

19826

T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
UYGULAMALI RESİM BÖLÜMÜ

ANKARA ARSLANHANE ve AHI ELVAN CAMİİLERİNİN
MİHRAP SÜSLEMELERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FERDA AKGÜL

ANKARA-1992

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
UYGULAMALI RESİM BÖLÜMÜ

ANKARA ARSLANHANE ve AHİ ELVAN CAMİİLERİNİN
MİHRAP SÜSLEMELERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN: DOÇ.DR. TACİSER ONUK
HAZIRLAYAN: FERDA AKGÜL

ANKARA-1992

ÖNSÖZ

Bir milletin tarihini belgelendirmedeki en büyük destek kültür ve sanat birikimlerinden alınır.

Dini mimari de bu sanat birikimlerinin içinde en büyük paya sahiptir. Dini mimarinin vazgeçilmez bir unsuru olan mihrapların, dönemler içerisinde pek çok güzel teknik ve desende verilmiş örneklerine rastlayabiliyoruz. Fakat ne yazık ki; zaman içerisindeki dikkatsiz kullanım, bilinçsizce ve aslına uygun olmadan yapılan tamiratlar bu örneklerin bozulmasına ve yok olmasına neden olmaktadır.

Mimari ve mimari süsleme içerisinde mihraplar, ilgi çeken bir konu niteliği taşımakla beraber, Türk Süsleme Sanatı Tarihi konuları içerisinde çok az yer almıştır.

"Ankara Arslanhane ve Ahi Elvan Camilerinin Mihrap Süslemeleri" konusu bugüne kadar tek başına incelenmemiş, ancak bazı eserlerde dolaylı olarak bahsedilmiştir. Bu konuyla ilgili yeterli sayıda kaynak bulunmaması çalışmayı zorlaştırmakla beraber, araştırmanın orijinal bir yönünü de oluşturmuştur.

Bu çalışmanın birinci bölümünde Anadolu Selçuklu Dönemi mihrapları oldukça geniş olarak ele alınmıştır. Her iki caminin de bu dönemin önemli zamanlarında yapılmış olması belirleyici bir özelliktir. Fotoğraf çekimi, aydınlatma üzerine mihrap süslemelerinin 1/1 ölçeğinde kopye edilmesi ve boyama işlemleri çok uzun ve yorucu bir süreci gerektirmiştir.

Bu konuyu Yüksek Lisans Tezi olarak incelememi sağlayan ve çalışmalarım sırasında her türlü yardımını esinge-

meven Danışman Hocam Sayın Doç.Dr. Taciser Onuk'a teşekkürü
bir borç bilir, saygılarımı sunarım.

Ferda AKGÜL



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ii
GİRİŞ.....	1
Amaç.....	6
Tanımlar.....	6
Yöntem.....	7

BÖLÜM I

A-MİHRABIN TANIMI ve GENEL ÖZELLİKLERİ.....	16
B-ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ (12.-14.YÜZYIL BAŞI) MİHRAB MİHRAB SÜSLEMELERİ, ÖZELLİKLERİ ve DÖNEMDE YAPILMIŞ ESERLERLE İLGİLİ GENEL BİLGİLER.....	21
1- Malzeme ve Teknik.....	29
a- Taş.....	30
b- Çini.....	35
c- Alçı ve Stüko.....	40
d- Ahşap.....	42
2- Kompozisyon ve Renk Özellikleri.....	44
C-ANKARA ARSLANHANE ve AHI ELVAN CAMİİLERİ HAKKINDA GENEL BİLGİLER.....	52
1- Arslanhane (Ahi Şerafeddin) Camii.....	54
2- Ahi Elvan Camii.....	60

BÖLÜM II

A-ARAŞTIRMAYA KONU OLAN ÖRNEKLER.....	63
---------------------------------------	----

BÖLÜM III

DEĞERLENDİRME.....	93
A-TEKNİK.....	95
B-KONU.....	97
C-RENK.....	101
D-KOMPOZİSYON.....	102

BÖLÜM IV

ÖZET, SONUÇ ve ÖNERİLER.....	108
A- SONUÇ.....	108
B-ÖZET ve ÖNERİLER.....	115
EKLER	
A-FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	119
B-ÖRNEKLER LİSTESİ.....	123
C-ÇİZİMLER LİSTESİ.....	125
D-DETAY ÇALIŞMALAR LİSTESİ.....	130
E-FOTOĞRAFLAR.....	132
F-ÇİZİMLER.....	173
KAYNAKÇA.....	213

GİRİŞ

Tarihin ilk çağlarından beri varlıklarını sürdüren Türkler, yaşadıkları ve ibadet ettikleri her alanı süsleme ihtiyacı duymuşlardır. Sivil veya dini mimaride dengeli olgun ve kaliteli sanatı oluşturabilmek için sürdürülen çaba ve arayış, günümüze kadar devam etmiştir.

Tarihe bakıldığında; dünya üzerinde etkili olmuş milletler arasında, süsleme sanatını, çağın getirdiği teknik imkân ve yeterlilikler, uygulama alanları ve yaratıcılık açısından en üst seviyeye çıkarabilen Türkler olmuştur denilebilir.

Gerek el sanatlarında gerekse sivil ve dini mimari ile mimari süslemelerde, ulaşılan sentezle, eşsiz eserler verildiği görülmektedir.

Türklerde; resim, tezhip ve minyatür gibi süsleme sanatlarının kökleri Orta Asya'daki duvar ve kitap resimlerine dayanır⁽¹⁾. Oluşturulan sanat çizgisinin kesin karakter taşıması, yaşanılmış bölgeler üzerine vurulan damgalar, Türk sanatını başlangıcından bugüne kadar olan süreç içerisinde kesin yargılara ulaşılabilmek için incelenen bir bilim dalı haline getirmektedir. Türk sanatçıları, süslediği her şeyi, kendi zevk ve anlayışına uygun bir şekilde işlemiş, ona kendi öz benliğinden, geleneğinden katarak geniş anlamda bir "Türk tarzı, Türk üslubu" meydana getirmiştir⁽²⁾.

¹ Süheyl Ünver, **Türklerde Resim, Tezhip ve Minyatür Tarihi** (Orta Asya Kısmı), (İstanbul:1934), s.39; A.Akar ve C.Koskincir, **Türk Süsleme Sanatında Desen ve Motif**, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları (İstanbul:1978), s.9; C.E.Arsovcu, **Sanat Ansiklopedisi**, C.IV (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1975), s.2053.

² Akar ve Koskincir, **Ön.vcr.**, s.17.

Geçmişte yaratılmış olan bütün değerler insanlığın ortak malı sayılsa da, toplumlar kendi tarihi gelişimleri içinde yarattıkları sanata milli sanat olarak bakarlar⁽³⁾.

Bu yaratım içerisinde ise yoktan var etmek olanaksızdır. Yaşanılan bölgenin durumu, bölgede daha önce varolmuş uygarlıkların izleri gözönünde bulundurulmalıdır. Sanat alanında elbette ki etkilenmeler ve karşılıklı tesirler olacaktır⁽⁴⁾.

Orta Asya'da Türklerin oluşturduğu büyük kültürün izleri de, gittikleri her yerde onları takip ederek, etkileşimler sonucu özünü yitirmeden daha da kuvvetlenmiş ve büyümüştür.

Pek çok uygarlığa beşik olan Anadolu'nun kapıları Türklere açıldıktan sonra onların getirdiği uygarlığı etkilemesi de kaçınılmazdır. Daha önceleri Hititler, Frigyalılar, Lidyalılar, Romalılar ve Bizanslılar vb. halkların yaşadığı Anadolu'ya yerleşen Selçuklular, karşılaştıkları zengin potansiyelden etkilenmişlerdir⁽⁵⁾. Selçuklu sanatında başka uygarlıklardan etkilenme sözkonusu olduğu halde, Selçuklular kendi özlerini asla kaybetmemişlerdir.

Anadolu'da Selçuklu sanatında tasavvuf ve Şamanizm kaynaşması sadece Şamanizmin geniş evren yorumunda figüratif motifler sağladığı için değildir. Türkler arasında sûfilere, velilere, Asya kamları gibi üstün yetenekler atfedildiği düşünülürse, bağlantının eskiye gittiği görü-

³ Doğan Kuban, *100 Scruda Türkiye Sanatı* (İstanbul: Gerçek Yayınları, 1970), s.7.

⁴ S.K.Yetkin, "Türk Resim Sanatının Menşei Hakkında", *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.XI, s.9.

⁵ C.E.Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, C.I (İstanbul: Maarif Basımevi, 1958), s. 236; C.E.Arseven, *Türk Sanatı....*, (Tarihsiz), s.203.

lür⁽⁶⁾. Anadolu'da varolan kaynakların yanı sıra, Şamanizm de Selçuklu sanatını etkileyen etmenler arasında görülür.

Selçuklu çağı Türk sanatı devri, teknik imkânlarının olağanüstü yaratıcı güçle ve sonsuz bir arayışla birleştiği bir dönemi kapsar. Yöresel ve teknik malzemeyle çeşitlenen mimari ve mimari süslemede önemli eserler verilmiştir. 12. ve 13. yüzyıllarda yükselme dönemini yaşayan Selçuklu sanatının etkileri 14. yüzyılın ilk yarısına kadar sürmüştür⁽⁷⁾.

Mimari bütün içinde, dini mimariye verilen önem büyüktür. İbadetin yapıldığı ve çok özel bir yer olan camilere özen gösterilmiş ve iç mimarilerinde süslemeye önemli bir yer ayrılmıştır.

Süslemenin ayrıca yoğun olarak görüldüğü bölge ise mihrap kısmıdır.

Kapsam olarak küçük hücre olan bölümü nitelendirse de, mihrapların bulunduğu güneydoğu duvarının önemli bir kısmı, bu isim altında bezenmiştir. Böylece mihrap, camii içindeki diğer yerlerden ayrılmıştır. Mihraplarda taş, alçı-stüka, çini, ahşap (bir iki örnekte rastlanır) gibi malzemeler kullanılmış ve bu malzemenin elverdiği pek çok teknik denenmiştir⁽⁸⁾.

Tüm işlevselliği ve güzellikleriyle çeşitli tekniklerin denendiği dini mimaride iç mekânın özünü teşkil eden mihraplar, genellikle bütün içerisinde gözden kaçmışlardır.

⁶ Semra Ögel, *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler* (İstanbul: Matbaa Teknisyenleri Basıncı, 1982), s.7.

⁷ C.E.Arsovan, *Türk Sanatı* (Cem Yayıncı, 1984), s.54-58.

⁸ Gönül Üncü, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2.Baskı (Ankara:İisamat, 1988), s.7-111; Selçuk Mülâyim, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler-Selçuklu Çağı-*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 503, Sanat Eserleri Dizisi:1 (1. Baskı, Ankara: H.Ü.Scs.ve İd.Bil.Fak.,1982), s.47-59.

İslamiyetteki dini mimarının bu vazgeçilmez unsurları genellikle mimari konuların içinde kaybolmuştur.

Cami bünyesinde yapıya ibadethane özelliğini kazandıran ana unsurlardan olan mihraplara ait istenilen düzeyde belge ve incelemenin olmayışı düşündürücüdür. Sadece Selçuklu dönemi ve hemen sonrasında (11.yüzyıl başları ile 14. yüzyıl ilk yarısı) Anadolu'da yapılmış sayısız caminin mihraplarının önemsenmeyişi dikkat çekmesi gereken konulardan biridir. Camiilerin mihrapları genellikle mimari incelemelerde birkaç cümle ile özetlenmiştir.

Dekoratif bezemelerin özellikleri içerdikleri yüzlerce motif ve süslemeler zaman içinde incelenmediği görülmektedir. Mihrap süslemeleri incelendiğinde çoğu zaman yapının tümünde kullanılan tekniklerin, süsleme ve motiflerin çeşitlerinin bir derlemesini bulmak mümkündür.

Selçuklu dönemi ve hemen sonrasındaki mihraplarla ilgili bilgileri mimari veya dini mimari için yazılmış eserlerde bir iki cümleden alabilmekle beraber, iki dönemin bütün özelliklerini taşıyan çini ve alçı, Ankara mihrapları konusu esas olarak ele alınmadığından, bu konunun tanıtılması büyük önem taşımaktadır..

Türk sanatının hem mimari yapılaşma hem de süsleme açısından önemli bir kısmını oluşturan mihrapların kapsamının anlaşılması gerekmektedir. 11. yüzyıldan günümüze kadar yüzyıllarca süren bir zaman diliminde yapılmış yüzlerce mihrap sözkonusudur. Tabii ki burada, inceleme kolaylığı açısından bu yüzyıllar arasındaki bir zaman dilimini seçme zorunluluğu doğmaktadır.

Yapılaşmanın en hızlı olduğu 12. ve 13. yüzyıllarda Anadolu'nun pek çok yerinde yüzlerce eser yapılmıştır.

Ankara, konumu itibariyle oldukça önemli bir alanı içermektedir. Bilindiği gibi Anadolu Selçuklu Devleti zamanında Ankara (Engürü) bir sancak beyliği idi.

Ankara bu dönemde ana ticaret yolları üzerinde değil, başkent Konya'yı Kuzey Anadolu'ya bağlayan ikinci derecede yollardan birinin üzerinde bulunmakta idi ve kentte ticaret çok gelişmemişti. Buna karşın, kalın surlarla çevrili kent halâ eski askeri önemini koruyordu⁽⁹⁾.

Bununla beraber camiler, köprüler, hanlar ve çeşitli yapılarla imarlaşmadan payını almıştır. Anadolu'nun Türkleştirilmesi sırasında fethedilen Ankara, Selçuklular zamanında barındırdığı bilginlerle bir bilim ve uygarlık merkezi olmuştur. Ankara'da, Selçuklular zamanında yapılan ve dönemin bütün özelliklerini taşıyan eserler bulunmaktadır. Dini mimariden de güzel örnekler bulmak mümkündür. Selçuklulardan sonra da Ankara Ahiler döneminde (13.yüzyıl sonları-14. yüzyıl başları) de önemli bir merkez oldu. Ankara'daki iki döneme ait camiler ve mihrapları da herhangi bir araştırmaya konu oluşturmamışlardır.

Böylece 12. yüzyıldan 14. yüzyıl başlarına kadar Anadolu Selçuklu döneminde Ankara'da yapılan Arslanhane ve Ahi Elvan Camii, incelenmesi gereken bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ayrıca konunun görsel bir nitelik taşıması ve mihrap süsleme repertuarının somut olarak elde edilmesi, mimari süsleme sanatları repertuarına yeni ve olumlu bir katkı sağlayabilir.

⁹ Reşat Kaynar, Süheyl Ünver...., **Yurt Ansiklopedisi**, C.I (İstanbul: Anadolu Yayıncılık, 1981), s.531.

Amaç

Bu araştırmanın genel amacı; Ankara'da bulunan 12. ve 14. yüzyıl Anadolu Selçuklu dönemi ve hemen sonrasına ait Ankara Arslanhane ve Ahi Elvan camilerinin mihraplarının süsleme sanatlarına ağırlık verilerek teorik ve uygulamalı olarak incelenmesidir.

Mihrabın tanımının yapılması, genel özelliklerinin açıklanması amaçlardan birisidir. 12. ve 14. yüzyıl Anadolu Selçuklu dönemi mihrap süslemeleri ve özellikleri, dönemde yapılmış eserlerle ilgili genel bilgiler, dönemde kullanılmış teknikler ve özellikleri, dönemin eserlerinin kompozisyon ve renk özellikleri, Arslanhane Camii ve Ahi Elvan Camilerinin mimari yapısı, genel özellikleri, mihraplarının yapısı, özelliklerinin açıklanması, araştırmanın taşıdığı amaçlardan diğerleridir.

Ankara-Arslanhane ve Ahi Elvan camilerinin mihrap süslemeleri ile ilgili bir desen kataloğu hazırlanarak, Türk süsleme sanatları repertuarına yeni bir kaynak oluşturulması amacı da güdülmüştür.

Ayrıca; araştırmada konuyla ilgili ayrıntılı bir literatür taraması yapıp, araştırmanın konuya değişik bir açıdan yaklaştığı düşünülmüş, mevcut literatüre ve Türk süsleme sanatları ile ilgilenenlere yararlanılabilecek yeni bir kaynak olarak da düşünülmüştür.

Tanımlar

Fakulya : Yanyana iki kemerde, kemerlerin kavisleri ile, üzerindeki düz atkı arasında kalan üçgen yüzey, kemer köşeliği, kemer köşe tablası⁽¹⁰⁾.

- Friz** : Bir iç duvarın üst bölümünde yapılan süsleme kuşağı⁽¹¹⁾.
- Modülasyon** : Klasik mimaride bir yapının kolonlarının veya çeşitli bölümlerinin oranlarını düzenlemekte kullanılan birimler sistemi⁽¹²⁾.
- Makta'ı** : Herhangi bir yapının kesit'i.
- Pilpaye** : Camii ve kiliselerde büyük kemer ve kubbe-leri üzerinde taşımak için yapılmış olan dörtgen ya da yuvarlak noktalı sütunlar-
dır⁽¹³⁾.

Yöntem

Bu araştırmanın evrenini Selçuklu dönemi ve hemen sonrasındaki dönemde yapılmış mihrap süslemeler oluşturmuştur. Araştırmanın birinci aşamasında; çalışma evreni, esas oluşturup, literatür taramakla birlikte Ankara'da bulunan, döneme ait Arslanhane ve Ahi Elvan camii mihrapları örneklem olarak seçilmiştir.

Araştırmanın ikinci aşamasında ise; araştırmaya konu olan örnekler, gözlem formlarıyla ayrıntılı olarak incelenmiştir. Araştırmaya konu olan örnekler; teknik, konu, renk ve kompozisyon açılarından ayrıntılı olarak incelenerek değerlendirilmiştir.

Bu araştırma, tarama türünde bir araştırmadır. Araş-

yınları, 1990), s.186.

¹¹ Aynı eser, s.194.

¹² Aynı eser, s.367.

¹³ Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü* (4. Baskı, Ankara: Trplum Yayıncı, 1980), s.39-40.

tırmada 12. ve 14 yüzyıl başlarındaki Selçuklu sanatındaki mihrap süslemelerinin özellikleri ile ilgili genel bilgilerin ışığında döneme ait olan Ankara Arslanhane ve Ahi Elvan camilerinin mihrap süslemeleri tanıtılmaya çalışılmıştır. Bilgiler, literatür taraması ve gözlem yoluyla saptanmış literatür olarak konuyla ilgili bütün kaynaklar taranmıştır.

Araştırmanın ikinci kısmında; Arslanhane (Ahi Şerafeddin) ve Ahi Elvan camilerinin mihrap süslemeleri 1/1 ölçeğinde çizilmiştir.

Toplanan verilerin analizi ve yorumlanması sonucu araştırma dört bölümden oluşmuştur.

Birinci bölümde mihrabın tanımı ve yapı olarak - özellikleri hakkında bilgi verilmiş, 12. ve 14. yüzyıl başı Selçuklu sanatında mihrap süslemelerinin özellikleri ve dönemde yapılmış eserlerle ilgili bulunan bilgiler ve rilmeye çalışılmıştır. Bu dönemde kullanılan malzeme ve teknik ile kompozisyon ve renk özellikleri tanıtılmıştır. Ahiler dönemi, Ankara'nın dönemdeki önemi hakkında bilgi verilmiştir.

Araştırmaya konu olan Arslanhane ve Ahi Elvan camileri ayrı ayrı başlıklar halinde ele alınmıştır. Bu bölüm için literatür taraması yapılırken, konuyla ilgili kaynağın bulunmayışı en büyük zorluğu yaratmıştır. Literatürde, mihraplarla ilgili bir tek Ömür Bakırcı'nın 13. ve 14. Yüzyıl Anadolu Mihrapları (1976) adlı eseri bulunmaktadır. Konu, diğer kaynaklarda bir-iki cümle ile yer almıştır. Ayrıca; Ahiler dönemi (13. yüzyıl sonu-14. yüzyıl başı) hem Selçuklu sanatı etkilerinin aynen sürdüğü hem de Selçukluların çöküşü, Beylikler ve Osmanlıların ilk dönemleri arasında bir ara dönem oluşturduğundan dikkat çekme-

miş ve genellikle bu dönemler Selçuklulara ait gösterilmiştir. Bu nedenle de özellikle Ahiler dönemi başlığında bir kaynak veya herhangi bir kaynakta aynı adlı bir bölüm bulunmaması zorluk oluşturmuştur.

İkinci bölüm; araştırmada konuyla ilgili her iki camii mihrapından tespit edilen iki temel örnek ve ayrıntıları incelenmeye çalışılmıştır. Ayrıca, iki temel örneğin ayrıntılarının 1/1 ölçeğinde çizimleri yapılmıştır. Örneklerle ilgili özellikleri belirlemek amacı ile gözlem formu geliştirilmiştir. İki temel örneğin gözlem formlarında, örnek, fotoğraf, çizim türü, inceleme tarihi, kaynağı, onarım durumu, boyutları, teknik, konu, renk ve kompozisyon biçimi sorularına cevap aranmıştır. Temel örneklerin ayrıntılarının incelenmesinde gözlem formundaki sorularda tekrar olmaması için sadeleştirmeye gidilmiştir. Ayrıntıların incelenmesinde; örnek, çizim, fotoğraf, tür, inceleme tarihi, onarım durumu, boyutları gibi sorulara cevap aranmıştır (Örnek listesi, ayrıca Ekler bölümünde Ek-B'de verilmiştir).

Gözlem formlarında sadece numarası verilecek olan çizimler hem araştırmanın hem de bu bölümün en önemli unsurunu oluşturmaktadır. Çizimler hem 1/1 ölçeğinde hem de A₄ boyutlarına indirgenmiş biçimde düzenlenerek sunulmuştur.

Arslanhane ve Ahi Elvan camii mihrapları, motif ve süslemeleri yerinde incelenerek öncelikle büyük boy ezkiç kağıtlar (70x100 cm'lik kağıtlar yanyana getirilerek 2-3 m²'lik çok daha büyük boyutlar elde edilmiştir), desen üzerine monte edilerek bizzat desenin üzerinden çizilmiştir. Taslak olarak çıkarılan bu desenler yine aynı büyüklükteki parşomen kağıtlarına düzenli olarak çizilmiştir.

En son aşamada ise bu teknik çizimler, metreler halinde rulolardaki aydinger kağıdına rapido ile, desenlerde kesinti yapılmadan geçirilmiştir. Mihrabın en büyük yüzeylerinde dahi (kavsaranın mukarnas yuvalarının düzgün yüzey olmamasından dolayı bu bölüm hariç) desenlerde kesinti yapılmadan geçirilmiştir. Mihrabların köşelik tablası, üçgen kısım, nişin alt bölümü, kabara (Arslanhane caminde) gibi boyut açısından çok büyük olan kısımların dahi tek parça halinde çizilmesine özen gösterilmiştir.

Teknik çizimlerde çizim aleti olarak çeşitli kalınlıklardaki (0,5-0,3-1) rapido ve grafoz kullanılmıştır. Aydingerin çabuk kırılabilme özelliğinde yağsız bir kağıt türü olması, silinebilme özelliği taşıması ve çizimlerin çok büyük olmasından dolayı hatasız çizme zorunluluğundan dolayı teknik çizimler oldukça zor bir aşamayı oluşturmaktadır. Teknik çizimlerin taslak aşamasında çizim kağıdının bizzat mihrabın üstüne monte edilmesi gerekir. Oysa Arslanhane caminde sorumlu olan cami imamı, mihraba çeşitli nedenlerden dolayı dokunulmasına izin vermemiştir. Bu durum çalışmaların uzunca bir süre aksamasına ve yapılamamasına neden olmuştur. Camiinin diğer sorumlularının iyiniyetleriyle, çizimlerin büyük bölümü zorluklar altında gerçekleştirilmiştir. Ayrıca gerek Arslanhane gerekse Ahi Evvan mihraplarının köşelik tablasının altındaki kısımdan yukarı olan bölgelere ulaşmayı mümkün kılabilen herhangi bir imkâna sahip değillerdir. Temin edilen merdivenler standart yüksekliktedir. Bundan başka da mihrablarda köşeliğin üçgen kısmından yukarılara ve tepelik kısmına kadar yükselebilecek herhangi bir düzenek bulunmamaktadır. Bu nedenlerden dolayı Arslanhane camiinin kabaranın çap uzunluğu, literatürden bilindiğinden dolayı gözlem ve fotoğraflar yardımı ile aslına uygun çizilmiştir. Fakat tepe-

likte ölçü alınabilecek hiçbir kısım olmadığından tepelik bölümünün çizimleri yapılamamıştır. Fakat gözlem formlarında ayrıntılı olarak açıklanmıştır (Bk. örnek no:1⁰⁰, 1¹⁰). Ayrıca Arslanhane camii mihrabında 11-d kenar bordüründe sağ aşağı köşeden itibaren sol alt köşeye kadar kesintisiz bütün bir dua yazıldığından ve üst kısımlara ulaşamadığından bu bordürün çizimi yapılamamış, ancak ilgili bölümlerde ve gözlem formu 1⁰⁰⁻⁰³'te ayrıntılı açıklaması yapılmıştır. Ahi Elvan camii'nde ise, aynı nedenlerden dolayı tepelik çizilememiş, fakat ayrıntılı olarak açıklanmıştır (Bk. örnek no:2⁰⁰,2⁰⁸). Ayrıca köşelik tablası üzerindeki yazıya ulaşamadığından fotoğraftan büyütme yöntemiyle sadece A₄ çizimleri yapılabilmektedir (Bk. örnek no: 2⁰⁰,2⁰⁶-Çizim no: 39).

Çizimlerden sonra her iki camii mihrabının karakteristik unsurlarından seçilen detaylar üzerinde renkli çalışmalar yapılmıştır. Renkli çalışmalarda özellikle Arslanhane camiinin firuze ve manganez moru gibi orijinal renklerinin tam olarak bulunabilmesi ve her iki camii mihrabının plastik değerini anlatabilmek için oldukça titiz bir doku ve renk anlatımına gidilmiştir. Ayrıca, renkli çalışmalarda da sözkonusu olan bölümlerin boyutlarının büyük olması boyama ve aynı etkiyi sağlama açısından teknik bir güçlük yaratmıştır.

Gerek teknik çizimler ve gerekse renkli çalışmalar, tezin yazılı metni dışında ayrı olarak sunulmuştur. Teknik çizimlerin boyutlarının çok büyük olmasından dolayı paspartu ya da düzleştirme; aydinger kağıt rulo halinde imâl edilip, düzgün bir yüzey haline getirebilme imkânı bulunmadığından rulo olarak saklanmıştır. Aydinger çizimlerinin her birisinde çizim numarası ve mihrap yüzeyi üzerinde ne-

reye ait olduğu yazılmıştır.

Renkli çizimler için durum farklıdır. Çalışmalar paspartulanmış olarak standart büyüklük haline getirilmiştir. Paspartularda renkli çalışmanın mihrap içerisinde hangi bölüme ait olduğu (adı) yazılmıştır. Teknik çizimlerin ve renkli detay çalışmaların sıralı listesi Ekler bölümünün Ek-C ve Ek-D kısımlarında verilmiştir. Bölümde yer alan önemli bir çalışma da oluşturulan çizim ve fotoğraf kataloğlarıdır. Çizim kataloğu A_4 formunda oluşturulmuştur. Her iki caminin gerek mihraplarının gerekse mihrabı oluşturan tüm unsurların ölçüleri verilmiştir. Bu ölçüler mihrabın üzerinden, yerine alınmıştır. Tepelik gibi üst bölümlere ulaşamamasından dolayı Arslanhane caminin tepelik ve kabaranın çapı gibi ölçüler literatür taramasından, Ahi Elvan caminde ise; yüksek kısımların ölçüleri mihrabın yanlarına aralıksız olarak dizilen 127 cm'lik lambalar birim alınarak elde edilmiştir. Motiflerin A_4 formuna küçültülmüş çizimleri, çizim kataloğunda bulunmaktadır. Büyük boy çizimler hakkında bilgi verebilmesi, çizimlerin ayrıca araştırmanın içinde de yer alıp bir bütün oluşturması açısından bu kataloğ oluşturulmuştur. Kataloğ sayfaları yıpranmaması için korunmuştur.

Bununla birlikte; gözlem formlarındaki fotoğraflar hariç, araştırmanın bulgular kısmında kullanılan fotoğraflarla birlikte renkli detay çalışmalarının fotoğrafları da ayrı bir kataloğu oluşturmaktadır. Bu fotoğrafların listesi de Ekler bölümünde Ek-A olarak verilmiştir. Renkli çalışmaların araştırmanın içerisinde yer alabilmesi ve çalışmalar hakkında bilgi verebilmesi için fotoğraflar çekilmiştir.

Araştırmada çekilen bütün fotoğraflar araştırmacı

tarafından çekilmiştir. Çekimler; herhangi bir kaynaktan değil, doğrudan Arslanhane ve Ahi Elvan camilerinde, renkli detay çalışmalar ise; araştırmacının oluşturduğu ortamda yapılmıştır.

A₄ formu çizimler, araştırmamanın Ekler bölümünde Ek-F başlığı altında verilmiştir. Fotoğraflar ise, Ek-E'de bulunmaktadır.

Üçüncü bölüm, değerlendirme bölümüdür. Arslanhane ve Ahi Elvan camilerinin mihraplarının gözlenebilir özellikleri teknik, konu, renk ve kompozisyon başlıkları altında toplanmıştır. Bu açılardan süslemelerle ilgili tablolar oluşturulup konuyla ilgili değerlendirme yapılmıştır.

Tablo I'de; Arslanhane ve Ahi Elvan mihrapları teknik bakımından incelenmiştir. Tablo, Arslanhane ve Ahi Elvan camii mihrabı olmak üzere iki ana bölüme ayrılmıştır. Arslanhane bölümünde sözkonusu olan üç teknik çini mozaik, alçı, tahta kalıplama ve alçı ajur tekniği sütunları bulunmaktadır. Ahi Elvan kısmı ise alçı kabartma, alçı sıva (düz) kalıplama tekniği ve alçı oyma tekniklerinden oluşmaktadır. Örnek No sütunundaki her örnek için ayrılmış olan kısmın karşısına, örneğin ait olduğu tekniğin altına bir çarpı işareti konulmuştur. Böylece bütün örnekler taranmıştır. Tablo I'in değerlendirilmesi, Teknik başlığı altında sunulmuştur.

Tablo II'de, mihraplar konu açısından ele alınmıştır. Bu tablolarda ana bölümleri; sembolik, geometrik, bitkisel, Rumi ve hat oluşturmaktadır. Bu bölümler kendi içlerinde de alt başlıklara ayrılmaktadırlar. Geometrik alt başlıkları, daire, geometrik çokgenler, geometrik geçmeler, yıldızlı geometrik desenler, yıldızlı geçmelerdir.

Ayrıca daire ve geometrik çokgenleri oluşturan beşgen, altıgen, üçgen, kare ve sekizgenin yazı olarak tabloda çok yer kaplamasından dolayı sembolik olarak anlatılmış, tablonun bitiminde de her sembolün hangi şekli ifade ettiği açıklanmıştır.

Bitkisel alt başlıklar; kıvrık dal desenleri, bitkisel örgü, palmet, bitkisel stilizeler ve arabesktir. Palmetler tam ve yarım olmak üzere iki kısma ayrılmaktadır. Hat'da ise Neshi ve Kufi olmak üzere iki kısım bulunmaktadır(Çarpılar koyma yöntemi ile doldurulmuştur). Tablo II'nin değerlendirmesi ayrıca verilmiştir.

Tablo III'te renk ele alınmıştır. Tablo, üç ana bölümden oluşmaktadır. Bunlar; Firuze, Manganez Moru ve Alçının Kendi Rengi'dir. Her renk, kendi içinde zeminde ve süsleme olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Rengin motif üzerine mi yoksa zemin olarak mı kullanıldığının ve renk çeşitlenmesinin tam anlaşılabilmesi için bu bölüntülemeye gidilmiştir. Her örnek için çarpılar koyarak veriler elde edilmiş ve renkle ilgili genel değerlendirme yapılmıştır.

Tablo IV kompozisyonu içermektedir. İki ana bölüm bu tabloyu oluşturur. Geometrik ve Bitkisel ana başlıkları ayrıca kendi içlerinde alt başlıklara da ayrılmışlardır. Geometrik sütunu; bordür, çokgen kafesli, sonsuz, merkezi (dairesel), nişli, serbest, simetrik olarak alt başlıklara ayrılmaktadır. Bordür, tam ve aralıklı tekrar olarak çeşitlenir. Çokgen kafesler başlığına hangi tür geometrik şekillerden bahsedildiğinin anlaşılabilmesi için parantez içinde sekizgen, altıgen, üçgen, dörtgen yazılarak açıklama getirilmiştir. Merkezi (dairesel) kompozisyonlar bir merkezden başlayıp gelişen ve bir merkez etrafında gelişen olarak çeşitlenir. Simetrik olarak da (1/2) yarım si-

metri, ($1/4$ çeyrek simetri alt başlıklar bulunmaktadır. Ana başlıklardan bitkisel ise; bordür (tam-aralıklı tekrar), sonsuz merkezi (dairesel) (bir merkezden başlayıp gelişen-bir merkez etrafında gelişen), simetrik ($1/2$ -yarım- $1/4$ -çeyrek) olarak ayrılmaktadır. Bu tabloda da çarpılama yapılarak örneklerin ait olduğu kompozisyon çeşidi işaretlenmiştir. Değerlendirme ise detaylı olarak yapılmıştır.

Sonuç bölümü olan dördüncü bölümde ise; özet ve öneriler bulunmaktadır. Daha önce yerî geldikçe açıklanan Ekler kısmından sonra ise kaynakça ile yararlanılan literatür verilmiştir.



BÖLÜM I

A-MİHRABIN TANIMI VE GENEL ÖZELLİKLERİ

Mihrap; camilerin kible kuvarında bulunan ve imamın namaz kıldırırken durması için ayrılmış olan girintili yere denir⁽¹⁷⁾.

Mihrab caminin bütünü içerisinde yer alan en önemli bölümlerden birisidir. Mihrabın camiide yer alışı Hristiyan mimarisinin tesiri ile ilk defa büyük camiler yaptırmaya başlamış olan Emevilere, haklı olarak atfedilmektedir⁽¹⁵⁾.

Mihrap, Anadolu ve Osmanlı mimarisinde, dini abidelerin en önemli bölümü olmuştur. İbadet yerlerinin merkezi durumunda olan mihrap, cami tezyinatlarının en göz alıcı bölümü haline getirilmiştir. Türk-İslam sanatında süsleme ve teknik alanlarında devirlere göre kaydedilen ilerlemeyi dönemlerin mihraplarından gözlemek mümkündür. Bugünkü mihrap biçim olarak Müslümanlıktaki dini mimarinin gelişmesi sonucu doğmuştur⁽¹⁶⁾.

¹⁴ Doğan Hasel, *Mimarlık Sözlüğü* (4.Baskı, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, A₃, Yeni Yayın, 1990), s.362; *İslam Ansiklopedisi*, C.VIII (İstanbul: Maarif Basımevi, 1960), s.294-295; Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, s.88; Acar, Özcan, Ali Akbaş, Orhan Arslan, Cezmi Bayram ve diğerleri, *Yeni Türk Ansiklopedisi*, C.VI (İstanbul: Plart Ofset Tesisleri, 1985), s.2359; C.E.Arsovcu, *Sanat Ansiklopedisi*, C.III (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1950), s.1347; *Grand Larousse encyclopedique*, C.VII (Paris: 1963), s.351; Pars Tuğlacı, *20. Yüzyıl Ansiklopedik Okyanus Türkçe Sözlük*, C.III (İstanbul: Pars Yayınevi, 1974), s.1946; *Türk Ansiklopedisi*, C.XXIV (Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1975), s.153; *Meydan Larousse*, C.VIII (İstanbul: Meydan Yayınevi, 1972) s.766; Ernst Diez, "Mihrab", *İslam Ansiklopedisi*, C.8 (İstanbul: 1980), s.293-295.

¹⁵ Mihrabın tarihçesi ile ilgili geniş bilgi için bkz., *İslam Ansiklopedisi*, s.294-304.

¹⁶ *Türk Ansiklopedisi*, s.153.

İslamiyetin ilk yıllarında taş veya alçı levha bıblc yönünü işaret etmek için yeterliyken, VIII. yüzyılda duvara ilave edilmeye başlayan oyuk hücre bunların yerini almış ve ilk mihrablar şekillenmiştir⁽¹⁷⁾.

Mihrabın başlangıcında kible yönüne bakan duvarda sadece küçük bir girintiyi içeren yeri, daha sonraki dönemlerde genişlemiş ve neredeyse bütün kible duvarı mihrab kapsamına girmiştir.

Anadolu mimarisinde mihrabın ortaya çıkması, imar faaliyetlerinin başladığı ilk yıllara gitmekte ve bu dönemden itibaren mihrabın, dini mimarinin belli başlı elemanlarından biri olarak kullanıldığı izlenmektedir⁽¹⁸⁾. Anadolu mimarisinde mihrablar sadece camilerde değil, mescid, türbe, kervansaray mescidleri, medrese gibi değişik amaçlara hizmet eden yapılarda da kullanılmışlardır. Değişik tiplerde kullanılmalarına rağmen, değişmeyen tek özellik mihrabın yine kible yönünü göstermesidir.

Mihraplar, camii bütünü içerisinde bir bölüm oluşturduğu gibi, kendi bünyesi içerisinde de çeşitli unsurlara ayrılırlar⁽¹⁹⁾. Bunlar mihrabın plan ve dış görünüşünü etkiler. Bu elemanlar;

- Tepelik
- Çerçeve ve Kenar Bordürleri
- Köşelik
- a-Rozet, Levha, Kabara
- Kemer

¹⁷ Ömür Bakırıcı, 13. ve 14. Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları, Türk Tarih Kurumu Yayınları, VI. Dizi, Sayı:17 (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basıncı, 1976), s.1.

¹⁸ Aynı eser, s.XI.

¹⁹ Çizimler Kataloğu No:1'de, mihrabın unsurları ayrıntılı olarak gösterilmiştir.

-Alınlık

-Mihrab Hücresi

a-Kavsara

b-Nişin Alt Kısmı

c-Sütunce ve Sütunlar, Başlık-Kaide.

-Oturalık

olarak sıralanır. Bu elemanların şekillenmelerinde yapılan değişiklikler de mihrap türlerini ortaya koyar. Eleman sayısındaki zenginlik, şekillendirmede yapılabilecek çeşitlilik düşünülürse, mihrap yapılarında karşılaşılabilecek değişik tiplerin sayısı tahmin edilebilir.

Tepelik, mihrabın en üstteki sınırını oluşturur. Birçok cami mihrabında ana dikdörtgen birkaç santimlik bir bordürle ayrılarak bütün dışında bir ayrıntı oluşturur.

Çerçeve ve kenar bordürleri, mihrabın temel özelliklerinden birini oluşturur. Bu bordürler kalın veya ince şeritler halinde mihrabın genellikle sağ aşağıdan başlayıp, sol aşağıda biten kenarını çevrelerler. Böylece mihrabın çevresinde de bir çerçeve oluşturmuş olurlar.

Köşelik; bordürlerin bölüntülenmesinden sonra iç tarafta kalan dikdörtgenin üst kısmında yer alan bölümdür. C.E.Arseven, köşeliği; *"bir kemerin teşkil ettiği kavisle o kemerin etrafına, silmelerle yapılmış olan ve onu çevreleyen dört köşe şeklin arasında ve köşesinde kalan üçgen şekiller"* olarak tanımlamıştır (20).

Rozet, levha, kabara; mihrablarda da rastlanabilen bölümlerdir. Rozetler, genellikle gülü andıran şekillerde

bölüntülenmiş kısımlardır. Kabaraların yüzeyleri yarım küre şekilli ve dış bükey hacimli olmaktadır. Rozet ve levhalara göre daha küçük olurlar ve ajur tekniği ile geometrik örgüler oyulmuştur.

Kemer; genellikle taş mihraba da uygulanan bir unsurdur⁽²¹⁾.

Alınlık; kemerle, kavsara arasında kalan bir bölümdür. Genellikle kemerin kullanıldığı mihrablarda yer alır.

Mihrab hücresi; mihrabın duvarın içine doğru oyulan kısmını içerir. Hücrenin üst kısmında kavsara, altta niş ve iki köşede de sütunçelerden meydana gelir. Sütunceler, hücreyi dış yüzeye bağlayan elemanlardır.

Kavsara; hücre kısmında yukarı doğru uzanan ve iç bükey olarak düzenlenip, köşeliğe bağlanan kısımdır. Bu bağlantıyı ise basamaklı bir düzenek prensibine göre düzenlenen mukarnas yuvaları gerçekleştirir. Anadolu'da mukarnas ilk devirlerden beri özellikle mihrabda ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Mukarnas; İslam mimarisinde satırlar ile hacimler arasında birleştirme vazifesi gören bir tezyinat şeklidir. Mukarnas, İslam mimarisinin ve onun dünya görüşünün en mânâlı üslup şekillerinden olup, ruhun göz ile gören bir ifadesini taşımaktadır⁽²²⁾. Şekil bakımından mukarnas bir cismin köşeli ve yuvarlak bir yüzeyden bir başkasına geçişidir. Mukarnaslara, hem mimari bir öge hem de dekoratif etkenler taşıyan bir düzenleme olarak mimari karakterli motifler grubuna katılabilir⁽²³⁾.

²¹ Bakırer, *Ön.ycr.*, s.59.

²² O.Arslanapa, "Türk Mimarisinde Mukarnas", *İslam Ansiklopedisi*, C.VIII (4s-Baskı. İstanbul: Milli Eğitim Basıncı, 1987), s.564-567.

²³ A.Ödökan, "Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Mukarnaslı Portal Örüntüleri", *İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi* (İstanbul:1977), s.1.

Mukarnas, mimari yapı itibariyle hem tek başına kullanılabilmekte hem de yuvalarda veya ara üçgenlerde ayrıca çeşitli tekniklerde bezemeler yapılarak ikinci işlevsel bir boyut da kazandırılabilir. Bu nedenle mukarnasların sadece bir mimari öge olarak ele alınması yeterli olmayabilir.

Mukarnastan sonra aşağıya doğru inildiğinde, hücre duvarları genellikle nişin alt kısmı olarak adlandırılırlar.

Sütunceler, mihrab nişinin köşelerine bağlanarak nişle kenar bordürleri arasındaki bağlantıyı meydana getirirler. Bu bağlantıyı oluştururken çoğu kez nişin bir dışında bulunurlar. Bütün sütuncelerin başlık kısımları ortak bir özellik olarak bulunmaktadır.

Kaide; sütun başlıkları bulunmayan sütuncelerin sayılı olmasına karşılık, kaide üzerine oturmayan ve doğrudan doğruya zemine inen sütunceler çoktur. Kaideleri olan mihrab sütuncelerinde genellikle kaide şekli, sütunce şekline bağlıdır⁽²⁴⁾.

Oturmalık ise; kenar bordürlerinin başladığı yer ile zemin arasında kalan kısımdır. Mihrabın yapı olarak üzerinde durarak zeminden yükselmesini sağlayan platformdur.

Mihrap, genellikle kible duvarının tam ortasında yer alır. Duvarın yapısını, dışarıya ve içeriye doğru yaptığı çıkıntılarla da etkiler.

Mihrablarda temel form olarak kabul edilen dikdörtgen, çeşitli yüksekliklerde uygulanmıştır. Caminin iç mekanının yüksekliğine göre mihrab da orantılı olarak yüksel-

²⁴ Bakırç, Ün.vgr., s.83.

miştir. Genellikle tavana yakın mesafelerde düşünülmüştür. Uygulanan yükseklik, mihrabın genel yapı içerisindeki önemini de göstermektedir. Uygulanan teknik ve süslemelerle de camii içerisine girildiğinde mihrab, en çok dikkat çeken bölge olmaktadır.

Ayrıca mihrap, camii bütünü içerisinde yapılan anlatımlarda da konusu geçen unsurun yeri tarif edilirken mihrabın bulunduğu yöne göre anlatılması, mihrabın yön belirleyicisi olarak da kullanılmasıdır. Bu durum, mihrabın camii içerisindeki işlevsel öneminin yanısıra konum itibarıyla da bir merkez oluşturması şeklinde açıklanabilir. Diğer bölümler bu merkez etrafında sıralanırlar.

B-ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ (12.-14. YÜZYIL BAŞI) MİHRAP SÜSLEMELERİ, ÖZELLİKLERİ VE DÖNEMDE YAPILMIŞ ESERLERLE İLGİLİ GENEL BİLGİLER

Türkler, her yeni memlekete girdikleri zaman daima aynı şey tekrarlanırdı; o memleketin yerli sanatını işleyerek kendi ruhlarını o sanata kuvvetli bir surette hakketmek. Bundan başka Türkler vücuda getirdikleri teşkilat sayesinde zaptettikleri yerlerle komşu ülkelerden sanatçılar çağırarak bunların birlikte getirdikleri sanatlarını büyük millî sanatçılar elinde, kendi öz sanatları haline koydular⁽²⁵⁾.

Uygur Türklerinin İslamiyetten önce Orta Asya'da geliştirip üstün bir seviyeye çıkardıkları resim ve süsleme sanatları, İslamiyetin kabulü ve büyük göçlerden sonra Ana-

²⁵ Jerscf Strazygrwski, H.Glück ve F.Köprülü, **Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın No:152, Sanat Dizisi:21 (2.Baskı, Ankara: Tarihsiz), s.158; Süheyl Ünver, "Edirne'de Mimari Esrlerimizdeki Tabii Çiçek Süslemeleri Hakkında", **Vakıflar Dergisi**, C.V, Vakıflar Gen. Müd. Neşriyatı (Ankara: 1962), s.15.

dolu'ya taşınmıştır.

Selçuklular, Onbirinci yüzyılda Suriye'den Semerkant'a kadar yayılan çok güçlü bir devlet kurmuşlardır. Bu büyük imparatorluk Melik Şah'ın halefleri arasında üç devlete bölündü. Bunlara İran Selçukluları, Suriye Selçukluları, Anadolu Selçukluları adı verildi⁽²⁶⁾.

Türklerin Anadolu'ya yerleşmeleri, göçebe toplumdaki yerleşik toplum haline gelmeleri açısından da önemlidir. Yerleşik düzen temelleri 12. yüzyıl sonunda II. Kılıçarslan sağlamlaştırdıktan sonra bu sultan, büyük bir yapı faaliyeti ile Anadolu'da bir Selçuklu çevresi yaratılmasını başlatmıştır⁽²⁷⁾. Bu oluşum, hem mimari hem de sanatsal açıdan düşünülmüştür.

Oluşturulmaya çalışılan Selçuklu sanatı da Anadolu'da var olan sanat ile Selçuklu kültürel ve etnik yapısının bir sentezi olmuştur. Selçuklular, her ne kadar Müslüman dinini kabul etmişlerse de, Orta Asya kültüründen de pek çok izleri sanatlarına yansıttıkları görülmüştür. Her şeyi, bütün imkanlarını Doğu ülkelerinde arayıp bulan Selçuklu sanatının kendine özgü bir karakteri vardı; ama, karma-karışık birtakım etkiler altında kalınca tamamiyle orijinal bir yüz kazandı⁽²⁸⁾.

Anadolu'ya Orta Asya'dan ve yakın-doğudan belli bir birikimle gelen Selçukluların burada oluşturdukları sanatın erken örneklerinde görülen, ahenksiz ve oransız şekilleri ile değişik görünüşü⁽²⁹⁾ bu sebeplerle açıklanabilir.

²⁶ C.E.Arsovcn, *Türk Sanatı* (Cem Yayıncı, 1984), s.54.

²⁷ Ögel, *Ön.vcr.*, s.1.

²⁸ Arsovcn, *Ön.vcr.*, s.55.

²⁹ Aynı eser, s.56.

12. yüzyıla kadar uzanan Anadolu Selçuklu sanatının bu ilk erken devrinde Türklerin, beraberlerinde getirdikleri kültür birikimlerinin Anadolu'da var olan kaynaklarla birleşerek, eşsiz eserlerin verildiği bir dönem olmuştur.

Selçuk sanatında, Bizans sanatının azda olsa birtakım işleri görülmekle beraber, Anadolu Selçuklularında mimari süslemelerinin kaynaklarını kabralı, Gazneli ve Büyük Selçukluların, yükseltdiği abidelerin süslemelerinde bulunması Orta Asya ve yakın doğu etkilerini de kuvvetlendirmektedir. Anadolu'da yepyeni bir sanat yaratan Türkler, kuvvetlerini bu köklerden almışlardır. Özellikle İran'daki Büyük Selçuklu sanatının mimari süslemelerinde abidevi bir üstünlüğe ulaşan tuğla ve stuka süslemelerinin etkisi, yerini Anadolu Selçuklu sanatında taş ve çininin kullanılmasındaki teknik üstünlüğe terk ederek, büsbütün kuvvetlenmiş ve zenginleşmiştir⁽³⁰⁾.

12. Yüzyılda mimari süslemelerde teknik açısından bir üslup oluşturma çabaları görülmekle birlikte, süsleme açısından ise 13. yüzyıl olgunlaşma dönemini oluşturmıştır. 13. yüzyıl Anadolu yapılarında geometrik kompozisyonların belirli tekniklerde kesinleşip kendi içinde tiplere ayrılabilen üsluplar haline dönüştüğü görülür. Dönem sonuna doğru geometrik kompozisyonlarla birlikte bitkisel motiflerin de ağırlık kazandığı görülmektedir.

13. yüzyıl Anadolu Selçuklu mimarisinde devamlı bir gelişme görülür. Dönemde mimari olarak Anadolu'nun her ta-

³⁰ Şerare Yetkin, "Anadolu Selçuklularının Mimari Süslemelerinde Büyük Selçuklulardan Gelen Bazı Etkiler", **Sanat Tarihi Yıllığı** (1966-1968), Sanat Tarihi Enstitüsü (İstanbul: Baha Matbaası, 1968), s.36.

rafında yapılmış yapı tipleri sınıflandırılırsa, Camiiler, mescidler, medreseler (kubbeli-eyvan avlulu), kümbet ve türbeler, kervansaraylar, saray ve köşkler olarak çeşitlendirilebilir.

Çeşitlemeye işlevsel olarak bakıldığında; dini yapıların, özellikle camiilerin önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Anadolu Selçuklu anıtsal mimarisinde, prestij ve pratik amaç birleşmektedir. Anadolu'da cami, dine bağlı prestij yapısı değildir. Yalnız ibadet mekânı olarak görülmüştür⁽³¹⁾.

12. ve 14. yüzyıl başlarında Anadolu'da yapılmış camiilerin sıralanışı ise şöyledir:

- Siirt Ulu Camii (1129)
- Divriği Kale Camii (1181/H.576)
- Şeyh Sadreddin Konevi Camii (1274)
- Malatya Ulu Camii (1247/645)
- Mardin Kızıltepe (Dunaysır) Ulu Camii (1204/601)
- Divriği Ulu Camii (1228)
- Erzurum Ulu Camii (1179)
- Kayseri Huand Camii (1236)
- Ürgüp, Damse köyündeki Taşkınpaşa Camii (13.yüzyıl)
- Birgi Ulu Camii (1320)
- Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1297)
- Kayseri Hacı Kılıç Camii (1249)
- Konya Alâeddin Camii (12. yüzyıl ortaları)
- Niğde Alâeddin Camii (Konya Alâeddin Camiininin tamamlanmasından üç yıl sonra)
- Malatya Ulu Camii (1224/621)
- Afşin, Eshab-ı Keyf Camii (1232/630)

³¹ Ögcl, Ün.vcr., s.16.

- Amasya Burmalı Minare Camii (1237-1247/634-644)
- Sinop Ulu Camii (Alâeddin Camii) (1267/666)
- Amasya Gökmedrese Camii (1266-67/665)
- Bünyan Ulu Camii (1256/654)
- Akşehir Ulu Camii (1213/610)
- Develi Ulu Camii (1281/680)
- Ankara Alâeddin Camii (1178/574)
- Afyon Ulu Camii (1272/671)
- Sivrihisar Ulu Camii (1275/673)
- Arslanhane Camii (1298)
- Ankara Ahi Evvan Camii (1331/732)
- Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1297/696)
- Konya Sahip Ata Camii
- Silvan Ulu Camii
- Diyarbakır Kale Camii
- Harput Ulu Camii
- Niğde Sungurbey Camii
- Anamur Akcamii (1220-1227)
- Sivas Ulu Camii (1213)
- Kayseri Ulu Camii (1205)
- Bayburt Ulu Camii (13. yüzyıl sonları)
- Eski Van Sinaneddin Camii (13. yüzyıl sonları)
- Eski Malatya Ulu Camii (1247)
- Ankara, Kızılbaş Camii (13. yüzyıl)
- Çorum Ulu Camii (1306)
- Konya Ermenek Ulu Camii (1302) mihrabı
- Ankara Ahi Evvan Camii (1331-1389).

Selçuklularda revaklı ve kubbeli olmak üzere iki tip camii mimarisi görülür. Selçuklular tarafından yaptırılan camiler ilk Arap camilerini andırmaktadır. Camilerin içi sütunlara dayanan kemerler tarafından desteklenmiş birçok

kemer gözlerine bölünmüştür. Çatı, kemerlerin üzerinde yükselir. Selçuklularda bu sütunlar sonradan köşe kemerleri ya da fakülyeler üstündeki kubbeleri destekleyen kalın pilpayelere yerini bırakmıştır.

Namaz kılınan sahanın merkezinde çoğu zaman oldukça geniş, istinat noktalarından yoksun, bazen yüksek ve caminin içini aydınlatmaya ve havalandırmaya yarayan pencereci kubbe şeklinde yüksek bir kubbe örtülü dört köşe bir alan vardır⁽³²⁾.

Kubbe düzeninde çeşitlemeler görülebilir. Anadolu Selçuklularının mekân düzeni, tek kubbeli mekân yanında ikiye ayrılabilir. Merkezi bir mekân ve ona bağlı mekânlardan meydana gelen düzen ve desteklerin çeşitli tarzlarda örtülmüş bölümlere ayrıldığı mekân düzeni. Birinci grup açık ve kapalı medrese (ve şifahanelerin) düzenidir. İkinci grup ise camii ve kervansaraylarda görülmektedir⁽³³⁾.

Türk mimarisinde kubbe baştan beri; gök-kubbe sembolü olmuştur. Kubbe yanında camii mimarisinde, düz-çatılı yapılar da görülmektedir.

Anadolu Selçuklu mimarisinin incelenmesinde; mimari- de teknik özelliklerin, bölgesel iklim ve yapı özelliklerine göre değiştiği dikkat çeker. Anadolu'nun iklimi genelde yumuşaktır; fakat, kıyılardan uzaklaşıldığında iklim çok çeşitlilik göstermeye başlar. İç ve Doğu Anadolu'da zorlu kışlarla ve kuru yazlarla karasal iklim etkili olur; güneye doğru sub-tropical bir iklim durumu başlar, kışlar ılık ve yağışlı, yazlar çok sıcak ve kurudur. Bu nedenle buralarda çatılar düz yapılır⁽³⁴⁾.

³² Arseven, *Ön.vcr.*, s.58.

³³ Semra Ügel, *Ortaçağ Çerçevesinde Anadolu Selçuklu Sanatı*, Malazgirt Armağanından Ayır Basım (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basıncı, 1972), s.133.

³⁴ Behçet Ünsal, *Turkish Islamic Architecture In Seljuk and Ottoman Times 1071-1923*. Academy Editions London (New York: St. Martin's Press, 1973), p.8-9.

Bununla beraber, ayrıntıların dışında akılcı ve gerçekçi olan klasik Osmanlı döneminde var olan oran, orantı, denge kavramları Anadolu Selçuklu mimarisinde de bulunmaktadır. Plandan kesite ve yüzeylere varan modülasyonun gücü daha iyi anlaşılır⁽³⁵⁾.

Mimari yapılardaki dengeli ve kusursuz kuruluşun mantıksal ve özgün olduğu buradan anlaşılmaktadır. Bu özgürlük içerisinde Anadolu'da 12. ve 13. yüzyıllarda beş tip camii mimarisi oluşturulduğu görülür. Bunlarda en basit mimari, prensibe dayanan ağaç ayaklı camii tipleridir. Orta Asya'da, İslamiyeti kabul eden Türk boylarının çok *direkli çadırlarda namaz kıldıkları ve bu seyyar camii tiplerinin yerleşme merkezinde inşa edilen camilerin mimari estetiğini etkilemiş olabileceği* belirtilmektedir⁽³⁶⁾.

Beyşehir Ulu Camii (1298), Konya Alâeddin Camii (12. yüzyıl ortaları), Ankara Arslanhane Camii (1298), Ankara Ahi Elvan Camii (1331/732), Afyon Ulu Camii (1272)/671), Sivrihisar Ulu Camii (1275/673), Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1297/696) ve Konya Sahip Ata Camii, ağaç ayaklı camii tipleri içinde belli başlı olanlardır⁽³⁷⁾.

Türk-İslam mimarisinde özel bir yeri olan ahşap direkli ve tavanlı camilerin Anadolu dışında bilinen en eski örnekleri Gazne ve Karahanlılara aittir⁽³⁸⁾.

³⁵ Orhan Cozmi Tuncer, "Oran ve Orantı Üzerine Selçuklu Yapılarından Bazı Örnekler", *Vakıflar Dergisi*, Sayı:13 (Ankara:Başbakanlık Basımcı, 1981), s.451-455).

³⁶ Abdullah Kuran, "Anadolu'da Ahşap Sütunlu Selçuklu Mimarisi", *Malazgirt Armağanı* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımcı, 1970), s.182.

³⁷ Arslanhane ve Ahi Elvan camilerinin iç mekân alanları, çizimlerde Nr:2 (a-b) ve Nr: 28-29'da verilecektir.

³⁸ Oktay Aslanapa, *Turkish Art and Architecture* (London:1971), p.55-56; Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Camii* (Ankara: A.Ünv. Basımcı, 1973), s.8; Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı* (1984), s.72.

İkinci tip camiler ise çok ayaklı camilerin gelişmesinden meydana gelmiş yapı tipleridir. Bu tip yapılarda dini mimarının ve camilerin en önemli bölümlerini oluşturan mihrapların önlerindeki alan büyütülüp tavan kaldırılarak buraya kubbe konulmuştur. Böylece mihrap, camii içindeki diğer yerlerden ayrılmıştır. Van Ulu Camii (12. yüzyıl sonları) ve Mardin yakınlarındaki Kızıltepe Camii (13. yüzyıl başı) bu tür camilere örnek teşkil ederler.

Üçüncü tip camilerde mihrap ve ona giden alan üzerinde gelişmeler kaydedilmiştir. Mihrabın önünde bulunan kubbeden başka caminin ortasında büyük bir aydınlık oluşması için tam kapatılmamış ve içeriyi gösteren bir bölüm bulunmaktadır. Kayseri Hımt Hatun Camiisi (1236) bu cami tipinin en iyi örneklerinden birisidir.

Anadolu'daki diğer bir camii tipi de doğrudan doğruya kiliseleri örnek alarak yapılmış camilerdir. Tonoz örtünün kullanılması, kalın payeli iç mekanlar bu kilise benzerliğini getirmektedir⁽³⁹⁾. Divriği Kale Camiisi (1180-1181) ve Niğde Alâeddin Camii (1223) bu tip camilere örnektir.

Diğer camii tipi ise, düz toprak damları, çok az pencereli duvarlarıyla öncekilere göre çok sade olanlardır. Bu tip camilerin dış mekânlarında tercih edilen sadelik, iç mekânda yerini gösterişli bir işçiliğe bırakır. Özellikle taş, alçı oyma ya da çinilerle kaplı mihraplar bu tip camilerin en gösterişli bölgeleridir. Erzurum Ulu Camii (1179) bu tip camilere örnektir.

Camii tiplerinde genellikle yapılan değişiklikler, mihrap ve çevresinde yoğunlaşmaktadır. Yapının mimari

³⁹ Katharina Otter-Dorn, *Die Kunst Des Islâm* (2. Baskı, Baden-Baden: 1980), s.144-145.

özelliklerine göre yükseklik ve hacim bakımından değişikliğe uğrayan mihraplar; ayrıca, yapılışlarında kullanılan malzemeye göre de çeşitlenirler. Taş, tuğla, çini, ahşap ve stuko, mihrap mimarisinde ağırlıklı kullanılan malzemelerdir.

1-Malzeme ve Teknik

12. yüzyıl sonları ile 13. yüzyılın ilk yarısından itibaren en parlak dönemini yaşayan Anadolu Selçuklu mimarisinin klasikleşmeye başladığı söylenebilir. Toplumun kişiye egemen olduğu ortam sarsılmaya başladığında, ardı arkası kesilmeyen göçlere bağlı olarak gelen ve tuğlayı, taşı, çiniyi yoğurabilen çok sayıda mimar, doğu yorum, boyut ve rengini Anadolu'ya uygular⁽⁴⁰⁾. Anadolu Selçuklu sanatında hem mimaride hem de mimari süslemelerde pek çok teknik kullanılmıştır. Hem mimari öge hem de bir süsleme olarak mihraplar da bu tekniklerden paylarını alarak çeşitlenmişlerdir.

Anadolu Selçuklularına ait taş, tuğla, ahşap, sıva ve çini üzerinde görülen üslup birliği dikkat çekicidir. Aslında ahşap ve taş malzeme üzerinde yapılmış olan süslemelerde asla ayrılık olmayıp, işlendikleri malzemelere göre farklılık gösterirler. Ancak, esaslarında bir bozulma görülmez⁽⁴¹⁾.

Malzemenin farklılığının getirdiği teknik çeşitleme, mihrapları, malzeme tipleri içerisinde ayrı ayrı incelemeyi de beraberinde getirmektedir.

⁴⁰ Orhan Cozmi Tuncer, *Anadolu Mimarisi ve Meğelları*, Türkiye Vakıflar Bankası (Ankara:1986), s.115.

⁴¹ Süheyl Ünver, *50.Türkiye Mektifi*, Doğan Kardeş Yayınları (İstanbul: 1967), s.VI.

a-Taş

Selçuk tarzı, Türk sanatının bir okuludur. Taş ise bu tarz içerisinde kullanılıp, şekillendirilmiş en önemli malzemedir⁽⁴²⁾. Taş; tuğladan daha yaygın bir malzeme olarak Anadolu mimarisinde yer aldı. İran Selçukluları, tuğlayı tercih ederken, Anadolu'da bu durum yerini taş bırakmıştır.

İran ve Orta Asya sanatına yabancı olan bu malzeme, Anadolu'nun her bölgesinde değişen kalite ve renk tonuyla geometrik tezyinatın gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Grek, Roma, Bizans ve Frig gibi yerli kültürler, çağlardan beri belirli taş ocaklarını işletmekteydiler. Türkler, Anadolu'ya geldiklerinde işlemekte olan taş ocaklarıyla kabiliyetli oymacıları bir arada buldular⁽⁴³⁾.

Hazır olan bu teknik imkân, taşın hemen tercih edilmesinde çok önemli bir rol oynamıştır. Tekniğin olgunlaşıp, belirli bir birikim oluşması için beklemek gerekmiyordu. Teknikle beraber üstün yaratma güçlerini birleştirdiklerinde Anadolu Selçukluları, taşı dış mekândan iç mekâna da taşımayı bildiler. Taş malzeme, ustalık ve ince bir zevkle işlenerek dış ve iç mekânlarda eşsiz eserler meydana getirilmiştir.

Taş; süsleme portallerin dışında, minare, mihrap, minber, konsol, kemer, eyvan, profiller, pencere kemerleri, tonozlar ve sütun başlıklarında kullanılmıştır.

Taş kaplı bina yüzeylerindeki geometrik örnekler da-

⁴² Albert, Gabriel, "Türk Mimarisiine Umumi Bakışlar", *Türk Yurdu*, Yıl:1, Sayı: 1 (234), (Ankara: Döşen Matbaası, 1954), s.10-11.

⁴³ Mülayim, *Ön.vcr.*, s.54.

ha serbest bir çalışma tekniği doğurabiliyor⁽⁴⁴⁾ olması, kullanım alanlarını genişletmekte ve daha çok tercih edilmesini sağlamaktaydı.

Taş üzerine uygulanan süslemelerde konu olarak; geometrik motif ve düzenler, bitkisel motif ve düzenler, figürler, yazı görülmektedir. 12. yüzyılın ikinci yarısı ile 13. yüzyılın ilk yarısında taş malzemede, İç ve Doğu Anadolu'daki eserlerde, geometrik kompozisyonlar, Güney Anadolu'daki eserlerde ise sadece geometrik süslemenin kullanıldığı bir örnek bulunmaktadır. Bunun dışında diğer eserlerde geometrik bezemelerin, bitkisel düzenlemeler ve yazının oluşturduğu kombinasyonlar etkili olmuştur. 13. yüzyılın ikinci yarısında İç Anadolu'da geometrik bezemeler çoğunluktadır. 13. yüzyıl sonlarına doğru ve 14. yüzyıl başlarında geometrik, bitkisel şekiller ve yazının birarada kullanıldığı eserler görülür. Barok süslemeler bu dönemde egemen durumdadırlar. Bu yüzyılda kufi yazının yanı sıra neshi yazının da kullanıldığı görülmektedir. Taş üzerine uygulanan teknikler ise az da olsa bölgesel farklılıklar gösterir. Divriği, Sivas, Erzurum merkezlerinde yüksek kabartma tekniği tercih edilirken, Orta Anadolu, Konya, Kayseri'de alçak kabartma tekniğinde eserler verilmiştir⁽⁴⁵⁾.

Bu tekniklerin ve süsleme motiflerinin en önemli uygulama alanlarından biri de mihraplardır. Anadolu'da kesme

⁴⁴ Semra Ügel, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları VI. Seri-sa. 6 (Ankara:1966), s.21; M.Oluş Arık, "Başlangıç Dönri Anadolu-Türk Mimari Tezyinatının karakteri", *Malazgirt Armağanı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, XIX. Seri-sa. 4 (Ankara: 1972), s.175.

⁴⁵ Malzeme ve tekniğin bölgesel değişimleri ile ilgili daha geniş bilgi için bkz. Ömür Bakırer, "Mihrabs in Anatolia Late 12th to late 14th centuries", *Fifth International Congress of Turkish Art Akademical Kladr* (Budapest: 1978), p.125-146; Selçuk Mülâyim, *Ön.vcr.*, s.61; Hazan Tapan, "Anadolu Selçuklu Sanatı", *Anadolu Medeniyetleri III.Selçuklu/Osmanlı*, (Kül.ve Turz.Bak.,İstanbul:1983), s.16-18.

taşıla, mihraplarda çok önemli eserler verilmiştir.

- Dunaysır Ulu Camii mihrabı (1204)
- Niğde Alâeddin Camii mihrabı (1223)
- Divriği Ulu Camii mihrabı (1228)
- Kayseri Huand Hatun Camii mihrabı (1237-38)
- Kayseri Hacı Kılıç Camii mihrabı (1249)
- Erzurum Ulu Camii mihrabı (1179)
- Cizre Ulu Camii mihrabı (moloz taşı)
- Konya Kızılören Camii mihrabı
- Konya Hacı Ferruh Camii mihrabı

Mescid ve diğer yapılarda;

- Diyarbakır Mesudiye (avlu, 1223) mihrabı
- Isparta Atabey (Ertokuş, 1224) mihrabı
- Konya Hacı Ferruh Şah Mescidi (1256) mihrabı
- Antalya Karatay Medreseleri (1250) mihrabı
- Kayseri Çifte Kümbet Medresesi (1247) mihrabı
- Kayseri Huand Hatun Medresesi (13.yüzyıl ikinci yarısı) mihrabı
- Sivas Keykâvus Darüşşifası (1217) mihrabı
- Develi Seyyit Şerif Türbesi (1295) mihrabı
- Konya Kızılören Han Türbesi (1205-10) mihrabı
- Kayseri Sultan Han Türbesi (1236) mihrabı
- Konya Alevi Sultan Mescidi mihrabı (yekpare mermerle oyulmuş)

-Aksaray Sultan Han Türbesi (1229) mihrapları, 12. ve 13. yüzyıllarda Anadolu'da yapılmış, özelliklerini yitirmeden kalabilmiş taş mihraplardır.

12. yüzyılın ikinci yarısından 14. yüzyılın ikinci yarısına kadar yapılan ve hâlâ orijinal özelliklerini koruyan 56 kesme taş, bir tanesi moloz taş ve bir tanesi yekpa-

re mermer mihrab bilinmektedir⁴⁶.

Taş mihrablarda, genellikle kesme taş kullanılmıştır. Bu tip mihrapların bulunduğu yapılarda iç yüzeylerde dikdörtgen biçiminde kesilmiş taş bloklar, sıraları bozulmadan mihrab olarak ayrılmış bölümde de sürdürülmüştür. Mihrab bölümünü iç yüzeylerden kenar bordürleri olarak düzenlenip bezenmiş olan bölümler ayırmıştır.

Taş mihraplarda, mihrabın genel özelliklerinde bahsedildiği gibi, kenar bordürleri, silmeler, köşelikler, cırlıklılık, mihrab nişi, kavsara, köşelik tablası ve köşeliklerden meydana gelmiştir.

Anadolu'da taş mihrabların mezenmesinde geometrik kompozisyonlara daha çok ağırlık verildiği görülmektedir. Erzurum Ulu Camii (1179) mihrabında daha olgun, sade ve ustaca bir oyma tekniği söz konusudur. Büyük ve küçük sekizgenler geçmesi, kompozisyon olarak tuğla örneklerine, fakat işçilik olarak (bombeli profille) bölgesel bir oyma geleneğine bağlıdır. Denilebilir ki; tamamen geometrik kompozisyonlarla bezenmiş en eski taş eser olarak Divriği Kale Camii (1180) mihrabı önemli bir gelişmenin başlangıcında yer alır⁽⁴⁷⁾.

12. ve 13. yüzyıllarda Anadolu'da görülen eserlerde teknik ve mimari süsleme açısından bölgesel farklılıkların az da olsa görüldüğünü belirtmiştik. Bu durum, mihrablar için de söz konusudur. Bölgesel olarak teknik ve süsleme açısından yorum farklılıkları görülmektedir. Güneydoğu Anadolu mihrablarında yarım kubbe ve dilimli yarım kubbeli

⁴⁶ Bakırcı, *Ön.vgr.*, s.30

⁴⁷ Mülâyim, *Ön.vgr.*, s.54.

kavsaralar görülür. Geometrik geçme ve örgüler, bitkisel sarmaşıklar, kenar bordürlerinde ve mihrap nişinin alt kısımlarında, ender olarak da köşeliklerde yer alır. Kur'an'dan ayetler, yine kenar bordürlerinde, köşelik tablasında görülür. Kitabe niteliğinde yazı şeritleri ise köşelik tablasında, niş kavsarasının altında yer alır⁽⁴⁸⁾. Dunaysır Ulu Camii'nin dış mihrabiyelerinde ve esas mihrabında yer alan geometrik kompozisyonlar (Bk. Fotoğraf No:22) ile Divriği Ulu Camii mihrabının süslemeleri bu bölgedeki en iyi örneklerdir. Malatya Ulu Camii de mihrabı sağlam kalarak, döneme örnek olan yapılardandır. Sultan I. Alâeddin Keykubad zamanında 1224 yılında inşa edilen⁽⁴⁹⁾ bu caminin mihrabı tamamıyla kesme taştandır. Üstü çeyrek kubbe ile örtülü silindirik bir niş ve bu basit silmelerle kademeli bir şekilde yanlardan ve üstünü çevreleyen çok sade bir görünüştedir. Mihrabın köşelik tablasında yazılı bir madalyon dikkati çeker⁽⁵⁰⁾.

Mihrablarda uygulanan teknikler, 12. ve 13. yüzyıl içerisinde mimarinin gelişiminden dolayı farklılıklar göstermiştir. Taşa uygulanan teknik ve bezemeler, dönem içerisinde gelişmiş ve gösterilen farklılıklarla çeşitlenmiştir. 12. ve 13. yüzyılda yapılan mihrablarda genellikle oymalar fazla derin değil, yüzeyseldir. Geometrik geçme ve örgülerin kompozisyonları da fazla girift değildir; yalın zemin seçilebilmektedir. 13. yüzyılın sonlarına doğru ise;

⁴⁸ Gönül Öncü, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, G.Y. No:185, Sa.Di.:33 (2. Baskı, Ankara, Tisamat, 1988), s. 21.

⁴⁹ M. Oluş Arık, "Malatya Ulu Camii'nin Asli Planı ve Tarihi Hakkında", *Vakıflar Dergisi*, Sayı: VIII (Ankara: 1969), s.141-145.

⁵⁰ Yılmaz Öngü, "Malatya Ulu Camii'nde Bulunan Alçı Tcziyat", *Ön Asya*, C.6, Sayı: 69 (Ankara: Ayyıldız Matbaası, 1971), s.5.

kabartmaların hacimlerinin fazlalaştığı ve daha derin oyma tekniğinin ortaya çıktığı dikkati çeker. Genel olarak bakıldığında mihrablarda uygulanan taşın teknik ve süsleme özelliklerinin, aynı devir portalleriyle bir paralellik gösterdiği söylenebilir⁽⁵¹⁾.

Mihrab taş işçiliğinde; geometrik kompozisyonların yanısıra bitkisel kompozisyonlar ve yazı da ağırlıklı kullanılmıştır. Bitkisel kompozisyonlarda palmetin tam ve yarım şeklinde ana motif olarak kullanıldığı görülmektedir. Palmetler arabestler halinde yüzeyleri doldurmuşlardır. Bordürlerde genellikle zincir geçmelerin, çokgen ve yıldızların yer aldığı görülür. Yazı, bütün bu motif çeşitlemesinin arasında girift bordürler halinde önemli yer tutar. Yazı unsuru gerek tek başına (kufi), gerekse bitkisel unsurlarla beraber (neshi) kullanılmıştır.

b-Çini

Selçuklu mimari süslemelerinde en fazla kullanılan malzemelerden biri de çinidir. Mimari sanatının teknik, süsleme ve form açılarından gelişmesi, çininin gelişmesini de beraberinde getirmiştir. Çini, mimaride hem iç yüzeylerde hem de dış yüzeylerin tezyininde kullanılmıştır. Çini süslemenin Anadolu'daki başlangıçları, tuğla ile birlikte, İran'daki Büyük Selçuklu sanatının bir devamıdır⁽⁵²⁾. Çini Anadolu'da yeni bir yorum kazanmış ve özellikle 13. yüzyıl çini sanatının en verimli eserlerin verildiği yükselme devrini oluşturmuştur. Bu dönemde, daha sonraki dönemlerde de (Beylikler-Osmanlı) kullanılacak olan pek çok teknik denen-

⁵¹ Öncü, *Ön.vcr.*, s.22; Bakırçer, *Ön.vcr.*, s.30.

⁵² Şcrarc Yctkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İ.Ü.Ed.Fak.Yay.,Nr: 1631 (İstanbul: 1972),s.206; Öncü,*Ön.vcr.*, s.77; Yctkin,(1968), *Ön.vcr.*, s.44.

miş ve başarılı örnekler ortaya konulmuştur.

Çini bezeme; camii, mescit, medrese, türbe ve saray gibi pek çok yapıda dekor unsuru olmuştur. Özellikle mihrablar, çini bezemenin kullanılması için en uygun alanı yarattığından, döneme ait mihrabı çinilerle bezenmiş pek çok camii bulunmaktadır.

- Konya Şeyh Sadreddin Konevi Camii mihrabı (1274)
- Beyhekim Mescidi mihrabı
- Birgi Ulu Camii mihrabı (1312)
- Ankara Arslanhane Camii mihrabı (1298)
- Konya Alâeddin Camii mihrabı (1220)
- Konya Sahip Ata Camii mihrabı (1258)
- Beyşehir Eşrefoğlu Camii mihrabı (1285)
- Karaman yakınlarında Gaferyut Ulu Camii mihrabı
- Konya Sırçalı Mescit mihrabı (13.yüzyıl ikinci yarısı)
- Harput Arap Şeyh Mescidi mihrabı
- Afyon Mısri Camii mihrabı (13. yüzyıl sonları)
- Kayseri Küllük Camii mihrabı (13. yüzyıl sonları)
- Konya Sırçalı Medrese mihrabı (1242-43)
- Sivas Gök Medrese Mescidi mihrabı (1271-72)
- Çay Taş Medrese mihrabı (1278)
- Amasya Burmalı Minare Camii mihrabı (1237)
- Konya İplikçi Camii (bugün yokolmuştur. 13. yüzyıl başları) mihrabı
- Akşehir Ulu Camii mihrabı (1213-1237)
- Harput Alaca Mescit mihrabı (1279)
- Konya Abdülaziz Mescidi mihrabı (bugün yokolmuştur)
- Konya Beyhekim Mescidi mihrabı (Bugün Doğu Berlin Scatliche Museum'da) (13. yüzyıl sonları)
- Konya Bulgur Teknesi Mescidi (13. yüzyıl sonları)

mihrablari, 12. yüzyıl birinci yarısı ile 13. yüzyıl sonlarında Anadolu'da yapılmış ve mihrablarında çini bezemeler bulunan camilerdir.

Mihraplar, çini ile kaplama bakımından camii ve medreselerin en zengin kısmını teşkil ediyordu. Birkaç sıralı bordürlerle çevrelenen mihrap nişinin mukarnaslı iç dolgunun her mukarnas bölümü ayrı bir kompozisyonla dolduruluyordu. Mihrabların köşe sütunları ve başlıkları da tamamen çini ile kaplanıyordu. Dış mimaride taş işçiliğinin üstünlüğü, iç mimaride çini süslemenin zenginliği ile tamamlanmıştır⁽⁵³⁾. Anadolu, bu dönemde bir çini merkezi durumuna gelmiştir. Selçukluların başlıca çini imalat merkezleri şunlardır: Konya ve civarı, Kayseri civarı ve Keykubadiye, Sivas, Kubat-Abad sarayının bulunduğu bölge, Tokat ve civarı sayılabilir⁽⁵⁴⁾.

Çini, mimari süslemelerde değişik tekniklerle kullanılırken, mihrablarda; çini, mozaik olarak tek başına kullanılabildiği gibi, alçı ile beraber de kullanılmıştır.

Çini mozaik mihraplar; özellikle 13. yüzyıl ikinci yarısından sonra fazlalaşmış ve verilen eserlerin teknik, renk ve motif kalitesiyle, yüzyılın en önemli süsleme biçimini oluşturmuştur. Mozaik çini tekniği, tek renkte hazırlanan büyük çini levhalardan kesilen parçaların yanyana yapıştırılmasıyla elde edilir⁽⁵⁵⁾. Kesilen parçaların arkası

⁵³ Yetkin, (1972), *Ön.vgr.*, s.151.

⁵⁴ Can Keremctli, "Anadolu Selçuklu Devri Duvar Çinileri", *Türkiyemiz Dergisi*, Sayı: 10 (İstanbul: Apa Ofset Basımevi, 1973), s.9.

⁵⁵ Oktay Aslanapa, *Anadolu Türk Çini ve Keramik Sanatı*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları: 10, Seri-Sayı:1 (İstanbul: 1965), s.38; Şerare Yetkin, "Türk Çini Sanatından Bazı Önemli Örnekler ve Teknikler", *Sanat Tarihi Yıllığı* (1964-1965), s.156; Mülâyim, *Ön.vgr.*, s.51; Bakırçer, (1976), *Ön.vgr.*, s.31; Yetkin, (1965), *Ön.vgr.*, s.159.

hafif koniktir. İstenen motife göre sırlı yüzeylerinden üstüne harç dökülüp dondurulur. Kalıplar söküldükten sonra harçlar duvara monte edilir. Aynı teknik çini parçacıklarının alçı yüzeylere kakılması ile de sağlanır. Çini mozayikğin kakma türünde yapılan çalışmalarda; ayrı ayrı çini levhalardan kesilmiş motifler geniş bir alçı yüzeylere kakılarak yerleştirilmiştir. Böylece aradaki beyaz alçı zemin boşluklar halinde görülür. Beyaz alçı, renkli çini pilakalar arasında görünerek desenlerin daha iyi anlaşılmasını sağlar⁽⁵⁶⁾. Ankara Arslanhane Camii mihrabının bordür ve mukarnas yuvalarında uygulanan kakma tekniği bu konuya iyi bir örnek teşkil eder.

Mozaik tekniğinin alçı zemin üzerine yerleştirilmesi, bu tekniğin kullanım alanlarını oldukça genişletmiştir. Diğer çini tekniklerine göre imal edilmesi bakımından daha parlak ve kaliteli olan mozaik çini, geometrik örneklerde kullanılması ve kuvvetli renk kontrastları oluşturulmasıyla mihrab üzerinde daha da etkili olmuştur.

12. ve 13. yüzyılda yapılan çini-mozaik mihrablarda geometrik-bitkisel motiflerle yazı bir arada kullanılmıştır. Konya'daki Sırçalı Mescit (13. yüzyılın ikinci yarısı) mihrabında (Bk. Fotoğraf No: 23), Şeyh Sadreddin Konevi Camii (1274) mihrabında, Ankara Arslanhane Camii (1298) mihrabı bu birleşim için verilebilecek örneklerdir. Mozaik çini tekniğinin en önemli özelliği de işçiliğin, atölyelerde değil doğrudan doğruya inşaatta yapılmış olması ve alçı ile birleştirilerek kaplanmasıdır⁽⁵⁷⁾.

⁵⁶ Gönül Öncü, **Türk Çini Sanatı** (İstanbul: Tifdruk Matbaacılık Sanayii A.Ş., Yapı Kredi Bankası Yayınları, 1976), s.11; Yetkin, (1965), **Ön.vcr.**, s.162.

⁵⁷ Yetkin (1965), **Ön.vcr.**, s.163.

-Konya Sahip Ata Mescidi mihrabı

-Ankara Arslanhane Camii mihrabı

-Erzurum Ulu Camii mihrabında ise çini ve alçı, ayrı bordürlerde işlenip, beraber olarak da kullanılmışlardır. Alçı, çiniyi tamamlayan desenleri daha kuvvetli bir şekilde öne çıkarabilecek şekilde kullanılmıştır.

12. yüzyılın ikinci yarısı ile 13. yüzyılın ilk yarısından, İç Anadolu'daki çini mozaik mihraplarda geometrik süslemeli ve yazı ile süslenmiş bir örnek bulunmakla beraber, diğerlerinde ise; geometrik motifler, bitkisel bezemeler ve yazı birlikte kullanılmışlardır. 13. yüzyılın ikinci yarısında ise; İç Anadolu'da sadece geometrik ve bitkisel düzenlemelerin bir arada kullanıldığı bir kaç örnek bulunmaktadır. Genelde, geometrik bitkisel yazı üçlüsü etkili olmaktadır. Alçılı çini mozaikte ise; 13. yüzyıl ikinci yarısında; sadece geometrik bezemeli ya da sadece yazılı çok az örnek bulunmakla beraber, çoğunluk geometrik bezemelerin, bitkisel kompozisyonların ve yazının oluşturacağı kompozisyon dahilindedir.

Mihrablarda kullanılan malzeme, mihrabların genel şeklini de etkilemiştir. Genellikle çini mozaik mihrablarda nişin alt kısmı dikdörtgen planlıdır. Muhtemelen teknik güçlükler yarım daire veya köşeli plânlı nişlerin şekillenmesine mani olmuştur. Çini mozaik bazı mihrabların mukarnaslarının iç bükey kavisleri daha yüzeyseldir⁽⁵⁸⁾.

Anadolu Selçuklu sanatının geliştirip, belirli bir birikimle olgunlaştırdığı çini; gelişimini sürdürerek daha sonraki dönemlerde de etkili olan bir tekniktir. 12. yüzyıl sonu, 13. yüzyıl boyunca kullanılmış olan çeşitli teknik-

⁵⁸ Bakırcı, (1976), *Ön.vcr.*, s.35.

lerden sadece mozaik çini tekniği 14. ve 15. yüzyılda Beylikler döneminde de uygulanarak, Osmanlı dönemine geçişi sağlamıştır⁽⁵⁹⁾.

c-Alçı

Alçı ve stüko teknikleri Anadolu'ya Türklerin getirdikleri tarzıdır. Özellikle alçı, sivil mimaride önemli yer tutan bir süsleme malzemesi olmuştur.

İran'da Samarra'da yeni bir hüviyet kazanan alçı işçiliğinden Samarra II. grup olarak adlandırılan kısımda alçılar süzgeç gibi delikli yaprakların meydana getirdiği, çoğu kez geometrik kafesler içinde yer alan stilize holczoni şekiller yapraklar kalıplama yerine kazıma tekniği ile işlenmiştir. Bu alçı tekniğinde desenler ışık-gölge kontrastları ile daha belirlidir. Bu alçı stilinin İran yoluyla Anadolu'ya varan dalgaları az da olsa Selçuk devri eserlerinde dikkat çeker⁽⁶⁰⁾.

Ankara Arslanhane Camii mihrabında bu etkileri tespit etmek mümkündür. 12. yüzyıl ve 13. yüzyılda Anadolu'da tamamen alçıdan yapılmış mihrapların sayısı sınırlıdır.

-Harpur Ulu Camii mihrabı

-Konya Sakahane Mescidi mihrabı

-Konya Sahip Ata Hanikahı mihrabı⁽⁶¹⁾ (Bkz. Fotoğraf No:24).

-Ankara Arslanhane Camii bihrabı (kenar bordürleri-sütunceler tek başına, diğer unsurlarda çini mozaik ile birlikte kullanılmıştır).

Alçı; Selçuklu sanatında erken bir dönem yaşamıştır.

⁵⁹ Yektin, (1965), *Ön.vcr.*, s.165.

⁶⁰ Mülayım, *Ön.vcr.*, s.59.

⁶¹ Gönül Öncü, "İran'da Erken Devir Alçı İşçiliğinin Anadolu Selçuklu Sanatında Akisleri", *Belleton*, C.XXXVII, Sayı:147 (Temmuz 1973'ten ayrı basım, Ankara:TTK Basımcı, 1973), s.257-261.

Daha sonraki dönemlerde (özellikle Beylikler döneminde) mihraplarda tek başına tercih edilmiştir.

Kenar bordürleri, nişin alt kısmı, köşelik ve mukarnas yuvalarının şekillerine uygun olarak hazırlanan ahşap kalıpların iç yüzeylerine süslemede oyulduktan sonra içlerine alçı dökülerek şekillendirilmiştir. Daha sonra bu parçalar, muhtemelen çini mozaik mihraplardaki gibi taşıyıcı bir kısmın üzerine kaplanmıştır. Kenar bordürler ise hazırlanmış parçalar üst üste eklenerek oluşturulmuştur⁽⁶²⁾.

Alçı mihrablarda daha çok geometrik kompozisyonlar oluşturulmuştur. Anadolu'da alçı mihrablarda İran'daki Samarra okulunun stili olan teknik ise sadece Ankara Arslanhane Camii alçı süslemelerinde kullanılmıştır. Bu teknikte yüzey üzerine alçı ıslakken üst üste konulup, motifler oyulmuştur. İstenen yüksekliğe ulaşınca kadar bu işlem sürmüştür. Böylece motifler zeminden yükselmiş ve zemin dışardan bakıldığında görülmeyecek kadar altta kalmıştır.

Türklerin Anadolu'ya getirdikleri alçı tekniklerinden birisi de stüko'dur. Anadolu Selçuklularında tahta kalıp işçiliğiyle yapılan alçı sıva kaplamalara (stüko) çok rastlanır.

Stüko; tutkalla karıştırılmış alçı ve mermer tozundan mürekkep, mermere benzeyen karışıma denir⁽⁶³⁾. Mermer görüntüsü verdiği için bu teknik iç yüzeylerin süslenmesinde ve dış mekanlarda da kullanılmıştır. Anadolu'da stüko mihrablarda da kullanılmıştır.

İran'da Büyük Selçuklular devrinde stüko tezyinatı

⁶² Bakırçr, (1976), *Ön.vgr.*, s.33.

⁶³ Turani, *Ön.vgr.*, s.119; Keramçtli, *Ön.vgr.*, s.7.

çok yaygındır. Tabakalar halinde yapılan tezyinat ince detaylara kadar oyularak önemli bir nebati üslup yaratılmıştır⁽⁶⁴⁾.

Alçı tek başına bitkisel kompozisyonların yuvarlak hatlarına imkân vermemekle beraber, stüko biçimini aldığı anda, plastik bir özellik gösterdiğinden bitkisel için daha uygun olmuştur.

13. yüzyılda dış mimaride çok az kullanılan stüko, im mimaride mozaik çiniye bağlı olarak kullanılmıştır.

-Konya Sırçalı Mescit (1243) mihrabında,

-Birgi Ulu Camii mihrabında kullanılmıştır.

Stüko tekniğinin, Güney Anadolu'da geometrik bezemeli bir ve İç Anadolu'da bir örneği bulunmaktadır.

Selçuklu döneminde çini ve diğer malzemelerin yanında yardımcı bir unsur olarak kullanılan alçı, Selçuklu sonrası 14. yüzyıl başlarında özellikle mihrablarda bol miktarda kullanılmıştır. Bu eserlerde hafif kabartmalı, kalıplama tekniği uygulanmıştır. Tahta kalıplama tekniğinin getirdiği seri üretim, dönemin önemli gelişmelerinden birisi olmuştur. 13. yüzyılın İran etkili zarif alçı işçiliği 14. yüzyıl başlarında özellikle Ankara'da yerini kalıplama tekniğine bırakır⁽⁶⁵⁾.

d-Ahşap

Anadolu Türk sanatında görülen geometrik kompozisyonların büyük bir kısmı mimariye bağlı ahşap malzeme üzerinde yer alır. Bu iş için kullanılan hammadde cinsi daha

⁶⁴ H.Ziya Ülken, *İslam Sanatı* (İ.T.Ü.Mimarlık Fakültesi Yayını, Nr:140, İstanbul: 1948), s.447-448.

⁶⁵ Üncy, (1988), *Ön.vgr.*, s.74; Keremci, (1973), *Ön.vgr.*, s.6-7.

çok meşe, abanoz, ceviz, şimşir, ıhlamur, elma, armut, sedir ve gül gibi ağaçlardır⁽⁶⁶⁾.

12.-13. yüzyıllarda ağaç işçiliği en yüksek düzeyine erişir. Ahşap; mihrablarda genellikle kullanılmamakla beraber, Anadolu'da bu türe örnek teşkil edecek bir mihrab bulunmaktadır. İslâm dünyasında sayıları pek az olan bu ağaç mihrablardan bütün Anadolu sanatında tek örnek bu mihrabtır. Halen Ankara Etnoğrafya Müzesi'ne kaldırılmış olan bu mihrab, Ürgüp'ün Damsa köyünde Taşkın Paşa Camii'nde bulunuyordu⁽⁶⁷⁾.

Bu caminin mihrabında Kur'an'dan ayetler, bitkisel motifler yer almaktadır. Hücrenin etrafında geniş şeritler sıralanmıştır.

Dış şeritte ise, okunaklı bir nesih ile Ayet-el Kürsi yazılıdır. İkinci şerit yine bir ayet ihtiva eder. Bu şeritlerin alt uçları birinde kıvrık dallar, palmet ve rumiler, diğerinde iç içe palmetlerden oluşmuş gemeler ile doldurulmuştur. Hücrenin üstünde Kelime-i Şehadet, daha yukarıda ise yıldız süslemeleri görülür. Sivri hücre kemerinin köşe dolguları çok ince nakış rumiler ve kıvrık dallar ile işlenmiştir; üzerinde hafif kabartma olarak sağ ve sol taraflarında yer alan dairelerin içlerinde sağ tarafta Allâh, sol taraftakinde ise Muhammed yazmaktadır. Mihrab hücresi bitkisel tezyinatdan meydana gelmiştir⁽⁶⁸⁾.

⁶⁶ Erdem Yücel, "Selçuklu Ağaç İşçiliği", *Sanat Dünyamız*, Yıl:2, S.A.(1975), s.2-11.

⁶⁷ Oktay Aslanapa, "Mihrap", *İslam Ansiklopedisi*, C.VIII (İstanbul: Maarif Basıncı, 1960), s.303

⁶⁸ Mülayim, *Ön.vcr.*, s.57; Aslanapa, *Ön.vcr.*, s.303; Ömür Bakırcı, "Ürgüp'ün Damsa Köyündeki Taşkın Paşa Camii'nin Ahşap Mihrabı", *Bulleton*, C.XXXV (Temmuz 1971, Sayı: 139'dan ayrı basım, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basıncı, 1971), s.369-378.

Ağaç malzemeye yapılan eserin oyma teknikleri arasında çok sıkı bir bağlantı vardır. Genel olarak tekniklerin hepsi oyma, çatma, boyama veya bu tekniklerin karışımına dayanmaktadır.

2-Kompozisyon ve Renk Özellikleri

Anadolu'daki mihraplarda, mimari kompozisyon olarak gelende yapının yüksekliğiyle doğru orantılı olan dikdörtgen formlar tercih edilmiştir. Dıştaki büyük dikdörtgenin iç taraftaki dörtgenden ince-kalın olarak hücreye doğru dizilen bordürler ayırırlar. İç dikdörtgen ise genelde köşelik tablası, üçgen kısım ile mukarnaslar ve nişin alt kısmı olarak bölüntülenir. Mihrabın mimari kompozisyonu dahilinde süslemesinde kullanılan motif kompozisyonlarda büyük önem taşır.

Anadolu'da 12. yüzyılın ikinci yarısından, 14. yüzyılın sonuna kadar yapılan mihrablarda süsleme önemli yer tutar. Ancak mihrabların süslenmesinde yüzey hiçbir zaman serbest bir şekilde ele alınıp bütün yüzey doldurulmamıştır. Mihrabın unsurları ayrı ayrı düşünülmüş ve süslenmiştir.

Mihrablarda kullanılan süslemeleri genel olarak, silmeler, geometrik geçmeler, geometrik örgüler, basit geometrik şekillerden meydana gelen kompozisyonlar, bitkisel geçmeler, bitkisel örgüler ve yazı şeritleri olmak üzere gruplanabilir. Bu kompozisyon çeşitleri kimi zaman tek başlarına kimi zaman da ikili ve üçlü gruplar halinde kullanılmışlardır. Ortaya çıkan zengin kompozisyon olanakları içinde Anadolu Selçuklu mihrablarında çok çeşitli düzenlemeler görülmektedir.

Selçuklu mihrablarında en çok kullanılan süsleme

kompozisyonu geometrik konulu olanlardır.

Nokta, çizgi ve yüzeyin oluşturdıkları geometrik şekiller topluluğunun belirli ilkelere uygun olarak düzenlenmesiyle, İslâm dünyasının estetik yaratmasında önemli yer tutan geometrik kompozisyonlar elde edilmiştir⁽⁶⁹⁾.

Anadolu Selçuklu sanatına geometrik düzenlemelerin temelleri yine İran'dadır. İran çevresinde özellikle tuğla malzemeyle uygulanan kompozisyon türleri Anadolu'ya yansırken teknik bakımdan kolaylık sağlayan taş malzeme de kullanılmıştır. Fakat daha sonraları çini ve ahşap da tercih edilmiştir. Taş, tuğla, çini, alçı, ahşap gibi hemen her malzeme ile birlikte kullanılmış olan geometrik kompozisyonlar Selçuklu sanatının bir devamı olarak Beylikler ve Osmanlı dönemlerinde de etkinliğini sürdürmüştür. Geometrik ilişkiler içinde, geometrik biçimlerle kurulan bu sistem, herhangi bir duvar yüzeyinde üç boyutlu bezemeli şeritler oluşturarak bir duvar yüzeyinden diğerine geçmeyi sağlar⁽⁷⁰⁾.

12. yüzyıl ve 13. yüzyılın ilk yarısında genellikle geometrik kompozisyonların ağırlıkta olduğu görülür. Özellikle çini geometrik kompozisyonların alçılı ve taşlı uygulamalarının en çok kullanıldığı malzemedir.

-Akşehir Ulu Camii mihrabı

-Konya Sımalı Mescid mihrabı

⁶⁹ Selçuk Mülâyim, "Geometrik Kompozisyonların Çözümlemesinde Bir Yaklaşım", *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, I (İzmir: Ege Üniv.Ed.Fak.Yayınları, 1982), s.52.

⁷⁰ Ayla Üdçkan, "Bir Mukarnaslı Portal Yarım Kubbesi Geometrik Şemadan Üçüncü Boyutla Geçiş Örneği", İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan, Türk Tarih Kurumu Yayını, VII.Dizi-Sa.70 (Ankara: 1976), s.445; Selçuk Mülâyim, "Selçuklu Süslümcülüğünde Tematik Sınıflama", Atatürk'ün 100. Doğum Yılına Armağan, *DTCF Dergisi*, A.Ü.D.T.C.F. Yayınları: 323 (Ankara: A.Ü.Basıncı, 1982), s.502-503.

-Afyon Mısri Camii bihrabı, sadece geometrik kompozisyonlarla bezenmiştir. Bunun yanında geometrik kompozisyonların bitkisel bezemelerle beraber kullanılarak düzenlenmiş mihrablar da bulunmaktadır.

-Ankara Arslanhane Camii mihrabı

-Kayseri Küllük Camii mihrabı

-Sadreddin Konevi Camii mihrabı

-Konya Karatay Medresesi mihrabı, bu gruba verilebilecek örnekler arasındadır.

Geometrik kompozisyonlar, Selçuklu süsleme sanatının her alanında dikkat çeker. Bu kompozisyonları oluşturan motiflerin kaynakları ile ilgili değişik görüşler bulunmaktadır.

Geometrik şekillerin muhtevası ile ilgili açıklamada sembolizme dayanan açıklamalarda, şekillerin farklı çevrelerde özel birtakım kuvvetler taşıdığı kabul edilir⁽⁷¹⁾. Geometrik kompozisyonların bu şekilde algılanması, daha önceki konularda aktarıldığı gibi Selçuklu sanatına etki eden Orta Asya kökenli Şamanizm'in bir sonucu olabilir.

Kısa ve uzun çizgilerden ibaret işaretler, kozmolojik fal timsalleri olarak kullanılmaktadır. Karahanlılar devrinde sadece süsleyici özellikler taşıdığını zannettiğimiz birçok şeklin bazı olağanüstülüklerle dikkat çeken işaretler olduğu kabul ediliyor⁽⁷²⁾.

Geometrik kompozisyonlara bu açıdan bakıldığında İslâm sonrası Türk süsleme sanatında kullanılan birçok geometrik motifin, İslâm öncesine kadar uzanan bir tarihi ol-

⁷¹ Mülâyim, (1982), *Ön.vgr.*, s.68.

⁷² Emel Esin, "Türk San'at Tarihinde Karahanlı Devrinin Mevkii", *VI.Türk Tarih Kongresi*, Kongreyc sunulan bildiriler, (Ankara:1967), s.107.

duğu gör÷lmektedir. Geometrik motif ve kompozisyonların getirilen yorumlarla birlikte insan zekâsının bir buluşu olan soyut düzenlemeler olduğu gör÷lmektedir.

Geometrik kompozisyonlar; mihrablarda genellikle merkezi, yatay ve sonsuz biçimlerinde kullanılmışlardır. Rastlanılan temel bir özellik de Anadolu'da mozaik çinilerde gör÷len geometrik örg÷lü geçmelerin merkezlerinde yıldız vardır. Bu yıldız; beş, altı, sekiz, dokuz, on oniki köşeli olabilmektedir.

Geometrik geçmeleri 2-3 cm'lik şeritler meydana getirir. Bu şeritlerin birbirlerini örtmesi veya kesişmesiyle bu örgüler meydana gelir. Bu şeritlerin sayısına göre geometrik geçmeleri, iki şeritli, üç şeritli olarak sınıflamak mümkündür⁽⁷³⁾.

Geometrik örgüler ise; yine ince şeritlerin dikey, yatay ve çapraz yönlerde uzayıp, birbirlerine ilmeklenmesi ve kesişmesiyle kurulur. Geometrik tezyinatın mihrablarda en çok rastlanan biçimleri örgülerdir. Örgü biçimli düzenlemeler, çini mozaik ve alçı mihrabların daha çok kenar bordürlerinde gör÷lmektedir (Bkz. Çizim No: (A₄)=5-27). Geometrik örgülerin gerek 12. yüzyıl sonları, gerekse 13. yüzyıl sonlarında en çok gör÷len çeşidi, yıldızlı geometrik örgülerdir. Esas olarak kesişen hatlarla kurulan geometrik örgülerin bir çeşitlemesi olan bu kompozisyonlarda yıldız örgü, bordürün belirli sınırları arasında tamamlanmaz; dikey yönde olduğu gibi yatay yönde de genişleyecekken bordürün iki yanında sınırlanır. Yıldızlar kaydırılmış eksenler üzerine dizilmiştir. Etrafları ise birbirini kesen hatlar halinde şeritlerle doldurulur (Bkz. Örnek No:2^{03-03a}). Bu

⁷³ Bakırçr, (1976), Ün.vcr., s.87-89.

tip kompozisyonlarda; şeritlerin aralarında oluşturulan çokgen kafeslere ayrıca bitkisel bezemeler de eklenmiştir (Bkz. Örnek No: 1⁰⁹, Çizim No: 24-25). Mihrablarda etkili olan geometrik kompozisyonlardan bir diğeri de yalnız geometrik şekillerle düzenlenenlerdir. Bu tür kompozisyonlarda altıgen, beşgen, dörtgen, kare, üçgen, elips, daire gibi serbest geometrik şekiller serpilmişlerdir. Bu tür düzenlemeler özellikle mukarnas yuvalarının bezenmesinde kullanılmışlardır (Bkz. Fotoğraf No: 23, Çizim No: (A₄=15)).

Anadolu Selçuklu sanatında geometrik kompozisyonların yanısıra, özellikle 13. yüzyıldan itibaren bitkisel motifli kompozisyonlarda etkili olmuştur. İslamiyette bitkisel motifler doğadan stilize edilerek kullanılmışlardır⁽⁷⁴⁾. Bitki süslemeleri son derece yaygın olarak mimari süslemelerde iç yüzeylerin bezenmesinde kullanılmıştır. İslamiyetteki tasvir yasağının sanatçıları geometrik konuların yanısıra özellikle doğaya yönelttiği artık bilinmektedir. Bitkisel kompozisyonların Anadolu'da ilk uygulandığı Selçuklu sanatında ilk önceleri geometrik yüzeylerin çevresinde dar alanlarda kullanılmışlardır. 13. yüzyılın ikinci yarısından sonra daha bol ve zengin kompozisyonlar halinde büyük zeminler üzerinde kullanılmışlardır.

Selçuk devri bitkisel kompozisyon motiflerinde Orta Asya geleneklerine bağlıdır. Kıvrık dal, M.Ö.X. yüzyıldan M.S. X. yüzyıla kadar devam eden hayvanlı üsluba bağlanmaktadır. Hayvanlı üsluptan hayvan motifleri serbest bir sanat görüşü ile "S" harfi biçimini almaktadır⁽⁷⁵⁾.

⁷⁴ Hüsnü Züher, **Türk Süslene Sanatı**, Türkiye İş Bankası Yayınları:101 (2.Baskı, Ankara: Tisa Matbaacılık San., 1972), s.19.

⁷⁵ Can Karamcili, "Asya'dan Anadolu'ya Türk Çini ve Seramik Sanatı", **Türkiyemiz**, Yıl:3, Sayı:9 (İstanbul:Apa Ofset Basımevi, 1973), s.16.

Selçuk sanatında bitkisel motifler "S" kıvrımları içerisinde düzgün ve disiplinli düzenlemeler içerisinde yer almıştır. Selçuklu mihrablarındaki bitkisel konulu düzenlemelerde; palmet ve lotus yapraklarının birleşimini ayrıca bitkisel örgüler görülmektedir. Zig-zag hatlarla uzayan ince bir kıvrım dala, dilimli yarım palmetlerin, ince saplarla eklenmesiyle meydana gelir. Palmet yapraklarının uçları serbesttir. Bu tür düzenlemeler genellikle bordürlerde yer almıştır Bkz. Çizim No: ($A_4=26$)). Aynı prensibe dayanmakla birlikte zeminin genişletilip daha girift bir düzenlemenin yapıldığı bitkisel örgüler pek çok çini mozaik mihrapta dikkati çeker (Bkz. Çizim No: ($A_4=7-16$))).

Bitkisel örgünün bir rozet formu içinde dairesel olarak düzenlenmesine ise Anadolu'da bir tek Ankara Arslanhane Camii mihrabında rastlanır (Bkz. Örnek No: 1⁰⁶).

- Konya Alâeddin Camii mihrabı
- Konya Sahip Ata Camii mihrabı
- Konya Sadreddin Konevi Camii mihrabı
- Kayseri Küllük Camii mihrabı, bitkisel kompozisyonların en güzel örneklerinin verildiği eserler arasında gösterilebilir.

Yazı, Selçuklu sanatında bir süsleme ögesi olarak mimarının iç ve dış bütün yüzeylerinde kaligrafik ya da konulu olarak kullanılmıştır. Yazı süsleme (Hat) Kur'an'a ve Allah'a duyulan saygıdan doğmuş bir süsleme türüdür⁽⁷⁶⁾. Selçuklu mihrablarında Kûfi ve Neshi yazının kaligrafik yapıları; kompozisyonların çeşitli yerlerinde (özellikle bordür olarak) zaman zaman yalnız olarak, bazen de bitkisel kompozisyonlarla beraber kullanılarak, mihrabın bütününde

⁷⁶ Zübeir, Ün.vcr., s.21.

hareketi ve dengeyi sağlamak için kullanılmıştır.

İslâm mimarisinde ve küçük el sanatlarında önemli yeri olan Kûfi yazı, düşey ve yatay çizgileri vurgulayan köşeli harfleriyle dikkati çeker. Bu niteliğiyle de geometrik biçimlemelere diğer yazı türlerinden daha yatkındır⁽⁷⁷⁾.

Kûfi yazılar örgülü ve çiçekli kûfi denilen şekillerde görülür.

-Konya Alâeddin Camii mihrabı

-Kayseri Küllük Camii mihrabı

-Afyon Mısri Camii mihrabı, bu yazının güzel örneklerini taşırlar.

Dönemin mimari süsleme örneklerine genel olarak baktığında kûfi yazının, yazı karakterini kaybederek geometrik özellikleri ağır basan bir geçme halini aldığı görülür.

Konya Sadreddin Konevi Camii mihrabında bu çeşit kûfi yazı düzenlemelerinin mihrab üzerinde düzenlemeleri görülür⁽⁷⁸⁾.

Diğer yazı çeşidi olan Neshî yazının ise, Selçuklu sanatında çeşitli malzemelerde uygulanmıştır. Nesih yazı motif kompozisyonu olarak; ya düz zemin üzerinde ya da bitkisel örgü üzerinde yer almıştır. Düz zemin üzerine uygulanan neshî yazı uygulamaları, kenar bordürlerinde, köşelik tablası üzerindeki düz zemine ya da kavsara ile nişin alt kısmının birleştiği yerdeki ara band'a uygulanmıştır.

Konya Alâeddin Camii mihrabı ve Kayseri Küllük Camii

⁷⁷ Ömür Bakırer, "Kufi Yazıda Geometrik Yerumlar Üzerine Bir Deneme", *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi* I (İzmir: Ege Üniv.Ed. Fak. Yayını, 1982), s.1.

⁷⁸ Yetkin, (1965), *Ön.vgr.*, s.178.

mihrabı Anadolu'da neshi yazının en çok kullanıldığı mihrablardır⁽⁷⁹⁾.

Anadolu'da mihrab süslemelerinde uygulanan girinti firizleri ve mukarnaslı bordür çeşitleri için (Bkz. Fotoğraf No: 25-26).

-Geometrik geçmeler (iki şeritli) için (Bkz. Fotoğraf No: 27-28).

-Üç şeritli geometrik geçmeler için (Bkz. Fotoğraf No: 29),

-Belirli bir çerçeve içinde kalan ve kendi başına bir bütün olan geometrik örgüler için (Bkz. Fotoğraf No: 30), kesişen şeritlerle kurulan geometrik örgüler için (Bkz. Fotoğraf No: 31), birbirini kesen, kateden ve ilmeklenen hatlarla kurulan geometrik örgüler için (Bkz. Fotoğraf No: 32), karışık geometrik örgüler için (Bkz. Fotoğraf No: 33);

-Bordürün ortasında tek tek, kenarlarda yarımşar dizilen yıldızlarda meydana gelen yıldızlı geometrik örgüler için (Bkz. Fotoğraf No: 34), yıldızların kaydırılmış eksenlerde yerleştirilmesi ve bordür kenarına yarım yarım dizilmesiyle meydana gelen yıldızlı geometrik örgüler için (Bkz. Fotoğraf No: 35), yıldızlı geometrik örgülerle bitkisel elemanların ilavesiyle oluşan yıldızlı örgüler için (Bkz. Fotoğraf No: 36), iki palmetli geçme, bitkisel kompozisyonlar için (Bkz. Fotoğraf No: 37), bitkisel kompozisyonlarda palmet-lotus frizi için (Bkz. Fotoğraf No: 38).

12. ve 13. yüzyıl Anadolu mihrablarında; taş, alçı, çini, ahşap gibi tekniklerin kullanıldığını daha önce belirtmiştik. Bu teknikler, beraberinde renk ayrıntısını da getirmektedirler. Taş, alçı ve ahşapta renk unsuru, kulla-

⁷⁹ Yctkin (1965), *Ön.vcr.*, s.180.

nılan malzemenin doğal rengi ile sınırlı kalırken, çini tekniğinde durum daha farklı olmaktadır. Çinide en yaygın kullanılan renk firuze rengidir. Türkler, Müslüman olmadan önce çok tanrılı dine inanırlardı. En büyük tanrı ise Gök Tanrı idi. Bu tanrının sıfatı, gök renginden mavi, yani firuze renk idi ve bu renk kutsaldı. Bu nedenle ibadet yerlerini bu rengi ihtiva eden çinilerle kaplamak adet olmuştu⁽⁸⁰⁾.

Orta Asya'da ilk Müslüman Türk devletlerine geçen ve devam ederek Büyük Selçuklulara ve Anadolu Selçuklularına ulaşan firuze, Anadolu çini mozaik tekniğinde gerek mihrablarda gerek diğer mimari unsurların süslemelerinde önemli yer tutmuştur. Firuzenin yanı sıra koyu mor (mangan moru), koyu mavi ve siyah kullanılmıştır. Özellikle Ankara Arslanhane Camii mihrabında dikkati çeken mangan moru dönemde elde edilmiş ilginç bir renktir.

Koyu mavi, kobalt oksitle, patlıcanî, mor mangan oksitle, siyah renk ise mavi ve koyu morun karışık bir rengi olup mangan ve bakır oksitle veya mangan ve kobalt oksitlerin karışık kullanılması ile elde edilir⁽⁸¹⁾.

C-ANKARA ARSLANHANE ve AHİ ELVAN CAMİİ HAKKINDA GENEL BİLGİLER

Anadolu'nun en önemli beldelerinden birisi olan Ankara, tarih boyunca çeşitli medeniyetlerin egemenliği altına girmiştir.

⁸⁰ Esin Ücal, "Çinicilik Sanatımızın Özellikleri ve Yerli-Yabancı Uygulayıcıları", **Sanat Üzerine**, H.Ü.Güzel Sanatlar Fak. Yayınları:3 (Ankara:Hecam Yayıncı,1985), s.22.

⁸¹ Şerare Yetkin, **Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi**, İst.Ünv. Ed.Fak. Yayınları:1631 (Genişletilmiş İkinci Baskı, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası,1986), s.161.

II.Kılıçarslan zamanında (1156-1192) tamamen Selçukluların idaresinde bulunan Ankara, Kılıçarslan'ın ölümünden sonra, aralarında anlaşamayan iki oğlunun ülkeyi bölüşmede çıkardıkları menfaat kavgasında, Alâeddin Keykubat, Ankara'ya gelerek, burada saltanat sürmüştür⁽⁸²⁾.

Ankara'nın, Selçukluların egemenliği döneminde; genellikle askeri açıdan önem kazanmakla birlikte, Anadolu'da başlatılan yapılaşmadan da payını aldığını daha önce belirtmiştik. Ankara, Selçukluların egemenliğinde 13. yüzyılın sonlarına kadar kalmıştır. 14. yüzyılın ilk yarısından itibaren Osmanlıların egemenliğine geçmeden, Muzaffer Erdoğandan öğrendiğimize göre; Selçuklu ve Osmanlı devirleri açısından Ankara'da Ahiler şehir cumhuriyeti egemen olmuştur⁽⁸³⁾.

Anadolu'da 1270-1280'lerden itibaren Müslüman esnaf-
ların ortaya çıkardığı Ahilik teşkilatı, özellikle Ankara'da güçlü bir konumda bulunmaktaydı. Bu durum, kuruluşundan vazgeçilmezlik ve süreklilik kazandığı 1727 yılına değin geçen beşyüz senelik süre içinde Anadolu halkının sanat, ekonomi ve sosyal düzenine bir yön vermiştir. Ahilik; Anadolu Selçuklu devletinin zayıflaması sonucunda esnaf ve zanaatçıların Anadolu'ya kadar gelen Moğollar ve azınlık olarak bütün yerleşim birimlerinde yaşayarak etkili olan Bizans halkına karşı örgütlenme zorunluluğundan doğmuş sosyal bir kurumdur. Bu kurumun üyeleri meslek, toplum, ahlak ve askerlik konularında belli bir eğitimden geçirildiler. Kendi sermayeleri ve kişisel emekleri ile çalışan, mal üreten,

⁸² Muzaffer Erdoğan, "Osmanlı Devrinde Anadolu Camiihinde Restrasyon Faaliyetleri", **Vakıflar Dergisi** (Sayı VII'den ayrı basım, İstanbul: Baha Matbaası, 1968), s.152-153; Avram Galanti, **Ankara Tarihi** (İstanbul: Tan Matbaası, 1951), s.43-44; Türkiye'de Vakıf...., **Ön.vgr.**, s.339.

⁸³ Erdoğan, **Ön.vgr.**, s.152.

dürüstlüğü, çalışkanlığı ilke edinmiş bu esnaf topluluğu var olduğu süreç içerisinde birçok camii ve mescit yaptırmıştır. Ahilik, Ankara çevresinde de hızla yayılmış ve onların maddi imkânlarıyla dönemin sanat anlayışı çerçevesinde yaptırılan yapılarda payını almıştır. 13. yüzyıla ait Ahi Şerafeddin (Arslanhane) Camii, dönemin saygın Ahilerinden olan Ahi Şerafeddin adına yaptırılmıştır. Ahi Elvan Camii ise Selçuklu döneminin hemen sonrasında Ahilerin en güçlü zamanlarında, Hacı Nizameddin oğlu Elvan Mehmet Bey tarafından yaptırılmıştır⁽⁸⁴⁾.

Her iki camii de ortak özellikler taşımakla birlikte Ankara'da Selçuklu dönemine ait çok az sayıda örneklerden en önemlilerindendir.

1-Ankara Arslanhane (Ahi Şerafeddin) Camii (1298)

Samanpazarı'nda Arslanhane Mahallesi Kale Kapısı'nda bulunan camii, H.689- M.1290 tarihinde Ahi Hüsameddin tarafından yaptırılmıştır. 689 ve 731 H. tarihli kitabeleri bulunmaktadır⁽⁸⁵⁾.

Arslanhane ismini; camiinin kuzey doğusundaki Ahi Şerafeddin Türbesi'nin bitişiğindeki duvarlara gömülü antik devirden devşirme arslan heykeli kalıntısı nedeniyle aldığı söylenmektedir⁽⁸⁶⁾.

⁸⁴ Reşat Kaynar, Süheyl Ünver, **Yurt Ansiklopedisi**, C.1 (İstanbul:Anadolu Yayıncılık, 1981), s.523-535; Neşet Çağatay, "Anadolu'da Ahilik ve Bunun Kurucusu Ahi Evren", **Bulleten**, TTK., C.XLVI, sa.182 (Ankara:TTK Basımevi, 1982), s.423-425; Gönül Üncü, **Ankara Arslanhane Camii**, Kültür Bakanlığı Yayınları:1125 (1.Baskı, Ankara: Ofset Reprint Matbaası, 1990), s.9.

⁸⁵ Vakıflar Genel Müdürlüğü, Abide Arşiv Bölümü, Dosya No:06.01.01/1.

⁸⁶ Üncü, (1990), **Ön.vcr.**, s.1; Seyfi Başkan, "Ankara'da İki Selçuklu Eski-Alâeddin ve Arslanhane Camileri", **Türk Süsleme Sanatı Üzerine Derlemeler, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Yayın:3 (İstanbul:Stad Yayınları, 1990), s.10; Gönül Üncü, **Ankara'da Türk Devri Dini ve Sosyal Yapıları, The Turkish Period Buildings in Ankara**, AÜ.DTCF Yay., Sayı:209 (Ankara: A.Ü.Basımevi, 1971), s.20.

Ahi Şerafeddin ya da daha çok bilinen adıyla Arslanhane Camii, Ankara'da Selçuklular dönemine ait az sayıdaki eserden en önemlisidir. Camiinin kuzey-doğusunda camiye ismini veren Ahi Şerafeddin'in türbesi bulunmaktadır. Camii, bugün oldukça iyi durumdadır. Ayrıca camiinin zaman içerisinde yükselen iç zemininin tekrar eski durumuna getirilmesi ve camiinin genel bakımı için Vakıflar Genel Müdürlüğü'nce başlatılan çalışmalar sürdürülmektedir. Yapıyı meydana getiren kesme taş duvarların üzeri kurşun⁽⁸⁷⁾ kaplama bir çatı ile örtülmüştür.

Arslanhane camiinin dış mimarisi oldukça sade bir görünümündedir. Camii, son derece eğimli bir arazi üzerinde bulunmaktadır. Camii, genel yapı itibarıyla büyük bir dik-dörtgeni teşkil eder. Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler dönemi Orta ve İç Batı Anadolu'ya özgü bir camii tipi olarak gelişen düz tavanlı yapı tipinin iyi bir örneğidir⁽⁸⁸⁾ (Bkz. Fotoğraf No:39, 40, 41).

Camiinin dışına hakim olan sade anlatıma, kuzey-doğu yönündeki beyaz mermer kapısı ve aynı yöndeki minare, az da olsa bir hareketlilik kazandırır. Camiinin doğu ve batı cephelerinde de ibadet mekânına açılan iki kapısı daha bulunmaktadır. Prof.Dr. Gönül Öney'den öğrendiğimize göre; Paul Wittek, batı kapısının sağındaki duvara gömülü neshi yazılı eksik ve basit kitabeyi 13. yüzyıl başlarına tarihlemiştir⁽⁸⁹⁾.

Camiinin dışındaki sadelik, iç mekânda yerini özenli

⁸⁷ Başkan, *Ön.vcr.*, s.10.

⁸⁸ Öncy, (1990), *Ön.vcr.*, s.1; Öncy, (1971), *Ön.vcr.*, s.20; Aslanapa, *Ön.vcr.*, (1984), s.74.

⁸⁹ Öncy, (1990), *Ön.vcr.*, s.3.

ve ihtiŝamlı bir anlatıma bırakır. İç mekân, mihrab duvarına dik, beş dikey saından oluşmuştur. Sahınları dörder sıra halinde altıŝar ahşap sütün oluşturur. Sütünların başlıkları Roma devrine ait birbirinden farklı, devşirme sütünlardan⁽⁹⁰⁾ oluşmuştur. Camiinin i mekânında; kuzey kısmını, ikinci diree kadar kaplayan **Kadınlar Mahfili** ikinci bir kat meydana getirmiştir.

Cami i mekânında mihrab kısmı en dikkat çekici bölümü oluşturmaktadır. Ankara'daki inili mihrablar içerisinde alçı ile ini mozaik karışımının disiplinli bir sistemle birleştiği en değerli örnek⁽⁹¹⁾, Ankara Arslanhane Camii mihrabıdır. Mihrabda; firuze ve manganez moru çinilerin, ini mozaik ve alçı (stüko) ve alçı ajur tekniği ile agenkli bir anlatıma gidildiği gürölmektedir. Mozaik çinilerin en yoğun güröldüğü bölge kavsaradaki mukarnas suvalarıdır (Bkz. Fotoğraf No:42-43).

Mihrabın üstünde ise; plastik gürünüŝü ile hemen dikkati çeken "U" kıvrımlı, ejderi hatırlatan bir bordür kompozisyonu tamamlar. Zemin dolgusunu kıvrık dallara eklenen palmetler oluşturur (Bkz. Fotoğraf No: 44). Mihrabın ana dikdörtgeninde ise, birbirine paralel uzanan çeşitli genişliklerdeki bordürler mihrabı evrelerler. Dıştaki ilk bordürde, mihrabı dikdörtgen bir ereve içine alan bitkisel süslemeli alçı bir bordür gürölür. Daha sonraki ince bordürde; beyaz alçı zemin üzerine, firuze ve manganez moru

⁹⁰ **Türkiye Vakıf Abideleri ve Eski Eserleri I**, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, (İlaveli İkinci Baskı, Ankara: Meteksan Ltd. Ŗti., 1983), s.349; İbrahim Hakkı Kenyalı, **Ankara Camileri**, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları (Ankara: 1978), s.20; Öncü, (1971), **Ön.vcr.**, s.21.

⁹¹ Yetkin, (1986), **Ön.vcr.**, s.110-112; **Türkiye Vakıf Abideleri ve Eski Eserleri I**, (1983), s.350.

çinilerle gerçekleştirilmiş geometrik geçmeli bir anlatım bulunmaktadır. En geniş bordürde ise; nesih yazılı bir firiz bulunmaktadır⁽⁹²⁾. Yazının zemininde kıvrık dallar natüralist görünüşlü çiçekleri taşırlar. Bu bordürden sonra ince geometrik geçmeli bordür aynen tekrarlanmıştır (Bkz. Fotoğraf No:45).

Mihrab nişinin iki kenarındaki sütunceler dikkati çeker. Başlık kaidelerine kadar alçı (stüko) ile yapıldır. İnce, ayrıntılı bir işçilik dikkati çeker (Bkz. Fotoğraf No: 46). Nişin iç kısmı ise; alçı, firuze ve manganez moru şeritlerin oluşturduğu geometrik geçmeli kompozisyon görünür. Aralarındaki çokgen boşluklarda ise rumili ve palmetli dolgular bulunmaktadır (Bkz. Fotoğraf No: 47).

Mihrab nişinde, köşeliğin üçgen kısımlarında, beyaz alçı zemine mozaik tekniğinde yerleştirilmiş ve firuze rengi çinilerden kesilmiş çok zarif rûmili kıvrık dallarla bir kompozisyon vardır. Köşelere doğru diagonal olarak yerleştirilmiş, koyu mor çinilerden palmetler ve bunları çevreleyen çifte rumilerle yapılan kompozisyon ise bu zemin dolgusuna hareket getirmektedir.

Mukarnas dolgulu nişin altında firuze çiniden tek çember yapan bitkisel bir zemin üzerinde koyu mor çiniden bir kitabe uzanır. Yine Kur'an'dan sure (Âl-i İmran)ve Âyet (18, 19.) bulunmaktadır. Bu yazı şeridi ve alt taraftan palmetli birer stüko şeritle konturlanmıştır.

Köşelik tablası üzerinde yine geometrik bir örgü-

⁹² Öncü (1971), *Ön.vcr.*, s.22'de belirttiğine göre, bu nesih yazı, Kur'an-ı Kerim (El'Bakara Suurcsi) Sure 2, Ayet 256'dır. *Kur'ân-ı Kerim ve Mcâl-i Âlisi* (Çev: A.Fikri Yavuz), (İstanbul: Tarihsiz). Mcâl'de, surcın Türkçe açıklaması şu şekilde yapılmıştır: "Çizye vermeyi kabul eden kitap ehlini (kafirleri), İslâm dinine girmek için zorlamak ve onlara cöbretmek yektur. İman ile küfür kesin olarak ortaya çıkmıştır. Artık kim, azgınlığa ve sapıklığa sevkedenleri tanımayıp da Allah'a iman ederse, e, muhakkak ki krpması mümkün olmayan en sağlam kulpa tutunmuştur. Allah kemaliyle işitici ve bilicidir."

geçme kompozisyonu bulunmaktadır. Tablanın ortasında ise kabara yer alır. Dış bükey olan bu yapıda, dairesel bir şekilde ortadaki büyük palmetin çevresinde dönen kıvrım dallar, tam-yarım palmetler görülmektedir.

Mihrabın alçı kısımlarında (bordür, tepelik, sütunce, kabara) uygulanan teknik; İran Büyük Selçuklularının ajur-fligran stil tekniğine daha çok yaklaşmaktadır. Burada zemin tamamen oyulup çıkarılarak desenlerin tamamen ortaya çıkarılması sağlanmıştır. Bu teknik taşa Divriği Ulu Cami kuzey ve batı palmetlerinde; alçıya, Ankara Arslanhane Camii mihrabında uygulanmıştır⁽⁹³⁾. Bu durumda Arslanhane Camii mihrabının Anadolu'da Büyük Selçukluların etkisini sürdürdüğünü göstermektedir.

Camii içerisindeki en değerli ve orijinal örneklerden birisi de minberdir. Camiinin cevizden yapılmış minberi devrinin en güzel örneklerinden biridir⁽⁹⁴⁾ (Bkz. Fotoğraf No:48).

Geometrik geçmeler halinde yapılmış minberde kıvrık dal ve yaprak motifleri oyularak bütün yüzey süslenmiştir. Yıldız, üçgen, sekizgen ve beşgen şekillerden yapılmış küçük geçmeler, merdiven altında büyük bir üçgen pano meydana getirmektedir. Gerek merdiven altı, gerekse hutbe mahallinin altı iki sıralı bordürlerle panolara ayrılmıştır. Giriş kapısı çok küçük ve dilimli kemerlidir. Rumi ve palmetlerle

⁹³ Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", *Sanat Tarihi Yıllığı III*, (1969-1970), (İstanbul: 1970), s.135-151.

⁹⁴ Z.Oral, "Anadolu'da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabcleri ve Tarihçeleri", *Vakıflar Dergisi V* (Ankara:1962), s.51-52; Bahacddin Ögel, "Selçuklu Devri Ahşap İşçiliği Hakkında Notlar", *Yıllık Araştırmalar Dergisi I* (Ankara: 1957), s.211; *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler I*, s.253.

süslü kemer köşe dolguları üzerinde, üst üste iki kitabe bulunmaktadır. Bu kitabelerdeki sülüs yazıdan H.689(M.1289-90) tarihleri bulunmaktadır. M.Z. Oral'dan öğrendiğimize göre; minberin aynalık tablası üzerindeki kitabede üstte yazılı olan bölümün Türkçe açıklaması:

"Bu mübarek camii, Ulu Sultan, din ve dünyanın gıyası, yardımcısı, memleketler fetheden Keykavus-oğlu (II. Keykavus) Mesud -Allah sultanlığını ebedî kılsın- zamanında mahlûkatın Allah'ı yüce Tanrı'nın yardımı ile fütüvvet ve mürüvvet sahibi kardeşler tarafından -Allah ömürlerini uzun etsin- H.689 (M. 1289-90) yılı aylarında Allah için hulûs-i niyyetle ve onun rızasını isteyerek yapıldı. Allah onların hayırlı işlerini kabul buyursun, günahlardan geçsin"

şeklindedir⁽⁹⁵⁾.

-Minber korkuluğunun solunda;

"Kul suçludur, Tanrı bağışlayıcıdır",

-Korkuluğun solunda ve ortada;

"Ebubekir oğlu Marangoz Mehmet yaptı-689 H" (1290)

yazılıdır⁽⁹⁶⁾.

Ankara Arslanhane Camii ile ahşap sütunlu ve düz tavanlı grubuna ait 12. ve 13. yüzyıl Anadolu Selçuklu camileri tanınmış olmaktadır. Döneminin tüm özelliklerini bozulmadan, orijinal biçimde taşıyan bu camii, Selçuklu döneminden günümüze kalarak, önceki devirlere ve süsleme anlayışına ışık tutan önemli bir kanıt olma özelliğini taşımaktadır.

⁹⁵ Oral, *Ön.vcr.*, s.51-52.

⁹⁶ *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler I*, s.353; Öncü (1990), *Ön.vcr.*, s.8; Kenyalı, *Ön.vcr.*, s.20-21.

2-Ankara Ahi Elvan Camii (1331-1339)

Ahi Elvan Camii, Koyunpazarı semti, Ahi Elvan Mahallesi, Piring Sokak'tadır⁽⁹⁷⁾. Camii, 14. yüzyıl başlarında Anadolu Selçuklu döneminin hemen bitiminde Hacı Nizamaddin oğlu Elvan Mehmet Bey tarafından yaptırılmış olup, iyi durumda bugüne kalmış bir yapıdır.

Kerpiç duvarlı, dıştan basit görünümlü, ahşap destek sistemli ve ahşap düz tavanlı camii, hem genel görünüşü hem de iç düzenlemelerde görülen süsleme öğeleriyle Selçuklu sanatının 14. yüzyıl başlarındaki bir temsilcisi durumunda sayılabilir⁽⁹⁸⁾ (Bkz. Fotoğraf No: 49).

Camii genel yapı itibariyle düzgün bir dikdörtgeni teşkil eder. İç mekân düzenlemesi Arslanhane Camii ile büyük benzerlikler gösterir. Yüksek ağaç direkler her üç sırada da dörder adet olup, başlık kısımlarında uçları kavisli yastıklar bulunmaktadır. Bu başlıkların üstünde ise boydan boya uzanan ağaç girişler bulunmaktadır. Ahi Elvan Camiinde orta nef, yan neflere göre daha geniştir (Bkz. Çizim No: (A₄ 28-29). Kuzey kısmında ikinci direğe kadar uzanan Kadınlar Mahfili, camii içerisindeki ikinci katı ortaya çıkarır.

Camii içerisinde bulunan, mihrab en dikkat çekici bölümdür. Tamamıyla alçıdan yapılmıştır (Bkz. Fotoğraf No: 50). Alçı ile kalıplama tekniği⁽⁹⁹⁾ kullanılmıştır. Genel

⁹⁷ "Vakıflar Genel Müdürlüğü, Abide Arşiv Bölümü, Dosya Nr: 06.01.01/4".

⁹⁸ E.Hakkı Ayverdi ve İ. Aydın Yüksel, *İlk İkiyüzcü Osmanlı Mimari- si*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul Enstitüsü, Nr:72 (İstanbul: Baha Matbaası, 1976), s.193; *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler I*, s.371-372; Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süslene I-Erken Devir (1300-1453)*, Kültür Bakanlığı Yayınları: 263, Türk Sanat Eserleri Dizisi:2, (İstanbul: 1979), s.22-23.

⁹⁹ Öncü, (1973), *Ön-ver.*, s.175.

yapı itibariyle dikdörtgen olan mihrabı neshi yazı bordürü çevirir. Bu bordürde Kelime-iü Tevhid⁽¹⁰⁰⁾, aralıklı tekrarlar halinde mihrabı çevreler. İkinci bordür ise içi arabesk su şeklindeki motifle doldurulmuş niş sırası uzanır. Diğer bordürlerde ise, birbirine geçen dairelerin oluşturduğu geometrik bir geçme görülmektedir (Bkz. Fotoğraf No: 51). Nişin iç kısmında yıldızlı geometrik geçme uygulanmıştır. Nişin üstünde yine bir yazı frizi bulunmaktadır.

Mihrap köşeliği, yıldızlı geometrik bir ağla örülmüştür. Yıldızların içleri ise; dairesel anlatımlı arabesk motiflerle doldurulmuştur. Köşelik tablakında oldukça ince yazılmış Ayet-el Kürsi bulunmaktadır. Tepelik kısmı, içi arabesk dolgu yapılmış bir sıra palmetle sona erer (Bkz. Fotoğraf No: 53). Mukarnas yuvalarında işleme yapılmamış ve düz bırakılmıştır (Bkz. Fotoğraf No: 54).

Camiinin minberi oldukça harap bir durumdadır. Sultan Alâeddin ve Arslanhane Camii minberleri ile ahşap işçiliği ve şekil bakımından büyük benzerlik göstermektedir⁽¹⁰¹⁾. Merdiven altının yan panolarında geçmeler halinde işlenmiş altıgen, yıldız, üçgen şeklindeki küçük parçaların içleri oyma tekniğinde arabesklerle süslenmiştir. Minber kapısında iki kitabe bulunmaktadır. Bu kitabeye göre camii 1413'te tamir görmüştür⁽¹⁰²⁾.

Ahi Elvan Camii, Selçukluların son dönemleri ve he-

¹⁰⁰ Bu yazının Kelime-i Tevhid olduğu, cami imamına yazı ekutularak tespit edilmiştir. Karşılaştırma için bkz., Ekrem Hakkı Ayverdi, *İstanbul Mimari Çağının Menşei, Osmanlı Mimarısının İlk Dönemi 630-805 (1230-1402)*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul Enstitüsü, Nr:57 (İstanbul: Baha Matbaası, 1966), s.222; *Türkiye'de Vakıf....*, s. 373; Öncü, (1971), *Ön.vgr.*, s.102.

¹⁰¹ *Türkiye'de Vakıf....*, s.373.

¹⁰² Öncü, (1973), *Ön.vgr.*, s.175.

men sonrasında günümüze orijinal özellikleri koruyarak kalmış bir yapıdır. Dış görünüşündeki olağanüstü sadelik, iç mimaride mihrap ve minberin orijinal yapısıyla az da olsa hareketlenmiştir. Caminin dış görünüşünün önemli unsurlarından olan pencere kanatları ise; İstanbul İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesi'ne⁽¹⁰³⁾ götürülerek koruma altına alınmıştır.

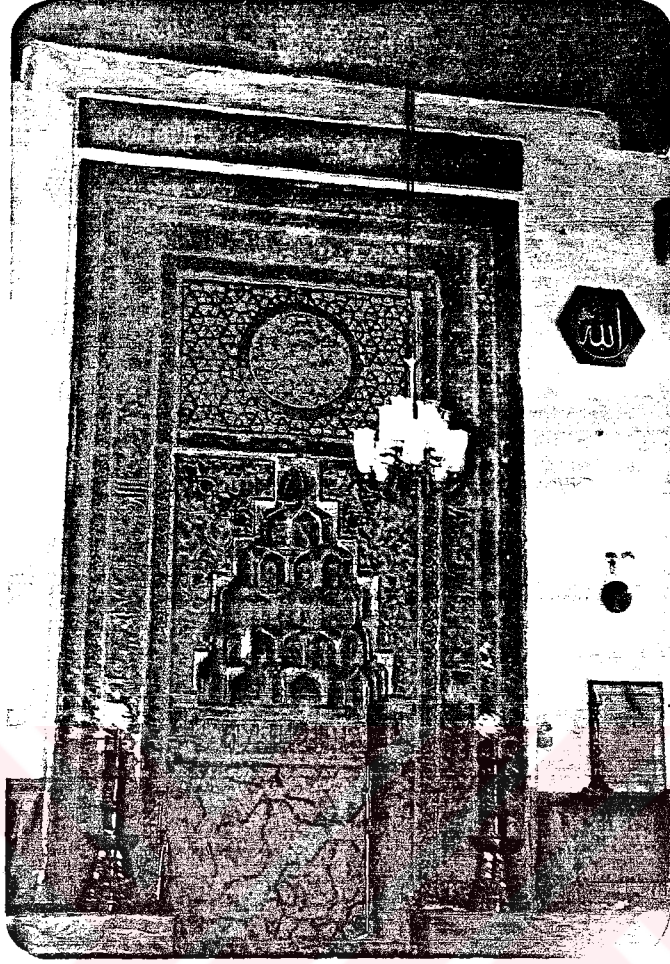
Camiinin; Selçuklu dönemi sonrasında Beylikler döneminin başlangıcında yapıp, geçen yüzyılın özelliklerini taşıması en büyük özelliğidir.



¹⁰³ Aynı eser, s.175.

BÖLÜM 11

ARAŞTIRMAYA KONU OLAN ÖRNEKLER



Örnek No	: 1 ⁰⁰ -1 ¹¹
Fotoğraf No	: 1
Çizim No	: (A ₄ :3)
Türü	: Mihrap
İnceleme Tarihi	: 28.12.1991/17.2.1992
Kaynak	: Arslanhane (Ahi Şerafeddin) Camii
Onarım Durumu	: Onarım görmemiştir.
Boyutları	: Yükseklik: 550 cm., Genişliği: 340 cm.
Teknik	: Alçı 'ajur' tekniği- çini mozaik tekniği-kakma türünde çini mozaik
Konu	: Sembolik-Geometrik-Bitkisel-Hat.
Renk	: Fıruze-Manganez moru-Alçının do- ğal rengi.

Kompozisyon: Mihrabın temel formu dikdörtgendir. Köşelik tablası mihrabın iç dikdörtgenini $1/3$ 'lük bir mesafeden böler. Köşelik tablasının ortasında ise dairesel olarak bir rozet yer almaktadır. Köşeliğin üçgen kısmı ise; dikdörtgenin geriye bakan $2/3$ 'lük mesafesinin yarısını kaplar. Üçgen kısım hücre biçiminde yükselen kavsarayı çevreler. Birbirine ara üçgenlerle bağlanmış olan mukarnas yuvaları altı basamak halinde yukarı doğru azalarak devam ederler. İçteki dikdörtgenin geri kalan bölümünü ise yazı şeridi ve nişin iç kısmı oluşturur. Büyük dikdörtgen ile içteki dörtgen parça arasında kalan bölüm ise su şeklindeki bordürlerle aralıklı olarak bölünür. Tepelik ise; dikdörtgenin üst kısmından ayrılmış bir parça gibi görülmekle beraber, mihrabın $1/12$ 'lük kısmını kapsar.

Mihrabın dikdörtgen esaslı temel formuna kavsara kısmındaki iç bükey yapı ve kabara bölümündeki dış bükey yapı ile üçüncü boyut kazandırılmıştır.

Kompozisyon olarak, mihrabın her unsurunda bulunan yüzey kompozisyonlarının da incelenmesi gerekmektedir.

Kenar bordürlerinde su şeklindeki kompozisyon biçimleri uygulanmıştır. Bitkisel motiflerden oluşan kompozisyonların yanında dördüncü kenar bordüründe nesih yazı ve bitkisel bezemeler birarada kullanılmışlardır. 11b kenar bordüründe birbirine dolanan iki kıvrımlı daha sivri uçlu palmetler (tam ve yarım olarak) ek-

lenerek, aralıklı tekrarlar oluşturur (Bkz. Örnek No:1⁰¹). 11 c kenar bordüründe firuze mavisi, ince çini şeritler birbirini beş koldan keserek, ortalarında beşgen boşluklar bırakacak şekilde bordür boyunca sıralanırlar. Ortalarda kalan beşgen kafesler içerisinde ise manganez moru plakalar bulunur (Bkz. Örnek No:1⁰²). 11d kenar bordüründe neshi yazı, sağ alttan başlayarak mihrabı çevreler. Bitkisel motiflerden oluşan kompozisyon yazı ile birlikte uygulanmıştır (Bkz. Örnek No:1⁰³).

İç dikdörtgenin ilk bölüntüsünü oluşturan köşelik tablasının yüzey kompozisyonunda sonsuzluk prensibinin uygulandığı görülür. Yüzeyi sonsuza doğru tam tekrar ile altıgenler ve onların etrafını dolaşan dokuzgen daireler bölerler. Köşelik tablasının dikdörtgen formunun ortasında yer alan daire biçimindeki kabarada ise bir merkez etrafında gelişen dairesel bir kompozisyon bulunmaktadır. Rozetin etrafı ince bir çini bordürle dairesel olarak bölüntülenmiştir. Bordürde elips şeklindeki sembolikler üst ve altlardan birbirlerine değecek şekilde yan yana durmaktadırlar. Aralarında kalan beyaz zemin, yuvarlak formlu manganez moru plakalarla doldurulur. Su şeklindeki şeridin üstünden manganez moru çini plakalardan oluşan ince şeritler geçer. Rozette, ortada bulunan büyük palmetin çevresinde, kavisli ince dalların uçlarına dizilmiş tam ve yarım palmetlerin oluşturduğu dairesel kompozisyon hakimdir. Ayrıca, rozet dış bükey olarak düzenlenip, bir çıkıntı oluşturur

(Bkz. Örnek No:1⁰⁶). Köşeliğin alt kısmını oluşturan üçgen kısımda ise, firuze renkli çini-den ince kıvrım dallar ve bunlara yine ince dallarla tam ve yarım palmetler eklenir. Sütunların üstünden küçük daireler çizerek grift bir kompozisyon oluşturur. Kompozisyon zeminde büyük boşluklar bırakmadan devam eder (Bkz. Örnek No:1⁰⁴). Derin ve yayvan mukarnas yuvaları üstten üç ve dördüncü sıralarda yalnız köşelerde beşinci sırada ise hem köşelerde hem de merkezde grup olarak konsol çıkıntıları yaparlar. En alt sırada konsoller arasında sağır nişler bulunur. Cepheden mukarnas sıraları basamaklar şeklinde iç bükey bir yapı oluştururlar.

Mukarnas yuvalarının içlerinde geometrik kompozisyonlar yer alır. Firuze mavisi ve manganez morundan oluşan çini plakalar, zemindeki beyaz harç görünecek şekilde kompozisyonları oluştururlar. Beşgen, daire, kare, üçgen, elips bu kompozisyonlarda kullanılan bilindik geometrik şekillerdir. Her mukarnas yuvasında uygulanan kompozisyon biçimi hem yan yana hem de üst üste gelen sıralarda değiştirilir. Bu durum, kavsaranın tümünü mihrap içindeki en hareketli bölüm haline getirir (Bkz. Örnek No:1⁰⁷).

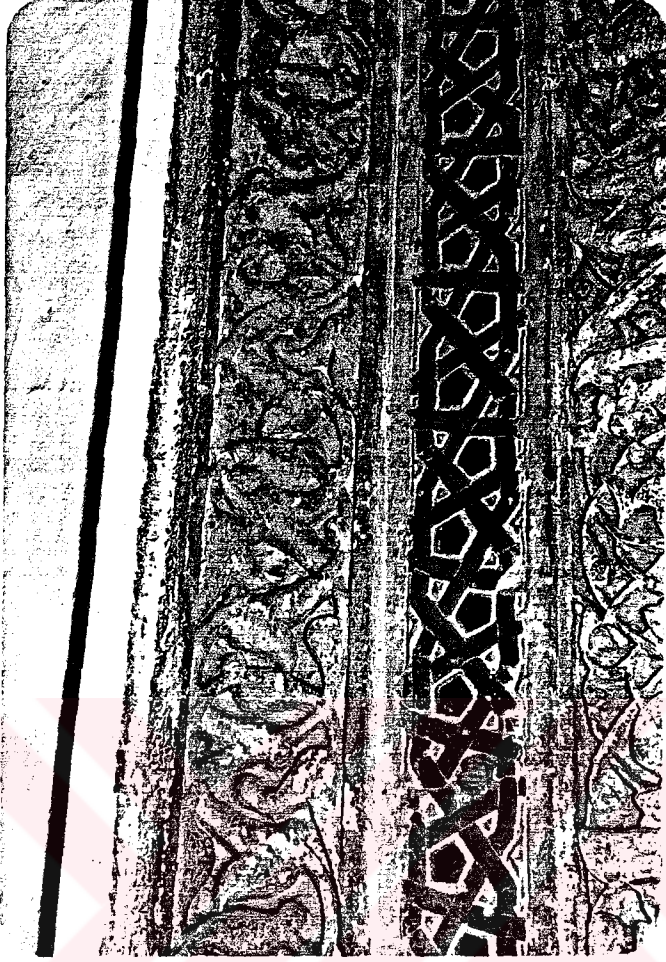
İç dikdörtgenin son bölüntüsü olan nişin alt kısmında her iki yanda da birer sütun bulunur. Sütuncelerin başlık bölümlerinde çan şeklinde bir kısım bulunur. Başlığın üst bölümünde bir alt bölümünde ise iki küçük bant, bütünü parçalar. Üstteki küçük bantta, nişe benzer yuvalar

içerisindeki lâleler yan yana dizilirler. Başlıktaki ana kısımda ise; ince kıvrım dallara eklenen palmet ve laleler, kalın kavisli dalların oluşturduğu ara bölmelerde bir araya gelirler. Üstteki birinci bantta bulunan su şeridi, altta da tekrarlanır. Başlık bölümündeki son bantta ise uçları daire çizen kıvrım çizgiler yan yana gelmişlerdir. 4 cm'lik ikinci bölümde sağ örgüsüne benzer sarmal bir örgü yer alır. 4 cm'lik üçüncü bölümde, verrev olarak düzenlenmiş çizgilerle kafes görüntüsünü hatırlatan bir kompozisyon görülmektedir. Dördüncü bölümde ise harflerle düzenlenmiş geometrik bir kompozisyon bulunur. Yine raport olarak yan yana tekrarlanmıştır. Motifler alt kısımlarından birbirine bağlanmıştır. Alttaki su şeridinde kafes örgülü kompozisyon tekrarlanır. Beşinci bölümde sütunun başlık kısmından sonraki en geniş bant yer alır. Bu bölümde; uçları sivriltilerek uzatılmış ve birbirlerine bağlanmış palmetler yüzeyi sonsuzluk prensibine göre böler. Aralarda kalan boşluklar ise grift bitkisel bezemeler birbirlerine bağlantılı olacak şekilde düzenlenmiştir. Bu bölümü, alttaki yazı şeridinden yine bir su şeridi ayırır. Sütuncede form, yan yana gelen niş kompozisyonlu bir bantla son bulur (Bkz. Örnek No:1⁰⁸, Çizim No: A₄).

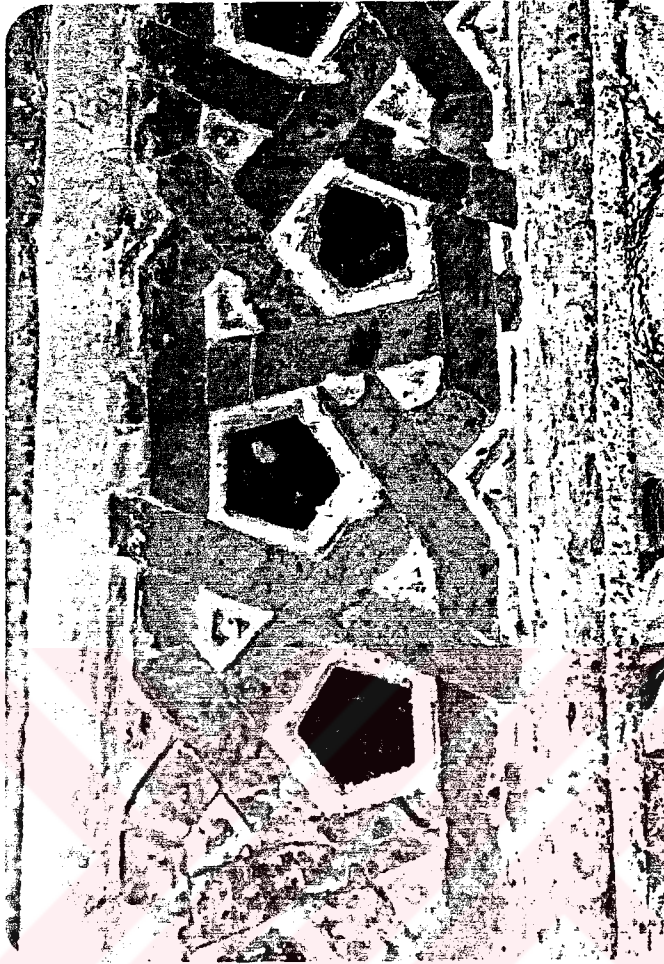
İki sütuncenin arasında nişin alt kısmında; kalan manganez moru, firuze mavisi çini ve düz alçı şeritler birbirlerini kesip katederek altı kollu yıldızlar kompozisyonu meydana getirir-

ler. Ayrıca yıldızların kollarına ilmiklenerek, etrafını çevreleyen büyük altıgenleri meydana getirirler. Kesişen şeritler arasında kalan çokgen şekilli kafesler de alçıdan bitkisel kompozisyonlarla işlenir. Bitkisel motifli kompozisyonlar 1/2'lik ve 1/4'lük simetrik olarak düzenlenmişlerdir. Şeritlerde alçı ile birlikte kullanılan çini plakalarda renk değişikliği yapılması, nişin alt kısmında girift ve hareketli bir görünüm oluşturur (Bkz. Örnek No: 1⁰⁹, Çizim No: A₄).

Ayrıca bu bölümde görülen yazı şeridinin de yine neshi yazı ve bitkisel kompozisyon görülür (Bkz. Örnek No: 1¹¹). Mihrabın en üst kısmı olan tepelikte ise; ana motifini ejder figürüne benzer "U" kıvrımı yapan şeritlerin yan yana tekrarlanmasından oluşan kompozisyon biçimi uygulanmıştır. Yüzey üzerinde ana motife eklenen tam ve yarım palmetlerle kompozisyon grift özellikler taşır (Bkz. Örnek No: 1¹⁰).



Örnek No : 1⁰¹
 Fotoğraf No : 2
 Çizim No : 1 ($A_4=26$)
 Türü : Mihrab (Bordür IIb)
 İnceleme Tarihi : 28.12.1991/4.1.1992
 Boyutları : Genişlik: 12 cm.
 Derinlik: 7 cm.
 Mihrabın üç kenarını çevreler.



Örnek No : 1⁰²
 Fotoğraf No : 3
 Çizim No : 2 ($A_4=27$)
 Türü : Mihrab (Bordür IIc)
 İnceleme Tarihi : 4.1.1992/6.1.1992
 Boyutları : Genişlik:18 cm.
 Mihrabın üç kenarını çevreler.



Örnek No : 1⁰³

Fotoğraf No : 4

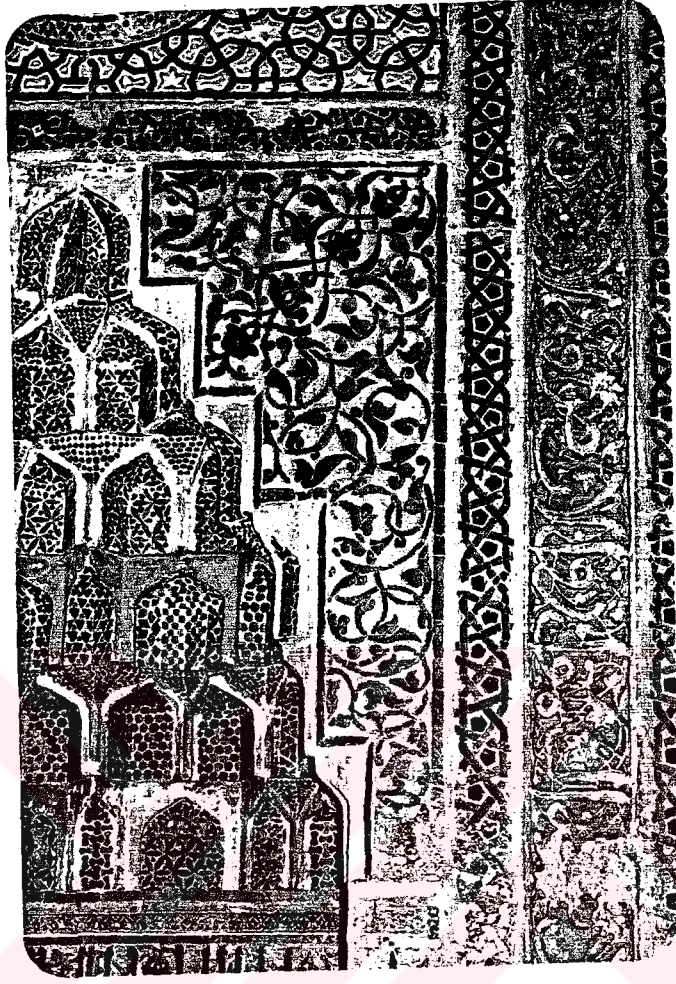
Çizim No : -

Türü : Mihrab (Bordür 11d)

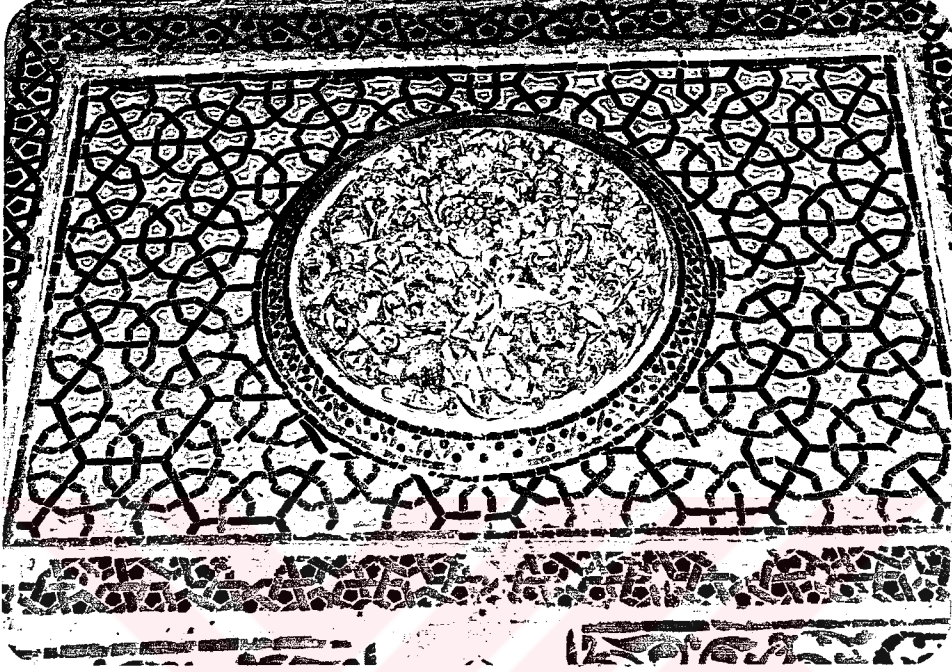
İnceleme Tarihi : 4.1.1992/6.1.1992

Boyutları : Genişlik: 18 cm.

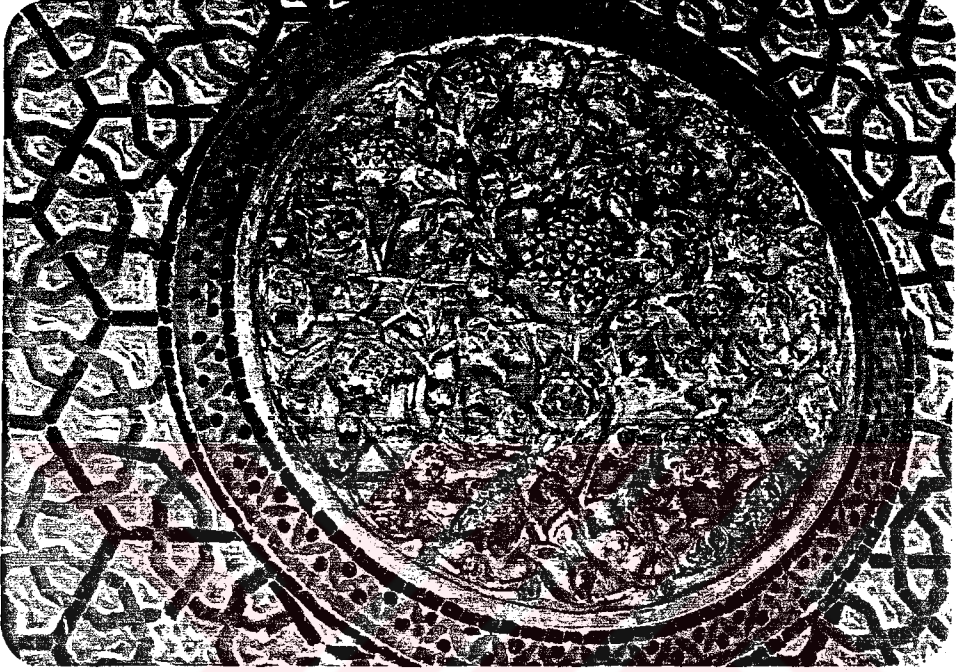
Mihrabın üç kenarını çevreler.



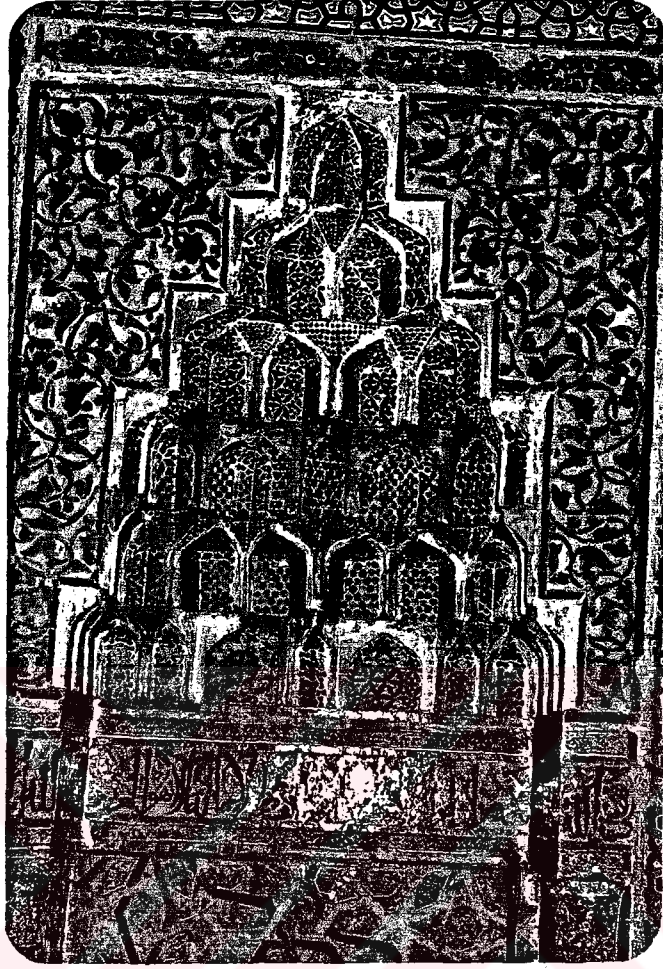
- Örnek No : 1⁰⁴
 Fotoğraf No : 5
 Çizim No : 7 (A₄=6-7-16).
 Türü : Mihrab(Köşeliğin alt kısmını oluşturan üçgen bölüm).
 İnceleme Tarihi : 11.1.1992/13.1.1992
 Boyutları : Yükseklik: 169 cm.
 Genişlik: 180 cm.



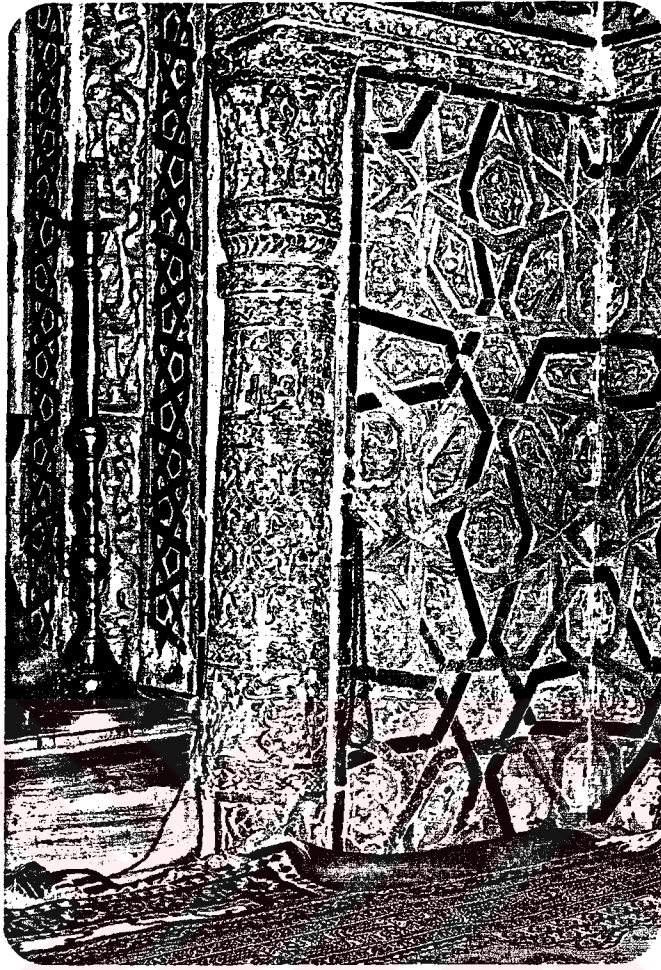
Örnek No : 1⁰⁵
 Fotoğraf No : 6
 Çizim No : 5 ($A_4=4$)
 Türü : Mihrab (köşelik tablası)
 İnceleme Tarihi : 13.1.1992/18.1.1992
 Boyutları : Yükseklik: 145 cm.
 Genişlik: 180 cm.



Örnek No : 1⁰⁶
 Fotoğraf No : 7
 Çizim No : 6 (A₄=4)
 Türü : Mihrab (Kabara)
 İnceleme Tarihi : 20.1.1992/25.1.1992
 Boyutları : Çapı : 90 cm.



- Örnek No : 1⁰⁷
 Fotoğraf No : 8
 Çizim No : 8-9-10-11-12-13, (A₄=8-9-10-11-12-13-14-15-16)
 Türü : Mihrab (Kavsara)
 İnceleme Tarihi : 25.1.1992/1.2.1992
 Boyutları : Yükseklik: 150 cm.
 Mukarnas yüksekliği: 28-30 cm.



Örnek No : 1⁰⁸

Fotoğraf No : 9

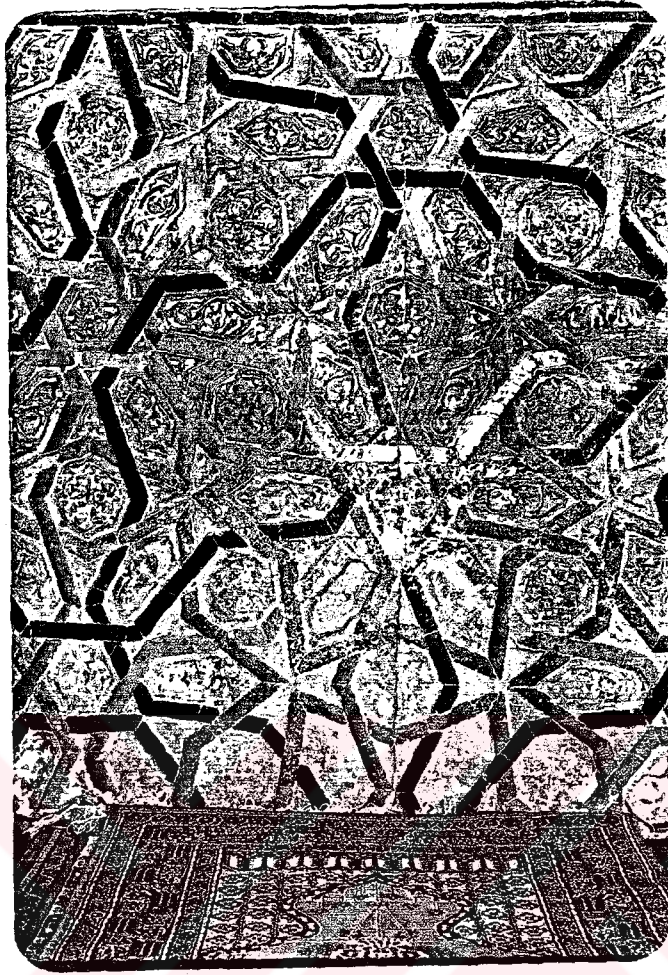
Çizim No : 3, ($A_4 = 18-19-20-21-22-23$)

Türü : Mihrab (Sütunce)

İnceleme Tarihi : 3.2.1992

Boyutları : Yükseklik: 130 cm.

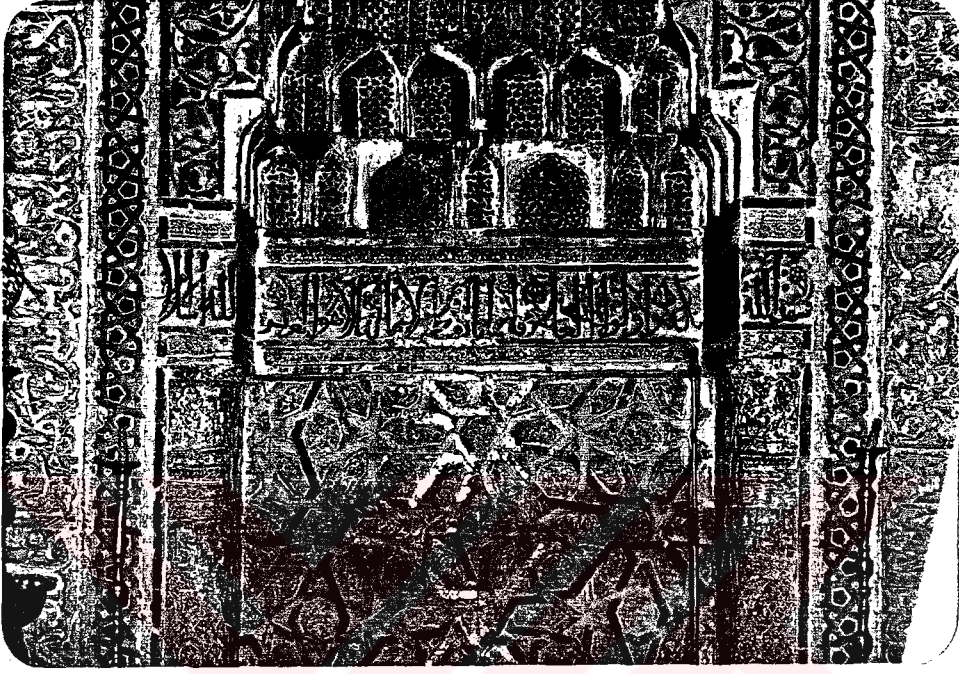
Yukarıdan aşağıya 30-4.4.13.35.29,5.4.13.
4.16 cm'lik on bölüntüden oluşur.



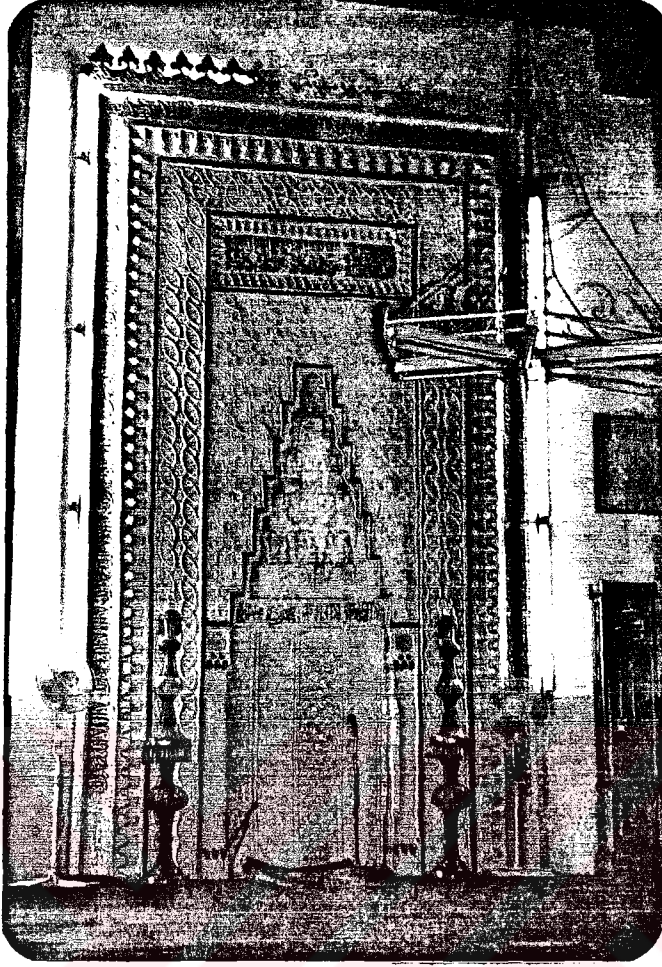
Örnek No : 1⁰⁹
 Fotoğraf No : 10
 Çizim No : 4, ($A_4=24-25$)
 Türü : Mihrab (Nişin Alt Kısmı)
 İnceleme Tarihi : 8.2.1992/10.2.1992
 Boyutları : Yükseklik: 130 cm.
 Genişlik: 140 cm.
 Derinlik: 57 cm.



Örnek No : 1¹⁰
Fotoğraf No : 11
Çizim No : ($A_4=40$)
Türü : Mihrab (Tepelik)
İnceleme Tarihi : 10.2.1992
Boyutları : Yükseklik: 45 cm.
Genişlik: 34 cm.



- Örnek No : 1¹¹
- Fotoğraf No : 12
- Çizim No : 14
- Türü : Mihrab (Nişin alt kısmındaki yazı şeridi)
- İnceleme Tarihi : 15.2.1992/17.2.1992
- Boyutları : Yükseklik: 25 cm (Harf yüksekliği 19 cm)
Genişlik: 319 cm (21.68.140.68 ve 22 cm'-
lik beş bölümden oluşur.



Örnek No	:2 ⁰⁰ -2 ⁰⁸
Fotoğraf No	:13
Çizim No	:(A ₄ =30)
Türü	:Mihrab
İnceleme Tarihi	:22.2.1992/28.3.1992
Kaynak	:Ahi Elvan Camii
Onarım Durumu	:Mihrabın alçı yüzeyi yağlı boya ile boyanarak kapatılmıştır.
Boyutları	:Yükseklik: 571 cm. Genişlik: 335 cm.
Teknik	:Alçı kabartma-Alçı sıvama (düz)-Alçı kaplama
Konu	:Sembolik-Geometrik-Bitkisel-Hat
Renk	:Alçının kendi rengi

Kompozisyon: Mihrabın temel formu dikdörtgendir. İçteki dikdörtgenin esas bölüntülerini üçgen kısım (köşelik) ve nişin alt kısmı oluşturur. Yazı bandının yer aldığı köşelik tablası az bir yer kaplar. Büyük dikdörtgen, içteki küçük dikdörtgene kenar bordürleri bağlar. Bordürler çeşitli genişliklerle bordürün üç kenarını çevrelerler. Tepelik kısmı mihrabla birlikte düşünülmüş ve enine genişleyen bir yapı göstererek, mihrabın üst sınırını oluşturmuştur. Nişin iç kısmı ve mukarnaslar iç bükkey bir yapı göstererek mihraba hacmini kazandırır. İld kenar bordürü de mihrabın dışarı doğru çıkan tek kısmıdır. Fakat, çok etkili ve belirgin değildir. Bu bordürde düz bir şerit olarak su halinde uzanan bordürde kompozisyonun ana elemanı nişlerdir. Dıştan içe doğru, basamaklı biçimde alçalırlar. Nişler tam tekrar oluşturarak, bağlantılı biçimde uzanırlar. Nişlerin ortalarında bitkisel motifli kompozisyonlar uygulanmıştır (Bkz. Örnek No: 2⁰¹, Çizim No: A₄). İle kenar bordüründe birbirlerine ilmeklenen dairelerin çevrelerinde merkezde altıgen oluşturacak şekilde daireler sıralanır. Sonsuzluk prensibi ile düzenlenen kompozisyonda bir daire sırası esas alınarak düzenlenir. Kompozisyon köşelerde 45°'lik eğimle köşeye dik olarak, dönüş yapılmadan kesilir (Bkz. Örnek No: 2⁰², Çizim No: A₄).

Nişin alt kısmında; sonsuzluk prensibine göre yüzeyde devam eden kompozisyon 30-31 cm'

lik dört bölüme ayrılmıştır. Kaydırılmış eksenler üzerindeki onikili yıldızlar sivri uçlarına eklenen beşli yıldızlarla birbirlerine bağlanırlar. Yıldızları oluşturan alçı şeritler zeminden yükseltilerek kompozisyonun daha etkili olması sağlanır. Kompozisyon onikili yıldız merkezlerinden dörde bölünerek ayrıdır (Bkz. Örnek No: 2^{03-03a}).

Köşeliğin üçgen kısmında ise; mihrabın diğer bölümlerinde görülen sonsuzluk prensibine göre, her yöne doğru uzayıp giden kompozisyon biçimi bu bölümde de hakimdir. Zemini, düzgün altıgenler, kaydırılmış eksenler halinde böler. Altıgenlerin içini altılı yıldızlar doldurur. Yıldızla altıgenin arasında kalan çokgen kısımlarda; bitkisel kökenli arabesk bezemeler görülür. Yıldızların içinde ise dairesel kompozisyonlar halinde bitkisel bezemeler görülür. Dairesel kompozisyonlarda bir merkezden başlayıp gelişen düzen uygulanmıştır (Bkz. Örnek No: 2^{04-04a}, Çizim No: A₄). Üçgen kısımların iki tarafta çevrelediği kavşak bölümünde mukarnas yuvaları yukarı doğru azalan sayılarda altılı basamak oluşturacak şekilde yükselirler. Yüzey kompozisyonu olarak herhangi bir düzenleme yapılmamıştır (Bkz. Örnek No: 2^{05-05a}).

Köşelik tablası dikdörtgen pano olarak düzenlenmiştir. Pano ince bir bordürle çerçevelenmiştir. Ortada kalan ince dörtgende; Kur'an, sure Ayet-el Kürsi'nin yazılmasıyla oluşturulan raport aralıklı olarak üç kez yi-

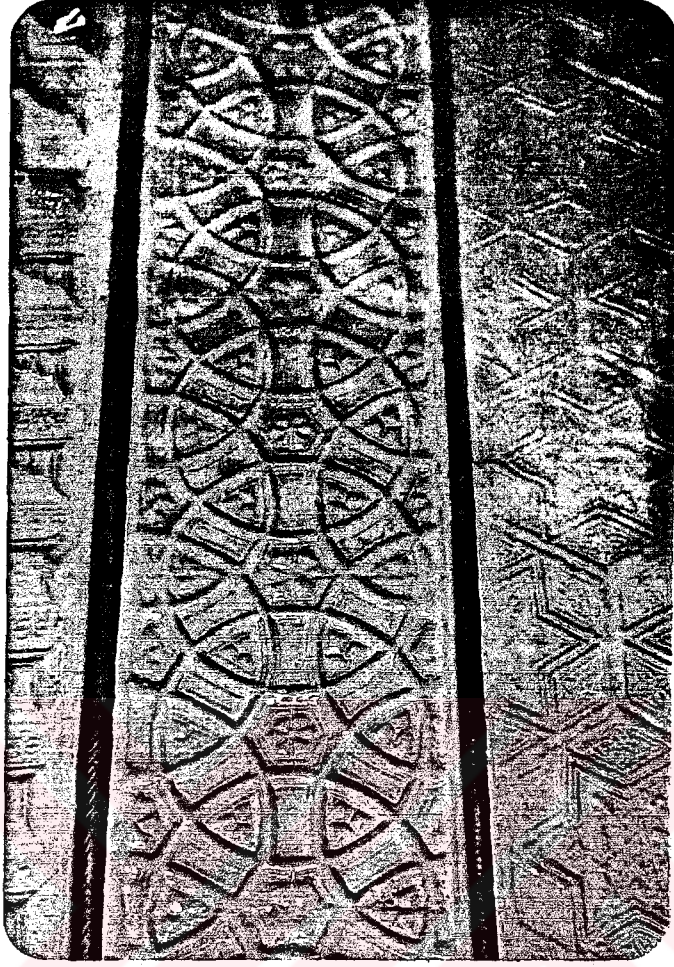
nelenmiştir (Bkz. Örnek No: 2⁰⁶, Çizim No: A₄).

Kenar bordürü IIb'de Kelime-i Tevhid'in yazılmasıyla oluşan raport tekrarlar halinde yüzey kompozisyonunu oluşturur. Köşelere gelen yerlerinde birinci köşede (sağ taraf) yazıya, kesilmeden devam edilmiştir. İkinci köşede ise; bir raportun bitiş yeri köşeye gelmektedir. Aşağıya doğru Kelime-i Tevhid'in yarısından başlanılıp devam edilmiştir (Bkz. Örnek No: 2⁰⁷, Çizim No: A₄).

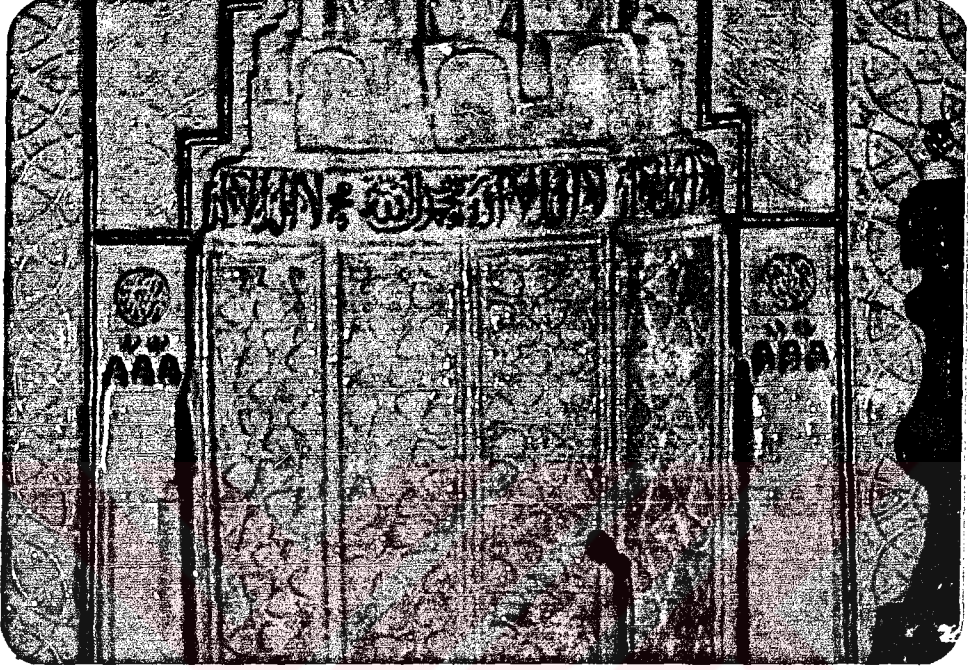
Mihrabın; tepelik kısmında ise kompozisyonu yine tekrarlar oluşturur. Onyed i tane palmet alt taraflarından birbirlerine eklenerek yana doğru genişleyen bir bordür kompozisyonu oluştururlar. Palmetlerin yüzey düzenlemesinde ise bitkisel motifli kompozisyon uygulanmıştır (Bkz. Örnek No: 2⁰⁸).



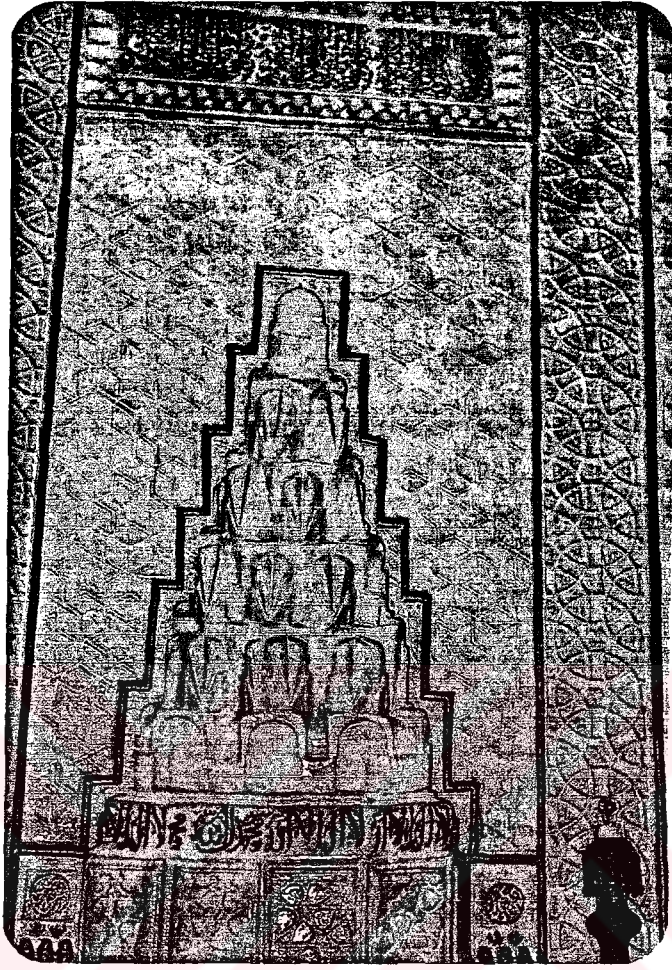
Örnek No : 2⁰¹
 Fotoğraf No : 14
 Çizim No : 19, ($A_4=36$).
 Türü : Mihrab (Kenar Bordürü-Ild)
 İnceleme Tarihi : 24.2.1992
 Boyutları : Genişlik: 23,5 cm.
 Mihrabın üç tarafını çevreler.



Örnek No : 2⁰²
 Fotoğraf No : 15
 Çizim No : 20, ($A_4=37$)
 Türü : Mihrab (Kenar Bordürü-ile)
 İnceleme Tarihi : 29.2.1992
 Boyutları : Genişlik: 35 cm.
 Mihrabın üç tarafını çevreler.



Örnek No : 2⁰³
 Fotoğraf No : 16
 Çizim No : 17, ($A_4=34$)
 Türü : Mihrab (Nişin Alt Kısım)
 İnceleme Tarihi : 2.3.1992/7.3.1992
 Boyutları : Yükseklik: 173 cm.
 Genişlik : 166 cm.



Örnek No : 2⁰⁴
 Fotoğraf No : 17
 Çizim No : 16, (A₄=31, 32, 33)
 Türü : Mihrab (Köşelik-Üçgen kısım)
 İnceleme Tarihi : 9.3.1992/14.3.1993
 Boyutları : Yükseklik: 223 cm.
 Genişlik: 150 cm.



Örnek No : 2⁰⁵

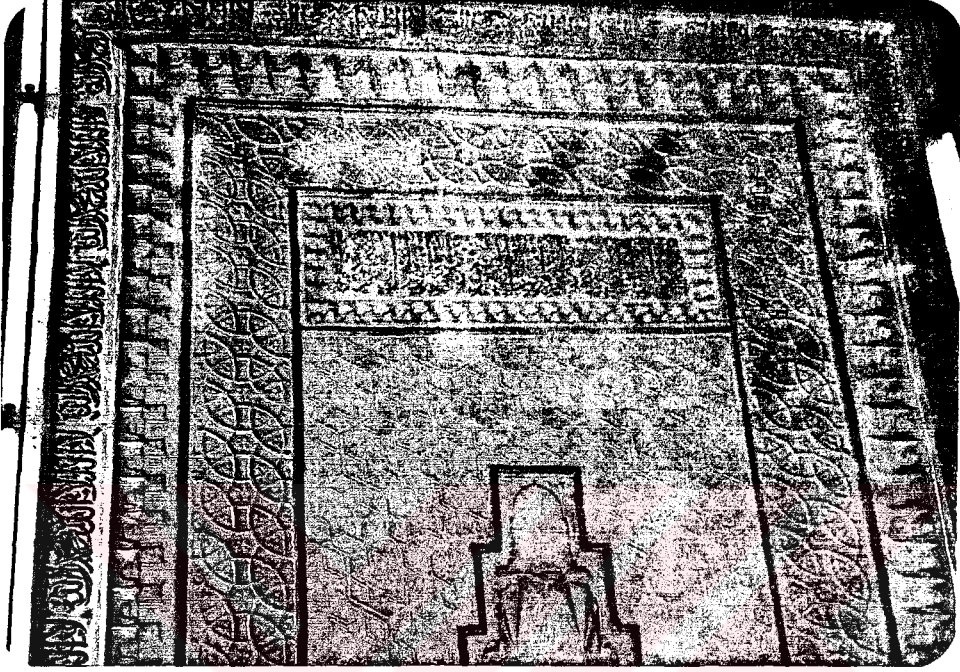
Fotoğraf No : 18

Çizim No : -

Türü : Mihrab (Kavsara)

İnceleme Tarihi : 16.3.1992

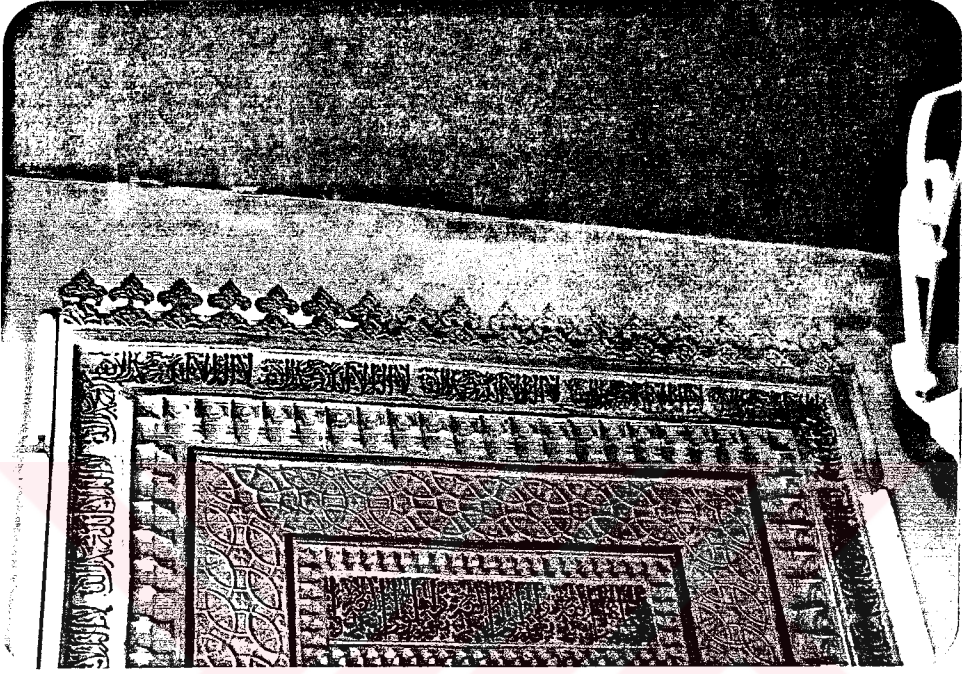
Boyutları : Yükseklik: 183 cm. (Mukarnas yuvalarının yüksekliği 23-30 cm'dir. Altı sıra oluşturlar.



Örnek No : 2⁰⁶
 Fotoğraf No : 19
 Çizim No : (A₄=39)
 Türü : Mihrab (Köşelik Tablası)
 İnceleme Tarihi : 21.3.1992
 Boyutları : Yükseklik: 50 cm.
 Genişlik: 160 cm.



Örnek No : 2⁰⁷
 Fotoğraf No : 20
 Çizim No : (A₄=38)
 Türü : Mihrab (Kenar Bordürü IIb)
 İnceleme Tarihi : 23.3.1992
 Boyutları : Genişlik: 18 cm.
 Mihrabın üç yönünü çevreler.



Örnek No : 2⁰⁸
 Fotoğraf No : 21
 Çizim No : (A₄=40)
 Türü : Mihrab (Tepelik)
 İnceleme Tarihi : 28.3.1992
 Boyutları : Yükseklik: 30 cm.
 Genişlik: 335 cm.

BÖLÜM III

DEĞERLENDİRME

TABLO: I-TEKNİK

Örnek Nr	ARİ ŞERAFEDDİN (ARSLANHANE) CAMİİ MİHRABI			AHİ ELVAN CAMİİ MİHRABI			
	Çini mozaiik kakma tekn.	Alçı stükr tahta kalıp	alçı kapl. ajur tekn.	Kalıplama tekniki	Alçı kabartma	Alçı sıva (düz)	Alçı çyma
1 ⁰⁰	x	x	x				
1 ⁰¹			x				
1 ⁰²	x						
1 ⁰³			x				
1 ⁰⁴	x						
1 ⁰⁵	x						
1 ⁰⁶			x				
1 ⁰⁷	x						
1 ⁰⁸			x				
1 ⁰⁹	x	x					
1 ¹⁰			x				
1 ¹¹	x						
2 ⁰⁰				x	x	x	x
2 ⁰¹				x			
2 ⁰²				x			
2 ⁰³				x			
2 ⁰⁴					x		
2 ⁰⁵						x	
2 ⁰⁶				x			
2 ⁰⁷				x			
2 ⁰⁸				x			x

A-TEKNİK

Tablo I'in incelenmesi sonucunda; Ankara Arslanhane Camii mihrabında kakma tekniğinde çini mozaik ve alçı "ajur" teknikleri birlikte kullanılmıştır. Firuze renkte ve manganez morunda hazırlanan çini plakalar, desenlere göre kesilip, aralarda alçı görülecek şekilde görünmesiyle oluşturulan mozaik tekniği bu mihrabın çeşitli bölgelerinde kullanılmıştır. Kavsaranın mukarnas yuvalarında ve köşelik kısmının alt üçgen bölgesinde ve bordürlerin bir kısmı üzerinde geniş yüzeylere uygulanmış kakma mozaik tekniğinin örnekleri görülmektedir (Bkz. Örnek No:1⁰¹⁻⁰²⁻⁰⁴⁻⁰⁵⁻⁰⁷⁻⁰⁹⁻¹¹)

Mihrabda hakim olan bir diğer teknik de alçı "ajur" tekniğidir. Zeminin alçaltılıp, desenlerin iyice ortaya çıkarılmasını içeren "ajur" tekniği, mihrabın pek çok yerinde kullanılmıştır (Bkz. Örnek No: ⁰⁰⁻⁰¹⁻⁰³⁻⁰⁶⁻⁰⁸⁻¹⁰). Özellikle köşelik tablası üzerindeki kabara bölümünde bulunan rozette kullanılan "ajur" tekniği oldukça dikkat çekicidir. Rozet ayrıca dış bükey bir hacim gösterdiğinden mihraba üçüncü boyut da getirmektedir. Ajur tekniğinin bütün olarak uygulandığı bir diğer bölüm de tepeliktir. Zemin tamamen oyulup desenler hem dış bükey olarak hacimlendirilmiş, hem de yükseltilmiştir. Bu durum dışardan bakıldığında desenlere sonradan monte edilmiş etkisini verir.

Çini mozaik ve tahta kalıplama ile alçı stüko tekniği, nişin alt kısmında olduğu gibi bir arada kullanılmıştır. Çini mozaiklerin aralarında kalan yüzeylerde zemin dolgu olarak tahta kalıplama tekniği uygulanmıştır. Burada alçı desenler fazla abartılmamıştır. Motifler, zeminden fazla yükseltilmemişlerdir.

Arslanhane Camii mihrabında üç teknik uygulanmasına rağmen en küçük alanlarda dahi teknikte çeşitlemeler yapı-

arak, mihrabın bütününde oldukça hareketli bir yapı oluşturulmuştur. Tekniklerin ustaca kullanılması mihrabın bulunduğu duvara ayrıca yapılıp monte edilmiş etkisi uyandırmaktadır.

Anadolu Selçuklu döneminde, çini mozaiğin kullanıldığı muhrabların sayısı oldukça fazladır.

- Konya Alâeddin Camii (1220-1237)
- Akşehir Ulu Camii (1213-1237)
- Konya Sırçalı Medrese (1242-43)
- Konya Sırçalı Mescit (13. yüzyıl ikinci yarısı)
- Konya Sadreddin Konevi Mescidi (1274)
- Çay Taş Medrese (1278)
- Harput Alaca Mescit (1279)
- Konya Sahip Ata Camii (1258)
- Sivas Gök Medrese Mescidi (1271)
- Kayseki Külliük Camii (13. yüzyıl sonları)
- Konya Abdülaziz Mescidi (bugün yok)
- Afyon Mısri Camii (13. yüzyıl sonları)
- Ankara Arslanhane Camii (1289-90)

mihrabını örnek olarak sayabiliriz⁽¹⁰⁴⁾.

Tablo I'in incelenmesi sonucunda; Ahi Elvan Camii'nde kalıplama tekniği, alçı kabartma, alçı sıva (düz), alçı oyma tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür. Kalıplama tekniği, 14. yüzyıl başlarının teknik açısından mihraplarda en çok tercih edilen çalışma biçimi olarak mihrabda kullanılmıştır (Bkz. Örnek No: 2⁰⁰⁻⁰¹⁻⁰²⁻⁰³⁻⁰⁶⁻⁰⁷⁻⁰⁸). Özellikle kenar bordürlerinden iç bordüründe uygulanan kabartmanın yüksekliğinin fazla tutulması, mihrabın tümünde hacim etkisini kuvvetlendirir.

¹⁰⁴ Öncü, (1988), *Ön.vgr.*, s.87-92.

Mihrabta ikinci olarak alçı kabartma tekniği diktati çeker (Bkz. Örnek No: 2⁰⁰⁻⁰⁴). Köşeliğin üçgen kısmında çok hafif olarak yapılmıştır. Mihrabın çok yakın zamanda birkaç kez bilinçsizce yağlı boya ile boyanması, ila ve ilc kenar bordürlerinin alçak kabartma süslemelerinin ve köşelik üçgenindeki arabesk desenlerin çok fazla zarar görmesine ve kaybolmasına neden olmuştur.

Mihrabın tepelik kısmındaki alçı oyma en ilginç bölümlerden birisidir. Alçıdan oyulup çıkarılan desenlerin üzeri ayrıca tahta kalıplama ile desenlendirilmiştir.

14. yüzyıl başı Ankara mihraplarıyla hemen hemen aynı döneme gelen Edirne Gazi Miha1 ve Edirne Şahmelek Camii-lerinde çok daha başarılı alçı işçiliği görülmektedir. Süslemeler ise kalıplama tekniğinden dolayı benzerdir⁽¹⁰⁵⁾.

KONU

Tablo II'nin incelenmesi sonucunda, aşağıda verilen konu biçimleri tespit edilmiştir. Geometrik süslemeleri; daire (Bkz. Örnek No: 1⁰⁰⁻⁰⁵⁻⁰⁶⁻⁰⁷₂⁰⁰⁻⁰²), geometrik çokgenler (beşgen, altıgen, üçgen, kare, sekizgen) (Bkz. Örnek No: 1⁰⁰⁻⁰²⁻⁰⁵⁻⁰⁹₂⁰⁰⁻⁰²⁻⁰⁴), geometrik geçmeler (Bkz. Örnek No: 1⁰⁰⁻⁰²⁻⁰⁵⁻⁰⁹⁻¹⁰₂⁰⁰⁻⁰¹⁻⁰²⁻⁰⁴⁻⁰⁶), yıldızlı geometrik desenler (Bkz. Örnek No: 1⁰⁰⁻⁰⁵⁻⁰⁹₂⁰⁰⁻⁰⁴) ve yıldızlı geçmeleri (Bkz. Örnek No: 2⁰⁰⁻⁰³) kapsamaktadır.

Bitkisel süslemeler ise; kıvrık dal desenleri (Bkz. Örnek No: 1⁰⁰⁻⁰¹⁻⁰²⁻⁰⁴⁻⁰⁶⁻⁰⁸⁻⁰⁹⁻¹⁰⁻¹¹₂⁰⁰⁻⁰⁴⁻⁰⁸), bitkisel örgü (Bkz. Örnek No: 1⁰⁰⁻⁰⁸₂⁰⁰⁻⁰¹⁻⁰⁴), palmetler (Bkz. Örnek No: 1⁰⁰⁻⁰³⁻⁰⁶⁻⁰⁷⁻⁰⁸⁻⁰⁹⁻¹⁰₂⁰⁰⁻⁰⁸) ve bitkisel stilize-

¹⁰⁵Öncü, (1973), *Ön.vgr.*, s.22-23.

TABL I : II-KONU

ÖRNEK NO	SEMBO LİK	G E O M E T R İ K										B İ T K İ S E L							HAT	
		DAİRE	Ç O K G E N L E R						GEÇMELER	YILDIZLI DESENLER	YILDIZLI GEÇMELER	KIVRİK DAL DESENLERİ	ÖRGÜLER	PALMET		STİLİZE ÇİÇ.	ARABESK	RUMİ	NESHİ	KUFI
														TAM	YARIM					
1 ⁰⁰	x	x	x	x	x		x	x	x		x	x	x	x	x			x	x	
1 ⁰¹											x		x	x						
1 ⁰²			x					x												
1 ⁰³											x		x		x				x	
1 ⁰⁴											x		x	x		x	x			
1 ⁰⁵		x		x				x	x											
1 ⁰⁶	x	x									x		x	x	x					
1 ⁰⁷	x	x	x	x	x	x									x					
1 ⁰⁸	x										x	x			x		x		x	
1 ⁰⁹				x	x		x	x	x		x		x	x	x		x			
1 ¹⁰								x			x		x	x	x					
1 ¹¹											x				x				x	
2 ⁰⁰	x	x		x				x	x	x	x	x	x		x				x	
2 ⁰¹								x				x								
2 ⁰²	x	x		x	x			x												
2 ⁰³										x										
2 ⁰⁴			x			x		x	x		x	x			x					
2 ⁰⁵																				
2 ⁰⁶								x											x	
2 ⁰⁷																			x	
2 ⁰⁸											x		x		x					

Not: =Beşgen, =Altıgen, =Üçgen, =Kare, =Skizgeni temsil etmektedir.

leri (Bkz. Örnek No:1⁰⁰⁻⁰³⁻⁰⁶⁻⁰⁷⁻⁰⁸⁻⁰⁹⁻¹⁰⁻¹¹₂⁰⁰⁻⁰⁴⁻⁰⁸) içermektedir. Bunların yanında yazı her iki mihrapta da önemli yer tutmaktadır. Neshi ağırlıkla, kufi ise çok az kullanılmıştır (Bkz. Örnek No: 1⁰⁰⁻⁰³⁻⁰⁸⁻¹¹₂⁰⁰⁻⁰⁶⁻⁰⁷). Rumi çok az yerde ve çok küçük alanlar içerisinde kullanılmıştır (Bkz. Örnek No:1⁰⁰⁻⁰⁴⁻⁰⁸⁻⁰⁹). Ayrıca sembolik motiflerde yine çok küçük alanlarda genelde dolgu amacıyla kullanılmıştır (Bkz. Örnek No:1⁰⁰⁻⁰⁶⁻⁰⁷⁻⁰⁸⁻⁰⁸₂⁰⁰⁻⁰²). Bitkisel kökenli arabeskler ise dolgu motifi olarak kullanılmıştır.

Ahi Şerafeddin (Arslanhane) Camii'nde geometrik ve bitkisel bezemeler eşit ağırlıkta kullanılmıştır. Gerek geometrik bezemelerin, gerekse bitkisel süslemelerin pek çok türevi mihrab içerisinde kullanılmıştır. 13. yüzyıl Selçuklu süsleme öğelerini taşıyan mihrab döneminde inşa edilmiş en önemli camii mihrablarından birisidir⁽¹⁰⁶⁾. Genellikle geometrik bezemeler ve bitkisel süslemeler ait oldukları alanlar içerisinde tek başlarına kullanılmışlardır. Bu da pek çok unsura ayrılan mihrab yüzeyinde karışık ve düzensiz bir görüntü oluşmasını engellemiştir. Bununla birlikte nişin alt kısmında her iki süsleme unsuru bir arada kullanılmışsa da teknik açısından çeşitleme yapılarak motiflerin birbirlerinin etkilerini azaltmaları önlenmiştir.

Yazı, mihrabın iki unsurunda kullanılmıştır. Nişin alt kısmında ve kenar bordüründe (İld) neshi yazı, bitkisel bezeme ile beraber yer almıştır.

Nişin alt kısmındaki yazı şeridinde Kur'ân, Sure

¹⁰⁶ Yetkin, (1986), *Ön.vcr.*, s.110-112; *Türkiye'de Vakıf Abideler....,Ön.vcr.*, s.350.

Al-i İmran Suresi), Âyet 18. 19⁽¹⁰⁷⁾ neshî yazı karakterinde yazılmıştır. Kıvrık dallara eklenilen stilize çiçekler zemini doldurur.

Kenar bordüründeki yazı şeridinde ise Kur'an, Sure 2 (Bakara Suresi), Âyet 256, Âyet-ül Kürsi bulunmaktadır. Yine bitkisel bezemelerle kaynaştırılarak oluşturulmuştur.

Ahi Elvan Camii'nde ise; geometrik bezemelerin daha ağırlık kazandığı görülmektedir. Yazı dikkat çekecek unsurlarda işlenen diğer bir konudur. Mihrab, Selçuklu dönemi ve sonrası (Ankara'daki Ahiler döneminde) egemen olan geometrik geçmelerin güzel bir örneğini teşkil eder. Motiflerin, köşegenli ve disiplinli sıralanışı aralara serpiştirilen bitkisel arabesklerle yumuşatılmıştır. Köşeliğin üçgen kısmında ve IIC kenar bordüründe bu durum açıkça görülmektedir. Kavsaranın mukarnas yuvalarında hiç bir konu işlenmemiş ve yuvalarda yüzey bölüntülemesi yapılmıştır. Sütuncelerde yine boş bırakılan bir alan olarak dikkat çeker. Her ne kadar sütuncenin baş ve ayak kısımlarında üzeri sonradan yaldızlanan motifler görülüorsa da, motifler yapılan boya sonucu tamamıyla zarar görmüştür.

Köşelik tablasında, nişin alt kısmında ve kenar bordürü olarak yazı yeralır.

Kenar bordüründe Kelime-i Tevhid yinelenmiştir. Köşelik tablasında ise Âyet-el Kürsi yinelenerek doldurulmuştur.

¹⁰⁷ Bakırer, (1976), *Ön.vgr.*, s.196-198. Kur'ân-ı Kerim ve Mcâl-i Alisi'nde Al-i İmran Suresi, Âyet 18 ve 19'ün Türkçe Açıklaması şu şekilde yapılmıştır:

18-Allah, kendinden başka ibadete müstchak bir varlık olmadığını delillerle açıkladı. Meleklerle ilim sahipleri de adalet ve hak üzere durarak buna iman ettiler. O'ndan başka hiçbir ilah yoktur. O, tevhid getirmeyenlere galipdir; hüküm ve hikmet sahibidir.

19-Değrusu Allah katında makbul olan din, İslâmdır. Kendilerine kitap verilen Hristiyan ve Yahudiler hakikati bildikten sonra aralarındaki ihtirastan dolayı, İslâm dini hakkında ihtilafa düştüler. Kim Allah'ın Âyetlerini inkâr ederse, şüpheli ve yek ki, Allah, onun cezasını vermekte çok çabuk hesap görücüdür.

Yazıların sade kullanılması süslemeden kaçınılması, mihrabın diğer motiflerine uymuştur. Her iki caminin ortak konu özelliği birbirini takip eden dönemlerin eserleri olduklarından Selçuklu sanatının geometrik ve sadelik prensiplerinin etkisi altında kalmış olmalarıdır.

C-RENK

TABLO III-RENK

ÖRNEK NO	FİRÜZE		MANGANEZ MORU		ALÇININ KENDİ RENGİ	
	Zemin	Süslemc	Zemin	Süslemc	Zemin	Süslemc
1 ⁰⁰		x		x	x	x
1 ⁰¹					x	x
1 ⁰²		x		x		x
1 ⁰³					x	x
1 ⁰⁴		x		x	x	
1 ⁰⁵		x		x	x	x
1 ⁰⁶		x		x	x	x
1 ⁰⁷		x		x	x	
1 ⁰⁸					x	x
1 ⁰⁹		x		x	x	x
1 ¹⁰					x	x
1 ¹¹		x		x		x
2 ⁰⁰					x	x
2 ⁰¹					x	x
2 ⁰³					x	x
2 ⁰⁴					x	x
2 ⁰⁵					x	x
2 ⁰⁶					x	x
2 ⁰⁷					x	x
2 ⁰⁸					x	x

Tablo III'ün incelenmesi sonucunda; Arslanhane (Ahi Şerafeddin) Camii mihrabında firuze ve manganez moru renklerin alçı zemin üzerinde kullanıldığı görülmektedir. Renkler alçı zemin üzerinde kimi yerde birarada, kimi yerde de tek başlarına kullanılmışlardır. Firuze, gerek Selçuklular dönemi gerekse Osmanlı dönemi süsleme sanatlarının vazgeçilmez rengi olmuştur. Konular içerisinde her iki renk de sadece motiflerde kullanılmıştır. Alçı ise mihrabın bütün unsurlarında zemini oluştururken, hem zemin hem de motif olarak ayrı alanlarda da kullanılmıştır (Bkz. Örnek No: 1⁰⁰ 01-03-05-06-08-09-10). İnceleme sonucunda ise Ahi Elvan Camiinin, dönemin alçı eserlerinin en iyi örneklerinden birisi olduğu görülmüştür⁽¹⁰⁸⁾. Mihrabın bütün unsurlarında hem zeminde hem de motiflerde alçı tek malzeme olarak kullanılmıştır. Mihrab, yakın zamanda boyandığından bazı bölgelerde yaldız boya görülmektedir. Özellikle ince kenar bordürleri ve yazı şeritlerindeki harfler yaldız boya ile boyanmışsa da bu bölgelerin gerçek kengi değildir. Bu nedenle, inceleme yapılırken mihrabın orijinal rengi (literatür taramalarında elde edilen bilgilere dayanılarak) olarak alçı malzemenin kendi yapısal rengi dikkate alınmıştır.

D-KOMPOZİSYON

Tablo IV'ün incelenmesi sonucunda; Selçuklu sanatının en çok bilinen kompozisyon biçimi olan geometrik kompozisyonların bu mihrablarda da egemen durumda olduğu görülmektedir⁽¹⁰⁹⁾.

¹⁰⁸

Karşılaştırma için bkz.; E.H.Ayverdi, (1976), *Ön.vcr.*, s.193; Öncü, (1973), *Ön.vcr.*, s.21-23; *Türkiye Vakıf Abideler....*, s.371-372.

¹⁰⁹

Karşılaştırma için bkz.; Mülayim, (1982), *Ön.vcr.*, s.52; Ödçkan, (1976), *Ön.vcr.*, s.445; Bakırcı, (1976), *Ön.vcr.*, s.67-70.

Bordür kompozisyonu; mihrablarda, niş hücresi hariç dış çerçeveler için vazgeçilmez bir unsurdur. Arslanhane (Ahi Şerafeddin) Camii'nin mihrabında niş hücresine doğru kademeli olarak uzanan bordür kompozisyonları tarafından bölünür. Bordürlerin iç kompozisyonlarında ise; tam ve aralıklı tekrarlar hakimdir. Dış kısımdaki çerçeveleri oluşturan bordür kompozisyonlarda genellikle boyuna gelişen iki yanından sınırlı ve birbiriyle bağlantılı düzenlemeler oluşturulmuştur. Köşelik tablası altındaki iki sütunce arasını birbirine bağlayan yazı şeridinin üstünde ve altındaki ince bordürde, sütuncenin ara bandlarında, kabaranın etrafında ve tepelikteki bordür kompozisyonlarında ise, tam tekrarlar halinde enine gelişen bir yapı gösterirler (Bkz. Örnek No:1⁰⁰⁻⁰¹⁻⁰²⁻⁰⁸⁻¹⁰). Bordürlerin iç içe dizilip mihrabı oluşturan büyük dikdörtgeni bölmeleriyle geriye kalan dikdörtgen parçayı yukarıdan 1/3'lik kısmını köşelik unsuru yine bir dörtgen form oluşturacak şekilde böler. Bu alan içerisinde, gerek Selçuklu mimarisinde, gerekse Beylikler ve Osmanlı sanatlarında, her alanda kullanılan sonsuzluk prensibinden hareketle hazırlanan kompozisyon hakim olur. Zemini altıgen kafesler sonsuza doğru bölerler. Ayrıca yıldız merkezler etrafını çevreleyen dairelerden oluşan dairesel kompozisyonda, esas teşkil eden sonsuzluk prensibi içinde tamamlayıcı bir unsur olarak bulunur. Sonsuzluk prensibi mihrabın daha pek çok alanında kullanılmıştır (Bkz. Örnek No:1⁰⁰⁻⁰⁵⁻⁰⁷⁻⁰⁸⁻⁰⁹).

Köşelik tablasının ortasında bulunan kabardaki rozette ise bir merkez etrafında gelişen merkezî (dairesel) kompozisyon hakimdir. Rozetin iç düzenlemesinde ise kıvrık dalların helezoni hareketlerinin zemini bölmesi ile serbest bir kompozisyon görülür.

Köşelik tablası aşağıya doğru üçgen kısımla devam eder. Dik üçgen kafesin bir kenarı beş basamaklı bir form şeklindedir. Formun içinde ise; kıvrık dalların helezon şeklinde zemini bölmelerini içeren serbest bir kompozisyon dikkat çeker.

Bu iki üçgen arasında nişli yapısıyla içe doğru bir hücre şeklinde uzanan bavsara dörtgendeki ikinci bölüntüyü oluşturur. Nişli bölüntüler içerisindeki yuvalarda sonsuz, serbest kompozisyonlar uygulanmıştır. Kavsara bölümü yapısal kompozisyonu ile dış yüzeyi kademeli bir şekilde nişin iç kısmına bağlar.

Dörtgenin son parçasını ise iki yanında sütuncelerin sınırladığı hücre kısmı oluşturur. Sütunceler belirli aralıklarla bordür bantlarıyla bölüntülenmiştir. Bu bantlarda ise, tam ve aralıklı tekrar bordürlü, nişli, sonsuzluk prensibine dayalı ($1/2$), yarım simetrik, kompozisyon biçimleri bulunmaktadır. Nişin iç kısmında ise, sonsuzluk prensibiyle oluşturulan düzenleme içinde yer alan altıgen, sekizgen ve çokgen kafeslerde bitkisel kökenli merkezi kompozisyonlar yer alır. Bir merkezden başlayıp gelişen merkezi kompozisyonlarda genellikle ($1/2$) yarım ve ($1/4$) çeyrek simetri uygulanmıştır.

Ayrıca, yazının yer aldığı bölümler de mihrapta yer alır. Yazı; kaligrafik olarak süsleyici bir öge olarak değil, daha çok dini bir yapının manasına uygun olarak kullanılmıştır. Kur'ân-ı Kerim'den çeşitli dualar, yazı bordürlerinde yer almıştır.

Anslanhane (Ahi Şerafeddin) Camii'nde geometrik ve bitkisel kökenli kompozisyonların eşit olarak yer almalarına karşın, Ahi Elvan Camii'nde geometrik kompozisyonların daha ağır bastığı görülmektedir.

Ahi Elvan Camii mihrabı, yapısal kompozisyon itibarıyla yine dikdörtgen bir bütünün geometrik olarak bölüntülenmesini içerir. Bordür kompozisyonları, yine mihrabın dışından içine doğru üç kenarı dolaşarak devam eden sular halinde bütünü bölerler. Tam ve aralıklı tekrarların yer aldığı bordürlerde geometrik kompozisyonlar esas alınırken bitkisel kompozisyonlar ise yardımcı bir öge olarak kullanılmışlardır (Bkz. Örnek No: 2⁰⁰⁻⁰¹⁻⁰⁶⁻⁰⁸).

Köşelik tablası üzerinde bulunan yazıda yine tam tekrar prensibi uygulanmıştır. Köşeliğin devam eden kısmını oluşturan üçgen kısımda ise, üçgen form alt kısmından birbirine bağlandığı gibi, üçgenin bir kenarında yedi basamaklı bir merdiven yapısı gösterir. İç düzenlemede, sonsuz kompozisyonlu bir düzenleme görülür. Zemini altıgen kafesler bölüntülemiştir. Kafes içlerindeki dolgu motiflerinde ise bitkisel arabesklerin merkezî (dairesel) kompozisyonlar içindeki düzenlemeleri bulunmaktadır. Merkezi kompozisyonlarda genellikle 1/2 simetri uygulanmıştır.

İki üçgen arasını yine nişli yapısıyla kavsara bölümü kaplar. Sade bırakılan niş yuvaları geometrik bir anlatımla yazı bandına bağlanır. Bu mihrabın hücre kısmının yapısal kompozisyonu daha dik üçgen formla yükselir.

Nişin iç kısmında; sonsuzluk prensibine dayanan kompozisyon belirli aralıklarla ince bordürlerle bölünüp, dikdörtgen kafesler içerisine alınmıştır. İç düzenlemede oniki kollu yıldız merkezden başlayıp gelişen dairesel kompozisyon bulunur.

Ahi Elvan Camii'nde bordür kompozisyonu esasları içerisinde yazı da kullanılmıştır. Aralıklı tekrarlarla dualar şerit boyunca tekrarlanmıştır. Aralıklar az tutula-

rak bütün etkisi uyandıran bir düzenleme içinde sunulmuşlardır.

Dini mimaride genellikle sonsuzluk prensibine dayalı ve merkezî kompozisyonlara ağırlık verildiğı, dönemin mihrablarında çok miktarda kullanıldığı görülmektedir.



BÖLÜM IV

SONUÇ, ÖZET ve ÖNERİLER

A-SONUÇ

Anadolu Selçuklu Döneminden kalan eserler; Anadolu'da hem tarihi eser olarak varlıklarını sürdürmektedirler hem de geçmiş zamanlar hakkında bizlere bilgi kaynağı oluşturmaktadırlar.

Özelikle camiler, dini mimari yapıları içinde önemli bir yer tutmaktadırlar. Camiler içerisinde; mihrab, kible yönünü göstermesiyle dini; taşıdığı unsurlarla mimari, süsleme ve teknikleriyle de sanatsal açıdan çok önemli bir bölümü oluşturmaktadır.

Anadolu kapılarının Türklere açılmasıyla başlayan hakimiyet döneminde yüzlerce mihrap yapılmıştır. Mihrabların sadece camilerde değil, mescit, medrese, kervansaray gibi yapı türlerinde yer alması da önemlidir. Dine verilen önemin bir göstergesi olması yanında, Türk kültür ve sanatının geçirdiği evrelerde, değişen sanat anlayışını en iyi yansıtan bir mimari unsur ve süsleme ögesi olması açısından da mihraplar dini mimarinin en karakteristik ve dikkate değer unsurlarından birisidir.

12. ve 13. yüzyılda Anadolu'da yapılmış mihrablarda taş, çini, alçı-stüko ve ahşap malzemeler kullanılmıştır. Bu malzemelerde pek çok teknik denenmiştir.

Anadolu'da taş mihrablarda malzeme ustalık ve ince bir zevkle işlenerek üstün eserler ortaya konmuştur. Taş; minare, mihrap, minber, konsol, kemer, eyvan, profiller,

pencere kemerleri, tonozlar ve sütun başlıklarında kullanılmıştır.

Anadolu'daki taş mihrablarda uygulanan teknik bölgelere göre az da olsa farklılık göstermektedir. Doğu Anadolu'da yüksek kabartma tekniği, Orta ve İç Anadolu'da ise alçak kabartma tekniği kullanılmıştır.

13. yüzyılın sonlarına doğru taş kabartmalardaki oymalar derinleşerek ve desenlerin hacimleri ortaya çıkarılmıştır.

Taş mihrablarda geometrik konulara ağırlık verilmesinin yanı sıra bitkisel kompozisyonlar ve yazı da oldukça fazla miktarda kullanılmıştır.

Bitkisel kompozisyonlarda konu; tam ve yarım palmetlerdir.

Geometrik kompozisyonlarda konu; geçmeler, örgüler, zincir geçmeler, çokgenler, yıldızlardır.

Yazı (Hat), her zaman bu iki kompozisyon çeşidinin yanında vazgeçilmez unsur olarak yerini alır.

Taş malzemede renk olarak, malzemenin doğal hali tercih edilmiştir.

13. yüzyılda mimarının gelişmesi, çinilerin kullanımını beraberinde getirmiştir. Bu dönem çini mihrablarında çini mozaik, kakma mozaik tekniklerinde kullanılmıştır.

12. ve 13. yüzyılda yapılan çini mozaik mihrablarda geometrik-bitkisel kompozisyonlar ve hat bir arada kullanılmıştır.

Aynı yüzyılda çini mozaik mihrab süslemelerinde kullanılan ortak renkler, mavi, firuze, koyu mor (manganez moru), siyah olmuştur.

Alçı ve stüko, Anadolu'ya Türklerin getirdikleri bir süsleme tarzı olarak aynı yüzyıllarda mihrablarda etkili olur.

Alçı 12. ve 13. yüzyıllarda genellikle çini mozaik ile beraber kullanılmıştır. Alçı, Selçuklu sanatında erken bir dönem yaşamıştır. Alçı malzemedeki alçı kabartma, alçı 'ajur' tekniği ve tahta kalıp işçiliğiyle yapılan alçı sıvama (stüko) teknikleri kullanılmıştır.

Alçının tek başına geometrik kompozisyonlara daha uygun olmasıyla beraber, stüko tekniği ile çok ince oyma imkânı veren bitkisel kompozisyonlar kullanılmaya başlanmıştır.

12. ve 13. yüzyıl ahşap sanatı en olgun dönemini yaşamıştır. Meşe, abanoz, ceviz, şimşir, ıhlamur, elma, armut, sedir ve gül ağaçları malzeme olarak kullanılmıştır.

Ahşabın mihrablarda kullanılmasına bir tek örnek bulunmaktadır. Etnoğrafya Müzesi'nde korumaya alınmış olan Damsa köyünde Taşkın Paşa Camii mihrabı, ahşap malzemenin tek örneğidir.

Bitkisel kompozisyonlar ve hat'a geniş yer verilmiştir.

14. yüzyıl başları Anadolu Selçuklu sanatının izlerinin çoğunlukla devam ettiği bir dönemdir. Mihrablarda görülen en büyük yenilik, alçının tek başına bütün mihrapta kaplama tekniği ile kullanılmasıdır.

Anadolu mihrablarında, mimari kompozisyon olarak genelde, yapının yüksekliğiyle doğru orantılı olan dikdörtgen formlar tercih edilmiştir. Esas dikdörtgeni iç dikdörtgene çeşitli kalınlıklarla mihrabı çevreleyen bordürler bağlarlar. İç dikdörtgeni orantılı olarak bölen; köşelik, üçgen

kısım ve kavsara, nişin iç kısmı ve sütunceler yeralırlar.

12. ve 13. yüzyılın ilk yarısında Anadolu'da geometrik kompozisyonlar önem kazanmıştır. Mihrablarda genellikle; merkezi, bordür ve sonsuzluk prensipleri içerisinde kullanılmışlardır. Bu prensipler içerisinde de geometrik geçmeler, örgüler, yıldızlar ve oluşturdukları çokgen kafesler, altıgen, beşgen, üçgen, daire, elips, dörtgen gibi basit geometrik şekillerin oluşturduğu düzenlemeler görülmüştür.

13. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bitkisel kompozisyonların etkili olmaya başladığı görülmektedir. Bitkisel kompozisyonlar; doğrudan stilize edilerek kullanılmışlardır. Palmet-lotus, kıvrık dallar ve yapraklar bitkisel kompozisyonlarda kullanılan konulardır.

Hat, Anadolu Selçuklu sanatında 12. ve 14. yüzyıl başlarında kullanılmıştır. Hat'la, hem kaligrafik anlatımda süsleme ögesi olarak hem de Kur'ân'dan âyetlerle dinsel bir anlatım kurulmuştur. Kûfi ve neshî yazı hat'ın konularını oluşturmuştur. Köşeli ve dik yapısıyla kûfi, 12. yüzyılın başlarından 13. yüzyıla, yuvarlak ve süslü yapısıyla da neshî, 13. yüzyıldan sonra etkili olmuştur.

Anadolu'nun en önemli beldelerinden birisi olan Ankara, Selçuklular döneminde, hem askeri hem de siyasi bir merkez konumunda olmuştur.

Ankara'da Anadolu Selçuklu dönemine ait az sayıda eser bulunmaktadır. Ankara Arslanhane Camii mihrabı ve Ahi Elvan Camii mihrabı, 13. yüzyıl ve 14. yüzyıl başlarına ait olup, günümüze sağlam olarak gelmiş iki eserdir.

Ahi Şerafeddin (Arslanhane) Camii, Ankara'da Selçuklular dönemine ait az sayıdaki eserden en önemlisidir.

Ankara'daki, döneme ait Selçuklu camilerinin ortak özelliği haline gelmiş olan düz çatılı ve dış görünüşün sadeliği dikkat çekicidir.

Camiinin dışındaki sadelik yerini, iç mimaride mihrab ve minberdeki titiz ve görkemli anlatıma bırakır.

Ankara'daki çinili mihraplar içerisinde alçı ile çini mozaik karışımının disiplinli bir sistemle birleştirilip sunulduğu en değerli eser, Arslanhane Camii mihrabıdır.

Arslanhane Camii mihrabında; çini mozaik, alçı 'ajur' tekniği ve stüko tekniği kullanılmıştır. Geometrik ve bitkisel bezemeler eşit ağırlıkta kullanılmışlardır. Yazı, mihrabın iki unsurunda kullanılmıştır.

Camiide dönemin ağırlıklı çini renkleri olan firuze ve manganaz moru kullanılmıştır. Alçı doğal hali ile bırakılmıştır.

Mihrapta; az sayıda sembolik motifin yanında, geometrik olarak daire, çokgenler (beşgen, altıgen, üçgen, kare, sekizgen), geometrik geçmeler, yıldızlı geometrik desenler, yıldızlı geçmeler, bitkisel olarak; kıvrık dal desenleri, bitkisel örgüler, tam ve yarım palmetler, bitki stilizeleri ve arabesklerle beraber de yazı kullanıldığı görülmektedir.

Ankara; Selçuklu döneminden sonra 14. yüzyıl başlarında da askeri ve siyasi önemini korumuştur. Bu dönemlerde Ankara, 1270'lerden itibaren -özellikle Ankara'da güçlü bir durumda bulunan- Ahi örgütünün etkisi altında kalmıştır.

Ahi örgütü; esnaf ve zanaatçıların Moğol ve Bizanslılara karşı, birlik ve beraberliği korumak amacıyla doğmuş sosyal bir kurum niteliği taşımaktadır. Bu kurum, Ankara'da varolduğu dönemlerde imarlaşmada pay sahibi olmuş ve

pek çok eser yaptırmıştır. Ahi Elvan da bu camilerden birisi olarak görülmektedir.

Ahi Elvan Camii, kerpiç duvarlı, dıştan basit görünüşlü, ahşap destek sistemine göre yapılmış, ahşap düz tavan geleneğine uygun, 14. yüzyıl başlarındaki sanat anlayışını günümüze taşıyan bir eser olma özelliğine sahiptir.

Ahi Elvan Camii mihrabı, günümüzde orijinal özelliğini taşıyan bir örnek durumundadır. Mihrabın tümünde alçı malzeme kullanılmıştır. Alçı kabartma, tahta kalıpla alçı, stüko alçı sıva (düz) ve alçı oyma teknikleri kullanılmıştır.

Malzemenin özelliğinden dolayı daha çok geometrik kompozisyonlara ağırlık verildiği görülmektedir. Yazı, dik-kati çekecek unsurlarda kullanılan diğer bir konudur.

Daire, geometrik çokgenler (beşgen, üçgen), geometrik geçmeler, yıldız geometrik desenler, yıldızlı geçmeler, geometrik kompozisyonlarda işlenen konulardır. Kıvrık dal desenleri, bitkisel örgü tam ve yarım palmetler, bitkisel stilizeler, bitkisel kompozisyonların konuları arasında bulunmaktadır.

Camii mihrabında; alçı malzemenin doğal rengi tercih edilmiştir. Yakın zamanda bilinçsizce yapılan yağlı boya, nın mihrabta önemli tahribatlara yol açtığı tespit edilmiştir.

Bordür (tam tekrar-aralıklı tekrar), sonsuz prensibine göre düzenlenen kompozisyon biçimlerinin uygulandığı görülmektedir.

Mihrab; genel mimari kompozisyon olarak yine dik-dörtgen bir form içerisindedir. Bordürler, niş hücrelerine doğru dörtgeni bölerler. İç dikdörtgende; köşelik, üçgen

kısım ve kavsara ile nişin alt kısmı ve sütunlar orantılı olarak bölüntüleri oluştururlar.

Araştırmanın inceleme konusu olan Arslanhane ve Ahi Elvan camiilerine toplu halde bakıldığında; Arslanhane Camii'nin ileri teknik uygulaması ve girift yapısı, Ahi Elvan Camii'nde yerini son derece sade bir anlatıma bırakmaktadır.

Her iki camiide elde edilen inceleme verilerinden; Anadolu Selçuklu sanatının etkilerinin 14. yüzyıl başlarında da yoğun olarak devam ettiği anlaşılmaktadır.

Geometrik desenlerin yüzeylere uygulanışındaki teknik ve motif çeşidi açısından ortaya çıkan zenginlik, dönemin sanat anlayışının ne kadar ileri bir düzeyde olduğunu göstermektedir. Ayrıca; süslemelerin, çini ve alçı gibi malzemelerde başarılı bir şekilde işlenmesi, dönemdeki teknik imkânların da belli bir birikim yaşayarak yükselme dönemini yaşadığını ortaya çıkarmaktadır.

Ayrıca; her iki mihrabın çiziminde motiflerin 1/1 ölçekli çizimlerinde, kompozisyonların özündeki sanatsal anlatım ve matematik ilişkisi görülmektedir. Katı ve disiplinli geometri kuralları içerisinde plastik bir anlatım yapılabilmesi de dönemin bilgi ve kültür yapısının bir göstergesi olmuştur.

Sonuç olarak, Anadolu Selçuklu dönemi mihraplarının genel özelliklerinin ışığı altında Ankara Arslanhane ve Ahi Elvan camiilerinin mihraplarının tek tek ve ayrıntılı olarak incelenmesinin, kendi türündeki çalışma alanına farklı bir bakış açısı getireceği inancını taşımaktayız.

B-ÖZET ve ÖNERİLER

Mihrab; camiilerin kible duvarında bulunan ve imamın namaz kılarken durması gereken bir yer olmasının getirdiği yön göstericilik ve dinsel önemi nedeniyle gerek Selçuklular döneminde gerekse Osmanlılar döneminde dini mimarinin en önemli bölümü olmuştur.

Anadolu'nun, Türklerin eline geçmesinden ve İslâmlaşmanın başlamasından sonra, yüzlerce mihrab yapılmıştır.

Mihrablarda kullanılan teknikler, mimarinin ve mimari süslemenin gelişmesine paralel olarak çeşitlenmiş ve olgunlaşmıştır. İlk zamanlar Türklerin Anadolu'ya geldiklerinde taş, ocaklarını ve ustalarını hazır bulmaları nedeniyle, en çok kullanılan malzeme olurken, daha sonraları mimarinin ve mimari süslemenin gelişmesiyle birlikte çini mozaik, alçı stüko ve örnek az da olsa ahşap mihraplarda kullanılan ana teknikler arasına girmiştir. Mihraplarda kullanılan bu tekniklerle, dönemin süsleme konuları olan geometrik-bitkisel ve hat'ta olağanüstü eserler verilmiştir.

Mimari form ve işlevsel fonksiyonu bakımından olduğu kadar, süslemeleri açısından da oldukça önemli olan mihrablar, gerek Anadolu Selçuklularında gerekse daha sonraki dönemlerde özel olarak yeterince incelenmemiş konulardan birisidir. Konu; mihrabın Anadolu'ya girmesi ve erken dönem gelişimlerinin anlaşılabilmesi amacıyla Anadolu Selçuklu dönemi ile sınırlandırılmış ve 13. ve 14. yüzyıl başlarına ait iki esas örneği teşkil eden Ankara Arslanhane ve Ahi Evran camiileri mihrab süslemeleri ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Türk süsleme sanatları, Türk uygarlığının egemen ol-

duğu bölgelerdeki pek çok kaynaktan ve kültürün sanat birikimlerinden etkilenmiş olsa da; konu, renk, motif ve kompozisyon açılarından Türk duyarlılığıyla ve üstün sanat zevkiyle yeni anlatımlar ortaya koymayı her zaman başarmışlardır.

Belli dönemlerde incelenen mihrapların, ortaya konulan sanat anlayışları ve tarzlarından doğru orantılı olarak etkilendiğı ve ait olduğu dönemin bütün özelliklerini bünyesinde taşıdığı görülmüştür.

12. ve 13. yüzyıl mihrab süslemelerinde teknik, renk, konu ve kompozisyon açılarından tam bir olgunluk dönemi yaşandığı, coşkun ve özenli anlatımlara değişik teknikler denenerek gidildiğı görülmürken, 14. yüzyıl başlarında daha sade bir anlatımın hem süsleme hem de teknik alanında egemen olduğu görülmektedir.

Bu çalışmanın sonucunda; 12. yüzyıldan 14. yüzyılın başına kadar mihrapların genel özellikleri ile ilgili bilgiler verilmiştir. Dönemlerin temel özelliklerini taşıyan Ankara Arslanhane ve Ahi Elvan camii mihrapları seçilerek, ayrıntılı olarak incelenmiştir. Bu mihraplarda kullanılan teknik, malzeme, konu ve kompozisyon biçimleri sonut olarak incelenmiştir. Bu mihrapların motif ve kompozisyonları 1/1 ölçeğinde gerçek ölçüleriyle aydınır kağıtlara çıkarılmış ve yine 1/1 ölçeğiyle, özellik gösteren bölgelerden seçilen kısımlar renkli çalışılmıştır. Ayrıca çalışmanın bütünüyle görülebilmesi için aynı motifler a_4 formatında tekrar çizilerek araştırmanın bütününe dahil edilmişlerdir. Oluşturulan bu çizim kataloğunun yanı sıra renkli çalışmaların da bütün içinde yer almaları, fotoğraflarının çekilip, fotoğraf kataloğuna katılmaları ile sağlanmıştır.

Bu iki camii mihrabı gibi Anadolu'daki diğer mihrap-

larında, dönemlerinin temel özelliklerini taşıyan eserlerin motif ve kompozisyonları çizilerek hem süreklilikleri sağlanabilir hem de yeni projelerde kullanılma imkânı oluşturulabilir.

1/1 ölçeğiyle çizim yöntemiyle süslemeleri somutlaştırmak, diğer yapı tiplerinde yüzyıllar boyu uygulanan süslemeler için de geçerli olabilir.

Modern mimari süslemesinde; modernize yoluyla bu zengin süsleme ve motif repertuarından yararlanmak, bu konuyla ilgilenen kişilerin kazanması gereken bir duyarlılıktır.

Zaman içerisinde bu eserlerin bilinçsizce kullanımı, tamirlerinin ve bakımlarının bilgisiz insanlar tarafından yapılmasıyla, bu eserler yok olmaktadır. Araştırmada esas olarak incelenen iki mihrab başta olmak üzere, diğer mihrapların bakımları da ilgili kurumlar ve uzman kişilerce yapılmalıdır.

Türk sanatı, süslemesi ve kültürünün tanıtılıp, yaşatılması konusunda değişik bir bakış açısı sağlamada bir sinyal vereceğine inandığımız bu çalışmanın, bundan sonraki bu tür çalışmalar için de bir kaynak olacağı umundayız.



EK-A

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf
No

Sayfa

1- Ankara, Arslanhane Camii Mihrabı.....	64
2- Arslanhane Mihrabı-Bordür 11b.....	70
3- Arslanhane Mihrabı-Bordür 11c.....	71
4- Arslanhane Mihrabı-Bordür 11d.....	72
5- Arslanhane Mihrabı-Köşelik-Üçgen Bölüm.....	73
6- Arslanhane Mihrabı-Köşelik Tablası.....	74
7- Arslanhane Mihrabı-Kabara.....	75
8- Arslanhane Mihrabı-Kavsara.....	76
9- Arslanhane Mihrabı-Sütunce.....	77
10- Arslanhane Mihrabı-Nişin Alt Kısmı.....	78
11- Arslanhane Mihrabı-Tepelik.....	79
12-Arslanhane Mihrabı-Nişin Alt Kısımındaki Yazı Şeridi.....	80
13- Ankara Ahi Elvan Camii Mihrabı.....	81
14- Ahi Elvan Mihrabı-Bordür 11d.....	85
15- Ahi Elvan Mihrabı-Bordür 11e.....	86
16- Ahi Elvan Mihrabı-Nişin Alt Kısmı.....	87
17- Ahi Elvan Mihrabı-Köşelik-Üçgen Kısım.....	88
18- Ahi Elvan Mihrabı-Kavsara.....	89
19- Ahi Elvan Mihrabı-Köşelik Tablası.....	90
20- Ahi Elvan Mihrabı-Bordür 11b.....	91
21- Ahi Elvan Mihrabı-Tepelik.....	92
22- Dunaysır (Kızıltepe) Ulu Camii Taş Mihrabı (1204).....	133
23- Konya Sırçalı Mescit Çini Mozaik Mihrabı (13. yüzyıl ikinci yarısı).....	134
24- Konya Sahip Ata Hanikah, Alçı Mihrabı (1279-80).....	135
25- Anadolu'da Mihrab Süslemelerinde Uygulanan Girinti Frizleri ve Mukarnaslı Bordür Çeşitlemeleri.....	136
26- Mukarnaslı Bordür Çeşitlemeleri.....	137

No		
27-	Geometrik Geçmeler (İki Şeritli).....	138
28-	Geometrik Geçmeler (İki Kavisli Hattın Kesişip İlmeklenmesiyle Meydana Gelen İki Şeritliler).....	139
29-	Geometrik Geçmeler (Üç Şeritli).....	140
30-	Geometrik Örgüler (Belirli Bir Çerçeve İçinde Kalan ve Kendi Başına Bir Bütün Olanlar).....	141
31-	Geometrik Örgüler (Kesişen Şeritlerle Kurulan Örgüler).....	142
32-	Geometrik Örgüler (Birbirini Kesen, Kateden ve İlmeklenen Hatlarla Kurulan Örgüler).....	143
33-	Geometrik Örgüler (Karışık Örgüler).....	144
34-	Yıldızlı Geometrik Örgüler (Bordürün Ortasında Tek Tek, Kenarlarda Yarımşar Dizilen Yıldızlardan Meynadan Gelenler).....	145
35-	Yıldızlı Geometrik Örgüler (Yıldızların Kaydırılmış Eksenlerde Yerleştirilmesi ve Bordür Kenarlarına Yarım Yarım Dizil- mesiyle Meydana Gelen Örgüler).....	146
36-	Yıldızlı Geometrik Örgüler (Yıldızlı Geometrik Örgülerle Bitkisel Elemanların İlavesi).....	147
37-	Bitkisel Kompozisyonlar (İki Palmetli Geçme).....	148
38-	Bitkisel Kompozisyonlar (Palmet-Lotus Frizi).....	149
39-	Ankara Arslanhane Camii Dış Görünüşü.....	150
40-	Arslanhane Camii Dış Görünüşü.....	150
41-	Arslanhane Camii-Batı Yönündeki Giriş Kapısı.....	151
42-	Arslanhane Mihrabının Kavsara Bölümü.....	152
43-	Kavsara-Bir Mukarnas Yuvası (Arslanhane Mihrabı).....	152
44-	Tepelik (Arslanhane Mihrabı).....	153

<u>Fotoğraf No</u>	<u>Sayfa</u>
45- Bordür Kompozisyonları.....	153
46- Sütünce-Başlık.....	154
47- Nişin Alt Kısmı.....	155
48- Arslanhane Camii Minberi.....	156
49- Ankara Ahi Elvan Camii Dış Görünüşü.....	157
50- Ahi Elvan Camii Alçı Mihrabı.....	158
51- Bordür Kompozisyonları.....	159
52- Köşelik-Üçgen Kısım (Detay).....	160
53- Tepelik.....	160
54- Mukarnas Yuvaları (Detay).....	161
55- Arslanhane Mihrabı (Iİb Kenar Bordürü Renkli Çalışma-1/1 Ölçek).....	162
56- Arslanhane Mihrabı (Iİc ve Iİe Kenar Bordürleri-Renkli Çalışma-1/1 Ölçek).....	163
57-Arslanhane Mihrabı, Nişin Alt Kısmı (Detay) (Renkli Çalışma-1/1 Ölçek).....	164
58- Arslanhane Mihrabı, Köşelik-Üçgen Kısım (Detay), (Renkli Çalışma-1/1 Ölçek).....	165
59- Arslanhane Mihrabı, Köşelik Tablası (Detay) (Renkli Çalışma- 1/1 Ölçek).....	166
60- Arslanhane Mihrabı, Sütunce-Çan Şekli Başlık (Detay), (Renkli Çalışma-1/1 Ölçek)...	167
61- Arslanhane Mihrabı, Kavsara-I.Mukarnas Sırası (Detay), (Renkli Çalışma-1/1 Ölçek).....	168
62- Ahi Elvan Mihrabı, Iİc Kenar Bordürü (Renkli Çalışma 1/1 Ölçek).....	169
63- Ahi Elvan Mihrabı, Iİd Kenar Bordürü (Renkli Çalışma-1/1 Ölçek).....	170
64- Ahi Elvan Mihrabı, Köşelik (Detay), (Renkli Çalışma-1/1 Ölçek).....	171
65- Ahi Elvan Mihrabı, Nişin Alt Kısmı (Detay) (Renkli Çalışma-1/1 Ölçek).....	172

EK-B

ÖRNEKLER LİSTESİ

Sıra No	Örnek No		Sayfa
1	1 ⁰⁰	Arslanhane Camii, MİHRAB, (Bütünü).....	64
2	1 ⁰¹	Arslanhane Camii, Bordür IIb.....	70
3	1 ⁰²	Arslanhane Camii, Bordür IIc.....	71
4	1 ⁰³	Arslanhane Camii, Bordür IId.....	72
5	1 ⁰⁴	Arslanhane Camii, Köşeliğin Alt Kısmını Oluşturan Üçgen Bölüm.....	73
6	1 ⁰⁵	Arslanhane Camii, Köşelik Tablası.....	74
7	1 ⁰⁶	Arslanhane Camii, Kavsara.....	77
8	1 ⁰⁷	Arslanhane Camii, Kavsara.....	76
9	1 ⁰⁸	Arslanhane Camii, Sütunce.....	77
10	1 ⁰⁹	Arslanhane Camii, Nişin Alt Kısmı.....	78
11	1 ¹⁰	Arslanhane Camii, Tepelik.....	79
12	1 ¹¹	Arslanhane Camii, Nişin Alt Kısımındaki Yazı Şeridi	80
13	2 ⁰⁰	Ahi Elvan Camii, MİHRAB (Bütünü).....	81
14	2 ⁰¹	Ahi Elvan Camii, Bordür IId.....	85
15	2 ⁰²	Ahi Elvan Camii, Bordür-IIe.....	86
16	2 ⁰³	Ahi Elvan Camii, Nişin Alt Kısmı.....	88
17	2 ⁰⁴	Ahi Elvan Camii, Köşelik-Üçgen Kısım.....	88
18	2 ⁰⁵	Ahi Elvan Camii, Kavsara.....	89
19	2 ⁰⁶	Ahi Elvan Camii, Köşelik Tablası.....	90
20	2 ⁰⁷	Ahi Elvan Camii, Bordür-IIb.....	91
21	2 ⁰⁸	Ahi Elvan Camii, Tepelik.....	92

EK-C

ÇİZİMLER LİSTESİ

1/1 Ölçekli Çizimler

A₄ Ölçekli Çizimler

<u>Sıra No</u>	<u>Ölçek</u>	
1	1/1	Arslanhane Camii - IIb-Kenar Bordürü
2	1/1	Arslanhane Camii -IIC ve IID Kenar Bordürü
3	1/1	Arslanhane Mihrabı-Sütunce
4	1/1	Arslanhane Mihrabı -Nişin Alt Kısmı
5	1/1	Arslanhane Mihrabı-Köşelik Tablası
6	1/1	Arslanhane Mihrabı-Kabara
7	1/1	Arslanhane Mihrabı-Köşelik-Üçgen Kısım
8	1/1	Arslanhane Mihrabı-Kavsara, I.Mukarnas Sırası
9	1/1	Arslanhane Mihrabı-Kavsara, II.Mukarnas Sırası
10	1/1	Arslanhane Mihrabı-Kavsara, III. Mukarnas Sırası
11	1/1	Arslanhane Mihrabı-Kavsara, IV. Mukarnas Sırası
12	1/1	Arslanhane Mihrabı-Kavsara, V. Mukarnas Sırası
13	1/1	Arslanhane Mihrabı-Kavsara, VI. Mukarnas Sırası
14	1/1	Arslanhane Mihrabı-Kavsara İle Nişin Alt Kısmı
15	1/1	Arslanhane Mihrabı-Köşelik Tablasının Altındaki Su Şeridi
16	1/1	Ahi Elvan Mihrabı-Köşelik
17	1/1	Ahi Elvan Mihrabı-Nişin Alt Kısmı
18	1/1	Ahi Elvan Mihrabı-Mukarnas Altındaki Yazı Şeridi
19	1/1	Ahi Elvan Mihrabı- IIC ve IID Kenar Bordürü
20	1/1	Ahi Elvan Mihrabı- IIE Kenar Bordürü

<u>Sıra</u> <u>No</u>	<u>Formatı</u>		<u>Sayfa</u>
1	A ₄	-Mibrabın Unsurları.....	174
2	A ₄	-Arslanhane Camii, a-Alt Kat Planı, b-Kuzey Kapısı Seviyesi Planı.....	175
3	A ₄	-Arslanhane Mihrabı ve Ölçüleri.....	176
4	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-Köşelik Tablası- Kabara.....	177
5	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-Köşelik Tablası Altındaki Bordür.....	178
6	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-Köşelik-Üçgen Kısım Ölçüleri.....	179
7	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-Köşelik-Üçgen Kısım Süslemeleri.....	180
8	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-Mukarnas Arasındaki Konsol Tipi, a.....	181
9	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-Mukarnas Arasındaki Konsol Tipi, b-c.....	182
10	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-Mukarnas Arasındaki Konsol Tipi, d.....	183
11	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-Mukarnas Arasındaki Konsol Tipi, e.....	184
12	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-Mukarnas Arasındaki Konsol Tipi, f.....	185
13	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-1.Sıra, .Mukarnas Yuvası-Ölçüleri.....	186
14	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-1.Sıra-9.Mukarnas Yuvası Ölçüleri.....	187
15	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-Kavsaranın Tümü ve Süslemeleri.....	188

Sıra No	Format		Sayfa
16	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-Kavsara ve Köşeliğin Üçgen Kısmı ile Yan Bordürler.....	189
17	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-Kavsaranın Alt Kısımındaki Yazı Şeridi Ölçüleri.....	190
18	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-Sütunce, Ölçüleri....	191
19	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-Sütunce, Yazı.....	192
20	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-Sütunce, Başlık Kısımının Üst ve Altındaki Şerit (1.Raport Ölçüsü).....	193
21	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-Sütunce-Başlık Kısmı Ana Dolgu Motifi ve Ölçüleri.....	194
22	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-Sütunce-İkinci Büyük Bant ve Ölçüleri.....	195
23	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-Sütunce-En Altındaki Nişli Band (Detay).....	196
24	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-Nişin Alt Kısımındaki Çokgen Kafesli Dolgu Motifi ve Ölçüleri-Tip I.....	197
25-	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-Nişin Alt Kısımındaki Çokgen Kafesli Dolgu Motifi ve Ölçüleri-Tip II-III.....	198
26	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-IIb Kenar Bordürü (Detay).....	199
27	A ₄	-Arslanhane Mihrabı-IIc ve IId Kenar Bordürü (Detay).....	200
28	A ₄	-Ahi Elvan Camii-Genel Planı.....	201
29	A ₄	-Ahi Elvan Camii-Kesiti.....	202
30	A ₄	-Ahi Elvan Mihrabı-Ölçüleri.....	203
31	A ₄	-Ahi Elvan Mihrabı Köşelik (Üçgen Kısım). ..	204

<u>Sıra</u> <u>No</u>	<u>Format</u>		<u>Sayfa</u>
32	A ₄	-Ahi Elvan Mihrabı-Köşelik (Üçgen Kısım)- Yıldız Dolgu Motifi ve Ölçüleri.....	205
33	A ₄	-Ahi Elvan Mihrabı-Köşelik (Üçgen Kısım)- Ölçüleri.....	206
34	A ₄	-Ahi Elvan Mihrabı-Nişin Alt Kısmı ve Ölçüleri.....	207
35	A ₄	-Ahi Elvan Mihrabı- a-IIb Kenar Bürdürü (Detay) Ölçüleri.... b-IIc Kenar Bordürü (Detay) Ölçüleri....	208
36	A ₄	-Ahi Elvan Mihrabı- IId Kenar Bordürü (1. Raport Ölçüsü) ve Ölçüleri.....	209
37	A ₄	-Ahi Elvan Mihrabı-Ile Kenar Bordürü.....	210
38	A ₄	-Ahi Elvan Mihrabı-IIb Kenar Bordürü 1 Raporluk Ölçü).....	211
39	A ₄	-Ahi Elvan Mihrabı-Köşelik Tablası Üzerindeki Yazı (1 Raport Ölçü).....	211
40	A ₄	-Ahi Elvan Mihrabı-Mihrabın Üst Kısmı ve Tepelik.....	212

EK-D

DETAY ÇALIŞMALAR LİSTESİ (RENKLİ)

**Sıra
No Ölçek**

- 1 1/1 -Arslanhane Mihrabı- IIb Kenar Bordürü
- 2 1/1 -Arslanhane Mihrabı IIc ve IId Kenar Bordürleri
- 3 1/1 -Arslanhane Mihrabı-Nişin Alt Kısmı-(DETAY)
- 4 1/1 -Arslanhane Mihrabı-Köşelik-Üçgen Kısım (DETAY)
- 5 1/1 -Arslanhane Mihrabı-Köşelik Tablası (DETAY)
- 6 1/1 -Arslanhane Mihrabı-Sütunce (DETAY), Çan Şekilli Başlık
- 7 1/1 -Arslanhane Mihrabı-Kavsara-I.Mukarnas Sırası (DETAY)
- 8 1/1 Ahi Elvan Mihrabı-IIc Kenar Bordürü
- 9 1/1 -Ahi Elvan Mihrabı-IId Kenar Bordürü
- 10 1/1 -Ahi Elvan Mihrabı-Köşelik (DETAY)
- 11 1/1 -Ahi Elvan Mihrabı-Nişin Alt Kısmı (DETAY)

EK-E

FOTOĞRAFLAR



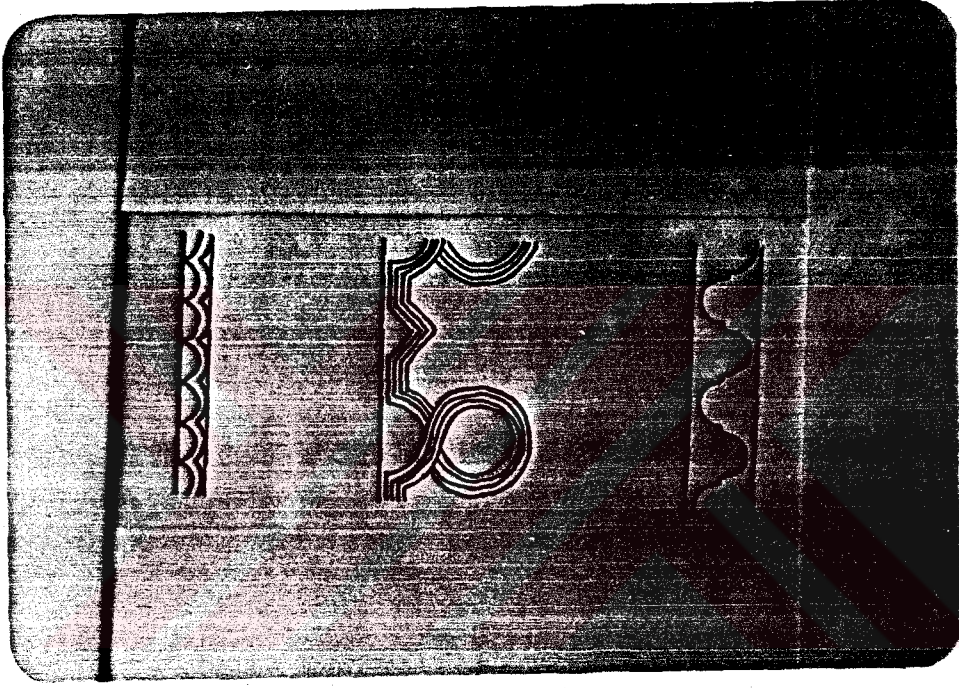
Fotoğraf No:22- Dunaysır (Kızıltepe) Ulu Camii
Taş Mihrabı (1204)
(G.Öney'den)



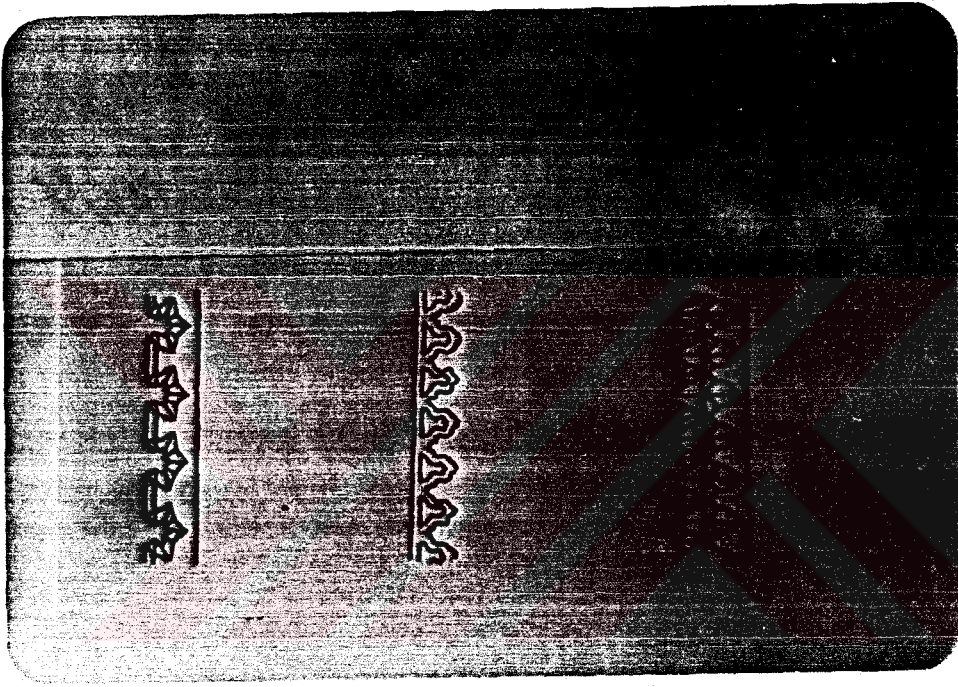
Fotoğraf No:23- Konya Sırçalı Mescit Çini Mozaik
Mihrabı (13.Yüzyıl İkinci Yarısı)
(G.Öney'den)



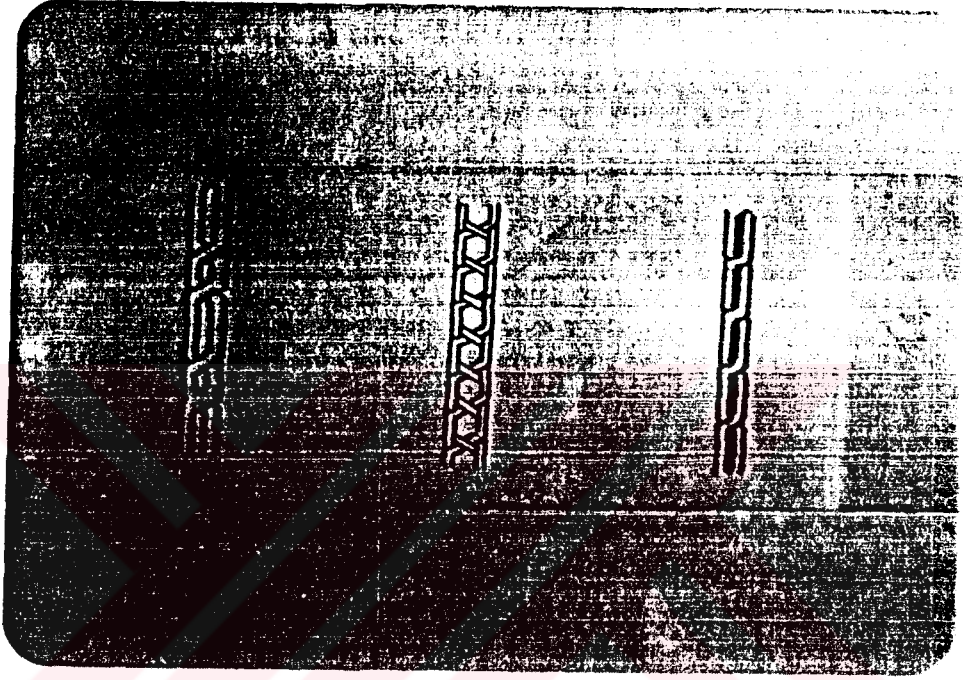
Fotoğraf No:24- Konya, Sahip Ata Hanikah
Alçı Mihrabı (1279-80)
(G.Oney'den)



Fotoğraf No:25- Anadolu'da Mihrab Süslemelerinde
Uygulanan Girinti Frizleri ve Mukarnaslı
Bordür Çeşitlemeleri
(Ö.Bakırer'den)



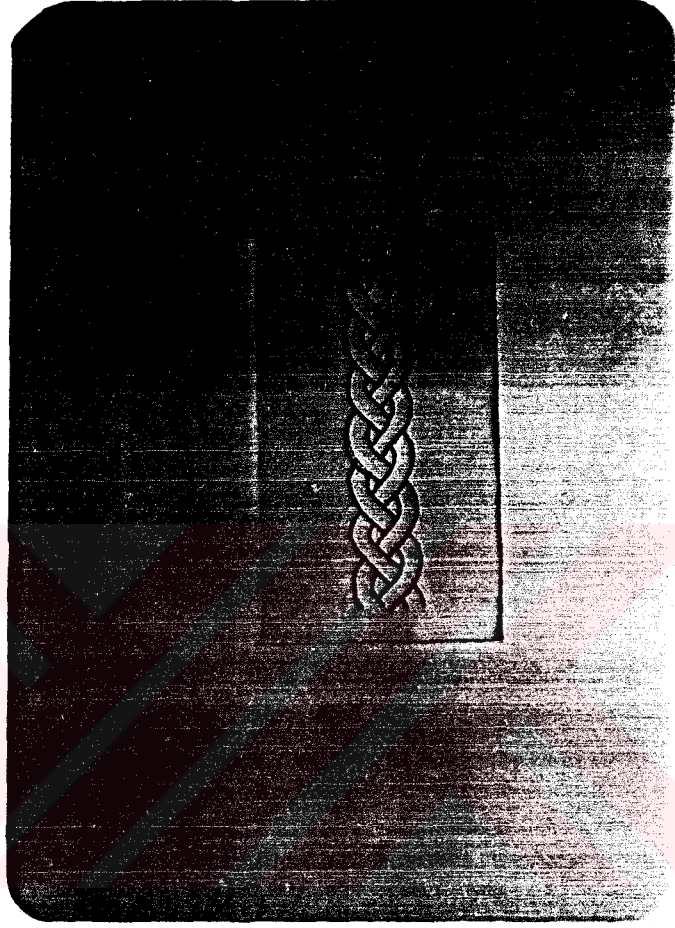
Fotoğraf No:26- Mukarnaslı Bordür
Çeşitlemeleri



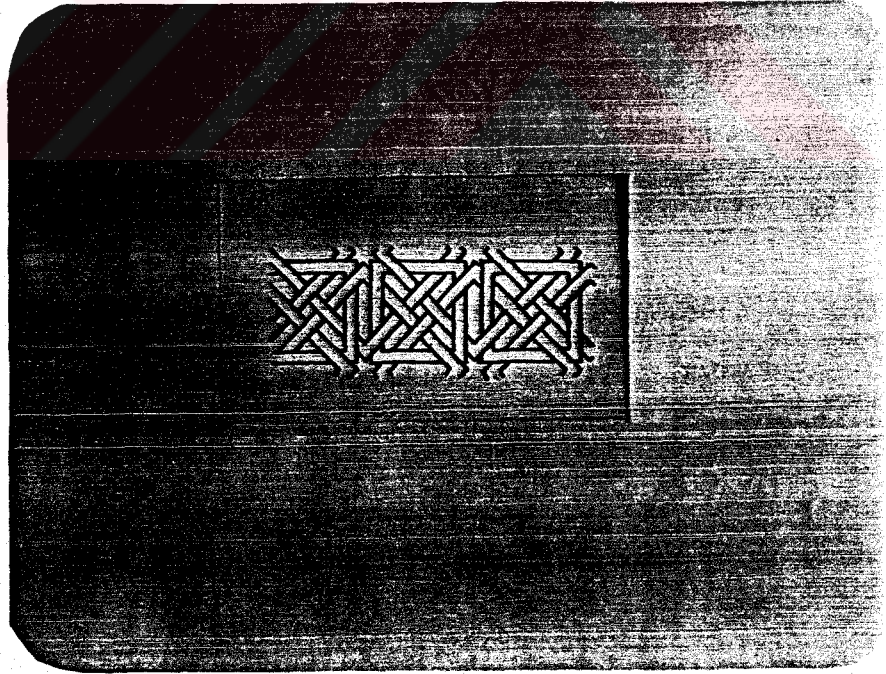
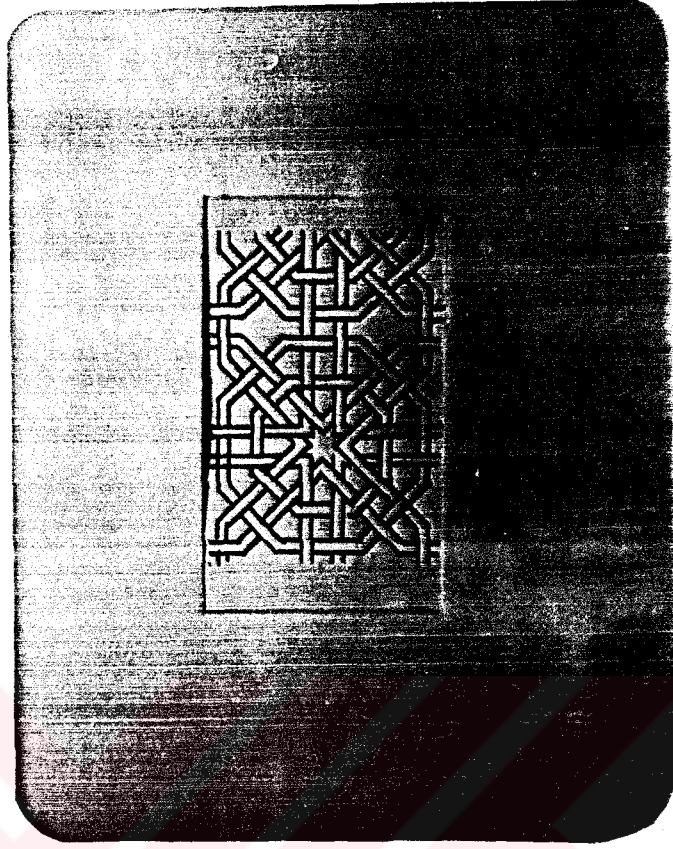
Fotoğraf No:27-Geometrik Geçmeler
(iki Şeritli)



Fotoğraf No:28- Geometrik Geçmeler (İki kavisli
Hattın Kesişip İlmeklenmesiyle Meydana Gelen
İki Şeritliler)



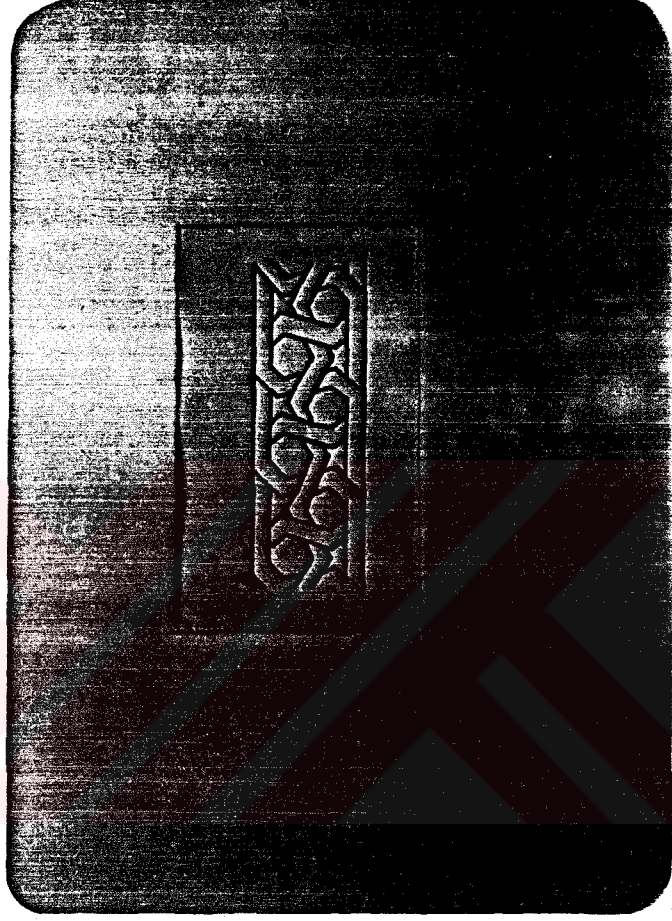
Fotoğraf No:29- Geometrik Geçmeler
(Üç Şeritli)



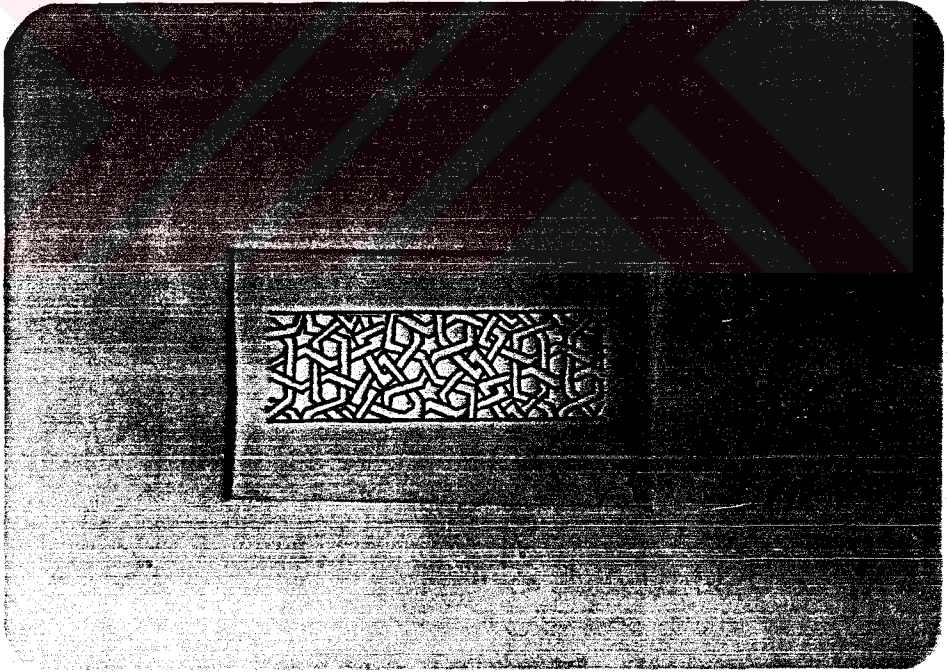
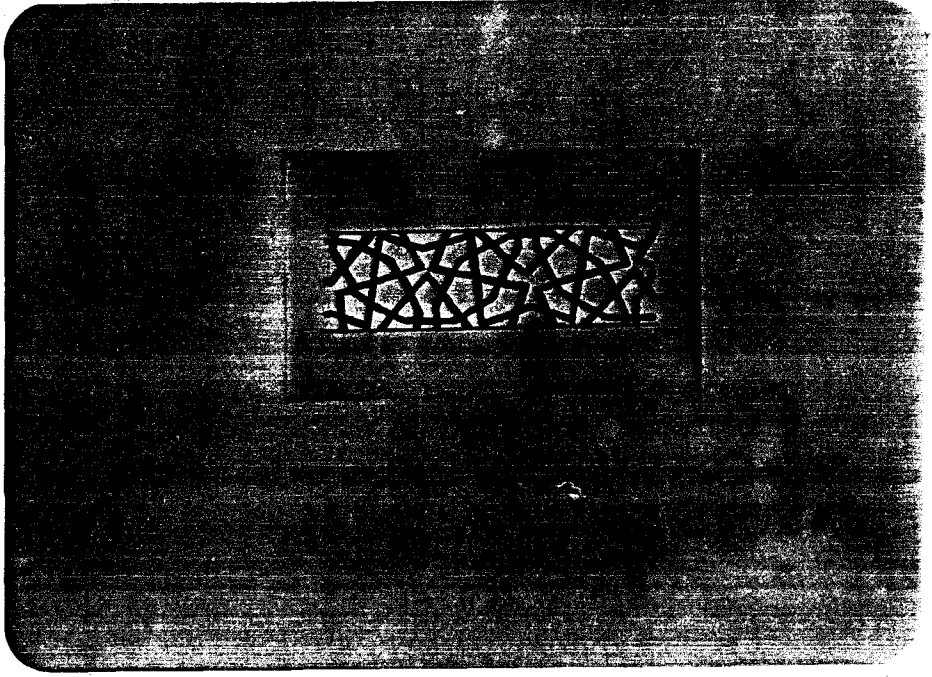
Fotoğraf No:30- Geometrik Örgüler (Belirli Bir Çerçeve İçinde Kalan ve Kendi Başına Bir Bütün Olanlar)



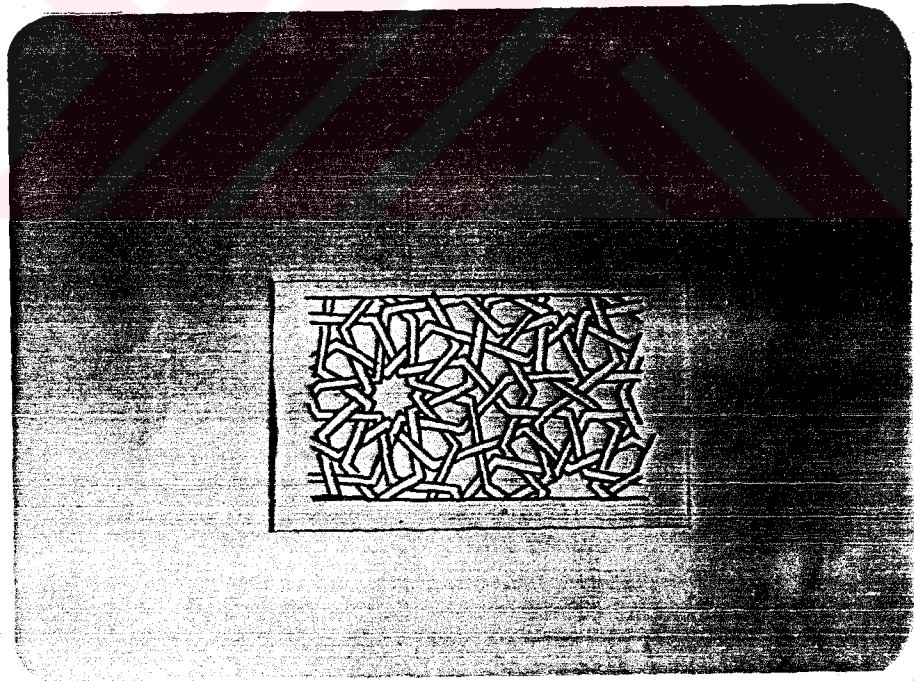
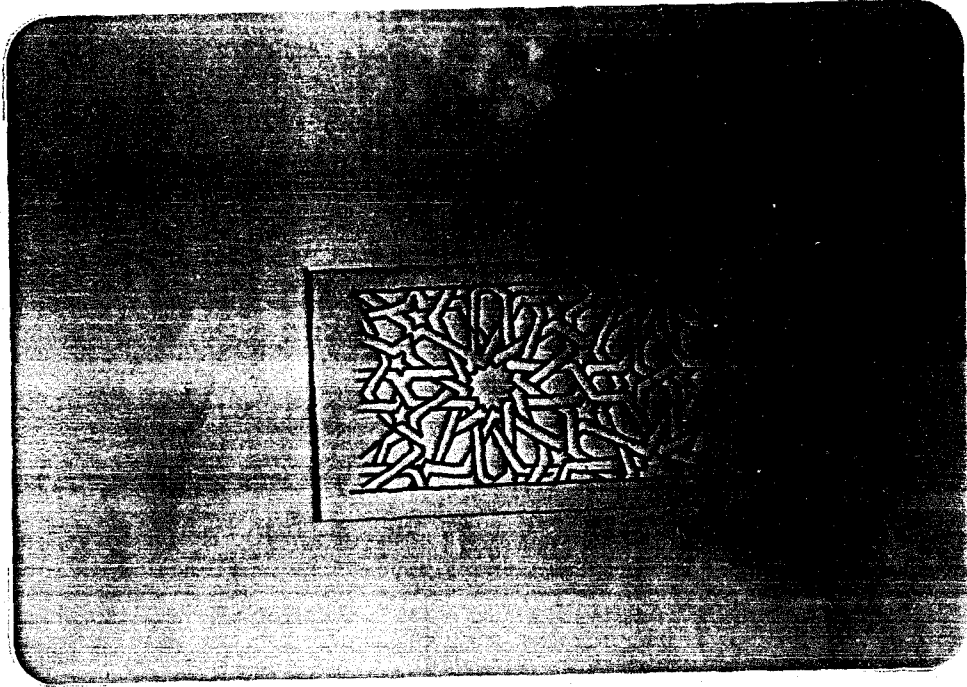
Fotoğraf No:31- Geometrik Örgüler (Kesişen Şeritlerle Kurulan Örgüler)



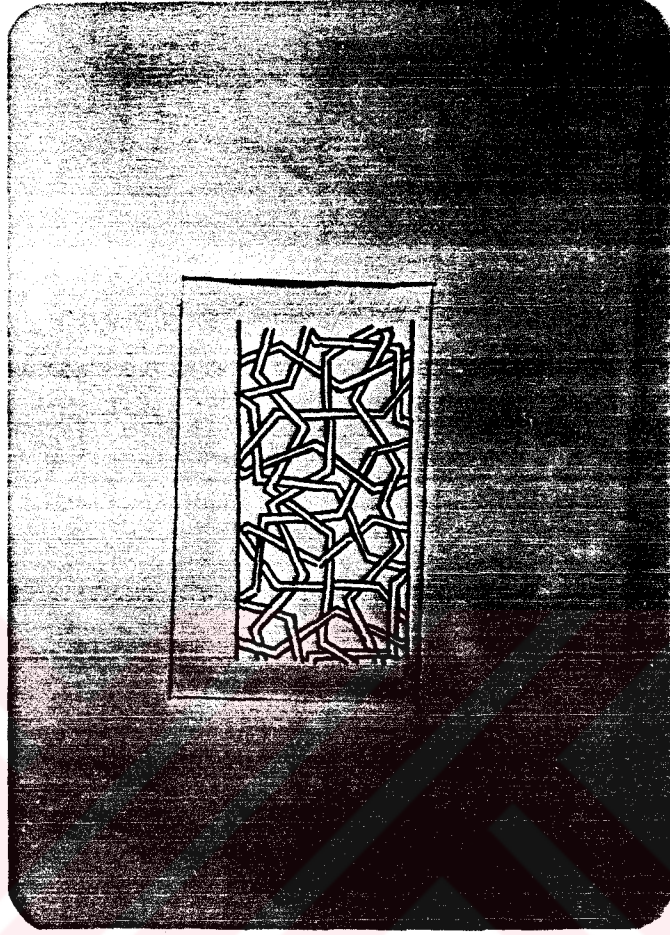
Fotoğraf No:32- Geometrik Örgüler
(Birbirini Kesen, Kateden ve İlmeklenen
Hatlarla Kurulan Örgüler)



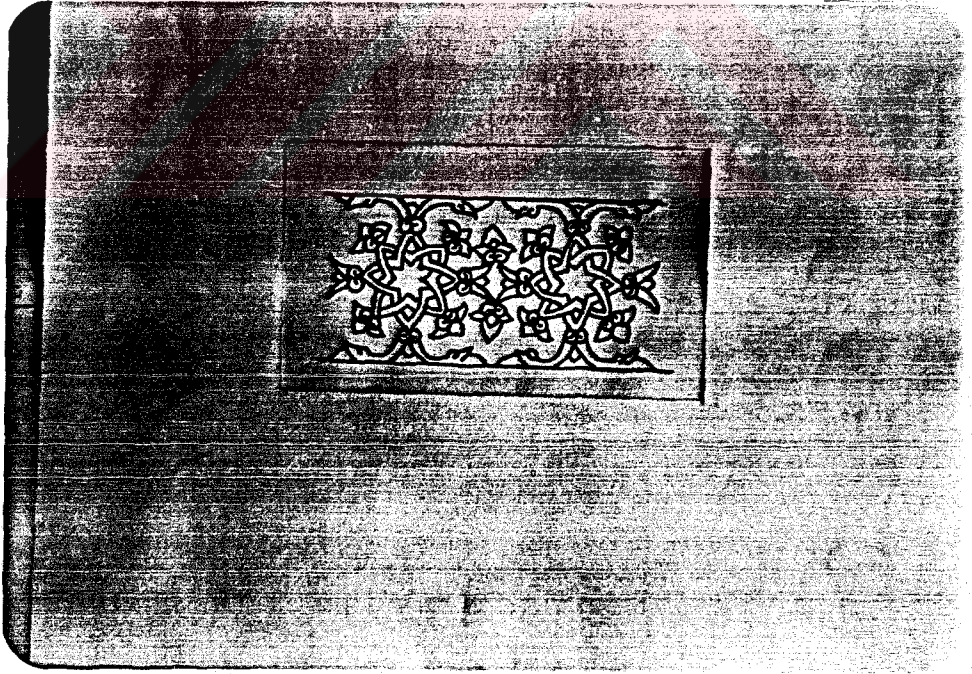
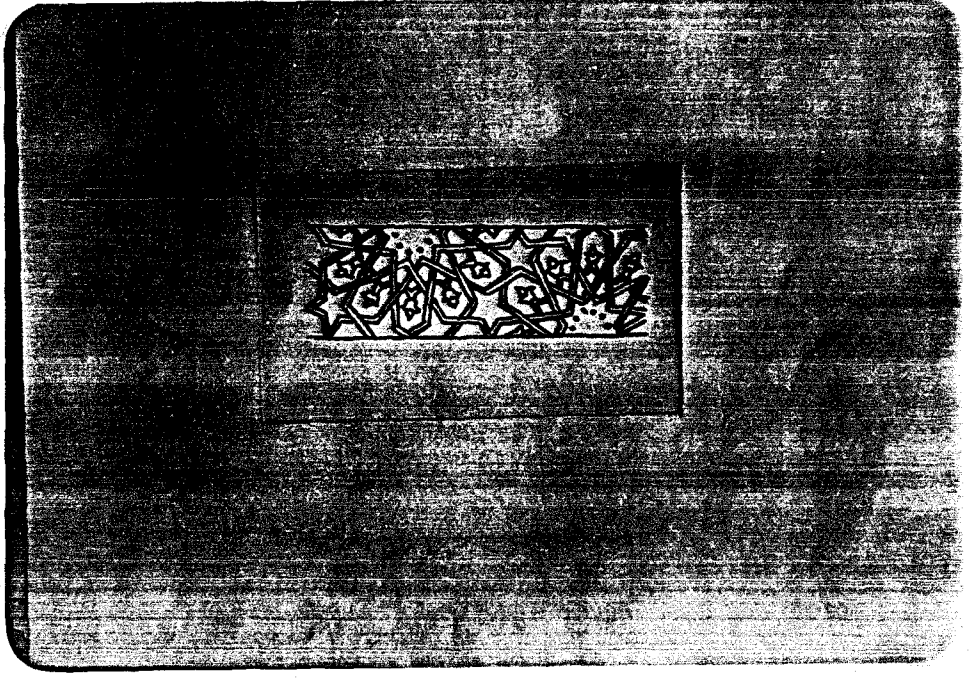
Fotoğraf No:33-Geometrik Örgüler
(Karışık Örgüler)



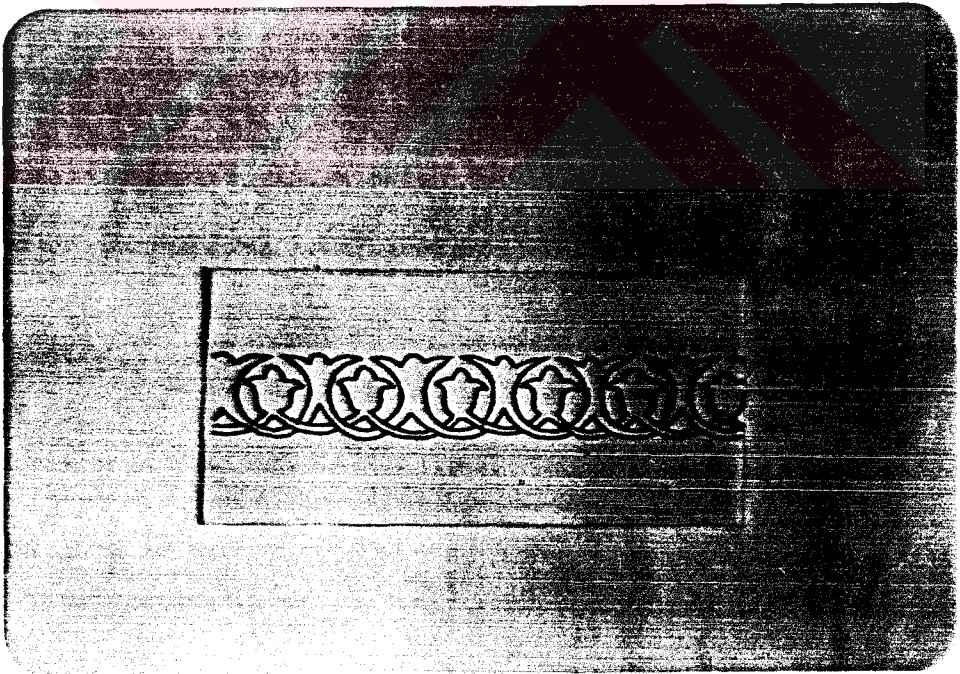
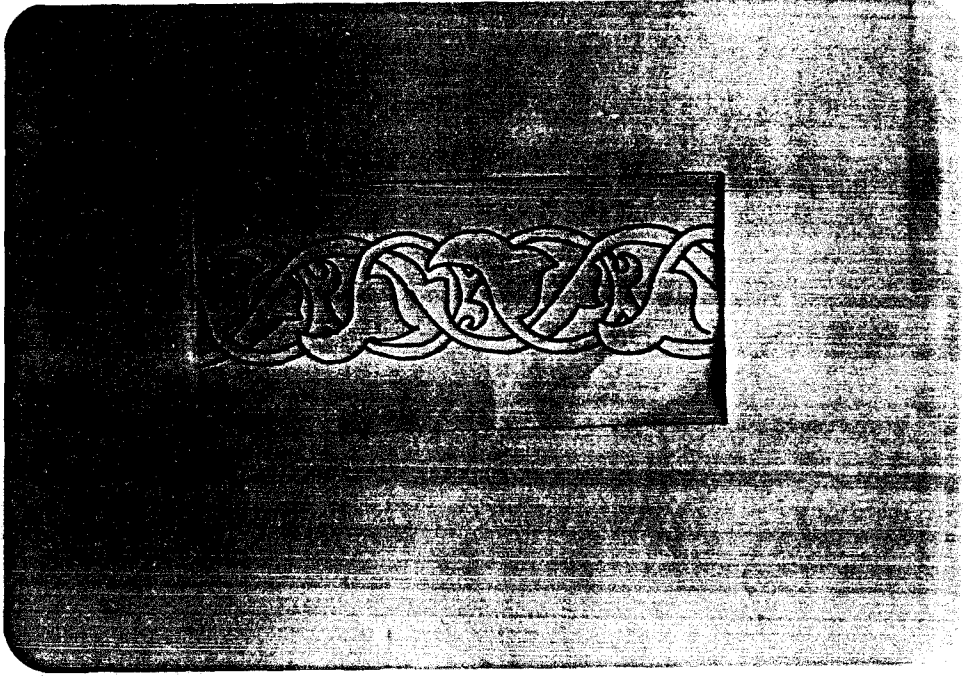
Fotoğraf No:34-Yıldızlı Geometrik Örgüler
(Bordürün Ortasında Tek Tek, Kenarlarda
Yarımsın Dizilen Yıldızlardan Meydana
Gelenler)



Fotoğraf No:35-Yıldızlı Geometrik Örgüler
(Yıldızların Kaydırılmış Eksenlerinde
Yerleştirilmesi ve Bordür Kenarlarında
Yarım Yarım Dizilmesiyle Meydana Gelen
Örgüler)



Fotoğraf No:36-Yıldızlı Geometrik Örgüler
(Yıldızlı Geometrik Örgülerle Bitkisel
Elemanların İlavesi)



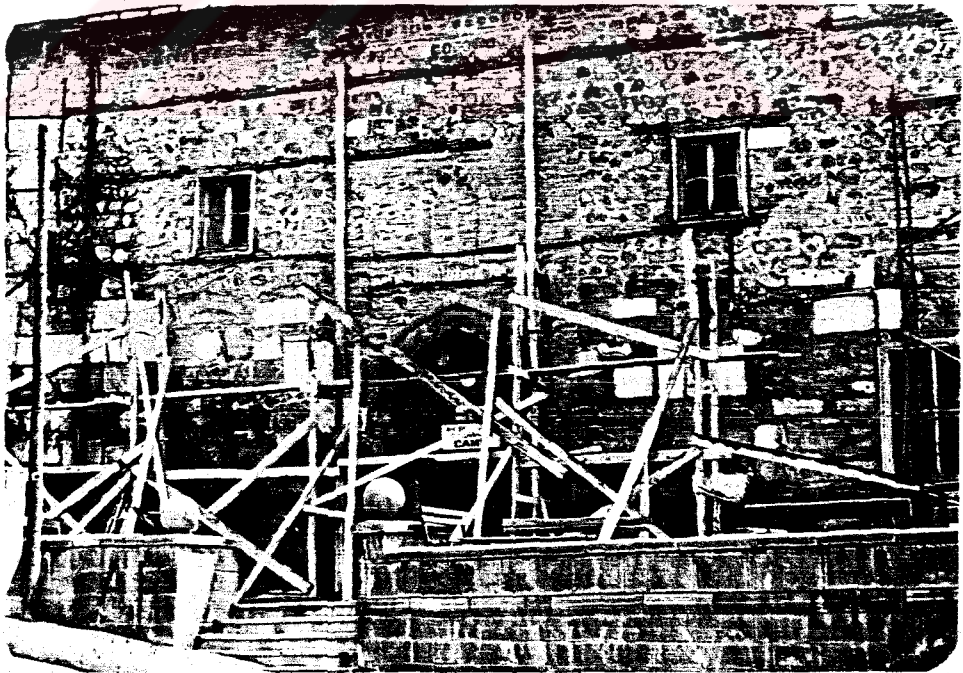
Fotoğraf No:37-Bitkisel Kompozisyonlar
(İki Palmelli Segme).



Fotoğraf No:38-Bitkisel Kompozisyonlar
(Palmet-Lotus Frizi)



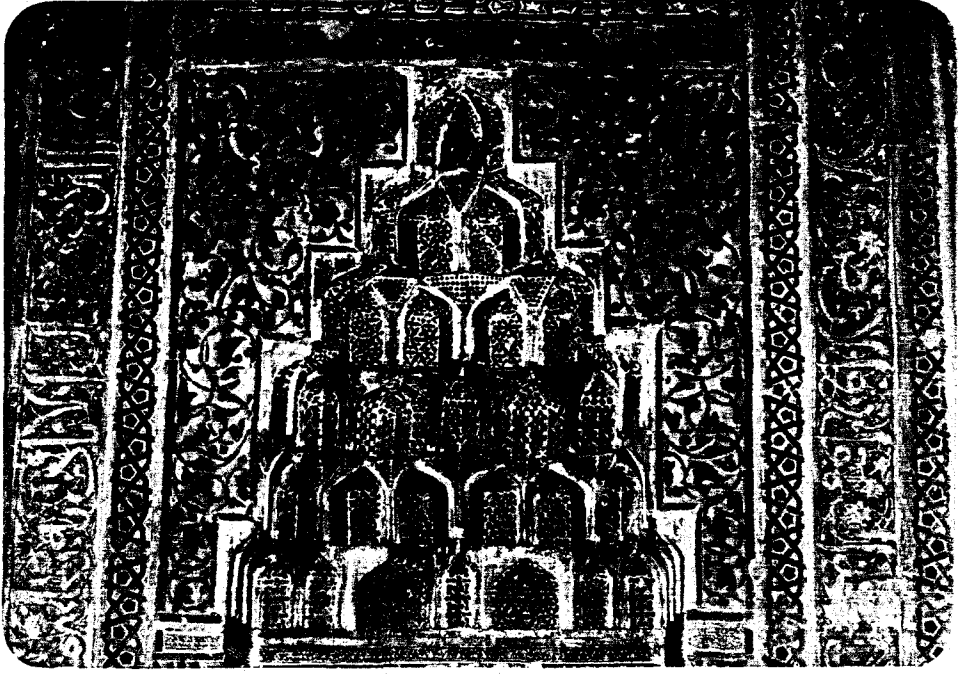
Fotoğraf No:39-Ankara Arslanhane Camii
Dış Görünüşü



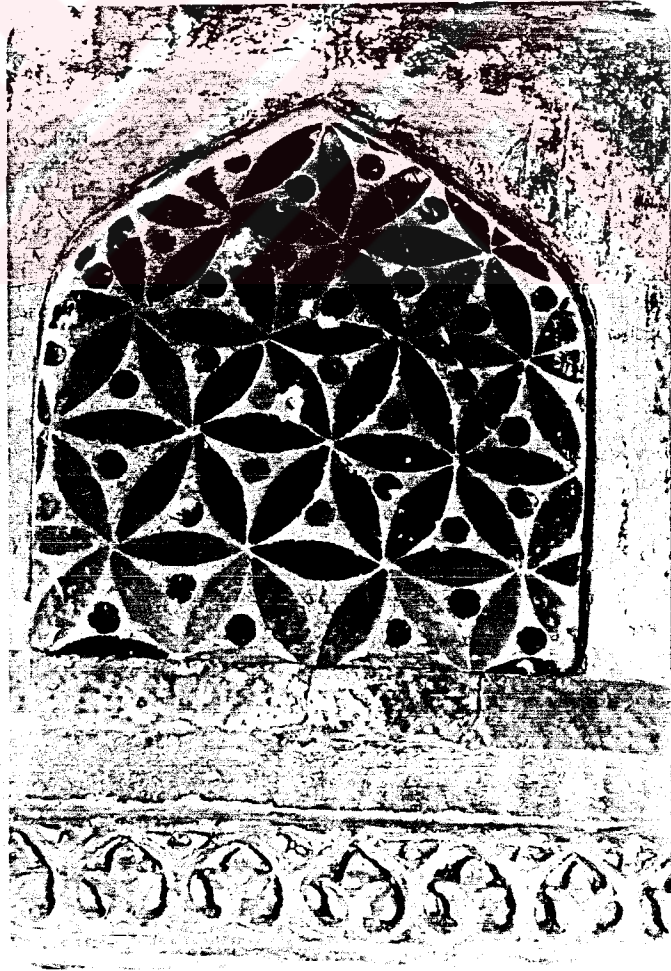
Fotoğraf No:40-Arslanhane Camii Dış Görünüşü



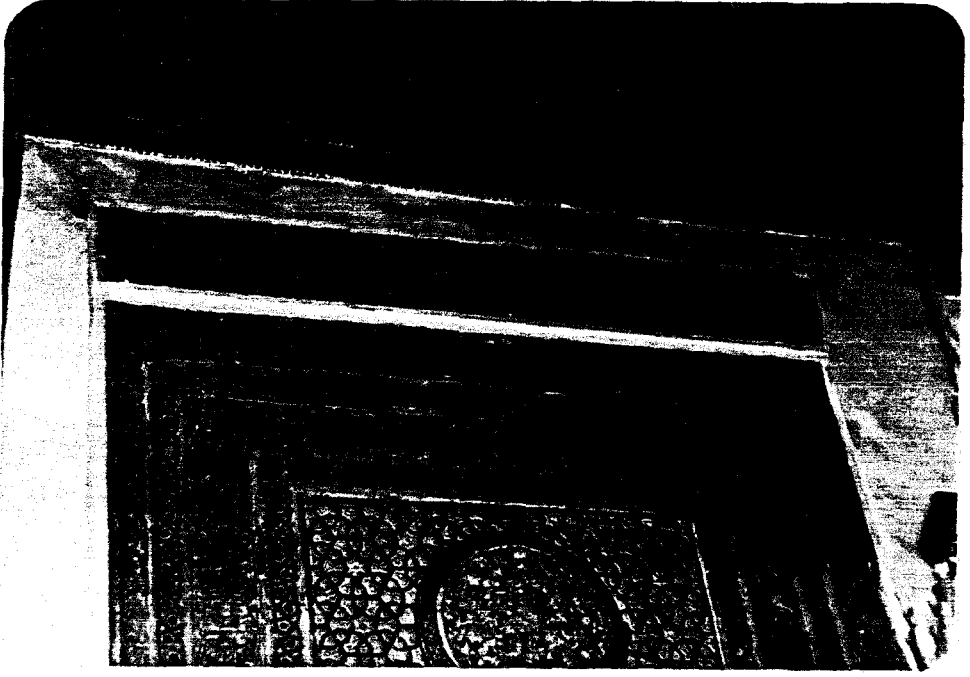
Fotoğraf No:41-Arslanhane Camii-Batı Yönündeki
Giriş Kapısı



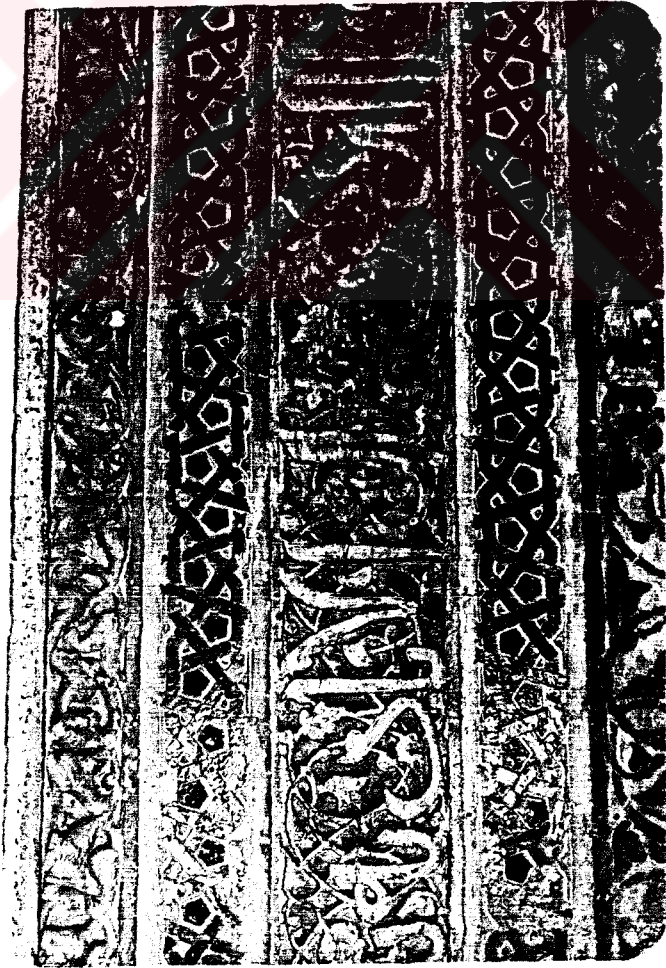
Fotoğraf No:42-Arslanhane Mihrabının Kavsara Bölümü



Fotoğraf No:43-Kavsara-Bir Mukarnas Yuvası (Arslanhane Mih.)



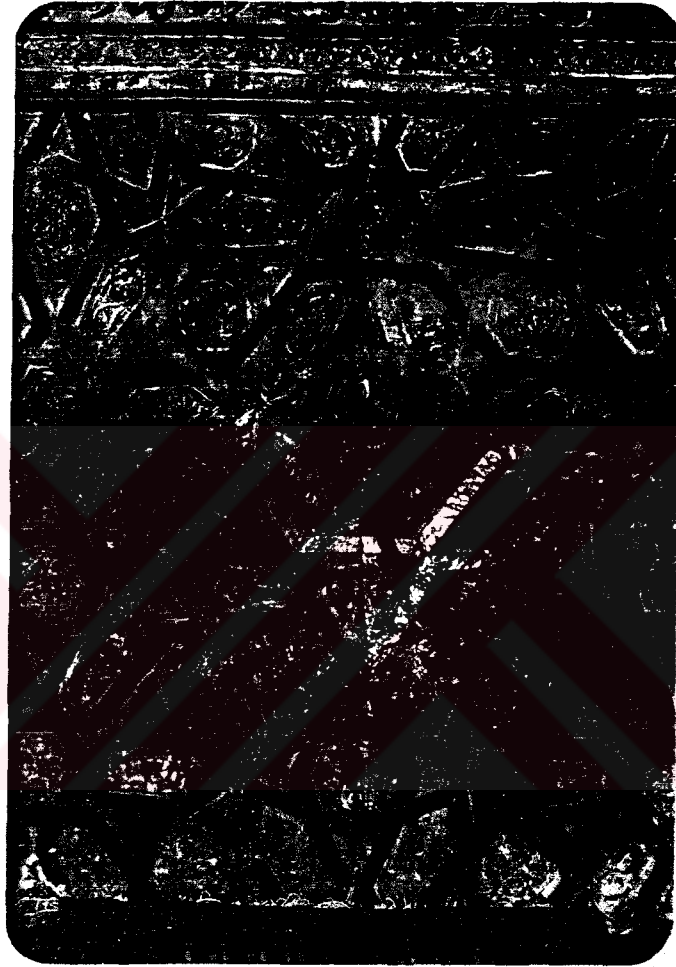
Fotoğraf No:44-Tepelik (Arslanhane Mihrabı)



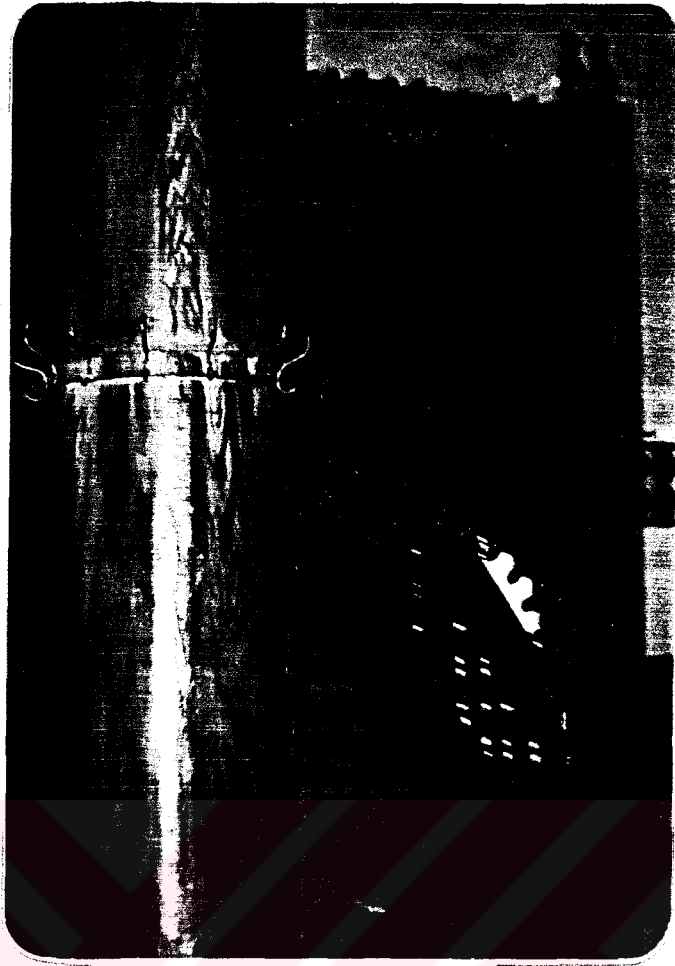
Fotoğraf No:45-Bordür Kompozisyonları



Fotoğraf No:46-Sütunçe-Başlık



Fotoğraf No:47-Nişin Alt Kısmı



Fotoğraf No:40-Arslanhane Camii Minberi



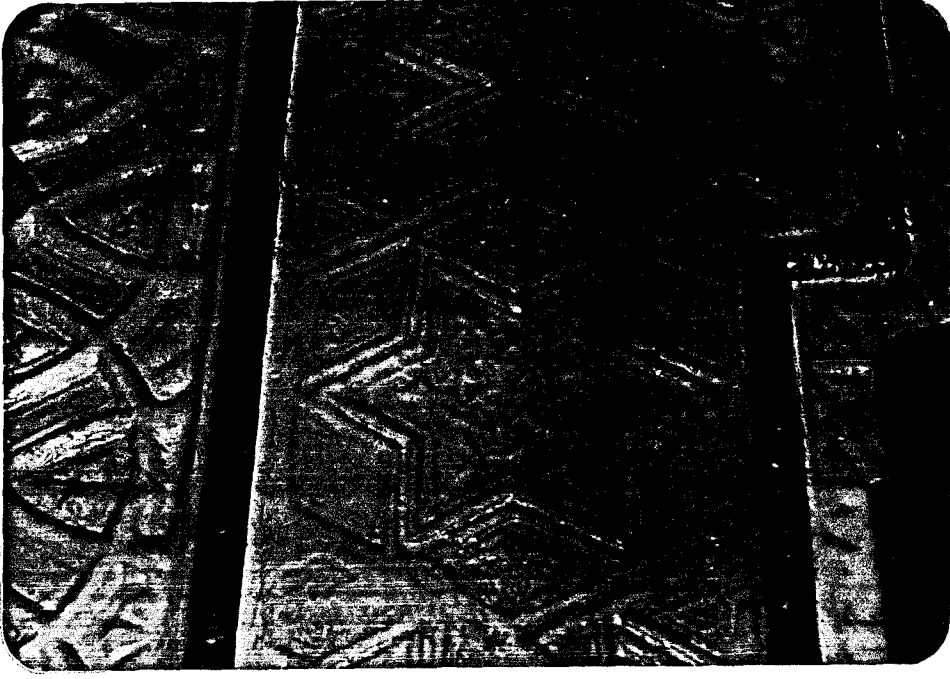
Fotoğraf No:49-Ankara Ahi Evran Camii
Dış Görünüşü



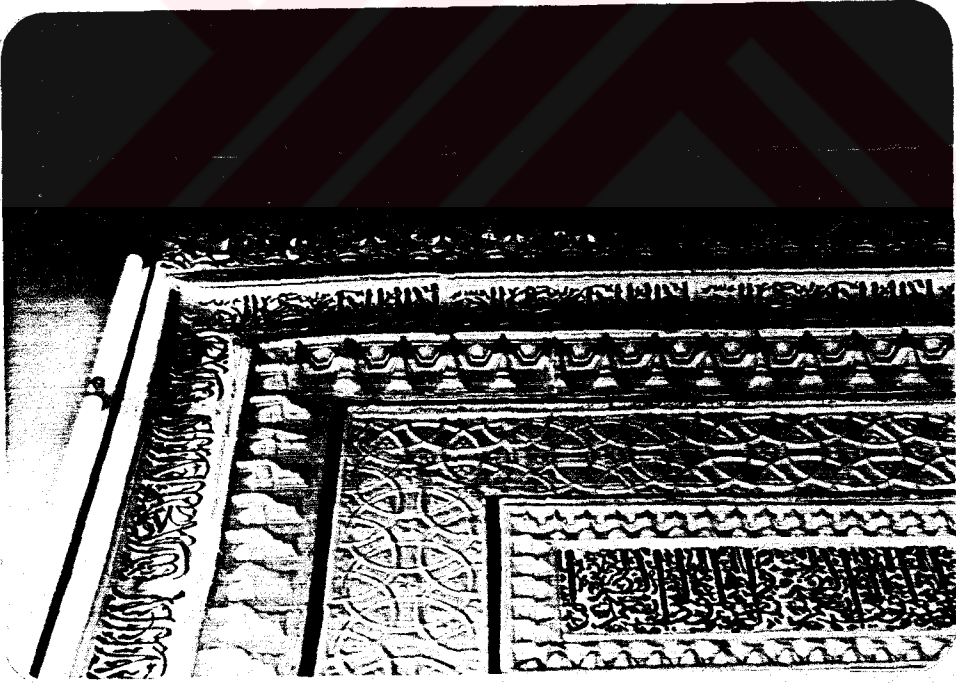
Fotoğraf No:50-Ahi Elvan Camii Alçı Mihrabı



Fotoğraf No:51-Bordür Kompozisyonları



Fotoğraf No:52-Köşelik-Üçgen Kısım (DETAY)



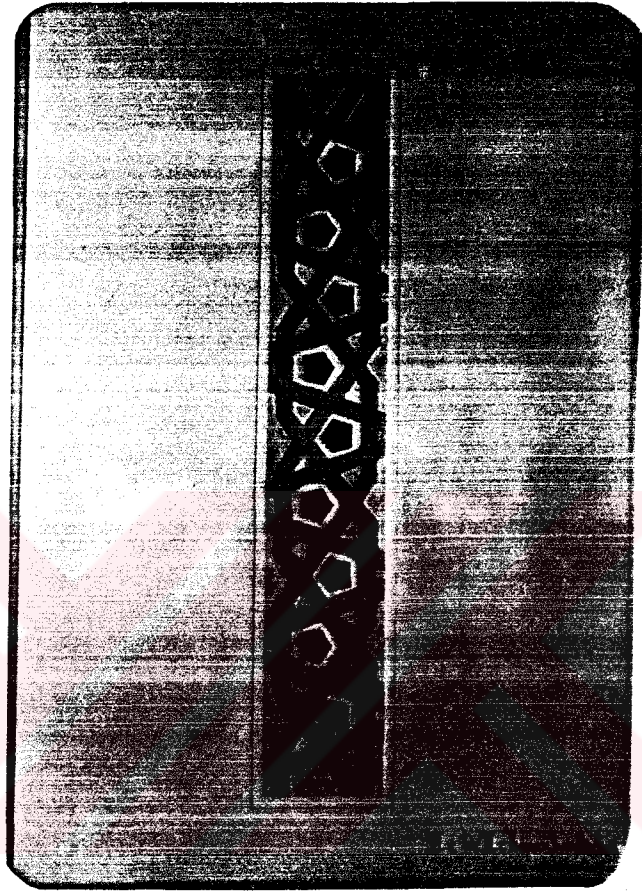
Fotoğraf No:53-Tepelik



Fotoğraf No:54-Mukarnas Yuvaları (DETAY)



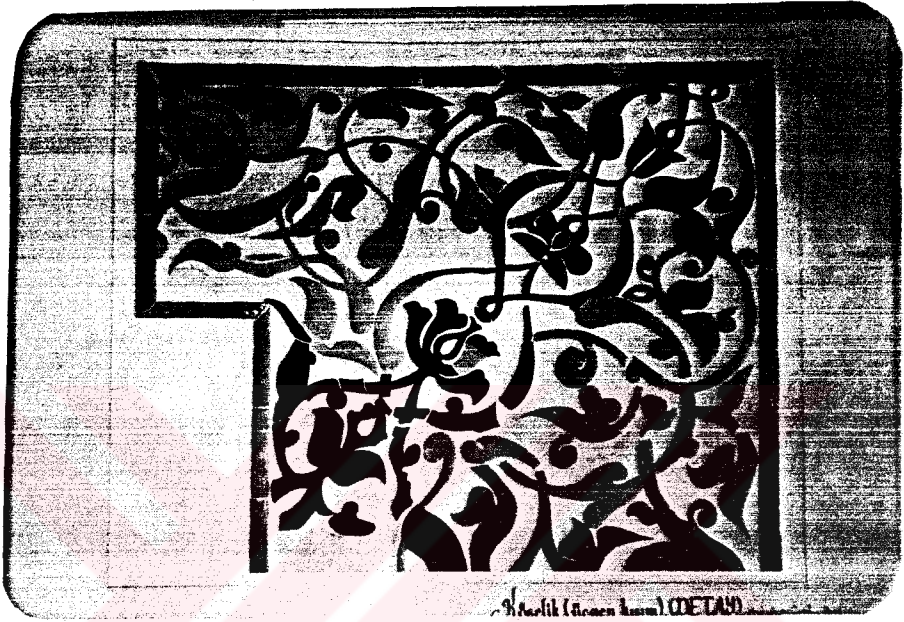
Fotoğraf No:55-Anslanhane Mihrabı (Iİb Kenar
Bordürü-Renkli Çalışma, 1/1 Ölçek)



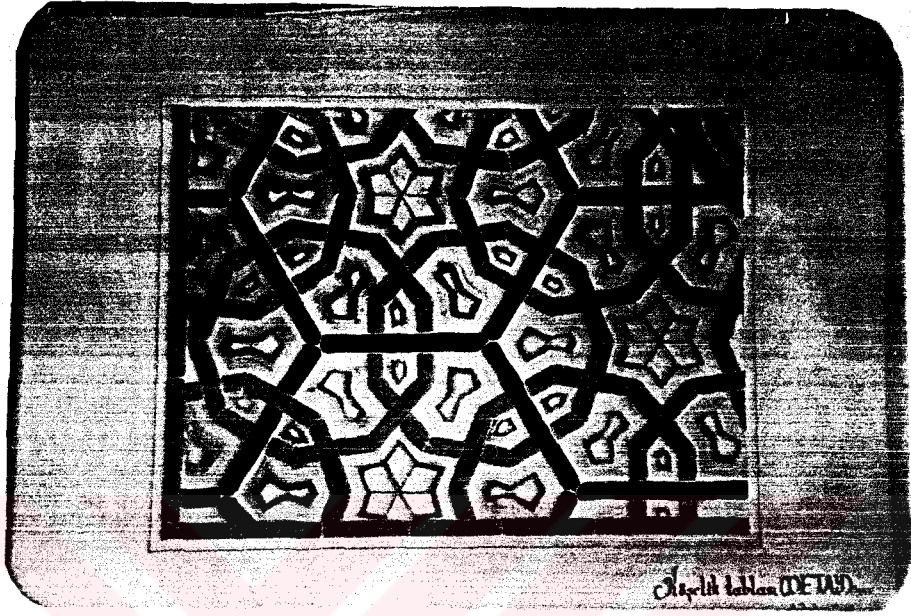
Fotoğraf No:56-Arslanhane Mihrabı (Ile ve ile
Keran Bordürleri-Renkli Çalışma, 1/1 Ölçek)



Fotoğraf No:57-Arslanhane Mihrabı, Nişin Alt Kısmı
(DETAY), (Renkli Çalışma, 1/1 Ölçek)



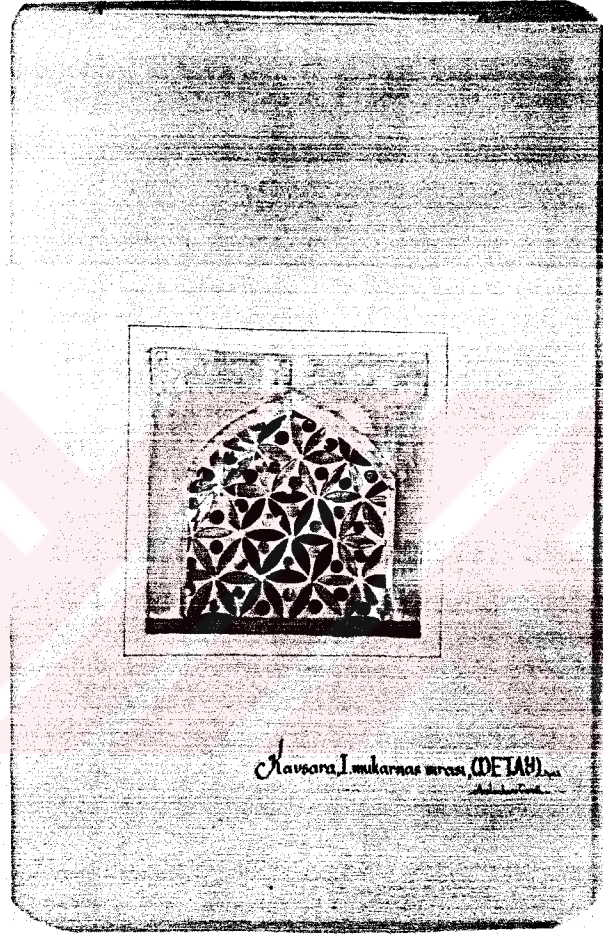
Fotoğraf No:58-Arslanhane Mihrabı, Köşelik-
Üçgen Kısım (DETAY), (Renkli Çalışma,
1/1 Ölçek)



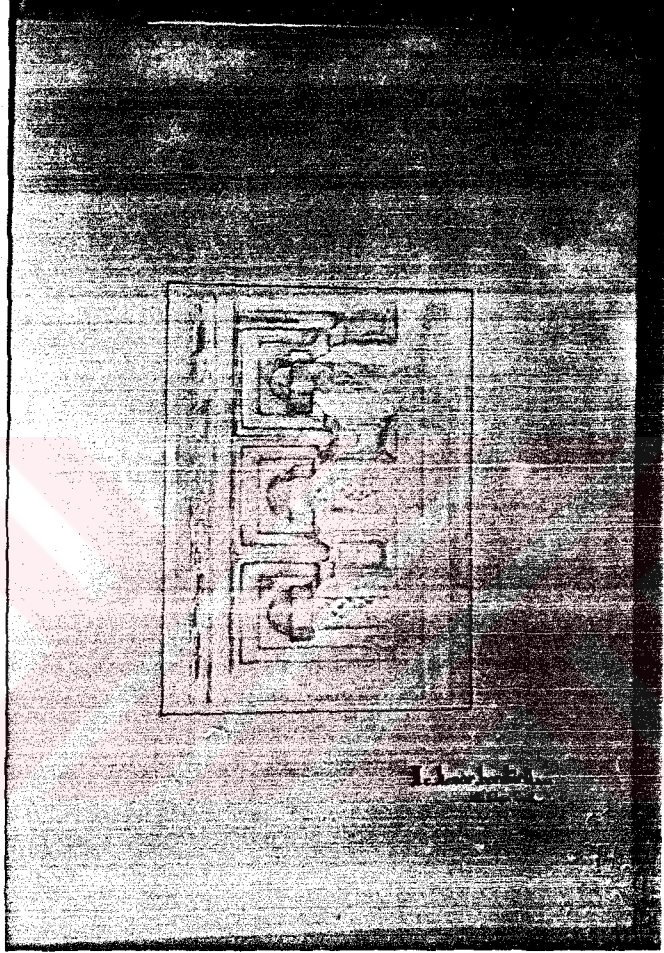
Fotoğraf No:59-Arslanhane Mihrabı, Köşelik Tablası
(DETAY), (Renkli Çalışma, 1/1 Ölçek)



Fotoğraf No:60-Arslanhane Mihrabı, Sütunçe-Çan Şekilli
Başlık (DETAY), (Renkli Çalışma, 1/1 Ölçek)



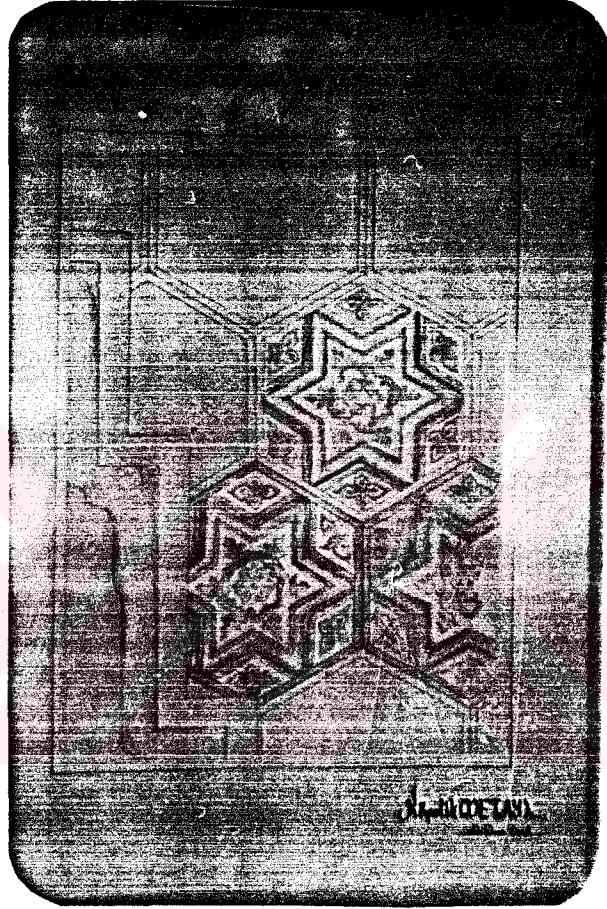
Fotoğraf No:61-Anıtlarhane Mihrabı, Kavsara-
I.Mukarnas Sırası (DETAY), (Renkli Çalışma,
1/1 Ölçek)



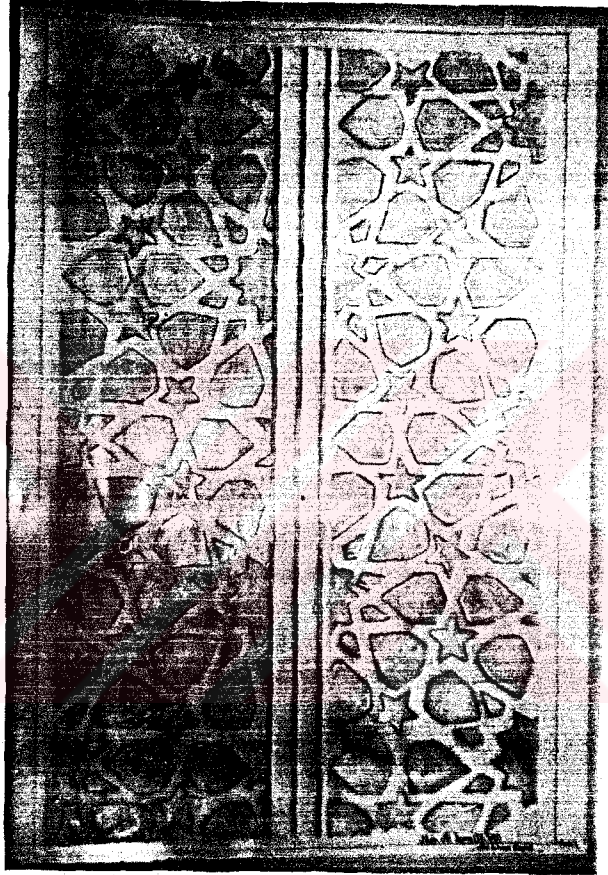
Fotoğraf No:62-Ahi Elvan Mihrabı, İlc Kenar Bordürü
(Renkli Çalışma, 1/1 Ölçek)



Fotoğraf No:63-Ahi Elvan Mihrabı, İld Kenar Bordürü
(Renkli Çalışma, 1/1 Ölçek)



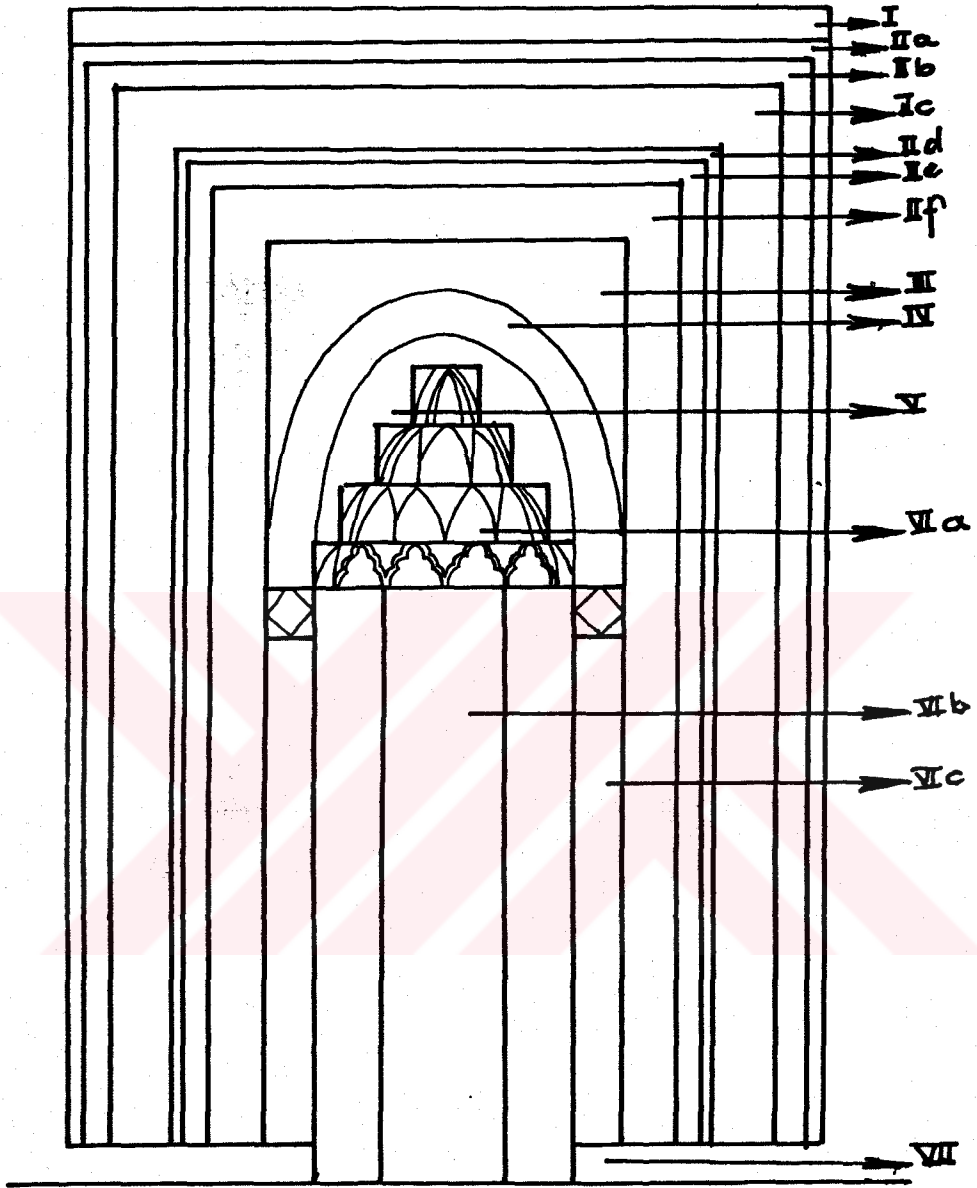
Fotoğraf No:64-Ahi Elvan Mihrabı, Köşelik
(DETAY), (Renkli Çalışma, 1/1 Ölçek)



Fotoğraf No:65-Ahi Elvan Mihrabı, Nişin Alt Kısmı
(DETAY), (Renkli Çalışma, 1/1 Ölçek)

EK-F

ÇİZİMLER



I. Tepelik

II. Kenar Bordürleri (IIa'dan IIb'ye kadar giden)

III. Köşelik

IV. Hemer , V. Alınlık , VIa. Kavsara , VIb. Nişin Alt kısmı.

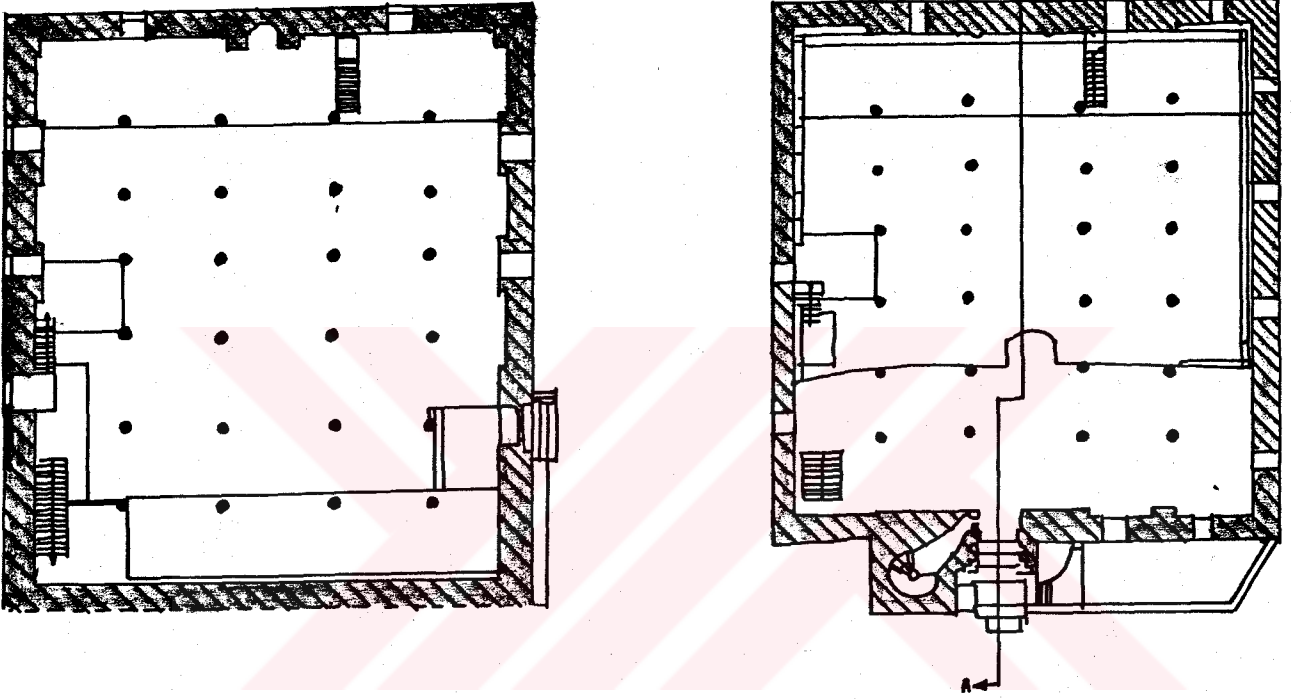
VIc. Sütunce

VII. Oturma.

ÇİZİM-I

Mihrabın Unsurları

(Ö. Bakırer'den)



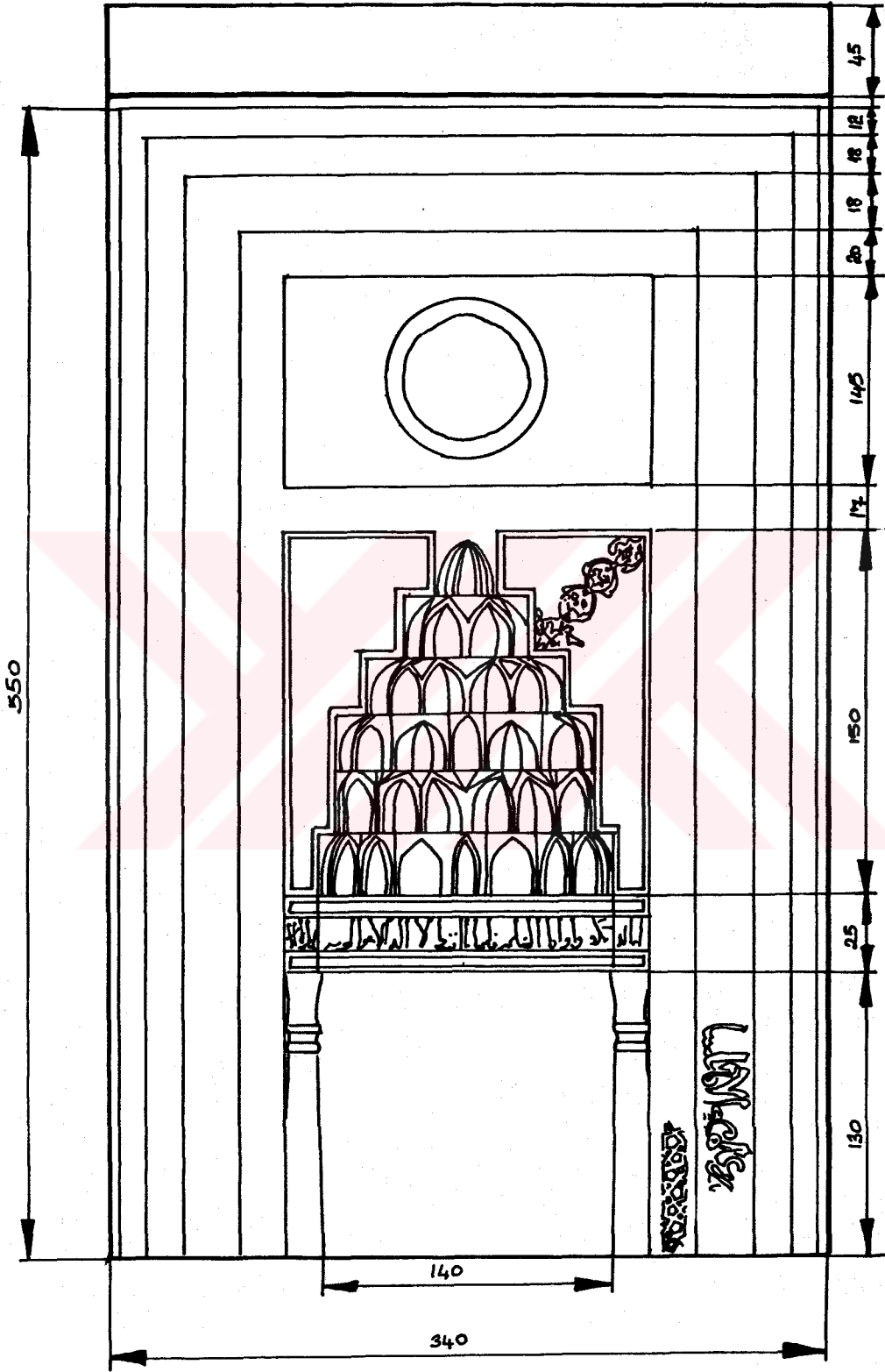
ÇİZİM-2

Arslanhane Camii

a-Alt Kat Planı

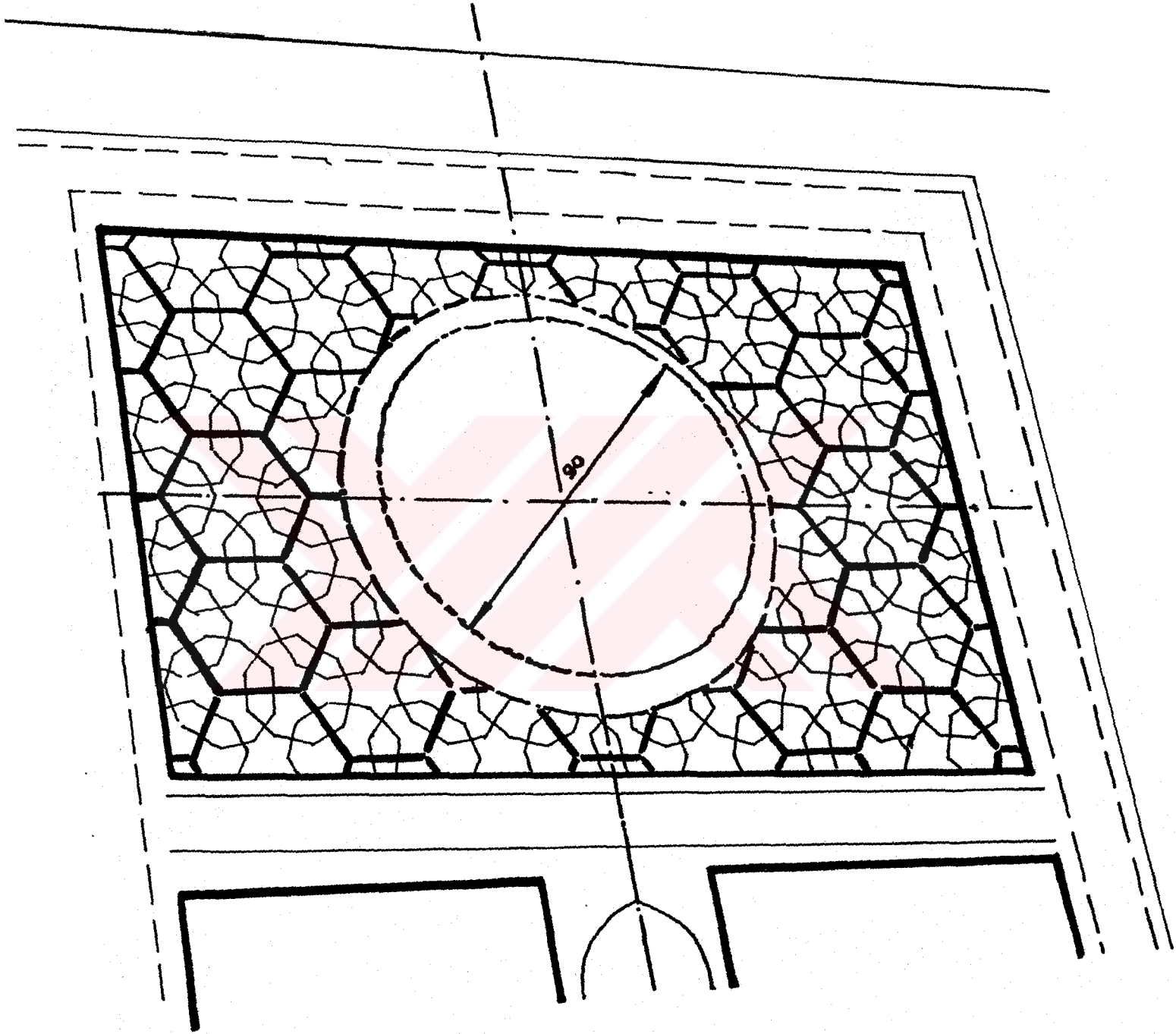
b-Kuzey Kapısı Seviyesi Planı

(G.Öney'den)

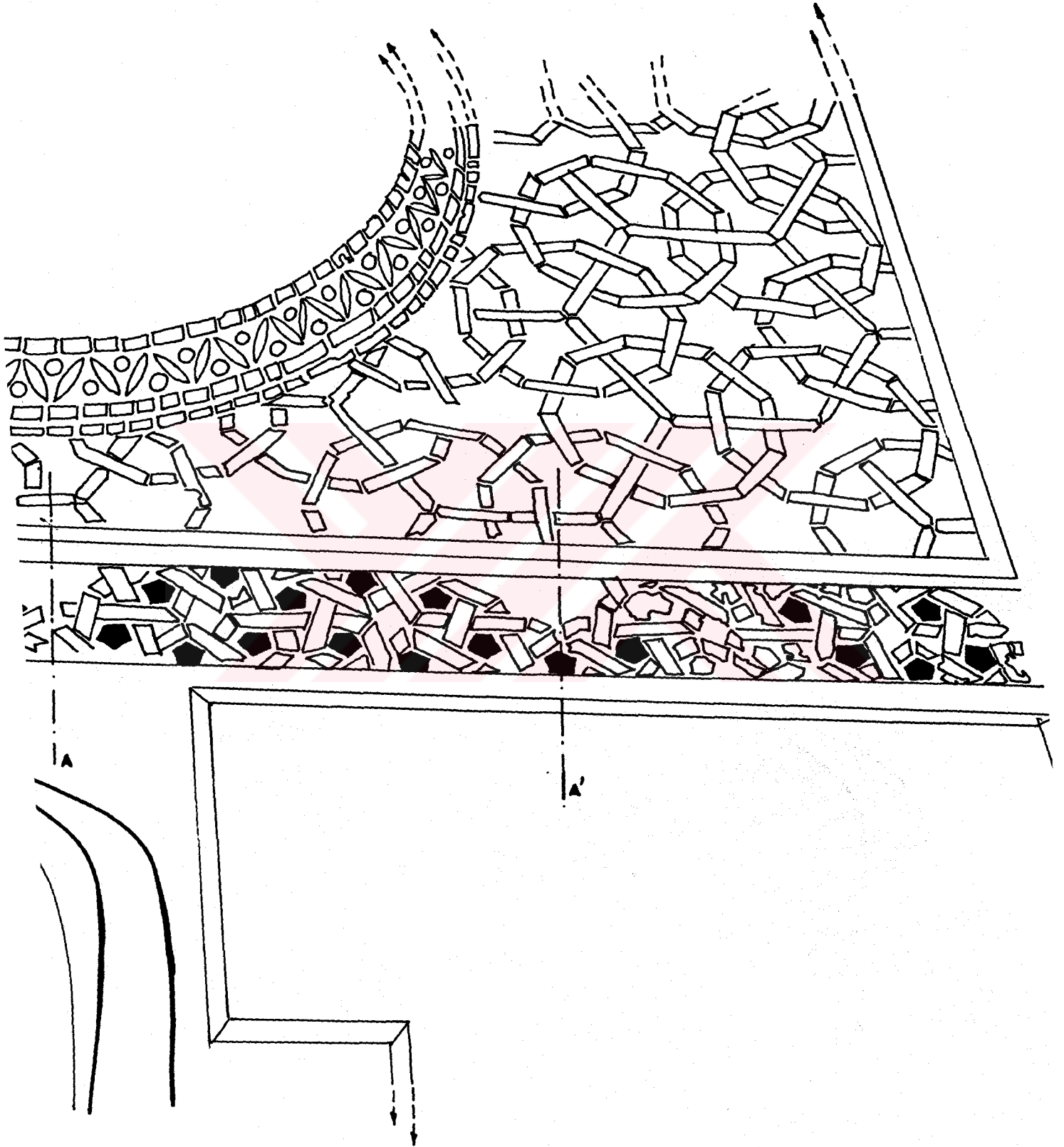


ÇİZİM-3

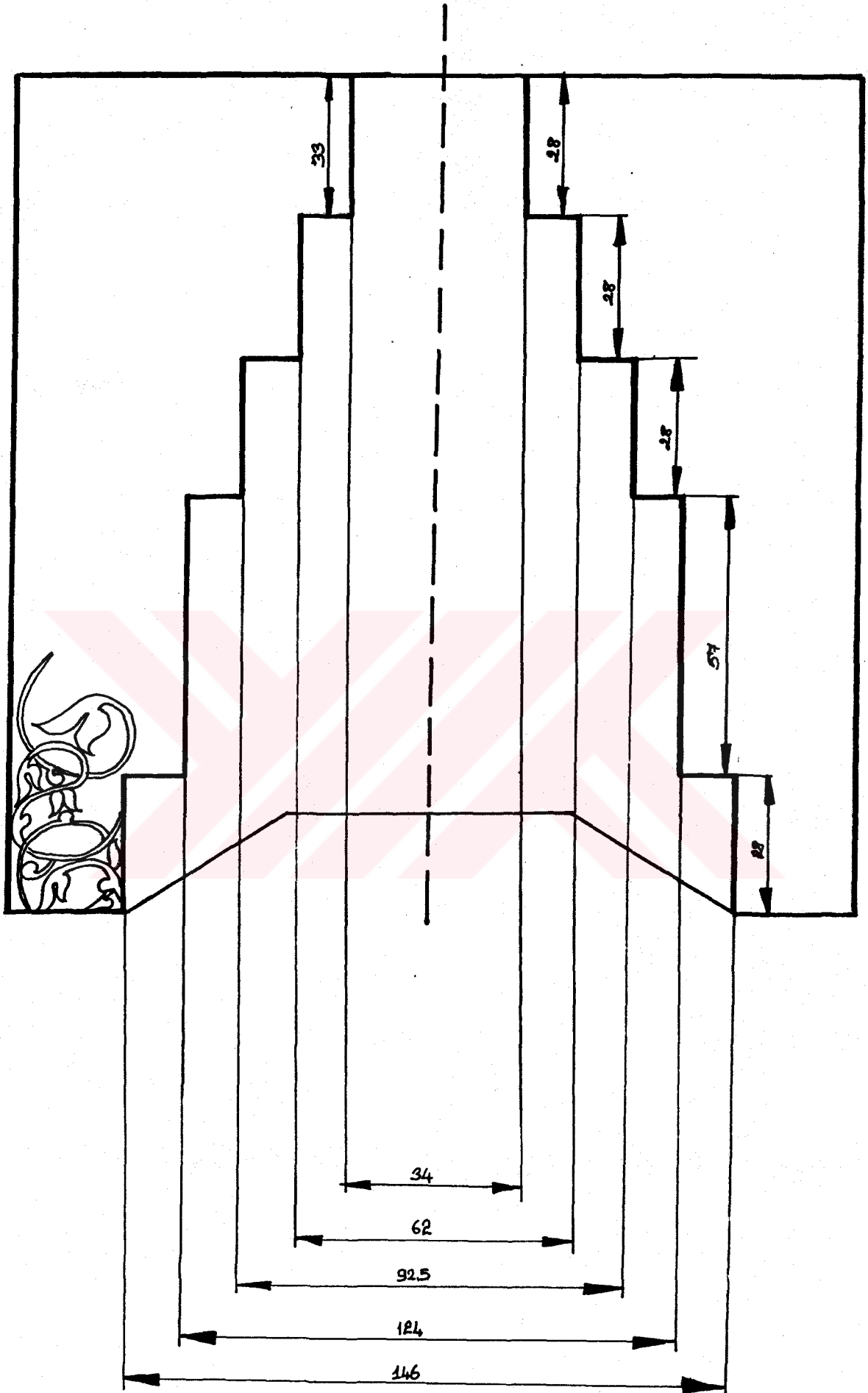
Arslanhane Mihrabı ve Ölçüleri



ÇİZİM-4
Arslanhane Mihrabı-Köşelik Tablası-Kabara

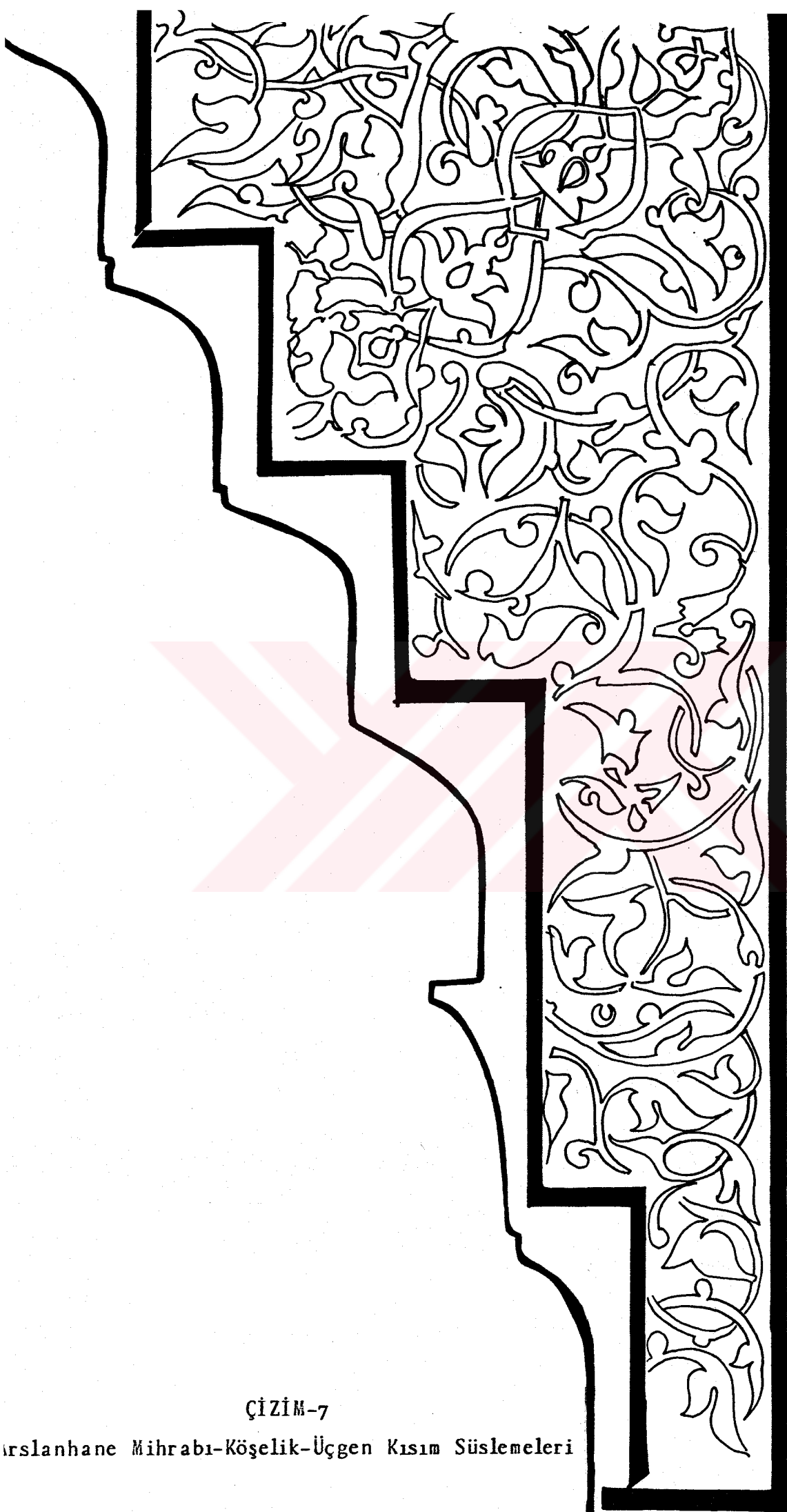


ÇİZİM-5
Arslanhane Mihrabı-Köşelik Tablası Altındaki Bordür



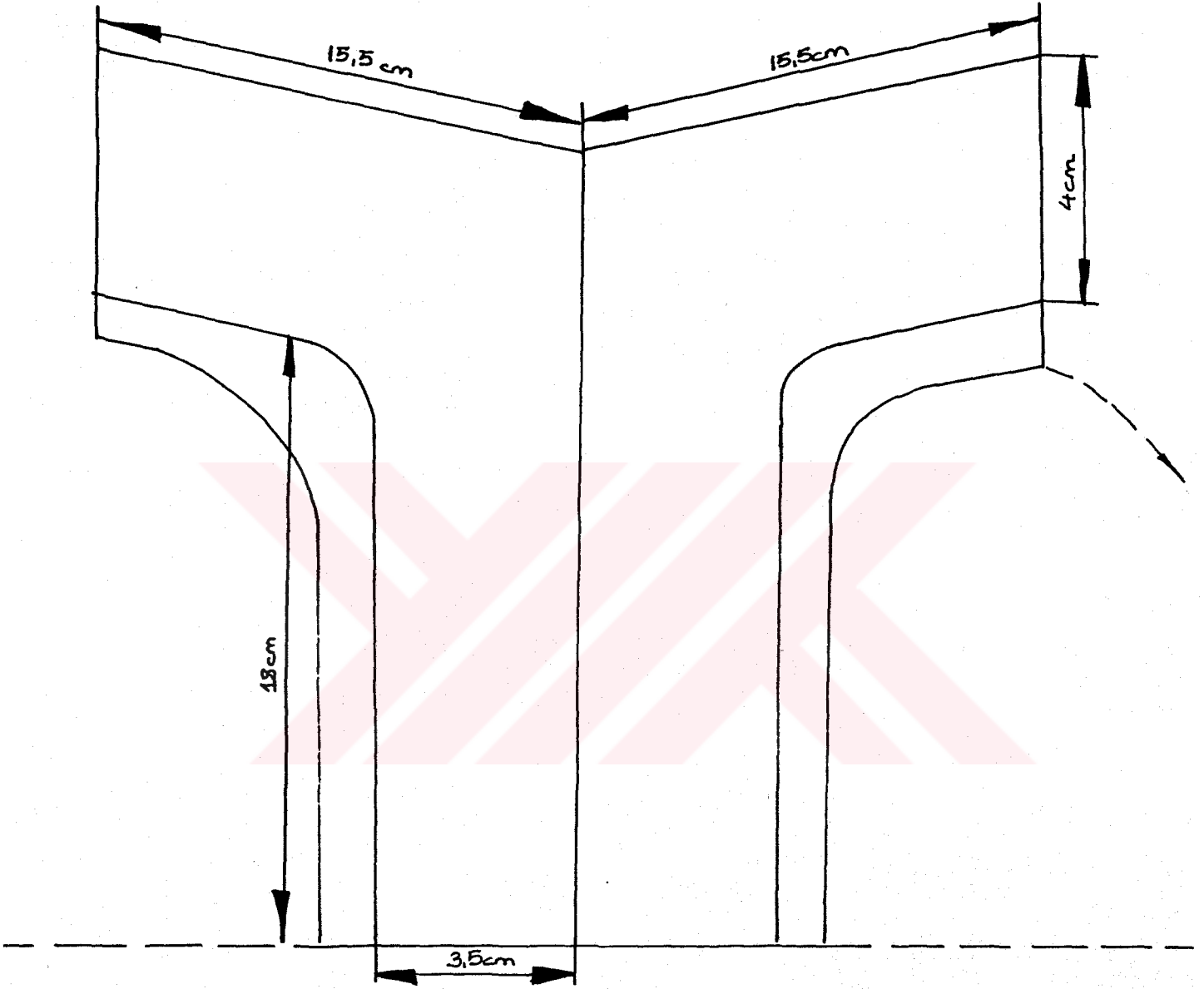
ÇİZİM-6

Arslanhane Mihrabı-Koşelik-Üçgen Kısım Ölçüleri



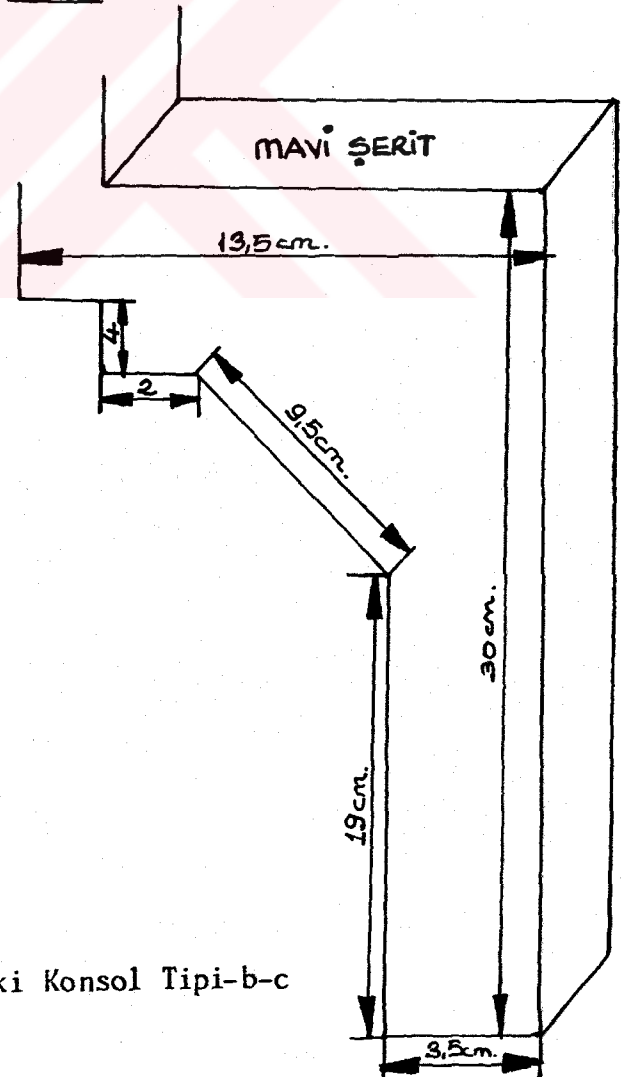
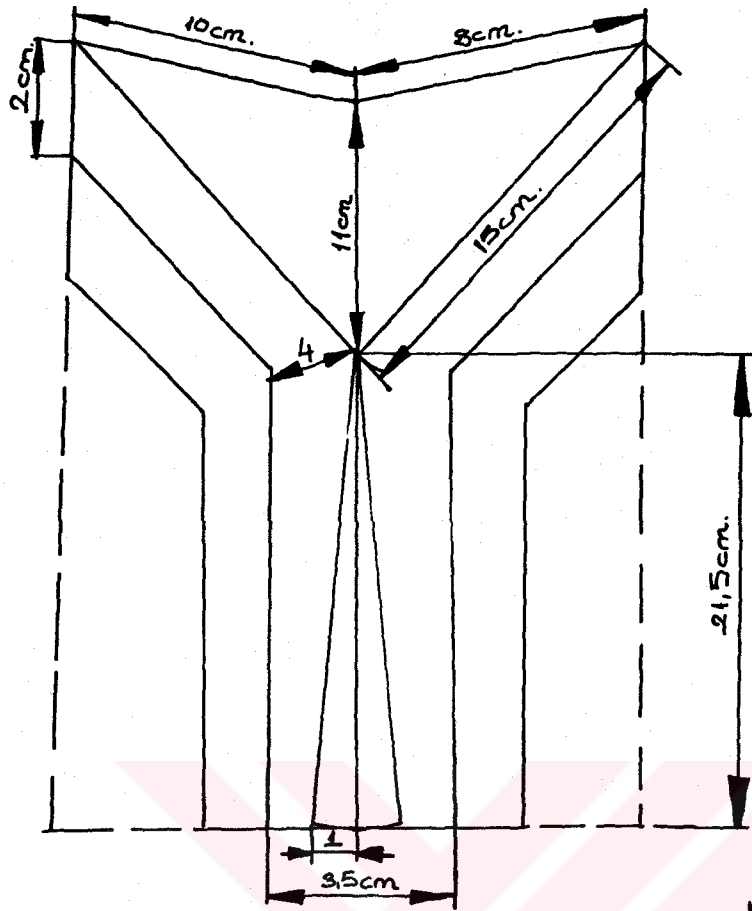
ÇİZİM-7

Arslanhane Mihrabı-Köşelik-Üçgen Kısım Süslemeleri



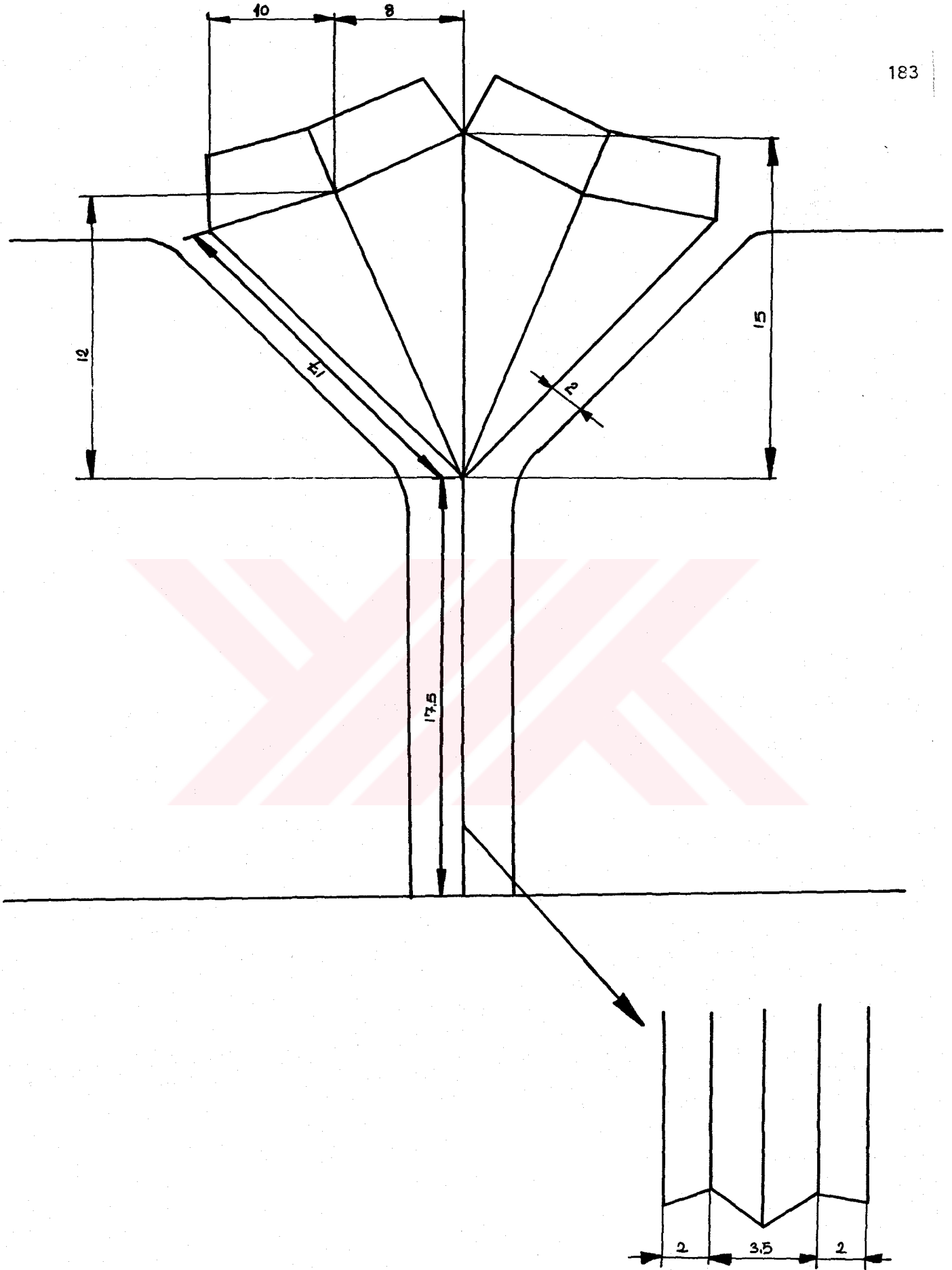
ÇİZİM-8

Arslanhane Mihrabı-Mukarnas Arasındaki Konsol Tipi-a



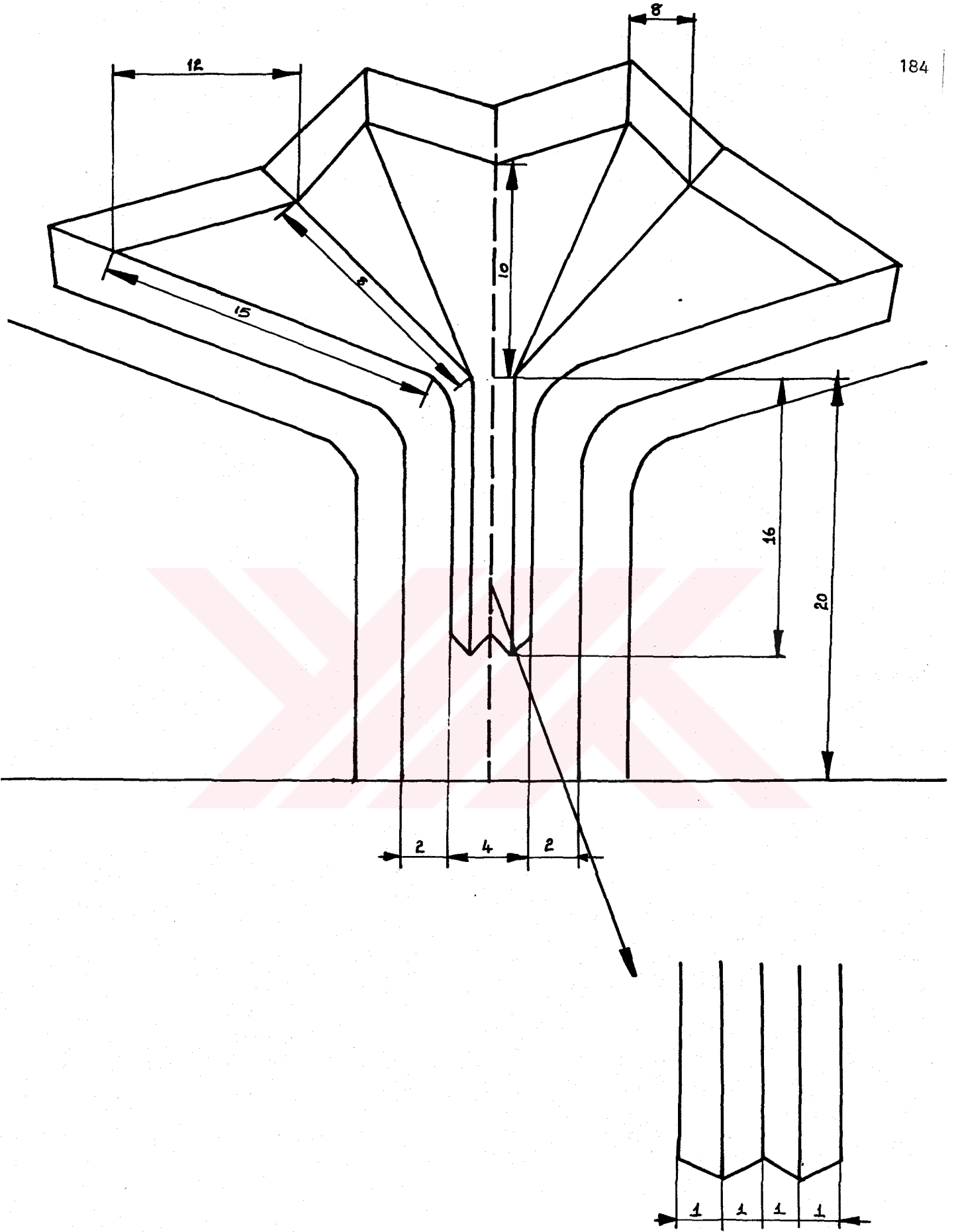
ÇİZİM-9

Arslanhane Mihrabı-Mukarnas Arasındaki Konsol Tipi-b-c



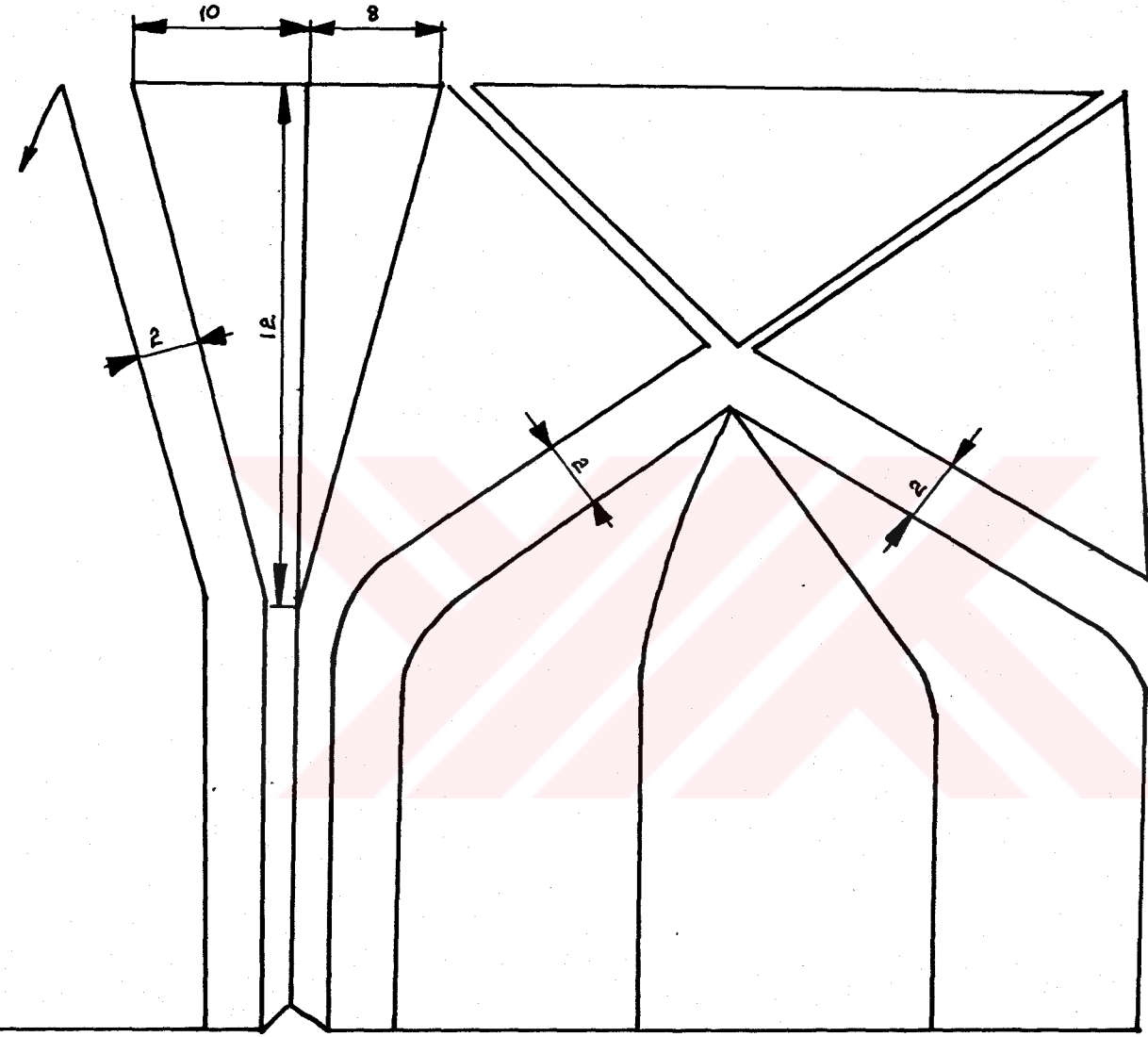
ÇİZİM-10

Arslanhane Mihrabı-Mukarnas Arasındaki Konsol Tipi-d



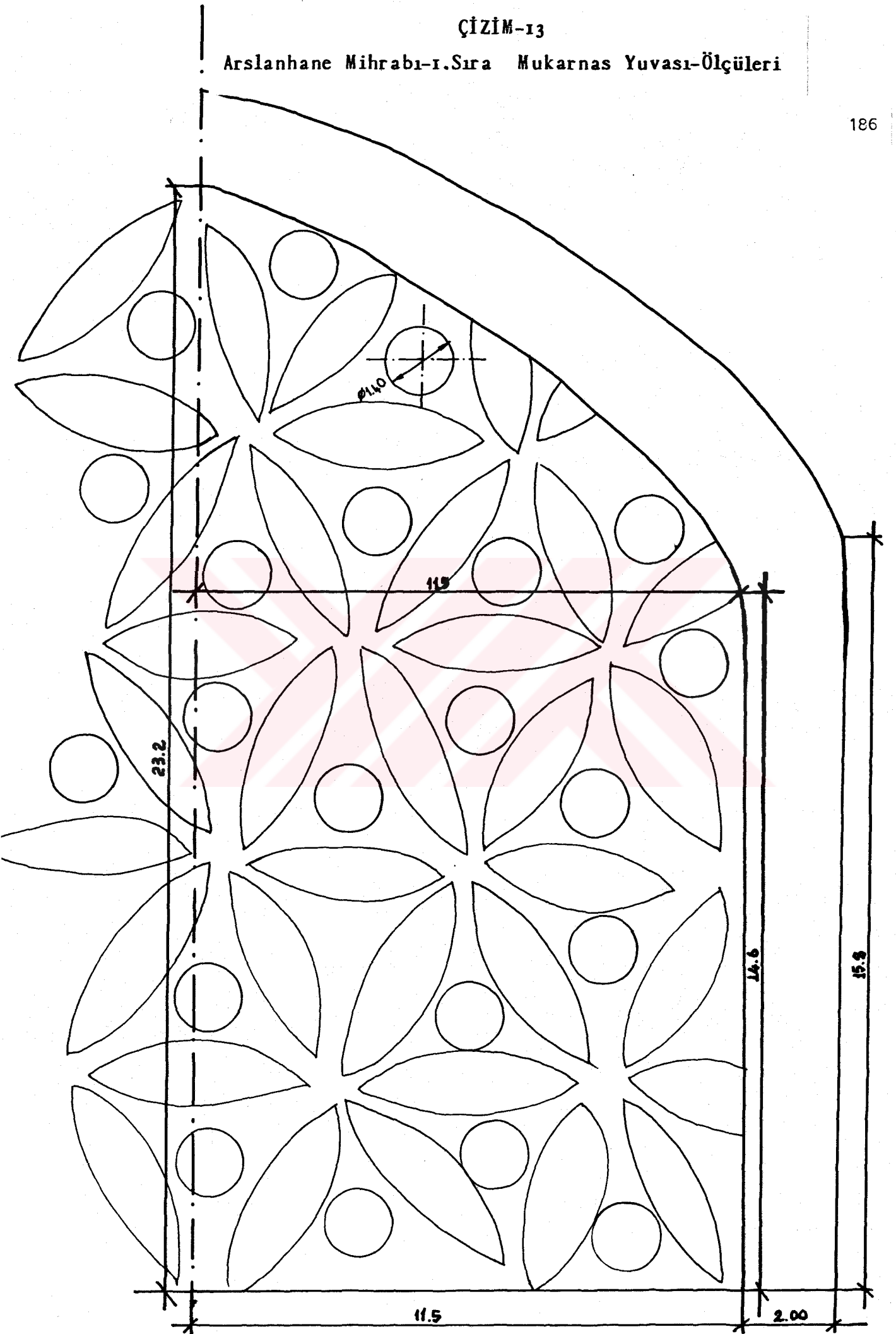
ÇİZİM-II

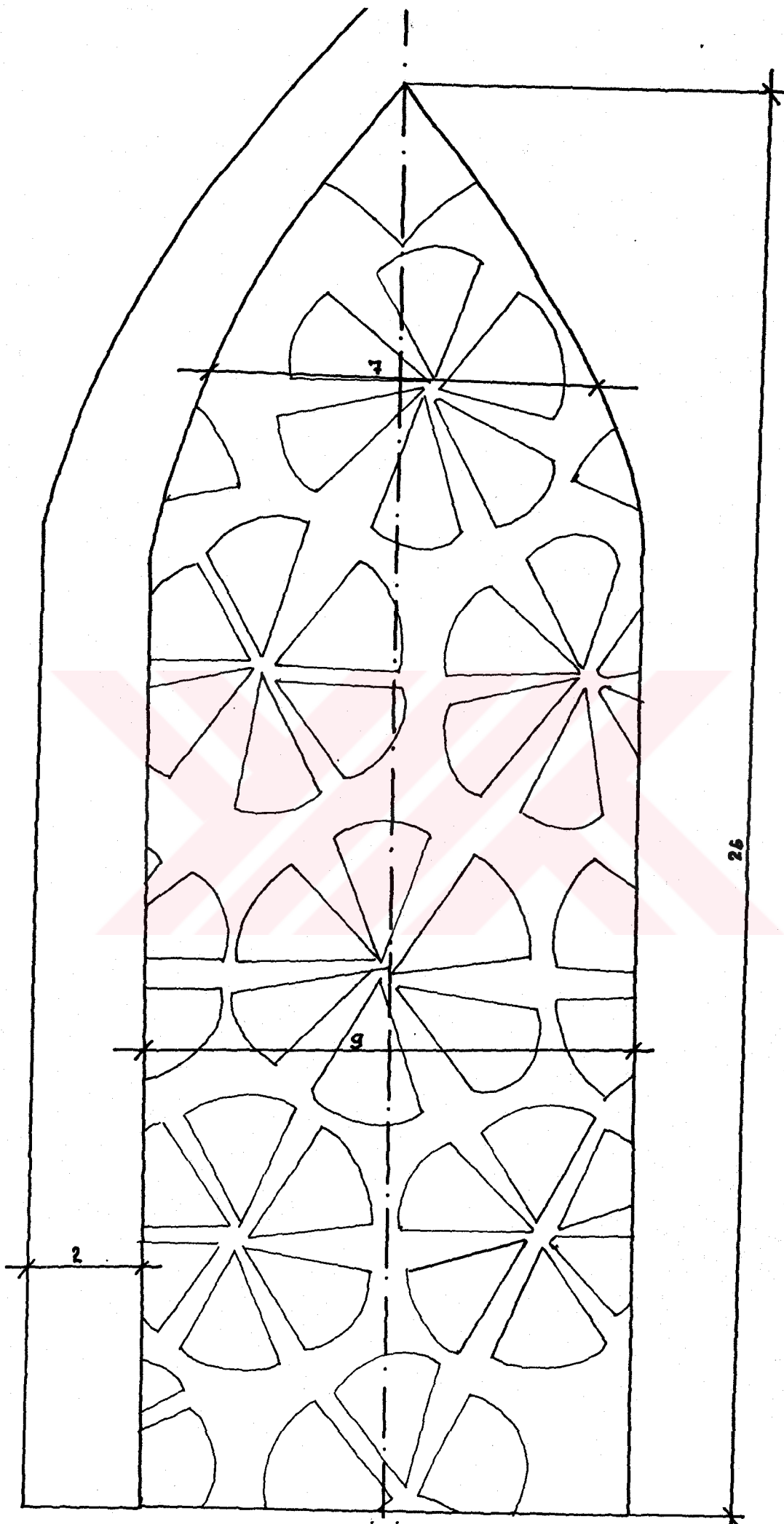
Arslanhane Mihrabı -Mukarnas Arasındaki Konsol Tipi-e



ÇİZİM-12

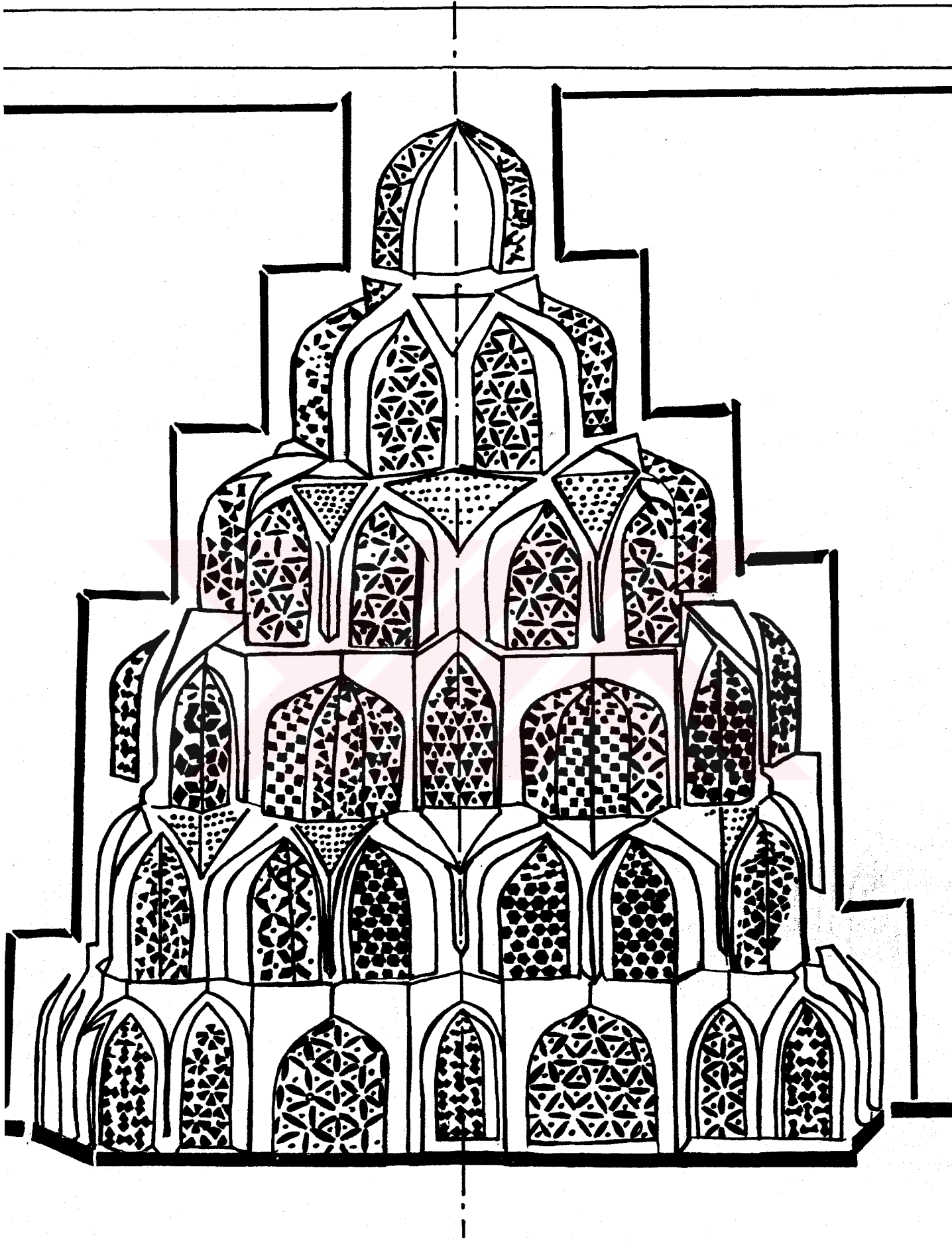
Arslanhane Mihrabı-Mukarnas Arasındaki Konsol Tipi-f





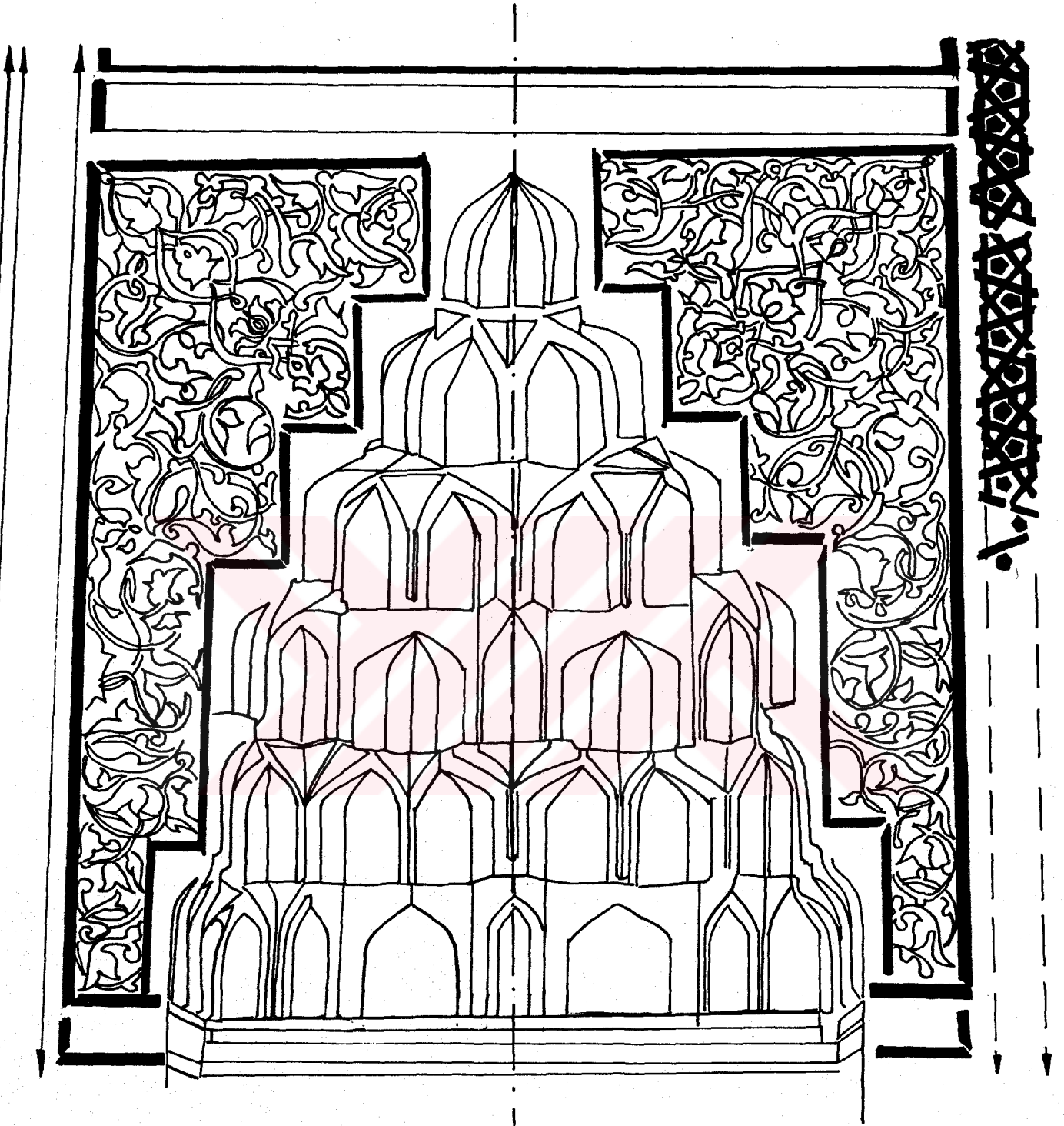
ÇİZİM-14

Arslanhane Mihrabı-I.Sıra-9.Mukarnas Yuvası Ölçüleri



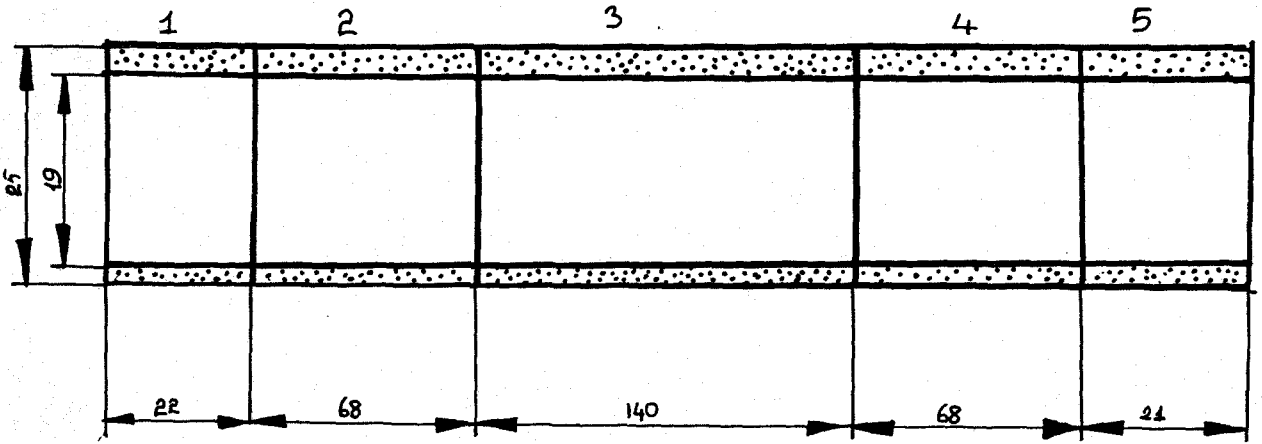
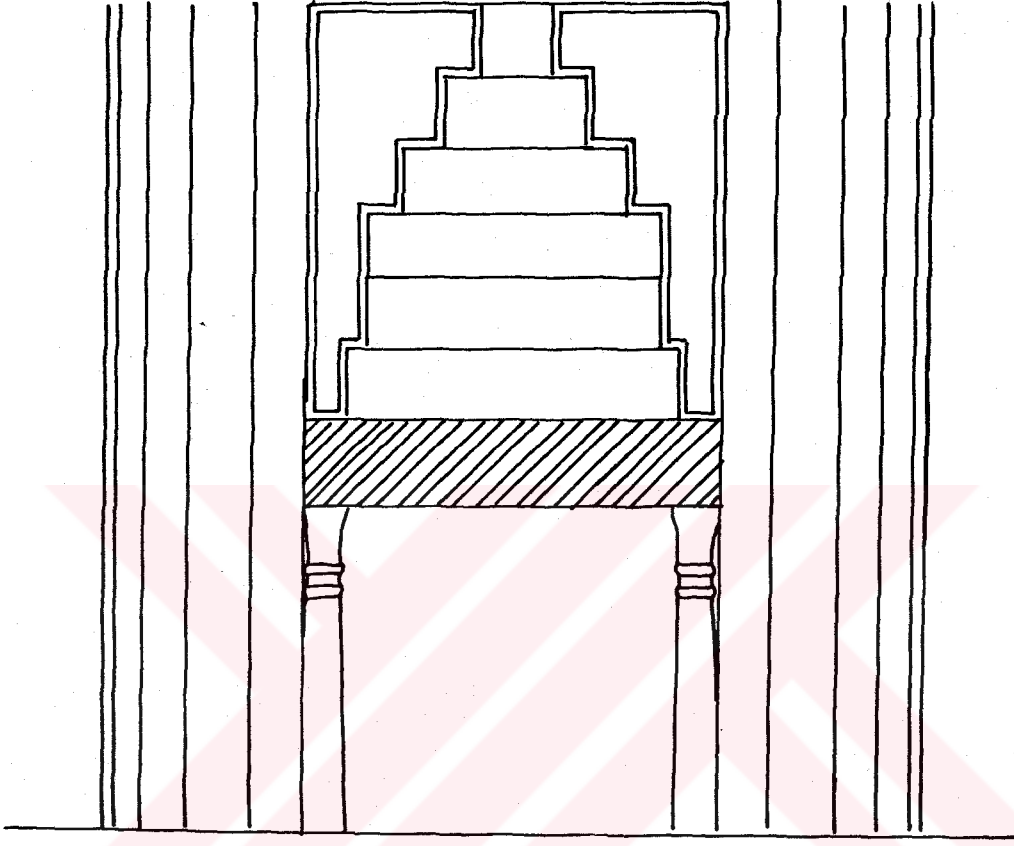
ÇİZİM-15

Arslanhane Mihrabı-Kavsaranın Tümü ve Süslemeleri



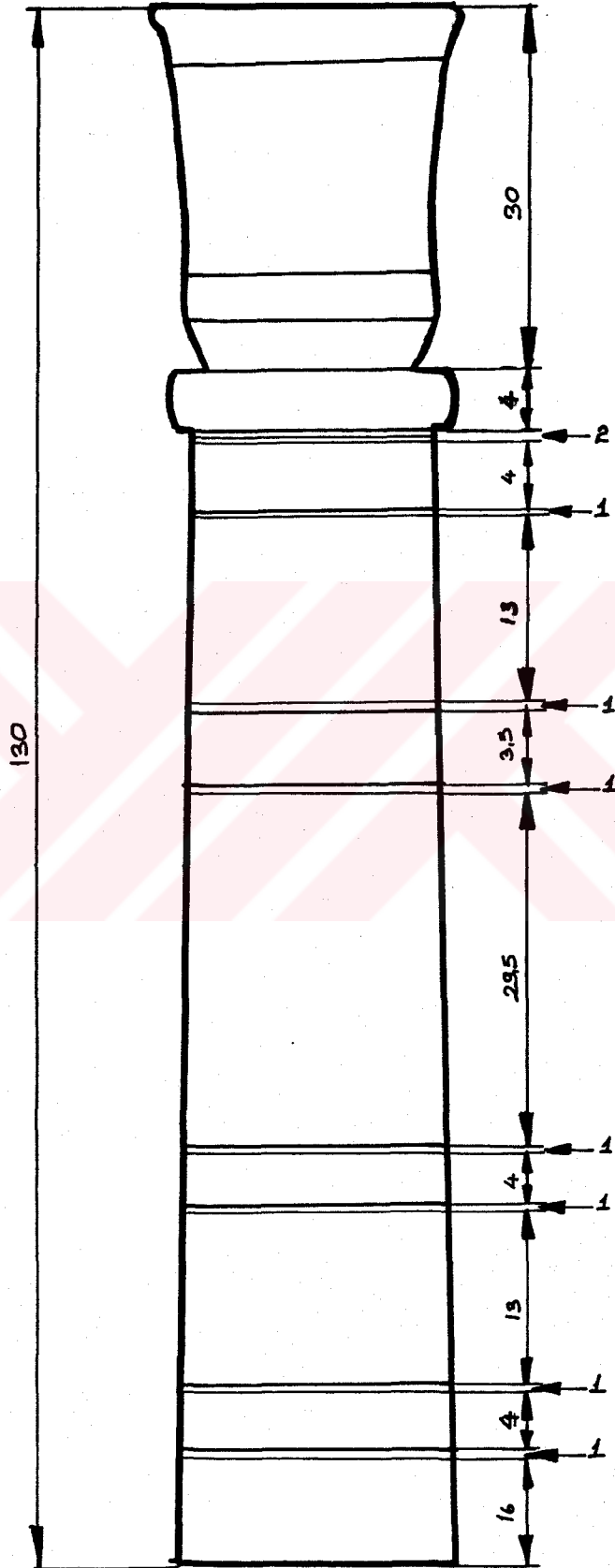
ÇİZİM-16

Arslanhane Mihrabı-Kavsara ve Köşeliğin Üçgen Kısmı
İle Yan Bordürler



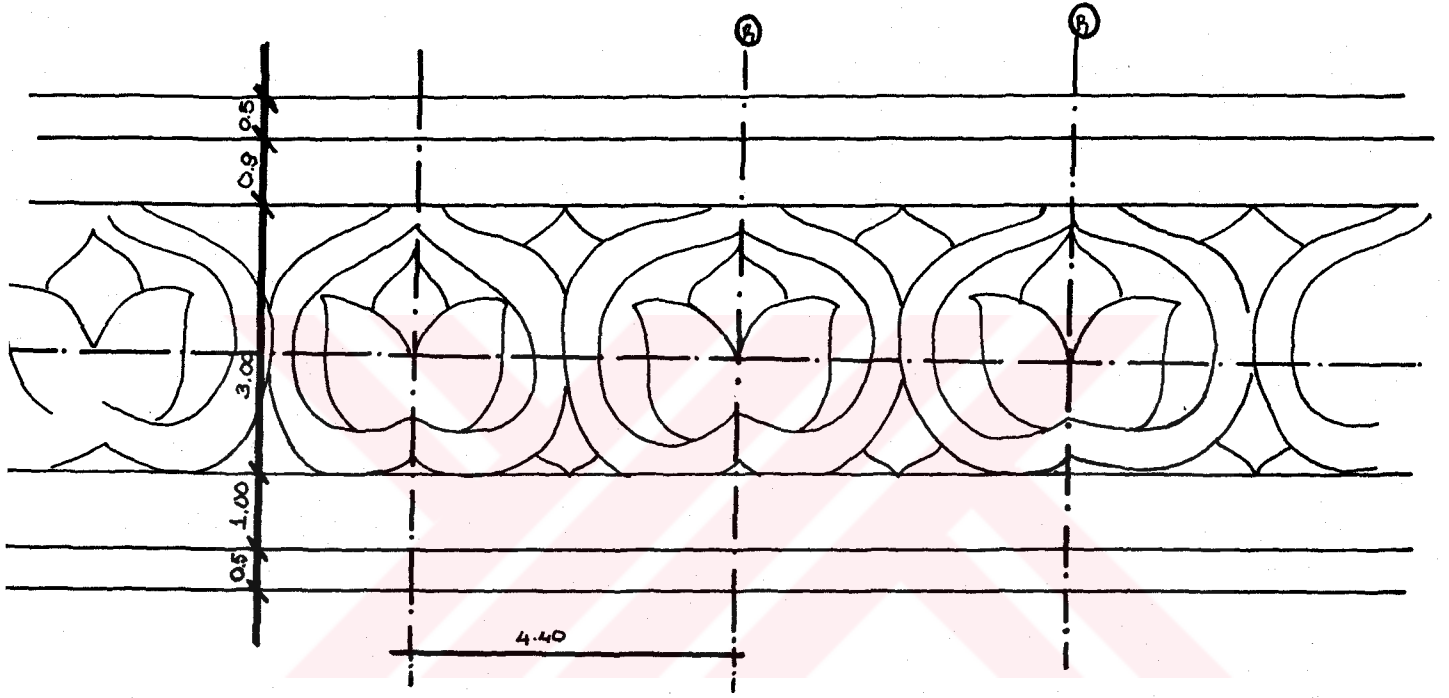
ÇİZİM-17

Arslanhane Mihrabı-Kavsaranın Alt Kısımındaki
Yazı Şeridi Ölçüleri



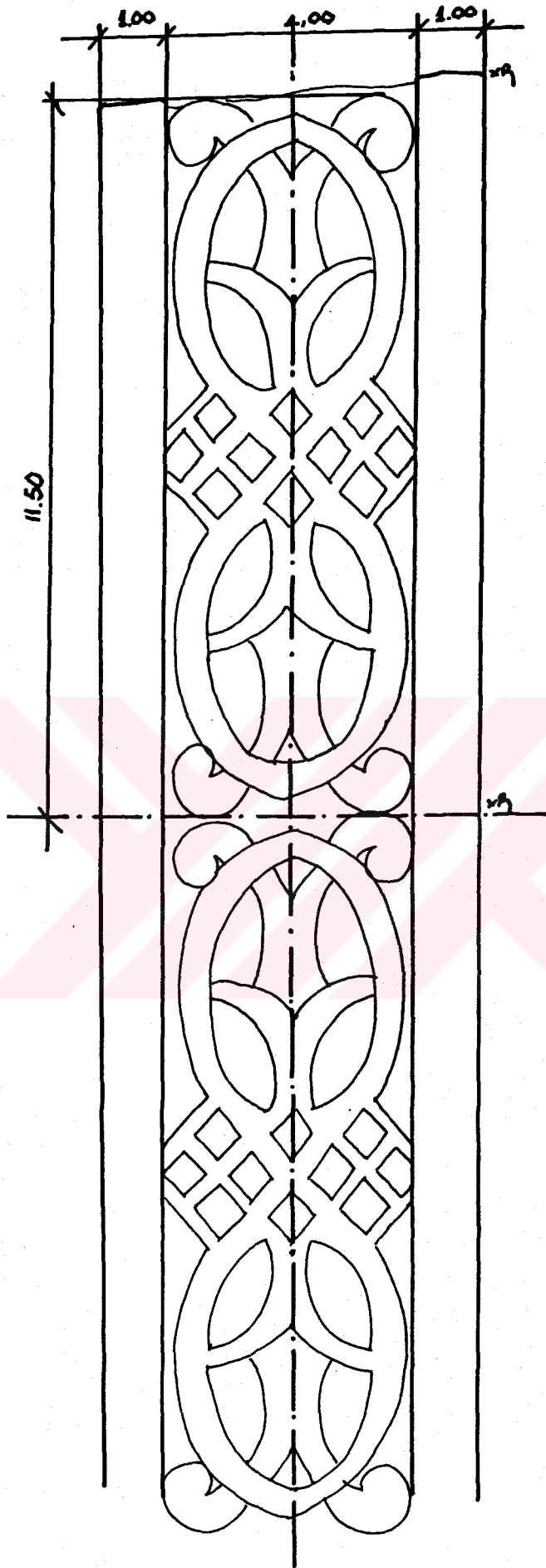
ÇİZİM-18

Arslanhane Mihrabı-Sütunçe Ölçüleri



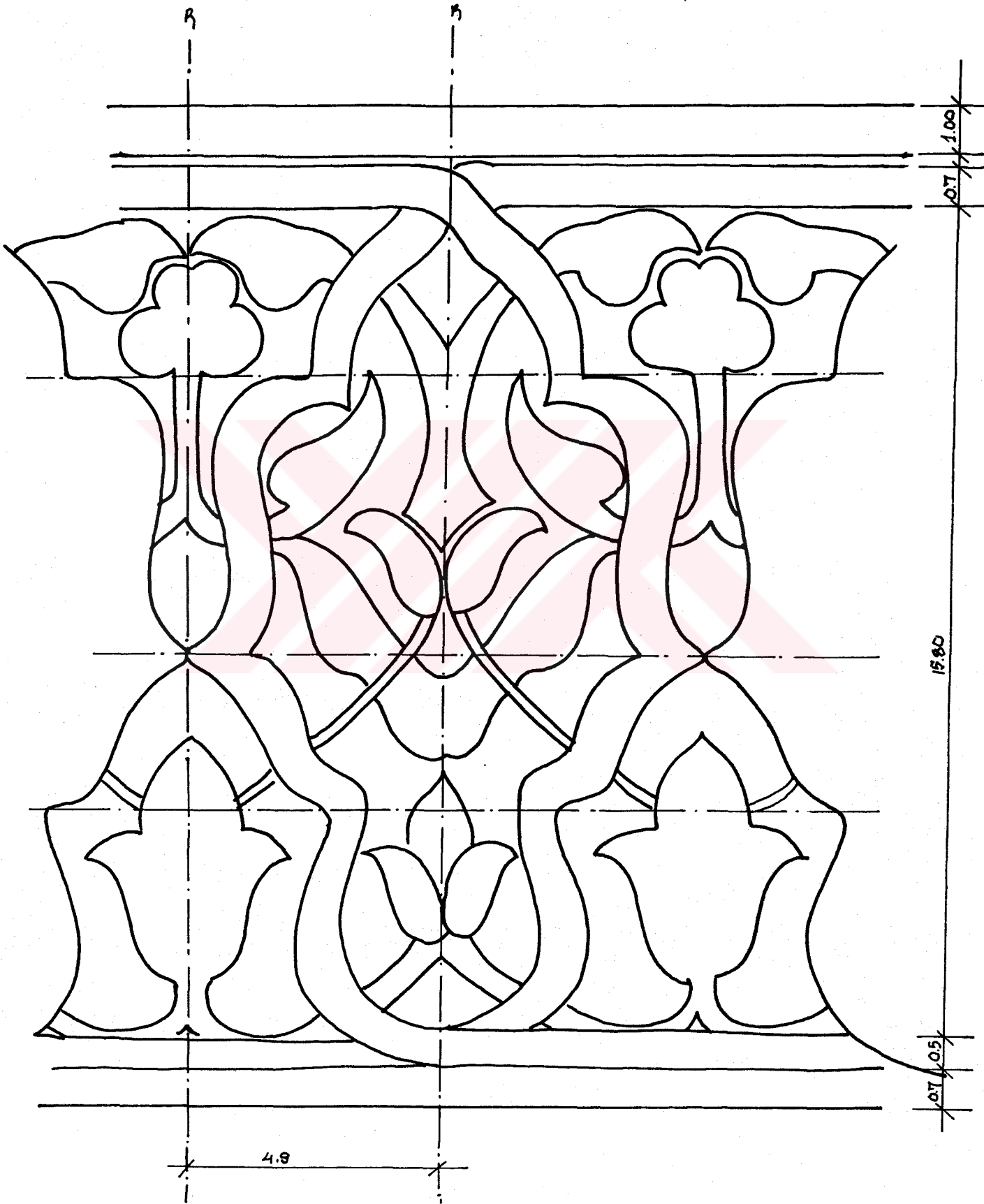
ÇİZİM-19

Arslanhane Mihrabı-Sütunçe, Yazı



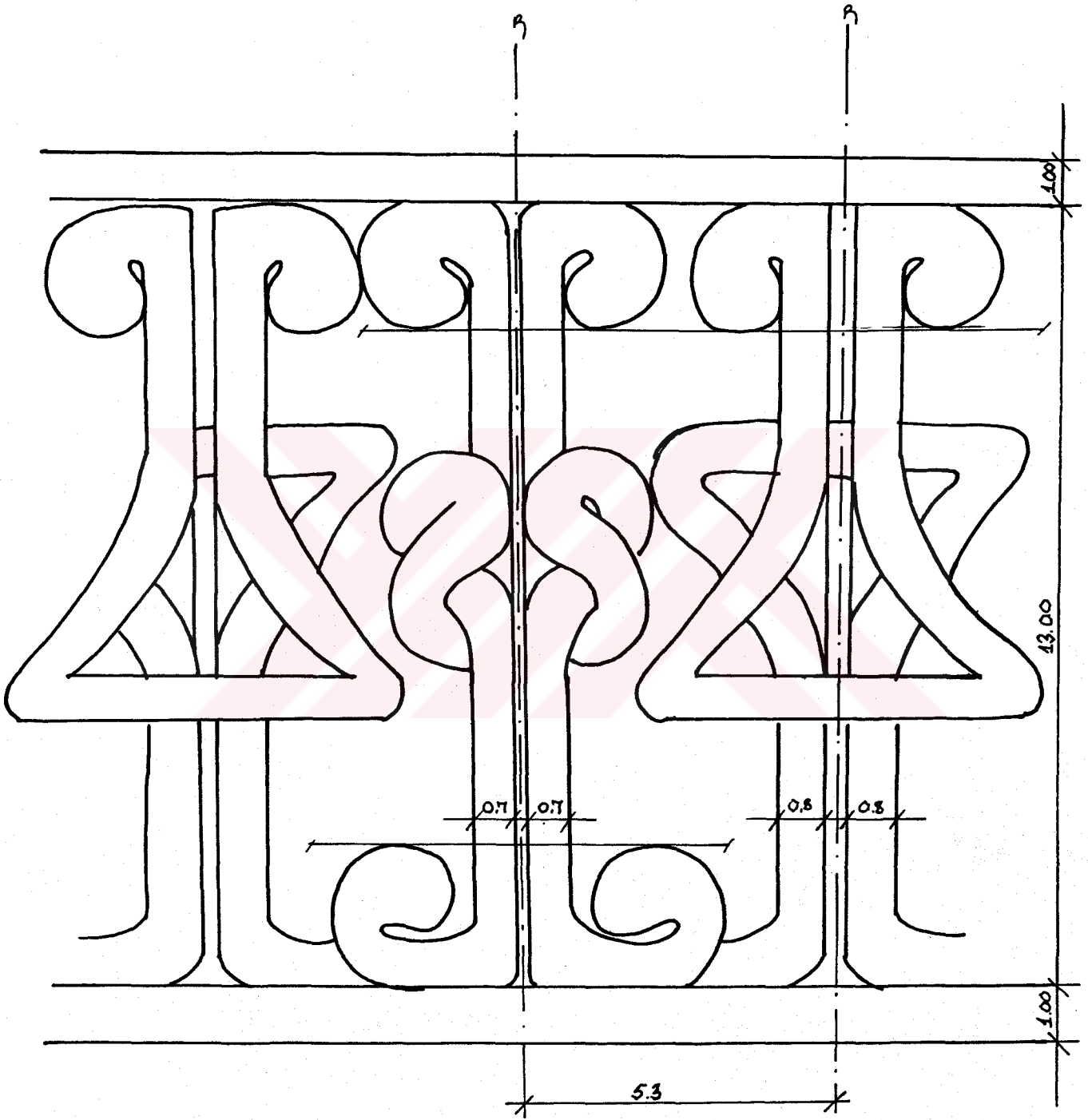
ÇİZİM-20

Arslanhane Mihrabı-Sütunce, Başlık Kısımının Üst ve Altındaki Şerit (1. Raport Ölçüsü)



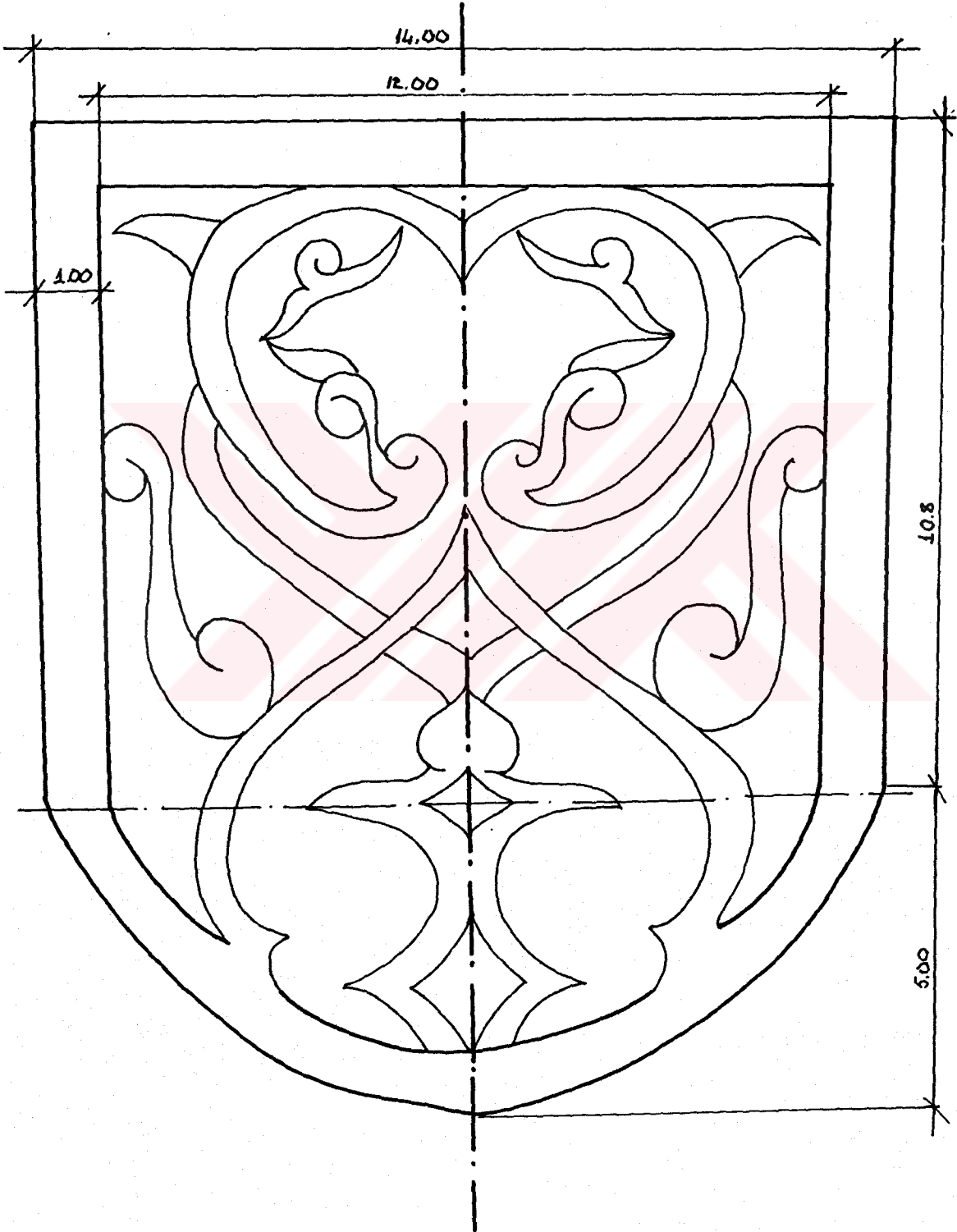
ÇİZİM-21

Arslanhane Mihrabı-Sütunçe, Başlık Kısmı
na ve i



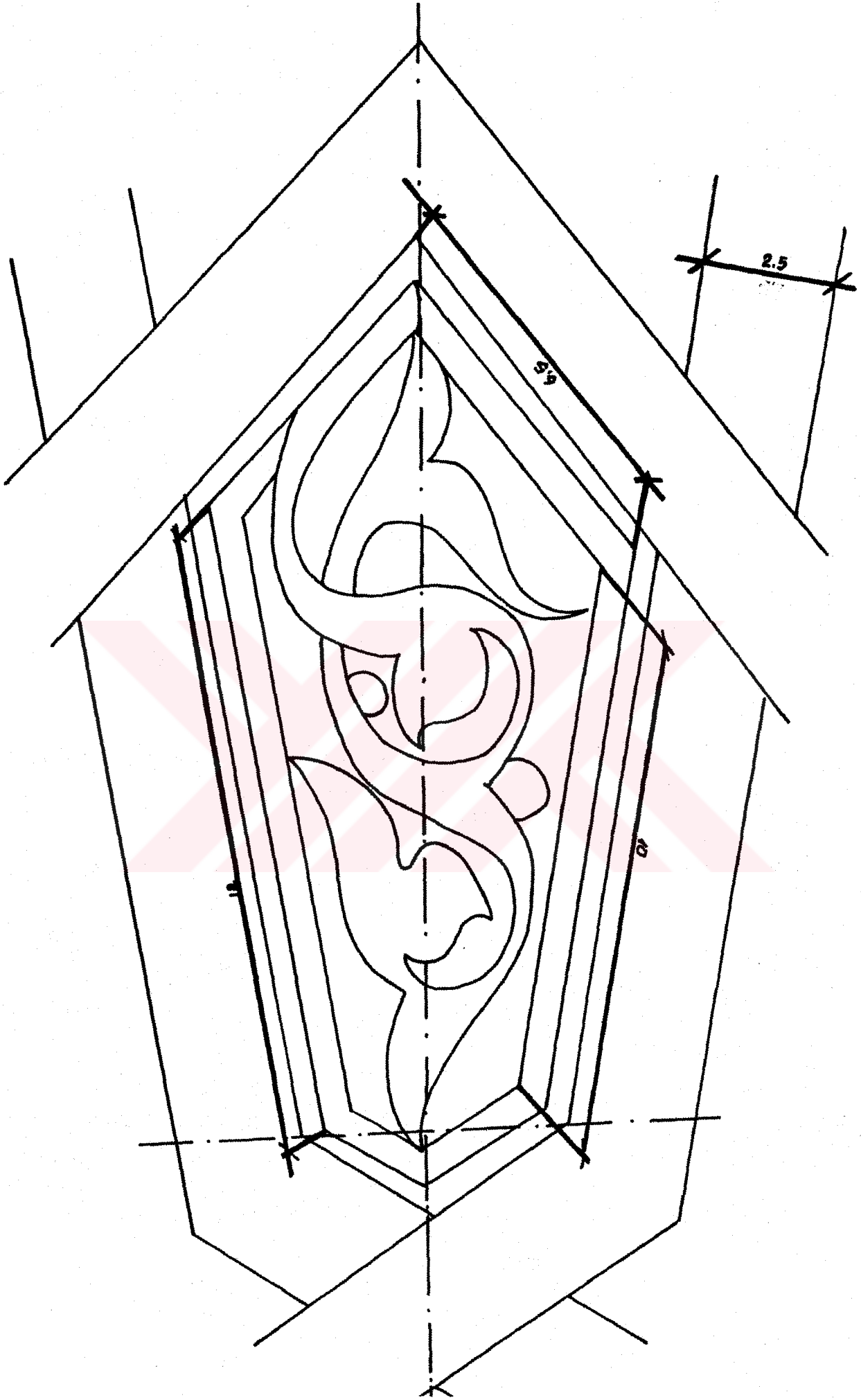
ÇİZİM-22

Arslanhane Mihrabı-Sütunçe-
İkinci Büyük Bant ve Ölçüleri



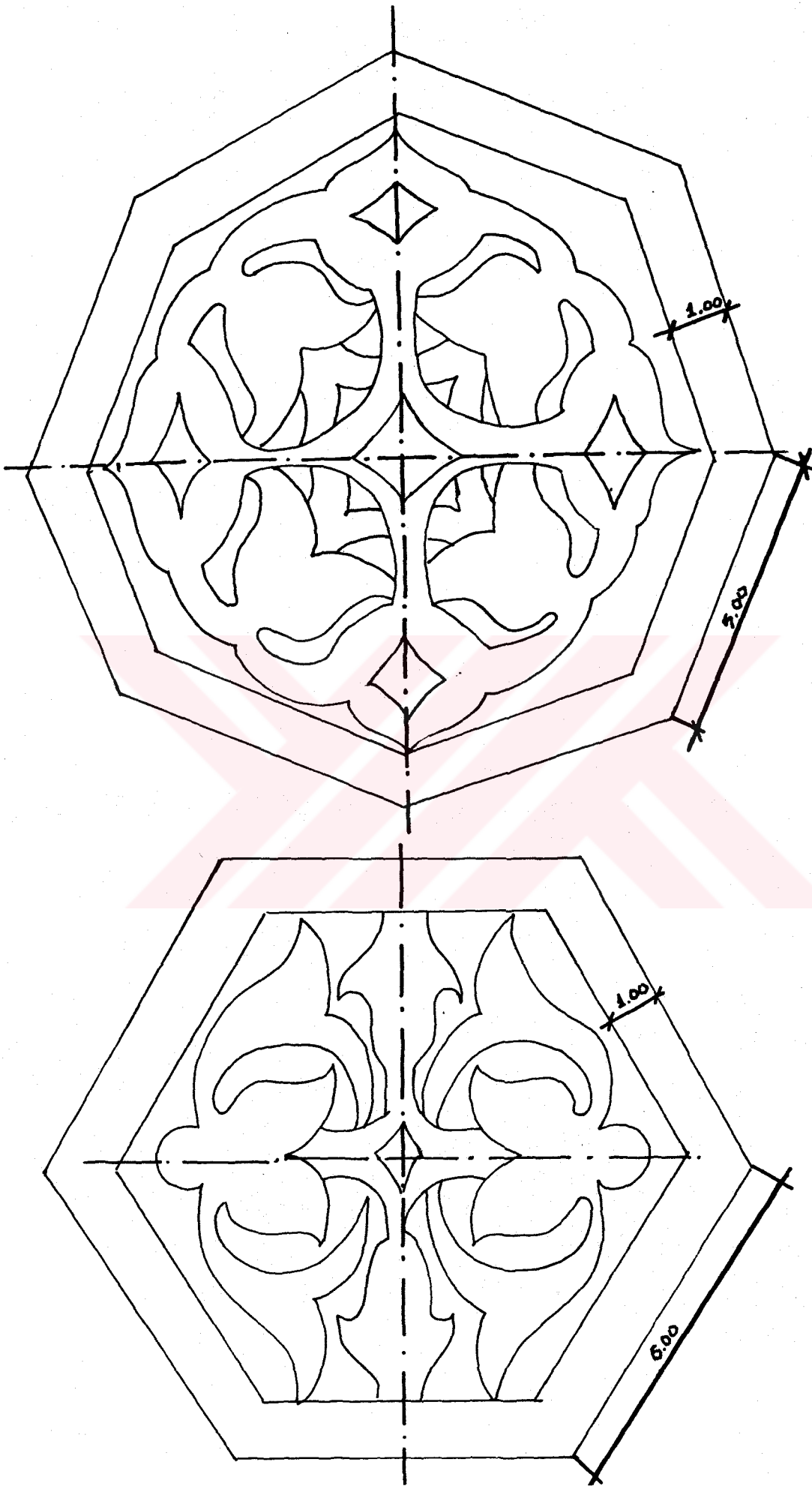
ÇİZİM-23

Arslanhane Mihrabı-Sütunçe-En Alttaki Nişli Band
(Detay)



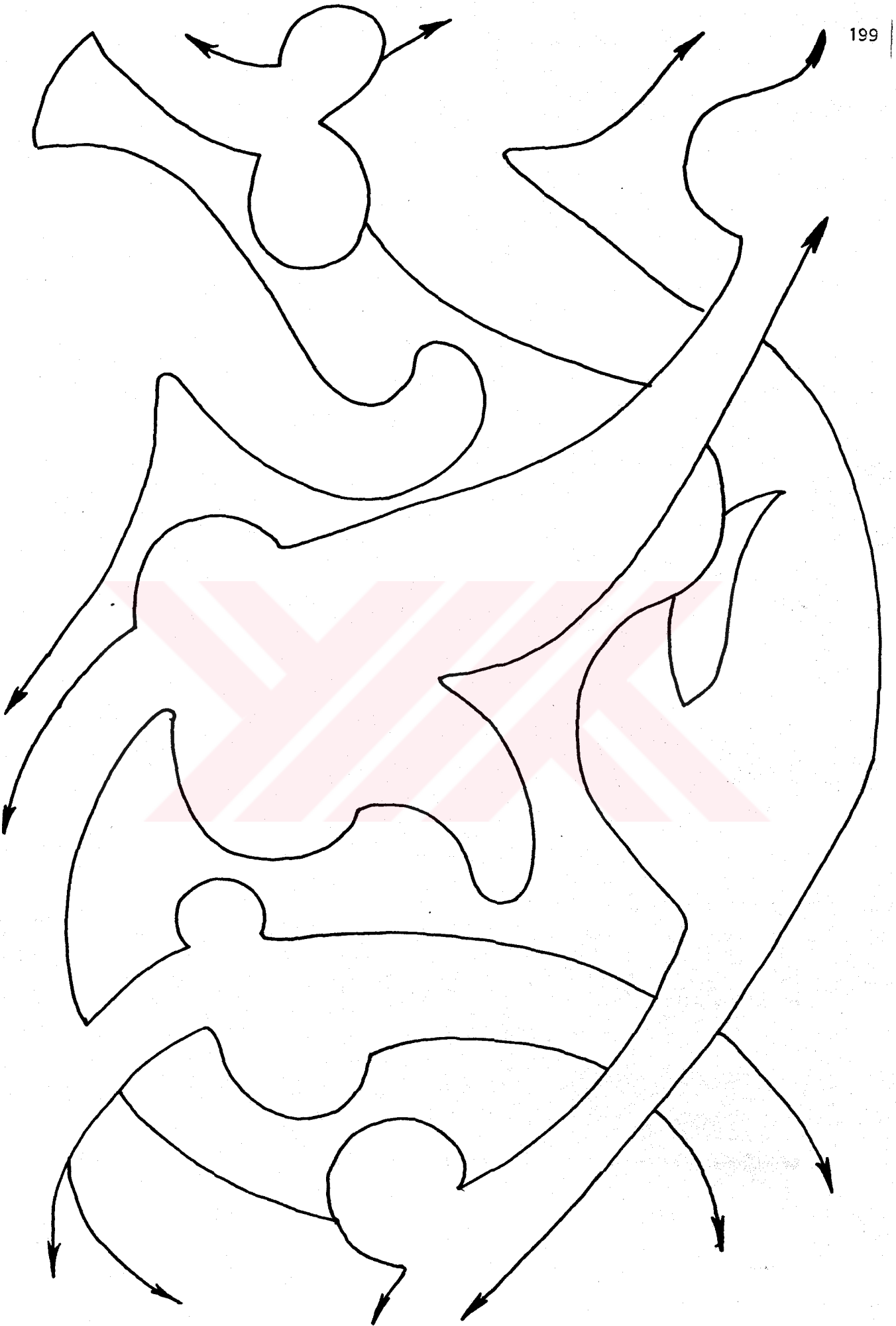
ÇİZİM-24

Arslanhane Mihrabı-Nişin Alt Kısımındaki Çokgen Kafesli
Dolgu Motifi ve Ölçüleri-Tip:I



ÇİZİM-25

Arslanhane Mihrabı-Nişin Alt Kısımındaki Çokgen Kafesli
Dolgu Motifi ve Ölçüleri-Tip:II-III



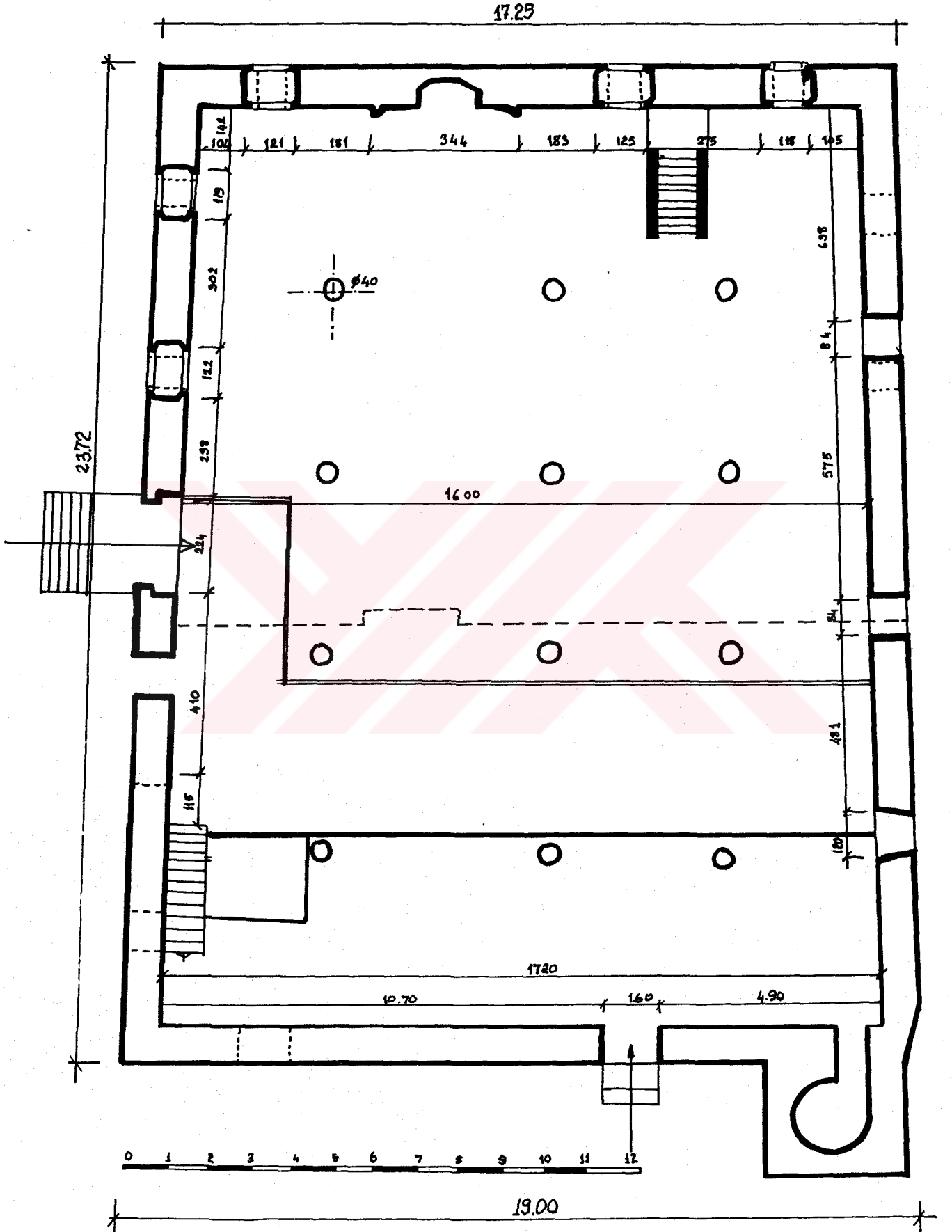
ÇİZİM-26

Arslanhane Mihrabı-IIb Kenar Bordürü

R_xx R₁R_xx R₁

ÇİZİM-27

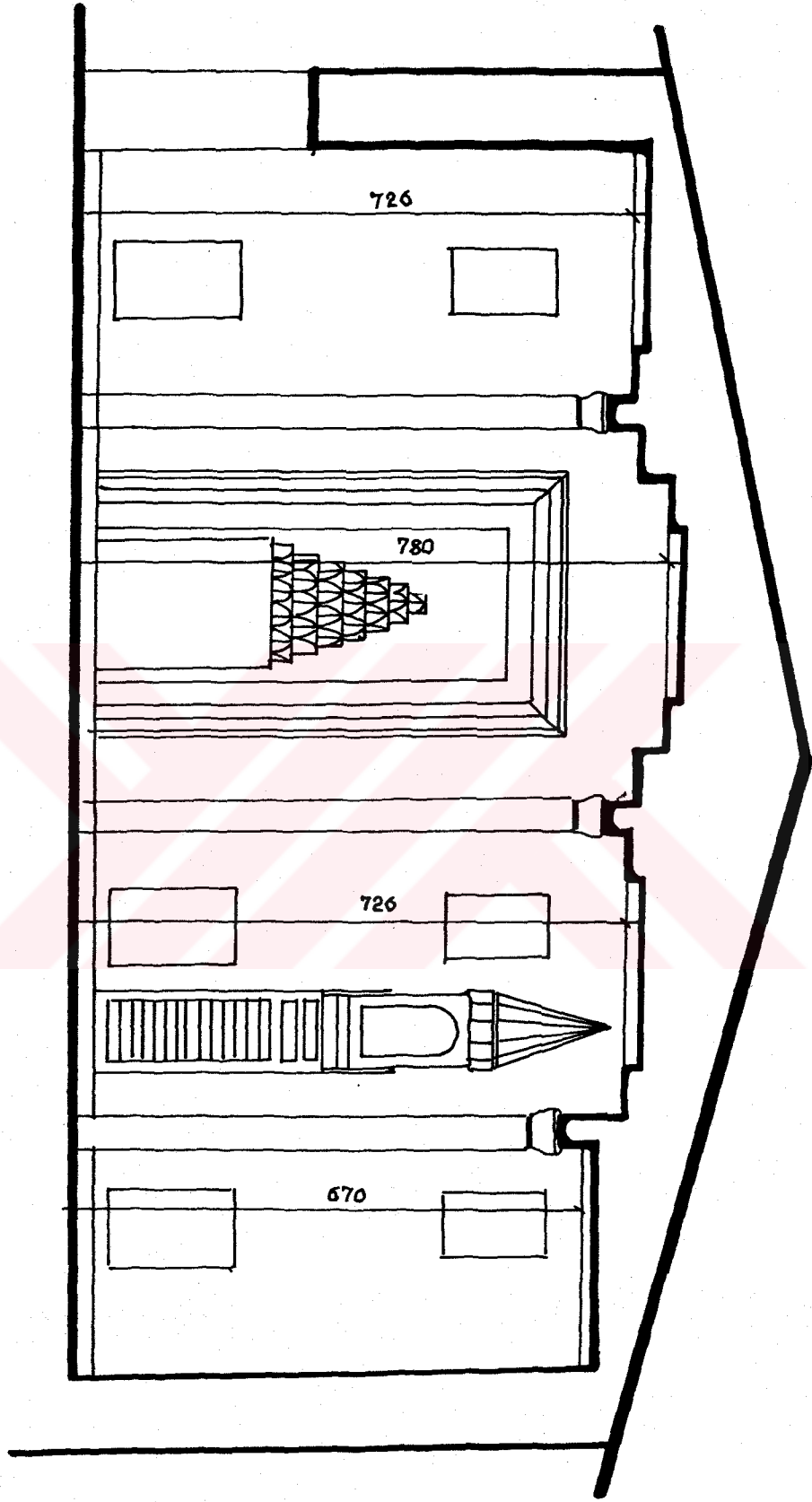
Arslanhane Mihrabı-IIc ve IIe Kenar Bordürü
(~ v)



ÇİZİM-28

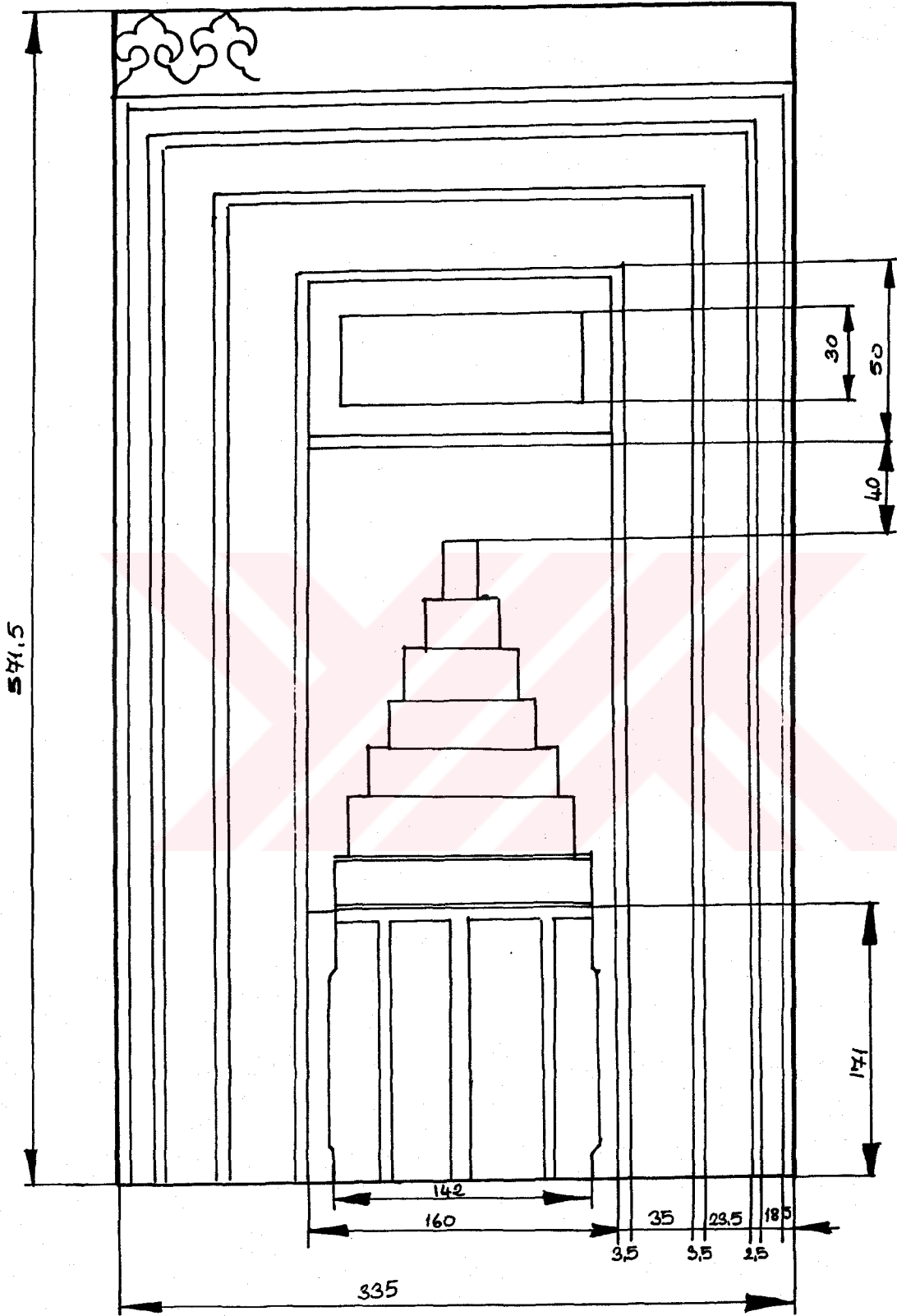
Ahi Elvan Camii-Genel Planı
(G.Öney'den)

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ



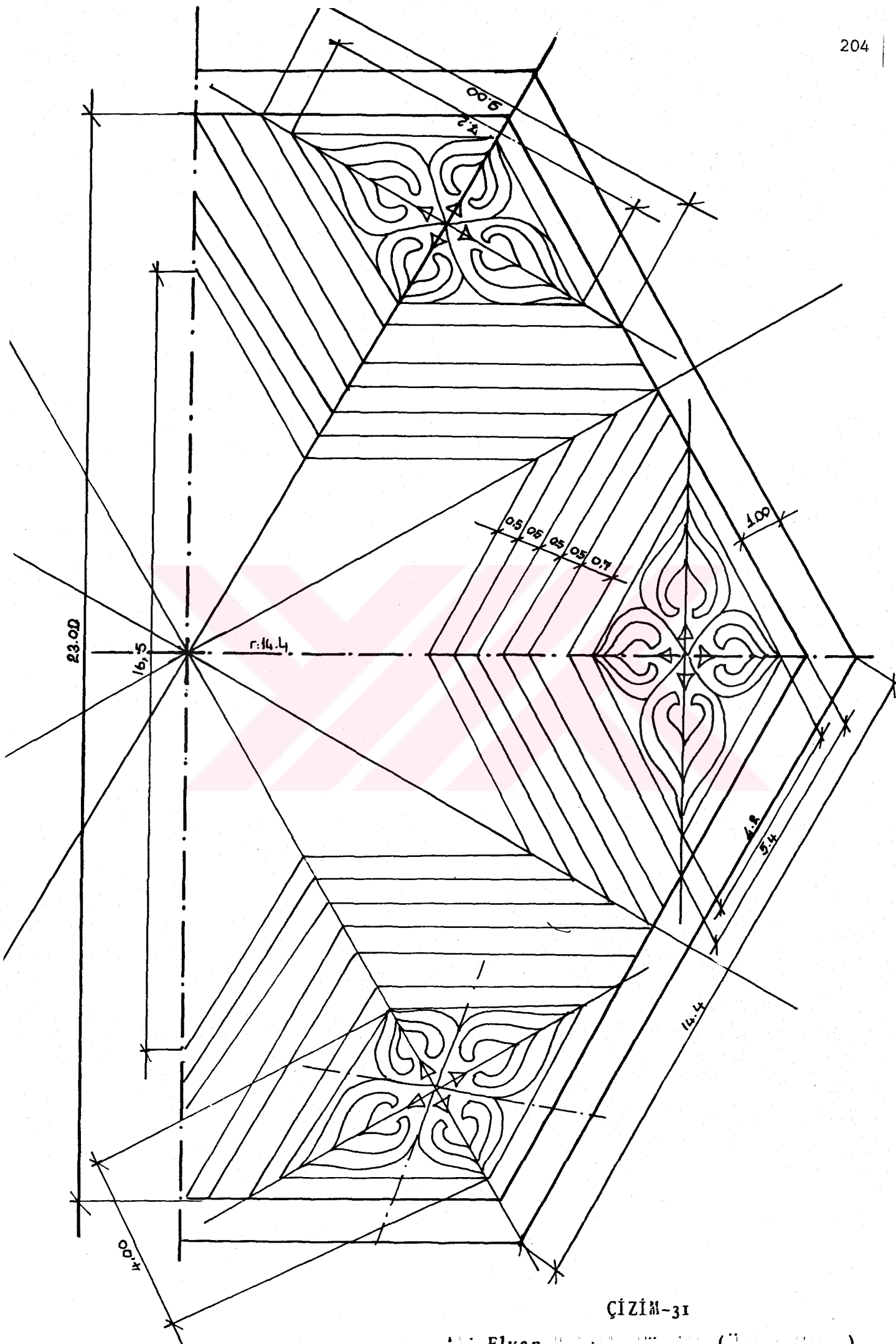
ÇİZİM-29

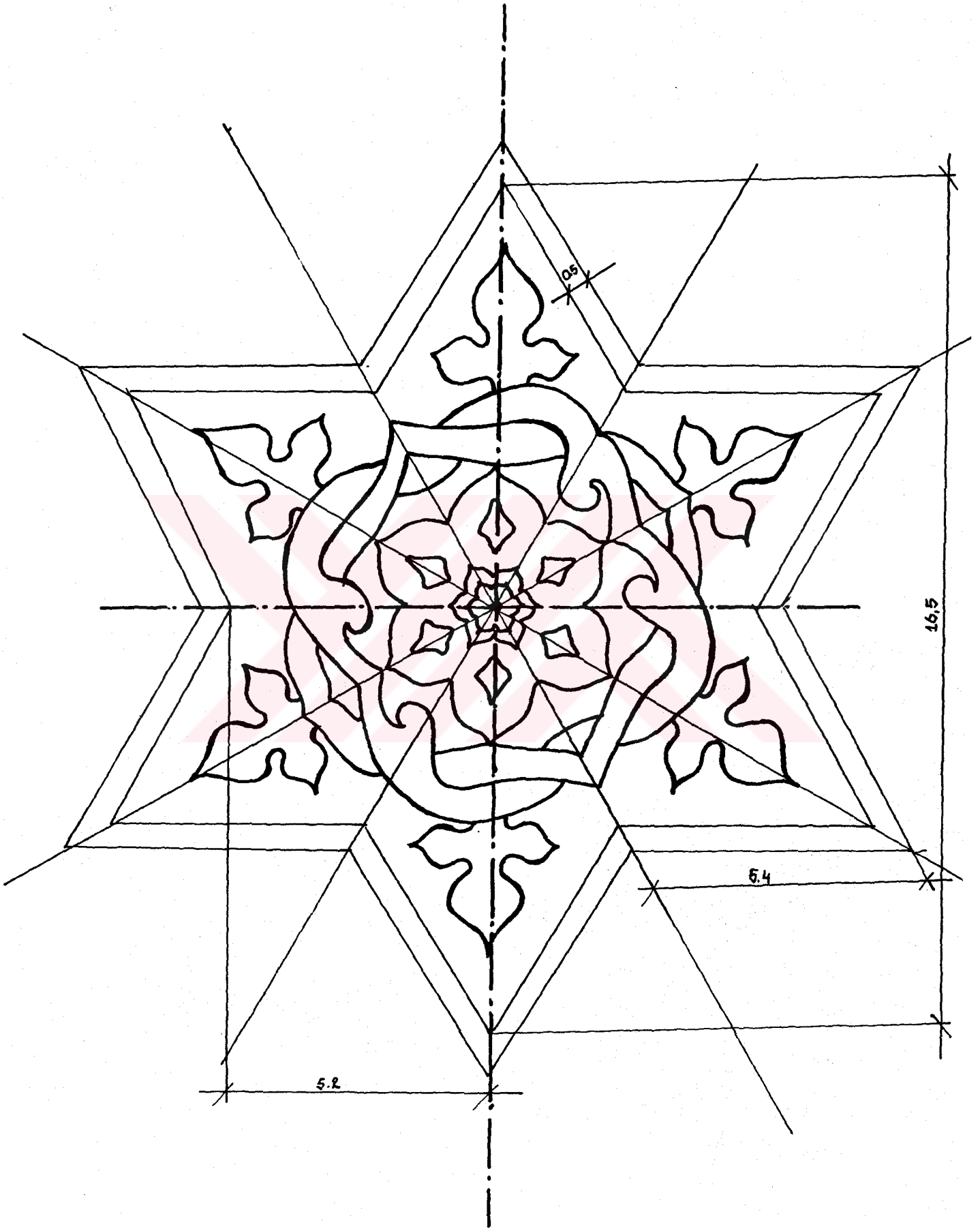
Ahi Elvan Camii Kesiti



ÇİZİM-30

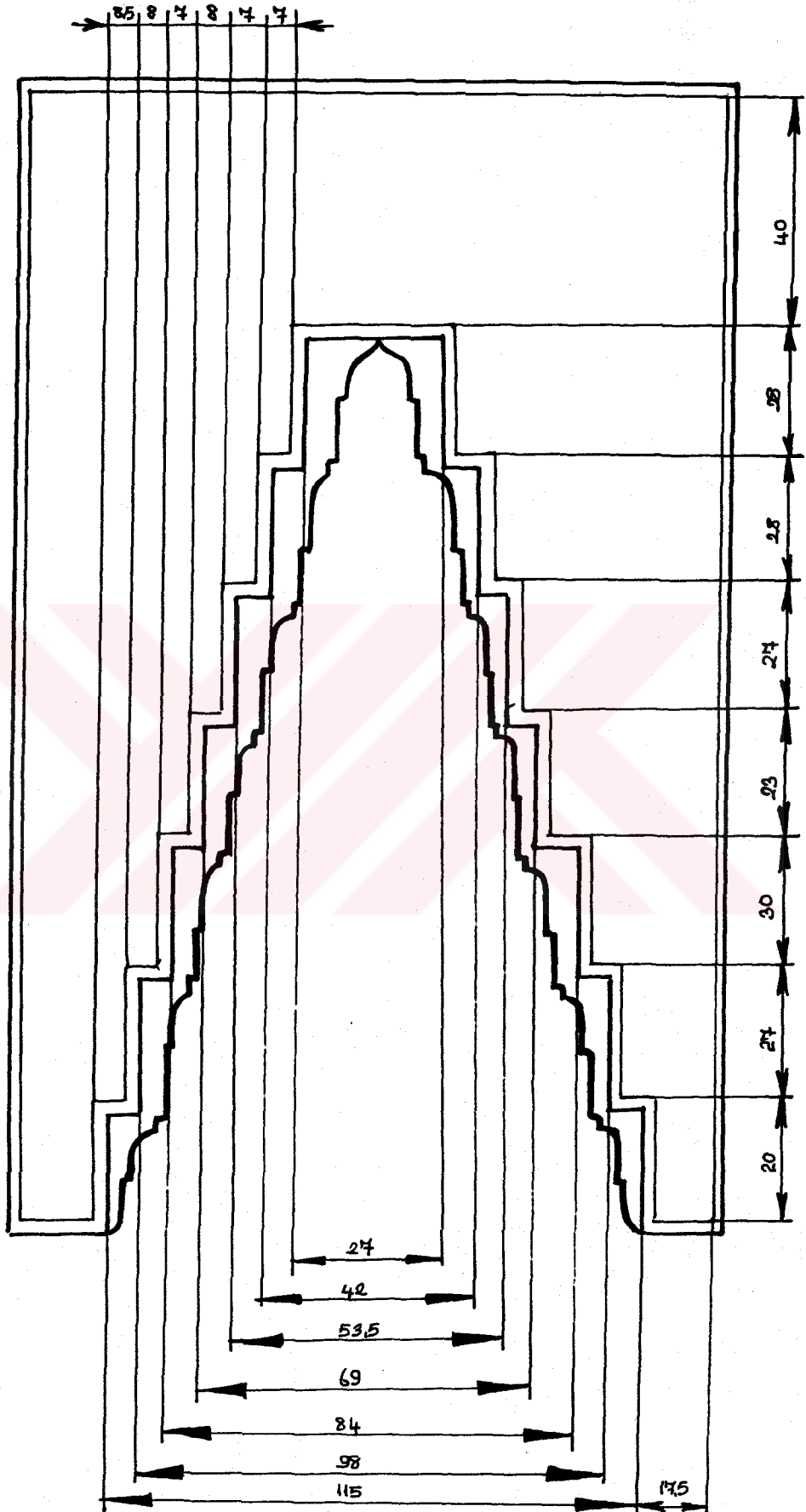
Ahi Elvan Mihrabı Ölçüleri





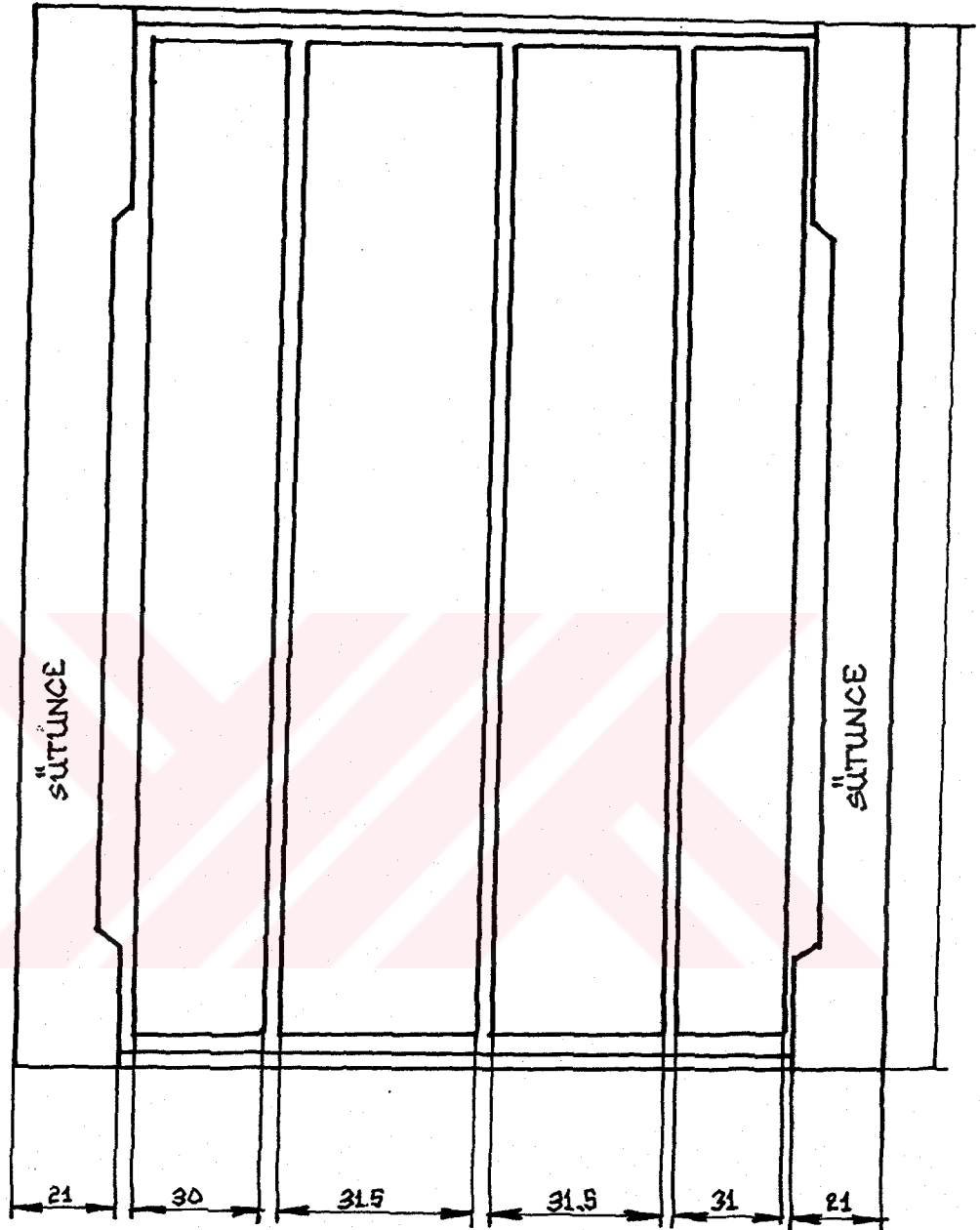
ÇİZİM-32

Ahi Elvan Mihrabı-Köşelik (Üçgen Kısım)
Yıldız Dolgu Motifi ve Ölçüleri



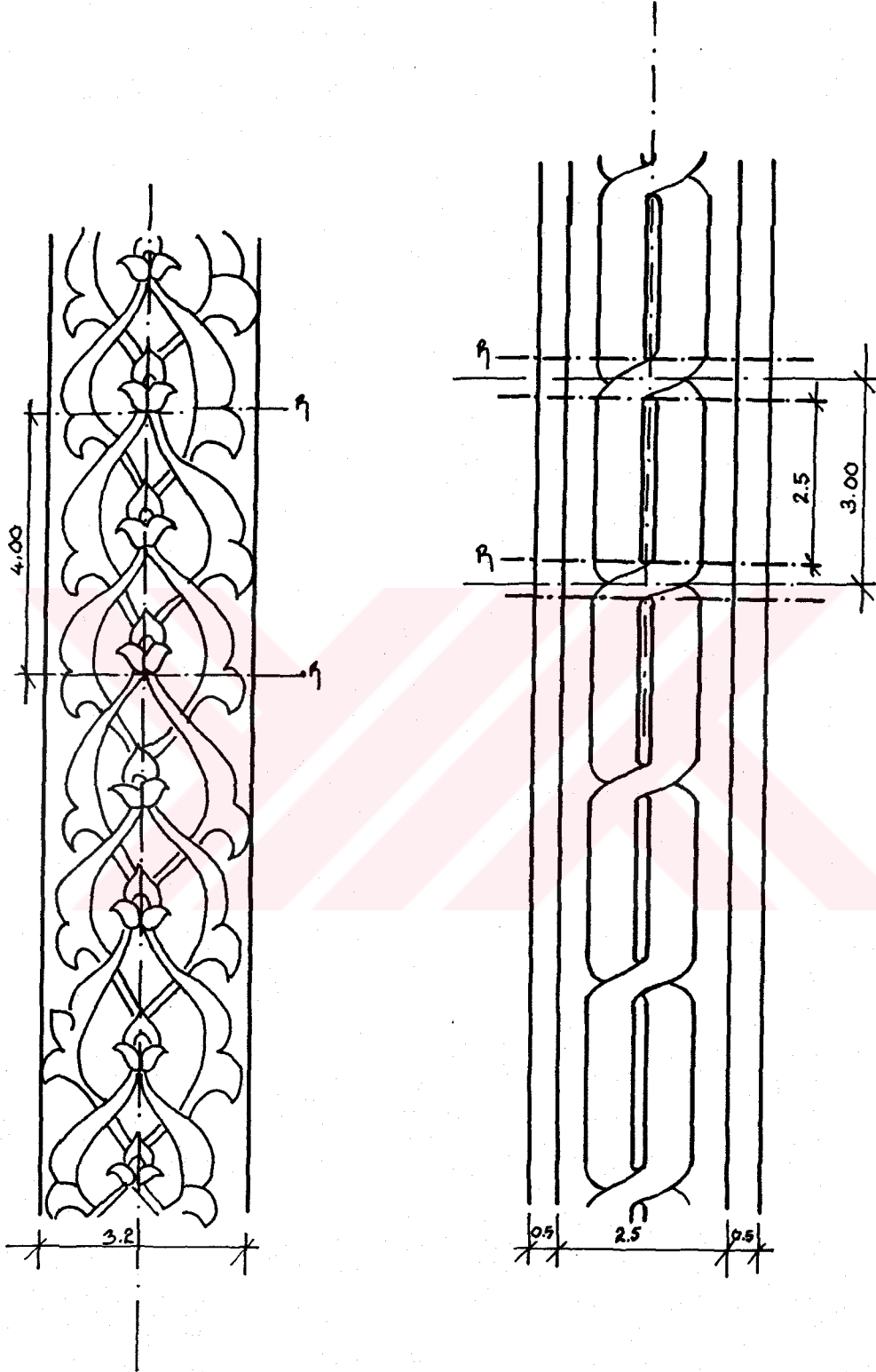
ÇİZİM-33

Ahi Elvan Mihrabı-Köşelik (Üçgen Kısım) Ölçüleri



ÇİZİM-34

Ahi Elvan Mihrabı-Nişin Alt Kısım ve Ölçüleri

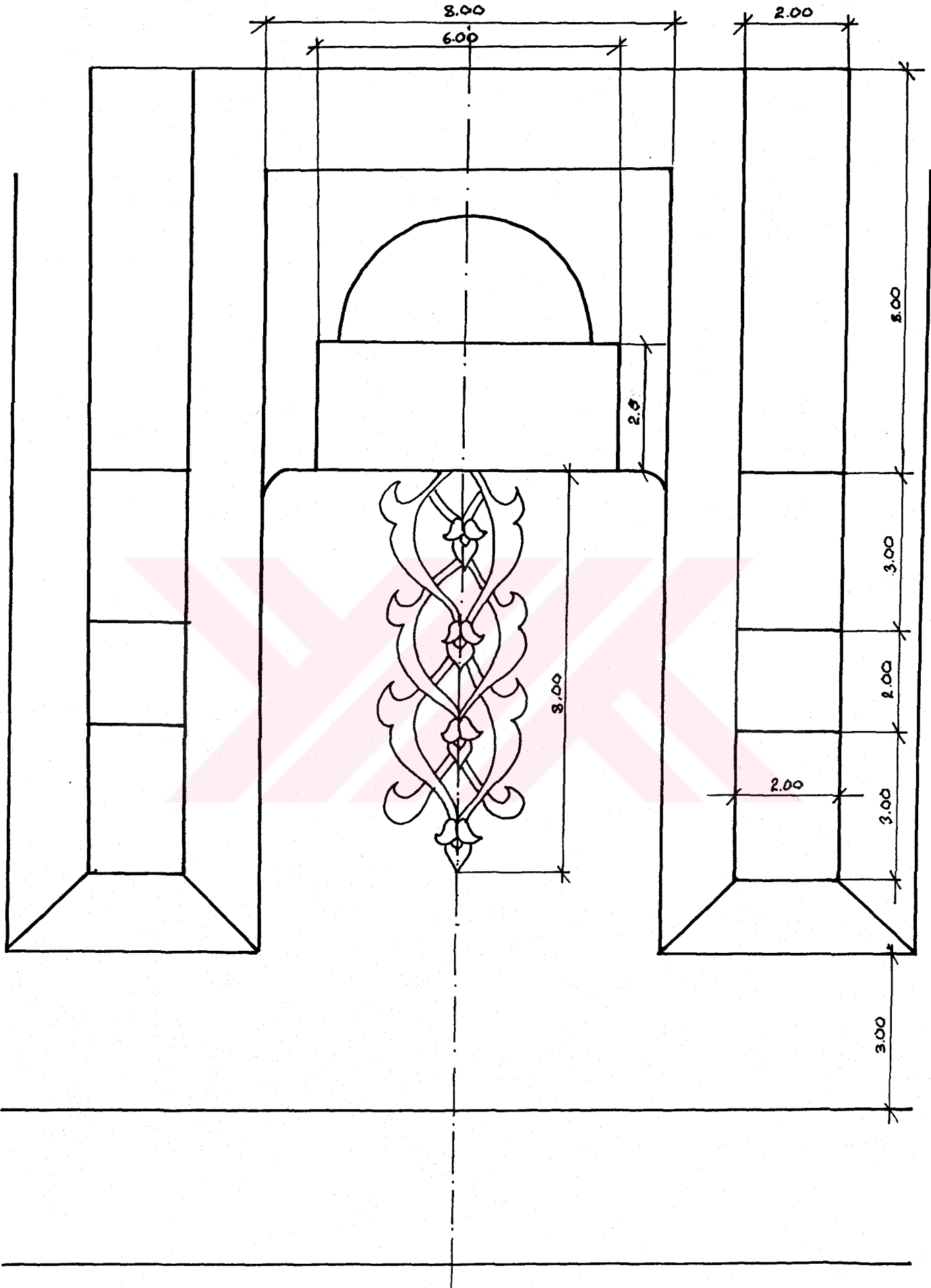


ÇİZİM-35

Ahi Elvan Mihrabı

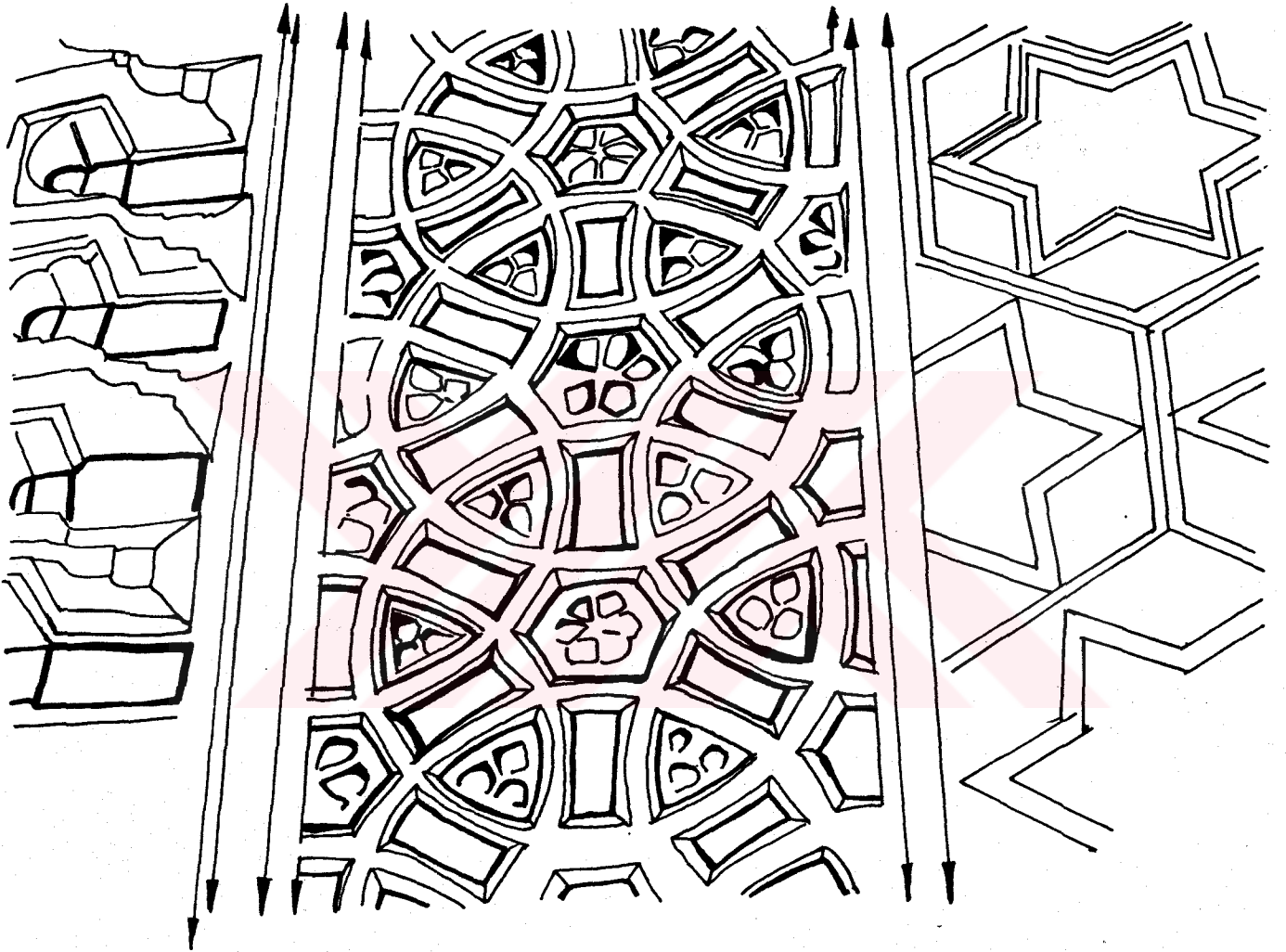
a-IIb Kenar Bordürü (Detay) Ölçüleri)

b-IIc Kenar Bordürü (Detay) Ölçüleri



ÇİZİM-36

Ahi Elvan Mihrabı-II'd Kenar Bordürü
(1.Raport Ölçüsü) ve Ölçüleri



ÇİZİM-37

Ahi Elvan Mihrabı-Ile Kenar Bordürü



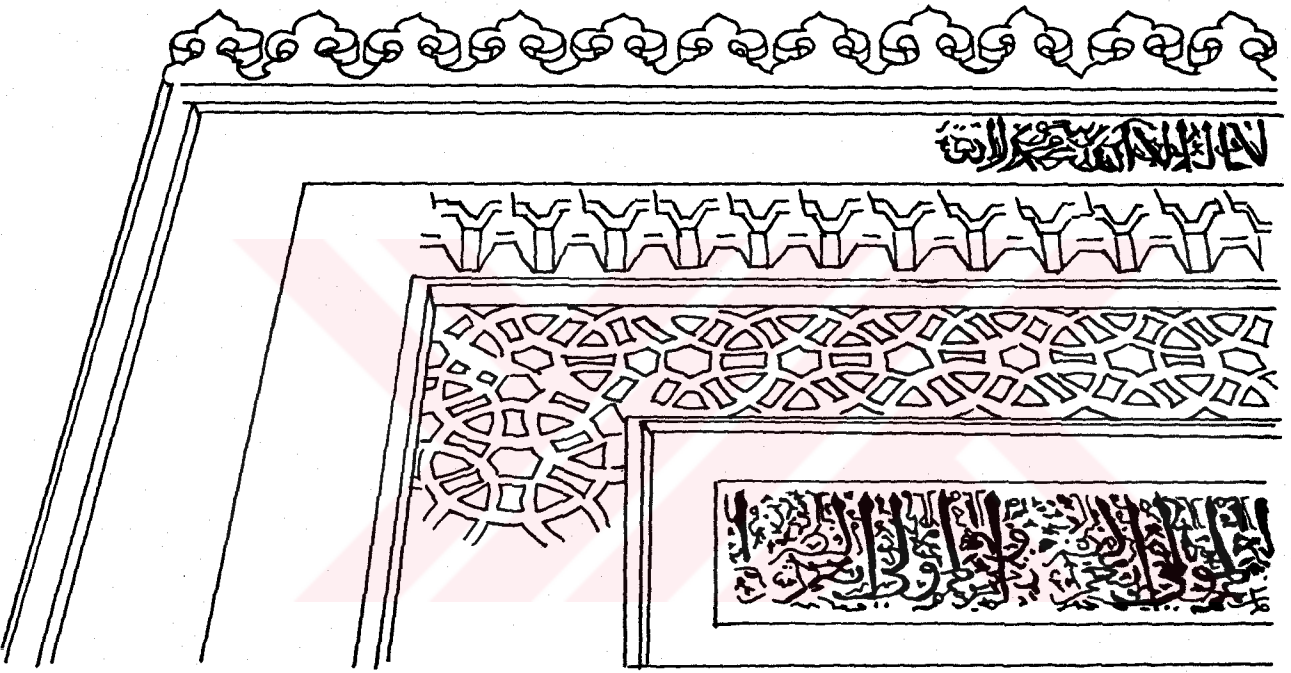
ÇİZİM-38

Ahi Elvan Mihrabı-IIb Kenar Bordürü
(1 Raportluk Ölçü)



ÇİZİM-39

Ahi Elvan Mihrabı-Köşelik Tablası Üzerindeki Yazı
(1 Raport Ölçü)



ÇİZİM-40

Ahi Elvan Mihrabı-Mihrabın Üst Kısmı ve Tepelik

KAYNAKÇA

- Acar, Özcan-Ali Akbaş, Orhan Arslan, Cezmi Bayram ve diğerleri.b **Yeni Türk Ansiklopedisi**. Cilt VI, İstanbul: Polat Ofset Tesisleri, 1985.
- Akar, Azade ve Cahide Keskiner. **Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif**. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, 1978.
- Arik, M.Oluş. "Başlangıç Devri Analodu-Türk Mimari Tezyinatının Karakteri", **Malazgirt Armağanı**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları XIX, Seri Sa.:5, (1972), s. 173-177.
- Arik, M.Oluş. "Malatya Ulu Camii'nin Asli Plânı ve Tarihi", **Vakıflar Dergisi**, Sayı: VIII, (1969), s.141-145.
- Arik, Rüçhan. **Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Camii**. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1973.
- Arseven, E.Esat. **Sanat Ansiklopedisi**, Cilt: I,II,III,IV, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1950-1975.
- Arseven, C.Esat. **Türk Sanatı**, İstanbul: Cem Yayınları,(Tarihsiz).
- Aslanapa, Oktay. "Türk Mimarisinde Mukarnas", **İslam Ansiklopedisi**, Cilt:VIII, 4.Baskı, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, (1987), s.564-567.
- Aslanapa, Oktay. **Turkish Art and Architecture**, London: 1971.
- Aslanapa, Oktay. **Türk Sanatı**, 1984.

Aslanapa, Oktay. **Anadolu Türk Çini ve Keramik Sanatı**. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları: 10, Seri Sayı:1, İstanbul:1965.

Aslanapa, Oktay. "Mihrab", **İslam Ansiklopedisi**, Cilt:8, İstanbul: Maarif Basımevi, (1960), s.294-304.

Ayverdi, E.Hakkı ve İ.Aydın Yüksel. **İlk 250 Senenin Osmanlı Mimarisi**, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul Enstitüsü-No:72, İstanbul: Baha Matbaası, 1973.

Ayverdi, E.Hakkı. **İstanbul Mimari Çağının Menşei-Osmanlı Mimarisinin İlk Devri 630-805 (1230-1402)**, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul Enstitüsü, No:57, İstanbul: Baha Matbaası, 1966.

Bakırer, Ömür. **13. ve 14. Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, VI.Dizi-Sayı:17, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1976.

Bakırer, Ömür. "Ürgüp'ün Damsa Köyündeki Taşkın Paşa Camiinin Ahşap Mihrabı", **Belleten**, Cilt: XXXV, Temmuz 1971, Sayı: 139'dan ayrı basım, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, (1971), s.369-378.

Bakırer, Ömür. "Kufi Yazıda Geometrik Yorumlar Üzerine Bir Deneme", **Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi** 1, İzmir: Ege Üniversitesi Yayını, (1982), s.1-20.

Bakırer, Ömür. "Mihrabs in Anatolia Late 12th to late 14th Centuries", **Fifth International Congress of Turkish Art**, Akademiai Kiado, Budapest: (1978), s.125-146.

Baskan, Seyfi. "Ankara'da İki Selçuklu Eseri: Alâeddin ve Arslanhane Camileri", **Türk Süsleme Sanatı Üzerine Derlemeler**, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayınları:3, İstanbul: Stad Yayınları (1990), s.7-14.

Çağatay, Neşet. "Anadolu'da Ahilik ve Bunun Kurucusu Ahi Evren", **Belleten**, Türk Tarih Kurumu, Cilt:XLVI-sa: 182, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, (1982), s.423-427.

Diez, Ernst. "Mihrab", **İslam Ansiklopedisi**, Cilt:VIII, İstanbul:1960.

Demiriz, Yıldız. **Osmanlı Mimarisinde Süsleme, I.Erken Devir (1300-1453)**, Kültür Bakanlığı Yayınları:263, Türk Sanat Eserleri Dizisi:2, İstanbul:1979.

Erdoğan, Muzaffer. "Osmanlı Devrinde Anadolu Camiilerinde Restorasyon Faaliyetleri", **Vakıflar Dergisi**, Sayı: VII'den ayrı basım, İstanbul:Baha Matbaası,(1968), s.149-206.

Gabriel, Albert. "Türk Mimarisine Umumi Bakışlar", **Türk Yurdu**, Yıl:1, Sayı:1 (234), Ankara:Desen Matbaası, (1954), s.10-12.

Galanti, Avram. **Ankara Tarihi**, İstanbul: Tan Matbaası, 1951.

Grand Larousse encyclopedique, Cilt:VIII, Paris:1963.

Hasol, Doğan.**Mimarlık Sözlüğü**, 4.Baskı, İstanbul:Yapı Endüstri Merkezi Yayınları: A₃, 1990.

İslam Ansiklopedisi, Cilt:VIII, İstanbul: Maarif Basımevi, 1960.

Kaynar, Reşat ve Süheyl Ünver. **Yurt Ansiklopedisi**, Cilt:I, İstanbul: Anadolu Yayıncılık, (1981), s.523-540.

Kerametli, Can. "Anadolu Selçuklu Devri Duvar Çinileri", **Türkiyemiz Dergisi**, Sayı:10, İstanbul: Apa Ofset Basımevi, (1973), s.2-10.

Kerametli, Can. "Asya'dan Anadolu'ya Türk Çini ve Seramik Sanatı", **Türkiyemiz**, Yıl:3-Sayı:9, İstanbul Apa Ofset Basımevi, (1973), s.16-18.

Konyalı, İbrahim Hakkı. **Ankara Camileri**, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1978.

Kuban, Doğan. **100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi**, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1970.

Kuran, Abdullah. "Anadolu'da Ahşap Sütunlu Selçuklu Mimari-si", **Malazgirt Armağanı**, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, (1970), s.176-186.

Kur'ân-ı Kerim ve Meâl-i Âlisi. Çeviren:A.Fikri Yavuz, İstanbul: (Tarihsiz).

Meydan Larousse, Cilt:VIII, İstanbul: Meydan Yayınevi, 1972.

Mülayim, Selçuk. **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler-Selçuklu Çağı-**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 503, Sanat Eserleri Dizisi:1, 1.Baskı, Ankara:H.Ü.Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, 1982.

Mülayim, Selçuk. "Selçuklu Süslemeciliğinde Tematik Sınıflama", **D.T.C.F. Atatürk'ün 100. Doğum Yılına Armağan Dergisi**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları:323, (Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1982), s.495-509.

Mülayim, Selçuk. "Geometrik Kompozisyonların Çözümlemesinde Bir Yaklaşım", **Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi I**, İzmir:Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, (1982), s.51-62.

Oral, M.Z. "Anadolu'da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri", **Vakıflar Dergisi V**, Ankara:(1962), s.23-77.

Otto-Dorn, K. **Die Kunst Des Islam**. 2.Baskı, Baden-Baden: 1980.

Öcal, Esin. "Çinicilik Sanatımızın Özellikleri ve Yerli Yabancı Uygulayıcılar", **Sanat Üzerine**, H.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:3, Ankara:Hocan Yayınevi, (1985), s.21-26.

Ödekan, Ayla. "Bir Mukarnaslı Portal Yarım Kubbesi Geometrik Şemadan Üçüncü Boyutta Geçiş Örneği", **İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan**, Türk Tarih Kurumu Yayını,VII.Disi-Sa., 70, Ankara:1976.

Ödekan, Ayla. "Osmanlı Öncesi Türk Mimarisinde Mukarnaslı Portal Örtüleri", İstanbul: İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, 1977.

Ögel, Bahaeddin. "Selçuklu Devri Ahşap İşçiliği Hakkında Notlar", **Yıllık Araştırmalar Dergisi I**, (1956), Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, (Ankara: (1957), s.199-235.

Ögel, Semra. **Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler**, İstanbul: Matbaa Teknisyenleri Basımevi, 1982.

Ögel, Semra. "Ortaçağ Çerçevesinde Anadolu Selçuklu Sanatı", **Malazgirt Armağanından Ayı Basım**, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, (1972), s.130-135.

Ögel, Semra. **Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, VI.Seri-Sayı:6, Ankara:1966.

Öney, Gönül. **Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın:185, Sa.Diz.:33, 2.Baskı, Ankara:Tisamat, 1988.

- Öney, Gönül. **Türk Çini Sanatı**, Yapı Kredi Bankası Yayınları, İstanbul: Tifdruk Matbaacılık Sanayii A.Ş., 1976.
- Öney, Gönül. "İran'da Erken İslâm Devri Alçı İşçiliğinin Anadolu Selçuklu Sanatında Akisleri", **Belleten**, Cilt:XXXVII, Sayı:147, Temmuz 1973'ten ayrı basım, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, (1973), s.258-277.
- Öney, Gönül. **Ankara Arslanhane Camii**. Kültür Bakanlığı Yayınları:1125, Birinci Baskı, Ankara:Ofset Repromat Matbaası, 1990.
- Öney, Gönül. **Ankara'da Türk Devri Dini ve Sosyal Yapıları**. The Turkish Period Buildings in Ankara, Ankara Üniversitesi D.T.C.F.Yayınları, Sayı:209, Ankara: A.Ü. Basımevi, 1971.
- Öney, Gönül. "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", **Sanat Tarihi Yıllığı III**, (1969-1970), İstanbul: (1970), s.135-151.
- Önge, Yılmaz. "Malatya Ulu Camiinde Bulunan Alçı Tezyinat", **Önasya**, Cilt:6, Sayı:69, Ankara:Ayyıldız Matbaası A.Ş., (1971), s.4-5.
- Strzygowski, Josef, H.Glück ve Fuat Köprülü. "Türk Sanatı", **Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın:152, Sanat Dizisi:21, 2.Baskı, Ankara:(Tarihsiz), s.151-162.
- Tapan, Nazan. "Anadolu Selçuklu Sanatı", **Anadolu Medeniyetleri III-Selçuklu/Osmanlı**, İstanbul: T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1983.
- Tuğlacı, Pars. **20.Yüzyıl Ansiklopedik Okyanus Türkçe Sözlük**, C.III, İstanbul:Pars Yayınevi, 1974.

Tuncer, Orhan Cezmi. "Oran ve Orantı Üzerine Selçuklu Yapılarında Bazı Örnekler", **Vakıflar Dergisi**, Sa:13, Ankara:Başbakanlık Basımevi, (1981), s.449-488.

Tuncer, Orhan Cezmi. **Anadolu Mimarisi ve Moğollar**, Ankara: Türkiye Vakıflar Bankası, 1986.

Turani, Adnan. **Sanat Terimleri Sözlüğü**, 4.Baskı, Ankara: Toplum Yayınevi, 1980.

Türk Ansiklopedisi, Cilt:XXIV, Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1976.

Ülgen, H.Ziya. **İslam Sanatı**, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayınları:140, İstanbul:1948.

Ünsal, Behçet. **Turkish Islamic Architecture in Seljuk and Ottoman Times 1071-1923**, Academy Editions London, New York:St.Martin's Press, 1973.

Ünver, Süheyl. "Edirne'de Mimari Eserlerimizdeki Tabii Çiçek Süslemeleri Hakkında", **Vakıflar Dergisi**, Cilt:V, Vakıflar Genel Müdürlüğü Neşriyatı, (Ankara:1962), s.15-18.

Ünver, Süheyl. **Türklerde Resim, Tezhip ve Minyatür Tarihi** (Orta Asya Kısmı), İstanbul:1934.

Ünver, Süheyl. **50 Türk Motifi**, İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları, 1967.

"Vakıflar Genel Müdürlüğü, Abide Arşiv Bölümü, Dosya No: 06.01.01/1".

"Vakıflar Genel Müdürlüğü, Abide Arşiv Bölümü, Dosya No: 06.01.01/4".

Yetkin, S.Kemal. "Türk Resim Sanatının Menşei Hakkında", **İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:XI, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1963.

Yetkin, Şerare. "Anadolu Selçuklularının Mimari Süslemele-
rinde Büyük Selçuklulardan Gelen Bazı Etkiler", **Sanat Tarihi Yıllığı**, Sanat Tarihi Enstitüsü (1966-
1968), İstanbul: Baha Matbaası, (1968), s.36-48.

Yetkin, Şerare. **Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi**,
İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları:
1631, İstanbul:1972.

Yetkin, Şerare. **Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi**,
İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları:
1631, Genişletilmiş İkinci Baskı, İstanbul:1986.

Yetkin, Şerare. "Türk Çini Sanatında Bazı Önemli Örnekler
ve Teknikler", **Sanat Tarihi Yıllığı** (1964-1965),
(1965), s.60-200.

Yücel, Erdem. "Selçuklu Ağaç İşçiliği", **Sanat Dünyamız**,
Yıl:2, S.A.(Mayıs 1975), s.2-11.

Zübeyr, Hüsnü. **Türk Süsleme Sanatı**, Türkiye İş Bankası Ya-
yınları:101, 2.Baskı, Ankara: Tisa Matbaacılık Sa-
nayii, 1972.