

T.C.
ATILIM ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI ANABİLİM DALI
İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

SİVAS DİVRİĞİ ULU CAMİ VE DARÜŞŞİFASININ
İÇ MEKAN-CEPHE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA
KABARTMA TASARIMLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Yüksek Lisans Tezi

Ali TURAN

Ankara-2022

T.C.
ATILIM ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI ANABİLİM DALI
İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

SİVAS DİVRİĞİ ULU CAMİ VE DARÜŞŞİFASININ
İÇ MEKAN-CEPHE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA
KABARTMA TASARIMLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Yüksek Lisans Tezi

Ali TURAN

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Şule PFEIFFER TAŞ

Ankara-2022

KABUL VE ONAY

Ali TURAN tarafından hazırlanan “Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasının İç Mekan-Cephe İlişkisi Bağlamında Kabartma Tasarımlarının Değerlendirilmesi” başlıklı bu çalışma, 19.04.2022 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Programında Yüksek Lisans Tezi olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Elif GÜNEŞ (Başkan)

Prof. Dr. Şule PFEIFFER TAŞ (Danışman)

Doç. Dr. Özlem SAĞIROĞLU (Üye)

Doç. Dr. Şule TUZLUKAYA

Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Atılım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasını;

- Akademik ve etik kurallar çerçevesinde hazırladığımı,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu bildirir,

Aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Tarih ve İmza

Ali TURAN

ÖZ

TURAN, Ali. “Sivas Divriği Ulucami ve Darüşşifasının İç-Mekan Cephe İlişkisi Bağlamında Kabartma Tasarımlarının Değerlendirilmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2022.

İnsanlık tarihinin ilk dönemlerinden beri yeme-içme, barınma, saklanma gibi ihtiyaçlarından kaynaklanan mekan oluşturma çabası iç mimarinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. İlk çağlardan günümüze ihtiyaçlar değişmiş ve zamanla iç mimari ve mimariye yansımıştır. Bu değişen ihtiyaçlardan olan inançlar, estetik kaygılar ve doğayı taklit etme çabası birçok medeniyet, devlet ve milletlerin günümüze sanat eseri niteliğinde mimari yapılar bırakmasını sağlamıştır. Bu devletlerden biri Anadolu Selçukluları’dır. Anadolu Selçukluları Türk sanatı ve mimarlık tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bulundukları bölgenin yapı tipi ve malzemesine göre, tasarım ve bezeme bakımından günümüze gelebilen mimari yapılar ve eserler ortaya koymuşlardır. Malzeme ve ustalık bakımından önemli mimari uygulamalara imza atan Anadolu Selçukluları Orta Asya’dan getirdikleri geleneksel bilgileri Anadolu’da var olan doku ile harmanlayarak bir sentez oluşturmuşlardır. Bu sentezin en güzel örneklerinden biri Sivas Divriği Ulucami ve Darüşşifası’dır. Gerek iç mekan gerekse dış cephede kullanılan bezeme programı ve kabartma tasarımları ile sanat tarihi ve mimari alanında yerini almıştır. Sadece estetik bağlamda değil, simgesel bağlamda da önemli aktarımlar içeren Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası’nda kullanılan kabartma tasarımları ve izleyiciye aktardığı anlamlar tezin ana konusunu oluşturmuştur. İç mimari ve mimaride kullandıkları motifler ve yapıların kurulum planları bir evren ve kozmos kurgusunun yansıması olarak görülmektedir. Tez kapsamında iç mekanda, cephelerde ve taç kapılarda kullanılan bezeme programları ve kabartma tasarımları iç mimari ve plastik açıdan değerlendirilirken verilen mesajların simgesel anlamları bağlamında içerik analizi yapılmıştır. Sonuç olarak Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası, Anadolu Selçuklularının İslamiyet öncesi ve sonrası mimari ve sanat pratiklerine hem yerel hem dış etkilerden beslenerek hem şamanizimin hem tasavvufun anlam zenginliğini yansıttıkları, dünya mimari ve sanat tarihine bıraktığı önemli bir eserdir.

Anahtar Sözcükler: Bezeme, İç Mimari, Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası, Anadolu Selçukluları, Kabartma Tasarımları.

ABSTRACT

TURAN, Ali, “Evaluation of Relief Designs of Sivas Divriği Great Mosque and Melike Turan Hospital in the Context of the Relationship between Interior and Facade” Master’s Thesis, Ankara, 2022.

Since the first periods of human history, the effort to create space arising from needs such as food, shelter, and hiding has led to the emergence of interior architecture. The needs have changed from the first ages to the present and have been reflected in interior architecture and architecture over time. Beliefs, aesthetic concerns and the effort to imitate nature, which are among these changing needs, have enabled many civilizations, states and nations to leave architectural structures that are works of art. One of these states is the Anatolian Seljuks. Anatolian Seljuks have an important place in the history of Turkish art and architecture. According to the building type and material of the region they are in, they have produced architectural structures and works that can survive in terms of design and decoration. Anatolian Seljuks, who carried out important architectural practices in terms of materials and mastery, created a synthesis by blending the traditional knowledge they brought from Central Asia with the existing texture in Anatolia. One of the best examples of this synthesis is Sivas Divriği Ulu Mosque and Hospital. It has taken its place in the field of art history and architecture with its decoration program and relief designs used both indoors and outdoors. The relief designs used in Sivas Divriği Great Mosque and Hospital, which contains important transfers not only in aesthetics but also in symbolic context, and the meanings conveyed to the audience constituted the main subject of the thesis. The motifs they use in interior architecture and architecture and the installation plans of the structures are seen as a reflection of a universe and cosmos fiction. Within the scope of the thesis, while the decoration programs and relief designs used in interiors, facades and crown doors were evaluated in terms of interior architecture and plastic, content analysis was made in the context of the symbolic meanings of the messages given. As a result, Divriği Ulu Mosque and Hospital is a work that Anatolian Seljuks left to the world architecture and art history, reflecting the richness of meaning of both shamanism and mysticism by feeding on both local and external influences to the pre-Islamic and post-Islamic architectural and artistic practices.

Keywords: Embellishment, Interior Architecture, Divriği Great Mosque and Hospital, Anatolian Seljuks, Relief Designs.

TEŞEKKÜR

Tez çalışmam sırasında kıymetli bilgi, birikim ve tecrübelerini paylaşan, sabır ve anlayışıyla büyük desteğini gördüğüm değerli danışman hocam sayın Prof. Dr. Şule PFEIFFER TAŞ'a, eğitim hayatım boyunca desteklerini hiç eksik etmeyen aileme, her zaman yanımda hissettiğim, varlıklarına minnettar olduğum sevgili eşim ve biricik kızım Bilge'ye teşekkürlerimi borç bilirim.



İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER	iv
ŞEKİLLER DİZİNİ	vii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: ÇALIŞMANIN KAPSAM, AMAÇ VE YÖNTEMİ	3
1.1. Çalışmanın Amacı.....	3
1.2. Çalışmanın Kapsamı	3
1.3. Tezin Yöntemleri ve Veri Toplama Teknikleri.....	4
1.4. Tezin Sınırlılıkları.....	4
1.5. Tezin Önemi	4
BÖLÜM 2: ANADOLU SELÇUKLULARI VE MENGÜCEKLİLER	5
2.1. Anadolu Selçukluları.....	5
2.2. Mengücekliler.....	8
2.3. Anadolu Selçuklu Mimarisi ve Sanatının Kaynakları	10
2.3.1. İnanç	10
2.3.1.1. İslam öncesi inanç etkileri	11
2.3.1.2. İslam etkisi.....	12
2.3.2. Yerel ve dış etkiler.....	13
2.3.3. Mimari bani ve uygulayıcılar	13
2.4. Bölüm Değerlendirilmesi	14
BÖLÜM 3: DİVRİĞİ ULU CAMİ VE DARÜŞŞİFASI'NDA ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ BEZEME VE MOTİFLERİ.....	15
3.1. Anadolu Selçuklu Bezeme ve Taş Kabartma Sanatı, Teknik ve Malzeme.....	15
3.2. Anadolu Selçuklu Dönemi Taş Kabartma Elemanlarından Örnekler	17
3.2.1. Geometrik bezeme	17
3.2.1.1. Yıldız sistemleri.....	18
3.2.1.2. Geçme düzenler	20
3.2.1.3. Rozet (Madalyon-Şems)	21

3.2.1.4. Küre	23
3.2.1.5. Kabara.....	24
3.2.1.6. Çarkıfelek	25
3.2.2. Bitkisel bezeme.....	26
3.2.2.1. Palmet	27
3.2.2.2. Lotus	28
3.2.2.3. Rumi	29
3.2.2.4. Akantüs	31
3.2.2.5. Hayat ağacı	31
3.2.3. Karma bezeme	33
3.2.4. Zengi düğümü.....	35
3.2.5. Mukarnas	36
3.2.6. Kitabe.....	37
3.3. Anadolu Selçuklu Mimarisinde Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası	
Bağlamında Figür ve Simgelerden Örnekler	38
3.3.1. İnsan figürü.....	38
3.3.2. Doğan ve çift başlı kartal.....	40
3.3.3. Güneş diski (kursu).....	40
3.3.4. Gül ile bülbül	41
3.4. Bölüm Değerlendirmesi.....	42
BÖLÜM 4: ANADOLU SELÇUKLU CAMİ VE MEDRESE MİMARİSİ	
BAĞLAMINDA DİVRİĞİ ULU CAMİİ VE MELİKE TURAN	
DARÜŞŞİFASI MİMARİ VE SANATSAL ÖZELLİKLERİ	43
4.1. Camilerin Mimari ve Sanatsal Özellikleri.....	44
4.2. Medreselerin Mimari ve Sanatsal Özellikleri	45
4.3. Darüşşifaların Mimari ve Sanatsal Özellikleri	47
4.4. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasının Mimari ve Sanatsal Özellikleri..	48
4.4.1. Divriği Ulu Cami mimari ve sanatsal özellikleri.....	48
4.4.1.1. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasının Mimari, Sanatçıları ve Banileri	51
4.4.1.2. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası'nda yapılan onarım ve değişimler	54
4.4.1.3. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası teknik bilgileri.....	55
4.4.1.3.1. Cepheler ve taç kapılar.....	57

4.4.1.3.2. Batı cephesi ve batı taç kapısı	59
4.4.1.3.3. Kuzey cephesi ve kuzey taç kapısı.....	61
4.4.1.3.4. Doğu cephesi ve doğu şah kapısı	62
4.4.1.3.5. Kubbe ve tonozlar	64
4.4.1.3.6. Duvarlar, sütunlar ve kemerler	72
4.4.1.3.7. Mihrap.....	75
4.4.1.3.8. Minber.....	76
4.4.1.3.9. Hünkar (şah) mahfili	77
4.4.2. Divriği Melike Turan Darüşşifası.....	77
4.4.2.1. Darüşşifa taç kapısı.....	79
4.4.2.2. Kubbe ve tonozlar.....	81
4.4.2.3. Sütunlar.....	89
4.4.2.4. Kemerler	90
4.4.2.5. Kapalı avlu.....	91
4.5. Bölüm Değerlendirilmesi	92
BÖLÜM 5: SİVAS DİVRİĞİ ULUCAMI VE DARÜŞŞİFASININ İÇ	
MEKAN-CEPHE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA KABARTMA	
TASARIMLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ.....	93
5.1. Ulu Cami Taç Kapıları.....	95
5.1.1. Batı taç kapısı	97
5.1.2. Kuzey taç kapısı.....	116
5.1.3. Doğu (şah) kapısı.....	140
5.2. Ulu Cami İç Mekan	145
5.2.1. Hünkar mahfili, tonozlar.....	145
5.2.2. Mihrap	153
5.2.3. Minber	161
5.3. Melike Turan Darüşşifa Taç Kapısı ve İç Mekan.....	171
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	201
KAYNAKÇA	209
TURNİTİN RAPORU.....	217
ÖZGEÇMİŞ.....	233

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: Beşli Yıldız, Divriği Darüşşifa Kapısı Alınlık	19
Şekil 2: Altılı Yıldız Sekizgen, Ağzıkara Han	19
Şekil 3: Sekizgen, Susuz Han Taçkapı	19
Şekil 4: Zencerek, Aksaray Sultan Han Taçkapı	20
Şekil 5: Zencerek, Avanos Sarı Han, Avlu Kemerı	20
Şekil 6: Zencerek, Ağzıkara Han, Karatay Han Taçkapı	20
Şekil 7: Divriği Darüşşifası Taçkapısında Bulunan Zencerek Örneği Geometrik Geçme Düzenler	21
Şekil 8: Rozet, Ağzıkara Han Taç Kapı	22
Şekil 9: Sekizli Rozet Detayı, Divriği Darüşşifa Taç Kapısı.....	22
Şekil 10: Sekizli Rozet Detayı Çizimi, Divriği Darüşşifa Taç Kapısı	23
Şekil 11: Divriği Ulu Cami Batı Kapısındaki Küreler.....	24
Şekil 12: Divriği Ulu Cami Batı Kapısındaki Kabara Örneği	25
Şekil 13: Darüşşifa İç Mekanda Yer Alan Çarkıfelek Örneği	25
Şekil 14: Darüşşifa Taç Kapı Sütunçe Altlığında Bitki Bezemeli Bordür	27
Şekil 15: Kuzey Taç Kapıdaki Büyük Boyutlu Palmet Detayı	28
Şekil 16: Kuzey Taç Kapıda Yer Alan Rumi Bezemeli Lotus Örneği.....	29
Şekil 17: Rumi Örneği	30
Şekil 18: Darüşşifa Taç Kapıda Yer Alan Rumi ve Bitki Bezeme Örnekleri.....	31
Şekil 19: Divriği Ulu Cami Kuzey Taç Kapısında Bulunan Vazodan Çıkan Dal Şeklindeki Hayat Ağacı.....	33
Şekil 20: Karma Süsleme Çizimi	34
Şekil 21: Karma Bezeme, Divriği Ulu Cami Doğu Kapısı.....	34
Şekil 22: Karma Bezeme Detayı, Divriği Ulu Cami Doğu Kapısı.....	35
Şekil 23: Doğu Taç Kapısında Yer Alan Zengi Düğümü	36
Şekil 24: Doğu Taç Kapısında Yer Alan Mukarnas Örneği	37
Şekil 25: Batı Taç Kapısında Yer Alan Kitabe Örneği	37
Şekil 26: Darüşşifa Taç Kapısında Görülen İnsan Figürü Örnekleri.....	39
Şekil 27: Batı Taç Kapısında Yer Alan Doğan ve Çift Başlı Kartal Örneği.....	40
Şekil 28: Kuzey Taç Kapısında Yer Alan Güneş Diski Örneği.....	41
Şekil 29: Kuzey Taç Kapısında Yer Alan Gül ile Bülbül Örneği	42
Şekil 30: Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası	46

Şekil 31: Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasının Konumu	50
Şekil 32: Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasının Plan Çizimi.....	56
Şekil 33: Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasının Kesit Çizimi.....	56
Şekil 34: Batı Kapısının Plandaki Konumu	60
Şekil 35: Batı Taç Kapısı	60
Şekil 36: Kuzey Kapısının Plandaki Konumu	61
Şekil 37: Kuzey Taç Kapısı.....	62
Şekil 38: Doğu Kapısının Plandaki Konumu.....	63
Şekil 39: Doğu Şah Kapısı	64
Şekil 40: Divriği Ulu Cami Plan Çizimi	65
Şekil 41: Divriği Ulu Cami Tavan Sarkıtları.....	66
Şekil 42: Kuzey Kapısından Girişte İkinci Kubbe Planda 2 Numara	66
Şekil 43: Planda 3 Numaralı Kubbe	67
Şekil 44: Yarım Silindir Kesitli Tonoz Planda 4 Numara.....	67
Şekil 45: Mihrap Önü Kubbesi Planda 5 Numara	68
Şekil 46: Mihrap Önü Kubbesi.....	69
Şekil 47: Mihrap Önü Kubbesi	69
Şekil 48: Kaşık Biçimli Dört Oyuklu Karışık Manastır Tonozu Planda 9 Numara	70
Şekil 49: Dört Kollu Yıldız Biçimindeki Üst Örtü Planda 10 Numara	70
Şekil 50: Haç Şeklindeki Tonoz Planda 14 Numara	71
Şekil 51: Hünkar (Şah) Mahfili Üst Örtüsü Planda 15 Numara	71
Şekil 52: Minberin Üstünde Olup Merkezinde Dört Köşeli Yıldızın İçinde Yer Alan Geometrik Örgü Planda 20 Numara.....	72
Şekil 53: Divriği Ulu Cami ve Darüşşifa Plan Çizimi	73
Şekil 54: Batı Yönündeki Sütunlar	74
Şekil 55: Doğu Yönünde Kalan Sütunlar.....	74
Şekil 56: Divriği Ulu Cami ve Darüşşifa Plan Çizimi	75
Şekil 57: Doğu Yönünden Duvara Yapışık Konsol Başlıklı Sivri Kemerler	75
Şekil 58: Darüşşifa Kapalı Avludan Görünüm	77
Şekil 59: Darüşşifa Alt Kat Plan Çizimi.....	78
Şekil 60: Darüşşifa Üst Kat Plan Çizimi	78
Şekil 61: Darüşşifa Boyuna Kesiti Çizimi	79
Şekil 62: Darüşşifa Enine Kesiti Çizimi	79

Şekil 63: Darüşşifa Kapısının Plandaki Konumu	80
Şekil 64: Darüşşifa Taç Kapısı.....	80
Şekil 65: Darüşşifa Alt Kat Plan Çizimi	81
Şekil 66: Planda 1 Numara ile Gösterilen Darüşşifa Girişindeki Dört Kollu Yıldız Biçimindeki Tonoz	81
Şekil 67: Planda 1 İle 2 Numara Arasında Kalan Kapalı Avluya Açılan Giriş	82
Şekil 68: Planda 2-3-4 Numara ile Gösterilen Tonozlar.....	82
Şekil 69: Planda 5 Numarayla Gösterilen Ana Eyvan.....	83
Şekil 70: Planda 5 Numarayla Gösterilen Ana Eyvan Tonozu	83
Şekil 71: Planda 6 Numarayla Gösterilen Sivri Tonozlar	84
Şekil 72: Planda 7 Numarayla Gösterilen Sivri Tonoz	84
Şekil 73: Planda 8 Numarayla Gösterilen Çapraz Tonoz	85
Şekil 74: Planda 11 Numarayla Gösterilen Sivri Tonoz	85
Şekil 75: Planda 9 Numarayla Gösterilen Tonoz	86
Şekil 76: Planda 10 Numarayla Gösterilen Tonoz	86
Şekil 77: Divriği Darüşşifa İç Görünüm	87
Şekil 78: Türbe Plan ve Kesiti Çizimi	88
Şekil 79: Darüşşifa İçindeki Türbe Kapısının Geçme Taşlı Hatlı Üstünde Yer Alan Terazi Bezemesi.....	89
Şekil 80: Darüşşifa İçindeki Türbe Kapısının Geçme Taşlı Hatlı Üstünde Yer Alan Terazi Bezemesinin Çizimi	89
Şekil 81: Silindir Biçimdeki 2 Sütun Güneyde	90
Şekil 82: Sekizgen Biçimdeki 2 Sütun Kuzeyde	90
Şekil 83: Sütun Başlıklarına ve Duvardaki Konsollara Düşen Kemerler.....	91
Şekil 84: Kare Planlı İki Yanında Revaklar Bulunan Kapalı Avludan Görünüm	92
Şekil 85: Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası	96
Şekil 86: Batı Taç Kapısı Bezemeleri	97
Şekil 87: Batı Kapısının Ulucami İçerisinden Görünümü	99
Şekil 88: Batı Kapısından Ulu Cami İç Mekana (Doğuya) Bakış.....	99
Şekil 89: Batı Kapısından Kuzey Kapıya Bakış	100
Şekil 90: Batı Kapısından Güneye Mihrab Yönüne Bakış	100

Şekil 91: Batı Taç Kapısı Kapı Hatıl Üstünde Yer Alan Lale Motifleri ve	
Kitabe.....	101
Şekil 92: Batı Taç Kapısı Lale Motifleri ve Kitabe Detayı.....	101
Şekil 93: Kavsara İçinde Türk Üçgenleri Arasındaki Küreler.....	102
Şekil 94: Batı Kapısında Köşeliklerde Yer Alan Palmetli Bezeme.....	103
Şekil 95: Batı Kapısında Köşeliklerde Yer Alan Palmetli Bezeme Detayı.....	103
Şekil 96: Batı Kapısında Köşeliklerde Yer Alan Palmetli Bezeme Çizimi	104
Şekil 97: Batı Kapısının Taşıntı Derinliğinin Kuzey Yüzünde Bulunan	
Çift Başlı Kartal ve Tek Başlı Doğan Figürü, Güney Yüzünde	
Çift Başlı Kartal Figürü	105
Şekil 98: Çift Başlı Kartal ve Tek Başlı Doğan	105
Şekil 99: Çift Başlı Kartal Figürü	105
Şekil 100: Tek Başlı Doğan Figürü Çizimi.....	106
Şekil 101: Çift Başlı Kartal Figürü Çizimi	106
Şekil 102: Gülbezek Örnekleri.....	107
Şekil 103: Kuşatma Kemerü Üstünde Bulunan Rozet Örnekleri.....	108
Şekil 104: Şekil 102-103'de Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu	108
Şekil 105: Köşe Sütun Başlıklarının Üstünde Yer Alan Kurs Üzerindeki	
Küreyi Andıran Geçmeler	109
Şekil 106: Köşe Sütun Başlıklarında Yer Alan Rumi ve Bitkisel Bezemeler	110
Şekil 107: Kavsara Kuşatma Kemerinde Yer Alan Rumi ve Palmet	
Bezemeleri	110
Şekil 108: Batı Kapısında Kemer Kuşağı Üzerinde Bulunan Yıldız	
Bezemeli Kabaralar.....	111
Şekil 109: Batı Taç Kapısı Silme Çerçeve Alınlığındaki Bezemeler.....	111
Şekil 110: Batı Taç Kapısı Silme Çerçeve Alınlığında ve Darüşşifa İç	
Mekan Sekizgen Sütun Başlıklarında Görülen Bezeme	
Benzerliği.....	112
Şekil 111: Şekil 109-110'da Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu	112
Şekil 112: Batı Taç Kapısı Silme Çerçeve Kuşağında Yer Alan ve Cami İç	
Mekanda Mihrabın Solunda Bulunan Pencere Kündekari	
Kanadı Bezeme Benzerliği.....	113
Şekil 113: Şekil 112'de Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu	114

Şekil 114: Batı Taç Kapısı Lento Altında ve Cami İç Mekanda Mihrap Önü Kubbesinde Bulunan Mukarnas Benzerliği	115
Şekil 115: Şekil 114’de Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu	116
Şekil 116: Kuzey Taç Kapısı Bezemeleri.....	117
Şekil 117: Kuzey Kapısında Kesik Silindirik Çubuklar İçinde Yaralan Zambak Motifi ve Etrafında Rumi Bezeme Kabartması	118
Şekil 118: Kuzey Kapısında Kesik Silindirik Çubuklar İçinde Yaralan Zambak Motifi ve Etrafında Rumi Bezeme Kabartması Detayı	118
Şekil 119: Kuzey Kapısında Kesik Silindirik Çubuklar İçinde Yaralan Zambak Motifi ve Etrafında Rumi Bezeme Kabartmasının Çizimi.....	119
Şekil 120: Kuzey Taç Kapı Ana Motif ve Detayı.....	120
Şekil 121: Kuzey Taç Kapı Ana Motif Çizimi	120
Şekil 122: Kuzey Taç Kapısındaki Kıрма Çubuk Detayı	121
Şekil 123: Kuzey Taç Kapısı Silme Süsleme Şeridinde Yer Alan Güneş Diskleri	122
Şekil 124: Silme Süsleme Şeridinde Yer Alan Güneş Diski Üzerinde Yükselen Hayat Ağacı Kabartması.....	123
Şekil 125: Kuzey Taç Kapısında Sağda ve Solda Simetrik Olarak Bulunan Hayat Ağacından Detay	124
Şekil 126: Kuzey Taç Kapısında Sağda ve Solda Simetrik Olarak Bulunan Hayat Ağacından Detay Çizimi.....	124
Şekil 127: Sultan Alaeddin Keykubad ve Ahmet Şah’ın Kitabeleri.....	126
Şekil 128: Kuzey Kapısının Büyük Sivri Kemerli Nişin İçindeki Hücrede Yer Alan Kitabenin Sol ve Sağ Parçalarında Bulunan Bülbül ile Gül Kabartması	126
Şekil 129: Kuzey Kapısının Büyük Sivri Kemerli Nişin İçindeki Hücrede Yer Alan Kitabenin Sol ve Sağ Parçalarında Bulunan Bülbül ile Gül Kabartması Detay	126
Şekil 130: Kuzey Kapısının Büyük Sivri Kemerli Nişin İçindeki Hücrede Yer Alan Kitabenin Solundaki Parçada Bulunan Bülbül Kabartması	127

Şekil 131: Kuzey Kapısının Büyük Sivri Kemerli Nişin İçindeki Hücrede	
Yer Alan Kitabenin Solundaki Parçada Bulunan Gül	
Kabartması.....	127
Şekil 132: Selçuklularda Bolluk ve Bereketi Simgeleyen Boş Kazan	
Kabartması ve Yanındaki Sütun Üzerinde Görülen Selçuklu	
Yıldızı/ Sekiz Kollu Yıldızlar	128
Şekil 133: Kuzey Taç Kapıda Rumi ve Palmet	128
Şekil 134: Kuzey Taç Kapıda Rumi ve Palmet Detayları.....	129
Şekil 135: Kuzey Taç Kapıda Büyük Boyutlu Palmet Detayı.....	130
Şekil 136: Kuzey Taç Kapıda ve Darüşşifa İç Mekan Sekizgen Sütun	
Başlıklarında Bulunan Geometrik Bezeme Benzerliği	131
Şekil 137: Şekil 136'da Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu	132
Şekil 138: Kuzey Taç Kapıdaki Kesik Silindirik Çubukların , Darüşşifa İç	
Mekanda Bulunan Silindir Formdaki Sütunların Üzerindeki	
Bezemelerle Benzerliği.....	133
Şekil 139: Şekil 138'de Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu	134
Şekil 140: Kuzey Taç Kapıda Bulunan Kabara Üstündeki Bezemenin ,	
Ulucami İç Mekanda Mihrap Alınlığında Bulunan Bezemeyle	
Benzerliği	135
Şekil 141: Şekil 140'da Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu	136
Şekil 142: Kuzey Taç Kapı ve Batı Kapısındaki Kitabeler	137
Şekil 143: Doğu Kapısı,, Minber ve Cami Sütunlarında Bulunan Kitabeler ..	138
Şekil 144: Şekil 142-143'de Yer Alan Benzerliklerin Plandaki	
Konumu.....	139
Şekil 145: Cami İçerisinden Mihrap Önünden Kuzey Kapısına Bakış	139
Şekil 146: Kuzey Kapısından Mihrap ve Batı Kapısına Bakış	140
Şekil 147: Kuzey Kapısından Mihrap ve Doğu Kapısına Bakış	140
Şekil 148: Doğu (Şah) Kapısı Bezemeleri.....	141
Şekil 149: Doğu (Şah) Kapısı Silme Süsleme Şeridinde Yer Alan Bezemeler	141
Şekil 150: Doğu (Şah) Kapısı Silme Süsleme Şeridinde Yer Alan Geometrik	
Bezemeler.....	142
Şekil 151: Doğu (Şah) Kapısı Mukarnaslı Kavsara	142
Şekil 152: Doğu (Şah) Kapısı Zengi Düğümü	143

Şekil 153: Doğu Kapısında Kitabe Levhası Altında Geometrik Bezemeler	
Arasındaki Rumiler ve Bitkisel Bezemeler	143
Şekil 154: Doğu (Şah) Kapısı Kitabe	144
Şekil 155: Doğu (Şah) Kapısı Kitabe Detayı	144
Şekil 156: Hünkar Mahfili Tonozu	145
Şekil 157: Hünkar Mahfili Tonozu A.Tükel Yavuz'dan işlenerek Çizimi	
Yapılmıştır	146
Şekil 158: Mihrap Önü Kubbesi Boyalı Bezemeler	149
Şekil 159: Cennet Kapısının Arka Yüzünün Solunda, Demir Oksit	
Boyasıyla Boyanarak Yapılan Mızrak ve Meşale Motifi	150
Şekil 160: Cennet Kapısının Arka Yüzünün Solunda, Demir Oksit B	
oyasıyla Boyanarak Yapılan Mızrak ve Meşale Motifi Çizimi	151
Şekil 161: Darüşşifa Ana Eyvanda Bulunan Kapı Alınlığındaki Boyalı	
Bezemeleri	152
Şekil 162: Mihrap Önü Kubbesinin Batısındaki Yıldız Tonozun	
Merkezindeki Dört Köşeli Yıldızın İçerisinde Yer Alan Boyalı	
Geometrik Örgü	152
Şekil 163: Mihrap Önü Kubbesinin Batısındaki Yıldız Tonozun	
Merkezindeki Dört Köşeli Yıldızın İçerisinde Yer Alan	
Geometrik Örgü Çizimi	153
Şekil 164: Kuzey Taç Kapı Üzerindeki Taşkın Palmet Detayı	154
Şekil 165: Mihrap Silmelerin Üzerinde Bulunan Kabartma Detayları	154
Şekil 166: Mihrap Silmelerin Üzerinde Bulunan Kabartma Detayları	156
Şekil 167: Kuzey Taç Kapıda Bulunan Bezeme ve Cami İç Mekanda	
Bulunan Mihrap Üzerindeki Bezeme Benzerliği	156
Şekil 168: Şekil 167'de Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu	157
Şekil 169: Darüşşifa Kapısı, Doğu Kapısı ve Ulu Cami İç Mekanda	
Bulunan Mihrap Üzerindeki Mukarnas Detayı Benzerliği	157
Şekil 170: Şekil 169'da Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu	158
Şekil 171: Divriği Ulu Cami Mihrap	158
Şekil 172: Mihrap Nişi Detayı	159
Şekil 173: Mihrap Silme Üzerinde Bulunan Kabartmada İç Kufi Yazılı	
Palmet	159

Şekil 174: Mihrap Silme Üzerinde Bulunan Bezemede İçi Kufi Yazılı	
Palmet Çizimi	160
Şekil 175: Ulu Cami Mihraptan Batıya Bakış	160
Şekil 176: Ulucami Mihraptan Doğu Kapısına Bakış.....	161
Şekil 177: “Bermiye Tiflisi Amelu Ahmed Binİbrahim (Tiflisli İbrahim	
oğlu Ahmed’in işi)” Sanatçının İmzası.....	163
Şekil 178: Minber Detayı Çizimi.....	163
Şekil 179: Minberin Yandan Görünümü	164
Şekil 180: Minberin Ön Görünümü	164
Şekil 181: Minber Aynalığında Bitkisel Bezemelerle İşlenmiş Selçuklu	
Sülüsü: Cin Süresi 18.Ayet	164
Şekil 182: Minber Kapı Kanatlarında Bulunan Yusuf Süresinin 39.Ayeti	165
Şekil 183: Minber Yan Yüzeyde Aşağı Tarafta Yer Alan Geometrik	
Bezeme	165
Şekil 184: Minber Yan Yüzeyde Aşağı Tarafta Yer Alan Geometrik	
Bezeme Çizimi	166
Şekil 185: Minber Üzerindeki Onikigen Yıldız Detayı	166
Şekil 186: Darüşşifa Kapısının Hücre Duvarında Kitabe Levhasın Altında	
Yer Alan, Yatay ve Dikey Yönde, Birbirine Paralel Zikzaklar	
Arasında Küçük ve Büyük Sekizgenlerden Oluşan Geometrik	
Bezeme ve Cami İç Mekanda Bulunan Minber Kanatları	
Üzerindeki Bezeme Benzerliği	167
Şekil 187: Darüşşifa Kapısının Hücre Duvarında Kitabe Levhasın Altında	
Yer Alan, Yatay ve Dikey Yönde, Birbirine Paralel Zikzaklar	
Arasında Küçük ve Büyük Sekizgenlerden Oluşan Geometrik	
Bezeme Çizimi	167
Şekil 188: Şekil 186-187’de Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu	168
Şekil 189: Darüşşifa Taç Kapısındaki Kemer Tablasını Süsleyen Yıldız	
Sistemleri Darüşşifa Taç Kapısındaki Kemer Tablasını Süsleyen	
Yıldız sistemleri Çizimi	169
Şekil 190: Şekil 189’da Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu	170
Şekil 191: Darüşşifa Taç Kapı Bezemeleri.....	172
Şekil 192: Darüşşifa Taç Kapısı Denge Sütunu	173
Şekil 193: Süleyman Mührü.....	174

Şekil 194: Darüşşifa Taç Kapısında Bulunan Denge Sütunu Üzerindeki Bezemeler ve Cami İç Mekanda Bulunan Mihrabın Üzerindeki Silindir Çerçeve Kuşağında Yer Alan Bezeme Benzerliği	175
Şekil 195: Şekil 194’de Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konum.....	176
Şekil 196: Denge Sütunu Altındaki Kitabe	176
Şekil 197: Erkek Başı (Küpeli).....	177
Şekil 198: Kadın Başı (Saç Örgülü)	177
Şekil 199: Darüşşifa Kapının Cephesindeki İnsan Kabartmalarının Bulunduğu Bezemelerin Çizimi	178
Şekil 200: Darüşşifa Taç Kapısında ve KuzeyTaç Kapısında Bulunan Bezemeli Mukarnas Başlıklı Konsol ve Mihrap Duvarının Silindir Çerçeve Kuşağındaki Konsol Benzerliği	179
Şekil 201: Şekil 200’de Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu.....	180
Şekil 202: Darüşşifa Taç Kapısının Sütunçelerindeki Bezemelerle Cami İç Mekanda Minber Üstü Tonoz İle Bezeme Benzerliği.....	181
Şekil 203: Şekil 202’de Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu	181
Şekil 204: Darüşşifa Kapısının Sütunçe Başlıkları Üzerinde Yer Alan Vazodan Çıkan Rumi Bezemeler Arasında Bulunan Lotus Kabartması	182
Şekil 205: Darüşşifa Kapısının Sütun Başlıkları Üzerinde Yer Alan Vazodan Çıkan Rumi Bezemeler Arasında Bulunan Lotus Kabartması Çizimi	182
Şekil 206: Darüşşifa Kapısının Sütunçe Altlığında Yarım Çokgen Geçmeli Geometrik ve Bitki Bezemeli Bordür	183
Şekil 207: Darüşşifa Kapısının Sütunçe Altlığında Yarım Çokgen Geçmeli Geometrik ve Bitki Bezemeli Bordür	183
Şekil 208: Hünkar Mahfelinden Ahşap Pano Detay.....	185
Şekil 209: Divriği Darüşşifası Taç Kapısı Rozet Detay	185
Şekil 210: Şekil 208-209’da Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu	186
Şekil 211: Divriği Darüşşifası Taç Kapısı Rozet Detay	187
Şekil 212: Divriği Darüşşifası Taç Kapısı Rozet Detay Çizimi	187
Şekil 213: Türbe Kapısının Yanındaki Kapının Lentosunda Gülbezlekler	188

Şekil 214: Darüşşifa Giriş Tonozu	189
Şekil 215: Darüşşifa Giriş Kuzeyde Yer Alan Hücre Odası ve Çarkıfelekler..	190
Şekil 216: Darüşşifa Giriş Güneyde Yer Alan Hücre Odası ve Çarkıfelekler..	190
Şekil 217: Darüşşifa Kapalı Avlu Girişi	191
Şekil 218: Darüşşifa Kapalı Avlu Girişi.....	191
Şekil 219: Darüşşifa İçerisinde Kuzeyde Bulunan Sekizgen Sütunların Üzerindeki Allah ve Muhammed Lafzı	192
Şekil 220: Darüşşifada Güneyde Bulunan Geometrik Desen Kabartmalı Sütun Gövdeleri	192
Şekil 221: Darüşşifada Güneyde Bulunan Sütun Gövdelerindeki Geometrik Desen Kabartmaları Çizimi	193
Şekil 222: Darüşşifanın Camlı Demir Doğrama Külâhının İç Kısmından Görünüşü	193
Şekil 223: Ana Eyvan Genel Görünüm	194
Şekil 224: Darüşşifa Ana Eyvan Tonozu.....	195
Şekil 225: Darüşşifa Taç Kapısının Kaidelerinde Yarım Çokgen Geçmeli Geometrik ve Bitki Bezemeli Bordür	195
Şekil 226: Dış Bükey Yelpaze	196
Şekil 227: İç Bükey Yelpaze	197
Şekil 228: Yıl Dönümü Yelpazesi.....	198
Şekil 229: Tıp Biliminin Simgesi Olan İki Yılan Kabartması.....	198
Şekil 230: Kapalı Avlu, Ana Eyvandan Darüşşifa Kapı Girişine Bakış	199
Şekil 231: Darüşşifa Kapalı Avlu Merkezinde Yer Alan Sekizgen Havuz ve Çöpür	200
Şekil 232: Darüşşifadaki Sekizgen Havuz ve Çöpür Çizimi	200

GİRİŞ

İnsanoğlu en eski çağlardan itibaren barınmayı kendisine ihtiyaç haline getirmiş ve bu ihtiyaçları üzerinden zamanla mimarlık olgusunu geliştirmişlerdir. Mimarlık, tarih boyunca insan yaşamının ve toplumsal hayatın en önemli yapıtaşlarından bir tanesi olmuştur. İnsanoğlu mimariyi bütün özellikleriyle kendi ekseninde şekillendirirken, mimari de insanları ihtiyaçlarına göre şekillendirmiştir. Bu ekseninde birbirini etkileyen ve birbirinin devamını sağlayan iki dinamik olmuştur.

Mimarlık aynı zamanda insanoğlunun ne yaparsa yapsın kendisinden kaçamadığı bir sanat uğraşıdır. İnsan, yaşamın her alanında ve insan becerisinin şekillendirdiği her unsurda mimari ile iç içedir. Tüm bunlarla beraber insan imgesinin somut bir ifadesidir.

İnsanlık tarihinin ilk zamanlarından beri barınılan yer, mağara, ev, bina ve yapılar o dönemin yaşam biçimi, inançlar ve kültürel değerlerle ilgili birtakım bilgiler sunmaktadır. Bilgi aktarımı bir çeşit iletişim süreci olduğuna göre, anlamın oluşturulması iletişimin gerçekleşebilmesinin koşullarındandır. Toplumsal değerlerin, anlamın oluşturulması sürecinde kültürlerarası iletişim boyutundaki önemi büyüktür. Bu bağlamda yaşam alanları ve mimari toplumsal değerlerin en önemli göstergelerinden biri olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır. İlk çağlardan bu yana çoğu kültür ve medeniyette farklı yapılarda ve farklı malzemelerle yapılmış olan kabartma ve süslemeler, oluşturuldukları iç ve dış mekanlara estetik bir görünüm kazandırırken, simgesel anlamlarla bulundukları kültürün zengin ve gizemli dünyasını gözler önüne sermektedir. İnsan ve hayvan figürleri, kutsal sayılan bitkiler, fantastik yaratıklar, inanışlar ve mitler sanatçının ustalığıyla birleşerek farklı formlarda karşımıza çıkmaktadır.

Bazı kültürlerde yoğun bir şekilde kullanılan simgeler ve işaretler inancın etkisiyle geri planda kalmıştır. Mimarlık ve sanat tarihine bakıldığında mimari ve sanatsal üretimlerin kabartma ve süsleme programlarında simgeler ve işaretleri yoğun kullanan milletlerden biri de Türkler olduğu görülmektedir.

Anadolu, mimari gelişimin ve yerleşiminin ilk örneklerinin görüldüğü bu serüvenin en önemli merkezlerinden olmuştur. Mimari uygulamalar coğrafi şartlara ve doğadaki malzemeye göre şekillenmiştir. Coğrafi şartların yanı sıra sosyal ve siyasal atmosferden de etkilenmiştir. Birçok medeniyete ev sahipliği yapan Anadolu

tarihine ismini altın harflerle yazdıran Anadolu Selçukluları varlıklarını sürdürdükleri dönemlerde özellikle de 13. Yüzyılda mimari alanında oldukça sıkı bir program yürütmüşlerdir. Malzeme konusunda, özellikle de ustalık yönünden önemli mimari uygulamalara imza atan Anadolu Selçukluları Orta Asya'dan getirdikleri geleneksel bilgileri Anadolu'daki kültürlerle harmanlamışlardır. Mimari yapılarda kullandıkları motifler ve yapıların kurulum planları bir evren ve kozmos kurgusunun yansıması olarak görülmektedir. Kaynağı göçebelik kültürü olan geniş ve sonsuz bir yaşam alanı duygusu, Selçukluların yapı tercihi üzerinde etkili olmuştur. Özellikle taç kapıları çok önemseyen Selçuklular iç mekanlarda ve cephede kullandıkları taş malzemelerle neredeyse üç boyutlu kabartmalar oluşturarak anıtsal cepheler oluşturmuşlardır. Önceleri yüzeysel olan bezemeler zamanla gelişerek yüksek kabartmaya ve hacme dönüşmüştür. Böylece hem estetik açıdan hem de verdiği simgesel mesajlarla dikkat çeken eserler ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Divriği Ulucami ve Darüşşifası sanat eseri niteliği taşıyan bir mimari yapı olarak araştırmacı tarafından sadece tespit edilebilen özellikleri iç mekan kabartma tasarımları mimari ve plastik açıdan değerlendirilirken simgesel anlamlarıyla içerik analizi yapılmıştır.



BÖLÜM 1: ÇALIŞMANIN KAPSAM, AMAÇ VE YÖNTEMİ

1.1. Çalışmanın Amacı

Anadolu Selçuklu mimarisinde geometrik insan, hayvan ve bitki kabartmaları süsleme motifleri olmalarının yanı sıra, simgesel anlamlar da taşımaktadır. Bu mimarinin en nadide örneklerinden biri Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasıdır. Bu yapı topluluğunun taşıdığı geometrik motifler ve figüratif simgeleri değerlendirmek, bu simgelerin içerdiği anlamları açıklamak ve bu simgelerin içinde yer aldıkları mimari yapının kendi içerisinde kurulabilecek iç mekân-cephe ilişkisi bağlamında kabartma tasarım dili mimari açıdan değerlendirilirken verilen mesajların simgesel anlamları bağlamında içerik analizi yöntemi kullanılarak sorgulanması ve değerlendirilmesi yapılmıştır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Bu çalışma içerik olarak beş bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölümde; tezin amacı, önemi, yöntemi, hipotezi ve sınırlıkları üzerinde durulmaktadır.

İkinci bölümde; Anadolu Selçukluları ve Mimarisinin tarihsel gelişimine yer verilmiştir. Bilimsel kaynaklardan derlenen bu bölümde Anadolu Selçuklu mimarisi ve sanat tarihine genel bir bakış yapılmaktadır.

Üçüncü bölümde; Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası'nın iç mimari ve mimarisinde kullanılan mimari ve plastik elemanların ne olduğuna ve işlevlerine değinilmiştir. Mimaride ve sanat üretimlerinde kullanılan figürlerin simgesel anlamları üzerinde durulmuştur.

Dördüncü bölümde; Anadolu Selçuklu Cami ve Medrese mimarisi bağlamında Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasının mimari ve sanatsal özelliklerinden bahsedilmiştir.

Tezin beşinci bölümünde Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası iç mekân-cephe bağlamında kabartma tasarım dili içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmiş ve bununla ilgili yorum ve varılan sonuçlar değerlendirilmiştir.

1.3. Tezin Yöntemleri ve Veri Toplama Teknikleri

Tez çalışması esnasında konuyla doğrudan ya da dolaylı yollardan ilgili literatürün taranması ile doküman incelemesi, araştırılan konunun sahada doğal ortamında gözlemlenmesi, kuramsal bir çerçeve içerisinde elde edilen verilerinin düzenlenmesi, irdelenmesi ve yorumlanması esasına dayanılarak, nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek nitel araştırmayı, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal izlendiği araştırma olarak tanımlamıştır.¹ Bu bağlamda gözleme dayalı mekansal analizler yapılmış, bu analizler betimleme yöntemiyle karşılaştırılmış ve Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasına ait fotoğrafların hem araştırmacı tarafından belgelenecek hem de literatürdeki görsellerden yararlanılarak içerik analizi yapılarak değerlendirilmiş, yöntem ve teknikleriyle ele alınmıştır.

1.4. Tezin Sınırlılıkları

Bu araştırma Anadolu Selçuklu mimarisinin önemli yapılarından olan Sivas Divriği Ulu cami ve Darüşşifası çok zengin bezemelere sahip olduğundan iç mekanlarında ve cephesinde bulunan, araştırmacı tarafından sadece tespit edilebilen süsleme ve kabartmaların ele alınıp hem sahada hem de literatürde incelenmesiyle sınırlıdır.

1.5. Tezin Önemi

Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası'nın tüm taç kapılarında heykele yakın yüksek kabartma tekniğinde işlenmiş yoğun bir bezeme programı vardır. Türkiye'nin UNESCO dünya miras listesine girmiş ilk dini yapısı olmasıyla beraber hem mimari hem de sanat değeri açısından önemi büyüktür. Tasarım dilinin yanı sıra içerdiği simgesel anlamlar da büyük öneme sahiptir. Bugüne kadar yapılmış araştırmalar incelendiğinde yapının iç mekanına dair yazılı ve görsel bilgi yok denecek kadar azdır. Aynı zamanda ulaşılan kaynaklarda yapıda kullanılan bezemelerin iç mekan ve cephe bağlamında benzerlikleri ve simgesel anlamları bakımından ele alınmadıkları görülmüştür. Bu çalışmada Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasında kullanılan kabartmaların iç mekan–cephe bağlamında hem plastik açıdan hem simgesel anlamlar açısından içerik analizi yapılmıştır. Bu bakımdan tezin literatüre katkısı önemlidir.

¹ Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek, *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, (Ankara: Seçkin Yayınları, 2008), s.39.

BÖLÜM 2: ANADOLU SELÇUKLULARI VE MENGÜCEKLİLER

2.1. Anadolu Selçukluları

Gittikleri bölgelerde birçok beylik ve devlet kurmuş olan Türkler, ilk çağlardan Orta çağın sonlarına kadar, Orta Asya'dan Uzak Doğu'ya, Hindistan'dan, Orta Avrupa, Balkanlar ve Orta Doğu'ya birçok göç ve fetih hareketlerinde bulunmuştur. Türklerin dünya üzerinde bu yayılış ve egemenlik hareketleri literatürde İslâm'dan önce Hun İmparatorluğu ve Göktürk Kaanlığı, İslamiyet'ten sonra Selçuklu ve Osmanlı Devleti olarak 4 büyük ana devir olarak yer almaktadır. Hun İmparatorluğu ve Göktürkler zamanla izleri kaybolurken Selçuklular ve Osmanlılar Türk ve Dünya tarihinde kalıcı izler bırakmışlardır.²

Malazgirt Savaşı kazanıldıktan sonra Anadolu'da ilk Türk devletini kurma başarısını göstermiş olan Süleyman Şah (1075-1086), Anadolu'nun pek çok bölgesinde fetihler gerçekleştirerek Gazi ve Anadolu Fatihî gibi unvanlarla anılmasına sebep olmuştur.³Üçoklu Kınık boyuna mensup olan Süleyman Şah Anadolu'ya geçerek Konya'yı almıştır. Daha sonra batıya yönelerek Bizans'a karşı başarılı bir şekilde mücadele etmiştir. Böylece Batı Anadolu ve Orta Anadolu'da hâkimiyetini sağlayan Süleyman Şah 1075 yılında İznik'i fethetmiştir.⁴ Giderek devletini güçlendiren Süleyman Şah'ın Halep'e girmesiyle birlikte Suriye Selçuklu Sultanı arasında gerginliğe ve bir savaşa neden olmuştur. Savaşta Suriye Selçuklu Sultanı galip gelmiştir. Süleyman Şah'ın vefatından sonra I. Kılıç Arslan tahta geçmiştir.⁵

Babası Süleyman Şah'ın ölümünden sonra tahta geçen Sultan I. Kılıç Arslan'ın (1092-1107) saltanatı, Haçlı Seferleri'nden Doryloion Savaşı'na, Malatya Kuşatması'ndan Musul'un ele geçirilmesine kadar birçok mücadele ve başarılarla geçmiştir.

Anadolu'da Bizans ve Haçlılara karşı mücadele dönemi yaşandığı, bir İslâm ve Hristiyanlık savaşı içerisinde bulunmuştur. Buna rağmen onun başka din ve örfilere mensup tebaası kendisine bağlı olduğundan çağdaş Ermeni tarihçisi Mateos, Kılıç Arslan'ın ölümünün, çok âlicenap ve hayırsever bir hükümdar olduğundan

² Ali Öngül, *Anadolu Selçukluları*, (İstanbul: Çamlıca, 2018), 15.

³ Muharrem Kesik, *Türkiye Selçukluları ve Anadolu Beylikleri Tarihi*, Tarih Lisans Programı Ders Kitabı (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi, 2010), 16.

⁴ Yaşar Yücel ve Ali Sevim, *Türkiye Tarihi*, 4 cilt (Ankara: TT.K. Yay1989), 381.

⁵ Yücel ve Sevim, *Türkiye Tarihi*, 381.

Hristiyanlar için bir yas olduğu şeklinde ifadeler kullanarak onun bir hükümdar ve insan olarak üstün özelliklerinin altını çizmektedir.⁶

Sultan I.Kılıç Arslan'ın ölümünden sonra Danişmendlilerin desteği ile tahta çıkan Sultan Mesud (1116-1155), Türkiye Selçuklu tahtında 39 yıl kadar uzun bir süre oturmuştur. Akıllı, adaletli, sabırlı, tedbirli, ileri görüşlü ve dindar bir hükümdar olarak anılan Sultan Mesud, akli ve ileri görüşlülüğü ile Bizans oyunlarını bertaraf etmeyi bilmiş, adaletiyle kendi milletinden olmayan insanları bile etkilemiştir.⁷ Sultan I. Mesud devri Selçuklu Devletinin yeniden toparlanıp Anadolu'ya egemen bir güç haline geldiği bir dönem olarak tanımlanmaktadır.⁸Çıktığı bir seferin dönüşünde rahatsızlanan ve ölümünün yaklaştığını hisseden Sultan, devlet erkanı ve ileri gelen emirlerinin huzurunda tahtından inmiş ve tahtını oğlu II. Kılıç Arslan'a bırakmıştır.

II. Kılıç Arslan (1155-1192), tahta geçtikten kısa bir süre sonra Dânişmendli-Bizans ittifakı ile zor günler geçirmiş, sonunda Manuel Komnenos ile anlaşıp Danişmendlileri ortadan kaldırmıştır. Ardından Salahaddin Eyyubî ile Doğu Anadolu'nun hakimiyeti için mücadele etmiş, iktidarının sonlarına doğru ülkesini 11 oğlu arasında paylaştırmıştır.⁹ II. Kılıç Arslan'ın ölümünde sonra veliahdı olan küçük oğlu yerine geçmiştir.¹⁰

İki kere tahta çıkan Sultan I. Gıyaseddin Keyhüsrev (1192-1197), Anadolu Selçuklu Devletinin 7. ve 10. Sultanlığını yapmıştır. Bir süre sonra kardeşler arasında saltanat mücadelesi başlayınca Sultan Kılıcarslan, Borgulu'ya Gıyaseddin Keyhusrev'in yanına giderek onu veliaht ilân etmiştir.¹¹

8 yıllık saltanatı süresince birçok başarıya imza atan II. Rükneddin Süleyman Şah(1197-1204), yüksek devlet adamı özelliğinin yanı sıra engin kültür bilgisi ve şair yönüyle de tarihe adını yazdırmıştır. II. Kılıcarslan'ın topraklarını çocukları arasında paylaştırdığı sırada II. Rükneddin Süleyman Şah merkezi Tokat olan eyalete melik olarak tayin etmiştir. Melikliği döneminde Samsun'da ve Karadeniz sahilinde birçok

⁶ Kesik, *Türkiye Selçukluları*, 49.

⁷ Kesik, *Türkiye Selçukluları*, 122.

⁸ Muharrem Kesik, *Türkiye Selçuklu Devleti Tarihi Sultan I.Mesud Dönemi (1116-1155)* ,(Ankara: TTK Yayınları, 2003),

⁹ Kesik, *Türkiye Selçukluları*,136.

¹⁰ Kesik, *Türkiye Selçukluları*,158.

¹¹ Ali Sevim, Keyhüsrev I,Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 25.Cilt. <https://islamansiklopedisi.org.tr/keyhusrev-i>(Erişim Aralık 2021)

şehir fethedilmiştir. Egemenliği altındaki Tokat'a, Kutbüddin'in idaresindeki Sivas, Kayseri ve Aksaray'ı da ilâve edip hâkimiyet alanını büyötmüştür.¹²

II. Rükneddin Süleyman Şah'ın vefatının ardından ergenlik çağında bile olmayan oğlu III. İzzeddin Kılıç Arslan (1204-1205), tahta çıkarılmış saltanatı uzun sürmemiştir. I. Gıyaseddin Keyhüsrev Selçuklu tahtına ikinci kez geçmiştir.¹³

Sultan I. Gıyaseddin Keyhüsrev ikinci saltanatının ardından şehit düşmüştür. Ülke başsız kaldığı için devlet ileri gelenleri Kayseri'de bir araya gelmiş ve kimin başa getirileceği hakkında müzakere etmişlerdir. Malatya Meliki İzzeddin Keykâvus(1211-1220) olması konusunda karara vararak onu Kayseri'ye davet etmişlerdir. Bu kararla birlikte I. İzzeddin Keykâvus davet üzerine Kayseri'ye gelerek tahtına oturmuştur.¹⁴ Zeki ve sağlam iradeli bir devlet adamı olarak tanımlanan Sultan İzzeddin 35-40 yaşlarında vefat etmiştir. Adalet, emniyet, bolluk ve refahın olduğu dönemde uyguladığı politika ile Türkiye'yi dünyaya ve denizlere açan sahil ve limanlara kavuşturmuştur. Farsça şiirler yazmıştır.¹⁵

Babası Sultan I. Alâeddîn Keykubâd'ın şüpheli¹⁶ ölümünden sonra oğlu II. Gıyaseddin Keyhüsrev (1237-1246) tahta geçmiştir. ¹⁷ Saltanatı döneminde Babai ayaklanması ve Köseadağ Savaşını yaşamıştır.¹⁸

Köseadağ Savaşı'ndan sonra Anadolu Selçuklu Devleti tahta çocuk yaştaki sultanların çıkmasıyla devletin otoritesi giderek zayıflamıştır. Bu sultanlar ismen iktidar sürerken, Moğollar Türkiye Selçuklularını her alanda özellikle de siyasi alanda egemenlikleri altına almışlardır.

Melik-i Muazzam Danişmend tarafından kurulan Danişmendliler Beyliği, Sivas, Malatya, Kayseri, Tokat, Amasya ve civarında 1071-1178 yılları arasında hüküm sürmüştür. Danişmendliler Anadolu'da kulan ilk Türk beyliklerindendir. Anadolu'nun Türk yurdu haline gelmesinde önemli hizmetlerde bulunarak bazı dönemlerde Anadolu Seçlukluları'nı daegemenlikleri altına almışlardır. Beyliğin kurucusu olarak kabul edilen Dânişmend Gümüştengin Ahmed Gazi'nin 1104 yılında

¹² Selim Kaya,Süleyman Şah II, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,38.Cilt. <https://islamansiklopedisi.org.tr/suleyman-sah-ii> (Erişim Aralık 2021)

¹³ Kesik, *Türkiye Selçukluları*, 175.

¹⁴ Kesik, *Türkiye Selçukluları*, 199.

¹⁵ Kesik, *Türkiye Selçukluları*, 203-204.

¹⁶Sultan I. Alâeddîn Keykubâd'ın yediği bir av etinden sonra aniden rahatsızlanarak vefat etmesi, akıllara zehirlenmiş olduğu ihtimalini getirmektedir. Kesik, *Türkiye Selçukluları*, 241.

¹⁷ Kesik, *Türkiye Selçukluları*, 241.

¹⁸ Kesik, *Türkiye Selçukluları*, 247-249.

ölümü üzerine yerine oğlu Emir Gazi geçmiştir. Danişmendoğullarının en parlak dönemi Emir Gazi'nin hüküm sürdüğü yıllar olmuştur.¹⁹

Malazgirt Savaşı'ndan sonra Anadolu'nun fethinde etkin rol oynayan Artuk Bey, Oğulları Sökmen ve İlgazi Artuklu hanedanı adına Hısn-ı Keyfa ve Mardin'de birer emîrlik kurmuşlardır. Batı Anadolu'da ise Çaka Bey, bir donanma meydana getirmiş denizlerde gazalarda bulunmuştur. İlk denizci Türkmen beyliği onun zamanında kurulmuştur Güneydoğu Anadolu'da ise Dilmaçoğulları Bitlis ve Erzen merkezli olarak kurulup bölgenin önemli kültür merkezleri arasına girmelerinde rol oynamışlardır.²⁰

Hısn-ı Keyfâ, Harput ve Mardin kolu olmak üzere hüküm süren Artuklular, bulundukları bölgelerde günümüze kadar gelen birçok önemli mimari eser yapmışlardır. Bunlardan bazıları Mardin Kalesi ve Zinciriye Medresesi, Silvan'da bulunan Malabadi Köprüsü, Hasankeyf Artuklu Köprüsü, Mardin Ulucamidir.²¹

Çaka Beyliği, İzmir ve çevresi ile Ege sahilindeki adalarda egemenlik tesis ederek Bizans İmparatorluğu'nu tehdit eden Çaka, hem bu bölgeye hâkim olan Türk Bey'idir hem de ilk Türk deniz savaşçısıdır. Hakkında pek fazla bilgiye rastlanmayan Çaka Bey'in varlığından ancak meşhur Bizans tarihçisi Anna Komnene'nin yine kendisi kadar meşhur eseri Alexiad (Aleksiad)'ta kaydettiği bilgiler sayesinde haberdar olunmuştur. Ondan bahseden bir başka kaynak da Dânişmendnâme'dir. Bu kaynağa göre Çaka Bey, Oğuzların "Çavuldur" boyuna mensup bir Türk beyidir.²²

11.yüzyıldan 13.yüzyıla kadar birçok başarı ve yenilgiye imza atan Anadolu Selçukluları bulundukları bölgelere birçok sanat eseri ve mimari yapı bırakmışlardır. Anadolu'ya gelmeden önceki kültür ve sanat birikimleri, Anadolu'ya girdikten sonraki birikimleriyle harmanlanmış, bazıları günümüze kadar gelebilmiş sanat eseri niteliğinde mimari yapılar yaratmışlardır. Bunlardan biri de Divriği'de hüküm süren, Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası'nı yapan Mengücekoğulları'dır.

2.2. Mengücekliler

Mengücek Gazi'nin Malazgirt Savaşı'na katıldığı ve Sultan Alp Arslan tarafından Anadolu'yu zapt etmek üzere görevlendirdiği beyler arasında bulunduğu

¹⁹Muharrem Kesik, "Emir (Melik) Gazi (1104-1134)", *Avrasya İncelemeleri Dergisi* (AVİD), III/2, (2014),157.

²⁰ Kesik, *Türkiye Selçukluları*,373.

²¹ Kesik, *Türkiye Selçukluları*, 375-378-387.

²² Kesik, *Türkiye Selçukluları*, 388.

ileri sürülmektedir. Anadolu'ya yapılan ilk fetih hareketlerinden bahseden Ermeni ve Gürcü kaynaklarda Mengücek Gazi'nin de adının zikredildiği fetih hareketlerine gelen ilk Türk beylerinin birisinin de Mengücek Gazi olduğu, Bağın, Telhum ve Argini(Ergani) havalisini şiddetli bir istilaya maruz bıraktığını ve bir çok esir aldığı bilgisine ulaşılmıştır.²³

Erzincan, Kemah ve Divriği'yi içine alan bölgede varlığını sürdüren Mengücek Beyliği 1072'de kurulmuştur.

Mengücekliler'in kurulduğu dönemlerde Doğu Anadolu'da dört beylik bulunmaktadır. Erzincan-Şebinkarahisar ve Divriği'de bulunan Mengücekliler, Erzurum ve Bayburt'ta bulunan Saltuklular, Van Gölü ve çevresinde bulunan Ahlatşahlar ve Bitlis ve Erzen'de bulunan Dilmaçoğulları'dır. Aynı dönemlerde Güneydoğu'da da Mardin ve Hısnı Keyfa'da Artuklular Diyarbakır'da ise Yınallar vardır. Mengüceklilerin konumu bu beyliklerle çevrili bulunduğundan uç beylik yerine iç beylik durumundaydılar. Dolayısıyla coğrafi konum onları dış güçlere karşı güvende olmalarını sağlamıştır.²⁴

Doğu Anadolu'da hüküm sürmüş bu Türk Beyliği'nin kurucusu hakkında bilgiler çok azdır. Mengücekliler'in Divriği kolunun siyasi tarihi ile ilgili bilgiler yok denecek kadar azdır. Siyasi faaliyetlerinden çok başkentleri Divriği'de yaptıkları eserler vasıtasıyla tanınmışlardır. Mengücekliler hakkındaki bilgilere genellikle ortaya koydukları mimari eserlerden ulaşılmıştır. Mengüceklilerin XII ve XIII. yüzyıllarda günümüze kadar gelebilen en önemli mimari yapısı 1229 yılında Ahmed Şah tarafından şifahane ile birlikte külliye olarak Ahlatlı Hürrem Şah'a yaptırılan Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası olmuştur.²⁵

Günümüze ulaşan eserlerden edinilen bilgilerden biri de Divriği Ulu Camii Batı kapısında bulunan hayvan figürleridir. Divriği Ulu Cami Batı kapısında bulunan doğan kuşunun Ahmet Şah'ı temsil ettiği birçok kaynakta geçmektedir. Bu kuşun, Oğuzların Kayı ve kardeşleri olan Bayat, Karaevli ve Alka-Evli boylarının ongunu olduğu bilinmektedir. Ahmet Şah bu kuş figürünü soyunun bir işareti olarak buraya yaptırmışsa Mengücekliler'in de bu dört boydan birine mensup olması gerekmektedir. Anadolu'nun Türkleşmeye başladığı dönemlerde Divriği ve çevresine

²³ Abdullah Kaya, "Mengücekoğulları Beyliği", (doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, 2006), 23.

²⁴ Kaya, *Mengücekoğulları*, 36.

²⁵ Faruk Sümer, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi 29.Cilt <https://islamansiklopedisi.org.tr/mengucukluler> (Erişim Aralık 2021)

Oğuz boylarından Salgur, Bayat ve Bozokların yerleştirildikleri belgelerden de anlaşılmaktadır.²⁶

2.3. Anadolu Selçuklu Mimarisi ve Sanatının Kaynakları

Çok çeşitli unsurlar olarak karşımıza çıkan Anadolu Selçuklu sanatının kaynaklarını, Selçuklunun gelenek, görenek, toplum yapısı, inanç sistemi ve fethettikleri bölgelerin kültür etkileri oluşturmaktadır. Kökleri Orta Asya'ya kadar uzanan Anadolu Selçuklu sanatının Türk tarihi gibi, farklı bölgelerde bulunmuş, yaşamını sürdürmüş, yaşanmış, uzun bir geçmişi vardır.²⁷ Orta Asya ve Anadolu'nun kültürünü bilmek, Anadolu Selçuklu Kültürünün oluşum sürecini anlamak adına önemlidir.

2.3.1. İnanç

Tarihin ilk çağlarından itibaren insanoğlu inandığı şeyleri somutlaştırma eğiliminde olmuştur. Bu durum bir takım sanatsal nesneye dönüşmüştür. İnancını sanata aktarma ihtiyacı, farklı farklı malzemeler üzerinde gerçekleştirilerek, uygarlıklar ve kültürleri oluşmuş ve oluşmaya devam etmektedir. İnsanoğlu, inandığı şeye onun kutsallığını ve minnetlerini göstermek amacıyla çeşitli ritüellerle yüceltip ibadetlerini yerine getirmektedirler. Bunlarla birlikte dünya üzerinde kalıcı izler bırakma kaygısı taşıyan insanoğlu, O'na olan bağlılığını sanatla da göstermek istemiştir. Böylece, o kültürü ve inanç değerlerini yansıtan birtakım simgeler ortaya çıkmıştır.

Berktaş vd., dini kökenli terimler için kullanılan inancın, uygarlıkların oluşumunda en etkin faktörlerden biri olduğunu belirtmiştir. İnancının içeriğinde Tanrı sevgisi, anlayış, sevgi ve tasavvufun bulunduğu Anadolu Selçuklu Devletinin bu değerler üzerine oturduğunu belirtmiştir. Anadolu Selçuklu'nun hoşgörülü tavrı Anadolu'yu Türk yurdu haline getirmiştir. Beylikler ve Osmanlı döneminde rastlanmayan hoşgörü ve bezemelerdeki zenginlik Selçuklu döneminde doruk noktasına ulaşmıştır. Mimari yapılarda ve diğer sanat eserlerinde rastlanan insan ve hayvan figürleri Selçuklunun hoşgörüsünü yansıtmaktadır.²⁸

²⁶ Kaya, *Mengücekoğulları*, 18-19.

²⁷ Haşim Karpuz, "İslâm Öncesi Türk Sanatının İslâmi Döneme Etkisi", *Türkler*, C.6.(2002), 39-42,39.

²⁸ Halil Berktaş, Ayla Ödekan ve Ümit Haasan, *Türkiye Tarihi I/Osmanlı Devleti'ne Kadar Türkler*, (İstanbul: Cem Yayınları, 2005), 520.

2.3.1.1. İslam öncesi inanç etkileri

Anadolu'ya göç eden Türklerin İslamiyet'i kabul etmeleri XI. yüzyılın ortalarından itibaren başlamalarına rağmen önceki inanışlarından yani Şaman kültüründen getirdikleri geleneklerini, daha sonra kabul ettikleri yeni dini inanışlarıyla sentezleyerek korumayı sürdürmüşlerdir. Bu etkiler mimari yapılarda, ve sanat üretimlerinde ve geleneklerde yoğun bir şekilde gözlenmektedir. XV. yüzyılın ortalarında Batı Anadolu'da, Aydınoğlu Beyliğinin hüküm sürdüğü ve Ayasuluk'taki bir hamamın kuyusunda Şamanizm bağlantılı bir gömü, bu geleneğin XV.yüzyıl ortalarında Osmanlı'ya geçiş döneminde bile sürdürüldüğünün önemli bir göstergesidir. Burada diğer buluntuların yanı sıra at, köpek ve iki erkek iskeleti birlikte bulunmuştur.²⁹

Türkler İslamiyeti kabul etmeden önce zaman zaman din alanında değişikliklere uğramalarına ve hem batıdan hem de güneyden farklı dinlerin etkisine maruz kalmalarına rağmen Tanrı kavramını her zaman bir temele oturtmuşlardır. Türk dini tarihi içinde bildiğimiz en eski terim Tanrı'dır. Zaman içerisinde bazı kutsal değerler değişse de Tanrı değişmemiştir ve Türklerde mutlak yaratıcı olarak kalmıştır.³⁰

Şamanizm Eski Türk inancı olan Gök Tanrı inancında daima var olmuştur. Kuzey ve Orta Asya toplumlarının inançlarından. Şamanizm bir dinden daha çok merkezinde şamanın yer aldığı, kendine has inanç ve törenleriyle farklı biçimleri bulunan, vecde dayalı bir inanç sistemidir.³¹ Bu yöntemle yaşam ile ölüm arasında bir bağ kurulur ve bu anlayış o toplumun gelenek görenek ve sanatını etkilemektedir.

Ögel ise, İslam öncesi inançlarla bağdaşabilenin tasavvuf olduğuna değinerek tasavvufun, Anadolu Sanatında en birleştirici yaratıcı iletişimi sağladığını söylemiştir.³²

²⁹ Şule Pfeiffer Taş, "Funde und Befunde aus dem Schachtbrunnen im hamam III in Ayasuluk/Ephesos, Eine schamanistische Bestattung aus dem 15. Jahrhundert", Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2010; Şule Pfeiffer-Taş, "Süvari, Seyis, At ve Köpek- Ayasuluk'ta Kuyu Kurbanları", *Birinci Uluslararası Türk Sanatı ve Arkeolojisi Sempozyumu 25-27 Nisan 2007 Konya, Konya Kitabı X, Özel sayı, Prof. Dr. Rüçhan Arık- Prof. Dr. Oluş Arık'a Armağan, Konya, 2007*, 629-638.

³⁰ Murat Öztürk, "İslamiyet'ten Önce Türklerin Din Anlayışı ve Gök Tanrı Din" *History Studies International Journal of History*, 5 no 2 (Mart, 2013) 327-346: 339.

³¹ Harun Güngör, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 38. Cilt. <https://islamansiklopedisi.org.tr/samanizm> (Erişim Aralık 2021)

³² Semra Ögel, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*, (İstanbul: Akbank Yayınları , 1994), 62.

2.3.1.2. İslam etkisi

İnsanlığın ilk çağlarından itibaren günümüze değin getirdiği kültürel birikimlerin temellerinde inancın olduğu su götürmez bir gerçektir. Diğer dinlerde olduğu gibi İslamiyet de kendi değerleri ve kuralları çerçevesinde kendi kültür ve sanatını oluşturmuştur.

İslamiyet'in tasvire olan mesafesi, Müslüman sanatçıları, figürden kaçmaya yöneltmiştir. Sadece figürden kaçma değil aynı zamanda figürü cansızlaştırma eğilimiyle soyuta yöneltmiştir. Bu eğilim, arap alfabesindeki plastik açıdan elverişsiz şekil repertuarının zamanla köşeleri yuvarlaklaştırılarak zengin imkanlara kavuşmasını sağlamıştır. Öte yandan sanatçılar, doğadan alınan şekilleri stilize ederek soyut formlara dönüştürmüşlerdir.³³

Soyut olanın ve süsleme sanatının muazzamlığı insan ve hayvan figürü kullanımının yasak oluşu yanılığsından kaynaklanmaktadır. Bu durum sanatçının motif üretiminin artmasının onun dar bir alana sıkıştığını ve hünerli bir sanatçı olmasını sağladığı düşüncesine neden olabilir.³⁴ Oysaki Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası taç kapılarında bulunan motifler, süslemeler insan ve hayvan figürleri bu düşünceye meydan okuyor gibidir.

Kuban, 11. y.y. da Türk ve Moğolların olmadığı bir İslam'dan Türklerin egemen olduğu İslam'a geçişin başladığını söylemiştir. Sonraki dönemler için kendine has özgün motiflerin ve biçimlerin ortaya çıktığı, İslam sanatı ve mimarisinde birçok sanat olgusunun yeniden tanımlandığı bir dönemden söz etmiştir. Kuban bu dönemi, kültür ve sanatta senkretizm olgusunun en güçlü olduğu çağ olarak tanımlamıştır.³⁵

Her zaman soyuta yönelen İslam Sanatı, geometrik unsurları tercih ederek doğadan aldıklarını tabiatsızlaştırmıştır. Sadece süsleme sanatında değil, minyatür sanatında da aynı yöntem kullanılmıştır. İslam sanatında kullanılan tekniklerin her zaman "tasvir yasağı"na bağlamak doğru değildir. Aslında İslam dünyasında tasvir,

³³Beşir Ayvazoğlu, *İslam Estetiği*, (İstanbul: Ağaç Yayınları, 1992), 11.

³⁴ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, (İstanbul: Cem Yayınevi, 1970), 204.

³⁵ Doğan Kuban, *Divriği Mucizesi*, (İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 1999)

çok yaygın olmasa da hep var olmuştur. Soyuta yönelişin temelinde tevhit ve tenzih prensipleri itici güç olmuştur.³⁶

O. Grabar, İslam Sanatı'nın bir özelliğinin, duvar yüzeylerinde oluşturulacak değişikliklerin etkisinin mimarının diğer özelliklerini ikinci plana attığını ifade etmektedir.³⁷ İslam sanatkarı kendi zihnindeki 'ilahı' anlatmak için, figürleri ve doğadaki bitkileri taklit etmemiş, onları üsluplaştırmıştır. Çünkü sanatkar, bir sanat eserindeki formlar, doğadan ne kadar uzaklaşırsa onların dünyadan da o kadar uzaklaşacağına ve olağanüstü kavramları hatırlatacağına inanmıştır.³⁸

2.3.2. Yerel ve dış etkiler

Anadolu birçok alanda kökten değişime uğradığı gibi mimari ve sanatta da bir değişim sürecine girmiştir. Çok çeşitli unsurların birbirine karıştığı yeni bileşenler meydana gelmiştir. Bu dönemdeki Anadolu Selçuklu Sanatının oluşumunda Kuzey Suriye ve güneyli etkileri olduğu gibi Doğu Anadolu ve Kuzey Doğuda Hristiyan topluluklarının bulunduğu bölgelerinde önemli katkıları olmuştur.³⁹ Bu topraklardaki Ermeni ve Gürcü Kültürleri, Anadolu'nun batı kısmında yaşayan Hristiyanlarla yüz yıllardır kopuk olmuşlardır. Kendilerini çevreleyen Türk İslam ülkeleri ile ilişki içerisinde daha sık olmuşlardır.⁴⁰

Başkan, değişimin ve etkileşimin en somut örneklerinin mimaride gözlendiğini belirtmiştir. Mimari yapıların inşa süreci ve süslemedeki eklentiler bütün yapı sınıflarında uygulama alanına sahip olmuştur.⁴¹

2.3.3. Mimari bani ve uygulayıcılar

Selçuklularda bayındırlık ve imar işlerine emir-i mimarlar yürütmüşlerdir. Saraya bağlı olan bu mimarlar, bütün yapı işlerinin sorumlusu, organize eden ve denetleyicisi olmuşlardır. Onların yönetiminde binden fazla medrese, cami, köprü, imaret, çeşme, kervansaray ve hamam yapılmıştır. Mimari hamilerin başında

³⁶ İbrahim Coşkun, İslâm Sanatının Gelişimini Engelleyen Kimi Kelâmî Yorumlar, İslam ve Sanat Tartışmalı İlmi Toplantı, İslâmî İlimler Araştırma Vakfı Tartışmalı İlmi Toplantılar Dizisi: 79 (2015), 107.

³⁷ Oleg Grabar, *İslam Sanatının Oluşumu*, Çev.Nuran Yavuz, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 1998),301.

³⁸ Nusret Çam, *İslamda Sanat Sanat İslam*, (Ankara: Akçağ Yayınları,1999), 66.

³⁹ Kuban, *Divriği*, 54.

⁴⁰ Seyfi Başkan "Ortaçağ Anadolusundaki Türk Sanatının Oluşumu ", *Kültür ve Sanat Dergisi* Sayı 62, (Akbank Yayınları, 1990), 8.

⁴¹ Başkan, *Ortaçağ*, 7.

komutanlar, zenginler vakıflar, sultanlar, beyler yer almaktadır. Uygulayıcılar ise sanatçı, mimar, taş, duvar ustaları ve işçilerden oluşmaktadır.

Anadolu Selçuklu Devletinin en önemli banilerinden biri I.Alaeddin Keykubat'tır. Bu sultanın siyasi kariyeri ve mimarlık faaliyetleri arasında paralellik bulunmaktadır. Konya surları inşası en önemli örneklerinden birisidir. Konya'nın yanı sıra Sivas ve Kayseri gibi şehirlerde de önemli mimari icraatlarda bulunmuştur.⁴²Sahip Ata Fahreddin Ali ise döneminin en uzun soluklu siyasi kariyerinin yanında günümüze en fazla eseri ulaşmış banidir.⁴³

Anadolu Selçuklu Dönemi'ndeki eserlerin önemli bir kısmında sanatçı kitabesine rastlanmıştır. Selçukluların imar faaliyetlerinde sanatçıların çoğunun Anadolu'dan temin edilmesi mümkün değildir. Bu yüzden yerli Hristiyan ve komşu ülkelerden gelen Müslüman sanatçılar çalıştırılmışlardır. Kitabelerde sanatçıların nereli oldukları belirlenebilen sanatçıların 19'u Anadolu'ludur. 14'ü ise Anadolu dışındaki kentlerden gelmiştir.⁴⁴ Yapılarda ismi geçen sanatçılar, Kerimüddin Ermiş, Yakub Bin Ebubekir El –Malati, Muhsammed bin Osman El-Tusi, Ahmed b.Yakub bilinen bazı sanatçılardır.

2.4. Bölüm Değerlendirilmesi

Bu bölümde Anadolu Selçuklularının Anadolu'ya girişlerinden Anadolu beyliklerinin kuruluşuna kadar tahta geçmiş padişahlara, bu padişahların Anadolu'da yaptıkları savaflara, antlaşmalara ve bıraktıkları mimari yapılara kısaca değinilmiştir. Ayrıca, Anadolu Selçukluları sanatının kaynaklarına, etkilendikleri yerel ve dış etkilere, İslam öncesi ve sonrası inanç etkilerine, mimari banisi, sanatçı ve uygulayıcılarına değinilmiştir. Bu bilgilerden hareketle sonraki bölüm şekillenmiştir.

⁴²İbni Bibi, El Evamirü'l-Ala'ye Fi'Umuri'l-Ala'ye (Selçuk Name), CI-II, (Ankara,1996),271-275.

⁴³ Alptekin Yavaş, Anadolu Selçuklu Banilerinin Politik Yaşamlarıyla Mimari Faaliyetleri Arasındaki İlişkiler, TÜBARXXXVIII-/2010-Güz, s.411.

⁴⁴ Azize Yasa, "Anadolu Selçukluları Döneminde Türk- İslam Şehri Olarak Konya." (doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, 1996)

BÖLÜM 3: DİVRİĞİ ULU CAMİ VE DARÜŞŞİFASI'NDA ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ BEZEME VE MOTİFLERİ

Bu bölümde Anadolu Selçuklu döneminde kullanılan bezeme ve motifleri tezin konusu olan Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası taş kabartmaları bağlamında ele alınarak değerlendirilmeye çalışılacaktır.

3.1. Anadolu Selçuklu Bezeme ve Taş Kabartma Sanatı, Teknik ve Malzeme

Herhangi bir yüzeyde oluşturulan ve izleyende estetik duygular uyandıran şekillere süs, mimari yapı ve diğer dekoratif sanatlarda görülen biçimlerin yüzeylerinde çeşitli şekillerde bir araya getirilen düzenlemelere de süsleme denmektedir.⁴⁵

Süsleme olgusu insanlık tarihinin başlangıcından beri değişim geçirerek varlığını sürdürmüştür. Mimari yapılar, birçok kültür ve medeniyette görülen yaratma çabasının en ilgi çekici ürünü ve süsleme tasarımlarının en yoğun kullanıldığı alan olmuştur. Selçuklu yapıları bunun en güzel örneklerindendir. Selçuklular süsleme unsuru olarak bitkisel bezemeler, geometrik düzenlemeler, insan ve hayvan figürlerini ve kitabeleri yoğun kullanmışlardır.

Peker, Selçuklular'da bezemenin mimarlığı tamamlayan bir unsur olduğuna değinmiştir. Binanın üzerinde güzel görünsün diye yapılmış bir şey olmadığına ya da mimarlığın üzerine yapılan bir süsleme olmadığına dikkat çekmiştir. Bezemenin o binayla bütünleştiğini, binanın sahip olduğu anlamları tamamladığını veya o anlamları simgelediğini ifade etmiştir. Bezeme olarak görülenlerin portallerde yani kapılarda yoğunlaşan yerler olduğuna soyut ve somut astronomik simgelerin de burada bulunabileceğine değinmiştir. Bu anlamda bezemelerin çok değerli olduğunu ve mimarlıkla aynı düzeyde öneme sahip olduğunu söylemiştir.⁴⁶

Anadolu Selçuklu süsleme programlarının kurgulanmasında bitkisel bezemelerinin yanında dikdörtgen çember kare ve üçgen gibi geometrik motiflerin de önemli bir yeri vardır. Herhangi bir el yazması veya duvar süslemesinde motifler bir kare ya da dikdörtgen çerçevelerle kurulmaktadır. İslam sanatında yüzey doldurması

⁴⁵ Nusret Algan, "Anadolu Selçuklu Süsleme Anlatı Dili Üzerine Bir Deneme," *İslam ve Sanat Tartışmalı İlmi Toplantı* İstanbul, 2015, 765.

⁴⁶ Ali Uzay Peker, "Selçuklu Mimarisinde Anlam," Kayseri BÜSAM Şehir Akademi 2017 Bahar Dönemi Konferansı, s.73.

bezemelerin temel ilkesini oluşturur. Bu yüzey doldurmaları, açık ve sonsuz düzenlemelerden oluşmakla birlikte girift bezeme düzenini getirmiştir.⁴⁷

Anadolu Selçukluları mimari yapılarda ve süsleme programlarını uygularken çeşitli malzemeler kullanmışlardır. Bunlardan bir tanesi taş olmuştur. Türklerin Anadolu'ya geldiklerinde daha önce kullanımına alışık olmadıkları bir malzeme olan taş, Anadolu'daki mimari yapılarının ana malzemesini oluşturmuştur. Neredeyse tüm yapılarında taşı kullanan Anadolu Selçuklularının malzeme olarak taşı tercih etmelerinin sebebi Anadolu'nun jeolojik yapısından kaynaklı en bol bulunan malzeme olmasından ileri gelmektedir. Mimari yapıların inşa edildiği bölgelerde nakliye giderlerini düşürmek adına inşaat alanının 5-10 km uzaklıktaki taş ocaklarından çıkarılan taşları kullanmışlardır. Bu yüzden taş türleri geldikleri bölgelerle göre farklılıklar göstermektedir.⁴⁸

Ögel, Selçukluların taş tezyinatı yani süslemesi için her şeyden önce maddeyi yani malzemeyi seçme özelliğinden söz etmektedir. Bu özelliğin doğrudan doğruya sanat iradesi olduğuna değinmektedir. Anadolu'ya gelmeden önce tuğlayı kullanan Selçuklular, Anadolu'da taşı gelenek görenek ya da daha önce kullandıkları için değil coğrafi yapı bunu gerektirdiği için taşı tuğlaya tercih etmişlerdir.⁴⁹

Anadolu Selçuklu yapılarının 13. yüzyıl ortalarına kadar çeşitli yerel farklılıkların etki alanında kalmasından dolayı Anadolu mimarisi erken devirlerde taş süslemeciliğinde daha sınırlı olmuştur. Arkaik devir olarak adlandırılan bu dönemin mimari süslemeleri form ve kompozisyon bakımından birçok aksama ve malzeme değişiminden kaynaklanan belirli özellikleri olan geometrik süsleme programına sahiptir.⁵⁰ Özellikle geometrik kompozisyonlara ek olarak rumi ve palmetlerin yoğun kullanıldığı bitkisel bezeme grupları Anadolu Selçuklu Sanatının vazgeçilmez süsleme unsurları olmuşlardır.

Selçuklular mimari yapılarında cephelerde taç kapılar yani portal süslemelerin ağırlık noktasını oluşturmuştur.⁵¹ Selçuklu mimarisinin en önemli tasarım öğelerinden biri olan taç kapılar sadece tasarım açısından ön planda değil aynı zamanda simgesel işlevlere de sahiptir. 13. yüzyılda Doğu Anadolu'da bulunan medreselerde bezeme bakımından

⁴⁷ Ayla Ödekan, Bezeme, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s.146

⁴⁸ Ömür Bakırer, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yapı Malzemeleri", *IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Seminer Bildirileri*, Selçuk Üniversitesi, Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya, 1994,166,165-181

⁴⁹ Semra Ögel, *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*, (Ankara:Türk Tarih Kurumu,1966) , 3.

⁵⁰ Selçuk Mülayım, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)*,(Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982), 20.

⁵¹Ögel, *Anadolu Selçuklu*, 3.

zengin ta kapılar meydana getirildiği görölmüştür. Ta kapılar, Büyük Selçuklu döneminin bir ürünüdür.⁵² Anadolu Selçuklu süslemesinin en sık kullanıldığı alanlar olarak dikkati çeken ta kapılar, Anadolu mimarisi ve süslemesi için en iyi kaynaktır.⁵³

3.2. Anadolu Selçuklu Dönemi Ta Kabartma Elemanlarından Örnekler

Bu bölümde öncelikle, Anadolu Selçuklu Dönemi ve Divriği Ulu Cami ve Darüşşifa mimarisinde en çok kullanılan unsur olan geometrik bezemeler üzerinde durulacaktır.

3.2.1. Geometrik bezeme

Geometrik bezeme sanatı, İslamiyet öncesi ve sonrasıyla birlikte Türk-İslam kültürüyle yoğrularak bugünkü şeklini almıştır. Özellikle Anadolu Selçukluları döneminde yapılmış pek çok eserde geometrik motifli bezemelere rastlanmaktadır.

İlk çağlardan günümüze bulunduğu ortamı ve kullandığı eşyayı süsleme ihtiyacı duyan insanoğlu yaşadığı çevreden ilham alarak, önceleri geometrik daha sonra çeşitli formlara sokmuş ve işlevsel biçimlerde kullanmıştır.⁵⁴

Platon, Croce, Nitsche gibi sanat tarihçi ve estetikçiler, geometrik kompozisyon ve formları ortaya çıkış nedenleriyle birlikte açıklamaya çalışmışlardır. Şekil ve kompozisyonların, ifade ettikleri simgesel anlamları üzerinde bu açıklamalar, daha çok inanç ve felsefe gibi konulara dayanmaktadır. Diğer bir neden ise, ilgili materyalist teorilere dayandırılmıştır. Bu teoriler geometrik yapıdaki matematiksel uyum, tabiat diyalektiğinin uyumu ve maddenin yapısıyla alakalıdır. Geometrik bakımdan düzenli biçimler bir estetik haz objesi olarak görölmüştür. Onların bir bütün olarak kavranması, insan ruhu için gereklidir.⁵⁵

İslam sanatlarıyla birlikte geometrik düzen gelişimi tamamlamıştır.⁵⁶ İslamiyetin hakim olduğu kültürlerde çiniden, minyatüre, kaligrafiden teshipe kadar her teknik ve malzeme üzerinde geometrik bezemeye rastlanmaktadır.⁵⁷

⁵² Kuban, *Divriği*, 41.

⁵³ Berktaş, Ödekan ve Haasan, *Türkiye Tarihi I*, 520.

⁵⁴ Yıldırım Özbek, *Osmanlı Beyliği Döneminde Ta Süsleme (1300-1453)*, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları 423, 2002), 558.

⁵⁵ Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*. Çev. İsmail Tunalı (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985), 70.

⁵⁶ Yıldız Demiriz, *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2000), 40.

⁵⁷ Mülâyim, *Anadolu Türk*, 54.

İslam ve Türk sanatında zaman içerisinde, canlı varlıkların; hayvan ve özellikle de insan figürünün tasvirinden kaçış, o dönem sanatçıların yeni temalar ve yeni formlar aramaya yöneltmiştir. Bu zaman zarfı içinde, geometrinin hayal gücü ile birleşmesi, geometrik düzenlemeleri benzersiz bir bezeme çeşidi haline getirmiştir. Boşluk korkusu ile açıklanmaya çalışılan girift kompozisyonlar, zengin tasarım yolları ve bu tasarımların üretim koşullarının ilgilerini çekmesi çok uzak değildir. Tarihin neredeyse her döneminde kullanılan geometrik bezemeler, İslam sanatında Abbasi, Emevi, Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu dönemlerinde geliştirilmiş ve coğrafi bölgeyle birlikte, kullanılan malzemenin çeşidine göre farklı örnekler ortaya çıkmıştır. İran ve çevresinde tuğla kullanılarak yapılmış düzenleme çeşitleri, Anadolu'da taş malzeme kullanılarak uygulanmıştır. Hemen her malzemeyle ve bezemenin her alanda uygulamasını gördüğümüz geometrik kompozisyonlar, diğer süsleme çeşitleri olan bitkisel, yazı ve figürlü kompozisyonların yanında, Türk Sanatında çağlar boyunca varlığını kesintisiz olarak sürdürmüştür.⁵⁸

Ögel, Anadolu yapılarında görülen geometrik çizgi, ve kompozisyonlarında dini ve ritüel biçimlerin, mistik betimlemelerin olduğunu ve bu yönde yorumlamalara bir ölçüde gidilebileceğini bilmenin yerinde olduğunu söylemiştir. İslami dönemde görülen yıldız sistemlerinin, İslam öncesi dönemlerde de kullanıldığına dikkat çekmiştir. Tek bir motifle de simgesel anlamlar aranabileceğinin doğru olabileceğini fakat sonu olmayan çeşitteki kompozisyonların İslam düşüncesinin eseri olmaya daha yatkın olacağını belirtmiştir.⁵⁹

Selçukluda geometri sanatı özellikle Divriği'de İslam geometri sanatının çok ilerisine geçmiştir. Buradaki düzenlemelerin oluşturduğu etki sonsuzdur.⁶⁰

3.2.1.1. Yıldız sistemleri

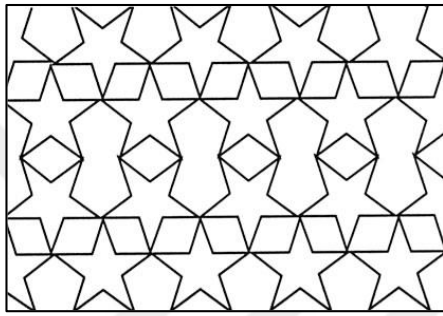
Anadolu Selçuklu taş süslemelerinde yoğun olarak kullanılan bezeme çeşitlerinden birisi de yıldız sistemleri veya yıldız ağlarıdır. Günümüze kadar yapılan birçok araştırmada Türk sanatında ve mimarisinde kullanılan figür ve motiflerin simgesel anlamları çözülmeye çalışılmıştır. Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra Türk sanatında üzerinde en çok konuşulan konulardan biri olan bezeme sanatlarının kaynağına ilişkin sorular ise dikkati çeken başka bir husustur.

⁵⁸ Mülâyim, *Anadolu Türk*, 51.

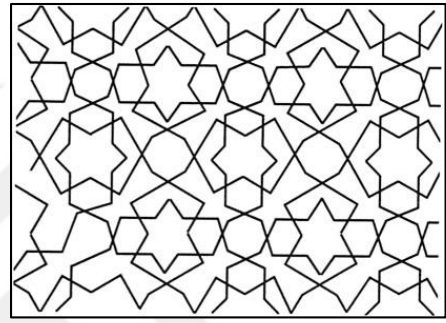
⁵⁹ Ögel, *Anadolu'nun*, 68.

⁶⁰ Kuban, *Divriği*, 151.

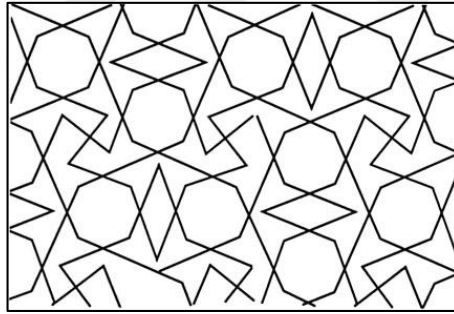
Anadolu Türk mimarisi ta kapılarını saran yıldız motifi ta ve ahşap süslemede yoğun olarak kullanılmıştır. Bu motifin ilk uygulama alanının kağıt olduğu tahmin edilmektedir. gel bahsedilen bu çalışmaların kâğıt üzerinde doğmuş çalışmalar olduğu kanaatinin, alan araştırmacıları tarafından açıklandığına değinmiştir.⁶¹ Yıldız sistemlerinin en temel özelliği birbirini kesen kırık çizgiler olduğu bilinmektedir.⁶² Anadolu Selçuklu ta bezeme sanatında görünen yıldızlı geometrik bezemelere benzer düzenlemelere, Azerbaycan bölgesinde, İldenizogulları'nın mimari eserlerinde rastlanmaktadır. İran'da Büyük Selçuklu mimari yapılarında yıldızlı düzenlemelerin öncüleri bulunmaktadır.



Şekil 1: Beşli Yıldız, Divriği Darşşıfa Kapısı Alınlık⁶³



Şekil 2: Altılı Yıldız Sekizgen, Ağzıkara Han⁶⁴



Şekil 3: Sekizgen, Susuz Han Takapı⁶⁵

Mülayım, Türk sanatındaki geometrik bezemelerin kaynağının Ege ve Akdeniz çevresinden ve İşlam ncesi inançlardan geldiğini belirtmiştir.⁶⁶ oruhlu ise, yıldızlı geometrik bezemelerin kaynağının Orta Asya'da, Türklerin bulunduğu dönemlere veya Uygur Türkleri'ne dayandığını söylemektedir.⁶⁷

⁶¹ Ögel, *Anadolu'nun*, 87.

⁶² İdil Treli, "Türk Sanatında Altı Köşeli Yıldız" (yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2006), 91-92.

⁶³ Demiriz, *İşlam Sanatı*, 176.

⁶⁴ Demiriz, *İşlam Sanatı*, 66.

⁶⁵ Demiriz, *İşlam Sanatı*, 176.

⁶⁶ Selçuk Mülayım, *Araştırmacıya Notlar*, (İşstanbul: Kişisel Yayın, 2008), 66.

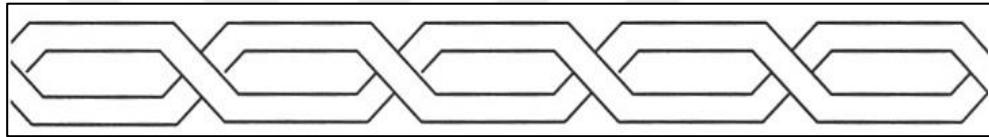
⁶⁷ Yaşar Çoruhlu, "Anadolu Selçuklu Ta Süsleme Sanatında Yıldız Sistemleri", *Antika Dergisi*, 34 (1988) : 50.

Sonuç olarak çok zengin bir bezeme anlayışına sahip olan Anadolu Selçuklu Sanatı birçok kültürün etkisini sanat eserleri ve mimari yapılarına yansıtabilmiştir.

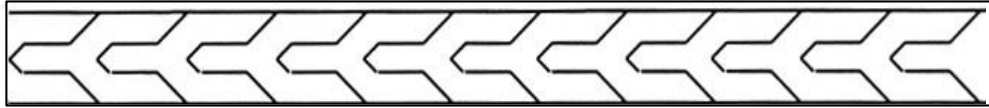
3.2.1.2. Geçme düzenler

İki kırık veya yuvarlak çizginin kesişmesinden oluşan geçmenin literatürdeki diğer adı zencerektir. Sadece bir merkez üzerinde gelişen, ikiden fazla kırık çizgi ve merkezle daha içi içe geçmiş geçmeler de elde edilmektedir. İkili, üçlü, dörtlü geçme gibi isimler alan zencerek, anahtar çizgilerle geçme motifleri yapılmıştır. İki yuvarlak çizginin içinden ve dışından çizilen dik, yatay ve çapraz hatlarla meydana gelmektedir.⁶⁸

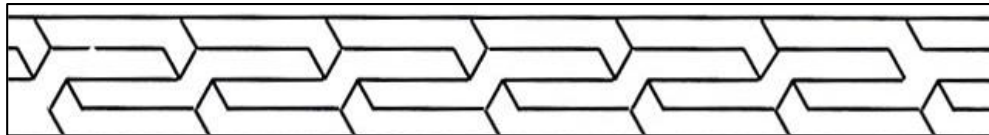
Tek boyutta sonsuza kadar sürdürülebilen geçme düzen açık sistemin örneklerindendir. Geçme ve örgü sistemlerinde sonsuzluk ilkesi aynı motifin sürekli tekrarıyla uygulanmıştır. Geçme, birbirine halkalanan kapalı formlarda, bir düzen içinde çizgi ya da şerit sistemlerinde kullanılabilmektedir.⁶⁹



Şekil 4: Zencerek, Aksaray Sultan Han Taçkapı⁷⁰



Şekil 5: Zencerek, Avanos Sarı Han, Avlu Kemerli⁷¹



Şekil 6: Zencerek, Ağzıkara Han, Karatay HanTaçkapı⁷²

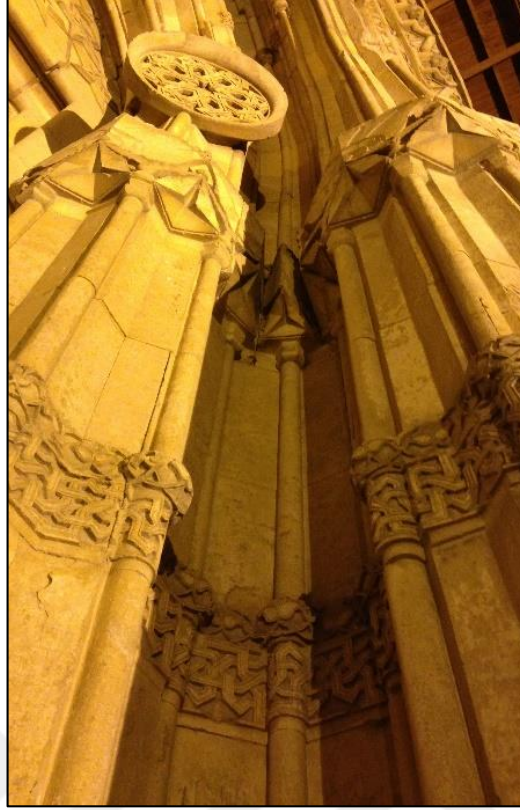
⁶⁸ Süheyl Ünver, *Doğuda Kitap Süslemelerinden Bir Kısım Geçmeler Hakkında* (İstanbul: Cumhuriyet, 1947), 4.

⁶⁹ Nermin Şaman Doğan, *Selçuklu Dönemi Kervansarayları*, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007), 455.

⁷⁰ Demiriz, *İslam Sanatı*, 334.

⁷¹ Demiriz, *İslam Sanatı*, 341.

⁷² Demiriz, *İslam Sanatı*, 335.



Şekil 7: Divriği Darüşşifası Taçkapısında Bulunan Zencerek Örneği Geometrik Geçme Düzenler (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)⁷³

3.2.1.3. Rozet (Madalyon-Şems)

Anadolu Selçuklu sanatında önemli bir yer olan bezeme geleneğine özellikle kervansaraylar, medreseler ve camilerin taç kapıları ve cephe bezemelerinde yoğunlukla değinilmektedir.⁷⁴ Taç kapılar üzerinde bulunan her bir bezeme alanı içerisinde rozet de bu anlamın birer örneği şeklinde ortaya çıkmaktadır. Türk bezeme sanatında yüzeysel olarak işlenmiş ve dairesel formdan meydana getirilmiş bezeme unsurları için madalyon(rozet-şems) terimi sıklıkla kullanılırken, aynı şekilde benzer bezeme programına dahil edilmiş ancak biçim olarak yarım küre şeklinde meydana getirilen olarak formlara da kabara terimi kullanılmaktadır.⁷⁵

Madalyon (rozet-şems) olarak adlandırılan motifler daha çok sonsuzluk hissi verecek şekilde tasarlanmış merkezsel desenler olarak açıklanmıştır.⁷⁶ Ögel, madalyonlarla ilgili olarak, güneş disklerinin yoğun kullanılan bir dönemden kalan bir içeriğin Selçuklu sanatında uygun bir yer bulması olarak yorumlamıştır. Yüzeysel

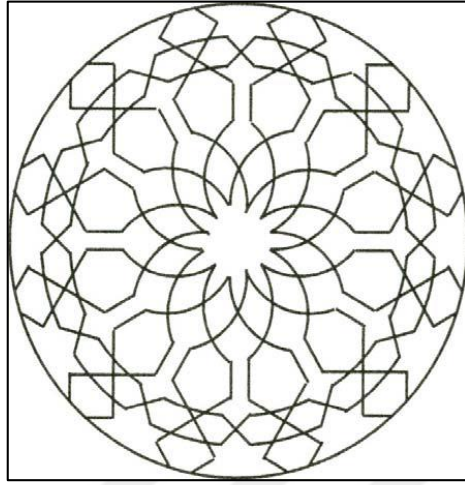
⁷³ Ali Turan, Fotoğraf Arşivi, 2013.

⁷⁴ Ömür Bakırer, *Selçuklu Öncesi ve Selçuklu Dönemi Anadolu Mimarisinde Tuğla Kullanımı*, (Ankara: ODTÜ Yayınları, 1981), 19.

⁷⁵ Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2012), 152.

⁷⁶ Demiriz, *İslam Sanatı*, 125.

olarak kullanılan rozetlerin içerisinde kullanılan yıldız motiflerinin de kozmolojik anlamlara gelebileceğini söylemiştir.⁷⁷



Şekil 8: Rozet, Ağzıkara Han Taç Kapı⁷⁸

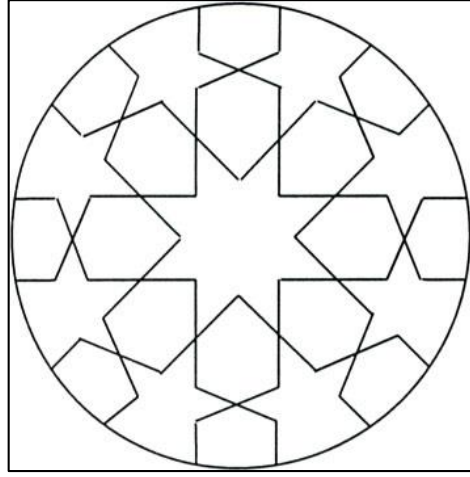
Yüzeyden az miktarda yaptıkları çıkıntıyla sade bir görünüm sergileyen madalyonlar, bazen ince bir hilal ile çevrelenmiş ve yüzeyden yüksek bir şekilde tasarlanmıştır. Divriği Ulu Cami Darüşşifa taç kapısı ve Buruciye Medresesinin her iki tarafında örneklerine rastlanmaktadır. Bazı örneklerde de etrafında herhangi bir sınır olmaksızın altıgen ya da sekizgen olarak bırakılmış olanlarına da rastlanmaktadır.



Şekil 9: Sekizli Rozet Detayı, Divriği Darüşşifa Taç Kapısı (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

⁷⁷ Ögel, *Anadolu'nun Selçuklu*, 83.

⁷⁸ Demiriz, *İslam Sanatı*, 126.



Şekil 10: Sekizli Rozet Detayı Çizimi, Divriği Darüşşifa Taç Kapısı (Orijinal fotoğraftan alıntılanarak çizimi yapılmıştır. Çizim: Ali Turan)⁷⁹

3.2.1.4. Küre

Anadolu Selçuklu bezeme sanatında karşılaşılan önemli mimari plastik öğelerden birisi de küredir. Mimari yapılardaki bezemelerde küre, kabara, ve madalyonların bezeme unsuru olarak kullanılmalarının bir beğeniye ortaya koyma amacının yanında, simgesel anlamlar taşımaktadır. Ögel, özellikle kürelerin yıldız sistemleriyle birlikte kullanılmalarının kozmolojik anlamlar taşıdığını ve küçük birer gök kubbeyi sembolize ettiğini vurgulamıştır.⁸⁰ Küre kesiti olarak tanımlanan kabara ve daire biçimli rozetlerin sık kullanımı, çoğunlukla yıldız bezemeli olduğu, bazılarının yüzeyinde “Allah” lafzının geçmesi, İslam ikonografisinde yaygın olan daire motifinin taşıdığı tanrı, gökyüzü ve evren gibi dinsel ve kozmolojik temelli olduğunu göstermektedir.⁸¹ Divriği Ulu Cami batı taç kapısında toplamda on iki adet küre bulunmaktadır.⁸²

⁷⁹ Turan, *Fotoğraf*, 2013.

⁸⁰ Ögel, *Anadolu Selçukluları*, 94-95.

⁸¹ Beyhan Karamağaralı, “İç İçe Daire Motiflerinin Mahiyeti Hakkında” *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal’a Armağan* içinde, (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1993), 258.

⁸² Doğan Kuban, *Divriği Mucizesi, Selçuklular Çağında İslam Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), 126.

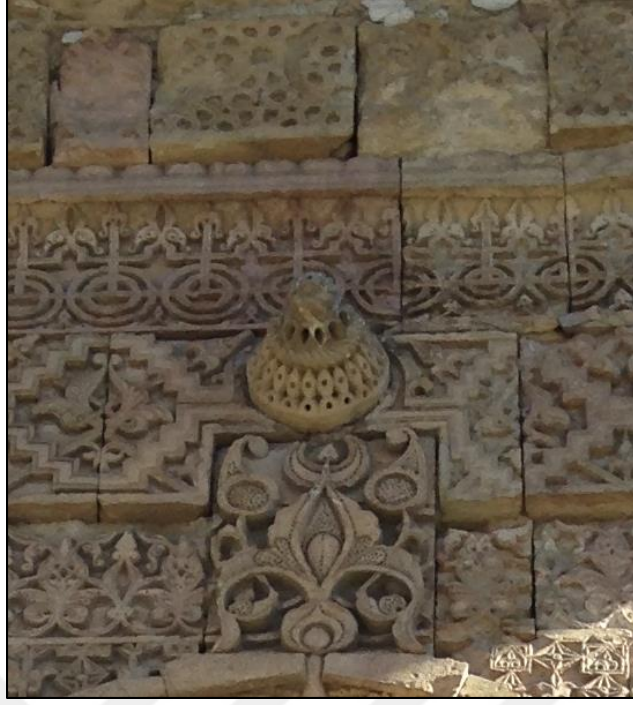


Şekil 11: Divriği Ulu Cami Batı Kapısındaki Küreler (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

3.2.1.5. Kabara

Mimaride kabara, bir küre ya da koninin dışbükey görünümlü kesitleri olarak adlandırılmaktadır. Düzlemde kesilen bir küre parçasının dışa doğru taşkın yüzeyi kullanıldığı için bu ismi almıştır. Dışbükey kısmı dışa gelecek şekilde kesiti daire olan yüzeyin yapı taşına monte edilmesi ile elde edilmektedir.⁸³

⁸³ Nermin Şaman Doğan ve Turgay Yazar, Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Mimari süslemesinde Küre, Küre ve Koni Kesiti/Kabara, Rozet. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2013 Güz (19), 227.



Şekil 12: Divriği Ulu Cami Batı Kapısındaki Kabara Örneği (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

3.2.1.6. Çarkıfelek

Türk bezeme sanatında bir merkez çevresinde birden çok kolu ile döngüsel bir etkisi olan çarkıfelek motifi, fırıldak, pervane, yanardöner gibi isimlerle de anılmıştır. Arap ve İran kültüründe bu dönüş haline çerh-i felek olarak adlandırmışlardır. Türkler bu kelimeyi çarkıfelek olarak kullanmışlardır. Evrenin ve dünyanın devinimini hareketini, sonsuzluğu ve ölümsüzlüğü sembolize eden motif sonsuzluk ve döngüsellik düşüncesi ile Allah'ın kudretini ilmini yansıtan sıfatları hep sonsuz olarak açıklanmaktadır. Bununla birlikte motifin hareketi evrendeki her şeyin haydan gelip huya gideceğini sembolize etmektedir.⁸⁴



Şekil 13: Darüşşifa İç Mekanda Yer Alan Çarkıfelek Örneği (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

⁸⁴ Alper Altın, Türk İslam Kubbelerinde Çarkıfelek Formları, *Sanat Tarihi Yıllığı*, 30(2021),29-80

3.2.2. Bitkisel bezeme

Süslemecilik insanlık tarihinden bu yana değişerek süregelmiştir. Çok eski çağlardan beri insanoğlu duygu ve düşüncelerini bir biçim üzerinde ifade etmek istemişlerdir. Böylece yüzyıllar boyu çeşitli objeler ve mimari yapılar üzerinde çeşitli süsleme bezeme motifleri, formları üretmişlerdir. Böyle bir isteğin sonucu olarak bitkisel bezemeler ayrı bir dekoratif süsleme unsuru olmuştur.

Bezeme belirli bir eseri ya da belirli bir alanı daha estetik ve dekoratif bir görünüm kazandırmak için farklı teknikler uygulayarak yapılan bir çalışma olarak tanımlanmıştır.⁸⁵

Türkler Anadolu'ya geldiklerinde kendileriyle bir çok kültürün sentezini de getirmişlerdir. Kendi özünü yitirmeden ilişki içerisinde oldukları her kültürü kendi özellikleriyle yorumlayabilmişlerdir. O yüzden kendi kültürünün oluşmasındaki payı büyüktür.⁸⁶ İslam sanatında erken dönemlerden beri bitkisel motifler kullanılmıştır.⁸⁷

Moğol istilasından önce yapılmış olan eserlerde geometrik bezemeler diğerlerine oranla daha yoğun görülürken 13.yüzyılda inşa edilen eserlerde bitkisel bezemeler yoğunluk kazanmıştır. Taş süslemelerde rastlanan bitkisel motifler kendi içerisinde sınıflandırılmışlardır. Selçuklu taş yapılarında bitkisel bezemelerle yansıtılmak istenen olgu doğada örneklerine sıkça rastlanan çiçek ve yaprak karakterli motiflerle, doğada eşine nadir rastlanan ya da bütün olarak bulunmayan doğadaki bitkisel örneklerle benzeyen formların belli kurallar ölçüsünde bir araya getirilmiş kompozisyonlardır. Bunlardan bir tanesi de rumidir. Rumi doğada bütünüyle rastlanmayan ama yaprak özellikleri taşıyan bir motiftir.⁸⁸

Bitkisel bezemeler işlenmeden önce mutlaka bir geometrik yapıya dayandırılmıştır. Selçuklu döneminde tamamen stilize olmuş herhangi bir anlama dayandırılmayan palmet, lotus gibi motifler geometrik bir forma dönüşürken, papatya çiçeğine benzeyen lotus, rozet olarak kullanılmıştır. Bu rozetler bazen dalların hareketine bağlı olarak çarkıfelek motifine dönüşmüştür.⁸⁹

Ayrıca geometrik bezemeden bitkisel bezemeye geçişin yanında, süslemelerde dal, rumi, palmet, hayat ağacı gibi bitkisel motifler, yüzeyden oldukça taşmış, üst üste

⁸⁵ Süheyl Ünver, *50 Türk Motifi*, (İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları, 1990), 6.

⁸⁶ Banu Akgün, *Türk Süsleme Sanatında Hatailer, Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, 2007, s. 47, 45-59

⁸⁷ Özbek, *Osmanlı*, 566.

⁸⁸ Özbek, *Osmanlı*, 555.

⁸⁹ Sezer Tansuğ, *Karşıtı Aramak*, (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1983), 190.

biçimlenmeyle sağlanan ışık ve gölge zıtlığının oluşturduğu derinlik, motiflerin birbirinden bağımsız kullanılması, bulundukları yapılarda farklılık göstermektedir. Özellikle rumi, palmet ve lotus motiflerinin, yapraklarının damarlarının abartılı verilmesi, bulundukları yüzeyden hafif dışa taşkın yuvarlak biçimli vurgunun olması da önem taşımaktadır.⁹⁰



Şekil 14: Darüşşifa Taç Kapı Sütunçe Altlığında Bitki Bezemeli Bordür (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

3.2.2.1. Palmet

En genel tanımıyla palmet, bir bitki sapının her iki yanında birbirine paralel olarak dizilmiş yapraklardan oluşan bitkisel bezeme elemanıdır.⁹¹ Cepheden duran palmet, yaprağın palmiye şeklinde bölümlere ayrılmasından oluşmaktadır.⁹² Kullanım zenginliği bakımından en önemli bezeme öğesidir. Erken örnekleri milattan önceye tarihlenmiş ve Akdeniz kültüründe yaygınlaşmıştır.⁹³

Selçuklu sanatında Palmet motifi varlığını hayat ağacında hurma olarak sürdürmektedir. Şamanizm inancında dünyanın merkezi olduğu kabul edilen hayat ağacı, kamın gökyüzüne yükselişinde adeta bir merdiven görevi görmektedir. Sivas Gök Medrese’de bu uygulamaya yer verilmiştir.⁹⁴ Ettinghausen, İslam sanatında palmeti, hurma ve palmiyeden stilize bir motif olarak ele almıştır. Palmiye dalıyla benzerlik

⁹⁰ Ögel, *Anadolu Selçukluları*, 75-77.

⁹¹ Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992), 184.

⁹² Celal Esad Arseven, “Palmet”, *Sanat Ansiklopedisi*, C: IV, (1994), 1587.

⁹³ Cevat Başaran, “Anadolu Roma Çağı Lotus-Palmet Örgesinde Tip Gelişimi”, *Türk Arkeoloji Dergisi* 28, (1989), 53-72.

⁹⁴ Ögel, *Anadolu Selçukluları*, 75-77.

gösteren palmet, bazı sözlüklerde motifin temel karakteri olarak taç yaprakları ışın formunda dikkati çekmektedir.⁹⁵

Palmet motiflerinin Selçuklu mimarisindeki en özgün örnekleri Divriği Ulu Camisinde karşımıza çıkmaktadır. Kuban, palmetlerle ilgili olarak Divriği bezemesi bağlamında Selçuklu bezeme sanatının en önemli motiflerinin bitkisel motifler olduğunu ve Divriği'ye kimlik kazandıran iki büyük taç kapının devasa yaprakları ve palmetleri olduğunu söylemiştir.⁹⁶



Şekil 15: Kuzey Taç Kapıdaki Büyük Boyutlu Palmet Detayı (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

3.2.2.2. Lotus

Antik dönemlere ait birçok kültürde, bazı bitkilerden söz edildiği ve bunlara kutsal anlamlar yüklendiği ve sembolleştirildiği ile ilgili bilgilere rastlanmaktadır. Bir takım anlamlar taşıyan semboller yüzyıllar öncesinden hayatın ve sanatın her alanında kullanıldığını gösteren bulgular vardır. Sembol olarak kullanılan bitkilerden biri de lotustur. Lotus beş bin yıldan uzun zamandır insanlar için kutsal sayılmıştır ve sanatın her dalında sıkça kullanılmıştır.⁹⁷

Mimaride rölyef olarak kullanılan lotus çiçeğinin örneklerine birçok kültürde rastlanmaktadır. Lotus, Hindu geleneklerinde Tanrı'yı sembolize eder. Dolayısıyla

⁹⁵ Özbek, *Osmanlı*, 555.

⁹⁶ Kuban, *Divriği*, 74.

⁹⁷ Rezania Pedram “Symbol of Lotus in Ancient World”. *Life Science Journal*. 8/3, 2011, s. 309-312.

tanrılar lotus çiçekleri ile birlikte betimlenmektedir. Budist tapınaklarında, lotus pozisyonunda oturmuş gülümseyen budisatvalar bulunmaktadır.⁹⁸ Bu kültürde aynı zamanda çakralar olarak bilinen enerji merkezlerini, doğurganlığı, güzelliği, refahı ve sonsuzluğu temsil etmektedir. ⁹⁹ Millattan önceki dönemlerden bu yana bilinen lotus bitkisi, birçok dönemde süslemenin bir elemanı olmuştur.¹⁰⁰

Palmet-lotus frizine İslam sanatında da rastlamak mümkündür. Bu örneklerden biri olan Divriği Ulu Caminde, büyük yaprakların dolgu örneklerinde lotusa rastlanmaktadır. Birbirine karışmış iki form olan lotus ve palmetin ayırt edilmesi oldukça zordur.¹⁰¹

Selçuklu döneminin en çok kullanılan ve en simgesel motifidir. Divriği’de de en yaygın örneklerine rastlanmaktadır. Bunlardan en dikkat çekici olan ise Kuzey taç kapıdaki rumi bezemeli lotustur.



Şekil 16: Kuzey Taç Kapıda Yer Alan Rumi Bezemeli Lotus Örneği (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

3.2.2.3. Rumi

Rumi motifi taş, çini, ahşap, kumaş ve kitap sanatları gibi, tüm bezeme alanlarının vazgeçilmez bir ögesi olmuştur. Anadolu Selçukluları tarafından geliştirilmesinden ve Anadolu Selçukluları döneminden beri sıkça kullanılmalarından

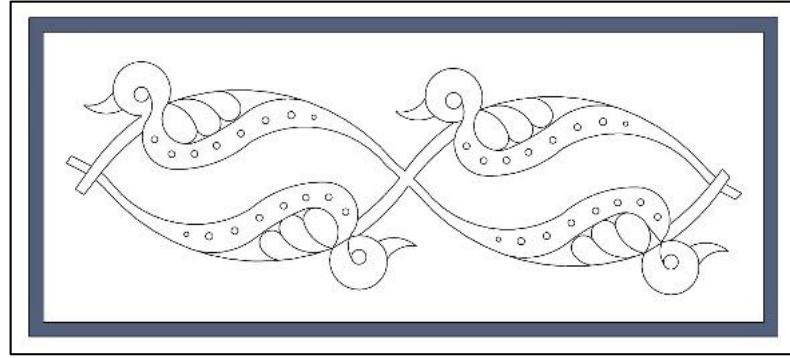
⁹⁸ Pedram, *Symbol*, 309.

⁹⁹ Pamela Ball, *Tao Gizli Öğretisi*. (İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları, 2007), 127.

¹⁰⁰ Kuban, *Divriği*, 176.

¹⁰¹ Ögel, *Anadolu Selçukluları*, 78.

ötürü Anadolu anlamına gelen "rumi" deyimini almıştır. Aynı zamanda bu motif "Selçuki" adı da verilmektedir.¹⁰²



Şekil 17: Rumi Örneği (Cahide Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler-Hatai—Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000, s.3'den alıntılanarak çizimi gerçekleştirilmiştir. Çizim: Ali Turan*)¹⁰³

Arseven'e göre, rumi Türklerin Orta Asya'da en eski zamanlardan beri bezemede kullandıkları hayvan formlarının süsleme amacıyla üsluplaştırılmasından ortaya çıkmıştır.¹⁰⁴

Rumi motifinin en erken örneğine, Uygur Türkleri tarafından yapılmış 9. ve 10. Yüzyıldaki fresklerde resmedilen deniz canavarının kanadında rastlanmaktadır. Bu form daha sonraki yüzyıllarda sıkça kullanılacak olan ruminin klasik bir örneğidir.¹⁰⁵

Rumi, yaprak özellikleri taşıyan bir formdur. Doğada olduğu gibi görünmez. Örneğin, bezemelerde rumiyi taşıyan kıvrık dal doğada görülmez. Daha çok, tek başlarına veya birbirleriyle farklı merkezler ve farklı düzende gelişen kompozisyonda kullanılmışlardır.¹⁰⁶ Rumi motifi, yaprak kökenli olmasına rağmen, yaprağın doğal halinden tanınmayacak şekilde değişikliğe uğradığı görülmektedir. Türk sanatında zoomorfik kaynaklı olduğu iddia edilmiştir.¹⁰⁷

Rumi Anadolu Selçuklu mimarisinde, daha çok kıvrık ve organik bir özellik gösterir. Aynı zamanda deforme edilmiş, yaprakları uzayıp giden Rumilere rastlanır.

¹⁰² Şeyda Yavuz, "Süsleme Sanatlarında Rumi Motifi ve Tarihsel Gelişimi", (yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, 2008), 1.

¹⁰³ Cahide Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler -Hatai-*, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000), 3.

¹⁰⁴ Arseven, *Palmet*, 1587.

¹⁰⁵ Keskiner, *Türk Süsleme*, 3.

¹⁰⁶ Özbek, *Osmanlı*, 534.

¹⁰⁷ Mülayim, *Anadolu Türk*, 405.

Bu özellik rumiyi geometrik motiflere yaklaştırmıştır. Örneğine ilk kez Buruciye’de rastlanmaktadır.¹⁰⁸



Şekil 18: Darüşşifa Taç Kapıda Yer Alan Rumi ve Bitki Bezeme Örnekleri (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

3.2.2.4. Akantüs

Acanthaceae türünden bir bitkidir. Türkçe adı Ayı pençesidir. Acanthüs'ler kalın, silindirik, dikenli, yüksek, otsu bitkilerdir. Düzensiz, asimetrik ve gösterişli çiçeklere sahiptir. Bu yüzden süs bitkisi olarak yetiştirilmektedirler. Gerek çiçek durumları gerekse çiçeklerinin biçimleri bakımından aslanağzını andırırlar.¹⁰⁹

Korent ve kompozit sütun başlıklarının ayrılmaz bir parçası olan acanthus yaprakları ilkçağlardan itibaren Roma ve Bizans olmak üzere, çeşitli kültürlerin sanatına yoğun bir şekilde girmiştir. Özellikle Akdeniz sanatında çeşitli malzeme ile yaprak, kıvrım veya rozet formunda birçok eserde kullanılmıştır. Geç antik sanatın yanı sıra, barok sanatta da sıkça kullanılmıştır.¹¹⁰

3.2.2.5. Hayat ağacı

Kutsal Ağaç ya da hayat ağacı, insanlık tarihinin çok çeşitli dönem ve kültürleri tarafından en fazla benimsenen ve kullanılan simgelerinden biridir. Birçok toplumun mitolojisinde, ölümü, yaşamı ve evreni betimlemek için kullanılmıştır. Evrenin üç katını birleştiren hayat ağacı kökleriyle yeraltında, gövdesi ile yeryüzünde, ışığa yönelen ve uzayıp giden yapraklarıyla da gökyüzündedir. Büyümek için güneşe ihtiyaç duyan ağaçların sürekli gökyüzüne doğru olan

¹⁰⁸ Ögel, *Anadolu Selçukluları*, 96.

¹⁰⁹ Asuman Baytop, *Farmosötik Botanik*, (İstanbul: İlk Baskı, 1977), 296.

¹¹⁰ Yıldız Demiriz, “Acanthus Türkiye’nin Arkeoloji ve Sanat Tarihi Terminolojisine Yanlış Adla Girmiş Bir Bitki Motifi”, *Sanat Tarihi Dergisi*, 1984, Cilt:3 Sayı 3, s.19.

yükselişleri de sembolik bir anlam taşımaktadır. Yaşamı ve ölümü aynı zamanda sonsuzluğu simgelemektedir.

Birçok kaynakta adı kozmik ağaç, dünya ağacı, evren ağacı ve hayat ağacı, aynı özelliklerdeki ağacı ifade eden ağaçlar olarak geçmektedir. Bu kavramların ifade şekli toplumdan topluma ve kültürden kültüre farklılıklar göstermektedir. Anılan ağaçlar aynı ağaçlardır. Farklı ifade şekillerinin nedeni ise farklı toplumlarda farklı mitolojik özelliklerinin ön plana çıkmasından kaynaklanmaktadır. Hayat ağacı da kozmik ağaç da kozmolojik düzenin gerçekliğini, hayatın devamlılığını, bir düzen içinde devam etmesini ve sürekli olarak yenilenmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda sayılan ağaçlar özellikleri bakımından birbirleriyle örtüşmektedir. Kozmik ağaç dünyanın kutsallığını, doğurganlığını ve sürekliliğini, yaradılışı, verimliliği ve ölümsüzlük özelliklerini kendisinde barındırarak hayat ve ölümsüzlük ağacı yerine geçmektedir.¹¹¹

Anadolu Selçuklu mimarisinde ise kutsal ağaç kompozisyonu çoğunlukla yapı portallerinde karşımıza çıkmaktadır. Divriği Ulucami'si kuzey portalinde güneş diskinin üzerinden yükselen kutsal ağaçlar gibi vazodan çıkan dal şeklinde kutsal ağaçlar da yer almaktadır.

¹¹¹ Oktay Belli, "Urartularda Hayat Ağacı İnancı", *Anadolu Araştırmaları*, VIII, (İstanbul, 1982): 8

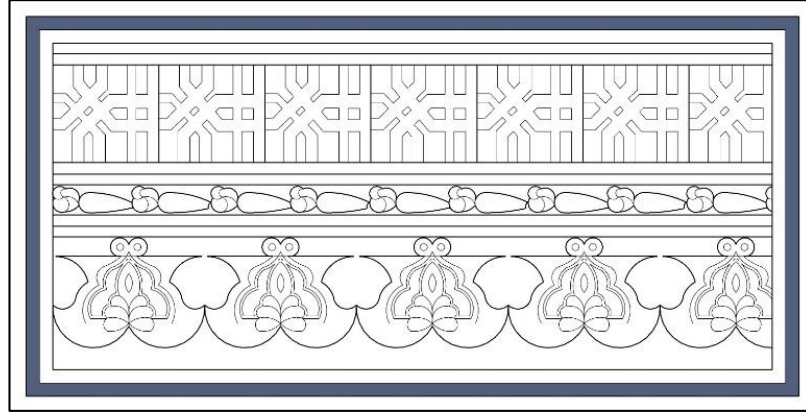


*Şekil 19: Divriği Ulu Cami Kuzey Taç Kapısında Bulunan Vazodan Çıkan Dal Şeklindeki Hayat Ağacı
(Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)*

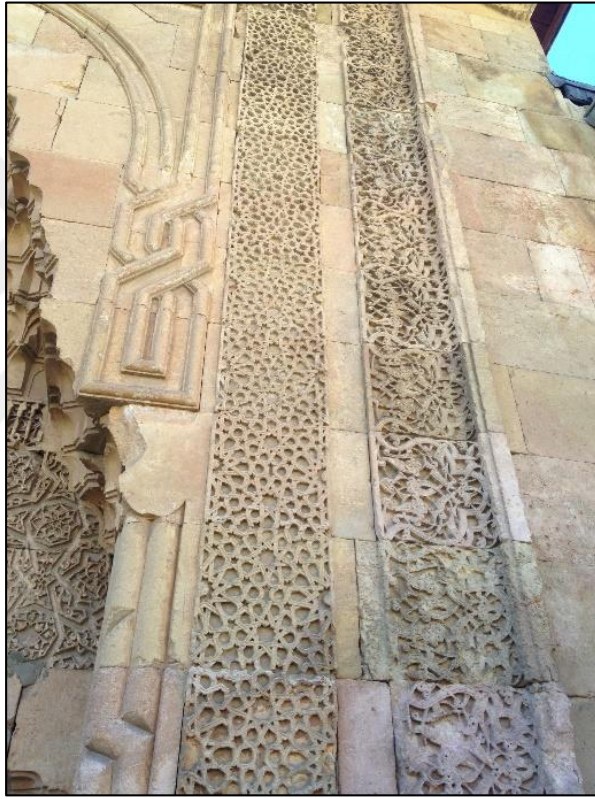
3.2.3. Karma bezeme

Karma bezeme kendi özelliklerini yitirmeden geometrik ile bitkisel bezemede kullanılan motiflerin bir arada kullanılmasından meydana gelir. Hatlar kesin ve belirgin, grift bir özellik görülür. Bazen de araya ince düz bir bant ve geniş bir firiz girerek geometrik motifle bitkisel motif, aynı yüzeyde yan yana gözlenmektedir. Divriği Ulu Cami, Doğu taç kapısının en dış şeridindeki karma bezeme en güzel örneklerdendir.¹¹²

¹¹² Ünal, *Osmanlı Öncesi*, 100.



Şekil 20: Karma Süsleme Çizimi (Daruşşifa taç kapısının en altında bulunan yarım çokgen geçmeli geometrik ve bitki bezemeli bordür, orijinal fotoğraftan alıntılanarak çizimi gerçekleştirilmiştir. Çizim: Ali Turan)¹¹³



Şekil 21: Karma Bezeme, Divriği Ulu Cami Doğu Kapısı (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

Buruciye Medresesi taç kapısı incelendiğinde ana şeridin yukarısındaki bezeme örneğinde beş ve on kollu yıldızlardan oluşmuş geometrik şeritle birlikte bitkisel bezemelerden oluşan ikinci bir şerit bulunmaktadır. Sivas Gök Medrese ve Karaman'da bulunan Hatuniye Medresesinde taç kapılardaki en dış şeritler de aynı şekilde biçimlendirilmişlerdir. 11. yüzyılın Anadolu mimari yüzeylerinde rastlanan Selçuklu bezemeleri, 12. yüzyılda uygulama alanı giderek gelişmektedir. 13. yüzyılda ise bezeme programı doruğa ulaşmıştır. Özellikle bu dönemde elemanlarda

¹¹³ Turan, *Fotoğraf*, 2013.

gözle görülür değişimler olmuştur. Çokgenlerdeki kenar sayısının artması, içe ve dışa doğru hareketler yapmaları dolayısıyla rozete benzer motiflerin ortaya çıkışı natüralizme doğru bir eğilimin göstergeleridir. Bu dönemin başlarında bitkisel ve geometrik bezemelerin acemice zamanla yaygın ve güçlü bir akım haline gelmiştir. Bu bezemeler kaynaşırken yeni bir üslup doğmuştur.¹¹⁴



Şekil 22: Karma Bezeme Detayı, Divriği Ulu Cami Doğu Kapısı (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

3.2.4. Zengi düğümü

Halep İsfaki mescidi Zengi dönemine ait bir yapıdır. Bu yapının batı cephesinde yer alan kapısının üstünde, dikdörtgen panoda renkli taş silmelerin köşeli düğümlü geçmeler meydana getirdiği görülmektedir. Bu daha sonra Zengi düğümü denilecek tarzın ilk denemesi olarak ortaya çıkmaktadır.¹¹⁵ Bu motif Divriği Ulu Caminin Doğu taş kapısında da görülmektedir.

¹¹⁴ Mülayim, *Anadolu Türk*, 31-36.

¹¹⁵ Alev Çakmakoglu Kuru, Orta çağ Anadolu Türk Mimarisinde Düğüm Motifi ve İkonografisi, *İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* ,Sayı 2008,Sayı 51 ,s.23-52, <https://erdem.gov.tr/tam-metin/272/tur> (Erişim: Eylül 2021)



Şekil 23: Doğu Taç Kapısında Yer Alan Zengi Düğümü (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

3.2.5. Mukarnas

Mukarnas, belirli bir biçim ve kural dizgisi olan, içerdği iç bükey oyukların kökeni bakımından ortak bir görüşün bulunmadığı bir mimari ve süsleme unsurudur.¹¹⁶ Yan yana ve üst üste yerleşen prizmatik unsurların, dışa doğru taşıntı yaparak, simetrik bir düzen içinde dizildiği üç boyutlu bir mimari bezeme ögesi ve strüktürdür.¹¹⁷

¹¹⁶ Orhan Cezmi Tuncer, Anadolu Selçuklu Taçkapılarında Mukarnas, I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi, Konya : S.Ü. Basımevi, C.II. 2001, 361.

¹¹⁷ Sözen ve Tanyeli, *Sanat Kavram*, 216.



Şekil 24: Doğu Taç Kapısında Yer Alan Mukarnas Örneği (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

3.2.6. Kitabe

Dini, sivil ve askeri yapıların belirli yerlerine özenle işlenen, verdiği bilgilerin yanı sıra, yapının estetiğini tamamlayan dekoratif mimari bir unsurdur. Genellikle binanın giriş kısmına kapı üstlerine konumlandırılır. Eserin kimin tarafından ne zaman yapıldığını bildirmektedir.¹¹⁸



Şekil 25: Batı Taç Kapısında Yer Alan Kitabe Örneği (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

¹¹⁸ <https://islamansiklopedisi.org.tr/kitabe> Erişim :Mayıs 2022

3.3. Anadolu Selçuklu Mimarisinde Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası

Bağlamında Figür ve Simgelerden Örnekler

Yaklaşık olarak 200 yıl boyunca varlığını sürdüren Anadolu Selçuklularının ortaya koyduğu eserlerin ve mimari yapıların farklı bir biçimde bezendiği görülmektedir. Eserler incelendiğinde yazı ve bitkisel motifin bir araya getirildiği bir alanda yazı; bitkisel ve geometrik motifin bir araya bir alanda ise geometrik formun ön planda olduğu görülmektedir. Farklı malzemeler üzerine işlenen bu bezemeler figürlü, hat, bitkisel ve geometrik bezemeler gibi çeşitli gruplara ayrılmaktadır.

Tasvire mesafeyi benimsemeyen Selçuklular, Anadolu'da inşa ettikleri birçok eser ve mimari yapıda insan ve hayvan figürlerine sıkça yer vermişlerdir. İslamiyet'in kabulünden sonra Selçuklular İslam kültüründe tasvir alanında önemli adımlar atmıştır. Anadolu-Türk Sanatında, figürün mimari yapıların süslemesinde sık kullanılmadığı ve bugüne gelmiş örneklerin de ibadet dini olmayan yapılarda uygulandığı yolunda kabul gören bir genel kanı vardır. Bu kanıya rağmen bazen dini yapılarda da figür kullanılmıştır. Bu figürler yapının içinden çok cephelerde görülmesi bu kanıyı doğrular niteliktedir.

10. yüzyıldan itibaren İslamiyet'i kabul etmeye başlayan Türkler'de şaman kültürünün etkileri devam etmiş ve bu nedenle Müslüman olan Türkler'de eğlence kültüründen yas kültürüne, misafir ağırlamaktan komşuluk kültürüne kadar günlük yaşantılarının neredeyse her alanında Şamanizm geleneklerini günümüze kadar sürdürmüştür. Göçebe kültürün bir ürünü olan hayvan Üslubu, İslamiyet'in kabulünden sonra değişime uğrayarak devam etmiştir.

Aşağıda Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası'nda kullanılan figür ve simgeler ele alınacaktır.

3.3.1. İnsan figürü

İslamiyet'ten öncesi dönemlerde mimari yapılarda ve sanat eserlerinde rastlanan insan figürü sadece insanı tasvir etmek için ele alınmamıştır. Aynı zamanda fizik ötesi varlıkları da betimlerken insan figürü kullanmışlardır. Bu durumda insan figürü insanoğlunun eyleme dönüştürdüğü her davranışı yansıtmasının yanında inançlarla ilgili birtakım unsurları da temsil etmek gibi bir görevi üstlenmişlerdir. Dolayısıyla insan figürü deyimi, insanın fiziksel görünümüyle ilişkili özelliklerinin yer aldığı bütün figürleri ifade

etmektedir.¹¹⁹ İnsan ve insan figürünün, bir süsleme ve anlatım ögesi olarak farklı toplum ve medeniyetlerdeki işleniş tarzı her zaman merak konusu olmuştur. Özellikle de İslam Sanatındaki insan tasviri konusu tartışmalara sebep olmuş ve olmaya devam etmektedir. Kur'an-ı Kerim'de aslında putlara gönderme yapması bağlamında figür yasağından bahsedilmesine rağmen İslam dünyasında figürlü kabartma, resim ve süslemenin yapılmadığı konusunda yaygın inanış bu tartışmaların ana sebebi olduğu söylenebilir.

Taşçı, Kur'an-ı Kerim'de figür yasağının olmadığına ancak put ve Tanrı tasvirini yasaklandığına, Kur'an'ın bu konuyla ilgili ayetlerinde, sadece o dönemin gelenek ve göreneklerine; bunların arasında da puta tapmaya değinildiğine özellikle dikkat çekmektedir. İslamiyet'in doğduğu dönemlerde figürlü bezeme ve resimlerin put olduğu ve put anlamına gelmeyecek bir bezeme veya resim olmamasından kaynaklı Kur'an'da putlar için söylenenler, figürü süsleme için de geçerli sayıldığını söylemiştir.¹²⁰

Oysaki Anadolu Selçuklu mimarisine bakıldığında sultan, saray ileri gelenini ve hatta sarayla ilgili kadın figürünü, kaftan giymiş ve bağdaş kurarak oturur vaziyette sahneler rastlanmaktadır. Anadolu Selçuklu sanatı ve mimarisinde görülen bu figürler Selçukluların Anadolu'ya girerken kendileriyle getirdikleri inanç ve kültür birikiminin bir sonucudur. İslamiyet'i kabul etmelerine rağmen İslamiyet öncesi inanış ve kültürleriyle bağlarını tamamen koparmadıklarının bir sonucudur.



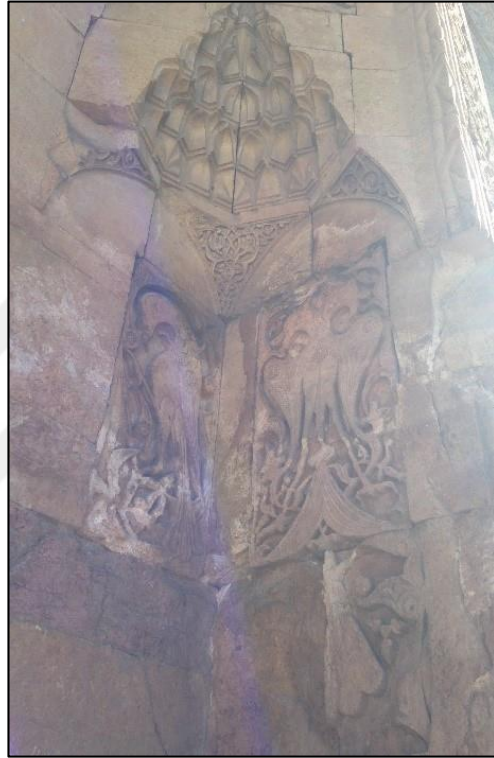
Şekil 26: Darüşşifa Taç Kapısında Görülen İnsan Figürü Örnekleri (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

¹¹⁹ Yaşar Çoruhlu , “Kültigin’in Baş Heykeli’nin İkonografik Bakımdan Tahlili”, *MSÜ. Fen – Edebiyat Fakültesi Dergisi*,1, (İstanbul 1991) : 118.

¹²⁰ Aydın Taşçı, “Selçuklu Mimarî Süslemesindeki Alçı ve Taş Kabartma İnsan Figürlerinin Köken ve Gelişimi.” *Vakıflar Dergisi*, 27, (1998) :47-64.

3.3.2. Doğan ve çift başlı kartal

Kartal ve çift başlı kartal sembolik bir öge olarak birçok toplumda olduğu gibi Türklerde de muhtelif yerlerde kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu sanatının her alanında görülen çift başlı kartal, kaynağını Orta Asya kültüründen ve Şamanizm inancından getirmektedir. Anadolu Selçuklularında kozmik kartal figürü, kudret ve güç, hükümdar arması, iyilik, koruyucu unsur, talih gibi hem sembolik hem de kozmolojik anlamlarda kullanılmıştır.

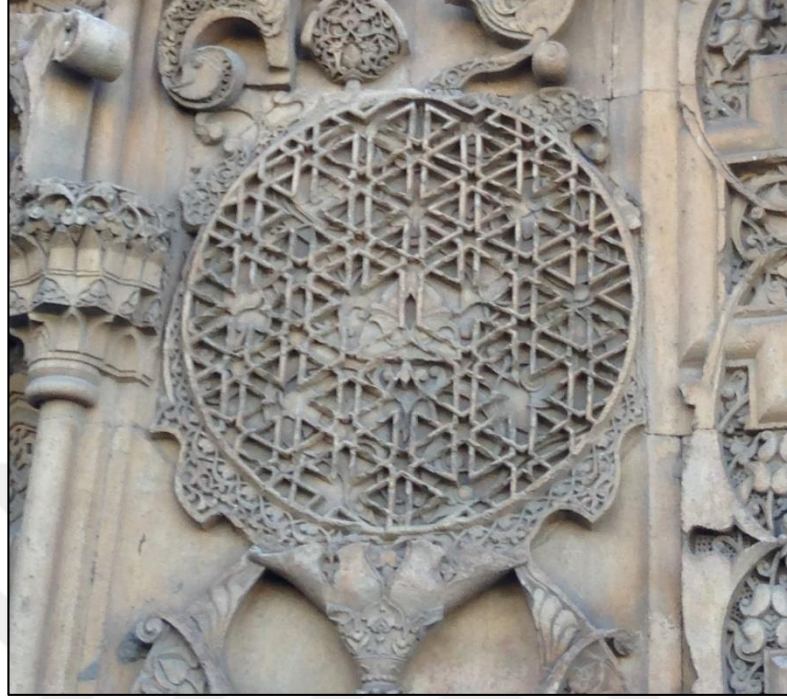


Şekil 27: Batı Taç Kapısında Yer Alan Doğan ve Çift Başlı Kartal Örneği (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

3.3.3. Güneş diski (kursu)

İnsanlar zamanla, güneş, ay, yıldızlar ve gezegenlerin hareketini gözlemleyip mevsim değişimlerinin ayırımına vararak evrenin doğal ritmine ilişkin görüş geliştirmişlerdir. Binlerce yıl içerisinde gözlemlerini açıklığa kavuşturan ve doğal düzene uymada yardımcı olan bir kozmoloji geliştirmişlerdir. Doğal güçlerin kontrolünü de tapındıkları tanrılara atfetmişlerdir. Örneğin güneş ilahi gücü sembolize etmektedir. Birçok kültürde insanoğlu tarihin bir döneminde, evrensel güç olarak güneşe tapmışlardır. Sıcaklık kaynağı olarak tutku ve gençliği simgeleyen güneş, ışık kaynağı olarak aydınlanmayı da temsil etmektedir. Bunların yanı sıra

birçok krallığın amblemi olmuştur. Bazı geleneklerde evrensel bir babadır. Doğup batışı, ölüm ve dirilişin sembolüdür.¹²¹



Şekil 28: Kuzey Taç Kapısında Yer Alan Güneş Diski Örneği (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

3.3.4. Gül ile bülbül

Gül ile bülbül aşkı hem doğu hem de batı edebiyatında geçmişi çok eskiye dayanan bir hikayedir. Doğu’da geçmişi İran edebiyatında Gül ü Mül, Şanevber, Gül ü Nevruz gibi isimlerle kaleme alınmıştır.¹²² Gül, daha çok sevgilinin temsili olarak kabul edildiğinden birçok şairin ve sanatçının ilham kaynağı olmuştur. Bu yüzden çiçeklerin sultanıdır. Bu husus şeh-i ezhar, sultan-ı gül gibi sözlerle ifade edilmiştir.¹²³ Bülbül ise güllerin açtığı zamanlarda daha canlı öttüğü için gül ile arasında bir aşk ilişkisinin olduğu kabul edilmiş, bülbül aşık, gül ise maşuk olarak adlandırılmıştır.¹²⁴

¹²¹ Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, (İstanbul:Alfa Yayınevi,2011), 14-16.

¹²² <https://islamansiklopedisi.org.tr/gul-u-bulbul> Erişim tarihi Mayıs 2022

¹²³ <https://islamansiklopedisi.org.tr/gul> Erişim tarihi Mayıs 2022

¹²⁴ <https://islamansiklopedisi.org.tr/bulbul> Erişim Tarihi 2022



Şekil 29: Kuzey Taç Kapısında Yer Alan Gül ile Bülbül Örneği (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

Bu bölümde adı geçen ve araştırmacı tarafından sadece tespit edilebilen mimari ve plastik elemanlarla figür ve simgelerin anlamları bağlamında yapılan içerik analizi beşinci bölümde verilmiştir.

3.4. Bölüm Değerlendirmesi

Bu bölümde Anadolu Selçuklu mimarisinde bezeme sanatında kullanılan teknik ve malzemelere, figür ve simgelere değinilmiştir. Selçuklu mimarisinde kullanılan bezemelerin neler olduğunu hangi tekniklerde kullanıldığına ve hangi simgesel anlamları barındırdığına değinilmiştir.

BÖLÜM 4: ANADOLU SELÇUKLU CAMİ VE MEDRESE MİMARİSİ BAĞLAMINDA DİVRİĞİ ULU CAMİİ VE MELİKE TURAN DARÜŞŞİFASI MİMARİ VE SANATSAL ÖZELLİKLERİ

Türklerin Anadolu'ya girişleriyle birlikte Anadolu'ya yerleşmeleri ve burada tutunmaları için yaklaşık üççeyrek asır geçmesi gerekmiştir. Anadolu'daki imar faaliyetlerine ancak 12.yüzyılın ikinci çeyreğinde başlayabilmişlerdir. Yoğun bir siyasal durumların yaşandığı ve Özgün Türk cami mimarisinin de başladığı bu yüzyılda, ilk Türk devletleri bazı dönemlerde, Anadolu Selçuklularının egemenliklerini tanıyarak erken dönem mimarlık ürünlerini vermişlerdir.¹²⁵

Anadolu Selçuklu mimarlığının, bugünlere ulaşmış anıt niteliğindeki ürünlerinin önemli bir kısmı dini yapılardır. Hem dini hem de din dışı eğitimin yapıldığı o dönemin ikinci bir grubunu oluşturmuşlardır.¹²⁶

Türklerin Anadolu'da yayıldıkları bölgelerde birçok cami ve medreseye rastlanmaktadır. Selçuklular, Anadolu'da bir şehri fethettiklerinde yaptıkları ilk çalışma olarak medrese, cami ve zaviye inşa etmişlerdir. Daha sonra buralara tüccarları ve din adamlarını yerleştirerek Türk nüfusunu genişletmişlerdir.¹²⁷ 12.yüzyıl Anadolu'da inşa edilen birçok cami Selçuklulara bağlı beylikler tarafından inşa edilmiştir. Bu nedenledir ki mimari yapılar özellikle camilerde birbirlerinden etkilenmişlerdir.

Selçuklu döneminde Anadolu'da cami ve medresenin yan yana geldiği kompozisyonlara rastlanmaktadır. Bunlardan bazılarında imaret ve darüşşifa da eklenmiştir. Bazılarına ise imaret ve darüşşifa eklenmiştir. Bu yapılar Orta Asya geleneğinin bir devamı şeklinde yorumlanmaktadır. Cami ile Medrese'nin bir araya getirilerek yorumlandığı mimari yapılara Kayseri ve Malatya'da rastlanmaktadır.¹²⁸

Hâkim olunan bölgede Müslümanlığın yayılması ve devamlılığının sağlanması için buraya medrese, cami, hamam, han, darüşşifa gibi mimari eserler

¹²⁵İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi Anadolu Selçukluları ve Anadolu Beylikleri Hakkında Bir Mukaddime İle Osmanlı Devleti'nin Kuruluşundan İstanbul'un Fethine Kadar* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1998), 1-28.

¹²⁶Oktay Aslanapa, *Selçuklular Devri Mimari Anıtları Haritaları*, (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1971), 23-25.

¹²⁷Hakkı Dursun Yıldız, *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi*, (İstanbul: 1989), 70-71.

¹²⁸Ali Murat Aktemur, "Anadolu Selçuklu Devri Kayseri Yapılarında Taş Süslmeciliği", (yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, 1999), 21-32.

yapmışlardır.¹²⁹ Anadolu’da kurulan ilk medreselerin de bu politika sonucu ortaya çıktığı bilinmektedir.¹³⁰

4.1. Camilerin Mimari ve Sanatsal Özellikleri

12. yüzyıl Anadolu Türk camileri üç ana şema üzerinde yapılandırılmıştır. Bunlardan birincisi harimde bulunan sahnları açıklık ve yükseklik olarak birbirine eşit ve ön tarafta avlu olacak şekilde inşa edilmiştir. Bu camilerde harim, birbirleriyle aynı özelliklerde mihraba dik sahnlardan oluşmaktadır. Bu sahnların üzeri ahşap bir tavanla örtülmektedir. İkinci tip camide harim, sahnları enine yapılmıştır. Bu harimin ortasına mihrap önü kubbesi konumlandırılmıştır. Mihrap önü birimleri birer kubbeye, enine sahnlar ise beşik tonozlarla örtülmüştür. Avlular ise bu yapıların kuzeyinde yer almaktadır. Son olarak üçüncü tipteki camilerde harimler enine ve dikine sahnlardan oluşmaktadır. Orta sahında mihrap önü kubbesi ve orta sahnının ortasında ışıklığı bulunmaktadır. Ayrıca avlusu yoktur.¹³¹

Yukarıda sayılan bu cami tiplerinden olmayan fakat onlardan esinlenen ara tip camilerden de söz edilebilmektedir. Bunlar; harimi mihraba dik sahnlardan oluşan orta sahında mihrap önü birimi ile önünde bir eyvan vardır. Mihraba dik üç sahnından oluşmaktadır. Diğeri ise harim enine iki sahnından oluşmakta ve enine ilk sahnın tamamını oluşturan mihrap önü kubbesine sahiptir. Dolayısıyla bu yapıları tek kubbeli camiler sınıfında da değerlendirmek mümkündür.¹³² Bahsedilen cami yapıları, üç ana avlu çeşidini kapsamaktadır. Bu avlular harimin kuzeyinde bulunan müstakil avlular, küçültülerek yapının bir parçası haline getirilen avlular ve sembolik avlulardır.¹³³

Cami harimlerinde mekan bütünlüğü bulunmamaktadır. Çünkü çok sayıda ayak ve bu ayakları birbirlerine bağlayan kemerler sahnları oluşturmaktadırlar. Bu yüzden bu yapılarda dikkati çeken önemli kısımlar orta sahn ve mihrap önü birimler olmuştur. Yapıların cepheleri incelendiğinde giriş cephesi olan kuzey cephesinin diğer cephelere oranla daha farklı düzenlendiği dikkat çekmektedir. Diğer cepheler

¹²⁹ Muhammed Kemaloğlu “XI.-XIII. Yüzyıl Türkiye Selçuklu Devletinde Eğitim-Öğretim (Medreseler)”, *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 5, (2), 2015): 89-106.

¹³⁰ Fatih Semerci, “Anadolu Selçuklu Medreselerinin Cephesel ve Mekansal Kalite Analizi: Sivas Kenti Örneği”, *İslam Medeniyetleri Araştırmaları Dergisi (İMAD)*, Cilt: 2/Sayı:3,(2017): 296-298.

¹³¹ Mustafa Güler ve İlknur Aktuğ Kolay, “12. Yüzyıl Anadolu Türk Camileri”, *itüdergisi/a mimarlık planlama tasarım*, Cilt 5/ 2 (2010) Kısım I: 85.

¹³² Güler ve Aktuğ Kolay, *12.Yüzyıl*, 85.

¹³³ Güler ve Aktuğ Kolay, *12.Yüzyıl*, 85.

genellikle düz duvar anlayışındadırlar. Yapıların geneline bakıldığında tekdüzeliği ve mekan bütünlüğündeki zayıflığı gidermek adına iç mekanda mihrap ve mihrap önü, cephelerde ise taç kapılar tüm dikkatleri üzerlerine çekecek güzellikte inşa edilmişlerdir.¹³⁴

Camilerde mazgal pencere kullanımının yaygın olduğu, özgün hallerini kaybettikleri ve bu pencerelerin harim duvarlarının üst kısımlarında yer aldığı gözlenmektedir. Özgün hallerinin minaresiz olduğu yapıların bir kısmına yapılan tamiratlar zamanında sonradan minare eklendiği söylenebilmektedir. Yapıların bugüne ulaşabilen minberlerinin ahşap olduğu gözlenmektedir. Yapıların duvarlarında ve ayaklarında taşıyıcı malzeme olarak ve ayrıca harim, mihrap, cepheler, taç kapı ve kubbeye geçiş elemanlarında süsleme malzemesi olarak taş, ayakları birbirine bağlayan kemerlerde ve üst örtüde tuğla kullanımı dikkati çekmektedir.¹³⁵

4.2. Medreselerin Mimari ve Sanatsal Özellikleri

Ders verilen yer anlamına gelen medrese sözcüğü kökeni Arapçada “de-ra-se” kökünden gelmektedir. Büyük Selçuklu Devletinin medreselerin yaygınlaşmasında payı büyüktür. ¹³⁶ ilk açıldığı dönemlerde sadece eğitimin verildiği bir kurum olmaktan çıkarak zamanla daha geniş ihtiyaçlara cevap verecek yapı topluluklarına dönüşmüştür. Medreselerin tüm ihtiyaçları vakıflar tarafından karşılanmaktadır. Medreseler, verilen eğitim konularına göre “darülhadis”, “darülkurra”, “darülhüffaz” gibi dini eğitimler vermiştir. Dini eğitimin dışında, felsefe, cebir, mantık, geometri kimya, fıkıh, astronomi gibi eğitimler de büyük önem taşımıştır.¹³⁷

Anadolu Selçuklu medreselerinde avlu, yapı formunun belirlenmesinde ve şekillenmesinde temel unsuru oluşturmaktadır. Derslikler, odalar, türbe, mescit bu avlu etrafına yerleşmiştir. Medreselerdeki elemanlar genel anlamda avlu, taç kapı, dershaneler, ve hücre olarak ele alınmaktadır.¹³⁸ Anadolu Selçuklularında avlular

¹³⁴ Güler ve Aktuğ Kolay, *12.Yüzyıl*, 86.

¹³⁵ Güler ve Aktuğ Kolay, *12.Yüzyıl*, 85-86.

¹³⁶ Mehmet Şerif Çatakoğlu, “Anadolu Selçuklu Dönemi İlmî Faaliyetleri ve Bu Faaliyetlerin Osmanlı Kuruluş Dönemi İlmî Faaliyetlerine Tesiri”, (yüksek lisans tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2002), 10.

¹³⁷ İhsan Fazlıoğlu, “Selçuklular Döneminde Anadolu’da Felsefe ve Bilim (Bir Giriş)”, *Cogito sayı 29*, Güz,2001, 152-167.

¹³⁸ Esra Yıldız, “Konya’daki Medrese Yapılarının Yeniden Kullanım Koşullarına Göre Değerlendirilmesi,” (yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, 2003), 45.

açık ve kapalı olmak üzere iki tipte inşa ettikleri medreselerinin eyvanları tipoloji oluşturacak şekilde farklı bir gelişme çizgisi içerisindedir.¹³⁹

İklim şartları medreselerin yapı tipini oluşturmakta önemli bir etkidir. Çevredeki yapı elemanları da yapı tipini etkilemektedir. Sıcak bir iklimin yaşandığı bölgelerde açık avlu planı tercih edilirken, soğuk iklimin yaşandığı bölgelerde ise kapalı avlulu geleneksel medrese planı tercih edilmiş ve yöresel malzemelerin kullanıldığı gözlemlenmiştir. Türkiye'nin en sıcak şehirlerinden olan Diyarbakır, Mardin ve çevresindeki medreseler buna örnektir. Tokat, Konya ve Niksar gibi şehirlerde karasal iklimin yaşanmasından dolayı bazı medreselerde avluların üzeri kapatılmıştır. Anadolu Selçukluları her iki tip medreseyi de kullanmış ve geliştirmişlerdir.¹⁴⁰



Şekil 30: Divriği Ulu Cami ve Darüüşşifası¹⁴¹

Anadolu Türk Mimarlığında medrese yapıları incelendiğinde iki tip medresenin paralel bir gelişme içerisinde 13. yüzyılın sonuna kadar inşa edildiği görülmektedir. Bir ve birden fazla eyvana sahip, tek ve çok katlı olmak üzere eyvanlı bir orta avlu planına dayanan medrese tipi bunlardan biridir. Bu tip medreselerde avlu revaklı ya da revaksız olabilmektedir. Buradaki avlunun etrafında hücreler vardır. Köşe odaları kubbeliyken taç kapılar dikkat çeken güzelliكتedir. Bazılarında kapalı bir mescit ve türbe bulunmaktadır. Bu tip yapılara genelde avlulu medreseler

¹³⁹ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı II Anadolu Selçuklularından Beylikler Devrinin Sonlarına Kadar*, (İstanbul. Başbakanlık Müsteşarlığı Kültür Yayınları, 1973)

¹⁴⁰ Emine Yıldız Kuyrukçu, "Anadolu Selçuklu Medreselerinin Yapısal ve Mekânsal Özellik Bağlamında Değerlendirilmesi: Konya Sırçalı Medrese Örneği", *Online Journal of Art and Design* volume 8, issue 1, January 2020, s.3

¹⁴¹ <https://www.sanattarihci.com/divrigi-ulu-camii> (Erişim Nisan 2021)

denmektedir. Aynı plan tipinde fakat orta avlunun üzeri kubbe ile örtülü medreselere de rastlanmıştır. Bu medreseler de genelde kubbeli medreseler olarak anılmaktadır. Bu medreseler gözlem evi olarak da kullanılmıştır.¹⁴²

4.3. Darüşşifaların Mimari ve Sanatsal Özellikleri

Anadolu'da sağlık hizmeti verilen kuruluşlara darüşşifa, şifahane, maristan, bimaristan, darüssıhha, darüttıb isimleri verilmekle birlikte, daha çok darüşşifa adı tercih edilmiştir. Darüşşifalar Türk-İslam vakıf kültürü içerisinde en önemli sosyal yardım kuruluşlarından birisidir. Şifa yurdu anlamına gelen Darüşşifa, tıp mesleğinin eğitim ve uygulanmasına yönelik ve toplumun sağlık gereksiniminin karşılanması amacıyla özel bir mimari anlayışla yapılmışlardır.¹⁴³ Dolayısıyla tıp eğitimi veren medreselerle de bütünlük içerisinde dirler.

Selçukluların özellikle Anadolu'da inşa ettikleri darüşşifalar büyük önem taşımaktadırlar. Bunların içerisinde Divriği Darüşşifası hakkında hem mimari hem sanat tarihi hem de Selçuklulardan günümüze ulaşan en güzel örnek olması nedeniyle pek çok araştırma yapılmış ve önemli bilgilere ulaşılmıştır.

Selçuklu döneminde bu kurumları yaptıranlar genellikle kadınlar olmuştur. Zengin ve soylu kadınlar çalışma ve hayırlarını daha çok sağlığa dönük tutmuşlardır. Hükümdar olan eşleri, babaları, kardeşleri camiler, hanlar ve köprüler meydana getirirken onlarda bu tür yapıların oluşturulmasında emek ve zaman harcamışlardır. Örnek olarak, Divriği'de Turan Melek, Kayseri'de Nesibe Hatun darüşşifa yapılarının oluşumuna vesile olmuşlardır.¹⁴⁴

Darüşşifalar Türk mimarisinin bir yapı şekli olarak ortaya çıkmıştır. Anadolu Selçukluları dönemindeki darüşşifalar, medrese plan şeması örnek alınarak, fonksiyonel ihtiyaçları karşılamak için geliştirilen plan şemasına sahiptirler.¹⁴⁵ Orta avlu etrafında sıralanmış odalar, eyvanlar ile revaklardan oluşan darüşşifalar, taş ve tuğladan inşa edilmiştir. Avluda veya kapalı planlarda, orta bölümde mutlaka bir su şadırvanı, havuz, akan suyun deviminin yarattığı su oyunlarının sergilendiği su

¹⁴²Artun, *Selçuklular*, 23-25.

¹⁴³ Haluk Songur ve Tuba Saygın, "Şifahaneden Hastaneye: Sağlık Kuruluşlarının Değişimine Genel Bir Bakış", *Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19: (2014/1):200.

¹⁴⁴ Necdet Sakaoğlu, *Türk Anadolu'da Mengücekoğulları*, (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1971), 185.

¹⁴⁵ Demirhan Erdemir, *Tıp Tarihi*. (İstanbul: Nobel Kitabevleri, 2014)

yolları mevcuttur. Şifahanelerde su faktörü görsel ve işitsel olarak ruhsal tedavi amacıyla kullanılmıştır.¹⁴⁶

Mekan aydınlatmasında da cephelere bağlı olarak bir gelişme olmuştur. Darüşşifayı oluşturan mekanlara birden fazla pencere açılmış, yalnız dış cepheden değil üst örtü olan kubbeden ve avludan da ışık alması sağlanmıştır.¹⁴⁷ Genellikle bir tane avlu ile dört eyvandan müteşekkil olan darüşşifaların mimari tarzları benzerlik göstermektedir.¹⁴⁸

Selçuklu dönemindeki diğer yapılar gibi büyük, gösterişli ve sağlam inşa edilen darüşşifalar eyvanlı ve revaklı olarak planlanmıştır. İçerisinde cami, hamam, medrese gibi yapıları da barındıran darüşşifalar külliye olarak isimlendirilen yerleşkelerde konumlandırılmıştır. Bu çok amaçlı külliyelerde ihtiyaç sahibi insanların, hayatını kolaylaştırma amacı ile temizlik, sağlık ve eğitim hizmeti aynı alan içerisinde verilmiştir. Darüşşifalarda sadece yatarak tedavi hizmeti verilmemiştir. Aynı zamanda poliklinik hizmeti de verilmiştir. Böylece şehirden gelip geçenlere ücretsiz tedavi olanağı sağlanmıştır.¹⁴⁹

4.4. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasının Mimari ve Sanatsal Özellikleri

Divriği Ulucami ve Darüşşifasının mimari ve sanatsal özellikleri başlıklar halinde verilmiştir.

4.4.1. Divriği Ulu Cami mimari ve sanatsal özellikleri

Günümüzde Sivas'a bağlı bir ilçe konumunda olan Divriği, İç Anadolu ve Doğu Anadolu bölgelerinin eşiğinde kurulmuştur. Dolayısıyla her iki bölgenin de etkilerini taşımaktadır. Ulaşım itibarı ile coğrafi konumu güneye doğru daha elverişlidir. Ulaşımı zor bir bölgede bulunmaktadır. Coğrafi şartlardan ve coğrafi konumdan dolayı Divriği Mengüceklerinin yayılamaması nedeniyle bir dezavantajken, dış güçlerin saldırılarına karşı da avantaj olmuştur. Coğrafi konumun

¹⁴⁶ İbrahim Başağaoğlu ve Betül Bakır, “Anadolu Selçuklu Darüşşifalarında Mimariyi Etkileyen Öğeler”. VIII. Türk Tıp Tarihi Kongresi - Kongreye Sunulan Bildiriler. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas-Divriği, Türkiye, 16 – 18 Haziran 2004

¹⁴⁷ Zeynep Ceran Şenyurt, “Haseki Darüşşifası Mimari Değerlendirmesi ve Koruma Sorunları”. (Yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2011), 89.

¹⁴⁸ Şengül, *Kültür*, 112.

¹⁴⁹ Ayten Altıntaş, *Anadolu Selçukluları ve Osmanlılar'da Tıp ve Darüşşifalar*, Anadolu ve Osmanlı Şefkat Abideleri Şifahaneler (ed. Kılıç, A.). (İstanbul: Diasan Basım. 2012), 61-64.

diğer bir avantajı da tarihi eser ve yapıların çok fazla zarar görmeden günümüze kadar gelmiş olmasıdır.

Divriği'nin tarihi Romalılara kadar uzanmakla beraber o döneme ait kesin bilgiler oldukça kısıtlıdır. Şehir hakkındaki tarihi bilgiler VII. yüzyılda Bizans – Sasani mücadelesine sahne olmasından başlamaktadır.

Divriği yöresinin Türkler tarafından ne zaman fethedildiğinin tarihi belli olmamakla birlikte, 1071 Malazgirt Zaferi ile Yukarı Fırat ve Çaltı nehirleri vadilerinin Mengücek Gazi'ye verildiği onun da Erzincan, Kemah, Divriği ve Şebinkarahisar bölgesine hakim olduğu belirtilmektedir. Anadolu'da ortaya çıkan bütün hanedan ve devletler gibi Mengücek Beyliğinin kuruluşu da Malazgirt Zaferine bağlanmıştır.¹⁵⁰ Bu zaferden sonra, 1270'lere kadar Divriği Mengüceklileri süreklilik anlamında İlk Anadolu Türk beylikleri arasında özel bir yeri vardır. Bunda alan olarak yayılmayışları ve komşu devletlerin saldırısına uğramamaları etken olmuştur. Anadolu Türk Tarihinde de özel bir yeri olan Divriği Mengüceklilerini XXI. yüzyıl insanları, Divriği şahlarını, Divriği'ye kazandırdıkları mimarlık eserlerini tanıyarak bilgi sahibi olmaktadır. Bunun en güzel örneği ise Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasıdır.¹⁵¹ Divriği Külliyesi inşa edildiği dönemde sadece Anadolu'da varolan ulu cami, medrese ve darüşşifa tipolojisinin en başat ve olgunlaşma örneklerini birleştiren bir yapı olmuştur.¹⁵²

Divriği Ulu cami ve Darüşşifası orta çağdan bu yana Anadolu'ya inşa edilmiş Türk İslam eserlerinin en değerli anıtı olma özelliğini taşımaktadır. Divriği Kalesi'nin güneyinde yer alan bir anıttır.

¹⁵⁰ Abdulkadir Balgalmış, Divriği, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 9.Cilt. <https://islamansiklopedisi.org.tr/divrigi> (Erişim Mart 2022)

¹⁵¹ Necdet Sakaoğlu, *Yitik Bir Anadolu Beyliği Mengücekoğulları*, (İstanbul: Alfa Yayınları, 2017), 144.

¹⁵² Doğan Kuban, *Cennetin Kapıları, Divriği Ulu Camisi ve Şifahanesi'nde Hürremşah'ın Yontu Sanatı*, (İstanbul: Yem Yayın, 2010), 24.



Şekil 31: Divriği Ulu Cami ve Darüşşifanesinin Konumu (URL-1 İşleyen Ali Turan)

Anadolu'nun diğer eserlerinde olduğu gibi kayıt ve yazılı belge eksikliği Divriği yapı topluluğu için de önemli bir sorundur. Haklarında yazılı belge ve bilgi bulunmayan eser ve yapılar incelenip açıklanmaya çalışılırken, yapının dönem özellikleri, bulunduğu çevre, yaptıran kişinin sanat anlayışı ya da sanatçısının ve mimarının tarzından yola çıkarak yorumlanmalıdır. Divriği yapı topluluğu verilen sıraya göre incelemeye alınacak olursa bilinmeze ulaşılmaktadır. Çünkü yapıldığı dönem içerisinde tek kalmış bir özellik göstermektedir. Yapının herhangi bir tekrarı, benzeri ve daha ileri bir örneği bulunmamaktadır.¹⁵³

İslam kent modeli incelendiğinde ulu camiler her zaman ticari bir doku içerisinde yer almışlardır. Dolayısıyla ulu caminin bulunduğu bölge kentin ticari merkezini vurgulamaktadır. Divriği'de ise durum farklıdır. Darüşşifanın da içerisinde yer alan yapı topluluğunda dolayı bir kent dokusu beklentisi günümüz bilgileri ile uyuşmamaktadır. Sağlık yapıları daima kent dokusu dışında inşa edilmektedir. Günümüzde konut dokularıyla çevrelenmiş olan sağlık yapıları, orta çağ kentlerinin dışında ancak yakın mesafede inşa edilmişlerdir. Bitişindeki darüşşifadan dolayı ulu caminin, çok uzak olmasa da kente hakim bir bölgede ve etrafında herhangi bir yapı olmadan inşa edilmiş olması gerekmektedir. Darüşşifaların inşa edildiği

¹⁵³ Erdal Eser, *Divriği Yapı Topluluğu, Bir 13.Yüzyıl Anadolu Aşk Hikayesi*, (Sivas, 2017), 50.

bölgelerdeki havanın kent içerisindeki diğer yerlere oranla temiz olmasından kaynaklı yer seçimi tesadüf değildir.¹⁵⁴

4.4.1.1. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasının Mimarı, Sanatçıları ve Banileri

Selçuklu Döneminin en dikkat çekici eserlerinden olan Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Mengücekoğulları gibi küçük bir beyliğin merkezinde inşa edilmiş olması, bu beyliğin yaşamında orta çağ kültürünün güçlü bir temsilcinin bulunduğu kanıtıdır. Divriği Külliyesi ve Mengücek sarayları, o dönemin kültür ve sanatının sığındığı bir ortam olduğunu göstermektedir. Divriği’de sadece yapıların mükemmelliğini değil, dönemin bütün klişelerini bir yana bırakan yontu programıyla olağanüstü bir başyapıt yaratan sanatçısı ve mimarı Hürremşah’a destek olan Ahmet Şah ve Eşi Turan Melek’in katkılarının da göz ardı edilmemesi gerekmektedir.¹⁵⁵

Hürremşah bin mugis el hilati

Divriği Külliyesi’nin sorumlu ustası olduğu bilgisine cami ve Darüşşifadaki kitabelere bakarak kabul edilmiş olan Hürremşah, döneminin ünlü bir sanatçısı olduğu tahmin edilmektedir. Ahlat kökenli olduğu bilinen sanatçının üslubunun öncesi ve sonrası olmadığı bilinmektedir. Orta çağın Ahlatşahlar, Sökmenoğulları adlı Türk sülaleleri ve bir dönem Eyyubiler tarafından yönetilen ünlü Ahlat kenti Gürcüler, Cemaleddin Harezmiş ve Moğollar tarafından tahrip edilmiştir. 12-13. yüzyılların önemli kültür merkezlerinden olan Ahlat, günümüze ulaşabilseydi Divriği sanatını açıklayacak bazı bilgilere ulaşma şansı olabilirdi. İran kökenli 11-12. yüzyıl Selçuklu döneminin yeni oluşumlar ortamında yetişmiş deneyimli dahi bir sanatçısı olarak anılan Hürremşah, İslam tarihinde benzerine rastlanmayan bu külliyenin mimarı ve sanatçısı, eski motif sözlüğüne getirdiği yenilikler, mimari tasarım dehası ve özellikle caminin Kible kapısı olarak da adlandırılan Kuzey kapısındaki cennet tasviriyle 12 ve 13. Yüzyıl İslam Sufizmi’nin sanat alanındaki bir temsilcisi olarak da kabul edilebilmektedir. Anadolu-Türk İslam orta çağının Yunus Emre, Hacı Bektaş, Mevlana gibi büyük isimlerle birlikte anılması gereken en büyük Müslüman sanatçılardandır. Belgelere dayalı bir yaşam öyküsü yazılamayacağı gibi sadece ürettiği sanat eserleriyle değerlendirilebilmektedir. Hürremşah, Ahmed Şah ve Eşi

¹⁵⁴ Eser, *Divriği Yapı*, 4-5.

¹⁵⁵ Kuban, *Cennetin*, 23.

Turan Melek'in banisi olduğu bu külliye sayesinde yeteneğini ver yaratıcılığını sergileme şansına sahip olmuştur.¹⁵⁶

Ahmed nakkaş el hilati

Aslen Ahlatlı olduğu bilinmekle beraber doğum ve ölüm tarihi ile ilgili net bir bilgi yoktur. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası yapımında bulunmuş bir mimardır. Aynı zamanda nakkaşlığı da vardır. Doğu kapısı portalinin mukarnaslı bölümü ve kapı lentosu arasında kalan bölümdeki tek satırlık kitabede adına rastlanmaktadır.¹⁵⁷

Tiflisli Ahmet

Divriği Ulu Cami içerisindeki abanoz ağacından künde kari tekniğiyle yapılmış ve bugüne kadar ulaşmış minberin sanatçısı üzerindeki imzadan da anlaşıldığı üzere Tiflisli Ahmet'tir.

Ahmed şah ve eşi Melike turan

Divriği Küllüyesi'nin banileri olarak bilinen Ahmet Şah ve eşi Melike Turan hakkındaki sınırlı bilgilere külliye de ki kitabelerden ulaşılmıştır. Kitabeler ve sikkeler dışında tarihleri konusunda çok az bilgiye ulaşılan Mengücek Beyliği'nin en bilinen hükümdarı Erzincan Emiri Fahrüddin Behram Şah'dır. Fahrüddin Behram Şah Turan Melek'in babasıdır. Divriği'deki en önemli yapıtlardan biri olan Sitte Melik Türbesinin kurucusu Emir Şahin Şah'tır. Emir Şahin Şah'ın oğlu olan Süleyman Şah, Divriği Külliyesinin banisi olan Ahmet şah'ın babasıdır. Divriği'deki Mengücek sülalesinin, hakkında çok az bilgiye ulaşılabilen Süleyman Şah'tan başlayarak 1270'kadar devam ettiği tahmin edilmektedir.¹⁵⁸

Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslamlaşmasında farklı toplumsal gruplara ait kişiler tarafından çok sayıda yapı inşa ettirildiği görölmektedir. Bununla birlikte sağlık yapıları daima sultanlar ve saray ileri gelenleri tarafından yaptırılmıştır. Ana ibadet yapısı ile birlikte sağlık yapısının da sultan ve saray tarafından inşa ettirilmesi bir görev olarak algılanmıştır. Bu uygulamanın altında yatan düşünce hayır işlemek ve iyilik yapmak anlayışından ortaya çıkmaktadır. Her iki yapı türü de birer sistemler bütünüdür. Bu yapıların ayakta durması için onlarla ilgilenecek çok sayıda görevliye ihtiyaç duyulmaktadır. Bu ihtiyaçlar ancak büyük ve zengin vakıflar sayesinde

¹⁵⁶ Kuban, *Cennetin*, 23-24.

¹⁵⁷ Zeki Sönmez, Ahmed Nakkaş El Hilati, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 2.Cilt. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ahmed-nakkas-el-hilati> (Erişim Tarihi Mart 2022)

¹⁵⁸ Kuban, *Cennetin*, 18-19.

karşılanabilmektedir. Dolayısıyla sultanlar ve saraylar tarafından desteklenmektedir. Caminin eğitim yapısı olarak da işlev üstlenebiliyor olması, sağlık yapısını bulunduğu kent için vazgeçilmez ikinci ana yapısı haline getirmektedir. Melike Turan ve Ahmet Şah'ın, geçmişten gelen bu geleneksel anlayışın devamı olarak külliyei inşa ettirdikleri görülmektedir. Yapılar varlıklarını sürdürdükçe sevap kazanılması bu işin manevi boyutunu oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu işi eşlerin birlikte yapıyor olma fikri toplumdaki kadın ve erkek eşitliğine çok güzel bir örnek teşkil etmektedir.¹⁵⁹

İran kökenli cami plan örneklerinden farklı bir planla karşılaşılan bu külliye mihrap önündeki açıklık bir maksure kubbesiyle vurgulanmış, çok ayaklı bir Arap cami türevi olduğundan söz edilebilir. İslam ülkelerinin her döneminde pek çok çeşidi olan bu tipoloji Selçuklu döneminde Anadolu'ya özgü bir nitelik kazanmıştır. Anadolu'nun göçer Türk emirleri için çok ayaklı cami yapılması ve emirin namaz kılacağı maksurenin süslü bir kubbeyle örtülmesi İran Selçuklu döneminin yarattığı bir mekan düzeninin bir yorumu olarak değerlendirilmiştir.

Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası günümüze kadar farklı dönemlerde onarım ve değişiklikler geçirmiştir. Birçok eski mimari yapıda olduğu gibi bu onarım ve değişikliklerin ne zaman ve kimler tarafından yapıldığı hakkında yeterli bilgi ve belgeye ulaşılmış değildir. Bununla birlikte caminin bazı kitabelerinde mimarlık tarihi bakımından benzer örnekleriyle kıyaslama yapıldığında bir takım onarım ve değişikliklere gidildiği tespit edilebilmiştir.

Caminin kuzeybatı köşesinde silindirik payandada ve bunun üzerine inşa edilmiş olan minarede bulunan kitabeler tarihi yaklaşık olarak tespit edilebilen ve bilinen en eski onarımların ve ilavelerin durumunun tespiti için önemli belgelerdir. Anadolu'da 12. ve 13. yüzyılda yapılan camilerin bazılarının minaresiz yapıldığı ve bugün görülen minarelerinin sonradan eklendiği bilinmektedir. Divriği Ulu Caminin de yapımında minare düşünülmediği sonradan eklendiği tespit edilmiştir.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Eser, *Divriği Yapı*, 9-10.

¹⁶⁰ Yılmaz Önge, *Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'nda Günümüze Kadar Yapılmış Olan Onarımlar, Değişiklikler ve İlaveler*, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası Yapılışının 750. Yılı Hatıra Kitabı, (Ankara, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1978), 54.

4.4.1.2. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası'nda yapılan onarım ve değişimler

Tespit edilebildiği kadarıyla Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası'nda yapılan onarımlar ve değişimler dönemleriyle birlikte aşağıda verilmiştir.

16.yüzyılda yapılan onarımlar

Kanuni Sultan Süleyman döneminde birtakım onarımlardan geçmiştir. Bu onarımlar caminin kuzey batı köşesinde payandanın etrafına duvar örülerek, harimin iç ve dış yan sahnılarının örtüleri askıya alınarak batı duvarına oturan kemerlerin ve bunların aralarındaki tonozların sökülmesinden sonra başladığı tespit edilmiştir. Batı duvarının iç yüzüne bitişik olarak kemerler hizasında yer alan ayaklar ile bunları birbirine bağlayan bir kemer sırasının inşasını takiben dış yan sahnın bölümlerini ayıran kemerlerin, bu ayaklara oturacak şekilde yenilendiği tespit edilmiştir.¹⁶¹

18.yüzyılda yapılan onarımlar

Caminin kullanılamayacak kadar yıpranmış olan kuzey ve batı kapı kanatları çıkarılıp yerlerine yenileri takılmıştır. Ayrıca bu yüzyılda yaşanan bir deprem sonrası çatlayan kapı lentosundan dolayı kapı açıklığının sivri kemerli küçük bir geçit bırakmak üzere taş dolgu ile desteklenmiştir.¹⁶²

19.yüzyılda yapılan onarımlar

Bu yüzyılda geçirilen bir deprem sonrası, mihrap önü kubbesinin kuzeyindeki bölüm ile aydınlık fenerli merkezi bölümün çöktüğü, mihrap önü kubbesin külahının çöktüğü ve caminin batı cephesine bakan bazı yerlerinin hasar gördüğü tespit edilmiştir. Çöken ve yıkılan kısımlardan bazılarının onarımına hemen başlandığı söylenebilir. Çünkü o dönemlerde caminin hububat deposu olarak kullanıldığı çeşitli kaynaklarda geçmektedir.¹⁶³

20. ve 21. yüzyılda yapılan onarımlar

Mihrap önü kubbesinin kuzeyindeki tonoz ile batı tarafta, kuzey batı köşedeki bölüm tonozunun üst kısmı taşla örülmüş, cami ile darüşşifanın aydınlık fenerli merkezi bölümlerine üstü kiremitli ahşap fenerler inşa edilmiştir. Mihrap önü kubbesi bu onarımlar sırasında yenilenmiştir. Kuzey kapısında doğu taraftaki dış

¹⁶¹ Önge, *Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'nda*,55.

¹⁶² Önge, *Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'nda*,56.

¹⁶³ Önge, *Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'nda*,56-57.

köşeye taş örgülü basit bir takviye yapılmıştır; batı kapısının alt kısımlarının payandalarla desteklendiği ve bir alınlık eklendiği tespit edilmiştir.¹⁶⁴

Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası'nın bakım ve onarımları vakıfların birleştirildiği 1823 yılından 1923'e kadar önce Evkaf-ı Hümayun yoluyla hayırseverler tarafından yürütülmüştür. 1924 tarihli Tevhidi Tedrisat kanununun uygulanmasıyla Vakıflar Genel Müdürlüğü camiden sorumluyken, Maarif Vekaleti de medreseden sorumlu olmuştur. 1940-45 yıllarında 2.Dünya Savaşı sırasında İstanbul'dan getirilen Milli Sarayların eşyası için bir depo görevi görmüştür. Bu münasebetle birtakım onarımlara girişilmiştir. Bu onarımların başında çatı tamirata gelmiştir. Damdaki toprak kaldırılarak caminin eski kargir örtüsü ortaya çıkarılmış, tonoz ve kubbeler arasındaki boşluklara küp ve künk doldurulmuştur. 1949 yılında darüşşifada bir onarım başlatılmış fakat yarım kalmıştır. Çeşitli yıllarda cami ve darüşşifa içerisinde uygulanmak üzere çeşitli projeler hazırlanmış fakat uygulanmamıştır. 1971'de cami ve darüşşifanın çevresi için bir tanzim projesi hazırlandığı ve cami ve darüşşifa blokunun batı tarafındaki toprak platformun önüne taştan bir istinat duvarı örüldüğü bilinmektedir. Bu yıllarda cami ve darüşşifa blokunun doğu tarafında beden duvarları ile bunun karşısındaki istinat duvarı arasında meydana gelmiş boşluk; şah kapısının eşik kotuna yakın bir seviyede betonarme ayaklara oturan, yine betonarme bir döşeme üzerine taş döşenmiştir. Buraya çıkışı sağlamak için de taş kaplamalı betonarme basamaklar eklenmiştir.¹⁶⁵

2015 ve 2020 yılları arasında yeniden bir restorasyon çalışması başlatılmış fakat tasfiye nedeniyle durdurulmuştur.¹⁶⁶ 2021 yılında yeni bir ihale gerçekleştirilerek 2022 yılında restorasyonun başlanacağı belirtilmiştir.¹⁶⁷

4.4.1.3. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası teknik bilgileri

Camiye, güneyinde bitişik olarak yapılmış darüşşifa bulunmaktadır. Cami ve darüşşifa dikdörtgen bir plana sahip olup boyutları 32x64m. dir. Caminin boyutları, 32x40= 1280 m2. dir. Darüşşifanın boyutları, 32x24 = 768 m2 dir. Caminin ortalama taban tonoz yükseltisi 9.5 metredir. Tonozların basıklık veya sivriliklerine göre

¹⁶⁴ Önge, *Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'nda*, 57.

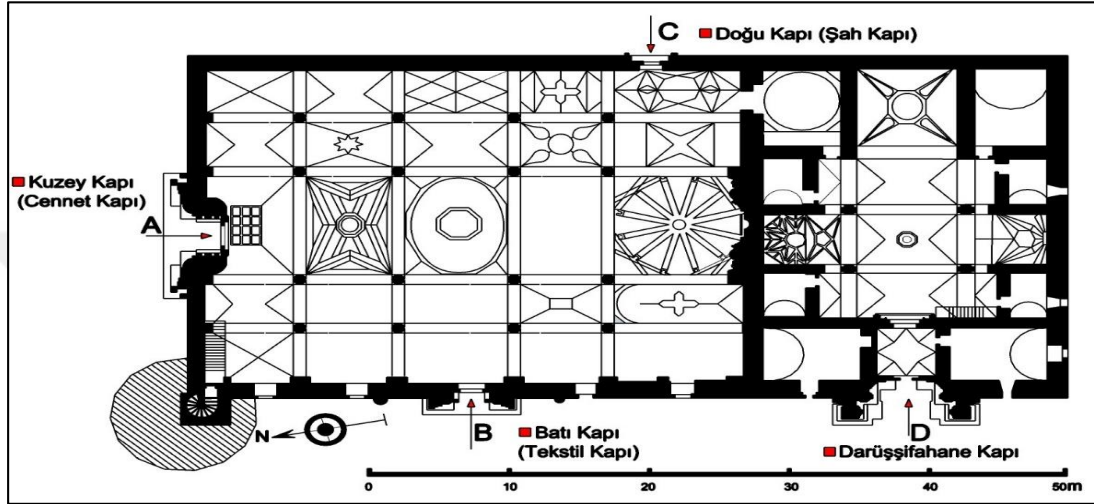
¹⁶⁵ Önge, *Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'nda*, 57-58.

¹⁶⁶ <https://kulturportali.gov.tr/turkiye/sivas/ilprojeleri/divrigi-ulu-camii-ve-darussifasi-rolove-restorasyon-ve-restitusvon-projesi-calismalari> Erişim Mart 2022

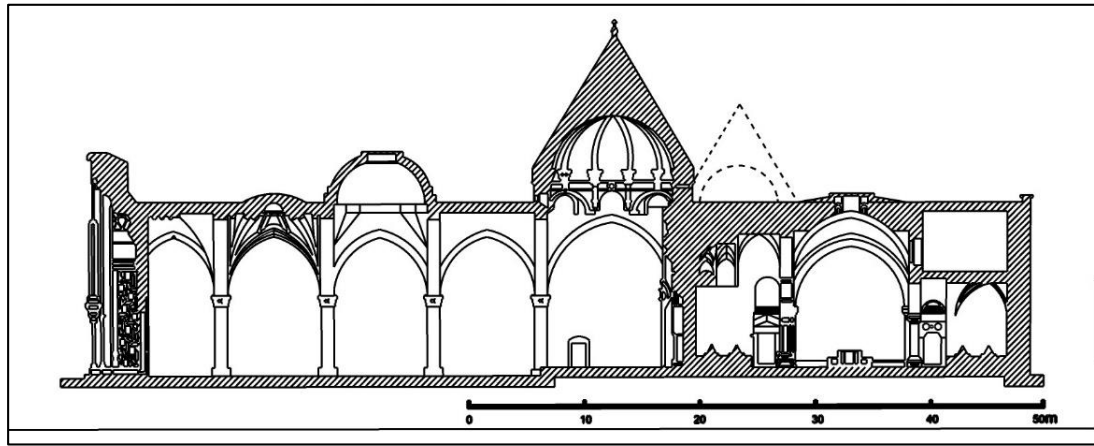
¹⁶⁷ <https://www.sozcu.com.tr/hayatim/kultur-sanat-haberleri/kultur-mirasinin-restorasyonu-yeniden-basliyor/> Erişim Mart 2022

değişkenlik göstermektedir. Darüşşifada yükseklik 9.5 metre olup sadece iki katlı olan batı ve güney cepheler, 13 metreye ulaşır. Camide ise en yüksek nokta Mihrap kubbesinin çatısını oluşturan piramit olup tepe noktasına olan yerden yükseklik 25 metredir. Mihrap kubbesinin iç yüksekliği ise 18 metredir. Kible ve darüşşifa kapıları 14.5 metre yüksekliğindedir.¹⁶⁸

Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasının Plan ve kesiti aşağıdaki gibidir.



Şekil 32: Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasının Plan Çizimi (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)¹⁶⁹



Şekil 33: Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasının Kesit Çizimi (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)¹⁷⁰

İç mekanı 28,50x37,50m boyutunda, 5 sahınlı, 25 açıklıklı büyük bir ibadet mekanıdır. Mihrap aksı üzerinde bulunan üçüncü aydınlık feneri caminin içini

¹⁶⁸ Sakaoğlu, *Türk*, 151.

¹⁶⁹ Albert Gabriel, *Monuments Turcs D Anatolie, La Grande Mosquee, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası*, Yapılışının 750. Yılı Hatıra Kitabı, (Ankara, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1978) ,275.

¹⁷⁰ Gabriel, *Monuments*,275.

aydınlatma amacı taşırken, camiye bitişik olan darüşşifa, kapalı orta aydınlıklı medrese tipolojisinin Anadolu'daki en güzel örneğini temsil etmektedir.¹⁷¹

Cami ve Darüşşifanın yapımında çevredeki taş ocaklarından çıkartılmış rengi kirli sarıdan koyu kırmızıya kadar değişebilen bir tuf cinsinden taş çeşidi kullanılmıştır. Murç, çekiç, madırğa ve taş kalemi kullanılarak şekillendirilmişlerdir. Bu taşlar yapısı gereği ince işlemeye müsait, homojen ve yumuşak bir dokuya sahiptir. Su emme özelliği çok yüksek olan bu taş çeşidinin kullanımından dolayı, cami ve darüşşifanın toprakaltı örtüleri ve toprakla temas eden cephe kaplamaları hasar görmüştür. Cami ve darüşşifada tüm kapılar dikdörtgen boşluklar halinde uygulanmışken, darüşşifanın ve doğu kapısının üst kısmı tek parça bir lento ile örülmüştür. Diğer kapılar ise düz atkı kemerlerle örülmüştür. Düz atkı kemer şeklinin teknik gösterilere olanak sağlaması bakımından tercih edildiği düşünülmektedir.¹⁷²

4.4.1.3.1. Cepheler ve taş kapılar

Ortaçağ İslam mimarisinin en önemli öğelerinden olan taş kapılara yüklenen işlev sadece binaya giriş eyleminin gerçekleşmesi değildir. Aynı zamanda dini ve simgesel bir işlev de yüklenmiştir. Taş kapılar Selçuklu toplumunun dünyevi yaşam ve ölümden sonraki yaşam inancını yansıtmalarını sağlayan en önemli unsurlardan biridir. İbadet yapmak amacıyla gidilen cami ve medreselerde, yapıya girer girmez, o kutsal ortamı düşündürmek ve dini açıdan önemli olan bu mekanın önemini bir kere daha vurgulamak amaçlanmıştır. Yapının yapılmasını isteyen ve gerçekleştiren yöneticilerin devleti simgelemek ve güçlerini kanıtlamak gibi bir amacı da olabilir. Dolayısıyla taş kapılar İslam mimarisinde önemli bir yer tutmaktadır.¹⁷³

Anadolu Selçuklu çağında taş kapı kavramı birbirine paralel bir gelişim göstermiştir. Boyut ve işlev farkı gözetmeden cephenin odak noktasını oluşturan taş kapı anıtsal bir heykel gibi düşünülerek tasarlanmıştır. Cephe içerisinde ayrı bir konuma sahip olan kapılar zamanla yan kanatlarla birlikte tümel bir yaklaşımla değerlendirilmiştir.¹⁷⁴

¹⁷¹ Kuban, *Cennetin*, 24-26.

¹⁷² Yılmaz Önge, *Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'ndaki Teknik ve Estetik Özellikler*, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası Yapılışının 750. Yılı Hatıra Kitabı, (Ankara, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1978), 59.

¹⁷³ Selçuk Mülâyim, *İslam Sanatı*, (Ankara: İsam Yayınları, 2018), 175-195.

¹⁷⁴ Çiğdem Önkol Ertunç, "Anadolu Selçuklu Taşkapılarında Kavsara Sistemi", *Lale Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi*(Ocak-Haziran 2020):75.

Türk mimarisinde taç kapıların gösterişli ve süslü yapılması geleneğinin Karahanlılar'da başladığı görülmektedir. Bu geleneğin zamanla diğer Türk devletlerini de etkilediği görülmüş ve hakimiyet kurdukları bölgelerde aynı sistemi uygulanmaya devam etmiştir. Bu etkileşimlerin sonucu olarak 13.yüzyılda Anadolu Selçukluları kendilerine özgü bir taçkapı anlayışı geliştirdikleri gözlemlenmiştir.¹⁷⁵

Taş işçiliğinin önemli boyutlarda yansıtıldığı mimari yapıların cephe tasarımları Selçuklu döneminin en belirgin özelliğidir. Anadolu Selçuklu yapılarının bezeme ve hacimsel olarak dikkat çeken ön yüz planları temel özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yönden oluşturulan taç kapılar özellikle bu dönemin vazgeçilmez yapı unsurları haline gelmişlerdir. Cephe yüzeyinde meydana getirilen kapı geleneğinde niş ne kadar derinleşirse o kadar etkili bir görünüme sahip olduğu fark edilmiş ve bu yönde adımlar atılmıştır. Bunun sonucunda ana nişe derinlik sağlayan yan kanatlar ön plana çıkarak ön yüzleri tamamen bezemelerle süslenmiştir.¹⁷⁶ Bezemenin neredeyse her yerinde hakim olduğu taç kapılarda, yazı şeritleri ve kitabeler, gülbezek ve kabaralar, rumiler ve palmetler, insan ve hayvan figürleri, mukarnaslar, kuşatma kemerleri, sütunçeler ve sütunçe başlıkları gibi motifler başlıca bezeme unsurlarını oluşturmuşlardır. Bütün bu unsurların bir araya gelişi ve bir kompozisyon oluşturacak şekilde uygulama alanı bulması sonucu, taç kapılar, Anadolu Selçuklu mimarisinde önemli bir yer edinmiştir.

Yapılardaki taç kapıların görkemini en iyi yansıttığı dönem olan Anadolu Selçuklu döneminde giriş cephelerinin genellikle ortasına yerleştirilmiş neredeyse tüm yapıların kendi çapında anıtsal bir taç kapısı vardır. Özellikle camilerde taç kapılar genellikle mihrapla aynı eksen üzerine gelecek şekilde kuzey duvarının ortasına gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Taç kapılar genellikle bulunduğu yapıdan boyut olarak daha yüksek yapılmıştır. Üçüncü boyut izlenimini veren ana nişlerin çoğu bir kavsara ya da mukarnas kavsara ile örtülmüştür.¹⁷⁷

Türkler tarafından taç kapı geleneğinin neden bu kadar önemli olduğunu, Hz. Muhammed'in sözlerine duyulan saygıdan olduğu söylenebilir. Haz. Muhammed'in bir hadisi olan "*Ben hikmetin eviyim ve Ali de onun kapısıdır*" cümlesi, İslam dininde kapı kültürünün dini kültür ile ilişkilendirildiği sonucunu doğurmaktadır. Bu

¹⁷⁵ Ali Fuat Baysal, *Konya Selçuklu Taş İşçiliğinde Rumi Motifler, Geleneksel Mimarinin Yaşayan İnsan Hazineleri* (Ankara: Grafiker Yayınları 2014), 132.

¹⁷⁶ Ünal, *Osmanlı Öncesi*, 34.

¹⁷⁷ Önkol Ertunç, *Anadolu Selçuklu*, 83.

ifade, her kim ilim tahsil etmek isterse, kapıya gelsin şeklinde yorumlanabilir. Öte yandan kapının herhangi bir nesneden çok manevi olarak simgeleştirildiği, ilim ve bilgi girişini temsil ettiği ve bu girişin bir peygamber ile ifade edildiği görülmektedir.¹⁷⁸ Bu bağlamda kapının vurgulanma ihtiyacı inanç ve geleneğin etkisiyle ortaya çıktığı söylenebilir.

Ulu cami farklı yönlere açılan farklı üslupta üç kapıya sahiptir. Caminin asıl girişi kibleye açılan kuzey cephedeki giriştir. Kuzey, cümle ve kible kapısı isimlerini almaktadır. İkinci kapı batıya açılır ve batı, tekstil, çıkış kapısı olarak adlandırılır. Üçüncü kapı doğudadır. Şah kapısı da denilir. Genel bir giriş olmadığından dar ve basık tutulmuş ayrıca burayı kullanacak hükümdarların büyüklük duygularından arınarak geçmesi iması için de süsleme sade bırakılmıştır.¹⁷⁹

4.4.1.3.2. Batı cephesi ve batı taç kapısı

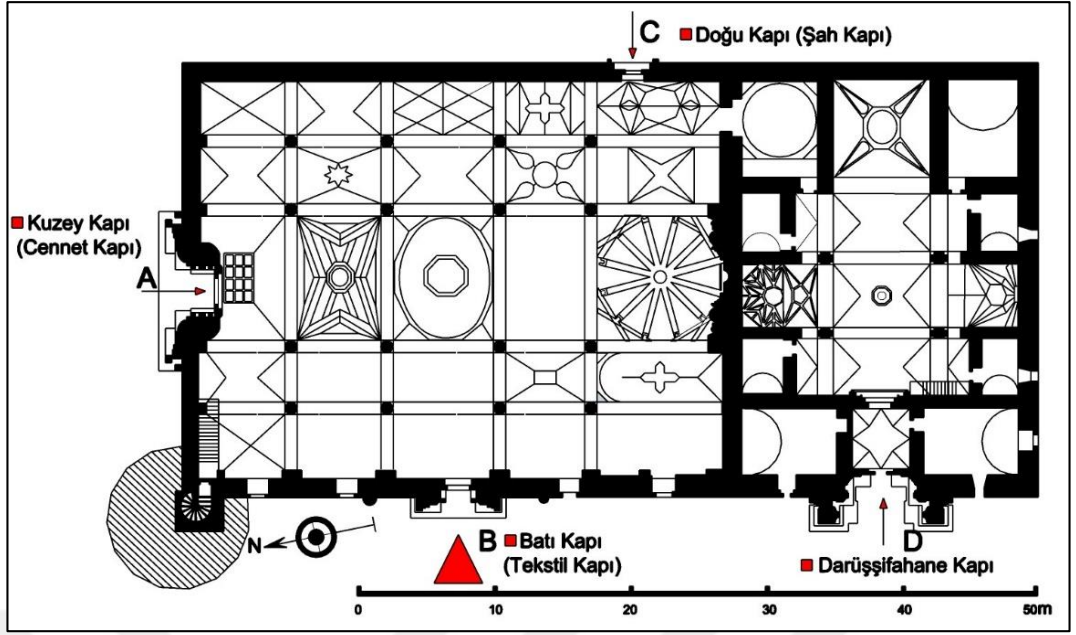
Caminin batı cephesi üzerinde ve yapının doğu batı eksenine üzerine kurulmuştur. Kapının boyutları ise yüksekliği 9.5m. eni 6 m. cephe duvarından taşıntısı 1.4 m. derinliği ise 2.6 m. dir. Yapı saçak kornişini aşmaz. Daha yumuşak ve yüzeysel süslemelere sahiptir. Süsleme dikey bütün yüzeyleri çok ince ayrıntılarla arabesk motiflerle süsler. Kapı planı yuvarlak hatlardan çok girintili ve köşeli hatlara sahiptir. İç içe birbirine takip eden yedi bordür ve mihrap çerçevesi şeklinde iki sütuna oturtulmuş kitabeli bir nişe sahiptir.¹⁸⁰

Çarşı Kapı, Çıkış Kapısı, Gölge Kapı gibi çeşitli isimlerle anılan kapıya, dantel gibi bir dokuya sahip olmasından dolayı Tekstil kapısı da denmektedir.

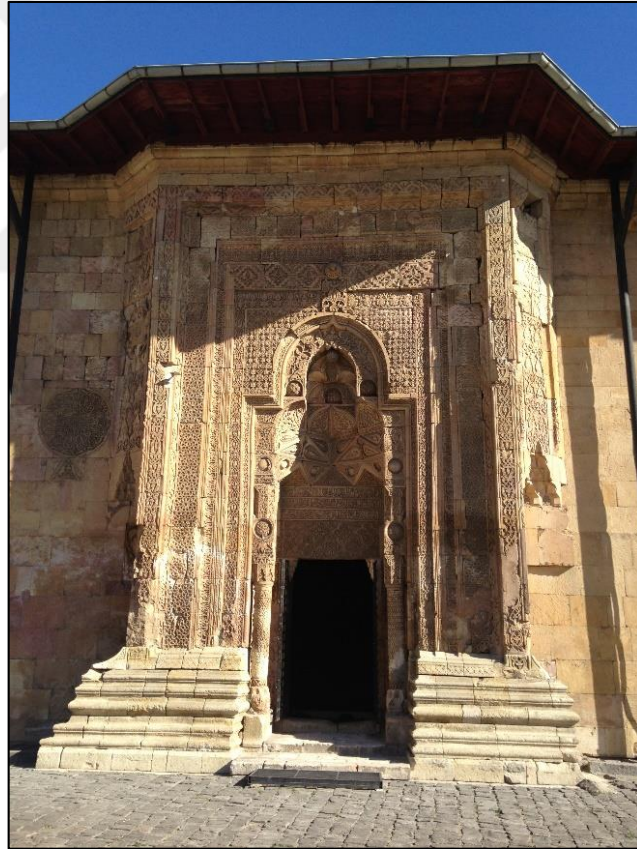
¹⁷⁸ Murat Sarıcık, “İlim Şehrinin Kapısı Hz. Ali” (İstanbul: Nesil Yayınları, 2010), 485.

¹⁷⁹ Sakaoğlu, *Türk*, 166.

¹⁸⁰ Sakaoğlu, *Türk*, 175.



Şekil 34: Batı Kapısının Plandaki Konumu (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan) ¹⁸¹



Şekil 35: Batı Taç Kapısı (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

Tepeden dışarıya doğru çıkıntı oluşturan kilit taşı bütün taşların temel noktasını oluşturmaktadır. Bu noktanın ucunda demir bir kanca bulunmaktadır. Aydınlatma fenerlerinin asılması için tasarlanmıştır. Alt kısmında laleler işlenen

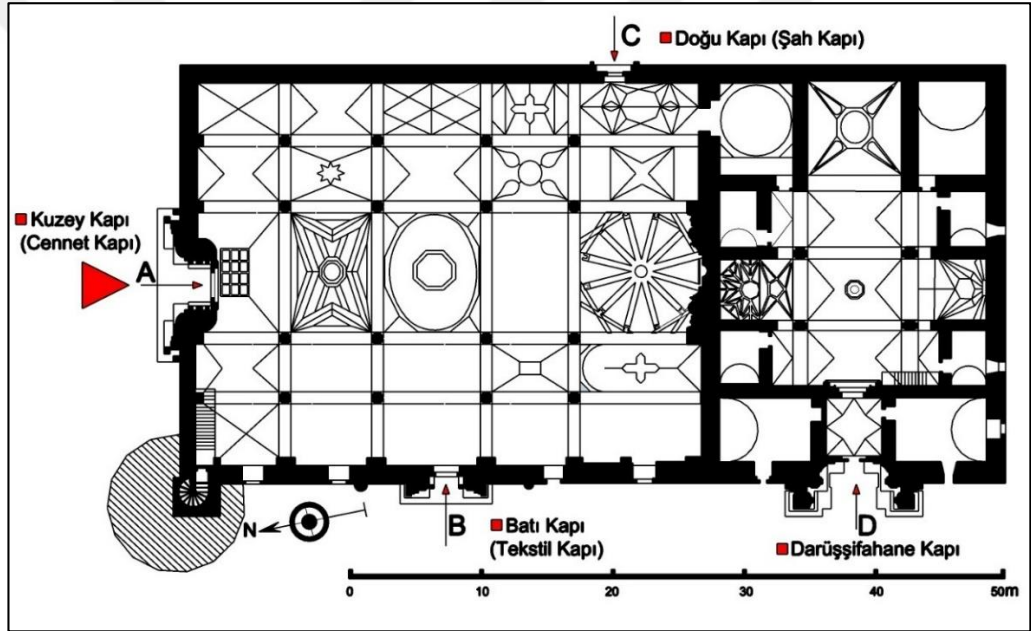
¹⁸¹ Gabriel, *Monument*, 257.

kapıda bitkisel ve geometrik motifler yoğun kullanılmıştır.¹⁸² Beşinci bölümde Batı Kapısı hakkında daha ayrıntılı bilgi verilmiştir.

4.4.1.3.3. Kuzey cephesi ve kuzey taç kapısı

Kale Kapı, cümle kapısı, kible kapısı ve üzerindeki tasvirden dolayı Cennet Kapısı da denilen Kuzey Kapısı caminin ana giriş kapısını oluşturmaktadır.

Kuzey kapısının boyutları yüksekliği 14.5 m. eni 11.5 m. ve duvar cephesinden ileriye doğru 1.6 m. taşıntıya sahiptir. Kapının derinliği 4.5 m. dir. Bu da bize yaklaşık olarak 800 metreküplük bir hacim vermektedir. Kapı bütün olarak, zarif bir biçimdedir. Kavsara, alçak ve yüksek kabartmalarla ve çerçevelerle bölümlere ayrılarak özenle işlenmiştir.¹⁸³

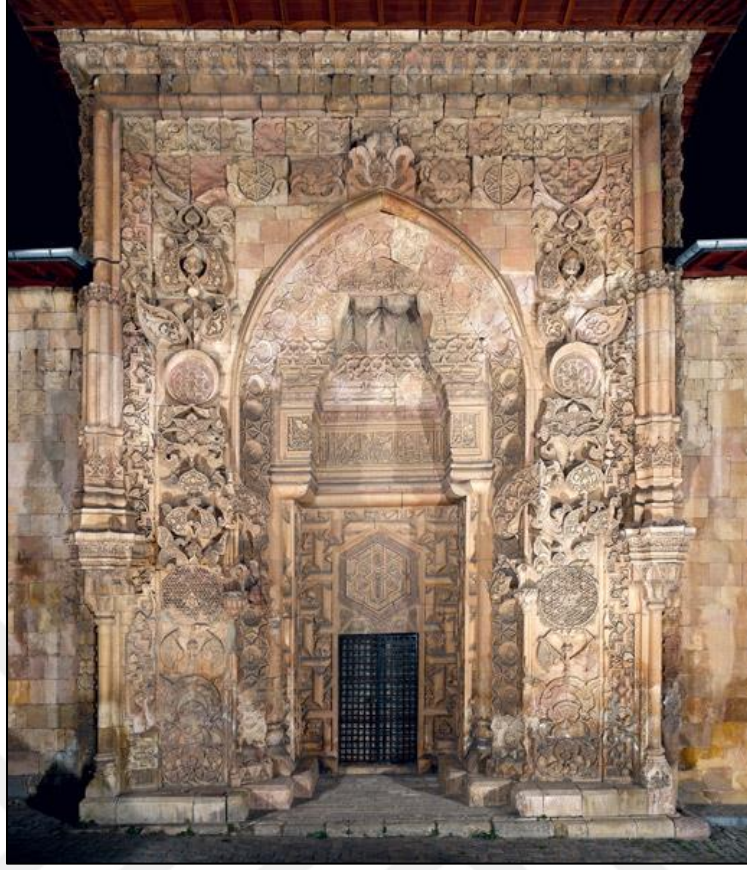


Şekil 36: Kuzey Kapısının Plandaki Konumu (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)¹⁸⁴

¹⁸² Özkul, *Divriği*, 62.

¹⁸³ Sakaoğlu, *Türk*, 167.

¹⁸⁴ Gabriel, *Monument*, 257.



Şekil 37: Kuzey Taç Kapısı (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

Genel görünüşü itibari ile taç kapının bulunduğu duvarlar sade işlenmişken taç kapıda bütün ustalığıyla heybet ve büyüklük gösterilmiştir. Caminin çatısını aşır göklere yükselecek büyüklükte (saçak kornişini aşması) bir gösterişe sahiptir. O dönemde yapılan taç kapıların rahatlık ve kullanılan bezeme ve geçiş eseri olması bakımından birçok özelliği üzerinde barındırmıştır.¹⁸⁵

Kuzey taç kapısı, beşinci bölümde daha ayrıntılı ele alınmıştır.

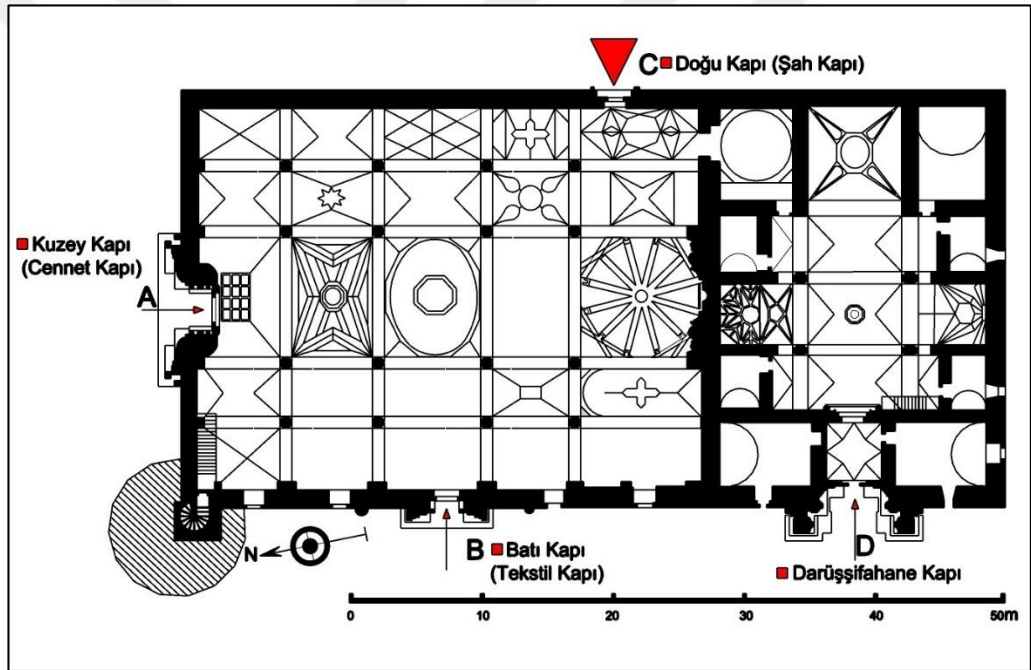
4.4.1.3.4. Doğu cephesi ve doğu şah kapısı

Doğu kapısı veya doğudaki nişli pencere olarak da anılmaktadır. Boyutları cephe düzleminden ileriye sadece 10 cm. lik bir taşıntı verip yüksekliği 6 m. eni 4 metredir. Cephe duvarının yarısı zeminin altında kaldığından, yapı saçığını 1.5 metre taşmaktadır. Kapı 19.yüzyılın sonuna doğru caminin arka kesimindeki rutubeti kesme çalışmaları nedeniyle bir pencere biçimine getirilmiştir. Dışardaki zeminden üç metre ve içmekandaki döşemesinden ise 6 metre yükseklikteki tahtabende Şahmahfile açılmaktadır. Buradan iç mekana padişaha ayrılan yüksek bir alana

¹⁸⁵ Hilmi Arel, *Divriği Ulu Camii Kuzey Portalinin Mimari Kuruluşu*, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası Yapılışının 750. Yılı Hatıra Kitabı, (Ankara, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1978), 365.

girilirken son yıllarda burası dağılıp iç mekanda sadece ahşap ayaklar ve kirişleri kalmıştır. Kısaca dış çerçeve, silme, aralarında açıklık kordonu bulunan iki bordür, mukarnaslı kavsara, açılı sütunlar, ahşap kapı lentosu ve kitabeden oluşur. Cami iç mekandaki minber ile bezeme benzerliğine rastlanılır.¹⁸⁶

Hünkar kapısı olarak da isimlendirilen Şah kapısı yapının dördüncü kapısını oluşturur. Şah mahfiline açılan ve doğuya bakan kapı Tanrı'nın huzuruna eğilerek girilir anlayışı ile padişahın kendi boyundan daha kısa tasarlanmıştır. O dönemde suikastların olabileceği düşüncesiyle yapılmıştır.¹⁸⁷ Çok fazla onarım gören bu cephe dağ tarına bakmaktadır. Diğer kapılara göre daha sade görünüme sahiptir. Geometrik ve bitkisel bezemelerin iç içe geçtiği geçme düzenlerle süslenmiştir. Ayrıntılı bilgi beşinci bölümde verilecektir.



Şekil 38: Doğu Kapısının Plandaki Konumu (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)¹⁸⁸

¹⁸⁶ Sakaoğlu, *Türk*, 179.

¹⁸⁷ Özkul, *Sivas Divriği*, 64.

¹⁸⁸ Gabriel, *Monument*, 257.



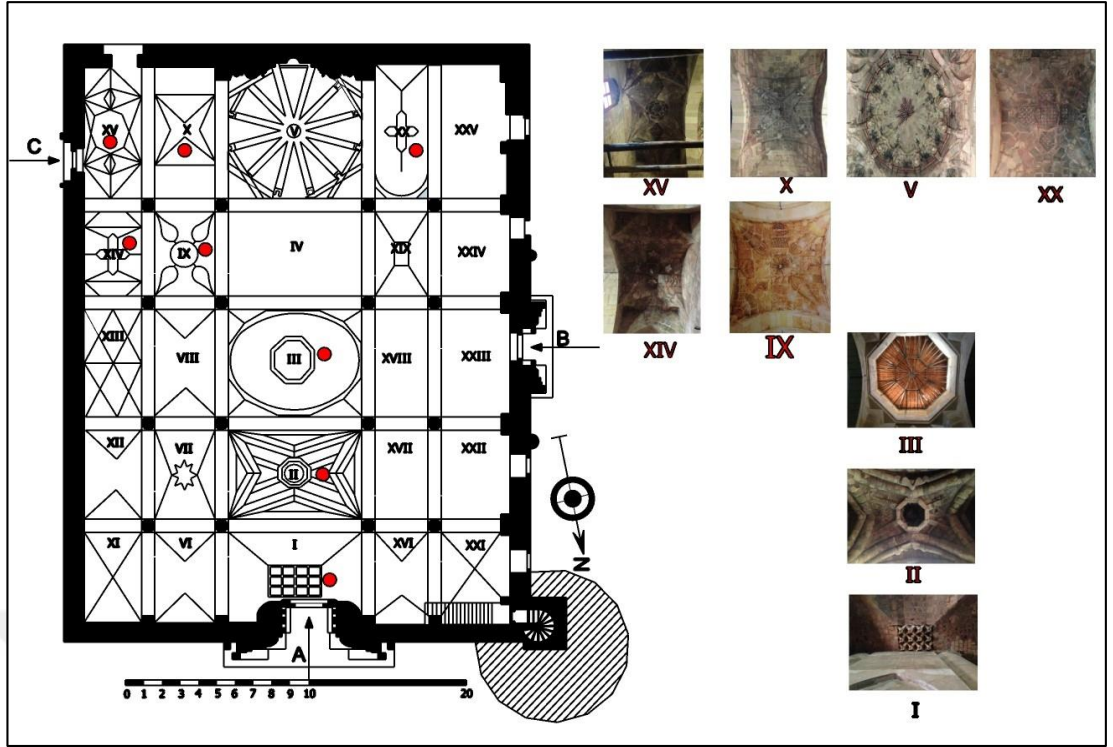
Şekil 39: Doğu Şah Kapısı (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

4.4.1.3.5. Kubbe ve tonozlar

Ulucami, beş sahınlıdır. Planı örten tonozlar ve kubbeler genişliğine ve derinliğine göre 16 ayak/sütuna oturmuştur. Yanlardaki sahınlar daha dar, orta sahın ise daha geniştir. Kible kapısı ile Batı kapısı ekseninin kesiştiği yerdeki kubbenin ortası açık bırakılmış ve altına kar kuyusu kazılmıştır. Sahınların bir kısmı çaprazlama tonozlarla örtülü olup, her biri ayrı süsleme ile biçimleri farklıdır. Batıda kalan tonozların yerlerine, cephe duvarının çökmesinden kaynaklı tuğladan daire biçimle süslemeden uzak kubbeler örülmüştür. Eski tonoz ve kubbelerde oymalı taş örgüler üzerine, siyah kırmızı boylarla rumi bezemeler yapılmış olduğu görülmektedir.¹⁸⁹

Divriği Ulu Cami planı ve üst örtü görünümünden bazıları aşağıdaki şekildedir.

¹⁸⁹ Sakaoğlu, *Türk*, 153-154.



Şekil 40: Divriği Ulu Cami Plan Çizimi (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)¹⁹⁰

Planda gösterilen numaralarla üst örtülerin açıklamaları verilmiştir.

I- Dikdörtgen biçimli olan ve derin on iki dilime ayrılmış bulunan bir tavan, yüzeylerinin ortasında prizmatik biçimli stalaktitler (sarkıt) bulunmaktadır. Kuzey kapıdan girince ilk bölümü örter.

¹⁹⁰ Gabriel, *Monuments*, 277.



Şekil 41: Divriği Ulu Cami Tavan Sarkıtları (Stalaktit) (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

II- Kubbe içinde bir çatı (iskelet) ve bir de doldurma fark edilip, dairesel bir bölüm bağlantısı, istinat duvarının zaviyesi biçiminde hareket etmektedir. Güney ve kuzey bağlantıları arasında sekizgen bir kuşak kubbenin tepesini tutmaktadır. Bölüm kemerlerinin daire kıtaları doğu, batı kuşaklarını birleştirmektedir. Caminin en güzel taş işçiliğini yansıtır.



Şekil 42: Kuzey Kapısından Girişte İkinci Kubbe Planda 2 Numara (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

III- Dört açılı bir tromp üzerine oturmuş, kemer üzerinde bir kubbe yükselmektedir.

Yan yana gelmelerinden ötürü (iki cepheli) köşeler ve bunlardan üçgenler meydana gelmektedir. Şimdiki kubbenin eski biçime yakın olduğu düşünülmektedir.



Şekil 43: Planda 3 Numaralı Kubbe (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

IV- Köşelerin üçgen çıkıntılarından geçme bir tonoz olduğu anlaşılrsa da sonradan buraya yarım silindir kesitli basit bir tonoz örülmüştür.



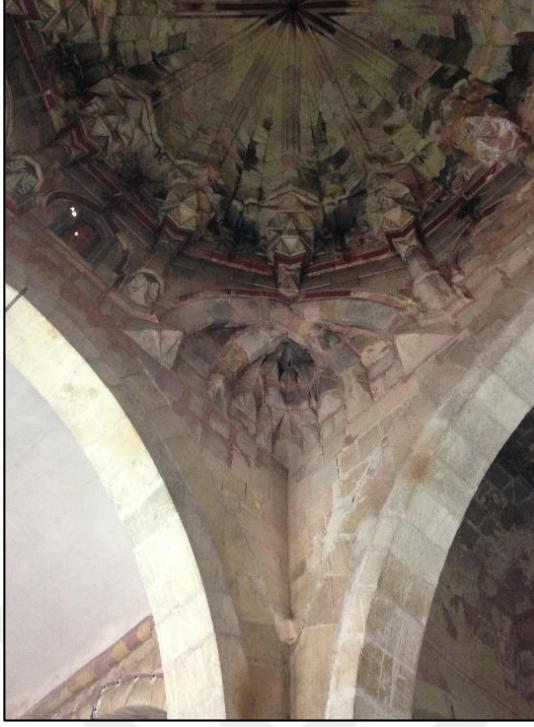
Şekil 44: Yarım Silindir Kesitli Tonoza Planda 4 Numara (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

V- Mihrabın önündeki kubbenin yarım küre biçimindeki üstü, on iki dilime, 11

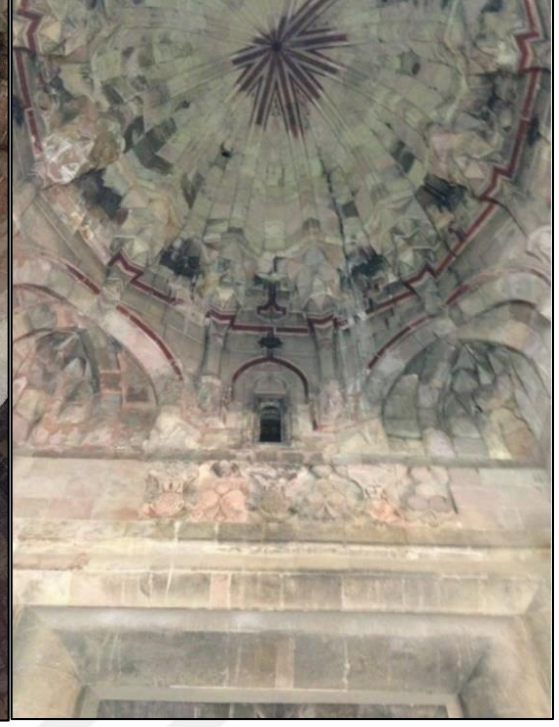
nervürle ayrılmıştır. Bunlar, prizmatik sütunlara, mukarnaslı unsurlara inmektedir. Kare biçimindeki kaideden, dairevi tambura dört zaviyevi trompla geçilmekte ve bu trompların her birinde ikişerli birbirine girmiş çaprazlama kemerler yer alıp, küçük açıklıklar mihvere göre yerleştirilmiştir. Kuzeyde bir pencere açıklığı ve diğer üç tarafta da basit ışık kanalları yıldız biçimlidir.



Şekil 45: Mihrap Önü Kubbesi Planda 5 Numara (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



*Şekil 46: Mihrap Önü Kubbesi
(Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)*



*Şekil 47: Mihrap Önü Kubbesi
(Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)*

VI- Beşik tonoz geçmelerinden oluşup. Üzerinde bezeme barındırmaz.

VII- Sekiz kollu yıldız biçiminden oluşup köşelerden merkeze uzanan üçgen dilimlerden oluşan bir manastır tonozudur.

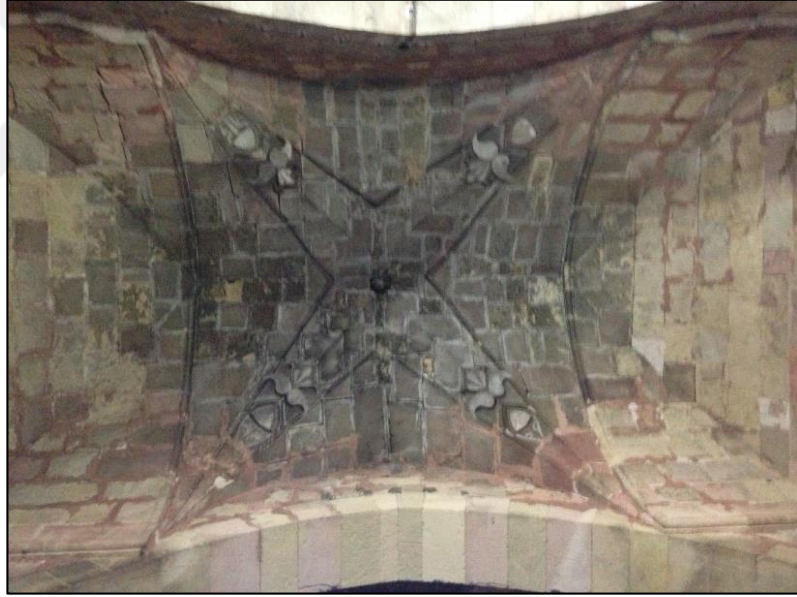
VIII- Beşik tonoz geçmelerinden oluşup. Üzerinde bezeme barındırmaz.

IX- Köşelerin çıkışına göre kaşık biçimli dört oyukluk veren karışık manastır tonozu



Şekil 48: Kaşık Biçimli Dört Oyuklu Karışık Manastır Tonozu Planda 9 Numara (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

X- İki eğik beşik ve dört kollu yıldız biçiminde üst örtü.



Şekil 49: Dört Kollu Yıldız Biçimindeki Üst Örtü Planda 10 Numara (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

X1- Yalın bir Manastır tonozu

XII- Beşik tonoz geçmelerinden oluşmaktadır.

XIII- Büklümler ve köşelerden oluşan karışık üst örtü.

XIV- Ortada siyah taştan haç biçiminde bir görüntü oluşturan bir tonozdur.



Şekil 50: Haç Şeklindeki Tonoz Planda 14 Numara (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

XV- Sol taraftaki satırların kombinasyonu, altı noktada birbirine yaklaşan baklava biçiminde iki tavan bir sekizgen tavan Şah mahfilini örten üst örtüdür.



Şekil 51: Hünkar (Şah) Mahfil Üst Örtüsü Planda 15 Numara (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

XVI- Beşik tonoz ve geçmelerinden oluşur.

XVII-XVIII- Sonradan örülme yeni kubbelerdir.

XIX- Ortada dikdörtgen bir tavan olan manastır tonozu

XX- Kuzeyindeki, tromp üzerindeki yarım kubbeye bağlı bulunan haç biçimli tavanın güneyinde ise bir manastır tonozu bulunmaktadır.



Şekil 52: Minberin Üstünde Olup Merkezinde Dört Köşeli Yıldızın İçinde Yer Alan Geometrik Örgü Planda 20 Numara (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

XXI- Manastır tonozu,

XXII, XXIII, XXIV, XXV- Sonradan örülme yeni kubbeler.¹⁹¹

Kemer aralarında herhangi bir iz kalmadığından yeni kubbelerin eski biçimleri hakkında bilgiye sahip değiliz¹⁹².

4.4.1.3.6. Duvarlar, sütunlar ve kemerler

Cami'nin sütunları içten dışarıya doğru sıralandığında daha kalın yapılmıştır. İlginç ve bilinçli bir uygulamadır. Orta açıklık daha geniş bırakıldığından, daha fazla olan yükünü almak için gerçekleştirilmiş olduğu düşünülmektedir. Yirmi beş birimin ortasında Türk üçgenli bir geçit bölgesi üzerinde bulunan aydınlık, merkez etrafında onu çeviren daha az aydınlık ikinci bir çevre cami mekanını oluşturmaktadır. Bu mekan mimari açıdan rahatlıkla kavranan bir tasarımın yansımasıdır. Her açıklığı farklı motiflerin kullanıldığı bezemeli tonozlar ve bu tonozları taşıyan bezemeli sütunlar, kemerlerin duvarlara inen üzengilerini bitiren oymalı bezemelerle, bir mimari uyum oluşturmaktadır. Mimari tasarım yapıyı şekillendirmiştir. Yani estetik

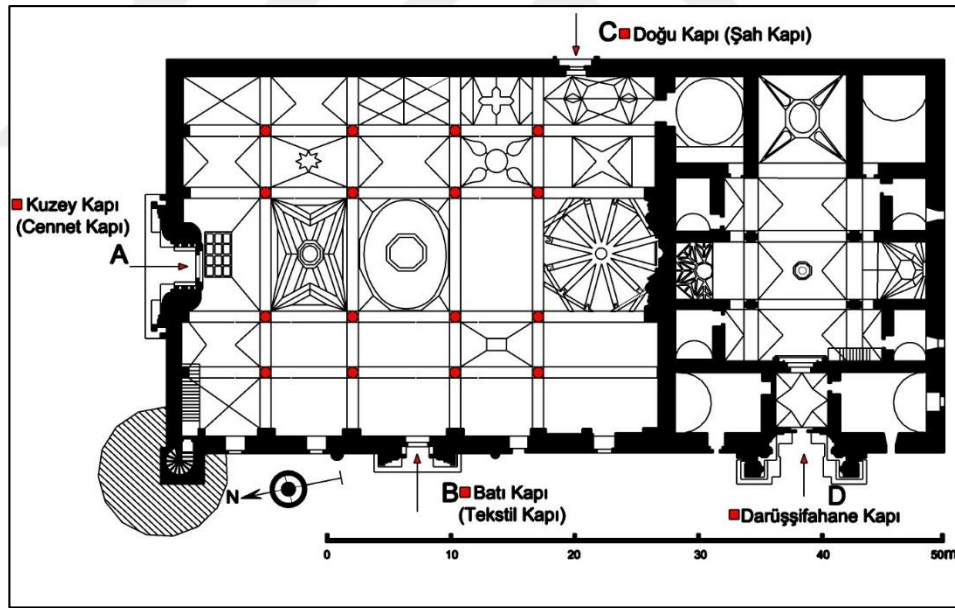
¹⁹¹Üst örtü ile ilgili olarak burada verilen bilgiler için bkz: Mehmet Ali Erdoğan, “Albert Gabriel’den Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası”, *Sivas Şehir Kültürü Dergisi* Hayat Ağacı Özel Sayı Sayı 19,(2012):111-112.

¹⁹² Sakaoğlu, *Türk*, 159.

ve simgesel nedenler tasarımın şekillenmesinde pratikten daha etkili olmuştur. Cami'nin içinde yüksekliği ve ferah boyutları, sütunlarının ince, zarif oranlarıyla bölünme hissi uyandırmayan ve rahat bir mekan ortaya çıkarılmıştır.¹⁹³

Hepsinin yüzeyleri hafif pürüzlü kalker taşlarından yapılmıştır. Taşlar yapı dış yüzeyinde zamanla iklim şartlarına bağlı olarak pembeye kaçan bir renk almıştır. Ana duvarların kalınlığı 140 cm dir. Dönemin konstrüksiyon anlayışına göre kemer ve sütunlar oldukça incedir. Batı ve doğu yönünde eşit 8 er sütun olmak üzere toplamda 16 sütun yer almaktadır. Sütunlar sekiz köşeli olup geniş başlıkları taşımakla beraber, sekiz köşeli yüksek kaidelere oturmaktadır. Sütun taşlarının türünden kaynaklı mukavemet etkilenmiş olup batı kesiminde bulunan sütunlarda cephedeki çöküntüden ötürü kayma ve deformeler oluşmuştur. Bu tehlikeli durumdan kaynaklı sütunlara kaba ve kalın birer gömlek geçirilip kaba bir görünüşe sebep olmuştur.

Doğu ve batı yönünde kalan 16 sütun planda kırmızı renkle gösterilmiştir.



Şekil 53: Divriği Ulu Cami ve Darüşşifa Plan Çizimi (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)¹⁹⁴

¹⁹³ Kuban , *Divriği*, 44-47.

¹⁹⁴ Gabriel, *Monuments*, 275.



Şekil 54: Batı Yönündeki Sütunlar (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

Son yıllarda yapılan restorasyonlarda caminin teras ağırlığının alınmasından kaynaklı doğu yönünde kalan sekiz sütunun kaba gömlekleri alınmış olup kemerlerin bağlantıları da sökülüştür. Orijinal sütunlar sekizgen biçimli olup kaide ve başlıkları, aynı üslup içinde farklı bezemeler taşımaktadır. Sütun başlıkları da farklı süslemelere sahiptir. Bu zarif sütunlar birbirine benzeyen süslemeli başlıklar ve yüksek kaideler açık sivri kemerler bunlara oturmuş olan çeşitli tonozlar kubbeler yapıya farklı bir iç mekan tasarımı sağlamaktadır.



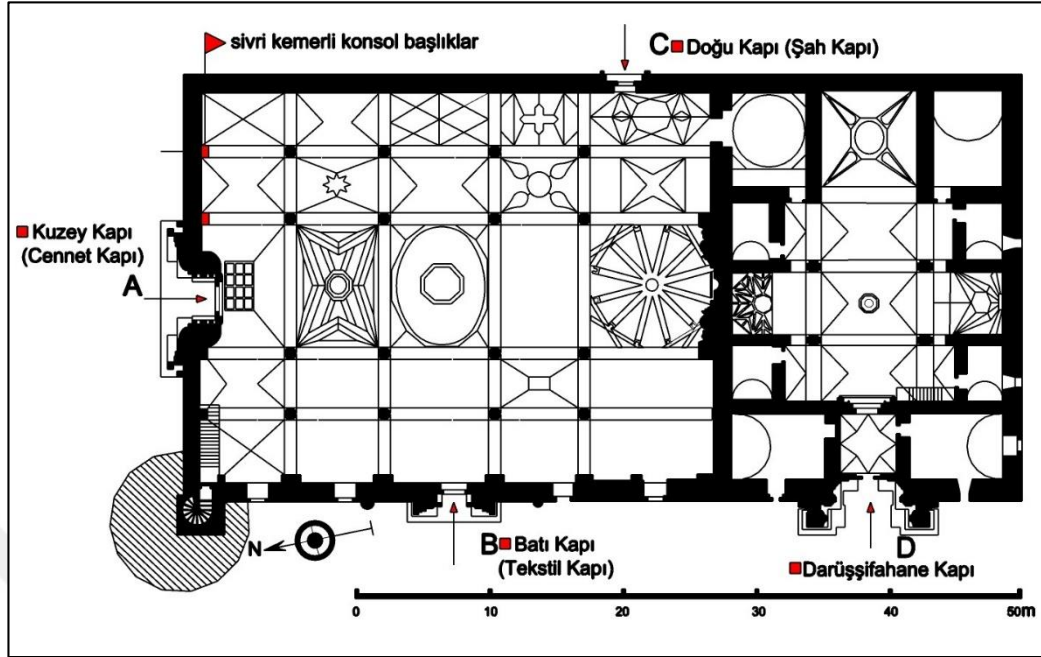
Şekil 55: Doğu Yönünde Kalan Sütunlar (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

Batıda kalan sekiz sütunun kaba taş gömlekleri ise cesaret edilip sökülememiştir.

Sivri kemerlerin duvarlara yapışık yerlerinde bir kısmı konsol ve göğüslük şekli verilip buralarda bile süsleme aksamayıp, tonozlar ve ayaklar süslemeye dahil edilmiştir.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Sakaoğlu, *Türk*, 160.

Doğu yönündeki sivri kemerli konsol başlıklar planda kırmızı renkle gösterilmiştir.



Şekil 56: Divriği Ulu Cami ve Darü'sşifa Plan Çizimi (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)¹⁹⁶



Şekil 57: Doğu Yönünden Duvara Yapışık Konsol Başlıklı Sivri Kemerler (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

Cami içerisinde Anadolu'da benzerine rastlanmayacak boyutlardaki mihrap, abanoz ağacından işlenmiş minber ve tonozlarındaki renkli boyalarla ilgi çeken hünkâr mahfili bulunmaktadır.

4.4.1.3.7. Mihrap

¹⁹⁶ Gabriel, *Monument*, 257.

Biçim ve süsleme açısından Anadolu'da eşsizdir. Mihrap panosu geniş ve silindirik şeklinde çerçeveden oluşup, sade yüzeylerine işlenen palmetler yüksek kabartmanın olgun örnekleridir. Arabesk çiçeklerle bezenen duvar ayakları ince süslemeden uzak bir çerçeveden oluşup silindirik bir silme ve ölçüyü aşan armudi silkmeler panonun genel çizgilerini oluşturur. Çerçevenin sağında ve solunda iki konsol bulunup, üstüste geometrik hacimler görünümünü sağlarken, panonun yukarısında birinden diğerine geçen geniş arabesk yapraklardan oluşan süslemeler bulunur. Kuzey kapısındaki gibi yüksek kabartmaların ileriye doğru fışkırma hissiyatı özenle verilmiş olup, benzeri yaprak çalışmaları taç kemerin yukarısında paha ve çerçevenin silindirik biçimli silmesi üstüne konumlanmıştır.¹⁹⁷

1500'lü yıllarda oluşan deprem sonrası batı sahnaları yıkılan cami özellikle mihrap önü açıklığıyla Anadolu'daki yorumuyla İslam mimarisindeki çok ayaklı maksureli cami tipolojisinin en güzel çeşitlerindendir. Kubbesi bütünüyle tamamlanmış olmasına rağmen mihrap duvarındaki heykelimsi bitkisel bezemelerin tamamlayacak ayrıntıya sahip olmadığı gözlemlenmiştir. Burada yapımına başlanmış fakat tamamlanmamış palmet motifleri bulunmaktadır. Bu ilginç soyut plastik motifleri taşıyan taş bloklar, mihrap duvarı yapıldığı sırada yerine konmuş ve daha sonra yerinde yontulmuştur.¹⁹⁸

Beşinci bölümde mihrapla ilgili bilgiler daha detaylı bir şekilde verilmiştir.

4.4.1.3.8. Minber

Dünyanın en uzun ömürlü ağacı olan abanoz ağacından yapılmış olup boyutları yükseklik 6.7 m, derinliği 4.2 m eni ise 103 cm dir. Eğri kesim sisteminin olgunluğunu yansıtan rumi kıvrımlar, usluplaşmış tasarım anlayışının eşsizliğini ortaya koyar. Süslü yazıları ile Selçuklu hat sanatının yüksek seviyesini aktarır. Minber, dikine yerleştirilmiş abanoz tahtalarla kurulmuş olup, üzeri kabartma, oyma bezemeli, beş ve oniki köşeli yıldız levhalarla kaplanmıştır. Kafes şeklinde panolar ve kenarlar ince ve zarif işlemeli kabartmalıdır. Dört sütun üzerinde yükselen oniki dilimli bir ahşap külahla son bulan minber şerefesi yer almaktadır.¹⁹⁹

Sanatçısının imzasıyla dikkat çeken minber, geometrik bezemelerin özellikle bezeme unsuru olarak yıldız sistemlerinin yoğun işlendiği, künde-kari tekniğinin

¹⁹⁷ Sakaoğlu, *Türk*, 163.

¹⁹⁸ Kuban, Cennetin, 32-42-54.

¹⁹⁹ Sakaoğlu, *Türk*, 163.

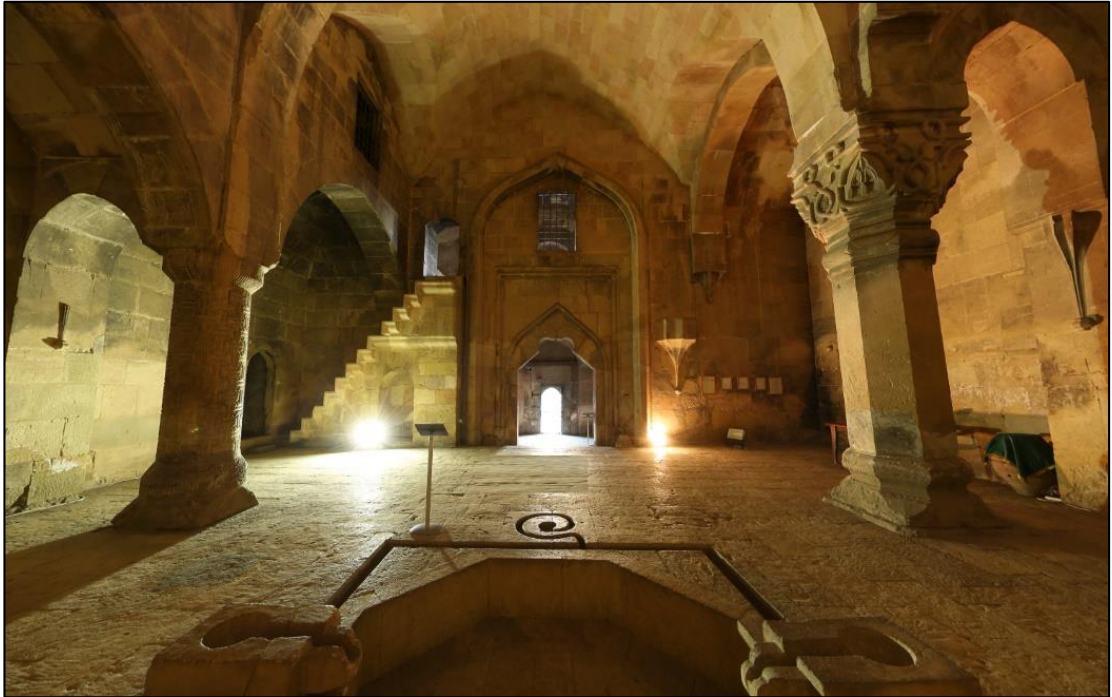
kullanıldığı en güzel örneklerdendir. Beşinci bölümde minberle ilgili daha detaylı bilgiler verilmiştir.

4.4.1.3.9. Hünkar (şah) mahfili

Anadolu Selçuklu dönemi yapıları arasında günümüze gelebilmiş az sayıda örneklerden biri olması açısından büyük önem taşımaktadır. Caminin mihrap önü kubbesinde, geçişlerde, tonozlarda, mahfilin ahşap giriş ve dikmelerinde kırmızı, beyaz ve kısmen yeşil boya izleri bulunmaktadır. 13.yüzyıl Anadolu-Türk mimarisinde özgün boyalı nakışları günümüze gelebilmiş ender örneklerdendir. Beşinci bölümde hünkar (şah) mahfili ile ilgili daha detaylı bilgiler verilmiştir.

4.4.2. Divriği Melike Turan Darüşşifası

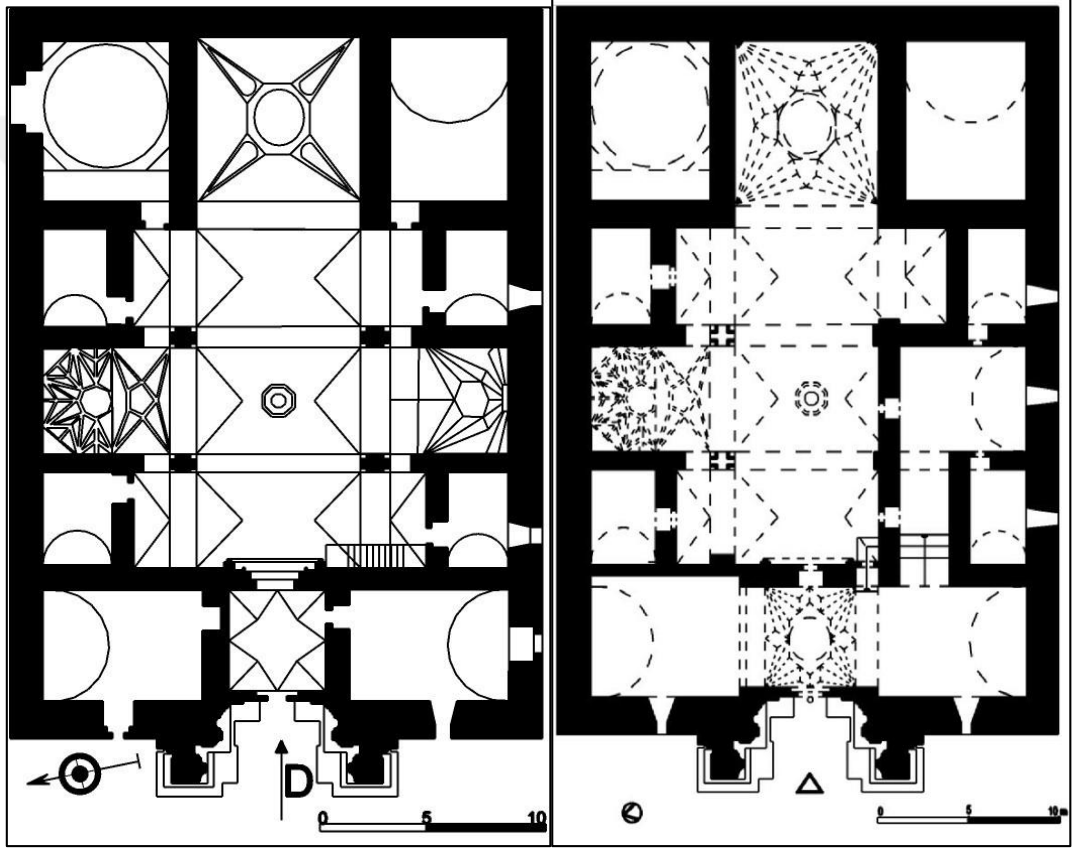
Divriği Darüşşifanın boyutları, $32 \times 24 = 768$ m² dir. Darüşşifada yükseklik 9.5 metre olup sadece iki katlı olan batı ve güney cepheler, 13 metreye ulaşır. Bu kapı basit bir rüzgarlığa açılır. Rüzgarlığın üstünü cami tonozlarındaki süslemeler gibi dört kollu yıldız biçimli manastır tonozu örter. Hemen sağ ve solunda birer koğuş hücre yer alır. İleriye doğru açılan ikinci bir kapı iç avluya açılıp bizi sütunların ve kemerlerin olduğu geniş bir alan karşılar. Camiye bakan bölümde tonozlarla örtülü iki oda kapısı köreltilip camiye bağlanan iç türbe ve yan eyvanların teki bulunur.



Şekil 58: Darüşşifa Kapalı Avludan Görünüm (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

Darüşşifa iki katlı olup üst kata taş bir merdiven ile çıkılır. Ön cepheyi uzunlamasına kaplayan girişteki pencereden ışık alan, ayrıca ikisi dışarıya birisi iç avluya bakan üç penceresi bulunan bir mekan olup, sağındaki dehlizden ulaşılan bir avlu ile iki oda yer alır. Üst kat örtüleri bezemeden uzak tonozlar olup, yalnız öndeki mekanın orta kesiminde dairesel bir tavanı saran sekiz kollu yıldızlı bir manastır tonozu yer alır. Diğer tonozlar beşik türündendir. Üst kat dehlizinin iki penceresi iç avluya bakar.

Divriği Melike Turan Darüşşifasının alt kat ve üst kat planı aşağıdaki gibidir.

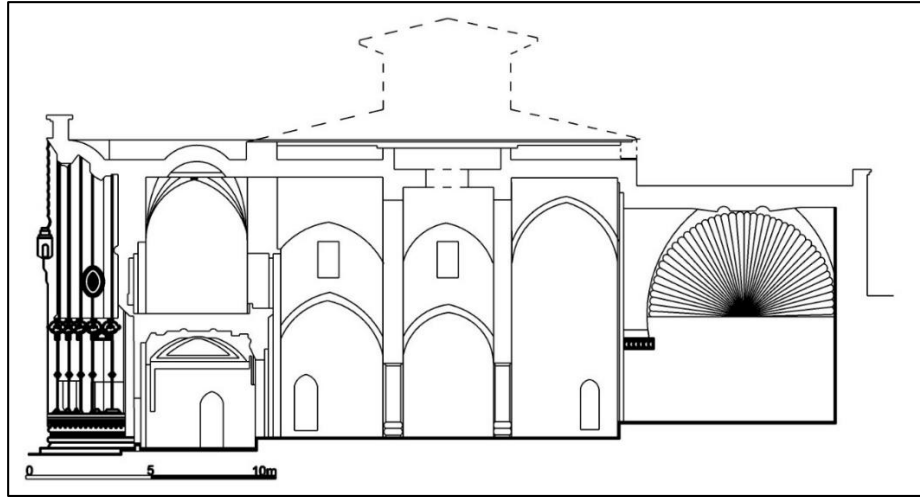


Şekil 59: Darüşşifa Alt Kat Plan Çizimi²⁰⁰ Şekil 60: Darüşşifa Üst Kat Plan Çizimi
(Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan) (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁰¹

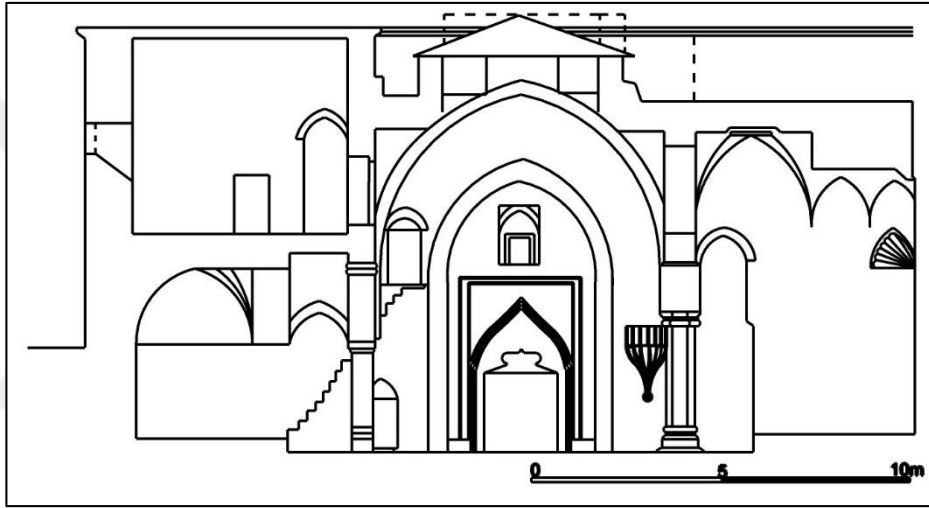
Divriği Melike Turan Darüşşifasının boyuna ve enine kesit çizimleri aşağıdaki gibidir.

²⁰⁰ Gabriel, *Monument*, 283.

²⁰¹ Gabriel, *Monument*, 304.



Şekil 61: Darüşşifa Boyuna Kesiti Çizimi (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁰²



Şekil 62: Darüşşifa Enine Kesiti Çizimi (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁰³

4.4.2.1. Darüşşifa taç kapısı

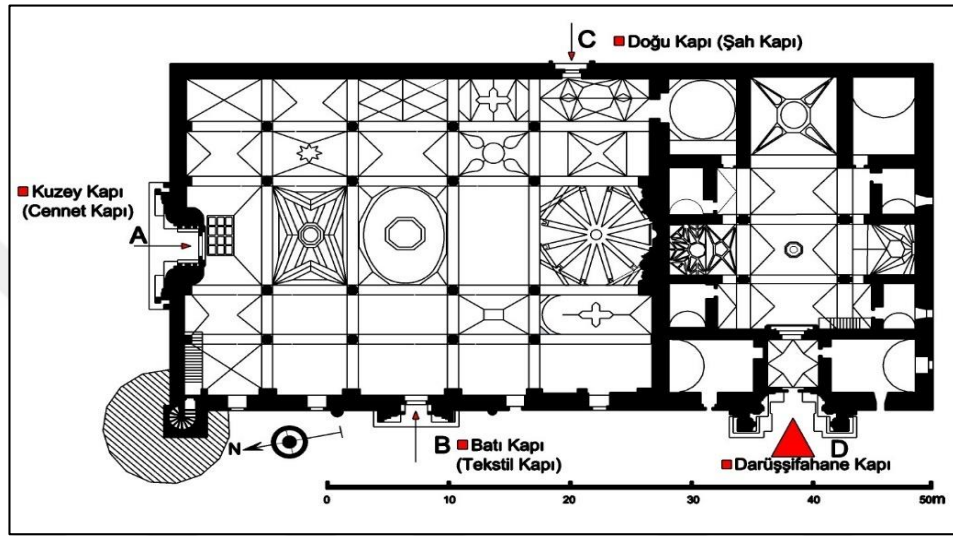
Orta Asya Türk Batı geleneği ile yapılmış olan bu kapı darüşşifanın tek giriş kapısıdır.

Anıtsal taç kapı batıya bakmakla beraber kible kapısı gibi plan ve süsleme açısından dikkat çekicidir ve Anadolu'da tektir. Taç kapı 12 m. yüksekliğe 10.5 m. genişliğe ve 4.5 m. derinliğe sahiptir. Kapı cephe duvarından ileriye ve yukarıya doğru taşıntı verir. Zeminden yükselen sütunlar, diskler, kartuşlar, palmetler, armudiler, olduğu halde yükseltinin sonunda tepede birbirine iki sivri kemer oluşturarak birleşirler. İç kısımda ise daraltılarak öne alınan kapı eyvanı oluşturularak derinlik kazandırılmıştır. Kapının cepheden ileriye doğru olan

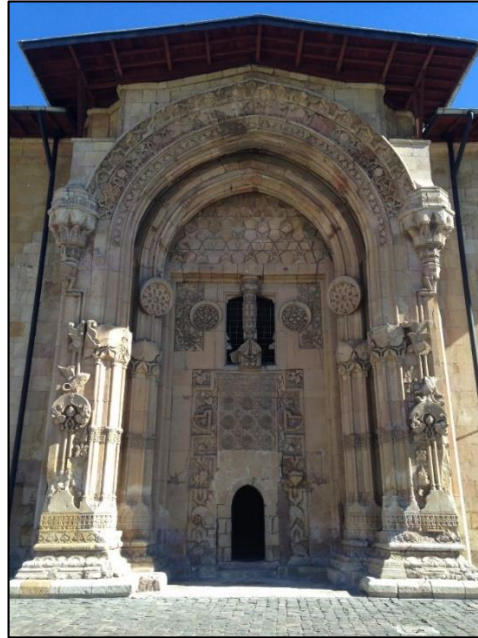
²⁰² Gabriel, Monument,344.

²⁰³ Gabriel, Monument,344.

taşıntısının sütun demetleri halinde görünen çıkıntılı ve girintili alanları kapının hem yukardan hem de yanlardan masif görünmesini sağlamaktadır. Bazı süslemelerin kible kapısı ve mihrap ile benzerliği olsa da burada işlenen süslemelerin daha yumuşak ve normal ölçüye sahip olduklarını söylenebilir. Burada daha çok mutlak bir sadelik içinde işlendiği görülmektedir. Düzenli bir disiplin ve ciddi bir teknikle estetik kaygıyı asla biran bırakmayarak işlendiği görülmektedir.²⁰⁴ Darüşşifa taç kapısı beşinci bölümde daha ayrıntılı ele alınmıştır.



Şekil 63: Darüşşifa Kapısının Plandaki Konumu (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁰⁵



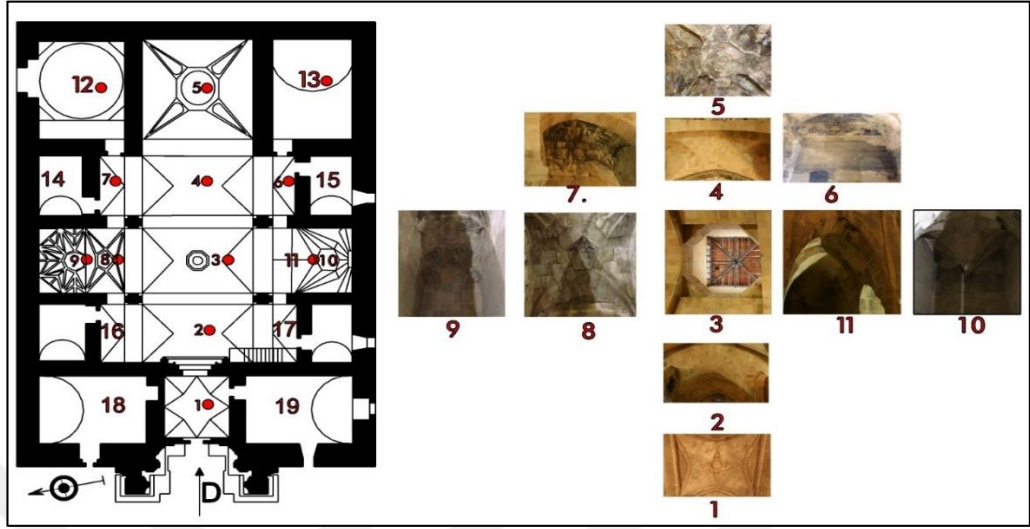
Şekil 64: Darüşşifa Taç Kapısı (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

²⁰⁴ Sakaoğlu, *Türk*, 193.

²⁰⁵ Gabriel, *Monument*, 257.

4.4.2.2. Kubbe ve tonozlar

Plan ve üst örtüler: Hastanenin tek kapısı batıya doğru açılmaktadır.



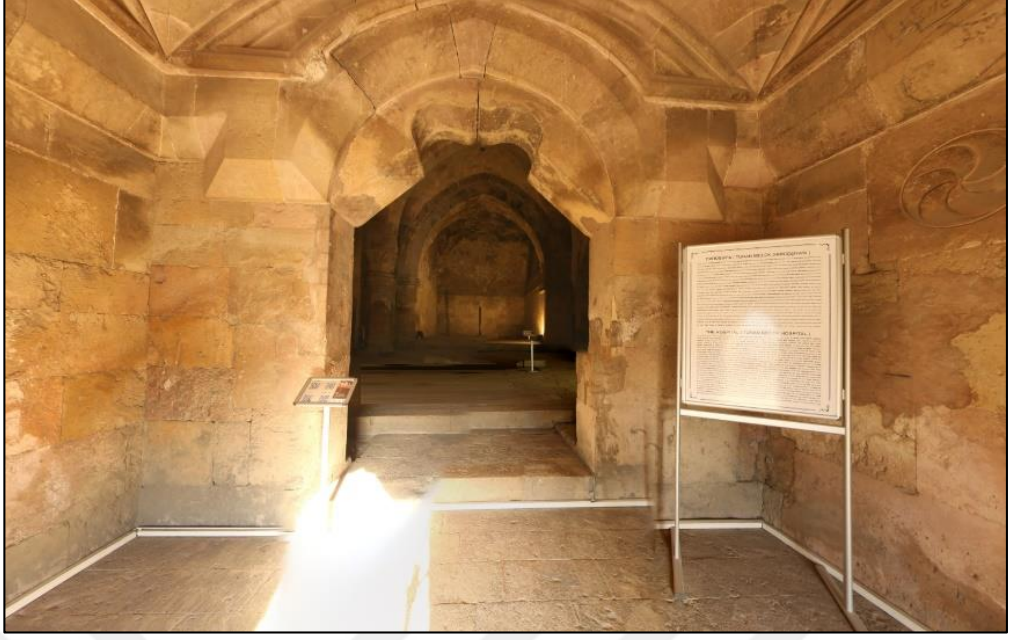
Şekil 65: Darüşşifa Alt Kat Plan Çizimi (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan) ²⁰⁶

1- Dikdörtgen biçimli bir avluya açılır. Bu avlu dört kollu bir yıldız biçiminde manastır tonozu bir tavan örtmektedir.



Şekil 66: Planda 1 Numara ile Gösterilen Darüşşifa Girişindeki Dört Kollu Yıldız Biçimindeki Tonoz (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

²⁰⁶ Gabriel, Monument, 344.



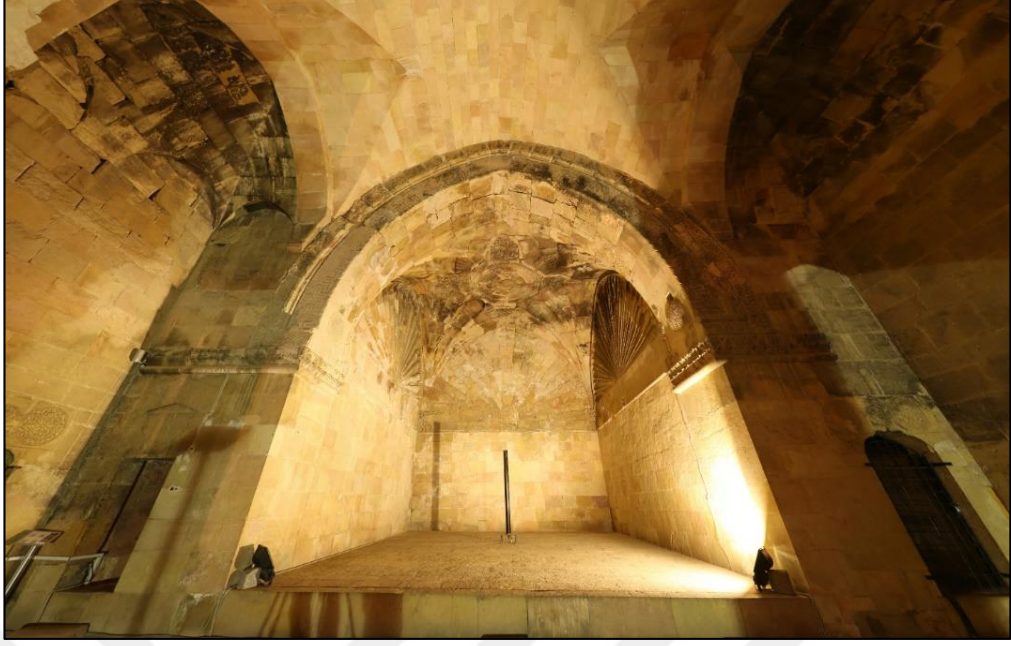
Şekil 67: Planda 1 İle 2 Numara Arasında Kalan Kapalı Avluya Açılan Giriş (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

2-3-4 doğuya doğru aynı mihver üzerinde sıralanır.



Şekil 68: Planda 2-3-4 Numara ile Gösterilen Tonozlar (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

5- Ana eyvan.

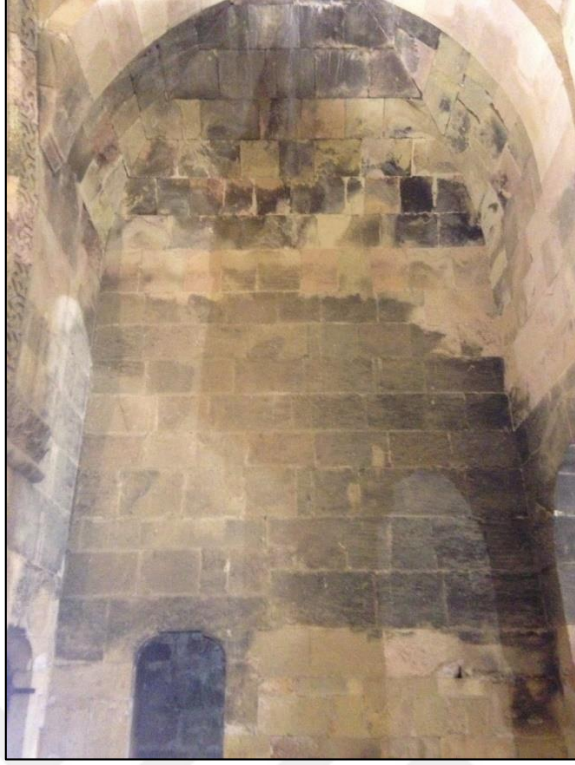


Şekil 69: Planda 5 Numarayla Gösterilen Ana Eyvan (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



Şekil 70: Planda 5 Numarayla Gösterilen Ana Eyvan Tonozu (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

6 ve 7 İkinci derecedeki mekanların sivri tonozlu kubbeleri



Şekil 71: Planda 6 Numarayla Gösterilen Sivri Tonozlar (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



Şekil 72: Planda 7 Numarayla Gösterilen Sivri Tonoz (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

8-11 diğer iki eyvana geçit verir.



Şekil 73: Planda 8 Numarayla Gösterilen Çapraz Tono (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



Şekil 74: Planda 11 Numarayla Gösterilen Sivri Tono (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

9-10 diğer iki eyvan olup enlemesine mihrap üzerinde bulunmaktadır.



Şekil 75: Planda 9 Numarayla Gösterilen Tonoza (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



Şekil 76: Planda 10 Numarayla Gösterilen Tonoza (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

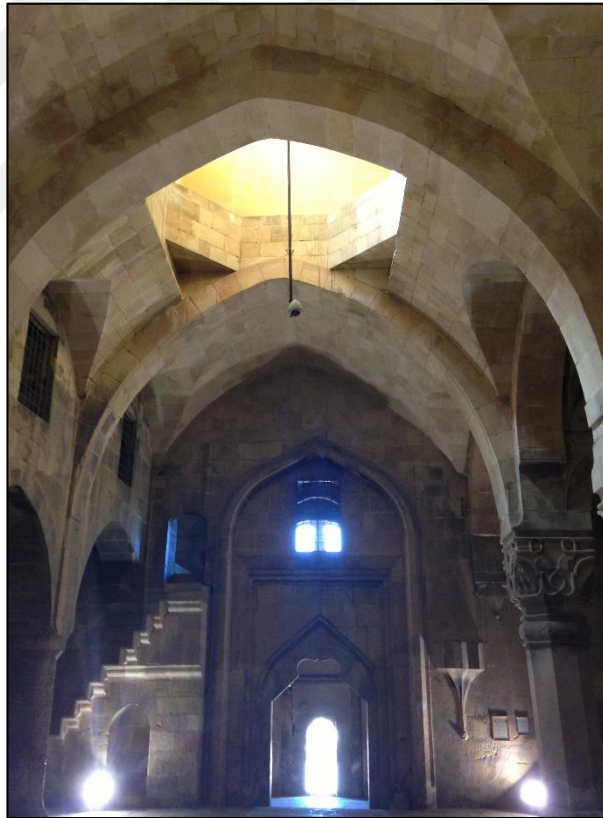
12-13 Büyük eyvanın yanlarında bulunan mekanlar .

12- Kuzeydeki mekan cami ile ortaya çıkmıştır.

13-14-15-18-19 İkinci derecedeki mekanlar olup sivri tonozlu kubbeleri vardır.

5 nolu eyvanında, ana kubbeden müştak bir kubbe, birçok dalgalar ve uzun çizgiler gösteriyor ki, bunlar eyvanın köşelerine doğru yaklaşarak merkeze doğru gider (yani) 9,10 eyvanları kubbelerinin kürevi kubbeciklerine yaklaşmaktadır. Zaviyeli tromp, pililerin kompozisinden demetli bir satıh haline gelmiştir.

Merkezi nef çaprazlama kemerli beşik tonozla örtülüdür. Bu da sağındaki istinat noktaları ile takviye kemerleri almıştır. Merkezdeki kemer açıklığında 3, bugün için önemli bir kısmı tahrip olmuş ahşaptan bir kubbe kulesi kubbenin üstünde yükselmektedir.



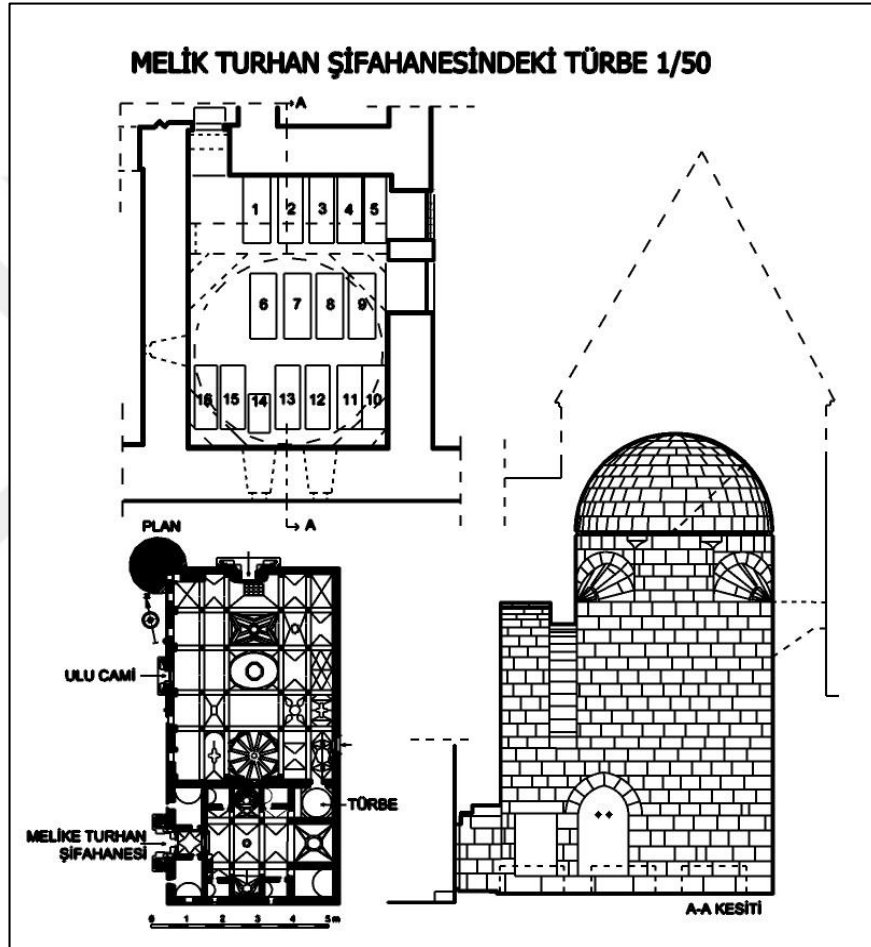
Şekil 77: Divriği Darüşşifa İç Görünüm (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

Burada, kuzey ve güneyde revaklar yer almıştır.

2-3-4 Hiçbirinin, ana mihvare göre simetrik olmadığı göze çarpmaktadır. Güneydeki silindirik gerek çapları gerekse yükseklikleri, kuzeydeki sekizgen

ayaklara oranla daha küçüktür. İşte bunun sebebi ise şudur: 1 giriş avlusunun (dehliz-aralık) üstünde 14-18-19 mekanlarının 7 alçak tavanlı kemeri ile 10 eyvanı, birinci katı teşkil etmektedir.²⁰⁷

Geniş bir takviye kemeri, zaviyeli bir tromp üzerine konulmuş bir kubbe ve bugün için kitablesiz üç mezar ihtiva eden bir türbe bulunmaktadır. Turkuaz mavisi çinilerle kaplı olan bu mezarların camiye yaptıran ailenin bireylerine ait olduğu tahmin edilmektedir.



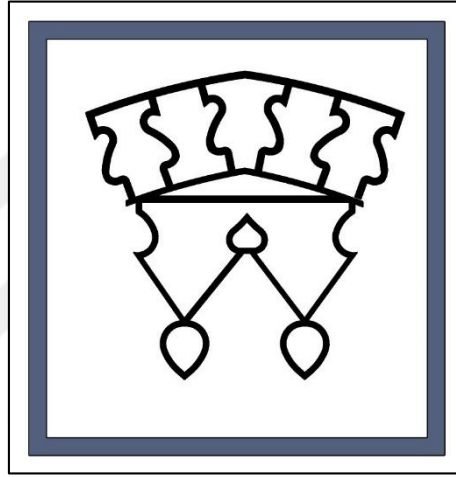
Şekil 78: Türbe Plan ve Kesiti Çizimi (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁰⁸

²⁰⁷ Erdoğan, *Albert Gabriel'den*, 114-115.

²⁰⁸ Gabriel, *Monuments*, 344.



Şekil 79: Darüşşifa İçindeki Türbe Kapısının Geçme Taşlı Hatlı Üstünde Yer Alan Terazi Bezemesi (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



Şekil 80: Darüşşifa İçindeki Türbe Kapısının Geçme Taşlı Hatlı Üstünde Yer Alan Terazi Bezemesinin Çizimi (Orijinal fotoğraftan alıntılanarak çizimi gerçekleştirilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁰⁹

4.4.2.3. Sütunlar

Darüşşifada dört adet sütun olup ikisinin gövdesi silindir, diğer ikisi ise sekizgen yapıda ve karşılıklı konumlandırılmıştır. Silindir biçimdeki güneyde yer alan 2 sütunun yan yüzeyleri geometrik motiflerle süslenirken, sekizgen olup kuzeyde yer alan diğer iki sütunun gövdesinin yüzeyleri düz olup, başlıkları ise silmeli bileziklerden oluşan boynuz şekilli, rumi motiflerle süslüdür. Başlığın biri çok büyük olup, kübik sütun pabuçları, başlık biçimlerine yakındır. Buna karşılık silindir sütunların basit başlıkları ve kaideleri olup üst kat taşıyıcıları olduğundan daha bodur yapılmıştır.²¹⁰

²⁰⁹ Turan, *Fotoğraf*, 2013.

²¹⁰ Sakaoğlu, *Türk*, 190.



Şekil 81: Silindir Biçimdeki 2 Sütun Güneyde (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



Şekil 82: Sekizgen Biçimdeki 2 Sütun Kuzeyde (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

4.4.2.4. Kemerler

Darüşşifa büyük, küçük, alçak ve yüksek, geniş ve sivri kemerlerden oluşup, kemer ayakları ortada sütun başlıklarına, kenarlarda ise duvarlardaki konsollara düşerken, konsolların zarif friz veya armudilerle ağırlıkları alınmıştır.²¹¹

²¹¹ Sakaoğlu, *Türk*, 192.

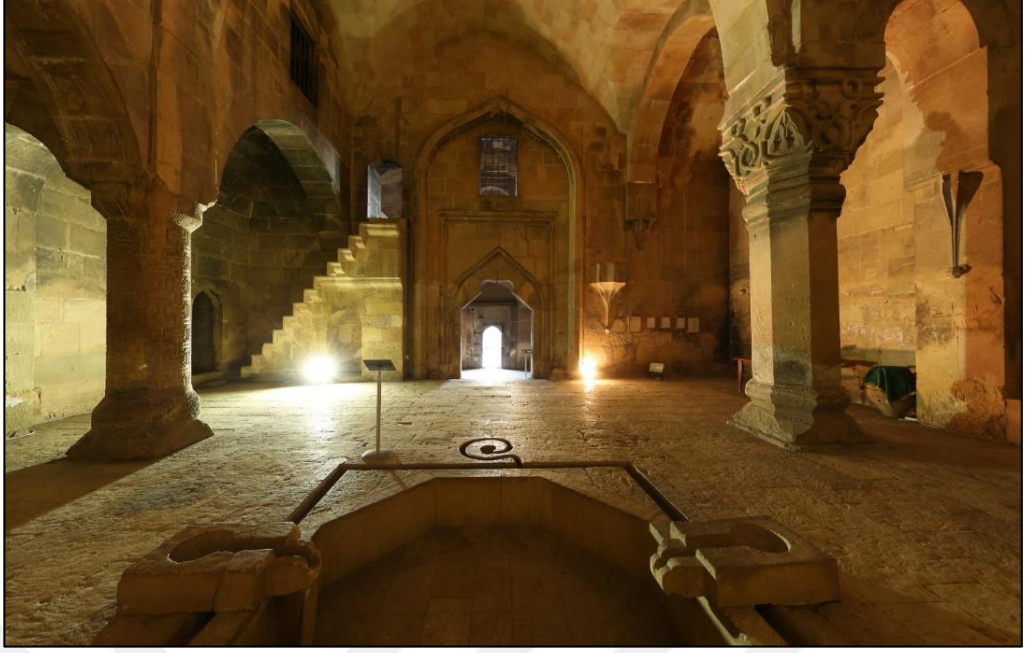


Şekil 83: Sütun Başlıklarına ve Duvardaki Konsollara Düşen Kemerler (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

4.4.2.5. Kapalı avlu

Kapalı avlu iki yanında revaklar bulunan dörtgen plana sahiptir. Yan revaklar büyük eksenin sonundaki ana eyvan, küçük eksenin iki ucundaki karşılıklı yan eyvanlar, kapalı avluyu geniş gösteren detaylardır. Avlunun merkezinde her kenarı 60 cm olan bir havuz yer alır. Avluya göre bir basamak yüksek bir zemine oturan büyük eyvanın üç cephesinin kemerler içinde olup yarım daire alanların içinde yelpaze biçiminde kabartmalara yer verilip hiçbiri simetrik değildir. Eyvan kemerinin dış yüzeyinde geometrik motiflerin yer aldığı bordür ile arada taşan geometrik süslemeli bir silme yer almaktadır.²¹²

²¹² Sakaoğlu, *Türk*, 192.



Şekil 84: Kare Planlı İki Yanında Revaklar Bulunan Kapalı Avludan Görünüm (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

4.5. Bölüm Değerlendirilmesi

Anadolu Selçuklu cami ve medrese mimarisi bağlamında Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasının mimari ve sanatsal özelliklerine değinilmiştir. Yapının teknik özelliklerinden ve mimarı, sanatçıları ve banilerinden bahsedilmiştir. Aynı zamanda cami ve darüşşifanın günümüze kadar yapılmış ve sadece tespit edilebilen onarım ve değişimlerine, dönemleri de dikkate alınarak değinilmiştir. Mihrap minber ve taç kapılara kısaca değinilmiştir. Bunun sebebi beşinci bölümde ayrıntılı olarak verilmesindendir.

BÖLÜM 5: SİVAS DİVRİĞİ ULUCAMI VE DARÜŞŞİFASININ İÇ MEKAN- CEPHE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA KABARTMA TASARIMLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Genel olarak iç mekanlar sınırlayıcılar ile etraftan ayrılmış, çevrelenmiş korunmuş ve insana güven hissi veren mekanlardır. Bozkurt, iç mekanı binanın ruhu olarak tanımlarken, Giedon, ilk mekan araştırmasının Mezopotamya’da görüldüğünü, oradaki tapınaklarla başladığını ileri sürmektedir. Kuban ise mimarlığı sadece bir iç mekandan ibaret gören tarihçilerin gerçek manada bir iç mekanı Panteon’la başlattıklarını söylemektedir. Her binanın iki ayrı mekanın oluşmasına yardımcı olduğunu söyleyen Zevi, bunları binanın kendisi tarafından saptanan iç mekan ve bina ile komşu binalar arasında kalan dış mekan olarak adlandırmaktadır. İzgi ise iç ve dış mekanı, mimarlık yapının bir bütün olarak kütleli ve mekansal kurgusunun ortamda kapladığı yerin kapsamı dışında kalan bölge kavramsal olarak dış, kapsamı içinde kalan bölge ise iç olarak tanımlamıştır.²¹³

Birbirinden ayrılması mümkün olmayan bu iki kavram birbirini tamamlayan bir bütünlük içindedirler. İç mekan, yaratılan mimari mekanın bulunduğu çevreden zemin, çatı, duvar, dış cephe gibi yatay ve dikey bileşenlerle sınırlandırılmış bireye özel ve mahrem bir ortam sağlayan ve güven duygusu oluşturan kapalı mekanlar olarak tanımlanabilir. Dış mekan ise doğadan sınırlandırılmış koruma altına alınmış olan iç mekanların dışında kalan mekanlar olarak tanımlanabilir. Bir mekanın duvarla çevrili olması onu iç mekan olarak gösterse de insanların giriş çıkış yapabiliyor ve ulaşabiliyor olması onu dış mekan yapmasını engellemez. Birbirinden bağımsız düşünilemeyen iç ve dış mekan kavramının bütünlük içinde algılanabilmesi için birey tarafından yaşanabilmesi için gerekli görülmektedir. Geçmişte ve günümüzde kullanılan avlulu camiler bunun en güzel örneklerindendir.

Dış mekanlar bireyde özgürlük duygusu uyandırdığı gibi korunaksızlık ve güvensizlik duyguları da yaratabilmektedir. Bu bağlamda dış mekanı sınırlamakta kullanılan yatay ve dikey düzlemlerin özellikle de duvarların, dış cephelerin elemanların, konumu, boyutu, formu, dokusu önemli rol oynamaktadır. Burada estetik duygular da devreye girmektedir. Duvarlar, tarih boyunca iç veya dış mekanı sınırlama görevi görürken aynı zamanda tarihsel süreç içerisinde, barındırdığı

²¹³ Ebru Ünver, “Mekanın Dikey Bileşeni Duvarın Zaman ve Teknolojiye Bağlı Olarak Gelişimi ve Dönüşümü.”(yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi,2007), 19-21.

kabartmalar ve resimler yoluyla insanlar arasında iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Tarihsel, kültürel ve toplumsal olayları nesilden nesile aktarma görevi üstlenen yüzeylere dönüştürülmüştür.

Bazı yapıların bütününde uygulanan formla ilişkili olarak yapının dış kabuğunda oluşturulan herhangi bir açıklık veya eğrilik iç mekanda istenilen seviyede aydınlık seviyesini sağlama, tavan yüksekliğini ayarlama ve yüzey oluşturma gibi fiziki adımları etkilemektedir. Bu nedenle, mekanın tasarımının kabuk ile bütüncül bir bakış açısıyla düşünülmesi işlevsel verilerin doğru toplanıp yansımaları oluşturacaktır. Böylece mekansal kurgunun cepheye yansımaları olarak meydana gelen düzensiz doluluk ve boşluk dengesizliği sorunu olmayacaktır. Mimari formların oluşumunda topografya, iklim, tarihsel imgeler, politika, din, felsefe, bilim ve sanat gibi birçok etken söz konusudur.²¹⁴ Bu veriler ışığında çalışmada iç mekan-cephe ilişkisi kabartma tasarımları üzerinden içerik analizi yapılarak sorgulanmıştır.

Kabartma ise, bir düzleme bağlı olarak gelişen, bu düzlemin altında ya da üstünde, resim ve serbest kabartma arasındaki derinlik alanında bulunan yani iki ve üç boyut içerisinde tartışılan fakat abartılı, gelişmiş resim, az gelişmiş kabartma ya da bunların bir karışımı gibi görülmemesi gereken bir sanat formudur. Bu tanım, aynı zamanda rölyef çeşitlerini de belirlemektedir. Ancak genel çerçevede kesme, alçak, orta ve yüksek rölyef şeklinde yapılabilecek sınıflandırma bile durumu tam olarak tanımlamaya yetmemektedir.²¹⁵ Çünkü kabartma denilen şey kullanılan tasarımın ölçüsüne yani yükseklik ve alçaklığına göre birçok değişim ihtimalleri doğurmaktadır.

Beykan ve Rona rölyefin, “Latince ‘relevare’, yükseltmek kökünden geldiğine değinmiştir. Rölyef üç boyutlu heykele özgü özellikler gösterirken resme yönelik perspektif gibi iki boyutlu öğelerden de yararlandığını mimari bir bezeme türü olarak en çok yapı ve duvar yüzeylerinde görüldüğünü söylemiştir. Rölyefin anıt, kaide, lahit, mezar taşı gibi büyük boyutlu öğelerin yanı sıra kilise eşyası, mobilya, sikke gibi irili ufaklı birçok kullanım eşyasına da uygulanmaya müsait olabileceğini de belirtmişlerdir.”²¹⁶

²¹⁴ Zeynep Telyakar, “Mekan ve Form İlişkisinde İkonik Bir Yaklaşım: Starcitecture Tasarım Anlayışı” (yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2018), 52-53.

²¹⁵ Arzu Çakıl Atıl, “Rölyef Heykel”, *Yedi:Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Yaz 2015.Sayı 14,s.1-10

²¹⁶ Zeynep Rona ve Müren Beykan, “Rölyef” *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Yem Yayınevi. 1997,s.925

Kabartma olarak yapılmış bezemeler, mimari yapılarda taşa, mermerle işlendikleri gibi madenden ve ahşaptan yapılmış eşyalar üzerinde de görülmektedirler. Mimari eserlerin iç ve dış cephelerinde yapının görülebilen yerlerinde kabartılarak yapılmış bezemelere de rastlanmaktadır. Anadolu'da en güzel örnekleri Anadolu Selçukluları döneminde görülmektedir. Anadolu Selçuklu mimarisinde yapılar geniş süslemeye imkan verecek tarzda inşa edilmişlerdir. Cami ve medreselerde iç mekanda tavan, tonoz, sütun, minber mihrap gibi yerlerde, cephelerde ise kapı, pencere gibi elemanlar şerit, örgü, kabara ve palmet gibi kabartmalarla bezenmiştir. Taş işlemeciliğinin ilerlediği Anadolu Selçuklu mimarisinde özellikle taç kapılarda geometrik, bitkisel formlar ve rumi denilen bezeme şekli kabartma olarak uygulanmıştır. Bu devre ait kabartma tasarımlarının en yoğun ve muazzam şekilde işlenmiş mimari yapısı Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasıdır.

Kuban, Divriği yapı topluluğuyla ilgili olarak burada bazı öğelerin hala gizemini koruduğunu, sadece yapıldığı dönemin değişken kültürel ortamının sunduğu biçimlerle açıklanamayacağını, taş ustaları ve sanatçılar bu yapıda Ahlatlı Hürremşah'ın keşiflerini uyguladığını söylemiştir. Hürremşah'ın geliştirdiği yeniliklerin sadece dünyaca tanınmış İspanyol Mimar Gaudi'nin tasarımları ve bezemeleriyle karşılaştırılabileceğini, külliye'nin içerdiği zengin bezemenin gösterdiği gibi, döneminin düşünce biçimini yansıttığı mimari sembolizmin olağanüstü bir yoğunlukta aktarıldığı eşsiz bir yapıt olduğunu ifade etmiştir.²¹⁷

5.1. Ulu Cami Taç Kapıları

Yapı grubunun dış görünümündeki yalın mimari yapısına rağmen farklı tarzdaki taş oyma bezemelerle süslenmiş, oldukça göz dolduran ve her bir parçası göstergelerle bezenmiş Ulu caminin darüşşifa kapısı dışında üç ihtişamlı taç kapısı daha bulunmaktadır.

Kuban Divriği'nin temel tasarı öğelerinin taç kapılar olduğunu vurgularken, sanatsal çabanın bu taç kapılar üzerinde yoğunlaştığına dikkat çekmiştir. Divriği Ulu Camisinin kuzey kapısı, batı kapısı ve darüşşifa kapısının düzenlemeleri birbirlerinden oldukça farklıdır. Taç kapıların heykelimsi tasarımları Divriği'de

²¹⁷ Ali Uzay Peker, Divriği Ulucami ve Darüşşifası, *Tasarım Merkezi Dergisi/Anadolu'dan*, C:3, (2007): 20.

doruk noktasına erişmiştir. Bu hem bütünde hem de detaylarda en karakteristik özelliğidir.²¹⁸

TDK'nın bir yere girip çıkarken geçilen ve açılıp kapanma düzeni olan duvar veya bölme açıklığı olarak tanımladığı kapının, somut işlevlerinin yanı sıra sıra, sanat, felsefe ve mimari gibi birçok alanda simgelediği soyut anlamları vardır.²¹⁹

Kapı, mimarlığın zaman ve mekandan bağımsız olarak hep var olan bir ögesi olmuştur. Bulunduğu yapıların şekillenmesinde önemli rolleri olmuştur. Bir yapının içinde zor fark edilen kapı formları olabildiği gibi, özellikle dış mimarisini yoğun olarak etkileyen kapılar da vardır. Dünyanın farklı bölgelerinde anıtsal yapıların büyük kısmında, özellikle de ana giriş kapılar özel bir yaklaşımla ve estetik nitelikleriyle ele alınmıştır. Bu anıtsal yapıların Anadolu'daki yansımaları Anadolu Selçukluları ve Anadolu Beylikleri döneminde yapılmış medreseler, kervansaraylar ve cami gibi yapılar olmuştur. Bu yapılardaki taç kapılar dikkat çekici örneklerdir. Yalın bir dış mimariyle biçimlenmiş bu yapılarda taç kapılar yoğun bir dekorasyona sahiptir. Kapının, iç mimaride de önemli bir yeri vardır. Kapının ihtiyaçlar üzerine ortaya çıkmış, ancak mimari biçimin temel öğelerinden biri haline gelmiş evrensel bir yapı elemanı olduğu söylenebilir.²²⁰



Şekil 85: Divriği Ulu Cami ve Darü'sşifası²²¹

²¹⁸ Kuban, *Divriği*, 60.

²¹⁹ TDK Sözlük, sozluk.gov.tr (Erişim Aralık 2021)

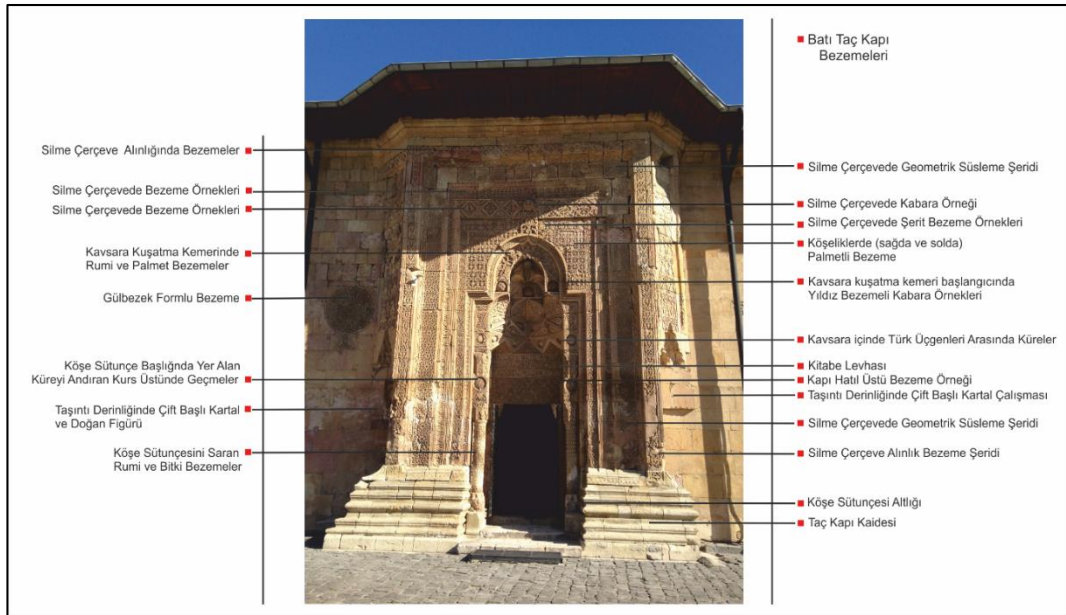
²²⁰ Can Binan, "Kapı", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C:2, (İstanbul, 1993), 944-945.

²²¹ <https://kulturenvanteri.com/yer/divrigi-ulu-camii/divrigi-ulu-camii-2/> Erişim Nisan 2022

Tarihi ve kültürel eserlere bakıldığında ilk dikkat çeken görüntü eserin kapı veya kapılarıdır. Kapılarda onlara yüklenen ilk anlamların yanında birbirinden farklı ikincil anlam barındıran unsurlar mevcuttur. Örneğin Kuzey taç kapısının üzerinde bulunan yüzlerce yıldız motifi bulunmaktadır. Bu kapıdaki hiçbir motif başka bir yerde tekrar edilmediği görülmektedir. Eserin bütünü incelendiğinde aynı durum söz konusu olduğu fark edilmektedir. Üzerinde yüzlerce bezemenin olması ve hiçbir bezemenin bir daha başka bir yerde kendisini tekrar etmemesi, simgesel bakımdan evrendeki varlıkların biricikliğine gönderme yapmaktadır.

5.1.1. Batı taç kapısı

Caminin batı yönünde bulunan çıkış kapısının 9.5 m. yüksekliğinde 6 m. eninde, 2.6 m. derinlik ve 1.4 m. çıkıntısı bulunmaktadır. En çok tamir gören kapılardan biri olan ve Çarşı Kapı, Çıkış Kapısı, Gölge Kapı gibi isimler alan batı taç kapısı, son zamanlarda dantel gibi işlenmiş kilim, ya da seccadeyi duvara asmış gibi bir görüntüsü ve dantel zarafetinde dokunmuş hissi verdiğinden dolayı Tekstil Kapı olarak da anılmaktadır. Gölge Kapı denmesinin nedeni ise yılın bazı aylarında kapıda ikinci vaktinden önce kuran okuyan ve namaz kılan insan gölgesi belirmesidir. Yapının mimarı tarafından bilerek tasarlanmış olduğuna yönelik her hangi bir belge bulunmamaktadır.



Şekil 86: Batı Taç Kapısı Bezemeleri (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

Bu kapıda tek satır üzerinde geometrik ve bitkisel (palmet, lotus, lale) bezemeler, gülbezekler, çarkıfelekler, geçmeler, rozetler, küreler, yıldız bezemeli küreler, Türk üçgenleri ve hayvan figürleri bir dantel zarafetinde işlenmiştir.

Cami cephesinin geometrik kademelerele dışına taşan kapının planında yumuşak ve yuvarlak şekillerden çok girintili ve köşeli şekillerin baskın olduğu görülmektedir. Kapının ana hatları, kapı panosunun cephe duvarıyla birleşen yan duvarları, pano yüzeyinde içerisinde birbirini takip eden bezemeli bordürler, mihrap benzeri bir çerçeve içerisinde iki sütuna oturtulan kitabeli kapı nişi olarak söylenebilir.

Kapının öne doğru bir eğiminin olması Batı kapısında dikkat çeken özelliklerden birisidir. Yaklaşık 40 derecelik bir açıyla eğim gözlenmektedir. Kapının eğimli oluşu birçok araştırmacı tarafından yapı topluluğu açısından en sorunlu yerlerin başında olduğu şeklinde yorumlanmıştır. Batı cephesi yandan izlendiğinde caminin batı kapısının eğik olduğu rahatlıkla gözlemlenebilmektedir. Çok rastlanan bir uygulama olmaması nedeniyle kapının ve duvarın açılarak yıkılmakta olduğu düşünülebilir. Bazı görüşler, batı kapısının diğer kapılarla üslup olarak benzeşmeyen bezemeleri ve tamamlanmış olması, batı duvarının deprem gibi bazı nedenlerden dolayı yıkıldıktan sonra bazı eski parçalarının kullanılarak yapıldığını ileri sürmektedir. Ayrıca yıkılış tarihi kesin olarak bilinmeyen cephenin ve kapının 16. hatta 18. ve 19.yy.da bile yapılmış olma ihtimalinden söz edilmektedir. Özgün olan ve olmayan öğeler tartışması kapı hakkında birçok gelgite neden olsa da özgününün de böyle tasarlandığını düşündüren detaylar bulunmaktadır. Bunlardan birincisi kapının yüklendiği simgesel anlamlarla ilişkili olmuştur.

Bir mimari öge olarak kapıların işlevi camiye sadece giriş ve çıkışı sağlamak değildir. Yapının kent içerisindeki konumu kapıların farklı anlamlara sahip olmasına neden olmuştur. Batı kapısı yerleşke içerisindeki konumu itibari ile en önemli cephede yer alır. Cephedeki tek giriş olmamasına rağmen çarşıya bakan ya da en önemli trafiğin bulunduğu bölümde olan kapı nasıl mesajlar aktarabilir gibi sorulara verilecek farklı yanıtlar olabilir. Örneğin yapısal özellikleri ile bir mesaja yol açabileceği gibi yazılı bir ifade de taşıyabilir. Bunun toplum açısından önemli bir

açıklama anlamına sahip olması düşünülebilir. Süslemeleri ile günde beş vakit görülecek ve bir anlamda tazelenecek önemli bir simgesel mesaj taşıyabilir.²²²

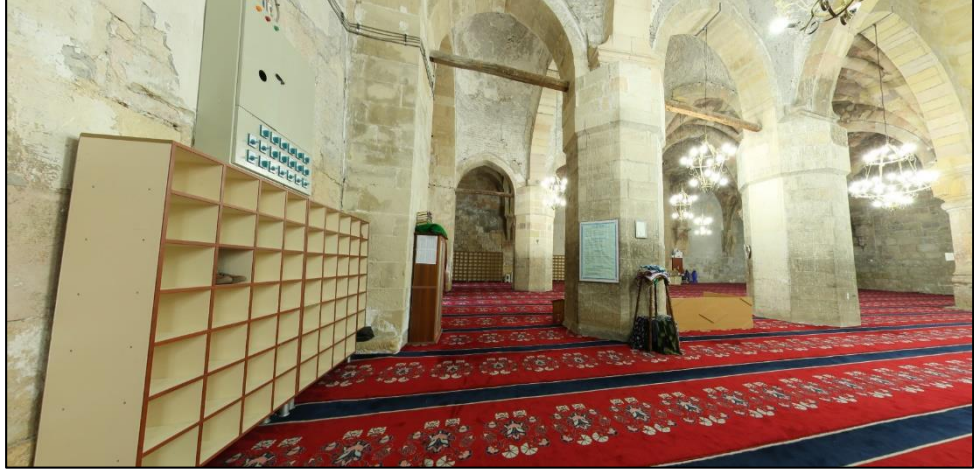


Şekil 87: Batı Kapısının Ulucami İçerisinden Görünümü (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 88: Batı Kapısından Ulu Cami İç Mekana (Doğuya) Bakış (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

²²² Eser, *Divriği Yapı*, 28.



Şekil 89: Batı Kapısından Kuzey Kapıya Bakış (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



Şekil 90: Batı Kapısından Güneye Mihrab Yönüne Bakış (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

Kapının hemen üzerinde ters ve düz lale motiflerinin olduğu geçme taşlarla işlenmiş bir bölüm vardır. Lale Allah lafzını simgelemektedir. Bu bölümün hemen üzerinde bir kitabe bulunmaktadır. Üç satırlık kitabede; “Şeyhin Şah oğlu Süleyman Şah oğlu Ahmet Şah Allah’ın affına muhtaç aciz kul adaletli melik bu caminin yapılışını 1228 yılında emretti. Allah mülkünü daim etsin”²²³ yazmaktadır.

²²³ <http://www.sivas.gov.tr/divrigi-ulu-camii-ve-darussifasi> Erişim Mart 2022



Şekil 91: Batı Taç Kapısı Kapı Hatıl Üstünde Yer Alan Lale Motifleri ve Kitabe (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



Şekil 92: Batı Taç Kapısı Lale Motifleri ve Kitabe Detayı (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

Kitabenin üzerinde Türk üçgenlerinin arasında ve taç kapının daha üst kısımlarında bezemeli küreler bulunmaktadır. Dikkat çeken bir kompozisyon içerisinde kullanılan küreler ve içerisinde bulunduğu kompozisyon simgesel açıdan önemlidir. Peker, anlamlar üzerine yaptığı bir konuşmasında kürelere de değinmiştir. Platon'un küreleri evrenin simgesi olarak kabul ettiğini söylemiş ve evrenin temel ilkelerinin düzlemsel üçgenlerle ifade edildiğine dikkat çekmiştir. Bu temel ilkeler hava, su, toprak ve ateştir. Üçgenlerden ortaya çıkan geometrik form olan çokgenler dört unsuru sembolize etmektedir. Dolayısıyla evrenin yaratılışına üçgenler aracı olmuştur. Peker bu durumu mimari ortamları örneklendirerek açıklamıştır. Mimari

bir ortamda her zaman bir kare ya da dörtgenin olduğuna ve genellikle kubbeli anıtsal mekanların kare olduğuna değinmiştir. Kareden kubbeye geçen üçgen pandadifler üzerinde mukarnaslar ya da sadece türk üçgenleri bu şekliyle kubbeli mekanlar Platonun evren anlayışının somut hale gelmiş doğrudan ifadesi olduğunu söylemiştir.²²⁴



Şekil 93: Kavsara İçinde Türk Üçgenleri Arasındaki Küreler(Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

Türk Sanatı'nın başlangıcından beri simgesel amaçlarla tasarlanmış ve uygulanmış hayvan figürleri, Anadolu Selçuklu Sanatında da görülmektedir. Özellikle Orta Asya göçebe kültürünü hayvan üslubu, İslamiyet'i kabul etmiş Anadolu topraklarında Şamanizmin de etkisiyle devam etmiştir. Hayvan figürleri farklı sanatsal ya da günlük kullanıma uygun küçük nesnelerin bezemelerinde görüldüğü gibi, mimari yapılarda da bu örneklerle rastlanmaktadır. Özellikle konsollarda, taç kapılarda ve tek figür olarak heykelde kullanılmıştır. Bu kapıda hayvan figürü olarak yırtıcı kuş figürleri dikkati çekmektedir. Hemen hemen bütün araştırmacılar tarafından bu figürlerin kökeni Türk pagan geleneklerine bağlanmıştır. Anadolu-Selçuklu mimari yapılarında sıkça kuş figürüne rastlanmaktadır.

²²⁴ Peker, *Divriği*, 17-18.



Şekil 94: Batı Kapısında Köşeliklerde Yer Alan Palmetli Bezeme (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



Şekil 95: Batı Kapısında Köşeliklerde Yer Alan Palmetli Bezeme Detayı (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

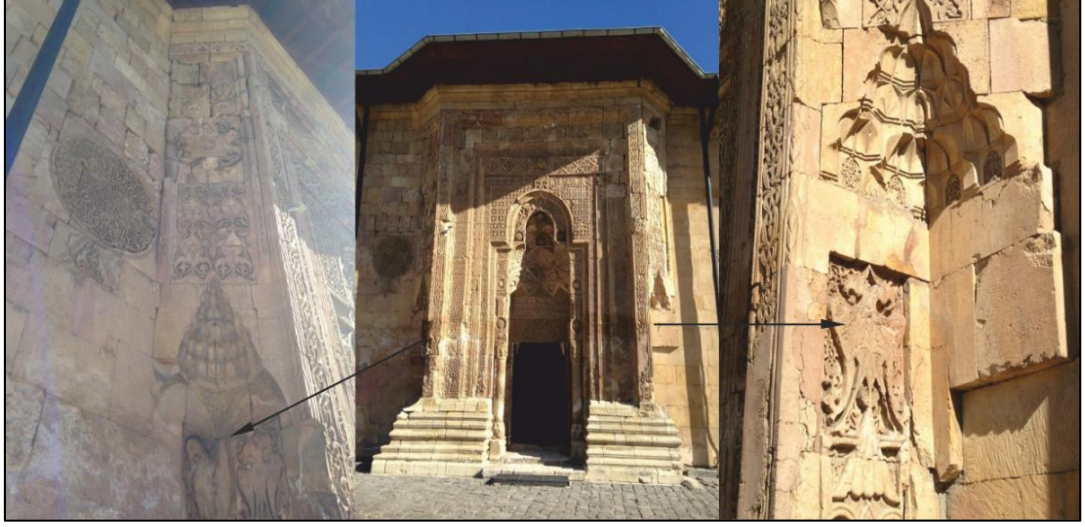


Şekil 96: Batı Kapısında Köşeliklerde Yer Alan Palmetli Bezeme Çizimi (Orijinal fotoğraftan alıntılanarak çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)²²⁵

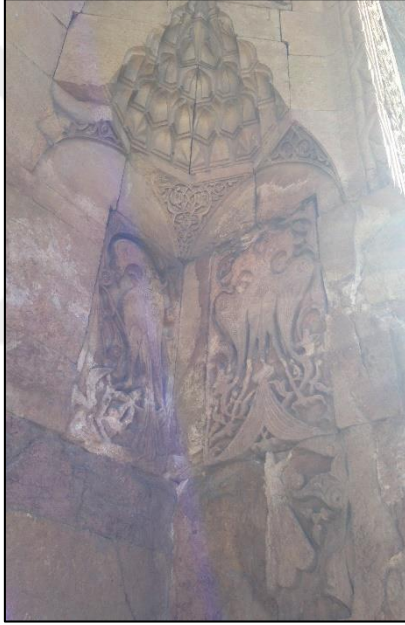
Kapı çıkıntısının sağ ve sol tarafında çift başlı kartallar, nişin yan yüzeyinde ise bir doğan kuşu mevcuttur. Bu cephe bütünüyle yıkıldığı ve yeniden yapılmıştır. Temelin ve bazı özgün süslemelerin kullanılmış olmasına karşı, diğer kapıların aksine tamamen geometrik, özgün fakat yapıldığı dönemle ilişkisi olmayan bir kompozisyonudur. Bu kapıda eski süslemeler kullanılmıştır. Bunların içinde en ünlüsü kapının yanındaki çift başlı kartalla, diğer tek bir yırtıcı kuş olan doğan kabartmalarıdır. Bu figürler üsluplaşmanın başarılı emsalidir.²²⁶ Kapı taşıntı derinliğinin kuzey ve güney yüzünde çift başlı kartal gücü, kuvveti özgürlüğü, doğu ve batının hâkimi olarak ifade edilmekteyken, kapı taşıntısının kuzey yüzündeki doğan figürü ise Mengüceklerin sembolüdür. Figürün başı mütevazilikle eğik fakat bir pençesi havadadır. Mengücekliğin boyunlarının mütevazilikle Selçukluya karşı eğik, lakin adaletsizlik ve haksızlığa karşı sessiz kalmayacaklarını sembolize etmektedir.

²²⁵ Turan, *Fotoğraf*, 2013.

²²⁶ Doğan Kuban, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), 134.



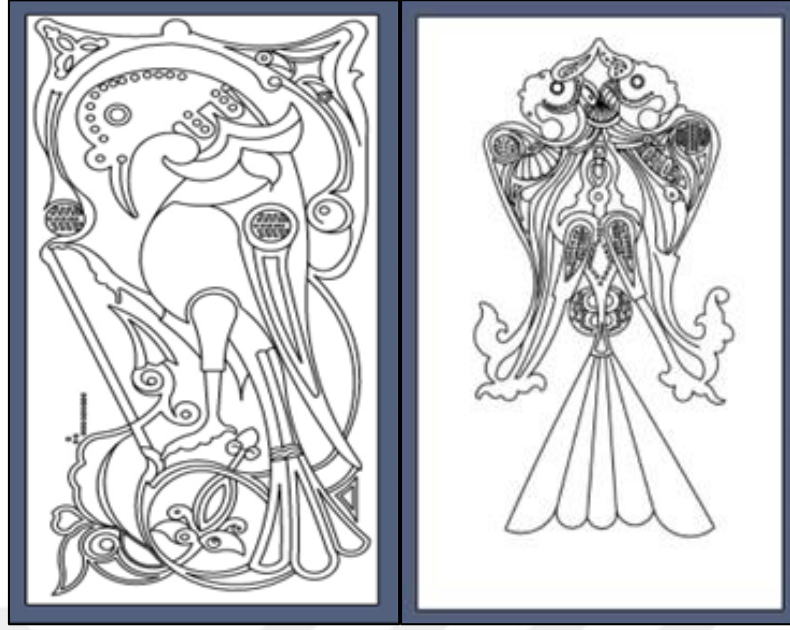
Şekil 97: Batı Kapısının Taşını Derinliğinin Kuzey Yüzünde Bulunan Çift Başlı Kartal ve Tek Başlı Doğan Figürü, Güney Yüzünde Çift Başlı Kartal Figürü (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



Şekil 98: Çift Başlı Kartal ve Tek Başlı Doğan (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Figürü Şekil 99: Çift Başlı Kartal Figürü (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 100: Tek Başlı Doğan Figürü Çizimi²²⁷ Şekil 101: Çift Başlı Kartal Figürü Çizimi
(Orijinal fotoğraftan alıntılanarak çizimi gerçekleştirilmiştir. Çizim: Ali Turan)²²⁸

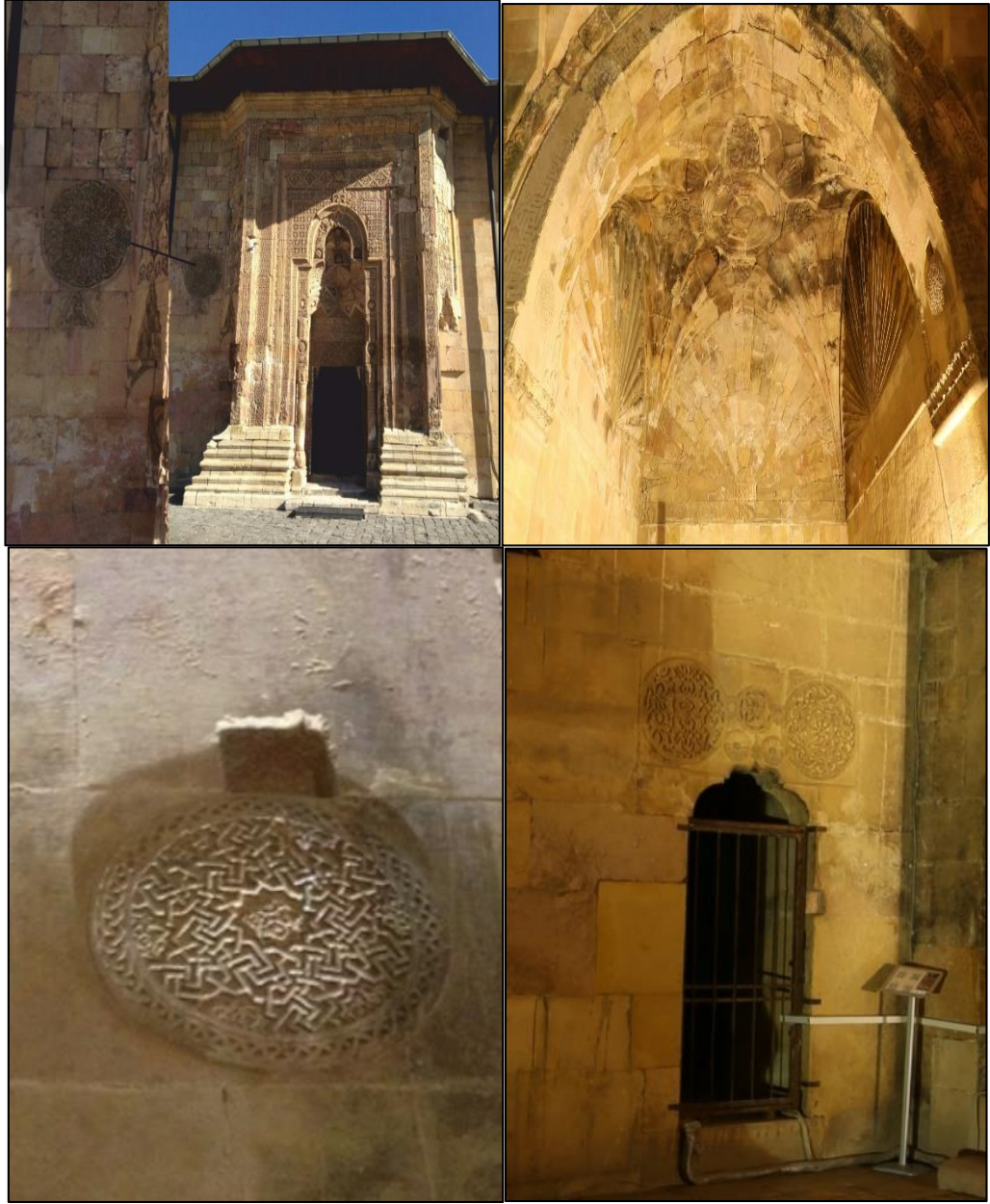
Çift başlı kartal figürü, olgun bir tasarım ve işçiliğe sahiptir. Bu figürün; plastik etki, form ve betimleyici öğeleri içerisinde barındırması bakımından yapılmış en önemli ve bilindiği üzere Türk Sanatında yaygın bir şekilde kullanılan hayvan figürlerinden biridir. Birçok eski Türk yazmasında yiğitlik timsali bir hayvan olan kartal; cesareti, gücü, yırtıcılığı ve uzun yaşamı simgelemektedir. Bu figür, Türk Sanatı içerisinde birçok beyliğin özellikle de Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçukluların mimari eserlerinde yoğun olarak kullanılmış bir figürdür. Çift başlı kartal figürü Selçuklular tarafından ongunlanma olarak kabul edilirken birçok mimari yapının cephesinde de süs unsuru olarak işlenmiştir.

Peker, bunların daha çok sultani simgeler olarak veya Oğuz boylarının ongun yani bir nevi armaları olarak yorumlandığını, bunlara getirilen yorumların daha çok iktidar düzeyinde olduğu ve bu yorumların sarayla ilişkili olduğuna değinmiş, Oğuz boylarının kartal veya güvercin ongununun bulunmadığını belirtmiştir. Bir cami girişinin kapısında çift başlı kartal figürünün olmasının açıklanabilir bir durum olmadığına dikkat çekmiştir. Dini, felsefi ve tasavvufi herhangi bir içeriğe sahip değilse bir cami girişinde bulunmasının düşündürücü olduğunu söylemiştir. Bu bağlamda Peker, Mevlana ve İbnü'l-Arabi'nin kullandığı kavramlar üzerinden yorumlamaya gitmiştir. Kartal figürü Mezopotamya'dan beri gelen iktidar sembolizminin ortadan kalkmadığını Selçuklu

²²⁷ Turan, *Fotoğraf*, 2013.

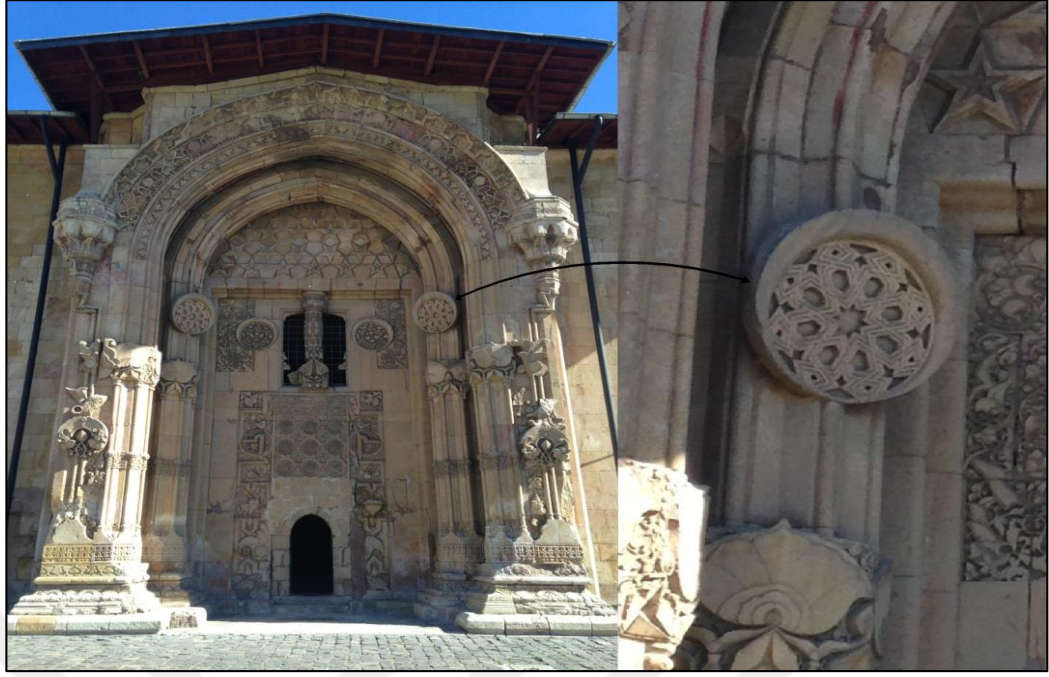
²²⁸ Turan, *Fotoğraf*, 2013.

saraylarında ve başka ortamlarda hala iktidar simgesi olarak kullanıldığına değinmiştir. Buna karşın İbnü'l Arabi bazı metinlerinde ilk aklın simgesi olarak kullandığını ve “es-sultan” yazılarından yola çıkarak iktidar simgesi olarak bunu yorumlamak arasında bir fark olmadığını belirtmiştir. İkinci bir yorum olarak, iktidar sembolizmi ise sadece üzerinde sultan yazıyor ve dolayısıyla sultanla bir ilişkisi olduğu üzerinden gitmektedir. Sultan Kur'an-ı Kerim'de iktidar, güç, ilahi güç demektir. Bu ilahi güç kavramını da ilk olarak Selçuklu sultanları unvan olarak kullanmıştır. Böylece sultan kavramının ilahi gücün yeryüzüne aktarılması bağlamında yine dini bir içeriği vardır.²²⁹

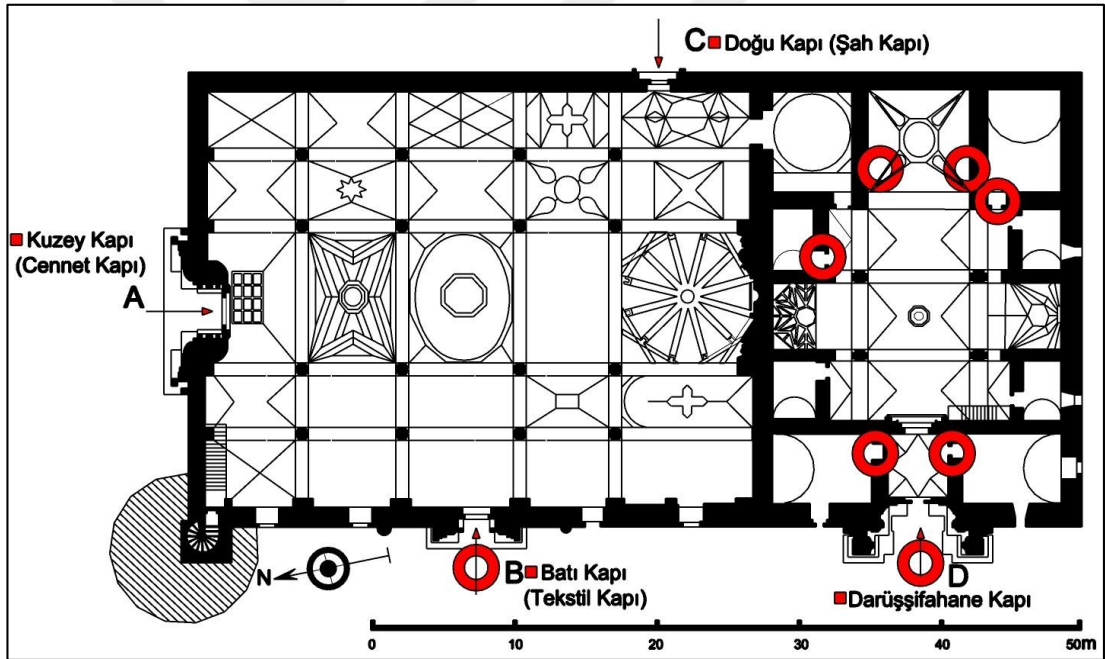


Şekil 102: Gülbezek Örnekleri (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

²²⁹ Peker, *Selçuklu Mimari*, 69-71.



Şekil 103: Kuşatma Kemerü Üstünde Bulunan Rozet Örnekleri (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



Şekil 104: Şekil 102-103'de Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan) ²³⁰

Batı kapısının hemen soluna düşen cephe duvarı üstünde bir gülbezek bulunmaktadır. Bu gülbezek Darüşşifa taş kapıda kuşatma kemeri üstünde bulunan rozetler ve Darüşşifa iç mekanda türbe kapısının yanındaki kapının lentosunda ve ana eyvanın iki yanında kemer başlangıcında yer alan sivri köşeli on iki kollu yıldız

²³⁰ Gabriel, *Monuments*, 275

merkezli geometrik geçmeli gülbezeklerle tasarım ve içerik analizi bağlamında dil bütünlüğü sağlamaktadır.



*Şekil 105: Köşe Sütunçe Başlıklarının Üstünde Yer Alan Kurs Üzerindeki Küreyi Andıran Geçmeler
(Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)*



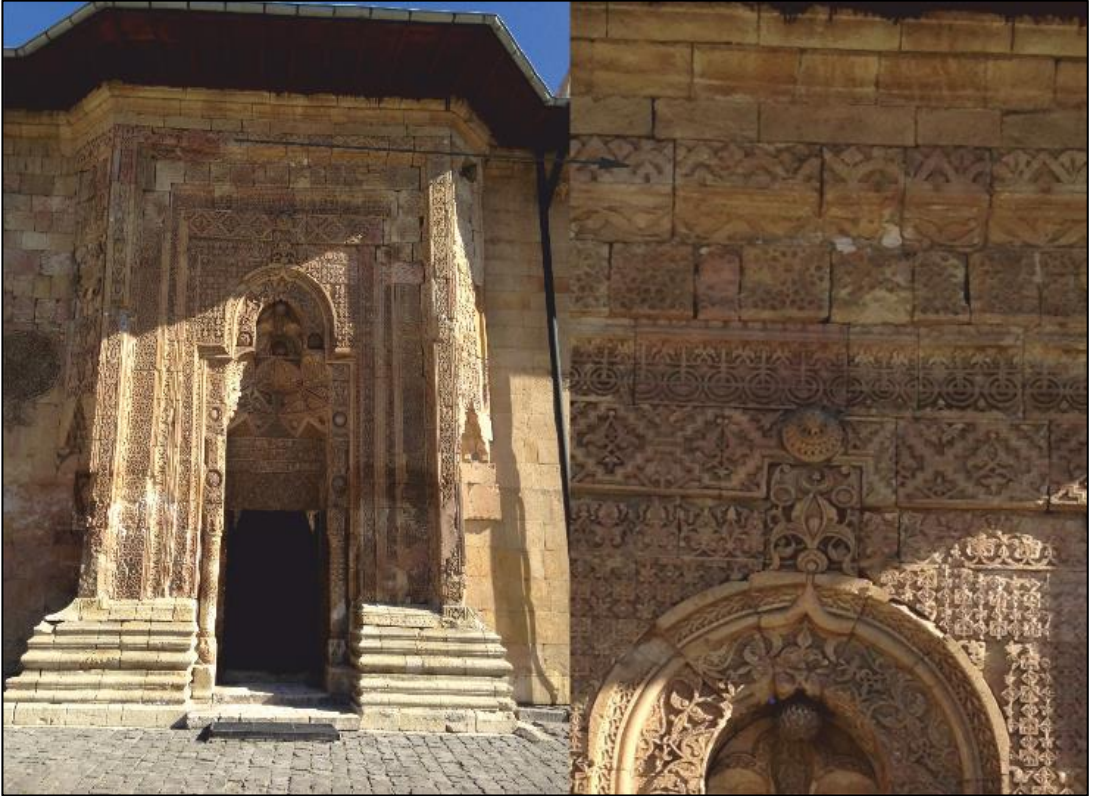
Şekil 106: Köşe Sütunçe Başlıklarında Yer Alan Rumi ve Bitkisel Bezemeler (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



Şekil 107: Kavsara Kuşatma Kemerinde Yer Alan Rumi ve Palmet Bezemeleri (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



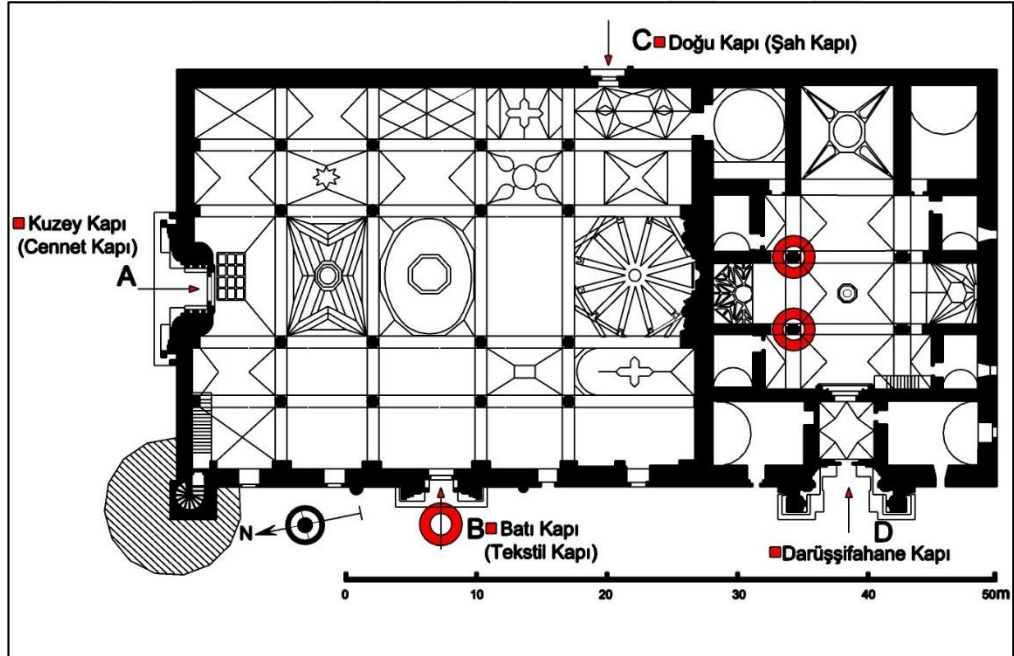
*Şekil 108: Batı Kapısında Kemer Kuşağı Üzerinde Bulunan Yıldız Bezemeli Kabaralar
(Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)*



Şekil 109: Batı Taç Kapısı Silme Çerçeve Alınlığındaki Bezemeler (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



Şekil 110: Batı Taç Kapısı Silme Çerçeve Alınlığında ve Darüşşifa İç Mekan Sekizgen Sütun Başlıklarında Görülen Bezeme Benzerliği (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

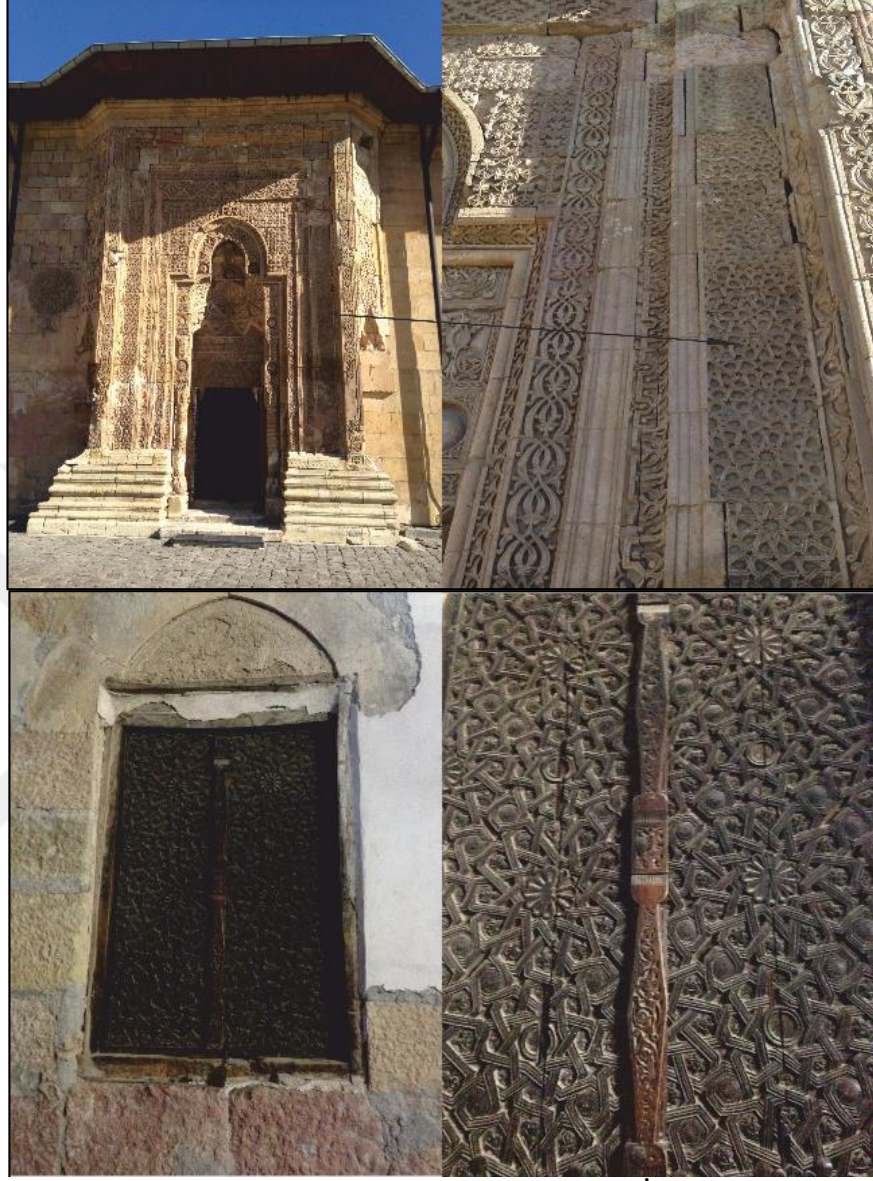


Şekil 111: Şekil 109-110' da Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan) ²³¹

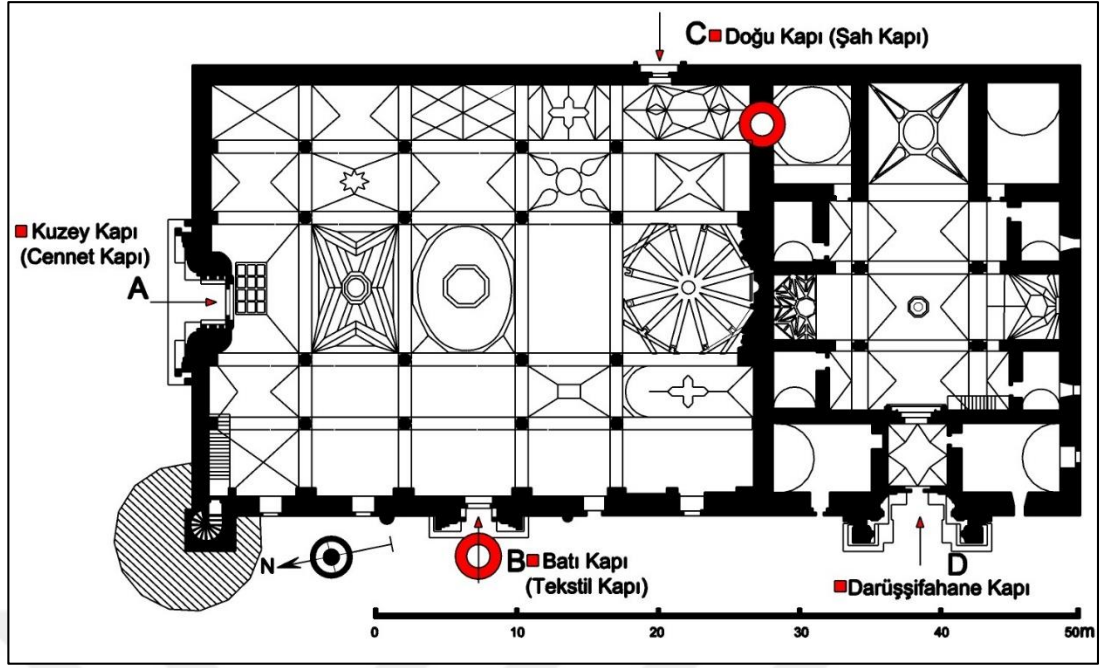
Batı taç kapı silme çerçeve alınlığından başlayarak aşağıya doğru kapıyı çevreleyen ve taş alçak kabartma tekniğiyle işlenen geometrik formdaki birbirine

²³¹ Gabriel, *Monuments*, 275

geçmeli bezeme örneğini tasarım dili ve taş işleme uslubu yönünden Darüşşifa iç mekanda sekizgen formdaki sütunların, sütun başlıklarında görülmektedir.



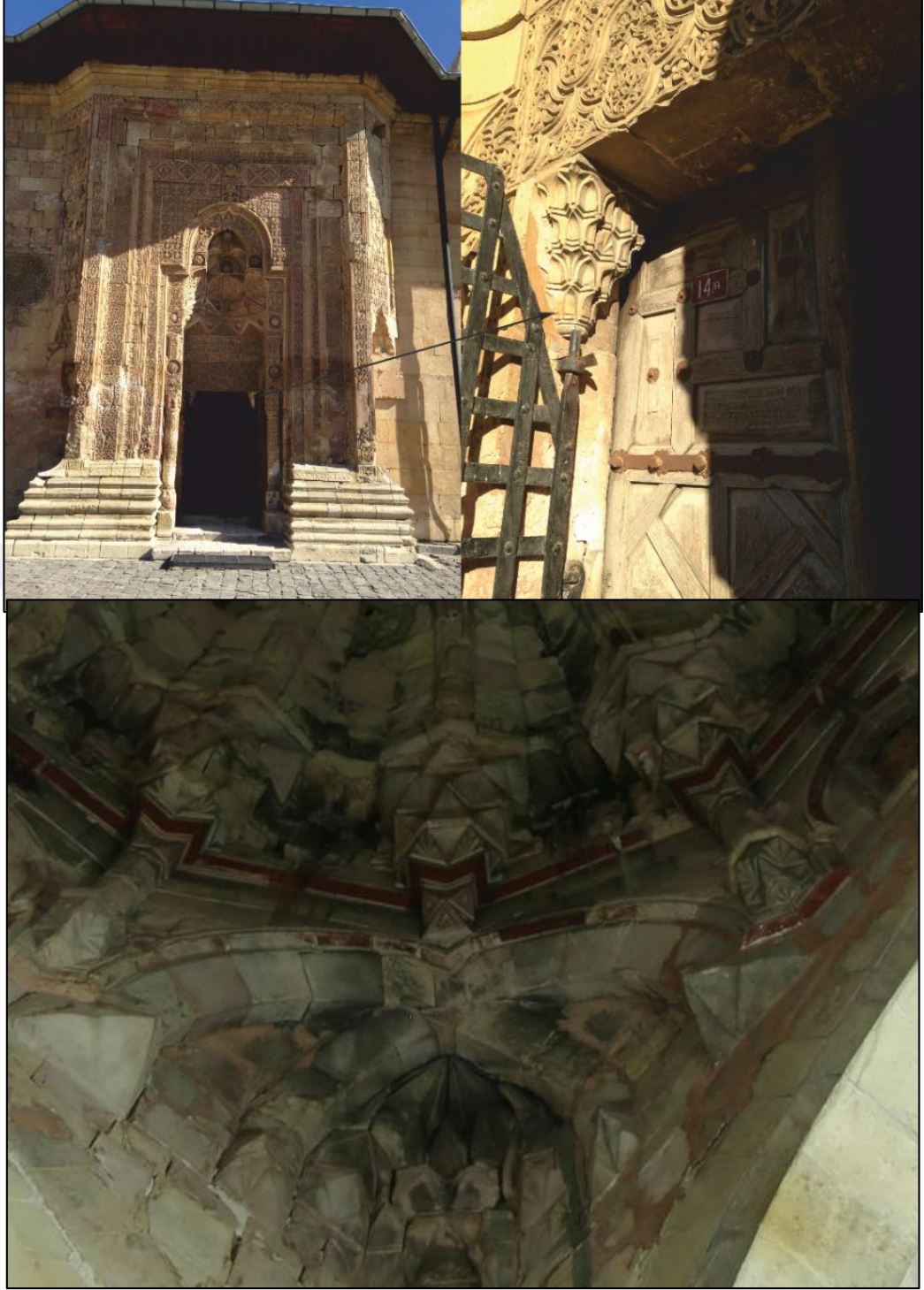
Şekil 112: Batı Taç Kapısı Silme Çerçeve Kuşağında Yer Alan ve Cami İç Mekanda Mihrabın Solunda Bulunan Pencere Kündekari Kanadı Bezeme Benzerliği (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



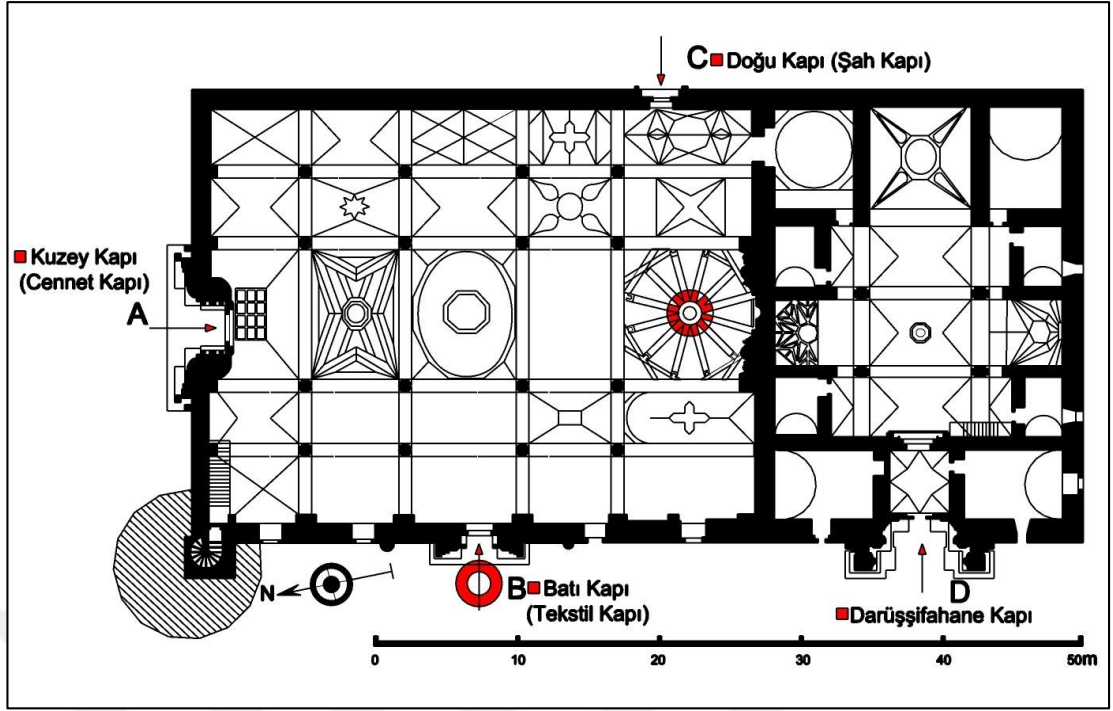
Şekil 113: Şekil 112’de Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu (Gabriel’den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)²³²

Batı taç kapısı silme çerçeve kuşağında yer alan ve alçak kabartma tekniğiyle taşa uygulanan içiçe geçmiş geometrik süsleme şeridinin teknik usulup ve tasarım olarak benzerini Ulu cami iç mekanda mihrabın solunda bulunan pencere künde-kari kanadında (abanoz ağacından yapılmış) alçak kabartma tekniğiyle uygulandığı görülmektedir.

²³² Gabriel, *Monument*, 275.



Şekil 114: Batı Taç Kapısı Lento Altında ve Cami İç Mekanda Mihrap Önü Kubbesinde Bulunan Mukarnas Benzerliği (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



Şekil 115: Şekil 114'de Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan) ²³³

Batı taç kapısının girişinde kapı lentosunun altında sağda ve solda olmak üzere 2 adet mukarnas başlıklı konsol yüksek kabartma tekniğiyle taşa işlenmiş olup tasarım üslup ve teknik yönden benzer uygulaması Ulu cami iç mekanda mihrab önü kubbenin 12 ye bölünmüş dilimlerin başlangıç noktasında yekpare olarak mukarnasların taşa işlendiği görülmektedir.

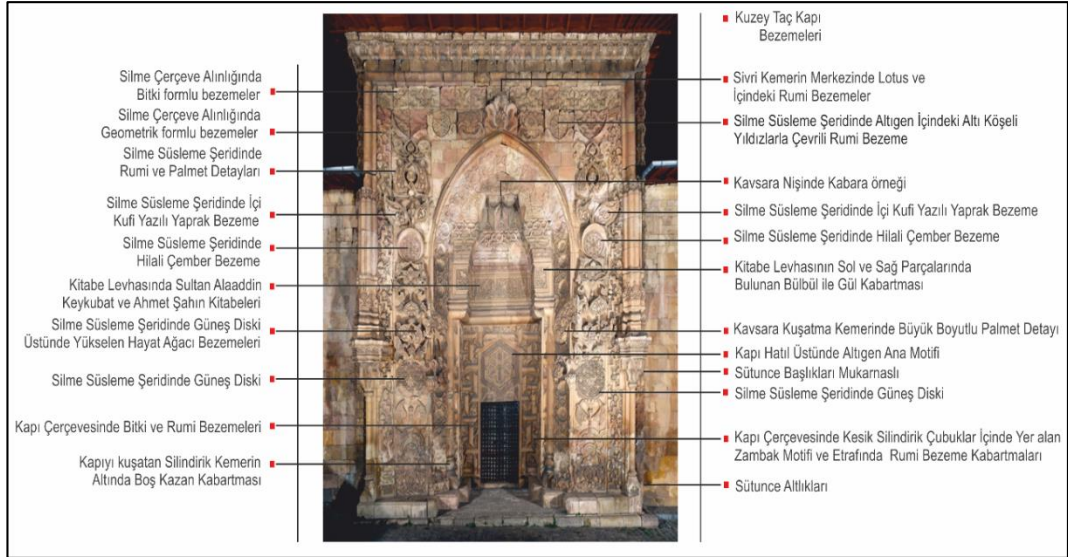
Sonuç olarak Batı taç kapısı bitkisel ve geometrik bezemelerin yanında barındırdığı küreler, Türk üçgenleri ve hayvan motifleri ile belli bir plastik kompozisyon içerisinde sadece estetik mimari bir yapının ögesi değil, aynı zamanda simgesel anlamda yoğun mesajlar barındıran öğeler bütünüdür.

5.1.2. Kuzey taç kapısı

Kuzey cephesi yapı topluluğunun en iyi korunmuş ve büyük ihtimalle özgün ölçülerini koruyabilen tek cephesi olduğu söylenebilir. Taç kapının cephe tasarımının tek uğraşı olduğu bu taç kapıda çok daha iyi kavranmaktadır. Böylece cephe, iç mekanı saran duvarlardan bağımsız, girişlerin tasarımıyla kimlik kazanmıştır. ²³⁴

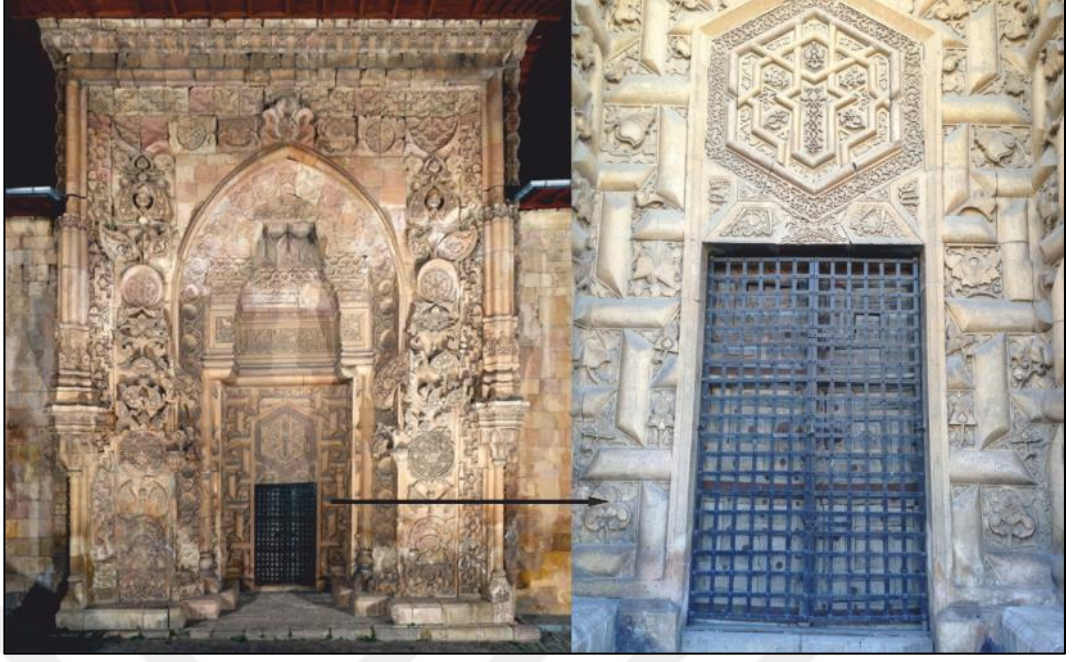
²³³ Gabriel, *Monument*, 275.

²³⁴ Kuban, *Divriği*, 57.



Şekil 116: Kuzey Taç Kapısı Bezemeleri (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

Taç kapı en içte dikdörtgen bir kapı, prizmatik kavsara, kırık bir kemer içinde kitabe, kavsarayı dıştan kuşatıp ve giriş alanını içten saran sivri bir kemer, giriş dış kenarlar ve üstte çerçeve içine alan yanlarda ise demet sütunlu silindirik bir çerçeve olup, sivri kemerle demet sütunlu çerçevede disk ve yapraklar, rozetlerle ileriye doğru taşan süslemelerden oluşmaktadır. Yapı saçak kornişini aşarak heybetli bir görünüme sahiptir ve göklere doğru yükselmektedir. Kapının mimari yapısı, dikine olarak ortadan bir hatla ayrılacak olsa, sağda ve soldaki bordürlerin sütunların ve motiflerin, tamamen birbirinin simetrisi olduğu görülür. Giriş kapısından sağa veya sola doğru yatay bir inceleme yapılacak olsa bir tarafta kalan sütun ve bordürlerin tamamen asimetrik bir şekil gösterdikleri anlaşılır. Kapı kenarındaki kırma (kesik silindirik) çubuklar bu çubukların arasındaki zambak motifi ve rumiler, dış kenardaki bitkisel bezemeler, geometrik bezemeler, içi kufi yazılı yaprak bezemeler hilali çember bezeme, Sultan Alaaddin Keykubad ve Ahmet Şah'ın kitabeleri vardır. Aynı zamanda gül ile bülbül formu, büyük boyutlu palmet detayları, altıgen ana motifi, güneş disk, hayat ağacı, vazo içerisinde yükselen bitki motifi, boş kazan ve yıldız sistemlerinin bulunduğu resimsel bir kompozisyonun ve derin bir işçiliğin görüldüğü her bir yanı simgesel anlamlarla bezenmiş abidevi bir kapıdır. Kapı üzerindeki niş ve daha dıştaki sivri kemer, kapının hemen yanındaki dilimli sütunlarla barok dönemindeki yapılara benzetildiğinden Barok Kapısı adını da almıştır.



Şekil 117: Kuzey Kapısında Kesik Silindirik Çubuklar İçinde Yer Alan Zambak Motifi ve Etrafında Rumi Bezeme Kabartması (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 118: Kuzey Kapısında Kesik Silindirik Çubuklar İçinde Yaralan Zambak Motifi ve Etrafında Rumi Bezeme Kabartması Detayı (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



Şekil 119: Kuzey Kapısında Kesik Silindirik Çubuklar İçinde Yaralan Zambak Motifi ve Etrafında Rumi Bezeme Kabartmasının Çizimi (Orijinal fotoğraftan alıntılanarak çizimi gerçekleştirilmiştir. Çizim: Ali Turan)²³⁵

Yüksek kabartma motiflerle bezenmiş üç dikdörtgen çerçeveden oluşan ve bu dikdörtgen çerçeveye göre biçimlenen kapı bloğu iki ana bölümden oluşmaktadır. Öncelikle bir sivri bir kemerden sonra yayvan kemerli biri girişle oluşturulmuş bezemeli niş ve mukarnasla çevrelenmiştir. Üzerinde yoğun bezeme, yazı kuşakları ve küçük mimari öğeler bulunan taç kapı adeta dev bir heykel görünümündedir. Taç kapıya bakıldığında caminin iç ve dış diğer bezeme kompozisyonunun temelini oluşturmuş gibidir.

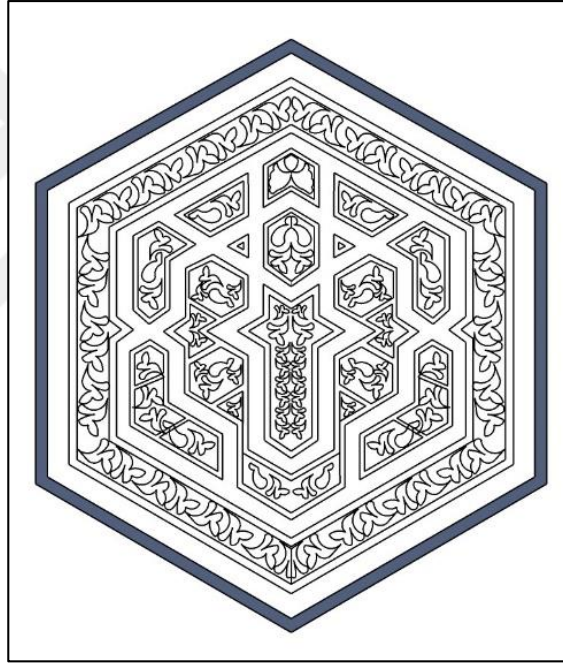
Taç kapı ana motifinin bir altıgen olduğu dikkatleri çekmektedir. Bazı kaynaklarda taç kapıdaki altıgen motifi hakkında Divriği Ulu Cami yakınlarındaki bir hamamın planı olduğu bilgisi geçmektedir. Altıgen, Eski Ahit ve Kur'an'da Tanrı'nın yeryüzünü yarattığı gün sayısına eşittir.²³⁶

²³⁵ Turan, *Fotoğraf*, 2013.

²³⁶ Ali Uzay Peker, *Divriği*, 24.



Şekil 120: Kuzey Taç Kapı Ana Motif ve Detayı (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 121: Kuzey Taç Kapı Ana Motif Çizimi (Orijinal fotoğraftan çizimi gerçekleştirilmiştir. Çizim: Ali Turan)²³⁷

Divriği Ulu Cami'nin giriş kapısı üstünde gösterilen bu kesişen altıgenler kompozisyonunun sadece bir bölümü olduğuna değinen Peker, bu kesişen altıgenler üçüncü boyutta birer küre şeklini aldığını, küreler de aralarındaki ilişkiden dolayı haç veya dört yön şeklini verdiğini belirtmiştir. İç mekanda da haç veya dört yön motifi tonozların bezemelerinde kullanılan temel motif olduğunu dolayısı ile giriş kapısının üzerinde bulunan kesişen altıgenler, kompozisyonun içindeki parçaların ilişkisi tonoz sistemini verdiğine değinmektedir. Altı sayısının öneminin aynı zamanda hem

²³⁷ Turan, *Fotoğraf*, 2013.

evrenin altı günde yaratıldığına hem de altı yön kavramını simgelemesinden geldiğine dikkat çekmiştir. Sufilerin çok kullandığı bir simge olan yaratılmış evrenin simgesidir. Buradan çıkmak Allah’la buluşmak anlamına gelmektedir. Bu yüzden yaratılmış olan evren mimarlık ve küçük sanatlar tarafından temsil edilmektedir.²³⁸

Taş kapının ardında ve tonozların altındaki mimari mekanın ilahi bir kozmik alan olduğunu belirtmektedir. Diğer bir yandan cami içerisindeki anıtsal bir taş kapıyı andıran taş mihrabı, tonozlardaki kapı gibi şekillendirilen merkez noktaları, kapıların ardında açılan kapılar olarak ulaşılan bütün mekanı yersel kıldığını çünkü Tanrının mücerret yani soyut olduğuna değinmiştir.²³⁹

Kapı yanında, dörtgen şeklinde ve iki ucu başından verev olarak kesilmiş motifler bulunur. Bunlar kırma çubuklardır.²⁴⁰ Bu kırma çubuklar, kapının bulunduğu düzlemde ve kapıya girmeden önce yan duvarlarda bulunur. Kırma çubuk motiflerinden önce ilk katta zemin motifi olarak bitkisel bezemeler bulunmaktadır. Bu bezemelerin üzerine dik ve paralel olarak düzenlenmiş kırma çubuk motifleri sıralanmıştır. Bu motifler arasında küçük kareler meydana gelmiştir. Oluşan karelerin içleri bitkisel motiflerle bezenmiş hatta vazo içerisinde yükselen hayat ağacı da bulunmaktadır.



Şekil 122: Kuzey Taş Kapısındaki Kırma Çubuk Detayı (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

²³⁸ Ali Uzay Peker, “Selçuklu Mimarisinde Anlam”, Kayseri BÜSAM Şehir Akademisi, 2017, Bahar Dönemi Konferansı 69-71.

²³⁹ Peker, *Selçuklu Mimari*, 69-71.

²⁴⁰ Bazı kaynaklarda swastika olarak geçer. Swastika, güneşi simgeleyen Hindistan kökenli motiflerdir.

Taç kapıya genel olarak bakıldığında 3 temel çerçeveden oluştuğu gözlemlenmektedir. Bu kapının en dış çerçevesinde sağda ve solda zemin üzerinden yukarıya doğru birer hayat ağacı konumlandırılmıştır.

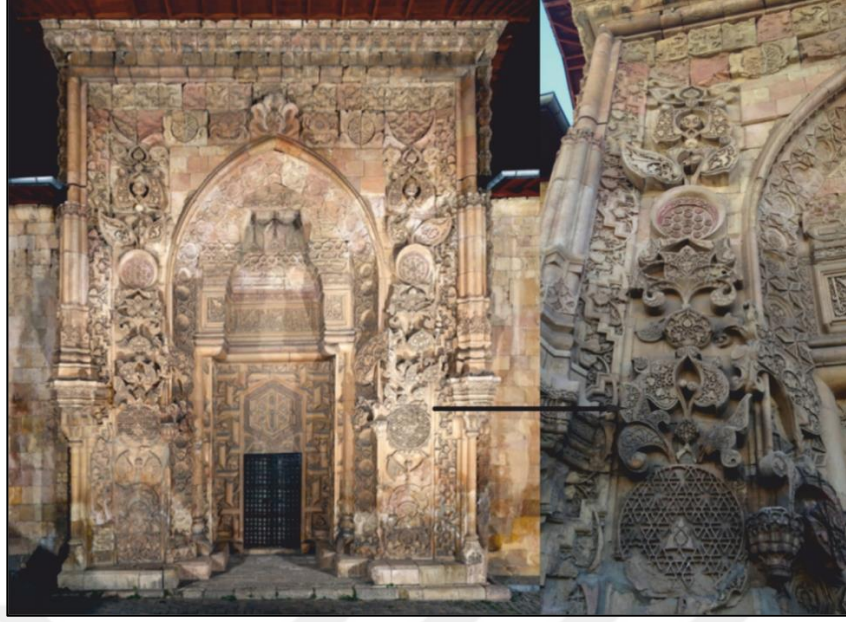


Şekil 123: Kuzey Taç Kapısı Silme Süsleme Şeridinde Yer Alan Güneş Diskleri (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

Üzerinde hayat ağacının yükseldiği, adeta dantel gibi işlenmiş güneş diskleri bulunmaktadır. Bu güneş disklerinin dikkat çeken özelliği, özelliği, taç kapıdaki geometrik çerçeveyi bazı yerlerde aşarak bir sarmaşık gibi taç kapıyı hareketlendirmesidir. Bu çerçevelerin içinde kalan niş üzerinde madalyonlar bulunmaktadır. Türklerin İslamiyet öncesi inanışlarında güneş oldukça önemli bir simge olmuştur. Türk inanç sisteminde koruyucu vasfıyla görülen güneş ile ilgili inanışlar ve alışkanlıklar günümüze kadar sürmüştür. Güneş ışınları Tanrının yeryüzüne inen nuru, ışığı kabul edilir ve inanılır. Bu nedendir ki bugün hala Anadolu'nun bazı bölgelerinde güneş doğmadan kalkmak inancı yaygındır.

Güneş tasavvufi açıdan da Tanrı'yı temsil etmektedir. Tanrının tecellilerini gösteren bir ayna olarak kabul edilir. Güneşe bakılamaz, tanrının zatı idrak olunamaz. Güneş bir gündüz alameti olarak görülmektedir.²⁴¹

²⁴¹ Amil Çelebioğlu, Ay, T.D.V. İslam Ansiklopedisi, c4. İstanbul 1991, 188



Şekil 124: Silme Süsleme Şeridinde Yer Alan Güneş Diski Üzerinde Yükselen Hayat Ağacı Kabartması (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

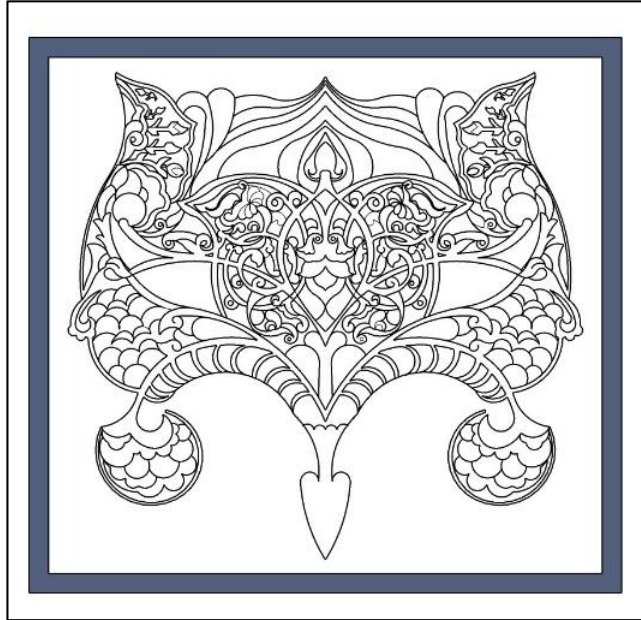
Hayat ağacı ya da kutsal ağaç ilk çağlardan beri çeşitli dönem ve kültürleri tarafından en fazla kullanılan simgelerden olmuştur. Pek çok toplumun kültüründe bazen yaşamı bazen ölümü bazen de evreni simgelemektedir. Her kültürde farklı anlamları çağrıştıran bu ağaçlar, kökleri ile yeraltında, gövdesi ile yeryüzünde ve ışığa yönelen yaprakları ile gökyüzündedir. Kapının üç çerçeveden oluşması gibi, evrenin üç katını birleştirirler. Büyümek için güneşe ihtiyaç duyan ağaçların sürekli gökyüzüne doğru olan yükselişleri de simgesel bir anlam taşımaktadır. Burada bir güneş diskinin üzerinde yükselmesi de manidardır. Yaşam ve ölümü en iyi simgeleyen bu ağaçlar, mevsimsel değişimlere ayak uydurmaları ve sürekli bir devrim içerisinde olmaları, yaşamın ve evrenin kesintisiz devamıyla birlikte başka bir boyuttaki yaşamı hatırlatmaktadır.

Caminin yüklü bezemesi yine pek çok geleneksel öğeyi çağrıştıran ve alabildiğine özgün bir kompozisyon sunan kuzey taç kapısının iki tarafında içinde güneş simgesi lotus çiçekleri ve rumilerin hakim olduğu devasa kutsal ağaçlar bulunmaktadır. Mezopotamya, İran ve Orta Asya kültürlerinde ışığın simgesi olarak kullanılan kutsal ağaç, Kur'an'da ve İslam kozmolojisinde Sidret'ul Munteha olarak yani en son sınırın ağacı adıyla mevcuttur. Peker, ağacın sınır kavramı ile ilişkilendirilmesinin, onun evren ve Tanrı arasındaki eşğin bir simgesi olmasından kaynaklandığını ifade etmiş ve insan ve tanrı arasında bir perde olduğundan söz etmiştir. Tasavvuf anlayışında evren açık, tanrı ise gayb yani gizlidir. Tanrı ile insanlar arasında bir perde olduğuna bu perdenin de

doğadaki özdelerden oluştuğu düşünülmektedir. Tanrı insanın nefsini gördüğü bir ayna olarak değerlendirilmiştir. Doğa aracı kılınarak perde görevi görmüştür. Dolayısıyla tanrısallığın ortaya çıktığı kapı girişinde ziyaretçi ilahi gücün yaratıcılığı karşısında büyülenecektir.²⁴²



Şekil 125: Kuzey Taç Kapısında Sağda ve Solda Simetrik Olarak Bulunan Hayat Ağacından Detay (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 126: Kuzey Taç Kapısında Sağda ve Solda Simetrik Olarak Bulunan Hayat Ağacından Detay Çizimi (Orijinal fotoğraftan alıntılanarak çizimi gerçekleştirilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁴³

²⁴² Peker, *Divriği*, 24.

²⁴³ Turan, *Fotoğraf*, 2013.

Kuzey taç kapısına aynı zamanda cennet kapısı denilmesi tesadüf değildir. Yeryüzünde ölümsüzlüğe ulaşamayan insanoğlu çareyi ölümden sonraki hayatın varlığına ya da ruhun hiç ölmediğine inanmakta bulmuş ve hayat ağacı motifiyle bu duygularını simgelemek istemiştir.²⁴⁴

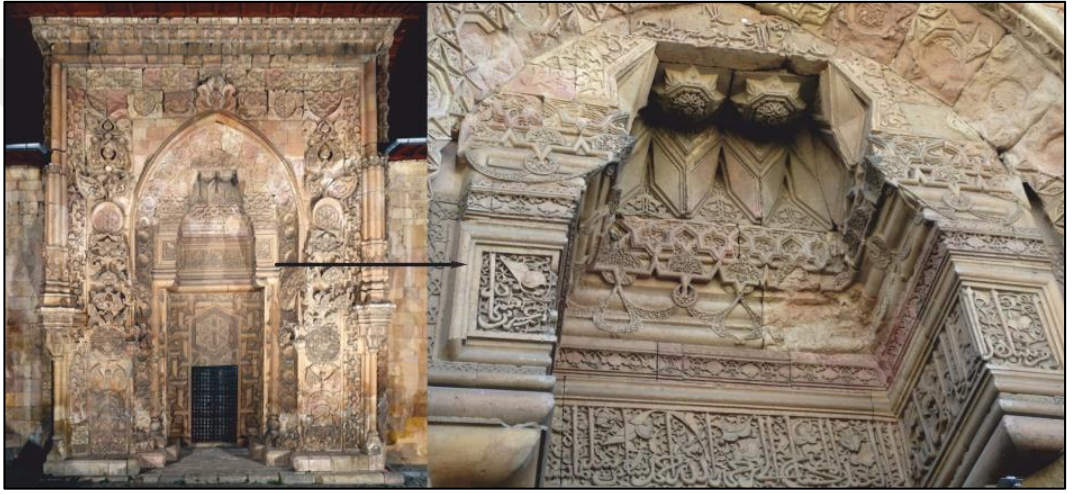
Selçuklu dönemi yapılarında yazı ve desen bir arada kullanılırken Divriği’de yazı kompozisyonuna çok yer verilmemiştir. Taç kapılarda bulunan geometrik düzen birbirine geçme tarzında örülen düğümler ve şeritlerle kurulmuştur. Bu düğümler etrafını sarmaladıkları kemerin en üst kısmında birbirlerine bir ilmikle bağlanmış olan bu düğümlerin bulunduğu tepede Sultan Alaeddin Keykubad ve Ahmet Şah’ın kitabeleri yer almaktadır. Aynı zamanda kapının sağ tarafında kapalı geometrik şekiller, yıldız sistemleri olarak adlandırılan kurgu, sekizgenler, sonsuzluk anlayışının ve döngüsellüğün bir ifadesini taşıyan bir bordür yer almaktadır. Bu bordürde “Adaletli Sultanın mutluluğu, egemenliği ve saadeti ebedi sürsün” ifadesi ve simetrisinde ise “Allahtan başka ilah yoktur sadece O vardır.” Ayeti yer almaktadır.

Kitabenin sağında ve solunda gül ile bülbül formu bulunmaktadır. Gül ile bülbül Doğu ve Batı edebiyatında sıkça geçen bir hikayedir. Gül ile bülbül aşkını anlatan en eski hikaye İran’da yazılmıştır. Dolayısıyla bir Selçuklu yapısında mimari bir form olarak bulunması tesadüf değildir. Simgesel açıdan birden fazla anlamlar taşıyabilir. Bunlardan ilki tasavvufi değerlendirmedir. Allah ve Peygamber aşkını sembolize ettiği düşünülmektedir. Aynı zamanda gül, Hz. Muhammed’in kokusuyla özdeşleştirilmiştir. İkinci değerlendirme, yapının banileri olan Ahmet Şah ve Turan Melek’ i temsil ettiği düşünülmektedir. Gül ile Bülbül’ün aşkı , aynı zamanda Ahmet Şah ve Turan Melek’in de aşkını yansıtmış olduğu düşünülmektedir.

²⁴⁴Güran Erbek, “Dokuma, İşleme ve Örgülerdeki Koç Boynuzu Örgesi.” *Antika Dergisi*, (1986):10.



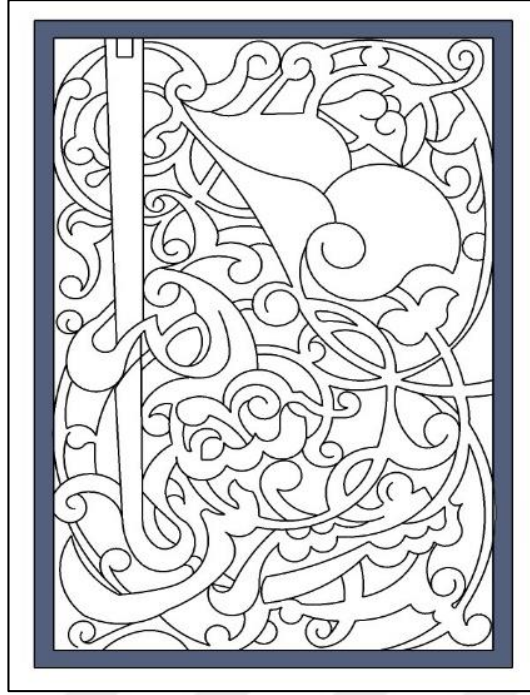
Şekil 127: Sultan Alaeddin Keykubad ve Ahmet Şah'ın Kitabeleri (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



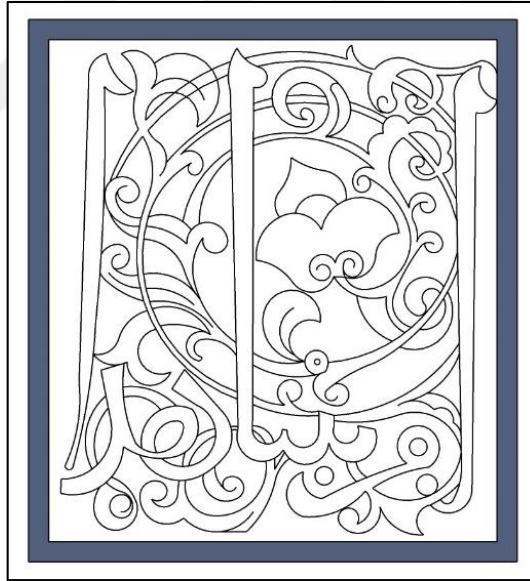
Şekil 128: Kuzey Kapısının Büyük Sivri Kemerli Nişin İçindeki Hücrede Yer Alan Kitabenin Sol ve Sağ Parçalarında Bulunan Bülbül ile Gül Kabartması (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 129: Kuzey Kapısının Büyük Sivri Kemerli Nişin İçindeki Hücrede Yer Alan Kitabenin Sol ve Sağ Parçalarında Bulunan Bülbül ile Gül Kabartması Detay (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



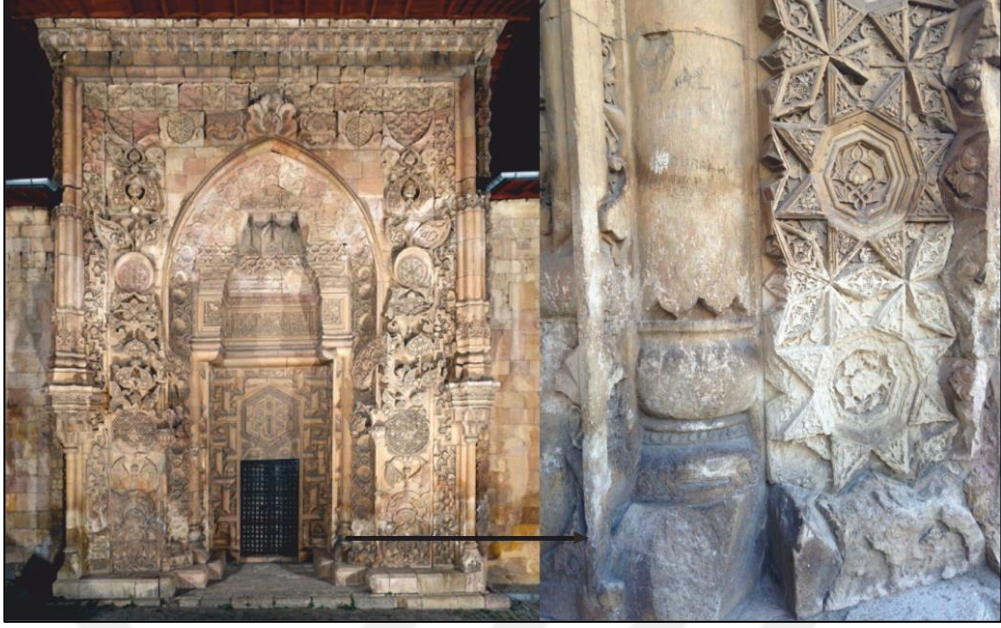
Şekil 130: Kuzey Kapısının Büyük Sivri Kemerli Nişin İçindeki Hücrede Yer Alan Kitabenin Solundaki Parçada Bulunan Bülbül Kabartması (Orijinal fotoğraftan alıntılanarak çizimi gerçekleştirilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁴⁵



Şekil 131: Kuzey Kapısının Büyük Sivri Kemerli Nişin İçindeki Hücrede Yer Alan Kitabenin Solundaki Parçada Bulunan Gül Kabartması (Orijinal fotoğraftan alıntılanarak çizimi gerçekleştirilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁴⁶

²⁴⁵ Turan, *Fotoğraf*, 2013.

²⁴⁶ Turan, *Fotoğraf*, 2013.



Şekil 132: Selçuklularda Bolluk ve Bereketi Simgeleyen Boş Kazan Kabartması ve Yanındaki Sütun Üzerinde Görülen Selçuklu Yıldızı da denilen Sekiz Kollu Yıldızlar (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

Taç kapıdaki bitkisel bezemede palmet ve lotuslar yoğun olarak kullanılmıştır. Anadolu Selçuklular'da kendine özgü bir tarzda kullanılan bu süslemeler cepheye bir hareket katmıştır. Zemin üzerine tek başlarına ya da çiftler halinde rumi ve palmetler işlenmiştir.



Şekil 133: Kuzey Taç Kapıda Rumi ve Palmet (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



Şekil 134: Kuzey Taç Kapıda Rumi ve Palmet Detayları (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

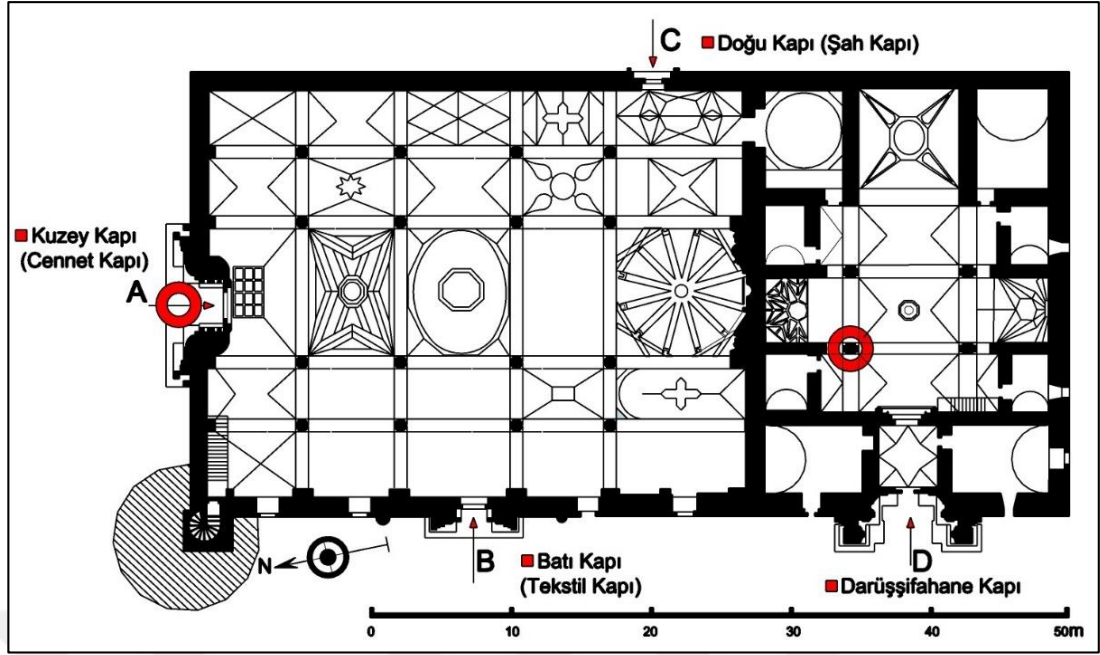
Cephedeki taş süsleme ve boyut itibariyle mimari bir olgunluğun yansımasının yanı sıra aynı süslemeyi tekrardan kaçınan bir anlayışın egemen olduğu gözlenmektedir. Bu uygulama cepheyi daha canlı ve hareketli göstermiştir. Taş plastik etkisi ve uygulama öğeleri göz önünde bulundurulduğunda son derece mükemmel bir kompozisyon oluşturulmuştur. Hürrem Şah'ın yontu konusundaki ileri görüşlülüğü, mimari tasarımın ötesine geçmiştir. Bir taş oyma ustasının sıradan tasarımların tümünü bir kenara bırakarak yeni bir yaklaşımla mimariye bağımlı olarak bezeme disiplininin sınırlarını aşmıştır. Bu heykelsi bağımsızlığın en dikkat çeken örneği, niş kenarlarında mimari profillerin üzerinden atlayarak niş içine sarkan büyük boyutlu palmettir. Kapının en dış çerçevesinde ruhsal temizliği, hayatın akışkanlığını, sonsuzluğunu ve saflığı simgeleyen adını Menderes Nehrinden aldığı düşünülen menderes frizi denilen bir motif kullanılmıştır.



Şekil 135: Kuzey Taç Kapıda Büyük Boyutlu Palmet Detayı (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



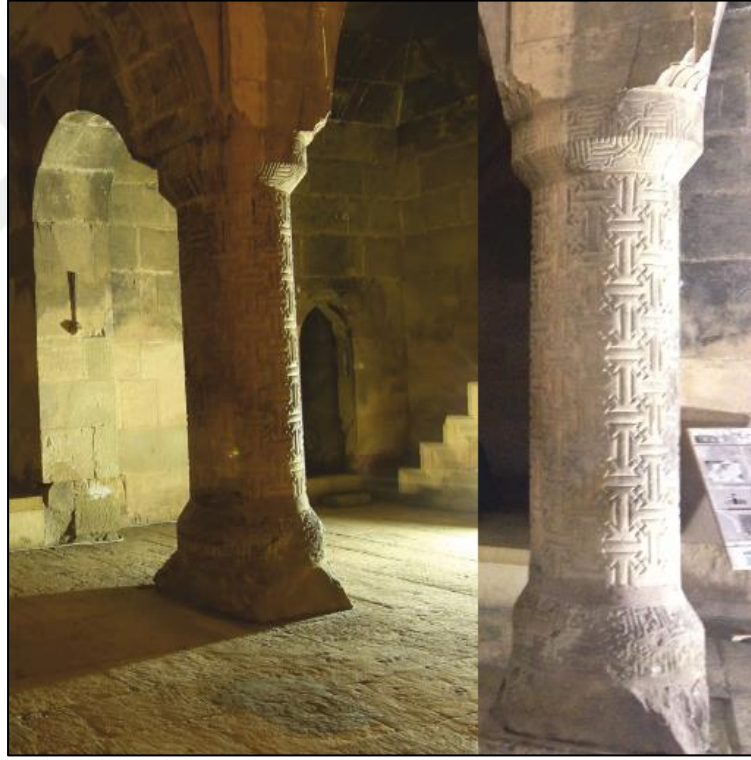
Şekil 136: Kuzey Taç Kapıda ve Darü'sşifa İç Mekan Sekizgen Sütün Başlıklarında Bulunan Geometrik Bezeme Bernzerliği (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



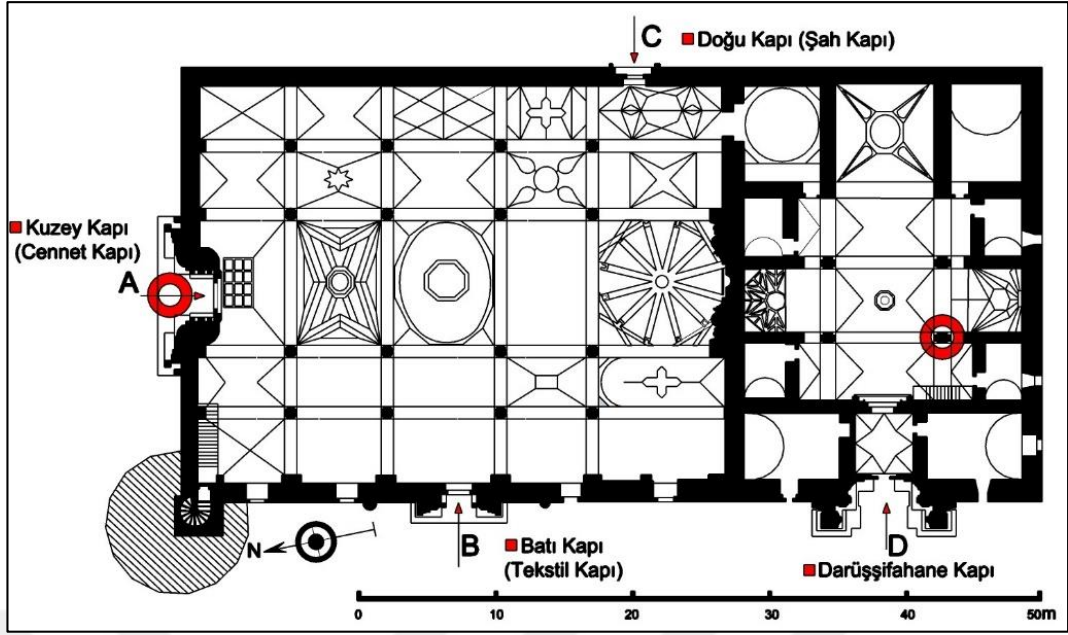
Şekil 137: Şekil 136'da Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁴⁷

Kuzey taç kapı kavsara nişinde yer alan alçak kabartma tekniğiyle taşa uygulanan, içiçe geçmiş geometrik formdaki bezeme; tasarım, üslup ve taşa işleme tekniği yönünden benzeri darüşşifa iç mekanda kuzeyde yer alan sekizgen formdaki sütun başlığında gözlemlenmektedir.

²⁴⁷ Gabriel, *Monument*, 275.



Şekil 138: Kuzey Taç Kapıdaki Kesik Silindirik Çubukların , Darü'sşifa İç Mekanda Bulunan Silindir Formdaki Sütunların Üzerindeki Bezemelerle Benzerliği (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



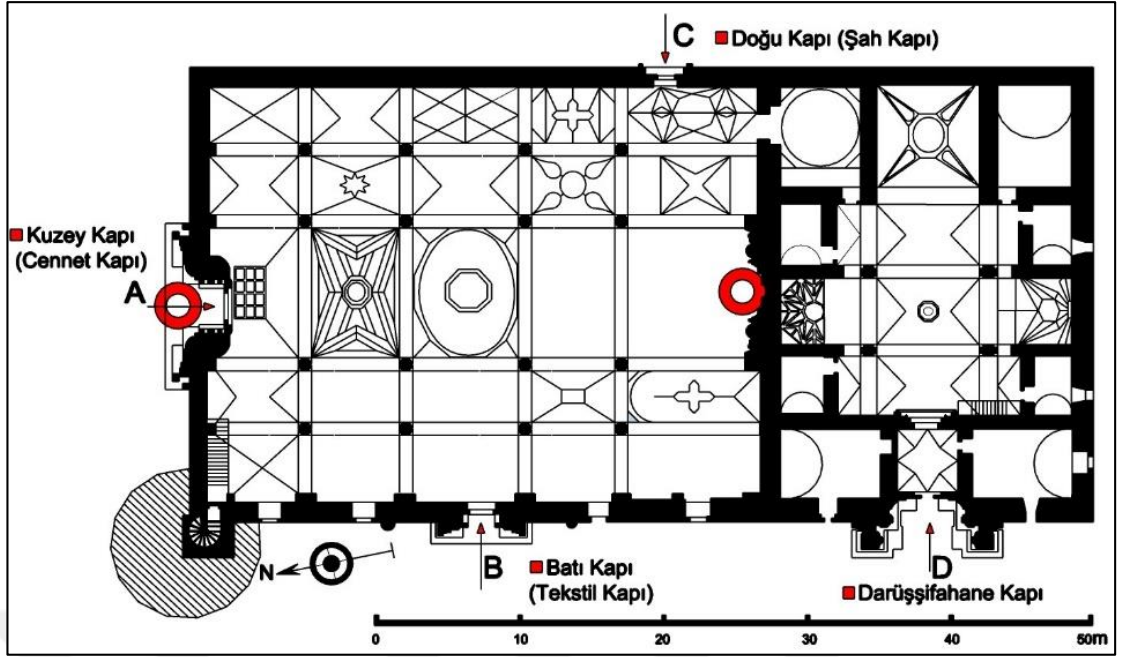
Şekil 139: Şekil 138’ de Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu (Gabriel’den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁴⁸

Kuzey taç kapının giriş kapısının çerçevesinde ve kapı lentosunda yer alan kesik silindirik çubuklar yüksek kabartma tekniği ile taşa işlenmiş olup uygulamanın tasarım ve teknik yönünden benzerini darüşşifa iç mekanda silindir formdaki sütunların birinin gövdesinde taşa uygulandığı gözlemlenmektedir.

²⁴⁸ Gabriel, *Monument*, 275.



Şekil 140: Kuzey Taç Kapıda Bulunan Kabara Üstündeki Bezemenin , Ulucami İç Mekanda Mihrap Alnlığında Bulunan Bezemeyle Benzerliği (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 141: Şekil 140' da Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁴⁹

Kuzey taş kapı Kavşara nişinde yer alıp aşağıya doğru bakan ve yüksek kabartma tekniğiyle taşa işlenen iki adet kabara bulunmaktadır. Bu kabaranın benzerini Ulu Cami iç mekanda mihrabın tacında yüksek kabartma tekniği ve üslubuyla taşa işlendiği gözlenmektedir.

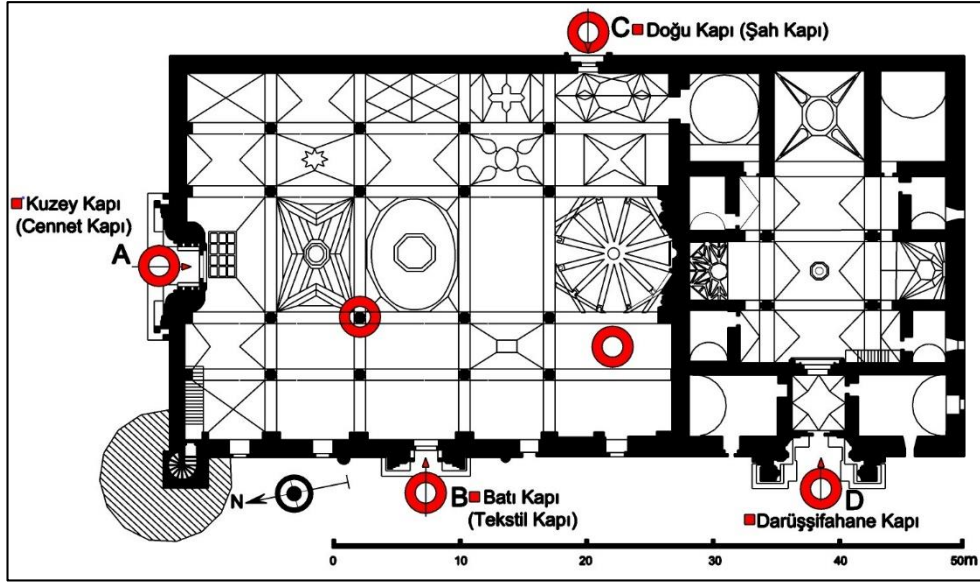
²⁴⁹ Gabriel, *Monument*, 275.



Şekil 142: Kuzey Taç Kapı ve Batı Kapısındaki Kitabeler (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

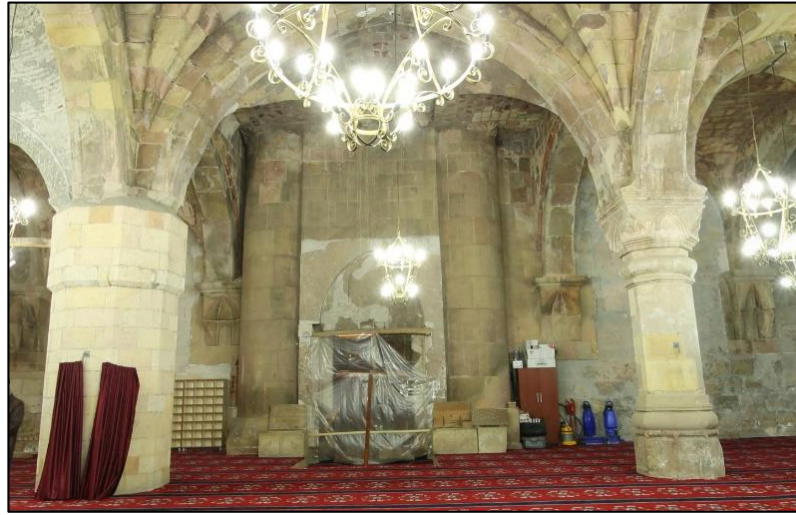


Şekil 143: Doğu Kapısı,, Minber ve Cami Sütunlarında Bulunan Kitabeler (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 144: Şekil 142-143' de Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁵⁰

Kuzey, Batı, Doğu ve Darüşşifa taç kapılarının kitabe levhalarında yer alan alçak kabartma teknikleriyle taşaya uygulanan kitabe metnlerinin tasarım, üslup ve teknik yönden benzerlerini Ulu cami iç mekanda abanoz ağacından yapılmış olan minber kapısının üzerinde ve Ulu cami içindeki sekizgen formlu taşıyıcı batı sütunlarının birinde başlık kısmında taşaya işlendiği görülmektedir.



Şekil 145: Cami İçerisinden Mihrap Önünden Kuzey Kapısına Bakış (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

²⁵⁰ Gabriel, *Monument*, 275.



Şekil 146: Kuzey Kapısından Mihrap ve Batı Kapısına Bakış (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



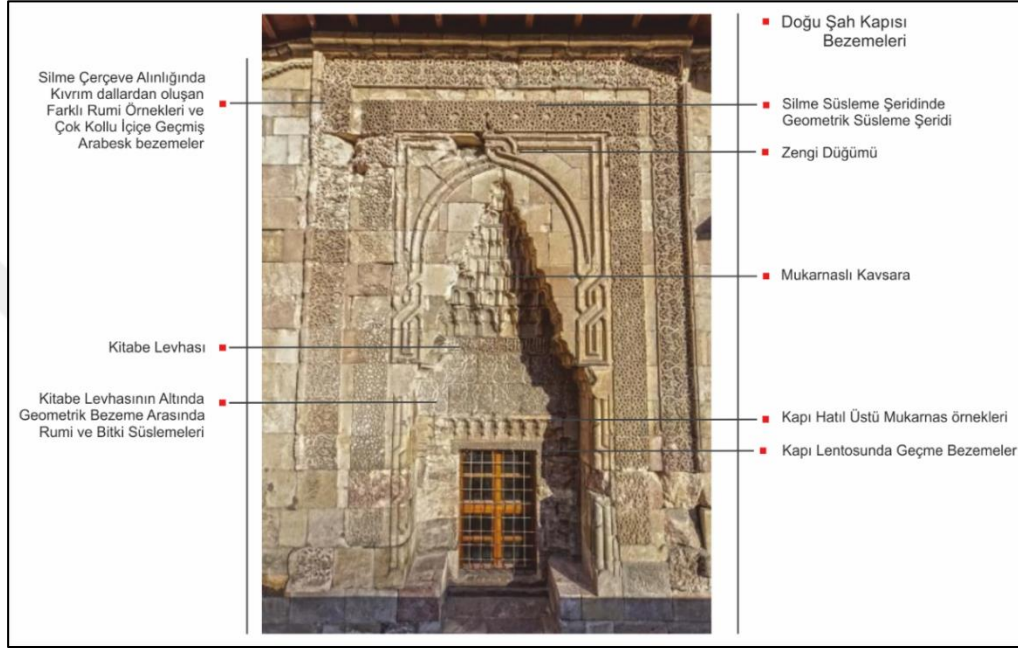
Şekil 147: Kuzey Kapısından Mihrap ve Doğu Kapısına Bakış (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

Sonuç olarak hem mimari açıdan hem de içerik analizi bağlamında değerlendirilecek olursa yapının genel olarak tüm taç kapılarını süsleyen motifler küçük boyutlu, hepsi birbirinden farklı ve bir bölümü tamamlanmamış, sanatçısının metaforik soyutlamalarıdır. Motifler incelendiğinde üç boyutlu, farklı derinliklerde organik biçimlerden meydana getirildiği gözlenmiştir. Her bir metrekaresi büyük kabartma tasarımlarıyla dolu bu taç kapılar anıtsal heykel niteliğindedir.

5.1.3. Doğu (şah) kapısı

Şah kapısı ve hünkar kapısı olarak da adlandırılan Doğu kapısı yapı topluluğunun dördüncü kapısıdır. Klasik Selçuklu üslubunda yapılmış olan bu kapı

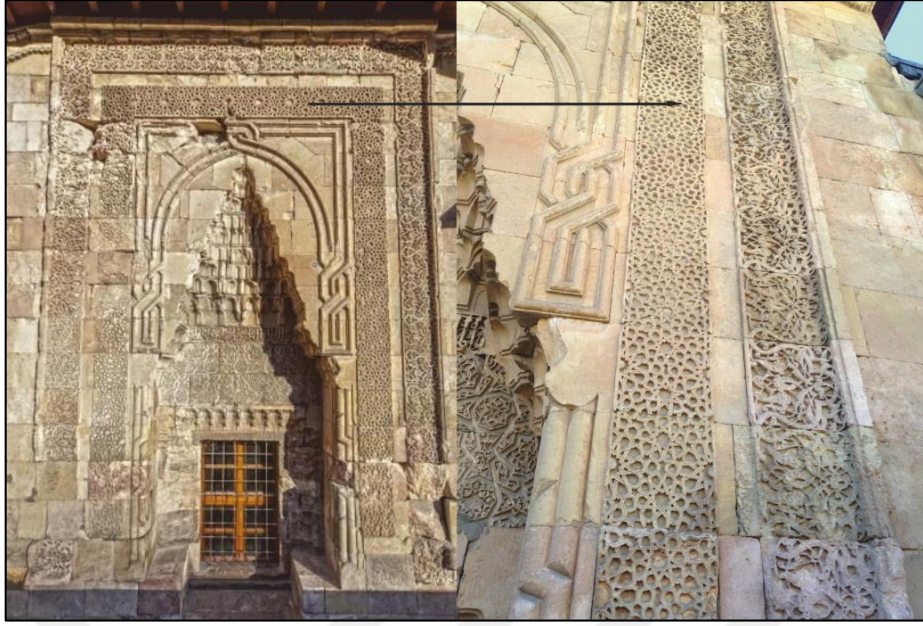
diğer tüm kapılara oranla en az süsleme uygulanmış olan kapısıdır. Bu kapı diğer kapıların bezeme özelliklerinden farklı özellikler göstermektedir. Karma süsleme programının yoğun kullanıldığı kapıdır. Bilindiği üzere geometrik süslemede yaygın olarak çokgen ve yıldız sistemlerinden, bitkisel bezemelerde ise palmet, lotus, lale, kıvrık dal ve rumilerden oluşmuş düzenlemelere yer verilmiştir. Bu düzenlemeler ve benzerleri mukarnaslı, kavsaraları ile birçok Selçuklu yapısında bulunmaktadır.



Şekil 148: Doğu (Şah) Kapısı Bezemeleri (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 149: Doğu (Şah) Kapısı Silme Süsleme Şeridinde Yer Alan Bezemeler (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

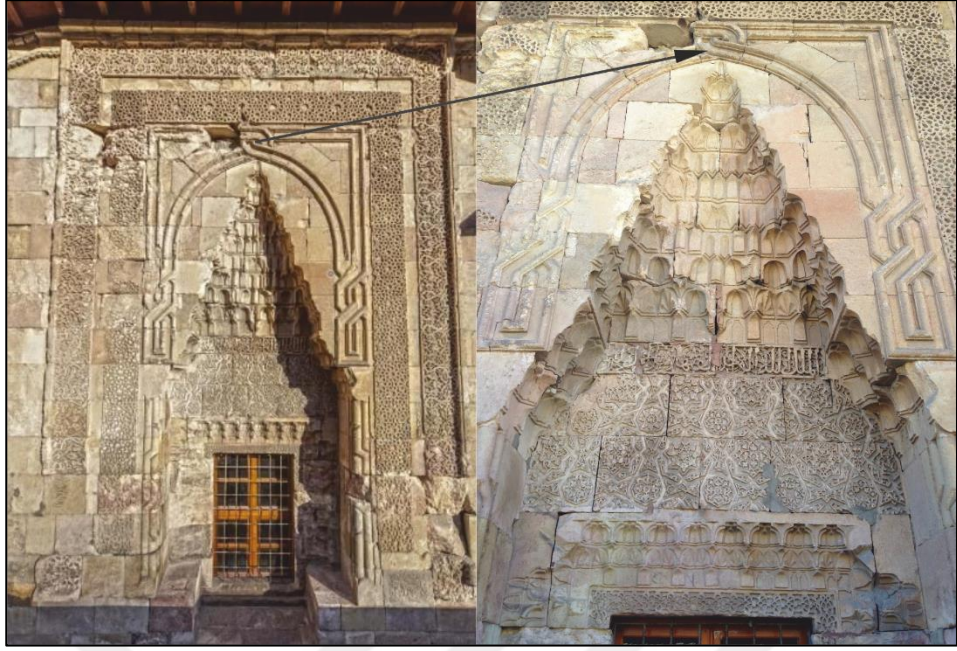


Şekil 150: Doğu (Şah) Kapısı Silme Süsleme Şeridinde Yer Alan Geometrik Bezemeler (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 151: Doğu (Şah) Kapısı Mukarnaslı Kavsara (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

Doğu kapısında mukarnaslı kavsarayı kuşatan sivri kemerli düzenlemede “Zengi Düğümü” denilen düğüm motifi ile birlikte uygulanmıştır. Karma süslemenin en güzel örneklerinden olan Doğu taç kapısı, diğer taç kapılara oranla daha yalın olsa da hem içerdiği bitkisel ve geometrik bezemelerle tasarım boyutunda diğer kapılardaki bezemelerle dil bütünlüğü sağlamakta hem de taş plastik etkisi mimari ve estetik açıdan dikkat çekmektedir.



Şekil 152: Doğu (Şah) Kapısı Zengi Dügümü (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



Şekil 153: Doğu Kapısında Kitabe Levhası Altında Geometrik Bezemeler Arasındaki Rumiler ve Bitkisel Bezemeler (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



Şekil 154: Doğu (Şah) Kapısı Kitabe (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

Kapıda bir de kitabe bulunmaktadır. Kitabede “Mülk kahhar ve tek olan Allaha aittir” yazmaktadır. Bu kapının giriş kısmı padişahın kendi boyundan daha küçük yapılmıştır. Bunun nedeni sadece Allah’ın huzuruna eğilerek girerim mesajı vermek içindir. Bu da simgesel anlamda insanın yeryüzündeki sınırlılıklarına gönderme yapmaktadır.



Şekil 155: Doğu (Şah) Kapısı Kitabe Detayı (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

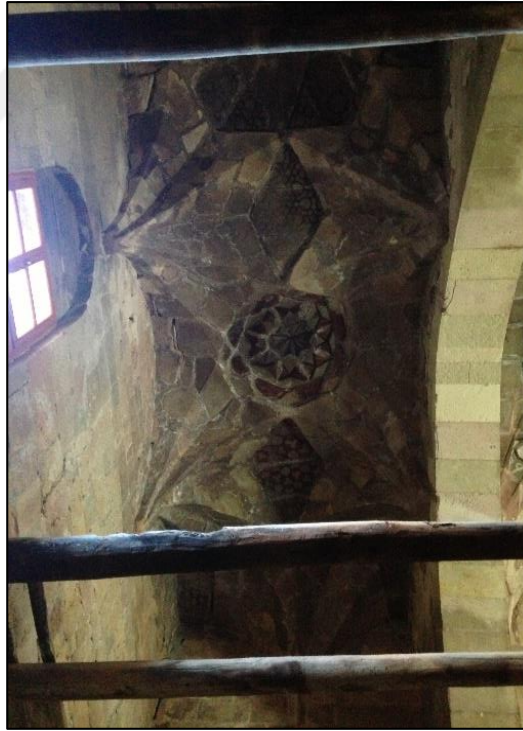
Sonuç olarak barındırdığı süsleme programı bakımından diğer taç kapılara oranla daha yalın olan bu kapı tasarım ve içerik analizi bağlamında diğer kapılarla dil bütünlüğü sağlamaktadır.

5.2. Ulu Cami İç Mekan

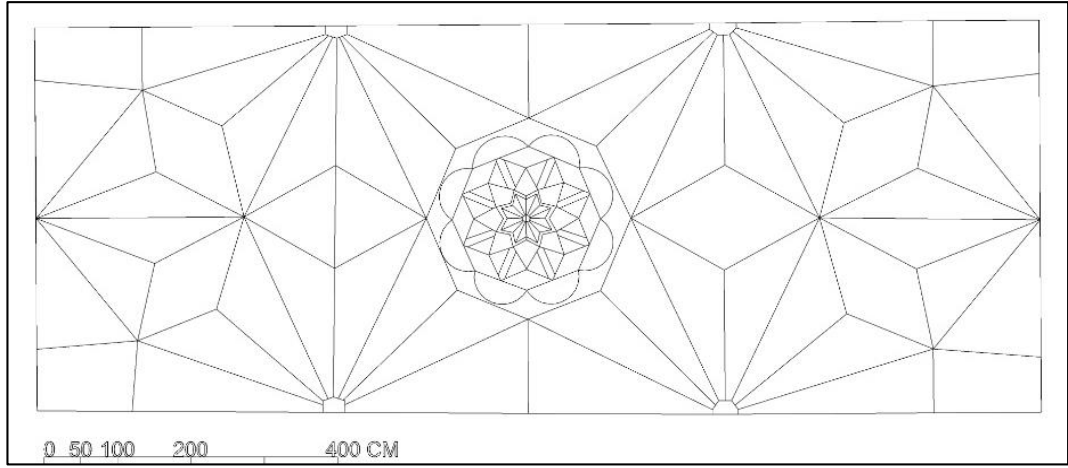
5.2.1. Hünkar mahfili, tonozlar

Divriği Ulu cami ve Darüşşifası genel olarak ele alındığında bireyin içinde dolaştığı, yaşadığı, konuştuğu, dokunduğu ve bu şekilde iletişime geçtiği bir söylem olarak kabul edilebilir.

Divriği Ulu cami ve Darüşşifası içerik analizi bağlamında değerlendirildiğinde hassas bir geometrik düzenin içerisinde bulunduğu görülmektedir. Geometrik tasarımlar ve kabartmalar hem iç mekanda hem de cephelerde oldukça sık kullanılmıştır. Ulu cami iç mekanında kullanılan geometrik tasarımlar tonozlarda oldukça dikkat çekicidir. Bu tonozların arasında geometrik kuruluşu en girift olanı cami içerisindeki hünkar mahfilinin üstündeki tonozdur. Bu tonoz Kuzey taç kapısından camiye girişte mihraba bakarken mihrabın hemen solunda Doğu kapısına bakan bölümde yer almaktadır.



Şekil 156: Hünkar Mahfili Tonozu (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 157: Hünkâr Mahfeli Tonozu A.Tükel Yavuz'dan işlenerek Çizimi Yapılmıştır. Çizim: Ali Turan²⁵¹

TDK'nın bir yapının, kapalı bir yerin üst bölümünü oluşturan düz ve yatay yüzey, taban karşısı olarak tanımladığı tavanlar, mimari bir mekan içerisinde gözardı edilmesine rağmen, önemli etkiye sahip alanlardır.²⁵² Mekanda örtücü göreviyle bireyin psikolojik açıdan korunma duygusunu sağlayan tavanlar zemin döşemesi ve duvar gibi yakın mesafede dokunma hissini oluşturmazlar. Ancak iç mekanın şekillenmesinde görsel bir unsurdurlar. Tarihsel süreç içerisinde sergileme ögesi olarak kullanılan tavanlar, üzerine resimler yapılarak süslenen, ahşap oymacılığıyla bezenen geniş yüzeyler olarak mekanda önemli bir yer tutmuşlardır. Kullanıldığı mekanlarda açık, ferah, basık, resmiyet, rahatlık gibi insan psikolojisini etkileyen izlenimler bırakmaktadır.²⁵³

Divriği'de mimari programın İslami evrenselliğine rağmen eserin yapısal tasarımı yerel ustalara aittir. Yapının örtü sistemindeki tonoz bezemeleri de bu yerel ustalara aittir. Kuban, bu bezemenin İran tuğla tonoz geleneğinin etkisiyle bu zenginliğe ulaştığını, özellikle İran kültür alanı ile bir alışveriş içinde yerel bir gelişme olduğunu düşünmenin gerektiğini ifade etmiştir.²⁵⁴

Peker, tonozların merkezinde, çapraz tonoz uygulamasıyla bir araya getirilmiş bir biri içerisine geçen haç görünümünde doğrusal bezeme hatları olduğuna değinmiştir. Bu hatların Güneş'in devinimi üzerine temellenmiş, dört yön, ara yön ve merkezde gökyüzü-güneş kapısı kavramlarının somut bir örneği olduğunu ifade etmiştir. O'na göre buradaki svastika ve lotus tipte palmetler Çin'den İran'a kadar

²⁵¹ Ayşıl Tükel Yavuz, *Divriği Ulu Camisi Hünkâr Mahfeli Tonozu*, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası Yapılışının 750. Yılı Hatıra Kitabı, (Ankara, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1978),146.

²⁵²TDK, <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Aralık 2021)

²⁵³ <https://www.dunyaflor.com/ic-mekan-kavrami> (Erişim Ocak 2022)

²⁵⁴ Kuban, *Divriği*, 166.

olan bölgede göçebe yurtlarından, Hint mandalalarına ve Çin TLV aynalarına kadar ortak bir sembolizm elemanıdır.²⁵⁵ Yapının duvarlarında, tonozlarında, sütunlarda sıradan bir örgü yoluyla inşa değil, aksine mühendislik hesaplarına uygun özenli bir sistem bulunmaktadır.²⁵⁶

Arseven, kesme taş duvar inşasının büyük bir bilgi ve beceri gerektirdiğine değinmiştir. İri taş kütlelerinden duvarların ağırlığını hesaplamak, taşları yerine göre traşlamak, sütunları ve onları taşıyacak kaideleri hesaplamak, binanın açılarını tonoz ve kubbelerini kemerlerin açılma kuvvetlerini bilmenin büyük bir deneyim gerektirdiğini söylemiştir.²⁵⁷

Buradaki geometrik düzenin temelde birimsel bir ızgara üzerine farklı aşamalarda kurulmuş olduğu gözlenmiştir. Bu aşamalar ise şöyledir:

1. Aynı birimle dikdörtgen planın kısa kenarlarının dört, uzun kenarlarının on eşit aralıklarla karenenmesi
2. Kısa kenardaki birimlerin ortadan ikiye bölünmesi
3. Izgaranın tam ortası merkez alınarak bir birim yarıçapında bir daire çizilmesi, bu dairenin iki yanına yatayda iki birim uzunluğunda dikeyde bir bölüm yüksekliğinde birer baklava eklenmesi
4. Uzun kenarların orta noktalarından diğer kenarlara dört ışın çizilmesi. Bu ışınlardan dıştakiler kısa kenarların ortalarına, içtekiler ise ortadaki yıldız tonozu sınırlayan dört birimlik karenin köşelerine uzanırlar.
5. Karenin köşelerinden beş ışın diğer kenarlarda belli köşelere birleşir. Bunların dış alt köşeden başlayarak, birincisi kısa kenardaki ikinci yarım birimin, ikincisi beşinci yarım birimin, üçüncüsü uzun kenarın ilk biriminin, dördüncüsü karenin köşegenine gelen yedinci birimin, beşincisi de diğer dar kenarın üstten birinci biriminin köşelerine birleşir.
6. Beşinci aşamada çizilen ışınların en dıştaki üç tanesinin kesişme noktaları küçük baklava ve dörtgen göbeklerin köşelerini tanımlar. Bu tanım göbeklerdeki çarpıklıkların da geometrik kuruluştan ileri geldiğini göstermektedir. Kısa kenarların ortasından başlayan beş hat bu göbeklerin

²⁵⁵ Peker, *Divriği*, 22-23.

²⁵⁶ Sakaoğlu, *Yitik*, 310.

²⁵⁷ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi- Menşinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar* Cilt 1-2 (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1956). 742.

köşelerine birleşir ve kısa kenarlardaki sıçrama noktalarından başlayan yedi yüzü tanımlar.

7. Ortadaki bir birim çapındaki dairenin içindeki sekizgen, beşinci aşamada çizilen ışınlarla sınırlanmıştır. Bu göbeğin kendi içinde bir geometrik düzeni vardır. İç içe beş dizi sekiz köşeli yıldız, göbeğin bütün kademelerindeki yıldız, dörtgen ve baklavaları kurmaktadır. En dıştaki sekiz köşeli yıldız, sekizgenin köşelerinin birleşmesi ile oluşan bir kare ile sekizgenin kenarlarının orta noktalarının birleşmesi ile oluşan ikinci bir karenin kesişmesi ile kurulur. İçteki dört dizi sekiz köşeli yıldız ise bu karelerin kenarlarının orta noktalarının birleştirilmesi ile şekillenir.²⁵⁸

Tonozun tasarımında kullanılan bezeme etkisi ve bunu vurgulamak için kullanılan taşların diziliş biçiminin yanı sıra çoğu göbek hem oyma hem kabartma (rölyef) hem de boya ile süslenmiştir. Örneğin sekizgen göbek, özel biçimlerde kesilmiş dört taş sırasından oluşmaktadır. Bu taşların üzerinde farklı düzeylerde geometrik kabartmalar işlenmiş ve kırmızı boya kullanılmıştır. Göbeğin derinliğini vurgulamak adına kullanılan desenler kademelenmiş ve bu kademeler bir atlanarak kırmızıya boyanmıştır.

Anadolu'da 13.yüzyılın mimari yapıları arasında bu dönemin orijinal boyalı nakışları ile günümüze kalabilmiş örneklerine az rastlanmaktadır. Özellikle Divriği Ulu cami ve darüşşifasının nakışlarının çoğu dam akıntıları ve onarımlar sırasında tahrip olmuştur. Bu yapıda kullanılan renkler genel olarak kırmızı ve beyazdır. Bazı yerlerde de koyu mavi ve yeşile rastlanmaktadır. Cami içerisinde boya kullanımının en dikkat çekici yeri mihrap önü kubbesi olmuştur. Kırmızı ve beyaz renkte kullanılmış palmetlerden oluşan bitkisel bezeme kullanılmıştır.²⁵⁹

²⁵⁸Önge, Ateş ve Bayram, *Divriği Ulu Camii*, 141.

²⁵⁹ Önge, Ateş ve Bayram, *Divriği Ulu Camii*, 61.

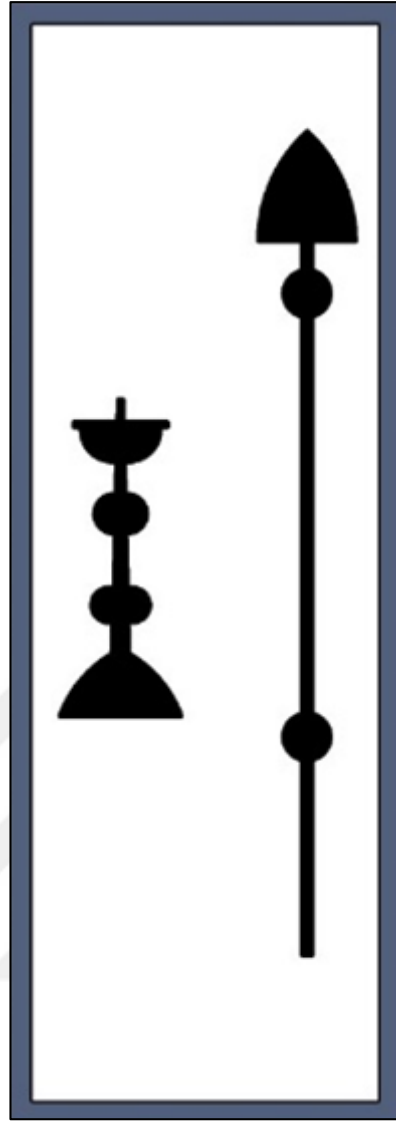


Şekil 158: Mihrap Önü Kubbesi Boyalı Bezemeler (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

Boya kullanımına aynı zamanda kuzey kapısının arka yüzünün hemen solundaki duvarda da rastlanmıştır. Burada demir oksit boyası kullanılarak yapılmış bir mızrak ve meşale motifi bulunmaktadır. Mızrak gücü temsil ederken meşale de ilmi temsil etmiştir. İkisinin bir arda kullanımının ise ilmin gücüne gönderme yaptığı tahmin edilmektedir.



Şekil 159: Cennet Kapısının Arka Yüzünün Solunda, Demir Oksit Boyasıyla Boyanarak Yapılan Mızrak ve Meşale Motifi (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



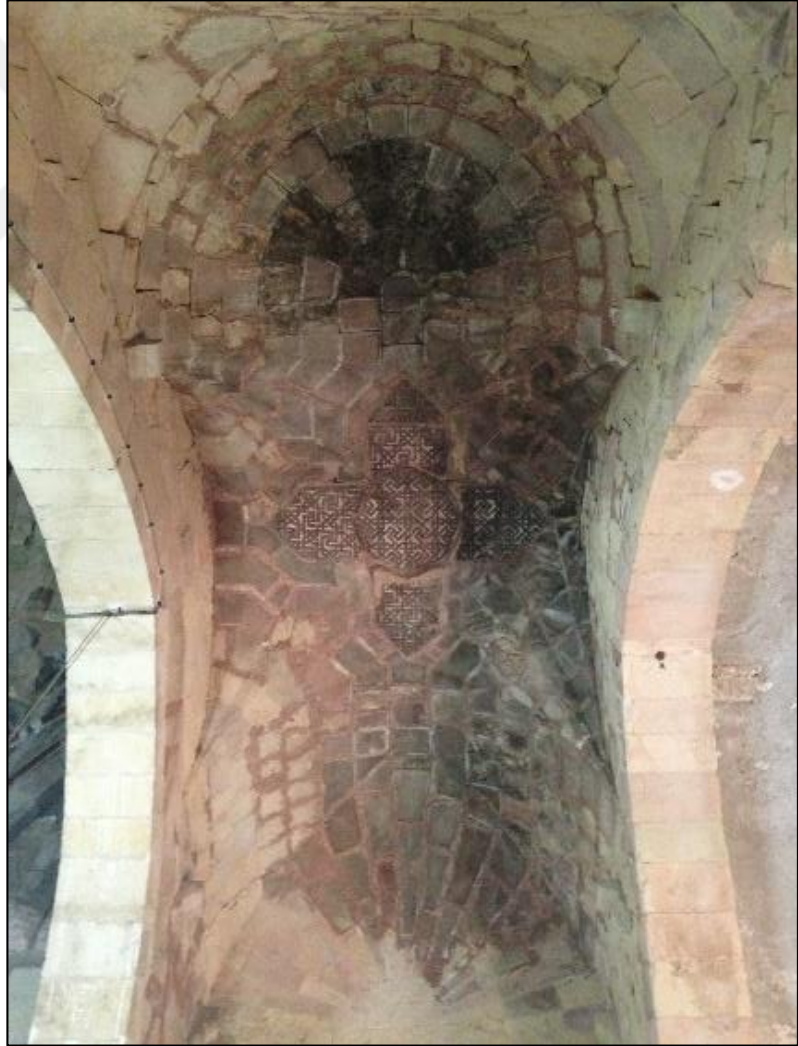
Şekil 160: Cennet Kapısının Arka Yüzünün Solunda, Demir Oksit Boyasıyla Boyanarak Yapılan Mızrak ve Meşale Motifi Çizimi (Orijinal fotoğraftan alıntılanarak çizimi gerçekleştirilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁶⁰

Birçok Selçuklu eserinde üst örtü tuğla ve çini ile ahşabın ise boya ile renklendirildiğine rastlanır. Fakat Divriği Ulu Camisi üst örtüsünde boya olan tek eserdir. Boyalı bezemeler caminin birçok tonozunda, mahfil korkuluklarında ve darüşşifanın ana eyvanında sağda ve solda bulunan kapıların alınlıklarında görülmektedir. Tasarım bağlamında hünkar mahfili tonozu ve bezemeleri darüşşifadaki tonozlar ve ana eyvandaki boyalı bezemelerle dil bütünlüğü sağlanmıştır.

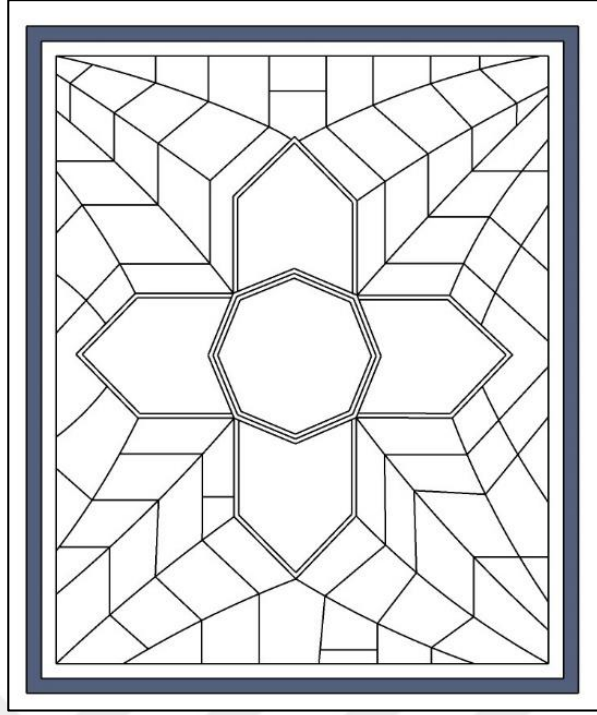
²⁶⁰ Turan, *Fotoğraf*, 2013.



Şekil 161: Darüşşifa Ana Eyvanda Bulunan Kapı Alınlığındaki Boyalı Bezemeleri (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 162: Mihrap Önü Kubbesinin Batısındaki Yıldız Tonozun Merkezindeki Dört Köşeli Yıldızın İçerisinde Yer Alan Boyalı Geometrik Örgü (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 163: Mihrap Önü Kubbesinin Batısındaki Yıldız Tonozun Merkezindeki Dört Köşeli Yıldızın İçerisinde Yer Alan Geometrik Örgü Çizimi (Orijinal fotoğraftan alıntılanarak çizimi gerçekleştirilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁶¹

5.2.2. Mihrap

Kuzey taç kapıdan camiye girişin tam karşısında mihrap bulunmaktadır. Caminin taç kapılarının ihtişamının yanı sıra mihrabı da tasarım ve bezemesiyle Anadolu-Türk sanatı ve mimarisinde önemli bir yere sahiptir. Anadolu'daki en büyük taş mihraptır. Kuzey taç kapı ile aynı eksen üzerindeyken darüşşifa ile ortak güney duvarın ortasında yer almaktadır. Kareye yakın dikdörtgen formuyla ve benzerlerine göre büyük boyutu ile ilgi çekmektedir. Farklı formlarda ve genişliklerde silmelerle çerçevelenmiş dört şeritten oluşmuştur. Ortadaki yarım daire mihrap nişi, adeta küçük bir mihrap görünümüne sahiptir. Bu bezemenin bitmiş bölümlerinde birkaç katlı iç içe girmiş alttan ve üstten geçerek üç boyutlu bir sepet örgüsü oluşturan silindirik şeritler ve zemininde bitkisel bezemeler vardır. Mihrabın bazı bölümlerine, kuzey taç kapıdaki gibi yüzeyden taşkın bitkisel motifler yerleştirilmiştir. Buna karşılık mihrap nişinin köşelikleri ile kemer yüzeyleri daha sadedir. Mihrap nişi kavsarasından başlayan içiçe geçmiş bezemeler de, kavsara altında teknik ve bezeme açısından farklılaşarak nişin orta bölümüne kadar devam etmektedir.

²⁶¹ Turan, *Fotoğraf*, 2013.



Şekil 164: Kuzey Taç Kapı Üzerindeki Taşkın Palmet Detayı (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 165: Mihrap Silmelerin Üzerinde Bulunan Kabartma Detayları (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

Peker, Divriği Ulu Cami'nde mihrap üzerinden gelişen bir yatay eksenin varlığından bahsetmiştir. Bu eksen binanın giriş kapısından girip mihraptan çıkan, oradan Kâbe'ye giden, Kâbe'den ise yine dikey olarak Allah'a ulaşan bir eksendir. Bütün dünyada namaz kılanların ruhani hedefi Kâbe'de birleşir ve oradan da ilahî boyuta çıkar. Aslında namaz kılmanın kendisi; namaz kılarken dik durulur, daha sonra aşağıya rükûa ve secdeye gidilir; bu hareket bile dikey ve yatay arasındaki

ilişkiyi verir bize. Yani namaz kılarken önce dikeyizdir, ilahî boyutla ilişki kuran bedenimizdir; daha sonra yataylaşırız, yatay boyuttan mihrap üzerinden Kâbe ile ilişki kurarız. Ve bu bir hareket silsilesidir. Bu anlamda aslında beden bu kozmolojinin asli parçasıdır.²⁶² Yani yatay ve düşey ekseninde yaradana bir yönelim çabası mihrap yoluyla sağlanır. İçerik analizi bağlamında İslam kozmolojisine örnek teşkil etmektedir.

Peker, Selçuklu taç kapılarının mihraplarla olan düşey eksenindeki benzer özellikleri olduğunu mihrap ve portalin aynı amaçla yapıldığını biçimsel olarak da benzer özelliklere sahip olduğuna değinmektedir. Bunların binanın dışına açıldığına, binaya giriş çıkışının sağlandığını ifade etmiştir. Peker, bu binaların aslında *alemül gayb ile lamekan* alemiyle ilişkilendirilen giriş çıkış bölgeleri olarak tanımlamıştır. Bu anlamda binanın kendisinin evrenin kendisi olduğunu söylemektedir. Bir selçuklu yapısına girildiğinde aslına mikrokozmosa yani içinde yaşadığımızı evrenin küçük ölçekteki bir örneğine girdiğimizi ifade etmiştir. Yapay olarak yaratılmış bu evren yoluyla Allah’la iletişime geçtiğimizi ana fikrin bu olduğuna, kapıların bu kadar gösterişli olmasının sebebinin de gizem yaratmak olduğuna değinmiştir.²⁶³

Mihrap çerçevesinin ilk şeridinde, altta ters yerleştirilmiş yarım sekizgen konsolun üzerinde yukarı doğru genişleyen adeta bir vazoyu andıran çok yüzlü koni bulunmaktadır. Üzerinde üç sıra mukarnaslı bir başlık ve zigzak motifli bir silme, tepe noktalarına yerleştirilmiş ve yüzeyleri kıvrık dal ve palmet ile üzerlerine çok yüzlü üç koninin taşıdığı bir başlık oturtulmuştur. Fakat bu süsleme çerçevenin yanlarına kadar uzanmadığı için çerçeve üzerinde bir tepelik olmaktan çok üst örtüye ait bir bezeme ve mihrap arasında bir geçiş olarak düşünüldüğü izlenimini vermektedir.

²⁶² Peker, *Selçuklu Mimarisi*, 33-34.

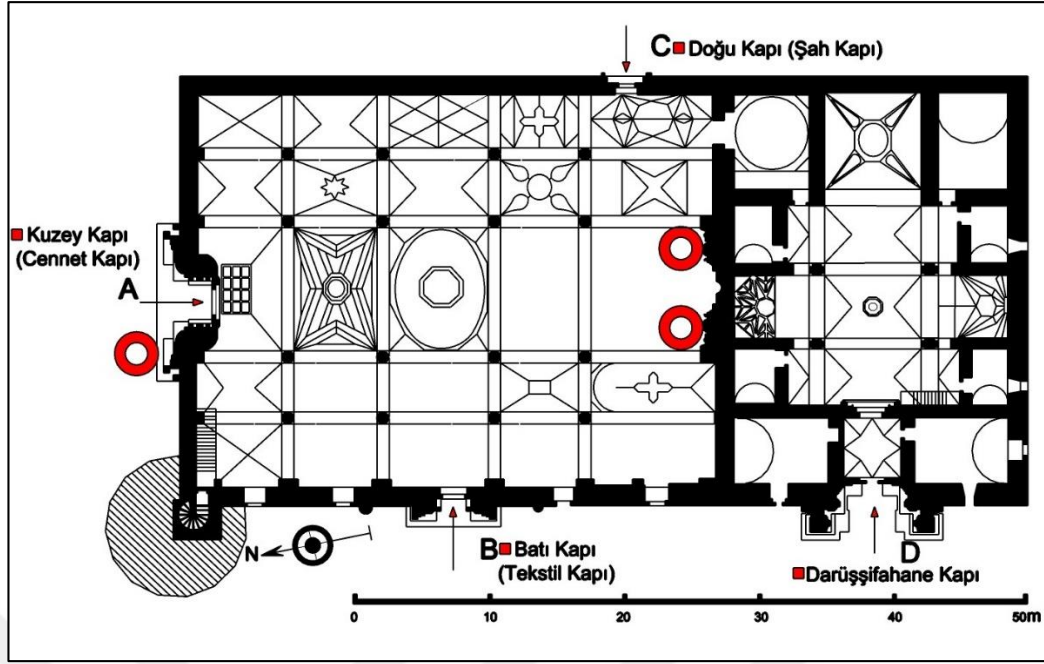
²⁶³ Peker, *Selçuklu Mimarisi*, 71-72.



Şekil 166: Mihrap Silmelerin Üzerinde Bulunan Kabartma Detayları (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

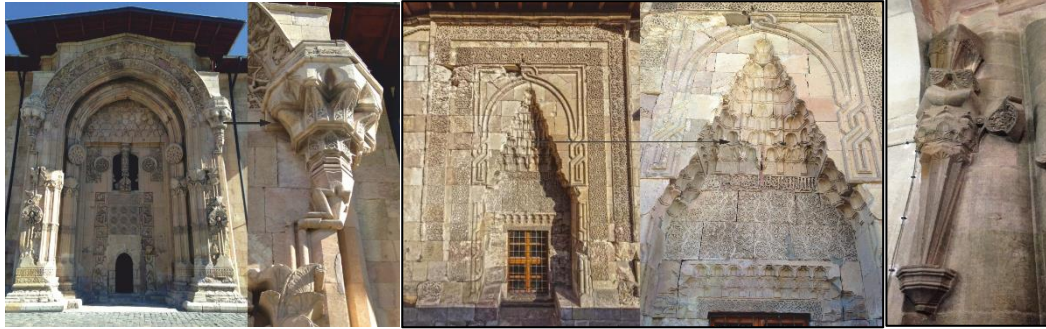


Şekil 167: Kuzey Taç Kapıda Bulunan Bezeme ve Cami İç Mekanda Bulunan Mihrap Üzerindeki Bezeme Benzerliği (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



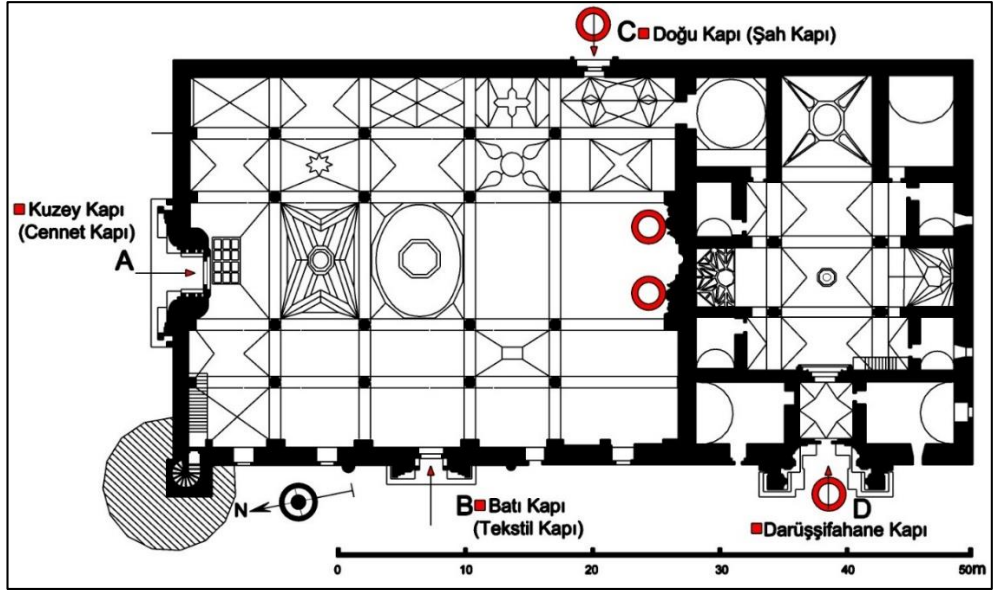
Şekil 168: Şekil 167’de Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu (Gabriel’den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁶⁴

Ayrıca Kuzey taç kapıda silme süsleme şeridinde bulunan yüksek kabartma tekniği kullanılarak vazodan yükselen bir çift yaprak bulunmaktadır. Benzer formunu Cami iç mekanda mihrabın silindirik formda olan kuşatma kemerinin her iki yanında tasarım ve teknik yönden taşla işlendiğini gözlenmektedir.



Şekil 169: Darüşşifa Kapısı, Doğu Kapısı ve Ulu Cami İç Mekanda Bulunan Mihrap Üzerindeki Mukarnas Detayı Benzerliği (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

²⁶⁴ Gabriel, Monument, 275.



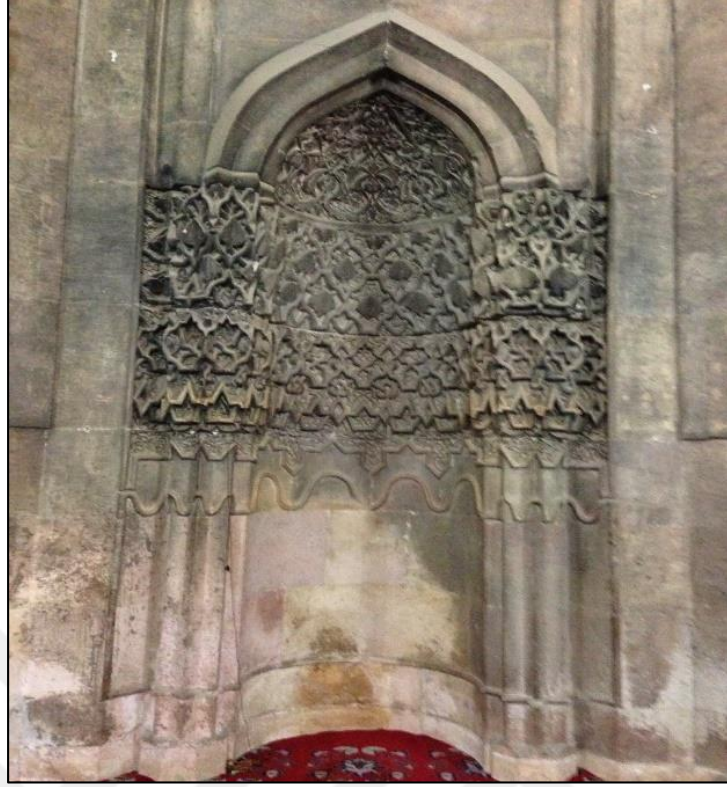
Şekil 170: Şekil 169'da Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁶⁵

Ulu Cami iç mekanda mihrabı kuşatan kemerin her iki yanında bulunan konsollarda yer alan mukarnaslar, Doğu kapısında kavsara nişinde ve Darüşşifa taç kapısı kavsara kuşatma kemeri başlangıcındaki konsolda mukarnas detaylarıyla tasarım bakımından benzerlik göstermektedir.



Şekil 171: Divriği Ulu Cami Mihrap (Kuzey Taç Kapıdan Mihraba Bakış) (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

²⁶⁵ Gabriel, Monument, 257.



Şekil 172: Mihrap Nişi Detayı (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 173: Mihrap Silme Üzerinde Bulunan Kabartmada İçi Kufi Yazılı Palmet (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

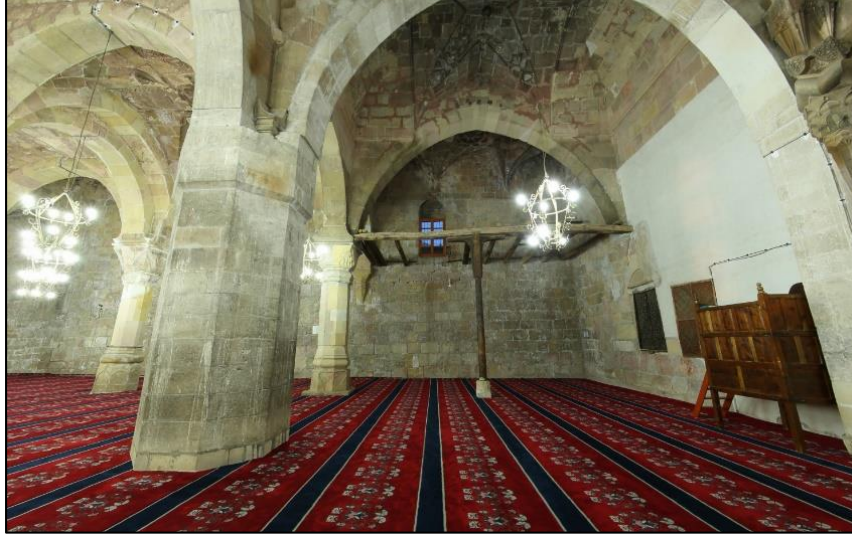


Şekil 174: Mihrap Silme Üzerinde Bulunan Bezemede İçi Kuşî Yazılı Palmet Çizimi (Orijinal fotoğraftan alıntılanarak çizimi gerçekleştirilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁶⁶



Şekil 175: Ulu Cami Mihraptan Batıya Bakış (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

²⁶⁶ Turan, *Fotoğraf*, 2013.



Şekil 176: Ulucami Mihraptan Doğu Kapısına Bakış (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

Divriği Ulu Cami mihrabında bordürlerin yalın yüzeylerine yüksek kabartma öğeler olarak serpiştirilen, mihrap hücrelerini ise sıvama kaplayan bezemenin en yakın karşılaştırma yine yapının kendisindedir. Özellikle caminin kuzey taç kapısı ve darüşşifa taç kapısı düzenlemeleriyle arasındaki ilişki mihrapta taç kapıların kendine özgü niteliklerinin devam ettirilmek istendiğini ancak tamamıyla daha yalın bir kompozisyonun seçildiğini göstermektedir. Darüşşifa taç kapısında pahlı ve çubuk silmelerin yüzeyleri mihraptaki gibi yalın tutulmuş ve belirli noktalarda tam ve yarım palmetler kümelenmiş ve palmet yüzeyleri yalın bırakılmıştır.

5.2.3. Minber

Divriği Ulucami içerisinde bulunan minber, Kuzey taç kapıdan bakıldığında mihrabın hemen sağında bulunmaktadır.

Kur'an-ı Kerim, Allah ve insan iletişiminin en sağlam halkası ve aynı zamanda İslam'da kozmoloji anlayışının ilk boyutudur. Bir Müslüman evreni, ayetlerle ve Hz. Muhammed'in öğretileri olan hadislerle anlamaya ve kavramaya çalışmaktadır. Kur'an-ı Kerim'in konuları ele alma biçimi, toplumu yönlendirmesi, sahip olduğu edebi dil, toplumun onu hayat tarzı olarak benimsemesini ve böylece hayatının her alanında bu ideolojiyle yaşamasını sağlamıştır. Müslümanlar kozmoloji anlayışlarını bu temeller üzerine kurup, Kur'an-ı Kerim ve Hadis çerçevesinde bir estetik değer oluşturmuşlar ve bunu da hayatlarının her alanına yansıtmışlardır. Elbette ideolojik temellerin böyle oluşturulması, dışardan hiçbir tesir altında kalmadıkları anlamına gelmemektedir. Bazı dönemlerde etkilenmiş olsalar da, İslam

mimarisi onu kendi içinde yorumlayıp özümseyerek sayısız esere yansıtmıştır. Bunlardan bir tanesi de minberlerdir. Minberlerin kullanım amacı bize birincil anlamı verirken, minberlerdeki görsel öğeler ikincil yani simgesel anlamları vermektedir.

Divriği Ulu Cami içerisindeki minberin üzerindeki simgeler şu şekilde yorumlanabilir:

Minber üzerinde, 3'ü kitabe, 18'i ayet ve hadis olmak üzere 21 adet Arapça metin bulunmaktadır. Yazılar Selçuklu Sülüsü yazı türüyle yazılmış olup bitkisel motiflerle bezenmiştir. Örneğin, minberin aynalığında Cin süresinin 18.ayeti ve minberin kapı kanatlarının üst kısmında yan yana gelen iki çerçevede Yusuf süresinin 39. Ayeti yazılmıştır.

Cin süresinin 18.Ayetinin anlamı aşağıdaki gibidir:

*“Mescidler yalnız Allah’ındır. O halde Allah ile birlikte başkasına da tapmayın.”*²⁶⁷

Yusuf süresinin 39. Ayetinin anlamı şöyledir:

*“Ey hapisane arkadaşlarım! Çeşit çeşit tanrılar mı, yoksa gücüne karşı durulamaz olan bir tek Allah mı (inanıp bağlanmak için) daha iyi?”*²⁶⁸

Yukarıdaki anlamlardan da anlaşılacağı gibi, Allaha bağlılığı ve sadece O'na inanıp, O'na kulluk edilmesi gerektiği yansıtılmıştır.

Caminin ve darüşşifanın orijinal ahşap işçiliği hakkında bugün sadece minberi inceleyerek bile fikir edinmek mümkündür. Burada bulunan çoğu ahşap, oyma ve ajur tekniğiyle işlenmişlerdir. Daha önce değinildiği gibi Tiflisli Ahmed'in eseri olduğu üzerindeki kitabeden anlaşılan minber, son derece ince ve yer yer derin oymalı bezemeleri ile dikkat çekmektedir. Minber, Divriği Ulu Caminin yapılışına ve donanımına hakim bir konumdadır.²⁶⁹

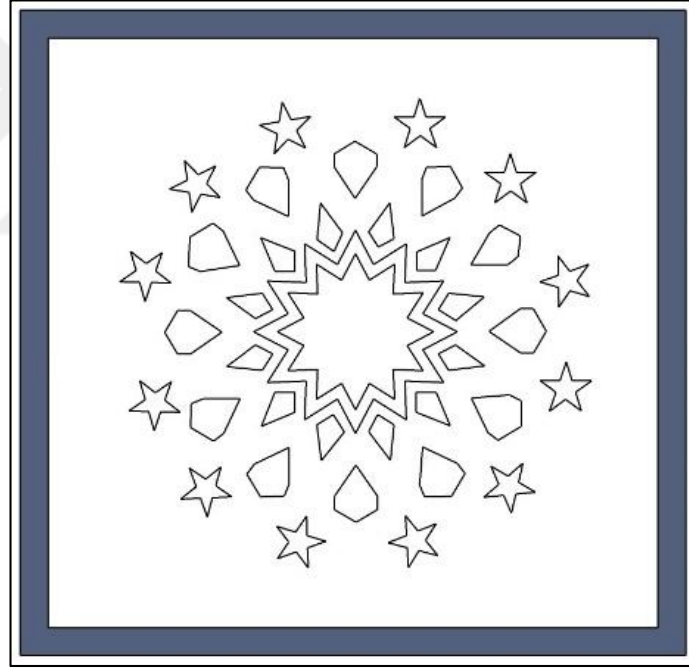
²⁶⁷ <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Cin-suresi/5465/18-ayet-tefsiri> (Erişim Mart 2020)

²⁶⁸ <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Y%C3%BBsuf-suresi/1636/39-41-ayet-tefsiri> (Erişim Mart 2020)

²⁶⁹ Sakaoğlu, *Yitik*, 317.

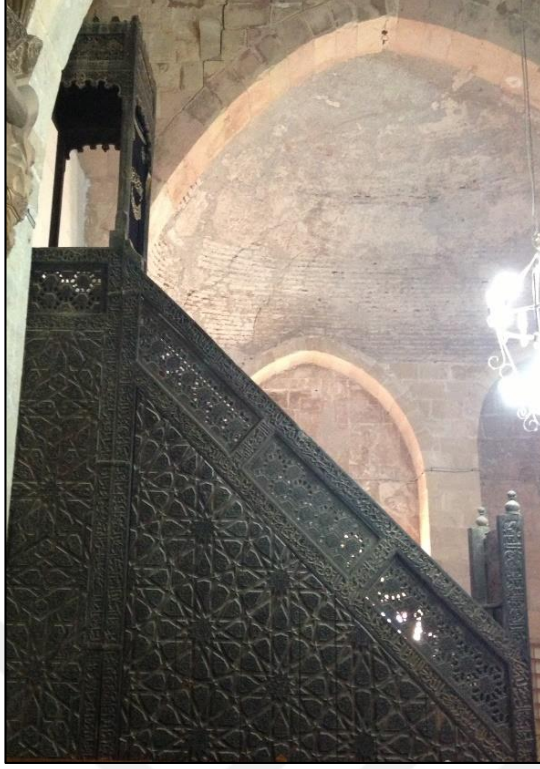


**Şekil 177: “Bermiye Tiflisi Amelu Ahmed Binİbrahim (Tiflisli İbrahim oğlu Ahmed’in işi)” Sanatçının İmzası
(Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)**



**Şekil 178: Minber Detayı Çizim Çizimi (Orijinal fotoğraftan alıntılanarak çizimi gerçekleştirilmiştir. Çizim:
Ali Turan²⁷⁰)**

²⁷⁰ Turan, *Fotoğraf*, 2013.



Şekil 179: Minberin Yandan Görünümü
(Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



Şekil 180: Minberin Ön Görünümü
(Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



Şekil 181: Minber Aynalığında Bitkisel Bezemelerle İşlenmiş Selçuklu Sülüsü: Cin Süresi 18.Ayet
(Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



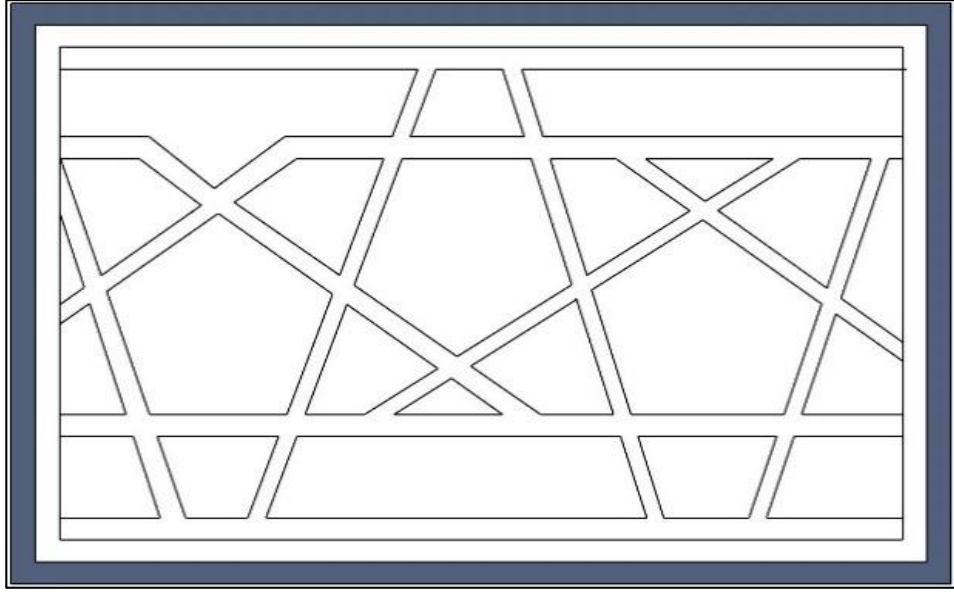
Şekil 182: Minber Kapı Kanatlarında Bulunan Yusuf Süresinin 39. Ayeti (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

Minber kapısı üzerinde bulunan yazı kuşağındaki kitabeler ile darüşşifa taç kapısında bulunan kitabeler biçimsel olarak birlik ve bütünlük sağlamaktadır. Minber kapısının üzerindeki onikigen yıldızların her kolundaki dörtgen çerçeveler içerisinde bitkisel motiflerden olan palmet kullanılmıştır. Aynı zamanda altıgen çerçeveler içinde içiçe girmiş kıvrık dal, rumi ve palmet motifleri bulunmaktadır. Bu palmetler taç kapıda heykelimsi formda karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda kuzey taç kapısı ve darüşşifa taç kapısında devasa yapıda kabartmalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Minberdeki kabartmaya göre oldukça ihtişamlı görünmektedir. Divriği bezemesi bağlamında Selçuklu dönemi bezeme sözlüğünün en önemli öğeleri palmet ve plastik yapraklardan oluşan bitkisel motiflerdir.²⁷¹



Şekil 183: Minber Yan Yüzeyde Aşağı Tarafı Yere Alan Geometrik Bezeme (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

²⁷¹ Kuban, *Divriği*, 74.

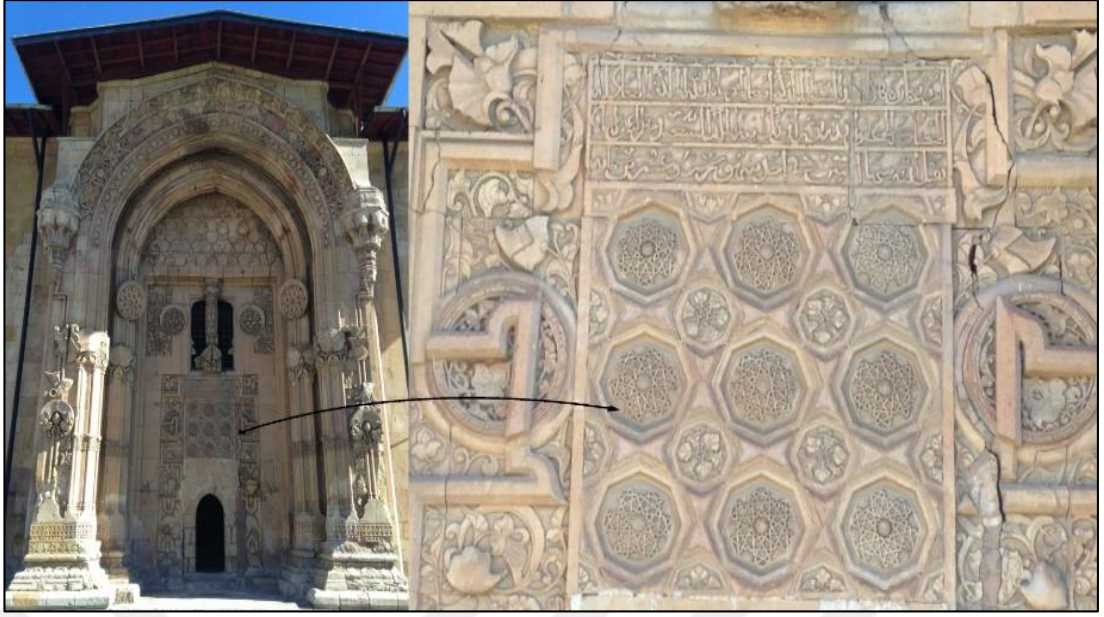


Şekil 184: Minber Yan Yüzeyde Aşağı Tarafı Yeri Alan Geometrik Bezeme Çizimi (Orijinal fotoğraftan alıntılanarak çizimi gerçekleştirilmiştir. Çizim Ali Turan²⁷²)



Şekil 185: Minber Üzerindeki Onikigen Yıldız Detayı (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

²⁷² Turan, *Fotoğraf*, 2013.

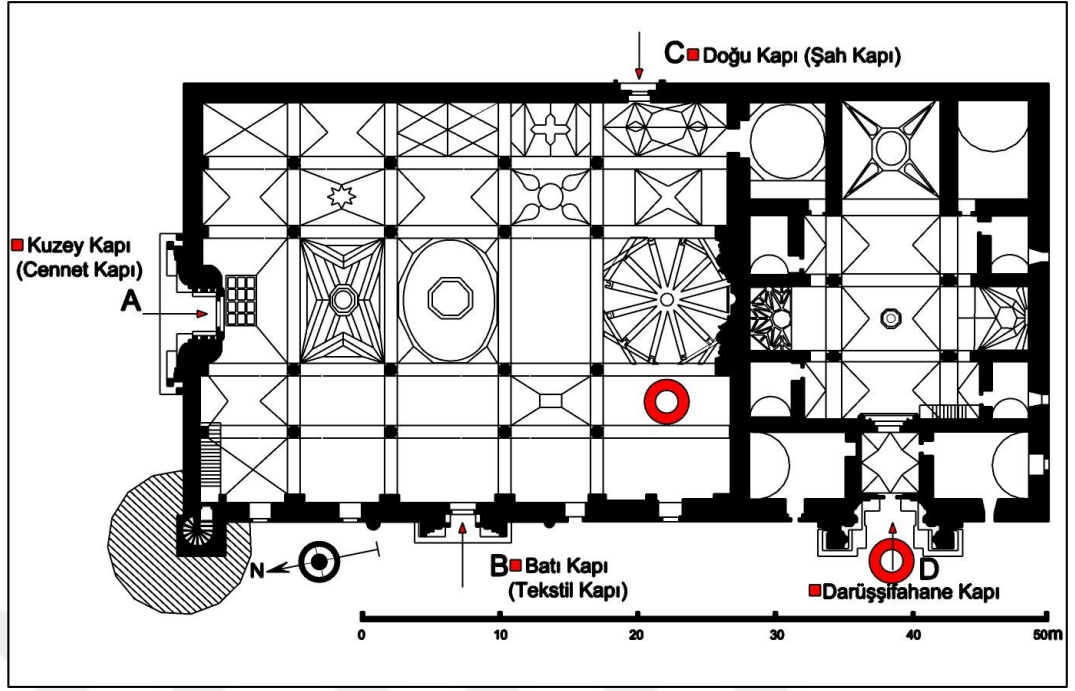


Şekil 186: Darüşşifa Kapısının Hücre Duvarında Kitabe Levhasın Altında Yer Alan, Yatay ve Dikey Yönde, Birbirine Paralel Zikzaklar Arasında Küçük ve Büyük Sekizgenlerden Oluşan Geometrik Bezeme ve Cami İç Mekanda Bulunan Minber Kanatları Üzerindeki Bezeme Benzerliği (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 187: Darüşşifa Kapısının Hücre Duvarında Kitabe Levhasın Altında Yer Alan, Yatay ve Dikey Yönde, Birbirine Paralel Zikzaklar Arasında Küçük ve Büyük Sekizgenlerden Oluşan Geometrik Bezeme Çizimi (Orijinal fotoğraftan alıntılanarak çizimi gerçekleştirilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁷³

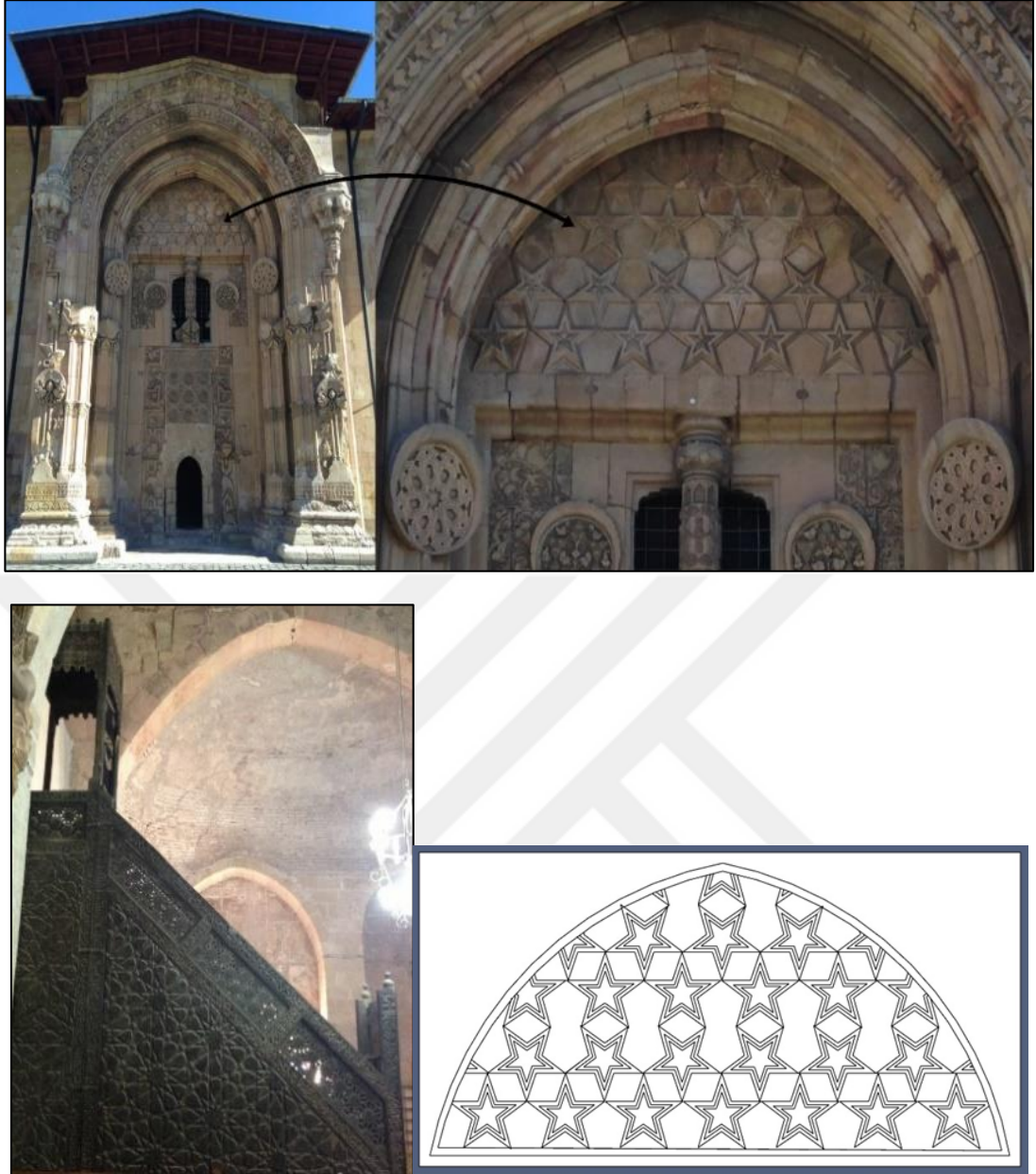
²⁷³ Turan, *Fotoğraf*, 2013.



Şekil 188: Şekil 186-187' de Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir.
Çizim: Ali Turan)²⁷⁴

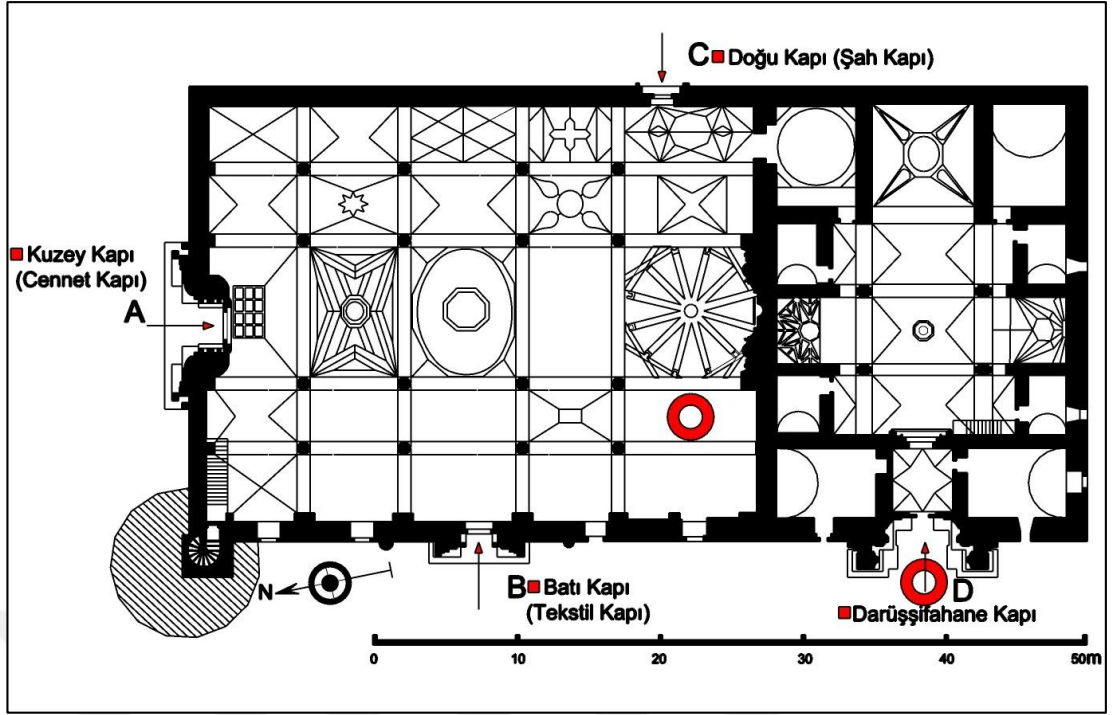
Ulu cami iç mekanda Minber üzerindeki diğer bir ayrıntı yan levhalarda kitabenin hemen altında geometrik desenlerden olan altıgenin kullanılmış olmasıdır. Darüşşifa taç kapısında da benzer bir bütünlük vardır. Taç kapıda kitabe levhasının hemen altında geometrik desenlerden beşgen ve sekizgen kullanılmıştır. Böylece iç mekân ve cephede ortak bir tasarım dili oluşmuştur.

²⁷⁴ Gabriel, *Monument*, 275.



Şekil 189: Darü'sşifa Taç Kapısındaki Kemer Tablasını Süsleyen Yıldız Sistemleri (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan) Darü'sşifa Taç Kapısındaki Kemer Tablasını Süsleyen Yıldız Sistemleri Çizimi (Orijinal fotoğraftan alıntılanarak çizimi gerçekleştirilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁷⁵

²⁷⁵ Turan, *Fotoğraf*, 2013.



Şekil 190: Şekil 189’ da Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu (Gabriel’den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁷⁶

Ulu Cami iç mekanda minber üzerindeki yıldızların darüşşifa taç kapısındaki yıldız sistemleriyle tasarım ve içerik analizi bağlamında ortak bir dili vardır. Darüşşifa taç kapıdaki yıldız motifleri adeta bir gök kubbe içerisinde sıralanmış gibidir. Her ne kadar yıldız sistemleri Selçukluların Anadolu’ya gelmeden önceki inançlarına bağlansa da bu kapıda ve minberdeki yıldızlar İslamiyetin etkisini daha çok hissettirmektedir.

İslam Sanatı’nda yıldız sistemlerinden oluşturulmuş kompozisyonlar mimari yapılarda daha çok taçkapı ve mihraplarda karşımıza çıkmaktadır. Bu kullanım farklı anlamlar içermektedir. Özellikle Kur’an’da yıldız, güneş, ay ve burçlara değinen ayetler bulunmaktadır. Bunlardan bir kaçı şöyledir:

Ra’d Suresi’nde; “Görmekte olduğunuz gökleri direksiz olarak yükselten, sonra Arş’a istiva eden, güneşi ve ayı emrine boyun eğdiren Allah’tır.” Hicr Suresi’nde; “Andolsun, biz gökte birtakım burçlar yarattık ve seyr edenler için onu süsledik.” Enbiya Suresi’nde; “O, geceyi, gündüzü, güneşi, ayı... yaratandır. Her biri

²⁷⁶ Gabriel, Monument, 275.

bir yörüngede yüzmektedirler.” Saffat Suresi’nde; “Biz yakın göğü, bir süsle, yıldızlarla süsledik”.²⁷⁷

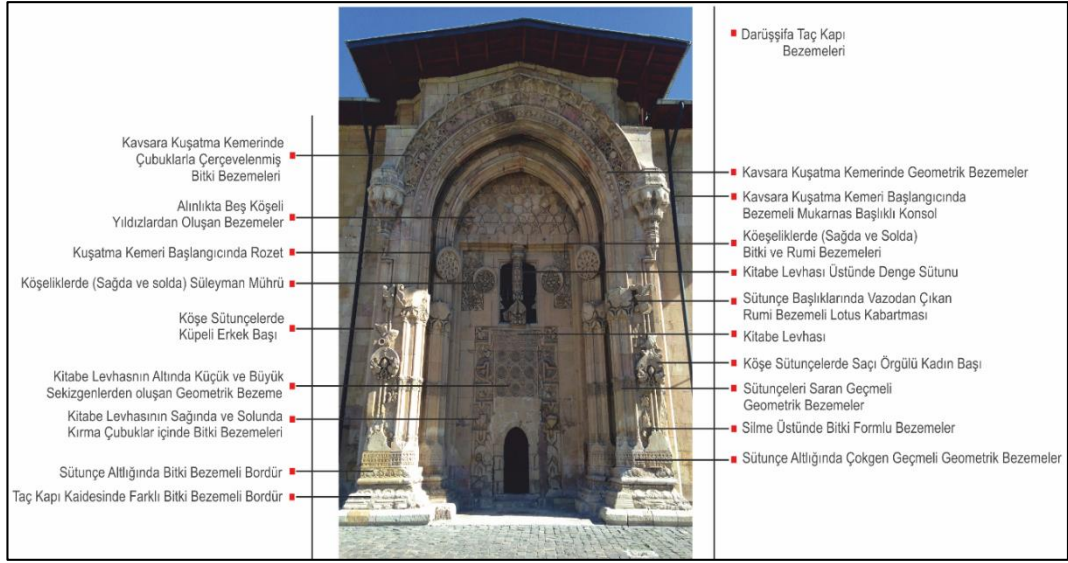
Ayetlerin vermek istediği mesaj, gökyüzüne ait cisimlerin Allah’ın varlığının delillerinden olduğu ve insanın bunu akıl etmesi gerektiğidir. Mimari bezemede kullanılan yıldız sistemlerinin sıradan bezeme unsurları değil, aynı zamanda inancın estetik duygularla mimari sanat ürününe aktarımının görsel öğeleridir. Ayetlerde aynı zamanda makro kozmos olayların belli bir düzen içerisinde olduğundan, güneşin, ayın belirli bir yörüngede hareket ettiğinden, yıldızların gökkubbeyi süslediğinden ve bu cisimlerin havada asılı bir şekilde olduğundan bahsedilmektedir. Bu durum İslam sanatı ve mimarisinde çok kollu yıldız bezemelerinin, güneş ile ayı temsil ettiği düşünülen kabara ve gülbezeklerin hem çizim hem de uygulamalarına yansımıştır.

Sonuç olarak cami iç mekanda kullanılan mimari öğeler ve bezemeler, üslup olarak kapılarda kullanılan bir çok mimari öge ve bezemelerle hem mimari olarak hem de içerik analizi bağlamında dil bütünlüğü sağlamaktadır.

5.3. Melike Turan Darüşşifa Taç Kapısı ve İç Mekan

Darüşşifayı ön plana çıkaran özelliklerinden birisi de yoğun simgelerle bezenmiş kapısıdır. Darüşşifa kapısı şifahanenin giriş kapısıdır. Darüşşifa taç kapısının üst kısmında bir pencere bulunmaktadır. Bu pencerenin hemen önünde pencereyi ikiye bölen ve binanın dengede olup olmadığını göstermek için dönen bir denge sütunu vardır. Bir deprem sonrası denge taşının dönme olayı durmuştur.

²⁷⁷ Resul Yelen,” İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar.” *Yüziüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* cilt 1 özel sayı-2(2017): 8.



Şekil 191: Darüşşifa Taç Kapı Bezemeleri (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

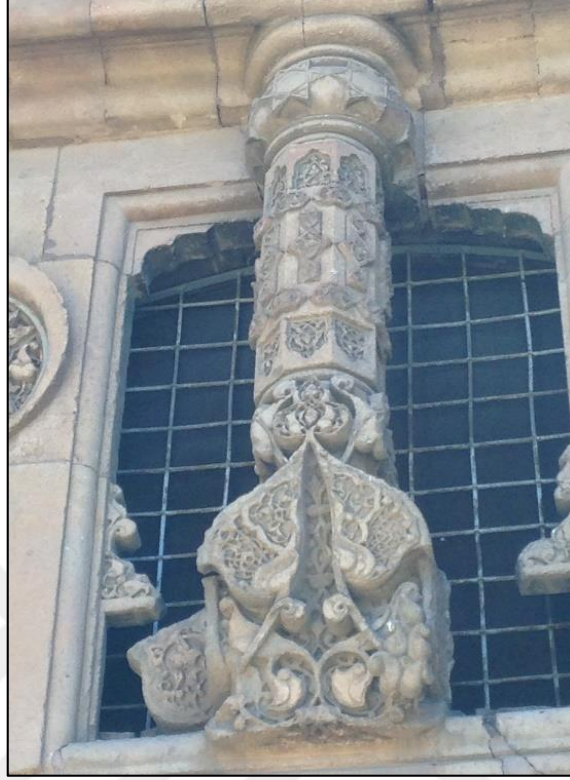
Ortasında kolonla ikiye bölünen bir pencere ya da kapı açıklığı evrensel bir mimari motiftir. Bu bağlamda Batı ile İslam dünyası arasında, yadsınamayacak sanat ilişkileri olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Anadolu'nun içinden geçerek kutsal topraklara giden Birinci Haçlı Seferi'nden başlayarak yazılı belgelerle saptanabilenin çok ötesinde, özellikle esir edilen inşaat ustaları ve sanatçılar sayesinde iki taraflı güçlü bir sanat sözlüğü transferi olmuş olmalıdır. Üzerinde fazla araştırma yapılmamış olan bu süreç içinde, yabancı ustalar elinde yerel sözlüğün ya da yerel ustalar elinde yabancı sözlüğün dönüşümleridir.²⁷⁸

Tek başına ele alındığında bile heykel olarak değerlendirilebilecek olan bu sütun, palmet, lotus ve rumilerin iç içe geçtiği bir kabartma üzerinden doğarak yukarıya doğru incelmış ve tekrar kalınlaşarak etrafında museviliğin sembolü olan dört adet altıgen yıldız işlenmiş bir sütun başına dönüşmüştür. Tasarım açısından incelendiğinde yıldızların sivri uçları kompozisyonu bozmamak adına yanyana getirilmiştir. Bu duruma Musevilikte kozmik doktrinin ya da kabala incelemesi denmektedir. Bu doktrin evrenin Tanrı tarafından nasıl ve kaç günde yaratıldığını anlatmaktadır.

Sütunun gövdesinde diğer devasal büyüklükteki bitkisel bezemelere göre minyatür sayılabilecek palmet ve rumiler bulunmaktadır. Gövdede içiçe geçmiş bitkisel bezemelerden oluşan ve haçı anımsatan motifler de mevcuttur. Bu sütun

²⁷⁸ Kuban, *Divriği*, 123.

bezeme ögelerinin Selçuklu Anadolu'sunun kültür ve sanat etkileşimini birbirine sentezleyen önemli bir mimari elemandır.



Şekil 192: Darüşşifa Taç Kapısı Denge Sütunu (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

Pencerenin sağ ve solundaki bitkisel bezemelerin ve rumilerin içerisinde yine içerisinde altıgen yıldız ve rumilerle bezenmiş mühürler vardır. Bu mühürlerin içerisinde bitkisel bezeme ve rumiler tamamlanmamıştır. Güçlü bir desen anlayışı hakim olduğundan bitmemişlik hissi çok farkedilmemektedir. Bu mühürler Süleyman Mührüdür ve bu mührü çevreleyen hilal İslamiyeti simgelemektedir. Kur'an-ı Kerim'de Hz. Süleyman; kuşlara, hayvanlara, insanlara ve cinlere hükmettiği ve onları çalıştırdığı bilgisi geçen ayetler vardır. Bu ayetlere göre Hz. Süleyman Allah'ın verdiği insanüstü bir kuvvete ve derin bir ilme sahiptir. Bazı müfessirler, bu güç-kuvvet, O'na iç içe ters olarak girmiş iki üçgen şeklinde olan ve Hz. Süleyman'ı temsil eden Mühr-i Süleyman'dan geldiğini ifade etmiştir. Bu sembol Tanrıyı temsil eden bir çeşit tılsımdır. Güç, iktidar ve saltanat simgesi olarak bu mühür gizli güçler düşünülerek tasvir edildiği gibi, bazı yerlerde de manevi güç, devamlılık ve iktidarın sembolü olarak kullanılmıştır.



Şekil 193: Süleyman Mührü (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

Taçkapıdaki mühürün ortasında motiflerle haç işareti işlenmiştir.

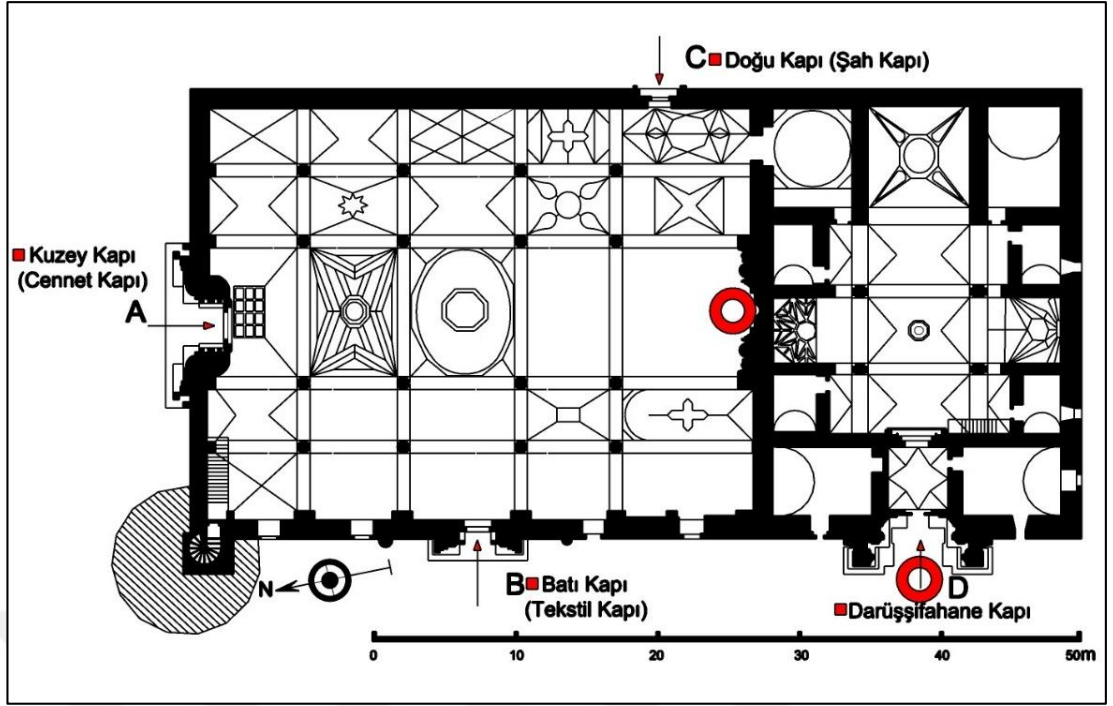
Kuban, Selçuklu mimarisinde yöresel hristiyan geleneklerinin de rolünün yadsınamaz olduğundan söz etmektedir. Dini ve milli önyargılar bertaraf edildiğinde bazı motiflerin ve tekniklerin benzerliği, varlığı ve yokluğu şüphesiz ilişkileri belirleyen birtakım ipuçları olduğundan bahsetmiştir.²⁷⁹

Denge sütunu ile anlatımsal bir benzerlik bulunmaktadır. Musevi yıldızı, süleyman mührü ve haç işaretleri Darüşşifanın hangi inanış ya din olursa olsun her inançtan insana açık bir mekan olduğunun simgesel bir ifadesidir. Adeta Mevlana Celaleddin Rumi'nin ünlü sözü “ne olursan ol gel” cümlesinin taşla işlenerek anıta dönüşmüş halidir. Tasarım ve içerik analizi bağlamında dil birliği ve bütünlüğü vardır.

²⁷⁹ Kuban, *Divriği*, 166.



Şekil 194: Darü'ssifa Taç Kapısında Bulunan Denge Sütunu Üzerindeki Bezemeler ve Cami İç Mekanda Bulunan Mihrabın Üzerindeki Silindir Çerçeve Kuşağında Yer Alan Bezeme Benzerliği (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 195: Şekil 194'de Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konum (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁸⁰

Darüşşifa taç kapıda yer alan denge sütunu alçak ve yüksek kabartma tekniği ile palmet lotus ve rumilerin iç içe geçtiği bir kompozisyonla taşa işlenirken Ulu cami iç mekanda benzer örneğini mihrabın üzerindeki silindir çerçeve kuşağında lotus ve rumilerin yer aldığı kompozisyonda rastlanmaktadır.

Pencerenin alt kısmında üç satır kitabe de bulunmaktadır. Kitabede, “Emare emir verdi Allah’ın rahmetine muhtaç, turanaciz ve zayıf kul, Fahrettin Behram şahın kızı Turan Melek tarafından bu şifa yurdunun yapılması 626 hicri aylarının birinde emir verildi, Allah saltanatını daim etsin” yazmaktadır.²⁸¹ Kitabenin hemen sağında ve solunda lotusa rastlanmaktadır. Her ne kadar simetrik görünse de simetrik değildir. Muazzam taş işçiliği bu tür farklılıkların görmezden gelinmesine neden olmaktadır veya hatta eksiklik olarak kabul görmemektedir.



Şekil 196: Denge Sütunu Altındaki Kitabe (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

²⁸⁰ Gabriel, *Monument*, 275.

²⁸¹ Ali Saim Ülgen, “Divriği Ulu Camii ve Dar’üş-Şifası”, *Vakıflar Dergisi*, 5, 1962, 93-98.

Lotus, antik dönemlerde Yunan, Mısır ve Hindistan gibi bir çok medeniyetin kültüründe şansın, sonsuz yaşamın ve ruhsal temizliğin simgesi olarak görülmüştür. Darüşşifanın iç kısmında avlunun ortasında bulunan havuz, simgesel açıdan anlamı kitabenin yanında ve tüm taçkapıların genelinde kullanılan lotus ile örtüşmektedir.

Kapının sağ tarafında bitki bezemeli kaval silmeler üzerinde kabartma iri palmet yaprakları ve rumiler arasında yer alan yüzü zamanla tahrip olmuş fakat başındaki taç ve örgülü saçlarından kadın olduğunu anladığımız bir figür (kadın başı) bulunmaktadır. Kapının sol tarafında ise kadın figürüne simetrik olarak bitki bezemeli kaval silmeler üzerinde kabartma iri palmet yaprakları ve rumiler arasında zamanla kadın figürü gibi yüzü tahrip olmuş iri ve tek küpeli bir erkek figürü (erkek başı) bulunmaktadır. Figürler klasik Selçuklu dönemi başlıkları ve saç örgüleriyle, yüksek kabartma olarak işlenmiştir.

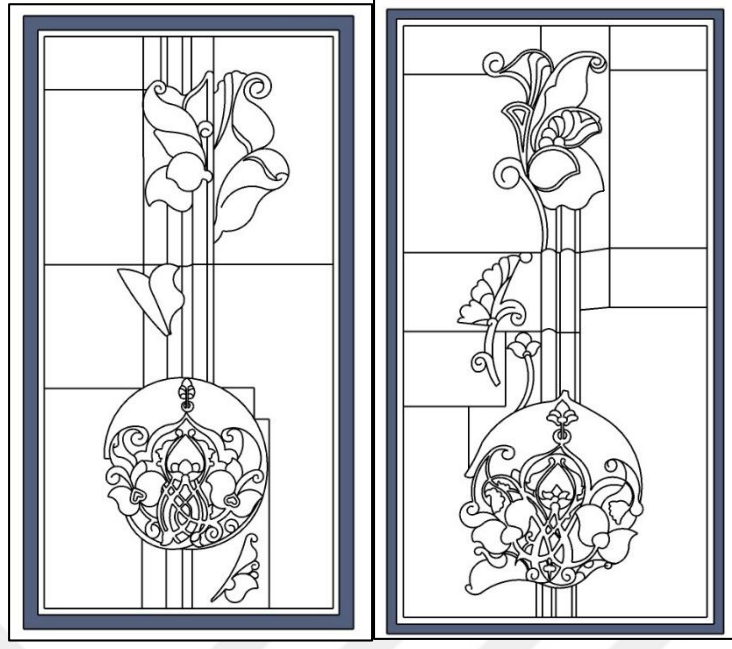
Bu figürler o dönemin astrolojisinde güneş ve ay simgeleri olabileceği gibi Ahmet Şah ve Turan Melek'i de simgeleyebilir. Bunlar pagan Türklerin Kün-Ay ikilisi olarak algılanabileceği gibi, yaptırana referans veren temsili figürler olarak da düşünülebilir. Aynı zamanda erkek, kadın ayrımı olmadan Darüşşifaya herkesin girebileceğinin de bir göstergesi niteliğindedir.



*Şekil 197: Erkek Başı (Küpeli)
(Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)*



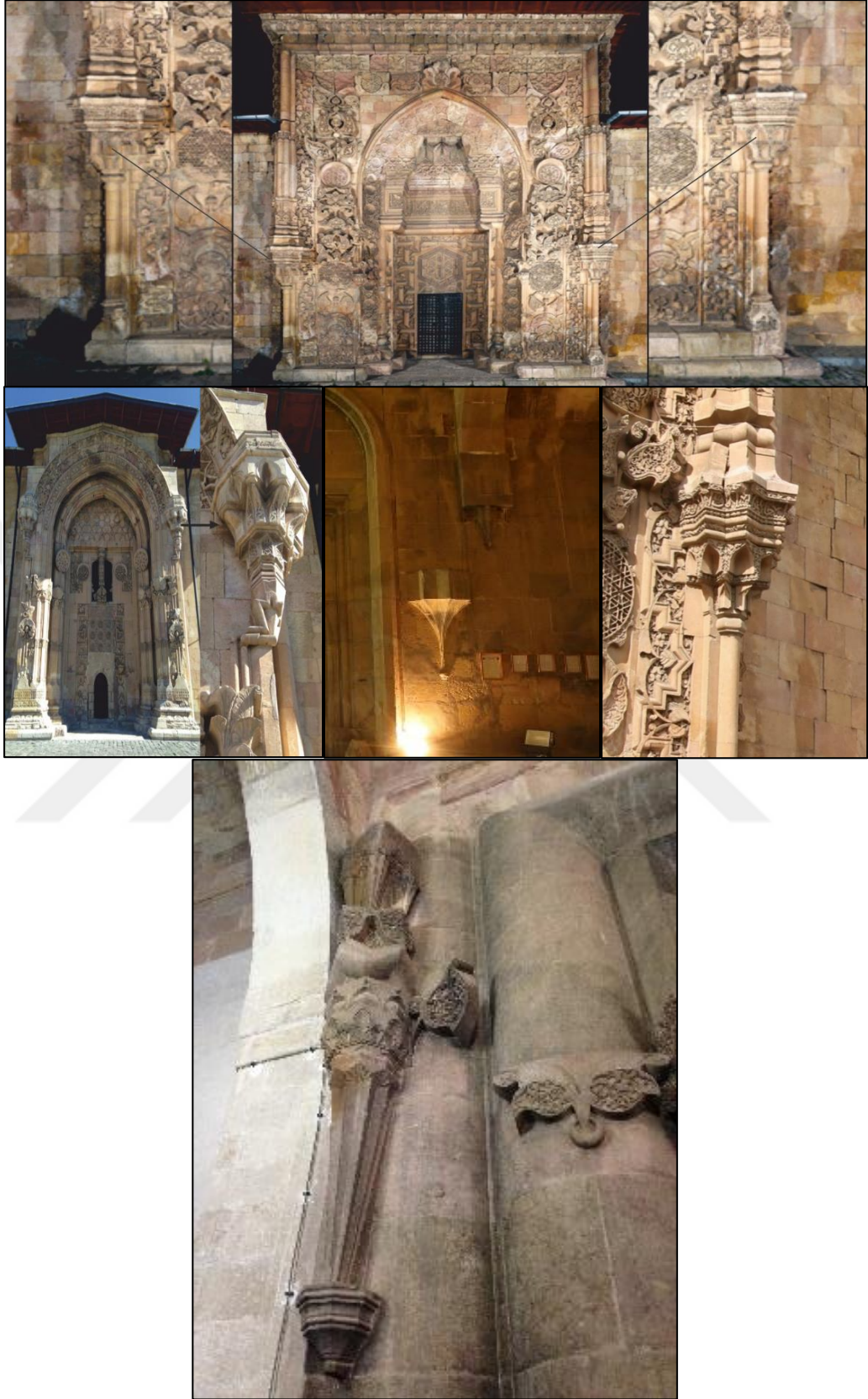
*Şekil 198: Kadın Başı (Saç Örgülü)
(Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)*



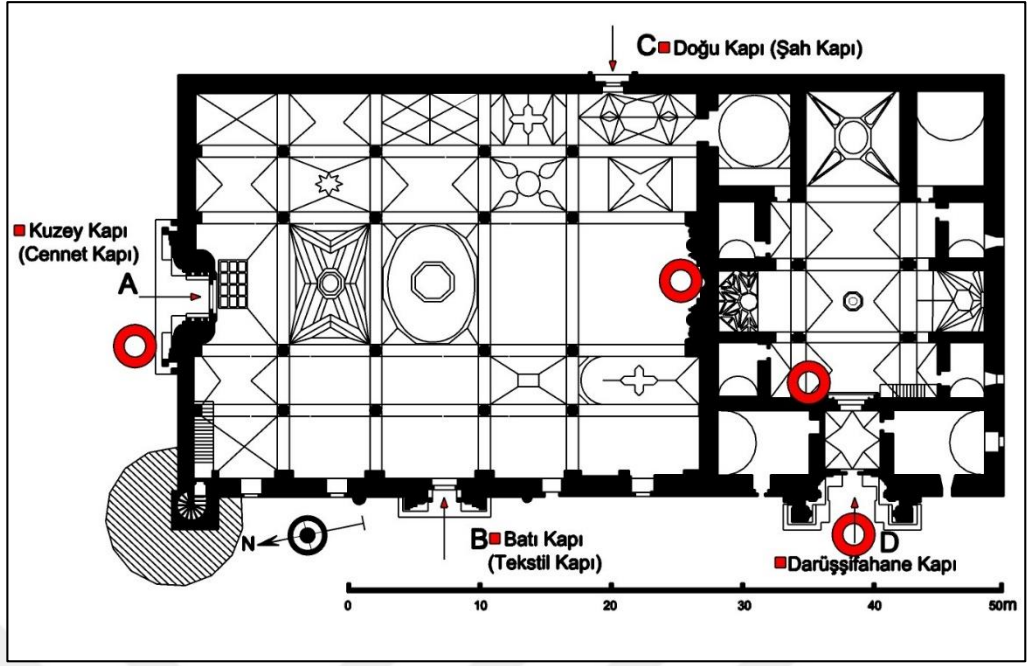
*Şekil 199: Darüşşifa Kapının Cephesindeki İnsan Kabartmalarının Bulunduğu Bezemelerin Çizimi
(Orijinal fotoğraftan alıntılanarak çizimi gerçekleştirilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁸²*

Taç kapıdaki kemerin bittiği alanda büyük boyutlu heykelimsi mukarnas başlıkları vardır. Bu başlıklar taç kapının ve diğer taçkapıların geneline baktığımızda büyük boyutlu olmalarına rağmen diğer bezemelere oranla daha sade bir durumdadır. Bu durum taç kapıya bakıldığında tasarımda gözün dinlendiği bir alan olma gereksinimi karşılamaktadır.

²⁸² Turan, *Fotoğraf*, 2013.



Şekil 200: Darü'sşifa Taç Kapısında ve KuzeyTaç Kapısında Bulunan Bezemeli Mukarnas Başlıklı Konsol ve Mihrap Duvarının Silindir Çerçeve Kuşağındaki Konsol Benzerliği (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



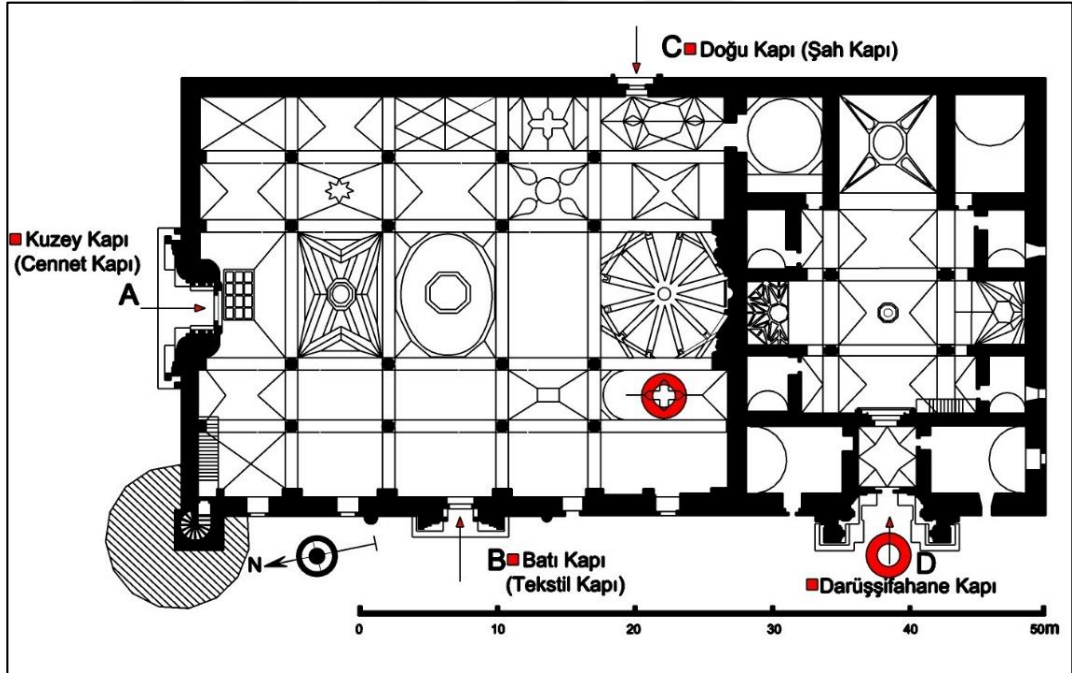
Şekil 201: Şekil 200' de Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu(Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁸³

Darüşşifa kapısının kavsara kuşatma kemer başlangıcında bulunan bu bezemesel büyük konsol başlıklar darüşşifa iç mekanda girişin sol duvar iç cephe yüzeyinde, kuzey taçkapısının sütun başlıklarında ve cami iç mekanında mihrap duvarının kesik silindir çerçeve kuşağının her iki yanında konsolda bulunmaktadır. Bu durum darüşşifa kapısını tasarlayan ustanın, yapının farklı yerlerinde de tasarım açısından etkili olduğunu göstermektedir. Kuzey taçkapısına bakıldığında da sütun başlıklarında paralellikler bulunmaktadır.

²⁸³ Gabriel, *Monument*, 275.



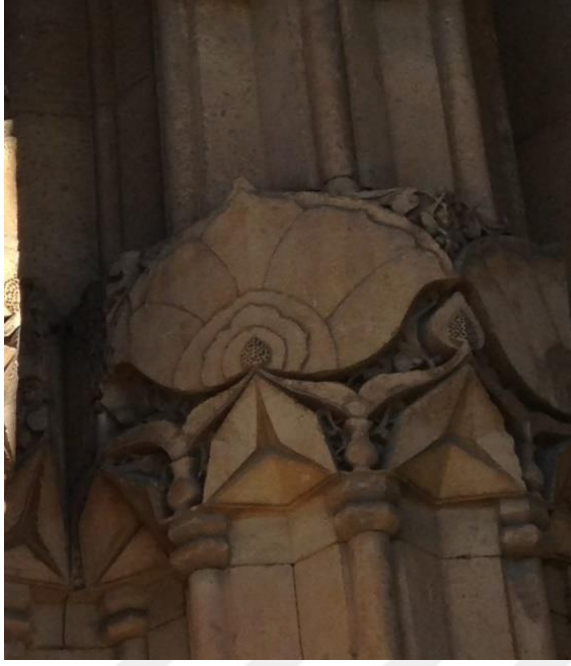
Şekil 202: Darüşşifa Taç Kapısının Sütunçelerindeki Bezemelerle Cami İç Mekanda Minber Üstü Tonoz İle Bezeme Benzerliği (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



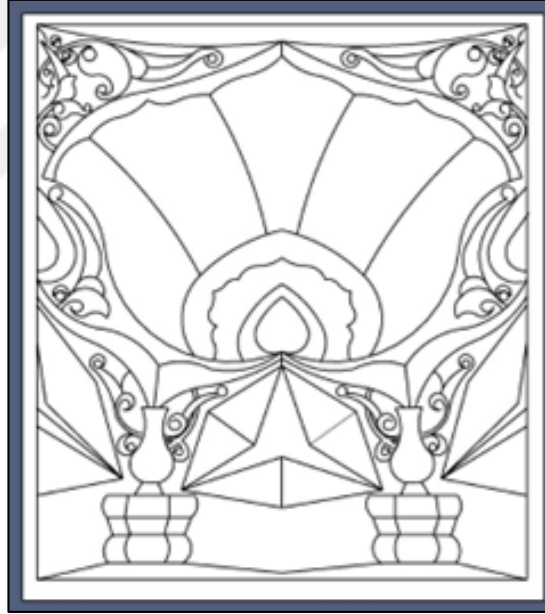
Şekil 203: Şekil 202'de Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir. Çizim: Ali Turan) ²⁸⁴

Darüşşifa taç kapısının sütunçelerini sarmalayan geçmeli geometrik bezemeler alçak kabartma tekniğiyle taşa işlenmiş olup tasarım üslup ve teknik yönden benzer uygulaması Ulu cami iç mekanda minber üstü tonozun haç şeklindeki yüzeyinde taşa işlendiği karşımıza çıkmaktadır.

²⁸⁴ Gabriel, *Monument*, 275.



Şekil 204: Darüşşifa Kapısının Sütun Başlıkları Üzerinde Yer Alan Vazodan Çıkan Rumi Bezemeler Arasında Bulunan Lotus Kabartması(Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

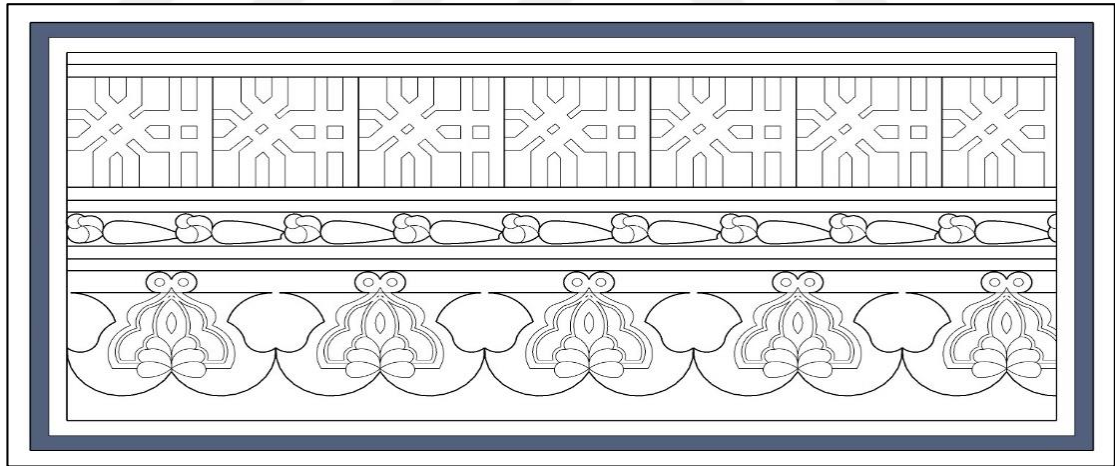


Şekil 205: Darüşşifa Kapısının Sütun Başlıkları Üzerinde Yer Alan Vazodan Çıkan Rumi Bezemeler Arasında Bulunan Lotus Kabartması Çizimi (Orijinal fotoğraftan alıntılanarak çizimi gerçekleştirilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁸⁵

²⁸⁵ Turan, *Fotoğraf*, 2013.



Şekil 206: Darüşşifa Kapısının Sütünçe Altlığında Yarım Çokgen Geçmeli Geometrik ve Bitki Bezemeli Bordür (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



Şekil 207: Darüşşifa Kapısının Sütünçe Altlığında Yarım Çokgen Geçmeli Geometrik ve Bitki Bezemeli Bordür (Orijinal fotoğraftan alıntılanarak çizimi gerçekleştirilmiştir. Çizim: Ali turan)²⁸⁶

Darüşşifa taç kapısı diğer taçkapılarla özellikle de Kuzey taç kapısı ile karşılaştırıldığında İslam mimari geleneğine aykırı olduğunu hissettirebilir ve bu mimari tasarımı kuzey taç kapısı ile aynı gelenek içinde düşünme olasılığı olmadığını da düşündürebilir. Kuzey taç kapısına kimlik kazandıran temel tasarım, kozmik ağacı simgeleyen ve taçkapı nişini çevreleyen büyük çelenktir. Diğer unsurlar, yontusal kalite ve duyarlılığı açısından aynı nitelikte olsalar da ikincil planda

²⁸⁶ Turan, *Fotoğraf*, 2013.

kalmışlardır. Kapı silme kompozisyonu ile, mimarlık tarihi açısından çözülmesi olanaksız bir bilmece gibidir. Bunların bir heykel gibi yükselen güçlü payetlerinin ön yüzünde strüktürel ilişkiler göz ardı edilmiş ve mimariden çok bir heykel vizyonuna karşılık gelmektedir.²⁸⁷

Taç kapının üzerinde yükseldiği geniş kaide, büyük kemerin üzerinde yükseldiği sütun başları ve ortadaki sütun, yüzeyde kalan bir taçkapının ötesine taşan mimari bir birim oluşturulmak istendiğini göstermektedir. Sütun ve yıldız sistemi kozmolojik bir fikri yani ‘dünya eksenini ile desteklenen yıldızlı gökkubbe’yi çağrıştırmaktadır. Bu anlayış Asya çadır ve konutunun tasarımının arkasındaki temel kavramdır. Taçkapının bir eyvan gibi üç yönden kapalı bir mekan içermesi ve bu mekanın ‘kozmosun yeniden üretimi’ fikrine sahip olması, Divriği’de karşımıza çıkan yeni bir yorumudur. Özetle binaya girerken bir mekandan diğer mekana geçilmekte, kaosun hüküm sürdüğü alandan bir ara alana, buradan da kozmosa ulaşılmaktadır.²⁸⁸

Oysaki gökkubbe kavramı her ne kadar islamiyet öncesi inançlara bağlansa da Kur-an’da birçok ayet ve hadislerle gökkubbeye atıfta bulunulur.

Rûm Suresi’nde “O’nun delillerinden biri de, gökleri ve yeri yaratması, lisanlarınızın ve renklerinizin değişik olmasıdır” Duhân Suresi’nde; “Biz gökleri, yeri ve bunlar arasında bulunanları, oyun ve eğlence olsun diye yaratmadık.” Saff Suresi’nde; “Göklerde ve yerdekilerin hepsi Allah’ı tesbih eder.” Ankebût Suresi’nde; “Andolsun ki onlara, gökleri ve yeri yaratan, güneşi ve ayı buyruğu altında tutan kimdir”²⁸⁹ gibi ayetlerde görülen yer ve gök ilişkisi, dönemin İslam mimarisinde özellikle Selçuklu Anadolu Mimarisindeki sembolik olarak yansıtılmaktadır.

İç kapı kısmının sağ ve solunda bir simetri hakimdir. Sağda ve solda iri palmet yapraklı enli bir bordür bulunmaktadır. Kapı üzerinde çizgileriyle sınırlanmış geometrik motif, alınlığın altındaki pencere ve sütun , pencerenin sağ ve solundaki motifler kimi yerlerde simetrik kimi yerlerde asimetric görünümüyle yatay ve dikey sıralanışıyla kontrast bir görüntü oluşturularak hareketli bir kompozisyon sağlamıştır.

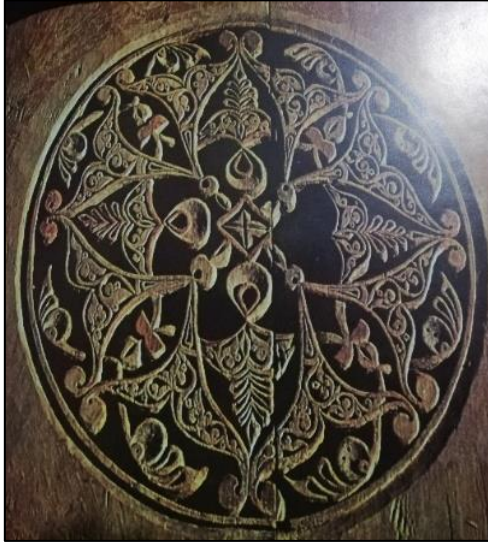
²⁸⁷ Kuban, *Divriği*, 163.

²⁸⁸ Peker, *Divriği*, 24.

²⁸⁹ Yelen, *İslam Sanatında*, 7.

Kapı portalinin sol ve sağ üst köşelerden başlayan ve tabana kadar devam eden kufi yazı ile *Celle Celaluhu* lafzı bulunmaktadır. Hemen bitiminde ön cepheyi bir kemer gibi sarıp iç duvarda son bulan adeta taştan bir tezhipi hatırlatan Allah lafzı görölmektedir. “*Evrende nereye bakarsanız bakın yüce yaradanı görürsünüz*” cümlesinin somut yansıması olmuştur.

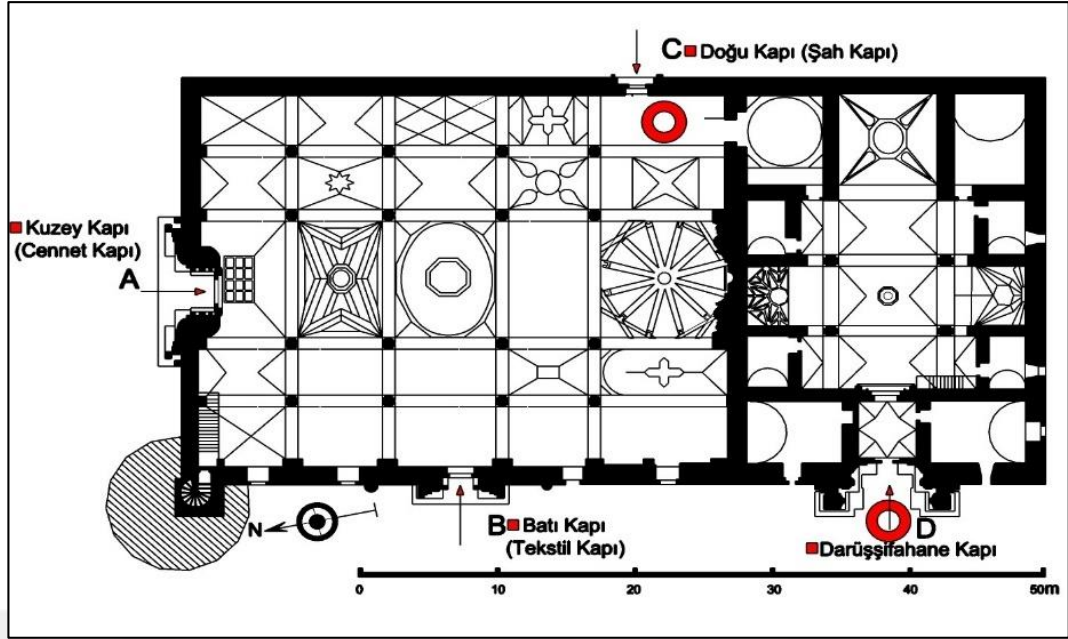
Divriğı taş oymalarında son derece başarılı çeşitlemelerine rastlanan geometrik düzenlemelerini aynı zamanda ahşap işçiliğinde de görmek mümkündür. Hünkar mahfelinin ahşap korkuluklarında bulunan panolar ahşap işçiliğinin nadide örneklerindendir. Bu panolar, taç kapıdaki sütunların sağında ve solunda simetrik olarak bulunan rozetlerle dil bütünlüğü sağlamıştır. Rozetler, Anadolu Selçuklu dönemi mimari yapılarının farklı unsurlarında kullanılsalar da, en yoğun görüldükleri yer taç kapılardır. Bu bezeme unsuru diğere bezeme öğeleri gibi yapının manevi çekiciliğini arttırmaktadır. Taç kapılar üzerinde bulunan her bir süsleme ayrı kompozisyon alanları ile aynı manevi ifadenin taş üzerine yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Rozetler de bu anlamın birer sembolüdür.



Şekil 208: Hünkar Mahfelinden Ahşap Pano Detay
(Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 209: Divriğı Darüşşifası Taç Kapısı Rozet Detay
(Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 210: Şekil 208-209'da Yer Alan Benzerliklerin Plandaki Konumu (Gabriel'den işlenerek çizilmiştir.
Çizim: Ali Turan)²⁹⁰

Rozet olarak isimlendirilen desenler çoğunlukla sonsuzluk hissi veren merkezsiz desenlerdir. Tasarımlarda kullanılan rozetler ve kabaklar, tek merkezli gibi görünmelerine rağmen bezemenin bulunduğu diğer bütün elemanlarda bir sonsuzluk hissiyatı yaratır. Özellikle geometrik olarak planlanmış örneklerinde devamlılık gösteren bir karakter sergilemektedirler.²⁹¹ Geometrik sistemin bu dengeli devamlılığı tasavvufi açıdan “devir” olarak değerlendirilebilir. Devir insanın ruhunun evren üzerinde devamlı dönmesi sonrada Allah'ın Vücudu Mutlakına erişmesidir.²⁹²

Devir felsefesi Selçuklu sanatı eserlerinde evren ve onu yaratan Allah'ın sembolleri olarak Anadolu'da karşımıza çıkar. B. Karamağaralı geometrik düzenlemede görülen bu dönüş hareketinin yani dairelerin Allah'ın sembolleri olarak karşımıza çıktığını vurgulamaktadır.²⁹³

Bu rozetlerin içinde altı köşeli yıldız ve bitkisel bezemeler bulunmaktadır. Sonradan eklenmiş gibi görünen rozetler, çevrelerinde bulunan hilal benzeri çerçeve ile dikkati çekmektedirler. Burada üç katlı bir bezeme tekniği kullanılmıştır ve bu teknik kabartma etkisi göstermiştir. Bu rozetlerin yarısı düz bir satır üzerinde diğer bir yarısı ise dörtgen üzerindedir. Böylece taçkapıyı anıtsal bir esere dönüştüren üç boyutlu kompozisyonlardan birisi oluşturulmuştur.

²⁹⁰ Gabriel, *Monument*, 275.

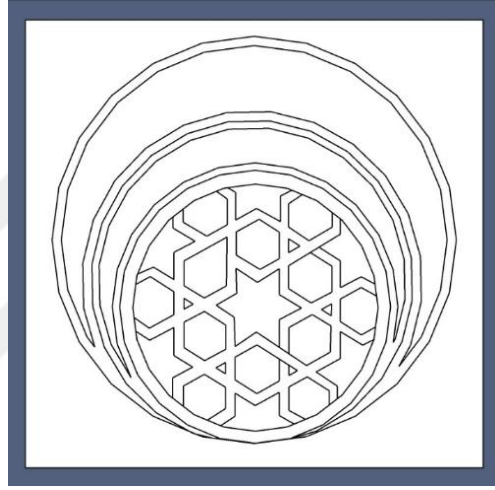
²⁹¹ Demiriz, *İslam Sanatında*, 125.

²⁹² Emel Esin, *Türk Kozmolojisine Giriş* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2001), 51.

²⁹³ Karamağaralı, *İççe*, 258.



Şekil 211: Divriği Darüşşifası Taç Kapısı Rozet Detay (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



*Şekil 212: Divriği Darüşşifası Taç Kapısı Rozet Detay Çizimi
(Orijinal fotoğraftan alıntılanarak çizimi gerçekleştirilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁹⁴*

Rozet (rosette) kavramları oyulmuş ya da boyanmış, genel olarak dörtgen veya yuvarlak olarak süslenmiş çiçek motifleri olarak tanımlanırken, yüzeyleri oyma veya kabartmalı stilize motiflerle bezenmiş, bir gülü andıran yuvarlak şekildeki yüzey süsleme elemanları olarak da tanımlanan gülbezekler sanat terminolojisini ele alan bazı eserlerde, gülçe olarak da isimlendirilmektedir.²⁹⁵

²⁹⁴ Turan, *Fotoğraf*, 2013.

²⁹⁵ Cyril M. Harris, *Dictionary of Architecture and Construction*, (New York: Fourth Edition, 2006) 832.



Şekil 213: Türbe Kapısının Yanındaki Kapının Lentosunda Gölbezeler (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

Darüşşifanın girişinde sağında ve solunda refakatçi odaları bulunmaktadır. Bu oda kapıların alınlığında 2'şer adet, darüşşifa içerisindeki türbe kapısının hemen yanında bulunan demir korkuluklu pencerenin alınlığında ise büyüklü küçüklü 5 adet gülbezek bulunmaktadır. bu gülbezektan 1 adet de Batı kapısının solunda bulunmaktadır. Darüşşifa taç kapısında bulunan rozetler, bu gülbezelerle tasarım ve içerik bağlamında dil bütünlüğü sağlamaktadır. Türbe kapısına yakın olan pencerenin alınlığındaki gülbezeler simgesel olarak tasavvufi açıdan “devir” olarak değerlendirilebilir. Devir insanın ruhunun evren üzerinde devamlı dönmesi sonrada Allah'ın vücudu mutlağına erişmesi olarak görülüyorsa sonsuz yaşamın simgelemek amacıyla orada bulunmaktadır denilebilir.

Kapı veya eyvan, her ikisi de makrokozmi bir ilk örneğin ardından inşa edilmiş olan ve bu niteliği ile bir mikrokozmos sunan kutsal bir mekana girişi veya geçişi belirler; bu nedenle kapı (portal) veya eyvan, özellikle Selçuklu mimarisindeki uygulamalarda, yapının bütününden farklı bezeme öğeleri içerir. Benzer şeyler

mihrab için de söylenebilir. Portal, eyvan ya da mihrab, hepsi de kozmolojik göksel kapı sembolizminin birer yersel uygulamasıdır.²⁹⁶



Şekil 214: Daruşşifa Giriş Tonozu (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

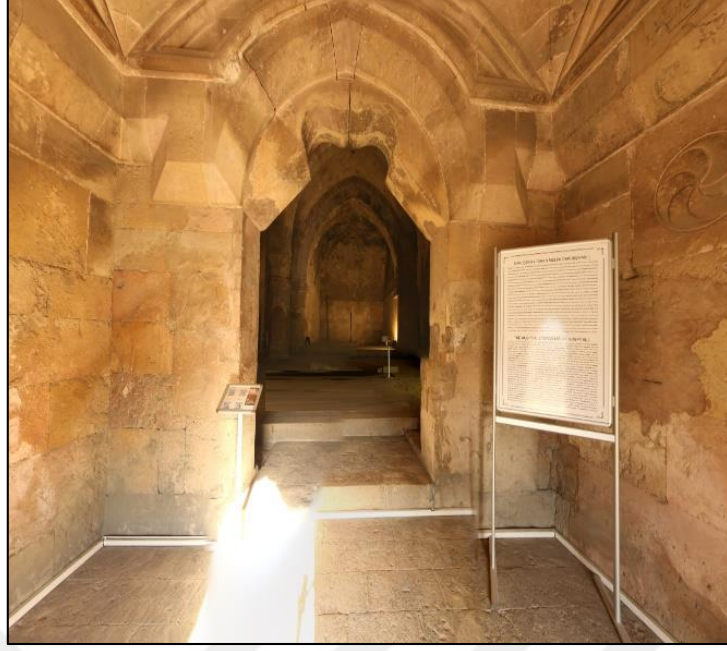
²⁹⁶ Ali Uzay Peker, “Anadolu Selçuklularının Anıtsal Mimarisi Üzerine Kozmoloji Temelli Bir Anlam Araştırması”, (doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 1996), 163.



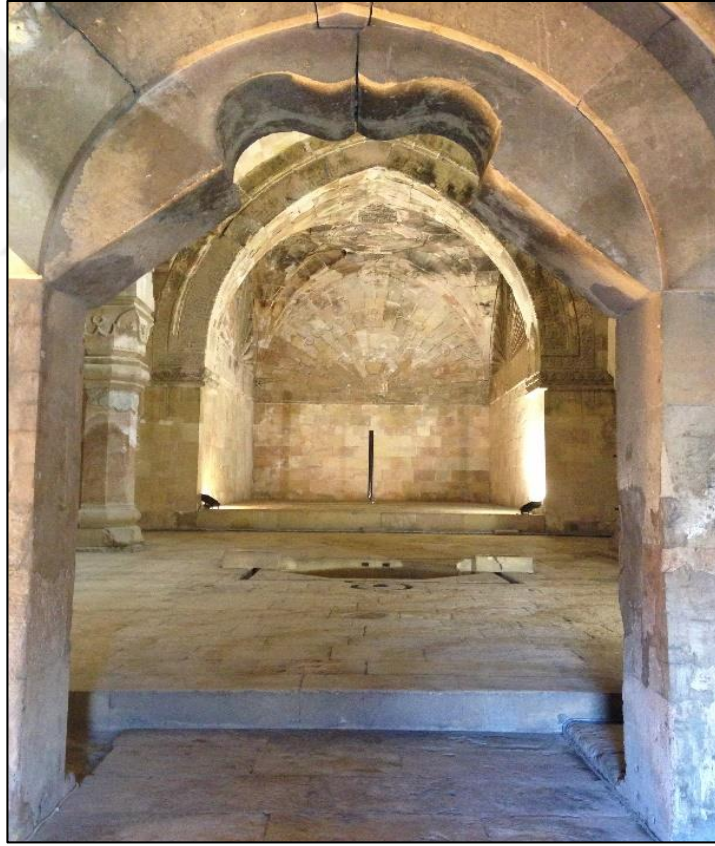
Şekil 215: Darüşşifa Giriş Kuzeyde Yer Alan Hücre Odası ve Çarkıfelekler (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



Şekil 216: Darüşşifa Giriş Güneyde Yer Alan Hücre Odası ve Çarkıfelekler (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)



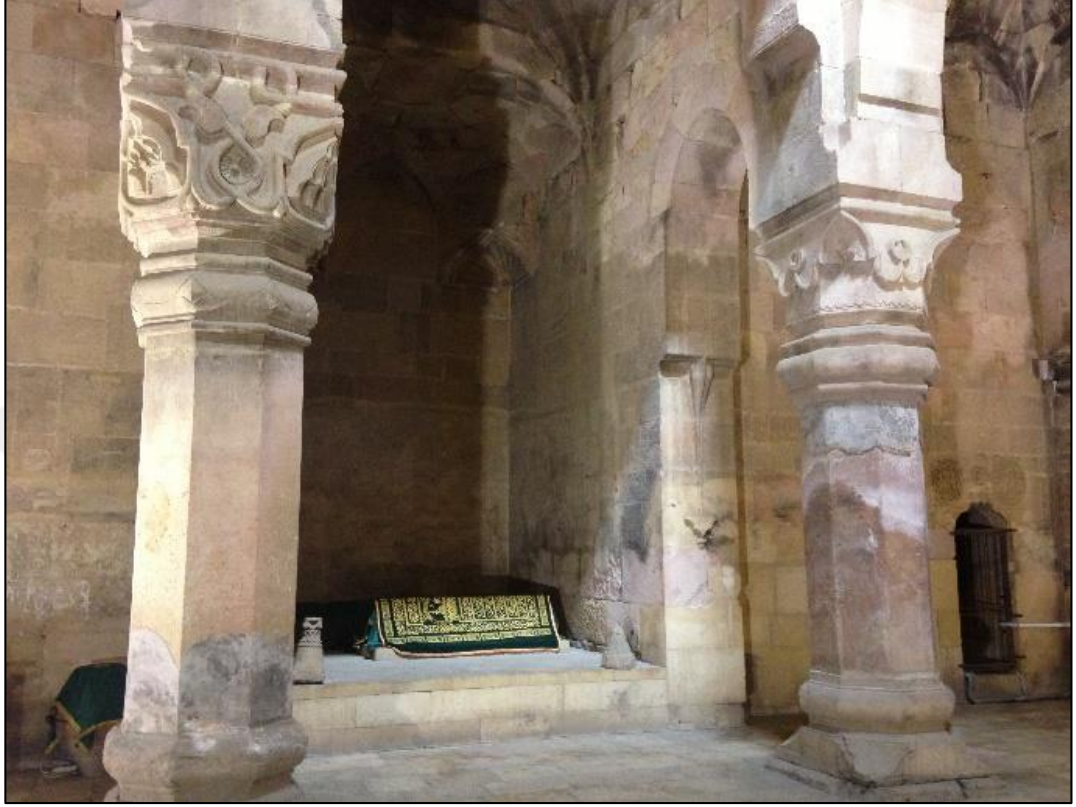
Şekil 217: Darüşşifa Kapalı Avlu Girişi (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 218: Darüşşifa Kapalı Avlu Girişi (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

Orta Asya Türk-Batı geleneğine göre inşa edilen darüşşifa, cami kible cephesine bitişik bir iç avlu etrafında sıralanan kapalı avlulu üç eyvan ve bunların arasında yer alan farklı büyüklüklerde odalardan meydana gelmiştir. Alt katı dört adet sütun üzerine üç adet paralel tonozla örtülü gizli bir revak sistemi oluşturularak

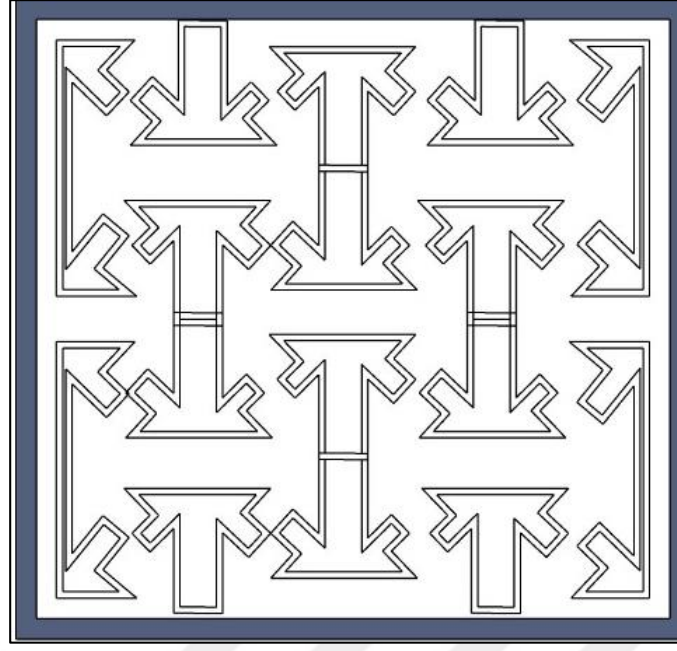
ortası açık bırakılmıştır. Bunlardan güneyde yer alan iki sütun dairesel iken, kuzeyde yer alan 2 sütun sekizgendir. Sekizgen sütunlardan birinde kufi yazıyla Allah lafzı diğesinde de Muhammed lafzı bulunmaktadır.



Şekil 219: Darüşşifa İçerisinde Kuzeyde Bulunan Sekizgen Sütunların Üzerindeki Allah ve Muhammed Lafzı (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 220: Darüşşifada Güneyde Bulunan Geometrik Desen Kabartmalı Sütun Gövdeleri (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 221: Darüşşifada Güneyde Bulunan Sütun Gövdelerindeki Geometrik Desen Kabartmaları Çizimi (Orijinal fotoğraftan alıntılanarak çizimi gerçekleştirilmiştir. Çizim: Ali Turan)²⁹⁷

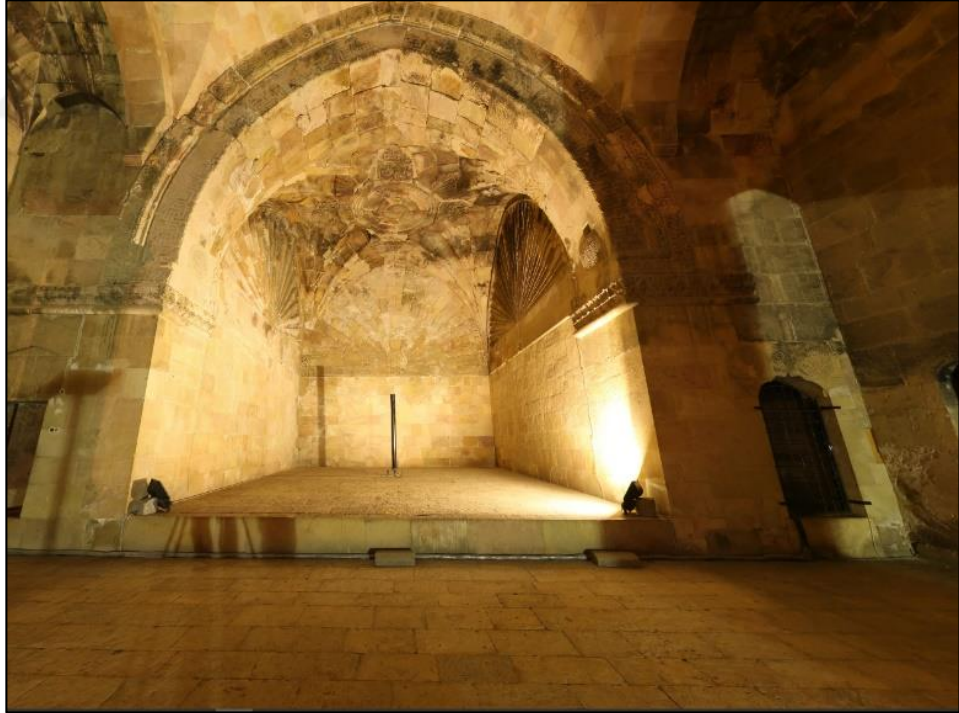
Darüşşifa, yıldız tonozlu bir ana eyvana sahiptir. Çift yönlü kemer atılımıyla dokuz bölüme ayrılan bir avlusu ve bezemeli sütunları bulunmaktadır. Avlunun orta bölümde sekizgen, çöpür taşının kullanıldığı bir havuzu bulunmaktadır. Beşik tonoz kolları, ortadaki köşe taşlı sekizgen kasnakla birleşmektedir. Bu tonozlar camlı demir doğrama bir külahlı örtülüdür.



Şekil 222: Darüşşifanın Camlı Demir Doğrama Külahnın İç Kısmından Görünüşü (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

²⁹⁷ Turan, *Fotoğraf*, 2013.

Üç yandan kapalı, tonoz örtülü ve ön kısmı dışa açık, eski İran kökenli bir mimari biçim olan eyvan, İslam mimarisinde yaygın bir kullanım alanı bulmuştur. Eyvan özellikle medrese yapılarında uygulandığı zaman pratik bir işlev konusu değildir. U.Vogt-Göknıl'e göre, İran camisinin eyvanları herşeyden önce göksel akım(charge) aktaran bir geçiş yeri, bir eşiktir. Ardalan ve Bachtiar'a göre, metafizik olarak eyvan, tin olarak alınan bahçe veya avlu ile beden olarak değerlendirilen oda arasında devinen ruhun bölgesi olarak görülebilir, dolayısıyla eyvan yersel ve geçici dünyalar arasındaki geçiş mekanı yoldur. Bu metafiziksel değerlendirmeler yanında eyvan eski İran ve Yakın Doğu'ya özgü dinsel ve kozmolojik imgeler bağlamında Günkut Akın tarafından "Yeryüzü Kapısı" bu satırların yazarı tarafından da "Yeryüzü ve Gökyüzü Kapısı" olarak yorumlanmıştır. Gökyüzü kapısı olarak eyvan, "dört yön" kavramı ile ilişkili olarak aynı zamanda "Güneş Kapısı"dır. Bu son imge daha çok İslam öncesine ait bir düşüncenin ögesidir.²⁹⁸ Dolayısıyla Kuzey taş kapısındaki güneş diskleriyle içerik analizi bağlamında simgesel olarak örtüşmektedir.



Şekil 223: Ana Eyvan Genel Görünüm (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

Ana eyvanın tonozu dünyada eşi ve benzeri olmayan bir tonozdur. Tonozun orta göbek noktası çok parçalıdır ve helezonik kilit taşı ile oluşturulmuştur. Bu helezonik taş, girinti ve çıkıntılar oluşturularak birbirine geçmeli olarak yapılmıştır.

²⁹⁸ Peker, *Anadolu Selçukluları*, 160-161.

Ana eyvanın ortasındaki dairelerin bir noktasından bakınca sağı ve sola doğru bir dönme hareketi fark edilmektedir. Bu tonozda kullanılan simgeler içerik analizi bağlamında bizi tasavvufi yoruma götürmektedir. Tasavvufi açıdan bakınca *Allahtan geldik yine Allaha döneceğiz* yorumu yapılabilir. Ayrıca bu dönme şeklini hissettiren alçak kabartma tekniğiyle yapılmış geometrik geçme bezemeler Darüşşifa taç kapısının kaidesinde bulunan geometrik geçme bezemelerle tasarım bağlamında dil bütünlüğü sağlamıştır.



Şekil 224: Darüşşifa Ana Eyvan Tonozu (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 225: Darüşşifa Taç Kapısının Kaidelerinde Yarım Çokgen Geçmeli Geometrik ve Bitki Bezemeli Bordür (Orijinal Fotoğraf : Ali Turan)

Ana eyvanın sağ ve sol tarafında karşılıklı iki yelpaze kabartması bulunmaktadır. Yelpazelerden biri iç bükely diğeri ise dış bükelydir. Simgesel anlamda biri dişi diğeri ise erkektir. Bu iki yelpaze bir araya getirilip birleştirilince bir bütünü oluşturmaktadır. Dolayısıyla alandaki sesin akustiğini ayarlamaktadır. Erkek ve dişi bir bütündür ve birbirlerinin tamamlayıcısıdırlar. Simgesel anlamda bizi, erkek ya da dişiden birinin yokluğu dengenin bozulduğu çıkarımına ulaştırır. Aynı zamanda Darüşşifa taç kapısının iki yanında bulunan biri dişi diğeri erkek başı figürünün soyut halinin bir yansıması olarak da düşünölebilir.



şekil 226: Dış Bükely Yelpaze (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

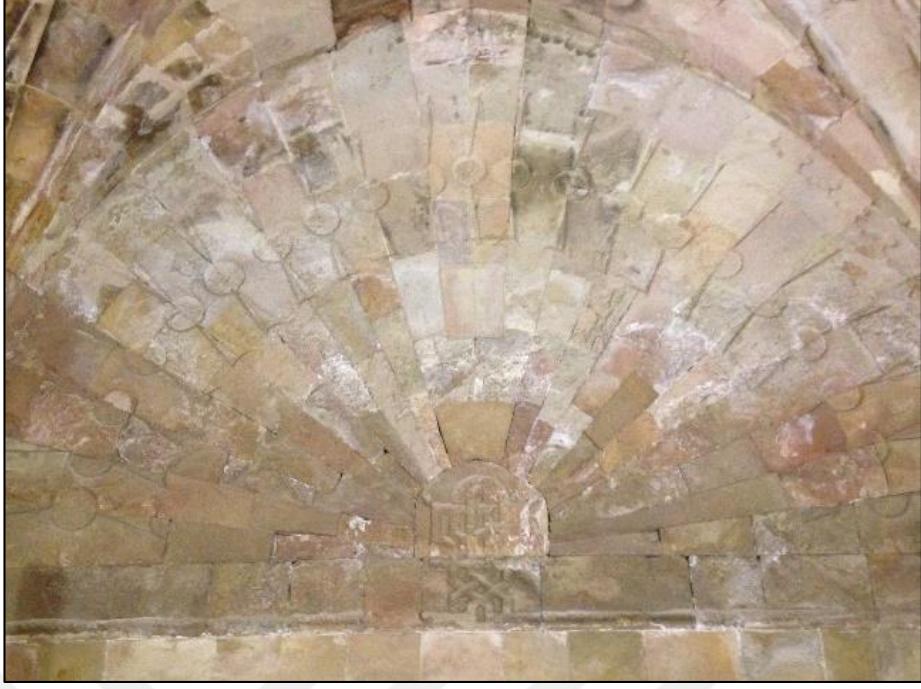


Şekil 227: İç Bükey Yelpaze (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

Darüşşifaya girerken ana eyvanda bizi karşılayan duvarda 21 bölüme ayrılmış, yine yelpazeyi andıran ve kaynaklarda adının gün dönümü olarak geçtiği bir motif bulunmaktadır. Darüşşifa taç kapısında bulunan pencereden giren gün ışığı buraya yansımakta ve işlevsel olarak bir çeşit saat görevi görmektedir. Bu yelpazenin 21 bölüme ayrılması ve gün dönümü yelpazesi olarak adlandırılması her yıl 21 mart tarihinde meydana gelen gece ve gündüzün eşitlendiği bir doğa olayı olan ekinoksu hatırlatmaktadır. İçerik analizi bağlamında incelendiğinde gece ve gündüzün kadını ve erkeği simgelediği ve kadın ve erkeğin eşitliğine gönderme yaptığı çıkarımına varılabilir.

Yelpazenin ortasında ve alt kısmında tıp biliminin simgesi olan iki yılan motifi bulunmaktadır. Yılan günümüz kültüründe kendisine olumsuz anlamlar yüklenen bir hayvandır. Oysa ki, yılan figürü neredeyse tüm eski kültürlerde gençliği ve sağlıklı yaşamın simgesi olarak kullanılmaktadır. Antik çağlardan günümüze kadar birçok uygarlıkta sağlık, hekimlik ve uzun yaşamın sembolü olarak görülmüştür. Tıp kelimesi kaynağını eski Mısır şehri Teb'den alır. Yılan ise Teb'in sembolüdür çünkü Teb şehri Mısır'ın en önemli tıp merkezidir.²⁹⁹ Günümüzde sağlıkla ilgili meslek kurumlarının çoğu ağaca, asaya, dala kaleme ya da sopaya sarılı yılan figürleriyle sembolize edilmektedirler. Bu sembol, yaşam ağacına sarılı bir dişli bir erkek yilandır. Bu sembolde sopa yaşamı, yılanlar ise gençliği temsil etmektedir.

²⁹⁹ Fuat Yöndemli, *Tarih Öncesinden Günümüze Yılan*, (Ankara: Piramit Yayıncılık, 2004)



Şekil 228: Yıl Dönümü Yelpazesi (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 229: Tıp Biliminin Simgesi Olan İki Yılan Kabartması (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 230: Kapalı Avlu, Ana Eyvandan Darüşşifa Kapı Girişine Bakış (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)

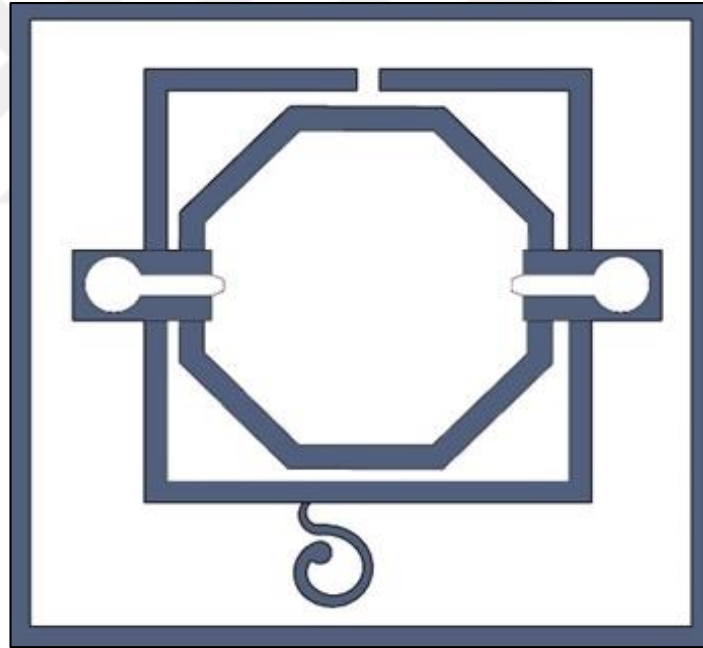
Darüşşifanın iç kısmında avlunun ortasında bulunan ve helezon formlu taş sahip (çöpür) sekiz köşeli havuz bulunmaktadır. Havuzun kuzey ve güney kenarlarına konsol olarak yerleştirilmiş, çörten biçimindeki taş olukların içinden çıkan sular havuzu doldurmaktadır. Havuzdaki suyun fazlası belli bir seviyeye geldikten sonra doğu kenardaki deliklerden dışarıya çıkarak havuz kenarında kare bir çerçeve oluşturan üstü açık kanalları takip etmektedir. Su, batı yönde helezon şeklindeki kanallar sayesinde döşeme altından dışarıya atılmaktadır. Suyun havuz içerisindeki hareket alanı izlendiğinde ve su sesinin o dönemlerde ruhsal arınmayı gerçekleştirmek için terapi olarak kullanıldığı göz önüne alındığında sekiz köşeli bu havuzun sonsuz bir yaşamsal döngünün, ruhsal temizliğin ve arınmanın bir sembolü olduğu düşünülmektedir.

Peker, cami, medrese ve şifahaneler içerisinde kullanılan havuz anlayışının daha farklı simgeler barındırdığından bahseder. Peker'e göre; evren katmanlarının ve kapı kavramlarının Anadolu Selçuklu mimarisindeki en somut uygulamaları medrese, cami ve kervansaray yapılarının üst örtülerinde merkezde yer alan açıklık ve medrese yapılarında buna ek olarak tepe açıklığının altında yer alan su ögesi ile oluşturulmuştur. Melike Turan Darüşşifasında havuz üzerinde yer alan kubbeler birer "aydınlık feneri" denilen açıklık içerir. Bu açıklık, Asya geneline yaygın "dört aşamalı (yeraltı,yeryüzü,gökyüzü,üstgökyüzü) evren anlayışına uygun bir düzenleme

içinde bir mikrokozmos sunan yapıda içerilen Gökyüzü Kapısı imgesini simgelemektedir.³⁰⁰



Şekil 231: Darüşşifa Kapalı Avlu Merkezinde Yer Alan Sekizgen Havuz ve pr (Orijinal Fotoğraf: Ali Turan)



Şekil 232: Darüşşifadaki Sekizgen Havuz ve pr Çizimi (Orijinal fotoğraftan alıntılanarak çizimi gerçekleştirilmiştir. Çizim: Ali Turan)³⁰¹

Sonuç olarak darüşşifa kapısında da hem diğr ta kapılar hem de i mekanla tasarım ve içerik analizi bağlamında dil bütünlüğünün sağlandığı grlmştr.

³⁰⁰ Peker, *Anadolu Selçukluları*, 163.

³⁰¹ Turan, *Fotoğraf*, 2013.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Anadolu, tarihin her evresinde çok hareketli ortamlara sahne olmuştur. Bu çok katmanlı tarihsel ortamda farklı politik-kültürel güç dengeleri, göçler ve savaş gibi olaylar doğal olarak mimariye ve sanata yansiyarak, üslup zenginliğinin oluşmasını sağlamıştır. Özellikle Anadolu Selçuklu mimarisi ve sanatı sadece kendi sınırları içerisinde değil geniş bir etki çerçevesinde süslemenin en üst seviyesine ulaşmıştır. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası'nın bezeme programında bulunan her çizgi, motif, kabartma Türk sanatının alışılmamış bir zenginliktedir. Bu çalışma ile Anadolu Selçuklu mimarisinin ve sanatının zirve yapısı olarak kabul edilen Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasının iç mekan ve cephe tasarımları bağlamında kullanılan bezemeler, kabartmalar, figürler hem tasarım bağlamında hem de içerik analizi bağlamında benzerlikleri sorgulanmıştır.

Türk mimarlığı ve sanatının en önemli yapılarından biri olan Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası, bitişik nizamda inşa edilmiş cami ve şifahaneden oluşan bir külliye'dir. Cami ve şifahane plastik ve simgesel açıdan değerlendirildiğinde hassas bir geometrik düzenin içerisinde bulunduğu görülmektedir. Geometrik tasarımlar ve kabartmalar hem iç mekanda hem de cephelerde ve taç kapılarda oldukça sık kullanılmıştır.

Anadolu Selçuklularının ortaya çıkardığı mimari ve sanat eserleri üzerinde birçok açıdan araştırma yapılmıştır. Ortaya çıkan mimari ve sanat ürünlerinde kullanılan bezeme programlarında kullanılan bezemeler, motifler, figür ve simgeler bize o dönem hatta daha eski dönemler hakkında temel bilgiler edinilmesi hususunda belge niteliğinde olmuşlardır. Anadolu Selçuklu döneminde bezeme programının en yoğun olduğu yapılar cami, medrese ve taç kapılardır. Bu dönemde inşa edilen neredeyse tüm yapılarda anıtsal büyük bir taç kapı bulunmaktadır. Bu yapılar süsleme yoğunluğu açısından göz alıcı özelliklerle karşımıza çıkmaktadırlar.

Anadolu taş süslemesinde oldukça zengin bir alan olan insan, hayvan ve bitki tasvirlerinin bulunduğu bezeme programı hem süsleme hem de ikonografik araştırmalar için önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Anadolu'da bulunan farklı kültürlerle Orta Asya ve İran gibi Anadolu dışı sanatı bir sentez oluşturmuş, özellikle Orta Asya inançları yoğunluk kazanmıştır. Dolayısıyla ortaya bir anlam zenginliği taşıyan ve girift sembollerle dolu yapılar ortaya çıkmıştır. Orta Asya'da insan ve hayvan figürleri göçebe kültürünün Şamanizm'e bağlı inanç dünyasının evreni ve astrolojik dünyayı temsil eden

sembolizm içerisinde kozmolojik, astrolojik ve mitolojik simgeleri olmuştur. Çift başlı kartallar, bitkisel ve geometrik kurgu içerisinde düzenlenmiş ve kompozisyona canlılık katmıştır. Avrasya göçebe kültürünün sentezi olan hayvan üslubu, Selçuklular'da halen yaşayan göçebe ruha yansımıştır. Bunun en güzel örneği batı taç kapısındaki çift başlı ve tek başlı doğan figürleridir. Çift başlı kartal figürü, olgun bir tasarım ve işçiliğe sahiptir. Bu figürün; plastik etki, form ve betimleyici öğeleri içerisinde barındırması bakımından yapılmış en önemli ve bilindiği üzere Türk Sanatı'nda yaygın bir şekilde kullanılan hayvan figürlerinden biridir. Birçok eski Türk yazmasında şecaat örneği bir kuş olan kartal; cesareti, kuvvetliliği, yırtıcılığı ve yaşamın uzunluğunu temsil etmektedir. Batı taç kapısı caminin halı ve kilim motiflerinin yanı sıra, tek satır üzerinde geometrik ve bitkisel bezemeler, geçmeler, rozetler, küreler ve hayvan figürlerinin bir dantel zarafetinde işlenmiş kapısıdır. Kapının hemen üzerinde lale motiflerinin olduğu geçme taşlarla işlenmiş bir bölüm vardır. Lale Allah lafzının gösterenidir. Bu bölümün hemen üzerinde bulunan üç satırlık kitabe; “Şeyhin Şah oğlu Süleyman Şah oğlu Ahmet Şah Allah’ın affına muhtaç aciz kul adaletli melik bu caminin yapılışını 1228 yılında emretti. Allah mülkünü daim etsin” yazmaktadır. Kitabenin üzerinde Türk üçgenlerinin arasında ve taç kapının daha üst kısımlarında bezemeli küreler bulunmaktadır. Kusursuz bir kompozisyon içerisinde kullanılan küreler ve içerisinde bulunduğu kompozisyon simgesel açıdan önemlidir. Küre evreni ve yeryüzünü simgelemektedir. Evrenin temel ilkeleri olan hava, su, toprak, ateş ise düzlemsel üçgenlerle ifade edilmektedir. Üçgenlerden ortaya çıkarttığı kristalize edilmiş geometrik formlar olan çokgen cisimler dört unsuru simgelemiştir.

Taç kapıların çoğunda yan kanat ön yüzlerinin silmelerle şekillendirildiği yoğun bir süsleme görülmektedir. Bitkisel ve geometrik bezemeler, bağımsız veya şeritler halinde dizilmiş hayvan ve insan tasvirleri, mukarnaslar, gülbezek ve kabaralar, küreler başlıca süsleme unsurudur. Kapılarda kullanılan bezeme çoğu zaman kapının kendisinden daha fazla ilgi görmektedir. Özellikle süsleme şeritlerinde kullanılan içiçe geçmiş geometrik ve bitkisel motifler bezemedeki sonsuzluk hissiyatı ile kapıya ayrı bir bakış açısı katmıştır.

İslamiyet'te figür yasağına rağmen Anadolu Selçuklu sanatında kullanılan birçok eserde rastlanan insan ve hayvan figürlerinin kaynağının Şamanizm inancı olduğu düşünülmektedir. Fakat ileriki dönemlerde içinde bulundukları yerel kültürden de etkilenecek süsleme unsurları İslamiyet'in de etkisiyle daha soyut bir hale gelmiştir.

Tüm bunlara rağmen İslam sanatının bir aşamasında, özellikle Orta çağda, mimaride kullanılan süsleme unsurlarının doğal kökeni neredeyse unutulmuş, soyut bir bitki dünyası metaforu oluşmuştur. Bu bağlamda motiflerin taşıdığı anlamdan çok estetiği önem taşımıştır. Kuzey taç kapısı en özgün örneklerinden biri olmuştur.

Üzerinde yoğun süsleme, bitkisel, geometrik bezemeler, güneş kursları hayat ağacı, yazı kuşakları ve küçük mimari öğeler bulunan Kuzey taç kapı adeta dev bir heykel görünümündedir. Cami kısmının ayrı yönlerdeki üç kapısının kuzey cepheye açılmasına Kuzey Kapısı veya Kible Kapısı denmektedir. Anıtsal bir giriş olarak da kabul edilen ve yoğun simgeler taşıyan Kible kapısı, büyük camiler için geçerli olan taç kapı tabiri ile de anılmaktadır. Mimari ve süsleme açısından çok derin anlamlara sahiptir. Öncelikle kible gibi önemli bir simgesi vardır. Bu kapının ilk işlevi İslami inancıya uygun olarak kibleyi temsil etmektir. Simgesel bağlamda ise Tanrı'nın yüceliğini temsil eder. Bu temsiliyet O'na duyulan sevginin ve hayranlığın bir göstergesidir. Taç kapı kompozisyonunun bir diğer dikkat çeken motifi bir altıgendir. Altıgenler iç mekan ve diğer taç kapılarda da sıklıkla kullanılmıştır. Selçuklu bezeme sanatında en çok kullanılan olan geometrik şekillerden biridir. Altıgen, Eski Ahit ve Kur'an'da Tanrı'nın yeryüzünü yarattığı gün sayısına tekabül etmektedir.

Asya Türklerinin yaygın inancı olan Şamanizm büyük ölçüde tasavvuf ve sufi inançlara adapte edilmiştir. Anadolu'ya özgü bir karakterle, neredeyse tüm mimari ve sanat alanında Selçuklu sanatına özgü sembolik bir figürlü anlatımla yansımıştır. Selçuklu sanatını süsleyen hayvan figürleri ve bitkisel motifler bu iç içe geçmiş inanç ve gelenek dünyasının izlerini yansıtmaktadır. Şamanizm'de, doğa güçlerine insan, hayali yaratıklar ve hayvan biçimi verme oldukça yaygın bir anlayıştır. Bu figürlerin mimari yapılarda ve hatta medrese, türbe gibi dini mimaride yer alması eski geleneklerin yanı sıra, tasavvufun etkisiyle ve Selçuklularda var olan hoşgörü ortamıyla mümkün olmuştur. Şamanizm inancında önemli yeri olan yıldızlara ve gezegenlere tapınmak, Orta Asya çadırına "gök kubbe" tasarımı ile yansımıştır. Anadolu Selçuklu mimari yapılarında ve taş işçiliğinde ortaya çıkan kompozisyonlara incelendiğinde evren "gök kubbe" yıldız sistemlerinin, bitkisel kıvrımların birbirlerine dolanarak, kesişerek, sonsuz çeşitlemelerini oluşturduğu dikkati çekmektedir. Bu, sanki tanrısal ifadenin yansıdığı evren düzenidir ve tasavvuf görüşü ile uyum içindedir.

Taçkapının üzerinde kaideden yukarı doğru yükselen sütunlardaki yıldız sistemleri, kozmolojik bir fikri yani dünya eksenini destekleyen yıldızlı gökkubbeyi ve

Asya çadır ve konutunun tasarımının da arkasındaki temel kavram olan gökkubbe kavramını çağrıştırmıştır. Taçkapının üç yönden kapalı bir mekân içermesi, binaya girerken bir mekândan diğer mekâna geçilmekte, kaosun hüküm sürdüğü alandan bir ara alana, buradan da kozmosa ulaşmakta olduğu sonucuna varılmıştır. Oysaki gökkubbe kavramı her ne kadar islamiyet öncesi inançlara bağlansa da Kur-an'ı Kerim'de ayet ve hadisler de gökkubbeye atıfta bulunulduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Geometrik ve bitkisel bezeme programının yoğun kullanıldığı fakat diğer kapılara oranla daha yalın bir etkiye sahip kapı caminin doğu kapıdır. Klasik Selçuklu Üslubuyla yapılan kapı, caminin dört kapısından en az süsleme uygulanmış olan kapısıdır. Şah Kapısı olarak da adlandırılan bu kapı, insan boyundan daha kısa olması, ariflerin kulluk bilinciyle camiye eğilerek girmeleri için yapılmış olup simgesel anlamda tevazuyu yansıtmaktadır.

Ulu Cami iç mekanında kullanılan geometrik tasarımlar tonozlarda oldukça dikkat çekicidir. Bu tonozların arasında geometrik kuruluşu en girift olanı ise cami hünkar mahfilinin üstündeki tonozdur. Mimarlıkta kemerlerin bir araya gelmesiyle oluşturulan, genellikle tavan örtüsü olarak işlev gören yapı parçası olmasının yanı sıra tonozlar, simgesel açıdan değerlendirildiğinde korunma işlevi de ön plana çıkmaktadır. Aynı zamanda tonozların merkezinde, 'çapraz tonoz' uygulaması ile birleştirilmiş iç içe geçen doğrusal bezeme hatları haç görünümündedir ve simgesel açıdan dikkat çekmektedir.

Birçok Selçuklu eserinde üst örtü tuğla ve çini ile, ahşabın ise boya ile renklendirildiğine rastlanmaktadır. Fakat Divriği Ulu Camisi üst örtüsünde boya olan tek eserdir. Boyalı bezemeler caminin birçok tonozunda, mahfil korkuluklarında ve darüşşifanın ana eyvanında sağda ve solda bulunan kapıların alınlıklarında görülmektedir. Tasarım bağlamında hünkar mahfeli tonozu ve bezemeleri darüşşifadaki tonozlar ve ana eyvandaki boyalı bezemelerle tasarım ve içerik analizi bağlamında dil bütünlüğü sağlanmıştır.

Hünkar mahfili tonozda kullanılan desenlerin, darüşşifa iç kubbe örtüleri ve tonozlarında, aynı zamanda taç kapısında aynı mantıkla kullanıldığı gözlenmiştir. Darüşşifa giriş kapısı iç içe iki kemerden oluşmuştur. İnce sütunlar, lotus ve palmet demetleri ile göz alıcı geometrik şeritlerle bezelidir. Giriş kapısı bir lotus tipte palmet ortasına konumlandırılmıştır. Bugün büyük ölçüde kırık olan bu motif, gökyüzü ve

güneş kapısını simgeler. Darüşşifa taç kapısının kemerlerinin devamlılığı bir yandan yükselerek eşsiz bir uyum sağlarken diğer yandan sonlanması nadir görülen mimari bir tasanıdır. Hünkar mahfeli tonoz üzerindeki desenler dikkatli incelendiğinde, darüşşifa taç kapısındaki mukarnaslı nişlerde kullanılan kabartmalarla tasarım ve içerik analizi bağlamında dil bütünlüğü sağlandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Cami içerisinde bulunan ve dünyanın en uzun ömürlü ağacı olan abanoz ağacından yapılan minber bugün hala orijinallliğini korumakta ve kullanılmaktadır. Kavram olarak imamın, özellikle cemaate yüksekçe bir yerden hitap edebilmesi için merdivenli biçimde tasarlanmış cami içi bütünleyici yapı anlamına gelen minber, künde kari tekniğiyle yapılmış üzerindeki yazı kuşaklarında, 3'ü kitabe, 18'i de ayet ve hadis olmak üzere 21 adet Arapça metinler içermektedir. Yazılar Selçuklu Sülüsü olarak tabir edilen yazı türüyle yazılmış olup bitkisel motiflerle bezenmiştir. Özellikle yıldız sistemleri tasarım ve içerik bağlamında darüşşifa ve kuzey taç kapısındaki yıldız sistemleri kabartmalarıyla örtüşmektedir. Darüşşifa taç kapıdaki yıldız motifleri adeta bir gök kubbe içerisinde sıralanmış gibidir. Her ne kadar yıldız sistemleri Selçukluların Anadolu'ya gelmeden önceki inançlarına bağlansa da bu kapıda ve minberdeki yıldızlar İslamiyetin etkisini daha çok hissettirmektedir.

İçerik düzleminde ise minber kademe kademe yükselmek, koltuk, taht anlamına gelmektedir. Allah ve insan iletişiminin en sağlam halkası ve aynı zamanda İslam'da kozmoloji anlayışının ilk boyutu olan Kur'an-ı Kerim, bir Müslümana evreni, ayetlerle ve Hz. Muhammed'in öğretileri olan hadislerle anlamaya, kavratmaya çalışmaktadır. Kur'an-ı Kerim'in konuları ele alma biçimi, toplumu yönlendirmesi, sahip olduğu edebi dil, toplumun onu hayat tarzı olarak benimsemesini ve böylece hayatının her alanında bu ideolojiyle yaşamasını sağlamıştır. Müslümanlar kozmoloji anlayışlarını bu temeller üzerine kurup, Kur'an-ı Kerim ve hadis çerçevesinde bir estetik değer oluşturmuşlar ve bunu da hayatlarının her alanına yansıtmışlardır. Bunlardan bir tanesi de minberlerdir. Minberlerdeki bitkisel bezeme, yıldız sistemleri ve ayetler gibi bezemeler içerik düzlemini vermektedir.

Caminin taç kapılarının ihtişamının yanı sıra mihrabı da tasarım ve bezemesiyle Anadolu-Türk sanatı ve mimarisinde önemli bir yere sahiptir. Anadolu'daki en büyük taş mihraptır.

Kavram olarak camide imamın namaz kıldırırken cemaatin önünde durduğu oyuk ve girintili yer anlamına gelen mihrap, içerik düzleminde mabed, gayret göstermek, yönelmek, kible anlamına gelmektedir. Kuzey taç kapı ile aynı eksen üzerinde darüşşifa ile ortak güney duvarın ortasında yer almaktadır. Yatay ve düşey ekseninde yaradana bir yönelim çabası mihrap yoluyla sağlanır. Simgesel anlamda İslam kozmolojisine örnek teşkil etmiştir.

Kareye yakın dikdörtgen formuyla ve benzerlerine göre büyük boyutu ile ilgi çekmektedir. Ortadaki yarım yuvarlak mihrap nişi, adeta küçük bir mihrap görünümüne sahiptir. Mihrabın bazı bölümlerine, kuzey taç kapıdaki gibi yüzeyden taşkın bitkisel motifler yerleştirilmiştir. Buna karşılık mihrap nişinin köşelikleri ile kemer yüzeyleri daha sadedir. Darüşşifa taç kapısında pahlı ve çubuk silmelerin yüzeyleri mihraptaki gibi yalın tutulmuş ve belirli noktalarda tam ve yarım palmetler kümelenmiş ve palmet yüzeyleri yalın bırakılmıştır. Böylece mihrapta kuzey taç kapısı ve darüşşifa taç kapısında tasarım bağlamında ortak bir dil sağlanmıştır.

Kavram olarak bedensel veya ruhsal bir hastalığın son bulması için ayakta ve yatarak bakım hizmetlerinin verildiği mekan anlamına gelen darüşşifa, simgesel anlamda iyileşme hali, iyilik bulma, huzura erme, arınma, geçiş alanı anlamına gelmektedir. Cami kible cephesine bitişik bir iç avlu etrafında sıralanan kapalı avlulu üç eyvan ve bunların arasında yer alan farklı büyüklüklerde odalardan meydana gelmiştir. Üç yandan kapalı, tonoz örtülü ve ön kısmı dışa açık, eski İran kökenli bir mimari biçim olan eyvan, İslam mimarisinde yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Burada kapı veya eyvan kutsal bir mekana girişi veya geçişi belirler. Bu nedenle kapı veya eyvan, özellikle Selçuklu mimarisindeki uygulamalarda, yapının bütününden farklı bezeme öğeleri içerir. Bazı araştırmacılar tarafından yeryüzü ve gökyüzü kapısı olarak adlandırılan eyvanlar dinsel ve kozmolojik imgeler bağlamında değerlendirildiğinde kozmolojik göksel kapı sembolizminin birer yersel uygulaması olarak yorumlanmıştır.

Eyvanın sağ ve sol tarafında karşılıklı biri iç bükey diğeri ise dış bükey olan iki yelpaze kabartması bulunur. Bu iki yelpazenin birleşimi ortamdaki sesin akustiğini dengelerken aynı zamanda dişi ve erkeği temsil etmektedir. Bir bütün olan erkek ve dişi birbirlerinin tamamlayıcısıdır. Herhangi birinin yokluğu dengenin bozulduğuna işaret eder. Aynı zamanda bu yelpazeler darüşşifa taç kapısının iki yanında bulunan biri dişi diğeri erkek başı figürünün soyut halinin bir yansıması olduğu çıkarımına götürmüştür.

10. yüzyıldan itibaren İslamiyet'i kabul etmeye başlayan Türklerde Şaman kültürünün etkileri büyüktür. Dolayısıyla Müslüman olan Türklerde Şamanizm geleneklerinin çoğu, günümüze kadar devam gelmiştir. Darüşşifaya girerken ana eyvandaki duvarda 21 bölüme ayrılmış yelpazeyi andıran kabartma gün dönümünü belirlemektedir. Yelpazenin ortasında ve alt kısmında bulunan iki yılan kabartması tıp biliminin simgesidir. Günümüz kültüründe kendisine olumsuz anlamlar yüklenen bir hayvan olan yılan figürü neredeyse tüm eski kültürlerde gençliği ve sağlıklı yaşamın simgesi olarak kullanılmıştır. Darüşşifa içerisinde olması da sağlıklı yaşamın simgesi olarak kullanıldığı sonucuna götürmektedir.

Dünyada eşi ve benzeri olmayan ana eyvan tonozu, orta göbek noktası helezonik kilit taşı ile yapılmıştır. Ana eyvanın ortasındaki dönme hareketi içerik analizi bağlamında değerlendirildiğinde tasavvufi bir yoruma götürmüştür. Tasavvufi açıdan bakınca *Allahtan geldik yine Allaha döneceğiz* sonucuna ulaşılmıştır.

Darüşşifayı ön plana çıkaran özelliklerinden birisi de yoğun görsel simgelerle bezenmiş kapısıdır. Kavram olarak bir bina veya yapıya giriş çıkış yapılmasını sağlayan araç olarak tanımlanan kapı, içerik analizi bağlamında kutsallığa giden geçiş, giriş imgesi, geçiş alanı olarak tanımlanmıştır. Darüşşifa Kapısı Darüşşifanın giriş kapısıdır. Darüşşifa taç kapısının üst kısmında bulunan pencerenin hemen önünde pencereyi ikiye bölen ve binanın dengede durup durmadığını belirtmek için dönen bir denge sütunu bulunmaktadır. Tek başına bile büyük bir heykel olarak kabul edilebilecek bu sütun, palmet, lotus ve rumilerin iç içe geçtiği bir kabartma üzerinden doğarak yukarıya doğru incelmış ve tekrar kalınlaşarak etrafında Museviliğin sembolü olan dört adet altıgen yıldız işlenmiş bir sütun başına dönüşmüştür. Tasarım açısından incelendiğinde yıldızların sivri uçları kompozisyonu bozmamak adına yanyana getirilmiştir. Bu duruma Musevilikte kozmik doktrin ya da kabala incelemesi denmektedir. Bu doktrin evrenin tanrı tarafından nasıl ve kaç günde yaratıldığını anlatmaktadır.

Pencerenin sağ ve solundaki bitkisel bezemelerin ve rumilerin içerisinde yine içerisinde altıgen yıldız ve rumilerle bezenmiş mühürler vardır. Bu mühürler Süleyman mührüdür ve mührü çevreleyen hilal İslamiyet'in simgesidir. Bu sembol Tanrıyı temsil eden bir çeşit tılsımdır. Güç, iktidar ve saltanat simgesi olarak bu mühür gizli güçler düşünülerek tasvir edildiği gibi, bazı yerlerde de manevi güç, devamlılık ve iktidarın sembolü olarak kullanılmıştır. Taçkapıdaki mühürün ortasında motiflerle haç işareti işlenmiştir. Denge sütunu ile anlatımsal bir benzerlik bulunmaktadır. Musevi yıldızı,

süleyman mührü ve haç işaretleri her hangi bir inanç ayırımı gözetmeksizin darüşşifanın herkese açık bir yer olduğunu ifade etmektedir. Aynı zamanda Taç kapının sağında ve solunda bulunan kadın ve erkek başı figürü bulunmaktadır. Din dil, ırk, cinsiyet ayırımı yapmadan, adeta Mevlana Celaleddin Rumi'nin ünlü sözü "ne olursan ol gel" cümlesinin taşa işlenerek anıta dönüşmüş halidir. Tasarım ve içerik analizi bağlamında dil birliği ve bütünlüğü olduğu çıkarımına varılmıştır.

Çin, Hint, Hristiyan kültürlerinin figüratif sanat gelenekleriyle zamansal ve mekânsal açıdan çepeçevre sarılmış olan İslam sanatının en büyük özelliği insan figürüne mesafeli oluşudur. Bazı dönemlerde minyatür ve seramik eserlerde bunun dışına çıkılmış olsa da mimari bezemede üçboyutlu figürü dışlamıştır. Bunun sonucunda İslam mimarisi etkisini sadece mimari tasarımdan ve soyut bezemeden alan bir gelişme göstermiş ve o özelliğiyle mimaride yerini almıştır. Buna rağmen Darüşşifa taç kapısında bulunan insan tasvirleri yapının banilerinin şaman inancından tamamıyla kopmadıklarının göstermektedir. Bununla birlikte iç mekanda ve cephelerde tek düze görünen geometrik biçimli yazılar, mukarnas ve bitkisel metaforla zenginleştirilerek hareket sağlanmıştır. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası iç mekan ve cepheleri bu bezeme ve tasarım zenginliğinin dünya üzerindeki tek örneğidir.

Literatür incelendiğinde çoğu araştırmacının anılan motiflerin ya da bezeme unsurlarının küçük değişimlerini genel üslup değişimleriyle karıştırmaya meyilli oldukları gözlemlenmektedir. Oysaki üslup denilen şey bezemelerin tekrarı değil, yaratıcı bir şekilde kullanımından ötürü ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden üslubuyla hala taklit edilememiş mimari ve sanat ürünüdür. Sonuç olarak Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası, Anadolu Selçuklularının İslamiyet öncesi ve sonrası yoğun simgelerle bezenmiş mimari ve sanat pratiklerine hem yerel hem dış etkilerden beslenerek hem Şamanizimin hem tasavvufun anlam zenginliğini yansıttıkları, dünya mimari ve sanat tarihine bıraktığı önemli bir eserdir.

Bugüne kadar yapılmış araştırmalar incelendiğinde yapının iç mekanına dair yazılı ve görsel bilgi yok denecek kadar azdır. Aynı zamanda ulaşılan kaynaklarda yapıda kullanılan bezemelerin iç mekan ve cephe bağlamında benzerlikleri ve simgesel anlamları bakımından ele alınmadıkları görülmüştür. Bu çalışmada Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasında kullanılan kabartmaların iç mekan-cephe bağlamında hem mimari açıdan hem simgesel anlamlar açısından içerik analizi yapılmıştır. Bu bakımdan bu çalışmanın literatüre katkı sunacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Ali Turan Fotoğraf Arşivi, 2013.

Altın, Alper. Türk İslam Kubbelerinde Çarkıfelek Formları, *Sanat Tarihi Yıllığı*, 30(2021),29-80.

Akgün, Banu. Türk Süsleme Sanatında Hatailer, *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, 2007, 45-59.

Aktemur, Ali Murat. “Anadolu Selçuklu Devri Kayseri Yapılarında Taş Süslemeciliği.” Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, 1999.

Algan, Nusret. Anadolu Selçuklu Süsleme Anlatı Dili Üzerine Bir Deneme, İslam ve Sanat Tartışmalı İlmi Toplantı İstanbul 2015.

Altıntaş, Ayten. ed. *Anadolu Selçukluları ve Osmanlılar'da Tıp ve Darüşşifalar, Anadolu ve Osmanlı Şefkat Abideleri Şifahaneler*. İstanbul: Diasan Basım, 2012.

Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı II Anadolu Selçuklularından Beylikler Devrinin Sonlarına Kadar.*, İstanbul: Başbakanlık Müsteşarlığı Kültür Yayınları, 1973.

Aslanapa, Oktay, *Selçuklular Devri Mimari Anıtları Haritaları*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1971.

Arel, Hilmi. *Divriği Ulu Camii Kuzey Portalinin Mimari Kuruluşu*, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası Yapılışının 750. Yılı Hatıra Kitabı, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1978.

Arseven, Celal Esad. *Türk Sanatı*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1970.

Arseven, Celal Esad. *Türk Sanatı Tarihi- Menşeiinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar*. Cilt 1-2. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1956.

Arseven, Celal, Esad, “Palmet”, *Sanat Ansiklopedisi*, C: IV, 1994.

Artun, Ara. *Sanatın Orta çağı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997.

Ayvazoğlu, Beşir. *İslam Estetiği*. İstanbul, Ağaç Yayınları, 1992.

Bakırer Ömür, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yapı Malzemeleri”, *IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Seminer Bildirileri*, Selçuk Üniversitesi, Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya, 1994,165-181

Bakırer, Ömür. *Selçuklu Öncesi ve Selçuklu Dönemi Anadolu Mimarisinde Tuğla Kullanımı*. Ankara: ODTÜ Yayınları, 1981.

Ball, Pamela. *Tao Gizli Öğretisi*. İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları, 2007.

Başağaoğlu, İbrahim ve Bakır, Betül. “Anadolu Selçuklu Darüşşifalarında Mimariyi Etkileyen Öğeler.” *VIII. Türk Tıp Tarihi Kongresi - Kongreye Sunulan Bildiriler*. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas-Divriği, 2004.

Başaran, Cevat. “Anadolu Roma Çağı Lotus Palmet Örgesinde Tıp Gelişimi,” *Türk Arkeoloji Dergisi*, Ankara, Sayı 28,1989, 53-72.

Başkan, Seyfi. “Orta çağ Anadolusundaki Türk Sanatının Oluşumu”, *Kültür ve Sanat Dergisi* Sayı 62, (Akbank Yayınları, 1990), 8.

Baysal, Ali Fuat. *Konya Selçuklu Taş İşçiliğinde Rumi Motifler, Geleneksel Mimarinin Yaşayan İnsan Hazineleeri*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2014.

Baytop, Asuman. *Farmosôtik Botanik*, İstanbul, 1977.

Belli Oktay “Urartularda Hayat Ağacı İnancı.”, *Anadolu Araştırmaları*, sayı VIII, İstanbul. 1982

Berktaş, Halil, Ödekan Ayla ve Haasan Ümit. *Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devleti'ne Kadar Türkler*. İstanbul: Cem Yayınları, 2005.

Binan Can. “Kapı”,*Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C:2, İstanbul, 1993.

Botton Alain de. *Mutluluğun Mimarisi*. Çeviren Banu Tellioglu Altuğ. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014

Coşkun, İbrahim. “İslâm Sanatının Gelişimini Engelleyen Kimi Kelâmî Yorumlar”, İslam ve Sanat Tartışmalı İlmi Toplantı, İslâmî İlimler Araştırma Vakfı Tartışmalı İlmi Toplantılar Dizisi: 79,2015.

Cyril M. Harris, *Dictionary of Architecture and Construction*, New York: Fourth Edition, 2006.

Çakıl Âtıl, Arzu. “Rölyef Heykel”, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 14, (Yaz 2015), 1-10.

Çakmakoğlu Kuru, Alev. Orta çağ Anadolu Türk Mimarisinde Düğüm Motifi ve İkonografisi, *İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* ,Sayı 2008,Sayı 51 ,s.23-52.

Çam, Nusret. *İslamda Sanat Sanatta İslam*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.

Çatakoğlu, Mehmet Şerif. “Anadolu Selçuklu Dönemi İlmi Faaliyetleri ve Bu Faaliyetlerin Osmanlı Kuruluş Dönemi İlmi Faaliyetlerine Tesiri.”, Yüksek lisans tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2002.

Çoruhlu Yaşar. “Anadolu Selçuklu Taş Süsleme Sanatında Yıldız Sistemleri,” *Antika Dergisi*, Sayı 34, İstanbul, 1988.

Çoruhlu, Yaşar. () “Kültigin’in Baş Heykeli’nin İkonografik Bakımdan Tahlili.”, *MSÜ. Fen – Edebiyat Fakültesi Dergisi*, sayı: 1, İstanbul, (1991), 118.

Çoruhlu, Yaşar. *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi (Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dini ve Edebi Tasavvurlara Göre)*, İstanbul: Seyran Yayınevi, 1995.

Demiriz Yıldız.” A C A N T H U S; Türkiye'nin Arkeoloji ve Sanat Tarihi Terminolojisine Yanlış Adla Girmiş Bir Bitki Motifi”, *Sanat Tarihi Dergisi*, Cilt:3 Sayı 3, (1984), 19.

Demiriz, Yıldız. *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*. (İstanbul: Lebîb Yalkın Yayınları, 2000.

Demiriz, Yıldız. *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2000.

Diyarbakırlı, Nejat. *Hun Sanatı*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1972.

Erbek, Güran. (1986). “Dokuma, İşleme ve Örgülerdeki Koç Boynuzu Örgesi.” *Antika Dergisi*, 10.

Erdemir, Demirhan. *Tıp Tarihi*. İstanbul: Nobel Kitabevleri, 2014.

Erdemir, Yaşar. *Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi*. Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, 2001.

Erdoğan, Mehmet Ali. “Albert Gabriel’den Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası.” *Sivas Şehir Kültürü Dergisi* Hayat Ağacı Özel Sayı Sayı 19,(2012), 111-115.

Eser, Erdal. *Divriği Yapı Topluluğu, Bir 13.Yüzyıl Anadolu Aşk Hikayesi*. Sivas, 2017.

Esin, Emel. *Türk Kozmolojisine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2001.

Fazlıoğlu, İhsan. “Selçuklular döneminde Anadolu’da felsefe ve bilim (bir giriş)”, *Cogito* 29, (2001), 152-167.

Gabriel, Albert. *Monuments Turcs D Anatolie, La Grande Mosquee, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası*, Yapılışının 750. Yılı Hatıra Kitabı, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1978

Grabar, Oleg. *İslam Sanatının Oluşumu*, Çeviren Nuran Yavuz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.

Güler, Mustafa ve Aktuğ Kolay, İlknur. “12. Yüzyıl Anadolu Türk Camiileri”, *itüdergisi/a mimarlık planlama tasarım*, 5 /2 (2010) Kısım I: 83-90.

<http://www.sivas.gov.tr/divrigi-ulu-camii-ve-darussifasi> (Erişim Mart 2022)

<https://erdem.gov.tr/tam-metin/272/tur> (Erişim Eylül2021)

<https://islamansiklopedisi.org.tr/ahmed-nakkas-el-hilati>(Erişim Tarihi Mart 2022)

- <https://islamansiklopedisi.org.tr/cihannuma--katip-celebi> (Erişim Aralık 2021)
- <https://islamansiklopedisi.org.tr/mengucukluler> (Erişim Aralık 2021)
- <https://islamansiklopedisi.org.tr/samanizm> (Erişim Aralık 2021)
- <https://islamansiklopedisi.org.tr/seyahatname--evliya-celebi> (Erişim Aralık 2021)
- <https://islamansiklopedisi.org.tr/suleyman-sah-ii> (Erişim Aralık 2021)
- <https://kulturenvanteri.com/yer/divrigi-ulu-camii/divrigi-ulu-camii-2/> (Erişim Nisan 2022)
- <https://kulturportali.gov.tr/turkiye/sivas/ilprojeleri/divrigi-ulu-camii-ve-darussifasi-rolove-restorasyon-ve-restitusvon-projesi-calismalari> (Erişim Mart 2022)
- <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Cin-suresi/5465/18-ayet-tefsiri> (Erişim Mart 2020)
- <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Y%C3%BBsuf-suresi/1635/39-41-ayet-tefsiri> (Erişim Mart 2020)
- <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Aralık 2021)
- <https://www.dunyaflor.com/ic-mekan-kavrami> (Erişim Ocak 2022)
- <https://www.sanattarihci.com/divrigi-ulu-camii/> (Erişim Nisan 2021)
- <https://www.sozcu.com.tr/hayatim/kultur-sanat-haberleri/kultur-mirasinin-restorasyonu-yeniden-basliyor/> (Erişim Mart 2022)
- İbni Bibi, El Evamirü'l-Ala'ıye Fi'l-Umuri'l-Ala'ıye (Selçuk Name), C.I-II, Ankara, 1996.
- Karamağaralı, Beyhan. "İç İçe Daire Motiflerinin Mahiyeti Hakkında." *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan* içinde, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1993.
- Karpuz, Haşım, İslâm Öncesi Türk Sanatının İslâmi Döneme Etkisi. Türkler, C.6. Ankara, 2002.
- Kayhan Pınar. "Simge Yapıların Tasarımcı – Kullanıcı Bağlamında İmgesel Analizi.", Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2015.
- Kemaloğlu, Muhammed. "XI.-XIII. Yüzyıl Türkiye Selçuklu Devletinde Eğitim-Öğretim (Medreseler)", *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 5, (2), (2015). 89-106.
- Kesik Muharrem. *Türkiye Selçuklu Devleti Tarihi Sultan I.Mesud Dönemi(1116-1155)*. Ankara: TTK Yayınları, 2003.
- Kesik, Muharrem, "(EMÎR (MELİK) GAZİ (1104-1134))", *Avrasya İncelemeleri Dergisi (AVİD)*, III/2 (2014), 157-181.

Kesik, Muharrem, Türkiye Selçukluları Ve Anadolu Beylikleri Tarihi Tarih Lisans Programı İstanbul Üniversitesi Açık Ve Uzaktan Eğitim Fakültesi, 2010

Keskiner, Cahide. *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler -Hatai-*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.

Kuban, Doğan, *Cennetin Kapıları, Divriği Ulu Camisi ve Şifahanesi'nde Hürremşah'ın Yontu Sanatı*. İstanbul: Yem Yayın, 2010.

Kuban, Doğan. *Divriği Mucizesi, Selçuklular Çağında İslam Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme*. İstanbul.: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Kuban, Doğan. *Divriği Mucizesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

Kuban, Doğan. *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Kuban, Doğan. *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1995.

Kuyrukçu, Emine Yıldız. “Anadolu Selçuklu Medreselerinin Yapısal ve Mekânsal Özellik Bağlamında Değerlendirilmesi: Konya Sırçalı Medrese Örneği”, *Online Journal of Art and Design*, 8, 1, (January, 2020), 1-19.

Mülayim, Selçuk. *İslam Sanatı*. Ankara: İsam Yayınları, 2018.

Mülayim, Selçuk. *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982.

Mülayim, Selçuk. *Araştırmacıya Notlar*. İstanbul : Kişisel Yayın, 2008.

Ödekan, Ayla. “Bezeme”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1997.

Ögel, Semra. *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1966.

Ögel, Semra. *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*, İstanbul: Akbank Yayınları, 1994.

Önge, Yılmaz. *Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'ndaki Teknik ve Estetik Özellikler, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası Yapılışının 750. Yılı Hatıra Kitabı*, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1978.

Önge, Yılmaz. *Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'nda Günümüze Kadar Yapılmış Olan Onarımlar Değişiklikler ve İlaveler*. Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası Yapılışının 750. Yılı Hatıra Kitabı, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1978.

Öngül Ali, *Anadolu Selçukluları*. İstanbul: Çamlıca, 2018.

Önkol Ertunç, Çiğdem. “13. Yüzyıl Anadolu Taçkapıları'nda Bulunan Kuşatma Kemerleri Tezyinatı Hakkında Bir Değerlendirme,” *Kalemisi*, Cilt 6, Sayı 11, (2018), 19-39.

- Önkol Ertunç, Çiğdem. “Anadolu Selçuklu Taçkapılarında Kavsara Sistemi”, *Lale Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi*, (Ocak-Haziran 2020,):74-83.
- Özbek, Yıldırım. *Osmanlı Beyliği Döneminde Taş Süsleme (1300-1453)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Özcan, Koray. “Anadolu-Türk Kent Tarihinden Bir Kesit: Selçuklu Döneminde Anadolu-Türk Kent Model(ler)i.” *Bilig* (Yaz / 2006) 38: 161-184
- Öztürk Murat. “İslamiyet’ten Önce Türklerin Din Anlayışı ve Gök Tanrı Dini.” *History Studies International Journal of History*, Volume 5 Issue 2, A Tribute to Prof. Dr. Halil INALCIK (March, 2013), 327-346.
- Pedram Rezaia. “Symbol of Lotus in Ancient World”. *Life Science Journal*. 8/3(2011), 309-312.
- Peker, Ali Uzun. “Anadolu Selçuklularının Anıtsal Mimarisi Üzerine Kozmoloji Temelli Bir Anlam Araştırması.” Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 1996.
- Peker Ali Uzun. “Divriği Ulucamii ve Darüşşifası.” *Tasarım Merkezi Dergisi*, Anadoludan (2007), 18-24.
- Peker Ali Uzun. “Selçuklu Mimarisinde Anlam”, Kayseri BÜSAM Şehir Akademi Bahar Dönemi Konferansı, 2017.
- Pfeiffer-Taş, Şule. *Funde und Befunde aus dem Schachtbrunnen im hamam III in Ayasuluk/Ephesos, Eine schamanistische Bestattung aus dem 15. Jahrhundert*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 2010.
- Pfeiffer-Taş, Şule. “Süvari, Seyis, At ve Köpek- Ayasuluk’ta Kuyu Kurbanları”, *Birinci Uluslararası Türk Sanatı ve Arkeolojisi Sempozyumu 25-27 Nisan 2007 Konya, Konya Kitabı X, Özel sayı, Prof. Dr. Rüçhan Arık- Prof. Dr. Oluş Arık’a Armağan*, Konya, 2007, 629-638.
- Rona, Zeynep ve Beykan, Müren, “Rölyef” Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Yem Yayınevi. 1997.
- Sakaoğlu, Necdet. *Türk Anadolu’da Mengücekoğulları*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1971.
- Sakaoğlu, Necdet. *Yitik Bir Anadolu Beyliği Mengücekoğulları*. İstanbul: Alfa Yayınları, 2017.
- Sarıcık, Murat. *İlim Şehrinin Kapısı Hz. Ali*, İstanbul: Nesil Yayınları, 2010.
- Semerci, Fatih. “Anadolu Selçuklu Medreselerinin Cephesel ve Mekansal Kalite Analizi: Sivas Kenti Örneği.” *İslam Medeniyetleri Araştırmaları Dergisi (İMAD)*, Cilt: 2/Sayı:3(2017), 296-298.

Songur, Haluk ve Saygın, Tuba. “Şifahaneden Hastaneye: Sağlık Kuruluşlarının Değişimine Genel Bir Bakış.” *Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19, (2014/1),199-212.

Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2012.

Şaman Doğan, Nermin. *Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007.

Şaman Doğan, Nermin,ve Yazar, Turgay. Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Mimari süslemesinde Küre, Küre ve Koni Kesiti/Kabara, Rozet. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2013 Güz (19), 221-244.

Şengül, Enver. “Kültür Tarihi İçinde Müzikle Tedavi ve Edirne Sultan II. Bayezid Darüşşifası.” Yüksek lisans tezi. Trakya Üniversitesi, 2008.

Şenyurt, Zeynep Ceran. “Haseki Darüşşifası Mimari Değerlendirmesi ve Koruma Sorunları.” Yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2011.

Tansuğ, Sezer. *Karşıtı Aramak*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Tarihi Yayınları, 1983.

Taşçı, Aydın. "Selçuklu Mimarî Süslemesindeki Alcı ve Taş Kabartma İnsan Figürlerinin Köken ve Gelişimi." *Vakıflar Dergisi*, 27 (1998) 47-64.

Telyakar, Zeynep. “Mekan ve Form İlişkisinde İkonik Bir Yaklaşım: Starcitecture Tasarım Anlayışı.” Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2018.

Tuncer, Orhan Cezmi. “Anadolu Selçuklu Taçkapılarında Mukarnas”, *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi*, Konya : S.Ü. Basımevi, C.II. 2001, 361-387.

Turan, Bakır, Sitare "Geçmişten Günümüze Türk Çini Sanatında Tasarım". *2000'li Yıllarda Türkiye'de Geleneksel Türk El Sanatlarının, Sanatsal, Tarımsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyumu Bildirileri*, Ankara, 1999.

Türel, İdil. “Türk Sanatında Altı Köşeli Yıldız.” Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2006.

URL1,

<https://www.google.com/maps/place/Divri%C4%9Fi+Ulu+Camii+ve+Dar%C3%BC%C5%9F%C5%9Fifas%C4%B1/@39.3710404,38.1217723,72m/data=!3m1!1e3!4m6!3m5!1s0x0:0x80302ae2ec506f34!4b1!8m2!3d39.371077!4d38.1217119> (Erişim Nisan 2022)

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Tarihi Anadolu Selçukluları Ve Anadolu Beylikleri Hakkında Bir Mukaddime İle Osmanlı Devleti'nin Kuruluşundan İstanbul'un Fethine Kadar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1998.

- Ülgen, Ali Saim. “Divriği Ulu Camii ve Dar’üş-Şifası”, *Vakıflar Dergisi*, 5,(1962), 93-98.
- Ünver, Ebru. “Mekanın Düşey Bileşeni Duvarın Zaman ve Teknolojiye Bağlı Olarak Gelişimi ve Dönüşümü.” Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 2007.
- Ünver, Süheyl, *50 Türk Motifi*. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları, 1990.
- Ünver, Süheyl. *Doğuda Kitap Süslemelerinden Bir Kısım Geçmeler Hakkında*. İstanbul: Cumhuriyet, 1947.
- Vardar, Berke (1988), *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: ABC Yayınları. S111
- Yasa, Azize. “Anadolu Selçukluları Döneminde Türk- İslam Şehri Olarak Konya.” Doktora tezi Hacettepe Üniversitesi, 1996.
- Yavaş, Alptekin. Anadolu Selçuklu Banilerinin Politik Yaşamlarıyla Mimari Faaliyetleri Arasındaki İlişkiler, TÜBARXXVIII-/2010-Güz, s.411.
- Yavuz Tükel, Ayşıl. *Divriği Ulu Camisi Hüsnî Mahfeli Tonozu*, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası Yapılışının 750. Yılı Hatıra Kitabı, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1978.
- Yavuz, Şeyda. “Süsleme Sanatlarında Rumi Motifi ve Tarihsel Gelişimi.” Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, 2008.
- Yelen, Resul.” İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar” *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* cilt 1 özel sayı-2(2017), 1-18.
- Yıldırım, Ali., Ve Şimşek, Hasan. *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yay., 2008.
- Yıldız, Hakkı Dursun. *Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi*. İstanbul: Çağ Yayınları, 1989.
- Yöndemli, Fuat. *Tarih Öncesinden Günümüze Yılan*. Ankara: Piramit Yayıncılık, 2004.
- Yücel, Yaşar ve Sevim, Ali. *Türkiye Tarihi, C. I*, Ankara: T.T.K. Yayınları, 1989.
- Wilkinson, Kathryn. *Semboller ve İşaretler*, İstanbul:Alfa Yayınevi,2011.
- Worringer, Wilhelm. *Soyutlama ve Özdeşleyim*. Çeviren İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.

TURNITIN RAPORU

Ali Turan

ORJİNALLİK RAPORU

% **18**

BENZERLİK ENDEKSİ

% **17**

İNTERNET KAYNAKLARI

% **4**

YAYINLAR

% **5**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

static.dergipark.org.tr:8080

İnternet Kaynağı

% **1**

2

dergipark.org.tr

İnternet Kaynağı

% **1**

3

www.okumedy.com

İnternet Kaynağı

% **1**

4

acikbilim.yok.gov.tr

İnternet Kaynağı

% **1**

5

polen.itu.edu.tr

İnternet Kaynağı

% **1**

6

docplayer.biz.tr

İnternet Kaynağı

% **1**

7

mimtar.files.wordpress.com

İnternet Kaynağı

% **1**

8

hayatagacidergisi.com

İnternet Kaynağı

<% **1**

9

divrigisadikozgurdh.saglik.gov.tr

İnternet Kaynağı

<% **1**

10	es.scribd.com İnternet Kaynağı	<% 1
11	www.gorselsanatlar.org İnternet Kaynağı	<% 1
12	doczz.biz.tr İnternet Kaynağı	<% 1
13	docs.neu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
14	www.yyusbedergisi.com İnternet Kaynağı	<% 1
15	archive.org İnternet Kaynağı	<% 1
16	www.infolla.com İnternet Kaynağı	<% 1
17	GÜLER, Mustafa and KOLAY, İlknur, Aktuğ. "12. yüzyıl Anadolu Türk camileri", İstanbul Teknik Üniversitesi, 2006. Yayın	<% 1
18	acikerisim.cumhuriyet.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
19	theearthhistoryjournal.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
20	www.acarindex.com İnternet Kaynağı	<% 1

21	www.adjournal.net İnternet Kaynağı	<% 1
22	www.tukav.org.tr İnternet Kaynağı	<% 1
23	www.uslanmam.com İnternet Kaynağı	<% 1
24	issuu.com İnternet Kaynağı	<% 1
25	www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<% 1
26	Submitted to Akdeniz University Öğrenci Ödevi	<% 1
27	www.yollardan.com İnternet Kaynağı	<% 1
28	acikerisim.erbakan.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
29	Emre Sen, Fatma Gulpinar. "SYMBOL OF THE SUN IN DIFFERENT CULTURES", Ulakbilge Dergisi, 2019 Yayın	<% 1
30	starcephe.com İnternet Kaynağı	<% 1
31	divrigidernegi.com İnternet Kaynağı	<% 1

32	kutluozen.com İnternet Kaynağı	<% 1
33	doczz.net İnternet Kaynağı	<% 1
34	islamansiklopedisi.org.tr İnternet Kaynağı	<% 1
35	ŞAMAN DOĞAN, Nermin and YAZAR, Turgay. "ANADOLU SELÇUKLU VE BEYLİKLER DÖNEMİ MİMARİ SÜSLEMESİNDE KÜRE, KÜRE VE KONİ KESİTİ/KABARA, ROZET", Hacettepe Üniversitesi, 2013. Yayın	<% 1
36	www.yolculuk.com.tr İnternet Kaynağı	<% 1
37	omerhekimasm.gov.tr İnternet Kaynağı	<% 1
38	fba.ius.edu.ba İnternet Kaynağı	<% 1
39	nek.istanbul.edu.tr:4444 İnternet Kaynağı	<% 1
40	9lib.net İnternet Kaynağı	<% 1
41	tarihvakti.com İnternet Kaynağı	<% 1

42	dergipark.gov.tr İnternet Kaynağı	<% 1
43	iyiturks.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
44	www.tarihtarih.com İnternet Kaynağı	<% 1
45	arkeopolis.com İnternet Kaynağı	<% 1
46	usad.selcuk.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
47	www.dunyaflor.com İnternet Kaynağı	<% 1
48	www.travelerbase.com İnternet Kaynağı	<% 1
49	Submitted to Selçuk Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
50	www.beyaztarih.com İnternet Kaynağı	<% 1
51	www.scribd.com İnternet Kaynağı	<% 1
52	acikerisim.pau.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<% 1
53	dergipark.Org.Tr İnternet Kaynağı	<% 1

54	Submitted to Ataturk Universitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
55	acikerisim.dicle.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
56	www.gecekitapligi.com İnternet Kaynağı	<% 1
57	www.uygurastirmalari.com İnternet Kaynağı	<% 1
58	www.kirmizilar.com İnternet Kaynağı	<% 1
59	Submitted to Mimar Sinan Guzel Sanatlar University Öğrenci Ödevi	<% 1
60	www.e-tarih.net İnternet Kaynağı	<% 1
61	avesis.hacettepe.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
62	earsiv.odu.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<% 1
63	paperity.org İnternet Kaynağı	<% 1
64	tekstilbilgi.net İnternet Kaynağı	<% 1
65	web.archive.org İnternet Kaynağı	

		<% 1
66	Submitted to Middle East Technical University Öğrenci Ödevi	<% 1
67	www.altayli.net İnternet Kaynağı	<% 1
68	www.mod.atilim.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
69	Submitted to Inonu University Öğrenci Ödevi	<% 1
70	Submitted to Atilim University Öğrenci Ödevi	<% 1
71	ehlisunnnetde.tr.gg İnternet Kaynağı	<% 1
72	tarihkitabi.com İnternet Kaynağı	<% 1
73	www.talid.org İnternet Kaynağı	<% 1
74	Cigdem Onkol Ertunc. "ASSESSMENT OF SIEGE ARCH IN THE 13TH CENTURY ANATOLIAN SELJUKS PERIOD OF PORTALS", Kalemisi Dergisi, 2018 Yayın	<% 1
75	acikerisim.iku.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1

76	acikerisimarsiv.selcuk.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<% 1
77	idildergisi.com İnternet Kaynağı	<% 1
78	turuz.com İnternet Kaynağı	<% 1
79	www.journals.istanbul.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
80	Submitted to The Scientific & Technological Research Council of Turkey (TUBITAK) Öğrenci Ödevi	<% 1
81	www.sivaslidernekler.com İnternet Kaynağı	<% 1
82	acikerisim.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
83	kaynakca.hacettepe.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
84	lobi.8m.net İnternet Kaynağı	<% 1
85	www.kenthaber.com İnternet Kaynağı	<% 1
86	www.sadibayram.com İnternet Kaynağı	<% 1
87	www.turkmitolojisi.com İnternet Kaynağı	<% 1

		<% 1
88	Submitted to Uludag University Öğrenci Ödevi	<% 1
89	abidatsanat.com İnternet Kaynağı	<% 1
90	www.dilimiz.gen.tr İnternet Kaynağı	<% 1
91	acikerisim.kku.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
92	pt.scribd.com İnternet Kaynağı	<% 1
93	Submitted to Canakkale Onsekiz Mart University Öğrenci Ödevi	<% 1
94	GÜNEŞ, Ahmet. "Bir eserin mimarisini göstergebilimsel bir yaklaşımla okuma ya da mimari göstergebilim: Divriği Ulucamii ve Darüşşifası", Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi, 2013. Yayın	<% 1
95	app.trdizin.gov.tr İnternet Kaynağı	<% 1
96	cemoka23.wordpress.com İnternet Kaynağı	<% 1

97	paperzz.com İnternet Kaynağı	<% 1
98	www.sehivmedeniyetdergisi.org İnternet Kaynağı	<% 1
99	Blog.milliyet.com.tr İnternet Kaynağı	<% 1
100	earsiv.anadolu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
101	intoba.org İnternet Kaynağı	<% 1
102	uqusturk.wordpress.com İnternet Kaynağı	<% 1
103	ŞAHBAZ, Mehibe. "İLK TÜRK BEYLİKLERİNİN FETİHLERİ, SOSYAL VE ", Erzincan Üniv. Fen Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bl., 2017. Yayın	<% 1
104	KAYNAR, Hülya and TONUS, Emine. "SİVAS' TAKİ SELÇUKLU DÖNEMİ YAPILARINDA KULLANILAN BEZEME UNSURLARI ve EL SANATLARINA YANSIMALARI", Türk İslam Medeniyeti İlmi Araştırmalar Enstitüsü, 2014. Yayın	<% 1
105	b3b7dd1a-d8cb-4579-8cfc-f21897e0f1ee.filesusr.com İnternet Kaynağı	<% 1

106	openaccess.firat.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
107	produccion-uc.bc.uc.edu.ve İnternet Kaynağı	<% 1
108	www.facebook.com İnternet Kaynağı	<% 1
109	www.haberler.com İnternet Kaynağı	<% 1
110	yusufkaymakci.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
111	akmb.gov.tr İnternet Kaynağı	<% 1
112	isamveri.org İnternet Kaynağı	<% 1
113	ozbeoz.com İnternet Kaynağı	<% 1
114	sanattarihidersleri.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
115	www.main-board.com İnternet Kaynağı	<% 1
116	www.zarakultur.com İnternet Kaynağı	<% 1
117	Dergipark.Org.Tr İnternet Kaynağı	<% 1

118	Submitted to Istanbul Medeniyet Āniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
119	docplayer.net İnternet Kaynağı	<% 1
120	dspace.ankara.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
121	ia601907.us.archive.org İnternet Kaynağı	<% 1
122	kipdf.com İnternet Kaynağı	<% 1
123	sbedergi.sdu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
124	tez.sdu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
125	www.sozcu.com.tr İnternet Kaynağı	<% 1
126	ÖZCAN, Koray. "Anadolu'da Selçuklu Kentler Sistemi ve Mekansal Kademelenme (1)", ODTÜ, 2006. Yayın	<% 1
127	ATIL ÇAKIR, Arzu. "Rölyef Heykel", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak., 2015. Yayın	<% 1
128	Sinem Erdoğan İşkorkutan. "The 1720 Imperial Circumcision Celebrations in	<% 1

Istanbul", Brill, 2021

Yayın

129	abakus.inonu.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<% 1
130	adudspace.adu.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<% 1
131	openaccess.ogu.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<% 1
132	vdocuments.site İnternet Kaynağı	<% 1
133	www.radikal.com.tr İnternet Kaynağı	<% 1
134	65940eec-f6c1-49bd-bd74-9d315dfe3466.filesusr.com İnternet Kaynağı	<% 1
135	Submitted to Istanbul Aydin University Öğrenci Ödevi	<% 1
136	YAVAŞ, Alptekin. "Anadolu Selçuklu banilerinin politik yaşamlarıyla mimari faaliyetleri arasındaki ilişkiler", Prof. Dr. Nazım Hikmet POLAT, 2010. Yayın	<% 1
137	dspace.gazi.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
138	ipfs.io İnternet Kaynağı	

		<% 1
139	karadolek.tr.gg İnternet Kaynağı	<% 1
140	katalogtarama.cekulvakfi.org.tr İnternet Kaynağı	<% 1
141	okuryazarim.com İnternet Kaynağı	<% 1
142	www.flickr.com İnternet Kaynağı	<% 1
143	www.historystudies.net İnternet Kaynağı	<% 1
144	www.inovasyon.org İnternet Kaynağı	<% 1
145	www.kilsanblog.com İnternet Kaynağı	<% 1
146	Mahmut Sami Ozturk, Mustafa Turker Turkoglu. "THE APPLICABILITY OF ANATOLIAN SELJUKS ART'S GEOMETRY TO TODAY'S CITY AESTHETIC (IN KONYA REGION)", Idil Journal of Art and Language, 2016 Yayın	<% 1
147	Sylvie Yona Waksman, Jacques Burlot, Beate Böhlendorf-Arslan, Joanita Vroom. "Moulded ware production in the Early Turkish/Beylik	<% 1

period in western Anatolia: A case study from
Ephesus and Miletus", Journal of
Archaeological Science: Reports, 2017

Yayın

148	acikerisim.fsm.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<% 1
149	books.openedition.org İnternet Kaynağı	<% 1
150	zir.nsk.hr İnternet Kaynağı	<% 1
151	Suzan Yalman. "ALA AL-DIN KAYQUBAD ILLUMINATED: A RUM SELJUQ SULTAN AS COSMIC RULER", Muqarnas Online, 2012 Yayın	<% 1
152	hdl.handle.net İnternet Kaynağı	<% 1
153	shelllog.com İnternet Kaynağı	<% 1
154	www.sabah.com.tr İnternet Kaynağı	<% 1
155	cdn.istanbul.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1

Alıntıları çıkart

üzerinde

Eşleşmeleri çıkar

Kapat

Bibliyografyayı Çıkart Üzerinde

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı: Ali TURAN

Öğrenim Durumu:

Derece	Alan	Üniversite	Yıl
Lisans	Heykel	Akdeniz Üniversitesi	2008
Yüksek Lisans	İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı	Atılım Üniversitesi	2022

İş Deneyimi:

Çalıştığı Yer	Görev	Yıl
-	-	-

Yabancı Diller: İngilizce

Yayınlar:

Tarih: (Savunma Tarihi) 19 Nisan 2022