



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI PROGRAMI**

**SİVAS DİVRİĞİ ULU CAMİİ ve ŞİFAHANESİ'NİN RUMİ MOTİFLERİNİN
YORUMLANARAK TEZHİP SANATINDA UYGULANMASI (ESER METNİ)**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MÜZEYYEN NİDA ÖZBENİM

İSTANBUL-2021



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI PROGRAMI**

**SİVAS DİVRİĞİ ULU CAMİİ ve ŞİFAHANESİ'NİN RUMİ MOTİFLERİNİN
YORUMLANARAK TEZHİP SANATINDA UYGULANMASI (ESER METNİ)**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MÜZEYYEN NİDA ÖZBENİM

(180301010)

DANIŞMAN

(Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Nasuhi Çelebi)

İSTANBUL-2021

28/ 06/2021

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı'nda 180301010 numaralı Müzeyyen Nida ÖZBENİM'in hazırladığı "Sivas Divriği Ulu Camii ve Şifahanesinin Rumi Motiflerinin Yorumlanarak Tezhip Sanatında Uygulanması (ESER METNİ)" konulu Geleneksel Türk Sanatları tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, 28/06/2021 Pazartesi günü saat 11:00'da yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** karar verilmiştir.

Düzeltilme verilmesi halinde:

Adı geçen öğrencinin Tez Savunma Sınavı tarihinde, saat: da yapılacaktır.

Tez Adı Değişikliği Yapılması Halinde: Tez adının
.....
.. şeklinde değiştirilmesi uygundur.

Jüri Üyesi	Tarih	İmza
(Danışman) Dr. Öğr. Üyesi Mustafa N. ÇELEBİ	28/06/2021	KABUL
Dr. Öğr. Üyesi Nihal ARACI	28/06/2021	KABUL
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Savaş ÇEVİK	28/06/2021	KABUL
(İkinci Danışman)		
*	[.../ .../20...]	
*	[.../ .../20...]	

*2. Danışman varsa doldurulacak

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağlı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

Müzeyyen Nida Özbenim

SİVAS DİVRİĞİ ULU CAMİİ ve ŞİFAHANESİNİN RUMİ MOTİFLERİNİN YORUMLANARAK TEZHİP SANATINDA UYGULANMASI (ESER METNİ)

Müzeyyen Nida Özbenim

ÖZET

Sivas Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi, Mengücek Beyi Şahinşah'ın torunu Ahmet Şah tarafından 1223 yılında yapımına başlatılıp 1228 yılında bitirilmiştir. Moğol baskınları nedeniyle yapının yarım kaldığı ve tam olarak bitirilmediği sanat tarihçileri tarafından düşünülmektedir.

Anadolu'ya ait anlamındaki rumi motifi tezhip sanatının ana motif unsurlarından olup, pek çok yazma eserde nadide örneklerin verildiği görülür. Anadolu'nun Sivas Divriği ilçesinde bulunan Cami ve Şifahanenin Taçkapıları incelendiğinde rumi motif kurguları ön planda bulunmaktadır. Kendine has tipolojisi ve motif tasarımlarıyla dikkat çekmekte olan rumi motiflerinin tezhip sanatında yorumlanarak kullanılması tez konumuzun ana fikrini oluşturmaktadır.

Çalışmamızda Cami ve Şifahane hakkında bilgiler verilerek Taçkapılar üzerinde durulmuş, kullanılan motifleri daha iyi anlayabilmek için sembolik anlamlarına değinilmiştir. Yapı üzerindeki motif ve desen kurgusuna hâkim olabilmek için yer yer fotoğraflar ile desteklenerek anlatılmıştır. Rumi motifinin tarihçesi ile birlikte zaman içerisinde motifin oluşum sürecine yer verilerek, kapılar üzerindeki dikkat çeken motiflerin analizi yapılmış, böylelikle rumi motif tipolojisinin daha iyi anlaşılması amaçlanmıştır.

Bu araştırmalar ışığında hazırlanan tezde, tezhip sanatının temel kuralları korunarak desen ve kurgu itibarı ile rumi motifine yeni bir bakış açısı kazandırmak, mimari yüzey üzerindeki motiflerin tezhip sanatında kullanımı amaç edinilerek altı adet eser uygulaması yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Selçuklu, Sivas Divriği Ulu Cami, Taçkapı, Rumi, Motif, Tezhip, Sanat.

INTERPRETING THE RUMİ MOTİFS FOUND İN SİVAS ULU MOSQUE FOR APPLİCATION İN ART OF İLLUMINATION (TEXT OF ART WORK)

Müzeyyen Nida Özbenim

ABSTRACT

Sivas Divrigi Ulu Mosque and Şifahane was started to be built by Ahmet Shah, the grandson of Mengücek Bey Şahinşah, in 1223 and finished in 1228. It is thought by art historians that the building was left unfinished and not completely finished due to the Mongolian raids.

Rumi motif, which means belonging to Anatolia, is one of the main motif elements of the art of illumination, and it is seen that rare examples are given in many manuscripts. When the portals of the Mosque and Şifahane in Sivas Divrigi district of Anatolia are examined, rumi motif models are in the foreground. The use of rumi motifs, which attract attention with their unique typology and motif designs, in the art of illumination constitutes the main idea of this thesis.

In this thesis, information about the Mosque and Şifahane was given, and the Crown Gate were emphasized, and their symbolic meanings were mentioned in order to better understand the motifs used. In order to understand the motif and pattern setup on the building, it is explained by supporting it with photographs. With the history of the Rumi motif, the formation process of the motif over time was included and the striking motifs on the doors were analyzed, thus it was aimed to better understand the rumi motif typology.

In the thesis prepared with these studies, six works of art were applied with the aim of preserving the basic rules of the art of illumination, giving a new perspective to the rumi motif in terms of design and plan, and using the motifs on the architectural surface in the art of illumination.

Keywords: Seljuk, Sivas Divrigi Ulu Mosque, Crown Gate, Rumi, Motif, Illumination, Art.

ÖNSÖZ

Sivas Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi'nin Rumi Motifleri Desen Analizlerinin Yapılarak Yorumlanması ele alındığı tez çalışmasında, Anadolu Selçuklu Beyliklerinden Mengücekli Beyliği'nin ortaya koymuş olduğu Camii ve Şifahane üzerinden kapsamlı bir araştırma yapılmıştır. Bu incelemeler ışığında klasik tezhip sanatı ile elde edilen veriler birleştirilerek altı adet eser uygulaması ile Tezhip sanatının, sadece yazma eserlerden değil, mimari eser üzerinde bulunan motif ve farklı kompozisyon kurallarının günümüz tezhip sanatını biçimlendirdiğini göstermeyi amaçlamaktadır.

Rumi motifi, Sivas Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi mimari ve sanatsal anlamda benzeri olmayan bir başyapıt sayılmış, UNESCO tarafından 'Dünya Kültür Mirası' listesine alınmıştır. Taçkapıların yüzey bezemeleri üzerindeki rumi motifleri, ana motif unsurunu teşkil ettiğinden ve insana hayranlık uyandıracak nitelikte bir bezemeye sahip olduğundan uygulama alanı olarak seçilmiştir. Yapıda bulunan rumi motiflerinin tasarım açısından kendine has bir kurguyu içerisinde barındırması, Divriği Ulu Camii ve Şifahanesini konu edinmemde önemli bir yer teşkil etmektedir. Her bir motif kendi içerisinde özel bir tasarımla kurgulanmış ve eşsiz bir ustalık ile bezenmekte olup, günümüz sanatçılara ilham kaynağı olarak tezhip sanatı ile ilgilenenler için bulunmaz bir rumi motif tipolojisini içerisinde barındırmaktadır.

Divriği Ulu Camii ve Şifahanesini ve Taçkapılar üzerinde bulunan motifleri daha iyi anlayabilmek ve konuya daha hâkim olabilmek için Sivas' a gidilip alan araştırması yapılarak yapının fotoğrafları çekilmiş ve tez çalışmasında kullanılmıştır.

Tez çalışması üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Anadolu Selçukluları, Mengücek Beyliği hakkında kısa bilgiler verilerek Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi tanıtılarak, yapı üzerindeki Taçkapılar ve Taçkapılarda bulunan motifler anlatılmıştır. İkinci bölümde tez konumda ana tezyini unsur olan rumi motifi, tarihçesi, Selçuklu ve Türk Tezyini Sanatlarındaki yerine değinilerek, Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi üzerinde bulunan rumi motiflerinin konuyu daha iyi anlamak amacıyla desen analizlerine yer verilmiştir. Son bölümde Cami üzerindeki rumi

motiflerinden esinlenerek oluşturulan altı adet uygulama, eser metni, eskiz ve tasarım aşamalarıyla birlikte bulunmaktadır.

Tezde yer alan eskiz çalışmaları dışındaki desen analiz çizimleri, Autodesk SketchBook uygulaması kullanılarak tarafımda çizilmiştir.

Eser uygulamalarında kullanılan rumi motifleri, desenlerin ana unsurunu oluşturarak günümüzde mevcut rumi tipolojisinden farklı olacak şekillerde tasarlanmıştır. Taçkapılar üzerindeki rumi motiflerinden ve kompozisyon düzenlerinden esinlenerek, mimariden tezhip sanatına aktarımı eser uygulamaları ile sağlanmaya çalışılmıştır.

Tez çalışmam ve eser uygulamada tasarımlarımı oluştururken desteğini benden esirgemeyen, yol gösteren tez danışmanım, hocam Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Nasuhi Çelebi'ye, İngilizce çeviride yardım eden arkadaşım Asude Arda'ya, bu süreçte maddi ve manevi yardımlarını benden esirgemeyen sevgili anneme, babama, kardeşlerim Emir ve Ömer'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İSTANBUL 2021

Müzeyyen Nida Özbenim

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
RESİM LİSTESİ	x
ÇİZİM LİSTESİ	xiii
KISALTMALAR	xv
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	3
1. ANADOLU SELÇUKLULARI	3
1.1 ANADOLU SELÇUKLU SANATI	5
1.2. SELÇUKLULARDA TAÇ KAPININ ÖNEMİ.....	8
1.3. MENGÜCEK BEYLİĞİ.....	10
1.3.1. Sivas Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi.....	12
1.3.2. Cami ve Şifahanenin Taç Kapıları	16
1.3.2.1 Kuzey Taçkapısı (Cennet Kapısı)	17
1.3.2.1 Batı Kapısı (Tekstil Kapı).....	22
1.3.2.3 Şifahane Taçkapısı	26
1.3.3. Taçkapıda Kullanılan Motifler	32
1.3.3.1. Rumi Motifi	33
1.3.3.2. Hayat Ağacı Motifi	36
1.3.3.3. Kartal/Kuş Motifi.....	41
1.3.3.4. Geometrik Bezeme.....	43
1.3.3.5. Lotus Çiçeği	48
İKİNCİ BÖLÜM.....	51
2. RUMİ MOTİFİ	51
2.1. RUMİ MOTİFİNİN TARİHÇESİ	51
2.2. SELÇUKLU DÖNEMİNDE RUMİ MOTİFİ	55
2.3. TÜRK TEZYİNİ SANATLARINDA RUMİ MOTİFİ.....	58
2.4 DİVRİĞİ ULU CAMİİ ve ŞİFAHANESİ RUMİ MOTİF ANALİZLERİ.....	64
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	76
3. ESER UYGULAMALARI ve YENİLİKLER.....	76

3.1.LOTUS.....	77
3.2. SENCİDE RUMİ	86
3.3. GÜNEŞ DİSKİ.....	95
3.4. GEOMETRİK ŞEMSE	102
3.5. YILDIZ ZİNCİRİ.....	110
3.6. ALTİGEN MADALYON	121
SONUÇ	130
KAYNAKÇA.....	132
DİZİN.....	137



RESİM LİSTESİ

R. 1:Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi Genel Görünümü	12
R. 2: Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi Planı	13
R. 3: Divriği Ulu Camii İç Görüntüsü.....	15
R. 4: Şifahane İç Kısım.....	16
R. 5: Kuzey Taçkapısında Bulunan Hayat Ağacı Kompozisyon Örnekler	18
R. 6: Kuzey Taçkapısı Sarmaşık Görüntüsü Oluşturan Yaprak Formları.....	19
R. 7: Kuzey Taçkapısı Ayrıntısı.....	20
R. 8: Kuzey Taçkapısı Kavsara Üzerindeki Kitabe Ayrıntısı	21
R. 9: Kuzey Taçkapısı Genel Görünüm	22
R. 10: Divriği Ulu Camii Batı Taçkapısı	23
R. 11: Batı Taçkapısı Kavsara Üzerindeki Yazı	24
R. 12: Batı Taçkapısı Ayrıntıları.....	25
R. 13: Batı Taçkapısı Kuş Motifi	26
R. 14: Batı Taçkapısı Rozet Motifi	26
R. 15: Şifahane Taçkapısı	27
R. 16: Batı Taçkapısı Mukarnas Sütun Başlığı ve Kapı Üzerinden Ayrıntılar	28
R. 17: Şifahane Taçkapısı Ayrıntıları.....	28
R. 18: Şifahane Taçkapısı Ayrıntı	29
R. 19: Şifahane Taçkapısı Ayrıntıları.....	30
R. 20: Şifahane Taçkapısı Ayrıntı	31
R. 21: Kuzey Taçkapısı Rumi Motif Örnekleri.....	33
R. 22: Taçkapılar Üzerinde İşlenen Rumi Motif Örnekleri	34
R. 23: Kuzey Taçkapısı Palmet ve Rumi Motiflerinin Kullanımı	35
R. 24: Şifahane Taçkapısı Palmet Motif Örnekleri	36
R. 25: Hitit Sanatına Ait Hayat Ağacı Motifi	37
R. 26: Kuzey Taçkapısında Bulunan Güneş Diski Kompozisyon Örnekleri	38
R. 27: Erzurum Yakutiye Medresesi Hayat Ağacı Motifi	39
R. 28: Konya İnce Minareli Medrese Hayat Ağacı Motifi	39
R. 29: Kuzey Taçkapısı Hayat Ağacı Motifi.....	40
R. 30: Divriği Ulu Camii Batı Kapısında Bulunan Çift Başlı Kartal Motifi	42
R. 31: Divriği Ulu Camii Batı Kapısı Geometrik Örüntü Örneği	43

R. 32: Selçuklu Dönemi Kayseri Hacı Kılıç Camii Geometrik Desen Örneği	45
R. 33: Konya Alaaddin Tepesinden Geometrik Kompozisyon Örneği Bir Parça /Konya İnce Minareli Medrese	46
R. 34: Divriği Ulu Camii Şifahane Taçkapısında Bulunan Süleyman Mührü	47
R. 35: Divriği Kuzey Taçkapısı ve Şifahane Taçkapısında Bulunan Geometri Kompozisyon Örnekleri.....	47
R. 36: Divriği Şifahane Taçkapısında Bulunan Geometrik Kompozisyon Örneği	48
R. 37: Divriği Ulu Camii Kuzey Taçkapısı Üzerinde Bulunan Rumi Motifleri ile Bezenmiş Lotus Motifi Örneği	50
R. 38: Divriği Ulu Camii Kuzey Taçkapısı Üzerinde Bulunan Rumi Motifleri ile Bezenmiş Lotus Motifi Örneği	50
R. 39: Konya İnce Minareli Medrese Sergilenen 13. yy Selçuklu Dönemi Hayvan Üslubu Örneği Mimari Parça	53
R. 40: Konya İnce Minareli Medrese'de Sergilenen 13. yy Selçuklu Dönemi Hayvan Üslubu Örneği Mimari Parça	53
R. 41: Divriği Ulu Camii Kuzey Taçkapısında Kullanılan Rumi Motif Örneği	55
R. 42: Konya Akşehir Kileci Mescidi Pencere Kanadı.....	57
R. 43: Selçuklu Dönemi Sivas Şifaiye Medresesinde Bulunan Rumi Motif Düzenlemesi.....	58
R. 44: Selçuklu Dönemi Sivas Şifaiye Medresesinde Bulunan Rumi Motif Örneği .	58
R. 45: SK. Süleymaniye 1025, Zahriye Sayfası Rumi Kullanım Örneği.....	60
R. 46: Damat İbrahim Paşa 1066, 1b.	61
R. 47: Damat İbrahim Paşa 1066, 1b. Ayrıntısı	61
R. 48: 16. yy. Fasilbaşı Tezhibi.....	62
R. 49: Ahmet Karahisari Mushaf-ı Şerifi'nden Koltuk Tezhibi Rumi Motifi Kullanım Örnekleri	63
R. 50: 'Lotus' Uygulama.....	77
R. 51: Kuzey Taçkapısı Üzerinde Bulunan ve Esinlenen Rumi Bezemeli Lotus Motifi	79
R. 52: 'Lotus' Uygulama Aşamasından Bir Detay.....	84
R. 53: 'Lotus' Uygulamasından Bir Detay.....	85
R. 54: 'Sencide Rumi' Uygulama	86
R. 55: Kuzey Taçkapısı Üzerinde Bulunan ve Esinlenen Sencide Rumi Motif Örnekleri	88
R. 56: Şifahane Taçkapısı Üzerinde Esinlenen Sekizgen Geometrik Desen	90
R. 57: Batı Taçkapısında Bulunan Geometrik Düzenleme Örneği	91

R. 58: 'Sencide Rumi' Uygulamasından Bir Detay	94
R. 59: 'Güneş Diski' Uygulaması	95
R. 60: Kuzey Taçkapısı Üzerinde Esinlenilen Güneş Diski Kompozisyonu	97
R. 61: Kuzey Taçkapısı Üzerinde Esinlenilen Hayat Ağacı Yaprak Formları	97
R. 62: 'Güneş Diski' Uygulamasından Bir Detay	101
R. 63: 'Geometrik Şemse' Uygulaması.....	102
R. 64: Şifahane Taçkapısı Üzerinde Esinlenilen Geometrik Formlar.....	104
R. 65: Tahrir Uygulama Aşaması.....	108
R. 66: 'Geometrik Şemse' Uygulamasından Detaylar	109
R. 67: 'Yıldız Zinciri' Uygulama	110
R. 68: Kuzey Taçkapısını Çevreleyen ve Sekizgen Yıldız Motifleri.....	112
R. 69: Kuzey Taçkapısı Üzerinde Esinlenilen Rumi Motif Örnekleri	113
R. 70: Sırasıyla Desen Uygulama Aşamaları.....	119
R. 71: 'Yıldız Zinciri' Uygulamasından Bir Detay	120
R. 72: 'Altıgen Madalyon' Uygulama.....	121
R. 73: Kuzey Taçkapısı Nişi Üzerinde Esinlenilen Altıgen Madalyon	123
R. 74: Sırasıyla 'Altıgen Madalyon' Uygulama Aşamaları	128
R. 75: 'Altıgen Madalyon' Uygulamasından Bir Detay.....	129

ÇİZİM LİSTESİ

Ç. 1: Konya Akşehir Kileci Mescidi Pencere Kanadı Desen Analizi	57
Ç. 2: Divriği Ulu Camii Taçkapısı Hayat Ağacı Kompozisyonunda Bulunan Rumi Motif Analizi.....	65
Ç. 3: Rumi Motif Analizleri Ayrıntısı.....	65
Ç. 4: Kuzey Taçkapısı Hayat Ağacı Kompozisyonunda Bulunan Rumi Motifi Desen Analizi.....	66
Ç. 5: Rumi Motif Desen Analizleri Ayrıntıları	66
Ç. 6: Kuzey Taçkapısı Hayat Ağacı Kompozisyonunda Bulunan Rumi Motif Desen Analizi.....	67
Ç. 7: Rumi Motif Desen Analizi Ayrıntısı.....	67
Ç. 8: Kuzey Taçkapısı Hayat Ağacı Kompozisyonunda Bulunan Rumi Motif Desen Analizi.....	68
Ç. 9: Rumi Motif Desen Analizi Ayrıntıları	68
Ç. 10: Kuzey Taçkapısı Hayat Ağacı Kompozisyonunda Bulunan Rumi Motifi Desen Analizi.....	69
Ç. 11: Rumi Motif Desen Analiz Ayrıntıları	69
Ç. 12: Şifahane Taçkapısında Bulunan Desenin Rumi Motif Analizi	70
Ç. 13: Rumi Motif Desen Analizi Ayrıntısı	70
Ç. 14: Kuzey Taçkapısı Kavsarası Üzerinde Bulunan Yazılı Kitabe İçindeki Rumi Motiflerin Desen Analizi	71
Ç. 15: Rumi Motif Desen Analizi Ayrıntısı	71
Ç. 16: Rumi Motif Desen Analizi Ayrıntısı	71
Ç. 17: Kuzey Taçkapısı Hayat Ağacı Kompozisyonunda Bulunan Desenin Rumi Motif Desen Analizi.....	72
Ç. 18: Rumi Motif Desen Analizi Ayrıntıları	72
Ç. 19: Kuzey Taçkapısı Hayat Ağacı Kompozisyonunda Bulunan Desenin Rumi Motif Analizi.....	73
Ç. 20: Rumi Motif Desen Analizi Ayrıntısı	73
Ç. 21: Batı Taçkapısında Bulunan Kompozisyonların Rumi Motif Desen Analizi .	74
Ç. 22: Rumi Motif Desen Analizi Ayrıntıları	74
Ç. 23: Kuzey Taçkapısında Bulunan Kompozisyonların Rumi Motif Analizi	75
Ç. 24: Rumi Motif Desen Analizi Ayrıntıları	75
Ç. 25: Kuzey Taçkapısında Bulunan Lotus Çiçeği Desen Analizi	80

Ç. 26: Tasarım Aşamasında İlk Eskiz Çalışması	81
Ç. 27: Tasarım Aşamasında İkinci Eskiz Çalışması	82
Ç. 28: Tasarım Aşamasında Renklendirme Çalışmaları	83
Ç. 29: Sencide Rumi Desen Analizleri	89
Ç. 30: Geometrik Desen Çizimi	90
Ç. 31: Tasarım Aşamasında İlk Eskiz Çalışması	92
Ç. 32: Tasarım Aşamasında İkinci Eskiz Çalışması	93
Ç. 33: Desen Tasarım Aşamasında İlk Eskiz Örneği	98
Ç. 34: Desen Tasarım Aşamasında İkinci Eskiz Örneği	99
Ç. 35: Desen Tasarım Aşamasında Eskizin Son Hali	100
Ç. 36: 'Güneş Diski' Uygulamasından Bir Detay	101
Ç. 37: Desen Tasarım Aşamasında Eskiz Örneği	105
Ç. 38: Desen Tasarım Aşamasında Şemsenin Orta Kısım ve Geometrik Form İçin Tasarım Denemeleri.....	106
Ç. 39: Tasarım Aşamasında Renklendirme Denemesi.....	107
Ç. 40: Taçkapıda Bulunan ve Esinlenilen Rumi Motiflerin Desen Analizleri.....	114
Ç. 41: Desen Tasarım Aşamasında Eskiz Örnekleri	115
Ç. 42: Desen Tasarım Aşamasında 1/8 Simetrlili Eskiz Çalışması	116
Ç. 43: Desen Tasarım Aşamasında 1/2 Simetrlili Eskiz Çalışması	117
Ç. 44: Desen Tasarım Aşamasında Çizim ve Renklendirme Çalışmaları.....	118
Ç. 45: Altıgen Madalyonun İç Kısımında Bulunan Rumi Motiflerin Desen Analizi	124
Ç. 46: Altıgen Madalyonun Dış Kısımını Çevreleyen Rumi Motiflerin Desen Analizi	124
Ç. 47: Desen Tasarım Aşamasında Eskiz Çalışması.....	125
Ç. 48: Desen Tasarım Aşamasında Eskiz Çalışması.....	126
Ç. 49: Desen Tasarım Aşamasında Renklendirme Çalışması	127

KISALTMALAR

a.g.e.	Adı geçen eser
a.g.m	Adı geçen makale
a.g.t	Adı geçen tez
bkz.	Bakınız
c.	Cilt
.	Çizim
Edeb.	Edebiyat
FSM	Fatih Sultan Mehmet
İSAM	İslam Sanatları Araştırmaları Merkezi
no.	Numara
R.	Resim
s.	Sayfa
S.B.E.	Sosyal Bilimler Enstitüsü
SK.	Süleymaniye Kütüphanesi
sy.	Sayı
Üni.	Üniversite
yy.	Yüzyıl

GİRİŞ

İslamiyet; birçok kültürü bir arada barındıran bir coğrafyada gelişmiştir. Orta Asya çeşitli din, dil, kültür, sanat ve mezhebi içinde barındıran kıymetli topraklardır. Nitekim bu topraklarda sayısızca verilmiş sanat eserleri, edebi eserler, yapılan savaşlar, kurulan ve yıkılan devletler bunun en önemli örneğidir.

Selçuklu Devleti İran ve Orta Asya'nın kültürünü ve geçmişini reddetmeyerek çeşitli kültürleri içinde barındıran bir yapı, bir sentez oluşturmayı sağlamıştır. Böylelikle sayısız sanatçının, inanışların, mitosların, motiflerin, simgelerin ulaşılabilen kökenleri olan bu topraklardan faydalanabilmişlerdir. Arapça, Farsça ve Türkçe bu topraklarda bir arada kullanılmıştır.¹ Bugün Selçuklu eserlerine baktığımızda, bu kadar ihtişamlı, kendine has, özel anlamları ve değerleri olan, yüzyıllar geçse de kurgusundan ödün vermeyen giriftli yapıda motifler olmaları, aslında böyle bir kültür ortamından gelmelerine bağlanabilir.

İslamiyet'in kabulü ile sanat yolunda daha da ilerleme sağlayan Selçuklular, pagan inancın getirdiği öğeleri bırakarak, yerine İslam ile harmanlanmış bir sanat yorumu ortaya koymayı başarmışlardır. Allah'ın birliğini, kuvvetini ve gücünü, vahdeti, ilahi sonsuzluğu, cenneti anlatmaya çalışmayı dini eserlerin yanı sıra, mimari eserler ile anlatmaya çalışmışlardır. Görebilen göz için aslında çok büyük anlamlar yüklüdür.

Eski geleneklerini İslam ile sentezleyerek kullanabilen Selçuklular bugün Anadolu'da eşi benzeri bulanamayacak ölçüde eserlere imza atmışlardır. Her yapının, camilerin, medreselerin ve hamamların birbirlerinden farklı olmaları, kendilerine has üslupları ve yorumlamaları olması bizlere sanatın, sanatçının ve sanat ortamının ne denli çeşitli olduğunu gösterir niteliktedir.

Böyle bir kültürel ortamda oluşum sağlayan Sivas Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi mimari teknik özellikleriyle, daha önce yapılmamış mimari yapısıyla, taçkapıları ve üzerinde barındırdığı kuvvetli ve farklı motif kurgusuyla varlığını

¹ Doğan Kuban, *Divriği Mucizesi*, YKY, İstanbul 2003, s.15, 17.

göstermekte ve dikkatleri üzerine çekmektedir. Bu yapıyı özgün kılan, heykel nitelikli taş oymalardır. Taçkapılar heykelsi yontuların sergilendiği mimari unsurlar olarak karşımıza çıkar. Her taçkapı birbirinden farklı olmakla birlikte Kuzey Taçkapısının daha önce yapılmamış yontu kurgusuyla aslında cenneti tasvir ettiği tarihçiler tarafından söylenilir.² Dikkat çeken heykelsi yontu özelliğiyle birlikte, daha küçük motiflerinde taşta yontulması izleyiciyi kendine hayran bırakan diğer bir noktadır.

Özellikle irili ufaklı bir arada kullanılan rumi motifleri birbirlerine girift halde taşta yontulmuş ancak tasarımsal anlamda bir karışıklık oluşturmamıştır. Kullanılan motiflerin bir daha tekrar edilmemesi, simetrinin yapı üzerinde kullanılan bir teknik olmaması, her bir alanın üst üste oyulması bezeme kurgusunun ne nedenli kuvvetli olduğunu bizlere göstermektedir.

² Doğan Kuban, *Cennetin Kapıları*, Yem Yayın, İstanbul 2010. s. 15, 59.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ANADOLU SELÇUKLULARI

1071’ de Malazgirt’te Alparslan’ın Bizans ordularını yenmesinden sonra Türk boyları Anadolu’ya egemen olmaya başladılar. İznik I. Haçlı seferine kadar Türklerin elinde kalmıştır. Daha sonra Kılıçarslan devrinde İznik Haçlılar tarafından alınınca yeni merkez Konya olmuştur.³ Anadolu Selçuklu Devleti büyük Sultan Alâeddin Keykubat döneminde (1220-1237) en parlak dönemini yaşamıştır. Selçukluların en kudretli ve kıymetli hükümdarı olarak tanınmış ve anılmıştır.

Anadolu’nun alınması sırasında büyük yardımları olan kumandanlar aldıkları bu bölgelere yerleşerek burada Türkmen beyliklerini kurmaya başladılar. İlk önce bağımsız olmak isteyen Türk beylikleri daha sonra Anadolu Selçukluları ile birlik sağlamıştır. Burada her bir beylik yeni bir kültür ve sanat alanı oluşturmuş ve bulundukları bölgeleri yaşam alanına dönüştürmek için imar faaliyetlerine başlamışlardır. Selçuklu beylikleri fethedilen topraklarda devletçikler kurup, hükümranlıklarını ilan ettikleri zaman, onlardan istenen; Büyük Selçuklu Devleti’ni kabul etmeleri olmuştur.

İran’dan gelerek Anadolu’ya yerleşen Türkler burada Anadolu’yu Türkleştirmeye, kendilerini de Anadolu kültürüne alıştırmaya başlamışlardır. Orta çağ Anadolu kültürünü besleyen ve Türk sanatının oluşmasını destekleyen ilk unsur İran kültürüdür. İran, Türklerin Asya’dan Anadolu’ya göç ettikleri sırada karşılaştıkları kültür alanıdır. İran topraklarında kurulan Büyük Selçuklu Devleti doğal olarak İran kültür ve motiflerinin etkisinde kalarak, İslamiyet’i kabul etmelerine rağmen Part- Sasani motiflerinden de etkilenmişlerdir. Türk sanatını İran’dan sonra etkileyen bölgeler Suriye, Irak ve Mısırdır. Burada Irak etkileri daha az olmakla birlikte, Suriye etkileri sanat üzerinde daha fazladır.⁴ Doğu Anadolu

³ Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1992, s. 1.

⁴ Seyfi Başkan, “*Türk Sanatı Üzerine Denemeler*”, Sanal Türkoloji Araştırmaları Dergisi, İstanbul 1990, s.2.

eserleri Azerbaycan- Kafkasya kültürüyle, Güneydoğu Anadolu eserleri Eyyubi-Zengi dönemi eserleriyle, Batı ve Orta Anadolu eserleri İran ve Bizans eserleriyle benzerlik göstermektedir.⁵

12. yy'da Anadolu dediğimiz Türkiye toprakları üzerinde Bizans İmparatorluğu, Gürcü Krallığı Hristiyan Devletleri, Ermeni Krallığı, Danişmend Emirliği, Konya Selçuklu Sultanlığı, Artuklu Devleti, Saltuklu Beyliği, Mengücek Beyliği gibi devletler vardı. ⁶ Danişmendliler (1092-1178), Konya Selçukluları kadar etkin bir güce sahipti. Karadeniz kentleri vergilerini Danişmendlilere vermekteydi. Anadolu bu beylikler arasında sürekli bir savaş alanı halindeydi.

Türklerin Anadolu'yu fethi uzun sürmüştür. Süleyman Bey'in akınları daha çok Anadolu'yu ele geçirmek amaçlı olmuştur. Göçler ve yerleşmeler sırasında Emir Danişmend Türk beyliklerinden birini merkezi Sivas'ta, Mengücek Bey Erzincan bölgesinde, Ebul Kasım bey Saltuk Beyliğini Erzurum'da kurarak, kuzeydoğu Anadolu'nun bir kısmına egemen olmuşlardır.⁷ Anadolu'da Konya başkent olmak üzere, Sivas, Erzurum, Beyşehir, Kayseri, Malatya, Erzincan, Kemah, Diyarbakır, Mardin bölgelerinde yayılmaya ve yerleşmeye başlamışlardır. Süleyman Bey, I. Haçlı Seferi'nin onun batıdaki egemenliğine son vermesinden sonra Anadolu Selçuklu Devletinin merkezini Konya yaparak devletin kurucusu olmuştur. Oğlu II. Kılıçarslan 1180'de en kuvvetli Anadolu Türk Devleti olan Danişmendliler Beyliğini ortadan kaldırarak, devleti oğulları arasında bölüştürmüştür. ⁸ Bu eski Türk geleneğinin uygulanması, Selçuklu devletinin güç kaybederek egemenliğinin zayıflamasına ve kardeşler arasında kavgaların çıkmasına sebep olmuştur.

II. Gıyaseddin Keyhüsrev zamanında Anadolu Selçukluları Türkmen birlikleri tarafından Babailer İsyanı'na maruz kaldılar. Bunu fırsat bilen Moğollar saldırılarını devam ettirdiler ve 1243 Köseadağı Savaşı ile Anadolu Selçuklu

⁵ Gönül Öney, "Türkler", "Anadolu Selçuklu Sanatı", *Yeni Türkiye Yayınları* C. VII, 2002 Ankara, s.1212

⁶ Doğan Kuban, *Divriği Mucizesi*, s. 27.

⁷ Zafer Bayburtluoğlu, "Anadolu Selçuklu Devri Büyük Programlı Yapılarında Önyüz Düzeni", *Vakıflar Dergisi*, 1978, s. 69.

⁸ Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2017, s. 251.

Devleti’ni mağlup ettiler. Anadolu’nun hâkimiyeti Moğolların eline geçtikten sonra, Anadolu Selçuklu Devleti eski gücünü tekrar kazanamadı. 1308 yılında II. Gıyaseddin’in ölümüyle tümüyle son buldu.⁹

1.1 ANADOLU SELÇUKLU SANATI

Anadolu, çağlar öncesinden beri en zengin kültür alanlarından birisi olmuştur. Bulunduğu konum itibari ile birçok devlet, inanç, ırk ve kültüre ev sahipliği yapmıştır. Hatta denilebilir ki Anadolu kadar birçok uygarlığa beşik olmuş başka hiçbir yer gösterilemez. Türkler Asya’dan Anadolu’ya göç ederken ilk kültür alanı olarak İran ile karşılaşmışlardır. Yapılan eserlerde İran’ın yanı sıra Suriye, Mısır, Ermeni ve Gürcü kültürlerinin etkisi de görülmektedir. Daha sonra bu topraklarda Büyük Selçuklu Devleti kurularak Selçuklu sanatının ilk oluşumları başlamıştır. 12. yy’da Türkleşmeye başlayan Anadolu’da tamamen kendine has yenilikçi bir sanat ortamı oluşmaya başlamış ve bu yönde eserler verilmiştir.¹⁰

İslamiyet’in kabulünden sonra getirilen çeşitli kısıtlamalar, sanatın oluşumunu ve gelişimini engellememiş, aksine ihtişamlı, görkemli ve eşsiz bir sanat ortaya çıkmıştır. Sanatçı artık güzelliği yaratan değil, güzelliği keşfeden konumundadır. Çünkü güzellik zaten eşi benzeri olmayan bir şekilde Yaratıcı tarafından yaratılmıştır.¹¹ Totemler, ongunlar, kutsal saydıkları ruhlardan sıyrılıp tek Yaratıcı kabul eden insanoğlu eserlerinde bu teslimiyeti yansıtmaya başlamıştır. İslamiyet’i kabul eden Türkler ve buna Selçuklularda dâhil olmak üzere hem Allah’a duydukları hissi yansıtmışlar hem de ibadetlerini yaptıkları mabetleri son derece titizlikle işlemişlerdir. Aslında cami ve mescitlerdeki bu işçilik, tezyinat ve yazı unsurları, onları Allah’a yaklaştıran bir yol konumundadır.

⁹ Mustafa Özkan, “Türkler”, “Selçuklular ve Beylikler Devrinde Türk Dili”, *Yeni Türkiye Yayınları*, C:VII, 2002 Ankara, s. 911.

¹⁰ Seyfi Başkan, *Türk Sanatı Üzerine Denemeler*, s.3,4.

¹¹ Mustafa Yıldırım, ‘İlk Dönem İslam Sanatının Oluşumu’, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, c.4, sy.10, Bahar 2015, s.60.

Anadolu Selçuklu dönemi sanatına bakıldığında yapılan eserlerde tasavvufun, Allah giden yolun ve inancın sembolleştirilmiş motifleriyle karşılaşmaktayız. İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrası bütün motifler bir birleşim halinde kullanılmış ve ortaya Selçuklu Sanatı dediğimiz bir sanat üslubu çıkmıştır. Kur'an-ı Kerim ve dönemin tasavvuf düşünürleri ve eserleri de yapılan mimari süslemelere muhakkak etki etmiştir.¹²

Ağırlıklı olarak yapılan mimari eserler; cami, medrese, mescit, kervansaray, kümbet, kaleler, hamam ve şifahanedir. İran Selçukluları yapılarında tuğlayı kullanırken, Anadolu'ya yerleşen Selçuklular oluşturdıkları yapılarda malzeme olarak taşı kullanmaya başlamışlardır. Selçuklu yapılarının genel olarak dış görünümü sadedir ancak ön cephe portallerinde özenle işlenmiş taş işçiliği görülür. Taçkapılar oldukça heybetli ve dikkat çekici yapı unsurları olmalarının yanında, beyliğin başındaki sultanın gücünü gösterme niteliği de taşımaktadırlar. Divriği, Sivas ve Erzurum gibi bölgelerde daha heybetli ve işçiliğin daha çok kullanıldığı ön cephe portalleri karşımıza çıkmaktadır.¹³

İran Selçuklularında kullanılan büyük avlulu, revaklı cami tipi Anadolu Selçuklularında karşımıza çıkmaz. Avlusuz cami tipi kullanılmaya başlanan Anadolu Selçuklu camilerinde ve genellikle 13. yüzyılda “Bazalikal Tip” denilen yapı tipi kullanılmıştır. Bu dönemde yapılan camiler genelde çok sütunlu uzun sahnalı Ulu Camii tipindedir ve sütunlar kalınca yapıdadır.¹⁴ Kible yönüne doğru genelde 4 ila 5 sahnalı olan camilerin orta sahnı genelde daha geniş tutulmuştur ve tam ortası kubbe veya tonoz örüntüsü ile bezenmiştir. Kubbe; evren, yıldız örüntüleri ve gezegenleri temsil etmektedir.¹⁵ Sürekli göç alan ve kültürel değişiklik yaşanan Anadolu'da bu nedenle yapı tipleri farklılık göstermektedir. Bölgesel olarak da bu değişiklikler dikkat çekmektedir. Tuğla kullanımı yerini taş bırakmış, zaman zaman ahşap kullanımı da olmuştur. Taçkapılar yapıların bütün yükünü üzerlerine çekerek Anadolu Selçuklu döneminin etken unsuru olmuştur.

¹² Resul Yelen, “İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar”, *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi S.B.E. Dergisi*, s. 479.

¹³ Gönül Öney, “Anadolu Selçuklu Sanatı”, s.1213.

¹⁴ Doğan Kuban, *Batı'ya Göçün Sanatsal Evreleri*, s. 276.

¹⁵ Gönül Öney, a.g.e. s. 1213.

Medreseler Melikşah döneminden itibaren yapılmaya başlamış, ekonomik, siyasal ve sanatsal gücü temsil eden yapılardır. Dört eyvanlı ve kimi zaman açık, kimi zaman kapalı avlu sistemiyle yapılan medreseler Anadolu'nun simgesi haline gelmiş yapılardır. Bu medreseler günümüz üniversite sisteminin temelini oluşturmuşlardır. Sadece din eğitimi verilmemiş, tıp, astronomi, matematik ve tasavvuf alanında eğitimler de verilmiştir. Dönemin bilim ve din adamlarını el üstünde tutan beylikler, onlara önem vererek ve koruyarak değer vermişler ve bu medreselerde hoca olarak öğrenci yetiştirme imkânı sağlamışlardır. Yapılan bazı medreseler gözlemevi veya rasathane olarak kullanılmıştır. Caca bey Medresesi örneğinde olduğu gibi medresenin ortasındaki kubbede bir delik, o deliğin hemen altında bir kuyu bulunur. Burada astronomi eğitimlerinin verildiği düşünülmektedir. Şifahane olarak yapılan yapıların da aslında tıp medresesi oldukları düşünülmektedir.

16

Anadolu Selçuklu sanatında figürlü süsleme oldukça azdır. İslamiyet'in kabulünden sonra Selçuklular bu önemi sanat unsurlarına da yansıtarak figür kullanımını bitkisel ve geometrik motiflere bırakmıştır. İslam öncesi kültüründen kalan hayvan üslubu ise yer yer mimari yapılarda karşımıza çıkmaktadır. Güneş ve ay sembolleri, güneş diskleri, hayat ağacı motifi, on iki hayvan takviminde yer alan hayvan motifleri, çift başlı kartal, aslan, gergedan gibi motiflerini İslam öncesi gelenekten alıp, İslam kültürü ile sentezleyerek kullanmışlardır. Çift başlı kartal Anadolu Selçukluların simgesi iken aslan gücü temsil etmektedir. Rumi motifi özellikle çok sık kullanılan, hayvan ve bitkisel motiflerle iç içe kompoze edilen bir bezeme unsuru olmuştur. Yazı ile hayvan, karışık yaratıklar bezeme unsurlarının bir parçasıdır.¹⁷

Selçuklu sanatında oldukça çok kullanılan geometrik motifler, mükemmellik ve kusursuzluğu gözler önüne serer. İnsani yaşamda olan eksikliğin ancak ilahi sistemde olmadığını, ilahi düzendeki sistemin hatasız ve noksansız bir şekilde işlediğini anlatır gibidir. Bu karmaşık insan dünyasında aslında ilahi bir düzenin

¹⁶ Esin Kaya, "Türkiye Selçuklularında Bilimsel Çalışmalar", "Türkler", *Yeni Türkiye Yayınları*, c. VII. 2002 Ankara, s.826.

¹⁷ Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Sanatı", s. 1210.

işlediğini yansıtmaya çalışırlar. Genellikle altı ve sekiz köşeli yıldızlar kullanılmıştır ve bunlar bize dini ve mistik kavramları yansıtır. Bitkisel formları kullanırlarken dahi doğa ile özdeş olmayan motifleri kullanmaya çalışmışlardır.¹⁸

1.2. SELÇUKLULARDA TAÇ KAPININ ÖNEMİ

Orta çağ İslam mimarisinin en önemli öğelerinden biri taçkapılardır. Yapılarda taçkapıların kullanımındaki işlev sadece yapıya giriş değil, aynı zamanda oraya simgesel ve dini bir anlam da yüklemektir. Taçkapılar Selçuklu toplumunun yaşam ve yaşam ötesi inancını ifade etmelerini sağlayan en önemli unsurlarından biridir. İbadet yapmak amacıyla gidilen cami ve medreselerde taçkapıların yapılış amaçları daha ilk adımda o kutsal ortamı düşündürmek ve İslami açıdan önemli olan bu mekânın ehemmiyetini bir kere daha vurgulamakta olabilir. Belki de o yapının yapılmasını isteyen ve gerçekleştiren yöneticileri ile devleti simgeleyen ve onların gücünü kanıtlayan bir amaç gütmektedir. Bu sebeple taçkapı İslam mimarisinde önemli bir yer tutmaktadır.¹⁹

Taçkapı aynı zamanda o beyliğin, patronun ve padişahın birer güç göstergesi gibi de algılanabilir. Selçuklular için taçkapıda ne kadar heybet, ihtişam ve süs varsa, aynı zamanda o kadar güç var demektir.

Osmanlı öncesi Anadolu Türk mimarlığının en önemli ögesi olan taçkapılar, görkemli ve heybetli dikdörtgen şekilleriyle, İslam mimarlığının kapı düzenleme geleneğini devam ettirmiştir.²⁰ Taçkapılar Anadolu, Suriye ve Mısır'da, Türk Atabeyleri ve Memlukler döneminde yapıların cephelerinde temel vurgu ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır.²¹ Ancak Selçuklulardan önce ya da sonra bu denli ihtişamlı ve önemli önyüz süslemeleri görülmemiştir. Selçuklulardan sonra taçkapının heybetli görünümü ve ihtişamlı süslemesi Anadolu'da ortadan kalkmıştır. Osmanlı

¹⁸ Selçuk Mülayim, *İslam Sanatı*, İSAM Yayınları, Ankara 2018, s. 175, 195.

¹⁹ Aynur Durukan, “Anadolu Selçuklu Portallerinde Biçim ve Estetik” , *Ege Üni. Edeb. Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu* Prof. Dr. Gönül Öney’e Armağan, İzmir 2002, s. 262.

²⁰ Ayla Ödekan, “Taçkapılar”, *Vakıflar Genel Müdürlüğü, Mimar Baş Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1988, s. 521.

²¹ Doğan Kuban, *Divriği Mucizesi*, s. 59.

döneminde ön yüz süslemesi, taçkapı düzenlemesi böylesine görkemli değildir. Selçuklu döneminde görülen büyüklükte ve süslemede eserler verilmemiştir.

Orta Asya ve İran bölgelerinden gelen Selçuklular tuğla ve taş kullanımının yerini, Anadolu'ya geldikten sonra tamamen taş kullanımına bırakmışlardır. Böylelikle bir değişim ve dönüşüm içine girerek yapılarda, ön yüz cephelerinde ve özellikle taçkapılarda bu farklılığı gözler önüne seren Selçuklular taşı olabildiğince hünerli bir şekilde işlemeyi başarmışlardır. Orta Asya'dan getirdikleri bilgileri ve Anadolu'da gördüklerini sentezleyerek yeni bir sanat oluşturmuşlar ve bu birikimi taçkapılarda sergilemişlerdir. Böylelikle Selçuklu sanatının önemli bir parçası olan taçkapılar din, inanç, sosyal ve kültürel etmenler de dâhil edilerek ortaya çıkmıştır.

Genellikle yüzeyin tam ortasında bulunan taçkapılar, cephenin içine girintili dışına da çıkıntılı bir yapıdadır. Kapının girişinde iki yanda, kapının sağında ve solunda nişler bulunmaktadır. Kimi taçkapılarda ise kapı ve ön yüz cephesi tamamen düz, girintisi ve çıkıntısı olmadan bezenmiştir. İslam mimarisinde yapılan her kapı birbirinden oldukça farklılık göstermektedir.²² Kapı portalinin etrafında bir, iki veya üç şeritler halinde dikdörtgen çerçeveler yer alır ve bu çerçeve içindeki şeritler çoğunlukla geometrik motiflerle süslenir. Kapı portal nişi sivri kemerli veya yarım kubbeli mukarnaslı olarak karşımıza çıkar.²³

Taçkapıların taş işçiliğini olabildiğince sergilemesine karşın yapıların içi bir o kadar sadedir. Hayal edilen cennetin ve o cennete temsili de olsa girişin birer sembolü olarak da kabul edildiğinden abartılı süslemelere oldukça çok yer verilmiştir. Nitekim Diviriği'nin Cennet Kapısı (Kuzey Taçkapısı) olarak isimlendirilen kapısında cennet bahçesini tasvir ettiği düşünülen hayat ağacı motifleri kullanılmıştır.

Selçuklulardan önce taçkapıların formu daha ufak ve kare bir yapıdayken, Selçuklularla birlikte bu form göğe doğru uzayan dikdörtgen bir yapı halini almıştır. Selçukluların son dönemleri ve beylikler döneminde taçkapılarda ölçsüz oranda bir

²² Zafer Bayburtluoğlu, "Anadolu Selçuklu Devri Büyük Programlı Yapılarında Önyüz Düzeni", s. 77.

²³ Semra Ögel, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1966, s.4.

büyüklik görülür. Özellikle Beylikler döneminde Osmanlı dönemi taçkapılarının zeminini hazırlayan bir değişim görülmektedir.²⁴ Yine aynı şekilde taş işçiliği de bir o kadar çok artarak kullanılmıştır.

Taçkapı formu kimi zaman iki minare ile birleştirilerek bir bütün halinde yapılmış şekilde de karşımıza çıkar (Sivas Gök Medrese) . Taçkapı ile bitişik olan minarelerin firuze taşı veya çini ile kaplanmış örnekleri de vardır (Konya İnce Minareli Medrese).

1.3. MENGÜCEK BEYLİĞİ

Mengücek olarak bilinen ve Erzincan, Kemah, Divriği, Şebinkarahisar bölgelerine egemen olmuş, Danişmend ve Selçuklu sülaleleriyle evlilik yoluyla bağlantı kurmuş, savaflara katılarak gazi unvanı almış beyleri olan Mengücek sülalesi bastırdıkları paralar ve yaptırdıkları yapıların yazıtları ile tanınmaktadır. Herhangi bir temel belgeye dayanmasa da Mengücek beyliği, ülke açan beylik kuran bir Türkmen Emiridir.²⁵ Süleyman'ın oğlu Şahinşah yaptığı yapılar ve bastırdığı paralardan dolayı kendisine verilen 'şah' unvanı ile tanıdığımız ilk Mengücek hükümdarıdır. Erzincan ve Kemah kolunun hükümdarı Fahreddin Bahremşah ile aynı zamanda yaşamıştır. Fahreddin Bahremşah aynı zamanda Divriği Şifahanesinin kurucusu olan Ahmet Şah'ın karısı Turan Melek'in babasıdır. Fahreddin Bahremşah Mengücek Beyliğinin en ünlü hükümdarıdır ve ondan sonra Ahmet Şah'ın hükümdar olduğu düşünülmektedir.²⁶

Türkler İran'dan gelerek Anadolu topraklarına yerleştikten sonra, kendilerini Anadolu kültürüyle harmanlamışlardır. Bu dönemde Artuklular, Saltuklular, Danişmendler ve Mengücekliler büyük rol oynamıştır. Mengücek Beyliği Anadolu Türk sanatının ortaya çıkmasında önemli ve etkin bir konumda bulunmuştur. Erzincan, Kemah ve Divriği bölgelerine yerleşen beylik, siyasi anlamda çok fazla etkin olmasa da ürettikleri yapılar ile sanatsal kimliklerini ortaya koymuşlardır.

²⁴ Rahmi Hüseyin Ünal, "Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Taçkapılar" , *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları*, no:14, İzmir 1982, s. 26.

²⁵ Doğan Kuban, *Cennetin Kapıları*, s. 18.

²⁶ Doğan Kuban, *Divriği Mucizesi*, s. 31

Mengüceklilerin en eski eseri Divriği Kalesinin bulunduğu tepeye inşa edilen 1180 tarihli Kale Camii'dir.²⁷ Divriği Kalesi, Divriği Kale Camii, Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi ve Sitte Melik Kümbeti belli başlı Mengücek eserlerindendir.

Mengücek Beyliğinin Konya Selçuklularına bağlı olduğu bilinmektedir. Nitekim yapıtlarında da bu bağlılıklarını belli eden sembollere yer vermişlerdir. Mengücek beyliğinin Danişmendliler ve Selçuklular ile kurduğu akrabalık ilişkileri onlar için aslında bir devlet politikası olmuştur. Bu politika Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar uzanan bütün Türk beyliklerinin ve devletlerinin bulundukları bölgede sürekliliğini belirler.

Sürekli göç ve savaş ortamında Mengücek beyliği sanatçıları, sufileri, şairleri himayesi altında barındırmıştır. Nitekim Mevlana'nın babası Bahaddin Veled ve Azerbaycanlı şair Nizami, Bahremşah'ın hükümdarlığı sırasında Erzincan'da kalmıştır. Hükümdarların göçler sırasında Tiflis, Ahlat ve Azerbaycan'dan gelen ve ülkelerinden geçen sanatçıları ve şairleri himayeleri altında tutmaları, çok yönlü bakış açılarının olduğunu, sanata ve sanatçıya, şairlere ve şiirlere, inançlara önem verdiklerini göstermektedir. Nitekim eğer hükümdarlar böyle bir yol izlemeselerdi belki de Divriği gibi bir başyapıt oluşturulamazdı. Sanatçılar ve hükümdarların rastlantısal birleşmesi sonucu harikulade eserler verilmiş ve önemli bir sanatsal ve kültürel ortamın oluşması sağlanmıştır. Aslında her yapılan cami, medrese, şifahane, hamam gibi eserler o beyliğin ve hükümdarının gücünü belli eden bir statü göstergesidir. Bu durum Mengücekler için de oldukça önemlidir.

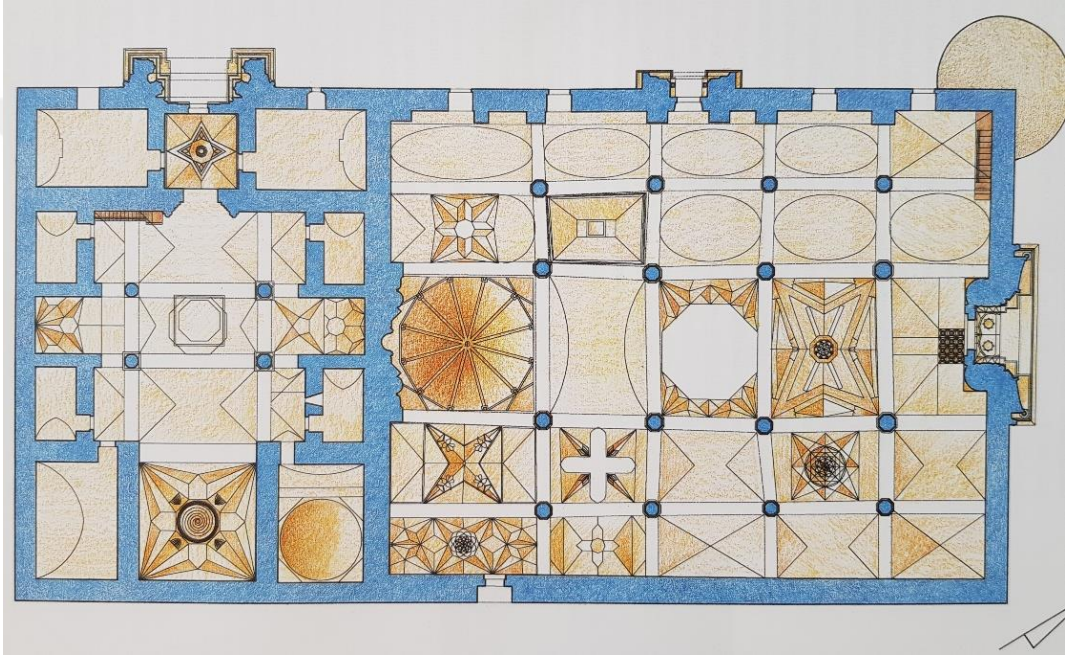
Mengücek oğullarının az bilinen tarihi içinde, Kafkas, Erzurum emirleri ve Keykubad'la olan ilişkileri aynı coğrafya ve tarihin paylaşıldığının kanıtıdır. 12. yüzyılda Azerbaycan'dan Türkiye'ye kadar Selçuklu beyliklerinin elinde bulundurduğu coğrafi bölgeler, aynı kültür ortamının bir parçası olduğunu gösterir. Dolayısıyla Divriği'de Selçuklu kültürü üzerinde Güney Kafkas, Cezire ve Kuzey Suriye etkileri bulmak şaşılacak bir olgu olmaktan çıkmaktadır.²⁸

²⁷ Seyfi Başkan, "Türk Sanatı Üzerine Denemeler", s.118.

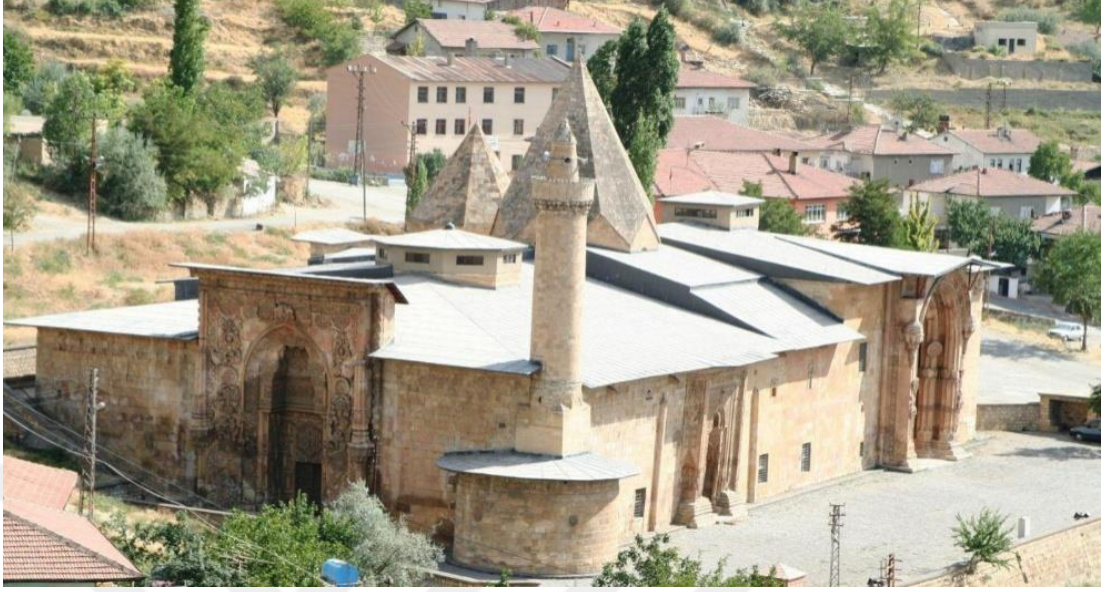
²⁸ Doğan Kuban, *a.g.e.* s. 34.

1.3.1. Sivas Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi

İslam mimarisinde cami ve şifahaneyi birleşik, tek bir blokta ve aynı çatı altında kullanan başka bir örnek yoktur (bkz. R. 1). Sivas Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi türünün son örneği denilebilecek nitelikte bir başyapıttır. Gerek plan kurgusu gerek taç kapıları ve gerekse taş işçiliğiyle hala akıllarda soru işareti bıraktıran ve hayretlere düşürecek bir kurgudur (bkz R. 2).



R. 1:Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi Genel Görünümü
(http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=monument;ISL;tr;Mon01;4;tr)



R. 2: Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi Planı

(Doğan Kuban, *Divriği Mucizesi*, s.41)

Divriği Ulu Camii Mengüceklülerin en büyük ve en önemli eseridir. Mengücek Beyi Şahinşah'ın torunu Ahmet Şah tarafından yaptırılmıştır. 1223'te yapımına başlanan eserin 1228 yılına kadar yapımı devam etmiştir. Camiye birleşik yapılan Darüşşifa kısmı Kemah- Erzincan boyunun beyi olan Bahram Şah'ın kızı ve aynı zamanda Ahmed Şah'ın eşi olan Turan Melek tarafından yaptırılmıştır.²⁹ Bazı tarihçilere göre eserin yapımı Moğol istilaları nedeniyle yarım kalmış ve eser tam manasıyla bitirilememiştir. Yapı Darüşşifa ile birleşik yaptırılmış, cami, şifahane ve türbe ile aslında bir külliye'dir. Mimarı Ahlatlı Hürremşah'tır. Ahlat, oradaki mezar taşlarından da anlaşılacağı gibi taş işçiliğinin eski ve zengin merkezlerinden biridir. Sanatçı oradaki teknik özellikleri ve bilgileri Divriği Camii'ne aktarmıştır ve ortaya harika bir sentez çıkmıştır.

Divriği yapıtının bulunduğu coğrafyada Anadolu'nun büyük bir bölümü, Suriye, batı İran ve Türk sülalelerinin egemenlik alanıdır. Ve bu alan sürekli olarak göçler, savaşlar, arayışlar bölgesidir. İnsanların, düşüncelerin, sanatçıların, fikirlerin ve kültürlerin göç alanıdır. Bu durum bize Divriği Camii gibi bir yapıtın nasıl

²⁹ Seyfi Başkan, "Türk Sanatı Üzerine Denemeler", s.118.

oluştuğuna dair ipuçları vermektedir.³⁰ Fakat böyle bir ortamda Divriği kendine has ve eşi benzeri olmayan bir oluşum göstermektedir.

Ortadoğu bezemeleriyle ne kadar benzerlik gösterse de farklılığını ortaya koyduğu için dikkatleri daha da üzerine çekmektedir. Yapıyı ve taç kapılarındaki motifleri izleyenlerde bir bilinmezlik hissi oluşturmaktadır. Motiflerde ve kompozisyonlarda dini inancın etkisi de oldukça fazladır. Her ne kadar karşımızda İslamiyet'i kabul etmiş bir toplum olsa da İslamiyet öncesi inançlarının getirmiş olduğu bir takım motifleri de burada kullanmışlardır. Bıraktıkları dinleri, kabul ettikleri İslam diniyle bütünleştirerek, bu çerçeveden çıkmayarak zengin ve çeşitli bir motif dağarcığını gözler önüne sermişlerdir.

Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi, Anadolu Selçuklu sanatından daha farklı bir izlenim sunmaktadır. Diğer Selçuklu Dönemi eserleri ile kıyaslandığında daha önce yapılmamış bir kurgu ve bezeme düzeni dikkat çekmektedir. Cami'nin inşaatı tamamlandıktan sonra taçkapılar ve mihrapların bezemesine başlanmış olduğu düşünülmektedir. Ancak ne var ki Moğol istilalarından dolayı kapılar ve mihrabın işlenmesi yarım kalmış, hatta inşaatın da tam olarak bitirilemediği düşünülmektedir. Bu harika yapı UNESCO Dünya Miras Listesi'nde yer almaktadır.

Yapının Kuzey Taç Kapısı, Batı Taç Kapısı, Şifahane Taç Kapısı olmak üzere üç kapısı bulunmaktadır. Daha sonraki tarihlerde hünkârın daha rahat camiye girebilmesi için caminin arka cephesine bir kapı/pencere açılmıştır. Yapının taç kapılarında üç boyutlu, simetrik olmayan, heykel hissini uyandıran, rumi, palmet motifi ön planda olmak üzere, bitkisel ve geometrik motifler kullanılmıştır. Yazının daha az kullanıldığı görülmektedir. Cami içerisinde yer alan mihrap, minber, sütunlar, sütun başlıkları ve kubbe içi tavan süslemeleri de ayrı bir titizlikle işlenmiştir (bkz. R 3).

³⁰ Doğan Kuban, *Divriği Mucizesi* , s.25.

Cami bölümünde tonozların merkezlerinde haç görünümü olan çapraz desen uygulaması kullanılmış, palmetlerle bezenmiştir. Ancak bunlar birebir haç değil, güneşin dönüşümü üzerine şekillenmiş dört yön ve gökyüzü kavramlarını betimlemektedirler. Dört yönün ortasındaki desen gökyüzü, bu eksenin tam alt noktası yeryüzüdür.³¹ Mihrap önü kubbesinin altında sonradan eklendiği düşünülen nesih kitabede “‘Ahlatlı Muğis oğlu Hürremşah’ın işidir.” yazılıdır.



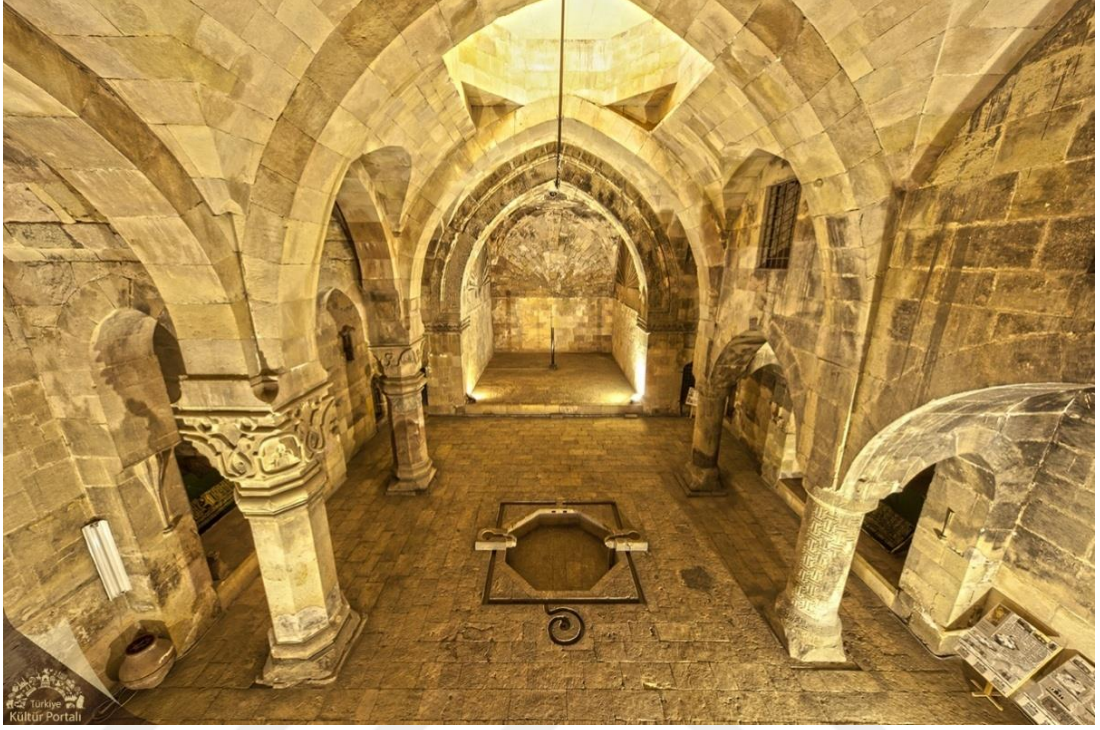
R. 3: Divriği Ulu Camii İç Görüntüsü

<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/sivas/gezilecek/yer/dvrg-ulu-cam-ve-darussifa>

Şifahane, ruh ve sinir hastalıklarının tedavisinde kullanılmıştır. Darüşşifa kelimesi 13. yüzyılda medrese, konukevi anlamında kullanılıyordu. Bazı tarihçiler aslında bu şifahanenin ilk önce medrese olarak planlandığını belirterek, üst katının Ahmet Şah ve eşi Turan Melek’in zaman zaman konakladıkları bir yer olarak kullanılabilmiş olduklarını düşünmüşlerdir. Ancak yapının kitabesinde Darüşşifa tanımı geçmektedir. Ve bu durum Anadolu yapılarında ilk ve tek olarak bu yapıda karşılaşılan bir özelliktir.³² Üst katında hasta ve doktor odaları bulunmaktadır. Şifahanenin tam ortasına da bir havuz yapılmıştır. Suyun bu havuzdan akarken çıkardığı sesler ruh ve sinir hastalıklarının tedavisinde kullanılmıştır (bkz. R. 4).

³¹ Ali Uzay Peker, ‘Divriği Ulu Camisi ve Şifahanesi’, *Tasarım Merkezi Dergisi*, Şubat 2007, s.22

³² Ali Uzay Peker, a.g.e. , s. 22.



R. 4: Şifahanenin İiç Kısmı

(<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/sivas/gezilecek yer/dvrg-ulu-cam-ve-darussfasi>)

1.3.2. Cami ve Şifahanenin Taç Kapıları

Taçkapı veya portal diye de adlandırılan cümle kapısı, mimarlık tarihinin çeşitli dönemlerinde dış kütlede en belirgin elemanı olarak tasarlanmıştır.³³ Anadolu Sanatının en önemli mimari unsurlarından biri olan taçkapı formu, farklı tasarım ve kompozisyonlarla karşımıza çıkmaktadır. Divriği Ulu Camii ve Şifahanesinin kapılarına baktığımızda diğer Selçuklu eserlerinden ne kadar farklı ve özgün olduğu, hiçbir benzerinin bulunmadığı, kendine has bir üslubunun olduğu dikkat çekmektedir. Nitekim taçkapılar tek başına camiye ve şifahaneyi temsil eder niteliktedir. Diğer Selçuklu yapıları sadece tek bir cephe üzerinde tek bir taçkapı ile tamamlanırken, Divriği Camii ve Şifahanesi iki cephe üzerinden yani Kuzey ve Batı

³³ Ayla Ödekan, “Cümle Kapısı” <https://islamansiklopedisi.org.tr/cumle-kapisi> , 02.09.2020, 23:38.

cephesinde bulunan taçkapılarıyla tamamlanan bir yapı durumundadır. Dolayısıyla iki cephenin kullanılması durumu Divriği'ni diğer yapılardan farklı kılar.

Taçkapılarda kullanılan motiflerinin hangilerinin mimari açıdan hangilerinin simgesel açıdan yapıldığını anlayabilmek pek mümkün değildir. Ancak çoğu motifin muhakkak simgesel ve dini bir anlamı olduğu araştırmacılar tarafından söylenmektedir. Ne olursa olsun burada sınırlayıcı ve tekdüze olan yüzey hareketlendirilerek simgesel motif kurgusu ile birleştirilmiş ve ortaya taş işçiliğinin sınırlarını zorlayan anıtlar çıkmıştır. Kuzey Taçkapısı, Batı Taçkapısı ve Şifahane Taçkapısı birbirlerinden farklı üslup, kompozisyon ve motif unsurlarını taşımaktadırlar.

1.3.2.1 Kuzey Taçkapısı (Cennet Kapısı)

Divriği Ulu Camii'nin kuzey cephesinde bulunan kapısıdır. Üzerindeki motiflerin cenneti tasvir ettiği düşünüldüğünden Cennet Kapısı, camiye esas giriş kapısı olduğun Cümle Kapısı da denilmektedir. Divriği Ulu Camii'nin en ünlü ve diğer kapılara nazaran daha ihtişamlı olan kapısıdır. Üzerindeki motifler, oymalar ve bezemelerle diğer kapılardan daha farklı olmasıyla ayrılır. Sanki üç boyutlu heykelin kapı üzerine yerleştirilmesi gibi, heykelimsi his veren bir niteliğe sahiptir (bkz. R. 9).

Kuzey Taçkapısında İslam öncesi ve İslam sonrası motifler birlikte kullanılmıştır. Kapıda kullanılan ve bu kapının simgesi haline gelen hayat ağacı motifi İslam öncesinde Pagan inancında oldukça sık kullanılan bir motiftir. Dünyanın merkezi kabul edilen hayat ağacı yeryüzü ile gökyüzünü birleştiren merdiven görevini üstlenir. Hayat ağacı evrendeki hayatla alakalıdır ve sonsuzluğu simgelemektedir. Aslında sadece pagan inancında değil tüm inanış ve kültürlerde hayat ağacı motifi hep vardır ve kullanılmıştır. Ölümsüzlüğü, bilgeliği, gençliği, dünyanın katmanlarını, yeniden doğuşu, canlılığın tükenmezliğini, cenneti simgelemektedir. Dokuz dallı ağaçtan dokuz ayrı insanın türeyişi ve dokuz ayrı kişiden dokuz ayrı boyun oluşması ile alakalı Türk inanışını da temsil eder.³⁴ Hayat

³⁴ Mukaddes Çetin Büyüktunca, Mehmet Sağ, “Şamanların Göğe Yükseliş Ritlerinin Ağaç Simgesi Bağlamında İncelenmesi”, *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi S.B.E. Dergisi*, Van 2019, s.225.

ağacı motifi İslam sanatında 12. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar pek çok şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Anadolu Selçukluları'nın yapmış olduğu diğer camii ve medreselerde de hayat ağacı motifine çok sık rastlanmaktadır. Örneğin; Erzurum Çifte Minareli Medrese, Sivas Gök Medrese. Selçuklularda sadece dini yapılarda bu hayat ağacı motifi kullanılmıştır. Bizden Avrupa sanatına ise Endülüs Emeviler zamanında geçmiştir.³⁵

Kapının sağ ve sol tarafında bulunan hayat ağacı motifi üçlü yaprak grubu ve iki adet diskten oluşmaktadır (bkz. R. 5). Simetrik gibi dursalar da asla simetrik değildir ve hiçbir desen birbiriyle benzerlik göstermemektedir. Kapının sağında ve solunda üç katmanlı hayat ağacının olması pagan inancında dokuz katmanlı evreni temsil ettiği düşünülmektedir. Diğer bir rivayete göre bu katmanların her birinin cenneti tasvir ettiği düşünülmektedir. Cenneti, cennetin katmanları hayal edilmiş, her bir palmet ve yaprak cennet bahçesi gibi bezenmiştir. Bu yaprak grupları kapının üzerine sarkarak ve kompozisyon dışına çıkarak adeta bir sarmaşık görüntüsü vermiş, çerçeveyi sarmıştır (bkz. R. 6). Bu sarmaşık kompozisyonu asla gözü rahatsız etmemekte aksine çok farklı ve mistik bir görüntü oluşturmaktadır. Bunun İslam mimarisinde daha önce yapılmamış bir kurgu olduğu söylenmektedir.³⁶



R. 5: Kuzey Taçkapısında Bulunan Hayat Ağacı Kompozisyon Örnekler

³⁵ Aynur Durukan, “Sivas Şehir ve Kültür Dergisi, Hayat Ağacı Özel Sayı”, *Ortaçağın Sönmeyen Yıldızı*, sy. 19, Sivas 2012, s.25.

³⁶ Doğan Kuban, *Divriği Mucizesi*, s. 113.



R. 6: Kuzey Taçkapısı Sarmaşık Görüntüsü Oluşturan Yaprak Formları

Kapının tamamının cennet bahçesine benzetilmek istendiği düşünülmektedir. Tüm desenler duvardan taşarcasına heykel gibi büyük boyuttadır. Hayat ağacı motifinde yapraklar ucu kıvrımlı rumi motifleri şeklinde yapılmıştır. Her bir yaprak kendi içinde bir bahçe gibi tasarlanmış, üç katmanda oyularak ve işlenerek yapılmıştır (bkz. R. 7). En altta zemin, üzerinde yapraklar ve çiçek motifleri, onun üzerinde giriftli rumi motifleri oyularak, dantel gibi işlenen bir sanat eseri ortaya çıkmıştır. Ve bu desenler asla birbiriyle benzer değildirler. Buna rağmen hiçbir motif asla karmaşa hissi verir nitelikte değildir. Bu farklılıkta insanı hayrete düşüren diğer bir özelliktir.

Hiçbir alan boş bırakılmamış, zeminin her yeri dantel gibi oyularak işlenmiştir. Mukarnaların yüzeyleri bile rumi motifleriyle bezenmiştir. Rumi motifleri bağlandıkları sap ile birlikte devam ederek, ayrılarak daima yeni rumiler meydana getirmişlerdir. İrili ufaklı desenler yan yana ya da iç içe kullanılmıştır. Kapının dış çerçevesinde menderes frizi denilen bir motif kullanılmıştır. Motifin isminin menderes nehrinden alındığı düşünülmekte olup, ruhsal temizliğin, yaşamın akışkanlığının, sürekliliğinin ve saflığın sembolüdür. Bu motifin altından ince dallı rumiler kıvrılarak geçmektedir, onun altından daha ince dallı rumi ve yaprak

motifleri devam etmektedir.³⁷ Menderes frizi ve altından geçen rumi ve yaprak motifleri kesişerek suyolu gibi bir görüntü oluşturmuş ve kapıyı çerçevelemiştir. Yine burada da motifler iç içe geçmesine karşın asla bir karmaşa durumu söz konusu değildir.



R. 7: Kuzey Taçkapısı Ayrıntısı

Kitabenin zemininde dahi ince ince dantel gibi işlenmiş rumi motif kompozisyonu bulunmaktadır. İrili ufaklı rumiler asla kitabeyi kapatmamış, o kadar çok işçilik olmasına karşın yazının önüne geçmemiştir. Kapının iç kaval silmesinde sekizgen yıldız motifleri bulunmaktadır. Bu sekizgen motifin kendi içinde oluşturduğu her bir alan kendi içerisinde müstakil rumi motifleriyle bezenmiştir. Kapının her bir noktasında muhakkak rumi motifi karşımıza çıkar ama asla benzer değildirler.

Kapı kavsarasının tam üstünde ve menderes frizinin tam altında büyük boyutlu ve içi rumi motifleri ile bezenmiş bir lotus motifi bulunmaktadır. İki yanına daha küçük boyutlarda lotus çiçeği ve yine içleri rumi ile bezeli altıgen yıldızlar yerleştirilmiştir. Sekiz kollu yıldızların, altıgenlerin, sekizgenlerin, güneş disklerinin

³⁷ Semra Ögel, “Anadolu Selçukluları’nın Taş Tezyinatı”, s.22.

kapıda oldukça çok kullanıldığı dikkat çekmektedir. Sekizgenler sonsuzluğu, altıgenler gökyüzünü temsil etmektedir.³⁸ Küçük saksılar içinden ağaç dalının çıktığı motiflerde kuzey taçkapısı üzerinde görülmektedir.

Selçuklu dönemi yapılarında yazı ve desen bir arada kullanılmışken, Divriği’de yazı kompozisyonuna çok yer verilmemiştir. Kapının sağ tarafındaki yıldız bordüründe “Adaletli Sultanın mutluluğu, egemenliği ve saadeti edebi sürsün.” İfadesi, simetrisinde ise “Allah’tan başka ilah yoktur sadece O vardır.” Ayeti Kerimesi yazılmaktadır. Bu yazı kompozisyonlarında dahi simetri kullanılmamış olması dikkat çekmektedir. Kapı kitabesinde ise “Süleyman Şah oğlu Ahmet Şah, Allah’ın affına muhtaç aciz kul 626 hicri aylarının birinde bu caminin yapılmasını emretti.” İfadesi yer almaktadır (bkz. R. 8).³⁹

Kavsara üzerindeki nesih kitabede ise ‘Yüce sultan Devleti günlerinde, dinin ve dünyanın yücesi, müminlerin emirinin yardımcısı Keyhüsrev oğlu Keykubad’ yazılıdır.⁴⁰

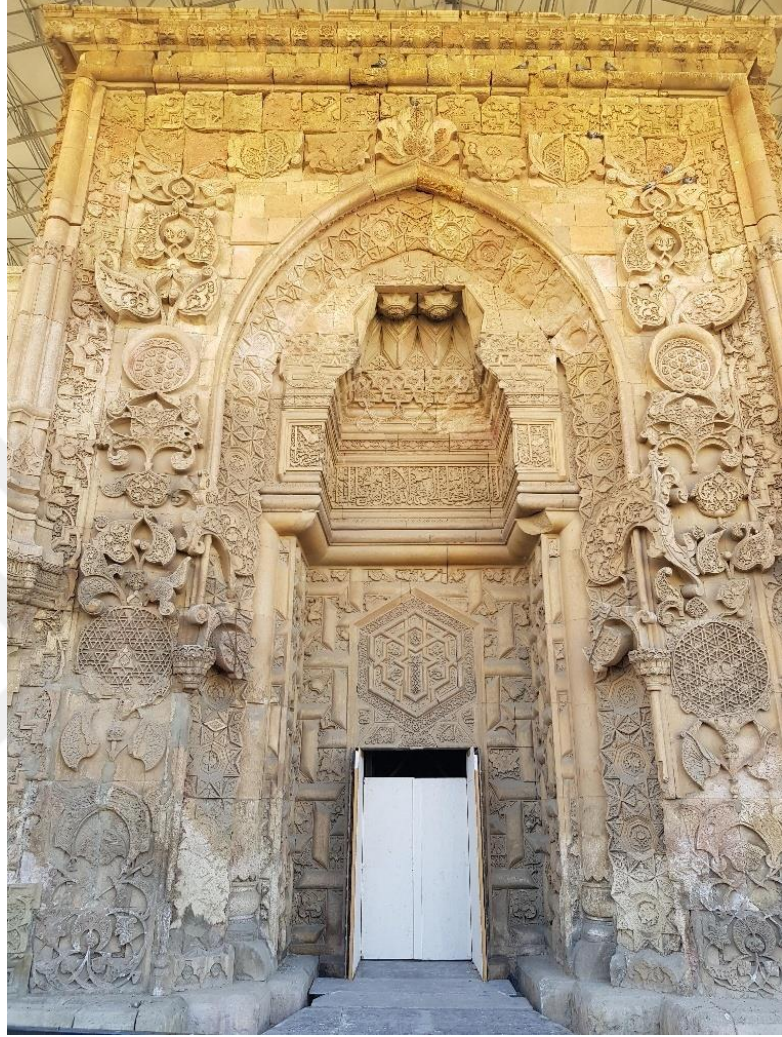


R. 8: Kuzey Taçkapısı Kavsara Üzerindeki Kitabe Ayrıntısı

³⁸ Ali Cilasun, “Konya’da ki; Karatay, İnce Minareli ve Sırçalı Medreseler ile Alaaddin Camii’nin Taçkapı Süslemelerinin Tasarım Açısından İncelenmesi”, Selçuk Üniversitesi. S.B.E. Tasarım Ana Bilim Dalı, Tasarım Bilim Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya 2018, s. 86.

³⁹ http://www.divrigiulucamii.com/tr/Cennet_Kapi_4.html , 28.10.2020, 16:22.

⁴⁰ Aynur Durukan, “Sivas Şehir ve Kültür Dergisi, Hayat Ağacı Özel Sayı”, s. 25.



R. 9: Kuzey Taçkapısı Genel Görünüm

1.3.2.1 Batı Kapısı (Tekstil Kapı)

Cami'nin Batı Taçkapısı, diğer taçkapılardan tamamen farklı kompozisyonlarla bezenmiştir. Üzerindeki desenler halı ve kilim motiflerine benzetildiğinden Tekstil Kapı olarak da adlandırılmıştır (bkz. R. 10).

Kapı üzerinde hâkim olan desenler çoğunlukla geçmeler, rumi motifleri, yarım küre, kabara ve rozetler, lale motifleri, prizmatik ögeler ve sütunçelerdir. Diğer kapılarda oldukça çok kullanılan ve Cami'nin neredeyse karakteristik desenleri olan

iri yaprak ve palmet motifleri bu kapıda kullanılmamıştır. Diğer kapılardaki heykelsi görüntünün aksine daha az çıkıntılı ve tekdüzeliği olan bir oyma üslubu bulunmaktadır. Kimi tarihçiler kapının birkaç kez yıkılıp tekrar yapıldığını düşünmektedirler. Bundan dolayı batı kapısının diğer kapılardan farklı olduğunu savunurlar. Ancak bu hususta yapılan net bir çalışma yoktur.



R. 10: Divriği Ulu Camii Batı Taçkapısı

Kapının iç kısmında sağ ve sol tarafında duran uzun sütunlar dikkat çekicidir. İkisi de simetrik değildir, farklı kompozisyonlar ile bezenmişlerdir. Sütunların üzerinde Anadolu Selçuklu mimarisinde kullanılan, gülbezek adı verilen, yarım küre şeklinde işlenen kabaralar bulunmaktadır. Üzerleri çok ince rumi motifleriyle bezenmiş fakat kimisinin üzeri ise maalesef kazılarak yok edilmiştir. Disk denilen yüksek kabartma tekniği ile yapılan tokmağı andıran ve sanki yukarıdan asılı gibi

duran bezeme unsurları da yine batı kapısında karşımıza çıkmaktadır.⁴¹ Kavsaranın altında üç satırlık sülüs kitabede “Bu kutsal Ulu Cami’nin temelini Allah’ın adına Allah’ın zayıf kulu, Allah’ın rahmetine muhtaç, müminlerin emirinin yardımcısı Şahinşah oğlu, Süleyman Şah oğlu Ahmet Şah -Allah mülkünü sürdürsün ve Kadirini arttırsın.- 626/ 1229 yılı içinde atmıştır.” yazılıdır (bkz. R 11).⁴²



R. 11: Batı Taçkapısı Kavsara Üzerindeki Yazı

Kullanılan rumi motiflerinin burada da benzerlik göstermediğini, farklı desenlerin yan yana kullanıldığını ve buna rağmen bir karmaşa olmadığını söyleyebiliriz (bkz. R 12). Batı kapısında kullanılan bir diğer önemli motif, lale motifidir. Lale motifinin İran eserlerinde kullanıldığı söylenmekte olup ilk defa Selçuklu dönemi eserlerinden olan Divriği Camii’nde karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı dönemine kadar bir daha lale motifinin kullanıldığı görülmez. Lale tasavvufta Allah kelimesini ifade etmektedir.⁴³

⁴¹ Rahmi Hüseyin Ünal, “Anadolu Türk Mimarisinde Taçkapılar”, No:14, İzmir 1982, s.80.

⁴² Aynur Durukan, a.g.e. s. 26.

⁴³ Hilmi Arel, “Divriği Ulu Camii Tekstil Kapısı ve Diğerleri”, *Vakıflar Dergisi*, 1962, s.115.



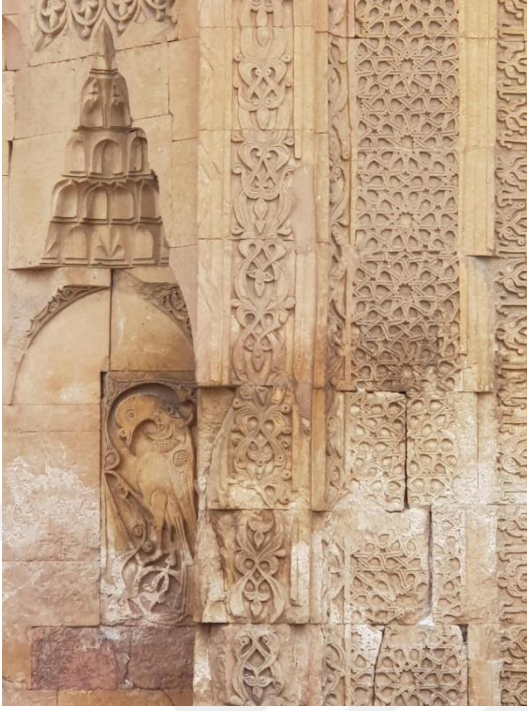
R. 12: Batı Taçkapısı Ayrıntıları

Kapının kuzey ve güney tarafında çift başlı kartal ve doğan kuşu motifi bulunmaktadır (bkz. R 13.). Çift başlı kartalın Anadolu Selçuklu Devletini özellikle de Alâeddin Keykubat'ı, doğan kuşunun ise Mengücek Beyliğini temsil ettiği düşünülmektedir. Kartal Orta Asya Türklerinin inanç sisteminde önemli bir yer tutmaktaydı. Kartalın güneş ışınlarının içinde yaşadığı, ateşi ve havayı kendi içinde barındırdığı düşünülürdü. Yeryüzünden gökyüzüne uçarak Tanrıya haber götürdüğüne inanılırdı. Müslümanlığı kabul eden Türkler kartalı dini sembol olarak değil, koruyucu tılsım olarak kullanmışlardır.⁴⁴

Kapının hemen bitişiğinde, cami duvarında simetrik rumi kompozisyonlarından oluşan bir rozet bulunmaktadır. Merkezi sekiz simetricali, iç içe geçmiş halkalar ve rumilerden oluşan mükemmel ve kusursuz bir işçilikle işlenmiş olan rozet kapının sol tarafında bulunmaktadır (bkz. R.14).⁴⁵

⁴⁴ Aynur Durukan, “Sivas Şehir ve Kültür Dergisi, Hayat Ağacı Özel Sayı”, s. 27.

⁴⁵ Semra Ögel, “Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı”, s.25.



R. 13: Batı Taçkapısı Kuş Motifi



R. 14: Batı Taçkapısı Rozet Motifi

1.3.2.3 Şifahane Taçkapısı

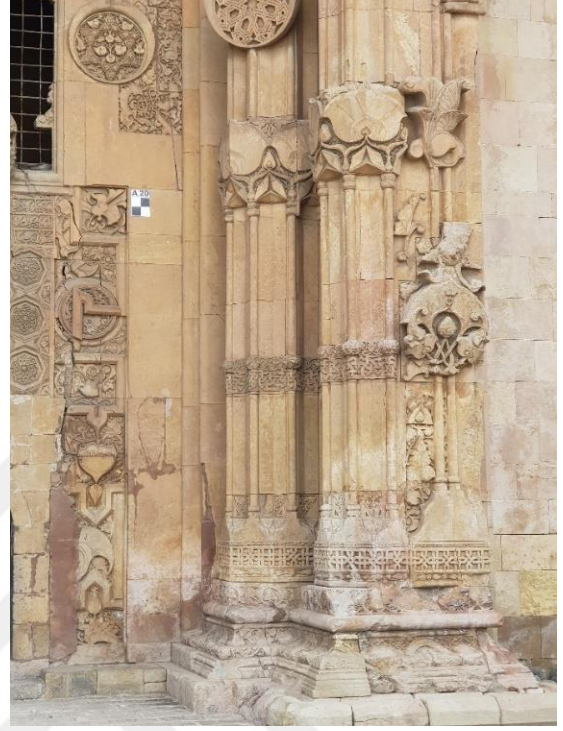
Yapının Batı cephesinde yer alan Şifahane Taçkapısı da diğer kapılarla benzerlik göstermemektedir ve kapı bezemelerinin tamamlanmadığı düşünülmektedir (R. 15). Hem yüzeysel hem de yüzeyden taşkın süslemeleri olan Şifahane kapısının sanat tarihi açısından başka herhangi bir örneğinin bulunmadığı söylenilebilir. Kapı üzerinde iri palmetler, rumi motifleri, sekizgenler, çokgenler, geometrik motifler, sekiz ve altı kollu yıldızlar ve lotus çiçeği motifi kullanılmıştır. Kapının her çerçevesi üzerinde farklı farklı motifler kullanılmıştır.



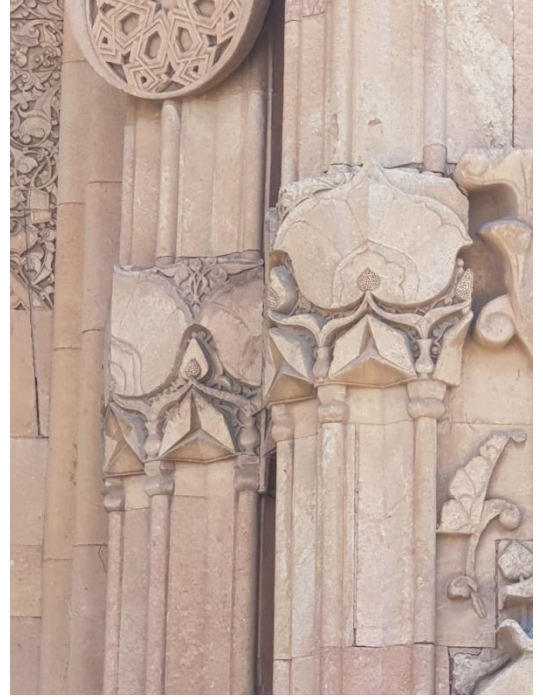
R. 15: Şifahane Taçkapısı

(<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/sivas/gezilecekler/dvrg-ulu-cam-ve-darussfasi>)

Şifahane taçkapısı iç içe geçmiş üç adet büyük kemerlerden oluşmaktadır. Taçkapının en dış çerçevesi ile birleşen hiçbir mimari ve taşıyıcı özelliği olmayan mukarnas sütun başlıkları dikkat çekmektedir. Diğer alışılmış taçkapı formlarının aksine bu kapıda dikdörtgen bir çerçeve bulunmamaktadır (R. 16). Yüzeyde sadece konturlarıyla belirgin kabartma motifler bulunmaktadır ve hiçbiri tam olarak bitirilememiştir (bkz. R. 17). Kapının yapımı eğer bitirilseydi, kuzey taçkapısı ile benzerlik göstereceği düşünülmekle birlikte, nasıl bir görüntü oluşturacağı da bugün pek çok araştırmacıda merak uyandırmaktadır.

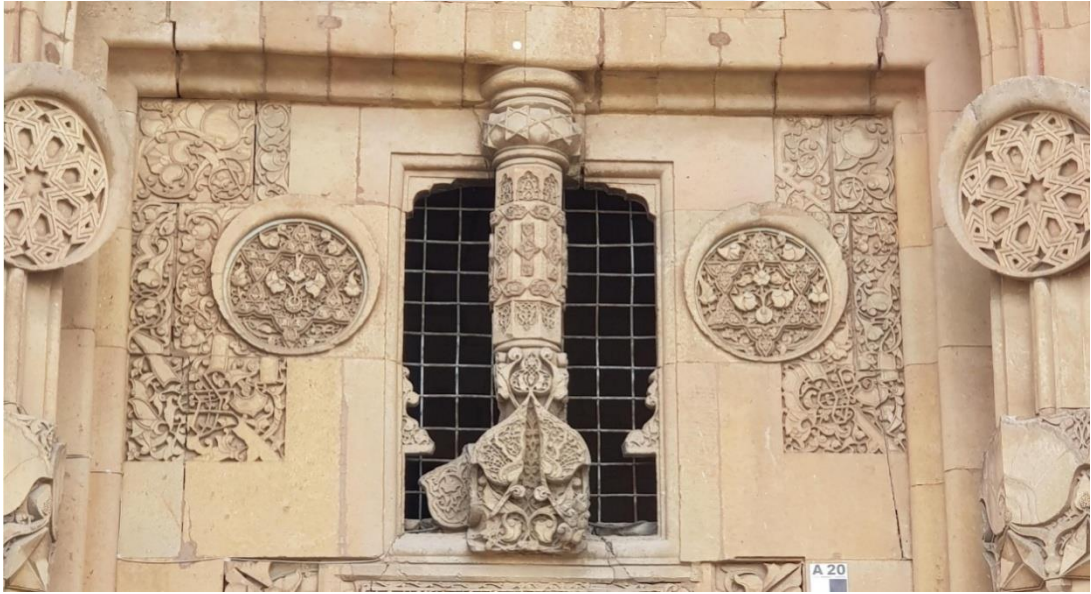


R. 16: Batı Taçkapısı Mukarnas Sütun Başlığı ve Kapı Üzerinden Ayrıntılar



R. 17: Şifhane Taçkapısı Ayrıntıları

Kapının tam ortasında bir pencere bulunmakta ve bu pencere sekizgen prizmalı bir sütun ile ortadan ikiye ayrılmaktadır. Bu sütunun denge sütunu olarak yapıldığı ancak 1939 Erzincan depreminden sonra işlevini yitirdiği söylenmektedir. Bu yapı unsurunun İslam öncesi Orta Asya mimarisinde de kullanıldığı düşünülmektedir.⁴⁶ Sütunun üzeri rumi şebekeleri ile bezenmekte olup sütunun alt kısmında büyükçe iki yaprak bulunmaktadır ve bunlarda rumi motifleri ile işlenmiştir (bkz. R. 18). Sütunun üstünde bulunan yirmi iki adet olan yıldız motiflerinin kozmolojik mana da dünya eksenini ve yıldızlı gök kubbeyi temsil ettiği düşünülmektedir. Bunun Asya çadır kültüründe bulunan temel bir kavram olduğu da bilinmektedir.⁴⁷



R. 18: Şifahane Taçkapısı Ayrıntı

İslam sanatında kullanılan yıldız kompozisyonları genellikle taçkapılarda ve mihraplarda karşımıza çıkmaktadır. Kur'an-ı Kerim'de güneş, ay ve yıldızlarla ilgili pek çok ayet bulunması, mimaride bu unsurların kullanımına yol açmış ve sanatçının orada inancını estetik ve sanatsal bir yolla yansıtmalarını sağlamıştır. Yıldız

⁴⁶ Doğan Kuban, *Divriği Mucizesi*, s. 125.

⁴⁷ Ali Uzay Peker, "Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası", s. 25.

süslemeleri semayı temsil ederken kullanılan kabara ve gülbezekler güneş ve ayı temsil etmektedir. Aynı zamanda Kabara ve gülbezeklerin sultanın yüceliğini, şahlığını ve hükümdarlığını ifade ettiği sembolik figürler olduğu da düşünülmektedir.⁴⁸

Sütunun sağ ve sol kısmında hilal ve Süleyman mührü dediğimiz içleri rumiler ile bezenmiş altı kollu yıldız motifleri bulunmaktadır. Yıldız ve hilalin bitişiğinde dikdörtgen bir şebeke bulunup içleri rumi motifleri ile bezenmiştir (bkz. R. 19). Bu dikdörtgen kısımda, bugün günümüz tezhip sanatında da kullanılan saadet düğümü dediğimiz motife rastlanılmaktadır. Yirmi iki adet beş kollu yıldız motifinin hemen üzerindeki kapı kemerinin sağ ve sol tarafında geometrik desenli, içleri rumi motifleri ile bezeli sekizgen madalyon bulunmaktadır ve hilal ile çevrelenmiştir. Hilal motifi aynı zamanda İslamiyet'i temsil etmektedir.



R. 19: Şifahane Taçkapısı Ayrıntıları

⁴⁸ Resul Yelen, “İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar”, s.477,478.

Şifahanenin giriş kapısının tam üzerinde içleri geometrik motifler ile bezenmiş sekizgenler bulunmaktadır ve hemen üzerinde bir kitabe vardır. Kitabede “Fahrettin Bahrem Şah’ın kızı Melike Turan, Allah’ın affına muhtaç aciz kul adaletli Melike, bu şifa yurdunun yapılmasını 626 H / 1228 M yılında emretti.” Yazılıdır (bkz. R. 20).⁴⁹



R. 20: Şifahane Taçkapısı Ayrıntı

Kapı kemerinin iki ayak arasındaki girintide kafaları birbirlerine değen iki insan figürü kafası bulunmaktadır. Aynı zamanda en dışta bulunan kapı kemerinin sağ ve sol tarafında iri palmetler ile bezenmiş rozetler üzerinde de saçları örgülü olan iki insan figürüne rastlanır. Bu figürler geçmiş zamanlarda insanlar tarafından tahrip edildiği için günümüze kusursuz bir şekilde gelememiştir. Biri erkek biri kadın olan bu iki figürün yapının patronlarının yani Ahmet Şah ve eşi Turan Melek’in olduğu düşünülmektedir. Bu figürlerin cami kapılarında değil de şifahane kapısında bulunmaları da dikkat çekici bir diğer husustur.⁵⁰

⁴⁹ http://www.divrigiulucamii.com/tr/Darussifa_Tac_Kapi_7.html 15.10.2020, 13:22.

⁵⁰ Doğan Kuban, a.g.e. s, 131.

1.3.3. Taçkapıda Kullanılan Motifler

Göçebe Türk kültüründen gelen ve İslamiyet'ten önce pagan dininin inanç sistemi ve kültürel değerleriyle yaşayan Türkler, bu etkide kalarak bazı sembol ve figürleri İslamiyet'ten sonra yapmış oldukları yapılarda da kullanmaya devam etmişlerdir. Ancak bu sembolleri veya figürleri İslamiyet ile birlikte ilahi ve kutsal anlamlarından tamamen soyutlaştırarak bir arma görevinde kullanmışlardır. Nitekim yüzyıllardır farklı inanç sisteminden gelen ama kullanılmaya devam edilen bu sembollerin bir anda işlevini yitirmesi pek mümkün değildir.

Türkler, arma, sembol ve motif olarak hayvan ongunlarını ve mitolojiden gelen kültürel öğeleri kullanmışlardır. İnsanoğlu geçmişten beri kendilerince değerli olan bir maddeye anlam yükleyerek onu kutsallaştırmıştır veya o madde üzerinden kutsallığı açıklamaya çalışmıştır. Heykel, resim, ikonalar, kap ve kaçaklar, günlük kullanım eşyaları, halılar, giyim eşyaları, ibadet ve toplu kullanım alanlarında bu kutsallığı açıklamaya çalışmışlardır. Belirli totem sembolleri kullanılarak bunların güç kuvvet verdikleri ve koruyucu etkilerinin olduğu düşünülürdü. Örneğin Türkler bazı hayvanları kutsal sayarak kendi on iki hayvanlı Türk takvimlerini oluşturmuşlardır. 'Ongun' olarak adlandırdıkları bu totemleri ileriki zamanlarda kutsallıklarından arındırarak sadece arma ve sembol olarak kullanmaya devam etmişlerdir.⁵¹

İslamiyet'i kabul eden Türkler, Anadolu'ya doğru gelirken pagan inançları doğrultusunda bu inancın oluşturduğu kültürel sembolleri de getirmişler ve bu topraklarda harmanlayarak kullanmışlardır. Anadolu Selçuklu döneminde bu şekilde yapılmış sayısızca eser bulunmaktadır ve bu durum giderek İslam mitolojisi haline dönüşmüştür. Güneş, ay, hayat ağacı, lotus gibi motifler Selçuklu sanatına Orta Asya'dan gelmiştir. Kozmolojik ve mitolojik figürler bütün din ve inanışlarda birbirlerine benzer anlamlarda kullanılmıştır.

⁵¹ Remzi Duran, "Türk Süsleme Sanatlarının Ortak Motifi 'Nevruz Çiçeği' ", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, sy: II, İzmir 1997, s.136.

1.3.3.1. Rumi Motifi

Hat sanatında bulunan teklik ve sonsuzluğu birleştirme gibi özellikler rumi motifi kompozisyonlarında da bulunmaktadır. Tıpkı geometrik kompozisyonlar gibi ciddi bir düşünme eseri olan rumi, matematik ve mantık çerçevesinde hesaplanarak tasarlanır, aynı zamanda merkezi tasarıma önem verilmez. Geometrinin ve matematiğin zirve yaptığı Selçuklu döneminde rumi motifinin de matematik hesabı ile kusursuz bir şekilde tasarlandığı düşünülür. Harikulade tasarlanan bu desenler, kusursuz bir denge, uyum ve ritim ile birliği ve sonsuzluğu bize anlatmak ister niteliktedir. Aynı zamanda evrendeki ahenk ve düzene de vurgu yapmaktadır. Esere bakarken o eserde bir sınırlama olmadığını ve özgürlüğün soyutlaştırılmış hali izlenimini bizlere vermektedir (bkz. R. 21).⁵²



R. 21: Kuzey Taçkapısı Rumi Motif Örnekleri

⁵² Kübra Karadeniz, “*Tezhip Sanatında Soyutlama*”, FSM Vakıf Üniversitesi Lisans Üstü Eğitim Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2019, s.93, 95.

Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi'nin Taçkapılarında ana motif unsurunu teşkil eden rumi motifi, taşı işleyen sanatçının hüneri ile gözler önüne serilmektedir (bkz. R. 22). Her bir rumi motifinin tekrara dayanmadan, bulunduğu alanda özgünlüğünü koyarak, bu kadar yoğun desen kurgusu içerisinde asla karmaşa halinde olmaması dikkat çekmektedir.



R. 22: Taçkapılar Üzerinde İşlenilen Rumi Motif Örnekleri

Batılı tarihçiler başta olmak üzere palmet motifi adı altında rumi motifini göstermektedirler. Palmet denilen motif aslında rumi motif grubunun tepelik denilen kısmıdır. Palmet; palmiye dalı yelpaze, palmiye şeklinde hurma ağacı, palmiye ağacının simetrik soyutlanması şeklinde tanımlanmıştır.⁵³ Kaynağı tam olarak bilinmemekle birlikte Sümer, Asur ve Roma süsleme sanatlarında kullanıldığı bilinmektedir. İslam sanatında 11. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanan palmet motifi İran Selçukluları, Zengi ve Eyyubi döneminde yapılan eserlerde karşımıza

⁵³ Mustafa Sezer, “IV. Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı Koordinasyon Toplantısı ve Türk-İslam Sanatlarında Terminoloji Sorunu Çalıştayı Hakkında Bir Değerlendirme”, *Bülent Ecevit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c:3, sy:1, 2016, s. 296.

çıkılmaktadır. Anadolu Selçuklu döneminde de bol ve zengin örneklerle kullanıldığı görülmektedir.⁵⁴

Divriği Ulu Camii Taçkapılarına baktığımızda da sanat tarihçileri tarafından oldukça çok palmet teriminin kullanıldığı görülür. Ancak burada kastedilen rumi motifleri değil, iri ve büyükçe yontulmuş olan yaprak gibi motiflerdir.



R. 23: Kuzey Taçkapısı Palmet ve Rumi Motiflerinin Kullanımı

Resim 23’de ki örnekte kuzey Taçkapısında palmet denilen iri yaprağa benzeyen form ve iç kısmında rumi motifleri ile bezenmiş bir alan bulunmaktadır (bkz. R. 23). Resim 24’de gösterilen örneklerde ise müstakil bir halde yontulan palmet motifi görülmektedir (bkz. R. 24). Bu örnekten de anlaşılabileceği gibi palmet başka bir formu, rumi başka bir formu bizlere sergilemektedir.

⁵⁴ Selçuk Mülayim, “Selçuklu Palmet Motiflerinin Tipolojisi”, *Ankara Üniversitesi,- Ankara Anadolu(Anatolia) Dergisi*, sy: 20, Ankara 1976, s.145.



R. 24: Şifahane Taçkapısı Palmet Motif Örnekleri

1.3.3.2. Hayat Ağacı Motifi

Divriği Camii ve Şifahanesinin taçkapılarını incelerken Kuzey Taçkapısının üzerinde bulunan hayat ağacı motifinden bahsettik. Buradaki hayat ağacı motifinin aslında Kuzey Taçkapısıyla özdeşleşen ve belli bir kalıba sokan sembol niteliğinde olduğunu anlatmıştık. Şimdi ise geçmiş din ve inanışlarda kullanılan hayat ağacı motifinin kökenine bakalım ve Divriği Taçkapılarında kullanılan anlamlarını inceleyelim.

Türkler ağacın oluşumu ile kendi hayatlarının oluşumunda benzerlik olduğunu düşünmüşler ve ağaç ile sembolik anlamda bir ilişki kurmuşlardır. Bundan dolayı kutsal görülen ağaç ibadet yerlerine ve mezarlıklara dikilmiş, mezar taşlarına bile resmedilmiştir.⁵⁵ Ömrü uzundur, göğe doğru yükselir, meyve verir, nefes verir, gücünü kökleriyle bağlı olduğu topraktan alır, güneşin verdiği ışık ile can bulur. Ölümsüzlüğün, hayatın, bereketin, ilahi olana ulaşmanın, gücün, hastalıktan kurtulmanın, şansın ve dünyanın direğinin sembolüdür.

⁵⁵ Seher Arslan “‘Türklerde Ağaç Kültü ve ‘Hayat Ağacı’ ”, *Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, c: I, sy. 1, Haziran 2014, s. 61.



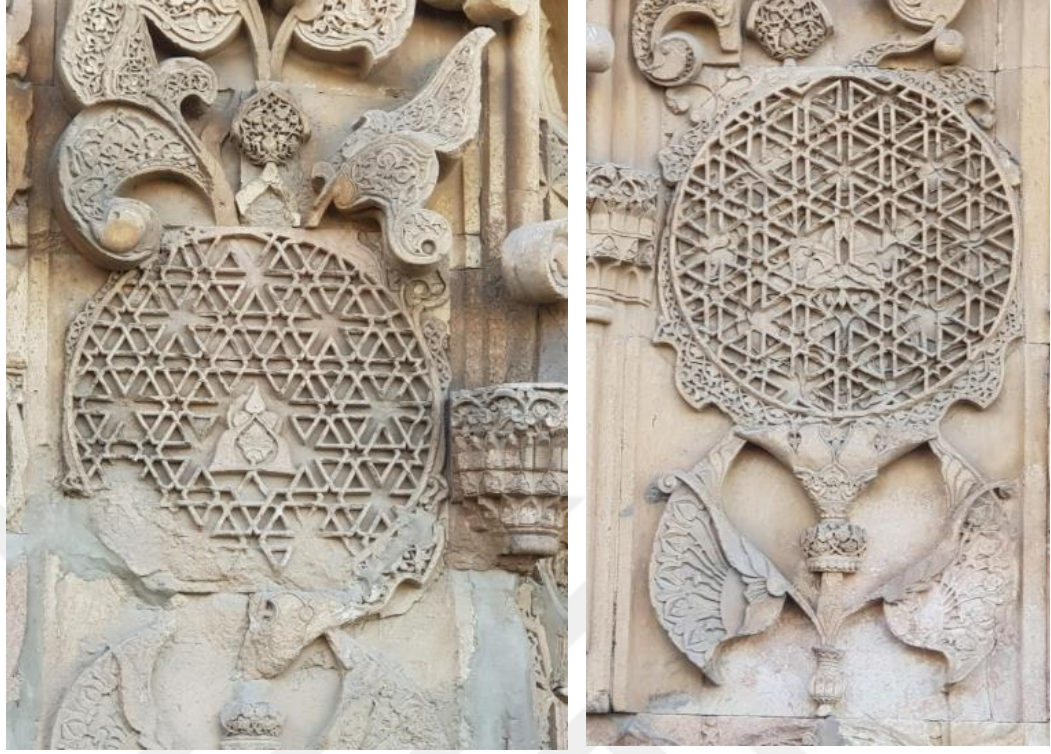
R. 25: Hitit Sanatına Ait Hayat Ağacı Motifi

(<https://www.sanatinyolculugu.com/protohistorik-donemde-anadoluda-hayat-agaci-motifi-dilek-yilmaz>)

Hayat ağacı tüm bu anlamları içerisinde barındırarak, böylelikle insanoğluna ilham kaynağı olmuş ve bezeme kurgusunun temelini oluşturmuştur. Bu kadar önemli görüldüğü için de tüm kadim dinlerce kullanılmıştır (bkz. R. 25.).⁵⁶ Hayat ağacı evrenin direği konumundadır ve evrenle yaşam arasındaki ilişkiyi simgeler. Güneşe doğru uzayıp büyüdüğü için zaman zaman güneş çemberiyle birlikte kullanıldığı da görülür. Divriği Kuzey Taçkapısındaki örnekte de olduğu gibi güneş diski bir çember içerisine alınarak hayat ağacı ile birlikte kullanılmıştır (bkz. R. 26).⁵⁷

⁵⁶ Doğan Kuban, *Divriği Mucizesi*, s. 93.

⁵⁷ Doğan Kuban, a.g.e. , s.97.



R. 26: Kuzey Taçkapısında Bulunan Güneş Diski Kompozisyon Örnekleri

Türkler, büyük ağaçlara, ormanlara, dağlara, büyük boyutlu maddelere kutsallık anlamında hep değer vermişlerdir. Kutsal olarak saydıkları hayvanları da Hayat Ağacı motifiyle birlikte kullanmışlardır. Kartal, ejder, geyik, keçi bunlara örnek verilebilir. Yakut Türklerinin inanışında ağaç yeraltındaki kökleri vasıtasıyla dünyaya yaşamsal bir sıvı verdiğine inanılmıştır. Hayat ağacının normal insanlar tarafından görülemeyeceğini, sadece Tanrısal ve İlâhi olan güce ulaşabilenler; yani Kamlar ve Hakanlar tarafından görülebileceğine inanırlardı. Bu ağacın yeşil kaldığı müddetçe dünyanın devamlılığının olması inanılan bir diğer inanç düşüncesi idi.⁵⁸

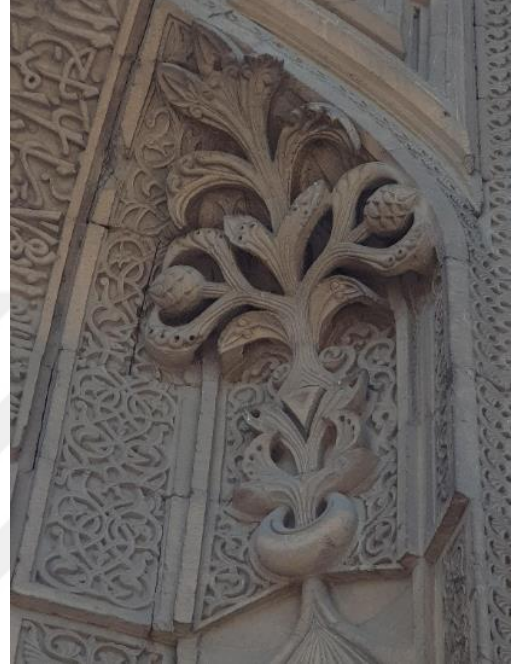
İslamiyet'ten önce oldukça değer verilip kullanılan hayat ağacı, İslamiyet'in kabulünden sonra da önemini koruyarak varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Hayat ağacı Allah'ın "el-Hayat" sıfatını sembolize eder. Ağacın tasavvuftaki yeri oldukça önemlidir. Niyazi Mısıri'ye göre hayat ağacının yaprakları mahlûkatı yani insanı-ı kâmilî, meyveleri peygamberleri, ağacın tamamı ise Hz. Muhammed'i temsil

⁵⁸ Seher Arslan, a.g.e. , s. 64.

etmekte olduğu düşünölmekteydi. Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi dışında yapılmış olan yapıların neredeyse çoğunda hayat ağacı motifinin kullanıldığı görölmektedir (bkz. R. 27, 28).



R. 27: Erzurum Yakutiye Medresesi Hayat Ağacı Motifi



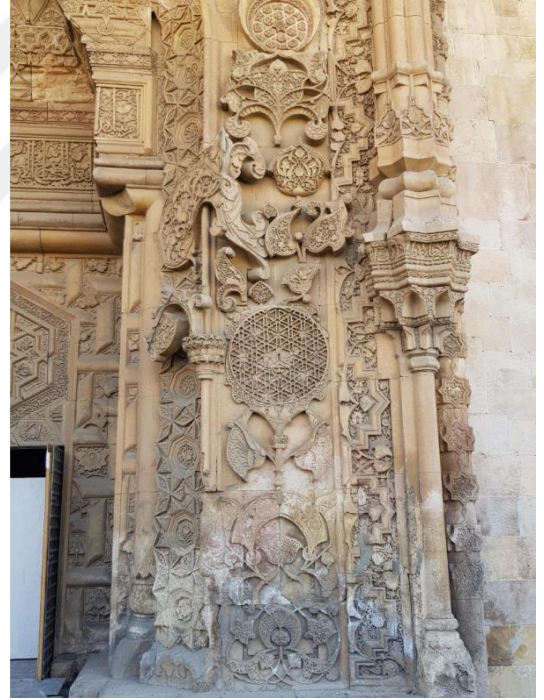
R. 28: Konya İnce Minareli Medrese Hayat Ağacı Motifi

Kur'an ve hadislerde ağacın çokça kullanıldığı görölr. Zakkum ağacının cehennemde olduğu, cennette ise sonsuz ve yücelik anlamına gelen Tuğba ağacının olacağı ve üzerine yemin edilen zeytin ağacı Kur'an-ı Kerim'de geçmektedir. Bu yüzden ağaç İslamiyet içinde kutsaldır. Kur'an'da geçen 'sıdr' kelimesi kiraz ağacı manasına gelmektedir. Sidret'ül Munteha en son sınırın ağacı adı atlında İslam kozmolojisine girmiştir. Onun sınır kavramı ile bağdaşması Yaratıcı ile evren arasındaki eşiğin bir simgesi olmasından kaynaklanmaktadır.⁵⁹ Hz. Muhammed'in Miraç gecesi yanında ilahi sırlara mazhar olduğu ağaç veya makam olarak da açıklanmaktadır. Tasavvufa göre ise Rubudiyyet ağacıdır ve meyvesi ubudiyyettir.⁶⁰

⁵⁹ Ali Uzay Peker, "Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası", s. 25.

⁶⁰ Süleyman Uludağ, "Sidretü'l Munteha", <https://islamansiklopedisi.org.tr/sidretul-munteha> , 24.10.2020, 17:17.

13. yüzyıla gelindiğinde ve Divriği Taçkapısında ki hayat ağacı tasvirlerine bakıldığında geçmişteki pagan inançlarından sıyrılıp, İslamiyet’le birlikte yerini cennet imgesi almış olduğu görülür. Göğün direği, Yaratıcıya ulaşmak için merdiven ve kozmik ağaç sembolleri unutularak, bir Cami kapısına nasıl uygun bir simge oluşturulur onun peşine koşmuşlardır. Cenneti ve cennetin katmanlarını anlatmak, hayalin kurabileceği en güzel cennet bahçesini oluşturmak, ilahi maneviyatı aksettirmek ve en önemlisi Allah aşkını anlatmaya çalışmak, belki de ulaşılmak istenen en son gaye olmuştur. Selçuklu döneminde, öncesinde ve sonrasında hiçbir yapıda böylesine etkili bir anlatımın olmaması da ağaç kavramının ulaştığı en son ivme noktaı göstermektedir (bkz. R. 29).



R. 29: Kuzey Taçkapısı Hayat Ağacı Motifi

1.3.3.3. Kartal/Kuş Motifi

İnsanların taklit edemediği ve onlara çok ilginç gelen özellik uçuş kabiliyetidir. İnsanoğlu kendi yapamadığı ve kuş, kartal gibi hayvanlarda gördüklerini kutsallaştırarak olağanüstü anlamlar yüklemişlerdir. Zaten gök kubbe, gökyüzü insanoğlu için önemli bir kutsiyet taşıyorken, gökte kuşların olması ile birlikte, kuş/kartal motifi Türk mitolojisinde yerini bulmuştur.⁶¹

Kartal motifi İslamiyet öncesi Şamanist uygulamalarda da karşımıza çıkmaktadır. Şamanın kartal, kuş gibi hayvanların ruhlarına bürünerek dolandığı ve hasta olan insanlara yardım ettiğine inanılırdı. Aynı zamanda Türk mitolojisinde türeyişle ilgili anlamları da taşımaktaydı. Türklerin neredeyse milli simgelerinden olan Kartal, Şamanist uygulamalarda çok sık olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Göktürk ve Uygur döneminde hükümdar ve beyleri temsil etmekte olup ruhun, adaletin ve gücün simgesiydi. Eski Türklerde, insanın ruhu kuş olarak düşünülüyordu ve insanların ölünce göğe kuş olarak uçtuklarına inanılıyordu.⁶²

Orhun yazıtlarında ölüm ile ilgili ifadelerden kuşun ruhun simgesi olduğu anlaşılmaktadır. Türk boylarını özellikle her bir Oğuz boyunu bir kuş temsil etmekteydi.⁶³ Kartal Oğuz boylarının ongunu olarak karşımıza çıkmaktadır ve avcı kuşları arasında olan kartal stilize edilerek Türk ikonografisinde kullanılmıştır. Eski Türklerde kartalın kar ve buzları erittiğine baharı getirdiğine inanılırdı.⁶⁴

Bu üslup içerisinde kartal motifinin hem inanış sistemindeki sembol olarak hem de Türk sanatında birçok yerde süsleme ögesi olarak kullanıldığı görülmektedir. En uzun ömürlü kuşlardan biri olması ve en uzak yerleri görüyor olması da Kartala ayrı bir anlam yüklemektedir. Türklerin milli simgelerinden olan kartal hükümdarlığı, gücü ve kuvveti temsil etmekteydi. Bu önemli simgenin kullanımı

⁶¹ Coşkun Kumru, “Eski Türk Kültüründe Kartal Simgesi”, *I. Uluslararası Türklerin Dünyası Sosyal Bilimler Sempozyumu*, Antalya 2017, s.401.

⁶² Yaşar Çoruhlu, “*Türk Mitolojisinin Ana Hatları*”, Kabalacı Yayınevi, İstanbul 2002, s. 63,65,134.

⁶³ Serkan İliden, “Türk İkonografisinde Kartal Motifi”, *Problems of Engineering Graphic and Professional Education*, no:15, 2012, s. 44.

⁶⁴ Coşkun Kumru, a.g.m., s.412, 413, 414.

İslamiyet'ten sonra da devam etmiş, Selçuklu döneminde arma olarak kullanımı sürdürülmüştür.

Kartalın çift başlı olarak tasvir edilmesinin nedeni olarak onun gücünü ve kuvvetini belirtmek olduğu düşünülür. Çift başlı kartalın bir başı düşmana karşı sert, bir başı sevdikleri ve yakınlarına karşı merhametli olduğu anlamını taşımaktadır. Aynı zamanda doğunun ve batının hâkimi olma simgesi olarak da vurgulanmıştır. Selçuklular dönemine gelindiğinde ise arma ve tılsım sembolü olarak kullanılmıştır (bkz. R. 30).⁶⁵



R. 30: Divriği Ulu Camii Batı Kapısında Bulunan Çift Başlı Kartal Motifi

(http://www.divrigiulucamii.com/tr/Bati_Kapi_3.html)

⁶⁵ Coşkun Kumru, a.g.m., s. 416.

1.3.3.4. Geometrik Bezeme

Divriği’de de kullanılan geometrik bezeme Selçuklu sanatının en karakteristik bezeme özelliğidir. Çokgenler, daire, kare, üçgen, yıldızlar, yatay, dikey ve diyagonal çizgilerin kesişmesiyle elde edilen bu geometrik kompozisyonlar İslam sanatında oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Birbirine dolanarak, alttan üstten geçerek değişik örüntüler oluşturan bu geometrik düzenler İslam sanatında simgesel bir yer edinmiştir ve Selçuklu döneminin en önemli bezeme öğelerinden biri olmuştur (bkz. R. 31).⁶⁶ Selçuklu dönemi halılarında da oldukça çok kullanılan geometrik motiflerin, ejder sahnelerinin stilizasyonundan ortaya çıktığı düşünülmektedir.



R. 31: Divriği Ulu Camii Batı Kapısı Geometrik Örüntü Örneği

⁶⁶ Doğan Kuban, *‘Divriği Mucizesi’*, s. 88

İslam biliminin gelişmesiyle orantılı olarak, İslam sanatı ve mimarisinde geometrik tezyinat da gelişme göstermiştir. Şam Emeviyye Camii, İbn Tulun Camii, Kubbet-üs Sahra, İslam sanatında mimari düzen üzerinde geometrik bezeme ve kompozisyonlarının görüldüğü ilk örnekler sayılabilir.⁶⁷

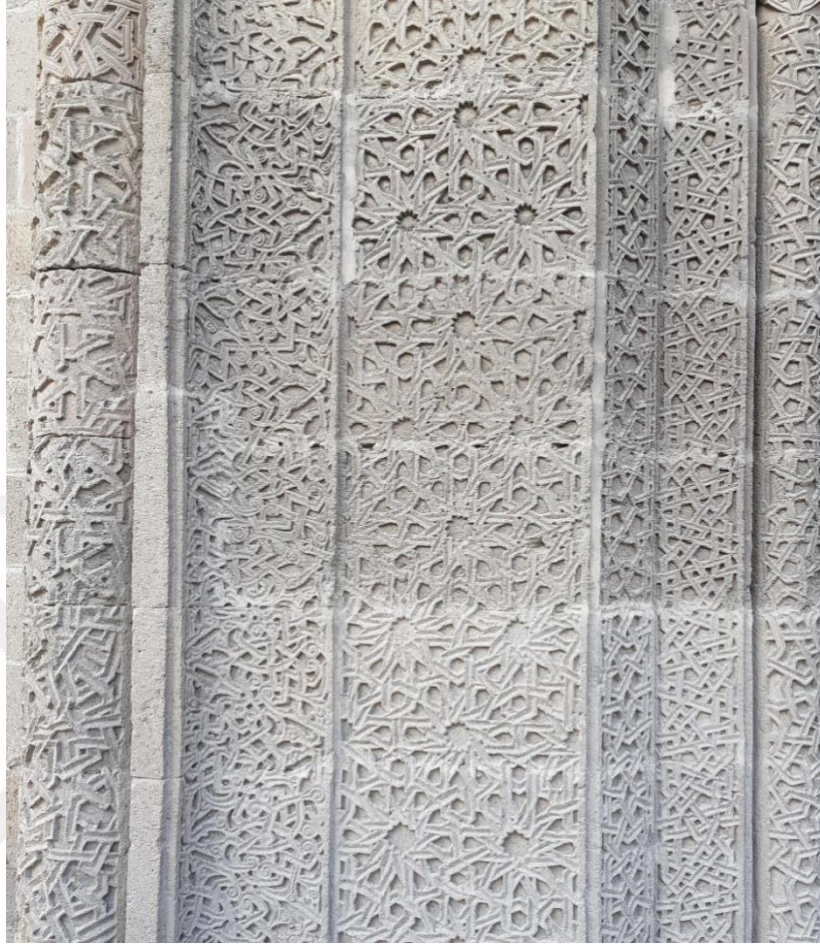
Basit geometri bezemeleri, İslam sanatıyla birlikte yerini derin, karmaşık ve matematik unsuru olan kompozisyonlara bırakmıştır. İnançtaki irade gücünü vurgulayan, kusursuzluğu, mükemmelliği ve tereddütsüzlüğü ortaya koyan bezeme hali sergilenmeye başlanmıştır. Mükemmel bir geometri sisteminin eksiği ya da fazlası yoktur. Aslında anlatılmak istenen doğada ve görünür âlemde olmayan şekillerle, ilahi düşünce yaklaşımını sunabilme isteği olabilir. Hiçbir sistem, insanın evren karşısındaki saygısını bu denli güçlü tasarımlarla anlatamamıştır.⁶⁸

10 ve 11. yüzyıla kadar nadir görülen geometrik bezeme sistemi, 11 ve 12. yüzyıllarda Karahanlı ve Selçuklu Devleti ile daha çok kullanılmaya başlamıştır. Geometrik kompozisyonların özellikle Anadolu Selçuklu dönemi mimarisinde olağanüstü düzeyde ve zenginlikte kullanıldığı görülmektedir. Bu dönem altın çağ olarak kabul edilir. Bilim ve ilimle olduğu gibi matematik ve astronomi ile de ilgilenen Selçuklular geometrik bezemeyi mimari yapı yüzeylerinde muazzam bir şekilde kullanmışlardır (bkz. R. 32). Nitekim geometrik bezeme Anadolu Selçuklu süsleme sanatının özgün tasarımı olarak bütünleşmiş ve kabul edilmiştir. Seramik, halı, günlük kullanım eşyaları, metal, taş yüzeyler, taçkapılar, mihraplar, minyatürler ve çeşitli yazma eserlerinde geometrik kompozisyonların çok çeşitli şekillerde kullanıldığı görülmektedir.⁶⁹

⁶⁷ Çiğdem Önkol Ertunç, “*Anadolu Selçuklu Dönemi Taçkapılarında Tezyinat*”, Süleyman Demirel Üniversitesi S.B.E. İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Isparta 2016, s. 197, 198, 199.

⁶⁸ Selçuk Mülayim, *İslam Sanatı*, s. 174, 193.

⁶⁹ Çiğdem Önkol Ertunç, a.g.t. , s. 199.



R. 32: Selçuklu Dönemi Kayseri Hacı Kılıç Camii Geometrik Desen Örneği

İslamiyet'ten önce de Orta Asya göçer kültüründe var olan Geometrik bezeme sistemi, İslamiyet'ten sonra, tasvir ve figürlü anlatımın kısıtlanmasıyla daha da önemli hale geldiği görülür. İslam sanatı ve İslam düşüncesinde tasvirden kaçınma durumu vardır. Yasaklanan insan ve hayvan figürleri sanatçının eski inanç sisteminden kalan figürlü anlatım biçimini bırakarak, yerine diğer motifler ve geometrik bezemeyi kullanmasına sebep olmuştur. Aslında geometri, sanatçının kendini ifade edebildiği önemli bir bezeme unsuru haline gelmiştir. Bu yüzden geometrik şekillerin bazı felsefi, dini ve kozmolojik kavramları simgelediği

düşünülmektedir. Sonsuzluk ifadesi, kâinatın düzeni ve ritmi bu bezeme ile gösterilmeye çalışılmıştır.⁷⁰

Yıldızlar ve güneşe benzetilen sembollerinde kullanılmasıyla verilen anlam ve görsel şölen daha da artmaya başlamıştır. Geometrik örüntüde kare, beşgen, sekizgen, altıgen, ongen, onikigen ve yıldız kolları kullanılır (bkz. R. 33). Orta Asya Türklerinin inanç sisteminde gökyüzü ilahi bir manayı temsil ettiği bilinmekteydi. İslamiyet'in kabulüyle birlikte tasavvuf inancında da gökyüzü kutsal sayılmıştır. Aslında bakıldığında gökyüzünün, semanın tüm dinler için önemli ve kutsal olduğu görülmektedir.



R. 33: Konya Alaaddin Tepesinden Geometrik Kompozisyon Örneği /Konya İnce Minareli Medrese

Güneş sistemi, yıldızlar, gezegenler Anadolu halkının inanç sisteminde önemli bir yer tutmakta olup, yıldız, rozet ve güneş sembollerinin çokça kullanıldığı görülür. Yıldız sisteminin ilk örneklerine Orta Asya Uygur bölgesindeki duvar resimlerinde rastlanmaktadır. Bu semboller, motifler sanat eserine kozmolojik ve astrolojik manada bir boyut kazandırmaktadır.

⁷⁰ Çiğdem Önkol Ertunç, a.g.t. , s. 202, 203.

Yıldız motiflerinden olan altı kollu yıldızın ayrıca Süleyman Peygamberin “Mührü Süleyman” adı verilen yüzüğü temsil ettiği düşünülmektedir. Bu mührün asaleti, gücü ve mükemmeliyeti temsil ettiğine inanılmaktadır.⁷¹ Divriği Şifahane Taçkapısında da altı kollu yıldız kullanımı görülmektedir (bkz. R. 34). Geometrik formlar bazen müstakil halde bazen bir kompozisyon şeklinde içleri rumi motifleri ile bezeli olarak taçkapılarda örnekleri bulunmaktadır (bkz. R. 35, 36).



R. 34: Divriği Ulu Camii Şifahane Taçkapısında Bulunan Süleyman Mührü



R. 35: Divriği Kuzey Taçkapısı ve Şifahane Taçkapısında Bulunan Geometri Kompozisyon Örnekleri

⁷¹ Selman Kardeşlik, “Vakıflar Halı Müzesinde Selçuklu ve Selçuklu Geleneğindeki Halılarda Kozmolojik ve İkonografik Boyut”, *Restorasyon*, s.81.



R. 36: Divriği Şifahane Taçkapısında Bulunan Geometrik Kompozisyon Örneği

1.3.3.5. Lotus Çiçeği

Lotus çiçeği milattan öne 3000 yılından itibaren kullanılmaya başlanmış bir motif olarak bezeme sanatında karşımıza çıkmaktadır. Lotus, nilüfer çiçeğinin stilize edilmiş halidir ve bu motifin 12. yy fresklerinde ve başka yüzeylerde kullanıldığı görülmektedir. Daha çok Orta Asya ve Budist geleneğinde kullanılan lotus motifi Selçuklu döneminde 11 ile 13. Yüzyıllar arasında güneş simgesi ile özdeşleşerek kullanılmıştır.⁷²

Ölümsüzlük otu olarak da bilinen lotus çiçeği, Sümerlilerin Gılgamış destanında ab-ı hayat ile beslenen ve ölümsüzlüğü sağlayan çiçek olarak geçtiği bilinmektedir. Yine bazı rivayetlerde Hz. Nuh ile Hz. Hızır'ın yedikleri mitolojik ot olarak da bu çiçeğin adı geçmektedir. Lotus çiçeği Uygurların etkisiyle Selçuklu sanatında kullanılmıştır. Antik Yunan ve Roma sanatında da kullanılan lotus motifi

⁷² Doğan Kuban, *Divriği Mucizesi*, s.85.

ilk olarak Mezopotamya sınırlarında ortaya çıkmıştır. Eski Mısır sanatında hayatı, Selçuklularda ilahi gücü temsil ettiği düşünülmektedir.⁷³

Mitolojide lotus çiçeğinin gelişimi hava, su ve ışık yoluyla olur. Suyun karanlığında köklenir, ışıkla olgunlaşır ve ardından havaya ulaşır. Bu oluşum gelişim insanın oluşumu ile özdeşleşir.⁷⁴

Lotus, çamurda ve bulanık su ile beslenen bir bitkidir ve o çamurun içinden kirlenmeden çıkmaktadır. Çiçekleri güneş ışığı ile açar. Bu nedenle suyun ve güneşin etkilerini taşır, aynı zamanda kökleri ölümsüzlüğü simgelemektedir. Budizm inancında çok önemli bir yeri olan lotus Buda'yı temsil etmektedir.⁷⁵ Bu inanca sahip olan kişiler, gerçek dünyada Nirvana'ya ulaşan kişinin, cennette lotus üzerinde dirileceğine inanıyorlardı. Lotus, ölüm, yeniden diriliş ve doğuşla alakalı bir semboldür. Uygur dönemine ait bulunan fresklerde Uygur prens ve prenseslerin ellerinde Buda'ya adak olarak sundukları lotus çiçeği bulunmaktadır. Bu üslup Selçuklu ve Osmanlı sanatında da görülmüştür. Osmanlı Dönemi padişah portrelerinde sultanların ellerinde çiçek tuttuğu resimler vardır. Bu üslubun ikonografik olarak Uygur sanatından geldiği düşünülmektedir.⁷⁶

Türk sanatında kendine yer edinen lotus, İslamiyet'ten sonrada kullanılmaya devam etmiştir. Mezar taşlarında, halı ve seccadelerde, mimari yapılarda kullanılmıştır. Selçukludan Osmanlı'ya kadar varlığını sürdüren lotus çiçeği Divriği Ulu Camii kapılarında da kendine yer edinmiştir (bkz. R. 37, 38).⁷⁷

⁷³ Selman Kardeşlik, a.g.e. , s.89.

⁷⁴ Çiğdem Önkol Tunç, a.g.t. , s. 222.

⁷⁵ Beyhan Karamağaralı, “Ejder ve Lotus Motifinin Halı ve Seccadelerdeki İkonografisi”, *ARIŞ*, no: IV, 1998, s.35.

⁷⁶ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, s.126, 127.

⁷⁷ Beyhan Karamağaralı, a.g.m, s.35.



R. 37: Divriği Ulu Camii Kuzey Taçkapısı Üzerinde Bulunan Rumi Motifleri ile Bezenmiş Lotus Motifi Örneği



R. 38: Divriği Ulu Camii Kuzey Taçkapısı Üzerinde Bulunan Rumi Motifleri ile Bezenmiş Lotus Motifi Örneği

İKİNCİ BÖLÜM

2. RUMİ MOTİFİ

“Rumi” Anadolu’ya ait demektir. Roma imparatorluğunun hüküm sürdüğü Anadolu topraklarına ‘Diyarı Rum’, Anadolu’da hüküm süren Selçuklu devletine ‘Selçuk-i Rum’ denilmekteydi. Bu sebeple bu motife “Rumi” adı verildiği düşünülmektedir ancak bununla birlikte rumi motifine ‘rumi’ isminin tam olarak ne zaman verildiği de bilinmemektedir. Batılı sanatçılar ‘arabesk’, Orta Asya’da ise ‘islami’ denilmektedir.⁷⁸ Kendine has kompozisyon kuralları ile dönemsel farklılıklar göstererek günümüze kadar en olgun şekli ile gelebilmiştir.

Rumi motifi tombulca bir gövdeden başlayıp sivrileşerek incelen bir formdan oluşmaktadır. Uzar, kısalır, helezon sistemine yerleştirilebileceği gibi müstakil halde de kullanılabilir. İslam öncesi dönemden başlayarak Karahanlı, Gazneli, Abbasi, Fatimi ve Endülüs dönemi süslemelerinde kullanılmıştır.⁷⁹ Selçuklu döneminde kendine has bir rumi motif unsuru oluşmuş, Osmanlı dönemi ile bu üslup yenilenerek ve kendini bularak günümüze kadar gelebilmiştir.

2.1. RUMİ MOTİFİNİN TARİHÇESİ

Selçuklu bezemesinin en güçlü ve en önemli unsurlarından olan rumi motifinin köken itibariyle hayvan figüründen geldiği düşünülmektedir. Bazı tarihçiler ise bitki kökeninden geldiğini, ağaç dallarının kıvrımlarından ya da çeşitli bitkilerin stilizasyonundan türeyen bir motif olduğunu ileri sürmektedir. Ancak hayvan üslubundan geldiği kanısı daha ağır basmaktadır.

Çadırlarda yaşayan Türkler ilk önce yaşam alanlarını, elbiselerini, halı ve kilimler, kap kaçaklarını süslemeye başlamışlardır. Orta Asya Türkleri için önemli bir motif olan hayvan üslubu her türlü alanda karşımıza çıkmaktadır. Eski ve Orta

⁷⁸ İnci A. Birol, Çiçek Derman, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, s. 182.

⁷⁹ Selçuk Mülayim, *Türk Sanatında İkonografik Dönüşümler, Değişimin Tanıkları*, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2015, s. 168.

Çağ boyunca, Britanya'dan Mezopotamya'ya kadar, Güneydoğu Asya, Çin, İskandinav ülkeleri dâhil olmak üzere geniş bir coğrafyada kendisine kullanım alanı bulmuştur. Orta Asya kökenli olan bu üslup, göçebe yaşam, kavimler göçü, ticaret gibi faktörlerle yayılma göstermiştir.⁸⁰

Kuş, grifon ve ejder gibi hayvanların kuyruk, kanat veya baş kısımları rumi motifi ile birleşmiş bir hal alır.⁸¹ Ayrıca kanatsız olan, belirli inançlardan dolayı sonradan kanat takılan, efsanevi güç kazandırılan at, aslan, kaplan gibi hayvanlarda rumi motifi ile birleştirilerek çizilmiştir. Bu örneklerdeki “s” biçiminde kıvrılma ve dairesel hareketler dikkat çekmekte olup Türk süsleme sanatlarında kullanılan formlardır.⁸²

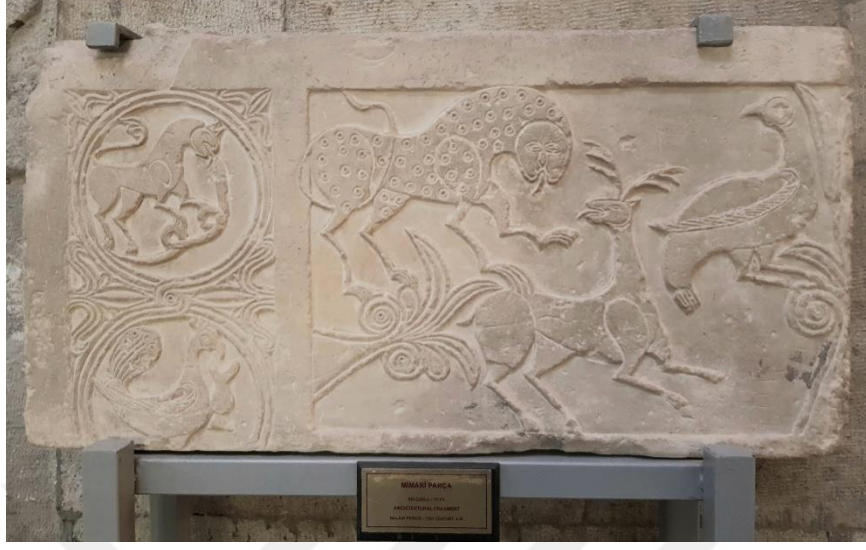
Hayvan üslubunda sadece doğada bulunan, bilinen ve gördüğümüz hayvanlar değil fantastik hayvan türlerinin de kullanıldığı görülür. Yani yarı insan yarı hayvan, yarı bitki yarı hayvan, geriye dönük başı olan kurgulanmış hayvan türleri fantastik hayvanlara örnektir. Bu fantastik hayvanların birbirlerinden türeyerek oluştukları düşünülür (bkz. R. 39, 40). Bozkır göçebe kültüründe gelişen ve yayılan bu üslubun kullanışı yalnızca belli başlı eşyaları süslemek amacıyla değildir. Kullanılış amacı dini olmakla birlikte, hayvanlara verilen tabiatüstü kuvvet, koruyucu güç, tılsım, totem ile göçebe kültüründe yararlanılan ve onları koruduklarına inanılan inanç sistemiyle alakalıdır.⁸³

⁸⁰ Selçuk Mülayim, a.g.e. , s.134,135.

⁸¹ Selçuk Mülayim, a.g.e. , s.135.

⁸² Sabiha Bayhan Koç, *Rumi Çizim ve Teknikleri*, İlke Kitap, İstanbul 2015, s.7

⁸³ Hatice Karasu, ‘*Rumi Motifinin Kökeni*’, Mimar Sinan Üniversitesi S.B.E. Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Türk İslam Sanatları Programı, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998, s.20,24.



R. 39: Konya İnce Minareli Medrese Sergilenen 13. yy Selçuklu Dönemi Hayvan Üslubu Örneği
Mimari Parça



R. 40: Konya İnce Minareli Medrese'de Sergilenen 13. yy Selçuklu Dönemi Hayvan Üslubu Örneği
Mimari Parça

İslamiyet öncesindeki Türklerin, hayvanların insanın soyundan geldiğine inanmaları, koruyucu ruh kabul etmeleri, hayvan kılığına, kostümüne girdiklerinde onun benzeri bir gücüne sahip olunabileceğine inanılması, bu üslubun doğmasına neden olmuştur.⁸⁴

Hayvanlar insanlık için yaşamsal ihtiyaç, göçebe yaşamlarında yük taşıyıcı, savaşlarda kullandıkları binek olarak hayatlarında oldukça çok yer tutmuştur. Tarihte en eski Türklerle ait olduğu bilinen Pazırık Kurganlarından çıkarılan ve hayvan figürlerinin olduğu eşyalar üzerinde rumi motiflerine benzer ve bu motifin ön aşaması niteliğinde olan motiflere rastlanılmaktadır. Orta Asya Türklerinin üretmiş oldukları sanat eserlerinde bitkiden hayvana, hayvandan bitkiye bir dönüşümün ve değişimin olduğu çizilen desenler üzerinde görülmektedir. 8. ve 9. yüzyıl Uygur Türklerine ait fresklerde görülen rumi kanatlı ejderha tasvirleri, bulunan ve bize ruminin kökenini veren en eski belge niteliğini taşıyan tarihi eserlerdir.⁸⁵

Asya’da kurulan ilk İslam-Türk devleti olan Karahanlılar Döneminde de rumi motiflerine rastlanılmaktadır. Karahanlılar’a ait türbelerin duvarlarındaki bezemelerde geometrik ve bitki motiflerinin yanı sıra rumi motifleri de görülmektedir. Uygurlarda şebeke halinde ve hayvan üslubu ile birlikte bir motif olarak kullanılan rumi motifi, artık Karahanlı döneminde helezon sistemi ile çizilmeye ve desen oluşmaya başlanmıştır. Böylelikle süsleme sanatında üslup ve tarz oluşturma noktasına gelinmiştir.

Rumi motifi İslamiyet’in kabulü ile İslam sanatının bezeme sembolü olarak benimsenmiştir. Hayvan üslubunun İslamiyet’in kabulü ile yavaş yavaş kullanımı bırakılmış, yerine rumi motifi kullanılmaya başlanmış ve İspanya’dan Hindistan’a kadar çok geniş coğrafyada, farklılıklar göstererek kendine yer bulabilmiştir. Anadolu Selçuklu dönemi eserlerine bakıldığında rumi motiflerinin hayvan figürleriyle olan benzerliğinin dışında, bazı rumi motiflerinin münhani motifiyle de

⁸⁴ Serkan İlden, “Türk İkonografisinde Kartal Motifi”, *a.g.m.*, s. 43.

⁸⁵ Şükriye Karadaş, “Sivas’ta ki Selçuklu Medreselerinin Taş Bezeme Düzenleri”, Atatürk Üniversitesi S.B.E. Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2003, s. 53.

benzerlik gösterdiği görülür. Zaten rumi ve münhani motifinin de hayvan figürü gibi aynı kaynaktan çıktığı düşünülmektedir.⁸⁶

2.2. SELÇUKLU DÖNEMİNDE RUMİ MOTİFİ

Anadolu Selçuklu döneminde rumi motif kullanımı zirve yaptığı ve mükemmel işçilikle her türlü alanda kullanıldığı görülmektedir. Selçuklular döneminde kendine has bir üslup oluşturularak kullanılan bu motif Osmanlı döneminde ve hatta günümüzde oldukça çok kullanılan tezyini sanat motifi olmuştur.

Selçuklu ve Anadolu Beylikleri döneminde kullanımı yaygınlaşan rumi motifleri daha çok hayvan figürleriyle benzerlik gösterir bir şekilde bezenmiştir. Siz o rumi motifine baktığınızda size bir kuşu ya da bir kuşun gagasını andırır bir his verebilmektedir. 14. yüzyıla kadar hayvansal bir görünüm içinde olan rumi motifi 14. yüzyıldan sonra bu görünümünden uzaklaşarak soyutlaşmaya ve kendine has bir görünüm kazandırmaya başlar.⁸⁷



R. 41: Divriği Ulu Camii Kuzey Taçkapısında Kullanılan Rumi Motif Örneği

⁸⁶ İnci A. Birol, Çiçek Derman, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul 2012, s.179, 180.

⁸⁷ Çiğdem Önkol Ertunç, “Anadolu Selçuklu Dönemi Taçkapılarında Tezyinat”, *a.g.t.*, s. 226.

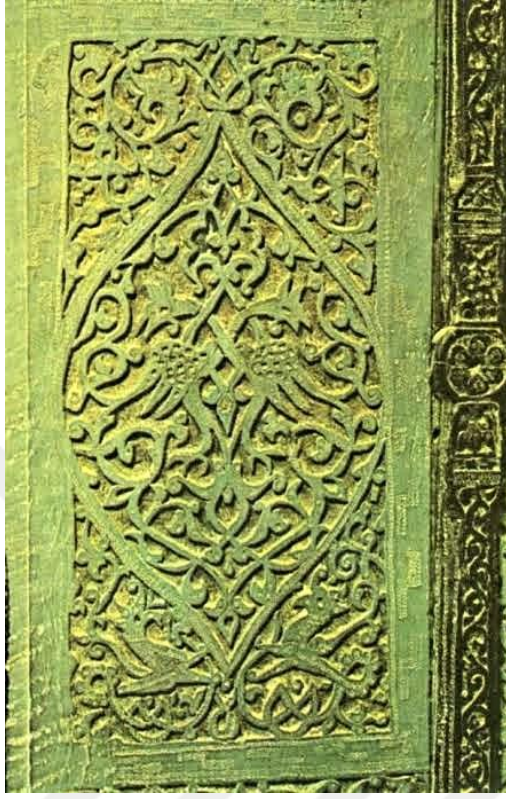
Osmanlı dönemi ile Selçuklu dönemi arasındaki rumi motifi kullanımı farkı dikkat çekmektedir. Selçuklu dönemine, özellikle konumuz olan Divriği Ulu Camii rumi motiflerine bakıldığında, motiflerin başlangıcı ve sonu belli olmamakla birlikte nereden gelip nereden çıktıkları belli değildir. Hangi daldan hangi ruminin çıkacağına ve hangi sapa bağlanacağına önem verilmeden yapılan bir kompozisyon düzeni vardır. İri rumiler ile bunların yanında çok ufak bir rumi motifi kullanılabilir. Ancak bunu bir karmaşa halinde yapmamışlar, bizim alışık olduğumuz rumi kompozisyon ilkelerinin dışında olsalar bile, mükemmel bezeme örneklerini sergilemişlerdir (bkz. R. 41). Osmanlı dönemi ve günümüzde kullanılan rumi motiflerinde ise motifin artık netlik kazandığı görülür. Kompozisyon düzeni sistemi vardır ve o kurallar çerçevesinde desen çizilmektedir.

Rumilerin genel görünüşleri Osmanlı döneminden çok farklılık göstermekte olup bol kıvrımlı, tombul yapıda, belli bir helezon sistemi üzerinde olmayan müstakil halde, iç içe daireler üzerine çizilmiş ve kademeli olarak uygulanmaları bu dönemin belirgin özelliklerindendir.⁸⁸

11 ve 14. yüzyılda Orta Asya'dan başlayarak kullanılan hayvan üslubu stilizasyona uğrayarak, Türk tezyini süsleme sanatının ana kuralları konulmaya başlanmıştır. Rumi motif türleri olan hurde, sencide, dendanlı, ayırma ve sarılma rumi, bu dönemde şekillenerek, en güzel örnekleri verilmiştir.⁸⁹ Konya Akşehir'de bulunan Kileci Mescidi'nin ahşap pencere kanadında rumi motifi ile kaynaşmış bir şekilde tasvir edilen ve çift başlı horoz olduğu düşünülen figür bulunmaktadır (bkz. R. 42). Hayvan üslubu örneğini bizlere gösteren bu motif bizlere kapalı rumi form şeklini göstermektedir.

⁸⁸ Sabiha Bayhan Koç, *Rumi Çizim ve Teknikleri*, s.19.

⁸⁹ Sabiha Bayhan Koç, a.g.e., s.8, 9 .



R. 42: Konya Akşehir Kileci Mescidi Pencere Kanadı

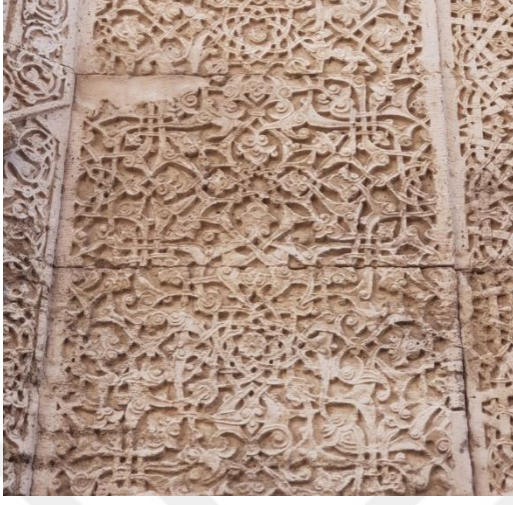


Ç. 1: Konya Akşehir Kileci Mescidi Pencere Kanadı Desen Analizi

<https://docplayer.biz.tr/108511162-Cumhuriyet-donemi-turk-resminde-horoz-imesi-uzerine-cagdas-yorumlar-halime-oya-buyukkaragoz-yuksek-lisans-resim-ana-sanat-dali.html>

Anadolu Selçuklu Dönemi rumi bezemelerinde, motif kendi başına bir tarz olup, bitkisel bezemeden farklı bir üslup ve gelişme ortaya koymaktadır. Bir yay içerisinde tombulca başlayıp gittikçe daralır, aynı çizgi üzerinden bağlantı yapılarak ikinci değişik bir şekil kazanır ve buradan ilerlemeye başlar. Hemen hemen bütün Selçuklu dönemi taçkapılarında ve mimari süslemelerde rumi motifine rastlanır. Bu bezemeler bir helezon sistemi üzerinde olabileceği gibi, bazen birbirine bağlantılı aynı rumi motifinin tekrarlanmasıyla da elde edilen örnekler vardır (bkz. R. 43, 44).⁹⁰ Müstakil halde ya da penç, hatayi, yaprak, bulut, geometrik şekiller ve kitabelerle birlikte kullanılmaktadır. Beraber kullanıldığı motiflerle hiçbir zaman karmaşa durumu olmamış aksine, estetik bir zevk kazandırmıştır.

⁹⁰ Çiğdem Önkol Ertunç, a.g.t. , s. 227.



R. 43: Selçuklu Dönemi Sivas Şifaiye Medresesinde Bulunan Rumi Motif Düzenlemesi



R. 44: Selçuklu Dönemi Sivas Şifaiye Medresesinde Bulunan Rumi Motif Örneği

2.3. TÜRK TEZYİNİ SANATLARINDA RUMİ MOTİFİ

Her devirde ve her üslupta, taşa, çinide, ahşap ve maden üzerinde, kumaşa kullanılan rumi motifi tezyinatta da önemli bir yer barındırmaktadır. Kimi sanatçılar rumi motifini üslup olarak kabul etmeseler de desen tekniğinde temel unsur olarak görülmektedir. Diğer motif grupları ile kullanılan rumi motifi, hatayi grubu, bulut motifi ve diğer tezyini unsurları ile aynı sap üzerinde çizilmemektedir. Ruminin kendisine ait bir helozon sistemi bulunmakta ve bu kurallar çerçevesinde tezyin edilmektedir.⁹¹

Tezyini sanatlarında önemli bir yeri olan nakkaşhaneler, Osmanlı döneminde güçlenerek sanatçıların burada eser vermesi için toplandıkları bir kurum olmuştur.

⁹¹ İnci A. Birol, Çiçek Derman, 'Türk Tezyini Sanatlarında Motifler', s. 181.

Herat, Tebriz, Şam, Bağdat gibi ülkelerden getirilen ustalar ile oluşan seçkin sanatkâr topluluğu, farklı üslup ve tarzlarda yazma eserler üretmişlerdir.⁹²

Selçuklu dönemi sanatı rumilerinde bulunan hayvansal görünüm, Osmanlı sanatında üsluplaştırılarak yok olmaya başlamıştır. Özgün bir motif grubu olarak karşımıza çıkan rumi, 14. 15. ve 16. yüzyıllarda pek çok yazma eserlerde en güzel uygulamalarla karşımıza çıkmaktadır. Her dönemde bazen renk, bazen şekil değiştirerek ama olgunluğundan ödün vermeyerek kullanılmıştır. Tezhip motif grubunun ana unsuru olmuştur. Ancak 18. yüzyıl Batı etkisi ile yapısında belli başlı deformeler olarak yaprak ve bitki görünümüne bürünerek farklı bir motif unsuru olarak karşımıza çıkmıştır.

Yazma eserlere baktığımızda en çok dikkati çeken nokta kompozisyon kuralları ve üslup bütünlüğü gözetilerek tasarımların yapıldığıdır. Motiflerin başlangıçları ve bitişleri belli olup tasarımlar bir kural kaidesinde çizilmektedir. Hatayi ve bulut motif gruplarıyla uyum içinde kullanıldığı gibi aynı zamanda yazıların zeminlerinde, tek başına müstakil halde ve desen içerisinde kullanımı ile karşımıza çıkmaktadır. Rumi motif aynı zamanda kendi içinde pafta oluşturmak suretiyle farklı renkleri birbirinden ayırarak kullanmamızı bizlere sağlamaktadır. Dönemsel olarak rumi motifinde renklerin farklı kullanıldığı dikkat çekmekte olup beyaz, altın, turuncu, kırmızı, siyah, mavi, yeşil kullanılan renkler arasındadır (bkz. R. 45, 46, 48, 49).

⁹² İnci A. Birol, *Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı, Çizim Tekniği ve Çeşitleri*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2008, s. 42.

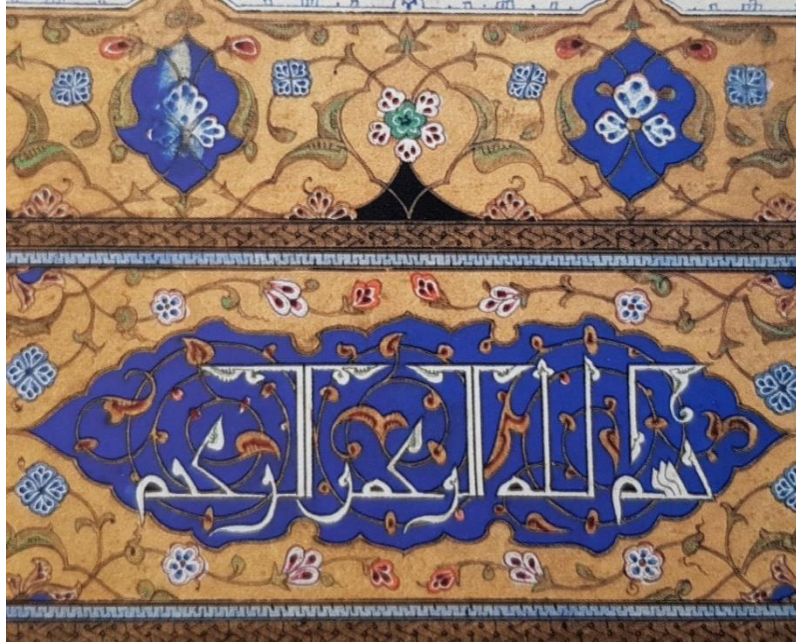


R. 45: SK. Süleymaniye 1025, Zahriye Sayfası Rumi Kullanım Örneği

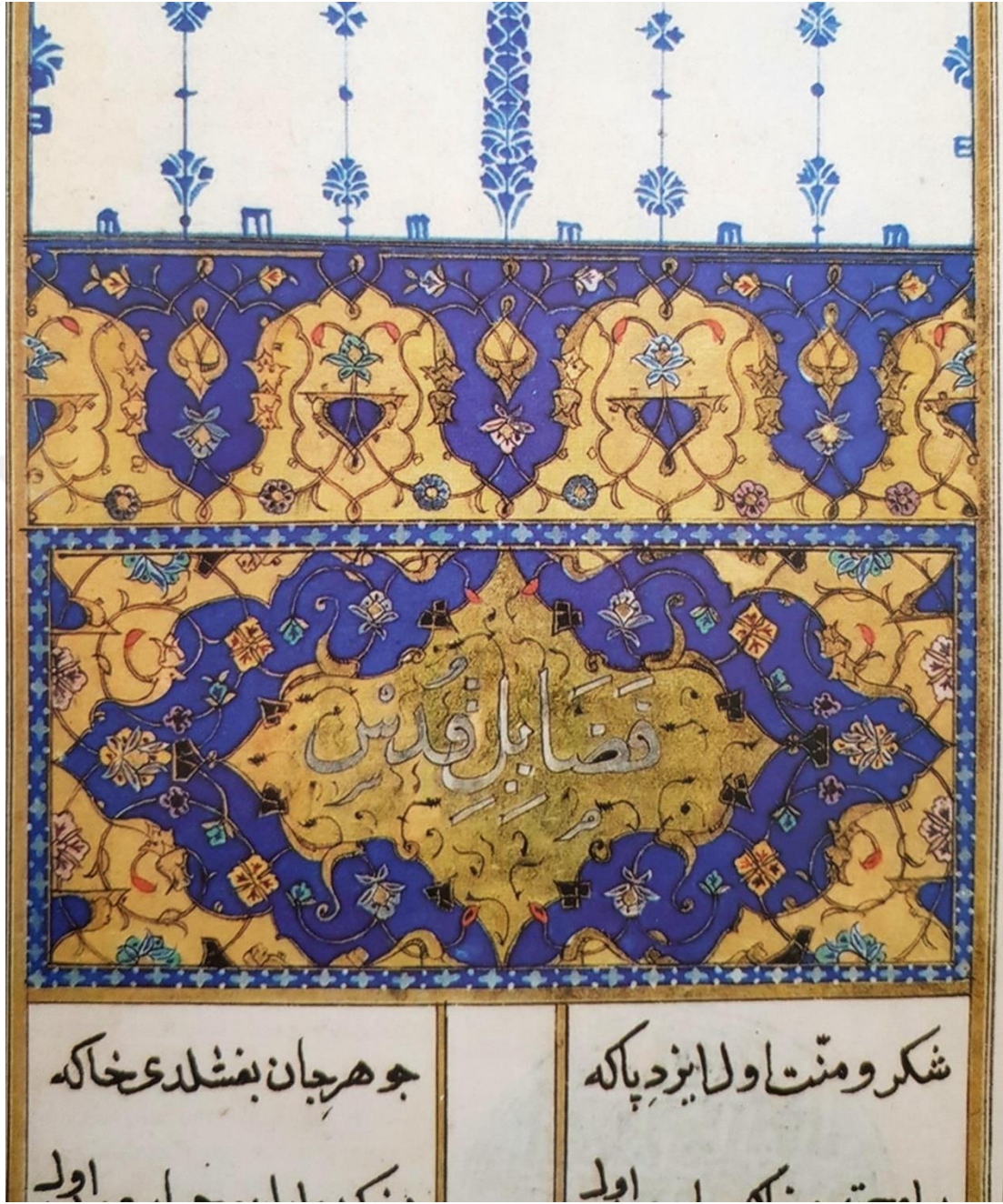


R. 46: Damat İbrahim Paşa 1066, 1b.

(Seher Aşıcı, *Hat ve Tezhip Sanatı, 'Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih'*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2015, s. 312.)



R. 47: Damat İbrahim Paşa 1066, 1b. Ayrıntısı



R. 48: 16. yy. Fasilbaşı Tezhibi

(Ali Rıza Özcan, *Hat ve Tezhip Sanatı, 'Tezhip Sanatında Tasarım Kurgusu'*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2015, s. 485.)



R. 49: Ahmet Karahisari Mushaf-ı Şerifi'nden Koltuk Tezhibi Rumi Motifi Kullanım Örnekleri

Yakın tarihimizdeki sanata gelindiğinde ise Batı etkisi ile kaybolan veya bozulan rumi motifi toparlanarak klasik türk tezhib sanatı üslubunda kullanılmakta ve nadide eserler verilmeye çalışılmaktadır. Günümüz tezhip sanatında rumi motifi çizilişine göre ve desen içinde aldığı durumlara göre isimlendirilmiştir. Çizilişine göre rumi motifleri:

1. Sade Rumi
2. Dendanlı Rumi
3. İşlemeli Rumi
4. Sencide Rumi
5. Sarılma (Piçide) Rumi
6. Hurdelenmiş Rumi

Desen içindeki durumlarına göre rumi motifleri:

1. Ayırma Rumi
2. Tepelik
3. Ortabağ
4. Hurde Rumi⁹³

2.4 DİVRİĞİ ULU CAMİİ ve ŞİFAHANESİ RUMİ MOTİF ANALİZLERİ

Divriği Ulu Camii ve Şifahanesinde kullanılan rumi motiflerinin kendisine has bir üslubu bulunmaktadır. Aslında bu farklılık, mimari yapının ve özellikle taçkapıların daha da öne çıkmasını, tarihte önemini koruyarak ilerlemesini sağlamıştır. Desenlerin analizlerine bakıldığında aynı kompozisyonda kullanılan rumilerin birbirleriyle benzer olmadığı, farklı saplardan birkaç kez çıkan, başlangıcı ve bitişi belli olmayan motiflere rastlamaktayız. Alt alta veya üst üste bir sarmaşık gibi dolanan ama asla gözü yormayan bir görünümündedirler. Beraber kullanıldığı geometrik desenler, kufi ve bitkisel bezemelerle uyum içinde sanatçılar tarafından taş bezenmiştirler.

⁹³ İnci A. Birol, Çiçek Derman, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, s. 182,183.



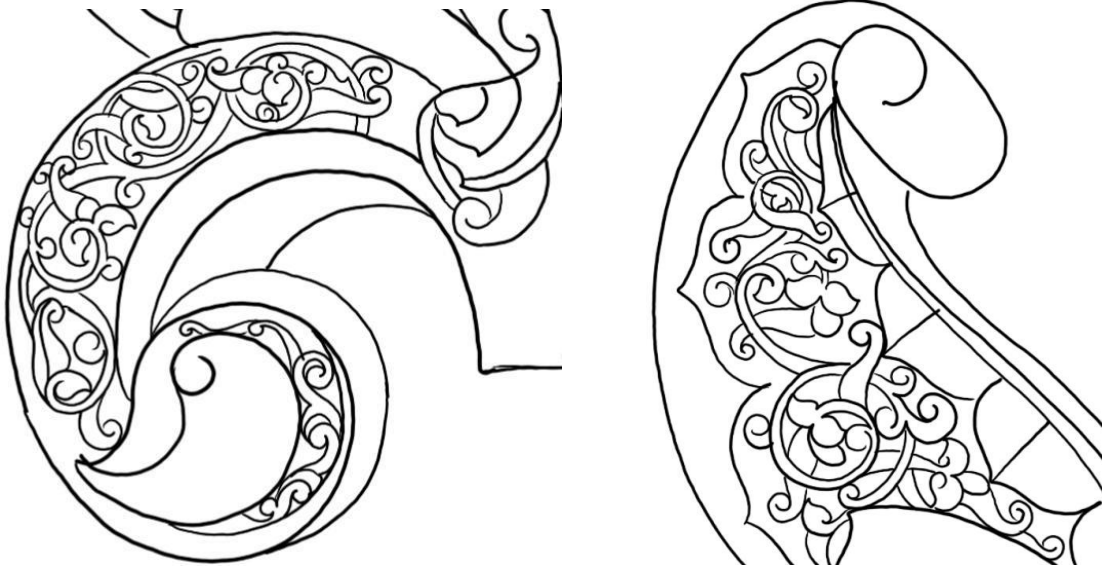
Ç. 2: Divriği Ulu Camii Taçkapısı Hayat Ağacı Kompozisyonunda Bulunan Rumi Motif Analizi



Ç. 3: Rumi Motif Analizleri Ayrıntısı



Ç. 4: Kuzey Taçkapısı Hayat Ağacı Kompozisyonunda Bulunan Rumi Motifi Desen Analizi



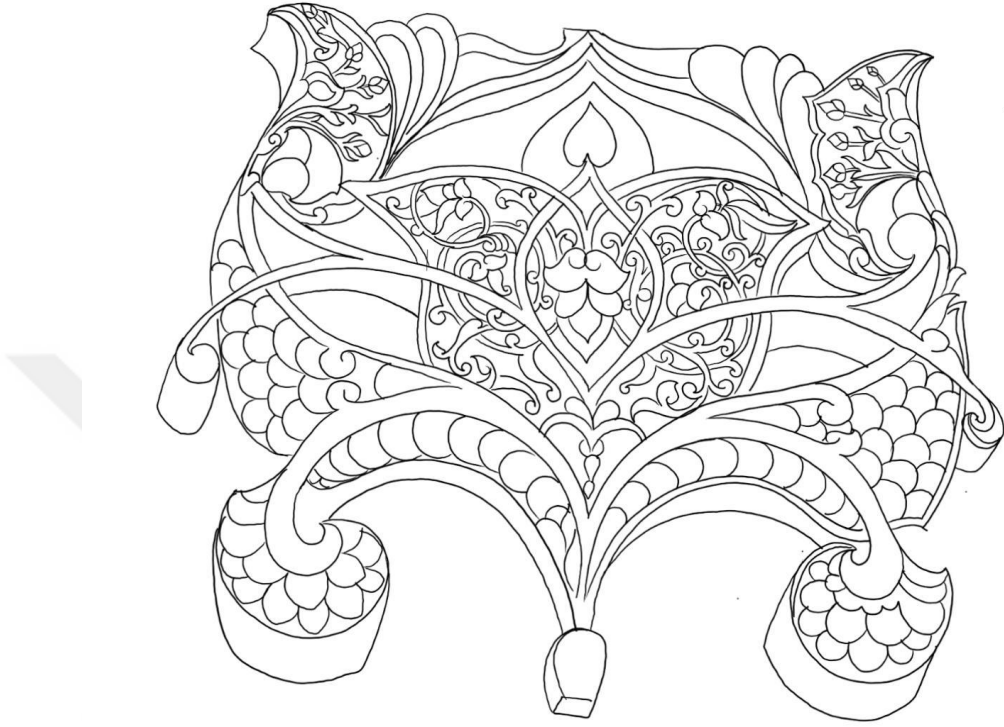
Ç. 5: Rumi Motif Desen Analizleri Ayrıntıları



Ç. 6: Kuzey Taçkapısı Hayat Ağacı Kompozisyonunda Bulunan Rumi Motif Desen Analizi



Ç. 7: Rumi Motif Desen Analizi Ayrıntısı



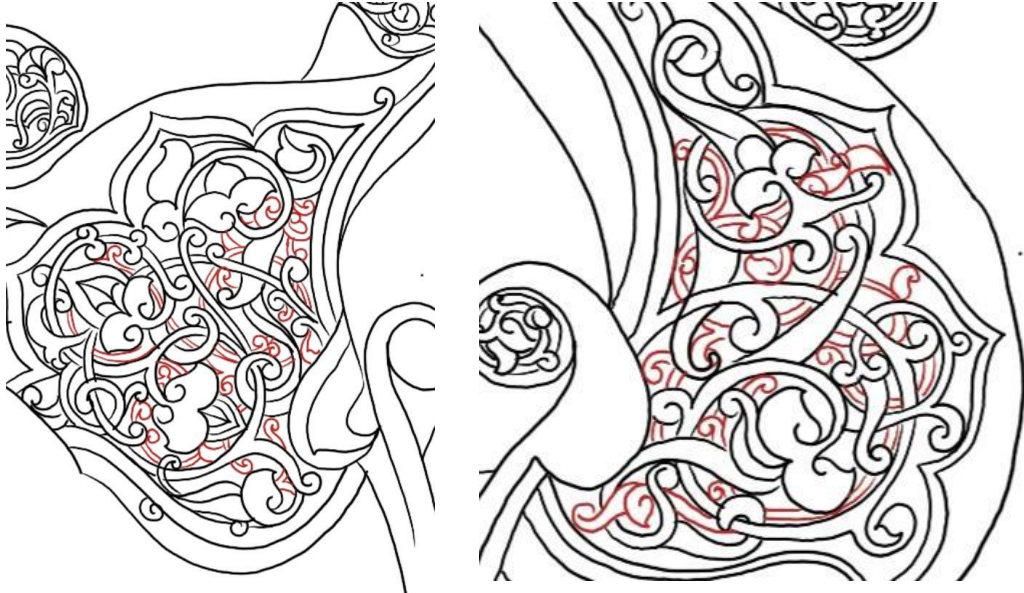
Ç. 8: Kuzey Taçkısı Hayat Ağacı Kompozisyonunda Bulunan Rumi Motif Desen Analizi



Ç. 9: Rumi Motif Desen Analizi Ayrıntıları



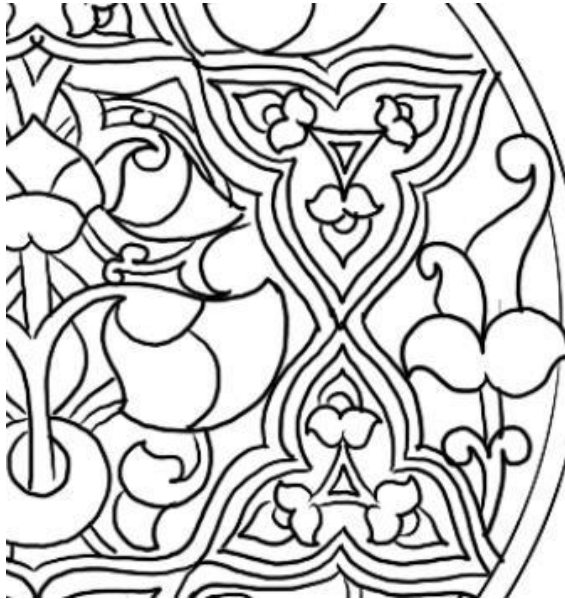
Ç. 10: Kuzey Taçkapısı Hayat Ağacı Kompozisyonunda Bulunan Rumi Motifi Desen Analizi



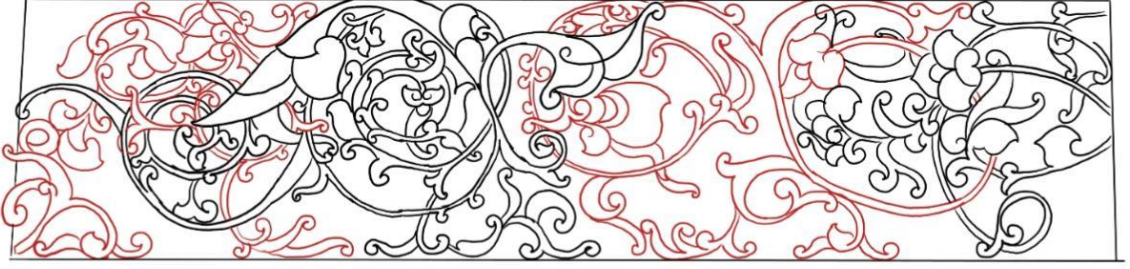
Ç. 11: Rumi Motif Desen Analiz Ayrıntıları



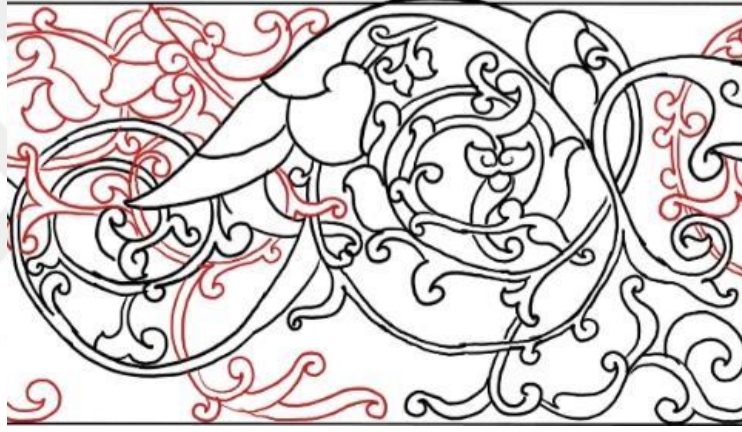
Ç. 12: Şifahane Taçkapısında Bulunan Desenin Rumi Motif Analizi



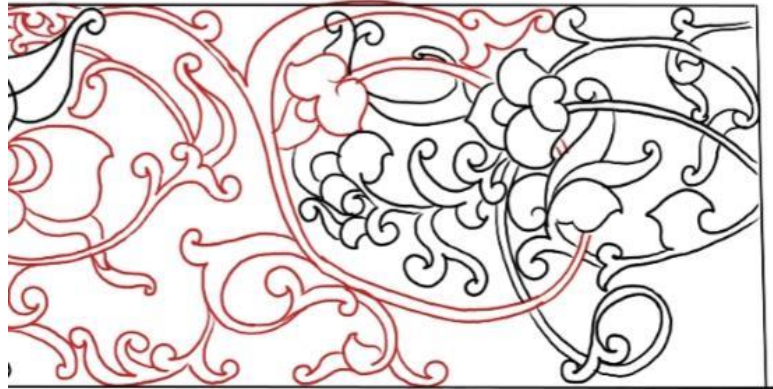
Ç. 13: Rumi Motif Desen Analizi Ayrıntısı



Ç. 14: Kuzey Taçkapısı Kavsarası Üzerinde Bulunan Yazılı Kitabe İçindeki Rumi Motiflerin Desen Analizi



Ç. 15: Rumi Motif Desen Analizi Ayrıntısı



Ç. 16: Rumi Motif Desen Analizi Ayrıntısı



Ç. 17: Kuzey Taçkapısı Hayat Ağacı Kompozisyonunda Bulunan Desenin Rumi Motif Desen Analizi



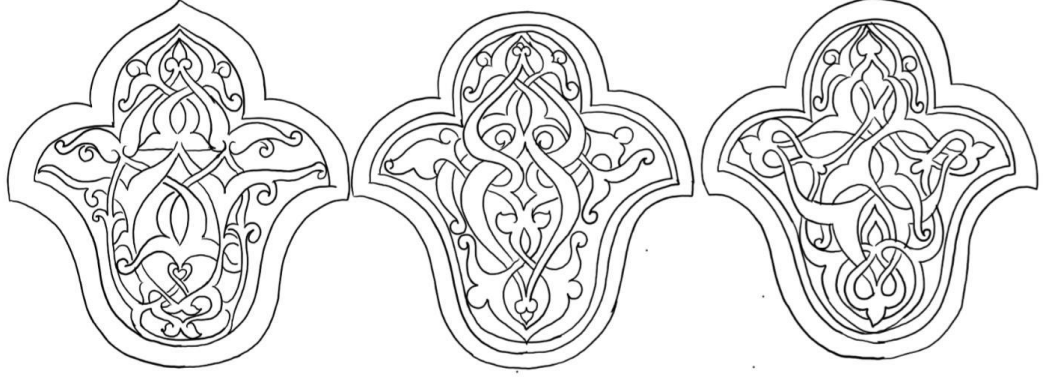
Ç. 18: Rumi Motif Desen Analizi Ayrıntıları



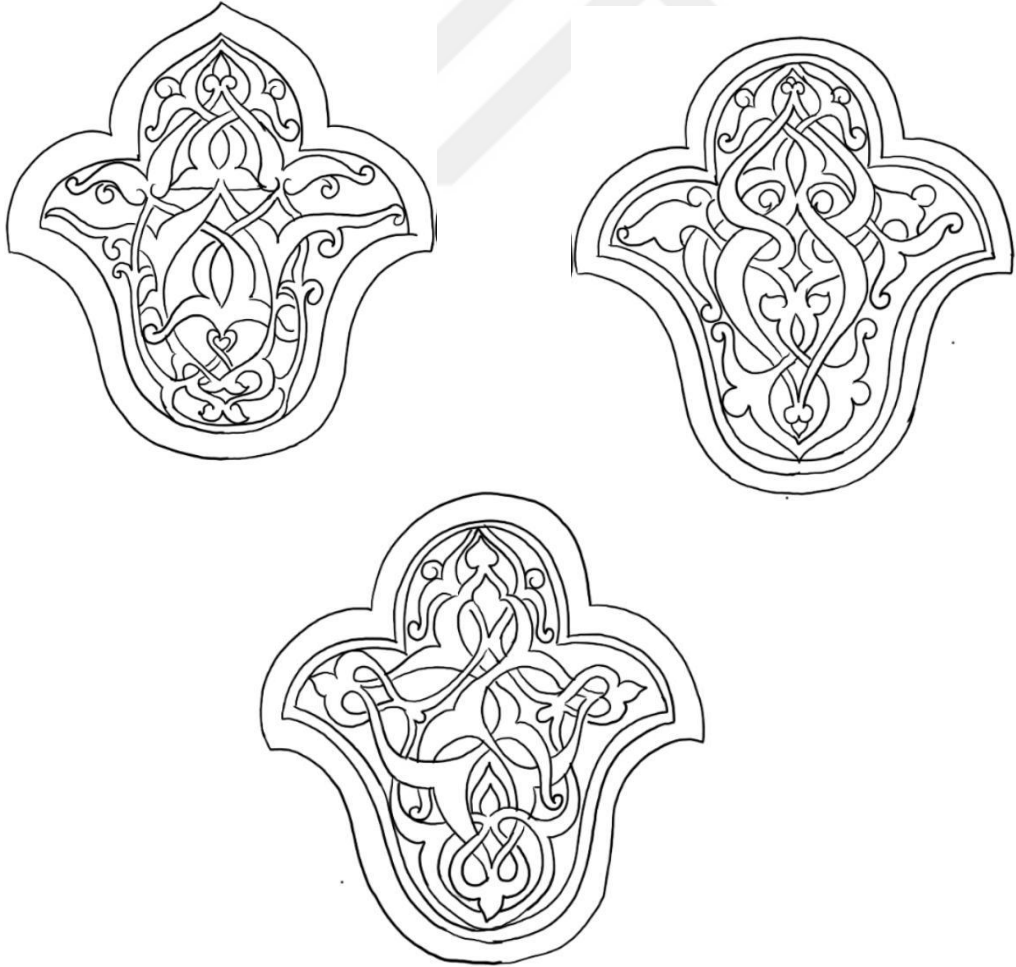
Ç. 19: Kuzey Taçkapısı Hayat Ağacı Kompozisyonunda Bulunan Desenin Rumi Motif Analizi



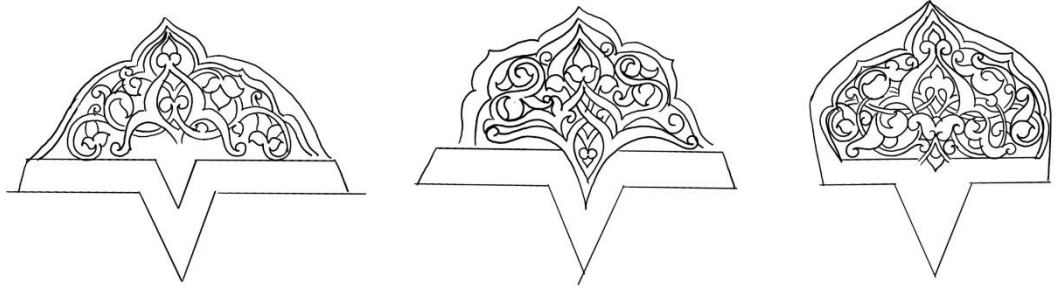
Ç. 20: Rumi Motif Desen Analizi Ayrıntısı



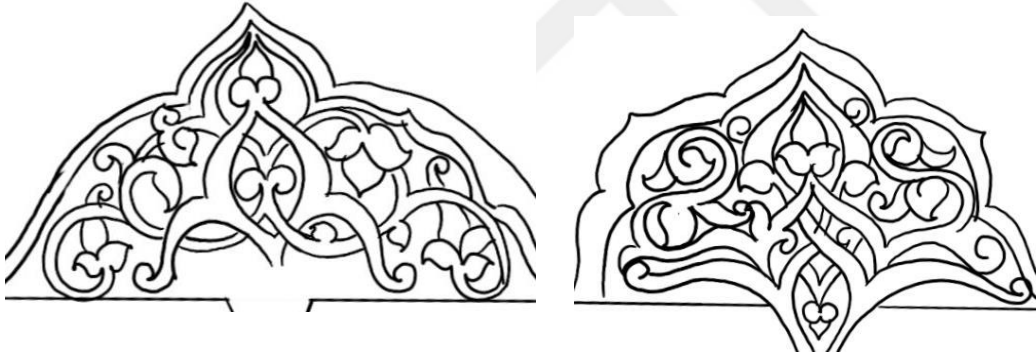
Ç. 21: Batı Taçkapısında Bulunan Kompozisyonların Rumi Motif Desen Analizi



Ç. 22: Rumi Motif Desen Analizi Ayrıntıları



Ç. 23: Kuzey Taçkapısında Bulunan Kompozisyonların Rumi Motif Analizi



Ç. 24: Rumi Motif Desen Analizi Ayrıntıları

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ESER UYGULAMALARI ve YENİLİKLER

Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi hakkında araştırma yapıp, rumi motifi hakkında bilgi verilmiş, Cami üzerinde bulunan motiflerin kısa analizleri yapıldıktan sonra, klasik tezhip üslubunda altı adet eser uygulaması yapılmıştır.

Taçkapılar üzerindeki rumi motifleri incelendiğinde, bu motiflerin günümüz klasik tezhip tipolojisi ile farklılıklar barındırdığı dikkat çekmektedir. Bu farklılıklar kendi içerisinde bir üslup oluşturmakla birlikte, aslında günümüz klasik sanatlar açısından da bir ilham kaynağı noktasıdır. Rumi motifinin, tasarımların ana ögesini oluşturmak kaydıyla, daha önce görülmeyen biçimlerde tasarlanması eser uygulamalarının amacını teşkil eder.

Cami ve Şifahanesinin Taçkapılarında bulunan rumi motiflerinden esinlenerek oluşturulan bu çalışmalar klasik tezhip üslubunda tasarlanıp uygulanmış, özgün ve yenilikçi eserler olma özelliğini taşımaktadır. Eserlerde kullanılan renk kurgusu Selçuklu döneminde kullanılan renkler ile özdeş seçilmiş, böylelikle hem tasarım hem de renk ile dönemin özelliği yansıtılmıştır. Esin kaynağında farklılıklar oluşturmayı amaçlayan bu uygulamalar, klasik sanatların sadece yazma eserlerden değil, mimari yüzey üzerindeki motif ve kompozisyon farklılıklarını kullanarak biçimlendiğini göstermeyi amaç edinmektedir.

Eserler yapı üzerinde esinlenen kısımları, ebadı, tekniği ve tasarım aşamalarıyla anlatılmış olup, altı adet uygulama klasik murakka üzerine yapılmıştır. Doğal bitkiler kullanılarak hazırladığım kâğıtların renkleri çay, soğan kabuğu, ceviz kabuğu, ıhlamur ile elde edilmiştir. Oluşan renklerin Selçuklu dönemine ve yapılan tasarımlara göre uygun olmasına dikkat edilmiştir. Eser ebatları murakka ölçüsüne göre verilmiş olup, uygulamalarda altın, guaj, akrilik, suluboya kullanılarak klasik tezhip teknikleri ile çalışılmıştır.

3.1.LOTUS



R. 50: 'Lotus' Uygulama

Ebadı : 31 x 42

Tekniği : Klasik Tezhip

Açıklama : Kuzey Taçkapısında bulunan lotus motifi, tezhip sanatında kullanılan hatayi çiçeği ile benzerlik göstermektedir. Bu motifin tezhip sanatında yorumlanması düşünülerek desen oluşturulmuştur.

Mitoloji ve yıllardır anlatılan destanlarda lotus çiçeğinin ölümsüzlüğü simgelemesi, ab-ı hayat ve ışık ile beslenmesi, ardından suya kök salması simgelerinden yola çıkılarak, alt ve üst taç yaprak kısımlarına tığ motifi tasarlanmıştır. Böylelikle başlangıcının ve sonunun olduğu anlatılmak istenmiştir. Lotus yapraklarını daha belirgin kılmak, boyut kazandırmak estetik bir görünüm elde etmek amacıyla yaprakların zeminlerinde farklı tonlar kullanılmıştır. Aynı rengin farklı ton kullanımı desene hacim kazandırarak istenilen lotus çiçeği görünümünü vermektedir.

Kuzey Taçkapısında bulunan lotus motifinden esinlenilerek oluşturulan tasarımın ilk aşamada desen analizi yapıldıktan sonra altın, kırmızı, turkuaz ve lacivertin tonları kullanılarak klasik tezhip tekniği ile işlenmiştir.

Rumiler Selçuklu dönemi renklerinden olan turkuaz rengine olup, zemin renkleri daha koyu tutuldu. Lotus yaprağını andırması için alt yapraklardan yukarıya doğru, zemin rengi koyudan açık maviye olacak şekilde degrade bir geçiş yapılarak uygulandı. Böylece yaprakları daha belirgin kılmak, boyut kazandırmak amacıyla estetik bir görünüm elde edilmiş oldu. Aynı rengin farklı ton kullanımı desene hacim kazandırarak istenilen lotus çiçeği görünümünü vermektedir. Kenar ve orta kısımdaki küçük taç yaprakların zeminleri altın üzerine hatayi grubu motifleri kullanılarak klasik tezhip üslubu ile işlendi. Yine rumi motifi ile yapılan tığ ile desen sonlandırılmış oldu.

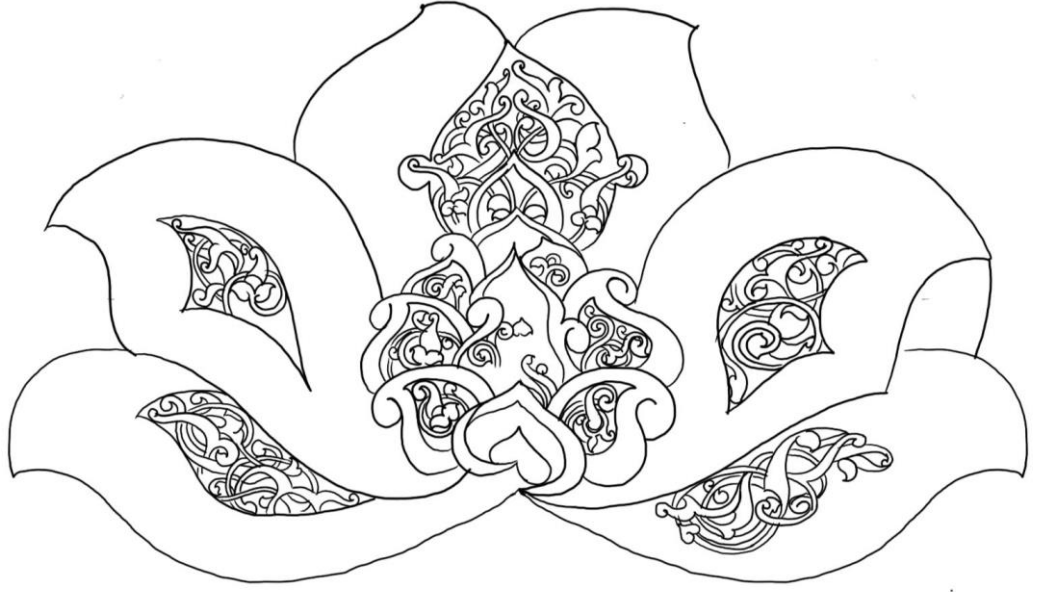
Tasarım aşamasında kullanılan rumiler Taçkapılar üzerindeki rumi motif kurguları baz alınarak, özgün bir şekilde tasarlanmıştır. Aynı helezon üzerinden iki ve üç rumi dalının daha çıkması, sarmal ve iç içe daireler olması, birbirine girift

helezon dalları şeklinde tasarlanmaları, yapı üzerinde dikkat çeken desen kurgusu olup, uygulamada bu kurgu yansıtılmak istenmiştir.

Taçkapı ve lotus çiçeği üzerindeki desenlere baktığımızda simetrik unsurların olmaması dikkat çekmektedir. Esinlenilen motifin tezhip sanatında yorumlanarak uygulanması baz alınarak desen asimetrik değil simetrik olarak kurgulanmıştır. Ancak alttan üste doğru olan üç yaprakta farklı rumi tasarımları bulunmaktadır.

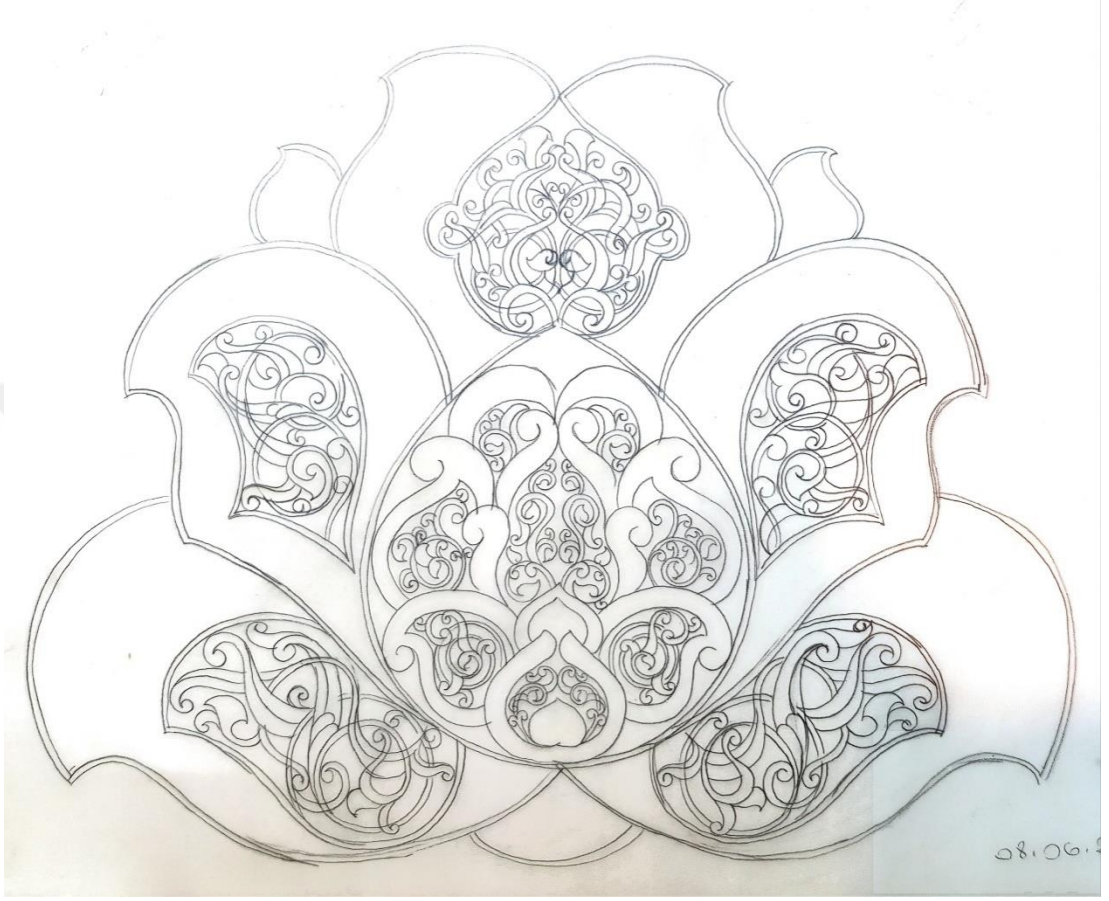


R. 51: Kuzey Taçkapısı Üzerinde Bulunan ve Esinlenilen Rumi Bezemeli Lotus Motifi

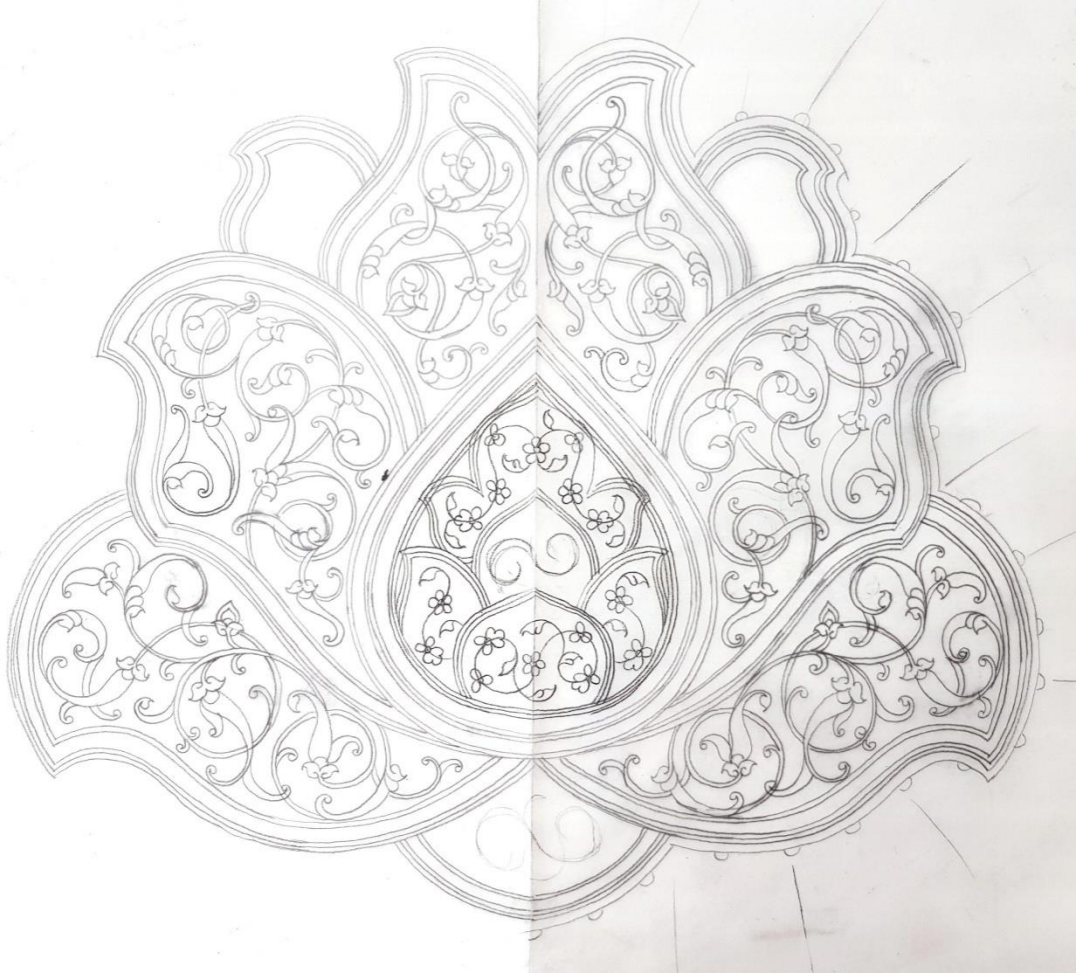


Ç. 25: Kuzey Taçkapısında Bulunan Lotus Çiçeği Desen Analizi

Desenin analizi yapıldıktan sonra simetrik bir desen çizildi ve analizde tamamlanan kısımlara göre rumi motifleri tasarlandı. Birinci elde edilen eskiz çalışmasında tasarım, esinlenilen lotus deseni ile benzerlik göstermektedir. Daha sonraki eskiz çalışmasında bu benzerlikten biraz daha soyutlanarak daha özgün bir tasarım yapılmaya çalışıldı. Yaprakların orta kısımları rumi motifleri ile bezeli ve kenarları daha boş iken, ikinci eskiz çalışmasında bu bezeme tüm yaprak içerisinde kullanıldı. Yapraklar içerisindeki rumi motifleri, esin kaynağına bağlı kalınarak, girift yapısı daha sadeleştirilip tezhip tasarımına uygun hale getirildi.



Ç. 26: Tasarım Aşamasında İlk Eskiz Çalışması



Ç. 27: Tasarım Aşamasında İkinci Eskiz Çalışması



Ç. 28: Tasarım Aşamasında Renklendirme Çalışmaları



R. 52: 'Lotus' Uygulama Aşamasından Bir Detay



R. 53: 'Lotus' Uygulamasından Bir Detay

3.2. SENCİDE RUMİ



R. 54: 'Sencide Rumi' Uygulama

Ebad : 35x42

Tekniği : Klasik Tezhip

Açıklaması : Sencide rumiler Cami ve Şifahane'nin taçkapılarında oldukça çok kullanılmakta olup, uygulamada yapının karakteristik rumi motifi, tezhip sanatında yorumlanması düşünülmeye çalışılmıştır.

Taçkapılar üzerindeki desenlerin katmanlı bir şekilde taşla yontulduğu, her alanın bir bahçe görünümü düşünülerek tasarlandığı bilinmektedir. Bu düşünceden yola çıkılarak sencide rumiler katmanlı bir şekilde tasarlanmış ve kullanılan hatayi grubu motifleri ile cennet bahçesi düşüncesine değinilmek istenmiştir. Selçuklu süsleme sanatının özgün tasarımı olan ve ilahi düzenin mükemmelliğini ifade eden geometrinin eserde kullanımı ile bir anlam bütünlüğü kazanmak amaçlanmıştır.

Uygulama dikdörtgen zencerek ile çevrili, içi geometrik motif ile bezenmiş, sol köşelerinde iki adet sencide rumi ve en dışta bulunan tığ motiflerinden oluşmaktadır. Kapı unsurundan ve yazma eserlerde bulunan zahriye sayfasından yola çıkılarak dikdörtgen bir şema çizilmiş ve rumiler bu kaide üzerine oturtulmuştur.

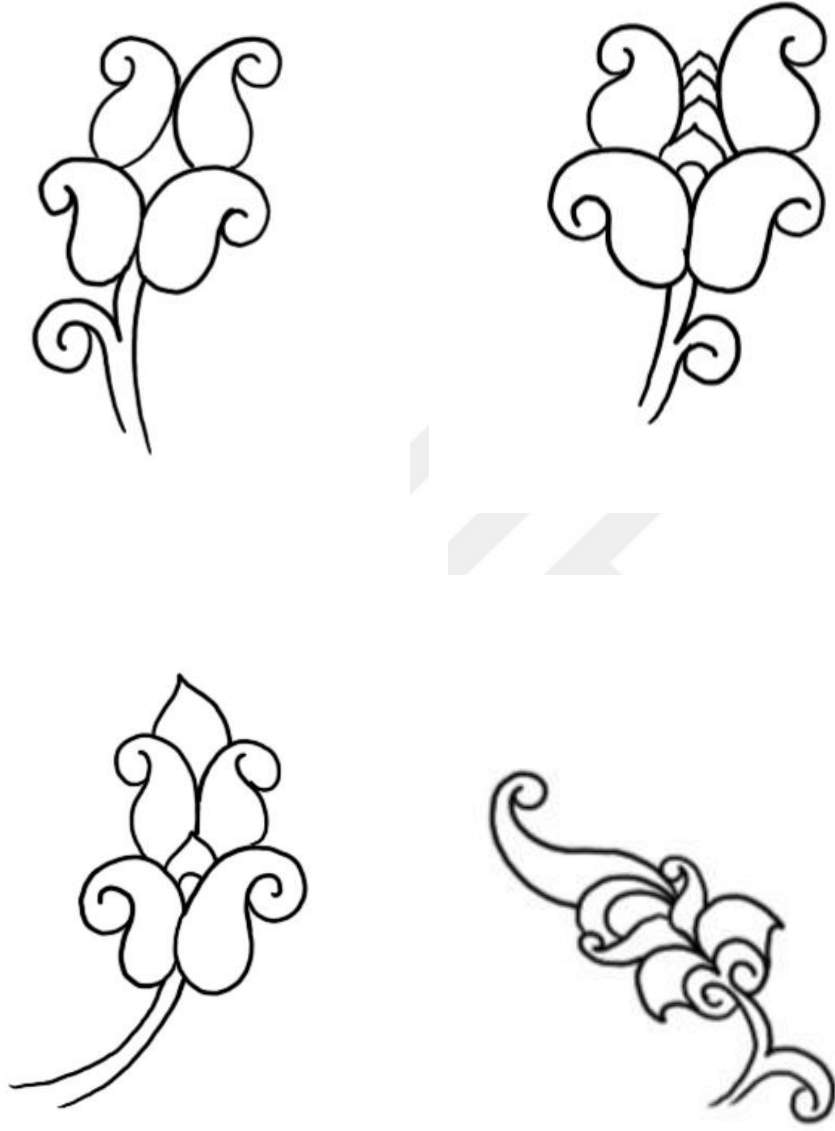
Taçkapılar üzerinde dikkat çeken iri motifler baz alınarak iki adet büyük sencide rumi tasarlanmış ve dört katmandan oluşmaktadır. Yapı üzerindeki desenler genellikle 3 katmanlı bezemeye sahip olmaları sebebiyle böyle bir tasarım uygulaması yapılmıştır. Lacivert, turkuaz, firuze tonları ile zemin renkleri ile dönemin renk özelliği yansıtılmaya çalışılmıştır. Lacivert ve firuze renkleri üzerine altın ile rumiler işlenmiş olup, diğer iki katman hatayi grubu motifler ile klasik tezhip üslubunda tezyin edilmiştir.

Dikdörtgen zencerek içerisine, Cami Taçkapıları üzerinde bulunan geometrik motiflerden esinlenilerek bir tasarım yapılmış ve altın ile trilin çekilmek suretiyle desen tamamlanmıştır. Tasarım aşamasında zencerek motifi rumilerin alt kısmından kopuk bir şekilde tasarlanmışken, daha sonraki eskiz çalışmasında motif çevrelenmiştir. Yine aynı şekilde ilk eskiz aşamasında daha kalın tutulan zencerek motifi, ikinci eskiz çalışmasında daha inceltiyle tasarımı uygun hale getirilmiştir.

Altın kullanılan zencerek motifinin dış kısımlarına turkuaz renkte tığlar çekilip uygulama tamamlanmıştır.



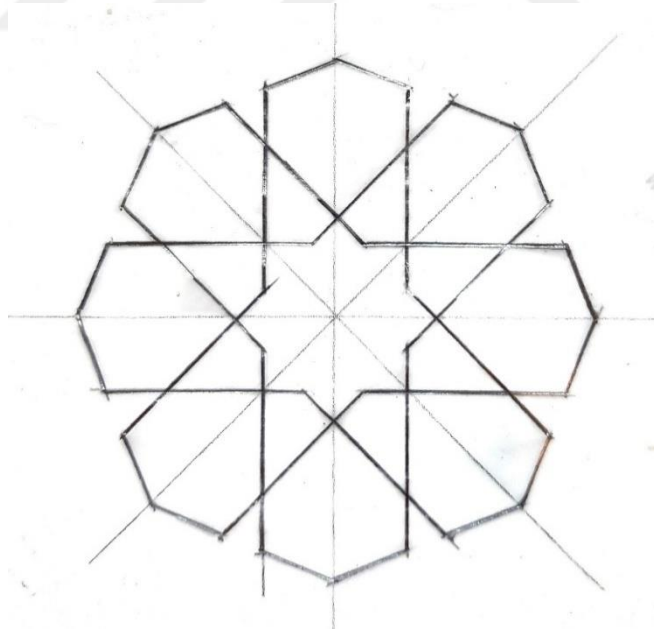
R. 55: Kuzey Taçkapısı Üzerinde Bulunan ve Esinlenilen Sencide Rumi Motif Örnekleri



Ç. 29: Sencide Rumi Desen Analizleri



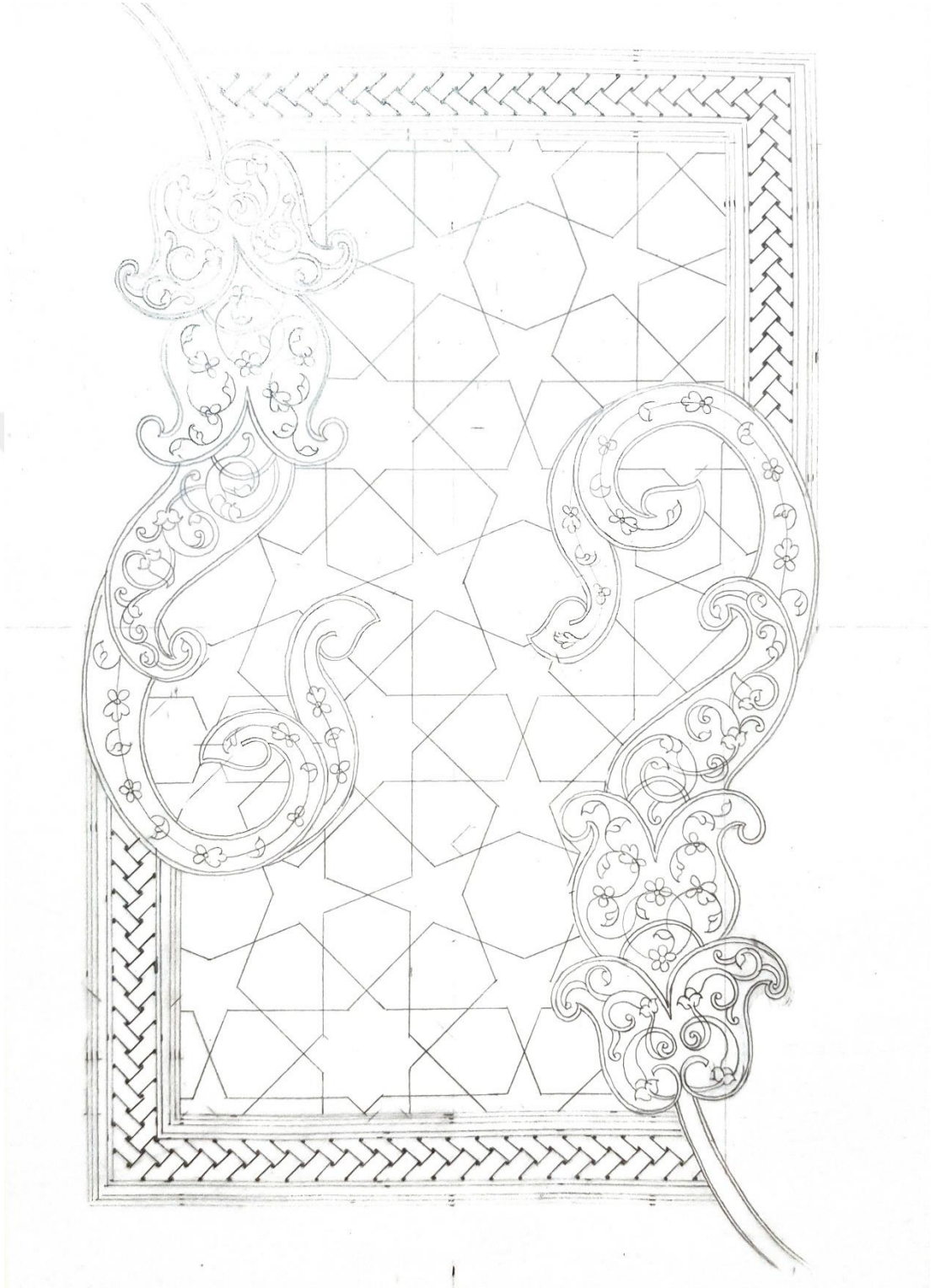
R. 56: Şifahane Taçkapısı Üzerinde Esinlenilen Sekizgen Geometrik Desen



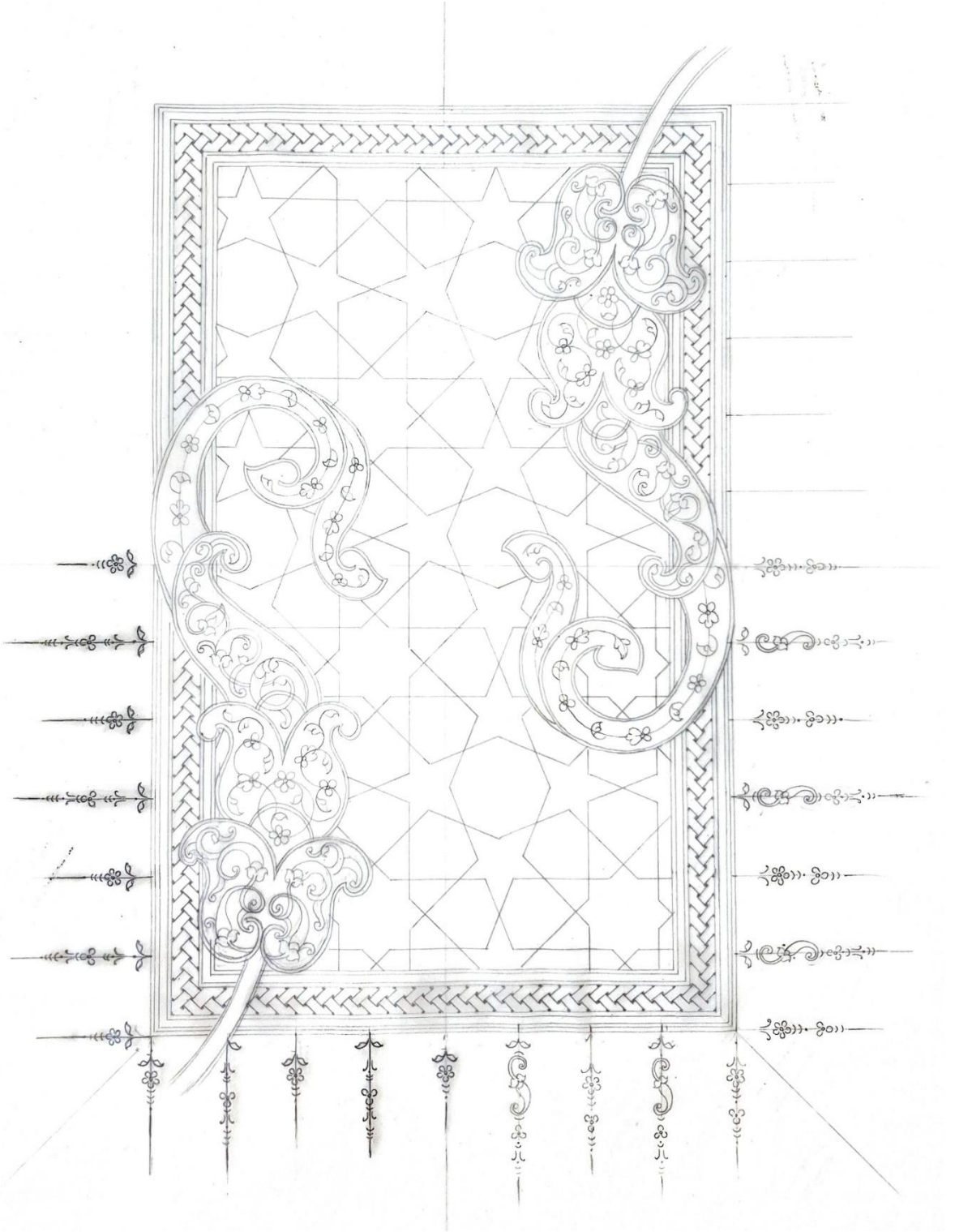
Ç. 30: Geometrik Desen Çizimi



R. 57: Batı Taçkapısında Bulunan Geometrik Düzenleme Örneği



Ç. 31: Tasarım Aşamasında İlk Eskiz Çalışması



Ç. 32: Tasarım Aşamasında İkinci Eskiz Çalışması



R. 58: 'Sencide Rumi' Uygulamasından Bir Deetay

3.3. GÜNEŞ DISKİ



R. 59: 'Güneş Diski' Uygulaması

Ebadı : 34,3 x 46,5

Tekniği : Suluboya ve Klasik Tezhip

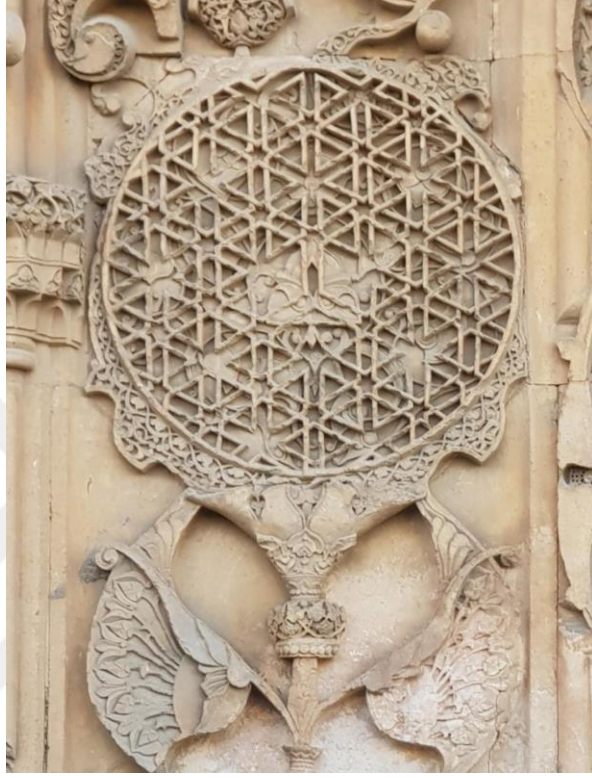
Açıklaması : Kuzey Taçkapısında bulunan hayat ağacı sembol motifinin dikkat çeken ve kapının esas unsuru sayılan ‘güneş diski’ nden esinlenerek ve tezhip sanatında yorumlanması düşünüldükçe tasarım uygulaması yapılmıştır.

Cennetin katmanlarının yapıldığı düşünülen, Kuzey Taçkapısında bulunan güneş diski, hayat ağacı motifi ile kullanılmaktadır. Çemberin etrafındaki hareler ve hayat ağacı motifinde bulunan yaprak formları bize güneş için istenilen etkiyi verir niteliktedir. Esinlenen bu formlar ile klasik desen tasarım anlayışından farklı, serbest çalışma fikriyle tezhip motiflerini biçimlendirerek, güneş formunu yansıtan bir tasarım oluşturulmuştur. Tezhip sanatında kullandığımız teknikler ve uygulanan sıcak tonda renkler ile istenilen güneş görünümü elde edilmiştir.

Desen ilk önce kapı üzerinde esinlenen formla birebir uygun olarak tasarlanmış, ancak istenilen etkiyi sağlamadığı düşünüldükçe eskiz değiştirilmiştir. İkinci eskizde dairenin etrafını çevreleyen yaprak formları daha soyutlaştırılarak simetrik olmayan bir çizim yapılmış, üçüncü eskiz çalışmasında bu yapraklar simetrik olarak tasarlanarak kurgulanmıştır. Güneş diski formunu verebilmek amacıyla, geometrik geçme motifleri ile oluşturulan desenin zemininde kırmızı, bakır ve sarı yaldızlı suluboya ile sulandırma tekniği kullanıldı. Sulandırılan zemin üzerine altın ile tirilin çekilerek geometrik desen tamamlandı. Dairenin etrafına, kapının üzerinde güneş diskini çevreleyen rumi motiflerinden yola çıkılarak tasarım yapılmış ve kırmızı yaldız ile sulandırılan zemin üzerine altın ile rumi motifleri bezenmiştir.

Güneş alevi etkisini verebilmesi için kapı üzerindeki hayat ağacının belirgin formlarından olan iri yaprak/palmet motiflerinden esinlenilerek ve sencede rumiler kullanılarak güneş diski tasarımı tamamlanmıştır. Yaprak / palmet formlarının zemininde lacivert ve altın kullanılarak, rumi motifleri kırmızı renk ile işlendi. Altın zemin yapraklar üzerinde hatayi grubu motifleri ile klasik tezhip üslubunda tezyin edilip iplikler, rumi motif grubu ile aynı kırmızı renkte tamamlandı. Sencede

rumilerde sulandırma halkar tekniği uygulanmış olup iplik renklerinde kırmızı kullanıldı.



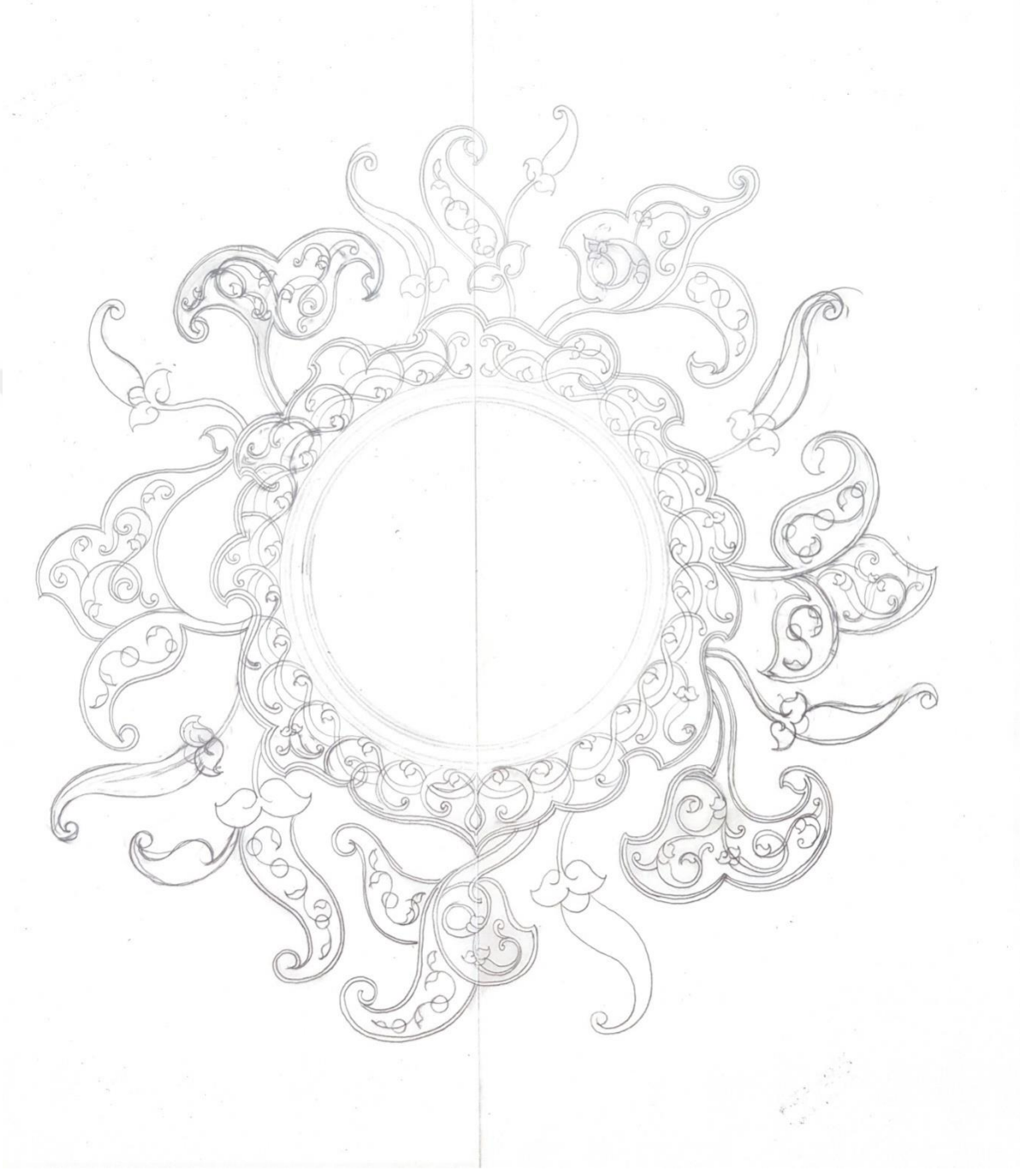
R. 60: Kuzey Taçkapısı Üzerinde Esinlenilen Güneş Diski Kompozisyonu



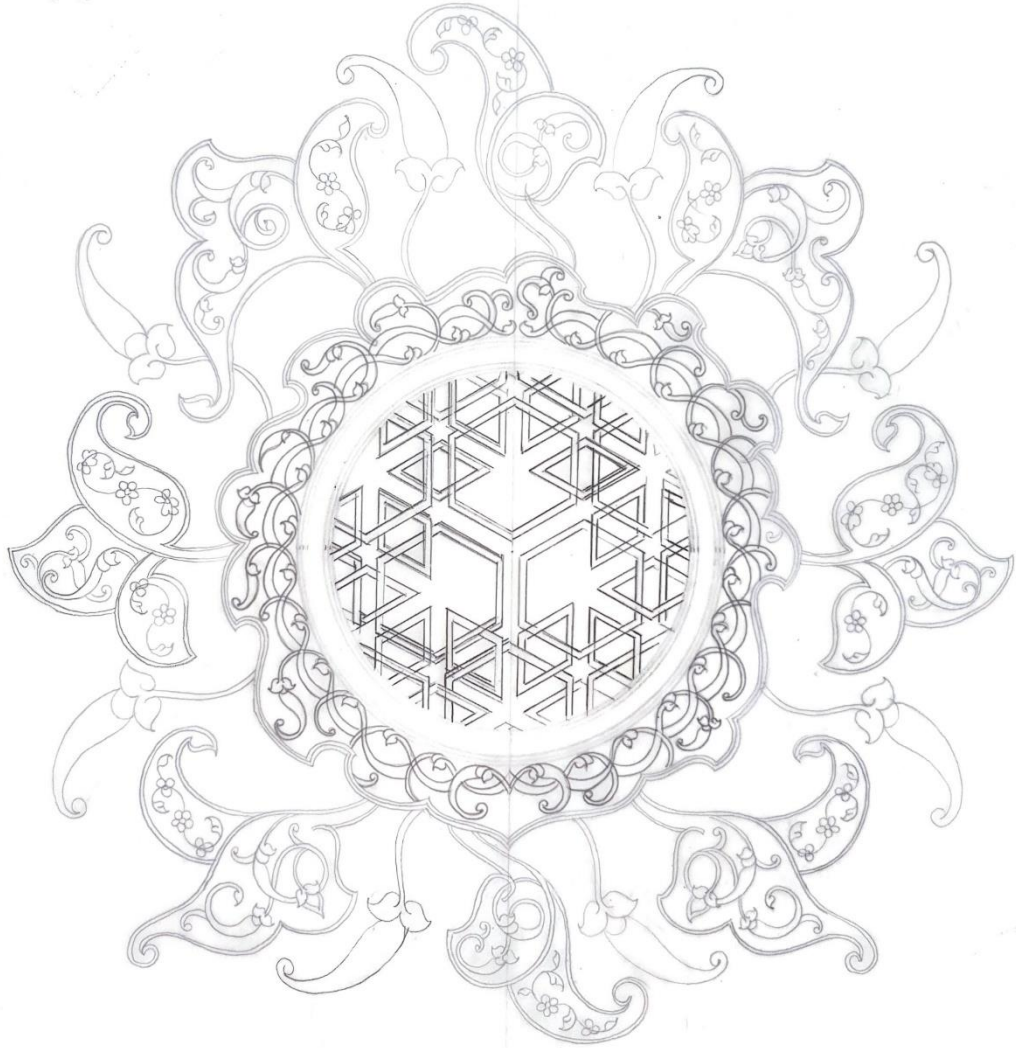
R. 61: Kuzey Taçkapısı Üzerinde Esinlenilen Hayat Ağacı Yaprak Formları



Ç. 33: Desen Tasarım Aşamasında İlk Eskiz Örneği



Ç. 34: Desen Tasarım Aşamasında İkinci Eskiz Örneği



Ç. 35: Desen Tasarım Aşamasında Eskizin Son Hali



R. 62: 'Güneş Diski' Uygulamasından Bir Detay

3.4. GEOMETRİK ŞEMSE



R. 63: 'Geometrik Şemse' Uygulaması

Ebadı : 34,6 x 42,2

Tekniği : Klasik Tezhip

Açıklaması :Şemse formunda tasarlanan desen, lacivert, turkuaz, firuze renkleri, sarı ve yeşil altın kullanılarak, murakka zemin üzerine işlendi. Kullanılan kâğıdın rengi kırmızı soğan kabuğu ile elde edildi. Turkuaz renkte tığlar ile desen tamamlandı.

Şemse Arapça “Güneş” demektir. Kitap sanatlarında, ciltçilikte kullanılması itibari ile Türk süsleme sanatlarında önemli bir yer teşkil eder. Geometrik formların Selçuklu sanatında ön plana çıktığı bilinmektedir. Şifahane Taçkapısında bulunan geometrik formları baz alınıp, yapı üzerindeki girift halindeki rumi motiflerinden esinlenilerek, klasik tezhip sanatında yorumlanması düşünülmüş ve tasarım oluşturulmuştur.

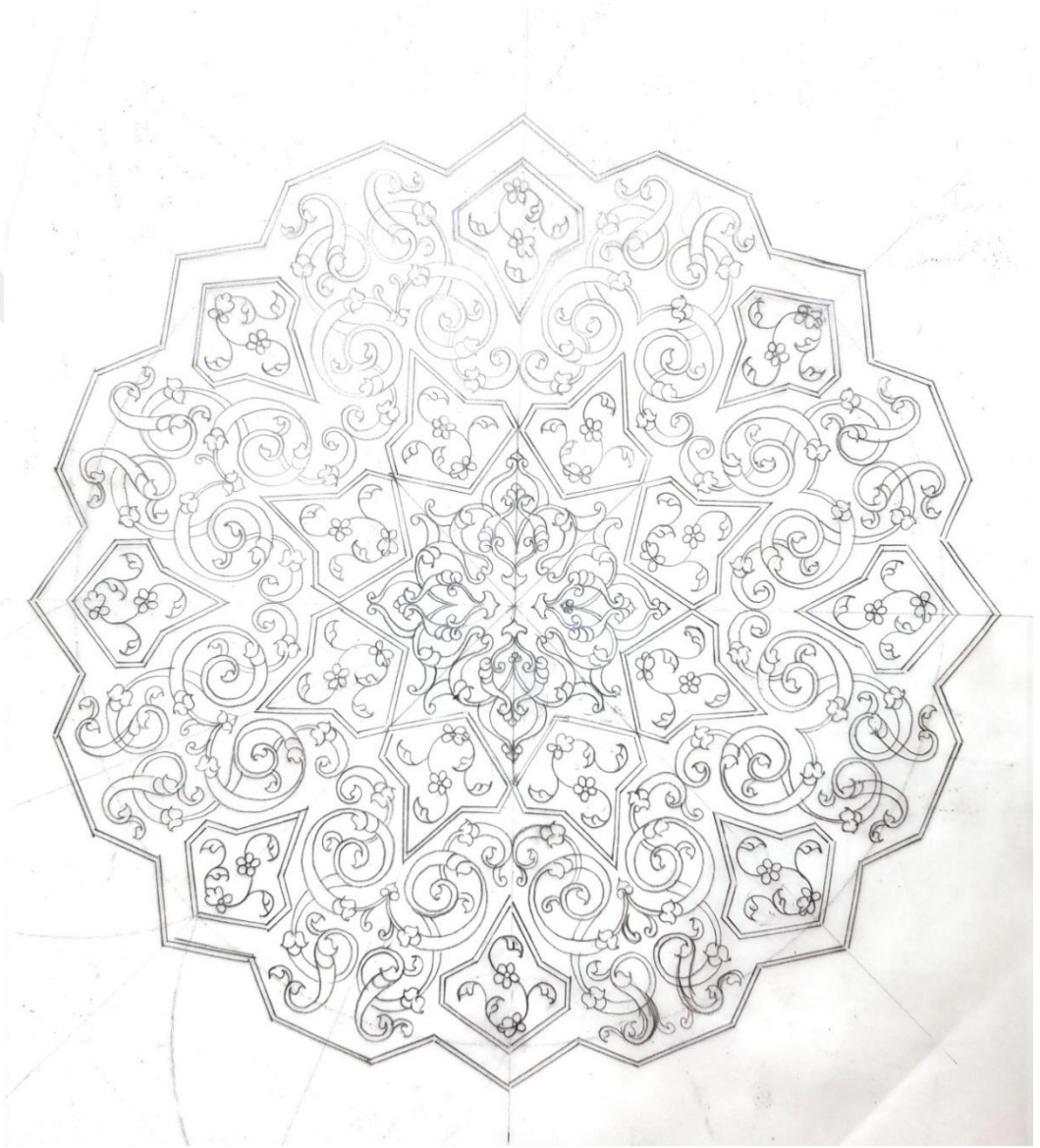
Geometrik formların zeminleri 22 ayar sarı altın ile işlenip mat parlatıldı ve ardından hatayi grubu motifleri ile klasik tezhip üslubunda tezyin edildi. Rumi motiflerine 18 ayar yeşil altın ile uygulama yapıldıktan sonra tam parlatılıp tahrir çekildi. Uygulamadaki altınlama işlemleri bittikten sonra, desenin orta kısmında dıştan içe doğru, altın zeminli geometrik formlardan dış kısma doğru zeminde lacivert, turkuaz ve firuze renkleri kullanılarak degrade bir ton geçişi yapılmak istendi. Farklı renk tonları kullanımı ile çalışmaya estetik bir hacim kazandırılmış oldu.

Rumi motiflerinin oluşturduğu paftalar firuze rengi ile işlenerek zemin doldurma uygulaması tamamlandı. Tozpembe tonuyla tirilinler çekildikten sonra desenin dış kısmına rumi motifi ve hatayi grubu motifleri ile turkuaz renkte tığlar çekildi ve desen sonlandırıldı.

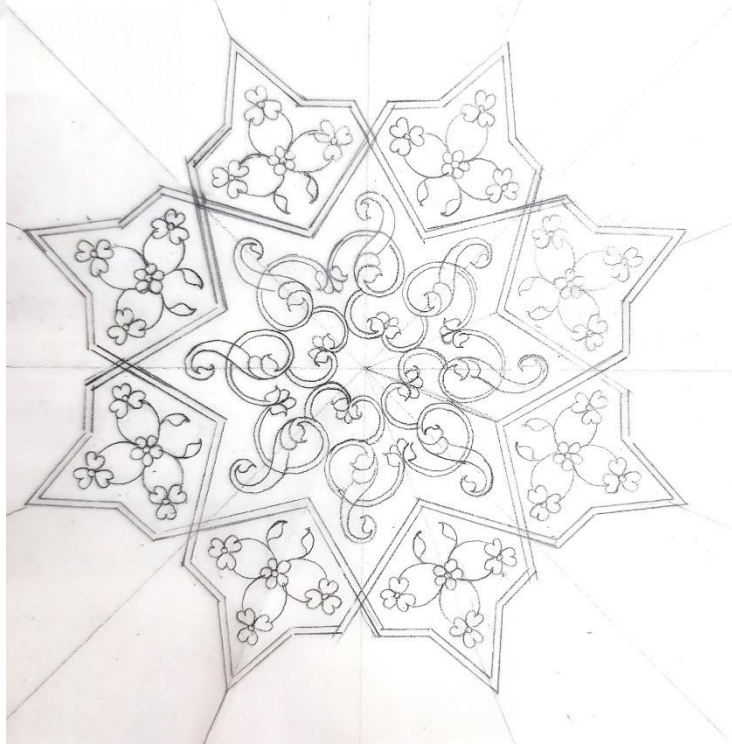
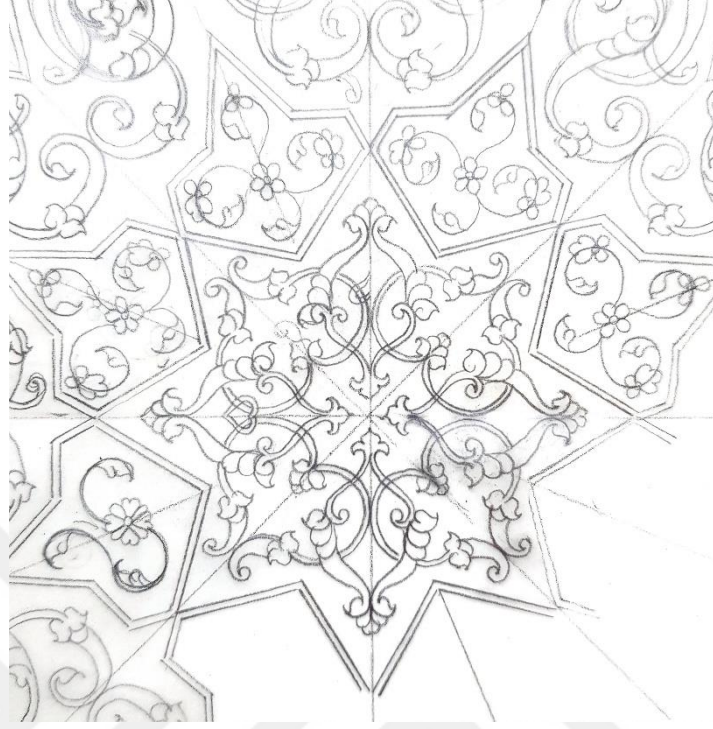
Kullanılan renkler, form ve motifler ile dönemsel ve caminin özelliğini yansıtmak suretiyle klasik şemse formuna yeni bir yorum getirmek amaçlanmıştır. Cami Taçkapılarında olduğu gibi rumi motifleri dairesel ve birbirlerine girift bir şekilde tasarlanmıştır.



R. 64: Şifahane Taçkapısı Üzerinde Esinlenilen Geometrik Formlar



Ç. 36: Desen Tasarım Aşamasında Eskiz Örneği



Ç. 37: Desen Tasarım Aşamasında Şemsenin Orta Kısım ve Geometrik Form İçin Tasarım Denemeleri



Ç. 38: Tasarım Aşamasında Renklendirme Denemesi



R. 65: Tahrir Uygulama Aşaması



R. 66: 'Geometrik Şemse' Uygulamasından Detaylar

3.5. YILDIZ ZİNCİRİ



R. 67: 'Yıldız Zinciri' Uygulama

Ebadı : 30 x 48,1

Teknik : Klasik Tezhip

Açıklaması :Kuzey Taçkapısının sağ ve sol kısımlarını kapı boyunca çevreleyen sekizgen yıldızlar ve içlerindeki rumi motif desenlerinden esinlenilerek tasarım yapılmıştır.

Sekizgen yıldızların kapı üzerinde zincir görünümünü andırması ile tasarım başladı. Tezhip sanatında kullanılan zencerek motifi ile sekizgen yıldızlar arasında bir ilişki kurularak desen oluşturuldu.

Üç adet sekizgen yıldız motifinin üst üste getirilmesi ile oluşturulan desende ilk önce saz yolu yapraklar ile bir tasarım düşünülmüş, ancak istenilen etkiyi sağlamadığı ve desenin yapraklar arasında kaybolacağı düşünüldükten sonra eskiz değiştirilmiştir. Daha sonraki çalışmada sekizgenler içerisine 1/8 simetrikli tasarım yapılmış, üçüncü eskiz çalışmasında rumi motifleri kapı üzerinde esinlenilen formlarda olduğu gibi 1/2 simetrikli tasarlanarak uygulanmıştır.

Yapı üzerindeki motiflerin tezhip sanatına yansıtılması düşünüldükten sonra uygulamada ki üç desen de sekizgen yıldızların içerisindeki rumi motiflerinden yola çıkılarak tasarlanmış olup klasik tezhip üslubunda tezyin edilmiştir. Hatayi grubu motiflerinin ve sarı altın kullanılan rumilerin oluşturdukları paftaların zeminleri yeşil altın, turkuaz ve kobalt mavisi ile işlenmiştir. Rumi motiflerinde kullanılan altın tam parlatılmış olup, zeminde mat parlatma uygulaması yapılmış ardından tahrir çekilerek zemin uygulaması yapılmıştır. Yeşil altın kullanılıp mat parlatılan arasuyunu, dönemin rengini yansıtmak suretiyle kullanılan patlıcan moru ve sarı iplikler takip eder.

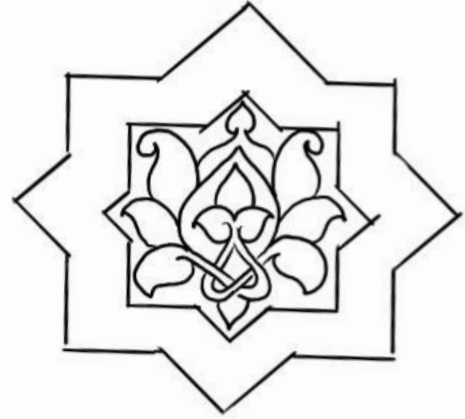
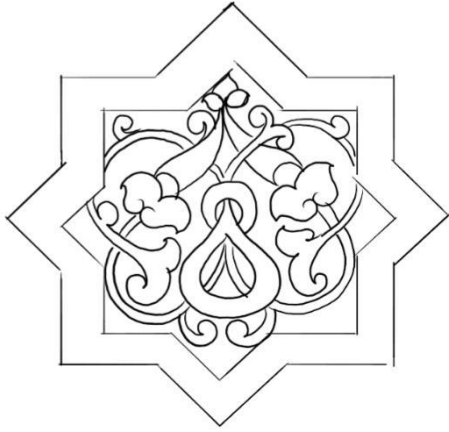
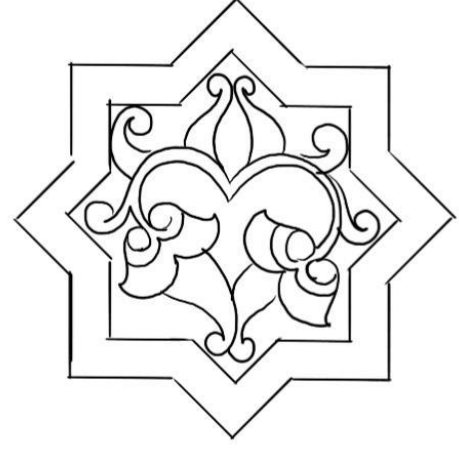
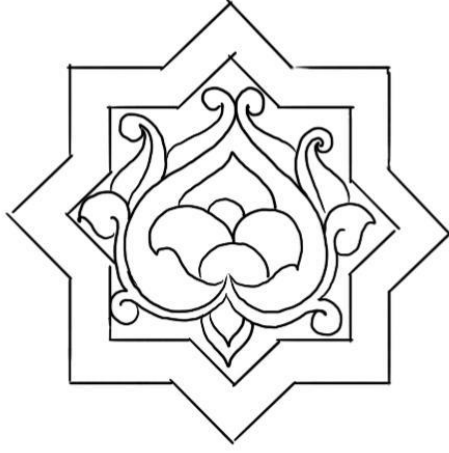
Sekizgen yıldızların uç kısımlarında rumi ve hatayi grubu motifleri ile tasarlanan tığlar, patlıcan moru ile işlenerek desen tamamlanmıştır. Tığların kullanımı ile desen yıldız görünümüne daha da yaklaşmıştır.



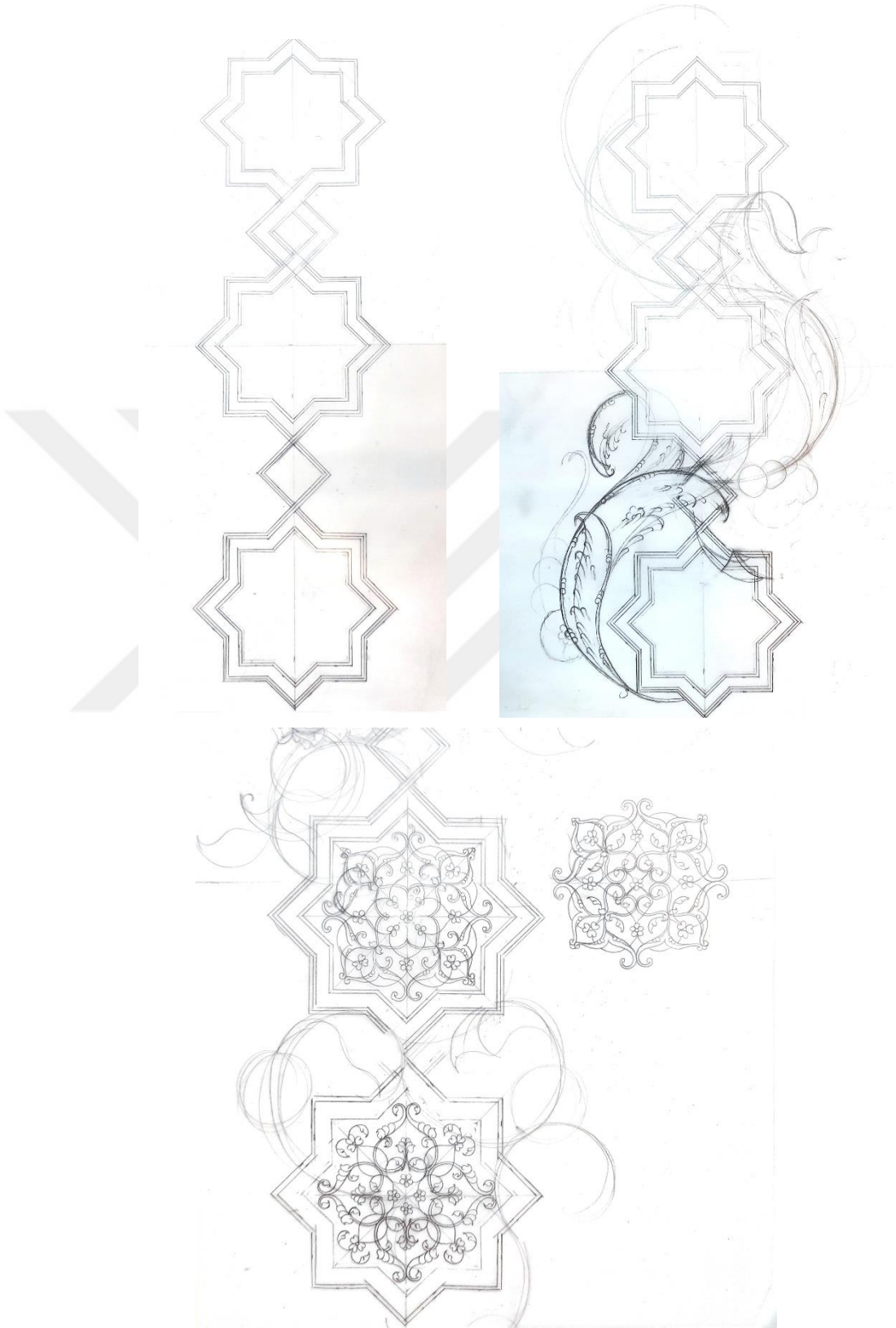
R. 68: Kuzey Taçkapısını Çevreleyen ve Sekizgen Yıldız Motifleri



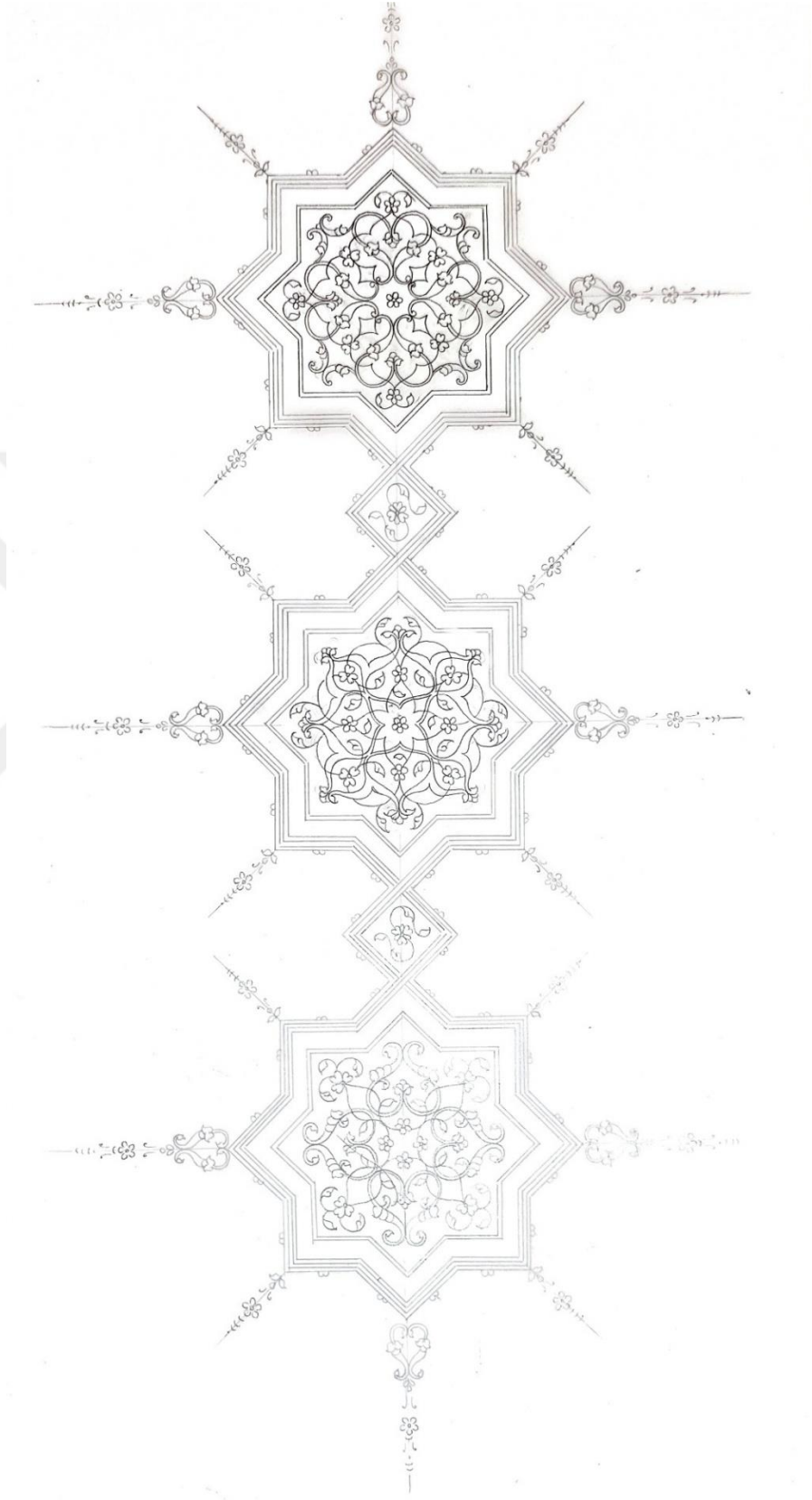
R. 69: Kuzey Taçkapısı Üzerinde Esinlenilen Rumi Motif Örnekleri



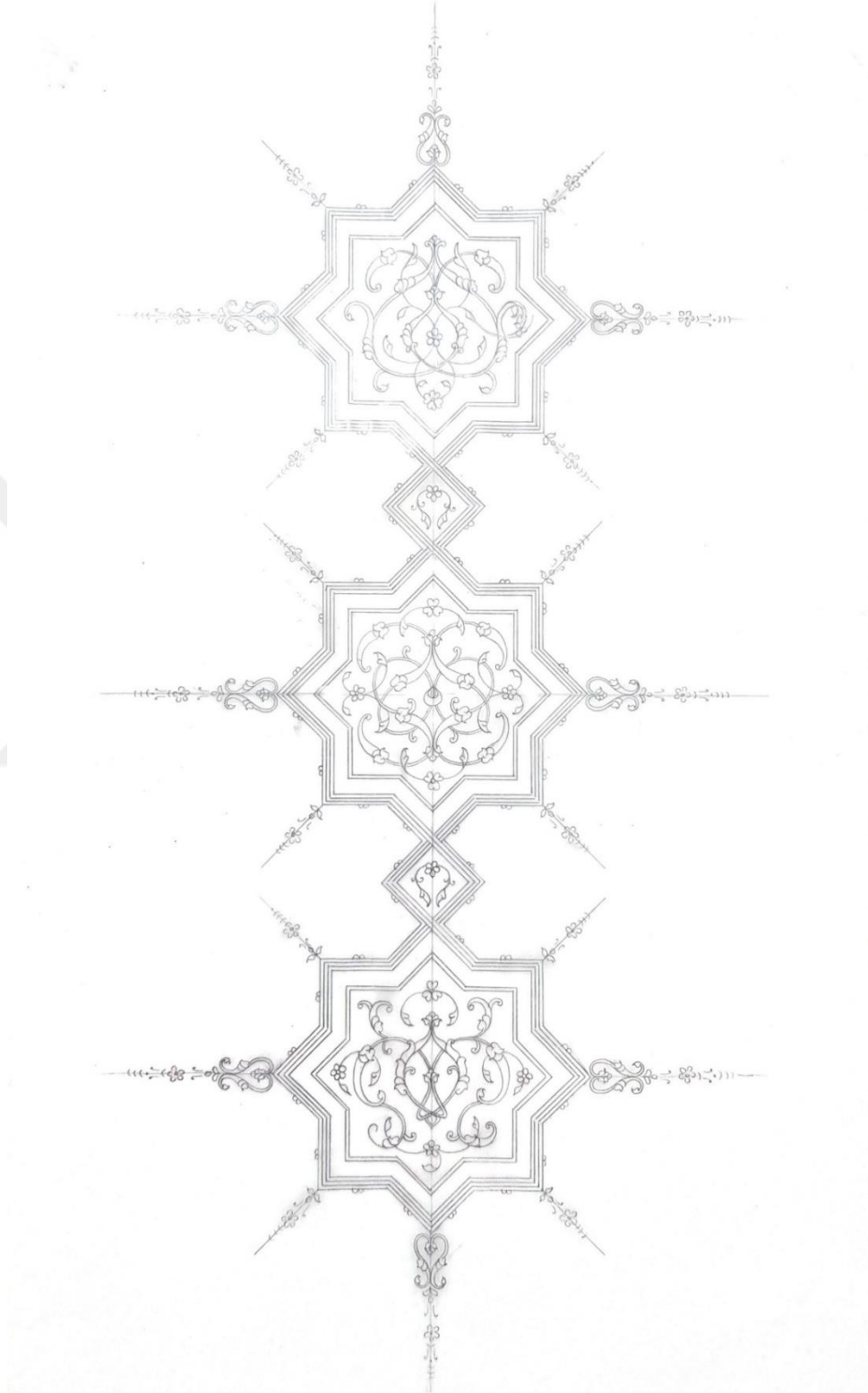
Ç. 39: Taçkapıda Bulunan ve Esinlenilen Rumi Motfilerin Desen Analizleri



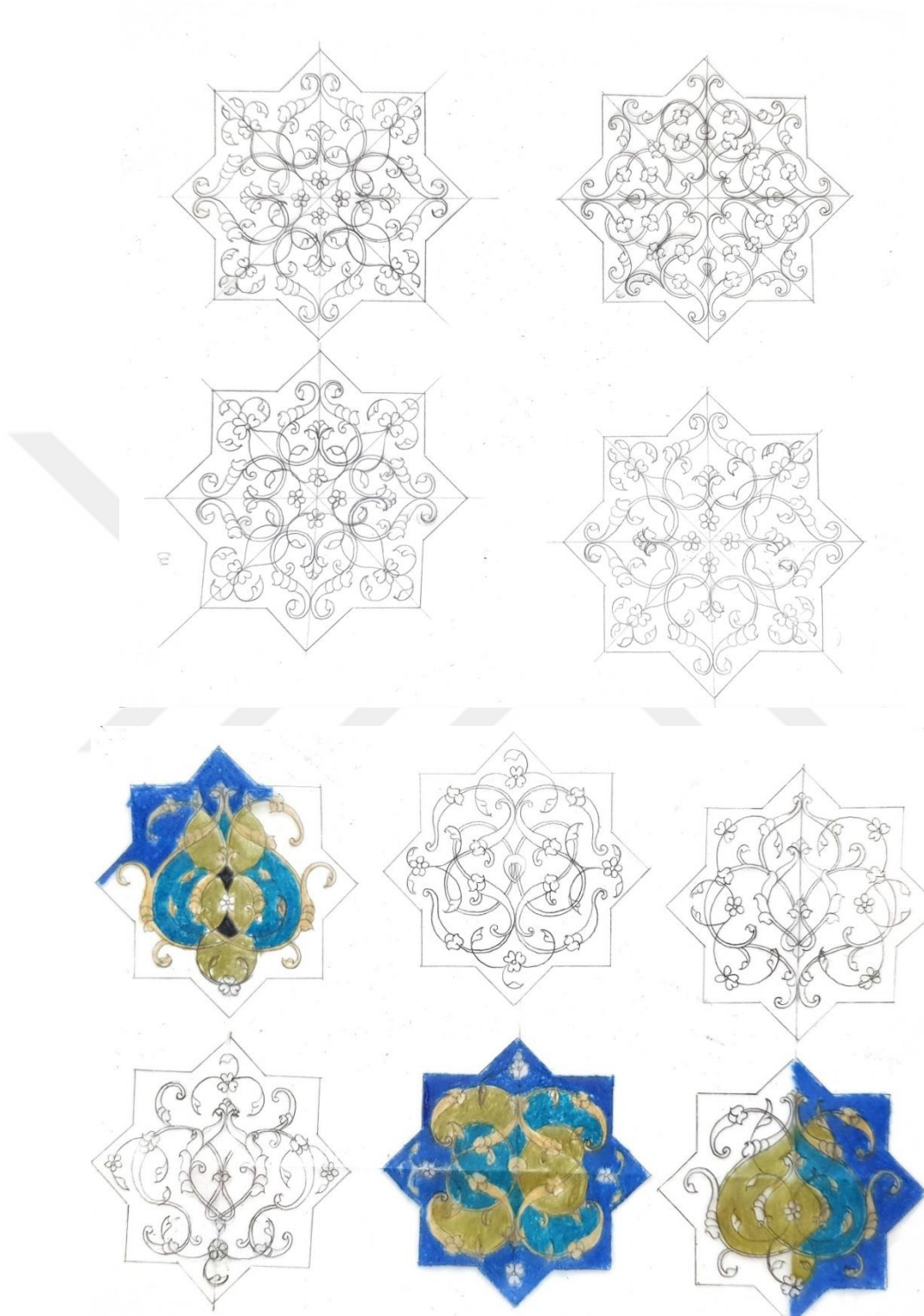
Ç. 40: Desen Tasarım Aşamasında Eskiz Örnekleri



Ç. 41: Desen Tasarım Aşamasında 1/8 Simetrlili Eskiz Çalışması



Ç. 42: Desen Tasarım Aşamasında 1/2 Simetrlili Eskiz Çalışması



Ç. 43: Desen Tasarım Aşamasında Çizim ve Renklendirme Çalışmaları

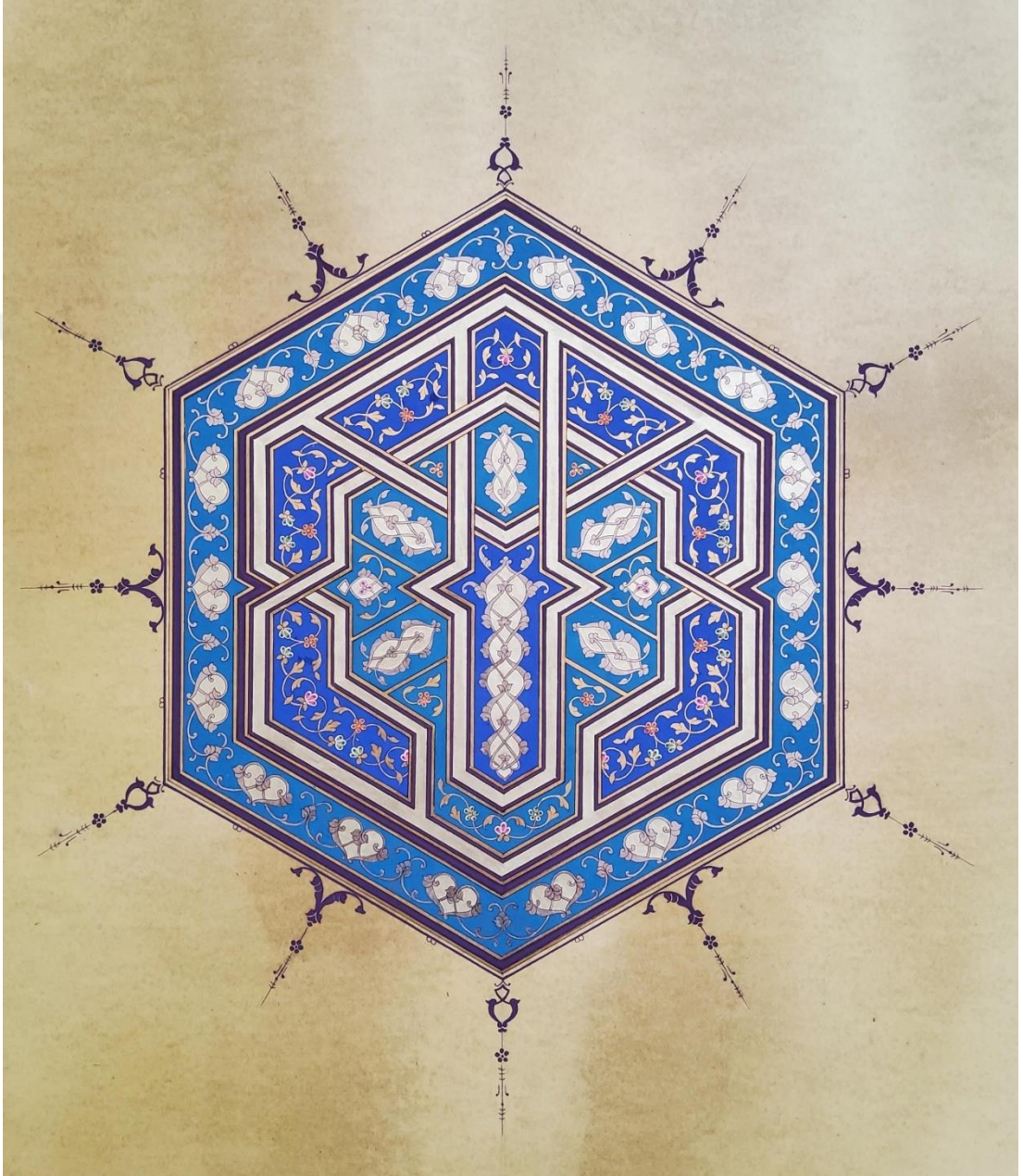


R. 70: Sırasıyla Desen Uygulama Aşamaları



R. 71: 'Yıldız Zinciri' Uygulamasından Bir Detay

3.6. ALTIGEN MADALYON



R. 72: 'Altigen Madalyon' Uygulama

Ebadı : 34,4 x 47,8

Teknik : Klasik Tezhip

Açıklaması : Kuzey Taçkapısının giriş kapısı nişi üzerinde bulunan altıgenden ve iç kısmındaki rumi motif desenlerinden esinlenilerek, bu motifin tezhip sanatında uygulanabilirliğinden yola çıkılmış ve tasarım oluşturulmuştur.

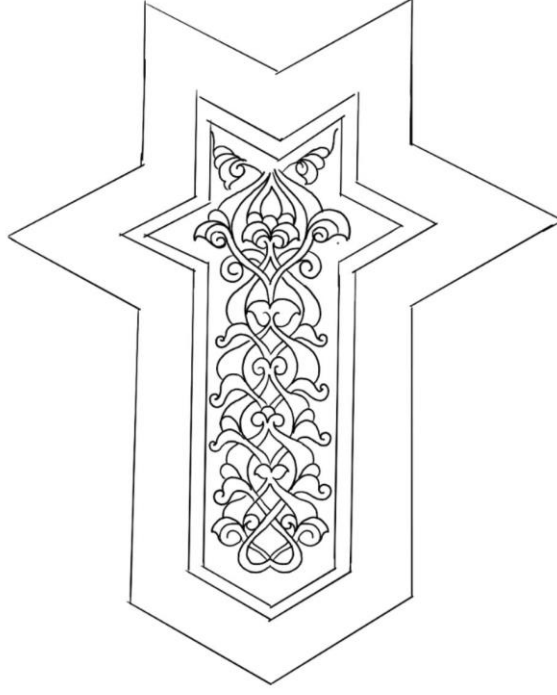
Esinlenilen altıgen madalyon tezhip sanatı için uygulanabilir nitelikte bir örnektir. Arasuları ile oluşturulan paftalar ve rumilerin mustakil halde tasarlanmış olması tasarımda dikkat çekmektedir. Renklendirme aşamasında paftalar ayrı renklerde tutularak renk uyum dengesi oluşturulmak istenmiştir. Esinlenilen örneğe sadık kalınmış, ancak rumi motiflerinde birkaç değişikliğe gidilmiştir.

Desen iç içe geçmiş üç adet altıgenden oluşmakta olup klasik tezhip üslubunda işlenmiştir. İçten dışa doğru iç kısımdaki altıgen içerisinde bulunan rumi motifleri yapıdaki desen kurgusundan yola çıkılarak tasarlanmıştır. İkinci beşgende hatayi grubu motifleri kullanılarak klasik tezhip uygulaması yapılmıştır. Dıştaki beşgen içerisine, yapı üzerindeki rumi motifleri biraz daha sadeleştirilerek ve tezhip sanatında uygulanabilirliği düşünülerek bir tasarım yapılmıştır.

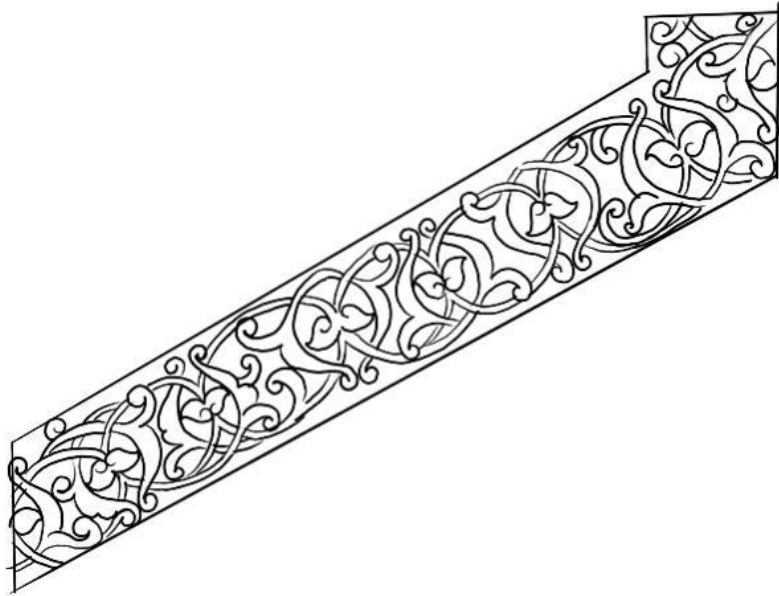
Selçuklu döneminde mimaride kullanılan renkleri yansıtmak amacıyla, desenin iç kısmından dışa doğru zemin renkleri kobalt mavisi ve turkuaz renklerinde işlenmiştir. Rumi motiflerinde moon gold altın kullanılmış olup oluşturdukları iç paftaların zeminleri yeşil altın ile tamamlanmıştır. Altıgenlerin içlerinden geçen arasularda yeşil altın, iplik ve tığlarda bordo kullanılarak renk dengesi eşitlenmeye çalışılmıştır.



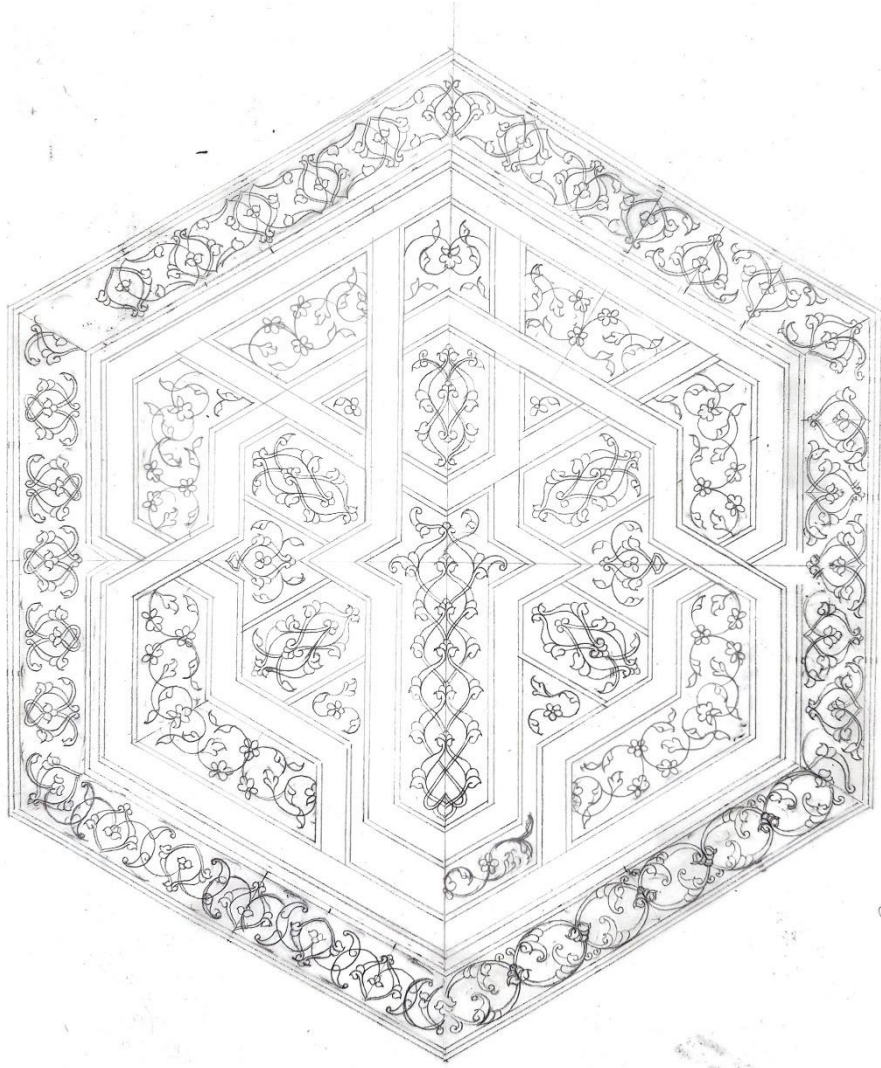
R. 73: Kuzey Taçkapısı Nişi Üzerinde Esinlenilen Altıgen Madalyon



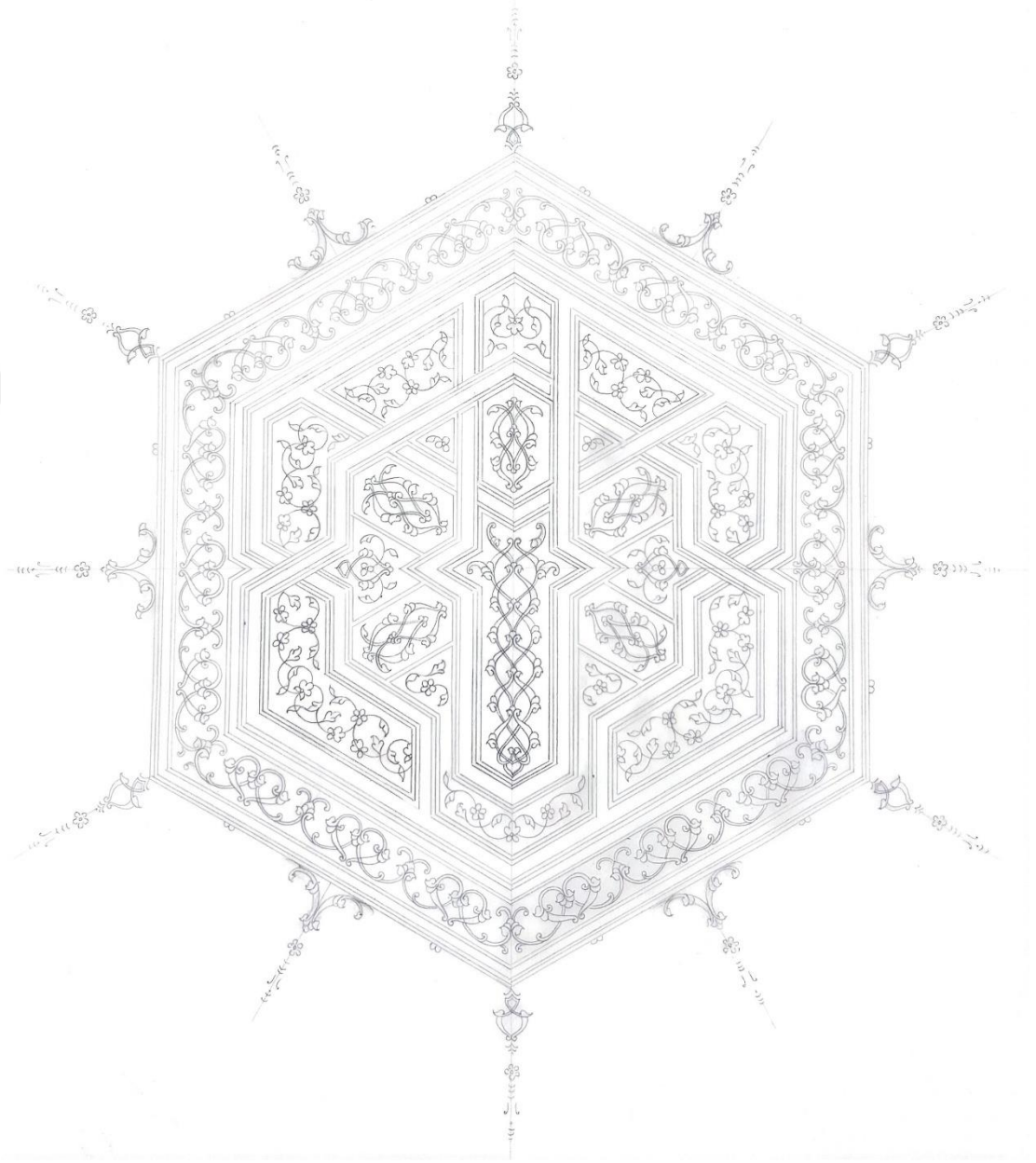
Ç. 44: Altıgen Madalyonun İç Kısımında Bulunan Rumi Motiflerin Desen Analizi



Ç. 45: Altıgen Madalyonun Dış Kısmını Çevreleyen Rumi Motiflerin Desen Analizi



Ç. 46: Desen Tasarım Aşamasında Eskiz Çalışması



Ç. 47: Desen Tasarım Aşamasında Eskiz Çalışması



Ç. 48: Desen Tasarım Aşamasında Renklendirme Çalışması



R. 74: Sırasıyla 'Altıgen Madalyon' Uygulama Aşamaları



R. 75: 'Altıgen Madalyon' Uygulamasından Bir Detay

SONUÇ

Anadolu Selçuklu Dönemi sanat anlamında bizlere sonsuz kaynak sunmaktadır. Selçuklu ve Beylikler Dönemine bakıldığında bulundukları topraklar, göçler, savaşlar, farklı kültürler, semboller ve dini inançları hanesinde barındırarak bu bütünlüğü mimari eserlere yansıttıkları görülür. İslamiyet öncesi inançların oluşturduğu semboller, İslamiyet sonrasında bırakılmış ve yerine kullanmak amacıyla farklı motif arayışları başlamıştır. Özellikle İslamiyet öncesi dinlerde çok önemli bir yeri olan hayvan sembolizmi yerine kullanılabilecek motif arayışına gidilmiş ve rumi motifi ile birleştirilerek kullanılmaya başlanmıştır.

UNESCO tarafından 1985 yılında ‘Dünya Kültür Mirası’ listesine alınan ve İslam mimarisinin başyapıtı sayılan Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi, tüm heybeti ve ihtişamı ile Selçuklu sanatının gelebileceği en üst noktayı bizlere sunmaktadır. Yapı üzerinde heykel niteliği taşıyan motiflerin yanında en ince ayrıntısına kadar özenle taşa yontulan motifler insanı hayrete düşürür nitelikte olup, yapının neden bu denli özel olduğunu bizlere göstermektedir.

Sanatçıların yeniyi deneme arayışları, özgür oluşları, farklı sembolleri bir arada kullanmaları, motiflerde üslup sınırlamasının olmaması yapıyı özel kılan ve dikkat çeken özelliştir. Bulunduğu topraklar itibari ile İslam kültür ve sanat ortamının ne denli değişken ve gelişim içinde olduğunu bizlere gösterir. Yapıyı, Selçuklu dönemi mimari örneklerinden ayıran ve özel kılan noktada da burasıdır.

İslamiyet’in kabulü ile motiflerde değişim yoluna başvuran sanatçılar kullandıkları hayvan figürlerinin stilazasyonu ile farklı motif kurgusunu oluşturmaya başlamışlardır. Bu süreçte oluşmaya başlayan rumi motifinin tezyinatta önemli bir yeri bulunmaktadır. Her devirde rumi motifi, oluşum sürecinden günümüze kadar taşta, ahşapta, çinide, madende, kâğıt üzerinde ve tezhip sanatında kendisine kullanım alanı bulmuştur.

Yapı üzerinde bulunan rumi motiflerini incelerken, sanatçıların ve taş ustalarının motifleri bu denli incelik ve özgün tasarım kurgusuyla nasıl işlediklerini anlama gayreti içerisinde bulunarak araştırmalarımı yaptım. Kullanılan her bir rumi

motifinin tekrara uğramadan, farklılık ve özel kurgu içerisinde taşa yontulduğu görülmüştür. Girift halde bulunan rumi motifleri asla karmaşa halinde değildirler. Heykelsi yontular içerisindeki küçük motifler kuvvetli tasarım kurgusuyla taşa işlenmişlerdir.

Tüm bu araştırmalar ve bilgiler ışığında tez uygulama kısmına geçilmiştir. Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi Taçkapıları üzerinde bulunan rumi motiflerinden esinlenilerek uygulanan bu eserler özgün, serbest ve farklı kompozisyon türleri olma özelliğini taşımaktadır. Çalışmalarda kullanılan renklerin Selçuklu Dönemi mimari eserlerinde kullanılan renkleri yansıtmaya özen gösterilmiş ve böylece hem tasarımsal hem de renk bütünlüğü anlamında dönemsel özelliklerin gösterilmesi sağlanmıştır.

Tezhip sanatının ana motiflerinden olan rumi motifi yazma eserlerde pek çok kez kullanılmış ve günümüze kadar eşsiz örnekleri verilmiştir. Bu tez çalışmasında, mimari yapı üzerinde bulunan rumi motiflerinin tezhip sanatında kullanılabileceğini, sanatçıya sonsuz kompozisyon örnekleri sunarak, taş üzerinde yontulan motiflerinde tezhip sanatında uygulanabileceği amaçlanarak altı adet eser uygulaması yapılmıştır. Çalışmalarda kullanılan rumi motifleri esin kaynağına sadık kalınarak, farklı kompozisyon tasarımlarıyla serbest ve özgün olacak şekilde kullanılıp, tezhip sanatına yeni bir bakış açısı getirilmesi sağlanmıştır.

Bu çalışmaların sonucunda, tezhip sanatının ana motif unsuru olan rumi motifinin temel kaideler korunarak farklı unsur ve fikirlerden beslenebileceğini göstermeye çalıştım. Anadolu'da bulunan ve sanatçılar tarafından kâğıt üzerine aktarılmayı bekleyen mimari eserlerin yüzey tasarımlarının daha fazla gün yüzüne çıkarılması gerektiği kanısındayım. Tezhip sanatının klasik anlayışı korunarak bu uygulamaların sanatımıza aktarılabilmesi görüşündeyim.

KAYNAKÇA

- ARSLAN Seher, 'Türklerde Ağaç Kültü ve 'Hayat Ağacı'', *Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, c. I. sy. 1, Haziran 2014. S.61.
- AREL Hilmi, 'Divriği Ulu Camii Tekstil Kapısı ve Diğerleri', *Vakıflar Dergisi*, 1982, s. 115.
- AŞICI Seher, *Hat ve Tezhip Sanatı, 'Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih'*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2015, s. 312.
- BAŞKAN Seyfi, 'Türk Sanatı Üzerine Denemeler', *Sanal Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, İstanbul 1990, s.2, 118.
- BAYBURTLUOĞLU Zafer, 'Anadolu Selçuklu Devri Büyük Programlı Yapılarda Önyüz Düzeni', *Vakıflar Dergisi*, 1978, s. 69.
- BİROL İnci A. , *Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı, Çizim Tekniği ve Çeşitleri*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2008, s.42.
- BİROL İnci A., DERMAN Çiçek, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2012, s. 179, 180, 181.
- BÜYÜKTUNCA Mukaddes Çetin, SAĞ Mehmet, 'Şamanların Göğe Yükseliş Ritlerinin Ağaç Simgesi Bağlamında İncelenmesi' , *Van Yüzyüncü Yıl Üniversitesi S.B.E. Dergisi*, Van 2019, s. 225.
- CİLASUN Ali, 'Konya'da ki; Karatay İnce Minareli ve Sırçalı Medreseler ile Alaaddin Camiinin Taçkapı Süslemelerinin Tasarım Açısından İncelenmesi', Selçuk Üniversitesi S.B.E. Tasarım Anabilim Dalı, Tasarım Bilim Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya 2018, s.86.
- ÇORUHLU Yaşar, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalacı Yayınevi, İstanbul 2002, s.126, 127.

- DURAN Remzi, ‘Türk Süsleme Sanatlarının Ortak Motifi ‘Nevruz Çiçeği’’, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, sy.II, İzmir 1997, s. 136.
- DURUKAN Aynur, ‘Anadolu Selçuklu Portallerinde Biçim ve Estetik’, *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu Prof. Dr. Gönül Öney’e Armağan*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İzmir 2002, s. 262.
- DURUKAN Aynur, ‘Sivas Şehir ve Kültür Dergisi, Hayat Ağacı Özel Sayı’, *Ortaçağın Sönmeyen Yıldızı*, sy. 19, Sivas 2012, s. 25, 26, 27.
- ERTUNÇ Çiğdem Önkol, ‘Anadolu Selçuklu Dönemi Taçkapılarında Tezyinat’, Süleyman Demirel Üniversitesi S.B.E. İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Isparta 2016, s. 98, 99, 197, 199, 202, 203, 226.
- İLDEN Serkan, ‘Türk İkonografisinde Kartal Motifi’, *Problems of Engineering Graphic and Professional Ediscation*, no: 15, 2012, s.43.
- KARADAŞ Şükriye, ‘Sivas’ta ki Selçuklu Medreselerinin Taş Bezeme Düzenleri’, Atatürk Üniversitesi S.B.E. Sanat Tarihi Anablîm Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2003, s. 53.
- KARADENİZ Kübra, ‘Türk Tezhip Sanatında Soyutlama’, FSM Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2019, s.93, 95.
- KARAMAĞARALI Beyhan, ‘Ejder ve Lotus Motifinin Halı ve Seccadelerdeki İkonografisi’’, *ARIŞ*, no:IV, 1998, s. 35.
- KARASU Hatice, ‘Rumi Motifinin Kökeni’, Mimar Sinan Üniversitesi S.B.E. Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk İslam Sanatları Programı, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998. s. 20, 24.

- KARDEŞLİK Selman, 'Vakıflar Halı Müzesinde Selçuklu ve Selçuklu Geleneğindeki Halılarda Kozmolojik ve İkonografik Boyut', *Restorasyon*, s.81, s.89 .
- KAYA Esin, 'Türkiye Selçuklularında Bilimsel Çalışmalar' 'Türkler', *Yeni Türkiye Yayınları*, c.VII. 2002 Ankara, s. 826.
- KOÇ Sabiha Bayhan, *Rum Çizim ve Teknikleri*, İlke Kitap, İstanbul 2015. s. 7, 8, 9, 19.
- KUBAN Doğan, *Batiya Göçün Sanatsal Evreleri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2017, s. 251, 276.
- KUBAN Doğan, *Cennetin Kapıları*, Yem Yayınları, İstanbul 2014, s. 18.
- KUBAN Doğan, *Divriği Mucizesi*, YKY, İstanbul 2003, s. 25-125.
- KUMRU Coşkun, 'Eski Türk Kültüründe Kartal Simgesi', *I. Uluslar arası Türklerin Dünyası Sosyal Bilimler Sempozyumu*, Antalya 2017, s. 401, 412, 413, 414, 416.
- MÜLAYİM Selçuk, *İslam Sanatı*, İSAM Yayınları, Ankara 2018, s. 174, 175, 193, 195.
- MÜLAYİM Selçuk, 'Selçuklu Palmet Motiflerinin Tipolojisi', Ankara Üniversitesi, *Ankara Anadolu (Anatolia) Dergisi*, sy. 20, Ankara 1976, s.134, 135, 145.
- MÜLAYİM Selçuk, *Türk Sanatında İkonografik Dönüşümler, Değişimin Tanıkları*, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2015, s. 134, 135, 168.
- ÖDEKAN Ayla, 'Taçkapılar', Vakıflar Genel Müdürlüğü, *Mimar Başı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1988, s.521.
- ÖGEL Semra, 'Anadolu Selçuklularında Taş Tezyinatı', *Türk Tarih Kurumu Basımevi*, Ankara 1996, s 4, 22, 25.

GÖNÜL Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1992, s.1.

ÖNEY Gönül, 'Türkler' 'Anadolu Selçuklu Sanatı', *Yeni Türkiye Yayınları*, c.VII, Ankara 2002, s. 1212.

ÖZCAN Ali Rıza, *Hat ve Tezhip Sanatı*, 'Tezhip Sanatında Tasarım Kurgusu', T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2015, s. 485.

ÖZKAN Mustafa, 'Türkler', 'Selçuklular ve Beylikler Devrinde Türk Dili' *Yeni Türkiye Yayınları*, c. VII. Ankara, s.911.

PEKER Ali Uzay, 'Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi', *Tasarım Merkezi Dergisi*, Şubat, 2007, s.22, 25.

SEZER Mustafa, 'IV. Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı Koordinasyon Toplantısı ve Türk İslam Sanatlarında Terminoloji Sorunu Çalıştayı Hakkında Bir Değerlendirme', *Bülent Ecevit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c. 3, sy. 1, 2016, s. 296.

ÜNAL Rahmi Hüseyin, 'Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Taçkapılar', *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları*, no: 14, İzmir 1982, s.26, 80.

YELEN Resul, 'İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar', *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, S.B.E. Dergisi*, s. 477, 478, 479.

YILDIRIM Mustafa, 'İlk Dönem İslam Sanatının Oluşumu', *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, c. 4, sy. 16, Bahar 2015, s.60.

http://www.divrigiulucamii.com/tr/Bati_Kapi_3.html

http://www.divrigiulucamii.com/tr/Cennet_Kapi_4.html, 28.10.2020.

http://www.divrigiulucamii.com/tr/Darussifa_Tac_Kapi_7.html 15.10.2020.

<https://islamansiklopedisi.org.tr/cumle-kapisi> , 02.09.2020.

http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=monument;ISL;tr;Mon01;4;tr

<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/sivas/gezilecekyer/dvrg-ulu-cam-ve-darussfasi>

<https://www.sanatinyolculugu.com/protohistorik-donemde-anadoluda-hayat-agaci-motifi-dilek-yilmaz>

<https://islamansiklopedisi.org.tr/sidretul-munteha> , 24.10.2020.

<https://docplayer.biz.tr/108511162-Cumhuriyet-donemi-turk-resminde-horoz-imgesi-uzerine-cagdas-yorumlar-halime-oya-buyukkaragoz-yuksekk-lisans-resim-ana-sanat-dali.html>

DİZİN

A

Anadolu Selçuklu Dönemi, 61

B

Batı Taç Kapısı, 18

Bulut motifi, 62, 63

C

Cami, 5, 9, 10, 12, 15, 16, 17, 29, 35

Ç

Çiçek motifleri, 23

Çift başlı kartal, 11, 29

D

Divriği Ulu Camii, 5, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 27, 28, 33, 38, 39, 43, 46, 47, 51, 53, 54, 59, 60, 68, 69, 80, 134, 135, 136, 139

F

Firuze rengi, 107

G

Geometrik motifler, 11, 18, 30, 35

Giriftli, 23

Güneş diski, 100

H

Hatayi, 61, 62, 82, 91, 100, 107, 115, 126

Hayat ağacı, 11, 13, 21, 22, 36, 40, 41, 42, 44, 100

Hayvan üslubu, 11, 55, 58, 60

İ

İslamiyet, 34, 36, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 53, 58, 134

K

Kobalt mavisi, 115, 126

Kozmolojik, 33, 49, 50

Kufi, 68

Kur'an-ı Kerim, 10, 33, 43

Kuzey Taçkapısı, 13, 21, 23, 24, 25, 26, 37, 39, 44, 51, 54, 70, 71, 73, 75, 76, 77, 83, 92, 101, 117, 127

Kültür, 5, 7, 9, 15, 134

L

Lale, 28

Lotus, 24, 30, 36, 52, 53, 82, 83, 84

M

Menderes frizi, 23

Mengücek Beyliği, vi, 8, 14

Mimari, iv, vi, 5, 10, 11, 20, 21, 31, 48, 53, 61, 68, 80, 134, 135

Mitolojik figürler, 36

Mukarnas, 32

Murakka, 80, 107

O

Orta Asya, 13, 15, 29, 33, 36, 49, 50, 52, 55, 58, 60

Osmanlı dönemi, 14, 55, 60

P

Palmet, 18, 22, 27, 38, 39, 100

Penç, 61

Portal, 13, 20

R

Rumii Moifi, v, v, vi, vii, 6, 18, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 37, 38, 39, 51, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 68, 80, 82, 83, 84, 91, 100, 107, 115, 126, 134, 135

S

Selçuklu Devleti, 5, 7, 9, 48
Selçuklu ve Beylikler Dönemi, 134
Sembol, 29, 36, 40, 45, 100
Süsleme, 11, 38, 45, 48, 56, 58, 60, 91, 107

Ş

Şifahane, iv, v, vi, xiii, 11, 18, 19, 21, 30, 31,
Şifahane Taçkapısı, 32, 33, 34, 35, 40, 51, 52,
74, 94, 108

T

Taçkapı, iv, 6, 12, 13, 14, 20, 25, 31, 83, 136
Tahrir, 107, 115
Tasvir, 6, 13, 21, 22, 46, 49, 60
tezhip, iv, vi, vii, 34, 68, 80, 82, 83, 84, 91,
100, 107, 115, 126, 134, 135
Tezyin, 62, 91, 100, 107, 115
Turkuaz, 82, 91, 92, 107, 115, 126

Y

Yaprak, 23, 100, 101
Yıldız, 33, 34, 50, 51, 114, 116, 124

