

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**KONYA KARATAY MEDRESESİ SÜSLEMELERİNİN
DESEN ve TASARIM ÖZELLİKLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Önder DÜZ

Enstitü Anasanat Dalı: Geleneksel Türk Sanatları

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ayşe ÜSTÜN

MAYIS – 2019

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KONYA KARATAY MEDRESESİ SÜSLEMELERİNİN
DESEN VE TASARIM ÖZELLİKLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Önder DÜZ

Enstitü Anasanat Dalı : Geleneksel Türk Sanatları

“Bu tez 2010.05.2013 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Prof. Dr. Ayşe ÜSTÜN	Basarılı	Üstün
Doç. Mithat Doğan	Basarılı	Doğan
Doç. Kaye ÜŞER	Basarılı	Üşer



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLIK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	Önder DÜZ
Öğrenci Numarası	:	y076029009
Enstitü Anabilim Dalı	:	Geleneksel Türk Sanatları
Enstitü Bilim Dalı	:	
Programı	:	<input checked="" type="checkbox"/> YÜKSEK LİSANS <input type="checkbox"/> DOKTORA
Tezin Başlığı	:	KONYA KARATAY MEDRESESİ SÜSLEMELERİNİN DESEN ve TASARIM ÖZELLİKLERİ
Benzerlik Oranı	:	%20

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

12.6.2019
Öğrenci İmza

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere sbtezler@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

Öğrenci İmza

Uygundur

Danışman
Unvanı / Adı-Soyadı: Prof. Dr. Ayşe ÜSTÜN

Tarih: 12.6.2019

İmza:

KABUL EDİLMİŞTİR

REDDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

-ÖNSÖZ

“Bir yapının hakikati, duvarlar ve bir çatı değildir,

Bunların meydana getirdiği ve içinde yaşanan MEKÂNDIR”.

Frank Lloyd WRIGHT

13.yy. Anadolu Selçuklu dönemi mimari yapılarından olan “Karatay Medresesi”, üstün mimari özellikleri ile döneminin mimarisine ışık tutması ve medrese kavramının hakkını fazlasıyla vermesi bakımından son derece önemli eserlerden biridir. Bu Anadolu Selçuklu dönemi eseri günümüzden yaklaşık 800 yıl öncesine dayanan bir eser olmasına rağmen, gerek taç kapısı, gerek mozaik çinileri, gerekse taş işçiliği ve kubbesi ile günümüzde dahi insanları kendisine hayran bırakmayı başarmaktadır.

Şahıs olarak Anadolu Selçuklu dönemi mimarisine olan hayranlık ve merakım, ayrıca Karatay Medresesi’nin Anadolu Selçuklu döneminin karakteristik özelliklerini yansıtan en değerli mimari eserlerinden biri olması, “Konya Karatay Medresesi Süslemelerinin Desen ve Tasarım Özellikleri” başlıklı tez çalışmamın belirlenmesinde etkili olmuştur.

Yüksek Lisans tezimin araştırma, inceleme ve yazım süreçlerinde değerli bilgi, tecrübe ve sabrını esirgemeyerek katkılarıyla çalışmamın bilimsel temeller ışığında şekillenmesine vesile olan tez danışmanım ve hocam Sayın Prof. Dr. Ayşe ÜSTÜN’e, eğitim hayatım boyunca bizlerin yetişmesinde emeği geçen Sayın Doç. Mesude Hülya DOĞRU’ya, tez savunma jürimde değerli yorum, yaklaşım ve tavsiyeleri ile sürece destek veren Sayın Doç. Kaya ÜÇER’e sonsuz şükranlarımı sunarım.

Hayatımın her alanında olduğu gibi araştırmada da yol gösterici katkılarıyla yardımcı olan arkadaşım Hasan KORKMAZ’a, her türlü sıkıntıda kıymetli zamanını bana ayıran ve yardımlarını esirgemeyen Ahmet Erkan METİN’e minnet duygularımı sunarım.

Çalışmamın başından sonuna kadar ilgi ve desteğini esirgemeyen sevgili eşim Sibel DÜZ’e, hayatımın her aşamasında bu aşamaya gelmemde destek olan aileme sonsuz teşekkür ederim.

Önder DÜZ

20.05.2019

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
KISALTMALAR.....	v
RESİMLER LİSTESİ.....	vi
ÇİZİMLER LİSTESİ	xiv
ÖZET.....	xviii
SUMMARY	xix

GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: ANADOLU SELÇUKLU DEVLETİNDE MEDRESE MİMARİSİ, YAZI ve TEZYİNİ UNSURLAR.....	4
1.1. Anadolu Selçuklu Devletinde Medrese Kavramı ve Mimari Özellikler.....	4
1.2. Yapılarda Evrensel İmgelerin Önemi ve Süslemeye Etkisi	9
1.3. Anadolu Selçuklu Dönemi Mimarisinde Tezyini Unsurlar	17
1.3.1. Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı.....	20
1.3.1.1. Kufi Yazı Çeşitleri	24
1.3.1.2. Kuşak Yazılarının Gelişimi.....	30
1.3.2. Anadolu Selçuklu Mimari Bezemesinde Görülen Motifler	32
1.3.2.1. Bitkisel Motifler	32
1.3.2.2. Geometrik Motifler	34
1.3.2.3. Sembolik Motifler	41
1.3.2.4. Rumi Motifi.....	46
1.3.3. Anadolu Selçuklu Mimarisinde Çini	49
1.3.3.1. Anadolu Selçuklu Dönemi Çini Tezyinatın Karakteristik Özellikleri	49
1.3.3.2. Anadolu Selçuklu Dönemi Çini Sanatında Kullanılan Teknikler....	58
1.3.3.3. Anadolu Selçuklu Dönemi Çinilerinde Desen Özellikleri	77
1.3.4. Anadolu Selçuklu Mimarisinde Taş İşçiliği	81
1.3.4.1. Anadolu Selçuklu Dönemi Taş İşçiliğinin Karakteristik Özellikleri	81
1.3.4.2. Anadolu Selçuklu Dönemi Taş İşçiliğinde Kullanılan Teknikler....	82
1.3.4.3. Anadolu Selçuklu Dönemi Taş İşçiliğinde Kullanılan Desenler	84

1.3.5. Anadolu Selçuklu Mimarisinde Kalemîşi.....	91
---	----

BÖLÜM 2: KONYA KARATAY MEDRESESİ ve MİMARİ ÖZELLİKLERİ97

2.1. Karatay Medresesi Banisi	97
2.2. Mimari Özellikleri.....	100
2.3. Karatay Medresesi Tezyinatı.....	106
2.3.1. Taç Kapı.....	108
2.3.2. Medrese Girişi.....	120
2.3.3. Havuzun Bulunduğu Avlu	122
2.3.4. Pencere Alınlıkları	126
2.3.4.1. Güney Cephe Alınlıkları “1 No’lu, 2 No’lu, 3 No’lu”	129
2.3.4.2. Doğu pencere alınlıkları “4 No’lu, 5 No’lu, 6 No’lu, 7 No’lu”	135
2.3.4.3. Kuzey Pencere Alınlıkları “8 No’lu, 9 No’lu, 10 No’lu”	143
2.3.4.4. Batı Pencere Alınlıkları “11 No’lu, 12 No’lu”	148
2.3.5. Kışlık Dershane Bölümü	153
2.3.6. Türbe Bölümü	156
2.3.7. Eyvan Bölümü	159
2.3.8. Pandantifler (Türk Üçgeni).....	180
2.3.9. Kubbe	190
2.4. Kubbe Kuşağında Bulunan Zemini Bezemeli Dügümlü Kufi Çini Yazının Diğer Mimari Yapılarda Benzer Örnekleri	199
2.4.1. Çini İşçiliği Örnekleri	199
2.4.2. Tuğla İşçiliği Örnekleri.....	212
2.4.3. Mermer ve Taş İşçiliği Örnekleri.....	217
2.4.4. Ahşap İşçiliği ve Kalemîşi Örnekleri.....	224

BÖLÜM 3: ÇİNİ UYGULAMALAR.....232

3.1. Burgu Minare Vazo Çini Uygulama	235
3.2. Dügümlü Kufi “Besmele” Uygulama	237
3.3. Silindir Formlu “Kufi Hat”lı Vazo Uygulamaları.....	239
3.4. Selçuklu Desenleri Tabaklar ve Kase	244
3.5. Figürlü Pano Uygulamalar	248

DEĞERLENDİRME ve SONUÇ.....	253
KAYNAKÇA	266
ÖZGEÇMİŞ.....	280

KISALTMALAR

Ank	: Ankara
Ans	: Ansiklopedi
Ark	: Arkeoloji
Bkz	: Bakınız
C	: Cilt
Cm	: Santimetre
Env	: Envanter
Kat.	: Katalog
İst	: İstanbul
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
İÜ	: İstanbul Üniversitesi
mm	: Milimetre
No	: Numara
s	: Sayfa
S	: Sayı
Yay	: Yayınevi
YKY	: Yapı Kredi Yayınları
Yy	: Yüzyıl
Y	: Yıl

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1	: Susuz Han, Antalya, 1237-1246	13
Resim 2	: İnce Minare Müzesinde Yer Alan Taş Kabartma, Konya, 1279.....	13
Resim 3	: XIII. Yüzyıl, Kubad Abad Büyük Sarayı Çinileri, Konya Karatay Müzesi	14
Resim 4	: Kadın Başlı Siren Figürü, Kubad Abad Sarayı Çinileri.....	14
Resim 5	: Kadın Başlı Sfenks Figürü, Kubad Abad Sarayı Çinileri	14
Resim 6	: Büyük Selçuklu, XIII. Yüzyıl Ortaları.....	15
Resim 7	: Divriği Ulu Cami Taç Kapısı, Sivas, 1228	18
Resim 8	: Ribat-ı Mahi, İran, 1019	21
Resim 9	: Alaeddin Cami Mihrap Duvarı Kufi Yazı Çiniler, Konya, 1235.....	22
Resim 10	: Sırçalı Medrese, Eyvan Sülüs Yazı, Konya, 1242.....	23
Resim 11	: Divriği Ulu Cami, Kuzey Padişah Kapısı, Sivas, 1228	23
Resim 12	: Karatay Medresesi Kubbe Eteğinde Bulunan Kufi Yazı, Konya, 1251	23
Resim 13	: IX. Yüzyıl Bursa İnebey Medresesi Parşömen Üzerine Kufi Yazı Hattı ...	25
Resim 14	: Yeşil Cami Kitabesi, Bursa, 1424.....	26
Resim 15	: Kahire Sultan Hasan Medresesi Yazı Detayı, İran, 1359	27
Resim 16	: Kahire Sultan Hasan Medresesi, İran, 1359	27
Resim 17	: Pir Alemdar Kabri, Düğümlü Kufi Yazı, İran, 1027	28
Resim 18	: Karatay Medresesi Kubbe Üst Kuşak Örgülü Kufi Yazı, Konya, 1251	28
Resim 19	: Eyyubiler Dönemi Sultan Süleyman Cami Çeşmesi Kitabesi, Hasankeyf....	29
Resim 20	: Firuzbey Cami, Giriş Kapısı Üzerinde Bulunan Kufi Yazı, Muğla, 1394..	29
Resim 21	: İnsan Figürü ile Haşhaş Motifi, Kubadabad Sarayı Çinileri.....	33
Resim 22	: Nar Tutan İnsan Figürü, Kubadabad Sarayı Çinileri	33
Resim 23	: Eşrefoğlu Cami Mihrap Geometrik Mozaik Çini, Beyşehir, 1296	34
Resim 24	: Karatay Medresesi Kubbesi Geometrik Geçmeler, Konya, 1251	36
Resim 25	: Sahibata Cami, Konya, 1285	36
Resim 26	: İnce Minareli Medrese, Konya, 1264	37
Resim 27	: Gök Medrese, Sivas, 1271	38
Resim 28	: Buruciye Medresesi, Sivas, 1271	38
Resim 29	: Çifte Minareli Medrese, Sivas, 1271	39
Resim 30	: Buruciye Medresesi, Sivas, 1271	39

Resim 31	: İzzettin Keykavus Şifahanesi, Sivas, 1218	40
Resim 32	: Çift Başlı Kartal, İnce Minare Müzesi, Konya	42
Resim 33	: Sfenks Figürü, Selçuklu Kalesi'ne Ait Taş İşçiliği.....	42
Resim 34	: Gök Medrese, Hayat Ağacı Motifi, Sivas, 1271	43
Resim 35	: Ejder Figürü, İnce Minare Müzesi, Konya	44
Resim 36	: Siren Figürleri, Karatay Müzesi, Konya.....	44
Resim 37	: On İki Hayvanlı Türk Takvimi, Gök Medrese, Sivas, 1271	45
Resim 38	: Aslan-Boğa Mücadelesi, Ulu Cami, Diyarbakır, 1092.....	45
Resim 39	: Boğa Figürü, İnce Minare Müzesi, Konya	45
Resim 40	: Ulu Cami Eyvanı, Malatya, 1224	54
Resim 41	: Sırçalı Medrese, Eyvan İç Duvarı Mozaik Çini Duvarı, Konya, 1242	55
Resim 42	: Karatay Medresesi Kubbe, Geometrik Geçmeler, Konya, 1251	56
Resim 43	: Beyhekim Cami (13.yy.) Mihrabı, Berlin İslam Eserleri Müzesi.....	57
Resim 44	: Gök Medrese Minaresi Sırsız ve Sırlı Tuğla Örme, Sivas, 1271.....	58
Resim 45	: Yakutiye Medresesi Minaresi, Erzurum, 1310	60
Resim 46	: İzzettin Keykavus Şifahanesi, Sivas, 1218	61
Resim 47	: Gök Medrese Cami Türbe Kemerinde Sırlı Tuğla İşçiliği, Amasya, 1267	61
Resim 48	: Ulu Cami Kubbesi, Malatya, 1224	62
Resim 49	: İnce Minare Müzesinde Bulunan Tavan Göbeği, Konya, 1264	64
Resim 50	: Alaeddin Cami Mihrabı, Konya, 1220.....	65
Resim 51	: Sırçalı Mescit Mihrabı, Konya, 13.yy.....	66
Resim 52	: Akşehir Ulu Cami Mihrabı, Konya, 1213.....	67
Resim 53	: Karatay Medresesi, Eyvan Kemerini Çevreleyen Bordür	67
Resim 54	: Ulu Cami, Malatya, 1224.....	68
Resim 55	: Alaeddin Cami Mihrabı Celi Sülüs Yazı, Konya, 1235	69
Resim 56	: Konya Tahir ile Zühre Türbesi	70
Resim 57	: Sahip Ata Cami Mihrabı, Konya, 1279	70
Resim 58	: Kılıçaslan Türbesi Lahitler, Konya, 1221	71
Resim 59	: Sahip Ata Türbesi Lahitler, Konya, 1283	71
Resim 60	: Karatay Medresesi Müzesi, Kubadabad Sarayı Çinileri, Konya	73
Resim 61	: Karatay Müzesi, Hayat Ağacı Motifli Lüster Tekniği Çini, Konya	75
Resim 62	: Bitkisel Bezemeli Haç Çini. Minai. Alâeddin Köşkü.....	76

Resim 63 : İnce Minareli Medrese Kubbesi, Renkli Sırlı Tuğla, Konya, 1279	78
Resim 64 : Buruciye Medrese Türbesi, Kubbe Eteği Rumi Çini Bezeme, Sivas, 1271	78
Resim 65 : Karatay Medresesi, Kubbe Geometrik Mozaik Çini, Konya, 1251	79
Resim 66 : Eyvan Yan Duvarı Bordürde Yer Alan Çini Mozaik Zemini Rumi Bezemeli Sülüs Yazı, Sırçalı Medrese, Konya, 1242	80
Resim 67 : Mihrabı Çevreleyen Bordürde Yer Alan Mozaik Çini, Zemini Rumi Bezemeli Sülüs Yazı, Alaeddin Cami, Konya, 1220	80
Resim 68 : Gök Medrese Sütunce Başlığı Akanüs Motifi, Tokat, 1275	86
Resim 69 : Eşrefoğlu Cami Son Cemaat Yeri Kalemîşi Süsleme, Beyşehir, 1299.....	92
Resim 70 : Eşrefoğlu Cami Tavan Kalemîşi Süslemeler, Beyşehir, 1299.....	92
Resim 71 : Kasabaköy Mahmut Bey Cami Kalemîşi Süsleme, Kastamonu, 1366.....	93
Resim 72 : Kasabaköy Mahmut Bey Cami Kalemîşi Süsleme, Kastamonu, 1366.....	93
Resim 73 : II. Murad Türbesi'nin Giriş Kapısı Üzerindeki Ahşap Saçak, Bursa, 1451	94
Resim 74 : Yeşil Cami Pencere Alınlık Taş Süsleme, Bursa, 1421	95
Resim 75 : Tire Yeşil İmaret Cami Kalemîşi Süsleme, İzmir, 1441	96
Resim 76 : Karatay Medresesi Genel Görünüm.	97
Resim 77 : Karatay Medrese Taç Kapı	99
Resim 78 : Alaeddin Cami Taç Kapı	99
Resim 79 : Sultan Han, Taç Kapı Niş Alınlık, Aksaray, 1229.....	99
Resim 80 : Karatay Medresesi Avlu Duvarlarında Yer Alan Mozaik Çiniler	102
Resim 81 : Karatay Medresesi Taç Kapısı Mukarnas	103
Resim 82 : Karatay Medresesi Arka Eyvan Duvarı ve Pandantifler.....	104
Resim 83 : Karatay Medresesi Taç Kapı Tezyini Alanların Numaralandırması.....	108
Resim 84 : Karatay Medresesi Taç Kapı Dış Bordür “1 No’lu Alan”	109
Resim 85 : Giriş Kapısını Çevreleyen Hadis-i Şerif’ler.....	110
Resim 86 : Karatay Medresesi Mukarnaslar	112
Resim 87 : Mukarnas Altında Yer Alan Desen.....	112
Resim 88 : Taç Kapı Yan Pano Geometrik Düzenleme.....	113
Resim 89 : Taç Kapı Yan Yüzeylerde Bulunan Pano Üstü Desenler	114
Resim 90 : Taç Kapıda Yer Alan Sülüs Yazı Levhaları	115
Resim 91 : Taç Kapı Simetrik “Allah ve Muhammed” Yazıları	117
Resim 92 : Taç Kapı Üzerinde Yer Alan Kabaralar.....	118

Resim 93 : Taç Kapı İç Mekana Bakan Yüzey	119
Resim 94 : Medrese Giriş Kapısı	120
Resim 95 : Güney Duvarı “Yaldızlı Çiniler”	122
Resim 96 : Avlu Duvarlarını Çevreleyen Geometrik Düğümlü Çiniler.....	124
Resim 97 : Alınlıkları Kuşatan Mozaik Çini.....	126
Resim 98 : Güney Duvarı 1 No’lu Alınlık Panosu	129
Resim 99 : Güney Duvarı 2 No’lu Alınlık Panosu	131
Resim 100 : Güney Duvarı 3 No’lu Alınlık Panosu.....	133
Resim 101 : Doğu Duvarı 4 No’lu İç Kapı Alınlık Panosu.....	135
Resim 102 : Doğu Duvarı 5 No’lu Alınlık Panosu.....	137
Resim 103 : Doğu Duvarı 6 No’lu Alınlık Panosu.....	139
Resim 104 : Doğu Duvarı 7 No’lu Alınlık Panosu.....	141
Resim 105 : Kuzey Duvarı 8 No’lu Alınlık Panosu	143
Resim 106 : Kuzey Duvarı 9 No’lu Alınlık Panosu	144
Resim 107 : Kuzey Duvarı 10 No’lu Alınlık Panosu	146
Resim 108 : Batı Duvarı 11 No’lu “Kışlık Dershane” Alınlık Panosu	148
Resim 109 : Batı Duvarı 12 No’lu “Türbe Girişi” Alınlık Panosu.....	150
Resim 110 : Kışlık Dershane Giriş Kapısı Taş İşçiliği.....	153
Resim 111 : Kışlık Dershane Bölümü Kubbesi.....	154
Resim 112 : Kubbe Göbeği Tuğla Örgüsü	155
Resim 113 : Türbe Girişi Taş İşçiliği	156
Resim 114 : Türbe Bölümü Kubbesi Tuğla İşçiliği.....	157
Resim 115 : Taş Medrese Kubbesi, Akşehir	158
Resim 116 : Sahipata Türbesi Kubbesi, Konya.....	158
Resim 117 : Karatay Medresesi Eyvan Duvarı ve Kemerini.....	160
Resim 118 : Eyvan ile Kubbe Arası Geçişte Yer Alan Süslemeler.....	161
Resim 119 : Eyvan Kemerini Üst Alanda Yer Alan Ajur Geçme	163
Resim 120 : Eyvan Kemerinde Yer Alan Ayet-El Kursi ve Bordür Desenleri.....	165
Resim 121 : Eyvan Kemerini Üst Alanında Yer Alan Damla Formunda Rumi Tasarım	166
Resim 122 : Eyvan Yan Duvarını Bölümlendirilmesi.....	167
Resim 123 : Eyvan Tonoza Çini Kabartma.....	168
Resim 124 : Eyvan Kemerini Tam Görünümü.....	168

Resim 125: Eyvan Yan Duvar Çini Mozaik.....	170
Resim 126: Eyvan Tonoza Çini Kabartma.....	172
Resim 127: Eyvan Arka Duvarı	175
Resim 128: Eyvan Arka Duvarı Çinileri ve Desen Kodlamaları	176
Resim 129: Eyvan Arka Duvarı “D4” Sekizgen Geometrik Çini Mozaik	177
Resim 130: Eyvan Duvarı Pencere Alınlık ve Desen Kodlama.....	179
Resim 131: Karatay Medresesi Pandantif Yerleşim Şekli	180
Resim 132: Karatay Medresesi Pandantif Bordür Desenleri.....	181
Resim 133: Ulu Cami Eyvan Kemer, Malatya, 1224.....	183
Resim 134: Akşehir Ulu Cami Mihrabı, Konya, 1213.....	184
Resim 135: Gök Medrese Giriş Kapısı, Tokat, 1272	184
Resim 136: Karatay Medresesi İç Görünümü	185
Resim 137: “A” Kodlamalı Pandantif.....	186
Resim 138: “B” Kodlamalı Pandantif	187
Resim 139: “C” Kodlamalı Pandantif	188
Resim 140: “D” Kodlamalı Pandantif.....	189
Resim 141: Karatay Medresesi Kubbesi	191
Resim 142: Kubbe 24 Kollu Yıldız Geometrik Geçmeler Detayı.....	191
Resim 143: Ana Eyvan ile Kubbe Arası Geçişinde Bulunan Çiniler.....	193
Resim 144: Ana Eyvan ile Kubbe Arası Geçişinde Bulunan Çinilerden Detay.....	193
Resim 145: Kubbe Kuşak Yazısı “Besmele”	195
Resim 146: Karatay Medresesi Kubbe Üst Alanında Yer Alan Örgülü Kufi Yazı.....	198
Resim 147: Karatay Medresesi Kubbe Kuşağı Zemini Bezemeli Dügümlü Kufi.....	199
Resim 148: Güllük Cami Mihrabı, Kayseri, 1135-1142	200
Resim 149: Alaeddin Cami Mihrabı, Konya, 1220.....	201
Resim 150: Mısri Cami Mihrabı, Afyonkarahisar.....	202
Resim 151: Sahip Ata Türbesi Kubbesi, Konya, 1258.....	203
Resim 152: Sahip Ata Türbesi Örgülü ve Çiçekli Kubbe Kuşak Yazısı, Konya, 1258.....	204
Resim 153: İnce Minareli Medrese Kubbesi, Konya, 1258	204
Resim 154: İnce Minareli Medrese Kubbesi Örgülü Kufi Yazı, Konya, 1258	205
Resim 155 : Gök Medrese Türbesi Sekizgen Kasnağı Çevreleyen Dügümlü Geçme, Amasya, 1267.....	205

Resim 156: Gök Medrese Türbesi Dügümlü Geçme, Amasya, 1267	206
Resim 157: Sırçalı Medrese Eyvan Duvarı Örgülü Kufi Yazı, Konya, 1274	206
Resim 158: Sadrettin Konevi Cami Mihrabı Alınlık Kısmında Kufiden Gelişmiş Kompozisyon Konya, 1274.....	207
Resim 159: Ulu Cami Revak Alınlığı Kuşak Yazı, Malatya, 1224.....	208
Resim 160: Şad Mülk Aka Türbesi, Çini Pano, Semerkand	209
Resim 161: Şah Zinde, Hoca Ahmed Yesevi Türbesi, Semerkand, 1361	209
Resim 162: Şah-ı Zinde, Hoca Ahmed Yesevi Türbesi, Semerkand, 1361	210
Resim 163: İran İsfahan, 55x46cm 4 Parça 13.yy. Çini Levha.....	211
Resim 164: Şah-ı Zinde Yapılarına Ait Mimari Parçalar, Özbekistan.....	211
Resim 165: Ulu Cami Minaresini Çevreleyen Bordür Yazısı, Kayseri, 1135.....	212
Resim 166: Ulu Cami Minaresi, Sivas, 1196	213
Resim 167: Ulu Cami, Van	214
Resim 168: Ulu Cami, Van	214
Resim 169: Sultan Mesut III Minaresi, Gazne, 1115	215
Resim 170: Baba Hatim Türbesi Giriş Kapısı, Afganistan, 12.yy.	216
Resim 171: Baba Hatim Türbesi Kubbe Yazı Kuşağı, Afganistan, 12.yy.	216
Resim 172: Abdullah el-Ensarî Türbesi, Herat-Afganistan, 15.yy.	217
Resim 173: Çifte Minareli Medrese, Sivas, 1271.....	218
Resim 174: Çifte Minareli Medrese Mihrabiye Nişi, Sivas, 1271	219
Resim 175: Çifte Minareli Medrese, Önce Cephe Yanda Yer Alan Niş Sivas, 1271 ..	219
Resim 176: Çifte Minareli Medrese Mihrabiye Nişi Detay	219
Resim 177: Çifte Minareli Medrese, Önce Cephe Yanda Yer Alan Niş Detay	219
Resim 178: Sümbül Baba Zaviyesi Taçkapı, Tokat, 1292	220
Resim 179: Sümbül Baba Zaviyesi Taçkapı, Tokat, 1292	220
Resim 180: Ahlat Mezar Taşları,.....	221
Resim 181: İznik Yeşil Cami Pencere Alınlık, Bursa, 1391	222
Resim 182: Elhamra Sarayı, Granada, İspanya	222
Resim 183: Ahi Şerafettin Camii Mihrabı, Ankara.....	223
Resim 184: Ahi Şerafettin Camii Mihrabı Sütunce, Ankara.....	224
Resim 185: Eşrefoğlu Süleyman Bey Cami, Beyşehir, Konya, 1296	225
Resim 186: Eşrefoğlu Süleyman Bey Cami, Beyşehir, Konya, 1296	225

Resim 187: Eşrefoğlu Süleyman Bey Cami, Kalemişi Detay, 1296	226
Resim 188: Eşrefoğlu Süleyman Bey Cami, Hükümdar Mahfili, Beyşehir, 1296.....	226
Resim 189: Eşrefoğlu Süleyman Bey Cami, Beyşehir, 1296	227
Resim 190: Ulu Cami, Ahşap Konsol Atkıları Arası Kalemişi, Afyon, 1272	228
Resim 191: Ulu Cami, Ahşap Konsol Atkıları Arası Kalemişi, Afyon, 1272	228
Resim 192: Gedik Ahmet Paşa Camii, Kubbe Kemerli Detay, Afyonkarahisar, 1471 .	229
Resim 193: Gedik Ahmet Paşa Camii, Afyonkarahisar, 1471	230
Resim 194: İnce Minare Medrese Müzesi, Ahşap Parça, Konya	231
Resim 195: Rhinoceros Programında Form Denemeleri	233
Resim 196: Rhinoceros Programında Form Üzerine Desen Giydirme	233
Resim 197: Aynı Form Üzerine Desen Varyantları	234
Resim 198: Tasarımın Nihai Görünümünün Render Sonucu.....	234
Resim 199: Vazo Desenlerinin Tozlanmış Görüntüsü 30cm.	235
Resim 200: Vazo Dekor Boyama Yapılırken.....	236
Resim 201: Fırından Çıkmış Nihai Görüntüsü, 30cm.....	236
Resim 202: Tazyikli Su ile Kesim İşlemi.....	237
Resim 203: “Besmele” Nihai Görünüm 60x150cm.	238
Resim 204: “Besmele” Yan Nihai Görünüm.....	238
Resim 205: 40 Cm Vazo Ham Görüntüsü	239
Resim 206: Desen Kömür Tozlama İşlemi	240
Resim 207: Sıralatı Dekorlama İşlemi	240
Resim 208: “Besmele” Düğümlü Kufi Vazo 40 cm. Farklı Açılardan Görünüm.....	241
Resim 209: Kufi Yazı İle Hz. Muhammed (Sav.) Lafzı Vazo Uygulaması.....	241
Resim 210: Tek Yüzeyde Bölünmüş Hz. Ömer ve Hz. Osman Kufi Yazılı Vazo.....	242
Resim 211: Tek Yüzeyde Bölünmüş Hz. Ali ve Hz. Ebu Bekr Kufi Yazılı Vazo.....	242
Resim 212: Kufi Yazılı Vazolar Nihai Görünüm.....	243
Resim 213: Selçuklu Geometrik Geçmeler 40cm.	244
Resim 214: Sırçalı Mescit Kubbe Çinisi Uygulaması.....	245
Resim 215: Karatay Medresesi Kapı Girişi Deseni Uygulaması.	246
Resim 216: Konya, Sırçalı Mescit Kubbe Tavan Deseni Uygulaması.....	246
Resim 217: Rumi Motifli Selçuklu Kase.....	247
Resim 218: Selçuklu Kase Orta Göbek Rumi Motif Detay	247

Resim 219: Çini Karoların Kıl Testere ile Kesilerek Şekillendirilmesi.....	248
Resim 220: Çini Karolara Desenin Kömür Tozu ile Geçirilmesi.....	249
Resim 221: Çini Karolara Desenin Kömür Tozu ile Geçirilmesi.....	249
Resim 222: Kubadabad Sarayı Çinilerinden Sfenks Figürü ve Geçmeler. 65x65 Cm.	250
Resim 223: Kubadabad Sarayı Çinilerinden Sfenks Figürü Detay	250
Resim 224: Kubadabad Sarayı Çinilerinden, Çift Başlı Kartal Figürü ve Geçmeler...	251
Resim 225: Kubadabad Sarayı Çinilerinden, Çift Başlı Kartal Figürü Detay.....	251
Resim 226: Kubadabad Sarayı İnsan Başlı Kuş Gövdeli Siren Figürü ve Geçmeler...	252
Resim 227: Kubadabad Sarayı İnsan Başlı Kuş Gövdeli Siren Figürü Detay.	252
Resim 228: Zengi Düğümü Kompozisyon, Suriye	254
Resim 229: Alaaddin Cami Taç Kapı, Konya,1220	254
Resim 230: Sultan Han, Taç Kapı Mihrabiye Nişi, Aksaray, 1229	254
Resim 231: Karatay Medresesi Mihrabı, Antalya, 1251	254
Resim 232: Karatay Medresesi Eyvan Kemerli Hacimli Mozaik Çiniler	256
Resim 233: Sırçalı Medrese, Eyvan Arka Duvarı Geometrik Desen, 1242	257
Resim 234: Karatay Medresesi, Eyvan Arka Duvarı Geometrik Desen, 1251	257
Resim 235: Sırçalı Medrese, Rölyef Etkili Eyvan Kemerli, 1242.....	257
Resim 236: Karatay Medresesi, Rölyef Eyvan Kemerli, 1251.....	257
Resim 237: Karatay Medresesi, Giriş Kapısı Geometrik Mozaik Çini Desen, 1251 ...	258
Resim 238: Sırçalı Mescit, Pencere Alınlık Geometrik Mozaik Çini Desen, 13.yy. ...	258
Resim 239: Karatay Medresesi Kubbe Üst Yazı Kuşağı, Konya, 1251	260
Resim 240: Sahip Ata Türbesi Örgülü Kubbe Kuşak Yazısı, Konya, 1258.....	260
Resim 241: Karmatî Yazı Harflerin Yazılış Biçimleri	260
Resim 242: Doğu Radkan Kümbeti, İran, 1016-1020.....	261
Resim 243: Sultan Mesut III Minaresi, Gazne, Afganistan, 1115.....	262
Resim 244: Küçük Ayasofya Mescidi, Çini Mozaik İşçiliği, Akşehir, 1268	263
Resim 245: Torumtay Türbesi Dış Cephesi, Amasya, 1279	263
Resim 246: Kubadabad Sarayı Çinileri Çift Başlı Kartal Figürü	264
Resim 247: Avlu Duvarlarını Çevreleyen Geometrik Düğümlü Çini Birimi.....	264
Resim 248: Orta Asya At Kuyruğundan Yapılmış Tuğ Figürleri Tasvir Çizimi	264
Resim 249: Osmanlı Dönemi Kullanılan Tuğ.....	264

ÇİZİMLER LİSTESİ

Çizim 1	: Yakutiye Medresesi, Erzurum, 1310	8
Çizim 2	: İnce Minareli Medrese, Konya, 1279	8
Çizim 3	: Akşehir Taş Medrese, Konya, 1250.....	9
Çizim 4	: Zinciriye Medresesi, Diyarbakır, 1198	9
Çizim 5	: Çiçekli, Yapraklı Kufi ve Tezyini Kufi.	26
Çizim 6	: Yalın Rumi.....	47
Çizim 7	: Dilimli Rumi	47
Çizim 8	: Hurde Rumi.....	47
Çizim 9	: Sarılma “Piçide” Rumi.....	47
Çizim 10	: Sencide Rumi	48
Çizim 11	: İşlemeli, Serbest Motiflerle Çizilmiş Rumiler.....	48
Çizim 12	: Ayırma Rumi	48
Çizim 13	: Tepelik Rumi	48
Çizim 14	: Ortabağ Rumi.....	48
Çizim 15	: Selçuklu Geometrik Düzenleme Mozaik Çini, Corel Draw Çizim	52
Çizim 16	: Mozaik Çini Birimlerin Rhinoceros Programında Görselleştirilmesi	52
Çizim 17	: Kesilen Çini Plakaların Arkalarının Konik Biçimde Pahlama Görüntüsü Rhinoceros 3 Boyutlu Görselleştirme	64
Çizim 18	: Kırık Çizgi Sistemlerin Kesişmesiyle Oluşan Kompozisyonlar.....	88
Çizim 19	: Çokgenlerin Geçmesiyle Oluşan Kompozisyonlar.....	88
Çizim 20	: Çokgenlerin ve Yıldızların Geçmesiyle Oluşan Kompozisyonlar.....	88
Çizim 21	: Atabey Mübarizeddin Ertokuş Medresesi 1224, Isparta.....	100
Çizim 22	: Karatay Medresesi Plan Konu Anlatım Şeması.....	107
Çizim 23	: Taç Kapının Dış Bordürü.....	109
Çizim 24	: Taç Kapı Etrafında Yer Alan “Cevâmiu’l-Kelim” Yazılarının Arasında Yer Alan Süsleme	111
Çizim 25	: Taç Kapı Yazıları Kuşatan Düğümlü Zincir.....	111
Çizim 26	: Mukarnas Altında Yer Alan Desen Çizimi.....	112
Çizim 27	: Taç Kapı Kemerdeki Düğümlü Meander.....	112
Çizim 28	: Taç Kapı Yan Pano Geometrik Düzenleme.....	113

Çizim 29	: Taç Kapı Yan Yüzeylerde Bulunan Pano Üstü Desen Çizim.....	114
Çizim 30	: Taç Kapı Yan Yüzey Pano Çevresini Kuşatan Üç İplik Zencerek	114
Çizim 31	: Taç Kapı Yazı Pano Çevresini Kuşatan Rumi Bordür Desen.....	116
Çizim 32	: Taç Kapı Pano Rumi Bordür ½ Simetri Desen.....	116
Çizim 33	: Taç Kapı Pano Rumi Bordür Köşe Detay Çizimi.....	116
Çizim 34	: Taç Kapı Simetrik “Allah ve Muhammed” Yazıları	117
Çizim 35	: Taç Kapı Üzerinde Yer Alan Kabaraların, Rhinoceros Programı ile Üç Boyutlu Görselleştirilmesi	118
Çizim 36	: Rhinoceros Üç Boyutlu Görselleştirme	119
Çizim 37	: Taç Kapı İç Duvar Alınlığını Çevreleyen Geometrik Düzenleme	119
Çizim 38	: İç Kapı Geometrik Mozaik Çini Desenler	121
Çizim 39	: Karatay Medresesi İç Kapıda Yer Alan Geometrik Mozaik Çini Desen..	121
Çizim 40	: Güney Duvarı “Yaldızlı Çiniler”	123
Çizim 41	: Yazının Üst Tarafında Rumi Desenlerinden Oluşan “A” No’lu Bordür ..	125
Çizim 42	: Yazının İki Tarafını Kuşatan “S” Kıvrımlı “B ve D” No’lu Bordür	125
Çizim 43	: Kufi Yazısından Gelişen Geometrik Süsleme “C” No’lu Bordür	125
Çizim 44	: Pencere Alınlıkları Ortak Desen Çizimi	127
Çizim 45	: Pencere ve Kapı Alınlıklarını Kuşatan Geometrik Süsleme.....	127
Çizim 46	: Pencere ve Kapı Alınlıklarını Kuşatan Desen Detay Çizimi.....	127
Çizim 47	: Pencere Alınlıkları Konu Anlatımında Takip Edilen Sıralama	128
Çizim 48	: Güney Duvarı 1 No’lu Alınlık Panosu	130
Çizim 49	: 1 No’lu Alınlık Pano Zemin Geometrik Deseni	130
Çizim 50	: Güney Duvarı 2 No’lu Alınlık Panosu	132
Çizim 51	: 2 No’lu Alınlık Pano Zemin Geometrik Deseni	132
Çizim 52	: Güney Duvarı 3 No’lu Alınlık Panosu	134
Çizim 53	: 3 No’lu Alınlık Pano Zemin Geometrik Deseni	134
Çizim 54	: Doğu Duvarı 4 No’lu İç Kapı Alınlık Panosu	136
Çizim 55	: 4 No’lu İç Kapı Alınlık Pano Zemin Geometrik Deseni	136
Çizim 56	: Doğu Duvarı 5 No’lu Alınlık Panosu	138
Çizim 57	: 5 No’lu Alınlık Pano Zemin Geometrik Deseni	138
Çizim 58	: Doğu Duvarı 6 No’lu Alınlık Panosu	140
Çizim 59	: Doğu Duvarı 6 No’lu Alınlık Pano Zemin Geometrik Deseni	140

Çizim 60	: Doğu Duvarı 7 No’lu Alınlık Panosu	142
Çizim 61	: 7 No’lu Alınlık Pano Zemin Geometrik Deseni	142
Çizim 62	: Kuzey Duvarı 9 No’lu Alınlık Panosu.....	145
Çizim 63	: 9 No’lu Alınlık Pano Zemin Geometrik Deseni	145
Çizim 64	: Kuzey Duvarı 10 No’lu Alınlık Panosu.....	147
Çizim 65	: 10 No’lu Alınlık Pano Zemin Geometrik Deseni	147
Çizim 66	: Batı Duvarı 11 No’lu “Kışlık Dershane” Alınlık Panosu	149
Çizim 67	: 11 No’lu “Kışlık Dershane” Alınlık Zemin Geometrik Deseni.....	149
Çizim 68	: Batı Duvarı 12 No’lu “Türbe Girişi” Alınlık Panosu	151
Çizim 69	: 12 No’lu “Türbe Girişi” Alınlık Zemin Geometrik Deseni.....	151
Çizim 70	: Türbe Girişi Alınlık Kemer Çift Dal Rumi.....	152
Çizim 71	: Türbe Girişi Alınlık Panoyu Çevreleyen Geometrik Çini Bordür Deseni	152
Çizim 72	: Kışlık Dershane Giriş Kapısı Zencerek Motifli Mermer İşçiliği.....	153
Çizim 73	: Kışlık Dershane Kubbe Tuğla Örgüsü.....	155
Çizim 74	: Türbe Odası Girişi Deseni Çizimi	156
Çizim 75	: Türbe Odası Kubbe Tuğla Örgüsü.....	158
Çizim 76	: Eyvan Kataloglama Anlatım Şeması	159
Çizim 77	: A kodlu, Eyvan Kemer ve Kubbe Arası Geçiş Mozaik Çini.....	162
Çizim 78	: A kodlu, Eyvan Kemer ve Kubbe Arası Geçiş Deseni Raport Çizimi	162
Çizim 79	: Ajur Geçme Rhinoceros Üç Boyutlu Görselleştirme.....	163
Çizim 80	: Eyvan Kemerini Dış Hattını Çevreleyen Bordür Deseni.....	163
Çizim 81	: Eyvan Sülüs Yazı Zemininde Yer Alan Desen.....	165
Çizim 82	: Eyvan Kemerini Dış Hattını Çevreleyen Rumi Bordür Desen	166
Çizim 83	: Kubbe Geçişinde Yer Alan Rumi Bordür.....	166
Çizim 84	: Eyvan Kemerinin Pahlı Köşesinde Yer Alan Geometrik Geçme Bordür.	166
Çizim 85	: Eyvan Kemerinin Üst Bağlantı Noktasında Yer Alan Rumi Tasarımı.....	166
Çizim 86	: Çini Kabartma Aralarda Yer Alan Beşgen Konik Biçimli Çini Parçalar .	169
Çizim 87	: Eyvan A-Bölümü A1 Çini Bordür Çizimi	169
Çizim 88	: Eyvan A-Bölümü A2 Çini Kabartma Çizimi.....	169
Çizim 89	: Eyvan Duvarı B-Bölümü B1 No’lu Dış Hattı Çevreleyen Bordür Deseni	171
Çizim 90	: Eyvan Duvarı B-Bölümü B2 No’lu Ara Hattı Çevreleyen Bordür Deseni	

Çizim 91	: Eyvan Duvarı B-Bölümü B3 No’lu İç Hattı Çevreleyen Bordür Deseni..	171
Çizim 92	: Eyvan Duvarı Mozaik Çini Tekniği ile Yapılmış Geometrik Süsleme	171
Çizim 93	: C1 No’lu Eyvan Tonoza Yer Alan Çini Kabartmayı Çevreleyen Bordür	173
Çizim 94	: C2 No’lu Eyvan Tonoza Yer Alan Çini Kabartmadaki Bordür Deseni..	173
Çizim 95	: C3 No’lu Eyvan Tonoza Yer Alan Çini Kabartmadaki Bordür Deseni..	173
Çizim 96	: Eyvan Tonoz Çini Kabartma Deseni	174
Çizim 97	: Eyvan Tonoz Çinileri, Rhinoceros 3 Boyutlu Görselleştirme	174
Çizim 98	: D1 No’lu Eyvan Duvarını Çevreleyen Geometrik Bordür	176
Çizim 99	: 2 No’lu Eyvan Duvarı ve Pencere Alınlığını Kuşatan Bordür	176
Çizim 100	: D3 No’lu Pencere Kemerini Kuşatan Sarılma ve Sencide Rumi.....	177
Çizim 101	: Eyvan Arka Duvarı “D4” Sekizgen Geometrik Çini Mozaik Deseni.....	178
Çizim 102	: Pencere Alınlığı Rumi Bordür Deseni	179
Çizim 103	: Eyvan Pencere Alınlık Rumi Deseni	179
Çizim 104	: Pandantif Üçgen Parçalar Üç Boyutlu Kabartma Yerleşim Şekli	181
Çizim 105	: Pandantifte Kufi Yazıları Çevreleyen Bordür Desenleri	182
Çizim 106	: Pandantifte Kufi Yazıları Çevreleyen Bordür Desenleri	182
Çizim 107	: Pandantiflerin Anlatımında Takip Edilen Sıra.....	185
Çizim 108	: Kubbede Yer Alan 24 Kollu Yıldız Geometrik Geçme Çizimi.....	192
Çizim 109	: Eyvan Üst Sınırı ile Kubbe Kuşak Yazının Arasındaki Rumi Desen.....	194
Çizim 110	: Kubbe Yazı Kuşağını Çevreleyen Üç İplik Rumi Bordür Desen	194
Çizim 111	: Kubbe Kuşak Yazısı “Besmele”	195
Çizim 112	: Karatay Medresesi Kubbe Üst Alanında Yer Alan Örgülü Desen	198
Çizim 113	: Kufiden Gelişmiş Kompozisyon, Corel Draw Çizim	207
Çizim 114	: Ahşap Konsol Atkıları Arası Kalemşi Desen Coreldraw Çizimleri	228
Çizim 115	: Kubbe, Kuşak Yazısı “Besmele” Rhinoceros Bilgisayar Çizimi.	237
Çizim 116	: Vazo Ölçüleri Altın Oran’a Uygun Olacak Şekilde Ölçeklendirilmiştir..	243

Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	X	Doktora	
Tezin Başlığı: Karatay Medresesi Süslemelerinin Desen ve Tasarım Özellikleri			
Tezin Yazarı: Önder DÜZ		Danışman: Prof. Dr. Ayşe ÜSTÜN	
Kabul Tarihi: 20 Mayıs 2019		Sayfa Sayısı: XIX (ön kısım) + 280 (tez)	
Anasanat Dalı: Geleneksel Türk Sanatları			
<p>Konya Karatay Medresesinin Süslemelerinin Desen ve Tasarım Özellikleri konulu tez çalışmasında yapının tezyinatını, motiflerini ve işçiliğini görsel anlamda ifade etmekle beraber, özünde barındırdığı anlamı kavramak, ayrıca bu zenginliğini uygulamalar ile yansıtmaya çabasını içermektedir.</p> <p>Medreseler, Türklerin İslamiyet'e geçişten sonra geliştirdikleri mimari yapılarıdır. Anadolu'da Selçuklu dönemine ait medreseler geniş Anadolu coğrafyasına yayılmış olmasına rağmen çoğunluğu Konya çevresindedir. Medreseler mimari yapısı ile açık avlulu ve kapalı avlulu olarak değerlendirilir ayrıca kendi içlerinde de farklılıklar göstermektedirler.</p> <p>Gelişen mimarinin yanında Uygurlardan, Karahanlı, Gazneli ve Selçuklularla gelişen çini sanatı ve sırlı tuğla Anadolu'ya gelmiş ve Anadolu Selçukluları ile Osmanlı döneminde çini sanatı daha iyi bir noktaya taşınmıştır. Bu dönemin mimari süslemesinde mozaik çini ve tuğla-taş işçiliği özellikle minareler, mihraplar, kemerler, eyvanlar ve kubbelerde dikkati çekmektedir.</p> <p>Üç bölüm halinde sunulan bu çalışmanın; Birinci bölümünde, Anadolu Selçuklu Devletinde medrese mimarisi, yazı ve tezyini unsurlar, özelliklerine göre sınıflandırılarak incelendi. İkinci bölümde, Konya Karatay Medresesi tarihi, yapısı, mimari özellikleri ve tezyinatı kataloglama yapılarak bilgisayar destekli çizim ve görseller ile oluşturuldu. Ayrıca kubbe kuşağında bulunan zemini bezemeli düğümlü kufi mozaik çini yazının diğer mimari yapılarda benzer örnekleri bu bölümde ayrı bir başlık adı altında sunuldu.</p> <p>Uygulamaların yer aldığı üçüncü bölümde Karatay Medresesi ve Anadolu Selçuklu yapılarında kullanılan motiflerden çıkışlı tasarımlar Corel Draw ve Rhinoceros programlarında görselleştirilmiştir. Desen çizimi bilgisayarda yapılan tasarımların çini uygulamaları yapılmış ayrıca CNC teknolojisi de kullanılmıştır. Bilgisayar destekli tasarımların Geleneksel Türk Sanatlarında etkin kullanımına vurgu yapılmıştır.</p> <p>"Değerlendirme ve Sonuç" bölümünde, Karatay Medresesi'nin tezyinat yönünden önemi, benzer yapılardaki süsleme özellikleri ile karşılaştırılmıştır. Karatay Medresesinin Anadolu Selçuklu mimarisi içindeki yeri belirlenmeye çalışılmış ve tespitlerimiz genel bir yorumla belirtilmiştir.</p>			
Anahtar Kelimeler: Anadolu Selçuklu, Karatay Medresesi, Düğümlü Kufi, Rhinoceros Programı Desen Çizim.			

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	X	Ph.D.	
Title of Thesis: Pattern and Design Features of Karatay Madrasa Decorations			
Author of Thesis: Önder DÜZ		Supervisor: Professor Ayşe ÜSTÜN	
Accepted Date: 20 May 2019		Number of Pages: XIX (pre text) + 280 (main body)	
Department: Traditional Turkish Arts			
<p>This thesis entitled Ornaments Pattern and Design Properties of the Konya Karatay Madrasa both explains the decoration, ornaments and craftsmanship of the structure and addresses the efforts towards apprehending the meaning it incorporates in its essence and reflecting this richness with applications.</p> <p>Madrasas are architectural structures that Turks developed after they embraced Islam. Although the madrasas belonging to the Seljuk period in Anatolia are spread over wide Anatolian geography, most of them are located around Konya. Madrasas are identified as open courtyard and closed courtyard in terms of their architectural structure, and they also vary among themselves.</p> <p>In addition to the developing architecture, the tile art and glazed bricks which were developed from Uighurs to Karakhanids, Ghaznevids and Seljuks were conveyed to Anatolia, and the tile art was considerably improved during the Anatolian Seljuks and Ottoman periods. Mosaic tile and brick-stone craftsmanship attract attention especially in minarets, mihrabs, arches, iwans and domes of this period.</p> <p>This study consists of three parts; in the first part, the madrasa architecture, writing and decoration elements in Anatolian Seljuk State were classified and examined according to their characteristics. In the second part, Konya Karatay Madrasa's history, structure, architectural features and decorations were remodeled by cataloging through computer-aided drawings and visuals. In addition, similar examples of knotted kufi mosaic tile writing with floor decoration on the dome belt were presented under a separate title in this part.</p> <p>In the third part which the application section, designs derived from the ornaments used in the Karatay Madrasa and Anatolian Seljuk buildings were visualized with Corel Draw and Rhinoceros programs. The computer aided designs, Turkish tiles were made by traditional methods on the other hand applications was made by CNC technology. The computer aided designs are proposed to be used more effectively in Traditional Turkish Decorative Arts.</p> <p>In the evaluation and conclusion parts the importance of Karatay Madrasah in the terms of decoration and its ornamental features were compared with similar buildings. In our study the place of Karatay Madrasa in Seljuk's architecture was determined and our results were indicated in general aspects.</p>			
Keywords: Anatolian Seljuk, Karatay Madrasa, Knotted Kufic, Pattern Drawings with Rhinoceros Program			

GİRİŞ

Çalışmanın Konusu

Konya, 1097 yılından itibaren Anadolu Selçuklu devleti son bulana kadar başkent olmuştur. Anadolu Selçuklu'da Konya'nın başkent olması ayrıca Mevleviliğin kuruluş yeri olması sebebiyle tarih bakımından önem taşımaktadır. Anadolu Selçukluları hakimiyeti boyunca buldukları coğrafyada cami, medrese, kervansaray gibi sayısız eserler ortaya koymuşlardır. Konya Karatay Medresesi bu eserlerin en önemlileri arasındadır. Karatay Medresesinin mimari açıdan teknik özellikleri, kullanılan malzemeler ve tezyinat öğeleri araştırılarak incelendikten sonra; motiflerin bilgisayarda çizilerek ve fotoğraflarla desteklenerek kataloglamasının yanı sıra benzerlerinin bulunarak araştırılması hedeflenmiştir.

Çalışmanın Önemi

Selçukluların, Anadolu'daki hâkimiyetlerinin kısa ömrüne rağmen, Türk kökenli ilk büyük göçebe kültürü etkilerini Anadolu'ya getirmiş ve Osmanlı sanatının gelişiminin öncüsü olması açısından büyük önem taşır. Selçuklular, Anadolu'ya yerleştikten sonra Büyük Selçukluların etkilerini de taşıyarak Türk-İslam kültürü ile kendine has bir üslup geliştirmiştir. Bu yeni oluşum içinde inşa edilen Karatay Medresesinin bünyesinde hiçbir devşirme yapı öğesinin olmaması, kendine has karakterini korumak olarak düşünülebilir. Karatay Medresesinin taç kapısının merkezi ekseninde olmayışı, yapının farklı bir noktaya konumlandırılmış olması taç kapı tezyinatı ve özellikleriyle kendisine özgü bir stil gösterir. Sivas'taki Çifte Minareli Medrese, Gök Medrese gibi 13. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilen bu yapılar, cephe mimarisi ve taç kapı tezyinatı ile Anadolu Selçuklu'nun kendi stilini yansıtmaya çabası göstermektedir (Çağla ve Bakırer, 2009: 13-30).

Mimari yapıda taç kapı gelişimini ve benzerlerini daha sonra İzmir Selçuk'ta İsa Bey Cami (1374) ve Niğde Akmedrese'de (1409) ve tezyinat yönünden etkileri Bursa Yeşil Cami ve Türbesinde görmek mümkündür.

Karatay Medresesi kubbesinin Anadolu Selçuklu döneminin en geniş açıklığa sahip kubbelerinden biri olması nedeniyle Osmanlı dönemi yapılarına etkisi olmuş; bu da daha geniş kubbelerin yapılmasını sağlamıştır. Mimari tezyinatta kullanılan Kubbe Kuşak yazısının, Anadolu Selçuklu'da en iyi örneği Karatay Medresesinde görülür. Günümüze

kadar bütünlüğünü korumuş olması yönünden ve en uzun kuşak yazısı olması açısından ayrı bir öneme sahiptir. Kubbe kuşak yazısında, çini mozaikten yapılmış zemini bezemeli düğümlü kufi bir hat yazısı yer alır. Bu yazı örneğinin benzerlerinin Anadolu Selçuklu yapılarında çini, taş, tuğla ve ağaç işçiliğinde dikkati çeker.

Anadolu Selçuklu mimarisinde kullanılan yapı öğeleri ve tezyinat örnekleri ilerleyen süreçte Osmanlı dönemi sanatının daha iyi bir yere gelmesini sağlamıştır. Bu kadar güçlü bir kültüre ve sanata sahip olan Anadolu Selçuklu devleti ve Karatay Medresesi araştırma konusunun önemini ortaya koymaktadır.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmada Anadolu Selçuklularının en değerli eserlerinden biri olarak değerlendirilen Konya Karatay medresesi tezyinatında kullanılan desenlerin imge, kavram ve sembollerle kavranarak ortaya konulması amaçlanmıştır. Medresenin tezyinatında kullanılan motiflerin bilgisayar destekli çizimi yapılarak güncel uygulamalar ile desteklenmiştir. Ayrıca, mozaik çini kubbe kuşak yazısının ilişkili olduğu düşünülen diğer yapılar ve benzer örnekleri çalışmada değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın Yöntemi

Çalışmanın konu başlığı ve kapsamı belirlendikten sonra, ilgili kaynak ve yayın taraması yapılmış; ayrıca T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığından gerekli izinler alınmıştır. Konu ile ilgili olarak literatür taraması İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Selçuk Üniversitesi Kütüphanesi, Sakarya Üniversitesi Kütüphanesi, İslam Araştırmaları Merkezi gibi çeşitli kütüphanelerde yapılmış ve internetteki ilgili veri tabanları taranmıştır. Kütüphanelerde kitap, makale ve diğer yayınlara mümkün olduğu kadar ulaşılmış, konuyla ilgili tez çalışmaları incelenmiştir. Basılı yayın araştırmalarının ardından Konya Müzeleri, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, Isparta Arkeoloji Müzesi, Antalya Arkeoloji Müzesi ve daha birçok müze, gezilmiş benzer örnekler olup olmadığı araştırılmıştır.

Uzun bir sürecin parçası olan bu çalışmada, Anadolu Selçuklu dönemi yapılarının birçoğunu alan araştırması ile yerinde inceleme ve fotoğraflama şansı elde edilmiştir. Yapıların araştırılmasında Konya öncelikli olarak ele alınmış ve sonrasında Afyonkarahisar, Antalya, Aksaray, Isparta illeri gezilmiştir. Lisans eğitimimin tez araştırması sırasında Sivas, Tokat, Amasya, Kayseri illerini gezerek Selçuklu dönemi yapılarını fotoğraflamış olmam bu sürece katkıda bulunmuştur.

Tez konusu ile bağlantılı olan yapılar, Türkiye'nin geniş coğrafyasına ve sınırlarının dışına yayılmış olduğundan görsel kaynak bulmakta zorlanılan yerlerde bu bilgileri destekleyen görüşlerin yer aldığı kaynaklar kullanılmıştır. Kubbede yer alan zemini bezemeli düğümlü kufi mozaik çini ya da farklı malzemeler işlenmiş eser görsellerine ulaşmak için Archnet, The Metropolitan Museum of Art Libraries, The British Museum, Columbia University, The E-Museum of Ceramics, Sotheby's, Islamic Art And Architecture, The Eastern Art Collections gibi veri tabanı arşivleri taranmıştır.

Anadolu Selçuklu yapısı olan bu medresenin içinde barındırdığı tezyinat, kataloglama kısmında açıklamalar yapılarak gösterilmiştir. Ayrıca Karatay Medresesinde kullanılan tezyinatın Büyük Selçuklu ve Anadolu coğrafyasında bulunan benzer tezyinatta olan yapılarda incelenmesi tez kapsamına alınmıştır. Özellikle kubbede yer alan zemini bezemeli mozaik çini düğümlü kufi yazı örneği tezyinatı üzerinde durulmuş ve benzerleri de araştırmanın bir parçası olmuştur. Konuyla ilgili değerlendirme ve sonuç kısmı ile uygulamalar tezin sonunda yer almaktadır.

BÖLÜM 1: ANADOLU SELÇUKLU DEVLETİNDE MEDRESE MİMARİSİ, YAZI ve TEZYİNİ UNSURLAR

1.1. Anadolu Selçuklu Devletinde Medrese Kavramı ve Mimari Özellikler

Medrese kelimesi ilk olarak IX. yüzyılda kullanılmaya başlanmış, bir kurum olarak ise Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra ortaya çıkmıştır (Baltacı, 1976: 25). Medrese ders verilen bina veya yüksekokul olarak tanımlanabilir. Medreselerde din dersleri yanında tıp, İslam hukuku, matematik gibi dersler verilmekte olup, derslerin tatbiki için şifahaneler ve rasathane gibi çeşitli kurumları da içinde barındırmakta idi.

Medreselerin ilk olarak İran'ın Nişabur şehrinde ilk Selçuklu veziri Alpaslan'ın başa geçmesi ile ortaya çıktığı kabul edilmektedir. İlk Medrese esasen Nizamül-Mülk ile özdeşleştirilmekte olup. M.S. 1065-1067 tarihleri arasında inşa edilmiş ve vezirin en ünlü medrese olan Nizamiye'nin de kurucusu olduğu kabul edilmiştir. Nizamül-Mülk Büyük Selçuklularda dağınık olan eğitim müesseselerini düzenli ve sistemli bir kurum haline getirmiştir (Yetkin, 1972: 63).

Kuzey İran ve Orta Asya'da İslamiyet'ten önceki dönemde inşa edilen ev tipleri içinde merkezi planlı ve eyvanları bir orta hole açılan konutlar, Anadolu'da örnekleri çok olan kapalı medreseler için bir başlangıç olarak kabul edilebilir.

Orta Asya'da bilinen Budist manastırlardaki gibi, öğrenciler için odaların bir avlu etrafına dizilmesi sonucu eyvanın eklenmesiyle klasik medrese tipinin ortaya çıkmış olabileceği düşünülmektedir. Avlu çevresine dizilmiş hücrelerden oluşan bir yapı planı ve avluya açılan eyvanın ders vermek için kullanılması sonradan da medreselerde devam eden bir kullanım şeklidir (Kuban, 2002: 161).

Medreselerin ilk örnekleri sayılabilen bu yapılar zamanla mekansal ve biçimsel açıdan gelişerek anıtsal ölçüde kütleli düzenlere ulaşmışlardır. Medreseler İslam aleminde olduğu kadar dünya uygarlıkları içinde de bir aşamanın göstergesi olup, uygarlık tarihinde sistematik bir şekilde belirli bir yöntemle eğitim yapan ilk kuruluşlar olarak önem arz etmektedir (Usta, 1994).

Anadolu Selçuklu devletinin ekonomik gücünün yerinde olması, eğitime verdiği önem sebebi ile en önemli mimari örnekler medrese yapıları olmuştur. Anadolu Selçuklu dönemine ait en eski tarihli medrese yapılarını tarihlendirmede zorluk çekilmektedir. Büyük Selçuklu'nun hakim olduğu coğrafyada medrese yapıları İran'ın etkileriyle 12.yy.'da yapılmaya başlanmıştır. 13.yy.'da Anadolu Selçuklu devletinin gücünün artması

ve kontrol ettiği bölgelerin genişlemesiyle Kayseri, Konya, Sivas, Tokat, Amasya ve Erzurum gibi kentlerde medrese yapılarının inşaatı artmıştır (Kuban, 2002: 162).

Anadolu Selçukluları, 12. ve 13. yüzyıllarda Ortadoğu medreseleri temel bilimlerin gelişmesine katkıda bulunarak, Memlukler, Eyyubiler ve beylikler, emirlikler medrese geleneğinin daha iyi gelişmesini sağladılar. Medreselere verilen önem 14. ve 15. yüzyıllarda Kuzey Afrika'da ve Mısır'da yaygınlaştı. Medreseler en iyi gelişimini Anadolu coğrafyasında gösterdi. İlk büyük medreseleri Mengücekoğulları (1072-1277), "Erzincan, Divriği, Kemah", Artukoğulları, (1101-1409), "Diyarbakır, Harput, Hasankeyf, Mardin, Palu, Siirt, Silvan", Danişmendliler (1071-1175), "Amasya, Ankara, Çankırı, Kastamonu, Kayseri, Malatya, Sivas, Tokat, Yozgat", Saltuklular (1092-1202), "Bayburt, Erzurum, İspir, Kars, Oltu, Tortum," açtı (Günay, 1999: 41-49).

Bilimin öğretildiği ve üretildiği bir kurum olan medreselerde, bilimsel alanda yükseliş ve düşüş süreçleri yaşanmıştır. 8.yy'ın başlarında kurulan medreseler, 12.yy'ın başlarına kadar olan dönemde bilime öncülük etmişlerdir. Medreselerdeki eğitim 12.yy'dan 16.yy'a kadar iyi olmasına karşın, 16.yy'dan sonra bozulmaya başlamıştır.

16.yy'ın ikinci yarısından sonra Osmanlı Devleti'nde de diğer kurumlarda olduğu gibi medreselerdeki bozulmalar hızlanmıştır. Medreselerin ıslahı için devlet tarafından 1577'den başlayarak fermanlar yayınlanmıştır. II. Meşrutiyet Döneminde ise tüm medreselerin yenilenmesi gündeme gelmiştir. 1914 yılında İslah-ı Medaris Nizamnamesi ile medreselerde yeniden bir düzenlemeye gidilmiştir (Günay, 1999: 41-49).

Osmanlı medreselerinin modern bir sisteme dönüşmesi, 1773 yılından itibaren batı tipi yükseköğretim kurumları kurulmaya başlaması ile olmuştur. Modernleşme dönemi içerisinde 1773'den Tanzimat'a (1839) kadar, askeri amaçlı yükseköğretim kurumları açılmıştır. 1793 Mühendishane-i Berri Humayun (inşaat mühendisliği), 1827 Askeri Tıphane, 1859 Mülkiye Mektebi, 1863'de Darulfünün açılmıştır. 1867'de Mekteb-i Tıbbiyye-i Mülkiye, 1880'de Hukuk Mektebi, 1882'de Sanayii Nefise (güzel sanatlar) Mektebi açılmıştır (Günay, 1999: 41-49).

Medrese Mimari Özellikleri

Medrese yapıları, plan şeması olarak içe dönük bir mimari özellik göstermektedir. Dış kütlelerinde belirli bir düzen bulunmaz; fakat iç mekan bir avlu etrafında düzenlenmiş, bir ile dört arasında eyvanla zenginleştirilmiş, bir şemaya sahiptir.

Anadolu Medreseleri geleneksel Selçuklu Medreselerine Anadolu'ya özgü nitelikler katarak oluşturulan planlara göre yapılmışlardır. Bu plan şemalarında medresenin vazgeçilmez ögesi eyvan ve avludur. Odalar, derslikler, mescit ve türbe avlu çevresine yerleştirilmiştir. Gelişmiş bir medrese bünyesinde rastlanabilecek mimari elemanlar şunlardır:

Avlu, eyvan, dersane, mescit, müderris mekanı, türbe, kubbe ve çatı, aşhane, talebe odaları, havuz, çeşme, minare, depo veya kiler (Sönmez, 1992: 11). Anadolu- Türk sanatının ilk evresinde medreseler, açık ve kapalı avlulu olmak üzere iki tip halinde gelişmiştir (Sözen, 1970: 11).

Portal (Taçkapı), Medrese yapılarının zengin biçimde süslenmiş olan anıtsal girişidir. Çoğu kez kesme taştan, yoğun bezemeli ve anıtsal olarak yapıldıkları dönemin bütün yapılarında, taç kapı cephe ilişkisi, değişmeyen bir şemaya göre yapılmıştır.

Avlu bir yapı veya yapı grubunun ortasında kalan, duvar ya da revaklarla çevrili alana verilen addır. Medresenin hacimlerini bir araya toplayan, dolayısıyla binanın bir bütün olarak çalışmasını sağlayan bir düğüm noktasıdır. Medrese yapılarının diğer mekanları (odalar, derslikler, mescit ve türbe); avlu çevresine yerleştirilmiştir.

Eyvan mimarlık tarihinin yarattığı mimari öğelerden biri olarak Doğu İslam mimarisinin ortaçağdan öteye en etkili ve anıtsal öğesidir. Medrese yapılarında, üç tarafı kapalı, açık alanı avluya bakan, yapının temel zemininden birkaç basamakla çıkılan, üzeri kubbe ya da tonoz ile kapatılan mekan eyvan olarak adlandırılmaktadır (Kuban, 2002: 163).

Medreselerde bir ya da birkaç tane eyvan bulunabilir. Bunlardan biri giriş eyvanı olarak kullanılmaktadır. Bu uygulama Anadolu medrese mimarisinde kullanılan özelliklerden biridir. Giriş eksenine göre avlunun bir ucunda taç kapı, diğer ucunda ana eyvan yer almaktadır. Ana eyvan genellikle yazın derslik olarak kullanılmaktadır. Ana eyvanın bir ya da iki penceresi olup, kible duvarında da mihrap yer almaktadır. Vakit namazlarının kılındığı bir mekandır. Selçuklu medrese mimarisinin özelliklerinden biri de, dört

mezhebe göre öğretim düşüncesiyle eyvan sayısının iki, üç ya da dört adet yapılmış olmasıdır (Köroğlu, 1999: 72).

Kışlık Dershane: Gerek kapalı gerekse açık avlulu medrese yapılarında soğuk havalarda kullanılmak amacıyla kışlık dersaneler yapılmıştır. Ana eyvanın sağında ya da solunda konumlandırılmıştır (Erdemir, 2009: 101).

Türbe (Mescit): Ana eyvanın iki yanında yapılan kışlık dersanelerden bir tanesi türbe olarak kullanılmıştır. Bazen giriş eyvanının iki yanındaki köşe odalardan birinin de türbe olarak kullanıldığı görülür. Üzeri kubbe ile örtülü bir mekandır. Medrese banileri kendi yaptırdıkları medrese içerisinde türbeye gömülürlerdi. Türbe medrese kütesi içerisinde plan şemasına bağlı olarak değişik yerlerde veya avlunun gerisinde, avlunun ya da eyvanın yanında bulunabilmektedir. Örneğin Konya Sırçalı Medrese'de türbe giriş eyvanının yanında yer alırken, Karatay ve İnce Minareli Medreselerde ana eyvanın bir tarafında bulunmaktadır.

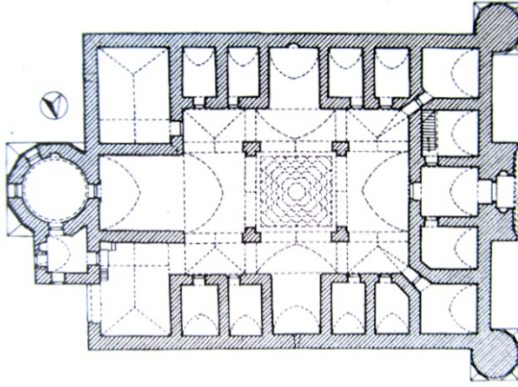
Hücre (Öğrenci Odaları): Medreselerde avlu çevresine yerleştirilen, talebelerin barınmaları ve çalışmalarına ayrılmış hücre şeklinde odalar yer almaktadır. Genellikle avlunun iki yanında yer alarak, sivri-beşik tonozlu hacimler olarak yapılmışlardır. Hücrelerin kapıları ve kapı üstü pencereleri avluya açılır. Avlu çevresinde hücrelerin önünde revaklar yer alabilmektedir. Hücreler, dışarıya açılan mazgal pencerelerle aydınlanmaktadır (Köroğlu, 1999: 73).

Kapalı ve Açık Avlulu Medreseler

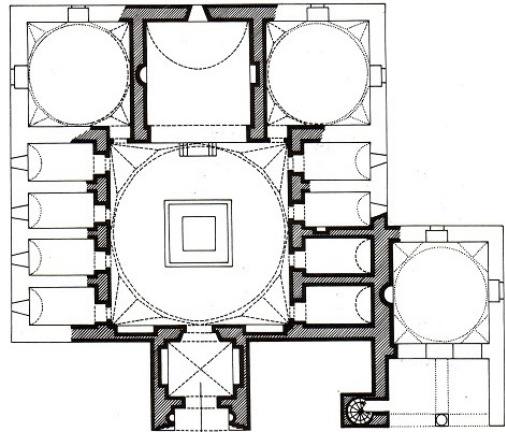
Kapalı avlulu medrese; Danişmentli tip, erken Selçuklu ve geç Selçuklu tipi olarak üç alt grupta ele alınabilir. Anadolu'da 12 adet kapalı avlulu medrese bulunur. Anadolu Selçuklu kapalı avlulu (kubbeli) medreselerinde cephede anıtsal kapı, kapı girişinden sonra yanlarda öğrenci odaları, eyvanlar, orta kısımda ise, üstü yüksek bir kubbe ile örtülü kapalı kısım bulunmaktadır (Kuran, 1969: 44). Konya, Karatay Medresesi bu gruba girmektedir.

- ❖ Üç veya Dört Eyvanlı Kapalı Avlulu Medreseler
 - Tek Katlı Medreseler “Erzurum Yakutiye Medresesi (Kubbe Altı Revaklı), Tokat Nizamettin Yağlıbasan Medresesi (Kubbe Altı Revaksız)”
 - İki Katlı Medreseler “Karaman İbrahim Bey Medresesi (Kubbe Altı Revaksız)”
- ❖ Bir veya İki Eyvanlı Kapalı Avlulu Medreseler
 - Tek Katlı Medreseler “Konya Ali Gav Medresesi (Kubbe Altı Revaklı), Konya Karatay Medresesi (Kubbe Altı Revaksız), Konya İnce Minareli Medrese (Kubbe Altı Revaksız)” olarak gruplandırılabilir.
 -

Çizim 1:
Yakutiye Medresesi, Erzurum, 1310



Çizim 2:
İnce Minareli Medrese, Konya, 1279

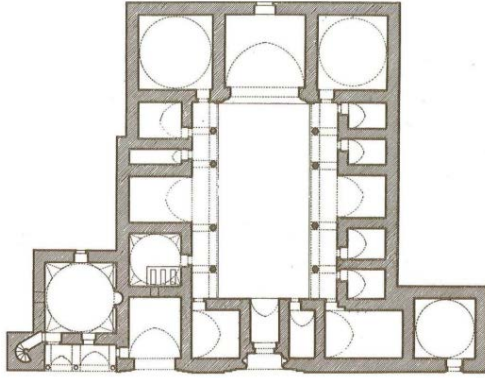


Dış yüzeyinde herhangi bir düzeni olmayan, iç mekan dörtgen bir avlu etrafında eyvanlarla zenginleştirilmiş, içe dönük medrese tipidir. Anadolu’da yer alan medreselerin çoğunun açık avlulu olarak inşa edilmesi, iklim koşulları ve medresenin büyüklüğünü kubbe ile sınırlamanın güç olması gibi sebeplere dayanmaktadır. Osmanlı dönemine kadar geçen zaman diliminde inşa edilen medreselerin çoğu açık avluludur (Aslanapa, 2011: 34).

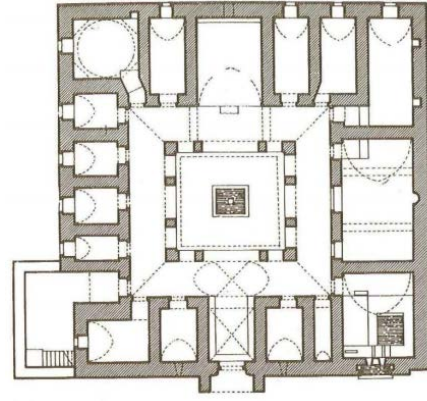
- ❖ Üç veya Dört Eyvanlı Açık Avlulu Medreseler
 - Tek Katlı Medreseler “Kayseri Seraceddin Medresesi, Akşehir Taş Medrese Aksaray, Zinciriye Medresesi”
 - İki Katlı Medreseler “Sivas Buruciye Medresesi, Sivas Gök Medrese, Sivas Çifte Minareli Medrese”
- ❖ Bir veya İki Eyvanlı Açık Avlulu Medreseler
 - Tek Katlı Medreseler “Diyarbakır Zinciriye Medresesi, Ermenek Tol Medrese, Karaman Nefise Sultan Medresesi”
 - İki Katlı Medreseler “Konya Sırçalı Medrese, Diyarbakır Mesudiye Medresesi, Niğde Ak Medrese”

olarak sıralamak mümkündür.

Çizim 3:
Akşehir Taş Medrese, Konya, 1250



Çizim 4:
Zinciriye Medresesi, Diyarbakır, 1198



1.2. Yapılarda Evrensel İmgelerin Önemi ve Süslemeye Etkisi

Anadolu, asırlardır toprakları üzerinde birçok medeniyete ev sahipliği yapmış ve bu sayede her kültürden etkilemiş ve bu zenginliği içinde barındırmıştır. Bu zengin birikimler sanatsal, kültürel, mimari ve edebi alanlarda yüzyıllar boyunca nesilden nesile gelişerek aktarılmış ayrıca kendisinden sonra gelen her medeniyeti büyük ölçüde etkilemiştir. Bu etkileşimin yansıması olan mimari yapılar bir başlangıç olarak kabul edilir. Mimaride ortaya çıkan bu eserlerin her birinin farklı kullanım amaçları ve sebepleri olmasının yanında dönemin kültür mirası ile büyük bir bütünlük sağlamıştır.

Selçuklular Anadolu topraklarına geldiklerinde, bu coğrafyada önceden var olan Hititliler, Yunanlılar, Asurlular, İranlılar, Romalılar ve Bizanslılarla ait olan kültür ve

sanatı birikimi ile karşılaştılar. Geçmişin kültürünü, sanat unsurlarını kendi Orta Asya geleneklerini, dönemin ustalarının tasarım becerilerini de harmanlayarak yeni bir kültür, sanat ortaya koydular. Bunun yanında irtibat halinde oldukları komşu ülkelerin sanatlarından ve Çin, Hint gibi ülkelerden gelen hediyelik eşyalarda yer alan resim ve süslemelerden faydalandılar (Peker, 2008: 85-108).

Anadolu Selçukluları gerek yapılarda, gerek eşyalarda süslemeye çok önem vermişlerdir. Konya'da XIII. yy.'a ait Selçuklu halılarında geometrik biçimler, sekizgenler, kufi bordürler ve çiçek motifleri görülmektedir. Taş, tuğla, ağaç ve çini işlerinde de aynı süsleme motiflerinin yanı sıra, insan ve hayvan figürleri de yer alır.

Selçuklular egemenlikleri altına aldıkları her yerde güçlü sistemler kurmuşlardır. Bu sistemlerin en önemli özelliği toparlayıcı, uzlaştırıcı ve birleştirici olmasıdır. Örneğin; ticaret yollarını emniyete almak ve konaklama tesisleri kurmak amacıyla kervansaraylar ve hanlar inşa etmişler; tamamıyla kültüre, dine, toplum hizmetine, insancıl çabalara ve yardımcılık ilkelerine dönük büyük birlikler yaratmışlardır; halkın iyi yaşamı ve refahı için hastane, darüşşifa gibi sosyal yardım örgütleri tesis etmişlerdir (Peker, 2008: 85-108).

13. yüzyılda İslam sanatı bir evrensellik dönemi yaşar. Türk boylarının peyder pey İslama geçişleriyle eşzamanlı olarak gelişmeye başlayan İslam mistik düşüncesi olan tasavvuf 13.yy'da Anadolu'da da yaygınlaşmaya başlar. İslam ülkelerinde eşi olmayan eserler verilmeye başlanır (Tekin, 2010: 21-32). Tasavvuf, Selçuklu düzeninin iki farklı boyutu olan, Orta Asya kökenli göçebe Türkmen kültürü ile kentlerin görece kozmopolit kültürü arasında ortak dil oluşturmasına büyük ölçüde yardımcı olmuştur. Nitekim Anadolu toprakları bu öğretinin belki de ilk adımlarının kalıntılarıyla yoğrulmuştur.

“Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler”, adını taşıyan önemli eserinde Prof. Semra Ögel'in dile getirdiği yaklaşım ise, İslam öncesi kaynaklar üzerinde Budizmin etkisiyle gerçekleşen mimari plan şemalarının, Budizmin kozmik bir sembolü olan Mandala şeması ile bağlantısını belirtmektedir. Bu şemaya göre açık ya da kapalı bir avlu sistemini dört ayrı yönde çevreleyen eyvan sistemleri İslami çağlara uzanmış, hatta bu şemanın etkileri, kozmik tasarımlarla ilintisi pek vurgulanmamış olsa da, Bizans ve Ermeni mimarisindeki kapalı haç planı şemasını da kapsamıştır. Budist kökenli kozmik bir sembol olarak Mandala şemasının, Kur'an'ın getirdiği bazı kavramlarla bütünleşmek suretiyle, Anadolu Türk İslam mimarisine mal olduğuna dair yeni bir görüş açısı da, 17-23 Eylül 1995 tarihlerinde İsviçre'nin Cenevre kentinde toplanan 10. Türk Sanatları

Kongresi'nde, Nakış Karamağaralı Akgül'ün "Some Cosmic Motifs and Elements in Seljuk and Ottoman Architecture" bildirisinde yer almıştır.

Anadolu Selçuklu sanatında cephe süslemesinde önemli yeri olan tezyini unsurlar, geometrik tasarımlara göre oluşturulan geçmeler, yıldızlar vb. motiflerin kompozisyonuna dayanır. Araştırmalara göre, dört ana yöne göre ele alınmış beş temel unsur zaman, mevsim, renk, yıldız ve hayvanlardır. Bu geometrik yıldız örgü sistemleri, bitkisel motifler ile bütünleştirilir ve çokluk içinde birlik imgesini vurgulayan bir görünüm kazanırlar (Çoruhlu, 2002: 90).

Semra Ögel, Anadolu tasavvuf düşüncesi üzerinde önemli etkileri olan Muhyiddin İbn Arabî'nin, "Fütuhât (el Fütuhât el Mekkiye)" adlı eserinde ki dairesel şema çizimleriyle, söz konusu matematik yaklaşımın tasavvufî içeriğine özellikle dikkat çekmekte ve geçmişteki sanat verilerinin içeriksel tüm derinlikleriyle algılanması hususunda önemli bir uyarıyı gerçekleştirmektedir. Bu bağlamda Büyük Selçuklu'da ve Anadolu Selçuklu'da, mimari yapı anlayışını, süsleme özelliklerini anlayabilmek için dönemin kültürel yaşayış ve inanç yapısını incelemek gerekir. Savaşlar, göçler ve ticaret bir kültürün sürekli etkileşim içinde olmasına neden olur. Bu etkileşim mimari ve süslemenin gelişimini sağlamaktadır. Anadolu Selçuklu İslam inancına göre sürekli yer-gök arasında bağlantıyı yapılarında kullanmıştır, Konya Karatay Medresesi ana eyvanının, on iki kollu geometrik geçmeleri buna bir örnektir. Nitekim bütünlüğü bozmayan farklı imgelerin yer aldığı birçok figür ve sembol Selçuklu yapılarında gözlemlemek mümkündür.

Bu figürlerin çıkış noktası ise Orta Asya Türklerinin yaşadıkları bölgede hayvanlara verdiği önemden kaynaklıdır. Bereket, kuvvet, kahramanlık, bağlılık, mertlik gibi değerlerin sembolü olarak sayılmış olan canlılar, sanatkarlara ve gündelik hayatlarında kullandıkları eşyaların süslemesine ilham kaynağı olmuştur. Yine Anadolu Selçuklu sultanlarının hükümdar olarak resmi tahta çıkış töreninde gündüz ve gece, benekleri beyaz siyah (ablak) ata binmesi devletin başında bulunduğunu temsil ederdi (Esin, 2004: 274).

Selçuklu ve Anadolu Selçuklu döneminde aslan-boğa mücadeleleri gökyüzünü ifade etmek için betimlemelerde kullanılmıştır. Güneş, Aslan burcunun evini oluşturmaktadır. Ay ise, boğa burcunun en yüksek noktası durumundadır (Çaycı, 2002: 97).

Aslan ve boğanın fonksiyonel manalarına gelince iyi ve kötünün timsali sayılmıştır. Aydınlığı temsil eden aslan ile karanlığı ifade eden boğa, Manihaizm'deki düalist

prensiplere referans oluşturmaktadır (Çaycı, 2002: 97). Nitekim Karatay Han portalinde kemer frizinin içinde rumi desenlerin arasına gizlenmiş olan boğa başı figürü ve üzerinde insan figürü ile bir şeyler anlatılmak istenmektedir.

Ayrıca sütun başlığında aslan figürü görülür. Yapının farklı bölümlerinde çok sayıda figür yer almaktadır. Burada yer alan aslan-boğa, güneş-ay betimlemesi olarak düşünülebilir (Çaycı, 2002: 44). Üçlü bütünlük ay-güneş evren betimlemesini sembolize etmektedir.

Anadolu Selçuklu Evren betimlemesinin yer aldığı diğer yapılar arasındaki, Sivas İzzeddin Keykavus Şifahanesinin arka eyvanında bulunan iki kabartma yüz figürü, Sivas Divriği Şifahanesi taç kapısında yer alan kadın büstü, Burdur İncir Han'da Taç kapının her iki yanında yer alan aslan-güneş tasvirleridir (Çaycı, 2002: 76).

Anadolu Selçuklu evren tasvirleri arasında olan ve Afyon Müzesinde yer alan mezar taşında ise zoomorfik ve geometrik unsurlar bir aradadır. Kompozisyonun sağında, iç içe dairelerden oluşan geometrik bir motif yer almaktadır.

Figürlü kompozisyonlarda, geometrik motifler bazen bir figürü çevrelerken, bazen de figürler arasında ayırıcı bir unsur olarak veya figürler dışında kalan alanı dekoratif olarak doldurmak için kullanılmıştır.

Geometrik motifler yanında insan figürlü örneklerin büyük bir bölümünde bitkisel motifler dikkati çekmektedir. Bitkisel motifler; bazen fonu oluştururken bazen de stilize bir bitki veya ağaç olarak kompozisyondaki figürleri birbirinden ayırmaktadır.

Yazı unsuru ise genellikle bordürlerde kullanılmıştır. Figürlerin giysilerinin kollarında yer alan tiraz adı verilen unvan şeritlerinde de yazı dikkati çekmektedir. Ayrıca insan figürlerinde Orta ve İç Asya'da milattan önceki bin yıllardan itibaren, ana tip olarak birden fazla insan tipi seçilmektedir. Bu insan tiplerinden ilk grubu Mongoloid¹ denilen tip oluşturur. Bu tip kısa boylu, geniş ve dar ya da yassı yüzlü, basık burunlu az tüylü ve çekik gözlüdür.

¹ Çekik gözlü insanların dahil olduğu ırk grubudur.

Resim 1:
Susuz Han, Antalya, 1237-1246



Kaynak: <http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/susuz-han>

Resim 2:
İnce Minare Müzesinde Yer Alan Taş Kabartma, Konya, 1279



Fotoğraf: Önder DÜZ

Diğer bir tip uzun başlı, beyaz tenli, geniş yüzlü olan bu tipten başka bir de İranlılara benzeyen badem gözlü, kısa boylu, tüylü vücutlu, iri gaga burunlu olarak tasvir edilen bir insan tipi söz konusudur (Esin, 1978: 4). Yuvarlak yüzlü, çekik gözlü, ufak ağızlı figürler Selçukluların güzellik anlayışını yansıtmaktadır.

Selçuklular ataları olan Oğuzlar gibi tacı bir hükümdar simgesi olarak kullanmışlardır (İndirkaş, 2002). İnsan figürleri yapılarda ve süslemede taçlı olarak işlenmiştir. Nitekim Selçuklu eserlerinde hükümdarların başında, kıymetli taşlardan yapılmış taca sıklıkla rastlanmaktadır. Büyük Selçuklu döneminde yapılmış Lüster kaselerde ise hükümdarın başında tek taşlı bir taç yer alır (Usta, 2005).

Sembolik anlam taşıyan Selçuklu çini ve keramikleri üzerinde yer alan sembollerden birini oluşturan sirenler, bir kadının baş kısmına ve bir deniz hayvanı ya da kuştan meydana gelen gövdeye sahiptirler. Düşlere işaret ederler ve duyuların çekici gücünü gösterirler (Çoruhlu, 1995: 32).

Resim 3:
XIII. Yüzyıl, Kubad Abad Büyük Sarayı Çinileri, Konya Karatay Müzesi



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 4:
Kadın Başlı Siren Figürü, Kubad Abad Sarayı Çinileri



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 5:
Kadın Başlı Sfenks Figürü, Kubad Abad Sarayı Çinileri



Fotoğraf: Önder DÜZ

Sembolik bir anlam taşıyan sfenksler genellikle kadın veya erkek olabilen bir insanın başına, bir boğanın gövdesine, bir aslanın ayaklarına ve bir kartalın kanadına sahip yaratıklardır. Değişik şekillerde tasvirleri vardır. Esas olarak dört unsura (ateş, hava, su, toprak) ve esrarlı güçlere işaret ederler (Çoruhlu, 1995: 31).

Çini ve keramikler üzerinde tasvir edilen diğer ikonografik konulardan birini de burç ve gezegen simgesi olan figürler oluşturmaktadır. XIII. yüzyıla tarihlenen lüster tekniğindeki kasenin merkezindeki insan yüzlü güneş motifini, içlerinde burçları simgeleyen birer figürün yer aldığı madalyonlar ile üst kısmında yine gökyüzünü simgeleyen kanatlı melek figürleri çevrelemektedir.

Resim 6:
Büyük Selçuklu, XIII. Yüzyıl Ortaları



Kaynak: <https://www.google.com.tr/gorseller>

Sonsuzluk: İslam sanatında evreni tasvir eden sonsuzluk kavramı en geçerli prensiptir. Uygulanan yüzeylerin tamamını kaplayan desenlerde sonsuzluk iki boyut üzerinde ilerler. Merkezi gibi görünen motifler, bordürler bu ilkeye göre düzenlenmiş desenlerden bir kesiti kullanılarak elde edilmiştir. Bunun yanında oldukça nadir örnekte ise sonsuz gibi görünen desenler olan Yedili yıldız, Dokuzlu yıldız, On birli yıldız, On iki yıldız'da sonsuzluk unsuru sürdürülememektedir. Bordürlerin genellikle sonsuz desenlerin bir parçası olmasına rağmen, asıl bordürler bu kuralın dışında kalmaktadırlar. Bu tip

bordürler sadece tek boyutta sonsuza kadar sürdürülebilir olarak çizilmişlerdir. Meander, geçme, entrelacs¹ ve zencirek bordürler bu düzene uyarlar (Demiriz, 2000: 9). Madalyon olarak nitelenen desenlerin birçoğu, merkezi kompozisyon gibi görünürler ve böylelikle sonsuza sürdürülebilirler. Entrelacs grubu ise bu kuralın dışında kalan başlıca örnektir.

Simetri: İslam sanatının bütün dallarında simetrik uygulamalara çoğunlukla uyulmuştur. Mimari yapıların planları genellikle simetriktir ve dört eyvan şemasına sahip yapılarda çoğunlukla iki eksenle olan bu prensibe uygun çalışılmıştır. Figür içeren kompozisyonlarda simetri çok fazla kullanılmamıştır.

Doğada yer alan bitkilerin şekillerine uygun işlendiği eserlerde de simetri tam anlamıyla uygulanmamıştır. Simetri tasarımlarda çok tercih edilmesi rağmen bazı durumlarda; motifler, ilk bakışta tam simetrik olmadıkları anlaşılacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu tip durumlarda karşılıklı eşitlik değil, simetrinin eş ağırlıklı olması söz konusudur; bu görünüşte simetrik ya da sözde simetrik olarak ifade edilmektedir. Geometrik desenleri kompozisyon yönünden simetrinin uygulanmasına en yatkın olanlardır (Demiriz, 2000: 8).

Anonimlik: İslam sanatında belli dallar dışında sanatçı anonimdir. Sanatçının kendini eserlerinde saklamaya özen göstermesi yaygın bir gelenektir. Anıtsal eserler ortaya koyan mimarları tanıtan kitabeler çok azdır; onlar hakkında başka kaynaklardan bilgi edinilir. Örneğin Mimar Sinan bile eserlerinin listelerinden tanınmaktadır.

Mesela; Osmanlı belgelerinde belli dönemlerin önemli yapılarının hepsi ise o süre içinde görevli Hassa Baş mimarına bağlanmaktadır. Bazı geleneksel sanatlarımızdan örneğin hat sanatıyla uğraşan hattatlar genellikle eserlerinin ketebe sayfalarında kendilerini tanıtıcı ketebe kaydı yazmaktadırlar. Kayıtların nedeni, ün peşinde olmaları değildir; istinsah, yani kopya ettikleri metnin veya yazının aslına uygunluğunu ifade etmek içindir. Bir insan ömrüne sığmayacak kadar çok sayıda yazma esere imzasını atmış olan ünlü hattat Amasyalı Şeyh Hamdullah, yardımcılarının elinden çıkan kimi yazıların aslına uygun ve kalitesine bu yolla kefil olmuştur. Bunun dışında bazı marangoz ve daha az sayıdaki çini ustası nadiren de olsa çinilere isimlerinin yazdıkları için bilinmektedir. Bunun yanında Selçuklu taç kapılarının mermer ustaları müşterek bir çalışma olduğu için ne yazık ki isimleri ve mensup oldukları örgütleri bilinmemektedir (Demiriz, 2000: 10). Sonsuzluk,

¹ **Entrelacs:** “Şeritlerin kurallı bir düzen içinde birbirlerine dolanarak meydana getirdikleri tasarım, sarmaşık”

simetri ve anonimlik gibi tüm bu unsurların örnekleri Anadolu Selçuklu yapılarında yer almaktadır.

1.3. Anadolu Selçuklu Dönemi Mimarisinde Tezyini Unsurlar

Anadolu Selçukluları Ön Asya'dan gelen Türk sanatkarlarının getirdikleri Büyük Selçuklu mimari tarzını devam ettirmekle beraber, yerleştikleri bölgelerde karşılaştıkları mimari eserlerin ve gerek kullandıkları yerli mimar ve ustaların tesiriyle her bölgede meydana getirdikleri eserler ile Anadolu'ya özgün olan Selçuklu üslubunun oluşmasını sağlamışlardır. Anadolu Selçuklu Sanatı, Türk-İslam sanat tarihinin önemli bir aşamasını teşkil etmektedir. Anadolu'da oluşan Anadolu Selçuklu mimarisi, Anadolu'nun eski bezeme alışkanlıklarının dışında üslup itibariyle Ön Asya ve Orta Asya Türk eserlerine benzer (Arseven, 1956: 91). Genel olarak Anadolu Selçuklu Sanatı yabancı ve değişik etkilere her zaman açık olmuş ancak ortaya konulan eserlerde her zaman bir Selçuklu karakteri görülmüştür. Bu nedenle çok çeşitli kültürlerin kaynaştığı topraklar üzerine yerleşen Selçuklular kendilerine özgü bir sanat sentezi ortaya çıkarmışlardır. Anadolu'da Selçuklu sanatı üslubunun gelişmesi, bölgelere göre farklılıklar barındıran, bazen yabancı etkilerin fazla, bazen de tamamen kendine has özelliklerle, farklı yorumları ve teknikleri birbiri ile karıştırarak zaman içinde Anadolu Türk Sanatını diğer İslam coğrafyalarından ayıran bir kimliğe kavuştuğu görülmektedir (Kuban, 1972: 115).

Ortaya çıkan yeni üslub, XIII. yüzyılda, Selçuklu devletinin merkezî yapısında, imar programlarının devlet adamlarının veya sultanların yönlendirmeleri ve sanat çalışmalarının ayrıca etkinliklerinin belirli merkezlerde yoğunlaşmasıyla farklı üslublarının kaynaştırılarak bir üslub birliğine ulaşılmasını sağlamıştır (Mülayim, 1993: 218).

Selçukluların mimari anıtlarını süslemede kullandıkları desenler, dokumalara ve halılara özgü desenlerin karakterleriyle ilgi çekmektedir. Örgüler, kordon şeritler, bükülmüş zırlar, düğümler, giysi düğmelerini ve koşum kabaralarını andıran yuvarlaklar, bu sanatın en belirgin motifleridir. Bu tip desenlerin yanında yazıdan gelişen motiflerde görülür. Selçuklular mimari yapılarında iç ve dış mekanda kufi yazı türünü çok kullanmışlardır (Aslanapa, 2011: 67).

11. ve 12. Yüzyıl Selçuklular dönemi sanatında geometrik motifler ve geçmeler daha çok çini, taş, tahta, maden, halı, kitap süslemelerinde görülmektedir. Stilize hayvan

motiflerinden gelişen rumi süslemeler, Anadolu Selçuklu sanatının çini, ahşap ve taş işçiliğinde yoğun şekilde kullanılmıştır. Selçuklular ayrıca münhanileri çokça kullanmış ve birbirine benzemeyen kompozisyonlar meydana getirmişlerdir (Aslanapa, 2011: 68).

13. yüzyılda geometrik motifler önemini yitirmeye başladıkça yerine bitkisel motifler almaya başlamıştır. Selçuklular bitkisel motifler ile yapılmış birbirinden değişik bezeme örnekleri oluşturmuşlardır. Selçuklu sanatında stilize hayvan figürleri, çift başlı kartal, sembolik canlılar, hayat ağacı ve insan figürleri yoğun olarak yer alır. Bunları günümüze ulaşan Selçuklu eserlerinden bilinmektedir. Anadolu Selçuklu mimarisinin, taş bezeme belirli yapı elemanlarına bağlı olarak görülür. Mimari tezyinata en önemli yapı elemanı taç kapılardır. Yapıda bütün tasarımsal güç, bir eyvan anıtsallığında olan taç kapılarda yoğunlaşarak mermer ve taş süslemeler ile zenginleştirilmiş, bu yüzeylere imgesel anlam taşıyan bezemeler işlenmiştir (Ertunç, 2016: 114-131).

Erzurum, Divriği, Konya ve Sivas gibi Selçuklu merkezlerinde görülen anıtsal yapılarda yüksek kabartma taş işçiliği başarılı örneklerdir (Resim 7). Süslemenin ana elemanları bitkisel ve geometrik kompozisyonlar olup yanında yazı ve figürlü süslemelere de yer verilmiştir.

Resim 7:
Divriği Ulu Cami Taç Kapısı, Sivas, 1228



Fotoğraf: Önder DÜZ

Konya Kalesi, Cizre Köprüsü, İncir Han, Niğde Alaeddin Camii'nde, şaman geleneklerinin yanında astrolojik anlamlarda içeren çeşitli insan figürleri ile de karşılaşılmaktadır. Ayrıca tek ya da çift başlı kartal, aslan, ejder, melek, balık, tavşan, geyik, sfenks, siren ya da hayat ağacı gibi çeşitli semboller bu yapılarda da yer alır. Anadolu Selçuklu dönemi en önemli mimari bezeme elemanı, çini olmuştur. Bu dönemde mimarinin gelişimi ile paralel olan çini sanatı, farklı tekniklerin mimaride uygulanması ile en başarılı örneklerini vermiştir. 11. ve 12. yy. turkuaz, patlıcan moru ya da lacivert renkli sırlı tuğlalar dayanıklı olması sebebi ile yapıların dış cephede ve minarelerde tercih edilirken, iç mekanlarda turkuaz, patlıcan moru, kobalt renkli düz çini plakalar ile tuğlalar kullanılmıştır (Arık, 2008: 262).

Konya, Beyşehir Gölü kıyısında bulunan Kubadabad Sarayı çinileri Anadolu Selçuklu döneminin en önemli çini örnekleridir. Farklı teknikler ile kullanılmış olan çini lahitlerde, yazı kuşaklarında hat yazılarda ve desenlerde kabartma tekniği uygulandığı dikkati çeker. Bu dönem mimari bezemede en tercih edilen teknik, çini mozaiktir (Bilici, 2009: 68).

Mimaride kullanıma yönelik halılar çağın dokuma sanatı örneklerini yansıtır. Selçuklu dönemine ait dokuma örnekleri sayıca az, fakat önemlidir. Bu dönemden kalan halı örneklerinin üçü Beyşehir-Eşrefoğlu Camii'nde, sekizi Konya'da Alaeddin Camii'nde, yedisi ise Eski Kahire'de "Fustat" bulunmuştur (Bilici, 2009: 87). Selçukluda dokuma, kumaş işçiliği konusunda bilgiler ise çok yeterli olmamaktadır. Selçuklu Sultanı I. Alaeddin Keykubad'ın Fransa'da Lyon Tekstil Müzesi'nde bulunan üzerinde isminin yazdığı kırmızı bir ipek brokarda, rozet içine altınla dokunmuş sırt sırta duran iki arslan figürünün yer aldığı bilinmektedir. Anadolu Selçukluda günlük hayata dair kullanma eşyalarına ilişkin bilgilerin büyük kısmı ise Selçuklu anıtlarında yürütülen arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılmıştır (Bilici, 2009: 72).

Kaynaklarda Anadolu Selçuklu dönemi maden sanatına ait az sayıdaki pirinç ve tunç eserlerin değişik süsleme teknikleri kullanılarak üretildiği ve Konya ile Artuklu egemenliğindeki gelişmiş atölyelerde yapıldığı ifade edilmektedir. Selçuklu çağında resim sanatı hakkında bilinenler sınırlı olduğunu belirten Kenan Bilici araştırmasında; "13.yüzyılda, Konya'da ve özellikle Mevlevi çevrelerde duvar resmi geleneğinin yaygınlaşmış olduğu sonucuna varılabilir" demektedir" (Bilici, 2009: 72).

Bunun yanında dönemin önemli resimsel eserleri, bilimsel ve tıp bilimine dair kitapların resmedildiği minyatürlü yazmalar olduğu söylenebilir.

1.3.1. Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı

Yazının mimaride dekoratif elaman olarak kullanılışı Anadolu Selçuklulardan önce İslam mimarisinin etki ettiği her yerde gözlenmektedir. Mimaride yazı dıştan içe doğru, taçkapı, minare, şerefe altı kuşaklarda, kapı, pencere, niş ve alınıklarda ayrıca kubbe ile mekanlar arasında geçişlerde kuşaklar halinde görmek mümkündür. Yazının epigrafi ve dekoratif amaçlı kullanımı zaman içerisinde değişik kültürlerin ve medeniyetlerin etkileri ile gerçekleşmiştir. Yazıyı epigrafik ve dekoratif amaçlı kullanmanın yanında ikonografi amaçlı kullanılması bu etkileşim ile hayat bulmuştur.

Orta Asya mimari eserlerinde yazının bezemede kullanılışı Karahanlılarla birlikte başlamış olduğu ifade edilir. Yazı kuşaklarında makili ve örgülü kufi hat türü daha çok tercih edilmiş olup, zeminleri bitkisel motiflerle bezelidir¹. Namazgâh Camii'nin (1119) mihrap alınlığında makili yazı, Celaletten Hüseyin Türbesi (1152), Şah Fazıl Türbesi'nde ise (12 yy.) tezyini kufi hat yazıları görülür. Muhammed bin Nasr Türbesi'nde (1012) ise ilk celi sülüs yazının kullanıldığı görülür (Tüfekçioğlu, 2001:13). Gazneli yapılarından Leşker-i Bazar Sarayı (11. yy. başı) ve Ribat-ı Mahi (11.yy.)'de tezyini kufi ibareler bulunmaktadır. Büyük Selçuklu yapılarında kufi yazı ile celi sülüs hattı birlikte kullanılmıştır. İsfahan Mescid-i Cuması'nda (1072-92) bu tarz yazı örneklerine rastlanmaktadır. Tezyini kufide olduğu gibi celi sülüste de zeminde ve harflere bitişik rumi ve yaprak gibi motifler görülmektedir.

Gazneliler'de (987-1186) mimari yapılarında yazı kullanmışlardır. Leşker-i Bazar Sarayı kabul salonunun duvar resimlerinin üstünde, tuğla süslemelerinin etrafı, çiçekli kufiden Farsça kitabe kuşağı ile çevrilmiştir (Salman, 2006: 111-126). Ribat-ı Melik'ten sonra Türk mimarisinde ikinci Farsça kitabe kuşağı burada yer almaktadır. Kitabenin uzunluğu 250 metreyi bulur ve yazının kalıntılarında süslemeleri zeminin parlak kırmızı renkte ve desenlerin lacivert renkte işlendiği görülür. Yazılar kufi karakterde ve zeminleri bitkisel motiflerle bezelidir (Aslanapa, 2011: 46).

¹ **Ma'kûlî:** Kufinin çeşidi sayanlar varsa da, tamamen düz, köşeli ve geometrik karakteri ve kalemlerle yazılarak değil de aletler yardımıyla çizilerek meydana getirilmesi onu kufiden ayıran özelliklerdir. (ÜLKER, 1987: 7)

Resim 8:
Ribat-ı Mahi, İran, 1019



Kaynak: <http://archnet.org>

Büyük Selçuklular da cami türbe ve medreselerinde yazıya büyük önem vermişlerdir. Selçukluların kitabelerinde en çok dikkat çeken husus ise ebatlarının büyük oluşudur. Selçuklular iç ve dış mimaride yazıyı kullanmışlardır. Çoğunlukla kufi, belli oranda sülüs olarak kitabelere işlenmiştir. Bunun dışında renkli sır tekniği ile mozaik çini olarak, kufi yazı geniş kuşaklarda, taç kapılarda taş işliğinde yer almaktadır.

Anadolu Selçuklu yapılarında celi sülüs yazının kullanımı diğer yazı türlerine göre daha fazla olup, Büyük Selçuklularda kullanılan celi sülüsten farkı, elif, lâm gibi dikey harflere zülfe konulması ve elif harflerinin alt kısımları sola doğru kıvrık olmasıdır.

Anadolu Selçuklularında 13. yy'ın ortalarına kadar kitabelerle sınırlı kalan yazılar, 1250'den itibaren taç kapı kompozisyonlarında önemli bir yer tutmaya başlar. Konya İnce Minareli Medrese taç kapısında hakim rol oynayan yazı şeritleri, Konya Sahip Ata Camii taç kapısında ve Konya Karatay Medresesi taç kapısında iki yanda dikdörtgen panolar içinde işlenmiştir. Sivas'daki dört medresenin de kitabe kuşakları, sülüs yazı çeşidi kullanılarak yazılmıştır. Gök Medresenin avlusunda pencere alınlıklarında bu yazı çeşidi mevcuttur. Buruciye Medresesinin ana eyvan kemerine Celi Sülüs hattıyla Ayetel Kürsi yazılmıştır. Zeminde rumi dalları dolanmaktadır. Ayrıca Buruciye Medresesi revak kemer boşluklarında yuvarlak madalyonların içinde de sülüs karakterinde daire yazılar mevcuttur.

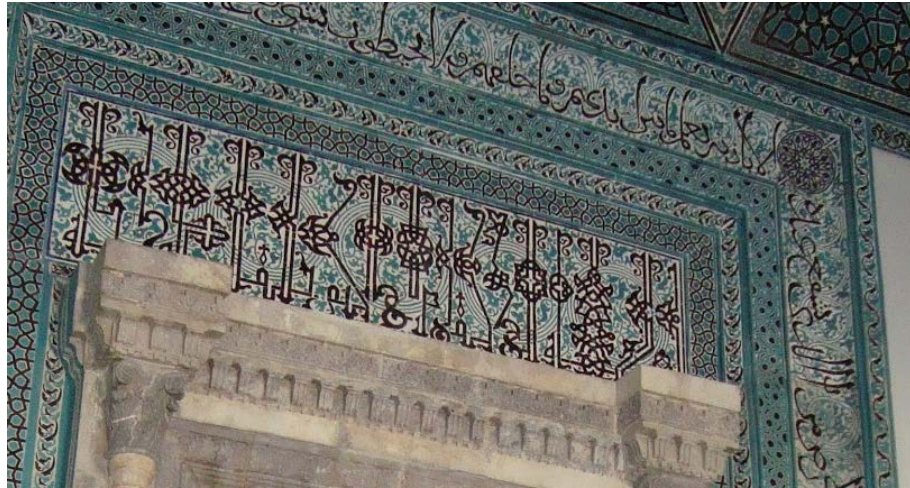
Anadolu Selçuklu Döneminde yazının mimari eserlerde, taş malzeme, çini mozaik ve sırlı tuğla tekniği ile birlikte uygulandığı dikkat çeker. Sırlı ve sırsız tuğlalı eserlerde malzemenin köşelerine uygun geometrik kufi yazı yerleştirmek tercih edilmiş ama

zamanla daha yuvarlak hatlı yazı türleri de kullanılmaya başlanmıştır. Sert çizgilerin kullanıldığı ve görünüş olarak güçlü bir intiba bırakan kufi yazı, hâkimiyet ve kudreti sembolize ederken daha kıvrak hareketleri olan sülüs ve nesih yazı zarif bir yazı türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazının gösterişli ya da mütevazı bezemelerden oluşması ve meydana getirdiği ritim, mimarının yapılışındaki amacı ya da ismini aldığı kişinin hislerini yansıttığı da görülen örneklerden çıkarılabilecek bir sonuçtur (Yetkin, 1972: 177-179).

Muhittin Serin: "Selçuklu ve Anadolu Beylikleri devrinde inşa edilen camiler, medreseler, köprüler, kümbetler, şifahaneler, kervansaraylar; tarihi tecrübenin, Türk sanatında ideal hacim, büyüklük, vahdet, nisbet ve üsluba ulaşmak için yaptığı estetik denemelerdir. Aynı zamanda müstakbel büyük Osmanlı devlet ve medeniyetine hazırlanan Türk ilim ve irfan hayatının, zevkinin, terbiyesinin, Selçuklu tezgahında son işlenişi ve Selçuklu ince taş oymacılığı, rengarenk sırlı tuğlaların akıllara durgunluk veren hendesi hesaplarla teşkil ettiği motifleri, abidevi celi Kufi yazıları, celi sülüsleri, çinileri, Selçuklu sanat heyecanının madde planında akisleri" olduğunu belirtmektedir (Serin, 2010: 85).

Kufi yazının mimari eserlerde kullanımı Anadolu Selçuklularına kadar devam etmiş, ilk dönem Osmanlı mimarisi ile Fatih devrine kadar da zaman zaman süs unsuru olarak kullanılmış, Fatih devrinden sonra Kufi yazı bu alanda yerini tamamen celi sülüse bırakmıştır (Berk, 2013:17-18)" şeklinde ifade etmektedir.

Resim 9:
Alaeddin Cami Mihrap Duvarı Kufi Yazı Çiniler, Konya, 1235



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 10:
Sırçalı Medrese, Eyvan Sülüs Yazı,
Konya, 1242



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 11:
Divriği Ulu Cami, Kuzey Padişah
Kapısı, Sivas, 1228



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 12:
Karatay Medresesi Kubbe Eteğinde Bulunan Kufi Yazı, Konya, 1251



Fotoğraf: Önder DÜZ

1.3.1.1. Kufi Yazı Çeşitleri

Kufi yazı kaynaklarda çok farklı şekillerde tasnif edilmiştir. M. Bedreddin Yazır, kufi yazıyı 1. Yazma Kufi (kalın-ince kufi), 2. Yapma Kufi (mimari, çizim, süsleme) olarak ikiye ayırmaktadır (Yazır, 1972: 80-84).

M. Serin kufi yazıyı, 1.Basit Kufi, 2.Kıvrık Dallı Kufi, 3.Zemini Nebati Motifli Tezyini Kufi, 4.Örgülü Kufi, 5. Satrancı Kufi olarak beş bölümde incelemiştir (Serin, 2010: 77).

Al-Faruqi, Isma'il R., -Lois Lamia, İslam Kültür Atlası adlı çalışmalarında kufi yazı türü 1. İptidai Kufi, 2.Doğu Kufisi, 3.Tezyini Kufi (a-Kıvrımlı Kufi, b-Örgülü Kufi), 4. Mağribi Kufi olarak dört ana başlıkta toplamışlardır (El-Faruki, 1999, İslam Kültür Atlası: 2).

Hız. Ömer zamanına kadar, Mensub denilen ıslah edilmiş yazı ile Mushaf yazılırken, Kufe şehrindeki hattatlar Mushafları kopya ederken farklı bir üslup ile yazmaya başladılar. Bu Mushaflar farklı coğrafyalara dağıtılınca Kufe yazısı (kufi) diye anıldı (Yazır, 1972: 78).

Kufi yazının özelliklerini M. Bedreddin Yazır, şöyle tarif eder;

..."Hurufu hem musattah ve hem müdevverdir. Yani bu yazıda Ma'kılı'den farklı olarak düzlük ve yuvarlaklık muayyen nispetler altında karıştırılmış ve kalemin tabiatı ona göre ayarlanarak, yazışta harekete hakim kılınmıştır. Bundan dolayı gözlü ve başlı harflerin hareketi Ma'kılı'de dört iken, bunda üçe indirilmiş olduğundan Kufi'nin her çeşidinde başlı ve gözlü harfler üçgenimsi (müselles) ve yuvarlağımsı (tedviri) durum alırlar. Her harf en az üç hareketle vücuda gelir...."(Yazır, 1972: 79) Bu durumda Kufi yazının daha sonraki dönemlerde oluşan Aklam-ı sitte'nin kaynağı olarak özgün bir tarz olduğunu vurgulamalıyız. Konuyla ilgili Hat ve Hattatan adlı eserdeki şecere de bu anlamda önemlidir...(Yazır, 1972: 80) demektedir.

Kufi kuşak yazıları, Keykavus zamanında 1251'de yılında Celaleddin Karatay tarafından yaptırılan Karatay Medresesi'nde görülür. Yapıda dört halifenin isimleri sade Kufi ile yazılmıştır. Bunun yanında yaprak ve çiçeklerle süslenmiş ve harflerinin köşeleri hareketlendirilmiş bir şekilde bezenen tezyini Kufinin en güzel örneği, II. Kılıçaslan zamanında 1180'de Sivas, Divriği'de inşa edilen Kale Cami'nin iki satırlık kitabesinde yer alır. 1265'te II. Keykavus'un veziri Sahib Ata tarafından yaptırılan Konya'daki İnce Minareli Medrese'de çini üzerine yazılmış olan "Besmele" ibaresi örgülü Kufi türüne güzel bir örnektir (Yazır, 1972: 80).

Araştırmacılar tarafından kufi yazının birden çok çeşitlenmesini yapılmaktadır. Araştırmada Muhittin Serin'in yazı çeşitlerini ayırdığı biçimde maddeler halinde anlatımı yapılmıştır. Mimaride kufi yazıyı süsleme ögesi olarak ele aldığımızda köşeli kufi, düğümlü kufi ve örgülü kufi olarak karşımızı çıkmaktadır (Bakırer, 1982: 2).

1.3.1.1.1. Basit Kufi

İşlam'ın ilk yıllarında doğu ve batıdan yayılan en önemli yazı çeşidi kufidir. Bu yazı tarzının en güzel örnekleri Kubbetü's Sahra ve Tolonoğlu Camii kitabesinde bulunmaktadır (Yazır, 1972: 80). Bu çeşit kufide bezeme unsuru nadir olarak durak şeklindedir.

Resim 13:
IX. Yüzyıl Bursa İnebey Medresesi Parşömen Üzerine Kufi Yazı Hattı



1.3.1.1.2. Kıvrık Dallı Kufi “Yapraklı Kufi”

El ve kalemle yazma işleminin olmadığı taşa, mermere kakma yöntemi ile işlenen yazı türüdür. Bu yazı çeşidinde ilk planda okunabilirlik amacı güdülmeyeceği için çizme ve resmetme söz konusudur. Mimari tezyinata kullanılan yazılar genellikle bu tarzdadır ve bunlarda tezyini unsurlar öne çıkmaktadır. Harflerin bünyeleri kalınlaştıkça boş alanları doldurmak için harflerden farklı bazı şekiller ve motifler yazıya eklenmiştir. Bu yazı türünde harflerin genellikle baş ve son kısımlarının bazen de gövdelerinin çeşitli yaprak motifleriyle son bulduğu görülür. Kimi zamanda yazı karakterindeki harflerin herhangi bir yerinden çiçek motiflerinin çıkartılması ile elde edilen yazı çeşididir (Serin, 1999: 80).

Çizim 5:
Çiçekli, Yapraklı Kufi ve Tezyini Kufi.



Resim 14:
Yeşil Cami Kitabesi, Bursa, 1424



Kaynak: https://camiler.fandom.com/tr/wiki/Ye%C5%9Fil_camii,_Bursa

1.3.1.1.3. Zemini Nebati Motifli Tezyini Kufi

Zemini koyu veya açık renkle yapılmış bitki veya rumi motifleriyle bezenmiş kufi yazı türüdür. Karatay Medresesinde görülen bu çeşit kufinin güzel örneklerinden biri de İran, Gazne'de Kahire Sultan Hasan Medresesi'nde bulunmaktadır.

Resim 15:
Kahire Sultan Hasan Medresesi Yazı Detayı, İran, 1359



Kaynak: <https://archnet.org/sites/1549>

Resim 16:
Kahire Sultan Hasan Medresesi, İran, 1359



Kaynak: <https://archnet.org/sites/1549>

1.3.1.1.4. Örgülü Kufi

Bazı harflerinin örülmesinden dolayı bu ismi almıştır. Bu çeşit kufinin en erken örnekleri h. V. Asra kadar uzanmaktadır. En eski örneği İran Radekan Kalesi'nde (h. 411) Tunus Kayrevan Camii mescidinde (h. 431), en bilinen ve meşhur örnek ise İran Pir Alemdar kabrinde (Berk, 2013: 62). Kufinin bu çeşidinde uzun saplı harfler yukarıda birbiriyle örülmek suretiyle yazının üzerinde değişik türde örgü motifleri meydana gelmektedir. Söz konusu bu örgüler mahiyetlerine göre bazen bitkisel bazen de geometrik bir görünüm sunmaktadır (Serin, 2010: 80).

Resim 17:
Pir Alemdar Kabri, Düğümlü Kufi Yazı, İran, 1027



Kaynak: <http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/pir-i-alemdar-turbesi>

Resim 18:
Karatay Medresesi Kubbe Üst Kuşak Örgülü Kufi Yazı, Konya, 1251



Fotoğraf: Önder DÜZ

1.3.1.1.5. Satrancî (Geometrik) Kufi

Yazılışı itibariyle diğer kufi çeşitlerinden dik ve keskin çizgileriyle ayrılır. Kufi yazının mimariye uygulamak için en uygun halidir. Harflerin hepsi düz, köşeli ve geometriktir. Tüm harfler ve uzantıları kareye tamamlanır. Kufi yazılar aynı yazının tekrarı ile kompozisyon düzenlemesi yapılabildiği gibi tek bir yazının bulunduğu alanda yatay, dikey ya da aynalı hat gibi düzenlemeler şeklinde de görülebilir. Kare yüzeylerde merkezden dışarı doğru birbirine simetrik ve tek bir satır olarak da yazılabilir. Bu yazı türünün belki de daha kısıtlı kullanılan bir çeşitlemesi ise sözcüklerin dairesel bir form içerisine yerleştirilmesidir. Örneğin İstanbul, Süleymaniye Camii dairesel form dış çerçeveyi oluştururken, bunun içindeki sözcük ya da cümle altı kollu yıldız (Mühr-ü Süleyman), ya da sekiz kollu yıldız şeklinde düzenlenmiştir. Köşeli Kufi’de sözcükler uygulandıkları geometrik çerçeve ile bağımlı ve bu çerçeve içinde uyum içindedirler. Çerçevenin dış hatlarını izlemek üzere de yön değiştirirler. Bu yazı türü mimaride hem bir ifadeyi aktarmak için hem de sanatsal bir unsur olarak kullanılmıştır. Renkli, sırlı ve sırsız tuğlaların düzenlemesi ile çok güzel istifler görülmektedir. Bu yazı tarzını en eski örneği Gazne’de Mes’ud Burcu’nda alçı üzerinde, Musul Ulu Cami ve Mardin Ulu Cami minare kaidesinde görülür (Serin, 2010: 80).

Resim 19:
Eyyubiler Dönemi Sultan Süleyman
Cami Çeşmesi Kitabesi, Hasankeyf



Fotoğraf: <https://www.google.com.tr/gorseller>

Resim 20:
Firuzbey Cami, Giriş Kapısı Üzerinde
Bulunan Kufi Yazı, Muğla, 1394



Kaynak: <https://www.google.com.tr/gorseller>

1.3.1.2. Kuşak Yazılarının Gelişimi

Boyu enine göre daha uzun şerit, bir şeyi çepeçevre sarmalayan anlamına gelen “kuşak” kelimesi birçok alanda kullanılmıştır. Bu alanlardan biri de hat sanatıdır. Hat sanatında yer alan “kuşak yazısı” mimaride uzun yazı şeritleri anlamına da gelir (Günüç, 2006: 193-207).

Kur'an-ı Kerim'den Kalem suresi, kuşak yazısının sanat haline gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu ayette kaleme ve onura “satıra dizdiklerine” yemin edilmektedir. Ayrıca Kabe'de kullanılan örtü, kuşak yazısının gelişimi ile doğrudan bağlantılıdır. Kabe örtüsünün üst alanında yazının yer aldığı alana Arapça'da eskiden zamandan beri “hizam” kelimesinin kullanılmakta oluşu ve bu kelimenin Türkçe anlamının da “kuşak” olması, kuşak yazılarıyla Kabe örtüsü arasındaki bağı kuvvetlendirmektedir. Bir yazının kuşak yazısı olabilmesi için gerekli özelliklerin tamamını, eksiksiz olarak Kabe örtüsündeki düzenleme kurallarında görmek mümkündür (Ünal, 2001: 14-21).

Hattatlar ve hat uzmanlarına göre bir kuşak yazısının mümkün merteye kesintiye uğramaksızın boylu boyunca ve birbiriyle bir bütün metin oluşturacak şekilde olması gerekmektedir. Bu yazıları diğer yazılardan ayırt etmek içinse bazı ana hatlara sahip olması ayrıca yazının uzunluğunun anlam bütünlüğü bozmayacak şekilde bir uzunluğa sahip olması gerekir. Mecbur kalmadıkça yazının kesintisiz devam etmesi, başladığı noktada bitmesi ve kelimelerin kavuşması düzgün olmalıdır. Yazı görünüm ve şekil itibari ile teknik, malzeme, kalem kalınlığı, renk bakımından bütünlüğü bozulmamalıdır. Yazının birbiriyle anlam bakımında ilişkili olması gerekmektedir. Yazı uzunca bir kuşak izlenimi verebilecek bütünlükte, süreklilik ve algılama da iz bırakacak şekilde oluşturulmalıdır (Günüç, 2006: 193-207).

Kubbe kasnağındaki ve eteğindeki yazılar kuşak yazı tarzının ana hatlarını en iyi temsil eden yazılardır. Kavuşma ve kesintisiz olma özelliği mekanın mimari yapısında dolayı bazen bozulur. Mahfilde namaz kılındığı için üst kat mahfil korkuluklarının altından kuşak yazısı geçirilmemektedir. Dolayısı ile çoğu camide kuşak yazısının caminin en fazla üç duvarında yer almasına neden olmaktadır. Ancak bu durum kuşak yazısının öz yapısını bozmamaktadır (Günüç, 2006: 193-207).

Bu tür yazıların mimaride kullanımı cami hariminin duvarında, kubbe eteklerinde, son cemaat yerinde, hünkar mahfilinde, çeşme duvarlarında yer aldığı için bu yazıların tümü “kuşak yazıları” olarak adlandırılmıştır. Pano gibi görünen kapı üstü yazılar, pencere

alınlıkları, yarım daire veya dikdörtgen alanlara yazılmış yazılar, mihrap üstü yazılar, minber kapısındaki yazılar, yapı inşa ve tamir kitabeleri kuşak yazılarına dahil edilmez. Kubbe göbeğindeki yazılar da bir merkez etrafında yer alan yazılar olduğu için “kubbe yazıları” olarak adlandırılır, kuşak yazıları grubuna girmez (Özsayiner, 2002: 121-123). Kubbe kasnağında en eski kufi yazı kuşağı bulunan ilk yapı Kubbe'tüs Sahra'dır (Çam, 1999: 197). Caminin dış kısmında sekizgen yüzeylerin üstündeki çini tezyinat içinde bulunan celi sülüs yazılar ise daha sonraki dönemlere aittir. Yapının orta sekizgenin dış frizinde mozaik kufi hatla yazılmış yaz kuşağında Besmele, Kelime-i Tevhid ve bazı ayetler yer alır (Bozkurt, 2001: 304-308).

Konya Karatay Medresesi'nin kubbe eteğindeki zemini bezemeli düğümlü kufi kuşak yazısı Anadolu Selçuklu Mimarisi içinde kullanılan en zengin örneklerden biridir. Bu kuşak yazısı mozaik çini tekniği ile uygulanmıştır. Yazı içindeki geçme ve düğüm motifleri ise kuşak yazısını zenginleştirmektedir (Günüç, 1991: 27). Geleneğin devamı Osmanlı döneminde yapılan birkaç camide de görülür. Bunlar; Gebze Çoban Mustafa Paşa (1524), İstanbul Kızıltoprak Zühdü Paşa (1883) ve Yıldız Hamidiye (1885) camileridir (Özkafa, 2008: 336).

Bursa Yeşil Cami, celi sülüs kuşak yazılarının Osmanlı'daki en erken dönem örneklerindedir. Edirne Selimiye Camii hariminde ve hünkar mahfilinde bulunan çini üzerindeki kuşak yazıları Ahmed Karahisari'nin talebesi olan Hasan Çelebi tarafından yazılmıştır. Bu yazılar Osmanlı'nın klasik dönemdeki hat sanatının seviyesini göstermesi bakımından önemlidir (Özsayiner, 1988: 9).

1.3.2. Anadolu Selçuklu Mimari Bezemesinde Görülen Motifler

1.3.2.1. Bitkisel Motifler

Anadolu Selçuklu mimarisinde bitkisel süsleme olarak, hatai grubu çiçek motiflerinin yanında meyveler, hayat ağaçları desenlerinde yer alır (Şimşir, 1990).

Selçuklu devri bitkisel kompozisyonlarda kullanılan motiflerin Orta Asya özellikleri taşıdığı görülür. Kıvrım dal desenleri, M.Ö X. yüzyıldan M.S X yüzyıla kadar devam eden hayvan üslubuna bağlanmaktadır. Bu üslûpta hayvan motifleri serbest bir sanat görüşü ile hayvanın karakterini yansıtacak şekilde “S” kıvrımlı olarak çizilmiştir. Bu durum kompozisyonlarda doğa örneği fikrinin bir süzgeçten geçirilerek değiştirildiğini gösterir (Kerametli, 1973: 11-20).

Türk çini sanatında bitkisel örnekler, geometrik tasarımları çerçeveleyen bordürler, XIII. yy’ın ikinci yarısından sonra daha zengin örnekli kompozisyonlar halinde uygulanmıştır. Saraylarda kullanılan farklı teknikteki çinilerin tezyinatında genellikle figürlerin etrafında veya köşe dolgularında geometrik süslemeler ve bunların içinde nar veya haşhaşa çok benzeyen natüralist motifler olduğu gibi genellikle sanat tarihçilerce palmet, lotus adı verilen bitkisel desenlerde kullanılmıştır. Bu motifler bazen tek tek kıvrık bir dal üzerinde birleşmiş olarak veya bunları iki taraftan çevreleyen çifte rumilerle birleşmiş olarak tertip edilmişlerdir (Münevver, 1994).

Şemselerde kullanılan bitkisel motiflerle oluşturulan desenlerde rumi, hatai, bulut, şükufe motifleri kullanılmıştır. Şemse Arapça’da güneş anlamına gelen "Şems" kelimesinden gelmektedir. Sembolik olarak güneş şeklinde yapılan süsleme motifi demektir (Özcan, 1990). Sanatkârın çizim tarzına göre dairesel veya oval formda tasarlanır.

Mimari’de “Rozet” olarak nitelenen dairesel şekilli motifler, Geleneksel Türk Sanatlarının her kolunda farklı isimler alan ve çok da sevilerek kullanılan motiflerdir. Beyşehir Kubadabad Sarayının çinilerinde tasvir edilen figürlerde çeşitli saray ileri gelenlerinin desenli elbiseleri, Anadolu Selçuklu dönemi kumaş desenleri konusunda fikir elde etmemize yardımcı olur. Büyük rozetler, damga gibi benekler, iri çiçekler bu elbiselerin dokusu olarak kullanılmıştır (Öney, 1988).

Kuşak yazılarda kullanılan bitkisel motifler hat sanatında çeşitli yazı türleri arasında görülen nakışlı yazılarda genellikle bitkisel motifler ve rumi motifler harflerin aslını bozmayacak şekilde ya harf ucuna eklenir ya da harf aralarına serpiştirilir veya zencerek düğümleri halinde birbirlerine bağlantılı olarak yazılır. Yazı zeminine en çok işlenen

çiçek, yaprak ve meyve motifleridir. Ayrıca balık, kuş, insan figürleri, dört ayaklı hayvan, manzara, kalyonlara veya geometrik formlara da rastlanır.

Anadolu Selçuklu mimarisinde kufi ve sülüs yazı türü daha çok tercih edilmiştir. Yazı mimari yüzeylere ayrı bir ahenk ve anlam kazandırmıştır. Nakışlı küfi yazıda gelişme gösteren geometrik düzenlemeler, olup kalın bir kenar bordürü içinde tekrarlayan düzenli stilize bitkisel kökenli geometrik şekillerle bezenmiştir. İç dolguda bitkisel motifler yıldız çokgen veya rozet şeklinde stilize edilmiştir (Öney, 1988).

Türk tezyini sanatının başlıca motiflerinden biri olan hatai Orta Asya'dan gelen sanatın etkisi altında gelişen, çoğunlukla çiçek ve goncaların ele alındığı bir bezeme tarzıdır. Desenlerde aşırı derecede stilize edilerek asılları belli olmayacak şekilde kullanılmış ve zamanla daha fazla üsluplaşmaya yol açmıştır (Güney, 2007: 2).

Nar ve haşhaş motifinin Anadolu öncesi ve antik döneme ait zengin bir geçmişi vardır. Kuran-ı Kerim'de adı cennet meyvesi olarak geçen nar motifinin, bilinen örnekleriyle Selçuklu döneminden günümüze değin Türk sanatında izlerini görmek mümkündür. Türk süsleme sanatlarında sevilerek kullanılan bu motif, şekil olarak dünyayı, içindeki taneler insanları, aralarındaki zarlar dünya üzerindeki insan gruplarının din, ırk ayrımına rağmen bir bütün oluşturduklarını simgelemiştir (Karpuz, 2001: 263-266).

Cennet meyvesi olan nar, fazlasıyla çekirdeğe sahip olması ile üreme sembolü olarak düşünülmüş çoğunlukla da bolluğu bereketi simgelemiştir (Büyükçanga, 2006). Nitekim Selçuklu dönemine ait Kubadabad çinilerinde kuşların etrafında cennet ve ebedî hayat sembolü olan nar dalları yer almaktadır.

Resim 21:
İnsan Figürü ile Haşhaş Motifi,
Kubadabad Sarayı Çinileri



Kaynak: <https://www.google.com.tr/gorseller>

Resim 22:
Nar Tutan İnsan Figürü, Kubadabad
Sarayı Çinileri



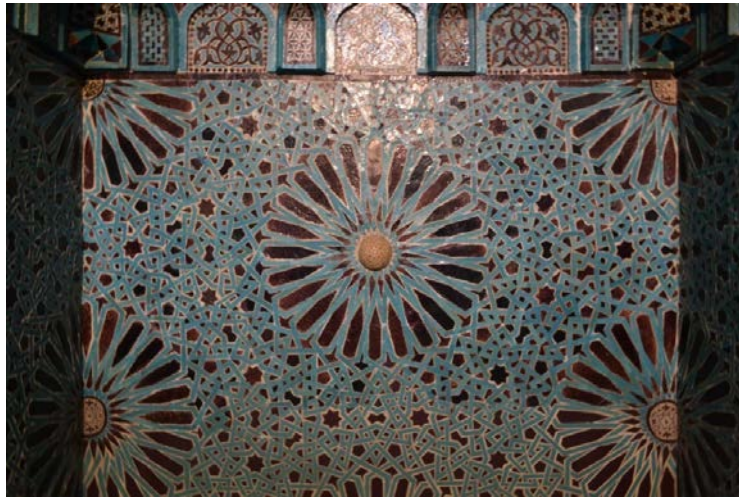
Fotoğraf: Önder DÜZ

1.3.2.2. Geometrik Motifler

Anadolu Selçuklu sanatında geometrik bezeme vazgeçilemez bir süsleme tarzı olarak karşımıza çıkar. Gerek dış cephe taş yüzeylerde, gerekse iç malzeme olarak tercih edilen mozaik çinide geometrik motifler, sanatçıların yaygın şekilde kullandığı motiflerdendir. İslamiyet'in kabulünden sonra canlı figürlere getirilen sınırlamalar, sanatçıların motif ve figürde farklı bir şekilde uzmanlaşmasına, belli bezeme gruplarına ağırlık vermesine, çeşitlilik aramasına ve ayrıntılara önem vermesine neden olmuştur. Geometrik desenler, yapboz gibi değiştirilerek ve birimler üzerinde oynayarak değişiklik yapmaya en uygun bezeme grubunu oluştururlar. Birbirine benzeyen, hatta ilk bakıldığında birbirinin eşi olduğu düşünülen desenlerin aralarındaki farklılıkları, ancak çok dikkatle bakıldığında fark edilir. Bu küçük farklılıkları ortaya koymak, sanatçıların ustalıklarını da yansıtmaktadır. Bu doğrultuda bir medrese yapısı olan Karatay Medresesinde figür kullanılmadığı için geometrik kompozisyonların en zengin örnekleri kullanılmıştır.

Geometrik desenlere sembolik anlamlar yükleyen bazı araştırmacılar vardır. Bu tip sembollere anlam yükleme kültürlerin birbiri ile karşılaşması sonucu benzerlikler taşıyabilmektedir. Geometrik süslemenin İslam kültürüne yayılmış olması bütün sanat alanlarında ve yapılarda, birçok teknikle birlikte farklı malzeme üzerinde uygulanmasına yol açmıştır. Çinilerde, yapıların anıtsal taç kapılarında, halılarda, ağaç işçiliğinde tuğlaların dizilişinden yazma kitapların süslemelerine kadar her yerde geometrik süslemeye yer verilmiştir (Demiriz, 2000: 7).

Resim 23:
Eşrefoğlu Cami Mihrap Geometrik Mozaik Çini, Beyşehir, 1296



Fotoğraf: Önder DÜZ

Anadolu Selçuklu Sanatında geometrik desen çok defa yardımcı başka elemanlarla birleştirilmeden bütün yüzeyi kaplar durumda uygulanmıştır. Geometrik motifin ön planda olduğu; kompozisyonların aralarının rumili kıvrımlar veya bitkisel gibi farklı kökenli motiflerle doldurulduğu da görülür. Bazı kompozisyonlarda ise geometrik desenin, bitkisel motifler için dolgu malzemesi olarak kullanıldığı dikkati çeker.

İç içe çizgi, daire, kare, dikdörtgen, üçgen ve poligonlardan meydana gelen geometrik süsleme, şöyle yorumlanır: Ortasındaki nokta, "İnsan"ı temsil eder. Ondan hareketle her tarafa yayılan çizgi ve bunların meydana getirdiği şekiller ise sonsuzluğu anlatır.

Bununla sanatkar insanın bu sonsuz galakside bir bakıma, küçük bir noktadan ibaret olduğuna; gerçek varlık, güç ve kuvvetin ise sadece Allah'a ait olduğuna işaretle, insana aczini, kulluğunu, mütevazı olmasını hatırlatır. Aynı düşünce ile sonsuzluk kavramını Karatay Medresesinin kubbesinde yer alan geometrik geçmelerde de görmek mümkündür.

Geçme adı verdiğimiz, hasır örgüsü gibi bir alttan bir üstten birbirini kat eden şeritler, dünyanın en eski tezyini motiflerindedir (Arseven, 1983: 627). Türk sanatı dışında Hititlerde, eski şarkta Germen kavimlerinin Kelt sanatında, Bizans sanatında geometrik üslupta desenlere de rastlanmaktadır. Kültür ve sanat etkileşimleri sonucu geçme motiflerini Anadolu Selçuklu örneklerinde daha da zenginleştiğini görmekteyiz. Geometrik desenler geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Geçme desenin prensipleri, 1. Devamlılık, kesilmeden akış, 2. Şeritlerin daimi olarak birbirinin alt ve üstünden geçmesidir.

Konya-Karatay Medresesinde kubbeyi çevreleyen yazı kuşağında yer alan düğüm motifleri Şam kaynaklıdır. Şam'da Nureddin Zengi'nin 1154'de yaptırdığı Maristan'da görülen mermer mozaik kakmalar, Memlûk eserlerinde de görülür. Özellikle 1285 tarihli Sultan Kalavun Maristan'ında iki renk mermer kakmalar, selsebil havuzlarında, türbenin duvar ve payelerinde, cami ile türbe mihrabında kullanılarak, Mısır'a girmiş ve bu Memlûk süslemesinde gelenek haline gelmiştir (Aslanapa, 1993: 111). Anadolu Selçuklu sanatındaki yansımalarına ise genellikle Konya yapılarında rastlanmaktadır.

Resim 24:
Karatay Medresesi Kubbesi Geometrik Geçmeler, Konya, 1251



Fotoğraf: Önder DÜZ

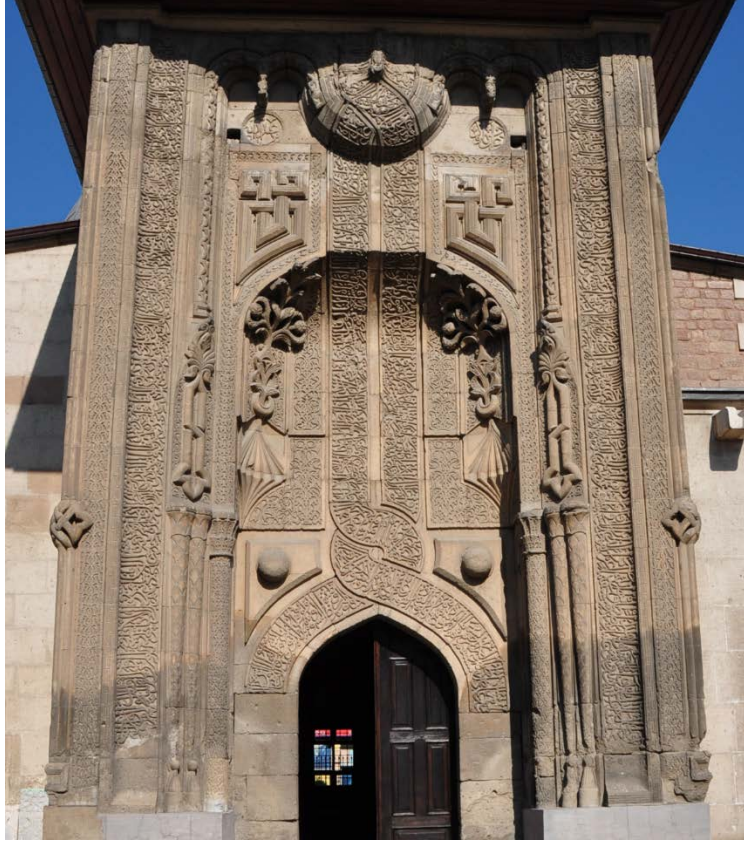
1258'deki Anadolu Selçuklu Konya eserlerinden, İnce Minareli Medrese (Resim 26) ve Sahip Ata Camii'nde (Resim 25), aynı düğümün (geçmenin) benzeri yuvarlak profilli ve yüksek kabartma olarak işlendiği dikkati çekmektedir.

Resim 25:
Sahibata Cami, Konya, 1285



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 26:
İnce Minareli Medrese, Konya, 1264



Fotoğraf: Önder DÜZ

1271 tarihli Sivas Gök Medresenin sağ yan cephesindeki çeşmenin kemer köşesinde yer alan geçme 1258 tarihli Konya yapılarındaki geçmelere benzemektedir (Resim 27). Örgülü kufi özellikli geçmelerde, genelde harf karakterindeki dik hatların tepeleri ve araları örülür. Buna örnek olarak Çifte Minareli Medresede yan cephelerdeki bordürlerde zengin geçme örnekleri gösterilebilir (Resim 29). Ayrıca mihrabın dışındaki bordür de geçme motifine örnektir Buruciye Medresesinin ana eyvanın etrafını dolanan celi sülüs yazı bordürünün yanında ince bir geçme bordürü yer almaktadır (Resim 28). Bu geçmeler aynı şekliyle Selçuklular dönemin müzehhep yazmalarda da kullanılmıştır.

Resim 27:
Gök Medrese, Sivas, 1271



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 28:
Buruciye Medresesi, Sivas, 1271



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 29:
Çifte Minareli Medrese, Sivas, 1271



Resim 30:
Buruciye Medresesi, Sivas, 1271

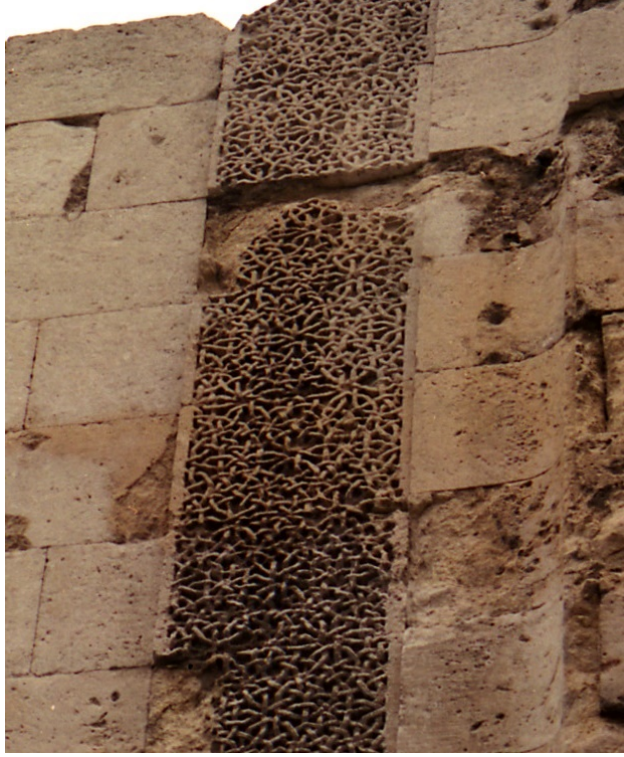


Fotoğraf: Önder DÜZ

Kapalı Geometrik Sistemler

Bütün İslam sanatı çevrelerinin geometrik tezyinatını sonsuz karakterli ulama örnekler meydana getirir. Kapalı şekillerden kurulu bir örnek dahi sıralamadan bir kesittir (Demiriz, 2000: 15). Kendilerine ayrılan sahaları sınır kabul etmezler. Kapalı çokgenler birbirine girerek, devamlı kesişerek yeni yeni şekillerin doğmasına sebep olurlar. İster ayrıntılı karışık örnekler olsun, isterse küçük dörtgenlerin halkalanması gibi basit örnekler olsun esas olan, kapalı şekillerin desen içinde oluşan merkezler etrafında gruplaşmasıdır (Ögel, 1987: 87). İzzettin Keykavus Darüşşifası'nın ana eyvanının iki yanındaki geometrik uygulama ile Buruciye Medresesi'nin mihrabiyelemin kemer köşeliklerindeki altıgenlerin birbirine geçmesinden meydana gelen bezemeler buna örnek teşkil eder.

Resim 31:
İzzettin Keykavus Şifahanesi, Sivas, 1218



Fotoğraf: Önder DÜZ

Sürekli Olan Geometrik Kompozisyonlar

Kırık hatların birbirini belirli noktalarda kesip şekiller meydana getirerek uzayıp gitmesi ulama geometrik kompozisyonları oluştururlar. Bunlar mimaride daha çok bordür düzeni olarak kullanılmıştır (Ögel, 1987: 87).

İzzettin Keykavus Darüşşifasının taç kapısının yanlarındaki ana bordürde görülen ulama karakterli kırık hatlarla oluşturulan yıldızlar buna örnektir. Bu geometrik bezeme sekiz kollu yıldızlardan oluşmaktadır. Bu tarz bezeme yıldız kollarının sayısına göre isim alır. Sekiz kollu, dokuz kollu yıldız gibi. Muntazam aralıklarla göze çarpan ve kapalı şekiller hissini veren bu yıldızlar aslında tekrar tekrar merkezler etrafında girişerek, genişerek birçok sayıda kollar halinde toplanan sonsuz kırık hatlar meydana getirir. Kırık hatlar arasında yıldızlar, altıgenler gibi şekiller oluşur. Özellikle mimari yapılarda yer alan ahşap unsurlarda bu yıldız tarzı bezemeler oldukça sık uygulanmıştır. Ahşap sanatında uygulanan bu desenler taş bezemede yer aldığı durumun tam tersi olarak şekiller kabarık dolgu şeklinde, hatlar ise oyuntu şeklinde yapılmıştır (Ögel, 1987: 112).

1.3.2.3. Sembolik Motifler

Orta Asya bozkırlarında yaşayan Türklerin hayvanlara verdiği önem göz önüne alındığında, bunların zengin çeşitliliğini kültürüne yansıtmış ve bıraktıkları eserlerde hayvan figürleri ön plana çıkmıştır. Kuvvet, kahramanlık, bereket, bağlılık ve mertlik gibi anlamlar birer sembol, imgeye dönüşmüş eserlere ve sanatkarlara ilham kaynağı olmuştur (Esin, 2004).

Bunlar Harpi “yüzü ve vücudu kadına, kanatları ile ayakları kuşa benzer efsanevi yaratık”, Sfenks, grifon “kanatlı, aslan vücutlu, kuş başlı efsanevi yaratık”, ejder, anka gibi hayali (mitolojik) varlıklardır (Şahin, 1983). Ayrıca boğa, kaplan, kurt, panter, aslan, sığır, geyik, tavşan, at, kartal, leylek, tavus, ördek, kuğu, horoz, gibi hayvanların önceleri olduğu gibi ana hatlarıyla, ilerleyen süreçte de üsluplaşarak kullanılmak suretiyle Selçuklu Türklerinin Anadolu'da meydana getirdikleri bir süsleme tarzıdır (Özcan: 1990: 45).

Sanatkar tarafından stilize olarak işlenen hayvan figürünü güçlü göstermek düşüncesiyle kanat eklenmiş ve bu kanatlar rumi motifine benzer şekillerle süslenmiştir. IX. ve X. yüzyıllarda Uygur Türklerine ait, Bezeklik freskinde görülen rumi kanatlı ejderha tasviri, elde bulunan en eski belgedir (Biol ve Derman, 2018: 179).

Av, dans, çalgı sahneleri, hükümdar tasvirleri, aşk ve kahramanlık konuları gezegen ve burç tasvirleri, sembolik, olağanüstü kuvvetleri olduğu kabul edilen siren, sfenks, ejder, çift başlı kartal, gibi yaratıklar, aslan, tavus, kartal gibi sembolik hayvanlarda İslam dünyasının el sanatlarında süsleme unsuru olur.

Bu figürlerden Anadolu Selçuklu döneminde yaygın olanı tek başlı ve çift başlı kartal figürüdür. Çift ya da simetrik olarak yerleştirilmesi, bazen de gövdeleri birbirine bakar şekilde ya da sırt sırta olan tasvirlerine de rastlanır. Orta Asya Türklerinde kartal koruyucu ruh olarak kabul edilir. Savaşçıların silahlarında yer alır ve koruduğuna inanılırdı. Kartallı tuğ, asa kudret ve asalet sembolü olarak Orta Asya'da çok yaygındı. Yakut Türkleri göğün üstünde kapı bekçileri olarak bir çift başlı kartal olduğu inancı vardı. Kartal aynı zaman da kudret, kuvvet sembolüdür, göklerin hakimi ve ikili kuvveti temsil eder. Selçuklu döneminde hükümdarlar bir yere hakim olunca, tepesinde kartal bulunan çadırlarını kurarlardı. Bu figürler dini, kale, saray, sivil mimari ve mezar taşlarında da yer alır.

Çift başlı kartallarda stil olarak, başta sivri kulaklar, kıvrık gaga, gaga altında sarkıntı, iri kanat, kuyruk ve pençeler görülür. Gövdeler şişmandır. Kuyrukları yelpaze, palmet veya balık kuyruğu gibi ikiye ayrılan şekillerde canlandırılır. Hayat ağacı kabartmalarında da tek veya çift başlı kartal ana figür olarak görülür (Çaycı, 2002: 278).

Resim 32:
Çift Başlı Kartal, İnce Minare Müzesi, Konya



Fotoğraf: Önder DÜZ

Sfenks figürü Anadolu'da yaşayan halkın resim sanatı gelenekleri ile günümüze kadar ulaşmıştır (Diyarbakirli, 1968: 367-369). Gövdesi aslan, başı insandır. Üstelik kanatları da vardır. Hareket halindedir. Bu figürler daha çok güneşin, hükümdarlığın, edebi ışığın ölüm sonrası hayatın, hayat ağacının koruyucusu ve cennetin sembolü olarak kullanılırlar (Erginsoy, 1978: 129).

Resim 33:
Sfenks Figürü, Selçuklu Kalesi'ne Ait Taş İşçiliği



Fotoğraf: Önder DÜZ

Anadolu Selçuklu eserlerinde hayat ağacı tasvirlerinde, dallarında kuşlar ve elinde nar tutan figürlerin etrafında yer alır. Zemini bitkisel desenler üzerinde işlenen kartallar, hayat ağacını temsil ettiği düşünülmektedir. Bu örneklerde kartalların kanat ve kuyruk uçlarında, bazen de ayrı olarak çift ejder başı yer alır. Böylelikle hayat ağacı, çift başlı kartal ve bekçi yaratıklar olarak ejder çiftli kompozisyonu tamamlamış olur. Anadolu Selçuklu ve Şaman inancına göre hayat ağacı tılsımlı hayvanlar tarafından korunurdu (Arslan, 2014: 59-71).

Resim 34:
Gök Medrese, Hayat Ağacı Motifi, Sivas, 1271



Fotoğraf: Önder DÜZ

Hayat ağacı sembolizmde cennete yükselen, göğe erişmeyi ifade etmektedir. Evrenin gerçek temsilcisi olan hayat ağacı gelişimi, değişimi ve yaşayan evreni sembolize etmektedir. Hayat ağacı, toprağın derinine inen kökleriyle yeraltını, alt dallarını ve gövdesi ile yeryüzünün ışığa yükselen üst dallarıyla cenneti birleştirir. Yeryüzü ve cennet arasındaki iletişimi sağlar (Arslan, 2014: 59-71).

Ejder figürü, gezegen sembolü olarak da dikkati çeker. Selçuklu sanatında ejder figürlü kabartmalarda, her iki ucun birer başla son bulması, uzun tutulan gövdelerin genellikle düğümler meydana getirerek uzanması gibi şekil alır. Ejder figürlerinde bazı örnekler de başlardan biri gövdeyi ısıtır, bu tasvirlerde asıl baş, gövdeyi ısırandır. Bu figürlerde çift ayak ve buna bağlı, üst kısımları birer düğümlerle son bulan kanat yer alır. Anadolu Selçuklu da ejderler sivil ve dini mimaride yer alır. Kale, han, darüşşifa gibi yapılarda dikkati çeker.

Resim 35:
Ejder Figürü, İnce Minare Müzesi, Konya



Fotoğraf: Önder DÜZ

Avrasya figür sanatının bölgelere göre değişimi; uzuvların geometrikleşmesi, spiraller ve düğümlerle süsleme, “S” şeklindeki kıvrımların kullanılması, daha çok dekoratif bir özellik kazanmasını sağlamıştır. Çoğu kere figürlerle, hayvan sembolleri birlikte kullanılmış ya da yarısı insan veya (Siren) hayvan olan figürler ortaya konmuştur. Bu efsanevi hayvanların kanatlarındaki ve vücutlarındaki benekler Selçuklu figür anlayışının köklerinin Orta Asya'nın sihir dünyası ile bağlantısını ortaya koymaktadır. İnsan figürlerinin yüzlerinde ve duruşlarında Uygur freskleri ile sıkı benzerlikler sezilmektedir (Yetkin, 1972: 161). Uygur sanatında işlenmiş olarak siren figürü minyatür, kil ve çinilerde tasvir edilmiştir (Arık, 2010: 120).

Hayvan, insan motiflerinin bitkisel desenlerle karıştırılması ile oluşan bitkisel ve figür desenlerini Orta Asya döneminde ayrıca Avrasya göçebe sanatı eserlerinde görülen “Eğri Kesim” tekniği Anadolu Selçuklu figür sanatını içeren örneklerde kullanılmıştır.

Resim 36:
Siren Figürleri, Karatay Müzesi, Konya



Fotoğraf: Önder DÜZ

Ayrıca çeşitli taş eserlerde görülen gezegen ve burç tasvirleri, mimariye bağlı olarak çini plakalar üzerinde de yer almıştır. Taş kabartmalarda tekli ya da ikili figürlerden oluşan sahneler de yer almaktadır. Tekli sahneler bazen bir figür, bazen de sadece bir büst olarak da hazırlanır.

Resim 37:
On İki Hayvanlı Türk Takvimi, Gök Medrese, Sivas, 1271



Fotoğraf: Önder DÜZ

Gezegen ve burç figürleri sembollerde, ana süsleme kuşağının arasına gizlenmiş durumda olabileceği gibi, bazen de mono-blok bir taş ya da mezar bloğunu kaplayan bağımsız bir figür şeklinde de olabilir. İkili anlatımlar çoğunlukla gezegen ve burç nitelikleri meydana gelmektedir. İkili anlatımın bir başka yönü, zıt yönlerde sahip figürlerin mücadelesi biçimindedir. Bunlar, bazen göksel ve yersel hayvanlardan, bazen de tamamen yersel hayvanlardan oluşabiliyordu. Aslan-boğa mücadelesi buna en güzel örnektir. Diğer örnekler boğa-ejder, boğa başı-kartal mücadelesi sahneleri oluşturur.

Resim 38:
**Aslan-Boğa Mücadelesi, Ulu Cami,
Diyarbakır, 1092**



Kaynak: https://archnet.org/media_contents/129160

Resim 39:
**Boğa Figürü, İnce Minare Müzesi,
Konya**



Fotoğraf: Önder DÜZ

1.3.2.4. Rumi Motifi

Rumi motifinin hayvansal ya da bitkisel kökenli olması hakkında farklı tanımlar olduğu için bu bölüm ayrı başlık altında açıklanmaya çalışılmıştır.

'Anadolu veya Anadolu'ya ait' demek olan rumi kelimesi, Doğu Roma İmparatorluğu'nun, Anadolu yarımadasından İran yaylalarına kadar uzanan alana, o devirde Diyar-ı Rum denmesinden kaynaklanmaktadır. XI. ve XIV. yy'lar da bu bölgede hüküm süren Anadolu Selçukluları döneminde tezyinata çok sık kullanılan bu motif Rumi adını almıştır (Arseven, 1993: 1714).

Birbirine bağlı kıvrım dallar üzerindeki bademe benzer şekillerden oluşan ve Türklerin Orta Asya'da da kullandıkları daha sonra Anadolu Selçuklularının stilize ettikleri hayvan figürlerinin formlarının zamanla değiştirilip yeniden yorumlandığı Türk süsleme biçimidir. Rumi motifleri 15.yy'dan sonra aşırı bir stilizasyonla hayvan figürlü görünümlerinden tamamıyla uzaklaşmış; kökeni algılanmayacak kadar stilize edilerek bütün tezyinat dallarında yer almış, değişik bir bezeme özelliği kazanmıştır (Gökçe, 1988: 34).

Sanatçıların İslam Sanatında tasvirten kaçınması hayvan ve insan figürlerini çizmek isteyen bu sanatkarları soyutlamaya götürmüştür. Soyutlamada geometrik şekil ve düzenlemelerde ilerleyen, gelişen soyutlama becerisi ile yaratıcı olmalarını sağlamıştır. Selçuklu dönemi sonrası, rumi motiflerinde üsluplaşma arttıkça kavramsallıktan uzak, hayvan karakterlerinden tamamen sıyrılmış ve böylelikle sadece bezeme ögesi olan bir motif ve çeşitleri ortaya çıkmıştır (Mülayim, 1989: 177).

Kompozisyonda kullanılan her öge karakterine kavuşmuş dengeli, tutarlı ve estetik açıdan, kusursuz bir nitelik kazanmıştır. Rumi motifinin yapısal olarak her yere uyum sağlaması ve kendi içinde de zengin çeşitliliği ile değişik örnekleri ile Anadolu Selçuklu'dan sonra Osmanlı süsleme sanatında da önemini korumuştur.

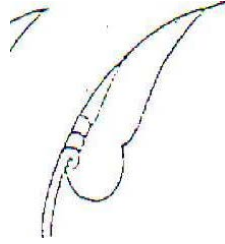
Nitekim araştırma kaynaklarında XI.'yy. Selçuklu Türkleri tarafından kullanılarak süsleme sanatına kazandırılan ruminin kurt, balık, at, tavşan, kuş gibi hayvan figürlerinin kas hareketlerinden stilize edilip çizildiği ifade edilmektedir (Aksu, 1998).

Rumi motifinin kaynağı ve kökenlerinin IX-X yy.'da Uygurlar'a ait fresk üzerinde yer alan su ejderi olduğu görüşü ileri sürülmektedir (Akar ve Keskiner, 1978: 5). XV-XVI yy.'dan sonra rumi desenlerinde ayrıntılar kaybolmuştur. Kökenlerini belli etmeyecek kadar stilize olmuş ve rumi motifi batı etkileri ile değişmiştir (Aksu, 1998: 25). Rumi

motifini kökenleri ile birlikte ele alındığında bir den fazla çeşidi ile karşılaşılır. Genel hatları ile rumi motifini çizilişlerine göre ve desende kullanım şekillerine göre iki gruba ayrılırlar (Biol ve Derman, 2018: 182).

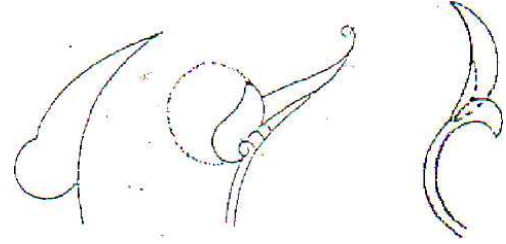
Rumiler çizilişlerine göre; Yalın (Basit) Rumi, Dilimli (Dendanlı) Rumi, Hurde (İç içe) Rumi, Sarılma (Piçide) Rumi, Sencide Rumi, İşlemeli, Serbest Motiflerle Çizilmiş Rumiler. Desende kullanım şekillerine göre rumi motifleri; Ayırma Rumi, Tepelik, Ortabağ olarak ayrılırlar.

**Çizim 6:
Yalın Rumi**



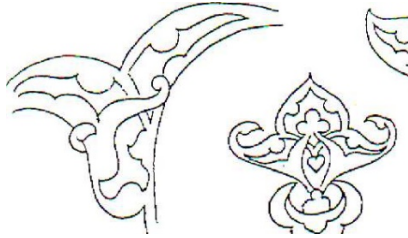
Kaynak: (Keskiner, 2002)

**Çizim 7:
Dilimli Rumi**



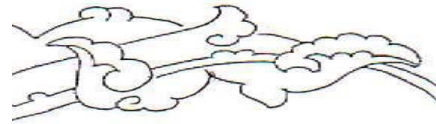
Kaynak: (Keskiner, 2002)

**Çizim 8:
Hurde Rumi**



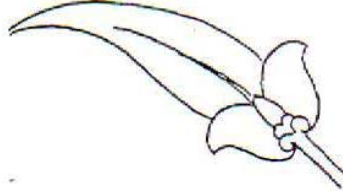
Kaynak: (Keskiner, 2002)

**Çizim 9:
Sarılma "Piçide" Rumi**



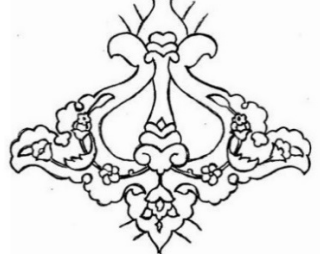
Kaynak: (Keskiner, 2002)

**Çizim 10:
Sencide Rumi**



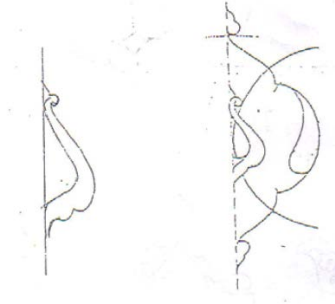
Kaynak: (Keskiner, 2002)

**Çizim 11:
İşlemeli, Serbest Motiflerle Çizilmiş
Rumiler**



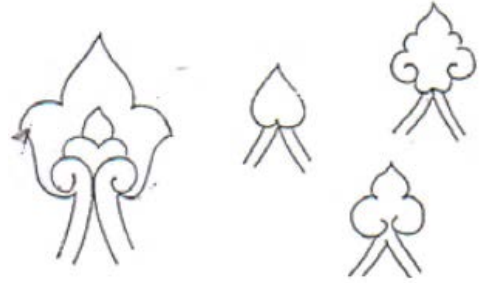
Kaynak: (Keskiner, 2002)

**Çizim 12:
Ayrırma Rumi**



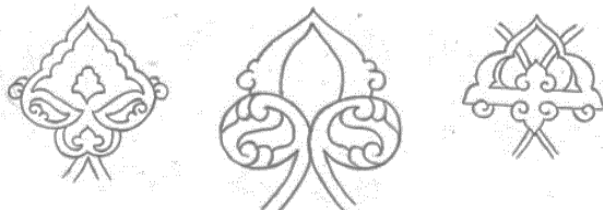
Kaynak: (Keskiner, 2002)

**Çizim 13:
Tepelik Rumi**



Kaynak: (Keskiner, 2002)

**Çizim 14:
Ortabağ Rumi**



Kaynak: (Keskiner, 2002)

1.3.3. Anadolu Selçuklu Mimarisinde Çini

1.3.3.1. Anadolu Selçuklu Dönemi Çini Tezyinatın Karakteristik Özellikleri

Orta Asya'dan Anadolu Selçuklu döneminin sonuna kadar, insanların ortaya koydukları eserler incelendiğinde; hayvanlarla iç içe oluşları, yaşadıkları doğa şartları ve bitki örtülerinin izleri ortaya koydukları kültür varlıklarına yansımaları görülür. Gündelik hayatlarında olan her iz kullandıkları giysi ve araç gereçlerde de süsleme olarak kullanılırlar. Türklerin süsleme unsurlarına konu sınırları içinde bakıldığında; Türk toplumunun etkileşime girdiği komşu ülke kültürlerinden aldıklarıyla Türk çini sanatı tezyinatında kullanılan motiflere büyük bir zenginlik kattığı görülür.

Selçuklularda çini bezemeler daha çok mimari ve evani grubu adı verilen çini objelerde görülür. Selçuklu çinilerindeki motif zenginliğinin kökeni arandığında, Türklerin ana yurdu sayılan bölgelerde tuğla, terra-cotto ve stucco üzerine uyguladıkları desenlerden de beslendiği görülür. Figürlü örneklerde, Uygurlara dayanan bir resim sanatı geleneğinin gücü yansımaktadır. Bu figürlerin birçoğu, geleneklerin yapısı ile yaratıcılığı ortaya koyarak, kendine özgü bir desen dünyası oluşturmuştur. İnsan figürlü Kubadabad çinileri, aynı zamanda kılık, kıyafet, tipoloji vb. bakımından, Selçuklu etnografyası için kaynak olarak kabul edilebilir (Arık, 2010: 16-17).

Çini sanatında 13. yüzyılın ortalarından sonra bitkisel motif ve kompozisyonların daha çok yer bulmaya başlaması ilerdeki dönemlerde, hatai denen natüraliste çalan tarzın da devreye girdiği süslemede, bitkisel temaların egemenliğine bir başlangıç sayılabilir (Arık, 2010: 16-17).

Anadolu öncesi Türk sanatı, yayıldığı coğrafya üzerinde şekillenen Orta Asya Hun sanatından etkilenmiştir. Zamanla karakteri ortaya çıkan ve klasik değerler kazanan bazı bitki ve hayvan motiflerinin öncü örneklerinde ortaya çıkan şekiller, fikir ve düşünce bazında Anadolu-Türk sanatına dahil olmuştur.

Bu örneklere sadece malzeme ortaklığı ve şekil benzerliği olarak bakılmaması gerekmektedir. Hikayeci anlatımda abartılması gereken bütün unsurların başarı ile yansıtılması, kıvrılıp bükülmesi, şişirilip küçültülmesi, vücutlarda özel biçimlere yer verilmesi şeklinde özetlenebilecek görünümüleriyle birlikte tasvir edilen hayvan ve bitki kompozisyonları, birbirleriyle geçişli olmalarıyla da dikkati çekerler (Gündoğdu, 1993: 197-211).

Türk Sanatında sonsuzluk prensibi, ana süsleme prensibini teşkil eder. Bu prensibin gözetilmesinde o derece ileri gidilmiştir ki, ilk bakışta bordür veya merkezi kompozisyon olarak görünen birçok desen yakından incelendiğinde, aslında sonsuzluk esasına dayanan bir kompozisyonun parçası olduğu anlaşılır. Geometrik motifler, 'bazı basit bordürler hariç, tamamen sonsuzluk prensibine dayanırlar. Buna rağmen geometrik desenlerin birer bölümü çok defa bordür veya merkezi kompozisyon yerini tutmuştur (Demiriz, 1979: 263).

Halk sanatlarının geleneksel karakterini milli sanat zevkini, ruhunda taşıdığı yaratıcılık fikrini, his ve arzularını bazen figüratif motiflerle sembolize ederek, bazen soyut formlar içinde kullanılarak, en güzel renklerle anlatıldığı görülür. Motifler kültür-sanat alanında toplulukların gelenek, görenek, zevk, anlayış ile inançlarını bu kavramlar içinde gelişip üsluplaşarak o milletin sanat simgesi ve temsilcisi olmuştur. Anadolu Selçuklu döneminden itibaren meydana getirilen sanat eserlerinin bütün ürünlerinde etkili, ortak bir üslup anlayışı dikkati çeker (Keskiner, 2002).

Beyhan Karamağaralı araştırmasında İslamiyet'in Anadolu'da da yayılmasıyla, sanatkarın yalnız konstrüktif alanda değil, dekoratif alanda da bir bilince sahip olduğundan bahseder. İslam kozmogonisinde kubbeye geçişteki sekizgen kasmağın melekut aleminin ve arşın, kare ve dikdörtgen temelin, yeryüzünün, mukarnasın da semavi mekanın yer yüzüne doğru inişinin sembolü olduğunu ifade eder (Karamağaralı, 1993: 249-270).

Mimaride yer alan tezyinata bütün bu elemanlar içinde İslam felsefesini ve kozmolojisini bulmak mümkündür. İslam dininde Allah'ın bulunduğu mekan Kur'an'da "Nereye dönersen dönünüz, Allah'ın yüzü oradadır"¹ şeklinde ifadesini bulur. Burada göz, sonsuz olan alemde bir daire, bir küre meydana getirmek durumundadır. O halde İslam metafiziğinde Allah, insanın sınırlı olan tasavvur gücü ile Lâ-mekan olarak bir küre veya yuvarlak şeklinde düşünülmüştür. İbni Sina metafiziğinde, göğü hareket ettiren nefis ve akıldır. Nefis ve akıldan felekler doğar ve onlar dairevi ve sonsuz olarak hareket ederler. Bütün bunlar Anadolu mimari eserlerinin kozmik ölçüler içinde planlandığını düşündürmektedir. Bu sembollerin taş, mermer, çini gibi eserler üzerinde bulunması onları kötülüklerden korumak, Allah'a ait olan bu yerlere gereken saygının gösterilmesi amacını gütmektedir (Karamağaralı, 1993: 249-270).

¹ Kur'an. Bakara Suresi, Ayet 115.

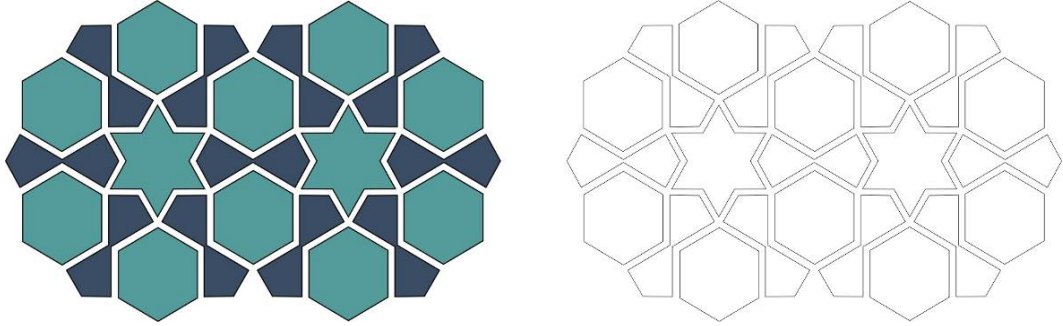
Bu bağlamda insandaki duygu ve düşünce çeşitliliği ile sanatçının hayal gücü buluştuğunda, hem gerçek hem de gerçek üstü yeni bir figür tarzı ortaya çıkmış, doğaüstü yaratık figürleri Türk sanatındaki yerini almıştır. Doğaüstü yaratık figürleri sanatçının ruhsal dünyasında başlamış ve giderek toplumun tüm fertlerinin ortak düşüncesinde yer almıştır. Genel olarak sembolik anlamlarını Orta Asya kültüründen ve Şaman dini inançlarından alan motifler Türklerin 9. yy. İslam dinini kabul etmeleri ile bir takım değişmelere uğramışlardır. Bu değişmeden en çok figürlü semboller grubu etkilenmiştir. İslam anlayışının getirdiği yenilikler önce bu sembollerin anlam bakımından değişime uğramasına zamanla da azalarak yok olmasına neden olmuştur (Kavuncuoğlu, 2003).

İster figürlü, ister geometrik ve bitkisel motiflerle oluşturulsun, sonuçta verilmek istenen mesajda ve süsleme motifleriyle biçimlenen programın özünde aynı kavram, yani aslında soyut olan, ancak insanların bunu görsel simgeler aracılığıyla somutlaştırarak kavrayabilecekleri, her şeyin nedeni ve sonucu olan evrenin tasviri yatmaktadır (Durukan, 1993:143-160). Selçuklu döneminin eserleri incelendiğinde dini tasavvuf anlam yönünden imgesel bezemeleri mimaride çini, taş ve ağaç işçiliği üzerinde görmek mümkündür. İnsan figürleri, tılsımlı canlılar, geometrik düzenlemeler içinde yer alan yazılar, sembolik tüm bezemeler bu kültürün mimariye ve gündelik yaşama yansımalarıdır. Selçuklu bezemelerinde çini sanatının geçerli bir teknik olması nedeniyle sembolik anlam içeren kompozisyonları geniş bir uygulama alanında incelemek mümkündür (Keramatli, 1973: 47-53).

Anadolu Selçuklu sanatında birçok İslam yöresel geleneklerinden farklı olarak, sırlı malzemenin mimari kullanımının günlük eşya olarak kullanımından daha önemli olduğunu vurgulamak gerekir. Uygulama tekniği olarak olmasa bile, malzeme hazırlama tekniği olarak, bir duvarı kaplayan çini ile bir çini tabak arasında bir fark yoktur. Fırında pişen ve sırlanan ve yapılar da kaplama olarak kullanılan malzeme iki türdür, sırlı tuğla, sırlı levha. Sırlı levha iki şekilde kullanılır, dikdörtgen, kare, altıgen ya da sekizgen çini olarak ya da çok daha küçük boyutlarda, herhangi bir şemaya uyarak kesilen ve mozaik karakteri gösterdiği için mozaik çini denen tekniktir. Birinci teknik kolaydır. Tuğlanın sırlanacak yüzü sıvı haldeki sır'a batırılır ve fırına konarak pişirilir. Küçük ya da büyük sırlı levha hazırlanması daha zordur. Burada çini ya da çini mozaik elde edilir. Çininin ana biçimi saptandıktan ve fırınlandıktan sonra, bunların üzerine istenen desenlerin çizilmesi ve sırlanması gerekir. Genelde desen ve renk uygulanması sır altı ve sır üstü

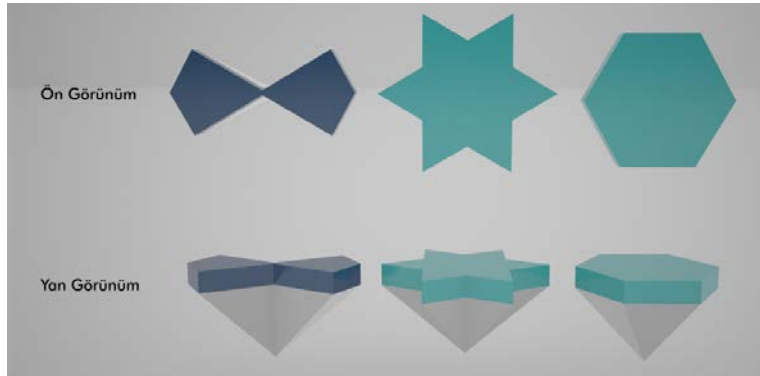
teknikleriyle yapılır: Birinci teknikte, pişmiş seramik yüzey üzerine desen özel bir madde ile çizilir ve boyanır. Fırında rengin kendisi sır olur. Kullanılan çizim malzemesi de kabarak değişik renklerin birbirlerine karışmasına engel olur.

**Çizim 15:
Selçuklu Geometrik Düzenleme Mozaik Çini, Corel Draw Çizim**



Çizim: Önder DÜZ

**Çizim 16:
Mozaik Çini Birimlerin Rhinoceros Programında Görselleştirilmesi**



Çizim: Önder DÜZ

İkinci bir teknik, pişmiş toprak levhaların üzerine resmin yapılması ve bunun sır içine daldırılarak fırına konmasıdır. Eriyik halindeki sır fırında kurur. Şeffaf bir tabaka oluşturur ve altındaki resmi gösterir (Keramatli, 1973: 47-53).

Sıraltı denen bu teknik daha kolaydır ve daha çok kullanılmıştır. Her iki sırlama tekniği hem mimari bezeme malzemelerinin hazırlanışında, hem de çanak çömlek bezemesinde aynı şekilde kullanılır.

Genellikle çini ya da mozaik çini malzeme ile yapılacak kaplamanın biçimi ve deseni ressamlar (nakkaşlar) tarafından hazırlanır. Bunların kaplanacak yere uygun boyutlarda yapılması ve fırında sırlarıyla birlikte hazırlanması çini ustalarının işidir. Eğer sıraltı tekniği ile yapılmışlarsa, aynı yöntem ve malzemelerle üretilirler. Büyük mimari

yüzeylerin bezemesi amacıyla kullanılan seramik, amaç biçim ve etki açısından çanak, çömlek olarak yapılan seramiklerden çok farklıdır.

Ortaçağ mimarisinde sırlı tuğla, çini ve mozaik çini tezyinatın önemli öğeleri olmuşlardır. Anadolu'da dış yapıda çininin kullanılması Büyük Selçuk da kullanıldığı kadar olmamıştır bunun yerinde dış yapının süslemesinde taş bezeme, içyapıda ise çini kullanılmıştır (Yetkin, 1972: 63-70).

Mimari bezemenin temelde iki değişik kaynağı vardır: Birincisi yapı malzemesinin doğasından ve yapısal gereksinimlerden, ikincisi estetik ve simgesel gereksinimlerden doğar. Pişmiş tuğla ve sırlı tuğla yapısal bir gereksinimde doğan malzemelerdir. Esas inşaat malzemesi kerpiç olan İran ve Orta Asya'da kerpiç duvar yüzünü suya karşı korumak için, pişmiş tuğla ile suya dayanıklı bir yüzey elde etmek eski bir tekniktir.

Tuğlanın koruyucu dış kaplama duvar olarak örüldüğü geometrik desenler, özellikle İran Selçuklu döneminde, gelişmiş bir mimari bezeme olarak kullanılmıştır. Sırlı tuğla, suya ve dış etkenlere dayanıklı olduğu için tercih edilmiş ve renklendirilebilmesi dekoratif bezeme olarak kullanılmasına olanak sağlamıştır. En önemli renkli yüzey bezemesi ortaçağ İran ve Orta Asya mimarilerinde, özellikle Selçuklu çağında ortaya çıkmıştır. Bunun Timurlu ve Safavi dönemlerinde ve onların paralelinde Hindistan İslam mimarisindeki olağanüstü gelişmesi Anadolu'ya hiçbir zaman uzanmamışsa da, 13. yüzyıl Selçuklu döneminde Anadolu'da Keykavus türbesi ile bu yüzyıla kadar bütün tekniklerin, renk düzenlemelerinin Anadolu mimarisi bezemelerine yerleştiği görülür.

Konya'da en yaygın sırlar olan firuze ve kobalt-mavisi, siyah ve beyaz yanında, Karatay Medresesi'nde sarı (Yaldız) da görülür. Oysa bu renk İran'da ancak yüz yıl sonra görülür. Konya'da çok popüler olan yeşil de, İran'dan çok önce kullanılmıştır (Kuban, 2008: 357). Selçuklu çağındaki renkli bezemede en çok kullanılan teknikler, sırlı tuğla ve mozaik çini ile yapılanlardır. Anadolu'daki tuğla bezeme, Türkistan ve İran'da 12. yüzyılda gelişen tuğla kaplama bezemenin devamıdır. İlk örnekleri doğrudan tuğla örgünün kullanılmasıyla yapılmış, daha sonra sırsız tuğla ve sırsız tuğlalarla yapılan kaplamalar geniş yüzeylerde uygulanmıştır. Başlangıçta renkli sırlı tuğla ile yapılan kütleli bezemeyi tümüyle bir yana bırakarak, küçük boyutlu, değişik geometrik öğelerden oluşan çok renkli mozaik çinilerle gerçekleştirilen bir yüzey bezemesine dönüşmüştür. Anadolu'daki gelişmenin İran'la iç içe olduğunu gösteren bir örnek, aynı zamanda

Türkiye'deki en eski çini bezeme olan Sivas'ta 1218 tarihli Keykavus Şifahanesinde sultanın türbesinin cephesini süsleyen mozaik çini bezemedir.

Keykavus Türbesi'nin cephesinde avluya bakan kemer açıklığının simetrisi içinde, geometrik motiflerle sülüs ve nesih yazıların bir araya gelmesinden oluşan bir bezeme vardır. Oldukça iyi korunmuş olan bu renkli bezeme, tümüyle taş olan diğer cephe öğeleriyle etkili bir kontrast yaratır ve sultan mezarının varlığını açıklayıcı işlevini ağırbaşlı bir ifade ile yerine getirir.

Burada, dönem için karakteristik firuze sırlı mozaik çini kullanılmıştır. Konya'da Alaeddin Camii'nin Keykubad dönemine tarihlenen mihrabı, erken tarihli bir diğer uygulamadır. Burada sadece mihrap bordürleri ve üçgene benzer geçit öğeleri, geometrik nitelikli bir mozaik çini deseni ile süslenmiştir. Bunları izleyerek 13. yüzyılın birinci yarısında mozaik çini ve çini kaplı iki yapı, zengin bir renkli bezeme programı sergilerler (Öney, 1988: 76).

Bütün tasarımı ile İran'dan ithal edilmiş bir yapı olan 1237 tarihli Malatya Ulu Camii, avlusunda, ana eyvanında ve kubbeli maksuresinde zengin bir sırlı malzeme bezeme programıyla planlanmıştır. Bu bezemenin temel öğeleri, duvar panolarının çevresini tanımlayan kufi ve nesih yazı şeritleridir. Bunlar beyaz ve siyah ya da kobalt-mavisinden oluşan iki kontrast renkle işlenirler. Selçuklu çağında genel olarak bu renk şeması kullanılmıştır. Ayırıcı silmeler, panolar zikzak geometrik motifler ile bezenmiştir (Öney, 1988: 78).

Resim 40:
Ulu Cami Eyvanı, Malatya, 1224



Kaynak: <http://www.3dmalatya.com/malatya-ulu-camii.html>

Zikzak motifi bazen koyu renkli sırlı tuğla ya da daha açık renkli mozaik çinilerle elde edilir. Sütunce ve örtülerin eğri yüzeylerinde de benzer motifler vardır. Malatya'da kullanılan renk skalası beyaz, firuze (bazen açık maviye dönüşen), kobalt-mavisi ve mangan morudur (Öney, 1988: 80).

Mozaik çininin önemli uygulamalarından biri Konya'da 1242 tarihli Sırçalı Medrese'dir. Bu bezemenin temel desen düzeni bir ağ örgüsüdür. Bu geometrik ağ örgüsü nesih yazı frizleri ve tepelik frizleriyle örtüşmektedir. 1251 tarihli Konya Karatay Medresesi'nin iç duvarları en iyi korunmuş renkli bezeme örneğini sergilerler. Burada renk bütün mekan boyutunda tasarlanmıştır. Kubbenin açık firuze rengine karşın duvarlarda daha koyu bir mavi renk kullanılmıştır. Kubbenin geometrik deseni içine stilize edilmiş çiçek motifleri serpilmiştir. Duvarların üst kotunda dolanan yazı şeridi ve duvarlarla kubbe arasındaki üçgensel geçit öğeleri süslü kufi harflerle şekillenmiştir. Duvarların alt düzeyinde altıgen mavi çiniler yine kufi panolar çevresinde iki boyutlu bir çeşitlenme sergilerler (Kuban, 2008: 357).

Resim 41:
Sırçalı Medrese, Eyvan İç Duvarı Mozaik Çini Duvarı, Konya, 1242



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 42:
Karatay Medresesi Kubbe, Geometrik Geçmeler, Konya, 1251



Fotoğraf: Önder DÜZ

Haç biçimli öğelerden oluşan bir kabartma ise bütün duvar yüzlerinde homojen olarak bir alt bezeme tonu oluşturur. Soyutlanmış bezeme düzeni ile hat sanatının ortak olarak oluşturdukları bu renkli mimari ortam özgün bir üslup tanımlar. Bu medresenin duvarlarındaki tümel bezeme düzenini çadır ya da evlerin duvarlarına asılan soyut ve geometrik desenli halı ve kilim geleneğinin bir devamı gibi gören yorumlar yapılmıştır. Renkli yüzeyler dünyanın göçer duyarlığı ile ilişkisi yadsınamasa bile, yerleşmiş bir toplum düzeninin sanatsal duyarlığının göçer geleneği ile özdeşleşerek bir teknolojiye yansması sorunu henüz yanıtlanmış değildir. Burada desen sadece duvar kaplama örgüsünden kaynaklanmaktadır (Bakırer, 1988: 86). Çini mozaik tekniğinin yoğunlaştığı ve bütün teknik özelliklerini gösterdiği mimari öğeler ise mihraplardır.

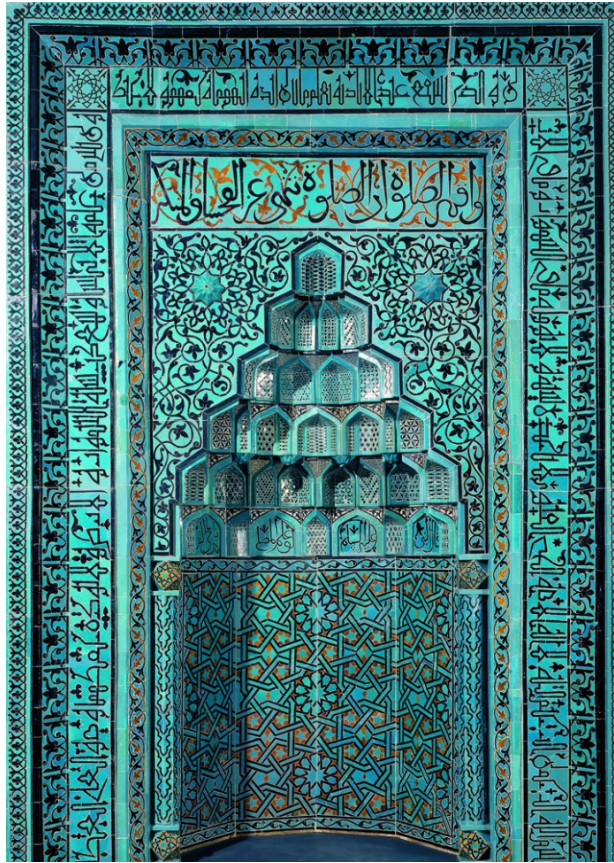
İlk mozaik çini ile süslenmiş mihrap yine Konya'da, 1258 tarihli Sahip Ata Cami'nin, aynı karakterdeki mihrabıdır. Yapıda geometrik desenler daha egemendir. Fakat mihrap nişi içinde hatailerden kurulu, iki renkli bir bitkisel bezeme yapılmıştır. Aynı yılda bugün mevcut olmayan Beyhekim Camii mihrabında¹ ve Akşehir Taş Medresede küçük bir bölümü kalmış olan benzer desenli bezemeler yapılmıştır. Bu mihrapların egemen

¹ Beyhekim Camii Mihrabı, Berlin İslam Eserleri Müzesi, Ident.Nr. I. 7193

renkleri firuze ve kobalt mavisidir. Bunu yanında siyah ve sarı da kullanılmıştır. Bu uygulamalar, mihrapların mozaik çini desenlerinin küçük bir usta grubu tarafından, beğenilen bir klişe olarak yinelendiğini göstermektedir (Konyalı, 1991: 198).

13.yy. ikinci yarısında bu bezemenin Konya bölgesi için karakteristik olduğunu gösteren İplikçi Camii mihrabı, Sadreddin Konevi Camii mihrabı (1274-75), Bulgur Tekkesi Mescidi mihrabı, Konya'da Fahreddin Ali Türbesi (1283) ve sarayda Melik'ül-Etibba olan ve Beyhekim diye tanınan Nahçıvanlı Ekmelüddin'in yaptırdığı mescidin Berlin Kent Müzesi'nde bulunan mihrabı, Ankara'da Aslanhane Camii mihrabı (1290), Beyşehir'de Eşrefoğlu Camisi Mihrabı (1296) (Konyalı, 1991: 199) sözü edilmesi gereken çini kompozisyonlarıdır. 1296 tarihli Beyşehir mihrabından sonra, Beyşehir'de 1302 tarihli Emir Süleyman Bey Türbesi kubbesinin zarif soyut bezemesi, Batı Anadolu'da Birgi Ulu Camisi'nin 1312 tarihli mihrabı bu sürekliliğin göstergeleridir (Sözen, 1970: 213).

Resim 43:
Beyhekim Cami (13.yy.) Mihrabı, Berlin İslam Eserleri Müzesi



Kaynak: <http://www.smb-digital.de>

Tokat Gök medrese büyük eyvan çevresinde yer alan büyük çinilerle kaplı mimari yüzeylerin doğasını, Anadolu'da bir ölçüde bu yapı düzenlemesini algılamaya olanak veren tek yapıdır (Sözen, 1970: 217). Sırlı tuğla genelde, minarelerde kullanılmıştır. Konya'da İnce Minareli Medrese cephesinin, Erzurum Çifte Minareli Medrese'nin ve Sivas Gök Medrese'nin minarelerinde başlıca örnekleri bulunmaktadır. Bu uygulama, çok yaygın olmasa da, Erken Osmanlı mimarisinde de devam etmiştir.

Resim 44:
Gök Medrese Minaresi Sırsız ve Sırlı Tuğla Örme, Sivas, 1271



Kaynak: <http://static.panoramio.com/photos/large/92479454.jpg>

1.3.3.2. Anadolu Selçuklu Dönemi Çini Sanatında Kullanılan Teknikler

Anadolu Selçukluları devrinde çini sanatı, geleneksel tekniklerin geliştirilmesi ve çeşitlendirilmesiyle kullanımda sağlandığı kolaylıklar sayesinde çok yaygın bir süsleme unsuru olmuştur. İlk olarak Uygur mabetlerinde karşılaşılan sırlı malzeme, Türk sanatının vazgeçilmez süsleme elemanlarından biri olarak sürekli gelişmiş ve Anadolu Selçuklularının yaratıcı sanat anlayışlarıyla muhtelif uygulama tekniklerine kavuşarak birçok mimari eserde uygulama alanı bulmuştur. Anadolu Selçuklu yapılarında karşılaşılan çini tekniklerinin başında sırlı tuğla ve çini mozaik gelmektedir. Bazı yapılarda muhtelif geometrik şekillerde tek renk sırlı çinilere ve kabartma tekniği ile yapılmış yazılı çinilere de rastlanmaktadır. Sivil mimariyi teşkil eden saray ve köşklere

ise sıraltı, lüster ve minai tekniği ile yapılmış çok zengin çini örnekleri görülmektedir (Öney, 1992: 80).

Değişik bezeme tekniklerinin kullanılması çevrede bulunan malzeme olanaklarına olduğu kadar kültürün etkisi altında bulunduğu ilişkilere de bağlıdır. Türkler, Anadolu'da Bizanslıların mozaik tekniğini kullanmamışlar, onun yerine İslam ülkeleri için ortak olan alçı, çini süsleme tekniklerini uygulamışlardır (Ögel, 1987: 76).

Sırlı Tuğla:

Tuğla ve sırlı tuğla, Türklerin yapı gelenekleri içinde inşa ve tezyini maksatla kullandıkları en eski malzemelerdir. Anadolu dışında ve Anadolu'da inşa edilen ilk yapılarda kırmızımsı renkte olan yassı kare biçimindeki sırsız tuğlalar gerek örgü sistemiyle inşa ve tezyini amaçla gerekse kesme tuğla işçiliği ile oluşturulan tuğla mozaik dekoru ile sadece tezyini amaçlarla kullanılmıştır.

Daha çok Anadolu'daki yapılarda kullanılmış olan sırlı tuğla ise, tuğlanın firuze, patlıcan moru, siyah ve lacivert sırla kaplanıp fırınlanması ile elde edilir. Bol silisli ve iyi yoğrulmuş bir hamura sahip olan sırlı tuğlalar takriben 22x22x6 cm, 21x21x4 cm, 20x20x3,5 cm boyutlarında kare ve 21x10,5x4 cm, 20.5x7,5x3,5 cm boyutlarında dikdörtgen olmak üzere kalıpla şekillendirilmiştir. Minare gövdesi gibi yuvarlak satırlar için ise özel hazırlanmıştır (Bakırer, 1993: 187-202). Astarın kullanılmadığı sırlı tuğlaların genellikle dar ve uzun yüzü sırlanmıştır. Metal oksitler ile hazırlanan sırlın rengi ancak fırınlamadan sonra ortaya çıkar.

Sırlı tuğlalarda firuze, patlıcan moru, lacivert, siyah renkleri kullanılmıştır. Örtücü bir sır için ise kalay oksit kullanılır, bu şekilde hazırlanan sırlı tuğlaların ham halinde iken ilk pişirimleri 900 derecenin üzerinde, sırlı pişirimleri ise 900 derece civarındadır. Böylece her türlü hava şartlarına karşı son derece dayanıklı olan sırlı tuğlalar, yapıların dış kısmında özellikle cami, mescit ve medreselerin minarelerinde ve türbe cephelerinde kullanılırken, iç mekanda ise kemerlerde, eyvanlarda, kubbelerde, tonozlarda ve kubbeye geçişi sağlayan pandantiflerde kullanılmıştır. Normal boyuttaki tuğlalar ile şekillendirilemeyen yerlerde tuğlalar isteğe göre kesilerek kullanılmıştır. Anadolu'da sırlı tuğlanın dekoratif unsur olarak ilk kullanımına genellikle minarelerde rastlanır. Sadece firuze veya firuze ve mor sırlı tuğlalar, kırmızımsı renkte sırsız tuğlalarla birlikte

kullanılarak geometrik kompozisyonlar ve köşeli makili yazılar elde edilmiştir (Bakırer, 1993).

Tuğlaların, yatay, dikey ve diyagonal sıralanmasıyla değişik geometrik istifler oluşturulmuştur. Bu istiflere kakma sırlı tuğla veya kakma sırlı kabaralar yerleştirilerek değişik örgüler meydana getirilmiştir. Bu kakma çiniler 4x4 emi veya 4x5 cm boyutlarında olup, yüzeyleri düz kesitlidir. Kakma sırlı kabaraların ise dışa gelen yüzleri piramidal kesitlidir. XIII. yüzyılın ortalarına kadar genellikle sade olan minareler, yüzyılın ortalarından itibaren daha zengin bir çini dekora kavuşmuştur. Sırlı tuğla ve çini malzemeyle bütün minare gövdeleri geometrik şekiller, baklavalar, zikzaklar, diyagonaller, yivler, bilezikler ve kufi yazılar ile bezenmiştir (Öney, 1992: 94) (Resim 45).

Resim 45:
Yakutiye Medresesi Minaresi, Erzurum, 1310



Fotoğraf: Önder DÜZ

Anadolu'da sırlı tuğlanın kullanıldığı ilk minarelerden Siirt Ulu Cami'nin, Sivas, Kayseri ve Akşehir Ulu Camilerinin minareleri örnek olarak verilebilir. XIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu örnekler çoğalmıştır.

Sırlı tuğlanın dış cephede minareler haricinde kullanılmasına çok nadir rastlanır. Amasya Gök Medrese Camii Türbesi ve Sivas Keykavus Şifahanesi Türbesi'nin sırlı tuğla ve çini bezemeleri nadir örneklerdendir (Öney, 1992: 81) (Resim 46, Resim 47)

Resim 46:
İzzettin Keykavus Şifahanesi, Sivas, 1218



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 47:
Gök Medrese Cami Türbe Kemerinde Sırlı Tuğla İşçiliği, Amasya, 1267



Fotoğraf: Önder DÜZ

Selçuklu devri yapılarının içlerinde de sırlı tuğla sıkça kullanılan tezyini bir unsur olmuştur. Özellikle geniş alanların kaplamasında kolay işçiliğinden dolayı daha çok tercih edilmiş ve çarkıfelek, baklava, zikzak ve çapraz örgüler gibi değişik düzenlemeler oluşturmuştur (Resim 48). Konya Sırçalı Medrese, Eski Malatya Ulu Cami, Konya İnce Minareli Medrese ve Tokat Gök Medrese gibi birçok yapıda sırlı tuğla tezyinata yer verilmiştir. Anadolu Selçuklu yapılarında sırlı tuğla kullanımı Karahanlı ve Büyük Selçuklu yapılarında görülen ilk örneklerin devamı niteliğinde olmuş ve gelişerek daha yaygın bir şekilde uygulanmıştır (Yetkin, 1972: 162).

Resim 48:
Ulu Cami Kubbesi, Malatya, 1224



Fotoğraf: Önder DÜZ

Çini Mozaik:

Anadolu'da Selçuklu döneminde geliştirilen ve yaygın kullanım alanı bulan çini tekniği, "Mozaik Çini"dir. Mozaik çininin Türk-İslam Mimarisinde ilk örnekleri az da olsa Büyük Selçuklular döneminde görülür. Ancak bu tekniğin çok etkileyici biçimde kullanımı XIII. yüzyılda Anadolu Selçukluları döneminde gerçekleşmiştir. Mimariyle bağdaşarak organik bir bütün oluşturan çini mozaik, yapımı en zor ama en gösterişli olan bir tekniktir. Mozaik tekniği ile kemer, tonoz, ve kubbelerin iç bükey yüzleri, niş, duvar yüzeyleri, mihraplar ve kubbeye geçiş bölgeleri kaplanmıştır. Sırlı tuğla ile yapılabilen sadece düz ve kesik hatlı motiflere göre çok üstün bir ustalık gerektiren girintili çıkıntılı, düz ve kavisli yüzeylerin birleşmesinden meydana gelen mihrap nişlerinin yapılmasında bu teknik kullanılmıştır (Yetkin, 1972: 162-163).

Çini mozaik adından da anlaşılacağı gibi, istenilen desene göre kesip hazırlanan küçük çini parçacıklarının bir araya getirilmesiyle oluşturulur. Selçuklu yapılarında kullanılan çiniler, muhtelif iş aşamalarından geçerek hazırlandığı için teferruatlı bir atölyede ve yüksek insan gücü gerektiren koşullarda yapılmıştır (Öney, 1993: 98).

Öncelikle çini hamuru hazırlanmış ve iyice yoğrulduktan sonra şekil verilmiştir. Tabii şartlarda kuruyan levhaların sırsız ve sırlı fırınlamalarından sonra tasarlanmış desene göre parçalar kesilmiş ve dekor planına uygun olarak bu parçalar birleştirilmiştir. Son aşamada ise oluşturulan bu panolar binaya uygulanmıştır.

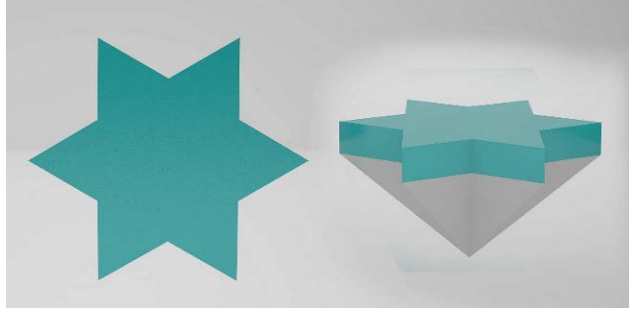
Mozaik çini yapımında kullanılan çini hamuru kolaylıkla kesilebilir boyutta hazırlanır. Büyük levhalar halinde hazırlanan bu hamur 700-800 derecelerde fırınlandıktan sonra istenilen renge göre sırlanmıştır. Çini mozaikte hakim renk firuzedir. Bunun yanında patlıcan moru, lacivert ve siyah renklerde kullanılmıştır. Bu renklerin farklı uygulamaları gibi muhtelif tonlar meydana getirir. Firuze, yeşilden maviye kadar farklı tonlarının oluşturulmasıyla birlikte genellikle az miktarda kurşun ve çinko oksit ile örtücü ve mat bir şekilde ince bir sır halinde kullanılmıştır (Öney ve Çobanlı, 2007: 267).

Patlıcan moru, sır içine konulan mangan oksit miktarı ve sırlın ince veya düzgün tatbiki ile bazen kahverengi, siyah ve laciverte yakın renkler de görülebilmektedir. Kobalt oksit ile elde edilen lacivert renk ise açık mavi ve koyu mavi şeklinde uygulanmıştır. Siyahın ise zeytuni yeşile çalan tonları mevcuttur. Bu renklerle sulanan çini levhaları, her bir rengin olgunlaşma derecesi farklı olduğu için ayrı ayrı fırınlanmıştır. O dönemin şartlarına göre firuze ve siyahın daha düşük, patlıcan moru ve lacivertinin daha yüksek ısıda fırınladığı ihtimal dahilindedir. Muhtemel 900 derece civarlarında pişirilmiş olmalıdır. Ayrı ayrı fırınlanan bu levhalardan istenilen desene göre Kaşitraş¹ tarafından parçalara kesilir. Bu parçaların yan yana getirildiklerinde aralarında boşluk kalmaması ve dökülen harcın iyi yerleşmesi için arka kısımları konik şekilde pahlanır.

Uygulanacak dekorasyona göre, sırlı yüzleri aşağı gelecek şekilde düz bir yere yerleştirilen bu parçaların üzerine alçı karışımı kirli beyaz renk bir harç dökülerek birleştirilir (Yetkin, 1972).

¹ “Kesme işini yapan işçilere Kâşitraş denildiğini belirtmektedir.” (İzzet, 1950: 110)

Çizim 17:
Kesilen Çini Plakaların Arkalarının Konik Biçimde Pahlama Görüntüsü
Rhinoceros 3 Boyutlu Görselleştirme



Çizim: Önder DÜZ

Resim 49:
İnce Minare Müzesinde Bulunan Tavan Göbeği, Konya, 1264



Fotoğraf: Önder DÜZ

Bazen de parçalar arasındaki derz boşluklarının geniş bırakılmasıyla kirli beyaz zemin renginin tezat oluşturmasından faydalanılmıştır. Hazırlanan bu plakalar bir harç vasıtasıyla yapılara uygulanmıştır. Çoğu zaman bu plakaların birleşim yerlerini tesbit etmek güç olmaktadır. Muhtemelen bu yerler, plakaların tatbik işinden sonra kapatılmaya çalışılmış, böylece yekpare bir görüntü sunulmak istenmiştir. Çinilerin bu şekilde plakalar halinde yerleştirildiği yapılardaki çinilerin dökülen kısımlarından açıkça anlaşılmaktadır (Öney, 1987: 45).

Çini mozaik; tam dairesel hatlar, düz satırlar, geometrik formlar, yuvarlak hatlı yazılar ile rumi desenler için uygun bir teknik olduğundan çok girift ve zengin uygulamalarda

kullanılmıştır. Özellikle mihraplarda çok muhteşem örnekler görülür. İslam mimarisinde ilk kez Anadolu Selçuklularında çini mozaik bezeme mihraplarda görülmektedir (Öney, 1987: 46). Bu mihraplar geometrik ağlar, rumi kompozisyonlar, kufi, ve celi yazılarla bezelidir.

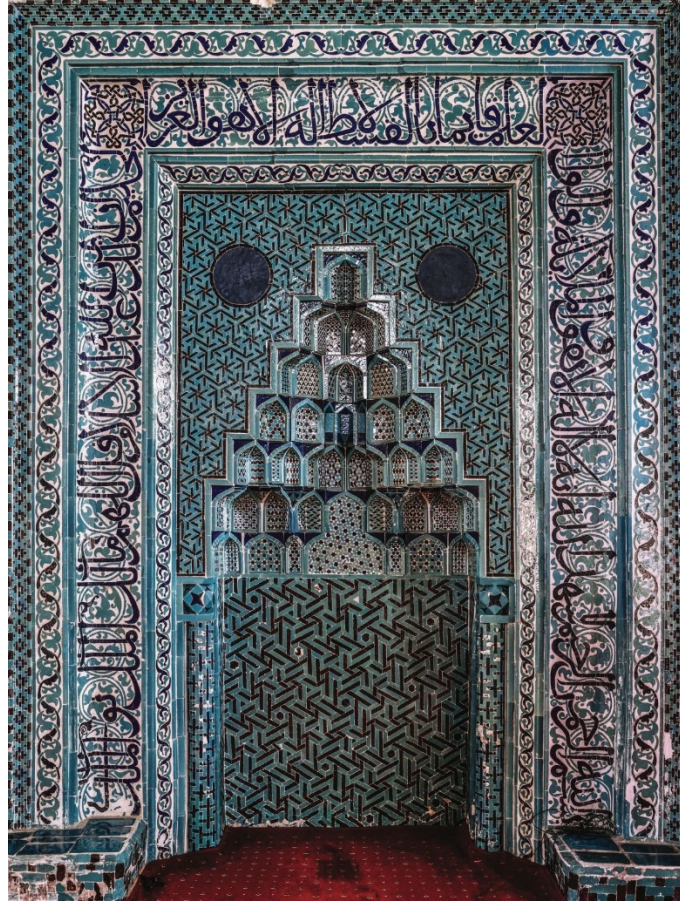
En önemli örneklerin başında Konya Alaeddin Camii (Resim 50), Akşehir Ulucami (Resim 52), yine Konya'dan Sırçalı Mescit (Resim 51), Sadreddin Konevi Camii, Sahip Ata Camii, Beyhekim Mescidi, Bulgur Tekkesi Mescidinin mihraplarını, Çay Taş Medrese Mihrabını, Ankara Arslanhane Camii Mihrabını ve daha birçok örneği saymak mümkündür (Yetkin, 1972:156).

Resim 50:
Alaeddin Cami Mihrabı, Konya, 1220



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 51:
Sırçalı Mescit Mihrabı, Konya, 13.yy.



Fotoğraf: Önder DÜZ

Konya, Aladdin Cami (1220) mihrabı üzerinde yer alan düğümlü küfi yazı Karatay Medresesi (1251) kubbe kuşağında yer alan yazı ile büyük benzerlik göstermektedir. Yapıların kitabelerinde, kayıtlarda ustalarından bahsedilmemiş olmasa bu benzerlikler aynı atölyeden, ustadan ya da öğrencisinin elinden çıkmış olabileceği konusunda fikir yürütülebilir. Zemini bezemeli düğümlü küfi yazılarda bu benzerlikler mihrap çevresinde yer alan sülüs yazının zemini ile de benzerlik gösterir (Resim 50). Firuze renkli helezonlar üzerinde rumi motifine benzer desenler sıralı bir şekilde tüm bordürü çevreler. Aynı yapıda motifler, sülüs yazı ve renklerinde birebir kullanılmasıyla Karatay Medresesi eyvan duvarını çevreleyen bordürde gözlemlenmektedir (Resim 53).

Resim 52:
Akşehir Ulu Cami Mihrabı, Konya, 1213



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 53:
Karatay Medresesi, Eyvan Kemerini Çevreleyen Bordür



Fotoğraf: Önder DÜZ

Çini mozaik mihrablardan başka Konya Karatay Medresesi'nde olduğu gibi kubbelerde, yine aynı medresede ve Alaeddin Camii'nde olduğu gibi kubbeye geçişlerde, Karatay ve Sırçalı Medrese ile Malatya Ulucami'ndeki gibi eyvanlarda, nişlerde ve duvarlarda kullanılmıştır. Konya Mevlana ve Sahip Ata Türbelerindeki gibi nadir olarak da lahitlerde kullanılmıştır. Yine nadir olarak, Konya Sahip Ata Türbesi'nde olduğu gibi

pencere şebekelerinde, alçı kalıbın sağladığı imkanla ajurlu olarak da kullanılmıştır (Yetkin, 1972: 156).

Çini mozaik tekniği Anadolu Selçukluları tarafından geliştirilmiş ve devrinde en görkemli abidelerde kullanılmıştır. Kendine özgü yapım zorluğu ve dekorasyon özelliği olan bu teknik Beylikler döneminde de Beyşehir Eşrefoğlu ve Birgi Ulucami gibi birkaç yapıda uygulanmıştır (Yetkin, 1972: 157).

Kazıma (Sahte Mozaik) Tekniği:

Tek renk sırlı çini levhaların üzerindeki sırn, desene göre kazınarak ya da renkli sırların arasına iplik koyarak çamur tabakasının ortaya çıkarılmasıyla yapılan yöntem yalancı mozaik tekniği adı verilir (Karacalar, 2014: 35). Özellikle yazılı satırlarda karşılaşılan bu uygulamada, çini plakada yazının etrafında kalan sırlı kısım kazılır. Böylece plakada kirli beyaz renk ortaya çıkarılır ve bunların arasında sırlı yazı kısmı belirir. Malatya Ulucami'nin, eyvan, kubbe ve batı revak kemerlerindeki yazı kuşakları buna örnektir (Resim 54).

Resim 54:
Ulu Cami, Malatya, 1224



Kaynak: <https://www.google.com.tr/gorseller>

Yazı, Anadolu Selçuklu sanatında hemen hemen bütün yapılarda yer almıştır. Çini tezyinata ise yazı, bazen geometrik düzen içerisinde kelime olarak, bazen de kuşak yazısı olarak görülür. Konya Karatay Medresesi'nin kubbeye geçiş pandantiflerinde görülen çini mozaik tekniği ile yapılan, "Allah", "Muhammed", "İsa", "Musa", "Ebu Bekir", "Ömer", "Osman", "Ali" gibi isimlerin kullanılması buna örnektir.

Yine gerek çini mozaik tekniği ile gerekse kakma ve kazıma teknikleri ile yazı kuşakları, yapıların kubbe kasağı, kemer ve mihrablarında sıkça kullanılmıştır. Konya Karatay Medresesi'ndeki Kufi ve Celi Sülüs yazı kuşakları, Konya Alaeddin Camii mihrabındaki Celi Sülüs kitabe mozaik tekniği, Sivas İzzeddin Keykavus Şifahanesindeki türbede

bulunan Celi Sülüs kitabe kuşağı kabartma tekniği, Malatya Ulucami'nin kubbe eteğinde ve eyvan kemerinde bulunan Celi yazılar ise kazıma tekniği ile yapılmış örneklerden birkaç tanesidir (Taşkın, 1971: 237-257).

Resim 55:
Alaeddin Cami Mihrabı Celi Sülüs Yazı, Konya, 1235



Fotoğraf: Önder DÜZ

Tek Renk Sırlı Çiniler:

Anadolu Selçuklu çini sanatında görülen bir başka teknik de tek renk sırlı çini tekniğidir. Yapılarda, daha ziyade firuze olmak üzere, mor ve mavi renkli sırlı çiniler kaplama olarak kullanılmıştır. Sırlı tuğlaya benzer şekilde sert ve kaliteli bir çini hamuruyla yapılan bu çiniler kare, dikdörtgen, altıgen veya üçgen şekillerde hazırlanmıştır. Sır altında bunlarda da astar kullanılmamıştır. Bu çinilerin büyük sırlı levhalardan kesme olmayıp, hamur henüz yaş iken istenilen formda kesilip sırlanarak yapıldığı kenarlarına akan sırlardan anlaşılmaktadır. Tek renk sırlı çiniler genellikle duvarların ve lahitlerin kaplamasında görülür (Taşkın, 1971: 237-257).

Amasya Gök Medrese Camii Türbesi'nde kobalt mavisi ve patlıcan moru çiniler bir arada kullanılırken, Tokat Gök Medresede altıgen firuze ve dikdörtgen patlıcan moru çiniler kullanılmıştır. Konya Sırçalı Medrese Eyvanında, Konya Bulgur Tekke Mescidi duvarlarında ve Konya Tahir ile Zühre Mescidi Mihrabında firuze renkli çinilerden kalıntılar görülmektedir (Resim 56).

Konya Sahip Ata Camii Mihrabında ise altıgen ve üçgen formunda firuze ve patlıcan moru çinilerden geometrik düzenlemeler oluşturulmuştur (Resim 57), Konya Karatay Medresesi duvar kaplamasında görüldüğü gibi çok ender olarak üstü yıldızlı firuze

çinilere rastlanır. Buradaki sır üstüne uygulanan altın yıldız ikinci defa fırınlanmamıştır. Bu yüzden zaman içinde bu altın yıldızlar aşınmıştır.

Resim 56:
Konya Tahir ile Zühre Türbesi



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 57:
Sahip Ata Cami Mihrabı, Konya, 1279



Fotoğraf: Önder DÜZ

Kabartma Tekniği:

Düz kare çini levhalara kabartma tekniği uygulanarak elde edilen kabartmalı çiniler genellikle lahit kaplamalarında kullanılmıştır. Bu teknikte, çini hamuru henüz yumuşakken üstüne kalıpla şekiller kabartma teşkil edecek şekilde basılır. Aynı kabartma desen etrafı kesilerek de çıkarılabilir. Çini plaka fırılandıktan sonra renkli sırla

sırlanarak veya beyaz bir astar çekildikten sonra kabartma yazılar şeffaf, zemin lacivert sula sırlanıp tekrar pişirilerek kabartmalı çiniler elde edilmiştir (Öney, 1992: 86).

Bu tür çinileri, Sivas İzzeddin Keykavus Türbesi cephesinde, Konya Alaeddin Camiine bitişik Kılıçarslan Türbesi'nde bulunan lahitlerde ve yine Konya'da Sahip Ata ve Mevlana Türbesi'nde bulunan lahitlerde rastlanır. Bu çinilerin en erken örneğinin ise Kılıçarslan Köşkü'nde bulunduğu bilinmektedir (Yetkin, 1986: 165).

Resim 58:
Kılıçarslan Türbesi Lahitler, Konya, 1221



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 59:
Sahip Ata Türbesi Lahitler, Konya, 1283



Fotoğraf: Önder DÜZ

Sıraltı Tekniği:

Anadolu Selçuklu döneminde uygulanan ve daha az sayıdaki yapıda görülen bir başka teknik sıraltı tekniğidir. Hafif sarımtırak renkli, kaba silisli bir hamur üzerine ince bir astar çekilerek hazırlanan sekiz kollu yıldız ve haçvari formlu çiniler desenlenerek sırlanır. Sıraltı tekniği denilen bu usulde hafif krem renkli ince astar üzerine siyah, mavi,

yeşil, mor ve firuze renklerle desenleme yapılır ve şeffaf renksiz bir sır ile sırlanır. Haçvari formlarda ise siyah ile yapılan desenleme üzerine şeffaf firuze bir sır kullanılır. Anadolu Selçuklu Saray ve Köşklerinde duvar süslemesi olarak kullanılan bu çinilerin, dini eserleri süsleyen çinilerden biçim, renk, desen ve teknik bakımından büyük farklılıkları vardır. Yıldız ve haçvari çinilerin oluşturduğu kompozisyonlarda çok çeşitli hayvan ve insan figürleri yer almıştır. Kökleri Uygur resim sanatına uzanan bu çalışmalarda çok başarılı portre uygulamaları yer almış ve bunlar Selçuklu resim sanatının Anadolu'daki çok nadir eserleri olmuştur (Berkli, 2010: 155-166).

Figürlü sıraltı çinilerin en zengin ve en güzel örnekleri Beyşehir Gölü kıyısında inşa edilmiş olan Kubadabad Sarayı'nda bulunmuştur. 1236 yılında I. Alaeddin Keykubat döneminde inşa edilmiş olan bu saraydan günümüze sadece temel kalıntıları ulaşabilmiştir.

Kubadabad kazılarında ortaya çıkarılan ve bugün Konya Karatay Medresesi Müzesi'nde sergilenen saray çinileri olağanüstü, zengin figürleriyle dikkat çekmektedir. Zengin motif özelliklerinin yanında teknik çeşitliliği de gözlemlenmektedir. Kubadabad Sarayı'nda ortaya çıkarılan çiniler farklı ebatlarda göze çarpar. Sekiz kollu yıldızlardan büyük olanların çapı 26 cm, küçük olanları ise 23.5 cm'dir. Haçvari çinilerde ise büyük olanların uçtan uca uzunluğu 26 cm, bir kanadının genişliği 7.5 cm'dir. Küçük olanların ki ise uçtan uca 23.5 cm, bir kanadının genişliği 6.7 cm'dir. Bu çinilerin her birinin kalınlığı ise 2.5 cm'dir (Oral, 1953: 212).

Aynı bölgenin toprağının kullanıldığı belirtilen bu çiniler yine burada kurulan atölyelerde yapılmıştır (Aslanapa, 2011: 149). Fırına dik konularak pişirildikleri üzerindeki renklerin, ısının fazla geldiği zamanlarda aşağı yönde akmış olmasından anlaşılmaktadır.

Kubadabad Sarayı'nda bulunan sıraltı tekniği ile yapılmış çinilerde kullanılan figürler içinde en fazla hayvan figürlerine rastlanır. Çift başlı kartallar, tavus kuşları, diğer kuş türleri, kaplanlar, balıklar, at, eşek, ayı, keçi, köpek, ceylan, kedi, kurt gibi hayvanlar ve bunların mücadele sahneleri yer almaktadır. Ayrıca efsanevi vücudu insan başlı sirenlere, aslan vücutlu insan başlı sfenksler, yine aslan vücutlu kartal başlı grifon figürleri ile değişik ejderha figürlerinden oluşan hayali yaratıklar sıkça kullanılmıştır (Resim 60).

Resim 60:
Karatay Medresesi Müzesi, Kubadabad Sarayı Çinileri, Konya



Fotoğraf: Önder DÜZ

Bunun yanında ayakta veya değişik oturuş vaziyetinde kadın ve erkek resimlerinin yapıldığı çinilerde bol miktarda bulunmaktadır. Sekiz kollu yıldız çinilerde görülen bütün bu figürlerin çevresi, hayat ağacı, çeşitli çiçek dalları, nar ve haşhaş bitkileri ve rumiler ile tezyin edilmiştir. Firuze sırlı haçvari çinilerde ise rumi, tepelik motifi ve kuş figürleri kullanılmıştır. Kubadabad çinilerinde çok başarılı bir işçilik söz konusu değildir. Birçok çinide sır akıntısı ve renk dağılması ile farklı renkte lekeler mevcuttur. Aynı zamanda fırça işçiliği de zayıftır. Ancak bu çinilerde ortaya konulan ifade gücü her şeyin önüne geçmekte ve çok güçlü bir etki bırakmaktadır (Mülayim, 1989: 91-103).

Özellikle sekiz köşeli yıldız çinilerin geneli sıraltı tekniğinde yapılmıştır. Bu levhaların üzerine, çeşitli renklerde insan, hayvan figürleri resmedilmiş, nebati süsler yapılmış ve yazılar yazılmıştır. Kubadabad Sarayı'ndaki çinilerde en çok tercih edilen renkler kobalt mavisi, patlıcan moru ve gri-siyah olmuştur (Karacalar, 2014: 30).

Sadece Anadolu Selçuklu sanatında yer alan bu çinilerin benzer örnekleri, Konya Kılıçarslan II Köşkü'nde, Antalya, Alanya ve Akşehir'deki saray ve köşklere de kullanılmıştır. Kayseri Keykubadiye Sarayı'nda ise aynı çinilerin figürsüz örnekleri yer almıştır. Anadolu Selçuklu saray ve köşklarini süsleyen sıraltı tekniği ile yapılmış olan bu çiniler sadece bu dönemde kullanılmış olup sonraki dönemlere tesir etmemiştir.

Lüster Tekniği:

Selçuklu saray ve köşklerinde görülen ve “Perdah”da denilen bu teknik sıraltı tekniği ile yapılmış çinilerle birlikte kullanılmıştır. Sıraltı çinileri ile aynı çini hamuru üzerine uygulanır. Genellikle astar bulunmayan sekiz kollu yıldızlar üzerinde görülür. Nadir olarak da firuze ve patlıcan moru ile sırlanmış altıgen veya yıldız ve haçvari çini levhalarda uygulanmıştır. Birden fazla fırınlama gerektiren bu teknik oldukça zor ve çok aşamalı bir tekniktir. İlk fırınlamada çamur ve sır, ikinci fırınlamada ise lüster boyalar kullanılarak yapılır. Her türlü sır yüzeyinde uygulanabilen lüster tekniğinin en iyi sonucu ise opak beyaz sır üzerine uygulanmaktadır.

Lüster, ismini sır üzerine uygulanan bakır ve gümüş oksitli parıldayan bir etki bırakan boyalardan almaktadır. Batı dilinde “lustre”, bizde ise “perdah” adıyla anılmaktadır (Karacalar, 2014: 31).

Gönül Öney'in tarifine göre lüster; "Gümüş ve bakır oksidin, kırmızı veya sarı toprak boyayla birlikte sülfür karışımı ve sirkeyle halledilmesiyle hazırlanır". Fırınlamadan sonra çini üzerinde sarı, kırmızımsı kahverengiye kadar değişik tonlarda madeni parıltı görülür (Öney, 1987: 15).

İslam Sanatında lüster çiniler ilk olarak IX. yüzyılda Abbasi Sanatında Irak bölgesinde özellikle Samarra ve Bağdat'ta görülür. Daha sonra Mısır'da Fatımi döneminde daha ziyade kullanım seramiklerinde görülür. Tunus'da Kayravan şehrindeki Şeydi Ukba Camii'nin mihrabında ise Bağdat'tan getirtilen lüster çiniler kullanılmıştı. Bu çinilerin asıl gelişimi, İran'da Büyük Selçuklu sanatıyla başlar ve İlhanlı devrinde devam eder. İran'da Rey, Kaşan, Curcan ve Save gibi şehirler önemli çini merkezleridir (Beksaç, 2002: 436).

Anadolu Selçuklu Sanatında, günümüze saray ve köşklere kullanılan lüster çinilerinin en zengin örnekleri Beyşehir Kubadabad Sarayı kazılarında bulunmuştur. Sekiz kollu yıldız formundaki çiniler üzerinde çeşitli av sahneleri, insan figürleri ile rumi motifler bir arada kullanılmıştır. Ayrıca bazı yıldız ve haçvari formlu çinilerde lüster tekniği ve sıraltı tekniği birlikte uygulanmıştır. Bu örneklerde sıraltıya mavi renk uygulanarak pişirilmiş, sonra da onun üzerine perdah ile desen yapıldıktan sonra, daha düşük derecede tekrar pişirilmiştir (Yetkin, 1993: 329-334). Kubadabad Sarayı çinileri insan, hayvan ve sfenks,

siren gibi sembolik yaratıklardan oluşan zengin bir figür dünyası sunmaktadır (Gündoğdu, 1993: 197-211).

Resim 61:
Karatay Müzesi, Hayat Ağacı Motifli Lüster Tekniği Çini, Konya



Fotoğraf: Önder DÜZ

Minai Tekniği:

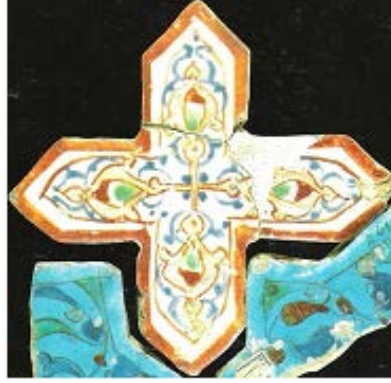
Minai, Farsça emaye anlamındadır. 12. ve 13. yüzyıl Büyük Selçuklu devrinde yaygın görülen minai uygulama İslam dünyasının en ilginç seramik tekniklerindedir. İlk kez batılı koleksiyonerler tarafından “Mina’i Ware” olarak kullanılmış ve hep bu isimle anılır olmuştur (Karacalar, 2014: 32).

Minai tekniği, İran'da Büyük Selçuklular tarafından ilk defa icad edilen ve kullanım seramiğinde geliştirilen bir tekniktir. Anadolu Selçuklularında ise 1156-1192 yılları arasında Konya'da Kılıçarslan II tarafından yaptırılan ve bugün Alaeddin Köşkü denilen Kılıçarslan II Köşkü'nde kullanılmıştır. Bu yapıdan başka hiçbir yapıda da benzeri bulunmamaktadır. Ayrıca bu teknik, İran Büyük Selçuklu çini sanatının Anadolu Selçuklu döneminde geliştirilerek devam ettirildiğini gösteren önemli bir örnektir. Büyük Selçuklularda sadece kullanım seramiğinde uygulanmış olan minai tekniği, Anadolu Selçuklularında ise büyük bir maharet ile mimari yapılara aktarılarak uygulanmıştır (Yetkin, 1993: 329-334).

Selçuklu dönemi minai çinileri, Bağdat Ekolü minyatürlerinin üslup ve renk açısından çiniye aktarılmış örnekleridir. Büyük Selçukluların kabartmalı çinileri, lüster ve minai tekniğindeki çiniler gibi saray ve köşk gibi sivil yapılarda kullanılmış ve figür tasvirleri sık olarak işlenmiştir. Kabartmalı çinilerde birbirini kovalayan tavşan, panter, aslan gibi av hayvanları; sfenks, grifon, kanatlı aslan gibi koruyucu tılsımlı sembolik hayvanlar, at

üzerinde polo oynayan avlanan süvariler, Şehnameden sahneler, saray eğlenceleri işlenmiştir. Bu konular çok benzer bir anlayışla Konya Alaaddin Sarayı'nın Selçuklu devri alçıları ile minai çinilerinde, Kubadabad çinileri ve Antalya Aspendos Sarayı çinilerinde görülmektedir (Öney, 1992: 31-32).

Resim 62:
Bitkisel Bezemeli Haç Çini. Minai. Alâeddin Köşkü.



Kaynak: (Karacalar, 2014: 33)

Bu tekniğin uygulandığı çini hamuru sarımtırak renkte olup ince ve iyi yoğrulmuştur. Ayrı ayrı şekillendirilen levhalar ince beyaz bir astar üzerine çinkolu mat bir sır ile sırlanmıştır. Bu tekniğin en büyük özelliği hem sıraltı, hem de sırüstü uygulama ile yapılmış olmasıdır. Şeffaf mat bir sırlın yanısıra firuze ve kobalt mavisi sırlı örnekler de bulunmaktadır. Süsleme Heft Renk denilen yedi renk ile yapılmıştır. Bunlardan yüksek hararete dayanıklı olan yeşil, mavi, mor ve firuze sıraltına, siyah, kırmızı, beyaz ise sırüstüne uygulanmıştır. Ayrıca sır üstüne altın yaldız da uygulanmıştır. Minai tekniğinde çini levhalar ilk olarak sıraltı renklerle süslemesi yapılarak, kurşunsuz, çinkolu mat bir sırla sırlanır ve 900 derece civarlarında pişirilir (Öney, 1987: 48).

Daha sonra, sırüstü renkler ile süsleme tamamlanarak daha düşük bir ısıda ikinci defa fırınlanır. Çok zor ve teferruatlı olan bu teknik ile yapılmış çiniler, Türk çini sanatının en az örneği olan ama en kıymetli çinileridir. Anadolu Selçuklu yapılarından sadece Kılıçarslan II Köşkü'nde bulunmuş olan bu çiniler bugün İstanbul Türk ve İslam Eserleri ve Konya Karatay Medresesi Müzesi'nde ve birkaç parça da İstanbul Topkapı Sarayı Çinili Köşk Müzesi'nde sergilenmektedir.

1.3.3.3. Anadolu Selçuklu Dönemi Çinilerinde Desen Özellikleri

Anadolu Selçuklu çini sanatında motif ve kompozisyon alanında geometrik tezyinat ön plandadır. Bunun yanında saray ve köşk gibi sivil yapılarda figürlü ve nebati süslemeye de yer verilmiştir. Sırlı tuğla ile başlayan ve çini mozaik ile gelişen çini tezyinatıta geometrik örnekler uzun bir süre çeşitli kompozisyonları ve çeşitli formları ile devam etmiştir. Bazı yapılarda sadece geometrik örnekler yer alırken, bazı yapılarda rumili unsurlar geometrik unsurlara çerçeve teşkil edecek şekilde kullanılmış, bazılarında ise her iki unsur birbirine karışarak zengin kompozisyonlar meydana getirmiştir. İlk eserlerde sırsız tuğla ile tuğlaların kaydırılması ve yatay veya dikey kullanılması ile oluşturulan baklava, zikzak ve çapraz örgüler, tuğlaların renklenmesi ile daha da zenginleşmiştir. Normal boyutlardaki tuğlalar ile şekillendirilemeyen geometrik kompozisyonlar ve yazı şeritlerinde tuğlalar kesilerek kullanılmıştır. Tuğla mozaik tezyinatını oluşturan bu tuğlalar yazı şeritlerinde harflerin şekillerine uygun olarak, geometrik kompozisyonlarda ise ince şerit, dikdörtgen, beşgen, altıgen şekillerde kesilerek sırlı veya sırsız olarak harç zemin içinde kompozisyona uygun olarak yerleştirilmiştir. Burada oluşan harç yüzeyler kompozisyonun oluşmasında katkı sağlamıştır (Arık, 2010: 24).

Geometrik kompozisyonlar, sırlı ve sırsız tuğlalar ile oluşturulan tuğla mozaik tezyinatının yanı sıra, küçük çini parçacıklarından oluşan mozaik çini tezyinatında da başlıca süsleme unsurudur. Kompozisyonu oluşturan geometrik motifler, üçgen, dörtgen, daire, çokgen, baklava ve yıldızlar gibi tek tek geometrik şekiller olup birbirini kesen veya bağlanan girift örgülü açık ve kapalı sistemler halinde kullanılmıştır. Bütün sistemlerde sonsuzluk prensibi hakim olmuştur. Geometrik kompozisyonlarda görülen bu geçmeler ve gamalı haçlar ile oluşturulan geometrik örgülerin merkezinde yıldızlar yer almıştır. Bu yıldızlar beş, altı, sekiz, dokuz, on, on iki ve yirmi dört köşeli olabilmektedir. Merkezdeki yıldız etrafında gelişen geometrik sistem sonsuzluk fikri uyandırmaktadır. Geometrik motifler ile oluşturulan kompozisyonlarda geometrik sahaları çevreleyen bir bordür süsü şeklinde kullanılarak başlayan rumili tezyinat, gelişerek daha zengin uygulamalar ile daha geniş alanlarda kullanılmıştır. Bu tezyinat, ruminin, çeşitli şekillerde kıvrım dallar ile birleşmesiyle çeşitlenmiştir (Yetkin, 1986).

Resim 63:
İnce Minareli Medrese Kubbesi, Renkli Sırlı Tuğla, Konya, 1279



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 64:
Buruciye Medrese Türbesi, Kubbe Eteği Rumi Çini Bezeme, Sivas, 1271



Fotoğraf: Önder DÜZ

Bu uygulamalar geometrik tezyinatla ile birlikte kaynaşarak farklı biçimlerde kompozisyonlar meydana getirmiştir. Mihrap nişlerinde ve geometrik süslemenin çevresinde bulunan bordürlerde tek bir kıvrım dal üzerinde sıralanmış rumilerden oluşan bir bordür süslemesi olabildiği gibi, aynı sistemin tek renkte bir araya gelmesiyle oluşan, ikili düzenlemesi de kullanılmıştır.

Resim 65:
Karatay Medresesi, Kubbe Geometrik Mozaik Çini, Konya, 1251



Fotoğraf: Önder DÜZ

Ayrıca, değişik rumi uygulamalarından oluşturulan çok çeşitli bordür kompozisyonları da çini tezyinata zenginlik katmıştır. Aynı kompozisyonlardan geliştirilen çeşitli uygulamalar bordür dışında daha geniş alanlarda da kullanılmıştır. Rumi motiflerinin geometrik düzenlemelerin içerisinde yer aldığı uygulamalarda mevcuttur. Bunun yanında kufi, ve celi sülüs ile yazılan çini kuşak yazılarında da rumi motifleri kullanılmıştır (Resim 66, Resim 67). Yan zeminlerinde helezonlar üzerine yerleştirilmiştir. Rumi ve çeşitlerinden oluşturulan desenler ile yine helezonlar üzerine yerleştirilmiş bitki motiflerinden oluşan desenlerin sıklıkla kullanıldığı dikkati çeker. Sıraltı ve lüster teknikleri ile yapılan yıldız ve haçvari çinilerde figürlerin dışında kalan kısımlar, rumi ve nebati motiflerle tezyin edilmiş, hayat ağacı, çeşitli çiçekler, haşhaş veya nar gibi bitkilere yer verilmiştir.

Selçuklu çini sanatında Uygur resim geleneğini devam ettiren çok çeşitli figürlerde uygulanmıştır. Örneğin Kubadabad Sarayı'nda ortaya çıkarılan sıraltı ve lüster tekniği ile yapılmış bu sekiz kollu yıldız formundaki çinilerde, erkek ve kadın resimleri, siren, sfenks, grifon ve ejderha gibi bir takım efsanevi yaratıklar ile başta çift başlı kartal olmak üzere çok çeşitli hayvan figürleri bulunmaktadır. Firuze sır altına siyah konturlarla yapılmış haçvari çinilerde ise hendesi ve rumi motiflerle birlikte bazı hayvan figürleri yer almaktadır (Arık, 2010: 26). Örneğin av sahnelerinde bir doğa manzarası içinde gösterilen figürün elindeki yay/ok ile tavşana/kurda nişan almış şekilde ya da iki vahşi hayvanın kovalama, kapışma sahneleri gösterilmiştir.

Resim 66:
Eyvan Yan Duvarı Bordürde Yer
Alan Çini Mozaik Zemini Rumi
Bezemeli Sülüs Yazı, Sırçalı Medrese,
Konya, 1242



Resim 67:
Mihrabı Çevreleyen Bordürde Yer
Alan Mozaik Çini, Zemini Rumi
Bezemeli Sülüs Yazı, Alaeddin Cami,
Konya, 1220



Fotoğraf: Önder DÜZ

Karatay Medresesi (1251), çini bezemelerinde Selçuklunun sanatının bu zengin içeriğini kubbede, eyvanda, iç avlu duvarlarında görülmektedir. Bordür desenlerinde geometrik ve rumi kompozisyonlar birlikte kullanılmıştır. Çini panoları ya da yazı kuşaklarını çevreleyen alanlarda birlikte kullanılmışlardır (Arık, 2010).

Lüster çinilerdekine paralel desenlerle süslenen minai örneklerde etkileyici bir anlatım gücüyle sarayla ilgili av, taht, eğlence vb. sahneler, sembolik hayvanlar, İran edebiyatından konular işlenmiştir. Yer yer figürlerle işlenen motifler, ½ - ¼ simetri, ulama ya da serbest kompozisyonlar şeklinde uygulanmıştır. Bitkisel desenler kıvrılan yapraklar, uçları kıvrımlı rumi ya da tepelik desenler ile sonlanmaktadır. Yaprakların boyutu, biçimi ve dönüşleri farklılaştıkça yeni biçimler ortaya çıkmaktadır.

1.3.4. Anadolu Selçuklu Mimarisinde Taş İşçiliği

1.3.4.1. Anadolu Selçuklu Dönemi Taş İşçiliğinin Karakteristik Özellikleri

Taşın Türk sanatında yapı ögesi olarak girmesi ve çokça kullanılması Anadolu'da başlar. Orta Asya ve İran'da yapılar, önceleri kerpiç ve tuğladan, yer yer moloz taşla inşa edilmiştir. Günümüze ise ahşap iskelet sisteminin kullanıldığı bir yapı ulaşmamıştır (Bakırer, 1972: 200).

Türklerin Anadolu'ya girmesiyle bu etki kendini göstermeye başlamıştır. İlk yerleşim alanı olan bölgelerde bol ve çeşitli taşların bulunması, bu malzemenin daha önceki yapılarda önemli yer tutmuş ve dekoratif yönde de kullanılmış olması taşın kullanılmasında önemli rol oynamıştır. Anadolu'daki taş süslemelerinde, kuzey ve kuzey doğuda Kafkas ve Azeri etkisi, güney ve güney doğuda, Suriye'nin Eyyubi ve Zengi eserleri etkisi az da olsa görülür. 14. yüzyıldan sonra taş süslemeciliği kendine has bir üslup kazanmıştır. Anadolu'da başlayan mimari yapı faaliyetlerinin Selçuklu'da taş süslemeye yansması; sivil ve dini yapıların taç kapıları, camilerin minber, minare ve mihrapları, eyvanları, kemerleri, sütun ve tonoz başlıkları gösterilmektedir (Bakırer, 1972: 198).

Anadolu'da bol olan tüf en çok kullanılan taş türüdür. Beyaz ile siyah arasında birçok tonu olan bu malzemenin renk farkları bezeme amaçlı da kullanılmıştır. Onu, farklı renk ve özelliklerdeki kireç taşları izlemektedir. Her iki taş türü de ocaktan çıktığında kolay işlenmesine karşın zaman içinde hava etkisi ile sertleşme özelliğine sahiptir. Andezit gibi orta sert, bazalt gibi sert taşların işlenmeleri daha zor olsa bile, seçimi, genelde şantiyeye en yakın ocağı olan tek taş olmasına veya renk özelliklerinden dolayı bezeme amaçlı kullanılmasına bağlı olmuştur.

Taş ocakları kadar çevredeki daha eski dönem yapıları da taş kaynağı olarak kullanılmıştır. Mermer en önemli mimari öğelerde özellikle taç kapılarda kullanılmıştır. Devşirme mermer taşlar yeniden işlenmekle birlikte bu dönemde mermer ocakların yaygın olarak kullanılmamıştır.

Selçuklu dönemi yapıların çoğunda, taşların yüzüne kazılmış taşçı işaretleri bulunmaktadır. Bunlar taşın işlenmesi kadar şantiyenin aşamaları hakkında da bilgi vermektedir (De Carcaradec, 1975: 33-41).

Taşın işlenişi, kemerli sistemlerde kullanılan birimler taş ve tuğlada birbirinden farklıdır. Yapının her yerinde aynı tuğla birimi kullanılabilir. Anadolu Selçuklu dönemi mimarisinde

kemerli sistemler için geliştirilmiş veya şekillendirilmiş kama biçimli tuğlalara rastlanmamıştır. Örtüde tuğla birimleri arasındaki harç, kama biçimi alarak, kemer ve tonoz eğrileri biçimlendirilmiştir (De Carcaradec, 1975: 33-41).

Kesme taşta ise kemer ve tonoz taşları, yapının diğer kısımlarında kullanılanlardan farklı işlenir. Her bir taş dıştan içe kama biçiminde incelik ve üst ve alt kenarlarında profile uygun kavims verilir. Yarım daire profile tonozun her kısmında aynı biçimde işlenmiş taşlar kullanılabilir, iki merkezli profile de, kilit taşı dışında durum aynıdır.

Statik özelliklerinin yanı sıra bu iki profile taş tonozlarda kullanılmasının temel nedeni, birim malzemelerin birbirinin aynı veya benzer biçimde önceden hazırlanabilmesidir (Yavuz, 1983: 53).

Tonoz taşları arasındaki bağı genelde kireç harcı sağlamaktadır. Günümüze kadar yapılan araştırmalarda bu durum bütün tonoz türleri için geçerlidir. Ancak düz tonozlarda başka önlemler alınmıştır. Örneğin, Aksaray Ulu Camisi'nde, güney duvarın doğusunda yer alan hünkar mahfilinin bezeli düz tonozundaki taşların geçme olduğu görülmektedir. Niğde Alaeddin Camisi'nin hünkar mahfilinin onarım öncesi resimleri bu düz tonozun taşlarının da geçmeli olduğunu göstermektedir (Aslanapa, 1992: 341-343).

1.3.4.2. Anadolu Selçuklu Dönemi Taş İşçiliğinde Kullanılan Teknikler

Anadolu Selçuklularında taş veya mermer malzemenin hangi bölge ve ocaklardan hangi yöntemlerle elde edildiğine dair kaynak yokluğu nedeni ile gerekli bilgilere ulaşamamaktadır (Karpuz, 2001: 13).

Anadolu Selçuklu mimarisinde taş işçiliğinin iç ve dış yapıda yalnızca ana yapı malzeme olarak değil bir dekorasyon malzemesi olarak da kullanıldığı görülür. Taş işçiliğinin en güzel örneklerini; şehir, anıtsal taş kapılarda, saray duvarlarında, medrese, cami gibi yapıların avlu, sütun başlıkları, ana kapılarında, minare şerefeleri, minber, mihrap, çeşme, şadırvan ve sebillerde görmek mümkündür. Anadolu Selçuklu mimarisi süslemesinde dış cephe ve iç mekan yapımında taş işçiliği önemli bir yer tutmaktadır. Taş işçiliğinin mimari dışında en çok mezar taşları alanında örnekler vermiştir. Taş işçiliğinde, kabartma, oyma, kazıma (profito), gibi teknikler uygulanmaktadır (Karpuz, 2001: 13).

Anadolu'nun her yerinde inşaat faaliyeti gösteren Selçuklu'ların ana yapı malzemesi taş olmuştur. Taşı özellikle sivil ve dini eserlerin taş kapılarında büyük ustalık ve tezyinatına

hassasiyet göstererek Anadolu'ya has bir üslup ortaya koymuşlardır Ana malzemenin tuğla olduğu İran Selçuk mimarisinden sonra Anadolu'ya büyük yenilikler getirmiştir. Taş dekor, mescit, cami, medrese, türbe, kervansaray gibi çeşitli yapılarda yer almıştır; fakat yapı türüne göre değişik bir uygulama görülmektedir. Bölgelere ait kendinde has özellikler saptamak da mümkün değildir. Ancak Erzurum, Sivas, Divriği gibi taş bezemeli eserlerde hacimli, üç boyutlu yüksek kabartma işçiliğın ön plana çıktığı dikkati çekmektedir. Konya, Kayseri bölgesinde tekstil karakterli, daha çok iki boyutlu yüzeysel derin olmayan bezemeler hakimdir. Mimari tezyinata bütün ağırlık eyvan anıtsallığın da olan taç kapılarda toplanmıştır. Stalaktit kavrısalı olan portal nişi, önce bir sivri kemer, sonra da dikdörtgen, süslü taş tezyinatına sahip bordürlerle kuşatılmıştır. İçte yayvan kemerli kapı açıklığı ile nişin yan duvarlarında çoğunlukla süslü küçük nişçik (mihrabiye), niş köşelerini ve sütunceleri bezeyen iri rozetler, genellikle taç kapılarda rastlanan tezyini unsurlardır. Taş bezemenin özellikle 13. yüzyılda çok zenginleşen Selçuklu mimarisinde üç boyutlu hacimli ve başarılı örnekler verildiği görülmektedir (Öney, 1992: 15).

13. yüzyılın ilk yarısından olan erken dönem örnekler daha yassı kabartma 13. yüzyılın ikinci yarısında ise dekor daha dolgun, dışa taşan hacimli ve barok tarzı bir karakter kazanır. Çok katlı etkisi yapan, birbirini kesen kompozisyonlar, iri şişirilmiş gibi duran, yarım ve tam tepelik, bitkisel desenler, kufi ve nesih yazı bordürleri altında bitkisel zemin, tipik özellik olur. Yazı şeritleri büyük ağırlık kazanarak 13. yüzyılın sonuna doğru bitkisel tezyinat giderek artmaktadır. Karatay Medresesi (1250), Konya İnce Minareli Medrese (1264), Çift Minareli Medrese (1271), Sivas Gök Medrese (1271), Buruciye Medresesi (1271) taç kapıları gibi yapılarda bu gelişimi görmek mümkündür (Mülayim, 1983: 21). Taş süslemede teknikler altı başlık altında toplanabilir. Bunlar, kabartma, oyma, kakma, kazıma, boyama ve renkli taş kullanımı olur.

Kabartma tekniğinde genel olarak, yüzeyi süslemesi veya doldurması tasarlanan kompozisyonun diğer yüzeyler oyularak ortaya çıkarılması söz konusudur. Zeminler alçak kabartma veya düz yüzeyli alçak kabartma tekniği ile süslenir (Özbek, 2002: 511). Yüksek kabartma tekniğinde, taş yüzeyine işlenen kompozisyon asıl zeminden 2-3 cm. yüksekliğinde taşırılarak kabartılır. Kabartılan düzenin yüzeyi ile asıl zemin arasında derinlik fazladır. Bu teknik daha çok kitabelerde uygulanmıştır. Yüksek kabartma olarak

taş yüzeyine işlenen kompozisyonda, asıl zemin üzerinde iki katlı bir yüzey algısı oluşturulmuştur (Ögel, 1987: 65).

Oyma tekniğinde bir ölçüde kabartma uygulamanın tersi bir işlem söz konusudur. Bu teknikte yüzeye işlenmesi düşünülen motif veya düzen, işleneceği yüzeye oyularak belirgin hale getirilir (Ögel, 1987: 66).

Kakma tekniğinde, yapının herhangi bir bölümünü süslemesi düşünülen düzen kabartmanın tam tersi yüzeye oyulur. İçi oyularak boşaltılan yüzeylere, uygun ölçülerde hazırlanmış siyah, kırmızı veya bordo renkli taş konulacağı gibi renkli sırlı tuğlada kullanılabilir (Özbek, 2002: 512).

Süslemeden çok duvar örgü tekniği olarak değerlendirilen renkli taş tekniği almaşık sırlı renkli tuğla ile taş dizilimleri ile oluşmaktadır (Özbek, 2002: 511). Süslemeyi oluşturan motiflerin yüzeye sert uçlu bir aletle bir çizgi olarak kazılması ile meydana getirilir.

1.3.4.3. Anadolu Selçuklu Dönemi Taş İşçiliğinde Kullanılan Desenler

Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra mimari bezemenin niteliği tamamen değişerek yeni dinin kuralları doğrultusunda gelişmiştir. Alçı, tuğla, taş, ahşap, çini vb. pek çok malzeme üzerine uygulanan süslemeleri oluşturan motifler daha soyut görünümde (Çoruhlu, 1993: 12).

Türkistan'da hüküm süren (840-1212) ve ilk Türk-İslam devleti olan Karahanlılar, tuğla, tuğla- mozaik, sırlı tuğla, alçı malzemeleri kullanarak süslemede yeni bir dönem açmışlardır ve tuğlayı farklı şekillerde keserek farklı kompozisyon düzenlemeleri meydana getirmişlerdir (Kuban, 1993).

Büyük Selçuklu döneminde de tuğladan aynı zamanda süsleme malzemesi olarak yararlanıldığı görülmektedir. Tuğla ile bezenmiş yüzeylerde oluşturulan kompozisyonlar ile etkileyici görüntüler meydana getirilmiştir (Yetkin, 1984: 170-173).

Gazneliler dönemine ait eserlerdeki taş tezyinatı, Büyük Selçuklular taş tezyinatını dolaylı yünden ilgilendirmekte ve Anadolu Selçukluları ile daha benzer örnekler sunmaktadır (Yetkin, 1984: 169-170).

11. yüzyıl ortalarından itibaren Anadolu'ya akmaya başlayan Türk boyları, 1071 Malazgirt zaferiyle kısa sürede Anadolu'ya egemen olmuşlardır. Artuk, Danişmend, Saltuk, Mengücek gibi Türk Beyliklerinin yardımıyla Anadolu hâkimiyeti sağlanmıştır. 1075'te İznik'i alan Süleymanşah'a, Büyük Selçuklu Sultanı Melikşah 1077'de Anadolu

sultanlığını vermiştir. Türklerin Anadolu kültür çevresi içerisine girmesiyle gerek mimarlık alanında gerekse de diğer alanlarda özgün denemeler yapılmıştır (Sözen, 1983: 209).

Anadolu'daki Türk mimarisi, Büyük Selçuklu mimarisine göre farklı özelliklere sahiptir. Bu yeni özellikler Anadolu'nun siyasi, ekonomik ve coğrafi şartlarına bağlı olarak ortaya çıkmıştır.

Kısa sürede Anadolu'nun büyük kısmını fetheden Selçuklularının, zengin malzeme ve farklı kültürlerle karşılaşma imkânı bulduğu görülür. Bu dönemde Selçuklu mimarisinin sürekli denemeler ve yenilikler içinde olduğu görülmektedir. Bunun yanında Anadolu'daki süsleme unsuru iklime, malzemeye ve coğrafi bölgelere göre farklılıklar gösterir. Bu yüzden doğal çevreye göre kullanılan yapı malzemesi doğal olarak mimariyi ve süslemeyi etkilemiştir (Karpuz, 2001: 13).

13. yüzyılın ilk yarısında Anadolu Selçuklu dönemi sivil ve sosyal mimari örnekleri içinde ticaret ve konaklama yapı mimarisinin önemli eserlerinden biri de kervansaraylardır. Anadolu Selçuklu kervansaraylarının bezemelerinde bani, sanatçı, yapının konumu, plan tipi, malzemesi ve dönemin beğenisi etkili olmaktadır. Kervansaraylarda kullanılan taş malzemede daha çok geometrik süsleme görülürken, bitkisel süsleme az sayıda ve sınırlı bir yüzeyde görülmektedir (Doğan ve Görür, 2007: 452-453).

Yüzyılın sonunda Anadolu Selçuklu devleti zayıflayınca sayıları yirmiyi aşan irili ufaklı çok sayıda beylik kurulmuştur. Bu beyliklerin bazıları 13. yüzyılın sonundan 16. yüzyılın başına kadar mevcudiyetini sürdürmüştür. Selçuklu devri mimari üslubunun çözülmesi ile başlayan, Beylikler devri üslubu ile Selçuklu üslubu, 13. yüzyılın ikinci yarısında birbiri içerisine girmiştir. Bu nedenle Selçuklu ile Beylikler mimarisini ve süsleme özelliklerini birbirinden ayırmak mümkün değildir.

Çoğu kez "ara devre veya geçiş devresi" olarak nitelendirilen 14. yüzyılda merkezi yönetim başarısına ulaşamamış ve Beylikler, karmaşık olayların yaşandığı bir dönemde Anadolu topraklarında siyasi varlıklarını devam ettirmişlerdir (Mülayim, 1991: 2-14).

Bu dönemde yapılan eserlerin plan şemaları Selçuklu dönem özelliklerini tekrarlarlarken, cephe düzenlemelerinde değişim ve çeşitlilik gözlenmektedir (Doğan, 2000: 101-102).

Kendi içinde alt başlıkları olmakla birlikte taş tezyinatında kullanılan motifleri: bitkisel, geometrik, yazı, mukarnas ve mimari formlarla oluşturulan süsleme olarak gruplandırmak mümkündür.

Mimari süslemede 13. yüzyılın ilk yarısında geometrik, ikinci yarında ise bitkisel bezemenin öne çıktığı görülmektedir. Ancak yüzyılın ikinci yarısında az sayıda yapı inşa edildiği için bezeme programının büyük ölçüde değişmediği, aynı kaldığı gözlenmektedir. 13. yüzyılda motiflerin üzerleri yivlenerek estetik bir görünüm ortaya konmuştur. Birbirini kesen kompozisyonlar da çok katlı etkisini uyandıran bitkisel dekorlar, geometrik unsurlar, kufi ve nesih yazı bordürleri etki alanlarını arttırmıştır (Ögel, 1987: 54-55).

Başka bir çeşitlemesinde ise, kullanıldıkları yere uygun olarak form verilen akantüs motifinin yaprakları, motif uzadıkça aşağıdan yukarıya doğru bir genişleme gösterir ve uç nokta da yan yapraklar sağa sola doğru simetrik şekilde uzamaktadır (Mülayim, 1983: 128).

Genelde sütun başlıklarında görülen başka bir düzenleme de yaprakların yanlara ve yukarıya doğru genişleyerek tepe yaprağı ile aynı seviyeye geldiği düzenleme de, yaprak uç noktalarında küçük düğümler ya da spiraller (volütler) oluşmaktadır. Bu düzenlemede motif, tepelik bir bordür üzerinde bir araya gelerek kompozisyonu oluşturmaktadır (Tokat Gök Medrese 13.yy. Resim 68) (Mülayim, 1983: 80).

Resim 68:
Gök Medrese Sütun başlığı Akanüs Motifi, Tokat, 1275



Fotoğraf: Önder DÜZ

Türkçede suçiçeği, su gülü, su lalesi, su zambağı ve nilüfer gibi isimlerle bilinen lotustan, tabiatıta var olan bir çiçek olarak zikredilmektedir. Beyaz yaprakları iç bükey olarak kıvrılan, sarı tomurcuklu bir su bitkisidir (Özbek, 2002: 550).

Lotus ile Anadolu öncesinde özellikle Uygur resim sanatında karşılaşılmaktadır. Uygur sanatında simgesel anlamlar yüklenen lotus Anadolu Selçuklu sanatında kullanılan lotuslardan form olarak farklıdır (Çoruhlu, 1997: 157-158).

Anadolu Selçuklu taş süslemelerinde kullanılan rumi, Anadolu Selçuklularının stilize ettikleri bazı araştırmacılara göre, filiz ve yapraklardan meydana gelmiş kıvrık dal süslemesidir ve uçları kıvrım dallardan oluşmaktadır (Biol ve Çiçek, 2018)

Büyük ihtimalle çok kullanılmasından dolayı (Anadolulu) rumi adını alan motifin 13. yüzyılın ikinci yarısındaki örneklerde, uçları düğümlenmiş iki basit yaprak şeklinde olduğu ileri sürülmektedir. Ayrıca rumi, çizim ve desen özelliklerine göre çeşitli isimler almıştır. Kendi içindeki çeşitlemelerde veya başka motiflerle oluşturdukları kompozisyonlarda belirli çizim kuralları içermektedir (Ögel, 1987: 78).

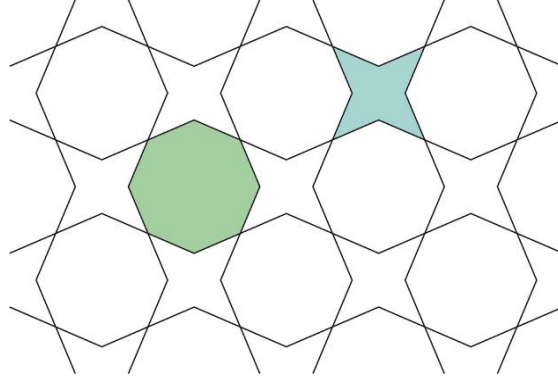
Geometrik kompozisyonlarla ilgili ilk orijinal örnek Şam Emevi Caminin (715) pencere şebekeleridir. Mermerden yapılmış geometrik düzenlemeli bu şebekeler, pek çok Hellenistik ve Sasani elemanlar yanında, camideki tek İslami uygulamadır. Esas gelişimine 11.-12. yüzyılda Karahanlı ve Büyük Selçuklularla başladığı ileri sürülmektedir (Mülayim, 1983: 19). Beylikler dönemi yapılarında taş süslemede görülen geçme geometrik kompozisyonların gruplandırılması, çizgilerin kesişmesi ve geçmeler olmak üzere üç grupta ele alınmaktadır.

Bunlardan çizgilerin kesişmesi ile oluşan düzenlemeler kendi içinde: düz çizgilerin kesişmesi ile oluşan kompozisyonlar, kırık çizgilerin kesişmesi ile oluşan kompozisyonlar, spiral oluşturan eğrilerden meydana gelen kompozisyonlar olmak üzere üçe ayrılmaktadır (Mülayim, 1983: 70-77).

Geçme kompozisyonları: Kırık çizgilerle çokgenlerin geçmesi ile oluşan düzenlemeler (baklava, beşgen, gamalı haç gibi), daire ve ovalerin geçmesiyle oluşan düzenlemeler (daire, zencerek). Çokgenlerin geçmesiyle oluşan düzenlemeler (sekizgen ve onikigen, altı kollu, sekiz kollu ve on iki kollu yıldız; Türk düğümü), 4 yıldızların geçmesiyle oluşan düzenlemeler (sekiz kollu ve on iki kollu yıldız)'dır. Geometrik düzenleme, nokta, çizgi, daire, üçgen, kare, dikdörtgen, eşkenar, beşgen, altıgen, sekizgen, ongen ve

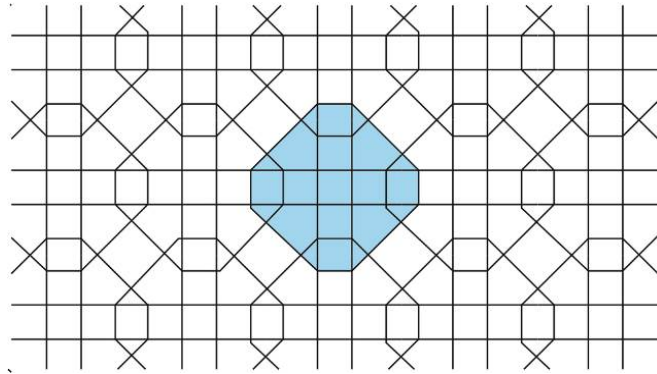
onikigen, yıldız motiflerinin belirli bir plan dâhilinde motiflerin bir veya daha fazlasının tekrar edilmesi ile oluşmaktadır (Mülayim, 1983).

Çizim 18:
Kırık Çizgi Sistemlerin Kesişmesiyle Oluşan Kompozisyonlar



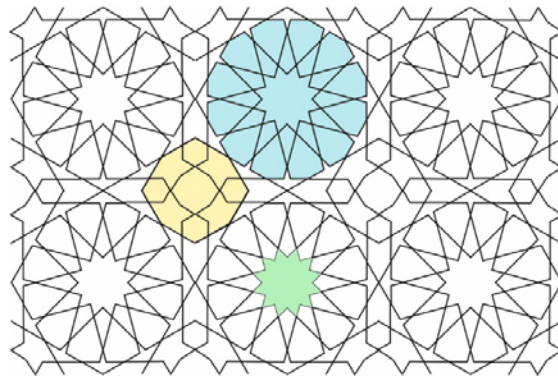
Çizim : Önder DÜZ

Çizim 19:
Çokgenlerin Geçmesiyle Oluşan Kompozisyonlar



Çizim : Önder DÜZ

Çizim 20:
Çokgenlerin ve Yıldızların Geçmesiyle Oluşan Kompozisyonlar



Çizim : Önder DÜZ

13. yüzyıla gelindiğinde, geometrik süsleme unsurlarında çokgenlerin kenar sayılarında artış olmuş ve içe, dışa doğru küçük kırılmalar yapılmıştır. 13. yüzyılın ilk yarısında Anadolu Selçuklu yapılarının özellikle cephelerinde ana motif olarak yıldız sistemleri dikkat çekmektedir (Mülayim, 1983). Bu bağlamda Anadolu Selçuklu eseri olan Konya Karatay Medresesi'nde de mekânı örten kubbenin eteğinden başlayarak tepedeki açıklığa kadar dairesel hatlar oluşturacak biçimde yerleştirilen yirmi dört kollu yıldızlar geometrik tezyinatlı çiniler hayli etkileyicidir.

Yıldız sistemleri, kırık çizgilerin iç içe geçmesiyle, kesişmesiyle, ya da geometrik şekillerin kare, beşgen, altıgen sekizgen, ongen ve onikigen gibi çokgenlerin kesişmesi ya da iç içe girmesiyle biçimlenen farklı sayıdaki kollardan oluşmaktadır (Mülayim, 1983).

Yıldız sistemleri, 13. yüzyılın ortalarına kadar Anadolu Selçuklu yapılarının süslemelerinde etkili olmuştur. Yıldız sistemlerinin kuruluş özellikleri Anadolu Selçuklularının matematik, geometri, astronomi, kozmoloji ve felsefe alanlarında ileri düzeyde bilgi birikimine sahip olduklarını göstermektedir. Yıldız kompozisyonlarının yorumlanmasında dönemin siyasal ve toplumsal ortamı, yapının işlevi, süslemenin bulunduğu mimari öge, baniler, renk özelliği ve kompozisyon düzeni etkili olmaktadır. Ayrıca 13. yüzyılın ikinci yarısında yıldız kompozisyonları bitkisel bir görünüm kazanmıştır. Taç kapı bezemelerinde "evren" imgesi vurgulayan yıldız kompozisyonları hâkimdir. Bunlar içinde farklı düzenlemeler görülmekle birlikte, en yaygını on iki kollu yıldız sistemleridir (Doğan ve Görür, 2007: 466). Karatay Medresesi kubbesi evren simgesini vurgulayan bu geometrik düzenlemeler ile ön plana çıkmaktadır.

Geometrik çizgi sistemleri içinde yıldız kompozisyonları kendi içinde yıldızlar köşeli ve kollu olarak iki grupta incelenir. Kollu yıldızlar, farklı doğrultuda kırık çizgilerin kesişmesiyle oluşmaktadır. Köşeli yıldızlar ise genelde kollu yıldızların meydana getirdiği kompozisyonlardır. Ayrıca dörtgen, beşgen, altıgen ve sekizgen gibi kapalı formların belli bir matematik düzen içerisinde bütünleştirilmesiyle de oluşmaktadır (Mülayim, 1983).

Yıldız sistemlerinde kol sayılarına göre isimlendirilen dört, beş kollu yıldızlar genellikle ara motif olarak kullanılmaktadır. Kompozisyonlarda aynı motifle birbirinden farklı üç ya da dört sistemin kurulduğu söylenebilir (Ögel, 1987: 85). Buna göre:

Altı kollu yıldız, kompozisyonda düşey eksene paralel kırık çizgilerle diyagonal eksenlerdeki çizgiler kesişmektedir. Sekiz kollu yıldız, kolların farklı şekillerde uzatılarak, değişik motifler aracılığıyla birleştirilmesi ile çeşitli kompozisyonlar meydana getirilmiştir. On kollu yıldız, merkeze yerleştirilen on kollu yıldız motifinin uzatılan kolları çevresinde dairesel düzende ok uçları ve beş köşeli yıldızlar meydana getirmektedir. On iki kollu yıldız, merkezdeki on iki kollu yıldızın farklı yönlerine doğru uzanan kolları arasında çokgenler oluşmaktadır (Ögel, 1987: 85).

Çokgen ve çizgilerle elde edilen kurgunun tekrarlanması ile oluşan düzenlemeler, kırık çizgilerin kesişmesi ve birbiri içerisinden geçmesi sonucu baklava, beşgen ve gamalı hac düzenlemesi ile oluşmaktadır. Bir veya farklı sayıda çokgenler ve dairelerin birleştirilmesiyle oluşturulan düzenlemeler, farklı sayıda ve büyüklükte çokgen ve dairelerin yan yana gelmesi ile kompozisyon meydana gelmiştir. Tek eksenle ritmik geçişlerle veya tekrarlarla oluşmuş düzenlemeler, sınırlandırılmış bir yüzey üzerinde, kırık çizgilerin geçişleri ve tek bir çokgenin yan yana tekrarlanması ile oluşturulabilir. Bu düzenleme daha çok bordürlerde uygulanmıştır. Farklı şekildedeki dairelerin birbiri içerisine geçmesiyle oluşan zencerek motifi de bu grup içinde ele alınmaktadır (Şahinoğlu, 1977: 56).

Taş tezyinatında bitkisel ve geometrik süslemenin yanında, yazı unsuru önemli bir yer tutmaktadır. Mimaride yazı, yapıların sanatçı, banisi isimlerini ve inşa tarihlerini bildiren belge niteliğindeki kitabe özelliği taşır. Ancak mimaride kullanıldığı yere göre hazırlanan yazılar sanatsal olduğu için bazı araştırmacılar yazının bir dekoratif eleman olarak kullanıldığı söylemektedirler. Yazı türü olarak genellikle sülüs ve kufi yazı tercih edilmiştir.

Anadolu mimarisine gelinceye kadar tüm İslam mimarisinde yazı, genel itibarı ile dini yayma amacıyla kullanılmış olmasına rağmen, sanatçılar dini yayma amacının dışında yazıyı sanat eseri olacak seviyeye getirmişlerdir.

Özellikle dini mimaride: düz elemanlardan, kubbe gibi yuvarlak elemanlara geçişlerde kuşaklar halinde kullanılan yazı genelde taç kapılarda, kapı, pencere, niş ve alınlıklarda, son cemaat yerinin pencere alınlıklarında mimari elemanları birbirine bağlayan yüzeyler üzerinde, minare, şerefe altı kuşaklarda ve mihrapları çevreleyen frizlerde İslamiyetin kutsiyetini ve seçkinliğini belirtecek nitelikte kullanılmıştır. (Şahinoğlu, 1977: 56)

Bazı örneklerde yazı zemini değişik motiflerle doldurulurken, bazılarında zeminin sade şekilde bırakılarak özellikle kufi yazıların uçlarının düğüm ve geometrik motifler meydana getirecek şekilde tasarlandığı görülmektedir.

Beylikler döneminde yazıda kullanılan harfler, Anadolu Selçuklu devrinde olduğu gibi bazen uzun ve cılız, bazen de kısa olarak tasarlanmıştır. Kendilerine ayrılmış alanlarda taş, tuğla, mozaik, çini, alçı, ahşap malzeme üzerine farklı tekniklerde, bir veya daha fazla satır halinde yazılan hatların etrafı bir bordür ile çevrilmektedir. Anadolu Selçuklu dönemi mimari eserlerinde Yazıyı kendi alt başlıkları olmakla birlikte: kufi, nesih ve sülüs olmak üzere üç ana başlıkta incelemek mümkündür. Genel olarak mukarnas: taçkapı, mihrap, sütun başlıkları, pencere lento ve söveler, bordürler, minareler ve çeşitli duvarlar üzerlerinde yer almıştır (Ödekan, 1988: 521).

1.3.5. Anadolu Selçuklu Mimarisinde Kalemîşi

Kalem işi, diğer adıyla kalemkârî; kurumuş sıva, ahşap, taş mermer, deri, bez gibi yüzeyler üzerine, “kalem” adı verilen ince, uzun kıllı fırçalar kullanılarak, tutkallı renkli toz boya ile yapılan kurallı bezeme tarzı tekniktir (Acun, 2017: 388-410).

Orta Çağ Anadolu Türk mimarisinde iç mekanda çini süsleme elamanı olarak daha çok kullanıldığından kalem işi bezemeye çok karşılaşılmaz. Ayrıca kalemîşi bezemeler iklim şartlarına daha dayanıksız olduklarından bozulma özelliği vardır. Kalem işi tezyinatında iki türlü uygulama alanı görülür. Bunlar boyalı nakışlar olup sıva ve ahşap üzerine uygulanmıştır. Ahşap üzerine yapılan kalem işlerinde “Lake” adı verilen şeffaf bir sır tabakası uygulanır (Acun, 2017: 388-410).

XIII. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen yapılardan, genellikle siyah ve kırmızı renklerle sıva üzerine dama motifi ya da zikzaklı tezyinatın işlendiği görülür. Kızılören Hanı Mescidi'nin mihrap nişinde, Konya Aleaddin Camii'nin ve Beyhekim Mescidi'nin kubbesinde bu türden uygulamalar yer almaktadır (Öney, 1992: 85).

Divriği Ulu Camii tonozlarından bazılarında siyah ve kırmızı aşı boya ile yapılmış rumi ve tepelik motifleri gözlenirken, boyalar kabartmaların yarım kaldığı için mi, kontur çizgileri için mi kullanıldığı, yoksa boyama amacıyla mı yapıldığı hakkında kesin bir şey söylemek mümkün değildir.

Alanya'da Alara Kalesi içinde yer alan köşkteki kalem işi süslemelerde birtakım fantastik canlılar ile birlikte insan figürleri de birlikte kullanılmıştır. (Yetkin, 1970: 69-88).

Ahlat'ta 1281 tarihli Boğatay Aka-Şirin Hatun Türbesi duvarları motiflerin seçilemeyecek kadar tahrip olduğu bir başka örnektir. Türbe duvarlarında hayat ağacı etrafına yerleştirilmiş kandil motifi tavus kuşları ve sülüs yazılı kuşaklar vardır.

Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1299) ahşap yüzeylerde daha çok siyah ve kırmızı boylarla yapılmış olan rumi bezemelerle birlikte düğümlü hat yazıları ayrıca altıgenlerle oluşmuş altı kollu yıldızlar, daireler ve kırık çizgilerle oluşmuş yıldızlardan meydana gelen geometrik bezemeler yer almaktadır (Erdemir, 1999: 63-75)(Resim 69, Resim 70). Hat yazılarındaki harf yapıları ve düğümlü olması yönünden Karatay Medresesi kubbesinde yer alan yazılara benzerlik göstermektedir.

Resim 69:
Eşrefoğlu Cami Son Cemaat Yeri Kalemîşi Süsleme, Beyşehir, 1299



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 70:
Eşrefoğlu Cami Tavan Kalemîşi Süslemeler, Beyşehir, 1299



Kaynak : http://www.mustafacambaz.com/data/media/1296/erefolu_camii_kolonlar_2.jpg

XIV-XV. yüzyıllarda Ankara, Bursa ve Kastamonu'da ahşap üzerine kalem işi örnekleri görülebilecek eserlere rastlanmaktadır. Beyşehir Eşrefoğlu Camii, Afyon Ulu Cami, Kastamonu Kasabaköy Mahmut Bey Camii ahşap tavanı destekleyen konsol aralarındaki

yüzeylerde, kiriş yastıklarında, ahşap kirişlerde, kırmızı-siyah renk boyayla yapılmış tepelik ve rumilerden oluşan rozetler, geometrik bezemeler, kirişlerin belli yüzeylerinde daha çok kufi yazıya benzeyen geçmeli-düğümlü rozet süslemeler vardır. (Resim 71, Resim 72)

Resim 71:
Kasabaköy Mahmut Bey Cami Kalemîşi Süsleme, Kastamonu, 1366



Kaynak: http://wowturkey.com/tr271/aakif_Kasabakoy_Mahmut_Bey_Camii__10.jpg

Resim 72:
Kasabaköy Mahmut Bey Cami Kalemîşi Süsleme, Kastamonu, 1366



Kaynak: http://wowturkey.com/tr271/aakif_Kasabakoy_Mahmut_Bey_Camii__02.jpg

Kitabeleri olmamakla birlikte alçı süslemeli mihraplarından hareketle Ankara Geneği Mesciti, Örtmeli Mesciti, Poyracı Mescitleri XIV. yüzyıl sonuna veya XV. yüzyıl başına tarihlenmektedir. Ahşap tavanlarda özellikle tavanı destekleyen konsol yüzeyleri ve direkler üzerine atılan kirişlerin yüzeylerinde tezyinat bulunmaktadır. Dügümlü rumi ve tepelik yanı sıra, geometrik kol sayıları farklı yıldız örneklerinin ağırlıklı olarak siyah-kırmızı renklerde işlendiklerini gözlemlemek mümkündür.

Orta Çağ Anadolu Türk mimarisinin ikinci evresi Beylikler Dönemi kalem işi uygulamalardır. Sıva üzerine yapılan kalem işi örnekler daha çok Osmanlı dönemi eserlerinde görülmektedir. Ahşap üzerine kalem işi bezemenin son dönem ve en güzel örneklerinden biri de Bursa II. Murad Türbesi'nin giriş kapısı üzerindeki ahşap saçaktır. Belli bir kısmı ahşap kabarıklarla hareketlendirilen ahşap saçığın tüm yüzeyi geometrik bezemelerle süslenmiştir. Yıldızların kol aralarında oluşan beşgen yüzeylere siyah ve kırmızı renk boya ve altın yaldızla yapılmış rumili ve hataili dolgu süslemeleri işlenmiştir (Demiriz, 1979: 287-289) (Resim 73).

İznik Kırkkızlar Türbesi'nin kubbe kasnağına açılan pencerelerin etrafını kuşatan bordürlerde iç içe kıvrımlar yapan sapların taşıdığı rumiler ve hatayı tarzı şakayıklar gözlenmektedir. Yeşil, Siyah, sarı ve kırmızı renkler tezyinata en fazla kullanılan renklerdir. XIV. yüzyılın ilk yarısına ait olan Bilecik Orhan Gazi İmaretî malakari ve kalem işi tezyinatı birlikte kullanılmıştır. İmaret yapısının kemerlerinden birinin ortasına işlenen tek iplik bitkisel desende, sarı ve siyah gibi soluk bir renkle düzenlenmiştir.

Resim 73:
II. Murad Türbesi'nin Giriş Kapısı Üzerindeki Ahşap Saçak, Bursa, 1451



Kaynak: http://www.mustafacambaz.com/data/media/251/ikinci_murat_trbesi_13_copy.jpg

Kıvrımdal ve bunların taşıdığı yaprak kenarları dilimlenmiş rumiler yer almaktadır. Yıldız Demiriz bu bezemelerin, rumili düzenlemenin zemini tamamen dolduracak

nitelikte ele alınmış olmasından hareketle XIV-XV. yüzyıl içinde erken örneklerden biri olarak değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürer (Demiriz, 1990: 165-172). Bursa Yeşil Cami kubbeleri arasında geçiş bölgelerinde desenlerde daha çok siyah ve kırmızı rengin hakim olması sebebiyle tepelik, rumi ve bitkisel desenler görülürken, tavan veya duvar gibi geniş yüzey alanlarında kıvrım dallar ve hatai tarzı şakayık çiçeğinin işlendiği görülmektedir (Demiriz, 1979: 346-350) (Resim 74).

Resim 74:
Yeşil Cami Pencere Alınlık Taş Süsleme, Bursa, 1421



Kaynak: www.google.com/görseller

Edirne Muradiye Camii (1436) ve Tire Yeşil İmaret (1441) sıva üzerine kalem işi bezemelerinin XV. yüzyılın ilk yarısına ait özgün örnekleridir. Evliya Çelebi'nin Mevlevihane olarak kullanıldığını ileri sürdüğü Edirne Muradiye Camii'nin duvarlarının, kapalı avlu kubbesinin ve kemer orta alanlarının kalem işi süslemeleriyle bezenmiş olduğu görülmektedir (Demiriz, 1979: 346-350). Yapının bazı bölümlerine geç dönemlerde ekleme yapıldığı ileri sürülen bu süslemelerde, kırmızı zemin üzerine beyaz, mavi zemin üzerine beyaz boyayla, sarı ve lacivert renklerle yazı işlenmiş dairesel madalyonlar dikkati çekmektedir.

Rumi motifleri ve bitkisel düzenlemelerin yanında, hatayi ve bitkisel çiçeklerin bir servi biçiminde buket halinde işlendiğini yazı kuşakları arasında kalan yüzeylerde görülmektedir. Bu çiçeklerin bir servi biçiminde buket olarak düzenlenmiş örneklerinin Timurlu dönemine ait el yazmalarındaki bahçe betimlemelerine benzetilmektedir. Bu benzerlikten dolayı buradaki süslemelerin, Timurlu dönemi nakışları hakkında yetkin olduğu Bursa Yeşil Cami'nin çini ve kalem işi süslemelerinden anlaşılan nakkaş Ali b. İlyas Ali tarafından yapılmış olabileceği ileri sürülür (Akyurt, 1995: 38-39).

Tire Yeşil İmaret'in (1441) dilimlenmiş yarım kubbeyle örtülü mihraplı mescid mekanının pencere üstüyle kubbe eteği arasındaki yüzeyleri boyalı nakışlarla bezenmiştir. Daire şeklindeki madalyon düzenlerini çevreleyen şakayık çiçekleriyle naturalist yapraklar bezemeyi oluştururlar. Desenlerde kırmızı ve yeşil renkler daha baskındır (Resim 75). Edirne Muradiye Camii'nde olduğu gibi bu yapıda da sonradan oluşan tahribatlar nedeniyle geç dönemlerde farklı eklemeler yapılmıştır.

Bursa Şehzade Ahmed ve Hatuniye Türbelerinde, duvar yüzeyini kaplayan çinilerde pano niteliğinde olan bitkisel zemin üzerine istiflenmiş yazı düzenlemeleri, kubbe içinde tepelikler, rumi ve bitkisel bezeme işlenmiş kalem işi süslemeler bulunur (Demiriz, 1979).

Resim 75:
Tire Yeşil İmaret Cami Kalemîşi Süsleme, İzmir, 1441



Kaynak: <http://www.mustafacambaz.com>

BÖLÜM 2: KONYA KARATAY MEDRESESİ ve MİMARİ ÖZELLİKLERİ

2.1. Karatay Medresesi Banisi

Konya Alaeddin Tepesine yakın bir konumda, Sultan II. Kılıçarslan Köşkü'nün karşısında bulunan Karatay Medresesi Sultan II. Keykavus döneminde Emir Celaleddin Karatay tarafından 1251-52 yıllarında yaptırılmıştır. Konya Karatay Medresesi, Anadolu Selçuklu mimarisinin önemli eserleri arasında yer almıştır.

Resim 76:
Karatay Medresesi Genel Görünüm.



Fotoğraf: Önder DÜZ

Karatay Medresesi taç kapısındaki kitabede okunan 652/1251 rakamı medresenin inşa tarihini kesin olarak belgelemekle beraber kitabenin yazıldığı taşların farklı oluşlarıyla bu farklı taşlardaki yazı karakterlerinin diğerleriyle uyuşmaması tarihleme ile ilgili bazı tereddütler vardır. Bazı kaynaklar kitabenin değişikliğe uğramasından dolayı yanlış değerlendirilerek tarihleme yapıldığını öne sürmektedir. Konya Karatay Medresesi taç kapısının, tezyini ve mimari özellikleri ile 1220-1230 yıllarıyla ifade edilen döneme tarihlendiği ileri sürülmüştür (Erdemir, 2009: 26).

Burmalı köşe sütunları ve gamalı haç düzenlemeli düşey dikdörtgen yüzeylerin üzerinde, geniş bir kitabe kuşağı olarak yer alan Neml Suresi'nin başlangıç bölümü dışında, 27/19. ayeti, kitabenin esas parçalarını kesin olarak tespit edilmesini sağlamıştır. Yapılan değişiklik, önce I. Alaeddin Keykubat'ın adının, kitabeye alınması, sonra da Karatay'ın

adına kitabede yer verilmesi ile ilgilidir. I. Alaeddin Keykubat'ın adında dünyanın “dal” harfi yandaki taşta, esas kitabede kalan üç kısmı ile birleşmemiştir. Kitabenin sonunda (dokuzuncu taş) görülen “rı” harfi de, sonunda yer aldığı kelime bilinmeyen, asıl kitabeden kalan bir harftir. Esas kitabede (altıncı taş) Keykubat adında “dal” harfi, noktalı olarak yazılmıştır. Hakkak “eyyam” kelimesinde ilave olan bölümde yer alan (üçüncü taş) “mim” harfine dilediği şekli vermiştir. Esas kitabede yer alan (ikinci taş) “emr ve el- imaret” kelimeleri başta elif harfiyle yazılmış, esas kitabede (altıncı taş) ikinci “bin”, “keyhüsrev” ve “Keykubat” için kullanılan tek isim olmuştur. I.Kılıç Arslan'ın adının “rı” harfi de (sekizinci taş) yeni kitabede yoktur (Konyalı, 1991: 24).

Kitabe, Tevbe suresinin 120. ayetinin son bölümü (9/120) ile başlar. Yapının inşasının “Es Sultan el-azam zıll-ullah fi-l –alem alaeddünya veddin” in hükümdarlığı günlerinde emir edildiği bildirilir. Bu ifadeden sonra gelen kelime asıl kitabe taşında yer alan “Ebül-feth Keykavus” adıdır, ataları olan sultanların adları, II. İzzeddin Keykavus'un adını izlemektedir (Konyalı, 1991: 25).

Kitabede yer alan “Es Sultan el-azam zıll-ullah fi-l –alem alaeddünya veddin” ifadesi, kitabede yapılan değişikliklerle I.Alaeddin Keykubat'ın adının kitabeye alındığını açıklamaktadır. I. Alaeddin Keykubat'ın adı, kitabe ve sikkelerde “Alaeddünya ved din” olarak yazılıdır. “Es-sultan el-azam” , “Zıll-ullah fi-l alem” ifadeleri de aynı sultanın kullandığı saltanat ünvanlarıdır. Yapının inşasına I. Alaeddin Keykubat döneminde başlamış olduğundan, yapıyı II. İzzeddin Keykavus dönemi eseri olarak tanıtan kitabede doğru ifadenin yer alması uygun görülmüştür (Cantay, 1987: 25-30).

Medresenin kitabesi bulunmasına rağmen içerisinde mimarının ismi yazılı değildir. Bunlardan ayet bölümünün yazıldığı taş ile I. Alaeddin Keykubat'ın ad ve ünvanlarının yer aldığı üçüncü ve dördüncü taşlar ve I. Kılıç Arslan, I. Mesut ve Karatay bin Abdullah'ın adının bulunduğu sekizinci taş gri, diğerleri ise beyaz mermerdendir. Beyaz ve gri mermerdeki yazıların istifi de birbirine uymamaktadır. Bu renkli taşların sonradan değiştirildiği söylenerek yapının inşasına I. Alaeddin Keykubat döneminde başlanıldığı, oysa kitabede II. İzzeddin Keykavus dönemi eseri olarak tanıtıldığı, sonradan bu hatanın farkına varılarak tekrar değiştirildiği ve Karatay'ın adının da bu değişiklikte kitabeye konulduğu ileri sürülmektedir.” (Cantay, 1987: 25-30)

Medresenin inşaatına I. Alaeddin Keykubat döneminde başlanmış, ölümünden sonraki siyasi istikrarsızlık döneminde yapımına ara verilerek 1251 yılında tamamlanmış olabilir.

Yine Yaşar Erdemir'e göre yapının ustasının Alaeddin Cami'ni yapan Muhammed bin Havlan el-Dımişki olduğu ifade edilmektedir (Erdemir, 2009: 8). Şöyle ki:

- a- Alaeddin Camii'nin kuzeydeki taç kapısı ile Karatay Medresesinin taç kapısı üslûp olarak birbirine çok benzemektedir,
- b- Her ikisinde de renkli mermer kullanılmıştır,
- c- Her ikisinde de "zengi düğümü" dediğimiz geçmeler benzerdir.
- d- Her ikisinin de dikdörtgen girişleri olup bunların etrafını çeviren yazılı hücreler ve aralarındaki bitkisel süslemeler aynıdır,
- e- Her ikisinin de görünüş silmeleri aynı olup sadece kalınlıkları değişmektedir.

Resim 77:
Karatay Medrese Taç Kapı



Resim 78:
Alaeddin Cami Taç Kapı



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 79:
Sultan Han, Taç Kapı Niş Alınlık, Aksaray, 1229



Fotoğraf: Önder DÜZ

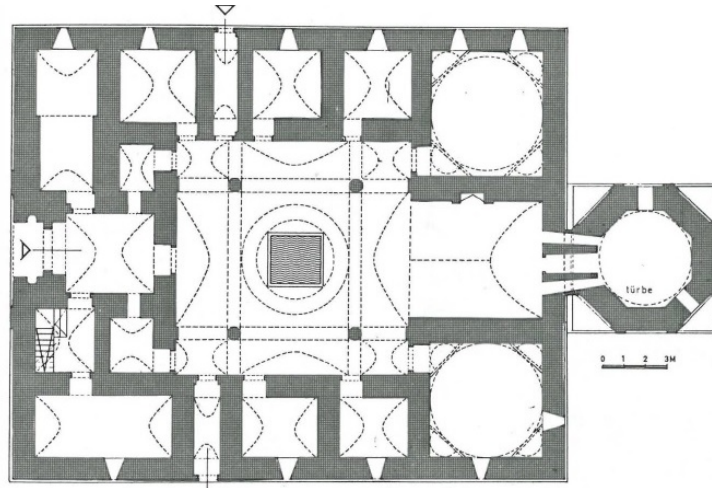
Diğer taraftan aynı ustanın elinden çıkan Alaeddin Cami'nin kuzey cephesindeki Taç kapının solunda (doğusunda) bulunan fevkani küçük kapının açıklığı da Karatay'daki gibi dikdörtgen olup bunun etrafında da yukarıda bahsedilen aynı hücreler bu sefer yazısız ve

motifsiz olarak tekrarlanmaktadır. Ayrıca bu girişin dış bordürünün de ters "Y" lerin arasındaki yanları uzatılmış altıgenler, Karatay Medresesi'nin yan panolarının alt ve üstünde aynı mermer malzemeyle tekrarlanmaktadır (Cantay, 1987: 25-30).

Yine aynı şekilde Konya- Aksaray Sultan Han'ını inşa eden Havlan oğlu Muhammed buraya da adını yazmıştır. Medrese kapısıyla bu Kervansarayın portalindeki süsleme, motif ve kompozisyon açısından benzerlik de göstermektedir. Bu durumda aynı benzerlikleri gösteren ve ortak üsluba sahip üç eserden Alaeddin Camii ve Sultan Han'ını inşa eden Havlan oğlu Muhammed, Karatay Medresesinin de ustası olmalıdır (Cantay, 1987: 25-30).

Anadolu Selçuklu Mimarisinin, Konya Karatay Medresesi ile ulaştığı değerleri açıklar. Yapının; mekan etkisi, plan kuruluşu, çini süslemesiyle, mermer taç kapısı ve kubbe kuşak yazısı ile inşa edildiği döneme ve yere uygun mükemmel uyumludur (Ögel, 1986: 26).

Çizim 21:
Atabey Mübarizeddin Ertokuş Medresesi 1224, Isparta



Kaynak: www.google.com/görseller

2.2. Mimari Özellikleri

Karatay Medresesi kapalı avlulu ve tek eyvanlı medrese planındadır. Medresenin plan yapısı konumu ön cephe ana yola bakmasına rağmen, taç kapısı alışılmışın dışında doğu cephesinin ortasında olmayıp güney ucuna alınmıştır. Kaynaklarda taç kapının arkasında

giriş holünün örtü sistemi muhtemelen kubbe olduğu ifade edilmektedir. Karatay Medresesi Taç kapısı Alaeddin Cami kapısından etkilenerek daha mükemmel bir şekilde işlenmiştir. Gri ve beyaz mermerden kitabe şeklinde geniş süsler yapılmıştır (Atçeken, 1998).

Ayrıca Karatay Medresesinde kadı sicil kayıtlarına göre günümüze ilk hali ulaşmayan duvarların çevrelediği avlusunda bulunan bir kuyudan bahsedilmektedir. Yapının içindeki su kanallarının havuza bağlantısı 2007 yılında tamamlanan yenileme sırasında bulunmuştur. Konya Türbe Hamamının, yıkımından sonra Konya Karatay Medresesinin bahçesine getirilmiş olan havuz, dıştan ve içten on iki köşelidir. Her yüzün içine işlenmiş dilimli birer ters stalaktit nişi ile basit geometrik şeklin düz görünüşü giderilmiştir. Havuz boz renkli mermerden işlenmiş olup üzerinde ayrıca hiçbir tezyini motif mevcut değildir (Atçeken, 1998: 330).

Bugün Medrese bahçesinde toprağın üzerine oturtulmuş, içine yeşil çini döşenmiş, ortasında da rastgele boru ile su verilmiş olan havuzun eski halinin nasıl olduğunu bilinmemektedir (Önge, 1964: 178-179). Medresenin kuzey ve güneyindeki öğrenci eğitim odalarının duvarları kaldırılarak uzun koridorlara dönüştürülmüştür.

Karatay Medresesi ve İnce Minareli Medresenin ana eyvan kubbesinin örttüğü sahanlıkta benzer şekilde havuz vardır. Ana eyvanın yanlarındaki odalardan güneydeki türbe olup kuzeydekinin fonksiyonu bilinmemektedir. Medrese kubbesi on iki metre çapıyla Anadolu Selçuklu medreselerinin arasında en büyük ve en görkemlisidir. Medresenin merkezi eksenin dışında kalan taç kapısı beyaz ve gri mermer kullanılarak inşa edilmiştir. Karatay Medresesi döneminin önemli bir eğitim kurumu olması mimari düzeni, planı ve zengin bezemesi ile Selçukluların en önemli eserleri arasındadır. Bu medrese orta avlunun üzerinin örtülmesiyle kendine özgü bir gelişme gösteren medrese tipleri arasında yer almaktadır (Atçeken, 1998: 429).

Selçuklu Medreseleri içinde Karatay Medresesi, mimari planı, malzeme ve bezeme özellikleriyle diğerlerinden farklıdır. Taç kapısının planda farklı yere konulmuş olması, avluya girişten önce bir ara mekanın olması, çinilerde birçok tekniği içinde barındırması, avlunun üzerini örten kubbenin büyüklüğü ve tezyinatıdır.

Selçuklu Medreselerinde doğuda, cephenin hemen hemen ortasında yer alan ve avlu aksında bulunan taç kapı geleneği Karatay Medresesi'nde bozulmuştur. Medresede taç

kapı, yol cephesinde olmasına karşın cephenin ortasında değil güney tarafındadır. Buna benzer bir uygulama "Kayseri Çifte Medrese"de de görülmektedir (Sözen, 1970: 67). Mescidin içerisi yapıldığı dönemde mozaik çinilerle kaplı iken bugün tamamen dökülmüş ve ancak çini kaplama yerlerinin izi kalmıştır (Resim 80). Mescidin kubbesi tuğlaların hususi bir şekilde örülmesiyle zarif süsler oluşmuştur.

Resim 80:
Karatay Medresesi Avlu Duvarlarında Yer Alan Mozaik Çiniler



Fotoğraf: Önder DÜZ

Tek katlı yapı Sille taşından yapılmıştır. Taç kapısı gök ve beyaz kesme mermerden yapılmış yazı ve desenlerle süslü kapısı taş işçiliği şaheseridir. Medrese duvarlarında siyah, mor kobalt, lacivert, turkuaz renkte çiniler kullanılmıştır (Erdemir, 2009).

Taç kapısındaki çerçeve içinde yer alan hat panosu bitkisel motif ve kitabeler yer alır. Taç kapıda altı sıra halinde mukarnaslar, dolgun niş biçimindeki ana giriş, bitkisel tezyinat ve yazı kuşakları ile taç kapıyı çevrelemiştir (Erdemir, 2009: 87-88).

Resim 81:
Karatay Medresesi Taç Kapısı Mukarnas

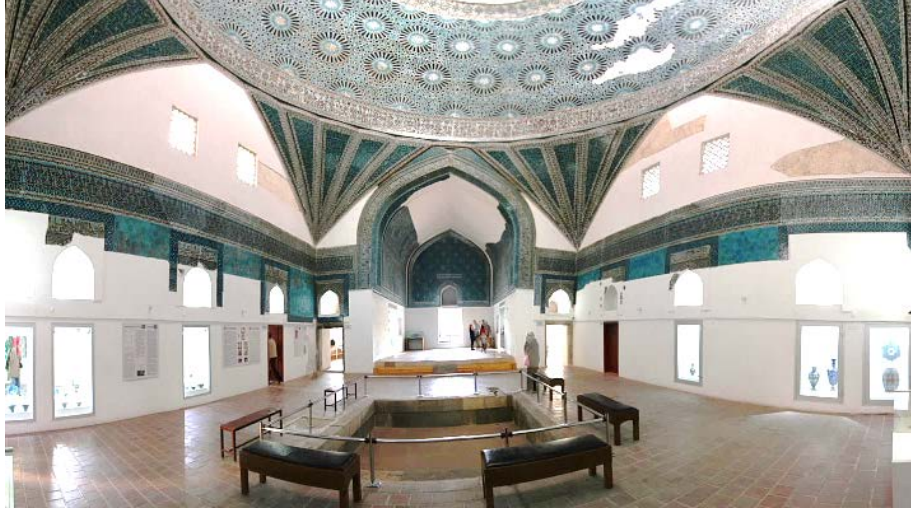


Fotoğraf: Önder DÜZ

Karatay Medresesi mermer, çini, kesme taş, sırsız ve sırlı tuğla süslemeleri ile bir arada ve uyum içinde birlikte kullanılmıştır. Giriş kapısı 7.50x8.25 m. ölçüsünde olup, mukarnaslı kısımları ve yan bezemeleri ile burada Selçuklular yeni bir üslubu denemişlerdir (Kuban, 2008: 168).

Medreseye taç kapıdan sonra içte yer alan bir giriş kapısından geçilerek kubbeli kare bir avluya geçilmektedir. Avluda duvarlardan kubbeye geçiş destekleri yelpaze biçimindeki Türk üçgenleri diğer adı pandantifler ile sağlanmıştır (Resim 82). Giriş kapısının plana göre farklı eksende olmasına rağmen mekan düzenlemeleri başarılı bir şekilde tasnif edilmiştir. Avluyu örten büyük kubbenin ortasına bir havuz yerleştirilmiştir. Kubbe ihtişamı ile yükselmekte, iç yapı ve eyvanla kaynaşarak mekan bütünlüğünü ortaya koymaktadır. Pandantifler kubbe geçişinde duvarda geniş bir alanı kaplamakta ve açılan köşeler üzerine oturan kubbenin içi lacivert ve firuze mozaik geometrik çinilerle tezyin edilmiştir (Erdemir, 2009: 89-90).

Resim 82:
Karatay Medresesi Arka Eyvan Duvarı ve Pandantifler.



Fotoğraf: Önder DÜZ

Yapının tespit edilebilen onarım tarihleri ise;

III. Murad tahrir defterinin (Karaman ili evkaf defteri) H. 992 / 1584 Karatay medresesi ile ilgili, “Haliyyen bu medrese dahilinde bulunan mescidden evkafından na-malum” ifadesinin yer alması medresede bir mescit olduğunu akla getirirse de bu gün mescit yoktur. H. 1018 / 1609 tarihli Karaman ili evkafının mühime defterinde, Konya Kadısına ve mütevellisine gönderilen bir hükümde “ Medresenin tamire muhtaç olan yerleri bakılıp onarılsın denmektedir. (Akok, 1970: 5-28)”

Şevval 1161 / 1748 Konya Şer’iyye sicil defterinde medresenin tamire muhtaç olduğu mimar Mustafa ve bilirkişi heyetinin incelemeleri sonucu 80 kuruşluk tamir masrafı olduğu ve müteveli vekili Mahmud’a onarım için izin verildiği görülmektedir. 19. yüzyılda seyyahlar medresenin harap durumundan bahsetmektedirler. Mustafa Önder’in 1972 baskılı kitabında, medresenin 1935,1952, 1953, 1957 de onarıldığı yazmaktadır. Bu tarihlerden sonrada vakıflar genel müdürlüğü tarafından 1988, 1993, 2008 ve 2015 tarihlerinde restore edilmiştir (Akok, 1970: 5-28). Medrese 1955’ den itibaren çini müzesi olarak kullanılmaktadır.

Tablo 1: Karatay Medresesi'nde yıllara göre yapılan işler

YIL	KAYNAK	YAPILAN İŞ
1251	Medrese kitabesi	İnşa edildi.
1609	Muhimme Defterleri	Tamir edildi.
1748	Konya Şer'iyeye Defteri	Medresenin tamire muhtaç olduğu kayıtlara geçmiştir.
1882	Mehmet Önder	Talebe odalarının yıkık olduğu söylenmiştir.
1924	Esra Yıldız	Tevhidi tedarikat kanunu ile kapatıldı.
1936	Uğur ve Koman	Medrese yıkılmaktan kurtarılmıştır.
1955	Yaşar Erdemir	Çini Eserleri Müzesine dönüştürüldü.
1988	Vakıflar Bölge Müdürlüğü, Konya	Tadilat yapıldı. Duvarlar güçlendirildi.
1993	Vakıflar Bölge Müdürlüğü, Konya	Tadilat yapıldı.
2008	Vakıflar Bölge Müdürlüğü, Konya	Eskiye malzemeler yenilendi. Yalıtım yapıldı.
2015	Vakıflar Bölge Müdürlüğü, Konya	Restore edildi.
2019	Konya Valiliği ve Konya Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü	Restorasyon devam ediyor.

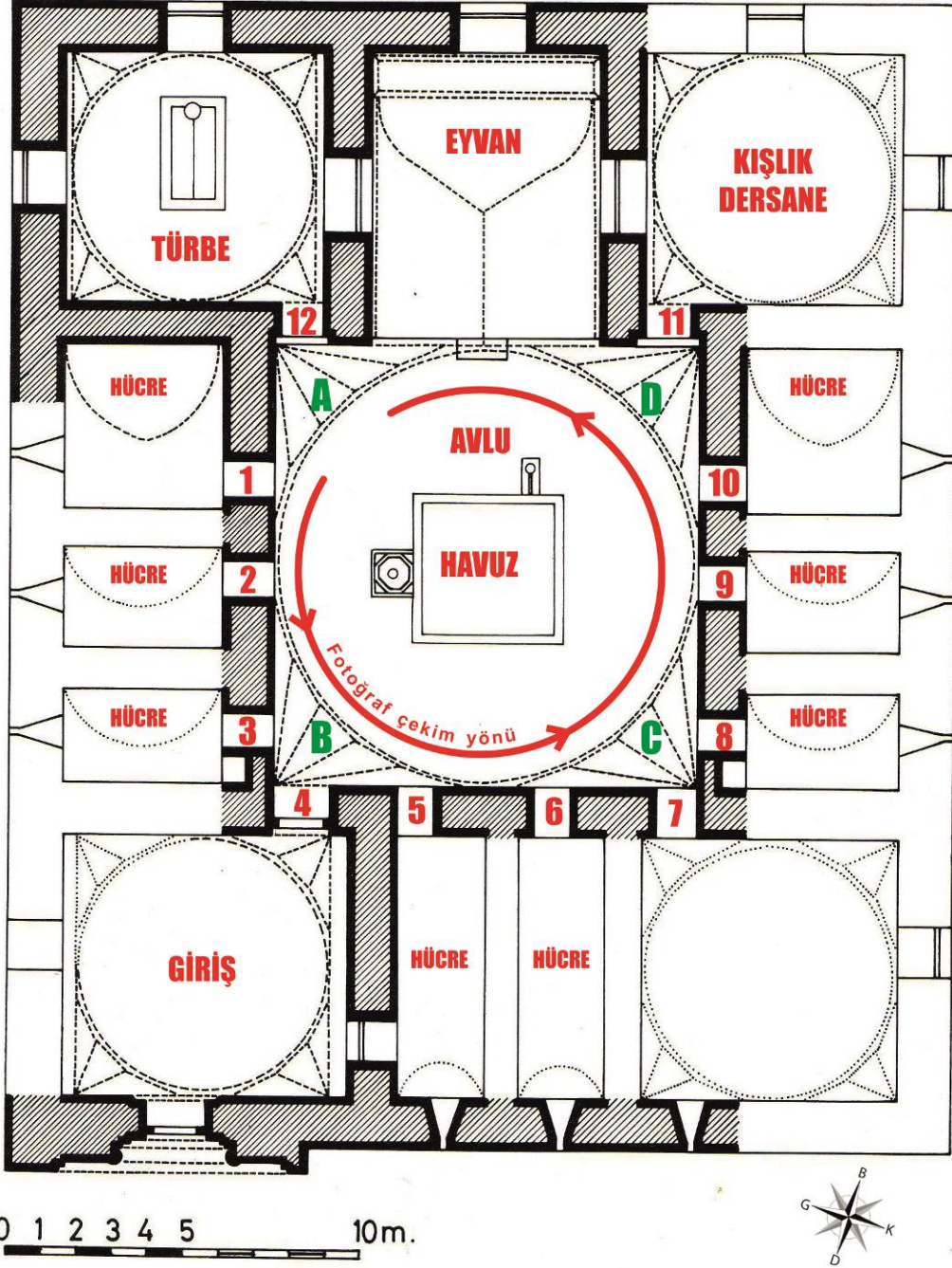
Kaynak: (Yılmaz ve Ulusoy, 2017: 196-204)

2.3. Karatay Medresesi Tezyinatı

Karatay Medresesi mimari özelliklerine göre mimari tezyinatın birimlerinin kataloglaması anlatılırken Çizim 22'deki numaralandırma yönüne göre verilmiştir. Buna göre yapı dış mekan ve iç mekan olarak iki ana grup altında toplanmıştır. Öncelikle yapının dış alanında yer alan unsurlardan bahsedilmiş ve bu kapsamda taç kapı süslemeleri yer almıştır. İç mekan avluda havuz çevresinde yer alan duvarlardaki alınlıklar inceleme yönünden bir grup olarak ele alınmış ve fotoğraf çekim sırasına göre 1'den 12'ye kadar bir sıralama yapılmıştır. Bu sıralama rastgele değil Bakara Sûresi'nin ayetlerinin 1. alınlıkla başlaması sebebiyle bu şekilde bir sıralamaya gidilmiştir. Avlu çevresinde yer alan diğer odalar ayrı ayrı incelenmiş ve detayları ile ele alınmıştır. Çizim 22'da bu yapı incelemesine göre kataloglama aşağıda belirtilen bölümlerden oluşmaktadır.

1. Taç Kapı
2. Medrese Girişi
3. Avlu Duvar Çinileri
4. Pencere Alınlıkları
 - 4.1. Güney Cephe Alınlıkları "1-2-3 No'lu"
 - 4.2. Doğu pencere alınlıkları "4-5-6-7 No'lu"
 - 4.3. Kuzey Pencere Alınlıkları "8-9-10 No'lu"
 - 4.4. Batı Pencere Alınlıkları "11-12 No'lu"
5. Kışlık Dersane Bölümü
6. Türbe Bölümü
7. Eyvan Bölümü
8. Pandatifler "Pandantiflerin kodlanması ve sıralanması: A-B-C-D"
9. Kubbe

Çizim 22:
Karatay Medresesi Plan Konu Anlatım Şeması



Çizim: Önder DÜZ

2.3.1. Taç Kapı

Bulunduğu yer: Doğu yönü medrese ana giriş kapısı.

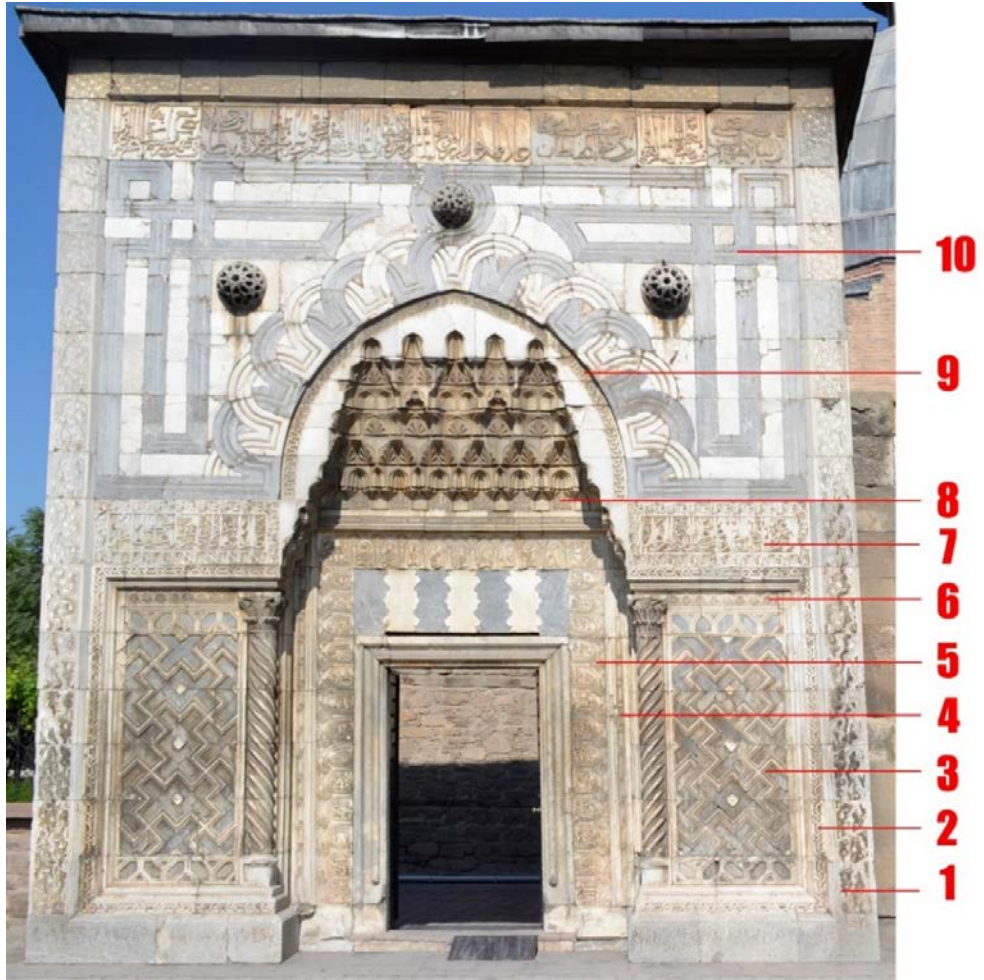
Ölçüsü: 7,40 genişlik x 8,50 yükseklik

Malzeme ve Teknik: Mermer üzerine oyma işleme, taş kakma.

Renkler: Gri ve beyaz

Tezyini Unsurlar: Taç kapıda birden fazla motif olması sebebi ile buldukları alanlar Resim 83’de numaralandırılmıştır. Taç kapıda yer alan motifler bu numaralandırmaya göre yapılmıştır.

Resim 83:
Karatay Medresesi Taç Kapı Tezyini Alanlarının Numaralandırması



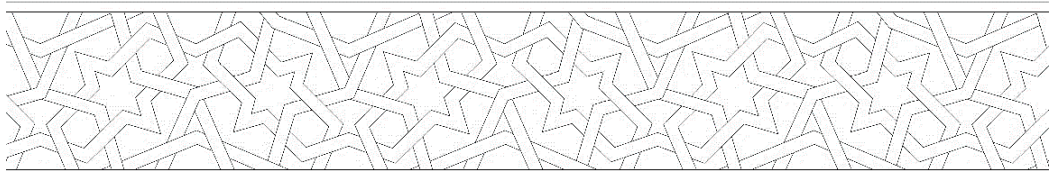
Taç kapının üç tarafının dış hattını çevreleyen 37 cm genişliğinde geometrik geçmelerden oluşan bir bordür yer almaktadır. Geometrik desende, altı köşeli yıldızdan çıkışlı ve bu formun devamı şeklinde olan kolların birbirine simetrik olarak bağlanması ile ilerleyen bir kompozisyon uygulanmıştır. Geçmeler beyaz mermer üzerine kenar hatları kazınarak iç alanları yüksek kabartma olacak şekilde işlenmiştir (Resim 84, Çizim 23).

Resim 84:
Karatay Medresesi Taç Kapı Dış Bordür “1 No’lu Alan”



Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 23:
Taç Kapının Dış Bordürü



Çizim: Önder DÜZ

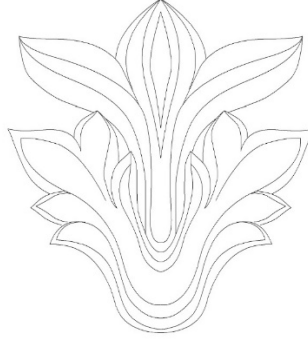
Taç kapıda 1.45 cm en ve 2.48 cm yüksekliğinde bir giriş kapısı mevcuttur. Bu kapıyı çevreleyen yirmi sekiz Hadis-i Şerif yüksek kabartma olarak beyaz mermere işlenmiştir. Hadis-i Şerifler'i çevreleyen ince bir çerçeve vardır. Bu çerçeveler üst noktaları konik şeklinde olup birbiri arasında stilize yapraklardan oluşan bir motif bulunmaktadır (Resim 85, Çizim 24). Giriş kapısındaki bu alanda yer alan yazıları ve süslemeyi çevreleyen 10 cm genişliğinde beyaz mermere işlenmiş düğümlü zincir bordür ile sonlanmaktadır (Çizim 25).

Resim 85:
Giriş Kapısını Çevreleyen Hadis-i Şerif'ler



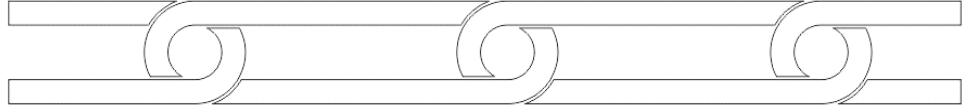
Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 24:
Taç Kapı Etrafında Yer Alan “Cevâmiu’l-Kelim¹” Yazılarının Arasında Yer Alan Süsleme



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 25:
Taç Kapı Yazıları Kuşatan Dügümlü Zincir



Çizim: Önder DÜZ

Giriş kapısı bir niş gibi taç kapının içinde yer alır ve üst alanı yedi mukarnas sırasıyla taçlandırılmıştır. Mukarnaslar genelde buldukları alanda sivrilerek tek sıra ile bitiş yapar. Ancak burada beş sıra ile bitmektedir. Selçuklu mimarisi geleneğine göre burada farklı bir uygulama çalışması görülür (Resim 86). Mukarnasların alt alanında bir bordürle çevrelenmiş $\frac{1}{2}$ simetri tepelik ve ortabağdan oluşan rumi desenli paftalar yer almaktadır (Resim 87, Çizim 26). Mukarnas kemerini çevreleyen dış çerçevede yer alan 15 cm genişliğindeki geometrik düzenlemenin olduğu bordür beyaz mermer üzerine yüksek kabartma olarak işlenmiştir. Geometrik düzenleme iki anahat üzerinde birbirine dairesel dönüşler ile meandır şeklinde geçmeler ile bağlanmıştır (Çizim 27).

¹ “Toplayıp bir araya getiren” anlamındaki câmi‘ ile “söz” anlamındaki kelimenin çoğul şekillerinden meydana gelen bu tamlama daha çok veciz sözleri ifade etmekle beraber hadis ilminde Hz. Peygamber’in az sözle çok mâna ifade etme özelliğini belirtmekte ve az da olsa câmiu’l-kelâm ve câmiu’l-kelim şekillerinde de kullanılmaktadır. (Kandemir, 1993: 440).

Resim 86:
Karatay Medresesi Mukarnaslar



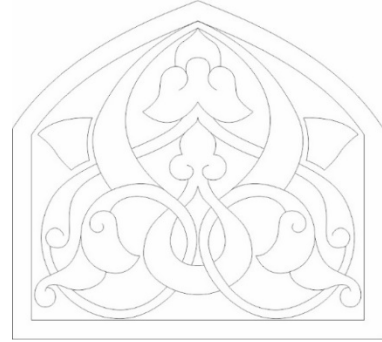
Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 87:
Mukarnas Altında Yer Alan Desen

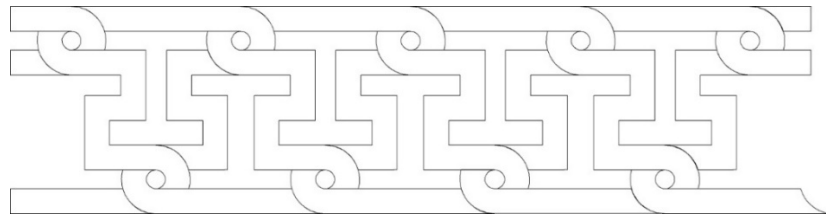


Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 26:
Mukarnas Altında Yer Alan Desen Çizimi



Çizim 27:
Taç Kapı Kemerdeki Dügümlü Meander.



Çizim: Önder DÜZ

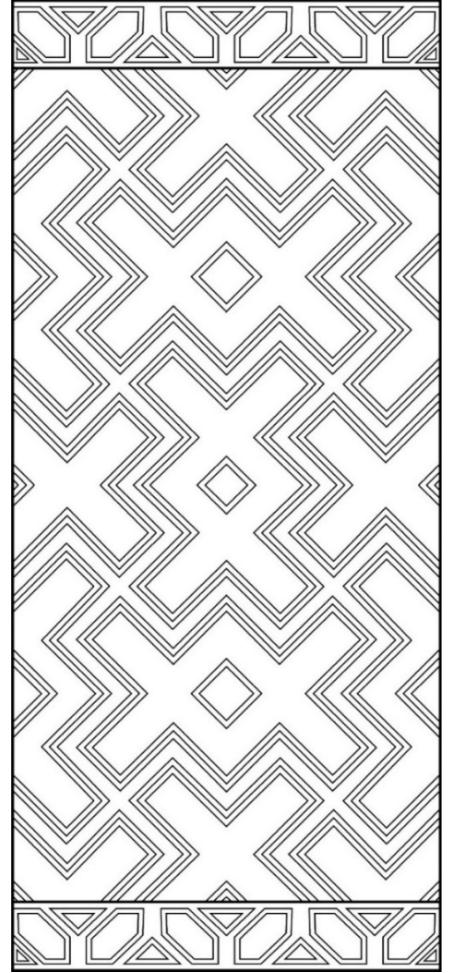
Taç kapının iki yanında birbirinin simetrisi olan geometrik desenli iki pano yer almaktadır. Bu pano 151 cm en ve 340 cm yüksekliğindedir. Panolar beyaz ve gri renkte iki farklı mermerin geometrik düzenlemeleriyle oluşturulmuştur. Beyaz renkli mermer yüksek kabartma olarak Svastika, dört kollu geometrik düzenleme ile birbirine bağlanarak ilerleyen bir düzenleme yapılmış, siyah mermer ise zemin alanını kaplamak için kullanılmıştır. Geometrik desenli pano içerisinde $\frac{1}{4}$ simetrik olarak yerleştirilmiş ve orta geçiş bağlantı noktalarında 10x10 cm bir kare formunda mermer parçası yer almakta (Resim 88, Çizim 28).

Resim 88:
Taç Kapı Yan Pano Geometrik
Düzenleme



Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 28:
Taç Kapı Yan Pano Geometrik
Düzenleme



Çizim: Önder DÜZ

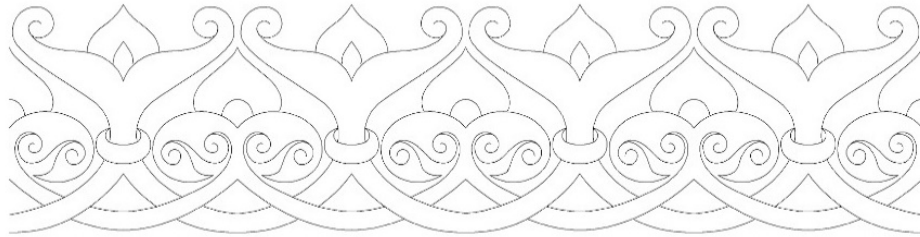
Bu panonun üst tarafında 151 cm genişliğinde 15 cm yüksekliğinde ½ simetrik rumi deseni, yanlara ilerleyen raport düzen içinde, beyaz mermere kabartma olarak işlenmiştir (Resim 89, Çizim 29). Taç kapının her iki yanında yer alan panoların iç tarafa bakan yerlerinde sütunceler bulunmaktadır. Panolar bu sütunceler ile aynı boyda olup her ikisini birden üç tarafını çevreleyen 14 cm genişliğinde ayrı bir bordür çevirir. Bu bordür üç iplik zencerek şeklinde beyaz mermer üzerine yüksek kabartmadır (Çizim 30).

Resim 89:
Taç Kapı Yan Yüzeylerde Bulunan Pano Üstü Desenler



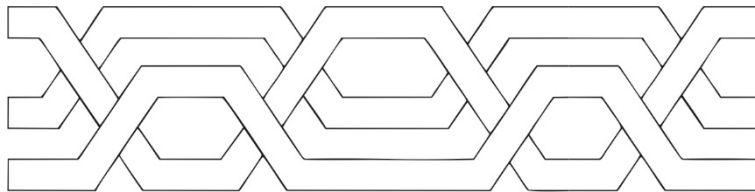
Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 29:
Taç Kapı Yan Yüzeylerde Bulunan Pano Üstü Desen Çizim



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 30:
Taç Kapı Yan Yüzey Pano Çevresini Kuşatan Üç İplik Zencerek



Çizim: Önder DÜZ

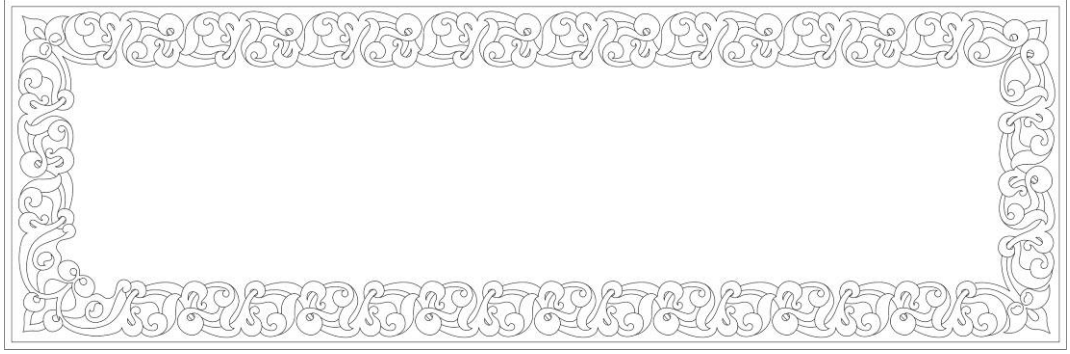
Taç kapının her iki yanında 220 cm eninde 73 cm yüksekliğinde ve geometrik panoların üstünde “Neml” suresinden alınma bir ayet-i kerime sülüs yazı ile beyaz mermer üzerine yüksek kabartma olarak işlenmiştir (Erdemir, 2009: 78) (Resim 90). Haflerin uçları rumi motifi ile sonlanmaktadır. Yazıları çevreleyen bordür 15 cm genişliğinde yüksek kabartma olup deseni Selçuklunun karakteristik erken dönem rumileri ile bezenmiştir (Çizim 31, Çizim 32).

Resim 90:
Taç Kapıda Yer Alan Sülüs Yazı Levhaları



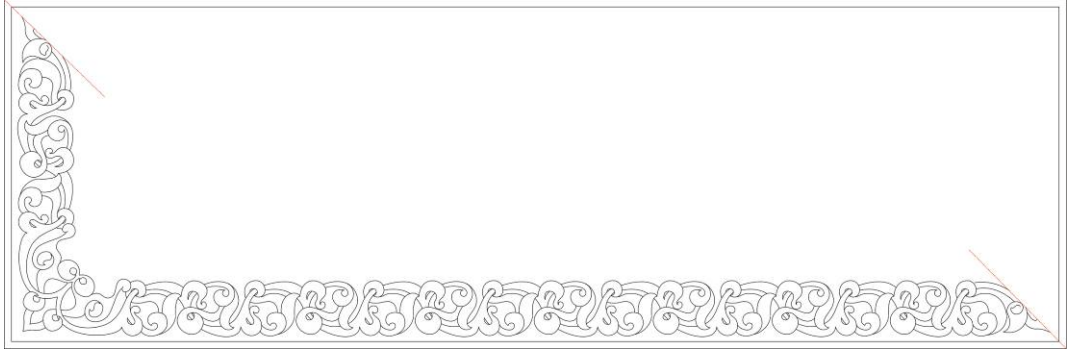
Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 31:
Taç Kapı Yazı Pano Çevresini Kuşatan Rumi Bordür Desen



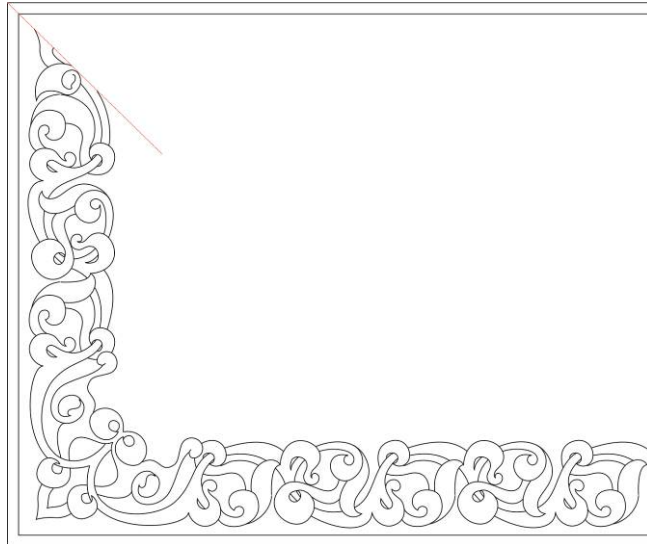
Çizim: Önder DÜZ

Çizim 32:
Taç Kapı Pano Rumi Bordür ½ Simetri Desen



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 33:
Taç Kapı Pano Rumi Bordür Köşe Detay Çizimi



Çizim: Önder DÜZ

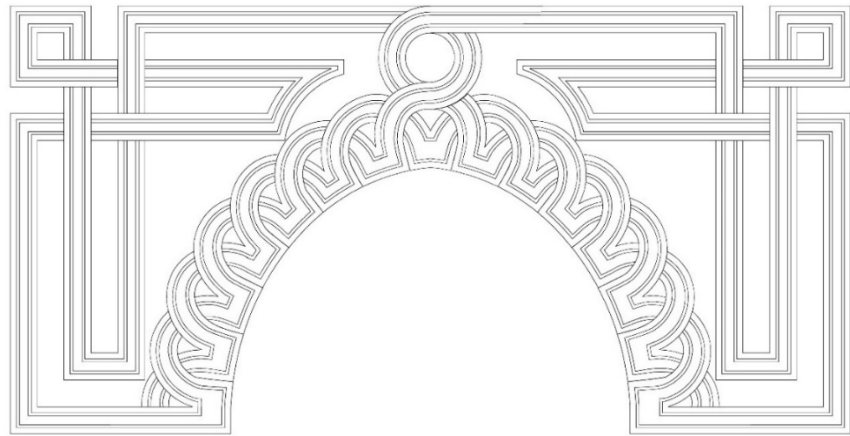
Taç kapının üst cephesinde iki farklı renkte mermer kullanılarak zarif bir şekilde işlenen simetrik düğüm geçmeler, kufi yazı ile “Muhammed” (sav.) lafzını içermektedir (Eminoğlu, 1999: 10). Geometrik düğüm geçme şeritlerde 20 cm genişliğinde gri mermer ve beyaz mermer olarak kakma tekniği kullanılmıştır (Resim 91, Çizim 34). Cepheyi kaplayan geometrik geçmelerin arasında delik işi tekniğinin uygulandığı üç adet kabara görülür. Yanlardaki kabaralar on köşeli yıldız formunda üç boyutlu olarak ajur tekniğinde, ortada yer alan kabara ise rumi deseni formunda ajur tekniğinde taşa işlenmiştir (Resim 92, Çizim 35).

Resim 91:
Taç Kapı Simetrik “Allah ve Muhammed” Yazıları



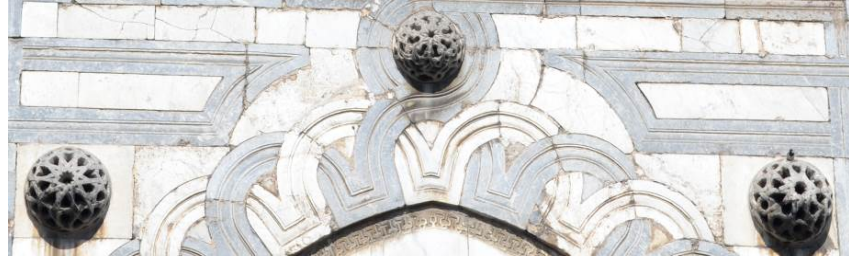
Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 34:
Taç Kapı Simetrik “Allah ve Muhammed” Yazıları



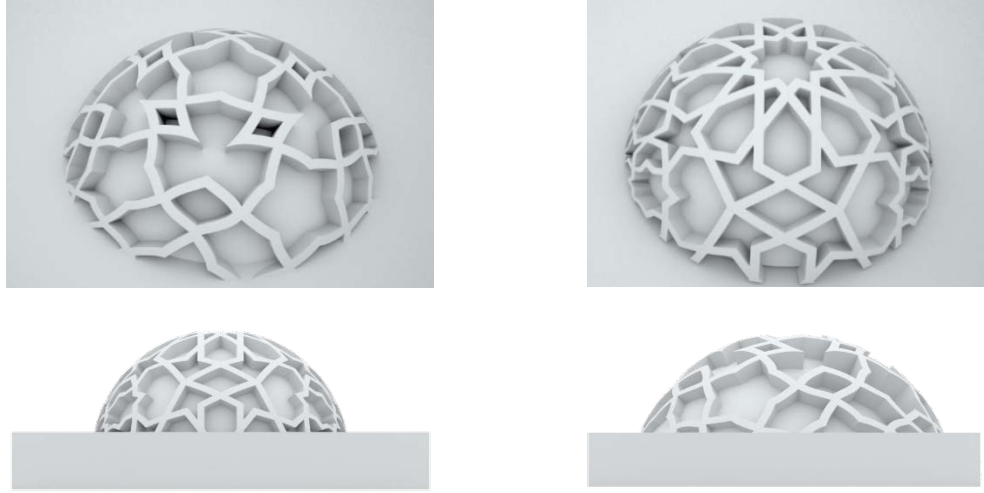
Çizim: Önder DÜZ

**Resim 92:
Taç Kapı Üzerinde Yer Alan Kabaralar**



Fotoğraf: Önder DÜZ

**Çizim 35:
Taç Kapı Üzerinde Yer Alan Kabaraların, Rhinoceros Programı ile Üç Boyutlu
Görselleştirilmesi**



Çizim: Önder DÜZ

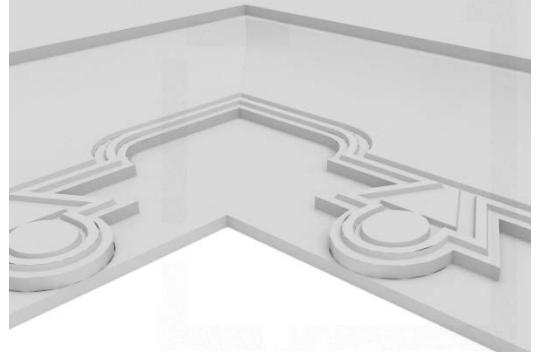
Taç kapının ayrıca iç cepheye bakan diğer tarafı kesme taş, üstte tuğla ile kaplanmış ve yan yüzeyleri moloz taş ile örülmüştür. Kapı açıklığını çevreleyen dikdörtgen niş şeklinde içeriye doğru bir girinti vardır. Kapıyı çevreleyen bu alanda 24 cm genişliğinde alçak ve yüksek kabartmadan oluşan bir geometrik düzenleme görülmektedir (Resim 93, Çizim 36). Alanın üst tarafında tuğla örgüsünün arasında birer sıra ile firuze ve mor renkli düz desensiz çiniler bulunmaktadır.

Resim 93:
Taç Kapı İç Mekana Bakan Yüzey



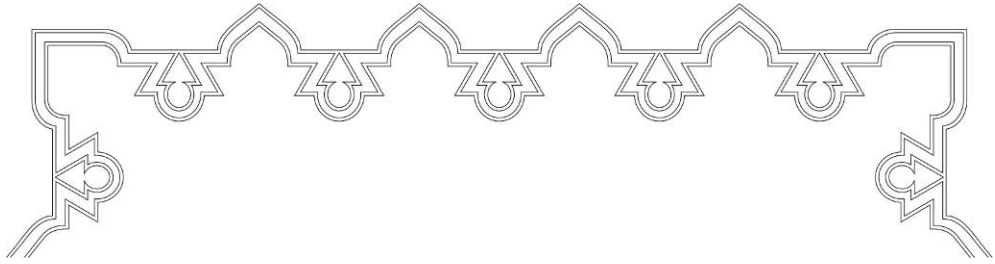
Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 36:
**Rhinoceros Üç Boyutlu
Görselleştirme**



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 37:
Taç Kapı İç Duvar Alınlığını Çevreleyen Geometrik Düzenleme



Çizim: Önder DÜZ

2.3.2. Medrese Girişi

Bulunduğu yer: Medrese içyapı girişi

Ölçüsü: Kapı genişliği 159 x 213 cm / Bordürler 26 x10 cm

Malzeme ve Teknik: Mozaik çini ve renkli sır tekniği.

Renkler: Firuze, patlıcan moru, siyah

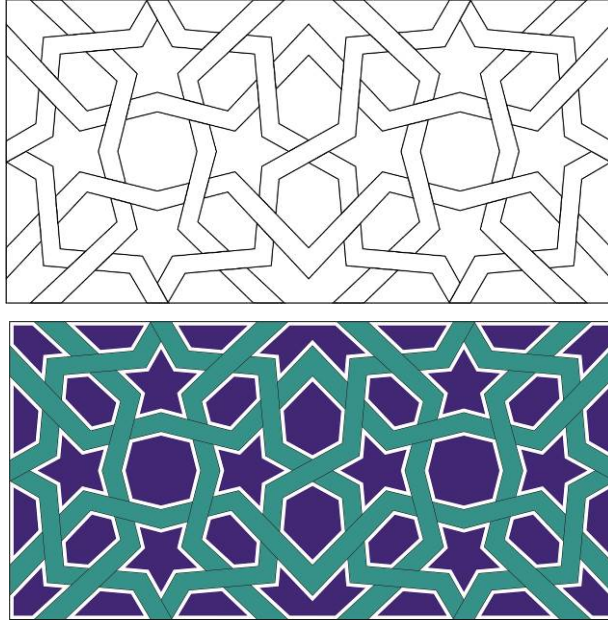
Tezyini Unsurlar: Sivri kemerli kapının kenarlarında ve köşelerine dizilmiş firuze renkli kesme çinilerin dizilişi ile çarkıfelek formunda tam ulama karakterli desen oluşturulmuştur. Çevresinde ise patlıcan moru bordür yer almaktadır (Resim 94). Alınlığın yan kısımlarında ise altı kenarlı geometrik formlar etrafına dizilmiş beş köşeli yıldızlar ve aralarında ise firuze renkli çiniler yer almaktadır. Renkli sır, mozaik çini tekniğinde işlenmiştir Geometrik desenler ¼ raport kompozisyona sahiptir (Çizim 38).

Resim 94:
Medrese Giriş Kapısı



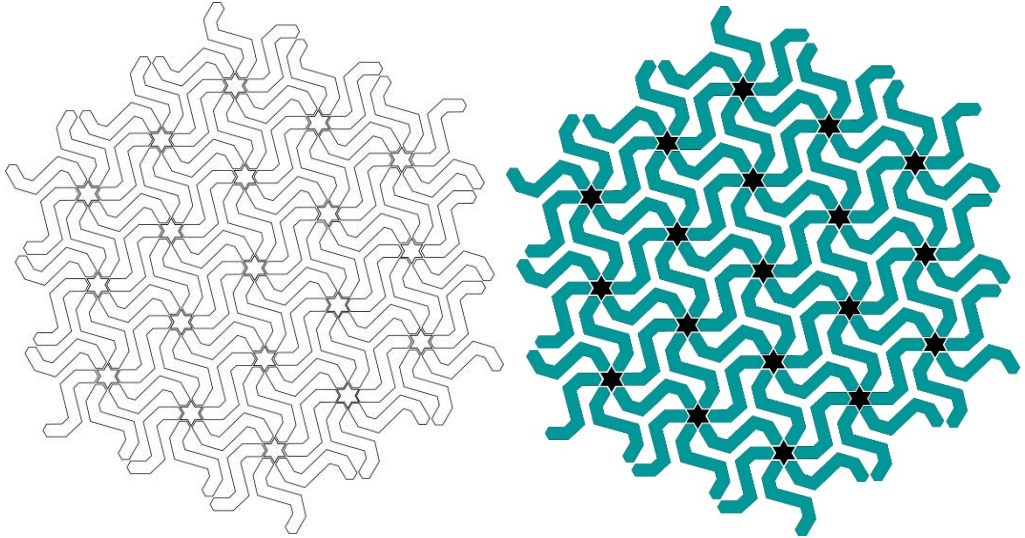
Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 38:
İç Kapı Geometrik Mozaik Çini Desenler



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 39:
Karatay Medresesi İç Kapıda Yer Alan Geometrik Mozaik Çini Desen



Çizim: Önder DÜZ

2.3.3. Havuzun Bulunduğu Avlu

Bulunduğu yer: Kuzey, Güney ve Doğu duvarlarında pencere aralarında bulunan altıgen çiniler.

Ölçüsü: 25x25cm. altıgen form.

Malzeme ve Teknik: Mozaik çini, renkli sır ve sır üstü yıldız dekor tekniği.

Renkler: Firuze, patlıcan moru, siyah

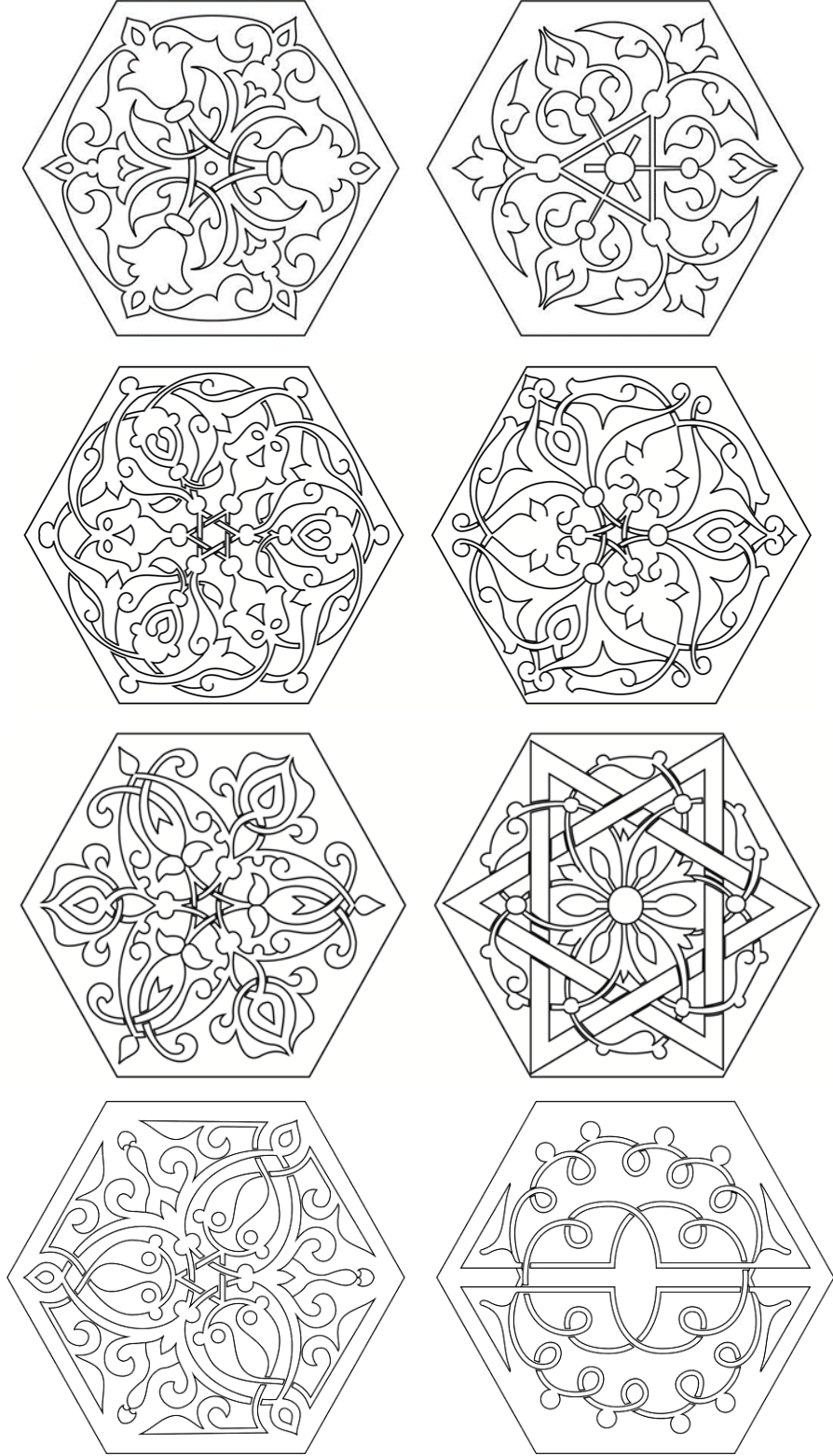
Tezyini Unsurlar: Medrese iç mekana geçişte bir avlu ve ortada bir havuz bulunmaktadır. Bu alan çevresinde yan hücrelere geçiş açıklıkları üzerindeki pencere alınlıkları yer almaktadır. Pencere alınlıklarında yer alan çiniler ayrı bir bölüm olarak ele alınmıştır. Bu pencere üstünde yer alan bordürler ve aralarda kalan altıgen çiniler bu bölümde incelenmiştir. Pencere aralarında yer alan altıgen formlu çiniler tam ulama kompozisyon olup, her karonun üzerinde geometrik ve rumi desenler yıldız ile sır üstü tekniği ile dekorlanmıştır (Çizim 40). Düşük ısıda pişirilen bu desenler pişirme ve iklim şartlarına bağlı olarak kimi yerde kaybolmuştur. Bazı karoların üzerindeki desenler hala belirgin bir şekilde görülmektedir (Resim 95).

Resim 95:
Güney Duvarı “Yıldızlı Çiniler”



Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 40:
Güney Duvarı “Yıldızlı Çiniler”



Çizim: Önder DÜZ

Bulunduğu yer: Kuzey, Güney, Batı duvarları pencere üstünü çevreleyen bordür kuşağı.

Ölçüsü: A - Rumi bordür: Genişlik 20 cm

B-D Kodlu, Rumi bordür: Genişlik 11 cm

C - Kufi yazıdan gelişen geometrik bordür: Genişlik 55 cm

E - Geometrik bordür: Genişlik 24 cm

Malzeme ve Teknik: Mozaik çini ve renkli sır tekniği.

Renkler: Firuze, patlıcan moru, siyah

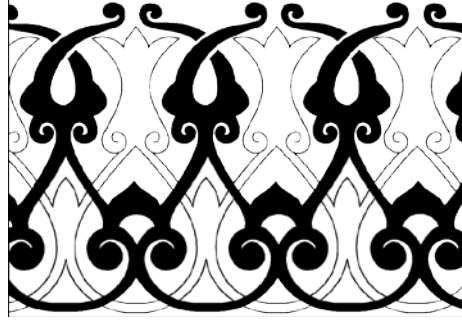
Tezyini Unsurlar: Avlu duvarında yer alan çiniler Resim 96’de yer alan sıralamaya göre anlatımı yapılmıştır. Geniş bordürün üzerinde iki sıra, altında ise bir sıra bordür yer almaktadır. En üst alanda yer alan bordürde iki sap/dal sıradan oluşan, firuze-siyah renkte ve birbirine dolanarak ilerleyen rumi bordür yer alır (Çizim 41). Güney duvarında pencere alınlıklarının üst tarafında boydan boya yer alan bordürün; alt kısmında “s” kıvrımlı bitkisel bordür zemini beyaz, çiniler ise siyah renktedir (Resim 96 B ve D, Çizim 42). Orta bordürde kufi yazıdan gelişen geometrik desen siyah, zemini firuze renktir.

Resim 96:
Avlu Duvarlarını Çevreleyen Geometrik Düğümlü Çiniler



Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 41:
Yazının Üst Tarafında Rumi Desenlerinden Oluşan “A” No’lu Bordür



Çizim: Önder DÜZ

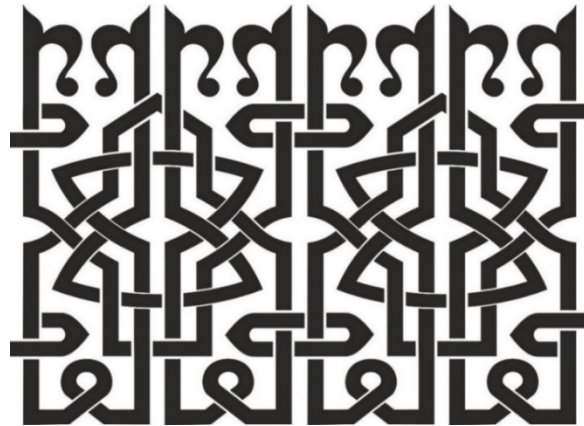
Desen görsel bakımdan düğümlü kufi bir yazı ibaresi varmış gibi görünmekle beraber herhangi bir anlam taşımamaktadır. Bordürün geometrik düğümlü geçmeler ile sürekli tekrarı bir sonsuzluk ilkesine atfedilmiş olduğu da düşünülebilir. Desenin bir birimi $\frac{1}{2}$ simetrik olarak katlanarak ilerler. Algıyı değiştirmek için de alttan ve üstten geçen kollar her tekrarda yer değiştirir.

Çizim 42:
Yazının İki Tarafını Kuşatan “S” Kıvrımlı “B ve D” No’lu Bordür



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 43:
Kufi Yazısından Gelişen Geometrik Süsleme “C” No’lu Bordür



Çizim: Önder DÜZ

2.3.4. Pencere Alınlıkları

Karatay Medresesi pencerelerinin dış ve iç kemer bordürlerinde aynı desenler kullanılmıştır. Pencerelerin üç tarafını çevreleyen dış bordürün eni 23 cm. genişliğindedir. Firuze ve mor kobalt renkli sır tekniği ile renklendirilen çini mozaikler geometrik süsleme oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Geometrik desenler anahtarlı üç iplik şeklinde ters yüz yapmış şekilde birbirine eklenerek devam eder (Resim 97, Çizim 45).

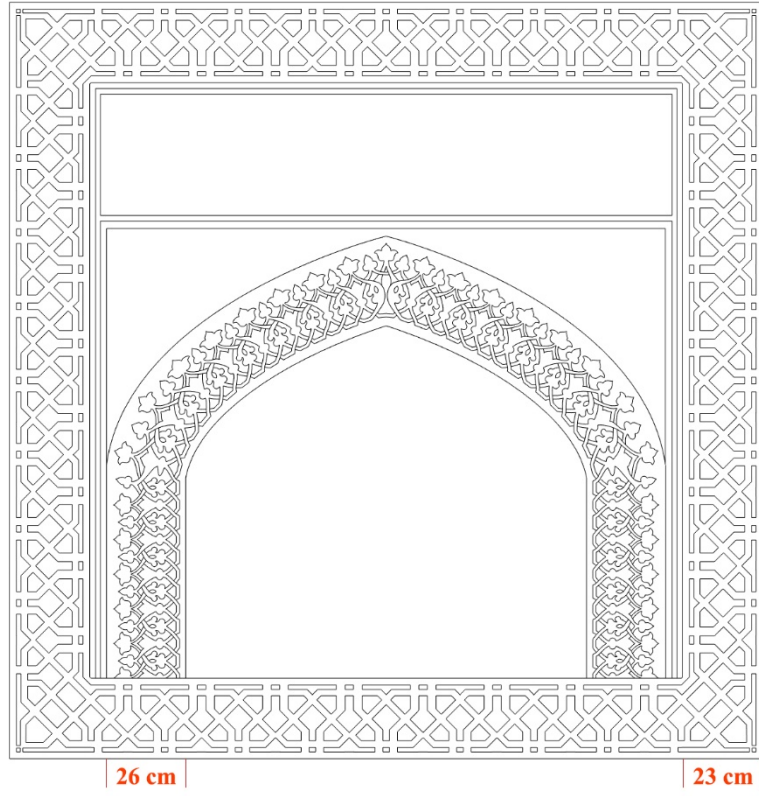
İç kemer şeklindeki alınlık bordürü 26 cm. eninde ve birbirine dolanmış rumi çıkışlı desenlerle bezelidir. Mozaik çini tekniği uygulanarak yapılmış çinilerde mor kobalt ve firuze renkleri kullanılmıştır (Çizim 45).

Resim 97:
Alınlıkları Kuşatan Mozaik Çini



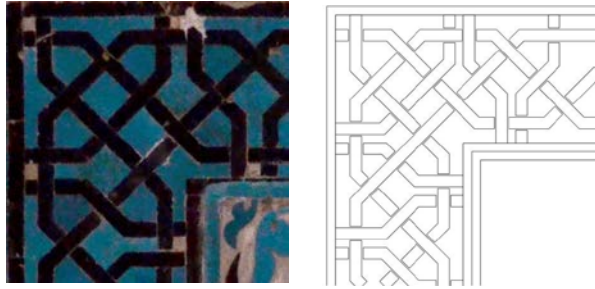
Fotoğraf: Önder DÜZ

**Çizim 44:
Pencere Alınlıkları Ortak Desen Çizimi**



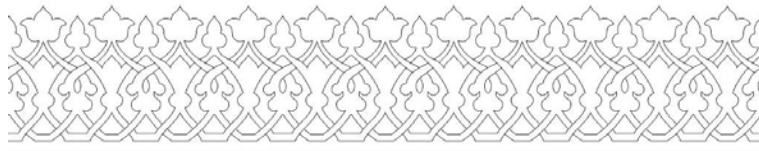
Çizim: Önder DÜZ

**Çizim 45:
Pencere ve Kapı Alınlıkları Kuşatan Geometrik Süsleme**



Çizim: Önder DÜZ

**Çizim 46:
Pencere ve Kapı Alınlıklarını Kuşatan Desen Detay Çizimi**



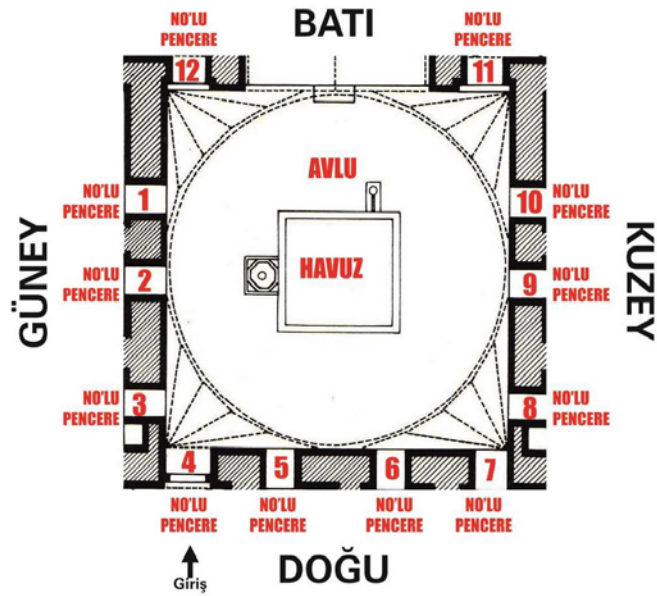
Çizim: Önder DÜZ

İçyapıda toplam on dört adet alınlık bulunmaktadır. Güney ve kuzey duvarında yer alan ikişer adedini tek bir bordür çevrelemektedir. Kataloglamada bu alınlıklar bir arada verilmiştir. Pencere alınlıkları bordür bezemeleri hepsinde aynı olmasına rağmen yerleşimlerine göre ölçülerinde az da olsa değişiklikler söz konusudur. Doğu yönündeki alınlıklarda bir tanesinde sülüs yazı ibaresi var iken diğer üçünde yoktur. Kuzey cephesindeki alınlıkların ikisinde hat yazısı görünmesine rağmen aynı duvarda yer alan diğer iki pencere alınlığında hat yazıları yoktur. Bu iki alınlığın ölçüleri kapladığı alan ve pencere ile üst bordür arasındaki mesafe göz önünde bulundurulduğunda önceden bu bölümlerde de bir yazı ibaresi olduğu söylenebilir. Güney yönündeki alınlıkların üçünde yazılı çiniler bulunmaktadır. Türbe girişi ile kışlık dershane girişi alınlıklarında ise hat yazısı yoktur.

Avlu duvarının dört cephesinde bulunan pencere altlarında Bakara Sûresinden 284, 285 ve 286. Âyet-i Kerîmeler yazılıdır. Zaman içerisinde bazı çini panolar tahrip olması sebebi ile duvarlar boştur. İlgili âyet-i kerîmelerin metinleri ise Kur'an-ı Kerîm'den tamamlanmak mümkündür (Eminoğlu, 1999: 68).

Pencere alınlıkları kataloglamasında takip edilen sıralama Bakara Sûresi'nin başlangıcı güney cephesinde olan 1 no'lu pencere ile başlamış ve kuzey cephesinde 10 no'lu pencere ile bitmiştir. "Çizim 47" da bu sıralama ayrıntıları ile çizilmiştir.

Çizim 47:
Pencere Alınlıkları Konu Anlatımında Takip Edilen Sıralama



2.3.4.1. Güney Cephe Alınlıkları “1 No’lu, 2 No’lu, 3 No’lu”

Bulunduğu yer: Güney duvarı 1 numaralı alınlık pano.

Ölçüsü: 135 x 135 cm

Malzeme ve Teknik: Mozaik çini ve renkli sır tekniği.

Renkler: Firuze, patlıcan moru, siyah

Hat Yazı: “Tevekkeltu alellâhi: Lillâhi me fi’s-semâmâti ve mâ fi’l-ardi ve in”
(Eminoğlu, 1999: 69)

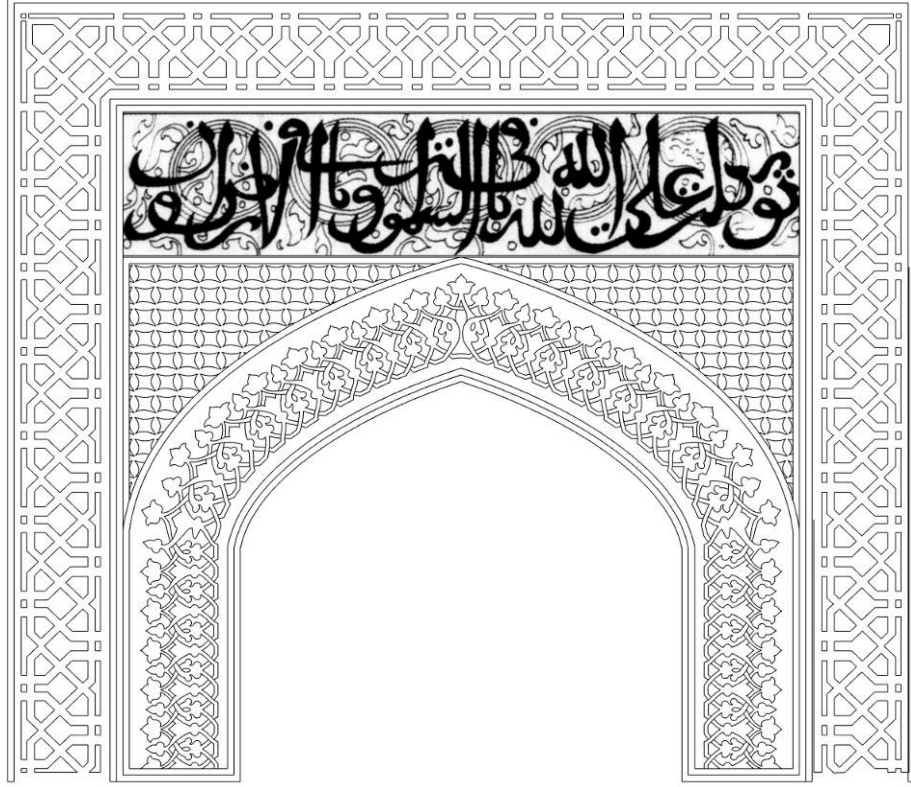
Tezyini Unsurlar: Bordürler diğer alınlıklarda görülen desenler ile aynıdır. Alınlık kemerinin köşe zemininde firuze ve mor renkli dört kollu yıldızlar, köşelerinde birbirine degecek şekilde yan yana ve alt alta sıralanmış ve sonsuz karakterli bir desen oluşturmuştur (Çizim 49). Alınlık üst kısmında yer alan sülüs yazı zemininde açık renkli rumi motifli helezonik bir desen yer almaktadır. Firuze renkli kesme çini aralarının beyaz sıva ile doldurulduğu görülmektedir.

Resim 98:
Güney Duvarı 1 No’lu Alınlık Panosu



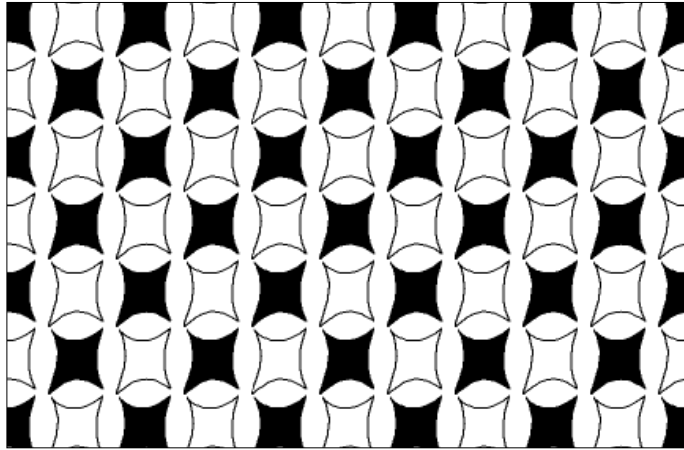
Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 48:
Güney Duvarı 1 No'lu Alınlık Panosu



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 49:
1 No'lu Alınlık Pano Zemin Geometrik Deseni



Çizim: Önder DÜZ

Bulunduğu yer: Güney duvarı 2 numaralı alınlık pano.

Ölçüsü: 135 x 135 cm

Malzeme ve Teknik: Mozaik çini ve renkli sır tekniği.

Renkler: Firuze, patlıcan moru, siyah

Hat Yazı: “tübdû ma fi enfusikum ev tuhfûhu yuhasibkum bihi’llah feyağfiru limen yeşâu” (Eminoğlu, 1999: 69)

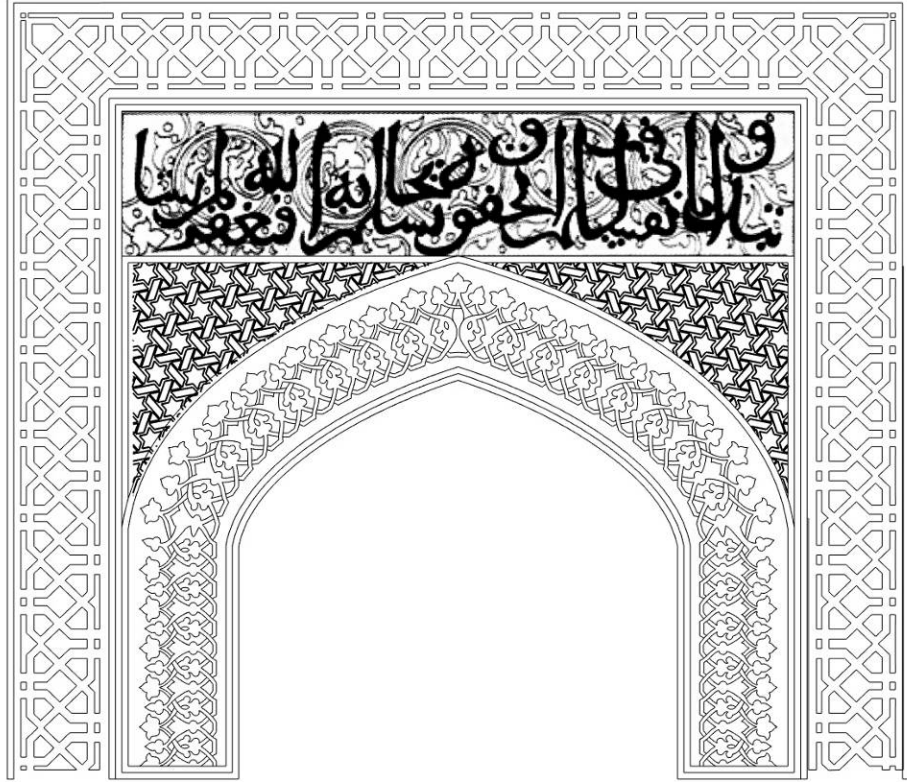
Tezyini Unsurlar: Alınlığı çevreleyen bordürde geometrik geçmelerin kolları siyah zemini firuze renktir. Pencere etrafını çevreleyen kemer bordürünün sadece üst tarafı görünmektedir. Diğer tarafı ise restorasyonda alçıyla sıvanmıştır. Kemerin tepelik kısmından anlaşılacağı üzere buradaki desen de diğer alınlık kemerlerinden farklı değildir. İki ayrı rumi deseni firuze ve siyah olarak çiniden bezenmiştir. Alınlığın üst kısmında zemini açık renkli rumi helezonik dallarla bezenmiş sülüs yazı vardır. Kıvrımlar, dönüşler, hareketler, kesme çinide zor olduğundan desenlerde hatalar ya da uyumsuzlukların ortaya çıkmasına neden olur. Kemer köşelerinde kalan mozaik çini zeminde altı kollu yıldızların kol aralarında ikizkenar dörtgenler yerleştirilmesiyle ulama “çarkıfelek” bir kompozisyon ortaya çıkmıştır (Çizim 51).

Resim 99:
Güney Duvarı 2 No’lu Alınlık Panosu



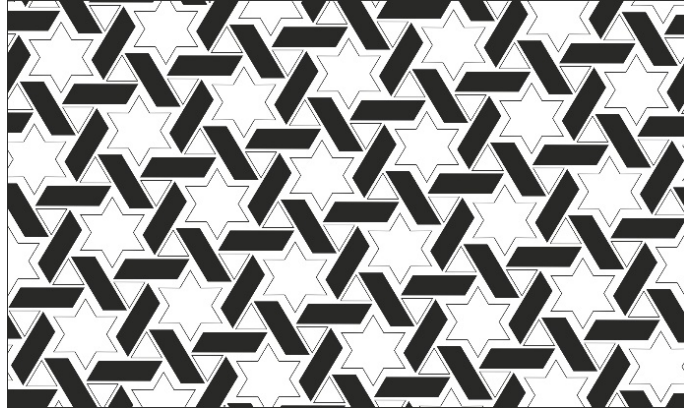
Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 50:
Güney Duvarı 2 No'lu Alınlık Panosu



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 51:
2 No'lu Alınlık Pano Zemin Geometrik Deseni



Çizim: Önder DÜZ

Bulunduğu yer: Güney duvarı 3 numaralı alınlık pano.

Ölçüsü: 270 x 135 cm

Malzeme ve Teknik: Mozaik çini ve renkli sır tekniği.

Renkler: Firuze, patlıcan moru

Hat Yazı: “ve yu’azzibu men yeşâ va’llaâhu alâ külli şey’in kadîr: Âmene’r-rasûlu bima ü” (Eminoğlu, 1999: 69)

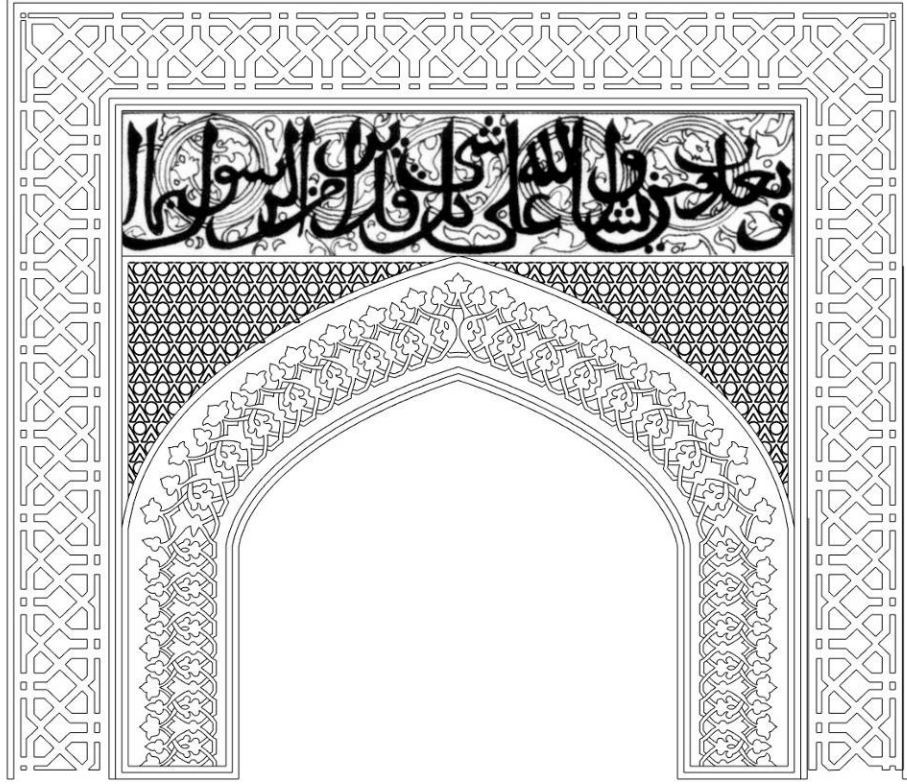
Tezyini Unsurlar: Geometrik bordürler diğer pencerelerdeki ile aynıdır. Mozaik çini alınlığın çok az kısmı günümüze kadar gelebilmiştir. Sağ pencere üzerinde zemini açık renkli rumi helezonik dallarla bezemeli sülüs hat ibaresi yer almaktadır. Diğer pencere tarafı restorasyonda sıva ile kapatılmıştır. Sağ taraftaki tek kemer üstündeki köşelik kısmında mozaik çini zeminde ters “V” şeklinde çinilerin aynı yönde aralarında daireler dizilmesi ile baklava formunu oluşturan bir desen ortaya çıkmıştır (Çizim 53).

Resim 100:
Güney Duvarı 3 No’lu Alınlık Panosu



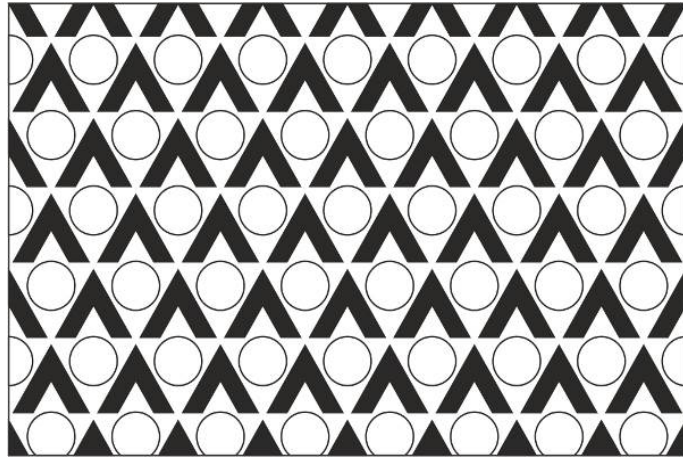
Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 52:
Güney Duvarı 3 No'lu Alınlık Panosu



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 53:
3 No'lu Alınlık Pano Zemin Geometrik Deseni



Çizim: Önder DÜZ

2.3.4.2. Doğu pencere alınlıkları “4 No’lu, 5 No’lu, 6 No’lu, 7 No’lu”

Bulunduğu yer: Doğu duvarı 4 numaralı alınlık.

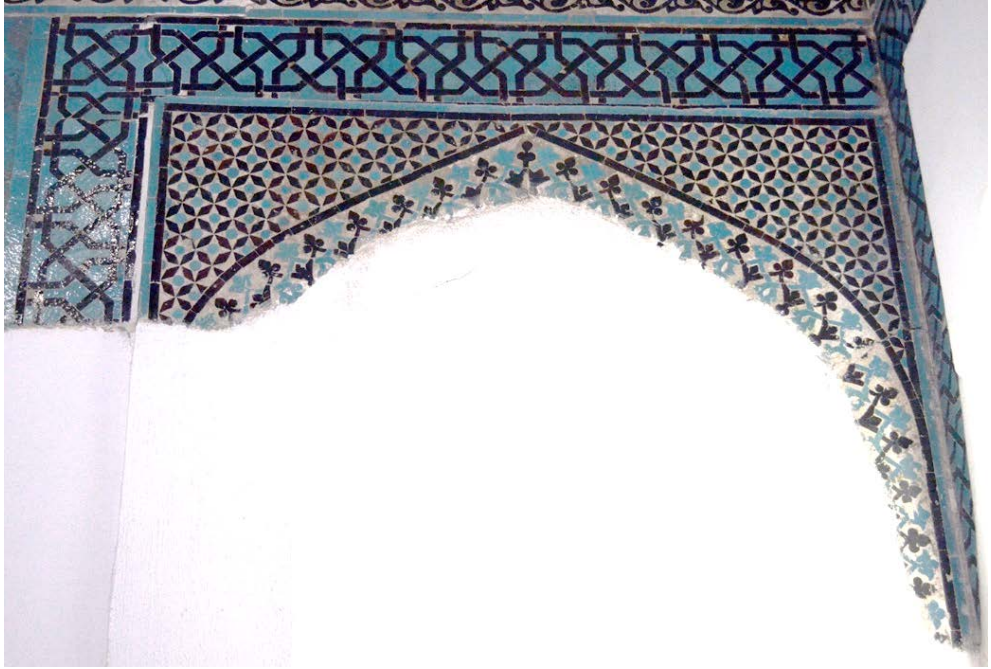
Ölçüsü: 135 x 135 cm

Malzeme ve Teknik: Mozaik çini ve renkli sır tekniği.

Renkler: Firuze, patlıcan moru, siyah

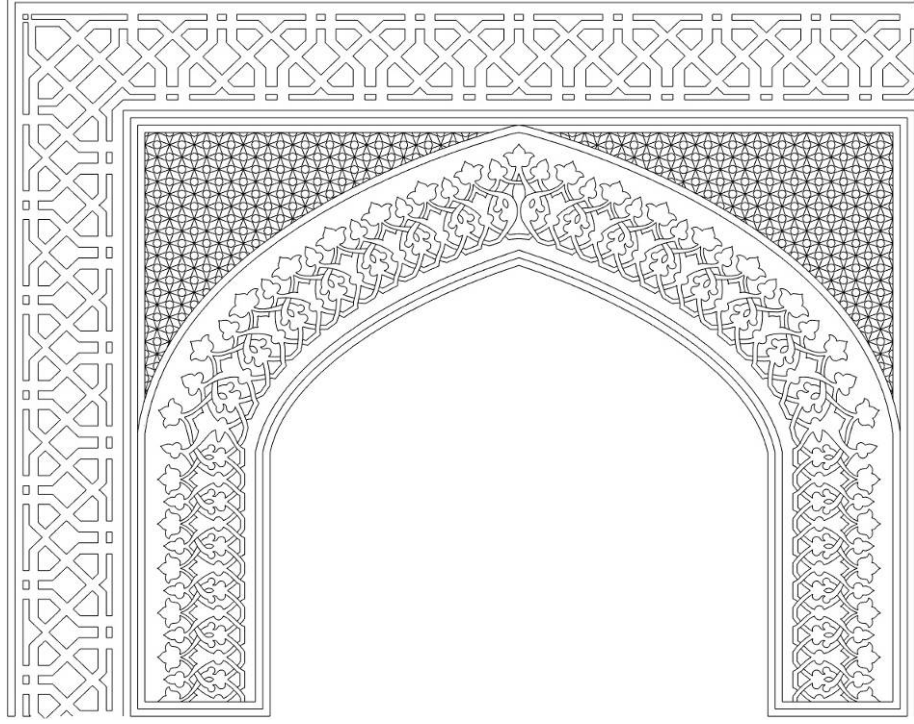
Tezyini Unsurlar: Pencereyi çevreleyen geometrik bordür deseninden bir önceki bölümde bahsedilmişti. Bordürde aynı karakterde işlenmiştir. Alınlık üst yüzeyinde alanı kaplayan çini mozaik yer alır. Bu yüzeyde yer alan çini mozaik, siyah renkli eşkenar dikdörtgen çinilerin firuze renkli yuvarlak bir çini daire etrafında birbirine eş mesafede dizilmesiyle uygulanmıştır (Çizim 55). İki birimin yan yana gelerek oluşturduğu bu geometrik düzenleme sade bir kompozisyon ve iki renk ile sonsuzluk algısını yaratacak şekilde düzenlenmiştir.

Resim 101:
Doğu Duvarı 4 No’lu İç Kapı Alınlık Panosu



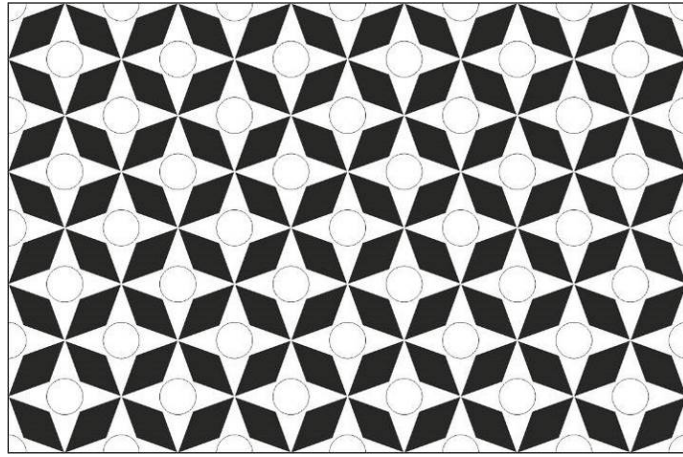
Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 54:
Doğu Duvarı 4 No'lu İç Kapı Alınlık Panosu



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 55:
4 No'lu İç Kapı Alınlık Pano Zemin Geometrik Deseni



Çizim: Önder DÜZ

Bulunduğu yer: Doğu duvarı 5 numaralı alınlık pano

Ölçüsü: 135 x 135 cm

Malzeme ve Teknik: Mozaik çini ve renkli sır tekniği.

Renkler: Firuze, patlıcan moru, siyah

Hat Yazı: “iketihî ve kütübîhî ve rusulihî lâ nüferriku beyne ahadin min rusulihî ve ka”(Eminoğlu, 1999: 70)

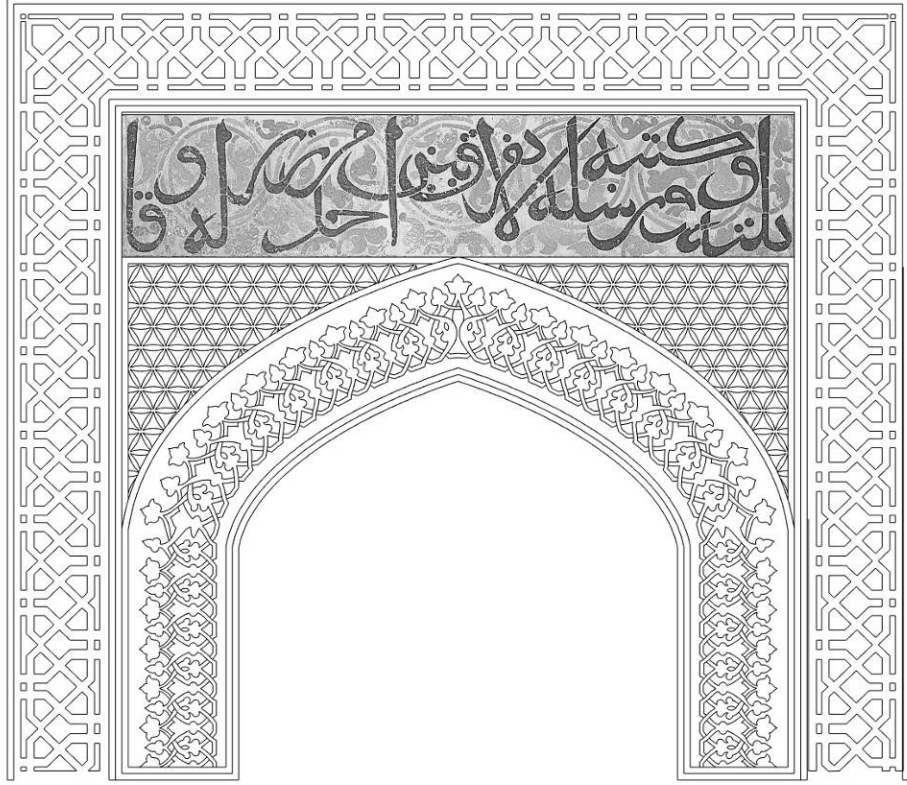
Tezyini Unsurlar: Bordürler de yer alan desen diğer alınlıklarla aynıdır. Fakat el işçiliği söz konusu olduğu için birleşme, köşe dönüşleri gibi yerlerde oturmayan görünümlem mevcuttur. Pencereyi çevreleyen dış bordür ile kemer bordürü arasında kalan sülüs hat yazısı mor kobalt kullanılarak kesme çiniler ile bezenmiş, zemindeki bulunan firuze renkli kesme çinilerle ise erken dönem Selçuklu helezonik rumi desenleri ile bir kompozisyon oluşturmuştur. Hat yazının altında yüzeyi kaplayan çini mozaik yer alır. Bu yüzeyde yer alan çini mozaiklerle, siyah ve firuze renkli üçgenlerin tek yönlü birbirine eşit mesafede dizilimi ile bir yüzey tasarımı meydana getirilmiştir (Çizim 57). Tek birimin yan yana getirilerek yapılan oluşturduğu bu geometrik düzenleme sonsuzluk algısını yaratacak şekilde tasarlanmıştır.

Resim 102:
Doğu Duvarı 5 No’lu Alınlık Panosu



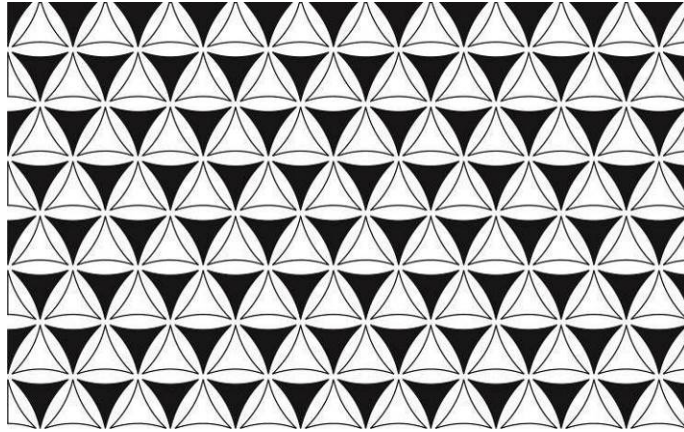
Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 56:
Doğu Duvarı 5 No'lu Alınlık Panosu



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 57:
5 No'lu Alınlık Pano Zemin Geometrik Deseni



Çizim: Önder DÜZ

Bulunduğu yer: Doğu duvarı 6 numaralı alınlık pano

Ölçüsü: 135 x 135 cm

Malzeme ve Teknik: Mozaik çini ve renkli sır tekniği.

Renkler: Firuze, patlıcan moru, siyah

Hat Yazı: “lû semi'nâ ve ata'nâ ğufrâneke rabbenâ ve ileyke'l-masîr lâ" (Eminoğlu, 1999: 70)

Tezyini Unsurlar: İç ve dış bordürlerde yer alan desen diğer alınlıkta olduğu gibi aynı olup, hat yazının altında yer alan yüzeyi kaplayan çini mozaikte desen farklıdır (Resim 103). Bu yüzeyde yer alan çini mozaik düzenlemede 6 dilimli yıldız siyah çini etrafına altı adet firuze çini üçgen ve siyah renkli çini eşkenar dörtgen formunda çevresine dizilmiştir. Bu dairesel dizilimler renk farkları ile birbirinden ayrılır. Köşebentlerde siyah-firuze-siyah renk olarak birbirinden ayırım oluşturacak şekilde yapılan bu geometrik düzenleme sonsuz karakterli beyaz derz dolgusuyla raport bir görünüm elde edilmesini sağlamıştır (Çizim 59).

Resim 103:
Doğu Duvarı 6 No'lu Alınlık Panosu



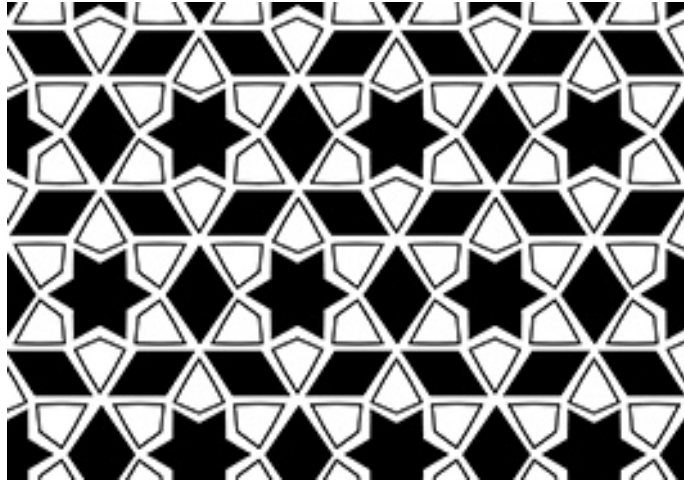
Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 58:
Doğu Duvarı 6 No'lu Alınlık Panosu



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 59:
Doğu Duvarı 6 No'lu Alınlık Pano Zemin Geometrik Deseni



Çizim: Önder DÜZ

Bulunduğu yer: Doğu duvarı 7 numaralı alınlık pano.

Ölçüsü: 135 x 135 cm

Malzeme ve Teknik: Mozaik çini ve renkli sır tekniği.

Renkler: Firuze, patlıcan moru, siyah

Hat Yazı: “lâ yükellifullâhu nefsen illâ” (Eminoğlu, 1999: 70)

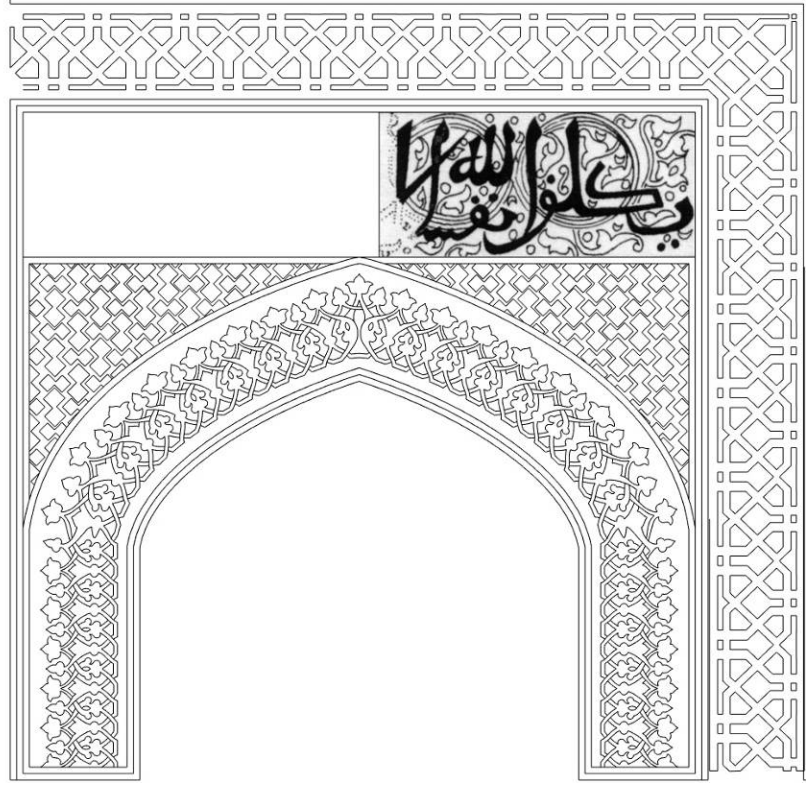
Tezyini Unsurlar: Mozaik çini alınlık bezemeleri günümüze ulaştığı kadarıyla ve mimari plan bütünlüğüne bakıldığında bezemesi hakkında fikir yürütmemizi sağlar (Resim 104). Yapısal şema olarak diğer alınlıklardan bir farkı olmayıp bordür hat yazı türü ile aynı karakteristik özellikleri gösterir. Alınlığın üst tarafında yer alan firuze ve siyah renkli çini mozaik, tek birimin dikey ve yatay formda dizilerek yan yana gelmesiyle oluşmaktadır. Yatay formda olanlar firuze renkli, dikey olanlar ise siyah renk ile birbirinden ayrılır. Yan yana gelerek geometrik bir yüzey tasarımı düzenleme halini alan bu mozaik çini sonsuzluk algısı yaratmak için kenarlarda devam ediyor hissini vermek için yarım parça olarak uygulanmıştır (Çizim 61).

Resim 104:
Doğu Duvarı 7 No’lu Alınlık Panosu



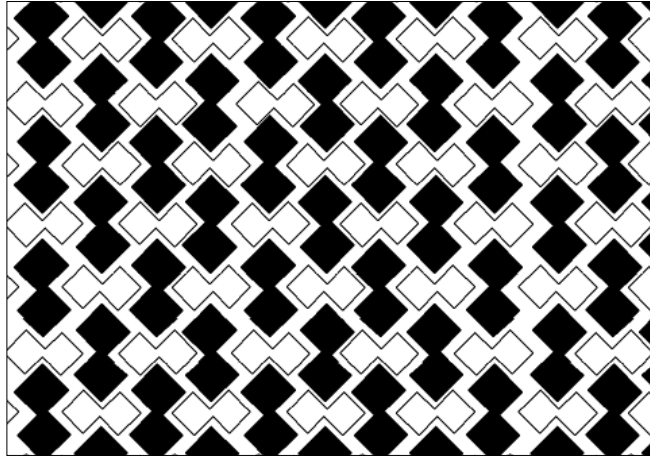
Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 60:
Doğu Duvarı 7 No'lu Alınlık Panosu



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 61:
7 No'lu Alınlık Pano Zemin Geometrik Deseni



Çizim: Önder DÜZ

2.3.4.3. Kuzey Pencere Alınlıkları “8 No’lu, 9 No’lu, 10 No’lu”

Bulunduğu yer: Kuzey duvarı 8 numaralı alınlık.

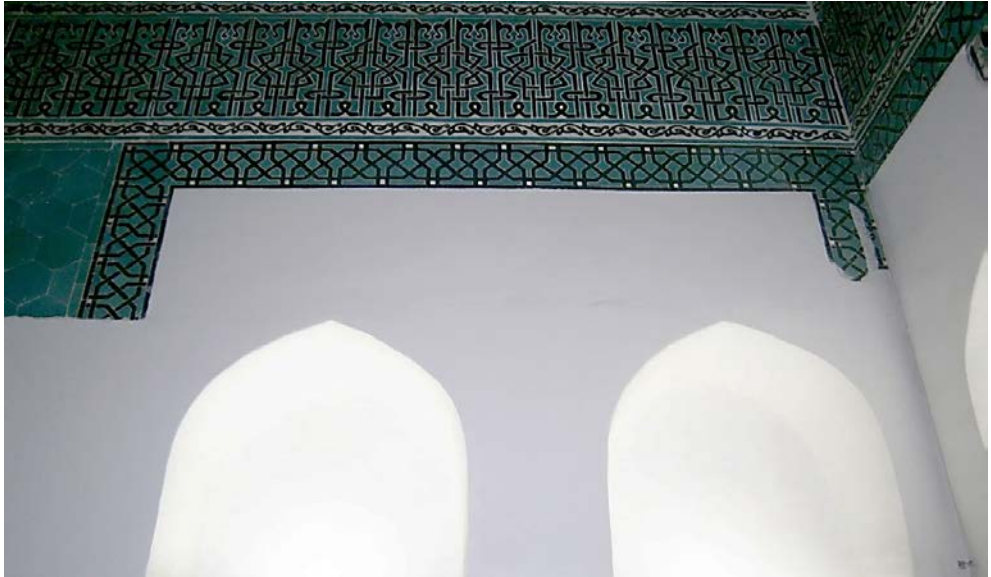
Ölçüsü: 135 x 270 cm

Malzeme ve Teknik: Mozaik çini ve renkli sır tekniği.

Renkler: Firuze, patlıcan moru, siyah

Tezyini Unsurlar: Niş olarak yapılan alınlıkların üzerinde yer alan çinilerin bir kısmı günümüze kadar ulaşamamıştır. Sadece alınlığı çevreleyen geometrik çini bordürün üst tarafı ve yanların bir kısmı günümüze kadar ulaşabilmiştir. Yapı bütünlüğü göz önünde bulundurulduğunda ölçüler ve yerleşim planı incelendiğinde bu alınlığın tam karşısında güney cephesinde aynı şekilde bir alınlık daha mevcuttur. Nitekim kuzey cephesi bu alınlıkla aynı özellikleri taşımakta ve burada da bir hat yazısı olma ihtimalini güçlendirmektedir. Aynı şekilde zeminde yine kendine münhasır bir geometrik çini mozaik olduğu güçlü bir ihtimaldir. Mehmet Emin Eminoglu “Karatay Medresesi Yazı İncileri” kitabında pencere alınlıklarında Bakara Suresi olduğunu ifade etmiştir ve sûrenin eksik olan kısmını bu pencere alınlığına denk gelebileceğinden bahsetmektedir.

Resim 105:
Kuzey Duvarı 8 No’lu Alınlık Panosu



Fotoğraf: Önder DÜZ

Bulunduğu yer: Kuzey duvarı 9 numaralı alınlık pano.

Ölçüsü: 135 x 135 cm

Malzeme ve Teknik: Mozaik çini ve renkli sır tekniği.

Renkler: Firuze, patlıcan moru, siyah

Hat Yazı: “kabenâ rabbenâ ve lâ tühammilnâ ma lâ takate lenâ bihi va’fu ‘annâ vağ”
(Eminoğlu, 1999: 71)

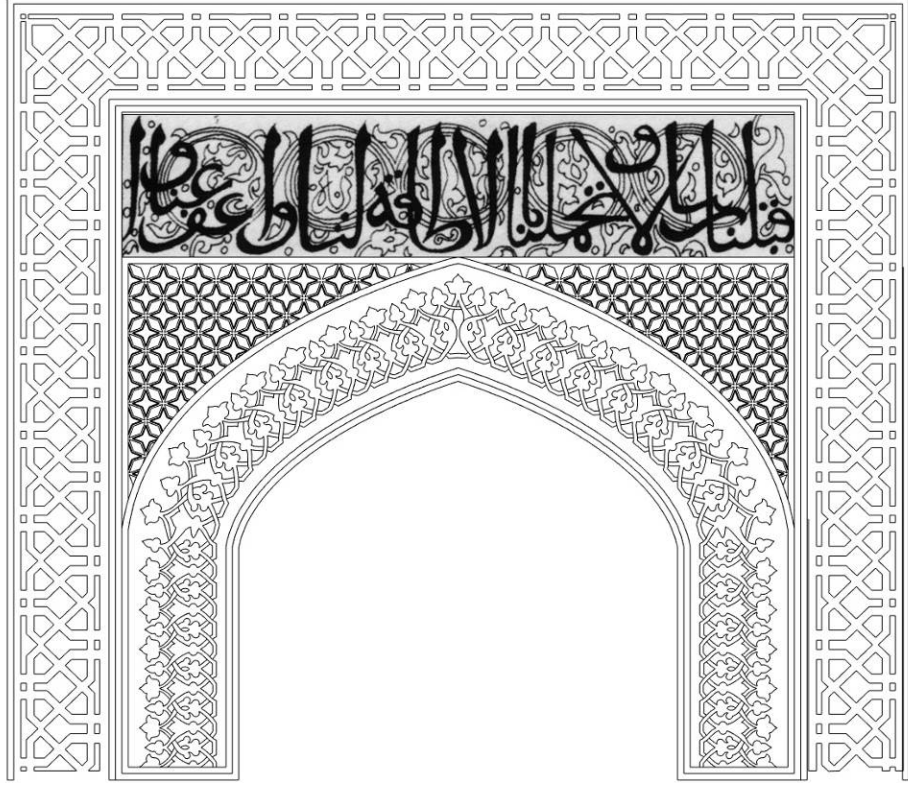
Tezyini Unsurlar: Alınlığı çevreleyen çini geometrik bordür diğer alınlıklarda olduğu gibi aynı özellikleri taşımaktadır. Fakat alınlık üst tarafında yer alan rumi deseni diğer alınlıklarla kompozisyon olarak aynı olmasına rağmen, renkler yer değiştirmiştir. Desen, tepelik üst kısmında siyah renk ile birbirine bağlanır. Diğerlerinde ise tepelik firuze renklidir (Resim 106). Alınlık zemininde yer alan çini mozaik deseni dört kollu firuze renkli bir çini yıldız etrafına merkezden çıkarak dört yöne çaprazlama olarak dağılan siyah renkli çini eşkenar dörtgenler halinde dörtlü gruplar yaparak yan yana ve alt alta sıralanırlar (Çizim 63). Aynı düzenleme doğu duvarı bir numaralı alınlıkta da yer almakta olup tek farkı ise dört kollu yıldız yerinde daire formunun olmasıdır

Resim 106:
Kuzey Duvarı 9 No’lu Alınlık Panosu



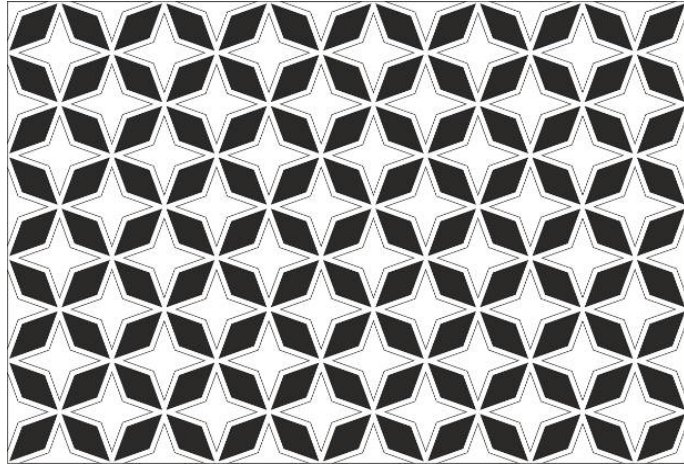
Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 62:
Kuzey Duvarı 9 No'lu Alınlık Panosu



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 63:
9 No'lu Alınlık Pano Zemin Geometrik Deseni



Çizim: Önder DÜZ

Bulunduğu yer: Kuzey duvarı 10 numaralı alınlık pano.

Ölçüsü: 120 x 120 cm

Malzeme ve Teknik: Mozaik çini ve renkli sır tekniği.

Renkler: Firuze, patlıcan moru, siyah

Hat Yazı: “vağfir lenâ ve’rhamnâ ente mevlânâ fensurnâ ale’l-kavmi’l-kâfirîn”
(Eminoğlu, 1999: 71)

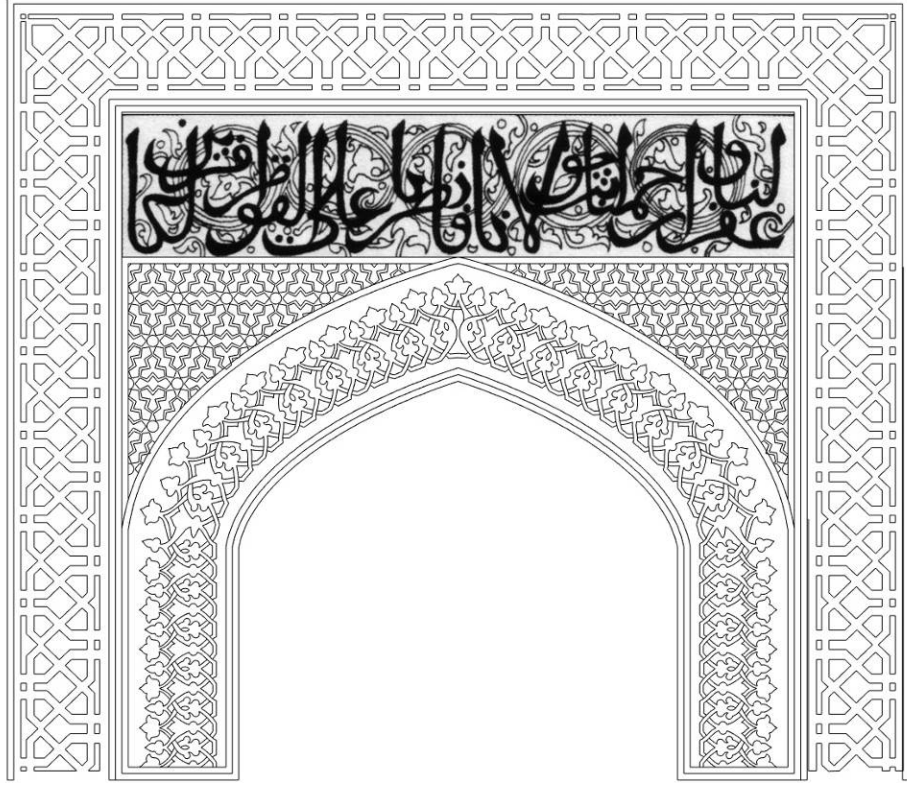
Tezyini Unsurlar: Alınlık kemerinin ulama bordürü ve alınlık üst tarafında yer alan yine sonsuz karakterli geometrik bordürün deseni diğer pencerelerdeki ile aynıdır. Kemer köşeliklerinin mozağında yer alan geometrik düzenleme üç farklı birimin düzenli bir şekilde yan yana gelmesi ile oluşmuştur (Resim 107). Desen birimi incelendiğinde merkezde bir tane firuze renkli çini parça etrafına altı adet siyah renkli üçgen formların bir araya gelmesi ile altıgen, eşkenar dörtgen, eşkenar üçgen, baklava dilimleri gibi ulama yeni geometrik biçimler ortaya çıkmaktadır. Bu düzeni çevreleyen diğer parça ise üç kollu geometrik form firuze renklidir. Bu geometrik desen düzenlemesi birbirini takip eden sürekli döngüsel bir düzenleme ile bir araya gelerek yüzey tasarımı oluşturur (Çizim 65).

Resim 107:
Kuzey Duvarı 10 No’lu Alınlık Panosu



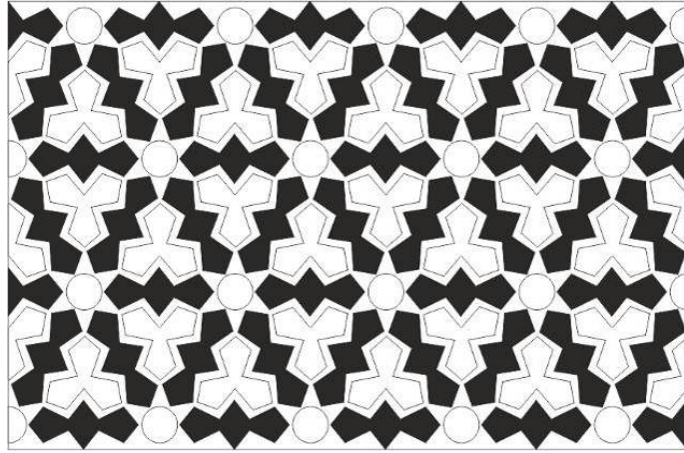
Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 64:
Kuzey Duvarı 10 No'lu Alınlık Panosu



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 65:
10 No'lu Alınlık Pano Zemin Geometrik Deseni



Çizim: Önder DÜZ

2.3.4.4. Batı Pencere Alınları “11 No’lu, 12 No’lu”

Bulunduğu yer: Batı duvarı 11 numaralı alınlık “Kışlık Dershane Girişi”

Ölçüsü: 135 x 135 cm

Malzeme ve Teknik: Mozaik çini ve renkli sır tekniği.

Renkler: Firuze, patlıcan moru, siyah

Tezyini Unsurlar: Bu alandaki alınlık iç odaya açılan bir pencere görünümüdür. Alınlık kemer deseni diğer alınlıklardakilerle aynıdır. Ölçü bütünlüğünü sağlamak için yan tarafları diğer alınlıklara göre daha uzundur. Ayrıca alınlık kemeri ile geometrik bordür arasında kalan kısımda firuze ve siyah renkli ikili rumi bordür deseni yapılmıştır. Kemer köşelerinde yer alan çini mozaikte, siyah renkli altıgen formlu birim, altı kollu çini etrafına firuze renkli eşkenar üçgenler şeklinde eş mesafede dizilmiştir (Çizim 67). Alınlığın sol tarafında yer alan başka bağımsız bir geometrik bordür daha yer almaktadır. Ortada köşeli yıldız etrafına altıgen ve üçgen formların yerleştirilmesiyle yeni bir geometrik düzenleme görülmektedir (Çizim 71). Geometrik düzenlemenin zemini siyah, çinileri firuze renklidir.

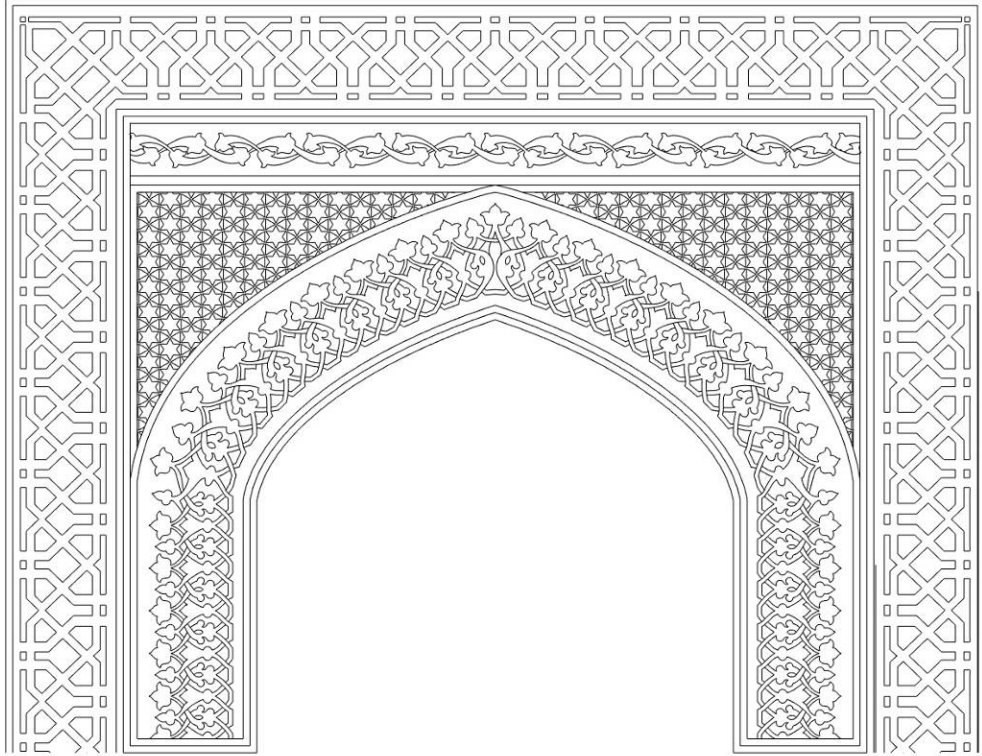
Resim 108:

Batı Duvarı 11 No’lu “Kışlık Dershane” Alınlık Panosu



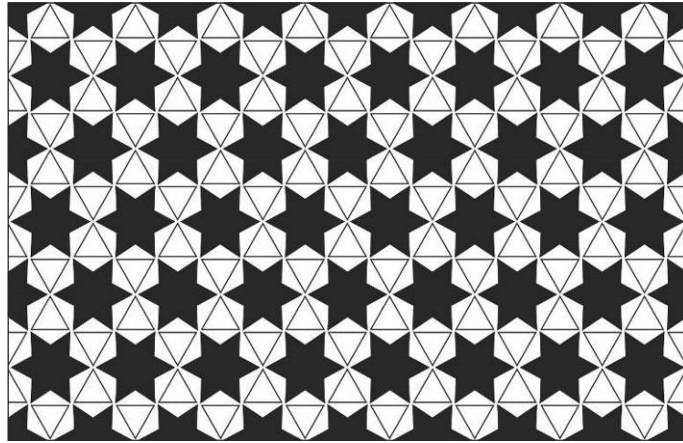
Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 66:
Batı Duvarı 11 No'lu "Kışlık Dershane" Alınlık Panosu



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 67:
11 No'lu "Kışlık Dershane" Alınlık Zemin Geometrik Deseni



Çizim: Önder DÜZ

Bulunduğu yer: Batı Duvarı 12 Numaralı Alınlık “Türbe Girişi”

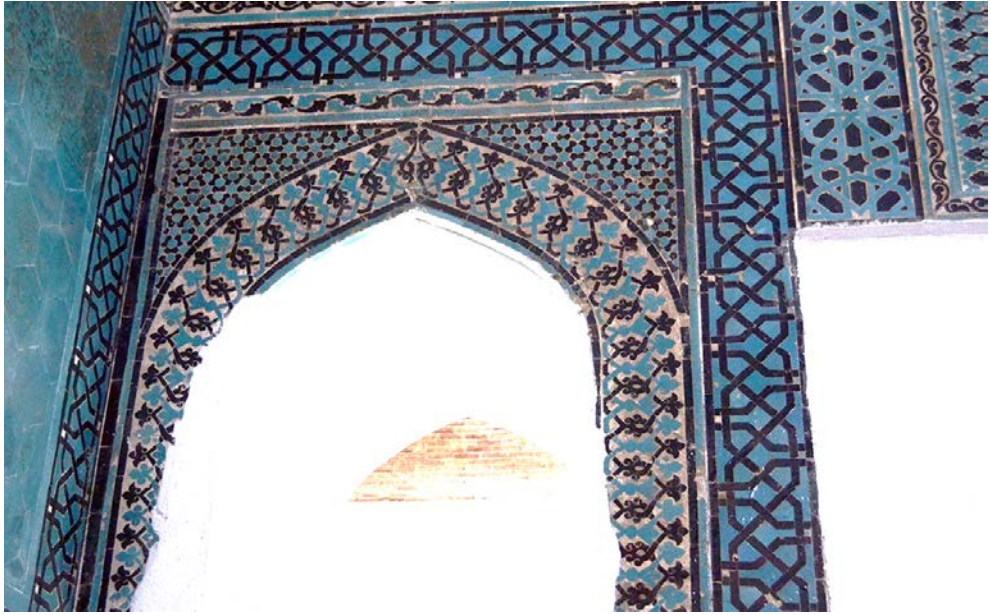
Ölçüsü: 135 x 135 cm

Malzeme ve Teknik: Mozaik çini ve renkli sır tekniği.

Renkler: Firuze, patlıcan moru, siyah

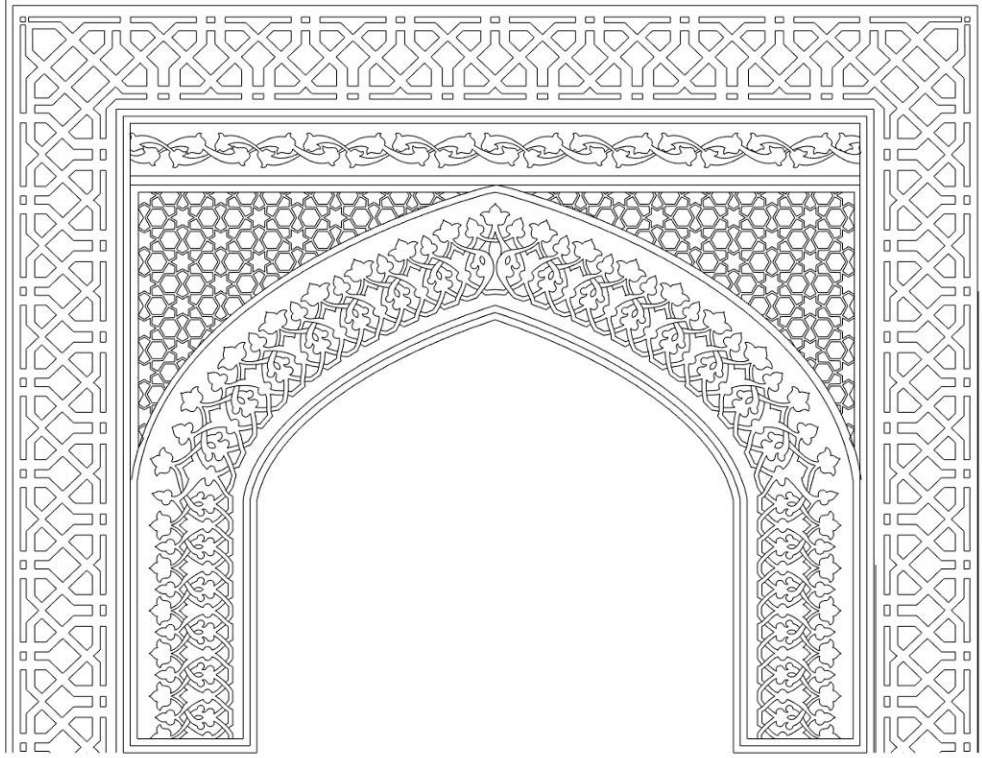
Tezyini Unsurlar: Bu alandaki alınlık ta iç odaya açılan bir pencere görünümündür. Alın kemer deseni diğerleri ile aynıdır. Diğer alınlıklarda yer alana hat yazısı bu panoda yer almamaktadır. Bu alanın zemininde, firuze renkli altı köşeli yıldız çevresine dizilmiş siyah renkli beşgen ve altı köşeli yıldız formlarından oluşan mozaik çiniler yerleştirilmiştir (Çizim 69). Pencere üst bordüründe yer alan ikili rumi desende renkler firuze ve siyah olarak işlenmiştir. Kemer yüzeyini kaplayan bordürde birbirine dolanan kısmen simetri rumi deseni firuze ve siyah renkte yapılmıştır.

Resim 109:
Batı Duvarı 12 No’lu “Türbe Girişi” Alınlık Panosu



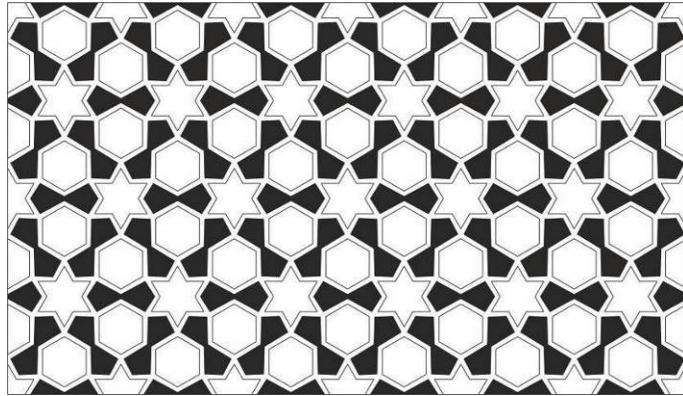
Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 68:
Batı Duvarı 12 No'lu "Türbe Girişi" Alınlık Panosu



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 69:
12 No'lu "Türbe Girişi" Alınlık Zemin Geometrik Deseni



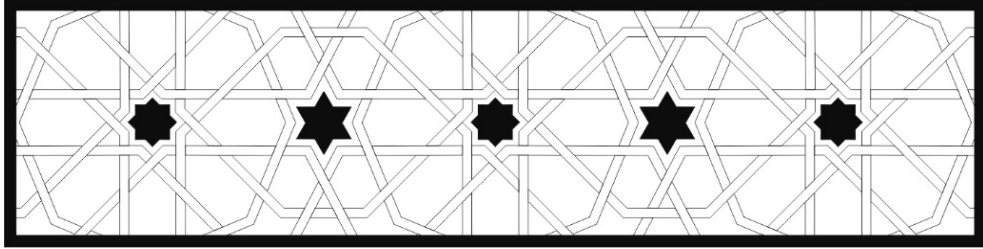
Çizim: Önder DÜZ

Çizim 70:
Türbe Girişi Alınlık Kemerli Çift Dal Rumi



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 71:
Türbe Girişi Alınlık Panoyu Çevreleyen Geometrik Çini Bordür Deseni



Çizim: Önder DÜZ

2.3.5. Kışlık Dershane Bölümü

Bulunduğu yer: Kışlık dershane bölümü giriş kapı

Ölçü: 181 x 118 cm Desen Genişlik 13 cm.

Malzeme ve Teknik: Mermer oyma

Renkler: Gri renk

Tezyini Unsurlar: Selçukluda taş, mermer, metal, ağaç işçiliklerin bordür süslemelerinde sıkça görülen bu zencerek deseni Karatay Medresesi'nde kapı pervazı olarak karşımıza çıkar. Kapı pervazını çevreleyen zencerek deseni mermer üzerine işlenmiştir. Deseni analiz ettiğimizde dört şeritli anahtarsız zencerek örneğinin kullanıldığı görülmektedir (Çizim 72).

Resim 110:
Kışlık Dershane Giriş Kapısı Taş İşçiliği



Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 72:
Kışlık Dershane Giriş Kapısı
Zencerek Motifli Mermer İşçiliği



Çizim: Önder DÜZ

Bulunduğu yer: Kışlık dersane bölümü

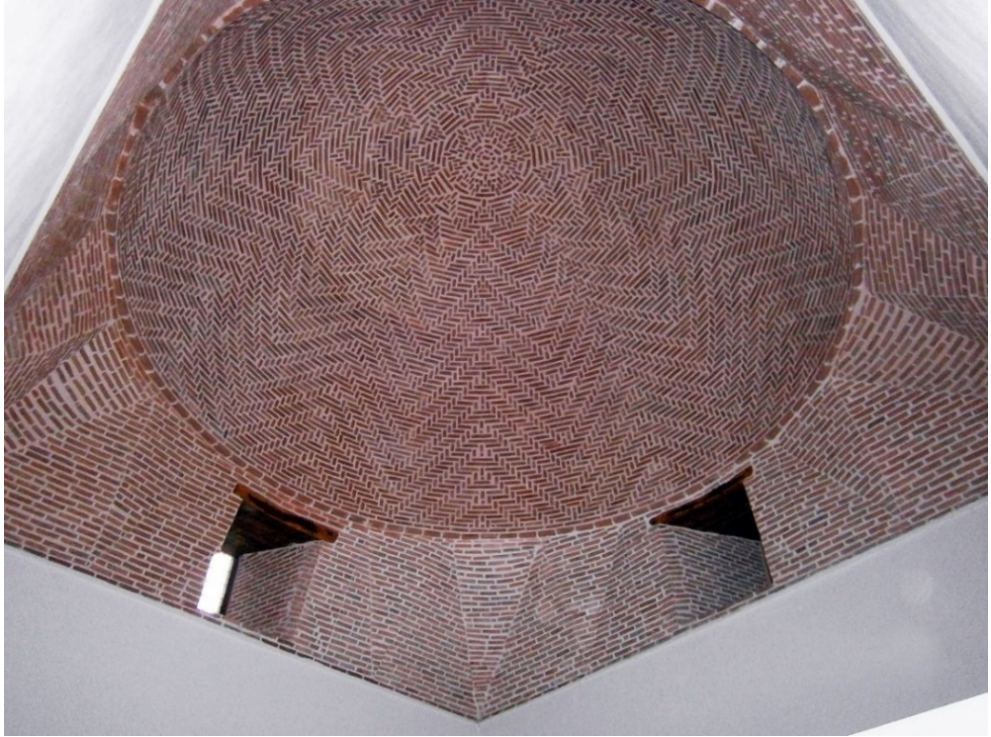
Ölçü: Kubbe çapı 8 metre

Malzeme ve Teknik: Tuğla örgüsü

Renkler: Tuğla kiremit rengi.

Tezyini Unsurlar: Kubbenin tam orta noktasında oluşturulan dokuz kollu yıldız motifi, kubbe üst orta noktasından aşağıya doğru genişleyerek 1/9 simetrik yıldız çiçeği formuna benzer bir tuğla örgü desen halini almıştır. Duvarlardan kubbeye geçiş de tuğla örgü bingilerle sağlanmıştır. Dört grup halinde köşelerde kasnak içinde Türk üçgenleri yer alır. Bu köşe kasnaklar arasında iki adet pencere açılmıştır.

Resim 111:
Kışlık Dersane Bölümü Kubbesi



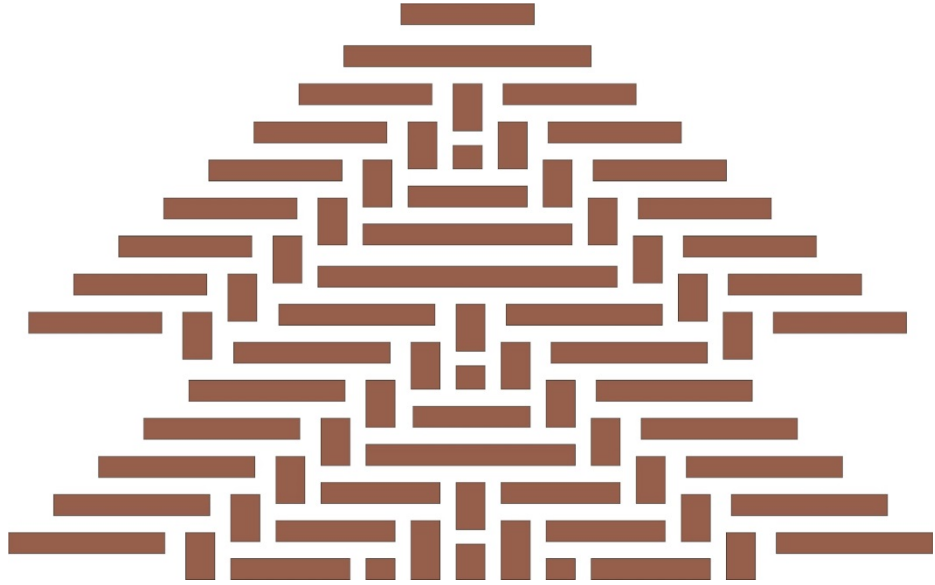
Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 112:
Kubbe Göbeği Tuğla Örgüsü



Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 73:
Kışlık Dershane Kubbe Tuğla Örgüsü



Çizim: Önder DÜZ

2.3.6. Türbe Bölümü

Bulunduğu yer: Türbe Odası Giriş Kapısı

Ölçüsü: 181 x 118 cm. Desen Genişlik 16 cm.

Malzeme ve Teknik: Mermer, Oyma Tekniği Yüksek Kabartma

Renkler: Gri

Tezyini Unsurlar: Türbe odasında giriş kapısında köşeleri hafif pahlı gri renkli devşirme bir mermer pervaz yer alır. Kapıyı çevreleyen bu pervaz üzerinde anahtarlı ikili zencerek yer almaktadır. Aynı desen taç kapıda mukarnas kısmının alt sırasında bordür olarak görülür (Resim 73). Bu desenin bir benzeri de Konya Aksaray Hanı iç portalde taş kabartmada üzerindedir.

Resim 113:
Türbe Girişi Taş İşçiliği



Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 74:
Türbe Odası Girişi Deseni Çizimi



Çizim: Önder DÜZ

Bulunduğu yer: Türbe Odası Kubbe

Ölçüsü: Kubbe çapı 8 m.

Malzeme ve Teknik: Tuğla, düz tuğla örgü.

Renkler: Tuğla kiremit rengi.

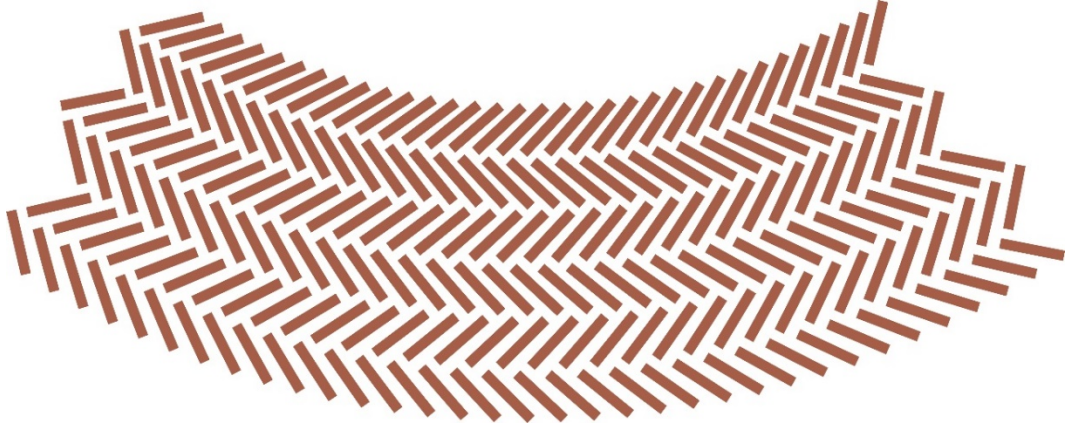
Tezyini Unsurlar: Kışlık dersane bölümünde kubbe merkezinde yıldız formunda tuğla dizilimi ile merkezden dışarı açılan bir yapıda olması bu alanda da tuğla dizilimi olduğu fikrini güçlendirir. Bunun yanında tuğla ölçüleri göz önünde bulundurulduğunda belli sıraya kadar tuğla ile devam edip tam orta göbekte bir çini göbek olduğu da düşünülebilir. Nitekim Selçuklu kubbeleri göz önüne alındığında kubbe merkezlerinde çini panolar olduğu gözlenmektedir (Resim 115, Resim 116). Türbe duvarlarından kubbeye geçiş tuğla örgü bingilerle sağlanmıştır. Dört grup halinde köşelerde kasnak içinde yer alan üçgenler yer alır. Kubbe tuğla dizileri üst tuğla sırasından eteklere kadar dairesel zikzaklar yaparak toplam on altı sıra olarak örülmüştür. Tuğla sırları kubbe üst merkezine doğru daralarak küçülmektedir. Yatay balık kılçığının zikzak kademeli dizilime algıda üç boyutlu bir görünüm sağlamaktadır (Çizim 75).

Resim 114:
Türbe Bölümü Kubbesi Tuğla İşçiliği



Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 75:
Türbe Odası Kubbe Tuğla Örgüsü



Çizim: Önder DÜZ

Resim 115:
Taş Medrese Kubbesi, Akşehir



Fotoğraf: Önder DÜZ

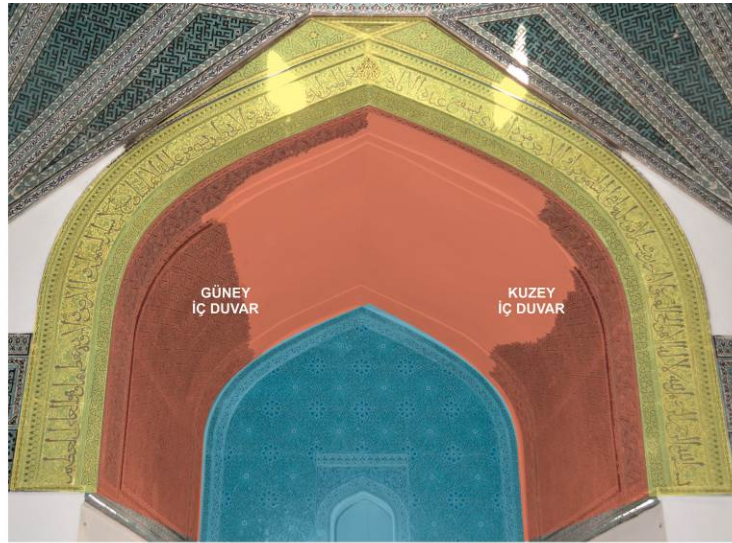
Resim 116:
Sahipata Türbesi Kubbesi, Konya



2.3.7. Eyvan Bölümü

Eyvan kemeri açıklığı 6.42 cm, derinliği 8.35 cm ve yüksekliği 8 metredir. Örtü sistemi beşik tonozlu olup eyvan alanına basamakla çıkılmaktadır. Karatay Medresesi; eyvan kemeri, iç yan duvarlar, pencerenin bulunduğu arka duvarda yer alan çinilerinin kompozisyon ve desen özellikleri Çizim 76'deki şemaya göre anlatılmıştır. Eyvanda yer alan süslemelerin çok olması nedeni ile anlatımda sıralamaya gidilmiştir. "1.Alan"da eyvan ile kubbe geçişi arasında üst kemer noktasında olan kısım eyvanın bir parçası olarak değerlendirilmiş ve anlatıma buradan başlanmıştır. Eyvan kemerinin yüzeyinde yer alan ayet ve bu yazıyı çevreleyen desen bordürleri birlikte anlatılmıştır. "2. Alan"da eyvan iç yan duvarların simetrik yapıda ve aynı desenler yer almasından dolayı birlikte anlatılmıştır. Son olarak "3.Alan"da eyvan arka duvarını kaplayan süslemeler ve pencereyi çevreleyen süslemeler bir grup olarak ele alınmıştır. Bu bölümlendirmeler; "Eyvan Kemer ve Kubbe Geçiş Arası", "Eyvan İç Duvarlar" ve "Eyvan Arka Duvar ve Penceresi" olmak üzere üç başlık altında toplanmış, her bölümün anlatım planı, görselleri o bölümün başında aktarılmış ve buna bağlı olarak anlatıma devam edilmiştir. Eyvan kemerinde sağ alt tarafından yukarıya doğru ve oradan sol alt tarafa doğru Bakara Sûresinin 255. Âyeti, Âyete'l-Kürsî yazılıdır (Eminoğlu, 1999: 52).

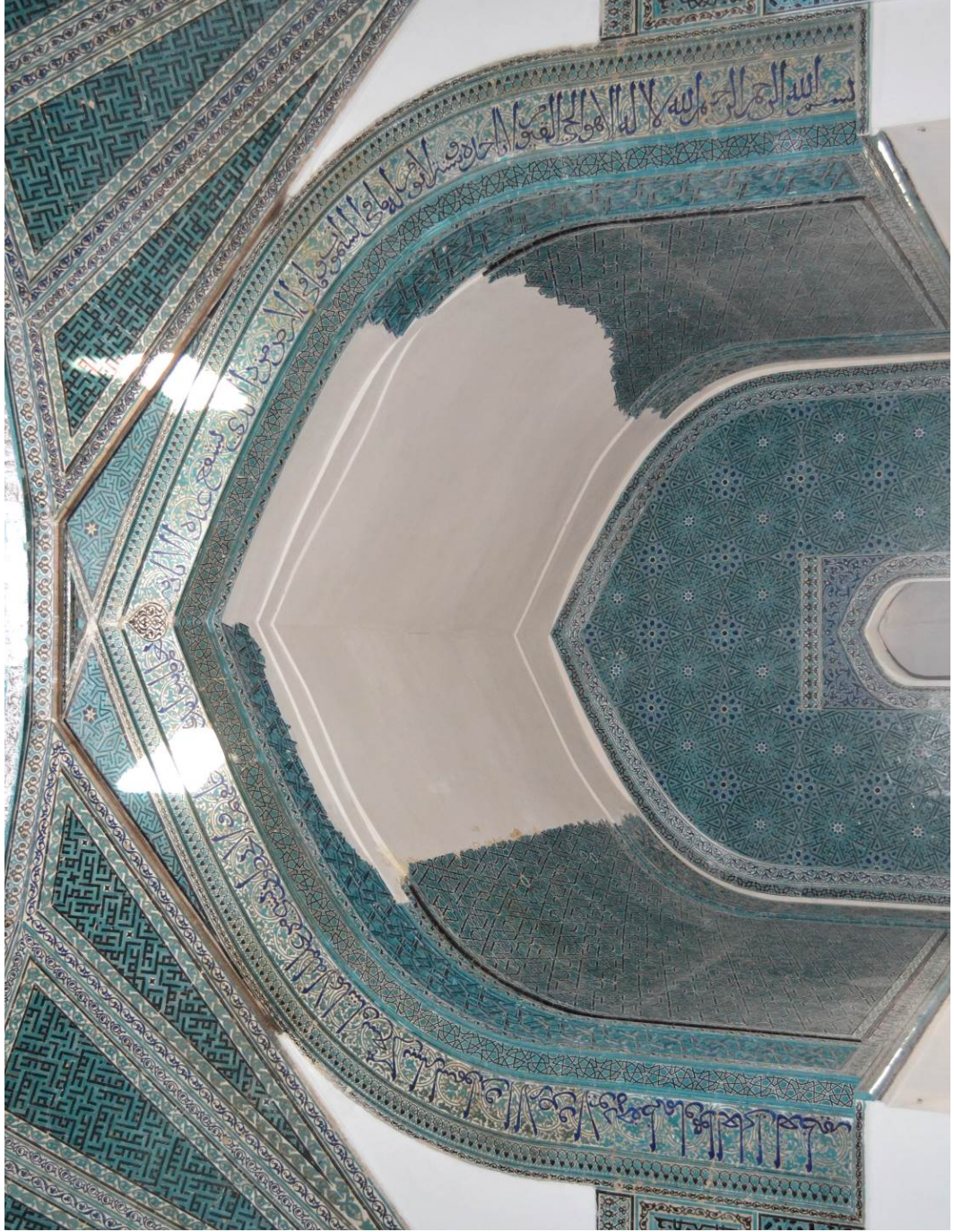
Çizim 76:
Eyvan Kataloglama Anlatım Şeması



- | | | |
|----------------------------------|--------------------|-------------------------------|
| 1.ALAN | 2.ALAN | 3.ALAN |
| Eyvan Kemer ve Kubbe Geçiş Arası | Eyvan İç Duvarları | Eyvan Arka Duvar ve Penceresi |

Çizim: Önder DÜZ

Resim 117:
Karatay Medresesi Eyvan Duvarı ve Kemerleri



Fotoğraf: Önder DÜZ

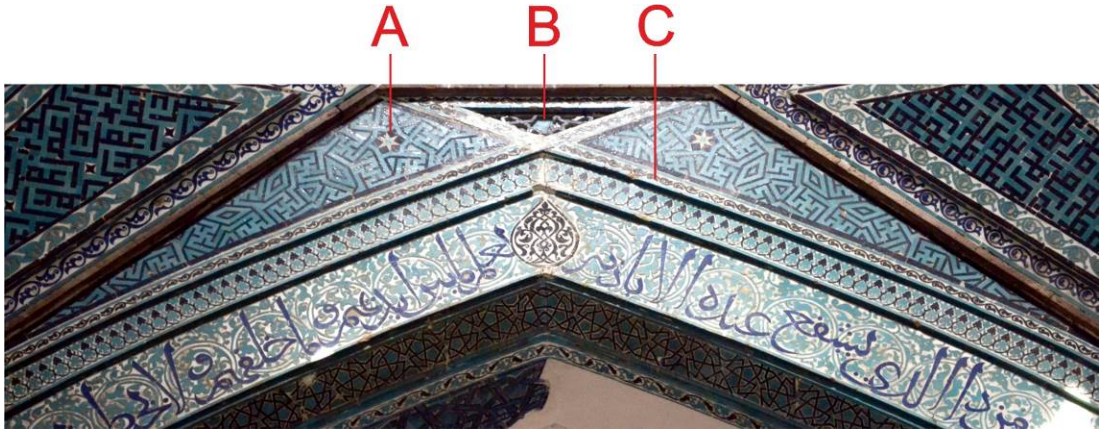
Bulunduğu yer: 1.Alan - Eyvan kemeri ve kubbe geçiş arası.

Malzeme ve Teknik: Mozaik çini ve renkli sır tekniği.

Renkler: Firuze, patlıcan moru, siyah

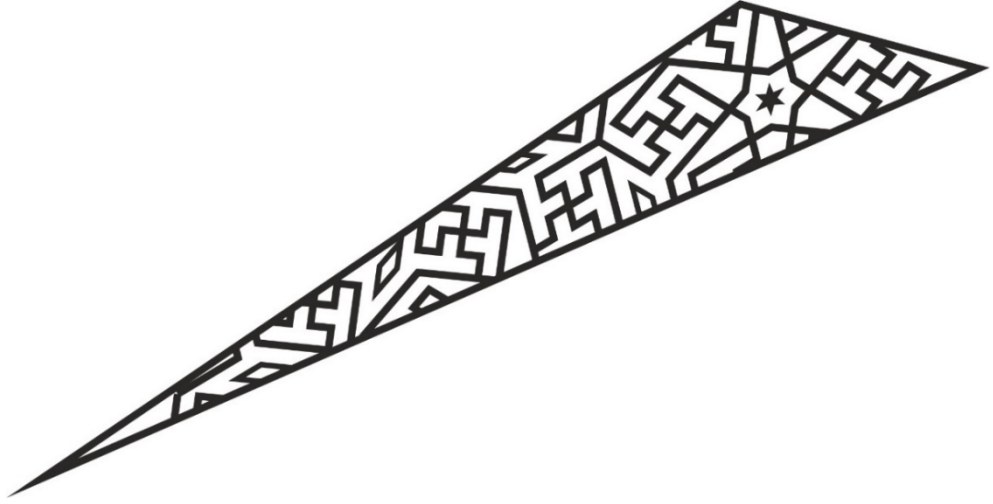
Tezyini Unsurlar: Eyvan kemeri ile kubbeye geçiş alanında pandantifler arasında kalan $\frac{1}{2}$ simetrik kısmında karşılıklı iki adet üçgen form şeklinde bir çerçeve içinde yüzeyi geometrik süslemelerden oluşan bir bölüm yer alır. Büyük üçgenlerin içinde de altı uçlu yıldız etrafında svastika (4 kollu haçvari) formunda gelişen geometrik süslemenin kolları firuze, zemini ve çerçevesi siyah renktedir (Resim 118 A Kodlu, Çizim 77- Çizim 78). Bu simetrik iki üçgenin bağlantı noktasının arasında küçük bir ters üçgen görülür. Bu üçgenin içinde ajur tekniğine benzer bir bezeme olup zemini firuze renklidir ve üstte kalan parça ise siyah renkte bir kısmı kırılmış şekilde görünmektedir (Resim 118 B Kodlu, Çizim 79). Bu ajur tekniği gibi işlenen üçgen alanı ve iki simetrik üçgeni çevreleyen tek iplik rumi desenin zemini beyaz, motifleri siyah olan bir bordür yer alır (Resim 118 C Kodlu, Çizim 80).

Resim 118:
Eyvan ile Kubbe Arası Geçişte Yer Alan Süslemeler

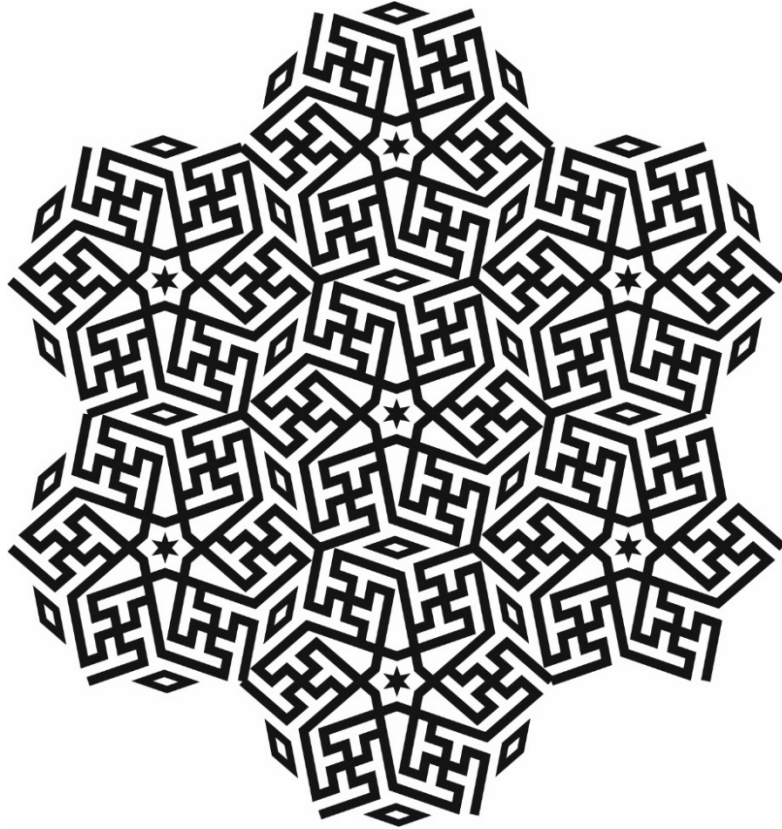


Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 77:
A kodlu, Eyvan Kemerli ve Kubbe Arası Geçiş Mozaik Çini



Çizim 78:
A kodlu, Eyvan Kemerli ve Kubbe Arası Geçiş Deseni Raport Çizimi



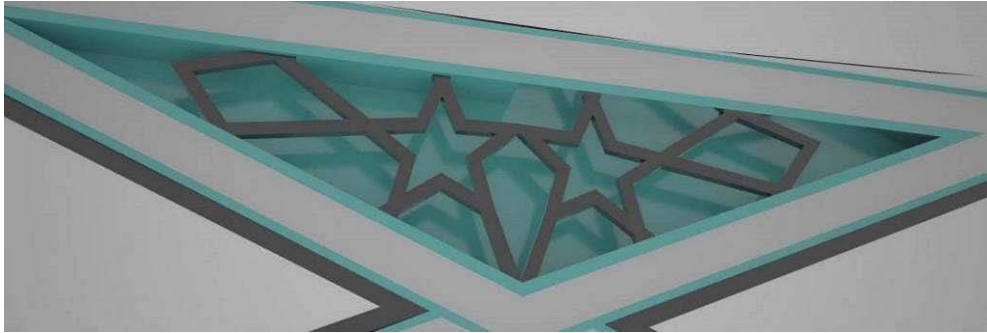
Çizim: Önder DÜZ

Resim 119:
Eyvan Kemerli Üst Alanda Yer Alan Ajur Geçme



Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 79:
Ajur Geçme Rhinoceros Üç Boyutlu Görselleştirme



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 80:
Eyvan Kemerini Dış Hattını Çevreleyen Bordür Deseni



Çizim: Önder DÜZ

Bulunduğu yer: 1.Alan - Eyvan kemeri bordürleri.

Ölçüsü: D: 6 cm., E: 14cm., F: 35cm., G: 20cm. (bkz. Resim 120)

Malzeme ve Teknik: Mozaik çini ve renkli sır tekniği.

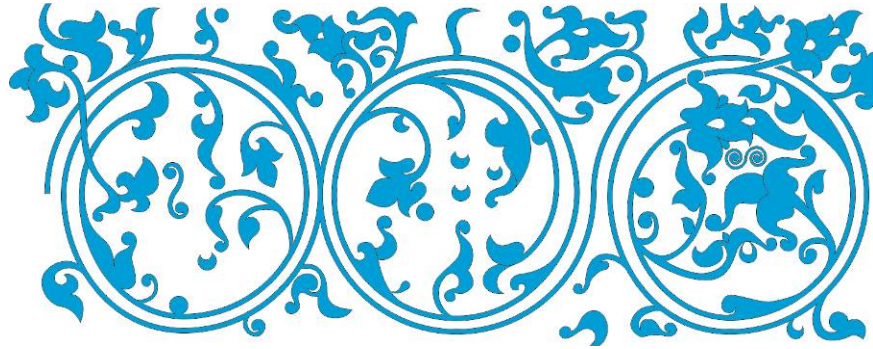
Renkler: Firuze, patlıcan moru, siyah, kobalt

Tezyini Unsurlar: ½ kısmen simetrik, tam ulama geometrik kompozisyon ve serbest rumi kompozisyondan oluşmaktadır. Eyvan kemerinin iç cepheye bakan ön yüzeyinde, Selçuklu sülüsü ile yazılmış “Besmele” ile başlayan “Ayet-El Kursi” (Erdemir, 2009: 91) (Bakara Suresi 255 ayet) ibaresi ve bu yazının iki yanını çevreleyen rumi ve geometrik bordürler görülmektedir. Resim 120’de yer alan kodlamaya göre bu desenler incelendiğinde en dışta yer alan “D” kodlu desen 6 cm genişliğinde zemini beyaz, rumi motifi siyah olan çini ince ara suyudur (Çizim 82). Bu desen tek yönlü ilerleyen ve ters-yüz kıvrımlar şeklinde sarmaşık görünümüne sahiptir. Aynı desen diğer yapının alanlarında da sınırlayıcı, ayırıcı bir unsur olarak kullanılmıştır. Resimde “E” kodlu desen ise simetrik rumi ve tepelik rumi motifleri kullanılarak oluşturulmuştur. İki açık ve koyu renkli ayrı desen birbirine bağlanarak yan yana devam etmektedir. Desenler bir alttan bir üstten giderek birbirine geçerek ilerler zemini beyaz, üstteki mor, alttaki ise turkuaz renktedir (Çizim 83). “F” kodlu desen ise 35 cm genişliğinde kemeri boyadan boya kaplayan sülüs yazının zemininde yer alan helezonik şekilde ilerlemekte olup, firuze renkli motifler yer alır. Bu desenlerin işlendiği çiniler yüzeyden 4 mm kadar öne çıkar, böylelikle desen rölyefik bir etki yaratır. Zemini beyaz, deseni firuze olan bu bordürde yazı kobalt renkte çinilerden oluşur (Resim 120). Tam ulama, desenin kesiti olan geometrik “G” kodlu desen eyvanın iç cepheye bakan pahlı olan yüzeyine ait bordürde onikigen geometrik geçmelerin yarısının bu alana işlendiği görülmektedir. Zemini firuze renkli geometrik kolları ise patlıcan moru renkli çinilerle işlenmiştir (Resim 120, Çizim 84). Yazıyı kesen eyvan üst noktasında damla formu içinde ½ simetrik rumi bir desen yer alır. Zemini beyaz olan bu rumi desen ve bunu çevreleyen ince düz bordürde siyah renktedir (Resim 121, Çizim 85)

Resim 120:
Eyvan Kemerinde Yer Alan Ayet-El Kursi ve Bordür Desenleri.



Çizim 81:
Eyvan Sülüs Yazı Zemininde Yer Alan Desen



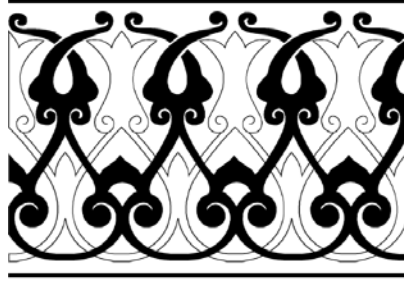
Çizim: Önder DÜZ

Çizim 82:
Eyvan Kemerini Dış Hattını Çevreleyen Rumi Bordür Desen



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 83:
Kubbe Geçişinde Yer Alan Rumi Bordür



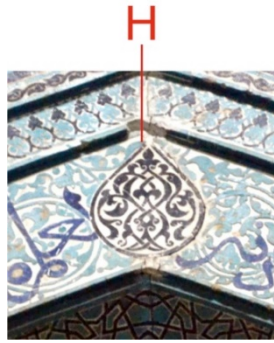
Çizim: Önder DÜZ

Çizim 84:
Eyvan Kemerinin Pahlı Köşesinde Yer Alan Geometrik Geçme Bordür



Çizim: Önder DÜZ

Resim 121:
**Eyvan Kemerinin Üst Alanında Yer Alan
Damla Formunda Rumi Tasarım**



Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 85:
**Eyvan Kemerinin Üst Bağlantı
Noktasında Yer Alan Rumi Tasarımı**



Çizim: Önder DÜZ

Bulunduğu yer: 2.Alan - Eyvan iç duvarlar

Ölçüsü: **A1:** 12 cm. genişlik, **A2:** 65 cm. genişlik, (bkz. Resim 123)

B1: 8 cm. genişlik, **B2:** 12 cm. genişlik, **B3:** 10 cm. genişlik, (bkz. Resim 125)

C1: 12 cm. genişlik, **C2:** 10 cm. genişlik, **C3:** 10 cm. genişlik (bkz. Resim 126)

Malzeme ve Teknik: Mozaik çini ve renkli sır tekniği.

Renkler: Turkuaz, kobalt, siyah, mor.

Tezyini Unsurlar: Eyvan duvarının iç genişliği 8.10 cm. olup, duvarda çiniler 2.76 cm. yükseklikten başlar. Eyvan bölümünün iç duvarları karşılıklı olarak ½ simetrik bir yapıya sahiptir ve yüzeyi kaplayan çiniler bir duvardan diğer duvara tonozu kaplayacak şekilde tasarlanmıştır. Kendi içinde yüzeyler farklı biçimsel şekiller ve desen özelliklerine sahiptir. Bu çeşitlilik Anadolu Selçuklunun süsleme zenginliğini mimariye aktarma şeklinin en güzel örneklerindedir. Ancak, eyvan bölümünün tonoz çinileri günümüze kadar ulaşmamıştır. Yan duvarlar ve kemerin içe bakan yüzeyinde bulunan çiniler ihtişamını korumaktadır. Eyvan duvarı anlatımı A-B-C harfleri ile bölümlendirilmiştir (Resim 122).

Resim 122:
Eyvan Yan Duvarın Bölümlendirilmesi



A
Bölümü

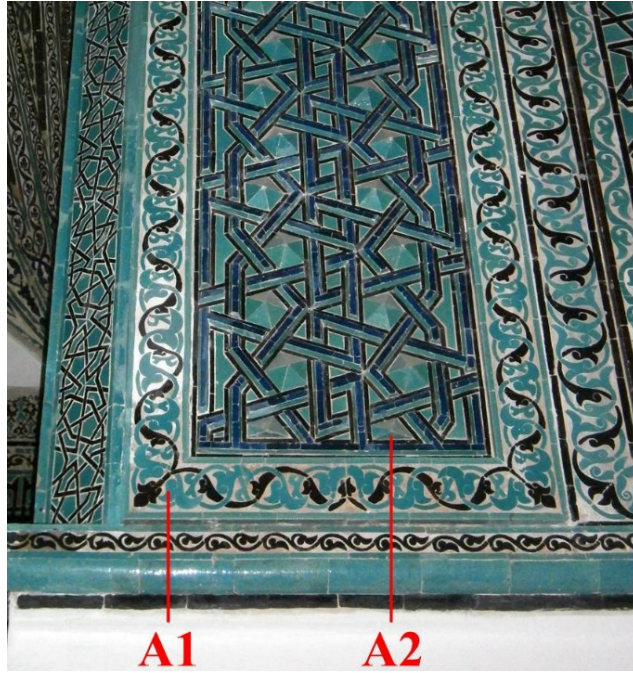
B
Bölümü

C
Bölümü

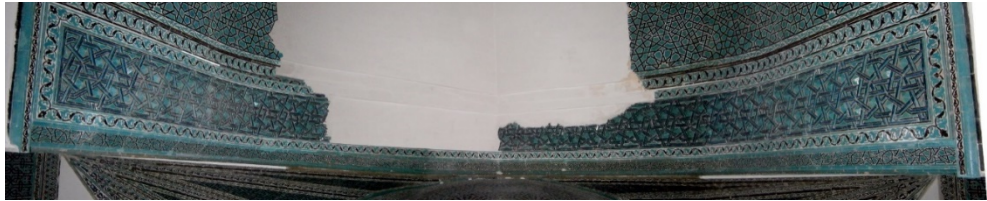
Eyvan duvarının kemer üzerinde 89 cm. genişliğinde Resim 122 “A” bölümü olarak isimlendirilen 65 cm. genişliğinde kabartma çini mozaik ve bunun genişliği 12 cm. olan bir bordür çevreler (Resim 123). Kabartma çini tamamen geometrik geçmeler şeklinde tasarlanmıştır. Geometrik desen kendi içinde kısmen ½ ulama simetrik kompozisyon olup

şekiller kaydırılarak oluşmuş bir desendir (Çizim 88). Geometrik geçmeler kobalt renginde ve ara boşluklarında turkuaz renkli beşgen konik biçimli çini parçalar Resim 123 ile üstü düz formlu turkuaz renkli çiniler vardır. Bu geometrik çini kabartmayı kemerin tamamını dolaşan iki renkli ayırma rumi desenli iki iplik bordür çevrelemektedir. Bu desen zemine $\frac{1}{2}$ simetrik yerleştirilecek şekilde hazırlanmıştır. Desenin başlama yeri tepelik ile birleşme noktası Resim 123’de gözlemlenebilir (Çizim 87)

Resim 123:
Eyvan Tonozda Çini Kabartma



Resim 124:
Eyvan Kemerin Tam Görünümü



Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 86:
Çini Kabartma Aralarda Yer Alan
Beşgen Konik Biçimli Çini Parçalar

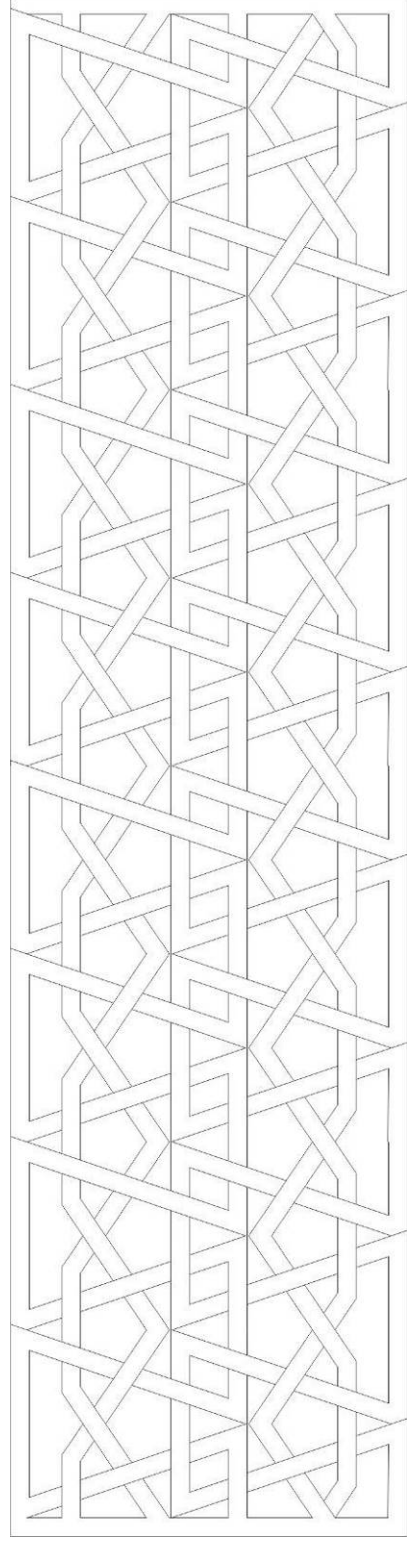


Çizim 87:
Eyvan A-Bölümü A1 Çini Bordür
Çizimi



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 88:
Eyvan A-Bölümü A2 Çini Kabartma
Çizimi



Duvarda 6 m. ile en geniş yüzeye sahip “B” bölümü olan orta alandır. Bu bölümde dört çini deseni dikkati çekmektedir (Resim 125). Tonoz duvar çinilerinin ilk sırasını siyah, turkuaz renkli düz çini bordür oluşturur ve bunun üzerinde 8 cm. genişliğinde tek iplik rumi desen yer alır. Rumi motifi siyah, zemini beyaz olan bu desen tek yönlü olarak “S” kıvrımlı bir yapıda ilerler. Bu desen tüm eyvan duvarlarında ilk sırayı oluşturur (Resim 125 B1, Çizim 89). Tonozda en geniş alanı oluşturan geometrik deseni çevreleyen ¼ kompozisyon planlı 12 cm. genişliğindeki bordür tüm tonozu çevreler. Birbirine sarılan turkuaz ve mor renkli rumilerin zemini beyazdır (Resim 125 B2, Çizim 90). En içte kalan 10 cm. genişliğindeki bordür ise turkuaz renkli “S” kıvrımlar çizen tek iplik rumi desendir. ¼ kompozisyon planlı desen, merkez noktadan köşelere doğru tek yönde ilerler ayrıca bu bordür zeminden 1 cm kadar öne kabartma oluşturmaktadır (Resim 125 B3, Çizim 91). Orta alanda belli bir düzen ve oranda merkezden dışarı yayılan birbirine geçmiş yüzeyi kaplayan ulama geometrik on kollu yıldız kompozisyon yer alır. Çini mozaik tekniğinde döşenmiş geometrik düzenlemenin kolları patlıcan moru renkli, zemini ise turkuaz renklidir. On kollu yıldızların ortasında on köşeli bir yıldız yerleştirilmiş ve yüzeyde aynı hareket tekrarlanmıştır (Resim 125 B4, Çizim 92).

Resim 125:
Eyvan Yan Duvar Çini Mozaik



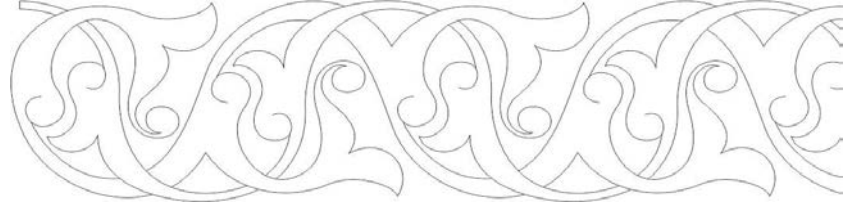
Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 89:
Eyvan Duvarı B-Bölümü B1 No'lu Dış Hattı Çevreleyen Bordür Deseni



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 90:
Eyvan Duvarı B-Bölümü B2 No'lu Ara Hattı Çevreleyen Bordür Deseni



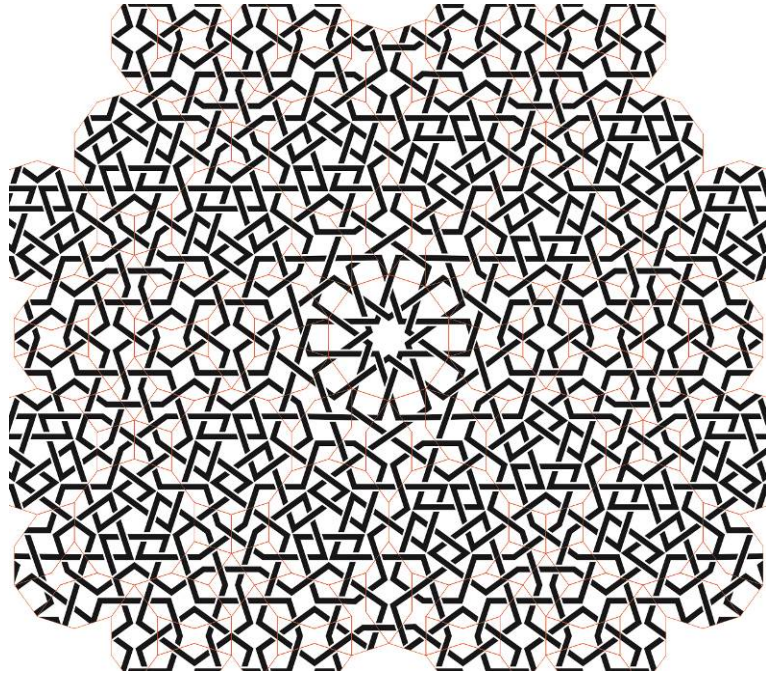
Çizim: Önder DÜZ

Çizim 91:
Eyvan Duvarı B-Bölümü B3 No'lu İç Hattı Çevreleyen Bordür Deseni



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 92:
Eyvan Duvarı Mozaik Çini Tekniği ile Yapılmış Geometrik Süsleme



Çizim: Önder DÜZ

“C” bölümü olan eyvan yan duvarı ile arka duvara yakın olan kısımda 100 cm. genişliğinde kabartma çini şeritlerden oluşan bir geometrik düzenleme ve bunun iki yanını çevreleyen 12 cm genişliğinde bordür yer alır. Orta alandaki geometrik kabartma zeminden 1 cm. yüksekte, 10 cm genişliğinde ve kolların zemini beyaz, alttan ve üstten birbirine kesişerek geçen, düğümü andıran geometrik bir düzenleme şeklinde yapılmıştır (Resim 126).

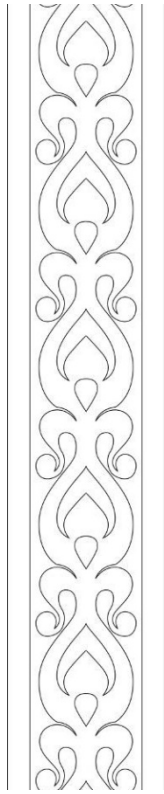
Resim 126:
Eyvan Tonzda Çini Kabartma



Fotoğraf: Önder DÜZ

Bu kolların üzerinde kompozisyon özelliği aynı motifi farklı olan iki rumi desen vardır. Rumi motifleri patlıcan moru, zemini beyaz renktedir. Her bir kolda farklı desen işlenmiştir (Resim 126 C2-C3, Çizim 94-Çizim 95). Geometrik kolların cetvellerin yanında 1 cm genişliğinde olup düz şeritler turkuaz renklidir, zeminden yüksekte olan bu çini parçaların zeminde birleştiği yerde 1 cm genişliğinde siyah şeritler yer alır. Bu şeritler yüksekte turkuaz, alçakta siyah olması üç boyut etkisini açık koyu renklerle daha etkili kılmıştır. Geometrik çini kabartmanın iki yanında zeminle aynı seviyede olan bordür deseni tek yönlü ilerleyen üst üste sıralanan tepelik ve ortabağ rumi motiflerinden oluşur. Rumi motifler mor renkli, zemini beyazdır bunu çevreleyen turkuaz düz renkli 1 cm genişliğindeki çini parçalar ile renk, desen ayırımının sağlandığı görülür (Resim 126 C1, Çizim 93).

Çizim 93:
C1 No'lu Eyvan Tonozda
Yer Alan Çini
Kabartmayı Çevreleyen
Bordür



Çizim 94:
C2 No'lu Eyvan Tonozda
Yer Alan Çini
Kabartmadaki Bordür
Deseni

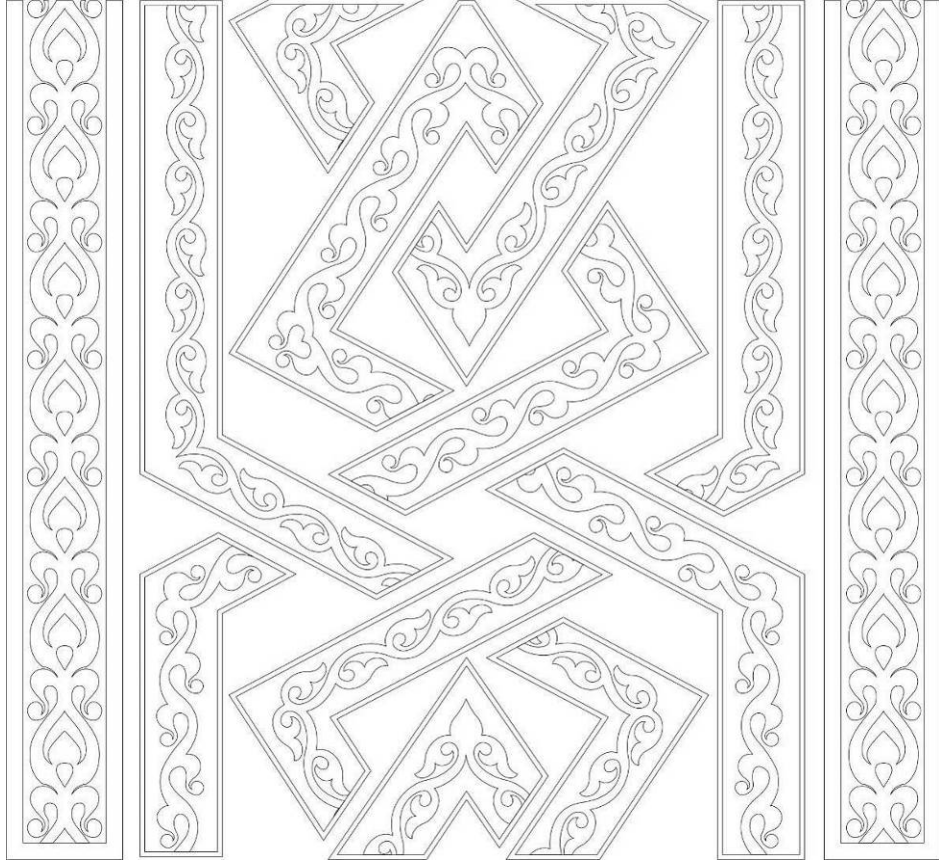


Çizim 95:
C3 No'lu Eyvan Tonozda
Yer Alan Çini
Kabartmadaki Bordür
Deseni



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 96:
Eyvan Tonoz Çini Kabartma Deseni



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 97:
Eyvan Tonoz Çinileri, Rhinoceros 3 Boyutlu Görselleştirme



Çizim: Önder DÜZ

Bulunduğu yer: 3.Alan - Eyvan arka duvar ve penceresi

Ölçüsü: **D1:** 18 cm. genişlik, **D2:** 7 cm. genişlik, **D3:** 21 cm. genişlik, **D5:** 120 x 21 cm.,

D6: 120 x 40cm. (bkz. Resim 128)

Malzeme ve Teknik: Mozaik çini ve renkli sır tekniği.

Renkler: Firuze, patlıcan moru, siyah, kobalt.

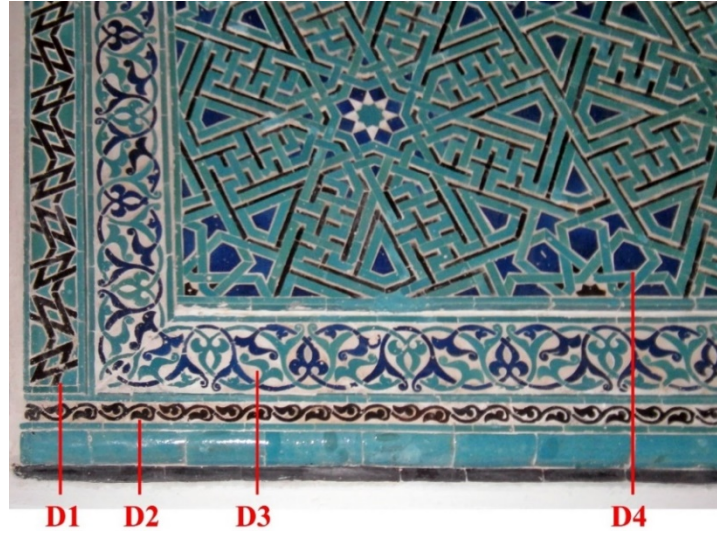
Tezyini Unsurlar: Eyvan arka duvarı ve pencere alınlığının tüm yüzeyini çini mozaik bezeme yer alır. Duvarın tam ortasında, zeminden 35 cm. yüksekte olan ve 176 cm. genişliğinde ve 230 cm. yüksekliğinde bir pencere yer alır. Bu pencerenin üzerinde ayrıca 110 cm genişliğinde sivri kemerli bir pencere daha vardır. Duvardaki çini mozaikler üstteki alan pencereyi çevreleyecek şekilde bezenmiştir.

Resim 127:
Eyvan Arka Duvarı



Fotoğraf: Önder DÜZ

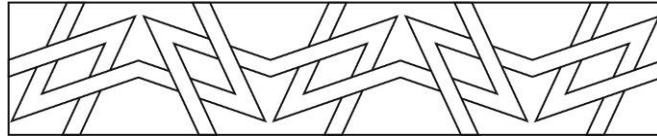
Resim 128:
Eyvan Arka Duvarı Çinileri ve Desen Kodlamaları



Fotoğraf: Önder DÜZ

Eyvan duvarlarının en dış sınırında görülen 18 cm genişliğinde karşılıklı simetrik geometrik bordür ise tek bir birimin kaydırılarak ve katlayarak ilerleyen tek yönlü bir geometrik düzenleme olarak tasarlanır. Geometrik formlar patlıcan moru renkte zemini ise turkuaz renklidir (Resim 128 D1, Çizim 98).

Çizim 98:
D1 No'lu Eyvan Duvarını Çevreleyen Geometrik Bordür



Çizim: Önder DÜZ

Duvarın alt sınırı belirleyen ilk sırada siyah ve turkuaz düz renkli çini sırası vardır. Bu düz çinilerin üzerinde 7 cm. genişliğinde zemini beyaz mor renkli tek iplik rumi desen yer alır. Bu desen duvar ile birlikte pencere açıklığının da en dış çevresini dolanan bordürdür (Resim 128 D2).

Çizim 99:
2 No'lu Eyvan Duvarı ve Pencere Açıklığını Kuşatan Bordür



Çizim: Önder DÜZ

Duvarı ve pencereyi boydan boya kuşatan 23 cm. genişliğindeki ikinci bordürde sarılma rumi çeşitlerinden oluşan iki iplik bir bordür görülür. Pencere alınlığının üst sivri kısmı merkez noktasından iki yana $\frac{1}{4}$ simetrik olarak desen ilerler. Desende rumiler kobalt, turkuaz renkli çinilerle yerleştirilmiş zemini beyaz ve bu desenin iki yanında 1 cm. genişliğinde turkuaz çiniler ince bir şerit oluşturacak şekilde işlenmiştir (Resim 128 D3, Çizim 100).

Çizim 100:
D3 No'lu Pencere Kemerini Kuşatan Sarılma ve Sencide Rumi



Çizim: Önder DÜZ

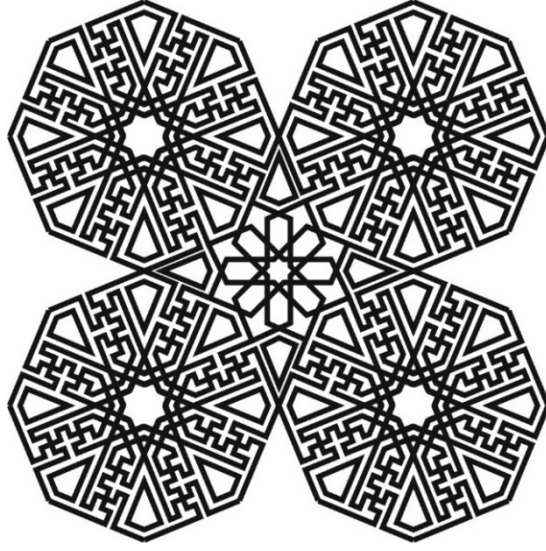
Eyvan duvarının geniş yüzeyini kaplayan sekizgen geometrik desen, tam ulama kompozisyon olup, kolları svastika yani gamalı haç şekline sahiptir. Köşeleri birbirine değecek şekilde yan yana ve üst üste dizilerek yüzeyine doldurmuş, aralarda kalan boşluklara daha küçük yıldızlar ve geçmeler yerleştirilmiştir. Geometrik kollar (şeritler) turkuaz, zemin olarak algılanan ara parçalar ise kobalt renkte mozaik çini tekniğindedir. Sekizgen formlu geometrik geçmelerin göbeklerinde turkuaz ve kobalt renkli sekiz köşeli yıldızlar yerleştirilmiş, uygulama yüzeyde düzgün bir dağılımla aynı hareketle devam etmektedir (Resim 129, Çizim 101).

Resim 129:
Eyvan Arka Duvarı "D4" Sekizgen Geometrik Çini Mozaik



Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 101:
Eyvan Arka Duvarı “D4” Sekizgen Geometrik Çini Mozaik Deseni



Çizim: Önder DÜZ

Pencere alınlığının üzerinde 120 x 21 cm. dikdörtgen formun içinde yer alan ters düz sıra şeklinde birbirine dolanan iki sıra ayırma rumi motifli yarı simetrik ulama bordürün enine sıralanması ile gelişen bu bordürde beyaz alçı zemin üzerine turkuaz ve patlıcan moru renkleri kullanılmıştır (Resim 121 D5, Çizim 102).

Pencere alınlığının üstünde 1 cm genişliğinde patlıcan moru renkli çini çerçeve içinde ½ simetrik turkuaz zemin üzerine kobalt rumi desenlerinden oluşan güzel bir kompozisyona sahiptir. Rumilerdeki kıvrımlar, oran, çini mozaik ile birleşerek güzel bir ahenk yakalanmıştır (Resim 121 D6, Çizim 103).

Kaynaklarda, Karatay Medresesi eyvan duvarında işlenen bu çini mozaik düzenleme, Konya Sırçalı Medresenin ustası olan Muhammed Tusi'nin işçiliği ile büyük benzerlik gösterdiği için aynı çini ustasının yapmış olabileceği ifade edilmektedir (Meinecke, 1968: 81-93).

Resim 130:
Eyvan Duvarı Pencere Alınlık ve Desen Kodlama



Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 102:
Pencere Alınlığı Rumi Bordür Deseni



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 103:
Eyvan Pencere Alınlık Rumi Deseni



Çizim: Önder DÜZ

2.3.8. Pandantifler (Türk Üçgeni)

Türk mimarisinde dört köşe plandan kubbeye geçiş, üçgen tromplarla (köşe binisi) sağlanmıştır. Bu köşe binilerine mimaride “Türk üçgeni” denilir. Karatay Medresesi kubbesi, köşelerde bulunan dört pandantif üzerinde yükselir (Turani, 1975: 102).

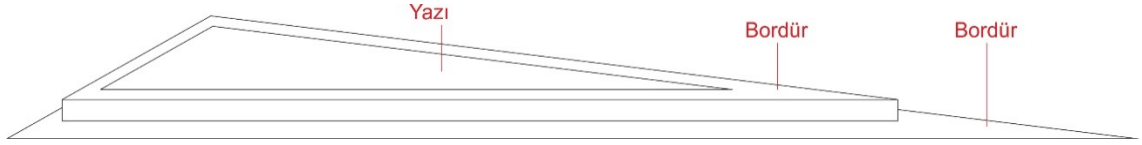
Resim 131:
Karatay Medresesi Pandantif Yerleşim Şekli



Fotoğraf: Önder DÜZ

Her bir pandantif ince ve kalın silmelerle beş üçgen (bordür) formuna ayrılmıştır. Üçgenlerin içinde yer alan farklı kufi yazı istiflerinde; Hazreti Muhammed (SAV.), Hazreti Ömer (AS.), Hazreti Ali (AS.), Hazreti İsa (AS.), Hazreti Osman (AS.), Hazreti Ebu Bekr (AS.), Hazreti Musa (AS.) ibareleri görülmektedir. Yazıları çevreleyen 12 cm genişliğinde iki bordür ve bordürlerde tek iplik rumi eden desenler yer almaktadır. Bu üçgen formlardan birincisi yüzey ile aynı hizada, ikinci içte kalan üçgen ise 1 cm. kadar kabartma şeklinde öne çıkmaktadır (Çizim 104). Kabartma gibi olan bu üçgen üzerinde bir bordür ve ortasında yazı yer alır. Tüm pandantiflerde bordür desen sıraları, uygulama biçimleri, renkleri aynı şekilde işlenmiştir.

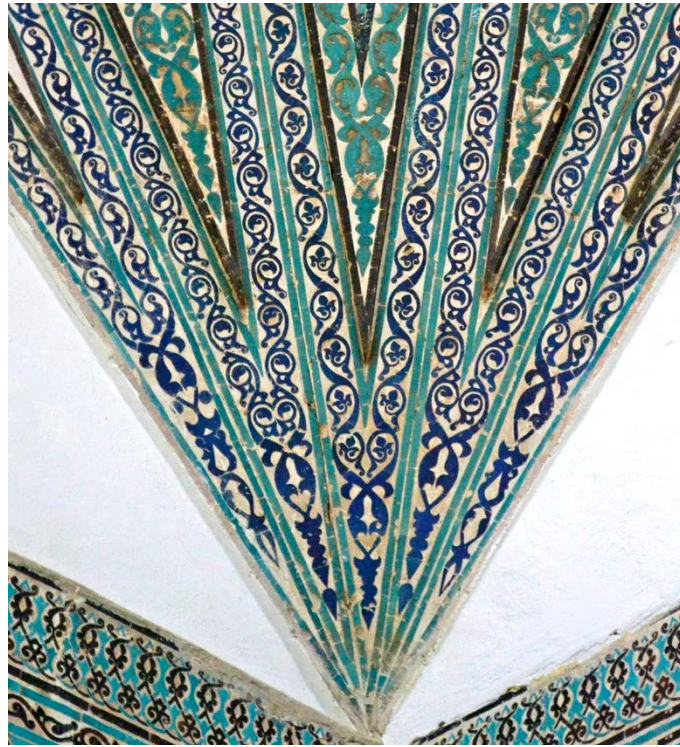
Çizim 104:
Pendantif Üçgen Parçalar Üç Boyutlu Kabartma Yerleşim Şekli



Çizim: Önder DÜZ

Pendantif zemini ile bir olan bordürde beyaz alçı üzerine çiniler firuze, kabartma olan üçgen form içinde bordürün zemini beyaz alçı, çiniler ise patlıcan moru renkte işlenmiştir (Resim 132). Bordürler pendantifin üçgen yapısı nedeni ile aşağıya doğru bir noktada birleşir, bu birleşme noktasında çini rumi desenler tepelik oluşturacak şekilde sonlandırılmıştır. Üçgen formundaki bordür desenleri arasında kompozisyon benzerlikleri yanında motif olarak küçük farklılıklar vardır. Kimi desenler rumi motifle başlayıp uçlarında rumi tepelik ya da yaprak gibi kıvrımlarla sonlanmaktadır (Çizim 105, Çizim 106)

Resim 132:
Karatay Medresesi Pendantif Bordür Desenleri



Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 105:
Pendantifte Kufi Yazıları Çevreleyen Bordür Desenleri



Çizim: Önder DÜZ

Çizim 106:
Pendantifte Kufi Yazıları Çevreleyen Bordür Desenleri



Çizim: Önder DÜZ

Bu üçgen formların içindeki yazılar, zemin özelliğine uygun olarak harfler yatay ve dikey olarak dizilmişlerdir. Kufi yazılar turkuaz zemin üzerine harf kalınlıkları ve boşlukları eşit ölçüde intizamlı bir şekilde siyah ve patlıcan moru renklerde mozaik çinilerle yapılmıştır. Her üçgen form içinde bir isim yazacak şekilde istif yapılmıştır. Dört pandantifte de bu beş üçgen grubunun ortasındaki üçgende her seferinde Hazreti Muhammed' (SAV.)'in adı yazmaktadır. Sadece güney-doğu pandantifte Hazreti İsa (AS.), Hazreti Ebu Bekr (AS.) isimleri birlikte işlenmiştir.

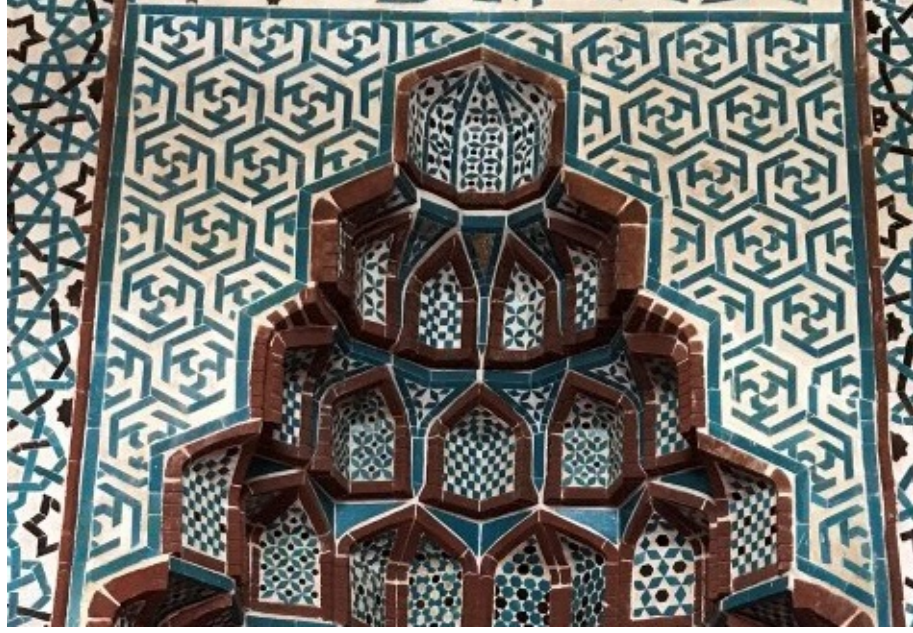
Şerare Yetkin'in tespitlerine göre, Hazreti Ali (AS.) yazısının üçüz bir mühür gibi geometrik kufi ile yazılması eski Malatya Ulu Cami eyvanında, Akşehir Ulu Cami mihrabında, Tokat Gök Medrese kapısında taşa kakılmış ve firuze renkli çiniden yapılmış olarak da bulunmaktadır (Yetkin, 1986: 179).

Resim 133:
Ulu Cami Eyvan Kemerleri, Malatya, 1224



Kaynak: www.google.com/gorseller

Resim 134:
Akşehir Ulu Cami Mihrabı, Konya, 1213



Kaynak: www.google.com/gorseller

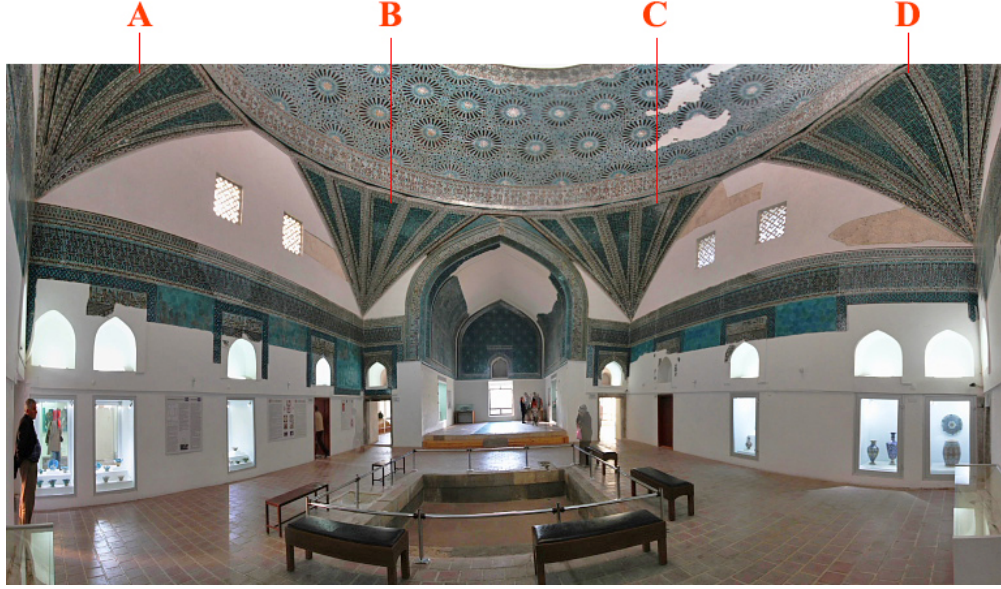
Resim 135:
Gök Medrese Giriş Kapısı, Tokat, 1272



Fotoğraf: Önder DÜZ

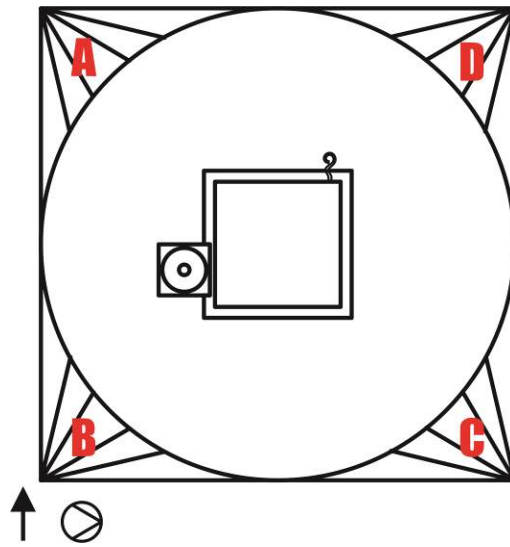
Medresede pandantiflerde adı geçen mübarek kişilerin isimleri yazılış çözümlmeleri anlatımında izlenen kodlanma ve sıralama yönlerine göre A, B, C, D olarak Resim 136 ve Çizim 107'e göre anlatılmıştır.

Resim 136:
Karatay Medresesi İç Görünümü



Fotoğraf: Önder DÜZ

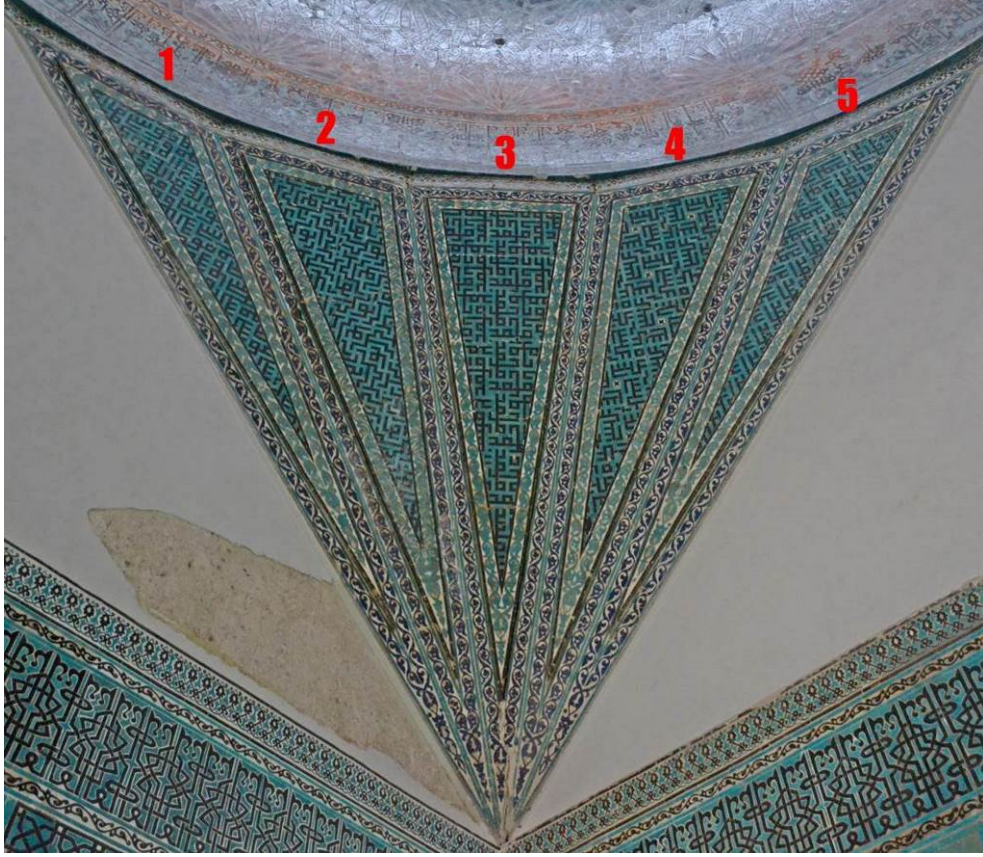
Çizim 107:
Pendantiflerin Anlatımında Takip Edilen Sıra







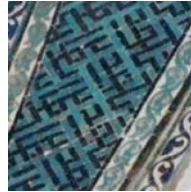
Çizim: Önder DÜZ

Bulunduğu yer: Kuzeydoğu Yönü “A” Kodlu Pandantif

Resim 137:
“A” Kodlamalı Pandantif

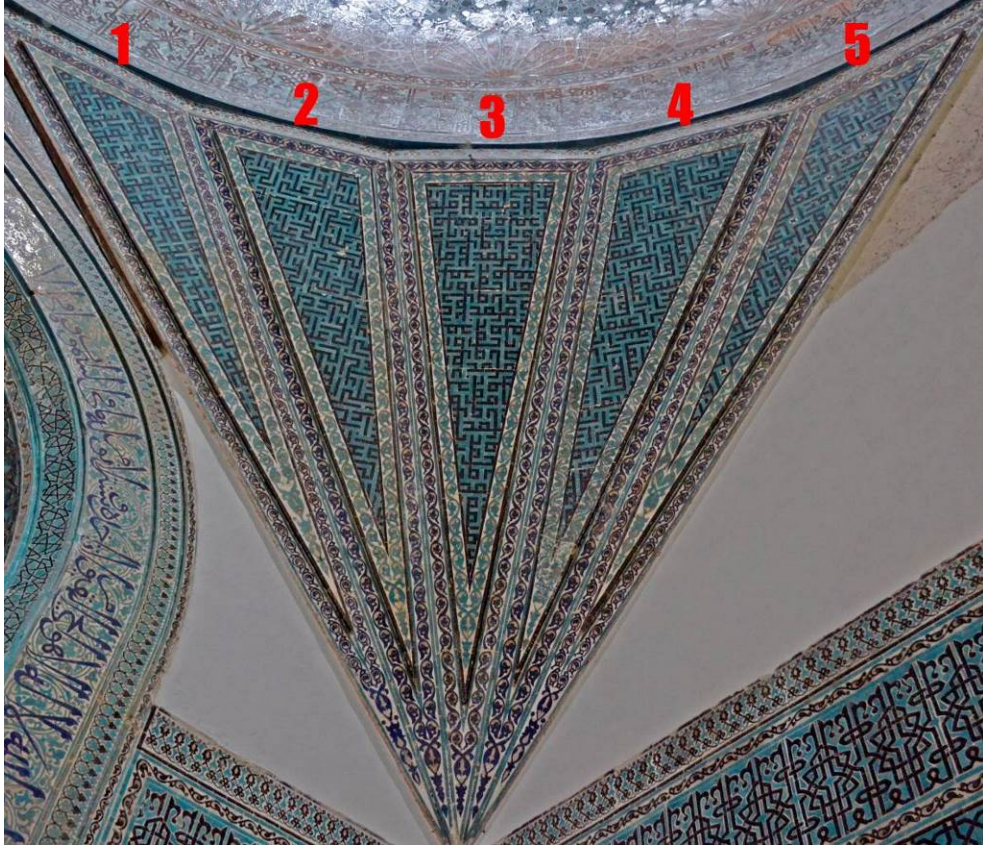


Fotoğraf: Önder DÜZ

1	2	3	4	5
Hazreti Musa (AS.)	Hazreti Ebu Bekr (AS.)	Hazreti Muhammed (SAV.)	Hazreti İsa (AS.)	Hazreti Muhammed (SAV.)
موسى	عبدالله	محمد	عيسى	محمد
				

Bulunduğu yer: Kuzeybatı Yönü “B” Kodlu Pandantif

Resim 138:
“B” Kodlamalı Pandantif

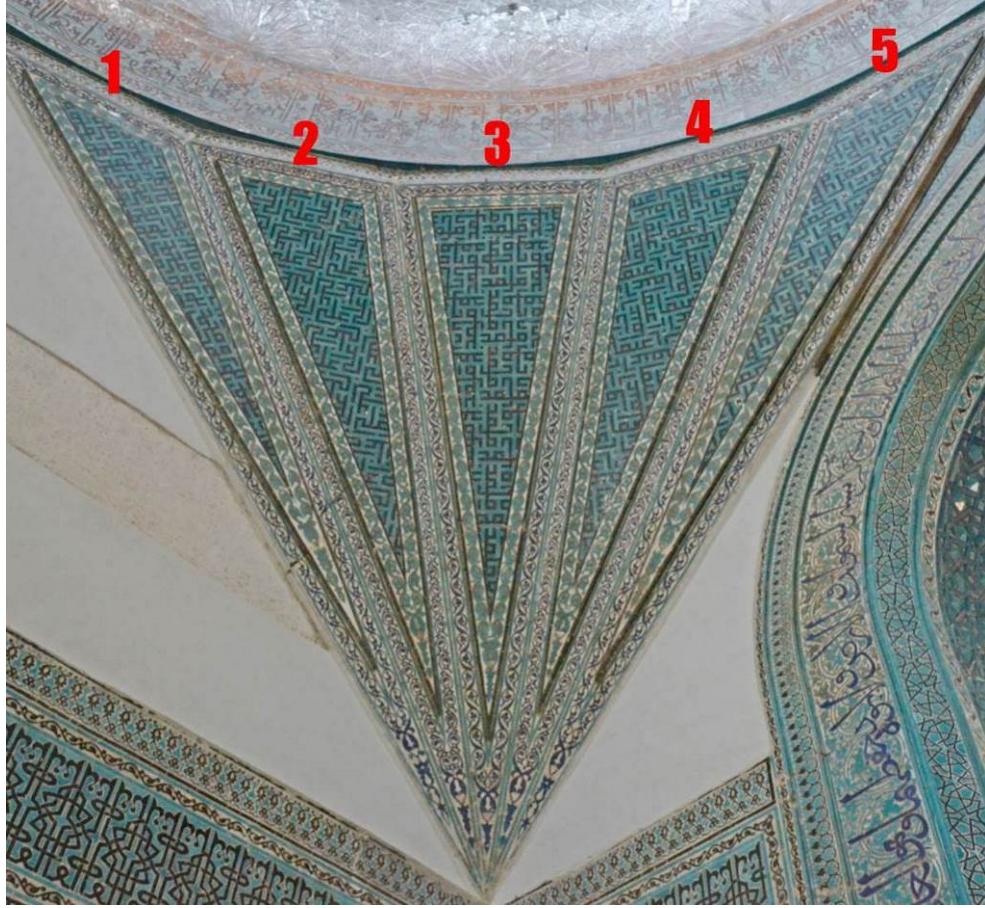


Fotoğraf: Önder DÜZ

1	2	3	4	5
Hazreti Muhammed (SAV.)	Hazreti Ali (AS.)	Hazreti Muhammed (SAV.)	Hazreti Osman (AS.)	Hazreti Ömer (AS.)

Bulunduğu yer: Güneybatı Yönü “C” Kodlu Pandantif

Resim 139:
“C” Kodlamalı Pandantif

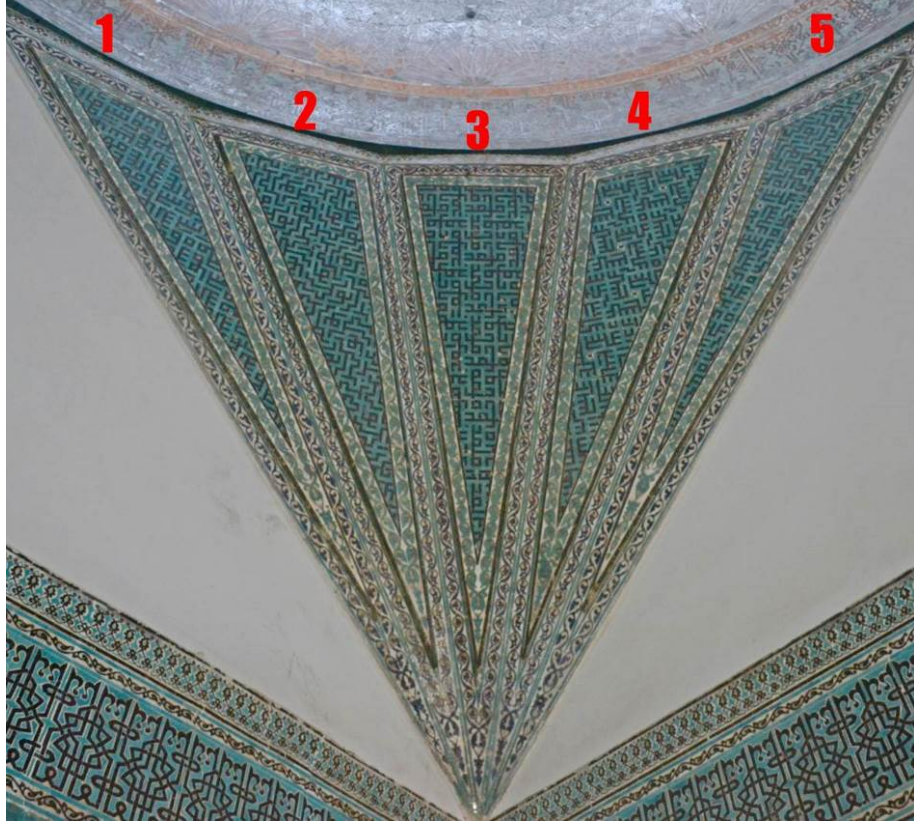


Fotoğraf: Önder DÜZ

1	2	3	4	5
Hazreti Muhammed (SAV.)	Hazreti Ali (AS.)	Hazreti Muhammed (SAV.)	Hazreti Osman (AS.)	Hazreti Ömer (AS.)

Bulunduğu yer: Güneydoğu Yönü “D” Kodlu Pandantif

Resim 140:
“D” Kodlamalı Pandantif



Fotoğraf: Önder DÜZ

1	2	3	4	5
Hazreti Musa (AS.)	Hazreti Ebu Bekr (AS.)	Hazreti Muhammed (SAV.)	Hazreti İsa (AS.)	Hazreti Ebu Bekr (AS.) & Hazreti İsa (AS.)
موسى	عبدالله	محمد	يسا	عبدالله يسا

2.3.9. Kubbe

Karatay Medresesi'nin insanda mistik heyecana ve teknik yönden hayrete düşüren en muhteşem süslemeleri kubbede yer almaktadır.

Konya Karatay Medresesi bu yüzyılın asıl büyük başarısını üstü dairesel açıklık, eteğinde ise bir yazı kuşağı ile çevrili kubbesidir. Kubbe 12 m. çapında kubbe büyüklüğü, kuşak genişliği ve 37.70 m. uzunluğu ile tüm Selçuklu yapılarının önüne geçer. Üst üste daralarak yükselen dörtlü sistem 24 kollu firuze yıldızlar koyu renkli zemin üzerinde geometrik ve renk uyumu bakımından eşsizdir. Kubbe kuşağındaki yazı ortalama 2.35 cm uzunluğunda 16 sıra levhadan oluşmaktadır. Kubbede üst sıralarda panoların çapları daralmakta ve merkeze yakın panoların çapı 1 m. eksilmektedir. Otuz iki dik eksen ve dört yatay eksende yerleştirilmiştir (Erdemir, 2009: 129). Aslında bu şekildeki kütleli çinileri yapımı tekniğinde ve statik hesaplamalarında zorlukları da beraberinde getirir. Teknik yönden zorluklarının yanında desen yönünden ele alındığında bunu yapan ustanın görsel hafızasının, matematik ve geometrik bilgisinin üst seviyede olduğu görülür. Milyonlarca mozaik parçanın böyle bir kubbede sistemli şekilde yerleştirilmesi ve bezenmesi hayret vericidir. İnşaat ve çinilerin yerleştirilmesindeki işçilik baş usta ile birlikte işinin ehli bir ekip tarafından gerçekleştirilmiş olmalıdır.

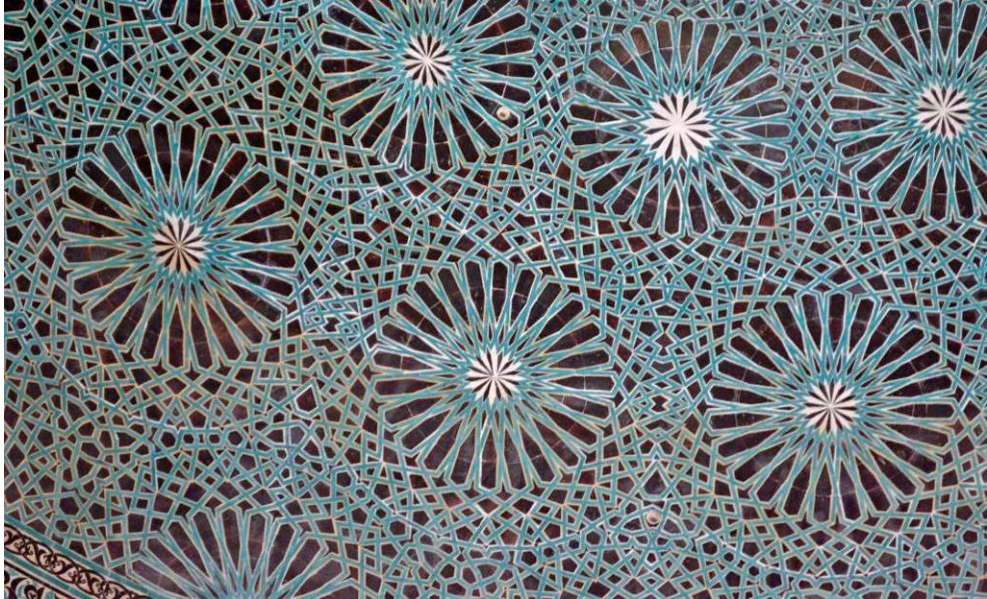
Her sanat akımının ve eserinin arkasında mutlaka bir felsefenin olduğu gerçeği Karatay Medresesi kubbe süslemelerinde de dikkati çeker. Patlıcan moru, mavi ve beyaz renklerden meydana gelen bu kubbe tezyinatı, daha ilk bakışta insana gökyüzünün sonsuzluğunu ve kozmik düzeni hatırlatmaktadır.

Resim 141:
Karatay Medresesi Kubbesi



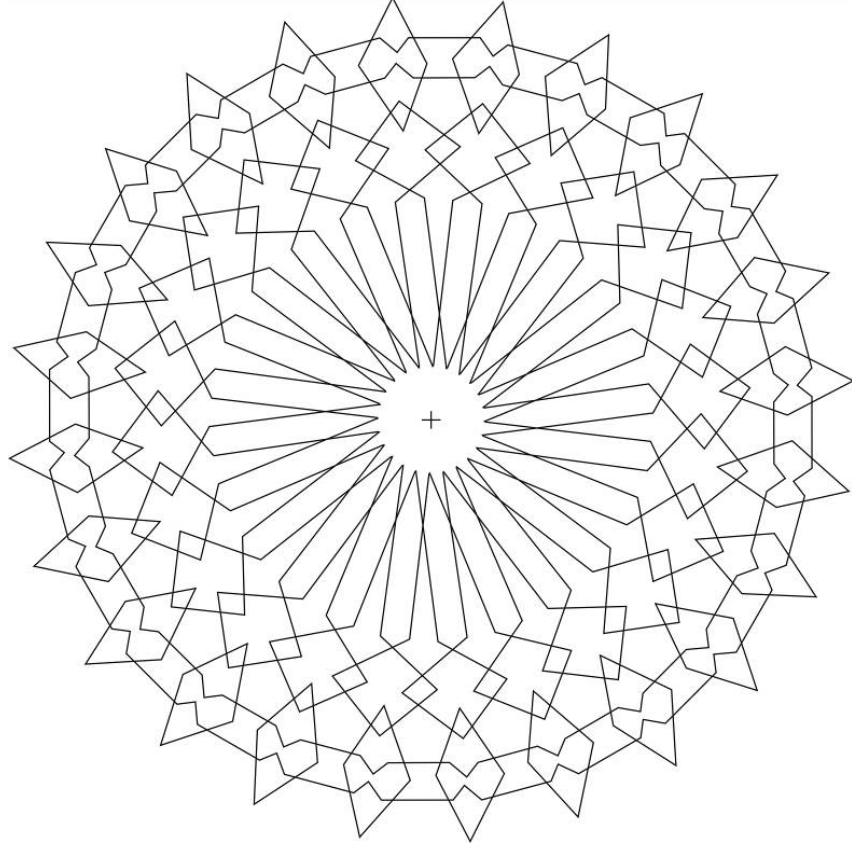
Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 142:
Kubbe 24 Kollu Yıldız Geometrik Geçmeler Detayı



Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 108:
Kubbede Yer Alan 24 Kollu Yıldız Geometrik Geçme Çizimi



Çizim: Önder DÜZ

Anadolu Selçuklu'da yazının hem mânâ olarak hem de geometrik dekorla uyum içinde kullanıldığı görülmektedir. Mimari eserlerin mihrap nişlerinde, kubbe kasnaklarında, kubbe kuşaklarında, kemerlerde ve birçok yapıtların giriş cephelerinde kufi yazı dekorları göze çarpar. Selçuklunun dinsel yapılarda ve mimaride en çok geliştirdikleri ve kullandıkları yazı türü kufi yazı olmuştur. Yazının sadece geometrik karakterini kullanmak yerine örgülü, düğümlü ve çiçekli olmak üzere farklı kompozisyonlar geliştirerek ona estetik bir değer de katmışlardır (Kerametli, 1986: 16). Yazılar grift bir yoğunluğa sahip olması nedeni ile okunması güç yazılardır. Yazılarda konular Kur'an-ı Kerim'den alınmış ayetler ve inşa kitabelerinden oluşur.

Bulunduğu yer: Kubbe Kuşak Yazısı

Ölçüsü: 12 m Ø / 37.70 m. uzunluğu / 38 cm. genişlik.

Malzeme ve Teknik: Mozaik çini ve renkli sır tekniği.

Renkler: Firuze, patlıcan moru, siyah

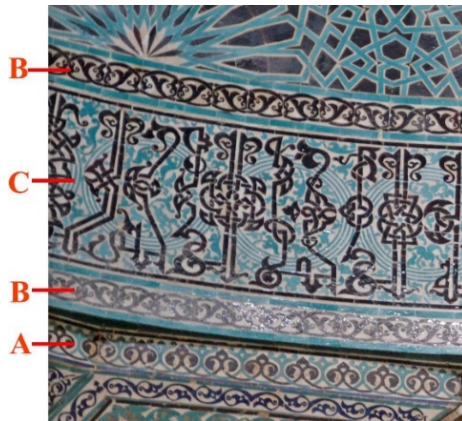
Tezyini Unsurlar: Kubbeye geçişte 38 cm. genişliğinde 12 m. uzunluğunda kubbe kuşak yazısı yer almaktadır. Kuşak yazısını alttan ve üstten iki tarafından çevreleyen bir bordür yer almaktadır. Bu alanda yer alan tezyinat özelliklerini Resim 144’da yer alan sıralamaya göre anlatılmıştır.

Resim 143:
Ana Eyvan ile Kubbe Arası Geçişinde Bulunan Çiniler



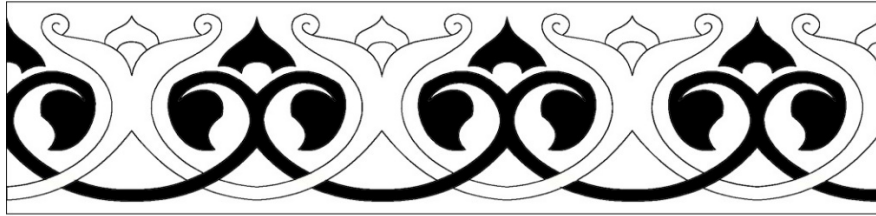
Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 144:
Ana Eyvan ile Kubbe Arası Geçişinde Bulunan Çinilerden Detay



Kubbeye geçiş bölgesinde kubbe eteğini çepeçevre dolaşan 14 cm. genişliğinde bir rumi bordür yer alır (Resim 125Resim 144 A, izim 109). Bordür yönüne paralel olan rumi desenleri turkuaz ve patlıcan moru renkte beyaz alçı zemin üzerine ini mozaik tekniğinde işlenmiştir. İki yanında kobalt renkte ini şeritler deseni sınırlandırır. Kıvrımlar ve tepelik oluşturacak şekilde dairesel hareketle ilerleyen motif alttan ve üstten geçen hareketlerle bordür boyunca devam etmektedir.

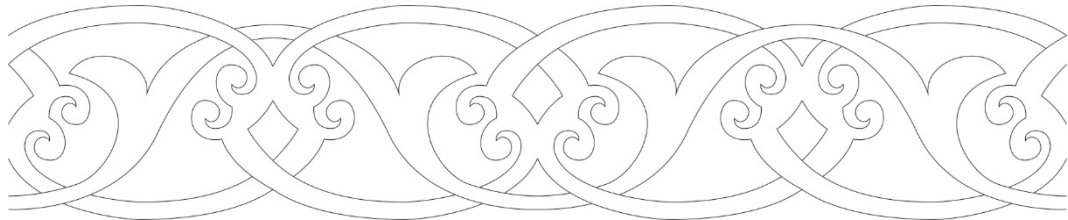
Çizim 109:
Eyvan Üst Sınırı ile Kubbe Kuşak Yazının Arasındaki Rumi Desen.



Çizim: Önder DÜZ

Kubbe yazı kuşağının iki yanında aynı desen özelliklerine sahip 14 cm. genişliğinde bordür bulunmaktadır. Siyah olarak tek renkli işlenmiş rumi bordür beyaz alçı sıva üzerinde kenarlarında turkuaz renkli çinilerle sınırlandırılmıştır (Resim 144 B, izim 110). Ortada bulunan yazının iki tarafında kubbe boyunca çevrelemektedir. Yazı ile kubbe içinde yer alan geometrik süslemeler arasında sınır teşkil eder.

Çizim 110:
Kubbe Yazı Kuşağını evreleyen Üç İplik Rumi Bordür Desen



Çizim: Önder DÜZ

Kuşakta yer alan yazı tezyinat yönünden olarak incelendiğinde nakışlı ve düğümlü kufi tarzında işlenmiştir. Yazı harf uzunlukları düğümlü alanların 3/1 kadardır. Harflerde dik çizgiler kimi zaman boşlukları doldurmak için hareketlendirilmiş ve rumi motifli kıvrımlarla son bulmuştur. Kalem kalınlıkları ve ara boşluklar nizami ve birbirine paralel olarak bordür zeminindeki motif ile zengin bir görünüm verir. Yazı zemininde beyaz alçı sıva üzerine helezonlar çizerek natüralist desen ve rumilerden oluşan turkuaz renkli bir

kompozisyon yer alır. Sürekli kendi içinde hareket halinde olan bu desen bordür boyunca döngüsel bir hareket ile yazıya hareket katar.

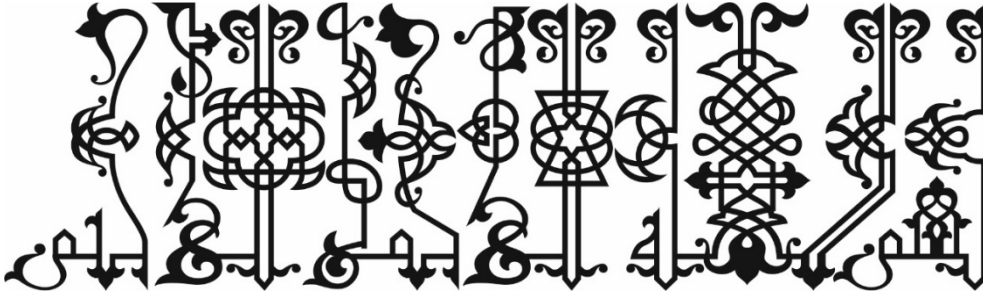
Yazının renginin siyah, zeminin açık renkli olması kubbe eteğinde bir üç boyut etkisi yaratmış ve yazının vurgusu daha çok ön plana çıkarılmıştır. Kubbede kullanılan açık koyu dengesinin burada tam tersi kullanılarak sanki yazı gökyüzü tonları üzerinde yazılmış gibidir. Kubbe ise büyüklüğü ile daha geniş olan evreni tasvir eden şekli anımsatır (Resim 145, Çizim 110). Eyvan'da olduğu gibi Bakara Suresinin 255. Ayeti olan Ayete'l Kursi ibaresinin, devamında 256. Ayet yer almaktadır (Eminoğlu, 1999: 55).

Resim 145:
Kubbe Kuşak Yazısı “Besmele”



Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 111:
Kubbe Kuşak Yazısı “Besmele”



Çizim: Önder DÜZ



Besmele "Bismillahirrahmanirrahim"

Fotoğraf: Önder DÜZ

Bulunduğu yer: Kubbe Üst Kuşak Yazısı

Ölçüsü: 4 m Ø / 12 m. uzunluğu

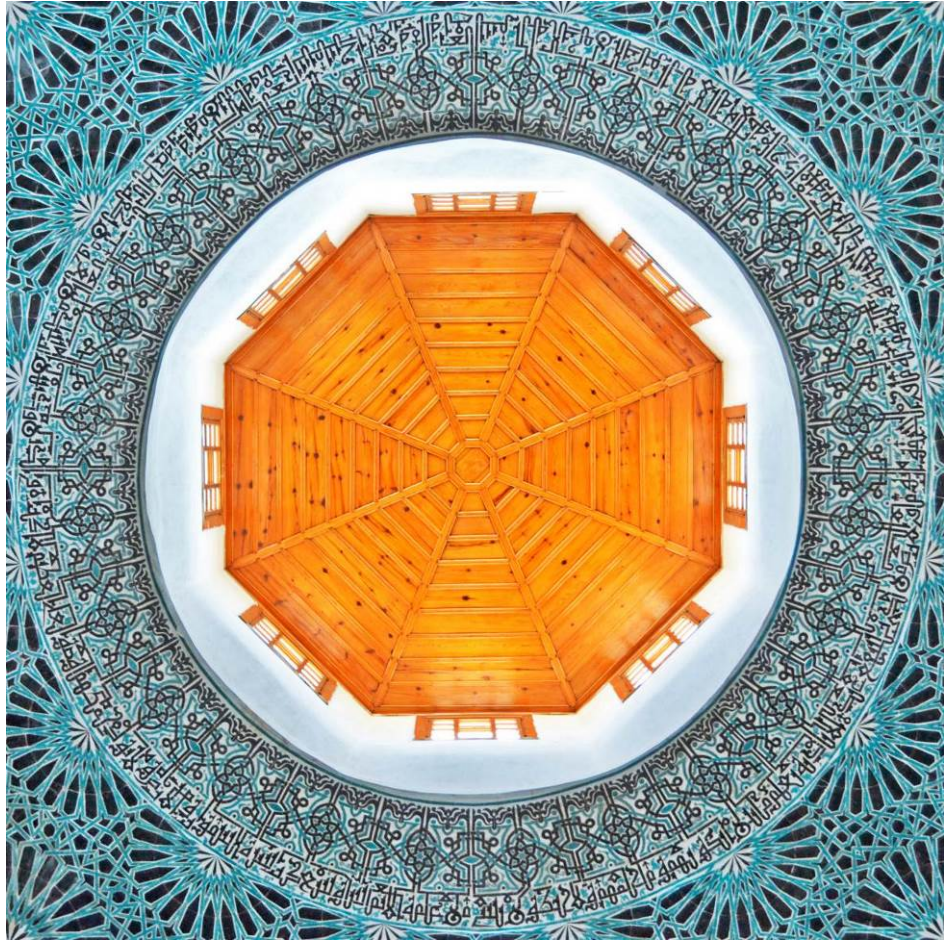
Malzeme ve Teknik: Mozaik çini ve renkli sır tekniği.

Renkler: Firuze, patlıcan moru, siyah

Tezyini Unsurlar: Kubbe üst açıklığında yer alan yazı turkuaz renkli şerit ile sınırlandırılmıştır. Yazıya ilk bakıldığında mozaik çinilerin iki renk olarak işlendiği görölmektedir. Açık renk olan parçalar turkuaz zeminde gölge etkisi vermektedir. Asıl yazı alt kısımda yer alır harflerin uzantısı olan üst kısmı ise birbirine düğüm oluşturacak şekilde alttan ve üstten geçen hareketler ile birbirine bağlanır. Harfler siyah renkli çiniler ile yapılmış, kuşak yazısında olduğu gibi burada da zemin beyaz bırakılmıştır. Bu sayede orta alanda kalan geometrik geçmelere açık-koyu-açık etkisi verilerek kubbe bütününde renk yönünden ferah bir etki yakalanmıştır.

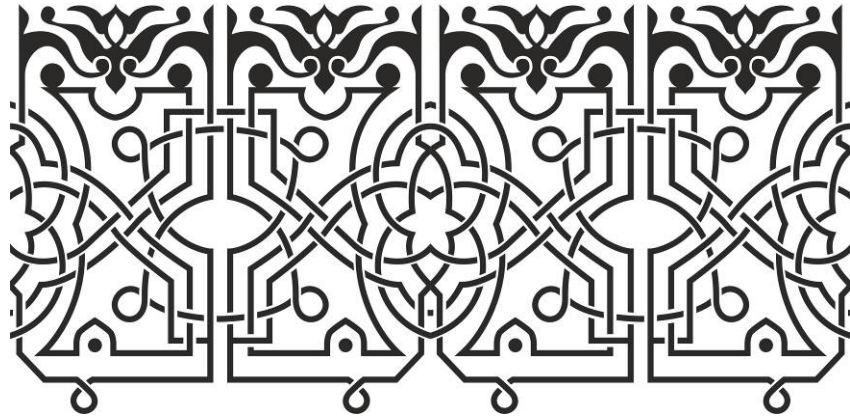
Yazı alanında yer alan turkuaz renkli natüralist ve geometrik formlardan meydana gelen bir zemin kompozisyonu bulunur. Kıvrımlı yaprak hareketleri, sade rumi dönüşleri, düğüm formunda geometrik hatlar ile zemine hareket katmaktadır. Bu bordür alanında Ayete'l Kursi ile yanındaki "Lâ ikrâhe fi'dîn" ayeti kerimesi başka bir hat ile yazılmıştır (Eminoğlu, 1999: 63).

Resim 146:
Karatay Medresesi Kubbe Üst Alanında Yer Alan Örgülü Kufi Yazı



Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 112:
Karatay Medresesi Kubbe Üst Alanında Yer Alan Örgülü Desen



Çizim: Önder DÜZ

2.4. Kubbe Kuşagında Bulunan Zemini Bezemeli Dügümlü Kufi Çini Yazının Diğer Mimari Yapılarda Benzer Örnekleri

Örgülü kufi ve düğümlü kufi yazı türlerinin mimaride kullanımı 11. yy.'dan sonra çini, tuğla, taş, mermer, alçı ve kalemşi gibi farklı malzemeler üzerine bezenmiştir. Karatay Medresesi kubbede yer alan zemini bezemeli düğümlü kufi, örgülü kufi yazı türü ile düğümlü kompozisyonların diğer tezyini sanat alanlarında benzer örnekleri üzerinde duruldu. Yazılar ile birleştirilen geometrik geçmeler öncelikli tutulurken bunun yanında yazı olmayan geometrik kompozisyonlar da araştırmanın bir parçası oldu.

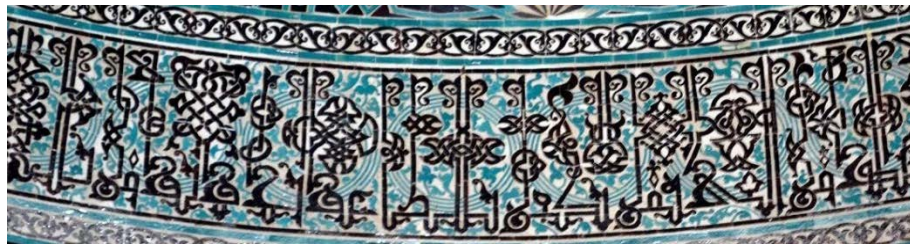
2.4.1. Çini İşçiliği Örnekleri

Türklerin Orta Asya'dan taşıyıp getirdikleri sembollerden bir tanesi de “Şifa Dügümü, Saadet Dügümü” ya da “Sonsuzluk Dügümü” adı verilen ikonografidir. Bu ikonografi tamamen gökyüzü bağlantılıdır yeniden doğuş, şifa, yaratılışın başlangıç noktası olarak görülür. Süheyl Ünver tarafından “Saadet Dügümü” olarak isimlendirilmiştir.

Dügümlü Kufi yazıları mimaride çini tezyinatta iki grupta; zemini bezemeli olanlar ve zemini bezemeli olmayanlar olarak toplanabilir. Bu iki grubun yanında ayrıca yazıdan gelişen fakat bir anlam ifade etmeyen, sadece düğümlü geçmelerin dekoratif bir şekil aldığı tezyinat. Geometrik düzenlemeye sahip ve düğümlü olmaları ortak nokta olarak belirlenebilir.

Mimari tezyinatta yazıyı manası yanında dekoratif bir öge olarak bu şekilde ele alınabilir. Sunulan örneklerde öncelikli olarak Karatay Medrese'si kubbe kuşagında bulunan zemini bezemeli düğümlü kufinin çini mozaikten benzer örnekleri tespit edilmiştir. Örneklerde görülen yazı karakteri, desen ve motifler yönünden Karatay ile örtüşmektedir.

Resim 147:
Karatay Medresesi Kubbe Kuşagı Zemini Bezemeli Dügümlü Kufi



Fotoğraf: Önder DÜZ

Abbasilerin Uygur Türklerini Samarra'ya yerleştirdikten sonra 9. Yüzyılda bir anda ortaya çıkan çini ve seramik sanatı, Selçukluların Anadolu'ya getirdiği çiniciliğin tek kaynağı olmadığını bilmek gerekir (Öney ve Çobanlı, 2007: 30).

Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra tezyinatta, motiflerin anlam boyutu çeşitlenmiştir. Mimaride yazının geometrik kompozisyonlara uyumlu olması ve kufinin yazının renkli sır ile kesme çini tekniğinde daha çok kullanılmasını sağlamıştır. Bu tekniklerin ve yazının bir araya gelmesiyle soyut bir anlatım olan geometrik motiflerle harmanlanarak mimaride tezyinatta kullanılmasını sağlamıştır. Türk-İslam sanatı karakterini ortaya koyan en belirgin tarzını oluşturmuştur.

Bu yazı tarzları içinde ilk örnek, Gülük (Külük) Cami, 1135-1142 yıllarında Melik Nizâmeddin Yağıbasan tarafından yaptırılan camidir. Anadolu Selçuklu veziri Muzaffereddin Mahmut'un kızı Atsuz Ellti Hatun tarafından 1210 yılında onartıldığını gösteren bir kitabe bulunmaktadır (Eryavuz, 2002: 250-251).

Mihrap alınlığında yer alan zemini bezemeli düğümlü kufi yazı hattı alçı zemin üzerine kesme çini mozaik tekniğinde yapılmıştır. Zemininde turkuaz renkte sarmal biçimde helezonlar ile bezenmiş rumi desenler yer almaktadır. Kompozisyonda kullanılan rumi motifleri Selçuklu'nun ilk dönem örneklerini yansıtmaktadır. Kufi yazıda harflerin uzantıları geometrik biçimde birbirine geçmiş düğümler ile sonlanmıştır.

Resim 148:
Gülük Cami Mihrabı, Kayseri, 1135-1142

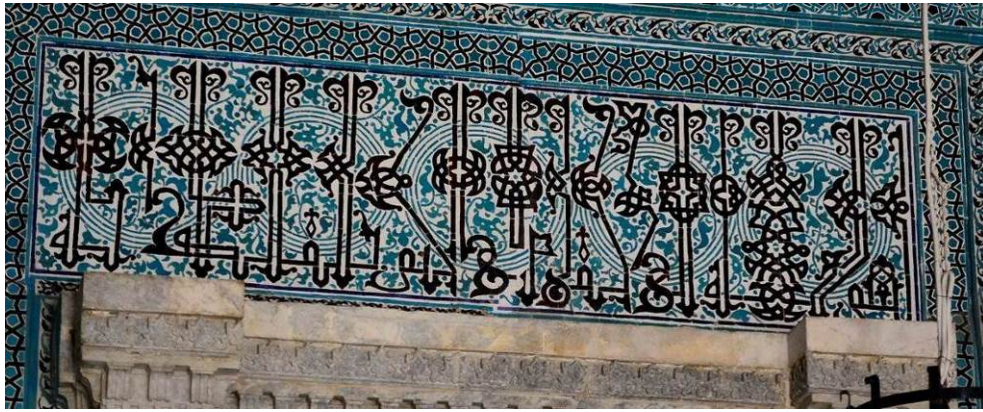


Fotoğraf: Önder DÜZ

Bu karakteri yansıtan diğer bir örnek ise Konya Alaeddin cami mihrabıdır. Alaeddin Keykubad tarafından 1220 yılında yaptırılan caminin mimarının Dımaşklı (Şamlı) Mehmed bin Havlan olduğu kitabesinde yazmaktadır (Aslanapa, 2011: 120).

Mihrap alınlığında yer alan geniş düğümlü küfi yazı, helezon şeklindeki rumi dallarıyla kesme çini mozaik tekniğinde tezyin edilmiştir. Küfi yazı siyah renkte işlenmiş olup zeminde yer alan rumi dalları firuze renklidir. Karatay Medresesi kubbe kuşak yazısı ile karakter yönünden birebir uyuşmaktadır.

Resim 149:
Alaeddin Cami Mihrabı, Konya, 1220



Fotoğraf: Önder DÜZ

Karatay Medresesi ve Alaeddin Cami zemini bezemeli düğümlü küfi yazı karakterine tam uyan bir diğer yapıda Afyon Mısri camidir. Bezemeli düğümlü küfi yazılar içinde Mısri caminin araştırılmasında yazılı kaynak konusunda güçlük çekilmiştir. 1483'te Şakkancıoğlu Evliya Kasım Paşa tarafından yaptırılmış olan cami ilk yapıldığı zamandan günümüze kadar biçimsel değişiklikler geçirerek gelebilmiştir (Türel, 2006: 116). H.1223- M.1808 yılında türbe onarılmış, H.1279-M.1862 yılında depremle yıkılan son cemaat yeri düz toprak dam olarak yenilenmiştir, H.1377-M.1957 yılında son biçimini almıştır (Arık ve Oluş, 2007: 105).

Mısri Cami mihrabının. Alâeddîn Mescidi olarak da bilinen Kale Mescidi'ne ait olduğu ve buraya sonradan monte edildiği görüşü bulunmaktadır. Buna ilişkin olarak 17. yüzyılın ortalarında şehre gelen Evliyâ Çelebi'nin "...aşağı şehirde Ulu Camii önündeki aşağı kale kapısından girip bu kalenin tâ tepesindeki Hünkâr Camii'ne kadar tam iki saatte çıktım. Bu kalenin içinde tâ zirve-i âlâda Sultan Keykubad Camii küçüktür ama sanatlıdır.

Mihrabı baştanbaşa çinilidir. Fakat minaresi yoktur, zelzeleden yıkılmıştır...” demesi dikkat çekicidir. Evliya Çelebi'nin gördüğü çinilerin birçok onarım geçiren Mısri Camii'nin mihrabında kullanıldığı iddia edilmiştir (Arık ve Oluş, 2007: 105). Söz konusu durumda, caminin yapılışı ile çininin yapılışı tarihi arasında dönem farkı olmaktadır.

Mısri Cami mihrabı kavsara üstünde yer alan yazıda, zemini bitkisel bezemeli düğümlü kufi yazıya sahiptir. Yazının harflerin uç kısımları rumi motif ile sonlanmaktadır. Patlıcan moru olan yazının zemininde düzgün helezonlardan oluşan turkuaz renkli rumi deseni dikkati çekmektedir. Yazıda eksiklikler olduğu buraya kompozisyon olarak tam oturmadağı gözlemlenmektedir. Yazı uçlarının ve düğümlerin kesilmiş gibi yarım kalması bu mozaik çininin başka bir yere ait olma fikrini güçlendirir. Mozaik çini düğümlü kufi yazının ve mihrap çinilerinin, getirildiği iç kale caminin farklı bölgelerine ait olduğu düşünülebilir. Anadolu Selçukluda ana mihrapların daha büyük ve heybetli olması sebebi ile buradaki mihrabın daha küçük ölçekli olması son cemaat yerine ait olduğu fikrini güçlendirmektedir. Mihrabın ve yazının ölçüsü birbirine orantılandığında yazı daha büyük ve geniştir. Bu genişlikte bir yazının göz hizasına ve mekanda algısını arttıracak etkiyi verebilmesi için daha geniş kubbe, eyvan ya da mihrap alınlığına ait olması daha muhtemeldir.

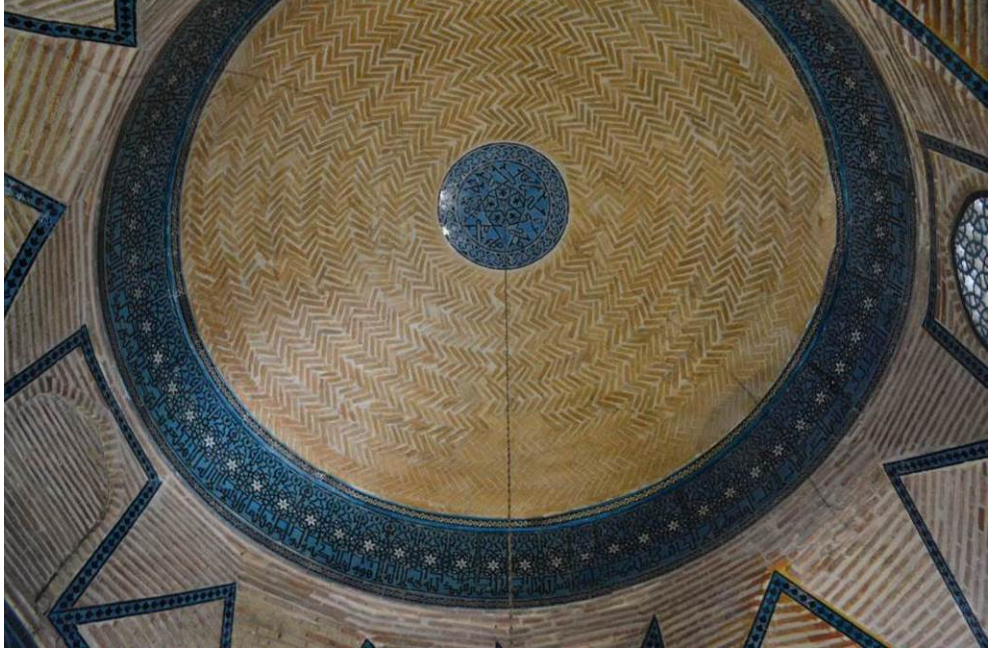
Resim 150:
Mısri Cami Mihrabı, Afyonkarahisar



Fotoğraf: Önder DÜZ

Örgülü yazılar grubuna giren Sahip Ata Türbesi kubbe kuşak yazılarına bir örnek oluşturmaktadır. Selçuklu veziri Sahip Ata Fahreddin Ali tarafından 1258 yılında yaptırılmaya başlanan külliye türbe kısmının da ilave edilmesi ile 1283 yılına kadar sürmüştür (Aslanapa, 2011: 134). Taç kapının sağında yer alan kitabede caminin mimarının Kölük b. Abdullah olduğu yazmaktadır. Külliye'ye daha sonra ilave edilen yapıların mimarı tam olarak bilinmemektedir.

Resim 151:
Sahip Ata Türbesi Kubbesi, Konya, 1258



Fotoğraf: Önder DÜZ

Türbe alanında yer alan kubbeyi Türk üçgenleri desteklemektedir. Kubbeye geçişi sağlayan Türk üçgenleri ve kubbe kuşağında örgülü kufi yazı kuşağı çiniler renkli sır ile bezenmiş mozaik tekniğindedir. Örgülüler içinde altı yapraklı bir çiçek deseni oluşmaktadır. Zemini firuze renkli kuşağın üzerinde yer alan kufi yazı ve geometrik örgüler siyah renktedir. Yazıdan çıkışlı geometriksel düz çizgiler ortada örgüler oluşturup sonlanmakta, üstte ise rumi dönüşler ile birbirine bağlanmaktadır. Sürekli dönüşler tekrar oluşturacak şekilde motifler aynalı simetri olarak ilerlemektedir. Geometrik örgülerin orta noktasında ise altı köşeli yıldız şeklini almıştır ve bunun zemin beyaz renktedir. Kuşakta yer alan bu geometrik süsleme düğüm biçiminde olmayıp daha çok örgü şeklindedir.

Resim 152:
Sahip Ata Türbesi Örgülü ve Çiçekli Kubbe Kuşak Yazısı, Konya, 1258



Fotoğraf: Önder DÜZ

Aynı döneme tarihlenen İnce Minareli Medrese 1258 yılında Sahip Ata'nın yaptırdığı ve mimarı Kölük b. Abdullah'tır (Aslanapa, 2011: 138). İnce Minareli Medrese kubbe kuşak yazısı daha sade ve örgüler raport şekilde ilerler. Kesme çini mozaik tekniğinde işlenen yazının zemini firuze, harfler ise mor kobalttır. ½ raport olan geometrik simetri örgüler simetrik tekrar ile ilerler. Daha dar ve sade olan bu kuşak yazısı diğer örnek verilen yapılardan ayrılır.

Resim 153:
İnce Minareli Medrese Kubbesi, Konya, 1258



Kaynak: www.google.com/gorseller

Resim 154:
İnce Minareli Medrese Kubbesi Örgülü Kufi Yazı, Konya, 1258



Fotoğraf: Önder DÜZ

Düğümlerin bir tezyinat olarak kullanıldığı yazının olmadığı Gök Medrese, Amasya Valisi Seyfeddin Torumtay tarafından 1267 yılında yaptırılmıştır. Cami ve medrese olarak kullanılan yapının sırlı tuğlalı üst örtülü türbesi sekizgen kasnak kısmı tuğladandır ve kasnak üzerine oturtulmuş on altıgen piramidal bir külâhla örtülüdür. Bu sekizgen kasnağı çevreleyen bordürde yazıdan gelişen dekoratif bir şekil almıştır. Turkuaz renkli düğümlü geçme çiniler yazıda olduğu gibi birbirine düğümlenerek kuşağı çevreler, düğümlerin üst bitişleri rumi motifi ile sonlanmaktadır.

Resim 155 :
Gök Medrese Türbesi Sekizgen Kasnağı Çevreleyen Düğümlü Geçme, Amasya, 1267



Fotoğraf: Mustafa CANBAZ

Resim 156:
Gök Medrese Türbesi Düğümlü Geçme, Amasya, 1267



Fotoğraf: Mustafa CANBAZ

Tezyinatı işçiliği yönünden Karatay Medresi'ne benzerliği ile ön plana çıkan Sırçalı Medrese, taç kapısında yer alan kitabeye göre 1242 yılında II. Gıyaseddin Keyhüsrev döneminde Bedreddin Muhlis tarafından inşa edilmiştir (Sönmez, 1995: 257). Mimarının ismi Amele Muhammed bin Osman el Benna el Tusi olarak eyvan kemerinde yer almaktadır (Aslanapa, 2011: 147). İki katlı, revaklı avlulu ve eyvanlı bir medrese plan şemasına sahiptir.

Eyvan duvarının sol ve sağ tarafında yer alan dikdörtgen formlu bir alan için yerleştirilen düğümlü kufi çini mozaik, renkli sır tekniğinde işlenmiştir. Yazının olduğu çiniler firuze renkli düğümler ise mor kobalt renktedir. Düğümlerde anahtarlar geometrik şeklin hatlarını oluşturur ve simetrik olarak birbirine bağlanarak ilerlemektedir. Kompozisyon alanını tamamlamak için yıldızlar ve düğümler bağımsız olarak yüzeye yerleştirilmiştir. Harf uzantılarının sonlandığı yerde rumilerin aşağıya doğru bakarak duruşu bütünsellik bakımından Karatay Medresesi kubbe kuşak yazısının karakterini yansıtmaktadır.

Resim 157:
Sırçalı Medrese Eyvan Duvarı Örgülü Kufi Yazı, Konya, 1274



Fotoğraf: Önder DÜZ

Geometrik örgülerin daha çok bezeme olarak kullanıldığı Sadreddin Konevi camisi 1274 yılında yapılmıştır. Kitabesi olmasına rağmen yapının yapıldığı zamanın hükümdarı, yaptıran hakkında hiçbir bilgi yer almamaktadır (Yıldırım ve Üzüm, 2010: 221-236).

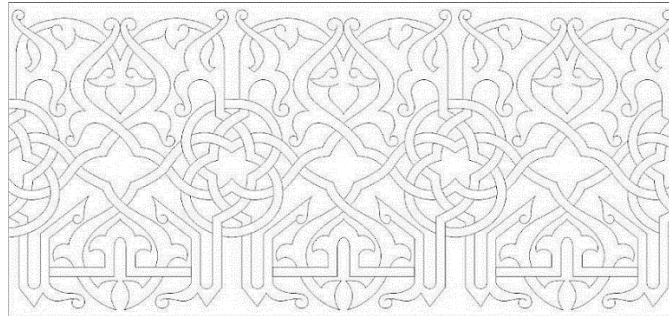
Mihrabın alınlığında kûfiden gelişmiş geometrik örgülü kompozisyon yer alır. Küfi yazı olmamasına rağmen harflerin dikey duruşuna benzeyen örgülü alanların üst noktaların birbirine bağlanan rumi motifi eklenmiştir. Geometrik kompozisyon ½ ters simetri raport olacak şekilde tezyin edilmiştir. Düğümlerin bir örgü gibi kullanıldığı Sahip Ata Türbesine benzemektedir, merkezinde altı köşeli yıldız meydana getiren çizgilerin dikey uzantısı üstte rumi motifine eklenir ve kıvrılarak ters bir tepelik ile son bulur. Bu raport motif sürekliliği yani sonsuzluğu vurgulamaktadır. Kesme mozaik çini tekniğinde işlenen tezyinat renkli sır ile zemini firuze, yazıları siyah olacak şekilde tezyin edilmiştir.

Resim 158:
Sadrettin Konevi Cami Mihrabı Alınlık Kısımında Kufiden Gelişmiş Kompozisyon
Konya, 1274



Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 113:
Kufiden Gelişmiş Kompozisyon, Corel Draw Çizim



Çizim: Önder DÜZ

I. İzzettin Keykavus dönemi eseri olan Malatya Ulu Cami 1224 yılında yaptırılmıştır. Mimar Yakub bin Ebubekir El Malati ve Hattat Ahmet bin Yakub (Sönmez, 1995: 263) isimli baba oğul tarafından ilk yapımına başlanan caminin mimarları daha sonra yapılan araştırmalarda ise Üstâz Hüsrev el-Benna olarak geçmektedir (Kuban, 2006: 91).

Yapının avluya açılan eyvan tonozu üstünde yer alan kuşakta sırlı tuğlalardan meydana gelen yazı ve bezemeler plakalar üzerine düz zeminli firuze renkli dekorludur. Kuşağı patlıcan moru tek renkli sırlı mozaik çiniler çevrelemektedir. Dügümlü Kufi yazı alanının dışında kalan yerler daha düzensiz yıldızlar, geometrik geçmeler, rumiler ile bezenmiştir. Kufi yazının harfleri üzerinde olan düğümler belli yerlerde kullanılmış olup raport özelliği yoktur. Kompozisyon ve tezyinat yönünden diğer yapılardaki bezemeli düğümlü kufi örneklerinden daha zayıftır.

Resim 159:
Ulu Cami Revak Alınlığı Kuşak Yazı, Malatya, 1224



Kaynak: <https://tr.redsearch.org/images/7801764>

Anadolu dışında mimaride bu yazı tarzına benzer örnekleri, Timur dönemi olan Semerkand Şah-ı Zinde (1371-1383) yapıları Hoca Ahmed Yesevi Türbesi (14yy.), Guri Mir (1403-1404) ve Şad Mülk Aka Türbesi yapılarında da görülmektedir. Timurlu dönemi özelliği olarak mimaride ve tezyinata malzeme olarak; sırlı-sırsız tuğla, çini mozaik, tek renkli veya çok renkli çiniler kullanılmıştır (Başkan, 2012: 131-165).

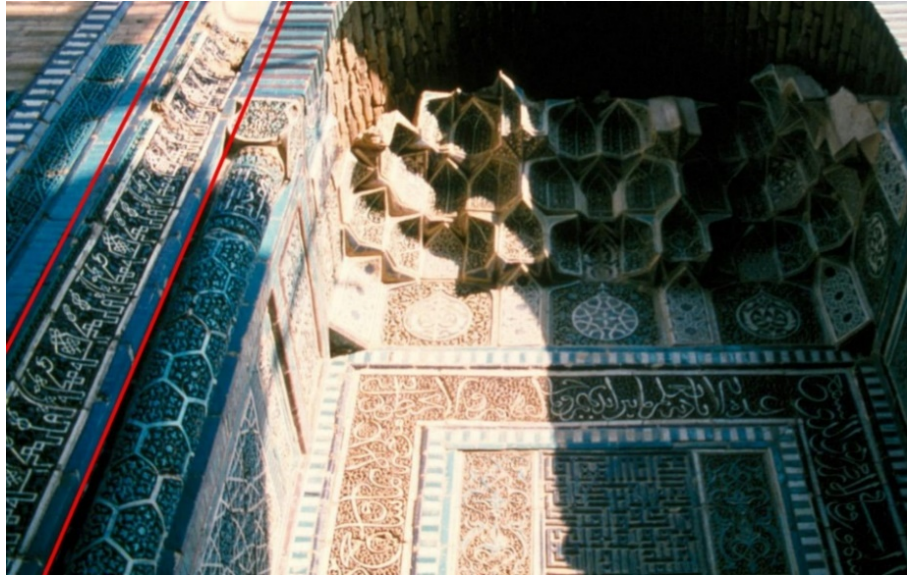
Şad Mülk Aka Türbesi plaka çini tekniği ile döşenmiş kobalt zemin üzerine, bitkisel motifler, firuze düğümlü kufi yazılar beyaz bırakılarak renkli sır tekniği ile işlenmiştir (Resim 160). Hoca Ahmed Yesevi Türbesi taç kapısının iki yanında simetrik olarak duran bordürlerde sırlı tuğla ve çiniler birlikte kullanılarak bezenmiştir. Derinlik verilerek işlenen düğümlü kufi yazılar ve motifler renkli sır tekniği kullanılmış ve helezonlar rumi motifleri ile bezenmiştir (Resim 161).

Resim 160:
Şad Mülk Aka Türbesi, Çini Pano, Semerkand



Kaynak: https://archnet.org/sites/2143/media_contents/, 2019

Resim 161:
Şah Zinde, Hoca Ahmed Yesevi Türbesi, Semerkand, 1361



Kaynak: https://archnet.org/sites/2143/media_contents/, 2019

Aynı yapıda taç kapının iki yanında yer alan sütunceler üzerinde de düğümlü kufi yazının tezyin edildiğini görülmektedir. Zeminde yer alan helezonlar daha grift bir şekilde rumi motifleri kullanılarak tezyin edilmiştir (Resim 162). Sütun başında da düğümden gelişerek bordürü çevreleyen ayrı desen olduğu da görülmektedir.

Resim 162:
Şah-ı Zinde, Hoca Ahmed Yesevi Türbesi, Semerkand, 1361



Kaynak: https://archnet.org/sites/2143/media_contents/, 2019

Bezemeli düğümlü kufi yazının mimari örnekleri Amerika Metropolitan Museum, İngiltere British Museum envanterlerinde de görülmektedir. İlk örnek British Museum G.204.1-4 envanter numaralı İran, İsfahan 13yy. eseri olan 4 parça çini levhadır.

55x46cm. ölçülerinde düz karo formunda kalıp ile şekillendirilmiş, helezonik desenler hatailer ve yapraklarla bezenmiş opak beyaz sırlıdır, düğümlü kufi yazı ise kobalt renkte lüster tekniğinde dekorlanmış, şeffaf sırlıdır. Cuerda seca'da denilen sırların birbirine karışmaması için şekerli iplik ile ayrımı sağlanmıştır¹. Daha uzun bir yazının parçası olan çini levhanın bu örnekte düğümlü kufi yazıda Kuran-ı Kerim'den Al-i İmran suresinden ayet yazmaktadır (<https://www.britishmuseum.org>, 2013) (Resim 163).

¹ Bu tekniğe daha sonraları Avrupa'da, özellikle İspanya'da kullanıldığında çizgilerin, konturların içine ayırıcı madde olarak ince bir iplik konulduğundan dolayı Cuerda Secca (kuru iplik) tekniği denmiştir. Renkli sırlı tuğla ya da çinilerde bunun yerine şeker gibi bir madde kullandıkları tahmin edilmektedir. (Öney, 1976: 12)

Resim 163:
İran İsfahan, 55x46cm 4 Parça 13.yy. Çini Levha



Kaynak: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/, 2019

Diğer bir örnek Amerika Metropolitan Museum'da 2006.274 envanter numarası ile yer almaktadır (<https://www.metmuseum.org>,2019). Şah-ı Zinde kompleksinin yapılarından birisinin parçası olan bu renkli sırlı tuğla, 14.yy. Timur dönemi tezminatının karakterini yansıtmaktadır. Hafif kavisli üst kısım, bir pencere veya eyvan üzerinde kemer şeklinde bir dekorasyonun parçası olabileceğini göstermektedir. Tek renkli turkuaz mavi ile dekorlanmış desenler, zemin yerine düğümlü kufi yazının hatları üzerine konularak bezenmiştir. Alçak kabartma olan motiflerde yer yer rumiler, yapraklar konulmuş ve tamamı yazı ile bütünlenmiş bir görünüm kazandırılmıştır. Düğümler yazıda çok net olarak ayırt edilebilmekte ve harflerin üstleri rumi ile sonlanmaktadır (Resim 164).

Resim 164:
Şah-ı Zinde Yapılarına Ait Mimari Parçalar, Özbekistan



Kaynak: https://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_2006.-274.jpg, 2019

2.4.2. Tuğla İşçiliği Örnekleri

Geleneksel tuğla örgü sisteminin mimari yapılarda daha erken kullanılması sebebi ile tezyinata ilk örnekleri sırlı-sırsız tuğla mozaik tekniğinde bezemelerde görülür. Tuğla yapısal şekli itibari ile yuvarlak ve kıvrımlı şekiller alması zor olduğundan kufi yazı mimaride daha çok kullanılmıştır (Şahinoğlu, 1977: 24). 1135 yılında Danişmendli hükümdarı Melik Mehmet Gazi tarafından yaptırılmış olan Kayseri Ulu Cami minaresi tuğla işçiliği ile yapılmıştır. Genelde tezyinatı oluşturan birimler sırlanırken burada zemin firuze renkli sırlı tuğlalar ile örüldüğünde yazının ortaya çıktığı görülür. Yazı sathı aynı paralelde olup harf uzantıları birbirine düğümler oluşturarak bağlanır. Zeminde motif olmayışı ve düğümlerin yalın sade bir zemin üzerinde olması yazının daha rahat okunması sağlamaktadır (Resim 165).

Resim 165:
Ulu Cami Minaresini Çevreleyen Bordür Yazısı, Kayseri, 1135



Fotoğraf: Mustafa CANBAZ

1196 tarihli Sivas Ulu Cami minare kaidesi tuğla örgülü, sekizgen kaidelidir. Minaresinde yer alan yazının altında ve üstünde iki iplik suyolu şeklinde tuğladan yapılmış ince bir firiz vardır. Düğümlü kufi yazının plakaları çoğu düşmüş yer yer küçük firuze renkli çini parçalar kalmıştır. Kufi yazıda düğümlerdeki geçmelerin anahtarları belirgin bir şekilde bütünlüğünü korumaktadır (Resim 166).

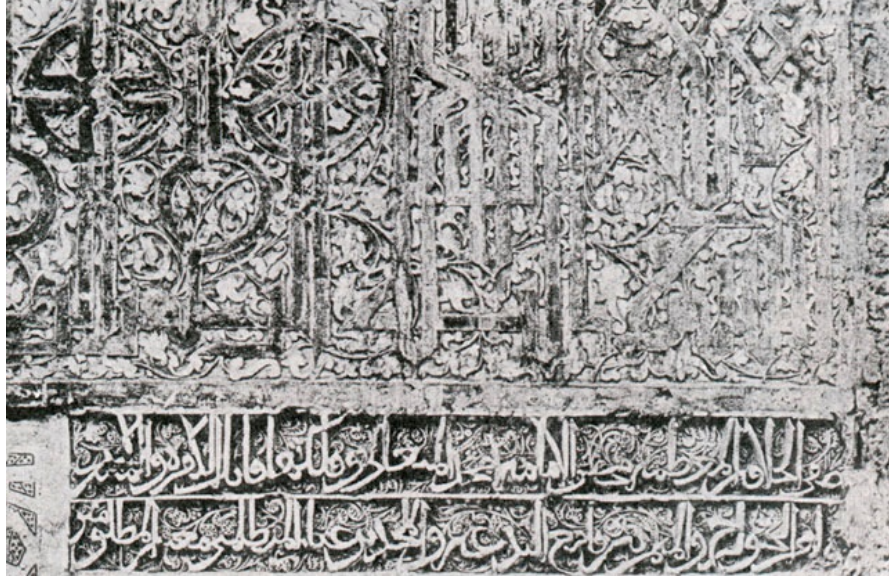
Resim 166:
Ulu Cami Minaresi, Sivas, 1196



Fotoğraf: Muhammed ARSLAN

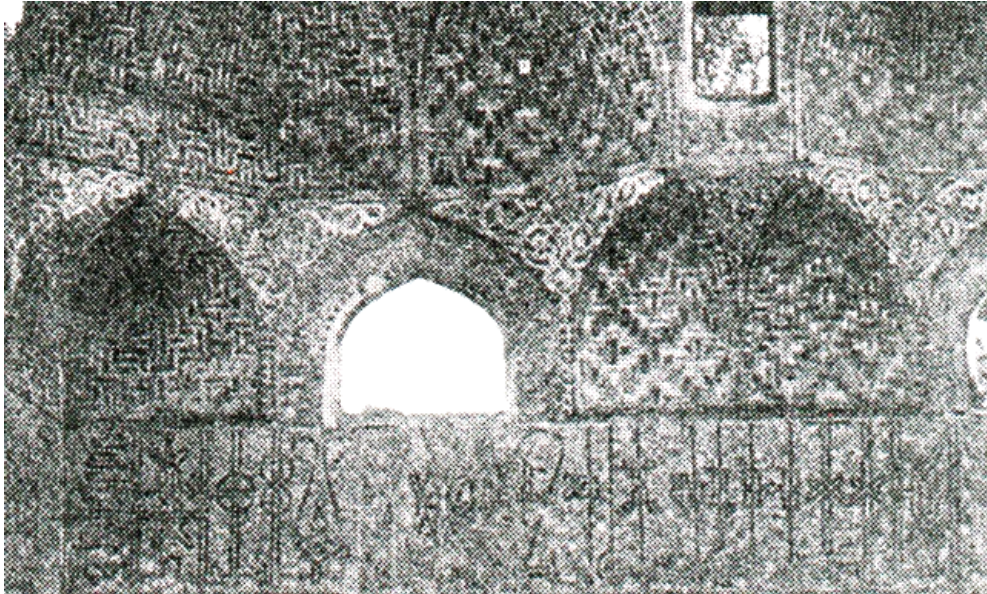
Günümüze kadar ulaşamayan bir diğer eser Van Ulu Camidir. Oktay ASLANAPA tarafından yürütülen arkeolojik kazılarda bulunan tonoz yıkıntıları ve eserlerde kullanılan teknikten dolayı yapının Karakoyunlular döneminde 1389-1400 yıllarında mimar Himmetul-lah bin Muhammed el Bevvab tarafından yapıldığı belirtilmektedir (Aslanapa, 2011: 197). Bunun yanında Orhan KILIÇ tarafından 1997 yılında yayınlanan makalede yapının I.Sökmen (1100-1112) ya da II. Sökmen (1128-1185) yıllarında Ahlatşah eseri olduğu yönünde tespitleri bulunmaktadır (Kılıç, 1997: 56-60). Yapının tuğla örgülü ve yer yer alçı oymalar olup, süslemesi ağırlıklı olarak tuğla işçiliğindedir ve çini kullanılmamıştır. Van Ulu Cami'nin 1913 yılında I. Dünya savaşından önce çekilmiş olan fotoğraflarına Archnet açık kaynak veritabanından erişilmiştir. Yapıda iki tane yazı kuşağı olduğunu fakat renklerinin fotoğrafların siyah-beyaz olmasından dolayı anlaşılmamaktadır. Oktaya ASLANAPA (2011) "Yapıda yeşil, sarı, mavi ve kırmızı renklerin kullanıldığını" belirtmektedir (s.197). Yazı kuşağının zemininde helezonik rumi ve yapraklardan oluşan bir tezyinat üzerinde düğümlü kufi yazı yer almaktadır. İlk örnekte düğümler dairesel düzgün formlar oluşturacak şekilde işlenmiş ve zemini yoğun bir tezyinat ile bezenmiştir (Resim 167). İkinci örnekte mihrap üzerinde bordür şeklinde olan yazı daha geniş ve uzundur. Yazıların harf uzantıları daha fazla ve kıvrımlı şekilde ilerleyerek düğümler dairesel hareketle oluşmaktadır. Harf uzantılarının kimisi düz biterken bazıları da iki yana açılarak rumi ile sonlanmaktadır (Resim 168).

Resim 167:
Ulu Cami, Van



Kaynak: https://archnet.org/sites/3634/media_contents/43378, 2019

Resim 168:
Ulu Cami, Van

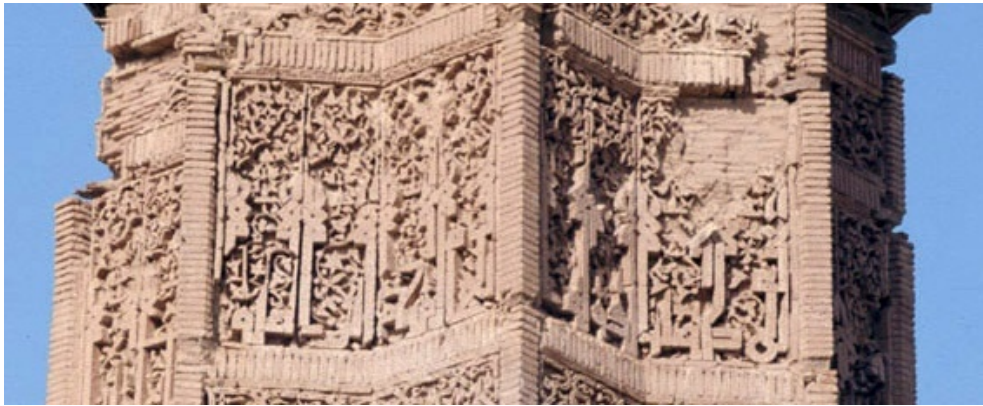


Kaynak: https://archnet.org/sites/3634/media_contents/43378, 2019

1185 yılında yapılan Sultan III. Mesut minaresinin sekiz köşeli yıldız şeklinde tuğla örgü keskin yivli bir şekilde inşa edilmiştir. Yapının yüzeyinde yer alan yazı panolar terracota tekniği ile yapılmıştır (Altun, 1996: 484-486). Kitabede düğümlü kufi yazılar ile tezyinata kullanılan motifler aynı seviyede işlenmiş derin bir pano şeklindedir. Motiflerin bütünlüğü bozulmuş olması sebebi ile ara ara tepelik, rumiler ve yapraklar görünmektedir. Harf uzantılarında düğümler alttan ve üstten birbirine geçişleri zarif bir işçilik ile işlenmiştir (Resim 169).

Afganistan Belh'te yer alan 12.yy. eseri olan Baba Hatim Türbesi, sivri tuğla kubbeli kare planlı tuğla örgüden yapılmış bir odadır ve dış tarafı yaklaşık dokuz buçuk metre büyüklüğündedir. Giriş kapısı güneydoğuya bakacak şekilde bir eksende oturur. Sivri uçlu portal kemer, tuğladan yapılmış kalın bir düğümlü kufi yazı şeridinden yapılmış dikdörtgen bir çerçeve içine yerleştirilmiştir. Zemininde bezeme olmayan düğümlü kufi yazı, kullanılan tuğla malzeme nedeni ile daha sert köşeli bir karaktere sahiptir. Harf duruşları ve düğümler belirgin ve bitişleri ters rumi şeklindedir (Resim 170). Türbe odası kubbesinde daha geniş bir kuşak yazısı zemini bezemeli düğümlü kufi karakterde çiçek desenleriyle işlenmiştir. Düğümlü kufi yazı aynı satır üzerinde düzgün bir şekilde kubbeyi kuşatmaktadır (<https://archnet.org>, 2019). Düğümlerde ise alışılan görüntünün dışında yanlara doğru üçgenler oluşturacak şekilde alttan ve üstten geçerek hareket kazandırılmıştır (Resim 171).

Resim 169:
Sultan Mesut III Minaresi, Gazne, 1115



Kaynak: https://archnet.org/sites/3925/media_contents/40259, 2019

Resim 170:
Baba Hatim Türbesi Giriş Kapısı, Afganistan, 12.yy.



Kaynak: https://archnet.org/sites/3923/media_contents/43768, 2019

Resim 171:
Baba Hatim Türbesi Kubbe Yazı Kuşağı, Afganistan, 12.yy.



Kaynak: https://archnet.org/sites/3923/media_contents/43768, 2019

2.4.3. Mermer ve Taş İşçiliği Örnekleri

Mermerin değerli olması kullanıldığı yapıların özenle seçilmesine neden olmuştur. İçinde birçok rengi barındıran mermer süsleme unsuru olarak güçlü etki bırakmaktadır. Farklı renkte mermerlerin birlikte kullanılması ile yüzeylerde hacim ve tezyinatta motiflerin daha belirgin olmasını sağlamaktadır. Aynı etkileri taş işçiliğinde tek bir yüzeyde göstermek daha zor olduğundan, taş üzerinde işlemler daha derin ve üç boyutlu algı yaratacak şekilde işlenmiştir. 15yy. Afganistan'da Timur dönemi Abdullah el-Ensarî Türbesi mermer korkuluğu üzerinde zemini bezemeli düğümlü kufi yer almaktadır. Zemini helezonların üzerinde rumi ve yaprak motifleri ile bezenmiş düğümler harf uzantılarının birbiri arasında köprü gibi bağlantı yerlerine konulmuştur. Harf uzantılarında bitiş hem yanlara doğru hem aşağıya doğru kıvrılan rumiler ile sonlanmıştır (Resim 172).

Resim 172:
Abdullah el-Ensarî Türbesi, Herat-Afganistan, 15.yy.



Kaynak: <https://archnet.org/sites/3936>, 2019

1271 tarihli Sivas, Çifte Minareli Medrese XIII. yüzyılın taş işçiliği bezeme açısından en yoğun örneklerinden biridir. Açık avlulu dört eyvanlı iki katlı olan medrese dikdörtgen planlıdır. Dış cephesinde, taç kapısında ve mihrabiye nişinde yer yer düğümlerden oluşan kompozisyonlar yer almaktadır. Yapının dışında yer alan pencereyi, iki sıra bordür alttan ve üstten geçişler ile zencerek şeklinde çevrelemektedir. İlk bordürün iç süslemesinde yazı kullanılmış olup diğerinde sadece düğümler kullanılmıştır (Resim 173).

Resim 173:
Çifte Minareli Medrese, Sivas, 1271



Kaynak: <https://archnet.org/sites/2083>

Taç kapı mihrabiye çerçeve nişi bordüründe düğümler yazısız sadece süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. Düğümlerin yapısı ve karakteri incelendiğinde Karatay Medresesi kubbe kuşak yazısı ile aynı özelliklere sahiptir. Karatay Medresesi harf uçlarının bitişleri gibi iki yana açılmış rumi motifleri yer almaktadır. Alttan üstten geçen kollar, yer yer kendi içinde $\frac{1}{2}$ simetri olan geometrik düğümler bulunmaktadır. Mihrabiye nişinin üzerinde yer alan sülüs yazıda yer alan düğümler, yazıdan bağımsız bir şekilde zemine dekoratif amaçlı uygulanmıştır. Yazı ile bağlantısı olmayan düğümler ve geometrik formlar, zarif bir şekilde zemini kaplayarak yazı ile uyum sağlanmıştır (Resim 174).

Resim 174:
Çifte Minareli Medrese Mihrabiye Nişi, Sivas, 1271



Kaynak: <https://archnet.org/sites/2083>

Resim 175:
Çifte Minareli Medrese, Önce Cephe Yanda Yer Alan Niş Sivas, 1271



Resim 176:
Çifte Minareli Medrese Mihrabiye Nişi Detay



Kaynak: <https://archnet.org/sites/2083>

Resim 177:
Çifte Minareli Medrese, Önce Cephe Yanda Yer Alan Niş Detay



Sultan II. Mesut tarafından 1292 tarihinde yaptırılan Tokat Sümbül Baba Zaviyesi taç kapısının iç duvarının iki yanında taşın işlendiği yazı panoları yer almaktadır. Panolarda yer alan düğümlü kufi yazı yüksek kabartma olarak işlenmiş ve düğümler harf uzantılarının ortasında olup birbirlerine bağlantılı değildir. Harfler bitiş kısımlarında iki yana ve aşağıya doğru kıvrılan rumiler ile sonlanmaktadır. Kompozisyonda boşlukları doldurmak için konulan rumiler aralara yazıya bağlantı olmayacak şekilde sadece hareket vermektedir (Resim 178, Resim 179).

Resim 178:
Sümbül Baba Zaviyesi Taçkapı, Tokat, 1292



Kaynak: www.google.com/gorseller, 2019

Resim 179:
Sümbül Baba Zaviyesi Taçkapı, Tokat, 1292



Kaynak: www.google.com/gorseller, 2019

Bu yazı karakterine sahip en erken dönem örnekler 12.yy. Ahlat Mezar taşlarında görülmektedir. Karakteristik yapısı taşa alçak ve yüksek kabartma şeklinde işlenmiş yazı zeminlerinde tezyinat kat kat işlenerek derinlik verilmiştir. Kompozisyonda motifler bitkisel desenler ve sade rumiler ile bezenmiş yazı yüksek kabartma olarak işlenmiştir. Kimi yerde düğümler tek başına yazı olmadan kullanılmıştır (Resim 180). En erken örneğinin yanında ayrıca en geç dönem örneği de I. Murad döneminde Bursa Yeşil Cami pencere alınlığında mermere işlenmiş olarak görülmektedir (Resim 181).

Resim 180:
Ahlat Mezar Taşları,



Kaynak: <https://www.pbase.com/dosseman/ahlat&page=all>, 2019

İslam mimarisinde en güzel örneklerinden biri de İspanya El-Hamra Sarayı duvarlarını süslemektedir. Mermer, alçı ve çininin birlikte kullanıldığı tezyinatın bir nakış gibi işlendiği El-Hamra sarayı süslemelerinde zemini bezemeli düğümlü kufi alçı ile işlenmiştir. Yazının zemininde rumi motifleri kat kat ve içleri nebati çiçekler ile nakşedilmiştir. Yazı yüksek kabartma olarak daha yukarıya çıkmış ve derinlik hissi kazandırmıştır. Kufi yazıda düğümler sadece ortada değil yazı bitişlerinde de köşebent gibi düğümler oluşturarak aşağıya kıvrılarak bitmektedir (Resim 182).

Resim 181:
İznik Yeşil Cami Pencere Alınlık, Bursa, 1391



Kaynak: 5 Nisan 2019, www.google.com/gorseller

Resim 182:
Elhamra Sarayı, Granada, İspanya

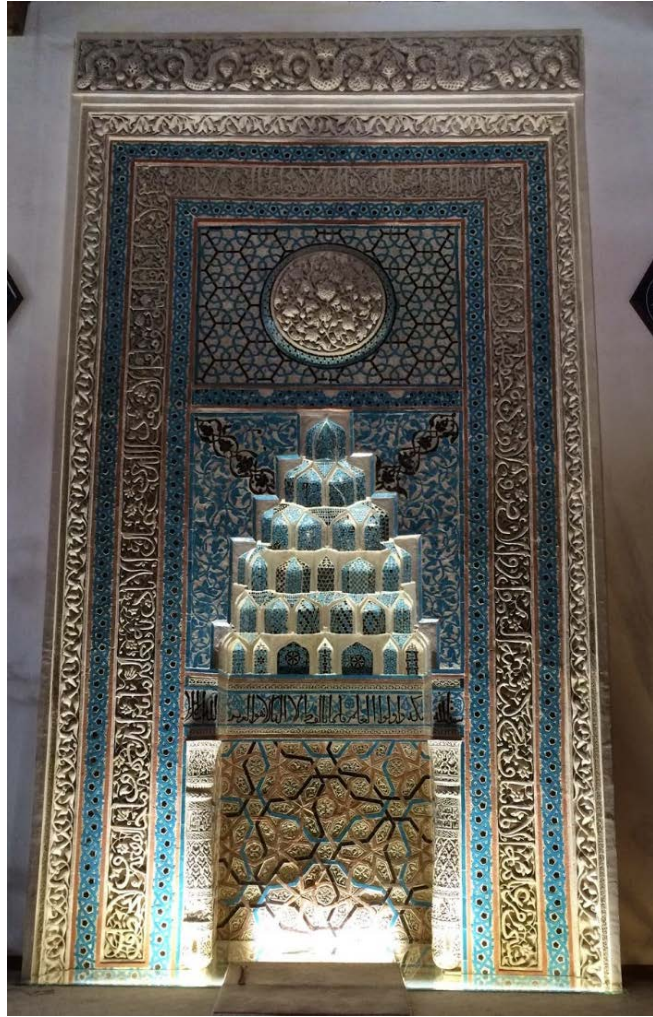


Kaynak: 5 Nisan 2019, <https://arabianwanderess.com/blog/alhambra-ii-carved-patterns>

Düğümlü yazılar, mimaride taş ve mermer işçiliğinin dışında alçı süsleme olarak da karşımıza çıkmaktadır. Ahi Şerafettin Camii ismiyle bilinen yapı ahşap minberinde yer alan kitabeye göre Selçuklu Sultanı II. Mesud zamanında ahî kardeşler tarafından 1290 yılında yaptırılmıştır. Bunun yanında araştırmacılar yapının XIII. yüzyılın ilk dönemlerinde yapıldığını konusunda hemfikirdir. Cümle kapısındaki diğer kitabede, bani olarak Emîr Seyfeddin Çaşnigir'in ismi yer almaktadır. Araştırmacılar harap duruma düşen caminin ahîlerden Hüsâmeddin ve Hasan isimli iki kardeş tarafından tamir ettirildiğini ve mihrabın da bu sırada yaptırıldığını kabul etmektedir (Eyice, 1988: 531-532).

Selçuklu dönemi alçı süslemeli mihraplar içinde en güzel örneklerinden biri olan Ahi Şerafettin Camii mihrabı mozaik çiniler ile birlikte süslenmiştir. Alçı süsleme ile yapılmış olan sülüs yazılar, rumiler yüksek kabartma ve oyularak işlenmiş zarif işçiliği ile ön plana çıkmaktadır. Mihrabın üzerinde yer alan rozet içindeki yüksek kabartma desenler ve rumi motiflerinin yükselti oluşturarak işlenmiş olması Divriği Ulu Cami süslemelerini andırmaktadır. Mihrap iki yanında yer alan alçıdan işlenmiş olan sütuncelerin üst alanında 15 cm. genişliğinde bir yazı bulunmaktadır. Zemininde motif olmayan yazıda harflerde küçük düğümler ile harf bitişlerinde iki yana doğru açılmış rumi desenleri belirgin bir şekilde anlaşılmaktadır.

Resim 183:
Ahi Şerafettin Camii Mihrabı, Ankara



Kaynak: 1 Nisan 2019, www.google.com/gorseller

Resim 184:
Ahi Şerafettin Camii Mihrabı Sütunce, Ankara



Kaynak: 1 Nisan 2019, www.google.com/gorseller

2.4.4. Ahşap İşçiliği ve Kalemîşi Örnekleri

Eşrefoğlu Beyliği'nin kurucusu Seyfeddin Süleyman Bey tarafından 1296-1299 yıllarında yaptırılmıştır. Selçuklu geleneğine bağlı olarak Ulucami mimarisi tarzında inşa edilen Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii, ahşap mimari yapılar arasında direkli, düz toprak damlı cami yapılar içerisinde gelişmiş tekniklerin kullanıldığı ve en büyük ölçekli örneğidir (Yavaş, 1995: 479-480).

Caminin harim kısmına taç kapıdan girildikten sonra bir iç kapıdan geçilerek girilmektedir. Son cemaat yeri de bu iç kapı girişinden öncedir. Harim kısmında kırk sekiz adet ahşap direk üzerinde konsollara oturan kirişler düz bir tavan ile örtülmektedir. Ahşap direklerin başları mukarnas şeklinde kaideler bulunmakta olup bu direk üzerinde yer alan konsollar ve kirişler arası birçok kalem işi ile bezenmiştir.

Kiriş ve konsollarda yer alan kalemîşi süslemeler kırmızı zemin üzerine rumi motifleri ile düğümler birlikte kullanılarak kendine has kompozisyonlar meydana getirilmiştir. Düğüm motifleri $\frac{1}{2}$ ya da $\frac{1}{4}$ simetri düzenler oluşturmakta olup birbirine bağlantılı olarak ilerlemektedir. Düğümlerde yer alan hareketler Karatay Medresesi kubbe kuşağında yer alan zemini bezemeli düğümlü kufi yazı ile birebir benzerlikler taşımaktadır (Resim 185, Resim 186, Resim 187).

Cami içinde aynı karaktere sahip tezyinat minberin sağında kalan hükümdar mahfilinde de görülür. Üst kaideleri mukarnaslı iki ahşap direk üzerine oturtulmuş olan hükümdar

mahfili ceviz ağacından işlenmiş şebekelerle çevrilidir. Bu kaideler arası kolonun minbere bakan tarafında boydan boya kırmızı zemin üzerinde rumi desenler ile birlikte düğüm motifleri kullanılmıştır (Resim 188).

Yapının içinde ayrıca son cemaat bölümü ahşap mihrap üzerinde konsolda boydan boya kalemişi süsleme yer almaktadır. Harim içindeki ahşap direkler ve hünkar mahfilinde yer alan tezyinat ile bütünlüğü sağlanmıştır. Kompozisyonda kırmızı renkte zemin üzerinde rumiler helezonlar ile birbirine bağlanarak düğümlerin altında bordür şeklinde ilerlemektedir (Resim 189).

Resim 185:
Eşrefoğlu Süleyman Bey Cami, Beyşehir, Konya, 1296



Fotoğraf: Mustafa CAMBAZ

Resim 186:
Eşrefoğlu Süleyman Bey Cami, Beyşehir, Konya, 1296



Kaynak: Çaycı, 2008: 236

Resim 187:
Eşrefoğlu Süleyman Bey Cami, Kalemışı Detay, 1296



Kaynak: Çaycı, 2008: 254

Resim 188:
Eşrefoğlu Süleyman Bey Cami, Hükümdar Mahfili, Beyşehir, 1296



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 189:
Eşrefoğlu Süleyman Bey Cami, Beyşehir, 1296



Fotoğraf: Önder DÜZ

Afyonkarahisar Ulu Camii Anadolu Selçukluları döneminde 1272-1277 yılları arasında Selçuklu Veziri Fahreddin Sahib Ata'nın oğlu Sahipata Nusretiddün Hasan tarafından yaptırılmıştır (Kurtbil, 2012: 82-83). Anadolu Selçuklu ahşap camileri arasına giren yapı kırk ahşap direk üzerine oturtulmuş olması sebebiyle “Kırk Direkli Cami” grubuna girmektedir. Anadolu Selçuklu döneminden günümüze ulaşan özgün mimarisi ile dönemin önemli yapılarından biridir.

Ahşap direkler üzerinde yer alan kolon ve kirişler arasında birçok kalemişi tezyinat bulunmaktadır. Motiflerin yapısı ve kompozisyonları incelendiğinde Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii kalemişi süslemelerine çok benzemektedir. Bu sebeple Konya Karatay Medresesi zemini bezemeli düğümlü kufi yazı hattının karakteristik düğümlerinin yapısı Afyonkarahisar Ulu Camide de izlerini taşıdığını söyleyebiliriz. Kırmızı zemin üzerinde düğümler yazı olmadan $\frac{1}{2}$ veya $\frac{1}{4}$ simetrik olarak yıldız görünümlü sarı renkte tezyin edilmiştir (Resim 190Resim 191).

Resim 190:
Ulu Cami, Ahşap Konsol Atkıları Arası Kalemîşi, Afyon, 1272



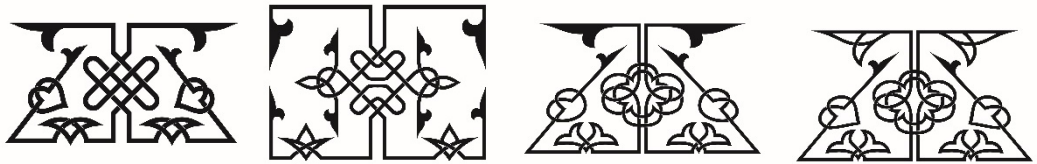
Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 191:
Ulu Cami, Ahşap Konsol Atkıları Arası Kalemîşi, Afyon, 1272



Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 114:
Ahşap Konsol Atkıları Arası Kalemîşi Desen Coreldraw Çizimleri



Çizim: Önder DÜZ

Afyon Gedik Ahmet Paşa Külliyesi içinde bulunan caminin inşasına Mimar Ayas Ağa tarafından 1472 yılında başlanmış; 1475 yılında tamamlanmıştır (Tanman, 1991: 544-547). Cami düzgün kesme taş malzeme ile inşa edilmiştir. Sütunlar, minber ve mihrap gibi mimari unsurlar ise mermerdendir.

Taç kapıdan caminin harimine girildiğinde kuzeyde kalan bu girişin içe bakan cephesi mukarnas bulunmaktadır ve çevresini bir bordür gibi kuşatan kalemişi tezyinat yer almaktadır. ½ simetri rumi, hatai, penç ve bitkisel desenlerden oluşan bu tezyinata zemin kırmızı renk ile bezenmiştir. İri rumi motifler düğümler oluşturacak şekilde birbirine geçmelere ile bağlanmaktadır. Rumi desenin içinde geçmelere benzer yapısı ile sülüs hat yazısı vardır.

Erken dönem Osmanlı yapısı olan bu camideki yazının bir süsleme elemanı gibi kullanılması Anadolu Selçuklu'nun yansıması olarak görülebilir.

Aynı yapıda harimi örten iki kubbeyi destekleyen kemer üzerinde de kalemişi süslemeler yer almaktadır. Hat yazıları; bitkisel desenler, rumiler, geometrik geçmeler ve düğümler ile birlikte kullanıldığı tezyinata da benzer etkiler gözlemlenmektedir. Kemer üzerinde ve yan cephelere bakan bordürlerde kullanılan hat yazıları, grift yoğun bir tezyinat ile bezenmiştir (Resim 192).

Resim 192:
Gedik Ahmet Paşa Camii, Kubbe Kemerleri Detay, Afyonkarahisar, 1471



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 193:
Gedik Ahmet Paşa Camii, Afyonkarahisar, 1471



Fotoğraf: Önder DÜZ

Bir diğer örnek ise Konya İnce Minareli Medrese Müzesi'nde sergilenen üç parça ahşap işçiliği eserdir. Parçalar halinde olan bu ahşaplar üzerinde yüksek kabartma tekniği ile işlenmiş rumi motifi ve düğümlerden oluşan bir kompozisyon yer almaktadır. Düğümler birbirine uzantılarla birleşerek ilerlemekte olup aralarda rumiler bağımsız parçalar olarak işlenmiştir. Düğümlerin birleşme şekilleri ve uzantıların sonlanma biçimleri yazı olmamasına rağmen Konya Karatay Medresesinde yer alan zemini bezemeli düğümlü kufi yazı ile benzerlikler taşımaktadır.

Resim 194:
İnce Minare Medrese Müzesi, Ahşap Parça, Konya



Fotoğraf: Önder DÜZ

BÖLÜM 3: ÇİNİ UYGULAMALAR

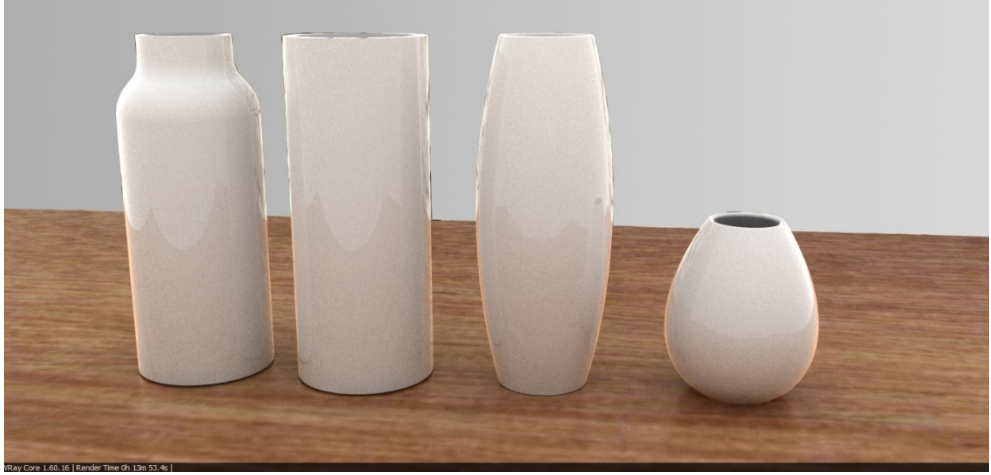
Tez konusu olarak “Konya Karatay Medresesi Çini Süslemelerinin Desen ve Tasarım özellikleri” seçilmiştir. Buna bağlı olarak tezin eğitim ve öğretimini gördüğümüz çini sanatı uygulamalarına yansımaları tarafımızdan hazırlanan değişik tasarımlarla katkıda bulunmak üzere bazı çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bu tasarımlar Selçuklu Dönemine ait olan bazı desenler ve motiflerden yararlanılarak hazırlanmıştır.

Tasarımlara başlamadan önce çalışılacak formların biçimlerini üç boyutlu Nurbs modelleme tasarım programı olan Rhinoceros'ta çizimler gerçekleştirildi. Kullanılacak formlar tespit edildikten sonra teknik ölçeklendirilmesi yapılarak tornada şekillendirme yapılmıştır. Üç boyutlu tasarımların üzerinde motiflerin nasıl görüneceği, renklerin birbiri ile uyumu simülasyonu yapılarak render işlemi gerçekleştirilmiştir. Olası desen hatalarının, biçimsel ve renk uyumsuzluğunun önüne geçilmesi yönünden bilgisayar destekli tasarım karar verme aşamasında etkili olmaktadır.

Selçuklu dönemini yansıtan uygulama çalışmalarında Karatay Medresesinin iç mekan yüzeyinde uygulanan, mozaik tekniği, renkli sır tekniği ile yapılmış olan çinilerdeki figür, geometrik geçmeler, rumi motifler, kufi yazılar, mozaik çiniler ve renkli sır tekniği, çıkış noktası olarak belirlendi. Ayrıca uygulamalar farklı form yüzeylerinde yorumlandı.

Tez için yapılan bu uygulama çalışmaları form ve desen üslubu bakımından altı konu başlığı altında toplanmıştır. Bu uygulamalara ait resimler ve yapılma aşamalarına ait bilgiler ise işlemin yapılma sırasına göre maddeler halinde ekler kısmında anlatıldı.

Resim 195:
Rhinoceros Programında Form Denemeleri



Çizim: Önder DÜZ

Resim 196:
Rhinoceros Programında Form Üzerine Desen Giydirme



Çizim: Önder DÜZ

Resim 197:
Aynı Form Üzerine Desen Varyantları



Çizim: Önder DÜZ

Resim 198:
Tasarımın Nihai Görünümünün Render Sonucu



Çizim: Önder DÜZ

3.1. Burgu Minare Vazo Çini Uygulama

Bu çalışmada Selçuklu mimarisinde cami minarelerinin tuğla yüzey bezemesinin burgulu yapısı göz önüne alınmıştır. Renkli sırlı tuğlaların yüzeye spiral ve yerleşimi göz önüne alınarak uygulama objesi, burgulu vazo biçiminde seçilmiştir.

Yüzey tasarımı Karatay Medresesi'nin pencere alınlıklarının köşelerinde uygulanmış olan ulama tarzı farklı geometrik mozaik çini örnekleri, desen ögesi olarak kullanıldı. Yapılan uygulama ile form açısından Selçuklu'nun geometrik yapısının yanında modern çizgileri yansıtan bir çalışma meydana getirilmiş oldu. Teknik olarak ise, sır altı tekniğinde siyah renkte ve turkuaz renkli sır kullanarak dönemin ruhuna uygun bir çalışma oluşturuldu.

Resim 199:
Vazo Desenlerinin Tozlanmış Görüntüsü 30cm.



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 200:
Vazo Dekor Boyama Yapılırken



Resim 201:
Fırından Çıkmış Nihai Görüntüsü, 30cm



Fotoğraf: Önder DÜZ

3.2. Dügümlü Kufi “Besmele” Uygulama

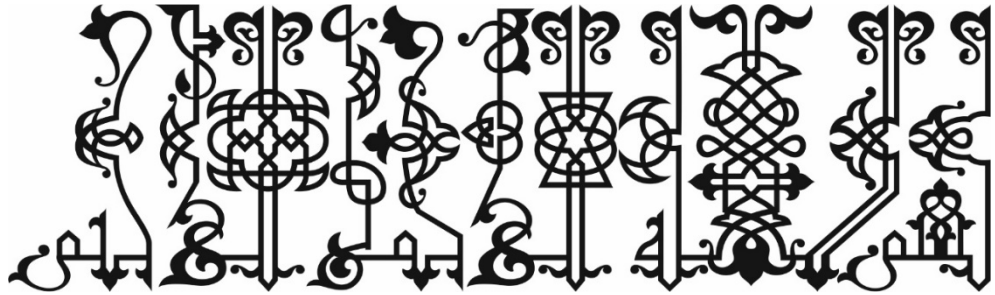
Selçuklu mimari yapıları içinde mekandan kubbeğe geçişte en geniş ve uzun yazı kuşağı Karatay Medresesinde görüldüğünü tezin metin kısmında belirtmiştik. Nitekim kufi yazı örnekleri arasında dönemin en güzel örneklerinden biri Karatay Medresesi'nin kubbe eteğinde görülmektedir. Bu detayı tez uygulama çalışmalarına yansıtmak için öncelikle yazı kuşağında bulunan “Besmele-i Şerif” ibaresi günümüz waterjet kesim teknolojisi kullanılarak gerçekleştirildi. Kufi yazı, kesim uygulaması için bilgisayar ortamında “üç boyutlu programlar” ile teknik kurallara uygun olarak çizildi. Bilgisayar ortamında hazırlanan yazı waterjet yazılımına aktarılarak kesim programı komutları oluşturuldu.

“Yazı” kesim tezgahında 3mm kalınlığındaki seramik yüzeyden tek parça halinde itinayla kesimi gerçekleştirildi. 18 mm ahşap mdf üzerine tabaklanmış düz krem renk deri kaplanarak yapıştırılıp sabitlendi. Yazının istifi yapıldıktan sonra her harf deri üzerine muntazam bir şekilde hızlı yapıştırıcı ile tutturuldu ve son şeklini aldı.

Resim 202:
Tazyikli Su ile Kesim İşlemi

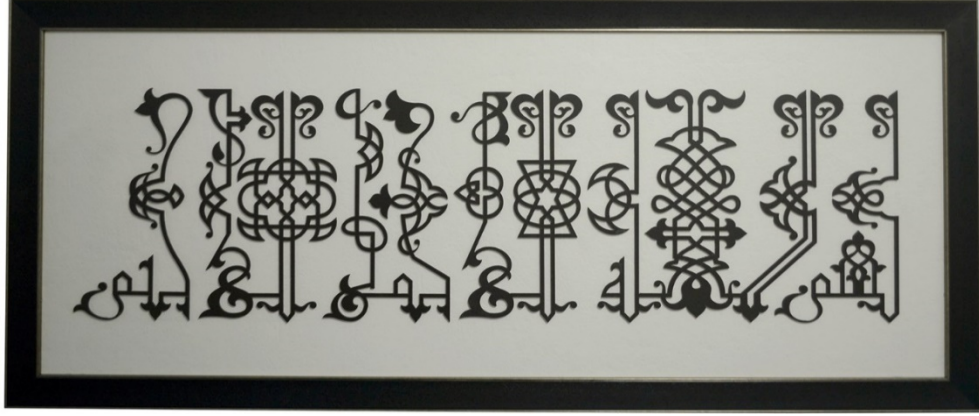


Çizim 115:
Kubbe, Kuşak Yazısı “Besmele” Rhinoceros Bilgisayar Çizimi.



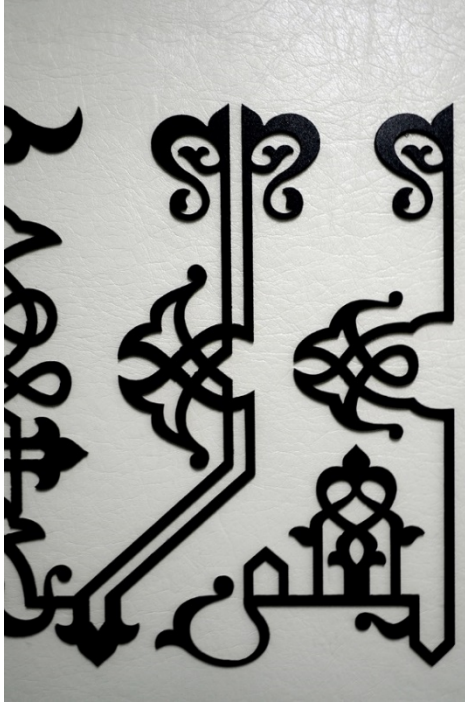
Çizim: Önder DÜZ

Resim 203:
“Besmele” Nihai Görünüm 60x150cm.



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 204:
“Besmele” Yan Nihai Görünüm



Fotoğraf: Önder DÜZ

3.3. Silindir Formlu “Kufi Hat”lı Vazo Uygulamaları

Karatay Medresesi kubbeye geçiş pandantiflerinde İslam dininin dört büyük halifesinin isimleri Allah lafzı ve Hz. Muhammed’in adıyla bir konsept oluşturulduğu dikkati çeker. Tez konusuna uygun hazırlanan uygulama çalışmalarında geometrik kufi yazı ile oluşturulan vazo düzenlemeleri, farklı boyutlardaki silindir formlu vazolar üzerine sıralı tekniği ile işlenmiştir.

Uygulamaların yapıldığı altı adet silindir formlu vazolar altın orana göre ölçeklendirilmiş ve tornada elle şekillendirme yöntemi ile yapılmıştır.

En büyük vazoda “Allah” lafzı, düğümlü kufi yazı çeşidi ile çevrelenmiştir (Resim 203). İkinci boy vazo ise “Hz. Muhammed” lafzı geometrik kufi yazı ile vazonun yüzeyine ulama özellikte işlenmiştir (Resim 205). Diğer iki boy vazoda ise dört halifenin isimleri ikişer olarak aynı yüzeyde yine geometrik kufi ile düzenlenmiştir (Resim 206-207). Bunların dışında bezemeli kufi yazıdan gelişmiş Karatay Medresesi avlu duvarlarında yer alan diğer bir desen ise ayrıca uygulanmıştır. Tüm vazolarda yazılar siyah renkle dekorlanmış fakat halife isimleri ile peygamberlerin isimlerinin uygulaması açısından seçilen bir form kırmızı renk kullanılarak yorumlanmıştır. Vazoların dışı şeffaf sır ile kaplanmıştır.

Resim 205:
40 Cm Vazo Ham Görüntüsü



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 206:
Desen Kömür Tozlama İşlemi



Resim 207:
Sıralatı Dekorlama İşlemi



Fotoğraf: nder DÜZ

Resim 208:
“Besmele” Düğümlü Kufi Vazo 40 cm. Farklı Açılardan Görünüm



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 209:
Kufi Yazı İle Hz. Muhammed (Sav.) Lafzı Vazo Uygulaması



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 210:
Tek Yüzeyde Bölünmüş Hz. Ömer ve Hz. Osman Kufi Yazılı Vazo



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 211:
Tek Yüzeyde Bölünmüş Hz. Ali ve Hz. Ebu Bekr Kufi Yazılı Vazo



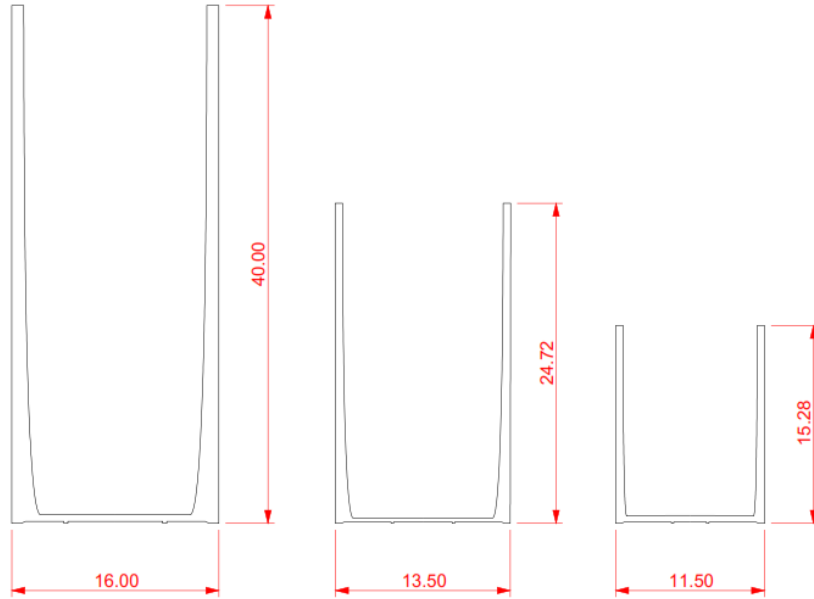
Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 212:
Kufi Yazılı Vazolar Nihai Görünüm.



Fotoğraf: Önder DÜZ

Çizim 116:
Vazo Ölçüleri Altın Oran'a Uygun Olacak Şekilde Ölçeklendirilmiştir



Çizim: Önder DÜZ

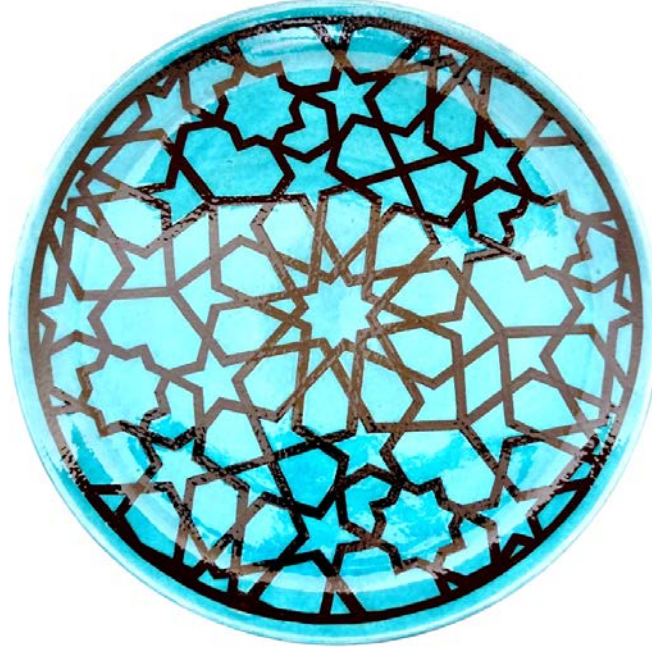
3.4. Selçuklu Desenleri Tabaklar ve Kase

Bu uygulama grubunda mimari yapıların yüzey bezemelerinde ve kabarlarda desen olarak sıkça kullanılan ve Selçuklu süsleme sanatı denildiğinde akla ilk gelen geometrik düzenlemelere yer verilmiştir. Sonsuzluğu ve ölümden sonraki yaşamı sembolize eden ve İslam tasavvuf anlayışındaki yansımaları bu çalışmalarda görmek mümkündür.

Tez uygulama çalışmalarında form olarak döngüsel desenleri yansıtabilmek için düz yüzeyli 40cm çapında Lenger tabak tercih edilmiştir. Selçuklu dönemi revaçta olan renklerin yanında bizim çalışmamızda siyah, turkuaz, mavi ve kırmızı tercih edilmiştir. Bu uygulamada hazır çini bisküvi üzerine sır altı dekor tekniği ile şeffaf turkuaz renkli sır kullanılmıştır.

1 numaralı tabakta merkezde on sekiz kollu yıldızdan çıkışlı geometrik geçmelerden sonsuzluk anlayışını sembolize eden bir desen tercih edilmiştir. Geometrik geçmeler sıraltı siyah renk ile boyanmış turkuaz sır kullanılmıştır (Resim 213).

Resim 213:
Selçuklu Geometrik Geçmeler 40cm.



Fotoğraf: Önder DÜZ

2 numaralı tabakta ise Karatay Medresesi Müzesinde sergilenen kubbe göbeğine ait çini levhanın tabak üzerine uyarlamasıdır. Yedi dilimden oluşan kompozisyonda rumiden çıkışlı desenler aslına sadık kalınarak tabak üzerine uyarlaması yapılmıştır. Renk tercihinde siyah yanında mavi eklenerek ayrı bir yorum katılmıştır. Şeffaf sır tercih edilmiştir (Resim 214).

3 numaralı tabakta, Karatay Medresesi iç giriş kapısını çevreleyen bordürde yer alan geometrik düzenleme tabak yüzeyine yansıtıldı. Altı köşeli yıldızlar mavi renkte sıralı dekorlanmış ve bu formdan çıkışlı geometrik kollar birbirine çarkıfelek şeklinde sıralanarak bir düzen oluşmuştur. Tabağın çevresinde 4 cm bordürde yine Karatay Medresesi'ne has rumiler kullanılmıştır. Bu çalışmada da şeffaf sır tercih edilmiştir (Resim 215).

4 numaralı tabak Karatay Medresesi ile benzerlik taşıyan Sırçalı Mescit'in kubbesinde yer alan 16 kollu geometrik geçme tercih edilmiştir. Geometrik geçmelerde siyah çini boyası zemininde ise mavi çini boyası kullanılmıştır. Geometrik deseni çevreleyen 4 cm'lik bordürde Sırçalı Mescit'te yer alan desenlere yer verilmiştir (Resim 216).

Resim 214:
Sırçalı Mescit Kubbe Çinisi Uygulaması



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 215:
Karatay Medresesi Kapı Girişi Deseni Uygulaması.



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 216:
Konya, Sırçalı Mescit Kubbe Tavan Deseni Uygulaması.



Fotoğraf: Önder DÜZ

5 numaralı kase, Karatay Medresesi Müzesinde yer alan eserlerden yola çıkılarak tornada 40 cm çapında 5 cm bordür ve 8 cm yükseklikte şekillendirilmiştir. Bordüründe yer alan rumi tek iplik 1/24 dilimli birbirine dolanarak ilerlemektedir. Kasenin ortasında 10 cm genişliğinde 1/6 rumi deseni yer almaktadır. Desenler sır altı siyah renk ile dekorlanmış ve turkuaz şeffaf sır ile sırlanmıştır (Resim 217).

Resim 217:
Rumi Motifli Selçuklu Kase



Fotoğraf: Önder DÜZ

Resim 218:
Selçuklu Kase Orta Göbek Rumi Motif Detay



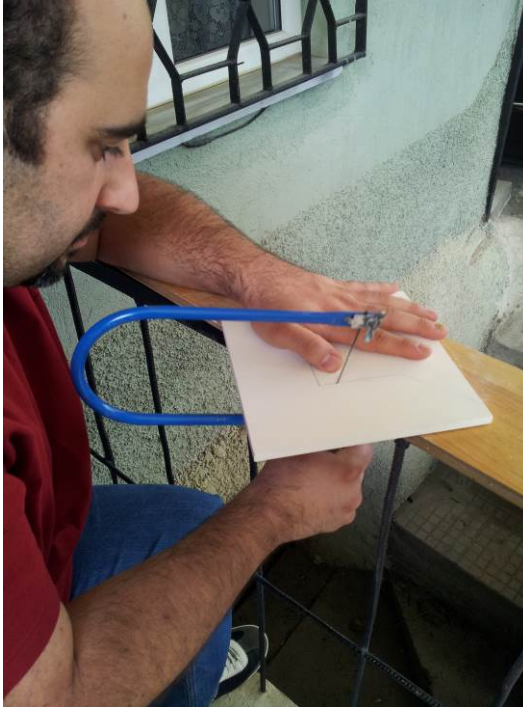
Fotoğraf: Önder DÜZ

3.5. Figürlü Pano Uygulamalar

Simgesel anlam da içeren Selçuklu Dönemi figürlerini Kubadabad Sarayı çinilerinde görmek mümkündür. Çiniler üzerinde insan figürleri, efsanevi doğal hayvan figürleri, hükümdarlık armalarından bayraklara, mimari yapılarına kadar geniş bir yelpazede motif ve semboller yer alır.

Bu uygulama çalışmalarında desen Kubadabad Sarayı kazılarında çıkarılan çinilerin temel formları seçilerek, sonsuzluğu ifade eden geometrik düzenlemeler ve figürlerden oluşturulmuştur. 3 adet panoda çift başlı kartal, sfenks ve siren figürleri esas temel alınmıştır. 65x65 cm genişliğe sahip panoda 20x20 karolar kesilerek sekizgen formlar üzerine renkli sır ve şeffaf sır tekniği birlikte kullanılarak sıraltı dekorlama yapılmıştır. Merkezde yer alan çini karolar sekiz köşeli yıldız formunda kesilerek zeminden yükseltilerek montajı yapılmış üzerinde yer alan desenler mavi, mor ve siyah renklerde sıraltı boya ile dekorlanmıştır.

Resim 219:
Çini Karoların Kıl Testere ile Kesilerek Şekillendirilmesi



Resim 220:
Çini Karolara Desenin Kömür Tozu ile Geçirilmesi



Resim 221:
Çini Karolara Desenin Kömür Tozu ile Geçirilmesi



Resim 222:
Kubadabad Sarayı Çinilerinden Sfenks Figürü ve Geçmeler. 65x65 Cm



Resim 223:
Kubadabad Sarayı Çinilerinden Sfenks Figürü Detay



Resim 224:
Kubadabad Sarayı Çinilerinden, Çift Başlı Kartal Figürü ve Geçmeler.



Resim 225:
Kubadabad Sarayı Çinilerinden, Çift Başlı Kartal Figürü Detay



Resim 226:
Kubadabad Sarayı İnsan Başlı Kuş Gövdeli Siren Figürü ve Geçmeler.



Resim 227:
Kubadabad Sarayı İnsan Başlı Kuş Gövdeli Siren Figürü Detay.



DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Eğitim kurumu olarak bulunduğu çağda ilim ve bilim alanlarında yetişen insanların var olmasında katkı sağlayan medreseler, aynı zamanda fiziki mekân olarak da insanlar üzerinde derin etkiler bırakan mekânlar olup sahip oldukları dekoratif ve anıtsal mimari özellikler bakımından da son derece önemli eserler olmuşlardır.

Anadolu'da XII. ve XIII. yüzyıllarda yapılan eşsiz anıtsal özellik gösteren bu tür eserlerin üretiminde sanat atölyeleri olarak faaliyet gösteren “nakkaşhaneler” usta ve çırakların birlikte çalıştığı saray bünyesinde kurulmuş mekânlardır. Bu dönemde taş, mermer ve çini gibi sahalarda faaliyet gösteren ustalarının loncalara dâhil olup, birlikte uyum içinde çalışmasının yanı sıra gezici sanatkârların da olduğunu söylemek mümkündür (Kuban, 2009: 264-265).

Anadolu Selçuklu dönemi mimari eserlerinden olan Karatay Medresesinin, teknik ve estetik değerleri açısından ele alındığı bu tezde, öncelikle çini ve taş işçiliğinde kullanılan motiflerin Anadolu Selçuklu Devleti'ndeki yeri, kullanım amaçları, tekniği, resimsel ikonografisi yanında mimaride yazının dekoratif unsurlarla birlikte kullanılışı üzerinde durulmuştur.

Anadolu Selçuklu döneminden günümüze gelmeyi başarabilmiş eserlerden biri Karatay Medresesi taç kapısındaki gri ve beyaz mermere işlenmiş geçmeleri ile Aksaray, Sultan Han (1229), Konya, Alaeddin Cami (1220) ile benzerlik göstermektedir. Ayrıca mermer üzerine kakma ile işlenmiş diğer bir örnek Antalya, Karatay Medresesi'dir (1251). Kompozisyonların zengi düğümlerine benzemesi, mermer işçiliğini ustasının Alaeddin Cami taç kapısını ve Sultan Han'ı da yapan Şam'lı Muhammed bin Havlan el-Dımişki olduğu düşüncesini ortaya koymaktadır (Erdemir, 2009:29).

Resim 228:
Zengi Düğümü Kompozisyon, Suriye



Kaynak : Ögel, 1987: LXIX

Resim 229:
Alaaddin Cami Taç Kapı, Konya,1220



Resim 230:
Sultan Han, Taç Kapı Mihrabiye Nişi, Aksaray, 1229



Resim 231:
Karatay Medresesi Mihrabı, Antalya, 1251



Fotoğraf : Önder DÜZ

Anadolu Selçuklu çini sanatı, dönemin başkenti Konya’da altın devrini yaşamıştır. Karatay Medresesi de bunu yansıtan en güzel örneklerden bir tanesidir. Karatay Medresesi’nde çini ve taş tezyinata kullanılan motiflerin kompozisyonu hazırlanırken uygulamada kullanılacak teknik imkânlar sanatkârlar tarafından göz önünde bulundurulmuş olmalıdır. Nitekim çini süslemelerde sırlı tuğla tekniğinin yanında mozaik çini, düz plaka çini, yıldız tekniği ve kabartma teknikleri başarılı bir şekilde uygulanmıştır. Karatay Medresesi avlu duvarlarında yer alan yıldız tekniğinde işlenmiş çiniler Anadolu’da tek örnek olması bakımından önem teşkil etmektedir.

Bu tezde incelenen, Karatay Medresesi mozaik çini kubbe kuşak yazısının benzer örneklerinin kronolojik süreçte Anadolu coğrafyasındaki yayılışı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bunun yanında düğümlü kufi yazının mimaride farklı sanat kollarındaki örneklerinin taş, mermer, ahşap, alçı gibi tezyinata uygulanmış örneklerine de yer

verilmiş, mimaride renkli ve renksiz sırlı tuğlalar ile başlayan süslemeler çini kullanımı ile daha sonra saray duvarlarında ve medrese, kervansaray gibi yapılarda da yerini almıştır.

Medresenin tezyinatında kullanılan motifler tabiattaki doğal haliyle aynen işlenmemiş, üsluplaştırmaya (stilizasyona) gidilerek soyutlanmıştır. Figürlü süslemeye yer verilmemiş bunun yerine geometrik düzenlemeler ve hat yazıları zengin örneklerle sunulmuştur. Karatay Medresesi kubbesinde yer alan çini mozaik tekniğinde işlenmiş olan yirmi dört kollu yıldız geometrik düzenleme, Anadolu'da uygulanmış en zengin geometrik kompozisyonlara nadir bir örnektir.

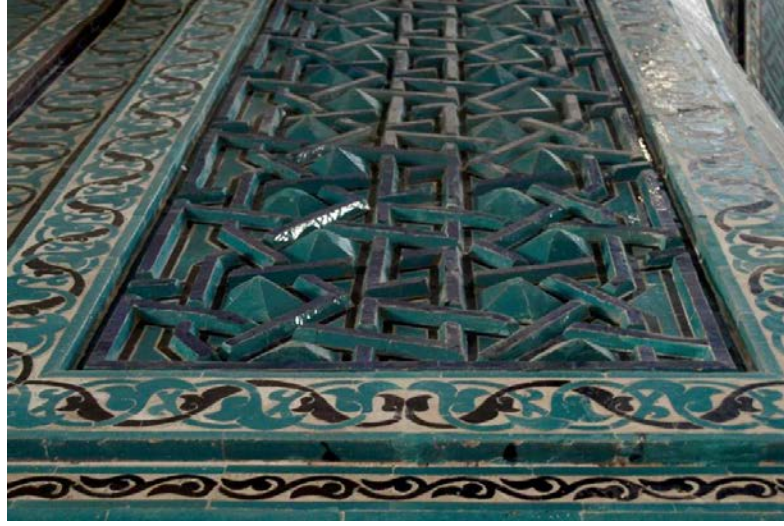
Bitkisel süslemelerde ve geometrik düzenlemelerde raport (ulama) ve simetriye dayalı bir üslup oluşturulması, uygulanan yüzeylerde motiflerin yarım bırakılması, sonsuzluk ilkesini başarılı bir şekilde tatbik edilmesini sağlamıştır. Motifler renk, biçim kompozisyon yönünden ahenk ve ritim ile bezenmiştir. Geometrik desenlerde $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$ simetri, raport düzenlemeler ile köşe ve geniş yüzeylerde başarılı kompozisyonlar ortaya konulmuştur.

Çok fazla rengin kullanılmadığı çinilerde firuze, patlıcan moru, siyah, turkuaz, kobalt renkleri ile bu ahenk başarılı bir şekilde mekâna nakşedilmiştir.

Düğümlü ve örgülü kufi yazılar düz bir hat üzerinde ilerleyerek geometrik geçmeler ile rumi öğeler eklenerek sonlanmış ya da birbirine düğümlenmiştir. Yazılarda harflerin farklı boyutlarda olması sebebi ile eklenen düğümler, geometrik kollar, rumi motifler ile aynı yükselti yakalanmış ve kompozisyon bütünlüğü sağlanmıştır.

Eyvan kemerinde yer alan geometrik formlu hacimli çini mozaik parçalar, bu niteliğe sahip örneklerden ilkinin oluşturur. Eyvanda yer alan renkli sırlı mozaik çinilerde üç boyutlu rölyef bir görünüm sağlanmıştır (Resim 232). İlk örneği Karatay Medresesinde yapılmış olan bu eyvan kemeri uygulaması daha sonra Konya Sırçalı Medrese ve Sivas Gök Medrese'de görülmektedir.

Resim 232:
Karatay Medresesi Eyvan Kemerli Hacimli Mozaik Çiniler



Fotoğraf : Önder DÜZ

Kubbeyi destekleyen pandantiflere yazılı ibareler koyma geleneği Karatay Medresesi'nde uygulanmış olup Hz. peygamberlerin ve halifelerin isimlerine yer verilmiştir. Pandantife diğer ismiyle Türk üçgenlerine yazı yazma geleneği daha sonra Osmanlı sanatında kalemişi uygulamalarda karşımıza çıkmaktadır.

Karatay Medrese'si eyvan duvarında yer alan sekizgen ve yıldız formundan gelişen geometrik mozaik çiniler, Konya Sırçalı Medrese (1242) eyvan çinilerine benzemektedir (Resim 233, Resim 234). Ayrıca Sırçalı Medrese eyvanında, Karatay Medresesi eyvan kemerindeki gibi rölyef etkisi yakalanmaya çalışılmıştır. Rölyef etkisi yakalamak için yükselti üzerine çiniler işlenmiştir (Resim 235, Resim 236). Michael Meincke 1968 yılında Türk Etnografya Dergisinde "Tus'lu Mimar Osman Oğlu Mehmed Oğlu Mehmed ve Konya'da 13.yy.da Bir Çini Atölyesi" makalesinde yer alan tespitler, Karatay'ın çini ustasının Mehmed Tusi'nin eseri olduğu olduğunu ortaya koymaktadır.

Resim 233:
Sırçalı Medrese, Eyvan Arka Duvarı
Geometrik Desen, 1242



Fotoğraf : Önder DÜZ

Resim 234:
Karatay Medresesi, Eyvan Arka
Duvarı Geometrik Desen, 1251

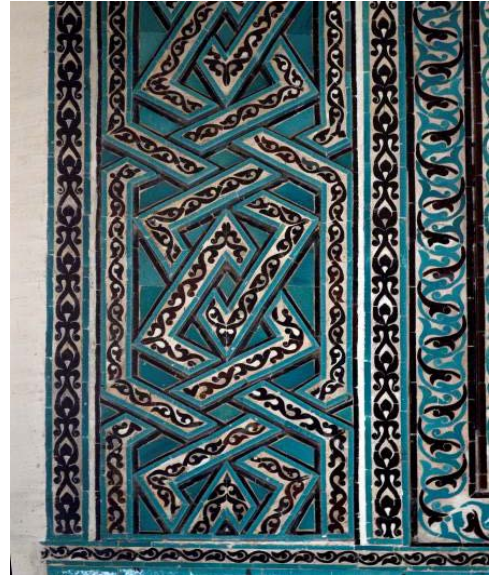


Resim 235:
Sırçalı Medrese, Rölyef Etkili Eyvan
Kemerli, 1242



Fotoğraf : Önder DÜZ

Resim 236:
Karatay Medresesi, Rölyef Eyvan
Kemerli, 1251



Karatay Medresesi giriş kapısı alınlığında yer alan yıldız formundan gelişen çarkifelek şeklinde geometrik düzenlemenin bir benzeri Konya Sırçalı Mescit (13.yy) pencere alınlığında yer almaktadır. Her ikisi de turkuaz renkli çini mozaik şeklinde alçı içine yerleştirilerek yapılmıştır. Geometrik form ve kompozisyon neredeyse birebir aynıdır (Resim 237, Resim 238).

Resim 237:
Karatay Medresesi, Giriş Kapısı
Geometrik Mozaik Çini Desen, 1251



Resim 238:
Sırçalı Mescit, Pencere Alnılık
Geometrik Mozaik Çini Desen, 13.yy.



Fotoğraf : Önder DÜZ

Kubbe geçişinde zemini bezemeli düğümlü küfi yazının benzerleri, tez içinde ayrı bir başlık olarak incelenmiştir. Ayrıca Karatay Medresesi kubbe üst aydınlık kısmını çevreleyen yazının örgülü küfi yazı grubuna ait olduğuna yer verilmiştir. Bir diğer benzerlik ise Sahip Ata Türbesi kubbe kuşağı yazısı (1258) ile Karatay Medresesi kubbesi üst aydınlık alanını çevreleyen yazı kuşağıdır. Karatay Medresesi ve Sahip Ata Türbesi yazılarında harflerin bazılarının örgülülerle birleştiği yerlerin ortasında altı köşeli yıldız ya da çiçek motifi oluşmaktadır.

Karatay Medresesi ve Sahip Ata Türbesi geometrik örgülerin kompozisyon benzerliğinin dışında, her iki yapının da yazılarının Karmatî ¹ (Kuzey Arabistan) yazı tarzına

¹ Küfi yazı büyük, geniş ve kalın karaktere sahip bir yazıdır. Karmatî yazı ise küfi yazıya göre daha ince harflerin kullanıldığı bir yazı türüdür (Faulmann, 2001: 95).

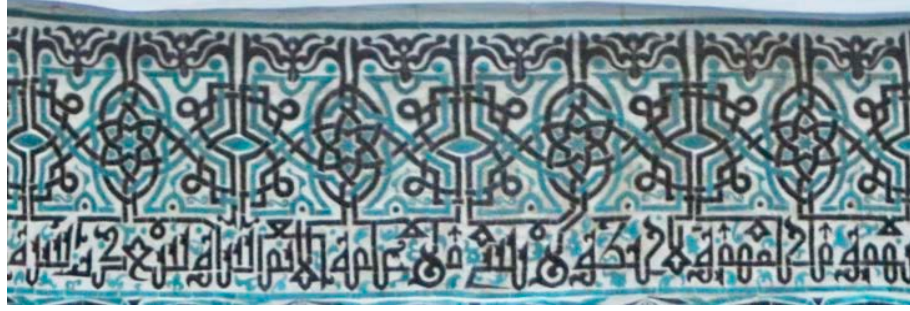
benzemesidir. Karatay Medresesi ve Sahip Ata Türbesi yazıları hakkında Carl Faulmann kitabı ve Ali Avcu'nun doktora tezini referans alarak bu benzerlik hakkında fikir yürütülmüştür. Karatay Medresesi, Sahip Ata Türbesi yazılarında harf biçimleri incelendiğinde “sin”, “şın”, “ha/hı”, “ye” harflerinin karmatî yazıya benzerlikleri dikkati çekmektedir (Resim 239, Resim 240, Resim 241). Her iki eserde de mozaik çini yazı kuşağının yapan usta veya ustaların karmatî yazı tarzını bildiklerini ve bu yapılara uyguladıkları düşünebilmektedir.

Bir diğer bakış açısına göre Karmatî kelimesi yazı sanatıyla ilgili bir kavramı ifade etmek üzere kullanılmaktadır. Buna göre kavram “karmakarışık yazı yazan adam” anlamına gelmektedir (Avcu, 2009: 30).

Karmatî İsmâîlîleri, kendi öğretilerinde bilgiyi diğer “gnostik¹” dinlerde olduğu gibi şifreli ibareler, formüller, aritmetik spekülasyonlar ve sayı gizemciliğini kullanmışlardır (Avcu, 2009: 86-87). Karatay Medresesinde kubbe deseninde geometrinin ve matematiğin mükemmel bir yansıması yirmi dört kollu geçmeler, pandantifler de halife isimlerinin geometrik bir düzen içinde yerleştirilmesi, avlu duvarlarında yer alan örgü biçiminde düğümler ve gözden kaçırdığımız diğer süslemeler. Gördüğümüz ama henüz algılayamadığımız sırları içermekte olduğu düşünülebilir. İnancın vücut bulmuş olduğu bu yapılarda, tezyinatta kullanılan desenlerin hiç birinin tesadüf eseri olmadığı da düşünülen bir olgudur.

¹ Gnostisizm: Batınî bilgi (işsel), Gnostik: Kendinin bilgisini bilenler anlamına gelir. (Özgüney, t.y.)

Resim 239:
Karatay Medresesi Kubbe Üst Yazı Kuşağı, Konya, 1251



Resim 240:
Sahip Ata Türbesi Örgülü Kubbe Kuşak Yazısı, Konya, 1258



Fotoğraflar: Önder DÜZ

Resim 241:
Karmatî Yazı Harflerin Yazılış Biçimleri

KARMATÎ YAZISI									
Sonda	Ortada	Başta	İzole	Değer	Sonda	Ortada	Başta	İzole	Değer
ا			ا	a	ا	ا	ا	ا	f, q
ب	ب	ب	ب	b	ب	ب	ب	ب	k
ج	ج	ج	ج	hi	ج	ج	ج	ج	l
د			د	d	د	د	د	د	m
ر			ر	r	ر	ر	ر	ر	n
س	س	س	س	s	س	س	س	س	h
ش	ش	ش	ش	ş	ش	ش	ش	ش	w, u
ت	ت	ت	ت	t, th	ت	ت	ت	ت	y, i
ز	ز	ز	ز	z	ز	ز	ز	ز	

Kaynak: Faulmann, 2001: 99

Karatay Medresesi (1251) kubbe genişliği ve yüksekliği ile dönemin en büyük kubbelerindedir. Ayrıca Sırçalı Medrese 1242 (Mimarı Tuslu Mehmet Usta), Sahip Ata Cami Hankahı 1258-1279 (Mimarı Keluk bin Abdullah), İnce Minareli Medrese 1264 (Mimarı Keluk bin Abdullah) kubbelerinin de yüksek olmaları bu eserlerin ortak noktalarıdır (Atçeken, 1998: 259).

Kubbe süslemelerinde yazı kuşakları ve yirmi dört kollu geometrik geçmeler ön plana çıkmaktadır. Zemini bezemeli düğümlü kufi yazı örneği kubbe kuşağı üzerinde yer alırken, zemini örgülü kufi yazı örneği kubbe üst açıklığında yer almaktadır. Zemini bezemeli düğümlü kufinin benzeri olan Güllük Cami (1135), Alaeddin Cami (1220), Mısri Cami (12.yy) yapılarla da tez içinde karşılaştırma yapılmıştır. Düğümlü kufi'nin doğu İran bölgesinden batıya doğru yayıldığı konusunda görüş birliği bulunmaktadır (Bakırer, 1982).

Düğümlü kufinin ilk örneği İran, Horasan bölgesi Doğu Radkan (1016-1020) kümbeti külahını çevreleyen bordürde yer almaktadır (Bakırer, 1982). Yazıda yer yer düğümler ve aralarda altı köşeli yıldızlar yer almakta olup yazının zemininde süsleme bulunmamaktadır. İran bölgesinde daha çok tuğla malzeme tercih edilmiştir. 11.yy.'dan sonra çini, taş gibi diğer yapı malzemeleri kullanılmaya başlanmıştır (Bakırer, 1982).

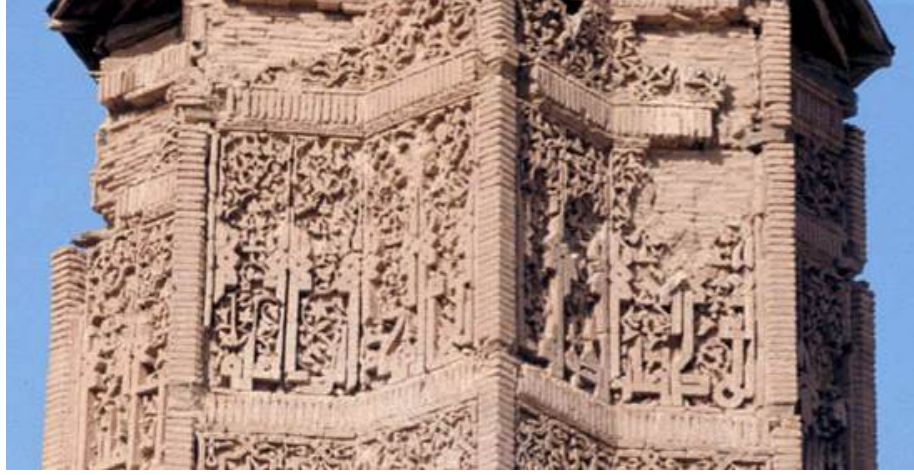
Resim 242:
Doğu Radkan Kümbeti, İran, 1016-1020



Kaynak: <https://archnet.org/sites/3863/>

İran Horasan'ın daha doğusu olan Afganistan Gazne'de Sultan Mesut (1098-1115) kulesinde, dikdörtgen çerçeveler içinde düğümlü yazılarda zemininde motifler bulunmaktadır.

Resim 243:
Sultan Mesut III Minaresi, Gazne, Afganistan, 1115

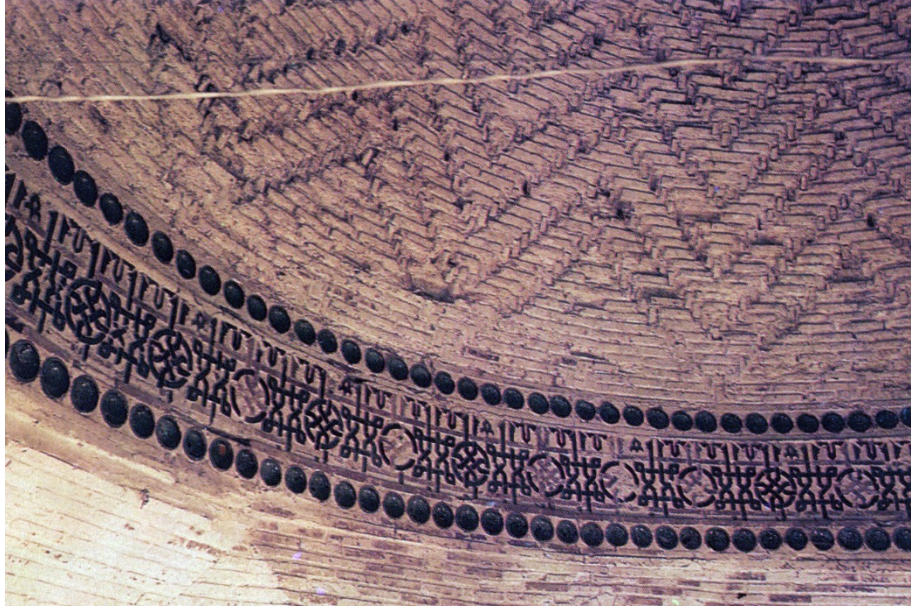


Kaynak: <https://archnet.org/sites/3925>

Anadolu'da yazının yer aldığı düğümlü ve örgülü kufi örneklerini kronolojik sırayla incelediğimizde; Diyarbakır Ulu Camii (1092), Van Ulu Cami (1100-1185), Kayseri Güllük Camii (1135), Kayseri Ulu Cami (1135), Sivas Ulu Camii (1196), Afyon Mısıri Cami (12.yy.), Sivas Keykavus Darüşşifası (1217), Konya Alaaddin Camii (1220), Malatya Ulu Camii (1224), Konya Karatay Medresesi (1251), Konya Sahip Ata Türbesi (1258), İnce Minareli Medrese (1258), Sivas Gök Medrese (1271), Konya Sırçalı Mescit (1274) yapıları ortaya çıkmaktadır.

Ayrıca yazının olmadığı, düğümlerin ve örgülerin sadece süsleme ögesi olarak da kullanıldığı mimari yapılar da bulunmaktadır. Bunlar; Amasya Gök Medrese (1267), Akşehir Küçük Ayasofya Mescidi (1268), Afyon Ulu Cami (1272), Sadrettin Konevi Cami (1274), Amasya Torumtay Türbesi (1279), Sümbül Baba Zaviyesi (1292), Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii (1296)'dir.

Resim 244:
Küçük Ayasofya Mescidi, Çini Mozaik İşçiliği, Akşehir, 1268



Resim 245:
Toruntay Türbesi Dış Cephesi, Amasya, 1279



Mimaride yazının daha anlamlı ve çarpıcı olarak süsleme ögesi olarak kullanımında yayıldığı bölgelere bakıldığında ticaret yolları üzerinde olması sadece ticaret değil, kültür ile sanatında birlikte taşındığı fikri ortaya çıkmaktadır. Ayrıca yapıların tezyinatında kullanılan şablonların zaman içinde el değiştirebileceği gibi; bu şablonların aynı ustaların küçük değişikliklerle yeni yapılarda da kullanımının söz konusu olduğu düşünülebilir.

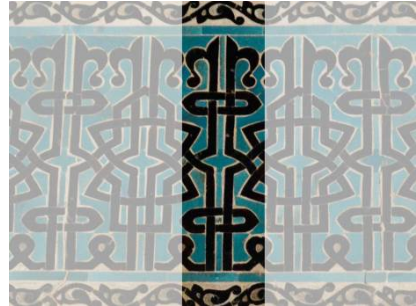
Anadolu'ya taşınan bu yazı biçimi, Anadolu Selçuklu ile anlam kazanarak asıl karakterini kazanmış ve İslam inancı ile vücut bulmuştur.

Düğümlü Kufi yazılarda sembolik veya imgesel anlam bakımından harf bitişlerinde aşağıya doğru kıvrılan rumi motifi kartalın iki yana açılmış kanat tasvirine benzetilebilir ve Anadolu Selçuklu sultanlığı sembolü olarak düşünülebilir. Yine aynı rumi deseni Orta Asya Türklerinden bu yana İslamiyet'i kabulünden sonra da devam eden ve devlet sembolü olan Tuğ görünümündedir (Resim 247). Anadolu Selçukluları ile Anadolu beyliklerinin bağımsızlıkları da Tuğ'larla simgelenmiştir. Nitekim motifin üst tarafı rumi tepelik motifi olup, aynı zamanda mızrak ucuna Tuğ uçlarında yer alan at kılına (Püskül) benzetilebilir. Ayrıca at kıllarının simgesel olarak kullanımı güneşin ışınlarını, dolayısıyla gücü temsil ettiği ifade edilir (Akyol, Tuğ Anlam ve Önemi, 2019). Türklerin dolayısıyla Selçuklunun bu zengin tasvir geleneği süslemelerde de yoğun bir şekilde görülür.

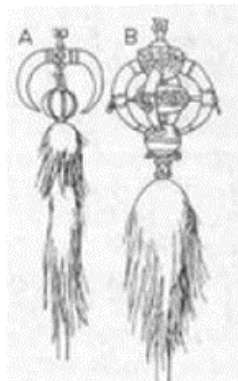
Resim 246:
Kubadabad Sarayı Çinileri Çift Başlı
Kartal Figürü



Resim 247:
Avlu Duvarlarını Çevreleyen
Geometrik Düğümlü Çini Birimi



Resim 248:
Orta Asya At Kuyruğundan Yapılmış
Tuğ Figürleri Tasvir Çizimi



Resim 249:
Osmanlı Dönemi Kullanılan Tuğ



Karatay Medresesi günümüze kadar birçok onarım geçirmiş olmakla birlikte yeniden Konya Valiliği ve Konya Röleve ve Anıtlar Müdürlüğü tarafından restorasyonu sürmektedir. Yerinde yapılan gözlemlerde taç kapı arkasındaki yıkık güney duvarı ve kubbesinin onarımı devam etmektedir. Medrese ilk yapıldığı zamandan beri günümüze kadar yapılan yenileme çalışmaları ile bütünlüğü korunmuş ve önemini yitirmemiştir.

Günümüz geleneksel sanatlarının güncel tasarımlarına ilham teşkil eden örneklerinin en seçkin eserlerinden biri olan Karatay Medresesi, kullanım teknikleri ve tezyini çeşitliliği ile sahip olduğu etkiyi zamanımıza kadar sürdürmeyi başarmış eserlerden biri olması bakımından takdire şayan bir yapıdır. Buradan edinilen zevk ve ilhamla tezin bir kısmında uygulamalara yer vermek kaçınılmaz olmuştur.

Yapılan çalışmalar gerçekleştirilirken geleneksel uygulamaların yanında teknolojik metotlar da kullanılmış, dolayısıyla günümüzde teknolojinin imkânlarından faydalanarak Geleneksel Sanatlar çalışmalarında fayda sağlanmaya çalışılmıştır. 20.yy.'da üretimin yeniden güncelleşmesi iç ve dış mimariye sanatsal uygulamalara hızlı bir gelişme getirmiştir. Bununla birlikte günümüzde üretilen bazı obje ve malzemelerin çağdaş teknolojiye uygulanırken geleneksel özün çarpıtılması ve deforme edilmesi de yanlıştır.

Geleneğin esaslarını bozmadan ve gelecek teknolojiler ile doğru bir köprü kurulması bu uygulamaların daha başarılı bir şekilde uygulanmasını sağlayacaktır. Geçmişten, geleneğin özünden, kurallarından kopuk, teknoloji ile yapılmış bir iş düşünülemez. İşin özü; geleneği kavramaktan, ufku genişletmekten ve el çizimini güçlendirilmesi ihmal edilmeden sağlanmalıdır.

Hazırlanan bu tezle Karatay Medresesi örneği üzerinden döneminin tezyinat anlayışı ve zevki irdelenerek, Türk Sanat Tarihi ve Gelenekli Türk Sanatlarına ilgi duyan modern çağ araştırmacı ve sanatkârlarının kaynak olarak kullanabilmesi ve bu konuda ileriki çalışmalara temel oluşturması hedeflenmiştir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

AKYURT, İ. Metin. (1995). *Bahattin Devam Anı Kitabı Eski Yakın Doğu Kültürleri Üzerine İncelemeler*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

ARIK, Rüçhan. (2010). *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ARIK, Rüçhan. (2008). *Selçuklu Saray ve Köşkleri. Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ARIK, Rüçhan ve OLUŞ, Arık. (2007). *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları.

ARSEVEN, C. Esat. (1956). *Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul: Maarif Basımevi.

ASLANAPA, Oktay. (2011). *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

ASLANAPA, Oktay. (1993). *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

ATÇEKEN, Zeki. (1998). *Konya'daki Selçuklu Yapılarının Osmanlı Devrinde Bakımı ve Kullanılması*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

BAKIRER, Ömür. (1972). *Anadolu Selçuklularında Tuğla İşçiliği*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

BAKIRER, Ömür. (1998). *Selçuklu Öncesi ve Selçuklu Dönemi Anadolu Mimarisinde Tuğla Kullanımı*, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Yay.

BALTACI, Cahid. (1976). *XV-XVI. Asırlarda Osmanlı Medreseleri*, İstanbul: İrfan Matbaası.

BERK, Süleyman. (2013). *Hat San'atı*, İstanbul: İnkılap Yayınları.

BİLİCİ, Kenan. (2009). *Anadolu ve Öncesi Türk Kültür ve Sanatı İslâmiyetin Kabulünden Önce Türk Sanatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi, Ankara.

BİROL, İnci ve DERMAN, Çiçek. (2018). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

ÇAM, Nusret. (1999). *İslâmda Sanat Sanatta İslâm*, Ankara: Akçağ Yayınları.

ÇAYCI, Ahmet. (2002). *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

ÇAYCI, Ahmet. (2008). *Eşrefoğlu Beyliği Dönemi Mimari Eserleri*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu.

ÇORUHLU, Yaşar. (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

ÇORUHLU, Yaşar. (1995). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, İstanbul: Seyran Yayınevi.

ÇORUHLU, Yaşar. (1993). *Türk Sanatının ABC'si*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

DEMİRİZ, Yıldız. (2000). *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*, İstanbul: Lebib Yalkın Yayınevi.

DEMİRİZ, Yıldız. (1979). *Osmanlı Mimari Süsleme-I*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

DOĞAN, N. Şaman ve GÖRÜR, Muhammet. (2007). *Selçuklu Dönemi Kervansaraylarında Süsleme, Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

DOĞAN, N. Şaman. (2000). *İlhanlı Dönemi Yapılarında Bezeme Anlayışı*, Anadolu Medeniyetler Müzesi Konferansları, Ankara.

EL-FARUKİ, Raci ve EL FARUKİ, Lamia. (1999). *İslam Kültür Atlası*, İstanbul: İnkılap Yayınları.

EMİNOĞLU, E. Mehmet. (1999). *Karatay Medresesi Yazı İncileri*, Konya: Altunarı Ofset.

ERGİNSOY, Ülker. (1978). *İslam Maden Sanatının Gelişmesi*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ERDEMİR, Yaşar. (2009). *Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi*, Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür Turizm Müdürlüğü.

ERDEMİR, Yaşar (1999). *Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii ve Külliyesi*, Konya: Beyşehir Vakfı Yayınları.

ESİN, Emel. (2004, Şubat). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

ESİN, Emel. (1979). *Early Turkish Cosmolgy-Türk Kosmolojisi (İlk Devir Üzerine Araştırmalar)*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.

ESİN, Emel. (1978). *İslamiyet'ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslam'a Giriş*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

FAULMANN, Carl. (2001). *“Yazı Kitabı: Tüm Yerkürenin, Tüm Zamanların Yazı Göstergeleri ve Alfabeleri”*, (Çev. İtir Arda). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

GÜNDOĞDU, Hamza. (1993). *“İkonografik Açıdan Türk Sanatında Rûmi ve Palmetler”*, *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Basımevi.

GÜNEY, Zeynep ve GÜNEY, Nihan. (2007). *Osmanlı Süsleme Sanatı*, Ankara: Kendi Yayınları.

HASOL, Doğan. (1994). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul: Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları.

KARPUZ, Haşim. (2001). *Anadolu Selçuklu Mimarisi*, Konya: Selçuk Üniversitesi Vakfı Yayınları.

KERAMETLİ, Can (1986). *Türk Çini Sanatından Örnekler "Anadolu Selçuklu Devri Duvar Çinileri"*, İstanbul: Ak Yayınları.

KESKİNER, Cahide. (2002). *Türk Motifleri*, İstanbul: Turing Yayınları.

KONYALI, İ. Hakkı. (1991). *Abideleriyle ve Kitabeleriyle Beyşehir Tarihi*, Erzurum: Yeni Kitap Yayınevi.

KÖROĞLU, Hüseyin. (1999). *Konya ve Anadolu Medreseleri*, Konya: Konya Ticaret Odası.

KURAN, Abdullah. (1969). *Anadolu Medreseleri I*, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.

KUBAN, Doğan. (2008). *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı (2. Baskı)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

KUBAN, Doğan. (2006). *Mimari Tasarım Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı 2*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

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

KUBAN, Doğan. (1972). *Ortaçağ Anadolu-Türk Sanatı Kavramı Üzerine*, Ankara: Malazgirt Armağanı.

MÜLAYİM, Selçuk. (1999). *Değişimin Tanıkları*, İstanbul: Kaktüs Yayınları.

- MÜLAYİM, Selçuk. (1983). *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı)*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- ÖGEL, Semra. (1986). *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, İstanbul: Matbaa Teknisyenleri Basımevi.
- ÖGEL, Semra. (1987). *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- ÖDEKAN, Ayla. (1988). *Taçkapılar, Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- ÖNEY, Gönül ve ÇOBANLI Zehra. (2007). *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- ÖNEY, Gönül.(1993). *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖNEY, Gönül.(1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖNEY, Gönül.(1988). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖNEY, Gönül. (1987). *İslâm Mimarisinde Çini*, İzmir: Ada Yayınları.
- ÖNEY, Gönül.(1976). *Türk Çini Sanatı*, İstanbul: Binbirdirek Yayınları.
- ÖZBEK, Yıldırım. (2002). *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÖZCAN, Yılmaz. (1990). *Türk Kitap Sanatında Şemse Motifi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

PEKDEMİR, S. Nur. (2008). *16. Müze Çalışmaları ve Kurtarma Kazıları Sempozyumu*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayın.

SERİN, Muhittin. (2010). *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı Yayıncılık.

SÖNMEZ, Zeki. (1995). *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

SÖZEN, Metin. (1983). *Tarihsel Gelişimi İçinde Türk Sanatı*, İstanbul: Anadolu Bankası Kültür Yayınları.

SÖZEN, Metin. (1970). *Anadolu Medreseleri Selçuklu ve Beylikler Devri*, İstanbul: İTÜ Yayınları.

ŞAHİN, Faruk. (1983). *Seramik Sözlüğü*, İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları.

ŞAHİNOĞLU, Metin. (1977). *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazının Dekoratif Eleman Olarak Kullanılışı*, İstanbul: Türk Eğitim Vakfı Yayınları.

TURANİ, Adnan. (1975). *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Toplum Yayınevi.

TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit. (2001). *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ÜLKER, M. (1987). *Türk Hat Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

YAVUZ, A. Tükel. (1983). *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Tonoz ve Kemer*, Ankara: Selçuk Araştırmaları Merkezi.

YAZIR, M. Bedrettin. (1972). *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

YETKİN, S. Kemal. (1984). *İslam Ülkelerinde Sanat*, İstanbul: Cem Yayınevi.

YETKİN, Şerare. (1986). *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Matbaası.

Makaleler

ARSLAN, Seher. (2014, Haziran). Türklerde Ağaç Kültü ve “Hayat Ağacı”, *Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, C.1-S.1, İstanbul, s.59-71.

ASLANAPA, Oktay. (1992). Taş İşçiliği, *Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü*, C.2, Ankara, s.341-343.

AKOK, Mehmet. (1970). Konya Karatay Medresesi Röleve ve Mimarisi, *Türk Arkeoloji Dergisi S:XVIII-2*, Ankara, s.5-28.

BAKIRER, Ömür. (1982). Küfi Yazıda Geometrik Yorumlar Üzerine Bir Deneme, *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi S:1*, İzmir.

BAKIRER, Ömür. (1993). Anadolu Selçuklularında Tuğla İşçiliği, *Malazgirt Armağanı*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yay., s.187-202.

BAŞKAN, Seyfi. (2012 Haziran). Semerkand Şah-ı Zinde Yapıları, *Vakıflar Dergisi*, S.37, Ankara, s.131-165.

BERKLİ, Yunus. (2010, Aralık). Uygur Resim Sanatının Üslup Özellikleri, *Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.10, S.4-5, Erzurum, s.155-166.

CANTAY, Tanju. (1987). Konya Karatay Medresesi'nin İnşa Tarihi ve Kapısının Mimari Kuruluşu, *Röleve ve Restorasyon Dergisi*, S.6, Ankara, s.25-30.

ÇAĞLA, Caner ve BAKIRER, Ömür. (2009). Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarından Medrese ve Camilerde Portal, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları*, C.10, S.10, Ankara, s.13-30.

DE CARCARADEC, Meryem. (1975 Eylül). Selçuklu Taş İşçiliği, *Sanat Dünyamız*, Yıl 2, S.5, s.33-41.

DEMİRİZ, Yıldız. (1990). Bilecik Orhan Gazi İmaretinin Bugünkü Durumu ve Süslemesi Hakkında Notlar, *Vakıflar Dergisi S.XXI*, s.165-172.

DİYARBEKİRLİ, Nejat. (1968). Diyarbakır Müzesindeki Tunç Sfenks, *Türk Kültürü S.66*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, s.367-369.

DURUKAN, Aynur. (1993). Ak Han'ın Süsleme Programı, *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar. Güner İnal'a Armağan*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, s. 143-160.

ERTUNÇ, Ç. Önkol. (2016, Mart). Anadolu Selçuklu Dönemi Taçkapıları Süsleme Şeritlerinde Tezyinat, *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi S.5*, Denizli, s.114-131.

GÖKÇE, Birsen. (1988, Şubat) Rumi Motifleri ve Rumili Desenlerde Çizim Kuralları, *Antika*, S.34.

GÜNAY, Durmuş. (1999). Medreseden Üniversiteye Trajik Bir Yolculuk, *Mimar ve Mühendis*, S.26, İstanbul, s.41-49.

GÜNÜÇ, Fevzi. (2006). Anadolu-Asya İlişkisi İçerisinde Kuşak Yazı Geleneği, *Sanatta Anadolu-Asya İlişkileri*, Ankara, s.193-207.

KARAMAĞARALI, Beyhan. (1993). İççe Daire Motiflerinin Mahiyeti Hakkında, *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*, Ankara, s.249-270.

KARPUZ, Emine. (2001 Aralık). Süsleme Sanatımızda Nar Motifi ve Konya Örnekleri, *Karatay Üniversitesi İpekyolu Dergisi*, Konya, s.263-266.

KERAMETLİ, Can. (1973). Anadolu Selçuklu Devri Duvar Çinileri, *Türkiyemiz Dergisi*, C.10, Ankara, s.47-53.

- KESKİNER, Cahide. (1988). Süsleme Sanatlarımızda Rumi, *Antika*'88 S.34, s.31-38.
- KILIÇ, Orhan. (1997 Ekim). Van Ulu Camii'nin Tarihi Hakkında, *Türk Dünyası Tarih Dergisi* S.130, İstanbul, s.56-60.
- KUBAN, Doğan. (1993). Ortaçağ Anadolu Türk Sanatı Kavramı Üzerine, *Malazgirt Armağanı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, s.72-103.
- MEINECKE, Michael. (1968). Tus'lu Mimar Osman Oğlu Mehmed Oğlu Mehmed ve Konya'da 13.Yy.da Bir Çini Atölyesi, *Türk Etnografya Dergisi*, S.XI, Ankara, s.81-93.
- MÜLAYİM, Selçuk. (1991, Aralık). Anadolu Türk Sanatında XIV. Yüzyıl, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, S.10, İstanbul, s.2-14.
- ORAL, M. Zeki. (1953). Kubadabad Çinileri, *Belleten Dergisi* C.XVII, Ankara, s.212.
- ÖZSAYINER, Z. Cihan. (1988). Selimiye Camii Yazıları, *İlgi Dergisi*, Yıl 22, S.55, İstanbul, s.9.
- ÖZSAYINER, Z. Cihan. (2002). Mimar Sinan'ın Camilerinde Ana Kubbe Hatları, *Türkler* C.XII, Ankara, s.121-123.
- ÖNGE, Yılmaz. (1964). Tarihi Türk Su Mimarisinden Örnekler XIV. Yüzyıla Ait İki Eski Türk Havuzu, *Arkitekt*, S.4, İstanbul, s.178-179.
- PEKER, Ali Uzay. (2008), Anadolu Selçuklu Mimari Tasarımını Etkileyen Evren ve Estetik Anlayışı *Anadolu Selçuklu Şehirleri ve Uygarlığı Sempozyumu*, Konya, s.85-108.
- SALMAN, Fikri. (2006). Gaznelilerde Giyim Kuşam, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S.16, Ankara, s.111-126.
- TAŞKIN, Saadet. (1971, Şubat). Anadolu Selçuklularında Çinili Lahitler, *Sanat Tarihi Yıllığı IV*, İstanbul, s.237-257.

TEKİN, Başak Burcu, (2010, Eylül), Anadolu Selçuklu Kültürünü Anlamak: Sanat Tarihi Açısından Bir Değerlendirme, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.32, *Kayseri*, s.21-32.

İZZET, Hakkı. (1950). İzzet, *Bibliyografya Bölümü*, Belleten (C.XIV-S.53), Ankara, s.110.

YETKİN, Şerare. (1970). Sultan I. Alâeddin Keykubat'ın Alara Kalesi Kasrı Hamamındaki Freskler, *Sanat Tarihi Yıllığı*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, s.69-88.

YILDIRIM, Mustafa. ve ÜZÜM, Zehra.(2010). Konya Sadreddin Konevî Câmii Çini Mihrabı, *İSTEM*, S.15, Konya, s.221-236.

Bildiriler

ACUN, Hakkı. (2017). Kalemîşi Tekniğinin Farklı Bir Uygulanışı ve Gümülcine Etmekçizade Ahmed Paşa Camii, *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, Sakarya: Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi, s.388-410.

ÇORUHLU, Yaşar. (1997). Lotus ikonografisi ve Uygur Sanatında Lotus, *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Basılı Bildirileri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s.157-158.

MÜLAYİM, Selçuk. (1989, 10-11 Şubat). Selçuklu Sanatında İnsan Figürünün İkonografik Kaynağı, 3. *Selçuklu Semineri, Yayınlanmış Bildiriler*, Antalya: Antalya Valiliği Yayınları, s.91-103.

MÜLAYİM, Selçuk. (1989). Rumi Motifinin Zoomorfik Kökeni, *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*, Ankara, s.177.

Tezler

AVCU, Ali, (2009). *Karmatiler'in Doğuğu ve Gelişim Süreci*, (Yayımlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

AKSU, Hatice. (1998). *Rumi Motifinin Kökeni*, (Yayımlanmamış doktora tezi). Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

BULUT, Münevver. (1994). *İnce Minareli Medresenin Portal Minare ve Kubbesindeki Dekoratif Süsler*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Konya.

BÜYÜKÇANGA, Hilal. (2006). *Anadolu Selçuklu Seramiklerinde Figürlerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

GÜNÜÇ, Fevzi. (1991). *XV-XX. Osmanlı Mimarisinde Celî Sülüs Hattının Uygulama ve Teknikleri*, (Yayımlanmamış doktora tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

KARACALAR, Şule. (2014). 13. ve 14. Yüzyıl Anadolu Selçuklu Dönemi Çini Sanatında Görülen İnsan, Hayvan, Bitki Motifleri ve Günümüz Seramik Sanatındaki Yorumu, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uşak.

KAVUNCUOĞLU, Ayşe Pınar. (2003). *Selçuklu Dönemi Konya ve Yöresi Çini ve Seramik Motiflerinin Günümüz Kültür ve Sanat Eğitimindeki Yeri ve Önemi*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enst., Ankara.

KINIK, Mustafa. (1996). *Anadolu Selçuklu Dönemi Geometrik Çinilerin Grafikselle Düzenlenmesi*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

ÖZKAFA, Fatih. (2008). *İstanbul Selâtin Camilerinin Kuşak Yazıları*, (Yayımlanmamış doktora tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

SÖNMEZ, Selami. (1992). *Anadolu'daki Selçuklular ve Beylikler Dönemi Medreseleri*, (Yayımlanmamış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

ŞİMŞİR, Zekeriya. (2002). *Konya'daki Selçuklu Mimarisinde Rûmî Motifi*, (Yayımlanmamış doktora tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

ŞİMŞİR, Zekeriya. (1990). *Konya Selçuklu Çinilerinde Kullanılan Motifler*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

TÜRELİ, İdil. (2006). *Türk Sanatında Altı Köşeli Yıldız*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Türk Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

USTA, Ayhan. (1994). *Anadolu Türk Mimarlığında Form Analizi*, (Yayımlanmamış doktora tezi). Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.

USTA, Seval. (2005). *Selçuklu Çini ve Keramik Sanatında İnsan Figürüne İkonografik Açıdan Bir Bakış*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ansiklopediler

ALTUN, Ara. (1996). Gazneliler, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (C.13 s.484-486)*, Ankara: Türk Diyanet Vakfı.

ALPARSLAN, Ali. (2002). Kitabe, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (C.26-s.79)*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

ARSEVEN, C. Esat. (1983). Geçme, *Sanat Ansiklopedisi (C.II-s.627)*, İstanbul: Milli Eğitim.

ARSEVEN, C. Esat. (1993). Rumi, *Sanat Ansiklopedisi (C.IV-s.1714)*, İstanbul: Milli Eğitim.

BEKSAÇ, Engin. (2002). İran, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (C.22-s.436)*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

BOZKURT, Nebi. (2001) Kubbetü's-sahre, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, (C.XXVI- s.304-308)*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

ERYAVUZ, Şebnem. (2002). Kölük Cami ve Külliyesi, *İslam Ansiklopedisi (C.26 s.250-251)*, Ankara: Türk Diyanet Vakfı.

EYİCE, Semavi. (1988). Ahî Şerafeddin Camii, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, (C. I- s.531-532)*, Ankara: Türk Diyanet Vakfı.

İNDİRKAŞ, Zühre. (2002). Orta Asya'dan Anadolu'ya Türklerde Taç Geleneği, *Türkler (C4-s154)*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

KANDEMİR, Sadettin. (1993). *Cevâmiu'l-Kelim, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (C.VII-s.440)*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

KURTBİL, H. Zeynep. (2012). Afyon Ulucami, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (C.XLII-s.82-83)*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

MÜLAYİM, Selçuk. (1993-1994). Anadolu'da Selçuklu Üslûbu, *Thema Larousse Tematik Ansiklopedi (C.6 - s.218)*, İstanbul: Milliyet.

ÜNAL, Sadettin. (2001). Kâbe, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (C.XXIV-s.14-21)*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

TANMAN, M.Baha. (1991). Gedik Ahmet Paşa Külliyesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (C.XIII-s.544-547)*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

YAVAŞ, Doğan. (1995). Eşrefoğlu Cami, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (C.XI-s.479-480)*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

YETKİN, Şerare. (1993). Çini, *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (C.VIII-s.329-334)*, İstanbul: Diyanet Vakfı.

İnternet

Afyonkarahisar İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. (2019, 10 Ocak).

Erişim adresi <http://www.afyonkulturturizm.gov.tr/TR-63465/camiler.html>

Architectural Tile with Partial Inscription. (2019, 10 Mart).

Erişim adresi <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2006.274/>

Büyük Selçuklu Mirası. (2019, 1 Nisan).

Erişim adresi <http://www.selcuklumirasi.com/info>

The British Museum. (2013, 10 Ocak).

Erişim adresi https://www.britishmuseum.org/research/collection_online

Turgut, Ö. (t.y.). Gnostisizm, Anadolu Aydınlanma Vakfı.

Erişim adresi <http://www.anadoluaydinlanma.org/Yazilar/gnostisizm.pdf>

ÖZGEÇMİŞ

Önder Düz, 1982 Sakarya da doğmuştur. Sakarya Sabiha Hanım İlköğretim okulunu bitirdikten sonra Sakarya Ali Dilmen Lisesinden mezun olmuştur. Sanat eğitimine, 1998 yılında İzmit Mehmet-Cengiz Mimarlık ofisinde başlamıştır. 2000 yılında Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Eski Çini Onarımı bölümünü kazanmış, 2004'te mezun olmuştur. Eğitim döneminden sonra bilgisayar destekli grafik tasarım, fotoğrafçılık ve kalemî alanlarında kişisel çalışmalarda bulunmuştur. 2010 yılında başladığı akademisyenliğe Uşak Üniversitesi, Banaz Meslek Yüksekokulu Mimari Dekoratif Sanatlar programında devam ettirmektedir.