ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

GEVAŞ SELÇUKLU MEZAR TAŞLARINDA GEOMETRİK GÖRSELLİK

Hacer ALPTEKİN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı:

Doç. Dr. Nedret YAŞAR

T.C.

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GEVAŞ SELÇUKLU MEZAR TAŞLARINDA GEOMETRİK GÖRSELLİK

Hacer ALPTEKİN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İstanbul, 2019

Bu çalışma tarafımızca incelenmiş olup, kapsam ve kalite açısından Yüksek Lisans tezi olmaya yeterli bulunmuştur. 24.05. 2019

Doç. Dr. Nedret YAŞAR

(Danışman)

Tez Savunma Sınavı Jüri Üyeleri (İlk isim jüri başkanına, ikinci isim tez danışmanına aittir.)

Doç. Dr. Süleyman BERK	Yalova Üniversitesi	_____
Doç. Dr. Nedret YAŞAR	Yalova Üniversitesi	_____
Dr. Öğretim Üyesi Berna KARAÇALI	Altınbaş Üniversitesi	_____

Bu çalışma bir Yüksek Lisans tezinin tüm gerekli şartlarını taşımaktadır.

Dr. Öğretim Üyesi Lütfiye BOZDAĞ

Doç. Dr. Nur Banu KAVAKLI

Enstitü Müdürü

Bu dökümandaki tüm bilgilerin akademik kural ve etiğe bağlı kalınarak yazıldığını ve tez yazım kuralları kapsamında bu çalışmada bulunan ve özgün olmayan bütün bilgi ve materyallerin referanslandırıldığını temin ederim.

Hacer Alptekin

İmza

Sosyal Bilimler Enstitü Onayı ____/____/____

- Semerkand'ın çevresinde dolaştığım günler oldu. Üzerlerinde, artık hiç kimselerin çözemediği yazılar olan harabeler gördüm. Kendi kendime dedim ki: Eskiden burada yükselen kentten, geriye ne kaldı? Nasıl bir krallık vardı, nasıl bir bilim, nasıl bir yasa, nasıl bir gerçek?[1]

ÖNSÖZ

Anadolu Ortaçağı'na tarihsel dizge üzerinden bakacak olduğumuzda, bugün hala Anadolu Selçuklu izlerini tüm ihtişamıyla taşıyan kentlerin kudretli varlığını görmekteyiz. İmar planlamasıyla kentsel yaşam alanlarını; kaleler, hanlar, saraylar, kervansaraylar, şifahaneler, camiiler ve medreselerle yapılandıran ve bugün birçok bölgede varlığını hissettiren Anadolu Selçuklu İslam sanat kültürü, kamusal alanların ayrılmaz parçası olan mezar yapılarıyla da ölümden sonraki yaşamın estetik kapılarını aralamıştır.

İnanç ve kültürel değerlerin plastik sanata aktarılışındaki etkinin değerlendirilmesi ve mezar taşlarının kültür ve sanat tarihi içindeki öneminin yanı sıra, taşıdığı sembollerin anlaşılması da insan varlığını yüceltici bir başka durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bugün ayakta kalan mezar taşlarıyla, Selçuklu taş sanatı örneklerindeki yüksek kültür ve estetik algı tüm araştırmacılarda derin bir saygı ve hayranlık uyandırmaktadır. Dolayısı ile Anadolu'da yapılacak ve yapılması planlanan, birçok kazı, yüzey ve anlam araştırmaları çalışmalarıyla gün ışığına çıkarılması beklenen Selçuklu taş eserleri, günümüz müzeciliğini, tarihi, bilimi, plastik ve görsel sanatlarını daha da çok zenginleştirecektir.

İslam inanç kültürünün önemli yapı taşı olan mezar taşlarında anlam ve biçim araştırmalarının çok uzak olmayan bir geçmişi vardır. Mezar taşlarını okuyabilmek ve dolayısıyla değerlendirebilmek söz konusu eserlerin biçimsel (plastik) ve içerik (anlam) analizleri ile mümkündür. Gözün iktidar alanına yansıyan mezar taşlarının plastik kurulumlarıyla, yapısısal

[1] Amin Maalouf; (1998: 33.), Semerkand.

bütünlüğünü oluşturan temel ilke ve unsurların kompozisyon içerisinde nasıl organize edildiğini inceleyen çalışmamızda; teknik biçim analizleri 'yapısalcı' eleştiri yaklaşımı ile açıklanırken plastik analizlerin içerdiği, anlam çözümlemesi de 'yansıtmacı' kuram çerçevesinde ele alınmıştır. Ortaçağ uygarlığı perspektifinde kültür ve inancın değerleri de dikkate alınarak; teknik biçimlere bakışımızı kolaylaştıran yapısalcı eser inceleme yöntemi ile biçimlerin anlam içerik bilgilerini yansıtan çözümlemeler doğrultusunda, değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Analitik eser inceleme ve çözümleme yöntemleriyle üzerinde çalışmış olduğumuz mezar taşlarının yüzlerce yıllık toplumsal bilgi ve inanç kimliği gibi kültürel birikimlerinin, biçime yansıyan anlam içerikleriyle çözümlenmesini sağlamak çabaları, bizi artistik biçimlerin ötesinde çok yönlü düşünmeye davet etmektedir.

Ortaçağ mezar taşlarının analizinin yapılabilmesi öznel koşullara bağlıdır. Dönem hakkındaki temel bilgilere referans verecek olan simgesel göstergeler ve bütün bunları bir arada tutan ilişkiler bütününü görmekle mümkün. Bu göstergelerin neler olduğu, kendi çağına şahitlik eden mezar taşının organik bütünlüğünün nasıl oluşturulduğu ve görsel anlatıma ne gibi ifadeler kazandırdığı düşündürücüdür.

Mezar taşları üzerine yansımış olan simgeler, Ortaçağ toplumlarının düşünce ve inanç gibi entelektüel evren anlayışı ile uyum göstermektedir. Bu anlayışın belirleyici olan ortak kavramı 'vahdet' yani 'birlik' anlayışıdır. Anadolu Selçuklu sanatının, Gevaş mezar taşları üzerindeki plastik unsurlar, bugün baktığımız noktada bir 'süsleme/bezeme' olmadığı gibi biçimin ötesinde bir anlam bütünlüğü içermektedir.

Biçimsel, somut varlık değerleriyle sanatsal veriler olarak sonuç bulmuş olması bugünün değerlendirmelerinin vardığı bir noktadır. Ortaçağ'dan gözün iktidar alanına yansımakta olan tüm bu 'sanatsal' görsellik, artalanında bugün kolayca çözümlenemeyecek dönem kültürü içerisinde yaygın ve ortak bir anlam yükü taşımaktadır. Ontolojik olarak sayısal tanımlarla; beşgen-altıgen-ongen vb. gibi kenar ve köşe bakımından yapılan matematik tabanlı biçimsel değerlendirmelerin ötesinde kozmolojik anlam içerik bilgileri barındırmaktadır.

Sayısal verilere dayalı kozmik biçimler, kompozisyonlar, aynı zamanda ontolojik olarak kendi varlıklarıyla ilgili mezar taşları üzerinden içerik ve anlam bilgisi iletmektedirler. Bugün yapılan araştırmalarla çokgenler biçim tanımıyla tespit ve ifade etmeye çalıştığımız yıldız sistemlerini

‘sonsuzluk / sonsuza giden’ klişe anlam açıklamalarıyla geçiştirmekteyiz. Bu noktadan hareketle geometrik planda yer alan kozmik biçimlerin tespit edilmesi, sınıflandırılması, ilgili terminolojiye dayalı açılımlarının yapılması, geometrik görsellik olarak kendisini sunan ontolojik ve kozmolojik bilgi kavramlarının birbirleriyle olan bağlantısı, ortak anlam çıkarımları, süs/süsleme olmadığı gibi her figürün bir kavramın göstergesi olduğu gerçeğine de götürmektedir bizi.

Dolayısıyla da matematik tabanlı sanatsal veriler olarak okuduğumuz ve Ortaçağ insanının evren/kozmos bilgi anlayışıyla ortak uyum gösteren, gündelik hayatın kendisine de dâhil olan geometrik göstergeleri, bugün maalesef yaratılış, varoluş felsefesi ve evren/kozmos bilgisi yahut uzay bilimlerinden bihaber, salt biçimsel “süs” unsurları olarak değerlendirmekteyiz. Görsel okuryazarlığımızın geometrik figürden simgeye, simgeden de kavrama giden, geriye doğru çizdiği yol haritalarıyla ilişkilendirerek çözümlemeye çalıştığımız göstergelerin, aslında Ortaçağ İslam toplumlarının, ortak bilgi dağarcığının ve inanç kavramlarının kendi pratiğinde simgeleşen, doğal, entelektüel yansımaları olduğunu anlamaktayız.

Diğer kompozisyon unsurlarından bağımsız gelişmeyen Geometrik kompozisyonların esas alınarak incelenmesi hedeflenen bu çalışmayla, geleneksel hafızanın somut örneklerini sunan Gevaş Selçuklu mezar taşlarındaki Türk İslam estetiğinin inanç ve kültür değerlerinin, plastik sanata aktarılışındaki anlam ve önemin hatırlanmasını sağlamaktır. Zamanın izlerine direnç göstermiş olan söz konusu sanat ve kültür tarihi mirasının, açık hava müzesi standartlarında yapılanması ve tanıtılmasının önemine dikkat çekerek milli hafızaya yönelik farkındalık oluşturmak bir diğer temel hedeftir.

Günümüze dek büyük ölçüde sağlam olarak ulaşan mezar yapılarının kısmen de olsa ciddi bir tahribat yaşadığı gözlenmektedir. Yüzlerce yıllık sürece bağlı bu deformasyon plastik okuma, çözümleme ve teknik çizim aşamalarında zaman zaman zorlayıcı bir durum olarak karşımıza çıkmıştır. Diğer taraftan arazi yapısının yoğun bitki örtüsüyle kaplı olması da hareket kabiliyeti ve yüzey araştırmalarını zorlayıcı koşullardan biri olmuştur.

Gevaş mezar taşlarının yüzyıllardan bu güne zaman içerisinde geçirdiği dolaylı dolaysız her türlü tahribattan korunması, milli kültür hafızamızın geleceğine de ışık tutacak olması

bakımından önemlidir. Türk İslam sanatını yansıtan eserlerin korunma programına alınması, kültür, inanç ve estetik değerlerin yanı sıra insan varlığını da yüceltici bir durumdur.

Bu çalışmanın Türk İslam sanatı ve sanat tarihi açısından önemle ele alınmasındaki hassas yönlendirmeleriyle ve çalışma bölümlerinin oluşturulmasında desteğini esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. Selçuk Mülayim'e teşekkür ederim. Epigrafik çözümlemeleriyle değerli arkadaşım Mustafa Oral'a, grafik çizim programında verdiği destek için Emre İpek'e, İngilizce çevirilerinde gösterdiği akademik yardım ve dostluklarıyla Ebru Şeyda Toroman'a, Terry Rafeel Şebi'ye daima sonsuz sevgi ve şükranla. Araştırma sürecindeki akademik desteğiyle danışman hocam sayın Doç. Dr. Nedret Yaşar'a, özellikle de yüzey araştırmaları çalışmalarında misafirperverliklerinden dolayı Gevaş Belediyesi Park ve Bahçe çalışanlarına ve Gevaş Belediye Başkanı Sayın Sinan Hakan'a teşekkür ederim.

Önsöz'ün son sözlerine doğru, teşekkür edileceklerin başına İstanbul'un eski kütüphaneleri ve sahaflarını almak gerek. Güler yüzlü kütüphane çalışanlarına, kitap kokularına ve kitaplara adanmış bütün hayatlara teşekkür etmek isterim. Dostluklarıyla hayatıma sevinç veren, güzelleştiren Tarçın'a, Ginger'a, heyecanlarıyla motivasyonumu güçlendiren öğrencilerime, hayatımı kolaylaştıran, biricik insanım Shantalle Roselie Şener'e, sabır ve motivasyon gayretlerinden dolayı tüm aileme ve eşime şükranlarımla. En fazla da beni büyütürken masal gibi tarih anlatmaktan yorulmayan, tarihin Malazgirt önlerinde at binen, kılıç kuşanan çocuk kalbime, imanla vatan, millet, memleket inançlarını ve daha çok anlayabilmek için tarih ve okuma sevgisini yerleştiren anneciğime sonsuz muhabbetlerimle. Velhasıl herkesin kendi sözünü başlatmak için özel bir motivasyonu olmuştur yazarken. Türk İslâm sanat geleneğinin hafızasını anlayabilmek ve merhum babamın aziz hatıralarını onurlandırmak üzerine çıkmış olduğum bu yolculukta karşılaşmış olduğum herkese sonsuz teşekkürlerimle.

Hacer Güdekli ALPTEKİN

Kemerburgaz / İstanbul, 2017

ÖZET

GEVAŞ SELÇUKLU MEZAR TAŞLARINDA GEOMETRİK GÖRSELLİK

Hacer ALPTEKİN

Yüksek Lisans, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Altınbaş Üniversitesi,

Danışman: Doç. Dr. Nedret Yaşar

Gevaş Selçuklu mezar yapılarındaki şahide ve sandukalar yüzlerce yıllık sürecin dolaylı dolaysız tüm olumsuzluklarına rağmen Ortaçağ'dan günümüze ulaşmışlardır. Yüksek estetik anlayışlarıyla izleklerde derin bir saygı ve merak uyandıran İslâm mezar taşları hiç şüphesiz, yaşayan tarih alanları olarak ülkemizin önemli kültür ve sanat hafızalarıdır. Barındırdıkları imge ve simge değerleriyle anıtsal kültür nesneleri olan Selçuklu sanatı mezar taşlarının, geometrik kompozisyon kurulumlarının incelenmesiyle sınırlandırılmış olan bu çalışmada; mezar taşlarında görsel ifadelendirme biçimlerinin plastik organizasyonu ve geometrik unsurları, İslâm sanat geleneğinin Ortaçağ geçmişine bağlı, kültür kodlarıyla çeşitlenmesi araştırılmıştır. "Gevaş Selçuklu Mezar Taşlarında Geometrik Görsellik" konu başlığıyla Ortaçağ Anadolu Selçuklu mezarlığında yapılan yüzey araştırmaları sonucu elde edilen veriler katalog düzeninde yapılandırılmıştır. Veriler, kaynak araştırmaları ve sanat eseri inceleme yöntemleri ile ikonografik ve ikonolojik bağlamda araştırılarak değerlendirilmiştir. Ortaçağ sanatı yüzey araştırmaları kapsamında oluşturulan katalog çalışmamızda mezar taşlarının fotoğraf ve çizim görsellerine de yer verilmiştir. Mezar taşlarında kısmen de olsa aynı yüzey üzerinde bulunan ve geometrik kompozisyonlardan bağımsız olmayan diğer kompozisyon unsurları da sınıflandırılarak, kompozisyon içindeki içkin önemi ve yapısal bütünlükleriyle katalog çalışmamıza dâhil edilmiştir. Geometrik kompozisyonların esas alınarak incelenmesi hedeflenen bu çalışmayla, geleneksel hafızanın somut örneklerini sunan Gevaş Selçuklu mezar taşlarındaki Türk İslâm estetiğinin inanç ve kültür değerlerinin, plastik sanata aktarılışındaki anlam ve önemin hatırlanmasını sağlamaktır. Zamanın izlerine direnç göstermiş olan söz konusu sanat ve kültür tarihi mirasının, açık hava müzesi standartlarında yapılanmasının önemine dikkat çekerek milli hafızaya yönelik farkındalık oluşturmak bir diğer temel hedeftir.

Anahtar kelimeler: Geometri, Mezar taşları, Gevaş, İslâm Sanatı, Ortaçağ.

ABSTRACT

GEOMETRIC VISUALITY IN GEVAŞ SELJUK TOMBSTONES

Hacer Alptekin
Master's, School of Fine Arts and Design, Altınbaş University

Supervisor: Doç. Dr. Nedret Yaşar

The tombstones and sarcophaguses one can observe in the Gevaş Seljuk graveyard structures have been able to make it to our day as far back from the medieval ages, despite all the direct and / or indirect negative conditions of hundreds of years' of duration. The Islamic tombstones arouses a deep respect and curiosity in the eyes of the beholder with a high sense of aesthetics and they are one of the historical areas that still exist. In addition to that, they are undoubtedly important cultural and artistic memory of our country. This study is a confined study of the geometric composition configurations of Seljuk Art tombstones, tombstones that are monumental cultural objects with the images and signs they contain. In this study, taking the relation of the Islamic art tradition to the Medieval ages background into consideration, the cultural code diversification of the aesthetic organisation and geometrical elements of the visual expression styles in the tombstones has been researched. The data has been acquired as a result of the surface exploration done in the Medieval Times Seljuk graveyards, and it has been organised in a catalog, under the title "Geometric Visuality in Gevaş Seljuk Tombstones". It has been researched and evaluated along with methods of literature search and artwork examination within the iconographic and iconological context. Photographs and drawings of the tombstones' have been included in the catalog which was organised within the scope of surface exploration. Other composition components, components that partially exist on the same surface along with the geometric compositions, have been classified and included in our catalog, keeping their structural integrity in the composition in mind. This study is based essentially on the analysis of the geometric forms. It is aimed to ensure that we remember how meaningful and important it is that the religious and cultural values of the Turkish

Islamic aesthetics in the Gevaş Seljuk tombstones, tombstones that provide epitomes of the traditional memory, has been transferred to the plastic arts. Another essential aim is to point out the importance of the establishment of an open-air museum of the aforementioned art and culture heritage, a heritage that stands against time, therefore create a national memory awareness.

Key words: Geometry, Tombstones, Gevaş, Anatolian Seljuk, Islamic Art, Medieval Ages

İÇİNDEKİLER

ÖZET……..……..…..İ
ABSTRACT……..……..İİ
İÇİNDEKİLER……...…….…İV
TABLO LİSTESİ……..……..X
ÇİZİMLER LİSTESİ……..…….……..……....Xİ
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ….…….……...…….XX
KISALTMALAR……...…..……..…..XIİ
GİRİŞ……..…….…….……...1

1. BÖLÜM
1. GEOMETRİK GÖRSELLİKTE KAYNAK ve ANLAM ARAŞTIRMALARI…..…….……..8

1. 1. Ortaçağ İslâm Medeniyetinde Hendese / Geometrinin Temelleri……...…8

1. 2. Geometri Biliminin İslâm Medeniyetine Aktarımı, Kaynaklar ve Süreç…….….10

1. 3. Geometrinin Yazma Eserlere Aktarılmış Bazı Ortaçağ Kaynakları..……..…….....15

1. 3. 1. Tusi'nin Geometriyle İlgili Bazı Kaynakları…….…....15

1. 3. 2. En-Nedim'in (Hicri 377) Fihrist Kitabında Geometriyle İlgili Bazı Kaynak ve Anekdotları.....19

1. 4. Geometrinin Desen ve Yazma Eserlere Aktarılmış Bazı Teorik ve Pratik Kaynakları…....21

1. 4. 1. Ebü'l-Vefa'el-Buzcani'nin Yazma Eseri.…….…….21

1. 4. 2. Hüneyn (Hüseyin) b. İshak……...…….……23

1. 4. 3. Topkapı Parşömenleri……24

1. 4. 4. Mirza Akbar Dönemi Geometrik Parşömenleri…….……....26

1. 5. Ortaçağ İslâm Medeniyeti Geometri Biliminde Kullanılan Teknoloji……..…28

1. 5. 1. Ortaçağ İslâm Geometrisinde Kullanılmış Olan Bazı Temel Aletler……..……..29

1. 5. 1. 1. Usturlap……..…29

1. 5. 1. 2. Daire Bölümleme Düzeneği…….……..…31

1. 5. 1. 3. Çapları Bölümleme Düzeneği……...…….32

1. 5. 1. 4. Açıölçerler, Pergeller, Cetveller……...….33

1. 6. Ortaçağ İslâm Medeniyetinde Geometrinin Kullanım Alanı…….36

1. 6. 1. Ortaçağ İslâm Sanatında Tasavvuf, Kozmoloji ve Soyutlama Kuramı Olarak Geometri İlişkisi…….40

2. BÖLÜM

2. ANADOLU ORTAÇAĞI'NDA SELÇUKLULAR ve GEVAŞ MEZAR YAPILARI……..…53

2. 1. Van ve Gevaş'ın Tarihçesi Hakkında…….……53

2. 2. Anadolu Ortaçağı'nda Selçuklu ve Beylikler Dönemine Bakış……..…….…..61

2. 3. İslâm'da Mezar Anlayışı……..……..…....65

2. 4. Tarihi Öneme Sahip Gevaş Mezar Yapıları…….……..…68

2. 4. 1. Beyler Mezarlığı……....…68

2. 4. 2. Misra Mezarlığı……..….....68

2. 4. 3. Dilmetaş Köyü Mezarlığı ve Türbesi (Erken Osmanlı Dönemi)……...……...69

2. 4. 4. Görentaş (Geylani Ailesi) Köyü Mezarlığı ve Şeyh Mehmet Tayyar Evliya'nın Türbesi……...69

2. 4. 5. Halime Hatun Kümbeti……..……..…..……70

2. 4. 6. Gevaş Selçuklu Mezarlığı……..…….…...…78

3. BÖLÜM
3. GEVAŞ SELÇUKLU MEZARLIĞI YÜZEY ARAŞTIRMALARI KATALOG ÇALIŞMASI ve MEZAR TAŞLARINDA GEOMETRİK GÖRSELLİĞİN İKONOGRAFİK AÇIDAN İNCELENMESİ ….……...…86

4. BÖLÜM
4. GEVAŞ SELÇUKLU MEZAR TAŞLARININ TİPOLOJİK AÇIDAN SINIFLANDIRILMASI, KARŞILAŞTIRMA ve DEĞERLENDİRİLMELERİ……...…….244

4. 1. Gevaş Selçuklu Mezar Taşlarında Tipoloji ve Yapı Bölümleri…….…….….244

4. 1. 1. Gevaş Selçuklu Mezar Taşlarında Şahide Tipolojisi…….……..244

4. 1. 1. 1. Dikdörtgen Kesme Blok Taştan Oluşan Şahideler…….....…..246

4. 1. 1. 2. Monoblok Görünümlü Şahideler……..…….…..247

4. 1. 1. 3. Mihrabiye Kemer Kesimli Şahideler……...248

4. 2. Gevaş Selçuklu Mezar Taşlarında Sanduka Tipolojisi……..…….……249

4. 2. 1. Gövde Yapılarına Göre Sandukalar…….....250

4. 2. 1. 1. Dikdörtgen Prizma Gövdeli Kesme Blok Taş Sandukalar……..…….…...250

4. 2. 1. 2. Üç, İki ve Tek Kademeli Blok Gövdeden Oluşan Primidal Sandukalar……..…252

4. 2. 1. 3. Silindirik Gövdeli Sandukalar……..……..……..253

4. 2. 2. Örtü Sistemlerine Göre Sandukalar……..…….……..254

4. 2. 2. 1. Örtü Yüzeyi Pirimidal Sandukalar…….……...……...254

4. 2. 2. 2. Örtü Yüzeyi Mihrabiyeli Sandukalar…….……..255

4. 2. 2. 3. Örtü Yüzeyi Silindirik Sandukalar……...256

4. 3. Mezar Taşlarında Kullanılan Malzeme ve Teknikler……..…258

4. 4. Taş Sanatı (Sengtraşi-Haccari)……..…….….259

4. 5. Sanatçı ve İmza……..……..260

4. 6. Ortaçağ Sanat Atölyeleri Hakkında……..……..…….262

5. BÖLÜM

5. GEVAŞ SELÇUKLU MEZAR TAŞLARINDA PLASTİK KOMPOZİSYONLARIN SINIFLANDIRILMASI ve İKONOLOJİK AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMELERİ ……...….267

5. 1. Geometrik Yıldız Kompozisyonlarının İlk Uygulanma Referansları……..…….....267

5. 2. Geometrik Geçme Kompozisyonların Oluşumları…….....269

5. 3. Geometrik Geçme Kompozisyonlarla İlgili Bazı Çizim Örnekleri…….…273

5. 4. Geometrik Kompozisyonların Çizilmesi ve Çözümleme Yöntemleri……...……..274

5. 5. Gevaş Selçuklu Mezar Taşlarında Çizgi Organizasyonu……..…...275

5. 6. Gevaş Selçuklu Mezar Taşlarında Geometrik Görselliğin Organizasyonu ve Geometrik Kompozisyonların Sınıflandırılması……...….276

5. 6. 1. Çizgi Sistemlerine Göre Gelişim Gösteren Geometrik Kompozisyonlar…….....276

5. 6. 1. 1. Çizgi Hareketleriyle İlgili Bazı Tipolojik Örnekler……...….277

5. 6. 2. Temel Kurulumlarına Göre Gelişim Gösteren Geometrik Kompozisyonlar……..….279

5. 6. 2. 1. Açık Kompozisyonlar……..……..……..279

5. 6. 2. 2. Kapalı Kompozisyonlar…….…..281

5. 6. 3. Fon-Figür İlişkilerine Göre Gelişen Kompozisyonlar…….…….....283

5. 6. 3. 1. Çizgi Sistemlerinin Figür Olduğu Kompozisyonlar……..……..284

5. 6. 3. 2. Çizgi Sistemlerinin Hem Fon Hem Figür Olduğu Kompozisyonlar……...284

5. 6. 3. 3. Geometrik Modüllerin Figür Olduğu Kompozisyonlar……. 286

5. 6. 3. 4. Geometrik Modüllerin Hem Fon ve Hem Figür Olduğu Kompozisyonlar…….287

5. 7. Geometrik Kompozisyonların İncelenmesinde Anlam Çatısı ve Kültürel Kapsam……...291

5. 8. Rozet Kompozisyonları……..…..298

5. 8. 1. Çarkıfelek Rozet Kompozisyonlarının Kozmolojiye Dayalı Açılımı……..…298

5. 8. 2. Rozet Kompozisyonlarında Tipoloji ve Biçim Estetiği……...……....307

5. 8. 3. Rozet Unsurlarının Temel Yapı Özellikleri……..……..….311

5. 8. 4. Rozet Unsurlarının Plastik Kompozisyon Tipolojisi…….……..311

5. 8. 5. Rozet Unsurlarının Anlam Yükü Açılımı…….…...312

5. 9. Kabara Kompozisyonları……..……..….312

5. 10. Mimari Kompozisyonlar……..……..319

5. 10. 1. Mihrabiye…….……..319

5. 10. 2. Mukarnas……..…….....321

5. 11. Epigrafik Kompozisyonlar / Kitabeler……..326

5. 11. 1. Sanat Olarak İslâm Yazısı…….….326

5. 11. 2. Ma’kıli Karakteri ve Kufi Hat'ına Dair Terminolojik Problemler…….……328

5. 11. 3. Ma’kıli Karakteri…….....333

5. 11. 4. Kufi Hat’ı…..…….…….334

5. 11. 5. Yapma veya Tezyini Kufi Hakkında……...……..……...336

5. 11. 6. Celi Sülüs Hat’ı…..……...……..341

5. 12. Organik Kompozisyonlar……...350

5. 12. 1. Palmet ve Lotus Motifi……..……....350

5. 12. 2. Rumi Motifi……..…….350

5. 13. Eşya Kompozisyonları……...…358

5. 13. 1. Kandil Kompozisyonları…….....358

5. 13. 2. Alem / Hilâl Sembollü Kompozisyonlar……...…360

5. 14. Figüratif Kompozisyonlar……..…373

5. 14. 1. Koyun Figürü……..…...373

5. 14. 2. Ejder Figürü……..…….377

5. 14. 2. 1. Ejder Figürünün Mitolojik Açılımı……..…..380

5. 14. 2. 2. Ejder Figürlerinin Tipolojik Açılımı…….….381

5. 14. 2. 3. Anadolu'da Evren / Yılan / Ejder Adının Etimolojisi…….……...…..…….382

5. 14. 2. 4. Selçuklu Sanatında Ejder Figürünün Kullanıldığı Bazı Alanlar……..….383

5. 14. 2. 5. Askeri Sembol Olarak Ejder Figürü……..…385

5. 14. 2. 6. Mezar Taşlarında Kullanılan Ejder Figürleri……..……..386

EK BAŞLIK 1: ORTAÇAĞ İSLÂM SANATINDA KOZMOLOJİK SEMBOLİZM VE KÜLTÜREL KAPSAM …….....395

Eser İnceleme: "Kitab-ı el-Diryak" Panzehirler Yazma Eser Minyatürü.....395

SONUÇ…….……..…….404

KAYNAKÇA…….……..….419

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşlarında Tipolojik Yapı ve Plastik Kompozisyonların Sınıflandırılması……..……..……..257

Tablo 2: Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşlarında Geometrik Kompozisyonların Sınıflandırılması…….....289

Tablo 3: Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşlarında Geometrik Kompozisyonların Özelliklerine Göre Sınıflandırılması……290

Tablo 4: Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşlarında Rozet Unsurlarının Temel Tipolojik Özellikleri ve Anlam Yükü Açılımları…….……...318

Tablo 5: Ortaçağ Sanatı İslâm Mezar Taşlarının Araştırılmasında, İkonografik ve İkonolojik Veri Kapsamlarının Değerlendirmesi..……..…….…….418

ÇİZİM LİSTESİ

Çiz. 1: Kat. No:3. 1 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……....89

Çiz. 2: Kat. No:3. 1 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….….....89

Çiz. 3: Kat. No:3. 1 No'lu Sanduka Yan Yüzey Çizimi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..…….…90

Çiz. 4: Kat. No:3. 1 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……..90

Çiz. 5: Kat. No:3. 2 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…….....95

Çiz. 6: Kat. No:3. 2 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Rozet Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....….95

Çiz. 7: Kat. No:3. 3 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……..…….....99

Çiz. 8: Kat. No:3. 3 No'lu Sanduka Ön Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……...99

Çiz. 9: Kat. No:3. 3 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……..……99

Çiz. 10 Kat. No:3. 4. No'lu Baş Şahide Dış Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……103

Çiz. 11 Kat. No:3. 5 No'lu Baş Şahide Dış Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……..……..107

Çiz. 12: Kat. No:3. 6 No'lu Baş Şahide İç Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....111

Çiz. 13: Kat. No:3. 6 No'lu Baş Şahide Dış Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……...…….....111

Çiz. 14: Kat. No:3. 7 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017….....115

Çiz. 15: Kat. No: 3. 7 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……115

Çiz. 16: Kat. No: 3. 7 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…….…...116

Çiz. 17: Kat. No: 3. 7 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……...….....…116

Çiz. 18: Kat. No:3. 8 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....…122

Çiz. 19: Kat. No:3. 8 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……....122

Çiz. 20: Kat. No:3. 8 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey, Sürdürülebilir Açık Kompozisyon Örneği, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……....123

Çiz. 21: Kat. No:3. 8 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..124

Çiz. 22: Kat. No:3. 8 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....…….124

Çiz. 23: Kat. No:3. 8 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Altıgen Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……....125

Çiz. 24: Kat. No:3. 8 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Altıgen Yıldız Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……....125

Çiz. 25: Kat. No:3. 8 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Altıgen Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....….125

Çiz. 26: Kat. No:3. 9 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……..….....138

Çiz. 27: Kat. No:3. 9 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Yıldız Rozet, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....…139

Çiz. 28: Kat. No:3. 10 No'lu Baş Şahide İç Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…….……....143

Çiz. 29: Kat. No:3. 10 No'lu Baş Şahide İç Yüzey Rozet, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…….……..…..143

Çiz. 30: Kat. No:3. 11 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……..……..……147

Çiz. 31: Kat. No:3. 12 No'lu Kabaralı Baş Şahide İç Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……...152

Çiz. 32: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……...…..158

Çiz. 33: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide Sol Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……...…..158

Çiz. 34: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Rozet Detayları, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017.....159

Çiz. 35: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide, Sol Yan Yüzey Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……..……..……....159

Çiz. 36: Kat. No:3. 14 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..…….……..….164

Çiz. 37: Kat. No:3. 15 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....….168

Çiz. 38: Kat. No:3. 15 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Rozet, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..…….……..169

Çiz. 39: Kat. No:3. 15 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…….169

Çiz. 40: Kat. No:3. 16 No'lu Baş Şahide İç Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…...…..……173

Çiz. 41: Kat. No:3. 16 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…..…….……....173

Çiz. 42: Kat. No:3. 17 No'lu Baş Şahide İç Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…….....177

Çiz. 43: Kat. No:3. 17 No'lu Baş Şahide İç Yüzey Rozet Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……..…178

Çiz. 44: Kat. No:3. 17 No'lu Baş Şahide İç Yüzey Rozet Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..178

Çiz. 45: Kat. No:3. 18 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…….……..…..182

Çiz. 46: Kat. No:3. 18 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Sürdürülebilir Açık Kompozisyon Örneği, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……....183

Çiz. 47: Kat. No:3. 19 No'lu Mukarnas ve Mihrabiyeli Baş Şahide İç Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017.....186

Çiz. 48: Kat. No:3. 20 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....…….....189

Çiz. 49: Kat. No:3. 20 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Sürdürülebilir Açık Kompozisyon Örneği, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..189

Çiz. 50: Kat. No:3. 20 No'lu Sanduka Yan Yüzey Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…..…….……..……189

Çiz. 51: Kat. No:3. 21 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....…193

Çiz. 52: Kat. No:3. 21 No'lu Sanduka Yan Yüzey Pano Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……..…193

Çiz. 53: Kat. No:3. 22 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..…196

Çiz. 54: Kat. No:3. 22 No'lu Sanduka Ön Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……....……..…196

Çiz. 55: Kat. No:3. 23 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……..…201

Çiz. 56: Kat. No:3. 23 No'lu Sanduka Yan Yüzey Detayları, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……..……...201

Çiz. 57: Kat. No:3. 23 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Sürdürülebilir Açık Kompozisyon Örneği, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..202

Çiz. 58: Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……..…207

Çiz. 59: Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Ön Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……..……..…207

Çiz. 60: Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Yan Yüzey Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…….....207

Çiz. 61 Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Tekrarlanabilir Kapalı Kompozisyon Örneği, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..208

Çiz. 62: Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Yan Yüzey Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..…....208

Çiz. 63: Kat. No:3. 25 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……213

Çiz. 64: Kat. No:3. 25 No'lu Sanduka Yan Yüzey Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....…213

Çiz. 65: Kat. No:3. 26 No'lu Baş Şahidesi Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....……..…219

Çiz. 66: Kat. No:3. 26 No'lu Ayak Şahidesi Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……...…..219

Çiz. 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73: Kat. No:3.26 No'lu Sanduka Rozetleri, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….220

Çiz. 74: Kat. No:3. 27 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……...…...226

Çiz. 75: Kat. No:3. 27 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi, Tepelik Rumi Rozet, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…226

Çiz. 76: Kat. No:3. 27 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi, Kandil Detayları, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....…226

Çiz. 77: Kat. No:3. 28 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……...…….....231

Çiz. 78: Kat. No:3. 28 No'lu Sanduka Yan Yüzey Rozet Detayları, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....231

Çiz. 79: Kat. No:3. 28 No'lu Sanduka Rozet Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……..…..……..……232

Çiz. 80: Kat. No:3. 28 No'lu Sanduka Rozet Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……....232

Çiz. 81: Kat. No:3. 28 No'lu Sanduka Rozet Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……..…..233

Çiz. 82: Kat. No:3. 28 No'lu Sanduka Rozet Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……....233

Çiz. 83: Kat. No:3. 30 No'lu Stilize Ejder Figürlü Baş Şahide İç Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……..…..242

Çiz. 84: Kat. No:3. 30 No'lu Ejder Figürlü Baş Şahide İç Yüzey Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..…...242

Çiz. 85: Üç Gövdeli, Primidal Örtü Sistemli Sanduka, Gevaş Selçuklu Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017……...…...254

Çiz. 85: Onikigen Yıldız Kompozisyonu, Kat. No:3. 8 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey Detay Çizimi. Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017……....273

Çiz. 86: Altıgen Yıldız Kompozisyonu, Kat. No:3. 8 No'lu Sanduka Yan Yüzey Detay Çizimi. Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017……..…….……..273

Çiz. 87: Bordür Planında Eğrisel Çizgi Hareketleri, Sanduka Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017……..…….....278

Çiz. 88: Doğrusal Kırılmalarla Altıgen Geçişli Çizgi Hareketleri, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Sanduka Yan Yüzey Mezar Taşı Detayı, H. Alptekin, 2017……...……....278

Çiz. 89: Sürdürülebilir Açık Kompozisyon, Kat. No:3.8 Ayak Şahide Dış Yüzey Detayı, Gevaş Selçuklu Mezar Taşı, H. Alptekin, 2017.…….……..…...280

Çiz. 90: Kat. No:3.24 Tekrarlanabilir Kapalı Kompozisyon, Gevaş Selçuklu Mezar Taşı Detayı, H. Alptekin, 2017……..…..…..283

Çiz. 91: Kat. No:3.15 Açık Kompozisyonlu Kapalı Form, Gevaş Selçuklu Mezar Taşı Detayı, H. Alptekin, 2017…….……..……...283

Çiz. 92: Kat. No:3.2 Kapalı Formda Kapalı Kompozisyon, Gevaş Selçuklu Mezar Taşı Detayı, H. Alptekin, 2017……..…….……...283

Çiz. 93: Çizgi Sistemlerinin Figür Olduğu Kompozisyonlar, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşı Detayı, H. Alptekin, 2017…...……....284

Çiz. 94: Çizgi Sistemlerinin Hem Fon Hem Figür Olduğu Kompozisyonlar, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşı Detayı, H. Alptekin, 2017…….……...285

Çiz. 95: Geometrik Modüllerin Figür Olduğu Kompozisyonlar, Gevaş Selçuklu Mezar Taşı, H. Alptekin, 2017……..286

Çiz. 96: Geometrik Modüllerin Hem Fon ve Hem Figür Olduğu Kompozisyonlar, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşı Detayı, H. Alptekin, 2017……....287

Çiz. 97: Kat. No:3.13 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……...…..304

Çiz. 98:Kat. No:3.13 No'lu Baş Şahide Sol Yan Yüzey Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……..……...…304

Çiz. 99: Kat. No:3.11 No'lu Sanduka Yan Yüzeyleri Rozet Kompozisyonları, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017……...…309

Çiz. 100: Altıgen Formlu Yassı Kabara Kompozisyonu, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Şahide Taşı Detay, H. Alptekin, 2017…….....315

Çiz. 101: Baş Şahide İç Yüzey Mihrabiye Formunda Celi Sülüs Yazı Kitabesi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017……...344

Çiz. 102: Baş Şahide İç Yüzey, Celi Sülüs Yazı Kitabesi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017……..…….…….345

Çiz. 103: Baş Şahide İç Yüzey, Celi Sülüs Yazı Kitabesi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017…...…….…….....346

Çiz. 104: Bordür Planında Ortabağ Rumi Kompozisyon Detayı, Sanduka Taşı Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017……..…..354

Çiz. 105: Rozet Planında Tepelik Rumi Kompozisyonu, Sanduka Taşı Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017…….……...354

Çiz. 106: Pano Planında Ortabağ ve Tepelik Rumi Kompozisyonları, Şahide Yüzeyleri, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017……....355

Çiz. 107: Rozetli Şamdan Kompozisyonu, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, H. Alptekin, 2017……..……360

Çiz. 108, 109: Rozetli Kandil Kompozisyonları, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Şahide Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017…….……...……360

Çiz. 110: Mihrabiye Kompozisyonlarında Kandil Motifleri, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Sanduka Mezar Taşı, H. Alptekin, 2017…….……....360

Çiz. 111, 112, 113: Hilal / Alem Kompozisyonları, Gevaş Selçuklu Mezar Taşları, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, H. Alptekin, 2017……365

Çiz. 114 : Stilize Ejder Figürlü Baş Şahide İç Yüzey Detayı, Gevaş Selçuklu Mezar Taşı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, H. Alptekin, 2017……..……..391

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fot. 1: Ebü'l-Vefa'el- Buzcânî'nin Yazma Eseri, Kitab Fima Yehtacü ileyhi's-Sani' min A'mali'l Hendese, H. 380-900 ila 388-998, Süleymaniye Nüshasının Temlik Sayfası, M. Haddad, A. Doğanay, 2017……...……22

Fot. 2: Ebü'l-Vefa'el- Buzcânî'nin Yazma Eseri, Kitab Fima Yehtacü ileyhi's-Sani' min A'mali'l-Hendese, H. 380-900 ila 388-998, Süleymaniye Nüshası, M. Haddad, A. Doğanay, 2017……..……..22

Fot. 3: Huneyn (Hüseyin) b. İshak, Yazma Eseri Ön Cilt, II. Yy. Batlamyus'un Coğrafya Kitabından, Paris Milli Kütüphanesi, El Yazmaları Bölümü, Arapça, Env. No: 2483 / 23, Fransa…….……..……..23

Fot. 4: Huneyn (Hüseyin) b. İshak Yazma Eseri, Küre Çizimi, II. yy., Batlamyus'un Coğrafya Kitabından, Paris Milli Kütüphanesi, El Yazmaları Bölümü, Arapça, Env. No: 2483 / 23, Fransa….....23

Fot. 5: Huneyn (Hüseyin) b. İshak, Yazma Eseri Arka Cilt, II. yy. Batlamyus'un Coğrafya Kitabından, Paris Milli Kütüphanesi, El Yazmaları Bölümü, Arapça, Env. No: 2483 / 23, Fransa…….……..…….…….23

Fot. 6: Topkapı Geometrik Çizimler Rulosu. 15.-16. Yy. Rulo Genişlik: 33 cm. - Rulo Uzunluk: 30 m. http://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/geometry.html, (Erişim Tarihi: 06.10.2017).....25

Fot. 7: Topkapı Geometrik Parşömen Detayı, Hz. "Muhammed" ve Hz. "Ali" Lafzı, Ma'kıli Mecazi Çizim. http://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/geometry.html,__(Erişim Tarihi: 06.10.2017).....25

Fot. 8: Topkapı Geometrik Parşömen Detayı, Radyal Kubbe, Mukarnas Eskizleri, İstanbul Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Hazine Arşivi, Env. No: H1956. http://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/geometry.html, (Erişim Tarihi: 06.10.2017)……...…….25

Fot. 9: Mirza Akbar Dönemi, Geometrik Parşömen Rulosu Çizim Detayı, Kaçar Hanedanlığı Dönemi, 1840-1870, Tahran, İran, Victoria and Albert Müze Koleksiyonu, Env. No: AL.8326,

Londra, İngiltere. http://collections.vam.ac.uk/item/O402859/scroll-mirza-akbar/, (Erişim Tarihi: 06.10.2017)……..…..……..……..….27

Fot. 10: Mirza Akbar Dönemi, Geometrik Parşömen Rulosu Deri Cilt Muhafaza Detayı, Kaçar Hanedanlığı, 1840-1870, Tahran, İran, Victoria and Albert Müze Koleksiyonu Env. No: AL.8326, Londra, İngiltere. http://collections.vam.ac.uk/item/O402859/scroll-mirza-akbar/, (Erişim Tarihi:06.10.2017)…….……....27

Fot. 11: Mirza Akbar Dönemi, Geometrik Çizimler Rulosu, Kaçar Hanedanlığı, 1840-1870, Tahran, İran, Victoria and Albert Müze Koleksiyonu, Env. No: AL.8326, Londra, İngiltere. http://collections.vam.ac.uk/item/O402859/scroll-mirza-akbar/, (Erişim Tarihi: 06.10.2017)….27

Fot. 12: El-Biruni, İsti'ab el-Vücuh el-Mümkine fi San'at el- Asturlab, Yazma Eser, Topkapı Sarayı, III. Ahmet Kitaplığı, İstanbul. Env. No: 3505, F. Sezgin, 2008: 3. Cilt……30

Fot. 13: Astronom ve Matematikçi, Ebu Mahmud Hamid b. El-Hıdr el-Hucendi'nin Usturlabı, H. 374 - M. 984, Katar Milli Müzesi, Katar, F. Sezgin, 2008, 2. Cilt……..…….……30

Fot. 14: Yemen Resuliler Hanedanı, Hükümdar el-Eşref Ömer b. Yusuf Usturlabı, 1295-1297, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD, F. Sezgin, 2008: 2. Cilt……...……..…30

Fot. 15: Biruni, Daire Bölümleme Düzeneği, Çap:30,4 cm. Dağlanmış Pirinç, F. Sezgin 2008: 3. Cilt…….……31

Fot. 16: Biruni, Çapları Bölümleme Düzeneği, 24x26 cm, Hak Edilmiş Pirinç ve İsti'ab el-Vücuh el-Mümkine Yazma Eseri, F. Sezgin, 2008: 3.Cilt……32

Fot. 17: Cezeri, Döndürülebilir Açı Cetveli, Yazma Eser "el-Cami", F. Sezgin, 2008: 3. Cilt....33

Fot. 18: Cezeri, Döndürülebilir Açı Cetveli. Pirinç, 36 x70 cm Envanter No: D 1.12, F. Sezgin, 2008: 3. Cilt….……..……..……..33

Fot. 19: el-Hasan İbn el-Heysem, Büyük Daireler Pergeli, 1041- 11. Yy., F. Sezgin, 2008: 3. Cilt…….34

Fot. 20: Açıölçer, Döndürülebilir Gösterge 62 cm. Pirinç Skala, F. Sezgin, 2008: 3. Cilt……....34

Fot. 21: Semāʾil-Nāme Minyatürlerinden Detay, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Env. No:1404, F. Sezgin, 2008: 3. Cilt…….…..…….……..…….34

Fot. 22: Açıölçer Semāʾil-Nāme Minyatürlerinden Detay, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Env. No:1404, F. Sezgin, 2008: 3. Cilt…….……..……..……..…….…..34

Fot. 23: Açıölçer Rekonstrüksiyon, Pirinç Pergel, 16 cm. Kahire İslam Sanatları Müzesi, F. Sezgin, 2008: 3. Cilt…….……..……34

Fot. 24: Alat er-Raşadiyye li-Zic-i Şehinşahiyye, Minyatür Yazma, İstanbul, Saray Hazine Env. No: 452, F. Sezgin, 2008: 3. Cilt…..…..…….…….…….35

Fot. 25: Büyük Daireler Çizimi İçin Uzun Pergel, Pirinç, Ahşap, 60 cm. F. Sezgin Koleksiyonu Env. No: D 11, F. Sezgin, 2008: 3. Cilt…….…….……..….35

Fot. 26: Gevaş Halime Hatun Kümbeti, M. 1335, Detay Görünümler, Van, H. Alptekin, 2017.……...77

Fot. 27: Gevaş Selçuklu Ortaçağ Mezarlığı, Hicri 700 / Miladi 1300, Genel Görünümler, Van, H. Alptekin, 2017…….……..…….……82

Fot. 28, 29, 30, 31: Van Gölü, Gevaş İskelesi Su Altı Çekimleri, Tahsin Ceylan, Mustafa Sarı, Murat Kulakaç, 2016. www.haberler.com/tarihi-mezar-taslari-iskeleden-cikti-8492868-haberi, (Erişim Tarihi: 24 Temmuz 2017).……..…….…….....85

Fot. 32: Van Gölü Gevaş Vapur İskelesi, Tahsin Ceylan, Mustafa Sarı, Murat Kulakaç, 2016. www.haberler.com/tarihi-mezar-taslari-iskeleden-cikti-8492868-haberi, (Erişim Tarihi: 24 Temmuz 2017.……..……..……..…….…....85

Fot. 33: Kat. No:3. 1 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....91

Fot. 34: Kat. No:3. 1 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....…91

Fot. 35 Kat:3. 1 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Rozet, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..…….....……91

Fot. 36 Kat:3. 1 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey Detay Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017.……...……....91

Fot. 37: Kat. No:3. 1 No'lu Ayak Şahide Dış-Yan Yüzey, Geometrik ve Epigrafik Kompozisyonlar Detay Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……92

Fot. 38: Kat. No:3. 1 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Geometrik ve Epigrafik Kompozisyonlar Detay Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……..92

Fot. 39, 40, 41: Kat. No:3.1 No'lu Şahide Yan Yüzey, Celi Sülüs Kitabe Detayları, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……...……..93

Fot. 42: Kat. No:3. 2 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……..…….……96

Fot. 43: Kat. No:3. 2 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Rozet Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……...….96

Fot. 44: Kat. No:3. 3 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……..……..100

Fot. 45: Kat. No:3. 3 No'lu Sanduka Üst ve Ön Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……...…...100

Fot. 46: Kat. No:3. 4 No'lu Baş Şahide Dış Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…….....104

Fot. 47: Kat. No:3. 4 No'lu Baş Şahide, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..…104

Fot. 48: Kat. No:3. 5 No'lu Baş Şahide Dış Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....……..…….108

Fot. 49: Kat. No:3. 5 No'lu Baş Şahide, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017..……....108

Fot. 50: Kat. No:3. 6 No'lu Baş Şahide İç Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..…….……..……112

Fot. 51: Kat. No:3. 6 No'lu Baş Şahide Dış Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……...….112

Fot. 52: Kat. No: 3. 7 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……..…...……..…….117

Fot. 53: Kat. No:3. 7 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……..……..…117

Fot. 54: Kat. No:3. 7 No Genel görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…..….117

Fot. 55: Kat. No:3. 8 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzeyi, Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....……...126

Fot. 56: Kat. No:3. 8 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..…….....……..…...127

Fot. 57: Kat. No:3. 8 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey Görünümü, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…….....128

Fot. 58: Kat. No:3. 8 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey Görünümü, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……...……..……128

Fot. 59: Kat. No:3. 8 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……...….....129

Fot. 60: Kat. No:3. 8 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…….....129

Fot. 61: Kat. No:3. 8 No'lu Ayak Şahidesi Epigrafik ve Geometrik Detay Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..…...130

Fot. 62: Kat. No:3. 8 No'lu Ayak Şahidesi Dış Yüzey Detay Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..…….…...…130

Fot. 63: Kat. No:3. 8 No'lu Ayak Şahidesi Dış Yüzey Detay Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…....131

Fot. 64: Kat. No:3. 8 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Kabara Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…..……..……..131

Fot. 65: Kat. No:3. 8 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Rozetli Kandil Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…....131

Fot. 66: Kat. No:3. 8 No'lu Baş Şahide İç Yüzey, Mukarnaslı Mirabiye Nişi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……...….132

Fot. 67: Kat. No:3. 8 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....133

Fot. 68: Kat. No:3. 8 No'lu Sanduka Yan Yüzey Görünümü, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....133

Fot. 69: Kat. No:3. 8 No'lu Primidal Sanduka Yan Yüzey Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…...……...…….……...134

Fot. 70: Kat. No:3. 8 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi, 1. Pano Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…...…….…...…....134

Fot. 71: Kat. No:3. 8 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi 1. Pano Geometrik Kompozisyon Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…….134

Fot. 72: Kat. No:3. 8 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi 2. Pano Geometrik Kompozisyon Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..…….……...134

Fot. 73: Kat. No:3. 8 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi 3. Pano Geometrik Kompozisyon Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..…134

Fot. 74: Kat. No:3. 8 No'lu Baş ve Ayak Şahidesi Yan Yüzey, Celi Sülüs Hatt'ı Kitabe Detayları, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....135

Fot. 75: Kat. No:3. 9 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Ölçekli, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…….....….140

Fot. 76: Kat. No:3. 9 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…..……..……..……140

Fot. 77: Kat. No:3. 10 No'lu Baş Şahide İç Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…..…….…….....……144

Fot. 78: Kat. No:3. 10 No'lu Baş Şahide İç Yüzey Rozet, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……..……...…144

Fot. 79: Kat. No:3. 11 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……..…….148

Fot. 80: Kat. No:3. 11 No'lu Baş Şahide Mihrabiyeli İç Yüzey - Ayak Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017..…..…….…….……...…148

Fot. 81: Kat. No:3. 11 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017...……..…..…...149

Fot. 82: Kat. No:3. 11 No'lu Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…149

Fot. 83: Kat. No:3. 12 No'lu Kabaralı Baş Şahide İç Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017..……153

Fot. 84: Kat. No:3. 12 No'lu Kabaralı Baş Şahide İç Yüzey, Sağ Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……..…….153

Fot. 85: Kat. No:3. 12 No'lu Kabaralı Baş Şahide İç Yüzey, Sol Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……...….153

Fot. 86: Kat. No:3. 12 No'lu Baş Şahide Yan Yüzey, Sağ Kabara Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017..…….....…154

Fot. 87: Kat. No:3. 12 No'lu Baş Şahide Yan Yüzey, Sağ Kabara Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……154

Fot. 88: Kat. No:3. 12 No'lu Baş Şahide Yan Yüzey, Sol Kabara Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..…..154

Fot. 89: Kat. No:3. 12 No'lu Baş Şahide, Mukarnas Açılı Üst Kabara Detay Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……154

Fot. 90: Kat. No:3. 12 No'lu Baş Şahide Üst Yüzey, Kabara Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…...……..154

Fot. 91: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..160

Fot. 92: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide, Sol Yan Yüzey Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....…….…...160

Fot. 93: Kat. No:3. 13 No'lu Ayak Şahide Dış ve İç Yüzey Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……....160

Fot. 94: Kat. No:3. 13 No'lu Sanduka Taşı Üst Yüzey Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…..……..……..160

Fot. 95: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide Sağ Yan Yüzey Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……161

Fot. 96: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide Sol Yan Yüzey Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……161

Fot. 97: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Sol Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..161

Fot. 98: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Sağ Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..161

Fot. 99: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide İç Yüzey Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……...…...162

Fot. 100: Kat. No:3. 13 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…....162

Fot. 100: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Rozet, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……...……..162

Fot. 101: Kat. No:3. 13 No'lu Sanduka Örtü Yüzeyi Rozet, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…...……..162

Fot. 102: Kat. No:3. 14 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017.…….……..…..165

Fot. 103: Kat. No:3. 14 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……....……..…..165

Fot. 104: Kat. No:3. 14 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……....……....165

Fot. 105: Kat. No:3. 15 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Sol Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017….……....…….…..170

Fot. 106: Kat. No:3. 15 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Sağ Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…..……..……..…….170

Fot. 107: Kat. No:3. 15 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Rozet Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…….170

Fot. 108: Kat. No:3. 16 No'lu Baş Şahide İç Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017….……..……..……..174

Fot. 109: Kat. No:3. 16 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……...……...…174

Fot. 110: Kat. No:3. 17 No'lu Baş Şahide İç Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…..……...…….179

Fot. 111: Kat. No:3. 17 No'lu Baş Şahide İç Yüzey, Silindirik Sanduka, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…179

Fot. 112: Kat. No:3. 18 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……..……...…184

Fot. 113: Kat. No:3. 19 No'lu Mukarnas ve Mihrabiyeli Baş Şahide İç Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017.....187

Fot. 114: Kat. No:3. 20 No'lu Primidal Sanduka Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……...…….……190

Fot. 115: Kat. No:3. 20 No'lu Primidal Sanduka Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……...……..190

Fot. 116: Kat. No:3. 21 No'lu Primidal Sanduka Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……....…194

Fot. 117: Kat. No:3. 21 No'lu Primidal Sanduka Yan Yüzeyi Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..….....194

Fot. 118: Kat. No:3. 22 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..…..……..…..……197

Fot. 119: Kat. No:3. 22 No'lu Sanduka Ön Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017.……..……..……..197

Fot. 120: Kat. No:3. 23 No'lu Sanduka Yan Yüzeyleri, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……...….203

Fot. 121: Kat. No:3. 23 No'lu Sanduka Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……..……..203

Fot. 122: Kat. No:3. 23 No'lu Sanduka Yan Yüzey Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……...….204

Fot. 123: Kat. No:3. 23 No'lu Sanduka Yan Yüzeyleri, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……..……...204

Fot. 124: Kat. No:3. 24 No'lu Baş Şahide ve Sanduka Ön Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……...…209

Fot. 125 Kat. No:3. 24 No'lu Baş Şahide ve Sanduka Yan Yüzeyi, H. Alptekin, Gevaş Selçuklu Mezarlığı 2017……...…….…209

Fot. 126: Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Ön Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…….……..……...…210

Fot. 127: Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…….……...….210

Fot. 128: Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…….....210

Fot. 129: Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Yan Yüzey Detay Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…….……210

Fot. 130: Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Yan Yüzey Celi Sülüs Hatt'ı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....211

Fot. 131: Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……....211

Fot. 132: Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017.…….……211

Fot. 133: Kat. No:3. 25 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017.……..……..214

Fot. 134: Kat. No:3. 25 No'lu Sanduka Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……...…..214

Fot. 135: Kat. No:3. 26 No'lu Baş Şahidesi Dış Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017.……..……...…221

Fot. 136: Kat. No:3. 26 No'lu Baş Şahidesi İç Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……..…...…221

Fot. 137: Kat. No:3. 26 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……...……...221

Fot. 138: Kat. No:3. 26 No'lu Ayak Şahide İç Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017….……..…221

Fot. 139: Kat. No:3. 26 No'lu Baş Şahidesi Dış Yüzey - Ayak Şahide İç Yüzey Görünümü, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……..……..222

Fot. 140: Kat. No:3. 26 No'lu Baş Şahide İç Yüzey, Sanduka ve Ayak Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....…222

Fot. 141: Kat. No:3. 26 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…222

Fot. 142: Kat. No:3. 26 No'lu Sanduka Yan Yüzey Rozetleri, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..…..……..223

Fot. 143: Kat. No:3. 27 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..…...226

Fot. 144: Kat. No:3. 27 No'lu Sanduka Yan Yüzey Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..…….....…226

Fot. 145: Kat. No:3. 27 No'lu Sanduka Yan Yüzey Detay Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……...…..226

Fot. 146: Kat. No:3. 27 No'lu Sanduka Yan Yüzey Rozet Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....……228

Fot. 147: Kat. No:3. 27 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Mihrabiyeli Kandil Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……..228

Fot. 148: Kat. No:3. 27 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Mihrabiyeli Kandil Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……...……...….228

Fot. 149: Kat. No:3. 28 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…….234

Fot. 150: Kat. No:3. 28 No'lu Sanduka Kuzey Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……..…….....…234

Fot. 151: Kat. No:3. 28 No'lu Sanduka Güney Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……...……..…235

Fot. 152: Kat. No:3. 28 No'lu Sanduka Kuzey Yan Yüzey Rozet Detayları, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…..……..…235

Fot. 153: Kat. No:3. 28 No'lu Sanduka Güney Yan Yüzey Rozet Detayları, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……...…….235

Fot. 154: Kat. No:3. 29 No'lu Sanduka Kuzey Yan Yüzey Görünümü, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….238

Fot. 155: Kat. No:3. 29 No'lu Sanduka Kuzey Yan Yüzey Rozet Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……...238

Fot. 156: Kat. No:3. 29 No'lu Sanduka Kuzey Yan Yüzey Rozet Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017..……..…238

Fot. 157: Kat. No:3. 29 No'lu Sanduka Kuzey Yan Yüzey Rozet Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....238

Fot. 158: Kat. No:3. 29 No'lu Sanduka Güney Yan Yüzey Görünümü, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017….....239

Fot. 159 Kat. No:3. 29 No'lu Sanduka Güney Yan Yüzey Rozet Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……..……...239

Fot. 160 Kat. No:3. 29 No'lu Sanduka Güney Yan Yüzey Rozet Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….…....239

Fot. 161 Kat. No:3. 29 No'lu Sanduka Güney Yan Yüzey Rozet Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017……...……..239

Fot. 162: Kat. No:3. 30 No'lu Stilize Ejder Figürlü Baş Şahide İç Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….....…243

Fot. 163: Kat. No:3. 30 No'lu Stilize Ejder Figürlü Baş Şahide İç Yüzey Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı H. Alptekin, 2017…….……..…….....243

Fot. 164: Dikdörtgen Kesme Blok Taş Şahideler, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017……..…246

Fot. 165: Monoblok Görünümlü Şahideler, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017……..247

Fot. 166: Mihrabiye Kemer Kesimli Şahide Tipolojisi, Gevaş Selçuklu Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017…..……..……..…248

Fot. 167: Mihrabiye Kemer Kesimli Şahide Tipolojisi, Gevaş Selçuklu Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017……..……..…….…248

Fot. 168: Mihrabiye Kemer Kesimli Şahide Taşı, Hakkâri Kırmızı Kümbet Mezarlığı, Mehmet Top, 2000……..…….……...…..248

Fot. 169: Mihrabiye Kemer Kesimli Şahide Taşı, Zeynel Bey Medresesi Mezarlığı, Hakkâri, Mehmet Top, 2000…….……..……248

Fot. 170: Mihrabiye Kemer Kesimli Şahide Taşları Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı Mezar Taşları, H.Alptekin 2017……..……....248

Fot. 171: Toprak Hazneli Tekne Sanduka, Ahlat, B. Karamağaralı 1992…….…..250

Fot. 172: Dikdörtgen Prizma Kesme Blok Taş Sanduka, Ahlat, B. Karamağaralı 1992…….250

Fot. 173: Mihrabiye Örtülü Sistemli Sanduka, Ahlat, B. Karamağaralı 1992…….250

Fot. 174: Kesme Blok Taş Sandukalar, Gevaş Selçuklu Mezar Taşları, H. Alptekin 2017…....251

Fot. 175: Kesme Blok Taş Sandukalar, Gevaş Selçuklu Mezar Taşları, H. Alptekin 2017…....251

Fot. 176: Epigrafik ve Geometrik Kompozisyon Örnekleri ile Kesme Blok Taş Sandukalar, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları, H. Alptekin 2017……..……..…….251

Fot. 177: Tek Blok Gövdeli Primidal Sanduka Örneği, Gevaş Selçuklu Mezarlığı Mezar Taşları, H. Alptekin 2017…….…….252

Fot. 178: İki Blok Gövdeli Primidal Sanduka Örneği, Gevaş Selçuklu Mezarlığı Mezar Taşları, H. Alptekin 2017……..…..……..…..252

Fot. 179: Üç Blok Gövdeli Primidal Sanduka Örneği, Gevaş Selçuklu Mezarlığı Mezar Taşları, H. Alptekin 2017……..……..……..…..…252

Fot. 180: Sütun Başlıklı Silindirik Sanduka, Ahlat, B. Karamağaralı 1992…….…...……...253

Fot. 181: Silindirik Gövdeli Sanduka, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, H. Alptekin 2017…….....253

Fot. 182: Tek Gövdeli Primidal Örtü Sistemli Sandukalar, Ahlat Mezar Taşları B. Karamağaralı 1992.....…254

Fot. 183: Çift Gövdeli Primidal Örtü Sistemli Sandukalar, Ahlat Mezar Taşları, B. Karamağaralı 1992……...……...254

Fot. 184: Tek Gövdeli, Primidal Örtü Sistemli Sandukalar, Gevaş Selçuklu Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017……..…254

Fot. 185: Çift Gövdeli, Primidal Örtü Sistemli Sandukalar, Gevaş Selçuklu Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017……..……..……..…254

Fot. 186: Üç Gövdeli, Primidal Örtü Sistemli Sandukalar, Gevaş Selçuklu Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017……..…254

Fot. 187: Mihrabiye Örtü Sistemli Sandukalar, Gevaş Selçuklu Mezarlığı Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017……..…255

Fot. 188: Şahideli Silindirik Sanduka Şekli, Ahlat, B. Karamağaralı, 1992.…….……..256

Fot. 189: Silindirik Örtü Sistemli Sanduka Gevaş Selçuklu Mezarlığı, H. Alptekin, 2017…....256

Fot. 190: Silindirik Örtü Sistemli Sanduka Detayı Gevaş Selçuklu Mezarlığı, H. Alptekin, 2017….....256

Fot. 191: Ahşap Kapı Kompozisyon Çizimi, Niğde Sungurbey Camii, S. Mülayim, 1982b.….273

Fot. 192: Altıgen Yıldız; Ağzıkara Han, Demiriz, 2000…….……...…..273

Fot. 193: Sekizgen Yıldız; Ağzıkara Han, Kayseri Sultan Han, Y. Demiriz, 2000……...…..273

Fot. 194: Ongen Yıldız; Aksaray Zinciriye Medresesi, Y. Demiriz, 2000….……..…273

Fot. 195: Bordür Planında Kırık Çizgi Hareketleri, Bitlis, Şerefiye Türbesi, Sanduka Taşı, K. Pektaş, 2001…..…….…….….277

Fot. 196: Doğrusal Kırılmalarla ‘Meander’ Geçişi ve Rumi Motifli, Ejder Figürlü Baş Şahide Mezar Taşı Bordür Detayı, Ahlat Mezarlığı, S. Bak, 2013…….277

Fot. 197: Doğrusal Kırılmalarla ‘Zencirek’ Geçişi, Gevaş Halime Hatun Kümbeti, Gevaş, Y. Demiriz, 2000…….……277

Fot. 198: Doğrusal Kırılmalarla Çizgi Hareketleri, “Zikzak Bordür; Ağzıkara Han, Aksaray Sultan Hanı” Aksaray, Y. Demiriz, 2000…..……..…….……...277

Fot. 199: Eğrisel Çizgi Hareketleri, “Yay Bordür; Kayseri Sultan Hanı”, Y. Demiriz, 2000….277

Fot. 200: Kündekari Ahşap Minber Sultan Kayıtbay Dönemi, 1468-1496, Kahire, Victoria and Albert Müzesi Env. No: 1050-1869, Londra, İngiltere, H. Alptekin, 2016…...……..……281

Fot. 201: Çizgi Sistemlerinin Figür Olduğu Kompozisyonlar, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşı Detayı, H. Alptekin, 2017…….……..284

Fot. 202: Çizgi Sistemlerinin Hem Fon Hem Figür Olduğu Kompozisyonlar, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşı Detayı, H. Alptekin, 2017…….……..……285

Fot. 203: Geometrik Modüllerin Figür Olduğu Kompozisyonlar, Darü'ş- Şifa Medresesi Taçkapı Kompozisyonu, Abdülfettah Camii (Yılanlı Medrese) Külliyesi, 1237, Kastamonu, H. Alptekin, 2018……...…..286

Fot. 204: Geometrik Modüllerin Figür Olduğu Kompozisyonlar, Gevaş Selçuklu Mezar Taşı, H. Alptekin, 2017….…….286

Fot. 205: Geometrik Modüllerin Hem Fon ve Hem Figür Olduğu Kompozisyonlar, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşı Detayı, H. Alptekin, 2017…….....…287

Fot. 206: Gelibolulu Muslihiddin Sururi'nin Yazma Eseri "Ahkâm-ı Nücum" 1549, Çarkıfelek Çizimleri. Tire Necip Paşa Kütüphanesi, Env. No: NP 467 ve DV 1102, Güleç, 2001…….…….302

Fot. 207: 13 No'lu Baş Şahide Sol Yan ve Dış Yüzey Görünüm Detayı, H. Alptekin, 2017….304

Fot. 208: 13 No'lu Baş Şahide Sağ Yan ve Dış Yüzey Görünüm Detayı, H. Alptekin, 2017....304

Fot. 209: El-Biruni, Dönme Hareketini Gösteren Çarkıfelek Formunda Usturlab El Yazma Eseri, F. Sezgin, 2008……..……..305

Fot. 210: "Besmele" ve "Şems" Suresinin İlk 6 Ayeti Yazılı, Sağdan Sola Doğru Dönme Hareketiyle Celi Sülüs "Vav" Harfleri İçinde ve Ortada Hareketli Yapma Kufi Yazı, Ulu Camii, Bursa, M. Yazır, 1972…….……..…..305

Fot. 211: İnce Minareli Medrese, İç Kubbede Çarkıfelek Formlarının Görünümü, Taş ve Ahşap Eserler Müzesi, Konya (Mustafa Cambaz, 2011). http://www.mustafacambaz.com, (Erişim Tarihi:05,09 2017).…….……...……..……306

Fot. 212: İnce Minareli Medrese, İç Kubbede Çarkıfelek Formlarının Detay Görünümü, Taş ve Ahşap Eserler Müzesi, Konya (Fot. Mustafa Cambaz 2011). http://www.mustafacambaz.com, (Erişim Tarihi:05,09 2017)……..……306

Fot. 213: Çarkıfelek Rozet Tipolojisi, Dokuz Unsurlu Görünüm, Kat. No:3.26 No'lu Sanduka Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017…….307

Fot. 214: Altılı Rozet, Ağzıkara Han, Y. Demiriz, 2000……..…….308

Fot. 215: Rozet, Ağzıkara Han, Y. Demiriz, 2000……..……308

Fot. 216: Sekizli Rozet, Divriği Şifahane Taçkapı, Y. Demiriz, 2000……....308

Fot. 217: Kabaralar, İnce Minareli Medrese Taçkapı Detayı, Taş ve Ahşap Eserler Müzesi, Konya, Mustafa Cambaz, 2011, http://www.mustafacambaz.com, (Erişim Tarihi: 05.09 2017)……..…..313

Fot. 218: Kabara Tipolojisi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları, H. Alptekin 2017…....314

Fot. 219: Altıgen Formlu Yassı Kabara Kompozisyonu, Gevaş Selçuklu Mezarlığı Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017……..…….…..315

Fot. 220: İç Bükey Kabara Kompozisyonu, Sanduka Örtü Detayı, Halep Mezar Taşı, Memlûk devri, H. 899 / M. 1493-94, Türk ve İslam Eserleri Müzesi Taş Eserler Koleksiyonu, Env. No: 2537, İstanbul, Mustafa Murat Bozcu, 2017……...…….315

Fot. 221: Mihrabiye Kompozisyon Detayları, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017……..……320

Fot. 222: Mukarnas Detayları, Şahide Mezar Taşları, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, H. Alptekin, 2017……...…322

Fot. 223: Mukarnaslı Mihrabiye Nişi, Celi Sülüs Kitabe Hatt'ı ile Baş Şahide Mezar Taşı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, H. Alptekin, 2017……....…325

Fot. 224: Mihrabiye Nişinde Celi Sülüs Kitabe Hatt'ı ile Baş Şahide Mezar Taşı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, H. Alptekin, 2017……325

Fot. 225: Mukarnaslı Mihrabiye Nişinde Celi Sülüs Kitabe Hatt'ı ile Baş Şahide Mezar Taşı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, H. Alptekin, 2017…….……..…..325

Fot. 226: Gevaş Dilmetaş Mezarlığı Mukarnaslı ve Mihrabiye Kemerli Mezar Taşları, Gülsen Baş ve Mesut Gül 2018……...…….....325

Fot. 227: Hicret'ten Sonraki İlk Arap Kitabelerinden Biri 652 Tarihli, M. Yazır, 1972: 1. Cilt……..…….331

Fot. 228: Hz Osman'ın Yazdığı Kufi Hatt'ı, Petersburg Kütüphanesi, M. Yazır, 1972: 1. Cilt…….……..……331

Fot. 229: Kur'an-ı Kerim'den Sayfa, El Yazması Kufi Hatt'ı (800-900), Victoria and Albert Müzesi Env. No: Circ.161-1951, Londra, İngiltere, H. Alptekin, 2016…….....332

Fot. 230: Hz. Ali ve Hz. Osman'ın Kufi Hatt'ı, Hicri 1. Asır, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Env. No: G.Y.-1411, İstanbul, M. Yazır, 1972: 1. Cilt……..……..332

Fot. 231: Hz. "Muhammed, Ebu Bekir, Ömer, Osman, Ali" İsimleri Ma'kıli Çizimi 1271, Sivas, M. Yazır, 1972: 1. Cilt……..……..…..…334

Fot. 232: Hz. "Muhammed" Satrançlı Ma'kıli Çizimi, 1483, Afyonkarahisar, M. Yazır, 1972. 1. Cilt……...334

Fot. 233: "Kelime-i Tevhid" Satrançlı Ma'kıli Çizimi, Abdurrahim-i Mısri Türbesi Ahşap Kapı, H. 888 / M. 1483, Afyonkarahisar, M. Yazır, 1972: 1.Cilt……..…….....333

Fot. 234: Aklam-ı Sitte Şeceresinde Küfi Hattı, Ümmü'l Hutut - Yazıların Anası, M. Yazır, 1972……..……335

Fot. 235: Kur'an-ı Kerim Cüzü, Irak, Musul, 11. Yy. Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env. No: 555, İstanbul, S. Şahin, 2008…….……...…….…...336

Fot. 236: Kur'an-ı Kerim, Nasriler Dönemi, İspanya Granada, 13. Yy. Sonu, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env. No: 359-360, İstanbul, S. Şahin, 2008……..…336

Fot. 237 Yusuf Akyurd Yapma Kufi, Tezyini (Süslemeli) Bir Örnek, M. Yazır, 1972……..339

Fot. 238: Yusuf Akyurd, Yapma Kufi'den olan Mülasık Hattı, M. Yazır, 1972……..…..…..…339

Fot. 239: Erciş Çelebibağı Selçuklu Mezarlığı, Sanduka Taşı, Yapma Kufi Yazı, A. Uluçam, 2000..……..……..339

Fot. 240: Erciş Çelebibağı Mezarlığı, Mezar Taşlarında Süslemeli Yapma Kufi Yazı, Abdüsselam Uluçam, 2000….…….….339

Fot. 241: Ahlat Selçuklu Mezarlığı, Sanduka Taşlarında Yapma Kufi Epigrafik Kompozisyonlar, B. Karamağaralı, 1992……..…….…..340

Fot. 242: Sultan Kayıtbay Dönemi Tezyini Sülüs Hatt'ı, Pirinç Kâse, Kahire, 1468-1496, Victoria and Albert Müzesi Env. No: 1325-1856, Londra, İngiltere, H. Alptekin, 2016…….....341

Fot. 243: Kat. No:3.8 No'lu Baş ve Ayak Şahidesi Yan Yüzeylerinde Celi Sülüs Hat'ı Kitabe Detayları, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017……....343

Fot. 244: Baş Şahide İç Yüzey Mukarnas ve Mihrabiye Formunda, Celi Sülüs Hatt'ı Kitabesiyle Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017…….…….……..….344

Fot. 245: Mukarnaslı Baş Şahide İç Yüzey Kitabesi Celi Sülüs Hatt'ı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017…….……..….345

Fot. 246: Mukarnaslı Baş Şahide İç Yüzey Kitabesinde Celi Sülüs Hatt'ı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017……..…….346

Fot. 247: Rumi, 13.yy. Metal Kase, Konya Mevlana Müzesi, C. Keskiner, 2011..……352

Fot. 248: Sanduka Taşı Yan Yüzeyi, Bordür Planında, Ortabağ Rumi Kompozisyon Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017…….…….…….354

Fot. 249: Sanduka Taşı Yan Yüzeyi, Rozet Planında, Tepelik Rumi Kompozisyonu, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları, H. Alptekin, 2017……..…….…….354

Fot. 250: Alem - Hilal Sembolleri, Mihrabiye Kompozisyonlu Sanduka Mezar Taşı, Erciş Çelebibağı Mezarlığı, Abdüsselam Uluçam, 2000…….….362

Fot. 251, 52, 53: Alem - Hilal Sembolleri, Kandil Kompozisyonlu Şahide Mezar Taşları, Erciş Çelebibağı Mezarlığı, Abdüsselam Uluçam, 2000……..……362

Fot. 254: Âlem - Hilal Kompozisyonu, İnce Minareli Medrese Taçkapı Detayı, Taş ve Ahşap Eserler Müzesi, Konya, Mustafa Cambaz, 2011……..……...….365

Fot. 255: Âlem – Hilal, Rumi Simgeleri ve Fetih Suresi Epigrafik Kompozisyonu, İnce Minareli Medrese Taçkapı Detayı, Taş ve Ahşap Eserler Müzesi, Konya, M. Cambaz, 2011. http://www.mustafacambaz.com, (Erişim Tarihi: 05.09. 2017)……..……...…….368

Fot. 256: Ahmedekler, Dış Kale Surları, Van'ın XVII. Yy. Minyatür Resim, TSMA, E.N:9847 Orhan Kılıç, 2012……..…370

Fot. 257: Darü'ş- Şifa Medresesi Taçkapı Rumi-Hilal-Âlem Rozet Kompozisyonu, Abdülfettah Camii Külliyesi (1237), Selçuklu Tıp Okulu (Yılanlı Medrese), Kastamonu, H. Alptekin, 2018…….……..…...……372

Fot. 258: Koyun Figürlü Mezar Taşı, Gevaş, Van Müzesi, Çoruhlu, 2001……..……...376

Fot. 259: Koç Figürlü Mezar Taşı, Gevaş, Van Müzesi, Çoruhlu, 2001…….....376

Fot. 260: Koç Figürlü Mezar Taşı, Azerbaycan, Çoruhlu, 2001…….....….376

Fot. 261: Koyun Figürlü Mezar Taşı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, H. Alptekin, 2017…….376

Fot. 262: Çarkıfelek Rozet ve Ejder Figürü, 0.75x0.23x0.91 m. Ölçülerinde, Monoblok Taş, Konya İnce Minareli Medrese, Taş ve Ahşap Eserleri Müzesi, Env. No: 5817, Konya, A. Çaycı, 2006……..……384

Fot. 263: Çift Ejder Figürlü Tunç Kapı Tokmağı, Cizre Ulu Camii, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env. No:3749, İstanbul, S. Şahin, 2008……..……..…384

Fot. 264: Ejder Figürü ve Alem Simgesi, Grafik Resim, Minnesota Ünv. ABD, https://bookstore.mnstate.edu/shop, (Erişim Tarihi: 05. 09. 2018)……..385

Fot. 265: Ejder Figürü İşlemeli Mendil, Liva Paşa Konağı Etnografya Müzesi,Env. Kod: 682, Kastamonu, H. Alptekin, 2018……..……..385

Fot. 266: Ejder Figürlü Ahlat Mezar Taşı Alınlık Detayları, S. Bak, 2013……388

Fot. 267: Ejder Figürü Ahlat Mezar Taşı Baş Şahide, B. Karamağaralı, 1992……..…….....390

Fot. 268: Ejder Figürü Ahlat Mezar Taşı Baş Şahide Alınlık Detayı, S. Bak, 2013……...390

Fot. 269: Ejder Figürü Ahlat Mezar Taşı Baş Şahide Alınlık Detayı, B. Karamağaralı, 1992……..390

Fot. 270: Stilize Ejder Figürlü Baş Şahide İç Yüzey Detay, Gevaş Selçuklu Mezar Taşı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017)……..…..…391

Fot. 271: el-Hariri, Makamat Yazma Eserinden “Hac’da Ebu Zayd” 1237, Irak, 13. Yy. El Yazma Mahmal’in Hac Kervan Yolculuğunu Anlatan Minyatür Resim. Paris Ulusal Kitaplığı, Env. No: Arabe, 5847 94v, 95r, Fransa, https://www.britishmuseum.org/explore/themes/hajj/the_journey/routes/the_african_route/egypt_and_the_mahmal.aspx, (Erişim Tarihi: 12. 01. 2018)…….394

Fot. 272: Sağ ve Sol Sayfa “Kitabı al-Diryak” Antidotlar (Panzehirler) Kitabı 1198/9 Eyyübiler Dönemi, Paris Ulusal Kütüphanesi, Bibliothèque Nationale, Env. No: Arabe 2964, Fransa. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/642359, (Erişim Tarihi: 05. 03. 2017)……403

KISALTMALAR

A.s.	Aleyhisselâm
Bknz.	Bakınız
C.	Cilt
Çev.	Çeviri
Çiz.	Çizim
Enst.	Enstitü
Fot.	Fotoğraf
Hz.	Hazreti
H.	Hicri
İng. Trc.	İngilizce Tercümesi
Kat.	Katalog
No	Numara
No'lu	Numaralı
M.	Miladi
Ö.	Ölümü
S.a.v.	Sallallahu Aleyhi ve Sellem
Ss.	Sayfa Sayısı
Ünv.	Üniversite
Vb.	Ve Bunun Gibi
Yay.	Yayınları
Ykb	Yayın Kaynağı Bilinmiyor
Ytb	Yayın Tarihi Bilinmiyor
Yy.	Yüzyıl

GİRİŞ

Anadolu Selçuklu Ortaçağ İslâm sanatı kapsamında Gevaş Selçuklu Mezarlığı, mezar taşlarının ele alındığı bu çalışmada, mezar taşlarının yapı bölümleri üzerindeki geometrik görselliğin incelenmesi ile konu çerçevesi sınırlandırılmıştır. İncelenen mezar taşları üzerindeki geometrik organizasyonlar; kitabelerin incelendiği epigrafik, organik ve diğer kompozisyon unsurlarından bağımsız olarak kullanılmamıştır. Bu nedenle geometrik kompozisyonlarla aynı yüzey üzerinde çok sayıda ve çeşitlilikte kullanılmış olan diğer plastik unsurların da kompozisyon bütünlüğü içindeki tamamlayıcı rolü ele alınmıştır.

Anadolu Selçuklular'ın yapı geleneğindeki ortak sanat estetiğini de yansıtan, Gevaş Selçuklu mezar yapılarında, geometrik kompozisyonların çalışıldığı ana çerçevenin yanı sıra plastik kompozisyonlar başlığı altında epigrafik kompozisyonlar, organik kompozisyonlar, eşya kompozisyonları, mimari kompozisyonlar ve figüratif kompozisyon unsurlarının biçim, anlam, içerik açılımlarına da değinilmiştir.

Plastik kompozisyonlarıyla Ortaçağ'dan günümüze uzanarak, gözün iktidar alanına yansıyan Gevaş mezar taşlarının yapısısal bütünlüğü ve kompozisyon içerisinde nasıl organize edildiğini inceleyen çalışmamızın yöntemsel bağlamı, teknik biçim analizleri 'yapısalcı' eleştiri yaklaşımı ile açıklanırken; plastik analizlerin içerdiği anlam çözümlemesi de 'yansıtmacı' kuram çerçevesinde ele alınmıştır. Mezar taşlarındaki biçimleri inceleyen yapısal çözümlemelerle, biçimlerin anlam bilgi içeriklerini yansıtan çözümlemeler, Ortaçağ İslam medeniyetinin perspektifinde kültür ve inancın değerleri de dikkate alınarak sanat eseri inceleme yöntemi ile değerlendirilmiştir.

Gevaş Selçuklu mezar taşlarında geometrik görselliğin, ikonografik ve ikonolojik açıdan değerlendirildiği bu çalışma, aynı zamanda yüzey araştırmaları doğrultusunda hazırlanan envanterler kataloğunu kapsamaktadır. Katalog içeriği, yüzey araştırmalarını konu alan Gevaş Selçuklu mezar taşlarının geometrik görsellikle sınırlandırılmış olan fotoğraf ve çizimleri, açıklamalı metin envanterinden oluşmaktadır.

Van'ın Gevaş İlçesindeki tarihi öneme sahip Gevaş Selçuklu Mezarlığı mezar taşlarıyla ilgili yüzey araştırmaları çalışması konumuzun üçüncü aşamasını oluşturmuştur. Mezarlık alanındaki yüzey araştırılmaları kapsamında tespit edilen mezar taşları, malzeme, ölçü-oran, tipolojik biçim ve plastik kompozisyon unsurların tematik sınıflandırılması gibi ikonografik tespitler, gözlem fişleri oluşturularak kaydedilmiştir. İkonografik tespiti yapılan yüzeylerin, birim ölçeklendirme skalasıyla farklı yüzey ve açılardan fotoğraf çekimleri yapılmıştır. Yüzey araştırmalarının temel metot kapsamını oluşturulan gözlem fişlerine, elde edilen ikonografik tespitlerin açılımları yapılmıştır. Bu aşamada taş eserlerin biçimsel içerik ve özelliklerine göre katalog düzeni oluşturulmuştur. Katalog bilgi düzeninde; Katalog No:, Çizim No:, Fotoğraf No:, Bulunduğu Yer:, Dönem Tarihi:, İnceleme Tarihi:, Tipolojik Tanımı:, İncelenen Yüzey:, Ölçüleri:, cm. kısaltmasında santimetre kullanılarak tüm bilgi açılımları yapılmıştır. Kitabelerin ele alındığı Epigrafik Unsurlar:, Plastik Açılımı: ve yüzeyinde geometrik görselliği bulunan sanduka veya şahide taşlarının tipolojik özelliği belirtilerek metin bilgilerine yer verilmiştir.

Metin yazım yöntemi ise kuramsal araştırmalar doğrultusunda, mezar taşlarındaki geometrik görselliğin ikonografik ve ikonolojik açılım bilgilerini aktaran sanat eserlerini inceleme düzeni izlemektedir.

İki temel yöntem düzeninde incelenmiş olan Gevaş Selçuklu Mezarlığı mezar taşları:

A. İkonografik kapsam; sayısal değerler / ölçü / oran / biçim / tipoloji / yapı / yapı bölümlerinin çizimi gibi analizlerinin durum bilgisini veren "yapısalcı" (biçimci) yaklaşım yöntemini içermektedir.

B. İkonolojik kapsam; anlam-tanım / anlam-biçim / anlam-içerik / anlam analiz bilgilerini içeren "yansıtmacı" yaklaşım yöntemi ile ele alınmıştır.

Analojik yaklaşımı da beraberinde getiren yansıtmacı yaklaşım, eser okuma, inceleme, araştırma ve veri analiz değerlendirmelerinde objektif yaklaşımlar kadar, değer ve yargılar üzerinden anlam üretirken yahut üretilmiş olan anlamları aktarırken sanat eleştirisi gereği yargıda bulunma prensipleriyle sübjektif çıkarımlara da değinilmiştir. Ortaçağ İslâm sanat eserlerini inceleyen çalışmamızda "çözümleme, tanımlama, yorumlama" yaklaşım yöntemleri kullanılmıştır.

İncelenen eserlerin yüzey araştırmaları ve katalog çalışmasından önce, izlenen temel metodu kaynak araştırmaları aşaması oluşturmaktadır. Araştırma konumuza kaynaklık eden, tez, kitap, makale, bildiri gibi temel referanslara ulaşılmaya çalışılmıştır. Ulaşılabilen ilgili kaynaklar çapraz okuma yöntemiyle değerlendirilerek çalışma konumuza dâhil edilmiştir. Gevaş Selçuklu mezar taşlarında geometrik görselliği konu alan çalışmamızın başlıca kaynak bilgilerini bölüm düzenine göre açıklayacak olursak; Birinci bölümde, Ortaçağ İslâm medeniyetinde hendese / geometrinin temelleri araştırılarak, İslâm medeniyetine aktarımındaki Ortaçağ kaynakları ve bilimsel çeviri hareketlerinin süreci ele alınmıştır. Geometrinin İslâm medeniyetinin bütününde ortak bir dil olarak kullanılması ve anlaşılmasında Nasiruddin Tusi'nin yaptığı çevirilere, İhsan Fazlıoğlu 'nun *Tahriru Usuli'l-Hendese ve'l-Hisab* (2012) hendese usulleri ile ilgili kapsayıcı çalışmasıyla yer verilmiştir.

Mehmet Yolcu'nun Ortaçağ el yazmaları araştırmalarında *El-Fihrist'in İslâm Kültür Tarihindeki Yeri. İslâm Kültür Tarihinin Zamansal Hafızası* (2013) konulu makale çalışması İslâm Ortaçağı kaynaklarına giden yolumuzu aydınlatmıştır. Yine Mehmet Yolcu'nun editörlüğünde kaynakların varlığına kaynaklık eden en-Nedim'in, *el-Fihrist Muhammed b. İshak en-Nedim, İlk Dönem İslâm Kültür Atlası* (2017) eserinin kitap çalışması da Ortaçağ geometri araştırmalarına temel referans olarak gösterilmiştir.

Ortaçağ ve sonrasında günümüze gelebilen desen çizimleri ve yazma eserlere aktarılmış bazı geometrik kaynakları müze koleksiyonu ve kütüphane arşiv referanslarıyla örneklendirilerek geometrik planlı bazı eserlerin de ikonografik ve ikonolojik çözümlemesi yapılmıştır.

Ortaçağ geometri biliminin fonksiyonel üretimleri ve geometrinin temel alındığı bilimlerde kullanılan teknolojik kaynakların görsel örneklerine de Fuat Sezgin'in Ortaçağ İslâm bilim araştırmaları ışığında gerçekleştirmiş olduğu üç ciltlik *İslâm'da Bilim ve Teknik* (2008a, b, c) konulu kitap çalışmasına, redüksiyon ve dokümantasyonlarıyla yer verilmiştir.

Kaynaklar, yazma eserler, üretilen ve kullanılan teknoloji ve Ortaçağ İslâm medeniyetinde geometrinin kullanım alanları, taşıdığı anlam yükü açılımlarına da yine ilk bölüm içinde bir yansıtım sunulmaya çalışılmıştır. İslâm sanatı motif ve konu dağarcığının geometrik kompozisyonla sınırlı kalmayan kozmolojik açılımları, İslâm sanatında geometrik soyutlama düşüncesi, geometrik görsellikte kullanılan dil ve anlam araştırmalarının temel anlayışı da

“Ortaçağ İslâm Sanatında Tasavvuf, Kozmoloji ve Soyutlama Kuramı Olarak Geometri İlişkisi” konu başlığı altında birinci bölümde incelenmeye çalışılmıştır.

Anadolu Ortaçağında Selçuklular ve Gevaş Selçuklu mezar yapılarının incelenmeye alındığı ikinci bölümde ise Van, Gevaş Tarihçesi ve Anadolu Ortaçağı'nda Selçuklu ve Beylikler Dönemi ele alınarak İslâm kültüründe mezar anlayışına yer verimiştir. Gevaş ilçe sınırları içinde tarihi öneme sahip diğer mezarlıklara değinilerek Halime Hatun Kümbeti’nin de konumlandığı tarihi Selçuklu Mezarlığı’nın araştırma ve incelenmesi yapılmıştır. Aynı mezarlık alanında bulunan Gevaş Halime Hatun Kümbeti’nin tarihçe bilgileri ve plastik çözümlemelerine ilişkin çalışmayı da yine bölgede birçok sanat tarihi araştırmalarına imza atmış olan Mehmet Top’un *Gevaş Halime Hatun Kümbeti* (1998) konulu makale çalışması kaynaklığında yer verilmiştir.

Van, Gevaş Selçuklu Mezarlığı alanında İlk bilimsel çalışmalara temel kaynaklık eden; 1988 ve 1992 yılları arasında Van Müze Müdürlüğü’nün başkanlığında, Prof. Dr. Taner Tarhan ile Prof. Dr. Veli Sevin’in sorumluluğundaki bilimsel kurul ve ekiple sürdürmüş oldukları çalışmalara yer verilerek Ortaçağ dönemi Gevaş Selçuklu mezar taşları konusuna geçiş yapılmıştır. Kazı, sondaj, tespit, değerlendirme, restorasyon ve çevre düzeni çalışmaları gibi oldukça kapsamlı bir bilimsel çalışma süreci sonucunda raporlandırılarak paylaşılmış olan makale bildiri görüşleri, çalışmamızın yüzey araştırmaları aşamasında en temel kaynağı oluşturmuştur.

Yüzey araştırmaları çalışmamızı yönlendirici temel kaynak ve motivasyon, Sayın Taner Tarhan, Veli Sevin ve Beşir Aşan’ın, *Van-Gevaş Tarihi Türk Mezarlığı Kurtarma Kazısı Onarım ve Çevre Düzeni Çalışmaları* (1990/1991) doğrultusunda sunmuş oldukları bilgiler ışığında değerlendirilmiştir. Mezarlık alanındaki çalışmaların sanat tarihi ile bağlantılı yürütülmüş olduğu raporlarda, bakışımızı da yönlendiren bazı mezar taşlarının plastik ve epigrafik açılımlarına yer verilmiştir. Gevaş Selçuklu mezar taşları alanında yapılmış ve de erişim sağlanabilmiş tek kapsamlı çalışma olduğunu da önemle belirtmek gerekir. Mezarlık alanıyla bağ kurmamızı sağlayarak temel motivasyon oluşturduğu gibi çalışmamıza olan inancımızı da güçlendirmiştir.

Gevaş Selçuklu Mezar Taşlarında Geometrik Görsellik başlıklı araştırma ve incelenme çalışmamızı konu alan üçüncü bölümde ise yukarıda belirtilmiş olan metot ve yöntemler izlenerek katalog düzeni oluşturulmuştur. Yüzey araştırmaları çalışması sonucunda çok sayıda geometrik özellik gösteren mezar taşı tespit edilmiştir. Ancak tespit edilen mezar taşlarının araştırma

konumuz kapsamında sayıca fazla olması, benzer plastik özellik göstermesi ve önemli ölçüde tahrip olması yahut yoğun bitki örtüsü altında bulunması nedeniyle bunlardan sadece 34 adet mezar ünitesinin tamamı veya seçilmiş yüzey bölümlerine katalog çalışmamızda yer verilmiştir.

Dördüncü bölümde Gevaş Selçuklu mezar taşlarının tipolojik açıdan sınıflandırılarak, yapı bölümlerinin tipolojik olarak incelendiği tespit, karşılaştırma ve değerlendirmeleri yapılmıştır. Kullanılan malzeme ve teknikleri ile sanatçı olgusu ve Ortaçağ sanat atölyeleri hakkında da genel bir bilgi verilmeye çalışılmıştır.

Değerlendirmeyi kapsayan beşinci bölümde ise Gevaş Selçuklu mezar taşlarında plastik unsurların sınıflandırılması ve ikonolojik açıdan incelenmesinin konu alındığı kompozisyonların açılım bilgileri ve gösterge olarak anlam iletilerine yer verilmiştir. Anadolu Ortaçağ'ı İslâm sanatı plastik kompozisyonlarının incelenmesinde, tematik sınıflandırma ve ilgili terminolojiyle bütünden parçaya, parçadan bütüne doğru incelenmesinin yöntemsel kurallarının temel alındığı çalışmamızda, Sayın Prof. Dr. Selçuk Mülayim'in Anadolu Selçuklu İslâm sanatlarına ve sanat eserlerine bakışın; görme ve anlam iletme, öz-biçim ilişkilerinin kurulması önermeleri üzerinden oluşturulmuştur.

Esas itibari ile geometrik kompozisyonlarının incelenmeye alındığı mezar taşlarının plastik yapısını oluşturan alanlar tematik olarak sınıflandırmıştır. Buna göre, Gevaş Selçuklu mezar taşlarının plastik kompozisyon oluşumları: geometrik kompozisyonlar, organik kompozisyonlar, epigrafik kompozisyonlar, mimari kompozisyonlar, eşya kompozisyonları ve figüratif kompozisyonlar konulu başlıklardan oluşmaktadır.

Bununla birlikte, Van Gölü Havzası içinde yer alarak Gevaş Selçuklu Mezarlığı'na çağdaşlık eden diğer mezarlıklarla ilgili çeşitli kitap, tez, bildiri ve makalelere de yer verilmiştir. Ortaçağ sanatı mezar taşı araştırmalarında tipolojik yapı veya plastik kurulumları gibi bazı benzer özellikleriyle paydaş olan, Gevaş Dilmetaş Köyü Mezarlığı, Bitlis Ahlat Selçuklu Mezarlığı, Bitlis Küçüksu Köyü Mezarlığı, Bitlis Şerefiye Türbesi, Erciş-Çelebibağı Selçuklu Mezarlığı, Hakkari Kızıl Kümbet Mezarlığı, mezar taşları da çağdaş olmaları noktasında incelemeye alınmıştır.Ahlat Selçuklu Mezarlığı'na Beyhan Karamağaralı'nın *Ahlat Mezar Taşları* (1992) adlı araştırmalarını kapsayan kitap çalışmasına, yine aynı mezarlıkla ilgili Selami BAK'ın *Ahlat Meydan Mezarlığı Kadılar Bölümü Mezar Taşı Envanteri* (2013) konulu yayınlanmamış yüksek lisans tez

çalışmasına, Kadir Pektaş'ın *Bitlis Tarihi Mezarlıkları ve Mezar Taşları* (2001) isimli kitap çalışmasının *Küçüksu Köyü Mezarlığı, Bitlis Şerefiye Türbesi* gibi konu başlıklarının incelenmesine, Abdüsselam Uluçam'ın *Eski Erciş Kalesi ve Çelebibağı Selçuklu Mezarlığı Kazısı Toplantı Sonuçları* (1995) konulu makale çalışmasına, *Eski Erciş Kalesi ve Çelebibağı Mezarlığı ve Mezar Taşları* (2000) isimli kitap çalışmasına, Mehmet Top'un *Hakkâri Mezarlıkları ve Mezar Taşları* (2000) konulu makalesine yer verilmiştir. Gevaş bölgesinde yapılmış sınırlı sayıdaki çalışmalardan biri olan, Gülsen Baş ve Mesut Gül'ün *Gevaş Dilmetaş Köyü Mezarlığı ve Mezar Taşları* (2018) konulu makalelerine ve Abdülhamit Tüfekçioğlu'nun sanatçı olgusunu konu alan *Siirt Mezar Taşlarında İmzası Bulunan Sanatkârlar* konulu makale çalışmaları da araştırma konumuz içinde yer almıştır.

Geometrik Kompozisyonların incelenmesinin temel alındığı çalışmamızın başlıca kaynaklığını da; Selçuk Mülayim'in *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler Selçuklu Çağı* (1982a). *Geometrik Kompozisyonların Çözümlenmesine Bir Yaklaşım, Nigde Sungurbey Camisi Ahsap Kapı Kanatları Uzerine Bir Deneme* (1982b). *Süslemeden Tezyinata, Araştırmacıya Notlar* (2008), Araştırmacılar için öz biçim ilişkisinde bağlam kurma yöntemlerine rehberlik eden *Türk Sanatında İkonografik Dönüşümler Değişimin Tanıkları* (2015c). *İslâm Sanatı* (2015d), Kitap çalışmalarının yanı sıra makale çalışmalarıyla da İslâm geometrik sanatının değerlendirilmesinde izlenecek yöntem ve yol haritasını belirleyerek, büyük ölçüde yararlanılan temel kaynaklar arasındadır.

Yine İslâm geometrisinin tasavvuf noktasına bakışımızı yönlendiren Semra Ögel'in *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı* (1987) ve *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi* (1994) isimli kitap çalışmalarıyla tarihsel dizge üzerinden gelişen İslâm sanat göstergelerinin değişen dinamiklere bağlı sebep-sonuç ilişkilerinin kurulması yönünde, konuya çok yönlü açılımlarla bakılmasını sağlayan, yönlendirici temel kaynaklar arasındadır.

Yıldız Demiriz'in *İslâm Sanatında Geometrik Süsleme* (2000), İslâm mimari detaylarının geniş kapsamlı örnekleriyle geometrik çizim çalışmalarını konu alan kitap çalışması, Türk İslâm sanatı alanında örnek çizim çeşitliliğiyle yapılmış önemli bir çalışma olarak, çizim ve tipolojik analiz aşamasında yönlendirici olmuştur.

Geometrik görsellikle sınırlandırılmış olan çalışmamızda yer yer epigrafik çözümlemelerle de aydınlatılmaya çalışılan Ortaçağ göstergeleri ve İslâm maneviyatının özüne dayalı olan mezar

taşlarının -süreç içindeki kopuşlara rağmen- okunabilmesi, aynı zamanda yüzlerce yıllık bir bilgi geleneği oluşturmuş olan İslâm sanatının doktrinlerini de anlamak ve değerlendirebilmek açısından önemlidir. Dolayısıyla epigrafik çözümleme konusuna sadece değinmek bile bir uzmanlık alanı gerektirdiği ve şimdilik kapsamlı bir disiplinlerarası çalışma yapılamadığı için kısmen bilgi verilerek değinilmiş ve bu çalışmamız kitabe çözümleme kapsamı dışında tutulmuştur.

Bununla birlikte Epigrafik Kompozisyonlar bölümünde, Mahmud Bedreddin Yazır'ın İslâm yazısının temel tanım ve kaynaklığını aktaran *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli* (1972) isimli üç ciltlik eserinin birinci cildinden, kuramsal olarak büyük ölçüde yararlanılmıştır. Yazır, Hat sanatı ekolünde gelenek bağlamından kopmayarak çok yönlü temel örnekleriyle, yazı kavramı ve sanatına açıklık getirdiği biçim, anlam ve içerik tanımlamalarıyla, etimolojik ve tarihsel kronolojiye bağlı açılımlarıyla bugün İslâm kitabeleri üzerinden yapılan bazı temel tanım yanlışlıkları, uygulamaları ve özellikle de yaygın terminolojik problemlerin yaratmış olduğu kronik karmaşayı çözüme kavuşturacak olan temel kaynaklar arasında görülebilir.

Gevaş Selçuklu Mezarlığı, mezar taşlarında yer alan diğer bütün plastik unsurların tematik sınıflandırılmasına da plastik kompozisyonlar konu başlığı altında geniş yer verilmiştir. Değerlendirmenin ilgili bölüm sonlarında yapıldığı çalışmamızın sonuç bölümünde de seçilmiş bazı bölümler genel olarak ayrıca değerlendirilmiştir.

Gevaş Mezar Taşlarında Geometrik Görselliğin incelenmesini konu alan çalışmamızda, tezimizi destekleyen mezar taşlarının genel tipolojik yapısı ve plastik kompozisyonlarının özellikleri hakkında tematik sınıflandırmalarının yapıldığı 5 adet tabloya ilgili bölüm sonlarında yer verilmiştir. Yüzey araştırmaları kapsamında oluşturmuş olduğumuz 30 adet katalog bölümünde ise 170 adet fotoğraf ve 106 adet mezar taşı çizim görseli ile katalog içerik düzenlemesi yapılmıştır.

1. BÖLÜM

GEOMETRİK GÖRSELLİKTE KAYNAK ve ANLAM ARAŞTIRMALARI

1. 1. Ortaçağ İslâm Medeniyetinde Hendese / Geometrinin Temelleri

Özelde Anadolu Selçuklu sanatında genelde ise İslâm sanatı uygulamalarında kullanılmış olan geometri kelimesinin sözlük anlamı: Farsça'da "ölçme" anlamına gelen endâzedir (Süveysi, 1998: 196). Ünlü dil bilimci Halil b. Ahmed'in (ö. 786) ifadesiyle, ölçme anlamına gelen Pehlevice endâze kelimesini Arapça telaffuz kurallarını uygulayarak hendese biçimine dönüştürdüler ve cümaritaya yerine kullanmaya başladılar (Fazlıoğlu, 2012: 20). Araplar, bu ilimle ilk defa IX. yüzyılda Öklid'in Elementler'ini tercüme ederken tanışmışlar ve adına Grekler gibi, onlardan aldıkları geometria (yer ölçümü) kelimesini kendi fonetiklerine uydurarak cûmatriyâ (Süveysi, 1998: 196) demişlerse de zamanla bu ismin terkedilmiş olduğu, uygulamalı ve kuramsal olarak iki ayrı tanımla sınıflandırılmıştır.

Aynı anlama karşılık gelen uygulamalı geometriyi için misaha, kuramsal geometriyi ifade etmek üzere de hendese kelimelerinin (Süveysi, 1998: 196) benimsenmiş olduğu ifade edilir. Geometrinin görsel yansımaları üzerine teorik ve pratik alanlarının incelenmesini de ele almış olduğumuz çalışmada etimolojik ve tarihsel gelişim sürecine ilişkin çok sayıda görüş ifade edilmektedir.

Hendese veya Misaha olarak, Geometri'nin terim etimolojisine değinen İhsan Fazlıoğlu'na göre: Mısır'ı m.ö. 460-455 tarihlerinde ziyaret eden Herodotus (m.ö. 485-430), hendesenin, Nil'in taşması ile çekilmesi esnasında arazilerin ölçülme işleminden kaynaklandığını söyler (Fazlıoğlu, 2012: 19). İbnü'l-Heysem, geometri alanındaki teorik çalışmalarının sonuçlarını uygulama alanına da koymaya çalışmıştır. İbnü'l-Kıftî onun, Nil nehri üzerinde suların akışını düzenleme ve taşmasını önleme amacıyla Asvan yakınında bir baraj yapma teşebbüsünde bulunduğunu kaydeder (Süveysi, 1998: 197). Herodotus'un uygulama yönüne ağırlık veren bu gerekçesi yanında Aristoteles (m.ö. 384-322), hendesenin gelişimini Mısır'lı rahiplerin boş vaktinin olmasına bağlayarak nazari yönüne işaret ettiğini belirtmektedir (Fazlıoğlu, 2012: 19).

Mısır'da hendese ile uğraşanlara ip-gericiler (harpedonaptai) denmesi Herodotus'un, temel hendesi şekil ve cisimlerin çevre ve alanlarının hesaplanması konusundaki ilerlemelerde Aristoteles'in düşüncesini destekler. Hendesenin dile getirilen bu kökeni en nihayetinde insanın mekân tasavvuru ile etrafındaki cisimlerin büyüklüklerini ölçme düşüncesine değin geri gider (Fazlıoğlu, 2012: 19). Kaynaklarda hendese "doğru parçası, yüzey ve cisim gibi sürekli nicelikleri konu alan bilim dalı" olarak tanımlanır (Süveysi, 1998: 196).

Nitekim Eski Yunanlılar'da bu bilime verilen ad, geo (yer) ile metron (ölçme) sözcüklerinin birleşimidir ve yer ölçme sanatı (misaha) demektir (Fazlıoğlu, 2012: 19). İslam Bilimlerinin, karşılaştığı eski medeniyetlerin mirasından başlayarak (yola çıkarak) geliştiğini belirten Bouamrane'e göre: İslami bilimin ilerlemesinden önce, düşünce ve tecrübelerin değişe geldiği üç büyük kültür merkezi kavşağı kurulmuştu. İskenderiye, Edessa (Harran) ve Cündişapur. Müslümanlar İlk defa 21 H. / 642 M.de İskenderiye'ye ulaştıklarında, Mısır ve Yunanlıların bilimsel mirasını buldular ve matematik ve tıpla ilgili bilgiler edindiler (Bouamrane, 2009: 383).

Tarihte ilk defa Aristoteles'le birlikte aksiyomatik anlayışın tanımı yapılmış ve ilmi araştırma yöntemi açık ve seçik bir şekilde ortaya konmuştur. Ancak Aristoteles, bu yapıyı kurarken Platon Akademisi'ndeki hendese çalışmalarından, bahusus mantıkta pek çok terimini kullandığı Eudoxus'un hendesi oran-orantı çalışmalarından etkilenmiştir (Fazlıoğlu, 2012: 24). Öklid, ele aldığı konuları oldukça sistematik bir biçimde çalışır. Aritmetiksel önermelerini kanıtlamayı betimlerken geometrik formları kullanır (Bozkurt, 2012: 125), bununla da analitik bir yöntem geliştirmiştir.

Platoncu felsefeye giriş olan Elemanlar, özellikle İslam medeniyetinde cebir biliminin icadı ile farklı bir özellik kazanmıştır. Bu da Tusi'nin eserinin içerdiği hendesi cebrin, bilinmeyen nicelik kavramına dayalı Harizmi cebirinin diliyle yeniden üretilebileceği gerçeğinin görülmesinden sonra, hendesi bir şeklin cebirsel, cebirsel bir ifadenin de hendesi dile tercüme edilebileceğidir. Yine de hendesi şekil, yalnızca muhtevasız bir sembol değeri taşımaya başladığı zaman bile ikna gücünden faydalanmak için kullanılmıştır (Fazlıoğlu, 2012: 29).

Özellikle Platon'un hipotez anlayışını kendi analitik yaklaşımıyla terkip eden Aristoteles, tarihte ilk defa saf matematiğin dışındaki alanlar için de matematikçe düşünen ilk filozoftur. Bu ifadedeki

matematikleştirme, aksiyomatikleştirme anlamına gelir, nicelleştirme yani doğadaki maddi süreçleri matematik ifadelerle açıklama anlamına değil (Fazlıoğlu, 2012: 24)

İhvan dünyası da geometriyi bu bağlamda ele alarak, soyut ve somut geometri olarak iki ayrı grupta sınıflandırma yapmıştır. Giriş niteliğinde incelenen somut geometri niceliklerin ve birbirlerine eklendiğinde niceliklerle ilgili kavramların bilgisidir. Bu nicelikler gözle görülür ve dokunmayla algılanır. Gözle görülenler, çizgi, yüzey, boyutlu cisim ve bununla ilgili olan şeylerdir. Nicelikler çizgiler, yüzeyler ve cisimler olmak üzere üç çeşittir (Bozkurt, 2012: 136).

1. 2. Geometri Biliminin İslâm Medeniyetine Aktarımı, Kaynaklar ve Süreç

İslâm medeniyetindeki bilimsel çeviri hareketlerinin nedenleri ve bu hareketlerin içinde oldukça tartışmalı bir yeri olan matematik bilimlerinin Yunan-Helenistik metinlerinin temel alınarak kaynaklandırılmasının birçok dinamiği bulunmaktadır. Bu dinamikleri şöyle aktarmaktadır Fazlıoğlu: Siyasi, dini, iktisadi, maddi, ameli, nefsi gibi pek çok ana değişkene bağlı nedenler yanında nazari mülahazaların da bu harekette ciddi bir yerinin olduğu söylenebilir (Fazlıoğlu, 2012: 29).

İslâm dünyasında bilim hiç kuşkusuz ki sadece Antik Yunan'dan beslenmiş değildir. Grek ve Hellenistik birikim küçük Asya ve İskenderiye üzerinde işlenerek aktarılırken, aynı zamanda da Hint ve Çin'in bilimsel birikimi doğrudan ve Farisiler üzerinden İslam dünyasına nakledilmiştir (Anık, 2016: 6). Öte yandan aritmetik ve geometriyi Pisagor, Öklid, Nikomakhos ve Theon gibi antik dönemin matematik araştırmacılarıyla başlatmak ve kaynağı burada görmek doğru değildir. Antik Yunan aritmetik bilimlerinin kaynakları için Mısır, Babil, hatta Hint ve Çin'in bile ötesine bakmamız gerekir. Zira Yunan ile Mısır ve Yunan ile Bâbil arasındaki fikir alışverişiyle ilgili kanıtlar son zamanlarda oldukça birikmiştir (Bozkurt, 2012: 125).

İslâm matematikçileri, kendilerinden önce geometri alanında eser veren Grek ve Hintli ilim adamlarını takdir etmekle birlikte akıl ve tecrübe yolu ile elde ettikleri bütün yeni bilgileri ve bunlara dayalı eleştirilerini açıklamaktan da çekinmemişlerdir (Süveysi, 1998: 196).

Yunan-Helenistik metinlerinin temel alınmasının tercih nedenleri hakkında şu açılımı yapmaktadır Fazlıoğlu: Bu nazari mülahaza Biruni'nin (ö. 1048) ifadelerinden hareketle temellendirilebilir.

Ona göre İslâm medeniyetinde matematik bilimlerde ilk dönem çeviriler Pehlevi ve Hint kültüründen yapılırken, Yunan-Helenistik kültürüne dönülmesinin nedeni, daha önce İslam kültüründe akidevi tartışmalar, dil araştırmaları ve usul-i fıkıh gibi konularda mesafe kat eden nazari düşüncenin tercihinden kaynaklanır (Fazlıoğlu, 2012: 29). Hz. Muhammed'in (sav) Medine'ye hicretinden sonra inşaa ettirdiği Mescidü'n-Nebi (Yılmaz, 2012: 210) okulu İslâm eğitimin verildiği Suffe okulunda Allah'ın rızası ve bireyin ve toplumun iyiliği düşünülmüştür. İlim öğrenirken veya öğretilirken ruhi, ahlaki ve insani değerler üzerinde titizlikle durulmuş, erdemli fert ile toplumun oluşmasına büyük önem verilmiştir (Yılmaz, 2012: 219)

Çeviri hareketlerinin hicri üçüncü asrın ortalarından itibaren başlandığını bildiren Anık; Antik Yunan düşüncesi ile tek tanrılı bir din olan İslamiyetin ilkeleri arasında eklektik bir yapı oluşturmaya çalışan ve Aristo'dan ilk tercümeleri yaparak, onu şerh eden Müslüman düşünür El Kindi (Anık, 2016: 6) olduğunu belirtilmektedir. İslâm Dünyasında bilimlerin sınıflandırılmasının karakteristik özelliği, bu alandaki antik geleneğin, özellikle de Aristotelesçi tasnif geleneğinin kabulü, devam ettirilmesi ve bunların sonraki dönemlerde geliştirilmesinden ibarettir (Bahadirov, 2017: 207).

Uygulamaya dayalı tikel bir bakış açısına sahip olan Pehlevi ve Hint matematiği yanında Usul'un temsil ettiği Yunan matematik bilimleri incelenmiş bir yapıya sahipti. Biruni'ye göre bu zihinsel yakınlık Yunan-Helenistik metinlere dönülmesinin en önemli nedenlerinden biridir (Fazlıoğlu, 2012: 29). Usul'un yanında aksiyomatik yöntemle temellendirilmiş olmasının da ikinci bir diğer neden, belirtilen aksiyomatik açılımda 'yakını ve külli' / 'kesin ve tümel' bilginin zorunluluk içermesi Latince çevirilerin başlangıç noktalarından bir diğeri olarak görülmektedir (Fazlıoğlu, 2012: 30). Özellikle Batlamyus'un Macesti adlı eserinin girişinde metafiziksel (ilahiyyat) ve fiziksel (tabiyyat) bilgiyle mukayese ederek matematiksel bilginin daha kesin, zorunlu ve tümel olduğunu vurgulamasının etkili bir yansıma bulduğunu belirtir Fazlıoğlu (2012:30).

Bu konuda önemli katkıda bulunan matematikçilerin başında Neyrîzî, Cevherî, Sâbit b. Kurre, Ebû Ca'fer el-Hâzin, İbn Sînâ, Bîrûnî, İbnü'l-Heysem, Ömer Hayyâm, Esîrüddin el-Ebherî, Hüsâmeddin Sâlâr, Nasîrüddîn-i Tûsî, Alemüddin Kayser, Muhyiddin Mağribî ve Kutbüddîn-i Şîrâzî gelmektedir. Bu âlimlerin konuyla ilgili eserleri daha sonra İbrânîce ve Latince'ye tercüme edilmiştir (Süveysi, 1998: 198).

Tarihçi Abdülmelik b. Cüreyc (ö.150/767)'in bizzat kendi eliyle terbi (dörtgen) şeklinde çizmiş olduğu ifade edilen Mekke'deki Kâbe'nin bir taslağını bizim için koruyan tarihçi el-Ezraki (3./9. Yüzyılın 1. Yarısı)'nin aktardığı rivayet buna tanıklık etmekte olduğunu belirtmektedir Sezgin (2008: 3.Cilt 125).

Arapça geometrik bir kitabın en eski adı, bize, doğa filozofu Cabir b. Hayyan (2./8. Yüzyılın ikinci yarısı)'dan gelmektedir ve Ta'alim el- Hendese'siyle, "Geometrik Öğretileri" ulaşmıştır. Cabir, Öklid'in kitabından alıntılar yapmaktadır ve bu kitaba da şerh yazdığını belirten detayları da aktaran Sezgin, sonraki dönemlerde yapılan çevirilerin kaynakları hakkında da kronolojik aktarımlar yapmaktadır. Öklid'in Elementler kitabı bir kere Harun er Reşid'in saltanatı sırasında (170-193/786-809) Kitab el- Usul veya Kitab el- Ustuk asat adı altında ve bir kere de el-Me'mun döneminde (198-218/813-833) aynı mütercim, el- Haccac b. Yusuf tarafından çevrilmiş veya revize edilmiştir. (İshak b. Huneyn tarafından 3./0. Yüzyılın ikinci yarısında yapılmış sonraki çeviriler bir yana) Öklid'in Elementler kitabının çevirisini, Arşimet, Pergae'lı, Apollonius, Menelaos, Ptoleme ve diğerlerine ait çevirileri (Sezgin, 2008: 3.Cilt, 125) izlemiş olduğunu belirtmektedir.

İslâm matematikçileri kendilerinden önce yaşamış meslektaşlarını, özellikle Grek matematikçilerini otorite olarak benimseyip takdir etmenin yanında onları tenkit de etmişler ve yaptıkları yanlışları düzeltmekten çekinmemişlerdir. Bu durum, en açık biçimiyle Öklid'e karşı takınılan tavırda görülmektedir. İslâm matematikçileri, Öklid'in, geometrinin temeli saydığı tanımları ve postulatları ele alarak tartışmış ve eleştirmiş, hatta onun on üç kitabında bulunan birçok teoremi değiştirme yoluna gitmişlerdir. Öklid tarafından tam bir açıklığa kavuşturulamamıştır. İslâm matematikçileri yeniden ele almışlar, böylece Öklid dışı geometriye yönelik ilk çalışmaları başlatmışlardır (Süveysi, 1998: 198).

En Nedim'in ünlü Fihrist kitabını Emeviler dönemine ait bir kaynak olarak referans gösterildiğini belirten Bouamrane: Emeviler'den Halin b. Yezid tutkulu biriydi ve Yunan metinlerini Arapçaya çevirmek için İskenderiye'den bilim adamları getirtti. Fakat onun bu konudaki çabaları, belirli bir programdan yoksundu. Bütün önemli kaynaklar, sistematik tercüme hareketinin Abbasiler döneminde ortaya çıktığına (Bouamrane, 2009: 384-85) işaret etmektedir.

Abbasi Halifesi Me'mun'un Bağdat'ta kurduğu *Beytü'l-Hikme* adı verilen tercüme okulunda yani Hikmet Evi anlamına karşılık gelen çeviri okulunda çeşitli bilim adamları ve mütercimlerin bir araya geldiğini belirten Bouamrane göre: Bu mütercimler arasında özellikle şunları belirtmek gerekir: İbn Bahtişu, Huneyn b. İshak ve Sabit b. Kurra. Hekim olan İbn Maseveyh (ö.249 H / 863 M) tercüme merkezlerini yönetti ve aralarında Huneyn b. İshak gibi öğrenciler yetiştirdi (ö. 263 H / 877 M.). Hire doğumlu ve Nesturi olan bu zat, her şeyden önce hekim ve mütercimdi. Grekçe'yi daha iyi öğrenmek ve Eski Yunan eserlerini toplamak amacıyla Anadolu'nun ve Doğu'nun birçok şehrine seyahat yaptı. Tıpta Hipokrat ve Galen'in kitaplarının bir bölümünün tercümesini (Bouamrane, 2009: 384-85) yapıldığı aktarmaktadır.

Ömer Hayyâm ve Nasîrüddîn-i Tûsî'nin ispatı, iki kenarı eşit ve iki köşesi dik açı olan bir dörtgen daha sonra "Saccheri dörtgeni" adıyla anılmıştır (Süveysi, 1998: 198). Bu dönem matematiğinde, İslam dünyasının doğusunda daha önce bahsi geçen Tusi (ö. 606 / 1209'den sonra) önemi çok belirgin bir rol oynamıştır. "el-Muʿadelat" isimli kitabıyla üçüncü dereceden denklemlerin sistematik bir tarzda ele alınması sürecinde çok önemli bir yer elde etmiş olduğunu belirten Sezgin'e göre: O, Ömer el Ḫayyam'ın yolunu takip ederek aradan geçmiş yüzyıl boyunca İslam dünyasında matematiğin ulaştığı ilerlemeler hakkında fikir veriyor. Bu ilerlemeler kendilerini özellikle numerik ve geometrik gelenekler bağlamında ve bütüncül bir numerik işlemler dizisinin formüle edilmesinde ve temellendirilmesinde kendini gösterir (Sezgin, 2008: 1.Cilt, 35).

13. yüzyılın astronomi alanındaki en önemli başarılarından birisi de, Urmiye Gölü'nün güney doğusunda bulunan Meraga'da bir rasathane kurulmasıdır. Bu proje yaklaşık 657/1259 ve 668/1270 yılları arasında Nasireddin at-Tusi'nin yönetiminde, Bağdat ve Suriye'de faaliyette bulunurken buraya getirilen bir grup astronom tarafından gerçekleştirilmiştir (Sezgin, 2008: 1.Cilt, 42). Astronomik gözlem amacıyla inşa edilmiş büyük ana bina ve burada ilk kez inşa edilmiş devasa aletlerle gerçekleştirilen bu girişim, İslâm kültürü içerisinde rasthaneler tarihi bakımından çığır açıcı bir öneme sahip olduğunu belirten Sezgin'e göre; biz bu girişimin etkilerini 16. yüzyıla kadar İslâm dünyasında takip edebildiğimiz gibi, Avrupa'da ancak 16. yüzyılın ortalarında başlayan gelişimi 13. yüzyıl İslâm bilimlerinin tipik gelişmesine şahitlik etmekte olup geleceğin matematikçi nesillerini çok derinden etkilemiştir (Sezgin, 2008: 1.Cilt, 42).

Bu sınıflandırmalarda bilimin kendisinde de olduğu gibi, hilafetin teokratik rejiminin etkisiyle ilimler "şer'î" ve "eskilerin bilimleri" şeklinde ayrılmak suretiyle tasvir ediliyordu. Buna rağmen, "kilise skolastiğinin bulanık sularında gark olmuş/ boğulmuş erken ortaçağ Avrupalılarından farklı olarak" erken ortaçağ Doğu'sunda Müslüman âlimler, o dönemin sorunlarının ele alınması ve bilimin geliştirilmesi konusunda büyük başarılar elde ettiler. Örneğin, el-Kindî, Ebû Bekir er-Râzî, Fârâbî, İbnü'n-Nedîm ve diğer İslâm âlimlerinin bilimler sınıflandırmasında konuların sunumu ve tasnif düşüncesi açısından bakıldığında, bir düzen, dakiklik ve açık-seçiklik görülmektedir (Bahadirov, 2017: 207).

Bağdat ve Suriye merkezli yürütülmüş olan bu çalışmaların Meraga Rasathanesi deneyimleri olarak sonraki yüzyıllarda batı dünyasını da etkileyecek olan, Tusî'nin paraleller öğretisinin geliştirilmesinde oynadığı rolün yanı sıra bileşik oranlar teorisine yaptığı öncü katkıyı da hatırlatmaktadır Sezgin. Bilim tarihi bakımından göz önünde bulundurulması gereken husus, bunların tesadüfen yapılmış çeviriler olmadığı, bilakis daha o dönemde kazanılmış olan bu bilimsel alanı ele alma ve işleme olgunluğunun meyveleri olduğudur. Ayrıca bu fenomen için karakteristik olan, Arapça diline doğrudan doğruya çevirilerden sonra, yorumlamalara, tamamlamalara ve genişletmelere, hatta tashih denemelerine başlanmış olmasıdır (Sezgin, 2008: 3. Cilt, 125-126) dolayısıyla tüm bu kapsamlı çalışmalar Ortaçağ çeviri okullarının sistematik yapısını göstermektedir.

Şunu da belirtelim ki, burada, Arap ifadesiyle orta çağlarda bilimsel, edebî ve felsefî faaliyetlerini Arap Dilinde sürdüren bütün bilim insanları kastedilmektedir. Dolayısıyla, bu ifadeyi belli bir etnik kimliğe doğrudan yapılan gönderme şeklinde algılamamak (Bahadirov, 2017: 207) bilakis konuşma dilinin çeşitliliği kadar yazı ve yazışmalardaki resmi dilin Arapça olduğu da hatırlamak gerekir. Bu çalışmalara katılanların dairesi hızla Bağdat sınırlarını aşmış ve tedricen İslâm dünyasının en doğusundan en batısına kadar yayılmıştır. Etkinlikle yüzlerce yıl, hatta bazı bölgelerde 9./15. Yüzyıla kadar sürmüştür ve sık sık varsayıldığı ve iddia edildiği gibi, her halükarda çok da erken son bulmamıştır (Sezgin, 2008: 3. Cilt, 125-126).

İslâm medeniyetindeki geometri / hendesi bilimsel çeviri hareketlerinin temelini oluşturarak İslâm dünyasındaki birçok önemli kaynağa da kaynaklık yapan dolayısıyla çeviri ve tahrirat hareketlerinin de VII. / XIII. Yüzyıl öncülerinden olan Nasiruddin Tusi'ye ait çalışmaları

Fazlıoğlu'nun detaylı aktarımlarıyla dikkat çekmek gerekir. Usul için yeni bir heyecanın hayat bulduğu bir çağdır. Bu heyecan Merağa matematik-astronomi okulu ile kurucusu Nasiruddin Tusi etrafında yoğunlaşır. Usul'un beş yeni edisyonu / versiyonu ortaya çıkar. İlk teşebbüs Nasiruddin Tusi'ye aittir ve onun büyük Tahrirat projesinin bir parçası olarak görülür (Fazlıoğlu, 2012: 38).

Tahrir, sözcük olarak açığa çıkartma, özgürleştirme, kurtarma anlamlarına gelir. Tusi'nin projesindeki kullanımı dikkate alındığında sözcük, bir eseri, tarih boyunca istinsah sürecinde bulaştığı yalnışlıklardan, eksikliklerden kurtarma ve asıl halini tekrar açığa çıkartma olarak okunabilir. Öte yandan tahrir işleminin içeriği göz önünde bulundurulursa, sözcük, aynı zamanda serh (açımlama), incelikli işleme, ayrıntılı inceleme ve serimleme (Fazlıoğlu, 2012: 38) anlamlarına da geldiğini açıklamaktadır Fazlıoğlu. Bütün bir İslâm medeniyetini etkileyecek olması, örnek teşkil etmesi bakımından sonraki tahrir, çeviri ve kaynaklara da nasıl bakılması gerekliliğini, dolayısıyla da alanında öncülük etmesi bakımından Tusi'nin tahrirat projesinin diğer bilimleri de doğrudan kapsayan önemi üzerine dikkat çekilmektedir.

1. 3. Geometrinin Yazma Eserlere Aktarılmış Bazı Ortaçağ Kaynakları

1. 3. 1. Tusi'nin Geometriyle İlgili Bazı Kaynakları:

Tusi'nin tahriratı ve tahrir edildikleri tarihler dikkate alındığında, tam bir netlikle olmasa da, mutevassıtat'ın aşağıdaki eserleri içerdiği söylenebilir (Fazlıoğlu 2012: 38).

1. Macesti, Batlamyus, Şevval 644 / Şubat 1247
2. Usul, Eukleides, 22 Şaban / 10 Aralık 1248
3. Menazir, Eukleides, 13 Şevval 651 / 6 Aralık 1253
4. el-Kürratü'l-muteharrike, Autolycus, 652 / 1253-1254
5. Uker, Theodosius, Cemaziyelahir 651 / Ağustos 1253
6. Zahirat, Eukleides, 10 Rabiussani 653 / 19 Mayıs 1253
7. Mu'teyat, Sabit b. Kurre, 653 / 1255
8. Marifetü misahatü'l-eşkali'l-basita ve'l-kürriyye, Benu Musa, 653 / 1255
9. el-Me'huzat, Arkhimedes, 653 /1255
10. el-Eyyam ve'l-leyali, Theodosius, 653 / 1255

11. el-Metali, Hypsicles, 653 /1255
12. et-Tulu' ve'l-ğurub, Autolycus, 653 / 1255
13. Cirmeyü'n-neyyireyni ve'l-bu'di beynehuma, Aristarchus, 658 /1259-60
14. el-Kürra ve'l-ustuvane, Arkhimedes, 661 / 1262-63
15. el-Kürriyat, Menelaus, Şaban 663 / Mayıs 1265
16. el-Mu'teyat, Eukleides
17. el-Mefrudat, Sabit b. Kurre
18. Kutu'l-Mahrutat, Apollonius
19. el-Mesakin, Theodosius

Tusi, tahrirat'a henüz Alamut kalesi İsmaililerin elinde iken 644 / 1247 tarihlerinde serinin son eseri Macesti ile başladı. Ancak geri dönerek ilk eseri, yani Usul'u, 645 / 1248'de tahrir etti (Fazlıoğlu, 2012: 39). Fazlıoğlu, eserlerinin tahrirat bilgilerini aktarırken Ortaçağ bilim, felsefe ve sanat araştırmacılarına da önemli bir referans sunmaktadır aynı zamanda.

Hendesenin, İslâm medeniyetinin bütününde ortak bir dil olarak kullanılması ve anlaşılmasının, Nasiruddin Tusi'nin yaptığı kapsayıcı tahrirleri / tahriratı / çevirilerine bağlı olduğunu belirten Fazlıoğlu, neredeyse yirmi yıl sürmüş olan tahrir projesinde Tusi'nin izlediği yöntem ve çalışma düzeni hakkında da bilgi vermektedir.

Gerektiğinde eserin düzeni gözden geçirilmiş ve yeniden yapılandırılmış; çeviri yanlışları düzeltilmiş; tarihi süreçte vuku bulan müstensih yanlışlarından kaynaklanan sözcük ve ifade yanlışlıkları giderilmiş; dil güncelleştirilmiştir. Güncelleme Tusi'nin çağında cari sözcüklerin kullanımını sağladığı için anlaşılırlık oranını yükseltmiştir. Öte yandan genel olarak Tusi'nin Tahrirat'ta kullandığı dil ve terim dağarcığı, özellikle Balkanlar – Anadolu – İran – Türkistan yayındaki ortak kültür havzasında temel matematik terimleri haline gelmiştir. Denilebilir ki İslâm medeniyetinde matematik bilimlerde sağın ve ortak terimler Tusi'nin Tahrirat'ından sonra olmuştur (Fazlıoğlu, 2012: 39). Bununla birlikte bu coğrafyanın birçok büyük filozofu, bilimlerin sınıflandırılması alanında bizzat kendilerinin geliştirdikleri özgün öğretiler de ileri sürmüşlerdir. Burada, bu filozoflardan el Kindî (801-866), İhvân-ı Safâ (X. yüzyıl), Ebû Nasr el-Fârâbî (873-

950), Ebû Ali İbn Sînâ (980-1037) ve diğerlerinin adlarını saymak mümkündür (Bahadirov, 2017: 202).

Son olarak sözü tarihin en uzağına götürerek bilimsel çeviri ve tahrirat hareketlerinde bütün bilime ve akademik araştırmalara temel referans sağladığı gibi, tarihin de bizatihi kendisine şahitlik eden kaynakların kaynağı en-Nedim'in "Fihrist" kitabı üzerinde önemli bir çalışma sunmuş olan Mehmet Yolcu'nun Ortaçağ kaynak değerlendirmelerine yer vermek gerekir.

Hicri dördüncü asırda kitaplar ve müellifler alanında üç önemli eser yazılmıştır. Bunlardan *birincisi Farabi'nin (339) İhsau'l-'Ulûm'u, ikincisi Nedim'in (380) Fihrist'i, üçüncüsü ise Hawarizmi'nin (387) Mefatilhu'l-Ulûm'udur* diyerek bir sınıflandırma yapan Yolcu'ya göre: Bu üç eserin de kendi alanlarındaki önemi tartışılmaz. Fakat şu var ki, Arapça olarak yazılmış kâmil manadaki ilk bibliyografik eserin Nedim'in Fihrist'i olduğu konusunda genel manada bütün doğulu ve batılı araştırmacılar ve bilim adamları ittifak etmektedir (Yolcu, 2013: 136).

Nedim'den sonraki süreçte de yazma eserlerle ilgili birçok bibliyograf Fihrist'ten istifade etmişlerdir. Hatta Nedim'in kendi yaşadığı dönemden de önce yazılmış olan eserleri kayıt altına almaya çalıştığını belirten Yolcu, yaklaşık 400 yıllık bir kültürel muhteviyatın önemli detaylarıyla birlikte aktarıldığını da belirtmiştir (Yolcu, 2013: 136).

İslâm kültürü ile ilgilenen araştırmacıların Fihrist'le ilgili bazı düşünceleri aktarılır örneğin: İslâm'ın ilk dört asrında bilimlerin ulaştığı düzeyi tespit etmek için el-Fihrist ana kaynak konumunda olduğunu belirten M. Bertheol (m.1907) gibi Fihrist'in önemini belirten çok sayıda araştırmacıların görüş ve ifadelerine de yer vermiştir Yolcu (Yolcu, 2013: 138).

Öncelikle bilinmesi gereken şey, Fihrist'in günümüze kadar gelmiş tam bir yazma nüshası elimizde mevcut değildir. Bu nedenle parçaları birleştirme ve onlardan bir bütün üretme durumundayız (Yolcu, 2013: 140) diyerek Ortaçağ el yazmaları araştırmalarında *El-Fihrist'in İslâm Kültür Tarihindeki Yeri, İslâm Kültür Tarihinin Zamansal Hafızası* (2013) konulu makale çalışması Ortaçağ kaynaklarına giden yolumuzu aydınlatmıştır.

Nüshaların uzun odaklı tarihsel sürecini kısaca örneklendirecek olursak; Birinci Nüsha olan *Qahire Nüshası*'nda Napolyon tarafından Mısır'ın işgal edildiği dönemde buradan alınarak Paris'e götürülmüştür. İkinci Nüsha olan *İstanbul Nüshası*'nın 18. asırda buradan alınarak Leiden'e

götürüldüğü ve bu iki nüsha üzerinde yirmi yıl çalışan Alman oryantalist Gustav Flügel'in onu yayımlayamadan öldüğü bilgileri de detaylarıyla anlatılmaktadır. Toplamda 11 nüshadan bahseden Yolcu, İrlanda Dublin Ches Beatty Kütüphanesine, yine Paris Milli Kütüphanesine, bir başka nüshanın yine Leiden Üniversitesi Kütüphanesine gidişini, Hellmut Ritter'in İstanbul'a gelerek Süleymaniye Kütüphanesinde diğer yazma parçalar üzerinde çalışması gibi her bir nüshanın bilgilerini ve bugünkü malum durumlarıyla ilgili detaylarını verdiği çalışmasında önermelerini de sunar.

Mehmet Yolcu'nun editörlüğünde kaynakların varlığına kaynaklık eden *el-Fihrist Muhammed b. İshak en-Nedim, İlk Dönem İslâm Kültür Atlası* (2017) isimli kitap çalışmasını da Ortaçağ geometri araştırmalarına temel referans olarak göstermekteyiz.

Yolcu, editörlüğünü de yaptığı, uzun soluklu Fihrist kitap çalışmasının ikinci fen bölümünde yer alan geometriyle ilgili bilgileri En-Nedim (380/990)'in kendisinden iletir:

Uklidis (Oklid) Cumitriya (Geometri) Sahibi, Onun manası ise Hendesedir: o geometriyi öne çıkaran (keşfeden) ve bu konuda öncü olan bilgindir. Arşimidis (Arşimet) ve diğerlerinden öncedir. Kendisi matematikçi filozoflardan biriydi. Geometrinin İlkeleri ile ilgili kitabı hakkında söylenebilecekler: El-Haccac b. Yusuf b. Matar bunun iki çevirisini yapmıştır. Bunlardan ilki el-Haruni diye bilinir. İkincisi de el-Me'muni'dir. İshak b. Huneyn de onu nakletmiş ve Sabit b. Kurre el-Harrani de ıslah etmiştir. Ebu Usman ed Dimeşki de onun bir takım makalelerini nakletmiştir. Bunun onuncusunu Ali b. Ahmed el-'İmrani'nin Musuldaki Kütüphanesinde gördüm. Onun gilmanından (genç adamlarından) biri olan Ebu's-Sakr el-Kabisi de bizim zamanımızda el-Mecisti (Almagest) onun gözetimi altında okunurdu (Yolcu, 2017: 680-681). Oklidis'in kitabında şerhi vardır: Ebu'l Vefa'nın da –el-Buzcani- bu kitap üzerinde bir şerhi mevcuttur. Fakat onu tamamlamıştır. Onuncu makaleyi İbn Raheveyh el-Errecani yorumlamıştır. Ebu'l Kasim el-Entaki de bu kitabın tamamını yorumlamıştır. Bu piyasaya çıkmıştır. Ebu Yusuf er-Razi de onuncusunu İbn el-Amid için yorumlamıştır (Yolcu, 2017: 682).

1. 3. 2. En-Nedim'in (Hicri 377) Fihrist Kitabında Geometriyle İlgili Bazı Kaynak ve Anekdotları:

1. Uklidis: Kitab ez-Zahirat (Fenomenler), *Görünüşlerin Farklılığı, Bölme* (Yolcu, 2017: 682).
2. Arşimidis: Rumlar Arşimidis'in on beş deve yükü kitabını yakmışlardır. Eserlerinden bazıları;

   Küre ve Silindir,

   Daireyi Dörde Bölme,

   Paralel Çizgiler,

   Hendesenin Ana İlkelerinde Veriler (Yolcu, 2017: 683).
3. Abullunyus: *Yüzeylerin Oranlarına Göre Kesilmesi* (Yolcu, 2017: 684).
4. Benu Musa (Musa'nın Oğulları): Muhammed, Ahmed ve el-Hasan olup, Musa b. Şakir'in çocuklarıdır. Bu kişiler; eski bilimleri öğrenmeye adanmışlardır. Onlar aziz bir çaba ile çeşitli bölgelerden ve yerlerden nakilciler getirtmişlerdir. Böylece hikmetin (felsefe, bilgelik) ilginç eserlerini gün yüzüne çıkartmışlardır. Onlar en çok da hendese (geometri), Hiyel, Hareketler, musiki ve nucum ilimleriyle ilgilenmişlerdir. Bu da en az bulunan şeydi. Muhammed b. Musa, iki yüz elli dokuz senesinin Rabi'ul-Evvel ayında vefat etmiştir (Yolcu, 2017:694).
5. *Calinus'un Durumunu Açıkladığı Geometrik Şekil, Âlemin Başlangıcı Hakkında* (Yolcu, 2017: 695).
6. Sabit b. Kurra ve Çocukları: O, Harran'da bir kuyumcuydu. *Hilallerin Hesaplanması,* Sabit Kurra: *Hendese Sorularının Çıkarılması Hakkındaki Risalesi* (Yolcu, 2017: 697).
7. El-Fezari: O, İslam döneminde usturlabı yapan ilk kişidir. *Usturlab ile Çalışma* (Yolcu, 2017: 697) *Mermer Dilimi* (2017: 704).
8. Habeş b. Abdullah el-Mervezi: Hasiptir (hesap uzmanı). Rasathaneleri düzenleyen uzmanlardan biridir. Bazı eserleri;

Boyutlar ve Hacimler,

Mermerler ve Ölçüler,

Basitleştirilmiş, Dik, Meyilli ve Bozuk Yüzeyler (Yolcu, 2017: 705).

9. Benu's-Sabbah (Sabbah'ın Oğulları): Bunlar Muhammed, İbrahim ve el-Hasan adlarını taşıyan zatlardır. Hepsi de hem Hey'et hem Ahkâm *Yıldızların Durumları,* İlimlerinde büyük bilgi/maharet sahibi müneccimlerdi (Yolcu, 2017: 707).

10. el Muhammed b. Es-Sabbah: *Muhammed'in Mermer Dilimlerini Yapma Sanatı Hakkındaki Risalesi* (Yolcu, 2017: 707).

11. el-Hasan b. Es-Sabbah: *Şekiller ve Yüzeyler, Küre/Top* (Yolcu, 2017: 709).

12. en-Neyrizi: Yıldızlar ilminde özellikle Hey'et ilminde parmakla gösterilen ünlülerden biridir. *Kıble Tayini /Azimut* (Yolcu, 2017: 715),

13. *Burhanlar: Eşyanın Boyutlarını Ortaya Koyan Aletlerin Hazırlanışı Hakkında* (Yolcu, 2017: 715).

14. el-Edemi: Ebu 'Ali el-Hüseyin b. Muhammed'dir. *Duvarların Eğrilikleri ve Saatlerin Yapımı* (Yolcu, 2017: 717-18).

en-Nedim'in tarihe şahitlik ederek bizatihi kaynaklığını yapmış olduğu Fihrist adlı bibliyografik eserinin dokümantasyon bilgilerini şöyle aktarmıştır Yolcu: Hicri 377 yılında Yunan felsefesi konusunda 118, matematik ve astronomide 131; İslam felsefesinde 313; mekanik mühendislikte 345; kimyada 370; tıpta 426; Zühd ve tasavvufta 427; şiirde 698; dil ve gramerde 1127; tarih, coğrafya ve biyografiler konusunda 1742 kitap yazıldığını bildiriyor ve her birinin müellifi hakkında önemli bilgiler veriyor Yolcu (2013: 152).

Yolcu'nun editörlüğünü de yaptığı, uzun soluklu Fihrist kitap çalışmasının ikinci fen bölümünde yer alan En-Nedim'in 380/990 tarihli eserinde, Ortaçağ bilim tarihinin tüm alanlarında olduğu gibi geometri araştırmalarına temel referans sağlayacak ilgili kaynak bilgiler detaylarıyla yer almaktadır.

1. 4. Geometrinin Desen ve Yazma Eserlere Aktarılmış Bazı Teorik ve Pratik Kaynakları

1. 4. 1. Ebü'l-Vefa'el- Buzcânî'nin Yazma Eseri

- **Yazarı:** Ebü'l-Vefa'el-Buzcânî
- **Eser Adı:** Kitab Fima Yehtacü ileyhi's-Sani' min A'mali'l-Hendese
- **Tarih:** Hicri 380 / 900 ve 388 / 998
- **Dönemi:** Sultan Bahaüddevle
- **Anavatan:** Semerkand
- **Bulunduğu Ülke:** Türkiye
- **Müze:** Süleymaniye Kitaplığı
- **Fotoğraf No:** 1, 2.

Kitab Fima Yehtacü ileyhi's-Sani' min A'mali'l-Hendese başlıklı Süleymaniye nüshası araştırmasında, el-Buzcânî'nin on bir babla, hatimeden oluşan kitabı ile ilgili şu önemli bilgileri aktarmaktadır Haddad ve Doğanay: Dünya kütüphanelerinde en az dört tane Arapça nüshası bulunmakla beraber iki ayrı Farsça tercümesi de bulunmaktadır. el-Buzcânî bu kitabı, Sultan Bahaüddevle'nin emriyle Hicri 380 / 900 ila 388 / 998 yılları arasında kaleme almıştır (Haddad ve Doğanay, 2017: 141-42).

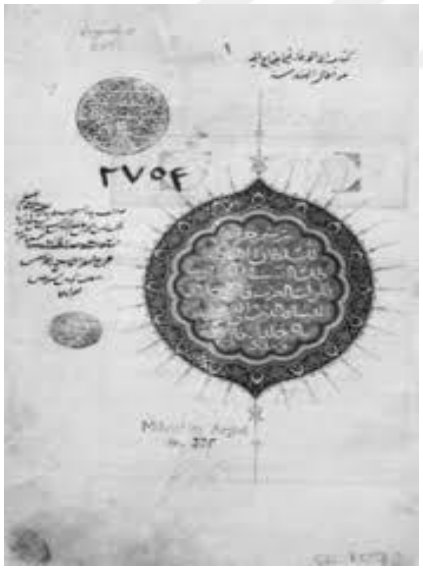
Bu kitapta geometride kullanılması zorunlu olan resimler/şekiller çizilerek gösterilip aletlerin nasıl kullanılacağı basit şekillerle anlatılmıştır. Kitapta, dairenin eşit sayılara bölünmesiyle meydana gelen geometrik şekillerin nasıl geliştiği çizimler eşliğinde anlatılarak çeşitli geometrik çözümlemelerin nasıl yapılacağı da etraflıca açıklanmıştır (Haddad ve Doğanay, 2017: 141-42).

Ta'lik hattıyla yazılmış olan bu el yazma eser 78 sayfadan müteşekkil olup,bunlardan sadece 70 sayfası doludur. İşaretleri ve şekilleri gösteren harfler kırmızı mürekkeple yazılarak belirtilmiştir. Resimli olmayan her bir sayfa 17 satırdan meydana gelen bu yazma eserin Semarkand Kütüphanesi'nden XV. Asrın ilk yarısında Ayasofya medresesinde eğitim vermek için gelen Ali

b. Muhammed Kuşçu (ö. Hicri 879 / Miladi 1474) tarafından İstanbul'a getirilmiş (Haddad ve Doğanay, 2017: 142) olduğu belirtilir.

Eserde matematiksel formüllere yeterince yer verilmemiş olması bu eserin kullanıcılara/teknisyenlere kolaylık sağlaması içindir. Buzcânî'nin geometri kurallarını daha detaylı bir şekilde ele alarak incelediği "Kitab fi 'Amali'l-Mistarati ve'l-Birkar ve'l-Konye" adlı eseri bulunmaktadır. Dolayısıyla, bu konuyla ilgilenen araştırmacılar el- Buzcânî'nin geometrik şekiller ve bu konuya ilişkin birçok meseleyi incelediği iki eserinin daha bulunduğunu bilmektedir (Haddad ve Doğanay, 2017: 148).

Rönesans döneminde Tartaglia, Marolois ve Schwenter el- Buzcânî'nin eserlerindeki çizimlerin benzerlerini yapmışlardır. Dominique Raynaud'ı "Abu al-Wafa' Latinus? A Study of Method" adlı makalesinde mezkur üç matematikçinin çizimlerini el- Buzcânî'nin eserlerindeki çizimlerle karşılaştırmış ve bunların el- Buzcânî'den etkilendiklerini belirtmiştir (Haddad ve Doğanay, 2017: 150).



Fot. 1



Fot. 2

Fot. 1: Ebü'l-Vefa'el- Buzcânî'nin Yazma Eseri Kitab Fima Yehtacü ileyhi's-Sani' min A'mali'l-Hendese H. 380-900 ila 388-998 Süleymaniye Nüshasının Temlik Sayfası (M. Haddad, A. Doğanay 2017).

Fot. 2: Ebü'l-Vefa'el- Buzcânî'nin Yazma Eseri Kitab Fima Yehtacü ileyhi's-Sani' min A'mali'l-Hendese H. 380-900 ila 388-998 Süleymaniye Nüshası (M. Haddad, A. Doğanay 2017).

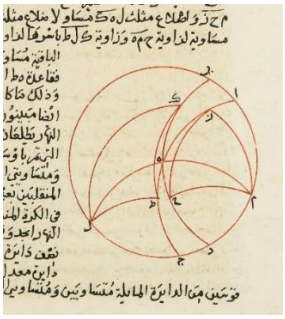
1. 4. 2. Huneyn (Hüseyin) b. İshak El Yazma Eseri:

İkinci yy.'da yaşadığı kabul edilen Ptolemaios'un (Batlamyus) İskenderiye'li olduğu, ölüm tarihiyle ilgili İslam kaynaklarında 168 -170, Roma kaynaklarında ise 161-180 olarak biliniyor. Öte yandan İslâm âlimleri tarafından geometri özellikle coğrafî ölçümlerde kullanılmıştır. Bu çerçevede, klasik Yunan'dan gelen ve Batlamyus'un el-Mecisṭî adlı eserinde verilen rakamlar gözden geçirilmiş ve düzeltilmiştir (Süveysi, 1998: 198). Bugün Paris Milli Kütüphanesinde bulunan Hüseyin/Hüneyn b. İshak tarafından geometrik çizimleriyle tahriratı yapılmış olan el yazma eser, Fransızların sadece "metin yazarı" sıfatıyla etiketlediği envanter araştırılmaya muhtaçtır.

Ebû Ya'kūb b. Huneyn b. İshâk el-İbâdî (ö. 298/910) Eski Yunan felsefe ve biliminin İslâm dünyasına geçişine katkıda bulunan Nestûrî mütercim ve hekim. 215 (830) yılı civarında doğduğunu ve aslen Hîreli olduğu aktarılan Kâtipoğlu ve Çağrıcı'ya göre: Eğitimini büyük ölçüde ünlü bir hekim, mütercim ve filozof olan babası Huneyn b. İshak'a borçlu olduğu anlaşılmaktadır. Bağdat'ta yoğun olarak tercüme faaliyetlerinin sürdürüldüğü bir ortamda yetişti. Yunanca, Süryânîce ve Farsça öğrendi. Câlînûs'tan yaptığı tıp tercümelerinde babasına yardım etti. İbnü'n-Nedîm, onun Arapça'ya hâkimiyetinin babasından daha ileri derecede olduğunu söyler (Kâtipoğlu ve Çağrıcı, 2000: c.22, 534). Şöhretini tercümedeki başarısıyla kazanmış olan İshak b. Huneyn felç olarak (Kasım-Aralık 910) Bağdat'ta öldü. İshak b. Huneyn babasının etrafında oluşan tercüme grubunun en aktif üyelerindendir. İshak b. Huneyn'in Aristo'nun, Eflâtun'un Öklid'in ve Batlamyus'un birçok eserini çevirmiştir (Kâtipoğlu ve Çağrıcı, 2000: c.22, 534).



Fot. 3: Ön Cilt.



Fot. 4: Küre Çizimi.



Fot. 5: Arka Cilt.

Fot. No: 3, 4, 5 Huneyn (Hüseyin) b. İshak, Yazma Eser, Batlamyus'un Coğrafya Eserinden II. yy. Paris Milli Kütüphanesi, El Yazmaları Bölümü, Arapça, Env. No: 2483 / 23, Fransa.

1. 4. 3. Topkapı Parşömenleri, Topkapı Geometrik Çizim Rulosu Analitik Çözümlenme

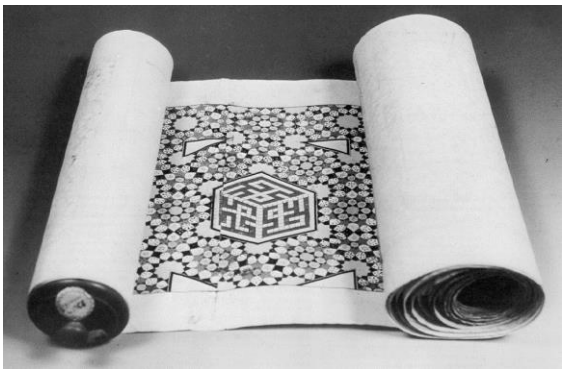
- **Eser Adı:** Topkapı Geometrik Çizim Rulosu
- **Tarih:** 15.yy. sonu - 16. yy. başlangıcı
- **Dönemi:** Osmanlı İmparatorluğu
- **Bulunduğu Ülke:** Türkiye
- **Bulunduğu Müze:** İstanbul Topkapı Sarayı Kütüphanesi
- **Müze Numarası:** H1956
- **Galeri Konumu:** Hazine Arşivi
- **Boyutlar:** Rulo Genişlik: 33 cm. - Rulo Uzunluk: 30 m.
- **Fotoğraflar:** 6, 7, 8.

Malzeme ve Teknik Açılım: Topkapı parşömenleri olarak bilinen rulo, Osmanlı İmparatorluğu döneminde çizilmiş olan yüz küsür parçalık İslâm sanatı geometrik desenlerini içerir. Eskizler el yapımı kâğıt üzerine renkli mürekkeple çizilmiştir. Günümüze dek iyi koruna gelmiş olan portfolyo çizimlerinde yer alan geometrik unsurlardan biri de mukarnastır. Muhtemelen iç mekan için düşünülmüş mukarnas tasarımları teknik olarak fazlasıyla kristalize edilmiş, parçalanmış, özellikler gösteren radyal yön tasarımlı geometrik çizimlerden oluşmaktadır (Fot. 8). Hat kullanım tekniğinde ise 15 ve 16. yy.'lar İslâm yazı geleneğininin dorukta olduğu zamanlar göz önüne alındığında, tasarıma ilişkin arkaik dönemlere özlem yahut öykünme barındıran, Ma'kılı karakterinde mecazi yazı unsurunun kullanılmış olması da nostaljik ve dolayısıyla kendi çağının gerisinde bir tasarım anlayışı olarak değerlendirmek mümkün.

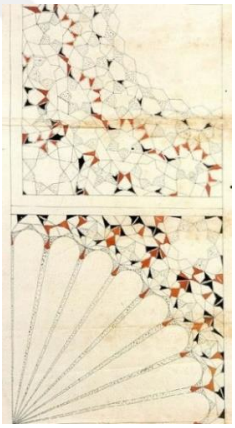
Ma'kılı İstifinde Dil Açılımı: Altıgen bir modül içerisine iki planlı olarak yerleştirilen hat istifi sağdan sola doğru dönme hareketiyle ritmik tekrarlardan oluşmuştur. Altıgen modülün her bir kenarında altı ardaşık tekrar düzeniyle Hz. "Muhammed" lafzı Ma'kılı çizim tekniğinde istiflenmiştir. Merkez planda ise üç ardışık tekrarla Hz. "Ali" lafzı yine Ma'kılı çizimle istif edilmiştir.

Topkapı Parşömenleri Altıgen Modül ve Ma'kılı İstifinde Anlam Yükü Açılımı: Osmanlı sanatının temel kompozisyon unsuru olan altıgen modül kullanılmıştır. Altıgen birim, yüzey genişliğinde birçok hikmet barındırdığı gibi İslâm'ın cihan dini olarak yayılması hükmünün de yön istikametini içermektedir. Ma'kılı mecazlarının grafik çözümlemesinde de belirttiğimiz altı kere tekrar edilen Hz. "Muhammed" (s.a.v.) lafzının yön hareketinde dünya döndükçe, İslâm'ın Hz. Muhammed elçiliğinde tüm yeryüzüne yayılması vizyonu ve misyon hükmünde de Hz. Ali'nin adaletini doğrudan ifade eder. Dolayısıyla da İslâm tasarımcısının bilinçle seçmiş olduğu geometrik altıgen modüler form, bu nosyondan hareketle Osmanlı sanatı klasiğini oluşturan temel geometrik unsurlarından biridir.

Ancak şunu belirtmeli ki, Hz. Muhammed lafzının, İslâm sanatı hat göstergelerinde -Ma'kılı mecazi çizimle de olsa- dört halife ile birlikte zikredilmesi geleneğinin dışında olan bu tasarım, aynı zamanda bir Şii veya Ali'yi çok seven ve kompozisyon planında da Hz."Ali" lafzını merkeze alarak yüceltmek isteyen bir tasarımcının teopolitik göstergesi olarak okunmaktadır (Fot. 7).







Fot. 6 Fot. 7 Fot. 8

Fot. 6: Topkapı Geometrik Çizimler Rulosu. 15.-16. Yy. Rulo Genişlik: 33 cm. - Rulo Uzunluk: 30 m.

Fot. 7: Topkapı Geometrik Parşömen Detayı, Hz. "Muhammed" ve Hz. "Ali" Lafzı, Ma'kılı Mecazi Çizim.

Fot. 8: Topkapı Geometrik Parşömen Detayı, Radyal Kubbe, Mukarnas Eskizleri. İstanbul Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Hazine Arşivi, Env. No: H1956.

1. **4. 4. Mirza Akbar Dönemi Geometrik Parşömenleri**

- **Sanatçı:** Mirza Akbar / Muhammad Ja'far (Mimar)
- **Eser Adı:** Mirza Akbar Kaçar Hanedanlığı Dönemi Geometrik Parşömenleri (Kaydırma)
- **Tarih / Dönem:** 1840-1870, Mirza Akbar Kaçar Hanedanlığı
- **Anavatan:** İran / Tahran
- **Bulunduğu Ülke / Müze:** Victoria & Albert Müzesi / Londra / İngiltere
- **Müze numarası:** AL.8326
- **Galeri konumu:** Depo
- **Boyutlar:** Rulo Yükseklik: 225 mm.

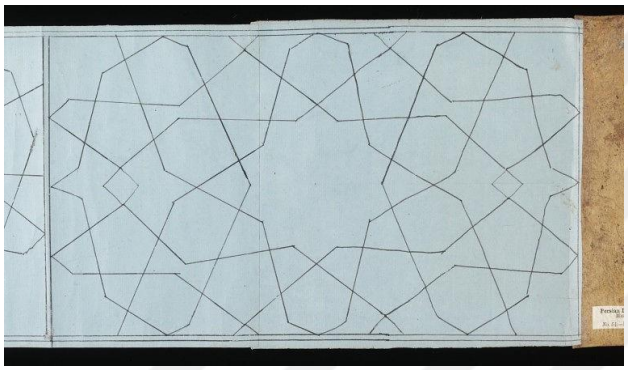
  Rulo Uzunluk: 2792 mm.

  Deri Cilt Uzunluk: 274 mm.
- **Fotoğraf No:** 9, 10, 11.

İkonografik Açılım: Mavi kâğıt üzerine cetvel kullanılarak çizilmiş iki boyutlu geometrik eskizler. Müze bilgi kartındaki teknik bilgiye göre: "Her tasarım bir pusula ve kuru nokta cetveli kullanılarak yapılmıştır" (V&A Koleksiyonu). Yatay uzunluğa sahip olan eskizler kullanım kolaylığı ve taşınabilir, portatifiyle rulo formatında tasarlanmış olup rulonun muhafazası deri ciltten yapılmıştır. Bu nedenle de günümüze sağlam olarak ulaşan nadir örneklerdendir. Rulo portfolyoda 238 adet tasarım bulunmakla beraber 236 adet de ana tasarımlardan elde edilmiş küçük kesitlere yer verilmiştir. Çizimlerde; strüktür, sıva ve ahşap işleri için yüzey önerileri sunulmasının yanı sıra mimari zemin planları ve yükseltileri de göstermektedir. V&A Koleksiyon bilgi kartına göre; tasarımların bazıları İran sanatına ait gelenekleri yansıtırken bazıları ise Avrupa'dan ithal edilen dekoratif modaları göstermektedir. Üslup ve içerik bakımından farklılıklar gösteren bu portfolyonun, muhtemelen birkaç farklı kişi tarafından oluşturulmuş olması düşünülür.

Etnografik Süreç Açılımı: Victoria and Albert Müzesi Direktörü olan mimar Caspar Purdon Clarke, 1874-75 yılında İngiliz büyükelçiliği binalarını yenilemek üzere Tahran'daydı. Proje

sırasında, Mirza Akbar Dönemi veya Kaçar Hanedanlığı Dönemi Ruloları olarak bilinen bu geometrik çizim serisi, çalıştığı yerel usta-inşaatçılar tarafından Clarke'a sunulur. Daha sonra Clarke'ın Tahran'lı meslektaşlarına bazı Avrupalı yapım teknikleri öğretmesi karşılığında anlaşmalarıyla bunun bir satış değil, bir çeşit değişim olduğunu bildirilir. Clarke'la bu anlaşmayı yapan iki usta 'Ostad Khodadad ve Ostad Ekber', portfolyonun yüzyılın başlarında Tahran'da hâkimiyet gösteren Kaçar Hanedanlığı Mirza Ekber dönemi mimarlığına ait olduğunu açıklamıştır (V&A Koleksiyonu). Mirza Akbar dönemi geometrik parşömenlerinin değerlendirildiği sonuç bölümüne bknz.



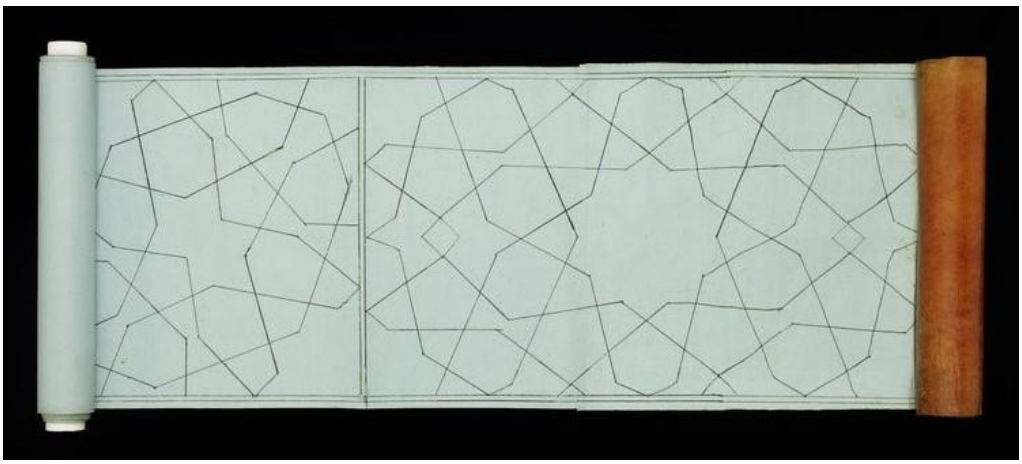
Fot:9



Fot:10

Fot. 9: Mirza Akbar Dönemi, Geometrik Parşömen Rulo Detayı, 1840-1870, Kaçar Hanedanlığı İran. Victoria and Albert Müze Koleksiyonu Env. No: AL.8326, Londra, İngiltere.

Fot. 10: Mirza Akbar Dönemi, Geometrik Parşömenlerinin Deri Cilt Muhafaza Detayı, Kaçar Hanedanlığı İran. Victoria and Albert Müze Koleksiyonu Env. No: AL.8326, Londra, İngiltere.



Fot. 11: Mirza Akbar Dönemi, Geometrik Çizimler Rulosu, Kaçar Hanedanlığı, 1840-1870, İran. Victoria and Albert Müze Koleksiyonu Env. No: AL.8326, Londra, İngiltere.

1. 5. Ortaçağ İslam Medeniyeti Geometri Biliminde Kullanılan Teknoloji

Hendesenin misaha (ölçme) üzerinden mimari alan yanında dini ihtiyaçlar çerçevesindeki kıble tayini için kullanımı, küresel geometri ile küresel trigonometri çalışmalarını besledi. Ayrıca pek çok astronomi aletinin yapımı da gökyüzüne ilişkin farklı hendesi modellerin temsili için rol oynadı (Fazlıoğlu, 2012: 37).

Halifenin astronomlarıyla yürüttüğü çalışmalardan birisi de Müslümanlar için büyük önemi olan kıblenin olabildiğince kesin belirlenmesi için Bağdat'la Mekke arasındaki boylam farkının tespit edilmesi çalışmalarıdır. Halife Me'mün kendisine sunulan astronomik cetvellerin koordinat bilgileriyle yetinmeyip ay tutulmasını şahsen gözlemleyerek sağlamış olmasını aktarmaktadır Sezgin. Ayrıca halife, Bizans'a yaptığı sefer esnasında bir derecelik boylam uzunluğunu trigonometrik olarak yeniden tespit ettirme fırsatından da yararlandı. Dünyanın yarıçapını trigonometrik olarak belirleyebilmek için, deniz seviyesinden hayli yüksek konumda bulunan bir kıyıda, güneşin alçalması esnasında kendisine eşlik eden astronom Sind b. ʿAli'ye ölçtürdüğünü aktaran Sezgin, bu deneysel keşfin yüzyıllar sonra batıda Francesco Maurolico (1558), Sylvius Belli (1565) ve Francesco Giuntini'ye (1580) atfedilen bir yöntem olduğunu da belirtir (2008:1.Cilt, 11).

Astronominin teorik alanında 6. / 12. yüzyılda İslâm dünyasının Endülüs bölgesinde Ptoleme'nin gökyüzü hareketler sistemine karşı filozoflar arasında gelişecek olan bir düşünce savaşının da temellendiğini aktaran Sezgin, bu eleştirinin temsilcileri umumiyetle filozoflardı. Muhammed b. Yahya İbn Bacce (ö. 533/1139), Muhammed b. Abdulmelik İbn Tufeyl (ö. 581/1185), Muhammed b. Ahmed İbn Rüşd (ö. 595/1198) ve İbn Tufeyl'in talebesi Nureddin el-Batruci (ö. 600 civarında) gibi bilim adamların çalışmalarından bahsetmektedir (2008: 1. Cilt, 35).

Bu yönde Batı astronomisine büyük ve sürekli etkiyi bu ekolün son temsilcisi Nureddin el-Batruci'nin yazmış olduğu kitaptır. Yayınlanmasından çok kısa bir süre sonra Michael Scotus tarafından yapılan çeviri, bu eserin İspanya dışı Avrupa'ya da ulaşmasını sağladı. İbn Tufeyl ve İbn Rüşd gibi el-Batruci de gezegen kürelerinin yeryüzü orta noktası çevresinde ortak merkezli bir tarzda dönmeleri gerektiğini ve yine tıpkı İbn Rüşd gibi gezegenlerin helezoni olarak değişik eksenlerle hareket ettiklerini düşünüyordu (Sezgin, 2008: 1. Cilt, 35).

İslâm astronomi dünyasında küresel hareketlerin takibinde kullanılan usturlabın gelecekteki ilerlemeleri etkileyecek olan buluşlardan birisi de ez-Zerḳali'nin adını taşımaktadır. Ez Zerkali'ni enlem ölçümlerinde usturlabı tek bir diske indirgeyerek geliştirdiği çalışmalardan bahsederek, astronomi literatüründe "evrensel disk" olarak da tanınan bu aletin sonraları Avrupa'da çok büyük bir yayılma şansı bulmuş olduğu (Sezgin, 2008: 1. Cilt, 34) belirtilir.

6. / 12. yüzyılda ortaya çıkmış astronomik araçlardan birisi de Avrupa'da torquetum adıyla çok geniş yaygınlık kazanan alettir. Bu alet Endülüslü astronom Cabir b. Eflaḥ tarafından geliştirilmiş olduğunu aktaran Sezgin, Cabir b. Eflaḥ, Almagest'i düzeltme amacıyla kaleme aldığı ve Ptoleme'yi sert dille eleştirdiği eserinde bu aleti tanımlamıştır. Yazarın çağdaşı Cremonalı Gerhard tarafından Latinceye çevrilmiş bu Almagest kritiği Avrupa'da hem bu disipline hem de matematik alanında çok büyük bir etkide bulunmuş olduğunu belirtmektedir. Yine hemen hemen aynı dönemde icat edilmiş olan bir başka astronomik araç, Şerefeddīn el-Muzaffer b. Muhammed b. el-Muzaffer et Tusi (ö. 606/1209'dan sonra) tarafından yapılmış çizgisel usturlaptır. Mucidine nispetle Asa et-Tusi (et-Tusi Çubuğu) olarak adlandırılan bu alette, düzlem-küresel usturlaptaki projeksiyon, bir çubuk üzerindeki düz bir çizgiye taşınmakta (Sezgin, 2008: 1. Cilt, 34) olduğunu aktarır.

Fuat Sezgin'in beş cilt olarak sunmuş olduğu *İslam'da Bilim ve Teknik* eserinin geometri konu kapsamı; Paraleller öğretisi, Cebirsel geometri ve Trigonometri gibi birçok konunun açılımı, geometri aletlerinin icadı, tipolojisi, kullanımı ve tarihsel süreç içinde gelişimleri de çizimleriyle birlikte detaylı olarak ele alınmıştır.

1. 5. 1. Ortaçağ İslâm Geometrisinde Kullanılmış Olan Bazı Temel Aletler

1. 5. 1. 1. Usturlap

Astronomi tarihinin en yaygın ve en popüler aleti olan usturlap, İslam kültür çevresine İslam'dan önce ve İslâm'ın ilk dönemlerinde Yunan bilimlerinin yürütüldüğü doğu Akdeniz havzasında bulunan Pers, Suriye ve diğer merkezlerden gelmiş olduğunu belirten Sezgin'e göre:

Modern araştırmacılar, İslâm astronomisinin bu ana aletinin teknik, sanatsal ve yazın bakımından, yüzyıllar boyunca geçirmiş olduğu devasa gelişimi, İslâm bilim tarihinin diğer pek çok alanından

daha yoğun olarak ele almışlardır. Yaygın şekliyle usturlap veya düzlem küre, bir diğer deyişle gökküresinin düzleme aktarılmış halidir. Usturlabın pek çok çeşidinin olması İslâm döneninin kaydettiği gelişimin seviyesini göstermektedir. 4./10. yüzyıldan 5./11. yüzyıla geçiş dönemine kadar bilinen tiplerini Ebu Reyhan el-Biruni, büyük ölçüde hocası Ebu Sa'id Ah'ed b. Muhammed es-Siczi (4./10. Yüzyılın 2. Yarısı)'nin kitabına dayanarak İst'ab el-Vücuh el-Mümkine adlı kitabında tarif etmiştir (Sezgin, 2008: 2. Cilt, 81).



Fot. No:12 El-Biruni: İsti'ab el-Vücuh el-Mümkine fi San'at el- Asturlab, Yazma Eseri. Topkapı Sarayı, III. Ahmet Kitaplığı, İstanbul. Env. No: 3505. (F. Sezgin, 2008).



Fot. No:13



Fot. No:14

Fot. No:13 Astronom ve Matematikçi, Ebu Mahmud Hamid b. El-Hıdr el-Hucendi'nin Usturlabı Çap:151 mm. (h. 374/ m. 984) Katar Milli Müzesi, Katar (F. Sezgin, 2008: 2.Cilt, 90).

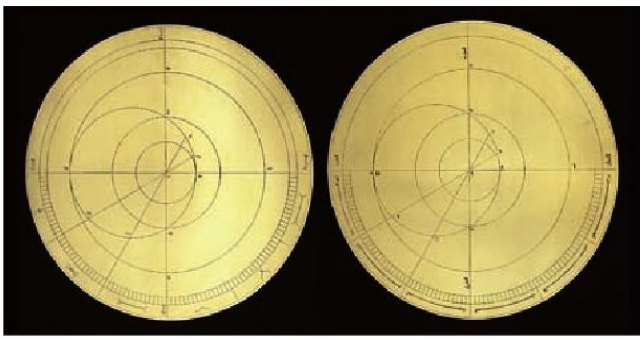
Fot. No:14 Yemen Resuliler Hanedanı'ndan, Hükümdar el-Eşref Ömer b. Yusuf Usturlabı Çap:155 mm. (1295-1297) Metropolitan Museum of Art, New York, ABD (F. Sezgin, 2008: 2. Cilt, 205).

Daireleri ve düz çizgileri bölümlemek için kullanılan düzenekler bölümü; Biruni'nin "İsti'ab el Vucuh el Mümkine fi San'at el-Asturlab" isimli kitabından, usturlap yapımına yönelik yardımcı araçlar hakkında ilginç ayrıntıları aktarmaktadır Sezgin (2008: 3. Cilt, 157).

1. 5. 1. 2. Daire Bölümleme Düzeneği

Bu aletin yapısını el-Biruni'nin kendisinin ilettiği bilgilere göre şu şekilde aktarmaktadır Sezgin: Alet, çapı usturlabın en büyük disk çapıyla aynı olan pirinç bir daireden oluşmaktadır. Usturlabın kenarının bölünmesi bu destur kullanılarak gerçekleşir. Bu destur tornada (cehr) mümkün olabildiğince düz ve pürüzsüz yapılır. Bütün çizimler veya usturlabın kullanımı destür'a dayanır. Destür'un yüzeyi dört kısma ve her kısım tekrar 90 kısma ayrılır. Böylece 360 kısım elde edilir. Fakat bu ancak şunlar yapıldıktan sonra gerçekleşebilir: Daire bir tahtaya sabitlenir ve ortasına, kaymayı engelleyen sert bir madde ile pekiştirilir, onun enli yüzeyinin düz ve uzanımında mükemmel durması için sabitlenmesi gerektiğini aktaran Sezgin diğer teknik işlemleri de sırasıyla belirtmektedir (2008: 3.Cilt, 157-58).

Şimdi destür'un merkezi bulunabilir ve burada diğer çizimler gerçekleştirilebilir. Her bir kadranın başına karşılıklı duran doğu, batı, kuzey güney kaydedilir. Bu sadece daha sonraki yürütümleri kolaylaştırmaya yaramaktadır. Her bir kadran burç sembolleri için beher 30 derece içeren üç kısma bölümlenir. Bu arada daire üzerinde enlemesine çizgiler çizilir, ancak bu çizgiler, bölümleme, sphcera recta'nın asensiyonlarına (Güneş ve yıldızların yükselmeleri) tam olarak tekabül edecek şekilde imal edildikten sonra halka üzerinde yarılarak çizilir (Sezgin, 2008: 3.Cilt, 157-58).

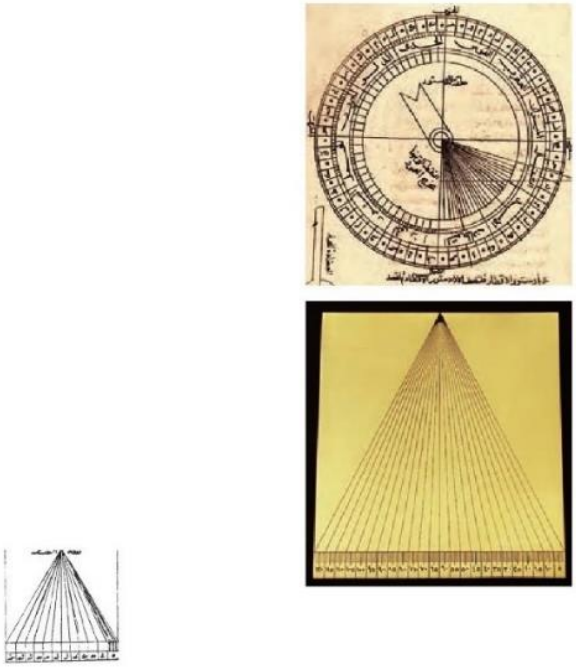


Fot. 15**:** Biruni, Daire Bölümleme Düzeneği, Çap:30,4 cm. Dağlanmış Pirinç (F. Sezgin, 2008: 3. Cilt, 157).

1. 5. 1. 3. Çapları Bölümleme Düzeneği

Bu aletin yapısını da yine el-Biruni'nin kendisinin *İsti'ab el-Vücuh el-Mümkine* adlı yazma eserinde ilettiği bilgilere göre şu şekilde aktarmaktadır Sezgin: Şimdi çaplar için olan destür'u tarif ediyoruz. (destür el-aktar) Eğilmeyecek sağlamlıktaki dört köşeli levha alınır. Bu levhanın kenarı, usturlap konstrüksiyonunda ortaya çıkan en büyük çap kadar büyük olmalıdır. Kenarlarından birisi 120 kısma bölümlenir; bu, sinüs çiziminde üzerinde uzlaşılmış olan sayıdır. Karşı tarafta duran kenar iki eşit parçaya bölünür, iki eşit parçaya bölme noktasıyla çapın her bir bölüm çizgisi arasında açıkça görülebilir bir çizgi hakk edilir (2008: 3.Cilt, 159) Skala rakamlarla ve projeksiyon çizgileriyle birlikte 24x26 cm ölçülerinde, hakkedilmiş pirinçten yapıldığını belirtmektedir Sezgin.

Bu çapların destür'unun, ya da daha sonraları adlandırılacağı gibi mukantara destür'u kullanımı şundan anlaşılmaktadır; Ekvatora paralel dairelerin projeksiyonunun yarıçaplarına ait çizgilerden horizont üzerindeki farklı çıkıntılar için izdüşümü yapılmış mukantara'nın yarıçapları basit bir tarzda hesaplanır (Sezgin, 2008: 3.Cilt, 159). Kullanım amaç ve bilgilerini, çapları bölümleme düzeneği üzerinden teknik olarak aktarmaktadır.



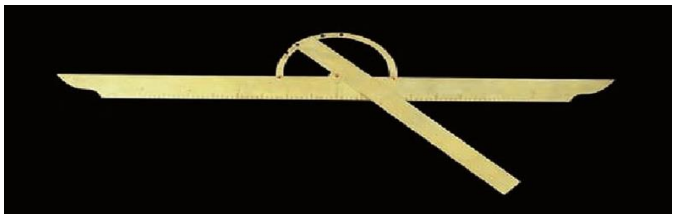
Fot. 16: Biruni, Çapları Bölümleme Düzeneği, 24x26 cm, Hakkedilmiş Pirinç ve "İsti'ab el-Vücuh el-Mümkine" Yazma Eseri (F. Sezgin, 2008: 3.Cilt, 158).

1. 5. 1. 4. Açıölçerler, Pergeller, Cetveller:

Cezeri'nin Döndürülebilir açı cetvelinin (Fot. 17) kullanım bilgileriyle birlikte görsel açılımının da çizilerek anlatıldığı "el-Cami" yazma eserinde, bir küre üzerindeki herhangi üç noktanın merkez noktasını bulmaya ve üzerinde açı belirlemeye yarayan alet (Sezgin, 2008: 3.Cilt, 140), geometri çizimleri ve uzay bilimleriyle ilgili bulguların aktarımında kullanılan açıölçerlerin tipolojik ve fonksiyonel bilgileri aktarılmaktadır.

İbn er-Rezzāz el-Cezerī'nin *el-Cāmi* isimli eserinin altıncı kategorisinin ikinci bölümünde yer alan bu aletin yapımına ve kullanımına yine E.Wiedemann dikkat çekmiştir. Alet yarım daire şeklindeki bir iletkiden, skalalı daha uzun bir cetvelden ve skalasız daha kısa bir cetvelden oluşmaktadır. Sonuncusu daha uzun olan cetvelin ortasında bulunmaktadır ve iletkinin merkez noktasında döndürülebilir. Kullanılan pirinç o kadar ince ve esnek bir yapıdadır ki kürenin yüzeyine yapıştırılabilir (Sezgin, 2008: 3. c. 140) olduğunun pratik bilgilerinden bahsedilmektedir. Üzerindeki sayısal değerler pirinç hâkk edilmiş cetvelin Uzunluğu: 36 x70 cm (Fot. No:18)Risale fi 11. yüzyılın ilk yarısına ait olan ve "Berkar ed-Devair el-İzam" da denilen eğik uçlu pergel, (Fot. 19) küre yüzeylere daireler çizebilmek için kullanıldığı belirtilmektedir.





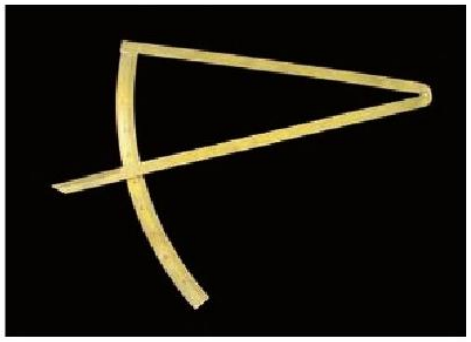
Fot. 17 Fot. 18

Fot. 17: Cezeri, Döndürülebilir Açı Cetveli, Yazma Eser "el-Cami", (F. Sezgin, 2008: 3.Cilt, 150).

Fot. No:18 Cezeri**,** Döndürülebilir Açı Cetveli.

Pirinç, 36 x70 cm Envanter No: D 1.12 (F. Sezgin, 2008: 3.Cilt, 150).







Fot. 19 Fot. 20 Fot. 21

Fot. 19: el-Hasan İbn el-Heysem, Büyük Daireler Pergeli, 1041- 11. Yy.(F. Sezgin 2008: 3. Cilt 149).

Fot. 20: Açıölçer - Döndürülebilir Gösterge 62 cm. Pirinç Skala (F. Sezgin, 2008: 3.Cilt 156).

Fot. 21: Açıölçer Semāʾil-Nāme Minyatürlerinden Detay.
İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Env. N:1404. (F. Sezgin, 2008: 3.Cilt).

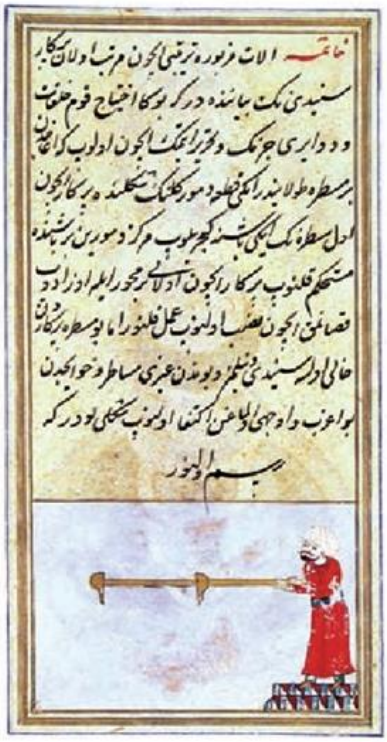




Fot. 22 Fot. 23

Fot. 22: Açıölçer Semāʾil-Nāme Minyatürlerinden Detay,
İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Env. No:1404 (F. Sezgin, 2008: 3. Cilt, 156).

Fot. 23: Açıölçer Rekonstrüksiyon, Pirinç Pergel, 16 cm.
Kahire İslam Sanatları Müzesi, (F. Sezgin, 2008: 3.Cilt, 156).



Fot. 24: Alat er-Raşadiyye li-Zic-i Şehinşahiyye, Minyatür Yazma
İstanbul, Saray Hazine Env. No: 452 (F. Sezgin, 2008: 3.Cilt, 148).

Büyük daireler çizimi için uzun pergel (Fot. 25) sabitlenebilir sivri uçlar, pirinç skalalı, sert ağaç cetvel. Uzunluk: 60 cm. okuma şeridi Arapça, harf ve sayıları ebced değerlerindedir (Sezgin, 2008: 3.Cilt, 148).



Fot. 25: Büyük Daireler Çizimi İçin Uzun Pergel, Pirinç, Ahşap, 60 cm.
F. Sezgin Koleksiyonu Env. No: D 11 (Sezgin, 2008: 3.Cilt, 148).

1. 6. Ortaçağ İslâm Medeniyetinde Geometrinin Kullanım Alanı

İslâm medeniyetinde geometri temeliyle ilişkili diğer matematik bilimlerinin hangi alanlarda neye ve nelere işaret ettiğini daha iyi anlamak için Fazlıoğlu şu terimleri; Aritmetik, Hisab, Hendese, Misaha ve Gizli riyazi bilimleri örnek ve temsili tanımlarını tematik olarak vermektedir.

Müslüman Âlimlerin Geometrinin Gelişmesine Katkıları. İslâm medeniyetinde geometri söz konusu olduğunda vurgulanması gereken en önemli noktalardan biri, çeşitli ilim dallarında telif edilen eserlerde konuların daha iyi anlaşılabilmesi ve mevcut problemlerin çözülmesi için geometrinin yoğun bir şekilde kullanıldığıdır (Süveysi, 1998: 197). İslâm âlimleri tarafından geometri özellikle coğrafi ölçümlerde kullanılmıştır. Bu çerçevede, klasik Yunan'dan gelen ve Batlamyus'un el-Mecisti adlı eserinde verilen rakamlar gözden geçirilmiş ve düzeltilmiştir (Süveysi, 1998:198).

Hendesi nicelik çerçevesinde sonsuzluk ve sınırsızlık gibi felsefi kavramlar incelendi; özellikle Usul'deki boynuzumsu açı gibi bazı şekillerin yarattığı sorunlar özel bir ilgi odağı oldu. Bu meyanda açı kavramı yeniden tanımlanmaya çalışıldı. Hendesi niceliğin atomik özelliğinin olup olmadığı dolayısıyla süreklilik ve süreksizlik gibi kavramlar tartışıldı. Bu çerçevede Usul'un X. Kitabı bağlamında irrasyonel nicelikler (ölçülemez büyüklükler) üzerine bağımsız metinler üretildi (Fazlıoğlu, 2012: 36). Metinde ifade edilen 'boynuzumsu açı' görseli için bknz. Fot. 12.

İslâm medeniyetinde hendese sırf pure yapısı yanında kendine pek çok kullanım alanı da bulduğunu belirten Fazlıoğlu'na göre: Astronomi, optik ve mekanik gibi matematik ile fiziği aynı oranda ait olan orta / karışık bilimlerde hendesenin kullanımı yeni teorilerin icadı ve keşfi için bir zemin hazırladı. Özellikle astronnomi, küresel geometri ile trigonometrinin gelişimi için verimli bir ortam oluşturdu. Bu ortam, tarihi süreçte matematiğin doğaya tatbikine gösterilen önemli bir örnek halini aldı (Fazlıoğlu, 2012: 36).

Kadim ve hakîm filozofların matematik ilmini incelemedeki ve öğrencilerini onunla eğitmelerindeki amacı, bu ilimden yola çıkarak doğa bilimlerine doğru ilerlemek olduğunu belirten Bozkurt'a göre: Doğa bilimlerini incelemelerindeki amaçları ise bu bilimlerden yola çıkarak ilahiyat ilimlerine yükselmektir. Bu ilerleme, filozofların en yüce amaçları ve hakikat bilgisiyle ilahiyat ilimlerine ulaşılabilecek son noktadır (Bozkurt, 2012: 147).

Hendese meşşai, kelami, iştiraki ve irfani okulların iddialarını temsil etmek için kullandığı bir araç olarak görüldü. Özellikle sözel ifadeler olarak ileri sürülen felsefi iddiaların, başka bir deyişle görünmez (invisible) anlamların görünür (visible) kılınması için temsil ve teşbih aracı olarak kabul edildi (Fazlıoğlu, 2012: 36). İhvân-ı Safa açısından felsefi ilimleri değerlendiren Bozkurt'a göre: Felsefenin başı ilimleri sevmek, ortası insanın gücü ölçüsünde varlıkların hakikatlerini bilmek, sonu ise bu bilgiye uygun söz ve eylemlerdir. Felsefî ilimler dört çeşittir: Matematik (riyaziyât), mantık, doğa bilimleri (tabiiyyât), ilahiyat ilimleri (Bozkurt, 2012: 143) felsefi ilimler bu dört sınıfta temellenmiştir.

Hendese ayrıca yer ölçümünde de kullanıldı; harita çizim yöntemleri, bir düz yüzey üzerinde karasal ve göksel küreyi temsil etme problemleri araştırıldı; özellikle konik, silindir, ortografi, stereografi ve bir kürenin doğrularını elips, parabol ve hiperbol ile temsil etme gibi bir çok projeksiyon yöntemi üzerinde duruldu (Fazlıoğlu, 2012: 37). İslâm medeniyetinde geometrinin günlük kullanım pratikleri üzerinde de önemle dikkat çekilmektedir. Geometri, başta yüzeylerin ölçümü olmak üzere bütün sanatlarla ilgilidir (Süveysi, 1998:198) eyalet yöneticileri, arazi ve akar sahiplerinin haraç toplama, kanal açma, mesafe ölçme gibi işlerinde (Bozkurt, 2012: 136), işçilerin, kâtiplerin, vergi memurlarının ve toprak sahiplerinin birçok konuda ihtiyaç duydukları temel bir sanattır (Süveysi, 1998:198). Bu nedenle bu ilmi bilmenin insanı birçok konuda hataya düşmekten kurtaracağını belirtmiş ve bununla ilgili örnek olaylar anlatmışlardır (Bozkurt, 2012: 136).

Mimari alanların oluşturulmasından yüzey plastiğinin kompozisyon düzenine kadar kullanılan geometrinin, sanat uygulama alanlarını şöyle aktarmaktadır Süveysi: Özellikle gelişmiş kemer ve düzgün çokgenler üzerine oturan kubbeler ve mukarnasların hâkim olduğu mimariyle dünyada arabesk gibi geometrik üslûp ve motiflere en fazla yer veren süsleme sanatlarında bu ilim dalından faydalanılmıştır (1998: 198). Teorik olarak eğitim hayatında yer alan hendesenin okutulduğu alanlara dikkat çeken Fazlıoğlu'na göre: İslam medeniyetinde hendesenin saraylarda, medreselerde, camilerde (muvakkıthaneler), kitap koleksiyoncularında (varaklar), âlimlerin şahsi ev kütüphaneleri ve devlet kütüphanelerinde ve meclislerde okutulduğu tarihi örnekleriyle söylenebilir. Özellikle medreselerde okutturulması hendese alanında metin üretimini arttırmış,

hem yeni ders kitaplarının yazılmasına hem de eski hendese eserlerinin kopya yoluyla çoğaltılmasına neden olmuştur (Fazlıoğlu, 2012: 37).

Sayısal verilere dayalı olarak hendesenin simgesel gücüne de değinen Bozkurt'a göre: Geometrik şekillerin bir takım faydaları da vardır. Özellikle sayılarla ilişkilendirildiğinde sihir ve tılsımlar için bir araca dönüşen geometrik şekiller, bazı hastalık ve sorunların tedavisinde (Bozkurt, 2012: 143) fayda sağlamak amacı ile kullanılabildiği de belirtilmektedir. Özellikle hem İbn Sinacı hem de kelami doğa felsefelerinin farklı hendesi tasavvurlara dayanması, sistemlerini temellendirmek için büyük oranda hendesi delilleri kullanmaları bu disipline özel bir önem verilmesine (Fazlıoğlu, 2012: 45) neden olduğu belirtilmiştir.

Uygulamada ise hendese, hem misaha, hem ilm-i hiyel, hem de astronomiyle ilgisi nedeniyle daima dikkate alındığını belirten Fazlıoğlu şuna dikkat çekmektedir: Ancak bunlardan daha önemlisi İbn Heysem'den itibaren hendese, mantık ile beraber doğru ve kesin bilginin bir aleti olarak da okutulmaktaydı (Fazlıoğlu, 2012: 45). Şimdiye değin söylenenlerden hareketle hendesenin İslâm medeniyetindeki anlamı kısaca şöyle özetlenebilir; dini, idari ve içtimai hayatta hedeflenen kemalin, dolayısıyla meşruiyetin bir yönüyle matematik bilimlere dayanması, hendese üzerinde kurulduğu aksiyomatik yapı ve algoritmik işlem tarzı nedeniyle kesin bilgi örneğini temsil etti ve kesin bilgi arayışında olan her türlü bilim dalı ile uygulama etkinliğinde dikkate alınarak yaygın bir kullanım alanı bulmuştur (Fazlıoğlu, 2012: 38).

Öyle ki varlık ve evren üzerine yürütülen pek çok iddianın hendesi temsillerle gösterildiğini belirten Fazlıoğlu, varlık ve evren felsefesinin de geometriden beslendiğinin ve geometri ile temellendirildiğinin önemi üzerine durmaktadır. Çünkü mekân, ilahi düzenin tecellisi kabul edildiğinden hendesi şekiller bu tecellinin temsili olarak görüldüler. Bu temsiller, yaratılmış şeylerin doğal arazi farklılıklarının ötesinde daha zati özelliklerini tespit içindir. Nitekim doğa bilimi / felsefesi, metafiziğin bir uygulaması gibi görülürse bu uygulamanın yazım-dili hendesedir. Semerkandi'nin Eşkalüt-tesis fi 'ilmi hendese'sine Kadızade'nin yazdığı Şerh'teki bakış açısı denilenlere güzel bir örnektir; o kadar ki, eserin adı yani Eşkalü't-tesis, Mevcud'un temel formları diye de anlaşılabilir (Fazlıoğlu, 2012: 46).

Aynı yaklaşımla geometriyi somut ve soyut alanlara göre sınıflandırarak değerlendirmeye alan İhvân-ı Safa ekolünün önce somut geometriyi sonra da soyut geometriyi ele almasının sebebi,

filozofların aritmetikten sonra geometriyi ele almalarında olduğu gibi, bu alanla ilgilenenlere duyulurlardan akledilirlere, somuttan soyuta doğru giderek bu konuları daha kolay bir şekilde kavratmak (Bozkurt, 2012: 141) amacında olduğu belirtmektedir. Öte yandan felsefi / kelami tartışmalarda soyut fikirler hendesi temsillerle somutlaştırılmaya çalışıldığını belirten Fazlıoğlu'na göre de: bu işlemlerde hendese bir tür zihni ayna gibi görüldü. Özellikle ontoloji tartışmalarında hendese, iddiaları hem göstermek hem de kanıtlamak adına resimsel temsil için bir araç olarak kullanıldı. Bu tartışmalar, başlangıçta bir alet olarak kabul edilen hendesenin kendisinde de yapısal ve içeriksel değişikliklere neden oldu (Fazlıoğlu, 2012: 46). Hendese, ister aritmetik ister hendese olsun matematik nesneler çerçevesinde ontolojisi çalışmaları için de verimli bir alandı. Bu çerçevede vehmi nesnelerin bilgisinin doğası yanında aksiyomatik dizgenin özellikleri ve yöntem tartışmaları gibi konular epistemoloji araştırmalarını (Fazlıoğlu, 2012: 36-37) zenginleştirdiği belirtilmektedir.

İslâm medeniyetinde hendese söz konusu olduğunda dikkat edilmesi gereken en önemli özelliklerden bir tanesi de temelleri farklı olan hendese ile aritmatikanın birbirine uygulanması olduğunun önemle altını çizen Fazlıoğlu: Öte yandan Harizmi'den itibaren cebir, hendese problemlerini, hendese de cebir problemlerini çözmede kullanılmıştır (Fazlıoğlu, 2012: 37, Süveysi, 1998:197). Bu çerçevede Ömer Hayyâm üçüncü derece denklemleri daireler, paraboller ve hiperbollerin kesişim noktaları yardımıyla çözmüş, böylece daha sonra XVII. yüzyılın başlarında Descartes tarafından sistemleştirilecek olan analitik geometrinin temellerini atmıştır. Ömer Hayyâm'ı takip eden Şerefeddin et-Tûsî de bu yöntemi geliştirmiştir (Süveysi, 1998:197). Bu sebeple bugün, bilimin tüm alanlarında yapılanmış olan, yerli ve yabancı bazı araştırmacılar tarafından salt "süs/süsleme" unsuru olarak biçime odaklı indirgemeci yaklaşımlarla tanımlanan matematik temelli geometri bilimi, İslâm bilim dünyasıyla eş zamanlı gelişim gösteren ve bugün incelemeye almış olduğumuz İslâm sanatlarıyla da yansımasını bulmuştur. Tüm İslâm dünyasında coğrafyalar ve zamanlar üstü yaygın kullanım alanı bularak gelişen geometri, Anadolu Selçukluların temel eğitim müfredatlarıyla bilim ve kültür hayatına yön verdiği gibi Osmanlı döneminde de dikkate alınarak, diğer tüm bilimlerin de gelişimini etkileyen temel bir bilim dalı haline gelmiştir.

1. 6. 1. Ortaçağ İslâm Sanatında Tasavvuf, Kozmoloji ve Soyutlama Kuramı Olarak Geometri İlişkisi:

Belleğimizde uzayla ilgili olan herşeyin bilgisi olarak pratik tanım karşılığı bulan Latin kökenli kozmos kavramı; Yunancadaki kullanımı ile "kozmos", Türkçede "evren", Arapçada ise "âlem" kavramına karşılık gelmektedir (Çaycı, 2002: 7). Allahü teâlânın yarattığı şeylerin hepsine birden Âlem denir (İmam-ı Rabbani, 2008: 60). Kozmoloji ise evren anlamına gelen kozmos ile "akıl yürütme" anlamındaki logos sözcüklerinden türetilmiştir (Çaycı, 2002: 9). Astronomi kelimesi "Astro" (yıldız) gök cisimleri ile "nomi" (kural) nizam kelimelerinin birleşmesinden meydana gelmiştir. Tarih içinde kozmolojinin konusu çoğunlukla, evrenin oluşumu üzerine yoğunlaşmıştı. Kozmoloji, bir bütün olarak kâinatın gizemlerini "neden" ve "nasıl" soruları ile kısmen sorgulayarak sonuçlandırma çabası olarak devam ede gelmiştir (Çaycı, 2002: 10).

Eski Yunan'da oldukça yaygın küre üzerindeki eserler, yalın bir biçimde yalnızca hendese araştırmaları olarak görülemez; bu araştırmalar aynı zamanda teoloji ve ontoloji çalışmalarıdır. Öyle ki Proclus'un ifadesine göre Eukleides'in Elemanları, Timaeusdaki sorunları çözmeye çalışan Platoncu bir kozmoloji araştırmasıdır (Fazlıoğlu, 2012: 21). İhvân anlayışının da; genelde matematik özelde sayıları ele almasının birinci amacı zihni karmaşık ve soyut konulara hazırlamak, ikinci ve nihai amacı ise "nefs ilmi"ne dikkat çekmek ve onun cevherinin bilgisine yönlendirmek (Bozkurt, 2012: 147) olduğu belirtilir.

Varlık'ın dili olarak Platoncu hendese anlayışı eğitim ve öğretimde felsefi soyutlamaya ve metafizik düşünmeye bir tür hazırlık olarak görüldü. Dil ve mantık ile birlikte hendese her türlü ilmi çalışmanın mukaddimesi gibi kabul edildi. Özellikle Anadolu – İran- Türkistan yayındaki medreselerde bu üç ders, ilimlerin aleti olarak okutuldu (Fazlıoğlu, 2012: 36). Hendesenin sürekli eğitimi, İbn Sertak'ın (XIV.yy.) el-İkmal fi 'ilmi'l-hendese adlı eserinde de görüleceği üzere bir tür hendesi mistizim de yarattı (Fazlıoğlu, 2012: 36). Bahadirov, Hârizmî'nin metafizik ilgilerini şöyle ifadelendirmektedir: Hârizmî'ye göre metafizik, maddeyle bağlantılı olmayan şeyleri araştırır. Bunlar daha çok insan tarafından genel bir hükme varma sürecinde ortaya çıkan umumî anlayış ve kategorilerden ve maddi âlemin dışında bulunan şeylerden oluşmaktadır. Bunlarla Allah, akıl, ruh, tabiat vs. kastedilmektedir (Bahadirov, 2017: 210).

İbn Arabî (1165-1240) ve Gazâlî'nin bir çok çıkarımlar yapacağı Risâleler'le tasavvuf arasındaki benzerlik de özellikle kozmoloji söz konusu olduğunda vurgulanması gerekliliğini değinen Çetinkaya'ya göre: Resâil yazarları, saf bir kalbin oluşmasının nefsin (ruhun) temizlenmesiyle olacağını, mistik bir sezgiye erişmenin "gaflet ve cehalet uykusundan uyanma" anlamına geldiğini söylerler (Çetinkaya, 2009: 135). Bu nedenle, kutsal sanat ile bu sanatın içerik (konu), biçim (sembolizm) ve üslubunu belirleyen metafiziksel gerçeklik arasında kopmaz bir bağ olduğunu belirten Hafız şöyle ifade eder: Metafiziğe dayanmayan bir kutsal sanat mümkün değildir (Hafız, 2015: 266).

Kozmosla suret bulmuş olan İslâm geometri sanatının yakın bağını metafizikle temellendiren Çam: İslâm sanatının bu özelliği, İslâm felsefesinin fizik ötesi âlemle meşgul olması ile yakından alakalıdır. İslâm sanatçısının motif ve konu dağarcığı, madde ile sınırlı kalmamıştır (Çam, 2016: 94). Ögel'in de değinmiş olduğu gibi: Anadolu Selçuklu dönemi eserlerinde maddeyi aşmak çabası vardır ve bu dahi bir hayat sevinci içinde yapılır. Bu ilgi mimarinin kendisinden çok taş tezyinatta ifade bulur (Ögel, 1987: 146).

Nasr'ın ilişkilendirmesine göre: Malzemenin bu şekilde görülmesi ve kullanılması, geometrik biçimlerin ve örüntülerin olabildiğince arıtılmasını sürekli vurgulayan İslâm mimarisinde, matematiğe verilen önemle derinden ilişkilidir. Müslüman zekâsı, geometrik biçimlerde ve örüntülerde sadece nicelikleri (kemmiyet) değil, aynı zamanda ilk örneksel (archrtypal, enmuzec-i evvel) geleneksel ve akledilebilir âlemin de bir yansımasını görür. Hatta bir merkez çevresinde İslami bir kainat tasavvur eden bir "İbrahimi Pisagorculuk" dan bile söz edilebilir (Nasr, 2017: 98). Bu geometrik biçimlerin hepsi, hem her yerde olan, hem de hiçbir yerde görülmeyen Nokta'dan yayılırlar. İslâm mimarisindeki örüntüler, açıkça bir binanın yüzeyiyle sınırlı olmakla birlikte, hem cismani dünyanın çeşitli görünüşlerinin altında yatan matematiksel düzeni ve uyumu, hem de fiziki gerçekliğin en derin yapılarını yansıtır (Nasr, 2017: 99). Geometrik nakışlar çizen Müslüman bir sanatçı ya da zanaatkâr tasarıma kılavuzluk etmiş ve asıl örüntünün içine yerleştirildiği daireyi, kural olarak, orada tutmaz; bu daire zımnidir; hissedilir ama görülmez bir şekilde ortaya koyar (Burckhardt, 2013: 99).

Kozmolojik düzenin, hem yaşamımızı kolaylaştırmakta hem de insani açıdan epistemolojik anlamda evrenin işleyişinin sırlarını anlamak için bir çeşit denge temeli oluşturduğunu belirten

Ögel'e göre: Evrende hiçbir şey tesadüfen gerçekleşmediği gibi, hiçbir şey de nedensiz ortaya çıkmamaktadır, yani her şeyin bir nedeni ve varlık hikmeti bulunmaktadır. Anadolu Selçuklu'larının sanatında, maddi dünyaya hâkim, onun üstünde bulunan ve bütün kâinatın ahengini, kanunlarını teşkil eden ilahi düzen ifadesini bulmuştur. Bunu bize en iyi duyuracak olan soyut düzenli tezyinattır (Ögel, 1987: 153).

Soyutlama teorisinin evren bilgisi ve zihinsel ilişkisi üzerinde düşünen Worringer, soyutlama teorisinde; tanrı, evren, inanç, korku, kaygı gibi pisişik ilgilerin zihin ve evren bilgisi ile açıklanabileceğini vurgular. Evren bilgisinin teolojik kavramına dikkat çekerek zihinsel kanunluluk ilkesinde soyutlama teorisini beslemek ister (Alptekin, 2015: 184). Soyut sanatta geometrik yasal biçimlerde ancak insan özlemini duyduğu huzur ve mutluluğa kavuşabilir (Worringer, 1983: 79) derken Doğu uygar budunlarından (uluslarından) İslâm sanatını örneklendirir Worringer.

Bir yıldız tezyinatının düzeni zorunlu ve vazıhtır (kuşkuya yer bırakmayacak kadar açıktır), her şeyin üstündeki kâinat düzeninin yansıması olduğunu belirten Ögel'e göre: Yıldız merkezlerin tekrarındaki ritmik ahenk, bu düzenin ahengidir (Ögel, 1987: 146). Bu açıdan felekleri, burçları, yıldızların hareketlerini ve onların oluş ve bozuluş üzerindeki etkilerini bilmek, nedensel, ereksel ve matematiksel tertip ve düzeni kavramak, hikmetleri görmek için zorunludur (Aydın, 2011: 188). Birçok küçük merkezden ışınlar halindeki çizgilerin belirli aralıklarla bir araya gelerek, tek bir merkezde toplanması ve yeniden ışın gibi yayılmalarının tekrar hareketini ilahi kuvvetin varlığıyla açıklanmaktadır (Ögel, 1987: 146). Bu yüzeyi süsleyecek bir sanatçı veya-aynı anlama gelen zanaatkâr için geometrik girişik bezeme, entelektüel bakış açısından, şüphesiz en tatmin edici formu temsil eder; çünkü bu form âlemindeki bitip tükenmez çeşitliliğin altında yatan İlahi Birlik fikrinin son derece açık ve doğrudan ifadesidir (Burckhardt, 2013: 104).

Toplumsal göstergelerin kaynağında yatan metafiziksel dinamiklerin araştırılması üzerine bir tasarımdan şöyle bahsetmektedir Denli: Göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir: Toplumsal ruhbilime, bunun sonucu olarak da genel ruhbilime bağlanacak bir bilim. Göstergebilim, bize göstergelerin öz niteliğini, hangi yasalara bağlı olduğunu öğretecektir (Denli, 1997: 4). Geleneksel toplumlarda bunu edebi ve sanatsal yaratımların dinsel veya yarı-dinsel boyutu oluşturur (Eliade, 2003: 3.cilt 19).

Eliade'ın Hıristiyan simgeciliğinin kozmik algısından, İncil'e dayalı bazı ikonografik değerlere ve değerlendirmelerine bakacak olursak: Bizim konumuzu ilgilendiren, bu ikonografinin yalnızca halkın dinsel eğitimindeki yeri değil, aynı zamanda imgelemin, dolayısıyla simgesel düşüncenin uyanışında ve atılımında oynadığı roldür (Eliade, 2003: 3.cilt 119) ifadesiyle simgelerin etki gücünden bahseder. Hıristiyanlık'ta kullanılan simge ve sembollerin kişiler üzerindeki masalsı etkisinin, Halkın dini eğitiminin dışında kalıcı ve sürekli bir bellek oluşturmasına yönelik simge amacına değinir Eliade: Böylece bir masalsı ikonografinin seyredilmesi çok sayıda simgesel evrene aşina kılmaktır. Mümin yavaş yavaş bir değerler ve anlamlar dünyasına girmiş olur (Eliade, 2003: 3.Cilt, 119).

İslâm inanç kültüründe beşeri sorumluluğun anlamıyla hareket eden bir Müslüman için kozmos, varoluşla ilgili bir farkındalık aracıyken Eliade'a göre: Bu dünya sonunda bazıları için gündelik deneyimlerin dünyasından daha "gerçek" ve daha değerli bir hale gelmektedir. Özneyi koşut bir dünyaya sürüklemek ve onun simgelerin tasvir gücüyle, başka türlü erişilemeyecek ruhsal deneyimler ve manevi aydınlanmalar yaşamasını sağlamaktır (Eliade, 2003: 3.cilt 119) Simgesel tasvirlerle, ikonik göstergelere koşutlanmış -kutsal olanla eşitlenmiş- olan kişide uyandırdığı veya uyandırılmasının hedeflendiği istendik / beklendik davranış ve duygu durumlarının deneyiminden bahsetmektedir Eliade.

İslâm düşüncesinde ise varoluşun amaç ve anlam bilgisinin yüklendiği mutlak bir düzenin, kozmolojiyle temellendirilmiş simgeciliğine bakacak olduğumuzda özne (kul), koşutlanmış "O" olmadığı gibi, O'na (Allah'a) ve yarattıklarına tabii olarak manevi bir aydınlanma yaşamaktadır.

İslâm inanç sisteminin madde üstü bir nizama bağlı olan simgesel göstergelerini şöyle değerlendirir Ögel: Madde üstünün varlığı, her şeyin ona tabiiyeti, daima yeniden tasdik olunur. Dış dünya bu inanç sisteminden geçirilerek görülür. Hiçbir vakit negatif bir tavırla dünyadan yüz çevrilmez. Dünyanın binbir şekil ve görünüşü, yer yer bir şekil coşkunluğu içinde verilir. Bütün bu şekiller madde üstü bir nizama bağlıdır. Bu mutlak düzenin temsilcisi, geometrik örneklerdir (Ögel, 1987: 146). Madde ötesi kavramlara ilişkin üretilmiş İslâm ve Hıristiyan sanatında yer alan simgeciliği karşılaştırmalı olarak ele aldığımızda görülüyor ki ikonik göstergelerin araçsallaştırılmasındaki amaç ve varoluşa yüklenen anlamları, toplumların değer yargıları kadar teolojik öğretileri de belirlemektedir.

Bu nedenle simgesel değer üretmede veya değerleri simgeler üzerinden iletmede inanç sistemleri önemli rol oynamaktadır. Yine aynı bağlamda simgelerin üretildiği toplumsal yapıların inanç sistemlerinin değer ve yargılarını doğru anlamak kozmik simge ve sembollerin çözümlenmesi ile anlaşılır olacaktır.

"Ortaçağ'da Doğu'da büyük bir rol oynamış olan arabesk ile kuzey Ortaçağ uluslarında görülen çizgisel süsleme tarzına birkaç kelime ile değinmemiz gerekiyor" diyen 19. yüzyıl Alman düşünürü Worringer, çağdaşı olan Riegel'in İslâm (Sarasen) arabeski ile Grek dal kıvrımı arasında kurduğu genetik ilgiyi değerlendirmektedir. Grek sanatında gözlemlediği natüralist öğeler, İslâm sanatında kesin bir soyutluk biçimi kazanmaktadır (Worringer, 1983: 79). Bilhassa yıldız tezyinatı gibi sistemlerin zorunluluğu, kaçınılması imkânsız ilahi takdiri temsil eder. Her bir hat önceden tayin edilmiş merkezler etrafında başka hatlarla kesişmeye zorunlu kılındığını belirten Ögel; Seyreden, bu hatlar gibi kendinin de bu kâinat sistemi içinde muayyen bir mana ve vazifesi olduğunu anlar. Bütün kâinat düzeninin ahengini, ritmini ve kendinin de bunun içinde düzene ayak uydurduğunu duyar. İnsan her şeyden evvel kendini, yerini, manasını bir büyük bütün içinde kavramaya çağrılıyor (Ögel, 1987: 153).

Türk ve İslâm sanatının en zengin motiflerini teşkil eden yıldız ve çokgen motifleri, Kur'ân'da her fırsatta zikredilen bu tefekkür ayetlerinin bir neticesidir. Burada çizgiler belli bir düzen içerisinde öyle zikzaklar çizerek devam ederler ki insanın gözü onları takip etmekte aciz kalır (Çam, 2016: 93).

İslâmi girişik bezeme olarak tanımladığı geometrik kompozisyonların biçimsel açılımını yapar Burckhardt: Normal olarak bir daire içine yerleştirilen bir ya da birçok düzenli figürden oluşturulur ve sonra bunlar da yıldız biçimli belli birçok ilkesine göre geliştirilir. Birbirine benzer mahiyetteki farklı desenler birbirine geçerek, aynı anda bir ve birçok merkezden yayılan çizgilerden mütemadiyen uzayıp giden bir ağ oluşturabilir (Burckhardt, 2013: 97). Büyük taç kapılar ve bazı geniş satıhlarda olduğu gibi, İslâm sanatının her türlü tezhip ve tezyinatında, bir desendeki bir birimden ötekine, bir desenden başka bir desene ve bütün bir görüş alanından başka bir görüş alanına geçmeye adeta zorlayan bir hareket vardır. Ama bu hiçbir eserde sonuca ulaşmaz (Koç, 2009: 48) diyerek İslâm mimarisinin plastik uygulaması olan geometri sanatının açık kompozisyon özelliğini de dile getirmektedir.

İslâm sanatının mimarideki başarısının bu nedeni zamansal bir perspektife bağlamaktadır Burckhardt: Şüphesiz, mekânın hem geometrik, hem de ritmik bir tarzda ifade edilmesine izin vermesi olgusunda yatar; onun görüş ve telakkisi mekânı zamanla birleştiren bir perspektife atfedilmelidir (Burckhardt, 2013: 106-111). Geometrik kompozisyonların açılımını yapmış olduğumuz bölümde de izlenebileceği gibi teknik olarak açık (sonsuz) kompozisyonların izlekteki manevi etkisinden bahsedilmektedir. Bu hareket, eseri seyredenin hayaline eklemlenerek onda sonsuza uzanma duygusuna dönüşür. Tabii olmayana erişilince de kütle, hacim, mekân silinir (Koç, 2009: 48) dünyevi perspektif kurallarının ortadan kalktığı manevi bir deneyimden bahsedilebilir.

Ancak kozmolojik simgeciliğin egemen olduğu bir düşüncenin modern insanın sahip olduğu bir dünya deneyiminden farklı bir deneyim yaratması doğaldır (Eliade, 2003: 155). Şunu hiç unutmamak gerekir: İster antik ister çağdaş olsun, modern olmayan insana göre, Kâinat'ın temel maddesinin kutsal bir tarafı vardır. Kozmos insanla konuşur; kozmosta olup biten herşeyin bir manası vardır. Bunlar, kozmik alanın hem perdelediği hem de ifşa ettiği daha yüksek düzeyde bir gerçekliğin sembolleridir (Nasr, 1988: 18).

Bozkurt'un İhvân-ı Safa araştırmalarına göre: Soyut geometri üzerine inceleme yapmak sayı ve şekillerin özelliklerinin bilgisi, göksel varlıkların ve müzik seslerinin dinleyicilerin nefsleri üzerindeki tesirlerinin nasıl olduğunu anlamaya yardımcı olur. Duyuların, edilginleri üzerindeki tesirlerinin nasıllığını incelemek, ayrık nefislerin, oluş ve bozuluş âlemindeki bedenlenmiş nefislerdeki tesirlerinin nasıllığını anlamaya yardımcı olur (Bozkurt, 2012: 141). Kozmosun derin yapısı, insan için manevi bir haber taşır, bu yüzden, dinin kendisi ile aynı kaynaktan gelen bir ayettir. Her ikisi de Külli Akl'ın, Logos'un tezahürüdür ve kozmosun kendisi de insanın içinde yaşayıp öldüğü topyekün mana Âlem'inin ayrılmaz bir parçasıdır (Nasr, 1988: 18).

Modern tabiat biliminin ortaya çıkarılabilmesi için, öncelikle kozmosun özünü kutsal nitelikten kopartılması "profanlaştırılması" gerekiyordu (Nasr, 1988: 18) diyerek modern toplumların kozmolojiden uzaklaştırılmasının temeline de dikkat çekmektedir**.** Dünyada olup biten şeyler geçicidir, düzen ve gerçeklik baki olan Allah'a aittir. Bu anlayışa dayalı olarak ortaya konan tezyinat da sadece göz zevki için yapılmış süs değil, fakat aynı zamanda içinde gizli veya açık bir mesaj barındıran temsilî bir dildir. Dolayısıyla süsleme bir fazlalık değil, tefekkür yoluyla eserin

etki ve işlevine katkıda bulunan ve bir yerde onu tamamlayan bir unsurdur (Koç, 2009: 159). Bir nesne asla yalnızca kendisi değildir, başka bir şeyin, nesnenin varlık düzlemini aşan bir gerçekliğin göstergesi ya da zarfıdır (Eliade, 2003: 155-56).

İslâm sanatının tezyinatla ilgili en belirgin özellikleri bu tezyinatın yer aldığı bütün yüzeyi kaplayıcılık, formlar arasında ilişki, geometrik motiflerin sonsuz çoğalma imkânıdır. Temel ilke soyutlama yani mücerrete açılmadır. Bu doğrudan doğruya İslâm dünya görüşü ve kültürünün özüyle ilgili bir durumunun göstergesidir (Koç, 2009: 159).
İslâm mimarisi hem mekân tarifinde, hem de yüzeylerin kullanımında, çok geometrik bir nitelik gösteriyorsa, bunun sebebi, Müslümanların, geometrik biçilerimlerin, örüntülerin ve matemetiksel tartımların kaynağı olarak gördükleri akledilebilir âlemlerin (âlem-i ma'kulat), melekler âleminden başka bir şey olamamasıdır (Nasr, 2017: 98).

İbn Sina'nın kozmolojisi bu gelişmede önemli bir rol oynamıştır. İbn Sina'ya göre, kozmoloji, anjelojiyle yakından ilgilidir. Kâinat meleklerle doludur ve bu görüş, dini dünya tasavvuruyla çok güzel bir uyum göstermektedir. Melek biçimine bürünmüş manevi aracı, kozmik gerçekliğin ayrılmaz bir parçasını oluşturur. Ne var ki İbn Sina'nın kozmolojisi Batı'da yayılırken kaba hatlarıyla benimsenmiş, ancak melekleri Kâinat'tan silmeye çalışan Auvergne'li William gibi adamlar tarafından da eleştirilmiştir. İbn Sina'nın gök-kürelerinin ruhu anlayışını inkâr etmekle bu bilimadamları daha o zamandan Kâinat'ı bir ölçüde layikleştirmişler ve Kopernik devrimini hazırlamışlardır. Aslında bu devrim, ancak, sembolik ve manevi anlamını yitirmiş, metafiziğin bağrından kopartılıp katıksız fiziki bilimin konusu haline getirilmiş, donuklaşmış bir kozmosta gerçekleşebilirdi (Nasr, 1988: 76). Kozmolojik simgeler dünyayı hem düzenler hem de kutsallaştırır. Ne olursa olsun evren kutsallaştırılmış bir bakış açısıyla tasarımlanır (Eliade, 2003: 3. Cilt, 118).

Soyut geometri de ilahiyat ilimlerinde derinleşmiş, felsefî riyazetleri benimsemiş olan filozofların gayelerinden biridir. Somut geometri gibi soyut geometriyi araştırmak ve incelemek de insanı ilmî sanatlarda ustalaştırır. Çünkü soyut geometri, ilimlerin kökü ve hikmetin esası olan nefsin cevherinin bilgisine ulaştıran kapılardan biridir. Soyut geometri, ilmî ve amelî tüm sanatların aslıdır. İlmî ve amelî sanatların aslı da nefsin cevherinin bilgisidir (Bozkurt, 2012: 141).

Organik ve geometrik stilden söz ederken Riegel'in özetlediği parçaya işaret eden Worringer: Grek sanatçılarının hedefi palmet dalı kıvrımlarının canlandırılması olduğu gibi, İslâm sanatçılarının hedefi de, bunun aksine, şematize etme, geometrikleştirme, soyutlamadır (Worringer, 1983: 79-80). İslâm sanatının doğal formları geometrik bir yapıya sokmasının altında yatan sebeplerden biri doğal dünyanın nihai gerçek olmadığını göstermek ise diğer bir sebep de çokluk içinde birliği gösterme veya bunu sezdirme arzusudur. Burada tenzih inancının çok önemli bir rol oynadığını belirtmektedir Koç (2009: 45). İslâm düşüncesinde hiçbir şekil ya da suret bizatihi kalıcı değildir. İslâm sanatındaki biçim ve gaye birliği hem hakikate bağlılığın, hem de bunun bütünleştirici özelliğinin bir göstergesidir (Koç, 2009: 49).

Değişmeyen değerler üzerinden "ilahi birlik" bilgisinin mutlak değişmezliğine dikkat çekerek, İslâm toplumlarının sanat üretmedeki temel motivasyonundan bahseder Koç: İspanya'dan Semerkand'a kadar hem zengin ve ölçülü, hem de kusursuz ve güçlü bir ahenge sahip biçim ve gaye birliğini veren şey tevhid anlayışı, yani ilahi birlik öğretisidir. Kur'ân'ın emir ve uyarılarına itaatle, Allah'ın sonsuz yakınlığını da gözeten bir temsili (sembolik) dil ve üslup içinde tevhid ve tenzih anlayışının vurgulanması İslâm sanatındaki bu birliğin sağlanmasında en önemli rolü oynamıştır (Koç 2009: 50). Avrupalı bir gözlemci, bu mimari unsurun, Arap İspanya'sından, ta Afganistan ve Hindistan'a kadar bütün İslâm dünyasını fethetmiş olduğunu görünce gerçekten şaşırabilir. (Burckhardt, 2013: 106-111). Batılı birçok araştırmacıyı şaşırtan bölgeler üstü bu durum İslâm Rönesans'ının altın çağını başlatan hilafet merkezli bir sistemin yapılanması ile açıklanabilir.

İslâm düşüncesiyle birlikte sanatının da yatay ve dikey gelişim gösterdiği zamanlar ve bölgeler üstü bu sarmal bütünlük, medreseler öncülüğünde yapılan bilimsel araştırmalar, çeviri ve tahrirat hareketleri, çeviri okullarının çoğalması, çevirilerin tüm İslâm coğrafyasında çoğaltılarak eşzamanlı yayılması kurumsallaşan bir tablonun göstergesidir. Örneğin X. yüzyılda İslâm coğrafyasının çeşitli bölgelerinde aynı ideolojik ve siyasal düşünceden hareket eden İslâm devletleri bulunmaktaydı. Bağdat'ta Büveyhoğulları, Endülüs'te Ümeyyeoğulları, Afrika'da Ubeydoğulları ve İhşidoğulları, Haleb'de Hemdanileer, Fırat havzasında Şeybaniler, Umman, Bahreyn ve Yemen'de Karmatiler, Horasan ve Maveraunnehir'de Samanoğulları hüküm sürmekteydi (Çetinkaya, 2002: 523) bu tablo, tek bir hilafet merkezine bağlı bulunan İslâm İmparatorluğunun göstergesidir.

Hakikatin güzellikle doğrudan ilişkili olduğu şeklindeki seziş ve kavrayış bu sanata zaman ve bölgeler üstü bir birlik ruhu vermiştir (Koç, 2009: 50). Bu nedenle İslâm'ın misyon ve vizyonunun anlaşılması bölgeler ve zamanlar üstü gelişim sürecinin sanata da yansımış olması tesadüf olmadığının kanıtıdır. Ortak bir motivasyon sağlayan din olgusunu şöyle ifade etmektedir Çetinkaya: Yöneten ve yönetilenleri aşan bir olgu olarak din de, kitlelerin harekete geçirilmesinde, hedeflenen amaçlar uğrunda fırkaların ve toplulukların oluşmasında, en etkili faktördür (Çetinkaya, 2002: 523). Dolayısı ile İslâmi öğretileriyle birlikte geometri biliminin de sanatla somut yansımalarını bulmuş olduğu, bölgeler ve zamanlar üstü varlığının halâ devam edegelmesi İslâm düşüncesinin kuramsal alt yapısını belirlediği teorik ve pratik alanların ortak düşünce hareketinden doğmaktadır.

Mimarın bu ruh ikliminden esinlenerek inşa ettiği mekân, bütün bu düzenli geometrik biçimlerle, doğrudan doğruya temaşa edilemeyecek kadar göz kamaştırıcı olan Vahdet günenşini işaret eder (Nasr, 2017: 99). İslâm sanatı belli bir dünya görüşünden doğar veya belli bir dünya görüşüne dayanır. Bu da özlü ifadesini "tevhid"de bulur. Özündeki tevhid ilkesi bütün Müslüman toplulukların sanatlarına birlik kazandırmış, onu evrensel hakikatin dili haline getirmiştir (Koç, 2009: 49). İslâm sanatçısının figürleri üsluplaştırmasının, yani yorumlamasının sebebi onları gerçek şekilleriyle anlatmaktaki beceriksizliği değil, tabiata, kainata ve nesnelere bakış tarzı, diğer bir deyişle, onları idrak ediş biçimi ve felsefesidir (Çam, 2016: 94). Allah'ın sonsuz ve ifade edilemez olduğu anlayışını sanat eserleri aracıyla dile getiren Müslüman sanatçı, tabiattaki hiçbir şeyin Allah'ı temsil ya da sembolize edemeyeceği anlayışını mütemadiyen korumuştur. Zira artistik temsilin muhtevası olan sonsuzluk ve dile getirilemezlik, İslâm sanatının ana istikameti bakımından soyuta yönelmiş bir sanat olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz (Koç, 2009: 46-7).

Sanat ile manevi yöntemler arasındaki ilişki, hayli keskin bir biçimde kurulmuştur ve bu durum İslâmi dönem boyunca oldukça açıktır. Çağlar boyunca, İslâm sanatının çoğu eserlerinin üretildiği İslâm şehirlerinde, zanaatkarların tasavvuf ve tarikatlarla ile yakından ilişkili olduğunu belirten Nasr'a göre: İslâm mesajının kalbinden gelen ve doğrudan manevi ilhamdan neş'et eden loncalarda (esnaf ve fütüvvet) önceden örgütlenmişlerdir (Nasr, 2017: 112-13). Sanatçı loncalarının kurumsal olarak tarikatlarla gelişen bağı ve tasavvuf eğitiminin verildiği İslâm sanatının sembolizminde yatan metafizik ve kozmolojik öğretilerinin manevi ilhamıyla gelişen usta çırak ilişkilerinden söz edilmektedir.

Anadolu Selçuklu'ları tezyinatı doğrudan doğruya insana hitap eder ve "tasviri" olmayan bir ifade tarzının en kudretli tavrı ile buna muvaffak olur. Her hakiki sanat gibi bu tezyini kompozisyonlar da öğreticidir (Ögel, 1987: 153). Kompozisyonların anlam ileten didaktik mesajları üzerine dikkat çekmektedir. Mananın surete bürünmesi demek olan bu durum, İslâm sanatının fikri ya da kavramsal yönünü oluşturur (Koç, 2009: 46).

İslâm düşüncesini sanat yoluyla ileten kavramlar hiç şüphesiz tasavvuf ekollerinden beslenmekteydi. Tasavvuf terminolojisi, özellikle bu dönemde teşekkül etmeye başlamış; tasavvuftaki bilgi problemi felsefî bir görünüme bürünmüştür (Çetinkaya, 2009: 132-33). İslâm'ın ilk devirlerinde tasavvuf mevcut değildi. Fakat züht ve takva hareketleri vardı. Bunlar daha sonra başka kaynaklardan da beslenerek tasavvuf hareketlerine dönüştü. Bu tasavvuf akımlarının düşünceleri ve pratikleri İslam sanatına da yansımıştır (Çam, 2016: 91). Dokuzuncu ve Onuncu asırlar, hem siyasî, hem içtimaî, hem de dînî açıdan hareketli bir dönemdir. Diğer taraftan bu dönemde tasavvuf, bir ilim dalı olarak teşekkül etmiş, ilk ve temel eserleri kaleme alınmış ve kavramları tespit edilmiştir. Fenâ, bekâ, marifet, muhabbet, keşf, ilham gibi kavramlar ile tasavvufun tahakkuk boyutu ön plana çıkmaya başlamıştır (Çetinkaya, 2009: 132-33). Çam'a göre: İslâm sanatında geometrik desenlerin tasavvuf felsefesinin en zirvede olduğu 11.- 13. yüzyıllar arasında görülmesinin sebebi budur. Tasavvuf felsefesi de mimari ve sanatı etkilemiştir (Çam, 2016: 91).

Evren anlamlarını temsil eden geometrik şekillerin oluşturduğu kompozisyon bütünlükleri tartışmasız bir matematik zekâsının ürünü olduğu gibi; tasavvuf düşüncesinden beslenen bilginin ve ruhsal imgelerin de kuvvet alanı göstergesidir. Nitekim tüm bu "yol" göstergelerinin işaret ettiği yer, varılmak istenen evrendeki varlık birliğidir. Evren bilgisine ulaşmanın yolu olarak "vahdet-i vücut" tasavvufunun açılımlarını, Ögel'in değerlendirmesi üzerinden bakacak olursak; "İbn ül Arabi'de tecelliyat, çeşitli katlara bağlıdır. Katların hepsi kâmil insanı meydana getirmek için hareket eder. Kamil insan bütün katları içine alır. Yerlere göklere sığmayan Allah, kâmil insanın gönlüne sığar. Katların hepsi, birbirinin aynasıdır. Kamil insan hepsinin, Allah'ın aynası gibidir." tanımıyla çağının yükselen değeri ve son gizemcilerinden biri olan İbn Arabi'nin "vahdet-i vücut" yol haritasını açıklıkla ifade etmiştir (Alptekin, 2015: 186). Diğer taraftan hiçbir aynanın bu görüntüye sahip olamayacağını şöyle temellendirir Rabbani: Âlemin isimlere ve sıfatlara ayna olması demek, ismlerin ve sıfatların sûretlerine, görüntülerine ayna olması demekdir. Âlem,

ismlerin ve sıfatların kendilerine ayna değildir. Çünki isim de, ismin sâhibi gibi, hiç bir mertebe ile çevrilemez. Sıfat da, sıfatın sâhibi gibi hiçbir aynada görülemez (İmam-ı Rabbani, 2008: 439-40).

Soyut geometri ilminde, araştırmacılar için nefs bilgisine ulaştırmaya götüren bir yol vardır (Bozkurt, 2012: 141). Arabi kavramlarıyla, nefs yani ruh bilgilerinin araştırılmasında âlem'e, kozmosa referans olan geometrik kompozisyonların bu yolla araçsallaştırıldıkları anlaşılmaktadır. Kozmozun / Alemin anlaşılmasında yöntemsel olarak, ruh temizliğiyle kemale ermiş Kamil kişinin fonksiyonel aklı kullanmasından bahsedilmektedir: Akıl, "kavrayan" bir melekedir. Kavrayıcılık fonksiyonuyla o, ruhun zatında eşyanın imajını, cevherinde varlıkların derin anlamını görür. Ruhu temizlenmiş kişi bu mertebede akıl ışığı ve kalp gözüyle öte alemin hakîkâtini görebilir. Hatta kalp gözüyle Rabb'ini dahi görebilir. Bu mertebe de bir nevi mistik bir sezgidir (2009: 135-36) diyerek sezgiye dayalı İhvan düşüncesini açmaktadır Çetinkaya.

Mistik sezgilerden hareketle Allah'ın görülebileceğine inanç beslemek Ehl-i sünnet itikadının dışında gelişen bir beklentiye girdiği gibi, mistik sezgilere dayalı bilgileri vahye dayalı İslâmi bilgilerden daha değerli tutan aklın "Kavrayıcılık" fonksiyonu da ayrıca sorgulama alanı yaratmaktadır. Zira âlemlerin araştırılmasının maksadında Miraç'a yükselmek düşüncesine eşdeğer olarak algılanan "Rabbini görmek" iddiası, tasavvuflar üstü bir düşüncenin ürünü olmalıdır.

Ortaçağ İslâm sanatlarının geometrik kompozisyonları birçok kaynakta, kozmik çıkarımlara dayalı "sonsuzluk / sonsuz olana ulaşma / Tanrı'ya ulaşmak" tanımıyla ifade bulmuştur. Bu ve bu türden düşüncelerin temelinde farklı hedefler geliştirmiş olsa da bugün modern bilimin gündeminden, tartışmalı araştırma konusu olarak yansıyan "Tanrı Parçacığı"na ulaşmak çabasıyla, "Rabbini görmek" iddiası eşdeğer görülebilir. Ancak, kozmik âlemlerin araştırılmasıyla, mümkün olmayana ulaşmada gösterilen bu miraci çaba, iddia edildiği gibi mistik sezgilere dayalı olarak İslâm tasavvuf düşüncesi ile temellendirilmek istenmiştir.

İslâm tasavvufunda mistik sezgilerin aracılığı ile ilahi olana ve ilahi bilgiye ulaşmada Peygamber ile Veli arasındaki referans ayrımına dikkat çeken İmam Rabbani, *Mektubat'*ında şöyle aktarmaktadır:

Görülüyor ki, tesavvuf yolcusunun, işin iç yüzüne varmadan önce, kendi keşf ve ilhâmına uymasa da, Ehl-i sünnet âlimlerine tâbi olması lâzımdır "rahmetullahi teâlâ aleyhim ecma'în". Âlimleri haklı, doğru, kendini yanlış bilmelidir. Çünki, Ehl-i sünnet âlimleri, bilgilerini, Peygamberlerden "aleyhimüssalevâtü vetteslîmât" almışdır. Bu bilgiler, vahy ile gelmiş olup sağlamdır. Yanlışlıkdan, şaşırmakdan korunmuşdur. Bu bilgilere uymıyan kendi keşfi ve ilhâmı ise yanlışdır, bozukdur. Bunun için kendi keşfini, âlimlerin sözünün üstünde tutmak, vahy ile inmiş olan sağlam bilgilerin üstünde tutmak olur. Bu ise, sapıklığın tâ kendisidir ve zarâr, ziyândan başka birşey değildir (İmam-ı Rabbani, 2008: 423) diyerek İslâm tasavvuffuyla temellendirilmek istenen bu türden sezgici yaklaşımların sonuçlarına da dikkat çekmektedir.

İslâm düşüncesinin kollektif gelişiminde önemli rol oynayan İhvân ekollerinin düşüncelerine yine bir örnekle bakacak olursak: İhvân düşüncesi, ruhun arınması şeklinde yankı bulmaktadır. Zaten, felsefe cemiyetinin, İhvân-ı Safâ ismini alması da bunun açık bir örneğini teşkil etmektedir. Onlara göre, ruhun arınması cennete kabul edilmek için gerekli vasıflardan biridir (Çetinkaya, 2009: 137). Ruhun arınması amacını güdümleyen düşüncede, Cennete gitmek niyetinden çok, yaratılmış olan öte âlemlerin sırrını çözmek, Ahiret hayatından evvel ilahi olana bu dünyada erişme/görüşme çabası olarak görülmektedir.

Tüm tasavvuf ekollerinin temelinde hedeflenen; itikadi sorumlulukların yerine getirildiği ve dolayısıyla da günahlardan korunmuş, arınmış olarak ahiret hayatına yapılacak hazırlıkların bir düşünce ortaklığı bulunmaktadır. İmam Rabbani de bu düşünce ortaklığının temellerini oluşturan yol haritasını şu şekilde özetlemektedir: Kitâba ve sünnete, yani Kur'ân-ı kerîme ve hadîs-i şerîflere uygun i'tikâd lâzım olduğu gibi, müctehidlerin Kitâb ve sünnetden çıkardıkları ahkâma, yani İslâmiyyete uygun işlere, ahkâm-ı İslâmiyyeye uymak lâzımdır. Bu ahkâm, halâl, harâm, farz, vâcib, sünnet, müstehab, mekrûh ve şübheli olan işler demekdir. Bu ahkâmı öğrenmek de lâzımdır (İmam-ı Rabbani, 2008: 423).

İbn Arabî ve dolayısıyla ona kaynaklık yapan İhvân'ı bir anlamda, bilimsel kurnazlık'la itham eden Afifî'ye göre; İbn Arabî'nin yöntemi, önce bir ayet veya hadis gibi bütünüyle İslâmî olan bir kaynak ile başlayıp, sonra da bunu kendi anlamından kopartıp, istediği herhangi bir felsefî veya tasavvufî anlamı yüklediği bir süreçte felsefî bir yöntem ile yorumlamaktan ibaret (Çetinkaya, 2009:138) olduğu belirtilir.

İslâm kozmolojisine dayalı sanat düşüncesinin çözümlenmesi birçok düşünce ve yöntemleri ile temellendirilmek istenmiştir. Maalesef, İslâm kozmolojisinin tüm değişik biçimleri, bugün için çağdaş bir dilde ifade edilebilir ve üzerinde çalışılabilir değildir (Nasr, 2017: 60) kutsal sanat doktorini, irfani ve mistik boyutu da içerecek şekilde evrenin arketipsel gerçekliğinin entelektüel bir düzeyde idrakini gerektirmektedir (Hafız, 2015: 266). Bu sebeple de İslam kozmolojisi ve yaradılış hakkında esaslı bilgi edinilmediği sürece kozmik simge ve sembollerin biçime odaklı formalist yakıştırmacılıklarla ifade edilerek anlaşılması mümkün olmayacaktır. Nasr'a göre; Önemli olan, söz konusu geleneksel evren içerisinde form ve sembollerin ne anlama geldiğidir. Bu sorun da, geleneksel uygarlığı ve kutsal sanatı yaratan dine başvurulmazsa, çözümlenemez (Nasr, 2017: 111).

İslâm sanatlarının geometrik simge ve sembollerle iletmekte olduğu anlamların temelinde İslâmi doktrinlerin temel öğretisi bulunmaktadır. Bu öğretilerden biri de bugün sanat aracılığı ile kendi varlığını duyuran İslâm tasavvuf disiplinidir. Bugünün koşullarına bağlı olarak değişegelen tasavvuf disiplinlerinin özünde temel bir değişim bulunmadığını ileri süren Çetinkaya'ya göre: Tasavvuf disiplininin esasları ve kuralları sûfîler tarafından konulmuş, tamamlanması için her mutasavvıf elinden geleni yapmış, böylece sağlam temeller üzerine kurulan İslâm tasavvufu mevcut durumuna ulaşmıştır. Bu tarihten itibaren sadece tabirler, ıstılahlar, şekiller ve zâhirî şeyler değişmiştir; ancak esaslar hep aynı kalmıştır (Çetinkaya, 2009: 132-33).

İslâm sanatının, marifete dayalı tasavvufi varlık bilgisinden bağımsız okunamayacağını belirten Koç: İslâm sanatı, İslâm'ın varlık anlayışı ve marifet nazariyesi ile kopmaz bir ilişki içindedir. Hatta sanat bu marifetin somut ve duyulur düzeyde bir açılımıdır. İslâm'ın varlık ve bilgi telakkisinden soyutlayarak anlamaya ve o şekilde değerlendirmeye kalkışmak onu yanlış anlamakla hiç anlamamak aynı kapıya çıkar (Koç, 2009: 46). Bu nedenle bugün incelemeye almış olduğumuz İslâm sanat eserleri, tasavvufi bilginin kapılarını aralayan öz biçim ilişkileri kurulamadığı sürece Kur'an-ı Kerim'den beslenen İslam tasavvufu ve kozmoloji bilgisine dayalı İslâm sanatının ilettiği anlam bilgisi de anlaşılır olmayacaktır.

2. BÖLÜM

ANADOLU ORTAÇAĞI'NDA SELÇUKLULAR ve GEVAŞ MEZAR YAPILARI

2. 1. Van ve Gevaş'ın Tarihçesi Hakkında

Anadolu'nun Kadim şehirlerinden olan Van'ın Gevaş İlçesi, Ortaçağ kaynaklarında Vastan adı ile anılmaktadır. Tarihin akışı içinde, Bizanslılar'ın, Araplar'ın ve İranlılar'ın arasında el değiştirmiş ve nihayet Selçuklular'ın Doğu Anadolu'daki Türk Beylikleri'nin ve Osmanlı İmparatorluğu'nun egemenliği altına girmiştir (Tarhan vd. 1990: 19). Osmanlı'nın son döneminde (1899 tarihinde) Van Vilâyetine merkez kazanın yanında, Vastan (Gevaş), Şatak (Çatak), Erciş, Müküs (Bahçesaray), Karçikan (Eski Gürpınar), Bargiri (Muradiye), Adilcevaz, Mahmudî (Saray) kazaları ve ayrıca Hakkâri Sancağı bağlı idi. Van Sancağında ise; Erçek, Timar ve Havasor (Gürpınar) nahiyeleri bulunmaktaydı. Van'ın Vilâyet merkezi olan sancak merkezi; Van kalesi, etrafında bulunan şehir ve bağlı köylerden oluşmaktaydı. Van Eyaletine atanan valiler kalede ikamet ettiklerinden Van'a aynı zamanda Paşa Sancağı da denirdi (Ağaoğlu, 2007: 314).

Van Gölü Havzasının coğrafi konumuna göre: Vilayetin kuzeyinde Ala Dağ ve Tendürek dağları ile kuzeybatısında 4.430 metre yüksekliğinde Süphan Dağı vardır. Güneyinde Artos ve Agiru Dağları ile doğusunda Nordüz, Çuh ve Varak (Erek) dağları mevcuttur. Esasında dağlar kenti iki havzaya bölmektedir. Birinci havza Van Gölü Havzası olup bu havzaya merkez kazanın yarısıyla Hoşap, Muradiye, Erciş ve Adilcevaz kazaları dâhildir. İkinci havza Dicle havzasıdır ve vilayetin Başkale, Gevaş, Çatak ve Müküs nahiyeleri bu havzaya dâhildir (Şahin, 2015: 433).

Gevaş ilçesi, Van il merkezinin 38 km. güney-batısındadır. Artos Dağları ile Van Gölü arasında kalan dar kıyı şeridi üzerinde, bu dağların eteklerinde kurulmuştur. Bu yerleşim merkezi, hemen kuzeyinde, Artos'ların uzantısı olan kayalıklar üzerinde yükselen Hişet Kale kalıntıları ile Urartular devrine kadar uzanan bir tarihi geçmişe sahiptir (Tarhan vd. 1990: 19). Urartular gibi önemli bir medeniyete başkentlik yapmış olan Van İlimiz'in tarihi, m.ö. 4000'li yıllara kadar dayanır (İdiz, 2018: 1191).

Urartulardan sonra sırayla Asur, İskit, Med, Pers, İskender (Selevkius), Roma, Part, Sasani ve Bizans hâkimiyetleri altına giren Van Bölgesi Halife Ömer'in komutanlarından İyad bin Ganem tarafından 640'da fethedilerek İslam Devleti sınırları içerisine dâhil edilmiştir (Ağaoğlu, 2007: 312). Böylece Van'ın İslâm'la tanışması çok erken dönemlerde olmuştur. Hazarların elinde bulunan Van havalisi, Hz. Ömer'in İslâm orduları tarafından feth edilerek bölge İslâmlaşmıştır. Daha sonra Hazarlarla Emeviler arasında sürekli mücadeleler olmuştur. Hazarların II/VIII. yüzyıl sonunda İslâmiyete girmeleriyle bölgede Abbâsî hâkimiyeti başlamıştır (İdiz, 2018: 1191).

Bu dönemde Van Bölgesinde yaşamakta olan Ermenilerden bazıları cizye vererek Müslümanlarla anlaşırken, diğerleri Bizans hâkimiyetince himaye edilerek Kayseri'ye yerleştirilmiştir (Ağaoğlu, 2007: 312).

Abbasi Devletine bağlı Ermeni vasal krallıkların bölgeye hâkim oldukları sırada, yani 1018 yılında Çağrı Bey'in komutasında yapılan Selçuklu akınlarına, Vaspuragan (Van ve civarı) kıralı Senekerim'in büyük oğlu Davit ve komutanı Şapuh, zadegân ordusu ile karşı çıktıysa da yenilerek geri çekilmiştir. Bu yenilgiden kederlenip korkuya kapılan Senekerim'in 1021'de Vaspuragan'ı Bizans İmparatoru II. Basil'e Sivas karşılığında verdiği Ermeni kaynaklarında geçmektedir. Gerçekte ise; II. Basil'in Doğu-Anadolu Bölgesindeki, Müslümanlarla yapmakta olduğu mücadelede Ermenilerden destek bulamaması ve Abbasi Halifesine bağlı olan vasal Ermeni krallarının isyankâr hareketleri yüzünden, bölgeyi doğrudan doğruya Bizans'a bağlamak istemesi yatmaktadır. Bu sebepten II. Basil büyük bir orduyla Doğu Anadolu'ya gelerek Vaspuragan'ı ilhak etmiş ve Bölgede oturan 14.000 Ermeni aileyi Sivas ve kısmen Kayseri civarına yerleştirmiştir (Ağaoğlu, 2007: 312).

Esasen Ermeniye kelimesi, Arapça olup, Arap tarihçilerinin Van Gölü bölgesine verdikleri isimdir. Zira onlarda Van adı geçmemektedir. Nitekim Abbasiler zamanla 862'de bölge valisi olan mücahit ve kahraman Ali bin Yahya el-Armeni ismini taşımaktadır. Ermen yahut Armen yüksek, ulu manasındadır. Daha sonra Ahlat merkez olmak üzere bölgeye hakim olan Ahlat-Şahlar'a Ermenşahlar da denir (Talay, 1996: 23). Bölgeye dışarıdan göçmen olarak gelen Ermeniler'in millet olma özelliğinden uzak olduğunu belirten Talay, Ermenilerin kabile hayatı yaşantısında Bizansa bağlı Vaspurakan teması (Eyalet)'nın sakinleri olduğunu belirtmektedir (Talay, 1996: 23). Tarih şeridi içinde demografik çeşitliliği gösteren bir diğer örneği de sonraki dönemlerde Moğol'la gelen göçler olarak görmekteyiz. Keleş, Anadolu nüfusuna şöyle açıklık getirmektedir: Selçuklu

fütühatıyla Azerbaycan'a gelen çok sayıda Oğuz boyunun, Moğol istilasıyla birlikte Doğu Anadolu'ya ve bilhassa Van Gölü Havzası'na akın ettiği kaynaklarda anlatılmaktadır. Bölgeye esas büyük nüfusun gelişi Hülagü'nün Batı seferi sonucunda olmuştur. Hülagü'nün ordusunda başta Uyrat, Sulduz, Celayir, Tatar, Sünit olmak üzere çok sayıda Moğol boyu vardı. Bu Moğol kabileleri Van Gölü'nün kuzeyindeki Aladağları yaylak olarak kullanıyorlardı. İlhanlı devletinin yıkılışından sonra da bölgede varlıklarını devam ettireceklerdir (Keleş, 2018: 186).
1246 yılında meydana gelen büyük bir deprem çevrede önemli tahribat yaptı. Bunun ardından da Moğol istilası başladı. Timur'a boyun eğmediği için Timur, Ahlat, Adilcevaz, Erciş ve Van'a girmiş ancak 20 gün dayanabilen Van yerlebir edilmiştir (Talay, 1996: 35-36). Hülagü yöreyi stratejik öneminden dolayı Ahlat merkezli bir eyalet içerisine aldığı gibi bölgeye Türk ve Moğol boylarını da iskan etmiştir. Akkoyunlu ve Karakoyunlu Türkmenlerinin de Moğol istilasıyla geldikleri düşünülürse Van Gölü havzasının demografik yapısının nasıl teşekkül ettiği daha iyi anlaşılmaktadır (Keleş, 2018: 186).

Moğol istilasının çöküntüsünden sonra Gevaş kendini toparlamış, yörede önem kazanmaya başlamış ve büyük ticaret merkezleri arasına girmiştir: "Şehr-i buzurk = büyük şehir" olarak nitelendirilmesi de bunu göstermektedir. Nitekim mezarlıklar ve anıt yapılar bugünkü görünümleriyle bile bir Ortaçağ Türk Kenti olarak ne denli büyük olduğunu, gerçek anlamda kanıtlamaktadır (Tarhan vd. 1990: 20). Ahlat ile Vastan, Erciş ve Tatvan limanları arasında büyük teknelerin işletildiğini ve ticaretin oldukça gelişmiş bir durumda bulunduğu (Tarhan vd. 1990: 20) belirtilmektedir. Van Gölüne kıyı vermesiyle de bölgede önemli bir yerleşim ve ticaret merkezi olan Gevaş, sonraki dönemde Moğol İlhanlıların istilası ve beylerin çekişmesinden en az etkilenen yer olmuştur. Van Gölü Havzasındaki diğer Ortaçağ mezarlıklarında bulunan mezar taşlarının İslâm inanç geleneğine bağlı plastik kompozisyonların karşılaştırmalı incelenmesiyle de anlaşılır olan bu durum Gevaş'ta İslâm tasavvuf kültürünün en güçlü yaşandığı bölge olduğunu göstermektedir.

Pek tabii Malazgirt savaşı öncesinde; Geylani (öl.561/1166) 'nin İslâm tasavvuf ekolüyle yapılanmış ve mezar taşlarına da yansımış olan bu durum Gevaş ve çevresinde gelişen sanat eserleri moğol istilasına rağmen İslam inanç kültüründen kopmamış olduğunun güçlü göstergeleridir. Nitekim bugün de halk arasında Görentaş âilesi, Van ve çevresinde (Gevaş-Çatak

ve Gürpınar başta olmak üzere) Şeyh âilesi olarak kabul edilmektedir. Bu âileden başka tarîkat şeyhleri ve kerâmet ehli oldukları kabul edilen şahsiyetler de yetişmiştir (İdiz, 2018: 1191).

Van'ın şehir nüfusunu yoğun olarak Türkler meydana getirse de 1900'lü yıllarda Amerikan misyonerlerinin Ermenilere dağıttıkları yardımlar yüzünden köylerden gelen Ermeniler şehir nüfusunu hızla artırmaktaydı (Ağaoğlu, 2007: 314). "Barış Gönüllüleri" ve misyoner faaliyetlerine en büyük desteği gösteren Amerika Birleşik Devletleri Wilson Prensipleri'nin 12. Maddesinde Ermenilere bir bölge sözü vermiştir (Talay, 1996: 17).

1896 Ermeni ayaklanması, Müslüman ve Ermenilerin beraberce yaşadıkları mahallelerden birine 16 Haziran Pazartesi günü saat 11'de 800 Ermeni ihtilalcinin saldırmasıyla başlamış, çatışmalar şehrin diğer bölgelerine de yayılarak 24 Haziran'a kadar, dokuz gün devam etmiştir. Bu isyanın profesyonelce planlandığı ve isyan hazırlıklarının günler öncesinden başladığı anlaşılmakta (Ağaoğlu, 2007: 315) olduğunu belirterek bölgedeki ilk Ermeni ayaklanmasına da dikkat çeker.

Diğer taraftan asıl Ermeni mezaliminin yaşandığı, erkek nüfusunun cephede olduğu kadın ve çocukların Ermeni çeteciler tarafından hunharca katledildiği 1915 Müslüman kıyımına dikkat çekmek gerek. Amerika'nın "Barış Gönüllüleri" adı altında Ermeni çetelerini fonlayarak misyoner faaliyetlere en büyük desteği göstermesiyle başlayan süreçte Van'daki Müslüman nüfusla birlikte tarih ve kültür hafızasının da yok edildiği katliamı şöyle aktarmaktadır Ağaoğlu: 28 Nisan 1915'de çatışmalar büyüyerek, askerî kışlalara, karakollara, askerlerin bulunduğu evlere ulaştı ve Müslüman Mahalleleri tamamen yakıldı 50. Van Valisi Cevdet Bey, 3 Mayıs 1915 tarihli şifresinde; Ermeni ihtilalcilerin, şehrin Ermeni Mahalleleri çevresindeki karakollara ve evlere ateş etmeye başladıklarını ve kendilerine karşılık verildiğini, Ermeniler tarafından Ak Kilise Manastırı etrafının kale ve siper gibi şeylerle pekiştirildiğini, çevrenin yakılarak tahrip edildiğini bildirmiştir (Ağaoğlu, 2007: 321).

Ermeni çetecilerin isyanı ile Müslüman toplumun yaşadığı şehirlerle birlikte hunharca yok edilmesi planından önce, Kadim kent kimliğinin mimari alandaki kudretli yapısını arşiv kaynaklarından öğrenmekteyiz. Asırlar boyunca ayakta kalmayı başaran ve şehir kültür yapısını İslâm eserleriyle sürdüren geleneğin tarihsel geçmişine genel olarak bakıldığında, Van'daki Selçuklu ve Osmanlı eserlerinin yoğunluğu tüm tahribata ve kıyıma rağmen buranın kudretli bir İslâm şehri olduğunu göstermektedir.

1548'den 1800'lü yıllara kadar eski ve yeni şehirde tespit edildiği kadarıyla; yirmi sekiz cami, otuz üç mescit, dokuz medrese, iki darü'l-kurrâ, iki rüştiye, otuz dokuz sıbyan mektebi, on beş zaviye, üç kütüphane, dört türbe, iki imarethane, dört han ve kervansaray, altı hamam, sekiz çeşme, on iki kilise, evler, dükkânlar ve çeşitli işyerleri bulunmaktaydı (Ağaoğlu, 2007: 314). 1899 tarihli Salnameye göre Van'da; 62 mahalle, hükümet konağı, kütüphane, eczane ve deponun yanında; 10 medrese, 32 cami, 5 minare (Ulu cami, Topçuoğlu, Hüsrev Paşa, Kaya Çelebi, Süleyman Han Camilerinin minareleridir.), 10 tekke ve zaviye, 15 kilise, 5 gazino, 5 dabbağhane, 4 han, 4 bezirhane, 3 kışla, 3 hamam, 3 lokanta, 3 boyahane, 27 değirmen, 30 fırın, 55 kahvehane, 2 matbaa, 1632 dükkân ve 5417 ev bulunmaktaydı (Ağaoğlu, 2007: 318).

Van Gölü Havzası içerisinde İslâm tasavvufunun manevi gelişimini gösteren yardımlaşma, dayanışma ve hayır kültürünün toplumsal pratikleri de bilindiği gibi yüzlerce yıllık kadim bir vakıf geleneği ile yansımıştır. Dolayısıyla bu kültürün şeyh aileleri tarafından aş evleri, misafirhaneler, şifahaneler gibi çok sayıda kurumsal imarethane örneklerini Selçuklu kültüründen Osmanlı İmparatorluk dönemine geçişini tarihsel dizge üzerinden izlemekteyiz. Dolayısıyla vakıf geleneğini asırlarca devam ettiren İslâm kültür göstergelerinin Ermeni çeteciler tarafından hunharca yok edilmesine de değinmek gerekliliği, Van Gölü Havzasının yakın ve uzak geçmişinin tarihsel gerçeğini anlaşılır kılacağı gibi geleceğinin de aydınlanmasına yön verecektir.

Sözü, Selçuklu Ortaçağından Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerine taşıyacak olursak; Van dayanışma kültürünün örnekleri olan tarihi vakıfların varlığı çok sayıda raporla da doğrudan veya dolaylı olarak bildirilmiştir. Van şehrinde İslâm toplumunu yok etmeye yönelik yaşanmış olan Ermeni mezaliminde vakıf geleneğine bağlı bu sosyal yapıların Ermeni çeteleri tarafından yakılıp yıkılarak yok edilmiş olduğunu bazı acı örnekler üzerinden görmek ve göstermek mümkün.

Ermeni işgalinden sonra Van'a ilk giren Yüzbaşı Halit, zabit arkadaşları ve askerleri ile yanlarında gelen Van halkı, gördükleri dehşet verici sahneyi şöyle anlatmışlardır: Yolcu ve fakirlerin sığınıp, yiyecek temin edebileceği, şiddetli kış aylarında canını kurtarabileceği, meşhur vakıf müesseseleri tamamen tahrip edilmiştir. Bu devletler kanununa ve harp kaidelerine aykırıdır, insanlık tarihinde görülmeyen, zalimane bir uygulamadır. Gevaş'ta; Hacı Hanı, Ağdad, Perkuri, Zive, Hacızive, Pirkal, Mir Hasanveli. Müküs'te; Arvas. Şatak Kazası'nda; Kurandeşt. Van'da; Vanzivesi, Mollakasım, Hindibaba, Şeyh Abdurrahman Gazi, Şeyh Gazali. Gevar Kazası'nda; Alilan, Yaplan,

Şeyh Hamit Paşa tekke ve zaviyeleriyle beraber birçok abide ve mescitler bombalarla havaya uçurularak kasten yıkılmıştır (Ağaoğlu, 2007: 324).

Van Ermeni isyanının başlangıcı olan Gevaş hükümet konağına saldırma ve Müftü'nün feci şekilde şehit edilişine değinen Aydın Talay; Gevaş'ın merkezi kadar civar köylerinde ve özellikle İşkirt (Dereağzı), Arpit (Yanıkçay), Mihrapit (Göründü) katliamlar sürdürülmüştür (Talay, 1996: 145-146).

Gevaş merkez köylerinden Pendekanis (Dokuzağaç) da Ermeniler her türlü kötülüğü reva görmüş ve halkın yüzde seksenini yollarda katletmişlerdir. Şimdi mevcut olmayan Engil Köyü ile Vestan yani Gevaş arasında Ermeniler tarafından öldürülen Müslüman halkın 10 binden fazla olduğu ve özellikle de Rus çekilmeleri sırasında feci katliamların hüküm sürdüğü bilinmektedir. Yanıkçay'dan yapılan istihbarat bilgileri, henüz ortaya çıkarılmamış olan toplu mezarlara işaret etmektedir. Van Müzesi ve Üniversite Ekibi müştereken Ağustos 1990 yılında Gevaş Selçuklu Mezarlığı ve İzzettin Şir Bey Medresesi civarında yaptıkları kazıda içlerinde küçük yaştaki çocuklar da olmak üzere medresede okuyanlara ait katledilmiş 8 talebenin toplu iskeletlerini bulmuştur (Talay, 1996: 146).

Van'da Müslümanlarla ilgili ne varsa yakılıp yıkıldığı, esir edilen bazı Müslümanların içinde tutulduğu çok eski zamanlardan kalma üç yapı dışında; bütün camilerin ateşe verildiği ya da yerle bir edildiği, kamu hizmeti yapılarının ve Müslüman Mahallelerinin tamamen tahrip edildiği artık herkesin malumuydu. Van bir kentten çok ilk çağ harabelerine benzemekteydi. Müslümanların yoğun olarak yaşadığı Eski Van'da bir elin parmakları sayısında yapı kalmıştı. Bitlis ve Van kentlerinde her birine dokunulmayarak sağlam bırakılan bir tek mahalle vardır ki, o da Ermeni Mahallesidir. Ermeni Mahallesi olduğu sağlam kalan kiliseden ve kapıların üzerindeki Ermenice yazılarda anlaşılmaktadır. Van'da 3400 Müslüman evinden üç tanesi, buna karşılık 3100 Ermeni evinden 1170 tanesi ayakta kalmıştır (Ağaoğlu, 2007: 328).

Ermeni devleti kurma hevesiyle 1896'da ve 1915'de ayaklanan Ermeniler, Türkleri bölgeden sürüp çıkarabilmek için terör hareketlerine girişmiş, şehirde bulunan halka katliam yaparak, baskı ve tecavüzleri artırarak, bölgeyi terk etmeye zorlamıştır. Türk Halkından pek azı bölgeyi terk edebilmiş, kalanlar ise Ermenilerin insafında katledilmiştir (Ağaoğlu, 2007: 335).

Van şehrinde bulunan; güzelliklerini seyahatnamelerde, anılarda ve tarih kitaplarından okuyabildiğimiz bütün abideler, Türk-İslâm eserleri tamamen yok edilmiştir. Van şehrindeki tarihi eserlerin, çinileri ve süslemeleri Ruslar ve Ermeniler tarafından sökülerek götürülmüş, geriye kalanlarla beraber şehir yakılmıştır (Ağaoğlu, 2007: 335). Bütün dünya bu dehşetli vakaları şahit olurken 12 Nisan 1915 tarihinde Newyork'da yayınlanan Evening Sun Gazetesi şöyle yazıyordu: "Ermeniler Asya'nın Lehlileridir. Ermenilerin hayalleri Ermeni muhtariyetidir. Ermeni faciası Türk ve Kürt mezalimidir" (Talay, 1996: 147).

Amerika'da çıkan 6 Haziran 1915 tarihli, Gotchnak gazetesinde yayınlanan bir mektupta, Van'da meydana gelen çatışmalar ve yıkım şöyle anlatılmıştır; Burada Türkler ve Ermeniler arasında nisanın yedisinde başlayan harp yirmi üç gün devam etti. Ve Allah'ın inayetiyle biz Ermeniler, Türklere galebe çaldık, kaleyi zapt ettik. Aygestan'daki kışlaları, 8-10 topu ve hayli mühimmatı ele geçirdik. Bütün kışla ve hükümete ait binaları yaktık. Üç gün sonra Rus-Ermeni gönüllüleri ve bir gün sonra da Rus ordusu buraya geldi (Ağaoğlu, 2007: 321).

Van'da çeşitli tekke ve zaviyelerin bombalarla havaya uçurulduğu, bir kısmının kasten yıkıldığı tespit edilmiş (Ağaoğlu, 2007: 333) olmasından dolayı da yakın tarihimizin Türk İslâm sanat izlerini yansıtan Osmanlı dönemi mezar taşlarının takib edilebilmesini zorlaştırmaktadır.

Van'da bulunan mezarlık ve türbelerin çeşitli şekillerde tahkir ve tahrip edildiği bilinmektedir. Kabristanın birçok yerinin define gömülü dedikodusu ile kazılarak tabutla gömülü olanlarının dışarı çıkarıldıkları, ziyaretgâhların kazıldığı, içlerine pislik doldurulduğu, hayvan barınağı yapıldığı, hakaretler edildiği, kabirlerin ve kabristanların tahrip edildiği ifade edilmiştir. Bölgedeki İslâm büyüklerinin mezarları, tekke ve mabetleri tahrip edilip, pisletilmiş ve yakılmıştır (Ağaoğlu, 2007: 332). Bu nedenle, Van mezarlıklarında Müslümanlara ait mezar taşlarının bulunamaması bu ifadeleri doğrulamaktadır diyerek, Ermeni zulmüne uğrayan Hüsrev Paşa Türbesi'nin hazin tarihine de şöyle dikkat çekmektedir Ağaoğlu: Türbe, Hüsrev Paşa'nın 1587'de vefatı üzerine Mardin'li mimar Abdullah'ın oğlu Şaban tarafından caminin doğu cephesindeki pencerenin yanına inşa edilmiştir. Hüsrev Paşa Camii ve türbesini tahrip eden Ermeniler bununla da yetinmeyip lahdini açarak kemikleri parçalamışlardır, içerisine pislik doldurmuşlardır (Ağaoğlu, 2007: 332). Yukarıda da değinmiş olduğumuz gibi Van Gölü Havzası ve çevre illerinde yaşanmış olan Ermeni mezalimi, Moğol istilasında yaşanan kıyımlarla dahi karşılaştırılamayacak sayısız vahşet örneği

ile yakın geçmişimizin somut kültür varlıklarını da hunharca hedef alarak milli hafızamızın yok edilmesi istenmiştir.

Sözü yeniden Van Gölü havzasının Ortaçağ'ına götürecek olursak; Abdulkadir Geylani'nin öncülüğünde gelişimini sürdüren İslâm tasavvuf okullarının toplumsal kültür yansımaları, Gevaş mezar taşları üzerinden okunabilmektedir. Epigrafik kompozisyonlar konu başlığında da değinmiş olduğumuz gibi, Van Gölü Havzası içindeki diğer çağdaş mezarlıklarda özellikle de Ahlat mezar taşlarında Hadîs-i Şerîf ve Kur'ân -ı Kerîm Ayet'leri azalarak yerini Asyatik unsurlara bırakırken, Gevaş ve çevresindeki mezar taşları, İslâm inanç ve estetiğinin yükselen değerlerini bölgede yaşanmış olan tüm kıyımlara rağmen kendisini bugüne büyük bir mana ve tefekkür âleminin yansımaları olarak iletmektedir.

Gevaş Selçuklu Mezarlığı konu başlığında detaylarıyla ele almış olduğumuz kazı sondaj çalışmalarının sonuç raporlarından, Halime Hatun Kümbeti'nin yanında olduğu anlaşılan bir medresenin de varlık bilgisi Gevaş'ın güçlü bir eğitim merkezi olduğu olasılığını doğrulamaktadır. Tahran ve ekibi tarafından bildirilen raporda: Bu yapı kompleksinin mimari fonksiyonu hakkında kesin bir fikir oluşturulmamakla beraber bir avlu ve çevresindeki odalardan oluşan bir medrese olabileceği düşünüldüğü (Tarhan vd. 1989: 407) belirtilmiştir. İslâm yapı geleneğinin tarihsel göstergelerine göre medreselerin çevresinde konumlanmış olan mezarlık yapıları yaşam alanlarından bağımsız düşünülmemiştir. Bundan dolayı da söz konusu muhtemel medrese yapısının Halime Hatun Kümbeti'nden daha önceki tarihlerde inşa edilmiş olabileceği kanaatindeyiz. Gevaş'ın kültür hafızasının canlanması, mezarlık alanında yapılması gerekli olan yeni kazı ve restorasyon çalışmalarına muhtaçtır.

Halime Hatun kümbeti gibi Gevaş Kalesi'nin doğusunda inşa edilen ve bugün varlığını halâ devam ettiren İzettin Şir Cami ve Külliyesi'nin Selçuklu zamanının önemli eğitim ve kültür merkezi olduğu anlaşılmaktadır. Cami çevresinde, Selçuklulara ait çoğu şehit ve âlimlerden oluşan binlerce mezarla birlikte birçok araştırmacının da ilgisini çeken önemli Ortaçağ eserlerindendir. Ahlat ile Vastan, Erciş ve Tatvan limanları arasında büyük teknelerin işletildiğini ve ticaretin oldukça gelişmiş bir durumda bulunduğu (Tarhan vd. 1990: 20) da belirtmek gerekir. Dolayısıyla Gevaş'ın jeostratejik konumu ve iç denize açılan zengin limanları Ortaçağ'ın güçlü finans merkezlerinden biri olduğunu gösterdiği gibi teopolitik açıdan da İslâm dünyasının tasavvuf ve eğitim hayatına yön veren manevi merkezlerinden biri olduğunu söylemek gerek.

2. 2. Anadolu Ortaçağı'nda Selçuklu ve Beylikler Dönemine Bakış

Anadolu Selçuklu Devleti, Hitit'lerden sonra Orta Anadolu'yu merkez alan son büyük devlettir. Bu niteliği ile kendinden önceki kültür devirlerinin mirasçısı olan gerçek bir Anadolu devletidir (Ögel, 1994: 9). Moğol tehdidini ciddiye alan Alâeddin Keykubad Ahlat'tan Tiflis'e kadar uzanan hat üzerinde savunma tedbirleri almaya çalıştığı gibi kısa bir süre sonra 3 Şevval 634 (1 Haziran 1237) yılında vefat etti. Alâeddin Keykubad'dan sonra Selçuklu tahtına II. Gıyaseddin Keyhüsrev (1237-1246) geçti (Tokuş, 2017: 180).

Bu siyasî ve konjoktürel durumdan faydalanan Baba İshak adında biri, etrafına topladığı insanlar ile Selçuklu hükümdarının hayat tarzının halkta yarattığı olumsuz etkilerin de tesiriyle Adıyaman ve çevresinde Selçuklu idaresine karşı isyan bayrağını açtı (Tokuş, 2017: 180). Onun isyanının fikri temeli ise zamanındaki hükümdarların ve insanların yaşam tarzlarının Hülefâ i Râşidîn dönemindekinden çok fazla uzaklaştığı ve Müslümanların İslâmi yaşam tarzından vazgeçmeleriydi. Fakat Babaîler isyanlarını bu şekilde temellendirirken Baba İshak'tan peygamber ve resul olarak bahsetmekteydiler. Ayrıca onlar Baba İshak'ın peygamberliğine inanmayanların kâfir oldukları kanaatindeydiler (Taşçı, 2013: 546). Anadolu Selçuklu Devleti'nin doğu topraklarında 638 (1240) yılında Babailer adı verilen bir ayaklanmadır. Malatya'dan Amasya bölgesine kadar uzanan bu asiler Kırşehir'in Malya Ovası'nda Selçuklu saflarında bulunan Frenklerin yardımıyla mağlup edilerek dağıtıldılar (Tokuş, 2017: 180, 81).

Babai isyanı genel itibari ile Doğu Anadolu ve Van Gölü Havzası'nda olmamasına rağmen Türkiye Selçuklu Devletinin Doğu Anadolu'da Moğol istilasını önlemek amacıyla aldığı önlemlerin sonuçsuz kalmasına neden olması açısından önemlidir. Özellikle de Erzurum'da alınan önlemlerin boşa çıkması ve buradaki askerlerin Kırşehir'deki isyancılar üzerine gönderilmesinden dolayı Azerbaycan'da bekleyen Moğol askerleri Erzurum üzerine yürüdüler (Taşçı, 2013: 548).

Babaîler karşısında Selçuklu ordusunun durumu Moğolları Selçuklulara karşı daha da cesaretlendirdi. Nitekim Baycu Noyan otuz bin kişilik bir ordu ile 640 (1242) yılında Erzurum önlerine gelerek şehri ele geçirdi. Bunun üzerine II. Gıyaseddin Keyhüsrev adamlarını toplayarak Moğollara karşı tedbirler almaya başladı. Yetmiş bin kişilik bir ordu ile Sivas'a doğru harekete geçti. Sivas'a ulaştığında ordusunun sayısı takriben seksen bine baliğ olan Sultan, Moğolları karşılamak için Kösedağ'a gitti. Moğol birliklerine saldırdılar ve sahte ricat uygulayan Moğollar karşısında mağlup oldular (12 Muharrem 641/26 Haziran 1243) (Tokuş, 2017: 181).

Erzurum'un Moğollar tarafından ele geçirilmesinden sonra sultan Alâeddin I. Keykubad zamanında oluşturulan Erciş - Erzurum savunma hattının en önemli noktası Moğollar tarafından ele geçirilmiş ve tahrip edilmiş oldu. Bu durum Erzurum'dan sonra önce Van Gölü Havzasının daha sonra da orta Anadolu'nun diğer şehirlerinin aynı akıbete uğramasının önünü açtı (Taşçı, 2013: 552). Böylece Anadolu Selçuklu Devleti Moğollara tabi bir konuma düşerken Erzincan, Kayseri, Sivas, Malatya, Divriği ve ardından da 643 (1245) yılında Ahlat, Amid (Diyarbakır), Edessa (Urfa) ve Nusaybin gibi şehirler Moğol komutanı Baycu Noyan tarafından ele geçirildi. Üç yüz altmış bin gümüş (dirhem), on bin koyun, bin sığır ve deve verilmesi şartları ile anlaşma yapıldı (Tokuş, 2017: 182).

Yasuvar Noyan'ın el- Cezire yağma seferinden sonra Ahlat merkezli Van Gölü Havzası Moğol hakimiyetine girdi. Onlar bu bölgede bir vilayet merkezi oluşturup İlhanlılar döneminde Van Gölünün kuzeyinde bulunan Aladağ'ı yazlık ordugâh olarak kullanmaya başladılar (Taşçı, 2013: 558). En az şehirdeki Müslümanlar kadar Moğol idareciler de şehirdeki hayatın sorunsuz bir şekilde işleyişini istemekteydiler. Bu durum onların özellikle siyasî ve ekonomik kaygıları açısından gerekliydi. Onlar da kendileriyle Müslüman halk arasındaki iletişimi sağlayacak ve topluma bütün dinamikleriyle sağlıklı bir işleyiş kazandıracak grup olarak ulemâya muhtaçlardı. Ulemânın bu rolü onların toplum üzerinde sahip oldukları büyük nüfuzun kaynağıydı (Yılmaz, 2017: 88).

Anadolu Selçuklu hükümdarı II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in 643 (1245 veya 1246) yılında vefatından sonra (Tokuş, 2017: 182), kardeşler arasındaki mücadeleyi sonlandırmak isteyen Celâleddin Karatay II. İzzeddin Keykavus, IV. Rükneddin Kılıç Arslan ve II. Alâeddin Keykubad'ı birlikte sultan ilan ederek kendisi de üçüne birden atabeg oldu. II. İzzeddin Keykavus'a Konya merkez olmak üzere Aksaray, Ankara, Antakya ve ülkenin batı toprakları, Rükneddin IV. Kılıç Arslan'a da Kayseri, Sivas, Malatya, Erzincan ve Erzurum gibi doğu toprakları verildi. II. Alâeddin Keykubad'a ise önemsiz bazı yerler tahsis edildikten sonra hutbe ve sikkelerde her üç kardeşin de adı okunmak suretiyle üçlü bir yönetim şekli kabul edildi (Tokuş, 2017: 183).

12. yüzyıl sonunda II. Kılıç Arslan'ın başlattığı büyük yapı faaliyeti ile Anadolu'nun Selçuklu çehresi oluşmaya başlar. 13. yüzyıl ve özellikle I. Alaeddin Keykubad (1220-1237) devrinde kurulan sanat ortamı, sultan ve vezirlerin başlattığı anıtsal yapı baniliği, Moğol istilası ve devletin çöküşü gibi sarsıntıları atlatabilen bir güç kazanmıştır (Ögel, 1994: 9). Ticaret yollarını belirleyen

yapılar olan kervansaraylara hanlara işaret eden Ögel; Anadolu Selçuklu sultanlarının ekonomik politika ürünü, devleti temsil eden prestij yapılarıdır. Diğer taraftan, Anadolu'nun Doğu- Batı- Kuzey –Güney bölgelerini bağlamak, yolları kuzey ve güney limanlarına vardırmak amacında olduğu gayet açık olan bu program, hükümdarın idari kontrolünde olmadan düşünülemez. Bir ülke çapındaki bu programlama, Ortaççağ'da benzersizdir. 12. Yüzyıl sonlarında II. Kılıç Arslan devri ile 13. Yüzyıl ortaları, II. Keyhüsrev devri arasında, hanların yükselmesi herhalde rastlantı değildir. Bu kısa süre, Anadolu Selçukluları'nın ikbal devri olduğuna göre, özellikle I. Keykubad'ın hükümdarlığı devrinde yoğun yapı faaliyetlerinin gerçekleştiği eklenince, merkezden kontrollü bir girişim ve uygulama bahis konusu olduğu daha açık belirir (Ögel, 1994: 71).

1243'ten sonra Moğollar bu heyecanlı tasarıma son vermeselerdi, deniz yollarının keşfine kadar 1 - 1.5 yüzyıllık bir sürede Anadolu ticareti, Anadolu'yu kalkındırabilirdi. 1243'ten sonra yolların emniyetini kaybetmesi ve kervansaray yapımının durakladığını, yapı faaliyetlerinin şehirlere çekildiğini ve artık gücü elinde bulunduran vezirlerin ve emirlerin medrese yapılarının başı çektiğini söyleyebiliriz. Sultanların gücünü kaybetmesi ile kervansaray programları da çok yavaşlamıştır. Bu da programların onların girişimine bağlı olduğunu göstermektedir (Ögel, 1994: 72).

Orta Çağ'da hem Selçuklular'ın hem de diğer devletlerin ve de Moğol İlhanlı'nın sikkelerini darbetmek için hemen hemen Anadolu'nun bütün şehirlerinde darphaneler kurulmuştur. Örneğin, Selçuklular'ın 45, Moğol ve İlhanlıların 200 üzerinde darphanelerinin varlığı ele alındığında, sanat ve kültür etkileşimleri de kaçınılmaz olmuştur (Parlar, 2015: 2481).

Vezirler görünüşte ne kadar güçlü olurlarsa olsunlar, hiçbiri böyle merkezden idare edilen bir programı devam ettirememişlerdir. Buna karşılık tüm olumsuz yönleri ve Moğollara karşı aczi ile, II. Keyhüsrev, 1243'ten ölüm Tarihi 1246'ya kadar "baba yadigarı" programı sürdürmüş ve herşeye ragmen hanedanda gelenek haline gelen bu prestij yapılarını devam ettirmiştir (Ögel, 1994: 72). On üçüncü asrın ilk yarısı Selçuklu devletinin en sağlam olduğu devirdir. Bilhassa Alaaddin Keykubat I zamanında he şey merkeze tabi bir düzen içine girmişti. Bu yüzden asrın ilk yarısına kadar hakim olan geometrik örneklerde ve bilhassa yıldız sisteminde en uygun aksini bulur. Dolayısıyla merkezi düzenin hakim olduğu devirde bütün sanatkarların yıldız örneği üzerine çalışmış olmasının doğal bir sonuç olduğunu belirtir Ögel (1987: 147). Buna rağmen, her eser

başka bir kompozisyon özelliği gösterdiği halde, kalıplaşma ve şahsiyetini kaybetme tehlikesi vardır (Ögel, 1987: 153). Asrın bu ilk yarısında bir merkezi sanattan bahsedilebilir. Bir merkezden organize edilen bir yapı faaliyetinin sanatıdır. Ancak Anadolu Selçuklu'ların bu nizam devri pek kısa sürdüğü ve devletleri ani bir son bulduğu için kalıplaşma tehlikesi varit olmamıştır. Kompozisyonlar soyut düzenlerinin olgunluğu ile orijinalliklerini muhafaza etmiştir (Ögel, 1987: 153).

Anadolu Selçuklu Devleti'nin 1308'de yıkılmasından sonra, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde özellikle Bizans topraklarına yakın uçlarda ve kıyı bölgelerinde Türkmen Beyleri tarafından birçok beylik teşekkül etmiştir. Karamanoğulları, Candaroğulları, Germiyanoğulları, Aydınoğulları, Menteşeoğulları ve Osmanoğulları Beylikleri bunların başlıcalarıdır. Aslında bunlarla birlikte, sayıları yirmiyi bulan beylik bulunmaktadır. XIV. ve XV. yüzyıl Anadolu'su sadece bu beylikler'in yönetiminde bulunmamaktadır. Güney'de Eyyübi ve Memlük egemenliği, Orta ve Doğu Anadolu'da İlhan hakimiyeti ile Karakoyunlu, Akkoyunlu, Dulkadirli, Eratna ve diğer Beylikler'in Anadolu'nun değişik yörelerinde yönetimde oldukları görülmektedir (Top, 2002: 139). Anadolu'da kurulmuş olan yirmi civarındaki Beyliklere ait sikkelerde, bölgesel farklılıkların yanı sıra tarihsel olarak da değişiklikler göstermekte örneğin, ilk dönem sikkeleri bol figürlü iken, Orta Çağ'ın son dönemlerine yakın tarihlerde, yazılar ve geometrik süslemeler ön plana çıkmaktadır. Doğu Anadolu'da zengin figürlü, fantastik konulu sikkeler darbedilirken, Batı ve Güneybatı'da ise zengin formları ile bitkisel ve geometrik süslemeli sikkeler kesilmektedir (Parlar, 2015: 2481).

Anadolu'da siyasi bakımdan bağımsızlıklarını kazanan bu Beylikler, XIV. yüzyıl başlarından itibaren egemen oldukları yörelerde imar faaliyetlerine girişmişlerdir. Bu çerçevede Anadolu Beylikler devri mimarisi ve sanatında büyük ölçüde Selçuklu gelenekleri devam ettirilerek, yeni üslup ve anlayışların denendiği dönem olmuştur. Beylikler devri sanatı adeta Selçuklu ile Klasik Osmanlı Sanatı arasında bir geçiş dönemini temsil (Top, 2002: 139) ettiği gibi özellikle geometrik kompozisyonlardaki soyut anlayış, klasik olgunluğunu koruyarak devam etmiştir.

2. 3. İslâm'da Mezar Anlayışı

Yahya Kemal Varşova Büyükelçisi iken İstanbul'un nüfusunu soranlara çok yüksek bir rakam söyler. İtirazlar üzerine "Ben ölülerimizi de saydım" diye cevap verir. "Çünkü biz ölülerimizle beraber yaşarız" (Berk, 2017). İslâm inanç kültürü içerisinde Selçuklu ve Osmanlı geleneğiyle devam edegelen mezar taşı kültürümüzde Berk'in de belirttiği gibi; ölüm ve mezarlıklar hayatın içindedir. Bazen bir mescid, cami veya türbe etrafında hazîre şeklinde, bazen de bir yerleşim yerinin kenarında ama daima göz önündedir. Ölümü mûnis gösterecek şekilde tesis edilmişlerdir (Berk, 2017).

İslâm'da mezar algısının Ortaçağına bakacak olursak; Zamanla İslamiyet'in yayıldığı bölgelerdeki tarihi mirasın ve İslâmiyet'i kabul eden kavimlerin eski mezar geleneklerinin tesiri ile değişik tipte mezarların yapılmasına başlanmış olduğunu belirtir Beyhan Karamağaralı. Çünkü mezar da diğer bütün sanat eserleri ve kültür belgeleri gibi, yapıldıkları çevrenin ve devrin inançlarının, adetlerinin, sanat geleneklerinin, tabii, iktisadi ve sosyal şartlarının müşterek mahsulüdür (Karamağaralı, 1992: 1).

İslâm'ı din kabul etmekle beraber eski inanç ve geleneklerinden vazgeçmeyen Türkler, İslâm akidesine zıt olan inanış ve uygulamaları yumuşatarak İslâm'ın karşı fikir beyan etmediği hususları da çoğu zaman aynen koruyarak günümüze kadar muhafaza etmişlerdir (Doğanay, 2009: 31).

Mezar kitabeleri bir devrin kültür ve sanat aynasıdır. Onlar taş mermer ustalığı, süsleme sanatı, hat sanatı, edebiyat, iktisadi hayat ve falklor açısından kültürün bütün dallarına ışık tutan birinci elden belgelerdir (Tatlı, 2012: 217).

Şahideler, sadece mezarda yatanın kimliğine değil, bir medeniyete, bir var oluşa da şahitlik eder. Bir kültürün tarihini mezarlıklardan yola çıkarak yazmak, mezar taşlarını ayak izleri gibi takip etmek suretiyle o kültür hakkında açık fikir edinmek mümkündür (Berk, 2016: 7). Türk medeniyeti biraz da "kitabe" medeniyetidir. İnşa veya tamir ettiği hemen her yapıya, o yapıyla ilgili kısa veya uzun, dini veya edebi bir üslupla bir kitabe koymak, Selçuklu ve Osmanlı kültürlerinin karakteristik özelliğidir. İşte İslâm'ın hayat kadar önemsediği, hatta hayatın kendisiyle anlamlandırdığı bir realite olarak kabul ettiği "ölüm" de bir kitabe medeniyeti doğurmuş, bize bir şahide mirası bırakmıştır (Samsakçı, 2015: XI).

Mezar taşlarına yazılan metinlerin karakteristik özellikleri vardır. Her iki taşın, önlü-arkalı iki yüzü de yazılı olan mezar taşlarında metin sıralaması şöyle belirtmektedir Tatlı:

a. Baş taşının ön yüzüne ayet
b. Baş taşının arka yüzüne hadis
c. Ayak taşının ön yüzüne künye
d. Ayak taşının arka yüzüne de tarih yazılmıştır.

Mezar taşlarına yazılan hadisler de genellikle ölümü hatırlatan, müminlerin gerçekte ölmediklerini fakat bir diyardan diğerine göç ettiklerini vurgulayan türdendir (Tatlı, 2012: 217).

Mezar taşı kitabe bilgilerinde yer alan dua isteklerinin önemini hadis üzerinden şöyle bildirmektedir İmâm-ı Rabbânî: Ölmek, felâket değildir. Öldükden sonra, başına gelecekleri bilmemek felâketdir (İmâm-ı Rabbânî, 2008: 155).

Ölülere, dua ile istigfâr etmekle, onun için sadaka vermekle yardım etmek, imdâdlarına yetişmek lâzımdır. Resûlullah "sallallahü aleyhi ve sellem" buyurdu ki: Ölünün mezârdaki hâli, imdâd diye bağıran, denize düşmüş kimseye benzer. Boğulmak üzere olan kimse, kendisini kurtaracak birini beklediği gibi, meyyit de, babasından, anasından, kardeşinden, arkadaşından gelecek bir duayı gözler. Kendisine, bir dua gelince, dünyânın hepsi kendine verilmiş gibi sevinmekden daha çok sevinir. Allahü teâlâ, yaşıyanların dualarsebebi ile, ölülere dağlar gibi çok rahmet verir. Dirilerin de, ölülere hediyesi, onlar için dua ve istigfâr etmekdir (İmâm-ı Rabbânî, 2008: 155).

İslâm'ın ilk zamanları kabristan ziyaretlerinin yasaklanması konusuna ilişkin olarak şu bilgilere yer vermek gerekmektedir. Kur'ân-ı Kerîm'de kesin bir yasaklama olmamasına rağmen hadislerde, tasvir meselesinde olduğu gibi tevhit inancının zedelenmesine mani olmak ve putperestlik kültürünü İslâm karşısında bir tehdit unsuru olmaktan çıkarmak maksadıyla, başlangıçta kabir ziyaretleri yasaklanmışken, daha sonraları ölümden ibret alınması maksadıyla serbest bırakılmış (Doğanay, 2009: 30) olduğu bildirilir. İbn Teymiyye, Ahmed b. Hanbel'in, Hz. Ali'ye dayanarak bildirdiği şu hadisi zikreder: "Ben daha önce size mezarları ziyaret etmeyi yasaklamıştım. Fakat oraları ziyaret ediniz. Çünkü mezarlar size ahireti hatırlatır." Görüldüğü gibi Peygamberimiz daha önce mezarları ziyaret etmeyi yasakladığı halde, bu sözleri ile buna izin verdiğini bildiriyor ve bu müsaadeye gerekçe olarak da mezarların ziyaretçilere ölümü ve ahiret hayatını hatırlatmasını gösteriyor (Sarıkaya, 2013: 127).

İslâmiyet'te süslü ve dikkat çekici şaşaalı mezarların yapılması hoş görülmemiştir. Bu konuda iki hususa özen gösterilmiştir. Bunlardan birisi tevhit akidesini korumak, diğeri israftan kaçınmaktır. Bu sebeple, bazı istisnalar dışında, ölünün yıkanması kefenlenmesi ve yüzünün kıbleye gelecek şekilde sağ yanına yatırılarak defin edilmesi farz-ı kifaye olarak kabul edilmiştir. Bütün Müslüman mezarları tek bir merkeze, kıbleye yönelmektedir (Doğanay, 2009: 30). İslâm inancına uygun olarak gelişen defin işlemlerine diğer pratikleri üzerinden de bakmak gerekse; her aşamasında ayrı bir ayet, hadis ve dua bildirildiğini de görmek gerek.

Meyyiti (ölen kişi) defn ettikten ve kabrini kerpiçle ve benzeri şeyle kapattıktan sonra definde hazır bulunan kimselerden herbirinin her iki elleriyle üçer kere toprak atmaları müstehab olur. Meyyitin baş tarafında olması ve bu toprak atışlardan birincisinde (ayeti kerimesinin manasında) "Sizi ondan halk ettik" demesi; ikinci toprağı atışında ise: "Sizi ona döndürecğiz" demesi ve üçüncüsünde ise: "ve diğer bir kere daha ondan sizi çıkaracağız" demesi müstehab olur. Sonra onun üzeri kapanıncaya kadar toprak verilir (Ege, 1971: 503). Definde toprak atma işleminde yer alan Ayet-i Kerime mezar taşları üzerinde de sıklıkla karşılaşılan ve dönüşü bildiren kitabe bilgileri arasında yer almaktadır.

Dünyadan ayrılışının son kelâmı olarak bildiğimiz "telkin" aşamasının bilgileri ise şöyle aktarılmaktadır: Şahadet telkini yine onun defnini bitirdikten ve üzerine toprak verildikten sonra müstehab olur. Buradaki telkin ise telkin eden kimsenin eğer ölüyü tanıyorsa ona "Falan kadının oğlu falan" diye hitab eder. Tanımıyorsa onu Havva aleyhasselama nisbet eder, sonra bunun peşine şöyle der; "O ahdi hatırla ki dünyadan onun üzerine çıktın. O ahd, şuna şahadettir ki: Allahtan başka ibadete layık hiç bir ilah yoktur ve Muhammed Allahın Resulüdür. Cennet haktır. Cehennem haktır. Öldükten sonra dirilmek haktır. Kıyamet elbette gelecektir. Onda şek ve şüphe yoktur. Allah Taala kabirlerdekileri diriltecektir. Ve sen Allahı Rab; İslamı din; Muhammed Aleyhisselamı nebi; Kur'an'ı imam; Kâbe'yi kıble ve müminleri kardeş seçtin" (Ege, 1971: 461) telkini, kabir hayatının başlangıcına işaret ederken, kabir defin geleneğinin önemli bilgileri arasında yer almaktadır.

Allahü teâlânın lutf ve ihsânı ile mü'minlere ölüm zamanında hâsıl olan hâl, namâzdaki hâllerin üstüdür. Çünki ölüm, âhiret hâllerinin başlangıcıdır. Âhirete yakın olan herşey, daha tamam ve daha üstündür. Çünki dünyâda sûret görünüyor. Âhiret ise, hakîkatin zuhûr etdiği yerdir. Aradaki farkı bundan anlamalıdır. Bunun gibi, Allahü teâlânın ihsânı ile mezârda hâsıl olan hâller, ölüm

zamanında hâsıl olan hâllerden üstündür. Kıyâmet gününün hâli de, kabr hâline göre böyledir. Çünki orada görülen, daha tamam ve daha kâmildir. Cennetde görülenler, kıyâmet günündekinden daha tamam ve daha kâmildir (İmâm-ı Rabbânî, 2008: 347). Bugün sadece anıtsal veya plastik cazibesi üzerinden izlediğimiz mezar taşları aslında ölüm anı, kabir hayatı ve âhiret hayatına ilişkin hâllerin bilgilerini haber vermektedir.

Türk İslâm sanatının oluşmasında, şekillenmesinde ve estetik değer kazanmasında en büyük etken hiç şüphesiz İslâm dininin inanç esasları ve hayat anlayışı olmuştur (Doğanay, 2009: 31). Sanat ve sanat tarihi üzerinden izlenmesine dönecek olursak: Her mezar taşı, hat sanatı ve tezyinat tarihi açısından da büyük önem taşımaktadır. Öte yandan, mezar taşı motif yapısını ve üslupları inceleyerek tezyinattaki değişmeler kronolojik olarak takip edilebilir (Berk, 2016: 7, 8). Dolayısıyla İslâm sanat tarihi açısından estetik kültürün aktarımında mezar taşlarındaki öz-biçim göstergelerinin anlaşılması, sanat ve estetik kültürümüze yarar ve değerlilik sağlayacağı gibi ölüm ve ahiret hayatı inancına ilişkin farkındalık oluşturmaları da mutlak bir önem taşımaktadır.

2. 4. Tarihi Öneme Sahip Gevaş Mezar Yapıları

a- Beyler Mezarlığı
b- Misra Mezarlığı
c- Dilmetaş Köyü Mezarlığı ve Türbesi
ç- Görentaş Küyü Mezarlığı ve Şeyh Mehmet Tayyar Evliya'nın Türbesi
d- Halime Hatun Kümbeti
e- Gevaş Selçuklu Mezarlığı

2. 4. 1. Beyler Mezarlığı

Yapılan çevre araştırmaları kapsamında, Hişet Kalesi'nin güney eteklerindeki aynı adı taşıyan mahallede, küçük bir alana yayılmış olan Beyler Mezarlığı aynı zamanda Gelemiran olarak da anılmaktadır. Yüksek bir tümselti üzerinde konumlanmış olan Beyler Mezarlığı'nda heybetli sandukalar ve şahideler üzerindeki zarif işçilik dikkat çekicidir (Tarhan vd. 1990: 26).

2. 4. 2. Misra Mezarlığı

Gevaş ilçe merkezinin kuzeybatısında yer alan Misra denilen yeni bir mezarlık alanı ile bunun güneyinde yer alan küçük bir hazirenin varlığı saptanmıştır. Genişçe bir alanı kaplayan Misra Mezarlığı'nda, Gevaş Selçuklu Mezarlığı'ndakilere benzer şahideler bulunmakta olduğunu

belirten Tarhan vd., Aynı hazire içerisinde bulunan stilize insan yüzü tasvirli, son derecede ilginç bir mezar taşı örneği ile karşılaştıklarını ve şimdilik ünik nitelikteki olan bu şahidenin Van Müzesi'ne taşınarak müze bahçesinde teşhire konulduğu (1991: 411) bilgisini de aktarmaktadır.

2. 4. 3. Dilmetaş Köyü Mezarlığı ve Türbesi (Erken Osmanlı Dönemi)

Gevaş'ın 13 km batısında yer alan Dilmetaş Köyü, Zive ya da Hacızive Köyü olarak da bilinmektedir. Önemli ziyaretgâh konumlarından biri olan, "Hacı Zübeyd Türbesi" etrafında konumlanarak gelişmiştir. Mezarlığın büyük bölümü 19. Yüzyıl sonu – 20. Yüzyılın başına ait olmakla birlikte, en erken M. 1524-1525 yılına ait bir mezar kitabesi çözümlenmiştir (Baş ve Gül, 2018: 39). Dilmetaş mezarlığının en önemli özelliği, Anadolu Selçuklu ve Beylikler kronolojisinde geç dönem mezarlıklarından olmasına rağmen Van Gölü Havzası içerisinde Türk İslam kültürünün mezar taşı yapı geleneğinden kopmamış olmasıdır.

2. 4. 4. Görentaş (Geylani Ailesi) Köyü Mezarlığı ve Şeyh Mehmet Tayyar Evliya'nın Türbesi

Görentaş Köyü'nde her yıl, on binlerce insanın ziyaret ettiği Şeyh Mehmet Tayyar Evliya'nın Türbesi ile bir şehit mezarlık bulunmaktadır. Seyyid Muhammed Tayyar türbesinin önemi Seyyid soyundan gelmesi ve de Şeyh Abdulkadir Geylani'nin oğlu olmasındandır. Kadiriyye Tarîkatı'nın, Anadolu'ya ilk defa Abdulkadir Geylânî (öl.561/1166) hayatta iken Abdulkadir Geylânî'nin oğlu, Muhammed Tayyâr tarafından Anadolu'ya geldiği ve Anadolu'da hayat bulduğu ihtimali kuvvetlenmekte olduğunu belirten İdiz'e göre: Bu malumat ışığında, Muhammed Tayyâr'ın, Abdulkadir Geylani'nin oğlu olduğu ve daha Abdulkadir Geylânî zamanında Van'a gelerek Çatağ'ın Görentaş (Kayaboğaz) Köyü'ne yerleşip, Kadiriyye Tarîkatı'nı irşâd ettiği ihtimali kuvvet kazanmaktadır. Nitekim Halk arasında Görentaş âilesi Van ve çevresinde (Gevaş-Çatak ve Gürpınar başta olmak üzere) Şeyh âilesi olarak kabul edilmektedir. Bu âileden başka tarîkat şeyhleri ve kerâmet ehli oldukları kabul edilen şahsiyetler de yetişmiştir (İdiz, 2018: 1192).

Şeyh Ali Şeyh Abdulkadir Geylanî'nin soyundan olup, Çatak ve Gevaş'da bulunan Görentaş ailesinin ve Bitlis'e göç etmiş olan sülalenin atalarındandır. Muştak Baba'ya ait Âsar-ı Müştak esrar-ı üşşak adlı eserde yer alan bilgilere göre Şeyh Ali, kardeşi Şemseddin ile birlikte Arabistan'dan gelip Çatak'a yerleşir. Bu arada Hakkâri Beyi, aynı zamanda kadirî şeyhi olan Şeyh

Ali'ye gelip intisab eder ve kızkardeşini onunla evlendirir. Ayrıca, Şeyh Ali için Çatak'da ve kardeşi Şeyh Şemseddin için ise Görentaş'da birer tekke yaptırır (İdiz, 2018: 1193).
Böylece bu iki kardeşin sulaleleri buralarda çoğalır ve sonraları kendilerine Şemseddin Oğulları denen büyük bir âile haline gelirler. Bunların torunları da babalarının yolunda ve Kadirî Tarîkatı irşâdını devam ettirirr ve bir kısmı Bitlis'e göç edip yerleşirler (İdiz, 2018: 1195). Ölüm tarihini kesin olarak bilmediğimiz Şeyh Muhammed Tayyâr, Görentaş'ta vefât etmiştir. Türbesi Van'dan Çatak'a giderken, Görentaş Köyü'nün aşağı kısmında hafifçe yüksek bir yerdedir. Halen çevrede bulunan insanlarca ziyaret edilmektedir (İdiz, 2018: 1193).

2. 4. 5. Halime Hatun Kümbeti

Gevaş Selçuklu Mezarlığı içinde yer alan Halime Hatun Kümbeti ulasal ve uluslararası akademik platformda birçok araştırmacının merakına konu olmuştur. Bazı araştırmacıların bizzat bölgeye gelerek incelemede bulunduğu gibi bazıları da mevcut bilgi kaynakları üzerinden aktarım yapmışlardır. Bölgedeki çalışmalarını özellikle de kümbet üzerinden odaklayan araştırmacılar, nedense Selçuklu kültür tarihinin en önemli ve de özgün sanat referanslarını oluşturan Ortaçağ Türk İslâm mezarlığından söz etmemişlerdir. Halime Hatun Kümbeti'nin de içinde olduğu ve dikkatlerden kaçamayacak kadar geniş bir araziye sahip olan, Türk İslâm sanat tarihi literatürünün önemli ve özgün yapı taşlarını oluşturan tarihi Müslüman mezarlık alanı adeta görmezlikten gelinmiştir.

Bu nedenle de bölgede bulunan araştırmacıların, araştırmalarının odak noktasına sadece Halime Hatun Kümbeti'ni alarak çevre yanını saran tarihi Gevaş Selçuklu mezarlık alanıyla bağlam oluşturmamış olmaları dikkat çekicidir. Bununla birlikte bazı ütopik yaklaşımlarla, Müslüman kabristanlarına değinmeyerek yok saydıkları gibi dolaylı veya doğrudan İslâm eserleri üzerinden Ermeni sanat varlığını araştıran özel amaçları da gizlenmemektedir. Nitekim bu durum, araştırmacıların -yüzeysel de olsa- dikkatlerini, kümbet üzerine çevirmiş olmalarındaki asıl motivasyona bakmak gereğini doğurmuştur. Halime Hatun Kümbeti ve temsil noktasındaki önemi üzerine atfedilen bazı bilgileri aktarırken, konu örüntüsünün daha iyi anlaşılması yönünde söz konusu araştırmacıların oryantalist veya şarkiyatçılık kimlikleri ve bölgedeki güdümlü hedefleri üzerinden de bağlam kurulması bir gereklilik halini almıştır.

Gevaş Selçuklu mezarlık alanında arkeolojik çalışma yapan Tarhan; özellikle Halime Hatun Kümbeti'nin 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başlarında bölgede bulunduğu bildirilen batılı seyyahların ve bilim adamlarının dikkatini çekmiş olduğunu belirtir. Mesela, 1846 yılında Xavier Hommaire de Hell, 1898'de H.F.B. Lynch, 1911'de de Alman, Mimarlık Tarihçisi Walter Bachmann tarafından (Tarhan vd. 1988: 20) incelemeye alınmıştır. Tacirlerin, gezginlerin, askerlerin ve yetkililerin, Asya uygarlıklarına özel bakış açısıyla, bu "şarkiyat araştırmaları" sistemli narin bir büyüme gösterdi (Houranı, 2001: 109). Şarkiyatçılar tüm İslâm coğrafyasında olduğu gibi başta Van Gölü havzası olmak üzere Anadolu'nun da pek çok bölgesinde örgütlü, uzun süreli bir çalışma sürdürmüşlerdir.

Şarkiyat araştırmacılarının sistemli yapısı ve iletişim yöntemleri hakkında şu bilgileri aktarmaktadır Houranı: Çoğunlukla Avrupa'nın büyük üniversitelerinde olup, birbiriyle yazışan, 1873'ten bu yana periyodik kongrelerle bir araya gelen ve silsileyi aktarma zincirini geliştirerek öğrenciler yetiştiren bir avuç uzman tarafından yürütüldü (Houranı, 2001: 109). Houranı, şarkiyatçılık yahut oryantalizm olarak bildiğimiz bu narin sistemin işleyiş detaylarına da değinmektedir: 1909'tarihinde yayımlanan bir belgeye göre Londra Üniversitesi Senatosu'ndan bir heyete yanıt olarak İngiliz hükümetinin atadığı bir komisyonun, Londra'da bir şark dilleri okuluna duyulan gereksinime dikkatleri çeken raporun da açıklığa kavuşturmaktaydı. Bu rapor komisyon başkanının adıyla, Reay Raporu diye bilinir (Houranı, 2001: 110). Raporun içeriğinde bu narin şarkiyatçılık sisteminin büyütülmesinde Avrupa ülkelerinin gösterdiği yüksek performansı, Britanya'nın da göstermesi gerekliliğini hatırlatan ve aslında daha çok uyarı niteliğinde olduğudur. Şarkiyatçılık araştırmaları yapanların da bildiği gibi 'Reay Raporu' aynı zamanda sistemin temel hedeflerini içermektedir.

Buna göre; Britanya'nın, hem şarki konuların örgütlü, akademik olarak araştırılması bakımından hem de Asya yahut Afrika'ya hükümet görevlisi, iş adamı, misyoner ya da doktor olarak gidenlerin yetiştirilmesi bakımından yaptığı hazırlıklarda, diğer ülkelerin ne denli gerisinde olduğu (Houranı, 2001: 110) sonucunu gösteriyordu. Kaldı ki İngiltere'nin motivasyonu açısından Almanya ve Fransa gibi Avrupa ülkelerinin detaylı örnek çalışmaları da aynı raporda bildirilmiştir.

Çeşitli Avrupa kentlerinde, Belin'de şark dilleri eğitiminin yanında tarih, hukuk ve coğrafya öğretiliyordu. Paris'te Ecole des Langues Orientales'de doksan dört öğrencinin günlük konuşma dili olarak Arapça, on altı kişinin klasik Arapça, on altı kişinin Acemce ve on beş kişinin de Türkçe

öğrenim gördüğü (Houranı, 2001: 110) bildiriliyor. Gezginlerin ve tacirlerin geriye getirdiği enformasyon ve el yazmaları, uzmanlar ve düşünürler tarafından 19. Yüzyılın büyük uzmanlık girişimlerinin hizmetinde kullanılmıştır; "şarkiyatçılık"ın entelektüel kökenlerinin aranması gereken yer işte burasıdır (Houranı, 2001: 107).

Örgütlü, narin bir sistemin parçası olarak, dönemin Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye'sinde yukarıda da bahsi geçen Fransız, İngiliz ve Alman şarkiyatçıların belli periyodlarla bölge üzerine yapmış oldukları araştırmalarla ilgili, yayınlamış makalelerin çarpıcı konu başlıkları da konuyla ilgili araştırmacılar açısından kaynak bilgi olarak değerlendirilebilir.

"Ermenistan Persia ve Mezopotamya'nın Yıkılması", C. Texiere, *Descruption de L'Armenie la Perse et la Mesopotamie,* Paris, 1842.
"Türkiye ve İran'da Seyahat", X. Hommaire De Hell, *Voyage en Turguie et en Perse,* ½, Paris, 1855.
"Ermenistan: Seyahatler ve Etütler", H.F.B. Lynch, *Armenia: Travels and Studies,* II, London 1901.
"Ermenistan ve Kürdistan'daki Kiliseler ve Camiler", W. Bachmann, *Kirchen und Moschen in Armenien und Kurdistan,* Leipzig 1913.

Bachmann'ın kiliselerle ilgili araştırmasındaki şu görüşüne yer vermektedir Ağaoğlu; Van'ın merkezinde kale burçlarının altında en eski yapılardan olan Surp Petros ve Surp Paulos kiliseleri, XIX. Yüzyılın son dönemlerinde meydana gelen zelzeleden dolayı tamamen yıkılmıştı. Türklerin Ak Kilise diye isimlendirdikleri kilisenin etrafındaki duvarlar Ermeni ihtilalciler tarafından mevzi olarak kullanılmıştır (Ağaoğlu, 2007: 333). Bachmann, Bizans kiliselerinin Ermeni çeteciler tarafından tahrib edildiğinin de açık delilini sunmaktadır aynı zamanda.

1829 yılında Van kedisi araştırmaları yapmak üzere Van bölgesinde bulunan Fransız araştırmacı Charles Texiere, Van kendisinin araştırılmasını amaç edindiği çalışmasında Ermeni Meselesi hakkında detaylı bilgiler paylaşır. Talay, *Yıkılan Bir Şehrin Anatomisi* adlı kitabında, Van nüfusunun bir kısmını Ermeni olarak aktaran Texiere'a şöyle yer vermiştir: Denilebilir ki, gerek Bizanslıların gerekse Ermeni satraplarının (merkeze bağlı idari teşkilatlar) buralarda hiçbir eserine rastlanılamaz. Van şehri bölgedeki umumî adetlere uyarak kerpiçten, çamurdan yapılmıştır. Bu suretle şehirde pek eski bina görülmez. Tatar istilası Kale'de, şehirde büyük tahribata sebep

olmuştur. Bütün resmi binalar, surlar, 14. yüzyıldan geriye ait olamaz. Bu inşaata rağmen Van bölgedeki şehirlerin en güzeli, en temizi olarak göze çarpan şirin bir kasabadır (Talay, 1996: 42).

Batılı uzmanlar, gelişmeden çok kökenlerle ilgilenirler (Houranı, 2001: 90) ve bu doğrultuda çeşitli tekil pasajlarla İslâm sanatı ve mimarisini incelemeye alan Hillenbrand: Türkiye'nin doğusunda, Gevaş'ta, Halime Hatun türbesi malzeme ve tasarımında Ermeni bağlantıları açıkça görülmekte (Hillenbrand, 2005: 122) olduğunu iddia eder. Max van Berchem'in kilise etkisi gösteren camiler *"Mosquée Eglise"* adını verdiği ve aynı makalede Van Ulu Cami'sine de değinmiş olduğu görüşten etkilenmiş olmalı. Zira "Van civarında tambur kısımları Ermeni inşalarını hatırlatan" ifadesinde, mezar kulesi olarak tanımlandığı iki Van kümbetinden bahsetmektedir Berchem (Cansever, 2012: 254).

İran'dan alınan mezar fikirleriyle, Ermeni taşları ve tasarımlarının kullanıldığını iddia ettiği Halime Hatun Kümbeti'nin: Ermeni kilise mimarisinden alınan esinle, cephelerin -tümü taştan yapılmış- madalyonlar, hayvan heykelleri, kör kemerler ve silmelerle süslenmesi İran'dan alınan modeli farklılaştırmış (Hillenbrand, 2005: 122) olduğunu belirtmektedir. Anlaşılan bölgede hiç bulunmadığı gibi mevcut kaynaklardan da makro ölçekte bir gözlem yapmamış olsa gerek ki Halime Hatun Kümbeti'nde hiç olmayan hayvan figürlü heykellerin hayali varlığından söz etmektedir Hillenbrand.

Batı düşüncesi ve uzmanlığının, entelektüel ve akademik yaşamda otoriteye sahip, ama araştırılan nesnenin gerçekliğiyle pek az ilintili, kabullenilmiş doğrulardan kendi kendini ebedileştiren bir kütle yaratmış olduğu (Houranı, 2001: 89) gerçeği, bugün şarkiyatçılık kavramına ve bağlamından kopuk bilgi kaynaklarına daha da şüpheyle bakar olduğumuz durumunu yaratmıştır. Kaynağından bağlantısız gelişen bu tür araştırmaların Türk ve İslam sanatlarına karşı çok sayıda kronikleşmiş akademik yargı içerdiği gibi entelektüel düzeyde de batılı sanat araştırmaları güven verici bir algı geliştirememektedir.

Diğer taraftan kuşatıcı, kapsayıcı ve tanrının yeryüzü bekçiliğine soyunmuş olan şarkiyatçılık sistemi ile ilgili olarak şu bilgiyi aktarır Houranı: Eski Yakındoğu konusunda bir Amerikalı tarihçi olan J.H. Breasted, 1928'de Oxford'da yapılan 17. Uluslararası Şarkiyatçılar Kongresi'ndeki konuşmasında şarkiyatçıların görev tanımı ve misyonlarını şöyle özetlemektedir. "Geçmişin bozulmuş ve solmuş görüntüsüne saygı ve bağlılıkla el koymak, bu saygıdeğer özelliklerin bir

zamanlar neler olduğunu bitimsiz acılarla kabul etmek ve sonra da bunların, modern dünyaya mesajlarını, tüm otantik güzellikleri içinde duyurmak üzere, onları restore etmek bizim görevimizdir" (Houranı, 2001: 105). Kongre başkanı kongreyi kapatırken, "ulusların karşılıklı saygısı şarkiyatçıların becerikli ellerinde güvenliktedir" diye, gururla açıklama yapar (Houranı, 2001: 105).

Arap epigrafyasının kurucusu İsviçreli şarkiyatçı olan Max van Berchem (1863-1921) Arapça kitâbeleri okuyup anlama hususunda bilgisini artırmak için İslâm memleketlerinde incelemeler yaptığını belirten Semavi Eyice şu bilgileri aktarmıştır: Mısır'a, Kahire'ye Filistin, Suriye ve Anadolu'ya kadar uzanan bir seyahat yaptı. Doğu Anadolu'dan Meyyâfârikīn (Silvan), Harput, Âmid (Diyarbakır), Bayburt, Siirt ve Salmas kitâbelerini resim ve tercümeleriyle tanıtmıştı. Anadolu'daki kitâbeleri derlemesinde ise İstanbul müzeleri müdürü Halil Ethem Bey ona yardımcı oldu. 1910'da basılan Amida başlıklı büyük eserinde Diyarbakır'daki kitâbeleri ayrı bir bölüm halinde işledi (Eyice, 1992: 484-485).

Berchem'in çalışmaları üzerine yorum yapan Viyana asıllı bir başka araştırmacının da Türk sanatı hakkındaki kendi araştırmalarının akademik engellere takılmış olduğuna değinerek: Viyana ilim akademisi bu meseleye ait mesaimin neticelenmesi için Anadolu seyahatini temin etmiş olsaydı, Türk sanat dairesinin bu şubesi de işlenmiş olurdu diyerek serzenişini araştırmacılar üzerinden şöyle iletmiştir: Halil Edhem bey ile Max Van Berchem'in senelerden beri icra ettikleri tetkikat eksik olduğu gibi, benim san'at tarihi hakkındaki tetkikatım da bugünkü natamam şeklinde kalmaya mahkûm bulunmaktadır (Strzygovski, 2010: 7). Akademik engellerinden bahseden Viyanalı tarihçi, çağdaşlarının yapmış olduğu Türk İslâm araştırmalarına şu eleştiriyi getirmektedir: Güya iki yüz çadır halkından ibaret olan Osmanlılar doğrudan doğruya Garp Türklerinin bulundukları sahadan gelmişlerdir. Anadolu'nun Bizans sınırındaki Türkler'in 1299 tarinde henüz göçebe bulundukları (Strzygovski, 1935: 6) iddiası karşısında tarihsel sürecin gerçekliğini şöyle aydınlatmak ister. Anadoludaki Selçuklular (1077-1300) asırlarca evvel büsbütün başka bina tiplerine sahiptiler. Bundan başka Selçuklular, evvelce garbi Asyada yaptıkları medrese ve bir cami binası şeklini de birlikte getirmiş olduklarını belirterek şunu da eklemektedir; Konya hükümeti, Selçukluların kurduğu ilk hükümet değildi. Küçük Ermenistan impratorluğunun 1071 târihinde yıkılması üzerine Anadoluda yerleşen Selçuklular, sonradan en çok şöhret kazanan Selçuk devleti teşkilâtını kurdular (Strzygovski, 1935: 7).

Bütün bunlar, Selçukluların Sirderya ve Amuderya nehirleri ile beraber Aral gölünün çukur ovasında sahip oldukları ilk vatanlarının iklim, toprak ve kan ile tayin etmiş olan san'atkârane alışkanlıklarını düşündüğümüzden de olağanüstü güzellikte, garba beraber naklettiklerini gösteriyor (Strzygovski, 1935: 7-8). Türklerin tekâmülü hususlarını takip etmek istiyen ciddi bir muharrir bu eseri kasden ihmal edemez (1935: 8) diyerek de batılı ve batı güdümündeki Türk tarih yazarlarının göstermeleri gereken akademik dürüstlüğe değinen Strzygovski, daha önemlisi mimarisi üzerinden İslâm kültürün kadim varlığını devlet kurma geleneğine bağlayarak "toprak ve kan ile tayin etmiş" ifadesinde de kılıç hakkı ve İslâm fetih gerçeğine dikkat çekmektedir.

Türk bilim adamlarının çalışmaları ise 1950'li yıllardan itibaren başlamaktadır. Halime Hatun kümbeti ve yazıtı hakkında ilk bilimsel araştırma, 1956 yılında Oktay Aslanapa tarafından yayınlanmış bunu, M. Oluş Arık'ın 1967'deki kısa bir tanımı ile Rahmi H. Ünal'ın 1976'daki ayrıntılı yayını izlemiştir. Beyhan Karamağaralı da 1972 yılında yayınladığı Ahlat mezar taşlarıyla ilgili eserinde Gevaş mezarlığından ve buradaki bazı şahide ve sandukalardan söz etmektedir (Tarhan vd. 1988: 21).

Anadolu'daki Kümbetlerle ilgili araştırmasında, her kümbetin etimolojik açılımında Moğol'un varlığını sondajlayan Ünal, Halime Hatun Kümbeti üzerinden de fonetik çağrışımlarla yüklü biyografik bir aktarım yapmaktadır: Hemen ilâve edelim ki künbeti yaptıran Melik İzzeddin gibi, künbetin sahibi Çelme Hatun hakkında da hiçbir bilgiye rastlamadık. Türk veya Müslüman adından çok moğol kökenli bir ad izlenimi bırakan bu kelime, künbette yatan Hatun'un, bu tarihlerde yöreyi ellerinde bulunduran Celâyirli soyuna mensup olması ihtimalini hatıra getiımektedir (Ünal, 1978: 144). 1956 yılında yazdığı makalesi ile Aslanapa, Halime Hatun Kümbeti'nin ismine ilişkin hatalı tanım ve yaklaşımları giderecek etimolojik bir açıklık getirmiştir oysa. Araştırmamıza kaynaklık eden ve bazı düzeltmelerin de yapılmış olduğu 1991 yılına ait baskısı üzerinden yer verecek olursak konuya ilişkin şu bilgileri aktarmaktadır Aslanapa.

Gevaş Halime Hatun Kümbeti'nin Ahlat kümbetlerine benzemekle beraber süslemelerin daha zengin ve gelişmiş bir üslup göstermekte olduğunu (Aslanapa, 1991: 110), belirten Aslanapa, kümbet kitabesinin geçmişte hatalı okunmasıyla ilgili olarak bir düzeltme de yapmaktadır: Daha önce celi yazılı kitabesi yanlış okunduğundan 760 (1358) tarihi verilmişti. Bunun doğrusu 736 (1335) tarihini göstermektedir. Bu tarihlerde Van Gölü çevreleri, Celayirliler'in hâkimiyeti altında idi (Aslanapa, 1991: 110) Kümbet Halime Hatun için yapılmış olup, El Melik İzzeddin adında bir

bey adı geçmektedir. Türk edebiyatında yeri ve Türkçe divanı olan Ahmet Celayirli ile kültür birliği olan Celâyirliler idaresinde Türkmen Beyleri de vardı. Melik İzzeddin bunlardan biri olabilir. Eski Arşiv Genel Müdürlüğü üyesi Faiz Demiroğlu, annesi tarafından büyükannesi olan Halime Hatun ailesinden gelmedir. Kitabesinin doğru okunuşu hususunda ikazı için teşekkürlerini de belirterek Halime Hatun her halde kitabede adı geçen İzzeddin adında mahalli bir Türkmen Beyi'nin eşi veya kızı olmalıdır (Aslanapa, 1991: 110) diyerek Halime Hatun'la ilgili düzeltme notu da düşer.

Bölgede çok sayıda araştırmaya imza atmış olan Mehmet Top, Gevaş Halime Hatun Kümbeti konulu araştırmasında, kümbetin etnografik değerlerini yansıtan, kitabe çözümlemesi ve plastik açılımlarını şöyle aktarmaktadır. İlçeye iki km uzaklıktaki Tarihi Türk Mezarlığı'nın doğu tarafında yükselen kümbet, giriş kapısı üzerindeki inşa kitabesine göre, Melik İzzeddin tarafından 1335 yılında vefat eden Halime Hatun adına yaptırılmıştır. Ayrıca güney cephesindeki tek satırlı kitabeden kümbeti inşa eden mimarın Ahlat'lı Pehlivan Havendoğlu Esed olduğu anlaşılmaktadır (Top, 1998: 10).

Kümbet iki katlı olarak gerçekleştirilmiş olup, kare planlı cenazelik ile onikigen gövdeden oluşmaktadır. Yapı içten kubbe, dıştan onikigen pirimidal bir külahla örtülmüştür. Kümbetin cenazelik katına kuzeydoğu köşesindeki merdivenle inilmektedir. Buraya doğu cephenin kuzeyine kaydırılmış kapıdan girilmektedir. Kare planlı iç mekân doğu-batı doğrultusunda beşik tanozla örtülmüştür. Cenazeliği aydınlatmak için doğu, batı ve güney duvarlarının ortalarına birer mazgal pencere açılmıştır. Bu pencereler dıştan fistolu bir bordürle çerçeve içerisine alınmıştır. Ayrıca mazgala çıkan Bursa kemerli şeridinin alt ve üstündeki iki şeritte fisto dolanmaktadır. Fisto şeridi birbirinin aynı, simetrik olarak yerleştirilmiş bir çift rumi ile bir palmetin birer atlamalı sırasından meydana gelmektedir (Top, 1998: 10).

İkinci sıradaki yazı şeridi celi sülüs hatla yazılmış Kur'an-ı Kerim'den Fetih suresinin 1-13. ayetlerinden oluşmaktadır. Üstte, saçak altında da iki sıra mukarnas dizisinden oluşan bir şerit dolanmaktadır. Kümbeti dıştan örten onikigen pirimidal külah, kaval silmelerle meydana getirilmiş beş sıra halinde üç dilimli kemerlerle hareketlendirilmiştir. Yapı içten de onikigen olarak düzenlenmiştir. İç mekânı örten kubbeye geçiş, köşelerde küçük istiridye yivlerle sağlanmıştır. Duvarlar süslemesiz bırakılmış olup, içerisi basık kemer açıklıklı pencerelerle aydınlatılmıştır. Halime Hatun Kümbeti'nin adı inşa kitabesinin yanlış okunması neticesinde "Celme Hatun

Kümbeti" şeklinde değiştirilmek istenmiştir. Ancak kitabenin Epigraf Erdoğan Çavuşoğlu tarafından etraflıca tetkik edilmesi neticesinde isminin Halime Hatun olduğu teyid edilmiştir (Top, 1998: 10). Halime Hatun Kümbeti bir hanım adına inşa edilmesinden olsa gerek, zarif ve dengeli yapısıyla Türk-İslâm mezar mimarisinde önemli bir yere sahiptir. Geometrik ve bitkisel süsleme şeritleri, gülbezekler, damla motifleri, celi sülüs yazı kuşağı, mukarnaslar ve diğer süslemeleri ile Selçuklu geleneğini sürdürerek (Top, 1998: 10) İslâm sanat tarihin kendisine de asırlardır şahitlik etmektedir. Van Gölüne kıyı vererek, yerli ve yabancı araştırmacıların merakına konu olmuş bu görkemli Kümbet, gerek mimarisi ve gerekse de yüklendiği plastik kompozisyonların anlam ve zerafetiyle, Anadolu Ortaçağından günümüzü selamlar.



Fot. 26: Gevaş Halime Hatun Kümbeti (M.1335), Detay Görünümler, Van (H. Alptekin, 2017).

2. 4. 6. Gevaş Selçuklu Mezarlığı

Hicri 700 / Miladi 1300 yılı ile tarihlenen (Tarhan vd. 1989: 405) Gevaş Selçuklu Mezarlığı, yön ve lokasyon belirlenmesine hitaben bölgedeki bazı söylencelere ve pratiklere dayalı olarak zaman içerisinde çeşitli isimlerle anılmıştır. Örneğin; Hişet Mahallesinde bulunması nedeniyle mahalle sakinlerinin 'Hişet Mezarlığı' adıyla hitap etmesi. Halime Hatun Kümbet'i ile aynı hazire alanında bulunmasından dolayı 'Kümbet Mezarlığı' adıyla anılması. Veya yukarıda Mehmet Top'un da belirtmiş olduğu gibi geçmişte Halime Hatun Kümbeti kitabe bilgisinin Celme Hatun olarak çözümlenmiş hatalı epigrafik bilgi olmasından kaynaklanan ve dolayısıyla yıllar içerisinde sistematik olarak tekrar ede gelen 'Celme Mezarlığı' ismiyle de anılmıştır.

Diğer taraftan Ortaçağ tarihsel bağlamında bölgede yaşanan Moğol istilasıyla aynı tarihlere denk gelen "şehide - şehit" temalı mezar taşı kitabelerin dışında, yukarıda Van-Gevaş tarihçesiyle de değinmiş olduğumuz gibi Ermeni mezaliminin Gevaş'ta da hunharca yaşanmış Müslüman kıyımlarının toplu defin alanı olmasından dolayı 'Şehitler Mezarlığı' da denmektedir. Söz konusu mezarlığın Ortaçağ perspektifinde Anadolu Selçuklu dönemi sanat klasiğinde olması ve de özellikle Anadolu Selçuklu sanatı İslâm eserlerinin, taş tezyinatı programında okunması sebebiyle, tarihsel bağlamlarından da kopmayarak "Gevaş Selçuklu Mezarlığı" adı altında incelenmiştir.

Gevaş Selçuklu Mezarlığındaki İlk bilimsel çalışmalar 1988 ve 1992 yılları arasında, Van Müze Müdürlüğü'nün başkanlığı altında, Prof. Dr. Taner Tarhan ile Prof. Dr. Veli Sevin'in bilimsel başkanlık ve sorumluluğundaki bilimsel kurul ve ekibi ile yapılmıştır. Çalışmalar beş yıl sürmüştür. 1988 - 1989 Yılları Van - Gevaş *Tarihi Türk Mezarlığı Kurtarma Kazısı, Onarım ve Çevre Düzenleme Çalışmaları* raporundan derlenen bilgilere göre; Şehrin içine dağılmış diğer mezarlıkla da birlikte, çok geniş bir alana yayılmış bulunan Tarihi Türk Mezarlığı maddi ve manevi yönleriyle Türk toplumunun ulaştığı zirveyi açıkça belgelemektedir (Tarhan vd. 1988: 21).

Ancak ne yazık ki, günümüzde bir hayli bakımsız olan ve tahrip gören mezarlığın çevre duvarının olmayışı sebebiyle tarihi mezarlıkta az sayıda da olsa geç dönem definlerinin yapılmış olmasıdır. Ayrıca hayvan sürülerinin otlak alanı haline gelmesi gibi yerel nedenlerle tarihi mezarlık alanının çevresine bir sınır duvarı ördürülerek nispeten koruma altına alınmış olduğu da Tarhan ve ekibi tarafından bildirilmektedir (1988: 21).

Gevaş Selçuklu Mezarlığı ve Halime Hatun Kümbeti'nin plan, tespit ve değerlendirme aşamasından sonra kazı ve temizliğiyle ilgili şu önemli detay da aktarılmaktadır. Ortalama olarak 0.45 m. yüksekliğinde toprak ve moloz tabakasının atım hafriyatının yapıldığını, kümbetin kaidesinin kuzey cephesini ve kapı girişine yükselen basamaklarını bütünüyle örtmüş olan toprağın temizlenerek (Tarhan vd. 1988: 23) mezarlık alanı içerisinden atılmış olduğu belirtilmektedir. Ayrıca mezarlık alanında, yapay toprak yükseltisinin temizlenip atılmasının ardından, henüz sadece toprak üzerinde görülebilen 400 adet mezar taşlarının saptanmıştır (Tarhan vd.1988: 24).

Yine aynı yıl, 50'ye yakın kitabeli mezar taşları incelenerek, bilgi fişlerinin de oluşturulmuş olduğu da bilgiler arasında yer almaktadır. Açık krem renkli kalker taşından yapılmış şahide ve sandukaların üzerindeki yosun tabakaları, Arap sabunu, plastik fırça ve ahşap kalemlerle temizlenerek yüzeylerindeki bezeme ve yazıtlar, tespit, fotoğraf ve desen çalışmalarına hazırlanmıştır (Tarhan vd. 1988: 24).

Kazı çalışmaları, sondaj çalışmaları, tespit ve değerlendirme çalışmaları, restorasyon ve çevre düzeni çalışmaları gibi kapsamlı bir bilimsel çalışma sürecine ek olarak tarihi mezarlık dışında Gevaş - Hişet Kalesi, Tarihi Türk Mezarlıkları ve Çevresi Koruma Geliştirme Projesi başlığında çeşitli koruma projeleri geliştirerek ilgili bakanlıklara bildirilmiş. Aynı zamanda 1990 tarihli XII. Kazı Sonuçları Toplantısı II kapsamında da paylaşıldığını görmekteyiz.

Halime Hatun Kümbeti'nin de içerisinde bulunduğu mezarlık alanında yapılan temizlik çalışmalarının ilkinde, çamurlu moloz taşlarıyla örtülmüş olan hazire alanının bütünüyle ortaya çıkartılmış olduğu bu çalışmada, mezarlığın özgün dokusunun elemanları olan 13 adet mezar yapısı daha tespit edildiğini ve kitâbe çözümleme çalışmalarında silik olmakla birlikte Hicri 700 / Miladi 1300 yılı ile tarihlenen şahide ve sanduka eserlerine de örnek verilmektedir (Tarhan, vd. 1989: 405). Çalışmaların sanat tarihi bağlantılı olarak yürütülmüş olduğunu anladığımız raporlardan, şimdilik Gevaş Selçuklu Mezarlık alanında yapılmış en geniş kapsamlı tek çalışma olduğunu söylemek mümkün.

Çarpıcı örneklerden biri de, aynı plankare üzerinde bulunan iki ayrı çocuk mezarıdır. Çocuk mezarı sandukalarının, uzun kenarı üzerinde "Bu çocuk mezarı Emir Hüsameddin Musa El-Fakih'in oğlu masum İshak'a aittir" Arapça tanım kitâbeli baş şahidenin, tipolojik çözümlemesinde sanduka ile birlikte monoblok olarak yapıldığı da raporlandırılmıştır. Bu değerli eserler laboratuvar

çalışmasından sonra ünik olması açısından Van Müzesi'nde teşhire konulmuştur (Tarhan vd. 1989: 406). Aynı zamanda Gevaş ilçe sınırları içindeki "Beyler Mezarlığı" denilen korumasız alanda bulunmuş olan diğer çocuk sandukalarının da aynı koruma programına alınmış olduğu bildiriliyor. Yine aynı kazı çalışmalarında raporlandırılmış olan bir diğer çarpıcı örnek ise; bulunmuş olan kadın mezarına aittir. Mezar yapısının ayak şahidesi Arapça kitâbesinde; "Bu mezar Bekir'in babası merhum Seyfeddin oğlu Halil'in oğlu Sucaeddin'in kızı Zuhar Hatun'a aittir" (Tarhan vd. 1989: 407). Mezar taşının kitâbe çözümlemesiyle, dört kuşaklık soy kütük bilgilerinin kronolojik bir şekilde aktarılıyor olması ve aynı zamanda Selçuklu kültüründe kadın soyunun önemine yönelik gösterge bilgisi olarak değerlendirilebilir. Bir diğer kadın mezarının kitâbe örneğinde ise; "Bu mezar Şahabeddin kızı, merhume, şehide Devlet Hatun'a aittir" (Tarhan vd. 1989: 407). Mezar şahidesinin epigrafik çözümlemesiyle; Selçuklu kültüründen gelen kadın isimlerinin, güç ve iktidar sahibi olabileceklerini veya olmaya aday kişiler olarak yetiştirildikleri ya da devlet kavram bilincinin, önemli bilgisine de şahitlik etmektedir. Aynı zamanda ölüm neden bilgisini içeren "şehide" sıfatından da anlaşılacağı gibi sıradan bir yaşam hikâyesi olmadığı anlaşılmaktadır. Van Gölü havzasındaki mezarların demografik göstergelerine dikkate çeken Uluçam: Yöredeki kümbetlerde olduğu gibi, Çelebibağı Mezarlığı'ndaki anıtsal mezarların çoğunun hanımlar için yapılmış olması ilginçtir. Osmanlı Dönemi'ne kadar mezar taşları arasında cinsiyete göre bir ayırım yapılmamış, erkek ve kadınlar için aynı form ve süsleme özellikleri taşıyan şahideler dikilmiştir. Bir mezarın erkeğe mi yoksa kadına mı ait olduğu ancak üzerindeki kimlik kitâbesinden anlaşılabilmektedir (Uluçam, 2000: 57).

Bir diğer dikkat çekici örnek ise didaktik tematiğinden dolayı önemlidir. Sanduka ve şahideler üzerinde Arapça'nın yanı sıra Farsça metinlere de yer verildiğini görmekteyiz. Kitâbelerde rastlanan Farsça Mersiye'lerin, Anadolu Selçuklu dönemi edebi sanatları hakkında bilgi verici olması da ayrıca önem taşımaktadır. Örneğin; bir hatun/hanım sandukasının her iki uzun yüzeyinde şu Farsça Mersiye' ye yer verilmiştir: Ey hak-i lahd mekuş der azareş / Mihman-ı azizest gerami dareş / Ez hem me-guşay turre-i miskineş / Ba hak meyamiz gül-i ruhsareş. Anlamı şöyledir: Ey mezarın toprağı onu incitmeye çalışma / O çok değerli bir konuktur, onu iyi ağırla / Onun misk kokan örgülü saçını çözme / Onun gül yüzünü toprağa katma (Tarhan vd. 1988: 25). Farsça yazılmış olan Mersiye, geçici bir veda, emanet ve dolayısıyla sonraki bir vuslat inancını haber veren imgeler üzerine kurgulanmıştır. Bütün beşeri özelliklerimize rağmen toprakla

buluşulacağımız kabir hayatının da geçici olduğunun kabulüyle öldükten sonra yeniden dirilmeye iman etmiş olan bu dizeler, dünyadaki varlığımız gibi kabir hayatının da geçici bir misafirlik süreci olduğunu ve ölümün mutlak bir son olmadığını hatırlatır.

Mezarlık alanındaki teknik çalışmaların raporlandırılmasına yeniden dönecek olursak; bölgenin iki ayrı alanında açılmış olan sondaj çalışmalarıyla Anadolu Selçuklu Ortaçağı İslâm mezar yapıları hakkında yeni bilgilerin gün ışığına çıkmakta olduğunun bilgisi verilmektedir. Bildirilen rapora göre: Tarihi mezarlığın güney kanadında, Halime Hatun Kümbeti'nin doğu yönünde fark edilen büyük bir tümseltinin niteliğini anlamak üzerine, 1m derinliğinde, 10x4 m. alan genişliğinde açılmış olan sondaj çalışmasıyla, birbirine bağlı yapılardan oluşan mimari bir mekânın varlığından bahsedilir. Duvarlar çamur takviyeli moloz taşlarla örülüdür. Ara duvar kalınlıkları 0. 70 m kadardır. Duvarlarda yer yer beyaz renkli kireç sıva kalıntıları görülmektedir. Mekânların ortasında tespit edilen horasan harçlı tuğla yıkıntılarının bir kubbe ya da tonoza ait olabileceği düşünülür (Tarhan vd. 1989: 407).

İkinci sondaj alanı ise tümseltinin batı yönünde olup, 7x2 m boyutlarındadır. Yapının 1 m derinliğinde batı duvarı kısmen ortaya çıkarılmıştır. Tarihi mezarlık içindeki konumu ve ayrıca işçilik bakımından örneğinin şaheseri bulunan Halime Hatun Kümbeti ile tezat teşkil eden bu yapı kompleksinin mimari fonksiyonu hakkında kesin bir fikir oluşturulmamakla beraber bir avlu ve çevresindeki odalardan oluşan bir medrese olabileceği düşünülür (Tarhan vd. 1989: 407). Anadolu Selçuklu Mezarlığı alanında gerçekleştirilmiş olan sondaj çalışmaları Anadolu Ortaçağı İslâm mezar yapıları hakkında yeni verilerin gün ışığına çıkması, İslâm sanatları açısından olduğu kadar milli kültür ve hafızamızın da karanlıkta kalan birçok yönünü aydınlatabilecek kadim bilgileri içermektedir.



Fot. 27: Van Gevaş Selçuklu Ortaçağ Mezarlığı (Hicri 700 / Miladi 1300) Genel Görünümleri (H. Alptekin, 2017).

Tarihi Türk mezarlıkları ve çevre koruma geliştirme projeleri kapsamında yapılması önerilmiş olan 'Master Plan Önerisi' proje örneği de çizimleriyle birlikte, Tarhan ve ekibi tarafından raporda detaylarıyla sunulmuştur. Söz konusu master plan önerisi;

A) Yaşayan çevre ile birlikte turizme yönelik olarak koruma ve değerlendirmeyi içermektedir.
B) Halime Hatun Kümbeti Çevre Düzeni Önerisi; Ana hedefinde yukarıda da belirtilmiş olan, çoklu yapı sistemi kalıntılarının ortaya çıkartılarak restore edilmesi ve değerlendirilmesi. Kurgandan Kümbete Türk Mezar Gelenekleri Daimi Sergisi adı altında Türk mezar geleneğinin İngilizce ve Türkçe dillerinde de tanıtıldığı bir önermeyi kapsamaktadır (Tarhan, vd.1989: 410).

Tarihi mezarlık alanını bütünüyle koruma altına alabilme hedefine yönelik projenin 09.02.1990 tarihli bir tanıtım yazısıyla dönemin Kültür Bakanı Namık Kemal Zeybek'e ve ilgili müdürlüklere de iletilmiş olduğu bilgisi yine aynı raporda yer almaktadır. Tarihi Türk mezarlıkları ve çevre koruma geliştirme projeleri kapsamında yapılması önerilmiş olan söz konusu "Master Plan Önerisi" ile ilgili görüşümüz Gevaş Selçuklu Mezarlığı'nın değerlendirildiği bölümde ayrıca sunulmuştur.

Henüz çok yakın geçmiş sayılabilecek 1988 yılına ait alan çalışmalarının raporlandırıldığı tutanaklar ve çalışmanın sürecine ilişkin yazılmış olan makalelerden anlıyoruz ki, dönemin tüm olumsuz koşullarına, teknik yetersizliklerine rağmen, gösterilmiş olan çabanın Anadolu Ortaçağı ve Türk İslâm sanat tarihi açısından büyük önem taşımaktadır.

Çevre araştırmaları kapsamında elde edilen bilgilere göre Gevaş iskelesinin temel yapı inşasında kullanılan çok sayıda mezar taşı tespit edilmiş olduğu belirtilmektedir. Van Göl'ünün suları altında bulunan bu taşların ilk kesin tespit ve raporlandırılması Prof. Dr. Veli Sevin tarafından dip dalışlarla yapılmıştır. Gelecek yıllarda maddi ve teknik imkânlar ölçüsünde, bu eşsiz eserlerin göl dibinden çıkartılarak, mezarlık alanına naklinin yapılması ile ilgili gerekli konservasyonların planı da aynı raporda belirtilmiştir.

Ne yazık ki, günümüzde bir hayli bakımsız olan ve tahrip gören mezarlığın hemen doğusundan Van-Tatvan karayolu geçmektedir (Tarhan vd. 1988: 21). 1940'lı yıllarda yapılan kara yolu çalışmaları Van Gölü'ne kıyı veren Gevaş Selçuklu Mezarlığı'nın içinden geçerek mezarlık alanını ikiye böler. Yolun yapımı ve asfalt çalışmasında muhtemel bir eser zayiatı olmuş olabileceğini anlıyoruz.

Diğer taraftan, 1933 yılında "Müze Depoları" olarak 157 adet mevcut eserle Van Müzesi'nin kurulduğunu bildiren Eski Eserler ve Müzeler Umum Müdürlüğü'nün 1945 tarihli raporunda: "Bu süratli gelişmeyi Ebedî Şef Atatürk ile Millî Şef İnönü'nün eski eserlere ve tarih araştırmalarına gösterdikleri yüksek ilgiye ve Cumhuriyet Hükümetinin şuurlu çalışmalarına borçlu olunduğunu" (1945) belirterek "Müze Depoları"nın resmi ilanı şükranlarla sunulur.

1943-1944 Yılları Eski Eserler ve Müzeler Umum Müdürlüğü'nün "eski eserlere ve tarih araştırmalarına gösterilen yüksek ilgi ve şuur" ifadelerinin yer aldığı Genel Durum 1945 yılı raporunda, tarihi Gevaş Mezarlığı'nın şuursuzca ikiye bölünmesi ve çok sayıda mezar taşının tahriple yok edilmesine neden olan Van Tatvan karayolu yapım çalışmasında aynı 'şuur' ve duyarlılığın gösterilmemiş olduğunu anlamaktayız.

Tarihi mezarlık alanından geçirilen, Van Tatvan Karayolunun yapımında, yerlerinden sökülerek Gevaş vapur iskelesinin temel malzemesi haline dönüştürülmüş olan mezar taşları, dalgıç komando Üstçavuş Kadir Sayın tarafından tam donanımlı dalışlar yapılarak tespit edilmiştir (Tarhan vd. 1989: 411). Aynı havza içinde yer alan Erciş Çelebibağı Ortaçağ Mezarlığını kurtarma çalışmalarında, Van Gölü'ndeki su seviyesinin yükselmesinden dolayı Abdüsselam Uluçam ve ekibinin, bütçeler ve insanüstü bir çabayla Anadolu İslâm Ortaçağ tarihinin hafıza taşlarını güvenli bölgeye taşımasındaki göstermiş oldukları onurlu çaba da İslâm sanat tarihi literatüründeki eşsiz örneklerden biridir. Bununla beraber Gevaş Selçuklu Mezarlığı'nda 1940'lar Türkiye'sinde "gelişmişlik" adına gelişen bu mevhum durumu akademik arşivlerin dışına taşıyarak güncelleyen Tahsin Ceylan, Mustafa Sarı ve uzman dalgıç Murat Kulakaç, 2016 yılında Gevaş iskelesinden gerçekleştirdikleri dip dalışlarla konunun hassasiyetine su altı fotoğraf belgeselleriyle dikkat çekmişlerdir. Benzer hassasiyetin Erciş Çelebibağı Selçuklu mezar taşlarının tespitinde de gösterilmesi önemlidir. Gevaş mezar taşlarının su altı fotoğraf görsellerinde de görüldüğü gibi Van Gölü suyunun yüksek oranda soda içermesi sebebiyle, mezar taşları zaman içinde beyazlaşarak kimyasal bir reaksiyona girmiştir. Buna rağmen kitâbe ve üzerindeki diğer plastik kompozisyonlar açıkça görülebilmektedir (Fot. 29-30).

Sonuç olarak, bağlamından bilinçsizce koparılmış olan Ortaçağ İslâm mezar taşlarının talihsizliği, 1940'ların milli kültür değerlerine karşı gösterdiği tutumu, tarih bilinci ve sanat tarihi yönetim politikalarının hafızasını canlı tutmak adına, Van Gölü'ndeki mezar taşlarının su altı müzeciliği anlayışında teşhir edilerek turizme kazandırılması yolu da telafi edebilir bir seçenektir.



Fot. 27



Fot. 28



Fot. 29



Fot. 30



Fot. 31



Fot. 32.

Fot. 27, 28, 29, 30, 31, 32: Van Gölü, Gevaş İskelesi Su Altı Çekimleri.
(Tahsin Ceylan, Mustafa Sarı ve Murat Kulakaç, 2016).

3. BÖLÜM

GEVAŞ SELÇUKLU MEZARLIĞI YÜZEY ARAŞTIRMALARI KATALOG ÇALIŞMASI ve MEZAR TAŞLARINDA GEOMETRİK GÖRSELLİĞİN İKONOGRAFİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Katalog No: 3**.** 1.

Çizim No: 1, 2, 3, 4.

Fotoğraf No: 33-41

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı

Dönem Tarihi: 14. yy.

İnceleme Tarihi: 26. 07. 2017

Tipolojik Tanımı: Şahideler ve sandukadan oluşan mezar yapısı.

İncelenen Yüzey: Baş ve ayak şahide dış yüzeyi, sanduka yan yüzeyi.

Ölçüler: Baş Şahide Ölçüleri: 141 x 45 x 14,5 cm.

Ayak Şahide Ölçüleri: 115 x 42 x 17 cm.

Sanduka Ölçüleri: 161 x 55 x 29,5 cm.

Plastik Açılımı: Kesme blok taşlardan inşa edilmiş olan mezar yapısı, çeşitli deformasyonlara rağmen yoğun bir geometrik kompozisyon kurulumuna sahip olduğu görülür. Sanduka, baş ve ayak şahidelerinden oluşan mezar taşı yüzeyleri; eşya motifleri organik, epigrafik ve geometrik kompozisyon bütünlüğü ile dikkat çekmektedir.

Sanduka ve şahide yüzeyleri üzerinde farklı tasarımlara sahip çok sayıda geometrik düzenleme bulunmaktadır. Açık ve kapalı kompozisyon anlayışında tasarlanmış olan geometrik motifler, simetrik ve merkezi kompozisyon çeşitliliği içinde düzenlenmiştir.

Baş Şahide Dış Yüzey: iki ayrı bölümden oluşan yüzey üzerinde dört farklı kompozisyon unsuru bulunmaktadır. Celi sülüs hat bordür kuşaklarıyla çevrili olan mezar taşının merkezinde, yüksek kabartma rozet etkisiyle yapılmış eşya kompozisyonlarından kandil motifi görülür. Motifin arka planında yoğun sıklıkla tezyin edilmiş organik kompozisyonlar bulunur.

Diğer bölümü olan alınlık kısmının eş kenar kare yüzeyde ise dairesel formda tasarlanmış taşma özelliğiyle hacimsel bir düzlem kabara bulunur. Kırkbir santim çapında olan dairesel kabara, çeşitli tahribatların oluşturduğu plastik kayıplara rağmen hacimli kontürüyle birlikte zemininden oyularak yükseltilmiştir.

Kabara tezyinatında üçgenlerin oluşturduğu yıldız altıgen birim dikkat çeker. Merkezde oluşan altıgen form ve içindeki diyagonal karenin uzantısıyla dışarıya doğru gelişir. Yüzeyde iki yarım kare ve eğrisel yayların oluşturduğu altı birimlik sınırlandırıcı daire gibi çok sayıda geometrik unsur görülmektedir. Yarım kare şekli dışında yüzeyi kaplayan tüm modüllerin ortak paydası altıgen temelden hareket etmeleridir.

Düşey ve dikey konumlanmış iki eş kenar üçgenin doğrusal kırılmalarla kesiştiği yüzeyde altıgen yıldız formu oluşur. Diğer formlarla geçiş ve kırılma yapmayan petek görünümünlü altıgen form, ara plan özelliğinde kapalı ve sabit olarak merkezde konumlanmıştır. Arka ve ön planlarından çeşitli doğrusal kırılma hareketleri yatay ve dikey olarak geçer (Çiz. 4).

Kapalı altıgen merkezinden geçiş yapan dikey hareketlilik, merkezde diyagonal bir kare oluşturarak dikey ve düşey kırılmalarla iki yarım kare oluşturarak sonlanır. Son olarak ön plan özelliğinde eğrisel yaylardan oluşan yarım daire planlı altı birimin, dairesel kapanışını görürüz. Yüzey üzerindeki doğrusal kırılma hareketlerine zıtlık etkisiyle konumlanan eğrisel kırılmalar kompozisyonda denge özelliği yaratırken temel daire kurulumuna ve kabaranın dış köşelerinde konumlanmış olan dört dairesel rozete de bir gönderme yapar. Hacimsel etkisini de yükselten dış kontör çizgisinin sınırlandırıcı hareketi ile sonlanan tasarım kapalı kompozisyon özelliğindedir (Çiz. 1). Karmaşık gibi görünen geometrik yüzey tezyinatı; ön plan, geri plan, simetrik, merkezi ve ara planların da çeşitliliğine sahip bir düzen kurulumundadır. Zeminin en yüksek noktasındaki plastik unsur olarak tasarlanmış olan yarım kesitli kabara, hacimsel etkisiyle şahide dış yüzeyindeki alınlık kısmını tamamen kaplamaktadır.

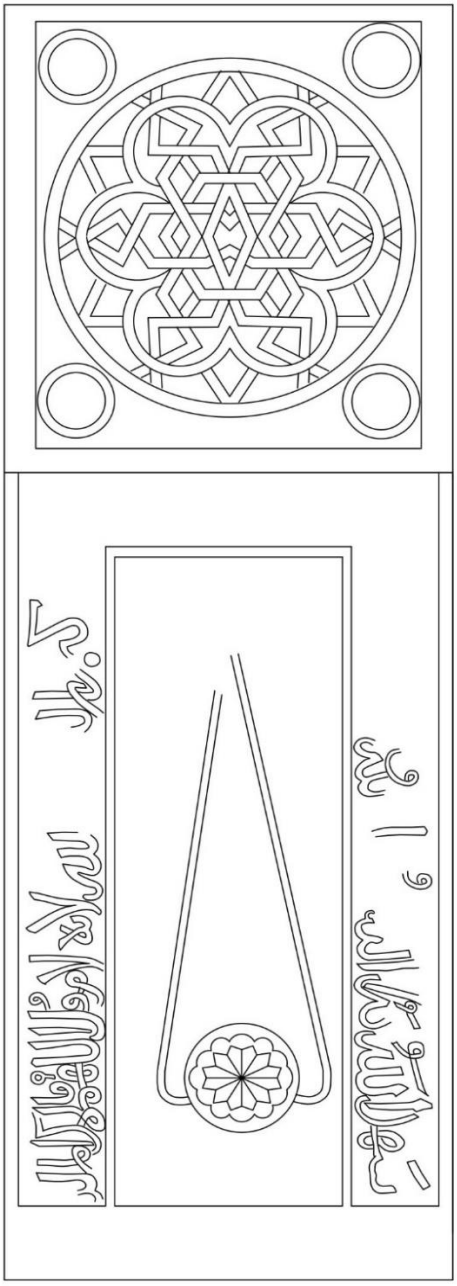
Ayak Şahide Dış Yüzey: Alınlık kenar köşeleri diyagonal kesimle şekillendirilmiş olan şahidenin tüm yüzeyi yine diyagonal yönlü temel bölünmelerden oluşur. Oniki sıralık yatay çizgisel düzenleme, sağ ve sol yönde gelişen doğrusal diyagonal hareketlerle bölünür. Diyagonal çizgiler, simetrik olarak ızgara kompozisyon kurulumu özelliği göstermektedir. Doğrusal bölünmelerle oluşan ızgara yüzeyde, altıgen birimler fon figür ilişkisiyle gelişen bir kompozisyon özelliği yansıtır. Kapalı birim olan altıgen modülün merkezinde iki farklı altıgen yıldız formu yer almaktadır. Kapalı modüllerin, tekrarlanabilir birimlerle devam etmesi fon figür kompozisyon özelliğini de yansıtan birim sistem ilişkili örneklerdendir.

Yüksek kabartma tekniğinde yapılmış olan çokgenler, diğer geometrik kompozisyonlardan farklı olarak çizgi ve geçme prensipleri dışında birim motiflerinin kendini tekrar ederek gelişmesinden oluşmaktadır Dolayısıyla birim motiflerinin özelliği hem fon, hem de figür ilişkisi gösteren kompozisyonlardandır (Çiz. 2).

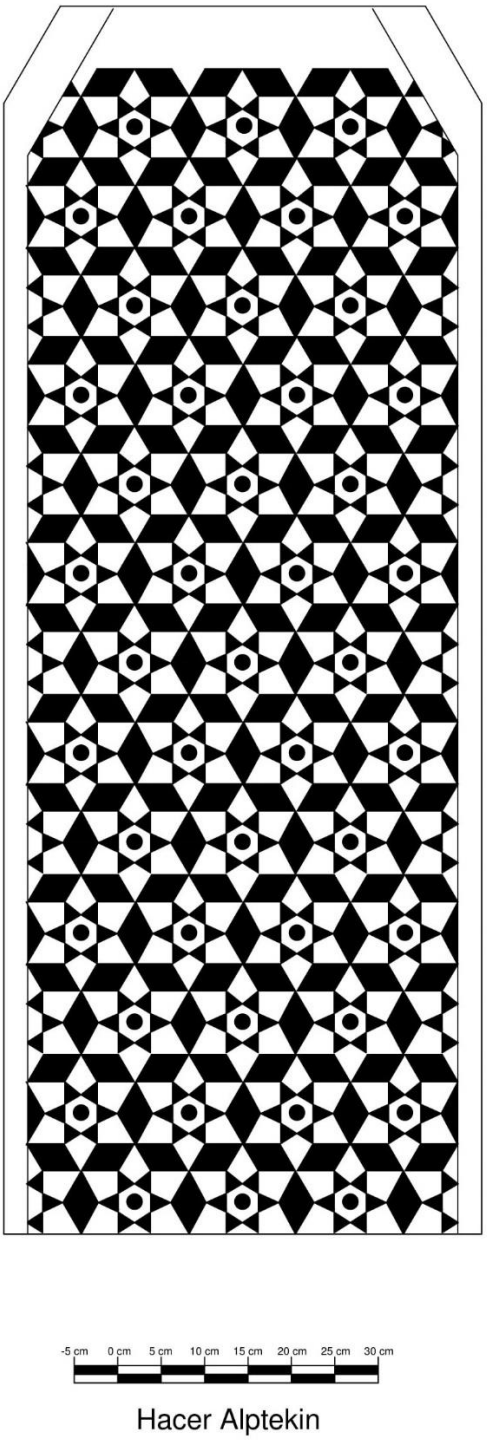
Sanduka yan yüzey: Mihrabiyeli örtü sistemine sahip sandukanın, derin çatlak ve kırılmalarla tahrip olmuş yüzeyi yoğun liken tabakasıyla kaplıdır. Buna karşın sandukanın güney yan yüzeyinde bulunan geometrik kompozisyonların doğa koşullarından daha az etkilendiği görülmektedir. Aynı yüzeyin diğer yarısında celi sülüs hat kitâbe kuşağı yer alır. Toprak seviyesine inmiş olmasına ve yoğun liken tabakasına rağmen yan yüzeyindeki plastik değerler net olarak tanımlanmaktadır (Fot. 38). Yüksek plastik etkisi veren sanduka yan yüzeyindeki geometrik unsurlar yüksek kabartma tekniği ile yapılmıştır.

Geometrik unsurlardan altıgen birim, geçme yöntemleriyle gelişerek devam ettiği yüzeyde açık kompozisyon etkisi göstermektedir. Tek sırada dört birimin oluşturduğu büyük ölçekli tasarlanmış olan altıgen yıldız kompozisyon tüm yüzeyi kaplayan bir sistemle devam eder.

Benzer geometrik tasarımlardaki birim sistem etkisini birçok mezar taşı üzerinde izlemek mümkün. Söz konusu sanduka yüzeyindeki uygulama alanının dar, uygulanan birimin ise yüksek ölçekte olması kompozisyon bütünlüğüyle zıtllık ve denge ilişkisi göstermesi bakımından etkin örneklerden biridir. Plastik açıdan yüksek kabartma etkisi de veren geometrik yüzey açık kompozisyon özelliği taşımaktadır (Çiz. 3).



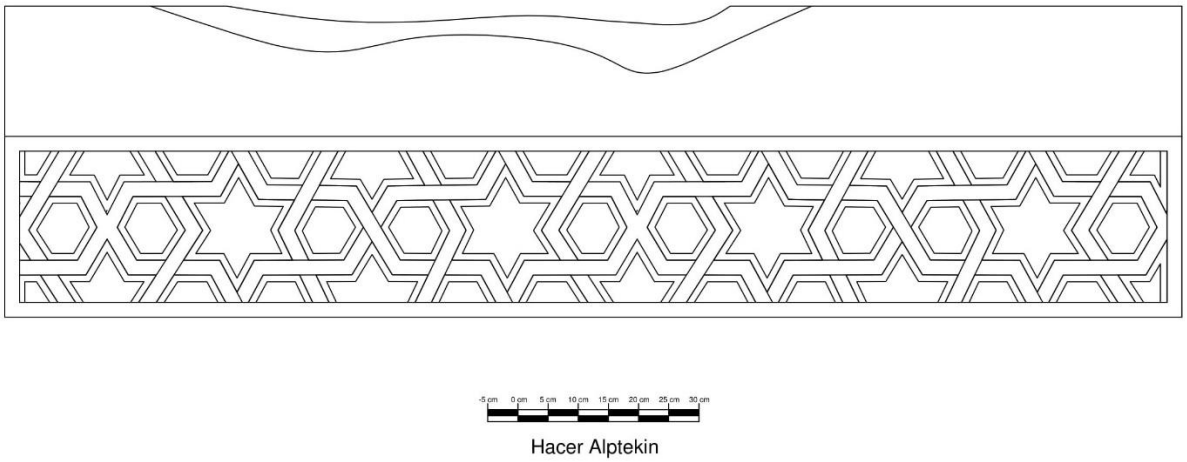
Çizim 1



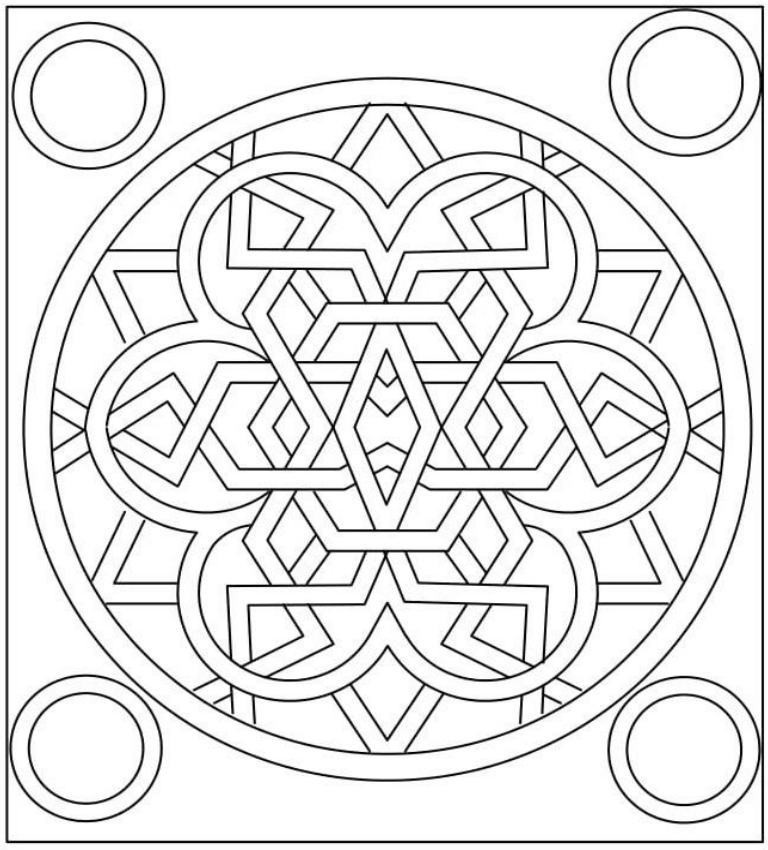
Çizim 2

Çiz. 1: Kat. No:3.1 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

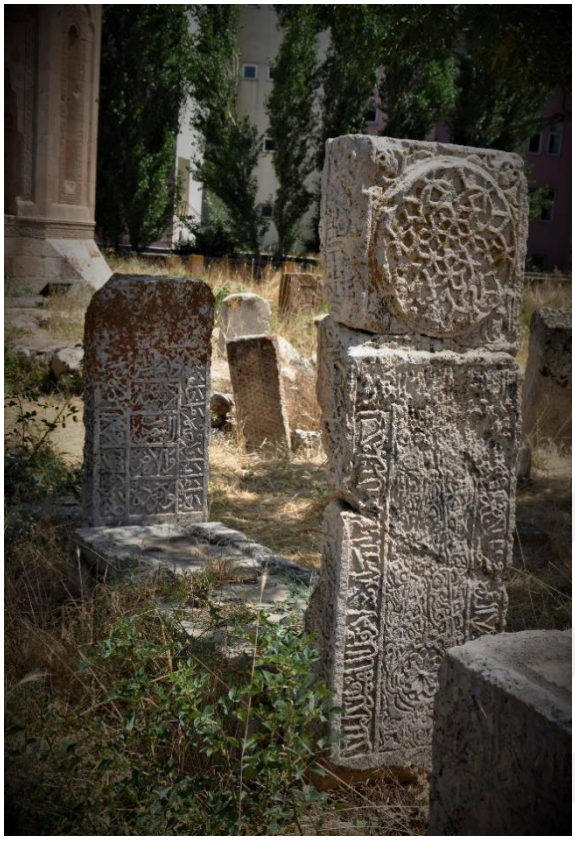
Çiz. 2: Kat. No:3.1 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



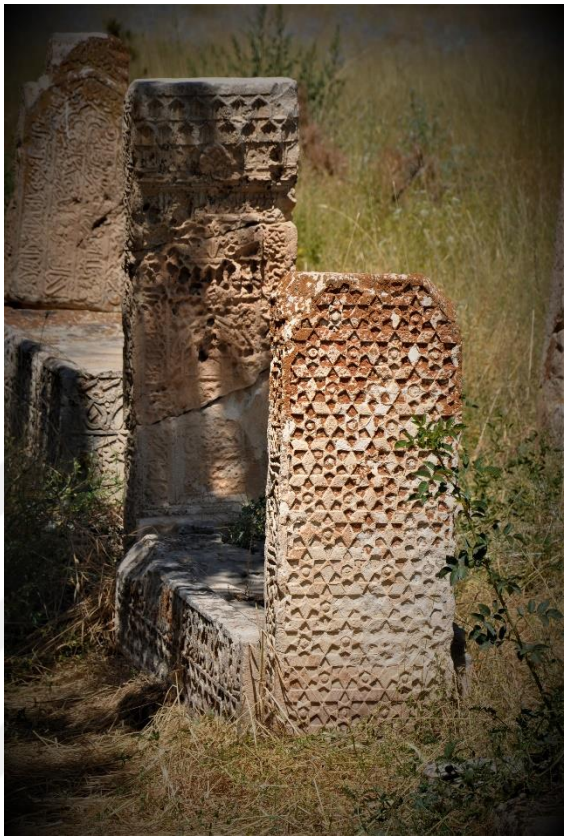
Çiz. 3: Kat. No:3.1 No'lu Sanduka Yan Yüzey Çizimi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çizim 4**:** Kat. No:3.1 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 33



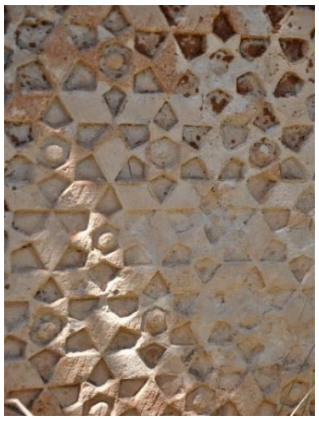
Fot. 34

Fot. 33: Kat. No:3.1 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 34: Kat. No:3.1 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 35



Fot. 36

Fot. 35 Kat:3.1 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Rozet, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 36 Kat:3.1 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey Detay Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 37: Kat. No:3. 1 No'lu Ayak Şahide Dış-Yan Yüzey,

Geometrik ve Epigrafik Kompozisyonlar Detay Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

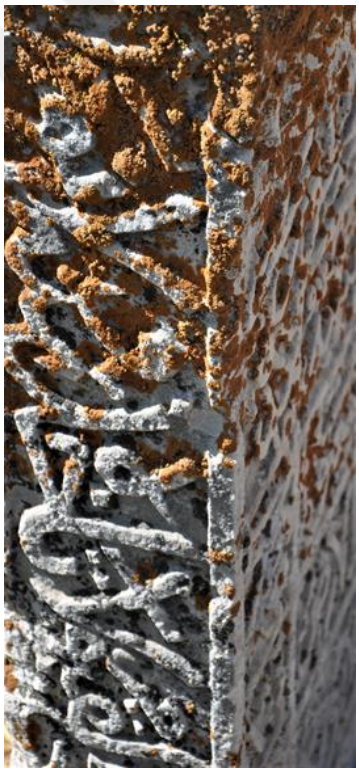


Fot. 38: Kat. No:3. 1 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi,

Geometrik ve Epigrafik Kompozisyonlar Detay Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).







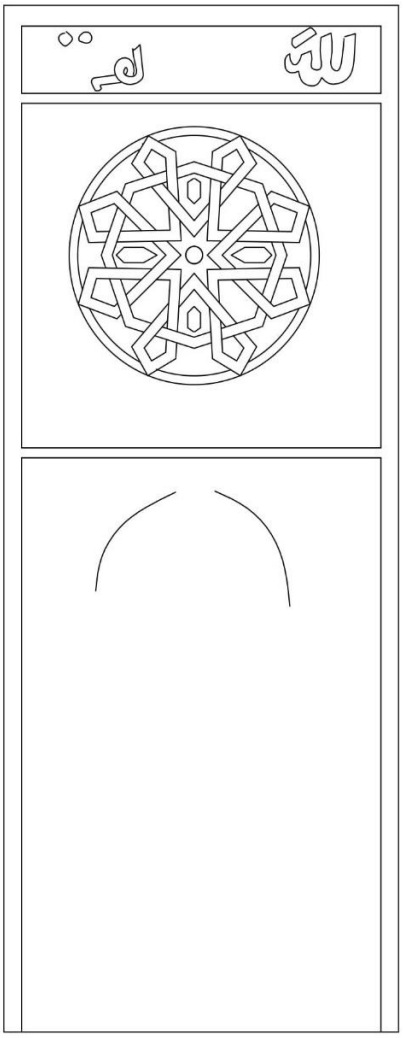
Fot. 39 Fot. 40 Fot. 41

Fot. 39, 40, 41: Kat. No:3.1 No'lu Şahide Yan Yüzey, Celi Sülüs Kitabe Detayları, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

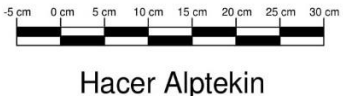
Katalog No: 3. 2.
Çizim No: 5-6
Fotoğraf No: 42-43
Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı
Dönem Tarihi: 14. Yy.
İnceleme Tarihi: 26. 07. 2017
Tipolojik Tanımı: Şahideler ve Sandukadan Oluşan Mezar Yapısı.
İncelenen Yüzey: Baş Şahide Dış Yüzeyi.
Ölçüler: Baş Şahide Ölçüleri: 128 x 50 x 22 cm.

Plastik Açılımı: Kesme blok taşlardan inşa edilmiş olan mezar yapısı, plastik olarak geometrik kompozisyon kurulumuna sahiptir. Sanduka, baş ve ayak şahidelerinden oluşan mezar taşı yüzeylerinden baş şahide dış yüzeyi değerlendirmeye alınmıştır. Baş şahide dış yüzeyi organik, epigrafik ve geometrik kompozisyon çeşitliliği ile dikkat çekmektedir. Alt bölümde mihrabiye form özelliğiyle gelişen yüzeyde yoğun liken tabakasına rağmen organik formlar görülür. Üst alınlık bölümlerinde geometrik rozet kompozisyonu ve en üst kısımda da kitabe kartuşunun yer aldığı epigrafik kompozisyonla ile son bulur (Fot. 42).

Baş Şahide Dış Yüzey: Üst alınlıkta bulunan celi sülüs hat kartuşunun hemen alt merkezinde, kabartma tekniği ile yapılmış geometrik rozet formu görülür (Çiz. 5). Alınlık kısmının merkezinde bulunan eş kenar kare yüzeyde, dairesel olarak tasarlanmış rozet formu otuz santimlik çap genişliği gösterir. Çeşitli tahribatların oluşturduğu plastik kayıplara rağmen derin kontörüyle hemzemin özelliği gösteren kabartma tekniğinde yapılmıştır. Arka ve ön planlarından çeşitli doğrusal kırılma hareketleri diyagonal geçişler yaparak sekizgen formu kuşatır. Merkezdeki sekizgen yıldız formunu da kuşatan doğrusal çizgi kırılmaları, kapalı sekizgen formun alt ve üstünden diyagonal geçişler yapar. Doğrusal kırılan çizgiler diyagonal geçmelerle düğümlenerek bağlanır. Gelişen kırılmalar sekiz birime ulaşır. Tüm birimler dairesel yüzey üzerinde doğrusal kırılan düğüm geçişleriyle sonlanır. Merkez ve çizgisel tekrar hareketlerinden gelişerek sonlanan geometrik tasarım, kapalı form ve kapalı kompozisyon özelliği göstermektedir (Çiz. 6).







Hacer Alptekin

Çiz. 5 Çiz. 6

Çiz. 5: Kat. No:3.2 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Çiz. 6: Kat. No:3.2 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Rozet Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).





Fot. 42 Fot. 43

Fot. 42**:** Kat. No:3. 2 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 43: Kat. No:3. 2 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Rozet Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 3.

Çizim No: 7, 8, 9.

Fotoğraf No: 44-45

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı

Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 26. 07. 2017

Tipolojik Tanımı: Monoblok Görünümlü Mihrabiyeli Baş Şahide ve Mihrabiyeli Sanduka Taşı.

İncelenen Yüzey: Sanduka Yan Yüzeyleri.

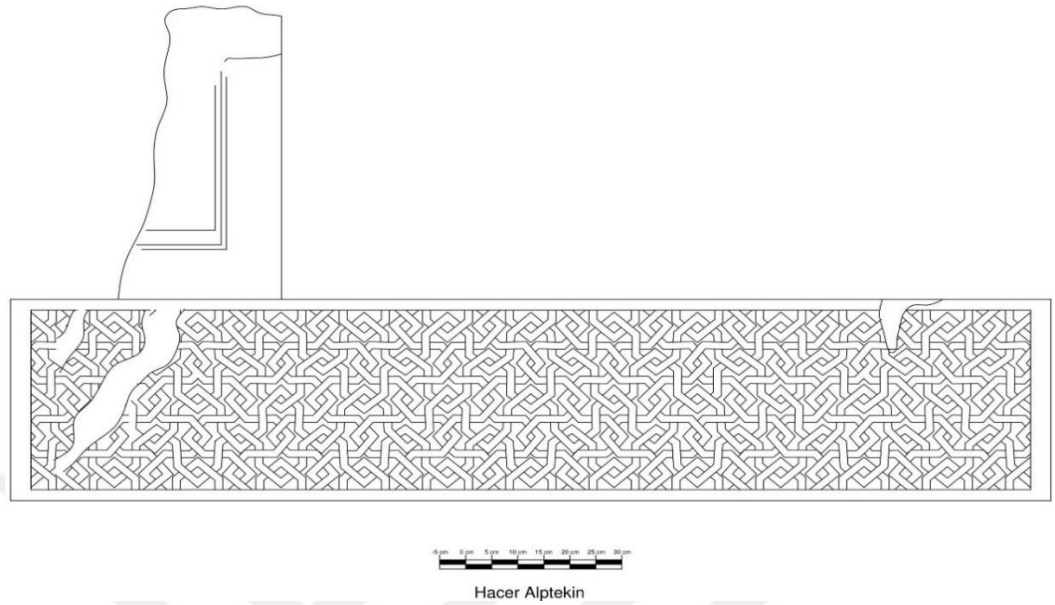
Sanduka Ölçüleri: 2. 00 x 88 x 53 cm.

Plastik Çözümleme: Mihrabiyeli örtü sistemli sanduka ve monoblok şahide tipolojik özelliklerini taşıyan mezar yapıları arasındadır. Sandukanın sağ ve sol yan yüzeylerinde iki farklı motif özelliği görülür. Güney yan yüzeyinde bulunan geometrik motifler liken tabakasının yoğunluğundan tanımlanamayacak durumdadır. Buna karşın sandukanın kuzey yan yüzeyinde bulunan geometrik tezyinatın çevresel koşullardan daha az etkilendiği görülmektedir. Dikdörtgen blok taştan yapılmış olan şahide, sandukanın başucu kısmı oyularak bu yuvaya yerleştirilmiştir. Böylelikle baş şahide ve sandukanın monoblok bir görünüm vermesi hedeflenmiştir. Dolayısıyla tipolojik olarak mihrabiyeli ve monoblok görünümlü form özelliği gösteren baş şahideler grubundadır.

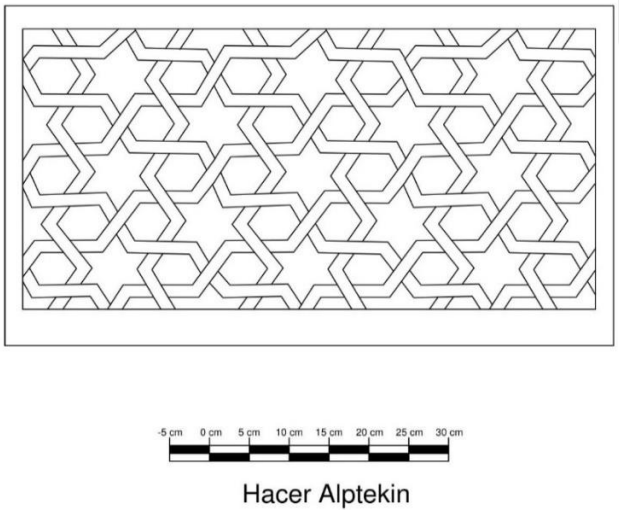
Sanduka: Kalker taşından, tamamen kesme blok taş olarak yapılmış olan sanduka kısmen de olsa günümüze kadar sağlam bir şekilde ulaşabilen mezar taşları arasındadır. Sandukanın örtü yüzeyinde bulunan yüksek kabartmalı mihrap nişi ve onu üç kenarından çevreleyen yazı bordürleri tanımlanamayacak kadar tahrip olmuştur (Fot. 44).

Sanduka Ön Yüzeyi: Sandukanın ayakucu, ön alınlık yüzeyinde görülen geometrik düzenlemede, üçer sıralı yıldız formu merkez alınmıştır. Tüm yüzeyi kaplayan tekrar ilişkisi içerisinde düzenlenmiştir. Geçmeli yıldız formunun sayısal tekrarlarla, birim sistem ilişkisi içerisinde tasarlanmıştır. Plastik açıdan yüksek kabartma etkisi de veren geometrik yüzey açık kompozisyon özelliği taşımaktadır (Çiz. 8).

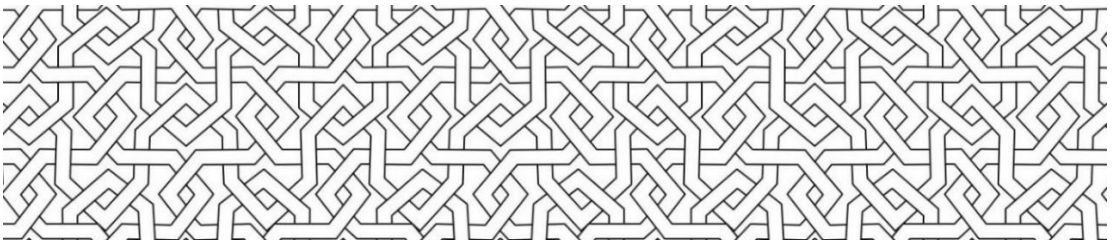
Sanduka Yan Yüzeyi: Dört eşit sıra halinde görünen yatay çizgisel düzenlemeyi, yirmi dört dikey hareketliliğin, simetrik olarak böldüğü ızgara kompozisyon kurulumuna sahiptir. Kenar ve köşelerinde doğrusal kırılmalarla hareketli geçişler sağlanmıştır. Birbirleriyle yaptığı yatay ve dikey geçişlerle kesintisiz bir örüntü içerisinde devam eden geometrik şerit geçmeler olarak tasarlanmıştır. Yüksek kabartma tekniğinde yapılmış olan geçmeli örüntüler, çizgi hareketlerinin figür olduğu, açık kompozisyon özelliğine sahiptir. Simetrik olarak tasarlanmış çizgisel geçişler yatay ve dikey yön hareketliği içinde gelişim göstermektedir (Çiz. 7).



Çiz. 7: Kat. No:3. 3 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 8: Kat. No:3. 3 No'lu Sanduka Ön Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 9: Kat. No:3. 3 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 44: Kat. No:3. 3 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 45: Kat. No:3. 3 No'lu Sanduka Üst ve Ön Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 4.

Çizim No: 10

Fotoğraf No: 46-47

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı

İnceleme Tarihi: 26. 07. 2017

Tarihi: 14. Yy.

Tipolojik Tanımı: Sanduka, Baş ve Ayak Şahidelerinden Oluşan Mezar Yapısı.

İncelenen Yüzey: Baş Şahide Dış Yüzeyi.

Baş Şahide Ölçüleri: 121 x 48 x 23 cm.

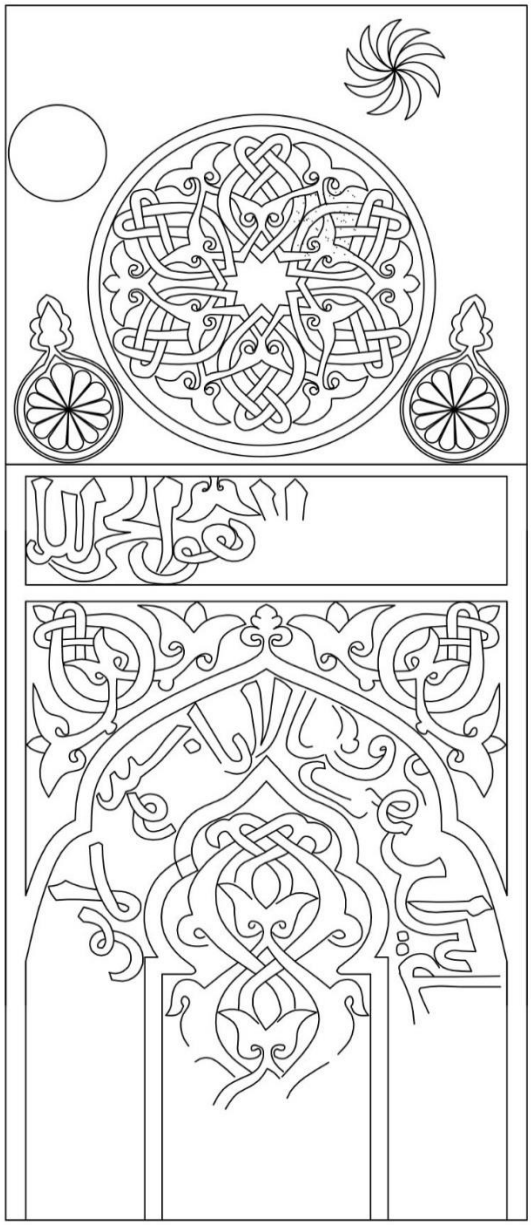
Plastik Açılımı: Tipolojik olarak sandukalı şahideler grubundan olan mezar yapısının geometrik tezyinata sahip baş şahide dış yüzeyi değerlendirmeye alınmıştır. Plastik açıdan organik, epigrafik ve geometrik kompozisyon çeşitliliğine sahiptir. Liken tabakası yoğunluğu bulunmaktadır. Yüksek kabartma tekniğinde yapılmış ve kapalı kompozisyon özelliği gösteren geometrik tasarımlardan oluşmaktadır (Fot. 46-7).

Baş Şahide Dış Yüzey: Şahidenin alınlık bölümünde kare format içinde yer alan dairesel rozet formu, geometrik ve organik kompozisyon özelliği dikkat çekicidir. Merkezde yer alan onikigen yıldız rozetini oniki dönme hareketiyle çevreleyen rumi motifleri eğrisel düğüm geçmelerle yer alır. Farklı formlarda sayısal bütünlük gösteren kompozisyon, merkezden çevreye doğru oniki sayı biriminden hareket etmektedir.

Yine dairesel ana rozetin alt köşe çevresinde konumlanmış olan daha küçük rozetlerde de oniki sayı dilimine ulaşılır. Üzerindeki damla rozet formuyla dönemin gök küre hareketlerinin takibinde kullanılan bir çeşit usturlab eşya motifiyle benzerlik kurmak mezar sahibinin zanaatkârlar loncasında yer almış olabileceğine yahut rasatla ilgili olduğuna dair bir varsayımda bulunmak yersiz olmayacağı gibi yüzey tezyinatında kullanılan oniki rakamının sayısal tekrarını da açıklayabilir.

Sağ üst köşede dairesel formda çarkıfelek rozet formu görülür. Liken tabakasının yoğunluğuna rağmen Çarkıfelek olarak tanımlanabilen sağ rozet formu epigrafik kompozisyonla örtüşen anlam bütünlüğü göstermektedir. Sol tarafta bulunan dairesel şekil tezyini bir özellik taşımadığı gibi plan içerisinde asimetrik bir konumdadır.

Rozet formunun hemen altında yer alan celi sülüs hat kartuşu görülür. Kitâbelik olarak tasarlanmış mihrabiye kemeri tepe noktasında rumi motifi ile sonlanır. Alt gövde bölümünde yer alan mihrabiye kemeri içinde de yine epigrafik unsurlar dikkat çeker. Mihrabiye nişinin üst köşelerinde ve merkezinde dikey konumlanmış olan diğer rumi kompozisyonları genel kurulum içinde tekrarlanmış motifler olarak sıklıkla karşımıza çıkan plastik unsurlardır (Çiz. 10).



Çiz. 10 Kat. No:3. 4. No'lu Baş Şahide Dış Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 46



Fot. 47

Fot. 46: Kat. No:3. 4 No'lu Baş Şahide Dış Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 47: Kat. No:3. 4 No'lu Baş Şahide, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 5

Çizim No: 11

Fotoğraf No: 48-49

Bulunduğu Yer: Tarihi Gevaş Selçuklu Mezarlığı

Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 26. 07. 2017

Tipolojik Tanımı: Baş Şahide ve Sandukadan Oluşan Mezar Yapısı.

İncelenen Yüzey: Baş Şahide Dış Yüzeyi.

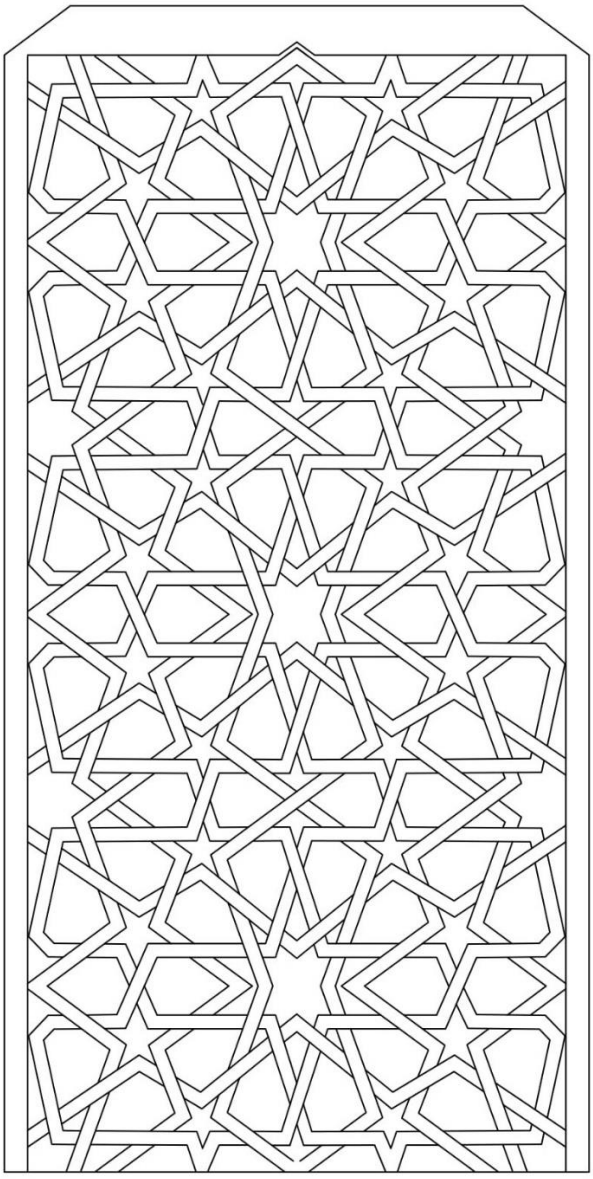
Baş şahide Ölçüleri: 103 x 48,5 x 21 cm.

Plastik Açılımı: Tipolojik olarak sandukalı şahideler grubundan olan mezar yapısının geometrik tezyinata sahip baş şahide dış yüzeyi değerlendirmeye alınmıştır. Plastik açıdan geometrik kompozisyon kurulumuna sahip olan baş şahide taşının alınlık üst köşeleri diyagonal eğimli kesilerek inşa edilmiştir. Liken tabakası yoğunluğu bulunmaktadır. Kabartma tekniğinde yapılmış ve açık kompozisyon özelliği gösteren geometrik tasarım, yüzey üzerinde üç merkezi birim oluşturmuştur.

Baş Şahide Dış Yüzeyi: Üç eş bölüm halinde görünen odak merkezi çizgisel düzenlerin doğrusal kırılmalarıyla gelişen açık kompozisyon kurulumuna sahiptir. Hareketli çizgisel kırılmalarla tasarlanmış geometrik şeritler, birbirleriyle yaptığı yatay, dikey ve diyagonal geçişlerle kesintisiz bir örüntü içerisindedir.

Çizgiler eş kenar olmayan, asimetrik sekizgen merkezi birimden doğrusal kırılmalarla hareket eder. Sekizgen merkez birimin çevresinde on kollu kırılmalarla gelişerek aralarında sekiz ayrı beşgen yıldız birimine ulaşır. Kesişen kırılmalar bölünme yaratmaz. Kesişmeler alt ve üst geçişler yaparak gelişir. Kendisini diyagonal gelişen bir kare formu ile sınırlandırarak doğrusal kırılmalarla gelişmeye devam eder. Doğrusal kırılmalarla kesişen çizgilerin, alt ve üst geçişlerle atlamalı olarak geliştiği geometrik kompozisyon yüzey üzerinde diğer iki merkez birimde de devam eder (Çiz. 11).

Değişken sayısal tekrarların, farklı sonuçlarla kendisini gösterdiği geometrik kompozisyon plastik işçilik açısından çizgisel kurulumu kadar etkin değildir. Taş işçiliği için yoğun liken tabakasını göz ardı ettiğimizde, teknik olarak tekdüze ve neredeyse yüksek olmayan bir kabartma özelliğinde yapılmıştır. Çizginin şaşırtıcı olanaklarını kullanan tasarım planı, geometrik kompozisyonlar arasında benzer gibi görünen ancak farklı modülasyonlara ulaşan örnekler arasında göstermek mümkün (Fot. 49).



Çiz. 11 Kat. No:3. 5 No'lu Baş Şahide Dış Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 48



Fot. 49

Fot. 48: Kat. No:3. 5 No'lu Baş Şahide Dış Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 49: Kat. No:3. 5 No'lu Baş Şahide, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 6

Çizim No:12-13

Fotoğraf No: 50-51

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı.

Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 26. 07. 2017

Tipolojik Tanımı: Baş Şahide ve Primidal Sandukadan Oluşur.

İncelenen Yüzey: Baş Şahide İç ve Dış Yüzey.

Ölçüler: Baş Şahide: 1. 41 x 41 x 19 cm.

Epigrafik Unsurlar: Baş şahide iç, dış yüzeyleri yüksek kabartma tekniğinde celi sülüs hat tekniği ile istiflenerek epigrafik kompozisyonlar olarak mezar taşları üzerinde konumlanmıştır.

Plastik Açılımı: Selçuklu Mezarlığı'nın kuzeyinde yer alan mezar yapısı, Sanduka ve baş şahide bölümlerinden oluşmaktadır. Mezar taşı yüzeyleri; organik, epigrafik ve geometrik kompozisyon bütünlüğü ile dikkat çekmektedir.

Baş Şahide İç Yüzeyi: Alınlık bölümünde geometrik birim hücrelerinin oluşturduğu iki sıralı mukarnas görülmektedir. Gövde bölümünde yüzey, iki farklı kompozisyon özelliğine sahiptir. Gövdeyi dört kenarından çevreleyen celi sülüs hat istifi ile kitâbe bölümü ve merkezinde de pano özelliği gösteren geometrik tasarım bulunmaktadır (Çiz. 12).

Anadolu Selçuklu taş sanatının temel bordür unsurlarından olan zencirek, tipolojisi bakımından kapı, pencere, alınlık kenar silmeleri gibi dar yüzeylerde yaygın olarak karşılaştığımız kompozisyon örneklerdendir.

Gevaş Selçuklu mezar taşlarının şahide ve sanduka yan yüzeylerinde bordür dışında, pano özelliği gösteren daha geniş düzenlemeleriyle kullanılmış olan geometrik kompozisyonlardandır. Doğrusal kırılmalarla geçiş yaparak gelişen zencirek çizgi kompozisyonu, dikey yön hareketiyle, tüm pano yüzeyini kaplayarak sürdürülebilir özellik gösterir.

Açık kompozisyon özelliğinde çizgisel gelişen zencirek panonun üzerinde, dairesel formda altı dilimli bir çarkıfelek rozeti konumlanmıştır. Kapalı form özelliği taşıyan rozet unsuruyla tamamlanmış olan geometrik kompozisyon, ön plan / geri plan ilişkisi göstermektedir. Geometrik kurulumundaki açık ve kapalı kompozisyon örneklerini aynı yüzey üzerinde sunması kadar alanlar ve formlar arası kurulan zıtlık dengesiyle de temel tasarım ilkelerini aktarması bakımından önemli örnekler arasındadır (Fot. 50).

Geometrik modüllerin figür olduğu kompozisyon örnekleri arasında incelenmesini yapacak olursak organizasyon yapısını şu özellikler üzerinden özetleyebiliriz:

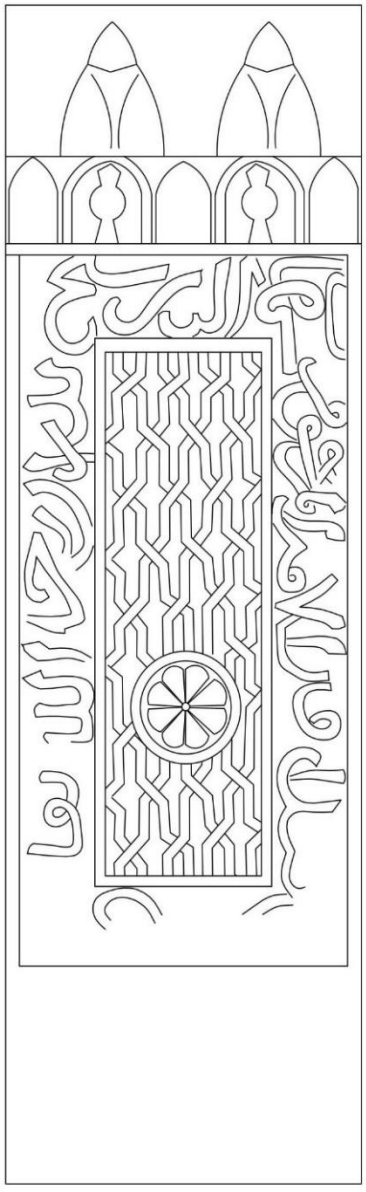
-Çizgisel kurulum; pano planında sınırlandırılmış bir alanla açık kompozisyon özelliği göstererek gelişir.

-Açık kompozisyon özelliğiyle, çizgi sistemlerinin fon olduğu yüzeyin ön planında, dairesel bir rozet formu, figür olarak yer almaktadır.

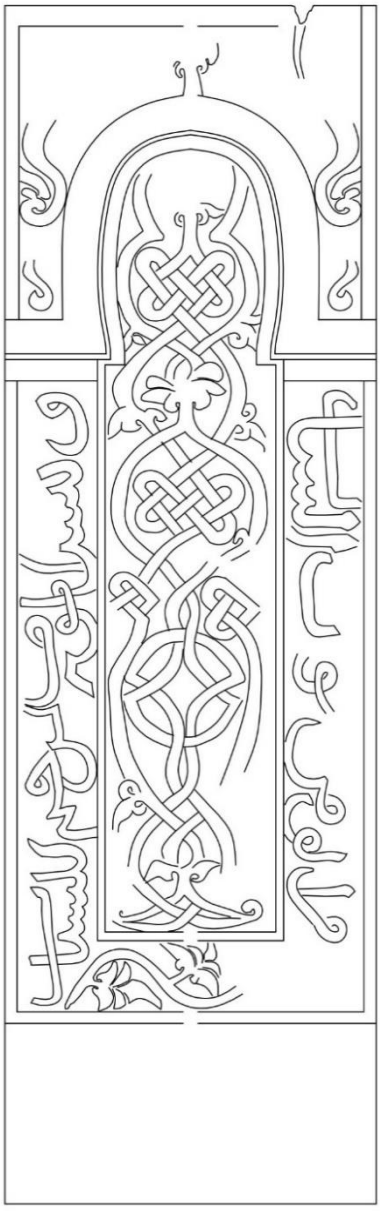
-Tasarımıyla ön plan geri plan ilişkisinin izlendiği geometrik yüzeyde, zıtlıklar prensiplerinin de varlık bilgilerini okumak mümkün.

-Açık ve kapalı kompozisyon özelliklerin bir arada kullanılması kompozisyonda zıtlık ilkesini oluştururken, daire temelli geometrik modül, figür olarak tasarlanmıştır.

Baş Şahide Dış Yüzeyi: Mihrabiye formunda tasarlanmış alınlık kemeri, yüzeyden taşan yüksek hacimsel etkisiyle dinamik bir yapı unsuru oluşturur (Çiz. 13). Yüzeyin ikinci bölümü yine kitâbelik olarak karşımıza çıkmaktadır. Sağ ve sol kenarlarda celi sülüs hat ile istif edilmiş epigrafik kompozisyonlar bulunur. Tasarımda rumi motifi gibi organik örneklerin dışında, düğüm geçmelerinin oluşturduğu dairesel form dikkat çeker (Fot. 51).



Çiz. 12



Çiz. 13

Çiz. 12: Kat. No:3. 6 No'lu Baş Şahide İç Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Çiz. 13: Kat. No:3. 6 No'lu Baş Şahide Dış Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 50



Fot. 51

Fot. 50: Kat. No:3. 6 No'lu Baş Şahide İç Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 51: Kat. No:3. 6 No'lu Baş Şahide Dış Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 7

Çizim No: 14-17

Fotoğraf No: 52-54

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı.

Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 26. 07. 2017

Malzemesi: Kalker taşı

Tipolojik Tanımı: Baş, Ayak Şahide Taşı ve Üçgen Prizmatik Sandukadan Oluşan Mezar Yapısı.

İncelenen Yüzey: Ayak Şahide Dış Yüzey, Sanduka Yan Yüzey.

Ölçüler: Ayak Şahide: 64 x 47 x 21 cm.

Sanduka: 160 x 42 x 27 cm.

Plastik Açılımı: Kesme blok taşlardan inşa edilmiş. Sanduka, baş ve ayak şahidelerinden oluşan mezar taşı yüzeyleri epigrafik ve geometrik kompozisyon bütünlüğü ile dikkat çekmektedir. Ayak şahide taşının kırılmış olmasıyla plastik veri kaybı da görülen bölümün kalan yüzeyindeki veriler değerlendirmeye alınmıştır. Diğer taraftan liken ve diğer bitki örtüsü yoğunluğu da yaşanan yapı çevresinde baş şahide verilerine ulaşılamamıştır. Sanduka ve kırılmış olan ayak şahide yüzeyleri üzerinde çok sayıda geometrik düzenleme bulunmaktadır. Açık ve kısmen de kapalı kompozisyon anlayışında yapılmış olan geometrik motif unsurlarının oluşumunda alçak kazıma tekniği kullanılmıştır.

Sanduka: Prizmatik üçgen bir yapıyla mezarı örten sanduka yan yüzeylerindeki tezyinat tamamen geometrik kompozisyon anlayışında yapılmıştır. Çizgisel kazıma tekniğinde yapılmış olan kompozisyon yüzey seviyesiyle hem zemin tutulmuştur. Dolayısıyla sanduka kitâbesi dışında kabartma ve yüksek kabartma teknikleri bu yapı kompozisyonunda kullanılmamıştır.

Yıldız çokgenlerin açık kompozisyon anlayışıyla, ağırlıklı olarak kullanıldığı güney yan yüzeyde ayakucu kısmına doğru kompozisyon, yerini düşey planda tasarlanmış altıgen bir yıldız modülüne bırakır. Tek birimlik altıgen formun kapalı özelliğine hemen alt bölümünde yer alan eşkenar üçgen bordürler eşlik eder. Kompozisyon bütünlüğünü bölen tek birimlik zıtlık unsuru niteliğinde konumlandıktan sonra açık kompozisyon yüzey üzerindeki asal varlığını geliştirerek sürdürmeye devam eder. Yan yüzeyi altı tekrarla kaplayan altıgen modüler sistem düşey planda bütün parça ilişkisinde zıtlık teşkil eden tek birim dışında diğer mezar yapılarında da gördüğümüz çokgenlerin sürdürülebilir kompozisyon anlayışındadır (Çiz. 14).

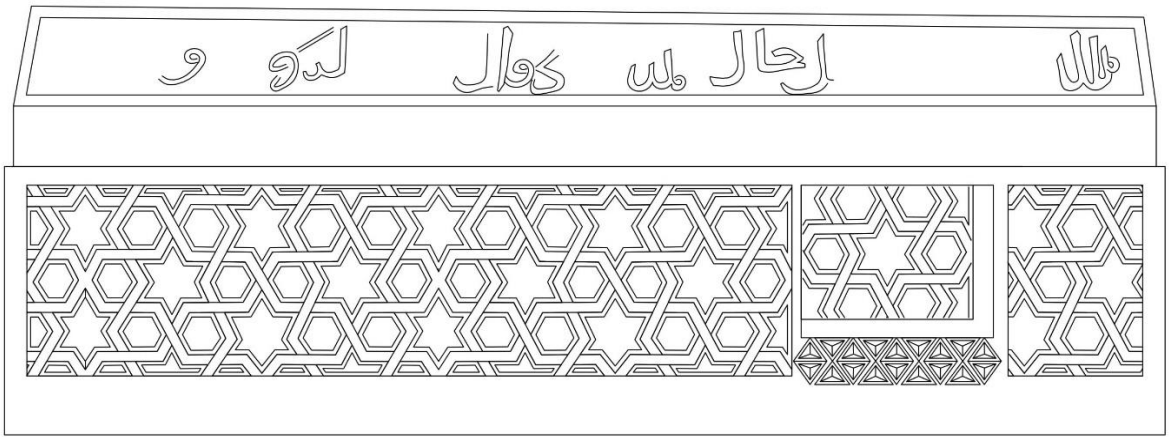
Ayak şahide dış yüzey: Altıgen birimlerin sağ ve sol diyagonal hareketiyle oluşturduğu ızgara planını görmekteyiz. Diyagonal hareketliliği düşey olarak bölen iki bordür şerit şahide dış yüzeyini üç planlı tekrar yüzeyine böler. Aynı bölünme bordürü sağ ve sol diyagonaller arasında da vardır. Bordürün içinde yer alan birim motifleri de diyagonal kesimli karelerden oluşmaktadır (Çiz. 15).

Çizgi sistemlerinin hem fon hem figür olduğu kompozisyon örnekleri arasında incelenmesini yapacak olursak organizasyon yapısını şu özellikler üzerinden özetleyebiliriz:

-Çizginin belirli aralıklarla yaptığı geçişler, yönde tekrar ve yönde zıtlık prensipleri kompozisyon içinde figürleşen altıgen birimleri oluşturur.

-Yüzey planı ilişkisinde oluşan tüm unsurlar aynı düzlemde yer almaktadır. Dolayısıyla da tasarım kurgusunda ön plan, geri plan ilişkisi olmayan ve aynı düzlemden hareket eden fon / figür özelliği göstermektedir.

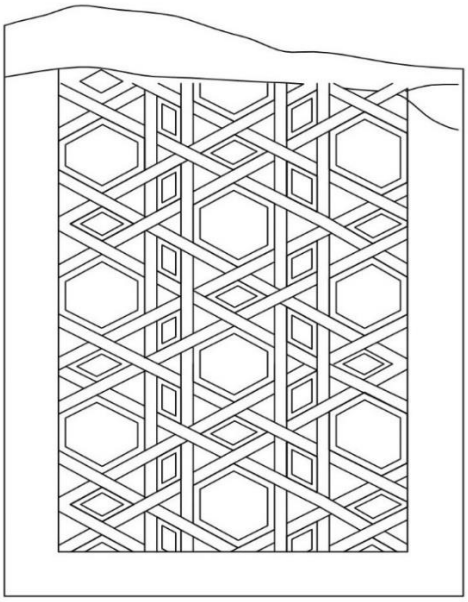
-Kompozisyon içinde fon / figür olabilen ve her iki özelliği de taşıyabilen, kapalı altıgen birimler oluşturan açık çizgi sistemli ve aynı zamanda da ızgara plan özelliğine örnek olarak gösterebileceğimiz kompozisyonlardandır.

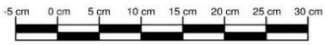




Hacer Alptekin

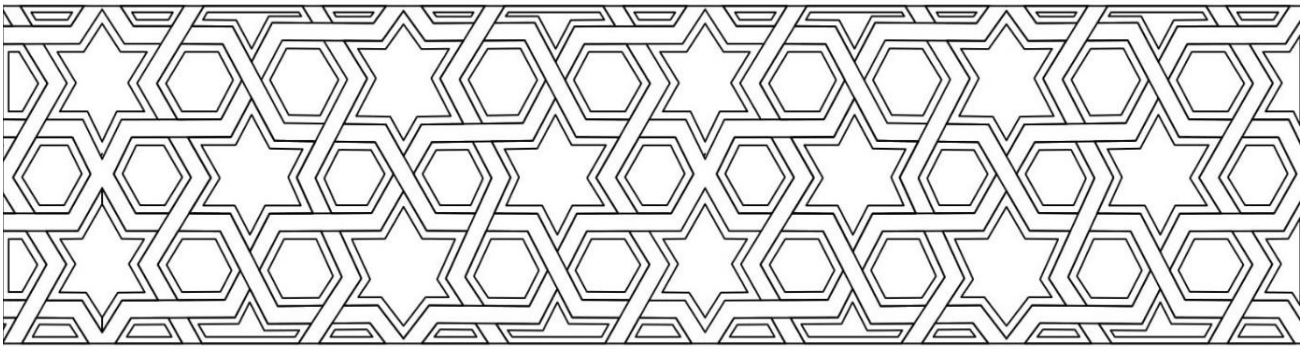
Çiz. 14: Kat. No:3. 7 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



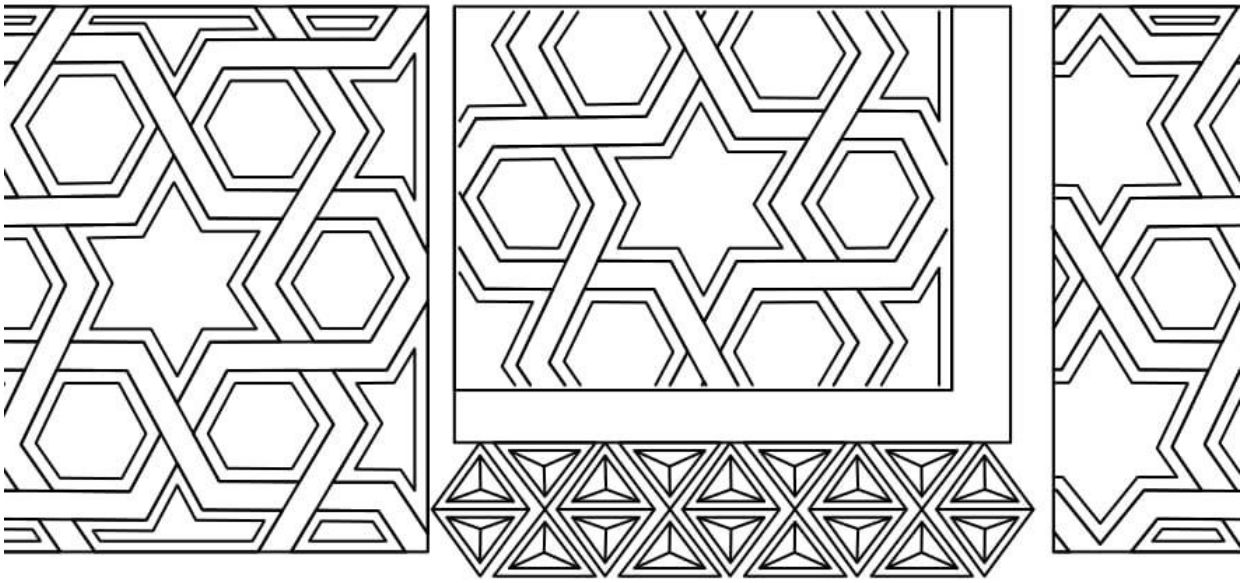


Hacer Alptekin

Çiz. 15: Kat. No: 3. 7 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 16: Kat. No: 3. 7 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 17: Kat. No: 3. 7 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 52: Kat. No: 3. 7 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 53



Fot. 54

Fot. 53: Kat. No:3. 7 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 54: Kat. No:3. 7 No Genel görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 8

Çizim No: 18-25

Fotoğraf No: 55-74

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı.

Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 26. 07. 2017

Malzemesi: Kalker Taşı

Tipolojik Tanımı: Sanduka, Baş ve Ayak Şahideden Oluşan Mezar Yapısıdır.

İncelenen Yüzey: Baş Şahide Dış Yüzey, Ayak Şahide Dış Yüzey, Sanduka Güney Yan Yüzey.

Ölçüler: Baş Şahide: 1. 09 x 42 x 17 cm.

Ayak şahide: 1. 09 x 42 x 17 cm.

Sanduka: 1. 55 x 35 x 34 cm.

Sanduka Primidal Kaide: 1. 47 x 24 x 18 cm.

Epigrafik Unsurlar: Baş şahide iç yüzeyini dörtkenarından çevreleyerek mihrabiye formunda düzenlenmiş olan kitâbe bordürlerinde, kişinin kimlik bilgileri yer almaktadır. Hakkâri'li olduğu belirtilen kişinin şehide ve merhume vasfından dolayı da bir hanım mezarı olduğu anlaşılmaktadır.

Baş şahide iç yüzeyindeki mihrabiye nişinin yedi hücreli mukarnas bölümünde celi sülüs hat ile "*Allah*" lafzı istif edilmiştir (Fot. 66).

Baş şahide iç, dış ve yan yüzeyleri, mihrabiye nişi içindeki üç kartuş, ayak şahide iç ve yan yüzeyleri ve sanduka örtü yüzeyi yüksek kabartma tekniğinde celi sülüs hat istifleriyle, epigrafik kompozisyonlar mezar taşları üzerinde kitâbe olarak konumlanmıştır.

Plastik Açılımı: Selçuklu Mezarlığı'nın kuzeyinde yer alan mezar yapısı, plastik olarak yoğun bir geometrik kompozisyon kurulumuna sahiptir. Sanduka, baş ve ayak şahidelerinden oluşan

mezar yapı yüzeyleri; eşya motifleri, organik, epigrafik ve geometrik kompozisyon bütünlüğü ile dikkat çekmektedir.

Sanduka ve şahide yüzeyleri üzerinde birbirinden farklı kurgulara sahip çok sayıda geometrik düzenleme bulunmaktadır. Açık ve kapalı kompozisyon anlayışında tasarlanmış olan geometrik kompozisyonlar, simetrik ve merkezi plan çeşitliliği içinde düzenlenmiştir.

Baş Şahide Dış Yüzeyi: Sağ üst köşesinden diyagonal eğimle kırılmış olan dairesel yassı kabara kırk iki santim çap genişliğinde, yüksek kabartma tekniğinde uygulanmış geometrik unsurlara sahiptir.

Yüzey üzerindeki geometrik verilerden hareketle; dairesel düzenlenmiş on iki yay dilimi içinde eş kenar karelerin diyagonal geçmeleriyle tasarlanmış olduğu anlaşılmaktadır. Kabara yüzey kalınlığından taşarak; yüksek, hacimsel etkisiyle şahide dış yüzeyindeki alınlık kısmını tamamen kaplamaktadır (Çiz. 18).

Baş şahide dış yüzeyinde bulunan ikinci bölümde ise celi sülüs hat ile çevrili olan kitâbeli mihrabiye kemeri görülür. Mihrabiye kemeri içinde eşya kompozisyonlarından olan kandil formu yer alır (Fot. 65). Kandil formunun çevresi organik kompozisyonlarla tezyin edilmiştir. Kandil formunun dairesel ana gövdesinde yüksek kabartmalı bir gülbezek rozeti bulunmaktadır (Fot. 60).

Ayak Şahide Dış Yüzeyi: Derin oyma tekniğinde yükseltilerek uygulanmış olan şahide, geometrik kompozisyonların en çarpıcı örnekleri arasındadır. Aynı zamanda teknik ve geometrik planlama açısından da etki gücü yüksek bir hacimsellik içermektedir (Fot. 61).

Ayak şahidesinin dış yüzeyini kesintisiz olarak kaplayan geometrik kompozisyon, onikigen merkezi birimden gelişerek yüzey üzerinde dağılım gösterir. Onikigen birimlerin merkezindeki dairesel çekirdek yapıya, oyma tekniğiyle zeminden yükseltilerek hacimsel bir özellik kazandırılmıştır. Bu hacimsel özelliğiyle de rozet formundan ziyade düşey derinliğe sahip, iç bükey kabara etkisi göstermektedir (Fot. 63).

Geometrik kompozisyonun yüzey üzerinde izlediği yol haritasının çözümlenmesine açılım yapacak olursak şöyle sıralamak mümkün:

-Kompozisyon üç merkezi birimden hareket eder.

-Merkezi birimler onikigenden oluşur.

-Geçme yöntemiyle bağlantı kuran onikigen birimler, gelişerek yüzey üzerinde dağılım gösterir.

-Birimler arası geçişlerle oluşan, eğimli / diyagonal karelerin birleşmesinden farklı yapıda bir geometrik ara birim oluşmaya başlar.

-Onikigen geçmelerle gelişmiş olan modül birleşmelerinden (ara birim olarak bahsettiğimiz), sekizgen özellikte başka bir merkezi birim elde edilir.

-Sekizgen birim, yüzey üzerinde daha da güçlü bir hacimsel etki oluşturur.

-Sürdürülebilir modülasyonlarla sekizgen birimler, statik yüzey üzerindeki hacimsellikleriyle en dinamik yapıyı oluşturur (Çiz. 19).

Birimler arası geçişlerde oluşan eğimli / diyagonal karelerin birleşmesinden, hacimsel bir sekizgen birim elde edilebileceğinin tasarım olanaklarına işaret edilir. Şahide yüzeyindeki geometrik tasarımın taş oymacılığıyla sunmuş olduğu teknik ve görsel hacimsel etkiyi, geometrinin birleştirilmiş modülasyon çizimiyle de görmek mümkün (Çiz. 20).

Çizgisel modül birleşmesinde oluşan hacimsel ve görsel etkinin yanı sıra onikigen kompozisyonun geçmelerle bağ kurarak geliştirdiği sekizgen ara modülasyonlar gösteriyor ki daha geniş yüzeyler üzerinde çoğaltılarak sürdürülebilir özellik kazanması da açık kompozisyon prensiplerine etkin bir örnektir. Dolayısıyla mezar taşı yüzeyinde sınırlı görünen onikigen temelli geometrik kompozisyon aslında göründüğünden çok daha dinamik ve hacimsel bir geometrik yapının tasarım bilgilerini barındırmaktadır.

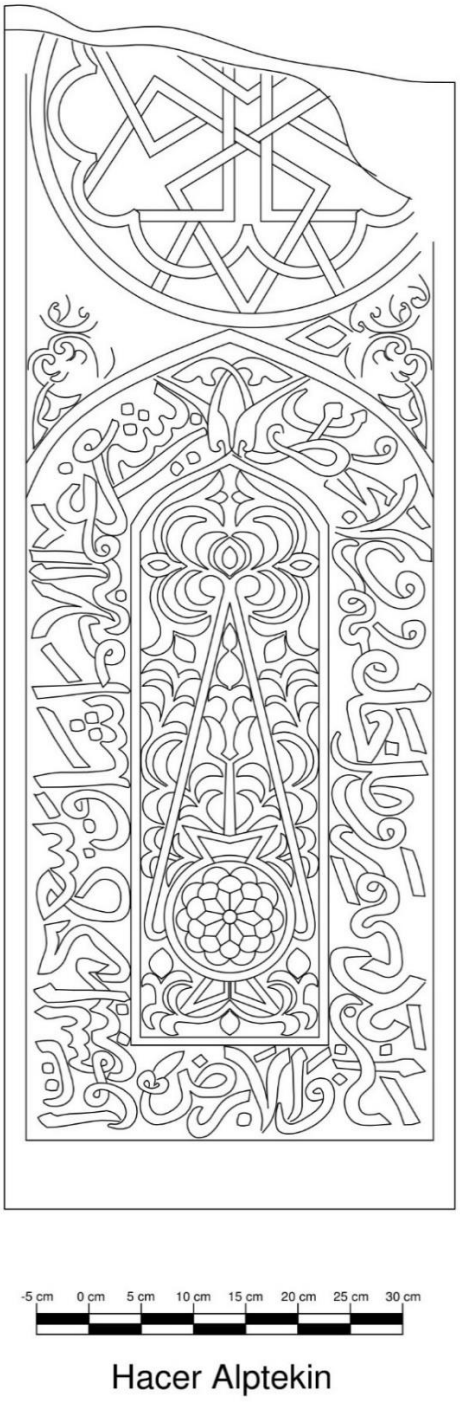
Sanduka: Yan yüzeylerindeki tezyinat unsurları tamamen geometrik kompozisyon anlayışında yapılmış olan sanduka, zemininde bulunan taş platform üzerine inşa edilerek toprak seviyesinden yukarı çekilmiştir. Örtü sistemiyle birlikte üç bölümden oluşan sanduka taşı, prizmatik üçgen yapısıyla primidal örtü sistemine sahip sandukalar grubundandır (Fot. 67).

Örtü sistemi üzerinde yer alan celi sülüs hat kuşağının hemen alt kısmında başlayan şerit geçmeler, birbirleriyle yaptığı yatay ve diyagonal geçişlerle kesintisiz bir ızgara örüntüsü içerisindedir. Altıgen birimlerden oluşturan kesişmeli geçmeler, çizgisel ızgara plan özelliği göstererek gelişir (Çiz. 23).

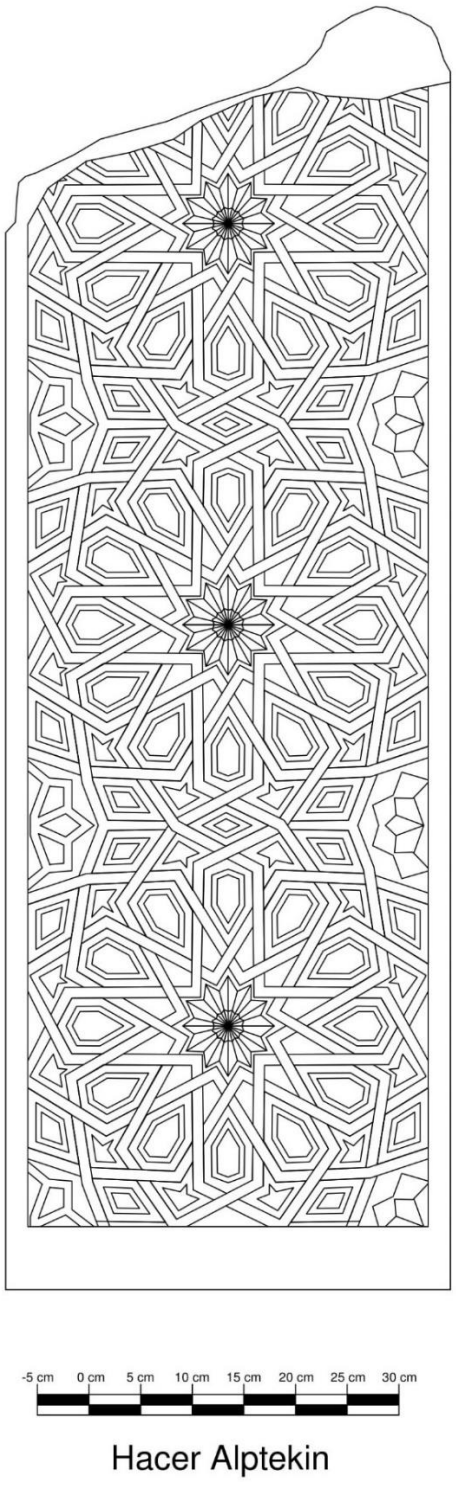
Sanduka boyunca uzanan üç sıralı yatay çizgi, sağ ve sol üstten inen on dört ardışık diyagonal çizgiyle bölünür. Birbirleriyle kesişen çizgisel geçmelerle bölünmüş olan yüzeylerde altıgen birimli geometrik motif yerini alır. Yatay ve diyagonal çizgilerin kesişen geçme hareketleriyle oluşmuş olan altıgen motifler, sanduka yüzeyi üzerinde asimetrik bir kurulum içerisinde sürdürülebilir açık kompozisyon özelliği göstermektedir. Yüksek kabartma tekniğinde yapılmış olan ve açık kompozisyon özelliği gösteren altıgen örüntülerin ara boşluklarında diyagonal karelerden oluşan geometrik motifler yer almaktadır.

Sandukanın ana kaide bölümü ise pano özelliği gösteren üç bölünmüş yüzey kompozisyonuyla karşımıza çıkar. Bölünmüş yüzeyler arasında dikey gelişen; tek sıralı, kırık çizgi özelliğinde ince bir bordür yer alır.

Sandukanın sağ ve solunda bulunan iki pano yüzeyi, temel kurulumu aynı olan üçer sıralık altı kollu yıldız kompozisyonundan oluşur. Orta bölümde yer alan pano yüzeyi ise yine altıgen temelli bir geometrik kurulum özelliği göstermektedir (Çiz. 24). Üst bölümde gelişen altıgen modülün tersine bir ızgara sistemi görülür. Temel motif kurulumunda bitişik yapıda gelişen altıgen birim, bordür özelliğiyle yüzey üzerinde konumlanmıştır. Bordür birimi olan altıgenlerin merkezinden kesişerek geçmeler yapan ızgara çizgiler yine sağ ve sol üstten, diyagonal geçişler yaparak çizgisel bir kompozisyon örneği sunmaktadır (Çiz. 22).



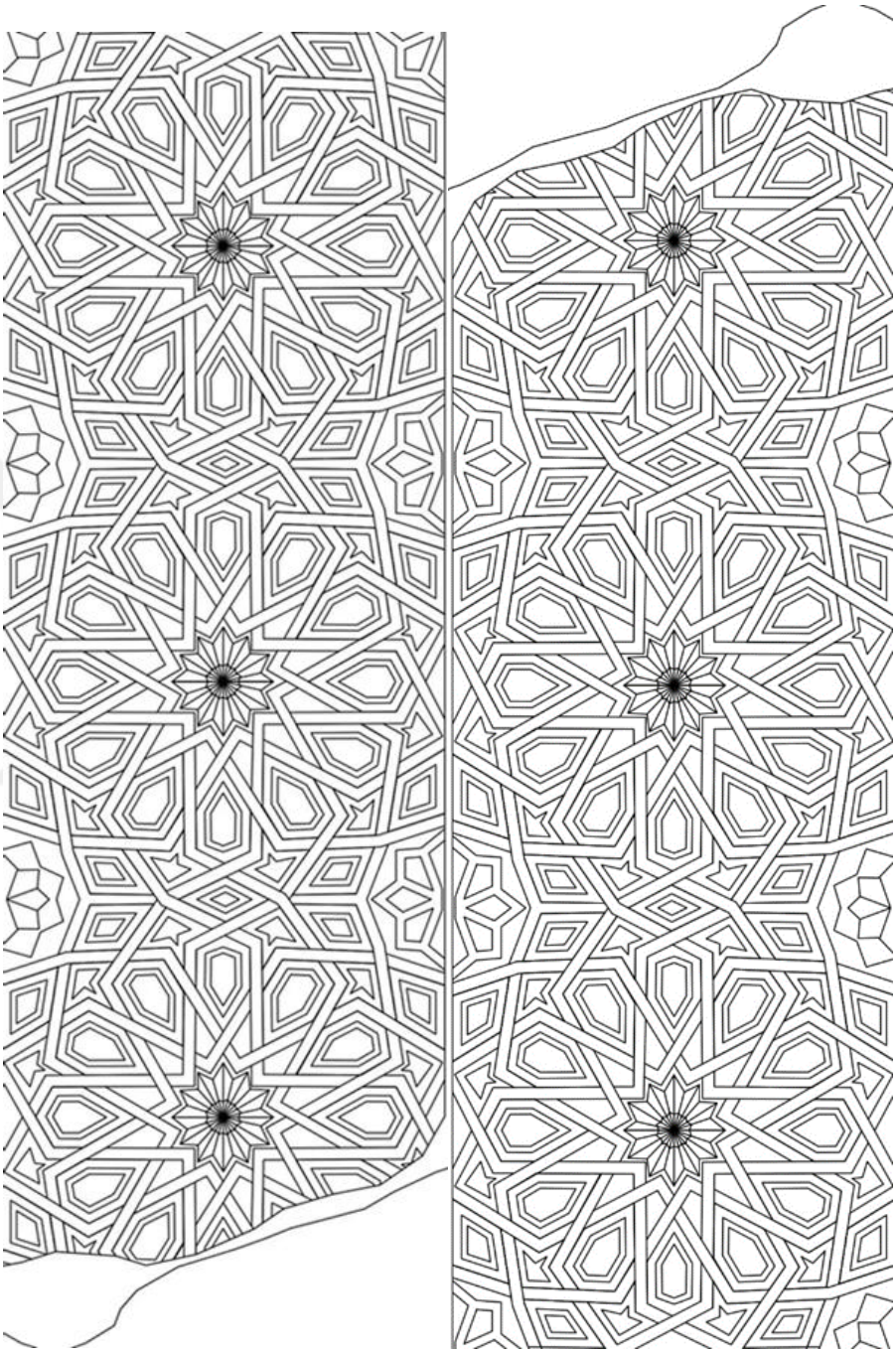
Çiz. 18



Çiz. 19

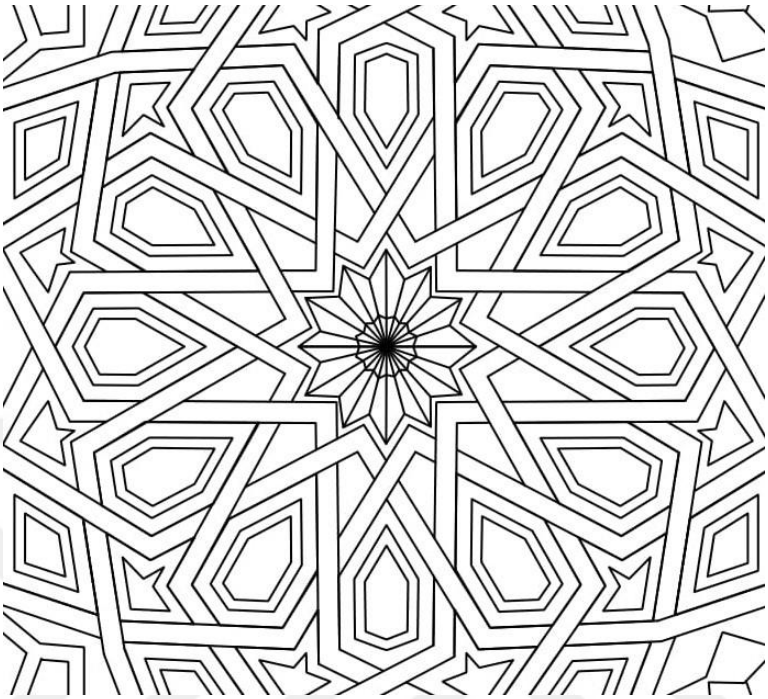
Çiz. 18: Kat. No:3. 8 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Çiz. 19: Kat. No:3. 8 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

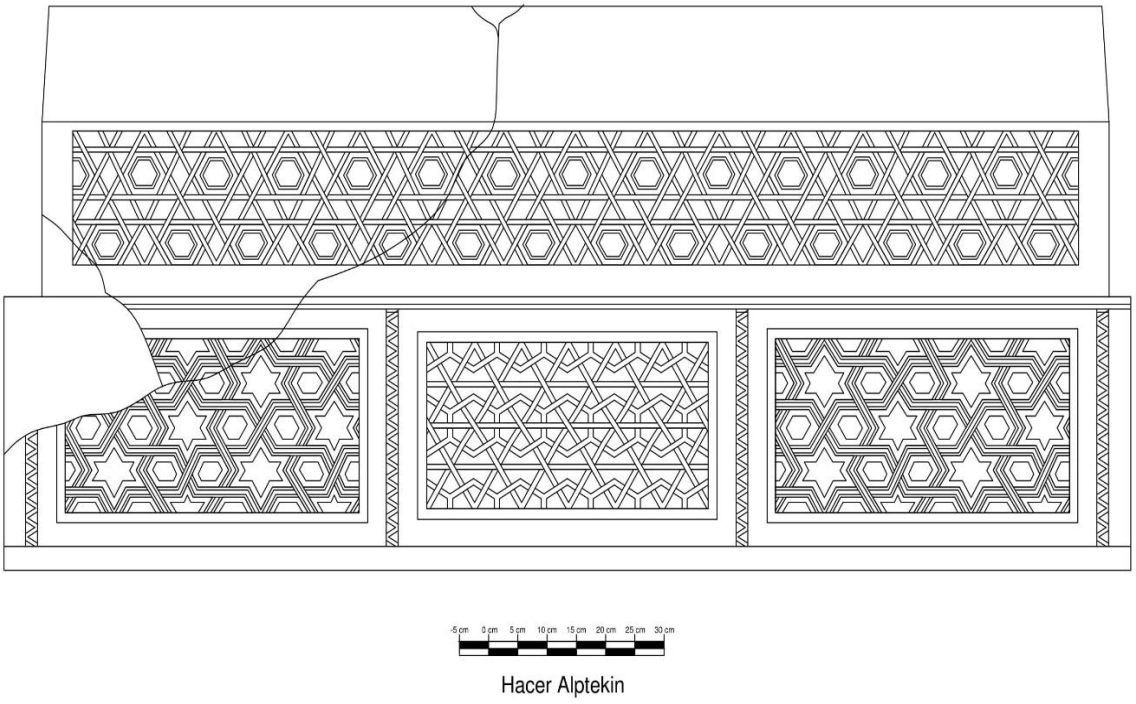


Çiz. 20: Kat. No:3.8 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey,

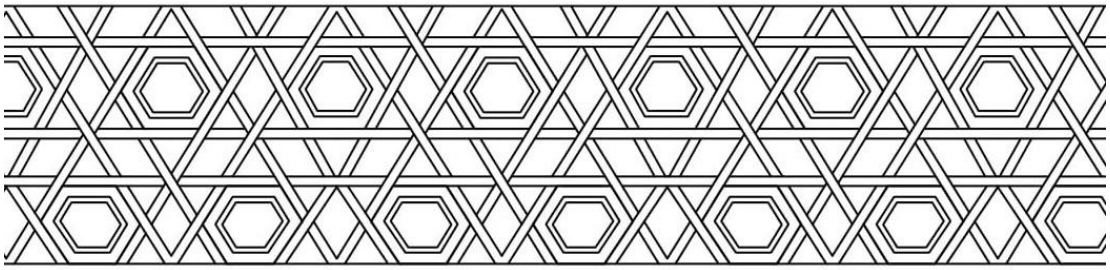
Sürdürülebilir Açık Kompozisyon Örneği, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



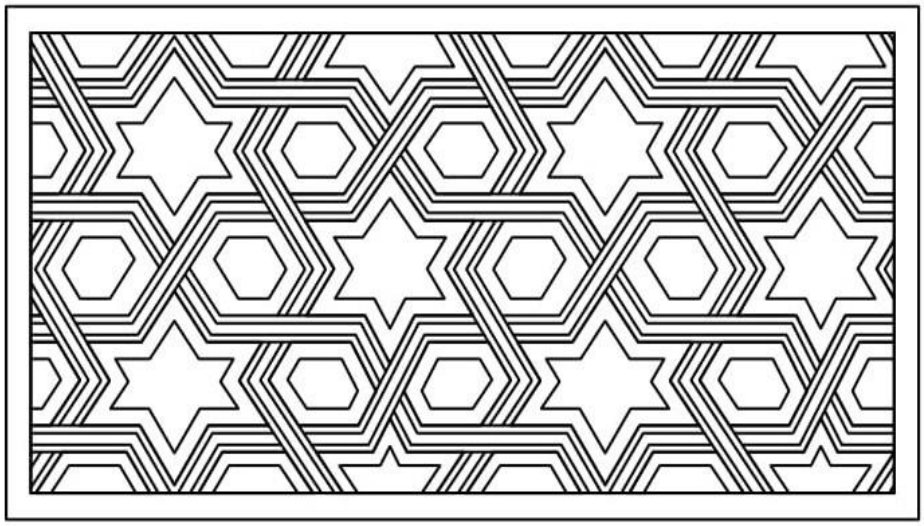
Çiz. 21: Kat. No:3. 8 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



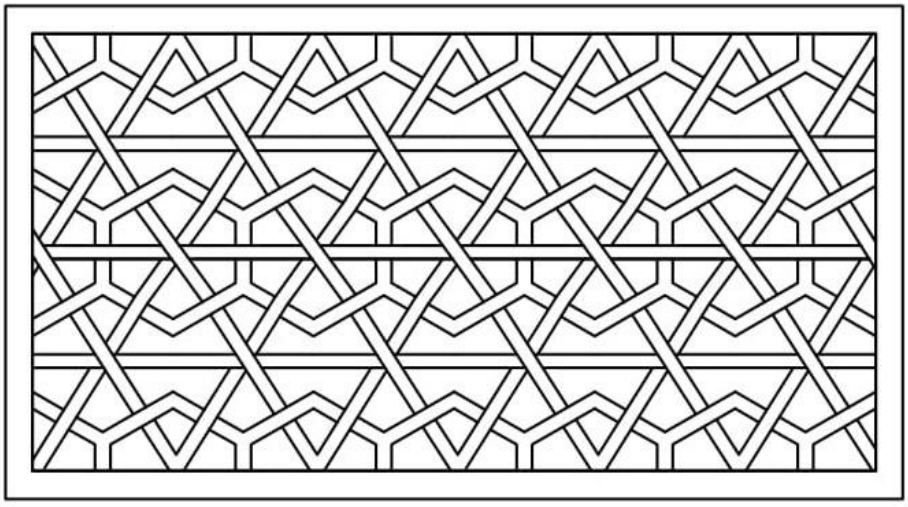
Çiz. 22: Kat. No:3. 8 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 23: Kat. No:3. 8 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Altıgen Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 24: Kat. No:3. 8 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Altıgen Yıldız Detay,Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 25: Kat. No:3. 8 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Altıgen Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 55: Kat. No:3. 8 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzeyi, Genel Görünüm,

Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 56: Kat. No:3. 8 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 57

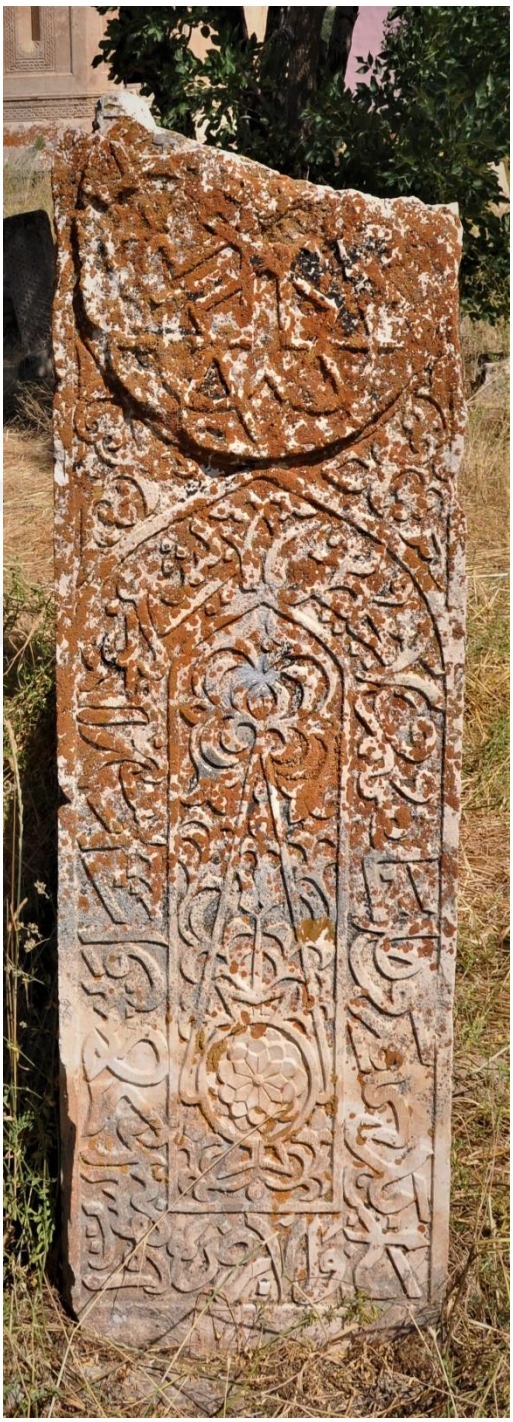


Fot. 58

Fot. 57: Kat. No:3. 8 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey Görünümü, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 58: Kat. No:3. 8 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey Görünümü, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

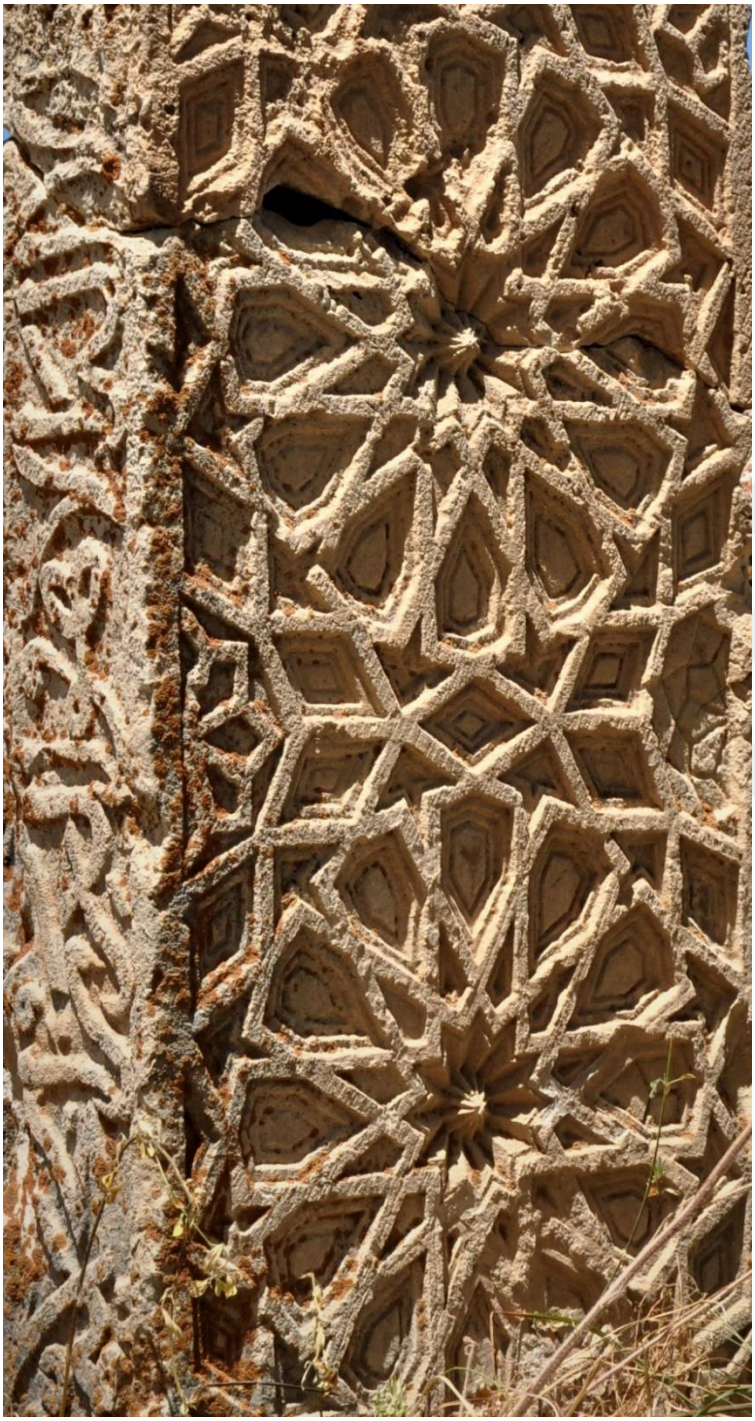


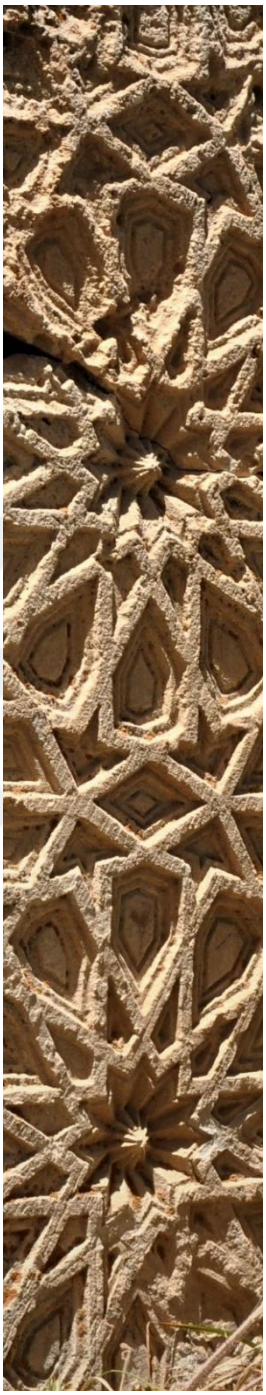


Fot. 59 Fot. 60

Fot. 59: Kat. No:3. 8 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 60: Kat. No:3. 8 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

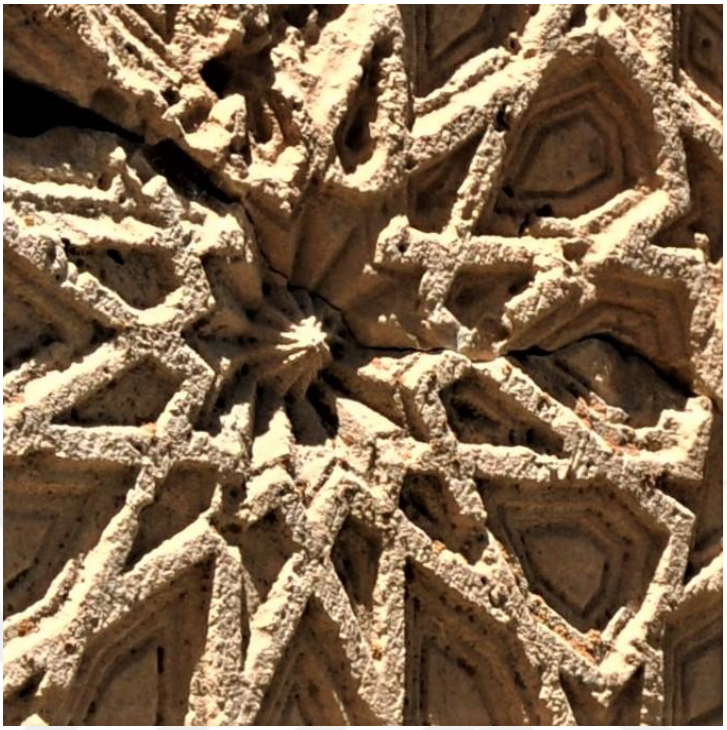




Fot. 61 Fot. 62

Fot. 61: Kat. No:3. 8 No'lu Ayak Şahidesi Epigrafik ve Geometrik Detay Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 62: Kat. No:3. 8 No'lu Ayak Şahidesi Dış Yüzey Detay Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

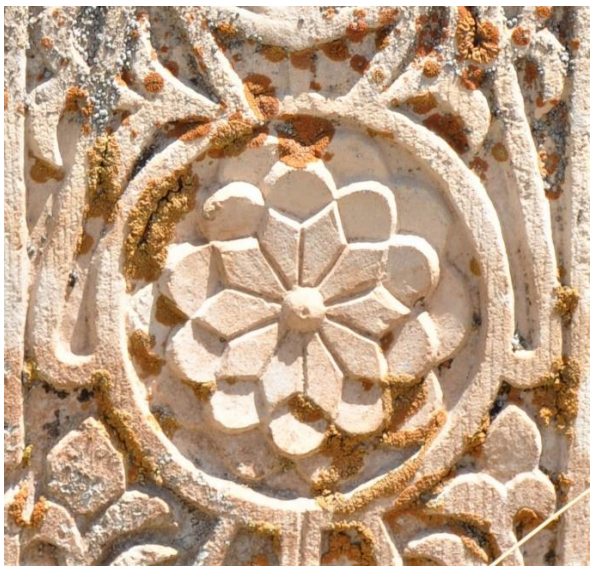


Fot. 63: Kat. No:3. 8 No'lu Ayak Şahidesi Dış Yüzey Detay Görünüm,

Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



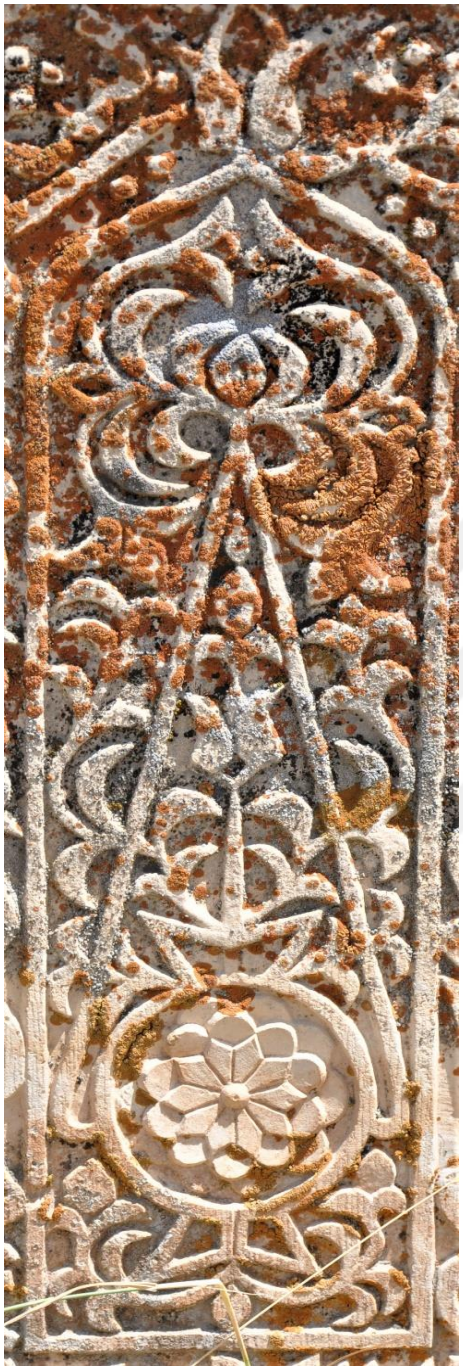
Fot. 64



Fot. 65

Fot. 64: Kat. No:3. 8 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Kabara Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 65: Kat. No:3. 8 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Rozet Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 65



Fot. 66

Fot. 65: Kat. No:3. 8 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Rozetli Kandil Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 66: Kat. No:3. 8 No'lu Baş Şahide İç Yüzey, Mukarnaslı Mirabiye Nişi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 67: Kat. No:3. 8 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 68: Kat. No:3. 8 No'lu Sanduka Yan Yüzey Görünümü, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 69: Kat. No:3. 8 No'lu Primidal Sanduka Yan Yüzey Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 70



Fot. 71



Fot. 72



Fot. 73

Fot. 70: Kat. No:3. 8 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi, Pano Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 71: Kat. No:3. 8 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi 1. Pano Geometrik Kompozisyon Detayı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 72: Kat. No:3. 8 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi 2. Pano Geometrik Kompozisyon Detayı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 73**:** Kat. No:3. 8 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi 3. Pano Geometrik Kompozisyon Detayı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 74: Kat. No:3. 8 No'lu Baş ve Ayak Şahidesi Yan Yüzey,

Celi Sülüs Yazı Kitabe Detayları, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 9

Çizim No: 26-27

Fotoğraf No: 75-76

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı

Dönem Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 26. 07. 2017

Tipolojik Tanımı: Baş şahide ve sandukadan oluşan bir mezar yapısıdır.

İncelenen Yüzey: Baş Şahide Dış Yüzey

Ölçüler: Baş Şahide: 1. 38 x 50 x 25 cm.

Epigrafik Unsurlar: Baş şahide dış yüzeyinin üç kenarını çevreleyerek mihrabiye formunda düzenlenmiş olan kitâbe yazı bordürlerinde, kabir ziyaretiyle ilgili hadis bilgisine yer verilmiştir. Kitabe bilgileri yoğun liken tabakasından dolayı tam olarak okunamamakla birlikte celi sülüs hat ile istif edilmiş olduğu görülebilmektedir.

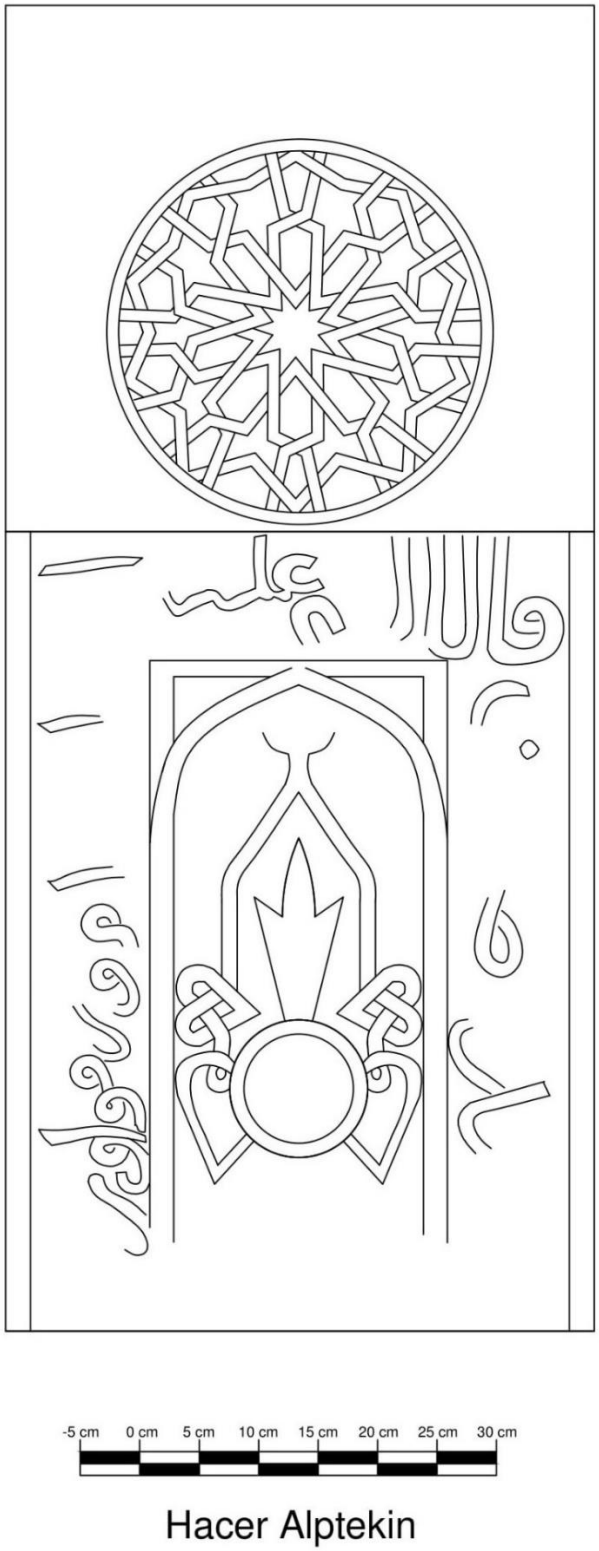
Plastik Açılımı: Selçuklu Mezarlığı'nda yer alan mezar yapısı, plastik olarak sade bir kompozisyon kurulumuna sahiptir. Sanduka ve baş şahideden oluşan mezar yapısının baş şahide dış yüzeyi incelemeye alınmıştır. Baş şahide dış yüzeyi eşya motifi, epigrafik ve geometrik kompozisyon unsurları ile dikkat çekmektedir (Fot. 76).

Baş Şahide Dış Yüzeyi: Yüksek kabartma etkisiyle yüzeyin kompozisyon merkezini oluşturan ongen rozet formu yer almaktadır. Rozet yüzeyinin yoğun liken tabakasına rağmen geçme yöntemiyle birbirine bağlanmış yıldız kompozisyonu görülmektedir. Baş şahide dış yüzeyindeki geometrik düzenlemede kapalı kompozisyon anlayışında yapılmış olan dairesel rozet formu şahidenin alınlık kısmında merkezi kompozisyon olarak konumlanmıştır.

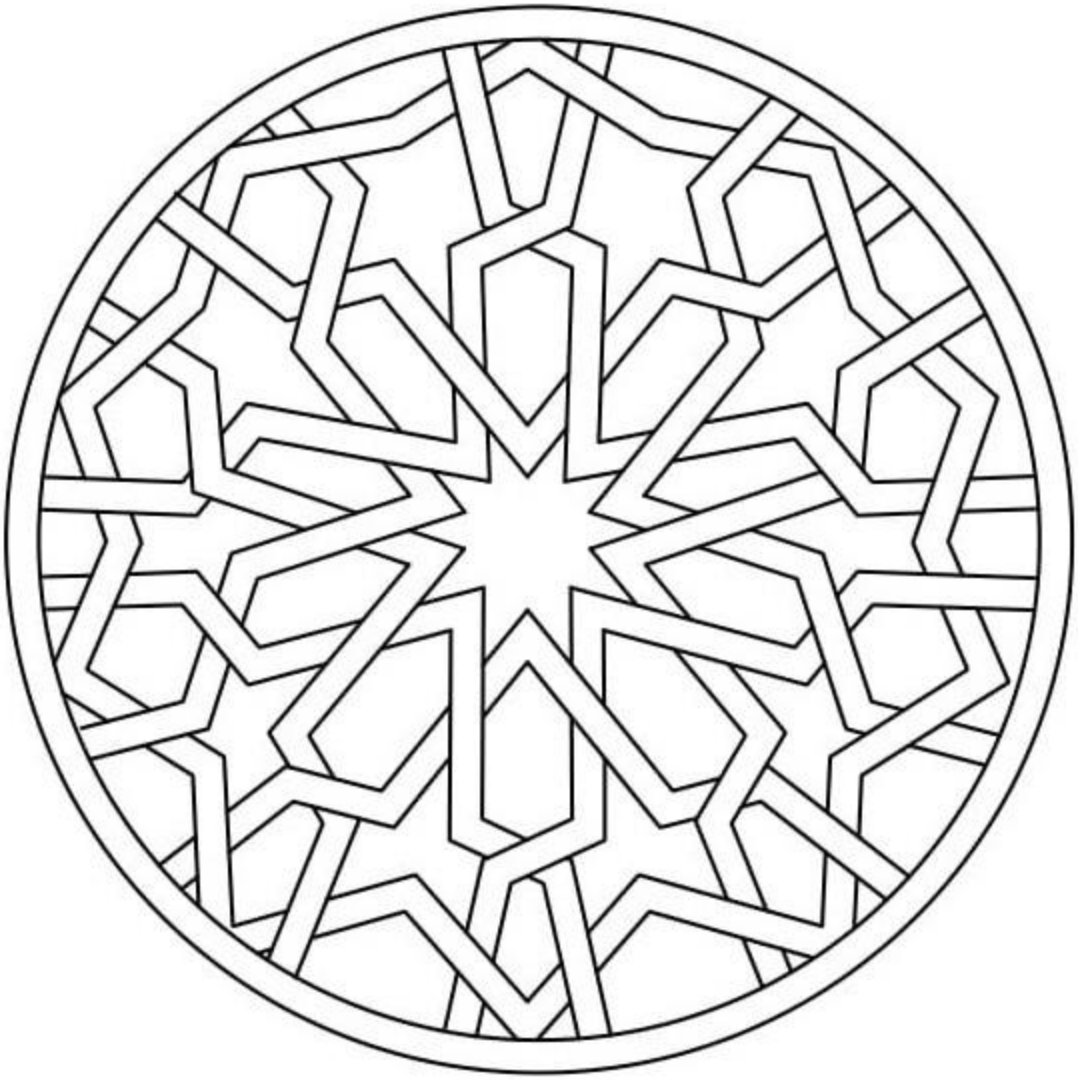
Dairesel alan içerisinde sınırlandırılmış olan kapalı kompozisyon, on kollu yıldız motifi merkez birim alınarak geçmelerden ve kırılmalardan gelişerek oluşmuştur (Çiz. 27). Yoğun liken tabakasına rağmen plastik varlığını göstermektedir. Yıldız kolları arasında gelişen ongen birim

geçme yöntemiyle birbirine bağlanarak daire çapında genişler. Ongen kırılmalardan oluşmuş bir dairesel bordür, kontür özelliği göstererek yüzey üzerinde gelişen kompozisyonu sınırlandırır. Dairesel kuruluma sahip rozet formu taş yüzeyine yüksek kabartma tekniğinde uygulanmıştır.

Alınlık kısmında gelişen geometrik rozet kompozisyonunun hemen alt bölümünde, mihrabiye nişi içinde düğüm motifleri ile asılı görünüme sahip dairesel kandil motifi bulunur. Eşya kompozisyon unsurlarından olan kandil motifi de yüksek kabartma tekniğinde yapılmıştır (Çiz. 26). Tamamen kesme blok taştan oluşturulmuş olan mezar yapısı, aşındırıcı çevresel faktörlere ve yüzeyini kaplayan yoğun liken tabakasına rağmen yüzlerce yıllık varlığını koruyarak günümüze sağlam olarak ulaşabilmiş, simge ve sembollere dayalı kompozisyon anlayışı sunmaktadır.



Çiz. 26: Kat. No:3. 9 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 27: Kat. No:3. 9 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Yıldız Rozet, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 75



Fot. 76

Fot. 75: Kat. No:3. 9 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Ölçekli, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 76**:** Kat. No:3. 9 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 10

Çizim No: 28-29

Fotoğraf No: 77-78

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı.

Dönem Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 26. 07. 2017

Malzemesi: Kalker Taşı

Tipolojik Tanımı: Baş Şahide Mezar Yapısı.

İncelenen Yüzey: Baş Şahide Dış Yüzey.

Ölçüler: Baş Şahide: 110 x 50 x 26 cm.

Plastik Açılımı: Baş şahide dış yüzeyi, alt kısmında yer alan kitâbeli mihrabiye formu ve alınlık alanındaki rozet formuyla birlikte iki bölümden oluşmaktadır. Alt bölümde yer alan kitâbe bilgileri ve diğer plastik unsurlar yoğun liken tabakasından dolayı değerlendirilemiyor. Mezar yapısı, plastik açıdan geometrik kompozisyon kurulumuna sahiptir (Fot. 77).

Baş Şahide Dış Yüzeyi: Kabartma tekniğiyle yüzeyin kompozisyon merkezini oluşturan ongen rozet formu yer almaktadır. Rozet yüzeyinin yoğun liken tabakasına rağmen, geçme yöntemiyle birbirine bağlanmış yıldız tezyinatı görülmektedir.

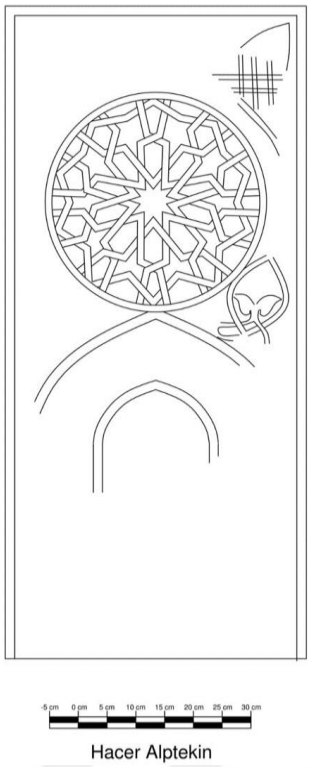
Baş şahide dış yüzeyindeki geometrik düzenlemede kapalı kompozisyon anlayışında yapılmış olan dairesel rozet formu, şahidenin alınlık kısmında merkezi kompozisyon olarak konumlanmıştır.

Dairesel alan içerisinde sınırlandırılmış olan kapalı kompozisyon, on kollu yıldız motifi merkez birim alınarak geçmeler ve doğrusal kırılmalardan gelişerek oluşmuştur. Yoğun liken tabakasına rağmen kompozisyon özelliğini göstermektedir. Yıldız kolları arasında gelişen on beşgen birim, doğrusal kırılmalar yöntemiyle birbiriyle geçiş yaparak daire çapında genişler (Çiz. 29).

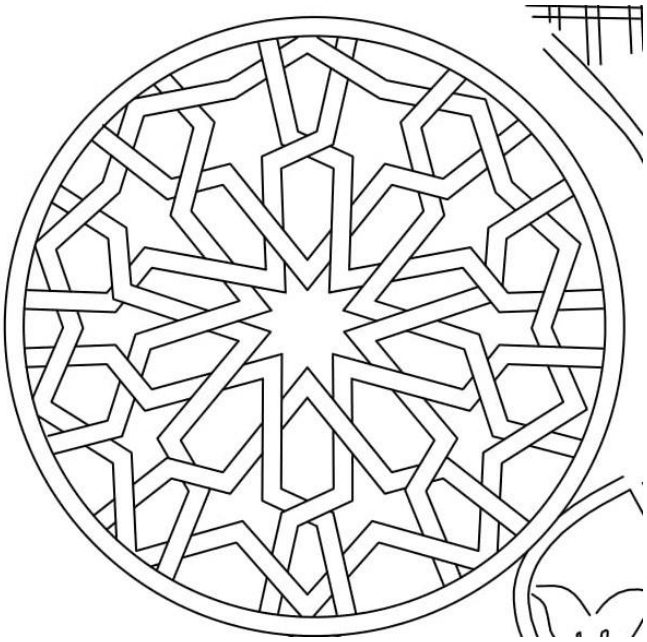
Ongen kırılmalardan oluşmuş bir dairesel bordür , kontür özelliği göstererek yüzey üzerinde gelişen beşgen birimleri sınırlandırır. Kırılmalardan oluşan dairesel bordür yüzey tasarımını

kapsadığı gibi kırılma ve geçiş yapmayan sabit bir özellik gösterir. Merkezden gelişen doğrusal kırılmalar, ongen kırılmalardan oluşan dairesel bordür sınırlarında alt ve üst geçişler yaparak sonlanır. Katalog 15 de benzer özellikleri gösteren geometrik rozet tasarımına sahiptir.

Dairesel kuruluma sahip rozet formu, yüzeyiyle hemzemin oluşturarak yüksek olmayan bir kabartma tekniğinde uygulanmıştır. Tamamen kesme blok taştan oluşturulmuş olan mezar yapısı, aşındırıcı çevresel faktörlere ve yüzeyini kaplayan yoğun liken tabakasına rağmen yüzlerce yıllık varlığını koruyarak günümüze dek kısmen de olsa sağlam olarak ulaşabilmiştir.



Çiz. 28: Kat. No:3. 10 No'lu Baş Şahide İç Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 29: Kat. No:3. 10 No'lu Baş Şahide İç Yüzey Rozet, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 77



Fot. 78

Fot. 77: Kat. No:3. 10 No'lu Baş Şahide İç Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 78: Kat. No:3. 10 No'lu Baş Şahide İç Yüzey Rozet, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 11

Çizim No:30

Fotoğraf No: 79-82

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı.

Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 26. 07. 2017

Malzemesi: Kalker Taşı

Tipolojik Tanımı: Baş, Ayak Şahide ve Primidal Sandukalı Mezar Yapısı.

İncelenen Yüzey: Ayak Şahide Dış Yüzey.

Ölçüler: Baş Şahide: 173 x 47 x 17 cm.

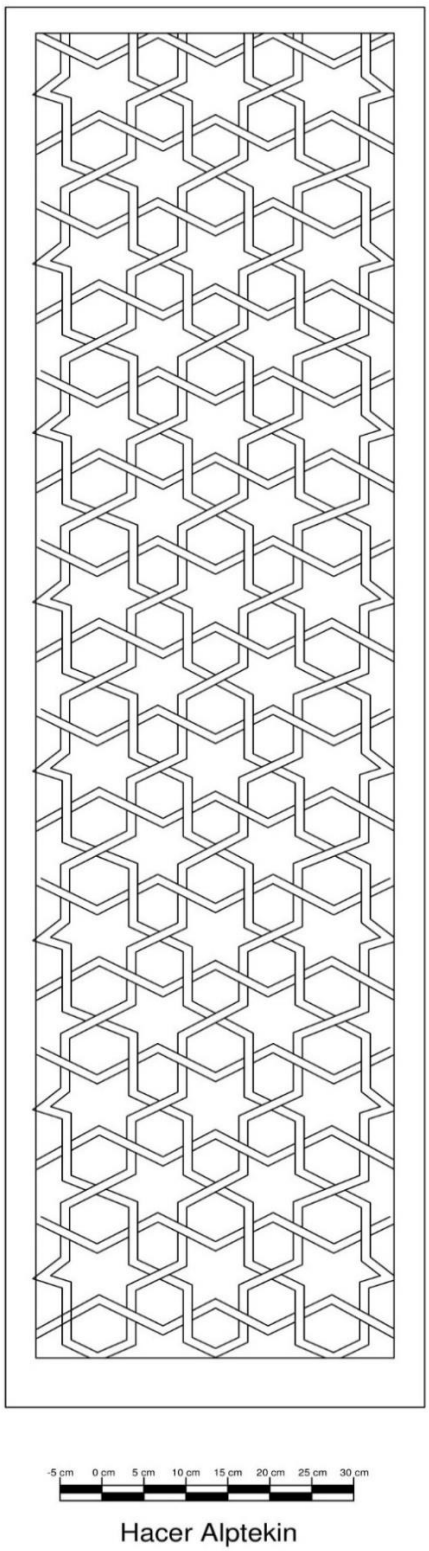
Plastik Açılımı: Kesme blok taş sanduka, baş ve ayak şahidelerinden oluşan mezar yapısıdır. Plastik unsurları bakımından yoğun bir kompozisyon kurulumu gösterir. Organik, epigrafik ve geometrik kompozisyon bütünlüğü ile dikkat çekmektedir. Kesme blok taştan iki kademe görünümünde yapılmış olan sanduka taşı, ayakucuna doğru düşey eğimli primidal örtü sistemine sahiptir. Örtü yüzeyi yoğun liken tabakasıyla kaplıdır. Buna karşın sandukanın güney yan yüzeyinde bulunan geometrik kompozisyonların doğa koşullarından daha az etkilendiği görülmektedir. Yoğun liken tabakasına rağmen yan yüzeyindeki plastik değerler net olarak tanımlanmaktadır. Yüksek plastik etki gösteren bu yüzeyler oyma tekniği ile yapılmıştır.

Sanduka: Güney yan yüzeyin üç bölümünde uygulanan kompozisyon, bordür özelliğinde tasarlanmış geometrik geçmelerle başlar. Orta kademe rumi motifinin merkez alındığı dairesel sarmallarla tekrarlanan geniş yüzeyli organik kompozisyon özelliği gösterirken, primidal kaide yüzeyi ince eğrisel geçme bordür özelliğiyle son bulur. Örtü yüzeyi ve tüm yapı yoğun liken tabakasıyla kaplıdır (Fot. 82).

Baş Şahide İç Yüzey: Alınlık bölümünden kırılmış olan baş şahide yüzeyleri celi sülüs hatt istifleriyle dikkat çeker. Tipolojik olarak mukarnaslı mihrabiye form özelliği gösteren baş şahideler grubunda incelemek mümkün. Aynı zamanda kitâbelik olarak tasarlanmış mihrabiye nişinin içinde ve üzerinde yer alan mukarnas formları da mimari unsurlar olarak karşımıza çıkar (Fot. 80).

Ayak Şahide Dış Yüzey: Derin oyma tekniğinde uygulanmış olan geometrik kompozisyonlar en çarpıcı plastik örnekler arasındadır. Aynı zamanda teknik ve geometrik planlama açısından da yüzey üzerinde, etki gücü yüksek bir hacimsellik içermektedir. Ayak şahidesinin dış yüzeyini kesintisiz olarak kaplayan geometrik kompozisyonda altıgen yıldız birim merkez alınmıştır. Çapında oluşan altı altıgen modülle gelişerek yüzey üzerinde dağılım gösterir.

Geometrik birimlerde uygulanan derin oyma yöntemi plastik açıdan yüzey üzerinde hacimsel bir etki oluşturulmuştur. Teknik olarak zeminden yükseltilerek tasarlanmış olan tüm yüzey, açık kompozisyon özelliği gösteren anıtsal boyuttaki şahideye sabır ve hünerin birleştiği artistik bir özellik kazandırmıştır (Çiz. 30).



Çiz. 30: Kat. No:3. 11 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



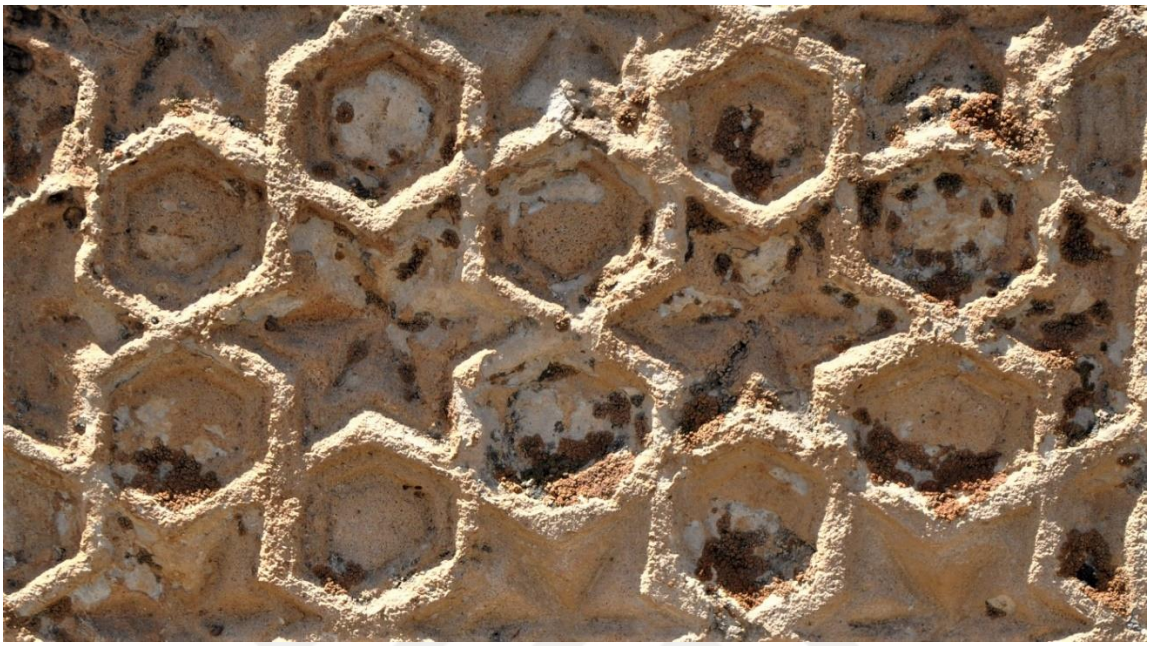
Fot. 79



Fot. 80

Fot. 79: Kat. No:3. 11 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 80: Kat. No:3. 11 No'lu Baş Şahide Mihrabiyeli İç Yüzey - Ayak Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 81: Kat. No:3. 11 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 82: Kat. No:3. 11 No'lu Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 12.

Çizim No: 31

Fotoğraf No: 83-90

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı.

Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 26. 07. 2017

Tipolojik Tanımı: Kabara Formlu Baş Şahide.

İncelenen Yüzey: Baş Şahide İç, Üst ve Yan Yüzeyler

Ölçüler: Baş Şahide: 177 x 57 x 25 cm.

Plastik Açılımı: Baş şahideden oluşan mezar taşı epigrafik ve geometrik kompozisyon bütünlüğü ile dikkat çekmektedir. Mezar yapısı, plastik olarak benzerlerinden çok daha hacimsel görünümlü kabara kompozisyon kurulumuna sahiptir. Şahide taşının üç ayrı yüzeyi üzerinde hacimsel etkisini duyuran kabaralar, Gevaş mezar taşlarında farklı bir geometrik düzenleme sunmaktadır. Kabaralar yarım küre temel form özelliklerini korumakla birlikte yüzeylerini kaplayan yoğun liken tabakasına rağmen yüksek kabartmalı geometrik düzenlemeleriyle dikkat çekmektedir.

Baş şahide iç ve yan yüzeyleri: Yarım küre özelliğiyle şahide taşının üst yüzeyinde yer alan kabara formu, merkez noktasından gelişen eğrisel yay çizgi hareketi ile tüm yüzey çapında simetrik olarak tekrar eder. Tek eksenden hareket eden dış bükey çizgiler on iki dilimlik bir görünüme ulaşır.

Alınlık bölümünde mimari kompozisyon özelliğiyle yer alan iki sıralı mukarnas dizgesi ile örtüşerek buluşan yarım küre kabara form, kubbeleşmiş bir mekân etkisi de yaratmaktadır.

Şahide yan yüzeylerinde plastik eş benzerlik gösteren kabaralar ise, bir küreden elde edilmiş izlenimi veren, iki eşit yarım küre şeklinde simetrik olarak konumlanmaktadır. Kabaranın küresel yüzey hareketiyle birlikte dışbükey gelişen çokgenler, kapalı kompozisyon özelliği

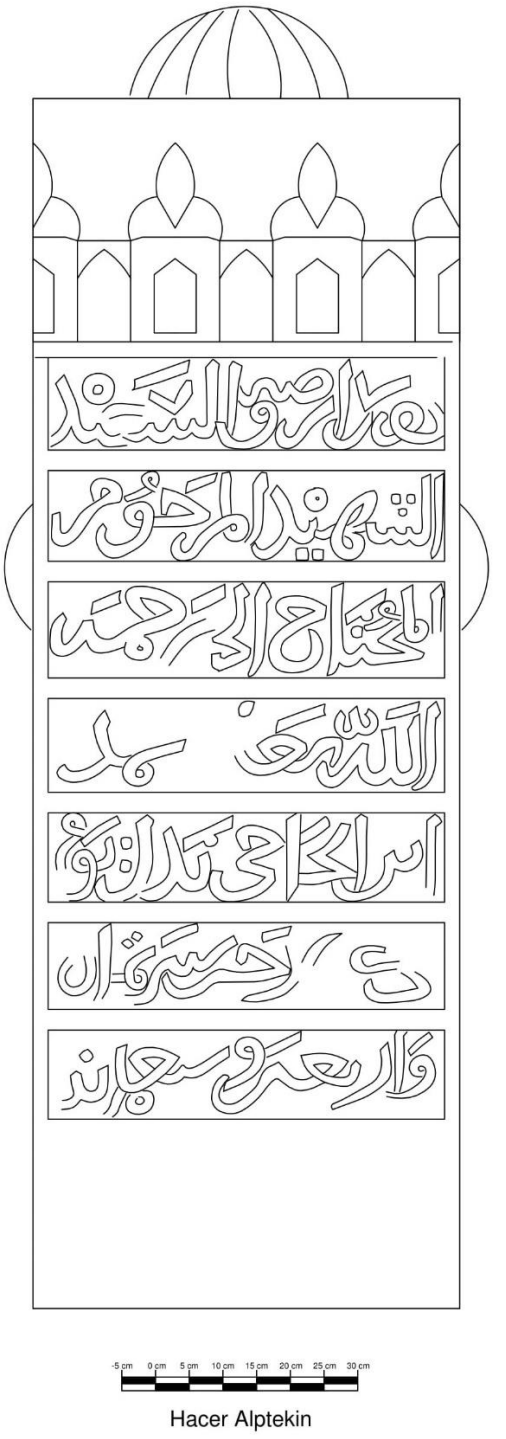
göstermektedir. Kabaraların, geometrik yüzey kompozisyonları da küresel form özelliğinde olduğu gibi simetrik bir ortaklık içindedir (Çiz. 31).

Şahide yan planlarında yer alan kabaraların yüzeyi, altıgen merkezden gelişen yıldız formu çevresinde yine altı ayrı altıgen temelli yıldız formuna ulaşır. Dış bükey çizgi hareketleriyle gelişen geometrik kompozisyon şahidenin her iki yan yüzeyde simetrik olarak tekrar edilmiştir. Aynı paralelde konumlanmış yarım küre hacimsel formlar, birleştirildiğinde tam bir küre hacmine eşit gelecek oran ve ölçülere sahip olduğunu göstermektedir. Plastik kurulumlarında simetrik bir dağılım gösteren kabaralar; sayısal tekrarları, biçim, form, konum, yüzey kompozisyon özellikleriyle dengeli bütünlük göstermektedir.

Teknik olarak yan kabaraların yerçekimine karşı direnen yüzlerce yıllık duruşları dikkate alınırsa blok taş kesiminden oluşturulduklarını düşünmek mümkün. Yoğun liken tabakasından bir montaj emaresi de görünmediği gibi yontma işlemiyle yapılmış monoblok bir yapı bütünlüğüne sahip olduğu söylenebilir.

Kesme blok taştan oluşturulmuş şahide taşı, aşındırıcı çevresel faktörlere ve yüzeyini kaplayan yoğun liken tabakasına rağmen yüzlerce yıllık varlığını koruyarak günümüze dek sağlam olarak ulaşabilmiş, simgesel göstergelere dayalı kompozisyon anlayışı sunmaktadır (Fot. 84, 85).

Aynı şahide üzerinde mukarnas dizgesi ile örtüşerek buluşan yarım küre kabara formu, kubbeleşmiş bir mekân etkisi oluşturarak gökkubbeye gönderme yapmaktadır. Yine yan yüzeylerde simetrik biçimde konumlanarak ikili evren imajı sunan yarım küre kabara formları ve yüzeyinde gelişen yıldız kompozisyonlarında da dünya ve ahiret yaşamına ilişkin kozmik iletiler aramak mümkün.



Çiz. 31: Kat. No:3. 12 No'lu Kabaralı Baş Şahide İç Yüzey (H. Alptekin, 2017).



Fot. 83: Kat. No:3. 12 No'lu Kabaralı Baş Şahide İç Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



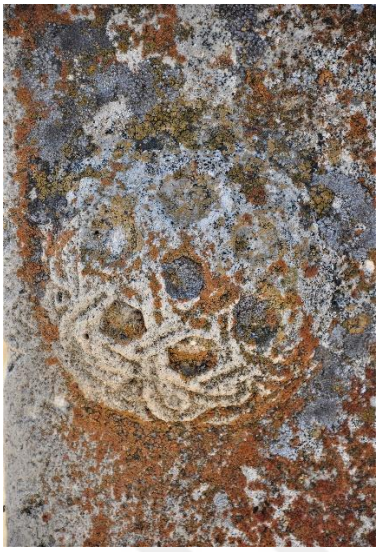
Fot. 84



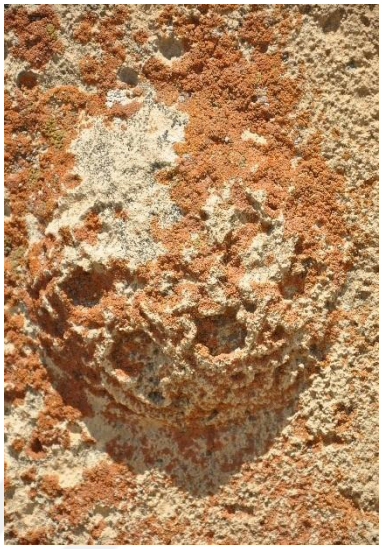
Fot. 85

Fot. 84: Kat. No:3. 12 No'lu Kabaralı Baş Şahide İç Yüzey, Sağ Görünüm(H. Alptekin, 2017).

Fot. 85: Kat. No:3. 12 No'lu Kabaralı Baş Şahide İç Yüzey, Sol Görünüm,
Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).







Fot. 86 Fot. 87 Fot. 88

Fot. 86: Kat. No:3. 12 No'lu Baş Şahide Yan Yüzey, Sağ Kabara Görünüm (H. Alptekin, 2017).

Fot. 87: Kat. No:3. 12 No'lu Baş Şahide Yan Yüzey, Sağ Kabara Detayı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 88: Kat. No:3. 12 No'lu Baş Şahide Yan Yüzey, Sol Kabara Görünüm,
Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).





Fot. 89 Fot. 90

Fot. 89: Kat. No:3. 12 No'lu Baş Şahide, Mukarnas Açılı Üst Kabara Detay Görünüm (H. Alptekin, 2017).

Fot. 90: Kat. No:3. 12 No'lu Baş Şahide Üst Yüzey, Kabara Görünüm,
Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 13.

Çizim No: 32-35

Fotoğraf No: 91-101

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı.

Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 26. 07. 2017

Tipolojik Tanımı: Sanduka, Baş ve Ayak Şahideli Mezar Yapısı.

İncelenen Yüzey: Baş Şahide Dış ve Yan Yüzey.

Ölçüler: Baş Şahide: 119,5 x 46,5 x 26 / 19 cm.

Ayak Şahide: 1.12 x 52 x 13 cm

Sanduka: 1.80 x 43 cm.

Yükseklik: Toprak Seviyesinde

Epigrafik Unsurlar: Epigrafik kompozisyonda celi sülüs hat ile "*Ey Allah'ım, ey sırları bilen, kaderleri, sebepleri, kalpleri döndüren sana yalvarıyorum ona iyiliğinle af ve mağfiret et*" yakarma, af ve dua isteğini bildiren bilgiler yer almaktadır.

Özellikle de "ey sırları bilen, kaderleri, sebepleri, kalpleri döndüren" epigrafik imgelerle de sembolize edilmiş olan göstergeler ve geometrik simgeler dizgesi arasında örtüşen güçlü bir bağ olduğunu söylemek mümkün.

Plastik Açılımı: Mezar yapısı, plastik olarak yoğun bir kompozisyon kurulumuna sahiptir. Sanduka, baş ve ayak şahidelerinden oluşan mezar taşının yüzeyleri epigrafik ve geometrik kompozisyon bütünlüğü ile dikkat çekmektedir.

Sanduka ve şahide yüzeyleri üzerinde çok sayıda geometrik düzenleme bulunmaktadır. Kapalı kompozisyon anlayışında yapılmış olan geometrik motifler, yer yer simetrik, asimetrik ve de merkezi kompozisyonların plan çeşitliliğinde düzenlenmiştir.

Dairesel alanlar içerisinde sınırlandırılmış olan kapalı tekil motiflerin ana karakterleri bu yüzeyler üzerinde birbirini tekrarlamış olarak görünür. Özellikle dairesel temelli çokgenlerden oluşan yıldız motifleri, çarkıfelek rozetler ve kabara form unsurlarının kompozisyon dağılımını görmek mümkün.

Tamamen kesme blok taştan oluşturulmuş olan mezar taşları, aşındırıcı çevresel faktörlere ve yüzeyini kaplayan yoğun liken tabakasına rağmen yüzlerce yıllık varlığını koruyarak günümüze sağlam olarak ulaşabilmiş, simgesel göstergelere dayalı zengin bir plastik kompozisyon anlayışı da sunmaktadır.

Baş Şahide Dış Yüzeyi: Yüzeyin alınlık kısmında merkezi özellik gösteren geniş çaplı rozet formu bulunur. Ongen yıldız formundan hareket eden rozetin merkezinde küçük bir kabara formu yükseltilmiştir.

Çizgisel geçmeler ve doğrusal kırılmalardan oluşan ongen form, yüksek kabartma tekniğinde yapılmıştır. Dairesel rozet formu, doğrusal kırılmalarla gelişen çizgi geçişleriyle ongen yıldız formuna ulaşır. Geometrik kurulum kapalı kompozisyon özelliği göstermektedir.

Rozet formuyla paydaş olmuş alınlık yüzeyinde dört geometrik kompozisyon unsuru daha bulunur. Sekizgen birimlerden hareket eden, daha küçük orandaki çokgen formlar, doğrusal kırılma ve geçme yöntemleriyle yüzeyin dört kenarında simetrik olarak konumlanmıştır. Dört simetrik birim de yine kapalı kompozisyon özelliği göstermektedir (Çiz. 32).

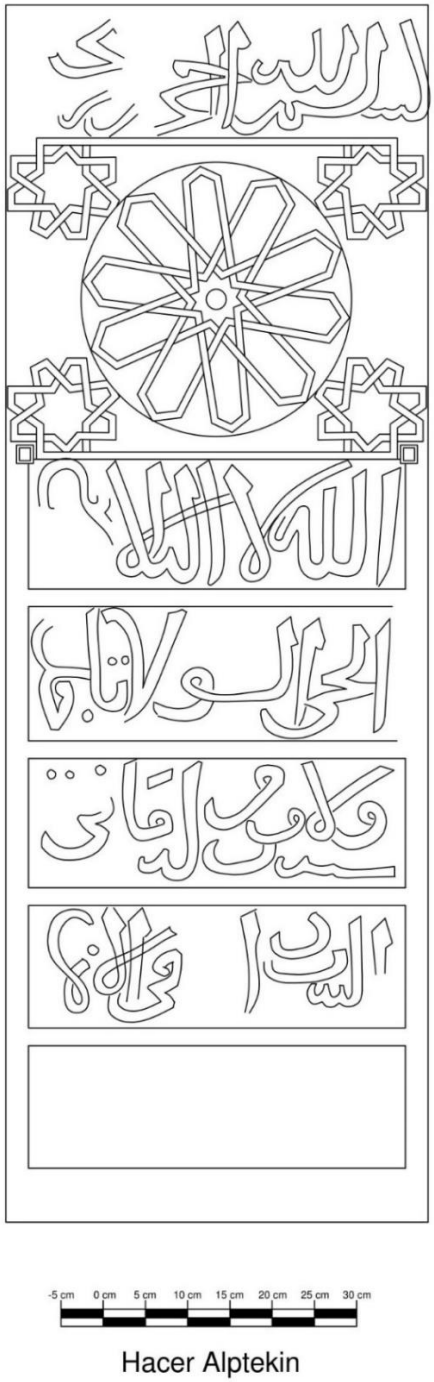
Rozet formların, merkezi ve simetrik olarak tasarlandığı kompozisyonla bağlantılı olarak epigrafik kompozisyonlar dikkat çeker. Rozet kompozisyonların hemen altında yer alan dikdörtgen yüzeyde, yatay sıralı beş kartuşta celi sülüs hat kitâbesi yer almaktadır.

Baş şahide yan yüzeylerinde de epigrafik ve geometrik kompozisyonlara yer verilmiştir. Alçak kazıma tekniğinde yapılmış çarkıfelek motifler yan yüzeylerin her iki bölümünde simetrik olarak yer alan diğer rozet formlar arasındadır. Yan yüzey çarkıfelek rozet formlarının alt bölümlerinde, dikey olarak tasarlanan kitabe kartuşları yüksek kabartma tekniğinde uygulanmıştır (Çiz. 33). Yatay dikey, simetrik ve merkezi kompozisyon düzenlemelerinin yer aldığı plastik yüzeyler liken tabakasıyla kaplıdır.

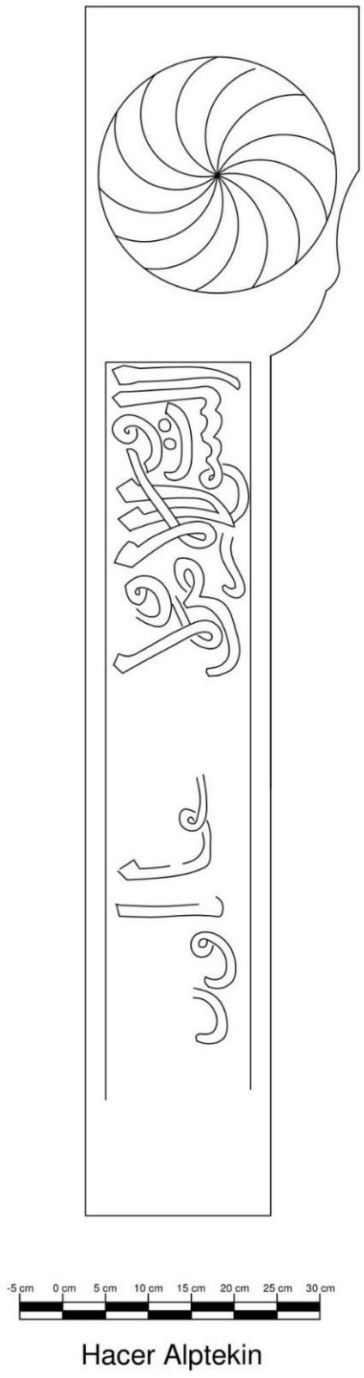
Baş Şahide İç Yüzeyi: Yüzeyinden taşan hacimsel özelliğiyle iç yüzeyde konumlanan mukarnas yapı, derin oyulmuş altı birimlik hücrelerle mimari unsurlar olarak karşımıza çıkar. Yüzey yatay sıralı kitâbe kartuşları ile sonlanır. Kitâbe kartuşları yoğun liken tabakası ve deformasyon içerir (Fot. 93, 99).

Ayak Şahide Dış Yüzey: Yüksek kabartma ve hacimsel etkisiyle kompozisyon unsurlarını oluşturan rozet ve kabara formları, aynı yüzey üzerinde simetrik olarak uygulama alanı bulmuştur. Yüzey üzerinde mimari kompozisyon unsurlarından olan mihrabiye kemeri içinde sekizgen yıldızlı kabara ve alt kısımlarda da yüksek kabartma tekniğiyle uygulanmış gülbezek rozetleri yine simetrik olarak konumlanmıştır. Mihrabiye kemerinin alt ve son bölümünde geniş çaplı bir çarkıfelek rozeti daha dikkat çeker. Mihrabiye kemerinin çevresi, yüksek kabartmalı eğrisel yay geçişleri yaparak bordür planında sonlanır (Fot. 93).

Sanduka: Zamanla toprak seviyesiyle hemzemin olmuş olan sanduka taşı, düşey oyularak kenarları yükseltilmiş mihrabiyeli örtü sistemine sahiptir. Sanduka mihrabiye örtü yüzeyinde kabaralar, baş ve ayak yönünde yine çarkıfelek rozetleri konumlanmıştır. Mihrabiye örtü, kenarını çeviren celi sülüs yazılı kitâbe kuşakları ile sonlanır (Fot. 94).



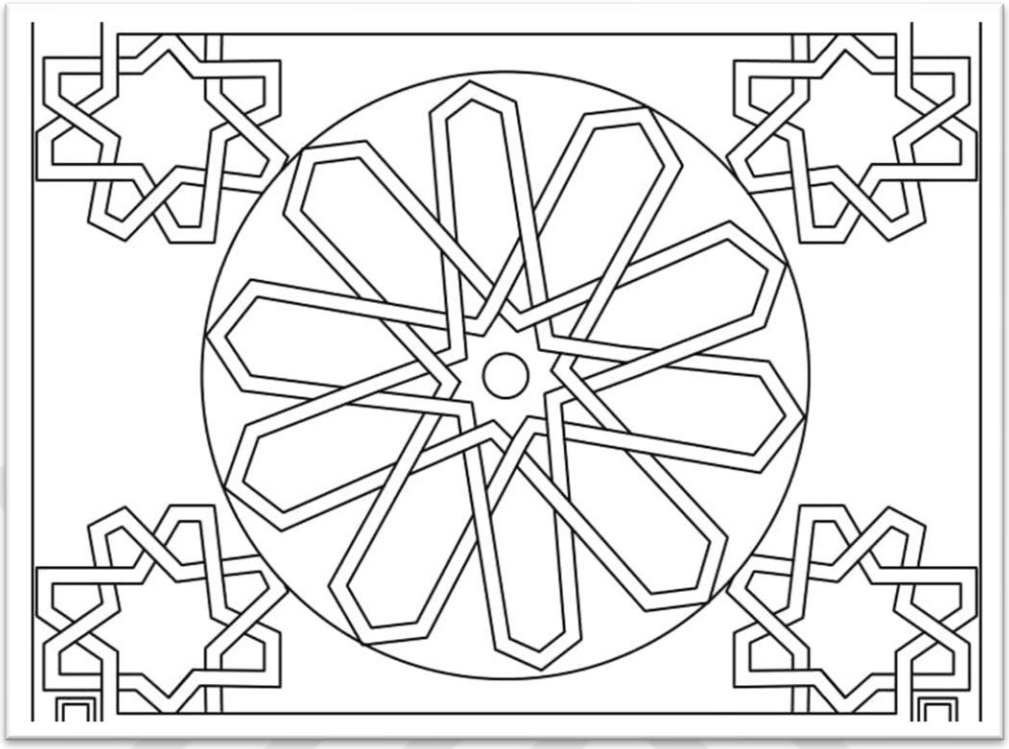
Çiz. 32



Çiz. 33

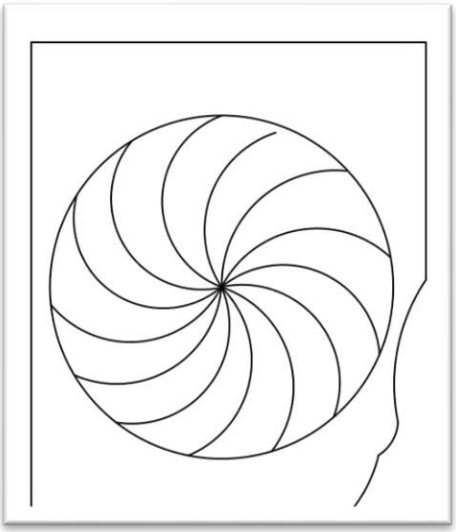
Çiz. 32: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Çiz. 33: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide Sol Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 34: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Rozet Detayları,

Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 35: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide, Sol Yan Yüzey Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).





Fot. 91 Fot. 92

Fot. 91: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 92: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide, Sol Yan Yüzey Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).





Fot. 93 Fot. 94

Fot. 93: Kat. No:3. 13 No'lu Ayak Şahide Dış ve İç Yüzey Genel Görünüm, (H. Alptekin, 2017).

Fot. 94: Kat. No:3. 13 No'lu Sanduka Taşı Üst Yüzey Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 95



Fot. 96

Fot. 95: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide Sağ Yan Yüzey Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 96: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide Sol Yan Yüzey Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



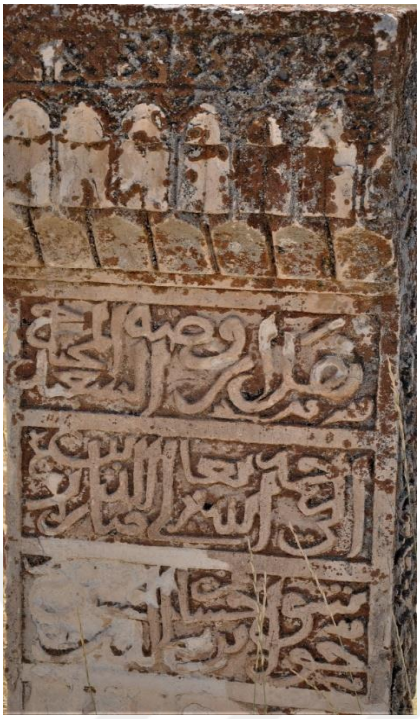
Fot. 97



Fot. 98

Fot. 97: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Sol Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 98: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Sağ Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).





Fot. 99 Fot. 100

Fot. 99: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide İç Yüzey Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 100: Kat. No:3. 13 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).





Fot. 100 Fot. 101

Fot. 100: Kat. No:3. 13 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Rozet, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 101: Kat. No:3. 13 No'lu Sanduka Örtü Yüzeyi Rozet, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 14

Çizim No: 36

Fotoğraf No: 102-104

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı.

Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 26. 07. 2017

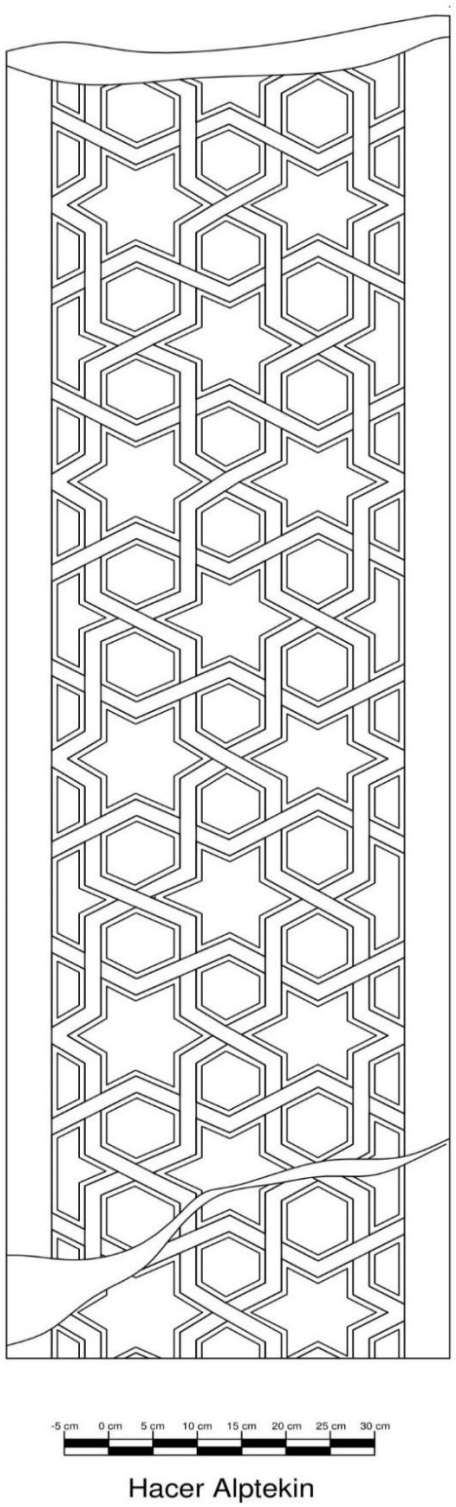
Tipolojik Tanımı: Baş, Ayak Şahide Ve Primidal Sandukalı Mezar Yapısı.

İncelenen Yüzey: Ayak Şahide Dış Yüzeyi.

Ölçüler: Baş Şahide: 173 x 47 x 17 cm.

Plastik Açılımı: Kesme blok taş sanduka, baş ve ayak şahidelerinden oluşan mezar yapısı yoğun bir geometrik kompozisyon kurulumu gösterir. Kesme blok taştan iki kademe görünümünde yapılmış olan sanduka taşı primidal örtü sistemine sahiptir. Örtü yüzeyi yoğun liken tabakasıyla kaplıdır. Yoğun liken tabakasına rağmen yan yüzeyindeki ızgara planlı altıgen plastik değerler net olarak tanımlanmaktadır. Diğer mezar taşlarında da aynı geometrik unsura sahip altıgen modüler yapıdaki yan yüzey bu katalogda değerlendirmeye alınmamıştır.

Baş şahide dış yüzey: Alınlık bölümünden kırılmış olan baş şahide yüzeyi, geometrik kompozisyonları ile karşımıza çıkar (Fot. 103). Daha çok çizgisel geometrisiyle plastik bir etki veren baş şahide dış yüzeyi kabartma tekniği ile uygulanmış kompozisyon örnekleri arasındadır. Zemininden fazla yükseltilmeden tasarlanmış bir kabartma tekniği uygulanmıştır. Benzer tasarımların birçok mezar taşı yüzeyinde; kazıma, oyma, alçak ve yüksek kabartma gibi farklı teknik örnekleri de kullanılmıştır. Ayak şahidesinin dış yüzeyini kesintisiz olarak kaplayan geometrik kompozisyonda altıgen yıldız birim merkez alınmıştır. Altıgen modül yatay ve düşey ilerleyen doğrusal kırılmalarla gelişerek yüzey üzerinde dağılım gösterir (Çiz. 36). Alınlık bölümünün kırılmış olmasına rağmen anıtsal boyuttaki şahide, doğrusal kırılan, çizgisel yüzey etkisiyle açık kompozisyon özelliği göstermektedir.



Çiz. 36: Kat. No:3. 14 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 102: Kat. No:3. 14 No’lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 103



Fot. 104

Fot. 103: Kat. No:3. 14 No’lu Baş Şahide Dış Yüzey Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 104: Kat. No:3. 14 No’lu Baş Şahide Dış Yüzey Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 15

Çizim No: 37-39

Fotoğraf No: 105-107

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı.

Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 26. 07. 2017

Tipolojik Tanımı: Baş Şahideli Mezar Yapısı.

İncelenen Yüzey: Baş Şahide Dış Yüzeyi.

Ölçüler: Baş Şahide: 127,5 x 50 x 25,5 cm.

Plastik Açılımı: Eklektik bir taş platform üzerine konumlandırılmış olan baş şahide mezar taşı yüzeyi, geometrik kompozisyon bütünlüğü ile dikkat çekmektedir (Fot. 106). Dairesel, kare ve dikdörtgen yapı kurulumu içerisinde çokgenlerden oluşan yıldız kompozisyonları ve rozet unsuruyla yüzey üzerinde üç bölümlü tasarlanmış plan dağılımı gösterir. Tamamen kesme blok taştan oluşturulmuş olan mezar taşları, aşındırıcı çevresel faktörlere ve yüzeyini kaplayan yoğun liken tabakasına rağmen yüzlerce yıllık varlığını koruyarak günümüze sağlam olarak ulaşabilmiş, geometrik kompozisyon anlayışı sunmaktadır.

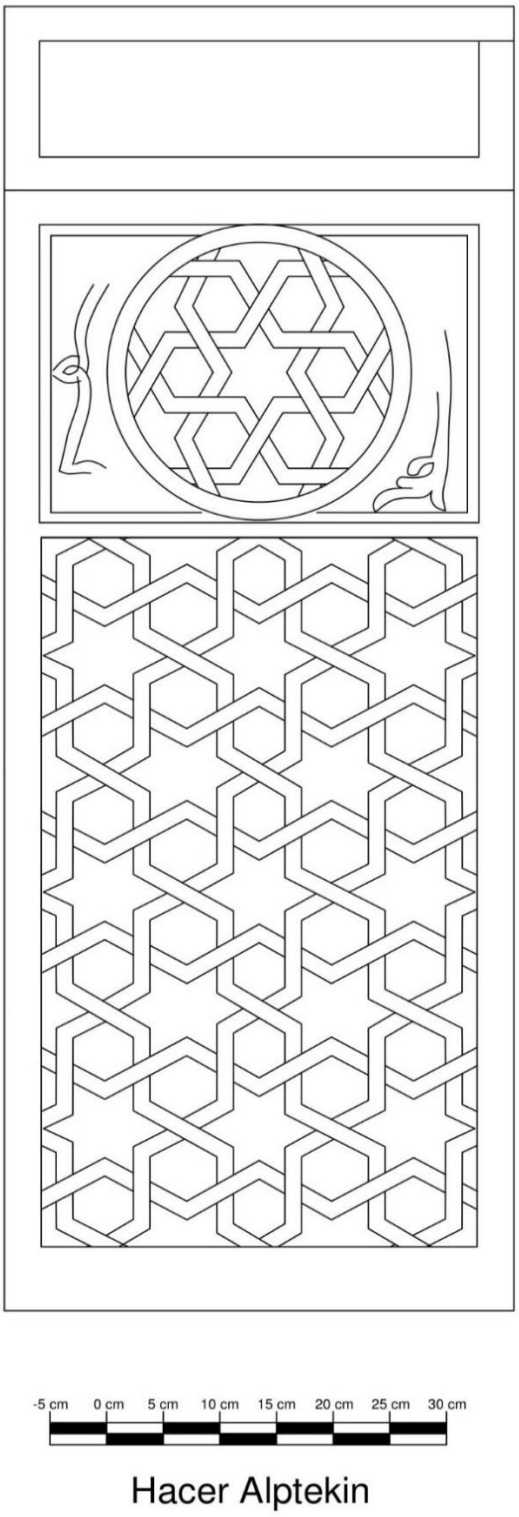
Baş Şahide Dış Yüzeyi: Üç planlı bir kurulum yüzeyine sahiptir. Yüzeyin alınlık kısmında tek sıralı celi sülüs hat ile istif edilmiş kitâbe kartuşu bulunmaktadır. Bu yüzey şahide taşının ana kütlesinden geriye doğru yontularak oluşturulmuştur. Bundan dolayı kitâbeli alınlık bölümünden sonra başlayan ikinci bölümün, asıl kütle yüzeyinden taşan hacimsel bir etki vermesi sağlanmıştır.

Geometrik kompozisyon özelliği gösteren geniş çaplı rozet formu bulunur. Dairesel form, yatay planlı bir dikdörtgen içinde sınırlandırılmıştır (Çiz. 38, Fot. 107). Altıgen yıldız formundan hareket eden kompozisyon, doğrusal kırılmaların oluşturduğu alt ve üst çizgi geçişleriyle açık kompozisyon prensiplerine bağlı tasarım örneği verse de dairesel rozet formu içinde sınırlandırılarak sonlanmaktadır.

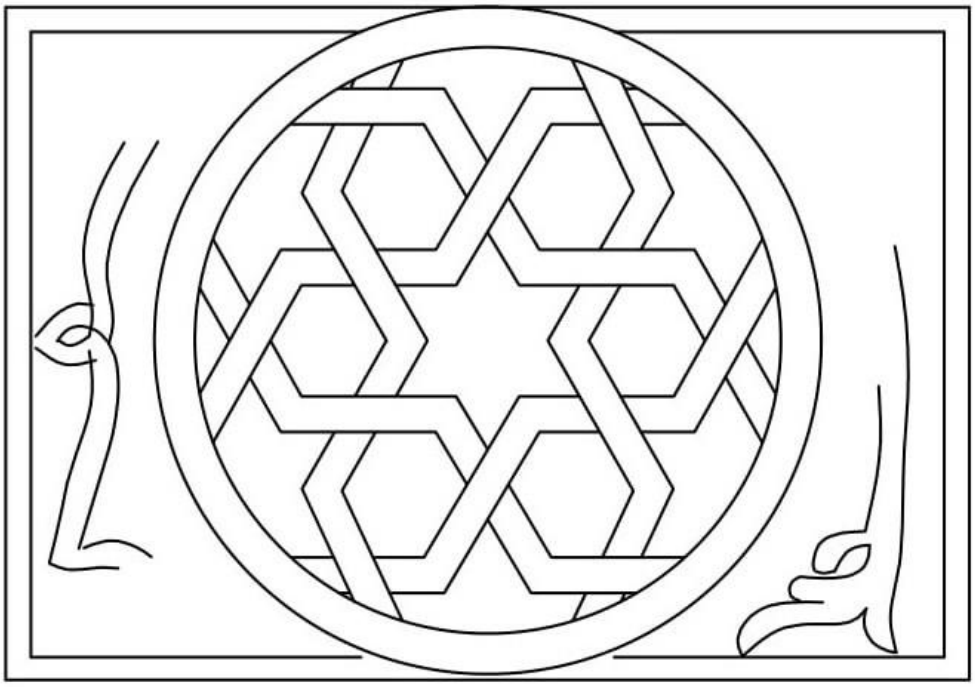
Sürdürülebilir açık kompozisyon tasarımının rozet biçim unsuruyla sınırlandırıldığı kapalı form örneğidir. Tasarım kurgusu sürdürülebilir olsa da mutlak bir daireyle sınırlandırıldığı için açık kompozisyonlu kapalı form özelliği gösteren örneklerdendir. Çizginin doğrusal kırılmalarla geliştiği altıgen yıldız rozet formu, yüksek kabartma tekniğinde yapılmıştır.

Üçüncü bölümde ise rozet formuyla paydaş olmuş çizgisel kurulum görülür. Alınlık bölümünde rozetle sınırlandırılmış olan açık kompozisyon, gövde yüzeyinde asıl karakterini koruyarak sürdürülebilir prensiplerle gelişim gösteren özelliğini sunmaktadır. Yine doğrusal kırılmalarla yatay ve diyagonal yön hareketlerin oluşturduğu, çizgisel kurulumla gelişen altıgen yıldız kompozisyonudur.

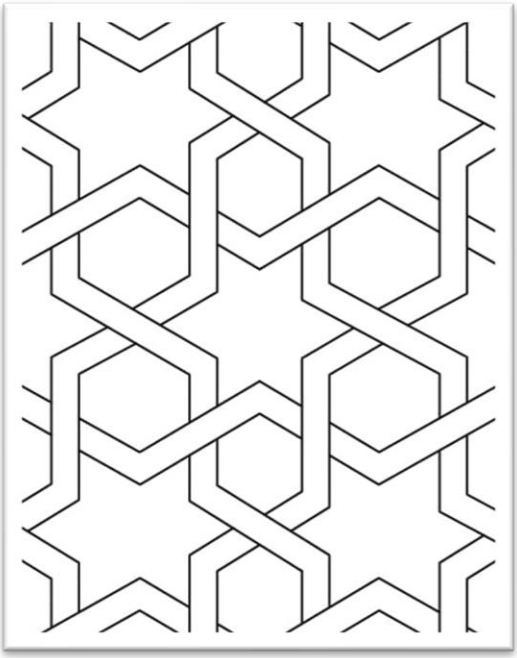
Kompozisyonda alçak kazıma tekniği kullanılmıştır. Tekrar yöntemleriyle ritmik gelişerek devam ettiği dikdörtgen yüzey planında, sürdürülebilir açık kompozisyon özelliği göstermektedir. Aynı geometrik desen düzenlemesinin iki farklı plan tipolojiyle sunulduğu açık ve kapalı kompozisyon örneklerindeki alanlar arası zıtlık bilgisine de dikkat çekilir (Çiz. 37).



Çiz. 37: Kat. No:3. 15 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 38: Kat. No:3. 15 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Rozet, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 39: Kat. No:3. 15 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 105



Fot. 106

Fot. 105: Kat. No:3. 15 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Sol Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 106: Kat. No:3. 15 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Sağ Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 107: Kat. No:3. 15 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Rozet Detay Görünüm,

Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 16

Çizim No: 40-41

Fotoğraf No: 108-109

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı.

Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 26. 07. 2017

Tipolojik Tanımı: Baş Şahide ve Primidal Sandukadan Oluşur.

İncelenen Yüzey: Baş Şahide İç Yüzeyi ve Ayak Şahide Dış Yüzey.

Ölçüler: Baş Şahide: 118 x 45 x 25 cm.

Ayak Şahide: 109 x 45 x 22 cm.

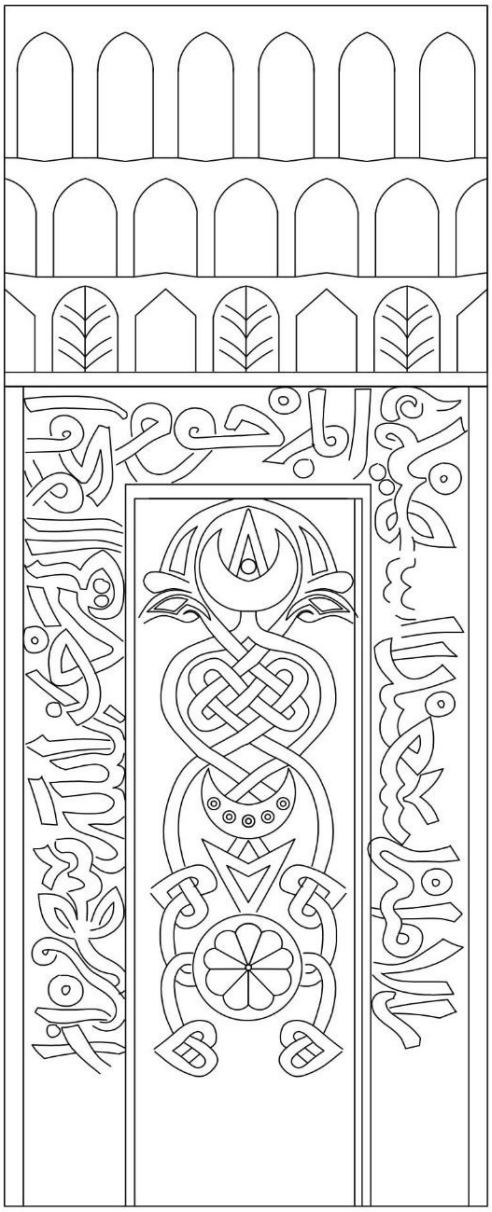
Plastik Açılımı: Sanduka ve şahidelerden oluşan mezar taşları plastik bakımdan organik, epigrafik ve geometrik kompozisyon bütünlüğü ile dikkat çekmektedir. Alem/ hilâl sembollerine yer verilmiştir.

Baş Şahide İç Yüzeyi: Alınlık bölümünde mihrabiye formunda derin oyulmuş üç sıralık mukarnas nişleri yer alır. En alt sıradaki hücreler sivri ve oval kesimle şekillendirilerek tek sıraya yedi birim olarak konumlandırılmıştır. Gövde merkezinde yer alan kandil kompozisyonu rozet formundan oluşur. Hilâl / Âlem formuyla birlikte yükselen eğrisel çizgi geçişleri iki tepelik rumi motifi ile sonlanır. Tomurcuğun açılma görünümü verilmiş olan iki rumi arasında yine bir hilâl formu görülmektedir (Çiz. 40). Rozet unsurlu kandil motifinin hilâl formundan yukarıya doğru eğrisel çizgi geçişleriyle yükselen rumilerle birlikte alem / hilâl sembolünün tekrarlandığı kompozisyon kurulumuna sahiptir. Gövde, üç kenarında celi sülüs hat ile istif edilmiş kitâbe bölümüyle son bulur.

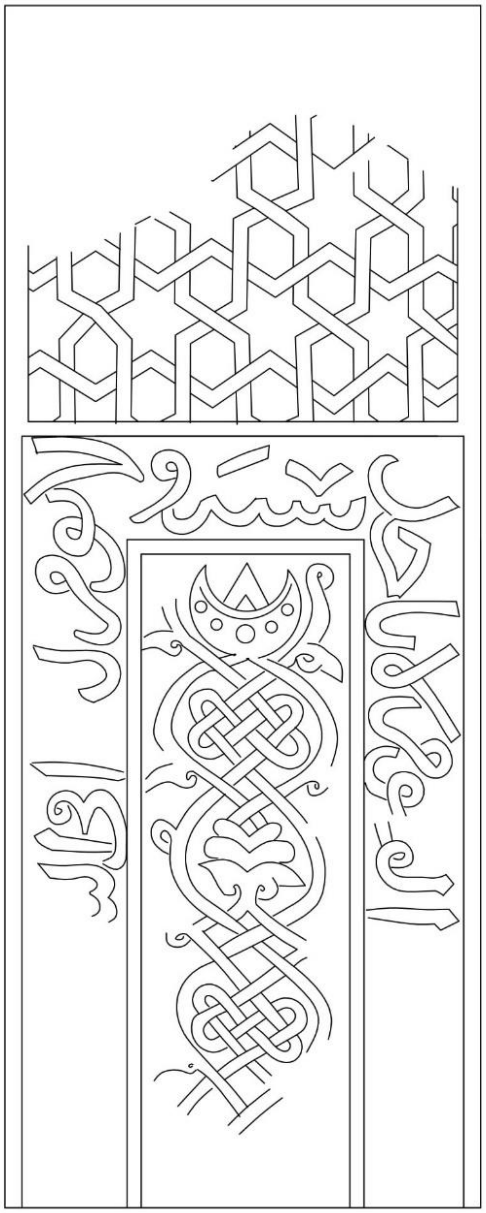
Ayak Şahide Dış Yüzeyi: Alınlık bölümünde altıgen birimlerden gelişen yüksek kabartmalı geometrik örüntü oluşturmaktadır. Kompozisyon kurulumu altıgen yıldız birimden hareketle açık kompozisyon olarak devam eder. Çizgisel kırılmalarla bağlantı geçişi kuran altıgen birimler, yüzey

üzerinde dağılım göstererek gelişir. Bazı birimlerin merkezinden yükselen küçük hacimli kabaralar bulunmaktadır. Yüzey yoğun liken tabakasıyla kaplıdır. Bununla birlikte yüzeyi kaplayan geometrik kompozisyonun bütünsel özelliği, zaman içinde tahrip olduğu görülmektedir.

Şahidenin gövde kompozisyonu, baş şahide iç yüzeyi ile eş benzer bir kurulum örneği göstermektedir. Yine rumi motif unsurlarının, pano plan özelliğinde kullanılmış olduğu dikkat çekmektedir. İncelenmiş olan mezar taşları arasında farklı kompozisyon özelliğiyle âlem / hilal formunun görüldüğü bir diğer mezar taşı örneğidir (Çiz. 41). Konu kapsamında değerlendirmeye alınmayan diğer mezar taşları arasında da alem / hilâl sembolü kullanılmış olabilir. Bununla birlikte Plastik Kompozisyonlar bölümünde yer alan Alem / Hilâl göstergelerinin simge ve sembol açılımına bakılabilir.



Çiz. 40



Çiz. 41

Çiz. 40: Kat. No:3. 16 No'lu Baş Şahide İç Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Çiz. 41: Kat. No:3. 16 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 108



Fot. 109

Fot. 108: Kat. No:3. 16 No'lu Baş Şahide İç Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 109: Kat. No:3. 16 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 17

Çizim No: 42-44

Fotoğraf No: 110-111

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı.

Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 20.10.2017

Malzemesi: Kalker Taşı

Tipolojik Tanımı: Mihrabiye Kesimli Baş Şahide ve Silindirik Sanduka.

İncelenen Yüzey: Baş Şahide İç Yüzeyi

Ölçüler: Baş Şahide: 110 x 45 x 19 cm.

Sanduka: 170 x 46

Plastik Açılımı: Yüzey plastiği ve yapı tipolojisi bakımından farklı biçim unsurları barındıran mezar yapıları arasındadır. Kesme blok taştan iki kademe görünümünde yapılmış olan sanduka taşı, tipolojik olarak silindirik örtü sistemli sandukalardan oluşan mezar yapıları arasındadır. Dikdörtgen yatay prizma üzerindeki silindir örtü sistemi, yontma ve taş kesim tekniğiyle monoblok olarak inşa edilmiştir (Fot. 110, 111). Silindirik örtü yüzeyli sanduka tipolojisi dışında şahide tipolojisi, mihrabiye kesimli biçim özelliği göstermektedir.

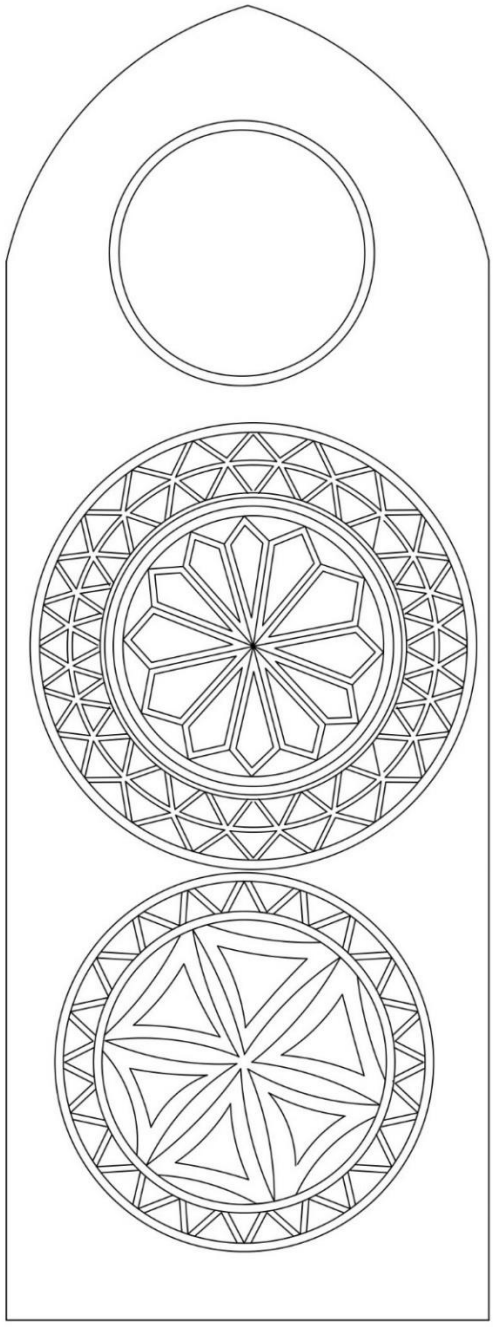
Baş şahideden oluşan mezar taşı geometrik rozetlerden oluşan kompozisyon kurulumu ile dikkat çekmektedir. Tamamen kesme blok taştan oluşturulmuş olan mezar taşları, aşındırıcı çevresel faktörlere ve yüzeyini kaplayan yoğun liken tabakasına rağmen yüzlerce yıllık varlığını koruyarak günümüze sağlam olarak ulaşabilmiş, farklı plastik yapı ve kompozisyon anlayışı sunmaktadır.

Baş Şahide İç Yüzey: Tipolojik olarak mihrabiye kesimiyle biçimlenmiş olan baş şahide yüzeyinde üç ayrı geometrik düzenleme bulunmaktadır. Tamamen rozet formlarıyla planlanan yüzey yoğun bir kompozisyon kurulumuna sahiptir.

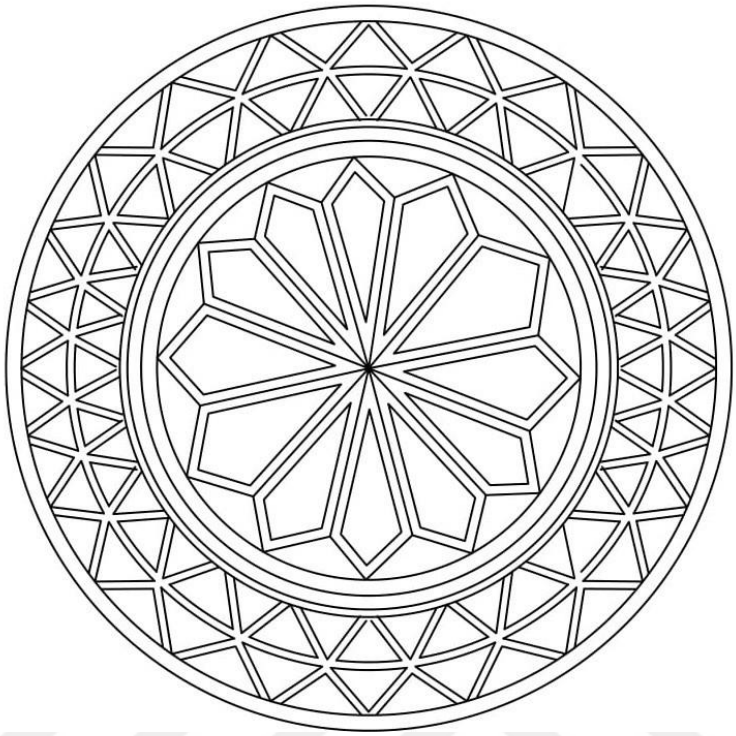
Kapalı kompozisyon anlayışında yapılmış olan geometrik rozet motifler, simetrik olarak konumlanan farklı çap genişliklerine sahip plastik özellikte düzenlenmiştir (Çiz. 42). Üstten ilk rozet formu sadece dairesel çizgi kurulumuna sahiptir. Çap bakımından diğer rozetler arasında en küçük olan dairedir. Düzenli bir çizgisel kompozisyon görülmez. Tüm yüzey yoğun bir liken tabakası ile kaplıdır.

İkinci ve orta bölümde yer alan on iki bölümlü rozet formu, dört çizgisel kontürle sınırlandırılmıştır (Çiz. 43). Çevresinde çift sıralı üçgen özelliği gösteren, doğrusal kırık çizgi tasarımları ile sonlanmaktadır. Çap bakımından yüzey üzerindeki diğer rozet formlarının en genişi olarak merkezi konumda yer almaktadır. Çarkıfelek temelli dönme hareket etkisi de veren rozet formu, yüksek kabartma tekniğinde yapılmıştır.

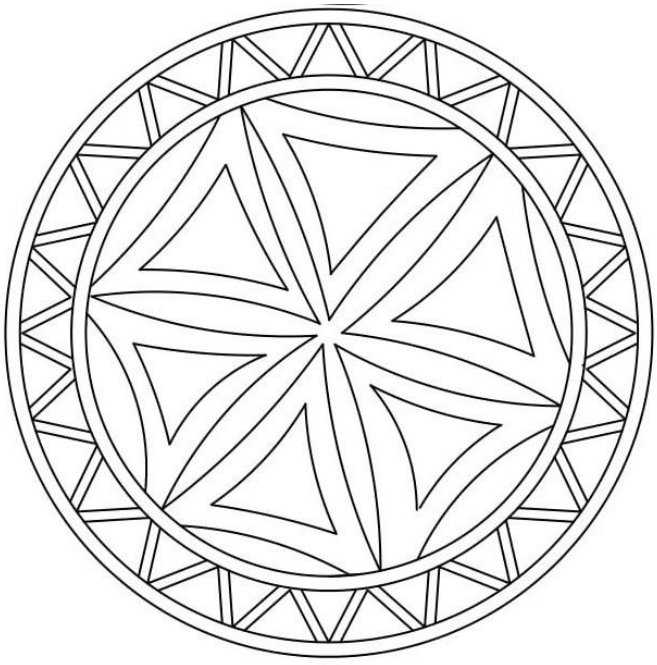
Alt kısımda yer alan rozet formu ise dönme hareketiyle altı adet, iç bükey eğimli üçgen bölümden oluşmaktadır. Merkezden çapa doğru genişleyen üçgen birimler, çarkıfelek dönme hareketi anlayışında düzenlenmiştir. Dairesel form içinde sınırlandırılmış olan kapalı kompozisyon, yine çevresinde kırık çizgi tasarımlarının tekrarıyla sonlandırılmıştır (Çiz. 44).



Çiz. 42: Kat. No:3. 17 No'lu Baş Şahide İç Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 43: Kat. No:3. 17 No'lu Baş Şahide İç Yüzey Rozet Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 44: Kat. No:3. 17 No'lu Baş Şahide İç Yüzey Rozet Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).





Fot. 110 Fot. 111

Fot. 110: Kat. No:3. 17 No'lu Baş Şahide İç Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 111: Kat. No:3. 17 No'lu Baş Şahide İç Yüzey ve Silindirik Sanduka, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 18

Çizim No: 46

Fotoğraf No: 112

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı

Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 20. 06. 2017

Tipolojik Tanımı: Baş Şahide ve Sandukadan Oluşan Mezar Yapısı

İncelenen Yüzey: Baş Şahide Dış Yüzeyi

Baş şahide Ölçüleri: 140 x 50 x 20 cm.

Plastik Açılımı: Tipolojik olarak kesme blok taş şahideler grubundan olan mezar yapısının, geometrik kompozisyona sahip baş şahide dış yüzeyi değerlendirmeye alınmıştır. Liken tabakası yoğunluğu bulunmaktadır. Yüksek kabartma tekniğinde yapılmış iki yüzey planından oluşan baş şahide, her iki planıyla da açık kompozisyon özelliği gösteren geometrik tasarıma sahiptir.

Plastik açıdan geometrik kompozisyon kurulumuna sahip olan baş şahide taşının alınlık planı, tek odak merkezli onikigen birimlerden, gövde planı ise altıgen birimlerden hareket eden geometrik görsellik sunmaktadır (Fot. 112).

Baş şahide dış yüzeyi: İki yüzey planından oluşan baş şahide, alınlık yüzey planında tek odak merkezi onikigen çizgisel düzenlerden oluşur. Çizgilerin doğrusal kırılmalarıyla geliştiği açık kompozisyon kurulumuna sahiptir. Hareketli çizgisel kırılmalarla tasarlanmış geometrik şeritler, birbirleriyle yaptığı yatay, dikey ve diyagonal geçişlerle kesintisiz bir örüntü içerisindedir (Çiz. 45).

-Çizgiler onikigen merkezli birimden doğrusal kırılmalarla hareket eder. Onikigen merkez birimin çevresinde kırılmalarla gelişerek, aralarında on iki ayrı altıgen birime ulaşır.

-Kesişen kırılmalar bölünme yaratmaz. Kesişmeler alt ve üst geçişler yaparak gelişir.

-Merkezden hareket eden onikigen doğrusal çizgi, kırılarak gelişmeye devam eder ve beşgenden oluşan sekiz ayrı yıldız birimine ulaşır.

-Merkezden çıkışları benzer olan birimler gelişmeye devam eder. Asimetrik yapıda beşgenden oluşan sekiz ayrı yıldız kollarıyla açık kompozisyon özelliği göstererek geçişler yapmayı sürdürür.

-Asimetrik görünümlü beşgen yıldız birimleri, onikigen modülün çapında konumlanarak kontür etkisi verir. Böylece sınırlandırılmış gibi görünen yapıya dairesel bir etki izlenimi kazandırılır.

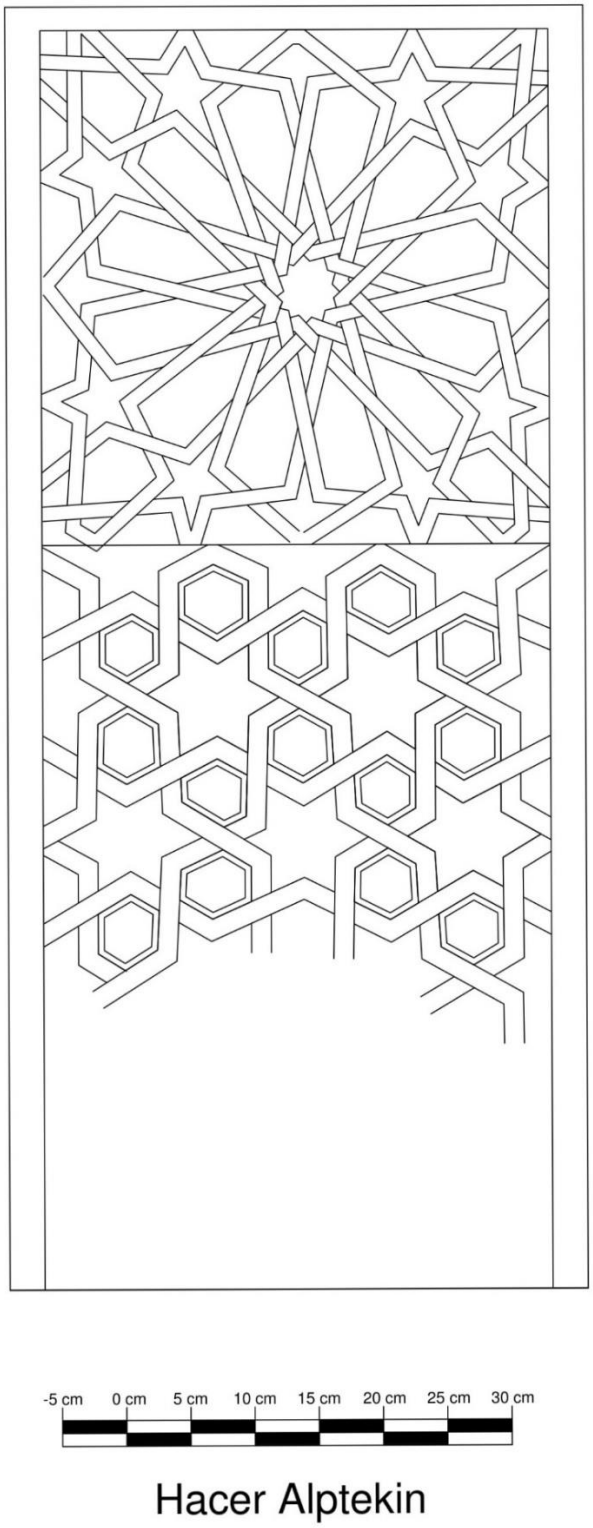
-Çizgisel yıldız modülleri, dairesel form etkisi verdiği gibi doğrusal kırılmalarla gelişmeye devam eder. Doğrusal kırılmalarla kesişen çizgilerin, alt ve üst geçişlerle atlamalı olarak geliştiği geometrik kompozisyon yüzey üzerinde sürdürülebilir plan özelliğiyle dikkat çekicidir (Çiz. 46).

Geçmelerden gelişen yıldız birimlerin sınırlandırıcı görünümlü kontür konumu, aynı zamanda yıldız biçimiyle kapanarak sonlanmayan, doğrusal kırılmalarla sürdürülebilir kompozisyonların şaşırtıcı plan etkisini de göstermektedir.

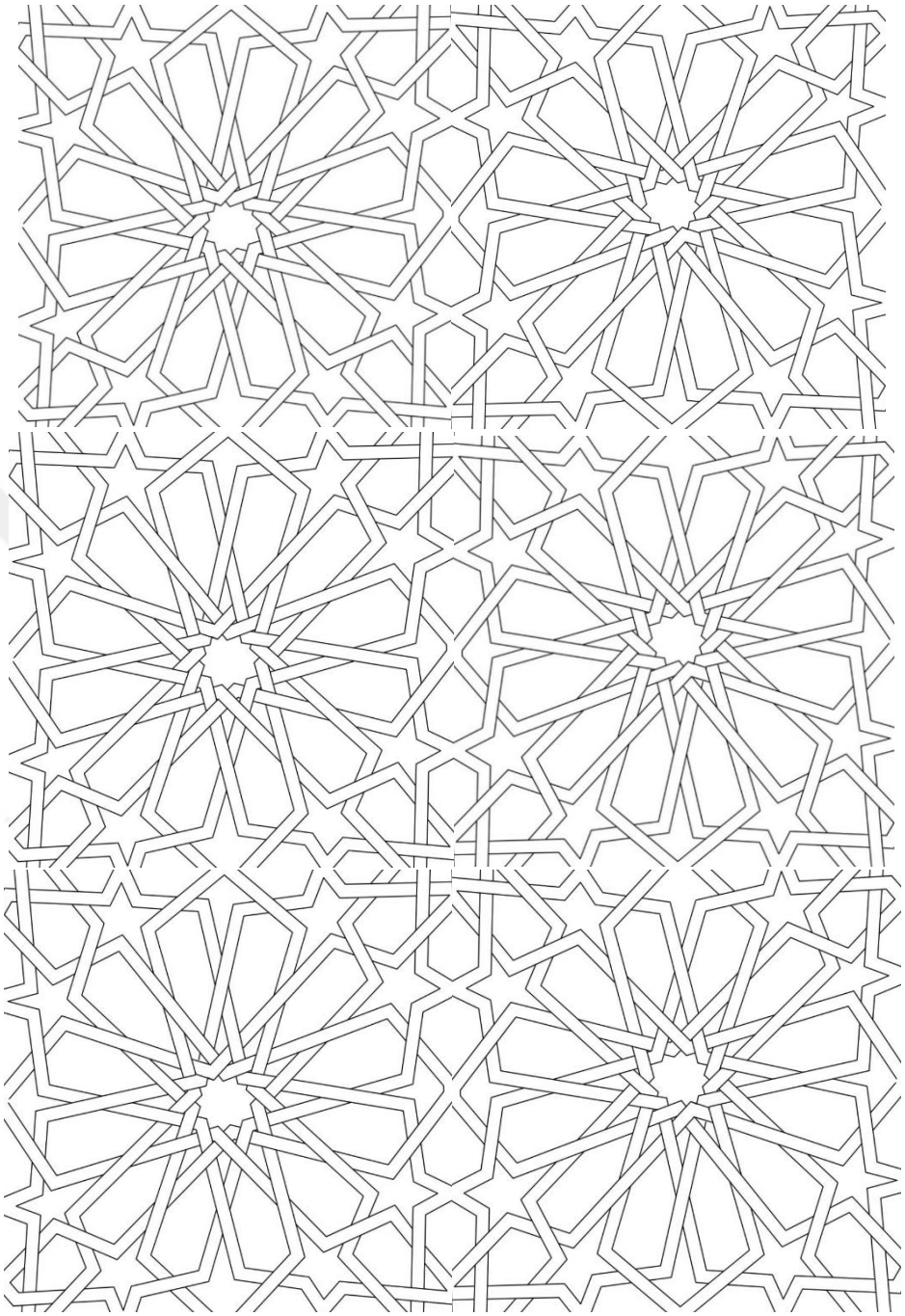
Küçük ve büyük oranlarıyla, içte ve dışta gelişen onikigen modülasyon; merkezden çevreye, birimden bütüne, oranlar arası ilişki ve ön plan geri plan yüzey bilgisini de veren bir geometrik görsellik sunmaktadır.

Değişken sayısal tekrarların, farklı sonuçlarla kendisini gösterdiği geometrik kompozisyon, benzerleri gibi görünen ancak farklı modülasyonlara ulaşabilen örnekler arasında göstermek mümkün (Çiz. 46).

Gövde planında ise altıgen yıldız biriminden hareket ederek gelişen kompozisyon, ritmik tekrarlarıyla birim sistem özelliği göstermektedir. Kabartma tekniğinde uygulanmış olan altıgen modül kompozisyonların çizgisel kurulumu, yatay ve diyagonal düşeylerden oluşan doğrusal kırılma özelliği göstererek gelişir. Yüzey üzerinde sürdürülebilir çizgisel planıyla açık kompozisyon özelliği gösteren klasik örneklerdendir.



Çiz. 45: Kat. No:3. 18 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 46: Kat. No:3. 18 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Sürdürülebilir Açık Kompozisyon Örneği, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 112: Kat. No:3. 18 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 19

Çizim No: 47

Fotoğraf No: 112

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı

Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 20. 06. 2017

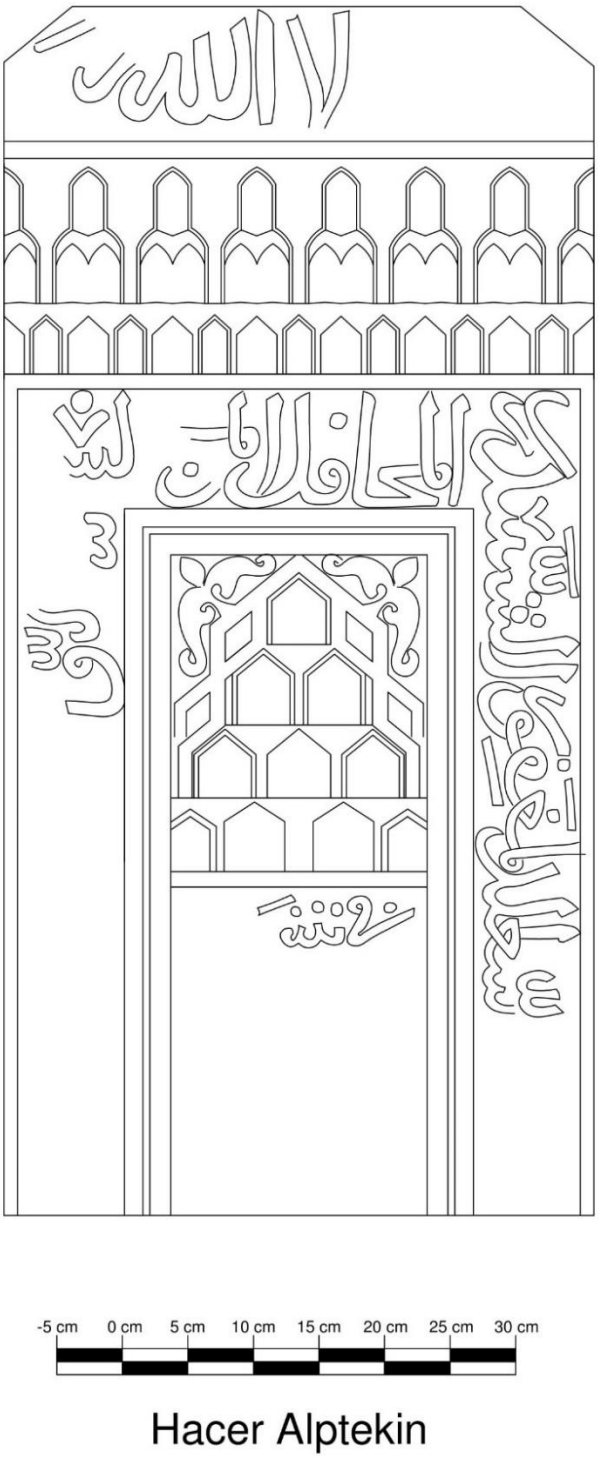
Tipolojik Tanımı: Primidal Sanduka, Mukarnas ve Mihrabiyeli Baş Şahideli Mezar Yapısı.

İncelenen Yüzey: Baş Şahide İç Yüzey.

Plastik Açılımı: Tipolojik olarak primidal sandukalı şahideler grubundan olan mezar yapısının baş şahide iç yüzeyi değerlendirmeye alınmıştır. Tek kademeli primidal sanduka toprak zeminden yükseltilmiş bir platform üzerinde konumlanmıştır (Fot. 113). Şahide planında yüksek kabartma tekniğinde uygulanmış celi sülüs yazı karakterli kitâbeye sahiptir. İki yüzey planından oluşan baş şahide, her iki planıyla da mimari kompozisyon özelliği gösteren tasarıma sahiptir.

Baş Şahide İç Yüzeyi: İki yüzey planından oluşan baş şahide, alınlık yüzey planında iki sıralı mukarnas dizgesinden oluşmaktadır. Mukarnas formlarının hemen üzerinde tek sıralık celi sülüs yazı kitâbesi görülmektedir. Liken tabakası yoğunluğu bulunmaktadır.

Baş şahidenin ikinci yüzey planında hacimsel etkisiyle mihrabiye nişi görülmektedir. Mukarnas formundan oluşan mihrabiye nişine dört sıralı hücre planında hacimsel özellik kazandırılmıştır (Çiz. 47). Mihrabiye nişini üç kenarından kuşatan kitâbe bordürü ile birlikte alt gövde planın da kitâbelik olarak yer aldığı görülmektedir.



Çiz. 47: Kat. No:3. 19 No'lu Mukarnas ve Mihrabiyeli Baş Şahide İç Yüzey,

Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 113: Kat. No:3. 19 No'lu Mukarnas ve Mihrabiyeli Baş Şahide İç Yüzey,

Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 20.

Çizim No: 48-50

Fotoğraf No: 114-15

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı.

Dönem Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 20.10.2017

Tipolojik Tanımı: Primidal Blok Sandukadan Oluşan Mezar Yapısı.

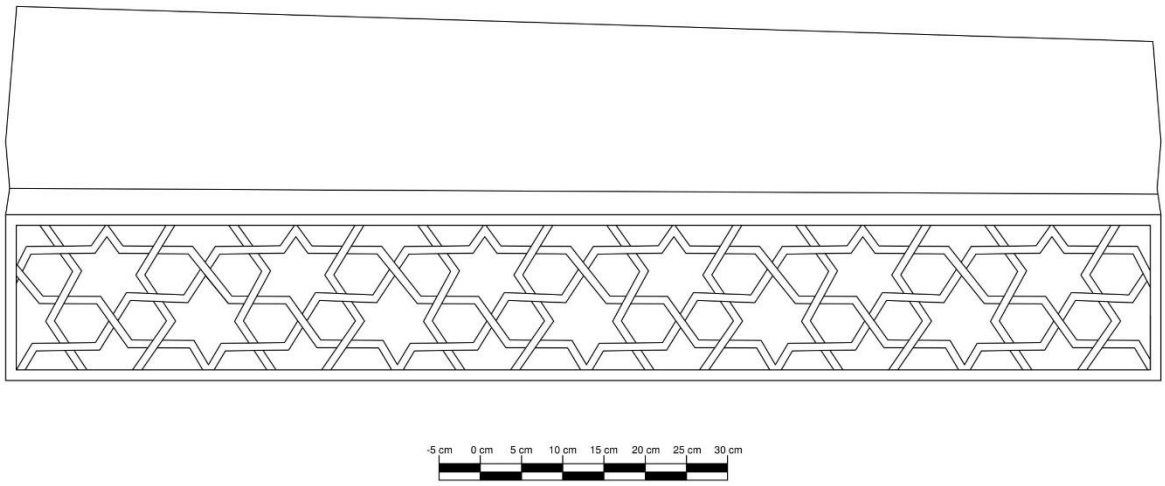
İncelenen Yüzey: Sanduka Yan Yüzeyi.

Sanduka Ölçüleri: 1. 29 x 30 x 20 cm.

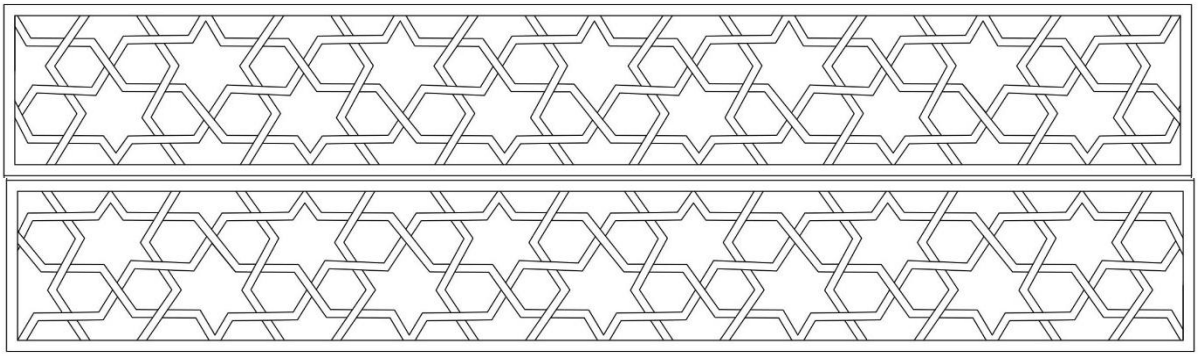
Plastik Açılımı: Kesme blok taştan iki kademe görünümünde yapılmış olan sanduka taşı, ayakucuna doğru düşey eğimli primidal örtü sistemine sahiptir. Örtü yüzeyi yoğun liken tabakasıyla kaplıdır. Buna karşın sandukanın güney yan yüzeyinde bulunan geometrik kompozisyonların doğa koşullarından daha az etkilendiği görülmektedir. Yoğun liken tabakasına rağmen yan yüzeyindeki plastik değerler net olarak tanımlanmaktadır. Yüksek kabartma plastik etkisi veren bu yüzey, oyma tekniği ile yapılmıştır (Fot. 114).

Sanduka Yan Yüzeyi: Geometrik unsurlardan altıgen birim, geçme yöntemleriyle gelişerek devam ettiği yüzeyde açık kompozisyon özelliği göstermektedir. Tek sırada altı birimin oluşturduğu büyük ölçekli tasarlanmış olan altıgen yıldız birimi, beş tekrarla tüm yüzeyi kaplayan bir sistemle devam eder (Çiz. 48).

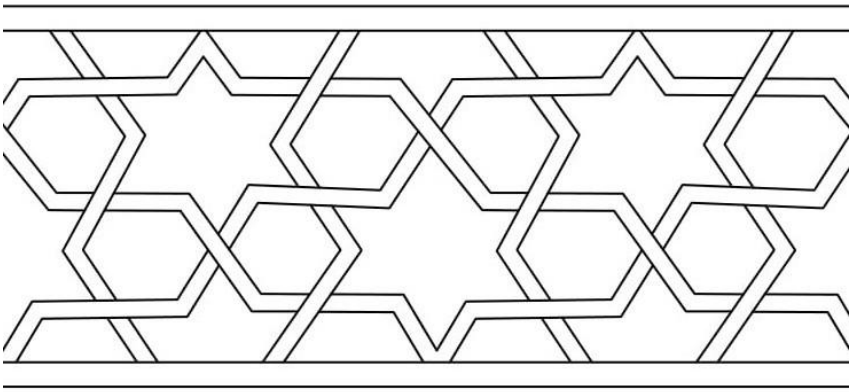
Benzer geometrik tasarımlardaki birim sistem etkisini birçok mezar taşı üzerinde izlemek mümkün. Fakat söz konusu sanduka yüzeyindeki uygulama alanının dar ve uygulanan birimininse yüksek ölçekte olması, fon figür ilişkisinin oluşturduğu zıtlıkla birlikte kompozisyon gelişimindeki sayısal tekrarları izleme kolaylığı da yaratmaktadır (Çiz. 49).



Çiz. 48: Kat. No:3. 20 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 49: Kat. No:3. 20 No'lu Sanduka Yan Yüzey,
Sürdürülebilir Açık Kompozisyon Örneği, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 50: Kat. No:3. 20 No'lu Sanduka Yan Yüzey Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 114: Kat. No:3. 20 No'lu Primidal Sanduka Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 115: Kat. No:3. 20 No'lu Primidal Sanduka Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 21

Çizim No: 51-52

Fotoğraf No: 116-117

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı.

Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 20.10.2017

Tipolojik Tanımı: Primidal Sanduka.

İncelenen Yüzey: Sanduka Güney Yan Yüzeyi.

Ölçüler: Sanduka Ana Kaide: 116 x 33 x 28 cm.

Sanduka Primidal Örtü: 110 x 22 x 22 cm.

Plastik Açılımı: Kesme blok taştan iki kademeli monoblok yapı olarak inşa edilmiştir. Tipolojik olarak primidal sandukalar grubundan olan mezar yapısı toprakla hemzemindir. Sanduka taşı, taşıyıcı ana kaide ve üzerindeki primidal örtüyle sonlanan iki kaideli bölümden oluşur. Primidal örtü sistemi ayakucu yönüne doğru daralan eğim gösterir. Örtü sistemi yüzeyindeki yoğun liken tabakası altında celi sülüs hat istifleri, kitâbe kompozisyonuyla varlığını hissettirmektedir. Plastik olarak yüksek kabartma tekniğinde yapılmış çokgenlerden oluşan geometrik kompozisyon kurulumuna sahiptir. Kısmen de olsa günümüze kadar sağlam bir şekilde ulaşabilen mezar taşları arasındadır (Fot. 116).

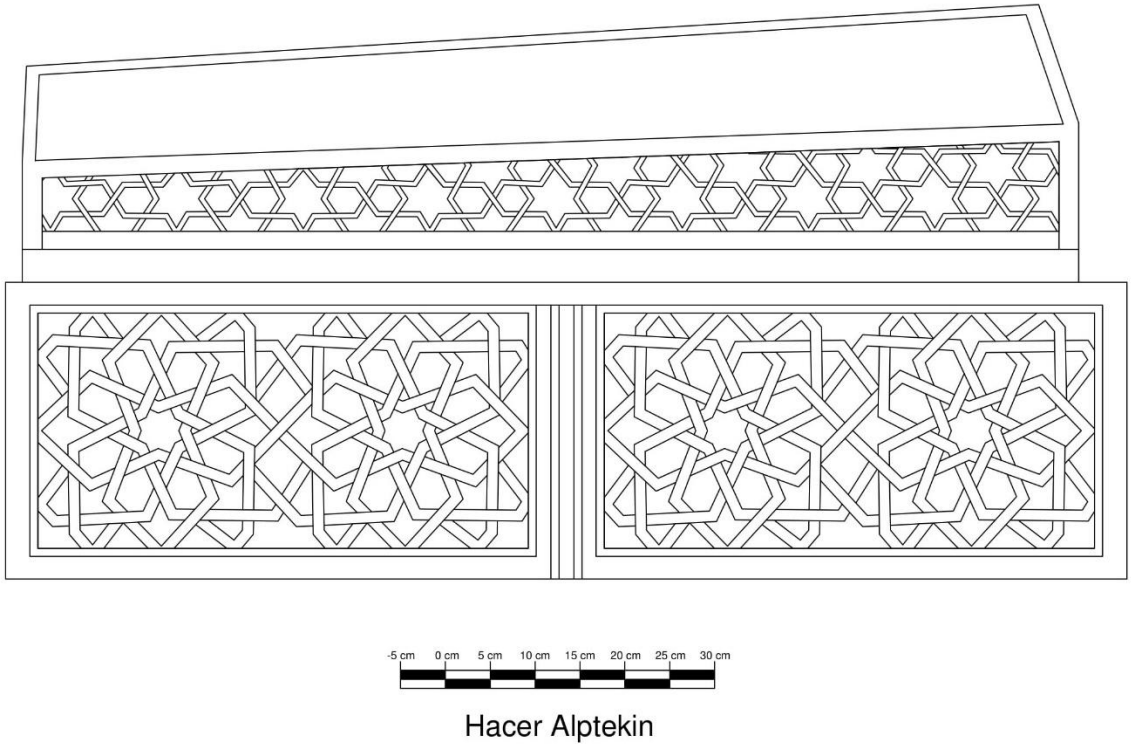
Sanduka: Örtü sisteminin alt kısmında geçme hareketleriyle oluşmuş olan altıgen yıldız motifler, sanduka yan yüzeyinde daralarak sonlanan kurulum içerisinde sürdürülebilir açık kompozisyon özelliği göstermektedir. Alt kaide sanduka kompozisyonu, iki bölümlü panoyla sınırlandırılmış eş yüzey plana sahiptir (Çiz. 51). Yüzeyin plastik kompozisyonunda, sekizgen yıldız formu merkez alınmıştır. Sekizgen yıldız formunu çevreleyen doğrusal kırılmalar, çizgisel bir kare format oluşturarak gelişir. Doğrusal kırılmalarla kesişen çizgilerin, alt ve üst geçişlerle atlamalı olarak geliştiği geometrik kompozisyon yüzey üzerinde ikinci birime ulaşır. Kompozisyon birimlerinin birleşim bölümlerinde diyagonal eğimli karelerden oluşan geometrik motifler yer alır. Yıldız

birimin çizgisel geçişleriyle gelişen doğrusal kırılmalar, birimi kareleyerek sınırlandırdığını gösterdiği gibi diğer bir birime geçişiyle de sürdürülebilir tekrar özelliğini korumaya devam eder. Yapısal olarak pano yüzey planından oluşan özelliklerini şöyle sıralamak mümkün:

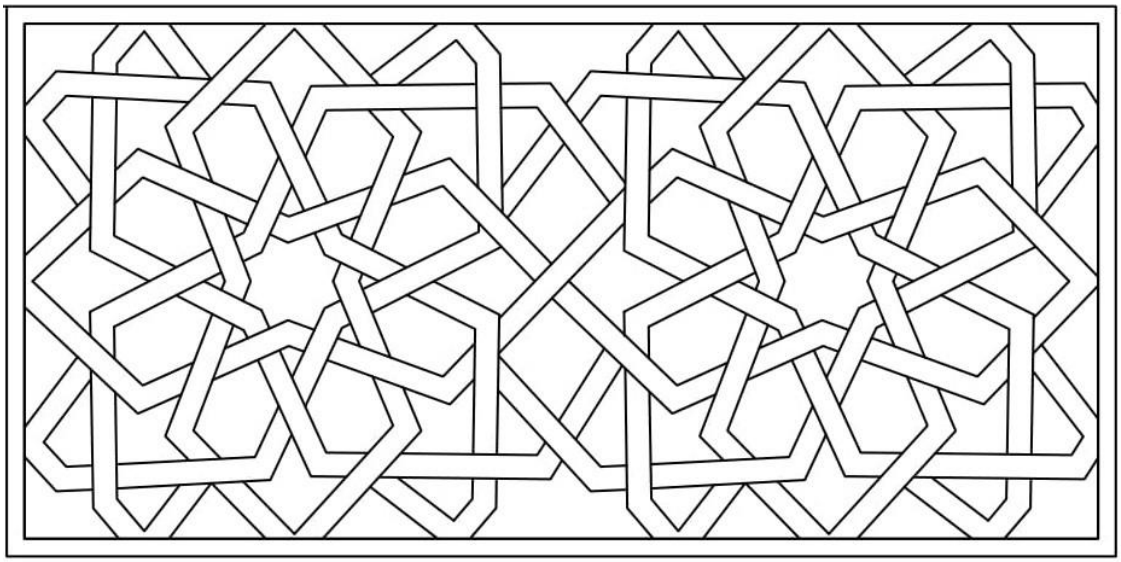
-Merkez birimi oluşturan sekizgen, doğrusal kırılmalardan hareket eden çizgi sisteminin tekrar prensibiyle yeni merkezi birimlere ulaşır.

-Doğrusal kırılmalar kesişir. Kesişen kırılmalar bölünme yaratmaz. Kesişmeler alt ve üst geçişler yaparak gelişir.

-Doğrusal kırılmalar merkez birimi kareleyerek sınırlandırdığı gibi sürdürülebilir tekrarlarla uzamsal olarak devam eden açık kompozisyon özelliği gösterir (Çiz. 52).



Çiz. 51: Kat. No:3. 21 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 52: Kat. No:3. 21 No'lu Sanduka Yan Yüzey Pano Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 116: Kat. No:3. 21 No'lu Primidal Sanduka Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 117: Kat. No:3. 21 No'lu Primidal Sanduka Yan Yüzeyi Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 22

Çizim No: 53-54

Fotoğraf No: 118-119

Bulunduğu Yer: Tarihi Gevaş Selçuklu Mezarlığı.

Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 20. 06. 2017

Tipolojik Tanımı: Sanduka

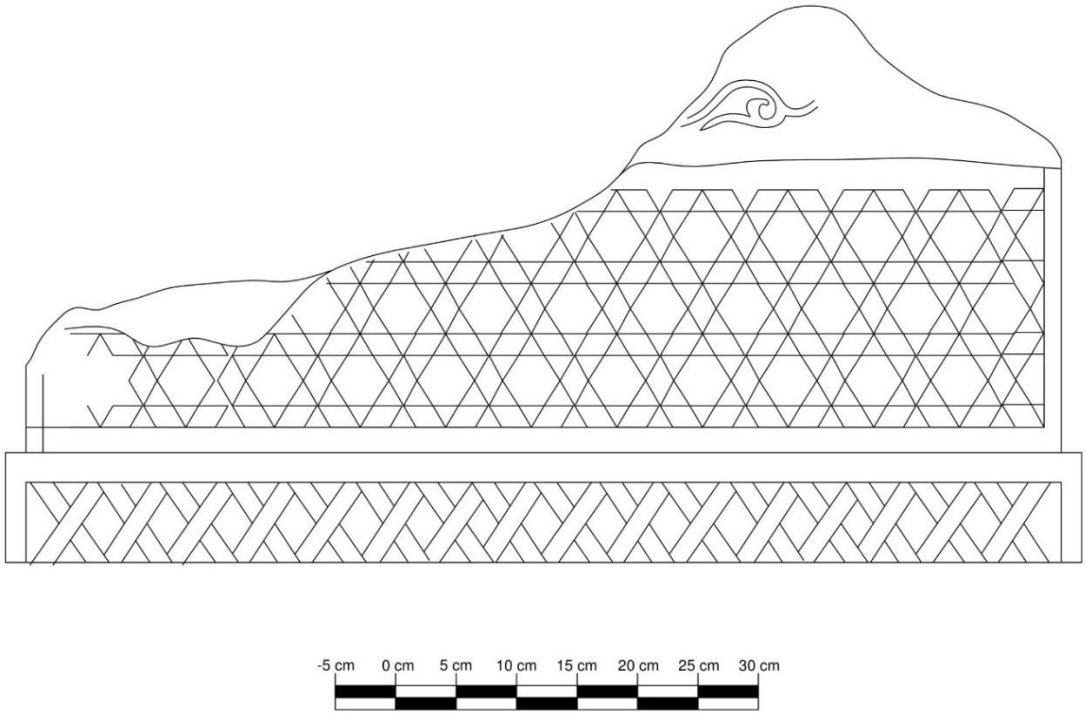
İncelenen Yüzey: Sanduka Yan ve Ön Yüzeyleri.

Sanduka Ölçüleri: 83 x 35 x 31 cm.

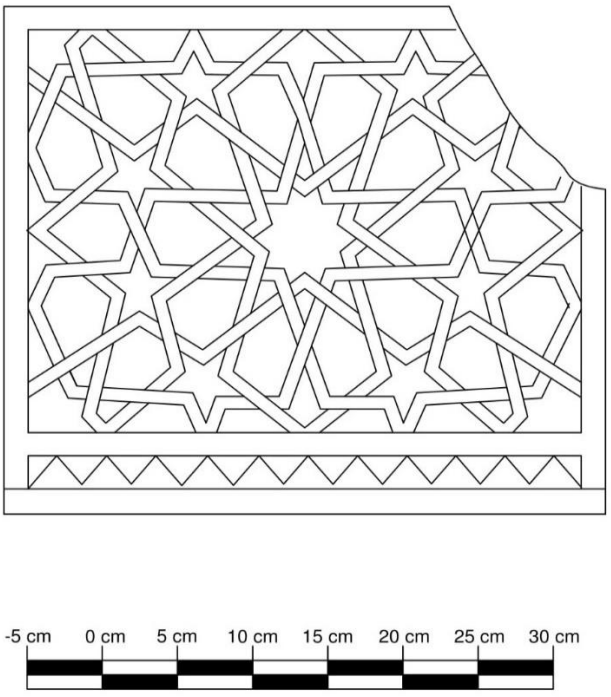
Plastik Çözümleme: Sandukadan oluşan mezar yapıları arasındadır. Yüksek oranda tahribat içermesine rağmen kompozisyon özellikleri ile kısmen de olsa günümüze dek sağlam olarak gelmiş olan geometrik örneklerdendir. Kitabe bilgisi bulunmamakla birlikte sanduka boyutlarından da anlaşılacağı gibi çocuk mezarı olması olasılığı mümkün görünmektedir. Sandukanın ön ve yan yüzeylerinde iki farklı kompozisyon plan özelliği görülür. Buna karşın sandukanın kuzey yan yüzeyinde bulunan geometrik kompozisyonun çevresel koşullardan daha az etkilendiği görülmektedir (Fot. 118).

Sanduka Ön Yüzeyi: Sandukanın ayakucu, ön alınlık yüzeyinde görülen geometrik düzenlemede, ongenden oluşan yıldız formu merkez alınmıştır. On köşeli olan bu yıldız formunun, uç aralıklarında geçmelerden oluşan on adet altıgen form yer almaktadır. Tüm yüzeyi kaplayan ongen birimler, hem fon hem de figür olma özelliği gösteren geometrik kompozisyonlardandır. Plastik açıdan yüksek kabartma etkisi verdiği gibi açık kompozisyon özelliği taşımaktadır (Çiz. 54).

Sanduka Yan Yüzeyi: Dört eşit sıra halinde görünen yatay çizgisel düzenlemeyi, diyagonal hareketliliğin, sağa ve sola doğru simetrik olarak böldüğü ızgara kompozisyon kurulumuna sahiptir. Simetrik olarak sağa ve sola doğru bölünen ızgara sistemi içinde altıgenlerden oluşan geometrik örüntüler yüksek kabartma tekniğinde yapılmıştır (Çiz. 53).



Çiz. 53: Kat. No:3. 22 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 54: Kat. No:3. 22 No'lu Sanduka Ön Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 118: Kat. No:3. 22 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 119: Kat. No:3. 22 No'lu Sanduka Ön Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 23

Çizim No: 55-57

Fotoğraf No: 120-123

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı

Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 20.10.2017

Malzemesi: Kırmızı Kalker Taşı

Tipolojik Tanımı: Primidal Sanduka.

İncelenen Yüzey: Sanduka Yan Yüzey.

Ölçüler: Sanduka alt kaide: 212 x 43 x 27 cm.

Sanduka orta kaide: 201 x 36,5 x 16,5 cm.

Sanduka üst kaide: 194 x 26,5 x 12 cm.

Plastik Açılımı: Tipolojik olarak primidal sandukalar grubunda incelenen mezar yapısı üç kademeli bölümle inşa edilmiştir. Plastik açıdan yoğun bir kompozisyon kurulumuna sahip olan sanduka taşının yan yüzeyleri organik ve geometrik kompozisyon bütünlüğü ile dikkat çeker (Fot. 123).

Sanduka mezar yapısı, yüzeyini kaplayan yoğun liken tabakasına ve aşındırıcı çevresel faktörlere rağmen yüzlerce yıllık varlığını koruyarak günümüze dek sağlam olarak ulaşabilmiş zengin plastik örnekler arasındadır. Tekrarlar ve zıtlıklar prensipleriyle uygulanan yüzey tasarımları açık kompozisyon özelliği göstermektedir.

Sanduka: Kesme blok taştan üç kademeli olarak yapılmıştır. Primidal örtü sistemine sahip sanduka, zeminde bulunan taş bir platform üzerine inşa edilerek toprak seviyesinden yukarı çekilmiştir (Fot. 121). Örtü yüzeyindeki yoğun liken tabakası, epigrafik bir değerlendirmeye imkân vermese de celi sülüs hat kompozisyonları ile kitâbe yapısı varlığını hissettirmektedir.

Sanduka yan yüzeylerindeki tezyinatın orta kademesi rumi motiflerinin sarmal geçmelerle tekrarlandığı organik kompozisyon özelliği gösterirken, alt kaide ve son kademe yüzeyleri tamamen geometrik kompozisyon anlayışında yapılmıştır.

Sade Rumi, Tepelik Rumi ve Ortabağ Rumilerinin yer aldığı organik kompozisyonlar, bordür planında yatay kurulum özelliğine sahiptir. Ortabağ rumiler, eğrisel çizgiden oluşan sarmal yapının birleşme yerlerindeki bağlayıcı rolü ile bordür planında yer alır. Organik kompozisyon içinde bağlayıcı motif olarak ortabağ rumi, sarmal gelişen dinamiğinde dikkat çekicidir.

Geometrik ve organik kompozisyon unsurları aynı sanduka yüzeyinde eğrisel ve doğrusal çizgi kırılmalarıyla yatay planlanmış bir plastik kuruluma sahiptir. Organik ve geometrik zıtlık alanları kompozisyon kurulum dengesi açısından dinamik bir etki yaratır (Çiz. 55).

Sekizgen merkezi birimlerden gelişen yatay kompozisyon, sandukanın yan yüzeyinde on birimlik bir geometrik yıldız sistemi kuşağına ulaşır. Üst bölümde aynı kompozisyonun simetrik olarak uygulandığını görürüz. Ancak daralan yüzeyde yirmi birim olarak, artarak çoğalan kompozisyonu, alanlar arası zıtlık yarattığı gibi yüzey birim ilişkisinin taş işleme sanatındaki uygulama olanaklarının detaycılık bilgisini de sunması bakımından önemli bir örnektir (Çiz. 56).

Sanduka alt bölümünde, sekiz kollu on adet yıldız formu merkez alınmıştır. Doğrusal kırılmalarla gelişen çizgiler, alt ve üst geçişlerle yüzey üzerinde on ayrı birime ulaşır. Çizgiler, atlamalı geçişleriyle sekizgen yıldız birimin çevresinde çizgisel bir kare formu oluşturarak gelişir. Yıldız biriminden gelişen doğrusal kırılmalar, birimi kareleyerek sınırlandırdığını gösterdiği gibi diğer bir birime geçişiyle de sürdürülebilir tekrar özelliğini korumaya devam eder.

Yapısal olarak biçimlerin oluşum ve hareket özellikleri de şöyle sıralanabilir:

-Merkezi birimi oluşturan sekizgen, doğrusal kırılmalardan hareket eder.

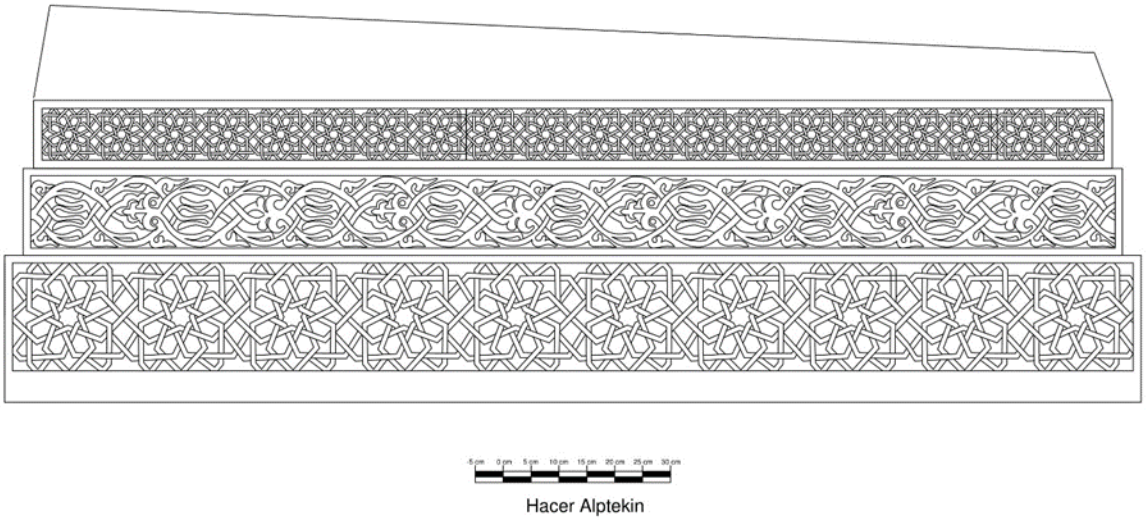
-Kırılmalar kesişir.

-Kesişen kırılmalar bölünme yaratmaz.

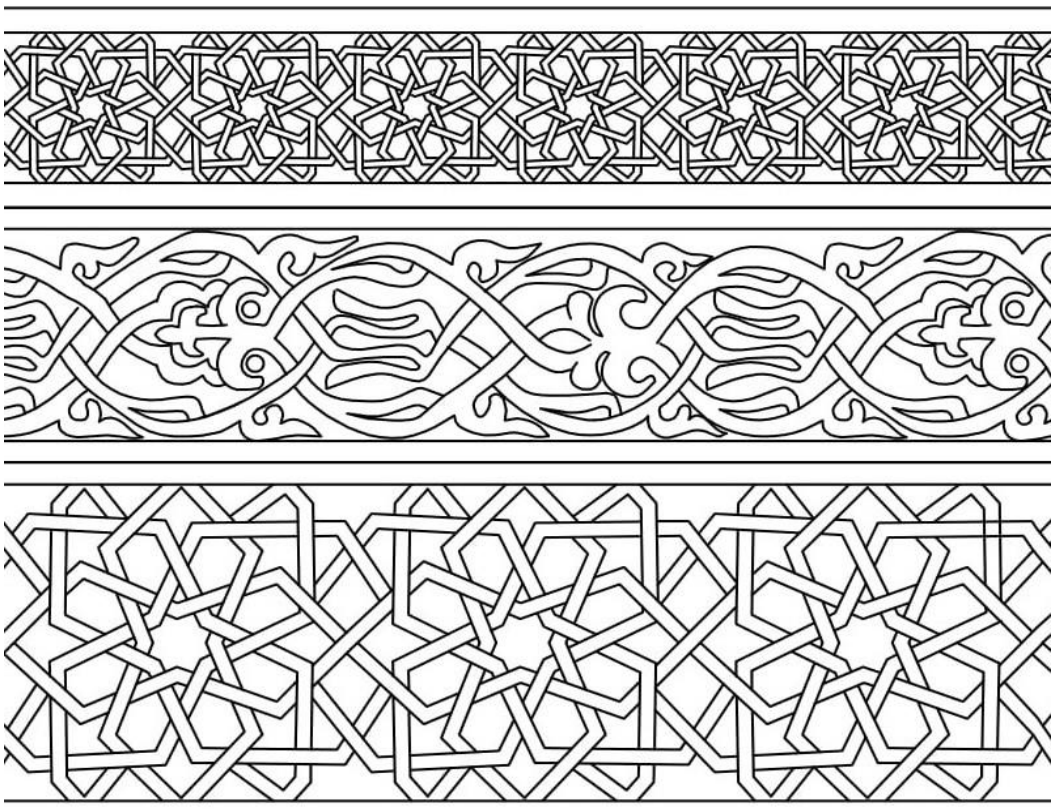
-Kesişmeler alt ve üst geçişler yaparak gelişir.

Çizgi hareketlerinin sonucunda oluşan birimler, ana kaidenin yan yüzeyinde tekrar prensibiyle on ayrı merkezi forma ulaşmaktadır. Aynı geometrik motif, son bölüm olan örtü sistemi kaidesinin bulunduğu yan yüzeyinde, simetrik kompozisyon anlayışıyla yirmi birimle çoğalarak tekrar eder. Daralan yüzeye rağmen birim sayısı yükselmiştir. Dolayısıyla geometrik kompozisyon, sayısal zıtlık, denge ve alanlar arası ilişkiler dinamiğinde gelişen bir örnek sunmaktadır.

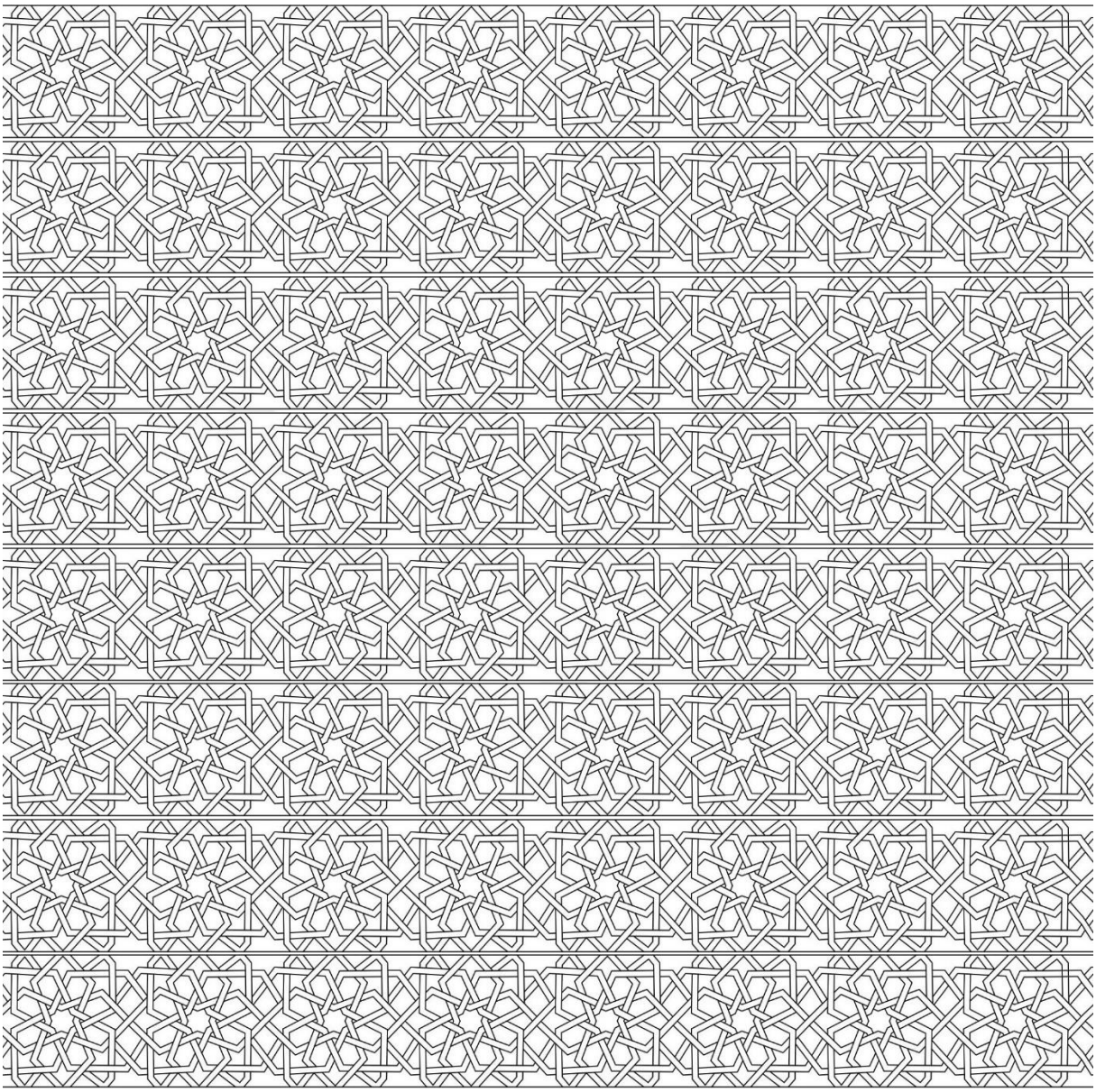
Diğer taraftan çizginin birimi kareleyerek sınırlandırdığı gibi sürdürülebilir tekrarlarla açık kompozisyon özelliği de gösterir. Bir başka ifadeyle; Yüzey üzerindeki tasarımıyla sınırlandırılmış gibi görünse de yapısal kurgusu bakımından uzamsal olarak devam eden bir kompozisyondur. Organik ve geometrik kompozisyon formlarının yoğun olarak kullanıldığı sanduka taşında geometrik düzenlemelerin açık kompozisyon örneklerinin simetrik tekrarı, organik düzenlemesiyle de biçimsel zıtlıkların tekrar prensipleri doğrultusunda oluşturulduğunu görmekteyiz. Sürdürülebilir açık kompozisyon özelliğini birleştirilmiş ayna kesiti çizim örneğinden izlemek mümkün (Çiz. 57).



Çiz. 55: Kat. No:3. 23 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 56: Kat. No:3. 23 No'lu Sanduka Yan Yüzey Detayları, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 57: Kat. No:3. 23 No'lu Sanduka Yan Yüzey,

Sürdürülebilir Açık Kompozisyon Örneği, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 120: Kat. No:3. 23 No'lu Sanduka Yan Yüzeyleri, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 121: Kat. No:3. 23 No'lu Sanduka Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 122: Kat. No:3. 23 No'lu Sanduka Yan Yüzey Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 123: Kat. No:3. 23 No'lu Sanduka Yan Yüzeyleri, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 24

Çizim No: 58-62

Fotoğraf No: 124-132

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı.

Dönem Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 20.10.2017

Tipolojik Tanımı: Monoblok Görünümlü Mezar Yapısı.

İncelenen Yüzey: Sanduka Ön ve Yan Yüzeyleri.

Sanduka Ölçüleri: 2. 10 x 70 x 37 cm.

Epigrafik Unsurlar: Sanduka yan yüzeylerini çevreleyen kitabe kuşağı celi sülüs hat ile istif edilmiştir. Günümüze dek sağlam ve okunaklı bir şekilde ulaşabilen bu ayet kuşağı Kuran-ı Kerim Bakara Suresi 255. Ayeti olan Ayete'l Kürsi bilgilerini içermektedir (Fot. 130). Sanduka yan yüzeylerini kuşatan Ayete'l Kürsi Ayeti kitâbesinde geçen " O'nun kürsüsü gökleri ve yeri içine alır" açıklamasının İslâm sanatına yansıyan simge ve semboller dizgesinin tesadüf yahut estetik kaygıların dışında bilinçle gelişmiş ortak imgeler ve inanç göstergesi olarak değerlendirmek mümkün.

Plastik Açılımı: Kesme blok taştan yapılmış olan mezar yapısı, kırılma, çatlama gibi çeşitli deformasyonlara rağmen plastik açıdan geometrik ve epigrafik kompozisyon unsurlarının net olarak tanımlanabildiği sanduka özelliğine sahiptir. Blok taştan yapılmış olan sandukanın başucu kısmı oyularak baş şahide bu yuvaya yerleştirilmiş. Böylelikle baş şahide ile sandukanın monoblok bir görünüm vermesi hedeflenmiştir. Sanduka, zemininde bulunan taş bir platform üzerine inşa edilerek toprak seviyesinden yukarı çekilmiştir (Fot. 132).

Aşınma ve tahribatların yoğun olarak bulunduğu baş şahidesi değerlendirmeye alınamamakla birlikte hacimsel bir form anlayışında yapılmış olan monoblok şahidenin, mimari kompozisyon özelliğinden dolayı mihrabiye niş unsurlu şahideler arasında olduğunu belirtmek gerek. Dar

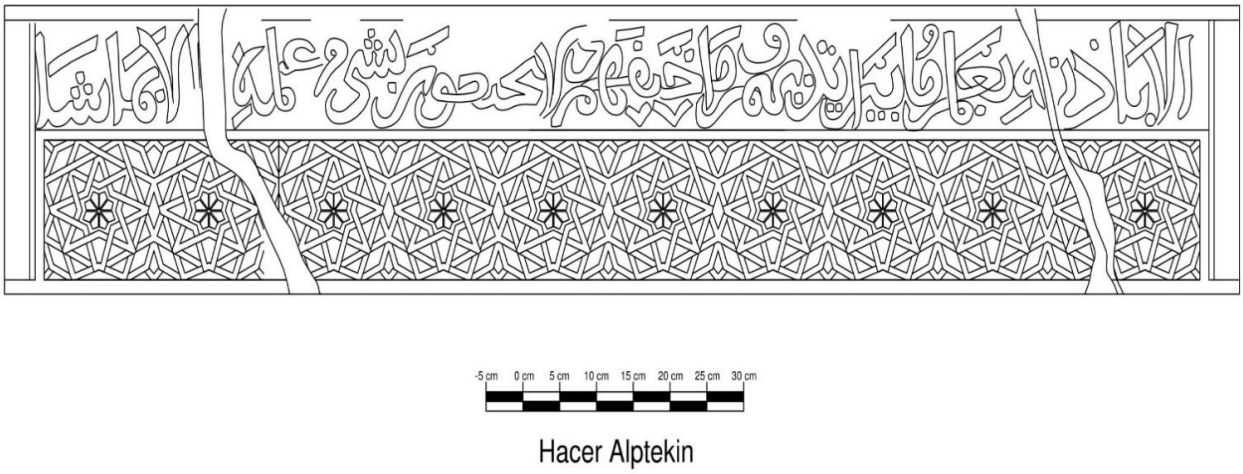
yüzeylerine rağmen hat istifi yoğunluğuna sahip olması aynı zamanda kitâbelik olarak tasarlanmış olduğunu göstermektedir.

Kesme blok taş sandukanın üst örtü yüzeyinde düşey derinlik verilerek tasarlanmış kabartmalı mihrabiye kemeri bulunur. Mihrabiye örtü sistemine sahip sandukayı, üç kenarından çevreleyen yazı bordürleri okunamayacak kadar tahrip olsa da yine kitâbelik olarak tasarlanmış yüzeyi gösterir.

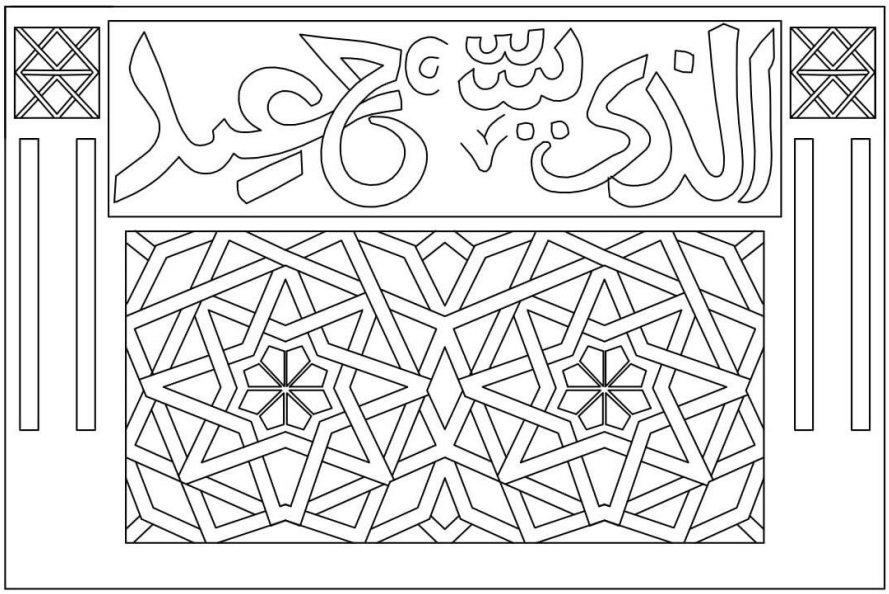
Sanduka: Ön ve yan yüzeylerindeki plastik unsurlar tamamen epigrafik ve geometrik kompozisyon anlayışında yapılmıştır. Her iki kompozisyon uygulaması da eşit oranda dikkat çekmektedir. Dikkat çeken bir diğer yapı unsuru da sandukanın ayakucunda, sağ ve sol köşelerde bulunan sütun formlarıdır (Çiz. 59). Celi sülüs yazı kuşağının alt kısmında bordür özelliği göstererek gelişen geometrik bir kompozisyon kurulumu görülür.

Sekizgen yıldız biriminin etrafında gelişen eş kenar / ikiz kare geçme örneğinin diyagonal kurgusundaki dinamizm düz, keskin ve statik yüzeylere dönme hareketi etkisi vermesi bakımından dikkat çekicidir (Çiz. 59, 62). Diğer taraftan sanduka yan yüzeyindeki geometrik kompozisyon; Kapalı sekizgen birim tekrarlarından oluşarak yatay gelişen, on birimlik bordür kompozisyona ulaşır. Kenar ve köşelerin birleşmesinden yeni birimler de oluşturabilen bordür, kapalı birimlerin tekrar hareketinden oluşmaktadır. Dolayısıyla kenar ve köşelerinden devam ettirilebilir yeni kapalı yüzeyler oluşturmasıyla sürdürülebilir kompozisyon özelliği gösterse de geçiş ve bağlantıların olamayışı ve temel kurulumunun kapalı ilerlemesinden dolayı yatay tekrarlarla gelişen kapalı kompozisyon örneği olduğunu söyleyebiliriz (Çiz. 61).

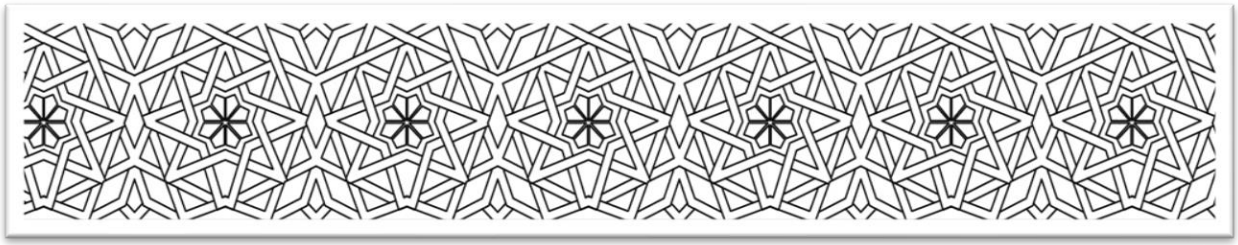
Geometrik modüller her seferinde sınırsız sayıda çoğaltılarak tekrarlanabilir. Yine de geometrik kompozisyon kurgusundaki çizgiler sürdürülebilir açılım özellikleri taşımadığı için sadece tekrarlanabilir bir modülasyona ulaşır. Tekrarlanabilir kapalı kompozisyon örneği olarak parçadan parçalara gidebilir.



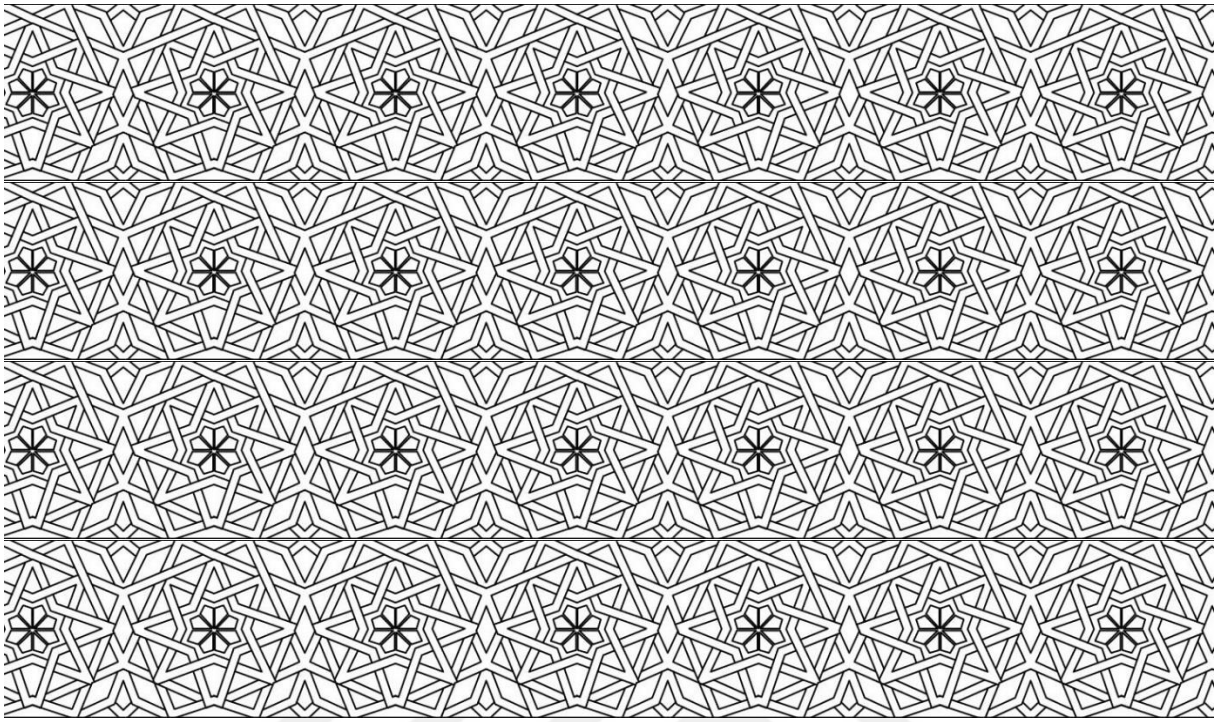
Çiz. 58: Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 59: Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Ön Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

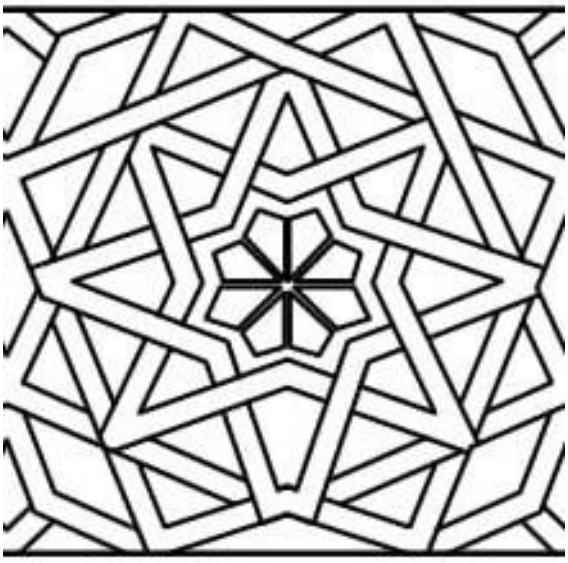


Çiz. 60: Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Yan Yüzey Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 61 Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Yan Yüzey,

Tekrarlanabilir Kapalı Kompozisyon Örneği, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 62: Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Yan Yüzey Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 124: Kat. No:3. 24 No'lu Baş Şahide ve Sanduka Ön Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 125 Kat. No:3. 24 No'lu Baş Şahide ve Sanduka Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 126: Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Ön Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 127: Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 128



Fot. 129

Fot. 128: Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 129: Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Yan Yüzey Detay Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 130: Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Yan Yüzey Celi Sülüs Hat, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 131: Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 132: Kat. No:3. 24 No'lu Sanduka Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 25

Çizim No: 63-64

Fotoğraf No: 133-134

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı.

Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 20. 06. 2017

Malzemesi: Kalker Taşı

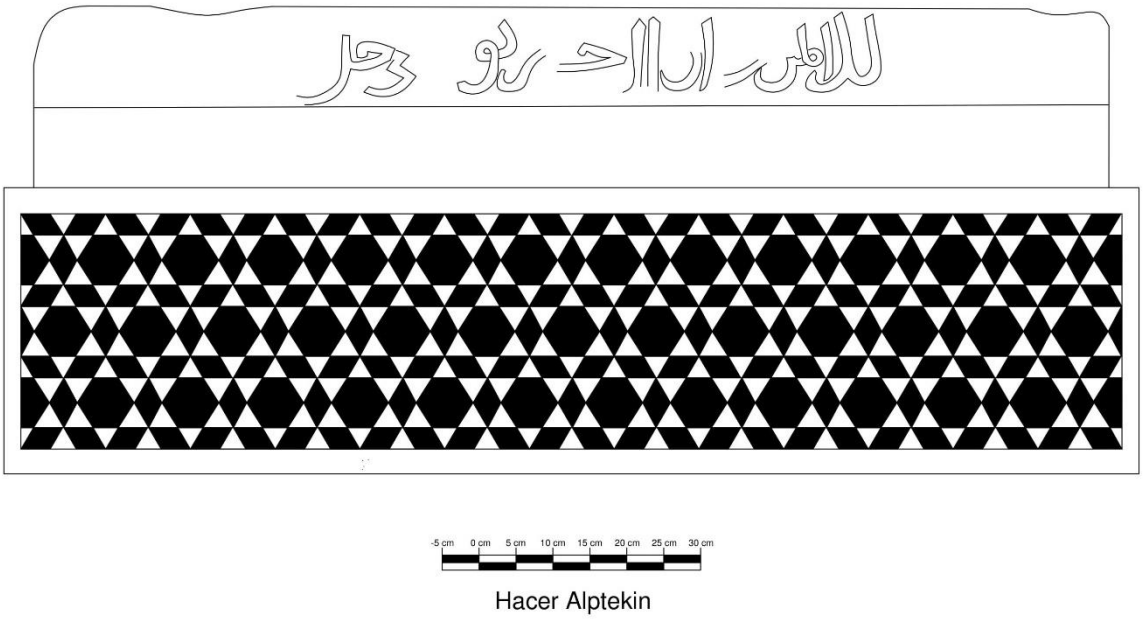
Tipolojik Tanımı: Primidal Sanduka.

İncelenen Yüzey: Sanduka Güney Yan Yüzey.

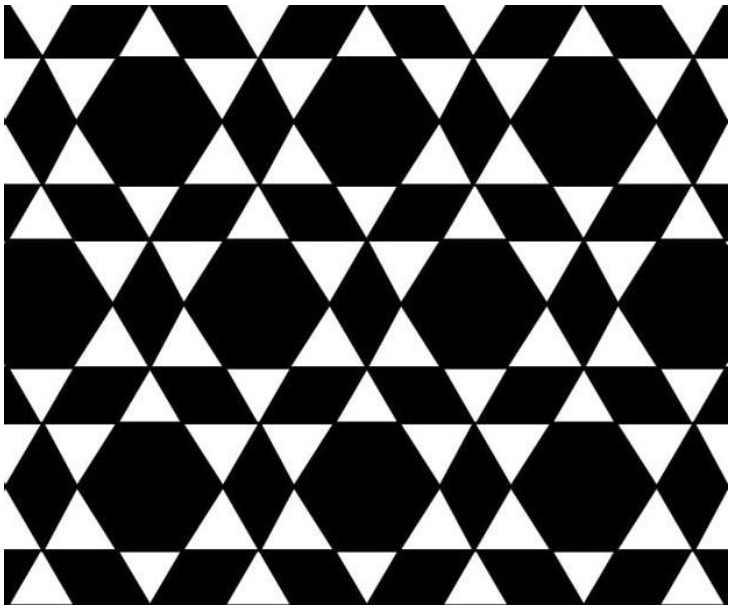
Sanduka Ölçüleri: 83 x 35 x 31 cm.

Plastik Çözümleme: Kesme blok taşlardan inşa edilmiş olan mezar yapısı, tipolojik olarak primidal sandukadan oluşan mezar yapıları arasındadır. Liken tabakasıyla kaplı olmasına rağmen kompozisyon özellikleri kısmen de olsa günümüze dek sağlam olarak gelmiş olan örneklerdendir. İki kaide görünümü veren sanduka monoblok olarak inşa edilmiştir (Fot. 133). Primidal örtü sistemi üzerinde celi sülüs hat ile istif edilmiş kitâbe yer almaktadır (Fot. 134).

Sanduka Yan Yüzey: Yatay çizgisel düzenlemeyi, sağ ve sol üstten inen diyagonal hareketliliğin simetrik aralıklarla böldüğü ızgara kompozisyon kurulumuna sahiptir. Izgara planında düzenlenen kompozisyon altıgen birimlerden oluşur. Düşey derinliğe sahip plastik tasarımın, altıgen birim çevresi yüksek kabartma tekniğinde oyulmuştur. Oyulmuş düşey boşluklarda yıldız etkisi veren altı adet üçgen form oluşur. Birimin çevresinde yine oyularak elde edilen, diyagonal kesimli karelerden oluşan ara birimler yer alır (Çiz. 63). Görünüm olarak; yıldız etkisi veren altıgen düzenlemenin birim çapı genişleyerek yine altıgen formla tamamlanır. Kapalı görünümde kendini tamamlarken ikinci birime eklemlendiği için de sonlanmaz. Birim sistem ilişkisiyle oluşan açık kompozisyon özelliği gösterdiği gibi fon figür ilişkisi de içermektedir (Çiz. 64). Dolayısıyla hem fon hem de figür olma özelliği gösteren geometrik kompozisyon grubundandır.



Çiz. 63: Kat. No:3. 25 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 64: Kat. No:3. 25 No'lu Sanduka Yan Yüzey Detay, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 133: Kat. No:3. 25 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 134: Kat. No:3. 25 No'lu Sanduka Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 26

Çizim No: 65-73

Fotoğraf No: 135-142

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı

Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 20.10.2017

Malzemesi: Kalker Taşı

Tipolojik Tanımı: Baş, Ayak Şahide ve Sandukalı Mezar Yapısı

İncelenen Yüzey: Baş Şahide İç ve Dış Yüzey, Ayak Şahide İç ve Dış Yüzey, Sanduka yan yüzey.

Ölçüler: Baş Şahide: 1.23 x 54 x 18 cm.

Ayak şahide: 1.12 x 52 x 13 cm

Sanduka: 1.85 x 36 cm.

Epigrafik Unsurlar: Baş şahide iç yüzeyi 'ters U' olarak da tanımlanan mihrabiye formunda düzenlenmiş olan kitabe yazı bordürlerinde kişinin kimlik bilgileri yer almaktadır.

Baş şahide dış yüzeyindeki rozetlerin hemen üstünde simetrik şekilde "*Ya Allah*" ve "*Er Rahim*" yüksek kabartma celi sülüs yazıları okunmaktadır. Ayak şahidesinin dış yüzeyi mihrabiye formunda yazı bordürü ile çevirmiştir. Celi sülüs hat ile istiflenmiş kitâbe kompozisyonda;

"*Ey Allah'ım, ey sırları bilen, kaderleri, sebepleri, kalpleri döndüren sana yalvarıyorum ona iyiliğinle af ve mağfiret et.*"

Yakarma, af ve dua isteğini bildiren bilgiler yer almaktadır. Özellikle de "ey sırları bilen, kaderleri, sebepleri, kalpleri döndüren" epigrafik manzum imgelerle, çarkıfelek gibi dönme hareketleriyle sembolize edilmiş olan simgeler dizgesi arasında örtüşen güçlü bir bağ olduğunu söylemek mümkün.

Plastik Açılımı: Mezar yapısı, plastik olarak yoğun bir kompozisyon kurulumuna sahiptir. Sanduka, baş ve ayak şahidelerinden oluşan mezar taşı yüzeyleri eşya motifleri organik, epigrafik ve geometrik kompozisyon bütünlüğü ile dikkat çekmektedir.

Sanduka ve şahide yüzeyleri üzerinde çok sayıda geometrik düzenleme bulunmaktadır. Kapalı kompozisyon anlayışında yapılmış olan geometrik motifler, yer yer simetrik, asimetrik ve de merkezi kompozisyonlarla düzenlenmiştir.

Dairesel alanlar içerisinde sınırlandırılmış olan kapalı tekil motiflerin ana karakterleri bu yüzeyler üzerinde birbirini tekrarlamış olarak görünür. Özellikle çarkıfelek, gülbezek, yıldız rozetleri aynı yüzey üzerinde simetrik olarak tekrar eden kapalı kompozisyon birimleridir.

Tamamen kesme blok taştan oluşturulmuş olan mezar yapısı, aşındırıcı çevresel faktörlere ve yüzeyini kaplayan yoğun liken tabakasına rağmen yüzlerce yıllık varlığını koruyarak günümüze sağlam olarak ulaşabilmiş, simge ve sembollere dayalı zengin kompozisyon anlayışı sunmaktadır.

Kabara ve rozet gibi formlarının yoğun olarak kullanıldığı bu mezar yapısında geometrik düzenlemelerin kapalı kompozisyon örneklerinin farklı, benzer, simetrik, asimetrik veya tekrar prensipleriyle oluşturulduğunu görmekteyiz (Fot. 139, 140).

Baş Şahide İç Yüzeyi: Baş şahidesinin iç yüzeyinde, yarım kubbe / küre özelliğinde kabara formunun hacimsel etkisi görülür. Dairesel formadan hareket eden kabara, on köşeli geometrik yıldız geçmeleriyle kapalı kompozisyon özelliği göstermektedir. Kabara yarım küre temel form özelliğini korumakla birlikte yüzey tezyinatında derin tahribat dikkat çekmektedir. Kabara formunun, merkezi kompozisyon olarak tasarlandığı yüzeyle bağlantılı olarak kandil motifi dikkat çeker. Stilize kandil motifinin temel kurulumu çarkıfelek rozet formu ile düzenlenmiştir (Fot. 136).

Baş Şahide Dış Yüzeyi: Yüksek kabartma ve hacimsel etkisiyle yüzeyin kompozisyon merkezini oluşturan düz / yassı kesimli sekizgen bir kabara formu yer almaktadır. Kabara yüzeyindeki yoğun liken tabakasına rağmen, geçme yöntemiyle birbirine bağlanmış altı dairesel şekil görülmektedir. Kabartma tekniğinde yapılmış olan eğrisel zencerek bordürüyle kabaranın çevresi kontürlenmiştir (Çiz. 65).

Kabaranın hemen altında yer alan dikdörtgen yüzey, stilize edilmiş bir kandil formuyla ikiye bölünür. Eşya kompozisyonları grubundan olan kandil motifinin iki yanında simetrik olarak düzenlenmiş dört ayrı dairesel rozet form bulunmaktadır (Fot. 137).

Rozet formlar olarak karşımıza çıkan gülbezek ve çarkıfelek motifleri yüksek kabartma tekniğinde yapılmıştır. Kapalı kompozisyon özelliğinde olan çarkıfelek ve gülbezek motiflerinin yüzey üzerindeki konumları simetrik ve asimetrik alarak düzenlenmiştir.

Bu dairesel düzenlemenin hemen üzerinde yine simetrik olarak yer alan iki salkım üzüm formuyla bitkisel motif bulunmaktadır. Sembolik olarak cennet meyvesi mükâfatı ya da epigrafik manzumlarla ifade edilen sözlerde de içilmesi mutlak olan bir şerbet olarak ölüm imgesinin üzüm salkımlarıyla üsluplaştırılarak işlendiği görünmektedir (Fot. 135).

Ayak Şahidesi İç Yüzeyi: Kesme blok taştan yüksek kabartma tekniği kullanılarak yapılmış olan ayak şahidesinin iç yüzeyi iki ayrı bölüme ayrılmaktadır. Yüksek kabartma özelliği taşıyan dairesel bir kabaranın eşkenar kare platform üzerine kompoze edildiğini görmekteyiz. Arka plan özelliği taşıyan kare platformun yüzeyinde bitkisel motif kompozisyonları bulunmaktadır. Kapalı form özelliği gösteren kabaranın üst yüzeyi kısmen aşınmış ve liken tabakasıyla kaplanmış durumdadır. Kare ve dairesel formların ön plan geri plan oluşturacak şekilde düzenlenmiş olması yüzey üzerinde güçlü hacimsel bir etki alanı yaratmaktadır (Fot. 138).

Ayak Şahidesi Dış Yüzeyi: Mihrabiye kemeriyle çevrili olan dış yüzeyin merkezinde stilize edilmiş kandil/şamdan motifi görülür. Eşya kompozisyonlarından kandil /şamdan motifinin gövde merkezinde yine kapalı form özelliğinde düzenlenmiş olan dairesel gülbezek rozeti bulunmaktadır (Fot. 137). Şamdan motifi mihrabiye kemerini dikey olarak ikiye böler. Bölünmüş yüzeyde yıldız ve güneş formunda simetrik dört rozet bulunur. Yedigen yıldız ve güneş rozeti, zencirek geçmelerin oluşturduğu eğrisel çizgilerle birbirine bağlanır (Çiz. 66).

Sanduka: Kesme blok taştan yapılmış olan sanduka, prizmatik üçgen bir yapıyla mezarı örter. Örtü yüzeyi üzerindeki yoğun liken tabakası epigrafik bir değerlendirmeye imkân vermese de celi sülüs hat kitâbe görülebilmektedir.

Sanduka yan yüzeylerindeki tezyinat tamamen geometrik kompozisyon anlayışında yapılmıştır. Rozet formunun yoğun kullanılması bakımından sanatkârın kuzey ve güney yönlerindeki her iki yüzey tasarımında da simetrik bir tekrara gittiğini görmekteyiz.

Alçak rölyef tekniğinde sanduka yan yüzeylerine işlenmiş olan rozet formları, mezar yapısı genelindeki diğer yüksek kabartma rozet tekniğinden farklılık gösterir. Ancak kuzey yönündeki yan yüzeyin plastik değerlerinin toprak seviyesinde olması ve liken tabakasının yoğun olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu yüzeyde bulunan plastik değerler incelemeye alınamamıştır.

Sandukanın yan yüzeyinde dokuz farklı dairesel rozet form görülmektedir. Kapalı kompozisyon özelliğinde taşa simetrik olarak işlenmiş olan rozetler, desen karakterleri bakımından farklı geometrik düzenlemeler içermektedir (Çiz. 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73).

İkonografik olarak sanduka yan yüzey rozet formlarının plastik tipolojileri:

1-Eğrisel çizgilerle çarkıfelek rozeti.

2-Yedigen yıldız rozeti.

3-Gülbezek rozeti.

4-Beşgen yıldız rozeti.

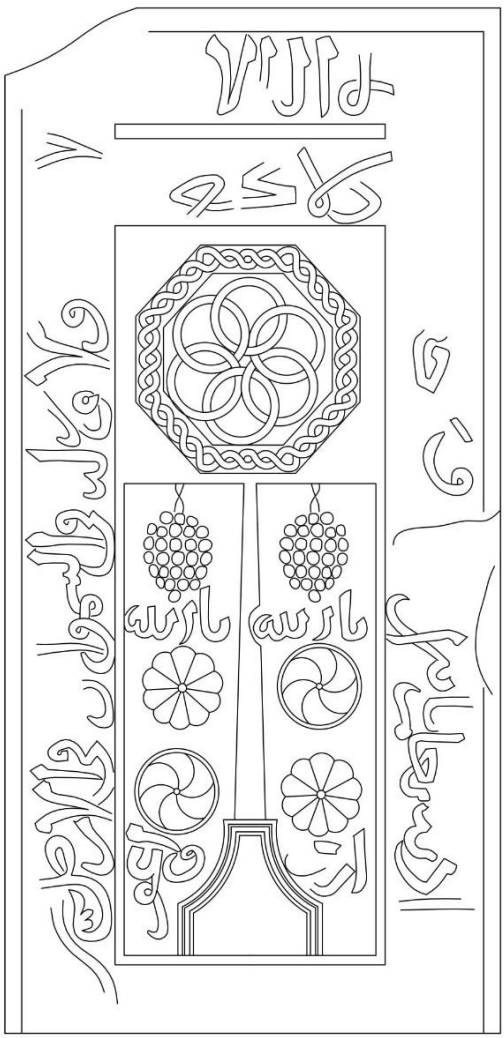
5-Mihrabiye nişi içinde gülbezek rozeti.

6-Gülbezek rozeti.

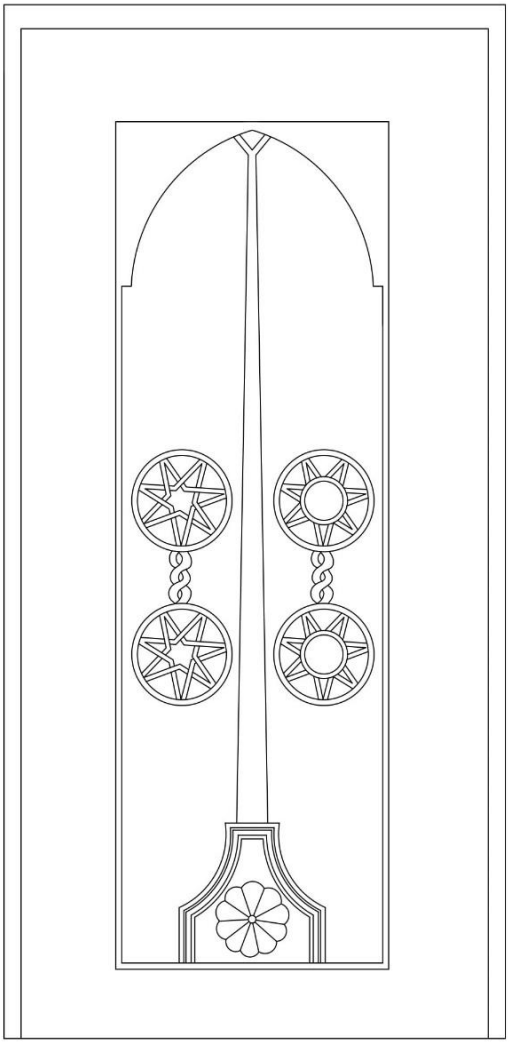
7-Sekizgen yıldız rozeti.

8-Gülbezek rozeti.

9-Altıgen yıldız rozeti (Fot. 140, 141, 142).



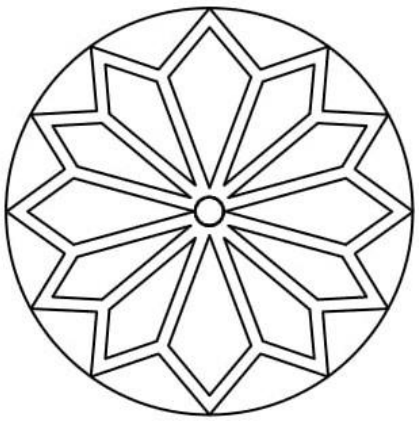
Çiz. 65



Çiz. 66

Çiz. 65: Kat. No:3. 26 No'lu Baş Şahidesi Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Çiz. 66: Kat. No:3. 26 No'lu Ayak Şahidesi Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



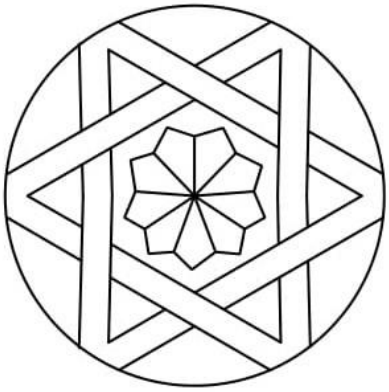
Çiz. 67



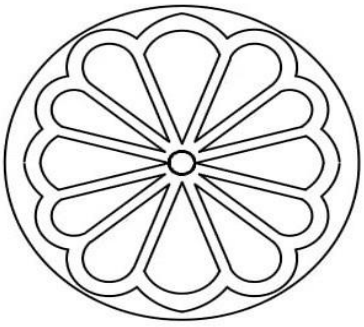
Çiz. 68



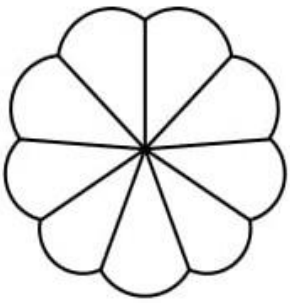
Çiz. 69



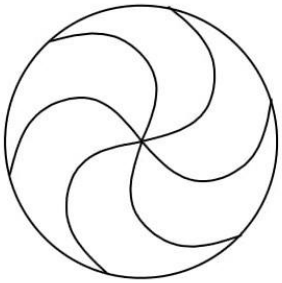
Çiz. 70



Çiz. 71



Çiz. 72



Çiz. 73

Çiz. 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73: Kat. No:3.26 No'lu Sanduka Yan Yüzey Rozetleri, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 135



Fot. 136

Fot. 135: Kat. No:3. 26 No'lu Baş Şahidesi Dış Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).
Fot. 136: Kat. No:3. 26 No'lu Baş Şahidesi İç Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 137



Fot. 138

Fot. 137: Kat. No:3. 26 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).
Fot. 138: Kat. No:3. 26 No'lu Ayak Şahide İç Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 139: Kat. No:3. 26 No'lu Baş Şahidesi Dış Yüzey - Ayak Şahide İç Yüzey Görünümü, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 140: Kat. No:3. 26 No'lu Baş Şahide İç Yüzey, Sanduka ve Ayak Şahide Dış Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 141: Kat. No:3. 26 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 142: Kat. No:3. 26 No'lu Sanduka Yan Yüzey Rozetleri, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 27

Çizim No: 74 -76

Fotoğraf No: 143-148

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı

Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 20.10.2017

Malzemesi: Kalker Taşı

Tipolojik Tanımı: Sanduka**,** Baş ve Ayak Şahideli Mezar Yapısı.

İncelenen Yüzey: Sanduka

Ölçüler: Sanduka: 180 x 45 x 27 cm.

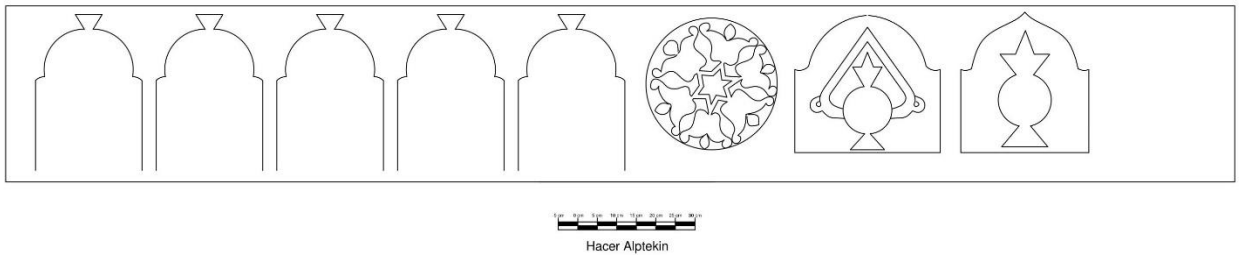
Plastik Açılımı: Kesme blok taştan oluşturulmuş sanduka taşının plastik kurulumu, tamamen kapalı form anlayışıyla yapılmıştır. Planlanan yüzey kompozisyonları tekrar ve simetrik düzene sahiptir. Baş şahide iç ve yan yüzeyleri tahrip edilmiş ve ayak şahidesi kırık olan mezar taşları aşındırıcı çevresel faktörlere ve yüzeyini kaplayan yoğun liken tabakasına rağmen yüzlerce yıllık varlığını koruyarak günümüze dek ulaşabilmiştir. Diğer taraftan tamamlanamamış, yarım bir işçilik ve kararsız bir planlama sürecinin bilgilerini de aktaran sanduka taşı, şahidelerinden bağımsız farklı plastik yapı ve kompozisyon anlayışı sunmaktadır (Fot. 143, 145).

Sanduka Yan Yüzey: Kesme blok taştan yapılmış olan sanduka örtü yüzeyinde kazıma tekniğiyle uygulanmış mihrabiye kemer biçimi görülür. Kapalı kompozisyon anlayışında yapılmış olan geometrik rozet kompozisyonu dışında simetrik olarak konumlanan farklı yapı ve teknik özellikte düzenlenmiş mihrabiye biçimleri yer almaktadır (Çiz. 74). Benzer biçimleme düzeni her iki yan yüzeyde de simetrik olarak uygulanmıştır. Değerlendirmeye alınan kuzey yan yüzeyidir.

Sanduka yan yüzeyi üzerinde simetrik düzende konumlanmış sekiz ayrı kapalı kompozisyon örneği görülür. Kazıma yöntemiyle şekillenmiş beş ayrı mihrabiye formu sandukanın ayakucu kısmından başlar. Mimari kompozisyon unsurlarından olan mihrabiye formu, bu düzenleme

içerisinde form etkisi göstermeyen çizgisel bir tekrar düzenine sahiptir. Merkezinde yer alan altıgen yıldız formunun uçlarından altı simetrik rumi motifi dönme hareketiyle dairesel kompozisyonun içinde yer alır (Fot. 146). Geometrik ve organik unsurların aynı yüzey planı içinde kullanıldığı rozet kompozisyon örneklerindendir.

Merkezde yer alan altıgen yıldız motifi çevresinde şekillenen kompozisyon, ana kaideyle hemyüzey seviyede oyularak yüksek kabartma tekniği uygulanmıştır. Altıgen yıldızın içinde yinelenen oyma yıldız formu düzensiz asimetrik bir görünüm içerir (Çiz. 75). Mihrabiye kemer biçiminin tekrar edildiği bölümde de yine yüksek kabartma tekniği kullanılmıştır. Mihrabiye merkezinde yer alan eşya kompozisyonlarından kandil motifi, oyularak zeminden yükseltilen plastik unsurlar arasındadır. Son planda tekrar edilen mihrabiyeli kandil motifinin de kazıma tekniğinde yapılmış olduğunu görürüz (Çiz. 76).

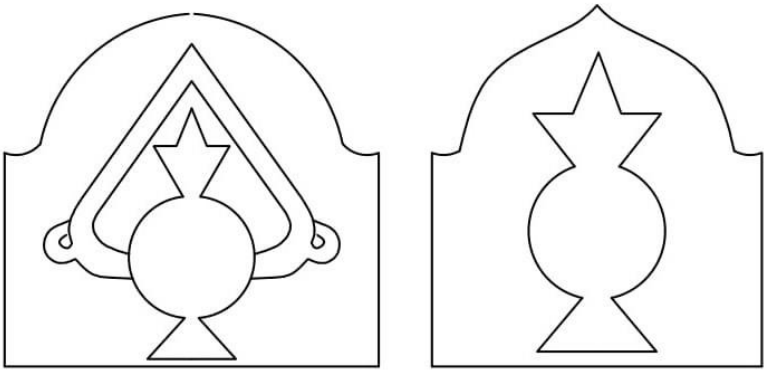


Çiz. 74: Kat. No:3. 27 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 75: Kat. No:3. 27 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi, Tepelik Rumilerle Rozet,

Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 76: Kat. No:3. 27 No'lu Sanduka Yan Yüzeyi, Mihrabiye Kemerli Kandil Detayları,

Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 143: Kat. No:3. 27 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



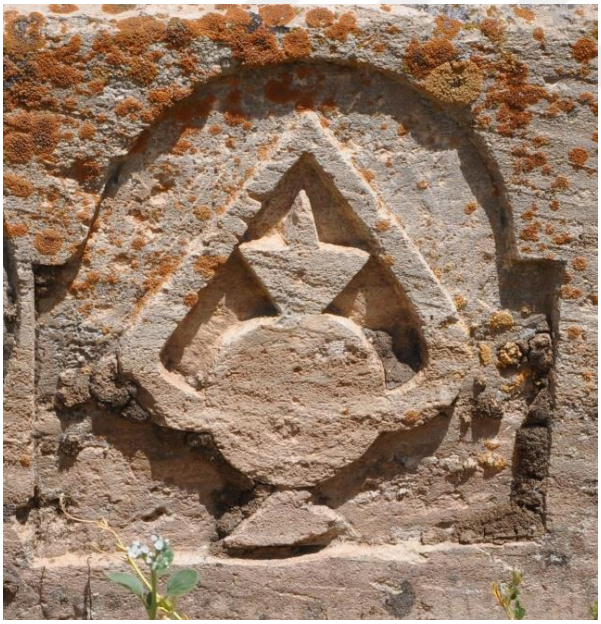
Fot. 144: Kat. No:3. 27 No'lu Sanduka Yan Yüzey Genel Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 145: Kat. No:3. 27 No'lu Sanduka Yan Yüzey Detay Görünüm, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 146: Kat. No:3. 27 No'lu Sanduka Yan Yüzey Rozet Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 147



Fot. 148

Fot. 147: Kat. No:3. 27 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Mihrabiyeli Kandil Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 148: Kat. No:3. 27 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Mihrabiyeli Kandil Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 28

Çizim No: 77-82

Fotoğraf No: 149-153

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı.

Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 20.10.2017

Malzemesi: Kalker Taşı

Tipolojik Tanımı: Primidal Sandukadan Oluşan Mezar Yapısı.

İncelenen Yüzey: Sanduka Kuzey Ve Güney Yan Yüzeyleri.

Ölçüler: Sanduka uzunlukları: 1. 53 x 1. 47 cm.

Sanduka yükseklikleri: 34 x 31 = 65 cm.

Plastik Açılımı: Mezar yapısı, iki ayrı kesme blok taştan yapılmıştır. Tipolojik olarak primidal sandukalardan grubundadır. Zamanla toprağa gömülen ve bugün çok küçük bir bölümünü görebildiğimiz taş platform üzerine iki kademeli olarak inşa edilmiştir. Sanduka taşı, taşıyıcı ana kaide ve üzerindeki primidal örtüyle sonlanan ikinci kaideden oluşur. Kısmen de olsa günümüze kadar sağlam bir şekilde ulaşabilen mezar taşları arasındadır. Sanduka taşının kuzey ve güney yönündeki yan yüzeyleri değerlendirmeye alınmıştır.

Plastik olarak altıgen temelli, dairesel rozet unsurlarının hâkim olduğu geometrik kompozisyon kurulumuna sahiptir (Çiz. 78). Kazıma tekniği ile alçak kabartma olarak yapılmış olan sanduka, kapalı kompozisyon özelliği gösteren altı adet rozet birimden oluşur. Yüzeyler üzerinde ortak birimden hareket eden dört farklı kompozisyon uygulanmıştır.

Örtü sistemi yüzeyindeki yoğun liken tabakası altında sadece birkaç tümsekle varlığını belirsiz olarak gösteren unsurlar dua, istek, hadis, ayet, kitâbe bilgilerini içeren epigrafik kompozisyonlar

olabileceği gibi geometrik unsurlar da olması mümkün. Primidal örtünün bulunduğu kaide yan yüzeyinde ise belli belirsiz varlığını hissettiren küçük dairesel şekiller görülür.

Sanduka Kuzey Yan Yüzeyi: Aynı yüzey üzerinde üç farklı kompozisyon planında tasarlanmış olan rozetlerin ortak noktaları, altıgen temelli merkezi birimlerden hareket etmeleridir (Fot. 150)

Sol baştaki ilk motifin altıgen hareket alanı, dairesel yaylar yaparak geçmelerle bağ kuran altı çevresel daireyle tamamlanır (Fot. 152, Çiz. 82).

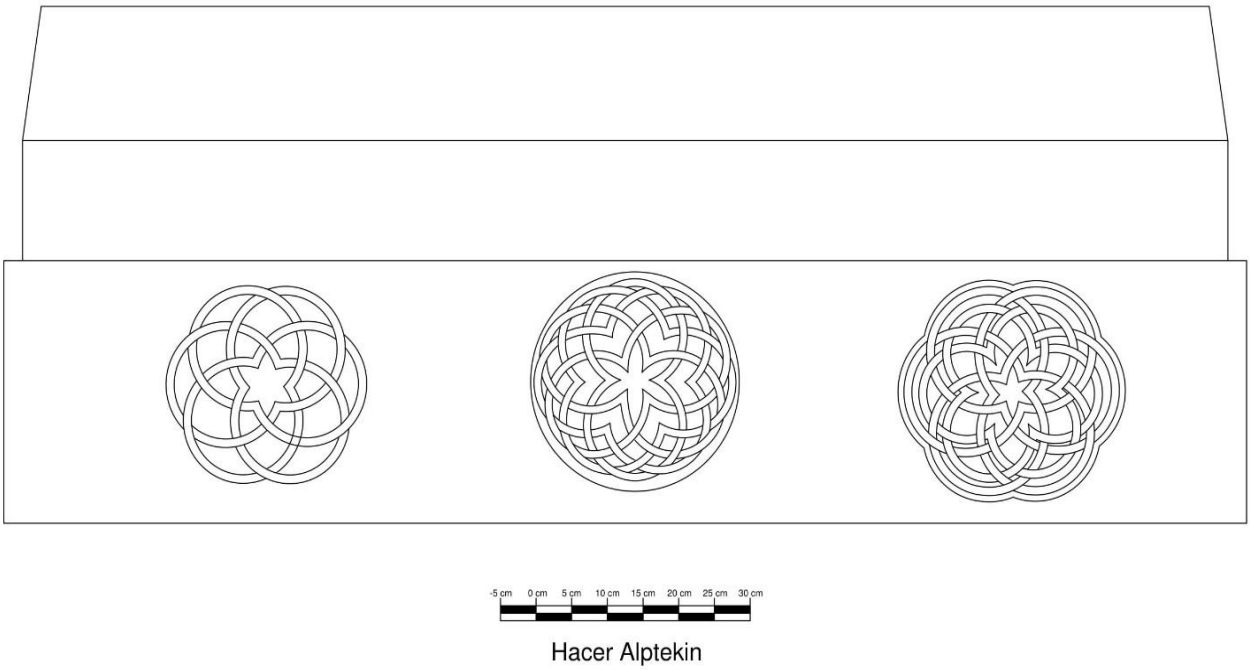
Ortada yer alan ikinci motifin de merkez hareket alanı altıgen birimdir. Merkeze bağlı ve bağımsız geliştirdiği ikili, üçlü dairesel yay hareketlerini dikey ve diyagonal kurulumlarına göre kenar yapıya doğru genişletip arttırarak sonlandırır. Böylece tekrarlarla yoğunlaşmış olan dairesel yüzey üzerinde altıgen birimin merkezi rolünü de koruyarak küresel form görünümünde hacimsel bir etki hedeflenmiştir (Çiz. 81).

Üçüncü motifte ise altıgen birimin, merkezden çevreye yayılan geçme özelliği, dairesel alan kesitlerine çizgisel bir yoğunluk kazandırmaktadır. Altıgen modülde üçer sıralık çizgi yoğunluğundan oluşan geçmeler, altı dairesel yay hareketiyle temel birim özelliğini koruyarak gelişimini altı kenarlı yayla tamamlar (Çiz. 80).

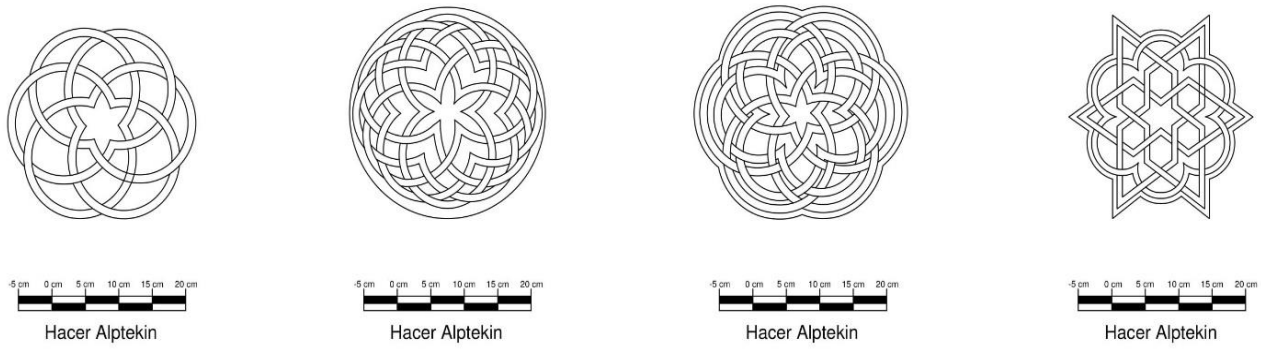
Sanduka Güney Yan Yüzeyi: Kuzey yan yüzeyi oluşturan birimlerin ikisi de güney yan yüzey üzerinde yinelenmiştir. Farklı olarak tasarlanmış üçüncü rozet kompozisyonu, dairesel yaylar ve doğrusal kırılmalardan oluşur (Fot. 151, 153).

Yüzey üzerindeki diğer birimlerle eş benzerlik kurduğu anlaşılan altı dairesel yay modülasyonuyla kapanmış olan alanı görürüz. Merkezinden hareket eden altıgen birim doğrusal kırılmalarla geçiş yaparak gelişir. Geçme hareketlerinin doğrusal çizgileri, üçgen birimlerin oluşmasıyla sonlanır (Çiz. 79).

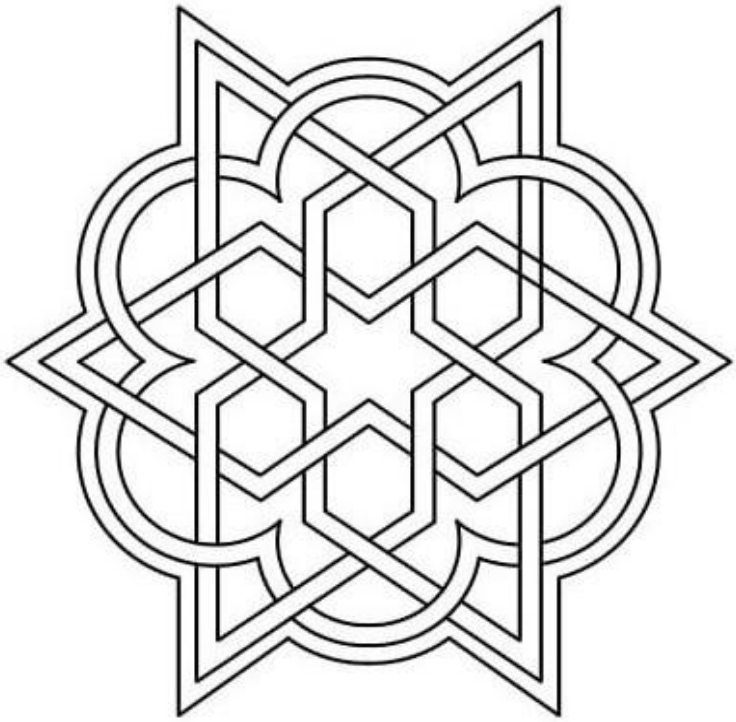
Birbirini yatay olarak kesen ikiz üçgen modülasyonu, dairesel yaylardan gelişmiş olan çerçevenin sınırlarını aşar. Çevresel sınırlarda oluşan doğrusal taşmalar, merkez birimle kurduğu altıgen bağı gösterir. Merkezden çevreye ve çevreden merkeze doğru gelişen döngüsel bağın etki gücü, biçimsel kontur özelliğinde çekilen son üçgen ve yay çizgisinin kapsayıcı ve sınırlandırıcı hareketi ile sonlanarak kapanır (Çiz. 79).



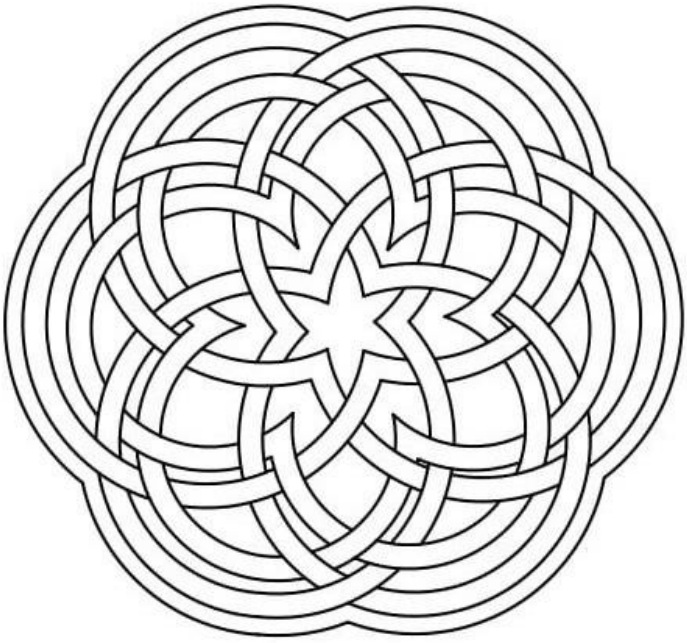
Çiz. 77: Kat. No:3. 28 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



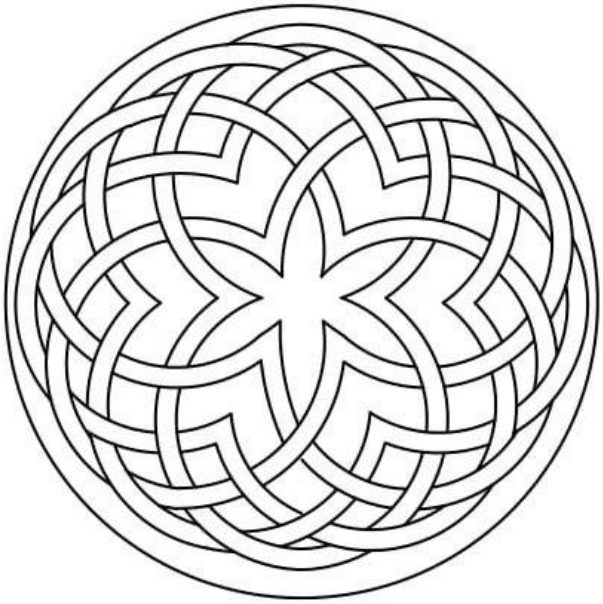
Çiz. 78: Kat. No:3. 28 No'lu Sanduka Yan Yüzey Rozet Detayları, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



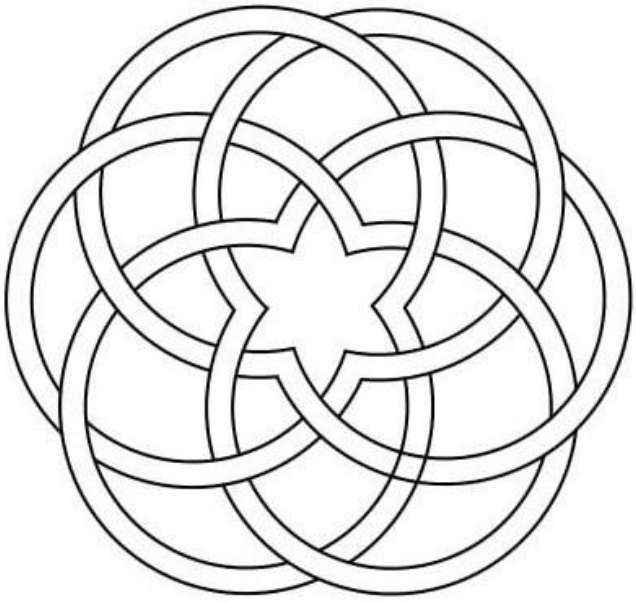
Çiz. 79: Kat. No:3. 28 No'lu Sanduka Rozet Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 80: Kat. No:3. 28 No'lu Sanduka Rozet Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 81: Kat. No:3. 28 No'lu Sanduka Rozet Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 82: Kat. No:3. 28 No'lu Sanduka Rozet Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 149: Kat. No:3. 28 No'lu Sanduka Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 150: Kat. No:3. 28 No'lu Sanduka Kuzey Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 151: Kat. No:3. 28 No'lu Sanduka Güney Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 152: Kat. No:3. 28 No'lu Sanduka Kuzey Yan Yüzey Rozet Detayları,
Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 153: Kat. No:3. 28 No'lu Sanduka Güney Yan Yüzey Rozet Detayları,
Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 29

Fotoğraf No: 154 -161

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı

Tarihi: 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 20.10.2017

Malzemesi: Kalker Taşı

Tipolojik Tanımı: Sanduka Mezar Yapısı

İncelenen Yüzey: Sanduka Kuzey ve Güney Yan Yüzeyleri

Ölçüler: Sanduka: 116 x 38 cm.

Plastik Açılımı: Kesme blok taştan yapılmış olan sanduka taşı, iki ayrı bölümünden oluşan yüzey plan bilgisini vermekle birlikte örtü tipolojisi tanımlanamayacak düzeyde tahribat içermektedir. Toprak yüzeyinden on iki santimlik temel platform üzerinde yükselen sanduka kaidesi gövde ile monoblok olarak inşa edilmiştir. Üst ve yan yüzeylerindeki kırılma ve deformasyonlara rağmen, kısmen de olsa günümüze kadar ulaşmayı başaran mezar taşları arasındadır. Sanduka taşının kuzey ve güney yönündeki yan yüzeylerinde bulunan geometrik kompozisyonlar değerlendirmeye alınabilmiştir. Plastik olarak dairesel rozet unsurlarının hâkim olduğu geometrik kompozisyon kurulumuna sahiptir. Kazıma tekniği ile alçak kabartma olarak yapılmış olan sanduka, kapalı kompozisyon özelliği gösteren altı rozet birimlerden oluşur. Yüzeyler üzerinde ortak hareket eden iki farklı kompozisyon, tekrar ve simetrik düzende sanduka yan yüzeylerine uygulanmıştır.

Sanduka Yan Yüzeyleri: Kuzey yan yüzeyi oluşturan rozet kompozisyonlar güney yan yüzey üzerinde simetrik olarak yinelenmiştir. Kapalı kompozisyon unsurlarından olan rozet formlarının çizgisel kompozisyon kurulumları ise kapalı-açık-kapalı özellik gösteren bir dizilimdedir.

Yan yüzeyler üzerinde dört tekrarla kullanılan rozet formu tamamen kapalı bir çizgisel tasarım özelliği göstermektedir. İç bükey hareketleriyle, merkezden çapa doğru gelişen eğrisel üçgenler, altı tekrarla daire içinde oluşan altıgen bir yapıyla sonlanır. Dönme hareket etkisi de veren eğrisel üçgenler çarkıfelek motif özelliğine yakın bir eş benzerlik göstermektedir denilebilir. Dairesel

form kurulumu açısından kapalı kompozisyon özelliği gösteren rozet, çizgisel kurgusu bakımından da kapalı kompozisyon özelliği taşıyan örnekler arasındadır.

Sandukanın orta planında yer alan dairesel yüzey, dikey ve düşey diyagonal çizgilerin böldüğü ızgara planından oluşmaktadır. Üç doğrusal dikey çizgiyi, sağ ve sol üst açılardan kesen altı doğrusal diyagonal çizgi üçgen birimleri oluşturur. Üçgen birimlerden oluşan rozetin tam merkezinde, altıgen modül oluşur. Kesişmeler kenar yüzeylerde yarım altıgen modülasyonlara ulaşır.

Sürdürülebilir çizgisel özelliğiyle açık kompozisyon etkisi veren ızgara tasarım, dairesel rozet hareketiyle sınırlandırılmış kapalı form anlayışındadır. (Fot.) Böylece, çizgisel tasarımıyla açık kompozisyon etkisi oluşturan yüzey, dairesel formla sınırlandırılmış olması bakımından da kapalı kompozisyon özelliği gösteren örnekler arasındadır.



Fot. 154: Kat. No:3. 29 No'lu Sanduka Kuzey Yan Yüzey Görünümü,

Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).







Fot. 155 Fot. 156 Fot. 157

Fot. 155: Kat. No:3. 29 No'lu Sanduka Kuzey Yan Yüzey Rozet Detayı,
Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 156: Kat. No:3. 29 No'lu Sanduka Kuzey Yan Yüzey Rozet Detayı,
Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 157**:** Kat. No:3. 29 No'lu Sanduka Kuzey Yan Yüzey Rozet Detayı,
Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 158: Kat. No:3. 29 No'lu Sanduka Güney Yan Yüzey Görünümü,

Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).







Fot. 159 Fot. 160 Fot. 161

Fot. 159 Kat. No:3. 29 No'lu Sanduka Güney Yan Yüzey Rozet Detayı,
Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 160 Kat. No:3. 29 No'lu Sanduka Güney Yan Yüzey Rozet Detayı,
Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 161 Kat. No:3. 29 No'lu Sanduka Güney Yan Yüzey Rozet Detayı,
Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Katalog No: 3. 30

Çizim No: 83 - 84

Fotoğraf No: 162 - 63

Bulunduğu Yer: Gevaş Selçuklu Mezarlığı

Tarihi: XIV – 14. Yy.

İnceleme Tarihi: 20. 06. 2017

Tipolojik Tanımı: Ejder Figürlü Şahide

İncelenen Yüzey: Baş Şahide İç Yüzey

Malzemesi: Kalker Taşı

Ölçüleri: 2. 00 x 88 x 53 cm.

Plastik Çözümleme: Alınlık bölümünde hacimsel bir etki sunarak dış yüzeye doğru taşan çift ejder figürü görülür. Başka bir motifi süslemek maksadıyla kullanılan, küçük boy, sade, hurde rumi motifi (Birol, Derman, 2015, s.183) ile örüntülenmiştir. Mezarlık alanında yapılmış olan yüzey araştırmalarında bir benzerine ya da ikinci bir ejder figürü örneğine rastlanılmamıştır. Üsluplaştırılmış ejder figürünün alt bölümünde geometrik bir bordür yer alır. Hemen altında da mezar bilgilerinin yer aldığı epigrafik alan bulunmaktadır. Figürlü kompozisyon dışında yüksek kabartma etkisi görülmediği gibi kitâbe kompozisyonları da diğer mezar taşlarındaki hat yetkinlikleriyle karşılaştılamayacak, basit kazıma yöntemi ile istif edilmiştir.

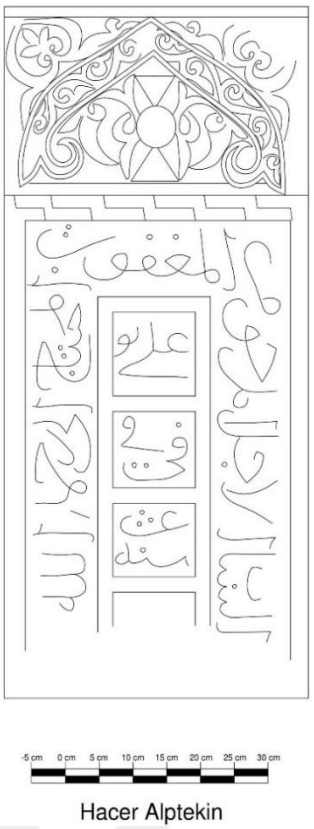
Baş Şahide İç Yüzeyi: Alınlık bölümünde, Stilize ejder figürüyle kitâbenin arasında, tek sıralı meander bordür motifi görülmektedir. Bordür kitabeyi kontur hareketiyle dönmez ve yatay olarak son bulur. Silme teknik özelliğinde kullanılmamış olan meander bordür daha çok sembolik bir unsur olarak konumlanmış gibidir.

Büyük İskender'in tek dünya misyonuyla özdeş tutulmuş Hellenistik dönem sembollerinden meander bordür motifi olması bakımından, ejder figürlü mezar taşının, önceki kültürlerin eski imge dağarcığından etkilendiğini düşündürür.

Helen ve Moğol kültürüyle özdeşlik kurulmuş olan plastik göstergeler, Gevaş mezar taşları arasında eklektik bir kompozisyon örneği olarak değerlendirilebilir. Meander bordür motifi Ahlat mezar taşlarında yine ejder figürleriyle aynı yüzey üzerinde çok daha yaygın olarak kullanılmıştır.

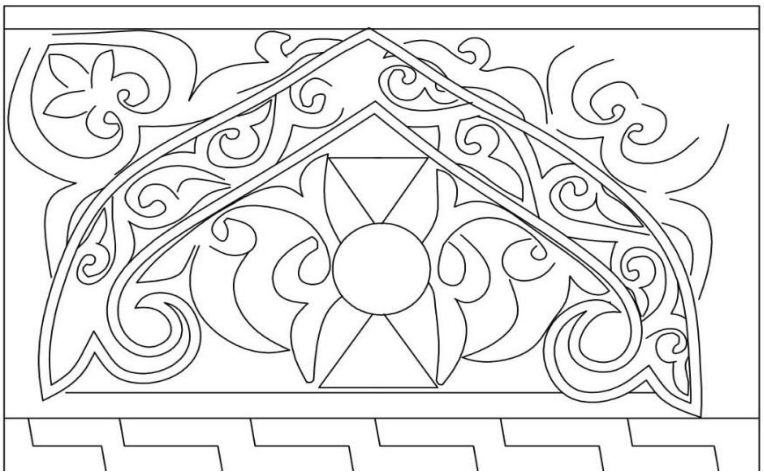
Gevaş örneği istisnai bir unsur olarak Moğol kültüründen ziyade Ahlat'tan transfer edilmiş gibidir. Zira, Ortaçağ'ın zengin liman merkezlerinden olan Gevaş'ın mezar taşlarına yansıyan İslâm inanç kültürünün, Moğol istilasına rağmen aynı havzada bulunan Ahlat kadar etkilenmediğini gösterir. Bu asyatik göstergeleri, ejder figürüne verilen önemin, özellikle de Moğol kültürüne karşı duyulan hayranlık yahut kültürel özdeşlik kurma göstergeleri olarak okumak mümkün.

Kazıma tekniği kullanılarak yazılmış olan kitâbenin merkezinde bilgi kartuşları yer almaktadır. Ejder figüründe gösterilmiş olan çaba ve hünerin, basit kazıma tekniğinde yapılmış olan kitâbe bölümünde gösterilmediğini anlıyoruz. Bu yönüyle de yine Ahlat kitabeleri ile benzerlik gösteren örnekler arasındadır. Mezar taşlarından yükselen yazı estetiklerinin artistik ve plastik değerleri üzerinden genel bir karşılartırma yaptığımızda kitabe yazısında görülen bu özensizliğin sanatçıyı daha çok ejder figürüne yönlendirmiş olduğunu söyleyebiliriz.



Çiz. 83: Kat. No:3. 30 No'lu Stilize Ejder Figürlü Baş Şahide İç Yüzey,

Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 84: Kat. No:3. 30 No'lu Stilize Ejder Figürlü Baş Şahide İç Yüzey Detay,

Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 162: Kat. No:3. 30 No'lu Stilize Ejder Figürlü Baş Şahide İç Yüzey,

Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 163: Kat. No:3. 30 No'lu Stilize Ejder Figürlü Baş Şahide İç Yüzey Detay,

Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

4. BÖLÜM

GEVAŞ SELÇUKLU MEZAR TAŞLARININ TİPOLOJİK AÇIDAN SINIFLANDIRILMASI KARŞILAŞTIRMA ve DEĞERLENDİRİLMELERİ

4. 1. Gevaş Selçuklu Mezar Taşlarında Tipoloji ve Yapı Bölümleri:

Gevaş Selçuklu Mezar Taşları Şahide ve Sanduka Tipolojisi başlıkları altında incelenecek bölümde katalog çalışmamızda yer alan taşların nicelik bakımdan değerlendirilmesinin yanı sıra Van Gölü Havzası içinde yer alan diğer mezarlıklarla benzer özellikleri veya farklılıkları ele alınacaktır. Bununla birlikte tipolojik ve plastik unsurlarına göre tematik olarak sınıflandırılarak değerlendirilecektir. Katalog bölümümüzde mezar taşlarının ikonografik açılımlarını konu alan bilgi fişleri ve kompozisyon kurulumları hakkında çözümleme çizim ve fotoğraf bilgileri sunulmuştur.

Mezar taşı araştırma ve inceleme çalışmalarında aktarılacak olan bilginin başlıklar altında sınıflandırılması konunun anlaşılırlığı açısından önemlidir. Diğer taraftan bütün bilgilerin tek bir başlık altında ve içinde sıkıştırılarak aktarılması çabası konunun karmaşıklığından ziyade bilgi transferlerinin aktarımını ve anlaşılırlığını zorlaştıracaktır. Bu nedenle çalışmamızı çeşitli bölüm başlıkları altında ve çapraz okumaların da eşlik ettiği katalog sürecinin hazırlanması kadar kapsamlı bir değerlendirmeyi içermektedir.

4. 1. 1. Gevaş Selçuklu Mezar Taşlarında Şahide Tipolojisi

Şahideler dikkat çekici özellikleriyle Gevaş Selçuklu Mezarlığı'na asıl karakterini vererek, gözün iktidar alanına yansıyan yapı taşlarındandır. Sandukalı ve sandukasız şahidelerin yanı sıra, baş ve ayak şahidelerinden oluşan mezar taşlarının arasında, tek şahide taşından oluşan ve monoblok görünümlü özgün şahide tipolojilerin de bulunduğu görülmektedir.

Tek Şahide aynı zamanda tasarıma bağlı olmayarak sadece baş şahideden yahut ayak şahidesinin günümüze gelebilmiş mevcut varlığından kalan özelliğiyle de görünebilmektedir. Zaman içinde

oluşan tahribat, yok edilme, toprak altında saklı olması yahut kaçırılma/çalınma durumlarının da göz önünde bulundurulması açısından bazı taşların çift tipolojik yapıda olabileceği durumu da unutulmamalıdır.

Çift şahideler ise temel olarak baş ve ayak şahidesinden oluşan mezar yapılarıdır. Baş şahideli ve sandukalı veya baş ve ayak şahideli sandukalı olabileceği gibi sadece baş şahide bölümünden oluşan mezar taşları da Gevaş Selçuklu mezarlık alanındaki tipolojik çeşitliliği göstermektedir.

Gevaş Selçuklu Mezarlığı şahide taşlarını, sahip oldukları özelliklere göre iki ayrı tasnifle sınıflandıracak olursak; Plastik Özelliklerine Göre Şahideler ve Tipolojik Özelliklerine Göre Şahideler olarak iki temel başlık altında toplamak mümkün.

1. Plastik Özelliklerine Göre Şahideler:

a- Geometrik Kompozisyonlar

b- Organik Kompozisyonlar

c- Epigrafik Kompozisyonlar

ç- Mimari Kompozisyonlar

d- Eşya Kompozisyonları

e- Figüratif Kompozisyonlar

Gevaş Selçuklu Mezarlığı, şahide mezar taşlarında plastik unsurların sınıflandırılması ve ikonolojik açıdan incelenmesine çalışmamızın beşinci bölümünde yer verilmiştir.

2. Tipolojik Özelliklerine Göre Şahideler:

a- Dikdörtgen Kesme Blok Taştan Oluşan Şahideler.

b- Monoblok Görünümlü Şahideler.

c- Mihrabiye Kemer Kesimli Şahideler.

4. 1. 1. 1. Dikdörtgen Kesme Blok Taştan Oluşan Şahideler:

Klasik kesim özelliğine sahip olan dikdörtgen kesme blok taş şahideler Gevaş Selçuklu Mezarlık alanında yoğun olarak görülen tipik örneklerdendir. Van Gölü Havzası içinde Gevaş, Ahlat, Erciş Selçuklu Mezarlıklarının ortak tipolojik özelliğine sahip olan kesme blok taş şahideler mezarlıklara ve mezar taşlarına asıl karakterini veren yapı unsurlarındandır. Tipolojik açıdan ortak yapı unsuru olan şahideler birbirinden farklı plastik kurulumlarıyla dikkat çekmektedir. Çoğunlukla baş ve ayak ünitelerinden oluşan kesme blok taş şahidelerin iç ve dış yüzeyleri dışında yan yüzeylerinin de dahil olduğu iki veya dört yüzeyli olarak tasarlanmış plastik özelliklere de sahiptir.

Geometrik kompozisyon unsurlarının yoğun olarak kullanım alanı bulduğu şahideler çizgi sistemlerinin oluşturduğu açık ve kapalı kompozisyon kurulumlarıyla dikkat çeker. Geometrik kompozisyonların dışında organik, epigrafik, mimari, eşya kompozisyonları ve mezarlık alanındaki tek örneği sunmuş olsa da figüratif kompozisyon örneği ile özgün yapı çeşitliliği barındırmaktadır. Geometrik kompozisyonların ağırlıklı kullanım alanı bulmuş olduğu kesme blok taş şahideler, tipolojik olarak hacimsel form özelliğine sahip mimari kompozisyon unsurlarından mihrabiye kemeri, mihrabiye nişi ve mukarnas hücre formlarıyla tasarlanmış çeşitli plastik özellikler göstermektedir. Diğer taraftan geometrik unsurlar kadar yoğun kullanılmış olan Kur'ân-ı Kerîm'den dua, âyet-î kerîme, hadîs-i şerîfler, kelâm-ı kibar ve kimlik bilgilerinin bulunduğu epigrafik kompozisyonlarıyla kitâbelik bölümlerini barındırmaktadır.



Fot. 164: Dikdörtgen Kesme Blok Taş Şahideler. Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).

4. 1. 1. 2. Monoblok Görünümlü Şahideler

Van Gölü Havzası içinde Gevaş Selçuklu Mezarlığı'na özgü yapı unsuru olan monoblok görünümlü şahideler de tipolojik açıdan farklılık göstermektedir. Kare tabanlı prizmadan hareket ederek, dikdörtgen yapıda monoblok görünümlü form özelliği gösteren baş şahidelerdir. Dikdörtgen blok taştan yapılmış olan şahide, sandukanın başucu kısmı oyularak bu yuvaya yerleştirilmiştir. Böylelikle baş şahide ve sandukanın tek parçalı, monoblok bir görünüm vermesi hedeflenmiştir.

Tipolojik olarak mihrabiyeli ve monoblok görünümlü form özelliği gösteren baş şahideler grubundadır. Hacimsel form özelliğine sahip şahidelerin yine mimari kompozisyon unsurlarından mihrabiye nişi ve mukarnas hücre formlarıyla üç veya dört yüzeyli olarak tasarlanmış plastik özelliklere sahiptir. Mezarlık alanındaki diğer şahide taşlarına oranla yüzey bakımından dar olmasına rağmen, detaylarında Kur'ân-ı Kerîm'den dua, âyet-î kerîme, hadîs-i şerîfler gibi birçok epigrafik unsuru da barındırmaktadır. Hacimsel özelliğinden dolayı minimal tasarlanmış mimari bir yapı etkisi vermekle birlikte mihrabiye niş unsurlarıyla daha çok bir caminin iç mimarisine gönderme yapar niteliktedir. Az sayıda örnek sunan tipolojik özelliğiyle, Gevaş Selçuklu Mezarlığı'nın özgün yapı üslubu olduğunu belirtmek gerek. Van Gölü Havzası içinde henüz benzer bir tipoloji örneğine rastlanılmamıştır (Bknz. Fot. No:45, 132).



Fot. 165: Monoblok Görünümlü Şahideler
Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).

4. 1. 1. 3. Mihrabiye Kemer Kesimli Şahideler

Gevaş Selçuklu mezar yapılarında görülen mihrabiye kemer kesim biçimiyle sivrilerek son bulan şahide tipolojisi, Hakkâri mezar taşlarıyla benzer tipolojik özellikler göstermektedir.



Fot. 166



Fot. 167



Fot. 168



Fot. 169

Fot. 166: Mihrabiye Kemer Kesimli Şahide Tipolojisi, Gevaş Selçuklu Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).

Fot. 167: Mihrabiye Kemer Kesimli Şahide Tipolojisi, Gevaş Selçuklu Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).

Fot. 168: Mihrabiye Kemer Kesimli Şahide Taşı, Hakkâri Kırmızı Kümbet Mezarlığı (Mehmet Top, 2000).

Fot. 169: Mihrabiye Kemer Kesimli Şahide Taşı, Zeynel Bey Medresesi Mezarlığı, Hakkâri (Mehmet Top, 2000).



Fot. 170: Mihrabiye Kemer Kesimli Şahide Taşları Genel Görünüm.
Gevaş Selçuklu Mezarlığı Mezar Taşları (H.Alptekin, 2017).

4. 2. Gevaş Selçuklu Mezar Taşlarında Sanduka Tipolojisi:

Gevaş Selçuklu Mezar Taşları arasında primidal üçgen kesimli sandukalar karakteristik özellikleriyle dikkat çekmektedir. Mezarlık alanında kullanılmış olan en yaygın sanduka örnekleri arasındadır. Dikdörtgen prizma özelliğindeki kesme blok taş sandukalar; örtü yüzeyleri ve gövde plan yapıları bakımından farklı tipolojik özellikler göstermektedir. Buna göre sınıflandıracak olursak; Tek gövdeli örtü yüzeyi pirimidal sandukalar; çift gövdeli örtü yüzeyi pirimidal sandukalar; örtü yüzeyi mihrabiyeli sandukalar ve örtü yüzeyi silindirik sandukalar olarak izlemek mümkün. Sandukalar, gövde plan yapıları ve üst örtü sistemlerinin yanı sıra çok sayıda mihrabiye, rozet ve kabara formları da barındıran plastik yüzeylere sahiptir. Dolayısıyla gösterdikleri tipolojik özelliklerin sınıflandırılması dışında, içerdiği plastik unsurların çeşitliliği bakımından da birçok kategoride incelenebilmektedir.

Sanduka yüzeyinde tanımlanmış olan plastik yapıları, kompozisyon özelliklerine göre; Geometrik Kompozisyonlar, Organik Kompozisyonlar, Epigrafik Kompozisyonlar, Mimari Kompozisyonlar ve Eşya Kompozisyonları başlıkları altında sınıflandırmak, çözümleme ve değerlendirilmelerine katkı sağlayacaktır. Gevaş Selçuklu Mezarlığı, sanduka mezar taşlarında bulunan plastik unsurların sınıflandırılması ve ikonolojik açıdan incelenmesine, çalışmamızın beşinci bölümünde yer verilmiştir.

Gevaş Selçuklu Mezarlığı'ndaki sanduka tipolojisi, gövde yapısı ve örtü sistemleri bakımından iki ayrı tipolojik özellik göstermektedir. Buna göre de iki ayrı inceleme düzeninde sınıflandırılarak değerlendirilmiştir.

A- Gövde Yapılarına Göre Sandukalar:

a- Dikdörtgen Prizma Gövdeli Kesme Blok Taş Sandukalar

b- Üç, İki veya Tek Kademeli Blok Gövdeden Oluşan Primidal Sandukalar

c- Silindirik Gövdeli Sandukalar

B- Örtü Sistemlerine Göre Sandukalar:

a- Primidal Örtü Sistemli Sandukalar

b- Mihrabiye Örtü Sistemli Sandukalar

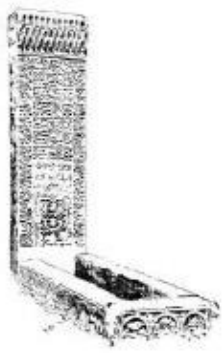
c- Silindirik Örtü Sistemli Sandukalar

4. 2. 1. Gövde Yapılarına Göre Sandukalar:

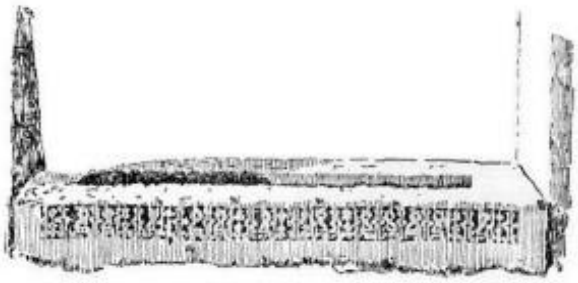
4. 2. 1. 1. Dikdörtgen Prizma Gövdeli Kesme Blok Taş Sandukalar

Gevaş Selçuklu mezar yapılarında yaygın olarak kullanılmış olan tipolojik örneklerindendir. Tek parça blok taştan oluşan sandukalar örtü yüzeyleri bakımından farklılıklar göstermektedir. Ahlat mezar taşı örneğindeki dikdörtgen prizmatik kesimli blok taşın örtü yüzeyi oyularak toprakla doldurulmuştur (Fot. 171-2). Yapılan araştırma kapsamında Gevaş Selçuklu sanduka taşlarında açık örtü sistemli sandukalara rastlanılmadığı gibi tamamen kesme blok taş olarak tasarlanmıştır. Gevaş kesme blok taş sandukalarıyla Ahlat sandukalarında da mihrabiye rölyefli örtü sistemi gibi bazı benzer tipolojik özellik gösterdiklerini izlemek mümkün. Ancak belirtildiği gibi Gevaş Selçuklu mezar taşları katalog çalışmamızda incelenen konu kapsamında, toprak hazneli veya tekne tipi sanduka örneğine rastlanılmamıştır.

Epigrafik kompozisyonlarıyla dikkat çeken Gevaş Selçuklu Mezarlığı kesme blok taş sandukaları, aynı zamanda kitâbelik özellikleriyle karşımıza çıkmaktadır. Kitâbe yüzeyleri celi sülüs hat ile istif edilmiştir. Yüksek kabartma tekniğiyle uygulanmış olan Gevaş hat örnekleri, Van Gölü havzasının İslâm yazı sanatındaki eşsiz estetik değerlerini, kesme blok taş sandukaları üzerinden sunmaktadır. Sanduka plastik kompozisyon örnekleri arasında dikkat çeken ikinci temel unsur da çoğunlukla kitâbelerle aynı yüzey planında uygulanan geometrik düzenlemelerdir.



Fot. 171:



Fot. 172



Fot. 173

Fot. 171: Toprak Hazneli Tekne Sanduka, Ahlat (Karamağaralı, 1992: 54).

Fot. 172: Dikdörtgen Prizma Kesme Blok Taş Sanduka, Ahlat (Karamağaralı, 1992: 55).

Fot. 173: Mihrabiye Örtülü Sistemli Sanduka, Ahlat (Karamağaralı, 1992: 56).



Fot. 174: Kesme Blok Taş Sandukalar, Gevaş Selçuklu Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).



Fot. 175: Kesme Blok Taş Sandukalar, Gevaş Selçuklu Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).



Fot. 176: Epigrafik ve Geometrik Kompozisyon Örnekleri ile Kesme Blok Taş Sandukalar, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).

4. 2. 1. 2. Üç, İki ve Tek Kademeli Blok Gövdeden Oluşan Primidal Sandukalar

Gevaş Selçuklu mezar taşları arasında tek katlı örnekleriyle birlikte iki ve üç katlı blok yapıdan oluşan sanduka taşlarını da görmek mümkündür. Tek, çift ve üç blok gövdeye sahip pirimidal sandukalar taş kesim yöntemlerindeki geleneği de sunması bakımından önemlidir. Van Gölü Havzasında ve Gevaş mezar taşları arasında yaygın olarak görülen tipolojik örneklerdendir.

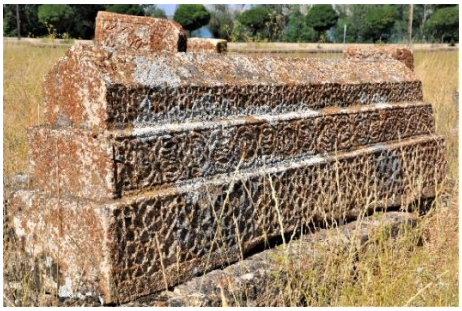
Çift ve üç blok gövdeli sandukalar, genellikle toprak seviyesinden yükseltilen taş bir platform üzerine inşa edilmiş olarak görülmektedir. Yüzeylerinde çeşitli plastik kompozisyon unsurlarının uygulandığı şahideli veya günümüze şahidesiz olarak gelebilen primidal sanduka mezar taşlarındandır.



Fot. 177



Fot. 178



Fot. 179

Fot. 177: Tek Blok Gövdeli Primidal Sanduka Örneği,
Gevaş Selçuklu Mezarlığı Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).

Fot. 178: İki Blok Gövdeli Primidal Sanduka Örneği,
Gevaş Selçuklu Mezarlığı Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).

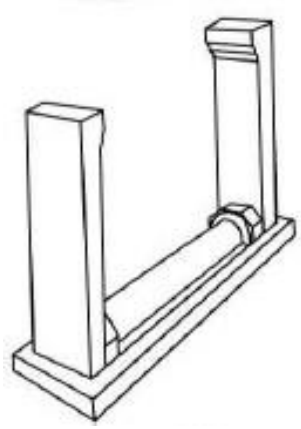
Fot. 179: Üç Blok Gövdeli Primidal Sanduka Örneği,
Gevaş Selçuklu Mezarlığı Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).

4. 2. 1. 3. Silindirik Gövdeli Sandukalar

Anadolu'da birçok türbede taştan veya çiniden yapılmış şahidesiz silindirik sandukalar mevcuttur. Ancak, şahideli silindirik sandukalar ise yalnız Ahlat Meydan Mezarlığı'nda rastlanılmakta (Karamağaralı, 1992: 52) olduğunu belirtmektedir. Ahlat Selçuklu Mezarlığı'nda bulunan silindirik şahideli mezar taşı örneklerinin plastik açılımına ilişkin, zengin tezyinat örnekleri barındırdıklarını belirten Bak'a göre: Genellikle kazıma ve oyma tekniğinde yüzeye işlenmiş rumi ağları ile karışık bitkisel, geometrik ve yazı birlikteliğinin meydana getirdiği (Bak, 2013: 246) kompozisyonlara dikkat çekmekmektedir.

Gevaş Selçuklu Mezarlığı'nda tespit edilmiş olan üç örnek olmakla birlikte Karamağaralı'nın değindiği gibi sadece Ahlat'a özgü mezar taşı tipolojisi olmadığını gösteren şahideli ve şahidesiz silindirik yapıdaki mezar taşları, Gevaş Selçuklu Mezarlığı'nda da yetişkin ve çocuk mezarları üzerinden tipolojik özellikleriyle dikkat çekmektedir.

Gevaş Selçuklu Mezarlığı silindirik sanduka örneğinde yüzeyi basit kazıma tekniği ile uygulanmış rozet kompozisyon özellikleri göstermektedir. Şahidesiz tespit edilmiş olan silindirik gövdeli sanduka taşının, yapı tasarımında şahideli olduğuna dair monoblok tipolojisinde oyulmuş şahide yerleşim yuvaları görülmektedir (Fot. 181).



Fot. 180



Fot. 181

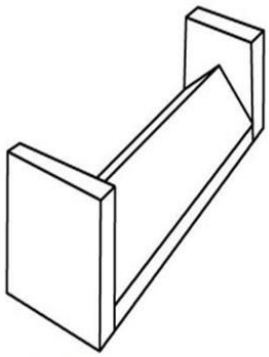
Fot. 180: Sütun Başlıklı Silindirik Sanduka, Ahlat (Karamağaralı, 1992: 53).

Fot. 181: Silindirik Gövdeli Sanduka, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

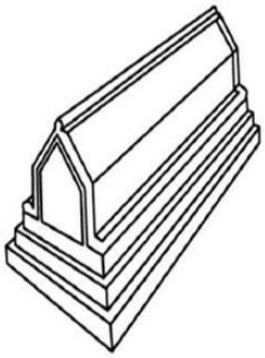
4. 2. 2. Örtü Sistemlerine Göre Sandukalar:

4. 2. 2. 1. Örtü Yüzeyi Pirimidal Sandukalar

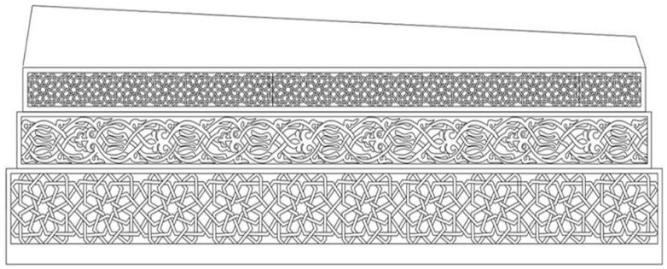
Sanduka taşları arasında tek katlı primidal örtü yüzey örnekleriyle birlikte iki ve üç katlı blok yapıdan oluşan sanduka taşlarını da görmek mümkün. Çift ve tek gövdeli örtü yüzeyine sahip pirimidal sandukalar Gevaş mezar taşları arasında yaygın olarak görülen tipolojik örneklerdendir. Çift gövdeli örtü yüzeyine sahip sandukalar, genellikle toprak seviyesinden yükseltilen taş bir platform üzerine inşa edilmiş olarak görülmektedir. Yüzeylerinde çeşitli plastik kompozisyon unsurlarının uygulandığı şahideli veya şahidesiz inşa edilen sanduka mezar taşlarındandır.



Fot. 182



Fot. 183



Çiz.85

Fot. 182-183: Tek ve Çift Gövdeli, Primidal Örtü Sistemli Sandukalar, Ahlat Mezar Taşları (Karamağaralı, 1992).
Çiz. 85: Üç Gövdeli, Primidal Örtü Sistemli Sanduka, Gevaş Selçuklu Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).



Fot. 184



Fot. 185



Fot. 186

Fot. 184: Tek Gövdeli, Primidal Örtü Sistemli Sandukalar, Gevaş Selçuklu Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).
Fot. 185: Çift Gövdeli, Primidal Örtü Sistemli Sandukalar, Gevaş Selçuklu Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).
Fot. 186: Üç Gövdeli, Primidal Örtü Sistemli Sandukalar, Gevaş Selçuklu Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).

4. 2. 2. 2. Örtü Yüzeyi Mihrabiyeli Sandukalar:

Kesme blok taştan oluşan sandukaların üst örtü yüzeylerinde düşey oyma / rölyef tekniğiyle şekillendirilmiş mihrabiye formları görülmektedir. Konumuz kapsamında dört blok sanduka örtü yüzeyinde benzer form özelliği tespit edilebilmiştir. Mihrabiye örtü sistemli blok sandukalardan geometrik kompozisyon içeren örneklerden sadece üçü çalışma alanımıza dahil edilmiştir. Toprak seviyesinde bulunan iki mihrabiye örtü uygulamalarında ise sanduka görünürlüğü tamamen kaybolmuştur. Buna rağmen üst örtü yüzeyindeki mihrabiye kemeri üzerindeki kabaralar ve baş bölümündeki çarkıfelek rozetlerinden oluşan plastik unsurlar toprak seviyesinde de olsa varlığını göstermektedir.

Zamanla toprak seviyesine inmiş olduğu gözlenen, sanduka örtü sistemlerindeki uygulamaların bu örneklerle sınırlı olmadığı ve mezarlık alanında çok daha fazla uygulamanın olabileceğini de düşündürmektedir. Erciş Çelebibağı Mezarlığı'nda da benzer örtü sistemlerinin özellikle hilal/âlem sembolleriyle zenginleştirilerek kullanılmış olduğu görülür. Diğer taraftan yoğun liken tabakası, kırılma, çatlama ve aşınmalara rağmen mihrabiyeli örtü yüzeylerin üst ve çevre kenarlarında, yüksek kabartma tekniğinde uygulanmış epigrafik kompozisyonlara da yer verilmiştir. Mezarlık alanında yaygın olarak kullanılan kabara ve rozet formları yine mihrabiyeli örtü yüzeyinde de geometrik kompozisyon yapılarıyla dikkat çekmektedir. Fot. No:33, Fot. No:34, Fot. No:45, Fot. No:94 Kat. No:3.13, Fot. No:125 Kat. No:3.24

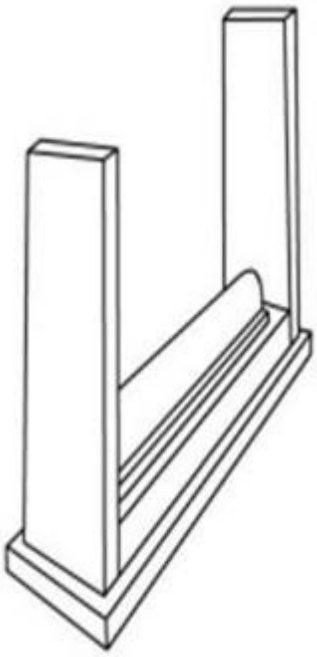


Fot. 187: Mihrabiye Örtü Sistemli Sandukalar, Gevaş Selçuklu Mezarlığı Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).

4. 2. 2. 3. Örtü Yüzeyi Silindirik Sandukalar:

Diğer taraftan, silindirik örtü sistemli tipolojisine sahip olan şahideli sanduka ise geometrik planlı rozet kompozisyonları ve mihrabiye kemer kesimli şahide tipolojisi örnekleri arasında dikkat çekmektedir. Ek olarak çocuk mezarına ait olabileceğini düşündüğümüz bir diğer silindirik örtülü sanduka örneğine de rastlanılmıştır.

Dolayısıyla aynı havza içinde bulunan Ahlat Mezar taşlarıyla benzer tipolojik özelliklere sahip olan Gevaş silindirik sanduka örnekleri, gerek gövde tipolojisi gerekse de örtü tipolojisi bakımından nicelikleri ve plastik nitelikleri değişkenler gösterse de temelde tipolojik yapılanmaları açısından paydaştırlar. Fot. No: 110, Kat. No: 3.17, Fot. No: 111, Kat. No: 3.17, Çiz. No: 42, Kat. No: 3.17, Çiz. No: 44, Kat. No: 3.17.



Fot. 188



Fot. 189



Fot. 190

Fot. 188: Şahideli Silindirik Sanduka Şekli, Ahlat (Karamağaralı, 1992: 52).

Fot. 189: Silindirik Örtü Sistemli Sanduka Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 190: Silindirik Örtü Sistemli Sanduka Detayı Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Tablo 1: Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşlarında Tipolojik Yapı ve Plastik Kompozisyonların Sınıflandırılması

Gevaş Selçuklu Mezarlığı **Tipolojik Açıdan Mezar Taşı Yapı Bölümleri ve Kullanılan Plastik Kompozisyonlar**	
Şahideler:	**Sandukalar:**
1- Tipolojik Özelliklerine Göre Şahideler: 1- Dikdörtgen Kesme Blok Taştan Oluşan Şahideler. 2- Monoblok Görünümlü Şahideler. 3- Mihrabiye Kemer Kesimli Şahideler.	**1- Tipolojik Özelliklerine Göre Sandukalar:** **A - Gövde Yapılarına Göre Sandukalar:** 1- Dikdörtgen Prizma Gövdeli Kesme Blok Taş Sandukalar. 2- Üç, İki ve Tek Kademeli Gövdeden Oluşan Dikdörtgen Prizma Sandukalar. 3- Silindirik Gövdeli Sandukalar **B – Örtü Sistemlerine Göre Sandukalar:** 1- Primidal Örtü Sistemli Sandukalar 2- Mihrabiye Örtü Sistemli Sandukalar 3- Silindirik Örtü Sistemli Sandukalar
2- Plastik Özelliklerine Göre Şahideler: 1- Geometrik Kompozisyonlar 2- Organik Kompozisyonlar 3- Epigrafik Kompozisyonlar 4- Mimari Kompozisyonlar 5- Eşya Kompozisyonları 6- Figüratif Kompozisyonlar	**2- Plastik Özelliklerine Göre Sandukalar:** 1- Geometrik Kompozisyonlar. 2- Organik Kompozisyonlar. 3- Epigrafik Kompozisyonlar. 4- Mimari Kompozisyonlar. 5- Eşya Kompozisyonları.

4. 3. Mezar Taşlarında Kullanılan Malzeme ve Teknikler:

Türk Mimarisinin Anadolu coğrafyasında geçirdiği sürecin başat özelliği taşın temel yapı malzemesi olmasıdır (Özbek, 2009: 141). Anadolu Selçuklu sanatında sanki evren taşa işlenmiştir (Ögel, 1994: 63). Başlıca ifade aracı taş işçiliği olan Selçuklu sanatının taşa işlenmiş bir dünya yaratması, gösterişten çok bir gösteri niteliğindedir (Ögel, 1994: 91).

Türk mimarisi ve tezyinatındaki malzeme ve tekniğin çağın teknolojisine paralel bir gelişim göstermiş olduğunu belirten Doğanay, Türk İslâm sanatlarını sanat ve sanatçısı üzerinden sınıflandırmıştır. Yapmış olduğu açılıma göre: Taş Tuğla Duvar Ustası (Bennai), Taş İşçiliği (Sengtraşi-Haccari), Çini Bezeme (Kaşi-Sırça), Kalem İşi (Kalemkari), Ahşap İşçiliği, Alçı İşçiliği, Maden İşçiliği (Doğanay, 2012: 79-80) sanat disiplinlerini malzeme, usta ve kullanılan tekniğine göre tanımlamak mümkün.

Anadolu Selçuklu sanatında kullanılacak olan yüzey, teknik ve malzemenin yapısına bağlı olarak gelişme göstermiştir. Konumuz itibariyle mezar taşları kapsamında kullanılan taş sanatı (Sengtraşi-Haccari) alanına değinilmiştir. Gevaş Selçuklu mezar taşı sanatında şahide ve sandukalarında ağırlıklı olarak açık ve koyu renkli kalker taşı kullanılmıştır.

Ahlat mezarlarındaki kahverengi tüf taşına (Ahlat Taşı) karşılık, Erciş'teki mezar anıtlarında ve diğer tarihi nitelikli tüm mezarlarda yörede bulunan beyaz kalker taşı kullanılmış (Uluçam, 2000:56) olsa da kırmızı tüf yahut kırmızı kalker taşının nadir örnekleri Gevaş Selçuklu mezarlığında dikkat çeker.

Kesme blok kalker taşlarından oluşan Gevaş Selçuklu mezar yapılarında teknik olarak, taş oyma/yontma, rölyef, boyutlandırma / yüksek rölyef ve az da olsa bazı yüzeylerde taş kazıma / alçak rölyef tekniklerinin uygulandığı görülmektedir. Ağırlıklı olarak yüksek kabartma/rölyef tekniğinin kullanılmış olduğu Gevaş Selçuklu mezar taşlarının, Anadolu Selçuklu taş sanatının yüksek artistik örneklerini sunması Ortaçağ tasarımları bakımından önemlidir.

4. 4. Taş Sanatı (Sengtraşi-Haccari)

Anadolu Selçuklu sanatına asıl karakterini veren taş sanatında, en temel işlem olan blok taş kesim uygulamalarından şöyle bahsedilmektedir: Taş kesimi, binalarda kullanılan taşları yerine ve ölçülerine göre kesme bilimine verilen isimdir. Bir kemer, bir kubbe ya da minare inşasında

kullanılan taşların tek tek hesap edilerek yontulmasıdır. Taş kesiminde tasarı, geometri büyük önem kazanır (Turani, 2004: 137). Böylelikle işleme alınacak olan taşın, geçirdiği her aşamada farklı uzmanlık ve ustalık gerektiren alanlarının varlığını görmekteyiz.

Teknik uzmanlığa bağlı olan taş kesim yöntemlerinin hendese bilgisi gerektirdiğine değinmektedir Fazlıoğlu: İslam medeniyetinde hendese mimari eserlerde ve oymacılıkta da kullanıldı. İslam sanatı, gelişmiş kemer, düzgün çokgenler üzerinde kurulu kubbeler, dirsekler, sarkıtlar ve çok yüzlü sıva veya ışık şuaları konuları da hendeseden ilham aldı. Taşa veya sıvaya yapılan işlemler ise bir matematikçi veya hendeseci tarafından nazari eserlerden hareket edilerek hazırlandı (Fazlıoğlu, 2012: 37).

Taş işçiliği Anadolu Türk Mimarisini teşkil eden ana unsurdur. Yalın haliyle asil bir duruşa sahip olan taş, oyma / kabartma ve şebekeli oymanın yanı sıra kakma veya münavebeli örme suretiyle mimariye belirgin bir incelik kazandırdığını belirten Doğanay'a göre: Taş işçiliğinin en yaygın biçimini oyma ve kabartmalar teşkil eder. Taş üzerine kabartma uygulanırken nakkaşın hazırladığı resim iğneleme işleminin ardından kömür tozuyla ve silkme usulüyle zemine aktarılır, fırça veya kalemle tespit edildikten sonra taşçılar tarafından işlendiğinin (Doğanay, 2012: 80) uygulama yöntem ve teknikleri ifade edilmektedir.

Anadolu Selçuklu ile Azerbaycan taş sanatı uygulamalarını karşılaştırmalı değerlendiren Çağlıtütüncügil, Orta Asya ve İran'a özgü, neredeyse standart hale gelmiş olan esas ve temel yapı malzemesi durumundaki tuğlanın Bakü'deki bu yapılarda yerini büyük ölçüde taşa bıraktığını belirtirken bölgedeki jeolojik özelliklere dikkat çekmektedir. Azerbaycan'da bulunan bir kaç mimarlık ekolünden biri olan Şirvan-Abşeron Ekolü'ne ait bu eserlerin yapısal etkinliklerinde, yörenin jeolojik yapısına bağlı olarak taşın benimsendiği; diğer ekoller için ana malzeme durumundaki tuğlanın ise ikinci dereceden malzemeye dönüştüğü anlaşılmaktadır. Anadolu'da Selçuklularla birlikte inşa edilmeye başlayan örneklere yaklaştırmakta, iki bölge arasındaki en önemli benzerliği teşkil etmektedir (Çağlıtütüncügil, 2017: 48).

Bunda Bakü ve çevresindeki zengin taş ocaklarının önemli bir etkisi olduğunu belirten Çağlıtütüncügil; Bakü'de, daha erken devirden itibaren kullanılmaya başlandığını gördüğümüz taş malzemenin en iyi bilinen ve erken örneğini Muhammed Mescidi (1078/79) örneği ile tuğlaya

yönelik referansları değiştirdiği gibi Anadolu Selçuklu taş sanatının Ermeni işçiliğine yönelik yaklaşımlara da açıklık getirmektedir araştırmasında. Bu yönüyle de Selçuklu dönemi Müslüman Türk mimarların Anadolu'ya gelene kadar taşa yabancı kaldığı ve ilk zamanlarda bu malzemeyi işlemede Ermeni taşçı ustalarının geleneklerinden yararlandıkları yönündeki görüşleri de belirli ölçüde çürüten önemli bir yapıdır (Çağlıtütüncügil, 2017:48).

Anlaşılan o ki Türk mimarları bu tür malzemeyi Anadolu'ya gelmeden önce, daha XI. yüzyılda bu coğrafyada kullanmaya başlamış, bununla Bakü'de, özellikle yapının şerefe korkuluğundaki süslemelerle en güzel örneklerinden birini vermiştir. Cuma Cami'si de gerek harim duvarlarında gerekse minaresinde tercih edilen taş malzemesi sayesinde yörede Muhammed Mescidi ile başlayan geleneğin bir sonraki yüzyıl için güçlü bir temsilcisi olarak karşımıza çıkmakta (Çağlıtütüncügil, 2017: 48) olduğunu belirterek taş sanatının Anadolu'dan çok önceki 1078/79 tarihli İslâm sanatı uygulamalarına önemli referanslar sunmaktadır.

4. 5. Sanatçı ve İmza

Mezar taşları, kültür, inanç ve geleneklere ait izleri, plastik anlayışında barındırdığı biçim ve anlam ilişkilerini ve taş sanatında uygulanan teknik çeşitlilik bilgisini ilettiği gibi, kimlik, ayet, hadîs, dua ve ölüm imgesi ile ilgili edebî sözlerin yanı sıra epigrafik bilgilerin içeriğinde, sanatçısının da belirlenebileceğinin bilgisini tarihsel belge olarak sunmaktadır.

Ortaçağ kültürünün genel anlayış çerçevesinde, sanat ürünlerinin değerlendirilmesi yapılırken; modern zamanların ayırt edici, bireysellik, biriciklik ve özgünlük nitelemeleri kullanılamaz (Alptekin, 2015: 183). Modern zamanların birey ve biriciklik olgusuna Ortaçağ İslâm sanat eserlerinin üretilmesinde Burckhardt'ın değerlendirmeleri üzerinden bakacak olursak:

Çoğu sanat tarihçileri öncelikle sanatçının kişiliği ile ilgilenmiş, ama bir sanat eserinin ortaya serebileceği manevi gerçeğe gözlerini kapamıştır (Burckhardt, 1994: 230). Sanatçı araştırmalarının bireysel özellikler üzerinden yapılanması üzerine şunu aktarır Burckhardt: Kavramaya çalıştıkları böyle bir sanatsal ifadeye neden olan psikolojik dürtüdür. Şimdi bu bireycilik ya da psikolojizm olarak adlandırabileceğimiz akım hiçbir zaman bireysel sorunların ya da deneyimlerin sahnesi olmamış İslâm sanatının ruhundan olabildiğince uzaktır (Burckhardt, 1994: 230).

Böyle bir sanatta sanatçının bireyselliği, yaratma coşkusundan hiçbir şey kaybetmeksizin, zorunlu olarak yok olur; bu sanat yalnızca daha az ihtiraslı ve daha çok tefekkür gerektirir (Burckhardt, 1994: 248) görüşü, İslâm tasavvuf ekollerinden beslenen sanatçının tefekkür algısını göstermektedir.

Müslüman sanatçının; İlâhî kanunlara 'boyun eğmesi" sayesinde güzelliği üretenin ya da yaratanın kendisi olmadığının, bir sanat eserinin ancak kâinatta düzene itaat ettiği oranda güzel olduğu ve bu yüzden evrensel güzelliği yansıttığı gerçeğinin her zaman bilicinde olduğunu belirten Burckhardt; Bütün prometeci yaklaşımları dışlayan bu bilinç, sanat eserlerinin de gösterdiği gibi hiçbir zaman sanatsal yaratıcılığın coşkusunu küçümsemez. Bu bilinç daha çok İslâm sanatına yüce ve her halde kişiler üstü bir nitelik kazandırır (Burckhardt, 1994: 230).

İslâm düşüncesine göre, sanat, semavî katmanların hareketine hükmeden yasalar kadar kişiler üstü olduğundan (Burckhardt, 1994: 230) dolayı İslâm sanatçısı da eserlerinde imzasını tevazu göstererek gizlemiştir. Bugün İslam sanat tarihi araştırmalarında "sanatkâr sorunu" olarak ele alınmakta olan sanatçı ve imza konusu dönemsel bağlantıları aydınlatması ve yeni bulgulara ulaşılması açısından önemlidir.

Tüfekçioğlu'na göre: Sanatkâr sorunu, sanat tarihi araştırmalarında yeterince araştırılmamıştır. Bunun sebepleri arasında sanatkâr imzalarının eserin küçük bir yerinde gizlenmiş olması, araştırmacıların dikkatsizliği ve epigrafik belgeleri çözümleme yetisine sahip olmamaları sayılabilir. Sanat eserlerinde az rastlanan usta imzalarının tespitinin önemi kadar, bu sanatkârların biyografilerinin araştırılması da o derece önemlidir. Bunun için sanatkârların yaşadığı zaman diliminin yanı sıra o süreçte yazılmış arşiv belgeleri ile tarihi ve edebi yazma eserlerin de dikkate alınması kaçınılmazdır (Tüfekçioğlu, ytb: 550-51).

Erciş'teki mezar anıtlarında duvarları kaplayan kesme taşlarda, bu taşları işleyen ustaların bir ölçüde imzası sayılan monogramları bulunmaktadır (Uluçam, 2000: 56). Sanatkârların hepsi, imzalarında Arapça "amile" fiilinin mastarı olan "amelü" kelimesini kullanmışlardır. Bu kelime "filânın eseridir, işidir" anlamında olmakla beraber, sanat tarihi terminolojisinde çok geniş kullanımlara sahiptir (Tüfekçioğlu, ytb: 555).

Sanat ve kültürel varlıklarımızda usta imzalarının varlığı, eserlerin oluşum sürecini, atölye-üslûp özelliklerini ve etkileşim boyutlarını ortaya koyabilmek için oldukça önemlidir. Bir esere imza

atmak, sanat adına sorumluluğu da üstlenmek anlamını taşımaktadır. Bu önemden hareketle taşınır-taşınmaz bütün kültürel varlıklardaki sanatkârların, azami dikkatle gün yüzüne çıkarılması gerekmektedir (Tüfekçioğlu, ytb: 550-51).

Bir sanatçının isminin kayda geçirilmiş olup olmadığı, -bundan nesnel olarak emin olmak mümkün olsa bile- sanatsal başarısının büyüklüğü ve kusursuzluğuna değil, o sanat eserine verilen öneme bağlıdır (Kris ve Kurz, 2013: 11). Ortaçağ İslâm sanat eserlerinde sanatçı isimlerinin de varlığına işaret eden mezar taşlarında eserin bizatihi kendisine verilen kolektif önemin ilkeleşmiş tenzih ve teşbih prensiplerinden anlamaktayız.

"Tenzih" (kusurdan uzak tutma) ilkesi istisnasız bütün Müslümanların üzerinde anlaştıkları bir düstur olmuştur. Sufiler ve onlarla bir şekilde ilişki içinde olan sanatçılar, tenzihten asla taviz vermemekle birlikte, bunun yanında teşbihi (tutarlılık/benzetme) de sürekli göz önünde bulundurmuşlardır (Koç, 2009: 45). Böylece Gevaş Selçuklu Mezarlığı ve Van gölü Havzası içinde yer alan mezar taşı sanatında gerek tipolojik yapılarıyla gerekse de yüzey kompozisyonlarındaki benzerlikleriyle, benzersiz güzellikte eserlerin verilmiş olduğunu görmekteyiz.

4. 6. Ortaçağ Sanat Atölyeleri Hakkında

Bugün arkeolojik kazı sondaj çalışmaları, yüzey araştırmaları ve müze koleksiyonlardaki eserler hakkında yapılan yayınların çoğalarak artış kaydetmesiyle birlikte, kütüphane arşivleri ve Ortaçağ yazma eserlerin çevirileri de her geçen gün yeni bulgu ve bilgilere ulaşılmamızı sağlamaktadır.

Anadolu Ortaçağ'ının mümtaz kişiliklerinden olan ve mizahi anekdotlarıyla Nasrettin Hoca olarak da tanıdığımız Ahi Evren Nasirü'd-din Mahmud, Anadolu'daki sanatçı / zanaatkâr ve atölyelerini tek çatı altına toplayarak sanat ve ticaretin kurumsal Ahilik (kardeşlik) teşkilat kimliği ile gelişmesini sağlamıştır. Kurumsal anlamda ilk ticaret ve sanayi sitesini inşaa eden, zanaatkârlar / sanatçılar loncasının kurucusu olduğunu aktaran Bayram'a göre: Hocası Evhadü'd-din ile birlikte Kayseri'ye (602 / 1205) yerleşen Ahi Evren, ilk olarak burada Ahi Teşkilatı'nı kurdu (Bayram, 2008: 32).

Bu konuda devletin himaye ve desteği ile sanatkârların sanatlarını icra etmeleri için bir sanayi sitesi inşa edilmişti. Debbağ (derici) olan Ahi Evren, bütün sanatkârların lideri olarak bu sanayi

sitesinde hizmet vermekteydi. Bu yüzden tarih boyunca debbağların piri ve 32 çeşit sanatkârlar zümresinin lideri olarak kabul edilmiştir. Bu sanayi sitesinde Debbağlar Çarşısı'nın orta yerinde bulunan cami ve hankâhında kurduğu teşkilatın mensuplarının dini ve fikri talim ve terbiyeleri ile de uğraşıyordu (Bayram, 2008: 32).

İslâm tasavvufundan beslenen sanatçı loncalarının manevi ve kurumsal bağ aracılığı ile tasavvufun gizemlerine daldılar ve İslâm sanatının sembolizminin önemini vurgulayan metafizik ve kozmolojik öğretileri öğrendiler. Söz konusu loncanın üyelerinin geri kalanları belirtilen yöntem, teknik ve sembollere öykünürler. Tüm yaratıcı enerjilerini bir sanat eserinin yapımında kullanabilir ve anlamadıkları bir şeyin salt taklitçisi olmaktan uzak kalırlardı. Bir çok eğitim görmüş gözlemcinin anlayabileceğinden daha çok derinliğe ve zeka inceliğine sahip olması, kendisiyle birlikte öğrenen ve çalışan zanaatkara ustasından geçen sembol ve imgelere yatkın olan açıklama derinliğine (Nasr, 2017: 113) sahip olmalarının nedenlerini ele almaktadır.

Sanatçı loncalarının kurumsal olarak tarikatlarla gelişen bağı ve tasavvuf eğitiminin verildiği İslâm sanatçısının; İslâm sembolizminde yatan metafizik ve kozmolojik öğretilerin, İslâm sanat felsefesine dayalı manevi ilhamıyla gelişen usta çırak ilişkilerinden söz edilmektedir. O halde İslâm sanatının gelişiminde usta çırak ilişkisi kadar tarikat ve tasavvuf doktrinlerinin kurumsal kimliği önemli bir rol oynamaktadır. Manevi ilham ve motivasyonun sağlandığı sanatçı loncalarında verilen metafizik ve kozmoloji eğitimlerinin sonucunda İslâm sanatına yansıyan güçlü sembolizmi, Ortaçağ sanat eserlerinde özellikle de Gevaş Selçuklu mezar taşlarında sunulmuş olan somut örnekler üzerinden izlemekteyiz.

Şüphesiz banilerin de sanatçılar gibi tasavvuf çevresinin çekiciliğini duymaları, davetini kabullenmeleri önemli bir rol oynamıştır. Sivas Şifahanesi'ni yaptıran I. İzzeddin Keykavus'un İbn-ül Arabi'ye gösterdiği ilgi bilinmektedir. Eserinde Anadolu'da ilk evren bilincine varma çağrısının böylesine etkili kompozisyonlarla ortaya çıkmasının onun kişiliğinden ayırabileceğimiz, ilişkisiz bulunduğu bir rastlantı saymamalıdır. Büyük Konya atölyesinin veya uyum ve karşılıklı verip alma bağı içindeki birkaç atölyenin olgunlaşmasının onun devrinde yer aldığını tahmin edebiliriz (Ögel, 1994: 105-6).

Kaşan'da kuşaklar boyunca çini ve seramik üzerine çalışan aileden olan Ebul Kasım olarak bilinen Abdullah bin Ali bin Muhammed bin Ebu Tahir'in (1301) birikimlerini aktarmış olduğu Ortaçağ

eserinden bahseder Muharrem Çeken. “Mineraller ve Parfüm” (Arais el-cevahir ve nefais el-atayip) adıyla 1301 yılında kaleme alınmış olan eserin bir bölümünde Ebul Kasım’dan (2007: 13) Ortaçağ atölyeleri hakkında çeşitli boya/sır, sırlama teknikleri, bunlarla ilgili reçetelerden bahsederken fırın yapım, yakım tarifleri ve fırınlama yöntemlerinin bilgisini de aktarmıştır.

Anadolu’da Ortaçağ’a yönelik kazılarda çini ve seramik fırını olabilecek kalıntılar ortaya çıkarılmıştır. Oktay Aslanapa’nın 1965 yılında Kalehisar’da yapmış olduğu kazılarda, dairevi planlı, ateşlik duvarları ve ızgara bölümlerinden oluşan iki ayrı fırın bulunmuştur. Ahlat’ta Haluk Karamağaralı tarafından gerçekleştirilen kazılarda, dik bir kayaya yaslanmış daire planlı iki fırın tespit edilmiştir. Rüchan Arık tarafından Beyşehir Kubad Abad Saray kompleksinde devam eden kazılarda 4.50 m çapında daire planlı bir fırının yarısı kalıntı olarak bulunmuştur (Çeken ve Arık, 2007: 21).

Osmanlı’nın yükseliş devri ile çağdaş Akkoyunlu ve Karakoyunlu devletlerinde, doğrudan saraya bağlı merkezî bir nakışhâne olmamasına karşın, Tebriz, Şiraz, Bağdat gibi önemli merkezlerde kitap sanatlarında özgün eserlerin üretildiği atölyelerin varlığı bilinmektedir. Söz konusu atölyelerde kullanılan motif ve kompozisyonları Akkoyunlu ve Karakoyunlu mimari eserlerinde görmek mümkündür. Bu durumu iki örnekle somutlaştırmak yerinde olacaktır. Akkoyunlulara ait Safâ Camii, kitap sanatlarındaki tasarımların kendine has üslûbuyla doğrudan mimari esere uygulandığı bir yapıdır. Safâ Camii süslemelerinde görülen motifler ile aynı yüzyıllarda hazırlanan kitap süslemelerinin arasında önemli bir benzerliğin ötesinde, aynılık dikkati çekmektedir. Bilhassa dış süslemede minare ve iç mekânda minber süslemeleri sanki bir yazma sayfasından ya da cilt kapağından alınmış ve doğrudan taşa işlenmiş izlenimi uyandırmaktadır (Doğan ve Doğanay, 2017: 660-61). Tebriz, Şiraz, Bağdat gibi önemli merkezlerde kitap sanatlarında özgün eserlerin üretildiği atölyelerin varlığı bilinmektedir. Söz konusu atölyelerde kullanılan motif ve kompozisyonları Akkoyunlu ve Karakoyunlu mimari eserlerinde görmek mümkündür (Doğan ve Doğanay, 2017: 660).

Bugün Ortaçağ araştırmaları alanında yapılan çalışmalar özellikle de yazma eser çevirileri her geçen gün yeni bulgulara ulaşılmamızı sağlamaktadır. Zira kendi yüzyılına otorite olarak şahitlik eden bazı temel referansların bilgi transferindeki bu sessizliği yahut kendi çağının gelişmelerine karşı objektif bir tutum sergileyememiş olması durumu yeni sorgulama alanları da doğurmaktadır. Ortaçağ kaynak araştırmalarında sıklıkla karşılaştığımız bu duruma Özbek şöyle değinir:

Anadolu Türk mimarisinde taş süslemeyle ilgili olarak akademik çalışmaların öncesinde bilgi veren kaynakların çok az olduğu görülmektedir. Örneğin, yaşadığı dönemde Konya'da İnce Minareli ve Karatay medreselerinin ve Sahip Ata Camii'nin inşasına şahit olan Mevlana Celaleddin'in bu yapıların mimarisinden ve bezemesinden tek cümle olsun bahsetmemesi çok manidardır. Aynı şekilde 14. yüzyılın ilk yarısında Anadolu'yu dolaşan seyyah İbn Battuta'nın da, örneğin Kayseri'deki hiçbir Selçuklu yapısını anlatmaya değer bulmaması oldukça dikkat çekicidir (Özbek, 2009: 141).

Öte yandan 17. yüzyılda yazdığı seyahatnamesiyle neredeyse bilinen tüm Osmanlı dünyasına ayna tutan Evliya Çelebi'nin bazı yapıların bezemelerini kendine özgü abartılı üslûbu ve terminolojisiyle (bukalemun nakış gibi) anlattığı ve hatta bezemeleri kıyaslayabilecek entelektüel birikime sahip olduğu gözlenir. Sözgelimi onun seyahatnamesinde Bursa Yeşil Cami taş süslemelerinin Divriği Ulu Cami'ninkilerle veya Sinop Ulu Camii mermer minberinin bezemeleriyle kıyaslandığı dikkati çeker. Gerek Mevlana'da gerekse de İbn Battuta'da görülen tutum, Ortaçağ Anadolu Türk mimarisinin hiçbir estetik kaygı güdülmeden inşa edilmiş olmasından değil, Doğu veya İslâm toplumlarının sanat eserlerinin kayıt ve anlatımlarına yönelik soğuk bir tavırla ilişkilendirilebilir (Özbek, 2009: 141).

Çalışmamızın birinci bölümünde geometrik görsellikte kaynak araştırmalarına Ortaçağ İslâm medeniyetinde geometrinin ilk uygulama temellerine değinmiştik. Yolcu'nun Ortaçağ kaynak araştırmalarından aktarmış olduğu bazı örneklere göre; en-Nedim'in Fihrist kitabında bildirilen, geometrinin uygulama yönergeleri ve teknik bilgilerini aktaran ilgili bazı kaynakları, Ortaçağ sanat atölyelerinin kuramsal alt yapısını gösteren teorik örnekler arasında göstermek gerekirse seçilmiş birkaç temel yazma eserin varlığından da söz etmek gerek. *Yüzeylerin Oranlarına Göre Kesilmesi* (Yolcu, 2017: 684), *Mermer Dilimi* (2017: 704), *Boyutlar ve Hacimler, Basitleştirilmiş, Dik, Meyilli ve Bozuk Yüzeyler* (2017: 705), *Muhammed'in Mermer Dilimlerini Yapma Sanatı Hakkındaki Risalesi* (2017: 707), *Şekiller ve Yüzeyler* (2017: 709), *Duvarların Eğrilikleri* (Yolcu, 2017: 717-18). Yolcu'nun orijinal isimleriyle birlikte Türkçe karşılıklarını da aktarmış olduğu yazma eserler arasındadır.

Diğer taraftan kaynaklar bölümünde de değinmiş olduğumuz Haddad ve Doğanay'ın Ortaçağ yazma eser araştırmalarıyla, el-Buzcani'nin 380 / 900 ila 388 / 998 yılları arasında kaleme almış olduğu, Kitab Fima Yehtacü ileyhi's-Sani' min A'mali'l-Hendese başlıklı Süleymaniye nüshası

da Ortaçağ sanat atölyelerinin, geometriyi uygulama pratikleri ve çalışma disiplini hakkında sanatçılara teorik bilgi aktaran temel referanslar arasındadır.

Bu kitapta geometride kullanılması zorunlu olan resimler/şekiller çizilerek gösterilip aletlerin nasıl kullanılacağı basit şekillerle anlatılmıştır. Kitapta, dairenin eşit sayılara bölünmesiyle meydana gelen geometrik şekillerin nasıl geliştiği çizimler eşliğinde anlatılarak çeşitli geometrik çözümlemelerin nasıl yapılacağı da etraflıca açıklanmıştır (Haddad ve Doğanay, 2017: 141-42).

Geometri biliminin teorik ve pratik bilgilerin kayıt altına alındığı Ortaçağ eserlerinin varlık bilgisi Ortaçağ İslâm sanatının kolektif gelişimini ve sanat atölyelerinin çalışma prensiplerini takip etmek açısından önemlidir. İslâm sanatının kültürel yansımalarına baktığımızda, İspanya'dan Afganistan'a, Hindistan'a, Semerkant'a, Anadolu'ya ve daha birçok coğrafyada eş zamanlı, eş benzerlikleriyle benzersiz olan, sayısız eser vermesini, sanatçı atölyelerinin ortak inanç, eylem, düşünce ve plan birliği içinde hareket etmiş olduğunu göstermektedir.

5. BÖLÜM

GEVAŞ SELÇUKLU MEZAR TAŞLARINDA PLASTIK KOMPOZİSYONLARIN SINIFLANDIRILMASI ve İKONOLOJİK AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMELERİ

5. 1. Geometrik Yıldız Kompozisyonlarının İlk Uygulanma Referansları

İslam sanatında geometrik kompozisyonların ilk çıkış noktası üzerine birçok araştırmada çeşitli fikirler yürütülmüştür. Araştırmacıların çeşitli referanslar ışığında, kitap (tezhip) sanatlarıyla temellendirmek istedikleri geometrik görsellikle ilgili öne sürülen bazı görüşlere yer vermek gerekir. Selçuklularda, ilk zamanlarda rastladığımız geçmelerin kuzey sanatındaki gibi oldukça girift, bol düğümlü örneklerle ilgisi olmadığını belirten Ögel; Selçuk geçmeleri tezhip sanatında gelişmiş geçmelere (Ögel, 1994: 83) dayandığını belirtir. İslam sanatının en karakteristik tezyin unsuru olan yıldız ağlarının Ahlat mezartaşlarında ehemmiyetli bir yer işgal ettiğini ifade eden ve pek çok araştırmacı gibi Karamağaralı'nın kendisi de E. Kuhnel'i referans göstererek bu desenlerin kitap sanatından doğduğunu (Karamağaralı, 1992: 60) tekrarlamaktadır.

Bu motifin çıkışı kâğıt üzerinde ilk uygulama alanı olduğu tahmin edilmekte olduğunu belirten Ögel çeşitli kaynaklara değinir. Menşei bakımından bunların kâğıt üzerinde doğmuş çalışmalar olduğu kanaati, Bourgoin, Gayet, Norbert, Kühnel tarafından izhar olunurken, Herzfeld tahta üzerine oyulmuş bir örnekten çıkılarak bu motife ulaşıldığı ve daha sonra bütün malzemelere geçirildiğini (Ögel, 1994: 87) belirterek geometrik desenlerin eskiz niteliğinde oyularak ahşaptan elde edilmiş ilk örneğine dikkat çeker.

Ahşap örneğinden sonra ilk uygulama alanının kağıt üzerine gelişmiş olmasının daha kolay olduğunu düşünen Karamağaralı; Yıldız ağlarının bir bakıma, tezhipten gelişmiş olması çok makul görülmektedir. Çünkü bu desenlerin kâğıt üzerine daha kolay tatbik edileceği meydandadır. Fakat XII. asrın ahşap ve taş eserlerindeki kadar gelişmiş bir tezhip örneği elimize geçmemiştir. Esasen bu kompozisyonlar derinliği olmayan, çok renkli tezhip için elverişli değildir (Karamağaralı, 1992: 60). 13. yy.'ın ikinci yarısı Selçuk tezhibinin de parlak devri olmasından, Sivas Çifte Minare

Medresesi'nde aynen tezhipte kullanılan (Ögel, 1994: 83) örnekleri referans olarak göstermektedir.

Geometrik düzende geçmelerin kökenlerinin 11. yy. Horasan ve İran mimarisinde olduğu ve tuğla ile inşa edilen türbelerde kullanıldığını belirten Bakırer'e göre: Büyük Selçukluların İran'da geliştirdikleri bu tasarım ve sanat geleneği etkilerini Anadolu'da da göstermiştir. Anadolu'daki örneklerde ilk uygulamalar Horasan ve İran'da olduğu gibi tuğla malzeme ile yapıldığını, Anadolu Selçuklularında ilk örnekler tuğlada uygulanmış daha sonra bu geometrik düzenler yine mimaride taşa geçirilmiş (Bakırer, 1983: 8-9) olduğu ileri sürülmektedir.

Anadolu'da başta taş olmak üzere diğer malzemelere de aktarılmıştır. Bu geometrik geçme düzenlemeleri 13. yüzyıl süresince geliştirilerek çok daha girift geometrik geçmelere dönüşecek ve özellikle taç kapıda kullanılacaktır (Bakırer, 1983: 8-9) Geometrik kompozisyonların ilk uygulama alanı olarak tuğlaya işaret etmekte olan Bakırer, uygulamaların malzeme üzerinden gelişimine de değinir.

Taş sanatı konu başlığında değindiğimiz Çağlıtütüncügil'in *Bakü Cuma Camii* konulu makalesi üzerinden Azerbaycan Bakü'de gelişen mimarlık ekollerince, yörenin jeolojik yapısına bağlı olarak taşın benimsendiği; tuğlanın ise ikinci dereceden malzemeye dönüştüğünü belirtmiştik. Bakü ve çevresindeki zengin taş ocaklarının önemli etkisinden bahsederek İslam sanatında daha erken devirden gördüğümüz taş malzemenin en iyi bilinen ve erken örneği olarak 1078 / 1079 tarihli Muhammed Mescidi'ni işaret etmektedir Çağlıtütüncügil. Bu yönüyle de Selçuklu dönemi Müslüman Türk mimarların Anadolu'ya gelmeden çok evvel taş sanatlarında zaten ustalaştıklarını (Çağlıtütüncügil, 2017: 48) bildirmektedir. Ayrıca Mescidi Cuma Cami'sinin minare şerefesinde 1078 / 1079 tarihlerinde uygulanmış olan geometrik yıldız örüntülerinin tarihsel süreç içindeki varlık bilgisini de taş sanatı üzerinden kronolojik detaylarıyla aktarmaktadır.

Cuma Camii minare şerefe korkuluğunda görülen kırık çizgilerin kesişmesinden meydana gelen çokgenler geçmesi ve yıldız-altıgen kompozisyonları üslup bakımından Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemi süslemeleri ile benzerlik göstermektedir (Çağlıtütüncügil, 2017: 58). İran'da Büyük Selçuklu, Anadolu'da ise Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı eserlerinde olduğu gibi, bir veya birkaç merkezden çıkarak genişleyen bu

kompozisyonlar, yatay, çapraz ve dairesel olarak sıralanmış, sonsuz karakterli kompozisyonlardan (Çağlıtütüncügil, 2017: 58) oluştuğunun plastik bilgisini de aktarmaktadır.

Anadolu Selçuklu taş sanatı programında gelişim gösteren geometri konusunun, tezhip sanatından tuğlaya evrilerek temellendirilmek istendiği bazı araştırmalar da gösteriyor ki aslında tarihsel dizge içinde yatay ve dikey gelişim gösteren İslâm sanatları, tarihsel kronoloji ile yeni bulgu ve bilgiler ışığında, analitik gözlem ve çözümlemelerle aydınlanacak sarmal bir bütünlüğe sahiptir.

5. 2. Geometrik Geçme Kompozisyonların Oluşumları

Nokta, çizgi ve yüzeyin oluşturdukları geometrik şekiller topluluğunun belirli ilkelere uygun olarak düzenlenmesiyle, İslâm dünyasının estetik yaratmasında önemli yer tutan geometrik kompozisyonların elde edilmiş olduğunu belirten Mülayim'e göre: İslâm sanatında kullanılmış olan geometrik süslemeleri seyreden kişi, bu kompozisyonları bütünleşmiş formlar halinde ve bir anda görür (Mülayim, 1982b: 52).

Karmaşık yapı ilk bakışta algılanamasa bile kompozisyonun türü ve ana çizgileri tanınır. Geometrik şeritlerin, zemin üstünde ayırdığı kapalı bölmeler, form ifadesinde, kompozisyonun ayrılmaz parçaları halinde belirir (Mülayim, 1982b: 52). Geçme sistemlerde temel iki prensip vardır; devamlılık ve şeritlerin daimi olarak birbirinin alt ve üstünden geçiş yapmaları (Mülayim, 1982a: 74) ile geometrik kompozisyonlarda çizgilerin geçiş hareketlerindeki çeşitliliğe de dikkat çekilmektedir. Çizgi ayrıca yüzeyin de aslıdır. Çizgileri yan yana koyduğumuzda göze yüzey şeklinde görünür. Aynı bakış açısıyla bakıldığında yüzey de cismin esasını oluşturur. Yüzeyler birbirlerinin üzerine konulduklarında göze cisim olarak görünür (Bozkurt, 2012: 136-137).

Düz çizgiler birbirleriyle ilişkilendirilebilirler. Düz çizgiler birbirlerine ilave edildiklerinde, ya birbirlerine eşit olurlar ya paralel olurlar ya buluşurlar ya temas ederler ya da birbirlerini keserler. Düz çizgiler birbirlerine eşit olurlarsa uzunlukları aynı olur; birbirlerine paralel olup da eğer bir zemin üzerinde bulunur ve her iki yönde de sürekli bir şekilde uzatılırlarsa birbirleriyle hiç karşılaşmazlar (Bozkurt, 2012: 137).

Geometrik geçme görsel alan içerisinde birbirini izleyerek yayılır, katlanır eklenir. Bu algılama geçme geometrik düzende birbirini tamamlayan ve birbirlerinin dolu ve boşluklarından

yararlandığı ölçüde tekrarla ilerler (Mülayim, 1982a: 74). Buluşan çizgilerse herhangi bir yönde birbirleriyle buluşurlar ve bir açı ortaya çıkartırlar. Temas eden çizgilere gelince bunlar biri diğerine temas eder ve ortaya iki veya bir açı çıkar. Birbirini kesen çizgilerde ise çizgilerden biri diğerini keser ve birbirlerini kesmelerinden dolayı ortaya dört açı çıkar (Bozkurt, 2012: 137).

Geometrik geçmenin bir başka aşaması kapalı ve açık formlu olmasıdır. Bu da bir geometrik ögenin biçimlendirilmesini ve giderek bütün birim şekiller içerisinde aynı ögenin yenilenerek, geçmenin üretilmesini (Ögel, 1994: 130) içeren kompozisyonların birim sistem ilişkisine dikkat çeker. Geometrik geçmelerin özü olan birbirine ilmeklenerek tek tek kendi aralarında ve üzerinde bulundukları yüzeyle ilişkilerinin önceden saptanan bir düzen çerçevesinde (Bakırer, 1983: 8-9) gelişen yüzey kompozisyon ilişkisine sahiptir. Örneğin; Yatayda gelişen şerit, örgü, zencirek (silsile) yerine, düşey ve çapraz doğrultuları da kullanan tasarım genişlemesi anıtsallık arayışına yönelmektedir (Mülayim, 2015c: 139-40). Bu anlayışla da bordür yüzeylerde sınırlandırılmış olan geometrik tasarımların, diyagonal yönde tasarlanmış olması yüzeye de bağlı olarak genişleyerek çok daha etkin bir görünüme ulaşmış olacaktır.

Birim şekillerin boyutları geometrik geçmelerin uygulanacağı yüzeyin boyutları ile doğrudan bağımlıdır. Bu ilişki birim şekillerin boyutları yanı sıra, yinelenme sayılarını da saptar. Bunun sonucu her yüzeye uygulanacak geometrik geçmenin, o yüzeyin biçim ve boyutlarına uygun olarak tasarlanmasını (Ögel, 1994: 83) gerektiren yüzey prensiplerine de dikkat çekilmektedir. Sonsuza giden kompozisyonlar, içini doldurdukları tasvir yüzeyi tarafından kenarlarda kesilirler. Uygulamalar çoğu kez iki uçtan kesilerek kullanılır (Mülayim 2015c: 265). Özellikle yıldız sistemlerinden tek sayılı olanlar (5, 7, 9) sonsuzluk etkisi oluşturan motiflerdir. Açık sistem örneğidirler. Yıldız sistemleri kırık çizgilerin iç içe girmesiyle, kesişmesiyle ya da geometrik şekillerin kare, beşgen, altıgen, sekizgen, ongen ve onikigen gibi çokgenlerin kesişmesi ya da içi içe girmesiyle biçimlenen farklı sayıdaki kollardan oluşur (Ögel, 1994: 87).

Ayrıca bu kırık çizgiler ve geometrik şekillerin birlikte oluşturduğu yıldız sistemleri de mevcuttur (Ögel, 1994: 87). Bir merkezden çıkan ve çevreye doğru yayılan kompozisyonlar da, üçgen (pandantiflerde), dörtgen, çokgen (panolarda) ve dairesel alanların(kubbelerde) kenarlarıyla kesilen sonsuz karakterli düzenlemeler, yatay, çapraz veya radyal bir düzene göre (Mülayim, 2015c: 265) gelişen açık kompozisyon kurulumlarından bahsedilebilir.

Hangi alan içinde olursa olsun, bir kompozisyon, kendine ayrılmış olan tasvir yüzeyinin kenarlarından kesintiye uğruyorsa; kompozisyonun genişleyip açılması ve dışa doğru üremesi önlenmiş olduğundan, bu kompozisyon sonsuz karakterli bir düzenleme olmak durumundadır (Mülayim, 2015c: 265). Sonsuz karakterli düzenlemeler, kendilerine ayrılan kare, dikdörtgen, üçgen, çokgen ve dairesel alanların kenarları ile kesilene kadar yatay, çapraz ve dairesel eksenlerde (Çağlıtütüncigil, 2007: 34) konumlanarak açık kompozisyon özelliğinde gelişir.

Selçukluların, kapalı şekillerden kurulu örnekleri ustaca düşünülerek kullanılmış olmaları açık sistemler hissini verirlerken diğer taraftan kapalı oluşları ile örneklere denge verirler. Kapalı şekiller merkezler etrafında gruplaşan (Mülayim, 1982a: 85) kompozisyon özelliği gösterirler. Kapalı kompozisyonlar, içini doldurduğu tasvir yüzeyinde herhangi bir kesintiye uğramaz. Bu türden bir kompozisyonun motifleri birbirine bağlanarak, aynı bütünün parçaları halinde kendi yapılarını tamamlar. Böyle bir kompozisyon üzerinde takip edilecek olan çizgi, belirli bükülmeler ve kırılmalar yaparak başladığı yere döner (Mülayim, 2015c: 265).

Geçme sistemlerinde açık ve kapalı form olarak karşılaştığımız örneklerden biride bordür şeritleridir. Geometrik tezyinatın ana unsurunu teşkil etmeyen bu düzenler çoğunlukla farklı motif geçişlerinde ara motif olarak görülen yatay ve düşey eksenli şeritlerdir. Bu kategorinin en yalın tipi bordür düzenidir. Kenar suyu ve çerçeve durumundaki bu uygulamalar, iki uçtan sınırlanmadıkça, sonsuz kadar gideceğinden (ve hiçbir eşya sonsuz büyüklükte olamayacağından) çoğu kez iki uçtan kesilerek kullanılır (Mülayim, 2015c: 265).

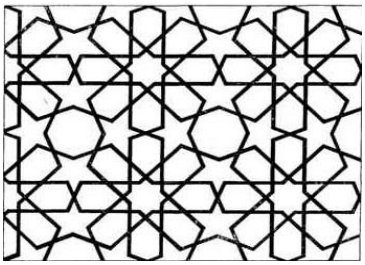
Yatay Eksen, obje-mekân ilişkisi kadar, motif-zemin ilişkisine yön verecek olan "ağırlık kavramıyla bağlantılıdır. Dekorasyon/tezyinat bağlanımda bu kavram, bordür, kenar çizgisi ya da tahrirle güvence altına alınır. Tasarım ilkesindeki bu uygulama, sürekli akan şerit ve bantlara yönelirken tek doğrultuda ilerleyen unsurlar, tekil formlara göre daha ayrıntılı bir planlamayı gerektirmiştir (Mülayim, 2015d: 138).

Daire temelli beşgen kompozisyon örneklerinden sonra Anadolu Selçuklu sanatında en çok kullanılmış olan geometrik kompozisyonlardan biri de altıgenlerdir. 11. yy. ile 13. yy. arasındaki dönemde geometrik düzenlemelerde daha çok altıgen ve sekizgen birim şekillerle üretilen tasarımlara yer verilmiştir (Mülayim, 1982a: 74).

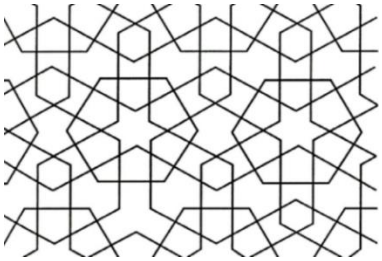
Sonuç olarak; yukarıda tanımlanan çokgen örneklerinin açık ve kapalı kompozisyon ifadeleri, bu ve bu türden gelişen örnekler için şu genellemeye gidilebilir; Geometrik geçmeyi oluşturan ve yinelenen öğeler altıgen birimler ise, kurgu altıgen birimli şekillerle; sekizgen ögeler ise kare ve sekizgen birimlerle düzenlenir ve yinelenir. Aynısı diğer çokgenler için de geçerlidir (Ögel, 1994: 94). Sayıların doğal düzen üzere artması gibi, noktalardan üçgen şekiller nasıl arttırılabiliyorsa dörtgenler de sürekli arttırılabilir (Bozkurt, 2012: 137).

Geometri ile geçmelerde öğe ister altıgen, ister sekizgen, ister daha farklı bir çokgen olsun kurgunun aynı olduğunu ve yüzeyin bölünmesi ile elde edilen tek birim şekil içinde çözülen geometrinin diğer birim şekiller içinde yinelenerek üretildiğini göstermektedir (Mülayim, 1982a: 74). Bu yineleme veya tekrar sisteminde kurgunun temelini oluşturan birim şekil, kompozisyon örüntüsünü oluşturacak olan tüm geometrik öğelerin, yüzey, biçim ve boyutlarıyla doğrudan ilişkilidir.

5. 3. Geometrik Geçme Kompozisyonlarla İlgili Bazı Çizim Örnekleri:



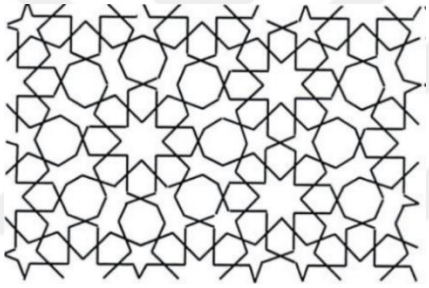
Fot. 191



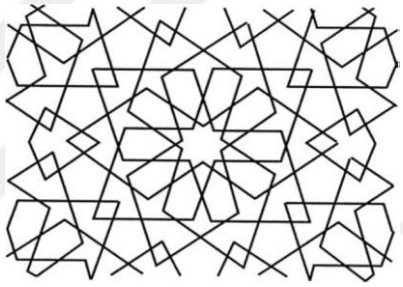
Fot. 192

Fot. 191: Niğde Sungurbey Camii Ahşap Kapı Kompozisyon Çizimi (S. Mülayim, 58).

Fot. 192: Altıgen Yıldız; Ağzıkara Han (Y. Demiriz, 2000: 49).



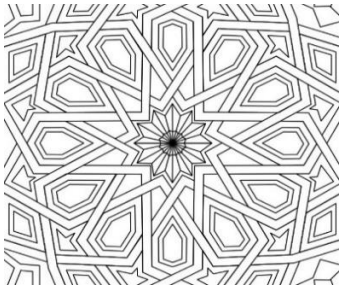
Fot. 193



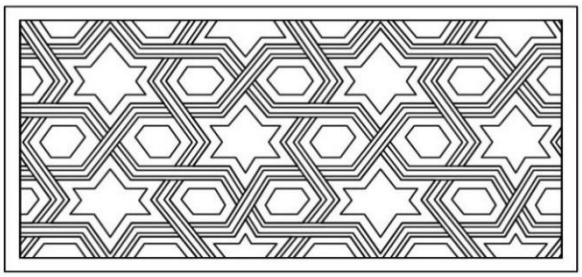
Fot. 194

Fot. 193: Sekizgen Yıldız; Ağzıkara Han, Kayseri Sultan Han (Y. Demiriz, 2000: 92).

Fot. 194: Ongen Yıldız; Aksaray Zinciriye Medresesi (Y. Demiriz, 2000: 136).



Çizim: 85



Çizim: 86

Çiz. 85: Onikigen Yıldız Kompozisyonu, Kat. No:3. 8 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzey Detay Çizimi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).

Çiz. 86: Altıgen Yıldız Kompozisyonu**,** Kat. No:3. 8 No'lu Sanduka Yan Yüzey Detay Çizimi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).

5. 4. Geometrik Kompozisyonların Çizilmesi ve Çözümleme Yöntemleri

Ortaçağ İslâm sanatı araştırmalarında karmaşık gibi algılanan ve bazı araştırmacılar tarafından da "grift, arabesk" gibi tanımlarla karşılık bulmuş olan geometrik kompozisyonların teorik ve pratik kurgusu çözümlendiğinde, kendisini anlaşılır bir izlekte sunan tüm geometrik görsel çeşitliliği tasarım organizasyonu üzerinden izlenmek mümkün.

Sonuçta uygulanan yüzey, teknik ve algılanan düzenleme nasıl olursa olsun geometrik kompozisyonların oluşum ve yöntemlerinin bazı temel kurallara bağlı olduğu görülmektedir. Mülayim'in önerdiği gibi: kompozisyon hangi türden olursa olsun doğru bir analiz yöntemiyle en karmaşık yapılar bile geometrinin diline aktarılıp çözümlenebilir. Çözümlenmesi istenen örnek kompozisyonun, doğru bir çizimle kâğıda geçirilmesi, istenen bir ölçeğe göre küçültülmesi ya da büyütülmesi gerekir (Mülayim, 1982b: 53).

Yapılan çizim aşamasının, bir çözümleme değil, yalnızca doğru çizim aşaması olduğunu belirten Mülayim'e göre: Bu işlemlerle vardığımız aşama, çağdaş bilgiler ve araçlar kullanarak, özgün kompozisyonu tekrardan bir kâğıt üzerine çizmek olmuştur. İşlem, doğru, duyarlılık ve belirli orana göre yapılmış bir taşıma'dan öteye gitmez. Bu tür taşımalarda, kompozisyonun analitik yapısını bilmek gerekli değildir. Çözümleme büsbütün ayrı bir işlemdir ve geometrik kompozisyonları tamamlarken «biçimleri veren çizgilerin karakteri ve kökeni» sorunu bu işlemle aydınlığa kavuşur. Çözümleme yöntemiyle, kompozisyonu oluşturan parçaların neler olduğu, nasıl birleştikleri ve düzeni ayakta tutan çizgi sistemlerinin yapısı araştırılır (Mülayim, 1982b: 60).

Çözümlemede, temel ilke, kompozisyonu oluşturan parçaları sistematik olarak ayrıştırmaktır. Bu işlem yapılırken, ortaya çıkan parçalar önce çoğalır, sonra giderek azalır ve en sonunda bir ya da birkaç temel yapı elemanına kadar iner (Mülayim, 1982b: 52) karmaşık gibi görünen geometrik yüzeyler çözümlemede izlenen belirli teknik yöntemlerle sadeleşir.

Bu işlem geriye doğru çalışan bir harekettir. Şema, özgün örneği yansıtacak biçimde çizilebildiğine göre çözümlemeye girişilebilir (Mülayim, 1982b: 60). Geometrik görselliğin uygulandığı alan yüzey bakımından farklılıklar gösterdiği gibi, çözüm-çizim aktarımı da sınırsız farklı dil ve ifade yaklaşımı göstermektedir.

5. 5. Gevaş Selçuklu Mezar Taşlarında Çizgi Organizasyonu

Gevaş Selçuklu Mezar taşlarındaki geometrik görselliğin organizasyonunun analiz ve çözümlenmesinde anlaşılırlığını kolaylaştırmak üzere kompozisyon kurulumlarını özelliklerine göre sınıflandırmak mümkün. Tüm kompozisyonların temel kurulumunda çizgi ve çizginin izlediği yön hareketleri bütünü oluşturan prensiplerdendir. Buna göre mezar taşlarındaki geometrik kompozisyonlar; yatay, dikey, diyagonal sistemde gelişim gösteren çizgiler üzerinden izlendiğinde, çizginin temel yön hareketlerinden söz edebiliriz.

Kompozisyon temelinde yönünü belirleyen çizgi, doğrusal ve eğrisel gelişmelerle çeşitli kırılma ve geçiş hareketleri gösterir. Geçiş hareketleriyle gelişen çizgi unsurları, yüzeye görsel ve plastik karakterini veren kompozisyonları oluşturur. Kompozisyonlar yüzeye bağlı olarak gelişmektedir.

Kompozisyonların oluşumunda çizginin oynadığı rol iki temel yapıya götürür bizi. Birincisi; sürekli geçiş hareketleriyle kesişen ve bölünmeden devam eden açık çizgi sistemlerinin oluşturduğu açık kompozisyonlardır. İkincisi ise süreksiz geçiş hareketleriyle kesişerek bölünen ve başladığı noktaya dönerek tamamlanan veya devam etmeyen kapalı çizgi sistemleridir ki bunlar da kapalı kompozisyon unsurlarını oluşturmaktadır.

Dolayısıyla açık ve kapalı kompozisyon unsurlarını çizgi hareketlerine dayalı olarak gelişim gösteren kompozisyonlar ana başlığı altında toplayabiliriz. Diğer taraftan Gevaş Selçuklu mezar taşlarında sıklıkla kullanılmış olan ve yine temel çizgi hareketlerinin prensipleriyle gelişim gösteren fon-figür ilişkili geometrik kompozisyonlar bulunmaktadır.

Fon figür ilişkili kompozisyonları da çizgi sistemlerinin figür olduğu kompozisyonlar, çizgi sistemlerinin hem fon, hem figür olduğu kompozisyonlar olarak izlemek mümkün. Ön plan, geri plan oluşturan bu kompozisyonlar, alanlar arası ilişki kuran temel tasarım prensiplerini de göstermektedir.

Çizgi hareketlerinin oluşturduğu geometrik modüller (parçalar) figür olarak incelenebileceği gibi, hem fon, hem de figür olarak bir modülasyon sunan geometrik kompozisyonlardır. Mezar taşlarının üzerinden oluşumlarını izlediğimiz bu kurulumlar, katalog çalışmamızda da çeşitli örnekleriyle incelemeye aldığımız plastik kompozisyonlar arasındadır.

5. 6. Gevaş Selçuklu Mezar Taşlarında Geometrik Görselliğin Organizasyonu ve Geometrik Kompozisyonların Sınıflandırılması

İslâm sanatının ifade bulduğu Gevaş Selçuklu mezar taşlarında kullanılmış olan geometrik organizasyonun seyir noktasında tüm unsurlar; nokta, çizgi, form ve şekil bütünlüğü halinde gözün iktidar alanlarına yansıyan kompozisyonlardır. Geometrik kompozisyonları oluşturan çizgisel unsurlar çeşitlilik gösterir. Buna göre çizgiler, kurulumundaki temel kurallara bağlı olarak açık veya kapalı özellik gösteren kompozisyon yapılarını oluştururlar.

Katalog bölümünün ikonografik açılımlarında, mezar taşları üzerinden ilgili modülasyonlara göre geometrik görselliklerin yüzey üzerindeki oluşumları hakkında detaylı bilgiler verilmiştir. Buna göre çizgi tipolojisi ve geometrik kompozisyon çeşitliliğinin temel alındığı analiz bilgilerini ve organizasyon planlarını da şu sınıflandırmalar üzerinden izlemek mümkün.

A. Çizgi Sistemlerine Göre Gelişim Gösteren Geometrik Kompozisyonlar
   a. Temel yön hareketleri
   b. Kırılma hareketleri
   c. Yay hareketleri
   d. Geçiş hareketleri

B. Temel Kurulumlarına Göre Gelişim Gösteren Geometrik Kompozisyonlar
   a. Açık kompozisyonlar
   b. Kapalı kompozisyonlar
   c. Fon-figür ilişkilerine göre gelişen geometrik kompozisyonlar

5. 6. 1. Çizgi Sistemlerine Göre Gelişim Gösteren Geometrik Kompozisyonlar

Kompozisyonu belirleyen çizgiler, belirli bir yöne doğru gelişim gösterirler. Yatay, dikey ya da diyagonal bir yön hareket sistemine bağlı gelişerek oluşurlar. Çizgileri bir kompozisyon bütünlüğü içinde, bazen bütün yön hareketleriyle görebileceğimiz gibi sadece dikey ya da yatay yönde gelişen kurulumlar halinde de izleyebiliriz.

Geometrik kompozisyonlara asıl karakterini veren temel çizgi hareketleridir. Temel kurulumuyla yönünü belirleyen çizgi, belli aralıklarla doğrusal kırılarak ya da yay hareketleri veren eğrisel gelişmelerle kompozisyon içindeki dağılımını gerçekleştirir. Eğrisel ya da doğrusal kırılan çizgi,

kompozisyon içindeki kurallara bağlı olarak geçişler yapar. Kompozisyon içinde yaratılmış olan trafikte, tüm çizgiler karşılaşır / kesişirler fakat bölünme yaratmadan devamlılıklarını koruyan alt ve üst geçişler yaparak gelişimini sürdürür. Veya bölünen çizgiler olarak alt ve üst geçişler yapmadan kesişerek gelişimini tamamlar.

Çizgilerin devamlılık veya tamamlanma durumu kompozisyon dinamiğini belirleyen kurulum kurallarına bağlıdır. Gelişimini tamamlayan ve sürdürülebilir çizgi sistemlerine 'kompozisyonlar' konumuzda yer verilmiştir. Buna göre Gevaş Selçuklu mezar taşlarında çizginin yön hareketine ve sistemlerine dayalı olarak gelişim gösteren geometrik kompozisyonları, beş ayrı hareket tipolojisinde sınıflandırabiliriz.

Çizgi Sistemlerine Dayalı Gelişim Gösteren Kompozisyonlarda Çizgi Hareketleri:

a. Temel Yön Hareketleri: Yatay, dikey, diyagonal sistemde gelişen çizgiler.

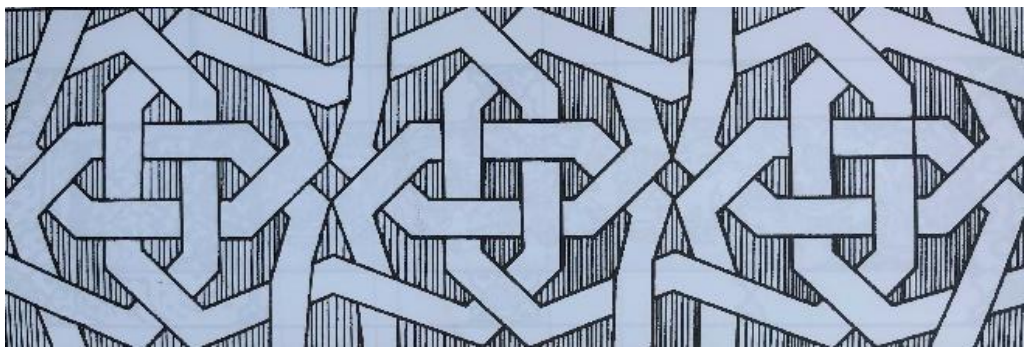
b. Kırılma Hareketleri: Doğrusal kırılmalarla gelişen çizgi sistemleri.

c. Yay Hareketleri: Eğrisel gelişen çizgi sistemleri.

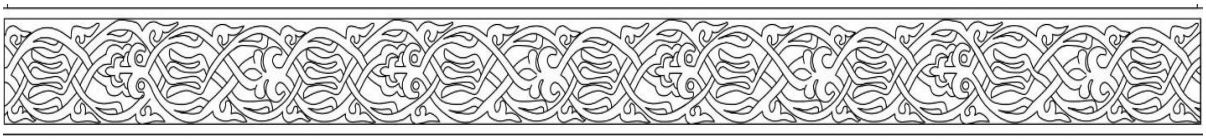
d. Sürekli Geçiş Hareketleri: Kesişen ve bölünmeden devam eden açık çizgi sistemleri**.**

e. Süreksiz Geçiş Hareketleri: Kesişen ve devam etmeyen kapalı çizgi sistemleri.

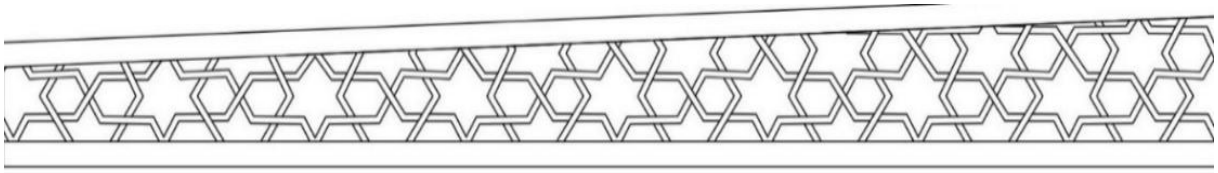
5. 6. 1. 1. Çizgi Hareketleriyle İlgili Bazı Tipolojik Örnekler



Fot. 195: Sanduka Taşı Bordür Planında Kırık Çizgi Hareketleri, Şerefiye Türbesi, Bitlis (K. Pektaş, 2001: 184).

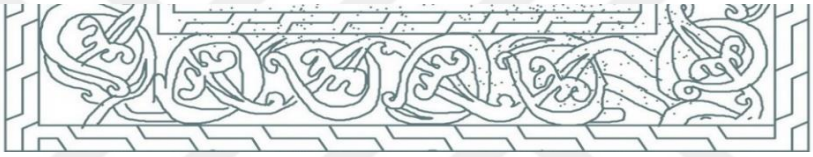


Çiz. 87: Bordür Planında Eğrisel Çizgi Hareketleri, Sanduka Yan Yüzeyi,
Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 88: Doğrusal Kırılmalarla Altıgen Geçişli Çizgi Hareketleri

Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Sanduka Yan Yüzey Mezar Taşı Detayı (H. Alptekin, 2017).



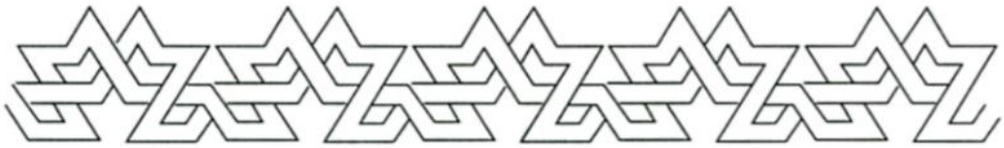
Fot. 196: Doğrusal Kırılmalarla 'Meander' Geçişi ve Eğrisel Çizgilerle Rumi Motifi.

Ejder Figürlü Mezar Taşı Bordür Detayı, Ahlat (S. Bak, 2013).



Fot. 197: Doğrusal Kırılmalarla 'Zencirek' Geçişi.

Gevaş Halime Hatun Kümbeti, Gevaş (Y. Demiriz, 2000:341).



Fot. 198: Doğrusal Kırılmalarla Çizgi Hareketleri.

"Zikzak Bordür; Ağzıkara Han, Aksaray Sultan Hanı" Aksaray (Y. Demiriz, 2000: 289).



Fot. 199: Eğrisel Çizgi Hareketleri "Yay Bordür; Kayseri Sultan Hanı" (Y. Demiriz, 2000:311)

5. 6. 2. Temel Kurulumlarına Göre Gelişim Gösteren Geometrik Kompozisyonlar

A. Açık Kompozisyonlar

B. Kapalı Kompozisyonlar

C. Fon-Figür İlişkili Kompozisyonlar

5. 6. 2. 1. Açık Kompozisyonlar

Birim veya birimlerden hareket eden çizgiler bir sistem ilişkisine dayalı olarak gelişir. Hareket ettiği modülden yola çıkan çizgi, kompozisyon kurallarına uygun doğrusal veya eğrisel ya da sadece birim modülü olarak kendini tekrarlar. Parçadan bütüne giderek, birim sistem ilişkisi içinde gelişim gösterirler. Açık kompozisyonlarda başlangıç noktaları görünür değildir. Merkezden hareket eden dairesel bir dağılımla da ilerleyebilir, yatay veya dikey gelişen bir kurulumla da. Dolayısıyla başlangıçları gibi bitiş noktaları da görünmez.

Uygulama yüzeyleri elbette sınırlıdır fakat açık kompozisyonlara asıl karakterini veren kurgu, yüzeyle sınırlı değildir. Yüzey fizik olarak sınırlandırılmış olsa da kurgu tekrar ilişkisi içinde, sürdürülebilir özellik göstererek devam eder. (Bknz. Çiz. No: 19, 20 Kat. No:3. 8 No'lu Ayak Şahide Dış Yüzeyi. Sürdürülebilir Açık Kompozisyon Örneği).

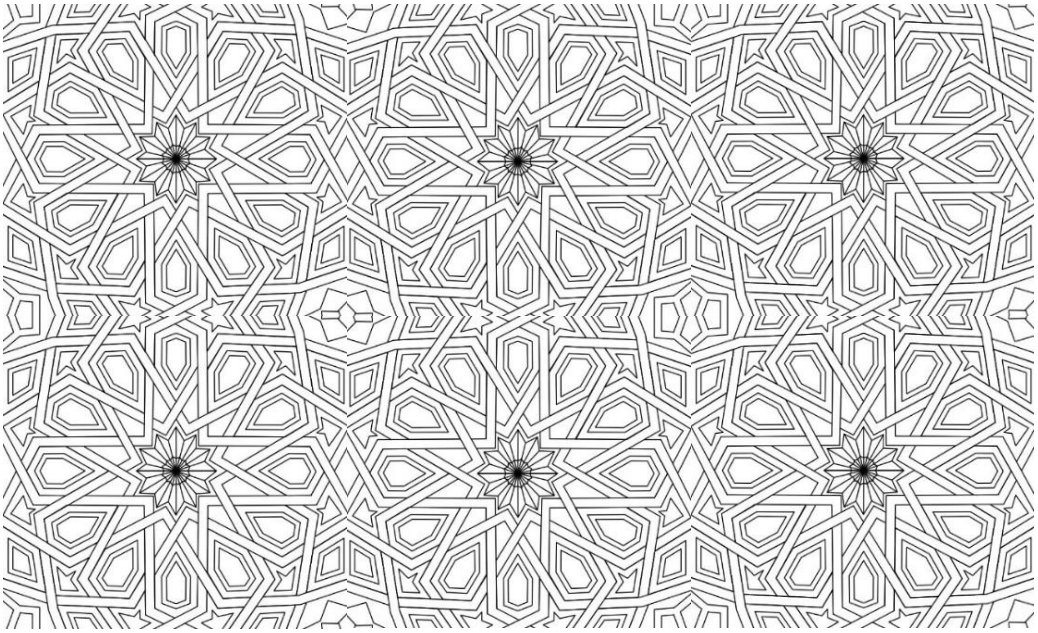
Açık kompozisyon içinde karşılaşan çizgi kesişmeleri, bölünme yaratmaz. Alt ve üst geçişlerle gelişmeye devam ederler. Küçük ve büyük, daralan veya genişleyen oranlarıyla; merkezden çevreye, birimden bütüne, ritmik tekrarlarıyla birim sistem özelliği göstererek gelişirken, oranlar ve alanlar arası ilişki de kurar. Aynı zamanda kompozisyon içinde ön plan / geri plan yüzey bilgisini aktarırken fon ve figür ilişkisi de sunmaktadır.

İncelenecek olan söz konusu her modülasyon, kendi kuralları ve dinamiği içinde bizi farklı sonuçlara götürecektir. Dolayısıyla değişken sayısal tekrarların, farklı sonuçlarla kendisini gösterdiği açık geometrik kompozisyonların, benzerleri gibi görünen ancak açılımlarıyla farklı modülasyonlara ulaşabilen sürdürülebilir sonsuz örnekler sunması mümkün (bkz. Çiz. No:46 Kat. No:3.18 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey. Sürdürülebilir Açık Kompozisyon Örneği).

Buna göre Gevaş Selçuklu mezar taşlarının, plastik sanatlara yansıyan uygulamalarının incelendiği geometrik kompozisyonları, kurallarına ve gelişim özelliklerine bağlı olarak açık kompozisyonlar başlığı altında bazı maddeler üzerinden inceleyebiliriz.

Açık Kompozisyon Özellikleri:

a. Birim sistem ilişkisine dayalı gelişir.
b. Ön plan / geri plan, fon / figür yüzey ilişki bilgisi verir.
c. Küçük / büyük, dar / geniş oranlar arası ilişki kurar.
d. Merkezden çevreye, birimden bütüne doğru alanlar arası ilişki kurar.
e. Parçadan bütüne giderek gelişim gösterirler.
f. Değişken, sayısal, ritmik tekrarlardan oluşur.
g. Yüzeyle sınırlı değildir.
h. Başlangıç noktaları değişkendir. Bitiş noktaları görünmez.
i. Kesişmeler bölünme yaratmaz. Alt ve üst geçişlerle gelişmeye devam ederler.
j. Süreklidir. Sürdürülebilir özellikleriyle gelişmeye açıktır.



Çiz. 89: Sürdürülebilir Açık Kompozisyon

Kat. No: 3. 8, Ayak Şahide Dış Yüzey Detayı, Gevaş Selçuklu Mezar Taşı (H. Alptekin, 2017).



Fot. 200: Kündekari Ahşap Minber, Sultan Kayıtbay Dönemi (1468-1496) Kahire
Victoria and Albert Müzesi, Env. No: 1050-1869, Londra, İngiltere (H. Alptekin, 2016).

5. 6. 2. 2. Kapalı Kompozisyonlar:

Birime dayalı olarak gelişen çizgi sistemleridir. Bulundukları kompozisyon içinde gelişim göstererek tamamlanır veya sınırlandırırlar. Birim temelli gelişen kompozisyonlar doğrusal veya eğrisel çizgilerden oluşur. Başlangıç ve bitiş gibi hareket noktaları bellidir. Algılanmaları, tanımlanmaları kolaydır. Uygulandıkları yüzeylerde rozet, kabara form ve kompozisyon unsurları olarak adlandırılmış yaygın örnekler içerirler. Örneğin, rozet kompozisyonlarında sık karşılaşılan çarkıfelek dönme hareketinin verildiği yıldız, gülbezek tipolojileri ile dairesel formlar ya da şekiller gibi birim içinde gelişerek sonlanan kapalı çizgi kompozisyonu veya kapalı form örneklerindendir. Yine daire dışında, kare ve çokgenlerden oluşan kapalı form ve şekiller de Gevaş Selçuklu mezar taşları üzerinde yaygın olarak görülen kapalı kompozisyon örnekleri arasındadır.

Kapalı birimlerin tekrarlandığı bazı örnekler, kenar ve köşelerinden devam eden yeni kapalı yüzeyler de oluşturabilirler. Birimlerin yinelenmesiyle elde edilen görüntüler, sürdürülebilir kompozisyon özelliğine sahip gibi görünse de geçiş ve bağlantıların olamayışı ve temel çizgi kurulumunun kapalı ilerlemesinden dolayı yatay ya da dikey tekrarlarla gelişen “Tekrarlanabilir Kapalı Kompozisyon” örneği olarak tanımlayabiliriz (tekrarlanabilir kapalı kompozisyon örneği bkz. Çiz. No:61). Geometrik modüller her seferinde sınırsız sayıda çoğaltılarak tekrarlanabilir. Yine de geometrik kompozisyon kurgusundaki çizgiler, sürdürülebilir açılım özellikleri taşımadığı

için sadece tekrarlanabilir bir modülasyona ulaşır. Tekrarlanabilir kapalı kompozisyon örneği olarak parçadan parçalara gidebilir.

Birimler tekrarlanarak çoğaltılabilir. Bu da simetrik bir kompozisyon kurulumu göstereceği gibi sayısız tekrarlama hareketi kompozisyon yapılarında sürdürülebilir bir değişiklik oluşturmaz. Çizgi geçişleri kapalı biçimler oluşturarak tamamlanır. Kendi biçimlerini oluşturduğu sınırlar içinde kalır ve devam etmez. Tasarlanan çizgi kompozisyonu kendini tamamlayarak sonlanır. Çevresiyle ilişki kurmayan çizgi kompozisyonu kapalıdır. Kendini tekrar ederek çoğalabilir. Sürdürülebilir değildir.

Konuya bir diğer kompozisyon örneği üzerinden bakacak olursak bu kez de 'açık kompozisyonlu kapalı form' örneğini görürüz. Altıgen yıldız formundan hareket eden kompozisyon, doğrusal kırılmaların oluşturduğu alt ve üst çizgi geçişleriyle açık kompozisyon prensiplerine bağlı tasarım örneği verse de dairesel rozet formu içinde sınırlandırılmıştır.

Çizgisel kurgusu bakımından sürdürülebilir açık kompozisyon özelliği gösteren tasarım, daireyle sınırlandırılmış kapalı form örneğidir. Dolayısıyla kompozisyondaki tasarım kurgusu sürdürülebilir olsa da mutlak bir daireyle tamamen sınırlandırıldığı için açık kompozisyonlu kapalı form özelliği gösteren örneklerdendir (bkz. Kat. No:3.15). Dolayısıyla yine sürdürülebilir değildir.

Kapalı Kompozisyon Özellikleri:

a. Birime dayalı gelişen çizgi sistemleridir. Temel çizgi kurulumu kapalı ilerler, birim içinde gelişerek sonlanırlar.

b. Bulundukları kompozisyon içinde gelişim göstererek tamamlanır veya sınırlandırılırlar.

c. Sürdürülebilir açılım özellikleri taşımazlar. Sadece tekrarlanabilir kapalı kompozisyondur. Kendini tekrar ederek çoğalabilir.

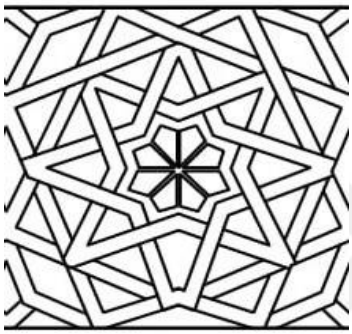
d. Çoğalma simetriktir. Sürdürülebilir değildir. Kapalı olma özellikleri değişmez.

e. Tekrarlanma hareketi kapalı kompozisyon yapılarında sürdürülebilir değişiklik oluşturmaz.

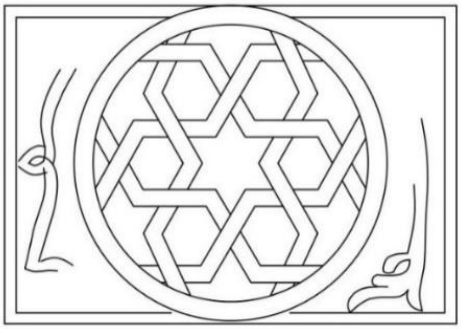
f. Daire ile sınırlandırılmış yüzeylerde açık kompozisyon tasarım kurgusu olabilir. Yine de daire ile sınırlandırılmış açık kompozisyonlu kapalı formdur.

g. Kesişmeler bölünme yaratır ya da yaratmaz. Kompozisyon kendi içinde sonlanır.

h. Yüzeyle sınırlıdır. Birim içinde başlangıç ve bitiş hareketi bellidir. Süreksizdir.



Çizim 90



Çizim 91



Çizim 92

Çiz. 90: Kat. No:3.24 Tekrarlanabilir Kapalı Kompozisyon, Gevaş Selçuklu Mezar Taşı Detayı (H. Alptekin, 2017).

Çiz. 91: Kat. No:3.15 Açık Kompozisyonlu Kapalı Form, Gevaş Selçuklu Mezar Taşı Detayı (H. Alptekin, 2017).

Çiz. 92: Kat. No:3.2 Kapalı Formda Kapalı Kompozisyon, Gevaş Selçuklu Mezar Taşı Detayı (H. Alptekin, 2017).

5. 6. 3. Fon-Figür İlişkilerine Göre Gelişen Kompozisyonlar:

A. Çizgi Sistemlerinin Figür Olduğu Kompozisyonlar.

B. Çizgi Sistemlerinin Hem Fon Hem Figür Olduğu Kompozisyonlar**.**

C. Geometrik Modüllerin Figür Olduğu Kompozisyonlar.

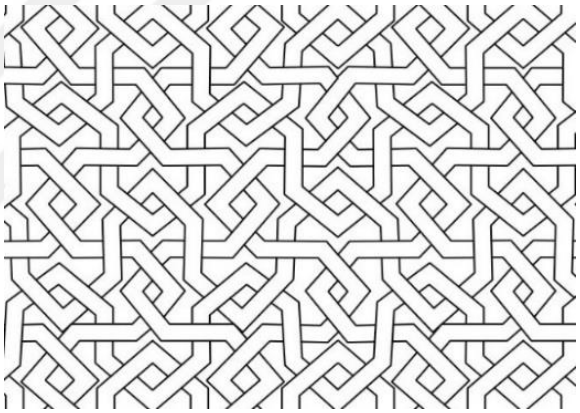
D. Geometrik Modüllerin Fon ve Figür Olduğu Kompozisyonlar.

5. 6. 3. 1. Çizgi Sistemlerinin Figür Olduğu Kompozisyonlar:

Simetrik olarak tasarlanmış çizgisel geçişler, yatay ve dikey yön hareketliği içinde gelişim göstermektedir. Yatay çizgisel düzenlemeyi, dikey yön hareketliliğinin, simetrik olarak böldüğü ızgara kompozisyon kurulumuna sahiptir.

Doğrusal kırılmalarla gelişen hareketli çizgi geçişleri sağlanmıştır. Çizgiler birbirleriyle yaptığı yatay, dikey ve diyagonal geçişlerle kesintisiz bir örüntü içerisinde devam eder. Çizgisel şerit geçmeler olarak tasarlanmıştır. Yüksek kabartma tekniğinde yapılmış olan geçmeli örüntüler, çizgi hareketlerinin figür olduğu, açık kompozisyon özelliğine sahiptir (bknz. Çiz. No:7).





Fot. 201: Çiz. No: 93

Çiz. 93: Çizgi Sistemlerinin Figür Olduğu Kompozisyonlar,
Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşı Detayı (H. Alptekin, 2017).
Fot. 201: Çizgi Sistemlerinin Figür Olduğu Kompozisyonlar,
Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşı Detayı (H. Alptekin, 2017).

5. 6. 3. 2. Çizgi Sistemlerinin Hem Fon Hem Figür Olduğu Kompozisyonlar:

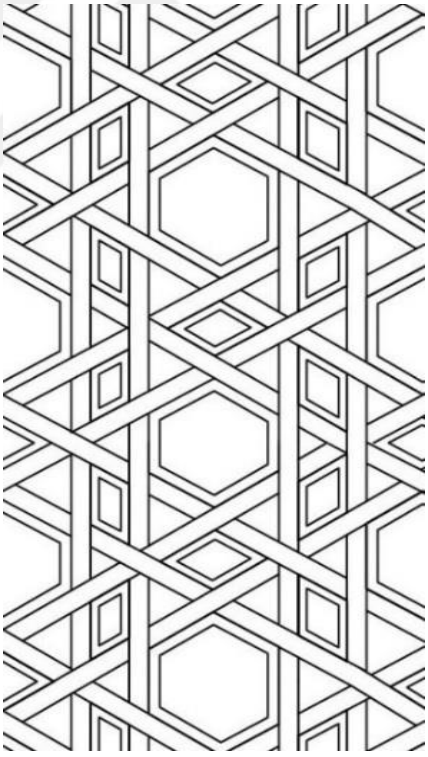
Çizgi sistemlerinin fon ve figür olarak geliştiği kompozisyonların temel kurulumu yine çizginin yön hareketlerine dayanır. Söz konusu kompozisyonda kullanılan dikey ve diyagonal çizginin simetrik ve asimetrik yön hareketleri ve yön tekrarları tasarımın asıl dinamiğini oluşturmaktadır.

Çizginin belirli aralıklarla yaptığı geçişler, yönde tekrar ve yönde zıtlık prensipleri kompozisyon içinde figürleşen altıgen birimleri oluşturur. Yüzey planı ilişkisinde oluşan tüm unsurlar aynı düzlemde yer almaktadır. Teknik uygulamaya göre değişen bu durum, söz konusu yüzeydeki alçak rölyef uygulaması için geçerlidir.

Planlanan tüm örüntünün taş yüzeyde eşit seviyede kazıma tekniği ile uygulanması çizginin hem fon ve hem de figür özelliğini aktaran en temel özelliktir. Dolayısıyla da tasarım kurgusunda ön plan geri plan ilişkisi olmayan ve aynı düzlemden hareket ederek, kompozisyon içinde fon / figür olabilen ve her iki özelliği de taşıyabilen, kapalı altıgen birimler oluşturan, açık çizgi sistemli ve aynı zamanda da ızgara plan özelliğine örnek olarak gösterebileceğimiz kompozisyonlardandır.



Fot. 202



Çizim No:94

Fot. 202: Çizgi Sistemlerinin Hem Fon Hem Figür Olduğu Kompozisyonlar, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşı Detayı (H. Alptekin, 2017).

Çiz. 94: Çizgi Sistemlerinin Hem Fon Hem Figür Olduğu Kompozisyonlar, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşı Detayı (H. Alptekin, 2017).

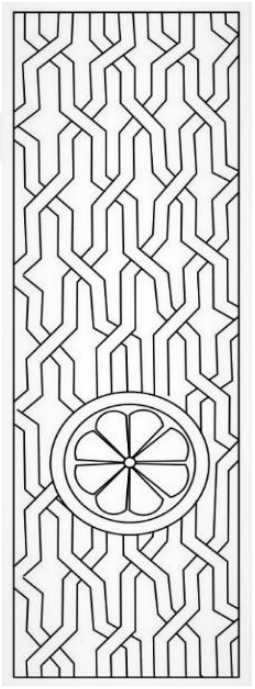
5. 6. 3. 3. Geometrik Modüllerin Figür Olduğu Kompozisyonlar:

Dikey yön hareketinin temel alındığı dikdörtgen yüzeyde, doğrusal kırılmalarla gelişen çizgi geçişlerini görürüz. Çizgisel kurulum sınırlandırılmış bir alanda açık kompozisyon özelliği göstererek gelişir. Açık kompozisyon özelliğiyle, çizgi sistemlerinin fon olduğu yüzeyin ön planında, dairesel bir rozet formu figür olarak yer almaktadır.

Tasarımıyla ön plan geri plan ilişkisinin izlendiği geometrik yüzeyde, zıtlıklar prensiplerinin de varlık bilgilerini okumak mümkün. Açık ve kapalı kompozisyon özelliklerin bir arada kullanılması kompozisyonda zıtlık ilkesini oluştururken, dikdörtgen ve dairesel yapıyla da formda zıtlık oluşturan temel tasarım prensiplerini, mezar taşları üzerinden aktarılan dikkat çekici örnek kompozisyonlar olarak gösterilebilir.







Fot. 203 Fot. 204 Çizim No:95

Fot. 203: Geometrik Modüllerin Figür Olduğu Kompozisyonlar, Darü'ş- Şifa Medresesi Taçkapı Kompozisyonu. Abdülfettah Camii (Yılanlı Medrese) Külliyesi (1237), Kastamonu (H. Alptekin 2018).

Fot. 204: Geometrik Modüllerin Figür Olduğu Kompozisyonlar, Gevaş Selçuklu Mezar Taşı (H. Alptekin, 2017).

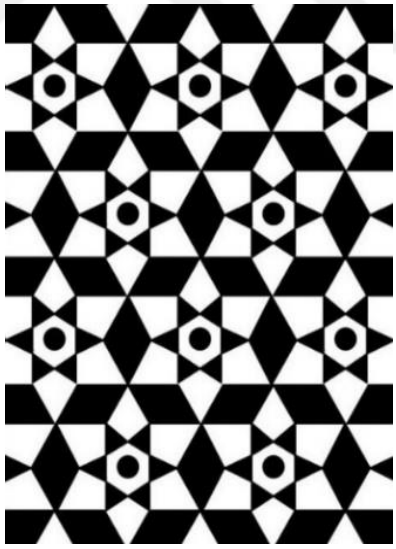
Çiz. 95: Geometrik Modüllerin Figür Olduğu Kompozisyonlar, Gevaş Selçuklu Mezar Taşı (H. Alptekin, 2017).

5. 6. 3. 4. Geometrik Modüllerin Hem Fon ve Hem Figür Olduğu Kompozisyonlar:

Gevaş Selçuklu mezar taşlarında çok sayıda sanduka ve şahidenin sahip olduğu geometrik kompozisyon örneklerindendir. Farklı kurulum ve yön hareketleriyle karşılaştığımız modülasyon kurulumların ortak özellikleri ızgara planına sahip olmalarıdır. Birim unsurlarının yapısı ve oranları, kompozisyonlara yön veren yatay, dikey, yahut diyagonal yön hareketleri değişse de kurulum olarak aynı temel özelliği taşımaktadırlar. Sıklıkla karşılaşılan molülasyonlar parça / birimlerinin fon ve figür olarak birbirlerini tamamlamasından oluşur. Bu nedenle de uygulandıkları yüzeylerde hem fon hem de figür olma özelliği gösteren geometrik kompozisyonlardandır.

Simetrik olarak düzenlenmiş diyagonal yön çizgileri ızgara kompozisyon özelliği göstermektedir. Doğrusal bölünmelerle oluşan ızgara yüzeyde, altıgen birimler fon figür ilişkisiyle gelişen bir kompozisyon özelliği yansıtır. Kapalı birim olan altıgen modülün merkezinde iki farklı altıgen yıldız formu yer almaktadır. Kapalı modüllerin, tekrarlanabilir birimlerle devam etmesi hem fon hem figür kompozisyon özelliğini de yansıtan birim sistem ilişkili örneklerdendir.





Fot. 205 Çizim No:96

Fot. 205: Geometrik Modüllerin Hem Fon ve Hem Figür Olduğu Kompozisyonlar, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşı Detayı (H. Alptekin, 2017).

Çiz. 96: Geometrik Modüllerin Hem Fon ve Hem Figür Olduğu Kompozisyonlar, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşı Detayı (H. Alptekin, 2017).

Yüksek kabartma tekniğinde uygulanmış olan çokgenler, diğer geometrik kompozisyonlardan farklı olarak çizgi ve geçme prensipleri göstermedikleri gibi geometrik birim motiflerinin kendini tekrar ederek gelişmesinden oluşmaktadır. Dolayısıyla kapalı birim motiflerden hareket eden özelliğiyle hem fon, hem de figür ilişkisi gösteren kompozisyonlardandır

Yatay ve diyagonal yön hareketiyle 'ızgara' olarak bilinen kuruluma sahip kompozisyonlar Gevaş Selçuklu Mezarlığının, sanduka ve şahide uygulamalarında yaygın bir görünüm kazanmıştır. Diğer bir bağlamla da Osmanlı Dönemi geometrik unsurlarının en yaygın görselleri olarak birçok mimari yapıda varlığını devam ettirerek karşımıza çıkmaktadır.

Fon-Figür İlişkili Kompozisyonların Ortak Özellikleri:

a. Kompozisyonların temel kurulumu çizginin yön hareketlerine dayanır.
b. Yatay, dikey veya diyagonal temel yön hareketlerini izlerler.
c. Simetrik veya asimetrik tekrarlar geliştirebilirler.
d. Yönde tekrar ve yönde zıtlık prensipleri geliştirebilirler.
e. Formda tekrar ve formda zıtlık prensipleri geliştirebilirler.
f. Kapalı veya açık birimlerden hareket ederler.
g. Formlar veya alanlar arası kurulum gösterebilirler.
h. Uygulanan tekniğe bağlı olarak ön plan / geri plan ilişkisi vardır veya yoktur.

Tablo 2: Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşlarında Geometrik Kompozisyonların Sınıflandırılması

Gevaş Selçuklu Mezarlığı **Mezar Taşlarında Geometrik Kompozisyonların Sınıflandırılması**		
1. Çizgi Sistemlerine Dayalı Olarak Gelişim Gösteren Geometrik Kompozisyonlar: 1- Temel Yön Hareketleri: Yatay, dikey, diyagonal sistemde gelişen çizgiler. 2- Kırılma Hareketleri: Doğrusal kırılmalarla gelişen çizgi sistemleri. 3- Yay Hareketleri: Eğrisel gelişen çizgi sistemleri. 4- Sürekli Geçiş Hareketleri: Kesişen ve bölünmeden devam eden açık çizgi sistemleri. 5- Süreksiz Geçiş Hareketleri: Kesişerek bölünen ve devam etmeyen kapalı çizgi sistemleri.	**2. Temel Kurulumlarına Göre Gelişim Gösteren Geometrik Kompozisyonlar:** 1- Açık Kompozisyonlar 2- Kapalı Kompozisyonlar	**3. Fon-Figür İlişkilerine Göre Gelişim Gösteren Geometrik Kompozisyonlar** 1- Çizgi Sistemlerinin Figür Olduğu Kompozisyonlar. 2- Çizgi Sistemlerinin Hem Fon Hem Figür Olduğu Kompozisyonlar. 3- Geometrik Modüllerin Figür Olduğu Kompozisyonlar. 4- Geometrik Modüllerin Fon ve Figür Olduğu Kompozisyonlar.

Tablo 3: Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşlarında Geometrik Kompozisyonların Özelliklerine Göre Sınıflandırılması

Gevaş Selçuklu Mezarlığı **Mezar Taşlarında Geometrik Kompozisyonların Özelliklerine Göre Sınıflandırılması**		
1- Açık Kompozisyon Özellikleri: 1- Birim sistem ilişkisine dayalı gelişir. 2- Ön plan / geri plan, fon / figür yüzey ilişki bilgisi verir. 3- Küçük / büyük, dar / geniş oranlar arası ilişki kurar. 4- Merkezden çevreye, birimden bütüne alanlar arası ilişki kurar. 5- Parçadan bütüne giderek gelişim gösterirler. 6- Değişken, sayısal, ritmik tekrarlardan oluşur. Farklı sayısal sonuçlara ulaşabilir. 7- Yüzeyle sınırlı değildir. Başlangıç noktaları değişkendir. Bitiş noktaları görünmez. 8- Kesişmeler bölünme yaratmaz. Alt ve üst geçişlerle gelişmeye devam ederler. 9- Süreklidir. Sürdürülebilir özellikleriyle gelişmeye açıktır.	**2- Kapalı Kompozisyon Özellikleri:** 1- Birime dayalı gelişen çizgi sistemleridir. Temel çizgi kurulumu kapalı ilerler. 2- Bulundukları kompozisyon içinde gelişim göstererek tamamlanır veya sınırlandırılır. 3- Sürdürülebilir açılım özellikleri taşımazlar. Sadece tekrarlanabilir kapalı kompozisyondur. Kendini tekrar ederek çoğalabilir. 4- Çoğalma simetriktir. Sürdürülebilir değildir. Kapalı olma özellikleri değişmez. 5- Kesişmeler bölünme yaratır ya da yaratmaz. Kompozisyon kendi içinde sonlanır. 6- Yüzeyle sınırlıdır. Birim içinde başlangıç ve bitiş hareketi bellidir. 7- Süreksizdir.	**3-Fon-Figür İlişkili Kompozisyon Özellikleri:** 1- Kompozisyonların temel kurulumu çizginin yön hareketlerine dayanır. 2- Yatay, dikey veya diyagonal temel yön hareketlerini izlerler. 3- Simetrik veya asimetrik tekrarlar geliştirebilirler. 4- Yönde tekrar ve yönde zıtlık prensipleri geliştirebilirler. 5- Formda tekrar ve formda zıtlık prensipleri geliştirebilirler. 6- Kapalı veya açık birimlerden hareket ederler. 7- Formlar veya alanlar arası ilişki gösterebilirler. 8- Uygulanan tekniğe bağlı olarak ön plan / geri plan ilişkisi gösterir veya göstermez.

5. 7. Geometrik Kompozisyonların İncelenmesinde Anlam Çatısı ve Kültürel Kapsam

Motifin tanımında yöntem, adlandırmayla başlar. Bu bir iletişim gereğidir. Tarihsel boyutta yer almış olan formlar seti sonuçta iletişim sisteminin kodlarından oluşur. Her motif bir dilin hecesi gibidir. Kompozisyonun en geniş anlamda zengin ve dolu olması, sanatçının neyi aktaracağını biliyor olmasına bağlıdır (Mülayim, 2015c: 120). Ortaçağ İslâm sanatçısının kültürel üretimlerinden günümüze yansımalarına baktığımızda Anadolu Selçuklu eğitim ve kültür hayatına yön veren kurumların varlığından söz etmek gerek. Nizamiyelerde, Kur'an ve kuran ilimleri hadis, fıkıh usül, Eşarî, Kelâmı, Hilaf Cedel Ferâiz, Arapça, Edebiyat Mûsıkî, Hat, Felsefe, Mantık Riyaziyye, Handese, Hesap, Nücûm vb. dersler okutulmuştur (Tekin, 2012: 25). Burada bilgi/kuram alanıyla yüzleşmek durumundayız. Bazı işaretlerin, üzerinde yer aldıkları nesneyi özel bir konuma getirdikleri, o şekli üstlenmekle nesnenin durumunun değiştiğini biliyoruz. Sorun, bu formların plastiğinde değil, fakat ifade ettikleri fikrin yarattığı heyecandadır (Mülayim, 2015c: 120). Dolayısıyla Anadolu Selçuklu'nun sanat eserlerini anlayabilmek için kültür ve düşünce hayatını tanımak, sanat değerlendirmeleri açısından önemlidir.

Eserin üslup özellikleri, sanatçıyı idare eden kuvvetler, yani kozmolojik idrak, birliğin (Tevhid) veçheleri olarak tecelli eder (Ayvazoğlu, 2013: 117). Tevhid prensibi, bu yolla, daha açık kılınmış ve Müslümanların olağan hayatlarını ve aynı zamanda ibadet alanını ifa ettikleri mekân kutsallaştırılmıştır. Üstelik İslâm sanatının bu matematiksel karakteri, doğrudan İslâm maneviyatının doğasından çıkar ki bu maneviyat, tevhidin yansıması olan ve fani dünyanın sürekli değişen örüntülerinin ötesinde değişmeden kalan uyum deneyimine ve arketipsel hakikate her zaman yakından bağlıdır (Nasr, 2017: 70).

Camilerin ve türbelerin duvarlarının yüzeylerinde böyle karmaşık örüntülerin önemi ne olabilir? Her yerde ve hiçbir yerde olan Merkez'e yönelen ilginin, ruhun düğümlerini çözmenin ve öznelcilikten kaçınmanın yanında, bu örüntüler aynı zamanda dikkate değer bir tabiatın başka bir önemine de sahiptir. Nesnelerin yüzeylerinde olmalarına rağmen, bu örüntüler terimin genel anlamıyla cismani varoluşun batini yapısını temsil ederler (Nasr, 2017: 72). Yıldız sistemlerinde esas olan, daire ve içine çizilebilen temel geometrik şekillerin kesişmesidir. Bu şekiller, tıpkı bir resmin gizli geometrik strüktürü gibi, göze gizlenmektedir (Ögel, 1994: 97). İbn Arabi'nin kevn âlemine dair dairesel tasavvurunda zamanın yeri yoktur. Kevn âleminin tüm hakikatlerinin insanda

toplanması ve varlık dairesinin tamamlanmasıdır (Ceylan, 2010: 261). İnsan-âlem ilişkisi ruh-ceset, merkez-daire, küçüklük-büyüklük ilişkileriyle açıklanabilir (Ceylan, 2010: 263).

Ortaçağ filozofları ve özellikle İhvan-ı Sefa kozmolojisine göre dünya kozmosun merkezinde yer alır. Dairesel harekete sahip olan gezegenler ve felekler, cevheri veya özü oluşturmak için maddeye katılırlar. Dairesel harekete sahip olmaları sebebiyle mükemmellik arz ederler (Nasr, 1985: 72). İnsan âlemde dairenin merkezindeki nokta gibidir (Ceylan, 2010: 279). İslâm tasavvufunda daire en çok müracaat edilen şekil olmuştur. Allahu Teâlâ her şey için mebde/başlangıç ve maâd/dönüş makamı olarak kabul edilir. "Her iş o'na döndürülür" (Kur'an-ı Kerim, 3/28) ve "Dönüş Allah'adır" (Kur'an-ı Kerim 31/22) ayetleri de buna delil olarak gösterilir İşte bu sebepten olmalıdır ki tasavvuftaki tanımlamalar daire biçimli diyagramlar üzerinden ifşa edilmiştir (Çaycı, 2017: 63).

İslâm sanatına genetik estetik açısından bakan Turgut Cansever'e göre, İslâm'da da Tevhid temel postüla olduğu için, sanat alanındaki üslupların da temelini teşkil etmektedir (Ayvazoğlu, 2013: 118). Velhasıl bu hususta iki yol ve gaye vardır: birincisi, Rabb'ın yoludur. Bu yolun gayesi, varlık dairesinin, ontolojik ve epistomolojik olarak kendisiyle tamamlandığı insandır. Diğer yol ise kulun yoludur. Bu yolun gayesi ise kulun rabbine ulaşması ve kuşandığı suretin hakikatini bilmesidir (Ceylan, 2010: 291). Matematik öğrenmeyi, genel olarak felsefeyi özel olarak ilahiyatı anlamanın yolu olarak gören İhvan için, matematik, insanın bilimsel alanda yetkinliğe ulaşmasını sağlar. Geometri, İhvan için tüm boyutların, sema ve yeryüzündeki cisimlerin ölçü ve mesafelerinin kendisiyle bilindiği mizandır. Hiç kimsenin kendisinden müstağni olmadığı sağlam bir sanattır. Tüm eşyayı bilmede ve tanımlamada kullanılır. Geometrinin, arınmış, saf ve temiz ruhları hikmetin nuruna teşvik etmek ve ahiret saadetine ulaştırmak gibi bir fonksiyonu (Çetinkaya, 2003: ll7) olduğu aktarılmaktadır.

Divriği Sitti Melik Türbesi (1180) örneğinde olduğu gibi öncesinde de yıldız tasarımları yapıldığını belirten Ögel, bu tasarımların kapalı kompozisyonlar olmaları bakımından yıldız sistemine sadece zemin hazırlayan (1994: 105) tasarımlar olduğunu belirtilir. Anadolu'nun ilk gelişmiş yıldız kompozisyonu, ayrıca en görkemli örneklerinden birini, 1217 tarihli Sivas Şifahanesinin taçkapısında buluyoruz. Muhyiddin Arabi'nin 1204/5 tarihinde Anadolu'ya geldiği düşünülürse, sanatçılara onun çevresinde oluşan tasavvuf ortamının yön vermesi için 1205 – 1217 uygun bir gelişme ve örnek çizmede yıldız sistemi üzerindeki çalışmalara ağırlık veren hazırlık

devresi (Ögel, 1994: 105) olarak değerlendirilirse tasavvuf ve sanat arasındaki yönlendirici dinamiklere izlek sunması bakımından önemlidir. Antik dönemdeki örneklerin İslami versiyonu olarak şekillenen bu diyagramlar, varlık ile Vacibu'l-Vücud arasındaki hiyerarşinin izahıdır. Özellikle ibn-i Arabi tanımlamaları büyük oranda diyagram üzerinden aktarılmıştır (Çaycı, 2017: 63). İslâm filozofları âlemin katmanlarını ve faal akla giden mertebeleri dairelerle sembolize etmişlerdir (Ögel, 1994: s.96). Burada "vücud" un var oluş olduğunu, bunun da daire ile vuku bulduğu ve dairenin ilk hareketinin de İlk Akıl ile gerçekleştiği kabul edilmektedir (Çaycı, 2017: s.63).

Sanatın biçim olarak estetik açıdan, ya da içerik yoluyla gerçeklikle ilişkisi, aynı zamanda sanatın kültürle ilişkisini, kültür içindeki yerini ve kültür içinde nasıl yapılandığını ortaya koyar (Erzen, 2011: 35). Erzen'e göre; sanatı genel kültürel kapsam içinde düşündüğümüzde onu diğer kültürel ifadelerle kıyaslamamız, farklılıklarını ya da ortaklıklarını irdelememiz gerekecektir (Erzen, 2011: 35). İslam tasavvuf kültüründeki değişimin sanata da yön veren yansımaları üzerine dikkat çeken Ögel: "Karanlık" zemin üstündeki ışık çizgilerinden meydana gelen yıldız sistemleri yerine daha "elle tutulur" yüksek kabartma motifler, motif tabakaları evrendeki birliği değişik bir tarzda dile getirmektedir. Örneğin Sivas Gök medrese taçkapısındaki hayat ağacı motifini kapıda imzası bulunan Kaluyan, Orta Asya'dan ve Ön Asya'ya kadar yaygın bu imgeler bileşiminin bilincini taşıyan ve yansıtan bir sanatçı olarak kendisi yaratmıştır (Ögel, 1994: 107). Arkaik kültür göstergelerinin sanatçı inisiyatifiyle İslam mimarisinde bedenlenmesi üzerine dikkat çeken Ögel, hayat ağacı göstergesiyle sonuç bulmuş olan natüralist kültür transferinin, sanatçı yoluyla aktarılan eklektik imgesini değerlendirmektedir.

İslâm düşünce dünyasında geometrik soyut sanat kültürünün oluşum ve gelişim sürecinin değerlendirilmesi açısından çarpıcı bir örnektir aslında. İslam sanatının ve sanatçısının soyutlama eyleminde, zihinsel estetik ve Ortaçağ kültüründe aldığı yolu gösteren geometrik soyut göstergelerin yerini fiziksel estetiklere, somut verilere dayalı, natüralist hayat ağacının almakta olması bir geriye gidiş sürecinin göstergeleri olarak da okunabilir. Yine de dönemin değişen sanat ihtiyaçlarını, diğer belirleyici temel koşullarla birlikte düşünmek gerekmektedir. Örneğin aynı dönem içinde inşaa edilen İnce Minareli Medrese'nin taçkapısındaki organik kompozisyonlar da ilk bakışta natüralist biçim unsurları üzerinden değerlendirilebilir. Ancak Alem/Hilal kompozisyonlarını incelediğimiz bölümde olduğu gibi diğer kompozisyon unsurlarının simgesel

göstergelerini de dikkate alarak değerlendirdiğimizde anlamlama ve içkinlik bakımından farklı bir çıkarımla karşı karşıya kalırız.

Öte yandan kültürün genelde algı ve gerçeklikle ilişkisini, aynı zamanda biçimsel olarak sanatta ne tür farklılıklar içerdiğini ve hangi niteliklerden ötürü estetikle ilişkili olduğunu anlamak gerekecektir (Erzen, 2011: 35). Biçimsel farklılaşmayla da kendisini duyuran kültürel değişimi işaret eden Ögel: Devir artık Mevlana devridir. Onun kişiliği, İbn-ül Arabi tasavvufunu geri plana itmiştir. Büyük taçkapı kompozisyonlarında yıldız sisteminin artık başrolde olmaması elbet bir rastlantı değildir. Kaluyan Mevlana çevresindendir ve âleme yansıyan görüntülerin coşkulu çeşitliliği, evren yasalarını yansıtan çizgisel deviniminin yerini almaktadır. Görünüşte Mevlana'dan farklı olsunlar, gerek Hacı Bektaş gerek Yunus Emre, ona İbn-ül Arabi'ye olduklarından daha yakındırlar. Bu yeni devirde onların evren yaşantısının payı vardır (Ögel, 1994: 107). Tasavvuf kültürüyle birlikte değişen estetik ilişkileri de ortaya koyan Ögel, değişen biçim ve kompozisyonların çok ötesinde; bir devrin, dönemin, sanata yön veren düşünce sistemlerinin değişimi ve dolayısıyla da gösterge olarak kültürel üretimlere yansımaları üzerine düşünmemizi sağlamaktadır.

Mezar taşları üzerinden ele almış olduğumuz İslâm sanatının gelişimini yönlendiren tasavvuf kültürünü yahut İslâm mistisizmini açıklayan sayısız kavramı bir anda anlamak zor ve karmaşık olabilir. Bu durumu sadeleştirerek anlamaya yönelik temel bir önerme sunar Burckhardt: Oysa tasavvuf yolunun her nesi varsa açık ve zorunlu biçimde Kur'an'dan ve Sünnet'ten esinlenmiştir (Burckhardt, 1982: 17). Tasavvufun ana araçlarını oluşturan ruhsal dayanakların, bazı durumlarda İslâm'ın genel kurallarının yerine konulabilen bütün İslâmi simgeciliğin "kilit taşları" gibi olduklarını önemle belirten Burckhardt (1982: 20), aşkın akıl kökenli tarikatların halk arasında yayılması, tasavvufi göstergelerin halkın anlayabileceği şeyler olmasına bağlamaktadır (1982: 22). Aslına bakılırsa, Orta Çağ ve öncesi insanının kozmolojisi bir nevi 'pozitif kozmolojiydi' çünkü daha önce söylediğimiz gibi onu oluşturan topografya sıradan insan tarafından da algılanabilirdi. Bu nedenle, geleneksel kozmoloji modern kozmolojiden daha az belirsizdi. Kubbeli bir bina içine giren ziyaretçi kubbenin gökkubbeyi çağrıştırdığını rahatlıkla ifade edebilirdi. Fakat Ortaçağ'daki sıradan insanın bize kalan belgeler aracılığıyla yaptığımız yorumların tümünü yapacak kavram birikimine de sahip olduğunu söylemeliyiz (Peker, 2009: 87).

Tüm geleneksel mimari, gerçekte geleneksel kozmolojiye bağlıdır. Ancak İslâm söz konusu olduğunda ilginç olan nokta, sadece batılıların değil, aynı zamanda pek çok Müslümanın da aralarında bulunduğu modern araştırmacılar İslâm mimarisi ile İslâm kozmolojisi arasındaki ilişkiyi tespit etmekte gösterilecek dikkatten uzaktır (Nasr, 2017: 60). Bu nedenle de İslâm sanatlarının değerlendirilmesinde, İslâm kozmoloji ve evren bilgisi dikkate alınmadan yapılan sanat araştırmaları da formalist bir bakış açısıyla salt biçime odaklanmıştır. Çizginin sert, köşeli, yumuşak, yayvan, oval, organik vb gibi sıfatlara sahip olması, ölçü ve oranları, formu sadece bir karakter olarak öne sürebilir. Bu sebepledir ki, salt biçime ağırlık veren, şekli öne çıkaran, sübjektif ve kültürel değerleri geri planda tutan anlayışa "formalist" diyoruz. Bu anlayışta form, işlev veya konunun üstüne çıkmıştır; heyecan ve duygudan çok bir şekil uyumu öne alınmıştır. Burada şekil-öz bütünlüğü olarak ifade edilen ilke, şekil lehine bozulmuştur (Mülayim, 2015d: 126). Bilgi ve biçim arasındaki ilişkinin, kavramdan bağımsız düşünülemeyeceğine dikkat çekmektedir Mülayim.

Biçimi oluşturan çizgiler, yüzeyler, renkler, bunların birbiriyle ilişkileri, boşluk-doluluk etkisi vb gibi ölçülebilir ilişkilerden oluşan materyal boyutunu verir. Bu yapı objektif formal bir yapıdır. Modelin dikkatli gözlemlenmesiyle, bütün görsel ayrıntıları sayıp dökebiliriz. Ancak anlatılan nedir, hangi amaca hizmet eder, taşıdığı anlam nedir soruları bizi sübjektif ve kültürel yapının çözümlenmesine götürür ki, bu, kısaca anlam boyutudur (Mülayim, 2015d: 123). Geometrik soyut biçimlerin, dış dünya bilgisi, evren bilgisi veya zihinsel bilgi kavramlarına dayanması önemlidir. Bu yüzden soyutlamada; bilginin, biçimi desteklemesi kavramsallık boyutu ile doğru orantılıdır.

O halde, biri nasıl anlatıldığı, öteki neyin anlatıldığı sorularıyla, çözümleme için cevapları aranacak iki boyut ortaya çıkıyor. Bu ayırım, sadece inceleme yöntemini kolaylaştırmak üzere yapılmıştır. Kompozisyonu etkili ve başarılı kılan şey, bu iki boyutun denklik halidir. Bu iki boyut özdeşleştiği sırada kompozisyon doğar. İnceleme, tartışma, eleştiri ve yorum için çözümleme, analitik yaklaşım gereklidir (Mülayim, 2015d: 123). Zira yukarıda Mülayim'in de değindiği gibi; dikkatli bir gözlemle, bütün görsel ayrıntıları sayıp dökebiliriz. Çözümlemelerde neyin nasıl anlatıldığı, ne anlatılmak istendiği biçim ve anlam boyutuyla ilgilidir. Çözümleme için gereken anlam ve biçim boyutları, incelemeye aldığımız her sanat unsurunda, karşımıza anlam ileten bir gösterge olarak çıkacaktır. Bugün yüzlerce yıllık sanat ve estetik kültürümüzün, izlerini okumak ve toplumsal farkındalığı sağlamak için yeni görme ve anlama biçimlerine ihtiyaç duyulmaktadır

(Alptekin, 2015: 180). Dolayısıyla Ortaçağ İslâm sanatı göstergelerini inceleme yöntemleri üzere yapılan bu ayrımlar, kompozisyonların çözümlenmesinde biçimci/formalist anlayıştan kurtaracağı gibi göstergelerin biçim/anlam ilişkilerinin de anlaşılır olmasını kolaylaştıracak yöntemler sunulmaktadır.

Salih Denli şöyle aktarır: Göstergebilim kuramının amacı, gösterge dizgelerini "tek" anlama bağlamak olmadığı gibi "yakıştırma" anlamlar ortaya çıkartmak da değildir. Bu kuramın amacı, bir anlamlı bütünü kim oluşturmuş, bu sorunun yanıtını da araştırmak değildir. Göstergebilim kuramı, bir anlamlı bütün, sözgelimi bir yazınsal ya da bilimsel söylem, bir görüntü vb. hangi anlamsal katmanlardan oluşuyor, bunu bir üst dil aracılığı ile dizgeleştirerek sunmayı amaçlar. Açıkçası anlamları değil, anlamın eklemleniş biçimini araştırır; anlam üretiminin süreçlerini ortaya çıkartmaya çalışır. Bu nedenle de içeriğin biçimine yönelik içkin ve yapısal bir anlamlama kuramıdır (Denli, 1997:6). Buna göre göstergeleri üç ayrı semiyotik açıdan incelenebileceğinin önermesini de sunmaktadır Denli:

a- Semantik Düzey: İşaretler ve işaretlerin belirledikleri nesneler ve kavramlarla olan anlamsal ilişkiler ele alınmaktadır.

b- Sentaktik Düzey: İşaret ve sembollerin diğer işaret ve sembollerle olan ilişkilerini mantık kuralları çerçevesinde inceler.

c- Pragmatik Düzey: İşaretler ve onları kullanan insanların aralarındaki ilişkileri inceler (Denli, 1997: 13-14).

Anlam, bilim öğretisi, şu manadan tanımlanıyor, göstergelerle ya da sözcükler ve önermelerle, onların dile getirdiği anlam arasındaki bağlantıyı inceleyen bilgi dalına semantik deniyor. Bu tanıma göre şu hususlar ortaya çıkar: a) Göstergeler b) Sözcükler (kelimeler) c) Önermeler (cümleler)in insanın zihninde oluşturduğu ve meydana getirdiği mana (anlam) arasındaki ilişkiyi anlatan ve bildiren ilme semantik deniyor. Bu mana veya manalar ilmidir. İslâm ilimlerinde buna İlmü'l-Mean adı verilir (Atay, 1996: 112). Atay'a göre göstergelerin ifade edilmesinde gerekli olan bu bilim üç bölüme ayrılmaktadır.

a) Anlam Bilim-İlmü'l-Mean: Sözün durumuna, gereğine göre söylenmesi, uygulanması ilmi. Söylenecek manayı bilme ilmi.

b) Beyan İlmi: Düşüncelerin, duyguların, simgelerin doğuşlarını, değerlerini, onların anlatımında tutulacak yolları bildiren ilim dalıdır. Bir mananın daha açık şekilde söylenişini bilme sanatıdır.

c) Bedi' Bilimi: Duruma uygun, açık ve düzgün sözcükler yanında sözü süslü söyleme ilmidir" (Atay, 1996: 112-13).

Ortaçağ insanı tam anlamıyla şeylerde Tanrıya ilişkin anlamlar, göndermeler, sezgisel gerçekler ve belirimlerle yüklü bir dünyada, sürekli olarak simgesel bir dille konuşan bir doğada yaşıyordu (Eco, 1999: 82). Eski gelenekleri izleyen Dante, 'Convivio'sunda yedi beşerî bilimi yedi gezegene benzetir: gramer Ay'a, Mantık Merkür'e, belagat Venüs'e, aritmetik Güneş'e, müzik Mars'a, geometri Jüpiter'e, astronomi ise Satürn'e karşılık gelir. Chartres'in Kraliyet Kapısı'nı (Royal Door) yapanlar kuşkusuz bunun farkındaydılar (Burckhardt, 1994: 86).

İlahi bilgiye dayalı gelişen göstergelere diğer din düşünceleri üzerinden karşılaştırmalı bakacak olursak; Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında da inanç ilkeleri simgesel bir anlatımla dile getirilmişti. Sözgelimi Kurtarıcı İsa balık simgesiyle gösteriliyordu. Bu simgecilik Ortaçağ insanının mizacına uygun bir imgelemsel ve eğitsel olanağa zemin hazırlamıştı. Bir yandan sıradan insanlar hakikatleri, kavramalarına olanak sağlayan imgelere çevirmeyi kolay bulurken, zamanla Hıristiyanlık öğretisinin geliştiricileri ilahiyatçılar, sıradan insanın teolojik anlatımın katılığı içinde kavranamayacak kavramları imgeye dönüştürmeye başlayacaklardı. Böylece sıradan insanları figürlerin ve alegorinin verdiği zevk aracılığıyla 1025'te alınan bir kararla kilise dışındaki insanların "edebiyatı olan resim" aracılığıyla eğitmeye yönelik büyük kampanyanın kaynağı budur (Eco, 1999: 83-84). Aynı Ortaçağ'da İslâm toplumları arasında Kur'an'a dayalı ilahi bilgi üzerinden üretilen sanat göstergeleri, Müslümanların okuryazarlığıyla doğrudan orantılı gelişen bir bilgi toplumunun açık referanslarını oluşturmuştur. Dolayısıyla bugün İslâm toplumlarının kimlikler üzerinden geçmişin izlerini okumaya ve anlamaya yönelik kurduğu alanlar ve coğrafyalar arası ilişkide sanat eserlerinin varlığı ve ilettiği göstergeler bakış açısı geliştirmede önemli izlekler sunmaktadır.

Bu anlamda, alanlar arası ilişki kurarak yapılacak olan tüm ortak çalışmalar, yeni görme biçimleri oluşturacağı gibi; ‘farkındalık’, ‘analitik düşünme’ ‘tam öğrenme’ ve ‘kalıcı öğrenme’ kavramlarına da doğrudan etki sağlamış olacaktır. Ve dolayısıyla, geçmişin izlerini anlamaya ve anlam katmaya yönelik olarak, bugüne ve geleceğe yön verecek olması bakımından önemlidir (Alptekin, 2015: 180). Mezar taşları yüzeylerinde anlam ileten göstergeler olarak İslâm kozmolojisine dayalı biçim veya formların içerikleri hakkında bilgi alabileceğimiz çok sayıda yöntem ve yönerge bulunmaktadır. Bu nedenle de Ortaçağ İslâm sanatı göstergelerinin içeriğine yönelik yapılacak anlam araştırmaları, biçime endeksli formalist bakış açısını değiştireceği gibi karşılaştığımız göstergelerin içkinliği anlamlama süreci üzerinden okunmasını sağlayacaktır.

5. 8. Rozet Kompozisyonları

5. 8. 1. Çarkıfelek Rozet Kompozisyonlarının Kozmolojiye Dayalı Açılımı

Bugün Ortaçağ İslâm sanat araştırmalarında anlamaya çalıştığımız çarkıfelek rozet simgeleri birçok araştırmaya süs / süsleme / tezyinat unsuru olarak konu olmuştur. Ancak, Ortaçağ’ın gök bilimleri ile ilgi kavramlarının tamamını içine alarak inceleyen ve formal düzeyde yapılandırılmış eğitim kurumları yani günümüzdeki karşılığı üniversiteler olan Selçuklu dönemi medreselerinde, riyazi ilimler veya riyaziyat kürsüsüne bağlı çeşitli alt bölümlerden oluşan kozmoloji bilimlerinin akademik göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Gökküresi bilimi” anlamına gelen ilm-i felek terimi İslâm dünyasında aynı zamanda “felekiyyat, ilm-i nücum, ilm-i nücum-i ta’limi, sınaat-i nücum, sınaat-i tencim, ilm-i hey’e, ilm-i hey’et’l-âlem” de denilen astronominin en yaygın karşılığıdır (Fehd, 2000: 126). Biçimsel olarak katalog çalışmamızda geniş yer bulan rozet kompozisyonlarının mezar taşlarındaki ikonografik konum ve biçim çeşitliliği üzerine bilgi verilmiştir. Geometrik kompozisyonlar içinde kapalı kompozisyon özelliği gösteren form ve biçimleme unsurlarından biri olan çarkıfelek rozet simgesi; temel dairesel kurulumuyla optik etkili, dönme yön hareketi görünüm özelliğine sahiptir.

Çarkıfelek rozetinin gök ve gök katlarıyla ilişkilendirilmiş terim etimolojisine göre: Gökyüzünün önemli bir unsurunu teşkil eden gök çarkı, kompozit yapıdaki yıldızlar topluluğundan meydana

gelmektedir. Gök çarkı, çoğu defa "kök çığrısı" veya "tezginç" olarak isimlendirilmiştir. Arapça'daki "felek" kelimesi ile ifadesini bulmuştur (Çaycı, 2002: 22). Ortaçağ'ın yedi 'liberal sanatı aslında modern insanın 'bilim' olarak tanımladığı, matematik, astronomi, diyalektik ve geometri gibi dallardır. Ortaçağda bilim ve sanatın, Trivium ve Quadrivium'un düşünsel yapısıyla tamamiyle uyumlu olarak bu şekilde özdeşleştirilmesi, kozmolojik bakış açısının temel yapısını açıkça ortaya koyar (Burckhardt, 1994: 17).

Astronomi aritmetik, geometri ve musikiyle birlikte akli ilimler tasnifindeki matematik bilimlerini (ilm-i ta'limi, ilm-i riyazi, riyaziyat) oluşturur (Fehd, 2000: 126). İlm-i Nücum konusunda Farabi, İbni Sina ve Mes'ûdî bilinen en önemli âlimlerdir. Müslümanlar yıllarca gök bilimiyle uğraşmışlar, bugünkü astronomi ilmine büyük katkıda bulunmuşlardır (Kılıç, 2017: 1). Latinler'in "quadrivium"una tekabül eden bu dört bilime Farabi'nin tasnifinde mekanik ve optik de eklenmiştir (Fehd, 2000: 126). Chartres Katedrali'nin Hz. Meryem Kapısı'nın alınlığında Hz. Meryem'e tapman meleklerin oluşturduğu dairenin dışını süsleyen yedi beşerî bilime ilişkin alegorileriden bahseden Burckhardt'a göre: Ortaçağ'da yedi bilim: gramer, mantık ve belagat trinum'u (üçlüsü) ile aritmetik, müzik, geometri ve astronomi quadrivium'u (dörtlüsü) olarak sınıflandırılırdı, bugünküler gibi salt ampirik bilimler değildi. Ruhun birçok vasfını, ahenkli bir gelişme talep eden vasıflarını ifade ederlerdi. Bunlara sanat liberal arts; beşerî bilimler denmesinin nedeni de budur (Burckhardt, 1994: 85).

Fehd'in, İhsa'ü'l-'ulûm'dan kaynaklandırdığı bilgiye göre bu tasnif, astronomiyle astrolojinin 'ilm-i ahkâm-ı nücum' olarak çok erken bir dönemde birbirinden ayıt edildiğini ortaya koyması bakımından önemlidir. Çarkıfelek şemasıyla sanat tarihi araştırmalarında tanım bulmuş olan göstergenin, yapılandırılmış bilimsel ekol tasnifini şöyle aktarır Fehd:

İhvan-ı Safa'nın tanımlamasına göre ilm-i felek üç dala ayrılır:

a. Birincisi, feleklerin yapısını, yıldızlar ve sayıları, burçlar, büyüklükleri, aralarındaki uzaklıklar ve hareketleri.
b. İkincisi, astronomi celtvellerinin (zic; ezyac, zicat) kullanımı, takvimlerin düzenlenmesi, tarihlerin tespiti.
c. Üçüncüsü, feleklerin dönüşü, burçların doğuşu ve yıldızların hareketlerinden dünyada olabilecekler hakkında bilgi çıkarılmasıyla ilgilidir (Fehd, 2000: 126).

Astroloji ve astronomiyi birbirinden ayıran İslâm filozoflarının büyük çoğunluğu tarafından kabul görmüştür. Çünkü astronomi hesabı esas alırken astroloji tabiat olaylarından çıkarılan işaretlere ve bir takım spekülasyonlara dayanır. Batlamyus'un Tetrabiblon adlı eserindeki fikirleri benimseyen astrologlar ise bu ayrımı kabul etmemişlerdir (Fehd, 2000: 126). Ayrıca onca şeriat, bu bilime karşı çıkmaktadır; çünkü peygamber, 'yıldızlardan bahsedilince susun' demiştir (Aydın, 2011:183).

İkinci halife Hz. Ömer de, ilm en-nücûm'dan, kara ve denizde şaşmayacak ve yolu bulacak kadarını öğrenin, fazlasını terk edin, demiştir. Gazzâlî'ye göre, Hz. Ömer'in bu bilim konusunda ihtiyatlı davranılmasını salık vermesinin temel nedeni, bu bilimin gaybı bilme iddiası taşıması ve dinsel açıdan zararlı olmasıdır. Bu zarar, yıldızların hareketi sonucu birtakım işler oluyor denildiğinde, halk tarafından, Tanrı yerine yıldızların gerçek neden olduğunun düşünülmesi ve yıldızları izleyerek gelecekte olacak şeylerin bilineceği sanısıdır (Aydın, 2011:183).

İlm-i ahkâm-ı nücûm, Yahudiler arasında da çok yayılmıştı. Onlar bu ilmi gayet gizli tutarlardı. Bu ilme dair Zühre isminde bir de kitapları bulunduğunu belirten Kılıç'a göre; İlm-i felek yahut "Gökküresi bilimi" ile İslâm dünyası ve Latin Hıristiyan toplumunun dışında Musevi toplumunu da yakından ilgilendirmiştir. Bu ilimle meşgul olanlar hükümdarların talihlerine bakarlar, mühim vakaları haber verirler, harp ve sulh zamanlarını tayin ederler, hülasa "eşref-i saat" ararlardı (Kılıç, 2017: 2).

"Ayrıca belirtmek gerekir ki, rabbânî geleneğe göre, bir Yahudi din adamı sadece dünyevî hayat üzerinde etkin olmakla kalmaz; aynı zamanda metafizik âlemin düzenine de müdahale edebilir, böylece onun işleyişi konusunda etkili olabilirdi. Eğer olağanüstü bir karizmaya sahipse, Tanrı'nın gerçek varlığını ifade eden Şakinah (Sekîne)'nin yüzünü görebilirdi. Bu potansiyeliyle o, insanların maruz kaldıkları kötülükleri giderebilir, onların acılarını ve hastalıklarını dindirebilir, kötü kaderlerini değiştirebilirdi. Yine o, tabiat olaylarına müdahale edebilir; meselâ yağmur yağdırabilir veya insanları kıtlığa maruz bırakabilirdi. Tersi de söz konusu olabilirdi. Yani tarım ürünlerinin verimini artırabilir veya lanet ederek bereketi giderebilirdi. Ayrıca o, meleklerle iletişim kurabilir; onlarla görüşüp mesajlar alabilirdi. Yine potansiyeline bağlı olarak cinlerle temasa geçebilir; hatta ölülerle herhangi bir zorlukla karşılaşmadan kolaylıkla konuşabilirdi" (Palabıyık, 2013: 223).

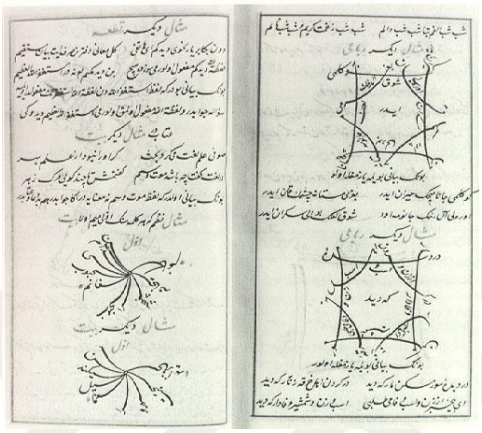
İnsan varoluşunun gidişatının ne derece gök katlarına bağlı olduğu öğrenilebilir: ekin zamanı ve hasat, çalışma zamanı ve eğlence zamanı; çünkü gök katları, kendi döngüleri içinde soğuktan sonra sıcağı, yağmurdan sonra güneşi getirerek varlıkların yaşamlarını sürdürmesini sağlarlar. Ortaçağ sanatında bunun bir önemi vardır: manevî, psişik ve maddi (Burckhardt, 1994: 86). Bugün modern ilim çağının teknoloji ile değerlendirmekte aciz kaldığı birçok konu o dönemlerde ay ve yıldızların gözlemlenmesiyle ortaya konulmuştur (Kılıç, 2017: 10).

Çağındaki İslâm ilim birikiminin değerlendirmesini yapan İbn Haldun da astronomi için, "bu bilim geometri yöntemlerine başvurarak, gökyüzündeki yıldızlarla gezegenlerin bulundukları yer ve konumlar itibariyle sergiledikleri gözlenebilir hareketleri tespit eder ve inceler" (Fehd, 2000: 126). Şeylerin derin anlamlar içeren düzeni, ortaçağ insanının kafasını hep kurcalamıştır. Yedi beşerî bilimin sıralandığı düzen tam anlamıyla anlaşıldığında, Pisagor'un şeylere bakış açısını doğrular ve kuşkusuz bu da ortaçağ sanatını etkilemiştir (Burckhardt, 1994: 86). Katedralde, quadrmum'un dört üyesi yine kadın biçiminde tasvir edilir. Aritmetik bir hesap cetveliyle, müzik bir vibrafonla, geometri bir yazı tahtasıyla birlikte tasvir edilir, astronomi ise yanında Boetius, Pisagor, Euclid ve Batlamyus ile birlikte gökyüzünü seyreder. Bu dört sanat veya bilim maddî varoluşun dört durumuna göndermede bulunur: sayı, zaman, uzay ve hareket (Burckhardt, 1994: 87). Farklı hareketlerin birbirleriyle düzenli ilişkisi ise ritmdir. Gün, yıl, ayın devri bunlar bütün değişimleri ölçen büyük ritmlerdir ve bu açıdan, quadrmum'un son üyesi olan astronomi, kozmik ritmlerin bilimidir. Sayı, orantı, ahenk ve ritm, çeşitlilikteki birliğin ve çeşitlilikten tekrar birliğe nasıl ulaşılacağının bariz tezahürleridir (Burckhardt, 1994: 89).

Osmanlı ilim hayatında birçok konuda çok değerli âlimler ve bunlara ait ilmi eserler verilmiştir. Medrese sisteminde dinî ilimlerden, pozitif ilimlere kadar birçok sahada mükemmel eğitim verilmiştir (Kılıç, 2017: 10).

Ahkâm-ı Nücum; Astronomi ile ilgili olan bu eserin her iki yazma nüshası da Tire Necip Paşa Kütüphanesindedir. Bu eserini de Sultan Mustafa için kendisine gönderilen bir kitabı tercüme ve şerh etmesini istemesi üzerine kaleme alınmıştır. Şehsade Mustafa'nın öldürülmesi üzerine Sururi çok üzüldüğünden dolayı eseri tamamlayamamış ve daha sonra bir başkası tarafından tamamlanmıştır. Sicill-i Osmani'de de nucum ile ilgili bir kitabın olduğu belirtilmektedir. Belirtilen kitabı Tire Necip Paşa Kütüphanesinde bulunan kitabı olmalıdır (Güleç, 2001: 8).

Gelibolulu Musluhiddin Sururi'nin Ahkâm-ı Nücum (1549) adlı yazma eserinin, akademik kurumsal kimliğinden hareketle geriye doğru gidecek olursak Ortaçağ İslâm medeniyetinde de olduğu gibi aynı gök kubbe altında yaşayan birçok kadim kültürün araştırma ve ilgi merkezine oturmuş olan çarkıfelek simgesinin Ortaçağ toplumları arasında yaygın olarak kullanılmış olduğunu görmekteyiz.



Fot. 206: Gelibolulu Muslihiddin Sururi'nin Yazma Eseri "Ahkâm-ı Nücum", (1549) Çarkıfelek Çizimleri.

Tire Necip Paşa Kütüphanesi, Env. No: NP 467 ve DV 1102 (Güleç, 2001).

Genellikle dairevi bir form şeklinde algılanan gök çarkı, sürekli hareketin veya zamanın kaynağı durumundadır (Çaycı, 2002a: 22).Özellikle mihrabiye biçiminde kompoze edilen Sivas ve Tokat mezar taşlarında konu edilen mihrap tasarımı iki farklı âlem arasındaki geçişi temsil eden vasıta olmalıdır. Yani algılanabilir bir dünya ile öbür âlem arasındaki bağlantıyı temin eden mikro-kozmik tasarımın üzerinde yuvarlak forma haiz gezegen (ya da çarkıfelek) motifleri yerleştirilmiştir (Çaycı, 2002a: 100-101).

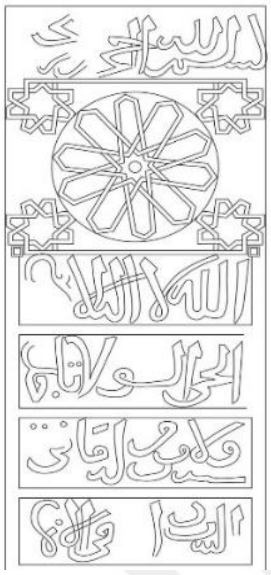
İslâm plastik sanatlarının beden bulduğu Gevaş Selçuklu mezar taşlarında uygulanan çok sayıda ve çeşitlilikte çarkıfelek rozet formlarına aynı yüzeye paydaşlık eden epigrafik unsurlar, bir süs/süsleme olmadığı gibi eserin etki ve işlevinde anlam iletmeleri bakımından imge yoluyla simgeler arasında bağ kurmamızı da sağlamaktadır. Biçim olarak merkezde konumlanmış olan geometri temelli çarkıfelek rozet formu, optik özelliğiyle görme algısını yüzeyde topladığı gibi anlam ilgisini de epigrafik kompozisyona çekerek bağlam kurulması noktasında bir odaklanma sağlar. Mezar taşı üzerinden geliştirilmiş olan optik biçim kurgusu, aynı zamanda sanat

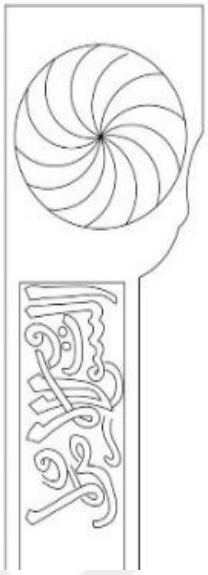
uygulamasıyla izlek algısında bir çeşit illüzyon ve yanılsama etkisi oluşturarak, dünya yaşamının bir yanılsama ve geçici bir görüntü olması üzerine bilgi de aktarmaktadır. Ortaçağ sanat üretimleri çarkıfelek rozet formlarını, biçimle anlamı birleştirerek etki görünürlüğü yüksek bir tasarım kurgusu içinde sunmaktadır.

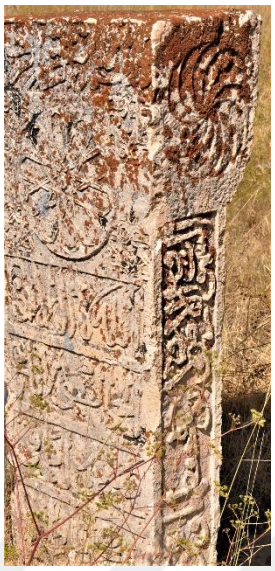
Biçim ve etkisi üzerine benzer anlamlarla bağlam kurmaya çalışmak sözü uzağa götürmüş olmayacağı gibi bugün modern sanatın bilimle kurduğu ilişkide, olanaklarını op-art kavramıyla genişletmiş olduğunu düşünürsek, ilk referans noktasına Ortaçağ bilim araştırmalarını temellendirmek gerek. Zira bilindiği gibi Ortaçağ İslâm bilim dünyası, optik çalışmalara da hakimdi. Dolayısıyla simge ve düşüncesi arasında bağlam kurmak Ortaçağ düşüncesinden uzak bir tutum değildir. Bu nedenle Ortaçağ sanatçısının optik etki özelliğine sahip çarkıfelek rozet formu ve biçimlerinde, varlık/yokluk kavramlarına, yanılsama/odaklanma imgesi üzerinden gönderme yaparak kullanmış olması da pek tabii mümkündür.

Ortaçağın genel imgeciliğini metafizik ve alegorik olarak iki sınıfta inceleyen Eco, dünyevi cisimler ile semavi şeyler arasında alegorik ve metafizik bir benzerlikten çok, onların daha felsefi bir anlamından söz edildiğini fark ederiz (Eco, 1999: 102-103). Bu felsefenin neden sonuç ilişkisini de dinsel metinlerin evrensel ve şiirsel iletilerine bağlayarak evrensel bilgiyi metafizik ve alegorik bilginin de şiirsellik arasında kurduğu ileti ortaklığına bağlamaktadır. Bütün bunların aracılığında din adamları gibi konuşan şairleri işaret ederken aslında bilginin etkin bir şekilde iletilmesini sağlayan Ortaçağ belagat ilimine de dikkat çekmektedir.

XIV / 14. yy. Gevaş Selçuklu mezar taşlarında celi sülüs karakteri ile istiflenmiş olan epigrafik kompozisyonda, "*Ey Allah'ım, ey sırları bilen, kaderleri, sebepleri, kalpleri döndüren sana yalvarıyorum ona iyiliğinle af ve mağfiret et*" yazılıdır. Özellikle de "ey sırları bilen, kaderleri, sebepleri, kalpleri döndüren" dua cümlelerindeki epigrafik imgeleriyle aynı yüzey üzerinde sembolize edilmiş olan geometrik simgeler dizgesi arasında örtüşen mutlak güçlü bir bağ olduğunu belirtmek gerek. Gevaş Selçuklu Mezar Taşlarında, epigrafik göstergelerin sunduğu kozmolojik imge ve geometrik simgeler için bknz. Çiz. No: 32-35, Fot. No: 91-101 Kat. No: 3.13.









Çiz. 97 Çiz. 98 Fot. 207 Fot. 208

Çiz. 97: Kat. No:3.13 No'lu Baş Şahide Dış Yüzey Detayı (H. Alptekin, 2017).

Çiz. 98:Kat. No:3.13 No'lu Baş Şahide Sol Yan Yüzey Detayı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 207: 13 No'lu Baş Şahide Sol Yan ve Dış Yüzey Görünüm Detayı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 208: 13 No'lu Baş Şahide Sağ Yan ve Dış Yüzey Görünüm Detayı (H. Alptekin, 2017).

Çaycı, çarkıfelek devinimi ve zaman kavramı üzerinden şu değerlendirmeleri iletmektedir: Çark-ı feleğin dönüşüyle zaman kavramına vurgu yapılmakta ve zamana bağlı olarak yok oluş/faniliğe dikkat çekilmektedir. Zamanın anlam kazanması ancak mekân ile gerçekleşeceğine göre zamanın tecellisini beşeri boyutta izah etmek gerekmektedir. Beşerin doğum süreciyle birlikte yok olma/irtihal sürecine dâhil olduğu işareti verilmektedir. Çark-ı felekten çıkarılacak bir başka anlam ise beşer olarak sınırlı bir varlık olduğunu bilmek ve ona göre teslimiyet göstermek gerekmektedir (Çaycı, 2017c: 235). Dünyayı bir simgeler bütünü olarak okumak ve ilahi olanlarla ilişkili olarak; ahlak, açımlamalar, yaşam kuralları ve bilgi modelleri geliştirip bunları kullanmak en iyi yoludur (Eco, 1999: 102-103).

Çarkı feleğin deveran süresi bir günlük idi. Bu hareket sayesinde sıcaklık, soğukluk, kuruluk ve yaşlık olarak vasıflandırılan dört unsur ortaya çıkmaktadır (Çaycı, 2002a: 23). Gök katlarının döngüsel sürecine değinen Çaycı, çarkıfelek unsurunun tipolojik açılımını şöyle yapmaktadır:

Gök çarkı genellikle şu şekillerde görünür

a. Astral araba tekerleği şeklinde
b. Çok kollu yıldız şeklinde
c. Açılmış bir gül şeklinde
d. Bir merkezden çıkan oklar şeklindedir ki bu şekil çoğunlukla güneşe işaret etmektedir (Çaycı, 2002a: 23).

İki farklı oluşum dikkat çekmektedir. Birincisi; merkezcil hareket, ikincisi ise merkezkaç hareketidir. Her iki harekette de birbirine muttasıl olan diyagramların hareketleri söz konusudur. İşte bu sebeple daimi hareketlilik ve denge hâkimdir. Burada süreklilik ve dönüşüm anlamını bulmaktadır. Yani mütemadiyen devamlılık ve ona bağlı olarak dönüşüm hareketiyle kesilmeden ve eksilmeden devam eden düzenek yer almaktadır (Çaycı, 2017c: 231).





Fot. 209 Fot. 210

Fot. 209: El-Biruni ‘nin Dönme Hareketini Gösteren Çarkıfelek Formunda Usturlab El Yazması (F. Sezgin, 2008).

Fot. 210: “Besmele” ve “Şems” Suresinin İlk 6 Ayeti Yazılı,
Sağdan Sola Doğru Dönme Hareketiyle Celi Sülüs “Vav” Harfleri İçinde ve Ortada Hareketli Yapma Kufi,
Ulu Camii, Bursa (M. Yazır, 1972).



Fot. 211: İnce Minareli Medrese, İç Kubbede Çarkıfelek Formlarının Görünümü,
Taş ve Ahşap Eserler Müzesi, Konya (Mustafa Cambaz, 2011).



Fot. 212: İnce Minareli Medrese, İç Kubbede Çarkıfelek Formlarının Detay Görünümü,
Taş ve Ahşap Eserler Müzesi, Konya (Fot. Mustafa Cambaz 2011).

Çarkıfeleğin devir alma, dönme ve hareket süresinin zaman kavramına işaret ettiğini görmekteyiz. Anadolu Selçuklu dönemi, kamusal alanlarında ortak kullanıma ait birçok mimari yapının üzerinde konumlanan çarkıfelek rozet formu, herkesin görebileceği dış yüzeylerde güneş saatinin de sembolü olarak yer alarak, zaman kavramını ve zamanı belirlemedeki fonksiyonel varlığını gösteren örnekler arasındadır.

Teknik olarak zaman dilimi içerisinde bir günlük geçen zamanı temsil eden çarkıfelek rozet formu aynı zamanda ölüm imgesi olarak Gevaş Selçuklu mezar taşlarında da zaman kavramını ve zamanda oluş-bulunuş durumlarını hatırlatan göstergeler olarak yer almaktadır. Mezar taşlarında ölüm imgesi üzerinden karşımıza çıkan çarkıfelek formlarını, kader, doğum, ölüm ve yeniden dirilmeye iman etmiş Ahiret inancının simgeleri olarak da okumak mümkündür.



Fot. 213: Çarkıfelek Rozet Tipolojisi, Dokuz Unsurlu Görünüm, Kat. No:3.26 No'lu Sanduka Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı Mezar Taşları, (H. Alptekin, 2017).

Optik etkili dönme hareketine sahip en temel özellikleriyle; zaman, zamanda bulunuş ve değişimin döngüsel kavramlarını sembolize eden daire temelli rozet formlarından oluşan çarkıfelekler, geometrik kompozisyon yapılarıyla farklı plastik ifadeler gösteren yaygın örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır.

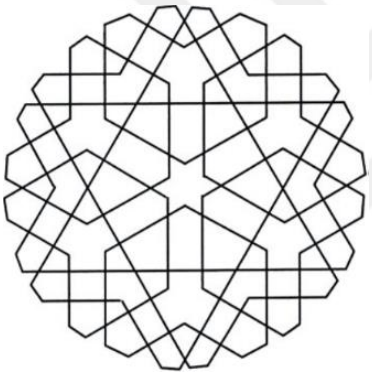
Geometrik form ve biçimleme unsurlarından çarkıfelek rozet kompozisyonları, Gevaş Selçuklu mezar taşları şahide ve sanduka yüzeylerinde yer alan çok sayıda örnek üzerinden incelenebilir. Çarkıfelek formu plastik açılımları, çizim ve fotoğraflar için bkz.. Çiz. No:10 Kat. No:3.4, Fot. No:46 Kat. No:3.4, Çiz. No:33 Kat. No:3.13, Çiz. No:35 Kat. No:3.13, Fot. No:92 Kat. No:3.13, Fot. No:94 Kat. No:3.13, Fot. No:95 Kat. No:3.13, Fot. No:96 Kat. No:3.13, Fot. No:97 Kat. No:3.13, Fot. No:98 Kat. No:3.13, Fot. No:100 Kat. No:3.13, Fot. No:101 Kat. No:3.13, Çiz. No:65 Kat. No:3.26, Çiz. No:73 Kat. No:3.26, Fot. No:136 Kat. No:3.26, Fot. No:141 Kat. No:3.26, Fot. No:142 Kat. No:3.26.

5. 8. 2. Rozet Kompozisyonlarında Tipoloji ve Biçim Estetiği

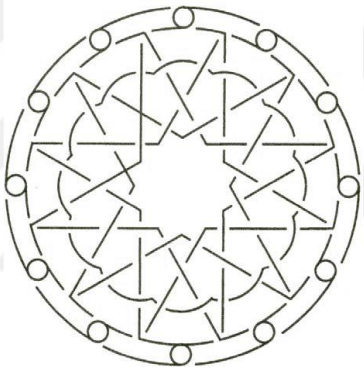
Anadolu Selçuklu eserlerinin taş sanatı programında sıklıkla kullanılmış olan rozet unsurları birçok kaynakta farklı tanım ve sınıflandırma özelliği kazanarak literal bir ifade dili yaratmıştır. Rozet unsurlarının madalyonlar olarak ayrıca tanım aldığı kaynaklarda gül, gülce, gülbezek, hatta bazı araştırmacıların oryantalist yaklaşımlarıyla roze ifadelerinin de yer aldığı görülmektedir. Rozetlerden bağımsız başlıklar altında daha çok tezyin özelliği dikkate alınarak gül, gülce, gülbezek yıldız kollu, kurs, disk vb. çeşitli ifadelerle sınıflandırılmış olduğu görülür.

Rozet unsurları mimari yapılarda kullanıldığı gibi, Gevaş Selçuklu mezar taşlarında da yoğun bir uygulamayla karşımıza çıkmaktadır. Rozetler, şahide ve sanduka yüzeylerine çizgisel şekilde kazınmış alçak rölyef tekniğiyle veya zeminden boyutlandırılarak yükseltilmiş rölyef tekniği ile uygulanan kapalı kompozisyon formlarıdır.

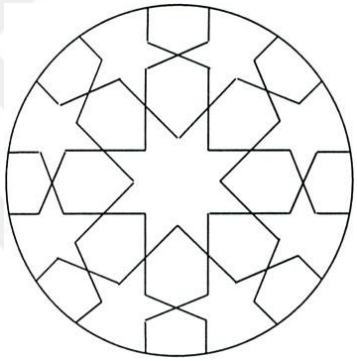
Yüzey bakımından benzer veya farklı plastik uygulamalarına sahip rozetler, sanduka ve şahide yüzeyleri üzerinde simetrik ve asimetrik tekrarlarla yahut tek sayı olarak kullanılmış, çeşitli çap genişlikleriyle tasarım kurgusu izlerken temel kurulum alanı olan daire, mutlak bir kapalı form olma özelliğini korumaktadır.



Fot. 214:



Fot. 215



Fot. 216

Fot. 214: Altılı Rozet, Ağzıkara Han (Y. Demiriz, 2000: 374).
Fot. 215: Rozet, Ağzıkara Han (Y. Demiriz, 2000: 382).
Fot. 216: Sekizli Rozet, Divriği Şifahane Taçkapı (Y. Demiriz, 2000: 361).

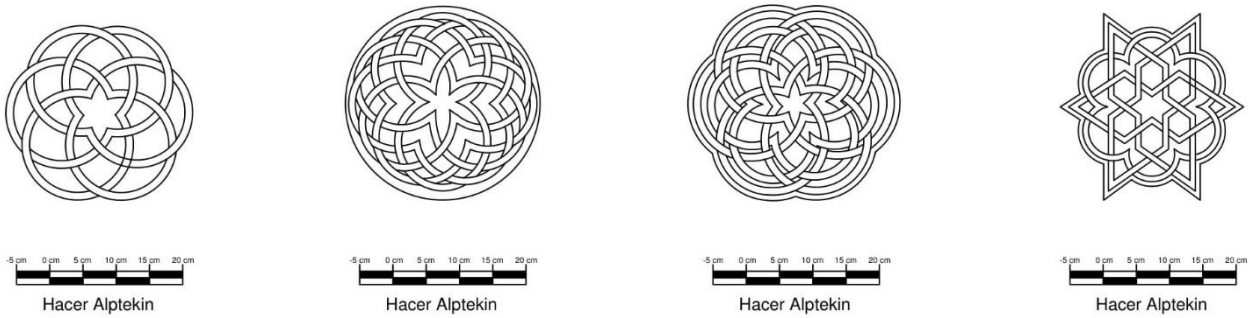
Daire, simgeler arasında, sonsuzun ifadesi olarak en güçlü olanıdır 'kaynağı ve sonu' içerdiği için evren düzeninin evrendeki birlik ve bütünlüğün canlı ve cansız başlıca ifadesidir. Bütün diğer geometrik şekilleri dairenin içinde kurmak mümkündür (Ögel, 1994: 94). Dairenin kozmolojik bağlamına da dikkat çeken Ögel; Selçuklu sanatında gördüğü rağbet, ihtimal ki, güneş diskleri oldukları devirden kalma bir muhtevanın, Selçuklu sanatında uygun zemin bulmasıdır. Çok defa sathi rozetlerin yıldız motifleri ile dolması da yine kozmolojik manaya işaret edebilir (Ögel, 1987: 95).

Rozetlerin desenleri çoğunlukla merkezi bir yapı gösterir ve içinde zencirek, rumili desenler veya yıldız biçiminde geometrik bezemelere de rastlanır. Yıldız şeklindeki rozetlerin mimari bezemeler arasında irili ufaklı kullanılması, tezyinatta gezegenleri temsil ettiğini düşündürmüştür (Demiriz, 2000: 203). Rozetlerin tezyinatın büyük bir kısmını teşkil ettiği bir eser Amasya'daki Gök Medresedir (Ögel, 1987: 95).

Anadolu Selçuklu sanatı, geometrik kompozisyonlarında kullanılan rozetlerle ilgili çok sayıda görüş bildirilmiştir. Çok zaman bir penç veya kuşbakışı üsluplaştırılmış katmerli gül motifini hatırlatan rozetlere, bu benzerliğinden olacak, gül veya gülce de denir (Demiriz, 2000: 203). Diğer taraftan Nermin Şaman Doğan ve Turgay Yazar'ın, bazı araştırmacıların görüşlerini ileten literatür çalışmalarına göre: Rozas: Gül veya çok kollu yıldız biçiminde süsleme örgesi (Doğan ve Yazar, 2013: 224). Roset: Gül şeklinde disk. Küçük bir gül biçimi süsleme (Doğan ve Yazar, 2013: 223). Dairesel biçimde özellikle bitkisel motiflerle süslenmiş disk, klasik mimariyle bağlantılı (Doğan ve Yazar, 2013: 225). Kursların yüzeyleri oyma ve kabartmalı yapraklarla stilize edilmiş bir gülü andıranlara verilen ad (Doğan ve Yazar, 2013: 224) gibi çok sayıda farklı tanım çeşitliliği içermektedir.

Çoğu zaman geçme geometrik ağların içinde irili ufaklı rozetler de dikkati çeker. Etrafında bazen daha küçük başka rozetler de yer alır. Rozetlerin genellikle gezegen sembolü olduğu kabul olunmaktadır. İkili büyük rozet ay ve güneş sembolüdür (Öney, 1992: 12). Ortaçağ İslâm kozmolojisinde felek kelimesi yıldızların döndüğü mekân, yıldızları taşıyan ve hareket ettiren şeffaf gök küre veya gezegen yörüngesi anlamlarının yanında denizde oluşan girdap manalarına da gelmektedir. Biruni, daire ile felek kelimesini birlikte kullanmıştır (Çaycı, 2017: 231).

Yukarıda Çaycı'nın da açılım getirmiş olduğu gibi gülbezek olarak tanımlanan, form da çarkıfelek rozetlerindendir. Yıldız biçimli çokgenlerin yahut rumi motiflerinin bulunduğu yüzeyler de yine çarkıfeleğin astral özellikleriyle ve ortak anlam yüküyle biçimlenmiş olan rozet formlardır.



Çiz. 99: Kat. No:3.11 No'lu Sanduka Yan Yüzeyleri Rozet Kompozisyonları,
Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).

Plastik sanatlarda çark-ı felek betimlemeleri birbirinden farklı biçimlerde ortaya çıkmaktadır (Çaycı, 2017: 235). Yüzeylerindeki farklı plastik örnekleri ile karşımıza çıksa da dairesel temelden hareket eden plastik unsur olması bakımından rozet tanımlamasıyla tek başlık altına incelenen formlardır. Bu nedenle de tüm rozet göstergelerini çarkıfelek anlam çatısı altında, plastik özelliklerine göre sınıflandırmak süs / süsleme / gül / gülce / roze / kurs / disk / çember / tekerlek / madalyon gibi betimlemelerle devam eden süsleme ve sübjektif algıların biçim dağarcığında tanım bulmaya çalışan ifadelerde olduğu gibi farklı anlam ve biçim arayışlarındaki dağınıklığı da toparlamış olacaktır.

Dolayısıyla kozmik ve astral özellikler taşıyan rozetler; Temel Yapı Özellikleri, Plastik Kompozisyon Tipolojisi ve çarkı felek anlam çatısı altında, üç ayrı kategoride incelenmesi gereken temel dairesel formlardır. Rozetlerin temel ve ortak biçim kurulumu daireden hareket etmeleridir. Ögel'in de belirttiği gibi: Bütün diğer geometrik şekilleri dairenin içinde kurmak mümkündür (1994: 94). Geometrik tasarımlarda merkezi olmayan bir dairenin çevresinden söz etmek mümkün değildir (Çaycı, 2017: 231).

Yüzey tasarımları bakımından eğrisel yay ve doğrusal kırılmalardan oluşan çizgi hareketliliği yahut organik kompozisyon unsurlarından rumi gibi farklı tasarım özellikleri gösterebilirler. Araştırmalara da yansımış olan tüm bu çarkıfelek rozet göstergelerine verilen isimler, sadece yüzey kompozisyonlarından hareket edilerek yapılmış tanımlamalardır.

Ancak temel yapı olarak daireden hareket eden ve teknik olarak yüksek kabartma veya düşey kazıma tekniğinde yapılmış uygulamalardır. Yüzey kompozisyonları nasıl tasarlanırsa tasarlansın aynı zamanda mutlak kapalı kompozisyon özellikleri gösteren daire formuyla paydaş biçimlerdir. Buna göre söz konusu rozet unsurlarının algılanma biçimlerini kolaylaştırmak üzere yapısal / plastik tipolojileri ve anlam ileten özellikleri bakımından sınıflandıracak olursak üç ayrı kategoride incelenebilir.

A. Rozet Unsurlarının Temel Yapı Özellikleri
B. Rozet Unsurlarının Plastik Kompozisyon Tipolojisi
C. Rozet Unsurlarının Anlam Yükü Açılımı

5. 8. 3. Rozet Unsurlarının Temel Yapı Özellikleri

a. Dairesel yapı özelliğindedir.
b. Kapalı form kompozisyonlardır.
c. Yüzey kompozisyonları farklıdır.
d. Dönme hareketi yönündedir.
e. Optik etkiye sahiptir.
f. Tek merkezlidir.
g. Ritmiktir.

5. 8. 4. Rozet Unsurlarının Plastik Kompozisyon Tipolojisi

a. Çarkıfelek (anlam çatısı) iç bükey eğrisel, ritmik çizgiler
b. Rumiler, organik unsurlar
c. Gülbezek, eğrisel ritmik tekrarlar
d. Çokgenlerden oluşan yıldızlar
e. Doğrusal kırılan çizgiler modülü
f. Eğrisel kırılan yaylar modülü

5. 8. 5. Rozet Unsurlarının Anlam Yükü Açılımı

a. Kendinden başka bir şeyi temsil eden veya imleyen göstergelerdir (Denli, 1997: I).

b. Gök Bilimleri Ekolüne dayalı kozmik göstergelerdir (Burckhardt, 1994: 17), (Fehd, 2000: 126), (Güleç, 2001: 8), (Kılıç, 2017: 10).

c. Maddî varoluşun dört durumuna göndermede bulunur: sayı, zaman, uzay ve hareket (Burckhardt, 1994: 87).

d. Doğum, yaşam, ölüm ve ahiret hayatına iman eden, zamanda dört varoluş döngüsünü ifade eder.

e. Zaman kavramına işaret eden, zamanda değişim, dönüşüm ve hareket içeren ritmik unsurlardır.

f. Zaman kavramının kozmik devran halindeki bir simgesidir (Çaycı, 2002: 82).

g. Geometrik çeşitlilik içinde birliği / tekliği, tekliğin sürekliliğini temsil eder.

h. Kaynağı ve sonu içerdiği için evren düzeninin evrendeki birlik ve bütünlüğün canlı ve cansız başlıca ifadesidir (Ögel, 1994: 94).

5. 9. Kabara Kompozisyonları

Yarım küre merkezli hacimsel form özelliği gösteren kabara kompozisyonlarını mimaride olduğu gibi Gevaş Selçuklu mezar taşları şahide ve sanduka yüzeyleri üzerinde de izlenmektedir. Kabara kompozisyonlar, çoğunlukla şahide taşlarının alınlık bölümlerinde ve sanduka örtü sistemleri üzerinde tekli form yahut üçlü form olarak kullanılmıştır. Mezar taşlarındaki genel uygulama örneklerinin dışında istisnai olarak şahide taşlarının yan yüzeyleri ve alınlık tepe noktalarında da kullanım alanı bulmuş kabara örnekleri de görülmektedir **(**bkz. Çiz. No:31 Kat. No:3.12 No'lu Kabaralı Baş Şahide İç Yüzey).

Mimaride iç ve dış yüzey unsurları olarak kullanılan kabara uygulamalarının tanımlarına yer verecek olursak; Mimari bezemede düzlemle kesilen küre parçasının dışa taşkın/kabarık yüzeyi kullanıldığı için bu tezyini unsura kabara ismi verilmiştir (Doğan ve Yazar, 2013: 227).

Bu "kubbeleşmiş" rozetler sathi tezyinatla tesirli bir tezat yapar. Yalnız geometrik örneklerden meydana gelirler, öyle ki üzerlerine yıldız geometrik motif ajurlu olarak, şebeke tarzı işlenir. İnce gölge – ışık oyunlarına da yer verildiği gibi masif kürenin ağır cisim tasavvurundan da kurtulmuş olunur, adeta maddiliği alıp manevi bir vasıf kazandırır ve zaten yıldız ihtiva ettiklerinden ufak bir "gök kubbe" sembolü (Ögel, 1987: 95) olduğunu belirten Ögel, kabara kompozisyonlarının kozmolojik anlam yüküne de işaret etmektedir.



Fot. 217: Kabaralar, İnce Minareli Medrese Taçkapı Detayı,
Taş ve Ahşap Eserler Müzesi, Konya (Mustafa Cambaz, 2011).

Mezar taşlarında görülen yarım küre merkezli kabara formları mimaride özellikle de taçkapı girişlerindeki simetrik konumuyla Dünya ve Güneş küresine gönderme yaparak evrenin hiyerarşik bir görünüme sahip olduğunun bilgisini hatırlatmaktadır. Ayrıca iç mimaride bazı camiilerin mihrab yüzeylerinde de simetrik bir konumda görülmektedir. Mimarideki çok sayıda örneğiyle karşılaştığımız kabara formları içeride ve dışarıda mimarinin kendisinden önce yer ve gök arasında adeta evrenin kilit taşları niteliğinde kozmik göstergeler olarak kendilerini sunarlar.

Diğer taraftan İslâm itikadı açısından değerlendirdiğimizde aslında her iki aleme de gönderme yapan kabaralar mutlak olan bu iki alem arasındaki duruşumuzun esası kadar zamanda oluşun, bulunuşun varlık ve amaç bilgisini de hatırlatmaktadır.

İhvân es-Safâ'nın evren sistemi, merkeze yeri (Dünya'yı) alan, Güneş'i ise, en uzak kuşatıcı (muhît) felek ile yer (Dünya) arasında orta bir yerde konumlandıran özde Batlamyuscu bir evren sistemidir ve onlar bu sistemi Kur'an ayetleriyle desteklemektedirler. Merkezdeki yerden itibaren

alttan yukarı hiyerarşik bir sırayla, Hava küresi, Ay küresi, Merkür (Utarit) küresi, Venüs (Zühre) küresi, Güneş küresi, Mars (Merih) küresi, Jüpiter (Müşteri) küresi, Satürn (Zuhal) küresi, sabit yıldızlar küresi ve kuşatıcı (muhît) küre yer almaktadır ve bu küreler iç içe geçmiş durumda (Aydın, 2011:185) evrenin hiyerarşik bir görünüme sahip olduğunu aktarmaktadır.

Yine Nermin Şaman Doğan ve Turgay Yazar'ın, bazı araştırmacıların kabara tanımlarıyla ilgili görüşlerini sunduğu literatür çalışmalarına göre: Taş işçiliğinde, kabaca biçimlendirilmiş taşın oyulan bir yere yerleştirilmesi. Süslü topuz ya da çıkıntı, çoğunlukla oyma yapraklarla kaplıdır (Doğan ve Yazar, 2013: 223). Daima yarım küre şekilli olarak gördüğümüz kabaraların bir kısmı, daire veya kare şekilli birer çerçeve içine alınmıştır. Yarım küre biçiminde çıkıntılı kurs. Taş yüzey üzerine bezeme amacıyla yapılan yarım küre biçimindeki kabartma süs öğesi (Doğan ve Yazar, 2013: 224). Ortaçağ mimarisinde oldukça süslü dışbükey blok/öğe (Doğan ve Yazar, 2013: 225) tanım örnekleri gibi çeşitli açılımlar aktarılmaktadır.

Doğan ve Yazar'ın tespit ve görüşlerine göre de; Kabaralar araştırmacıların belirttiği gibi her zaman bir kürenin yarısı değildir. Örnekler kürenin farklı düzlemlerle kesildiğini hem rozet hem de kabara olarak kullanıldığını göstermektedir. Bir küreyi kesen düzlem kürenin merkezinden geçiyorsa elde edilen yarı uzaylara yarım küre/üst yarım, alt yarım küre (Doğan ve Yazar, 2013: 227) olduğunu belirterek küre kesitli kabaraları tematik olarak üç şekilde incelenebileceğimiz bir sınıflandırma da sunarlar;

a. Yarım küre kesitli kabaralar
b. Yarım küreden büyük kabaralar
c. Yarım küreden küçük kabaralar (Doğan ve Yazar, 2013: 227).



Fot. 218: Kabara Tipolojisi**,** Gevaş Selçuklu Mezarlığı Mezar Taşları (H. Alptekin 2017).

Yassı ve işlemeli, bazen de küre şeklinde kabarık olarak görülürler (Öney 1992: 12). Kabara kompozisyon unsurlarının farklı görünümlerine işaret eden Ögel'in de belirttiği gibi Gevaş Selçuklu mezar taşları arasında yassı özellikteki farklı düzenlemesiyle dikkatleri çeken kabara formu altıgen plan şeması ile çalışmamızın, Katalog No: 3. 26 bölümünde (Çiz. No: 65-73, Fot. No: 135-142) kendisini şahide örnekleri üzerinden sunmaktadır. Ayrıca, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi Taş Eserler Koleksiyonunda bulunan Memlûk Dönemi (H. 899 / M. 1493-94) Halep Mezar Taşında (Fot. 220) görülen kabara formu, iç bükey hacimselliğiyle tipolojik çeşitlilik gösteren örnekler arasındadır (Fot. No:203, Çizim No:1).

Mezar taşları üzerinden izlediğimiz geometri temelli Ortaçağ bilimleri, görsel ve plastik sanatlara anlam ileten göstergeler olarak yansımaktadır. Kültürel kapsam konu başlığında değinmiş olduğumuz gibi, Ortaçağ'a kaynaklık eden tüm bu göstergelerin gelişimi Ortaçağ'ın entelektüel aydınlığında, disiplinler arası kurulan bağların temel prensiplerine dayalı olması bizi çok yönlü düşünmeye davet etmektedir.



Fot. 219



Çiz. 100



Fot. 220

Fot. 219: Altıgen Formlu Yassı Kabara Kompozisyonu, Gevaş Selçuklu Mezarlığı Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).

Çiz. 100: Altıgen Formlu Yassı Kabara Kompozisyonu,
Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Şahide Taşı Detay (H. Alptekin, 2017).

Fot. 220: İç Bükey Kabara Kompozisyonu, Sanduka Örtü Detayı,
Halep Mezar Taşı, Memlûk devri, H. 899 / M. 1493-94,
Türk ve İslâm Eserleri Müzesi Taş Eserler Koleksiyonu, Env. No: 2537, İstanbul (Mustafa Murat Bozcu, 2017).

Çalışmamızın bu kısmında ortak tipolojik formdan, daireden hareket eden kabara unsurlarını temel yapı özellikleri ve plastik kompozisyon özelliklerine göre sınıflandırarak Gevaş Selçuklu mezar taşlarındaki geometrik varlıklarına değinilmeye çalışılmıştır.

Genellikle mimari yapı unsurları olarak yapıların taç kapılarında yer almış olan yaygın örnekleriyle karşılaştığımız kabara kompozisyonları, rozet kompozisyonlar kadar yoğun olmasa da Gevaş Selçuklu mezar taşları yüzeyinde de hacimle konumlanmışlardır. Yaygın kullanım alanı bulan hacimsel, dairesel form dışında altıgen formlu yassı kabara kompozisyon örneği de farklı uygulama biçimi ile dikkat çekmektedir (bknz. Fot. 219, Çiz. 100).

Geometrik form ve biçimleme unsurlarıyla, görsel ifadelendirme biçimlerinin anlam ileten simgelerinden oluşan rozet kompozisyonları ve yarım küre merkezli hacimsel form özelliği gösteren kabara kompozisyonları, Gevaş Selçuklu mezar taşları şahide ve sanduka yüzeylerindeki bazı seçilmiş örnekler üzerinden incelenebilir. Rozet ve Kabara Unsurlarının Temel Yapı Özellikleri, Plastik Tipolojisi ve Anlam Yükü Açılımları için bknz. Tablo 4.

Rozet ve kabara form uygulamalarının ikonografik açılımları, çizim ve fotoğraf görselleri için bkz. Çiz. No:1 Kat. No:3.1, Çiz. No:4 Kat. No:3.1, Fot. No:33 Kat. No:3.1, Fot. No:35 Kat:3.1, Çiz. No:5 Kat. No:3.2, Çiz. No:6 Kat. No:3.2, Fot. No:43 Kat. No:3.2, Çiz. No:10 Kat. No:3.4, Fot. No:46 Kat. No:3.5, Çiz. No:12 Kat. No:3.6, Fot. No:50 Kat. No:3.6, Çiz. No:18 Kat. No:3.8, Fot. No:56 Kat. No:3.8, Fot. No:60 Kat. No:3.8, Fot. No:63 Kat. No:3.8, Fot. No:64 Kat. No:3.8, Fot. No:65 Kat. No:3.8, Fot. No:65 Kat. No:3.8, Çiz. No:26 Kat. No:3.9, Çiz. No:27 Kat. No:3.9, Fot. No:76 Kat. No:3.9, Çiz. No:28 Kat. No:3.10, Çiz. No:29 Kat. No:3.10, Fot. No:78 Kat. No:3.10, Çiz. No:31 Kat. No:3.12, Fot. No:84 Kat. No:3.12, Fot. No:85 Kat. No:3.12, Fot. No:86 Kat. No:3.12, Fot. No:87 Kat. No:3.12, Fot. No:88 Kat. No:3.12, Fot. No:89 Kat. No:3.12, Fot. No:90 Kat. No:3.12, Çiz. No:32 Kat. No:3.13, Çiz. No:34 Kat. No:3.13, Fot. No:91 Kat. No:3.13, Fot. No:93 Kat. No:3.13, Fot. No:97 Kat. No:3.13, Fot. No:98 Kat. No:3.13, Fot. No:100 Kat. No:3.13, Fot. No:100 Kat. No:3.13, Çiz. No:37 Kat. No:3.15, Çiz. No:38 Kat. No:3.15, Fot. No:105 Kat. No:3.15, Fot. No:107 Kat. No:3.15, Çiz. No:40 Kat. No:3.16, Fot. No:108 Kat. No:3.16, Çiz. No:42 Kat. No:3.17, Çiz. No:43 Kat. No:3.17, Çiz. No:44 Kat. No:3.17, Fot. No:110 Kat. No:3.17, Çiz. No:45 Kat. No:3.18, Çiz. No:46 Kat. No:3.18, Fot. No:112 Kat. No:3.18, Fot. No:126 Kat.

No:3.24, Fot. No:128 Kat. No:3.24, Çiz. No:65 Kat. No:3.26, Çiz. No:66 Kat. No:3.26, Çiz. No:67, 68, 69, 70, 71, 72, 73. Kat. No:3.26, Fot. No:135 Kat. No:3.26, Fot. No:136 Kat. No:3.26, Fot. No:137 Kat. No:3.26, Fot. No:138 Kat. No:3.26, Fot. No:139 Kat. No:3.26, Fot. No:140 Kat. No:3.26, Fot. No:141 Kat. No:3.26, Fot. No:142 Kat. No:3.26, Çiz. No:75 Kat. No:3.27, Fot. No:143 Kat. No:3.27, Fot. No:146 Kat. No:3.27, Çiz. No:77 Kat. No:3.28, Çiz. No:78 Kat. No:3.28, Çiz. No:79 Kat. No:3.28, Çiz. No:80 Kat. No:3.28, Çiz. No:81 Kat. No:3.28, Çiz. No:82 Kat. No:3.28, Fot. No:150 Kat. No:3.28, Fot. No:151 Kat. No:3.28, Fot. No:152 Kat. No:3.28, Fot. No:153 Kat. No:3.28, Fot. No:154 Kat. No:3.29, Fot. No:155 Kat. No:3.29, Fot. No:156 Kat. No:3.29, Fot. No:157 Kat. No:3.29, Fot. No:158 Kat. No:3.29, Fot. No:159 Kat. No:3.29, Fot. No:160 Kat. No:3.29, Fot. No:161 Kat. No:3.29, Fot. 166.

Tablo 4: Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşlarında Rozet Unsurlarının Temel Tipolojik Özellikleri ve Anlam Yükü Açılımları

Mezar Taşlarında **Rozet Kompozisyonlarının Temel Tipolojik Özellikleri ve Anlam Yükü Açılımları**	
Rozet Unsurlarının Temel Tipolojik Özellikleri:	**Rozet Unsurlarının Plastik Kompozisyon Özellikleri:**
1. Dairesel yapı özelliğindedir. 2. Damla veya çokgenlerden de oluşur. 3. Kapalı kompozisyonlardır. 4. Yüzey tezyinatları farklıdır. 5. Dönme hareketi yönündedir. 6. Optik etkiye sahiptir. 7. Tek merkezlidir. 8. Ritmiktir.	1. Çarkıfelek (Temel tipoloji) 2. Gül / Gülbezek 3. Çokgenler veya yıldızlar. 4. Doğrusal kırılan çizgiler. 5. Eğrisel kırılan yaylar. 6. Rumiler.
Rozet Unsurlarının Anlam Yükü Açılımı:	
1. Kendinden başka bir şeyi temsil eden veya imleyen göstergelerdir 2. Gök Bilimleri Ekolüne dayalı kozmik formlardır. 3. Doğum, yaşam, ölüm ve ahiret hayatına iman eden, zamanda dört ayrı varoluşun döngüsel göstergeleridir. 4. Maddî varoluşun dört durumuna göndermede bulunur: Sayı / Zaman / Uzay / Hareket. 5. Zaman kavramına işaret eden, zamanda değişim, dönüşüm ve hareket içeren ritmik unsurlardır. 6. Zaman kavramının kozmik devran halindeki bir simgesidir. 7. Geometrik çeşitlilik içinde birliği / tekliği, tekliğin sürekliliğini temsil eder. 8. Kaynağı ve sonu içerdiği için evren düzeninin ifadesidir. 9. Evrendeki birlik ve bütünlüğün canlı ve cansız başlıca ifadesidir.	

5. 10. Mimari Kompozisyonlar

5. 10. 1. Mihrabiye

Mihrap ve mihrabiye nişleri kendi fonksiyonel anlamının dışında başka bir şeyi temsil eden gösterge özelliği ile mezar taşlarındaki yaygın kullanımlarıyla izleklere, anlam ileten plastik unsurlar olarak varlığını sunar.

Mihrab çeşitli manalara gelmekle birlikte, cami ve mescitlerde yüklendiği işlev itibariyle imamın namaz kılarken cemaatin önünde durduğu aynı zamanda kıble istikametini gösteren kısma denmektedir (Top 2002: 128) ifadesiyle mimarideki fonksiyonel tanımına işaret eder. Buradaki kıble istikametinin anlamı, dünyanın neresinde olursa olsun Müslümanların namaz kılarken Kâbe'ye yönelmelerini işaret etmektedir. Hicretin ikinci yılında yani Hazreti Peygamberin Medine'ye hicretinin On altıncı ayında Kur'an'daki "Sen hemen yüzünü doğruca Mescid-i Haram'ın tarafına çevir, yani Kâbe tarafına çevir" (Bakara, 144) ayeti ile kıblenin Kâbe olması gerçekleşmiştir (Top, 2002: 128).

Bu vahiyden sonra Müslüman, namaz kılarken yönünü Kâbe'nin bulunduğu Mescid-i Haram'a yöneltmiştir. Bu yönü ile İslâm Sanatı ve Mimarisi açısından Kâbe'nin önemi büyüktür. Kendisinin küp şeklinde basit bir bina olarak görülebileceği ve tam manası ile sanatsal bir eser denilemeyeceği işaret edilse bile; Müslüman için ezeli tezahürün bir yansıması sembol ve temsil noktasında bir yönelme, çekim ve cazibe merkezini ifade etmektedir (Top, 2002: 128).

Bütün İslâm ve Anadolu coğrafyasında gelenekselleşerek yaygınlaşan mihrapların fonksiyonel olarak kullanıldığı alanlar, camii ve medreseler gibi mimari alanlarla sınırlı olmayıp, sembolik anlamda mezar taşlarına da yansımıştır. Bu anlayışla Gevaş mezar yapılarında kullanılan mihrab formunun, fonksiyonellikle sembolizm arasındaki yapısal duruşunun ve aynı zamanda manevi makam, yön, yönelme göstergesi olarak onursal duruşunun çok sayıda plastik ve görsel kurulum örneğine rastlamaktayız.

Mehmet Top'un Kur'an-ı Kerim referansı ışığında yaptığı açıklamadan da anlaşılacağı gibi; mezar taşları üzerinde kullanılan hatt kompozisyon örneklerinde "Bakara" ayetinin yer alıyor olması mihrab formunun, namaz ibadetinin önemini ve temsil noktasında sembolik anlam yükünü de

güçlendirmektedir. İmam Rabbani İkiyüzaltmişüçüncü Mektubunda Kâ'be ve namâzın bazı üstünlüklerini bildirmektedir:

Dünyâda bunlardan nasîb, ancak namâzdadır ki, namâz, mü'minin mi'râcıdır. Ya'nî dünyâdan âhırete yükselten bir merdiven gibidir. Namâzda sanki dünyâdan çıkıp, âhırete gidilir ve âhıretde kavuşulacak olan şeylerden haz, zevk alınır. Öyle zan ediyorum ki, namâzda bu devletin hâsıl olması, Kâ'beye dönüldüğü içindir. Çünki orası, ilâhî hakîkatlerin "teâlâ ve tekaddeset" zuhûr etdiği yerdir (İmam-ı Rabbani, 2008: 347).

Görülüyor ki, Kâ'be, dünyâda şaşılacak birşeydir. Görünüşde dünyâdaki evlerden biridir. Hakîkatde ise, âhıretdendir. Kâ'be dolayısı ile namâzda da, bu hâl hâsıl olmuş, sûreti de, hakîkati de, dünyâ ve âhıreti kendinde toplamışdır. Muhakkak olarak anladım ki, namâz kılarken hâsıl olan hâller, namâz dışında hâsıl olan bütün hâllerin üstündedir. Allahü teâlânın lutf ve ihsânı ile mü'minlere ölüm zamanında hâsıl olan hâl, namâzdaki hâllerin üstüdür. Bunların da en üstünü, hadîs-i şerîfde bildirilen Cennetdir. Bu dünyâda olan herşey, sûret ve hayâldir. Dünyâ âhıretin tarlasıdır ve tohum ekecek zamandır (İmam-ı Rabbani, 2008: 347).



Fot. 221: Mihrabiye Kompozisyon Detayları,
Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).

5. 10. 2. Mukarnas

İslâm mimarlığına özgü kompozisyon unsuru olan mukarnas teriminin batı dilindeki karşılığı stalaktit olarak bilinir. Ortaçağ Anadolu Selçuklu mimarisinde yaygın bir biçimde kullanılmış olan mukarnas formunun; kubbe, mihrab, minare, sütun başlıkları, çeşme, taç kapı, kümbet gibi geniş yüzeylerden mezar taşlarına kadar birçok alanda yaygın kullanımlarıyla karşımıza çıkmaktadır.

Bir geometrik biçimden öteki geometrik biçime, örneğin, kareden daireye, daireden kareye ve çokgenden daireye ya da bir daire kesitinden daha geniş bir daire kesite geçiş, mimarlığa özgü bir yöntemle sağlaması işlevselliğini arttırmaktadır. Ayrıca kullanıldığı konumda ışık kaynağıyla ilişkili olarak sürekli değişen güçlü bir plastik değer yaratarak (Ödekan, ytb: 476) geometrik çizgi sistemleri burada sanki hacim kazanarak karşımıza çıkmaktadır (Ögel, 1987: 101).

Kubbenin kaide veya kürenin küp ile olan ilişkisi, hem statik hem de ritmik bir karaktere sahiptir. Buna göre, mukarnasın ana kubbeyi dörtlü kaidesine bağlayan bal peteği şeklindeki salkımı, göğün yeryüzü düzeyindeki deviniminin bir yansımasıdır. Buna karşılık, kübik unsurun hareketsizliği veya kımıldamazlığı da dünyanın sabit ve zamansız bir durumda olduğu duygusunu uyandırabilir ve bu duygu bir mabet duygusuna daha uygun düşmektedir (Burckhardt, 2013: 105).

Mukarnasların en güzeli Küçük Asya ile Memlük Mısır'ındadır. Önce Selçuklular ve sonra Osmanlı'lar olmak üzere, Türk halkı bu unsura onun en muazzam plastik gücünü vermiştir. 'Varoluşun birliği' veya 'gerçeğin birliği' (vahdetü'l-vücud) fikrini ifade etmek isteyen bir sanatçının hizmetinde gerçekte üç vasıta vardır (Burckhardt, 2013: 105) diyerek mukarnasla ilgili bu üç dolaylı bağlantıdan bahseder Burckhardt:

a. Birliği mekân düzeyinde tercüme eden geometri

b. Zaman ve mekân düzeyinde açığa çıkan ritim

c. Varlığı, sınırlı varlıkları, formları görünür kılan ışık (Burckhardt, 2013:105).

Işık, gerçekte, bizatihi bölünmezdir. İlahi birlik hakkında ışıktan daha mükemmel bir sembol yoktur. Bu yüzden Müslüman sanatçı üzerinde çalıştığı belirli maddeyi bir ışık titreşimine dönüştürmenin yollarını arar. Mukarnas da ışığı yakalayıp onu en ince tonlarla dağıtmaya hizmet eder (Burckhardt, 2013: 112).

Mukarnas uygulamaları, farklı tipolojik örnekleriyle Gevaş mezar taşlarının alınlık bölümünde veya mihrabiye nişlerinde, yüksek hacimsel değerleriyle yer almaktadır. Seramik veya alçı döküm örnekleriyle mimari uygulamalarda görmeye alışık olduğumuz klasik mukarnas örnekleri, kullanılan malzemenin yapısı gereği çoğunlukla kalıba dökülerek elde edildiği gibi, taş ve mermer malzemeye dayalı olarak uygulanan mukarnas formları da yine belirli sayıda hücrenin oyulması, yontulması veya kesim tekniklerinin uygulanması ile elde edilmiştir. Kalker taşı kullanılan Gevaş Selçuklu mezar taşları üzerinde yer alan mukarnas formları da teknik olarak yontma, oyma veya taş kesim tekniklerinin uygulanmalarıyla elde edilmiş mimari kompozisyon unsurlarıdır.



Fot. 222: Mukarnas Detayları, Şahide Mezar Taşları, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Sonuç olarak; mimari yapı unsurlarından olan mukarnas formlar, ışık- gölge değerleri ve ortaya koyduğu geometrik hacimselliği ile önemli kompozisyon unsuru olarak mezar yapıları üzerinden de karşımıza çıkmaktadır. Şahide alınlık kısımlarında tek sıra olarak görülebilen mukarnaslar, iki ve üç sıralık uygulama yöntemleriyle de hacimsel etki gücünü yükseltmektedir. Niş veya kemer tipolojisine sahip mihrabiyeler ise şahidelerin gövde planında konumlanırken, baş şahidelerin alınlık yüzeyinde de mukarnas formları yükselen hacimsel özellikleri ile dikkat çeker. Yüksek hacimsel etkisiyle Gevaş Selçuklu Mezarlığı şahide taşlarının dikkat çekici plastik unsurlarını oluşturan Mihrabiye ve Mukarnas kompozisyonları, aynı yüzey üzerinde birlikte veya ayrı kullanılmış oldukları gibi, mezar taşları üzerinde tek başına, asal unsurlar olarak da yer aldığı görülmektedir (Fot. 226).

Mihrabiye biçim unsurlarını, tipolojik olarak iki ayrı grupta incelemek mümkün. Yüksek kabartma veya kazıma tekniğinde uygulanan yüzeyde oluşturduğu kontur etkisi ile alanı sınırlandırarak, kitabe yahut diğer kompozisyonlar için daha çok, pano plan özelliği göstererek silme kemerden oluşan mihrabiyeler. Yüksek hacimsel özelliği olmayan silme mihrabiye kemerleri ise şahidelerin baş veya ayak taşının iç ve dış yüzeylerinde kabara, rozet, kandil, rumi motif gibi organik kompozisyonları veya epigrafik kompozisyonları pano plan içinde sınırlandırarak barındıran çeşitliliğiyle görülmektedir. Mihrabiye kemerlerinin yüzeyde alçak kabartma tekniğinde uygulandığı örneklerin dışında az sayıda da olsa kazıma tekniğindeki rölyef örnekleri de gözlenmektedir.

İkinci grup mihrabiye uygulamaları ise; İç bükey hacimselliğiyle alan derinliğine sahip olan mihrabiye nişleridir. Kâbe ve kıble yön göstergesi olarak namazgâh yönünü işaret etmesinden dolayı sadece baş şahidenin iç yüzeyinde kıbleye dönük olarak konumlanmaktadır. Şahide gövde planındaki örneklerin dışında, özellikle de monoblok görünümlü şahide tipolojisinde uygulama alanı bulan mihrabiye nişleri, iç hacminde küçültülmüş ölçekleriyle asıl biçim formuna gönderme yapan minimal tasarımlar olarak dikkat çekicidir. Oyma yöntemiyle hacimsel alan derinliği kazandırılmış, hücresel mihrabiye nişleri, asıl biçim formu olan Mihrab'a gönderme yaparak, barındırdığı anlamları ileten mecazi göstergelerdir. Kıble / Yol / Yön / Zaman / İbadet /Namaz / Secde / Dua / Buluşma / Yönelme / Allaha Sığınma gibi anlam göstergeleriyle de biçimsel içeriğindeki asıl anlam yüküyle yaşam, ölüm ve ahiret hayatını hatırlatarak mezar taşları üzerinden gözün iktidarına yansır.

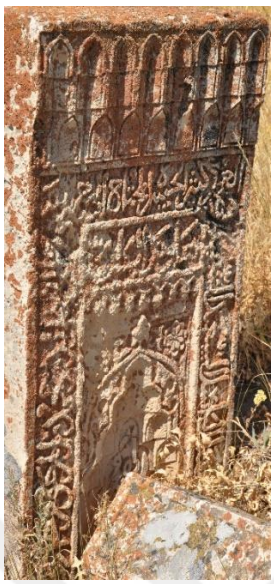
Bütün İslâm ve Anadolu coğrafyasında gelenekselleşerek yaygınlaşan mukarnas ve mihrabların fonksiyonel kullanımıyla sınırlı olmayıp camii ve medreseler gibi mimari alanların dışında, anlam ileten göstergeler olarak mezar taşlarına da kullanılmıştır. Gevaş mezar yapılarında kullanılan mukarnas ve mihrab formunun fonksiyonellikle sembolizm arasındaki yapısal duruşunun ve aynı zamanda manevi olarak onursal makam anlayışını yansıtan çok sayıda ve çeşitlilikte plastik ve görsel kurulum örneği gösteriyor ki; sanatçısının ve atölye programlarının İslâm inanç algısından bilinçle uygulanmış tasarımlarıdır. Yukarıda da değinildiği gibi, mezar taşları üzerindeki kitabelerde yer alan örneklerde Bakara ayetinin seçilmiş olması bir tesadüf olmadığı gibi mihrab

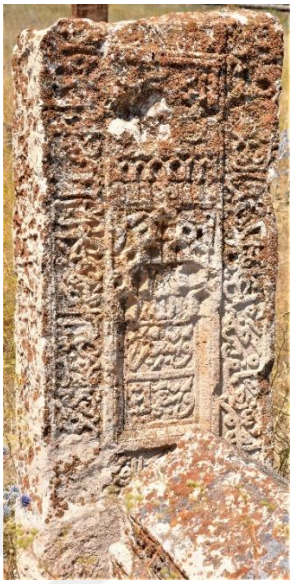
formunun, Hz. Muhammed'in Miraç'a yükselişini ve namazda Kâbe'ye yönelmenin kıble temsil noktasındaki sembolik anlam yükünü güçlendirmektedir.

Van Gölü Havzası içinde yaygın olarak kullanılmış olan mukarnas formları, İslâm sanatlarının en yaygın ve temel biçimleme unsurlarındandır. Araştırma kapsamına almış olduğumuz Gevaş Selçuklu mezar taşları dışında Dilmetaş Mezarlığı, Ahlat ve Erciş Çelebibağı Selçuklu mezar taşlarında da benzer uygulama teknikleriyle, ortak kullanılan plastik formlar arasında göstermek mümkün.

Sıra, sayı, hücre oluşumlarındaki teknik ve artistik uygulama farklılıklarıyla hacimsel etki özellikleri barındıran mukarnas ve mihrabiye formları, birbirinden farklı tasarımlarıyla Van Gölü Havzası içinde ve çevresindeki mezar taşlarında en yaygın karşılaşılan mimari kompozisyon örneklerdendir. Özellikle mihrabiye formları Gevaş Selçuklu Mezarlığı'nın genel görünümünde odak etkisi oluşturarak gerek biçimsel farklılıklarıyla, gerekse de anlam yükü açılımlarıyla İslâm mezar taşlarına asıl karakterini veren plastik unsurlar arasındadır.

Gevaş Selçuklu Mezarlığı Mukarnaslı ve mihrabiye kemerli şahideler, Van Gölü Havzası içerisindeki diğer mezarlıklardaki mezar taşlarıyla da benzerlik gösteren ortak kompozisyon örneklerindendir. Kemer özelliği gösteren mihrabiye ve mukarnas formları, Ahlat Selçuklu Mezarlığı mezar taşlarında da biçimsel ortaklığı ile dikkat çeker. Erciş Çelebibağı mezar taşları arasında az sayıda kullanılmış olsa da yine ortaklık gösteren uygulama örneklerindendir. Dilmetaş Mezarlığı'nda görülen mihrabiye kemerleri ve mukarnas örneklerinde de her iki formun ayrı yüzeyler üzerinde uygulandığı görülürken (Fot. 226) Gevaş Selçuklu örneklerinde ise mihrabiye ve mukarnas formları birleşik tasarımlar olarak aynı yüzey üzerinde uygulama alanı bulan mimari kompozisyonlardandır (Fot. 223, 224, 225). Aynı zamanda kitabelik olarak da tasarlanmış olan mihrabiye niş ve mihrabiye kemer kompozisyonlarının içinde ve çevre kuşağında bulunan kitabe yazılarına Ahlat ve Erciş örneklerinde görülen süsleme unsurları karıştırılmadan uygulanmış en yalın ve okunaklı Celi Sülüs Kitabe Hat'ları yer almaktadır.





Fot. 223 Fot. 224 Fot. 225

Fot. 223: Mukarnaslı Mihrabiye Nişi, Celi Sülüs Kitabe Hat'ı ile Baş Şahide Mezar Taşı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 224: Mihrabiye Nişinde Celi Sülüs Kitabe Hat'ı ile Baş Şahide Mezar Taşı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, (H. Alptekin, 2017).

Fot. 225: Mukarnaslı Mihrabiye Nişinde Celi Sülüs Kitabe Hat'ı ile Baş Şahide Mezar Taşı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, (H. Alptekin, 2017).



Fot. 226: Gevaş Dilmetaş Mezarlığı Mukarnaslı ve Mihrabiye Kemerli Mezar Taşları (Gülsen Baş ve Mesut Gül, 2018).

Katalog, çizim ve fotoğraf numaraları aşağıda belirtilmiş olan mukarnas ve mihrabiye formları mezar taşlarının ikonografik analiz açılımları, ilgili bölümlerden incelenebilir.

Çiz. No:12, Fot. No:80, Çiz. No:31, Fot. No:84, Fot. No:85, Fot. No:89, Fot. No:99, Çiz. No:40, Fot. No:108, Fot. No:45 Kat. No:3.3, Çiz. No:10 Kat. No:3.4, Fot. No:46, 47, Çiz. No:13 Kat. No:3.6, Çiz. No:18 Kat. No:3.8, Fot. No:55 Kat. No:3.8, Fot. No:66 Kat. No:3.8, Çiz. No:26 Kat. No:3.9, Fot. No:76 Kat. No:3.9, Çiz. No:28 Kat. No:3.10, Fot. No:77 Kat. No:3.10, Fot. No:80 Kat. No:3.11, Fot. No:82 Kat. No:3.11, Fot. No:93 Kat. No:3.13, Fot. No:94 Kat. No:3.13, Fot. No:100 Kat. No:3.13, Çiz. No:42 Kat. No:3.17, Fot. No:110 Kat. No:3.17, Çiz. No:47 Kat. No:3.19, Fot. No:113 Kat. No:3.19, Fot. No:124, Kat. No:3.24, Fot. No:132 Kat. No:3.24, Çiz. No:66 Kat. No:3.26, Fot. No:136 Kat. No:3.26, Fot. No:137 Kat. No:3.26, Fot. No:138 Kat. No:3.26, Çiz. No:74 Kat. No:3.27, Çiz. No:76 Kat. No:3.27, Fot. No:143 Kat. No:3.27, Fot. No:148 Kat. No:3.27.

5. 11. Epigrafik Kompozisyonlar / Kitabeler

5. 11. 1. Sanat Olarak İslâm Yazısı

Kur'an-ı Kerim yazımıyla birlikte vahye dayalı olarak gelişim gösteren İslâm yazısı, mimarinin birçok toplumsal alanında olduğu gibi mezar taşlarında da bilgi belge ileterek sözün anlam göstergesi olmuştur. Mezar taşlarında metne dayalı bilgi veren İslâm yazısının epigrafik alanı olan kitabelerin de tipolojik olarak dâhil olduğu çalışmamızda, İslâm yazısı kronolojik temaya göre sınıflandırarak temel yazı örneklerinin açılımlarına yer verilmiştir.

İslâm yazısına terminolojik açılım getiren Yıldız'a göre: Arapça 'hatt' mastarından türemiş olan yazı, çizgi, çığır, yol anlamlarına gelmektedir. Buna göre yazıya ilişkin bazı görüş ve ifadeler şöyledir; Hat, çizgi, satır, yazı, uzun ve doğru yol; mastar olarak yazı yazmak anlamlarına gelir (Yıldız, 2012: 48). Hat sanatı ancak Kuran'ın ifadesi olarak anlam kazanır, yazılım kuralları buna bağımlıdır ve onun güzelliği öncelilkle ifade ettiği anlamlara uygunluğuyla ölçülür (Erzen, 2011: 73).

Hat sanatı da güzel sanatlardandır. Lakin, hat sanatı, İslâm'da hem mümtaz bir ekol ve estetik, hem de bir kıymet halini aldıktan sonra, uygulamalarındaki fevkaladeliğiyle güzel sanatlar

arasındaki yerini fiilen almış bulunduğu halde, bunun farkına varamayanlar veya varıp da kötü bir maksad güdenler, Garb tarihçilerinin adetlerine uyarak, bunlara da mimari tezyinat deyip geçivermişlerdir (Yazır, 1972: 1.c. 117) batılı araştırmacıların düşüncelerinin referans alınarak hat sanatının güzel sanatlar kapsamında bir sanat olmasına rağmen süslemeciliğe indirgenmiş formalist bakış açısına dikkat çekilmektedir. Nitekim de uzun yıllar geleneksel Türk İslâm sanatları kapsamında yapılan teorik ve pratik uygulama çalışmalarının tüm disiplinleri de yazı sanatımız gibi 'kenar ve köşe süslemeciliği' başlığı ile dekorlama unsuru olarak değerlendirilmiştir.

Kitabeler ve diğer tüm motif nitelikleri ile bütüncül bir anlam oluşturan yapı unsurlarını, sadece plastik bir eleman olarak görmek ve onları salt biçimsel anlamlarıyla yüceltmek mümkün değildir (Alptekin, 2015: 182) Bir başka açıdan bakıldığında hat sanatını sadece bir sanat olarak ele almak yanlış bir yaklaşım olur. Çünkü hat sanatında yazılan levhaların büyük çoğunluğu ayet veya kutsal metinlerden oluşur. Bu metinler görsel açıdan bir sanat objesi oluştururken, anlamsal açıdan birer öğüttür (Mutluel, 2013: 864) dolayısıyla geçmişi ve bugünü anlamaya ve anlam oluşturmaya götürecek olan epigrafik analiz ve çözümlemeler; anlamaya yönelik engelleri de ortadan kaldıracak (Alptekin, 2015: 182) olması bakımından önemlidir.

Hüsn-i hat, yazı ortamında oluşan yüksek bir estetik zevk olduğu gibi bir uygarlık dilidir de. İslâm'ın ana kaynağı Kur'an'ın en güzel şekilde yazılması hedefi, hat sanatının ruhudur. Türkler, İslâmiyet'i kabul ettikleri zaman karşılaştıkları Arap alfabesini, bir lisan olmaktan çıkartıp Kur'an'a olan saygının bir gereği olarak kutsallaştırmışlardır (Nakilcioğlu, 2014: 738). Uygarlık yazan bir dil olarak İslâm yazısının kutsallığıyla aramıza koymuş olduğumuz mutlak mesafelerden dolayı bugün maalesef kendi uygarlığımızın anadili karşısında okur yazarlığa sahip olamadığımız gibi tanımlanmış, daha doğrusu oryantalist kaynaklardan transfer edilmiş formalist çerçevelerle bir sanat objesi üzerinden değerlendirme çabası içindeyiz.

Batılı kültürün hat sanatında, anlam araştırmasına ilişkin Keçecizade'den aktarılan naif bir hikâye anlatılır. Döneminin İngiliz Büyükelçisi İstanbul'un eski evlerinin üzerinde gördüğü "ya hafız" yazılı levhaların ne anlama geldiğini sorar. Keçecizade de bir batılının anlayacağı paradoksla yanıtlar "Bunlar Osmanlı sigorta şirketlerinin levhalarıdır" der. 'hafız' muhafaza eden, koruyan anlam karşılığı ile Allah'ın 99 isminden biridir (Berk vd. 2015: 14).

Kur'an-ı Kerim'in ve İslâm hat sanatının asırlar süren yolculuğunun onurlandırılması üzerine sıklıkla kullanıla gelen şu söze değinir Koç: "Kur'an-ı Kerim Mekke'de indi, Kahire'de okundu, İstanbul'da yazıldı" sözü Türkler'in bu alandaki maharetini özlü bir şekilde dile getiren ifadedir (2009: 140). İslâm hat sanatının yüzlerce yıllık geleneğini koruyarak devam etmesinin önemini şu dinamiklere bağlar Uğur Derman; Üslup sahibi hattatlar elinde usta-çırak esasına göre sağlam kaidelerle nesilden nesile geçmesi ve zamanla kendi bünyesi içinde yenilenme kabiliyetinin oluşu (Derman, 2013: 482) sürdürülebilir bir anlayışı da beraberinde getirmektedir. Usta çırak ilişkisinin manevi gelişimine dikkat çeken Yazır'a göre: İslâm yazısında diğer sanatlarda görülmeyen bir hususiyet vardır. Bu hususiyet, ruhdan doğan ve tabiatın üstünde bir fıtrat karakteri arzeden fevkaladeliğidir ki, bunun bir benzerini diğer sanat eserlerinin hiçbirisinde görmeyiz (1972: 1.c., 119).

Ortaçağ İslâm sanatlarında kullanılan yazı çeşitliliği bölgeye ve kullanılan yüzeye özgü bir kompozisyon ve üslup karakteri taşımaktadır. Aynı coğrafyada olmasındaki yakınlığa rağmen Van Gölü Havzası'nda da biçim çeşitliliği gösteren yazı kompozisyonları, mezar taşı uygulamalarında birbirinden farklı kitabe örnekleri vermiştir. Kimlik bilgileri dışında tematik olarak Dua, Âyet ve Hadis-i Şerif bilgilerinin İslâm geleneğine sadık kalınarak aktarıldığı görülmektedir. Özellikle Anadolu Selçuklu taş sanatında yükselen estetiğiyle Celi Sülüs Hat uygulamalarının en yalın ve okunaklı örneklerini Gevaş Selçuklu Mezarlığı'nın Ortaçağ mezar taşları üzerinden takib etmek mümkündür.

5. 11. 3. Ma'kılı Karakteri ve Kufi Hat'ına Dair Terminolojik Problemler

Mezar taşlarında epigrafik kompozisyonlar olarak incelemeye aldığımız kitabelerin, İslâm yazısıyla ilgili tematik sınıflandırılmasına geçmeden evvel bazı kaynaklarda karşılaşmış olduğumuz, Kufi yazısının geometrik özelliği olduğu yönünde açıklamalarla, özellikle de Kufi yazısı ve Ma'kılı çizim karakterinin temel ayrımları dikkate alınmadan Kufi olarak aktarılmış tanımlara dikkat çekmek yerinde olacaktır. Zira Kur'an-ı Kerim, Kalem Suresi, 1. Ayet'i "Nun: Kaleme ve satır satır yazdıklarına andolsun" açıklamasında belirtilen konunun hassasiyeti ile yazdıklarımız ve yazacaklarımızın sorumluluğunu hatırlatması noktası, ilkesel olarak akademik prensiplerle de örtüşmektedir. Buna göre İslâm sanatı araştırmalarında Kufi yazı ve Ma'kılı çizim mecazları ile ilgili belirtilmiş olan görüşlere yer vermek gerekecektir.

Bazı araştırmalara göre: İslâm mimarisinde ve küçük el sanatlarında önemli bir yeri olan Kufi yazı, düşey ve yatay çizgileri vurgulayan köşeli harfleriyle dikkati çeker. Bu niteliğiyle de geometrik biçimlemelere diğer yazı türlerinden daha yatkındır. Kufi yazısının kendi çeşitlemeleri arasında; Köşeli Kufi, Düğümlü Kufi, Örgülü Kufi olarak tanımlanan geometriye yakın örnekler sunmaktadır (Bakırer, 1983: 1).

Kûfî yazı kompozisyonları gelişen süreç içerisinde kendisini Anadolu Selçukluları döneminin zengin taş tezyinatında yükselen Selçuklu sülüsüne bırakırmıştır. Taşa işlenmesi ve sürdürülmesi zor olan Kufi yazı karakteri daha çok küçük ve sınırlandırılmış yüzeylerde özellikle ahşap ve metal bezemelerinde taşınabilir el sanatları kapsamında varlığını sürdürmüştür (Çetintaş ve Oyman, 2017: 448).

Kufi örneklerinde harfler yalındır ve sözcükler geometrik bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır (Bakırer, 1983: 5). Köşeli hatları, keskin çizgileriyle sert bir karaktere sahip olan kûfî hattı, kendi içerisinde ölçülere sahip, harflerin birbiri ile olan bağlantılarında belirli ilkelere dayanan ve anatomisi itibarıyla kalemle yazılmaya pek müsait olmayan bir hüsn-i hat çeşididir (Çetintaş ve Oyman, 2017: 449).

Alman müelliflerinden Hans Jensen, eserinde şöyle demiş: “en eski kitabelerin yazısı zamanın geçişiyle değişmiş ve gittikçe farklı şekiller alan ayrı abide yazısı ki, buna ekseriye Kufi derler”. Prof. İsmail Hakkı Baltacıoğlu da İlahiyat Fakültesi Mecmuası’ndaki makalesinde: “Kufi’nin bu tabiatı bir derece daha mübalağa edilince sırf düz çizgilerden, mustatil ve murabba’lardan ibaret bir nevi Kufi yazısı daha vücuda gelmiştir ki, buna Satrançlı Kufi diyebiliriz”. Görülüyor ki, Ma’kıli yazıya birincide Kufi, ikincide de Satrançlı Kufi deniliyor. Sanat bakımından ikisi de yanlıştır (Yazır, 1972: 1.c., 78).

İslâm yazı kronolojisinin dikkate alınmadığı tipolojik tasvir örneklerinde, aktarım dilini oluşturan terminolojinin de doğal olarak bu yönde gelişerek, bağlamından uzak tanımlarla ifade bulmuş olduğu görülmektedir. Dolayısıyla İslâm sanatının temelini oluşturan yazı çeşitlerinin sınıflandırılması konusunda tarihsel kronolojiye göre gelişen bir metodoloji izlenmediği ve

akademik yetkinliklerin de karşılaştırmalı analitik çözümlemeden uzaklaşmış olması durumu araştırmacıya hatalı kaynakların analizi yönünde eleştirel bir izlek sunmaktadır.

Sanat bakımından incelenmeleri söz konusu olduğunda, her birinin özelliklerini göz önüne almak ve hakkını ona göre vermek icab eder. Sanat haysiyetiyle değerlendirildiğinde ise, Ma'kılı başka, Kufi de başkadır. Bu sebeple, Ma'kılı'ye Kufi veya Satrançlı Kufi demek, Kufi'ye Sülüs demek kadar yersiz olur ve tarihi seyire de aykırı düşer (Yazır, 1972: 1.c. 79).

Genel mimariden mezar taşlarında kadar birçok İslâm sanat eserinde yer alan Kufi hattının tanımı, yukarıda olduğu gibi çok sayıda araştırma örneğinde Ma'kılı karakterinin özellikleri yüklenerek açıklanmaya çalışılmıştır. Kufi yazısı olarak tanımlanmış olan Ma'kılı çizim karakterinin kaynak kökenleri ve yazı kronolojisindeki tematik sınıflandırmaları dikkate alınmadan yapılmış hatalı terminolojiden kaynaklanmaktadır. Alıntılarla sunulmuş olan örneklerde de belirttiğimiz gibi, tarihsel kaynağından bağlantısız gelişen bu ve bu türden yaklaşımlar bugün İslâm sanatlarına ilişkin yapılan birçok araştırmada sistematik devam eden kronik yanılsamaları göstermektedir.

Diğer taraftan yine Kufi Hat'ı ile ilgili bazı tanımların İslâm yazı şeceresinden uzaklaşmış kronolojik farklılıklar gösterdiği gözlenmektedir. Sülüs hattının, bir hattat için ustalık aşamasına eş değer olduğunu belirten Uğur Derman'a göre: Eski kaynaklarda "ümmü'l-hat" yazının anası anlamında isimlendirilen sülüs, aklam-ı sitte içinde sanat gösterilmeye en müsait olanıdır (Derman, 2013: 476) açıklamasıyla İslâm yazı şeceresindeki tarihsel kronolojik sıralamayı değiştirmiş görülür.

Bu ve bu türden hatırı sayılır kaynaklardan sürdürülen benzer açıklamalar terminoloji ve kronoloji noktasından değerlendirildiğinde, araştırmacıların bağlam kurmaktan uzak tutumlarını gösterdiği gibi bu iki yazı unsuru hakkında aktarılmış olan bilgiler bugün de birçok araştırmacının maalesef sistematik olarak devam ettirdiği kronik bir duruma dönüşmüştür. Yazır bu konuyu 1972 yılında, üstelik Uğur Derman'ın da bizzat editörlüğünü yapmış olduğu üç ciltlik eserinde detaylarıyla İslâm yazı sanatı dünyasına sunarak aydınlatmıştır oysa.

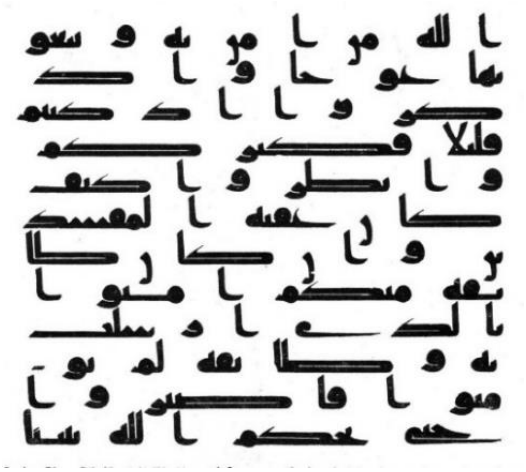
İslâm'ın ilk zamanlarında Ma'kılı resmen ön safa alınmıştı. Şami denilen yuvarlak Nebati yazı resmi olmayan yazışmalarda kullanılıyordu. Fakat Ma'kılı denilen Hat-ı Satrancili'yi el ve kalemle yazmak söz konusu olduğundan, dik ve köşeli olmasından dolayı zorluğu anlaşıldı. Köşeleri yuvarlayarak, yazıya yuvarlak kısımlar ilave etmek lüzumu hissedildi. Şami yazıdan mülhem

olarak bununla Ma'kılı'nin karışımından üçüncü bir yazı doğdu Mensub. Mensub adı verilen yazı, İslâm'da Kur'an'ın yazılmaya başlandığı ilkyazıdır. Bunun bir diğer misalini, Hz. Muhammed Aleyhisselam'ın Mukavvis'e gönderdiği meşhur mektubun fotoğraflarında görürüz. Vahiy kâtipleri bu yazıyı kullanıyorlardı. Hazret-i Ali bu yazıyı islah ederek güzelleştirmiştir. Kendisine Kufi'nin Vaazı denilmesi de bu ıslahattan galattır (Yazır, 1972: 1.c, 78).



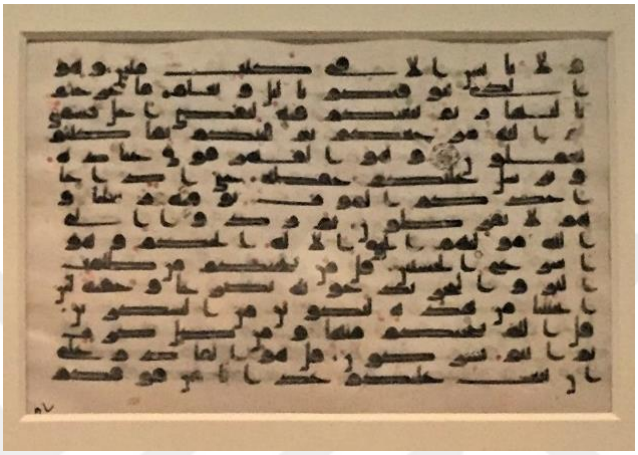
Fot. 227: Hicret'ten Sonraki İlk Arap Kitabelerinden Biri 652 Tarihli (M. Yazır, 1972: 1. Cilt).

İslah görmüş olan 'Mensub'hattı ile resmen Mushaf yazma işi, Hz. Ömer'in hilafeti zamanında Amr İbn-i As tarafından Küfe şehrinin kuruluşuna kadar devam etti. Ardından Küfe'ye yüksek bir mekteb yapılınca, etraftan celb edilen şöhret kazanmış kâtipler ve müstensihler (kopya edenler) Küfe'de bu yazı ile Kur'an yazıyorlardı. Bu Mushaflar yeni Müslüman muhitlere gönderildikçe, yazı da Kufe yazısı diye anılmaya başladı ve Kufi adı yayıldı (Yazır, 1972: 1.c, 78).



Fot. 228: Hz Osman'ın Yazdığı Kufi Hat'ı, Petersburg Kütüphanesi (M. Yazır 1972: 1. Cilt).

Dördüncü Halife Hazret-i Osman Tarafından deri üzerine yazılan ve Petersburg Kütüphanesinde mahfuz bulunan Mushaftan alınıp Sebil-ür Reşad Mecmuasının kapağında neşredilmiş olan bu sahifede asıl Kufi'nin bir örneğini görüyoruz (Fot. 228). Burada nokta ve hareke konulmamış, tezyini hiçbir unsur da sokulmamıştır (Yazır 1972: 1.c, 81).



Fot. 229: Kur'an-ı Kerim'den Sayfa, El Yazması Kufi Hat'ı (800-900)
Victoria and Albert Müzesi Env. No: Circ.161-1951, Londra, İngiltere (Hacer Alptekin, 2016).



Fot. 230: Hz. Ali ve Hz. Osman'ın Kufi Hat'ı, Hicri 1. Asır,
Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Env. No: G.Y.-1411, İstanbul (Yazır, 1972: 1. Cilt).

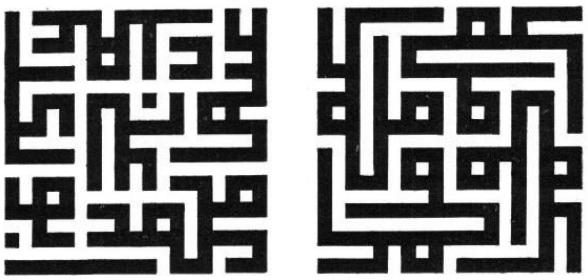
Hicri birinci asırda deri üzerine Hz. Ali ve Hz. Osman'ın Kufi Hatt'ı (Fot. 230). Üstteki Hazret-i Ali ve alttaki Hazret-i Osman tarafından yazılmış olup aslı Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan bu örnekte nokta ve hareke işaretleri kullanılmıştır. Estetik bakımdan ön saflarda gelen Kufi'lerdendir. En üstte ve en altta, bu yazıların Nesih hattıyla açık okunuşları yazılmıştır (Yazır, 1972: 1.c, 81).

5. 11. 4. Ma'kılı Karakteri

Köken olarak Ma'kılı; lugatta "kal'a (kale) gibi sığınılacak yere yahut sarp yere" denir. Ma'kılı yazı da şöyle tarif olunmuştur: "Tamamı huruf-u musattah olup harf-i müdevver anda yoktur" Yani harflerin hepsi düz, köşeli, hendesi ve donuktur. Bu sebepten sertlik ve kat'ilik ifade eder. Sarp, kübik bir yazıdır. Bundan dolayı, gözlü ve başlı harfler, hep muntazam murabba (kare) resmederler. Her harf değilse de çoğu, dört hareketle meydana gelir. Bu sebepten Ma'kılı'ye Hatt-ı satrancıli de denmiştir (Yazır, 1972: 1.c, 76).

Teknik olarak Ma'kılı: İslâm'dan önce abide yazısı olarak kullanılmıştır. Fakat el ve kalemle yazılarak değil, hendesi ve nakış aletleriyle çizilerek, hakk ederek meydana getirilmiş. İslâm'a geçtikten sonra da abide yazısı olarak kullanılmış ve hep çizerek yapılmıştır. Bunlarda el ve kalemle yazmak bulunmadığından dolayısıyla hakiki değil, mecazi yazılardan sayılırlar, estetikleri de ancak resmedilme bakımından mütalaa olunur (Yazır, 1972: 1.c, 76). Hz. "Muhammed, Ebu Bekir, Ömer, Osman, Ali" isimlerini ihtiva eder (Fot. 231). Satrançlı, inticamsız, kesirli ve helezoni şekilde tertib olunmuştur. Aşağıdan başlar, etrafı dolaşarak ortada biter**.** Sahib-i Divan Şemsüddin bin Muhammed'in H. 670 / M. 1271 tarihinde Sivas'ta yaptırdığı medresenin minare kaidesinden alınmıştır (Yazır, 1972: 1.c, 77).

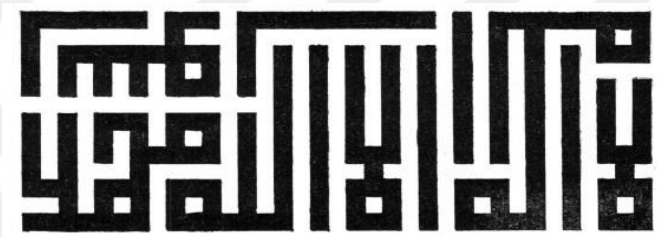
Satranç tahtasında olduğu gibi, harfler karelere bölünmüştür (Yıldız 2012: 57). Selçuklu dönemi eserlerinin araştırılmasını konu alan birçok kaynakta Satrançlı Ma'kılı çizim karakteri, Kufî-i Satrancî tanımıyla ifade edilmiştir. Hz. "Muhammed" yazısı Satrançlı, insicamlı, kesirsiz, Ma'kılı (Fot: 232). Bir kare içinde dört kere tekrarlanmak üzere resmedilmiş. Hicri 888 (Miladi 1483) tarihinde Afyon Karahisar'ında yapılmış olan Abdürrahim-i Mısri Türbesi'nin ahşap kapısı (Fot. 233) Ma'kılı çizim tekniği ile uygulanmıştır (Yazır, 1972: 1.c, 77).



Fot. 231 Fot. 232

Fot. 231: Hz. “Muhammed, Ebu Bekir, Ömer, Osman, Ali” İsimleri Ma’kıli Çizimi (1271), Sivas (Yazır, 1972: 1.C.).

Fot. 232: Hz. “Muhammed” Ma’kıli Çizimi (1483) Afyonkarahisar (Yazır, 1972. 1. C).



Fot. 233: “Kelime-i Tevhid” Ma’kıli Çizimi, Abdurrahim-i Mısri Türbesi Ahşap Kapı, (H. 888 / M. 1483), Afyonkarahisar (Yazır, 1972: 1.C.).

5. 11. 5. Kufi Hat’ı

İlk devirlerin Ma’kıli yazısı pek uzun zaman devam etmemiştir. Köşeli çizgilerden oluşan bu hat, yerini yuvarlak kısımlardan ve yazma kolaylığı daha fazla olan, Küfe şehrinde ortaya çıktığı için de “Hatt-ı Kufi” denilen yazıya bırakmıştır. Ümmü’l hutut (yazıların anası) denilir (Ülker, 1987:7).

Kufi şöyle tarif olunmuştur: “Hurufu hem musattah ve hem müdevverdir” Yani bu yazıda Ma’kıli’den farklı olarak düzlük ve yuvarlaklık belirli ölçüler altında karıştırılmış ve kalemin tabiatı ona göre ayarlanarak, yazışta harekete hâkim kılınmıştır (Yazır, 1972: 79). Buna göre Kufi Hat’ın temel özelliklerinin anlaşılırlığını kolaylaştırmak açısından maddeleyecek olursak:

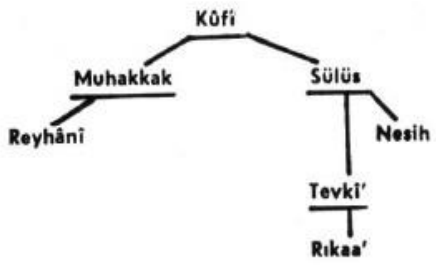
a. Kufi’ye yuvarlaklık karışmıştır.

b. Kufi Hat’a el ve kalemle yazılabilecek derecede akıcı bir doğallık kazandırılmıştır.

c. Yuvarlaklık özelliği, Ma'kılı ile Kufi arasında hâkim bir ayırma unsuru olarak düşünülmelidir.

Güzel bir Kufi yazmak zannedildiğinden çok zor bir san'at ve meleke işidir. Kufi'nin terkib ve bünyeleştirme işinde belirli bir formül yoktur. Yazanın fıtri ve bedii zevki hâkim olduğundan Ma'kılı'de görülen donuk hendese, ruhi ve akıcı bir hendeseye dönüşmüştür, bu da yazıya ve yazanlara geniş bir inkişaf ve imkân sağlamıştır (Yazır, 1972: 80).

Kufi'nin birçok yazıya kaynak olmasının sırrı ve Ümmü'l-Hutut (= Yazıların anası) denilmesinin sebebini bu noktada aramalıdır (Yazır, 1972: 80). Küfi hattı Ümmü'l hutut (yazıların anası) denilir. Diğer yazı türleri Kufi hattan çıkmıştır. Sonra tarih, Abbasiler'in yazıyı daha okunabilir, daha kolay yazılabilir bir biçime getirme çabalarına tanık olmaktadır. Vezir İbn-i Mukle, kufi'den sülüs ve neshe dönemini başlatmıştır (Ülker, 1987: 7).



Fot. 234: Aklam-ı Sitte Şeceresinde Küfi Hattı, Ümmü'l Hutut (Yazıların Anası) (M. Yazır, 1972).

Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'ni mimarlık ve sanat tarihi açısından önemini inceleyen Çam, Seyahatnamede bahsi geçen farklı Kufi sayısı ve çeşitliliği hakkında şu bilgileri aktarmaktadır: Kûfî çeşitleri şunlardır: Hz. Osman kûfisi, Hafsi kûfîsi, Mağribi kûfî, Fesî kûfî, Merankuşi kûfî, Tilemsani kûfî, Sennari kûfî, Habeşi kûfî. Mağrip ülkelerinin Câmiilerinde kûfîden başka hat yoktur (Çam, 2014: 187).

Bu 12 çeşit hattın hangi türü olursa olsun elif ve lam harfleri birdir fakat diğer 27 harfin tarzları, tavırları, şekilleri hiç biri birbirine benzemez. Bu öyle farklıdır ki insanlar bunu karine yoluyla bile okuyamaz. Fakat Kurtuba, Tilimsen, Tanca gibi Mağrip ülkelerinde olan kûfiler hiçbir diyarda yoktur (Çam, 2014: 187). Farklı bölgelerde inşa edilen eserlerde ma'kılî, kûfî, muhakkak ve celi

sülüs yazı türleri kullanılmıştır. Yapıların taç kapılarını, mihraplarını, kubbe kasnaklarını, pencere alınlıklarını ve minberleri süsleyen bu yazı karakterleri farklı yüzeylerde genellikle kabartma olarak işlenmiştir (Tüfekçioğlu, 2001: 14).





Fot. 235 Fot. 236

Fot. 235**:** Kur'an-ı Kerim Cüzü, Irak, (Musul) 11. Yy.
Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, Env. No: 555, İstanbul (S. Şahin, 2008: 37).

Fot. 236: Kur'an-ı Kerim, Nasriler Dönemi, İspanya Granada, 13. Yy. Sonu,
Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, Env. No: 359-360, İstanbul (S. Şahin, 2008: 68).

5. 11. 6. Yapma veya Tezyini Kufi Hakkında

Bu gruba dahil olan yazılarda el ve kalemle yazma yoktur. Çizme ve resmetme, yani yapma söz konusudur. Kufi'nin mimari tezyinata uygulanmasından doğan bu tarz Kufi'ler Elhamra'da, Selçuk abidelerinde ve Bursa Ulu Camii'nde yer almıştır. Bu çeşit Kufi'ler, Osmanlı'larda, bilhassa Mimar Sinan devrine kadar devam etmiştir. Bünye kalınlaştıkça, çıplak kısımları doldurmak için, harflerden farklı bazı fazla şekiller, motifler katılmıştır (Yazır, 1972: 84). Resimleştirilmiş bir yazı türüdür. Uzun harfler ve dendan denilen dişlerin tepesi çiçeklerle süslenmiştir (Yıldız, 2012: 57).

Anadolu öncesindeki celî sülüsler, tezyini kufide olduğu gibi zemininde ve harflerine bitişik halde kıvrımlı rumilerle tezyin edildiğini belirten Tüfekçioğlu benzer uygulamanın Celi Sülüs üzerindeki tezyini örneklerine işaret etmektedir. Tezyini kufi'de görülen süsleme unsurlarının Celi Sülüs

yazısında da kullanıldığını gösteren Özkent Muhammed bin Nasr Türbesi (1187), Ardıstan Mescid-i Cuma'sı (1158/1160), Belh Devletâbad (1108/1109)'daki mimaride (Tüfekçioğlu, 2001: 458) kullanılan tezyini sülüslerin ilk uygulama örnekleridir. Bu yöntemin daha evvel Büyük Selçuklu yapılarının kûfi kitabelerinde de görülmesi, tarihsel süreçte aynı yöntemin farklı yazı karakterline de etki etiğini gösterir (Doğan ve Doğanay, 2017: 662).

Mimaride olduğu kadar mezar taşı uygulamalarında da çeşitli naturalist unsurların Celi Sülüs ve Celi Kufi yazı karakterlerine karıştırılarak zemininde, yanında yahut bitişiğinde konumlandığı görülmektedir. Yazır'ın "yapma" olarak tanımlamış olduğu bu tür süslemeci / biçimci yaklaşımların yaygın bir kullanım alanı bulması vahye dayalı gelişim gösteren İslâm yazısını okunaksız kıldığı kadar anlam içeriğinden de uzaklaştırmaktadır. Ahlat mezar taşları sanduka örnekleri (bknz Fot. 241) ve Erciş Çelebibağı mezar taşları sanduka örnekleri (bknz Fot. 239, 240) üzerinden incelemek mümkün.

Selçuklu Dönemi mezarlarındaki çiçekli küfi kitabelerin yanı sıra, Celayirli ve Karakoyunlu mezarlarında görülen (Uluçam, 1995: 435) çiçekli Kufî olarak da bilinen yapma Kufi, Erciş Çelebibağı ve Ahlat Selçuklu Mezar taşlarında yoğun olarak kullanılmıştır. Söz konusu mezarlıkların aynı havza içinde olmasına karşın Gevaş Selçuklu mezar taşlarının Celi Sülüs yazılı kitabelerine bu türden tezyini yazı unsurlarına yer verilmediği görülür (bknz Fot. 243, 44, 45, 46).

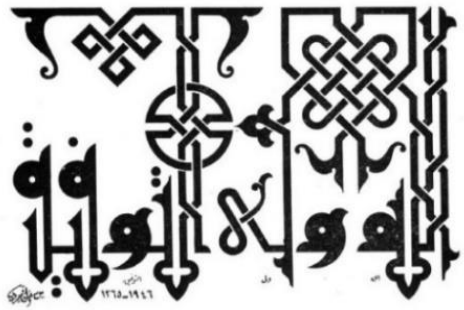
Selçuklular'da mimarî eserlerde celî sülüs ve kûfî kullanılmakla birlikte celî sülüs daha çok tercih edildi. Selçuklular'da mimarî eserlerinde Celî sülüs hem yalın hem de zemini süslü olarak (Berk, 2006: 16) uygulama alanı bulmuştur. Zemini süslemeci Celi Sülüs yazı mimari örneklerin dışında fonksiyonel üretime dayalı küçük metal işlerinin yüzeyinde de yaygın bir kullanım alanı bulmuştur (Fot. 242).

Celi Sülüs hat'ına karıştırılmış olan organik, naturalist süslemeciliğin örnekleri üzerinden Akkoyunlu Dönemi Hasankeyf kümbetini örneklendiren Doğan ve Doğanay'a göre; Zeynel Bey Künbedi'nde sülüs kitabe kıvrık dallı zemin üzerine yazılmıştır (2017: 662). Bu durum bize künbedin inşa edildiği dönemde henüz tekâmülünü tamamlamamış celî sülüs yazının zemini tezyîn edilmiş olarak kullanıldığını göstermekte (Doğan ve Doğanay, 2017: 662) olduğunu belirtmişlerse de Akkoyunlu hükümdarlığından çok evvel tekâmülünü tamalayan celi sülüs hat'ı, literatürdeki

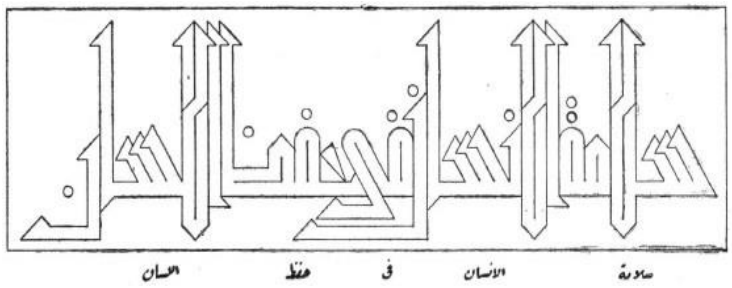
yerini klasikleşerek koruyan en olgun kitabe örnekleriyle Gevaş Selçuklu mezar taşları üzerinden tüm İslâm hat sanatlarının en güçlü temsilcisi konumundadır.
Otlukbeli Savaşından (1473) sonra yapılmış olan Zeynel Bey Künbeti'nin tarihsel sürecine ilişkin şu bilgiyi aktarmaktadır Yurttaş; Kıvrık dallı zemin üzerine; türbenin kitabesi, iki farklı karakterdeki sülüs hattla yazılmıştır (Yurttaş, ytb: 125). Türbenin, kuzeydeki girişkapısı, kavsara kemeri üstünde yeralan kitabede, Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan' ın saltanat yıllarında şehit düşen oğlu Zeynel Bey için yaptırıldığı belirtilir. Türbede tarih bulunmamaktadır. Ancak Zeynel Bey'in Akkoyunlularla, Osmanlılar arasında cereyan eden Otlukbeli Savaşında (1473 M) şehit düştüğü bilinmektedir. Türbenin bu tarihten sonra, yani XV. Yüzyılın son çeyreği başlarında inşa edilmiş olması gerekir (Yurttaş, ytb: 121). Görülüyor ki 'yazının tekâmülü' düşüncesinden ziyade, kitabede yer alan bilgi ile tarihsel bağlamının kurulmaması İslâm yazı sanatının gelişim sürecini değerlendirmede kronolojik kopukluklar da yaratmaktadır. Öncesinde de değinmiş olduğumuz gibi, biçime dayalı yaklaşımlarla zemin şekil kaygısının güdümlendiği görülen bu tür süslemeci yazı uygulamalarında yüzey genişledikçe, yazıda süsleme / tezyinat unsurları kullanılmıştır.

Selçuklu ve Beylikler sonrası Osmanlı dönemi bazı eserlerinde de benzer yazı uygulamalarının devam ettiği örnekler görülmektedir. Yapma/süslemeci yazı örneklerin gelişimine bağlı bir tekamülden çok üslub tercihinde aramak gerek. Zira aynı coğrafi havza içerisinde birbirlerine çağdaş olan Erciş Çelebibağı ve Ahlat mezar taşlarında özellikle de sanduka örneklerinde benzer üslub uygulamaları tercih edilmiştir. Selçuklular'da mimarî eserlerde tezyini kûfî yazıları değerlendiren Süleyman Berk: kûfîler ise tezyinî olarak kullanılmıştır. Bu dönemdeki yazıların ortak özelliği harflerin cılız, dik harflerin yukarıdan aşağı doğru incelmesidir. Ayrıca, yazıda kalem hareketlerinin özelliklerini görmek mümkün değildir (Berk, 2006:16).

Celi Kufi de denilmiş olan bu yapma Kufi'ler, genellikle cetvel, gönye, pergel, aletleriyle çizerek resmetme yolunda meydana getirildikleri cihetle, yazma değil, yapmadırlar. Bundan dolayı, hakiki yazı değil, mecazi olarak mütalea olunmak ve asıl Kufi ile karıştırılmamak icabeder. Harf şekileri, daha ziyade tezyinatı andırırlar. Hiçbir yerinde kalem hareketlerinden ve cereyanından eser bulunmaz. Bu yüzden yapma Kufi'ler hattat yazısı değil, mimar, ressam, mühendis yazısıdır. Estetikleri de, yazı değil, resim estetiğidir (Yazır, 1972: 85).

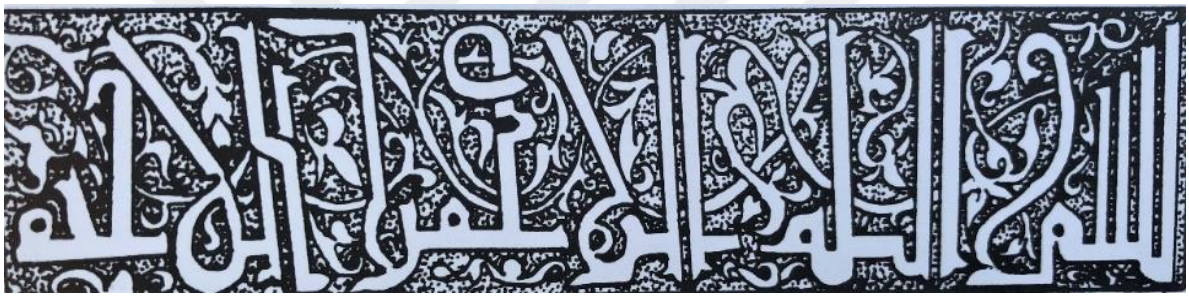


Fot. 237



Fot. 238

Fot. 237 Yusuf Akyurd Yapma Kufi, Tezyini (Süslemeli) Bir Örnek (Yazır, 1972: 86).
Fot. 238: Yusuf Akyurd**,** Yapma Kufi'den olan Mülasık Hattı (Yazır, 1972: 86).



Fot. 239: Erciş Çelebibağı Selçuklu Mezarlığı, Sanduka Taşı, Yapma Kufi Yazı (A. Uluçam, 2000).



Fot. 240: Erciş Çelebibağı Mezarlığı Mezar Taşlarında Süslemeli Yapma Kufi Yazı (Uluçam, 2000).



Fot. 241: Ahlat Selçuklu Mezarlığı, Sanduka Taşlarında Yapma Kufi Epigrafik Kompozisyonlar (Beyhan Karamağaralı, 1992).

5. 11. 7. Celi Sülüs Hat'ı

Celi kelimesi çeşitli sözlük tanımlarında; açık, zahir, aşikâr, ayan, meydanda olan anlamlarına karşılık gelmektedir. Sülüs kelimesi ise üçte bir anlamına gelen oran tanımıyla ilgilidir. Böylece İslâm yazı literatüründe "Celi Sülüs Hat'ı" uzaktan okunacak şekilde kalınlık ölçüsüne sahip yazı karakteri olarak yer almıştır.

Teknik olarak: Harflerin altıda dört parçası düz, iki parçası devirlidir. Yazının "sülüs" (üçte bir) adını alması, bu üçte bir ve üçte iki oranının daima korunmasındandır. Kalınlığı meşk kalemidir, daha incelerine ince sülüs, kalınlarına da "kalın iri" veya "sülüs celisi" denir (Ülker, 1987: 14). Sülüs yazısı mimari eserlerde kullanıldığı zaman, celi sülüs adını alır. Celi yazının özelliği harflerinin büyük boy ve kalın olmasıdır (Mutluel, 2013: 872). Harflerdeki yuvarlak ve gergin karakterler, ona hattatın elinde en fazla şekil zenginliğine getirebilmek ve yeni istiflere açık olma imkânını vermiştir. Abidelerde yer alan ve uzaktan okunabilmesi için ağzı geniş kalemle yazılan (veya kareleme usulüyle büyütülen) celi sülüs hattında daha da çarpıcıdır (Derman, 2013: 476).

Anadolu Selçuklularının celî sülüsleri iki ayrı özellik göstermekte; bunlardan bir tezyini kufide olduğu gibi zemin ve harflerin sonlarının kıvrımlı, rumi ve geometrik desenlerle tezyini; diğeri ise yazının her türlü tezyinattan arındırılıp istif, tertip hareke gibi unsurlarla kompozisyon oluşturmasıdır (Tüfekçioğlu, 2001: 15). Yazının arka planını tezyini, süslemeci anlayışla tasarlanmış (Fot. 242) Celi sülüs örneklerini, taşınabilir küçük sanat ürünleri olan metal işleri üzerinden de izlemek mümkün.



Fot. 242: Sultan Kayıtbay Dönemi Tezyini Sülüs Hat'ı, Pirinç Kâse, Kahire (1468-1496) Victoria and Albert Müzesi Env. No: 1325-1856, Londra, İngiltere (Hacer Alptekin, 2016).

İslâm sanatlarında yeni bir üslubun ve terkibin arayışı içinde bulunan Anadolu Selçukluları zamanında yazı sanatında üslup arayışının heyecanını görmek mümkündür. Celî-sülüs, mimari eserlerde Selçuklu sülüsü adıyla yeni bir karakter kazanmış Divriği Kale Cami, Konya İnce Minareli Medrese, Sahip Ata ve Karatay Medreseleri gibi mimari eserlerde örneklerini vererek Osmanlı celî sanatına zemin hazırlamıştır (Uzunharman, 2015: 21). Anadolu Selçuklu'nun son dönemlerini temsil eden Gevaş Selçuklu mezar taşlarında Celi Sülüs Hat karakterinin, Van Gölü Havzası içinde ve çevresinde çağdaşı olan diğer mezarlıklara nispetle, esas biçimini koruyarak istikrarlı bir şekilde kullanılmış olduğu görülmektedir.

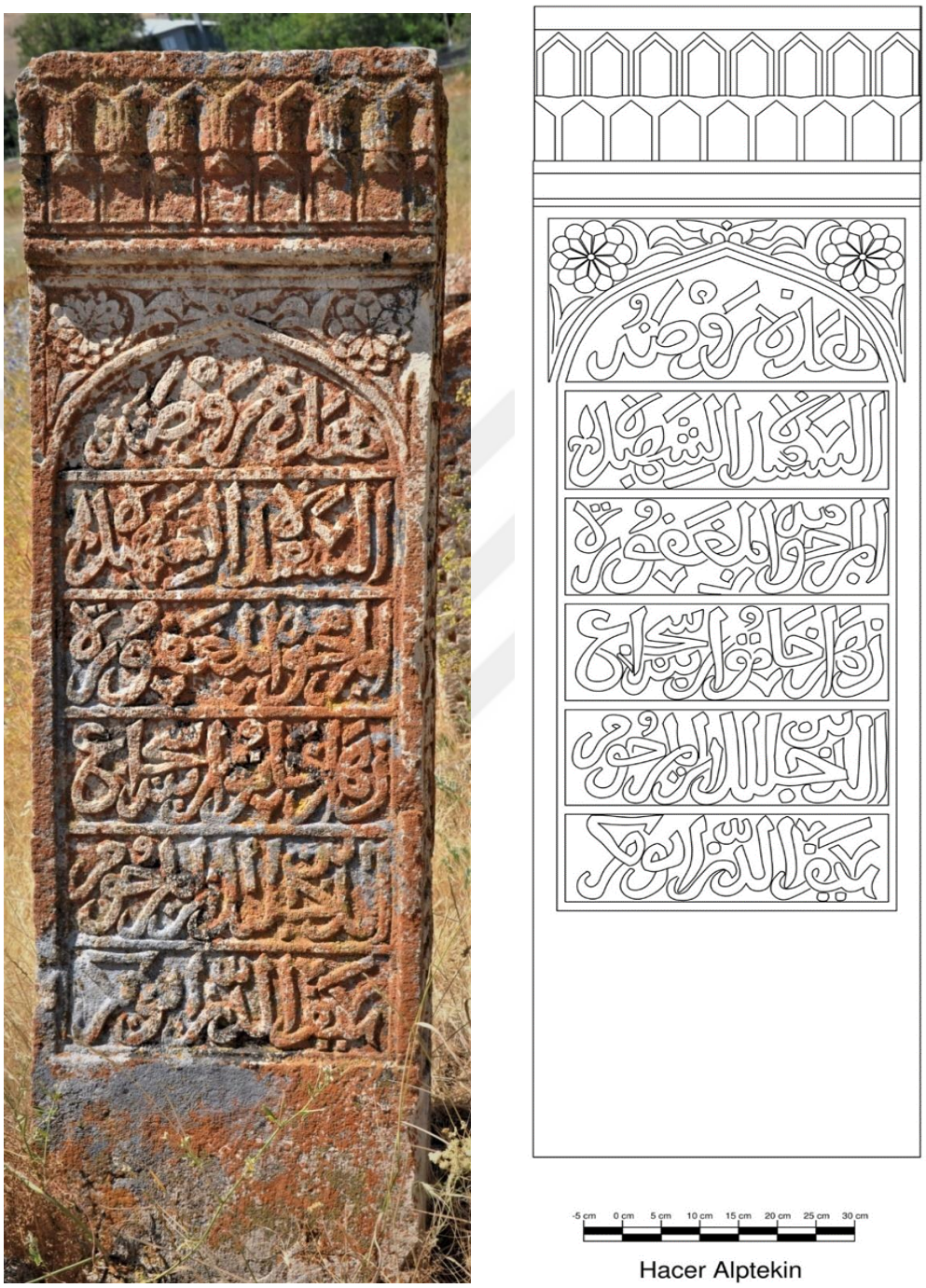
Celî her şeyden önce gücü, enerjiyi, istemeyi, direnmeyi anlatan şekillerin sanatıdır. Orada bitkinliği, beceriksizliği, cılızlığı düşündürecek en ufak bir iz bile bulamazsınız (Baltacıoğlu 1993: 42). İslâm dünyasına siyasi, idari, kültür ve sanat alanlarında birçok yenilikler getiren Büyük Selçuklular'da celî sülüs hattı yaygınlaşmaya başlamıştır (Boran, 2001: 251). Büyük levhalar, kitabeler ve birçok mezar taşları bu yazıyla yazılmıştır (Berk, 2006: 98).

Gevaş Selçuklu mezar taşları üzerinde yer alan Celi Sülüs Hat'lı kitabeler, esas biçimini koruduğu gibi yüksek kabartma tekniğinde uygulanmış nadide sanat örneklerini de sunmaktadır. Diğer taraftan tüm yüzeyi kaplayan yoğun yazı içerikleriyle Ortaçağ İslâm inanç ve düşünce kültürünü ileten anlam özellikleri kadar İslâm yazısına verilen yüksek önemi de yansıtmaktadır.

Uygulamadaki estetik değerleriyle Van Gölü havzası ve çevresinde yüzlerce yıllık varlığını koruyarak günümüze ulaşmış olan kitabeler, kabartma (rölyef) tekniğinin sabır dolu sanat hünerleriyle İslâm sanat uygulamalarının teknik, plastik ve artistik değerlerini yansıtırken, yazıya süsleyici bir unsur karıştırılmamıştır. Yalın, sade, okunaklı olması bakımından da İslâm hat sanatı Celi Sülüs kitabelerinin tefekkürle, inançla uygulanmış en nadide sanat eserleri olarak asırlarca Van Gölü havzası Ortaçağı'nın büyük şehri Gevaş'dan tüm İslâm dünyasını selamlamaktadır.



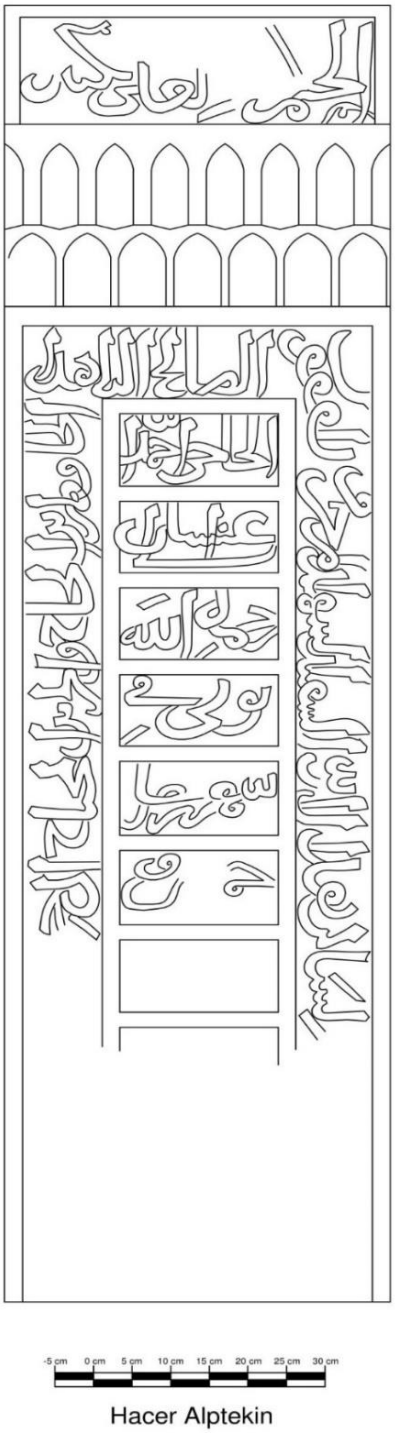
Fot. 243: Kat. No:3.8, Baş ve Ayak Şahidesi Yan Yüzeylerinde Celi Sülüs Hat'ı Kitabe Detayları, Hicri 700 / Miladi 1300 Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).



Fot. 244: Baş Şahide İç Yüzey Mukarnas ve Mihrabiye Formunda, Celi Sülüs Hat Kitabesi, Hicri 700 / Miladi 1300, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları (H. Alptekin 2017).

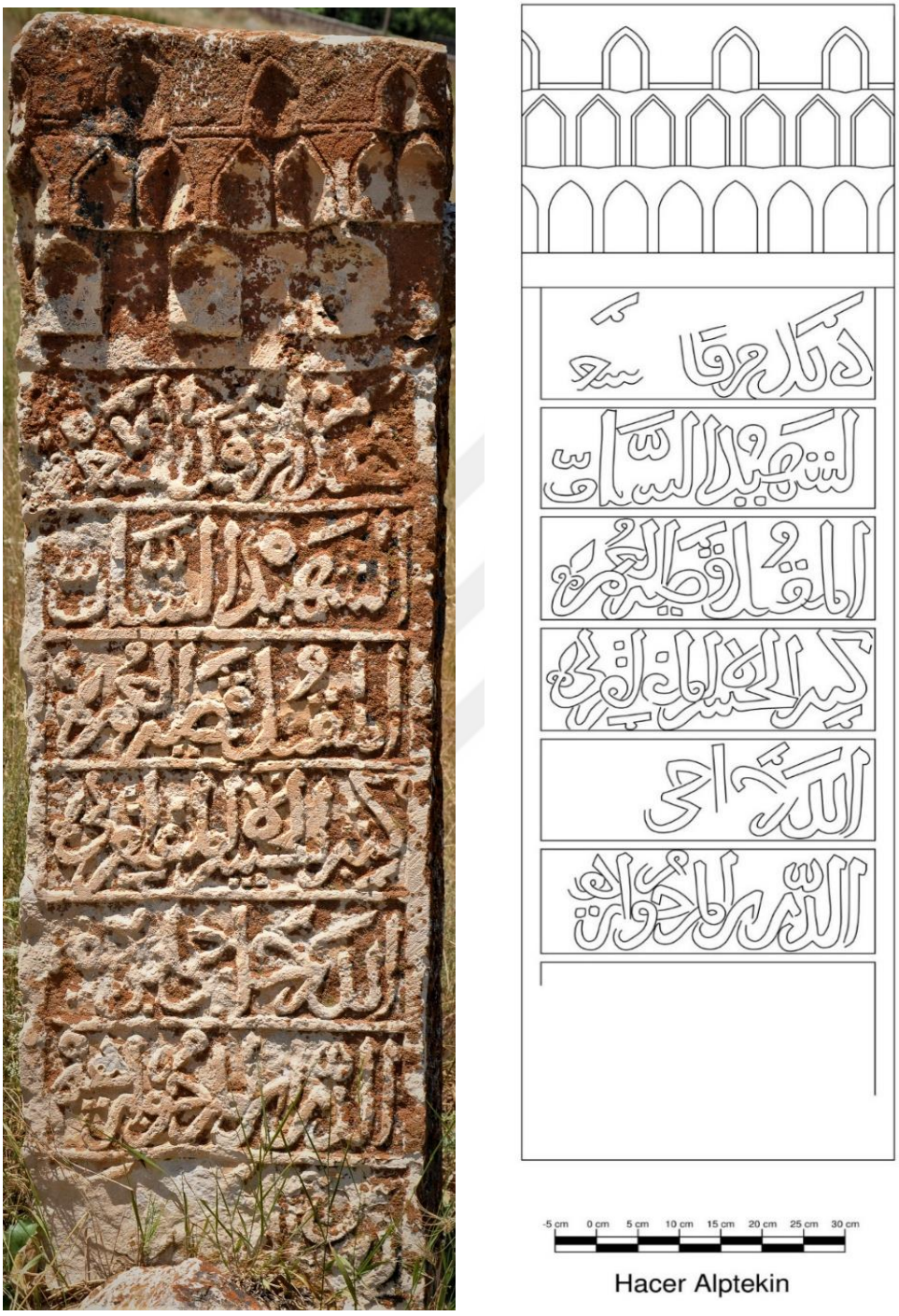
Çiz. No: 101 Baş Şahide İç Yüzey Mihrabiye Formunda Celi Sülüs Yazı Kitabesi, Hicri 700 / Miladi 1300, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları (H. Alptekin 2017).





Fot. 245: Mukarnaslı Baş Şahide İç Yüzey Kitabesi, Celi Sülüs Hat,
Hicri 700 / Miladi 1300, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).

Çiz. 102**:** Baş Şahide İç Yüzey, Celi Sülüs Yazı Kitabesi,
Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).



Fot. 246: Mukarnaslı Baş Şahide İç Yüzey Kitabesinde Celi Sülüs Hat,
Hicri 700 / Miladi 1300, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).

Çiz. 103**:**Baş Şahide İç Yüzey, Celi Sülüs Yazı Kitabesi,
Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).

Sonuç olarak; geometrik görsellikle sınırlandırılmış olan çalışmamızda yer yer epigrafik analiz ve çözümlemelerle de aydınlatılmaya çalışılan, İslâm maneviyatının özüne dayalı olan Ortaçağ mezar taşlarının (süreç içindeki kopuşlara rağmen) okunabilmesi, aynı zamanda yüzlerce yıllık bir bilgi geleneği oluşturmuş olan İslâm yazı sanatının doktrinlerini de anlamak ve değerlendirebilmek açısından önemlidir. Bu nedenle epigrafik çözümleme konusuna sadece değinmek bile bir uzmanlık alanı gerektirdiği ve şimdilik kapsamlı bir disiplinlerarası çalışma yapılamadığı için kısmen bilgi verilerek konuya değinilmiş ve bu çalışmamız kitabe dili çözümleme kapsamı dışında tutulmuştur.

İslâm yazının uygulamadaki karakter ve üslup özellikleri tematik olarak sınıflandırılarak kavramsal tanım bilgilerine yer verilmiştir. Katalog çalışmamız dışında epigrafik kompozisyonlar konu başlığı altında Gevaş Selçuklu Mezarlığı ve Van Gölü havzasında yer alan diğer mezar taşı kitabelerinde uygulanan İslâm yazısı, çeşitli tematik örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır. Epigrafik Kompozisyonlar bölümünde, Mahmud Bedreddin Yazır'ın *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli* (1972) isimli üç ciltlik eserinin birinci cildinden, kuramsal olarak büyük ölçüde yararlanılmıştır. Yazır, İslâm yazı kavramı ve sanatına açıklık getirdiği çok yönlü temel örnekleriyle, biçim, anlam ve içerik tanımlamaları, etimolojik ve tarihsel kronolojiye bağlı açılımlar yapmaktadır.

Bugün yapılan bazı temel tanım yanlışlıkları, uygulamaları ve özellikle de yaygın terminolojik problemlerin yaratmış olduğu kronik karmaşayı metodolojik çözüme kavuşturacak olan temel referanslar arasında sunulmuştur. Zira kaynak araştırmalarında sıklıkla karşılaşılmış durumlardan biri de değinmiş olduğumuz terminoloji problemleridir. Özellikle anlam ve tipolojik tanımlamalardaki kronolojik bağlamdan uzak ve kopuk görüşlere yer verilmesi, kaynak aktarımında ortak bir dil oluşturulamadığını gösterdiği gibi ilgili kavramların bağlamından bağımsız tanımlarla hatırı sayılır kaynaklardan, sistematik referanslarla sürdürülmesi durumu da dikkat çekicidir.

Bazı kaynaklarda İslâm inanç kültürünün, madde ötesi soyut kavramlarının temsili olan yazının 'soyut sanat' olarak tanımlanması da öz biçim ilişkisinden uzak yaklaşımları göstermektedir. İslâm yazısı, soyut değerlerinin, taş sanatında somut olarak suret bulduğu ve bu yolla da manevi anlam ileten sanat pratikleridir. Bunun yanı sıra birinci dereceden bilgi aktaran epigrafik belge ve arşiv unsurlarıdır.

Didaktik olarak bilgi, belge aktaran, manevi olarak da anlam ileten kitabe unsurlarının "süs, süsleme, yazı süslemeleri, dekor, dekoratif eleman, soyut sanat, yazı yazısı" gibi ifadelerle, öz ve biçim ilişkisini manadan soyutlayan bazı araştırmacıların, indirgemeci bir tutum içinde ele aldığı görülen salt formalist pasajlar azımsanamayacak ölçüde düşündürücüdür.

İslâm hat eserlerini, görsel dili, yazı dili ve metin dilindeki anlam yükünü inceleyerek, görme biçimleri üzerine üç ayrı yansıtım yapan İrvin Cemil Schıck, şöyle ifade eder makalesinde: Kalemin yarattıkları, yazılı olmanın yanı sıra –veya daha doğrusu yazılı oldukları için- görseldirler de. Hüsn-i hat, mananın yazıyla görünür kılındığı özgün bir görsel san'attır. Ama asla bir resim veyahut tezyinat san'atı değildir (Schıck, 2007: 12). Hat san'atı hiçbir anlamda soyut bir san'at olamaz, çünkü hüsn-i hat, sözün resmi ve mananın zarfıdır. Bu eserler, sadece güzel yazılmış birer metinden ibaret olmayıp, ziyaret edilen, bakılıp görülen nesneler, bereketleriyle öldükten sonra ve kıyamet gününde müminlerin yolunu açacak ibadet araçlarıdır (Schıck, 2007: 13). İslâm hat eserlerinin incelenmesinde çok sayıda örnek üzerinden yaptığı karşılaştırmalı analiz yöntemi ile görme ve anlama biçimlerine olan ihtiyacımıza yönelik bakış açısı da sunmaktadır Schıck.

İslâm yazısının bir süsleme unsuru olarak yazı süslemeleri şeklinde biçime indirgenmesiyle ifade edilen hatırı sayılır kaynakların problemli terminoloji aktarımı dışında diğer bir etken de kronolojik problemlerdir. İslâm yazı unsurların tanımlanmalarıyla ilgili kronolojik dizgeden uzaklaşan üslup problemi kronikleşen bir şekilde göze çarpmaktadır. Örneğin, kronolojik bağlamdan uzak bir tanımla Kufi yazısının ötelenerek, Sülüs yazısı için 'yazıların anası' (kaynağı) olarak tanımlandığı da sıklıkla görülmektedir.

İslâm yazı kronolojisinde Kufi Hatt'ın öncülüğüne rağmen Sülüs Hatt'ın yazıların anası (kaynağı) olarak tanımlanması ve tanıtılması çabası da dikkat çekicidir. Dolayısıyla kaynağından sistematik olarak devam ettirilen hatalı tanımlar kronikleşerek metodolojik problemleri de devam ettirmekte olduğunu göstermektedir. Epigrafik kompozisyonlarla ilgili bölümde paylaşılmış olan şecerede Kufi Hat'ın kaynaklığında gelişim göstermiş olan İslâm yazı sürecinin Sülüs yazısına indirgenerek "yazıların anası" olarak gösterilmek istenmesinin maksadı düşündürücüdür.

Bir diğer örnek ise Kufi Hat'ı ve Ma'kılı mecazları arasındaki karmaşadır. Söz konusu İslâm yazı şeceresinde de görüldüğü –daha doğrusu görülmediği- gibi yazılabilme özelliği taşımadığı ve

çizilerek elde edilen mecazi özellikler barındıran Ma'kılı karakterinin, aklam-ı sitte'de yer almadığı halde, birçok kaynakta İslâm yazı kültürünün omurgasını oluşturan Kufi yazısı olarak tanımlanmakta ve tanıtılmaktadır. Ma'kılı'nin Kufi yazı olarak tanımlandığı bu durum Japonca yazı karakterinin İngilizce olduğunu iddia etmek kadar anlamsızdır. Ma'kılı karakterinin Kufi Hat'ın yerine konması, öyle ki bazı araştırmacıların Kufi yazının kalemle yazılamadığı, cetvelle çizilebilecek özelliğe sahip olmasının güçlüklerinden bahsetmesi ve Kufi Hat'a hendesi özelliklerin yüklenmesi yahut süsleme unsurlarının karıştırıldığı Yapma Kufi'ye indirgenmesi gibi temel kronolojik karmaşanın yanında tipolojik sınıflandırma problemlerinin yaygın varlığından söz etmek gereklidir.

Yazı mecazlarını yüklenmiş olan Ma'kılı karakterinin, Kufi Hat olarak tanımlanması ve tanıtılmasının artalanındaki çaba ve ısrarın maksadına da bakmak araştırmacılar açısından yeni bir zorunluluk alanı yaratmaktadır. Yazır'ın da yukarıda belirtmiş olduğu gibi; Yazı yazan asıl kalem değil, onun arkasında göze görünmeyen bir akıl ve idrak sahibidir (1972: 1.c.72) düşüncesi İslâm sanatı araştırmacıları için analitik bir bakışın da geliştirilmesinin gereği yönünde dikkat çekicidir. Sıklıkla karşılaşılan bu gibi durumlar bazı İslâm sanatı araştırmacılarının, vahye dayalı olarak gelişen yazı geleneğinin etimolojik bağlamdan ve kuramsal bilgi aktarımında kullanılan dilin, içerik/öz ve anlam iletme bütünlüğünden uzak olduğunu yahut kavramsal farkındalıklarının yoksunluğunu göstermektedir.

Bugün durduğumuz noktada birçoğumuz için yabancılaşmış olan ya da, daha doğru bir ifadeyle birçoğumuzun yabancılaşmış olduğu İslâm yazısının, en azından genel anlamda tipolojik açıdan tanımlanmasını engelleyen, zorlaştıran etkenlerin temelinde, kronolojik bağlamdan kopuk ve karmaşık olarak ifade edilmesi yatmaktadır. İslâm yazı sanatı kronolojisinden kopuk olarak yapılan tipolojik tasnif karmaşası da asıl çıkarımları yapacağımız anlam yükü açılımlarına geçişimizi zorlaştıran, geciktiren bir diğer problemdir.

Diğer taraftan İslam sanat araştırmacılarının epigrafik çözümlemelerde -yabancılaşma olgusunun dışında- doğru kronoloji (tarihsel dizge), doğru terminoloji (teknik tanım) ve doğru tipoloji (biçimsel üslup) analitik farkındalığı sistematik bir şekilde yükselterek, ilerleyecek olan bir doğru yaklaşımı da beraberinde getirecektir. Dolayısıyla araştırmalarda izlenecek bu metodoloji bizi asıl çıkarımlara götürecek olan anlam araştırmalarının da yolunu açacaktır.

5. 12. Organik Kompozisyonlar

5. 12. 1. Palmet ve Lotus Motifi

Beş ana hattan oluşan motif, şematik olarak palmiyeyi andırdığı ve dolaylı olarak da bir el biçimini hatırlattığı için adına palmet denmiştir. Latincede beş rakamını karşılığı olan Palam (Fransızcada Palme), palmiye ağacının ele benzemesi dolayısıyla hem bu ağaca, hem de beş rakamına isim olarak yakıştırılmıştır (Arseven, 1970: 204).

Çok sık rastlanan palmet üç bölümlüdür. Sasani devrinde, antik palmet stilize edilir ve Selçuklu devrinde üç bölümlü tip olarak tam şeklini alır. Sağa ve sola simetrik bir şekilde kıvrılan iki yaprak ortasından sivri bir tepe yaprağı çıkar. Yaprakların ayrık yerini tepe yaprağı içinde kalan diğer bir küçük yaprak doldurur. Küçük tepe yaprağına nispetle yan yapraklar iri ve yüksek kalır (Ögel, 1987: 75). Diğer bir tip, antik palmet tipine yaklaşan, yelpaze görünümünde dilimlenip tam açılmış palmettir. Erzurum Çifte Minareli ve Sivas Gök Medresesi gibi eserlerde rastlanan bu palmette, yapraklar yuvarlak satıhlar halinde dilimlenmiş olup düğme spirallerde ekseriya mevcuttur. Bazı hallerde de palmetin en alt yaprakları aşağıya doğru uzamıştır (Ögel, 1987: 76).

Lotus Motifi; Hun Gülü, güzellik, zarafet, bilgelik olarak tanımlanan sözlük anlamlarıyla birlikte çeşitli kaynaklarda lotus çiçeği doğum ve ölümün sembolü olarak da tanımlanmaktadır. Ön-Asya sanatı ve antik devirden beri bütün sanat çevrelerinde görülen palmet - lotus frizine İslâm sanatında da çok sayıda örnekte rastlanır. Anadolu'da Divrik Ulu Camiinde de büyük yaprakların dolgu örneğinde lotusu bulabiliriz Bazen lotus ve palmetin ayırt edilmesi oldukça zordur. İki form birbirine karışmıştır (Ögel, 1987: 78, 79).

5. 12. 2. Rumi Motifi

Rumi motifinin tanımı birçok kaynakta: Anadolu Selçukluları'nın kullandıkları, filiz ve yaprak biçiminde üsluplaştırılmış, stilize hayvan motiflerinin meydana getirdiği dolaşık tezyinata verilen isim (Turani 2004: 122) olarak tanımlanmaktadır. Doğayla tüm benzeşimlerini yitirme noktasına kadar bezenmiş ve yalnızca ritim kurallarına boyun eğen bitki motiflerinden oluşur (Burckhardt, 1994:247).

Ruminin kelime manası "Anadolu'ya ait" demektir. Vaktiyle Roma İmparatorluğu'nun hüküm sürdüğü ve İran yaylalarına kadar uzanan Anadolu Yarımadası'na Diyar-ı Rum denmesi sebebiyle motif bu adı almıştır (Birol ve Derman, 2015: 182). İsmine bakılarak rumi motifinin de ilim ve san'atın tek kaynağının eski Yunan olduğuna inananlarca, bu ülkeye bağlanmak istendiğini esefle görmekteyiz. Oysa rum kelimesi, Doğu Romalılardan bahsederken bir ayet dolayısıyla Kur'an-ı Kerim'in 30. Suresine, Arapça'da "o" sedası yerine "u" sedası kullanıldığı için "Rum" adının verilişi neticesi, Türkçe'ye de bu şekilde girmiş; Doğu Roma İmparatorluğu'nun toprağı olan Anadolu "diyar-ı Rum", buraya bağlı şahıs ve konularda Rumi olarak isimlendirilmiştir. Eşref-i Rumi, Sultan-ı Rum (Selçuklu Hükümdarı), İklim-i Rum (Roma Diyarı, Anadolu) (Birol ve Derman, 2015: 182). Dolayısıyla İslâm sanatlarında yaygın olarak kullanım alanı bulmuş olan Rumi'nin kelime bağlamı etimolojik olarak Anadolu'ya ait demek olduğu ifade edilmektedir.

Sanat tarihi araştırmacılığında yalnızca motiflerin veya temaların tarifini vermek yeterli değildir. Çünkü bununla sanattaki değişimi zorlayan toplumsal değişim açıklığa kavuşmuyor. Bu anlamda, rumilerin Türk sanatı tarihi içindeki köken problemini araştırmak için zoomorfik dönüşümün sosyal içeriğini yorumlamak gerekiyor. İsmi bakımından sadece Anadolu'yu çağrıştıran rumi, Selçuklu döneminden önce Karahanlı, Gazneli, Abbasi, Endülüs ve Fatimi süslemelerinde sıklıkla görülen bir motiftir (Mülayim, 2015: 168). Erken devirlerde Türklerin hayatında hayvan önemli bir yer tutmaktaydı. Zamanı dilimlere bölen 12 hayvanlı takvim, yılları hayvan figürleriyle simgeleştirmekteydi. Her toplumun kültür ve sanatının daha eski tarihi katlarla ilişki içinde olduğu bir gerçektir. Ne Selçuklular ne de Osmanlılar bu kuralın dışında tutulabilir. Türklerin din değiştirmesiyle birlikte sanatta da önemli bir değişim noktasına geldiği görülmektedir (Mülayim, 2015: 169).

Anadolu Selçuklu sanatındaki rumi formları, taş süslemelerde de zoomorfik kökenlerini hatırlatacak örnekler vermektedir. Anadolu Selçuklu eserlerinde görülen tematik kararsızlık, silinmekte olan eski inançlarının hatıralarını devam ettirme hususundaki ısrar ve direnci gösterir. Erken devirde, İslâm inançlarını henüz sanatlarına yansıtamadıkları dönemlerde Türk sanatının tematik eğilimi zoomorfiktir. Bu devrenin büyük ruhsal coşkularını sanata geçiren üslup bu yüzden "hayvan üslubu" adıyla anılmaktadır (Mülayim, 2015: 178).

İşte bu üslup İslâm'la tanışıp, inanç sisteminin içine dalınca, hayata ve insana dair bütün ilişki kavramlarının bir başka türlü olduğunu anlar. Hızını kaybeder, yeni inanç sisteminin mesajına kulak vermek üzere yavaşlar ve durur. Yeni inanç, akla gelebilecek her türlü soruyu cevaplandırmakta, bütün ilişkilerde sağladığı bir denge hali gözle görülür hale gelmektedir. Buna göre sanat, artık iç çelişkilerini her anlamda çözüme ulaştıran, dengeli geometrik kurallara dönüşen bir anlatımla irdelenecektir. Rumileşme süreci hızlanır. Hayvan ve fantastik yaratık figürleri bitki formlarına dönüşmeye başlar. Hayvanlar rumi şekilli bitki formlarının arkasına saklanarak bir süre daha yaşayabilmişlerdir (Mülayim, 2015c: 180).



Fot. 247: Rumi, 13.yy. Metal Kase, Konya Mevlana Müzesi (C. Keskiner, 2011).

Rumi motifinin günümüze gelen en erken örneği, Uygur Türkleri'ne ait 9. ve 10. yy. da yapılmış olan Bezeklik Fresklerindeki bir deniz ejderinin kanatlarında görürüz (Keskiner, 2011: 7). Rumi motifi tarihsel süreç içerisinde Uygur kültürü, Doğu Türkistan sınırlarını aşarak, Doğuda Mançu, Kitay, Moğol çevresine, batıda Türk İslâm kültürüne kaynak teşkil etti. Abbasiler zamanında Asya'da kurulan ilk İslâm Türk devleti Karahanlılar'dır. Kabul ettikleri inancın ışığında gelişen bu devlet, Uygurlar'dan miras aldıkları san'atta da ileri gitmişlerdir. Kırgızistan Özkent'de Karahanlılar'a ait üç türbe bulunmaktadır. Türbenin duvarlarındaki bezemelerde geometrik desenler bitki motifleri yanında pek çok rumi motifi de görülür (Birol ve Derman, 2015: 179).

Kitabelerin zeminini süsleyen Rumiler, ilk defa müstakil şebeke üzerinde bir kompozisyon özelliği kazanmıştır. Böylece Uygurlar'da hayvan figüründe bir motif olarak görülen rumi, bu devirde helezon şebekeler üzerinde, desen haline gelecek kadar gelişmiş ve süsleme sanatında bir üslup veya bir tarz olmuştur (Birol ve Derman, 2015: 179).

Gazneli Türk Devleti'nde ve Hindistan'da yapılan Türk eserlerinde gelişmesini sürdüren rumi motifi, Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun abidelerinde önemli süsleme unsuru haline gelmiştir

(Birol ve Derman, 2015: 179). Gazne eserlerinin bilhassa Anadolu Selçukluların tezyinatıyla benzerlik göstermesidir. Nebati motiflerde birçok Anadolu Selçuklu tipine rastlanır. Rumiler etrafında gelişen diğer tezyin unsurlarının da bulunduğu Karatay Han portalinin karışık tezyinatın öncüsü olduğunu anlıyoruz. Rumiler iri fakat sade ve zarif olup düğmeli oluşları bilhassa dikkatimizi çeker, zira bu husus Selçuk Rumilerinin bir karakteristiğidir ve Musul mektebinde onu bilhassa buluruz (Ögel, 1987: 105).

Palmetlerin geç ve erken tarihli örneklerindeki şema rumîler için de geçerlidir. Muhammed Mescidi'nde, giriş mekânından harime geçişi sağlayan sivri kemerli açıklığın bordüründe, zikzaklar yaparak ilerleyen dallar arasındaki rumî motifleri, erken örneklerin güçlü bir temsilcisi (Çağlıtütüncigil, 2007: 38-39) olarak Azerbaycan İslâm mimarisinde görülen rumilerin ilk örneklerinden bahsedilebilir. Birol ve Derman'a göre Rumiler, çizilişteki farklılıklarının yanı sıra desen içinde aldığı görev bakımından iki türlü gruplandırılmıştır. Çizilişlerine Göre Aldığı İsimler: Sade Rumi, Dendanlı Rumi, İşlemeli Rumi, Sencide Rumi, Sarılma (piçide)Rumi, Hurdelenmiş Rumi (Birol ve Derman, 2015: 182).

Desen İçinde Aldığı Görevlere Göre Rumiler:

A) Ayırma Rumi: Tezyinatta hazırlanan desen bir çeşni kazanması, cazibesinin artması için paftalara ayrılır. Bu motifler kullanılmazsa desen yamalı bohça gibi olur. İşte bu gaye ile kullanılan rumi motiflerine ayırma rumi denir. Derdanlı ayırma rumi, Sencide ayırma rumi, İşlemeli ayırma rumiler aynı desen içinde kullanılabileceği için ayırma rumi gibi isimlerle de ifade edilir.

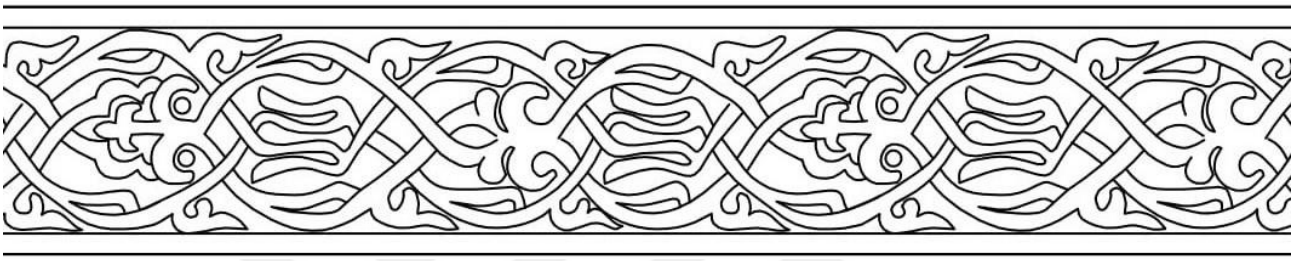
B) Tepelik: Desen içinde tepe noktalarına konulan, helezonlarda başlangıç teşkil eden ve simetrik bir şekil gösteren rumi motifidir. Çeşitli yayınlarda hatalı olarak rumi tepelik motifi, palmet ismiyle verilmektedir. Bazen hatayi yerine, bazen de rumi tepelik yerine kullanılan bu kelimenin Türk tezhip san'atında yeri yoktur.

C) Ortabağ: Helezonların başlama ve birleşme yerlerinde yer alır. Desen içinde bağlayıcı bir motif olup üç helezon çıkışı verdiği için vazifesi önemlidir.

D) Hurde Rumi: İrice, rumi veya başka bir motifi süslemek maksadıyla kullanılan, küçük boy, sade rumi motifine verilen isimdir (Birol ve Derman, 2015: 183).



Fot. 248: Sanduka Taşı Yan Yüzeyi, Bordür Planında, Ortabağ Rumi Kompozisyon Detayı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).



Çiz. 104: Bordür Planında Ortabağ Rumi Kompozisyon Detayı, Sanduka Taşı Yan Yüzey, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).



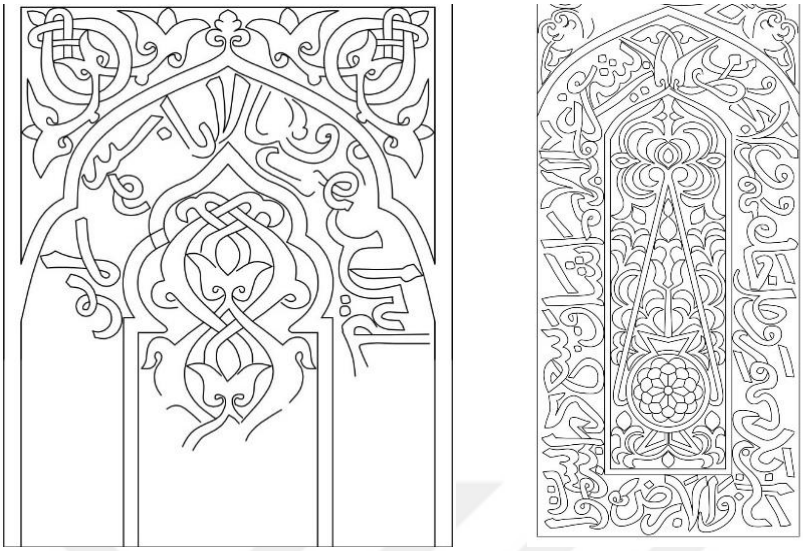
Fot. 249



Çiz. 105

Fot. 249: Rozet Planında Tepelik Rumi Kompozisyonu, Sanduka Taşı Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).

Çiz. 105: Rozet Planında Tepelik Rumi Kompozisyonu, Sanduka Taşı Yan Yüzeyi, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları (H. Alptekin 2017).



Çiz. 106: Pano Planında Ortabağ ve Tepelik Rumi Kompozisyonları, Şahide Yüzeyleri, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).

Sonuç olarak; Anadolu Selçuklu İslâm sanatı geometrik kompozisyonlarının temel alındığı çalışmamızda, taş sanatının plastik unsurları olarak mezar taşlarında geometrik kompozisyonlarla birlikte -sınırlı da olsa- kullanılmış kompozisyon unsurları olmaları bakımından organik kompozisyonların incelenmesine de yer verilmiştir. Türk İslâm sanatında kullanılan organik kompozisyonların kaynak araştırmalarında yaygın olarak kullanıldığı bazı tipolojik açılımları olan palmet/lotus/kıvrımdal motif tanımlarıyla sıklıkla karşılaşılmaktadır. Arseven, Fransızcadan devşirilen palme yani beş rakamına karşılık gelen kelimenin, isim olarak tanımlandığı ve Türk İslâm sanatları literatüründeki yenini palmet olarak almış olan motifin etimolojisi ile ilgili Fransızcadan bir yakıştırma (Arseven, 1970: 204) olarak değerlendirmiştir.

Bazı kaynaklarda sıklıkla yer alan lotus motifi ise Hun Gülü olarak tanım bulmuştur. Çin etimolojisine dayandırılan motifin tipolojik olarak yarattığı tanımlanma problemine değinen Ögel: Bazen lotus ve palmetin ayırt edilmesi oldukça zordur. İki form birbirine karışmıştır (Ögel, 1987: 79). Diğer taraftan çizimleriyle birlikte tematik ve tipolojik tanımlarının detaylı açılımlarına yer verildiği araştırmalarında, çeşitli yayınlarda rumi motifinin, palmet ismiyle hatalı tanımlanmasını eleştiren Birol ve Derman; hatayi ve rumi tepelik yerine kullanılan bu kelimenin Türk tezhip sanatında yeri yoktur (Birol ve Derman, 2015: 183) diyerek etimolojik olarak reddederler.

Motif repertuarının mutlak bir şekilde üsluplaştırılarak yahut daha batılı bir tanımla ‘stilize edilerek’ kullanıldığı Ortaçağ sanatı, çeşitli kaynak araştırmalarında doğada karşılığı olmadığı halde ‘bitkisel süslemeler’ olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla bitki çatısı altında sıklıkla karşılaşılan kıvrımdal tanımı hakkında Mülayim: Motiflerin üsluplaştırılmasıyla ortaya çıkan düzenlemeler, sözgelimi, kıvrımdal düzeni doğada bulunmaz (Mülayim, 2015: 262) ifadesiyle kıvrımdal tanımlamasına ontolojik açıdan net bir açıklık getirmiştir.

Gevaş Selçuklu mezar taşlarının incelenmesinde tematik olarak sınıflandırmış olduğumuz organik kompozisyonlar grubundan olan Rumiler, taş sanatında kullanıldıkları yüzey üzerinde diğer plastik unsurlarla birlikte uygulanmıştır. Rumi kompozisyonların uygulanmasında teknik olarak, oyma ve yontma yöntemleri kullanılmıştır. Yüzeyden yükseltilerek boyutlandırılmış ve plastik etkisiyle hacimsel özellikler gösteren motiflerdir. Rumilerle zenginleştirilmiş mezar taşı örneklerinin bulunduğu Gevaş Selçuklu mezar taşlarında geometrik kompozisyonlarla birlikte kullanılan örnekler arasında yer almaktadır.

İncelemeye aldığımız Gevaş Selçuklu Mezarlığı mezar taşları, geometrik kompozisyonların hakim olduğu bir plastik düzene sahiptir. Rumiler, geometrik düzenlemelere göre az sayıda kullanım alanı bulmuş olsa da yer yer geometrik kompozisyonlarla birlikte düşünülmüş tasarımlar olarak dikkat çekicidir. Bu bakımdan aynı yüzey üzerinde kullanılan organik ve geometrik kurulumlar, kompozisyondaki zıtlık prensiplerinin bilgisini de ileterek biçim ve doku dengesi üzerinden kendisini gösteren temel tasarım unsurları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Rumi tipolojisiyle zenginleştirilmiş mezar taşı örneklerinin aynı yüzey üzerinde geometrik kompozisyonlarla birlikte kullanılmış olması, Ortaçağ temel tasarım anlayışının ‘geometrik ve organik’ zıtlıklar ilkesini mutlak bir düzen içinde göstermesi bakımından önemli tasarım örneklerindendir. Organik kompozisyon tematiğinde ele aldığımız rumi motifleri, katalog çalışmamızda da paylaşmış olduğumuz gibi sanduka taşı yan yüzeylerinin rozet ve bordür planında yer alırken şahide yüzeylerinde ise daha çok pano özelliği gösteren bir kompozisyon kurulumuna sahiptir.

Tipolojik olarak sarmal yapıda gelişen ortabağ rumi ve rumi tepelik örnekleri mezar taşlarının sanduka yan yüzeylerinde bordür formatında konumlanırken, şahide yüzeylerinde de pano plan

özelliği göstermektedir. Özellikle de eşya kompozisyonlarından kandil unsurları üzerinde, tepelik rumi tipolojisinin ritmik tekrarlarla kullanım alanı bulmuş olduğu gözlenmektedir. Eşya kompozisyonlarından olan bazı kandil unsurlarının tasarımlarında, tepe noktası bölümlerinde yer alan rumiler, Alem/Hilal göstergeleriyle birlikte sonlanmaktadır. Hilal'i yahut alem'i sararak simetrik kompozisyonla, karşılıklı konumlanmış olan rumi tepelik motif tasarımları tesadüf olmaktan çok bilinçle uygulanmış, öz-biçim kurulumu bakımından düşündürücü metaforlardır.

Rumi Tepelik motiflerinin üsluplaştırılmış görünümleriyle, tepesinde açmak üzere olan bir tomurcuğa işaret edilir. Rumi motifinin Hilal sembolleriyle birlikte kullanılması, tasarımcısının her iki mecazla da doğum / doğuş / başlangıç / yeni / ilk kavramlarına göndermede bulunduğunun açık göstergeleridir. Açmakta olan bir tomurcuk ve doğmakta olan bir Hilal'in anlam yükünde, oluşmakta olan yeni bir âlem, düzen yahut ölüm imgesi üzerinden, gidilmesi mutlak olan ahiret âlemi gibi simgesel mecazlarla anlam çoğaltımı yapmak mümkündür.

Dikkatli bir gözlemle Türk İslâm plastik sanatında yer alan ve ismiyle müşerref olan Anadolu'ya özgü Rumi motifinin Birol ve Derman'ın yapmış olduğu tipolojik ve tematik tasnifleri, Gevaş Selçuklu mezar taşları üzerinde hemen hemen tüm tipolojik örnekleriyle esaslı uygulama alanı bulduğu izlenebilmektedir. Gevaş Selçuklu mezar taşlarında doğum ve ölüm imgeleri üzerinden sembolleştirilerek tasarlanmış ve mezar taşlarıyla ilişkilendirilerek bedenlenmiş olan göstergelerin benzer örnekleri, çağdaşı olan Erciş Çelebibağı Selçuklu mezar taşlarındaki kandil motiflerinde de görülmektedir. Kandil kompozisyonlarının dışında sanduka örtü sistemleri üzerinde de kullanılan Hilal mecazları yine dikkat çekicidir (Anlam yükü için Hilal / Alem Sembollü Kompozisyonlar ve Sanat Eseri İnceleme ek başlıklı konuya bknz.).

Gevaş Selçuklu mezar taşlarındaki plastik kompozisyonların düzeninde farklı bir örnekte ise Rumi uygulaması dikkat çekmektedir. Figüratif kompozisyonlar tematiğinde ele alınmış olan stilize çift ejder figürlü mezar taşında Hurde Rumi kompozisyonlarına yer verildiği görülmektedir. Van Gölü havzası içinde rumi motifinin ve diğer organik unsurların en yaygın kullanım alanı bulduğu mezar taşları, Ahlat Selçuklu Mezarlığı olduğu görülmektedir. Ahlat mezar taşlarında Rumi örneği birçok organik kompozisyon kurulumunda yer aldığı gibi yine yaygın olarak kullanılmış olan stilize ejder figürlerinin yüzey uygulamalarında da temel plastik unsurlar olarak kendisini sunmaktadır.

5. 13. Eşya Kompozisyonları

5. 13. 1. Kandil Kompozisyonları

Budizm'in Çin'de yayılmasından sonra, kâinatın batısında, Amitâbha adlı tanrının makamında, iyi ruhların toplandığı göksel bir cennet bulunduğuna inanıldı. Işıg-öz'ün (ruhun) kuvvet kazanıp göksel bir yere uçabilmesi için, bakır ayna gibi ışık ve ateş meydana getiren bir eşya mezara gömülür ve tabut ile mezar taşına Kök-luu (ejder figürü) resmedilirdi. Mumların da, gök tarafını arayan ruha yol gösterdiği sanılırdı (Esin, 2001: 51). Türkler de her ay, bin mum yakarak ruhların 'Yitiken burcuna' varması için dua ederdi (Çin'de, mum aydınlığının, yolunu kaybetmiş ruhlara yol gösterdiğine inanılırdı) (Esin, 2001: 52). Diğer taraftan sembolle koşutlanmanın toplumsal uzantısına bakacak olursak, günümüz taziyelerinde "ışıklar içinde uyu" temennileriyle karşılık bulmuş olan bu nurlanmayı arkaik bir sonuç durumu olarak da açıklamak mümkün.

Yukarıda Esin'in de Çin kültüründen aktarmış olduğu gibi aslında Moğol kültüründe Çin tanrısı Amitâbha'ya kavuşan/ulaşan ışık göstergesi veya kaybolmuş ruhların yolunu ışıkla aydınlatarak yol gösterdiğine inanan eski Türklerin ritüelini kaybetmediği ifade göstergesi olarak ışık ve nur kavramlarının, bugünün taziye dil ve söylemindeki "ışıklar içinde uyu" temennisinin primitif yerini biçim değiştirerek koruduğu sonucuna varmak çok da ütopik olmasa gerek.

Diğer taraftan Müslüman mezar taşları üzerindeki kandil motifinin, ölüm imgesi üzerine simgesel bir varlık gösterdiği görülür. Bu simgesel varlığı birçok kaynakta olduğu gibi, teolojik bağlamda Kur'an-ı Kerim ayetlerinden 'Nur Suresi' ile açıklamaya çalışan araştırmaların yaygın varlığına da genel anlamda değinmek gerekir. Ancak, Kuran-ı Kerim'in vahiy temelli özünün, insanın dünya ve ahiret yaşamına yön veren, düzenleyici temel bir rehber olması gerçeğinden hareket edildiğinde, kandil/şamdan gibi eşya figürlerinin, Kuran ayetlerinin referansıyla, ölüm imgesi üzerine sembolleştirilmek istenmesi de düşündürücüdür.

Mezar taşı araştırmalarında sunulmuş olan söz konusu kandil örneklerinde; İlahi bilgi, emir, yasak ve anlam ileten Kuran ayetlerinden 'Nur Suresi' ile özdeş bağ kurularak, kutsala gönderme yapılmıştır. Bununla birlikte Kuran-ı Kerim referansında yapılan kandil motifi anlam araştırmalarına, bazı yardımcı açıklamalarla da yer verilmiş olduğu görülür. Örneğin; Mezar taşında asılı olan kandille Allah'ın nuruna kavuşulmasına inanılması, kullanılan kandil

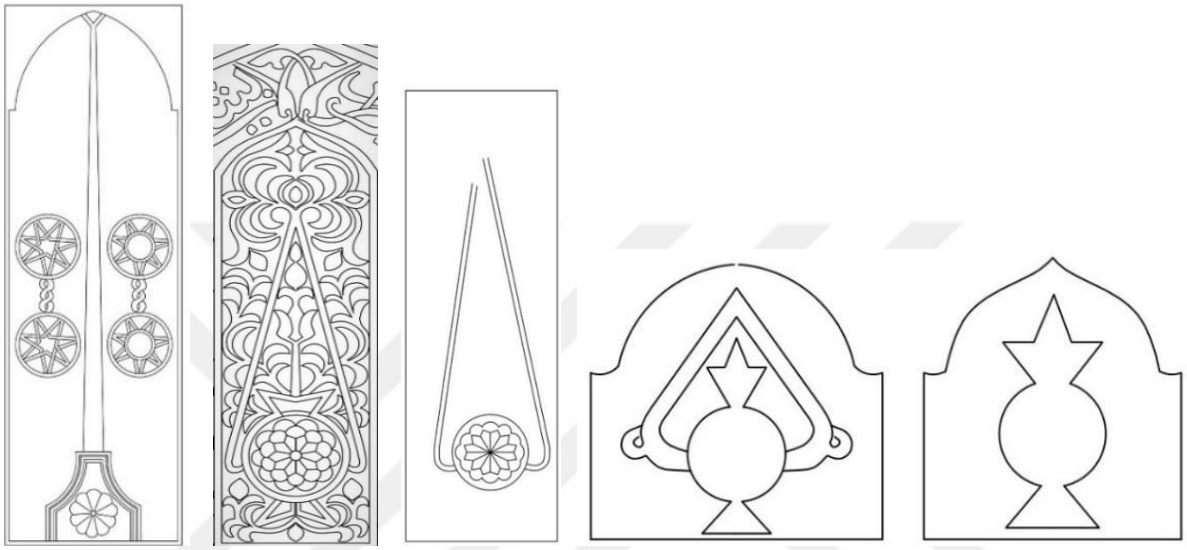
metaforuyla karanlık kabir çukurunun nurla dolması, aydınlanması, zamanla işlevini kaybeden kandilin (Ortaçağ'da..!) sanat yoluyla yeniden işlev kazanması vb. gibi mezar taşlarında bulunan kandil motifi üzerinden sanat tarihi araştırmacılığında çeşitli yorumlara imza atılmış olduğu görülmektedir.

Aynı zamanda eşya kompozisyonlarından olan kandil motifi örneğiyle çeşitli tanım ve anlamların yüklenmesi durumu, aslında sanat tarihi araştırmalarında yoruma açık mutlak alanların da göstergesidir. Ancak, Kuran-ı Kerim ayetlerinin, biçime indirgenerek günlük kullanım nesnesi üzerinden araçsallaştırılması, ölüm, kabir ve ahiret hayatı düşüncesine bir aydınlanma / nurlanma sağlayacak olmasına inanç beslenmesi bugünün araştırmalarının vardığı bir sonuçtur. İslâm düşüncesinden uzağa düşerek sanat tarihi literatüründe yer bulan indirgemeci simge yorumlarının mezar taşları üzerinden sürdürülebilir olması durumu, 'ışıklar içinde uyumanın' ve 'nurlanmanın' beşeri amelden ziyade, ancak biçime odaklı batıl inanç göstergeleri olarak açıklanabilir.

Nitekim Ortaçağ'ın somut göstergelerine dönecek olursak; Gevaş Selçuklu Mezarlığında çok sayıda kandil motifi görülmesine rağmen geometrik kompozisyonların esas alınarak incelendiği çalışmamızda, paydaş yüzey üzerinde rozet ve kabara gibi geometrik kompozisyonlardan bağımsız kullanılmamıştır. Eşya kompozisyonları sınıflandırmasında yer verdiğimiz kandil formlarının, tematik özelliklerinden dolayı katalog çalışmamız içinde 9 adet uygulama örneğine yer verilmiştir. Yoğun olarak, 3. 26 No'lu mezar taşı kataloğunda birden fazla uygulama alanı bulmuş olan kandil/şamdan motifleri görülmektedir. Baş şahide iç yüzeyinde yer alan kandil motifi, çağdaşlarından farklı bir uygulamayla, yarım küre kesitli kabaradan, şahide gövde bölümüne uzanır (Fot. No:136). Yarım küre kabara formu ve çarkıfelek form özelliği gösteren kandil uygulaması aynı zamanda rozet niteliğiyle de geometrik kompozisyonlar grubundandır.

Konumuz itibariyle birçok geometrik form özelliğini barındıran kandil formu çok yönlü tasarlanmıştır. Rozet formları merkeze alınarak tasarlanmış olan kandil unsurlarının geometrik açılımları ile yüklendiği anlam çıkarımları için çarkıfelek rozet kompozisyonları bölümüne bakılabilir. Yine aynı katalog çalışmasında yer alan diğer eşya kompozisyon unsuru da şamdan uygulaması olarak dikkat çeker. Şamdan örneği mezarlık alanındaki sayılı örneklerdendir (Çiz. 107).

Kandil motifi Gevaş Selçuklu Mezarlığı'nda olduğu gibi Van Gölü havzası içindeki diğer Ortaçağ mezarlarında da ortak kullanılan kompozisyon unsurlarındandır. Erciş Çelebibağı mezar taşlarındaki uygulamalarındaki benzer tipolojik özellikleriyle de ortaklık göstermektedir (Fot. 250, 251, 252, 253).



Çiz. 107 Çiz. 108 Çiz. 109 Çiz. 110

Çiz. 107: Rozetli Şamdan Kompozisyonu, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Şahide Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).
Çiz. 108, 109: Rozetli Kandil Kompozisyonları, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, Şahide Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).
Çiz. 110: Mihrabiye Kompozisyonunda Kandil Motifleri, Gevaş Selçuklu, Sanduka Mezar Taşları (H. Alptekin, 2017).

5. 13. 2. Alem / Hilâl Sembollü Kompozisyonlar

İslâm sanatlarının birçok uygulama alanında karşılaşmış olduğumuz alem / hilâl simgesi Gevaş Selçuklu Mezarlığında özellikle şahide mezar taşlarında da karşımıza çıkan plastik sanat unsurlarındandır. Genellikle pano kurulum özelliğiyle organik kompozisyon ve eşya kandil kompozisyonlarında yer alan alem / hilâl göstergelerinin İslâm mezar taşları üzerinden sembolik yükselişini görmek mümkündür.

Alem kelimesi Arapça'daki 'ilm' kökünden türemiş olup; "Bilmek, bildirmek, işaret etmek" anlamına gelmektedir (Çaycı, 2017: 239). Aynı kökten türetilmiş olan âlem (evren-kozmos) ve alem (bayrak-sancak) göstergeleri konumuz kapsamında her iki anlamı ile de kullanılmıştır. Alem göstergesiyle Hilâl'in işaret etmekte olduğu kozmik anlama, İslâm düşüncesi üzerinden bakacak olursak İmam-ı Rabbani'ye göre: âlemlerin hepsi, bütün zerreleri ile birlikde yok idi. Hepsi sonradan yaratıldı. Rûhlar da, âlemden bir parçadır. Allahü teâlâdan başka, herşeye (Âlem) denir (İmam-ı Rabbani, 2008: 423). Âlem, Allah'ın isim ve sıfatlarının gölgesidir (Tosun, 2009: 182). O halde yaratılmış olan tüm mahlukatı (âlemleri) ilim kökünden bilmek fiili ile bildiren, işaret edilen sembollerle ortak bir anlam çıkarımı yapmak doğru bir yaklaşım olacaktır.

Gevaş Ortaçağ Mezarlığı'nda bazı kandil motiflerinin tepe noktasında yer alan alem / hilâl sembolleri aydınlanma metaforlarıyla birlikte imgesel göstergeler olarak kendisini mezar taşları üzerinden sunmaktadır. Eşya kompozisyonları olarak sınıflandırmış olduğumuz kandil tasarımlarının, tepe noktası bölümlerinde yer alan alem / hilâl göstergeleri çoğu zaman organik kompozisyonlarlar, özellikle de rumi motifleri ile birlikte sonlanmaktadır. Hilâl'i sararak ve çoğunlukla simetrik olarak karşılıklı konumlanmış olan rumi motif tasarımları; açmakta, doğmakta olan tomurcuk görünümleriyle tesadüf olmaktan çok İslâm tasarımcısı tarafından bilinçle uygulanmış düşündürücü metaforlardır (Çiz. 105, 106, 107).

Sanat tarihi dizgesi içinde İslâm toplumları da dahil birçok kültürün kullanmış olduğu Rumi motif şeması çeşitli tipolojik örnekleriyle, kültüre de özgü olarak literatürdeki yerini almıştır. Çalışmamızın ilgili bölümünde rumi tipolojisinden bahsedildiği gibi; Anadolu'ya ait olan ismiyle müşerref kılınarak tanımlanması tesadüf olmayacağı ve Anadolu çehresinin yepyeni bir düzenle birlikte değişimi ve doğuşun da habercisi olması durumu yine tesadüf olmaktan uzaktır. Öteki kültürlerde sadece organik bir ifade, süs aracı veya tamamlayıcı bir unsurun tanımlarıyla karşılık bulabilir. Farklı anlamlar da yüklenebilir. Kaldı ki literatürde hiçbir kültür, Anadolu İslâm sanatlarında olduğu gibi Rumi motifini eş gösterge olarak alem / hilâl dizgesi içinde sembolleştirerek kullanmamıştır.

Dolayısıyla, organik kompozisyonlar bölümünde de değinildiği gibi Rumi Tepelik motiflerinin üsluplaştırılmış görünümlerinde, tepesinde açmak üzere olan bir tomurcuğa işaret edilir. Alem / hilâl sembolleriyle birlikte kullanılması, tasarımcısının her iki mecazla da; doğum, doğuş,

başlangıç, ilk ve yeni kavramlarına göndermede bulunduğunun bilinçli göstergeleridir. Açmak üzere bir tomurcuk olan rumi'nin ve doğmakta olan bir hilâl'in ortak anlam yükünde; oluşmakta olan yeni bir düzen ve yeni bir durumun başlangıç anlamını araştırmak, dönemin Anadolu İslâm toplumlarının teopolitik düzeninden uzak bir tutum olmasa gerek.

Konumuz itibariyle mezar taşlarındaki konumuyla ölüm imgesi üzerinden de kendisini kozmik anlam göstergeleri olarak sunan rumi / hilâl simgelerini; gidilmesi mutlak olan başka bir âlemin başlangıcı, ölmekten ziyade ahiret hayatına doğmak düşüncesi veya öldükten sonra yeniden dirilmeye iman etmiş olan Müslümanın ahiret inanç göstergeleri üzerine anlam çoğaltımı yapmak mümkündür. Dikkatli bir gözlemle Türk İslâm plastik sanatında yer alan rumi kompozisyonlarının hilâl göstergeleriyle birlikte tasarlanmış olduğu görülebilir. Gevaş Selçuklu mezar taşlarında da doğum ve ölüm imgeleri üzerinden sembolleştirilerek tasarlanmıştır.

Ahiret âlemi inancının mezar taşlarıyla bedenlenmiş olan göstergelerinin benzer örnekleri, Gevaş Selçuklu Mezarlığının çağdaşı olan Erciş Çelebibağı Selçuklu mezar taşlarında da görülmektedir. Kandil kompozisyonlarının dışında sanduka örtü sistemleri üzerinde de mihrabiye formuyla birlikte kullanılan alem / hilâl sembolleri yine dikkat çekicidir (Fot. 250, 251, 252, 253)



Fot. 250 Fot. 251 Fot. 252 Fot. 253

Fot. 250: Alem - Hilâl Sembolleri, Mihrabiye Kompozisyonlu Sanduka Mezar Taşı, Erciş Çelebibağı Mezarlığı, (Abdüsselam Uluçam, 2000).

Fot. 251, 52, 53: Alem - Hilâl Sembolleri, Kandil Kompozisyonlu Şahide Mezar Taşları, Erciş Çelebibağı Mezarlığı, (Abdüsselam Uluçam, 2000).

Hilâl /Alem sembolünün kutsiyeti hakkında anlam ve mesaj ileten yönünü Cebrail (as.), Hızır (as.) ve Hz. Peygamber (sav.) aracılığıyla Hz. Ali'ye iletilmiş olan bir diyaloğun varlığından ya da bir diğer söylemle, bilgiyi iletme hükmünün açık referansları olan Hadis-i Şerif'ler üzerinden anlıyoruz. Nitekim Gündüzöz'ün menakıbnamelerden aktarımıyla hilâl / alem sembolünün kutsiyetinden söz etmek gerekir.

Menakıbnamelerde çoğunlukla hilafet nişanı olarak kullanılan alem, Cebrail, Hızır ve Hz. Peygamber aracılığıyla Hz. Ali'ye bağlanan bir silsilenin göstergesi durumundadır. Bazı risalelerde bu düşünce şöyle yer bulmuştur: "Hz. Muhammed hilafeti Hz. Ali'ye ulaştırdı. Bu alem kimin üzerinden yayıldı? De ki Hz. Peygamber üzerinden yayıldı. Eğer sana bu âlemi Hz. Peygamber'e kim getirdi diye sorulursa de ki Hızır Aleyhisselam getirdi. Eğer sana sorulursa bu alemin ilk iğnesini (ibre) kim dokumuştur? De ki Cebrail dokumuştur. Sana sorulursa bu alemin yaprakları hangi ağaçtandır? De ki cennetteki hurma ağacındandır. Bu menkıbe alemin kökenini cennetteki hurma ağacına bağlamaktadır. Bu birçok menkıbede hurmaya yüklenen sembolik anlamla örtüşmektedir. Nitekim mahşerde Hz. Peygamber'in sancağının / aleminin altında toplanacak olan Müslümanların bu dünyada elde etmeleri gereken şey, hurma ile sembolize edilen irfani bilgi ve marifettir (Gündüzöz, 2017:176).

Hilâl /alem sembolleri Gevaş Selçuklu mezar taşları üzerinde pano özelliği gösteren kandil formunda veya organik kompozisyonlarla yahut Çelebibağı sanduka örneğinde görüldüğü gibi mihrabiye formunda konumlanmıştır. Dolayısıyla tüm bu kompozisyonlarda yer alan alem / hilâl sembolleri, biçim ve anlam ilişkisinde fetih ve hilafet sancağını işaret eden etimolojik açılımlarıyla İslâm inanç göstergelerinin açık anlam yansıtımları olarak görülmektedir.

Alemlerin tepe noktalarında 'La ilahe illallah', 'İnna fetehna leke…', 'Nasrun minallahi ve fethun karib', ya Muhammed' gibi ibarelerin tercih edilmesi anlamlıdır. Bunun ilk örneğini Cebrail tarafından Hz. Muhammed'e takdim edildiği kabul edilen âlem teşkil etmektedir (Çaycı, 2017: 240). İslâm ve Türk dünyasının Hükümdarlık alâmeti olan Hilâl ilk defa Mısır'da X. yüzyılın ilk yarısında Fatımiler tarafından bayrak motifi ve askerlerin boyunlarında koruyucu hamail olarak kullanılmaya başlanmıştır. İslâm'ın sembolü olarak benimsenmesi ise haçlı seferleri sırasında genellik kazanmıştır ve bu durum haçlı seferlerini konu alan minyatürlerde, haçlı kalkanlarındaki

haçlara karşı Müslümanların kalkanlarına Hilâl simgesi konulmak suretiyle gösterilmiştir (Erdem, 1989: II c.352).

Hilafet nişanı olarak da semboller dünyasında yerini alan alem'lerin üzerinde Fetih suresinden ayetlerin bulunması meselenin cihad boyutuna işaret etmektedir. Alemlerin özellikle savaş ortamında kullanılan öncelikle birleştirici bir sembol, daha sonra da silah oluşu sebebiyle bu tür surelerin tercih edilmesi alemin fonksiyonuyla örtüşmektedir (Çaycı, 2017: 240).

Yine Hilâl ve haçın simgesel anlam yükünü diğer kamusal sanat formları üzerinden okuyacak olursak; haçlı seferlerini betimleyen örneklerin kamusal alanda yaygın olarak bilinen Kahramanlar Meydanı'ndaki (Heldenplatz) anıtsal heykellerdir. Atını, yerde bulunan bir Hilâl-i Sancak üzerinde şaha kaldırmış olan Prens Eugen heykelini hatırlamak gerek. Bugün Hıristiyan dünyasının sıklıkla ziyaret edip şükranlarını sunduğu mezarı Viyana'da Aziz Stefan Katedrali'nde bulunmaktadır. Epik kişiliğinin daima hatırlanması ve heykelleriyle hatırasının canlı tutulmasının yanı sıra isminin de caddelere verilerek onurlandırıldığını, ne tevafuk ki Türkiye Cumhuriyeti Viyana Baş Konsolosluğumuzun da konumlandırıldığı Prens Eugen Caddesi'nden anlıyoruz.

Burnett'in de değinmiş olduğu gibi; En geniş anlamıyla imgelerin gerçekle her zaman kesiştiği bir dünyanın sınırları içinde yaşamaya evrildikleri söylenebilir (Burnett, 2007: 80). İmgelerin bedenlendiği sembol/simge yahut göstergelerine, Burnett'in anlam performanslarına göre sınıflandırmış olduğu imge çeşitliliğine seçmeli bakacak olursak, İslâm düşüncesinde simge ve sembol olarak kendisini sunan göstergelerin hangi imge organizasyonuna göre sınıflandırıldığını da anlamış olacağız. Burnett çok sayıda imgeyi performatif anlama göre değerlendirmektedir. Dolayısıyla konumuz itibari ile olduğu gibi sanat araştırmalarında imge ve simgesi yahut simge ve imgesi arasında bağlam kurulabilmesi için şu imge konuları da doğrudan incelenmelidir.

Araştırma olarak imgeler, enformasyon olarak imgeler, doğruluk/hakikat olarak imgeler dünyası, aslında cisimleştirme için bağlam yaratmakla ilgilidirler (Burnett, 2007: 78). Kozmos, insan ve âlemlerin, hiyerarşik alan bilgisi ilişkilerinin simge/sembol göstergelerinde, anlam oluşturmaya yönelik araştırma ve enformasyona dayalı, ortak imgesel kültür belleğinden bakacak olduğumuzda İslâm sanatlarında sıklıkla karşılaşmış olduğumuz literal imgelerin doğruluk ve hakikat anlamını da somut veriler, yani simgeler üzerinden okumuş oluruz.

İslâm mezar taşlarında olduğu gibi birçok alanda düşüncenin göstergesi olarak kendisini sunan Hilâl /alem simgeleriyle, sanat uygulamalarının en yoğun kullanıldığı mimari alanlarda da sıklıkla karşılaşılmaktadır. Selçuklu taş işçiliğinin abidevî örneklerinden İnce Minareli Medrese'nin taç kapısında simetrik konumda yer alan Hilâl simgeleri aynı zamanda Yasin ve Fetih sureleriyle taçlandırılmıştır. Bilinçle tasarlanmış olan taç kapı simgelerinin, güçlü anlam iletileri Kur'an ayetleri ile de açıktır (Fot. 254, 255).



Çiz. 111



Çiz. 112



Çiz. 113



Fot. 254

Çiz. 111, 112, 113: Âlem - Hilâl Kompozisyonları, Gevaş Selçuklu Mezar Taşları, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Fot. 254: Âlem – Hilâl ve Rumi Kompozisyonu, "Sahib Ata Darü'l-Hadis" Ortaçağ Anadolu Selçuklu Dönemi Sahib Ata Hadis Üniversitesi İnce Minareli Medrese Taçkapı Detayı, Taş ve Ahşap Eserler Müzesi, Konya (Mustafa Cambaz, 2011).

Celi Sülüs hatt'ı ile yüksek kabartma (rölyef) tekniğinde uygulanmış olan Fetih Sûresi'nin ilk altı âyetinin bulunduğu taçkapının epigrafik organizasyonu şöyle aktarılmaktadır; Sağ tarafındaki yazı şeridi ile altıncı âyetin son kısmından devam eden saçağın altındaki düğümde yer alan 7., 8., 9. âyetler ile 10. âyetin yarısı zaman içinde aşınma yıpranma gibi dış etkenler nedeniyle tahrip olduğunu belirten Uzunharman (2015: 44) taçkapıda yer alan epigrafik kompozisyonundan Fetih Âyeti'nin Türkçe açıklamasını da yapmaktadır.

Fetih kavramına işaretle, Âlem-Alem / Hilâl simgelerinin açık anlam yükünü destekleyen Kur'an-ı Kerim'den Fetih Ayeti'nin aynı yüzey üzerinde eş kompozisyon olma özelliği aslında yüksek bir bilinçle seçilip tasarlanmış olduğunu göstermektedir. Simgelerin birbirini desteklemelerindeki bağlamın kurulabilmesi için Fetih Âyeti'nin Türkçe açıklamasından bir kısmını alıntıyla örneklendirmek gerek.

"Biz sana apaçık bir fetih ihsan ettik. Allah, senin geçmiş ve gelecek günahlarını bağışlar. Sana olan nimetini tamamlar ve seni dosdoğru bir yola iletir. Sana şanlı bir zaferle yardım eder" (Uzunharman, 2015: 45). "İmanlarını bir kat daha artırsınlar diye mû'minlerin kalplerine güveni indiren Allah'tır. Göklerin ve yerin orduları Allah'ındır. Allah hakkıyla bilendir, hikmet sahibidir (…)" (Uzunharman, 2015: 45). "Göklerin ve yerin orduları Allah içindir. Allah mutlak güç ve hikmet sahibidir. Şüphesiz biz seni şahit, müjdeleyici ve uyarıcı olarak gönderdik. Ta ki Allah'a ve Resûlüne iman edesiniz, yardım edesiniz, O'na saygı gösteresiniz ve sabah akşam Allah'ı tesbih edesiniz. Muhakkak ki sana biat edenler, ancak Allah'a biat etmektedirler. Allah'ın eli onların elinin üstündedir. Kim ahdini bozarsa, ancak kendi aleyhine bozmuş olur. Kim de Allah ile olan ahdine vefa gösterirse Allah ona büyük bir ecir verecektir" (Uzunharman, 2015: 46).

Aynı yüzey üzerinde Fetih Suresi'ndeki anlam yükünün Âlem-Alem / Hilâl sembolleri ile ilişkilendirilerek tasarlanmış olan kitabe kompozisyonları, Âyet hükmüyle de açık ve güçlü bir bağlantının imge ve simgesi arasında bilinçle kurulmuş olduğunu göstermektedir. Bu tercih rastlantılar ötesinde anlam bakımından önemlidir. Hilâl'in bilinen anlamları arasında Nur-ı Nebi, Nur-ı Muhammed, Hakikat-i Muhammed gibi anlamlara geldiğini ifade etmek gerekir (Çaycı, 2017: 242). Ayrıca yukarıda Gündüzöz'ün de İslâm menkıbelerine göre belirtmiş olduğu âlem kökeninin cennetteki hurma ağacına bağlanmakta olduğunu, taç kapıda yer alan, âlem ve fetih amacını gösteren irfani bilginin sembolik göstergelerini, Hilâl'in içinden yükselen Rumi kompozisyonları üzerinden de açıkça okumak mümkün.

Suffe ehlinin İslâmî ilimlerin gelişmesine doğrudan etkisi olmuştur. Bunun yanında ilk dönem zühd hareketlerinin ehl-i Suffe ile başladığı, Suffe'nin tasavvufun nüvesini teşkil ettiği kabul edilmektedir (Baktır, 2009:470). Hz. Muhammed'in kurduğu ve Suffe okulları olarak bildiğimiz Mescid-i Nebi'nin: Kuzey duvarının içe bakan, üstü hurma yaprakları ile örtülü, zeminden biraz yüksekçe olan ve eğitim-öğretimin yapıldığı yerdir (Yılmaz, 2012: 210). İslâm'ın kurumsal

anlamda ilk eğitimlerinin bizzat Hz. Muhammed (sav) tarafından verildiğini de hatırlamak, Rumi motiflerle yükselerek hurmanın sembolik anlam önemini yansıtan hadis ve eğitim kurumları arasında bağlam kurulması, İslâm mimarisinde sıklıkla yer alan organik kompozisyonların imge ve simge bağlamında çözümlenmesi açısından ayrıca önemlidir.

Ancak İslâm mimari planlarında yüksek görünürlüğe sahip olarak tasarlanmış organik kompozisyonlar, Moğol istilasıyla gelişen eski şaman ve pagan kültür aktarımları etkisi ve bazı yerli-yabancı araştırmacıların bağlamından kopuk, yakıştırmacı anlam kaynaklığı ile kalıcı referanslar bulmuştur. Özellikle Konya İnce Minareli Medresesi gibi İslâm mimarisi üzerinden yapılan İslâm sanat araştırmalarında, İslâm düşüncesi ve İslâm sanat felsefesinden uzak olan birçok araştırmada çeşitli görüşlere yer verilmiştir.

Örneğin; organik kompozisyonların 'hayat ağacı, ölümsüzlük ağacı' ifadelerinin yahut 'enginar, haşhaş' gibi kişisel algı ve belleklerden türetilmiş, bağlamsız benzetimlerle tanımlanmış olması durumu sorgulanmadığı gibi, aynı yüzey planında bulunan ayet ve hadisleri de anlamaya, bağ kurmaya yönelik sistematik engeller yaratılmaktadır. Dolayısıyla İslâm sanat eserlerinin tanımlanmasında İslâm sanat felsefesi bağlamından kopuk olan bu gibi yanıltıcı ve yapay durumlar; Hilâl / Alem ve Fetih Suresi'yle örtüşmediği gibi 'haşhaş, enginar' ifadeleri ile de Hadis-i Şerif'lerde hurmaya yüklenen irfani bilgi ve marifet kavramlarının sembolik anlamının anlaşılır olmasına yönelik kalıcı engeller yaratmaktadır.

Kaldı ki modern zamanların pratiğinde yahut batılılaşma heyecanı içinde 'İnce Minareli Medrese' olarak isim bulmuş olan Ortaçağ medrese yapısı, vakfiye sicillerindeki resmi kayıtlarına göre *"Sahib Ata Darü'l-Hadis"* yani Hadis-i Şerif eğitimi veren bir üniversite olarak orijinal adıyla sessizce zikredilmektedir. Dolayısıyla *Sahib Ata Darü'l-Hadis* Medresesi taçkapısında Hilâl / Alem sembolünden yükselen (yetişen-gelişen) organik Rumi kompozisyonlar irfani bilgi ve marifetin Hadis, Kur'an ve Fetih'le temellendirilmiş olan Ortaçağ İslâm eğitim bilincinin ve dünya görüşünün sembolik anlam göstergeleridir.

İngiliz araştırmacı William John Hamilton Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırları içerisinde, 1835-1842 tarihli Pontus ve Ermeni araştırmaları için Anadolu'nun birçok şehrinde bulunmuştur. Orijinal ismi *Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia* olan iki ciltlik *Küçük Asya* kitabında

toplamış olduğu araştırma bilgileri ayrıca dikkate değer olduğu herkesçe bilinmektedir. Tokat ilinde yaptığı yoğun araştırmalarından sonra Konya şehrinde de bulunmuş olan Hamilton, belki de hiçbir araştırmacının, dünyanın hiçbir kentinde yapmaya cesaret edemeyeceği şekilde *"Sahib Ata Darü'l-Hadis"* okulunun adını, İnce Minareli Medrese olarak değiştirerek batı medeniyetlerine tanıtmıştır. Batılılaşma sürecindeki Türk ve İslâm sanat tarihi araştırmacıları tarafından da sorgulanmadan benimsenmiş olan bu oryantalist yaklaşım, atıf ve referanslarla da yüceltilerek günümüze İnce Minareli Medrese olarak bilinegelmiştir. Böylece bağlamından kopartılarak ismi değiştirilmiş *"Sahib Ata Darü'l-Hadis"* eserinin ismi gibi varlık amacı da zamanla unutturulmuştur.

Vakıf geleneğiyle de örtüşmeyecek olan bu duruma Alptekin Yavaş çalışmasında şöyle yer vermiştir: 1840 yıllarında Konya'yı gezen Hamilton, binadan İnce Minareli Medrese şeklinde bahseder. Bu durum tamir gibi resmi kayıtlarda hala *"Sahib Ata Darü'l-Hadis"* orijinal ismiyle zikrediliyor olsa bile binanın, XIX. yüzyılın başlarından itibaren halk arasında zarif minaresinden dolayı bugünkü ismi ile anıldığını (Yavaş, 2015: 90) belirtmektedir.



Fot. 255: Alem-Hilâl, Rumi Simgeleri ve Fetih Suresi Kitabe Kompozisyonu,
"Sahib Ata Darü'l-Hadis" Ortaçağ Anadolu Selçuklu Dönemi Sahib Ata Hadis Üniversitesi
İnce Minareli Medrese Taçkapı Detayı, Taş ve Ahşap Eserler Müzesi, Konya (Mustafa Cambaz, 2011).

İ. Hakkı Konyalı, Baş şehrin imarına fevkalade önem veren Sahib Ata'nın bu medreseyi "Ehmedekin batısında bu toprakların, Türklüğü'nü gelecek nesillere haykıracak olan bir irfan, içtimai yardım ve din müessesesi kurdurmak" amacıyla yaptırdığını (Konyalı, 2007: 294) ifade etmesinden de anlaşılacağı gibi yapının kendi fonksiyonelliğinde, sıradan bir eğitim kurumu

olmadığı, Hadis-i Şerif'ler ışığında İslâm'ın misyon ve vizyon hükmüne hizmet edecek olan gelecek nesiller için Ahmedek'in yani fetihle örülmüş dışkale surlarının batı yönünü işaretle, ilim ve irfanla İslâm dininin yüceltilerek kurumsallaştırılması hedefini koymuştur. Dolayısıyla taç kapı üzerinde bedenlenmiş olan simgesel göstergeler de açık anlamını bulmaktadır.

Zira Sahib Ata'nın İnce Minareli Medrese'yi yaptırma amacını açıklayan söyleminde "Ehmedek" (Ahmedek) ifadesini kullanması tesadüf olmadığı gibi baniliğini de yapmış olduğu binanın taçkapı kitabesinde bahsi geçen Fetih Suresi'yle de örtüşmektedir. Fetih geleneğine de doğrudan gönderme yapan söyleminde; Ahmedek yapıları İslâm'la fethi yapılan şehirleri ve mevcut kaleyi de kuşatacak şekilde, dıştan örülen ikinci bir kale duvarı olması dolayısıyla dış kale, fetihle alınmış şehrin İslâm'la kuşatılmış göstergesi olduğu anlamına gelmektedir.

Konya ahmedeği, dış surların bir parçası olarak şehrin güney batısında (Eravşar, 2002: 507) yer aldığı belirtilmiştir. Yusuf Küçükdağ'ın belgelere dayanarak, Anadolu Türkleri'nin, Hz. Peygamber'in ikinci adı olan Ahmed'den türemiş bir kelime kabul ederek bu sultan yapısına kutsiyet kazandırmak istediklerini belirtilmektedir (Değerli, 2007: 548). Nitekim bazı Selçuklu kaynaklarında ahmedek yerine *"Ahmed"* denmesi ile Osmanlı döneminde ahmedek kalesinin "*Padişah Kal'ası"* kabul edilmesi ve bu nedenle buraya at üzerinde girilmesinin yasak olması buna işaret etmektedir (Değerli, 2007: 548).

Şehirlerin etrafı Bizans Dönemi'nde tamamen surlarla çevrili değildi. Türklerin fetih ve Haçlı seferlerinin hemen sonrasında yerleşimlerin etrafı surlarla çevrilmeye başlandı (Eravşar, 2002: 506-507). Kaleler, genellikle iç kale, dış kale, şehristan ve ahmedek gibi bölümlerden oluşmaktadır. Ahmedek ve dış kale, bazı kalelerde bulunmamaktadır (Boran, 2002:1307). Ahmedek, iskân alanını çeviren bir iç kale değildir. Ahmedek kalenin asıl suruna eklenmiş olan bölümdür. İç kalenin iskân sahasını korumaya yönelik işlevine karşın ahmedek, tümüyle askerî nitelikte bir yapı durumundadır (Değerli, 2007: 548).

Stratejik açıdan önem taşıyan pek çok şehirde, iç kaleyi kuşatan bu dış surlara eklemlenmiş olarak ikinci bir kale daha görülür ki; ahmedek denilen, etrafına göre yüksekçe olan bu sağlam tahkimatlar adeta bir garnizon görevindedir. Konya şehri, Osmanlı şehirlerinin savunma sistemine bu anlamda güzel bir örnektir (Değerli, 2007:550). Alaiye ve Konya şehirleri dışında Kayseri ve

Sivas şehirlerinde de ahmedeklerin varlığı bilinmektedir (Boz, 2014: 17) bunlarla birlikte Akşehir, Sinop, Malatya, Van gibi kentler de yine Ahmedek fetih surları ile örülmüştür. Van Kalesi, Van ovasının ortasında yükselen yalçın kayalığın üzerindeki iç kale ile bunun güneyinde eski Van şehrinin etrafını kuşatan dış kaleden meydana gelir (Boran ve Tüfekçioğlu, 2012: 512).

Bazı araştırmacılar Ahmedekleri iç kaleyle bir tuttukları gibi etimolojik olarak da Bizans akropollerinin isim değişimiyle (Eravşar, 2002: 507) benzetme yapıldığını veya Moğol kültürüne ait bir kavram olarak Ahmedek ismine yönelik çeşitli isim ve anlam arayışlarına girmişlerdir. Doğrudan Fetih'le ilgili olan Ahmedek yapılarının araştırmacılarca, fiziki tanımları kadar anlam bağlamından da oldukça uzak farklı ifadelere yer verildiği görülmektedir. Bugün varlıklarına ilişkin kendileri ya da kalıntıları bulunan Dış Kale veya halk arasında gömlek duvarı olarak da zikredilen bu kuşatıcı yapı İslam fetih göstergesi olarak Anadolu'nun birçok kentinde kendisini sunmaktadır.



Fot. 256: Ahmedekler, Dış Kale Surları, Van
XVII. Yy. Minyatür Resim, TSMA, E.N:9847 (Orhan Kılıç, 2012).

Dolayısıyla, Konya İnce Minareli Medrese olarak bilinen *"Sahib Ata Darü'l-Hadis"* okulunun taçkapısında yer alan plastik kompozisyonlar, süs yahut tezyinat olmanın çok ötesinde bilgi, amaç ve anlam ileten göstergeler olarak yüzlerce yıllık varlık amacını bizzatihi kendi yapı bedeni üzerinden duyurmaktadır.

Yukarıda bahsetmiş olduğumuz Sahib Ata'nın, Ortaçağ hadis okulunun kurulum amacında da belirtildiği gibi epigrafik ve organik kompozisyonların da fetihle ilgili birçok simgesel göstergeyi kendi içinde barındırarak açık anlamlarını sunmaktadır.

Ernst Diez'in Türk İslâm sanatı araştırmalarında yer alan birbirinden ilginç ifadelerine göre: Konya İnce Minareli Medrese kapısı gibi şekillerin ancak çadır inşaları ile münasebet tesis etmek sureti ile izah edilebileceği fikri ileri sürülmüştür (Cansever, 2012: 253). Turgut Cansever'in tercümesiyle İslâm sanatları araştırma literatürüne girmiş olan ve yaygın bir anlayışla beslenerek, göçebe sanatı olarak görmek ve gösterilmekte ısrar edilen bu durum; Anadolu Selçuklu Türk İslâm sanatlarının abidevi yükselişi karşısında akademik yetkinliklerden uzaklaşan yabancı tarih araştırmacılarının, aslında içine düşmüş oldukları kompleks duyguların şaşırtıcı bir reaksiyonu olarak da görülebilir. Nitekim Halime Hatun Kümbeti konusunda değinmiş olduğumuz gibi, oryantalizmin nadide eğitim müfradatından geçerek Türkçe, arapça, farça, acemce dillerini konuşma, okuma, yazma düzeyinde öğrendikten sonra diğer pratik eğitimleri de tamamlayarak çalışma alanlarına inmiş olan ve Anadolu'lu Müslüman yerel halkın turist yahut "gurbete bir garip seyyah" algısındaki bu araştırmacıların, düşünüldüğünden de çok daha yüksek maksatlı İslam entelektüel kavrayıcılığına sahip olduklarını hatırlamak gerekir.

İnce Minareli Medrese'nin kendi varlık amacını yüzyıllar boyunca kendi bedeni üzerinden ilettiği anlamların azameti karşısında Diez ve Diez'in entelektüel kavrayıcılığının çok üstünde kalmış olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim bu medrese -eşdeğer anlam karşılığı ile Ortaçağ Anadolu Selçuklu Dönemi Sahib Ata Hadis Üniversitesi üzerinden çadırla özdeş bir ifade kullanma cesareti, cehaletten ziyade İslâm sanatları alanında çalıştığını iddia eden bir araştırmacının akademik sorumluluktan uzak bir tutum içinde olduğunu göstermektedir. Kaldı ki çadır kavramı, Türkler için vatan/yurt ve yaşanacak toprağı işaret ederken, Diez'in kendilerinin de ülkesini terk ederek varolabilmek için geçmişte bu yerel kavramla kader birliği yapmış olması gerçeği, aslında kullanılan ifadenin daha çok bir çeşit bilinçaltı projeksiyonu olabileceği kanaatini de uyandırmaktadır.

Sanat aracılığı ile İslâm sanatına yönelik bu gibi psikolojik yansımaların, kaynaklardaki varlığını duyuran ikircikli çokluğu ayrıca araştırma konusu olarak sanat psikolojisi kapsamında ele alınmaya muhtaçtır. Dolayısıyla genel tanım içerisinde yukarıda da belirtmiş olduğumuz malum

maksatlar dışında İslâm sanatlarının, salt tezyinat ifadeleriyle süslemeciliğe indirgenerek tanımlanmak istenen simge ve sembolleri, aslında İslâm'ın sanat aracılığı ile sunmuş olduğu misyon ve vizyonel hükmünün açık göstergeleridir.

İncelemeye almış olduğumuz Ortaçağ ilim, bilim ve sanat felsefesinin göstergeleri, İslâm inancı ve tasavvuf kültüründen beslendiği gibi, Hadis ve Kur'an-ı Kerim'den bağımsız gelişmeyen simgelerdir. Tüm bu simgesel göstergelerin analitik çözümlenmesi ile ilettikleri asıl anlamları, yüzlerce yıllık yansıtımlarının anlaşılması için salt biçime dayalı ikonografik temelli katalog çalışmalarının dışında, öz biçim anlam ve bağlam ilişkilerinin de kurulabildiği, kaynakların sorgulanabildiği yeni görme ve anlama biçimlerinin geliştirilmesine ihtiyaç vardır.



Fot. 257: Darü'ş- Şifa Medresesi Taçkapı Rumi- Hilâl -Alem Rozet Kompozisyonu,
Abdülfettah Camii Külliyesi (1237), Selçuklu Tıp Okulu (Yılanlı Medrese), Kastamonu (H. Alptekin, 2018).

Hilâl /alem kavramlarının açılımına çalışmamızın sonunda yer alan eser inceleme konusu içinde de yer verilmiştir. Zira dikkatli bir gözlemle İslâm sanatlarının söz konusu olduğu birçok örnekte hilâl /alem'in simgesel varlığını en azından somut olarak görmek ve de göstermek mümkündür. Katalog, çizim ve fotoğraf numaraları aşağıda belirtilmiş olan kandil kompozisyonlarıyla bazı hilâl /alem sembolleri, mezar taşlarının ikonografik analiz açılımları ilgili bölümlerden de incelenebilir. Çiz. No:1, Fot. No:33, Çiz. No:18, Fot. No:56, Fot. No:60, Fot. No:65, Çiz. No:26, Fot. No:75, Fot. No:100, Çiz. No:65, Çiz. No:66, Fot. No:135, Çiz. No:66, Fot. No:136, Fot. No:137 Kat. No:3.26 - Fot. No:140, Çiz. No:74, Çiz. No:76, Fot. No:143, 145, 147, 148.

5. 14. Figüratif Kompozisyonlar

Anadolu Türk mimarisinde Taş süslemelerde pek az yer alan figürler, dış mimaride gizlenmeye çalışılırken iç mimaride çini malzeme üzerinde, Selçuklu saray ve köşklerinde yaygındır. Saray ve köşklerdeki çini tezyinatta görülen at, kartal ve insan figürleri daima geometrik bir taksimat içinde yerleştirilmişlerdir (Mülayim, 1982a: 67). Aynı zamanda kutsal tarihin kişilikleri ve olayları veya didaktik izleklerin yanı sıra tükenmez bir kozmik simgeler dizisini de oluşturur (melekler, şeytanlar güneş, burçlar kuşağı, at, ejderhalar, anka, at adamlar, hayat ağacı vb), Aslında kutsal olmayan gerçeklikler de kutsala dâhil edilmiştir. Bu anlayışın, geleneksel toplumların var olma biçimleri ve insanların yaşamıyla birlikte çalışan simgeler (Eliade, 2003: 3.c., 18) olduğu belirtilmektedir.

Anadolu Selçuklu dönemi İslâm sanatı eserleri arasında yer yer tasvir edilmiş olan simurg/anka/grifon ve çift başlı kartal figürü gibi çeşitli kozmik simgeler dizgesi içinde, ejder figürü de üsluplaştırılmış efsanevi hayvan figürü olarak karşımıza çıkar. Tarihsel süreç içinde çeşitli dönemsel koşullara da bağlı olarak gelişen figür, yazma eserler, minyatürler, taş ve maden sanatlarında hatırı sayılır bir yer tutar. Ortaçağ Türk ve dünya edebiyatının da çeşitli alanlarında varlığını gösteren bu kozmik tasvirleri birçok açıdan incelemek mümkün. Ejder gibi üsluplaştırılmış figürlerin yanı sıra koç, koyun, at gibi hayvan figürleri de mezar taşlarında kullanılmış olan kültürel göstergeler arasında yer almaktadır.

5. 14. 1. Koyun Figürü

Gevaş Selçuklu Mezarlığı, mezar taşları arasında yüksek oranda deformasyona uğramış olarak tek bir örnekle temsil edilen koyun figürlü mezar taşı, Van Gölü Havzası içinde farklı mezarlık alanlarında da görülebileceği gibi bazı örnekleri de Van Müzesi'nde bulunmaktadır. Akkoyunlu ve Karakoyunlu dönemleriyle ilişkilendirilen mezar taşları ulusal ve uluslararası araştırmacıların da merakına konu olmuştur.

Müslüman olmadan önce koyun totemine bağlı olan Akkoyunlular, İslâm dinini benimsedikten sonra da bu toteme bağlılıklarını sürdürerek bayraklarını ve mezar taşlarını koyun resimleriyle süslemişlerdir (Şahin, 2011: 137). At, koç, koyun şeklindeki mezar taşlarına Türk sanatı tarihinin erken devirlerinden günümüze kadar Türk coğrafyasının birçok yerinde rastlıyoruz. Asya ve

Anadolu ekseninden bu mezar taşları adeta Türklerin Orta Asya / İç Asya'dan Türkiye topraklarına uzanışını da bize göstermektedir (Çoruhlu, 2001: 35).

Koç-Koyun Formlu Mezar Taşları, Türk sanatının yayıldığı geniş bir coğrafyada XII-XIII. yüzyıllardan itibaren koç-koyun ve at heykeli formunda mezar taşlarına rastlanılmaktadır. Ancak, bunların XIV ve XV. yüzyıllarda Azerbaycan, İran, Irak ve Doğu Anadolu'da kurulan Karakoyunlular ve Akkoyunlular zamanında daha da yaygınlaştığı ve hatta onlara ad olduğu da bilinmektedir (Çetin, 2015: 90). Türkolog Wilhelm Barthold (Vasily Vladimirovich Bartold) (ö. 1930), "Oğuzlar, hayvan gütme sanatını insan yönetme siyasetine dönüştürmüşlerdir" (Fazlıoğlu, 2005: 5) söylemindeki çobanlık ve sürü üzerinden kurduğu indirgemeci bağla, kadim Oğuz töresinin doktorinini anlamaktan uzak olduğunu göstermektedir. Barthold'ta olduğu gibi benzer düşünceleri türkoloji araştırmaları kapsamında sıklıkla görmek mümkün.

Adlarından da anlaşılacağı gibi asıl meslekleri çobanlık olan bu insanların sürüleriyle paratotemik ilişkileri vardı. Bunu, kimi zaman in situ (yerinde) kimi zamanda yöresel müzelerde sergilenen doğal mezarlarından, kara ya da beyaz taştan yapılan, oldukça kaba yüksek kabartma koç tasvirlerinden anlıyoruz (Roux, 2015: 319) Roux gibi bazı araştırmacıların da tarihsel kronolojiden uzak olan indirgemeci yaklaşımlarıyla ele aldıkları Türkmen Dönemi mezar taşları, çobanlık mesleği ve sürüyle kurulan paratotemik ilişkileri yansıtmadığı gibi bayraklarıyla da sembolleşmiş ve 1365-1507 tarihlerini kapsayan uzun odaklı iki Türk Devletinin bilinen varlık alametlerindendir aslında. Kaldı ki biçime odaklı meslek tanımlarına çobanlıkla birlikte derici, yüncü, sütçü, etçi, kasap yahut bıçakçılığı da ekleyerek simgesel manipülasyona yönelik 'paratotemik' listeyi uzatmak akademik tutumdan uzak olacağı gibi tarihsel dizge dışında bir fenomonoloji yaratmış olmaktan öteye de gitmeyecektir.

Türk İslâm sanat tarihi literatüründe sıklıkla karşılaşmakta olduğumuz birçok yabancı ve dolayısıyla da yerli araştırma kaynaklarının, referanslarla beslediği 'Türkler ve çobanlık' tanımı ile ilgili düşüncelerini şöyle açmaktadır Strzygovski; Türklerin sanat abidelerini memleketlerinde tetkik etmek istediğimiz vakit, taş veya tuğla binalara pek o kadar ehemiyet vermeyiz; daha ziyade, çoban millet iken işledikleri ham maddeye yani sürülerinden elde ettikleri yün ile yaşadıkları dağlarda, tesadüf ettikleri madenlere ehemiyet veririz (Strzygovski, 2010: 13).

Uzun yıllar Viyana Bilimler Akademisi'nde Türk sanat tarihi araştırmalarını sürdürmüş olan Josef Strzygovski (1862-1941), akademik bir dürüstlükle yahut Hegelci ekolden gelen köken/millet/ırk bilgisinin önemine ait öncelikli bir görüşle; Türklerin sanat alanında orijinal ve müstakil örneklerle faaliyette bulunmuş olduklarını ve kesinlikle inkâr edildiği (Strzygovski, 2010: 13) gibi batılı araştırmacıların tarihsel dizge içinde inkarla yaratmış oldukları bilgi boşluklarının da telafi edilmediğini ifade etmektedir. Viyana ekolünden olan Strzygovski'nin uzun soluklu araştırmasında Türk tarihi yazımı konusunda önemle değindiği noktalardan biri de, Türkler kendi tarihlerini yazmadıkları sürece uygar Batılılar olarak kendilerinin bu konuyu ele alacaklarını daha çok bir uyarı niteliğinde değinmiştir. Bu nedenle mezar taşlarıyla sınırlandırılarak tanımlanmaya çalışılan Akkoyunlu, Karakoyunlu dönemini yansıtan koyun figürlerinin değerlendirilmesi yönünde tarih araştırmaları ve yazımı konusunda ciddi bir duyarlıllık gösterilmesi gerekliliği kadar indirgemeci ve bağlamından kopuk aktarılan yapay araştırma kaynaklarını da sorgulayabilmek gerekmektedir.

Koyun figürlü mezar taşları konusunda tarihsel bağlamdan uzak, indirgemeci yaklaşım gösteren çok sayıda görüş bildirildiği gibi bu dönemin tarih dizge üzerindeki rolü ve önemini yansıtan araştırmacıların akademik çalışmaları da bulunmaktadır. Akkoyun ve Karakoyunlular'la ilgili Türk ve İslâm Eserleri Müzesi kolleksiyonunda bu dönemlere ait çok sayıda yazma eser bulunmakta olduğunu belirten Şahin: İran, Irak, Güney Kafkasya, Dağistan, Güneydoğu ile Basra Körfezi kıyıları Karakoyunluların hakimiyeti altına girmiştir (1365-1469). Akkoyunlular Horasan'dan Fırat Irmağı'na ve Kafkas Dağları'ndan Umman Denizi'ne kadar egemen olmuş bir Türkmen devletidir. Akkoyunluların, Oğuzların Üçok kolunun Bayındır Boyu'na mensup oldukları bilinmektedir (Şahin, 2011: 135). Anadolu'ya Oğuz/Bayındır Türkmenlerini yerleştiren Akkoyunlular, hakim oldukları bölgelerde yalnız siyasi teşkilatlar kurmamışlar, dini, sosyal ve kültürel eserler de meydana getirmişlerdir. Anadolu' da Akkoyunlu Türkmenlerinden kalan birçok tarihi yapı ve eser bulunmaktadır. Bu eserlerin bazıları günümüze kadar ulaşamamış olsalar dahi tarih içerisinde bölgenin, eğitim, kültür, sosyal ve siyasi gelişiminde önemli roller oynamış ve Anadolu'nun fethinden başlayarak diğer Türk devletleri ve beylikleriyle beraber Anadolu'nun Türkleşmesine önemli katkıda bulunmuşlardır (Keleş, 2016: 79).

Daha çok Doğu Anadolu Bölgesinde Van – Erciş civarında, İran'da ise Tebriz'de eser bırakan Karakoyunlulardan günümüze sivil ve askeri mimari alanında hiçbir eser ulaşmamıştır. Göçebe hayat süren Türkmenlerin ihtişamlı çadırlarda konakladıkları kabul edilse de devletin en güçlü dönemlerinin hükümdarları olan Kara Yusuf'un, başkenti Erciş'te; Cihan Şah'ın da başkenti Tebriz'de saray yapıları inşa etmediklerini düşünmek akla yatkın değildir. Ne var ki günümüze bu eserlerden herhangi bir iz ulaşmamıştır (Doğan ve Doğanay, 2017: 655). Bu nedenle yukarıda Strzygovski'nin de değindiği gibi tarihsel dizge içinde inkarla yaratılmış olan bilgi boşluklarının da telafi edilmesi ve özellikle de Karakoyunlu eserlerin araştırılması ile ilgili eksikliğin giderilebilmesi yönünde ciddi arkeolojik ve yüzey araştırma çalışmaların gerekliliğine de dikkat çekmek gerek.



Fot. 258 Fot. 259 Fot. 260

Fot. 258-259: Koyun ve Koç Figürlü Mezar Taşı, Gevaş, Van Müzesi (Çoruhlu, 2001).
Fot. 260: Koç Figürlü Mezar Taşı, Azerbaycan (Çoruhlu, 2001).



Fot. 261: Koyun Figürlü Mezar Taşı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Akkoyunlu hükümdarları bilginleri ve sanatçıları korumuştur. Ahlat'taki Emir Bayındır Camii ile Kümbeti önemli eserleri arasında olmakla beraber bu döneme ait yazma eserler de bulunmakta olduğunu bildirir Şahin (2011: 137). İslâm'ın kabulünden sonra az sayıdaki örnekleriyle Van Gölü

havzasında da varlığını sürdüren koyun figürlü mezar taşlarını, yukarıda belirtmiş olduğumuz indirgemeci yaklaşımlarla maalesef tarihsel bağlamından koparılmış olan biçimsellikleri dışında, imgesel anlam yansıtımlarını devlet, hakimiyet, aidiyet, mezheb, kurban, adanmışlık gibi kavram göstergeleri üzerinden de değerlendirmek mümkün.

5. 14. 2. Ejder Figürü

Kaynak olarak Sümerlere atfedilen ejder tasvirleri Babil ve Asur mitolojilerinde de yer almış ve bu milletlerin sanatlarını da birinci dereceden etkilemiştir. Musevi inançlarına göre ejder, ölümün ve günahların kaynağı durumundadır. Aynı gelenek Hıristiyan inançlarına da etki etmiştir. Kitab-ı Mukaddes'te "yedi tacı olan büyük kızıl bir ejder vardı" şeklinde bir tasvirin iblis veya şeytana denk tutulduğuna şahit oluyoruz (Çaycı, 2006: 129).

Hayvan Üslubu teması ile sınıflandırma yapan Çoruhlu: İslamiyet'ten önceki dönemlerde, özellikle Orta ve İç Asya'da gelişen, kendine has özellikleri yansıtır şekilde tasvir edilmiş hayvan figürleri, Avrupa'nın doğusundan, Asya'nın doğusuna kadar uzanan bozkır kuşağında bu üslupla yapılmış eser örnekleri yaygın bir şekilde karşımıza çıkmaktadır (Çoruhlu, 1991: 337). Bazı metinlerde 'evren' diye adlandırılır. Ejdere, epik metinlerde, şövalye romanlarında ve sözlü aktarımın masal efsane, şarkı vb gibi farklı türlerde rastlanır. Genelde çok iri bir yılan olarak tasvir edilir. Kaşgarlı Mahmud'un sözlüğünde (11. yy.) ve Dede Korkut kitabının bir bölümünde yedi başlı ejderi öldürdüğü için övünen Hazen adlı kahraman da onu bir yılan olarak adlandırır (Boratav, 2016: 66).

İslam dünyasında denizlerin altında ateş, en altında da Falak isimli bir yılanın mevcudiyeti kabul edilmektedir. Falak Allah'tan korkmasa, üstündeki her şeyi yutacak kudrettedir. Allah onun karnına cehennemi sokmuştur. Falak böylelikle aynı zamanda yer altının ve cehennemin bekçisi olmuştur. Erzurum Çifte Minareli Medrese'de olduğu gibi, hayat ağacı altında yer alan ejder çifti bu durumda yeraltı cehennem sembolleri, aynı zamanda da ağacı koruyucu bekçi sembolleridir. (Öney, 1992: 49). Ejderin yer-altındaki yüzü ise, bir Türkçe Budist metninde, günahkârları yutan ölüm-madar (makara: Hint'te ejdere verilen ad) şeklini almıştı (Esin, 2001: 86).

Peygamber mucizelerinden bir örneğe değinen Çaycı: İslam'da ise Kur'an-ı Kerim'de Nemi Suresi'nde, Hz. Musa'nın asasının, ilahi bir kuvvetle yılana dönüşmesi ile ilgili ayet mevcuttur. Kur'an-ı Kerim'de, yine Araf 7/107, Kasas 28/31, Şuara 26/32, Taha 20/20 gibi ayetlerde, Hz. Musa'nın asasıyla ilgili bilgiler tekrarlanmıştır. Hadis Kitaplarında da ejder konularına yer verilmiştir. Tirmizi'de geçen Hadis'e göre; "isyankâr kul veya kâfir toprağa verildiği zaman kabir onu rahatsız eder ve bu kabire yetmiş ejderha musallat edilir ki, onlardan biri toprağa üflese, o toprak dünya durdukça hiçbir şey bitirmez (yeşertmez). Bu ejderhalar onu hesabı bitinceye kadar, sokar ve paralar". A. İbn Hanbel ve Darimi'de de aynı konu tekrar tasvir edilmiştir. Buradaki ifade "Kâfirin, kabrine doksan dokuz ejder musallat edilir ve kıyamet gününe kadar onu ısırır" şeklindedir (Çaycı, 2006: 130).

Ejderle figürlü sahnelerin, ejderi uğurlu sayan İslamiyet'ten önceki Türk sanatından ziyade, İslamiyet'ten sonraki (belki İran ve Bizans tesirleri ile ejderi kötülük sembolü sayan) devirlerde yoğun bir şekilde tasvir edilmiştir (Çoruhlu, 1991: 130-31). Ancak yine de İslamiyet'ten sonraki ejder figürü tasvirlerinin devam ettirilmesi Budist düşüncesinin etkisiyle ilgili olmalıdır (Çoruhlu, 1991: 131).

15. Yüzyıla tarihlendiği düşünülen Hacı Bektaş efsanesinin metinlerinde de geçer. Efsanede, Hacı Bektaş'ın düşmanlarına karşı korunmak üzere ejder tarafından bir mağarada saklandığı anlatılır, sonra da ejder Hacı Bektaş'ın emriyle gökyüzüne çıkar (Boratav, 2016: 67). Diğer taraftan ejder figürünün ceza, yaptırım, inisiyatif ve otorite olgularını da temsil etmesi açısından şu değerlendirmeye dikkat çekilir: Ejderin efsane ve masallarda su kaynaklarının koruyucusu olarak tasvir edilmesi gibi, Hacı Bektaş da bu efsanede düşmanlarına toprakları için su vermeme cezasını elinde bulundurur (Boratav, 2016: 67). İslamiyet sonrası dönemlerde yoğun bir şekilde tasvir edilmiştir. Anadolu'da Bektaşi menakıbnamelerinde hayat ağacı-ejder balığı altında genişçe yer verilen ejderle mücadele temasının daha fazla işlendiği, birtakım Budist düşüncelerin bunda etkili olabileceği düşünülmektedir. Burada ejderi öldüren hükümdarın gücünün, galibiyetinin bir kanıtı olarak yorumlanabilir (Çoruhlu, 2002: 131-32).

Benzeri kompozisyonlar hem 7-9. yüzyıllarda Hotan ve Uygur resim ve sikkelerinde, hem de 10-11. yüzyıl Karahanlı aynalarının süslemelerinde karşımıza çıkmaktadır. Topkapı Sarayı örneğindeki, çelik aynanın üzerindeki av sahnesinde atlı figürüyle karşılıklı tasvir edilmiş bir ejder

figürü görülmektedir. Ejderin öldürülmesi sahnesinin, Bizans ikonografyasındaki "St. George'un ejderi öldürmesi" sahnesiyle karıştırılarak kullanılması, Anadolu Selçuklu ustalarının, mirasçısı oldukları Bizans kültüründen de bazı etkiler aldıklarını ortaya koymaktadır (Öney, 1992: 223-24). Hıristiyan âleminde Aziz Georgius'a atfedildiği şekilde, ejder'le mücadele konusu, ejder'i uğurlu sayan kadim Türk geleneğinde yoktu. Fakat XI. yüzyıldan sonra, muhtemelen İran ve Bizans ikonolojisiyle karşılaşan Türkler de ejder'le mücadeleyi alplık saydılar (Esin, 2004: 147). Bayhaki'yi kaynak olarak veren Cüveynt, Somenat seferi esnasında, Gazneli Sultan Mahmud'un bir ejder avladığını söyler. Xlll. yüzyıl Hint şairlerinden, Türk asıllı Emir Husrev Dihlevi, Türkleri şöyle anlatır: Oku arş delen Türk; her arslana ok atar, her ejderi avlar (Esin, 2004: 147).

Türk stilini yansıtan Varka ve Gülşah minyatürleri dışında, Anadolu Selçuklularında Bizans etkisinde kalan minyatürler yapıldığı anlaşılmaktadır (Öney, 1992: 179). Vl. yüzyıldan Vlll. yüzyıl sonrasına uzanan devrede, Orta Asya Türkleri arasında Hint, lran ve Grek-Roma etkisi özellikle hissedilmiştir (Esin, 2004: 156). Bugün İstanbul Topkapı Sarayı Müzesinde olan, Artuklu bölgesi 13.yy. ikinci çeyreğine ait, çelik ayna yüzey tezyinatında görülen ejder av sahnesinden bahseder Esin. Ejder figürleri, Ortaçağ Hıristiyan kültüründe de kutsala gönderme yapan figürler arasında sıklıkla kullanılmıştır. Hıristiyan aziz figürleriyle karşılaştırarak veya esinlenerek kullanılmış olabileceği düşünülebilir.

Ejder figürünün diğer tarikatlarda olduğu gibi, Mevlevi kültüründe de yükselen değer olarak vücut bulduğu ve dönemin düşünürü olan Mevlana'nın Mesnevi'sinde de ejderle ilgili pasajların varlığından söz eder Çaycı: Bunlar, genellikle Hz. Musa'nın asasındaki mucizeye dayalı rivayetleri anlatmaktadır. Ayrıca, ejderhanın tasvip edilmeyen korkunç bir yaratık olduğu yılancının donmuş bir ejderhayı ölü sanarak ipe bağlayıp Bağdat'a getirmesi hikâyesini de vurgulamıştır Mevlana (Çaycı, 2006: 130). Döneminin tasavvuf avangardı olan Mevlana'nın ejder figürünün Anadolu'daki anıtsal varlığına ilişkin, tarihsel süreci aydınlatmada aktarmış olabileceği 'ölü taklidi yapan bir yılanın Bağdat yolculuğu' hikâyesinden çok daha fazlası olmalı. Zira 'tasvip edilmeyen korkunç yaratığın' Mevlevi sancağı âlemlerinde simgeselleşerek suret bulmasının tasavvufi bir açılımı olsa gerek.

5. 14. 2. 1. Ejder Figürünün Mitolojik Açılımı

M.Ö. III-II. yüzyıllar, Doğu Hun kültüründe üniversalizm (âlem nizamı) diye adlandırılan gök ile yer kavramları kâinatın iki ilkesi olarak kabul edilmekteydi ve bu ilkeye göre, çift olarak tasvir edilen ejder gök kubbenin timsaliydi. Çünkü tasavvurlarda gök çarkını çeviren kuvvet, ejderden başka bir şey değildi (Çaycı, 2006: 132). Uzak Doğu'nun, Çin sanatının tipik hayvanları olan ejderler, farklı bir stil ve semboller dünyası ile ilgili olarak Selçuk sanatına da girmiştir. Ejderlerin genellikle çift teşkil etmesi, birçok örneklerde aslan ve sfenks kuyruklarında veya çift başlı kartalların kanat uçlarında yer almaları, bazen de insan başı, boğa başı veya hayat ağacı ile birlikte işlenmeleri dikkat çeken özelliklerdir. Alaeddin Sarayı ve Felekabad Sarayı alçılarında da kullanıldığını görürüz (Öney, 1992: 47).

Öney, eski Orta Asya inançlarına göre, gök kubbenin idaresi, ahenginin bağlı olduğu bir çift ejderin açılımını şöyle yapar: Yıldızların senelik dönüşünü çift ejderler ayarlar. Gök kubbede yedi gezegenin altında, dünya ekseninin en aşağısında düğümlü bulunan bu ejderler, dişi ve erkektir. Yine bir dişi ve erkek meleğin çağrısıyla bu dönüşü başlatırlar. İki zıt kutbu ve kuvvetleri sembolize eden ejder çifti, hareketin astronomik ve felsefi olarak iki prensibidir. Bu inanca dayanarak, çift ejderler veya burç sembolleri ile birlikte görülen ejderler ahengi, hareketi ve hatta evreni sembolize edebilir. Kalelerde, hanlarda, saraylarda, darüşşifalarda ve mezar taşlarında rastlanan ejder çifti sembollerini bu şekilde değerlendirir (Öney, 1992: 48).

Eski Yunan mitolojisinde ejder, Hesperidlerin bahçesindeki altın elmaların koruyucusu durumundadır. Çin ve Japon mitolojilerinde güneş ve ay ile ilgili olan gündüz ve gecenin tanrıları olarak adlandırışmış. Mücevher ve hazinelerin sahibi durumundadır. Bu sebepten dolayı altın ve bakırla özdeşleştirilmiştir. Çinliler yağmur istedikleri zaman havuzlara demir parçaları atarak ejderi ürkütür ve bu sayede yağmur yağdırabileceklerine inanmışlardır. Yağmurun yağmadığı kurak mevsimde uykuya daldığı, uyandığında da şimşekler çakar, yağmurlar yağmaya başladığı kabul edilmiştir (Çaycı, 2006: 129).

Hind ilahlarından İndra zaman ve ölüm ilahı Kala'nın bir şekli olan ejderi mağlup ederek hükümdar olmuştu. Bilindiği gibi Alp-Er-Tonga (Efrasiyab) adlı Türk destan kahramanı da dünya hükümdarı olabilmek için zaman timsali olan Ödleg'i yenmişti. Bu nedenle de bu konudaki tasvirler, hükümdarın gücünü göstermek amacıyla kötülük timsali olan ejderle mücadele etmesini

anlatıyor olmalıdır (Çoruhlu, 1991: 131). Ejder, su kaynaklarının koruyucusudur; halkın su ihtiyacı onun emrindedir ve ondan su alabilmek için, ona kurban olarak insan götürülmelidir (çoğunlukla bir bakire). Başka bir yerel efsaneler de onu, doyurulması için düzenli olarak küçükbaş hayvan sunulması gereken saygıdeğer bir varlık olarak tasvir eder (Boratav, 2016: 66).

5. 14. 2. 2 Ejder Figürlerinin Tipolojik Açılımı

Çin kozmolojisine uygun olarak semavi ejder (Türkçe kök luu), erkek ejder görünümdeydi ve geleneksel olarak alevli, iri boynuzlu, tırullı yeleli, koca gözlü ve çıkıntılı "burunlu", kanatlı ve uçmasını sağlayan bir kafa yumrusuyla tasvir edilmiştir. Merkezi göksel ejder, fillere has bazı özelliklere sahiptir. Efsanevi sürüngenlerin yeraltı cinsine özgü olabilecek özellikler taşıyan dişi ejderlerin tersine, sorguçsuz, pulsuz, kör boynuzlu, pörtlek gözlüydü ve karnının altında sakladığı bir kuyruğu vardı (Esin, 2004: 152).

Selçuklu ejder kabartmalarının yine bazı tipolojik özelliklerini belirtir Öney; uzun gövdelerin genellikle düğümler meydana getirerek uzanması ve her iki ucun birer başla son bulmasıdır. Bazı örneklerde çift baş yerine karşılıklı iki ejder verilmiştir. Profilden işlenen başlarda sivri kulaklar, iri badem gözler, açık ağızda aşağı ve yukarı doğru helezoni bir kıvrılma meydana getiren çeneler dikkati çeker. Ağızlarda sivri dişler ve çatal diller görülür. Başlardan biri genellikle gövdeyi ısırır. Esas baş gövdeyi ısırmayan baştır. Çift ayak ve buna bağlı bir düğümle son bulan kanatlar yer almaktadır (Öney, 1992: 47).

Selçuklu ejder'inin bir özelliği de, bazen kuyruğunda bir ikinci baş bulunmasıdır. Kuyruktaki baş, önde giden vücudu ısırır. Birbirini takip eden hayvanların, önde gideni ısırma hareketi de Avrasya göçebe sanatındaki hayvan motiflerinde çok görülür. Böylece, ejder başlı kuyruk, bir ikilik anlamına gelebilir (Esin, 2004: 146). Selçuklu Sanatı ejder ikonografisinde birbirinden farklı uzuvlarla tasvir edilen bu yaratıkların temelde yılana benzetilmeye çalışıldığını ifade eden Çaycı, tipolojik olarak ejder figürünü şöyle sınıflandırmaktadır:

a. Yılan vücutlu, ayaksız, pulsuz, kanatsız, boynuzsuz ejderler; Uygur metinlerinde “luu”, Khanlı terminolojisindeki “nek” diye adlandırılan, yer altı sularında yaşayan hayvanı temsil eder.
b. Kanatlı, boynuzlu, pullu ve ayaklılar ise, semavi ejderlerdir.
c. Hortumlu bir baş şeklinde düzenlenen örnekler.
d. Pars ve Arslan ejderler (Çaycı, 2006: 130).

5. 14. 2. 3. Anadolu'da Evren / Yılan / Ejder Adının Etimolojisi

Anadolu Selçukluları zamanında Azerbaycan'dan Anadolu'ya gelip yerleşen pek çok Türkmen derviş ve bilim adamı vardır (Bayram, 2008: 22). Evren, Şeyh Nasirü'd-din Mahmud'un menkabevi adı olduğu anlaşılmaktadır (Bayram, 2008: 24). Menakib-name ve Ahi fütüvvet-name ve şecere-nameleri, ona Evren adının verilişini birkaç farklı rivayete (menkabe) dayamaktalar. Yine aynı kaynaktan, Ahi Evren'in babasının adının Ahmed olduğu öğrenilmektedir. Onun Hz. Peygamber'in amcası Abbas'ın oğlu olduğunu bildirmektedir (Bayram, 2008: 22). Fakat hepsinde ortak olan taraf Evren'in yılan (ejder) anlamına geldiğidir. Bu rivayetler şunlardır:

A) Ahi Evren katıldığı savaşta (Bedir Savaşı) düşmana yılan gibi saldırdığı için bizzat Hz. Peygamber kendisine "Evren" yılan demiştir. Sonra da ona Ahi üniforması giydirerek Diyar-ı Rum'a (Anadolu'ya) göndermiş ve böylece kendisine Ahi Evren denir olmuştur.

B) Kayseri'de kurduğu debbağ atölyesinin mahseninde yılan beslediği için kendisine Evren denmiştir.

C) Bir rivayette de Ahi Nasiru'd-din, Kırşehir'e gelince halk bir yılanın kendilerine musallat olduğunu, onun korkusundan işlerine gidemediklerini bildirmişler, o da bu yılanı kendisine muti kılmış ve bu yüzden ona Evren denmiştir (Bayram, 2008: 25)

Ahi Evren'in Tabsira adlı eserinden cahil ve hekimin arasında geçen yılanla ilgili açıklamayı aktarır Bayram: Bilge ve âlim kişi yılanın zehrini def etmek için gene yılandan istifade eder. İlmin gerektirdiği ölçü ve usulle yılanı avlar, baş ve kuyruk tarafından belli bir miktarını kesip atar, kalan kısmını belli maddelerle birlikte kaynatır, tıb ilminin kurallarına uygun bir tiryak (panzehir) imal eder ve bununla yılan zehrinin zararlarını def edebilir. Kaba cahil biri bu hakimin (hekimin) yaptığını görse, yılanın nasıl avlanacağını detaylı olarak bilmediği, bilge kişinin maksadını da kavrayamadığı için yılanın güzel cildine ve renklerine kanar, cahilce elini yılana uzatır, bir anda ısırması ile elini çeker ama hayatını kaybeder (Bayram, 2008: 26). Yılanla (Evren) ilgili efsanelerin ortaya çıkışını, doktor olan Şeyh Nasirü'd-din Mahmud'un yılan üzerindeki ihtisasının sonucu olarak gerek ilaç yapımında, gerek yılan derisini debbağlamadaki mahareti ile ilgili görmek istiyoruz. Onun debbağhanesinin mahseninde yılan beslemesi ve yılanı ilaç yapımında kullanması sanatı, halk efkârında efsaneye dönüşmüş olabilir. Bu yüzden de ona Ahi Evren denilir olmuştur. Ahi Evren ve Hacı Bektaş'ın yılanı kırbaç olarak kullanmalarına dair menkıbeler de o dönemde yılan derisinin debbağlandığını düşündürmektedir (Bayram, 2008: 26-27).

5. 14. 2. 4. Selçuklu Sanatında Ejder Figürünün Kullanıldığı Bazı Alanlar

Ejder figürlerinin de çeşitli sembolik amaçlarla kullanıldığı şüphesizdir. Sivil ve dini yapılarda özellikle de küçük el sanatlarında sıkça karşılaştığımız ejder figürü örnekleri için eserlerin fonksiyonel yapıları, üretildiği bölge ve tarihsel dönemleri de önemlidir. Kapı tokmakları, tüfekler, aynalar, âlemler, mangal, şamdan ve buhurdanlıklar çeşitli müzelerde bulunan envanterler arasındadır. Madeni dökümle elde edilen çok sayıda taşınabilir küçük eser bulunmaktadır. Anadolu Selçuk ejder figürlerinin özellikle kale, han, darüşşifa gibi sivil yapılarına dikkat çeken Öney: Kayseri Sultan Han avlu portali (1232-36), Çankırı Darüşşifası portali (1235), Kayseri Karatay Han eyvanında (1240), Ahlat mezar taşlarında (13. yüzyıl ortası) (Öney, 1992: 47). Bazen ejder çiftinin boğa başları ile birlikte verildiğini görürüz. Ani Kale'sinde iki burçta (1072-1110), Diyarbakır Kalesi Urfa Kapısında (1183-84), Kırşehir Kesikköprühan'da (1268-69) bu tip kabartmaların yer aldığını belirtir (Öney, 1992: 47). Tarsus Ulu Camii kapı tokmağı, Ankara Hacı Bayram-ı Veli Türbesi dış kapısı, Cizre Ulu Camii kapı tokmağı (Çaycı, 2006: 131).

Karşılıklı duran iki ejder ve ortada bir aslan başı kompozisyonundan oluşan, 27x24x3 cm ölçülerinde olan Cizre Ulu Camii'nin kapısına ait tunç döküm tokmaklardan biri İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde diğeri de Kopenhag David Samling Müzesi'nde bulunmaktadır (Şahin, 2008: 77). 13.yüzyılın başlarına tarihlenen Cizre Ulu Camii'nin çift kanatlı ana kapısının üzerinde yedi yüz yıldır duran ejder figürlü tokmaklardan biri 1969 yılında çalınarak satılmıştır. Tokmağın kapıya tespit edildiği stilize bir arslan başı şeklindeki parçası, tokmak yerinden sökülmek istenirken kırılmış ve kapının üzerinde kalmıştır. Bu nedenle David koleksiyonundaki tokmağın arslan başı biçimindeki parçası noksandır. Çalınma olayı üzerine, sağlam durumdaki ikinci tokmak ile çalınan tokmağa ait arslan başı biçimindeki parça aynı akıbete uğramamaları için yerinden sökülerek İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesine nakledilmiştir (Öney, 1992: 211).

Konya'da bir evin bahçesinde bulunan tek parça taş eserde geometrik ve zoomorfik olmak üzere iki farklı konu bir arada tasvir edilmiştir. Merkezdeki birinci halkada on koldan oluşan gülce motifi yer almaktadır. Ikinci halkada yirmi iki kollu ışık demeti bir bütünlük halinde verilirken güneş ışınlarını anımsatmaktadır. Simetrik olarak kuyruklarından birbirine bağlı yer aldığı anlaşılan İki ejderden bir tanesinin bulunduğu köşenin tahribatı nedeniyle tek ejder açık olarak görülmektedir (Çaycı, 2006: 130). Bölüm sonunda "Kitab-ı Diryag" minyatür eser inceleme konumuzda taş

eserle ilgili çarkıfelek ve ejder figürlerinin benzer ikonolojik açılımı disiplinlerarası bağlamda ele alınarak değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Konya Mevlana Müzesi'ndeki Şemsi Tebrizi âleminde görülen ejder figürleri literatüre geçenlerin sadece sınırlı bir kısmını teşkil etmektedir (Çaycı, 2006: 131). Anadolu Selçuklu yapı geleneği dışında tasavvuf odaklarının alem'lerinden, mutfak araç gereçleri üzerinden sofra kültürüne kadar yansımış olan ejder figürünün farklı bir kullanım ve motivasyon alanına örnek verecek olursak Ankara Arslanhane Camii'nin mihrabından bahsetmek gerek.

Ankara Arslanhane Cami, şehrin ticaretinde söz sahibi Ahiler tarafından, 1289-90 M. tarihinde yaptırılmıştır. Selçuklu sonrası olarak kabul edilebilecek olsa da bu yapı, Selçuklu'dan gelen tasvir geleneğinin önemli bir uygulamasını barındır. Mihrabın üzerinde stilize de olsa ejder figürleri bulunur. Mihrap gibi namaz yönelişinde önemli bir mimari unsurun üstüne tasvirin konuşu, kültürdeki "niyet" ayırımının hangi boyutlara ulaştığını bizlere sunar (Tekin, 2012: 28).



Fot. 262



Fot. 263

Fot. 262: Çarkıfelek Rozet ve Ejder Figürü, 0.75x0.23x0.91 m. Ölçülerinde, Monoblok Taş, Konya İnce Minareli Medrese, Taş ve Ahşap Eserleri Müzesi, Env. No: 5817, Konya (Çaycı, 2006: 130).

Fot. 263: Çift Ejder Figürlü Tunç Kapı Tokmağı, Cizre Ulu Camii, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env. No:3749, İstanbul (S. Şahin, 2008).

Asırlar sonra bugün Türkiye'de devlet üniversitelerinden birinin logosunda yükselen ejder figürünün, nasıl bir motivasyonla bedenlenmiş olduğu da manidar olduğu kadar ayrıca araştırılması gereken kurumsal örnekler arasındadır. Ejder figürüne farklı uygulama örnekleri üzerinden bakacak olduğumuzda; Ortaçağ sanat uygulamaları dışında kapalı/gizli simge dediğimiz fakat tamamen homojen, görünürlüğü yüksek bir grafik tasarım örneği çıkmaktadır karşımıza.

Günlük tüketim ürünleri için tasarlanmış olan grafik görsel, alem / hilâl simgesini bedeni içinde sıkıştırmış, yutmuş yahut hapsetmiş bir ejder figürünü görmekteyiz Fot. 264'te. Tasarımcısının organik kompozisyon içinde gizli varsaydığı kapalı simgeyi, ikinci kez yinelediği tasarıma renk simgesini de ekleyerek görsel etkiyi arttırdığı gibi alem / hilâl'i kustuğu veya püskürtme dinamiği dikkat çekmektedir. Tekstil ürünlerinden birçok kullanım eşyasına kadar fonksiyonel/dekoratif bir amaç güdümleyen tüketim objesi olarak düşünülmüş ejder ve alem/hilâl temalı grafik tasarım, Minnesota State Üniversitesi marketinden elektronik dünya pazarına açıldığı gibi Türkiye pazarında da hedef kitlesindeki genç tüketiciyle karşılık bulmaktadır.

Bir diğer örneği ise Kastamonu Liva Paşa Konağı Etnografya Müzesi, tekstil tasarımları üzerine incelenebilir. Ejder figürünün Gümüş telkırma tekniğiyle işlenmiş olduğu mendilin alt köşesinde nazar tılsımı olarak kullanıldığını düşündüren Arapça Be harfi içinde "Maaşallah" yazılıdır. Moğol kültürünün Anadolu'daki ardçı etkileri olarak kendisini günümüze sunan farklı örneklerdendir. Gümüş madeninin mikrop arındırmadaki alaşımı üzerine düşündüğümüzde yine kötülükten korunma tılsımı olarak tasarlanmış olduğu da söylenebilir.



Fot. 264



Fot. 265

Fot. 264: Alem Simgesi, Ejder Figürlü Grafik Resim, Minnesota Ünv. ABD,
Fot. 265: Ejder Figürü İşlemeli Mendil,
Liva Paşa Konağı Etnografya Müzesi,Env. Kod: 682, Kastamonu (H. Alptekin 2018).

5. 14. 2. 5. Askeri Sembol Olarak Ejder Figürü

Anadolu Selçuklu mimarisinde, erken dönem ejder figürlerini yukarıda da belirtildiği üzere daha çok, Konya Kalesi, Ani Kale'sinde iki burçta (1072-1110), Diyarbakır Kalesi Urfa Kapısı (1183-84), gibi askeri yapılarda görülür. Ejder'in alplık veya kuvvet alameti olarak kullanılışı, kadim Türk sanatında olduğu gibi, Selçuklu eserlerinde de gözlemlenir. Ejder'in veya yılanın silah gibi kullanılması, Türk kültür çerçevesinde tekrarlanan bir kavramdır (Esin, 2004: 145).

Diğer taraftan 1375 yılında Hâmî isimli bir Endülüslü müslüman tarafından yapılan ve literatürde "Katalan haritası" adıyla anılan dünya haritasında her devletin bayrağının resmedilmiş ve biri hariç bütün alemlerin de monçuk (küçük ay, mâhçe) şeklinde yapılmış olduğu görülmektedir. Bu haritada, Orta Asya'nın kuzeydoğusuna yerleştirilen ve at sırtında çizilerek göçebe olduğu belirtilen Gog-Magog (Ye'cûc-Me'cûc) hükümdarının ejderha motifli sancağından (Erdem, 1989: 353) söz edilmektedir. Bu haritada, Moğol istilâsı dışında kalan İslâm devletlerinden pek çoğunun bayrağında hilâl ve üç hilâl motiflerinin yer aldığı açıkça görülmektedir (Erdem, 1989: 354). Türkler'den başka diğer müslümanlar tarafından da kullanılması, bu alem türünün İslâm âleminde iyice yaygınlaştığını göstermektedir. (Erdem, 1989: 353).

Bununla birlikte çift başlı ejder bayrak direklerinin âlemlerinde, kılıçlarda, hatırlanmaya devam etti (Esin, 2004: 165). Yine askeri unsur olarak savaş sancaklarında kullanıldığının bilgisini aldığımız Sad-r Konevi'nin Farsça yazmış olduğu mersiye eserinde görmek mümkün. Savaş zamanlarında ve muharebe durumunda düşmana korku vermek veyahut gücü, kahramanlığı pekiştirici, motive edici muhtemel bir imge yükü taşıyor olabilir.

Konevî, Selçuklu emirleri için yazmış olduğu mersiyede ejderha figürünün askeri bir sembol olarak ipek sancaklar üzerinde kullanıldığının tarihi bilgisini Veyis Değirmençay'ın Farsça çevirisi üzerinden günümüze aktarmaktadır.

"O trampet, boru, davul ve sancaklar nereye gittiler?

O, ipek kumaş üzerine nakşedilmiş ejderha nerede?" (Değirmençay, 2015: 34).

5. 14. 2. 6. Mezar Taşlarında Kullanılan Ejder Figürleri

Ejder motifli mezar taşlarının en eski örneklerini Çin'de bulmaktayız. Han Sülalesi (M.S. 145-168) zamanında Shantung Chiahsiang'da bir Wu Aile mezarında, Taoist hikâyeleri tasvir eden resimli taş levhalar üzerinde tepede düğümlenerek yuvarlak bir kemer şekli meydana getiren, üzeri pullarla işli, kanatlı ve kulaklı bir çift ejder görülmektedir (Karamağaralı, 1992: 77).

Bazı ruhların mezar sahibi, Tibet'e gitmiş ve geri dönememiş bir elçiydi. Fakat ruhu Altun kır'a (Altın Dağ'a) girmişti (Esin, 2001: 51). Çin kaynaklarından Çov-şu'ya göre, 6. yüzyılda doğu Türk kağanları, Tu-kin-şan (Ötüken) dağında yaşıyordu. Yaradılış efsanesinde dağ önemli bir yer tutmaktaydı. Bu yüzden dağı çok kutsal sayarlardı (Çeşmeli, 2015: 61). II. yüzyılda kaydedilmeye

başlanan bir inanca göre, ruhlar buhar olup veya turna şekline girip göğe uçuyordu (Esin, 2001: 51).

Bizanslı tarihçi Menander'den aldığımız bilgilere göre, 6. yüzyılda (569) Bizanslı elçi Zemarkhos, Sogdiana'ya gelmiş ve onu Türkler, Ektag'da (Altın Dağ) bir vadide yaşayan kağanın (İstemi Kağan) yanına götürmüşlerdir. 7. Yüzyıldan Bizanslı tarihçi Theophylaktos Simokates'e göre, Türklerde Altın Dağın en büyük kağana bırakılması bir gelenekmiş. Altın Dağ denmesinin sebebi ise çok meyve yetişmesi ve sürüler ile yük hayvanları açısından zengin olmasındanmış (Çeşmeli, 2015: 51). Belki, aynı inanca bağlı olarak Kök Türklerin kağan mezarları dağ şeklinde yapılıyordu (Esin, 2001: 51). Ayrıca kurganlardaki en prestijli yön kuzeydi. Kuzeyin kutsallığı muhtemelen Çin inançlarıyla bağlantılıdır. Çünkü Çin geleneklerine göre tümülüs tarzı mezarlarda ölünün başı kuzeye yönelmeliydi ve mezar da yerleşimin kuzeyine yapılmalıydı. Kuzey yönünün kutsallığı Çinlilerde kutsal olan dört yönü temsil eden dört göksel hayvandan (Ejderha, Kaplan, Kuş, kaplumbağa) biri olan ve kuzey ile uzun ömrü ve ölümsüzlüğü temsil eden kamplumbağa ile ilgili gözükmektedir (Çeşmeli, 2015: 57).

Kül Tegin'nin ölümünde Çin imparatoru tarafından, duvar resimleriyle süslü mezar yapısı ve yazılı mezar taşı yapılması için altı ünlü ressam ve ustalar gönderdiği kaydedilmiştir. Ayrıca çeşitli bölgelerden yasçılar, ağlayıcılar ve temsilciler geldiği ve Çin imparatorunun çok sayıda altın ve gümüşten oluşan bir hazine gönderdiği belirtilmiştir. Benzer bilgiler Bilge Kağan yazıtında da yer almaktadır (Çeşmeli, 2015: 74-75).

Budizm'in Çin'de yayılmasından sonra, kâinatın batısında, Amitâbha adlı tanrının makamında, iyi ruhların toplandığı göksel bir cennet bulunduğuna inanıldı. Işıg-öz'ün (ruhun) kuvvet kazanıp göksel bir yere uçabilmesi için, bakır ayna gibi ışık ve ateş meydana getiren bir eşya mezara gömülür ve tabut ile mezar taşına Kök-luu, ejder figürü resmedilirdi (Esin, 2001: 51). Kök Türk dönemi kitabeleri ve mezarlarındaki ejder ve ejder maskesi resimleri, Türklerde ejder ibadetinin ifadesi olsa gerek (Esin, 2001: 83-4).

Özellikle mezar taşlarının baş şahide bölümünde yer alan ejder figürüne Esin şöyle bir açıklık getirir: Kül Tigin (ö.731) yazıtının doğu ve batı yüzlerinde yer alan çift başlı ejder ve çift ejder, Kül Tigin'in ruhunun yükseldiği başucu noktasını simgeliyor gibidir. Diğer Orta Asya Uygur

dönemine (840-1210) ait Türkçe metinler, ruhun zodyaka ya da göğün kutbuna yükselme arzularını ifade ederek mezar anıt üzerindeki çift başlı ejderin başucu noktasını temsil ettiği görüşünü desteklemektedir (Esin, 2004: 155).

2012 tarihinde Ahlat Meydan Mezarlığı'nda yapılmış olan yüzey araştırmaları sonucunda 42 mezar taşında ejder figürü tespit edilmiştir (Bak, 2013: 277). Sanatçılarının da tespit edildiği belirtilen çalışmada, figürlerin tarihsel oluşumları da yıllara göre kronolojik olarak verilmiştir. Ör; 695/1296, 701/1300, 714/1314, 910/1505, 916/1510 (Bak, 2013, s. 277-78-79).



Fot. 266: Ejder Figürlü Baş Şahide Alınlık Detayları, Ahlat Mezar Taşları (Selami Bak, 2013).

Ahlat Selçuklu Mezarlığı'ndaki 42 ayrı mezar taşında görülen ejder figürü, çağdaşı olan Gevaş Selçuklu mezar taşlarında tek bir örnekle sınırlıdır. Van Gölü Havzası içindeki diğer mezarlıklarda yer verilmemiş olmasının yanı sıra Erciş Çelebibağı'ndaki tek mezar sandukasında karşılıklı ağızlarını açmış ejder başlarından oluşan süsleme dizisi rûmilere dönüştürülerek Orta Asya geleneği devam ettirilmiştir (Uluçam, 2000: 57). Bununla birlikte çift başlı ejder, mezar taşlarında bazen çelişkili de olsa İslâmi kitabelerde hatırlanmaya devam etti (Esin, 2004: 165). Ahlat Mezar taşlarında tespit edilmiş olan stilize ejder figürlerinin tarihsel kronolojisi ve sayıca çokluğu eski imge dünyasın kapılarını yeniden araladığını göstermektedir.

Böyle bir tasarımda dışa vuran Asyatik yaklaşım ya da aura neden Malazgirt'i izleyen yıllarda değil de, 200 yıl sonra (...) ortaya çıkıyor (Mülayim, 2016e: 280) sorusunun yanıtını mezar taşlarının şahitliğinde aramak gerekir. Moğol kültürüne karşı canlı tutulan bu ilgiyi ve dolayısıyla kadılar, emirler arasındaki Moğol siyasi ilişkiler gücünün göstergesi olan bu Asyatik figürler geriye gidiş sürecine ilişkin bilgileri de bizatihi kendi mezar taşlarının şahitliğinde

barındırmaktadır. Karamağaralı'nın yukarıda zikretmiş olduğu Çin Han Sülalesi (M.S. 145-168) zamanında görülmüş olan en eski ve ilk ejder figürlü mezar taşlarının, İslâm'la müşerref olmuş olan Anadolu topraklarında yüzlerce yıl sonra Moğol eliyle yeniden anıtsal bir figür olarak canlanmış olması tarihsel süreç ve imge kültürü açısından düşündürücü bir perspektif oluşturmaktadır.

Çin'den etkilenen Uygur Türk sanatı, natüralizm döneminde Orta Asya'da başlamıştır. Liao ve Moğol okullarında oldukça gelişen natüralist tarz, özellikle Timur zamanında İslâmi dönemi etkilemiştir. Bunlar İslâmi dönem içerisinde şeriata aykırı olsalar da uygulamada hoş görülmüşlerdir (Esin, 2004: 165). Moğolların sürükleyip getirdiği Doğu Türk urukları, Ermenşahlardan (Ahlatşahlar) çok daha kuvvetli olarak, Türklerin İslam'dan evvelki inanç, adet ve geleneklerini Ahlat'a taşımışlardır. Bunlar, hiçbir İslâmi mezartaşında rastlanmayan muazzam ölçüleri, kitabelerinin muhtevası ve ejder motifli tezyinatı ile Orkun anıtlarının İslamiyet'ten sonraki devamı gibidirler (Karamağaralı, 1992: 100).

Ahlat mezarlığını değerlendiren Bak'a göre: Bu mezarlık içerisindeki mezar taşları, Çin'den, Moğolistan'dan, Türkistan'dan, İran'dan Anadolu'ya kadar mevcut olan çeşitli kültürlerin bir sentezi gibidir, çünkü bu eserlerde adı zikredilen bölgelerin inanç sistemlerindeki bazı özelliklerin mezar taşlarına aksettirildiği görülebilmektedir. Zira bu taşlarda Taoizm'in, Budizm'in, Şamanizm'in ve Müslümanlığın izlerini bir arada görmek mümkündür (Bak, 2013: 296).

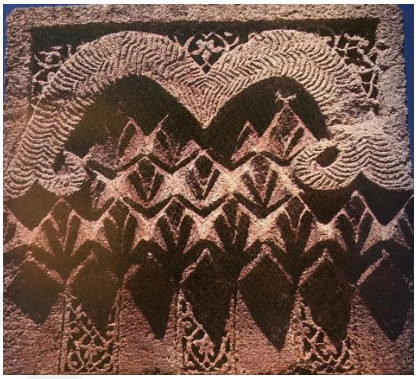
Yüzlerce İslâm eserinin bulunduğu Berlin Pergamon İslâm Eserleri Müzesinde sergilenmekte olan ejder figürlü bir şahideden bahseder Karamağaralı: Ejder motifini İran menşeyli bir şahidede görmekteyiz. Firuze çiniden yapılmış olan şahidede ejderler içteki kırma kemerin alınlığında rumilerle kompoze edilmiş olarak yer almaktadır (Karamağaralı, 1992: 77). Pergamon'daki İran örneğini Ahlat mezar taşlarında görülen ejder figürünün kemer düzeni ve rumi motifleriyle karşılaştıran Karamağaralı için: Özellikle önemli olan noktanın İran'da ejder motifinin kullanılmış olması konusudur (Karamağaralı, 1992: 77). Bugün baktığımız noktadan belki de asıl sorgulanması gereken; Büyük Selçuklu ortak İslâm kültür potası içerisinde ejder figürünün İran mezar taşında bulunmasından daha ziyade, İran merkezli İlhanlı Moğol'uyla birlikte gelen Budist ve şaman ekolü öğretilerin sanat yoluyla Konya Mevlevi tekkesinin sancaklarına kadar yaygınlaşarak toplumsal taban bulması konusudur.



Fot. 267



Fot. 268



Fot. 269

Fot. 267: Ejder Figürü Ahlat Mezar Taşı, Baş Şahide (Beyhan Karamağaralı, 1992).

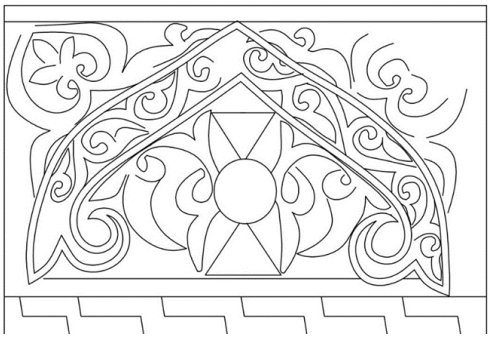
Fot. 268: Ejder Figürü Ahlat Mezar Taşı, Baş Şahide Alınlık Detayı (Selami Bak, 2013).

Fot. 269: Ejder Figürü Ahlat Mezar Taşı, Baş Şahide Alınlık Detayı (Beyhan Karamağaralı, 1992).

Özellikle Ahlat Kadılar Bölümü mezar taşlarında yer alan ejder figürleri hakkında şu bilgiyi iletmektedir Bak; Çift başlı ejder motifleri Bilge Kağan Anıtının Ahlat'taki bir tekrarı gibidir. Bu benzerlik bir tesadüf olmayıp, Ahlat mezar taşları ile İslâm'dan önceki Türk mezar taşları arasında kültürel bir devamlılığın olduğunu kanıtlar (Bak, 2013: 298).

Gevaş Selçuklu Mezarlığı'nda ejder figürü, tek bir örnekle temsil edilmiştir. Mezar taşının alınlık bölümünde, stilize ejder figürüyle kitabenin arasında tek sıralı meander bordür motifi görülmektedir (Çiz. 83, 84, 114). Büyük İskender'in tek dünya misyonuyla özdeş tutulmuş Helenistik dönem sembollerinden meander motifi olması bakımından da ayrıca dönemin plastik unsurlarının önceki kültürlerin eski imge dağarcığından etkilendiği görülür. Helen ve Moğol kültürüyle özdeşlik kurulmuş olan göstergeler, mezar taşları arasında ikili kültür imajında eklektik bir kompozisyon örneği olarak değerlendirilebilir. Ancak, Ortaçağ'ın zengin liman merkezlerinden biri olan Gevaş'ın, mezar taşlarına yansıyan inanç kültürünün, üslup niteliği ve sayısal nicelikleri bakımından Moğol istilasına rağmen aynı havzada bulunan Ahlat kadar etkilenmediğini göstermektedir.





Fot. 270 Çiz. 114

Fot. 270, Çiz. 114 : Stilize Ejder Figürlü Baş Şahide İç Yüzey Detay, Gevaş Selçuklu Mezar Taşı, Gevaş Selçuklu Mezarlığı (H. Alptekin, 2017).

Bu göstergeleri, ejder figürüne verilen önemi, özellikle de Moğol kültürüne karşı duyulan hayranlık yahut özdeşlik kurma göstergeleri olarak okumak mümkün. Ahlat mezar taşlarındaki sayısal çokluğunu dikkate alırsak, dolayısıyla mezar taşlarında kullanılan ejder figürünün imge/simge göstergesini nicel/nitel özellikleriyle de döneme ışık tutması bakımından karşılaştırmalı değerlendirmek mümkün olur. Beyhan Karamağaralı bu duruma şöyle açıklık getirmektedir; İlhanlıların yarattığı müsait ortamda gelişmek imkanı bulan Batıniliğin yer yer dini inançları sarsması ile izah edilebilir. Şahıslara fazla önem verilmesi, yaranmak gayreti, zenginliğe itibar edilmesi, Ahlat'ın manevi bir çöküş içinde bulunduğuna işaret sayılabilir (Karamağaralı, 1992: 101).

Diğer taraftan Gevaş mezar taşında görülen ejder figürünün değerlendirmesine dönecek olursak; kazıma tekniği kullanılarak yazılmış olan kitabenin gövde merkezinde bilgi kartuşları yer almaktadır. Ejder figüründe gösterilmiş olan hüner ve çabanın basit kazıma tekniğinde uygulanmış olan kitabede örneğinde gösterilmediğini görürüz (Fot. 162). Mezar taşlarını genel kompozisyon anlayışı içerisinde değerlendirdiğimizde kitabe yazısında görülen bu özensizliğin sanatçıyı daha çok ejder motifine yönlendirmiş olduğunu anlamaktayız. Bununla birlikte mezar taşının iki ayrı işçilik özelliği sunması bakımından farklı taş ustalarının elinden çıkmış olabileceği gibi taş atölyelerindeki iş bölümü hakkında da bilgi verebilir. Ancak yazı uygulamalarındaki farklılıkları diğer mezar taşları ile karşılaştıracak olduğumuzda bu durumun teknikten ziyade İslâm yazısına, İslâm yazısının ilettiği düşünceye bakışla alakalı olduğu söylemek gerek.

İlhanlı (Moğol) devri Ahlat mezartaşlarına değinen Karamağaralı: Hadislerin çok azaldığını ve taşın tali bir yerinde, bir boşluğu doldurmak için yerleştirildiği görülmektedir. Dini mahiyetteki

yazıların azalması ve ehemmiyetini kaybetmesi bu devir minberlerinde dahi görülen, genel karakterde bir durumdur (Karamağaralı, 1992: 101). Selçuklu sanatının yüzlerce yıllık İslâm inanç ve kültür geleneğine ilişkin sürdürülebilir misyonunu değerlendirdiğimizde, yaygın olarak kullanılmış olan ejder figürüne dair Moğol'un siyasi etkisinde bir milat oluşturmak pek de yanlış bir tutum olmasa gerek. Özellikle de dönemin sanat ihtiyaçlarını belirleyen şartlar, finans gücü, siyasi süreçler, tasavvuf ve dolayısıyla imgeler dünyasına ilişkin çıkarımlar temel başlıklar altında ayrıca değerlendirilmesi gereken bir konudur.

İslâmiyet sonrası yaygınlaşan ejder figürünün Asya'dan Budist etkiler, Doğu Avrupa'dan Hıristiyan aziz ikonografyalarının hissedilir etkisi, İslamiyet sonrası Türk ve İslâm sanatında kullanımının 'sentez' gibi ılımlı betimlerinden ziyade maksatlı bazı temelleri olsa gerek. Diğer taraftan Esin'in de değindiği gibi Hıristiyan ikonografyalarındaki kutsala gönderme yapan aziz ve ejder betimlerinin İslâm sanatındaki kahramanlıkla/alplikle eşgüdümlü sunulan minyatür örnekleri de azımsanamaz.

Özellikle önemli olan noktanın İran'da ejder motifinin kullanılmış olması konusudur (Karamağaralı, 1992: 77) diyerek özellikli bir önemle altını çizmiş olduğu konuya, İran'lı ejder figüründen Moğol'un yayılmacı federasyon gücüne yeni bir açılım getirmektedir aslında Karamağaralı. Moğol siyaset ve kültürünün etki gücü altında olan İlhanlı eliyle servis edilen Moğol kültür kodlarının, Anadolu'ya ve dolayısıyla da İslâm sanatına homojen geçiş yapması üzerine değerlendirilebilecek önemli bir noktadır. Keza diğer taraftan, Karamağaralı'nın değinmiş olduğu Pergamon Müzesi'nde bağlamından koparılmış olan mezar taşının neden ve nasıl Berlin'de olduğu konusu da dünyanın dört bir yanındaki diğer Türk İslâm eserleri gibi ayrıca araştırılmaya muhtaç başka bir sorunsallar zinciridir.

Ejder figürünün askeri alandan, kervansaray, mihrab, şifahaneler, mezar taşları gibi kamusal alanlarda varlık alanı bulmasının dışında, inanç kültür geleneğinin merkezlerinin tabanı olan mevlevi tekkelerinde de yaygın ifade ve kullanım alanları bulması düşündürücüdür. Moğol İşgal kültürü üzerinden düşünüldüğünde toplumda kutuplaştırma, kimlikleme yolundaki göstergeler olarak da değerlendirilebileceğine işaret etmektedir.

Moğolların valisi ve yerleşik gücü olan İlhanlı'nın tasavvurunda, mimari yapılanmada somut değer bulan ejder figürü, diğer taraftan inanç sistemleri üzerinden de tekkeler ve tarikatlar yoluyla toplumun temeline yayılarak genel kabul görmüş veya gösterilmesi amaçlanmıştır. Başkent Konya

Mevlevi tekkesinin sancağından adeta icazet alan ejder figürleri, inanç göstergeleri olarak mezar taşlarına kadar yansımasıyla karşılık bulan masum bir imgeden çok, bir siyasi simgeye dönüşmüştür. Daha çok mevlevi şeyhliğinden, İran Moğol şahlığına uzanan teopolitik göstergeler olarak okumak mümkün.

İslâm'ın kabulünden yüzlerce yıl sonra varlığını Anadolu'da devam ettiren ejder imgesinin özellikle de uygulamadaki sayısal çokluğuyla, Ahlat kadılarının mezar taşları üzerinde ölümün temsili ve teslimi olmuş olan bu figürlü kozmik ve Asyatik varlıkların devam ede gelmesindeki motivasyon neydi? Bahsedildiği gibi Moğol'la birlikte gelen sonraki göçler mi? Yoksa Moğol'dan önce gelen öncü güçler mi? Geçmişin gök tanrılı dönemlerine bir özlem mi? İslâm'la geç tanışmış olan diğer kavimler mi? Moğol'un yerleşik varlığı mı? Moğol'un yetkinlik gösterdiği bölgelerde 200 ayrı darphane kuracak kadar kudretli finans gücü mü? İlhanlı beylerinin yahut valilerinin Moğollar'ın gönlünü hoş tutması mı? Korku mu?

Araştırmacıların satır aralarında masalımsı, sevimli betimlerle geçiştirdiği gibi koruyucu bir simge miydi ejder figürü? Yeni bir tehditten korunma mottosu mu? Ya da tam tersi, bazı araştırmacıların belirttiği gibi, Moğol çağdaşı Mevlana'nın da hoş karşılamadığı varsayılan 'korkutucu-korkunç' bir imge miydi? O halde Mevlevi tekkesinin sancak âlemlerinde de kullanım alanı bulacak kadar bedenleşebilen bu simgenin temelinde yatan düşünce neydi, nedendi? Mülayim'in rumi ikonografyasında bahsettiği, bitkisel motiflerin ardında hiç de göründüğü gibi kalmayan bu kozmik varlıkları yeniden canlanmaya motive eden inanç dinamiği neydi? Bozkırda kalmış olan eski bir imgenin Anadolu'da hızla yaygınlaşarak gözün iktidarına oturması nedendi? Güçlü İslâm Tevhid inancı ve Selçuklu sanatının vahdet gibi ilahi birlik kuramından gelişen sanat geleneğini aşarak yüzlerce yıl sonra anıtsal varlıklara nasıl dönüşebilmişlerdi? Birlik inancının bütünlüğünde bir çözülmeye mi işaretti? Gibi anlamaya yönelik sorular çoğaltılabilir. Ve aslında öyle görünüyor ki İslâm'ın tevhid düşüncesinden beslenmeyen ve bu eski imgeler dünyasına davetiye gönderen, dönemin tasavvuf avangardı olarak ifade edilen Mevlana'nın "kim olursan ol, gel" diyerek dinler arası diyalogla çağrısını kurduğu "hoşgörü" potasını anlamaya çalışmak da İslâm sanat felsefesi açısından yeni bir zorunluluk ve sorgulama alanı yaratmaktadır.

Sözün özünü 13. yy. edebiyatında, Konevi'nin ölüm imgesi üzerine Farsça yazmış olduğu mersiye'ye bağlayarak sonuçlandıralım. Sadr-i Konevî, şiirine feleğe Anadolu önderlerinin

akıbetini sorarak başlar. Çünkü onlar bir yıl öncesine kadar (675/1276), onca büyüklüğe, haşmete, kudrete ve uçsuz bucaksız hazineye sahip, son derece şöhretli ve güçlü devlet adamları iken bir anda yok olup gitmişlerdir (Değirmençay, 2015: 31).

“Bu Anadolu önderleri acaba nereye gittiler, bu dünyadan ne gördüler?

Ben, geçen yıl son derece şöhretli bırakmıştım onları;

Ama bugün onlardan ne bir ad var ne de bir nişan!

O büyük Pervâne nereye gitti acaba?

Nerede onca büyüklük, o haşmet, o kudret?

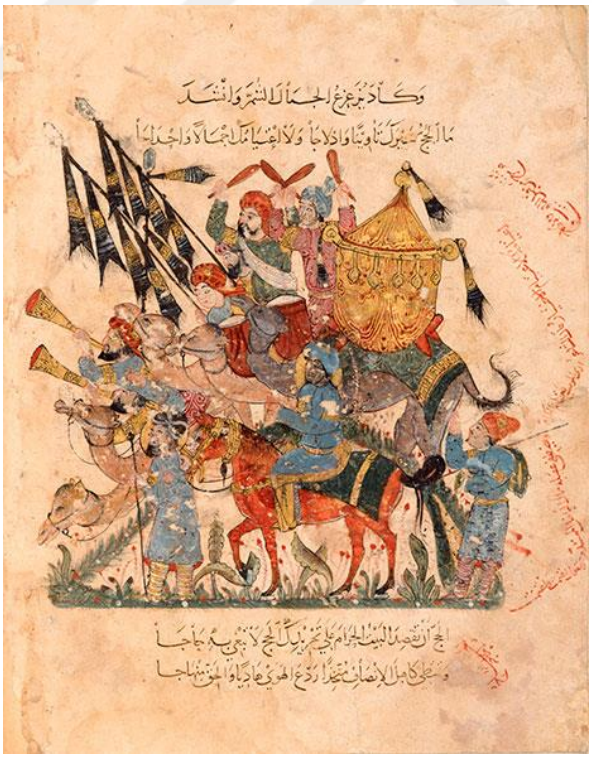
Nerede o binicilik, o at koşturmak?

Nerede onca emirlik, o hüküm, o vakar?

Nerede onca hazine, o uçsuz bucaksız hazine?

O trampet, boru, davul ve sancaklar nereye gittiler?

O, ipek kumaş üzerine nakşedilmiş ejderha nerede? (Değirmençay, 2015: 31).



Fot. 271: el-Hariri’nin Makamat Yazma Eserinden “Hac’da Ebu Zayd” (1237), Irak, 13. Yy. El Yazmasından, Mahmal’in Hac Kervan Alayı Yolculuğunu Anlatan Minyatür Resim. Paris Ulusal Kitaplığı, Env. No: Arabe 5847 94v, 95r, Fransa.

EK BAŞLIK 1:

ORTAÇAĞ İSLÂM SANATINDA KOZMOLOJİK SEMBOLİZM VE KÜLTÜREL KAPSAM

Eser İnceleme: "Kitab-ı el-Diryak" Panzehirler Kitabı Minyatürü

Ejder figürlerini, Ortaçağ İslâm sanatlarının farklı bir örneğiyle inceleyecek olursak; çalışmamızda kavramsallaşan çarkıfelek, ejder, kozmos, âlem/hilal gibi çok sayıda kozmik sembol unsuru barındıran bir eser incelemesi yapmak konunun bütünlüğüne de önemli bir yansıtım sağlayacaktır. Paris Ulusal Kitaplığı koleksiyonda bulunan Kitab el-Diryaq (Book of Antidotes) olarak isimlendirilmiş olan kitabın takdim sayfasındaki minyatür yazma eser incelenecektir. Anlam karşılığı "Panzehirler Kitabı" olarak gözün iktidar alanlarına yansıyan, iki nüshalık yazma eser minyatürünü konu alan incelememizde, İslâm sanatında sanat objesi olarak yer bulan kozmolojik figürlerin kompozisyon hiyerarşisi ve ikonografik değerleri üzerinde durulacağı gibi ikonolojik bağlamda da anlam yükü ve aidiyet kavramlarına değinilecektir. Uluslararası akademik platformlarda olduğu gibi, Fransız bilim dünyasının da yakından tanıdığı er-Razi'nin, Galen'den çevirerek tahriratını (düzeltmelerini) yapmış ve geliştirerek İslâm tıp dünyasına sunduğu ve maalesef isminin de geçmediği Antidotlar Kitabı ilk İslam yazma eserlerindendir. Eyyübi dönemi yazma eserin minyatürü, Fransız milli kütüphanesinin açık erişim noktasından İslâm bilim ve sanat dünyasını selamlar.

İkonografik Açılımı:

Eser Adı: Kitabı el-Diryak "Panzehirler" (Antidotlar Kitabı)

Fotoğraflar: 272 / Sağ ve Sol Sayfa

Bulunduğu Ülke: Jazira (Mezopotamya'ya Verilen İsim)

Dönem: Eyyûbî Hükümdarı el-Melikü'l-Mansûr Muhammed / Eyyübiler Dönemi

Tarih: 595 / 1198–99

Bulunduğu Müze: Paris Milli Kitaplığı / Bibliothèque Nationale de France, Paris

Galeri konumu: Bibliothèque Nationale (Arabe 2964)

Boyutlar: Uzun Kenar: 36,5 cm. / Kısa Kenar: 27,5 cm

Malzeme ve Teknik Açılım: Minyatür Resim, Aharlı Kâğıt Üzerine Altın Varak ve Renkli Mürekkep

Yazma Minyatürün Etnografik Açılımı: Mısır'dan Filistin'e, Ürdün'den Suriye'ye Urfa ve Harran'ın da dâhil olduğu el-Cezîre'de hüküm süren (Basuğuy, 2017: 95) Eyyübi imparatorluğunun anatomisine de yansıtım yapan minyatür eserden bahsetmek kuşkusuz bir tarih şeridinden geriye doğru hareket etmeyi gerektirir.

Viyana Diryagları'nı değerlendiren Holter'in 1937 tarihli Kitab-ı Diryag makalesini referans gösteren Ö. Süslü, kimliği bilinmeyen Muhammed adlı bir kimse için hazırlandığı (Süslü, 1984: 178) belirtilen minyatür eserin, takdim sayfasında yer alan minyatürün tarih dizgesi içinde Eyyübiler dönemine ait olduğu bilinmektedir. Sultan Selâhaddîn, yeğeni Takiyyüddîn Ömer'in Malazgirt'i kuşatırken vefat etmesi üzerine Harran'ın da dâhil olduğu el-Cezîre topraklarını genç yaştaki oğlu Nâsirüddîn Muhammed'e iktâ olarak verdi (Basuğuy, 2017: 95).

Yazma eserin tarihlendirildiği 595 / 1198–99'dan çok daha evvel er-Razi (d. 251/865 - ö. 313/925) tarafından geliştirilerek İslâm bilim dünyasına kazandırılmış tıp ilmi ile ilgili çeşitli tedavi yöntem ve reçete önermelerinin de yer aldığı bilinmektedir. Bununla birlikte yine yazma minyatürün çözümlenmesine ilişkin çeşitli görüşlere yer verilmiştir.

Robert Hillenbrand'ın İslâm sanat eserlerini, çeşitli tekil pasajlarla incelemeye aldığı kitap çalışması bölümünde, yazma eserin takdim görseline tam sayfa yer vermiştir. Bununla beraber kısa metin bilgilerine yer verdiği çalışmasındaki kısa ve çarpıcı görüşlerine göre: Bir ay tutulmasında yazılan kitap yılan sokmalarına karşı reçetelerin daha etkili olduğu inancına yol açmıştır (Hillenbrand, 2005: 130). Halk inanışlarına göre tutulmanın ele alındığı kaynağı özellikle Babil kaynaklı temellendirirken de Budist ikonografilerine dikkat edilmesi (Hillenbrand, 2005: 130) yönünde okura yönlendirme yapar. Babil'de gerçekleşen güneş tutulmasının ardından İslam dünyasında kitap sanatının pek yaygın olmadığını, bunun da kitapların daha çok pratik ve eğitici işleve sahip olmasına bağlı olduğu iddia eden Hillenbrand, İslam dünyası sanatçıları bir metni resimlemenin eğlenceli bir şey olabileceği fikrini ancak on üçüncü yüzyılda kabul etmiş

görünmektedirler (Hillenbrand, 2005: 131). İfadeleriyle el yazması kitabın minyatür eseri üzerinden İslâm toplumlarının kültürel yaşamlarına dair düşüncelerini açar.

Kendi ifadeleriyle, batının 'karanlık Ortaçağ' dünyasının okuryazarlık ahvalinden bihaber araştırmacılar için, İslâm medeniyetinin kültür merkezlerindeki çeviri okullarının çokluğu ve Latince başta olmak üzere, en az dört dilli eğitim anlayışının yaşandığı İslâm Ortaçağ'ının altını çizmek gerek. Richard Lionheart öncülüğünde (Basuğuy, 2017: 95) olduğu gibi haçlı seferleriyle transfer edilmiş olan, el yazması İslâm eserleriyle doldurulmuş batı kütüphanelerinin varlığından haberdar olmadığını anlamaktayız.

Hillenbrand'ın, eğlenceli, resimli kitaplar olarak tanımladığı, Ortaçağ İslâm yazma eserlerinin kaynaklarına ilişkin bilgiye ve tarihsel sürecine çalışmamızın ilk bölümü Geometrik Görsellikte Kaynak ve Anlam Araştırmaları başlığıyla detaylı yer verilmiştir.

Yazma Eser Hakkında Biyografik Açılım: Ebu Bekir Muhammed b. Zekeriya b. Yahya er-Razi (d. 251/865 - ö. 313/925), Tahran yakınlarındaki, hastaneleri ve ilim müesseseleri ile Ortaçağ'ın en önemli ilim ve kültür merkezlerinden biri olan Rey'de doğdu (Karaman, 2004: 103). Dönemindeki birçok insanın yaptığı gibi, ilmi isteklerini gerçekleştirmek için çeşitli yerleri dolaşmış, ilim ve kültür merkezlerinde dil, edebiyat, tıp, felsefe, matematik ve astronomi alanlarında tahsil görmüş olan Razi, Yunan, Hind, Fars ve İslâm tıbbını öğrenmiş, bunun sonucunda da Galen'den sonra hiçbir hekimin sahip olamadığı derecede tıp bilgisine sahip olmuştur. Tıbbı Galen'in bulup ortaya çıkarttığı, henüz dağınık olan bu ilmi ilk defa Razi'nin bütün kavramlarıyla sistematize ederek bilim haline getirdiği ve İbn Sina'nın da eksikliklerini giderdiği ifade edilmektedir. Tıp sahasındaki bu otoritesinden dolayı İslâm dünyasının tartışmasız en büyük hekimi kabul edilerek "Calinusu'l-Arab" (Arapların Galen'i) diye isimlendirilmiştir (Karaman, 2004: 110). Filozofun tıp sahasındaki otorite ve üstünlüğünü ifade etmek için, burada birçok eserinin başta Latince olmak üzere diğer batı dillerine tercüme edilerek uzun yıllar Avrupa'daki tıp fakültelerinde okutulduğunu ve bugün hala Paris Üniversitesi Tıp Fakültesi'nin konferans salonunda er-Razi'nin bir portresinin bulunduğunu söylemek yeterlidir (Karaman, 2004: 113).

Yazma Eser Minyatürünün Kompozisyon Açılımı: Çift ejder figürlü çarkıfeleğin dönme hareketini betimleyen yazma eser minyatüründeki konu örüntüsü, dairesel şemanın merkezinde ve çevresinde olmak üzere iki ayrı alanın varlık ve ilişki bilgisini üzerinedir.

Kompozisyon kurulumunda odak merkezini oluşturan alan dünya/saltanat, çevresel alan ise kozmosu işaret etmektedir. Merkezi kompozisyon alanında sultanlık makamına atfen, temsili bir figür, her iki yanında ise ona en yakın olan ve onu yakınından izleyen diğer figürler yer alır.

Çift ejder figürünün oluşturduğu dairenin kenarlarında ise dört ana yönle gösterilen düğüm noktaları da diğer kozmik figürlerin kompozisyondaki konumlarını belirler. Bu düğüm noktalarında, ejderin dönme hareketini desteklediğini gösteren yine dört büyük kutsi melek figürü bulunmaktadır. Dünya, saltanat ve kozmos alan kurgusuyla, tüm unsurların hiyerarşik bir düzende betimlendiği alegorik bir kompozisyon örneğidir.

Figürlerin Tipolojik Açılımı: Selçuklu sanatının figürlü eserlerinde hükümdarı tasvir eden kompozisyonlarda, sultan figürü, "Türk taht oturuşu' olarak bilinen bağdaş kurarak oturma (Süslü, 1989: 177) şekliyle merkezi kompozisyon olarak yer alır. Kök Türk hanedanının V. yüzyılda yaşadığı bölgede bayraklarda, bayrak direklerinde, tahtların üzerinde ya da ayinsel veya hükümdarlara özgü oturma biçimi olan ve Türkçede bağdaş denilen pozisyondaki insanlarla birlikte görülen çift başlı ejder, dünya hâkimiyetinin simgesi olmuştur (Esin, 2004: 156). Çift ejderli dairesel kompozisyonun merkezinde, Türk taht oturuşuyla sultanı simgeleyen figürünün başlığı dikkat çekicidir. Figürün başı etrafındaki hâleler semavi ışığı, parlaklığı ve sahip oldukları mevkii simgeler (Süslü, 1989: 150).

Başının üstündeki taç sanki askıda duran bir küre olarak görülür. Başlık alınlıkları üç dilimlidir. (Süslü, 1989: 150). Zamanda oluş-bulunuş kavramını gösteren sultan başlıkları veya taçlar dün/bugün/yarın veya doğum/yaşam/ölüm gibi varoluşa ilişkin kavramların farkındalığını yükseltecek bilincin canlı tutulmasına işaret eden üç bölümden oluşur. Uygurlarda, Abbasilerde, Cevsak ûl-Hakani Sarayı duvar resimlerinde aynı tip başlıklar görülür (Süslü, 1989: 153). Kulaklarında küpeler ve başlarında üç dilimli taç vardır. Aynı tip başlık Gazne sarayı kabartmalarında da görülür (Süslü, 1989: 154).

Çift ejderli minyatürün merkezinde sultanı simgeleyen figür, yuvarlak yüzlü, örgülü saçları ve zülüfleri önden ve yandan göğsüne kadar iner (Süslü, 1989: 177). Örgülü saç geleneği Anadolu Selçuklularında da devam etmiştir. Bu saç şekillerinin tasvirleri farklı malzeme üzerinde izlenir. Sikkeler üzerinde saçlar kulak arkasında toplanmıştır. Minyatürlerde genellikle diziler halinde önden ve arkadan bele veya ayak bileğine kadar iner (Süslü, 1989: 149). Düz, arkadan bele kadar inen saç tipine Türkler Sığan Saç derler. Arkaya doğru salınan saçlara Sulundu denir. Erkeklerin ördükleri saçlara Yûlidi, Kadınların ördüğü saçlara Örgüç denir. Uzun saç modasını minyatürde göründüğü gibi Mısır'da Memlûkler de benimsemişti. 1315 tarihinde Mekke'yi ziyaret eden Muhammet Bin Kalaun, dönüşte saçlarını kesince uzun saç modası Mısır'da son bulmuş oldu (Süslü, 1989: 150).

Yulidi örgülü saçları göğüs hizasına dökülmüş olan sultanın; Türk taht oturuşuyla merkezi motif olarak yer aldığı bu kompozisyonda elinde hâkimiyet sembolü olarak Hilâl'i tutar. Sultan ayın hilal formunu yukarıya dönük olacak şekilde tutmaktadır. Hilâl'in her iki kenarına uzanarak bağlanan, Selçuklu seferlerinde kullanılan uzun ince şeritli ipek flama/sancak uçlarının, düğüm hareketiyle Hilâl'i sardığını görürüz. Ellerinde çeşitli hâkimiyet sembolleri tutan hükümdar sahnelerinde melek figürlü şemalar çok yaygındır. Allah'ın halifesi konumunda olan Sultan'ın elinde tuttuğu saltanat alameti/işareti olan Hilâl ile aldığı sorumluluğun farkındalığını hatırlatan, sağında ve solunda bulunan iki katip meleğinin kutsi varlığı da simgesel olarak tasvir edilmiştir.

Anlam Yükü Açılımı: Kozmosun yaratıcısı ve mutlak hâkimi olan Allah'ın desteğiyle hilâl-i saltanatın koruyucusu olan Sultan'ın, kozmosun (âlemin/evrenin/feleğin) dönme hareketini gösteren çarkıfelek simgenin merkezinde yer alması, bu yazma minyatürün görsel estetiğindeki tesadüfi bir kompozisyon değildir. Menakıbnamelerde çoğunlukla hilafet nişanı olarak kullanılan alem, Cebrail, Hızır ve Hz. Peygamber aracılığıyla Hz. Ali'ye bağlanan bir silsilenin göstergesi durumundadır (Gündüzöz, 2017:176). Alemlerin tepe noktalarında 'La ilahe illallah', 'İnna fetehna leke…', 'Nasrun minallahi ve fethun karib', ya Muhammed' gibi ibarelerin tercih edilmesi anlamlıdır. Bunun ilk örneğini Cebrail tarafından Hz. Muhammed'e takdim edildiği kabul edilen alem teşkil etmektedir (Çaycı, 2017: 240).

İslâm ve Türk dünyasının Hükümdarlık alameti olan hilâl ilk defa Mısır'da X. yüzyılın ilk yarısında Fatımiler tarafından bayrak motifi ve askerlerin boyunlarında koruyucu hamail olarak

kullanılmaya başlanmıştır. İslâm'ın sembolü olarak benimsenmesi ise haçlı seferleri sırasında genellik kazanmıştır ve bu durum haçlı seferlerini konu alan minyatürlerde, haçlı kalkanlarındaki haçlara karşı Müslümanların kalkanlarına hilâl simgesi konulmak suretiyle gösterilmiştir (Erdem, 1989: II c., 352) Hilafet nişanı olarak da semboller dünyasında yerini alan alem'lerin üzerinde Fetih suresinden ayetlerin bulunması meselenin cihad boyutuna işaret etmektedir. Alemlerin özellikle savaş ortamında kullanılan öncelikle birleştirici bir sembol, daha sonra da silah oluşu sebebiyle bu tür surelerin tercih edilmesi alemin fonksiyonuyla örtüşmektedir (Çaycı, 2017: 240).

Yine hilâl ve haçın simgesel anlam yükünü yazma eser/minyatür dışında, diğer kamusal sanat formları üzerinden okuyacak olursak; haçlı seferlerini betimleyen örneklerin kamusal alanda yaygın olarak bilinen Kahramanlar Meydanı'ndaki (Heldenplatz) anıtsal heykellerdir. Atını, yerde bulunan bir Hilâl-i Sancak üzerinde şaha kaldırmış olan Prens Eugen heykelini hatırlamak gerek. Bugün Hıristiyan dünyasının sıklıkla ziyaret edip şükranlarını sunduğu mezarı Viyana'da Aziz Stefan Katedrali'nde bulunmaktadır. Epik kişiliğinin daima hatırlanması ve heykelleriyle hatırasının canlı tutulmasının yanı sıra isminin de caddelere verilerek onurlandırıldığını, Türkiye Cumhuriyeti Viyana Baş Konsolosluğunun da konumlandırıldığı Prens Eugen Caddesi'nden anlıyoruz.

Burnett'in de bahsettiği gibi; En geniş anlamıyla imgelerin gerçekle her zaman kesiştiği bir dünyanın sınırları içinde yaşamaya evrildikleri söylenebilir (Burnett, 2007: 80). İmgelerin bedenlendiği sembol/simge yahut göstergelerine, Burnett'in anlam performanslarına göre sınıflandırmış olduğu imge çeşitliliğine seçmeli bakacak olursak, simge ve sembol olarak kendisini sunan göstergelerin hangi imge organizasyonuna göre sınıflandırıldığını da anlamış olacağız. Burnett çok sayıda imgeyi performatif anlama göre değerlendirmektedir. Dolayısıyla konumuz itibari ile olduğu gibi görsel sanat araştırmalarında şu imgeler doğrudan incelenebilir.

Araştırma olarak imgeler, enformasyon olarak imgeler, doğruluk/hakikat olarak imgeler dünyası, aslında cisimleştirme için bağlam yaratmakla ilgilidirler (Burnett, 2007: 78). Kozmos, insan ve âlemlerin, hiyerarşik alan bilgisi ilişkilerinin simge/sembol göstergelerinde, anlam oluşturmaya yönelik araştırma ve enformasyona dayalı, ortak imgesel kültür belleğinden bakacak olduğumuzda İslâm sanatlarında sıklıkla karşılaşmış olduğumuz literal imgelerin doğruluk ve hakikat anlamını da somut veriler, yani simgeler üzerinden değerlendirmiş oluruz.

Minyatür eserin, merkezi bir daire çevresinde belirtilmiş olan dört ana yön, dört âlemin varlık bilgisini işaret etmektedir. Lings'e göre Âlemlerin sayısı, gerçekte tüm hesaplamaların ötesindedir (20017: 65).

a. Mülk Âlemi (âlemu'l-mülk), en aşağıda olan maddi âlem.
b. Meleküt Âlemi (âlemu'l-meleküt), psişik güçler âlemi.
c. Ceberut Âlemi (âlemu'l-ceberut) tüm farklı semaları ihtiva eden âlem.
d. İzzet Âlemi (âlemu'l-izzet) en yüksekteki âlem. Ayrıca Gayb âlemidir (Lings, 20017: 65).

Böylece fantastik ejder figürünün çarkı felek nesnesi olarak yer aldığı kompozisyonda bahsi geçen tasavvuf düşüncesiyle de bağlamı olan Ortaçağ İslâm kozmolojik simgelerinde; kozmik gücün, dönme ve döndürme kuvvetinin ejder figüründe değil, âlemler kozmosunda görevlendirilmiş dört büyük kutsi meleğin üzerine betimlenmekte olduğuna iman etmiş bir minyatür ve nakkaş hakikatini görürüz.

Temsilin ne tür aracılarla üretildiği ve aktarıldığı, ne tür düzenler içerdiği özne için olduğu kadar kültür için de önde gelen değerleri ve dünyayla ilişkileri belirler (Erzen, 2011: 61). İslâm kozmolojisine dayalı kültür, sanat üretimlerinin değerlendirilmesinde tarihsel dizgeden kopuk ve bağlam kurulmadan yapılmak istenen her türlü çalışma, sadece meta değeri taşıyan, müze arşivlerinde bir envanter kodu olmasının ötesine geçemeyeceği gibi bakışımızı da sınırlandıran ikonografik görsellikler olarak kalır. Bu bakımdan her kutsal sanat, bir formlar bilimi ya da diğer bir ifade ile formlarda içkin sembolizm üzerine inşa edilir. Ayrıca bu sembol yalnızca konvansiyonel bir işaret değil, aynı zamanda kesin ontolojik ve metafizik bir yasaya dayalı arketipi de tezahür ettirmektedir (Hafız, 2015: 265-66).

Sanatta anlam araştırmalarına yansıyan şey, aslında Ortaçağ İslâm eserlerinin disiplinler arası bilgi aktaran kolektif bir üretim-iletim aracı anlayışına sahip olmasıdır. Erzen'in örneklendirdiği açılımla: Örneğin kozmolojik bir düzenin kurallarının sanatın değerlerini oluşturduğu inancı, metafizik bir yaklaşımı dışlamaz. Bilakis iki kuram bir arada vardır ama kozmolojik bir yaklaşımla biçimlerin estetiği anlatılırken, metafizik biçimin ötesine işaret edilir (Erzen, 2011: 81) çünkü bir sembol mutlak anlamda dışa vurduğu şeydir (Hafız, 2015: 265-66).

Sanatsal yetkinliklerin yanı sıra işaret edilen analiz ve çözümlemenin çok daha kolay ve anlaşılabilir olabilmesi bakımından, temelde İslâm inanç kozmolojisi ve kültür tarihinin de bilinmesi gerekliliği, söz konusu eserlerin analiz ve çözümlemeleri açısından kaçınılmazdır. Dolayısıyla da enformasyona dayalı olarak karşımıza çıkan biçimlerin imge-simge ilişkilerinin kurulabilmesi Mülayim'in de değinmiş olduğu gibi öz-biçim ilişkilerinin yoksunluğu sorgulama alanlarımızı daralttığı gibi yaklaşık tanımlarla da yaklaşım göstermek sadece biçime dayalı ifadelerin ezber gücüne pratik bir ivme kazandıracaktır.

Araştırma olarak imgelerden yola çıkmıyorsak simgenin sınırlı alanında takılıp kalırız. enformasyon olarak imgeler, doğruluk/hakikat olarak imgeler dünyası veya ikonolojik anlam yükü analizlerinin doğru yapılamaması, İslâm dünyasının tarihsel şeridindeki kopukluklardan dolayı kayıp belleklerle kendi kültürel üretimlerine yabancılaşmış olması da odaklanmayı zorlaştıran faktörlerin temelini oluşturur.

Bugün bakışımızı çevirdiğimiz noktada; İslâm dünyasının kültürel üretimlerini, batılı anlamda sanat eleştirisi ve oryantalist bilgi referanslarının sunduğu bakış açılarıyla çözümlemenin yetmediği ve eksik kaldığı görülmektedir. Bu da İslâm sanat üretimlerinin ilettiği anlam ve içerik bilgisine ulaşmada, İslâm inancının üyesi olmakla anlaşılır ve aşılır olması ayrıcalığının getirdiği dolayısıyla da öznel bir sorumluluk durumu doğurduğunu göstermektedir. Bu sorumlulukla İslam kültür odaklarının kaynağına inilmeden, tevhit inanç geleneğine bağlı olan, çoğunlukla da tarihsel bağlamdan veya İslâm kozmolojisinden beslenen imgesel ve sembolik tasvirleri sadece batılı sanat tarihi bakışı ve sanat kuramlarıyla çözümlemeye çalışmak, anlaşılır olmayı zorlaştıracağı gibi anlamaya yönelik yeni engelleri de beraberinde getirecektir.



Fot. 272: Sağ ve Sol Sayfa “Kitabı al-Diryak” Antidotlar / Panzehirler Kitabı
(1198/9), Eyyübiler Dönemi
Paris Ulusal Kütüphanesi / Bibliothèque Nationale, Env. No: Arabe 2964, Fransa.

SONUÇ

Gevaş Selçuklu Mezarlığı'nın Değerlendirilmesi:

Gevaş Selçuklu Mezarlığı yön ve lokasyon belirlenmesine hitaben bölgedeki bazı söylencelere ve pratiklere dayalı olarak zaman içerisinde çeşitli isimlerle anılmıştır. Bölge sakinlerinin mezarlığın ismi ile ilgili tarihi aidiyet gözetmemeleri güncel ve pratik bir reflekse dayandırılabilir. Ancak, bölgede çalışma yapmış olan bazı yerli/yabancı araştırmacıların gerçeklikten uzak, keyfi, ideolojik ve özellikle de coğrafyamızın varlık sınırlarına ilişkin fantastik tutumlarını, satır aralarından veya aleni konu başlıklarından okumak mümkün. Bölge üzerinde yapılan yerli ve yabancı çeşitli araştırma egzersizleriyle sanat ve tarihimizin ideolojik tutumlarla var edilmek ya da yok sayılmak istenen dinamiği, kendi varlığından bir şey eksiltmeyeceği gibi İslâm sanatlarının yüzlerce yıllık kronolojik gerçeğini de etkilemeyecektir.

Geçmişte farklı isimlerle anılmış olan Gevaş Selçuklu Mezarlığı'nın tanımlanmasına yönelik terminolojik problemlerin keyfiliği, kasıtlılığı, tarih, sanat tarihi, din tarihi, siyasi tarih ve politik dinamiklere bağlı olarak bölgesel araştırmalarla ilgili bilgi üretimlerinin yeterli olmayışı da gösterilebilir. Yapılmış olan temel araştırmaların dışında bağlam kurmada yeni bakış açıları oluşturacak çabanın gösterilemediği tıpkıbasım yayınlar yahut da gayret gösterilmiş araştırmaların erişilebilir homojenlikte olmayışı ya da dikkate alınmaması gibi nedenlere de bağlamak mümkün.

İslâmla tanışması erken bir dönemde gerçekleşen Van'ın aynı zamanda tasavvuf ve tarîkatlarla da tanışması erken dönemlerde olmuştur. Durum böyle olmakla beraber Van'ın tasavvuf tarihini ele alıp, buralarda faaliyette bulunmuş önemli tarîkat ve mutasavvıflarla ilgili derli toplu ciddi çalışmalar yapılmamıştır (İdiz, 2018:1191). Özellikle de araştırmalarda Van ve Van Gölü Havzası'nın inanç ve kültür tarihi perspektifini teolojik, teopolitik olarak şekillendiren Geylani'nin İslâm felsefe ekolünden bağımsız değerlendirilmesi, Van Gölü çevresinde gelişim göstermiş olan İslâm sanatlarının araştırılması ve tanımlanmasında kronolojik kopukluklar yaratmaktadır.

Gevaş Selçuklu Mezarlığı'nda kapsamlı kazı çalışmasına imza atan Sayın Tarhan ve ekibi tarafından çalışmamızın ilgili bölümlerinde de belirtildiği gibi *Tarihi Türk Mezarlıkları Ve Çevre*

Koruma Geliştirme Projeleri kapsamında yapılması önerilmiş olan *Kurgandan Kümbete Türk Mezar Gelenekleri Daimi Sergisi* adı altında Türk mezar geleneğinin tanıtıldığı bir önermeyi kapsamaktadır. Tarihi mezarlık alanını bütünüyle koruma altına alabilme hedefine yönelik olan proje önermesinin 09.02.1990 tarihli bir tanıtım yazısıyla dönemin Kültür Bakanı Namık Kemal Zeybek'e ve ilgili müdürlüklere de iletilmiş olduğu bilgisi yine aynı raporda yer almaktadır. Bildiriyle de paylaşılmış Gevaş Selçuklu Mezarlığı Kazı raporlarında revizyonist bir yaklaşımla önerilmiş olan Orta Asya mezar yapı anlayışındaki 'kurgan' modeline dikkat çekmek yerinde olacaktır.

Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Mezar yapıları kapsamında, bir çeşit retrospektif bakış açısıyla düşünülmüş olan *Kurgandan Kümbete Türk Mezar Gelenekleri Daimi Sergisi* proje önerisi; Anadolu'ya fetihle gelmeden çok evvel, İslâm'la müşerref olmuş olan Anadolu İslâm toplumunun, ahirete iman edişin de geçiş makamları olan Müslüman mezarlığında yapılabilmesi uygun olmayan söz konusu proje önermesi Asyatik bir enstalasyon düşüncesidir.

Malazgirt Savaşı'ndan iki yüzyıl sonra moğol eliyle Ahlat mezar taşlarında yaygın olarak konumlanmış ve neredeyse Asyatik bir ejder şölenine dönüşmüş olan figürler dahi Gevaş Selçuklu Mezarlığı'nda tek bir örnekle sınırlı kalmıştır. Vahye dayalı gelişim gösteren İslâm yazı kültürünün içerik ve biçim zenginliğini koruyarak mezar taşlarıyla yücelten, çevre yanında gelişen tüm dinamiklere rağmen estetiğine, tezyini unsurların karıştırılmadığı, ayet ve hadislerin varlığını en okunaklı şekilde çoğaltarak ustalıkla sürdüren, İslâm'ı içselleştirmiş bir toplumun yansımalarını ve hafıza bilgisini aktaran kadim bir Ortaçağ mezarlığıdır.

Bu durum, Halime Hatun Kümbeti üzerinde yer alan kitabede "Fetih Suresi" ile güçlü varlık gayesini de en açık şekilde ifade etmektedir. Tüm bunların manevi motivasyonu kuşkusuz ki bölgede Geylani ailesinin öncülüğünde gelişen ve yüzlerce yıl geleneğini koruyan İslâm felsefe ekolünün dinamik varlığıdır. Kaldı ki mezar taşları üzerinden iletilen İslâm kozmolojisi ve tevhid bilincinin kuramsal olarak temellendiği göstergeler, Gevaş'ın aynı zamanda bilim, eğitim merkezlerine işaret eden medreseler / üniversiteler bölgesi olduğudur. İslâm inancının hedeflediği ilim ve irfan anlayışının açık yansımalarını gösteren Gevaş Selçuklu Mezarlığı aynı zamanda kendilerinin de kitabe çözümlemelerinde belirtmiş olduğu gibi bir şehitlik ünvanı da taşımaktadır.

İslâm mimarisinin geleneksel yapı kompleksinde mezarlık alanlarıyla medreselerin aynı hazire içinde yer aldığı bilinmektedir. Tarhan ve ekibinin Gevaş Selçuklu Mezarlığı'nda gerçekleştirmiş olduğu aynı kazı sondaj çalışmaları sonucunda bahsi geçen medrese kalıntılarının bulunmuş olması da Gevaş'ın bölgede eğitim ve kültür merkezi yönünde öncü bir gelişim gösterdiği gerçeğini güçlendirmektedir. Aynı zamanda ticari gemilerin hareket noktası olarak geçmişin kudret ve haşmetiyle zengin bir liman merkezi olan Gevaş; bugün ayakta olmayan darphanelerin, hanların, hamamların ve kervansaraylarının ihtişamlı konaklama mimarisini de tarihinin gizli sayfalarında barındırıyor olmalıdır. Bir enstalasyon düşüncesi üzerinden bölgenin kültürel kalkınması sağlanacaksa geçmişin bu muhtemel yapılarına odaklanmak gerek. Günümüz anlayışına modernitenin sunmuş olduğu 'açık hava müzesi' tanımlarıyla karşılık bulmuş olan mezarlıklar ait oldukları toplumun inanç ve kültür hafızalarıdır. Bu gerçekten hareketle Gevaş Selçuklu Mezarlığı'nda gösterilecek olan gayretin, Ortaçağ kültür tarihinin aydınlanacağı yeni sondaj çalışmaları, çevre düzeni, restorasyon ve koruma planı kapsamında değerlendirilmesi ivedi bir gerekliliktir. Diğer taraftan Prof. Dr. Veli Sevin'in çevre araştırmaları kapsamında, tespitle raporlandırmış olduğu Gevaş vapur iskelesinin temel yapı inşasında kullanılan çok sayıda mezar taşı, Van Gölü suyunun soda içermesi sebebiyle, fotoğraf görsellerinde de izlenebileceği gibi kimyasal bir reaksiyona girerek zamanla beyazlaşmıştır. Buna rağmen, kitabe ve üzerindeki diğer plastik kompozisyonlar açıkça görülebilmektedir.

Bölgede yapmış olduğumuz Ortaçağ İslâm sanatı alan araştırmaları kapsamında dönemin Gevaş Belediye Başkanı Sayın Sinan Hakan'la gerçekleştirdiğimiz görüşmede; tarihi bir talihsizlik sonucu Van Gölü dibinde bulunan mezar taşlarının, zaman aşımıyla birlikte eriyerek görsel niteliğinin kaybolması tehlikesi üzerinde konuşuldu. Ancak konunun uzmanlarıyla yapılacak olan bir çalışma, bu olasılığı teknik detaylarıyla değerlendirebilir. Bu durumda Sayın Hakan'ın da belirttiği gibi yapılması olasılığı düşünülen bir su altı müzesi standartlarında sergilenebilmesi de mümkün. Bağlamından bilinçsizce koparılmış olan Ortaçağ İslâm mezar taşlarının talihsizliği, 1940'ların milli değerlere karşı gösterdiği sanat tarihi yönetim politikalarının hafızasını canlı tutmak ve su altı müzeciliği anlayışında teşhir edilerek turizme kazandırılması yolu da bu vahim duruma telafi edebilir bir seçenek sunmaktadır.

Gevaş Selçuklu Mezar Taşlarının Değerlendirilmesi:

Van Gölü Havzası ve çevresinde Gevaş başta olmak üzere Dilmetaş Erciş Çelebibağı, Hakkari Kızıl Kümbet ve Bitlis Şerefiye, Küçüksu, Ahlat gibi diğer yerleşim birimlerinde İslâm sanat kültürü açısından önem taşıyan birçok mezarlık ve mezar taşı bulunmaktadır. Van Gölü Havzası içerisinde bulunan Gevaş Selçuklu Mezarlığı'nın, Erciş Selçuklu Mezarlığı ve Ahlat Selçuklu Mezarlığı'yla çağdaş olmaları bakımından farklı uygulama özelliklerinin dışında benzer tipolojik yapı ve bazı plastik kompozisyonlarda ortak özellikler görülmektedir.

Selçuklu dönemi mezarlarındaki çiçekli küfi kitabelerin yanı sıra, Celayirli ve Karakoyunlu mezarlarında görülen geometrik, bitki ve kandil motiflerinin, çağdaşı diğer mimari yapılardaki süsleme örnekleriyle aynı karakter ve üslup özelliğine (Uluçam 1995: 435) sahip oldukları belirtilmektedir. Özellikle eşya kompozisyon unsurlarından olan kandil uygulamaları, Van Gölü havzasındaki mezar taşlarının kompozisyon uygulamadaki genel ortaklık alanlarını göstermektedir. Kandil (eşya) veya organik kompozisyon uygulamalarında karşılaşılan Alem / Hilal motifleri de Gevaş ve Erciş Çelebibağı Mezarlığı ile simgesel ortaklığı gösteren örnekler arasındadır.

Organik kompozisyon ve figüratif kompozisyonlar ise özellikle de Moğol istilasıyla Ahlat'ın merkez olarak kullanılmasından dolayı figürlü kompozisyon örnekleri sayı bakımından sadece Ahlat mezar taşlarında oldukça yoğun kullanılmış kompozisyon unsurları arasındadır. Gevaş Selçuklu mezarlığında ejder figürlü mezar taşı örneği sayısal bakımdan Ahlat Selçuklu mezar taşlarıyla karşılaştırılamayacak oranda tek sayıda sınırlı bir örnek sunmaktadır.

Van Gölü Havzası içinde geometrik kompozisyon uygulamalarının gerek repertuar çeşitliliği gerekse uygulamadaki güçlü ifade ve hacimsel etkileriyle en yoğun kullanım bulduğu alan Gevaş Selçuklu Mezarlığı'dır. Bununla birlikte Hakkari Kızıl Kümbet Mezarlığı, Bitlis Şerefiye Türbesi, Bitlis, Küçüksu Köyü Mezarlığı, Bitlis Ahlat Mezarlığı, Erciş Çelebibağı Mezarlığı, Dilmetaş Mezarlığı ve Gevaş Selçuklu mezar taşlarının uygulamadaki benzerlikleriyle geometrik kompozisyonlarda kısmen de olsa ortak bir repertuardan hareket ettikleri söylenebilir. Özellikle Mehmet Top'un çalışmasından aktarmış olduğumuz, Hakkâri Kızıl Kümbet Mezarlığı'nın, şahide taşlarındaki mihrabiye kemer kesim tipolojisi ve yüzey düzenlemesinde görülen rozet

kompozisyonları da Gevaş Selçuklu mezar taşları ile benzer tipolojik ortaklık oluşturması bakımından önemlidir.

Aynı havza içinde, mimari kompozisyon unsurlarından olan mukarnas ve bazı mihrabiye unsurları da tipolojik farklılıklarına rağmen Van Gölü Havzası içinde ortak uygulama örnekleri arasında yer almaktadır. Abdüsselam Uluçam'ın Eski Erciş Kalesi ve Çelebibağı Selçuklu Mezarlığı 1994 tarihli Kazı Sonuçları Toplantısında paylaştığı bildiriye göre: Aynı havza içinde benzersiz tipolojik özellik gösteren mezar taşlarına da rastlanmaktadır. Selçuklu Dönemi'ne ait tuğla mezar, sütun biçimindeki şahidesi ve tonozlu mimarisiyle, yörede başka örneği henüz bilinmeyen ünik bir eser niteliğindedir (Uluçam 1995: 435). Bu bakımdan Gevaş Selçuklu mezarlığında kullanılmış olan monoblok görünümlü şahide tipolojisi de henüz aynı havza içinde, başka bir mezarlıkta rastlanmayan ünik özelliği ile örneklendirilecek eserler arasındadır. Kitabe çözümleme çalışmalarında silik olmakla birlikte Hicri 700 / Miladi 1300 yılı (Tarhan vd. 1989: 405) ile tarihlenen Gevaş Selçuklu mezar taşlarının şahide ve sandukaları tipolojik yapı özelliklerine göre sınıflandırılmıştır (Tematik sınıflandırma için bknz Tablo: 1).

Geometrinin Desen ve Yazma Eserlere Aktarılmış Bazı Kaynaklarının Değerlendirilmesi:

Anadolu Ortaçağ dönemiyle sınırlı kalmayarak, zamandan ve coğrafi sınırlardan bağımsız bir şekilde gelişimini sürdüren geometri sanat uygulamaları, İslâm inanç kültürünün ortak yansımalarıdır. İslâm sanat dizgesi içerisinde zaman ve mekandan bağımsız olarak yatay ve dikey gelişim gösteren geometri temelli İslâm sanatları; salt sayısal bilimlere dayalı olmamakla birlikte İslâm inanç felsefesiyle oluşturulan ve disiplinlerarası sarmal gelişen değerler programından beslenmiştir. Dolayısıyla sürdürülebilir İslâm sanat dizgesi içerisinde geç ve erken dönemlere tarihlenerek, yüzlerce yıllık pratik ve teorik sanat uygulamalarıyla günümüze gelen geometrik kompozisyonlar mezar taşları üzerinden olduğu gibi çeşitli özellikleriyle birçok açıdan incelenebilir.

Geometrinin İslâm sanatındaki gelişimini izlediğimiz Ortaçağ mezar taşı mimari pratikleri kadar teorik alanların varlık bilgisine de desen çizimleri ile ulaşmak mümkün. İslâm inanç felsefesiyle doğru orantılı gelişen İslâm sanat üretimleri, bazı araştırmacılar tarafından geometrik süsleme / dekoratif süsleme / girih-grift / arabesk gibi salt tezyine (süse) dayalı, anlaşılmaz ve karmaşık

olarak ifadelendirilmiştir. Baştan savma indirgemeci yaklaşımlarda öz biçim ilişkisi kurulamamış olmasından daha ziyade geometri sanatı hakkında biçime yönelik açıklanmalarının da yapılamadığını görürüz. Kaldı ki bu ve bu türden yaklaşımla İslâm sanat üretimlerinin tanımlanmasını kolaylaştıran beynelmiel ikonografik yahut ikonolojik ilgilere göre sanat eserlerini incelenmeye götüren yol haritaları kullanılmadığı gibi çözümleme yöntemlerine de başvurulmamıştır. Bu yaklaşımların ötesinde, kendi dönemini aydınlatması bakımından İslâm geometrisinin yazılı ve çizili kaynaklara aktarılmış olması da günümüz okumaları ve çapraz bilgi transferi açısından önemlidir. Ortaçağ kaynaklarından yansıyan yüzlerce el yazması eserlerin bazı konu başlıklarına Ortaçağ kaynak araştırmaları kapsamında da değinilmiştir.

Kaynaklara kaynaklık eden en-Nedim'in Fihrist eserini, Yolcu'nun uzun soluklu çalışmasından aktardığımız gibi Tusi'nin çeviri çalışmaları ve sürecini araştıran Fazlıoğlu'nun araştırmalarına Ortaçağ kaynaklarına önemli yansıtımlar sunması bakımından çalışmamızın ilk bölümünde yer verilmiştir. Ortaçağ tarihsel dizgesinde İslam sanatına kaynaklık eden, Ebü'l-Vefa'el-Buzcani'nin geometrik desen yazma eseri ilk örnekler arasında görülmektedir. Haddad ve Doğanay'ın Ortaçağ sanat eserleri araştırmaları kapsamında, Hicri 380 / 900 ila 388 / 998 yılları arasında kaleme alınmış olan; *Kitab Fima Yehtacü ileyhi's-Sani' min A'mali'l-Hendese* başlıklı Süleymaniye nüshası hakkındaki kapsamlı araştırma bilgilerine, geometrinin temellendiği kaynak araştırmalarıyla ilgili bölümümüzde de değinilmiştir.

Kronolojik göstergedeki ikinci eser de, bilime hizmet eden harita çizim yöntemleri, karasal ve göksel küreyi temsil eden geometrik çizimleriyle, Ptolemaios (Batlamyus)'un 2. yy. coğrafya eserinden çevrilerek geliştirilmiş olan Huneyn (Hüseyin) b. İshak'ın yazma eseridir. Diğer taraftan değerlendirmeye aldığımız Topkapı Geometrik Parşömenleri ile çağdaş sayılabilecek, Özbek Bilimler Akademisine bağlı Taşkent Doğu Araştırmaları Enstitüsünde sekiz dosya halinde muhafaza edilen (Şen 2013: 107) ve 16. yüzyılla tarihlenmiş Taşkent Geometrik Parşömenlerini de kronolojik açıdan örneklendirilebilir. Yine tarihsel dizgedeki kronolojik bakışımızı 18. yüzyıl erken dönem Kaçar Hanedanlığı'na çevirecek olursak; çalışmamızda da kaynaklara ilişkin teorik bilgi alanlarını aktaran, kaynak eserler arasında örneklendirdiğimiz Mirza Akbar dönemi geometrik desen çizimlerini, kendi dönemi hakkındaki yansıtımlarını çapraz bilgi transferi üzerinden okumak mümkün.

Mirza Akbar Kaçar Hanedanlığı Dönemi Geometrik "*Kaydırma*" Parşömenleri:

Mirza Akbar veya Kaçar Hanedanlığı dönemine ait olarak bildiğimiz geometrik parşömenlerle ilgili aktarılmış olan birçok farklı değerlendirme vardır. Eserin satın alınmasından tasarımcısına, şahlık dönemi unvan atfı ve bulunduğu müzeye ilişkin bazı bilgiler sunulmuştur. Öncelikle müze ismi bazı kaynaklarda South Kensington Müzesi'ni farklı bir müze algısında bırakan iki ayrı tanım içinde belirtilmiştir. Yıllar içerisinde gelişerek zenginleşen İngiliz müzecilik anlayışının fiziksel gereksinimleri sonucunda sadece farklı bir binaya taşınmalarıyla doğmuş olabileceğini düşündüğümüz bu karmaşa iki farklı müze algısı yaratmaktadır. Dolayısıyla bazı araştırmacıların Kensington olarak belirtmiş oldukları isim farklı bir müze değildir. Victoria and Albert Müzesi'nin bizatihi kendisidir.

Mirza Akbar Kaçar Hanedanlığı Dönemi geometrik rulosunun satış problemiyle ilgili olarak; bazı kaynaklarda bu geometrik tasarımların; Victoria and Albert Müzesi adına, Clarcke tarafından Tahran'da satın alındığı belirtilmiştir. Müze bilgi kartlarında söz konusu satış bilgilerine yer verilmediği gibi Clarcke'ın Tahran'lı meslektaşlarıyla yaptığı anlaşma neticesinde sunulmuş olan geometrik desen rulosunun, Victoria and Albert Müzesi'nin aslında bizatihi Clarcke'ın kendisinden satın alınmış olduğu belirtilmektedir.

Satış probleminin dışında yine birçok kaynakta Mirza Akbar Parşömenleri olarak geçen ruloyu araştırmacıların sanatçı ismi olarak çalışmalarına yansıtmış olduğu görülür. Akbar atfı, bazı şahlık dönemlerinde sultanlara verilmiş olan bir yüceltme unvanıdır. Bu bakımından kelimenin etimolojik açılımı; büyük, çok büyük, azam ve üstünde gibi ululaştırılmış anlamlara karşılık gelir. Dolayısıyla Akbar atfıyla zikredilmek istenen (ki İslâm akidelerinde bu öykünme atfının beşeri atıflarda kullanılması uygun görülmez) dönemin İran Şahı Abbas Mirza'nın yüceltilmesi üzerinedir. Hindistan kökenli Bazı kaynaklarda da 'Mırza Khan' hitabına rastlanmıştır. Khan'da yine hakanlık, şahlık, ululuk terimiyle karşılık bulur.

Müze bilgi kartında da geometrik parşömenlerin sanatçısına Muhammad Ja'far ismiyle yer verildiği görülür. Rulodaki tasarımların değerlendirilmesinde gözlenen; İslâm sanatı dışında batılı sanat izlerini de taşıdığı ifade edilen geometrik rulonun bazı değişkenler üzerine, tek bir kişiye ait

olmadığı olasılığını belirten müze bilgileri aynı zamanda sanatçı bilgisinde ise Mirza Akbar dönemi mimarı olarak yeniden Muhammad Ja'far (Mimar) ismini zikretmiştir.

Daha çok Mirza (Akbar)'nın babası Feth Ali Şah (1797-1834) döneminde İranlı mücevher ustası olarak bildiğimiz -ve aynı müzede İran Hanedanlığı'na ait çok sayıda mücevher koleksiyonunun sergilendiği- Muhammed Cafer'in geometrik çizimler üzerinde de bir takım çalışmalarda bulunmuş olduğu bilgisi anlaşılmakla birlikte bunu kanıtlayacak bir anekdot, ıslak imza / isim unsuruna rastlanmamıştır.

1874-75 yılında Tahran'da İngiliz büyükelçiliği binalarının yenilenmesi projesinde birlikte çalıştığı anlaşılan ve malum takas anlaşmasında Clarcke'ın 'meslektaşlarım' diye hitap ettiği iki yerel usta olan 'Ostad Khodadad ve Ostad Ekber' hakkında yeterli bilgi verilmemiştir. Verilen bilgilerin yanı sıra Asyalı her Müslümana 'akbar' adının verildiğini bildiğimiz pratik İngiliz alışkanlığını da göz önünde bulunduracak olursak, söz konusu kişilerin yapıcı-usta-üstad sıfatlarıyla geçiştirilmesi de İngiliz arşivciliğindeki hassasiyeti yansıtmıyor olması bakımından düşündürücüdür.

Sonuç olarak bir şekilde ustaca yer değiştirmiş olan kaydırma adı verilen geometrik çizimler rulosunun ironisinde yatan örüntü, Avrupalı sanat tekniklerinin milli sanat değerlerinin üstünde görülmesi, tercih edilmesi, dahası takas edilebilmesidir. Örüntü olarak değerlendirdiğimiz bu vahim ironiyi biraz da şu perspektiften açıklamaya çalışmak, söz konusu geometrik "kaydırma / girişik / arabesk" olarak da zikredilen rulonun akıbeti için daha anlaşılır olacaktır.

Çeşitli tarihsel nedenler ve ihtiyaçlar sonucunda İran'ın başkenti, Şiraz'dan Tahran'a taşınır. Ardından Kaçar Hanedanlığının ilan edilmesine tarihsel bir yansıtım sunar Sümer: Feth Ali Şah (1797-1834) dönemi, Asya'nın çeşitli yerlerini sömürgeleştirmeye çalışan İngiltere, Fransa ve Rusya arasındaki çekişmelerde taraf tutmak ve özellikle Rusya karşısında doğrudan taraf olmakla geçti (Sümer 2001: 52).

Diğer taraftan İranlı bir araştırmacının makalesinden aynı döneme bakan, farklı bir projeksiyonla konuyu besleyecek olursak: İran ve Rus Çarlığı arasında vuku bulan Otuz Yıl Savaşları ve İran'ın mağlubiyeti, İran'ın uyanmasına ve savaşta neden yenildikleri sorusunu kendisine yöneltmesine vesile olduğunu belirten Ebrahimi şöyle devam eder: Bu düşünce İranlı'ları derin düşünceye ve

savaştaki mağlubiyetin sebeplerini aramaya sevk etti. Soruya verilen en önemli cevaplardan birisi İran'ın yeni teknolojilerden ve bilimden bihaber olduğuydu; bunun üzerine ikinci Kaçar kralı Feth Ali Şah'ın oğlu Abbas Mirza, bir grup öğrenci ve sanatkârı Batı'ya öğrenim amaçlı gönderdi. Prens Abbas Mirza, İran'ın Rusya'yla savaşacak konuma gelmesinin Avrupa'dan öğrenileceklerle mümkün olduğunu kabul etmişti (Ebrahimi 2014).

Makalesinde İran mimarisindeki değişimi ve toplumsal dönüşümü anlatan yazar tarihsel süreçte sadece Rusya'yı muhattap alarak İngiliz işgallerine ve kaybedilen topraklara değinmez. Meselenin tarihsel şeridine dönecek olursak; yaşadığı Rus hezimetinin çözümünü Avrupalı sanat yöntemlerinin İran'a transfer edilmesiyle yeni savunma / savaşma / varlık stratejilerini belirlemeye niyet eden Mirza ölür ve yeni bir şahlık dönemi başlar. Nitekim de kısa bir süre sonra bilindiği gibi İngiliz işgali yaşanır. Afganistan düşer. Resmi tarihin İngiliz işgali gerçeğini detaylarıyla aktaran Sümer'den özetleyecek olursak: (1857) İngilizlerin bazı yerleri ele geçirmeleri üzerine İran barış istedi. İmzalanan antlaşmaya göre Nâsırüddin Şah, Herat'ı tahliye edecek ve bir daha Afgan işleriyle ilgilenmeyecekti (Sümer 2001: 52).

Sanatın yolculuğunu hangi bağlamda incelersek inceleyelim, toplumsal dinamikleri ve tarihsel gerçeklikleri göz ardı ederek sağlıklı bir yansıtım saylayamayacağımız gibi gerçeğin de kendisinden kopuk bir fenomenler dünyası yaratmış oluruz.

Mırza Akbar Dönemi Parşömenleri'nden yola çıktığımız süreci bu eşsiz müzenin yapılanmasıyla bağlayacak olursak; Asya'da ve özellikle Hindistan'da göstermiş olduğu yüksek gayret ve katkılarından (!) dolayı İngiliz sanat uzmanı olan Caspar Purdon Clarke, İngiliz kraliyet ailesinin Sir'lük unvanıyla yüceltilmiştir. Yirminci yüzyılın başına kadar yedi milyon parçanın üzerinde bir koleksiyona ev sahipliği yapan Victoria and Albert Müzesi'ndeki İran eserinden sadece biri olan "kaydırma" olarak adlandırılmış geometrik rulo, artalanında sayısız hikâye barındıran, binlerce İslâm eseri gibi sadece ikonografik açılımları, salt biçimsel özellikleriyle değil, disiplinler arası yapılacak araştırılma yöntemlerine muhtaçtır. Bugünün dinamiklerinde, İslâm sanat eserlerini okumaya yönelik yeni görme ve anlama biçimleri oluşturmadığımız ve anlamaya yönelik bağlamlar, örüntüler kurmadığımız sürece bu eserlerin "kaydırma" ikonografyasında, geometrik 'sonsuzlukla' zikredilen klişe uzamlarında çokgen ve yıldız saymakla yetinmek zorunda kalacağız.

Gevaş Selçuklu Mezar Taşlarında Geometrik Görselliğin Değerlendirilmesi:

Ortaçağ İslâm mimarisinde taç kapılardan mihrap ve minberlere, kubbelerden, kapı ve pencerelere kadar yaşamın tüm alanlarında varlığını gösteren geometrik kompozisyonlar, mezar taşları üzerinden de ölümün estetik kapılarını aralamaktadır. Teknik olarak sadece geometri biliminin kurallarıyla açıklanamayacak olan tüm bu kompozisyonların biçim ve anlam yükünün de temellendiği, İslâm felsefesiyle eş zamanlı hareket ettiğini belirtmek gerekmektedir. Kaldı ki İslâm sanatı yüzey, boyut ve biçimleriyle cisimleştirilerek sanatın tarih alanlarına sunulamayacağı gibi sadece katalog envanterinden de ibaret değildir. Bu durum da İslâm sanat üretimlerinin gelişimini üç temel aşamada ele almamız gerektiği sonucuna götürmektedir bizi.

A) Temel Eğitim Suffe Okulları Dönemi

B) Kaynakların Çeviri ve Tahriratı Dönemi

C) Uygulama Dönemi

Öncelikle İslâm dini esaslarının Suffe okullarında temellendirildiği eğitim dönemi, sonrasında bilimsel çeviri araştırmalarının ve İslâmi esaslara uygun tahriratların yapıldığı çalışma dönemi, daha sonrasında da bugün incelemekte olduğumuz sanat alanlarına uygulamalı olarak yansıtıldığını gösteren, uygulama dönemi olmak üzere üç temel gelişim süreci üzerinden bakmamız gerektiğini göstermektedir.

Çalışmamızda da yer verdiğimiz gibi İslâm sanatı anlam araştırmalarında daire, nokta, zaman, varlık, suret/görüntü, âlem/ kozmos ve hakikat kavramlarının sorgulandığı Arabi ve İhvan-ı Safa'nın tartışmalı din ve tasavvuf anlayışlarıyla yaygın olarak karşılaşmaktayız. Bu ve bu gibi tasavvuf ekollerinin, genelde İslâm doktrinleriyle, özelde ise Şii ve Sünni mezhepleriyle de örtüşmeyen bazı görüşlerinin reddiyesiyle birçok alanda teorik ve pratik olarak kabul görmemiştir.

İslâm inanç ve tasavvuf kültürü dışında diğer bilimlerde olduğu gibi geometri bilimi de, bu düşünce ekollerinden asırlar önce Suffe okullarında tevhid ilkesiyle temellenmiş olduğu için zaten kuramsal alt yapısını, İslâm'ın ilk yıllarında yaygın olarak oluşturmuştu. Sonraki dönemlerde ise İslâmi akidelere uygun görülen gerekli çeviri ve tahriratlar yapılmaya başlanmıştır.

Benzer referanslar üzerine derlemeci gelişen İhvan'ın geometri görüşleri, temelde amaç ve niyetleri farklı kılsa da bilgi tanım bağlamında toplanarak döneminin ilköğretim düzeyi için formal bir özelliğe büründürülmüştür. Grek ve İslâm bilim felsefesinin dil ve kavram ağırlığından ve kuramsal alt yapısından arındırılmış bir cep kitapçığı olarak Ortaçağ matematiksel düşünme ve sorgulama alanlarına bir kaynak olarak sunulmuştur. Ancak Ortaçağ İslâm tasavvufu, sanat ve geometri ilişkisinin araştırmalarında bilgiye duyulan ihtiyaç; biçim ve yüzeylerin bilinen tanımları olmadığı gibi iki'nin bir'den sonra geldiği sayısal akıl oyunları da değildir. Salt geometrik ve sayı değerleri perspektiften bakacak olduğumuzda Ortaçağ aydınlanmasındaki İslâm dışı toplumlarda, kişilerin manevi gelişiminde matematiksel çıkarımlara dayalı hedeflerle, kişisel beklentilerin farklı şekilde temellendirilmek istendiğini anlamak açısından da değerlendirilebilir bir kaynaktır.

En önemlisi de Yolcu'nun Ortaçağ kaynak araştırmalarıyla gün ışığına çıkartmış olduğu *Fihrist* eserinde, en-Nedim'in varlığını bildirmiş olduğu geometriyle ilgili ilk dönem İslâm Ortaçağı yazma eserlerin ortaya çıkması noktasında çok sayıda görüşü etkileyeceği gibi kaynak ve referansları da büyük oranda değiştirecektir. Dolayısıyla İslâm felsefesinde geometrik görselliği konu alan akademik araştırmalardaki analitik bakışımızı da yönlendirmiş olacaktır.

Bununla birlikte İslâm itikadıyla aslında tartışmasız bir reddiye alanına girmiş olan bazı İhvan görüşlerinin, İslâm inanç noktasında bir hükmünün bulunmadığını gösteren yine İslâm sanat eserlerinin kendisidir. İster ilk dönem bilim ve çeviri araştırmalarının yansıması olsun, isterse de asırlar sonrasında ileri sürülen İhvan-ı Safa risalelerinin etkilerini almış olsun tevhid ilkesinin güçlü etkisi tüm sanat unsurlarında açık olarak görülmektedir. Bu nedenle de İslâm mimarisinde taç kapılardan mezar taşlarına kadar asırlardır varlık ve gaye anlamını yansıtan İslâm kitabelerinde, Kur'an-ı Kerim'den ayet ve dualarıyla, Hadis-i Şerif'leriyle oluşturulan epigrafik kompozisyonlar tüm aykırı düşüncelerin reddiye manifestoları olarak okunmaktadır. Sanat uygulamaları yoluyla mezar taşlarına yansımış olan bu durumdan da anlaşılacağı gibi İslâm tasavvufunun rafine bilgiyi kullanması ve ahiret inancının zedelenmemesi noktasında dikkatli bir tutum geliştirdiğini göstermektedir.

Bugün anlamaya ve değerlendirmeye çalıştığımız İslâm sanatlarında kullanılan geometri kavramı, Ortaçağ tarihi boyunca temelde matematik bilimlerinin araştırılması, özelde İslâm inanç ve itikadı sonuçlarının ortaya koyduğu olanaklardan yararlanmış olduğudur.

Ortaçağ sanat araştırmalarına konu olan geometri kavramı, kozmosun bilgisi ile ilgili olan araştırmaların sonucunda elde edilen ölçü ve düzen anlayışı geometri bilimlerinin temel kaynağını oluşturmuştur. Dolayısıyla elde edilen ölçü ve nizam gibi teorik geometri bilgileri, pratik biçimlenme anlayışına yansıyarak sanat yoluyla uygulama alanı bulmuş ve tüm İslâm mimari uygulamalarında olduğu gibi Gevaş Ortaçağ mezar taşlarına da yansımıştır.

Bu durum bilimsel araştırmalarda, gök bilimlerinin sunduğu teorik sonuçların İslâm sanatlarının pratiğe dayalı alanlarında geometriyle karşılık bulması olarak açıklanabilir. Geometri biliminin sanatlara uygulanması, aslında günümüzde bilgiyi iletme, bilgi alanlarını birleştirme, alanlar arası bağlam kurma yönteminde gelişen ve bu araştırmadaki bakışımızı da büyük ölçüde yönlendiren disiplinlerarası çalışma olarak nitelendirebileceğimiz bir yöntemin sonucudur.

Teorik bilgi alanlarının pratik alanlara transfer edilmesi olarak kısaca özetlenebilir olan bu durum daha çok kamusal uygulamalarda varlık göstermiştir. Dolayısıyla mimari alanlarla birlikte bir inşaa işleminden çok geometri düşüncesinin laboratuvarı niteliğine dönüşmüştür.

Matematik, geometri ve astronomi gibi Ortaçağ bilimlerinin ortaklığında gelişen İslâm toplumları entelektüel düzeyde inanç ve felsefe boyutuyla birlikte şekillenerek, bugün mezar taşları bağlamıyla incelemeye aldığımız sanat formlarına ulaşmıştır. Bu kolektif çalışma alanlarına ivme kazandıran en temel motivasyon da İslâm'ın tevhid inanç düşüncesi olmuştur.

Ortaçağ boyunca bilimsel gelişmelerin potansiyelinden faydalanarak ortaya çıkan yüzlerce yıllık geometrik sanat formları, bugün bulundukları coğrafyalarda bu bilimlerin varlığı ve tarihsel dizge içerisindeki bu uzun soluklu sürece izlek sunabilmemizle ilgili kaynaklık etmektedir. Van Gölü havzası içindeki göstergesiyle, bilim, din ve sanat felsefesinin ortak yansımasının en temel referansları da yine Ortaçağ mezar taşlarıdır.

İslâm toplumlarının bu felsefelerin senteziyle oluşturmuş oldukları ve bugün şekiller silsilesi olarak karşımıza çıkan tüm bu geometrik kavramlar karşısında, Ortaçağ felsefeleri hakkında bilgi edinmeden girişeceğimiz her türlü çaba, biçime yönelik formalist bir tutumdan öteye geçmeyecektir. Dolayısıyla mezar taşlarının, sanat yoluyla ne tür bilgiler ilettiğini kavrayabilmek o dönemin yüksek entelektüel aklına ulaşamasak da sanatla somutlaştırdıkları köprünün, düşünceyi eyleme yöntemlerini oluşturan bilim ve din felsefelerinin araştırılması ile mümkündür.

Ancak bu yolla bize ilettikleri formların anlamlarını anlayabilir, öz ve biçim ilişkilerini kurabiliriz. Zira bu ilişkileri kurmaya yönelik bakış açıları geliştiremediğimiz sürece biçime odaklı tıpkıbasım kaynaklar arasında sanatsal oyalanmalardan başka bir şey yapmamış oluruz.

Selçuklu sanatının yüzlerce yıllık inanç ve kültür geleneğine ilişkin sürdürülebilir misyonunu anlamaya çalıştığımızda, sanat uygulamalarında yaygın olarak kullanılmış olan geometrik görselliklerin ortak imge kültürü açısından özellikle de inanç, tasavvuf, eğitim, bilim, fetihler, siyasi süreçler gibi şartların sanat ihtiyaçlarını belirlediği gibi yönlendirdiği de görülmektedir.

Bununla birlikte Ortaçağ sanat uygulamalarının İslâm kozmolojisine dayalı imgeler dünyasına ilişkin ortak, güçlü bir anlam ilettiklerini görüyoruz. Bugün Ortaçağ sanat araştırmalarında çeşitli çözümleme yöntemleriyle anlamaya çalıştığımız sanat kültürümüz, sürekli yenilenme yolunda çoğalan araştırmalar, el yazmaları, çeviriler, eleştiriler ve düzeltilmeye çalışılan yanlışlıklarıyla, sistemli bir disiplin olarak kendini yeniden geleneksel özgün sanatın iktidarına taşımaktadır.

İslâm sanatında kullanılmış olan geometrik görselliklerin tanımlanması ve mezar taşlarına yansıyan kompozisyonların ikonografik ve ikonolojik bağlamlarla öz biçim ilişkisi içinde çözümlenmesi çabası İslâm sanatının kültür ve inanç tarihi aktarımında geçirmiş olduğu süreçle ilgili bakışımızı da yönlendiren önemli veriler elde etmemizi sağlamıştır.

Sonuç olarak bu çalışmada; barındırdıkları simge değerleriyle anıtsal kültür nesneleri ve Türk İslâm sanatının hafıza taşlarının incelendiği Selçuklu sanatı mezar taşlarının, görsel ifadelendirme biçimlerindeki plastik organizasyonu ve geometrik unsurların Ortaçağ geçmişine bağlı kültür kodlarıyla çeşitlenmesi araştırılarak sınıflandırılmıştır. “Gevaş Selçuklu Mezar Taşlarında Geometrik Görsellik” konu başlığıyla yüzey araştırmaları kapsamında elde edilen veriler katalog düzeninde incelenmiş, yapısal biçimleri ve anlam içerikleri eser incelemeye dayalı analiz yöntemleriyle çözümlenmeye çalışılmıştır.

Gevaş Selçuklu mezar taşlarının yapı bölümlerindeki geometrik görselliğin incelenmesi ile konu çerçevesi sınırlandırılmış olan çalışmamızda, incelenen mezar taşları üzerindeki geometrik düzenler, organik, epigrafik, eşya ve figür kompozisyonlardan bağımsız olarak kullanılmamıştır. Dolayısıyla Anadolu Selçuklular’ın yapı geleneğindeki ortak sanat estetiğini yansıtan, Gevaş Selçuklu mezar taşlarının, geometrik kompozisyonlarla aynı yüzey üzerinde, çok sayıda ve

çeşitlilikte kullanılmış olan diğer plastik unsurların da kompozisyon bütünlüğü içindeki etki ve tamamlayıcı rolü de ele alınmıştır.

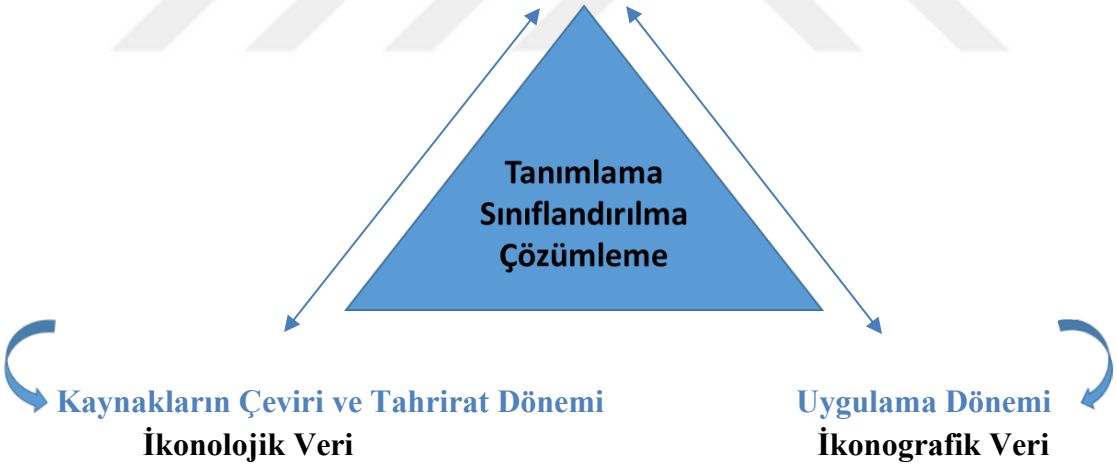
Geniş kaynak araştırmalarıyla, döneme ışık tutacak olması bakımından geometri konusuna dahil edilen diğer konu başlıklarıyla birlikte, ilgili örnek eserlerin, anlam araştırmaları incelenmeye alınarak sunulmasının yanı sıra 30 adet mezar ünitesinden oluşan katalog çalışmamız; 272 adet fotoğraf, 114 adet çizim ve geometrik organizasyonun sınıflandırılmasını kapsayan 5 adet tablo ile desteklenmiştir.

Ortaçağ mezar taşlarında geometrik kompozisyonların, biçim/analiz ve anlam/yansıtım yöntemleriyle tanımlaması, sınıflandırılması ve çözümlenmesi yönünde çalışılmış olunan bu tez ile Ortaçağ Türk İslâm sanat araştırmalarına yeni bir bakış açısı kazandırılması hedeflenmiştir.

Tablo 5: Ortaçağ Sanatı İslâm Mezar Taşlarının Araştırılmasında İkonografik ve İkonolojik Veri Kapsamlarının Değerlendirmesi.

<table>
<tr><td colspan="2">Ortaçağ Sanatı İslâm Mezar Taşlarının Araştırılmasında
İkonografik ve İkonolojik Veri Kapsamları</td></tr>
<tr><td colspan="2">➢ Mezar Taşlarında Tipolojik Özellikler
(Yapı Bölümleri: Şahide ve sandukaların ele alındığı ikonografik kapsam)

➢ Mezar Taşlarında Plastik Özellikler
(Yüzey Bölümleri: Plastik kompozisyonların ele alındığı ikonografik kapsam)

➢ Mezar Taşlarında Anlam Araştırmaları
(İkonolojik kapsam)</td></tr>
<tr><td colspan="2">İslâm Sanatının Tanımlanması Sınıflandırılması ve Çözümlenmesinde
Literatür Kaynak Kapsamları</td></tr>
<tr><td colspan="2">İslâm'ın Temel Eğitim (Suffe Okulları) Dönemi
İslâm İnancının Yapılandırıldığı Misyon ve Vizyon Dönemi
 

Kaynakların Çeviri ve Tahrirat Dönemi
İkonolojik Veri
Uygulama Dönemi
İkonografik Veri</td></tr>
<tr><td>A. İslâmi Esaslar
B. İslâm Tasavvuf Felsefesi
C. İslâm Bilim Felsefesi
D. İslâm Sanat Felsefesi</td><td>A. Teorik Uygulamalar Ortaçağ El Yazmaları
B. Geometri Uygulamalarında Kullanılan Teknoloji
C. Geometrik Kompozisyonların Eskiz Uygulamaları
D. Pratik Uygulama Alanları (Mezar Taşları)</td></tr>
</table>

KAYNAKÇA

ASLANAPA, Oktay (1991), Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıcı ve Gelişmesi. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay.

ARIK, Rüchan ve ARIK, Oluş (2007), Anadolu Toprağının Hazinesi Çini, Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri. İstanbul: Kale Grubu Yay.

ARSEVEN, Celal, Esad (1970), Türk Sanatı, İstanbul: Cem Yayınevi.

AYDIN, Hasan (2011), Kozmolojik Temelleri Işığında İhvân Es-Safâ'da Astroloji ve Astrolojinin Meşruluğu Sorunu. Kelam Araştırmaları 9: 1, ss. 180-197.

AYVAZOĞLU, Beşir (2013), Aşk Estetiği, İstanbul: Kapı Yay.

ALPTEKİN, Hacer (2015), Anadolu Selçuklu Sanatında Anlam ve Anlaşılırlık Üzerine Bir Değerlendirme. Selçuk Üniversitesi, İFAS Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildiri Kitabı, 12-13 Kasım, Konya, ss. 179-189.

ANIK, Cengiz (2016), Meşşai Filozoflardaki Metodolojik Zenginlik. *Selçuk İletişim,* 9 (3): ss. 5-16.

ATAY, Hüseyin (1996), "Semantik" Erciyes Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 7, ss. 112-141.

AĞAOĞLU, Sami (2007), Van Şehir Dokusu ve Tarihi Eserlerinin Tahrip Edilmesine Ermenilerin Rolü, A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı: 35, Erzurum, ss. 311-339.

BAYRAM, Mikail (2008), Tasavvufi Düşüncenin Esasları (Tabsiratü'l-mübtedi ve tezkiretü'l-müntehi), 3. Bas. Eylül, İstanbul: Nüve Kültür Merkezi Yay.

Bedrettin, BASUĞUY (2017), Eyyûbîler Döneminde Harran (578-1182/658-1260) İslâm Tarihi ve Medeniyetinde Harran 5-7 Mayıs I. Uluslararası İslâm Tarihi ve Medeniyetinde Harran Sempozyumu: Şanlıurfa. Aralık, ss. 91-105.

BAŞ, Gülsen ve GÜL, Mesut (2018), Gevaş Dilmetaş Köyü Mezarlığı ve Mezar Taşları, *Yüzüncü Yıl Ünv. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* Van, Sayı:39, ss. 323-347.

BAHADIROV, Raik (2017), Ebû Abdullah el-Hârizmî ve Mefâtîhu'l-'Ulûm Adlı Ansiklopedik Eseri Üzerine Birkaç Söz. Çeviri: Fegani BEYLER *Dört Öge,* Yıl: 5, Sayı: 11, Nisan. ss. 201-214.

BOZCU, Mustafa Murat (2017), Türk Ve İslam Eserleri Müzesi Taş Eserler Koleksiyonu CiltI Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Türk İslam Sanatları Programı.

BURNETT, Ron (2007), İmgeler Nasıl Düşünür? Çev: Güçsal Pusar. İstanbul, Metis Yay.

BAK, Selami (2013), Ahlat Meydan Mezarlığı Kadılar Bölümü Mezar Taşı Envanteri, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Van.

BAKTIR, Mustafa (2009), Suffe, İstanbul: TDV İslâm Ansiklopedisi, 37. Cilt, ss. 469-470.

BAKIRER, Ömür (1983), Mimari Süslemede Geometrik Düzenlemelerin Tasarımı, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi:* İstanbul.

BAKIRER, Ömür (1981), Anadolu Mimarisinde Tuğla Kullanımı I.II. Ankara: ODTÜ Yayınları.

BAKIRER, Ömür (1983), Kufi Yazıda Geometrik Yorumlar Üzerine Bir Deneme, *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi*, v,1, 20.

BALTACIOĞLU, İ. Hakkı (1993), *Türkler'de Yazı Sanatı,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

BERK, Süleyman (2006), Hat San'atı Tarihçe, Malzeme ve Örnekler, İSMEK Yayınları.

BERK, Süleyman (2015), *Hüsn-i Hat*, Öğretim Materyali. İkinci Baskı. M.E.B. Devlet Kitapları.

BERK, Süleyman (2016), *Zamanı Aşan Taşlar Zeytinburnu'nun Tarihî Mezar Taşları* 1. Cilt, 2. Baskı İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.

BERK, Süleyman (2017), Zeytinburnu'nun Ebedî Misafirleri *Derin Tarih Dergisi*, Mart.

BİROL, İnci ve DERMAN, Çiçek (2015), *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*. 11. Baskı, İstanbul: Kubbealtı Yay.

BORAN, Ali (2002), Türk Sanatında Kale Mimarisi, Türkler Ansiklopedisi, Yeni Türkiye Yayınları: Ankara, Cilt: 7, ss. 878-892.

BORAN, Ali (2001), Anadolu'daki İç Kale Cami ve Mescidleri, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

BORAN, Ali ve TÜFEKÇİOĞLU Abdülhamit (2012), Van Mimari, TDV İslâm Ansiklopedisi, Cilt: 42, ss. 512-513 İstanbul.

BORATAV, Pertev, Naili (2016), *Türk Mitolojisi, Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi.* Ankara: BilgeSu Yay.

BOZ, Murat (2014), XIII-XV. Yüzyıllarda Anadolu Kentleri Ve Kentliler Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

BOZKURT, Ömer (2012), İhvân-ı Safâ'da Aritmetik, Geometri ve Felsefe İlişkileri. *Kaygı* 18, ss. 123-152.

BOUAMRANE, Chikh (2009), Ortaçağ İslam Dünyasında Bilim ve Gelişmesi, *İSTEM.* Yıl 7, sayı, 14, ss. 383-396. (Bu makale, Luis Gardet ve Chickh Bouamrane tarafından 1984 yılında kaleme alınan *Panorama De Le Pasée İslamique* kitabından çevrilmiştir. Fransızcadan Çev. Hüseyin Şimşek)

BURCKHARDT, Titus (1982), İslam Tasavvuf Doktrinine Giriş, Çev: Fahreddin Arslan, İstanbul: Ribat Yay.

BURCKHARDT, Titus (1994), Aklın Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler. Çev: Volkan Ersoy, İstanbul: İnsan Yayınları.

BURCKHARDT, Titus (2013), İslam Sanatı Dil ve Anlam. Çev: Turan Koç, 2. Bas. İstanbul: Klasik Yay.

CAN, Yılmaz ve GÜN, Recep (2015), *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği.* İstanbul: Kayıhan Yay.

CANSEVER, Turgut (2012), Ernst Diez: "Türk Sanatı". *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arşivi Dergisi,* 2, 1, ss. 251-259.

CEYLAN, Semih (2010), İbn Arabi'ye Göre İnsan-Âlem, İnsan Allah İlişkisi (Nasr Hamid Ebu Zeyd'den Tercüme). *Tasavvuf İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi.* 25, 1, ss. 261-293.

ÇAM, Nusret (1999), *İslam'da Sanat Sanatta İslam*. 3. Bas. Ankara: Akçağ Yay.

ÇAM, Nusret (2014), Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nin Türk Mimarisi ve Sanatı Bakımından Önemi. Uluslararası XVIII. Ortaçağ Ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (22-25 Ekim 2014) ss. 179-192. 2017, 1. Baskı, Aydın: Efeler Belediyesi Kültür Yayınları.

ÇAYCI, Ahmet (2002), *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ÇAYCI, Ahmet (2006), "Asya'dan Anadolu'ya Uzanan Serüven: Çark-ı Felek ve Ejder Birlikteliğinin Nadir Bir Konya Örneği", Sanatta Anadolu Asya İlişkileri, Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı'ya armağan, Ankara: Edebiyat Fak. Sanat Tarihi Böl. Hacettepe Ünv. Yay. ss. 129-136.

ÇAYCI, Ahmet (2017), *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*, Konya: Palet Yayınları.

ÇAĞLITÜTÜNCÜGİL, Ersel (2017), Bakü Cuma Camii, *Cihannüma Tarih ve Coğrafya Araştırmaları Dergisi*. Sayı: III/2 Aralık. ss. 27-64.

ÇAĞLITÜTÜNCİGİL, Ersel (2007), Azerbaycan'daki İslâmi Dönem Yapılarında Süsleme Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

ÇEŞMELİ, İbrahim (2015), Tarihi Kaynaklara Göre Türk Göçebelerinde Dinler, Kültler, Ritüeller ile İkonografi M.S. 8. Yüzyıla Kadar, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Sayı: 3. ss. 44-96.

ÇEKEN, Muharrem, Rüchan, ARIK ve Oluş, ARIK (2007), *Selçuklu ve Beylikler Devri Çinilerinde Malzeme, Teknik ve Fırınlara Dair Bazı Tespitler. Anadolu Toprağının Hazinesi Çini. Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri.* İstanbul: Kale Grubu Yay.

ÇETİN, Yusuf (2015), Ağrı Mezar Taşlarında Form ve Bezeme Unsurları, Form And Adornment Elements In The Tombstones Of Agri, The Journal of Academic Social Science Studies, 27.12. ss. 87-105.

ÇETİNKAYA, Bayram, Ali (2002), İhvan-ı Safa'nın "Din" Söylemi. *İslami Araştırmalar Dergisi.* Cilt:15, Sayı:4, ss. 523-535.

ÇETİNKAYA, Bayram, Ali (2003), İhvan-ı Safa Felsefesinde Sayıların Gizemi Üzerine Bir Çözüm Denemesi. *Felsefe Dünyası,* 11, Sayı 37, ss. 87-120.

ÇETİNKAYA, Bayram, Ali (2009), "İhvân-I Safâ Felsefesinin İbnü'l-Arabî Düşüncesindeki İzdüşümleri" *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi* (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-2), sayı: 23, ss. 131-147.

ÇETİNTAŞ, Özgür ve OYMAN, Rengin (2017), "Hat Sanatında Bir Yazı Türü Olarak Selçuklu Sülüsü" Dini Mimari Eserler Örnekleminde Bir Değerlendirme. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.* Cilt 6, say. 2, ss. 444-476.

ÇORUHLU, Yaşar (1991), Erken Devir Türk Sanatındaki Hayvan Tasviri Geleneğinin Uygurlardaki Devamı üzerine Notlar. Prof. Dr. Muharrem Ergin'e Armağan, Ankara: Türk Kültürü Araştırmaları.

ÇORUHLU, Yaşar (2001), At ve Koç/Koyun Şekilli Mezar Taşlarının Sembolizmi. *Toplumsal Tarih Dergisi.* Ekim, ss: 35-42.

DENLİ, Salih (1997), Göstergebilim Açısından Grafik Gösterge Anlamlarının İncelenmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

DEMİRİZ, Yıldız (2000), İslam Sanatında Geometrik Süsleme, İstanbul: Yorum Sanat Yayınları.
DEĞERLİ, Ayşe (2007), Osmanlı Şehirlerinin Savunma Sistemi: Konya Örneği. Merhaba Akademik Sayfalar, 7/35, ss. 547-550.
DEĞİRMENÇAY, Veyis (2015), Sadr-i Konevî ve Anadolu Selçuklu Emirlerine Mersiyesi, *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi.* Sayı: 54, Haziran, ss. 29-42.
DERMAN, Uğur (2013), Osmanlı İstanbul'unda Hat Sanatı, I. Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu, 29 Mayıs-1 Haziran, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yay. ss. 475-494.
DOĞANAY, Aziz (2009), Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri. İstanbul: Klasik Yay.
DOĞANAY, Aziz (2012), "Tezyinat", İstanbul. TDV İslâm Ansiklopedisi, Cilt: XLI, ss.79-83.
DOĞAN, Belkıs ve DOĞANAY, Aziz (2017), Akkoyunlu ve Karakoyunlu Devletlerinde Mimarî ve Sanat Üslûbu Üzerine Bir Değerlendirme, *İnsan Ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* Cilt: 6, Sayı: 1, ss. 652-682.
ESİN, Emel (2001), Türk Kozmolojisine Giriş. İstanbul: Kabalcı Yay.
ESİN, Emel (2004), Türk Sanatında İkonografik Motifler - Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler. İstanbul: Kabalcı Yay.
Eski Eserler ve Müzeler Umum Müdürlüğü (1945), *1943-1944 Yılları Genel Durum Raporu,* Ankara: Maarif Matbaası.
EBRAHİMİ, Ahad Nejad (2014), Son Yüzyılda İran Mimarisi ve Şehirciliği. *Sabah Ülkesi, Kültür Sanat ve Felsefe Dergisi.* Temmuz, Sayı: 40.
EGE, Hasan (1971), Dört Mezhebin Fıkıh Kitabı, Ankara: Ajans-Türk Matbaacılık.
ELİADE, Mircea (2003), *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi / Muhammed'den Reform Çağına.* 3.cilt, Çev: Ali Berktay, İstanbul: Kabalcı Yay.
ELİADE, Mircea (2003), *Demirciler ve Simyacılar.* Çev: Mehmet Emin Özcan. İstanbul: Kabalcı Yay.
ERAVŞAR, Osman (2002), Ortaçağ Anadolu Kentleri. Türkler Ansiklopedisi Yeni Türkiye Yayınları: Ankara, Cilt: 7, ss. 333-343.
ERDEM, Sargon (1989), "Alem". İstanbul. *TDV* İslâm Ansiklopedisi Cilt:2, ss. 352-354
ERZEN, Jale Nejdet (2011), Çoğul Estetik. İstanbul: Metis Yayınları.

EYİCE, Semavi (1992), Max van, Berchem, İstanbul: *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt:5, ss. 484-485.

ECO, Umberto (1999), Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, çev. Kemal Atakay, 2. Bas., İstanbul: Can Yay.

FAZLIOĞLU, İhsan (2005), Türk Felsefe-Bilim Tarihi'nin Seyir Defteri (Bir Önsöz), DİVÂN İlmî Araştırmalar sayı. 18 (2005/1), ss. 1-57.

FAZLIOĞLU, İhsan (2012), Nasiruddin TUSİ, "Tahriru Usuli'l-Hendese ve'l-Hisab", Eukleides'in Elemanlar Kitabının Tahriri. Türkiye Yazma Eserler Kurumu, Arşiv Kayıt: Millet Yazma Eser Kütüphanesi, Feyzullah Efendi Koleksiyonu, No: 1359, İstanbul: Kayhan Matbaacılık.

FEHD, Tevfik (2000), "İlm-i Felek" İstanbul. *TDV İslâm Ansiklopedisi* cilt: 22, ss: 126-129.

GÜLEÇ, İsmail (2001), Gelibolulu Musluhiddin Sürüri, Hayatı, Kişiliği, Eserleri ve Bahrü'l-Maarif İsimli Eseri. *Osmanlı Araştırmaları.* XXI, ss: 211-236.

GÜNDÜZÖZ, Güldane (2018), Tekke Hayatında Üç Muktedir Figür: Sancak, Alem ve Tuğ. *Türk Kültürü ve Hacıbektaş Veli Araştırma Dergisi,* Bahar, sayı: 85, ss. 161-181.

HAFIZ, Muharrem (2015), *Kutsal Sanat Modern Dönemde Kutsal-Sanat İlişkisinin Felsefî, Fenomenolojik, Teolojik ve Mistik Temellendirilişi.* 2. Baskı, İstanbul: Dört Mevsim Kitap Yay.

HİLLENBRAND, Robert (2005), İslam Sanatı ve Mimarlığı. Çev. Çiğdem Kafescioğlu, İstanbul: Homer Kitabevi.

HOURANI, Albert (2001), Batı Düşüncesinde İslam. Çev: Celal Kanat, İstanbul: Babil Yayınları.

İDİZ, Ferzende (2018), Tarihi Süreçte Van'da Faaliyet Göstermiş Olan Belli Başlı Tarîkatlar Ve Temsilcileri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt: 11 Sayı: 61, ss. 1191-1205.

İMÂM-I RABBÂNÎ, Ahmed-İ Fârûkî, SERHENDİ (2008), Mektûbât. Tercüme: Hüseyn Hilmi Işık, Beşinci Bas. Birinci Cild, İstanbul: Hakîkat Kitâbevi Yay.

KÂTİPOĞLU, Hasan ve Çağrıcı, Mustafa (2000), "İshâk b. Huneyn", İstanbul. *TDV İslâm Ansiklopedisi,* Cilt: 22, s. 534

KARAMAN, Hüseyin (2004), Bir Biyografi Denemesi: Ebu Bekir er-Razi. *Çorum İlahiyat Fak. Dergisi.* 2, c. III, sayı:6 ss: 101-128.

KARAMAĞARALI, Beyhan (1992), *Ahlat Mezar Taşları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

KESKİNER, Cahide (2011), *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler - Hatai*. 3. Basım. İstanbul: İlke Kitap.

KELEŞ, Erol (2018), Moğol İşgali Sırasında Van Gölü Havzası'na Gelen Türk-Moğol Boyları, *VAKANÜVİS Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi,* Yıl 3, Sayı No. 1 Bahar, ss. 186-211.

KELEŞ, Hamza (2016), Anadolu'da Akkoyunlu Kültür Mirası: Tarihi Eserler. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli.* 38, ss. 63-80.

KOÇ, Turan (2009), *İslam Estetiği.* İstanbul: İsam Yayınları.

KILIÇ, Müzahir (2017), Netâyic El-Fünûn" Adlı Yazma Eserde "İlm-İ Nücûm" Bölümünün Değerlendirilmesi. *TÜBİTAK Ulakbilim DergiPark*. 3. Cilt, Sayı:1, ss: 1-10.

KRİS, Ernst ve KURZ, Otto (2013), Sanatçı İmgesinin Oluşumu, Efsane, Mit ve Büyü, Tarihsel Bir Deney. Çev: Sabri Gürses, İstanbul: İthaki Yayınları.

LİNGS, Martin (Ebubekir Siraceddin) (2017), Gerçek Bilgi, Yakın Risalesi. Çev: Nurullah Koltaş. İstanbul: Nefes Yay.

MAALOUF, Amin (1998), Semerkant, Çev: E.T. Çelikkan. İstanbul: Yapı Kredi Yay.

MÜLAYİM, Selçuk (1982a), Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.

MÜLAYIM, Selçuk (1982b), Geometrik Kompozisyonların Çözümlenmesine Bir Yaklaşım. (Nigde Sungurbey Camisi Ahsap Kapı Kanatları Uzerine Bir Deneme) *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi.* I, ss. 51-63.

MÜLAYİM, Selçuk (2008), Süslemeden Tezyinata - Araştırmacıya Notlar. İstanbul:

MÜLAYİM, Selçuk (2015c), Türk Sanatında İkonografik Dönüşümler Değişimin Tanıkları. 2. Bas. İstanbul: Kaknüs Yay.

MÜLAYİM, Selçuk (2015d), İslam Sanatı. 3. Bas. İstanbul: İSAM.

MÜLAYİM, Selçuk (2016), İlhanlı Dönemi Anadolu Plastiğinde Asya Çağrışımları, Sivas Gök Medrese Taçkapısındaki Bir Gösterge Üzerine İrdeleme. *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi.* Aralık, ss. 275-297.

MUTLUEL, Osman (2013), İslam Düşüncesinde Hat Sanatı Veya Kalemin Şarkısı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt: 6, Sayı: 6, ss: 863-876.

NASR, Seyyid, Hüseyin (1985), İslam Kozmolojisi Öğretilerine Giriş. Çev. N. Şişman. İstanbul: İnsan Yay.

NASR, Seyyid, Hüseyin (1988), İnsan ve Tabiat, Çev: Nabi Avcı, 2. Bas. İstanbul: İşaret Yay.
NASR, Seyyid Hüseyin (2017) İslam Sanatı ve Maneviyatı. Çev: Ahmet Demirhan. İstanbul: İnsan Yayınları.
NAKİLCİOĞLU, İsmail Hakkı (2014), Sanat Tarihimizdeki İlk Grafik Üstadı Hattat Ahmed Şemseddin Karahisârî Ve Sülüs Hurûfât Meşk Murakka Eseri, İslam ve Sanat. İstanbul: *Tartışmalı İlmi Toplantı.*
ÖDEKAN, Ayla (Ytb.), Mimar Başı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri, Sinan'ın Mimarisinde Mukarnas Bezeme, Ykb.
ÖGEL, Semra (1987), Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
ÖGEL, Semra (1994), Anadolu'nun Selçuklu Çehresi. Akbank Yayınları Kültür Sanat Kitapları.
ÖNEY, Gönül ve ENGİNSOY, Ülker (1992), Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
ÖZBEK, Yıldıray (2009), Anadolu Türk Mimarisinde Taş Süsleme. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi.* Cilt 7, Sayı 14, ss. 141-169.
ÖZKURT, Kemal ve TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit (2000), Türk İslam Sanatında Kitabeler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. Cilt 7, Sayı 14, TALİD, ss: 275-295.
PARLAR, Gündegül (2002), *Orta Çağ'da Anadolu'da Hüküm Süren Beyliklerin Sikkelerinin Karakteristik Özellikleri.* Ankara: Yeni Türkiye Yayınları. Cilt 8, ss: 2481- 2490.
PALABIYIK, M. Hanefi (2013), Müzâkere. İslâm'ın Kurucu Nesli Sahâbe - Sahâbe Kimliği ve Algısı. Tebliğ ve Müzâkereler Tartışmalı İlmî Toplantı 27-28 Nisan, Sakarya Ü. İlahiyat Fakültesi Hakkı Ekşi Konferans Salonu Adapazarı – Sakarya ss.195-226 *İslâm Medeniyetinin Kurucu Nesli SAHÂBE –Sahâbe Kimliği ve Algısı–* İslâmî İlimler Araştırma Vakfı Tartışmalı İlmî Toplantılar Dizisi: 73 İstanbul: Ensar Neşriyat.
PEKER, Ali Uzay (2009), Anadolu Selçuklu Mimari Tasarımını Etkileyen Evren Ve Estetik Anlayışı. Anadolu Selçuklu Şehirleri ve Uygarlığı Sempozyumu, ss.85-107, 7-8 Ekim 2008 Konya.
RASMUSSEN, Steen Eiler (1994), *Yaşanan Mimari.* İstanbul: Remzi Kitapevi.
ROUX, Jean-Paul (2015), Türklerin Tarihi Pasifik'ten Akdeniz'e 2000 Yıl. Onbirinci Basım. Çev: Prof. Dr. Aykut Kazancıgil ve Lale Arslan Özcan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

SAMSAKÇI, Mehmet (2015), Ölüme Açılan Estetik Kapı / Türk Mezar Taşı Edebiyatı. İstanbul: Kitabe Yayınevi.

SAGALAYEV, Andrey Markoviç (2017), Ural-Altay Mitolojisinde Arketipler ve Semboller. Çev: Ali Toraman. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

SARIKAYA, Berat (2013), İslam Düşüncesinde Tevhit -İbn Teymiyye Örneği- Gümüşhane: Gümüşhane Üniversitesi Yayınları.

SEZGİN, Fuat (2008a). İslam'da Bilim ve Teknik. 1. Cilt, 2. Basım, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.

SEZGİN, Fuat (2008b), İslam'da Bilim ve Teknik, Arap-İslam Bilimleri Tarihi Enstitüsü Aletler Koleksiyonu Kataloğu, Astronomi, 2. Cilt, 2. Basım, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.

SEZGİN, Fuat (2008c), İslam'da Bilim ve Teknik Tarihine Giriş. 3. Cilt, 2. Basım, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.

SÜMER, Faruk (2001), "Kaçarlar". İslam Araştırmaları Ansiklopedisi Cilt: 24, ss: 51-53.

SÜSLÜ, Özden (1984), Figürlü Bir Taş Üzerine Düşünceler. *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları İzmir: Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi.* Sayı: III, ss. 169 – 181.

SÜSLÜ, Özden (1989), Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri. Atatürk Kültür, Dil Tarih Yüksek Kurumu Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

SÜVEYSİ, Muhammed (1998), Hesap / Sayıların Çeşitli Matematik İşlemlerindeki Kullanımını Konu Alan İlim. TDV İslâm Ansiklopedisi 17. Cilt,, ss. 242-244.

STRZYGOVSKI, Josef (2010), Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi. Journal of Turkology, Türkiyat Mecmuası, Cilt: 3, (0), ss. 1-80.

ŞAHİN, Seraceddin (2011), Türk ve İslam Eserleri Müzesi Emevilerden Osmanlılara 13 Asırlık İhtişam. Türk ve İslam Eserleri Müzesi. İzmir: Kültür Bakanlığı Yay.

ŞAHİN, Güneş (2015), 1926-1927 ve 1928 Türkiye Cumhuriyeti Devlet Salnâmelerinde Van Vilayeti. Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 10/9 Summer 2015, p. 429-444.

ŞAMAN, Doğan Nermin (2007), Selçuklu Dönemi Kervansarayları. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

ŞAMAN, Doğan Nermin ve YAZAR, Turgay (2013), Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Mimari Süslemelerinde Küre, Küre ve Koni Kesiti/Kabara, Rozet. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi.* Güz 19, 221-244.

ŞEN, Hüseyin (2013), İslam Sanatında Geometrik Desenler. *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi.* Konya Yıl: 8 Sayı: 15 ss. 101-112.

SCHICK, Irvin Cemil (2007), "Geçmişten Geleceğe Hat Sanatı" Türk Kitap Sanatları Sempozyumu,. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi İSMEK Yay. Haziran, ss. 12-31.

TATLI, Bekir (2012), *Türk İslam Mimarisinde Yazılı Süsleme ve Hadis Kullanımı,* 1.Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu "Gelenekten Geleceğe Cami Mimarisinde Çağdaş Tasarım ve Teknolojiler" Diyanet İşleri Başkanlığı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Ünv. İstanbul. 2-5 Ekim.

TALAY, Aydın (1996), Yıkılan Bir Şehrin Anatomisi, Van Belediye Başkanlığı Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü Yay. Van.

TARHAN, M. Taner, SEVİN, Veli ve AŞAN, M. Beşir (1990), "1989 Van-Gevaş Tarihi Türk Mezarlığı Kurtarma Kazısı Onarım ve Çevre Düzeni Çalışmaları". 1988, T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü, VII. Araştırma Sonuçları Toplantısı. Antalya 18- 23 Mayıs. Ankara Ünv. Basımevi.

TARHAN, M. Taner, SEVİN, Veli ve AŞAN, M. Beşir (1991), "1990 Van-Gevaş Tarihi Türk Mezarlığı Kurtarma Kazısı Onarım ve Çevre Düzeni Çalışmaları". T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü, XII. Araştırma Sonuçları Toplantısı Ankara 28 Mayıs-01 Haziran. Ankara Ünv. Basımevi.

TAŞCI, Kemal (2013), "Selçuklular Zamanında Van Gölü Havzası (1018-1243)" Doktora Tezi. Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Erzurum.

TEKİN, Başak Burcu (2012), Anadolu Selçuklu Kültürünü Anlamak Sanat Tarihi Açısından Bir Değerlendirme. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.* Sayı: 32 /1 ss. 21-32.

TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit (2001,) Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit (Ytb.), "Siirt Mezar Taşlarında İmzası Bulunan Sanatkârlar", Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU Armağanı, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* Cilt: 6 Sayı: 25, ss: 550-564.

TURANİ, Adnan (2004), Sanat Terimleri Sözlüğü, 10. Bas., İstanbul: Remzi Kitapevi.

TOKUŞ, Ömer (2017), "Moğol Hâkimiyetinde Anadolu ve Anadolu'da Moğol Noyanlarının İsyanları", *Türk Dünyası Araştırmaları,* Eylül – Ekim, Cilt: 117 Sayı: 230 Sayfa: 177-208.

TOSUN, Necdet (2009), İmâm-ı Rabbânî'ye Göre Vahdet-i Vücûd ve Vahdet-i Şuhûd *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi* (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-2), yıl: 10 sayı: 23, ss. 181-192.

TOP, Mehmet (1998), "Gevaş Halime Hatun Kümbeti", *Van Valiliği Kültür Sanat Dergisi*, Van.

TOP, Mehmet (2000), "Hakkâri'deki Tarihi Mezarlıklar ve Mezar Taşları", *Kültür Sanat Aktüalite Dergisi,* Yıl 2, Sayı12, Temmuz, Hakkâri.

TOP, Mehmet (2002), "Ortaçağ Türk Mimarisinde Mihrab", *Türkler Ortaçağ*, 6.cit, ss: 128-146, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

ULUÇAM, Abdüsselam (1995), "8 Ağustos-3 Eylül 1994, Eski Erciş Kalesi Ve Çelebibağı Selçuklu Mezarlığı Kazısı" XVII. Kazı Sonuçları Toplantısı 29 Mayıs - 2 Haziran, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ULUÇAM, Abdüsselam (2000), Eski Erciş-Çelebibağı Mezarlığı ve Mezar Taşları, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları

UZUNHARMAN, Hamdi (2015), İnce Minareli Medrese'nin Taç Kapısındaki Kitabelerin Hat Sanatı Açısından Değerlendirilmesi. Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Çorum.

ÜNAL, Rahmi Hüseyin (1978), "Az Tanınan Ve Bilinmeyen Doğu Anadolu Künbetleri Hakkında Notlar" *Vakıflar Dergisi*, 11, ss. 121-163.

ÜLKER, Muammer (1987), *Başlangıcından Günümüze Türk Hat Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

YAVAŞ, Alptekin (2015), Anadolu Selçuklu Veziri Sahib Ata Fahreddin Ali, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

YAZIR, Mahmud Bedreddin (1972), *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli* 1. Cilt., Editör: Uğur Derman, 3 Cilt, Ankara: Diyanet İşleri Bakanlığı Yayınları.

YOLCU, Mehmet (2013), "En-Nedim (İbn Al-Nadim) ve El-Fihrist'inin İslam Kültür Tarihindeki Yeri (İslam Kültür Tarihinin Zamansal Hafızası)" *İnönü Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi,* cilt 4, sayı 1, Bahar, ss. 111-154.

YOLCU, Mehmet (2017), el-Fihrist İlk Dönem İslam Kültür Atlası, İstanbul: Çıra Yay.

YILDIZ, A.Vahap (2012), Osmanlılar'da Yazı Çeşitleri *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi.* Yıl: 17, Sayı 28, Temmuz–Aralık, ss.47-62.

YILMAZ, Harun (2017), "Dımaşk'ın En Zor Yılı: Şehrin Moğollar Tarafından İşgali (658/1260)" *İslâm Araştırmaları Dergisi*, 37 ss. 71-99.

YIMAZ, Yasin (2012), Hz. Peygamber Dönemi Eğitimine Genel Bir Bakış, Dini Araştırmalar, Ocak-Haziran Cilt: 15, Sayı: 40, ss. 203 - 221

YURTTAŞ, Hüseyin, Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi, ss.121-151, http://dergipark.gov.tr/download/article-file/28531, (ErişimTarihi: 10.03.2018).

Wilhelm, WORRİNGER (1983), Soyutlama ve Özdeşleyim. Çev: İsmail Tunalı, 3. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi.