

TÜRKİYE VE DÜNYADA SANAT TARİHİ

Editör: Doç.Dr. Derya ÇiNi ŞİMŞEK

yaz
yayınları

Türkiye ve Dünyada Sanat Tarihi

Editör

Doç.Dr. Derya ÇİNİ ŞİMŞEK

yaz
yayınları

2025

Türkiye ve Dünyada Sanat Tarihi

Editör: Doç.Dr. Derya ÇİNİ ŞİMŞEK

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-8574-07-4

Aralık 2025 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

İÇİNDEKİLER

İçeriğinde İs Bulunmayan Mürekkep Tarifleri ve Uygulama Sonuçları.....	1
<i>Bahattin YAMAN</i>	
Moğol İstilasından Sonra Anadolu Selçuklu Dönemi Taç Kapı Yan Nişlerindeki Değişim	23
<i>Mevlüt Anıl FİDAN</i>	

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

İÇERİĞİNDE İS BULUNMAYAN SİYAH MÜREKKEP TARİFLERİ VE UYGULAMA SONUÇLARI¹

Bahattin YAMAN²

1. GİRİŞ

Yazı, kullanılmaya başladığı ilk dönemden itibaren her medeniyet için ayrı bir önem taşımıştır. İslam medeniyeti ile birlikte yazı, bilgiyi kaydetme aracı olmanın yanında estetik unsur olarak da kullanılmaya başlanmıştır. İslamiyet'in ilk yıllarında sözlü kültür yaygın iken İslam coğrafyasının genişlemesiyle İslam dininin doğru anlaşılmasını kolaylaştırmak için Kur'an'ın yazılıp çoğaltılma işi önem kazanmıştır. Müslümanlar tarafından manevi duygular ve dini bir gayretle yazı güzelleştirilmeye çalışılmış ve bu bağlamda farklı yazı stilleri doğmuştur. Ayrıca İslam medeniyetinde resim ve heykelcilığe karşı olumsuz bir tutum olması, yazının estetik unsur olarak kullanılmasında ciddi bir etken olmuştur.

İslam kültüründe biraz da resme karşı olumsuz bir bakış olması nedeniyle, sanatsal etkinliklerinde hatt ön plana çıkmıştır. Adeta hat sanatı resme karşı bir alternatif olmuş, gerek mimaride gerekse diğer alanlarda yüzeyler hat ile bezenmiştir. Hatta zaman zaman yazının içeriğinden ziyade estetiği ön plana çıkmıştır. Özellikle Osmanlı medeniyetinde, mimari ve diğer sanat branşlarında güzel yazı için özel alanlar oluşturulmuş, buralara önde gelen hattatlar tarafından güzel yazılar yazılmıştır.

¹ Bu çalışma TÜBİTAK 1001 kodlu, 114K288 numaralı ve "Osmanlı Dönemine Ait Yazma Eserlerde Geçen Mürekkep Yapım Tekniklerinin Uygulanabilirliğinin Araştırılması" isimli projeden üretilmiştir.

² Prof. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı. ORCID: 0000-0002-5446-6899.

Sanatı ve sanatkârı el üstünde tutan Osmanlı, kitap sanatlarında tartışılmaz bir üstünlüğe sahiptir. Bu üstünlük sanata verilen önemin yanı sıra kitap sanatlarında kullanılan malzemenin özenle hazırlanmasından da kaynaklanmaktadır. Hattın yazılacağı kamış kalem özenle seçilirken kâğıt da bir o kadar hassas işlemlerden geçmektedir. Kâğıt, gözü yormayacak tonda renklere boyandıktan sonra kalemin kolayca hareket edebilmesi ve yapılan bir hatanın silinebilmesi için aharlanır. Aharlama işleminden sonra ise kâğıt, üzerindeki pürüzleri gidermek amacıyla mührelenir. Hattın yazılacağı mürekkep de en kaliteli sonucu alabilmek için bir dizi işlemden geçer. Böylece en kaliteli malzemeler kullanılarak günümüzde hala canlılığını ve güzelliğini koruyan sanat eserleri ortaya konulmuştur.

Osmanlı medeniyetinde mürekkepchilik hem kalite hem de renk bakımından zirveye ulaşmıştır. Osmanlı döneminde yazılan kitap ve risalelerdeki yazılar aradan asırlar geçmesine rağmen renginden ve canlılığından hiç bir şey kaybetmeden günümüze ulaşmıştır. Hat sanatını icra eden hattatların talebini karşılamak amacıyla mürekkep üretimi için bir vakıf kurulmuştur³. Osmanlı döneminde yazılacak hatta göre mürekkep üretildiği bilinmektedir. Mürekkep üretenler kendilerinden mürekkep isteyenlere hangi hat çeşidi için istediklerini sorarlardı. Çünkü sülüs için ayrı, talik için ayrı, nesih için ayrı kıvamda mürekkep üretilirdi. Örneğin kalemi hokkaya bir batırıştta “oklu bir nesih besmelesi” yazılabilirse o mürekkep güzel sayılırdı⁴.

Osmanlı Devletinde mürekkep üretimi ciddi bir sektör haline gelmiştir. XVII. yüzyılda İstanbul’da mürekkep ihtiyacını karşılamak için 40 mürekkep dükkânının varlığından ve 65

³ Derman Uğur, “Eski Mürekkepchiliğimiz”, *İslam Düşüncesi*, Haziran 1967 sayı: 2, s.110.

⁴ Derman, Uğur, “Mürekkep ve Hokka” *Aletler ve Adetler*, İstanbul 1987, s.79.

kişinin bu işle uğraştığından bahsedilmektedir⁵. Ayrıca Osmanlı Devletinde saraya bağlı çalışan ve maaşını bizzat devletten alanlardan oluşan bir sanat teşkilatının varlığı bilinmektedir. Ehl-i Hıref olarak adlandırılan bu teşkilatı oluşturan sanat grupları arasında mürekkepchiler de bulunmaktadır. Arşiv kayıtlarına göre 17-18. Yüzyıllarda sarayda mürekkep üreten bu grupta çalışan sayısı yıllara göre 1-4 arasında değişkenlik göstermiştir⁶. Osmanlı'da revaçta olan mürekkepchilik sanatı, Avrupa medeniyetinin mürekkeple kalemi birleştiren pratik kalemlerinin yaygınlaşmasıyla yok olmaya başlamıştır.

Osmanlı dönemi yazmalarında farklı dönemlerde yazılmış ya da derkenar olarak kaydedilmiş çeşitli tarifler bulunmaktadır. Bu konuda daha önce yüksek lisans tez konusu olarak yapılmış olan “İstanbul Kütüphaneleri Yazmalarına Göre Türk Kitap Sanatlarında Boya, Mürekkep, Kağıt Aharlama ve Boyama Usülleri”⁷ isimli çalışmada bu tariflere yer verilmiştir. Formülleri incelendiğinde ağırlıklı daha çok is mürekkep tariflerine yer verilmiştir. Sanatsal değeri olan yazma eserler incelendiğinde görülüyor ki bu tür eserlerin yazılmasında is mürekkebin kullanılması, is mürekkebinin daha çok tercih edildiğinin göstergesidir. Günümüz hattatları da eserlerinde is temelli

⁵ Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 304 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu-Dizini*, Hazırlayanlar: Robert Dankoff, Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı, Yapı Kredi yayınları, İstanbul 2006, s.331.

⁶ Sayıların tespitinde başvuru belgeler, tarihleri ve numaraları şu şekildedir: TSMA (Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi) 9612; TSMA D. 9613-2 (25 Ağustos-21 Kasım 1596) TSMA D. 9613-3; TSMA 489 ; TSMA D. 9613; TSMA D. 9613-4; TSMA D. 9613-6; TSMA D. 9613-7; TSMA D. 9613-8; TSMA D. 9613-9; TSMA D. 9613-11; TSMA D. 9613-12; BOA (Başbakanlık Osmalı Arşivi), Kamil Kepeci 7225; BOA, Kamil Kepeci 7225; BOA, Kamil Kepeci 7225; BOA, Kamil Kepeci 7226; BOA, Kamil Kepeci 7226; BOA, Kamil Kepeci 7226; BOA, Kamil Kepeci 7228; BOA, Kamil Kepeci 7228; TSMA D. 9613-13; Ayrıca ehl-i hıref teşkilatı'ndaki mürekkepchiler esnafı ile ilgili bkz. Bahattin Yaman, *Osmanlı Saray Sanatkarları: 18. Yüzyılda Ehl-i Hıref*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2008, s. 43-46.

⁷ Bahattin Yaman, *İstanbul Kütüphaneleri Yazmalarına Göre Türk Kitap Sanatlarında Boya, Mürekkep, Kağıt Aharlama ve Boyama Usülleri*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995.

mürekkepleri esas almaktadır. Osmanlı hat mürekkebi denildiğinde akla ilk olarak is mürekkebi gelmektedir.

Bu tarifler arasında siyah mürekkebin üretiminde is dışında mazı ve zacı Kıbrısî (demir sülfat) karışımından elde edilen tarifler de yer almaktadır. Ancak üretimi çok daha kolay olan bu mürekkep daha çok bilgiyi aktarma amaçlı basit seviyede yazılan kitaplarda görülmektedir. İçinde is kullanılmadan siyah mürekkep üretimi ile ilgili 6 farklı tarif tespit edilmiştir. Çalışmada mümkün olduğunca tariflere sadık kalınarak elde edilen sonuçlar değerlendirilmiştir. Ancak bazı tariflerde geçen miktarlar büyük ölçekli üretimde kullanıldığı için mecburen, malzeme miktarları belli oranlarda azaltıldı. Elbette tariflerde değişiklik yaparak daha farklı sonuçlar elde edilebilir ve geliştirilebilir. Elde edilen mürekkeplerin haslık testi için elde edilen mürekkeplerle düz çizgiler çekildi ve bu çizgilerin yarısı kapatıldı, yarısı ise güneş ışığına maruz bırakıldı. Bu şekilde aylarca bekletildi. Bazı mürekkeplerde belirgin bir solma görülürken bir kısım mürekkepte gözle görülür bir değişiklik gözlemlenmedi. Mürekkepleri isimlendirmede siyah mürekkep için SM, baş harflerin kodlanması yöntemi kullanılmıştır.

Bu gruba giren mürekkeplerin üretimi oldukça kolaydır ve az miktardaki malzeme ile uzun süre yetecek mürekkep üretilmektedir. Mürekkeplerde temel malzemeler mazı ile geleneksel adı zac-ı Kıbrısî olan demir sülfattır. En basit şekliyle mazı parçalanıp suda birkaç gün bekletildikten ya da kaynatıldıktan sonra suda eritilmiş demir sülfat ile karıştırılırsa siyah mürekkep oluşur. Bu iki malzemeye ilave olarak zambak, sirke gibi maddeler de eklenmiştir.

2. SM1 NUMARALI MÜREKKEBİN ÜRETİMİ VE UYGULAMA SONUÇLARI

Ahar Mecmuası olarak bilinen yazmada yer alan tarifte önce malzemeler ve miktarlarına yer verilmektedir:

“A’la Mürekkep

Musul Mazusi	Sirke	Ma-i Safi	Zâc-ı Kıbrısî
Direm	Direm	Direm	Direm
50	50	100	25

Cümlesini beraber kaynadub nısfı kalınca ba’dehü süzüb isti’mal oluna. Bir mikdar zamk-ı arabî zamm oluna. Yahud nısf bundan nısfı dahi adeta mürekkep mürekkep ilavesiyle a’la mürekkep olur. Mazıyı birkaç gün evvel döğüb suda bıraksalar dahi güzel olur”⁸. (Resim 1)

اعلا مرکب صوفینک
موصّل مازوسی سیرکه مارصافی زاج قبریس
۵۰ ۵۰ ۱۰۰ ۲۵
جده سنی برابر قینا دوب نصفی قابجه بده سوزدوب
استحار اولنه برتقدار ضعیع عربی ضم اولنه مازد نصف
بو زن و نصفی و فی عادتاً مرکب علاده سیده اعلا مرکب اولو
مازویج بر قاج کون اولی ددکوب صوده برافته لودفر
کوزل اولور

Resim 1. SM1 numaralı mürekkebin tarifi.

⁸ *Âhar Mecmuası*, Millet Ktp, Ali Emiri, nr.809, vr. 2b.

Üretimde 1/3 oranında azaltılarak kullanılan malzeme miktarları şu şekildedir: 56 gr mazı, 106 gr su, 26 gr zâc-ı Kıbrısî, 56 gr sirke, 7.5 gr arap zamkı.

Öncelikle 56 gr mazı 106 gr su ile birlikte 4 gün bekletildi. Üzerinde mantar oluştu. Oluşan mantar kaynatmadan önce temizlendi. 26 gr zâc-ı Kıbrısî, 56 gr sirke ve önceden bekletilmiş mazı birlikte kaynatıldı. Kaynatılan karışım süzldüğünde 75 gr olarak ölçüldü. Üzerine 1/10 oranında yani 7.5 gr zamk ilave edildi. Oluşan mürekkep daha sonra kavanoza konuldu. (Resim 2)



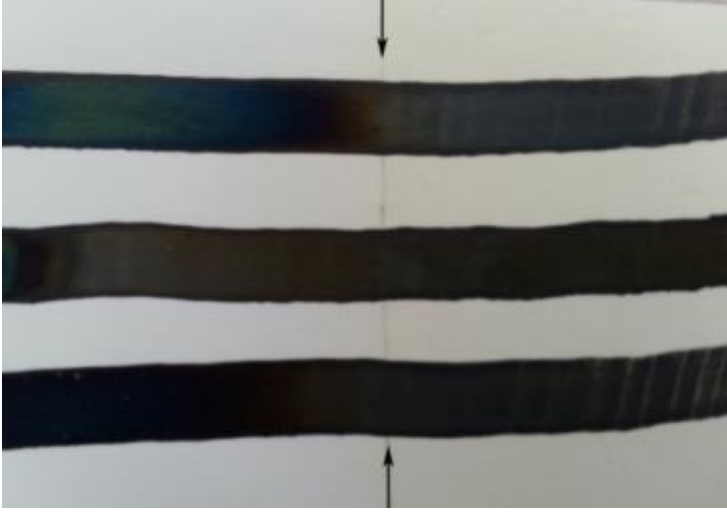
Resim 2. SM1 numaralı mürekkebin üretim aşamasından fotoğraf.

Mürekkep aharlı kağıtta zemini tam olarak kapatmamaktadır. Aharsız kağıtta rengi nispeten daha koyudur. Akışkanlıkla ilgili problem yaşanmamıştır. Buna karşılık mürekkep sonraki süreçte ezme makinesi ile tekrar işlem den geçirilmiştir. Koyuğulunu artırmak amacıyla bir miktar buharlaştırılmıştır. (Resim 3)



Resim 3. Farklı tarihlerde SM1 numaralı mürekkeble uygulama örnekleri.

Mürekkepte bir yıllık süreçte bozulma ya da küflenme görülmemiştir. Dokunulduğunda hafif miktarda parmağa siyahlık bulaşmaktadır. Güneşe karşı dayanıklı mürekkeptir. Bir yıllık süreçte renkte belirgin bir değişiklik görülmemiştir. (Resim 4)



Resim 4. SM1 numaralı mürekkebin güneş görmeyen ve güneşte bekletilen kısımları.

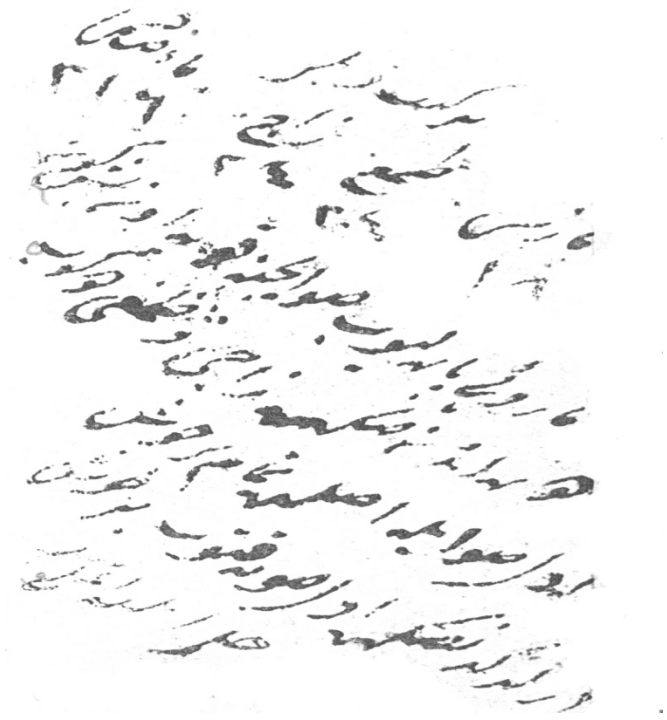
3. SM2 NUMARALI MÜREKKEBİN ÜRETİMİ VE UYGULAMA SONUÇLARI

Malzeme listesi ve yapılışı ayrı ayrı verilen tariflerdendir:

“Mürekkebi-i Diğer

Mazı	Zamk	Zâc	Mâ-i Safî
18	24	24	316

Mazıyı pareleyüb su içine koya. Onbeş gün dura. Andan sonra zâcî ve zamkî döğüb ol su ile ıslana. Tamamı bir hoş ezildikten sonra ol suya katubbir hoş hall oluna. A’la olur”⁹.
(Resim 5)



Resim 5. SM2 numaralı mürekkebin tarifi.

⁹ *Âhar Mecmuası*, Millet Ktp, Ali Emiri, nr.809, vr. 4b.

Üretimde malzemeler $\frac{1}{2}$ oranında azaltılarak kullanılmıştır. Bu durumda kullanılan malzeme miktarları şu şekilde olmuştur: 56 gr mazı, 38 gr arap zankı, 38 gr zac-ı Kıbrısî, 600 gr su.

Öncelikle 56 gr parçalanmış mazı 350 gr su ile ısıtıldı. 15 gün bekletildi. üzerinde kalın bir tabaka mantar oluştu Bu tabaka alınıp kalanı süzldükten sonra karışımdan 250 gr sıvı elde edildi. Tarifte geçen malzemenin yine yarısı kullanılarak 38 gr zank ve 38 gr zac havanda dövüldü. Havanda ezilen zank ve zac 150 gr su ile kavanoza konup iyice çalkalandı. 100 gr su ilave edildi. Bu karışım süzldükten sonra 250 gr sıvı elde edildi. Daha önceden tam ölçü ıslanan mazının yarısı yani 125 gr kadar sıvı 250 gr olan ve süzülen zac ve zank karışımına ilave edildi. Bu karışım sırasında sıvının rengi siyaha döndü ve kullanıma hazır hale geldi. (Resim 6)



Resim 6. SM2 numaralı mürekebin üretim aşamasından fotoğraflar.

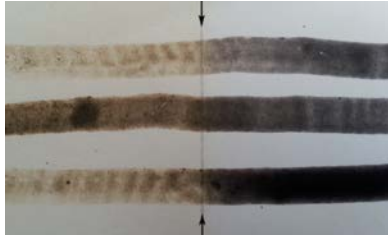
Mürekebin aharsız kağıtta yazılması ile ilgili sıkıntı yoktur. Renk ve akışkanlık olarak kullanılabilir niteliktedir.

Aharlı kağıtta ise nispeten açık tonlar oluşmaktadır. Dokunulduğunda parmağa bulaşmamaktadır. (Resim 7)



Resim 7. Farklı tarihlerde SM2 numaralı mürekkeble uygulama örnekleri.

Mürekkebin bir yıllık izlenmesinde bozulma ya da küflenme görülmedi. Ancak mürekkebin güneş ışığına karşı dayanıklı olmadığı görülmüştür. Güneş gören kısımda ciddi bir solma izlenmiştir. (Resim 55)



Resim 8. SM2 numaralı mürekkebin güneşte bekletilen ve güneş görmeyen kısımları.

4. SM3 NUMARALI MÜREKKEBİN ÜRETİMİ VE UYGULAMA SONUÇLARI

Tarif metinde şu şekilde anlatılmıştır: “Siyah mürekkebin yapması beyanındadır. Göynümüş mazu 24 dirhem zâc-ı siz 12 dirhem zamkî arabî 24 dirhem şeker nebat 12 dirhem zağferan 1 dirhem şarab sirke 50 dirhem safî su 360 dirhem. Evvela mazuyu döğüp gubar olunca badehu zıkr olunan suyun içine koyasın bir gece dura badehu bir ince sık bezden süzüp çirkin yabana atasınbadehu sair eczayı başka başka muhkem döğüp bir ince bezden geçirüp ol suyun içine salasın bir gece dura badehu bir yeşil sırçalı çanağa koyup kifayet miktarı tahrik eyleyip ta gereği gibi memzuc ola badehu şişeye koyup birkaç gün güneşte dura ala siyah mürekkep ola”¹⁰. (Resim 56)



Resim 8. SM3 numaralı mürekkebin tarifi.

¹⁰ *Risâle-i Kalem ve Kağıd*, İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanisi, T., nr. 9668, s. 92-93.

Üretim için kullanılan malzeme miktarları şu ölçülerdedir: 12 gr ezilmiş mazı, 180 gr saf su, 6 gr zâc-ı Kıbrısî, 12 gr zamk-ı arabi, 6 gr nebat şekeri, 0,20 gr safran, 25 gr sirke.

Parçalanmış mazı ile su kavanozda bir gece bekletildi ve süzöldü. 170 gr sıvı elde edildi. Zâc, nebat şekeri, safran ve sirke ayrı bir kapta karıştırıldı. Sonra sarımsı renkte olan bu iki sıvı birleştirilerek siyah bir karışım elde edildi. Bu karışım bir gece dinlenmeye bırakıldı. Dinlendirilen bu karışım üç gün güneşte bekletildi. (Resim 9)



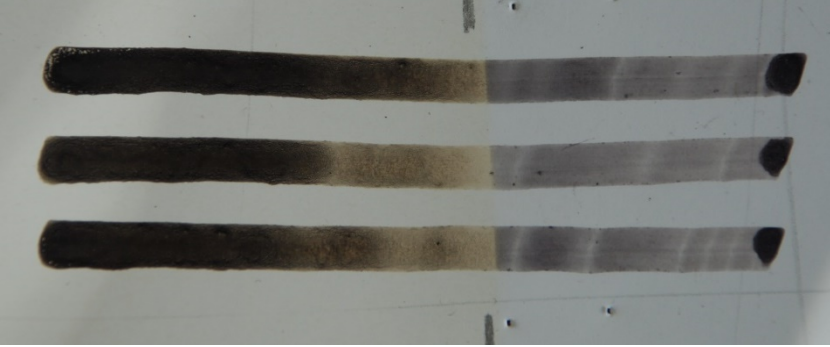
Resim 9. SM3 numaları mürekkebin üretim aşamasından fotoğraflar.

Mürekkebin akışkanlık problemi olmasa da renk olarak istenen seviyede olmamıştır. Özellikle aharlı kağıtta koyu renkte yazımı pek mümkün olmamaktadır. Mürekkep makine ile ezme işleminden de geçirildi. Ayrıca renginin koyulaşması için bir miktar buharlaştırıldı. (Resim 10)



Resim 10. Farklı tarihlerde SM3 numaralı mürekkeble uygulama örnekleri.

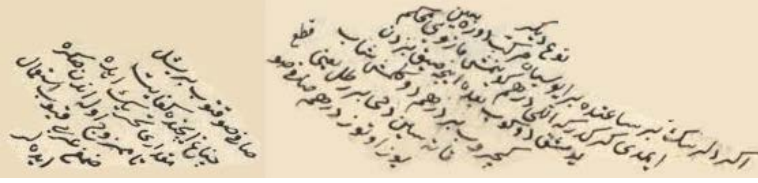
Mürekkebin altı aylık takip sürecinde bozulma ya da küflenme görülmemiştir. Ayrıca dokunulduğunda parmağa da bulaşmamaktadır. Ancak güneş ışığına karşı dayanıklı bir mürekkep değildir. Altı aylık süreçte belirgin bir şekilde solma görülmüştür (Resim 11)



Resim 11. SM3 numaralı mürekkebin güneşte bekletilen ve güneş görmeyen kısımları.

5. SM4 NUMARALI MÜREKKEBİN ÜRETİMİ VE UYGULAMA SONUÇLARI

Normalde siyah mürekkep olması beklenen tarifte malzemelerde eksiklik olduğu düşünülmektedir. Çünkü içinde mazı olan tariflerinin hepsinde de mutlaka zâc-ı Kıbrısî bulunmaktadır. İkisi birleşmedikçe siyah renk oluşmamaktadır. Metinde geçen formülde zâc-ı Kıbrısî yani demir sülfat yer almamaktadır. Tarif şu şekildedir: “Eğer dilerse bir saatte bir eyü siyah mürekkep düzesin imdi gerektir 50 dirhem göğünmüş mazuyu muhkem yumşak döğüp badehu ince sık bezden geçirip bir dirhem döğölmüş şap katasın dahi bir rıtlı yani 130 dirhem safi su katup bir yeşil çanak içinde kifayet miktarı tahrik ide ta memzuc ola ondan sonra zamkî arabî koyup istimal edeler”¹¹.(Resim 12)



Resim 12. SM4 numaralı mürekkebin tarifi.

Malzemelerde özgün tarife sadık kalınmış ancak, miktarlar çok fazla olduğu için yaklaşık 1/7 oranında azaltılmıştır. Kullanılan malzeme miktarları şu şekildedir: 25 gr ezilmiş mazı, 1,5 gr şap, 70 gr saf su, 13 gr zamk-ı arabî.

Öncelikle mazı iyice ezildi. Üzerine şap ezilerek ilave edildi. Saf su eklendikten sonra yaklaşık bir saat karıştırıldı. Karıştırma işlemi bitince sarı renkteki karışım ince bir bezden süzüldü. Üzerine zamk ilave edilerek kavanoza alındı. (Resim 13)

¹¹ *Risâle-i Kalem ve Kağıd*, İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, T., nr. 9668, s. 92-93.



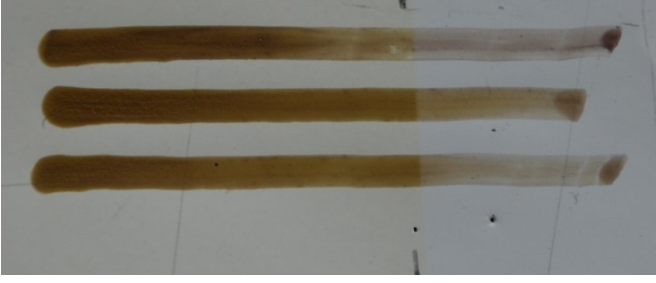
Resim 13. SM4 numaralı mürekkeple ilgili uygulama.

Oluşan sarı renkteki sıvı beklemeye bırakılınca birkaç gün içinde bozulmaya ve üzeri küflenerek mantarlanmaya başladı. Asit bazlı bileşim olan zac-i Kıbrısî yani demir sülfat olmayında bakteri üremesinden kaynaklandığı tahmin ediliyor. Her ne kadar sarı renkte olsa da normal kağıda yazıldığında sulu kalmakta ve iyi bir renk oluşumu sağlanmamaktadır. Aharlı kağıtta ise hiç renk oluşmamaktadır. Bu şekliyle mürekkep sayılabilecek bir ürün değildir. (Resim 14)



Resim 14. SM4 numaralı sıvı ile uygulama örnekleri.

Zamanla bir değişiklik oluşabilir düşüncesi ile takibe alınmıştır. Üzerindeki mantar kısmı alınsa da tekrar mantarlaşıma oluşmuştur. Güneşe karşı tepkisi ölçülmeye çalışılmış, güneş ışığına karşı dayanıklı olmadığı görülmüştür. (Resim 15)



Resim 15. SM4 numaralı sıvının güneşte bekletilen ve güneş görmeyen kısımları.

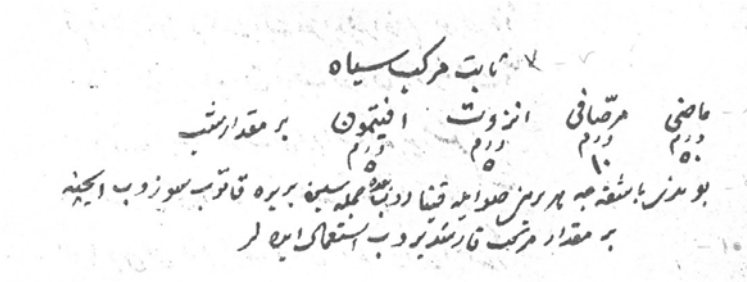
6. SM5 NUMARALI MÜREKKEBİN ÜRETİMİ VE UYGULAMA SONUÇLARI

Kendi başına mürekkep olmayan ve mürekkep karışımında kullanılan bileşimdir. Uygulama şekli formülde kullanılan malzemeler verildikten sonra anlatılmaktadır:

“Sâbit Mürekkeb-i Siyah

Mazı	Mürr-ü Sâfi	Anzerut	Eftimun	Bir mikdar şab
Direm	Direm	Direm	Direm	
50	1	5	5	

Bundan başkaca her birini su ile kaynadub ba'dehü cümlesin bir yere katub süzüb içine bir mikdar mürekkep karışdurub isti'mal ideler”¹². (Resim 16)



Resim 16. SM5 numaralı mürekkebin tarifi.

¹² Âhar Mecmuası, Millet Ktp, Ali Emiri, nr.809, vr.11b

Üretimde malzemeler 1/6 oranında azaltılarak kullanılmıştır buna göre kullanılan malzeme miktarları şu şekildedir: 15 gr mazi, 0,60 gr mürrü safi, 2,5 gr anzerut, , 2,5 gram eftimun, 1 gr şap, 100 gr su.

Mazı, mürrü safi, anzerut ve zamk havanda ayrı ayrı ezildi. Ezilen bu malzemeler 100 gr su ve eftimun ile karıştırılıp yaklaşık 20 dk kaynatıldı. Soğuduktan sonra süzülen bu karışımdan 44 gr sıvı elde edildi. Tarifte yazdığı üzere daha önce üretilen bir SM2 kodlu mürekkepten 54 gr mürekkep bu bileşime ilave edildi.

Sonraki süreçte ezme makinesi ile ezilen ve bir miktar buharlaştırılan mürekkep aharsız kağıtta kullanılabilecek durumdadır. Ancak aharlı kağıtta renk olarak istenen seviyede olmayıp soluk kalmaktadır. (Resim 17) Mürekkepte bozulma ya da küflenme görülmemiştir. Dokunulduğunda parmağa bulaşma söz konusu değildir.



Resim 17. Farklı tarihlerde SM5 numaralı mürekkeble uygulama örnekleri.

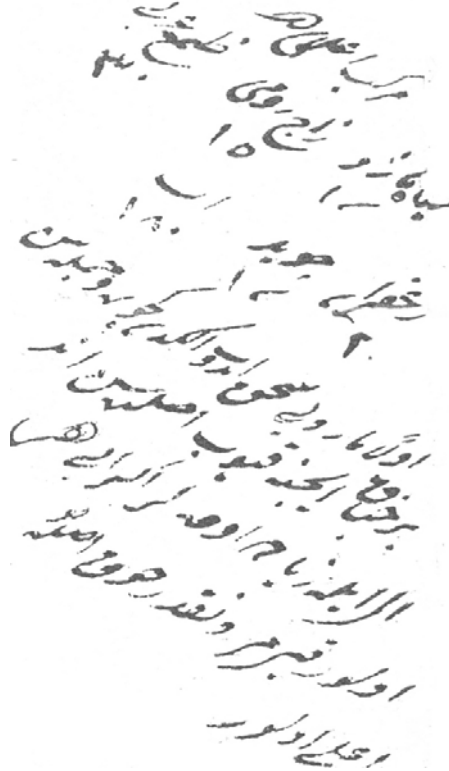
7. SM6 NUMARALI MÜREKKEBİN ÜRETİMİ VE UYGULAMA SONUÇLARI

Malzeme listesi ve uygulanişı ayrı ayrı verilen formüllerdendir:

“Mürekkeb-i A'lâdır

Siyah	Zâc-ı	Zamk-ı	Za'feran	Çivid	Âb
Mazu	Rûmî	Arabi	2	12	180
12	15	30			

Evvela mazuyu sahk idüb elekden geçüre ve cümlesin bir çanak içine koyub ıslasın. Andan el ile ziyade ovalar. Eğer âbı her olur kırmız ve ne kadar hoş ıslasalar a'la olur”¹³. (Resim 18)



Resim 18. SM6 numaralı mürekkebin tarifi.

¹³ *Âhar Mecmuası*, Millet Ktp, Ali Emiri, nr.809, vr. 4b.

Malzemeler yaklaşık 1/3 oranında azaltılmıştır. Buna göre kullanılan malzeme miktarları şu şekildedir: 12 gr mazı (toz halinde), 15 gr zâc-ı Kıbrısî, 12 gr çivid, 1 gr safran, 30 gr zamk-ı arabi, 180 gr su.

Mazı iyice ezildi ve ince bir bezden elenerek 5 gr miktarında tozu alındı. Zâc-ı Rumi ismiyle satılan kahverengi taş benzeyen bir malzeme havanda iyice ezildi. Bu malzemenin mazı ile az bir miktarda karıştırılarak denemesi yapıldı¹⁴. Ancak beklenen renk değişimi olmadığı için yerine demir sülfat olarak bilinen zac-ı Kıbrısî kullanıldı. Bütün malzemeler ezilerek birleştirildi. Bir süre parmak yardımı ile ezildikten sonra bir gece beklemeye bırakılarak kavanoza alındı. (Resim 19)



Resim 19. SM6 numaralı mürekkebin üretim aşamasından fotoğraflar.

¹⁴ Zâc osmanlıca sözlüklerde demir sülfat olarak geçmektedir (Şemseddin Sami, Kamus-ı Türki, Dersaadet 1317, s. 679). Yazmalarda çoğunlukla zâc-ı Kıbrisi olarak yer alırken bir kısmında sadece zâc olarak geçmektedir. Tarifte geçen zâc-ı Rumi de aynı malzeme olmalıdır. Kıbrıs ve Rum isimleri çıkarıldığı yere göre verildiği düşünülebilir. Aktar ve baharatçılarda yine de zac-ı Rumi ismiyle arama yapıldığında bir aktar, kahverengi taş biçiminde malzeme verdi. Malzeme havanda iyice ezilerek mazı suyu ile karıştırıldı. Ancak bir değişiklik olmayınca yanlış malzeme olduğu düşünüldü ve bilinen zac-ı kıbrisi kullanıldı.

Sonraki süreçte mürekkep makine ile ezme sürecinden geçirildi. İş mürekkebi kalitesinde olmasa da aharlı ve aharsız kağıtlarda kullanılabilecek kıvamdadır. Akışkanlıkta zaman zaman problem yaşanmaktadır. Renk olarak istenilen koyulukta değildir. (Resim 20)



Resim 20. Farklı tarihlerde SM7 numaralı mürekkeble uygulama örnekleri.

Yaklaşık 6 aylık süreçte mürekkepte bozulma ya da küflenme oluşmamıştır. Ancak güne ışığında bekletme durumunda özellikle açık renklerin bulunduğu bölgelerde hafif bir sararma görülmüştür. (Resim 21)



Resim 21. SM6 numaralı mürekkebin güneşte bekletinen ve güneş görmeyen kısımları.

8. SONUÇ

Günümüzde her ne kadar tüm medeniyetler, kullanım kolaylığı nedeniyle benzer modern yazı aletlerini kullansalar da özgün ve estetik bir yazı için klasik malzemelerin kullanılması önemlidir. Osmanlı döneminde klasik yöntemle üretilen mürekkeplerin kalitesi, onbinlerce yazma eserin asırlarca rengini ve canlılığını kaybetmeden günümüze gelmesi ile ispatlanmıştır. Buna karşılık günümüz mürekkeplerinin kullanıldığı yazılarda, belli bir zaman sonra renginde ve canlılığında kayıplar görülmektedir.

Matbaanın yaygınlaşmasından sonra İslam medeniyetinde hüsn-i hat, eskisi kadar olmasa da hala önemini korumaktadır ve İslam medeniyetinin en önemli sanat faaliyet olarak devam etmektedir. Ciddi emekler harcanarak yazılan güzel yazıların renklerini ve canlılığını uzun süre kaybetmemesi elbette arzulanan bir durumdur. Tespit ettiğimiz onlarca formülden bazıları renk ve kalite açısından ön plana çıkmaktadır. Uygulama sonuçları renk, akışkanlık ve güneş ışığına karşı dayanıklılık bakımından değerlendirilmiştir.

İçeriğinde is olmayan siyah mürekkeplerde öne çıkan mürekkep SM1 kodlu mürekkeptir. Her ne kadar içeriğinde is olan mürekkepler gibi verimli olmasa da yazımda rahatlıkla kullanılabilecek bir mürekkeptir. Bu tür mürekkepler is mürekkepleri kadar güneş ışığına dayanıklı değildir.

Bu formüllerin farklı ölçü ve malzemelerle uygulanması ve daha teknolojik imkanlarla üretimi elbette daha iyi sonuç verecektir. Bazı mürekkeplerde oluşan bozulmalara karşı koruyucu madde de kullanılabilir. Ancak çok sayıdaki formülün her birinin ayrı ayrı farklı ölçü ve malzemelerle üretimi ve takibi çok daha uzun süreçte mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

Âhar Mecmuası, Millet Ktp, Ali Emiri, nr.809.

Bahattin Yaman, *İstanbul Kütüphaneleri Yazmalarına Göre Türk Kitap Sanatlarında Boya, Mürekkep, Kağıt Aharlama ve Boyama Usülleri*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995.

Bahattin Yaman, *Osmanlı Saray Sanatkarları: 18. Yüzyılda Ehl-i Hiref, Tarih Vakfı Yurt Yayınları*, İstanbul 2008, s. 43-46.

Derman Uğur, “Eski Mürekkepçiliğimiz”, *İslam Düşüncesi*, Haziran 1967 sayı: 2, s. s. 97-112.

Derman, Uğur, “Mürekkep ve Hokka”, *Aletler ve Adetler*, İstanbul 1987.

Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 304 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu-Dizini*, Hazırlayanlar: Robert Dankoff, Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı, Yapı Kredi yayınları, İstanbul 2006.

Risâle-i Kalem ve Kağıd, İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanisi, T., nr. 9668.

Şemseddin Sami, *Kamus-ı Türki*, Dersaadet Yayınları, İstanbul 1317.

MOĞOL İSTİLASINDAN SONRA ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ TAÇ KAPI YAN NİŞLERİNDEKİ DEĞİŞİM

Mevlüt Anıl FİDAN¹

1. GİRİŞ

Anadolu’da Türk dönemi yapı sanatının başlangıcı olan Anadolu Selçukluları, 1071 yılındaki Malazgirt zaferinden sonra Anadolu’nun birçok yerinde kendisine bağlı Beyliklerle beraber mimari eseler ortaya koymuştur. Anadolu Selçuklu Devleti hem İran’daki Büyük Selçuklu devleti mimarisi hem de Zengiler ve Azerbaycan Atabeklerinde geliştirilen mimari biçimleri, taş malzemeyle kuvvetli bir sentezle yoğurarak yeni denemelere başlayan döneme girmiştir (Altun, 1988: 33).

Anadolu Selçukluları 12. yüzyıl boyunca ve 13. yüzyıl başlarında Anadolu’daki siyasi otoritesini sağlamlaştırmakla uğraştığından, bu yüzyıllarda mimari adına belirli bir faaliyet ortaya koyamamıştır (Aslanapa, 2011: 101). 13. yüzyıla gelindiğinde, Anadolu Selçuklu mimarisi klasik bir ifadeye bürünerek, planlar, mekanlar ve biçimler üzerine bütünlük kazanmış, bu özelliğini de yüzyılın sonuna kadar korumuştur. Anadolu’da Selçuklu dönemi olarak tanımlanan bu dönemde birçok sayıda edebi, sanatsal, mimari ve dil üzerine toplumsal olaylar meydana gelmiştir. Anadolu Selçuklu döneminin yaşandığı bu devirlerde 1243 yılında meydana gelen Köseadağ savaşı sonrasında Anadolu Selçuklu dönemi sanatı özünü korusa

¹ Dr. Öğr. Üyesi Mevlüt Anıl FİDAN. Malatya Turgut Özal Üniversitesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım. ORCID: 0000-0003-3923-7622.

bile yeni görünümüyle birlikte yeni yorumlara açık bir hal ortaya koymaya başlamıştır.

Moğol istilasını Anadolu Selçuklularının gelişmiş şehirleri olan Kayseri ve Sivas'ta çok yoğun bir şekilde gerçekleştiren bu yıkım etkisi batıya doğru gittikçe azalmaktadır. Bu dönemde dikkati çeken bir konuya Anadolu Selçuklu yapıları istila sırasında tahribata uğrarken aynı oranda da Anadolu Selçuklu dönemi denilecek şekilde varlığını sürdürmektedir. Ortadan kalkan eserlerin yerleri yine Anadolu Selçukluları üslubunda inşa edilmiş Moğol etkisini de barındıran eserlerle dolmaktaydı.

Ortaya konan herhangi bir yapı işlevselliğine göre şekillenmektedir. Yapı uzaktan görünmesi ve görüldüğü andan itibaren kendisini tanımlaması için yatay ve dikey yönlerde gelişim gösterir. Bu gelişim sırasında yapısal mekanlar ve ögeler ortaya konmaktadır. Bir yapının en belirgin kısmı ön cephesidir. Mimaride ön cephe daima yapıyı tanımlayarak iç mekâna davetkar durum sergilemektedir (Bayburtluoğlu, 1978:73).

Anadolu Selçuklu dönemi mimarisinde, ön cephe kuruluşları; taç kapılar, pencereler, nişler, silmeler, payandalar, köşe kuleleri, çörtlenler ve minareler gibi unsurlardan meydana gelmektedir. Yapıların ön cephelerindeki en etkileyici öge daima taç kapı olmuştur. Yapıların diğer cephelerine oranla daha özenli olarak düzenlenen ön cephelerinde yer alan taç kapılar, kendilerine has birtakım farklılıklarla diğer cephe öğelerinden daha belirgin hal almaktadır. Anadolu Selçuklu dönemi mimarisinde taç kapılar ön cephe kuruluşlarını temsil eder (Ünal, 1982: 17). Bu dönemde taç kapıların en belirgin özelliği cepheden daha taşkın olarak yapılmalarıdır. Dışa taşkın olarak yapılan taç kapıların, yan kanatlarının dış kısımları sade tutulurken iç kısmı ise merkeze doğru kademeli olarak yapılmıştır. Taşkın durumdaki taç kapının içine açılan ana niş mekân kimliği kazanmakta ve böylece elde edilen mekâna örtü sistemi gereksinimi ortaya

çıkılmaktadır (Bayburtluoğlu, 1978: 76). Kavsara olarak nitelendirilen ana niş örtüsü genellikle tonoz ya da mukarnas dizilerinden oluşmaktadır. Tonoz şeklindeki kavsaralarda tonoz başlangıç kemeri, mukarnaslı kavsaralarda ise kuşatma kemeri ana nişin iki yanında yer alan sütunçelere oturmaktadır. Taç kapılarda ana nişi sınırlandıran yan duvarlarının içine taç kapı ve mihrap biçimine yakın özelliklere sahip yan nişler açılmaktadır. Yan nişler genel kurgu itibarıyla ana nişe derinlik kazandıran, sığ görüntüyü ortadan kaldıran taç kapı unsurudur. Taç kapı ana niş duvarlarıyla birlikte kavsara kuşatma kemeri, köşelikleri ve alınlıklarıyla zengin düzenlemelerle süslenmiştir.

Bu çalışmada odak noktamız taç kapıların ana nişini sınırlandıran yan duvarların içine yerleştirilen nişleridir. Biçim özellikleri olarak taç kapıya veya mihraba benzeyen yan nişler mekânsal gözle bakıldığında ana nişte derinlik etkisi yaratmaktadır. Son zamanlarda Sanat Tarihi bilim dalı içerisinde genel yapısal konuların dışında özel ögesel konular üzerine yapılan çalışmalar Türk-İslam mimarisinin sanatsal zenginliklerini ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda çalışmamız yukarıda belirttiğimiz dönem olan Anadolu Selçuklu tarihi içerisindeki bir döneme etki eden Moğol istilasından sonraki meydana gelen değişimleri taç kapı yan nişleri üzerinde göstermeye yöneliktir.

Yan niş: Taç kapılarda her iki yanda yer alan mihrap benzeri hücre (Hasol, 2012: 322) ve taç kapı nişinin yan duvarlarında yer alan süslü küçük nişlerdir (Sözen & Tanyeli, 1986: 161) şeklinde farklı sözlüklerde benzer anlamlarla ifade edilen yan nişler birçok çalışmada ise taç kapı nişinin iki yanında yer alan mihrabiyeler şeklinde tanımlanmaktadır.

Yan nişlerin ilk uygulandığı taç kapıların tespiti ya da yan nişlerin oluşmasında etkin olan mimari uygulamaları bulabilmek için geniş çaplı mimarlık tarihi incelemeleri yapmak

gerekmektedir. Teknik anlamda mimari, medeni toplumların ihtiyaçlarını karşılamının yanı sıra kendini ifade etmek üzere gerçekleştirdiği yapım tekniği sanattır (Mülayim, 2005: 91). Mimari yapılar genel anlamda barınmayla ilgili ihtiyaçların karşılanmasına yönelik olmayıp yapıların hangi yönde geliştiğini yansıtan sembol olarak anlam taşımaktadır. Mimari bir öge olan taç kapıların benzer biçimlerdeki mekân oluşumlarında bile durağan ya da hareketli olmak gibi birbirine zıt anlamlar ortaya konulabilmektedir (Usta, 1994, 25).

Taç kapılarda yer alan yan niş ögelerinin oluşum temeli içerisinde kandil veya benzeri şekilde ışık kaynaklarının koyulmasının yanı sıra konu içerisine kutsallık da atfedilerek küçük boyutlarda idoller ve heykel yerleştirmek için oluşturulan duvar girintisi şeklindeki niş(hücre) uygulaması bulunmaktadır. Adnan Turani (1975: 97) niş terimi için *“tezyini, pratik ya da inşâî amaçlarla duvarlarda yapılan çeşitli hücre, yuva göz ve benzerlerine verilen genel terim”* ifadesini kullanmaktadır.

İlk amacı günlük yaşantıda kolaylıklar sağlamak için yapılan niş Latince *“nidus”* ya da *“nest²”* kelimelerinden türetilmiş Fransızca bir kelimedir. Boş ve sade yapılmış bir mekânda kendi varlığını oluşturmaya çalışan sanatçıyı önce boşluk *“void³”* korkutmuştu (Yılmaz, 2015: 17). Buna istinaden sanatçı kendisine verilen bu şans ile belli yerlere vurgu yapmak ve buraları değerli kılmak ya da kutsal olanı göstermek için sade ve sığ haldeki yerlerde nişler açmıştır. Yunan ve Roma mimarisinde yapıların bir bölümü vurgulamak için duvar nişleri kullanılırdı. Süs amaçlı olarak yapılan nişler zamanla heykel veya abideleri dikmek için kullanılacak yer haline dönüşmüştür. MÖ 3. Yüzyılda Efes’te inşa edilen Mazaeus ve Mithridates⁴ kapısının

² Nest: Yuva.

³ Void: Boşluk

⁴ Mazaeus ve Mithridates - <http://str.depositphotos.com/83306500stock-photo-the-mithridates-and-mazeus-gate.html>. Erişim Tarihi 28.11.21.

geçit kenarlarında, MS 3. Yüzyılda Adana’da Anazarbus⁵ Antik kentindeki Güney Şehir Kapısının geçit kısmındaki nişler, Anadolu’da yan niş olarak görülen en erken örnekler şeklinde karşımıza çıkar. Duvarlarda bir hücre görevi gören nişler zaman içerisinde tapınakların bir bölümü olacak, buralarda kutsallığı vurgulayacak yer haline gelecek, ardından kiliselerde kullanılacak olan apsisleri oluşturacaktı. Apsisleri mimari öge olarak devralan kilise mimarisi artık bunları yapısal öge olarak kullanmak için daha çok sunak odalarını kapsayan yarım daire, çokgen ve nadir de olsa dikdörtgen olarak tasarlamıştır. Benzer niş uygulamaları sadece Hristiyan mimarisinde görülmez, Musevi havralarında Tevratlar genellikle bir niş içerisinde muhafaza edilir, İslam mimarisindeki camilerde mihraplar genellikle bir niş şeklinde olup yön tayin ederler.

Mustafa Cezar (1977: 35) “*Anadolu öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*” isimli çalışmasında Uygur şehri olan Akbeşim II. Buda Tapınağı olarak anılan yapının giriş kısmı yan duvarlarında, zeminden yüksekçe yerlerde heykel koymak için nişler olduğu belirtilmektedir.

Belkıs Mutlu (1996: 100) “*Mimarlık Tarihi*” adlı çalışmasında Sasani mimari sanatının dış medeniyetlere yaptığı etkiden bahsederken, bu bahis içerisinde binaların tonoz etkisine karşılık oluşturulan payandalar üzerinden buradan sonra gelişecek olan kemerli, nişli çıkıntıların öncülüğü oluşturulmuştur diye belirtmektedir. Bu düşüncüyü göz önüne alarak M.S 3. ile 7. Yüzyıllara denk gelen Sasani çağı içerisinde mimari yapılarda oluşturulan nişler cephelerde oluşan sığ görüntüyü ortadan kaldıran öge durumuna gelmeye başlamıştır.

Yan niş olarak tanımlamaya çalıştığımız taç kapı ögesinin günümüze kadar birçok yayında mihrabiye olarak tanımlanması

⁵ Anazarbus Güney Şehir Kapısı - <https://mapio.netpicp-17861799> Erişim Tarihi: 28.11.2021

mihraplarla olan form benzerliğinden kaynaklanmalıdır. Taç kapı veya mihrap formunda yapılan fakat bunlardan boyutsal olarak daha küçük olan yan nişlere mihrabiye denilmesi nedenlerinden biri de niş kısımlarında açıklık bulunmaması olmalıdır. Bu durumu göz önüne alarak taç kapı ana nişlerinde geçişi sağlayan açıklık varken, mihrap nişlerinde herhangi bir açıklığın yer almaması ve yan nişlerin de niş kısmında açıklığa yer verilmemesinden dolayı yan nişlerin mihrabiye şeklinde tanımlanmasına neden olduğu düşünülmektedir.

Semra Ögel (1966: 4) “*Anadolu Selçukluları’nın Taş Tezyinatı*” adlı çalışmasında yan nişleri, taç kapı ana nişine mekân etkisi kazanmasına yardımcı öğeler olarak tanımlayarak, Anadolu Selçuklu yapılarında ilk örnek Evdir Han’ı (1215-19) verip kapı önünde oturulacak ya da üzerine bir şey bırakılacak yer şeklinde pratik bir tanımlama ortaya koymaktadır. Ayrıca yan nişleri ilk anlamda kervansaray nöbetçileri için düşünülen bir yer olabileceği şeklindeki tahminini de belirtmektedir. Semra Ögel’in bu yorumunu Hitit devrinde başkent Hattuşa’da inşa edilmiş olan Hava Tanrısı Tapınağının (M.Ö 1700-1200) mimari planı desteklemektedir. Tapınak girişinin iki yanında yer alan hücreler nöbetçi odaları olarak nitelendirilmiştir (Mutlu, 1996: 31). Anadolu’da henüz Türk-İslam medeniyeti oluşmaya başlamadan önce görülen bu uygulamalar Türk-İslam medeniyetindeki taç kapılarda yer alan yan nişlere evrilme yolundaki adımlar olarak gösterilebilir.

Semra Ögel’in yan nişler için “*kervansaray nöbetçileri için düşünülen bir yer olabileceği*” şeklindeki yorumunu destekleyen çıkarımlardan biri de Rudolf Naumann’ın “*Eski Anadolu Mimarlığı*” adlı kitabındaki “*Anıtsal Kapılar*” başlığı altında yer bulur (2019: 277-309). Bu başlık altında M.Ö. 2000’li yıllarda Anadolu ve Kuzey Suriye’de inşa edilen yapıların kapılarındaki benzerliği, kulelerle desteklendiği, bu kulelerin köprüler aracılığı ile birbirine bağlandığının bahsinin yanı sıra

kapı kütlelerin iç kısmında kapı odalarının varlığından da bahsedilmektedir. Burada bizim dikkatimizi asıl yapılış amaçları tamamen savunmaya yönelik olan kapı odaları çekmektedir. Kapı odaları, sur duvarlarının belli noktalarında, sur içerisine geçit sağlayan içe ve dışa taşkın olarak yapılabilen kapıların hemen gerisinde yer alan mekanlardır. Bu mekanlar savunması yapılacak yerin önemine göre tek sıra kapı odalı ya da iki sıra kapı odalı olarak yapılabilmekteydi. Anadolu'da M.Ö. 2000'li yıllar içerisinde Çorum Boğazköy Hitit yapılarında sıkça inşa edilen kapı odaları geniş olup, art arda iki bölümlü olarak yapılırken, Hitit döneminin yıkılışı olan M.Ö. 1200'lü yıllarda Geç Hitit devletleri ya da Kuzey Suriye krallıklarının uyguladıkları kapılarda kapı odaları savunmaya yönelik olmaktan çıkmış ve Gaziantep Zincirli Höyükteki uygulamalar gibi doğu batı ekseninde uzanan bir oda haline gelmiştir. Ayrıca dönem içerisinde kabartmalı olarak yapılan orthostatların⁶ ortaya çıkışı kapı odalarının olduğu noktada yapısal bir dönüşümü ortaya çıkarmıştır (Naumann, 2019: 310). Rudolf Naumann'ın da belirttiği üzere orthostatların ortaya çıkışı kapı odalarında mekânsal bir değişiklik meydana getirmiş ve bunun sonucunda kapı odaları kapı geçidi kısmında iki yana doğru batı ekseninde uzanan mekân olmaktan uzaklaşarak artık bir kabartmaya ya da süslemeye ait mekân haline gelen niş şeklini almış olacaktır. Buradan yola çıktığımızda M.Ö 2000 ile 1200 tarihleri arasında Anadolu ve Kuzey Suriye bölgelerinde mekâna girişi sağlayan kapı kütlelerinin geçit kısmı iki kenardan niş şeklinde bir mekâna sahip olup önce işlevsel sonra süsleme odaklı olarak yapılmıştı. Buradan çıkarımla Anadolu'nun mimarlık tarihi boyunca inşa edilmiş kapılarının geçit kısımları, yan niş şeklinde kullanılabilen mekanların var olduğunu görüyoruz.

⁶ Orthostat: Hitit çağı mimarisinde duvarların alt bölümlerindeki kabartma ile süslü kaplamalar (Hasol, 1975: 379)

Zafer Bayburtluoğlu (1978: 77) ve Rahmi Hüseyin Ünal (1982: 69) yaptıkları çalışmalarda yan nişleri; taç kapı düzenini yinelemekte olan *mihrabiyeler* ve taç kapıya mekân kimliği kazandıran öğeler şeklinde tanımlamışlardır.

Ahmet Çaycı (2017: 152) yan nişleri üç farklı yaklaşımla ele almıştır. Birincisi mimarinin statik dengelerini temin etmek amacıyla teknik boyutlu mekânsal bir yaklaşım. İkincisi plastik sanatların simetrik gerekçesi olarak estetik bir yaklaşım. Üçüncüsü ise dört eyvan, dört cihet oluşumundan türetilmiş yön tayin eden pusula olarak tanımlamıştır.

Çalışmamızda “*mihrabiye*” terimini kullanmak yerine “*yan niş*” terimi kullanılmaktadır. Bunun nedeniyse mihrabiye teriminin isim ve anlam bakımından birbirini karşılamadığını düşünmemizdir. Türkçede “-iye” eki sahip anlamına gelmekte ve nesnenin kişiye ya da bir yere ait olduğunu gösteren çekim ekidir⁷. Mihrap ise ibadet yerlerinde Kâbe yönünü gösteren duvara girintili olabilen sembolik yerdir. Bu bağlamda “*mihrabiye*” ismi mihrabın bulunduğu yer anlamına gelmektedir. Taç kapıların ana niş kenarlarında yer alan yan nişler mimari amaç doğrultusunda yön tayin etme amacı göstermediklerinden bu öğelere mihrabiye denilmesi hatalı olacaktır. Taç kapı ana nişinin kenarlarında yer alan bu nişler, ilk anlamda bulundukları yerde yüzeysel görüntüyü dağıtıp derinlik etkisi oluşturarak hem mekân etkisi meydana getirmiş hem de taç kapının estetik görüntüsünü arttırmıştır. Yani taç kapı mekanının birim elemanı durumundaki yan nişlerle olan organizasyonu mekânsal kompozisyon ortaya koymaktadır.

Yan nişlerin ilk olarak nerede, nasıl ve neden ortaya çıktığına yönelik yapmaya çalıştığımız araştırmalarda konuyu “*niş*” biriminden alıp farklı coğrafyalar, tarihler ve kültürlerin olduğu noktalarda analiz edip genişleterek bir etkileşim takibi

⁷ <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 27.08.2021.

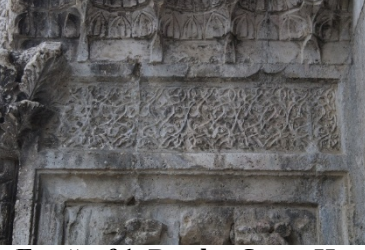
yapmaya çalışarak taç kapılarda bulunan yan nişlere getirmeye çalıştık. Etkileşim takibi oluşturmak istediğimiz noktalarda tarihsel süreçlerin birbirine uzaklığı genellikle bizleri net bir fikir belirtmekten alıkoymuştur. Türk-İslam ve İslam kültür coğrafyalarında, Mezopotamya ile Anadolu’da ve Avrupa coğrafyasında en uzak geçmişten Anadolu Selçuklu dönemine kadar olan süreçte günümüze kadar gelebilen ulaşabilip inceleyebildiğimiz tüm mevcut yapıları incelediğimizde vardığımız sonuç yan nişlerin Anadolu Selçuklu dönemine ait bir taç kapı eklentisi olduğudur. Anadolu Selçuklu dönemi yapılarında en sade halinden en kapsamlı haline kadar yapılan yan nişler dönemin banisi ve mimarlarının muhtemelen son derece memnun kaldığı ve sıklıkta tercih ettiği bir taç kapı uygulamasıydı. Anadolu Selçuklu dönemi taç kapılarında vazgeçilmez bir uygulama olan yan nişler bu dönemin ardından Beylikler ve sonrasında Osmanlı dönemi mimarisinde uzun bir süre taç kapılarda yerini almıştır.

Çalışmamızı bir değerlendirme olarak sunabilmek üzere 1243 tarihinde meydana gelen Köseadağ savaşıdan önce ve sonra yapılan eş değerdeki yapıların süsleme kompozisyonlarında ve yan niş formlarında görülen farklılıkları değerlendirmeye çalışacağız.

2. BULGULAR

Burdur’da 1244-1246 yıllarında inşa edilmiş olan Susuz Han açık ve kapalı bölümlerden oluşan tipik bir Anadolu Selçuklu hanıdır. Mimari özellikleri bakımından tam olarak Selçuklu çağı özelliklerine sahip olan hanın taç kapı yan nişlerindeki süsleme kurgusu kendisinden kısa süre önce 1240’ta inşa edilen Karatay hanın taç kapı yan nişlerinin süsleme özelliklerinden oldukça farklıdır. Karatay Han’ın inşası Celalettin Karatay tarafından sultanların hanıyla yarışır özelliklere sahip bir şekilde

yapılmasından dolayı yan niş birimleri Burdur Susuz Han'a göre daha geniş ve yüksektir. Her iki hanın taç kapı yan nişlerinde yatay düzlemde uzanan birer panosu vardır. Karatay Han'ın açık bölüm taç kapı yan niş panoları zemin oyma olarak ortaya çıkarılmış düz satırlı şeritlerin birbirine geçmeler yaparak örgülenmesiyle oluşturulan geometrik kompozisyona ve bu kompozisyonda meydana gelen boşluk unsurlarını bitkisel öğelerle dolgulandırmasıyla süslenmiştir. Burdur Susuz Han açık bölüm taç kapı yan niş panolarında ise geometrik süslemeye yer verilmemiş aksine zemin oyma olarak ve neredeyse eğri kesim tekniği kullanılarak oluşturulan oldukça ince satırlı yapıya sahip bitkisel kompozisyon yapılmıştır. Burada oluşturulan bitkisel süsleme tamamen girift-girişik özelliklerde yapılmış ve asyatik bir görünüş sergilemektedir (Mülayim, 1996) (Fotoğraf 1-2-3-4).



Fotoğraf 1. Burdur Susuz Han Pano



Fotoğraf 3. Karatay Han Pano



Fotoğraf 2. Burdur Susuz Han Yan Niş



Fotoğraf 4. Karatay Han Yan Niş

Kayseri’de 1249 yılında tek bir yapı kütlesi halinde inşa edilen Hacı Kılıç Cami ve Medresesi Taç kapı yan nişlerinde yer alan kavsara kuşatma kemerleri ve Anadolu Selçuklularının yeni yeni yapı ortaya koymaya başladığı dönem olan 1210 yılında yine tek bir yapı kütlesi olarak inşa edilen Gülük Cami ve Medresesinin taç kapı yan niş kavsara kuşatma kemerleri arasında benzer süslemenin farklı iki yorumu ile karşılaşmaktayız. Her iki örnekte de kavsara kuşatma kemerleri zemin oyma olarak ortaya çıkarılan oluklu gövdeye sahip rumi, lotus ve iki çanakla tek yapraktan oluşan palmetlerle süslenmiştir. Hacı Kılıç Medresesi taç kapı yan niş kavsara kuşatma kemerlerindeki bitkisel süsleme kompozisyonu daha girift-girişik bir yapıda, bitkisel süslemenin doğal haline daha yakın bir görünüş sergilerken, Gülük caminin taç kapı yan niş kavsara kuşatma kemerlerindeki bitkisel süsleme doğal olmaktan uzak daha heraldik bir duruşla ortaya konulmuştur. Ayrıca burada her iki dönemde de dikkat çeken bir başka detaysa Hacı Kılıç Medresesi yan niş kavsara kuşatma kemerlerindeki rumi ve lotus yapraklarının uç kısımları volütlü olarak yapılırken, Gülük camideki yan niş kavsara kuşatma kemerlerinde yer alan bitkisel süslemelerin uç kısımları tomurcuk şeklinde yapılmıştır (Fotoğraf 5-6-7-8).



**Fotoğraf 5. Hacı Kılıç Medresesi
Kavsara Kuşatma Kemerleri**



**Fotoğraf 7. Gülük Cami Kavsara
Kuşatma Kemerleri**



**Fotoğraf 6. Hacı Kılıç Medresesi
Yan Nişi**



Fotoğraf 8. Güllük Cami Yan Nişi

Denizli-Afyon yolu üzerinde yer alan 1254 tarihinde inşa edilen açık ve kapalı bölümlerden oluşan Ak Han'ın taç kapı yan niş panolarıyla, Kahramanmaraş'ta sarp bir bölgedeki külliye'nin bir parçası olarak 1215'te inşa edilen Ashab-ı Kehf Ribatı taç kapı yan niş panoları arasında Anadolu Selçuklularının iki farklı döneminde inşa edilmişliğinin bariz izleri görülmektedir. Ak Han'ın yan niş panolarında zeminden yüksek olarak yapılmış damla şeklinde birer kartuş yer almaktadır. Bu kartuşlar zemin oyma olarak ortaya çıkarılan, oluklu yapılara sahip rumi, lotus ve palmet gruplarından oluşan bitkisel kompozisyona ve bunların merkezinde yer alan altı kollu yıldız gibi geometrik bir ögeye sahipken, Ashab-ı Kehf ribatındaki yan niş panoları yatay düzlemde uzatılmış iki farklı kompozisyondan oluşmaktadır. Üst kısımda zemin oyma olarak, oluklu yapıdaki şeritlerden meydana getirilmiş geometrik süsleme kompozisyonu varken, alt kısımda zemin oyma olarak oluşturulan ince bir kıvrım daldan açılmış basit üç yapraklı çiçeklerden oluşan bitkisel kompozisyon yer almaktadır. Burada Ashab-ı Kehf ribatındaki uygulama Ak Han'daki uygulamaya göre daha yüzeysel kurguda yapıldığı

görülmektedir. Bu duruma bakarak Ak Han'daki pano da bir adet kartuş sade bir görüntü ortaya serse de kartuşun yüzeyindeki bitkisel ve geometrik kompozisyonun bir araya getirilmesi ve bitkisel kompozisyonun doğadaki bitkisel unsurların kaidesine uygun olarak oluşturulması yine Anadolu Selçuklularının her iki döneminde inşa edilen yapıların farklarını ortaya koyan belirgin detaylardır (Fotoğraf 9-10-11-12).



Fotoğraf 9. Ak Han Yan Niş Panosu



Fotoğraf 11. Ashab-ı Kehf Ribatı Yan Niş Panosu



Fotoğraf 10. Ak Han Yan Niş Panosu



Fotoğraf 12. Ashab-ı Kehf Ribatı Yan Niş Panosu

Kayseri’de Anadolu Selçuklularının önemli siyaset adamlarından vezir Sahip Ata Fahrettin Ali tarafından 1267’de yaptırılan Sahibiye Medresesi taç kapı yan nişlerinin form ve süsleme özellikleri ile I. Gıyaseddin Keyhüsrev ve Alâeddin Keykubat dönemlerinde önemli bir siyaset adamı olan Mübarizüddin Ertokuş’un Isparta’da 1224 yılında inşa ettirdiği Ertokuş medresesi taç kapı yan nişleri arasında Moğol istilası öncesi ve sonrası form ve süsleme özellikleri bakımından farklar görülmektedir. Kayseri’deki Sahibiye medresesinin yan nişleri hem birim olarak Ertokuş Medresesinden daha fazla birime sahipken hem de süsleme özellikleri bakımından çok daha zengindir. Sahibiye Medresesinin pano kısımları yıldız kompozisyonunu meydana getiren şeritlerden, çerçeve kısımları kıvrım dal ve natüralist bir tavırdan yapılmış rumi yapraklarla, kavsara köşelikleri ve kavsara kuşatma kemeri köşelikleri Türk boy damgalarının motifleştirilmiş⁸ geometrik bir kompozisyonuyla, kavsara kuşatma kemeri yine birbirine geçmeler yapan geometrik kompozisyonlarla süslenmiştir. Ertokuş medresesi yan nişleri birim olarak zengin olmayıp çerçeve, kavsara ve niş birimlerinden oluşmaktadır. Yan niş çerçeveleri zemin oyma tekniği ile oluşturulmuş tek şeritle bir tür zikzak motifi şeklinde uygulamayla süslenmiştir. Form ve süsleme özellikleri açısından oldukça belirgin farkları olan bu iki yapıda gözle görülür bir şekilde Moğol istilasının öncesi ve sonrası etkileri bulunmaktadır (Fotoğraf 13-14).

⁸ Detaylı bilgi için bkz. (Duran & Aslan, 2019: 119)



Fotoğraf 13. Kayseri Sahibiye Medresesi Yan Nişi



Fotoğraf 14. Isparta Ertokuş Medresesi Yan Nişi

Sivas'ta 1271-1272 yıllarında İlhanlı vezirlerinden Şemseddin Cüveyni tarafından inşa edilen Dar-ül Hadis olarak da isimlendirilen yapı günümüze kadar büyük bir yıkım geçirerek gelmiştir. Günümüzde sadece doğu cephede yer alan taç kapı kütsesi ve buradaki cephesiyle gelen yapının taç kapı yan nişlerinin form ve süsleme özellikleri 1217 yılında yapılmış olan I. İzzettin Keykavus Şifahanesi taç kapı yan nişlerinin form ve süsleme özelliklerinde farklar görülmektedir. Sivas Cumhuriyet Meydanında birbiriyle karşılıklı olarak yer alan yapılardan Moğol istilasından çok daha sonraki dönemde yapılmış olan Sivas Çifte Minareli medresenin taç kapı yan nişleri taç kapının geçit kısmında yüksekçe bir konumda olup adeta bir mekân havasında yapılmıştır. Konumunun yanı sıra bitkisel süslemede kullanılan palmet, rumi ve lotus gruplarının girift-girişik olarak kullanılması, bunların geometrik kompozisyonlarla bir arada kompoze edilmesi Moğol istilasından sonra daha çok karşımıza çıkan bir durumdur. İzzettin Keykavus Şifahanesindeki taç kapı yan nişlerindeyse durum daha farklıdır. Nişler geniş bir alanda dar olarak bırakılmış, etrafı geometrik ve bitkisel süslemelerle

dolgulandırılmıştır. Burada yan nişlerde kullanılan geometrik ve bitkisel süslemeler aynı birimde bir arada girift-girişik olarak kompoze etmek yerine, panolarda bitkisel, çerçevelerde geometrik kompozisyonlara yer verildiğini görüyoruz. Birbirine konum olarak oldukça yakın olan bu iki yapıda Moğol istilalarının öncesi ve sonrası görülen form ve süsleme özellikleri farkları görülebilmektedir (Fotoğraf 15-16-17-18).



Fotoğraf 15. Sivas Çifte Minareli Medrese Yan Niş Panosu



Fotoğraf 17. Sivas Şifaiye Medresesi Yan Niş Panosu



Fotoğraf 16. Sivas Çifte Minareli Medrese Yan Nişi



Fotoğraf 18. Sivas Şifaiye Medresesi Yan Nişi

Anadolu Selçuklularının önemli devlet adamlarından olan Sahip Ata Fahrettin Ali Anadolu'nun birçok yerinde eserler yaptırmıştır. Bu eserlerin birçoğu Moğolların artık Anadolu'da sahne aldığı dönemde inşa edilirken, Konya'daki yapılar

Sivas'taki örneklere göre klasikleşen Anadolu Selçuklu etkisinin daha baskın olduğu görülür. Burada 1271 yılında Sivas'ta inşa edilmiş olan Sivas Gök Medrese ile Konya'da 1258 yılında inşa edilmiş olan Sahip Ata Cami taç kapı yan nişlerini karşılaştıracğız. Sivas Gök Medresede oldukça yüksek olarak yapılan taç kapı yan nişleri, Konya Sahip Ata Camide bu şekilde bir yüksekliğe sahip değildir. Burada her iki taç kapı yan nişlerinin belirgin ayırt edici özelliğı süsleme kompozisyonlarının oluşturulma kaidelerinde karşımıza çıkar. Sivas Gök Medresede Yan niş çerçevelerinde, sütunçelerinde ve yan nişlerin niş gövdelerinde yer alan bitkisel süslemeler plastik ifadenin oldukça yüksek bir yorumuyla oluşturulurken, Konya Sahip Ata Cami taç kapı yan nişlerindeki aynı birimlerde karşımıza çıkan süslemeler daha düşük bir satıhla ortaya çıkarılmış ve plastik ifadeler uzak olarak yapılmıştır. Burada ortaya koyabileceğimiz yorum olarak Sivas şehrinin Moğollarla olan münasebetlerinin Konya'ya göre daha eskiye dayandığı buradaki taş ustaları ve yerel sanatın plastik ifadeleri ortaya koymada daha istekli olduğu gözle görülür bir gerçektir (Fotoğraf 19-20).



**Fotoğraf 19. Sivas Gök Medrese
Yan Nişi**



**Fotoğraf 20. Konya Sahip Ata
Cami Yan Nişi**

3. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Anadolu Selçuklu devleti Anadolu'nun birçok bölgesinde siyasi konumunu güçlendirene kadar geçen sürede yapılar ortaya koymaktan uzak kalmıştır. Bu süreçte Anadolu Selçuklu devleti rakipleri olan diğer Anadolu Türk beyliklerini ortadan kaldırdıktan sonra artık yapı faaliyetleri ortaya koymaya başlar. 13. Yüzyılın hemen başında başlayan yapılaşma süreci ne kadar Anadolu Selçukluları üslubu olarak anılsa da tam bir merkeziyetçi yani saray üslubu çerçevesinde yapılaşma faaliyetleri olarak isimlendirilebilir mi bilemiyoruz (Blessing, 2018: 31). Siyasi istikrarın geç kurulması ve Anadolu'nun farklı bölgelerinin sürekli göçler alması ve buna ilave olarak gezgin ustalarda da etkilendikleri üslupları gezdikleri yerlere götürmeleri yapılaşma sürecinde merkeziyetçi bir gösteriş sunmasının başlıca etkileri olabilmektedir.

Bir kültür içerisinde değişimin ve dönüşümün meydana gelmesi için belli bir olayların dönüm noktaları oluşturmaları gerekmektedir. Küçük olaylar ve küçük etkiler değişimi tetiklerken, travmatik olaylar dönüşümlere sebep olmaktadır (Bekmez, 2020: 13). Anadolu Selçuklu döneminde artık merkezi bir sistemden gelişen sanat ve mimari olgusunun oluşacağı sıralarda meydana gelen 1243 tarihli Köseadağ savaşı hem değişime hem de dönüşüme sebep olmuştur. Bu olay siyasi ve kültürel anlamda travmatik bir sonuç ortaya çıkarıp dönüşüme sebep olsa da sanat ve mimari anlamda travmatik sebeplere dayanacak bir sonuç ortaya koymamış hatta birçok sanat tarihçi için sanat adına güzel olarak sonuçlanan değişim ortaya koymuştur.

Karşılaştırmaya aldığımız örnekler 1250 tarihinden önce ve sonra inşa edilen yapılardan oluşmaktadır. 1250 tarihinden önce ve sonra yapılan yapıların taç kapı yan nişlerinde form olarak birbirinden ayırt edici bariz özellikler görülmemektedir.

Formdaki farklılıklarda belirtilebilecek durum şu ki 13. Yüzyılın sonuna doğru yan nişlerin üst kısmında taç kapı kavsarası ile yan nişleri birbirinden ayıran saçak birimleri ve saçakların altında bulunabilen pano birimleri daha az tercih edilmeye başlandığı görülmektedir. Böyle bir durumda taç kapının kavsarası ile yan nişleri birbirinden ayıran birim genellikle yan niş çerçevesi olmaya başlar.

Süsleme olaraksa durum tamamen farklı bir hal almaya başlar. Selçuklu dönemi yapılarında süslemenin en çok görüldüğü yerlerden biri taç kapılardır. Bir davet özelliği taşıyan taç kapılar neredeyse boşluk bırakılmayacak şekilde süslenebilirken bazen bir sembol ve simgeye sahip unsurlarla da süslenebilmekteydi. Anadolu Selçuklu çağı olarak nitelendirilebilecek süsleme programları Alâeddin Keykubat'ın hükümdarlık yaptığı süre zarfında ortaya çıkmış ve 1243 yılında meydana gelen Köseadağ savaşı sonuçları ile son bulmuştur. Bu dönemden sonra artık süsleme yapıların belli başlı bölgelerinde değil birçok yerinde karşımıza çıkmaya başlar.

Konu içerisine aldığımız örnekler dahilinde ve haricinde yan nişlerdeki süsleme programlarının değişimi genel olarak geometrik süslemeden bitkisel süslemeye doğru gerçekleşmektedir. Geometrik süslemeden de bitkisel süslemeye geçerken süslemenin sahip olduğu satıh seviyesinin yüksekliği şeklinde süslemenin uygulanma tekniğinde de değişiklikler görülmektedir.

Anadolu Selçuklu devleti ile Moğol devleti arasında 1243 yılı dolaylarında gerçekleşen Köseadağ savaşından sonra Anadolu Selçuklu çağı içerisinde inşa edilen cami, medrese, kervansaray, türbe gibi ve birçok yapıda süsleme özellikleri çok daha farklı bir duruma gelmiştir. Çalışmamız dahilinde bu değişimleri göz önüne aldığımızda en çok karşımıza bitkisel süslemenin girift-girişik bir halde yapıldığı hali çıkmaktadır. Girift-girişik

kompozisyonlarda kıvrım dallar artık sınırlı bir çerçeve içerisinde belirli bir eksenle hareket etmiyor, kendi doğasına uygun bir şekilde tıpkı doğadaki haline uygun olarak kıvrım dalların birbirine altı üstü geçişler yapması şeklinde kompozisyonda yer ettiriliyor.

Palmet, Rumi ve Lotus çiçeklerinin uygulandığında da farklılıklar görülmektedir. 1250 tarihinden sonra inşa edilen yapılardaki bu bitkisel öğelerin çanak yaprakları natüralist üsluba daha uygun olarak daha açık ve uç kısımları volütlü bir şekilde yapılmaya başlanılmıştır.

Moğol istilasından sonra Anadolu Selçuklu dönemi taç kapı yan nişlerini ele aldığımız zaman hem form hem de süsleme açısından belirli farklılıkların ortaya çıktığı görülmektedir. Yan nişler her iki dönemde de taç kapı iç kenarlarında konumlanmayı sürdürse de taç kapıların yükseklik ve genişliklerine oranla yan nişlerinde genişlik ve yüksekliklerinde farklılıklar görülmektedir. Her iki Anadolu Selçuklu döneminde yapılan yan niş uygulamalarına kısaca bakıldığında form olarak bariz farklar olmamakla birlikte 1250 yılı sonrası olarak belirtmeye çalıştığımız ikinci dönemde süsleme açısından plastik özellikleri arttırılmış, bitkisel öğeler doğadaki haline daha yakın olarak yapılmaya başlanmıştır. Bu farklılıklar dönemin banî ve ustalarının düşünce ve bakış açılarındaki farklılıkların meydana geldiğini ve süsleme üslubunun değişikliğe uğraması Anadolu coğrafyasında topyekûn kabul gördüğünü gösterir nitelikte olmuştur.

KAYNAKÇA

- Altun, Ara, (1988), “Orta Asya Türk Sanatı ile Anadolu Selçuklu ve Beylikler Mimarisi” Mimar Baş Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri, 1, s. 33-43.
- Aslanapa, Oktay, (2011), Türk Sanatı, Remzi Kitabevi.
- Bayburtluoğlu, Zafer, (1978), “Anadolu Selçuklu Devri Büyük Programlı Yapılarında Önyüz Düzeni”, Vakıflar Dergisi, Sayı: 11, s. 67-104.
- Bekmez, Ayşegül, (2020), Anadolu Selçuklu Çağı Mimarisinde Moğol İstilasası Sonrası Değişim, Dönüşüm ve Süreklilik, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Van.
- Blessing, Patricia, (2018), Moğol Fethinden Sonra Anadolu’nun Yeniden İnşası, İstanbul.
- Cevizci, Ahmet, (1999), Paradigma Felsefe Sözlüğü, İstanbul.
- Cezar, Mustafa, (1977), Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık, İstanbul.
- Çaycı, Ahmet, (2017), İslam Mimarisinde anlam ve Sembol, Konya.
- Duran, Remzi & Aslan, Yunus (2019) “Selçuklu Dönemi Konya Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları”, USAD, 10, s. 107-126.
- Hasol, Doğan, (2012), Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, İstanbul.
- Keleş Usta, Gülay, (1994), Anadolu Osmanlı Dönemi Mimarisinde Mekân Analizi Han ve Kervansaray Yapılarında Uygulama” KATÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Mutlu, Belkıs, (1996), Mimarlık Tarihi Ders Notları, Mengitan Matbacılık.

- Mülayim, Selçuk, (2005), “Mimari”, TDVİA, Cilt: 30, s. 91-95.
- Mülayim, Selçuk, (1996), “İncir Hanı Rumilerinden Asiyatik Bir Unsur”, V. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri, Konya, s. 73-78.
- Naumann, Rudolf, (2019), Eski Anadolu Mimarlığı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara
- Ögel, Semra, (1966), Anadolu Selçukluları’nın Taş Tezyinatı, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Turani, Adnan, (1975), Sanat Terimleri Sözlüğü, Toplum Yayınevi, Ankara.
- Sözen, M. – Tanyeli, U. (1986), Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Ankara.
- Ünal, R. Hüseyin, (1982), Osmanlı Öncesi Anadolu – Türk Mimarisinde Taç Kapılar, İzmir.
- Yılmaz, Mehmet, (2015), Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı, Ütopya Yayınları, Ankara.

TÜRKİYE VE DÜNYADA
SANAT TARİHİ

yaz
yayınları

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com