

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLÂM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
İSLÂM TARİHİ VE SANATLARI PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ MİMARİ
SÜSLEMELERİNDE
SEMBOİK KÛFİ HARFLER

Evren Fulya Shahbazzadeh

Danışman
Doç. Dr. Şenay ÖZGÜR YILDIZ

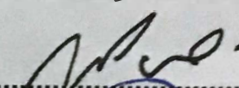
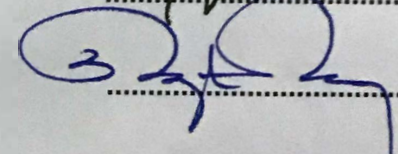
İZMİR - 2019

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite : Dokuz Eylül Üniversitesi
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Adı ve Soyadı : Evren Fulya SHAHBAZZADEH
Öğrenci No : 2014800961
Tez Başlığı : Anadolu Selçuklu Dönemi Mimari Süslemelerinde Sembolik Kûfi Harfler

Savunma Tarihi : 28/11/2019
Danışmanı : Doç.Dr.Şenay Özgür YILDIZ

JÜRİ ÜYELERİ

<u>Ünvanı, Adı, Soyadı</u>	<u>Üniversitesi</u>	<u>İmza</u>
Doç.Dr.Şenay Özgür YILDIZ	- Dokuz Eylül Üniversitesi	
Prof.Dr. Rıza SAVAŞ	- Dokuz Eylül Üniversitesi	
Prof.Dr. Bozkurt ERSOY	- Ege Üniversitesi	

Evren Fulya SHAHBAZZADEH tarafından hazırlanmış ve sunulmuş olan bu tez savunmada başarılı bulunarak oy birliği () / oy çokluğu () ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Erkan GÖKSU
Müdür V.

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Anadolu Selçuklu Dönemi Mimari Süslemelerinde Sembolik Kûfî Harfler” adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../.....

Evren Fulya Shahbazzadeh



ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Anadolu Selçuklu Dönemi Mimari Süslemelerinde Sembolik Kûfi Harfler

Evren Fulya Shahbazzadeh

Dokuz Eylül Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı

İslam Tarihi ve Sanatları Programı

Anadolu topraklarında Türk-İslam sanatlarının görsel belgeleri sayılabilecek pek çok mimari eser bulunmaktadır. Bu eserlerin motif ve kompozisyonları Türk kültürünün ve İslam inancının harmanlanmış birer yansıması olmuştur.

İslam tasavvufundaki “Vahdet” inancı ilim, bilim ve sanatta her daim var olmuş, Türklerin İslamiyeti kabul edişi ve tasavvufla tanışmaları Türk-İslam sanat anlayışını özgün bir üsluba kavuşturmuştur.

Bu çalışmada Kûfi yazı çeşitlerinden bahsedilmiş, sembolik anlamlarına yer verilmiştir. Tez konusu gereği Anadolu Selçuklu Dönemi mimari süslemelerinde tespit etmiş olduğumuz bazı Kûfi harfler hakkında bilgi verilmiştir. Harflerin bulunduğu yapılar tespit edilerek çizimleri yapılmıştır. Bu çalışma ile Kûfi’nin Türk-İslam sanatlarında kullanımı, mimari süslemelerdeki uygulamaları hakkında, farklı bir bakış açısıyla değerlendirmek ve yeni tanımlamalar yapabilmek hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kûfi, Sembolizm, Selçuklular, Anadolu Selçukluları, İslam Sanatları, Tasavvuf, Mimari Süsleme, Yazı, Arap Harfleri, Vahdet İnancı.

ABSTRACT
Master's Thesis
Symbolic Kufic Letters At The Architectural Decorations of Anatolian Seljuks
Period
Evren Fulya Shahbazzadeh

Dokuz Eylül University
Graduate School of Social Sciences
Department of Islamic History and Arts
Islamic History and Arts Program

There are a lot of architectural works which can be regarded as the visual documents of Turkish-Islamic arts in Anatolian territories. The motifs and compositions of these works have been one each blended reflections of Turkish culture and Islamic faith.

The faith of “Unity” in Islamic mysticism always has been in learning, science and, art; Turks’ acceptance of Islam and meeting with mysticism have been folded the understanding of Turkish-Islamic art to a unique genre.

In this study, Kufic writing types are mentioned and their symbolic meanings are included. According to the thesis subject, information is given about some Kufic letters which we established in the architectural decorations of the Anatolian Seljuks period. The structures where the letters found were identified and their drawings are made. With this study, it is aimed to evaluate the Kufic in Turkish-Islamic arts and its applications in architectural decorations from a different perspective and to make new definitions.

Keywords: Kufic, Symbolism, Seljuks, Anatolian Seljuks, Islamic Arts, Mysticism, Architectural Decoration, Script, Arabian Letters, Faith of Unity.

ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ MİMARİ SÜSLEMELERİNDE SEMBOİK KÛFİ HARFLER

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	ii
YEMİN METNİ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR	x
RESİMLER LİSTESİ	xi
TABLolar LİSTESİ	xiv
ÇİZİMLER LİSTESİ	xv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM KÛFİ YAZININ KISA TARİHÇESİ

1.1. YAZININ ORTAYA ÇIKIŞI	7
1.2. KÛFİ YAZININ ORTAYA ÇIKIŞI	9

İKİNCİ BÖLÜM KÛFİ ÇEŞİTLERİ VE SEMBOLİZMİ

2.1. KÛFİ ÇEŞİTLERİ	16
2.1.1. Ma'kılı Yazı	16
2.1.2. Tezyini Kûfi	22
2.1.3. Düğümlü Kûfi	27
2.2. KÛFİ SEMBOLİZMİ	31
2.2.1. Ma'kılı Sembolizmi	36
2.2.2. Tezyini Kûfi Sembolizmi	42

2.2.3. Dügümlü (Örgülü) Kûfi Sembolizmi	45
2.3. HARF SEMBOLİZMİ	47

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ MİMARİ SÜSLEMELERİNDE
SEMBOLİK KÛFİ HARFLER

3.1. ELİF HARFİ	66
3.1.1. Konya Alaaddin Camii	66
3.1.2. Sivas Divriği Ulu Camii Ve Şifahanesi	68
3.1.3. Aksaray Sultan Hanı	73
3.1.4. Kayseri Hacı Kılıç Camii	75
3.1.5. Konya Karatay Medresesi	77
3.2. AYN HARFİ	78
3.2.1. Kayseri Ulu Camii	79
3.2.2. Kayseri Gülük Camii	80
3.2.3. Konya Sahip Ata Camii	82
3.2.4. Konya İnce Minareli Medrese	84
3.3. FE HARFİ	87
3.3.1. Sivas Divriği Şifahanesi	87
3.3.2. Konya Sahip Ata Türbesi	88
3.3.3. Konya İnce Minareli Medrese	91
3.4. KAF HARFİ	92
3.4.1. Sivas Divriği Şifahanesi	93
3.4.2. Konya Sahip Ata Camii	94
3.4.3. Konya İnce Minareli Medrese	96
3.5. ‘LAM’ HARFİ	97
3.5.1. Sivas Divriği Şifahanesi	98
3.5.2. Konya Alaaddin Camii	101
3.5.3. Aksaray Sultan Han	102
3.5.4. Kayseri Hacı Kılıç Camii	103
3.5.5. Konya Karatay Medresesi	105

3.6. ‘MİM’ VE ‘HE’ HARFİ	106
3.6.1 Siirt Ulu Camii	107
3.6.2. Konya Alaaddin Camii	109
3.6.3. Malatya Ulu Camii	110
3.6.4. Sivas Divriği Ulu Camii Ve Şifahanesi	111
3.6.5. Aksaray Sultan Hanı	114
3.6.6. Konya Sırçalı Medresesi	115
3.6.7. Kayseri Hacı Kılıç Camii	117
3.6.8. Konya Karatay Medresesi	118
3.6.9. Konya İnce Minareli Medrese	119
3.6.10. Amasya Gök Medrese Türbesi	120
3.6.11. Sivas Buriciye Medresesi	122
3.6.12. Sivas Gök Medrese (Sahabiye Medresesi)	124
3.6.13. Kayseri Pınarbaşı Melik Gazi Türbesi	126
3.6.14. Konya Gömeç Hatun Türbesi	128
3.7. LAMELİF HARFİ	129
3.7.1. Konya İnce Minareli Medrese	130
3.7.2. Sivas Çifte Minareli Medrese	130
3.7.3. Konya Beyşehir Eşrefoğlu Camii	132

DÖRCÜNCÜ BÖLÜM

KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

4.1. ELİF HARFİ	137
4.2. AYN HARFİ	138
4.3. FE HARFİ	138
4.4. KAF HARFİ	139
4.5. LAM HARFİ	140
4.6. MİM VE HE HARFİ	141
4.7. LAMELİF HARFİ	143

SONUÇ

145

KAYNAKÇA

147



KISALTMALAR

Bkz.	Bakınız
Çev.	Çeviren
Ed.	Editör
M.Ö.	Milattan Önce
M.S.	Milattan Sonra
İ.Ö.	İsa'dan Önce
s.	Sayfa
ss.	Sayfadan sayfaya
p.	Page
pp.	Pages
v.b.	Ve Benzeri
v.s.	Vesaire
TDV.	Türkiye Diyanet Vakfı
y.y.	Yüzyıl
örn.	Örneğin
Hız.	Hazreti
ö.	Ölüm
Der.	Derleme

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: 800 Resimli Maya Yazı Sistemi.	s. 7
Resim 2: 872 Yılına Ait Mısır'da Bulunmuş Kûfî'yle Yazılmış Mezar Taşı Kitâbesi.	s. 11
Resim 3: Şam'ın Güneyinde Miladi 250 Yılına Ait Birinci Ümmü-l Cimal Kitâbesi.	s. 11
Resim 4: Hz. Muhammed'in Mukavkıs'a Gönderdiği Mektup.	s. 14
Resim 5: Mardin Ulu Cami, Minare Kaidesi, Ma'kılı Kelime-i Tevhid.	s. 17
Resim 6: Karahanlı Dönemi Buhara Namazgâh Camii, Kible Duvarı.	s. 18
Resim 7: Halep Yapılarından, Düğüm Motifli Alınlık Kompozisyonları	s. 19
Resim 8: Anadolu Yapılarında Düğüm Motifli Alınlık Kompozisyonları.	s. 19
Resim 9: İsfahan Cuma Cami Kuzey Batı Eyvanı.	s. 20
Resim 10: Tokat Sümbül Baba Türbesi, Kapı Alınlığı (Sağ), Altıgen İçerisinde Çarkıfelek Kompozisyonlu Hz. Ali Yazısı.	s. 21
Resim 11: Aksaray Sultan Han, Taçkapı Alınlık Köşeleri.	s. 21
Resim 12: İran Nayin Ulu Cami Kemer Köşesi (İç Mekan).	s. 23
Resim 13: İran Nayin Ulu Cami Tezyini Kûfî Yazı Şeridi.	s. 23
Resim 14: İran Nayin Ulu Cami, Eyvan İç Tezyini Kûfî Yazı Şeridi.	s. 24
Resim 15: Mısır Tolunoğlu Camii, Mahfil.	s. 24
Resim 16: Mısır Tolunoğlu Camii, Mahfil.	s. 25
Resim 17: Hargrit Medresesinden Kitabe Örneği.	s. 26
Resim 18: Hırbetü'l Mefcer, Salon, Kubbe Kemerli.	s. 27
Resim 19: Özkent Nasır Bin Ali Türbesi, Dış Cephe.	s. 28
Resim 20: Gördes Düğümü.	s. 29
Resim 21: Konya Alaaddin Camii, Mihrap.	s. 30
Resim 22: Tokat Sümbül Baba Türbesi, Kapı Sol Niş Alınlığı.	s. 30
Resim 23: Hz. Ali Kaleminden Kur'an-ı Kerim Nüshası.	s. 33
Resim 24: Kâbe, Genel Görünüm.	s. 38
Resim 25: Göz Motifi, Nazara Karşı Pıtrak Motifi.	s. 39
Resim 26: Şam Emeviye Camii, Revak Alınlığı.	s. 43
Resim 27: Sivas Çifte Minareli Medrese, Taçkapı Sağ Niş Alınlık Kısmı	s. 45

Resim 28: Tolunoğlu Camii, Mahfil Sol Ayak Duvarı.	s. 63
Resim 29: T.C. Kültür Bakanlığı Logosu.	s. 65
Resim 30: Diyanet İşleri Başkanlığı Logosu.	s. 66
Resim 31: Konya Alaaddin Camii, Kuzey Cephe DoğuTaçkapısı.	s. 67
Resim 32: Sivas Divriği Ulu Camii, Mihrap.	s. 70
Resim 33: Sivas Divriği Ulu Camii, Mihrap Sağ Duvarı Palmet İçi “Ya Allah, Ya Muhammed” Lafzında ‘Elif’ Harfi.	s. 71
Resim 34: Sivas Divriği Ulu Camii, Kuzey Kapı Sağ Kısım Palmet İçerisinde Kûfi Yazı.	s. 71
Resim 35: Sivas Divriği Şifahanesi, Taçkapı Profil Kaidesi Detayı.	s. 72
Resim 36: Aksaray, Sultan Hanı, Taçkapı Sol Niş.	s. 74
Resim 37: Aksaray, Sultan Hanı, Taçkapı Sağ Niş.	s. 74
Resim 38: Kayseri Hacı Kılıç Camii, Mihrap.	s. 76
Resim 39: Konya Karatay Medresesi, Taçkapı.	s. 77
Resim 40: Kayseri Ulu Camii Mihrap.	s. 79
Resim 41: Kayseri Gülük Camii, Mihrap.	s. 81
Resim 42: Konya Sahip Ata Camii Taçkapı Kemer.	s. 83
Resim 43: Konya İnce Minareli Medrese, Taçkapı.	s. 85
Resim 44: Sivas Divriği Şifahanesi, Taçkapı Alınlık Kısım Sağ ve Sol Kısım Panolar.	s. 87
Resim 45: Divriği Şifahane Taçkapı Alınlık Sağ Kısım Pano.	s. 88
Resim 46: Konya Sahip Ata Camii Taçkapı.	s. 89
Resim 47: Konya Sahip Ata Camii Taçkapı Sol Pencere, Düğüm Kompozisyonu.	s. 89
Resim 48: Konya Sahip Ata Camii Taçkapı Sağ Pencere, Düğüm Kompozisyonu.	s. 90
Resim 49: Konya İnce Minareli Medrese, Taçkapı Alınlık, Düğüm Kompozisyonları.	s. 91
Resim 50: Divriği Şifahane Taçkapısı Kavsarasındaki Sütunce Detayı.	s. 93
Resim 51: Konya Sahip Ata Camii Taçkapı Sol Pencere, Düğüm Motifi.	s. 94
Resim 52: Konya Sahip Ata Camii Taçkapı Sağ Pencere, Düğüm Motifi.	s. 95

Resim 53: Konya İnce Minareli Medresesi Taçkapı Alınlık Sağ Ve Sol Düğüm Kompozisyonu.	s. 96
Resim 54: Divriği, Şifahane Kapısı, Kûfi Yazı.	s. 98
Resim 55: Divriği Şifahane, Taçkapı Sol Kısım Kûfi Yazı Detayı.	s. 99
Resim 56: Divriği Şifahane, Taçkapı Sağ Kısım Kûfi Yazı Detayı.	s. 100
Resim 57: Konya Alaaddin Camii, Kuzey Yönü Doğu Taçkapısı Düğüm Kompozisyonu.	s. 101
Resim 58: Aksaray Sultan Hanı Taçkapısı Sol Nişi.	s. 102
Resim 59: Aksaray Sultan Hanı Taçkapısı Sağ Nişi.	s. 103
Resim 60: Kayseri Hacı Kılıç Camii, Mihrap.	s. 104
Resim 61: Konya Karatay Medresesi Taçkapısı.	s. 105
Resim 62: Siirt Ulu Camii Minaresi.	s. 108
Resim 63: Malatya Ulu Camii Eyvan Tonozu.	s. 111
Resim 64: Sivas Divriği Ulu Camii Taçkapı, Palmet Kompozisyonu.	s. 112
Resim 65: Sivas Divriği Ulu Camii, Mihrap Sağ Duvar Palmet İçİ “Ya Allah, Ya Muhammed” lafzında Kûfi ‘Mim’ ve ‘He’ Harfi.	s. 113
Resim 66: Konya Sırçalı Medresesi, Ana Eyvan.	s. 116
Resim 67: Konya Sırçalı Medresesi, Ana Eyvan Kemerı Detay.	s. 117
Resim 68: Konya İnce Minareli Medrese Minaresi.	s. 120
Resim 69: Amasya Gök Medrese Türbesi.	s. 121
Resim 70: Amasya Gök Medrese Türbe Eyvan Kemerı Detay.	s. 122
Resim 71: Sivas Buruciye Medresesi Eyvan Kemerı.	s. 123
Resim 72: Sivas Gök Medrese Minareleri.	s. 124
Resim 73: Sivas Gök Medrese Minare Detay.	s. 125
Resim 74: Pınarbaşı Melik Gazi Türbesi.	s. 127
Resim 75: Konya Gömeç Hatun Eyvanı.	s. 128
Resim 76: Konya Gömeç Hatun Eyvan Kemerı Detay.	s. 129
Resim 77: Sivas Çifte Minareli Medrese.	s. 131
Resim 78: Sivas Çifte Minareli Medrese, Sağ Taraf Kapı Detay.	s. 131
Resim 79: Konya Beyşehir Eşrefoğlu Camii Kubbe Örtüsü.	s. 133

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Uygur Alfabesi.	s.9
Tablo 2: Himyeri Harfleri.	s.12
Tablo 3: Nabati Harfleri.	s.13
Tablo 4: Ma’kili Ve Kûfi Harf Formları.	s.40
Tablo 5: Bazı Türk Nazar Motifleri.	s.41
Tablo 6: İran Gülpayegan Cuma Cami, Yazı Şeritlerinde Yer Alan Kûfi Harf Formları.	s.52
Tablo 7: İran Gülpayegan Cuma Cami, Yazı Şeritlerinde Yer Alan Kûfi Harf Formları.	s.53
Tablo 8: İran Gülpayegan Cuma Cami, Yazı Şeritlerinde Yer Alan Kûfi Harf Formları.	s.54
Tablo 9: İran Gülpayegan Cuma Cami, Yazı Şeritlerinde Yer Alan Kûfi Harf Formları.	s.55
Tablo 10: İran Zevvare Ulu Cami Yazı Şeritlerinde Yer Alan Kûfi Harf Formları.	s.56
Tablo 11: İran Zevvare Ulu Cami Yazı Şeritlerinde Yer Alan Kûfi Harf Formları.	s.57
Tablo 12: İran Zevvare Ulu Cami Yazı Şeritlerinde Yer Alan Kûfi Harf Formları.	s.58
Tablo 13: İran Zevvare Ulu Cami Yazı Şeritlerinde Yer Alan Kûfi Harf Formları.	s.59
Tablo 14: İran Erdistan Ulu Cami Yazı Şeritlerinde Yer Alan Kûfi Harf Formları.	s.60
Tablo 15: İran Erdistan Ulu Cami Yazı Şeritlerinde Yer Alan Kûfi Harf Formları.	s.61

ÇİZİMLER LİSTESİ

Çizim 1: Mardin Ulu Cami, Minare Kaidesi, Kelime-i Tevhid.	s. 38
Çizim 2: Konya Alaaddin Camii, Düğüm kompozisyonu Sol Kısım Ma’kılı ‘Elif’ Harfi.	s.68
Çizim 3: Konya Alaaddin Camii, Düğüm Kompozisyonu Sağ Kısım Ma’kılı ‘Elif’ Harfi.	s.68
Çizim 4: Sivas Divriği Ulu Camii, Mihrap İçindeki ‘Elif’ Harfleri.	s.70
Çizim 5: Sivas Divriği Ulu Camii, Kuzey Kapı Palmet İçinde ‘Elif’ Harfi.	s.72
Çizim 6: Divriği, Şifahane Taçkapı Profil Kaidesi, Kûfi ‘Elif’ Harfi.	s.73
Çizim 7: Aksaray Sultan Han, Düğüm Kompozisyonu ‘Elif’ Harfi.	s.75
Çizim 8: Kayseri Hacı Kılıç Camii, Mihrap, Ma’kılı ‘Elif’ Harfi.	s.76
Çizim 9: Konya Karatay Medresesi, Taçkapı Alınlık Sol, Kısım, Ma’kılı ‘Elif’ Harfi.	s.78
Çizim 10: Konya Karatay Medresesi, Taçkapı Alınlık Sağ Kısım, Ma’kılı ‘Elif’ Harfi.	s.78
Çizim 11: Kayseri Ulu Camii, Mihrap, Sol Kısım Ma’kılı ‘Ayn’ Harfi.	s.80
Çizim 12: Kayseri Ulu Camii, Mihrap Sağ Kısım Ma’kılı ‘Ayn’ Harfi.	s.80
Çizim 13: Kayseri Gülük Camii, Mihrap, Sol Kısım Ma’kılı ‘Ayn’ Harfi.	s.81
Çizim 14: Kayseri Gülük Camii, Mihrap, Sağ Kısım Ma’kılı ‘Ayn’ Harfi.	s.82
Çizim 15: Konya Sahip Ata Camii, Taçkapı Kemer Sol Kısım ‘Ayn’ Harfi.	s.83
Çizim 16: Konya Sahip Ata Camii, Taçkapı Kemer Sol Kısım ‘Ayn’ Harfi.	s.83
Çizim 17: Konya İnce Minareli Medrese Taçkapı Sağ Kısım Kûfi ‘Ayn’ Harfi.	s.86
Çizim 18: Konya İnce Minareli Medrese Taçkapı Sol Kısım Kûfi ‘Ayn’ Harfi.	s.86
Çizim 19: Divriği Şifahane Taçkapı Alınlık Sağ Kısım Pano.	s.88
Çizim 20: Konya Sahip Ata Camii, Sol Pencere, Ma’kılı ‘Fe’ Harfi.	s.90
Çizim 21: Konya Sahip Ata Camii, Sağ Pencere Ma’kılı ‘Fe’ Harfi.	s.91
Çizim 22: Konya İnce Minareli Medrese, Sol Kısım, Ma’kılı ‘Fe’ Harfi.	s.92
Çizim 23: Konya İnce Minareli Medrese, Sağ Kısım, Ma’kılı ‘Fe’ Harfi.	s.92
Çizim 24: Divriği Şifahane Taçkapısı Kavsarasında Sütuncede ‘Kaf’ Harfi.	s.94
Çizim 25: Konya Sahip Ata Camii, Sol Pencere Ma’kılı ‘Kaf’ Harfi.	s.95
Çizim 26: Konya Sahip Ata Camii, Sağ Pencere Ma’kılı ‘Kaf’ Harfi.	s.96

Çizim 27: Konya İnce Minareli Medrese Alınlık Sağ Kısım, Ma’kılı ‘Kaf’ Harfi.	s.97
Çizim 28: Konya İnce Minareli Medresesi Alınlık Sol Kısım, Ma’kılı ‘Kaf’ Harfi.	s.97
Çizim 29: Divriği Şifahane, Taçkapı, Sol Kısım Kûfi ‘Elif’ Harfi.	s.99
Çizim 30: Divriği Şifahane, Taçkapı Sağ Kısım Kûfi, ‘Elif’ Harfi.	s.100
Çizim 31: Konya Alaaddin Camii Kuzey Yönü Doğu Taçkapı, Sol Kısım ‘Lam’ Harfi.	s.101
Çizim 32: Konya Alaaddin Camii Kuzey Yönü Doğu Taçkapı, Sağ Kısım ‘Lam’ Harfi.	s.102
Çizim 33: Aksaray Sultan Han Taçkapı Nişi ‘Lam’ Harfi.	s.103
Çizim 34: Kayseri Hacı Kılıç Camii Mihrabındaki Düğüm Kompozisyonu Sağ ‘Lam’ Harfi.	s.104
Çizim 35: Kayseri Hacı Kılıç Camii Mihrabındaki Düğüm Kompozisyonu Sol ‘Lam’ Harfi.	s.105
Çizim 36: Konya Karatay Medresesi Taçkapı Düğüm Kompozisyonu, Sol Kısım ‘Lam’ Harfi.	s.106
Çizim 37: Konya Karatay Medresesi Taçkapı Düğüm Kompozisyonu, Sağ Kısım ‘Lam’ Harfi.	s.106
Çizim 38: Siirt Ulu Camii, Ma’kılı ‘Mim’ veya ‘He’ Harfi.	s.109
Çizim 39: Konya Alaaddin Camii, Kuzey Kısmı Taçkapısı, Düğüm Kompozisyonu Sol Kısım, Ma’kılı ‘Mim’ veya ‘He’ Harfi.	s.109
Çizim 40: Konya Alaaddin Camii, Kuzey Kısmı Taçkapısı, Düğüm Kompozisyonu Sağ Kısım, Ma’kılı ‘Mim’ veya ‘He’ Harfi.	s.110
Çizim 41: Malatya Ulu Camii, Ma’kılı ‘Mim’ veya ‘He’ Harfi.	s.111
Çizim 42: Sivas Divriği Ulu Camii Taçkapı, ‘Allah’ Lafzı ‘He’ Harfi.	s.112
Çizim 43: Sivas Divriği Şifahane Taçkapısı Sağ Kısım Kûfi ‘mim’ veya ‘he’ Harfi.	113
Çizim 44: Sivas Divriği Şifahane Taçkapısı Sol Kısım Kûfi ‘Mim’ Veya ‘He’ Harfi.	s.114
Çizim 45: Sivas Divriği Şifahane Taçkapısı Alınlık Sol Kısım Pano, Kûfi ‘Mim’ Veya ‘He’ Harfi.	s.114

Çizim 46: Aksaray Sultan Han Taçkapı Nişleri Ma’kılı ‘Mim’ ya da ‘He’ Harfi.	s.115
Çizim 47: Aksaray Sultan Han Taçkapı Nişleri Ma’kılı ‘Mim’ ya da ‘He’ Harfi.	s.115
Çizim 48: Konya Sırçalı Medresesi, Ana Eyvan Kemerli, Ma’kılı ‘Mim’ ve ‘He’ Harfi.	s.117
Çizim 49: Kayseri Hacı Kılıç Camii Mihrap, Düğüm Kompozisyonu Sol Kısım, Ma’kılı ‘Mim’ veya ‘He’ Harfi.	s.118
Çizim 50: Kayseri Hacı Kılıç Camii Mihrap, Düğüm Kompozisyonu Sağ Kısım, Ma’kılı ‘Mim’ veya ‘He’ Harfi.	s.118
Çizim 51: Konya Karatay Medresesi Taçkapı, Düğüm Kompozisyonu Sol Kısım Ma’kılı ‘Mim’ veya He’ Harfi.	s.119
Çizim 52: Konya Karatay Medresesi Taçkapı, Düğüm Kompozisyonu Sağ Kısım Ma’kılı ‘Mim’ veya He’ Harfi.	s.119
Çizim 53: Konya İnce Minareli Medrese Minaresi, Ma’kılı ‘Mim’ Veya ‘He’ Harfi.	s.120
Çizim 54: Amasya Gök Medrese Türbe Eyvan Kemerli, Ma’kılı ‘Mim’ veya ‘He’ Harfi.	s.122
Çizim 55: Sivas Buruciye Medresesi, Eyvan Kemerli Ma’kılı ‘Mim’ veya ‘He’ Harfi.	s.123
Çizim 56: Sivas Gök Medrese Minaresi, Ma’kılı ‘Mim’ Veya ‘He’ Harfi.	s.125
Çizim 57: Pınarbaşı Melik Gazi Türbesi Ma’kılı ‘Mim’ Veya ‘He’ Harfi.	s.127
Çizim 58: Konya Gömeç Hatun Türbesi, Ma’kılı ‘Mim’ veya ‘He’ Harfi.	s.129
Çizim 59: Konya İnce Minareli Medresesi, Kûfi ‘Lamelif’ Harfi Çizimi.	s.130
Çizim 60: Sivas Çifte Minareli Medrese, Kûfi ‘Lamelif’ Harfi.	s.132
Çizim 61: Beyşehir Eşrefioğlu Camii, Kubbe İçi, Ma’kılı ‘Lamelif’ Harfi.	s.133

GİRİŞ

KONUNUN ÖNEMİ, METOD VE KAYNAKLAR

Konunun Tanımı, Sınırları Ve Amacı

Kûfi yazı Erken İslam Döneminde ilk olarak Kur'an'ı Kerim nüsalarının çoğaltılmasında kullanılmaya başlanmış ve zaman içerisinde gelişmeye devam etmiştir. Bu gelişme sürecinde kullanıldığı bölgelere göre de isimlendirilmiştir (Örn. Mağribi Kûfi, Irakî Kûfi, vb.).¹

Kûfi yazı bölgesel kullanımlarda form olarak çeşitlilik göstermiştir. Bu çeşitlilik ilk olarak Hz. Ali'nin Kûfe'de bulunduğu dönemde başlamıştır. Hz. Ali'nin Kûfi yazıyı geliştirmiş olması ve harflere süslemeler eklemesi² zamanla İslam Sanatlarında yazının ayrı birer süsleme kompozisyonu olarak kullanılmasına da zemin hazırlamıştır. Bu kompozisyonlar Türklerin İslamiyeti kabulüyle birlikte daha da fazla gelişerek Tezyini Kûfi, Geometrik Kûfi ve Dügümlü Kûfi olarak kullanılmıştır.³

Anadolu Selçuklu Dönemi mimari süsleme anlayışı İslamiyetteki Vahdet inancından da etkilenmiş, bu etkiler bazı motif ve kompozisyonlarda da görülmüştür. Özellikle İslamiyette yazı sanatı sıkça kullanılarak Vahdet inancı etkilerinin en fazla yansıdığı alan olmuştur. Bu sebeplede yazı sanatı İslam Sanatlarının en özgün ve estetik değeri yüksek alanı olarak, çini, metal, halı v.b. malzemelerde olduğu gibi mimari süslemelerde de sıkça kullanılmıştır.⁴

Çalışmamızda Anadolu Selçuklu Dönemi mimari yapılarında yer alan süslemelerde ki sembolik Kûfi harflerin tespitine yer verilmiştir. Bu motiflerin anlamlarına dair İslam inancına ve kültürüne bağlı yorumlarda bulunmaya çalışarak, Anadolu Selçuklu Dönemi mimari süslemelerinde yer alan bazı kompozisyonları, farklı ve özgün bir bakış açısı ile değerlendirmeye gayret edilmiştir.

Birçok çalışmada geometrik ya da bitkisel kompozisyon olarak değerlendirilen süslemelerde, kullanılmış olan motiflerden bahsederken

¹ Muhittin Serin, Yûsuf Zennûn, "Kûfi", **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 26, 2002, ss. 342-345.

² Ahmet Yaşar Ocak, **Tarihten Teolojiye İslâm İnançlarında Hz. Ali**, II. Baskı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2014, s. 219.

³ Turan Koç, **İslam Estetiği**, 8. Baskı, İsam Yayınları, 2018, ss. 147-155., Bekir Tatlı, **Mimari Hadisler**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012, ss. 25-35.

⁴ Tatlı, ss. 25-31.

araştırmacılar düğüm, palmet, geometrik motif olarak sınıflandırmalarda bulunmuşlardır. Anadolu Selçuklu Dönemi mimari süslemelerinde yer alan bu kompozisyonları incelediğimizde bilinenin aksine bazı motiflerin, Kûfi harflerin stilize formları olduğu görülmüştür. Yapmış olduğumuz araştırmalar ile tespit ettiğimiz, bu süsleme örneklerinin Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu yapı süsleme ve yazı kompozisyonlarında da kullanılmış oldukları dikkati çekmektedir.

Bu çalışma ile amacımız Anadolu Selçuklu Dönemi mimari eserlerindeki süsleme kompozisyonlarında yer alan bazı motiflerin, şimdiye kadar yapılan değerlendirmelerden farklı olarak, stilize birer Kûfi harf olduklarını ve bu harflerin sadece yazı kuşaklarında değil, kompozisyonların tamamlayıcı motifi olarak süslemelerde de kullanıldığını ortaaya koymaktadır.

Yöntem

Çalışmamızda literatür taraması yapılmış olup, gerektiğinde kronolojik gerektiğinde tematik yaklaşımlar dipnotlarla belirtilerek gösterilmiştir. Ancak konumuzun araştırılması sırasında, Kûfi yazıya ait mevcut yazılı kaynakların az olması araştırmamızı zorlu hale getirmiştir. Literatür taraması dışında ayrıca Kûfi kompozisyonların belirlenmesi için saha çalışması yapılmış ve tarafımızdan oluşturulan fotoğraf arşivinden görsel alıntılar, çizimleriyle beraber çalışmamız içerisine dahil edilmiştir.

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı tarafınca 2017 yılında yapılmış olan “Anadolu Selçuklu Ve Beylikler Dönemi Darüşşifaları Ve Medreseleri Eğitim, Bilim Ve Kültür Gezisi” (Ankara, Çankırı, İskilip, Çorum, Amasya, Tokat, Sivas, Divriği, Kayseri, Nevşehir, Niğde, Aksaray, Konya) ve devamında “İpekyolunda Türk Kervansarayları” (Ankara, Konya, Karaman, Ereğli, Adana, Osmaniye, Kahramanmaraş, Afşin, Elbistan, Gaziantep, Şanlıurfa, Harran, Mardin, Niğde, Aksaray) gezileri saha çalışmamıza oldukça büyük bir katkı sağlamıştır. Bu geziler sırasında yapıları yakından inceleme fırsatı bularak çalışmamıza kaynak olabilecek pek çok veri toplayabildik.

Geziler sırasında gidilen her ilde Vakıflar Bölge Müdürlüğünden bir bilirkişinin eşlik etmesi, incelemiş olduğumuz yapılar hakkında daha detaylı bilgilere ulaşmamızı sağlamış ve değerlendirmelerimize katkıda bulunmuştur. Saha çalışması

yapılamayan yapılar literatür taramaları ile tespit edilerek, gerekli bilgi ve fotoğraflar da çalışmamız kapsamına dahil edilmiştir.

Konumuzun temelini oluşturan sembolik Kûfi harflerin kullanımını yorumlayabilmek için farklı disiplinlerde kaynak taramaları yapılmış ve gerekli görseller incelenmiştir. Bu bağlamda Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi Ve Sanatları Anabilim dalında doktora öğrencisi olan İran asıllı, Sayın Marzie Pavaresh Rızı'dan bazı Kûfi harflerin tanımlanmasında destek aldık.

Araştırma ve incelemelerimiz sonucunda elde ettiğimiz bilgiler, görseller ve bunlara bağlı tespitleri değerlendirerek çalışmamızın içeriğini dört bölüm olarak belirledik.

Çalışmamızın Birinci Bölümü Kûfi yazının tarihçesinden bahsetmektedir. Bu bölüm iki alt başlıktan oluşmaktadır. İlk başlık yazının kısa tarihçesinden Arap yazısının gelişim sürecine kadar kısmı içermektedir. İkinci başlığımızda ise Kûfi yazının ortaya çıkışı ve gelişimi anlatılmaktadır.

İkinci Bölüm Kûfi yazının çeşitleri ve sembolik anlamlarını içermektedir. Bu bölüm iki başlıktan oluşmaktadır. İlk başlıkta Kûfi çeşitleri ve gelişim sürecinden bahsedilmiştir. İkinci başlıkta ise Kûfi çeşitlerinin sembolik anlamları üzerine yapmış olduğumuz tespitler ve buna kaynaklık eden bilgilere yer verilmiştir.

Üçüncü Bölüm çalışmamızın ismi ve ana konusu olan “Anadolu Selçuklu Dönemi Mimari Süslemelerinde Sembolik Kûfi Harfler” başlığı altında sınıflandırmalar yapılarak oluşturulan katalog kısmıdır. Önce tespit etmiş olduğumuz Kûfi harfler sınıflandırılmış ve her biriyle ilgili teorik bilgiler aktarılmıştır. Sonrasında her harfin başlığının altında bulunduğu yapılar yapım tarihlerine göre kronolojik bir sırayla sınıflandırılmıştır. Bu yapıların bazıları örnek olarak birden fazla kullanılmıştır. Bu sebeple yapılara ait genel bilgiler ilk kullanıldıkları başlık altında aktarılmış, diğer tekrarlarda ise sadece yapılarda harflerin tespit edildiği yerlerden bahsedilmiştir. Tespit edilen harflerin fotoğraf ve çizimlerinde bu bölüm kapsamında kullanılmıştır.

Dördüncü Bölümde ise yapmış olduğumuz araştırmalar, toplanan veriler ve tespit ettiğimiz harflere bağlı olarak konu hakkında karşılaştırma ve değerlendirme yaparak çalışmamızın içeriğini tamamladık.

İlgili Yayın ve Araştırmalar

İslam Sanatları hakkında tanımlama, gruplandırma ve sıfatlandırmalar üzerine pek çok farklı görüş bulunmaktadır. Batılı Sanat Tarihçilerin “Arabesk Üslup”, “Oryantalist Üslup”⁵, gibi kavramlar ile İslam sanatlarının içeriğini ve üslubunu tanımlamaya çalışmaları, günümüze kadar yapılmış olan bazı araştırmaları etkilemiş ve sınırlı bir bakış açısıyla yorumlamasına sebep olmuştur.

İslam dini Kur'an-ı Kerim'den almış olduğu mesajlar ile Müslümanlar başta olmak üzere, tüm insanlar için öncelikli olarak ahlaki, insani ve manevi değerleri anlatabilmeyi düstur edinmiştir. Bu sebepten sadece dini ilimlerde değil bilim ve sanat alanlarında da bu misyonu yansıtanın en gelişmiş yolunu bulmak için sürekli gelişim göstermiştir.

İslam inançlarında Tanrı sevgisi, insana verilen önemin ve değerinin en büyük sebebi olmuştur. Çünkü Tanrı insanı tüm canlılardan daha üstün ve yeryüzündeki halefi olarak yaratmıştır. Tüm yarattıklarını ona bahşetmiştir. Böylelikle aslında insan özündeki arayışta Tanrıya ulaşmayı istemektedir.⁶

İslam sanatlarında tasvirten çok yazılı kompozisyonlar farklı motiflerle süslemeler oluşturmuştur. Her ne kadar tasvirin yasak olduğunu kabul eden görüşler olsa da, İslam dini içerisinde buna dair yazılı bir kural yoktur. Ünlü sanat tarihçi Oleg GRABAR “İslam And Iconoclasm” adlı çalışmasında bu durumu özetler nitelikte bir tespitte bulunmuştur:

“İslam sanatını tasvirlerden yoksun olarak düşünmemiz hatalı olsa bile, onların islam sanatı içinde farklı bir rol oynadıklarını söylemek muhtemelen doğru olur, belki bu aşamada en iyi tanımlama, yazının dışında tek bir kategorinin aşırı derecede vurgulanmadığı, “bütünsel” bir süsleme sisteminin parçası olarak düşünüldüğü ve diğer motiflerden ayırt edilemediğidir.”⁷

Shadabeh Azizpour'un, İran'da bulunan Büyük Selçuklu Dönemi Gülpayanga Cuma Camii, Ardestan Camii ve Zavare Camii Kûfi yazı şeritlerini ve onlarda yer alan Kûfi harflerin farklı formlarını incelediği “A Graphical Analysis Of Motifs And

⁵ Oleg Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu**, Kanat Kitap Yayınları, 2010, ss.177-190.

⁶ Koç, ss.45-55, 82-85., Sadık Kılıç, **İslam'da Sembolik Dil**, İnsan Yayınları, 1995, ss. 88-105.

⁷ Oleg Grabar, **İslam And Iconoclasm**, Birmingham, 1975, p. 48'den Aktaran Şenay Özgür, **Oleg Grabar ve İslam Sanatı Yorumu** (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İzmir, 2007, s. 41.

Scripts Of Jomeh Mosque Of Golpayegan, Ardestan And Zaware”⁸ adlı yüksek lisans tezi çalışmamızda, Kûfi harfleri ve onların farklı yorumlarını tespit edebilmemiz için sıklıkla başvurduğumuz ana kaynaklarımızdan olmuştur.

Kûfi harflerin kullanımına dair yorumlarda bulunabilmek için başvurduğumuz kaynaklar olmuştur. Bu kaynaklardan, Selçuk Mülâyim İslam sanatı üzerine yorumlarından oluşan eserinde, süsleme motiflerinin, kültürler ve dini inançla nasıl şekillendiğine değinmiş ve etkilerinden bahsetmiştir:

“Süsleyici şekillerdeki değişimler, uzun sürelerde, çok farklı kuşaklar boyunca izlenebildiğine göre, bu formların tercihleriyle birlikte, bu şekillere ait adlandırmalarda insanların konuştuğu dillere yerleşmişti. Renk ya da çizgi seçiminde insanlar büsbütün serbest olamadıklarından, inanç sistemleriyle birlikte kabul gören formlar, bu sistemlere uyan alt başlıklarda adlarını da almışlardır. Şekillerin, toplumlar ya da cemaatler arasındaki dolaşımı, büyü, din ve hatta mezheplerin yayılış hızına bağlı olarak, dinsel öğretinin terminolojisine uygunluğu ölçüsünde (kabul ya da reddedilmesiyle) mümkün olabilmıştır. Burada, baştan beri ileri sürdüğümüz bir kuralın altını tekrar çiziyoruz: bu şekiller sadece “süsleme değildi.”⁹

İslam yazı sanatı ve mimarideki kullanımına ilişkin faydalandığımız kaynakların başında; Metin Şahin’in “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazının Dekoratif Eleman Olarak Kullanışı”¹⁰ isimli çalışması gelmektedir. Çalışmada yazının İslam mimarisinde dekoratif olarak ve malzemeye bağlı gelişiminden bahsetmiştir.

Abdülhamit Tüfekçioğlu’nun “Erken Devir Osmanlı Mimarisinde Yazı”¹¹ adlı çalışması Osmanlı Dönemine kadar olan süreçteki yazının gelişiminden kısaca bahseden ve mimari yapılarıdaki yazı kuşaklarına yer verdiği bir katalog çalışması olmuştur.

Mahmut Bedreddin Yazır’ın yapmış olduğu “ Medeniyet Aleminde Yazı Ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli”¹² adlı üç ciltlik eser çalışmamızın ana

⁸ Shadabeh Azizpour, “A Graphical Analysis Of Motifs And Scripts Of Jomeh Mosque Of Golpayegan, Ardestan And Zaware”, (Master Thesis), Art University Of Isfahan Faculty Of Art Religion And Civilizations Department Of Art Research, Iran, 2011.

⁹ Selçuk Mülâyim, **İslam Sanatı**, 3. Baskı, İsam Yayınları, 2018, s. 119.

¹⁰ Metin Şahinoğlu, **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazının Dekoratif Eleman Olarak Kullanışı**, Türk Eğitim Vakfı Yayınları, İstanbul, 1977.

¹¹ Abdülhamit Tüfekçioğlu, **Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı**, Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001.

¹² Mahmut Bedrettin Yazır, **Medeniyet Aleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli**, 2. Baskı, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1981.

kaynaklarından biridir. Bu eserde Arap yazısının gelişiminden, harflerin yapısal değişimlerinden, Arap yazısının geçirmiş olduğu gramer değişimlerinden bahsedilmiştir.

Bekir Tatlı “Mimari Hadisleri-Türk-İslam Mimarisini Taçlandıran Peygamber Sözleri”¹³ adlı çalışmada, Kur’an ve Sünnetin sanat ile olan ilişkisine değinerek, yazının sembolik dilinden, Türk-İslam mimarisindeki kullanım amacından ve mimari süslemelerde kullanılan metin türlerinden bahsetmiştir. Çalışmada ayrıca hadislerin mimari eserlerdeki kullanımına, yazılı süslemeler ile verilmek istenen mesajlar hakkında yorumlara ve yazıldığı mimari unsurlara yer vererek, kullanılan hadislerin konu ve önemlerinden bahsetmiştir.

Konumuz kapsamında İslam sanatlarının gelişim sürecini incelemek için başvurduğumuz temel bazı kaynaklar olmuştur. Bu kaynaklardan; Oktay Aslanapa’nın “Türk Sanatı”¹⁴ adlı çalışmada Türk-İslam Sanatları mimari eserlerini dönemi içerisinde incelemiş, Türk-İslam mimari yapı elemanlarının ve süsleme kompozisyonlarının gelişim süreçlerine kronolojik bir sıralamayla yer vermiştir.

Robert Hillenbrand’ın “İslam Sanatı Ve Mimarlığı”¹⁵ adlı çalışması İslam Sanatlarını uygulandığı medeniyetlere göre incelemiştir. Bu medeniyetlerin siyasi ve sosyal yapılarına değinerek, İslam sanatlarının her alanında yaşanan etkilerden ve değişimlerden bahsetmiştir.

Oleg Grabar “İslam Sanatının Oluşumu”¹⁶ adlı eserinde İslam Sanatlarının gelişim sürecini değerlendirerek, sorunsalları üzerine tespit ve değerlendirmelerde bulunmuştur.

¹³ Bekir Tatlı, **Mimari Hadisler**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 2012.

¹⁴ Oktay Aslanapa, **Türk Sanatı I-II**, Kervan Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1984.

¹⁵ Robert Hillenbrand, **İslâm Sanatı ve Mimarlığı**, Çev. Çiğdem Kafescioğlu, Homer Kitabevi, İstanbul, 2005.

¹⁶ Oleg Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu**, 4. Baskı, Kanat Kitap Yayınları, İstanbul, 2010.

BİRİNCİ BÖLÜM

KÛFİ YAZININ KISA TARİHÇESİ

1.1. YAZININ ORTAYA ÇIKIŞI

İnsan ırkı ilk var oluşundan itibaren, iletişim kurabilmek için farklı yollar denemiştir. Bunların başında mağara resimleriyle başlayan görsel anlatımlar yer almaktadır. İhtiyaçları dahilinde, önce kendilerini ifade etmek için “Madde Yazısı” (Resim 1) denilen iletişim şeklini bulmuşlardır. Bu sistemde çeşitli nesneleri belirli sıralamalar ile yerleştirerek bir anlatım dili geliştirmişlerdir.¹⁷

Resim 1: 800 Resimli Maya Yazı Sistemi.



Kaynak: <https://baomoi.com/nhung-dieu-chua-biet-ve-nguoi-maya/c/12221811.epi>

Sonraki devirlerde insanlık, gelişmeye ve keşfetmeye başladıkça, iletişim için yazıyı geliştirmiştir. İlk olarak M.Ö. 3500-3000’li yıllarda Sümerler ile başlayan bu süreç, zaman içerisinde toplulukların kültürel ve ihtiyaç duyduğu ses ifadelerine göre şekillenmiştir.¹⁸

¹⁷ İrfan Albayrak, "Sembollerden Çivi Yazısına Geçiş ve Yazının Anadolu’ya Gelişi." **Archivum Anatolicum - Anadolu Arşivleri** 10, 2016, ss. 15-26.

¹⁸ Bahattin Dartman, "Yazının Keşfi Konusuna Dinî Metin Ve Arkeolojik Bulgular Çerçevesinde Yeni Bir Yaklaşım", **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi** Sayı:16, 2010, s. 6.

Her ne kadar arkeolojik buluntular ile yazının icat ediliş ve gelişim süreci takip edilse de, dini kaynaklarda geçen bazı bilgiler yazı için neredeyse bilimsel verilerle ortak bir noktada buluşmaktadır. Özellikle İslâm dininde rivayet edilen İdris Peygamberin ilk kalem sahibi yazı yazan kişi oluşu, Sümerler'in yazıyı icat ettiği tarihler ile yakınlık göstermektedir. Bu konu ile ilgili Bahattin Dartman'ın yapmış olduğu çalışmada, arkeolojik ve dini kaynaklı verilerin karşılaştırıldığı bir tablo, bu konunun özeti niteliğindedir.¹⁹

Yazı, kültürlere göre değişik formlara bürünmüş ve bu çeşitlilik sanat değeri yüksek alfabelerin de oluşmasına katkıda bulunmuştur. Sümerler'den başlayarak, Med, Fenike, Greek, Mısır, Hunlar, Göktürkler, Uygurlar (Tablo 1) gibi pek çok kültür kendi dil ailesini yaratmıştır. Tabii ki bu dillerin oluşması için yakın kabul edilen dil ailelerinden katkılar sağlanmıştır. Fakat her kültürün dili, kendi ifade anlayışına göre şekillenmiştir.²⁰

Runik alfabeleri kullanan Türkler, Vikingler gibi toplulukların sanat eserlerine bakıldığında, yüksek bir estetik anlayış olduğu fark edilmektedir. Türkler'in runik alfabeleri kendini, mimari yapılardaki taşçı işaretlerinde de göstermiştir. Dolayısı ile yazı, iletişim aracı ve süsleme elemanı olarak insanlığın varoluşundan itibaren kullanılmıştır.²¹

Türkler Emevilerden itibaren İslam Devletleriyle irtibat içerisinde olmaya başlamışlardır. Özellikle Abbasiler ile olan askeri temaslar, Türklerin İslamiyet ve onun dili olan Arapça ile daha fazla iç içe olmasına neden olmuştur. İlk dönemlerde Uygur alfabesi ve Arap alfabesi bir arada kullanılmıştır. İlerleyen zamanlarda Türkler de Arap alfabesini kullanmayı tercih etmişlerdir.²²

¹⁹ Dartman, ss. 9-12.

²⁰ Albayrak, ss. 15-26.

²¹ Zeki Sönmez, **Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslâm Mimarisinde Sanatçılar**, 2.Baskı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1995, ss. 11-12.

²² Vedat Kartalcık, "Geçmişten Günümüze Türk Dünyasında Alfabe Gelişimi", **Makale**, 13.11.2019, <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:yngOMmJMwgUJ:https://docplayer.biz.tr/31879829-Gecmisten-gunumuze-turk-dunyasinda-alfabe-gelisimi.html&hl=tr&gl=tr&strip=0&vwsrc=0,ss.363-369>.

Tablo 1: Uygur Alfabesi.

Initial	ﺍ	ﺏ	ﺕ	ﺓ	ﻉ	ﻱ	ﺉ	ﺏ	ﺓ	ﺏ
Medial	ﺍ	ﺏ	ﺕ	ﺓ	ﻉ	ﺏ	ﺓ	ﺏ	ﺓ	ﺏ
Final	ﺍ	ﺏ	ﺕ	ﺓ	ﻉ	ﺏ	ﺓ	ﺏ	ﺓ	ﺏ
Latin	e	a/e	w/w	ɣ	o/u	ö/ü	z	ž	x	q
Initial	ﻛ	ﻏ	ﺩ	ﻡ	ﻥ	ﺏ	ﺭ	ﺱ	ﺷ	ﺗ
Medial	ﻛ	ﻏ	ﺩ	ﻡ	ﻥ	ﺏ	ﺭ	ﺱ	ﺷ	ﺗ
Final	ﻛ	ﻏ	ﺩ	ﻡ	ﻥ	ﺏ	ﺭ	ﺱ	ﺷ	ﺗ
Latin	k/g	d	m	n	b/p	č	r	s	š	t

Kaynak: https://www.wikiwand.com/tr/Eski_Uygur_alfabesi

Arap yazısı da ihtiyaç duyulan iletişim dahilinde gelişmiş, ilerleyen zamanlarda İslâmiyet'in sembolü haline gelmiştir. Üstelik İslâm sanatlarının da temel kompozisyonlarının bir elemanı olmuştur.

1.2. KÜFİ YAZININ ORTAYA ÇIKIŞI

Arap yazısının ortaya çıkışı hakkında pek çok farklı görüş bulunmakta ve bu görüşler, Arap yazısının ortaya çıkış süreci ile ilgili ikiye ayrılmaktadır. İslâm âlimlerinin bir kısmı hadisler ile destekleyerek, yazının ilk olarak Hz. Adem tarafından kullanıldığını, bir kısım âlim ise, Hz. İdris tarafından kullanıldığını ifade etmiş ve ilahi bir kaynağı olduğunu savunmuştur.²³

Gelibolulu Mustafa Ali, “Menakıb-ı Hünerveran” adlı eserinde, İdris Peygamberin ilk kalem sahibi olduğundan bahsetmiştir:

*“İlk yazı ve ilk elbise Tanrı'nın selamı üzerine olsun İdris peygamberindir. Yani insan cinsinden ilk kalem kullanıp yazı yazan, terzilik edip elbise kesen, Tanrı'nın selamı üzerine olsun İdris Peygamberdir.”*²⁴

²³ Kerim Türkmen, “Arap Yazısının Kaynağı Ve Çeşitleri”, **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 8, 1999, s. 221.

²⁴ Gelibolulu Mustafa Ali, **Menakıb-ı Hünerveran**, (Ed. Dr. Müjgân Cunbur), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, s. 25.

Araştırmacıların yapmış olduğu bilimsel çalışmalar sonucu, Arap yazısının kökeni için birkaç farklı görüş bulunmaktadır. Biz de çalışmamızın konusu ve yöntemi gereği bilimsel olan bu görüşler üzerinden, Kûfi yazının ortaya çıkışını ve İslâmi sanatlarda, özellikle mimari süslemelerde anlamsal olarak kullanımını ve gelişimini incelemeye gayret ettik.

Bazı araştırmacılara göre, Arap yazısı Süryani hecesinden doğmuştur.²⁵ Süryani yazısının Satranci formunu buna örnek göstererek, yazım kural ve biçimleri ile aralarında benzerlikler olduğunu savunmaktadırlar. Süryani ve Arap harflerinin bir kısmının benzerlik göstermesi, bu fikrin savunulmasındaki temel sebep olmuştur. İki yazının da sağdan sola yazılması ve ‘Elif’ harfinin uzatma olarak kullanılması halinde yazılmaması, Arap yazısının Süryani yazısından gelişmiş olduğu fikrine kanıt olarak gösterilmiştir.²⁶

Bazı araştırmacılar, Arap yazısının Nabati yazıdan türediğini kabul etmiştir. Her ne kadar Süryani yazısı ile ortak paydalar olsa da, Kuzey Arabistan bölgesinde M.S. 250 yılında Ümmülcimal’de bulunan mezar taşı (Resim 2, 3), M.S. 512’de Zebed’de ve M.S. 568’de Harran’da bulunan kitabeler incelendiğinde, Arap yazısının Nabat yazıdan türediği fikri daha fazla kabul görmüştür.²⁷

²⁵ Türkmen, s. 222.

²⁶ Türkmen, s. 222.

²⁷ Zennûn, Muhittin Serin, s. 343.

Resim 2: 872 Yılına Ait Mısır’da Bulunmuş Kûfî’yle Yazılmış Mezar Taşı Kitâbesi.



Kaynak: Muhittin Serin - Yûsuf Zennûn, “Kûfî”, İslam Ansiklopedisi, Ankara, 2002,
Cilt: 26, ss. 342-345.

Resim 3: Şam’ın Güneyinde Miladi 250 Yılına Ait Birinci Ümmü-l Cimal Kitâbesi.



Kaynak: Şerife Çakır, Ma’kili Yazının Tasarım Özellikleri Ve Kullanım Alanları,
(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Konya, 2018, s. 8.

Nabat yazısının Himyeri ve Ârami yazılarından türemiş olduğu ve bu yazıların en erken örneklerinin İ.Ö. 2. yüzyılda, sikkelerde ve bazı Sina yazıtlarında görüldüğü bilinmektedir.²⁸ Himyeriler'in yazı formu dik ve köşeliyken,²⁹ Nabati yazısı form olarak yuvarlak ve daha yumuşak hatlara sahip bir yazıdır.³⁰ (Tablo 2, 3).

Himyeri yazısı, Müsned ve Hatt-ı Satrancili olarak, Hire Arapları'nın kullanmış olduğu Hatt-ı Hîrî yazısından türeyerek, Enbar'da Mürre oğlu Meramir tarafından ilk olarak ortaya çıkartılmış, İslâmiyet'ten önce de Araplar arasında Ma'kılî olarak isimlendirilmiştir. Ma'kılî yazı V. yüzyılda ilk olarak Enbar'da ortaya çıkmış ve devamında Zebed ve Harranlılar da bu yazıyı öğrenerek, Şimal'deki Nabatiler'in yazısıyla birlikte kullanmış ve Arap yazısının oluşmasında temel olmuştur.³¹ Nabat yazısı özellikle ticaret yoluyla Enbar ve Hirey'e ulaşmış, günlük yaşamda ve yazışmalarda kullanılarak Hicaz'da hızlıca yayılmıştır.³²

Tablo 2: Himyeri Harfleri.

Gösterge		Değer	Gösterge		Değer	Rakam	Değer
Siyah	Rölyef		Siyah	Rölyef			
𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	'a	𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	l	𐩇 𐩈	1
𐩇 𐩈 𐩇 𐩈	𐩇 𐩈 𐩇 𐩈	b	𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	m	𐩇 𐩈	2
𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	dž	𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	n	𐩇 𐩈	3
𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	d	𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	s	𐩇 𐩈	4
𐩇 𐩈 𐩇 𐩈	𐩇 𐩈 𐩇 𐩈	ð	𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	z	𐩇 𐩈	5
𐩇 𐩈 𐩇 𐩈	𐩇 𐩈 𐩇 𐩈	h	𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	γ	𐩇 𐩈	6
𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	w	𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	f, p	𐩇 𐩈	10
𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	z	𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	š	𐩇 𐩈	11
𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	h'	𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	z	𐩇 𐩈	12
𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	χ	𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	q	𐩇 𐩈	20
𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	ç	𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	r	𐩇 𐩈	50
𐩇 𐩈 𐩇 𐩈	𐩇 𐩈 𐩇 𐩈	ð	𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	š	𐩇 𐩈	100
𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	y	𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	t	𐩇 𐩈	1000
𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	k	𐩇 𐩈	𐩇 𐩈	θ	𐩇 𐩈	?

Carl Faulmann, Yazı Kitabı, İş Bankası Kültür Yayınları, çev. İtir Arda, İstanbul, 2018, ss. 40, 84.

²⁸ Carl Faulmann, **Yazı Kitabı**, VII. Baskı, çev. İtir Arda, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018, s. 84.

²⁹ Yazı, (**Medeniyet**) s. 53.

³⁰ Zennûn, Muhittin Serin, s. 343.

³¹ Yazı, (**Medeniyet**), ss. 53-54.

³² Zennûn ve Serin, s. 343.

Tablo 3: Nabati Harfleri.

[illegible]

Kaynak: Carl Faulmann, Yazı Kitabı, Çev. İtir Arda, İş Bankası Kültür Yayınları, , İstanbul, 2018, ss. 40, 84.

İslâmiyet'ten önce oluşmaya başlayan Arap yazısı, İslâmiyet'in doğuşu ile birlikte gelişim göstermeye ve “İslâm Yazısı” olarak anılmaya başlamıştır.³³

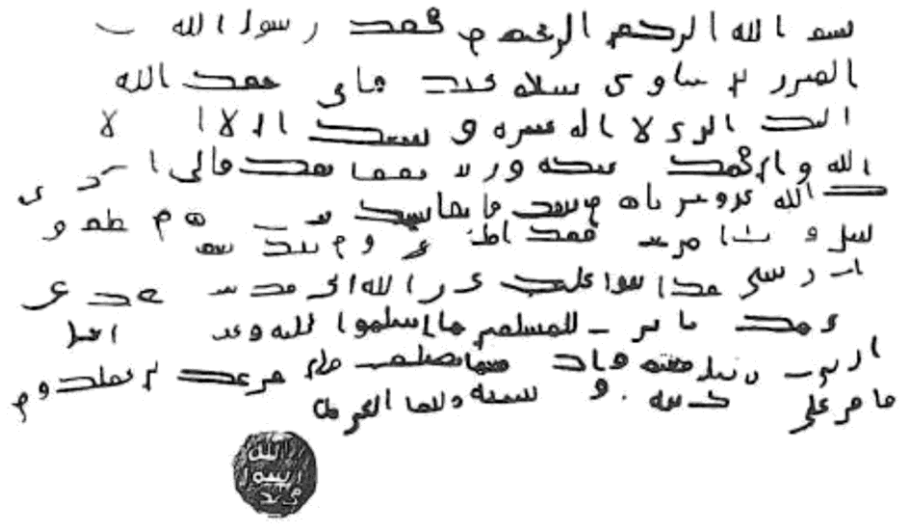
Arap yazısının Himyeriler’den gelen Ma’kılî ve Nebatiler’den gelen Nabatî yazının form özellikleriyle üçüncü bir yazı çeşidi oluşmuştur. Kur’an-ı Kerim’in yazımında vahiy katipleri ve Hz. Muhammed’in Mukavkıs’a gönderdiği söylenen mektubunda³⁴ (Resim 4), bu iki yazı çeşidinin birleşiminden meydana geldiği düşünülen, “Mensûb” adı verilen yazı kullanılmış ve Ku’ran-ı Kerim ilk kez bu yazıyla yazılmıştır. İlk mushaflardan olan Hz. Ali bu yazıyı geliştirip güzelleştirerek, Kûfî yazının başlangıcında büyük bir etki sahibi olmuş ve kendisine “Kûfî’nin Vâzı” denilmiştir.³⁵

³³ Yazır, **(Medeniyet)**, ss. 53-54.

³⁴ Nihat M. Çetin, “Arap”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 3, 1991, ss. 276-282.

³⁵ Yazır, (Medeniyet), ss. 68-69.

Resim 4: Hz. Muhammed'in Mukavkıs'a Gönderdiği Mektup.



Kaynak: Şerife Çakır, Ma'kılı Yazının Tasarım Özellikleri Ve Kullanım Alanları (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2018, s. 20.

Hız. Ali'den sonra yazı gelişimine oldukça hızla devam etmiş ve İslâmiyet'in yayılmasıyla tüm İslâm aleminde "İslâm Yazısı" olarak kabul görmüştür.³⁶

Kûfi yazı uzun bir müddet kullanılmaya devam etmiş, estetik görüntüsü sebebiyle mimaride de bir motif olarak uygulanmıştır. Harflerinin Ma'kiliye göre daha yuvarlak oluşu, çizgilerinin eğimleri, yazı kompozisyonlarında sıklıkla tercih edilmesine sebep olmuştur.³⁷

Kûfi yazı pek çok farklı gruplandırma ile tanımlanmıştır. Fakat iki ana kolu vardır. Biri 'Yazma Kûfi', diğeri ise 'Yapma Kûfi'dir. Yazma Kûfîler, Kur'ân-ı Kerim'lerin Erken İslâm Döneminde çoğaltılmasında, tezyini motiflerle kullanılmıştır. Yapma Kûfîler ise mimaride, metal malzemelerde ve seramiklerde aletler yardımıyla uygulanmıştır.³⁸

³⁶ Tüfekçioğlu, s. 6.

³⁷ Şahinoğlu, ss. 8-9.

³⁸ Tüfekçioğlu, ss. 6-7.

Kimi zaman kullanıldığı bölgelerin isimleriyle anılan Kûfi yazı (Mekki, Medeni, Mağribi), kompozisyon özellikleriyle de gruplandırmalar yapılarak tanımlanmıştır (Çiçekli Kûfi, Yapraklı Kûfi, Örgülü Kûfi).³⁹

İslâm sanatlarında yazı çok önemli bir yere sahiptir. Mimari, metal, seramik, minyatür, tezhip gibi sanatların en önemli parçasını oluşturan yazı, zaman içerisinde kalem sayısını azaltarak kurallı bir kompozisyon anlayışına kavuşmuştur.⁴⁰

Türk sanatında da yazının süslemelerde büyük bir öneme sahip olması, İslâmiyet’i kabullerinden sonra, bu sanatı kolaylıkla benimsemelerinde etkili olmuştur. İlk Müslüman Türk Devleti Karahanlılar’dan itibaren, Kûfi yazı kompozisyonları gelişerek kendi üslubunu oluşturmuştur. En iyi ve estetik Kûfi kompozisyonlar, Büyük Selçuklular’dan sonra Anadolu’da görülmüş ve kendine has üslubuyla Türk-İslâm yazı sanatının manevi boyutunu da yansıtmıştır. Özellikle XII. Yüzyıl ortalarında Anadolu topraklarına saldırılar neticesinde medrese inşalarında artış görülmüş ve bu yapıların süslemeleri daha yoğun kompozisyonlarla uygulanmıştır.⁴¹ Bu konuya detaylı bir şekilde çalışmamızın ikinci bölümü olan “Kûfi Çeşitleri Ve Sembolizmi” başlığı altında yer vereceğiz.

³⁹ Zennûn ve Serin, ss. 343-344.

⁴⁰ Hüsamettin Aksu, **İstanbul Yapılarındaki Bazı Dekoratif Kûfi Hatlar**, Eray Yayınevi, İstanbul, 2001, ss. 21-23, 27-30.

⁴¹ Tüfekçioğlu, ss. 27-35.

İKİNCİ BÖLÜM

KÛFİ ÇEŞİTLERİ VE SEMBOLİZMİ

2.1. KÛFİ ÇEŞİTLERİ

Kûfi yazı bölgesel, kültürel, bazen de uygulanan kompozisyon özelliklerine göre gruplandırılmıştır. Erken İslâm Sanatında Kûfi yazı farklı motifler ile bir arada kullanılmış, Türkler'in İslâmiyet'i kabul ettiği Karahanlı Döneminden itibaren, kültür ve inanç etkileriyle şekillenmiştir.⁴²

Anadolu Selçukluları'nda kullanılan Kûfi yazı kompozisyonları, genel olarak Köşeli Kûfi (Satrancı Kûfi), Bitkisel Kûfi (Çiçekli Kûfi), Düğümlü (Örgülü Kûfi) olarak isimlendirilmiştir. Çalışmamızda, elde etmiş olduğumuz bir takım bilgilere dayanarak sembolik Kûfi harflerden bahsedeceğimizden, uygulanan kompozisyon çeşitlerini yapacağımız değerlendirmelere uygun bulduğumuz bir sınıflandırma ile üç başlık halinde inceledik.

2.1.1. Ma'kili Yazı

Ma'kili yazıya bazı kaynaklarda “Köşeli Kûfi” de denilmektedir. Arap harflerinin, düz ve keskin, herhangi bir yuvarlaklık veya harflerde yumuşama olmadan, özellikle mimari yapılarda estetik bir görüntü sağlamak amacı ile, geometrik form içerisine yerleştirilerek uygulanmış halidir.⁴³

Bazı kaynaklarda, XII. yüzyıla kadar Ma'kili yazıya rastlanmadığından bahsedilmektedir. Araştırmalar sonucu, Arap yarımadasında sahabelere ait olan yazıtların bulunduğu Suudi Arabistan'da Kültür Bakanlığı tarafından yapılan incelemeler sonucu, herhangi bir Ma'kili yazı örneğine rastlanmadığı kaydedilmiştir.⁴⁴ Bazı kaynaklarda ise, Ma'kili yazının İslâmiyet'ten önce

⁴² İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Türklerde Yazı Sanatı**, Türk Ve İslam Sanatları Enstitüsü Yayınlarından, Ankara, 1958, ss. 28-34., Tüfekçioğlu, ss. 12-14.

⁴³ Yazır, (Medeniyet), ss. 68-69.

⁴⁴ Şerife Çakır, **Ma'kili Yazının Tasarım Özellikleri Ve Kullanım Alanları**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2018, s. 28.

kullanılmaya başlanmış ve Süryani yazının Satranci formundan türemiş olduğu görüşüne yer verilmiştir.⁴⁵

Ma’kılı yazı tasarımında, dini bir cümleyi ya da kelimeyi kare ve diktötgen form içerisine yerleştirerek, merkezi bir noktadan döngüsel olarak yahut yatay şekilde bir veya birden fazla satırda sıralanarak bir kompozisyon elde edilmektedir.⁴⁶ (Resim 5, 6).

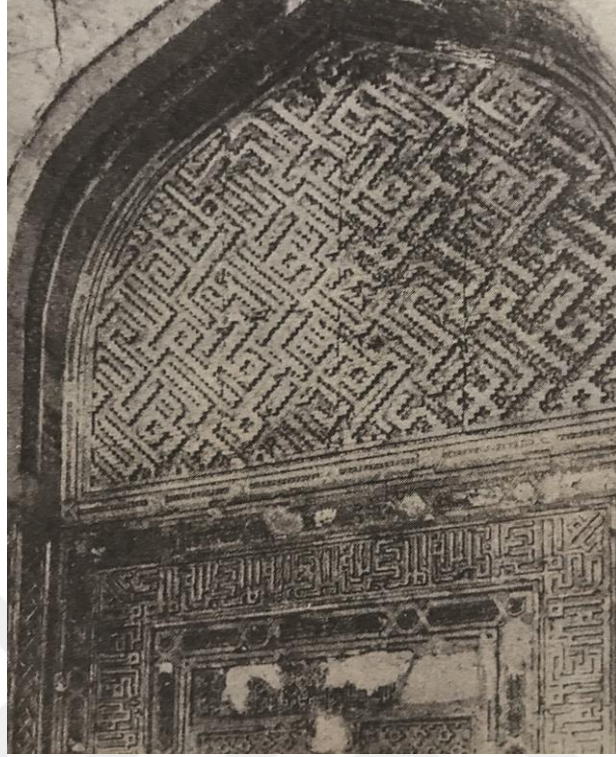
Resim 5: Mardin Ulu Cami, Minare Kaidesi, Ma’kılı Kelime-i Tevhid.



⁴⁵ Türkmen, s. 222.

⁴⁶ Ömür Bakırer, “Kûfî Yazıda Geometrik Yorumlar Üzerine Bir Deneme”, **Sanat Tarihi Dergisi**, c. 1, Sayı: 1, 1982.

Resim 6: Karahanlı Dönemi Buhara Namazgâh Camii, Kible Duvarı.



Kaynak: Oktay Aslanapa, Türk Sanatı I-II, 2. Baskı, Kervan Yayınları, İstanbul, 1984, Resim 35.

Özellikle Türkler'in İslâmiyet'i kabulüyle birlikte, Ma'kılı yazı mimaride sık bir kullanım ve kompozisyon gelişimi göstermiştir.⁴⁷ Gazneli, Karahanlı ve Selçuklu sanatlarında Ma'kılı yazının ilk örneklerine rastlamak mümkündür.⁴⁸ Bu dönem içerisinde gelişmekte olan Türk-İslâm sanatlarında Ma'kılı yazı, tuğla kullanımına uygun formu ile uygulama zamanını kısaltmak ve kompozisyon bütünlüğünü sağlayabilmek için estetik görünümünden dolayı tercih edilmiştir.⁴⁹

Suriye'de, Eyyübi Dönemine ait, Zengi düğümü tasarımları dikkatlice incelendiğinde, Ma'kılı harflerden oluşmuş bir kompozisyon olduğu görülmektedir. Türk-İslâm süslemelerinde sonsuzluğu ve evrenin düzenini sembolize eden düğüm motifi, Ma'kılı harfler ile başarılı bir şekilde uygulanmıştır. Bu kompozisyon daha

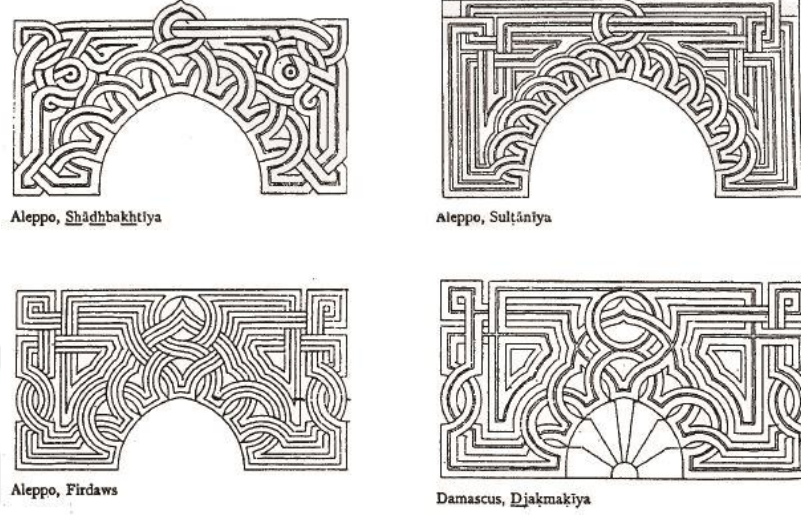
⁴⁷ Çakır, ss. 28-30.

⁴⁸ İlham Enveroğlu, "Ma'kili Yazıların Tasarım Özelliklerine Yapısalcı Yaklaşım", **Osmanlı'dan Günümüze Kur'an ve Hüsn-i Hat Sempozyumu Kitabı**, Diyanet İşleri Başkanlığı, Amasya, 01-03.11.2013, s.643.

⁴⁹ Şahinoğlu, s. 17.

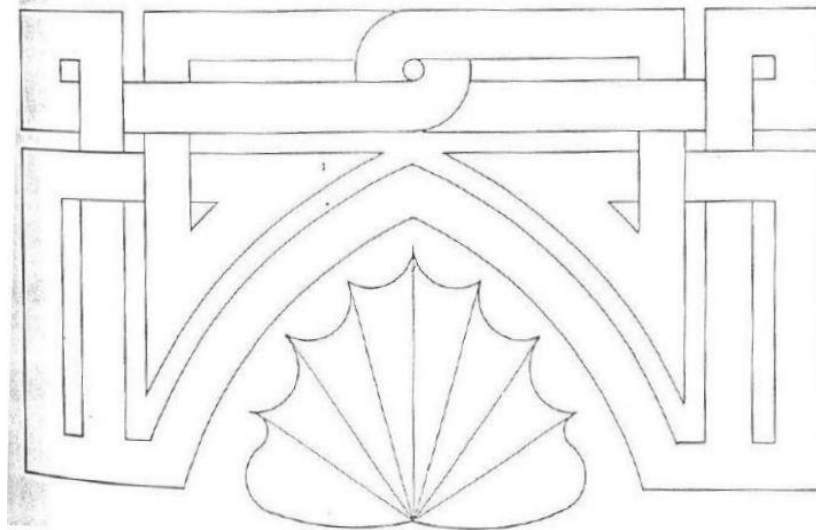
sonrasında Anadolu Selçukluları tarafından da beğenilmiş ve Beylikler Dönemi süslemeleri de dahil olmak üzere sık kullanılmıştır.⁵⁰ (Resim 7, 8).

Resim 7: Halep Yapılarından, Düğüm Motifli Alınlık Kompozisyonları



Kaynak: Erdal Eser, “11-14. Yüzyıl Anadolu-Suriye Sanat İlişkileri” (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2000, Levha 214.

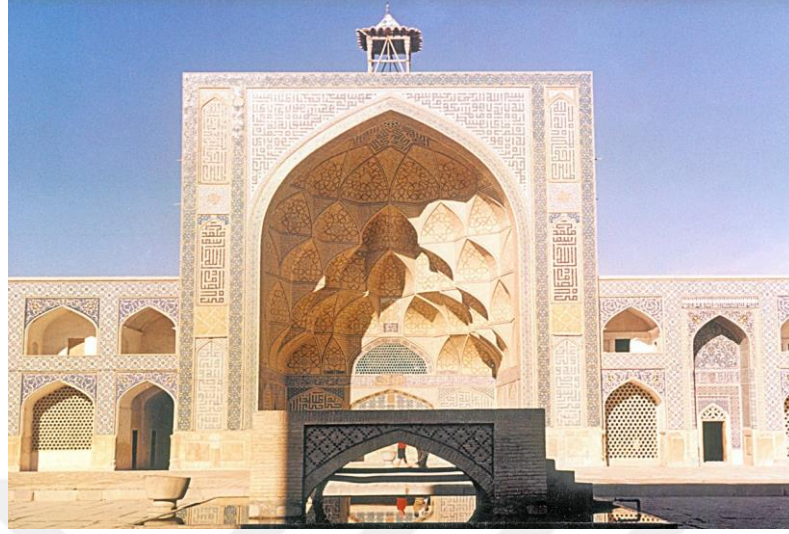
Resim 8: Anadolu Yapılarında Düğüm Motifli Alınlık Kompozisyonları.



Kaynak: Erdal Eser, “11-14. Yüzyıl Anadolu-Suriye Sanat İlişkileri” (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2000, Levha 215.

⁵⁰ Şahinoğlu, ss.14-19.

Resim 9: İsfahan Cuma Cami Kuzey Batı Eyvanı.



Kaynak: <https://islamansiklopedisi.org.tr/isfahan-cuma-camii>

Anadolu Selçuklu Döneminin ilk zamanlarında (1071-1243), Ma’kili yazı çok fazla uygulanmamıştır. Köseadağ Savaşı (1243) ile, Moğollar’a karşı uğranan yenilgi sonucu, mimari faaliyetler aynı hızla devam etmiştir. Çoğunlukla dinsel yapılar inşa edilerek, yazının varlığının çok önemli ve yoğun olduğu bir dönem yaşanmıştır. Bazı araştırmacılar bu dönemde yazı süslemelerin kullanımıyla ilgili, Türk-İslâm kültür ve inancını korumak ve henüz gayri Müslüm olan Moğollar’a karşı gözdağı vermek amacının güdüldüğü yorumunda bulunmaktadır.⁵¹

Anadolu Selçuklu Döneminde göçler sonucu gelen sanatkâr ve süsleme ustaları, geldikleri bölgeye ait kültürü de beraberinde getirmiş ve geliştirmekte olan Türk-İslâm Sanatlarına da katkıda bulunmuşlardır.⁵² Anadolu Selçuklu Döneminde Ma’kili yazı sadece kare formlarda değil; aynı zamanda altıgen içerisinde ve geometrik süsleme kompozisyonlarındaki gizli Ma’kili harflerden oluşan yazı tasarımlarıyla da inançların yapılarındaki yansıması olmuştur⁵³ (Resim 10, 11).

⁵¹ Şahinoğlu, s. 22.

⁵² Doğan Kuban, Divriği Mucizesi, 4.Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 166-170, 171-174.

⁵³ Alev Çakmakoglu Kuru, “Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Hz. Ali Yazıları”, **Milli Folklor Dergisi**, Sayı: 74, 2007, ss. 46-69.

Resim 10: Tokat Sümbül Baba Türbesi, Kapı Alınlığı (Sağ), Altıgen İçerisinde Çarkıfelek Kompozisyonlu Hz. Ali Yazısı.



Resim 11: Aksaray Sultan Han, Taçkapı Alınlık Köşeleri.



Önemli olan bir nokta da, asıl olarak Ma’kili yazı bir Kûfi çeşidi olmamasına rağmen; özellikle VIII. yüzyıldan itibaren, bazı kaynaklarda Kur’an-ı Kerim yazı kalemlerinden bahsederken, Ma’kili’den, Kûfi yazının bir çeşidi gibi bahsedilmiş ve ileriki zamanlarda da bu şekilde genel bir kabul görmüştür. Böylelikle günümüze

kadarki tarihi süreçte Ma’kûlî yazı, kaynaklarda ve uygulamacılar tarafından da bir Kûfî yazı çeşidi olarak tanımlanmıştır.⁵⁴

2.1.2. Tezyini Kûfî

Tezyini Kûfî’de harfler rûmî, yaprak ve çiçeklerle süslenir, zemin kompozisyonları da bitkisel ya da düğüm motifleriyle bezenir. İlk olarak, uzun harflerin uçlarına Hz. Ali’nin yaprak motifleri yerleştirdiği rivayet edilir.⁵⁵

Tezyini Kûfî ilk olarak Kur’an-ı Kerim’lerin sure başlarını süsleme amacı ile kullanılmış, daha sonraları mimari süslemelerde de uygulanmıştır.⁵⁶

Erken İslâm dönemindeki süslemelerde, doğaya bağlı bitki kompozisyonlarının varlığı, Kûfî harflerin süslemelerinde de görülmüştür. Sonrasında Herzfeld’in yapmış olduğu sınıflandırmaya göre “A, B, C Üslubu” bitkisel kompozisyonlar, yazı sanatında daha çok yer bulmuş ve mimari eserlerde de uygulanmıştır. Medinetüzzehrâ, Kurtuba Ulu Cami ve El-Hamra Sarayı, tezyini Kûfî’nin kullanıldığı Emevi Dönemi yapılarıdır.⁵⁷

Abbassiler Döneminde, İslâm sanatlarının üslubunu bulmaya başlamasıyla bu yazı süsleme kompozisyonları daha özgün bir hale gelmiştir. Abbassiler İslâm dinine olan bağlılıklarından ötürü, süslemelerde daha stilize ve soyut kompozisyonları uygulamayı tercih etmişlerdir. Bu sebepten Kûfî yazılarda, bitkisel süslemeleri kullanarak yeni bir üslup arayışına girmişlerdir. İran Nayin Ulu Cami (MS. 9. yüzyıl) ve Mısır Tolunoğlu Camii (M. S. 9. yüzyıl), Erken İslam Dönemde ki üslup arayışının başlangıcına örnek teşkil eden en iyi Abbasi yapılarındandır⁵⁸ (Resim 12, 13, 14, 15).

⁵⁴ Mahmut Bedrettin Yazır, **Eski Yazıları Okuma Anahtarı**, 4. Baskı, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 1983, s.151.

⁵⁵ Ahmet Yaşar Ocak, **Tarihten Teolojiye İslâm İnançlarında Hz. Ali**, 2. Baskı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2014, s. 219.

⁵⁶ İbrahim Kuş, **Hat Sanatındaki Ma’kûlî Ve Kûfî Yazının Latin Yazı Ve Tasarımlarındaki Yansımaları**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta, 2018, s. 39.

⁵⁷ Suut Kemal Yetkin, **İslâm Ülkelerinde Sanat**, 1. Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul, 1974, ss. 145-149.

⁵⁸ Hillenbrand, ss. 40-63.

Resim 12: İran Nayin Ulu Cami Kemer Köşesi (İç Mekan).



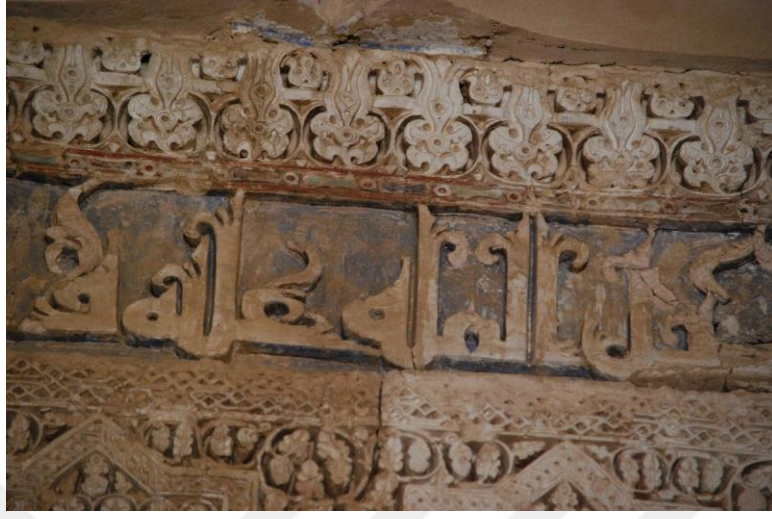
Kaynak: Marzia Parvaresh Rızı Kişisel Arşivinden.

Resim 13: İran Nayin Ulu Cami Tezyini Kûfi Yazı Şeridi.



Kaynak: Marzia Parvaresh Rızı Kişisel Arşivinden.

Resim 14: İran Nayin Ulu Cami, Eyvan İçi Tezyini Kûfi Yazı Şeridi.



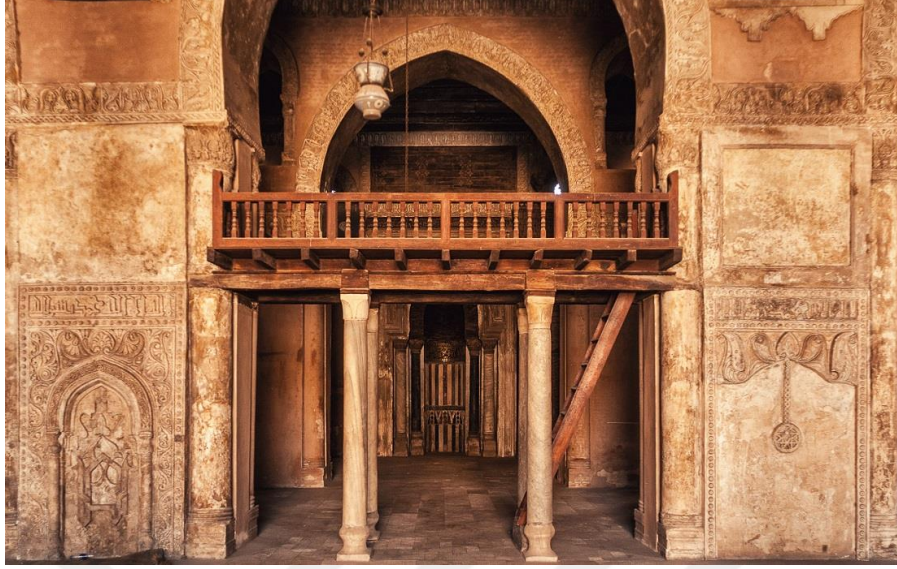
Kaynak: Marzia Parvares Rızı Kişisel Arşivinden.

Resim 15: Mısır Tolunoğlu Camii, Mahfil.



Kaynak: Sheila Blair - Jonathan Bloom, İslâm Sanatı Ve Mimarisi, (çev. Nurettin Elhüseyni), Literatür Yayınları, İstanbul, 2007, s. 113.

Resim 16: Mısır Tolunoğlu Camii, Mahfil.



Kaynak:<https://ealiya.com/attraction/%D9%85%D8%B3%D8%AC%D8%AF%D8%A7%D8%A8%D9%86-%D8%B7%D9%88%D9%84%D9%88%D9%86/>

Karahanlılar Dönemi'ne kadar Tezyini Kûfîler kullanılmış olsa da, gelişimine bu dönemde başlanmıştır. Mimari yapıların süslemelerinde yazı kullanımını sık tercih eden Karahanlılar, Tezyini Kûfîleri helezonik düzenlerde, zeminlere de taşıdıkları bitki, rûmî, yaprak gibi motiflerle kullanmışlardır.⁵⁹ (Resim 16).

Türk sanatında hayvan figürlerinin kullanımı oldukça önemli bir yere sahipti. İslâmiyet'i kabulleriyle birlikte bu figürlerde stilizasyona giderek, farklı motiflerin oluşmasını sağlamışlardı. Rûmî motifinde bu stilizasyonun bir sonucu olduğu kabul gören bir görüştür. Karahanlı, Gazneli, Endülüs, Fatîmi ve Büyük Selçuklular dönemlerinde bu motife sıklıkla rastlanması, köken bakımından Türk kültüründeki hayvan figürlerinin stilize edilmiş hali olduğunu düşündürmektedir. Gelişmiş örnekler ise yoğun ve daha stilize kompozisyonlarla Büyük Selçuklular Döneminde görülmektedir.⁶⁰

Büyük Selçuklu Dönemi'ne gelindiğinde, Tezyini Kûfîler mimarının vazgeçilmez süsleme kompozisyonlarıydı. Düğümler ile birlikte kullanılan yaprak,

⁵⁹ Tüfekçioğlu, ss.12-13.

⁶⁰Selçuk Mülayim, **Türk Sanatında İkonografik Dönüşümler - Değişimin Tanıkları**, Genişletilmiş, 2.Baskı, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2015, ss. 167-169.

çiçek ve rûmiler, Selçuklu bezemelerinde yazıların vazgeçilmez parçaları halini almıştı.⁶¹ (Resim 17).

Resim 17: Hargrit Medresesinden Kitabe Örneği.



Kaynak: Oktay Aslanapa, Türk Sanatı I-II, Kervan Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1984, Resim 140.

Anadolu Selçuklu mimari süslemesine öncülük etmiş bu kompozisyonlar, bu dönemde tasavvufun yaygınlaşması ile daha manevi anlamlar yüklenerek tasarlanmış ve uygulanmıştır. Cennet bahçelerini andıran Bitkisel Kûfî kompozisyonları, zeminde boşluk kalmayacak bir estetik anlayışla bezenmekteydi.⁶²

Koruyuculuğuna ve gücüne inanılan kartal, ejder v.b. hayvanlar ise, rûmi motifleriyle kutsal yazıların yahut öğütlerin vazgeçilmez birer parçası olmuştur.⁶³

⁶¹ Münevver Öztürk, **Rûmi (Tarihi, Gelişimi ve Çeşitleri)**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1988, ss. 11-13.

⁶² Yazır, ss. 53-56.

⁶³ Mülâyim, **(Değişimin Tanıkları)**, 167-174.

2.1.3. Dügümlü Kûfi

İslâmiyet'in ilk yıllarındaki sanat anlayışı, Helenistik, Bizans ve Sasani etkileri taşımaktaydı. Bu sebepten ötürü henüz özgün bir İslâm sanatı anlayışı yoktu.⁶⁴

Türk-İslâm sanatlarında da kullanılan düğüm motifi Yunan, Roma, Sasani sanatlarında da sıklıkla kullanılmıştı. Emevi Dönemi sanat anlayışında Helenistik izler taşımaktadır. İslamiyetin yayılması ve Emevilerinde Doğu eyaletlerine yönelmesiyle Emevi sanatında Mezopotamya, Sasani, İran, Orta Asya etkileri görülmeye başlamıştır. Mimari süslemelerde gerçekçi bitkisel ve figüratif kompozisyonlar kullanılmıştır. İslamiyetle birlikte içerisinde yazılardan oluşan bir sanat anlayışı gelişmiştir.⁶⁵ Emevi sanatındaki Batı ve Doğu sanatlarının etkileri İslam yazı sanatının erken örneklerini oluşturmuştur. Emevi Dönemi İslâm sanatında düğüm motifi halen bu etkileri taşımaktaydı. Hırbetü'l Mefcer Sarayı'nda (Resim 18) düğüm motiflerinden oluşan Kûfi yazı kuşağı, bu döneme ait üslubu yansıtmaktadır.⁶⁶

Resim 18: Hırbetü'l Mefcer, Salon, Kubbe Kemerı.



Kaynak: <https://www.fikir.gen.tr/islam-mimarisinin-gelisimi-emevi-sanati-dini-mimari-ve-sivil-mimari/>

⁶⁴ Yılmaz Can - Recep Gün, **İslâm Sanatına Giriş**, Dem Yayınları, İstanbul, 2009, ss. 16-18.

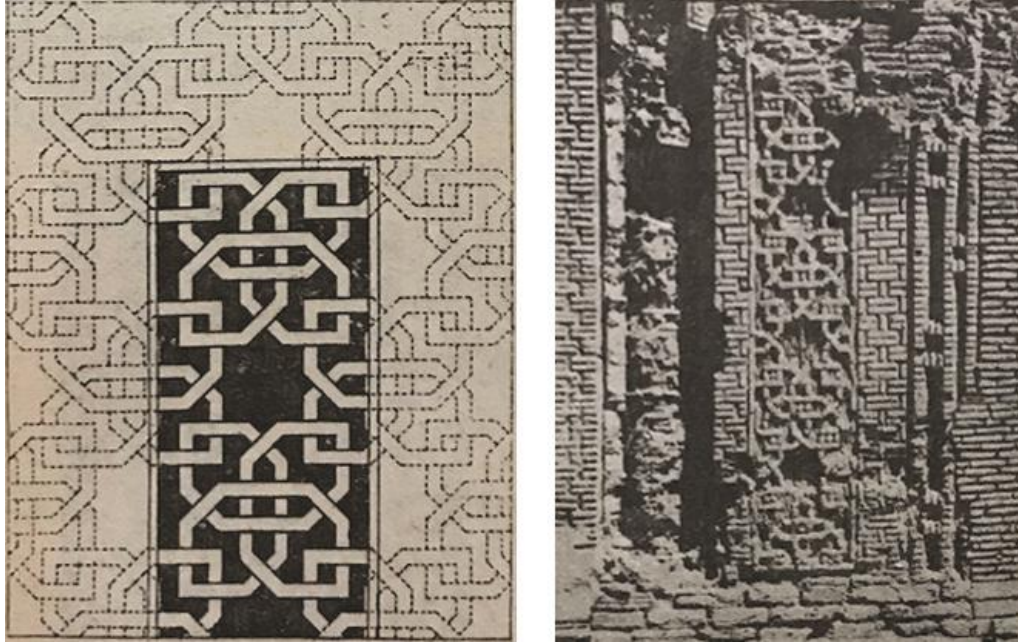
⁶⁵ Hillenbrand, ss. 11-39.

⁶⁶ Alev Çakmakoglu Kuru, "Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Düğüm Motifi ve İkonografisi", **Erdem Dergisi**, Cilt: 51, 2008, ss. 24-25.

Abbasi Dönemi'nde ise, İslâmiyet daha büyük topraklara yayılmaya başlamış ve bunun etkisi ile süsleme kompozisyonları da değişim göstermiştir. Hicaz'da yazılan Kur'an mushaflarının istikrarsız süslemeleri, düzensiz harf biçimleri Abbasi Döneminde yazının daha kurallı bir hale gelmesine sebep olmuştur. Kur'an mushaflarında yazı harfleri estetik bir gelişim göstererek süslemeler daha estetik bir hal almıştır. Bu dönemde Orta Asya ve Çin motiflerinin İslam Sanatlarına dahil olmaya başlamasıyla yazı içerikli süslemelerde bu etkiler görülmüştür.⁶⁷ Türkler'in bu dönemde Abbasiler'in içinde varlık göstermeleri, tüm motiflerin kullanımında olduğu gibi, düğüm motifinin kullanımını da etkilemiştir.⁶⁸

Türkler'in inanç ve kültürleri her daim sanatlarına da yansımış ve dahil oldukları tüm kültürlerde kendilerine özgü kullanımları olmuştur. Karahanlılar'ın İslâmiyet'i kabulüyle bu durum süsleme kompozisyonlarında görülmeye başlanmıştır.⁶⁹ (Resim 19).

Resim 19: Özkent Nasır Bin Ali Türbesi, Dış Cephe.



Kaynak: Oktay Aslanapa, Türk Sanatı I-II, Kervan Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1984, s. 29.

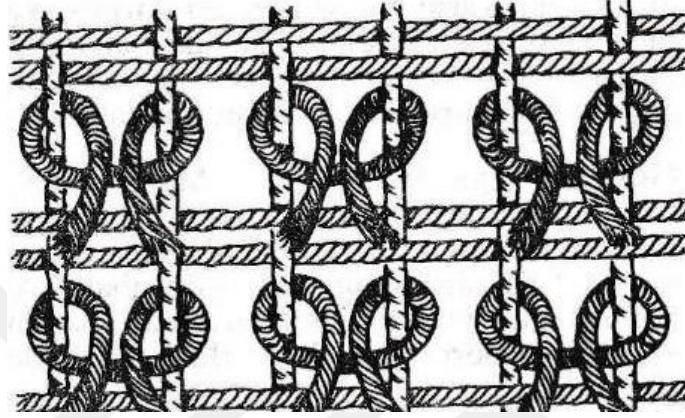
⁶⁷ Hillenbrand, ss. 60-62.

⁶⁸ Kuru, ss. 24-42.

⁶⁹ Aslanapa, ss. 19-32.

Düğüm motifinin Türk kültüründeki kullanımı, Türklerin dokuma sanatına olan ilgilerinden gelmektedir. Kendilerine has “Gördes Düğümü”⁷⁰ (Resim 20) olarak tanımlanan dokuma üslubunu, kompozisyon olarak mimari süslemelerde de yansıttıklarını söylemek yanlış olmayacaktır.

Resim 20: Gördes Düğümü.



Kaynak: <http://haliroom.blogspot.com/2014/04/hal-dugum-cesitleri.html>

Türk-İslâm sanatlarında düğümlü kompozisyonların en gelişmiş örnekleri, Büyük Selçuklular zamanında mimaride görülmeye başlanmıştır. Yazı kuşaklarında uzun harflerin saplarını birbirine bağlayarak oluşturulan düğüm kompozisyonları, yazı sanatı içinde yeni bir üslup oluşturmuştur.⁷¹

Mimaride aynı zamanda tamamen özgün bir süsleme üslubu olan geometrik kompozisyonlarda da, farklı düğüm motifleri kullanılmış ve sonsuzluk imgesi yansıtılmıştır.⁷²

Anadolu Selçuklu mimarisinin ve Türk-İslâm sanatlarının en özgün sanatı Hüsn-ü Hatta, Türkler’in varlığıyla beraber bu düğüm motiflerinin farklı kompozisyonları kullanılmıştır.⁷³

Kûfi ve Ma’kılı harfleri yapısal olarak birbirinden farklıdır. Fakat Arap alfabesinde uzun saplı, çanaklı harfler oluşu, bu yazıları formsal olarak düğüm motifinin farklı tasarımlarına oldukça uygun kılmıştır.⁷⁴

⁷⁰ Şerare Yetkin, **Türk Halı Sanatı**, XX. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1974, ss. 2-3.

⁷¹ Bakırer, ss. 6,7.

⁷² Semra Ögel, **Anadolu Selçukluları'nda Taş Tezyinatı**, II. Baskı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1987, ss. 83-89.

⁷³ Aslanapa, ss. 49-64.

Anadolu Selçukluları Kûfi'yi ve düğüm motifini oldukça estetik ve teknik uygulayarak, yüksek bir seviyede mimaride kullanmış ve Türk-İslâm sanatlarına özgün bir kompozisyon katmıştır. Kûfi'de uygulanan düğüm ya da örgü motif, sadece görsel bir etki yaratmakla kalmamış; aynı zamanda manevi anlatımların sembolizmini taşımıştır⁷⁵ (Resim 21, 22). Bu konuya Kûfi sembolizmi başlığı altında yer vereceğimiz için, bu bölümümüzde sadece Düğümlü (Örgülü) Kûfi yazının yapısal özelliklerine değindik.

Resim 21: Konya Alaaddin Camii, Mihrap.



Resim 22: Tokat Sümbül Baba Türbesi, Kapı Sol Niş Alınlığı.



⁷⁴ Çakır, ss. 32-33.

⁷⁵ Koç, ss. 147-156., Tüfekçioğlu, ss. 8-9.

2.2. KÛFİ SEMBOLİZMİ

İslâm inancında sanat için, putperestliğin yasak olması haricinde herhangi yazılı bir emir, kural yoktur. Zaman içerisinde, önce kültürel olarak tercih edilmeyen suret çizimleri ve ikonografik sanatlar, zamanla yerini İslâm inancını daha biçimsel yansıtacak sanat eserleri üretmeye yöneltmiştir. Bu durumda da yazı sanatı tercih edilmiş ve kutsal sayılacak “Hat Sanatı” geliştirilmiştir.⁷⁶

Türk-İslâm sanatlarının en özgünü olan hat sanatı, ilk ortaya çıkışından itibaren manevi bir hal ile meşk edilmiştir. Kur’an’ı Kerim’in yazılmaya başlanması ile ilk nüshalarda bir yazı sanatını da görmek mümkündür. Zaman içerisinde gelişim gösteren hat sanatı her ne kadar kalem, kağıt, mürekkep v.s. gibi somut maddeler ile uygulansa da, her daim ruhani bir tasavvuf anlayışını gerek bir yazı kuşağı; gerekse sembolik bir anlatımla aktarmıştır.⁷⁷

İslâm inancının ilk ortaya çıktığı dönemlerde, Arap yazısı çoktan gelişmiş ve belli bir alfabe oluşmuştur. Kur’an-ı Kerim’in farklı bölgelere bildirilebilmesi ve yaygınlaşması için sözlü anlatımların yanı sıra, mushaflar tarafından yazılan Kur’an-ı Kerim nüshalarında, özellikle Kûfi yazı 10. y.y.’a kadar sıklıkla kullanılmıştır. Daha sonrasında Aklam-ı Sitte’nin⁷⁸ gelişim göstermesi ile Kûfi yazı çoğunlukla mimari yapılarda görülmeye başlanmıştır.⁷⁹

Hz. Ali Arap yazısını Kûfe şehrinde geliştirmiş ve “Kûfi” olarak adlandırılan bu yazının yaratıcısı kabul edilmiştir. Onun sanatçı bir kişiliğe sahip olduğu ve yazı sanatına ne kadar önem verdiği her dönemde bilinmiş; özellikle hattatlar arasında “ilk kalem ustası” sayılmıştır. Bunun yanı sıra, Gelibolulu Mustafa Ali olarak bilinen Osmanlı Dönemi yazarı, 1587 yılında hattatların hayatlarından bahsettiği “Menakıb-ı Hünerveran” isimli eserinde Hz. Ali’nin Kûfi yazıdaki ustalığını anlatırken, aynı zamanda sayfalarda bezemelerde yaptığından bahsetmiştir. Safevi Döneminde kralın kardeşine verilmek üzere, Dost Muhammed’in hazırladığı hattatlarla ilgili eserinde

⁷⁶ Oleg Grabar, "İslâm Dünyasında Sanat ve Kültür", **İslâm Sanatı ve Mimarisi**, I. Baskı, ed. Markus Hattstein ve Peter Delius, Literatür Yayınları, İstanbul, 2007, ss. 36-39.

⁷⁷ Muhiddin Serin, **Hat San’atımız**, 1. Baskı, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 1982, ss. 17-18., Koç, ss. 147-156.

⁷⁸ İslâm hat sanatında, aynı yazının farklı tarz ve üslupları mânasında “Şeş Kalem” diye de adlandırılan altı hat, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 2, İstanbul, 1989, ss. 357-358.

⁷⁹ Şahinoğlu, ss. 12-13.

İslâmi bir motif olarak bilinen yaprakların, Hz. Ali'nin eseri olduğunu söylemektedir.⁸⁰ Hz. Ali'nin olduğu düşünülen bir sözünde de, yazı sanatına ne kadar önem verdiği anlaşılmaktadır:

“Evlatlarınıza hüsn-i hat öğretiniz. Çünkü o, işlerin en mühimi, sevinçlerin en büyüğüdür; yazı üstadın öğretisinde gizlidir, çok yazmakla gelişir; İslâm dini üzere olmakla da devam eder.”⁸¹

Kaynaklarda yapılan araştırmalara göre bu yazı, IX. y.y.'da Kûfî adı ile anılmıştır.⁸² Bu sürece kadar İslâm dininin yayılma evrelerinde pek çok siyasi sorun ortaya çıkmış ve bu durum, İslâm inancında gruplaşmaların oluşmasına sebep olmuştur. Özellikle Sünni ve Şîî inanç sahibi olan mezhepler, İslâm dini içerisinde büyük bir yayılma göstermiş, her iki mezhepte de Hz. Ali önemli bir yere sahip olmuştur. Bu durum, dönemin sanat anlayışında etkili olmuş ve kendinden önceki inançlar ile karışık bir gelişim göstermiştir.⁸³

Hz. Ali aynı zamanda büyük bir mutasavvıfı, kendini Hz. Muhammed'in izinden İslâm dininin yayılmasına ve anlaşılmasına adanmıştı. İlk Kur'an örneklerinden olan ve şu an İslâm Sanatları Müzesi'nde bulunan Kur'an-ı Kerim nüshasının da onun kaleminden yazılmış olduğu kabul edilmektedir⁸⁴ (Resim 23).

⁸⁰ Ocak, ss. 218-219.

⁸¹ Ocak, ss. 218-219.

⁸² Serin, Muhiddin, Yûsuf Zennûn, ss. 342-345.

⁸³ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Muhammed Hamidullah, **İslâm Tarihine Giriş**, I. Baskı, Beyan Yayınları, İstanbul, 2007, Farhad Daftary, **Şîî İslâm Tarihi**, I. Baskı, (çev. Ahmet Fethi), Alfa Yayınları, İstanbul, 2016, Ethem Ruhi Fırlalı, **Türkiye'de Alevilik Bektâşilik**, I. Baskı, İzmir İlahiyat Vakfı Yayınları, İzmir, 2006, Ünver Günay, Harun Derman, **Türk Din Tarihi**, I. Baskı, Laçın Yayınları, Kayseri, 1998.

⁸⁴ Uğur Derman, **Tarihten Teolojiye İslam İnançlarında Hz. Ali**, 2. Baskı, (Ed. Ahmet Yaşar Ocak), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2014, ss. 297, 298.

Resim 23: Hz. Ali Kaleminden Kur'an-ı Kerim Nüshası.



Kaynak:<http://www.tiem.gov.tr/koleksiyon/yazi-ve-yazma-eserler/#/koleksiyon/yazi-ve-yazma-eserler/hz-ali-mushafi/>, Envanter No: 458.

Hz. Ali, Hz. Muhammed'in vefatının ardından çıkan siyasi ve iktidari çekişmeler sonucu Kûfe şehrine giderek, orada ilim ile uğraşmaya başlamış ve bugün Kûfi olarak bildiğimiz İslâm sanatının en büyük süsleme parçalarından olan Kûfi yazıyı geliştirmeye kendini adanmıştır.⁸⁵

İslâm'ın ilk yıllarında, Hz. Ali'nin Hz. Muhammed'in hem yeğeni hem de sonrasında damadı oluşu ile birlikte, pek çok Müslüman ona büyük kıymet vermiş; Hz. Muhammed'in ölümünün ardından da halifeliğin onun hakkı olduğunu düşünen ve Hz. Ali yolundan gittiğini savunan gruplar oluşmuştur. Şîi olarak adlandırılan bu mezhep, VIII. y.y.'dan itibaren farklı kollara bölünmüş olsa da, İslâm sanatlarında XIII. y.y.'a kadar etkili ve yönlendirici bir varlık göstermişlerdir. Bu sebepten İslâmi sanatların her alanında, bazen Hz. Ali ismini, bazen de bir Şîi tarikatının motiflerini sıklıkla görebilmekteyiz.⁸⁶

Şîi'lerde Hz. Ali pek çok sıfat ile anılmıştır. Aynı zamanda Hz. Muhammed'in vasisi sayılmış ve Şîi şehadetindeki üç temel madde, bu düşüncenin ispatı sayılmıştır. İlk iki maddede Allah'ın birliğini ve Hz. Muhammed'in onun elçisi ve peygamberi olduğunu kabul ederken, üçüncü olarak da, Hz. Ali'yi Allah'ın velisi

⁸⁵ Ocak, ss. 218-219.

⁸⁶ Şîi tarih ve gelişim süreci için detaylı olarak bkz.: Farhad Daftary, (çev. Ahmet Fethi), **Şîi İslâm Tarihi**, I.Baskı, (çev. Ahmet Fethi), Alfa Yayınları, İstanbul, 2016, Ahmet Yaşar Ocak, **Tarihten Teolojiye İslâm İnançlarında Hz. Ali**, 2. Baskı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1987.

ve Hz. Muhammed'in yolunun vasisi olarak kabul ederler. Bu sebepten, Oniki İmamcı Şiîler'de "Kelime-i Şehadet" şu şekildedir :⁸⁷

"Şahidim ki, Allah'tan başka tanrı yoktur, Muhammed, Allah'ın kulu ve elçisidir, Ali Allah'ın velisi ve Allah'ın elçisinin vasisidir."

Bu nedenledir ki, İslâm inancının neredeyse tüm mezhepleri için önemli olan Allah, Hz. Muhammed, Hz. Ali üçlemesi, sıklıkla hem birer süsleme kompozisyonu; hem de İslâm inancının sembolik bir hatırlatıcısı olarak var olmuştur.⁸⁸ Özellikle İslâmi tasavvuf⁸⁹ anlayışı içerisinde somuttan soyuta gidiş ve mecaz anlatımlar oluşu, İslâm sanatlarında kullanılan pek çok motif ve yazıyı sembolik hale getirmiştir.⁹⁰

Türkler'in İslâmiyet'i kabulü ile başlayan süreçte, Türk sanat ve kültürü İslâm sanatlarının her dalında olduğu gibi, İslâm yazı sanatının gelişimine de büyük katkılar sağlamıştır. Bu sebepten, her ne kadar Arap harfleri kullanılmışsa da, hat sanatında yadsınamaz Türk kültür ve inançlarının yansımaları homojenleşen bir üslup oluşturmuştur.⁹¹

Türkler'in Tek Tanrı inancı, İslâm dinini kabul ederek benimsemelerini kolaylaştırmış ve Türk sanatını da bu İslâmi düzen ile farklı özgün bir üsluba kavuşturmuştur. X. y.y. ile başlayan süreçte, Türk kültüründe var olan sembolik anlatımlar, İslâm inancı ile birleşerek yeni bir sanat anlayış ve kültürünü geliştirmiştir.⁹²

Türkler İslâmiyet'ten önce farklı inanışlar benimsemişlerdi. Bu inançların temelinde ilk olarak Şamanizm'in olması, onları doğaya, canlılara ve evrenin düzenine oldukça bağlı kılmıştı. İnançlarının temelinde her daim bu üç imge var olmuş ve sembolik anlatımlar ile bunu sanatlarına yansıtmışlardır.⁹³ Hunlar'dan

⁸⁷ Ocak, ss. 10.11.

⁸⁸ Ocak, ss. 10.11.

⁸⁹ İslâm Tasavvuf tarih ve gelişim süreci detaylı bilgi için bkz.: Hayrani Altıntaş, **Tasavvuf Tarihi**, 2.Baskı, Kabalcı Yayınları, Ankara, 2018, Mustafa Kara, **Tasavvuf Ve Tarikatlar Tarihi**, Dergah Yayınları, İstanbul, 2011, Hayati Hökelekli, **Din Psikolojisi**, 10. Baskı, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 2013.

⁹⁰ Mülâyim, (**İslâm Sanatı**), ss. 117-146.

⁹¹ Tüfekçioğlu, ss. 12-15.

⁹² Osman Turan, **Selçuklular ve İslâmiyet**, 3. Baskı, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1993, ss. 10-14.

⁹³ Mülâyim, (**İslâm Sanatı**), ss. 123-131.

başlayarak Uygurlar'a kadar olan süreçte, her ne kadar farklı gelişimler göstermiş olsalar da, inançlarına ve özlerine olan bağlılıkları onların bulundukları tüm kültürleri etkilemelerini sağlamıştır.⁹⁴

Hun, Göktürk ve Uygur sanatları, Türkler'in bulundukları coğrafyaların kültürlerinden yansımalar taşısa bile, temelinde her daim kendi kültür, inanç ve örf, adetlerini barındırmıştır. Özellikle Uygurlar'ın yerleşik bir düzende oluşu, bize Türk sanatı hakkında çok fazla veri sağlamıştır. Plastik sanatlara ait eserleri ve yazılı eserleri İslâmiyet'ten önceki Türk sanatının en kapsamlı kaynağını oluşturmaktadır.⁹⁵

Göktürk ve Uygur yazı sanatı, Türk-İslâm yazı sanatı olan hüsn-i hattın başlangıcı sayılabilecek bir üsluba sahiptir.⁹⁶ Göktürk Kitabeleri ve Uygurlar'ın el yazmalarının çok oluşu, yazılı kaynakları ve yazının gücünü ne kadar önemsediklerini göstermektedir. Bu eserlere örnek olarak, Karahanlılar Döneminde Uygur alfabesi ile yazılmış, Hoten'de bulunan 24 el yazması, Yarkent'te bulunan üç nüsha antlaşma belgeleri gösterilebilir.⁹⁷

Karahanlılar Dönemi'nde Türkler İslâm inancını ve kendi kültürlerini yeni yeni şekillendirmeye başlamış ve bu dönemde Kaşgar, Balasunga, Özkent medreselerinde İslâmiyet ile ilgili eğitimler alarak birçok bilgin yetişmiştir. Karahanlılar'ın tasavvuf anlayışına da olan sıcak tutumu, Hoca Ahmet Yesevi'nin (ö. 1166) öğretileriyle daha da gelişmiş ve "Yesevilik" adı altında bir Türk tarikatının oluşmasına da sebep olmuştur. Böylelikle asıl olarak Türkler İslâmiyet'i bu dönemden itibaren daha çok Sûfi bir anlayış içerisinde yaşamışlardır.⁹⁸

Karahanlı Devleti ile başlayan Türk-İslâm inanç ve kültürü Gazneliler, Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçukluları ile gelişmiştir. Özellikle Büyük Selçuklular'ın hâkimiyeti süresince, siyasi, dini ve kültürel pek çok gelişme yaşanmıştır. Büyük Selçuklular'ın İslâm Sünni inancını savunmak ve bunu fethettiği tüm topraklarda

⁹⁴ Yaşar Çoruhlu, **Erken Devir Türk Sanatı**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2007, ss. 227-245, ss. 309-318.

⁹⁵ Günay, ss. 143-146.

⁹⁶ Çoruhlu, s. 174.

⁹⁷ Hüseyin Tekinoğlu, **Uygurlar**, 1. Baskı, Kamer Yayınları, İstanbul, 2015, ss. 161-167.

⁹⁸ Günay, Derman, ss. 306-312., Ahmet Ocak, **Selçuklu Devri Üniversiteleri Nizamiye Medreseleri**, 2. Baskı, Nizamiye Akademi Yayınları, İstanbul, 2017, ss. 338-347.

kabul ettirme çabası, eserlerinde kendini hissettirmiş ve Anadolu Selçuklu Döneminde de bu inanç en görkemli haliyle yansımıştır.⁹⁹

Anadolu Selçukluları'na kadar olan süreçte gerçekleştirilen Türk-İslâm sentezine ait yapı imarları, ilim ve bilim çalışmaları bu dönemde oldukça gelişmiştir. Türkler'in hem tasavvufa, hem de sanata vermiş olduğu önemden ötürü, Anadolu'nun pek çok yerinde ibadet, eğitim, sağlık için yapılar inşa edilmiştir.¹⁰⁰ Bu eserlerde Türk-İslâm sanatlarının en güzel örneklerini görmek mümkündür ve bunların en başında, Türk-İslâm sanatlarının en özgünü olan “Hüsn-i Ha't” sanatı gelmektedir.¹⁰¹

Türkler'in yazı sanatına olan yeteneği, İslâm inancını benimsemeleri ile farklı ve özgün bir üsluba ulaşmıştır. Türk-İslâm sanatlarında Hüsn-i hattın sadece kağıt üzerinde değil; mimari yapılar da dahil tüm alanlarda, süsleme motifi olarak kullanımını da geliştirmişlerdir.¹⁰²

2.2.1. Ma'kılı Sembolizmi

Köşeli ve sert hatlara sahip bu yazı, Türk-İslâm sanatlarında, özellikle mimari yapı süslemelerinde sıkça kullanılmıştır. Hatları yüzünden sert yüzeylerde uygulanabilme kolaylığının dışında¹⁰³, ilk İslâm yazı formu olarak sembolik bir anlam da taşımaktadır.

⁹⁹ Osman Turan, **Selçuklular Tarihi ve Türk-İslâm Medeniyeti**, 3.Baskı, DergâhYayınları, İstanbul, 1980, ss. 316-323, ss. 384-389, Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçukluları siyasi, kültürel ve dini gelişim süreci oldukça uzun ve farklı kollardan şekillenen bir sürece sahiptir. Bu kısım ile ilgili bilgi aktarımını özet geçtiğimizden, detaylı bilgi için bkz. Franz Babinger – Fuad Köprülü, **Anadolu'da İslâmiyet**, 2. Baskı, (çev. Ragıp Hulusi), İnsan Yayınları, İstanbul, 2003, ss. 43-52, Turan, (Selçuklular Tarihi), ss.35-40. Reşidü'd DinFazlullah, **Selçuklular Cami'ü't Tevârih**, 2. Baskı, (çev. Erkan Göksu ve H. Hüseyin Güneş), Bilge Kültür SanatYayınları, İstanbul, 2018, Ali Öngül, **Selçuklular Tarihi - 2 Anadolu Selçukluları ve Beylikler**, 3.Baskı, Çamlıca Yayınları, İstanbul, 2016, Ali Sevim, **Anadolu'nun Fethi**, 4. Baskı, TürkTarihKurumu Yayınları, Ankara, 2014, Erdoğan Merçil, **Büyük Selçuklu Devleti**, 2.Baskı,BilgeYayınları,İstanbul, 2017.

¹⁰⁰ Günay, Derman, ss. 381-384.

¹⁰¹ Tatlı, ss. 25-28.

¹⁰² Baltacıoğlu, ss. 28-34.

¹⁰³ Şahinoğlu, ss. 16-17.

Ma'kili yazı, farklı geometrik şekillerde uygulanabilen bir yazı olmuştur. Kare, altıgen, damla, dikdörtgen v.s. gibi formlara uygun tasarlanabilmesi, özellikle İslâm mimarisinde bir süsleme kompozisyonu haline gelmiştir.¹⁰⁴

Ma'kili yazının özellikle kare içerisinde ya da kare bir form oluşturacak şekilde uygulanması, İslâmiyet için önemi çok yüksek olan Kâbe'den esinlenilerek iki boyutlu olarak uygulanmış olabileceğini düşündürmektedir.¹⁰⁵

Kâbe, İslâm dünyası için bir merkez, Tanrı'nın evi, yeryüzünün ilk ibadet mekanı gibi kutsi değerler taşır.¹⁰⁶ (Resim 24)

Kur'an-ı Kerim'in Al-i İmran sûresinin 96. ayetinde¹⁰⁷, Kâbe'den bahsederken onun İslâm dünyası için sadece bir mimari yapı değil; aynı zamanda sembolik değeri çok yüksek bir mabet olduğunu belirtmiştir.. Bu sebepten, Ma'kili yazının form bakımından (Çizim 1) Kâbe'ye benzemesi ve içerisine Allah, Muhammed, Ali, Kelime-i Tevhid v.s. gibi kelimelerin yazılması, İslâmiyet'i insanlara sanat ile anlatabilmek için, Türk-İslâm sanatlarında kullanılmış sembolik bir dil kompozisyonu oluşturduğunu düşündürmektedir:

*“Doğrusu insanlar için konulan ilk mabed şüphesiz ki, Mekke’de bulunan çok mübarek ve bütün alemlere hidayet olan Beyt (Kâbe) ’tir.”*¹⁰⁸

¹⁰⁴ Çakır, ss. 45-49.

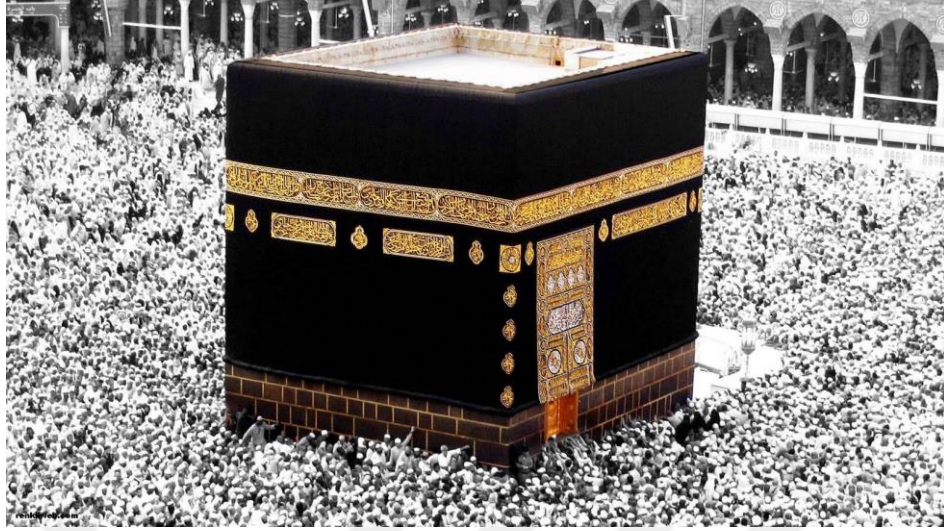
¹⁰⁵ Kılıç, ss. 49-71.

¹⁰⁶ M. Kamil Yaşaroğlu, "Kâbe", TDV İslâm Ansiklopedisi, Cilt: 24, 2001, ss.21-22.

¹⁰⁷ **Kur'an-I Kerim Ve İzahlı Meâli Âlisi**, Hazırlayan A. Fikri Yavuz, 3. Baskı, Sönmez Yayınları, İstanbul, 1982, s. 63.

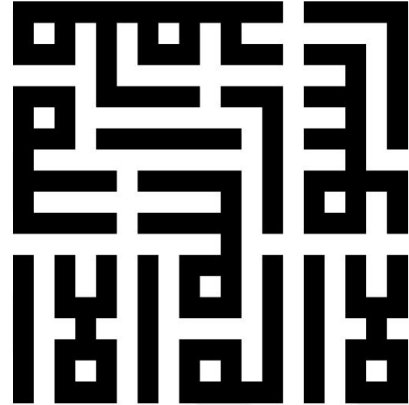
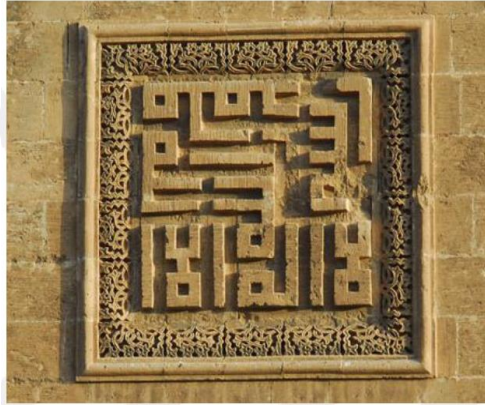
¹⁰⁸ **Al-i İmran 3/96, Kur'an-I Kerim Ve İzahlı Meâli Âlisi**, Hazırlayan A. Fikri Yavuz, 3. Baskı, Sönmez Yayınları, İstanbul, 1982, s. 63.

Resim 24: Kâbe, Genel Görünüm.



Kaynak: <https://www.ilmvemedeniyet.com/afganli-bir-sair-kabenin-ortusu-neden-siyahtir.html>

Çizim 1: Mardin Ulu Cami, Minare Kaidesi, Kelime-i Tevhid.



Ma’kılı harf formlarının bir kısmında, Türk geleneklerinde yer alan bazı nazar motifleriyle de benzerlik görmek mümkündür. Türkler bu yazı tarzını oldukça sanatsal bir üslupla kullanmışlardır.¹⁰⁹ Buna bağlı olarak Ma’kılı “He” harfinin şekil olarak, Türkler’de nazar için kullanılan motifler ile birebir benzerlik gösterdiğini görmek mümkündür (Resim 25, Tablo 4, 5).

¹⁰⁹ Çakır, ss. 28-31.

Resim 25: Göz Motifi, Nazara Karşı Pıtrak Motifi.



Kaynak: Figen Baykal Ertem, Dokumalarda Ve Takılarda Görülen Nazar Motifleri (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2009, Örnek No: 11, Örnek No: 4.

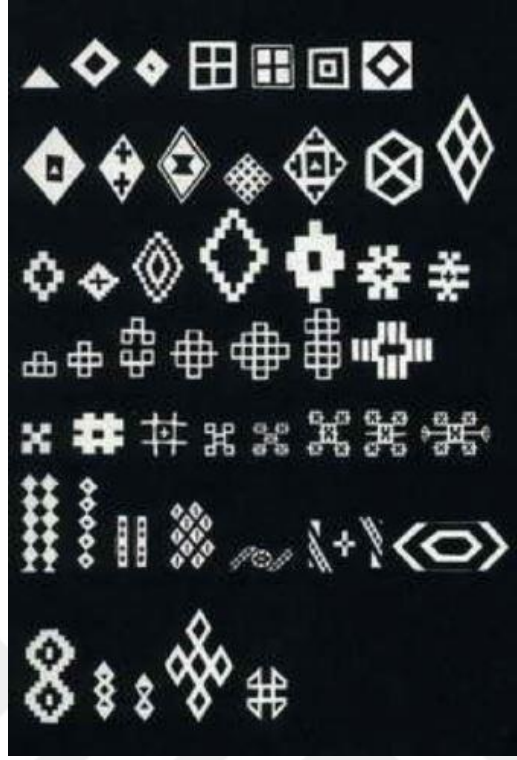
Tablo 4: Ma’kili Ve Kûfi Harf Formları.

HARFLERİN KÛFİ FORMLARI			
<i>In Fine</i>	<i>In Fine</i>	<i>In Medio</i>	<i>In Principio</i>
ا	ا	ا	ا
ب	ب	ب	ب
ت	ت	ت	ت
ج	ج	ج	ج
ح	ح	ح	ح
خ	خ	خ	خ
د	د	د	د
ذ	ذ	ذ	ذ
ر	ر	ر	ر
ز	ز	ز	ز
س	س	س	س
ش	ش	ش	ش
ص	ص	ص	ص
ض	ض	ض	ض
ط	ط	ط	ط
ظ	ظ	ظ	ظ
ع	ع	ع	ع
غ	غ	غ	غ
ف	ف	ف	ف
ق	ق	ق	ق
ک	ک	ک	ک
ل	ل	ل	ل
م	م	م	م
ن	ن	ن	ن
و	و	و	و
ه	ه	ه	ه
ی	ی	ی	ی

HARFLERİN MA’KİLİ FORMLARI			
ا	ا	ا	ا
ب	ب	ب	ب
ت	ت	ت	ت
ج	ج	ج	ج
ح	ح	ح	ح
خ	خ	خ	خ
د	د	د	د
ذ	ذ	ذ	ذ
ر	ر	ر	ر
ز	ز	ز	ز
س	س	س	س
ش	ش	ش	ش
ص	ص	ص	ص
ض	ض	ض	ض
ط	ط	ط	ط
ظ	ظ	ظ	ظ
ع	ع	ع	ع
غ	غ	غ	غ
ف	ف	ف	ف
ق	ق	ق	ق
ک	ک	ک	ک
ل	ل	ل	ل
م	م	م	م
ن	ن	ن	ن
و	و	و	و
ه	ه	ه	ه
ی	ی	ی	ی

Kaynak: Şerife Çakır, Ma’kili Yazının Tasarım Özellikleri Ve Kullanım Alanları (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2018, s. 34.

Tablo 5: Bazı Türk Nazar Motifleri.



Kaynak: Figen Baykal Ertem, Dokumalarda Ve Takılarda Görülen Nazar Motifleri (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2009, Örnek No: 11, Şekil 1.

Türkler'in eski inançlarından olan nazar kavramı, her daim sanatlarının ve yaşamlarının birer parçası olmuştur. İslâmiyet'i kabulleriyle de ortak denebilecek nazar inancının bir yansımasını mimari eserlerde de görüyor olmamız, Türk-İslâm sanatlarının sadece "karışık" bir üsluptan değil, özgün bir kültür ve inanç anlayışından geliştiğinin ispatı niteliğindedir.¹¹⁰

İslâmi inanç ve kültürü hızlı bir şekilde benimseyen Türkler, ortak olabilecek tüm unsurları üsluplaştırıp hem yeni süsleme motifleri, hem de Türk-İslâm inancının sembolizmini meydana getirmiştir demek, kanımızca yerinde bir yorum olacaktır.

Türk-İslâm sanatlarının zirve noktası denilebilecek Anadolu Selçuklu yapılarında da tespit ettiğimiz bu sembolik yazı süslemelere sıkça rastlanmak

¹¹⁰ Berrin Yapar Ünal, **Nazar Kavramıyla Yapılan Hat Tasarımları**, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2015, ss. 28-36.

mümkündür. Bunlara ait resimlere ve bilgilere çalışmamızın üçüncü kısmında değineceğiz.

2.2.2. Tezyini Kûfi Sembolizmi

Emevi Dönemi sanatı İslâmiyet'in ilk yılları olduğundan, kendinden önceki Helenistik, Sasani ve Bizans sanatlarından fazlaca etkiler taşımaktaydı.¹¹¹ Erken İslâm Döneminde Şam Emeviye Cami'nde görülen, cennet bahçesi tasvirini andıran gerçekçi bitkisel kompozisyonlar (Resim 26), Abbasiler Döneminde yerini daha stilize ve soyut anlatımlara bırakmaya başlamıştı. Bu dönemin sanat anlayışında yazı süslemeler gelişim göstermeye başlamış ve farklı motifler eşliğinde kullanılarak estetik bir görünüme sahip olmuştur.¹¹²

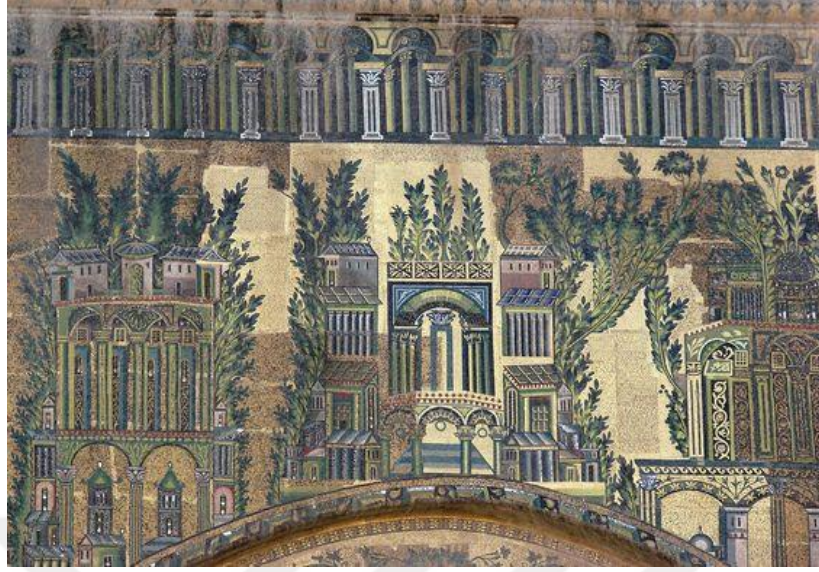
Kûfi yazı Emeviler Döneminde mihraplar, kapılar, pencere çerçeveleri ve kubbe frizlerinde taşkın olmayan bir üslupla, daha sade kullanılmıştır. Zaman içerisinde İslam İspanyasına ulaşacak olan Çiçekli Kûfi yazının en güzel örneğine bu dönemde Kurtuba Camii'nde rastlamak mümkündür. Burada uzun harflerin saplarına hurma dalları gibi bazı motifler uygulanmış, zemin de ise az miktarda süsleme motifi olarak tomurcuklar kullanılmıştır. Kûfi yazıyı bir süsleme unsuru olarak kullanmaya devam eden Abbasiler Döneminde ise yazı şeritlerinin zeminlerinde daha yoğun helezonik bir düzen içerisinde yaprak ve çiçeklerin kullanıldığı, zeminde boşluk kalmayacak şekilde tasarlanmış kompozisyonlar uygulanmıştır. Bunun en iyi örneğini Tolunoğlu Camii ve Nayin Ulu Cami'nde görmek mümkündür.¹¹³

¹¹¹ Yıldız Demiriz, **İslâm Sanatında Geometrik Süsleme**, I. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2017, s. 13.

¹¹² Hillenbrand, s.62.

¹¹³ S. Yetkin, ss. 139-149.

Resim 26: Şam Emeviye Camii, Revak Alınlığı.



Kaynak: <https://www.tarihlisanat.com/sam-emeviye-cami/>

Dost Muhammed 1544 tarihli eserinde Hz. Ali'yi anlatırken, onun yazı ustalığının yanında, bezeme sanatında da ne kadar yetenekli olduğundan bahsetmiştir. Eserinde, nakkaşlar arasında “İslâmi Yapraklar” olarak tanımlanan motiflerin ilk olarak Hz. Ali tarafından Kur'an harflerine uygulandığını rivayet etmiştir.¹¹⁴

Kur'an-ı Kerim'de cennet¹¹⁵ tasvir edilirken pek çok bitkiden, ağaçlardan ve ırmaklardan bahsedilir.¹¹⁶ Cennet, İslâm inancında da ahiret inancının temel taşlarındanıdır.¹¹⁷ Ağaçların kutsiyeti, vermiş oldukları meyveler ve bunların insanlar için faydaları, Kur'an-ı Kerim'de anlatılmış ve hadislerde de geçmiştir.¹¹⁸

Türk kültüründe de tek Tanrı inancının yanı sıra, doğaya ve canlılara kutsallık atfedilirdi. Ağaç yeryüzünden Tanrıya uzanan, yerle gök arasındaki “Kutsal Direk” simgesiydi.¹¹⁹

¹¹⁴ Ocak, s. 219.

¹¹⁵ Cennet “cenn” kökünden gelir ve bitkileri ağaçlar ile “toprağı örtmek, gizlemek” anlamını taşır.

¹¹⁶ **Er-Rahman** 55/12, **Maide** 5/85, **Enfal** 8/4, **Ra'd** 13/20-25. **Kur'an-ı Kerim ve İzahlı Meali Âlisi**, Hazırlayan A. Fikri Yavuz, 3. Baskı, Sönmez Yayınları, İstanbul, 1982.

¹¹⁷ M. Süreyya Şahin, "Cennet", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 7, 1993, ss. 374-376.

¹¹⁸ Bekir Topaloğlu, "Ağaç", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 1, 1988, İstanbul, ss. 457-459.

¹¹⁹ Saliha Ağaç, Menekşe Sakarya, "Hayat Ağacı Sembolizmi", **International Journal of Cultural and Social Studies**, Cilt: 1, Sayı: 1, 2015, ss. 1-14.

Türkler'in eski Şaman geleneklerinden gelen doğa, gök ve Tanrı inançları da İslâmiyet'i kabul ettikten sonra, ortak bir süsleme üslubunda buluşmuştur. Yazının kutsiyeti ve estetiği, Türk-İslâm sanatlarında bitki unsuruyla yeni bir sembolik anlatım ve süsleme kompozisyonu oluşturmuştur. İlahi kelimeler, Kelam-ı Kibarlar (öğüt veren sözler) bulunan yapılardaki bu yazı kompozisyonları, aynı zamanda İslâmi anlayışın cennet tasvirlerini anlatır gibidir. Helezonik bir sistemde kullanılan yaprak ve çiçekler, izleyiciye mistik bir ruh hali yaşatmış, iyi olanı hatırlatma görevi üstlenmiştir.¹²⁰

İslâm yazı sanatı kompozisyonlarında çiçek, bitki ve ağaç motiflerinin sık ve boşluk kalmayacak şekildeki uygulamaları, bazı araştırmacıların yorumladığı gibi “boşluk korkusundan” değil; ilahi mesajı stilize bir tasvir ile resimsel bir üslupta yansıtmaya amacı taşımasıydı.¹²¹

Gelişmekte olan Tezyini Kûfî örneğine Nayin Ulu Cami'nde rastlamak mümkündür.¹²² Cennet bahçesi misali özenle işlenmiş bitkiler, her hareketi ile Tanrı'nın bahsettiklerini hatırlatır gibidir. Büyük Selçuklular'da bu süsleme anlayışı yaygın ve özgün bir üslup olmuştur.¹²³

Anadolu Selçuklu Döneminde de bu süsleme anlayışı devam etmiş, özellikle tasavvufun yaygınlaşması ile Kûfî yazılarda tevhid inancına bağlı olarak bitki, yaprak ve stilize ağaç motiflerinin sembolik kullanımları, özgün bir süsleme üslubu halini almıştır.¹²⁴

¹²⁰ Kuban, ss. 92-99.

¹²¹ Yetkin, ss.145-146, Selçuk Mülâym, **Sanat Tarihi Metodu**, 2. Baskı, Bilim Teknik Yayınevi, İstanbul, 1994, ss. 183-190.

¹²² Yetkin, ss. 149-153.

¹²³ Doğan Kuban, **Batıya Göçün Sanatsal Evreleri**, IV. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017, ss. 33-39.

¹²⁴ Koç, ss. 147-157., Tatlı, ss. 28-30.

2.2.3. Dügümlü (Örgülü) Kûfi Sembolizmi

Bu Kûfi çeşidinin ortaya çıkışı hakkında XI. y.y.'da Doğu İran bölgesinden gelişmeye başlayarak, Batıya doğru yayıldığı görüşü kabul görmektedir.¹²⁵ 'Lamelif' gibi uzun harflerin sapları, birbirine bağlanarak düğümlü bir kompozisyon oluşturulmuştur¹²⁶ (Resim 27).

Resim 27: Sivas Çifte Minareli Medrese, Taçkapı Sağ Niş Alınlık Kısım



Dügümlü Kûfi kompozisyonları Büyük Selçuklu Döneminde Türk-İslâm kültür ve inancının belki de sıfırdan oluşturulmuş özgün bir kompozisyonu gibidir. Harflerin uçlarının düğüm-örgü motifleri ile bezenmesi evrene bir atıf, Türkler'de ve İslâmiyet'te de var olan hayat ağacı motifinin stilize edilerek, izleyene görsel bir anlatımı olduğunu düşündürmektedir.¹²⁷

İslâmiyet öncesi Türk inançlarında "Hayat Ağacı" simgesi çok önemliydi. Hayat ağacı, göğü ve yeri birbirine bağlayan, sonsuz yaşamı temsil eden bir semboldü.¹²⁸ O, dünyanın ilk var olduğu andan itibaren yaratılmış, yapraklarının

¹²⁵ Bakırer, s. 6.

¹²⁶ Tüfekçioğlu, s. 12.

¹²⁷ Kuban, ss. 92-99.

¹²⁸ Ögel, s. 63, Emel Esin, **Türk Kozmolojisine Giriş**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2001, ss. 42-47.

rengi altın, dallarının rengi gümüş ve gövdesinden de sarı renkli bir sıvının aktığı kutsal bir ağaçtı.¹²⁹

Türkler için gökyüzü, yıldızlar ve evrenin sonsuzluğu, her daim sembolik anlatım ve motifleri de beraberinde getirmişti. Hayat ağacı motifi gibi göğü ve sonsuzluğu ifade eden sembolik motifler süslemelerde sıkça kullanılmıştı. “Gök Çarkı” olarak isimlendirdikleri sistemi, dört farklı şekilde somut motifler olarak geliştirmişlerdi. Bunlar sırası ile şöyle gruplandırılmıştır:¹³⁰

“a- Astral araba tekerleği şekli

b- Çok kollu yıldız şeklinde

c- Açılmış bir gül şeklinde

d- Bir merkezden çıkan oklar şeklindedir ki, bu şekil çoğunlukla güneşe işaret etmektedir.”

Türkler’in düğüm motifini, İslâmiyet’ten önce de geometrik kompozisyonlarda sonsuzluk ifadesi olarak kullandığı bilinmektedir.¹³¹ İslâmiyet’le birlikte, Türkler’in bu süsleme anlayışı, kullanılmaya devam edilmiş ve Türk-İslâm sanatlarında en özgün kompozisyonlar olarak uygulanmıştır.¹³²

Türkler dokuma sanatında da hayvan, doğa, evren gibi konuları stilize motifler olarak ustaca kullanmışlardır. Özellikle “ejder”¹³³ motifi, İslâmiyet’ten önceki Türk kültüründe, düğüm motifinin daha sık kullanıldığı bir figürdü.¹³⁴

İslâmiyet’te var olan ahiret ve evren anlayışında Türkler’de olduğu gibi bir sonsuzluk simgesi olarak geometrik kompozisyonlar görülmüştür. Bu durumun Türk-İslâm sanatlarında yeni bir kompozisyon anlayışının ortaya çıkışına sebep

¹²⁹ Ağaç, Sakarya, s. 6.

¹³⁰ Ahmet Çaycı, **Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri**, I. Baskı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002 ss. 22-23.

¹³¹ Ögel, ss. 63-68.

¹³² Selim Kılıçoğlu - Nuran Kara Pilehvarian, "Emevi ve Abbasi Sanatında Geometri", **Megaron Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi E-Dergi**, Sayı: 12, 2017, ss. 605-618.

¹³³ Ejderha, Türk kültüründe pek çok anlam içermektedir. Geniş bir gelişim ve etkileşim sürecine sahip olan bu motif için detaylı bilgi bkz. Şenay Sayın Alsan, **Türk Mimari Süsleme Sanatında İkonografik Figürler**, Gece Kitaplığı, Ankara, 2017, ss. 63-93, Selçuk Mülâyim, **Türk Sanatında İkonografik Dönüşümler - Değişimin Tanıkları**, Genişletilmiş 2. Baskı, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2015, Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi 2. Cilt**, V. Baskı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2010.

¹³⁴ Kuru, (**Düğüm**), ss. 23-52.

olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. Düğüm motifinin girift formu hem sonsuz yaşamı, hem evrenin sonsuzluğunu karşılayabilecek bir sembolizme sahiptir. Tasvir etmek yerine, yazı kullanımını tercih eden Türk-İslâm sanatlarında böyle bir sembolik anlatımın gelişmiş olması olağandır.¹³⁵

Türk kültür ve inancının etkileri, İslâm sanatına özgün bir süsleme anlayışı kazandırdığı gibi, sembolik olarak da özgün bir ifade imkanı sağlamıştır.

2.3. HARF SEMBOLİZMİ

İslâm dininin tevhid inancı erken dönemlerinden beri yazılı, sözlü ve sanatsal olarak, her daim büyük bir ilim konusu olmuştur. Sanat üslubunda da bunun yansımaları görülmüş, İslâm mezheplerinin fikri düzenlerine göre kısmen farklılıklar göstermiştir. Yine de küçük farklılıklara rağmen, tevhid inancının ifadesinde kullanılan imgelerin formları, süsleme motifleri ve uygulanma amaçları ortak bir dilin kabulüne engel olmamıştır.¹³⁶

İslâm sanatlarının tümünde dini duyguların ve inançların en güzel sanatsal ifadeleri vardır. Türkler'in İslâmiyet'i kabul edışıyle de, bu ifadeler hem yeni bir sanat üslubunu, hem de homojenleşen yeni bir inancın anlayışını yansıtmıştır.¹³⁷

Tasavvuf İslâm dininin içerisinde gösterdiği gelişimde, Kur'an-ı Kerim'deki Ali İmran 3/145, En Nisa 4/77, Hûd 11/15-16 surelerinde de bahsedildiği gibi, dünya hayatına kapılmama, ahirete ve mânevi inancın kutsiyetine her daim önem vermiştir. VII. ve VIII. y.y.'dan itibaren farklı kollar halinde tasavvuf anlayışını benimseyen tarikatlar olmuştur. Bu sebepten, İslâm sanatlarında bunların simgesel anlatımlarını görmek mümkündür.¹³⁸

Bazı araştırmacılar, İslâm sanatının kendine ait bir üslubu ve kompozisyon anlayışı olmasını, dinden ayrı görmemiş ve İslâm sanatlarının ortaya çıkışının en büyük sebebinin, artarak görülmüş olan tasavvuf anlayışı ile şekillendiğini

¹³⁵ Kuru, (Ali), ss. 24-45.

¹³⁶ Mülâyim, (İslam Sanatı), ss. 117-140.

¹³⁷ Baltacıoğlu, ss. 7-9., Annemarie Schimmel, *Calligraphy and Islamic Culture*, I. B. Tauris Co. Ltd. Publishers, London, 1990, p. 93., Tatlı, ss. 25-28.

¹³⁸ Reşat Öngören, "Tasavvuf", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, 2011, Cilt: 40, ss. 119-126.

savunmuştur.¹³⁹ Tasavvufta var olan sembolik anlatımlar, betimlemeler, gelişmiş simge dili, bir sanat üslubu için hiç bitmeyen bir kaynak niteliğindedir.¹⁴⁰

Türkler'in İslâmiyet öncesi inançlarına bakıldığında, tasavvuf anlayışını benimsemiş olmaları ve bunu sanat alanında da kullanmaları, Türk-İslâm sanatlarına atfedilen arabesk ya da oryantalist ifadelerinin yetersizliğine bir kanıt niteliğindedir.¹⁴¹

Tasavvufta vahded inancı, somut nesnelere soyut anlamlar yüklenmesi ile sembolleştirilmiştir. Bunların başında Kur'an-ı Kerim yazısı olarak adlandırılmış olan Arap harflerinin, harf özelliklerini kaybederek yeni anlamlar ile kullanılması gelmektedir.¹⁴²

Arap harfleri gerek estetik olarak, gerekse form biçimleri bakımından sembolik anlatımlar için oldukça yetkin bir araç olmuştur. Hem tek olarak kullanımlarında, hem de bir yazı için bir araya geldiklerinde birer sanat eseri halini aldıklarından, kendine has bir motif ve kompozisyon değeri olmuştur. İslâm medeniyetlerinin tümünde harfler süsleme için bazen tek başına; bazen de bir yazı dizisinde kullanılmıştır. Bu süreçte kitap sanatları haricinde, mimari yapılarda da kendine yer bulmuş ve farklı motiflerle kompozisyonların içerisinde yer almıştır. Bu kompozisyonların gelişmiş örnekleri Büyük Selçuklular'la başlamış ve Anadolu Selçukluları Döneminde tasavvuf anlayışının da yaygın hale gelmesi ile kendi üslubunu bulmuştur.¹⁴³

Arap harflerine atfedilmiş olan sembolik anlamlar zaman zaman alimlerin yorumlarında farklılıklar göstermiş olsa da, özünde Tanrı ve insana dair sembolik ifadeler barındırmıştır. Bu da Türk-İslâm sanatlarının öz çıkış noktası olarak kabul

¹³⁹ İslam Sanatlarında Tasavvufun Etkileri Üzerine Yorumlar İçin bkz., Süleyman Saz ve Şenay Özgür Yıldız, "Titus Burckhardt: İslam Sanatına Aşk (In) Cı Bir Bakış", **The Journal of Social Science**, Volume: 3, Number: 5, pp. 277-284, Annemarie Schimmel, **Calligraphy and Islamic Culture**, I. Edition, I. B. Tauris Co. Ltd. Publishers, London, 1990, Selçuk Mülayim, **İslam Sanatı**, 3. Baskı, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 2018.

¹⁴⁰ Bkz. Annemarie Schimmel, **Calligraphy and Islamic Culture**, I. B. Tauris Co. Ltd. Publishers, London, 1990, Titus Burckhardt, **Aklın Aynası - Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler**, (çev. Volkan Ersoy), İnsan Yayınları, İstanbul, 1994, s. 191-200.

¹⁴¹ Turan, (Türk-İslam), ss. 22-23.

¹⁴² Vahded inancı, tasavvufta, gördüklerinde yalnız Allah'ı görmek, yalnız Allah'ın varlığını ve birliğini kabul etmek anlamındadır. Her şey ilâhi tecellilerden olur ve bunu anlayarak yaşayıp o şuura ulaşılmasına da vahdet-i vücûd denir. Bkz. Ali Durusoy, "Vahded", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 42, İstanbul, 2012, ss. 430-431.

¹⁴³ Schimmel, p. 82.

edilen dini etkilerin, tüm alanlarında olduğu gibi mimaride de sembolik bir motif dili geliştirmesini sağlamıştır.¹⁴⁴

Anadolu Selçukluları Döneminde tasavvuf inancı yaygın ve etkin bir durumdaydı. Farklı tarikatların varlıkları yorum farklılıklarını da beraberinde getirmekteydi. Vahdet inancının bu farklı yorumları sanat alanındaki kompozisyonlarda da kendini göstermiştir. Harf sembolizminin sık kullanıldığı bu dönemde farklı tarikat ehillerinin farklı yorumları da olmuştur. Örneğin Gazzali, İbn'ül Arabi, İbn'ül Rüşt gibi alimler, harflerin anlamlarını farklı yorumlamışlardır. Bu sebeple biz harflerin sembolik anlamlarını ayrıca bir çalışma konusu olarak gördüğümüzden, sadece Kur'an-ı Kerim sûrelerinde geçen harfleri, Shadabeh Azizpour'un yapmış olduğu çalışmasında yer alan Kûfî harflerin farklı formlarını gruplandığı tablolara (Tablo 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15)¹⁴⁵ ve Annemarie Schimmel'in çalışmasında yer alan İbn-i Sina'ya ait sembolik harfleri¹⁴⁶ örnek olarak bölümümüzde yer verdik:

“İbn-i Sina'nın, felsefî görüşlerini gösteren, felsefik alfabesinden bazı harfler:

alif: al-amr, Kutsal Emir

bâ: al-aql, Zeka

jîm: an-nafs, Ruh

dâl: at-tabî a, Doğa

hâ: hayûlâ, Cismanî Varlık

wâw: al-jism, Vücut

zâ: al-aflâk, Yerküre

hâ: at-tabî i al-arba a, Dört Ruh Hali

yâ: al-mawâlîd, Doğumlar”

¹⁴⁴ Shimmel, pp. 10,11.

¹⁴⁵ Azizpour, pp. 77-80, 160-163, 134, 135.

¹⁴⁶ Shimmel, pp. 10,11.

Kur'an-ı Kerim sûre başlangıçlarındaki harfler:¹⁴⁷

“Sûre 2: EL - BAKARA SÛRESİ - “Elîf, Lâm, Mîm.” ile başlar.

Sûre 3: ÂL-İ İMRAN SÛRESİ - “Elîf, Lâm, Mîm.” ile başlar.

Sûre 7: EL-A'RAF SÛRESİ - “Elîf, Lâm, Mîm, Sâd.” ile başlar.

Sûre 10: YÛNUS SÛRESİ - “Elîf, Lâm, Mîm, Râ. İşte bunlar, sapasağlam ve hikmetle dolu Kur'an'ın âyetleridir.” ile başlar.

Sûre 11: HÛD SÛRESİ - “Elîf, Lâm, Râ. Bu bir kitaptır ki, âyetleri, en sağlam bir nazımla (söz dizisi ile) kuvvetlendirilmiştir. Sonra hikmet sahibi, her şeyi bilen Allah tarafından, bu âyetler, hüküm ve öğütlerle açıklanmıştır.” ile başlar.

Sûre 12: YÛSUF SÛRESİ - “Elîf, Lâm, Râ. Bunlar, hakkı açıklayan Kur'an'ın âyetleridir.” ile başlar.

Sûre 13: ER-RA'D SÛRESİ - Elîf, Lâm, Mîm, Râ. Bunlar Kur'an'ın âyetleridir. Sana Rabbinden indirilen Kur'an haktır; fakat insanların çoğu iman etmezler.” ile başlar.

Sûre 14: İBRAHİM SÛRESİ - “Elîf, Lâm, Râ. Bu Kur'an öyle büyük bir kitaptır ki, insanları Rablerinin izniyle karanlıklardan aydınlığa, her şeye galip ve hamde lâayık olan Allah'ın yoluna çıkarman için onu sana indirdik.” ile başlar.

Sûre 15: HİCİR SÛRESİ - “Elîf, Lâm, Râ. Bu âyetler, mükemmel kitabın ve hakkı açıklayan muazzam Kur'an'ın âyetleridir.” ile başlar.

¹⁴⁷ **Kur'an-ı Kerim Ve İzahlı Meâli Âlisi**, Hazırlayan A. Fikri Yavuz, 3. Baskı, Sönmez Yayınları, İstanbul, 1982.

Sûre 19: MERYEM SÛRESİ - “Kâf, Hâ, Yâ, Ayn, Sâd.” ile başlar.

Sûre 20: TÂ - HÂ SÛRESİ - “Tâ. Hâ.” ile başlar.

Sûre 26: EŞ - ŞUARA SÛRESİ - “Tâ, Sîn, Mîm.” ile başlar.

Sûre 27: EN - NEML SÛRESİ - “Tâ, Sîn, Şu sure, Kur'an'ın ve helâl ile haramı açıklayan kitabın âyetleridir.” ile başlar.

Sûre 28: EL - KASAS SÛRESİ - “Tâ, Sîn, Mîm.” ile başlar.

Sûre 29: EL - ANKEBUT SÛRESİ - “Elîf, Lâm, Mîm.” ile başlar.

Sûre 30: ER - RÛM SÛRESİ - “Elîf, Lâm, Mîm...” ile başlar.

Sûre 31: LUKMAN SÛRESİ - “Elîf, Lâm, Mîm.” ile başlar.

Sûre 32: ES - SECDE SÛRESİ - “Elîf, Lâm, Mîm.” ile başlar.

Sûre 38: SAD SÛRESİ - “Sâd. Şerefle dolu Kur'an hakkı için,” ile başlar.

Sûre 40: EL - MÛ'MİN SÛRESİ - “Hâ, Mîm.” ile başlar.

Sûre 41: FUSSİLET SÛRESİ - “Hâ, Mîm.” ile başlar.

Sûre 42: EŞ - ŞÛRA SÛRESİ - “Hâ, Mîm.” ile başlar. 2. âyetinde “Ayin, Sîn, Kâf.” ile devam eder.

Sûre 43: EZ - ZUHRUF SÛRESİ - “Hâ, Mîm.” ile başlar.

Sûre 44: ED - DUHAN SÛRESİ - “Hâ, Mîm.” ile başlar.

Sûre 45: EL - CASİYE SÛRESİ - “Hâ, Mîm.” ile başlar.

Sûre 46: EL - AHKAF SÛRESİ - “Hâ, Mîm.” ile başlar.

Sûre 50: KAF SÛRESİ - “Kâf. Şanlı Kur’an hakkı için:” ile başlar.

Sûre 68: EL - KALEM VEYA NÛN SÛRESİ - “Nûn ve kalem, bir de satıra yazı yazdıkları şeyler hakkı için,” ile başlar.”

Tablo 6: İran Gölpayegan Cuma Cami, Yazı Şeritlerinde Yer Alan Kûfî Harf Formları.



Kaynak: Shadabeh Azizpour, A Graphical Analysis Of Motifs And Scripts Of Jomeh Mosque Of Golpayegan, Ardestan And Zaware, (Master Thesis), Iran, 2011, p.77.

Tablo 7: İran Gülpayegan Cuma Cami, Yazı Şeritlerinde Yer Alan Kûfi Harf Formları.



Kaynak: Shadabeh Azizpour, A Graphical Analysis Of Motifs And Scripts Of Jomeh Mosque Of Golpayegan, Ardestan And Zaware, (Master Thesis), Iran, 2011, p. 78.

Tablo 8: İran Gülpayegan Cuma Cami, Yazı Şeritlerinde Yer Alan Kûfi Harf Formları.

سروف	اول كلمه	وسط كلمه	آخر كلمه
الله	الله	الله	
ا	ا		
ب ب ت ث	ب ب ت ث		
ج ح خ	ج ح خ	ج ح خ	
د ذ	د ذ	د ذ	
ر ز	ر ز	ر ز	
س ش	س ش		س ش
ص ض	ص ض		
ط ظ	ط ظ		
ع غ	ع غ	ع غ	ع غ

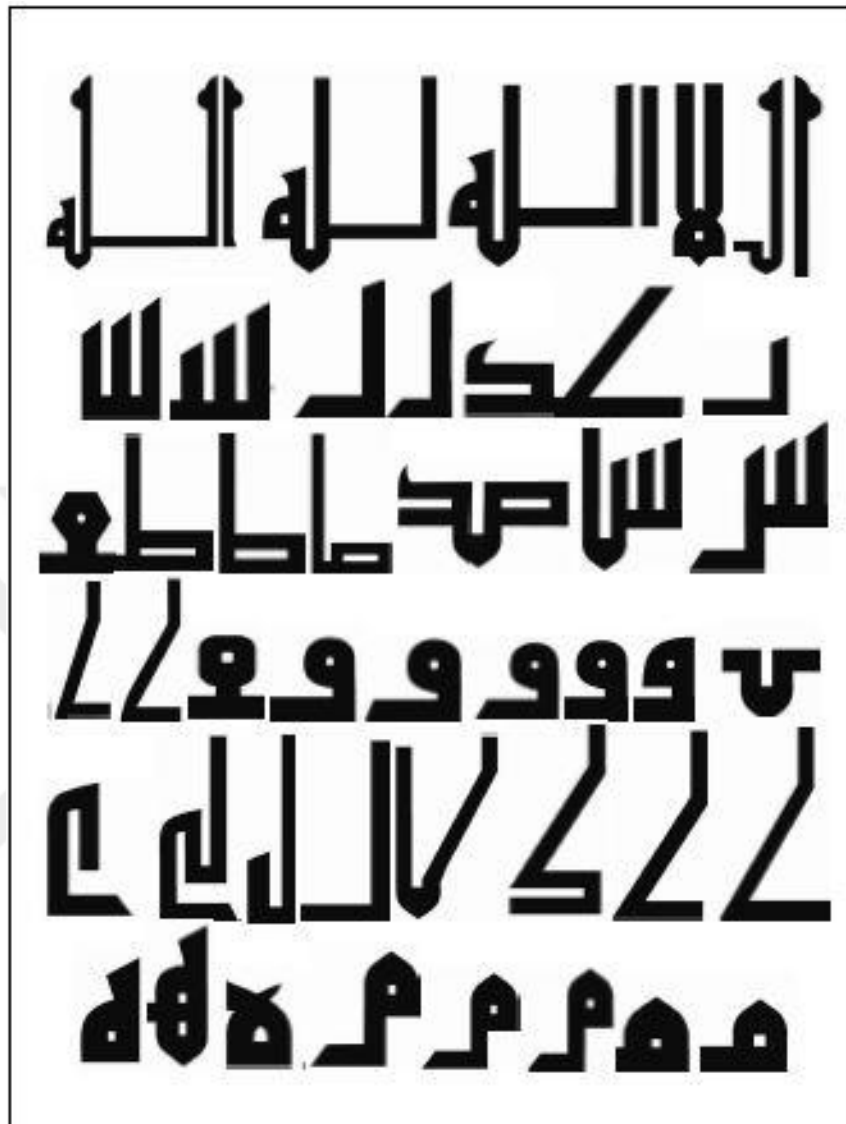
Kaynak: Shadabeh Azizpour, A Graphical Analysis Of Motifs And Scripts Of Jomeh Mosque Of Golpayegan, Ardestan And Zaware, (Master Thesis), Iran, 2011, p. 79.

Tablo 9: İran Gülpayegan Cuma Cami, Yazı Şeritlerinde Yer Alan Kûfî Harf Formları.

سروف	اول کلمه	وسط کلمه	آخر کلمه
ق	ق	ق	ق
ک	ک	ک	ک
ل	ل	ل	ل
م	م	م	م
ن	ن	ن	ن
و	و	و	و
هـ	هـ	هـ	هـ
ی	ی	ی	ی
لا	لا	لا	لا

Kaynak: Shadabeh Azizpour, A Graphical Analysis Of Motifs And Scripts Of Jomeh Mosque Of Golpayegan, Ardestan And Zaware, (Master Thesis), Iran, 2011, p. 80.

Tablo 10: İran Zevvare Ulu Cami Yazı Şeritlerinde Yer Alan Kûfi Harf Formları.



Keynak: Shadabeh Azizpour, A Graphical Analysis Of Motifs And Scripts Of Jomeh Mosque Of Golpayegan, Ardestan And Zaware, (Master Thesis), Iran, 2011, p. 160.

Tablo 11: İran Zevvare Ulu Cami Yazı Şeritlerinde Yer Alan Kûfi Harf Formları.

حروف	اول کلمه	وسط کلمه	آخر کلمه
الله		الله	الله
ا	ا		
ب ت ث	ب		
ج ح خ	ج		
د ذ	د		
ر ز	ر		
س ش	س		س
ص ض			ص
ط ظ	ط		ط

Kaynak: Shadabeh Azizpour, A Graphical Analysis Of Motifs And Scripts Of Jomeh Mosque Of Golpayegan, Ardestan And Zaware, (Master Thesis), Iran, 2011, p. 161.

Tablo 12: İran Zevvare Ulu Cami Yazı Şeritlerinde Yer Alan Kûfi Harf Formları.

حروف	اول کلمه	وسط کلمه	آخر کلمه
ع		ع	
ق	ق		
ک	ک		
ل	ل	ل	ل
م	م		م
ن	ن		ن
و	و		
هـ	هـ		هـ
ی			ی
لا			لا

Kaynak: Shadabeh Azizpour, A Graphical Analysis Of Motifs And Scripts Of Jomeh Mosque Of Golpayegan, Ardestan And Zaware, (Master Thesis), Iran, 2011, p. 162.

Tablo 13: İran Zevvare Ulu Cami Yazı Şeritlerinde Yer Alan Kûfi Harf Formları.

حروف	کوفی مسجد جامع گلپایگان مق ۵۰۸	کوفی مسجد جامع اردستان مق ۵۵۳	کوفی مسجد جامع زواره مق ۵۵۱
الله	الله	الله	الله
ا	ا	ا	ا
ب ت ث	ب	ب	ب
ج ح خ	ج	ج	ج
د ذ	د	د	د
ر ز	ر	ر	ر
س ش	س	س	س
ص ض	ص	ص	ص
ط ظ	ط	ط	ط
ع غ	ع	ع	ع

Kaynak: Shadabeh Azizpour, A Graphical Analysis Of Motifs And Scripts Of Jomeh Mosque Of Golpayegan, Ardestan And Zaware, (Master Thesis), Iran, 2011, p. 163.

Tablo 14: İran Erdistan Ulu Cami Yazı Şeritlerinde Yer Alan Kûfi Harf Formları.

حروف	کوفی مسجد جامع گلپایگان مق ۵۰۸	کوفی مسجد جامع اردستان مق ۵۵۳	کوفی مسجد جامع زواره مق ۵۵۱
الله	الله	الله	الله
ا	ا	ا	ا
ب ت ث	ب	ب	ب
ج ح خ	ج	ج	ج
د ذ	د	د	د
ر ز	ر	ر	ر
س ش	س	س	س
ص ض	ص	ص	ص
ط ظ	ط	ط	ط
ع غ	ع	ع	ع

Kaynak: Shadabeh Azizpour, A Graphical Analysis Of Motifs And Scripts Of Jomeh Mosque Of Golpayegan, Ardestan And Zaware, (Master Thesis), Iran, 2011, p. 134.

Tablo 15: İran Erdistan Ulu Cami Yazı Şeritlerinde Yer Alan Kûfi Harf Formları.

[illegible]

Keynak: Shadabeh Azizpour, A Graphical Analysis Of Motifs And Scripts Of Jomeh Mosque Of Golpayegan, Ardestan And Zaware, (Master Thesis), Iran, 2011, p. 135.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ MİMARİ SÜSLEMELERİNDE SEMBOLİK KÛFİ HARFLER

Erken İslâm Döneminde Emeviler ile başlayan İslâmi mimari anlayış, fiziki yapısı ile aynı dönemde var olan Hristiyan yapılarından da etkiler taşımıştır.¹⁴⁸ Mimari olarak İslâm yapılarının şekillenmesi ve kendi üslubuna ulaşması, Abbasi Dönemi ile başlamıştır. Emeviler Döneminde görülen Hristiyan sanat etkileri, henüz İslâmiyet'i tanımakta olan bölge halkı için hafızalarında varlığını her ne kadar sürdürse de, İslâm dinine oldukça bağlı olan Abbasiler ile bu durum hızlı bir şekilde değişmiştir.¹⁴⁹

Abbasiler Döneminde Samarra'da yapılan Camiü'l Kebir'in süsleme üslubu ve kompozisyonları artık yavaş yavaş özgünleşmeler göstermiştir.¹⁵⁰ Bu döneme ait süsleme kompozisyonlarının gelişimini Alman arkeolog, mimar ve sanat tarihçi E. E. Herzfeld üç gruba ayırarak; A, B, C üslupları olarak adlandırmıştır. Bu sistemi özetleyecek olursak, somut anlatımdan soyut anlatıma doğru evrilen bir süsleme anlayışının gelişip yaygınlaşması olarak ifade edilebilir. Bu değişimin sebebini de İslâm inancına bağlamak çok da yanlış olmayacaktır. Yazı sanatı da bu sebepten, İslâm sanatlarının gelişiminde oldukça büyük bir yere ve öneme sahip olmuştur.¹⁵¹

Türkler, Abbasi Döneminde artık varlıklarını hissettirmeye başlamış, sadece siyasi idarelerde değil, sanat yapıtlarında da varlıklarının etkilerini yansıtmıştır.¹⁵² Özellikle Mısır'da bir Türk Beyi olan Ahmed bin Tolun'un yaptırmış olduğu cami, hem taşıdığı Samarra etkileriyle, hem de mimari uygulamalarıyla İslâm dünyasında varlık gösteren Türkler'in önemli eserlerindendir.¹⁵³ Mısır Tolunoğlu Camii'nin konumuz kapsamında yazı süslemelerine bakıldığında, Kûfi yazının kullanımı oldukça estetik ve dikkat çekicidir.

¹⁴⁸ Kuban, (**Batya**), ss. 33-39, bkz. Selçuk Mülâyim, **İslâm Sanatı**, 3. Baskı, İsam Yayınları, Ankara, 2018, Hillenbrand, ss. 11-15.

¹⁴⁹ Hillenbrand, ss. 94-101.

¹⁵⁰ Yetkin, s. 30.

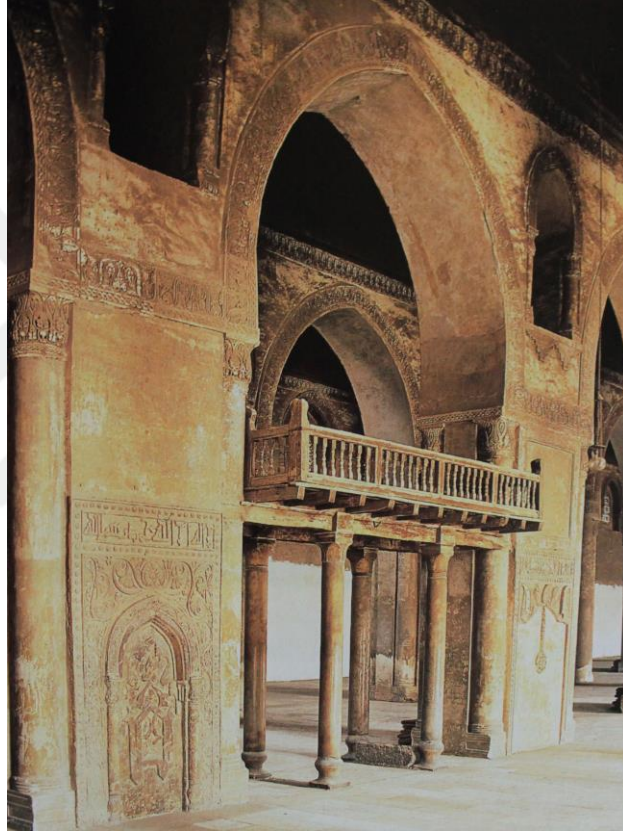
¹⁵¹ Yetkin, ss. 145-149.

¹⁵² Aslanapa, s. 19.

¹⁵³ Sheila Blair - Jonathan Bloom, **İslâm Sanatı ve Mimarisi**, I. Baskı, ed. Markus Hattstein ve Peter Delius, (Çev. Nurettin Elhüseyni), Literatür Yayınları, İstanbul, 2007, s.113.

Emevi döneminde Kubbetü's-Sahra'da bulunan yazı kuşakları için, ilk İslâm mimarisinde görülen epigrafik örnekler denilebilir.¹⁵⁴ Bu yazı kuşaklarında Kur'an-ı Kerim'den bazı ayetler, İslâm'ı diğer inançlara mensup insanlara anlatmak için kullanılmıştır.¹⁵⁵ Fakat Tolunoğlu Camii'nde mihraba paralel mahfilin sol ayak duvarında görülen Kûfi yazının kullanımına bakıldığında, açık bir anlatımdan farklı olarak, sembolik bir anlatımın da olduğunu düşündürmektedir (Resim 28).

Resim 28: Tolunoğlu Camii, Mahfil Sol Ayak Duvarı.



Kaynak: Sheila Blair - Jonathan Bloom, İslâm Sanatı Ve Mimarisi, (çev. Nurettin Elhüseyni), Literatür Yayınları, İstanbul, 2007, s. 113.

Mısır Tolunoğlu Camii ile başlayan Türk kültür ve sanatının etkileri, İslâmiyet'in Tanrı anlayışı ve inancını benimsedikleri Karahanlı Devleti ile, daha da

¹⁵⁴ Hillenbrand, s. 26.

¹⁵⁵ Hillenbrand, ss. 26-27.

etkin bir hâl almıştır.¹⁵⁶ Bu Tanrı anlayışı İslâm sanatlarında da yazının önemli ve özel bir yerde oluşuna büyük bir sebep olabilir. Bu anlayışa göre:

*“- Yerin, göğün ve bütün varlıkların yaratıcısı Tanrı’dır,
Tanrı sonsuzdur,
Tanrı’nın varlığı bütün varlıkları kaplayıcıdır,
Bütün varlıklar gelip geçicidir, tek kalıcı Tanrı’nın kendisidir,
Tanrı elle tutulmayan, gözle görülmeyen bir varlıktır. Onun suretî yoktur,
Tanrı her yeredir, belirli bir yeri yoktur,
İnsanlar için sonsuz yaşantı ancak ölümden sonradır.”*¹⁵⁷

Karahanlı Devleti’ne kadar olan süreçte (MS. 840-1212), İslâmiyet’in yayıldığı coğrafyalarda, kendinden önceki mimari bilgilerin de kullanıldığı bir anlayış ile yapı faaliyetleri olmuştur. Bu yapılar tabii ki İslâm din ve kültürünün ihtiyaçları doğrultusunda fiziki yapılarını bulmuş ve ilk Türk Müslüman devleti olan Karahanlılar’la hızlı bir gelişim göstermiştir.¹⁵⁸

Karahanlılar ile başlayan yazının mimaride görülen sık kullanımı, Büyük Selçuklu Devleti’nin hüküm sürdüğü dönemde de gelişerek devam etmiştir. Büyük Selçuklu Dönemindeki Hargird Nizamiye Medresesi, Afganistan İmam Hurd Türbesi ve İran İsfahan Camii, Kûfî yazılarıyla bunun en iyi örneklerindendir.¹⁵⁹

Büyük Selçuklu Devleti zamanında, İslâm mimari yapı ve sanatları tamamen özgün bir gelişim ile yükselişe geçmiştir ve Anadolu’da bu özgünlüğün yansıtıldığı pek çok yapı günümüze kadar ulaşmıştır.¹⁶⁰

Türk boyları, Büyük Selçuklular hakimiyetlerini sürdürürken, XI. yy.’da Anadolu’ya göç etmeye başlamışlardır. Anadolu Selçukluları’nın hâkimiyetine kadar

¹⁵⁶ Aksu, ss. 21-23.

¹⁵⁷ Şahinoğlu, s. 12.

¹⁵⁸ Aslanapa, ss. 19-36.

¹⁵⁹ Tüfekçiöğlu, s. 13.

¹⁶⁰ Geniş bilgi için bkz.; Suut Kemal Yetkin, **İslâm Ülkelerinde Sanat**, 1. Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul, 1974, Oktay Aslanapa, **Türk Sanatı I-II**, 2. Baskı, Kervan Yayınları, İstanbul, 1984, Sheila Blair, Jonathan Bloom, **İslâm Sanatı ve Mimarisi**, (çev. Nurettin Elhüseyni), Literatür Yayınları, İstanbul, 2007, Robert Hillenbrand, **İslâm Sanatı ve Mimarisi**, (çev. Çiğdem Kafescioğlu), Homer Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2005, Gaston Migeon - Burhan Toprak, **İslâm San'atları**, Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul, 1943.

bu beylikler, Büyük Selçuklular'ın süsleme anlayışını Anadolu topraklarına taşıyan pek çok eser yapmışlardır.¹⁶¹

XI. y.y.'dan XIII. y.y.'a kadar olan sürede Anadolu topraklarında yoğun olarak yapılan inşa faaliyetlerinde, süsleme kompozisyonları, dönemin içinde bulunduğu İslâm inanç ve kültürünü yansıtan bir anlayış içerisinde uygulanmıştır. Bu sürecin belki de en önemlisi ve fark edilemeyişi, Türkler ile birlikte Anadolu topraklarında yoğun olarak yaşanan tasavvuf inancının süsleme olarak kullanılan yazı kompozisyonlarındaki yansımaları olmuştur.¹⁶² Özellikle XIII. y.y. ikinci yarısından itibaren taçkapılarda yer alan süsleme kompozisyonlarının İran ve Suriye'de görülen Selçuklu süsleme anlayışından farklı bir gelişim göstermiştir. Kendine has bu üslupda artık yazıda önemli bir yer almış ve kompozisyonlarda yoğun olarak kullanılmıştır.¹⁶³

Tasavvuf anlayışındaki sembolizm, Kûfi'nin İslâm dinindeki önemi ile birleştiğinde ortaya çıkan Kûfi süslemeler, tüm sanat üsluplarından bağımsız ve mistik bir anlatım yaratmıştır. Özellikle Anadolu topraklarında bu üslup en yüksek sonuca ulaşmış ve yapılan eserlerde farklı İslâmi betimlemeleri yansıtmıştır.¹⁶⁴

Günümüzde bile hala bu üslubunun etkisi az da olsa varlığını sürdürmektedir. Kültür Bakanlığı'mızın ve Diyanet İşleri Başkanlığı'nın logoları, bu duruma örnek teşkil etmektedir (Resim 29, 30).

Resim 29: T.C. Kültür Bakanlığı Logosu.



Kaynak: <https://www.ktb.gov.tr/TR-225882/kurumsal-logo-kilavuzu.html>

¹⁶¹ Tüfekçioğlu, ss. 14-15, Faruk Sümer, **Selçuklular Devrinde Doğu Anadolu'da Türk Beylikleri**, 3. Baskı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2015.

¹⁶² Tatlı, ss.24-33.

¹⁶³ Rahmi Hüseyin Ünal, **Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taçkapılar**, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir, 1982, ss. 19,20., 110-115.

¹⁶⁴ Koç, ss. 157-169.

Resim 30: Diyanet İşleri Başkanlığı Logosu.



Kaynak: <https://seeklogo.com/vector-logo/42252/diyanet-isleri-baskanligi>

Biz bu bölümde, İslam mimarisi ve sanatlarıyla ilgili pek çok çalışma olduğundan, tekrara düşmemek adına özet bir anlatıma yer vermeyi tercih ettik. Konumuz kapsamında Anadolu Selçuklu yapılarda tespit etmiş olduğumuz sembolik Kûfi harfleri önce Arap alfabesindeki sırayla listeledik. Sonrasında harflerin bulunduğu yapıları kronolojik sıraya bağlı kalarak alt başlıklar halinde gruplandırdık.

3.1. ELİF HARFİ

Arap alfabesinde ilk sırada olan ‘Elif’ harfi ilk olarak Fenike dil ailesinde ‘alf’ olarak, İbranice ve Aramicede ‘alef’, Yunanca ‘alpha’ olarak gelişim göstermiştir.¹⁶⁵ Ebcad hesabında rakamsal değeri “bir” dir ve “zayıf, hor görülen, fazilet sahibi, cömert, nadir insan” anlamına gelmektedir.¹⁶⁶

3.1.1. Konya Alaaddin Camii

Yapı XII. y.y. ortalarına tarihlenmekte ve en eski Anadolu Selçuklu camii olarak kabul görmektedir. Zaman içerisinde pek çok onarımlar geçirmiştir. Caminin abanoz ağacından yapılmış olan minberinde bulunan kitabe ilk camiden kalmıştır. Minberde usta adı olarak “Mengiberti el Hac el Ahlati” ve Miladi 1155 tarihi yazmaktadır. Minberde ise Sultan II. Kılıç Arslan’ın ismi ve Miladi 1156 tarihi ile

¹⁶⁵ İsmail Durmuş, “Harf”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 16, 1997, Ss. 158,163.

¹⁶⁶ Ahmet Turan Aslan, “Elif”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 11, 1995, Ss. 35-36.

birlikte yazılmıştır. Bu bilgilere dayanarak minberin caminin yapımı tamamlandıktan sonra yapılması sebebiyle caminin II. Kılıçarslanın tahta geçmesinden önce tamamlandığı söylenebilir.¹⁶⁷ Haluk Karamağralı “Konya Ulu Camii” adlı makalesinde ulu cami hakkında kaynaklarda geçen bilgileri aktarmış ve bilgiler ışığında Konya Alaaddin Cami’nin XII. y.y. yapılmış olan bu ulu cami olabileceğinden bahsetmiştir. Yapı zaman içerisinde pek çok onarım ve eklemeler görmüştür.¹⁶⁸ Bu onarım ve eklemelerin bazıları Anadolu Selçuklu Dönemine tarihlendiğinden dönemin süsleme anlayışı hakkında fikir vermektedir.¹⁶⁹

Yapının kuzeye açılan iki taçkapısı vardır ve doğu tarafındaki taçkapının üstünde yer alan düğüm kompozisyonunda (Resim 31) Ma’kılı ‘Elif’ harfini görmek mümkündür (Çizim 2, 3).

Resim 31: Konya Alaaddin Camii, Kuzey Cephe Doğu Taçkapısı.



¹⁶⁷ Oktay Aslanapa, **Anadolu’da İlk Türk Mimarîsi**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1991, s.31.

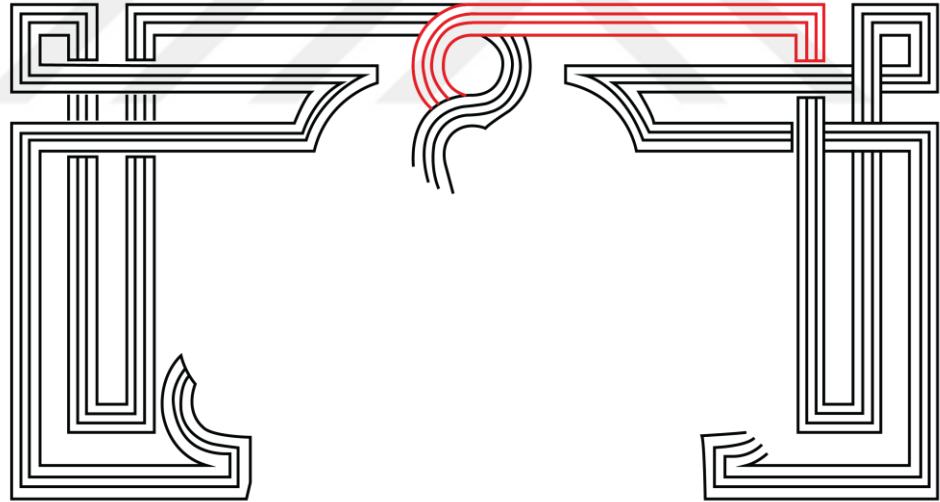
¹⁶⁸ Haluk Karamağralı, “Konya Ulu Camii”, **Röleve Ve Restorasyon Dergisi**, Sayı:4, Ankara, 1982, ss. 121-124.

¹⁶⁹ Semavi Eyice, “Alâeddin Camii”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 2, 1989, ss. 324-327., Aslanapa, (**Mimarî**), ss. 31-35., S. Ögel, ss. 12-14., Zeki Oral, “Konya Alâ’ üd-Din Camii ve Türbeleri Tarihi”, **Ankara İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: 5, Sayı: 1, 1956, ss. 144-164., Zekeriya Şimşir, “Konya’daki Selçuklu Çini Dekorasyonunda Kûfi Ve Ma’kılı Yazı”, **I. Uluslararası Selçuklu Kültür Ve Medeniyeti Kongresi Kitabı**, Cilt: 2, Selçuklu Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya, 2001, ss. 318, 319.

Çizim 2: Konya Alaaddin Camii, Düğüm kompozisyonu Sol Kısım Ma’kılı ‘Elif’ Harfi.



Çizim 3: Konya Alaaddin Camii, Düğüm Kompozisyonu Sağ Kısım Ma’kılı ‘Elif’ Harfi.



3.1.2. Sivas Divriği Ulu Camii Ve Şifahanesi

Yapı 1228-1229 tarihlerine ait Mengücek Beyliğinin eserleri arasında en nadide olanıdır. Süsleme üslup ve kompozisyonları dönemin sanat anlayışının üstündedir. Kuzey kapıda var olan büyük palmet motifleri, güneş diskleri, geometrik

motifler¹⁷⁰ adeta bir cennet tasfiri gibidir. Caminin mihrap duvarında, kuzey taçkapıda bulunan palmet motiflerinin benzerleri görülmektedir. Batı taçkapısı ise zaman içerisinde çok yoğun onarımlardan geçmiştir.¹⁷¹

Yapının eyvan duvarında rozet içerisinde “Amel-i Horşah-i Helâti” ismi yazmaktadır. Bu ismin yapıda birden fazla tekrar etmiş olması, onun yapının baş tasarımcısı olabileceğini düşündürmektedir.¹⁷²

Sivas Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi süslemelerinde birden fazla ‘Elif’ harfinin kullanılmış olduğu görülmektedir. Cami mihrabının iç kısmında bulunan rumi kompozisyonu içerisinde 2 adet ‘Elif’ harfi yer almaktadır (Resim 32, Çizim 4).

Necdet Sakaoğlu’nun¹⁷³ çalışması incelendiğinde tespit etmiş olduğu mihrap duvarının sol üst kısmında bulunan üç boyutlu palmet motifi içerisinde yazılı ‘Allah, Muhammet’ lafzında (Resim 33), yaptoümüz inceleme sonucu kuzey taçkapının sağ kısmında yer alan sütuncenin üzerinden çıkışlı üç boyutlu palmet kompozisyonu içerisinde tespit ettiğimiz ‘Allah’ lafzında (Resim 34, Çizim 5), şifahane taçkapı profil kaidelerinin üzerinde yaprak motifi ile birlikte kullanılan süslemede ‘Elif’ harfi (Resim 35, Çizim 6) görülmektedir.

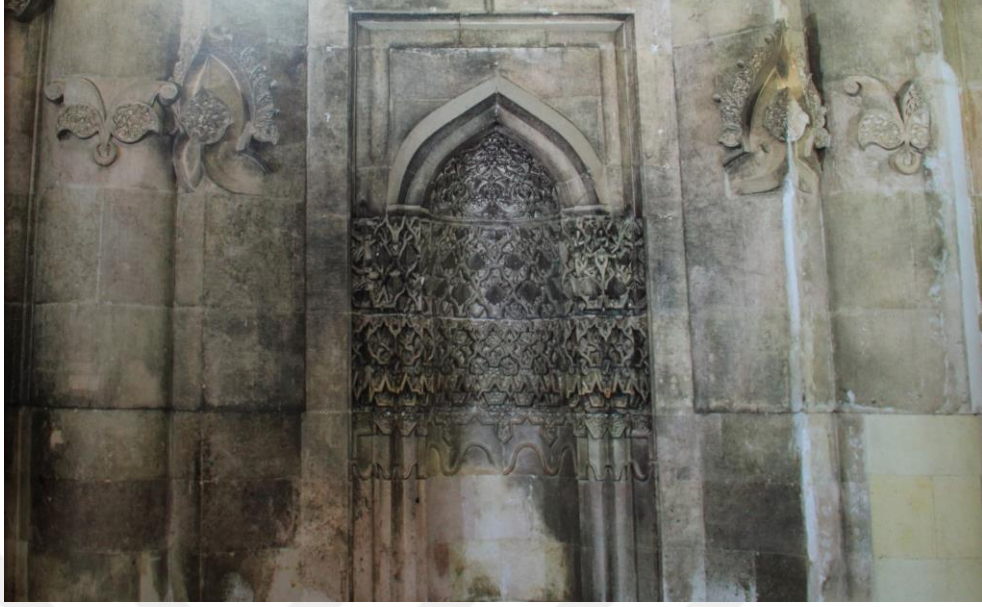
¹⁷⁰ Ünal, ss. 100, 101, 103, 106.

¹⁷¹ Yılmaz Önge ve diğerleri (Der.), **Divriği Ulu Cami Ve Darüşşifası**, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 1978, Sevgi Kutluay, **Divriği Ulu Camii Ve Darüşşifası Taş Süsleme Programı**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1988, **Doğan Kuban, Cennetin Kapıları**, Yem Yayınları, 2.Baskı, İstanbul, 2014.

¹⁷² Kuban, Divriği, s. 50.

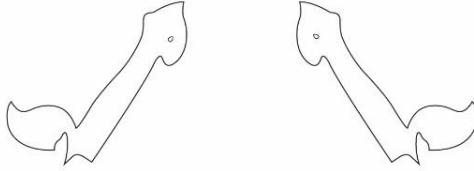
¹⁷³ Necdet Sakaoğlu, **Türk Anadolu’da Mengücekoğulları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s. 315.

Resim 32: Sivas Divriği Ulu Camii, Mihrap.

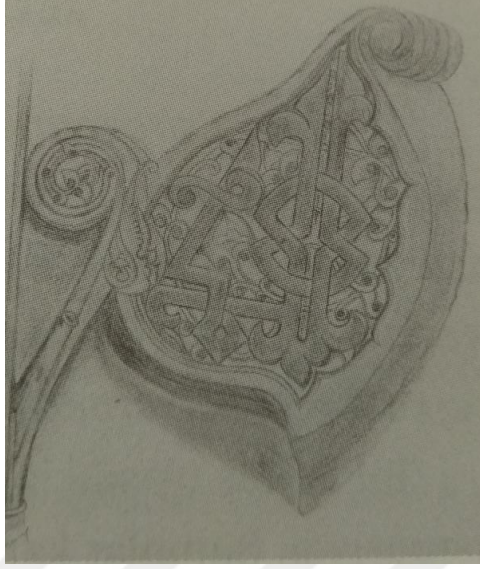


Kaynak: Doğan Kuban, Divriği Mucizesi, 4. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 149.

Çizim 4: Sivas Divriği Ulu Camii, Mihrap İçindeki ‘Elif’ Harfleri.



Resim 33: Sivas Divriği Ulu Camii, Mihrap Sağ Duvarı Palmet İçi “Ya Allah, Ya Muhammed” Lafzında ‘Elif’ Harfi.

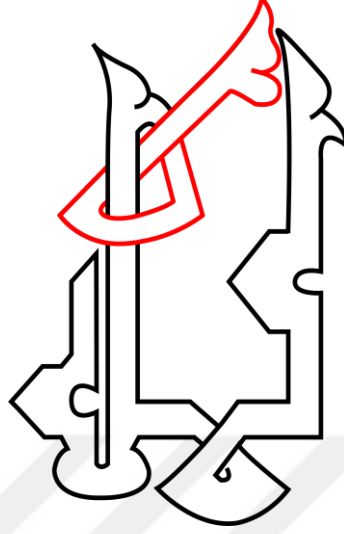


Kaynak: Necdet Sakaoğlu, Türk Anadolu’da Mengücekoğulları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s. 315.

Resim 34: Sivas Divriği Ulu Camii, Kuzey Kapı Sağ Kısım Palmet İçerisinde Kûfî Yazı.



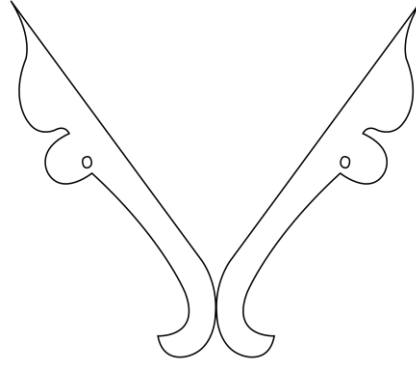
Çizim 5: Sivas Divriği Ulu Camii, Kuzey Kapı Palmet İçinde ‘Elif’ Harfi.



Resim 35: Sivas Divriği Şifahanesi, Taçkapı Profil Kaidesi Detayı.



Çizim 6: Divriği, Şifahane Taçkapı Profil Kaidesi, Kûfî ‘Elif’ Harfi.



3.1.3. Aksaray Sultan Hanı

Konya-Aksaray yolu üzerinde olan yapının avlu taçkapısında bulunan kitabesinde Miladi 1229 yılında Sultan I. Alaaddin Keykubad’ın yaptırdığı ve mimarının Şamlı “Muhammed b. Havlân” olduğu yazmaktadır.¹⁷⁴ Kapalı kısmın taçkapısındaki kitabede de yapının Miladi 1268-69 tarihlerinde Sultan III. Gıyaseddin tarafından onarıldığı belirtilmiştir. Yapının taçkapısı ve avluda bulunan köşk mescidinde geometrik süslemeler görülmektedir.¹⁷⁵ Avlu taçkapısında ayrıca bitkisel süslemelerden oluşan kompozisyonlarda yer almaktadır.¹⁷⁶

Taçkapının sağında ve solunda nişler vardır (Resim36, 37). Bu nişlerin alınlık kısmında düğüm motifi olarak adlandırılan kompozisyonda ‘Elif’ harfinin görmek mümkündür (Çizim 7).

¹⁷⁴ Aynur Durukan, “Aksaray Sultan Hanı”, Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları, T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, (Ed. Hakkı Acun), Ankara, 2007, ss. 141-158

¹⁷⁵ Ünal, ss. 88-90, 93.

¹⁷⁶ Durukan, ss. 141-158., Aslanapa, (Mimari), ss. 116-118.

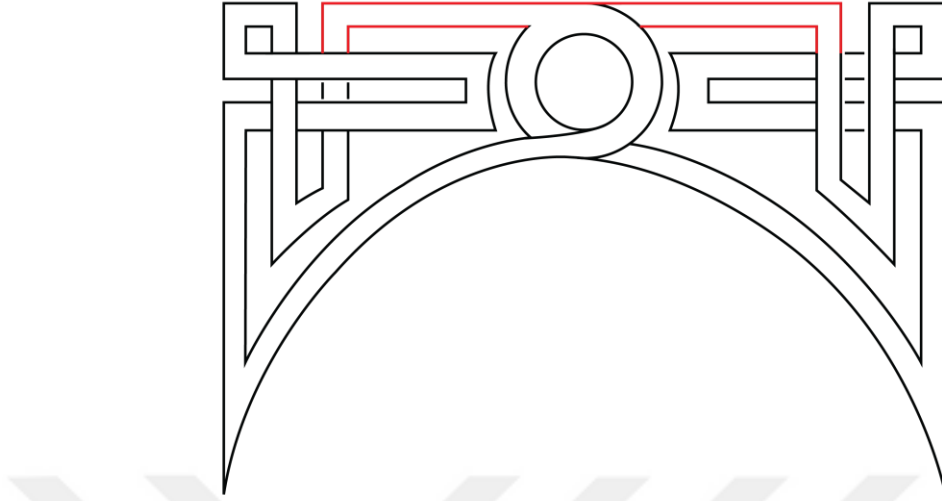
Resim 36: Aksaray, Sultan Hanı, Taçkapı Sol Niş.



Resim 37: Aksaray, Sultan Hanı, Taçkapı Sağ Niş.



Çizim 7: Aksaray Sultan Han, Düğüm Kompozisyonu ‘Elif’ Harfi.



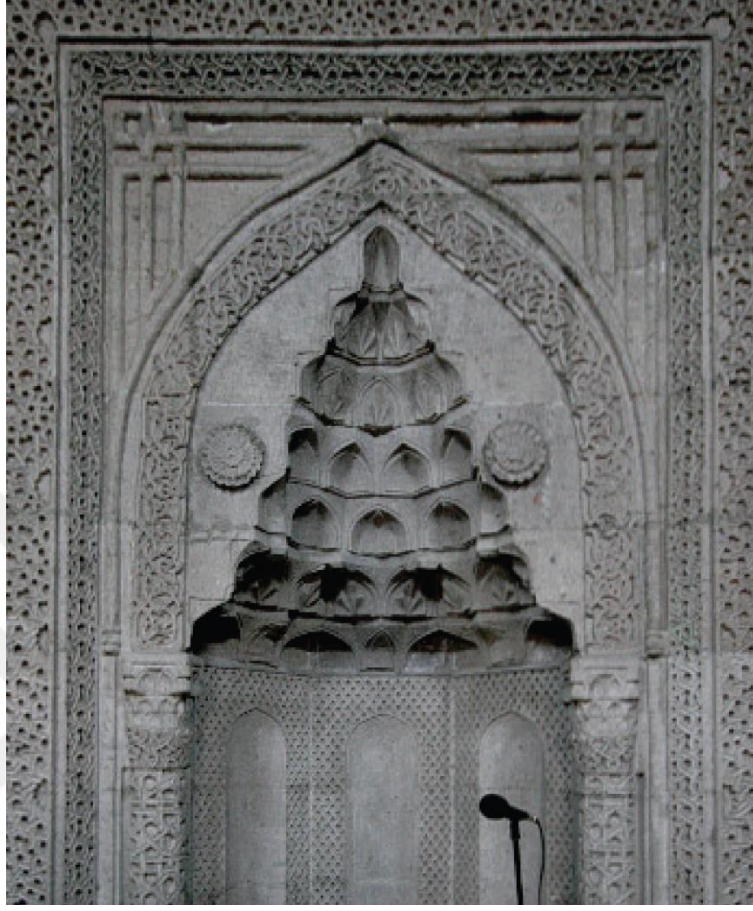
3.1.4. Kayseri Hacı Kılıç Camii

Yapının kitabesinde II. Keykâvus’un, emiri Ebü’l-Kâsım b. Ali et-Tûsî’ye 1249-50 tarihlerinde yaptırdığı anlaşılmaktadır. Yapı cami ve medreseden oluşur. Yapıda geometrik süslemeler ve Kûfî yazı kuşağı bulunmaktadır. Yapının en önemli özelliği ise Danişmedli Dönemine ait Kayseri Kөлük Camii’nden sonra Anadolu Selçuklu Dönemi’nde cami ve medresenin bir arada tek yapı olarak inşa edilen gelişmiş bir örneği olmasıdır.¹⁷⁷

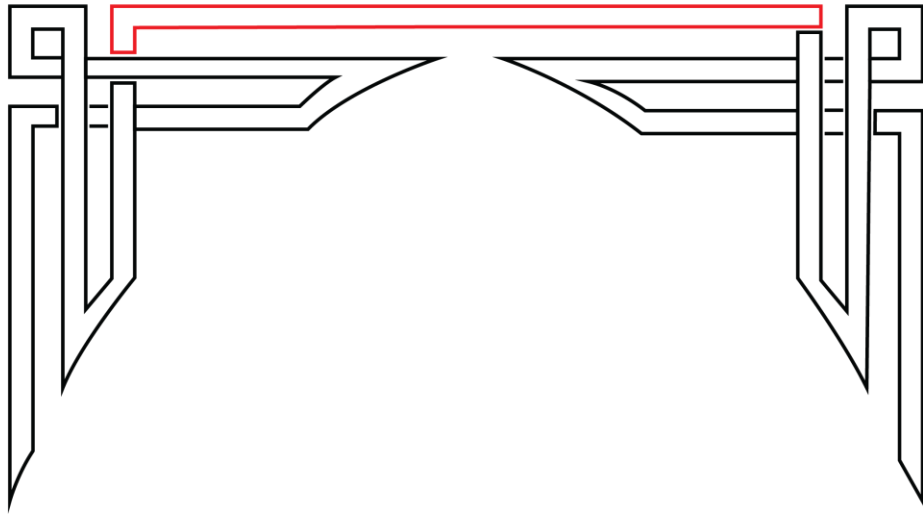
Yapının cami mihrap alınlığında düğüm kompozisyonunda (Resim 38) Ma’kılı ‘Elif’ harfini görmek mümkündür (Çizim 8).

¹⁷⁷ Şebnem Eryavuz, “Hacı Kılıç Camii Ve Medresesi”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 14, 1996, ss. 488-489., Gönül Öney, “Kayseri Hacı Kılıç Camii ve Külliyesi”, **TTK Belleten**, Cilt: XXX, Sayı: 119, 1966, ss. 377-387., Metin Sözen, **Anadolu Medreseleri –Selçuklu ve Beylikler Devri I- Açık Medreseler**, İstanbul, 1970, ss. 118-122.

Resim 38: Kayseri Hacı Kılıç Camii, Mihrap.



Çizim 8: Kayseri Hacı Kılıç Camii, Mihrap, Ma'kılı 'Elif' Harfî.



3.1.5. Konya Karatay Medresesi

Yapının mimarı bilinmemektedir. Taçkapısında bulunan kitabelede yapım tarihi 1251 olarak yazmaktadır. Yapının banisi Sultan II. İzzeddin Keykâvus döneminde Celâleddin Karataydır. Kubbe kasnağı, duvarlarında ve kubbe içindeki mozaik çini tekniğinin oldukça iyi kullanıldığı süslemeler, dönemin en iyi örneklerindendir. İç mekanda ayrıca kare şeklinde bir havuz ve su yoluna sahip bir su tesisi vardır. Kubbesinde ve kubbe eteklerinde Kûfî yazılar, bitkisel kompozisyonlar bulunmaktadır. Yapının kubbe süslemelerinin kompozisyon düzeni gökyüzünü anımsatmaktadır.¹⁷⁸

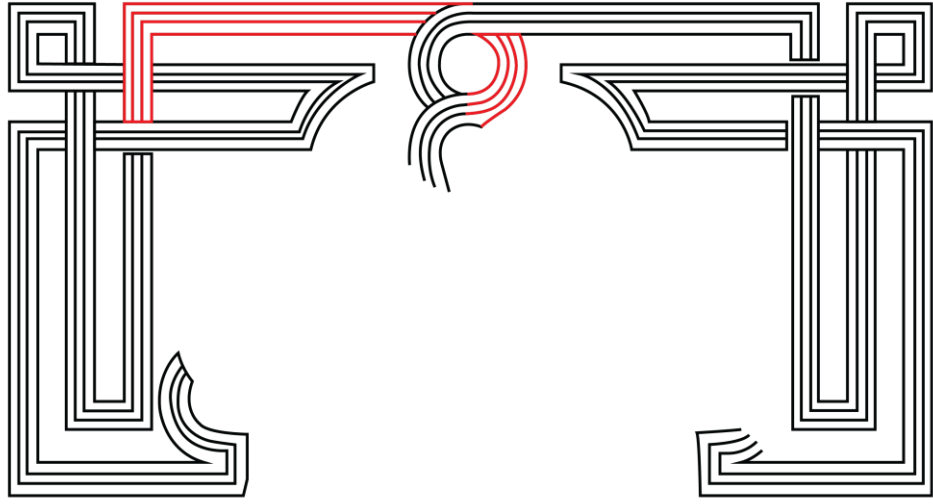
Yapının taçkapısında bulunan düğüm kompozisyonu (Resim 39) içerisinde Ma'kılı 'Elif' harfini görmek mümkündür (Çizim 9, 10).

Resim 39: Konya Karatay Medresesi, Taçkapı.

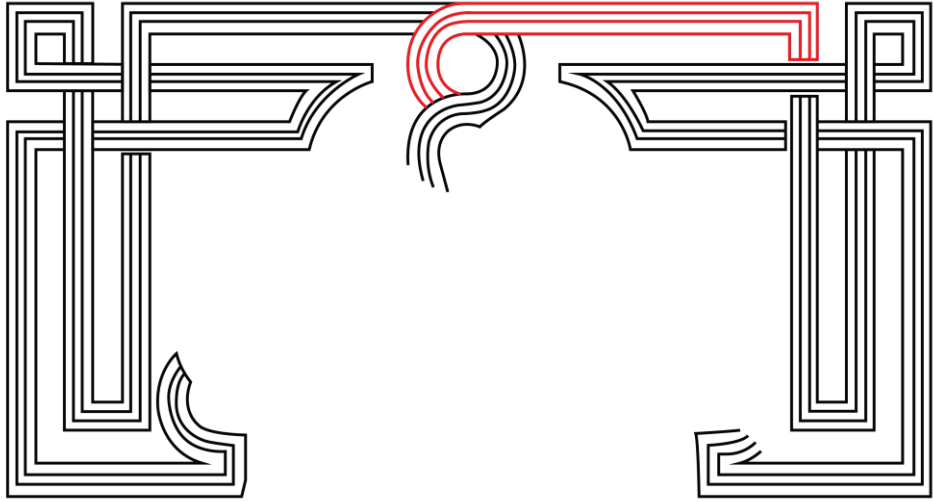


¹⁷⁸ Selçuk Mülâym, “Karatay Medresesi”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 24, 2001, ss. 475-476., M. Ferit Uğur - N. Mesud Koman, **Selçuklu Büyüklerinden Celâleddin Karatay ile Kardeşlerinin Hayatları ve Eserleri**, Konya, 1940, s. 546., Şerare Yetkin, **Anadolu’da Türk Çini Sanatının Gelişmesi**, İstanbul, 1986, s. 63-70.

Çizim 9: Konya Karatay Medresesi, Taçkapı Alınlık Sol, Kısım, Ma’kılı ‘Elif’ Harfi.



Çizim 10: Konya Karatay Medresesi, Taçkapı Alınlık Sağ Kısım, Ma’kılı ‘Elif’ Harfi.



3.2. AYN HARFİ

Ayn harfi Arap alfabesinde 18. sıradadır ve ebced tablosunda sayı değeri yetmiştir. Fenike, İbrani, Arami ve Arap dilinde ayn “göz” anlamına gelmektedir. Harfin anlamı ile uyumlu olarak Mısır hiyerogliflerinden bir göz resmi menşei olmuştur.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Durmuş, ss. 158,163.

İslamiyette harflere mecaz anlamlar yüklemenin ilk temsilcileri “Gulât-ı Şîa” dır. Gulât-ı Şîa yaygın olarak ‘Mim’, ‘Sin’ ve ‘Ayn’ harflerini kullanmışlardır.¹⁸⁰

3.2.1. Kayseri Ulu Camii

Yapı bir Danişmendli eseridir. Danişmendliler Büyük Selçukluların Anadoludaki fetihlerinde büyük rol oynamış, ayrıca fethettikleri bölgelerde cami, medrese gibi pekçok yapı inşa etmişlerdir. Kayseri Ulu Camii’de bu eserlerin en geniş kapsamlılarından. Melik Muhammed zamanında Miladi 1134-1143 tarihleri arasında yapıldığı düşünülmektedir.¹⁸¹

Cami mihrabının niş kemerinin (Resim 40) üzerinde yer alan geçme kompozisyonunda Kûfi ‘Ayn’ harfi görmek mümkündür (Çizim 11, 12)

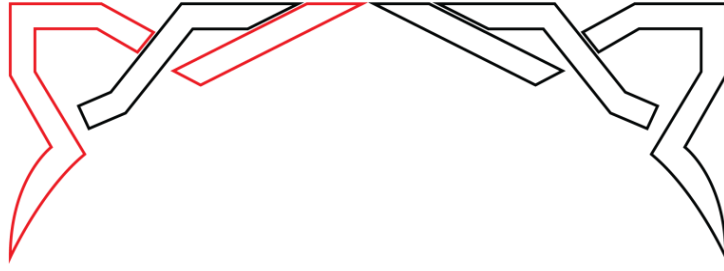
Resim 40: Kayseri Ulu Camii Mihrap.



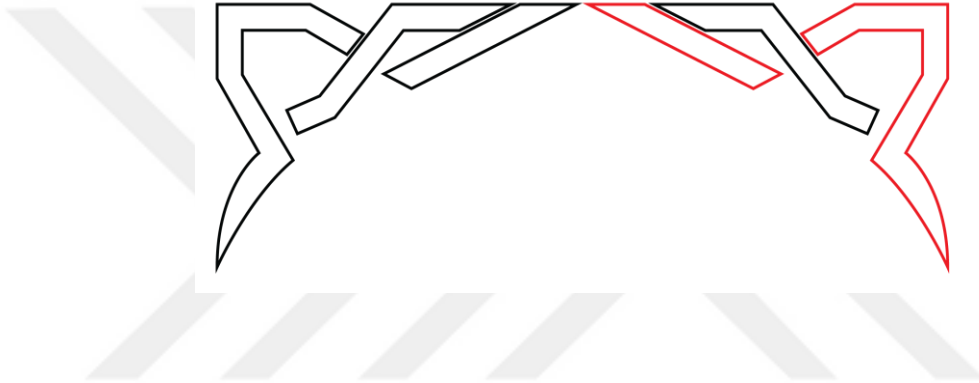
¹⁸⁰ Tahir Uluç, **İbn Arabî’ de Sembolizm**, 3. Baskı, İnsan Yayınları, İstanbul, s. 182.

¹⁸¹ M.Baha Tanman, “Dânişmendliler”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 8, 1993, ss. 469-474, Aslanapa, (**Mimari**), ss. 69-70.

Çizim 11: Kayseri Ulu Camii, Mihrap, Sol Kısım Ma’kılı ‘Ayn’ Harfi.



Çizim 12: Kayseri Ulu Camii, Mihrap Sağ Kısım Ma’kılı ‘Ayn’ Harfi.



3.2.2. Kayseri Gülük Camii

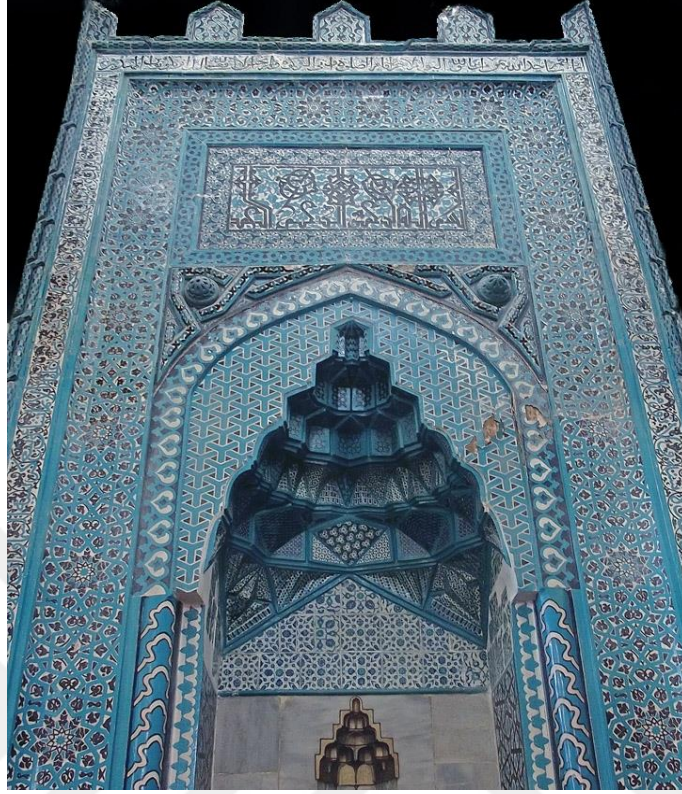
Yapının Danişmendli emiri Melik Nizameddin Yağıbasan tarafından Miladi 1135-1142 tarihleri arasında yaptırıldığı tahmin edilmektedir. Yapının kuzeydoğusundaki taçkapısında yer alan kitabeye göre I. İzzeddin Keykâvus döneminde Miladi 1210 tarihinde Yağıbasan’ın torunu Atsız Elti Hatun’un yapıyı onardığı belirtilmektedir.¹⁸² Caminin taçkapısı Selçuklu taçkapıları süsleme özelliklerini taşımaktadır. Taş işçiliğinin daha çok kullanıldığı Kayseri’de cami mihrabının çini oluşu ve işçilik özellikleri ile şehrin dönemi içinde tek örnektir.¹⁸³

Yapının mihrap alınlığında görülen çinili geçme kompozisyonunda (Resim 41) Kûfi ‘Ayn’ harfi görmek mümkündür (Çizim 13, 14).

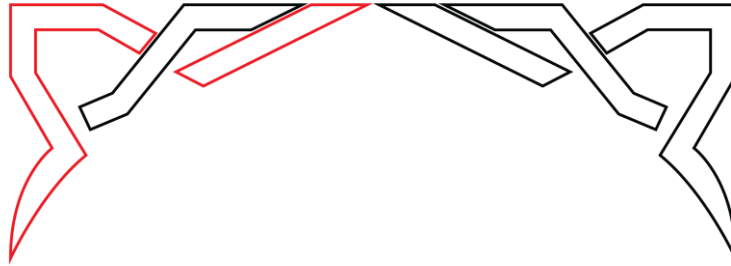
¹⁸² Muhammet Arslan, **Anadolu Selçuklu Çağı Camii Ve Mescit Mimarisi**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 2017, ss. 699-729.

¹⁸³ İbrahim Göksel Başkan, “Süheyl Ünver’in Kayseri Defteri”, **Düşünen Şehir Dergisi**, Sayı: 10, 2019, ss. 116-125.

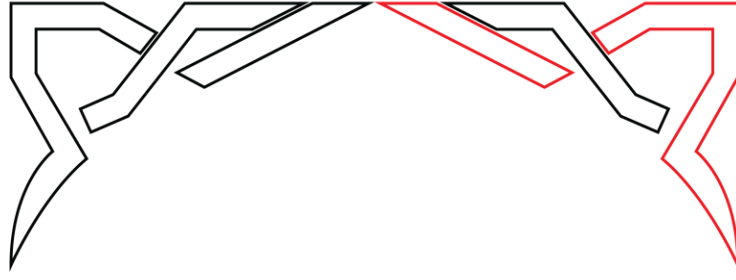
Resim 41: Kayseri Gülük Camii, Mihrap.



Çizim 13: Kayseri Gülük Camii, Mihrap, Sol Kısım Ma'kılı 'Ayn' Harfı.



Çizim 14: Kayseri Gülük Camii, Mihrap, Sağ Kısım Ma’kili ‘Ayn’ Harfi.



3.2.3. Konya Sahip Ata Camii

Yapının bütünü günümüze kadar ulaşamamıştır. Taçkapısı, mihrabı ve çifte minaresinden bir tanesi günümüze ulaşmıştır. Konya kalesinin Larende Kapısının yakınında yer aldığından “Larende Camii” de denilmektedir. Taçkapısında bulunan sülüs hat ile yazılmış kitabesinde 1258 yılında “Hacı Ebu Bekir oğlu Hüseyin oğlu Ali” tarafından yaptırıldığı okunmaktadır.¹⁸⁴ Yapının taçkapısı dönemin Selçuklu sanatını yansıtmakta, geometrik, yazı, rumi ve bitkisel kompozisyonlar bulunmaktadır. Çini mozaik tekniği kullanılan yapıda çiniler turkuaz ve patlıcan moru tonlarındadır.¹⁸⁵

Yapının taçkapı kemerinde yer alan geçmeli kompozisyonda (Resim 42) Ma’kili ‘Ayn’ harfi görmek mümkündür (Çizim 15, 16).

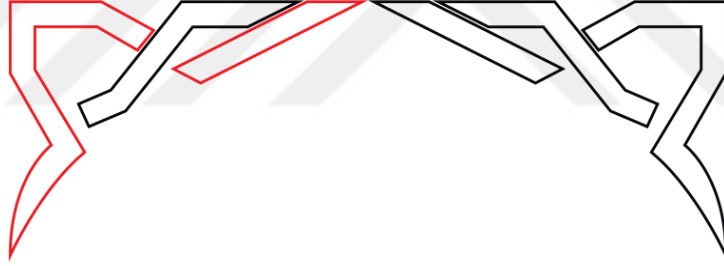
¹⁸⁴ Alptekin Yavaş, Anadolu Selçuklu Veziri Sahip Ata Fahreddin Ali’nin Mimari Eserleri, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2015, ss. 43-64

¹⁸⁵ Yavaş, ss. 43-64, Ömer Yörükoğlu, “Sahip Ata Araştırması Buluntuları”, **Vakıflar Dergisi**, Sayı: 11, 1978, ss. 217-220., Şimşir, ss. 322, 323.

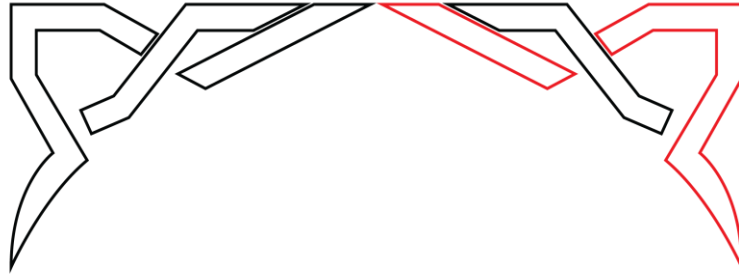
Resim 42: Konya Sahip Ata Camii Taçkapı Kemer.



Çizim 15: Konya Sahip Ata Camii, Taçkapı Kemer Sol Kısım ‘Ayn’ Harfi.



Çizim 16: Konya Sahip Ata Camii, Taçkapı Kemer Sol Kısım ‘Ayn’ Harfi.



3.2.4. Konya İnce Minareli Medrese

Yapının inşa kitabesi bulunmamaktadır fakat vakfiyesi incelendiğinde Miladi 1261-1262 tarihleri arasında yapıldığı tahmin edilmektedir. Vakfiyesinde binanın banisi “Ali bin-i Hüseyin El-Hac Ebubekir Konevi” ismiyle anılan Anadolu Selçuklu veziri Sahip Ata Hoca Fahreddin Ali’dir.¹⁸⁶ Günümüze ulaşan eser geçirmiş olduğu onarımlar olmasına rağmen orijinal halini koruyabilmiştir. Yapının taçkapısı, minare kaidesi ve ön cephesi onarım görmeden günümüze kadar ulaşmıştır. Yapının taçkapı süslemeleri 2 adet yazı şeritinden, bitkisel kompozisyonlardan ve geometrik tasarımlardan oluşmaktadır¹⁸⁷ (Resim 43). Birinci yazı Fetih sûresidir. Taçkapıda yerden kapı kemerine kadar uzanan bir şeritte sülüs hat ile yazılmıştır (Resim 43). İkinci yazı Yasin sûresidir.¹⁸⁸

Taçkapının kavsara kuşatma kemerinin solunda (Çizim 17) ve sağında (Çizim 18) düğüm motifinin Kûfi ‘Ayn’ harfi olduğunu düşünmek mümkündür.

¹⁸⁶ Yavaş, ss. 89-107.

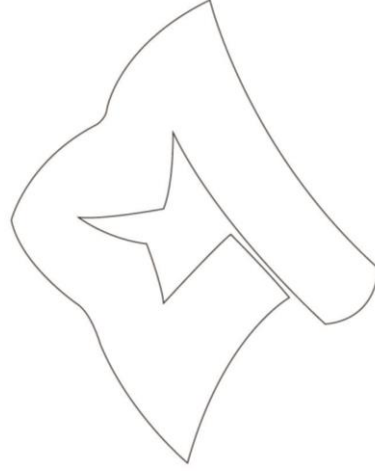
¹⁸⁷ Ünal, ss. 96, 98, 99., Şimşir, ss. 325, 326.

¹⁸⁸ Yapı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Yavaş, ss. 89-107, Şennur Atalay, **Konya İnce Minareli Medrese Taçkapısının Tezyinatı**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2010.

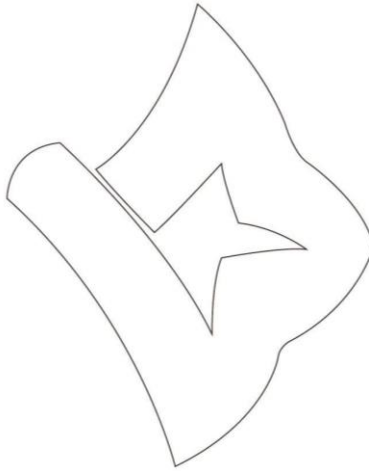
Resim 43: Konya İnce Minareli Medrese, Taçkapı.



Çizim 17: Konya İnce Minareli Medrese Taçkapı Sağ Kısım Kûfi ‘Ayn’ Harfi.



Çizim 18: Konya İnce Minareli Medrese Taçkapı Sol Kısım Kûfi ‘Ayn’ Harfi.



3.3. FE HARFİ

Fe harfi Arap alfabesinde 20. sıradadır ve ebced tablosunda sayı değeri seksendir. Fenikece de ‘pe’ olarak okunan harf “ağız” anlamına gelmektedir.¹⁸⁹

İslam yazısının yaygınlaşmaya ve gelişmeye başlamasıyla tam tarih bilinmese de bazı Arapça harflerin birbirinden ayırt edilemeyişi sebebiyle İbranice, Süryanice alfabelerinde olduğu gibi bazı harf üstlerine nokta işareti konulmaya başlanmış ve Fe harfi de “hurûfû’l-menkuta” denilen bu harflerden biri olmuştur.¹⁹⁰

3.3.1. Sivas Divriği Şifahanesi

Şifahane kapısının alınlık kısmında bulunan bitkisel kompozisyonlu iki panodan (Resim 44) sağ tarafta bulunanın sol üst kısmında yazı görülmektedir (Resim 45). Bu yazıda Kûfî ‘Fe’ harfî görmek mümkündür (Çizim 19).

Resim 44: Sivas Divriği Şifahanesi, Taçkapı Alınlık Kısmı Sağ ve Sol Kısım Panolar.



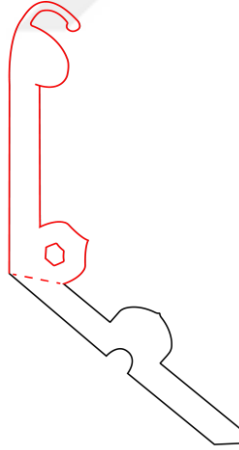
¹⁸⁹ Durmuş, ss. 158,163.

¹⁹⁰ Rekin Ertem, “Elifbâ”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 11, 1995, ss. 39,44.

Resim 45: Divriği Şifahane Taçkapı Alınlık Sağ Kısım Pano.



Çizim 19: Divriği Şifahane Taçkapı Alınlık Sağ Kısım Pano.



3.3.2. Konya Sahip Ata Türbesi

Yapının taçkapısında (Resim 46) sol (Resim 47) ve sağ (Resim 48) kısımlarında yer alan pencerelerin etrafında görülen düğüm motifinin oluşturduğu kompozisyonda Ma'kılı 'Fe' harfinin olduğunu düşünmek mümkündür (Çizim 20, 21).

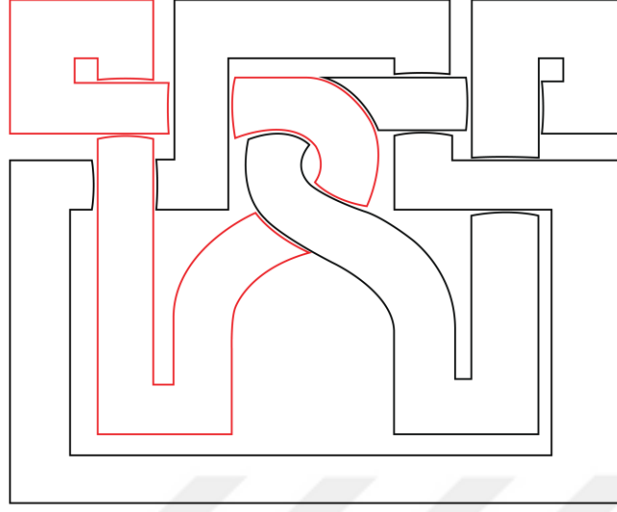
Resim 46: Konya Sahip Ata Camii Taçkapı.



Resim 47: Konya Sahip Ata Camii Taçkapı Sol Pencere, Düğüm Kompozisyonu.



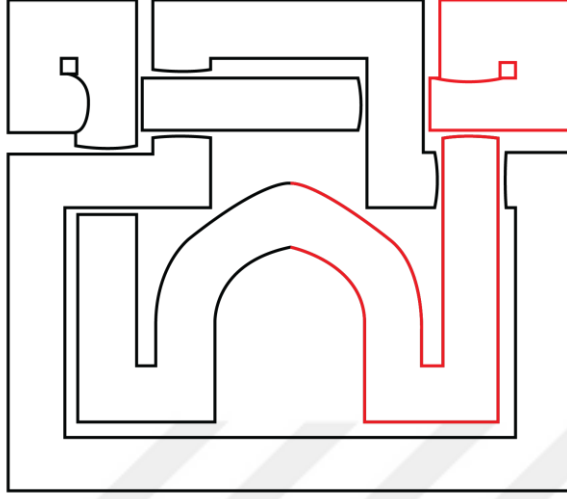
Çizim 20: Konya Sahip Ata Camii, Sol Pencere, Ma’kili ‘Fe’ Harfi.



Resim 48: Konya Sahip Ata Camii Taçkapı Sağ Pencere, Düğüm Kompozisyonu.



Çizim 21: Konya Sahip Ata Camii, Sağ Pencere Ma’kılı ‘Fe’ Harfi.



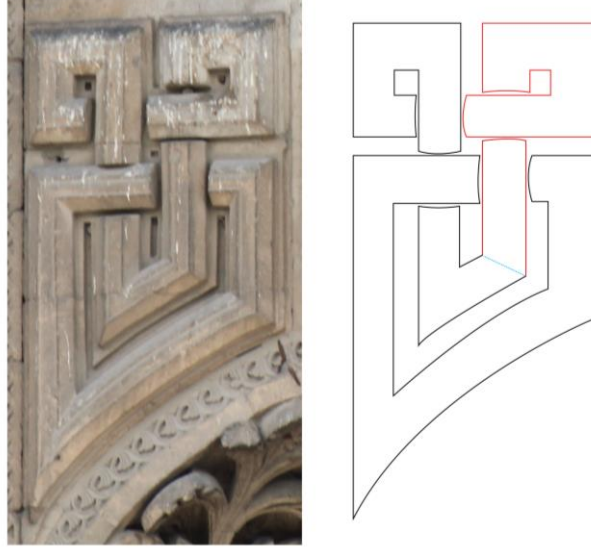
3.3.3. Konya İnce Minareli Medrese

Yapının taçkapı kemer kısmının üstünde sağda ve solda düğüm motifinin oluşturduğu kompozisyonda (Resim 49) Ma’kili ‘Fe’ harfinin olduğunu düşünmek mümkündür (Çizim 22, 23).

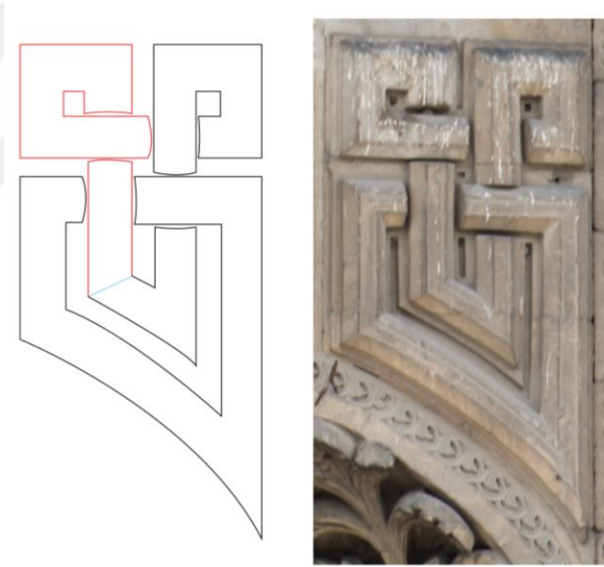
Resim 49: Konya İnce Minareli Medrese, Taçkapı Alınlık, Düğüm Kompozisyonları.



Çizim 22: Konya İnce Minareli Medrese, Sol Kısım, Ma’kılı ‘Fe’ Harfî.



Çizim 23: Konya İnce Minareli Medrese, Sağ Kısım, Ma’kılı ‘Fe’ Harfî.



3.4. KAF HARFİ

Kaf harfî Arap alfabesinde 21. sıradadır ve ebced tablosunda sayı değeri yüzdür. Fenike, Arami ve İbranice de kof olarak okunur. Kelime anlamı olarak

“maymun” veya “iğne deliği” anlamına gelmektedir. Arapçaya ‘kâf’ okunuşuyla geçmiştir.¹⁹¹

Kâf harfi hurûf-ı mukattaa¹⁹² içerisinde ve “Kâf” suresine de ismini vermiştir.¹⁹³

3.4.1.Sivas Divriği Şifahanesi

Yapının taçkapısının sağ ve sol kısmında bulunan meşale benzeri sütuncelerde 12 adet Kûfi ‘Kaf’ (Resim 50) harfi yıldız formunda yer aldığı görmek mümkündür (Çizim 24). Harfin altı köşeli yıldız formu içerisinde oniki kez tekrar etmesi Şii mezhebinin bir kolu olan ‘Oniki İmamcı’¹⁹⁴ inancına sahip bir sanatkarın bu kompozisyonu tasarladığını düşündürmektedir.

Resim 50: Divriği Şifahane Taçkapısı Kavsarasındaki Sütunce Detayı.



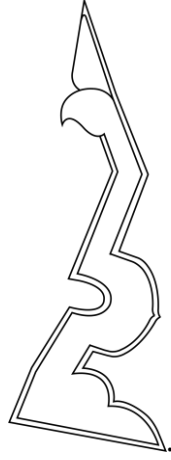
¹⁹¹ Durmuş, ss. 158,163.

¹⁹² Detaylı bilgi için bkz., M. Zeki Duman, Mustafa Altundağ, “Hurûf-ı Mukattaa”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 18, 1998, ss. 401-408., Ömer Faruk Yavuz, **Kur’an’da Sembolik Dil**, Ankara Okulu Yayınları, I. Baskı, 2006, ss. 373-381.

¹⁹³ Mehmet Ali Sarı, “Kâf”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 24, 2001, s. 142.

¹⁹⁴ Daftary, ss. 80-92.

Çizim 24: Divriği Şifahane Taçkapısı Kavsarasında Sütuncede ‘Kaf’ Harfi.



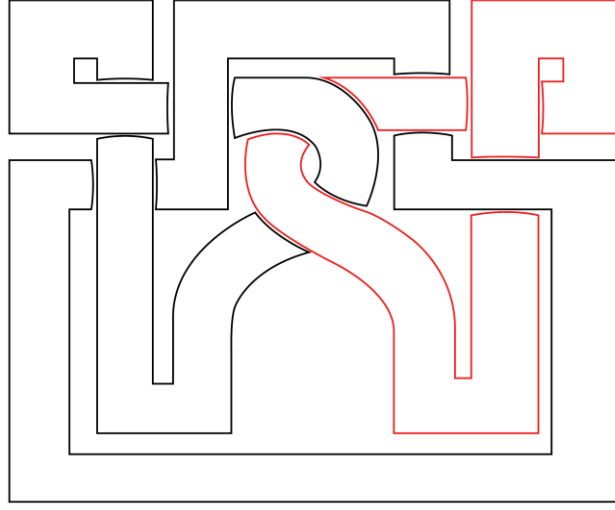
3.4.2. Konya Sahip Ata Camii

Taçkapının sol (Resim 51) ve sağ (Resim 52) kısımlarında bulunan pencerelerin etrafında uygulanmış düğüm tasarımı kompozisyonda Ma’kılı ‘Kaf’ harfini görmek mümkündür (Çizim 25, 26).

Resim 51: Konya Sahip Ata Camii Taçkapı Sol Pencere, Düğüm Motifi.



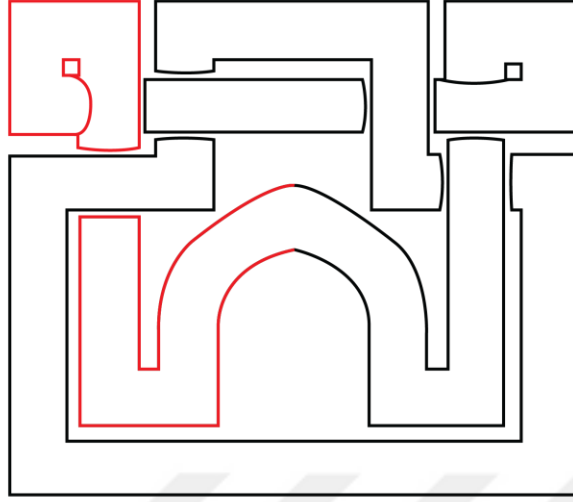
Çizim 25: Konya Sahip Ata Camii, Sol Pencere Ma'kılı 'Kaf' Harfı.



Resim 52: Konya Sahip Ata Camii Taçkapı Sağ Pencere, Düğüm Motifi.



Çizim 26: Konya Sahip Ata Camii, Sağ Pencere Ma’kılı ‘Kaf’ Harfi.



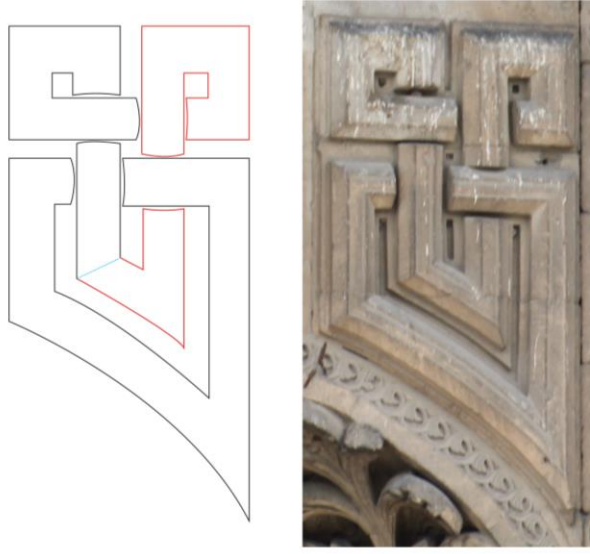
3.4.3. Konya İnce Minareli Medrese

Taçkapı kemerinin üst kısmında, sağ ve solda olmak üzere iki düğümlü kompozisyonda (Resim 53) Ma’kılı ‘Kaf’ harfi görmek mümkündür (Çizim 27, 28).

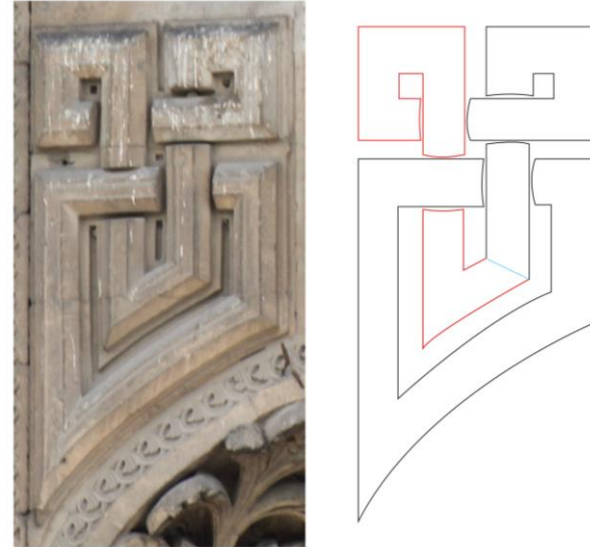
Resim 53: Konya İnce Minareli Medresesi Taçkapı Alınlık Sağ Ve Sol Düğüm Kompozisyonu.



Çizim 27: Konya İnce Minareli Medrese Alınlık Sağ Kısım, Ma'kılı 'Kaf' Harfı.



Çizim 28: Konya İnce Minareli Medresesi Alınlık Sol Kısım, Ma'kılı 'Kaf' Harfı.



3.5. 'LAM' HARFİ

Arap albesinde yirmiüçüncü sırada yer alan 'Lam' harfı Türk Alfabesinde onbessinci sırasındadır. Bu harfe Fenikecede 'lamd', Aramice ve İbranicede 'lamed',

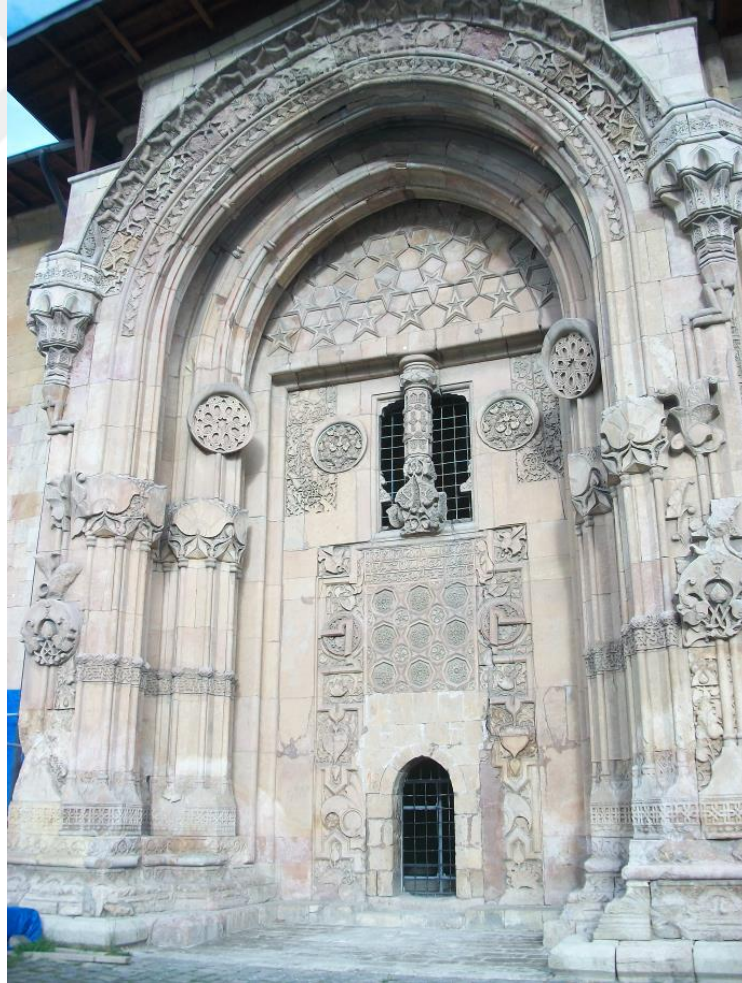
Yunancada ‘ ‘lambda’ denmektedir. Hiyerogliflerdeki baston şeklinden geliştiği düşünülmektedir. Ebced tablosundaki değeri otuzdur.¹⁹⁵

Divriği şifahanesi taçkapısında yer alan Kfi yazı şerisinde, Konya Alaaddin Camii’nin kuzeydeki doğu taçkapısının alınlık kısmında, Aksaray Sultan Han’ı taçkapısının sağ ve sol kısmında yer alan nişlerin alınlık kısmında, Hacı Kılıç Camii mihrap alınlığında ve Konya Karatay Medresesi taçkapı alınlık kısmında yer alan düğüm kompozisyonu içerisinde ‘Lam’ harfini görmek mümkündür.

3.5.1. Sivas Divriği şifahanesi

Yapının şifahane taçkapısında yer alan Kfi yazıda (Resim 54, 55, 56) ‘Lam’ harfini görmek mümkündür (izim 30, 31).

Resim 54: Divriği, şifahane Kapısı, Kfi Yazı.

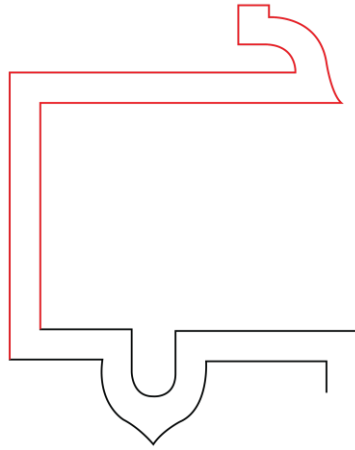


¹⁹⁵ Ahmet Turan Aslan, “Lam”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, 27. Cilt, Ankara, 2003, ss. 92-93.

Resim 55: Divriği Şifahane, Taçkapı Sol Kısım Kûfi Yazı Detayı.



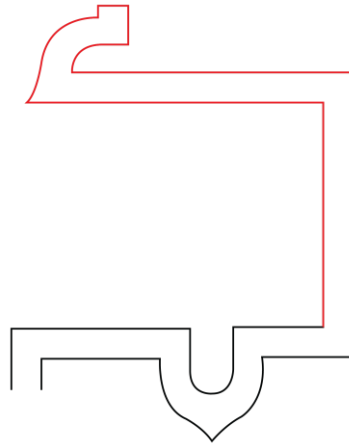
Çizim 29: Divriği Şifahane, Taçkapı, Sol Kısım Kûfi 'Elif' Harfı.



Resim 56: Divriği Şifahane, Taçkapı Sağ Kısım Kûfi Yazı Detayı.



Çizim 30: Divriği Şifahane, Taçkapı Sağ Kısım Kûfi, ‘Elif’ Harfi.



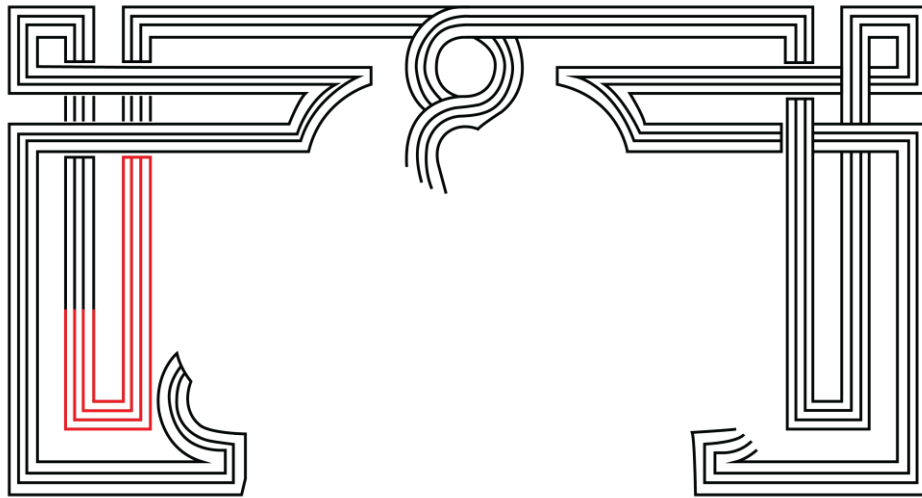
3.5.2. Konya Alaaddin Camii

Yapının kuzey tarafındaki doğu taçkapısının alınlık kısmında yer alan düğüm kompozisyonu (Resim 57) içerisinde ‘Lam’ harfini görmek mümkündür (izim 32, 33).

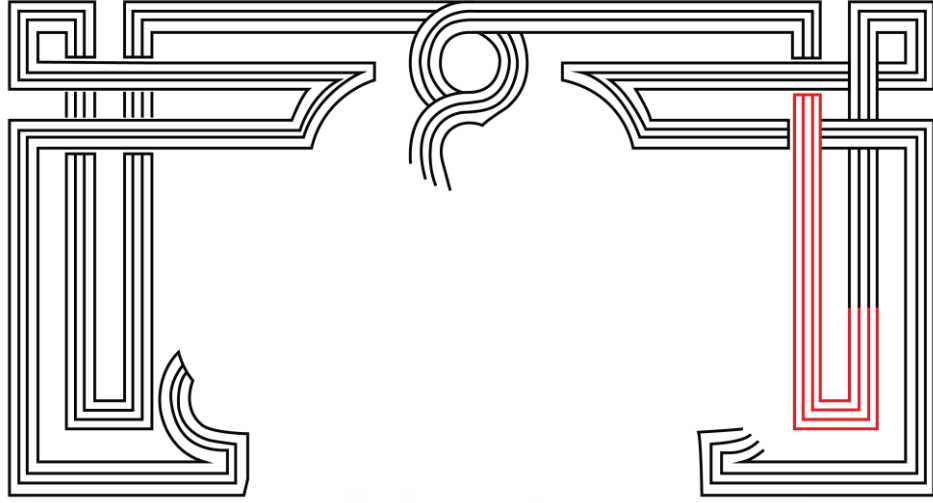
Resim 57: Konya Alaaddin Camii, Kuzey Yönü Doğu Taçkapısı Düğüm Kompozisyonu.



Çizim 31: Konya Alaaddin Camii Kuzey Yönü Doğu Taçkapı, Sol Kısım ‘Lam’ Harfi.



Çizim 32: Konya Alaaddin Camii Kuzey Yönü Doğu Taçkapı, Sağ Kısım ‘Lam’ Harfi.



3.5.3. Aksaray Sultan Han

Yapının taçkapısında, sol (Resim 58) ve sağ (Resim59) kısımlarında bulunan nişlerin alınlık kısmında yer alan düğüm kompozisyonu içerisinde ‘Lam’ harfini görmek mümkündür (Çizim 34).

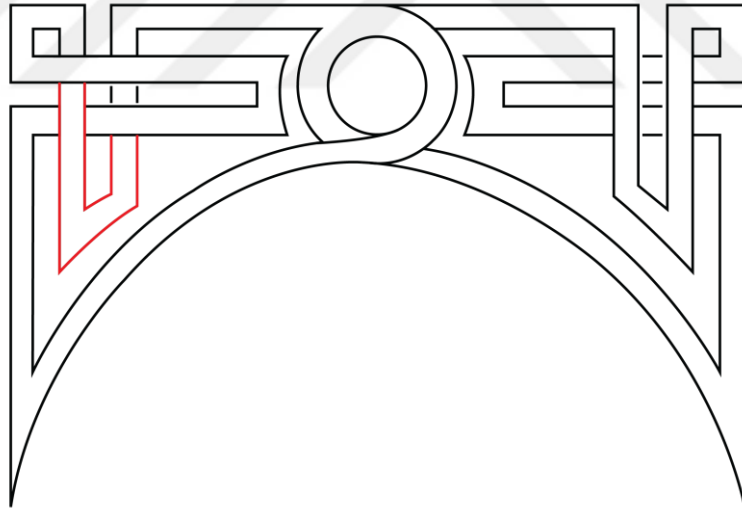
Resim 58: Aksaray Sultan Hanı Taçkapısı Sol Nişi.



Resim 59: Aksaray Sultan Hanı Taçkapısı Sağ Nişi.



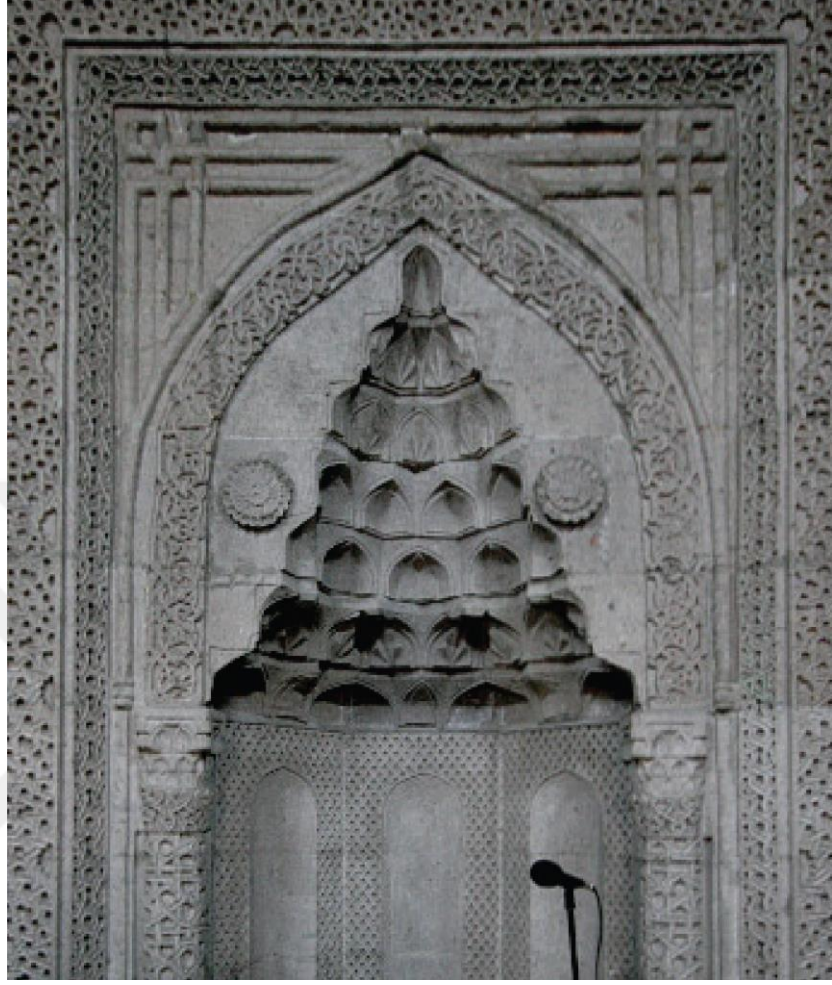
Çizim 33: Aksaray Sultan Han Taçkapı Nişi ‘Lam’ Harfi.



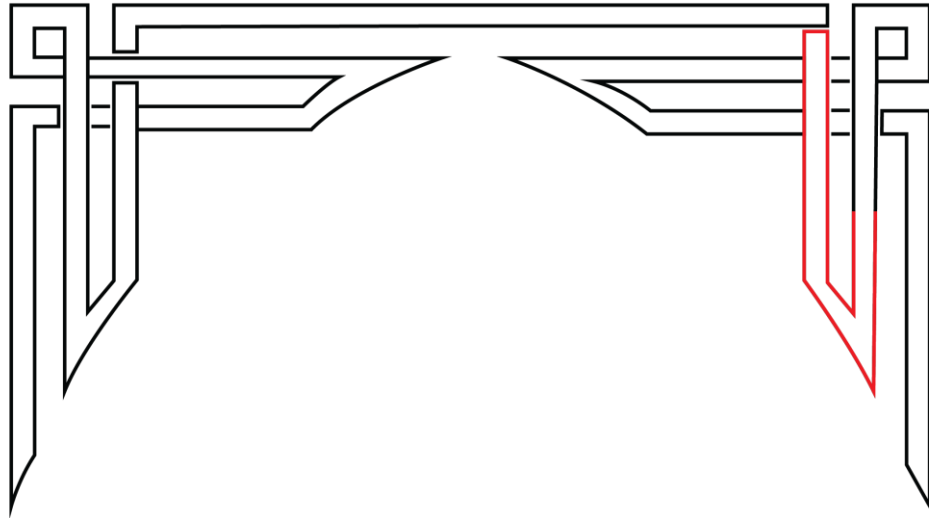
3.5.4. Kayseri Hacı Kılıç Camii

Cami mihrabının alınlık kısmında yer alan düğüm kompozisyonu (Resim 60) içerisinde ‘Lam’ harfini görmek mümkündür (Çizim 35, 36).

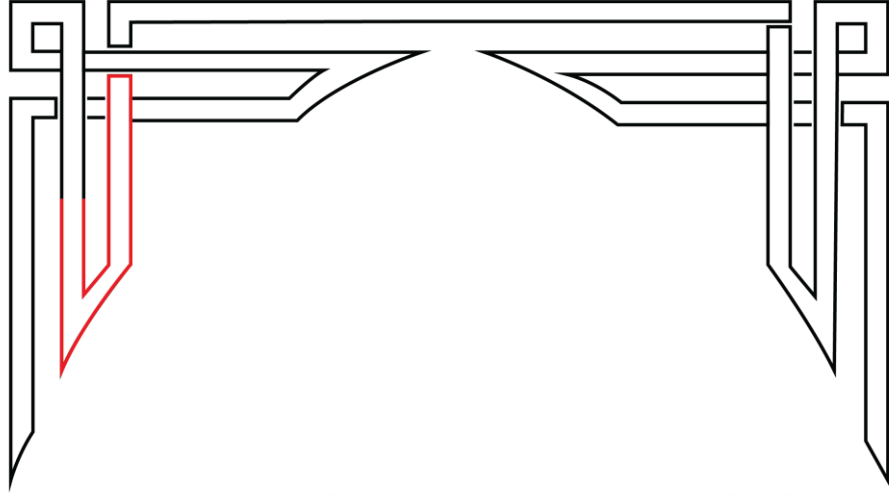
Resim 60: Kayseri Hacı Kılıç Camii, Mihrap.



Çizim 34: Kayseri Hacı Kılıç Camii Mihrabındaki Düğüm Kompozisyonu Sağ ‘Lam’ Harfi.



Çizim 35: Kayseri Hacı Kılıç Camii Mihrabındaki Düğüm Kompozisyonu Sol ‘Lam’ Harfi.



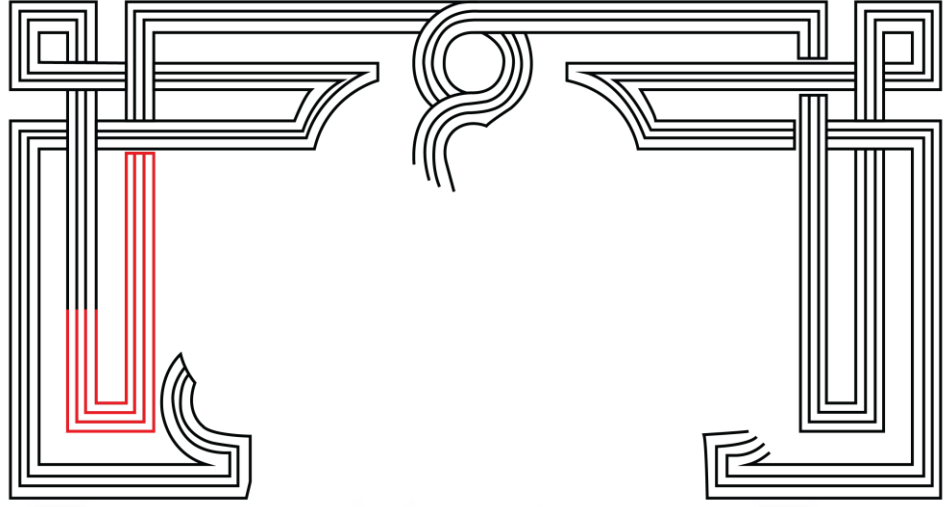
3.5.5. Konya Karatay Medresesi

Yapının taçkapı alınlık kısmında bulunan düğüm kompozisyonu (Resim 61) içerisinde ‘Lam’ harfini görmek mümkündür (Çizim 37, 38).

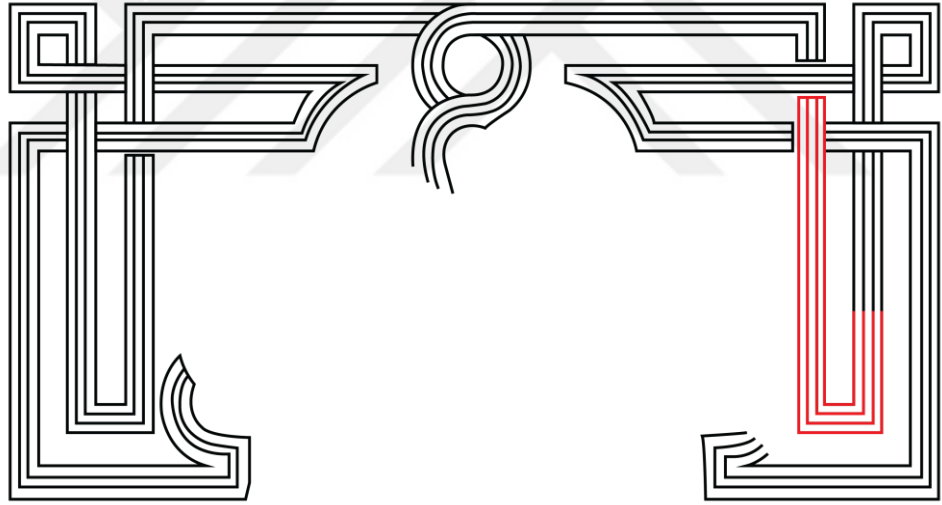
Resim 61: Konya Karatay Medresesi Taçkapısı.



Çizim 36: Konya Karatay Medresesi Taçkapı Düğüm Kompozisyonu, Sol Kısım ‘Lam Harfi.



Çizim 37: Konya Karatay Medresesi Taçkapı Düğüm Kompozisyonu, Sağ Kısım ‘Lam Harfi.



3.6. ‘MİM’ VE ‘HE’ HARFİ

‘Mim’ harfi, Arap alfabesinde 24. sıradadır ve ebced tablosunda sayı değeri kırktır. Eskiden Doğu sanatında kullanılmış olan Mısır hiyerogliflerinde görülen

dalga motifinden gelişerek oluşmuştur. Fenike dilinde ‘mem’ ‘su’ anlamına gelmektedir.¹⁹⁶

Kur’an’ı Kerim surelerinin bir kısmının başlangıcında bulunan ‘İsm-i A’zam’¹⁹⁷ harflerinden biridir. Bu harflerin kesin olarak anlamları bilinmemektedir. Bu görüşe göre İsm-i Azam harflerinin her biri Allah’ın bir sıfatını temsil eder. ‘Mim’ harfi de ‘Mecid’ sıfatına tekabül eder. Hz. Muhammed’ de ‘Mim’ harfi ile nitelendirilir.¹⁹⁸

‘He’ harfi Arap alfabesinde 27. sıradadır ve ebced tablosunda ki sayı değeri beştir. Fenike alfabesindeki ‘He’ harfi Yunanca ve Latince’ye ‘e’ sesi olarak geçmiştir. Mısır hiyerogliflerinde kolunu kaldıran bir insanın formundan gelişim gösterdiği düşünülmektedir.¹⁹⁹

Arap ‘Elifba’ düzeninde ilk olarak ‘hâ’ sesiyle kullanılmıştır. Türkler İslamiyeti kabul ettikten sonra Arapça da konuşmuş, Türkçe’deki ‘ha’ harfleriyle karışıklık yaşanması sonucu ‘ha’ harfini “Güzel He” olarak değiştirmişlerdir. Halil b. Ahmed ‘he’ harfinin anlamı için “ceylan yanağındaki beyazlık” tarifini yapmıştır.²⁰⁰

Çalışmamız kapsamında sembolik olarak kullanıldığını düşündüğümüz ‘Mim’ ve ‘He’ harflerinin Makı’li formlarının benzerliğinden dolayı tek başlık altında anlatmayı uygun bulduk.

3.6.1 Siirt Ulu Camii

Caminin günümüze ulaşmış bir kitabesi bulunmamaktadır. Bazı yayınlarda günümüze ulaşmayan ama minare kaidesinde ve aleminde bulunan iki kitabeden bahsedilmektedir.²⁰¹ Kitabede tarih olarak Hicri 523 tarihi verilmiştir. Bu tarih Miladi 1129 olarak yapının inşa tarihi kabul edilmektedir.²⁰²

¹⁹⁶ İsmail Durmuş, “Mim”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 30, 2005, ss. 87-88.

¹⁹⁷ Detaylı bilgi için bkn., Bekir Topaloğlu, “İsm-i A’zam”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 23, 2001, ss. 75-75.

¹⁹⁸ Yavuz, s.376.

¹⁹⁹ Durmuş, ss. 158,163.

²⁰⁰ İsmail Durmuş, “Hâ”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 14, 1996, ss. 336-338.

²⁰¹ Aslanapa, (**Mimari**), ss. 3-6.

²⁰² Sevgi Parlak ve diğerleri, “Siirt Ulu Camii Minaresi Ve 18 Rsetorasyonu”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı: 30, 2013, ss. 167-199.

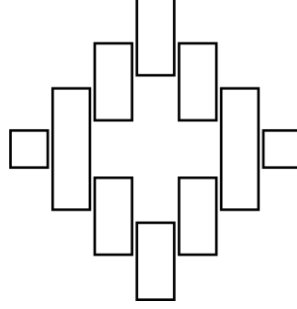
Minare kaidesinde mozaik çini tekniği kullanılarak yapılmış süslemeler (Resim 62) vardır. Bu süslemelerde Ma’kili ‘Mim’ ya da ‘He’ harfini görmek mümkündür (Çizim 39).

Resim 62: Siirt Ulu Camii Minaresi.



Kaynak:https://www.google.com/search?q=siirt+ulu+camii&sxsrf=ACYBGNQR9FqAHrF2Ncj14I8sB24hogzcmQ:1577262889150&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiTpOaRstDmAhVDy6QKHdQiD7kQ_AUoAXoECA0QAw&biw=1280&bih=699#imgsrc=wJoL1Yvzoz_jgM:

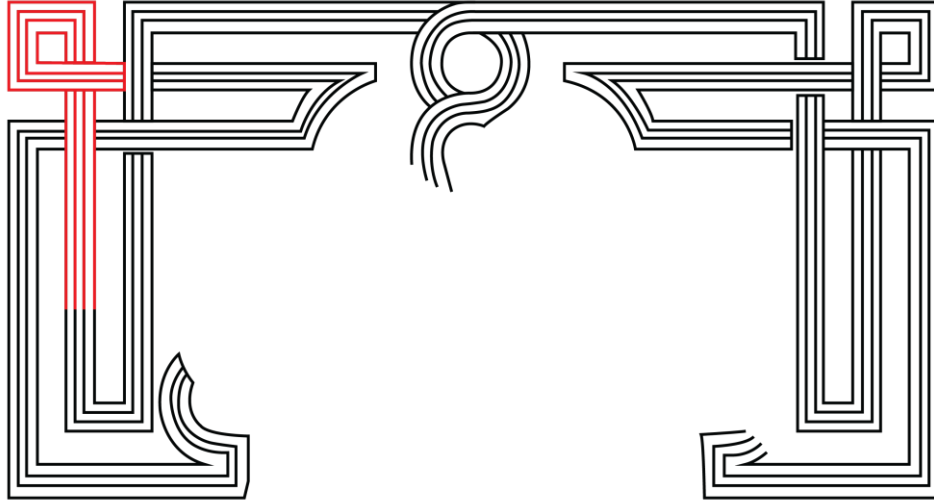
Çizim 38: Siirt Ulu Camii, Ma’kılı ‘Mim’ veya ‘He’ Harfi.



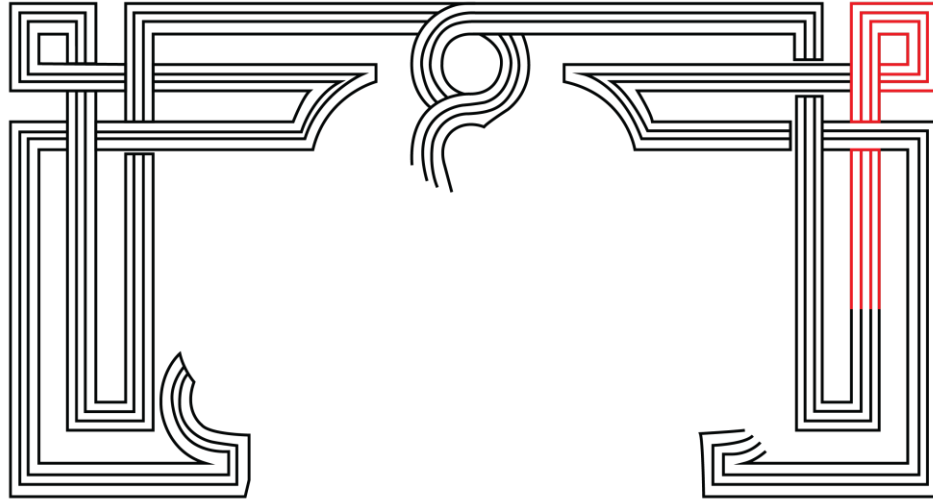
3.6.2. Konya Alaaddin Camii

Yapının kuzey kısmında bulunan doğu tarafına açılan taçkapı alınlığında bulunan düğüm motifinde yer alan Ma’kili ‘He’ harfini görmek mümkündür (Çizim 40, 41).

Çizim 39: Konya Alaaddin Camii, Kuzey Kısmı Taçkapısı, Düğüm Kompozisyonu Sol Kısım, Ma’kili ‘Mim’ veya ‘He’ Harfi.



Çizim 40: Konya Alaaddin Camii, Kuzey Kısmı Taçkapısı, Düğüm Kompozisyonu Sağ Kısım, Ma’kılı ‘Mim’ veya ‘He’ Harfi.



3.6.3. Malatya Ulu Camii

Caminin Miladi 1224 yılında I. Alaeddin Keykubat zamanında mimar Malatyalı ‘Mansur Yakup bin Ebubekir’ tarafından yapıldığı kabul görmekte ve Büyük Selçuklu mimari üslubunu yansıtan Anadolu Selçuklu yapıları arasındaki tek örnektir.²⁰³ Yapının süslemelerinde çini mozaik tekniğiyle yapılmış pek çok geometrik kompozisyon bulunmaktadır.²⁰⁴

Yapının eyvan tonozunda (Resim 63) bulunan baklava dilimi geometrik kompozisyonlarında ‘Mim’ veya ‘He’ harfini görmek mümkündür (Çizim 42).

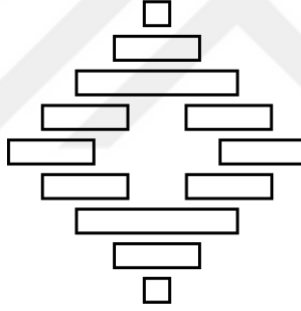
²⁰³ Aslanapa, (Mimari), ss. 38-42.

²⁰⁴ Aslanapa, (Mimari), ss. 38-42.

Resim 63: Malatya Ulu Camii Eyvan Tonozu.



Çizim 41: Malatya Ulu Camii, Ma'kili 'Mim' veya 'He' Harfî.



3.6.4. Sivas Divriği Ulu Camii Ve Şifahanesi

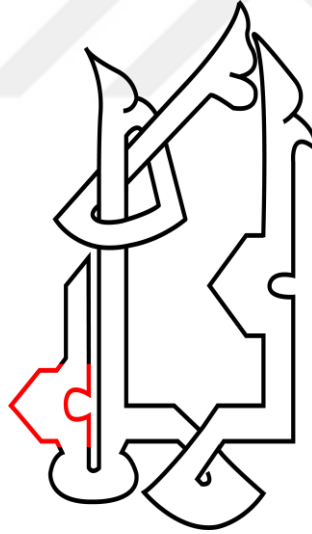
Yapının kuzey taçkapısının sağ kısmında, sütunceden çıkışı bulunan palmet motifi içerisinde 'Allah' lafzı (Resim 64, Çizim 43) ve içeride mihrap duvarının sol kısmında yer alan palmet motifi içinde yazılı 'Allah, Muhammet' lafzıyla birlikte (Resim 65) yapının şifahane taçkapısında yer alan Kûfi yazıda 'Mim' veya 'He' harfini görmek mümkündür (Çizim 44, 45).

Şifahane kapısının alınlık kısmında bitkisel kompozisyonlu iki pano bulunmaktadır. Sağ tarafta bulunan panonun sol üst kısmında yer alan Kûfi yazıda 'Mim' veya 'He' harfini görmek mümkündür (Çizim 46).

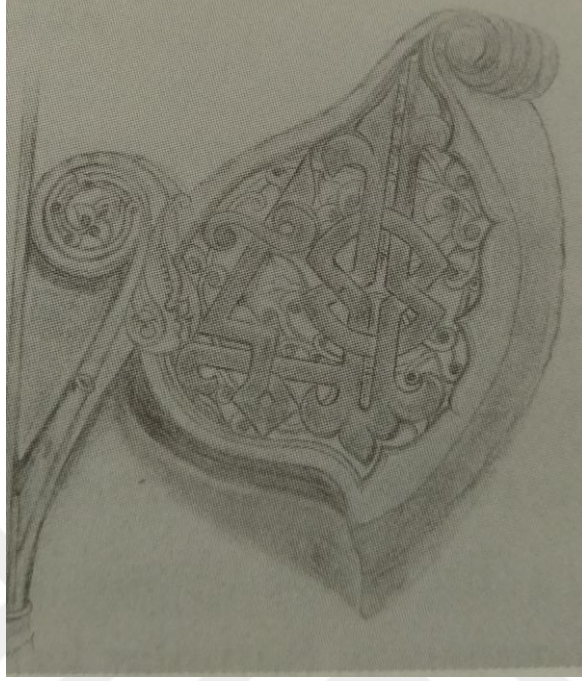
Resim 64: Sivas Divriği Ulu Camii Taçkapı, Palmet Kompozisyonu.



Çizim 42: Sivas Divriği Ulu Camii Taçkapı, ‘Allah’ Lafzı ‘He’ Harfi.

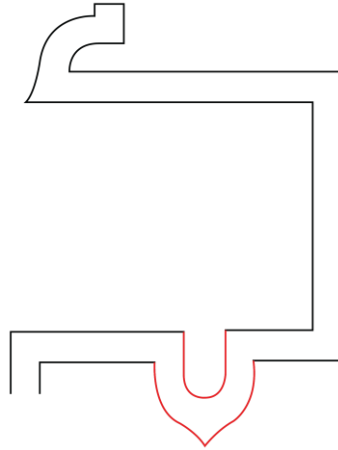


Resim 65: Sivas Divriği Ulu Camii, Mihrap Sağ Duvar Palmet İçi “Ya Allah, Ya Muhammed” lafzında Kûfî ‘Mim’ ve ‘He’ Harfi.

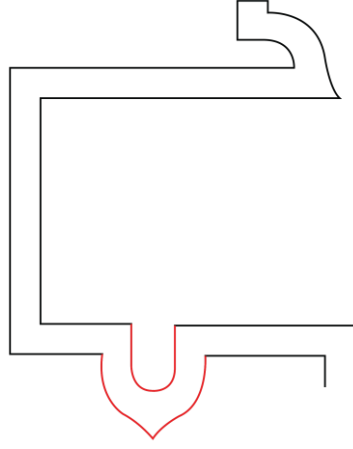


Kaynak: Necdet Sakaoğlu, Türk Anadolu’da Mengücekoğulları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s. 315.

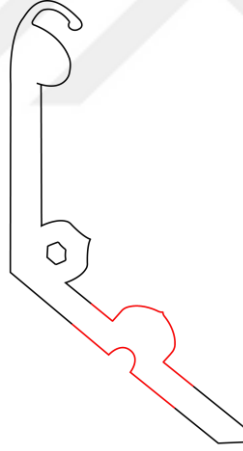
Çizim 43: Sivas Divriği Şifahane Taçkapısı Sağ Kısım Kûfî ‘mim’ veya ‘he’ Harfi.



Çizim 44: Sivas Divriği Şifahane Taçkapısı Sol Kısım Kûfi ‘Mim’ Veya ‘He’ Harfi.



Çizim 45: Sivas Divriği Şifahane Taçkapısı Alınlık Sol Kısım Pano, Kûfi ‘Mim’ Veya ‘He’ Harfi.



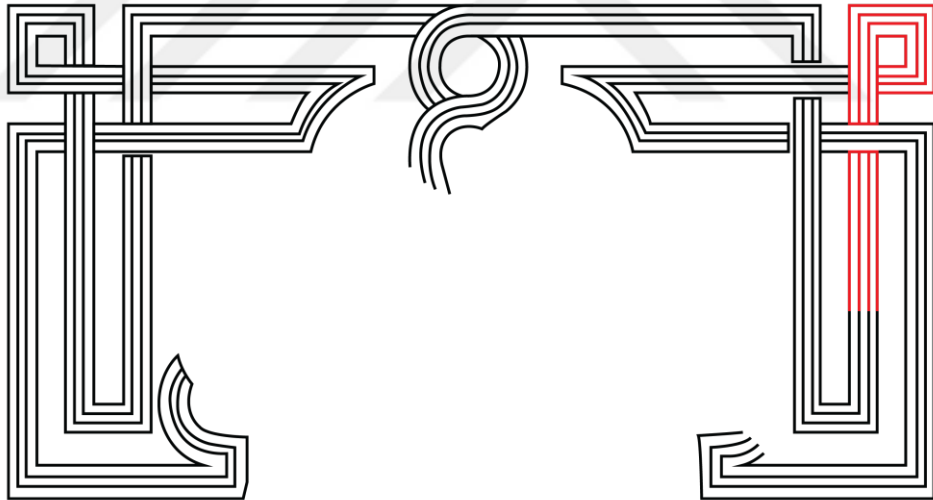
3.6.5. Aksaray Sultan Hanı

Taçkapının iç kısmında sağda ve solda bulunan nişlerin alınlık kısımlarında düğüm kompozisyonunda Ma’kılı ‘Mim’ ya da ‘He’ harfini görmek mümkündür (Çizim 47, 48).

Çizim 46: Aksaray Sultan Han Taçkapı Nişleri Ma’kili ‘Mim’ ya da ‘He’ Harfi.



Çizim 47: Aksaray Sultan Han Taçkapı Nişleri Ma’kili ‘Mim’ ya da ‘He’ Harfi.



3.6.6. Konya Sırçalı Medresesi

Medresenin taçkapı giriş kapısının üzerinde inşa kitabesi bulunmaktadır. Kitabede medresenin II. Gıyaseddin Keyhüsrev (Miladi 1237-1246) zamanında miladi 1242- 1243 yılında “Bedreddin Muslih” tarafından Hanefî mezhebi alimleri

ve talebeleri için yaptırıldığı belirtilmektedir.²⁰⁵ Ana eyvan kemerinin iç kısmında altıgen motif içerisinde yapının sanatçısının ismi “Muhammed bin Osman el-benna’el-Tusi” olarak yazmaktadır. Medresenin ana eyvan kemeri ve duvarları çini mozaik tekniği kullanılarak geometrik motiflerle süslenmiştir.²⁰⁶

Ana eyvan kemerinde (Resim 66, 67) yer alan geometrik süslemelerde Ma’kili ‘Mim’ veya ‘He’ harfini görmek mümkündür (Çizim 49).

Resim 66: Konya Sırçalı Medresesi, Ana Eyvan.



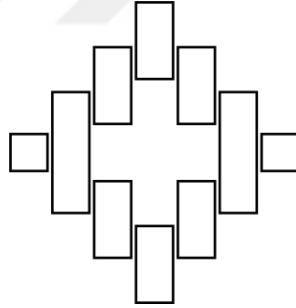
²⁰⁵ Aysun Yıldırım, Konya Alâeddin Camii, Sırçalı Medrese Ve Karatay Medresesindeki Çiniler, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013, ss. 54-69.

²⁰⁶ Nermin Şaman Doğan, “Konya Sırçalı/Muslihiye Medresesi Taçkapı Bezemeleri”, **Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları**, Cilt: 12, Sayı: 12, 2010, ss. 127-162, Aysun Yıldırım, Konya Alâeddin Camii, **Sırçalı Medrese Ve Karatay Medresesindeki Çiniler**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013, ss. 54-69.

Resim 67: Konya Sırçalı Medresesi, Ana Eyvan Kemerli Detay.



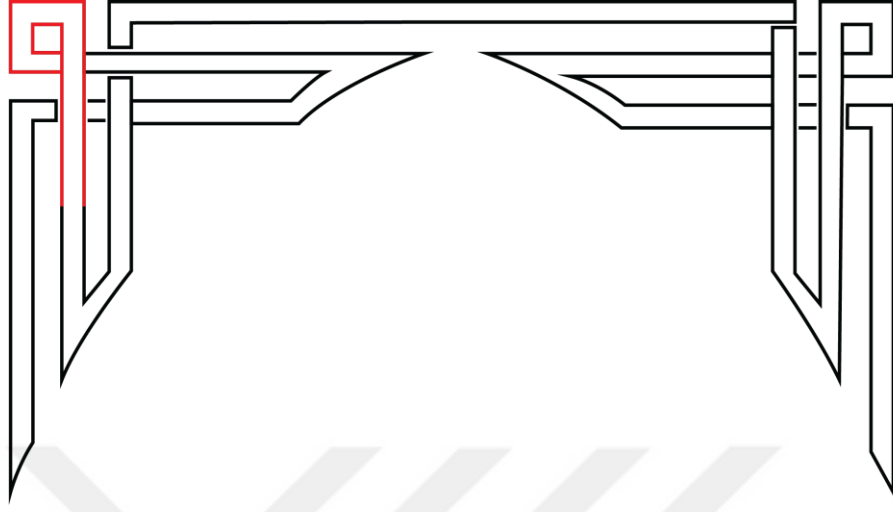
Çizim 48: Konya Sırçalı Medresesi, Ana Eyvan Kemerli, Ma’kılı ‘Mim’ ve ‘He’ Harfi.



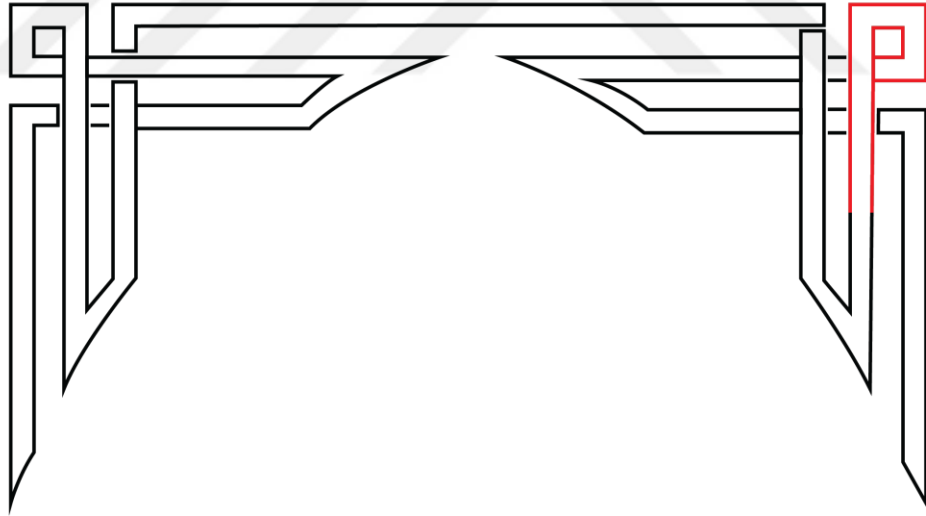
3.6.7. Kayseri Hacı Kılıç Camii

Mihrabın alınlık kısmındaki düğüm kompozisyonunda Ma’kılı ‘He’ harfini görmek mümkündür (Çizim 50, 51).

Çizim 49: Kayseri Hacı Kılıç Camii Mihrap, Düğüm Kompozisyonu Sol Kısım, Ma’kılı ‘Mim’ veya ‘He’ Harfi.



Çizim 50: Kayseri Hacı Kılıç Camii Mihrap, Düğüm Kompozisyonu Sağ Kısım, Ma’kılı ‘Mim’ veya ‘He’ Harfi.



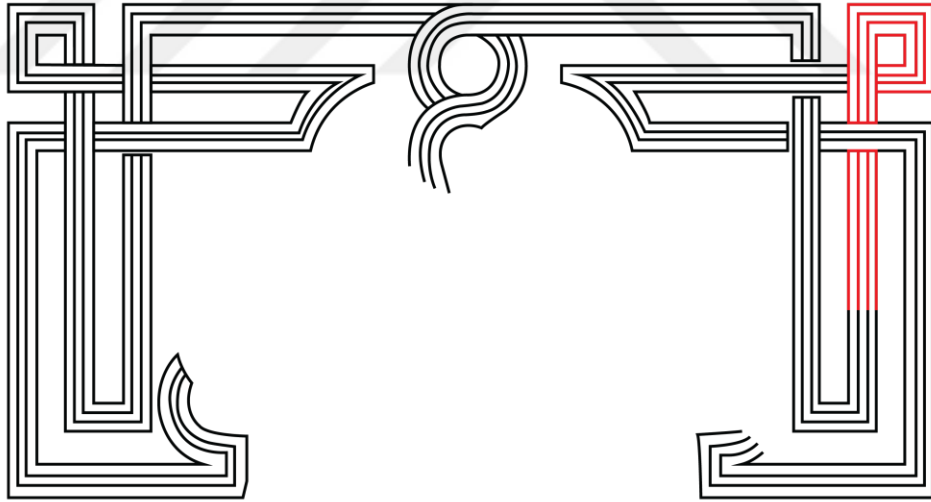
3.6.8. Konya Karatay Medresesi

Taçkapı alınlık kısmında görülen düğüm kompozisyonunda Ma’kılı ‘Mim’ ya da ‘He’ harfini görmek mümkündür (Çizim 52, 53).

Çizim 51: Konya Karatay Medresesi Taçkapı, Düğüm Kompozisyonu Sol Kısım Ma’kılı ‘Mim’ veya He’ Harfi.



Çizim 52: Konya Karatay Medresesi Taçkapı, Düğüm Kompozisyonu Sağ Kısım Ma’kılı ‘Mim’ veya He’ Harfi.



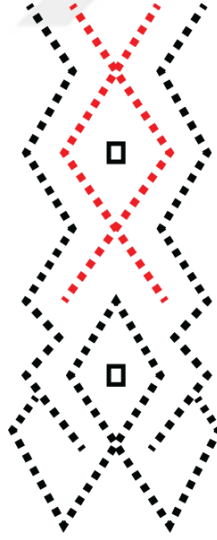
3.6.9. Konya İnce Minareli Medrese

Yapının minaresinde turkuaz, mor çinilerle oluşturulmuş geometrik kompozisyon içerisinde Ma’kılı ‘mim’ veya ‘he’ harfi görmek mümkündür (Resim 68, Çizim 54).

Resim 68: Konya İnce Minareli Medrese Minaresi.



Çizim 53: Konya İnce Minareli Medrese Minaresi, Ma'kılı 'Mim' Veya 'He' Harfi.



3.6.10. Amasya Gök Medrese Türbesi

Hakkı Önkal türbeler üzerine yapmış olduğu çalışmada yapıya ait herhangi bir kitabenin mevcut olmadığından, Vakıflar arşivinde bulunan vakfiyesinden

yapının Miladi 1266-1267 yıllarında inşa edildiğinden bahsetmektedir. Ayrıca çalışmasında Hüseyin Hüsameddin Beyin ‘Amasya Tarihi’ isimli eserinde yapının Amasya valisi ‘Beylerbeyi Emir Seyfeddin Torumtay’ tarafından yaptırıldığından bahsettiğini aktarmaktadır.²⁰⁷ Cami kapısı üzerinde bulunan kitabeldeki sanatçı ismini Hüseyin Hüsameddin “Amelü Ebu Müslim Ke’n-Neccar” olarak okurken, İbrahim Hakkı Uzunçarşılı “Amelü Ebu’s-Selem En-Neccar” diye okumuştur.²⁰⁸

Cami ve türbe (Resim 69, 70) süsleme kompozisyonlarında rozetler, yıldızlar, geometrik motifler, geçmeler yer almaktadır. Taş, çini ve tuğla malzeme kullanılmıştır. Türbenin eyvan kemerinde çini ve tuğla kullanılarak geometrik bir süsleme kompozisyonu oluşturulmuştur.²⁰⁹

Türbe eyvan kemerinde bulunan geometrik süsleme kompozisyonunda Ma’kılı ‘Mim’ veya ‘He’ harfinin görülmesi mümkündür (Çizim 55).

Resim 69: Amasya Gök Medrese Türbesi.



²⁰⁷ Hakkı Önkal, *Anadolu Selçuklu Türbeleri*, 2. Baskı, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2015, ss. 352-355.

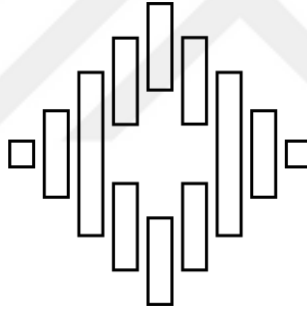
²⁰⁸ Önkal, ss. 352-355.

²⁰⁹ Önkal, s. 355.

Resim 70: Amasya Gök Medrese Türbe Eyvan Kemerinin Detayı.



Çizim 54: Amasya Gök Medrese Türbe Eyvan Kemerinin Ma'kılı 'Mim' veya 'He' Harfi.



3.6.11. Sivas Buriciye Medresesi

Yapının taçkapısındaki kitabeye göre, yapıyı Miladi 1271 tarihinde III. Gıyaseddin Keyhüsrev döneminde, Muzaffer bin Hibbetullah-ül- Elberucerdî adında biri yaptırmıştır.²¹⁰ Plan ve mimari süslemeleri, karşısında bulunan Sivas Gök Medrese ile aynıdır. İki yapı arasındaki fark türbe yapısı Gök Medrese ana eyvandanayken Buriciye medresesinde giriş eyvanının kuzeyindedir.²¹¹ Yapının

²¹⁰ Nesret Algan, **Anadolu Selçuklu Dönemi Mimarisi Taş Yüzey Süslemelerinin İncelenmesi Ve Seramik Yorumları**, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2008, Ss. 122-125.

²¹¹ Aytaç Güder, **Anadolu Selçuklu Mimarlığı'nda Medrese Ve Darüşşifa İle Türbe İlişkisi**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2018, ss. 102-104..

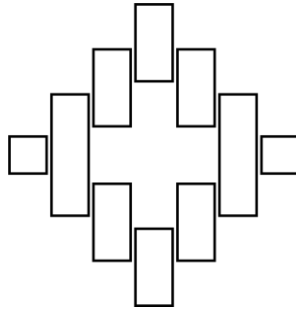
taçkapısında bitkisel ve geometrik kompozisyonlar dışa taşar şekilde görülmektedir. Avluda sol kısımdaki eyvan kemerinde çini mozaikler görülmektedir. Türbe kubbe kasnağında çini mozaikler, tuğla örgüler ile yapılmış olan geometrik kompozisyonlar vardır. Türbe beden duvarları da çini ve tuğla malzeme ile yapılmış geometrik kompozisyonlar yer alır²¹² (Resim 71).

Avlu içinde sol kısımda bulunan eyvan kemeri iç kısmında bulunan geometrik süslemede Ma'kılı 'Mim' ya da 'He' harfini görmek mümkündür (Çizim 56).

Resim 71: Sivas Buruciye Medresesi Eyvan Kemer.



Çizim 55: Sivas Buruciye Medresesi, Eyvan Kemer Ma'kılı 'Mim' veya 'He' Harfi.



²¹² Mahmut Akok, "Sivas'da Buruciye Medresesinin rölövesi", **Türk Arkeoloji Dergisi**, Sayı: 15-2, Ankara, 1968, ss. 5-38.

3.6.12. Sivas Gök Medrese (Sahabiye Medresesi)

Yapı ‘Sâhibiye Medresesi’ olarakta anılmaktadır. Süslemelerindeki firuze renkli çiniler sebebiyle ‘Gökmedrese’ adıyla tanınmaktadır. Kapı açıklığı üzerindeki kitabede III. Gıyâseddin Keyhusrev döneminde vezir Fahreddin Ali b. Hüseyin Sâhib Ata tarafından Miladi 1271 yılında yapıldığı yazmaktadır. Taçkapısının iki yanında köşe sütunları üzerinde sekizgen mermerden yapılmış iki pano mevcuttur. Güneyde bulunan panoda “Amele-El Üstad”, kuzeyde bulunanda ise “Kâluyânü’l Konevi” isimleri yer almaktadır.²¹³

Yapının taçkapısı oldukça zengin bir süsleme kompozisyonuna sahiptir. Yapıda çini, mermer, kesme taş, tuğla gibi malzemeler kullanılmıştır. Cephe süslemesinde palmet, lotus geometrik kompozisyonlar, hayat ağacı, nar, kuş ve hayvan başı figürleri kullanılmıştır. Taçkapının iki tarafındaki minare gövdelerinde (Resim 72) çini mozaik tekniği ile geometrik kompozisyonlar görülmektedir.²¹⁴ (Resim 73).

Yapının minarelerinde görülen geometrik süsleme kompozisyonunda Ma’kili ‘Mim’ veya ‘He’ harfini görmek mümkündür (Çizim 57).

Resim 72: Sivas Gök Medrese Minareleri.



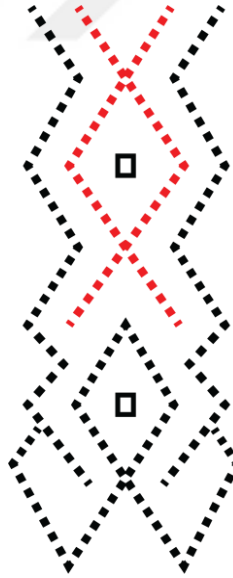
²¹³ Yavaş, ss. 145-180.

²¹⁴ Özkan Ertuğrul, “Gökmedrese”, TDK İslam Ansiklopedisi, Cilt: 14, 1996, ss. 138-139.

Resim 73: Sivas Gök Medrese Minare Detay.



Çizim 56: Sivas Gök Medrese Minaresi, Ma'kılı 'Mim' Veya 'He' Harfı.



3.6.13. Kayseri Pınarbaşı Melik Gazi Türbesi

Türbeye ait herhangi bir kitabe yoktur. Hakkı Önkol, yapmış olduğu çalışmasında yapı hakkında, halk arasında Melik Gazi Danişmend'e ait olduğuna dair söylentiler olduğundan bahsederken, yapıda kullanılan malzeme ve süslemelerin dikkate alındığında XIII. y.y. sonlarında yapıldığı kanaatine varmıştır.²¹⁵ Yapının Melik Gazi'ye atfedilemeyeceği görüşünü paylaşan Oktay Aslanapa, farklı olarak yapının tarihini XII. y.y. sonu olarak değerlendirmektedir.²¹⁶Yapı tuğla malzeme ile inşa edilmiştir. Türbe alçak taş kaide üzerindedir. Prizmatik bir gövdeye sahiptir. Gövde üzerinde yüksek bir kasnaktan devam eden pramidal, külah şeklinde bir kubbesi vardır. Kubbe günümüze ulaşamamıştır.²¹⁷ Süslemeleri tuğla kullanılarak geometrik şekiller oluşturulmuş kompozisyonlardır²¹⁸ (Resim 74).

Türbenin giriş kısmının bulunduğu beden duvarında tuğla örgüyle yapılmış süsleme kompozisyonunda Ma'kılı 'Mim' veya 'He' harfini görmek mümkündür (Çizim 58).

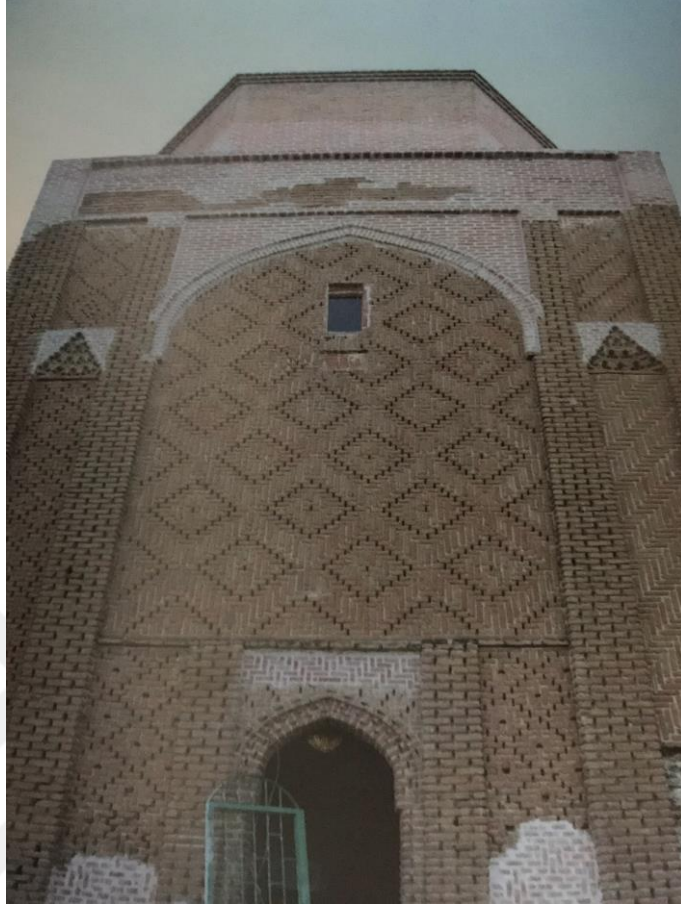
²¹⁵ Önkol, ss. 207-208.

²¹⁶ Aslanapa, (**Mimari**), s. 97.

²¹⁷ Aslanapa, (**Mimari**), s. 97.

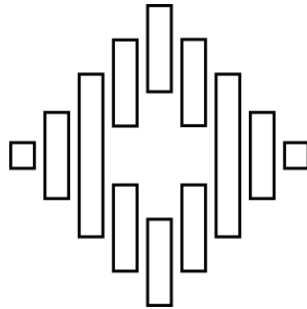
²¹⁸ Önkol, ss. 205-208.

Resim 74: Pınarbaşı Melik Gazi Türbesi.



Kaynak: Hakkı Önkal, Anadolu Selçuklu Türbeleri, 2. Baskı, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2015, ss. 563.

Çizim 57: Pınarbaşı Melik Gazi Türbesi Ma'kılı 'Mim' Veya 'He' Harfi.



3.6.14. Konya Gömeç Hatun Türbesi

Türbenin inşa kitabesi bulunmamaktadır. Hakkı Acun²¹⁹ yapının inşasının XIII. y.y. sonları XIV. y.y. başlarına denk geldiğini söylemektedir. Yapı eyvan tipi türbelere örnek teşkil eder. Türbenin alt kısmı taş, üst kısmı ise tuğla ile örülmüştür. Yapının süslemelerinde çini ve tuğla malzeme kullanılmıştır. Geometrik motifler ve rumi geçmelerden oluşan süsleme kompozisyonları vardır.²²⁰

Türbenin eyvan kemerinde (Resim 75) bulunan patlıcan moru ve mavi çiniler ile örülmüş geometrik süsleme kompozisyonunda Resim 75) ‘Mim’ ya da ‘He’ harfini görmek mümkündür (Çizim 59).

Resim 75: Konya Gömeç Hatun Eyvanı.



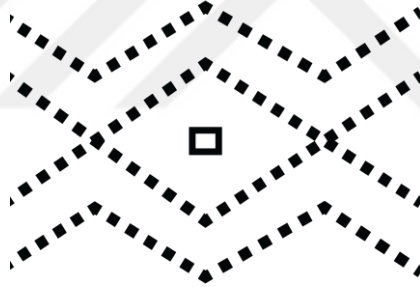
²¹⁹ Acun, ss. 300-303.

²²⁰ Önköl, ss. 300-303, Aslanapa, (**Mimari**), ss. 111-112.

Resim 76: Konya Gömeç Hatun Eyvan Kemerı Detay.



Çizim 58: Konya Gömeç Hatun Türbesi, Ma'kılı 'Mim' veya 'He' Harfi.



3.7. LAMELİF HARFİ

Bu harf Samice'de ünsüz olarak kullanılmış, zaman içerisinde yumuşayarak okunuş sesini kaybetmiştir. Asıl olarak 'Lamelif', 'Elif' ve 'Lam' harfinin birlikte yazılışından meydana gelmemiş, Lam'ı desteklemek için sakin 'Med Elifinden' oluşan bir harftir. 'İbn Cinnî' 'Lamelif' okunuşunun yanlış olduğunu, harfin isminin söylendiğinde ilk çıkan sesin o harfin adı olabileceğini söylemiştir. Bu durumda da 'Lamelifin' aslında 'la' olarak söylenmesinin doğru olduğunu belirtmiştir.²²¹

²²¹ İsmail Durmuş, "Lâmelif", **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 27, 2003, s.95.

3.7.1. Konya İnce Minareli Medrese

Taçkapının sağ ve sol kısımlarında köşe sütuncelerinin üzerinde görülen palmet motifli düğüm kompozisyonlarında Kûfi ‘Lamelif’ harfini görmek mümkündür (Çizim 60)

Çizim 59: Konya İnce Minareli Medresesi, Kûfi ‘Lamelif’ Harfi Çizimi.



3.7.2. Sivas Çifte Minareli Medrese

Medrese, taçkapısındaki kitabede, yapının Muhammed Şemseddin Cüveyni tarafından, 1271 yılında inşa edildiği yazmakta, yapının mimari olarak ‘Kölük bin Abdullah’ ismi zikredilsede buna dair kitabede bir işaret görülmemektedir.²²²

Medrese süslemelerinde taş, tuğla ve çini malzeme kullanılmıştır. Yapının taçkapısı ve cephe duvarları süslemelerinde geometrik ve bitkisel kompozisyonlar uygulanmıştır. Minarelerin kaidelerinde çini mozaik tekniğiyle Ma’kılı ‘Allah’,

²²² Aslanapa, (Mimari), 92-93.

‘Muhammed’, ‘Ebubekir’, ‘Ömer’, ‘Osman’ ve ‘Ali’ isimlerinin yazılı olduğu süsleme kompozisyonu görölmektedir²²³ (Resim 77, 78).

Medresenin dış cephesinde bulunan pencere alınlığında düğüm kompozisyonunda Kûfi ‘Lamelif’ harfi görmek mümkündür (Çizim 61).

Resim 77: Sivas Çifte Minareli Medrese.

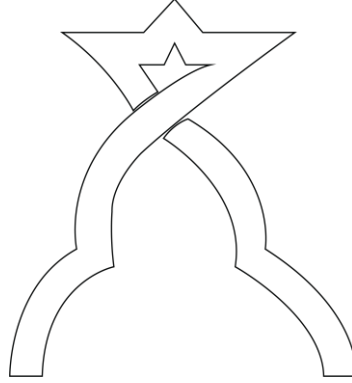


Resim 78: Sivas Çifte Minareli Medrese, Sağ Taraf Kapı Detayı.



²²³ Sevinç Gök, “Sivas Çifte Minareli Medrese’nin Minarelerindeki Tuğla ve Çini Süslemeler Üzerine Yeni Öneriler”, **Art-Sanat Dergisi**, 2019, Sayı:12, ss. 202-222, Şükriye Karadaş, **Sivas’daki Selçuklu Medreseleri’nin Taş Bezeme Düzenleri**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 2003, ss. 26-32.

Çizim 60: Sivas Çifte Minareli Medrese, Kûfi ‘Lamelif’ Harfi.



3.7.3. Konya Beyşehir Eşrefoğlu Camii

Yapı ağaç direkli camiler içinde en büyüğü ve orijinal olanıdır. Taçkapısında bulunan kitabede Miladi 1297 tarihi, iç portal kemerinin üzerinde bulunan çinili kitabede ise Miladi 1299 tarihi yazılıdır.²²⁴ Yapıda sanatçı kitabesi bulunmamaktadır. Bazı araştırmacılara göre Gökmedrese'nin kapısının iki yanında ismi geçen ve Konya'daki İnce Minareli Medrese'nin de mimarı olduğu düşünülen Konyalı mimar 'Kālûyân'ın' yetiştirdiği çıraklarından biri yapının sanatçısıdır.²²⁵

Yapıda çini ve ağaç işçiliği bir arada uygulanmıştır. Süsleme kompozisyonlarında rumi, geometrik motifler, geçmeler, palmet ve yazı kuşakları yer almaktadır. Mihrabı çini kaplamadır ve yıldız kompozisyonu ile süslenmiştir. Mihrap önü kubbesinde de yine çini kaplamalar göze çarpmaktadır. Caminin minberi ceviz ağacından yapılmış ve kıvrık dallar, rumiler, geometrik geçmelerle tamamen kaplanarak süslenmiştir. Alınlık kısmında Kûfi yazıyla 'Allah, Muhammed' ve dört halifenin isimleri yazmaktadır. Cami tüm bu özellikleriyle Anadolu Selçuklu Döneminin son yılının en muhteşem eseri olarak görülmektedir.²²⁶

²²⁴ Doğan Yavaş, "Eşrefoğlu Camii", **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 11, 1995, ss. 479-480.

²²⁵ Yavaş, ss. 479-480.

²²⁶ Aslanapa, (**Mimari**), ss. 66-69, S. Ögel, s. 72, Nazım Koçu, 'Tarihi Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde Geleneksel Yapı Malzemeleri ve Onarım Çalışmalarının Değerlendirilmesi', **Artium**, Cilt: 2, Sayı: 1, 2014, ss.58-69.

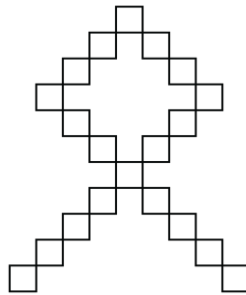
Caminin kubbe örtüsünde tuğla ve çini malzemeyle uygulanmış geometrik süsleme kompozisyonunda (Resim 79) Ma’kılı ‘Lamelif’ harfini görmek mümkündür (Çizim 62).

Resim 79: Konya Beyşehir Eşrefoğlu Camii Kubbe Örtüsü.



Kaynak: Şaban Abak (Ed.), Türkiye Ulu Camileri –Albüm-, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2016, s. 352.

Çizim 61: Beyşehir Eşrefoğlu Camii, Kubbe İçi, Ma’kılı ‘Lamelif’ Harfi.



DÖRCÜNCÜ BÖLÜM

KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

İslam Sanatları ilk ortaya çıktığı VII. yüzyıldan itibaren diğer tüm dini veya kültürel sanatlardan farklı olarak bulunduğu her bölgenin kendinden önceki etkilerini de içine almış ve farklılaştırmıştır. Bu sebeptendir ki günümüzde bile halen İslam Sanatlarından bahsederken net ortak bir tanım yapılamamaktadır.²²⁷

İslam inancının ortaya çıktığı Arabistan topraklarında, aynı dönemlerde yoğun olarak kendine yer bulan Sasani, Helen ve Bizans süsleme anlayışı daha net tanımlanmaktadır. Sasanilerin kıvrık, bitkisel, figüratif süslemeleri, Helenistik Dönemin gerçekçi üç boyutlu heykelleri ve Bizansın geometrik, doğaya dönük süslemeleri kısa ve öz bir tanım için yeterli kalabilmektedir.²²⁸ Oysaki İslam Sanatları, onu kabul eden her milletin kültüründen parçaları içine alarak üsluplaştırmıştır. İslam Sanatlarını tanımlarken kullanılabilecek en sık terim belki de “esinlenme” kavramı olacaktır.²²⁹

Erken İslam Dönemi olarak adlandırılan Emeviler ile başlayıp Abbasiler’le değişim ve gelişim gösteren VII. ve IX. yüzyıllarda sadece sanat anlayışı değil İslam inancı da yerini ve tanımını bulmaya çalışmaktaydı.²³⁰ Her ne kadar Kur’an-ı Kerim herşeyi açıklasa da, Hz. Muhammed’in ölümünden sonra çok fazla iç karışıklık ortaya çıkmış, bu karışıklıklardan doğan etkiler İslam inancında müminlerin kendi görüş ve yorumlarına bağlı olarak mezhepsel denebilecek ayrılıklara sebebiyet vermiştir. Bu ayrımlar zamanla uygulanan sanatta da yansımalarını göstermiştir.²³¹

Hız. Muhammedin vefatından sonra çıkan siyasi sorunlar sonucunda Hız. Ali Kûfe şehrine gitmiş ve bir süre burada yaşamıştır. Kısa bir süre halifelik yaptıktan sonra bir suikast sonucu ölmüştür. Kûfi yazının yaratıcısı olarak kabul gören Hız. Ali Kûfi’yi bir sanat motifi haline getirmiştir. Bunu yaparken İslam dininin öğretilerinden ve sanatın sembolik anlatımlarından yararlanmışır. Kullanmış olduğu yaprak motiflerini uzun Kûfi harflerin saplarını bezemesiyle, Kur’an-ı Kerim’de

²²⁷ Mülâyim, (İslam Sanatı), ss. 194-195.

²²⁸ Yetkin, ss. 139-145., Hillenbrand, ss. 11-18.

²²⁹ Can-Recep Gün, ss. 33-35.

²³⁰ Daftary, ss. 17-22.

²³¹ Annemarie Schimmel, İslamın Kısa Tarihi, (çev. Şebnem Andaç), Alfa Yayınları, 2019, ss. 21-36., Daftar, ss. 44-58.

anlatılmış cennet ağaçları arasında bir bağlantı olması oldukça muhtemel bir durumdur.²³²

Allah, Muhammet, Ali isimlerinin mimari süslemelerde bir arada kullanılması, bazen Ali isminin tek başına kullanılışı, Alev Çakmakoğlu Kuru'nun "Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Hz.Ali Yazıları" isimli makale çalışmasında tespit etmiş olduğu gibi geometrik kompozisyonlarda gizli Ali yazıları Şîî inancın etkileri olarak yorumlanabilir.

Mimari yapılar her kültürde kitlelere bir güç ifadesi, inanç ve görüşlerin aktarıldığı bir elçi, süsleme ve yazı kompozisyonlarıyla da toplumlara resimli bir belge gibi anlatımlarda bulunmuştur.²³³

İslam mimarisi, yazı kuşaklarını ilk kullandığı andan itibaren İslam dininin tüm mensuplarına Tanrıyı hatırlatma, Kur'an-ı Kerimi anlatma ve "vahdet" inancını ifade de önemli bir rol oynamıştır. Yazıyla birleşen süslemeler bir süre sonra yazının zemini, harfleri ve kompozisyonu ile bütünleşmiştir. Böyle bir üsluplaşmanın başlangıcında Kûfi yazı başta gelmektedir.²³⁴

Yazı sanatının İslam Sanatlarının en özgün kolu oluşu ve dönemine göre mimari eserlerde ki kullanımlarının, uygulandığı bölge, kültür ve inanç şekliyle ilgili detaylı bilgi verebilme özelliği, İslam Sanatlarını yorumlarken bakılacak birinci veri niteliğindedir. Esasen İslam Sanatlarının üslupsal gelişimini ilk Kur'an-ı Kerim nüshalarında aramak doğru olacaktır. Çünkü her ne kadar bezeme motiflerinde esinlenmeler, birebir alıntılar yapılmış olsa da, oluşan kompozisyonlarda İslam inancının anlatımları yer almıştır. Yazı kuşaklarında kimi zaman bir ayet, hadis, ya da Kelime-i Kibar oluşu veya tasavvuf düşüncesinden doğan sembolik harf kompozisyonları İslam Sanatının tamamlanıp, anlaşılmasını sağlamaktadır.²³⁵

Çalışmamız kapsamında sembolik Kûfi harfleri Türk-İslam mimari yapı süsleme kompozisyonlarında incelemeye gayret ettik. Abbasiler Döneminde Türklerin'de dahil olmaya başlamasıyla mimari yapı bezemeleri incelendiğinde görülmektedir ki Türk inanç ve kültür yansımaları kompozisyonlarda varlık göstermeye başlamıştır. Türklerin Orta Asya'dan beri farklı inançlar benimsemiş

²³² Bağcı, ss. 217-220.

²³³ Tatlı, 28-31.

²³⁴ Koç, ss.147-155.

²³⁵ Annemarie, pp. 86,87.

olmaları, göçebe bir kültüre sahip olmaları girdikleri her kültürün süsleme anlayışına farklı ve özgün bir üslup katmıştır. İslamiyeti kabulleriyle de Karahanlılar'dan başlayarak, Gazneli, Büyük Selçuklu Devleti ve Anadolu Selçukluları Dönemlerinde de Türk-İslam Sanatı olarak tanımlanabilecek homojen bir sanat üslubu geliştirmişlerdir.²³⁶

Tek Tanrı inancını benimseyen Türkler İslam dinini kolay benimsemişlerdir. İleriki zamanlarda İslam Tasavvufuyla tanışmaları, onların eski inançlarında var olan Gök Tanrı, evren ve doğa anlayışlarıyla oldukça uyum içerisinde gelişim gösterdi. Bu durum Türk-İslam mimari süslemelerinde kullanılan yazı kompozisyonlarına da yansımış, Anadolu topraklarına gelindiğinde bu süsleme anlayışı İslam Tasavvuf düşüncesini daha yoğun ve özel kompozisyonlarla yansıtmıştı.

Çalışmamızda Erken İslam Döneminden itibaren, ilk olarak Kur'an-ı Kerim yazımında, sonrada mimari, seramik, metal v.s. sanatlarda kullanılmış ve İslam Sanatlarının, hem tek hem de tamamlayıcı kompozisyonu yazı sanatının ilk uygulandığı Kûfi yazıyı ele aldık. Hz. Ali'nin Kûfi yazıyı bir sanat eserine dönüştürmeden önce kullanılan Ma'kili yazı, IX. yüzyıl kaynaklarında Kûfi yazının bir parçası olarak aktarılmış, ileriki dönemlerde de kabul görmüştür.²³⁷ Bu sebepten bizde aynı görüşü paylaşarak çalışmamızda Ma'kili yazıyı Kûfi'nin bir çeşidi olarak değerlendirdik.

Anadolu topraklarında her daim bir kültür zenginliği var olmuştur. Her kültür kendini anlatan bir iz bırakmıştır. Türk-İslam Sanatları da Anadolu da en özgün ve mistik, sembolik anlatımlarla harmanlanmış mimari eserlerini inşa ederek bu iz sahiplerinden olmuştur.

Anadolu'da Büyük Selçukluların birer kolu olan Beyliklerin ardından Konya'da hüküm sürmeye başlayan Anadolu Selçukluları zaman içerisinde bu Beyliklerle de bütünleşmiştir. Böyle bir süreç olmasına rağmen her iki zamanın mimari süslemelerine baktığımızda görülmektedir ki süslemelerdeki yazı kompozisyonları içerisinde İslam dininin parçalarını barındırmaktadır.

Anadolu Selçuklu Dönemi mimari yapıları üzerine yapmış olduğumuz inceleme ve araştırmalar sonucu, 19 yapının süsleme kompozisyonlarında kullanılan 7

²³⁶ Doğan Kuban, **Türk Ve İslam Sanatları Üzerine Denemeler**, Arkeoloji Ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1982, ss. 31-42.

²³⁷ Serin, Zennûn, ss. 342-345.

adet Kûfi harf görülmüştür. Görülen harfler sırasıyla ‘Elif’, ‘Ayn’, ‘Fe’, ‘Kaf’, ‘Lam’, ‘Mim’ veya ‘He’ ve ‘Lamelif’ tir. Bu harfler 8 adet cami, 6 adet medrese, 1 adet han, 3 adet türbe ve 1 adet şifahane süslemelerinde yer almaktadır.

4.1. ELİF HARFİ

Konya Alaaddin Camii kuzey cephesinde yer alan doğu taçkapısında (Resim 31, Çizim 2, 3), Aksaray Sultan Han taçkapısının sağ ve sol kısımlarında yer alan nişlerin alınlık kısımlarında (Resim 36, 37, Çizim 7) ve Konya Karatay Medresesi taçkapı alınlık kısmında (Resim 39, Çizim 10) bulunan, ‘Zengi Düğümü’ olarak adlandırılan ve iki renkli taş malzeme ile uygulanan, Irak ve Suriye menşeli²³⁸ bu kompozisyon içerisinde Ma’kılı ‘Elif’ harfi (Tablo 4) görmek mümkündür.

Kayseri Hacı Kılıç Camii mihrap alınlığında aynı düğüm kompozisyonu taş malzeme kullanılarak kabartma tekniği ile uygulanmıştır (Resim 38, Çizim 8).

Bu süsleme kompozisyonu genellikle iki farklı renk taş malzeme ile ilk olarak Zengi Dönemi yapılarda kullanılmıştır. Artuklu çevresiyle birlikte Anadolu Selçuklu Dönemi mimari süslemelerinde de görülen bu kompozisyonun ilk uygulaması, sanatçısı Suriyeden gelen Konya Alaaddin Camii’nin kuzey kısmında yer alan doğu taçkapısıdır.²³⁹

Sivas Divriği Ulu Camii’nde mihrap içerisinde 2 adet Kûfi ‘Elif’ harfine rastlanmıştır (Resim 32, Çizim 4). Ayrıca caminin mihrap duvarı sol kısmında yer alan palmet motifi içerisinde (Resim 33) ve kuzey taçkapının sağ tarafında bulunan sütunceden çıkışlı palmet kompozisyonunda ‘Allah’ lafzı yazıları bulunmakla birlikte (Resim 34, Çizim 5), şifahane taçkapısının profil kaidelerinde (Resim 35, Çizim 6) taş malzeme kullanılarak işlenmiş Kûfi ‘Elif’ harfi görmek mümkündür. Bu harfin benzer formuna İran’da bulunan “Zevvare Ulu Camii (Miladi 1135), Gülpayigan Ulu Camii (Miladi 1108-1118) ve Erdistan Ulu Camii’nin (1158-

²³⁸ Ahmet Vefa Çobanoğlu, “Zengiler”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, 2013, Cilt: 44, ss. 272-274.

²³⁹ Erdal Eser, **11.-14. Yüzyıllar Anadolu-Suriye Sanat İlişkileri (Cephe Mimarisinde Suriye Etkileri)**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000, ss. 125-129.

1160)”²⁴⁰ yazı şeritlerinde rastlamak mümkündür²⁴¹ (Tablo 10, 11, 12, 13, Tablo 6, 7, 8, 9, Tablo 14, 15).

4.2. AYN HARFİ

Kayseri Ulu Camii mihrap alınlığı (Resim 40, Çizim 11, 12), Kayseri Gülük Camii mihrap alınlığı (Resim 41, Çizim 13, 14) ve Konya Sahip Ata Camii taçkapı alınlığında (Resim 42, Çizim 15, 16) rölyef tekniği uygulanarak işlenmiş geometrik geçme kompozisyonu²⁴² incelendiğinde Ma’kılı ‘Ayn’ harfi (Tablo 4) görmek mümkündür. Kayseri Gülük Camii’nde bulunan kompozisyon diğerlerinden farklı olarak çini malzeme ile işlenmiştir.

Konya İnce Minareli medresenin taçkapı kavsara kuşatma kemerinin sağ ve sol kısımlarında taş malzeme kullanılarak yapılmış olan düğüm motifi²⁴³ (Resim 43, Çizim 17, 18) içerisinde bu harfi görmek mümkündür. bu yapılarda yer alan Kûfi ‘Ayn’ harfinin benzerini İran’da bulunan “Zevvare Ulu Camii (Miladi 1135), Gülpayigan Ulu Camii (Miladi 1108-1118) ve Erdistan Ulu Camii’nin (1158-1160)”²⁴⁴ yazı şeritlerinde rastlamak mümkündür²⁴⁵ (Tablo 10, 11, 12, 13, Tablo 6, 7, 8, 9, Tablo 14, 15).

4.3. FE HARFİ

Sivas Divriği Şifahanesi taçkapı alınlık kısmında yer alan bitkisel kompozisyonlu panolardan sağ tarafta yer alanında bulunan yazıda (Resim 44, 45, Çizim 19) Kûfi ‘fe’ harfini görmek mümkündür. Bu harfin benzerine İran’da bulunan “Zevvare Ulu Camii (Miladi 1135), Gülpayigan Ulu Camii (Miladi 1108-1118) ve

²⁴⁰ Ayşe Denknalbant ve Ahmet Vefa Çobanoğlu, “Selçuklular- VII. Mimari”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 36, 2009, ss. 392-397.

²⁴¹ Azizpour, pp. 77-80, 134, 135, 160-163.

²⁴² İnci A. Birol, **Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği Ve Çeşitleri**, 4. Baskı, Kubbealtı Yayınları, 2011, ss.313-315.

²⁴³ Kuru, (**Düğüm**), ss. 23-52.

²⁴⁴ Denknalbant, Ahmet Vefa Çobanoğlu, ss. 392-397.

²⁴⁵ Azizpour, pp. 77-80, 134, 135, 160-163.

Erdistan Ulu Camii'nin (1158-1160)"²⁴⁶ yazı şeritlerinde rastlamak mümkündür²⁴⁷ (Tablo 10, 11, 12, 13, Tablo 6, 7, 8, 9, Tablo 14, 15).

Konya Sahip Ata Camii taçkapısında (Resim 46, 47, Çizim 20, Resim 48, Çizim 21) ve Konya İnce Minareli medresenin taçkapı alınlığında bulunan düğüm kompozisyonu (Resim 49, Çizim 22, 23) incelendiğinde Ma'kılı 'fe' harfini (Tablo 4) görmek mümkündür. Bu harfin örneklerini "Afganistan Sultan III. Mesud Minaresi (Miladi 1115), Irak İmam Ali Türbesi (Miladi 977-1086)ve İran Mescid-i Cuma Camii (Miladi 1088)" yazı kompozisyonlarında rastlamak mümkündür²⁴⁸.

Sivas Divriği Şifahanesi ve Konya İnce Minareli Medrese'de bu süsleme kompozisyonu için taş malzeme kullanılırken, Konya Sahip Ata Camii'nde mermer kullanılmıştır. Üç yapıda da kompozisyonlar kabartma tekniği kullanılarak yapılmıştır.

4.4. KAF HARFİ

Sivas Divriği Şifahane taçkapısının kuşatma kavsara kemerinin sağında ve solunda yer alan sütuncelerin üzerinde (Resim 50, Çizim 24) 10 kez tekrar edilerek kullanılmış Kûfî 'Kaf' harfi motifi görülmektedir. Taş malzeme ile kabartma tekniği kullanılmıştır. Bu harfin örneklerini İran'da bulunan "Zevvare Ulu Camii (Miladi 1135), Gülpayigan Ulu Camii (Miladi 1108-1118) ve Erdistan Ulu Camii'nin (1158-1160)" yazı şeritlerinde görmek mümkündür²⁴⁹ (Tablo 10, 11, 12, 13, Tablo 6, 7, 8, 9, Tablo 14, 15).

Konya Sahip Ata Camii (Resim 51, Çizim 25) ve Konya İnce Minareli Medresenin taçkapılarında (Resim 53, Çizim 27, 28) yer alan düğüm kompozisyonunda Ma'kılı 'Kaf' harfi (Tablo 4) görmek mümkündür. Harfin benzer formuna "Afganistan Sultan III. Mesud Minaresi (Miladi 1115), Irak İmam Ali Türbesi (Miladi 977-1086) ve İran Mescid-i Cuma Camii (Miladi 1088)" yapılarının yazı şeritlerinde rastlamak mümkündür.²⁵⁰ Konya Sahip Ata Camii taç kapısında yer

²⁴⁶ Denknalbant, Ahmet Vefa Çobanoğlu, ss. 392-397.

²⁴⁷ Azizpour, pp. 77-80, 134, 135, 160-163.

²⁴⁸ Çakır, ss. 174, 183, 195.

²⁴⁹ Azizpour, pp. 77-80, 134, 135, 160-163.

²⁵⁰ Çakır, ss. 174, 183, 195.

alan kompozisyon mermer, Konya İnce Minareli medresede ise taş malzeme ile rölyef tekniği kullanılarak uygulanmıştır.

Düğüm kompozisyonları, geometrik geçmelerden oluşan kompozisyonlar Karahanlılardan itibaren Türk-İslam sanatlarında daha sık kullanılmıştır. Bu süsleme kompozisyonu İran'da Büyük Selçuklular Döneminde yapıların beden duvarlarında yazı şeritlerinde yer alan uzun harflerin saplarını bağlarken kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu Dönemi mimari süslemelerinde bu üslup benimsenmiş ve mimari yapılarada uygulanmıştır.²⁵¹

4.5. LAM HARFİ

Sivas Divriği Ulu Camii mihrap duvarında (Resim 54, 55, Çizim 30) ve kuzey taçkapıda yer alan palmet kompozisyonları içerisinde 'Allah' lafzında (Resim 56, Çizim 31) 'Lam' harfi görülmektedir. Bu yazılar Kûfi harflerle yazılmış ve uzun saplı harflerin birbirine düğümlenmesi ile taş malzeme kullanılarak oluşturulmuş tasarımlardır. Taş malzeme ile kabartma tekniği kullanılmıştır. Harflerin formları incelendiğinde benzerlerini İran'da bulunan "Zevvare Ulu Camii (Miladi 1135), Gülpayigan Ulu Camii (Miladi 1108-1118) ve Erdistan Ulu Camii'nin (1158-1160)" yazı şeritlerinde rastlamak mümkündür²⁵² (Tablo 10, 11, 12, 13, Tablo 6, 7, 8, 9, Tablo 14, 15).

Konya Alaaddin Camii kuzey yönü doğu taçkapısı alınlığında (Resim 57, Çizim 32, 33), Aksaray Sultan Han'ı taçkapısının sağında ve solunda bulunan niş alınlıklarında (Resim 58, 59, Çizim 34) ve Konya Karatay Medresesi taçkapı alınlığında (Resim 61, Çizim 37, 38) bulunan, iki renkli mermerden oluşturulan düğüm kompozisyonlarında Ma'kılı 'Lam' harfini (Tablo 4) görmek mümkündür. 'Lam' harfini Kayseri Hacı Kılıç Camii mihrabında (Resim 60, Çizim 35, Çizim 36) yer alan taş malzeme ve kabartma tekniği kullanılarak yapılmış olan düğüm kompozisyonunda da görmek mümkündür. Harfin benzer formunu "Afganistan Sultan III. Mesud Minaresi (Miladi 1115), Irak İmam Ali Türbesi (Miladi 977-

²⁵¹ Demiriz, s. 13., Ögel, ss. 129-138., Hillenbrand, ss. 115-129., Mustafa Bektaşoğlu, **Anadolu'da Türk İslâm Sanatları**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2009, ss. 234, 235.

²⁵² Azizpour, pp. 77-80, 134, 135, 160-163.

1086)ve İran Mescid-i Cuma Camii (Miladi 1088)” yapılarının yazı şeritlerinde rastlamak mümkündür.²⁵³

4.6. MİM VE HE HARFİ

Çalışma konumuz kapsamında ‘Mim’ ve ‘He’ harfi Kûfi örnekleri araştırılırken görülmüştür ki bu iki harfin Ma’kılı formları birbiriyle benzerdir (Tablo 4).

Anadolu Selçuklu Dönemi mimari yapılarının 14 tanesinde ‘Mim’ ya da ‘He’ harfi görmek mümkündür. Bu yapılar arasında 8 adet cami, 7 adet medrese, 3 adet türbe, 1 adet şifahane, 1 adet han yer almaktadır. Bu harfleri 3 adet taçkapı alınlığı ve 1 adet mihrap alınlığında Ma’kılı formda görmek mümkündür. Konya Alaaddin Camii doğu taçkapısı alınlık kısmında (Çizim 40, 41), Aksaray Sultan Han’ı taçkapıda yer alan nişlerin alınlık kısmında (Çizim 47, 48), Konya Karatay Medresesi taçkapı alınlık kısmı (Çizim 52, 53) ve Hacı Kılıç Camii mihrap alınlığında (Çizim 50, 51) bulunan düğüm kompozisyonu içerisinde Ma’kılı ‘Mim’ veya ‘He’ harfi (Tablo 4) görmek mümkündür. Konya ve Aksarayda bu kompozisyonlarda iki renkli mermer levha şeklinde birbirine geçerek kullanılmışken, Kayseri’de ki yapıda taş malzemeyle kabartma tekniği kullanılmıştır. Bu harflerin benzerlerini “Afganistan Sultan III. Mesud Minaresi (Miladi 1115), Irak İmam Ali Türbesi (Miladi 977-1086)ve İran Mescid-i Cuma Camii (Miladi 1088)” yazı şeritlerinde görmek mümkündür.²⁵⁴

Sivas Divriği Ulu Camii kuzey taçkapısında (Resim 64, Çizim 43) ve mihrap duvarında yer alan palmet kompozisyonu içerisinde (Resim 65) yazılarda ve şifahane taçkapısında ki yazı şeridinde (Çizim 44, 45), alınlık kısmında bulunan panoda (Çizim 46) Kûfi ‘Mim’ ya da ‘He’ harfinin taş malzeme ve kabartma tekniği kullanılarak uygulandığını görmek mümkündür. Harflerin yapıları incelendiğinde İran’da bulunan “Zevvare Ulu Camii (Miladi 1135), Gülpayigan Ulu Camii (Miladi 1108-1118) ve Erdistan Ulu Camii’nin (1158-1160)” yazı şeritlerinde rastlamak mümkündür²⁵⁵ (Tablo 10, 11, 12, 13, Tablo 6, 7, 8, 9, Tablo 14, 15).

²⁵³ Çakır, ss. 174, 183, 195.

²⁵⁴ Çakır, ss. 174, 183, 195.

²⁵⁵ Azizpour, pp. 77-80, 134, 135, 160-163.

Sivas Gök (Sahabiye) Medresesinin minarelerinin gövde kısmında (Resim 73, 74, Çizim 57), Konya İnce Minareli Medrese minare gövdelerinde (Resim 68, Çizim 54) ve Siirt Ulu Camii minare kaidesinde (Resim 62, Çizim 39) yer alan geometrik kompozisyon içerisinde Ma' kılı 'Mim' veya 'He' harfleri (Tablo 4) görmek mümkündür. Bu yapılarda geometrik motifler firuze, patlıcan moru ve turkuaz renklerden oluşan çinile ile mozaik tekniği²⁵⁶ kullanılarak uygulanmıştır. Benzer örnekler "Afganistan Sultan III. Mesud Minaresi (Miladi 1115), Irak İmam Ali Türbesi (Miladi 977-1086)ve İran Mescid-i Cuma Camii (Miladi 1088)" yazı kompozisyonlarında da görülmektedir.²⁵⁷

Malatya Ulu Camii eyvan tonozunda (Resim 63, Çizim 42), Amasya Gök Medrese (Resim 70, Çizim 55), Sivas Buruciye Medresesi (Resim 72, Çizim 56), Konya Sırçalı Medrese (Resim 67, Çizim 49) ve Konya Gömeç Hatun Türbesi eyvan kemerinde (Resim 77, Çizim 59), Pınarbaşı Melik Gazi Türbesi giriş kısmı beden duvarlarında (Resim 75, Çizim 58) Ma'kılı 'Mim' ya da 'He' harfi (Tablo 4) görmek mümkündür. Bu yapılar arasında Pınarbaşı Melik Gazi Türbesi hariç süslemelerinde firuze, turkuaz, patlıcan moru renginde çini malzeme ile mozaik tekniği kullanılmıştır. Yalnızca Melik Gazi Türbesinde tuğla malzeme ile örme tekniği kullanılmıştır.

Anadoluda Selçuklu Sanatının Türk-İslam Sanatının harmanlanmış bir dönemi olduğu düşünülürse²⁵⁸, Türklerin örf, adet ve ananelerinin etkilerini bu sanatta görmek olasıdır. Türklerin özellikle 'Şaman' inançları İslamiyeti kabul etmelerine rağmen devam etmiştir. Özellikle 'nazar' inançları süsleme kompozisyonlarında da kendini göstermiştir.²⁵⁹ Çoğunlukla dokuma sanatında uyguladıkları nazar motiflerinin (Resim 25) incelediğimiz yapılarıdaki Ma'kılı 'Mim' veya 'He' harfi ile olan benzerliği (Tablo 5) Türklerin bu geleneklerini mimariyede taşımış olabileceğini düşündürmektedir.

²⁵⁶ Gönül Öney, **Anadolu'da Türk Devri Çini Ve Seramik Sanatı**, (Ed. Gönül Öney-Zehra Çobanlı), Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2007, ss. 13-22.

²⁵⁷ Çakır, ss. 174, 183, 195.

²⁵⁸ Tatlı, ss. 25-32., Hillenbrand, ss. 115-120., Mehmet Şeker, **Anadoluda Bir Arada Yaşama Tecrübesi**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 5. Baskı, Ankara, 2015, ss. 28-36., Mülâyim, (**İslam Sanatı**), ss. 31-40.

²⁵⁹ Yapar Ünal, ss. 28-36., Figen Baykal Ertem, **Dokumalarda Ve Takılarda Görülen Nazar Motifleri**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2009, ss. 35-39.

4.7. LAMELİF HARFİ

Konya İnce Minareli Medrese taçkapı köşe sütuncelerinin üstünde (Çizim 60), Sivas Çifte Minareli Medresenin taçkapısının iki yanında bulunan kapıların sağ tarafta yer alanında alınlık üzerindeki kemer etrafında (Resim 78, 79, Çizim 61), Beyşehir Eşrefoğlu Camii kubbe örtüsünde Ma’kılı ve Kûfi ‘Lamelif’ harfi (Tablo 4) görmek mümkündür. Bu süsleme kompozisyonu taş, çini ve tuğla malzemeler kullanılarak rölyef, mozaik teknikleri ile uygulanmıştır.

Konya Beyşehir Eşrefoğlu Camii kubbe örtüsünde (Resim 80, Çizim 62) Ma’kılı ‘Lamelif’ harfi (Tablo 4) kompozisyonunda turkuaz, patlıcan moru renklerinde çiniler mozaik tekniği ile uygulandığı görülmektedir. Harfin benzer formlarına “Afganistan Sultan III. Mesud Minaresi (Miladi 1115), Irak İmam Ali Türbesi (Miladi 977-1086) ve İran Mescid-i Cuma Camii (Miladi 1088)” yazı kompozisyonlarında rastlanmaktadır.²⁶⁰

Sivas Çifte Minareli Medrese ve Konya İnce Minareli Medrese’nin taçkapılarında yer alan Kûfi ‘Lamelif’ harf kompozisyonu ise taş malzeme ile rölyef tekniği kullanılarak uygulandığı görülmektedir. Harfin Kûfi formunun benzerine İran’da bulunan “Zevvare Ulu Camii (Miladi 1135), Gülpayigan Ulu Camii (Miladi 1108-1118) ve Erdistan Ulu Camii’nin (Miladi 1158-1160)” yazı şeritlerinde rastlanmaktadır²⁶¹ (Tablo 10, 11, 12, 13, Tablo 6, 7, 8, 9, Tablo 14, 15).

Yapılar dikkate alındığında görülmektedir ki Anadolu Selçuklu Dönemi mimari süslemeleri kendine has bir üslup ile gelişim göstermiş ve kendinden önceki Suriye ve İran sanatlarından etkilenmiştir.²⁶² İlk uygulamalarda mimari yapılarda süslemeler içinde tuğla malzeme kullanılmış olsa da zamanla çini ve taş Anadolu Selçukluları’nın esas malzemesi olmuştur.²⁶³ Çini ve taş malzeme Kûfi yazı süslemelerinde de etkin bir malzeme olarak kullanılmıştır. Özellikle düğümlü, çiçekli Kûfilerde, Ma’kılı yazılarda çini tercih edilirken, taş yüzeylerde basit Kûfi ve Ma’kılı kompozisyonlar uygulanmıştır. Bu kompozisyonlar uygulanırken sanatçı ve

²⁶⁰ Çakır, ss. 174, 183, 195.

²⁶¹ Azizpour, pp. 77-80, 134, 135, 160-163.

²⁶² Ünal, 110-115.

²⁶³ Ömür Bakırer, “A Study On The Use Of Brickbonds In Anatolian Seljuk Architecture”, **N.E.T.U. Journal Of The Faculty Of Architecture**, Volume: 6, Number: 2, 1980, p.p. 1-4.

ustaların kimi zaman yazının okunabilirliğini ikinci plana atarak, daha çok tezyini görünümünü önemsedikleri söylenebilir.²⁶⁴

Tezimizde, bu konu üzerinde ileride yapılacak çalışmalar için araştırmacılara bir kaynak oluşturabilmeyi ve İslam Sanatları'na farklı yönlerden, disiplinler arası yapılacak değerlendirmelerle farklı yorumlar katabilmeyi hedefledik.

Özellikle toplumlar sanat eserlerinde varlık ve güçlerini ifade etme isteğiyle, süslemelerde her ne kadar kendinden önce var olanı kısmen uyguladasa, sonuç olarak eserlerini meydana getirirken kendi kültürüne bağlı, özgün bir anlatımla uygulamayı hedefler. İslam Sanatları da erken dönemlerinde böyle bir evreden geçerek kendine özgü bir süsleme üslubunu geliştirerek Kûfi yazıyı sıklıkla kullanmaya başlamıştır.

Kûfi'nin mimaride kolay uygulanışı ve estetik olarak insana haz verışı onu bir yazı çeşidinden çıkarmış ve motifleştirmiştir.²⁶⁵ Türk-İslam Sanatları da, Türk kültürünün çok yönlü ve özel oluşuyla, Türklerin sanat anlayışının geniş bir yelpazeye sahip olması ve sanata yatkınlıklarından dolayı daha derin ve estetik bir seviyeye ulaşmıştır.²⁶⁶ Yazı sanatını daha iyi anlayabilmek ve daha doğru yorumlayabilmek için disiplinler arası çalışmalar yapılması gerekmektedir.

²⁶⁴ Şimşir, ss. 311-331.

²⁶⁵ Yazır, ss. 8-11.

²⁶⁶ Tatlı, ss. 31, 32.

SONUÇ

İslam Sanatlarında yazı erken devirlerden itibaren kullanılmış ve süsleme kompozisyonlarında yer almıştır. Çoğunlukla Ma'kili ve Kûfi'nin form olarak mimari yapılarda uygulanabilir olması sonraki dönemlerde bu yazıları birer mimari süsleme ögesi haline getirmiştir.

Emeviler Döneminde yazının mimari süslemelerde çok fazla kullanılmamasına karşın, Abbasilerin ortaya çıkışıyla İslam süsleme anlayışında kompozisyon ve yazı kullanımında oldukça fazla değişimler görülmüştür. Abasilerin İslamiyeti benimsemeleri ve verdikleri önem her alanda olduğu gibi sanatta yansımalar göstermiştir. Mimari yapılarda İslamiyetin kutsiyetini yansıtan ve bunu bulunduğu toplumlara ifade etmeye çalışan bir süsleme anlayışı görülmüştür. Gerçeğe yakın olan kompozisyon ve motifler bu dönemde yerini daha soyut, yoğun uygulanmış ve yazınında estetik olarak fazlaca yer aldığı bir süsleme anlayışına bırakmıştır.

Kûfi yazı Abbasi Döneminde sık olarak kullanılmaya başlanmış ve süslemelerin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Bu dönemde Türkler'de yavaş yavaş İslam topraklarında yer almaya başlamış ve Abbasi sanatında Türk etkileri daha sık görülmüştür.

Konumuz kapsamında Kûfi yazının tarihçesi ve gelişiminden ziyade süsleme ögesi olarak uygulandığı kompozisyonların tespitine, bu tespitleri değerlendirerek anlamlarına yönelik çalıştık.

Türk-İslam sanatları üzerine yapılan araştırmalarda çoğunlukla yazı süslemeler uygulandığı zeminlerdeki motiflerle yahut harfler ile oluşturulan motiflerle değerlendirilmiş ve bazı yazı kompozisyonların fark edilmesine engel olmuştur.

Arap yazısının tarihi gelişimi, formların değişimi ve uygulama alanları pek çok kere çalışılmış olmasına rağmen bazı eksiklikler vardır. Örneğin düğümlü bir yazı ya da harf kompozisyonu mimari bir süslemenin ötesinde, detaylı incelendiğinde görülmüştür ki, manevi anlatımda içerisinde barındıran bir kompozisyon olabilmektedir.

Anadolu Selçuklu Dönemi mimari süslemelerini incelendiğinde 19 yapıda 7 adet Kûfi harf motifi görülmüştür. Bu yapılar içerisinde 8 adet cami, 6 adet medrese, 1 adet han, 3 adet türbe ve 1 adet şifahane yer almaktadır. Süsleme malzemesi olarak dönemin sanat üslubunun önemli bir parçası olan çini, tuğla ve taş kullanılmıştır. Çoğunlukla taçkapılarda, minare gövdelerinde ve eyvan kısımlarında görülmektedir.

Araştırmalarımız sonucunda, Anadolu Selçuklularından önceki dönemlere ait mimari eserlerde sembolik Kûfi harf süsleme kompozisyonlarının benzerlerini görmek mümkün olmamıştır. Ancak İran Büyük Selçuklu Dönemine ait Gülpayanga, Ardestan ve Zavare Camilerinin yazı şeritlerinde Anadolu Selçuklu Dönemi mimari süsleme kompozisyonlarında yer alan sembolik Kûfi harfler kullanılmıştır. Ayrıca Anadolu Selçuklu Dönemi mimari süslemelerinin bir kısmının Türklerin dokumalarda sıklıkla kullanmış olduğu nazar motifleriyle benzer olduğu görülmüştür.

Tespit etmiş olduğumuz Anadolu Selçuklu Dönemi mimari eserlerinde yer alan Kûfi harfler aynı zamanda İslamiyete ait sembolik birer anlatımdır. Bu kompozisyonların yorumlanabilmesi için disiplinlerarası çalışmalar yapılması gerekmektedir. Her kompozisyon bulunduğu dönemin siyasi, kültürel ve inanç faktörleri değerlendirilerek yorumlanmalıdır.

Biz bu çalışmamız ile Türk-İslam Sanatlarında sembolik motif kullanımlarına dikkat çekmeyi, disiplinlerarası çalışmalarla, süslemelerin yeniden ve farklı bir bakış açısıyla yorumlanabileceğini ifade etmeye çalıştık.

Yazı başta olmak üzere İslam Sanatlarının her alanında kullanılan motifler ve kompozisyonlar temelinde İslama ait bir kültürün, mezhebin, fikirlerin izlerini taşımaktadır. Bu sebepten süslemelerdeki geçmiş izlerden ziyade, dönemi içinde varolan İslami İncanın etkilerini görmeye çalışarak yapılacak inceleme ve değerlendirmeler İslam Sanatlarının, bu bağlamda da Türk-İslam Sanatlarının dönemine ait sembolik anlatımları ve süsleme kompozisyonlarını anlaşılır kılacaktır.

KAYNAKÇA

Ağaç, Saliha, Menekşe Sakarya, "Hayat Ağacı Sembolizmi", **International Journal of Cultural and Social Studies**, Cilt: 1, Sayı: 1, 2015, ss. 1-14.

Akok, Mahmut. "Sivas'da Buruciye Medresesinin rölövesi", **Türk Arkeoloji Dergisi**, Sayı: 15-2, Ankara, 1968, ss. 5-38.

Aksu, Hüsametdin. **İstanbul Yapılarındaki Bazı Dekoratif Kûfi Hatlar**, Eray Yayınevi, İstanbul, 2001, ss. 21-23, 27-30.

Albayrak, İrfan. "Sembollerden Çivi Yazısına Geçiş ve Yazının Anadolu'ya Gelişi." **Archivum Anatolicum - Anadolu Arşivleri** 10, 2016, ss. 15-26.

Algan, Nesret. **Anadolu Selçuklu Dönemi Mimarisi Taş Yüzey Süslemelerinin İncelenmesi Ve Seramik Yorumlari**, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2008, Ss. 122-125.

Ali, Gelibolulu Mustafa, **Menakıb-ı Hünerveran**, (Ed. Dr. Müjgân Cunbur), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, s. 25.

Altıntaş, Hayrani. **Tasavvuf Tarihi**, 2.Baskı, Kabalcı Yayınları, Ankara, 2018.

Arslan, Muhammet. **Anadolu Selçuklu Çağı Camii Ve Mescit Mimarisi**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 2017, ss. 699-729.

Aslan, Ahmet Turan. "Elif", **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 11, 1995, Ss. 35-36.

Aslanapa, Oktay. **Anadolu'da İlk Türk Mimarîsi**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1991, s.31.

Aslanapa, Oktay. **Türk Sanatı I-II**, Kervan Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1984.

Atalay, Şennur. **Konya İnce Minareli Medrese Taçkapısının Tezyinatı**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2010.

Azizpour, Shadabeh. **A Graphical Analysis Of Motifs And Scripts Of Jomeh Mosque Of Golpayegan, Ardestan And Zaware**, (Master Thesis), Isfahan Faculty Of Art, Religion And Civilizations Department Of Art Research, Iran, 2011.

Babinger, Franz, Fuad Köprülü, **Anadolu'da İslâmiyet**, 2. Baskı, Çev. Ragıp Hulusi, İnsan Yayınları, İstanbul, 2003, ss. 43-52.

Bakırer, Ömür. “Kûfi Yazıda Geometrik Yorumlar Üzerine Bir Deneme”, **Sanat Tarihi Dergisi**, C. 1, Sayı: 1, 1982.

Bakırer, Ömür. “A Study On The Use Of Brickbonds In Anatolian Seljuk Architecture”, **N.E.T.U. Journal Of The Faculty Of Architecture**, Volume: 6, Number: 2, 1980, p.p. 1-4.

Baltacıoğlu İsmayıl Hakkı, **Türklerde Yazı Sanatı**, Türk Ve İslam Sanatları Enstitüsü Yayınlarından, Ankara, 1958, ss. 28-34.

Baykal Ertem, Figen. **Dokumalarda Ve Takılarda Görülen Nazar Motifleri**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2009, ss. 35-39.

Baykan, İbrahim Göksel. “Süheyl Ünver’in Kayseri Defteri”, **Düşünen Şehir Dergisi**, Sayı: 10, 2019, ss. 116-125.

Bektaşoğlu, Mustafa. **Anadolu'da Türk İslâm Sanatları**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2009, ss. 234, 235.

Birol, İnci A. **Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği Ve Çeşitleri**, 4. Baskı, Kubbealtı Yayınları, 2011, ss.313-315.

Blair, Sheila, Jonathan Bloom, **İslâm Sanatı ve Mimarisi**, (Çev. Nurettin Elhüseyni), Literatür Yayınları, İstanbul, 2007, s.113.

Burckhardt, Titus. **Aklın Aynası - Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler**, çev. Volkan Ersoy, İnsan Yayınları, İstanbul, 1994, s. 191-200.

Çakır, Şerife. **Ma’kûlî Yazının Tasarım Özellikleri Ve Kullanım Alanları**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2018, s. 28.

Çakmakoğlu Kuru, Alev. "Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Düğüm Motifi ve İkonografisi", **Erdem Dergisi**, Cilt: 51, 2008, ss. 24-25.

Çakmakoğlu Kuru, Alev. "Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Hz. Ali Yazıları", **Milli Folklor Dergisi**, Sayı: 74, 2007, ss. 46-69.

Can, Yılmaz, Recep Gün, **İslâm Sanatına Giriş**, Dem Yayınları, İstanbul, 2009, ss. 16-18.

Çaycı, Ahmet. **Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002 ss. 22-23.

Çobanoğlu, Ahmet Vefa. "Zengiler", **TDK İslam Ansiklopedisi**, 2013, Cilt: 44, ss. 272-274.

Çoruhlu, Yaşar. **Erken Devir Türk Sanatı**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2007, ss. 227-245, ss. 309-318.

Daftary, Farhad. **Şii İslâm Tarihi**, (çev. Ahmet Fethi), Alfa Yayınları, İstanbul, 2016.

Dartman, Bahattin. "Yazının Keşfi Konusuna Dinî Metin Ve Arkeolojik Bulgular Çerçevesinde Yeni Bir Yaklaşım", **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı:16, 2010, s. 6.

Demiriz, Yıldız. **İslâm Sanatında Geometrik Süsleme**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2017, s. 13.

Denkhalbant, A.V. Çobanoğlu, "Selçuklular- VII. Mimari", **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 36, 2009, ss. 392-397.

Derman, Uğur. **Tarihten Teolojiye İslam İnançlarında Hz. Ali**, 2. Baskı, (Ed. Ahmet Yaşar Ocak), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2014, ss. 297, 298.

Duman, M. Zeki, Mustafa Altundağ, "Hurûf-ı Mukattaa", **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 18, 1998, ss. 401-408.

Durmuş, İsmail. "Hâ", **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 14, 1996, ss. 336-338.

Durmuş, İsmail. "Harf", **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 16, 1997, Ss. 158,163.

Durmuş, İsmail. "Lâmelif", **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 27, 2003, s.95.

Durmuş, İsmail. "Mim", **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 30, 2005, ss. 87-88.

Durukan, Aynur. "Aksaray Sultan Hanı", Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları", **T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları**, (Ed. Hakkı Acun), Ankara, 2007, ss. 141-158.

Durusoy, Ali. “Vahded”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 42, İstanbul, 2012, ss. 430-431.

Enveroğlu, İlham. “Ma’kili Yazıların Tasarım Özelliklerine Yapısalcı Yaklaşım”, **Osmanlı’dan Günümüze Kur’an ve Hüsni Hat Sempozyumu Kitabı**, Diyanet İşleri Başkanlığı, Amasya, 01-03.11.2013, s.643.

Ertem, Rekin. “Elifbâ”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 11, 1995, ss. 39,44.

Ertuğrul, Özkan. “Gökmedrese”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 14, 1996, ss. 138-139.

Eryavuz, Şebnem. “Hacı Kılıç Camii Ve Medresesi”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 14,1996, ss. 488-489.

Eser, Erdal. 11.-14. **Yüzyıllar Anadolu-Suriye Sanat İlişkileri (Cephe Mimarisinde Suriye Etkileri)**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000, ss. 125-129.

Esin, Emel. **Türk Kozmolojisine Giriş**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2001, ss. 42-47.

Eyice, Semavi. “Alâeddin Camii”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 2, 1989, ss. 324-327.

Faulmann, Carl. **Yazı Kitabı**, 7. Baskı, çev. İtir Arda, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018, s. 84.

Fırlalı, Ethem Ruhi. **Türkiye’de Alevilik Bektâşilik**, İzmir, İlahiyat Vakfı Yayınları, İzmir, 2006.

Gök, Sevinç. “Sivas Çifte Minareli Medrese’nin Minarelerindeki Tuğla ve Çini Süslemeler Üzerine Yeni Öneriler”, **Art-Sanat Dergisi**, Sayı:12, ss. 202-222.

Grabar, Oleg. "İslâm Dünyasında Sanat ve Kültür", **İslâm Sanatı ve Mimarisi**, ed. Markus Hattstein ve Peter Delius, Literatür Yayınları, İstanbul, 2007, ss. 36-39.

Grabar, Oleg. **İslam Sanatının Oluşumu**, Kanat Kitap Yayınları, 2010, ss.177-190.

Güder, Aytaç. **Anadolu Selçuklu Mimarlığı'nda Medrese Ve Darüşşifa İle Türbe İlişkisi**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2018, ss. 102-104.

Günay, Ünver, Harun Derman, **Türk Din Tarihi**, Laçın Yayınları, Kayseri, 1998.

Hamidullah, Muhammed, **İslâm Tarihine Giriş**, Beyan Yayınları, İstanbul, 2007.

Hayati Hökelekli, **Din Psikolojisi**, 10. Baskı, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 2013.

Hillenbrand, Robert. **İslâm Sanatı ve Mimarlığı**, çev. Çiğdem Kafescioğlu, Homer Kitabevi, İstanbul, 2005.

Kara, Mustafa. **Tasavvuf Ve Tarikatlar Tarihi**, Dergah Yayınları, İstanbul, 2011.

Karadaş, Şükriye. **Sivas'daki Selçuklu Medreseleri'nin Taş Bezeme Düzenleri**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003, ss. 26-32.

Karamağaralı, Haluk. "Konya Ulu Camii", **Röleve Ve Restorasyon Dergisi**, Sayı:4, Ankara, 1982, ss. 121-124.

Kartalcık, Vedat. "Geçmişten Günümüze Türk Dünyasında Alfabe Gelişimi", **Makale**,13.11.2019,<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:yngOMmJMwgUJ:https://docplayer.biz.tr/31879829-Gecmisten-gunumuze-turk-dunyasinda-alfabe-gelisimi.html&hl=tr&gl=tr&strip=0&vwsrc=0>, ss.363-369.

Kılıç, Sadık. **İslam'da Sembolik Dil**, İnsan Yayınları, 1995, ss. 88-105.

Kılıçoğlu, Selim, Nuran Kara Pilehvarian, "Emevi ve Abbasi Sanatında Geometri", **Megaron Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi E-Dergi**, Sayı: 12, 2017, ss. 605-618.

Koç, Turan. **İslam Estetiği**, 8. Baskı, İsam Yayınları, 2018, ss. 147-155.

Koçu, Nazım. 'Tarihi Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde Geleneksel Yapı Malzemeleri ve Onarım Çalışmalarının Değerlendirilmesi', **Artium**, Cilt: 2, Sayı: 1, 2014, ss.58-69.

Kuban, Doğan. **Türk Ve İslam Sanatları Üzerine Denemeler**, Arkeoloji Ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1982, ss. 31-42.

Kuban, Doğan. **Divriği Mucizesi**, 4. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 92-99.

Kuban, Doğan. **Cennetin Kapıları**, Yem Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2014.

Kuban, Doğan. **Batıya Göçün Sanatsal Evreleri**, IV. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017, ss. 33-39.

Kur'an-I Kerim Ve İzahlı Meâli Âlisi, Hazırlayan A. Fikri Yavuz, 3. Baskı, Sönmez Yayınları, İstanbul, 1982, s. 63.

Kuş, İbrahim. **Hat Sanatındaki Ma'kûlî Ve Kûfî Yazının Latin Yazı Ve Tasarımlarındaki Yansımaları**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta, 2018, s. 39.

Kutluay, Sevgi. **Divriği Ulu Cami Ve Darüşşifası Taş Süsleme Programı**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1988.

Merçil, Erdoğan. **Büyük Selçuklu Devleti**, 2. Baskı, BilgeYayınları, İstanbul, 2017.

Migeon, Gaston, Burhan Toprak, **İslâm San'atları**, Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul, 1943.

Mülayim, Selçuk. **Sanat Tarihi Metodu**, 2. Baskı, Bilim Teknik Yayınevi, İstanbul, 1994, ss. 183-190.

Mülayim, Selçuk. “Karatay Medresesi”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 24, 2001, ss. 475-476.

Mülayim, Selçuk. **Türk Sanatında İkonografik Dönüşümler - Değişimin Tanıkları, Genişletilmiş**, 2.Baskı, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2015, ss. 167-169.

Mülayim, Selçuk. **İslam Sanatı**, 3. Baskı, İsam Yayınları, 2018, s. 119.

Nihat M. Çetin, “Arap”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 3, 1991, ss. 276-282.

Ocak, Ahmet Yaşar. **Tarihten Teolojiye İslâm İnançlarında Hz. Ali**, 2. Baskı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2014, s. 219.

Ocak, Ahmet. **Selçuklu Devri Üniversiteleri Nizamiye Medreseleri**, 2. Baskı, Nizamiye Akademi Yayınları, İstanbul, 2017, ss. 338-347.

Ögel, Bahaddin. **Türk Mitolojisi**, 2. Cilt, 5. Baskı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2010.

Ögel, Semra. **Anadolu Selçukluları'nda Taş Tezyinatı**, 2. Baskı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1987, ss. 83-89.

Öney, Gönül. “Kayseri Hacı Kılıç Camii ve Külliyesi”, **TTK Belleten**, Cilt: XXX, Sayı: 119, 1966, ss. 377-387.

Öney, Gönül, **Anadolu'da Türk Devri Çini Ve Seramik Sanatı**, (Ed. Gönül Öney-Zehra Çobanlı), Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2007, ss. 13-22.

Önge, Yılmaz, (Der.), **Divriği Ulu Camii Ve Darüşşifası**, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 1978.

Öngören, Reşat. “Tasavvuf”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, 2011, Cilt: 40, ss. 119-126.

Öngül, Ali. **Selçuklular Tarihi - 2 Anadolu Selçukluları ve Beylikler**, 3. Baskı, Çamlıca Yayınları, İstanbul, 2016.

Önkal, Hakkı. **Anadolu Selçuklu Türbeleri**, 2. Baskı, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2015, ss. 205-208.

Oral, Zeki. “Konya Alâ’ üd-Din Camii ve Türbeleri Tarihi”, **Ankara İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: 5, Sayı: 1, 1956, ss. 144-164.

Özgür, Şenay. **Oleg Grabar ve İslam Sanatı Yorumu** (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2007, s. 41.

Öztürk, Münevver. **Rûmi (Tarihi, Gelişimi ve Çeşitleri)**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1988, ss. 11-13.

Parlak, Sevgi. “Siirt Ulu Cami Minaresi Ve 2018 Rsetorasyonu”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı: 30, 2013, ss. 167-199.

Reşidü'd DinFazlullah, **Selçuklular Cami'ü't Tevârîh**, 2. Baskı, çev. Erkan Göksu ve H. Hüseyin Güneş, Bilge Kültür SanatYayınları, İstanbul, 2018.

Şahin, M. Süreyya. "Cennet", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 7, 1993, ss. 374-376.

Şahinoğlu, Metin. **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazının Dekoratif Eleman Olarak Kullanılışı**, Türk Eğitim Vakfı Yayınları, İstanbul, 1977.

Şaman Doğan, Nermin. “Konya Sırçalı/Muslihiye Medresesi Taçkapı Bezemeleri”, **Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları**, Cilt: 12, Sayı: 12, 2010, ss. 127-162.

Şeker, Mehmet. **Anadoluda Bir Arada Yaşama Tecrübesi**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 5. Baskı, Ankara, 2015, ss. 28-36

Sakaoğlu, Necdet. **Türk Anadolu'da Mengücekoğulları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s. 315.

Sarı, Mehmet Ali. “Kâf”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 24, 2001, s. 142.

Sayın Alsan, Şenay. **Türk Mimari Süsleme Sanatında İkonografik Figürler**, Gece Kitaplığı, Ankara, 2017, ss. 63-93.

Saz, Süleyman, Şenay Özgür Yıldız, "Titus Burckhardt: İslam Sanatına Aşk (In) Cı Bir Bakış", **The Journal of Social Science**, Volume: 3, Number: 5, pp. 277-284.

Schimmel, Annemaria. **Calligraphy and Islamic Culture**, I. B. Tauris Co. Ltd. Publishers, London, 1990, p.93.

Schimmel, Annemarie. **İslamın Kısa Tarihi**, (çev. Şebnem Andaç), Alfa Yayınları, 2019, ss. 21-36., Daftar, ss. 44-58.

Serin, Muhiddin. **Hat San'atımız**, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 1982, ss. 17-18.

Serin, Muhittin, Yûsuf Zennûn, “Kûfi”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 26, 2002, ss. 342-345.

Sevim, Ali. **Anadolu'nun Fethi**, IV. Baskı, TürkTarihKurumu Yayınları, Ankara, 2014.

Şimşir, Zekeriya. “Konya’daki Selçuklu Çini Dekorasyonunda Kûfi Ve Ma’kılı Yazı”, **I. Uluslararası Selçuklu Kültür Ve Medeniyeti Kongresi Kitabı**, Cilt: 2, Selçuklu Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya, 2001, ss. 318, 319.

Sönmez, Zeki. **Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslâm Mimarisinde Sanatçılar**, 2.Baskı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1995, ss. 11-12.

Sözen, Metin. **Anadolu Medreseleri –Selçuklu ve Beylikler Devri I- Açık Medreseler**, İstanbul, 1970, ss. 118-122.

Sümer, Faruk. **Selçuklular Devrinde Doğu Anadolu'da Türk Beylikleri**, 3. Baskı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2015.

Tanman, M.Baha. “Dânişmendliler”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 8, 1993, ss. 469-474.

Tatlı, Bekir. **Mimari Hadisler**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 2012.

Tekinoğlu, Hüseyin. **Uygurlar**, Kamer Yayınları, İstanbul, 2015, ss. 161-167.

Topaloğlu, Bekir “İsm-i A’zam”, **TDK İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 23, 2001, ss. 75-75.

Topaloğlu, Bekir. "Ağaç", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 1, 1988, İstanbul, ss. 457-459.

Tüfekçioğlu, Abdülhamit. **Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001.

Turan, Osman. **Selçuklular Tarihi ve Türk-İslâm Medeniyeti**, 3.Baskı, DergâhYayınları, İstanbul, 1980, ss. 316-323, ss. 384-389.

Turan, Osman. **Selçuklular ve İslâmiyet**, 3. Baskı, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1993, ss. 10-14.

Türkmen, Kerim. “Arap Yazısının Kaynağı Ve Çeşitleri”, **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 8, 1999, s. 221.

Uğur, M. Ferit, N. Mesud Koman, **Selçuklu Büyüklerinden Celâleddin Karatay ile Kardeşlerinin Hayatları ve Eserleri**, Konya, 1940, s. 546.

Uluç, Tahir. **İbn Arabî’ de Sembolizm**, 3. Baskı, İnsan Yayınları, İstanbul, s. 182.

Ünal, Rahmi Hüseyin. **Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taçkapılar**, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir, 1982, ss. 19,20., 110-115.

Yapar Ünal, Berrin. **Nazar Kavramıyla Yapılan Hat Tasarımları**, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2015, ss. 28-36.

Yaşaroğlu, M. Kamil . "Kâbe", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 24, 2001, ss.21-22.

Yavaş, Alptekin. **Anadolu Selçuklu Veziri Sahip Ata Fahreddin Ali'nin Mimari Eserleri**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2015, ss. 89-107.

Yavaş, Doğan. “Eşrefoğlu Camii”, **TDK İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 11, 1995, ss. 479-480.

Yavuz, Ömer Faruk. **Kur'an'da Sembolik Dil**, Ankara Okulu Yayınları, I. Baskı, 2006, ss. 373-381.

Yazır, Mahmut Bedrettin. **Eski Yazıları Okuma Anahtarı**, 4. Baskı, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 1983, s.151.

Yazır, Mahmut Bedrettin. **Medeniyet Aleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli**, 2. Baskı, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1981.

Yetkin, Şerare. **Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi**, İstanbul, 1986, s. 63-70.

Yetkin, Şerare. **Türk Halı Sanatı**, 20. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1974, ss. 2-3.

Yetkin, Suut Kemal. **İslâm Ülkelerinde Sanat**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1974, ss. 145-149.

Yıldırım, Aysun. **Konya Alâeddin Camii, Sırçalı Medrese Ve Karatay Medresesindeki Çiniler**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013, ss. 54-69.

Yörükoğlu, Ömer. “Sahip Ata Araştırması Buluntuları”, **Vakıflar Dergisi**, Sayı: 11, 1978, ss. 217-220.