

**T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANABİLİM DALI
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI BİLİM DALI**

**SAHİP ATA KÜLLİYESİ CAMİİ VE HÂNIKÂH TAÇ
KAPI TEZYİNATI DEĞERLENDİRMESİ**

HALİME GÜLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN:
DR. ÖĞR. ÜYESİ ÇİĞDEM ÖNKOL ERTUNÇ**

KONYA-2021

BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin	Adı Soyadı	Halime GÜLER		
	Numarası	17812101010		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Geleneksel Türk Sanatları		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
Tezin Adı	SAHİP ATA KÜLLİYESİ CAMİİ VE HÂNIKÂH TAÇ KAPILARININ TEZİYİNATI DEĞERLENDİRMESİ			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin Adı Soyadı
İmzası
Halime GÜLER

ÖZET

Anadolu Selçuklu medeniyetinin tasarım gücünün mükemmel bir işçilikle birleştiği, mimarının karakteristik bir özelliği haline gelen taç kapılar, her yapı için önemli bir kurgu ögesidir. Sahip Ata Külliyesi, 13.yüzyılda inşa edilmiş, kadim medeniyetimizin en önemli miraslarından biridir. Dönemin kudretli veziri Sahip Ata Fahreddin Ali tarafından inşa edilen külliyenin camii ve hânîkâh taç kapıları dönemin karakteristik özelliğini en iyi temsil eden abidevi eserler arasındadır.

Şehrin tarihi imzası olan bu eserler geçmişin ruhu, inanç dünyası, yaşam tarzı, hayalleri ve estetik anlayışıdır. Kültürel süreklilik, bu zengin mirası koruyarak gelecek nesillere aktarmakla gerçekleşecektir. Bu gaye ile başladığımız araştırmada Sahip Ata Külliyesi Camii ve Hânîkâh taç kapı tezyînatı, teknik, malzeme, motif, kompozisyon, üslûp, anlam ve sembol açısından incelenmiş; fotoğraf, ölçüm ve milimetrik çizimle belgelenecek, günümüz ve sonraki zamanlara kaynak oluşturması hedeflenmiştir.

Sahip Ata Camii taç kapı tasarımında kompozisyonun bütünü ve parçalarının birbirine oranlarında mükemmel bir denge mevcuttur. Taç kapı bölümleri arasındaki simetri ile tezyînat kurgusundaki asimetri, tasarımı tekdüzelikten korumuştur. Taş, çeşitli renk ve tonlarıyla kullanılmış; çini ve tuğlanın renkli dokusu, umumi ahengi en üst seviyeye taşımıştır. Toplam yirmiyedi desen incelenmiş, tasarım kurgusunda geometrik süsleme ile yazının genel tezyînatın belirleyici öğeleri olduğu anlaşılmıştır.

Hânîkâh taç kapı tasarımı; doluluk- boşluk oranı, süsleme unsurları arasındaki kademelenmenin meydana getirdiği derinlik ve taşın tek tonuyla oluşan dinginlikle dikkat çekmektedir. Taç kapı tezyînatını oluşturan dokuz desen incelenmiş; tezyînatın genelinde geometrik kompozisyonların, rûmi kompozisyonlara göre daha çok kullanıldığı anlaşılmıştır. Sonuç olarak, Sahip Ata Külliye taç kapıları arasındaki tezyîni unsurlar açısından benzerlik ve farklılıklar tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Sahip Ata Külliyesi, Sahip Ata Camii, Hânîkâh, Taç kapı, Tezyînat

ABSTRACT

Crown gates, which have become a characteristic feature of architecture, where the design power of the Anatolian Seljuk civilization combined with excellent craftsmanship, are one of the important elements of construction for every building. Sahip Ata Complex (Kulliye), which was built in the 13th century, is one of the prominent heritages of our ancient civilization. Crown Gates of the mosque and the khanqah (hânikâh) of the complex which were built by Sahip Ata Fahreddin Ali, the powerful vizier (vezir) of the era, are among the monumental structures that represent the architectural features of the period at the highest level.

These masterpieces which are the historical signature of the city, are the intellection of the spirit, world of faith, life style, dreams and the aesthetic sense of the past. Cultural continuity will be achieved by protecting this prosperous heritage and transferring it to the future generations. In this research, ornaments on the crown gates of mosque and khanqah in Sahip Ata Complex were examined in terms of technique, material, motif, composition, style, content and symbol, and it is aimed to create a source for now and future years by documenting via photograph, measurement and millimetric drawing.

There is an excellent balance in the whole composition and in the ratio of its parts in the design of the crown gates of Sahip Ata mosque. The symmetry between the crown gates sections and the asymmetry in the decoration setup covered the design from monotony. The stone was used in different colours and tones, the colorful texture of tiles and bricks carried the general harmony to the zenith. 27 patterns were examined in total, and it is understood that the geometric ornament and the inscription/lettering are determinative elements of the decoration as a whole in the design setup.

The design of the khanqah crown gate draws the attraction by space-fullness ratio, deepness occurred by the steps between the decoration elements, and the serenity of a single tone of stone. Nine patterns constituting the crown gate decoration are examined and it is shown that geometric compositions were used more than rumi compositions in general.

As a result, similarities and differences were determined between crown gates of Sahip Ata Complex, in terms of ornamental elements.

Key words: Sahip Ata Kulliyesi (Complex), Sahip Ata Camii (Mosque), Hânikâh (Khanîqah), Taç kapı (Crown gate/Taj kapı), Tezyinat (Decoration).

ÖNSÖZ

Türk kültürü kendisini ifade edebildiği en iyi ortamı, Anadolu'nun binlerce yıllık medeniyet birikimine sahip topraklarında ve Selçuklu çağında bulmuş fiziksel ve kültürel olarak derin izler bırakmıştır.

Orta Çağ Türk dünyasının iki buçuk asra yakın devresini aziz hatıralarıyla inşa eden ve bugünkü milli birliğin temel taşlarını atan Anadolu Selçuklu Devleti'nin başkenti Konya, mimari kültür mirasının beşiğidir. Anadolu Selçuklu mimarisinin en seçkin örnekleri çağın bugünlere uzanan sesi, Konya'nın kumaşına çizilmiş abidevi eserlerin duvarlarında yankılanmaya devam etmektedir.

Anadolu Selçuklu Dönemi mimarisinde 13.yüzyıl, yeni bir geleneğin oluşumuna tanıklık eden ayrıcalıklı bir süreci ifade etmektedir. Bu dönemin en uzun siyasi kariyerine sahip şahsiyetlerinden biri de Sahip Ata Fahreddin Ali'dir. 13. yüzyılın ikinci yarısına damgasını vuran 1258–1285 tarihleri arasında önemli görevlerde bulunan Sahip Ata, dönemin, en görkemli yapılarının baniliğini üstlenmiştir. Araştırmada Orta çağın bu kudretli vezirinin banisi olduğu Sahip Ata Külliyesi Cami ve Hânikâh Taç kapı tezyînatı teknik, malzeme, motif, kompozisyon ve üslûp özellikleri açısından incelenmiştir. Emanetçisi olduğumuz kadim medeniyetimizin korunması, bu değerlerle yaşayacak nesillere bu mirasın özellikleri, nitelikleri ve tarihi bilincin kazandırılması amacıyla yapılan bu araştırma; giriş, üç ana bölüm ile sonuç ve değerlendirme kısımlarından meydana gelmektedir.

Araştırma konusunun belirlenmesinde ve hazırlanma sürecinde kıymetli bilgilerini, tecrübelerini benden esirgemeyen çok değerli danışmanım Dr. Öğr. Ü. Çiğdem ÖNKOL ERTUNÇ hocama, ayrıca değerli bilgilerinden istifade ettiğim Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL, Dr. Öğr. Ü. Çetin ÖZTÜRK hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim. Çalışmamda istifade ettiğim akademik çalışmaların sahiplerine sonsuz şükranlarımı sunarım. Bu süreçte maddi manevi destekleriyle beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan aileme de teşekkürü de bir borç bilirim.

Halime GÜLER
Konya-2021

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Önemi ve Amacı.....	1
1.2. Araştırmanın Kapsamı.....	1
1.3. Araştırmanın Yöntemi.....	2

İKİNCİ BÖLÜM

2. 13. YY ANADOLU SELÇUKLU MİMARİSİ ve KÜLLİYE UYGULAMASI7	
2.1. Konya Sahip Ata Külliyesi.....	10
2.1.1. Sahip Ata Külliyesi Banisi (Sahip Ata Fahreddin Ali).....	12
2.1.2. Sahip Ata Camii Mimarı.....	16
2.2. Sahip Ata Külliyesi Mimari Bölümleri.....	18
2.2.1. Konya Sahip Ata Cami	18
2.2.2. Konya Sahip Ata Hânikâhı	26
2.2.3. Konya Sahip Ata Türbesi.....	31
2.2.4. Konya Sahip Ata Hamamı	34

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 13. YÜZYIL ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ TAÇ KAPI TEZYİNATINA GENEL BİR BAKIŞ.....	36
3.1. Taç kapı Bölümleri.....	38
3.1.1. Süsleme Şeridi.....	41
3.1.2. Gülbezek (Madalyon) ve Kabaralar	42
3.1.3. Kavsara	44
3.1.4. Kuşatma Kemerı.....	46
3.1.5. Köşe Sütunceleri ve Başlıkları	47
3.1.6. Kitabe.....	48
3.1.7. Sebil	50
3.1.8. Mihrabiye.....	51
3.1.9. Minare.....	52
3.2. Malzeme ve Teknik.....	54
3.2.1. Taş	55

3.2.2. Tuğla	56
3.2.3. Ahşap	57
3.2.4. Çini	58
3.2.5. Devşirme Malzeme.....	59
3.3. Süsleme ve Motif.....	60
3.3.1. Rûmi	61
3.3.2. Geometrik Motifler.....	62
3.3.3. Yazı.....	64
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	
4. SAHİP ATA KÜLLİYESİ TAÇ KAPILARI TEZYİNATI İNCELEMESİ ..	65
4.1. Sahip Ata Külliyesi Hânikâh Taç Kapısı	65
4.1.1. Süsleme Şeritleri.....	68
4.1.2. Köşe Sütuncuğu.....	83
4.1.3. Köşe Sütuncuk Başlığı.....	85
4.1.4. Kuşatma Kemerini.....	87
4.1.5. Kitabe.....	89
4.2. Sahip Ata Külliyesi Cami Taç Kapı Tezyînatı	91
4.2.1. Birinci Bölüm.....	93
4.2.2.1. Mukarnas	95
4.2.2.2. Kitâbe	101
4.2.2.3. Mihrabiye.....	103
4.2.2. İkinci Bölüm.....	110
4.2.2.1. Köşe Sütuncuğu	111
4.2.2.2. Süsleme Şeritleri	117
4.2.3. Üçüncü Bölüm.....	129
4.2.3.1. Devşirme Taşlar	130
4.2.3.2. Sebil.....	134
4.2.3.3. Pencere	160
4.2.3.4. Pano.....	163
4.2.3.5. Minare	166
BEŞİNCİ BÖLÜM	
5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	172
5.1. Değerlendirme	172
5.2. Sonuç.....	183
KAYNAKÇA.....	185

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1.1. Geometrik Kompozisyon Tablo Örneği	4
Tablo 1.2. Rûmi Kompozisyon Tablo Örneği	5
Tablo 1.3. Yazı Metni Tablo Örneği	6
Tablo 2.1. Sahip Ata Fahrettin Banisi Olduğu Eser Listesi	16
Tablo 4.1. Sahip Ata Hânîkâhı 1. Süsleme Şeridi Detayı.....	71
Tablo 4.2. Sahip Ata Hânîkâhı 2. Süsleme Şeridi Detayı	74
Tablo 4.3. Sahip Ata Hânîkâhı 3. Süsleme Şeridi Detayı.....	77
Tablo 4.4. Sahip Ata Hânîkâhı 4. Süsleme Şeridi Detayı.....	80
Tablo 4.5. Sahip Ata Hânîkâhı 5. Süsleme Şeridi Detayı.....	82
Tablo 4.6. Sahip Ata Hânîkâhı Köşe Sütuncuğu Detayı	84
Tablo 4.7. Sahip Ata Hânîkâhı Köşe Sütuncuk Başlığı Detayı	86
Tablo 4.8. Sahip Ata Hânîkâhı Kuşatma Kemerı Detayı	88
Tablo 4.9. Sahip Ata Hânîkâhı Kitabe Detayı	90
Tablo 4.10. Sahip Ata Camii Taç Kapı Mukarnas Detayı.....	97
Tablo 4.11. Sahip Ata Camii Kabara Detayı	99
Tablo 4.12. Sahip Ata Camii Kitabe Detayı	102
Tablo 4.13. Batı Mihrabiye Kitabe Detayı	105
Tablo 4.14. Batı Mihrabiye Gövde Detayı	107
Tablo 4.15. Mihrabiye Süsleme Şeridi Detayı.....	109
Tablo 4.16. Sahip Ata Camii Taç kapı Köşe Sütuncuğu Detayı.....	113
Tablo 4.17. Sahip Ata Camii Taç kapı Köşe Sütuncuk Başlığı Detayı.....	115
Tablo 4.18. Sahip Ata Camii Taç kapı Köşe Sütuncuk Başlığı Detay.....	116
Tablo 4.19. Sahip Ata Camii Taç kapı 1.Süsleme Şeridi Detayı	120
Tablo 4.20. Sahip Ata Camii Süsleme Şeritleri Arasındaki Sütunce Detayı	122
Tablo 4.21. Sahip Ata Camii İkinci Süsleme Şeridi Detayı	124
Tablo 4.22. Sahip Ata Camii Yazı Şeridi Detayı.....	126
Tablo 4.23. Sahip Ata Camii İkinci Süsleme Şeridi Detayı	128
Tablo 4.24. Sahip Ata Taç kapı Camii Doğu Kanadı Lahit Detayı	132
Tablo 4.25. Sahip Ata Taç kapı Camii Batı Kanadı Lahit Detayı	133
Tablo 4.26. Sağ ve Sol Sebil Niş Üstü Pano Yazı Detayı	136
Tablo 4.27. Sol Sebil Mukarnas Üstü Yazı Detayı	137

Tablo 4.28. Sahip Ata Camii Sağ-Sol Sebil Sütunce Detayı	139
Tablo 4.29. Sol Sebil Kabara Detayı	141
Tablo 4.30. Sahip Ata Camii Sol Sebil 1. Süsleme Şeridi Detayı	143
Tablo 4.31. Sahip Ata Camii Sol Sebil 2. Süsleme Şeridi Detayı	145
Tablo 4.32. Sağ Sebil Mukarnas Üstü Yazı Detayı	148
Tablo 4.33. Sağ Sebil Birinci Süsleme Şeridi Detayı	150
Tablo 4.34. Sağ Sebil İkinci Süsleme Şeridi Detayı	152
Tablo 4.35. Sağ Sebil Yazı Şeridi Detayı	154
Tablo 4.36. Sağ Sebil Yazı Şeridi Köşesindeki Madalyon Detayı	156
Tablo 4.37. Sahip Ata Camii Kapı Süsleme Şeridi Detayı	158
Tablo 4.38. Sahip Ata Camii Kapı Süsleme Şeridi Detayı.....	159
Tablo 4.39. Sahip Ata Camii Doğu Pencere Detayı	161
Tablo 4.40. Sahip Ata Camii Batı Pencere Detayı	162
Tablo 4.41. Taç Kapı Doğu Kanadı Pano Detayı	164
Tablo 4.42. Taç Kapı Batı Kanadı Pano Detayı.....	165
Tablo 4.43. Sahip Ata Camii Minare Gövde Detayı	168
Tablo 4.44. Sahip Ata Camii Minare İkinci Süsleme Şeridi Detayı	170
Tablo 4.45. Sahip Ata Camii Minare Üçüncü Süsleme Şeridi Detayı	171
Tablo 5.1. Sahip Ata Camii ve Hânikâh Taç Kapı Bölümleri	173
Tablo 5.2. Sahip Ata Camii ve Hânikâh Taç Kapı Malzeme	178
Tablo 5.3. Sahip Ata Camii ve Hânikâh Taç Kapı Teknik	179
Tablo 5.4. Sahip Ata Camii ve Hânikâh Taç Kapı Süsleme Motifleri	179
Tablo 5.5. Sahip Ata Camii Taç Kapı Yazı Listesi	181

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1. Sahip Ata Külliyesi Vaziyet Planı	11
Şekil 2.2. Sahip Ata Külliyesi Üstten Görünüşü	12
Şekil 2.3. Çifte Minareli Cephe Anlayışı	18
Şekil 2.4.Çifte Minareli Cephe Anlayışı	19
Şekil 2.5.Sahip Ata Cami Taç kapısı.....	20
Şekil 2.6. Sahip Ata Cami Taç kapı Rölövesi.....	21
Şekil 2.7. Sahip Ata Camii Mihrabı	22
Şekil 2.8. Sahip Ata Camii ve Taç kapının kazı sonuçlarına göre planı	23
Şekil 2.9. Sahip Ata Camii ve Taç kapının restitüsyon planı	24
Şekil 2.10. Sahip Ata Cami.....	25
Şekil 2.11.Hânikâh Ön Cephesi Günümüz Hali	27
Şekil 2.12. Hânikâh Ön Cephesi Onarım Öncesi Hali	28
Şekil 2.13.Hânikâh Kesit Görünüşü.....	29
Şekil 2.14. Hânikâh Planı	30
Şekil 2.15.Taç kapı ve Dükkanlar	31
Şekil 2.16. Sahip Ata Türbe Kesitleri	32
Şekil 2.17. Türbe Sandukaları ve Çini Süslemeler	33
Şekil 2.18. Hamam Görünüş.....	34
Şekil 2.19. Sahip Ata Hamamı Planı.....	35
Şekil 3.1. Taç kapıyı Oluşturan bölümler	39
Şekil 3.2. Hânikah Taç kapı Bölümleri	40
Şekil 3.3.Camii Taç kapı Bölümleri.....	41
Şekil 3.4. Sahip Ata Camii Madalyon Örnekleri	43
Şekil 3.5. Sahip Ata Camii Kabara Örnekleri	43
Şekil 3.6. Sahip Ata Cami Taç kapı Mukarnas ve Kuşatma Kemer Detayı.....	45
Şekil 3.7. Sahip Ata Camii Taç kapı Alttan Görünüşü	45
Şekil 3.8. Sütun Bölümleri.....	47
Şekil 3.9. Sahip Ata Camii Kitabe Detayı.....	49
Şekil 3.10. Hânikâh Kitabesi Detayı	49
Şekil 3.11.Sahip Ata Camii Sanatçı Kitabe Detayı.....	50
Şekil 3.12. Sahip Ata Camii Taç kapı Sol ve Sağ Sebil Detayı.....	51

Şekil 3.13. Sahip Ata Camii Taç Kapı Sol ve Sağ Mihrabiye Detayı.....	52
Şekil 3.14. Sahip Ata Cami Minare Görüntüsü	53
Şekil 4.1. Hânîkâh Taç kapısı	66
Şekil 4.2. Onarım Öncesi Ahşap Sundurma	67
Şekil 4.3. Sahip Ata Hânîkâh Taç kapı Süsleme Şeritleri	68
Şekil 4.4. Sahip Ata Hânîkâh Taç kapı Süsleme Şeritleri Detayı.....	69
Şekil 4.5. Sahip Ata Hânîkah Süsleme Şeritleri Detayı	72
Şekil 4.6. Sahip Ata Hânîkah Süsleme Şeritleri Deformasyonu	73
Şekil 4.7. Taç kapı Süsleme Şeridi Detayı	75
Şekil 4.8. Sahip Ata Camii Ahşap Kapısı.....	75
Şekil 4.9. Sahip Ata Hânîkâh Taç Kap Restorasyon Öncesi durumu	76
Şekil 4.10. Sahip Ata Hânîkahı Sol Süsleme Şeritleri	79
Şekil 4.11. Sahip Ata Camii Süsleme Şeridi	79
Şekil 4.12. Sahip Ata Camii Taç Kapı Tezyînat İnceleme Bölümleri	92
Şekil 4.13. Sahip Ata Camii Giriş Detayı.....	94
Şekil 4.14. Sahip Ata Camii Orijinal Kapısı.....	95
Şekil 4.15. Taç kapının Sarre'nin 1910'larda tespit ettiği durumu.....	100
Şekil 4.16. Mihrabiye Detayı.....	103
Şekil 4.17. Sağ-Sol Mihrabiye Geometrik Kompozisyon Detayı.....	106
Şekil 4.18. Sahip Ata Camii Taç Kapı Süsleme Şeridi Detayı.....	110
Şekil 4.19. Köşe Sütuncuğu Gamalı Haç Motifi.....	112
Şekil 4.20. Sahip Ata Camii Süsleme Şeridi Çizim Detayı	117
Şekil 4.21. Sahip Ata Camii Süsleme Şeridi Çizim Detayı.....	118
Şekil 4.22. Sütunce Detayı.....	121
Şekil 4.23. Sahip Ata Camii Mihrap Süsleme Şeridi Detayı.....	123
Şekil 4.24. Sahip Ata Camii Taç kapı Doğu-Batı Kanadı Detayı.....	129
Şekil 4.25. Taç Kapı Doğu Kanadı Devşirme Taş Yan Detayı	131
Şekil 4.26. Şekil Taç Kapı Batı Kanadı Devşirme Taş Yan Detayı.....	131
Şekil 4.27. Sağ Sebil Yazı Şeridi Köşesindeki Madalyon Detayı	140
Şekil 4.28. Sahip Ata Camii Sanatçı Kitabe Detayı.....	146
Şekil 4.29. Sağ Sebil Yazı Şeridi Köşesindeki Madalyon Detayı	155
Şekil 4.30. Dış Bükey Form Çizim Detayı.....	157
Şekil 4.31. Sahip Ata Camii Minare Detayı	166

Şekil 4.32. Minare Gövde Kompozisyon Detayı	167
Şekil 5.1. Sahip Ata Camii ve Hânikaâh Taç Kapı Sütunceleri.....	174
Şekil 5.2. Sahip Ata Camii Kitabe Detayı.....	175
Şekil 5.3. Sahip Ata Camii Sanatçı Kitabe Detayı.....	175
Şekil 5.4. Hânikâh Kitabesi Detayı.....	176
Şekil 5.5. Geometrik Süslemeli Gülbezek ve Kabaralar	176
Şekil 5.6. Yazı ile Tezyin Edilmiş Gülbezek ve Kabaralar	176
Şekil 5.7. Şekil Bezemesiz Gülbezek ve Kabaralar	177
Şekil 5.8. Hânikah Taç Kapı Gülbezek Detayı.....	177
Şekil 5.9. Sahip Ata Camii Motif Analizi	180
Şekil 5.10. Sahip Ata Hânikâh Motif Analizi.....	182

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Önemi ve Amacı

Mimari ve tezyini açıdan Sahip Ata Külliyesi, Selçuklu dönemi eserlerinin en görkemli örneklerinden birisidir. Bu nedenle Konya Sahip Ata Külliyesi ile ilgili pek çok araştırma bulunmaktadır. Sahip Ata Külliyesi ile ilgili çalışmalar, genellikle yapının mimari onarım süreçleri ile yapılan kazı ve araştırmalar sonucu elde edilen bulguların değerlendirilmesi üzerinde yoğunlaşmaktadır. Tezyinat bakımından yapılan çalışmalar ise, külliyeye tezyinatını yalnızca çinileri üzerinden değerlendirilmekte olup cami, hânîkâh veya türbe bölümlerinin tamamını kapsayıcı bir bilgi vermemektedir.

Henüz bütünüyle Sahip Ata Külliyesi Taç kapılarının tezyinatını ele alan bir araştırma yapılmamıştır. Konunun öneminin yanı sıra; külliyeye taç kapılarının tezyinatını teknik, malzeme, motif, kompozisyon, üslup, anlam ve sembol açısından çizim ve motif analizleri ile değerlendiren bir araştırma yapılmamıştır. Bu konuyu özgün kılmakta ve çalışma alanı olarak belirlememize sebep olmuştur. Bu araştırma, Anadolu Selçuklu Dönemi sanatının özelliklerini yansıtan Konya Sahip Ata Külliyesi Taç kapıları tezyinatının; fotoğraf, ölçüm ve çizim yolu ile belgelenmesi ile günümüz ve sonraki zamanlara kaynak oluşturması açısından önemlidir.

Emanetçisi olduğumuz kadim medeniyetimizin abidevi eserleri inşa edildiği günden günümüze kadar yerli ve yabancı bilim adamı, tarihçi ve sanatçıların ilgisini çekmiştir. Kültürel süreklilik, mevcut mimari mirasımızın korunması, derin bir anlayışın emaneti olan kadim mirasımızı bu değerlerle yaşayacak nesillere bu mirasın özellikleri ve nitelikleri aktararak gerçekleştirecektir. Araştırmamızın amacı, Anadolu Selçuklu döneminin tasarım, tezyinat ve yazı programıyla en görkemli yapılarından olan Sahip Ata Külliyesi taç kapılarını fotoğraf, ölçüm ve milimetrik çizim yolu ile belgelenerek, gelecek nesillere kaynak olması olarak belirlenmiştir.

1.2. Araştırmanın Kapsamı

Anadolu Selçuklu Veziri Sahip Ata Fahreddin Ali tarafından inşa edilen Konya Sahip Ata Külliyesi, dönemin mimari ve tezyini açısından en nadide örneklerinden biridir.

Bu çalışmanın ana konusu, aynı yapı grubunun iki farklı cephesini temsil eden Sahip Ata Camii ve Hânîkah taç kapı tezyînatının teknik, malzeme, motif, kompozisyon, üslûp, anlam ve sembol özellikleri bakımından incelenmesidir.

Birinci bölümde; araştırmanın amacı, önemi, kapsamı ve yöntemi yer almaktadır.

İkinci bölümde; 13. yüzyıl Anadolu Selçuklu Dönemi Mimarisi ve Külliye Uygulaması ile Sahip Ata Külliyesinin banisi Sahip Ata Fahreddin Ali'nin hayatı, eserleri ve külliye bölümlerine dair bilgi verilmiştir.

Üçüncü bölümde; 13. yüzyıl taç kapı tezyînatına dair bilgi verilmiş, Hânîkah ve Sahip Ata Camii taç kapılarını oluşturan bölümler, tezyînatında kullanılan süsleme motifleri ile malzeme-teknik detayları incelenmiştir.

Dördüncü bölümde; tezimizin ana konusu olan Sahip Ata Külliyesi Camii ve Hânîkâh taç kapı tezyînatı teknik, malzeme, motif, kompozisyon, çizim ve motif analizleri ile incelenmiştir.

Beşinci bölümde; iki taç kapı kendi içinde bir değerlendirmeye alınmış daha sonra aralarındaki farklılık ve benzerliklerin detayları verilmiştir.

1.3. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmanın yöntemi olarak öncelikle konuyla ilgili literatür taraması yapılmış ve bulunan kaynaklar incelenerek ilgili bilgiler derlenmiştir. Çalışmamıza öncelikle kütüphane ve arşiv araştırmalarıyla başlanılmış, konumuza dâhil olan eserle ilgili belge, çizim ve görüntüler taranarak, mevcut bilgilerin derlemesi yapılmıştır.

Çalışmamızın alan araştırması, Konya Sahip Ata Külliyesi mevcut durumu rölöve çizimleri ve fotoğraflarla belgelenmiştir. Böylece, yapının tarihi kaynakları, arşiv belgeleri ve yayınlardan elde edilen bilgileri yanı sıra çizim ve fotoğrafların yardımıyla, tüm özellikleri mimari ve tezyînata yönelik tanıtları gerçekleştirilmiştir.


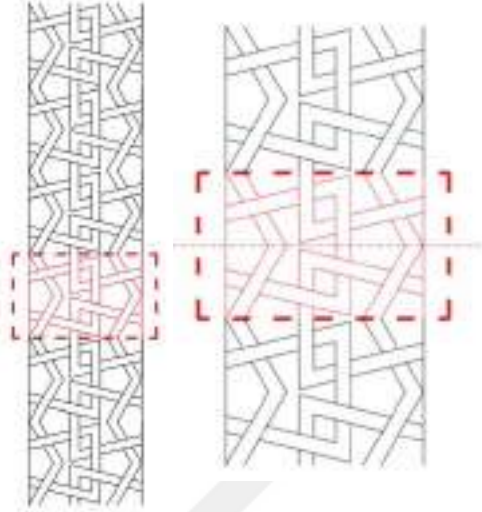


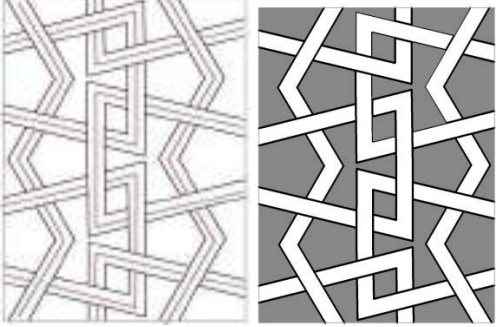
Çizimlerde AutoCAD, fotoğrafların düzenlenmesinde ise photoshop programından yararlanılmıştır.

Tezimizin ana konusu olan Sahip Ata Külliyesi Cami ve Hânîkâh taç kapı tezyînatı çizim ve motif analizleri geometrik kompozisyon, rûmi kompozisyon ve yazı olarak üç kısımda incelenmiştir.

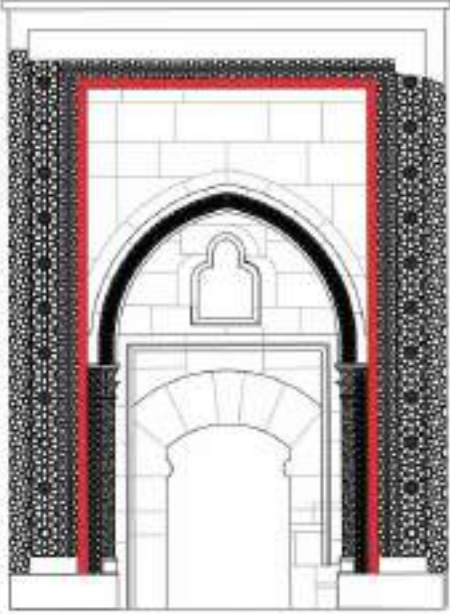
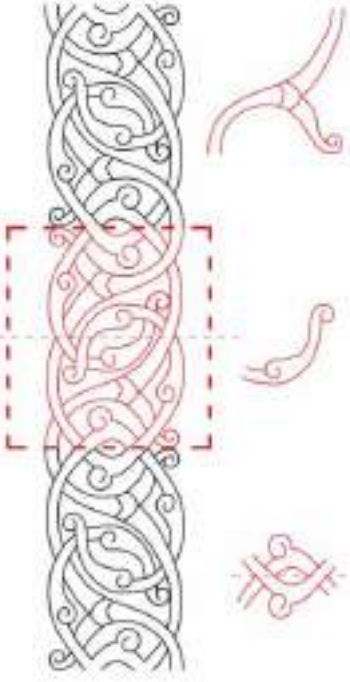


Geometrik kompozisyonları farklı açılardan ifade etmek mümkün olduğu için oluşturulan tabloda kompozisyonun pafta sistemi, deseni oluşturan birimlerin aks-eksen ve açı özellikleri çizimle detaylandırılmıştır. Teknik bölümünde alçak kabartma tekniğinin meydana getirdiği derinlik, desen boşlukları renklendirilerek belirtilmiş, yiv tekniği ise, deseni oluşturan birimleri ortadan bölen kırmızı çizgiyle ifade edilmiştir. Aynı zamanda süsleme şeridinin taç kapıdaki konumu ve fotoğrafı da tabloda verilen detaylar arasındadır (Tablo 1.1).

Rûmi kompozisyonlarda ise pafta düzeni, deseni oluşturan motiflerin özellikleri verilmiştir. Kullanılan yiv tekniği ise, deseni oluşturan birimleri ortadan bölen kırmızı çizgiyle ifade edilmiştir. Süsleme şeridinin taç kapıdaki konumu ve fotoğrafı da tabloya detay olarak eklenmiştir (Tablo 1.2).

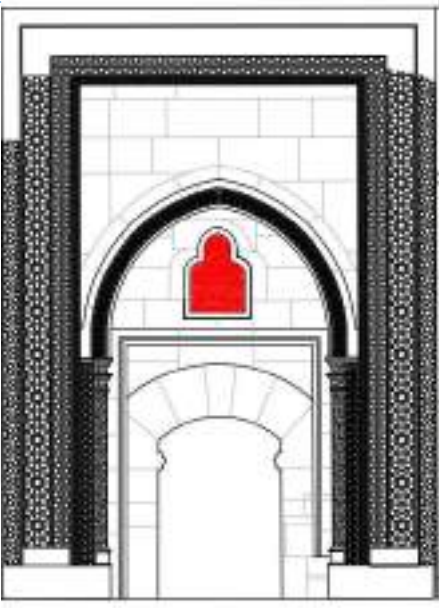


Tezyînatın bir unsuru olan yazının metni ve tekniği ile taç kapıdaki konumu ve fotoğrafı da tabloda verilen detaylar arasındadır. Yazı türü ve tekniğinin daha net algınabilmesi adına yazının bir bölümü büyütülerek verilmiştir. (Tablo 1.3).

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	AKS-EKSEN
	
	TEKNİK- GEÇME SİSTEMLERİ
	

Tablo 1.1. Geometrik Kompozisyon Tablo Örneği

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	TEKNİK
	

Tablo 1.2. Rûmi Kompozisyon Tablo Örneği

KONUM	YAZI METNİ
	<p>1 حسبي الله 2 بني و إنشا هذه الخانقاه 3 المباركة منزلاً لعباد الله 4 الصالحين ومسكناً لاصحاب الصفة الممتقين في أيام دولة 5 السلطان المعظم ظل الله في العالم غيبات الدنيا و الدين ابي 6 الفتح كيخسروو بن قلع ارسلان برهانن أمير المؤمنين خلد الله 7 ملكه و ابد دولته العبد الضعيف اللراجي رحمة ربه 8 اللطيف علي بن الحسين بنن الحاج ابي بكر 9 تقبل الله منه في شهر سنة ثمان و سكرين و ستمائة</p>
FOTOĞRAF	
	<p>TEKNİK</p>  

Tablo 1.3. Yazı Metni Tablo Örneği

İKİNCİ BÖLÜM

2. 13. YY ANADOLU SELÇUKLU MİMARİSİ ve KÜLLİYE UYGULAMASI

Selçuklular, Anadolu tarihine aydınlık sayfalar açan bir Türk devletidir. Bu devirde inşa edilen çok sayıda cami, medrese, türbe ve kervansarayın arka planında; Karahanlı, Gazneli kültür ve sanatının güçlü bir etkisi bulunmaktadır. Büyük Selçukluların Anadolu'ya akan nüfus ve kültürel akımları, Anadolu'da güçlü bir Türk kültür ve sanatının ortaya çıkmasını sağlamıştır¹.

Selçuklular, Anadolu'ya ayak bastıkları 1071 yılından on ikinci yüzyılın sonuna kadar siyasi karışıklık ve harpler nedeniyle, çağa damga vuracak eserler vermeye başlayamamıştır. I. Gıyaseddin Keyhüsrev devri ile birbiri ardınca gösterişli ve asil gayeli abidevi eserler serisi açılmıştır. Sultanlar, kız kardeşleri ve büyük vezirlerin bu imar faaliyetleri, Anadolu Selçuklu devletinin sona erdiği 1308'e kadar aralıksız devam etmiş, Moğol istilasının büyük ve sarsıcı harekâtı bile bu sistemli yapı faaliyetine engel olamamıştır².

Anadolu Selçuklu Devleti, iki yüzyılı aşkın bir süreçte Anadolu sanatında söz sahibi olmuştur. Bu süreç Orta Asya'dan göçlerin devam ettiği, yerleşik hayat ve yeni din İslamiyet'in benimsendiği, Haçlı seferlerinin ve yeni fethedilen topraklardaki farklı kültür ve geleneklerle bütünleşmenin yaşandığı bir dönemdir. Anadolu Selçukluları, mimaride Anadolu'ya gelene kadar etkileşim içinde olduğu kültürel unsurlarla, Anadolu'nun yerel malzeme ve tekniklerini İslam kültüründe sentezleyerek kendilerine has bir sanat anlayışı oluşturmuştur³.

Durukan'ın aktarımıyla, H. Crane'nın ifadesiyle; *"13.yüzyıl Anadolu'sunun Selçuklu anıtları, Orta çağ Türk- İslâm mimarisinin gelişiminde klasik olarak tanımlanabilecek bir aşamanın ürünleri olarak kabul edilmektedir. Yoğun yapım etkinlikleriyle dikkati çeken*

¹ Karpuz Haşim, **Türkiye'de Selçuklu Yapıları Fotoğraf Albümü**, Selçuklu Belediyesi Yayınları,

² Ögel Semra, **Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyînatı**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1966, s.1

³ Özkeçeci İlhan- Özkeçeci Ş. Bilge, **Türk Sanatında Tezhip**, Yazıgen Yayıncılık, İstanbul, 2014, s.40

13.yüzyıl aynı zamanda, gelişmiş biçim dağarcığı ve büyük teknik bilginin kaynaşarak oluşturduğu, bugün hâlâ Anadolu'da hayranlıkla izlenen dikkat çekici ve güçlü bir taş mimarinin ifadeci üslubunda kendini göstermiş bir dönemdir⁴.”

Anadolu Selçuklu döneminde inşa edilen anıtsal yapıların cephe, kütle formu ve kompozisyonları kendine has özellikler gösterir. Anadolu Selçuklu mimarisinde anıtsal yapı girişi olan taç kapılar, cephe kompozisyonunda en önemli mimari elemanları olmuştur. Taç kapılar, plan ve cephelerde dışarıya çıkıntı yaparak kendi bölümlerinin oluşturduğu kompozisyonla birer mimari elemana dönüşmüştür. Dolayısıyla taşıdığı anlam ve ifade ettiği anıtsallıkla taç kapılar, Anadolu Selçuklu döneminin mimarlık anlayışını temsil eden elemanlardır⁵.

Anadolu Selçuklu Dönemi mimarisinde 13.yüzyıl, yeni bir geleneğin oluşumuna tanıklık eden ayrıcalıklı bir süreci ifade etmektedir. 1243'te Köseadağ'da yapılan savaşta Selçuklu ordusu bozulmuş, Anadolu Selçuklu Devleti bundan böyle Moğollara bağlı Selçuklu Devleti olarak yaşamıştır. Tarihi sahnesinin bu olumsuz görüntüsüne rağmen mimari açıdan on üçüncü yüzyılın ikinci yarısı, ilk yarısından çok daha zengin ve görkemli eserler inşa edilmiştir⁶. Malzeme, teknik, estetik Anadolu Selçuklu birikimi, bazı süs birimleri ve minarenin konumunda doğu etkisi, boyut ve görkemde Moğol tutkusu hemen dikkati çeker. Bu üçlü yeni oluşum siyasal eğriyle yakından ilişkilidir⁷.

Doğan Kuban'a göre, Anadolu'da Moğol egemenliği ile anılagelen medeniyet tahribatı imgesi tümüyle yanlıştır. Bunun nedenlerinden en önemli ise Anadolu Selçuklu bölgesi ile İran ve Azerbaycan arasındaki ilişkilerin sürekli ve yakın olmasıdır. Bu süreklilik abidevi yapıtların inşasını sağlamıştır⁸. Ülkenin Moğol

⁴ Durukan Aynur, **Anadolu Selçuklu Dönemi Kaynakları Çerçevesinde Baniler**, Sanat Tarihi Defterleri 5, Ege Yayınları, Sayı 30, İstanbul, s.52

⁵ Bakırer Ömür- Caner Çağla, “Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Medrese ve Camilerde Portal”, **Türkiye Araştırmaları Dergisi**, Sayı 10, 2009 s.14

⁶ Kuban Doğan, **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.21

⁷ Tuncer O. Cezmi, “Mimar Köllük ve Kâluyân, ", **Vakıflar Dergisi**, s.19 ,1985, s.109

⁸ Doğan, **a.g.e.**, s.21

tahakkümü altında olduğu bu dönemde banilik, sultanlardan çok vezir veya emirlere geçmiştir⁹.

Bu dönemin en ünlü veziri Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ifadeleriyle “Anadolu’yu Sivas’a kadar bir yığın âbide ile donatan ve şimdi Konya’da kendi camiinde yatan sabırlı hakîm, nekbet anlarına tahammüllü hâdiselerin azdığı zamanlarda kendisini korumayı bilen Sahip Ata”¹⁰ on üçüncü yüzyılın ikinci yarısına hâkim olan eserler grubunun banisidir. Birçok sultandan daha fazla eser veren Sahip Ata Fahreddin Ali, Konya’nın Larende caddesi üzerinde inşa ettirdiği Sahip Ata Külliyesi ile kadim medeniyetimize damgasını vurmuştur.

Anadolu Türk mimarisinde külliye “çeşitli fonksiyonel yapı birimlerinin bir arada planlanıp inşa edildiği sosyal kuruluş” olarak tanımlanmaktadır. Külliye; cami ve türbe olmak üzere, medrese, hânîkâh, darüşşifa, imaret, tabbane, kervansaray, çarşı, hamam, sebîl, çeşme, muvakkithane ve bazı yapılardan meydana gelmektedir. Bu yapıların bir kısmının bir arada inşa edilmesi kuruluşun “külliye” olarak tanımlanmasına yeterli olmaktadır¹¹.

Anadolu Selçukluları devrinde, ilk külliye örnekleri 13. Yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren görülmeye başlar. Genellikle şehir merkezlerinde inşa edilen ve “imaret” olarak da adlandırılan bu yapı toplulukları, çeşitli hizmetlerin bir arada yürütüldüğü, yapı gruplarından oluşmaktadır¹². Çeşitli hizmetlerin bir arada verilebilmesi için kurulan bu yapıların büyük ölçüde oldukları dikkat çekicidir.

Selçuklu döneminde cami ve medresenin bir arada inşa edilmesi, Kayseri Hacı Kılıç (1249) ve Amasya Gökmedrese Camii ile devam etmiştir. Konya Küçük Karatay Mescidi ve Medresesi (1248) dışında Akşehir Taş medrese (1250) mescid, medrese, türbe ve Konya İnce Minareli Medrese (1260-1265) medrese-mescid

⁹ Yavaş Alptekin, “Sahip Ata Fahreddin Ali’nin Baniliği ve Yapılarında Görülen Benzer Özellikler”, **Sanat Tarihi Dergisi**, Sayı XVI, 2007, s.166

¹⁰ Tanpınar Ahmet H., **Beş Şehir**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008, s.68

¹¹ Cantay Gönül, “Türk Mimarisinde Külliye”, **Türkler Ansiklopedisi**, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 7, ss. 836-841

¹² Demir Hatice, “Anadolu Selçuklu Dönemi Külliye Düzenlemesinde Cami ve Medrese’de Ortak Avlu Kullanımı”, **Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, 2019 Bahar (30), s.144

birleşmesine örnek yapılar grubundadır. Kayseri Çifte Medrese (1205-1206) ve Sivas Şifâiye Medresesi (1217) benzer yapı grubunda olup tıp medresesi, şifâhâne ve mezar yapı grubundan meydana gelmektedir. Kayseri’de Hunad Hatun Külliyesi (1237-1238) cami, medrese, hamam, kümbet; Konya’da Sâhib Ata Külliyesi (1283) cami, hânîkâh, türbe, hamam gibi yapılarıyla Selçuklu döneminin kapsamlı külliyesi olarak dikkat çekmektedir¹³.

Anadolu Selçuklu döneminden günümüze ulaşan külliye örnekleri, külliyei meydana getiren yapı birimlerinin farklı şekillerde konumlanmasıyla inşa edilmiştir. Anadolu Selçuklu mimarisinde fonksiyonel birimlerin dörde yükseldiği bir yapı grubu da Konya Sahip Ata Külliyesidir. Dönemin en eski ağaç direkli camisi mihrap duvarına dik, beş sahınlı tek fonksiyonelli yapı iken, mihrap duvarının soluna dıştan eklenen türbe ve mihrap yönünde bitişik merkezî kubbeli hânîkâh ve hânîkâhın karşısındaki hamam ile külliye durumuna getirilmiştir¹⁴.

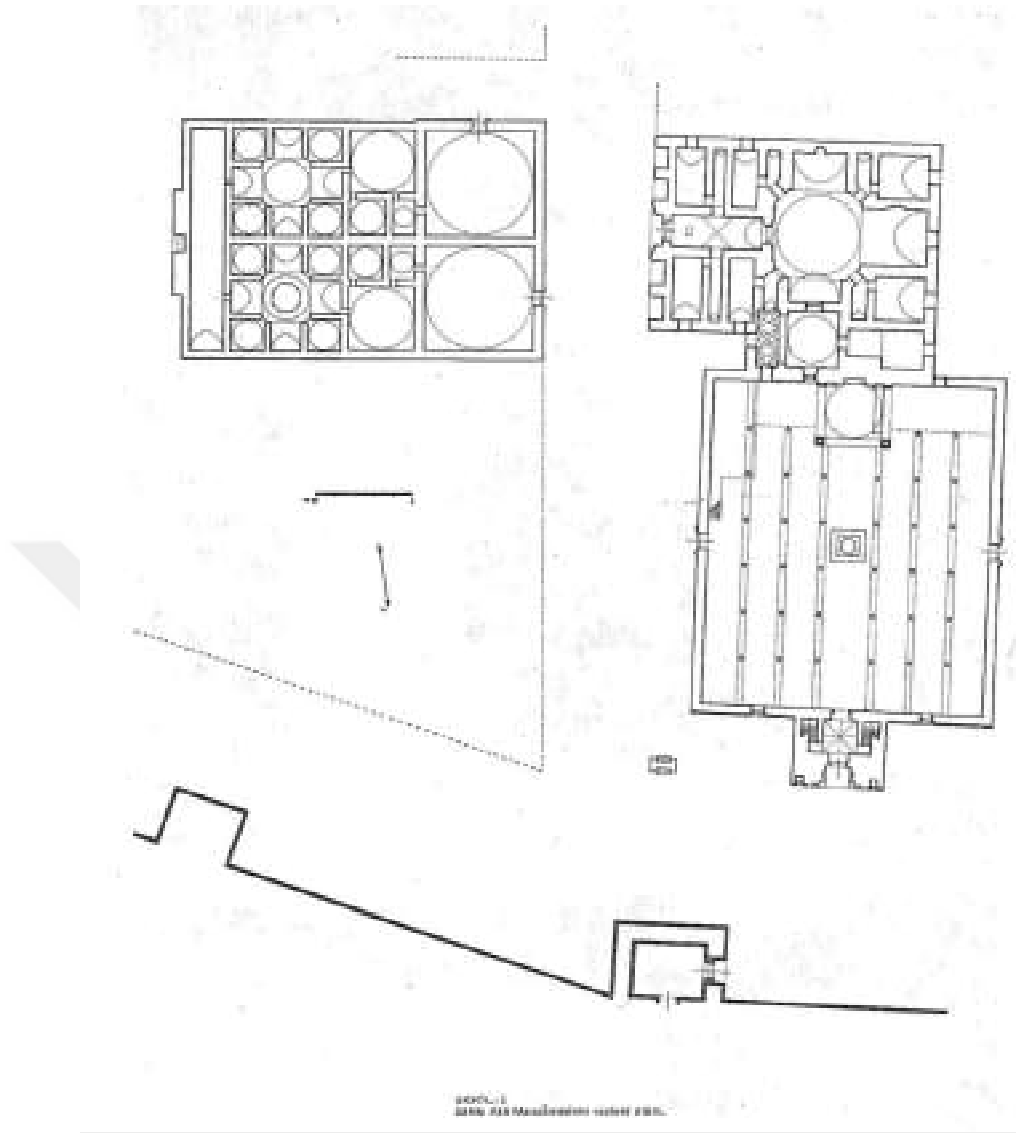
2.1. Konya Sahip Ata Külliyesi

Anadolu Selçuklu Dönemi vezirlerinden Sahip Ata Fahreddin Ali tarafından inşa ettirilen külliye; cami, türbe, hânîkâh, çifte hamam, çeşme ve dükkânlardan meydana gelmektedir (Şekil). Larende Caddesi üzerinde yer alan külliyenin inşasına 656 H./1258 M. yılında caminin yapımı ile başlanmış ve 682 H./1283 M. de türbenin yenilenmesi ile tamamlanmıştır. Külliye; cami, caminin kuzeydoğu köşesinde çeşme, caminin güneyinde mihrap duvarına bitişik inşa edilmiş türbe, türbenin güney bitişğinde hânîkâh, hânîkâhın doğu cephesinde dükkânlar ve karşısında da çifte hamamdan oluşmaktadır¹⁵ (Şekil 2.1).

¹³ Çobanoğlu Ahmet V., “Külliye”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, TDV Yayınları, Ankara, 2002, c.26, s.542

¹⁴ Cantay Gönül, **a.g.e.**, s.841

¹⁵ Yavaş Alptekin, **Anadolu Selçuklu Veziri Sahip Ata Fahreddin Ali’nin Mimari Eserleri**, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2015, s.42



Şekil 2.1. Sahip Ata Külliyesi Vaziyet Planı (Yavaş 2015)

Cami, Konya'nın kuzeyinde eski surların bitişiğinde bulunan Larende ve Karaman kapısı yanında bulunduğu için Larende mescidi, bitişiğindeki hânîkâh sebebiyle de Henerge-Energe Cami ismiyle de anılmaktadır. Sahip Ata yapılar topluluğunda cami ile hânîkâh arasında 22 yıl gibi uzun bir süre bulunurken hamamının inşa tarihi bilinmemektedir. Hânîkâh ile caminin arasında bitişik bulunan türbesinin içinde Sahip Ata ve ailesi metfundur¹⁶.

¹⁶ Arseven Celal Esad, **Türk Sanatı Tarihi**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, s.109, Erdemir Yaşar, "Sahip Ata Külliyesi", Konya Ansiklopedisi, 2014, cilt 7, s.2



Şekil 2.2. Sahip Ata Külliyesi Üstten Görünüşü (<https://gezicini.com/sahip-ata-camii/>.2021)

2.1.1. Sahip Ata Külliyesi Banisi (Sahip Ata Fahreddin Ali)

Sahip Ata Fahreddin Ali, Anadolu Selçuklu Devleti'nin kuruluş evresinde çocukluk, en parlak dönemi olan Alâeddin Keykubat zamanında ise gençlik yıllarını geçirmiştir. Emir-i dâd ve vezirlik görevleri sırasında devletin gerileme ve çöküş dönemine tanıklık etmiştir. Onun hayatı, Anadolu Selçuklu devletinin kargaşa dolu gerileme ve çöküş yıllarına denk gelmektedir. Bu nedenle Fahreddin Ali'nin hayatını yazmak dönemin yazılı kaynakların eksikliği nedeniyle, zorluklarla doludur¹⁷.

“Sahip Ata” ve “Hoca” unvanlarıyla bilinen Fahrettin Ali'nin nerede ve ne zaman doğduğuna dair bir bilgi bulunmamaktadır. Tarihi kaynaklardan ve vakfiyesinden Konyalı olduğu anlaşılan Fahreddin Ali'nin Konya Sahip Ata Camii ve Hânîkâh'nın taç kapılarındaki kitabelerinde babasının adı Hüseyin, dedesinin isminin ise El-Hac Ebû Bekir el-Konevî olduğu açıkça yazılıdır. Sahip Ata

¹⁷ Yavaş, a.g.e., 2015, ss.9-10

Fahreddin Ali'nin dedelerinin bir sultan vakfiyesinin şahitleri arasında bulunduğu ve dolayısıyla oldukça etkili bir nüfuza sahip oldukları bilinmektedir¹⁸.

Sahip Ata Fahreddin Ali'nin, tarihi kaynaklarda Emir-i Dâd (adliye bakanı) olana kadar yaptıklarıyla ilgili bilgi bulunmamaktadır. Kaynaklarda ilk kez, Emir-i Dâd olarak bahsedilmekte ve göreve başladığı tarih, kesin olarak bilinmemektedir. Fahreddin Ali, 14 Haziran 1249 yılında II. İzzeddin Keykavus ile IV. Rükneddin Kılıçarslan'ın saltanat mücadeleleri sonucunda çıkan savaş sırasında Emir-i Dad görevinde bulunmaktadır. Fahreddin Ali'yi Emir-i Dâd görevinden sonra Saltanat Naibi olarak görmekteyiz Fahreddin Ali, H.657/M.1258-59'da II. İzzeddin Keykavus'un Hülagu Han'ın yanında savaşa katılmak üzere Bağdat'a gitmesi sırasında, Emir-i Dâd'lık görevinden Saltanat Naib'liğine getirilmiştir¹⁹.

Moğolların isteğiyle II. İzzeddin Keykavus'un vezirliğine getirilen ve icraatlarıyla kötü namlar bırakan Mahmud Tuğrai'nin vefatının ardından, saltanat naibi Fahreddin Ali, vezir olarak tayin edilmiştir²⁰.Fahreddin Ali'nin Saltanat Naibliği'nde uzun süre kalmadığı, bir-iki yıl sonra H.657/M.1258-59'da vezir olduğu anlaşılmaktadır²¹.

Sâhib Ata Fahreddin Ali'nin, emir-i dâd, saltanat naibliği ve vezirliği ile kırk yılı aşkın hizmetleri bulunmaktadır. İnşa ettirdiği büyük hayır kurumları ve abidevi eserleri ile Selçuklu vezirleri arasında önemli bir yeri vardır. Sâhib Ata Fahreddin Ali, Moğol gücü karşısında bir başarı imkânı görememiş ve onlarla daima iyi geçinme yolunu tercih etmiştir; bununla birlikte şahsiyet ve saygınlığını da koruyarak devletin bekasını sağlamaya çalışmıştır²².

İbn Bibi'ye göre, Sahip Ata Fahreddin Ali ile Pervane Muinüddin Süleyman'ın araları bir süre iyi olup birlikte işler yapmışsa da III. Gıyaseddin

¹⁸ Uğur M. Ferit- Koman M. Mesut, **Veziri Selçuklu Sahip Ata ile Oğullarının Hayat ve Eserleri**, Türk Matbaası, İstanbul, ss.24-26

¹⁹ Yavaş, **a.g.e.**, ss.10-11

²⁰ Efe Ahmet, **Anadolu Selçuklularının Büyük Veziri Sahip Ata Fahreddin Ali'nin Hayatı ve Eserleri**, T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. Konya,2003, s.15

²¹ Yavaş, **a.g.e.**, s.11

²² Turan Osman, **Selçuklular Zamanında Türkiye**, Ötüken Neşriyat, İstanbul,2018, s.607

Keyhüsrev'in çocuk yaşta tahtta olduğu sırada Pervane Muinüddin, Vezir Fahreddin'e iftira atarak hizmetine son verdirip 1271 yılında Osmancık Kalesi'ne hapse attırmıştır. Fahreddin Ali suçsuz bulunup hapisten çıkınca bir müddet devlet işleriyle uğraşmadan evinde istirahat etmiştir²³.

Fahreddin Ali'nin, 1273-1274 yılına kadar yaklaşık iki yıl, vezirlik görevinden uzaklaştırıldığı günleri hayır eserlerinin tamiri, vakıf ve emlakının vakfiye işleri ile geçirdiği ve bu konuya çok önem verdiği görülmektedir. Uzun süren olayların ardından Fahreddin Ali (1273 yılında) tekrar vezirlik makamına getirilmiştir²⁴.

Fahreddin Ali, Divan misâl (emir) leri dışında, ferman ve menşurlar üzerine imza atma yetkisine sahip olan ilk vezirdir. Dönemin vezirleri genellikle ilmiye sınıfına mensup kişilerden seçilmesine rağmen Sahip Ata Fahreddin Ali bu sahada ilmi bir derinliğe sahip değildir²⁵. Aksarayî'de “*Velhasıl her ne kadar ilimden nasibi yoksa da geçim işlerinde (umur-i ma'aş), divana ait duruşmalarda (kazâya-yı divânî) ve yönetim işlerinde iyi tedbire, isabetli görüşe sahiptir.*” diyerek diğer kaynaklardaki verilen bilgileri teyit etmektedir. Aksarayî'nin naklettiğine göre Sâhib Ata Fahreddin Ali'nin vezirliği döneminde, okuma-anlama hatası olmasın diye, divan defterlerinin Arapçadan Farsça 'ya çevrilmesini emretmiş, belgeleri bu şekilde inceleyerek devlet işlerini düzene koymaya çalışmıştır²⁶.

Sahip Ata Fahreddin Ali, Anadolu Selçuklu Devleti'nin en sıkıntılı zamanları olan, II. İzzeddin Keykavus, IV. Rukneddin Kılıç Arslan, III. Gıyaseddin Keyhüsrev, II Gıyaseddin Mesut dönemlerinde vezirlik yapmıştır. Anadolu Selçuklu Devleti'nin yükselme, duraklama, gerileme ve çöküş dönemlerine tanıklık etmiştir. Anadolu Selçuklu Devleti'nin Moğol tahakkümü altında olduğu dönemde, önce emir-i dâd, sonra ise saltanat naibi, vezir ve İlhanlıların naibi olarak görev yapmıştır. Asıl adı

²³ Erol Ayben, **Konya Sahip Ata Külliyesi Çinileri**, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2014, s.12

²⁴ Odabaşı Zehra, **Selçuklunun Son Veziri Sâhip Ata Fahreddin Ali ve Vakıfları**, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 1. Basım, 2019, ss.60-61

²⁵ Turan, **a.g.e**, ss.510-511

²⁶ Aksarayî, Kerîmüddin Mahmud, **Müsâmeretü'l-Ahbâr. Çev., Mürsel Öztürk**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, (2000), s.48.

Fahreddin Ali'den ziyade Anadolu halkının saygısını ifade eden “Sahip” ve “Ata” yaptırdığı çok sayıda hayır eserlerinden dolayı da “Ebu'l Hayrat” “Hayırların Babası” ünvanıyla anılmıştır²⁷.

XIII. yüzyılın ikinci yarısına damga vuran Fahreddin Ali, cami, türbe, kervansaray, hamam, çeşme, kaplıca, medrese, darülhadis, ark, menzil, hane ve dükkân gibi çok sayıda mimari eserin baniliğini üstlenmiştir. Anadolu'nun birçok şehrinde inşa ettirdiği bu eserler onun isminin ebedileştirek günümüze kadar gelmesini sağlamıştır. Savaşlarda kaybettiği evlatları, inşa ettirdiği eserlerine yapılan saldırılar gibi zorluklar onu yıldırmamış, elinden geldiğince vatanına ve milletine hizmet etmekten geri durmamıştır. Sâhib Ata Fahreddin Ali, Anadolu Selçuklu Devleti'nin çöküş döneminde bile kültürlü ve aydın nesillerin yetişmesi adına dini ilimlerin ve pozitif bilimlerin birlikte okutulduğu medreseleri inşa ettirmeye devam etmiştir. Fahreddin Ali'nin bu tutumu onun sosyal ve kültürel faaliyetlere verdiği önemi gösterir aynı zamanda Türklerdeki sosyal devlet anlayışının bir yansıması olarak da değerlendirilebilir²⁸.

Sâhib Ata Fahreddin Anadolu'nun birçok yerinde 6 mescit, 3 medrese, 3 imaret, 1 darülhadis, 2 hânîkâh, 3 türbe, 2 kervansaray, 3 menzil, 3 hamam, 1 kaplıca, 6 çeşme, 3 buzhane, 1 ark, 13 dükkân ve 13 hane yaptırmıştır. Bunlar hakkında bilgi sahibi olunan eserlerdir. Günümüze ulaşamayan eserlerinin olduğu muhtemeldir. Kaynaklardan tespit edilebilen yapıların tarihleri aşağıda sırası ile verilmiştir (Tablo 2.1).

Konya'da ince minareli darülhadis, mescit, dükkânlar, hamamlar, çeşmeler, buzhaneler, menzilleri ve Nalıncı Baba Kümbeti; Iğındaki Hanı, Akşehir'deki Hânîkâhı ve imareti, Sivas'taki imareti ve hamamı, Kayseri'deki mescidi, bugüne ulaşamayan eserlerindendir²⁹.

²⁷ Şahbaz Mehibe, “Sahip Ata Fahrü'd-Din Ali Döneminde İnşa Edilen Medreselerin Türkiye Selçuklu Eğitimindeki Yeri”, **Social Sciences Studies Journal**, Vol:4, Issue:22, 2018, ss.3846-3861

²⁸ Balantekin Ahmet, Bal Mehmet Suat, “Türkiye Selçuklu Devletinin Yıkılış Döneminin Hayırsever Veziri Sahip Ata Fahreddin Ali (H.644-687/M.1246-1288)”, **International Journal Of Eurasia Social Sciences**, Vol: 6, Issue: 21, ss. 82-104

²⁹ Uğur-Koman, **a.g.e.**, s.119

İshaklı Hanı, Mescidi ve Hamamı	647 H. 1249 M.
Akşehir’de Taş Medrese ve Mescit	648 H. 1250 M.
Konya’da Mescit	656 H. 1258 M.
Akşehir Hânîkâhı	659 H. 1260 M.
Kayseri’de Çeşmesi	665 H. 1266 M.
Kayseri’de Medresesi	666 H. 1267 M.
İlgın’da Kaplıcası	666 H. 1267 M.
Konya’da Hânîkâhı	678 H. 1279 M.
Sivas’ta Medrese, Çeşme ve Mescit	670 H. 1271 M.
Konya’da Türbesi	682 H. 1283 M.

Tablo 2.1. Sahip Ata Fahrettin Banisi Olduğu Eser Listesi

25 Şevvâl 687 H. (1288 M.) pazartesi günü vefat eden³⁰ Sâhib Ata Fahreddin Ali, Anadolu Selçuklu tarihinde zekâ ve irfanı, geniş bir sahada inşa ettiği ilmi, dini, sıhhi ve iktisadi kurumlar ile bugün bile adını rahmet ve hürmetle yad ettirmektedir.³¹

2.1.2. Sahip Ata Camii Mimarı

1243 Köseadağ Savaşı’nda alınan yenilgi, Anadolu’da yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Bu dönemde, Anadolu Selçuklu birikimi, tezyini öğeler ile minarenin konumlandırılmasında doğu etkisi, boyut ve ihtişamda Moğol tutkusu dikkati çekmektedir. Bu yeni oluşumlar siyasal gelişmelerle yakından ilgilidir. Konya’da bu dönem ortaya çıkan yeni ekolün iki baş mimarı vardır. Bu mimarlar Kөлük bin Abdullah ve Kâluyân ül Konevi’dir. Kөлük 1223-1258 arasında, yaklaşık 35 yılda inşa ettiği bilinen yapıları şunlardır:

- Konya Felekabad Köşkü (1222)
- Konya Nizamiye Medresesi (1237)
- Konya Sahip Ata Camii (1258)

³⁰ Turan, a.g.e, s.607

³¹ Uğur-Koman, a.g.e., ss.24-25

- Konya Sahip Ata Darülhadisi (İnce Minareli Medrese 1258)³²

Mimar Kөлük bin Abdullah, Anadolu Türk Mimarisinin en değerli sanatçılarında biri olarak kabul edilmektedir. Abidevi eserler inşa etmiş olması nedeniyle şahsi kimliği, adı, dini, milliyeti ile ilgili çeşitli görüşler öne sürülmüştür. Selçuklu mimarı Üstâd Kâluyân el- Konevî ile aynı kişi olduğu fikri de birçok araştırmacı tarafından benimsenmiştir. Ancak iki mimarın eserleri arasında mimari ve tezyini açısından üslup farkı olması ve eserlerin inşa tarihlerinin incelemesi aynı kişi olmadıklarını ortaya koymaktadır³³.

Zeki Sönmez'in ifadesiyle, *“Mesleki faaliyetlerine Sultan Alâeddin Keykubâd zamanında başladığı ve muhtemelen 1280 yıllarına kadar yaşadığı bizim de kabul edeceğimiz kuvvetli bir ihtimaldir. Aslen Türk olan ailesi Selçuklulardan önce Anadolu'ya gelmiş ve Hıristiyan dinine girmiştir. Mimar ve ressam olarak Selçukluların hizmetinde çalışmaya başlayan sanatçı, muhtemelen 1250 yıllarına doğru Müslümanlığı seçerek inşa ettiği eserlere “Kөлük bin Abdullah” olarak imzasını atmaya başlamıştır. Günümüze gelen üç kitabesinde de Konya'da bulunması, sanatçının Selçuklu başkentinde ikamet ettiğini göstermektedir”*³⁴.

Sahip Ata Fahreddin Ali'nin banisi olduğu eserlerde çalışan Kөлük bin Abdullah Konya Sahip Ata Camii'ni 65-70 yaşlarda inşa etmesine rağmen kendini yenileme isteği ve coşkusu olduğu açıktır. Konya'daki Sahip Ata Camii ve Darülhadisi iki farklı mimarın inşa ettiği fikrini düşündürecek kadar şaşırtıcı bir tasarım ruhuna sahiptir. Birinin kare geometrisine karşılık diğerinde Altın Oranı da aşan düşey boyut yeğlemesi 13.yüzyılın ikinci yarısına damgasını vurduğunun bir ispatıdır³⁵.

³² Tuncer O. Cezmi, Mimar Kөлük ve Kâluyân, " Vakıflar Dergisi",19 ,1985, s.109

³³ Sönmez Zeki, **Başlangıcından 16.Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1995, 2.Baskı, ss.271-272

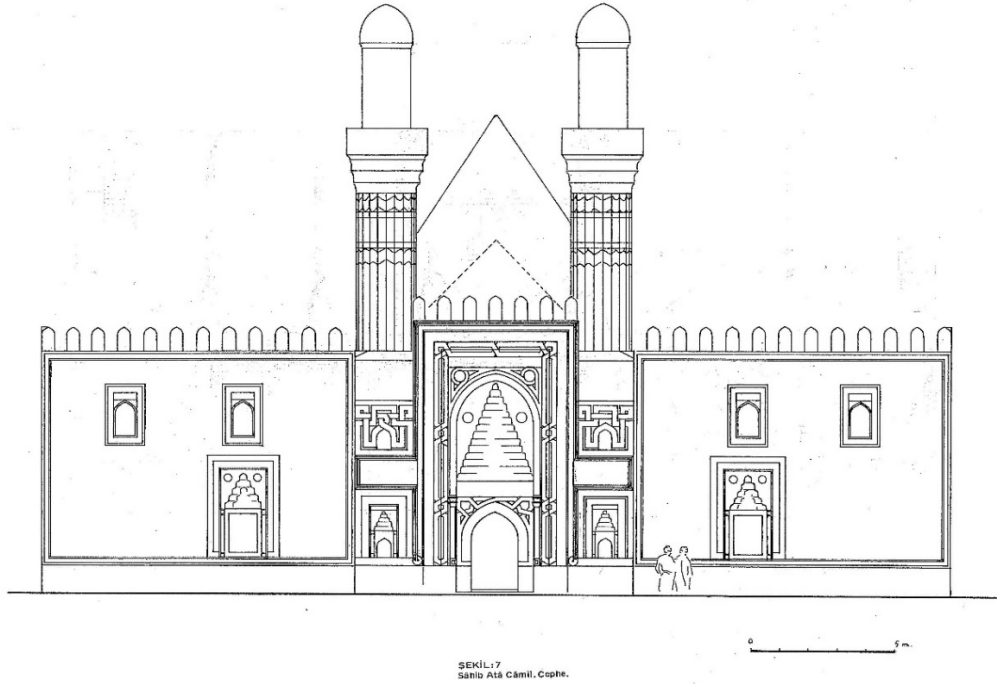
³⁴ Sönmez, **a.g.e.**, s.272

³⁵ Tuncer, **a.g.e.**, s.110

2.2. Sahip Ata Külliyesi Mimari Bölümleri

2.2.1. Konya Sahip Ata Cami

Anadolu Selçuklu Devletinin, Konya’da inşa edilen eserlerinin içinde nakış ve tezyin üslubuyla nadir örneklerden biri de Sahip Ata Cami’dir. Selçuklu Sultanı II. İzzeddin Keykavus’un vezir-i azamı Sahip Ata Fahreddin Ali tarafından H.656 yılında inşasına başlanılmıştır³⁶. Konya’nın Lârende ilçesinin Taş Camii sokağında Kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı Sahip Ata Camii, külliyeinin ilk inşa edilen yapısıdır³⁷. Konya Sahip Ata, Anadolu Selçuklu Devleti’nin bilinen en eski ağaç direkli camisidir. Taç kapının kitabesinde yapının banisi Sahip Ata Fahrettin Ali ve mimarının ise Kölük bin Abdullah olduğu bilgisi verilmektedir. Anadolu’da çifte minareli cephelerin öncüsü olan taç kapı, derin niş biçiminde Selçuklu sebillerinin en eski örneğidir³⁸ (Şekil 2.3-2.4).

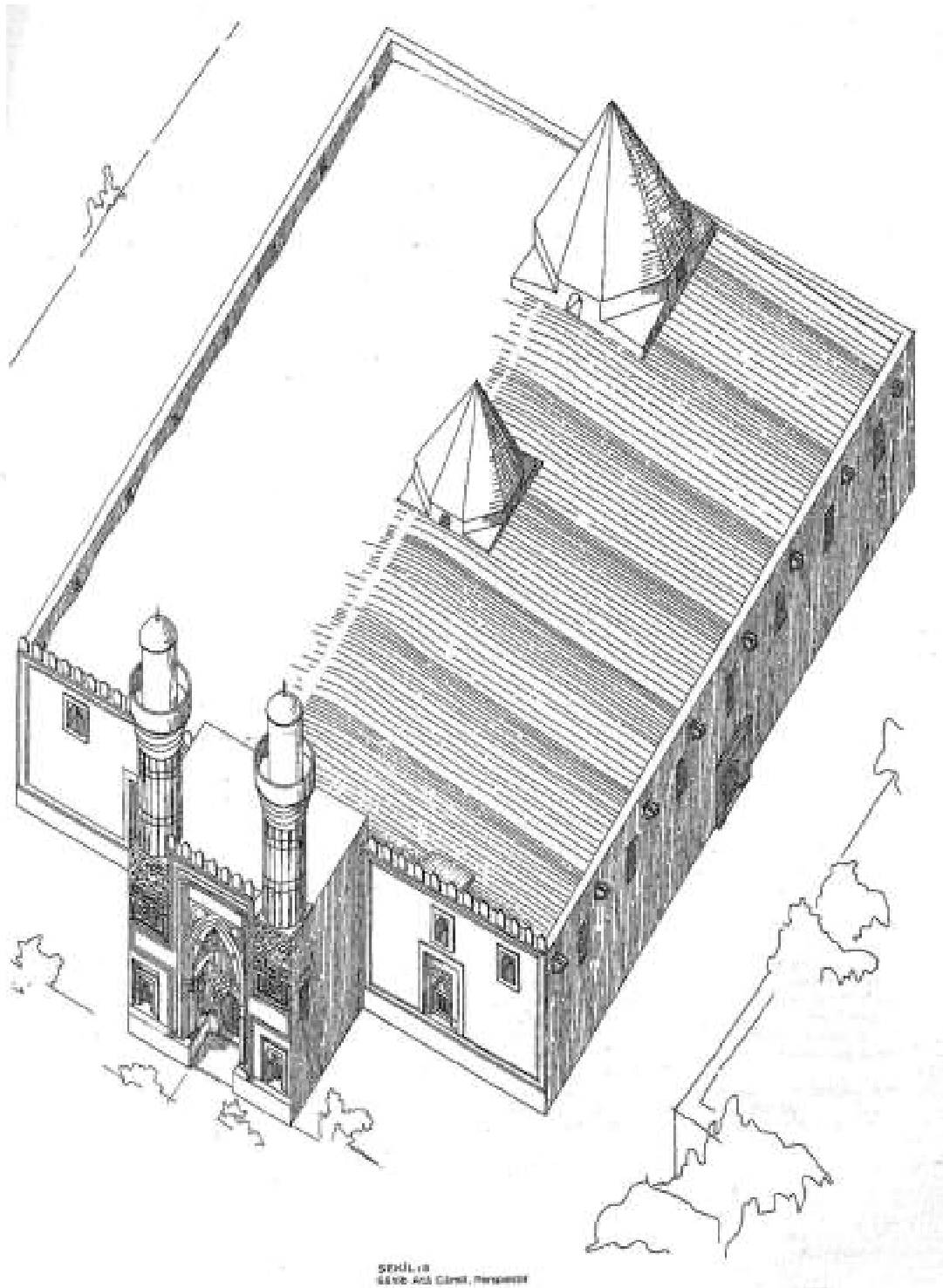


Şekil 2.3. Çifte Minareli Cephe Anlayışı (Karamarağalı 1982)

³⁶ Yavaş, a.g.e., s.1,2015

³⁷ Bilici Kenan, **Anadolu Selçuklu Çağı Mirası**, Selçuklu Belediyesi Yayınları, Ankara, 2018, s.443

³⁸ Aslanapa Oktay, **Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, 14.Baskı, İstanbul 2016, s.134



Şekil 2.4. Çifte Minareli Cephe Anlayışı (Karamarağalı 1982)

Cami, hânîkâh (tekke) ve türbeden ibaret olan bu yapı grubundan günümüze yalnız türbe, hânîkâh, caminin taç kapısı, mihrabı ve iki minaresinden biri kalmıştır³⁹.

İbrahim Hakkı Konyalı'nın *"Gözler ve gönüller bu abide karşısında büyüleniyor. Taşın, tuğlanın, rengin umumî ahengi önünde insan vecdin ve huşunun en tesirli durgunluğuna kendisini kaptırıyor."* ifadeleriyle resmettiği Sahip Ata Camii taç kapısı mimari ve süsleme açısından birçok yeniliğin öncüsü ve Selçuklu taş işçiliğinin nadide örneklerinden birisidir⁴⁰ (Şekil 2.5-2.6).



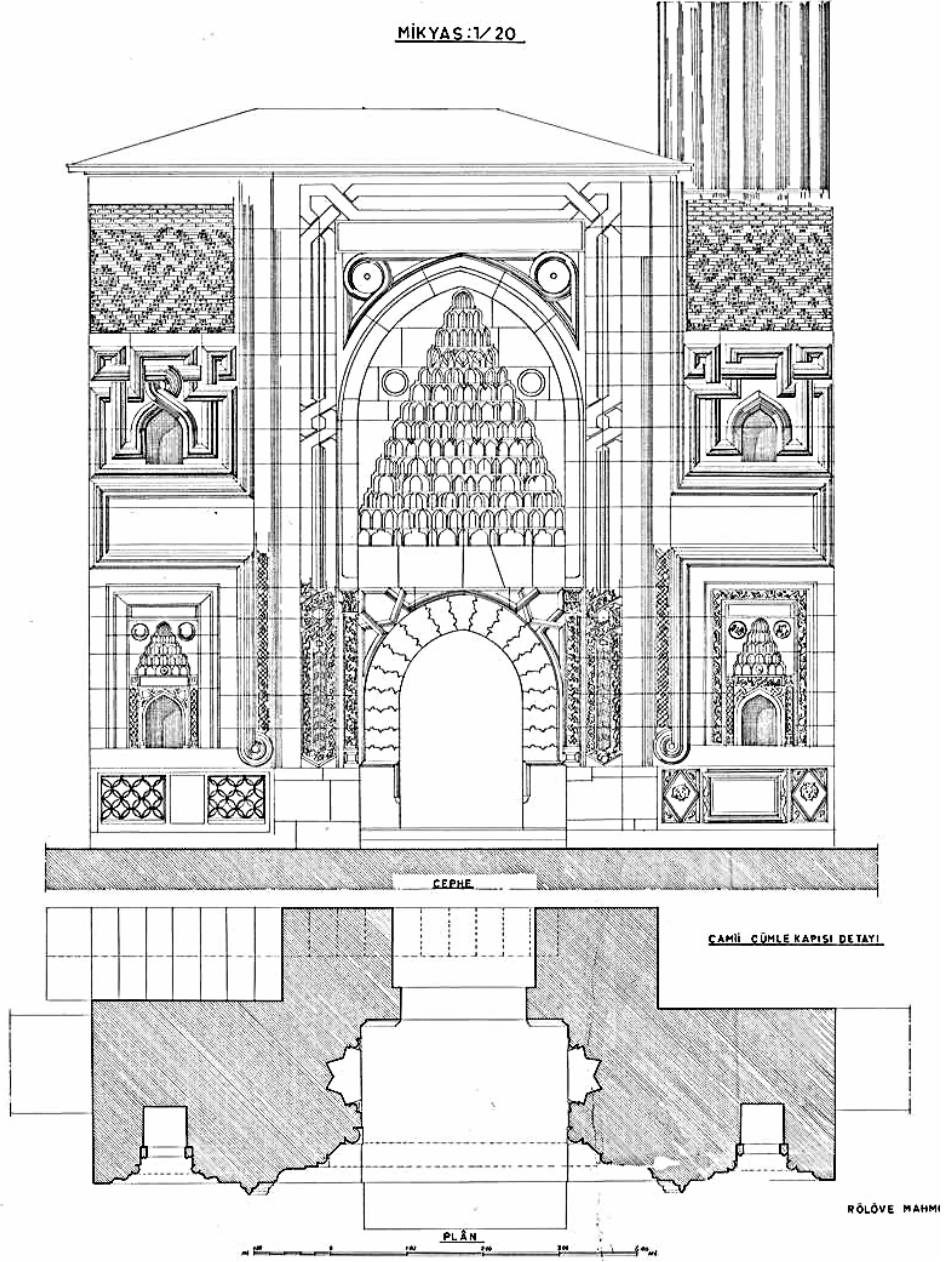
Şekil 2.5. Sahip Ata Cami Taç kapısı (Güler 2020)

³⁹ Arseven Celal Esad, **a.g.e.**, s.8

⁴⁰ Konyalı, İ. Hakkı, **Konya Tarihi**, Memleket Gazetesi Yayınları, Konya,2007, s.333

KONYA - SAHİBATA RÖLÖVESİ

MİKYAS: 1/20



Şekil 2.6. Sahip Ata Cami Taç kapı Rölövesi (Tuncer 1981)

Ahşap bir strüktüre sahip olan caminin günümüze ulaşan çini mozaik mihrabı, Selçuklu çağının en nadide örneklerinden biridir. Caminin güney duvarının ortasında, giriş kapısının tam karşısında yer alan mihrap, 3,10 x 4,65 metre ölçülerinde dikdörtgen bir küttedir. Kible duvarından 10 cm.'lik bir çıkıntı yapan mihrabın niş derinliği duvar kalınlığı içindedir. Mozaik çini tekniğiyle tezyin edilen

mihrapta rûmi ve geometrik desenler turkuaz, patlıcan moru ve lacivert renkli çiniler kullanarak uygulanmıştır⁴¹ (Şekil 2.7).



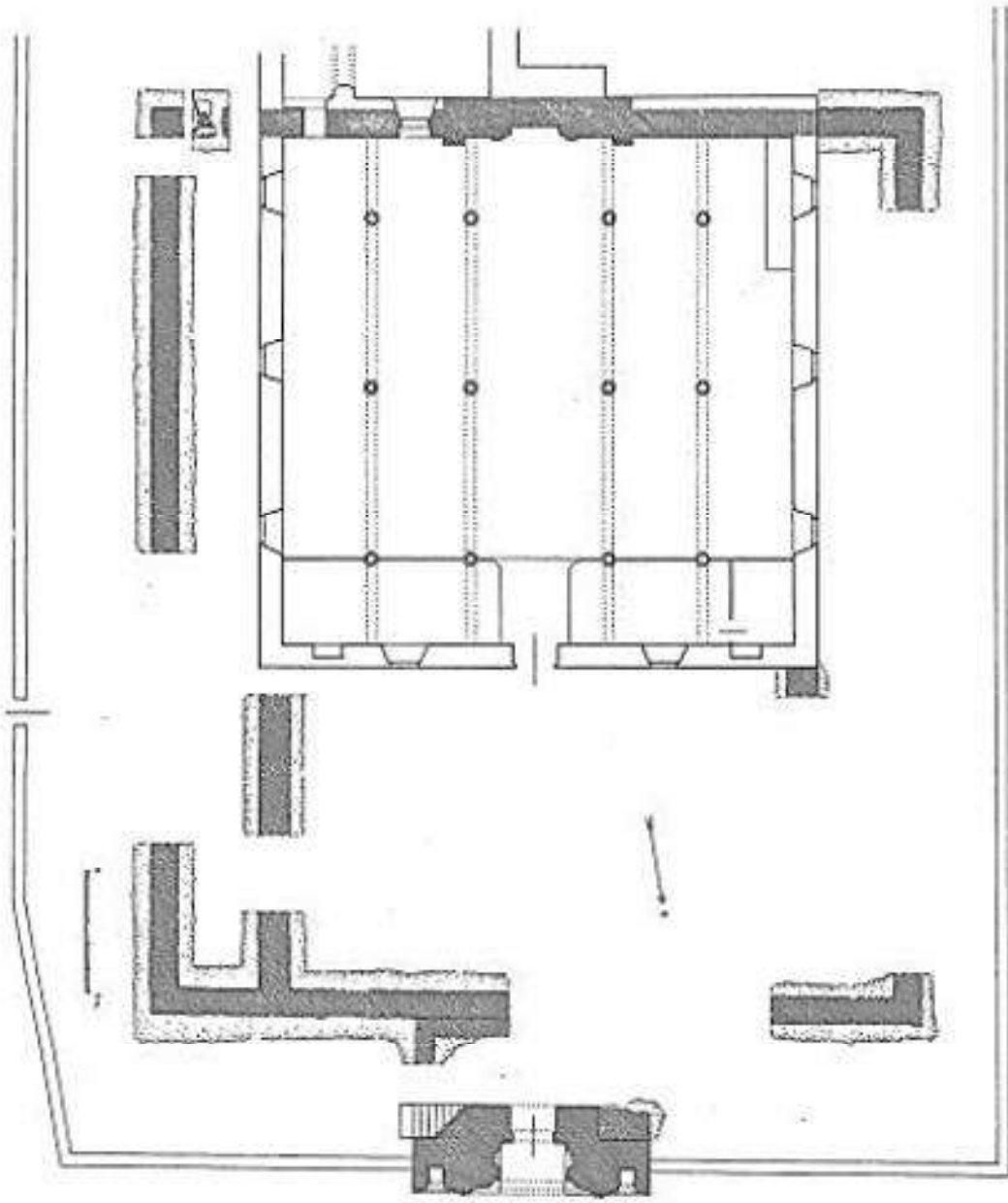
Şekil 2.7. Sahip Ata Camii Mihrabı (Güler 2020)

“Lârende Camii” olarak da adlandırılan yapı 1570 ve 1825 yıllarında tâmir edildiği bilinmektedir⁴². Tespit edilen nakillere göre, iki defa yangın geçiren ve tamamen harap olan cami, 1871 yılında yeniden inşa edilmiştir⁴³ (Şekil 2.8) (Şekil 2.9).

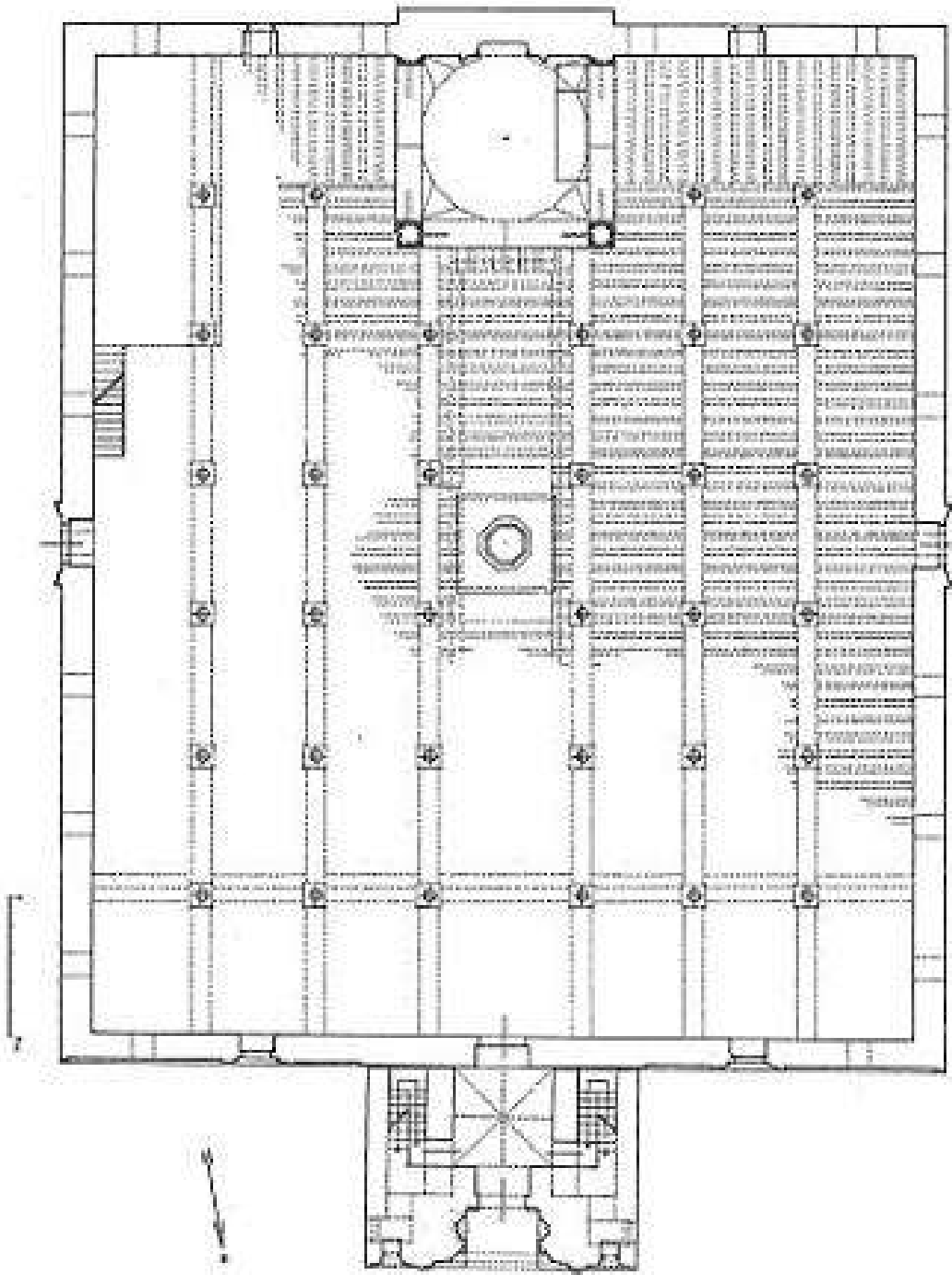
⁴¹ Ova Esmâ, **Konya Sahip Ata Camii Süslemelerine Genel Bir Bakış**, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü El Sanatları Ana Bilim Dalı, Geleneksel Türk El Sanatları Bilim Dalı Yayınlanmamış Y.T., s.38

⁴² Bilici, a.g.e., s.443

⁴³ Karamağaralı Haluk, “Sahip Ata Camii’nin Restitüsyonu Hakkında Bir Deneme”, **Rölöve ve Restorasyon Dergisi**, S.III, Ankara 1982, s.49-75



Şekil 2.8. Sahip Ata Camii ve Taç kapının kazı sonuçlarına göre planı (Karamağaralı, 1982)



Şekil 2.9. Sahip Ata Camii ve Taç kapının restitüsyon planı (Karamağaralı, 1982)

On iki ahşap direk üzerine oturtulan kare planlı sonradan inşa edilen camii, üzeri kiremitlerle kaplı kırma çatı ile örtülüdür. Camii, kuzey güney yönünde beş sahindan meydana gelmiştir. Bugünkü camii ile taç kapı arasında yaklaşık sekiz

metrelik bir avlu, avluyu çevreleyen duvar ile binanın doğu ve batı cepheleri arasında ise yaklaşık üç metrelik bir alan mevcuttur⁴⁴ (Şekil 2.10).



Şekil 2.10. Sahip Ata Cami (Güler 2020)

2006 yılında başlanan restorasyonda çini mihrapta, caminin dış cephesinde, harimde, üst örtüde, yer döşemelerinde, üst örtüyü taşıyan ahşap dikmelerde onarımlar yapılmıştır. Taç kapı ve minarede de restorasyon çalışmaları gerçekleştirilmiştir⁴⁵.

⁴⁴ Ova, a.g.e., s.23

⁴⁵ Denknalbant Ayşe, **Öncesi Türk Mimarisinde Çifte Minareli Cephelerin Gelişimi (Anadolu, İran, Azerbaycan, Hindistan)** İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi İstanbul, 2010, s.79

2.2.2. Konya Sahip Ata Hânikâhı

Hânikâh, büyük merkezlerde yer alan ve genellikle şeyhin, pîrin türbesi bulunan dergahların genel adıdır. Farsça’da eşik anlamına da gelen “hânikâh” kelimesi, yüceltme ve onurlandırma ifadesi olarak kullanılmıştır⁴⁶.

Sahip Ata Külliyesinin camiden sonra yaptırılan ikinci binası Hânikâh kısmıdır. Anadolu Selçuklu Mimarisinin hânikah, tekke, zaviye türünün en olgun ve gelişmiş örneklerinden biridir⁴⁷.

Cami, Medrese, Türbe, Hânikâh ve Hamam’dan oluşan Larende Kapısı karşısındaki külliye 1258–1283 yılları arasında tamamlanmıştır (Şekil 2.11) (Şekil 2.12). Külliyeye dâhil yapılar, aynı mahalle bulunduğu için daha sonraki tarihlerde “Hoca Sahip” ismiyle anılan bir mahalle kurulmuştur. Hânikâhın, ön cephesinde bulunan nişlerin ilk halinin dükkân olarak kullanılması külliyenin, ticari, dini ve sağlık hizmeti veren yapılarıyla civarın en önemli sosyal-kültürel merkezi olmasını sağlamıştır⁴⁸.

Kitabesinden “*Hânikah*” olarak anılan yapı 678 H./1279 M. yılında III. Gıyaseddin Keyhüsrev devrinde Sahip Ata Fahrettin Ali tarafından inşa ettirildiği anlaşılmaktadır. Sahip Ata Camii’nin mimarı Kelük bin Abdullah, aynı tarihte İnce Minareli Medrese’nin inşasıyla meşgul olduğu için hânikâhın mimarının farklı olduğu düşünülmektedir. Yapının 1584 yılına kadar zaviye olarak kullanıldığı bilinmektedir⁴⁹. İlk inşaat döneminde hangi tarikat mensuplarının müntesip olduğu bilinmemekle birlikte, Lale devrinde, Halvetî tekkesi olarak kullanıldığı şer’iyye sicil kayıtlarında geçmektedir. Kitabesinde “...*suffa ehli muttaki kullarına mesken*” şeklinde ifade edilen hânikâh, 16.yüzyılın önemli alimlerinden Konyalı Abdurrahman bin İbrahim’in şeyhliğini yaptığı bir zaviyedir⁵⁰. Hânikâhın 1945-50’li yıllara kadar mahalle sakinlerin ifadeleriyle mescit olarak kullanıldığını bilinmektedir⁵¹.

⁴⁶ Karpuz Haşim, **Anadolu Selçuklu Mimarisi**, Selçuk Üniversitesi Vakfı Yayınları, Konya,2004, s.95

⁴⁷ Yavaş, **a.g.e.**, 2015, s.62

⁴⁸ Yavaş, **a.g.e.**, 2007, s.170

⁴⁹ Doğan Kenan, “Konya Sahip Ata Külliyesi ve Vakıf Müzesi”, **Vakıflar Dergisi**, Sayı:38, 2012, s.176

⁵⁰ Odabaşı, **a.g.e.**, s.135

⁵¹ Doğan, **a.g.e.**, s.176



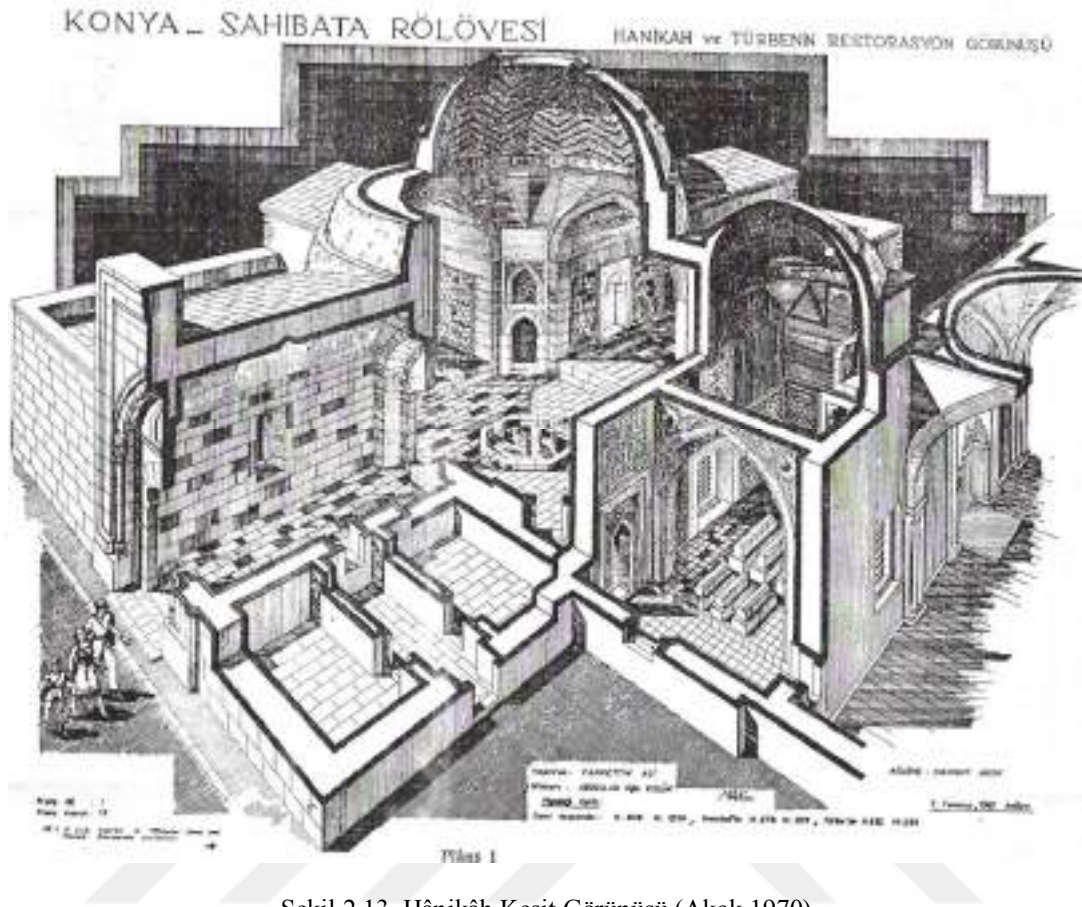
Şekil 2.11. Hânikâh Ön Cephesi Günümüz Hali (Güler 2020)



Şekil 2.12. Hânikâh Ön Cephesi Onarım Öncesi Hali (Yavaş 2015)

Yapı üç bölümden oluşmaktadır (Şekil 2.13). İlk bölümü, ana eksenlerde bulunan eyvanların alaturka kiremitlerle örtülü beden duvarları oluşturur. İkinci bölümü taç kapı, üçüncü bölümü ise iç avlunun kubbesi teşkil etmektedir. Hânikâh, kapalı avlulu ve üç eyvanlı plan şemasına sahiptir⁵² (Şekil 2.14).

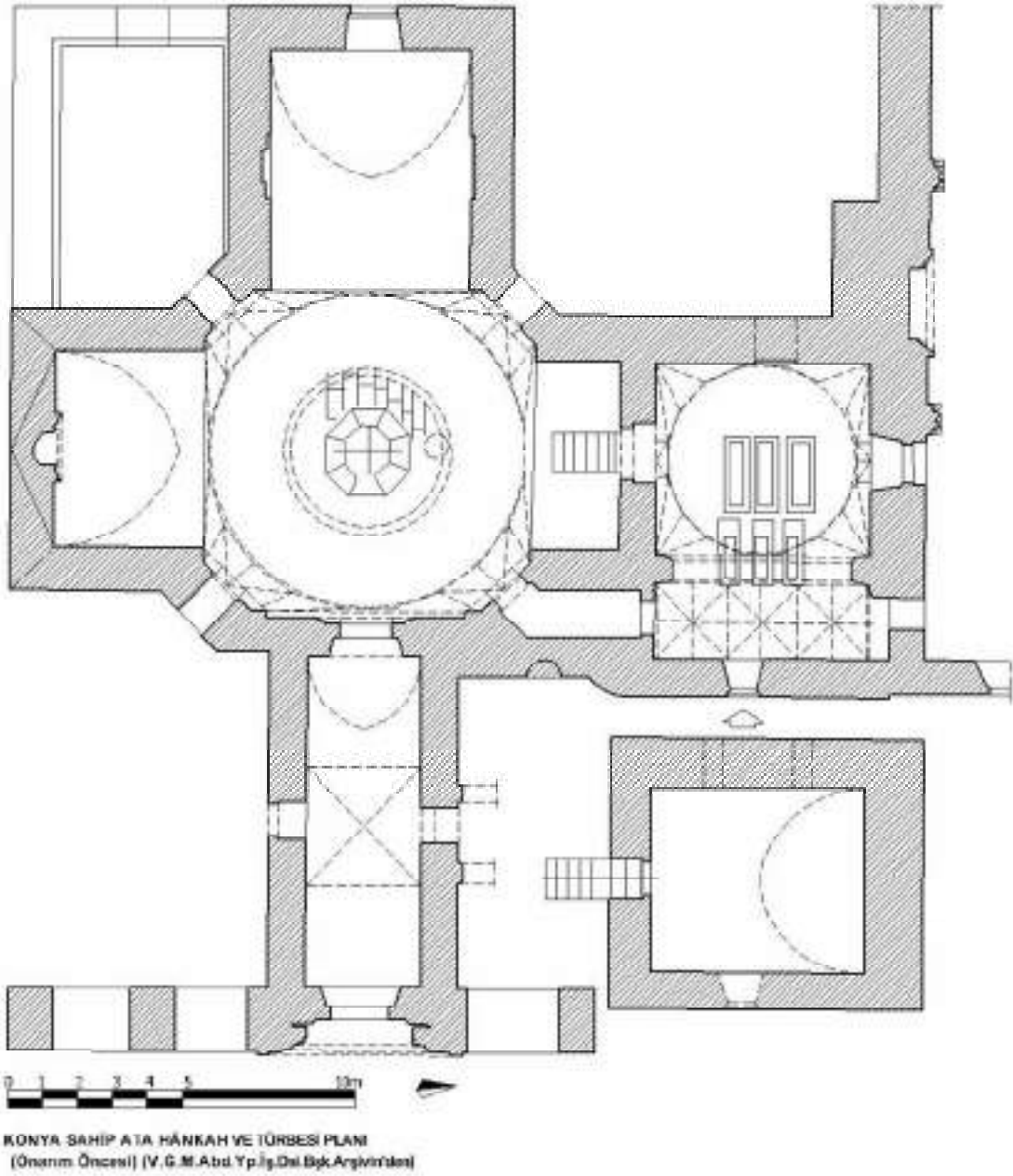
⁵² Yavaş, **a.g.e.**, s.60



Şekil 2.13. Hânikâh Kesit Görünüşü (Akok 1970)

Hânikâhın kuzey ve güney aksında bulunan eyvanlar, aynı genişlikte olup kuzey-güney doğrultusunda sivri beşik tonozlarla örtülüdür. Doğu ve batı aksında yer alan giriş eyvanı ile ana eyvan ise doğu batı doğrultulu sivri beşik tonozlara sahiptir. İç avlunun ara yönlerinde yer alan mekânlar ise temel duvarlarına kadar yıkılmıştır. Bunun dışında giriş eyvanının kuzey ve güneyinde, kuzey güney doğrultulu dikdörtgen planlı üçer mekân bulunmaktadır⁵³

⁵³ Yavaş, a.g.e., s.62



Şekil 2.14. Hânîkâh Planı (Yavaş 2015.)

Sahip Ata hânîkâhı, planı olarak 13. yüzyılın bilinen Selçuklu tekke ve hânîkâhları arasında en büyük ve simetrik olanıdır. Boyuna dikdörtgen şemalı mekânlardan ortada olanı, giriş eyvanına açılan dar bir dehliz biçimindedir. Bu mekân giriş eyvanıyla birleştiği noktada bir çapraz tonoz meydana getirmektedir. Bu üçlü mekânlardan doğu ve batıda olanlar ise giriş eyvanına açılmayıp, kuzeydeki avluya, güneydeki ise batısındaki mekâna açılmaktadır. Hânîkâhın kuzey eyvanının

daraltılmasıyla cami ile arasına sonradan yerleştirilen türbeye, kuzey-güney doğrultulu ve bir ucu camiye, bir ucu hânîkâha açılan dar koridor vasıtasıyla ulaşılmaktadır. Bu koridora hânîkâhın kuzeydoğu çapraz ekseninde yer alan kapıyla geçilmektedir⁵⁴.

Hânîkâh taç kapısının iki yanında dükkânlara yer verilmiştir. İki güneyinde, üçü kuzeyinde olmak üzere simetrik sıralanmayan beş dükkândan; kuzeyde yer alan üçüncü dükkânın, kesin bir bilgi olmamakla Kaynaklarda taç kapının sağ tarafında, günümüzde herhangi bir izi olmayan bir türbeden bahsedilmektedir⁵⁵ (Şekil 2.15).



Şekil 2.15. Taç kapı ve Dükkanlar (Güler 2020)

2.2.3. Konya Sahip Ata Türbesi

Sahip Ata Türbesi, çağdaşı olan camii ve hânîkâh arasında bu iki yapıya bitişik konumda yer almaktadır⁵⁶.

Sahip Ata Külliyesi'nin son inşa edilen yapısı olan Türbe, inşa kitabesi olmamasına karşın; türbe ile doğusundaki koridoru ayıran sivri kemerin batı yüzünde bulunan yazıtın sonuna, binanın H.682 Muharrem/M. Nisan 1283 tarihinde yenilendiğini ifade eden bir kitabe bulunur⁵⁷. Sahip Ata 1276 M. yılında kaybettiği oğulları için cami mihrabı önünde yaptırdığı eski türbeyi, oğullarının yanına gömülme arzusu ile yıktırarak büyütmüş, bu yeni yapıyı bir aile türbesine

⁵⁴ Yavaş, a.g.e.,2015, ss.62-72

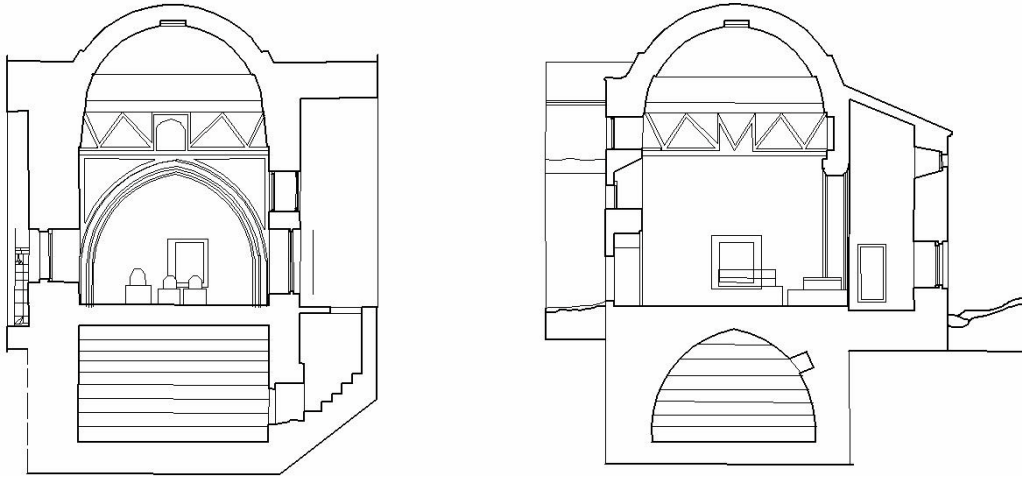
⁵⁵ Doğan, a.g.e., s.176

⁵⁶ Bilici, a.g.e., s.456

⁵⁷ Yavaş, a.g.e., 2015, s.79

çevirtmiştir⁵⁸. Yapım tarihi, kubbenin oturduğu kemerin iç yüzündeki ayet kuşağının bitiminde “*Şu mübarek imaret 682 (1283 M.) senesi Muharreminin iptidasında tecdit edildi*” ifadesi yazılıdır⁵⁹.

Türbe Hânîkâh’ın kuzey eyvanı ile caminin güney cephesinin doğu yarısı arasında konumlandırılmıştır. Türbeden hânîkâh ve camiye bir koridor ile bağlantı sağlanmaktadır. Dikdörtgen planlı yapı, doğu-batı doğrultusunda yerleşir. Türbenin altında hânîkâh tarafından girişi olan, cenazelik yahut mumyalık olarak adlandırılan bir bodrum katı bulunmaktadır⁶⁰ (Şekil 2.16).



Şekil 2.16. Sahip Ata Türbe Kesitleri (Yavaş 2015)

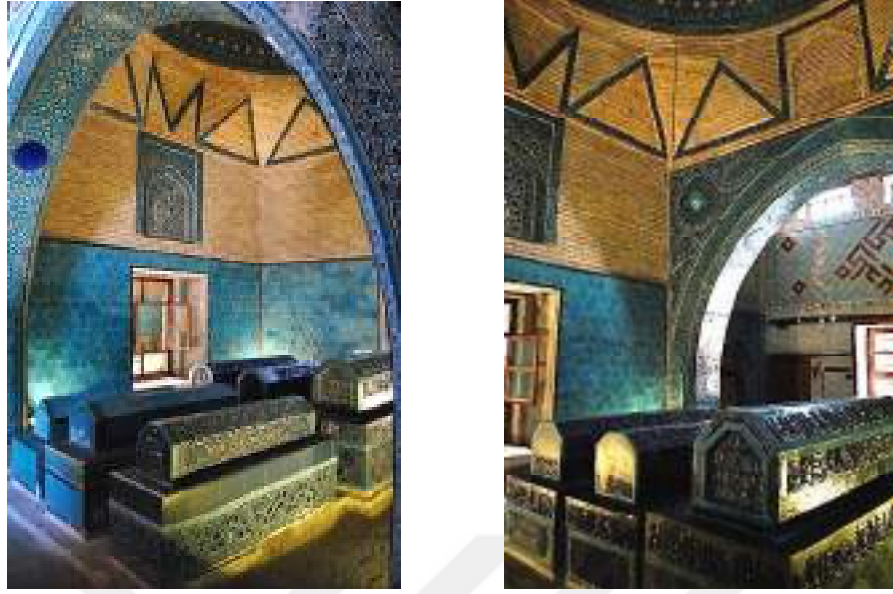
Sahip Ata, oğulları, kızı ve torunlarının kabirlerinin bulunduğu türbe, Selçuklu sanatının eriştiği yüksek mertebeyi göstermesi açısından önemlidir. Üzerine ayetler yazılmış, Selçuk çinilerinin nadide örnekleriyle bezeli kubbenin altında iki sıra biçiminde üçer üçer yerleşmiş altı sanduka bulunur. Bu lahitlerin en başta ve yüksekçe duranı Sahip Ata’nın olup çini sanatını bu lahitlerde de görmekteyiz⁶¹ (Şekil 2.17).

⁵⁸ Konyalı, a.g.e., s.471

⁵⁹ Doğan, a.g.e., s.176

⁶⁰ Yavaş, a.g.e., 2015, ss.78-89

⁶¹ Efe, a.g.e., s 47



Şekil 2.17. Türbe Sandukaları ve Çini Süslemeler (Güler 2020)

Bu sandukaların sırası ile şöyledir: Sahip Ata Fahreddin Ali (V:1285), Sahip-Ata'nın oğlu Taceddin Hüseyin(V:1277), Sahip-Ata'nın diğer oğlu Nusradüddin Hasan (V:1277), Sahip-Ata'nın kızı Melike Hatun(v:1292), adı bilinmeyen Sahip-Ata'nın torunlarından biri⁶².

Efe'nin aktarımıyla Prof. Dr. H. Örcün BARIŞ'TA, Türbe bezemeleri ile ilgili şunları kaydetmektedir:

“Sahip Ata Türbesi'nin çini bezemeleri gerek teknik gerekse süslemede kullanılmış üslubuyla Türk çini sanatında yeni bir dönemin başladığını gösteren bir eserdir. Post- Selçuk müzesi niteliğindedir. Buradaki çiniler büyük bir ihtimalle en erken 13. Yüzyılın sonunda Asya kökenli, Sivas yoluyla Kayseri'den Konya'ya gelmiş, Konya'da Kerimuddin Erdişah'ın kurduğu atölyelerde çalışmış ve Beyşehir'e geçmiş, ekol sahibi, kendinden sonra etkileri devam edecek bir Türk ustasının eserleridir⁶³”.

⁶² Atçeken Zeki, **Konya'daki Selçuklu Yapılarının Osmanlı Devrinde Bakımı ve Kullanılması**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1998, s.105

⁶³ Efe, **a.g.e.**, s 48

2.2.4. Konya Sahip Ata Hamamı

Sahip Ata Külliyesi yapı topluluğunda hamam, hânikâhın karşısında yer almaktadır (Şekil 2.18). Yapım tarihi ve mimarı bilinmemekle beraber hamamın; Cacabey Vakfiyesinde (1272 M.) anılması, bu tarihten önce inşa edildiğini göstermektedir. Hamam, aslı halini büyük ölçüde koruyarak günümüze ulaşmış, bilinen ilk tarih olarak 1570 yılında ve 1691, 1706, 1848, 1960-62 yıllarında restorasyon çalışmaları yapılmıştır. Sahip Ata'nın, hamam suyunun temini için Meram Çayı'ndan Şehir (Sahip ata) Irmağı adı ile anılan su yolunu yaptırdığı; ayrıca hamamın yakından geçen bir kanaldan su deposuna, su temini edildiği belirtilir⁶⁴.

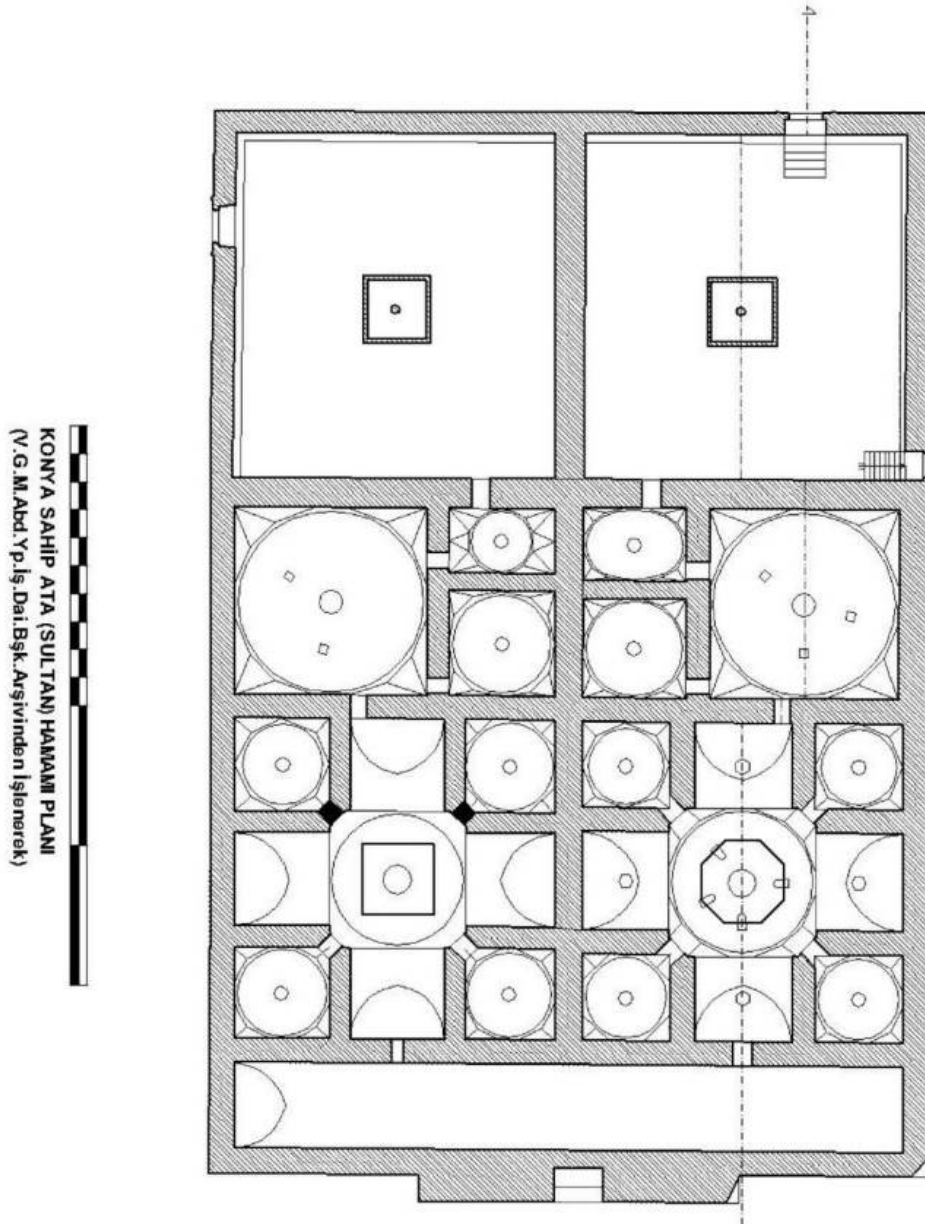


Şekil 2.18. Hamam Görünüş (Güler 2020)

Yapı üç bölümden oluşmaktadır. Soğukluk ve sıcaklık bölümü ilk kısmı, külhan bölümü ikinci kısmı, kırma çatılı soyunmalık kısmı ise üçüncü bölümü oluşturmaktadır. Doğu-batı doğrultusunda uzanan dikdörtgen bir plana sahip yapıda, kuzeydeki erkekler kısmı ile güneydeki kadınlar kısmı simetrik bir anlayışla planlanmıştır (Şekil 2.19).

⁶⁴ Yavaş, a.g.e., 2015, ss.72-78

Erkekler ve kadınlar bölümü olmak üzere inşa edilen yapı Anadolu Selçuklu dönemi içerisinde bilinen çifte hamamlarının en büyüğüdür⁶⁵. Erkekler bölümüne batı yönündeki duvarın kuzey köşesinde açılmış kare açıklıktan girilmektedir. Buradan soyunmalık bölümüne geçilmektedir. Külhan bölümü düz ve sade ele alınmıştır. İç kısmından merdivenle cehennemlik kısmına inilmektedir. Yapıda herhangi bir süslemeye yer verilmemiştir.



Şekil 2.19. Sahip Ata Hamamı Planı (Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivinden)

⁶⁵ Yavaş, a.g.e., 2015, ss.72-78

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 13. YÜZYIL ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ TAÇ KAPI TEZYİNATINA GENEL BİR BAKIŞ

On üçüncü yüzyıl, Anadolu'nun sanat ve buna paralel düşünce boyutunda en yoğun inşa faaliyetine sahne olduğu bir dönemdir. Bu tarihsel dönemin ruhunu yakalayarak sanat alanına girmek, dönemi değerlendirme açısından en önemli adım olacaktır⁶⁶. Ögel'e göre, "*Anadolu Selçuklularının sanatında, maddi dünyaya hâkim, onun üstünde bulunan ve bütün kâinatın ahengini, kanunlarını teşkil eden ilahi düzen ifadesini bulmuştur*". Bunu anlatan en iyi ifade, soyut düzenli tezyînat⁶⁷. Yapıların tezyînatı zengin bir çeşitlilik karakteri taşır. Selçukluların dünya görüşünün bir ifadesi olan tezyînat, sanatkarların hayal ve tasavvurlarını da şekillendirmiştir⁶⁸.

Anadolu Selçuklu mimarisi unutulmayacak imgeler çağıdır. Bu bir külah, bir çini mihrap, bir usta taş oyma ayrıntısı, bir simetrik kartal motifi olabilir. Fakat hiçbir mimari öge ve düzen, taş oyma bezemeli bir taç kapı kadar yalnız başına Selçuklu çağını simgeleyememiştir⁶⁹.

Anadolu Selçuklu mimarisinin karakteristik bir özelliği haline gelen taç kapılar her yapı için önemli bir kurgu ögesidir. Taç kapılar, Selçuklu taş tezyînatı programında birincil konumdadır⁷⁰.

Taç kapıların oldukça müzeyyen bir tarzda abartılarak verilmesi cennet özlemi veya muhayyel cennet beklentisinin sonucu şekillenmiştir. İnananların hayalindeki cennet bahçesi gibi bir mekân var ise o mekâna girişi temin eden geçiş alanı da taç kapı kadar latif bir duhul ile gerçekleştirilmiş olmalıdır. Yapıyı

⁶⁶ Peker A. Uzay, "Anadolu'nun Onüçüncü Yüzyılını Anlamak", **Semra Ögel'e Armağan Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları**, Ege Yayınları, İstanbul,2000, ss.107-108

⁶⁷ Ögel Semra, **Anadolu Selçuklularının Taş Tezyînatı**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara,1966, s.153

⁶⁸ Peker, **a.g.e.**, s.108

⁶⁹ Kuban Doğan, **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s.81

⁷⁰ Kuban Doğan, **Batı'ya Göçün Sanatsal Evreleri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017, s.263

tanımlayan ve temsil eden taç kapıların, iç mekâna davet edici ve kucaklayıcı bir fonksiyonu vardır⁷¹.

Titus Burckhardt kapının mabed üzerindeki etkisini şu ifadeyle vurgulamıştır; *“Mabed; Öteye, tanrının krallığına açılan bir kapı gibidir. Bu yüzden mabedin kapısı bir bütün olarak mabedin tabiatını özetlemeli ve sembolik ilişkileri de aynı olmalıdır.”*⁷²

Ünal’a göre ise, taç kapılar binayı temsil eden en önemli unsurdur. Hiçbir süsleme taşımayan yapılarda bile, taç kapıların anıtsal bütünlüğe sahip oldukları görülür. Taç kapılara kişilik kazandıran en belirgin özellik, cephe yüzeyine oranla az veya çok çıkıntı oluşturmalarıdır. Bu çıkıntılarla taç kapıların enleri artmakta, giriş kapıların içine açılan ana nişler bir mekân niteliği kazanmaktadır. Böylece bu mekâna uygulanan örtü sistemleri geniş bir süsleme imkânı sağlamaktadır. Bu özellikler, taç kapıları, yapı cephesinin en ilgi çekici ögesi kılar⁷³.

Moğolların Anadolu’ya girmesiyle birlikte taç kapı düzeninde bazı değişiklikler meydana gelmiştir. İran ve Azerbaycan’da gördükleri görkemli anıtsal mimariyi Anadolu’da uygulayan Moğollar, çifte minare düzeni ile taç kapı enini değiştirmişlerdir. Selçuklu taç kapılarındaki yatay ve dikey ölçülerin oluşturduğu 2/3 orantısı, minare kaidelerinin eklenmesiyle 3/3 olmuştur⁷⁴.

Çifte minareli taç kapılar 13.yüzyılın ikinci yarısından itibaren gerek tek başlarına oluşturdukları anıtsallık gerekse de cephe düzeni içindeki düzenlemeleriyle özel örnekler vermektedir. Taç kapı ve çift minare ilişkisi ile Anadolu Türk mimarisinde 13. yüzyılın ikinci yarısında karşımıza çıkan altı yapı da mimari ve süsleme özellikleriyle önemli örnekleri oluşturmaktadırlar⁷⁵.

⁷¹ Çaycı Ahmet, **İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol**, Palet Yayınları, Konya,2017, s.129-131

⁷² Burckhardt Titus, **Doğu’da & Batı’da Kutsal Sanat**, İnsan Yayınları, İstanbul,2017, s.103

⁷³ Ünal Rahmi Hüseyin, **Osmanlı Öncesi Anadolu- Türk Mimarisinde Taç kapılar**, İzmir.1982, s.17

⁷⁴ Ayan Dursun, **Selçuklu Mimarisi Üzerine Orhan Cezmi Tuncer ile Söyleşi**, Kitabevi Yayınları, 1.Baskı, İstanbul, 2012, ss.91-93

⁷⁵ Denkinalbant Ayşe, **Öncesi Türk Mimarisinde Çifte Minareli Cephelerin Gelişimi (Anadolu, İran, Azerbaycan, Hindistan)**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmış Doktora Tezi İstanbul, 2010,

Anadolu Selçuklu taş süsleme şeritlerindeki kompozisyonlar her eserde büyük çeşitlilik gösterir, fakat sistem ve şema aynı kalır. Örneğin, dış ve iç taç kapısı olan kervansarayların hiçbirinde iki taç kapının süslemesi birbirine eşit değildir⁷⁶.

Dini mimaride sanatçılar daha çok geometrik ve rûmi motiflerle süslemeye yönelmişlerdir. Bunda İslâm'ın koyduğu tasvir yasağının etkili olması olasıdır. Bunun sonucu olarak geometrik süslemeye ağırlık verilmiş; sonsuzluk hissi veren birbirinin ardı sıra uzanan çizgilerden oluşan süslemeler ve yıldızlar bu döneme damgasını vurmuş, geometrik formlar her konumda denenmiştir⁷⁷. Dönemde, Türk tezyini sanatın önemli unsuru olan hayvan kaynaklı bir motif olan rûmi, yoğun olarak kullanılmıştır. Sanatçının elinde yüksek bir seviyeye ulaşan rûmiler, taş, ahşap, çini birçok alanda kullanılmıştır. Selçuklu Dönemi rûmileri, klasik Osmanlı dönemine göre daha tombul ve spiral görünümlü olmakla birlikte taş ve ahşap üzerine uygulanan desenler daha detaylı işlenmiştir⁷⁸.

Selçuklu taş işçiliğinin en göz alıcı örneklerini, Taç kapıyı çevreleyen süsleme şeritleri, silmeler, mukarnas, kuşatma kemerleri, gülbezek ve kabaralar oluşturmaktadırlar. Taç kapıları tezyin eden her bir süsleme unsuru çağın kültür ve sanatsal ifadesinin taşa yansımasıdır⁷⁹.

3.1. Taç kapı Bölümleri

Selçuklu mimarisi, en etkili anlatımını, abidevi yapıların girişini tezyin eden taç kapı düzeninde bulmaktadır. Kale benzeri yüksek duvarların oluşturduğu avlu içindeki mekânları barındıran yapılarda, dışa açılmasına izin veren tek öge taç kapıdır⁸⁰.

Anadolu Selçuklu mimarisinde önemli bir yer teşkil eden taçkapı; kavsara, kuşatma kemerleri, köşe sütuncuğu, kitâbe, süsleme şeritleri, gülbezek ve madalyonlar gibi çok sayıda elemanın bir arada kullanımıyla oluşturulmuş önemli

⁷⁶ Ünal, a.g.e., s.26

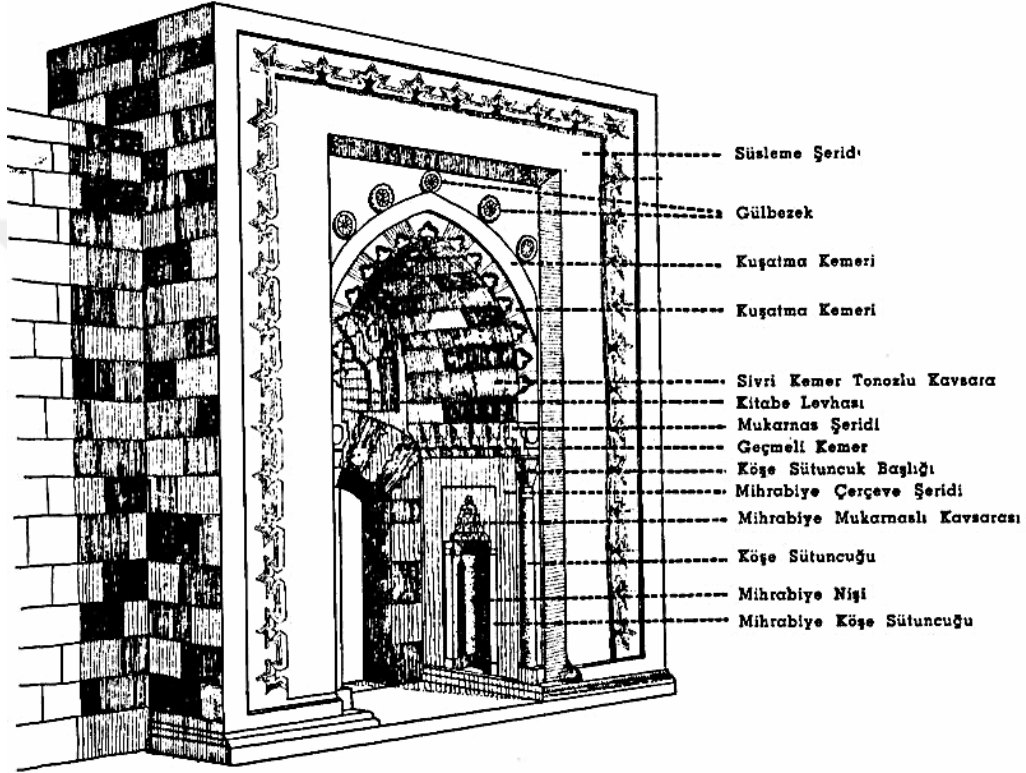
⁷⁷ Ova, a.g.e., s.13

⁷⁸ Baysal Ali Fuat, **Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri**, Palet Yayınları, Konya,2017, ss.74-75

⁷⁹ Ertunç Çiğdem Önkol, “Anadolu Selçuklu Dönemi Taç kapıları Süsleme Şeritlerinde Tezyinat”, **Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Mart/2016, Yıl: 3, Sayı: 5, s. 114-131

⁸⁰ Erkman Halil S., “Selçuklu’dan Osmanlı’ya Anadolu Türk Mimarisinde Mukarnas Örtülü Taç Kapı İngesinin Kuruluşu”, **Düşünen Şehir Dergisi**, S.9, Kayseri, Haziran,2019, s.81

unsurdur⁸¹ (Şekil 3.1). Taş oyma uygulaması taç kapılarda, dikdörtgen çerçeveye göre şekillenir. Genelde taç kapı iki ana bölümden oluşur. Yayvan kemerli girişin yer aldığı kapı nişi ve bezemeli şeritlerden oluşan dikdörtgen çerçeve. 13.yüzyılın iki yarısında, taç kapıların iki yanına yerleşen minare kaideleri, bezeme yüzeyini genişletmiştir⁸².

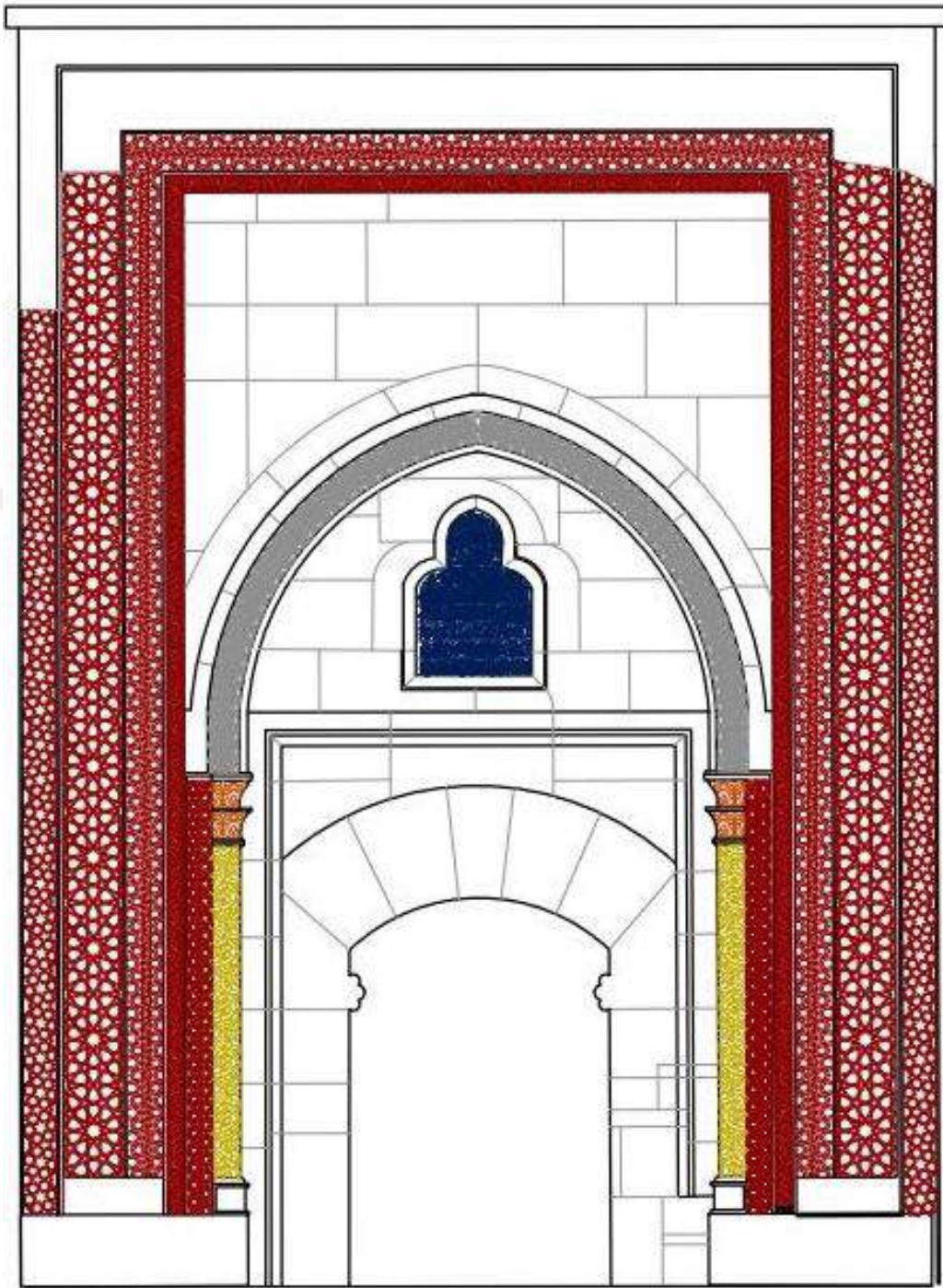


Şekil 3.1. Taç Kapı Oluşturan Bölümler (Ünal 1982)

Sahip Ata Külliyesi 13.yüzyılda inşa edilmiş kadim medeniyetimizin en önemli miraslarından biridir. Anadolu Selçuklu mimarisinin karakteristik bir özelliği haline gelen taç kapılar her yapı için önemli bir kurgu ögesidir. Külliye'nin camii ve hânîkâh taç kapıları dönemin özelliğini en iyi ifade eden abidevi eserler arasındadır. Çalışmamızın bu bölümünde Hânîkah (Şekil 3.2) ve Sahip Ata Camii (Şekil 3.3) taç kapılarını oluşturan bölümler, tezyînatında kullanılan süsleme motifleri ile malzeme-teknik detayları incelenmiştir.

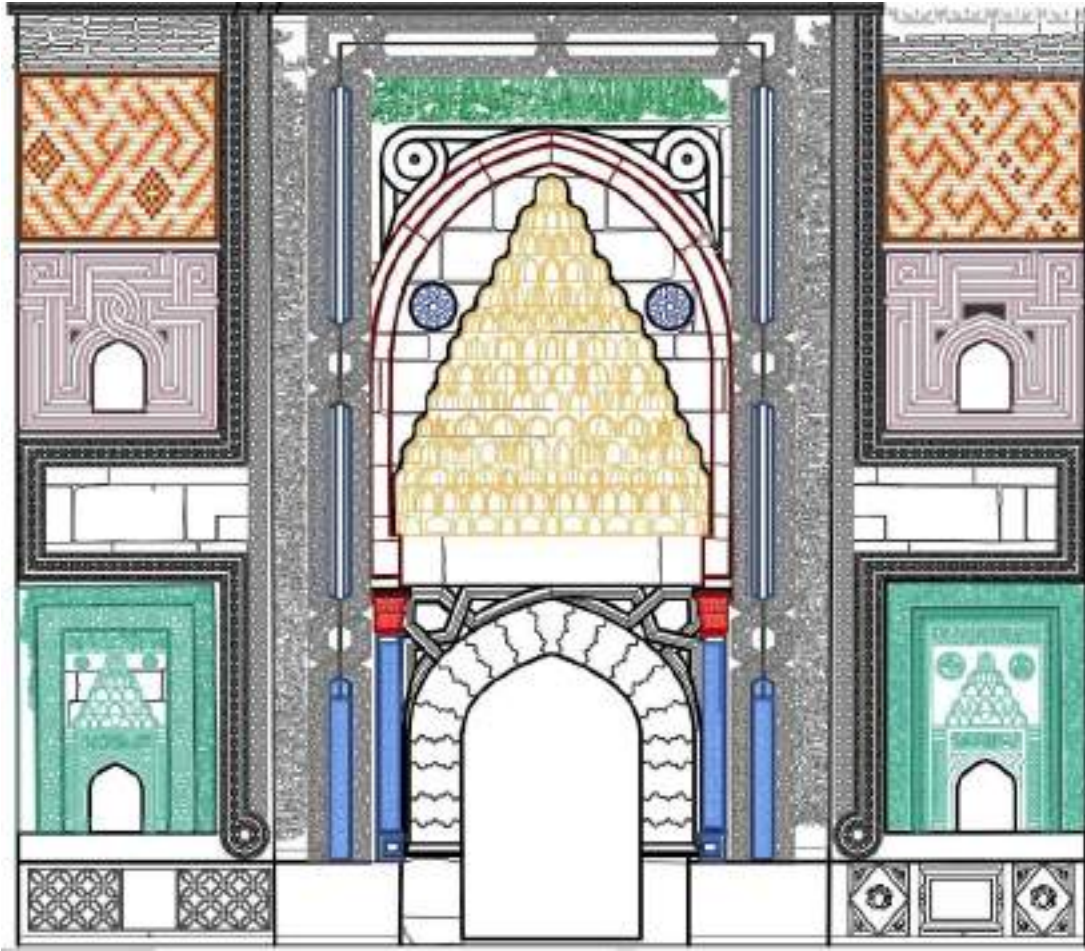
⁸¹ Ertunç Ö. Çiğdem, Anadolu Selçuklu Taçkapılarında Kavsara Sistemleri, **Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi**, Ocak- Haziran 2020, s.76











⁸² Ögel, a.g.e., s.313



● Süsleme Şeridi
 ● Kuşatma Kemer
 ● Köşe Sütuncuğu
 ● Köşe Sütuncuk
 ● Kitabe Başlığı

Şekil 3.2. Hânikah Taç kapı Bölümleri (Güler 2020)



 Mukarnas	 Kabara	 Kuşatma Kemerı	 Kitabe	 Kõşe Sütuncuğu
 Sütun Başlığı	 Süsleme şeridi	 Sebil	 Pencere	 Pano

şekil 3.3. Camii Taç kapı Bölümleri (Güler 2020)

3.1.1. Süsleme şeridi

Süslü çerçeve, su, kenarsuyu, pervaz, ulama anlamlarını taşıyan süsleme şeritleri, taç kapılarda, kuşatma kemeri ve kõşelik kısımlarını çevreleyen alanda bulunmaktadır. Bordür bir diğer ifade ile süsleme şeritleri, kapı, pencere ve pano gibi alanların etrafını çevreleyen bezemeli ya da bezemesiz kenarlık olarak da tanımlanmaktadır. Süsleme şeritleri, taç kapı tezyînatında önemli bir yer teşkil eder.

Taç kapılarda süsleme şeridi, kapı kaidesinden itibaren başlayarak üç köşeyi çerçeveslendirir⁸³.

Anadolu Selçuklu dönemi mimarisinde süsleme unsurlarını, figüratif ve bitkisel süsleme öğeleri ile, geometrik desenler oluşturmaktadır⁸⁴. Bitkisel süsleme olarak sınıflandırılan rûmi ve münhani motifleri Süheyl Ünver'in görüşüne göre, hayvan kaynaklı motiflerdir. Rûmi ve münhanî, motif sınıflandırılmasında uslûplaştırılmış hayvan motifleri grubunda yer almaktadır⁸⁵.

Taç kapı, üç tarafı süsleme şeritleri çevrelenmiş ve çok çeşitli bezmelerle tezyin edilmiştir. Farklı genişlikte tasarlanan süsleme şeritlerinin en dikkat çeken ana bordürdür. Süsleme şeritlerinde 13.yüzyıl ikinci yarısına kadar geometrik kompozisyon kullanılırken, 13.yüzyılın ikinci yarısından itibaren geometrik ve rûmi kompozisyonların birlikte kullanılmış, yüzyılın sonuna doğru ise rûmi kompozisyonları tercih edilmiştir⁸⁶.

Kompozisyon çeşitliliği bakımından süsleme şeritleri, sadeden daha grift bir süslemeye kadar farklı şekillerde tasarlanmıştır. Geometrik, rûmi ve yazı ile tezyin edilen süsleme şeritleri de bulunmaktadır. Süsleme şeritleri, taç kapı tezyini unsurları arasında, en belirgin göze çarpan alanlar olmalarının yanı sıra taç kapı üzerindeki düzenin toparlayıcısı olmaları bakımından önemlidir⁸⁷.

3.1.2. Gülbezek (Madalyon) ve Kabaralar

Anadolu Selçuklu taç kapı tezyini unsurlarının her biri ayrı bir kompozisyon alanı oluşturmaktadır. Madalyon (rozet) ve kabaralar bu tezyini unsurlardandır. Dairesel formda genellikle yüzeysel işlenmiş tezyini unsura "madalyon (rozet)"

⁸³ Ertunç Ö. Çiğdem, **Anadolu Selçuklu Dönemi Taç kapılarında Tezyinat**, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Doktora Tezi, 2016, s.121

⁸⁴ Sönmez Ekizler Serap, **Anadolu Selçuklu Sanatının Geometrik Dili**, Ketebe Yayınları, 2020, s.19

⁸⁵ Birol İnci A.- Derman Çiçek, **Türk Tezyîni San'atlarında Motifler**, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul,2005, s.13

⁸⁶ Bulut Mustafa, "Anadolu Selçuklu Sanatında Kompozisyon-Derz İlişkisi", **Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, 2019, Sayı 42, S.255

⁸⁷ Ertunç, **a.g.e.**, 2016, s.121

(Şekil 3.4) terimi kullanılırken, yarım küre şeklinde bazen ajur tekniğine benzeyen taş işçiliği ile tezyin edilen unsurlara ise “kabara” (Şekil 3.5) denilmektedir⁸⁸.



Şekil 3.4. Sahip Ata Camii Madalyon Örnekleri (Güler 2020)



Şekil 3.5. Sahip Ata Camii Kabara Örnekleri (Güler 2020)

Gülbezek ve kabaların kökenini saptamak güçtür. Erken dönem Selçuklu eserlerinde, gülbezek ve kabaların bulunduğu alanların zemini boş bırakılmıştır. Taç kapılarda boş bırakılan kuşatma kemeri köşelerinin gülbezek ve kabara ile tezyin edilmesi kompozisyonda doluluk boşluk dengesini sağlamaktadır⁸⁹.

Madalyonlar (rozetler) Semra Ögel’in ifadesiyle özellikle taç kapı süsleme şeridi ve mukarnaslar arasına konumlandırılan, yarım küre formunda kabalar, mimari yapıların genellikle pencere, mihrap, minber, minare kaideleri gibi hemen her yerinde kullanılmaktadır. Selçuklu dönemi taş işçiliğinde gülbezeker ise süsleme

⁸⁸ Yaman B.- Ertunç Ö. Ç., “XIII. Yüzyıl Anadolu Taçkapıları’nda Kullanılan Madalyon ve Kabalar”, *İstem*, 17/33 (2019), s.129

⁸⁹ Ünal, a.g.e., s.75

şeritlerindeki çokgen ve yıldız kompozisyonların arasında stilize edilmiş gül veya sade bir çiçek şeklinde yer almaktadır⁹⁰

Madalyonlar ve kabaralar yontma, kazıma ve oyma tekniği ile yüzeye tezyin edilmiştir. Genellikle yalın bir yontma tekniğinin kullanıldığı madalyonlara karşılık, ajur tekniğiyle tezyin edilen kabaralar üçüncü boyut ve derinlik hissi uyandırmaktadır⁹¹

3.1.3. Kavsara

Arapça'dan dilimize geçen mukarnas kelimesi “merdiven şeklinde dereceleri olan çatma tavan” anlamına gelmektedir. Selçuklu sanatçıları, mukarnasları, göğe eriştiren merdiven misali kurgulayarak semanın yeryüzüne inişini sembolize etmek amacıyla tezyin ettiler⁹².

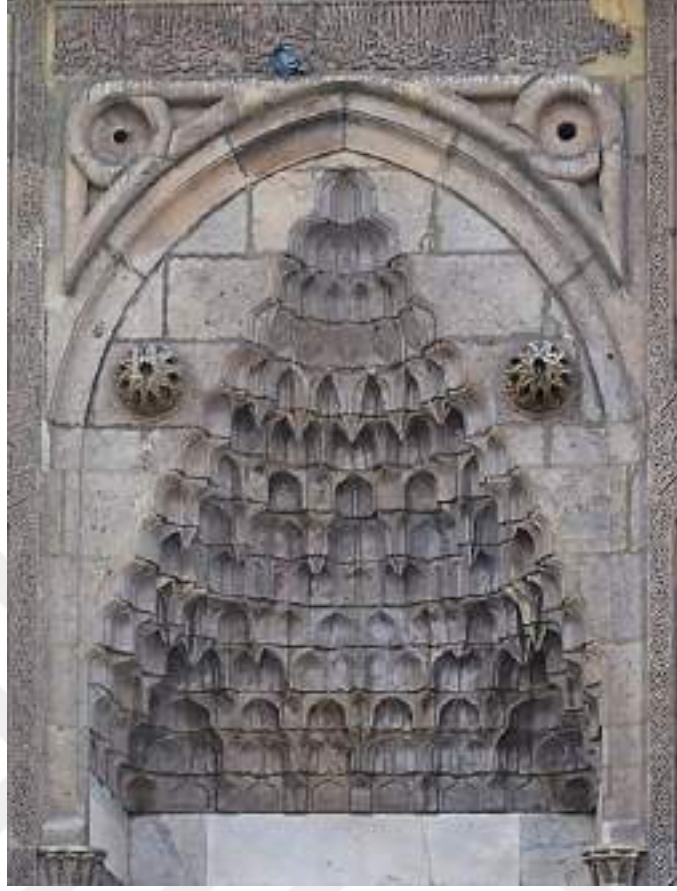
Mukarnas, İslam mimarisine özgü bir bezeme türüdür. Orta çağ Anadolu Türk mimarisinden başlayarak, Osmanlı Klasik dönemine kadar biçimsel olarak zenginleşmiş ve olgunlaşmıştır. Mimarlıkta geniş bir kullanım alanına sahiptir. “*Taç kapı, mihrap, niş, şerefe, örtü, örtüye geçiş, sütun başlığı, sütun kaidesi, korniş ve köşelerde mukarnas bezemeden yararlanılmıştır*”⁹³ (Şekil 3.6-3.7).

⁹⁰ Yaman- Ertunç, **a.g.e.**, s.130

⁹¹ **a.g.e.**, s.145

⁹² Sencer, **a.g.e.**, s.82

⁹³ Ödekan, “Anadolu Selçuklu Çağında Mukarnas Bezeme”, **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, Doğan Kuban, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 329



Şekil 3.6. Sahip Ata Camii Taç kapı Mukarnas ve Kuşatma Kemer Detayı (Güler 2020)



Şekil 3.7. Sahip Ata Camii Taç kapı Alttan Görünüşü (Güler 2020)

İslam sanatı çevresinde geliştirilen geometrik estetiğin ürünü mukarnas, bu sanatın icra edildiği kültür coğrafyasında, çağlar boyunca tutkulu biçimde sanatsal ifadenin aracı olmuştur. On üçüncü yüzyıl Anadolu Selçuklu Döneminde, mukarnasın en etkili uygulaması, taç kapı düzeninde gerçekleştirilmiştir⁹⁴.

Mukarnas (stalaktit), İslam sanatının en çok kullanılan üç boyutlu bezeme tekniklerinden biridir. Mimaride önce işlevsel bir nedenle kullanılan mukarnas, ilk örneklerini Nişapur (Horasan) yapılarında vermektedir. Sütun başlıklarında, niş, tonoz ve kubbelerin tezyininde, örtü elemanları arasında geçit işlevi gören yüzeylerde kullanılmıştır⁹⁵.

Prizmatik öğelerin yan yana ve üst üste gelerek oluşturdukları mukarnas bezeme İslam mimarisinde yöresel malzemeler kullanılarak her konumda değerlendirilerek geniş bir alanda kullanılmıştır. En önemli özelliği kurgusunun yapısal olması, işlevinin ise bir geometrik biçimden diğerine geçişi sağlamasıdır⁹⁶.

3.1.4. Kuşatma Kemerleri

Anadolu Selçuklu mimarisinde genellikle kavsarayı sütun başlıkları hizasından çevreleyen sivri kemere kuşatma kemeri denilmektedir. Az sayıda örnekte kuşatma kemerleri taç kapı zemininden başlayarak yapılmıştır. Anadolu Selçuklu taç kapılarında 13.yüzyılın ikinci yarısından sonra kavsarayı dıştan kuşatan sağır kemerin yeri kavsaranın şekline göre değişiklik göstermektedir⁹⁷.

Kuşatma kemer tezyinatı, kütleli yapı, şekil ve dilim sayısı olarak bazı farklılıklar göstermektedir. Kuşatma kemerleri taç kapı yüzeyinde tek bir şerit halinde bulunduğu gibi birkaç katmandan da oluştuğu görülmektedir. Mukarnas kavsaralarda, keskin hatlı görünüşü yumuşatmak ve kavsaranın iki yanındaki alanın daha kolay tezyin edilebilmesi için kuşatma kemeri yapımına başlanmıştır. Kuşatma kemerleri bir süsleme şeridi olarak düşünülmüş ve çeşitli şekillerde tezyin edilmiştir.

⁹⁴ Sencer, a.g.e., ss.82-83

⁹⁵ Kuban Doğan, **Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s.120

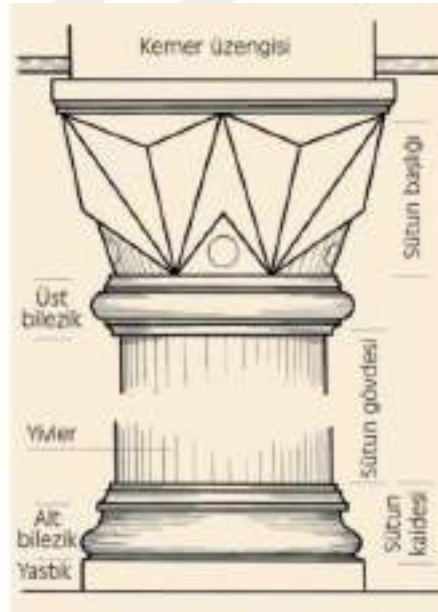
⁹⁶ Ödekan, a.g.e., s. 329

⁹⁷ Ünal, a.g.e., s.40

“Taç kapı bezeme alanlarının en sistematik ve grift görünümünü arz eden süsleme şeritlerinin devamı niteliğinde olan ve bu yoğun bezeme anlayışının özgün bir kopyası olması bakımından kuşatma kemerleri, bezeme grupları arasında devamlılık sağlayan elemanlardır⁹⁸.” Kuşatma kemerleri üzerindeki tezyînat rûmi ve geometrik motiflerin birlikte oluşturduğu karma kompozisyon kullanılmamıştır. Rûmi veya geometrik motiflerin oluşturduğu kompozisyon ve yazı şeritleri ile tezyin edilmiştir⁹⁹.

3.1.5. Köşe Sütunceleri ve Başlıkları

“Sütunçe” Türk mimarisinde genellikle mihrap, taç kapı, duvar ve ayakların köşelerine tezyini bir unsur olarak yerleştirilen küçük sütunlardır¹⁰⁰. “Sütun gövdesi” ya da “gövde” bir sütunun kaidesi ile başlığı arasında kalan kısımdır. “Kaide” üzerine bir yapının ya da taşıyıcı yapı ögesinin oturduğu prizmatik tabandır. Sütun altlığı olarak ifade edilmiştir. Sütuncelere bazen subasmanlar kaide görevi görmektedir. “Başlık” ya da “sütun başlığı” sütun gövdesi ile taşıdığı üst yapı öğeleri arasında yer alan ve yastık görevi yapan yapı ögesidir¹⁰¹. Sütun başlıkları, alt ve üst kademe olmak üzere iki bölümden oluşabilmektedir (Şekil 3.8).



Şekil 3.8. Sütun Bölümleri (Selçuk Mülayim)

⁹⁸ Ertunç, a.g.e., 2016, ss.151-154

⁹⁹ Ünal, a.g.e., ss. 43-44

¹⁰⁰ Adnan Turani, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s. 18

¹⁰¹ Turani, a.g.e., s.131

Anadolu Selçuklu mimarisinde taç kapının vazgeçilmez unsurlarından biri de köşe sütunceleridir. Selçuklu mimarisinde sütun, sütunce ve başlıkları, taçkapı, mihrap ve mihrabiyeler ile yapıların avlu ve revak kısımlarında bulunmaktadır. Selçuklu köşe sütunları ve başlıkları, büyük ölçüde taşıyıcı özelliği olmayan, kullanılış amacı daha çok bezeme olan mimari öğeleridir. Taç kapıların iç köşelerine yerleştirilen köşe sütunceleri, genellikle sağda ve solda simetrik şekilde birer adet bulunmaktadır. Bazı eserlerde iki veya üç adet olduğu da görülmektedir¹⁰².

Rahmi Ünal, köşe sütuncelerini şekillerine göre üç gruba ayırmış; **Daire profilli silindirik, kare profilli ve düzgün sekizgen profilli** köşe sütuncukları olarak adlandırmıştır. Anadolu Selçuklu dönemi taç kapılarının çoğunluğunun daire profilli silindirik köşe sütuncelerinden olduğunu ifade etmiştir. Bunun nedeninin ise taç kapıların keskin hatlarını yumuşatmaktır. Bu yöntemle keskin hatların aşınmasının önüne geçilmiştir¹⁰³.

Köşe sütuncelerinin taç kapı süsleme şeritleri arasına yerleştirilen uygulamaları da bulunmaktadır. Konya Sâhib Ata Camii (1258) taç kapı süsleme şeritleri arasında en erken örneği görülmektedir. Bu özellik, cephe düzeninin grift bir görünüm almaya başladığı 13. yüzyılın ikinci yarısından itibaren görüldüğü söylenebilir¹⁰⁴.

3.1.6. Kitabe

Kitabe, genel anlamıyla “Taş, mermer, ahşap vb. gibi cisimler üzerindeki oyma ve kabartma yazı ve tarih” e verilen isimdir, kimlik belgeleridir¹⁰⁵.

Selçuklu dönemi cami, mescid, medrese, kervansaray, türbe ve hânîkâhlarında girişler abidevi bir taç kapı ile vurgulanmış ve çoğunlukla inşa kitabeleri taç kapı cephesine yerleşmiştir. Bunun dışında pencere üstlerine, minare kaidelerine ve cephe duvarlarına yerleştirilmiş kitabeler de mevcuttur¹⁰⁶.

¹⁰² Ünal, **a.g.e.**, ss.55-56

¹⁰³ **a.g.e.**, s.57

¹⁰⁴ Ünal, **a.g.e.**, s.56

¹⁰⁵ Duran Remzi, **Selçuklu Devri Konya Kitabeleri (İnşa ve Tamir)**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2001, s.6

¹⁰⁶ Duran, **a.g.e.**, ss.6-7

Anadolu Selçuklularının gelişme ve yükselme devirlerinde kitabeler büyük ebatlı iken, 1243 Köseadağ savaşını müteakip Moğol istilasından sonra mimaride yazı, yeniden tezyini unsur olarak yerini almaya başlamış ancak kitabelerin ebatları küçülmüştür¹⁰⁷.

Konya kitabelerini üç gruba ayırmak mümkündür:

1. Dikdörtgen şekilli olanlar

Konya kitabelerinin büyük çoğunluğu bu gruba girmektedir. Sahip Ata Camii taç kapı kitâbesi bu gruba girmektedir. Taç kapının üst kısmında bulunan kitâbe tek satır olarak alçak kabartma tekniği ile yazılmıştır (Şekil 3.9)¹⁰⁸.



Şekil 3.9. Sahip Ata Camii Kitabe Detayı (Güler 2020)

2. Kemerli bir silme şeklinde olanlar

Sahip Ata Hânîkâhî İnşa Kitabesi kemerli silme ile çerçevelenmiş olan gruba girmektedir. Kitabenin satır araları ince çubuklarla taksimatlanmıştır. Harf aralarındaki boşluklar tirfil, cezm ve virgülle doldurulmuş olup, kabartma sülüs hatla yazılmışlardır¹⁰⁹ (Şekil 3.10).



Şekil 3.10. Hânîkâh Kitabesi Detayı (Güler 2020)

¹⁰⁷ Duran, a.g.e., s.1

¹⁰⁸ Duran, a.g.e., s.58

¹⁰⁹ Duran, a.g.e., s.8

3. Madalyon şeklinde olanlar

Konya Selçuklu dönemi yapılarında, mimar-usta isimleri bu formdaki kitâbeler üzerinde yer almaktadır. Sahip Ata Camii taç kapısının batı kanadındaki sebilin üstünde, iç içe iki dairevî silmenin çevrelediği iki madalyonda mimarın ismi oyma tekniği ile yazılıdır (Şekil 3.11)¹¹⁰.



Şekil 3.11. Sahip Ata Camii Sanatçı Kitabe Detayı (Güler 2020)

3.1.7. Sebil

Sebil, Allah yolunda hayır, hasenat yapmak ve “yol” anlamına gelmektedir. Sebil kelimesinin suyla olan alakası ise insanlığın asli ihtiyacı olan suyun Allah yolunda hizmete sunulmasıdır. Cennet nehri Kevser suyunun yeryüzündeki misali olarak algılanan sebiller, külliyelerin en küçük yapı birimi olarak yola nazır inşa edilmişlerdir. Külliyelerle bütünleşmesinin gerekçesi ise gündelik hayatın külliyenin etrafında cereyan etmesidir¹¹¹.

İslamiyet’te su, aziz sayılmış, Yüce Kitabımız Kur’an-ı Kerim’deki ayet ve Peygamberimizin hadislerinde bu konunun önemi vurgulanmıştır¹¹². İslam medeniyetinde su mimarisinin ortaya çıkması ise suyun önemine işaret olmalıdır¹¹³.

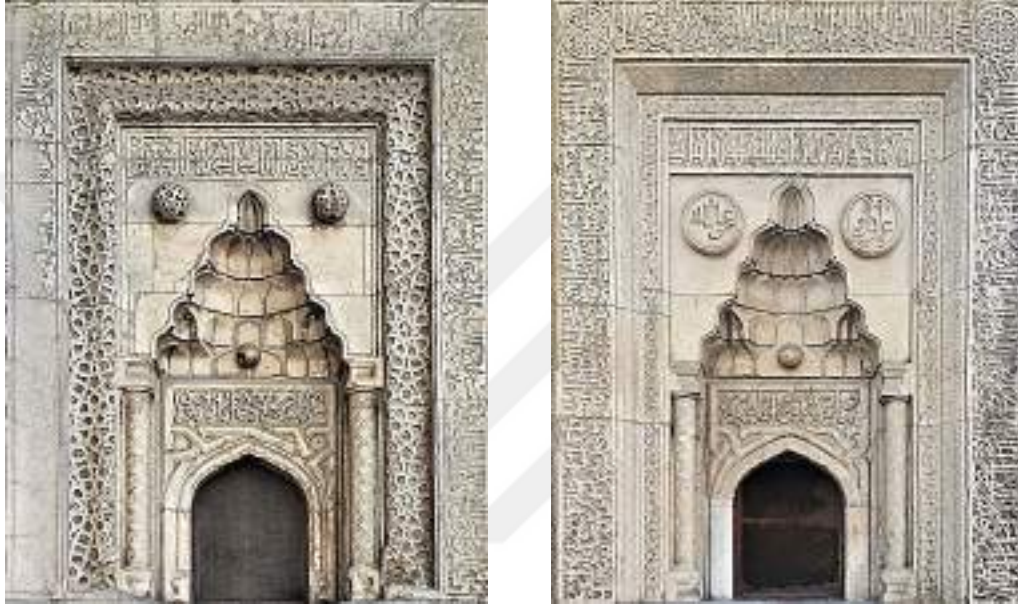
¹¹⁰ Duran, a.g.e., s.8

¹¹¹ Çaycı, a.g.e., ss.177-178

¹¹² Önge Yılmaz, **Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları**, Türk Tarih Kurumu, Basımevi, Ankara, 1997

¹¹³ Çaycı, a.g.e., s.181

Sebiller içinde en eski tarihli günümüze sağlam durumda gelebilen Konya Sahip Ata Cami taç kapısındaki sebillerdir (Şekil 3.12). Bu sebiller, küçük bir taç kapı gibi plânlamış ve tezyin edilmiştir. Selçuklu devrinin dekorasyon bakımından en önemli eserleri arasındadır. Sahip Ata Camii'nin sebilleri, taç kapı minare kaidesinde, simetrik bir şekilde yer almaktadır. İlk bakışta birbirine çok benzeyen sebiller, mimari detayları ve tezyînat açısından bazı farklılıklar gösterirler.



Şekil 3.12. Sahip Ata Camii Taç kapı Sol ve Sağ Sebil Detayı (Güler 2020)

3.1.8. Mihrabiye

Taç kapı yan kanatlarına yerleştirilen niş, Selçuklu eserlerinin genel karakteristiğidir. Hemen hemen bütün taç kapılarda kullanılmasının birinci gerekçesi, mimari statik dengeyi temin etmek, ikincisi plastik sanatların temel şartlarından biri olan simetri, üçüncü ise yön tayin eden bir pusula görevi üstlenmesidir. Mimari planların dört eyvan veya dört cihet oluşumunun bir başka uygulamasını teşkil etmektedir. İslam öncesi döneme kadar uzanan bu görüş, Hz. Mevlana'da açık bir ifadesini bulan dört ve altı kavramının mekândaki uygulamasıdır. Çaycı'nın ifadesine göre "Dolayısıyla, dört yönlü yön ciheti, nihai noktada dairenin kapsamı dâhilindedir. Böylece, portallerde dikey unsurlar hâkim imiş gibi bir görüntü mevcut

olsa da ne dikey ne de yatay olmanın ötesinde tamamen dairesel ve de sonsuz bir oluşum söz konusudur”¹¹⁴.

Taç kapılara yan kanatlar eklenmesi ile derinleşerek genişleyen ana nişler, erken dönemden itibaren bir mekân özelliği kazanmıştır. Anadolu Selçuklu döneminde mihrabiye adı verilen nişler açılarak hacmi genişletilmiştir. Taç kapıyı meydana getiren unsurların birçoğu mihrabiyesinde bölümlerini oluşturmaktadır ¹¹⁵ (Şekil 3.13).



Şekil 3.13. Sahip Ata Camii Taç Kapı Sol ve Sağ Mihrabiye Detayı (Güler 2020)

3.1.9. Minare

İslam coğrafyasında minare kelimesinin “menar”, “menare” ve “me’zene” gibi kullanımları mevcuttur. Türk coğrafyasında “nur” kökünden gelen minare

¹¹⁴ Çaycı, a.g.e., s.152

¹¹⁵ Ünal, a.g.e., s.69

kelimesi kullanılırken Arap coğrafyasında, ezanın okunduğu yer anlamında me'zene kelimesi kullanılmaktadır¹¹⁶.

Minarede yankılanan ezan, İslam dininin direği olan namaza bir davet ve İslam'ın var oluşunun sözlü bildirgesidir. Bu sebeple minare, İslam nurunun hem ışık hem söz ile yayıldığı mekân olmuştur¹¹⁷.



Şekil 3.14. Sahip Ata Cami Minare Görüntüsü

¹¹⁶ Çaycı, a.g.e., s.133

¹¹⁷ Çaycı, a.g.e., s.136

Anadolu Selçuklu mimarisinde 13.yüzyılın ortalarından itibaren görülmeye başlayan çift minareli taç kapıya ilk örnek (günümüze ulaşanlar arasında) Konya Sahip Ata Camii olmuştur. Bu yapının da çift minareli olup olmadığı bazı araştırmacılar tarafından tartışılmış, ancak restorasyonu sırasında çift minareye sahip olduğu tespit edilmiştir. Bugün taç kapının yalnızca sağında, on altı yivli gövdeye sahip, şerefe üstü restore edilmiş, sırlı tuğla süslemeli bir minare bulunmaktadır. Caminin taç kapısı aynı zamanda minarelerin kaidesini oluşturmaktadır¹¹⁸ (Şekil 3.14).

Anadolu Selçuklu minareleri, Anadolu öncesi bir kule benzeri kalın ve bodur inşa edilen, Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu minareleri ile, tüm mimari unsurları ile olgunlaşmış klasik dönem Osmanlı minareleri arasında bir ara kesitte yer alırlar¹¹⁹.

3.2. Malzeme ve Teknik

İnsanın varoluşu ile ortaya çıkan barınak ihtiyacı, mimariyi oluşturan sebepler arasındadır. Bunun sonucu olarak malzeme kullanımı yüzyıllardan beri coğrafya, gelenek, alışkanlık ve ekonomik nedenlere bağlı olarak değişkenlik arz etmiştir.

Anadolu Selçuklu Mimarisi, Orta Asya'dan Anadolu'ya gelene kadar sahip olduğu birikimlerle Anadolu'nun yerli geleneklerini birleştirerek özgün bir senteze kavuşmuştur. Anadolu Selçuklu mimarisi 13.yüzyılda muhteşem üslubunu oluşturmuştur. Bu dönemin en belirgin özelliği kesme taş malzeme kullanımı, mükemmel taş işçiliği süsleme ve abidevî taç kapılardır. Anadolu Selçuklu mimarisinde tezyînat, kitle ve hacimden önce fark edilir. Taş, tuğla, sırlı tuğla, çini, mozaik çini ve bazen de alçı, tezyînatta kullanılan yaygın malzemelerdir. Kapı, pencere, mihrap, minber ve friz gibi unsurlar, süslemenin en yoğun olduğu yerlerdir¹²⁰.

¹¹⁸ Denknbant, **a.g.e.**, s.64

¹¹⁹ Başar M.Emin, "Sivas'daki Selçuklu Minareleri", **Selçuklular Döneminde Sivas Sempozyumu Bildirileri**, Sivas, 2006, s.427

¹²⁰ Can Yılmaz-Gün Recep, **Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği**, Kayihan Yayınları, İstanbul, 2015, s.149

3.2.1. Taş

Türkler, Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu dönemlerinde, mimarlıkta genel olarak kerpiç, tuğla ve alçı malzemelerini kullanmaları nedeniyle, taş yaygınlık kazanmamıştır. Anadolu Selçuklu döneminde ise taş, ana malzeme olarak kullanılmış ve en güzel örneklerini bu dönemde vermiştir¹²¹.

Anadolu Selçuklu döneminin, İslam ve dünya mimarisine en büyük katkısı özgün taş oyma sanatıdır. Semra Ögel bu dönemi şu ifadeleri ile anlatır; *“Doğu İslam dünyasının, Mezopotamya, Suriye ve Kafkasya'nın çok yönlü geleneklerinin ve yerel Bizans gelenek ve tekniklerinin birikimi ile yeni denemeler, buluşlar bölgenin geleneksel malzemesi olan taş 'ta yepyeni biçimler, yepyeni ifadeler yaratılmasına olanak vermiş, o çağda Anadolu'da yaşayanların heterojen dünya tasavvurları taşta işlenmiştir”¹²².*

Selçuklu mimarisinde yapı malzemesi olarak taşın kullanımı yerel geleneklere dayanmakla birlikte anıtsal bir ifadeye ulaşma yönünde bir seçim olarak da görülebilir. Taşoyma tekniği süsleme programı, Anadolu Selçuklu mimarisinde taç kapılarda, pencere ve nişlerde, cephelerin köşe payelerinde, yapı içinde avlu revaklarında, eyvan cephelerinde, mihraplarda, kervansarayların avlu mescitlerinde kullanılmıştır. Taş süslemede taç kapının yeri birincildir¹²³.

Anadolu Selçuklu mimarisinde taşın ana unsur olması kompozisyonlarda eğrisel hatların ve küçük alanlarda çok kenarlı çokgenlerin kullanılabilmesine imkân sağlamıştır¹²⁴. On üçüncü yüzyılın ilk yarısındaki örnekler daha yassı kabartma, tekstil karakterinde süsleme ile öne çıkarken, yüzyılın ikinci yarısında tezyînat daha dolgun, taşıntılı ve barok bir karakter kazanır¹²⁵. Anadolu Selçuklu mimarisi taş işçiliğinde, düzgün yüzeyli taş kabartma, alçak kabartma, yüksek kabartma ve

¹²¹ Sözen Metin, **Tarihsel Gelişimi İçinde Türk Sanatı**, Emlak Bankası, İstanbul, s.210

¹²² Ögel, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Taş Süsleme”, **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, Doğan Kuban, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.311

¹²³ Ögel, **a.g.e.**, s.313

¹²⁴ Bulut Mustafa, **Selçuklu Çizgileri Anadolu Selçuklu Geometrik Kompozisyonları**, İnkilâb Yayınları, İstanbul, 2019, s.16

¹²⁵ Öney Gönül, **Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1992, ss. 9-10

özellikle şebekelerde oyma tekniği uygulanmıştır. Konya ve Kayseri’de ise, genellikle alçak kabartma tekniği rastlanır. Selçuklu taş işçiliğinde plastik karakterli, gölge-ışık oyunlarını sağlayan uygulamalar dönemin karakteristik özelliğidir¹²⁶.

Tezimizin ana konusu olan Sahip Ata Külliyesi cami ve hânîkâh taç kapıları, Konyalı’nın “*Kiçi Muhsinenin yumuşak taşı*” şeklinde tarif ettiği Sille civarından çıkarılan açık sarı renkli kesme taşla inşa edilmiştir.¹²⁷.

Sahip Ata cami taç kapısı, mimari ve tezyinî açıdan birçok yenilik barındıran Selçuklu taş işçiliğinin en görkemli örneklerinden birisidir. Taç kapıyı saran üç geniş süsleme şeridinde malzeme olarak taş, teknik olarak da alçak kabartma ve oyma tekniği kullanılmıştır.

Taç kapının zemine yakın bölümünde Roma dönemine ait devşirme mermer taşlar kullanılmıştır. Taç kapının iki kanadındaki sivri kemerli nişler ve nişlerin üzerindeki minare pencerelerinde beyaz mermer diğer bölümler ise koyu sarı renkli kesme taştan inşa edilmiştir. İbadet mekanına açılan sivri kemer, iki cins dişli taşla örgülüdür.

Tezimizin ana konusu olan Sahip Ata Külliyesi taç kapılarının ikincisi Hânîkâh taç kapısıdır. Taç kapıda tezyînat, açık sarı renkli kesme taşla alçak kabartma tekniğiyle uygulanmıştır.

3.2.2. Tuğla

Yapılarda tuğla kullanımı Türkistan, Horasan, Gazne ve Orta İran’da Karahanlılar, Gazneliler, Büyük Selçuklular’da görülmekte ve oradan da Anadolu’ya Selçuklular’ın geleneksel malzemesi olarak taşınmaktadır. 12.-13.yüzyıl Anadolu mimarisinde taş ana malzeme olarak kullanılmış tuğla taş eserlerde yardımcı malzeme olarak yerini almıştır¹²⁸.

¹²⁶ Sözen, a.g.e., s.210

¹²⁷ Konyalı İbrahim Hakkı, **Konya Tarihi**, Memleket Gazetesi Yayınları, Konya,2007, s.605

¹²⁸ Sönmez E. Serap, Anadolu Selçuklu Mimarisinde Tuğla, Tuğla- Çini Birlikteliği ve Geometri, **Türk – İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi**, Sayı 15, Konya, 2013, s.216

Tuğla, balçığın kalıplara dökülüp kurutulduktan sonra pişirilmesiyle elde edilir. Balçık içine koyulan malzeme, kalıp ve yapılış tekniğine göre kerpiç tuğlası, delikli tuğla, ateş tuğlası, köşe tuğlası, çini tuğlası gibi çeşitli gruplara ayrılır¹²⁹.

Tuğla malzeme kullanım yoğunluğuna göre sırasıyla medreseler, camiler, köşk, han, hamam, hanikâh ve bir mimarede karşımıza çıkmaktadır. Daha çok küçük ölçekli yapılar olan türbe ve mescitlerde kullanılmıştır. Mescitler, tek çeşit malzeme kullanımının en yoğun olduğu yapılardır. Selçuklu döneminde tuğla malzeme, Konya’da inşa edilen medreselerin tümünde karşımıza çıkar. Tuğla ile inşa edilen İplikçi Camii, bu malzemenin büyük ölçekli bir yapıda tek başına kullanıldığı Anadolu’daki tek örnektir. Selçuklu döneminde Konya’da inşa edilmiş minarelerin malzemesi de tuğladır. Sahip Ata Camiinden günümüze gelebilen minaresinde orijinal malzeme tuğladır. Bu dönemde Konya’da inşa edilen yapılarda, tuğla, örgü ve kaplama malzemesi olarak iki farklı şekilde tam, yarım ve minare tuğlası ile kesme tuğla kullanılmıştır¹³⁰.

Anadolu mimarisinde, iç yüzeyler, özellikle kubbeye geçiş unsurlarında, kubbe ve minare gövdelerinde tuğla ile yapılan geometrik tezyînatlar yer tutmaktadır. Anadolu mimarisinde tuğla tezyînatı taş veya çini malzemeyle birlikte yüzyıllarca kullanılmıştır¹³¹.

3.2.3. Ahşap

Ahşap işçiliği, Anadolu Türk sanatında önemli bir yer tutmaktadır. Mimari tezyînatda geometrik kompozisyonların büyük bir bölümü ahşap malzeme üzerinde yer alır. Ahşap işçiliğinde hammadde olarak meşe, abanoz, ceviz, şimşir, gül, ıhlamur, elma, armut ve sedir gibi ağaçlar kullanılmıştır. 12. ve 13.yüzyıllarda Anadolu’ya Selçuklularla gelen ahşap işçiliği en üst düzeye ulaşmıştır¹³².

¹²⁹ Sönmez, **a.g.e.**, s.218

¹³⁰ Yasa A. Azize, Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Konya Yapılarında Malzeme Kullanımı ve Yapım Teknikleri, **Vakıflar Dergisi 45**, Haziran 2016, ss.148-157

¹³¹ Mülayim Selçuk, **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, s.50

¹³² Mülayim, **a.g.e.**, s.57

Ahşap tavanlı ve direkli camiler, Selçuklu döneminde oldukça büyük bir sayıya ulaşmış, ayrı bir grup oluşturmuştur. Bu yapıların tavan, taşıyıcı direkler ve başlıkları dahil, mahfil, korkuluk vb. bölümler ahşap malzeme ile yapılmış çeşitli tekniklerle tezyin edilmiştir. Ahşap işçiliğine büyük ilgi gösteren Selçuklular, mimari unsurların yanı sıra, minber, kürsü, rahle, sanduka ve çekmece gibi birçok sanat eseri meydana getirmişlerdir¹³³.

Anadolu Selçuklu döneminde en yaygın künde-kârî, oyma, kazıma ve şebekeli oyma (ajur) tekniği uygulanmıştır¹³⁴.

3.2.4. Çini

Çini ve seramik sanatı, 7.yüzyıldan çağımıza kadar Türk, İran, Moğol, Arap ve berber asıllı toplumların Orta Asya'dan İspanya'ya kadar uzanan coğrafyada, dönem ve ülkelere göre çeşitlilik ortaya koymaktadır. Selçukludan Osmanlı devrine kadar çini ve seramik sanatında, çok özgün ve ilklere damgasını vuran gelişmeler ortaya koyulmuştur. Türk mimarlığında çininin bezeme düzeni içinde kullanımı İran Büyük Selçukluları ile başlamış, on üçüncü yüzyıl sonlarında mimarlıkta yoğun ve gelişmiş bir şekilde kullanılmıştır¹³⁵.

Arık'ın ifadesine göre; “*Selçuklu çağında Anadolu, gök rengi ışıldılar saçan yapılarla bir çini diyarı haline gelmiştir.*” Çini sanatını Anadolu'ya Selçuklular getirmiştir¹³⁶.

Çini sanatının Anadolu'da gelişim süreci başlangıcından itibaren çok muntazam ve hızlı olmuştur. Her devir bir önceki devre bağlı kalmakla beraber yeni teknik, desen ve renklerle çini sanatını daha üst seviyeye taşımıştır. Türk sanatının bu renkli tezyini unsuru, Anadolu Türk mimarisinde devirlere damgasını vurmuş ve mimarî etkiyi artırmıştır¹³⁷.

¹³³ Özkeçeci, Özkeçeci, **a.g.e.**, s.260

¹³⁴ Bulut, **a.g.e.**, s.17

¹³⁵ Sözen, **a.g.e.**, s.244

¹³⁶ Arık M. Oluş, Anadolu Selçuklu Toplum Hayatında Çini, **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, Öney Gönül-Çobanlı Zehra, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1.Baskı, İstanbul, 2007, s.29

¹³⁷ Arık Rüçhan, “Selçuklu Saraylarında Çini”, **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, Öney Gönül-Çobanlı Zehra, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1.Baskı, İstanbul, 2007, ss. 73-74

Bu sanat, çeşitli tekniklerle zenginleşerek mimariye bağlı kalmış ve onun üstünlüğüne gölge düşürmediği gibi renkli bir atmosfer meydana getirerek binaların mekân etkisini de arttırmıştır. Çini sanatı, Anadolu Selçuklu döneminde büyük bir gelişme göstererek varlığını günümüze kadar sürdürmüştür. Her dönem, bir önceki dönemin üstün özelliklerini devam ettirirken yeni teknik ve renklerle de bu sanata katkıda bulunmuştur. İlk dönem uygulamalarında sırlı tuğla kullanıldığı, fakat kısa sürede yüksek seviyeli kesme mozaik çini tekniklerine geçildiği görülür¹³⁸.

Çini mozaik Selçukluların Anadolu sanatına yeni katkısıdır. İslam mimarisinde çini mozaik yapı içinde etkili bir şekilde kullanımı Anadolu Selçuklu döneminde başlamıştır. Çini mozaik ile tezyin edilen mihraplar İslam dünyasında ilk kez Anadolu Selçuklu Döneminde görülmüştür. Çini mozaikte hâkim renk firuze, yardımcı renkler mor, siyah ve kobalt mavisidir. Desene göre kesilip hazırlanan küçük çini parçalarının bir araya getirilmesi ile meydana gelir. Çini parçaları motifleri meydana getirecek şekilde sırlı yüzleri aşağı gelecek üzere yerleştirilir. Arkalarına dökülen kirli beyaz harç ile plakalar hazırlanır ve yapılara uygulanır. Renkli çini parçaları ile kirli beyaz renk harç arasında tezat oluşturulur¹³⁹.

Sahip Ata Külliyesinde çini bezeme, caminin mihrabında, taç kapının üzerindeki minarede, hanikâhın eyvanlarında, odalara girişi sağlayan kapıların üzerindeki pencere alçı şebekelerinde ve asıl yoğun bir şekilde türbede kullanılmıştır. Çini mozaik, kabartma çiniler, levha ve sır altı tekniğinde kullanılmıştır.

3.2.5. Devşirme Malzeme

Devşirme sözcüğü, işlenmiş malzemenin en az iki defa eski işlevine uygun olarak veya yeni bir işlevle kullanılmasını ifade etmektedir. Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemi yapılarında devşirme malzeme kullanımı yaygındır. Roma, Bizans dönemlerinden beri sürekliliğini koruyan Anadolu'daki Orta çağ kentlerinin var olan

¹³⁸ Yetkin Şerare, "Çini", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, TDV Yayınları İstanbul, 1993, c.8, ss.329-335

¹³⁹ Öney Gönül, **İslam Mimarisinde Çini**, Ada Yayınları, İzmir, 1987, s.46

anıtsal malzemeleri geçmişe öykünmek, kutsal saymak veya hazır malzemenin kullanılmasının ekonomik olması gibi nedenlerle tercih edilmiştir¹⁴⁰.

“*Konya yapılarında devşirme malzeme olarak, bodur sütunlar, antik sütunlar, sütun başlıkları ve kaideleri, payeler, arşitrav parçaları, çeşitli levhalar, baluster, pencere alınlığı ve lahitler görülür*¹⁴¹.” Devşirme malzemeler arasında önemli bir grubu lahitler oluşturmaktadır. Roma dönemine ait lahitler medusa başlarıyla tezyin edilmiştir. Mimari öğelerin kaidelerinde lahitler yekpare ve kütleli biçimleri nedeniyle taşıyıcı / yükseltici ve bezeyici niteliği ile tercih edilen devşirme parçalardır¹⁴².

Örnek olarak Konya Sahip Ata Camii'nin (1258) taç kapı kaidesinde, taç kapının iki yanındaki lahitler verilebilir. Roma dönemine ait olan bu lahitler anıtsal ve abidevi taç kapı kütlelerini taşıması amacı ile kullanılmışlardır. Lahitlerin tezyin edilmiş yüzeyi dışa gelecek şekilde yerleştirilerek taç kapı tezyinatı ile bütünlük oluşturmalarına özen gösterilmiştir Taç kapının sağ ve sol kanatlarında simetrik olarak tasarlanan sebillerin su hazinesi / deposu olarak değerlendirilmiştir¹⁴³. Konyalı'nın ifadelerine göre; “*Selçuk Mimarı Küçük bu kıymetli tarih yadigarlarını yok etmemek için eserlerini bunlarla süslemiş ve bunları zamanın tahribatından kurtararak bize kadar ulaştırmıştır*¹⁴⁴.”

3.3. Süsleme ve Motif

Türk kültüründe tezyini sanatların özel bir yeri vardır. Atalarımız asırlar boyunca, milli üslubun latif zevkini yaşadığı mekâna kullandıkları eşyaya işlemişler, böylece Türk tarihinde, tezyini sanatların zirvede olduğu parlak devirler yaşanmış, abidevi eserler verilmiştir¹⁴⁵.

¹⁴⁰ Doğan Ş. Nermin-Yazar Turgay, Orta çağ Anadolu Türk Mimarisinde Devşirme Malzeme Kullanımı, **Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt 24, Sayı 1, Haziran 2007, ss.209-210

¹⁴¹ Yasa, **a.g.e.**, s.152

¹⁴² Doğan-Yazar Turgay, **a.g.e.**, s.223

¹⁴³ **a.g.e.**, s.224

¹⁴⁴ Konyalı, **a.g.e.**, s.334

¹⁴⁵ Birol İnci A., **Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri**, Kubbealtı, İstanbul,2008, s.30

Ökten bu durumu şu sözleriyle ifade etmektedir; “*Bizim eski medeniyetimizin estetik yargısı olan zevk-i selim, ruhsal hazların en rafine hali idi. Mücerred ve ele geçmez güzele talipti. O güzele varmanın yollarını hedeflemişti. Bu dünyadan ve etrafımızdaki maddi çevreden başlayan yolculuk, ezeli ve ebedi güzele gidecekti. İşte zevk-i selim, bu hedefin estetik yargısıdır, her zaman diri ve geçerlidir*”¹⁴⁶. Bu ifadelerin bir yansıması olan Selçuklu taç kapı tezyînatı, medeniyetinin tasarım gücünün mükemmel bir işçilikle birleştiği, heybetinin çağları ve sınırları aştığı birçok eser vermiştir. Sahip Ata Külliyesi Cami ve Hânîkâh taç kapıları da bu şaheserlerdendir.

3.3.1. Rûmi

Rûmi, “Anadolu’ya ait” anlamına gelmektedir. Roma İmparatorluğunun hüküm sürdüğü ve İran yaylalarına uzanan Anadolu Yarımadası’na Diyâr-ı Rûm denilmesi nedeniyle bu ismi almıştır. Anadolu’dan ilhamla rûmî motifini, Ebuz-ziya Tevfik Bey “Türkî”, Celal Esad Arseven ise “Selçukî” olarak adlandırmıştır. Tezyînatı temel bir unsur olan rûmi motifi, her dönem ve her üslupta taş, çini, ahşap, maden, kumaş ve tezhipte birçok alanda kullanılmıştır¹⁴⁷.

Orta Asya kökenli, çeşitli hayvan motiflerinin stilize şekli olan rûmi motifi, 11.yüzyıl itibarıyla Selçuklu devleti tarafından yoğun olarak kullanılmıştır. Selçuklu devrinden önce Karahanlı, Gazneli, Endülüs ve Fatimi tezyînatında da sıklıkla uygulanan bir motiftir¹⁴⁸. Osmanlı döneminde, hiçbir devirde mukayese edilemeyecek mükemmelliğe ulaşmıştır¹⁴⁹.

Selçuklu devrinin en önemli tezyini unsurlarından biri olan rûmi motifi, form ve nitelik bakımından farklılık göstermektedir. Yine bu devirde, hurde, sencide, dilimli ve kanatlı gibi rûmi çeşitlerinin şekillendiği ve ileri seviyeye ulaştığı görülmektedir¹⁵⁰. Kısa boylu, tombul yapıları, kıvrımlı formları ve iç bünyelerinin münhani motifi ile tezyin edilmesi kendine has özelliklerindedir¹⁵¹.

¹⁴⁶ Ökten Saadettin, **Gelenek Sanat ve Medeniyet**, Sufi Kitap, İstanbul, 2015, s.145

¹⁴⁷ Birol, **a.g.e.**, ss.181-182

¹⁴⁸ Özkeçeci, Özkeçeci, **a.g.e.**, s.94

¹⁴⁹ Birol, **a.g.e.**, s.179

¹⁵⁰ Koç B. Sabiha, **Rûmi Çizim ve Teknikleri**, İlke Kitap, İstanbul, 2015, ss.8-9

¹⁵¹ **a.g.e.**, s.19

Münhani, 11.-15. yüzyılları arasında Türk süsleme sanatında çok sık rastlanan bir üsluptur. Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver, genellikle Selçuklular tarafından kullanılan kavisli, yumuşak yapılarına dayanarak bu üsluba “Selçuklu Münhanileri” olarak adlandırmıştır. Münhani çizgiler, taş işçiliği eserlerde rûminin 2/3’ünü kapsamaktadır¹⁵².

Rûmi motifinin tasarım içinde kullanım amacı veya vazifesi farklıdır. Bu sebeple iki gruba ayrılmaktadır.

a) Çizilişine göre; Sâde rûmi, dendanlı rûmi, işlemeli rûmi, sencîde rûmi, sarılma (pîçîde) rûmi, hurdelenmiş rûmi olarak altı gruba ayrılır.

b) Desen içinde vazifesine göre; Ayırma rûmi, tepelik, ortabağ, hurde rûmi olarak gruplandırılmaktadır¹⁵³.

3.3.2. Geometrik Motifler

İslâm medeniyetinde Orta çağ, matematik ve hendesede olağanüstü parlak gelişmelerin tezyînata yansdığı, riyazî görüş gerektiren geometrik düzenlemelerin bütün Müslümanların ortak ifadesi olduğu bir dönemdir. Bu bezeme Mağrip ve Endülüs’e doğru mübalağalı bir tarzda kullanılırken Anadolu’dan Batı’ya doğru yalınlaştığı dikkati çekmektedir¹⁵⁴.

Türk süsleme sanatlarında Uygur, Selçuklu, Beylikler devri ve Osmanlı sanatında uygulanan geometrik kompozisyonlar en yaygın ve en gelişmiş şekline Anadolu Selçuklu döneminde ulaşmıştır. “*Geometrik kompozisyonlar bu dönemde, mimaride taç kapılarda, iç mekânlarda çinilerde, ahşap işlerinde minberlerde, yazma eserlerdeki zahriye ve bordürlerde, halılarda, kısaca, tüm alanlarda başlıca süsleme unsurlardan biridir*”¹⁵⁵.

Orta Anadolu şehirlerindeki abidevi eserlerin geometrik tezyînatı, Anadolu’ya özgü niteliklerle diğer bölgelerden ayrılır. Bu bölge (özellikle Konya)

¹⁵² Koç, a.g.e., s.126

¹⁵³ Birol, a.g.e., ss.182-183

¹⁵⁴ Ayvazoğlu Beşir, **Aşk Estetiği**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2019, s.134

¹⁵⁵ Özkeçeci- Özkeçeci, a.g.e., s.104

daha sonraki kompozisyonlara etki ederek Osmanlı sanatının bir kaynağı olmuştur¹⁵⁶.

Geometrik kompozisyonun merkezi nokta olarak kabul edilir. Noktadan sonra elde edilen şekil çizgidir. Geometrik kompozisyonlar, düz, eğri veya kırık çizgilerle üçgen, dörtgen, sekizgen gibi kapalı şekillerin belirli bir plan içinde birleştirilmesinden doğar. Geometrik kompozisyonlar, farklı malzeme ve teknikle bazen kalın şeritler, bazen de plastikleşmiş kabartmalar, nokta, çizgi ve yaylardan meydana gelen kavramlar topluluğuna dayanır. Analitik yapıları ve form özelliklerine geometrik kompozisyonları üç grupta toplayabiliriz: “sonsuz karakterli”, “bordür” ve “merkezi karakterli” olanlar. Sonsuz karakterli kompozisyonlar, her yöne sürekli gelişen, başlangıcı ve bitişi olmayan sonsuza uzanan bir örgü şeklindedir. Merkezi kompozisyonlar, sonsuz karakterli kompozisyonların sınırlandırılmasıyla oluşan kapalı sistemlerdir. Bordürler ise sonsuz karakterli kompozisyonların belirli kesitlerinden meydana gelir¹⁵⁷.

Geometrik kompozisyonun, uygulamada, birbirini yenileme, tekrarlama özelliği, sonsuzluk kavramının oluşmasını sağlar. Yıldız Demiriz İslam süsleme sanatında süslemenin temel prensiplerini sonsuzluk, simetri ve anonimlik olarak üç gruba ayırmıştır. Sonsuzluk prensibini ise şu şekilde açıklamıştır. “*Sonsuzluk, İslam bezeme sanatlarında en geçerli prensiptir. Yüzeyin bütününe kaplayan desenlerde, sonsuzluk iki boyut üzerinde sürer. Bordür veya merkezi gibi görünen motiflerin bile çoğu, böyle desenlerden kesilerek elde edilmiştir*”¹⁵⁸.

Geometrik kompozisyonlar, Selçuklulardan itibaren yıldız sistemleri ile mimarinin vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Semra Ögel’e göre; Abidevi eserlerin taç kapılarında yaygın olarak kullanılan yıldız sistemlerinde, Selçuklu dönemi merkezi idarenin güç varlığı ile ilginç bir paralellik görmekte ve geometrik tasarımların merkezden kontrol edilen bir yaratma ortamını açıkladığını düşünmektedir¹⁵⁹

¹⁵⁶ Mülayim Selçuk, **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler -Selçuklu Çağı-**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, s.63

¹⁵⁷ Mülayim, **a.g.e.**, ss.69-70

¹⁵⁸ Demiriz Yıldız, **İslam Sanatında Geometrik Süsleme**, Yorum Sanat ve Yayıncılık, İstanbul, 2004, s.8

¹⁵⁹ Ögel Semra, **Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler**, İstanbul, 1986, s.93

Bütün geometrik kompozisyonlar sonsuz bir potansiyele sahip dairenin içinde kurulabilmektedir. Daireden hareketle sonsuz sayıda motif üretilebilir. İslam sanatının en önemli ifade vasıtalarından olan geometrik düzenlemelerindeki tekrar prensibi buna dayanır¹⁶⁰.

Semra Ögel, Anadolu'daki mimari tasarım ve tezyînat ile genel olarak tasavvuf ve özel olarak İbnü'l-Arabî düşüncesi arasında ilişkiler olduğu tespitinde bulunmuştur. “*Devrin ortak anlatın dilinin, ortak kaynaklardan beslenen ve İslam felsefesi, tasavvuf ve sanatı kaynaştıran ortak imgelerin evren düzeni ifadesini oluşturmasıdır*”¹⁶¹.

3.3.3. Yazı

Türk İslam medeniyetinde yazı, mimari tezyînatın en önemli unsurlarından biridir. Değişik malzeme, teknik ve karakterlerdeki uygulamalarıyla mimari tezyînata renk katan yazı, Anadolu Selçuklu döneminde estetik ve denge yönünden belirli bir olgunluğa ulaşmıştır¹⁶².

Anadolu Selçuklu döneminde yazı, her türlü mimari eserin hem iç hem dış bölümlerindeki farklı mimari unsurlarda yoğun olarak kullanılmıştır. Taş, tuğla, mermer, ahşap, çini ve alçı gibi malzemeler üzerine dikdörtgen, yuvarlak ve çokgen levhalar içine genellikle Arapça ve Farsça yazı ile uygulanmıştır. Anadolu Selçuklu mimari eserlerinde, kûfi (yapraklı, çiçekli ve örgülü), sülüs, ma'kılı ve eyyubi kullanılan yazı türleridir¹⁶³.

Anadolu Selçuklu devri, her bakımdan olduğu gibi hat sanatı açısından da kendinden evvelki dönemlere göre muazzam gelişmeler göstermiştir. Klasik döneminde meydana getirdiği gelişmeler erken Osmanlı dönemine kadar devam etmiştir¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Ayvazoğlu, a.g.e., s.135

¹⁶¹ Ögel, a.g.e.,1986, s.103

¹⁶² Gün Recep, **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı**, On dokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Samsun, 1999, s.12

¹⁶³ Can Yılmaz, Gün Recep, **Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği**, Kayihan Yayınları, İstanbul, 2015, s.298

¹⁶⁴ Günüş Fevzi, “Anadolu Selçuklu Dönemi Celî Sülüs Yazısının Beylik Dönemine Etkileri”, **Hat ve Tezhip Sanatı**, Ali Rıza Özcan, 1.Baskı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara,2009, s.47

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SAHİP ATA KÜLLİYESİ TAÇ KAPILARI TEZYİNATI İNCELEMESİ

Sahip Ata Külliyesi 13.yüzyılda inşa edilmiş kadim medeniyetimizin en önemli miraslarından biridir. Anadolu Selçuklu mimarisinin karakteristik bir özelliği haline gelen taç kapılar her yapı için önemli bir kurgu ögesidir. Külliye'nin camii ve hânîkâh taç kapıları dönemin özelliğini en iyi ifade eden abidevi eserler arasındadır. Çalışmamızın bu bölümünde Hânîkah ve Sahip Ata Camii taç kapılarını oluşturan bölümler, tezyînatında kullanılan süsleme motifleri ile malzeme-teknik detayları incelenmiştir.

4.1. Sahip Ata Külliyesi Hânîkâh Taç Kapısı

Sahip Ata Hânîkâh taç kapısı tezyînat bakımından dönemin ilgi çekici eserlerinden biri olmasına rağmen, kaynaklarda taç kapı tezyînatı bütüncül bir şekilde ele alınmamıştır. Önce bu durumla ilgili kaynaklarda, sadece hânîkâh isminin zikredilip geçildiği yahut kitabe metni verilmek suretiyle kısaca bahsedildiğini kaydeder¹⁶⁵. Bu çalışmada, hânîkâh taç kapısı malzeme-teknik mimari kuruluşu ile süsleme yönünden detaylı olarak ele alınacaktır.

Taç kapıda kullanılan açık sarı renkli kesme taş, Sahip Ata'nın Konya'daki Medresesi ve Camisinde de kullanılmıştır. Konyalı'nın "*Kiçi Muhsinenin yumuşak taşı*" şeklinde tarif ettiği Sille civarından çıkarılan taşla inşa edilmiştir. Bu taşın çok hafif ve çok yumuşak (ocağından çıktığı zaman) olması naklini ve işlemlerini kolaylaştırmaktadır. Özelliklerinden biri de yağmuru ve suyu gördükten sonra sertleşmesidir¹⁶⁶.

Hânîkâhın taç kapısı derinliği az, sivri kemerli niş şeklindedir. Bu kemerin köşelikleri boştur iç kısmında ise üç kemerli bir kitabelik kısmı mevcuttur. Giriş nişinin kemeri üzerindeki bezeme ve bu kemerin oturduğu köşe sütuncelerin

¹⁶⁵ Önge Yılmaz, **Konya Sahip Ata Hânîkâhı**, Suut Kemal Yetkin'e Armağan, Hacettepe Üniversitesi Armağan Dizisi:1, Ankara,1984, ss.281-292

¹⁶⁶ Konyalı, **a.g.e.**, s.605

başlıkları ve gövdesi rûmi desenlidir. Giriş nişi kemerini dıştan çeviren eğimli yüzey üzerindeki ilk süsleme şeridi rûmi desenlidir ve cami taç kapısındaki desenin aynısıdır. Bu süsleme şeridinden sonra gelen üç süsleme şeridinde geometrik desenlidir.



Şekil 4.1. Hânikâh Taç kapısı (Güler 2020)

Taç kapı hafif öne ve yukarı doğru çıkıntılıdır. Basık kemerli bir giriş açıklığı bulunan taç kapının eni 5.90, derinliği 1.20 metredir. Giriş kapısının eni ise 1.70 yüksekliği 2.00 metredir¹⁶⁷ (Şekil 4.1). Taç kapının üstünün, 1940'lı yıllara kadar, ahşaptan, kırma çatılı ve mukarnas başlıklı iki ahşap sütuna oturan bir sundurma ile örtülü olduğu bilinmektedir. Onarımlar sırasında bu sundurma kaldırılmış ve yaklaşık 7,00 metre yüksekliğindeki taç kapının üst kısmı yenilenmiştir¹⁶⁸ (Şekil 4.2).

¹⁶⁷ Konyalı, **a.g.e.**, s.605

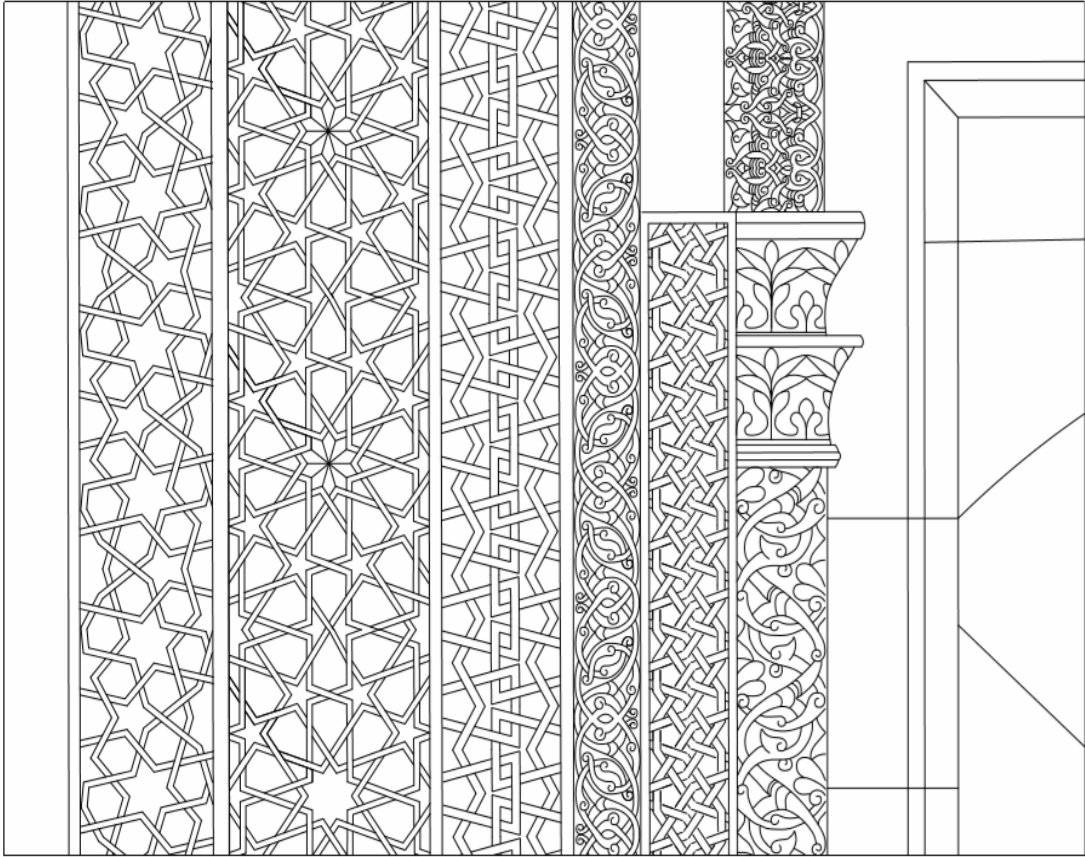
¹⁶⁸ Yavaş, **a.g.e.**, s.s.65-66



Şekil 4.2. Onarım Öncesi Ahşap Sundurma (Yavaş 2015)

4.1.1. Süsleme Şeritleri

Taş işlemleriyle öne çıkan bu abidevi taç kapıyı, dıştan içe doğru beş süsleme şeridi kuşatmaktadır. Süsleme şeritleri birbirlerinden süslemesiz dar silmelerle ayrılmaktadır. Biri kuşatma kemerine kadar devam eden ve dördü taç kapıyı çevreleyen geometrik ve rûmi motiflerle bezeli süsleme şeritleri taç kapının tezyînatını oluşturmaktadır. Taç kapı tezyînatının genelinde geometrik kompozisyonlar rûmi kompozisyonlara göre daha fazla kullanılmıştır. Tezyînatıta beş, altı ve on kollu yıldızlı geçmeler ve rûmi kompozisyonu kullanılmıştır (Şekil 4.3-4.4).



Şekil 4.3. Sahip Ata Hânikâh Taç kapı Süsleme Şeritleri (Güler 2019)



Şekil 4.4. Sahip Ata Hânîkâh Taç kapı Süsleme Şeritleri Detayı (Güler 2020)

Sahip Ata Hânikâh Taç kapı yüksekliği, yaklaşık 7.00 metredir. Boyuna dikdörtgen taç kapıyı yanlarda beş, üstte dört süsleme şeridi kuşatır. Süsleme şeritleri birbirlerinden süslemesiz dar silmelerle ayrılmaktadır.

Taç kapıyı çevreleyen birinci süsleme şeridinin (dıştan içe doğru) detayları, Tablo 'de verilmiştir. Geometrik kompozisyonları farklı açılardan ifade etmek mümkündür. Bu nedenle oluşturulan tabloda kompozisyonun pafta sistemi, deseni oluşturan birimlerin aks-eksen ve açı özellikleri çizimle detaylandırılmıştır. Aynı zamanda süsleme şeridinin taç kapıdaki konumu ve fotoğrafı da tabloda verilen detaylar arasındadır.

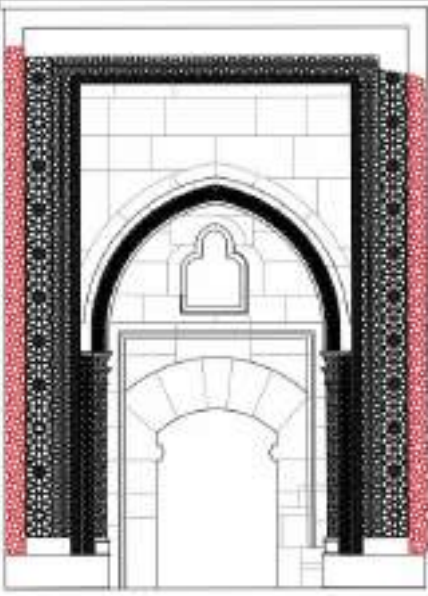
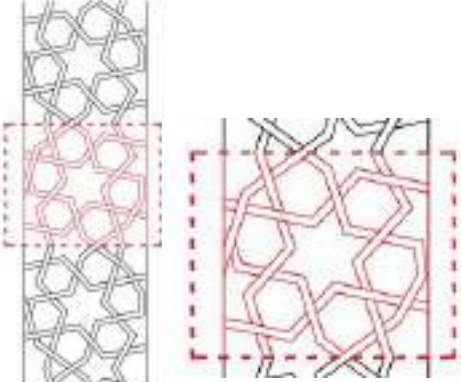

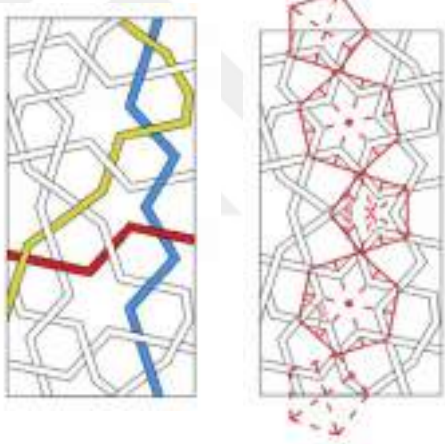
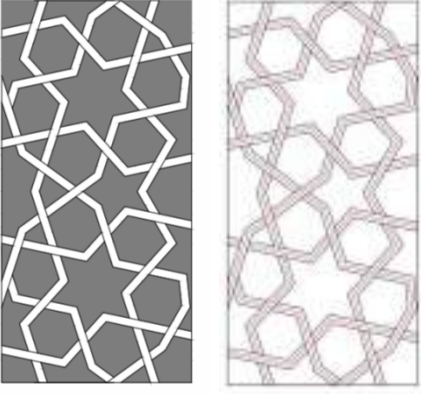
Geometrik desenden oluşan süsleme şeridi, dikey eksende ulama (raport) tarzda oluşturulmuştur. Yatay ve düşey ekseninde tekrar eden birimlerin eklenmesiyle oluşan, iki eksenli sonsuz karakterli bir kompozisyonudur.

Kompozisyon kenarlarda yarım, ortada beş (108°) ve altı kollu (120°) yıldızlardan oluşur. Yivli şeritlerin oluşturduğu altı ve beş kollu yıldızların dikey ekseninde sıralanmasıyla oluşmaktadır (Tablo 4.1).

Taç kapı, açık sarı renkli kesme taşla inşa edilmiştir. Alçak kabartma tekniği ve yivli şeritler ile gölge-ışık etkilerinin yansıtılması, hacimli görüntülerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu geometrik süslemenin yüzeyde belirgin hale gelmesi ve sisteminin ayrıntılanması açısından önemli bir etkidir¹⁶⁹.

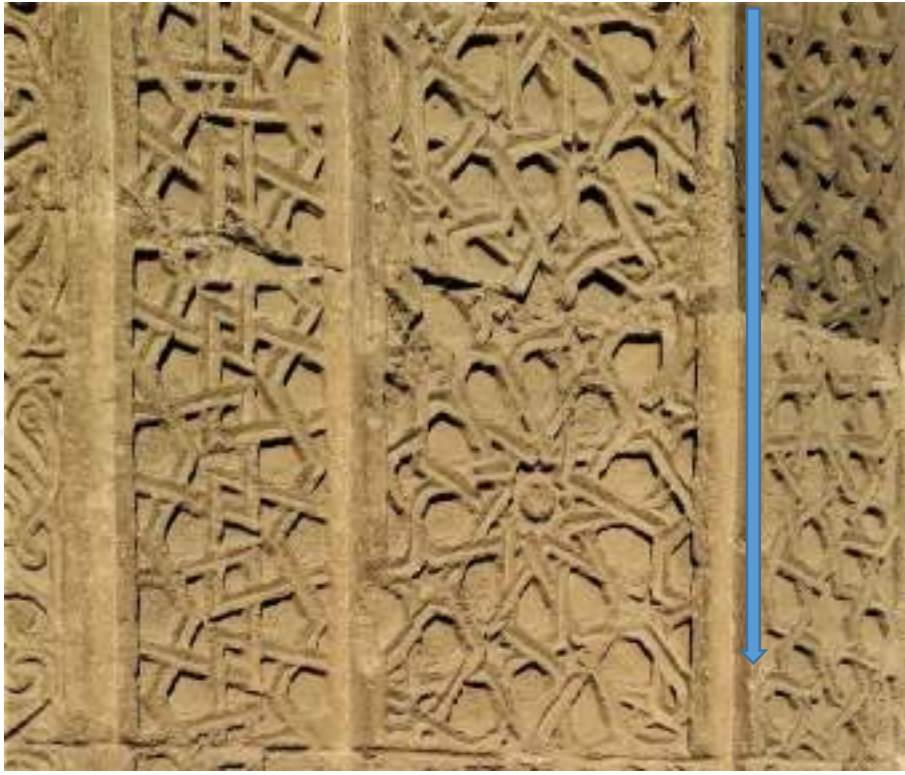
Süsleme şeridinin üst kısımları yıkılmış, restorasyonda süslemesiz olarak yenilenmiştir. Taç kapının sağ kanadındaki süsleme şeridinde yer yer bozulmalar mevcuttur. Sağ ve sol süsleme şeridindeki kesme taş yükseklikleri birbirine eşit değildir.

¹⁶⁹ Önkol E. Çiğdem, **Anadolu Selçuklu Dönemi Taçkapılarında Tezyînat**, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2016, s.202

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	AKS-EKSEN
	
	TEKNİK-GEÇME SİSTEMLERİ
	

Tablo 4.1. Sahip Ata Hânîkâhı 1. Süsleme Şeridi Detayı (Güler 2019)

Taç kapıyı çevreleyen ikinci ve en geniş süsleme şeridinin (dıştan içe doğru) detayları, Tablo 4.2’de verilmiştir. Süsleme şeritleri birbirlerinden süslemesiz dar silmelerle ayrılmaktadır. Süsleme şeritleri arasında derinlik farkı vardır (Şekil 4.5). Diğerlerine göre daha enli iç bükey süsleme şeridi, on kollu yıldızların oluşturduğu enine gelişen açık bir kompozisyondan oluşmaktadır. Geometrik desenden oluşan süsleme şeridi, merkezden ulama (raport) tarzda oluşturulmuştur. Yatay ve düşey ekseninde tekrar eden birimlerin eklenmesiyle oluşan, iki eksenli sonsuz karakterli bir kompozisyondur.



Şekil 4.5.Sahip Ata Hânıka Süsleme Şeritleri Detayı (Güler 2020)

Anadolu Selçuklu mimarisinin genel özelliklerinden birisi de geometrik kompozisyonları oluşturan unsurların arasında boş yer bırakılmamasıdır. Boşluklar gülbezeklerle doldurulmuştur¹⁷⁰. Taç kapının ikinci süsleme şeridinde, on kollu yıldızların etrafında kapalı çokgenler ve beş kollu yıldızlar yer almakta merkezdeki on kollu yıldızın ortasında ise gülbezek (daire dolgu, çiçek gibi) bulunmaktadır. Taç

¹⁷⁰ Ünal, a,g,e ,s.86

kapının sağ ve solundaki süsleme şeritlerindeki gülbezeklerin bir kısmı deforme olmuştur.

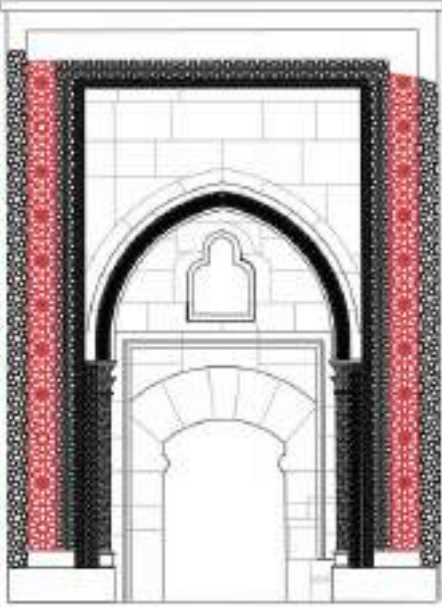
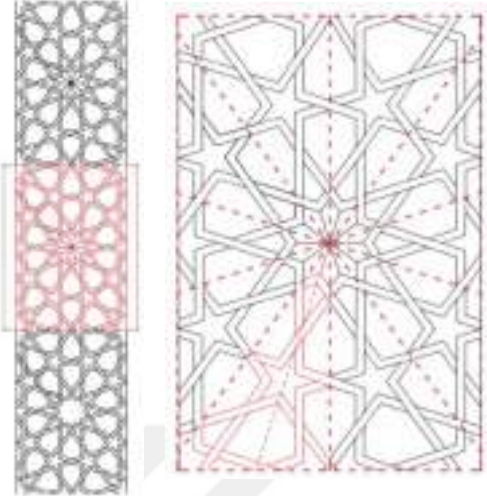


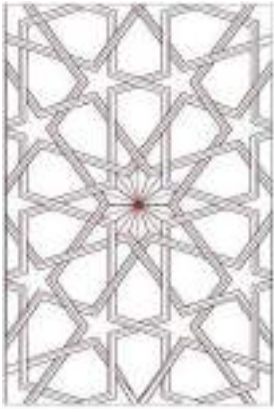
Süsleme şeridi, açık sarı renkli kesme taş üzerinde alçak kabartma tekniği ve yivli şeritler ile oluşturulmuş bir geometrik kompozisyondur.

Süsleme şeridinin üst kısımları yıkılmış, restorasyonda süslemesiz olarak yenilenmiştir. Taç kapının sağ ve sol kanadındaki süsleme şeritlerinde yer yer bozulmalar mevcuttur. Özellikle alt kısımları, başlangıç ve bitiş yerleri deforme olmuştur (şekil 4.6).



şekil 4.6. Sahip Ata Hânîkah Süsleme şeritleri Deformasyonu (Güler 2020)

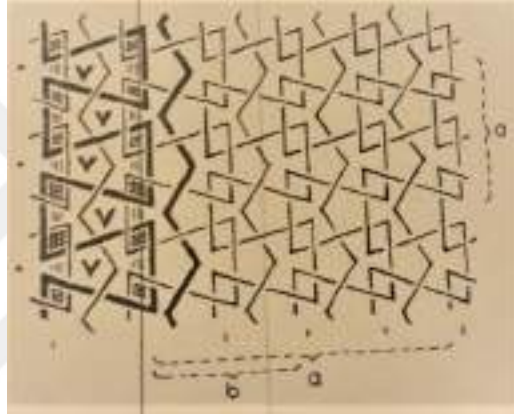
Sağ ve sol süsleme şeridindeki kesme taş yükseklikleri yaklaşık olarak birbirine eşittir.

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	AKS-EKSEN
	
	TEKNİK-GEÇME SİSTEMLERİ
	

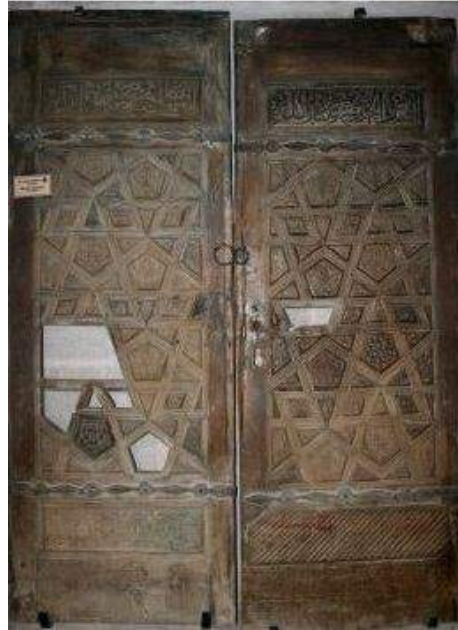
Tablo 4.2. Sahip Ata Hânikâhı 2. Süsleme Şeridi Detayı (Güler 2019)

Taç kapıyı çevreleyen üçüncü süsleme şeridinin (dıştan içe doğru) detayları, Tablo 4.3'te verilmiştir. Süsleme şeritleri birbirlerinden süslemesiz dar silmelerle ayrılmaktadır. Süsleme şeritleri arasında derinlik farkı vardır.

Geometrik desenden oluşan süsleme şeridi, dikey eksende paralel iki kırık çizgi sistemi ile kapalı çokgenlerin birbirine geçmesiyle oluşturulmuştur. Düşey ekseninde tekrar eden birimlerin eklenmesiyle oluşan, baklava şekline benzer düğümlerin, kompozisyonu tam ortadan ikiye böldüğü tek eksenli sonsuz karakterli bir kompozisyonudur.



Şekil 4.7. Taç kapı Süsleme Şeridi Detayı



Şekil 4.8. Sahip Ata Camii Ahşap Kapısı


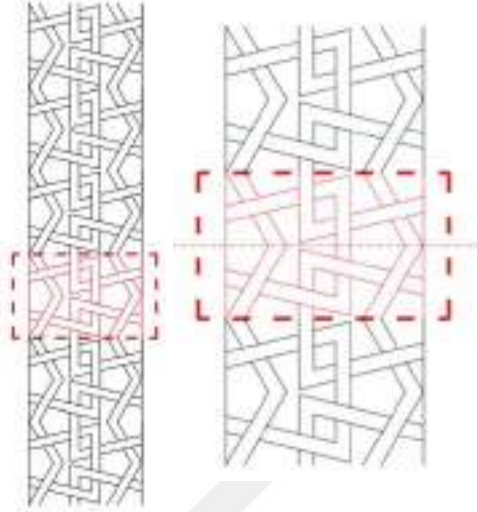


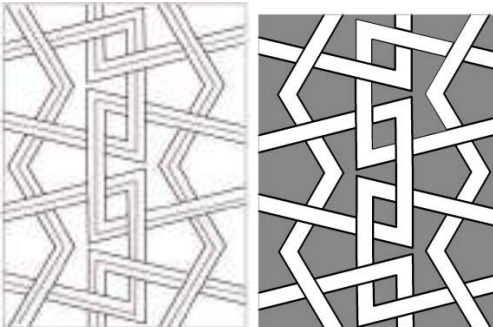
Taç kapının üçüncü süsleme şeridi (Şekil 4.7) ile Sahip Ata Cami orijinal ahşap kapı kanadı (Şekil 4.8) aynı kompozisyona sahiptir.

Süsleme şeridi, açık sarı renkli kesme taş üzerinde alçak kabartma tekniği ve yivli şeritler ile oluşturulmuş bir geometrik kompozisyondur. Süsleme şeridinin üst kısımları yıkılmış (Şekil 4.9), restorasyonda süslemeli olarak yenilenmiştir. Taç kapıyı üç tarafından çevreleyen iki süsleme şeridinden biridir. Taç kapının sağ ve sol kanadındaki süsleme şeritlerinde yer yer bozulmalar mevcuttur. Özellikle alt kısımları, deforme olmuştur (Şekil 4.10).



Şekil 4.9. Sahip Ata Hânikâh Taç Kap Restorasyon Öncesi durumu (Yavaş 2015)

Sağ ve sol süsleme şeridindeki kesme taş yükseklikleri yaklaşık olarak birbirine eşittir.

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	AKS-EKSEN
	
	TEKNİK- GEÇME SİSTEMLERİ
	

Tablo 4.3. Sahip Ata Hânîkâhı 3. Süsleme Şeridi Detayı (Güler 2019)

Taç kapıyı çevreleyen dördüncü süsleme şeridinin (dıştan içe doğru) detayları, Tablo 4.4'te verilmiştir. Süsleme şeritleri birbirlerinden süslemesiz dar silmelerle ayrılmaktadır. Süsleme şeritleri arasında derinlik farkı vardır.

Dördüncü bordürde, ulama (raport) rûmî kompozisyonu bulunmaktadır. Bir ters bir düz olarak yerleştirilmiş rûmiler, kollarından gelişen kıvrım dallarla birbirine bağlanır. Kompozisyon, kanatlı rûmi, yalın rûmi ve ortabağdan meydana gelmektedir. Ortabağın, iki yalın rûmi motifinin kesişmesinden meydana geldiği ifade edilebilir. Ortabağdan çıkan yalın rûmilerle meydana gelen kompozisyon ayrıntılı ve griftir. Motiflerin uçları ve rûmîlerin başlangıç kısımları spiral şeklinde döndürülürken çizgi daha da içe kıvrılarak helezon oluşturulmuştur. Motifler ile dalları yivlenmiştir.

Süsleme şeridi, açık sarı renkli kesme taş üzerinde alçak kabartma tekniği ve yivli şeritler ile oluşturulmuştur. Süsleme şeridinin üst kısımları yıkılmış (Şekil 4.9), restorasyonda süslemeli olarak yenilenmiştir. Taç kapıyı üç tarafından çevreleyen iki süsleme şeridinden ikincisidir. Taç kapının sağ ve sol kanadındaki süsleme şeritlerinde yer yer bozulmalar mevcuttur. Taç kapının sol kanadındaki ikinci kesme taş süslemeleri tamamen tahrip olmuştur. Özellikle alt kısımları, deforme olmuştur. Sağ ve sol süsleme şeridindeki kesme taş yükseklikleri yaklaşık olarak birbirine eşittir (Şekil 4.10).

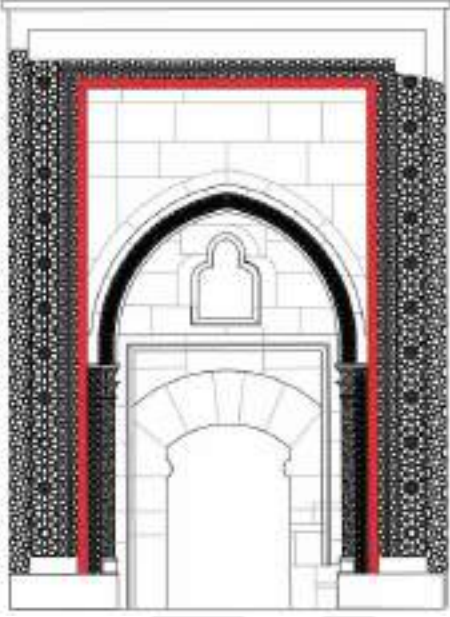
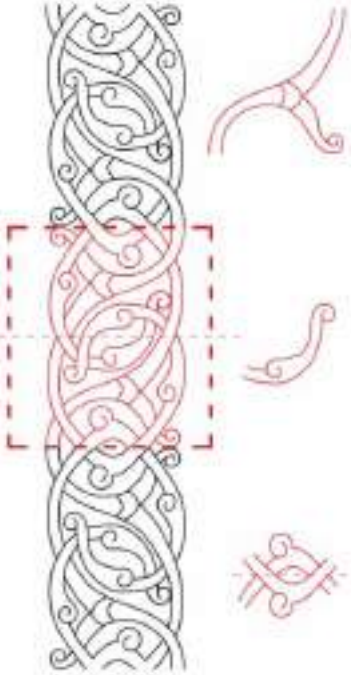




Şekil 4.10. Sahip Ata Hânîkahı Sol Süsleme Şeritleri (Güler 2020)

Hânîkâh taç kapısını çevreleyen tek rûmi desenli bordür kompozisyon ile Camii taç kapı süsleme şeridindeki rûmi kompozisyon aynıdır (Şekil 4.11).



Şekil 4.11 Sahip Ata Camii Süsleme Şeridi (Güler 2020)

KONUM	PAFTA DÜZENİ
 <p>A line drawing of a doorway with a pointed arch. The doorway is framed by a decorative border consisting of a red inner line and a black outer line with a stippled texture. The archway itself is also decorated with a stippled texture.</p>	 <p>A diagram showing the decorative border pattern. It features a vertical strip of interlocking, swirling lines. To the right of the strip are three smaller diagrams: a red line forming a hook-like shape, a red line forming a curved shape, and a red line forming a more complex, interlocking shape. A red dashed rectangle highlights a section of the main pattern.</p>
FOTOĞRAF	TEKNİK
 <p>A photograph of a vertical strip of wood or stone with a highly detailed, carved decorative border pattern. The pattern consists of interlocking, swirling lines, similar to the diagram shown in the previous row.</p>	 <p>A technical drawing of the decorative border pattern, showing the interlocking, swirling lines in a light purple color. The drawing is a vertical strip, similar to the photograph in the previous row.</p>

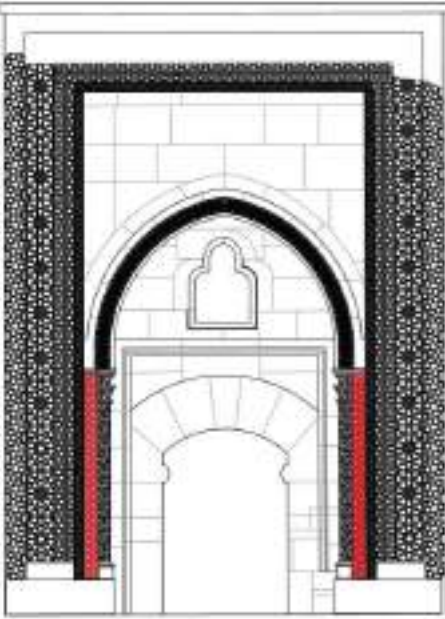
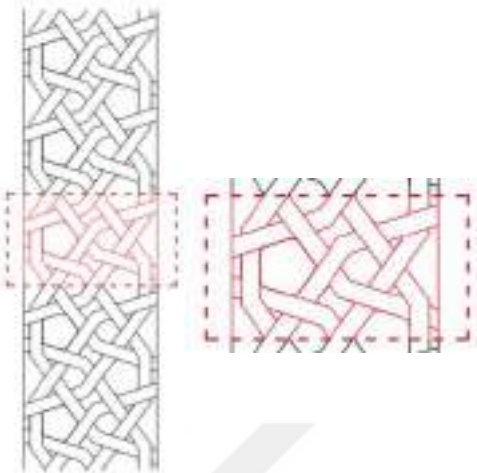

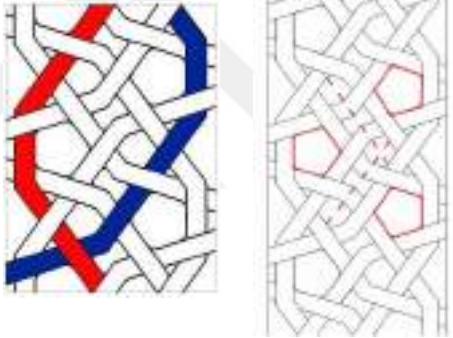
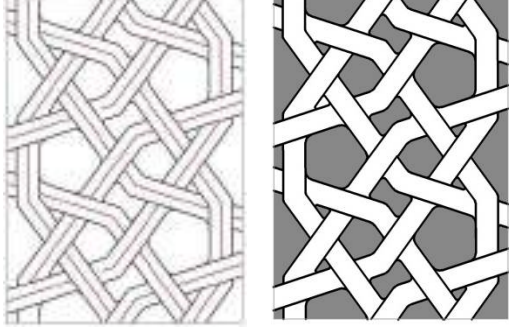
Tablo 4.4. Sahip Ata Hânikâhı 4. Süsleme Şeridi Detayı (Güler 2019)

Taç kapının beşinci süsleme şeridinin (dıştan içe doğru) detayları Tablo 4.5'te verilmiştir. İçbükey son bordür, zeminden köşe sütuncuğuna kadar yer alır. Süsleme şeritleri birbirlerinden süslemesiz dar silmelerle ayrılmaktadır. Süsleme şeritleri arasında derinlik farkı vardır.

Süsleme şeridi, kapalı formdaki yarım ongenlerin birbirine ters kesişmesi ile oluşturulmuş geometrik kompozisyonla tezyin edilmiştir. Dikey eksenle tekrar eden birimlerin eklenmesiyle oluşan, beşgenlerin teşkil ettiği açık bir kompozisyonudur.

Süsleme şeridi, açık sarı renkli kesme taş üzerinde alçak kabartma tekniği ve yivli şeritler ile oluşturulmuş bir geometrik kompozisyonudur.

Taç kapının sol kanadındaki süsleme şeritlerinde yer yer bozulmalar mevcuttur. Sağ ve sol süsleme şeridindeki kesme taş yükseklikleri yaklaşık olarak birbirine eşittir.

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	AKS-EKSEN
	
	TEKNİK
	

Tablo 4.5. Sahip Ata Hânikâhı 5. Süsleme Şeridi Detayı (Güler 2019)

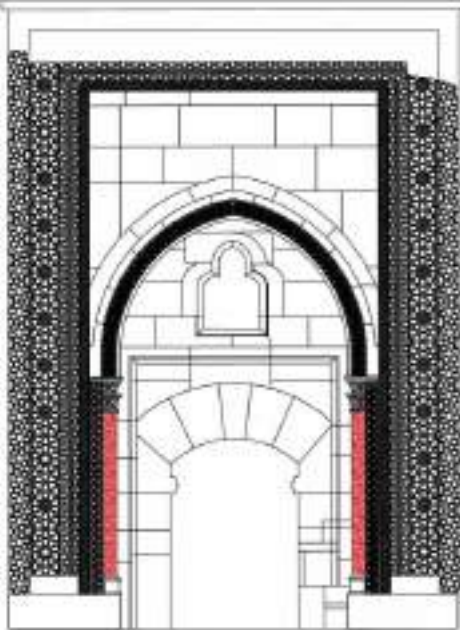
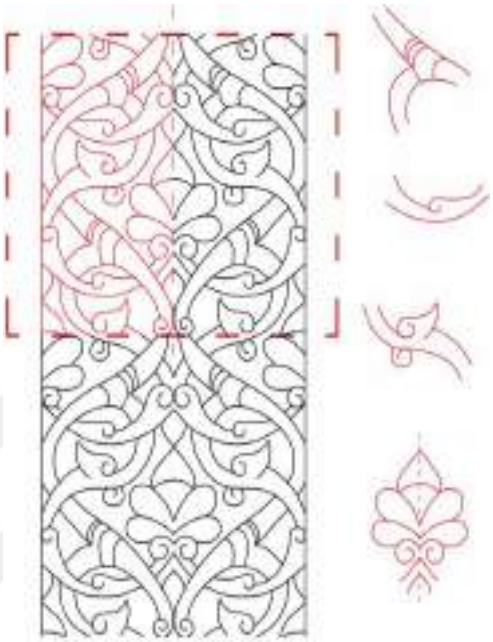


4.1.2. Köşe Sütuncuğu

Taç kapıyı çevreleyen süsleme şeritlerinden (dıştan içe doğru) sonra gelen köşe sütuncelerinin detayları, Tablo 4.6'da verilmiştir. Köşe sütunceleri, kapı çıkıntısının iç köşesine yerleştirilmiştir. Dairevi formda ve duvara yapışık şekilde konumlandırılan köşe sütunceleri taç kapının keskin hatlarını yumuşatmaktadır.

Köşe sütunceleri, saksı biçimli çift kat başlık ve ters “u” biçimli kaideler arasında yer almaktadır. Sütunce gövdesi, $\frac{1}{2}$ dikey simetrik rûmilerden enine ve dikine gelişen ulama (raport) bir kompozisyonla tezyin edilmiştir.

Desen, ayırma rûmi, yalın rûmi ve ortabağ motifinden meydana gelmektedir. Ortabağ motifi, dönemin karakteristik özelliklerini taşımasıyla birlikte münhani motifine benzerliği de dikkat çekmektedir. Ayırma rûmi motiflerinin, birbirini alttan ve üstten keserek devam etmesi, $\frac{1}{2}$ simetrinin monotonluğunu gidermiştir.

Sütunce deseni, açık sarı renkli kesme taş üzerinde alçak kabartma tekniği ve yivli şeritler ile oluşturulmuştur.

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	
	<p data-bbox="1034 1167 1166 1200">TEKNİK</p> 

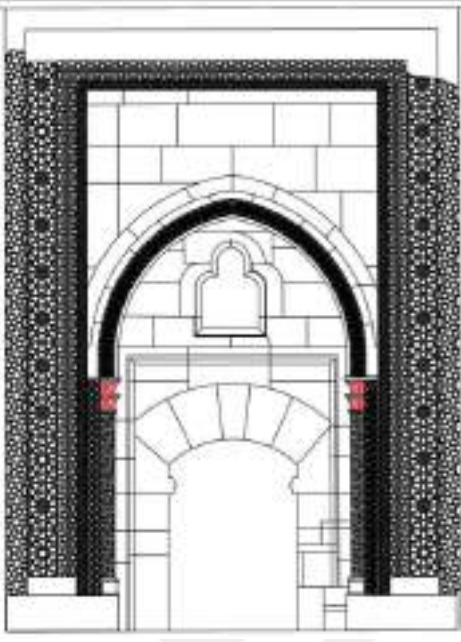


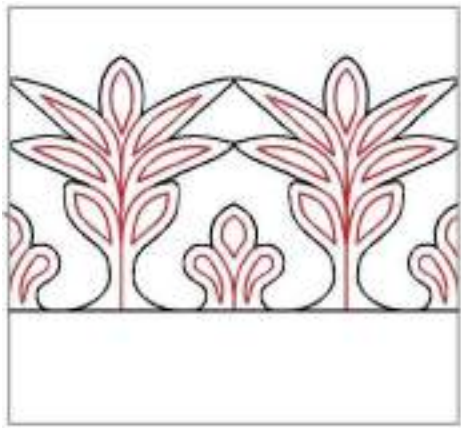
Tablo 4.6. Sahip Ata Hânîkâhî Köşe Sütuncuğu Detayı (Güler 2020)

4.1.3. Köşe Sütuncuk Başlığı

Taç kapıyı çevreleyen süsleme şeritlerinden (dıştan içe doğru) sonra kapı çıkıntısının iç köşesine yerleştirilen köşe sütuncelerine oturan sütunca başlık detayları, Tablo 4.7’de verilmiştir.

Kare kaidelere oturan sütuncelerin üst kısmı iki kademeli başlıklardan oluşur. Bu başlıklarda boyuna yerleştirilmiş akantus yaprakları üst üste yaprak çelenkleri gibi görüntü oluşturmaktadır. Anadolu Selçuklularında akantüs başlığı çok rağbet bulmuştur. Süslü sütunçe başlıklarının bitkisel bezemeli olarak yapıldığı görülmektedir.

Sütunce başlığı deseni, açık sarı renkli kesme taş üzerinde alçak kabartma tekniği ve yivli şeritler ile oluşturulmuştur.

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	TEKNİK
	


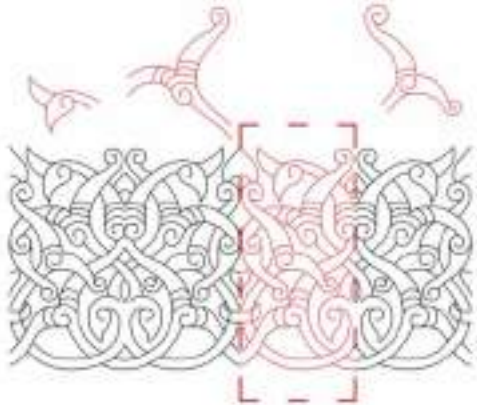


Tablo 4.7. Sahip Ata Hânîkâhî Köşe Sütuncuk Başlığı Detayı (Güler 2020)

4.1.4. Kuşatma Kemerı

Sivri kemer detayı Tablo 4.8’de verilmiştir. Sivri kemer iki yandan sütuncelere oturmaktadır. Kuşatma kemerı, saksı biçimli çift kat başlığa ve altta ters “u” biçimli kaidelere sahip sütuncelere oturur.

Ayırma rûmi, ortabağ ve tepelik motiflerinin oluşturduğu kapalı formların enine gelişmesiyle tezyin edilmiştir. Dönemin karakteristik özelliklerini taşıyan rûmi motifi, desen içerisinde yoğun ve grift bir şekilde kurgulanıp dendan ve yivlerle detaylandırılarak tezyin edilmiştir.

Kompozisyon, açık sarı renkli kesme taş üzerine alçak kabartma tekniği ve yivli şeritler ile oluşturulmuştur. Süslemesiz dar iki silme ile sınırlandırılmış olan kuşatma kemerini üstte enli süslemesiz sivri bir kemer kuşatmaktadır.

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	TEKNİK
	

Tablo 4.8. Sahip Ata Hânikâhı Kuşatma Kemerinin Detayı (Güler 2020)

4.1.5. Kitabe

Konya Sahip Ata Hânikâhı, İnşa Kitabesi kemerli silme ile çerçevetlenmiş olan gruba girmektedir (Tablo 4.9).

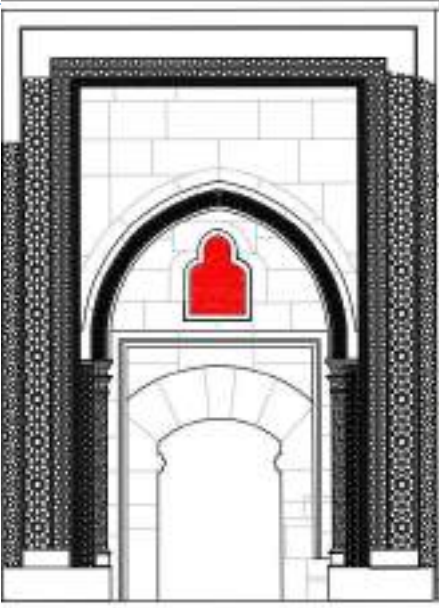



Bu kitabenin satır araları ince çubuklarla taksimatlanmıştır.

Harf aralarındaki boşluklar tirfil, cezm ve virgülle doldurulmuş olup, kabartma sülüs hatla yazılmışlardır.

Portal üzerindeki kitabe, içbükey silmeli, yüzeyde bir miktar içerlek tutulmuş, üç dilimli kemerden ibaret bir kartuşla sınırlandırılmıştır. Bu kartuş içerisinde yer alan sülüs hatlı sekiz satırlık inşa kitabesinden anlaşıldığı kadarıyla bina, “Hacı Ebu Bekir oğlu Hüseyin oğlu Ali” tarafından H.668/M.1269–70 yılında yaptırılmıştır. Kitabede, unvanı belirtilmeyen kişi, Anadolu Selçuklu veziri Sahip Ata Fahreddin Ali’dir. Binanın mimarı ise bilinmemektedir.

Konya Sahip Ata Hânikâhı giriş kapısı üzerinde, dilimli kemerli 1.20x0.80m.ebatındaki mermere güzel bir yazı ile dokuz satır halinde yazılan kitabenin mealı şöyledir: “*Allah bana kafidir. Bu mübarek Hangah’ı, Allah’ın salih kullarına menzil ve suffa ehli müttaki kullarına mesken olmak için, muazzam sultan, alemlerde Allah’ın gölgesi, Gıyasü’-d-Dünya ve’-d-Din, fetihler babası, mü’minlerin emirinin bürhanı, Kılıç Arslan oğlu Keyhüsrev’in saltanatı günlerinde –Allah mülkünü ve devletini daim etsin-Rabbin rahmetine muhtaç, latif, zayıf kulu, Hacı Ebubekir oğlu Hüseyin oğlu Ali, 668 yılı aylarında bina ve inşa etmiştir. Allah kabul etsin*”¹⁷¹ (Tablo 4.9).

¹⁷¹ Duran Remzi, **Selçuklu Devri Konya Kitabeleri (İnşa ve Tamir)**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2001, ss.7-11

KONUM	YAZI METNİ
	<p>1 حسبي الله 2 بني و إنشا هذه الخانقاه 3 المباركة منزلاً لعباد الله 4 الصالحين ومسكناً لاصحاب الصفة الممتقين في أيام دولة 5 السلطان المعظم ظل الله في العالم غيبات الدنيا و الدين ابي 6 الفتح كيخسروو بن قلع ارسلان برهانن أمير المؤمنين خلد الله 7 ملكه و ابد دولته العبد الضعيف اللراجي رحمة ربه 8 اللطيف على بن الحسين بنن الحاج ابي بكر 9 تقبل الله منه في شهر سنة ثمان و سكرين و ستمائة</p>
FOTOĞRAF	
 	<p>TEKNİK</p>  

Tablo 4.9. Sahip Ata Hânîkâhı Kitabe Detayı (Güler 2020)

4.2. Sahip Ata Külliyesi Cami Taç Kapı Tezyînatı

Anadolu Selçuklu mimarisini tanımlayan taç kapının davet edici, kucaklayıcı bir görevi vardır. Taş oyma uygulaması taç kapılar, dikdörtgen çerçeveye göre şekillenmekte ve genelde iki ana bölümden oluşmaktadır. Girişin yer aldığı kapı nişi ve süsleme şeritlerden oluşan dikdörtgen çerçeve, 13.yüzyılın iki yarısında, taç kapıların iki yanına yerleşen minare kaideleriyle genişlemiştir¹⁷².

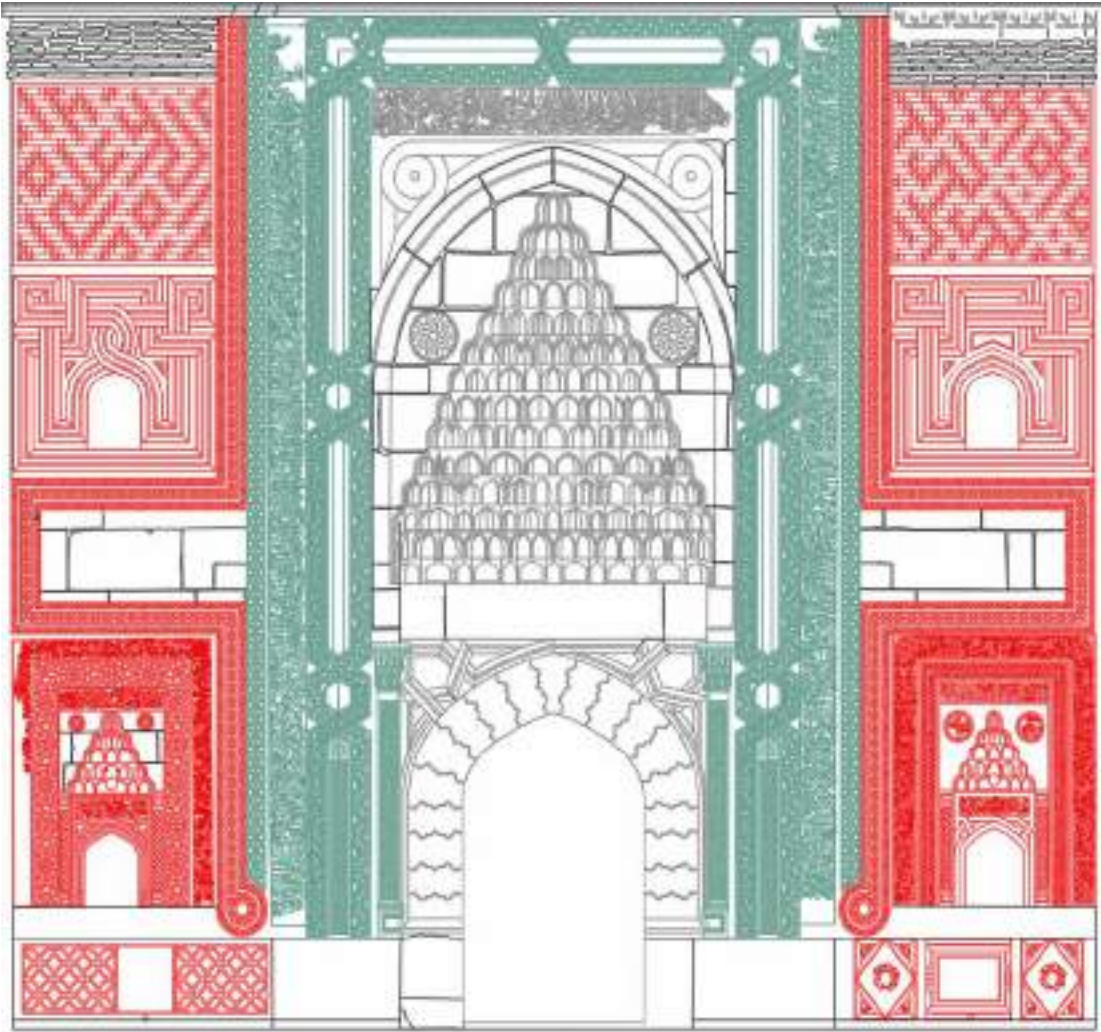
Bu bağlamda, Sahip Ata Camii Taç kapı tezyînatı üç bölüme ayrılarak incelenmiştir (Şekil 4.12).

Birinci bölümde ise girişin yer aldığı kapı girişi, mukarnaslı kavsara, kuşatma kemeri, kabaralar, kitabe ve mihrabiyeler incelenmiştir.

İkinci bölümde, köşe sütünce ve başlıkları ile taç kapının giriş kısmını çerçeveleyen üç süsleme şeridi tezyînatı incelenmiştir.

Üçüncü bölümde, zeminden itibaren Roma dönemine ait subasman olarak kullanılan devşirme taşlar, hemen üstünde boyuna dikdörtgen çerçeveli, mukarnaslı kavsara ve sivri kemerli açıklığa sahip sebil; tezyin edilmeden bırakılmış ve silmelerle sınırlandırılan enine dikdörtgen pano; düğüm motifleriyle çerçevenmiş sivri kemerli pencere ve tuğla zemin üzerine turkuaz ve patlıcan moru mozaik çinilerle kûfi yazılı kare pano ve minare tezyînatı incelenmiştir.

¹⁷² Ögel, a.g.e., s.313



■ Birinci Bölüm ■ İkinci Bölüm ■ Üçüncü Bölüm

Şekil 4.12. Sahip Ata Camii Taç Kapı Tezyînat İnceleme Bölümleri (Güler 2021)

4.2.1. Birinci Bölüm

İbrahim Hakkı Konyalı'nın “*Gözler ve gönüller bu abide karşısında büyüleniyor. Taşın, tuğlanın, rengin umumî ahengi önünde insan vecdin ve huşunun en tesirli durgunluğuna kendisini kaptırıyor.*” ifadeleriyle resmettiği Sahip Ata Camii taç kapısı mimari ve süsleme açısından birçok yeniliğin öncüsü ve Selçuklu taş işçiliğinin nadide örneklerinden birisidir. Abidevî bu yapının eni 9,50 metre, derinliği 3,60 metre; giriş kapısının eni 1,65 metre yüksekliği ise 2.46 metredir. Bağlı bulunduğu yapının ortadan kalkması sonucu bir avlu duvarı üzerinde tek başına ayakta kalan kuzeydeki taç kapı camiye girişi sağlamaktadır¹⁷³. Taç kapının üzerindeki kemer sivri olup, muntazam ve maharetli işlenmiş, dişli iki cins taşla örgülüdür¹⁷⁴. Kapının kemeri, 10 mavi taş ve 9 ak mermerin zıvana ile birbirine geçerek kenetlenmesinden oluşmaktadır¹⁷⁵. Sivri kemeri kuşatan bezemesiz koyu renk mermerden iki kaval silme, üçgen boşluklarda bir alttan bir üstten geçerek geometrik geçmeler meydana getirmiştir (Şekil 4.13).

¹⁷³ Konyalı, a.g.e., s.333

¹⁷⁴ Akok Mahmut, “Konya’da Sahip-ata Hanık3ah, Camiinin Röleve ve Mimarisi”, **Türk Arkeoloji Dergisi**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1972, Sayı XIX-II, s.10

¹⁷⁵ Atçeken Zeki, **Konya’daki Selçuklu Yapılarının Osmanlı Devrinde Bakımı ve Kullanılması**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1998, s.100



Şekil 4.13. Sahip Ata Camii Giriş Detayı (Güler 2021)

Türk sanatında Zengilerden itibaren görülen ve Zengi düğümü olarak adlandırılan köşeli düğümler kufi yazıdan mülhem olarak değerlendirilmektedir¹⁷⁶.

Çift kanatlı boyuna dikdörtgen şemalı kapının yapım tekniği geçme ve kündekâri malzemesi ise ceviz ağacıdır. Kanatlarda, seren ve başlıklar tezyin edilmiştir. Kapı kanatlarının her biri üç paftaya ayrılmıştır. Hakiki kündekâri ve yuvarlak satırlı oyma tekniğiyle tezyin edilen kapı kanatlarının ölçüleri, 1.60 x 2.12 m. dir. Alt ve üst kısımlar yekpare ahşaptandır. Kapının üst paftalarında sağda “En doğru söz Allah’ın kitabıdır”, solda ise “İyiliğin en sağlamı takvadır” mealinde hadis-i şerifler sülüs hatla yazılıdır¹⁷⁷. Birbirinin simetriği olan iki kanadın geometrik formu, dikey ekseninde paralel iki kırık çizgi sistemi ile kapalı çokgenlerin birbirine

¹⁷⁶ Kuru Ç. Alev, Orta Çağ Anadolu Türk Mimarisinde Duğum Motifi ve İkonografisi, **Erdem Dergisi**, s.51, 2008, s.44

¹⁷⁷ Ova, **a.g.e.**, s.36

geçmesiyle oluşturulmuş beşgenler, üçgenler ve baklava biçimindeki dörtgenlerdir. Bu motiflerin içerisine daha küçük boyutlu beşgen, dörtgen ve üçgenler yerleştirilmiştir. Bu geometrik bölümler, rûmi kompozisyon ile tezyin edilmiştir. Sol alt pano, yuvarlak satırlı oyma tekniği ile enine gelişen rûmi kompozisyonla tezyin edilmiştir. Sahip Ata Hanikâh taç kapısının üçüncü süsleme şeridi ile Sahip Ata Camii orijinal ahşap kapı kanadının geometrik formu aynı kompozisyona sahiptir. Orijinal kapı röprodüksiyonu günümüzde camii giriş kapısı olarak hatırası korunmaktadır (Şekil 4.14).



Şekil 4.14. Sahip Ata Camii Orijinal Kapısı

4.2.2.1. Mukarnas

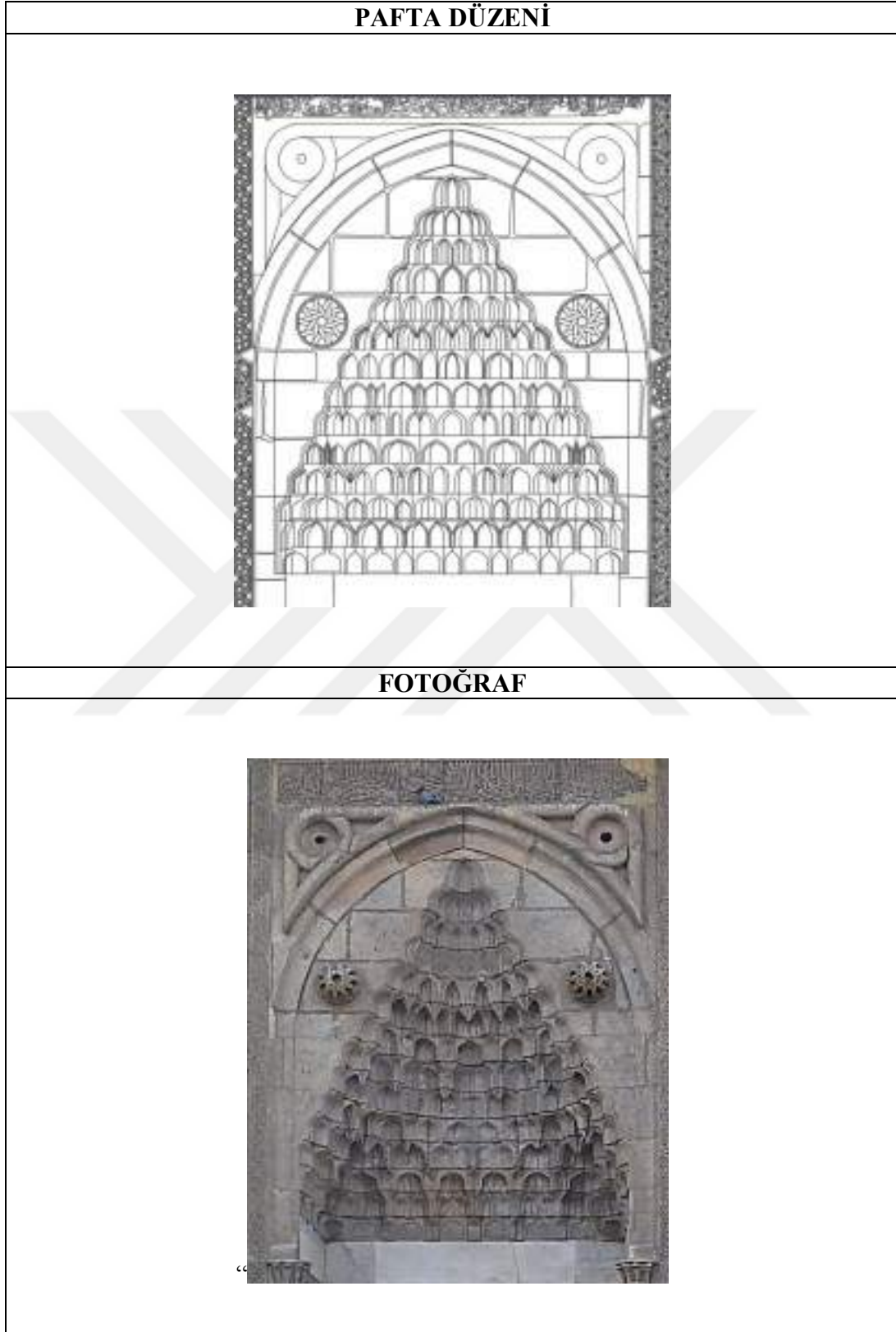
Taç kapının en muazzam bölümlerinden biri de geometrik estetiğin ürünü, İslam sanatının en çok kullanılan üç boyutlu bezeme tekniklerinden mukarnaslı kavsarasıdır (Tablo 4.10).

Konya Sahip Ata Camii taç kapı mukarnas sistemi Selçuklu çağının ulaştığı son aşamadır.12.yüzyılda uygulanan tüm mukarnas sistemi bu geometrik şemada

sonlanmıştır. Sahip Ata Camisi'nin tepe noktasından 30°'lik açı yapan on iki eksen yayılır. Sistem on dört sıradan oluşur. Tepe noktasıyla artık üç ya da dört değil on çember ilişkilidir. Bunun neticesinde yarım kubbede ışımsal gelişme egemen olmuştur. Son dört sıra ışımsal gelişme bölgesini dikdörtgen alana dönüştürmüştür. Sahip Ata Camisi'nde geometrik şema, tepe noktasından yayılan on iki eksen üzerinde yer alan eşmerkezli iki çember birimiyle oluşur. Bu geometrik şema Sivas Gökmedrese (1271), Erzurum Çifte Minareli Medrese (1271-79) ve Beyşehir Eşrefoğlu Camisi'nde (1297) yinelenmiştir¹⁷⁸.

On dört sıralı mukarnas kavsaranın üst ve alttaki dört sırası daha düz diğer sıralar ise gösterişli sarkıt biçimli mukarnaslarla tezyin edilmiştir. Mukarnaslı kavsarayı bezemesiz iki silme kuşatmaktadır. Silmeler, sütunlar üzerine oturan sivri kuşatma kemerini oluşturmaktadır. Kuşatma kemeri ve kitâbe arasında kalan üçgen alanda, kaval silmeden oluşan geçmeler bulunmaktadır. Kaval silmeler alttan ve üstten geçerek daire ve üçgen formları oluştururken daire formunun ortasının delinmiş olması dikkat çekmektedir.

¹⁷⁸ Ödekan Ayla, Anadolu Selçuklu Çağında Mukarnas Bezeme, **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, Doğan Kuban, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, ss.332-333



Tablo 4.10. Sahip Ata Camii Taç Kapı Mukarnas Detayı (Güler 2021)

Tablo 4.11 Tablo 'de on dört dizi mukarnas kavsara köşeliklerinde bulunan geometrik kompozisyonlu kabaların detayı verilmiştir.

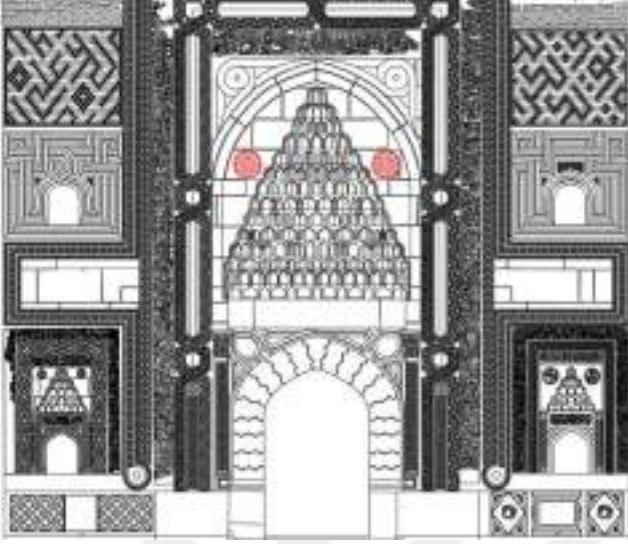
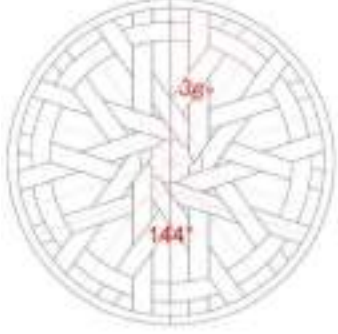

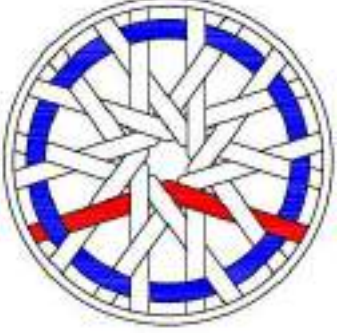

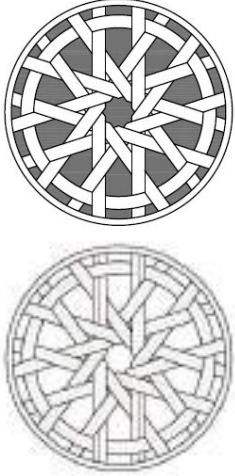
Kabaralar, mimari tezyînatta sıkça kullanılan bir bezeme unsurudur. Genel olarak taç kapının köşelik olarak adlandıracağımız, üçgen alanlarda bulunmaktadır. Gülbezek ve kabalar genellikle dikdörtgen veya kare biçiminde farklı boyutlarda tek bir taşın üzerine işlenmişlerdir. Malzeme olarak dönemde kullanılan kesme taşın kullanıldığı görülür¹⁷⁹.

Mukarnas kavсарının köşeliklerindeki geometrik süslemeli kabalar günümüze kırık olarak ulaşmıştır (Şekil 4.15). 2006 yılında başlanan restorasyonda taç kapı ve minarede temizlik ve restorasyon çalışmaları gerçekleştirilmiştir¹⁸⁰.

Kapalı daire formunun içinde 144° geniş açılı kırık çizgilerin birbirine geçmesi ile oluşan geometrik örgü, kompozisyonun orta noktasında on kollu yıldız çevresinde ise beşgenler oluşturmuştur. Restorasyon çalışmasında yenilenen kabara, taç kapı yüzeyinde yüksek bombeli bir şekilde yarım küre formunda görülmektedir. Ajur tekniğiyle tezyin edilen kabalar üçüncü boyut ve derinlik hissi uyandırmaktadır.

¹⁷⁹ Ertunç, a.g.e., s.138

¹⁸⁰ Denkhalbant Ayşe, **Osmanlı Öncesi Türk Mimarisinde Çifte Minareli Cephelerin Gelişimi (Anadolu, İran, Azerbaycan, Hindistan)** İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi, İstanbul, 2010, s.79

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	AKS-EKSEN
	
	<p data-bbox="1034 1328 1299 1391">TEKNİK-GEÇME SİSTEMLERİ</p> 

Tablo 4.11. Sahip Ata Camii Kabara Detayı (Güler 2020)



Şekil 4.15. Taç kapının Sarre'nin 1910'larda tespit ettiği durumu (Karamağaralı, 1982)

4.2.1.2. Kitâbe

Tablo 4.12 Tablo 'de Sahip Ata Camii taç kapı üzerinde bulunan tek satırlık kitabenin detayları verilmiştir.

Alçak kabartma tekniğinde grift bir yazı ile yazılan kitabe 3.25x0.35 m ebadındadır. Selçuklu celf sülüsü tezyin edilmiş kitabenin meali şöyledir:

“Bu mübarek mescidin yapılmasını, muazzam sultân, kölelerin azadcısı, Arap ve Acem Sultânlarının efendisi, İzzü'd-Dünyâ ve'd-Din, fetihler babası, Keyhüsrev oğlu Keykâvus'un saltanatı günlerinde Allah saltanatını daim etsin Allah'ın rahmetine muhtaç, zayıf kul, Hacı iEbu-bekir oğlu Hüseyin oğlu Ali 656 yılında emretmiştir. Allah kendisini, anasını ve babasını affetsin¹⁸¹.”

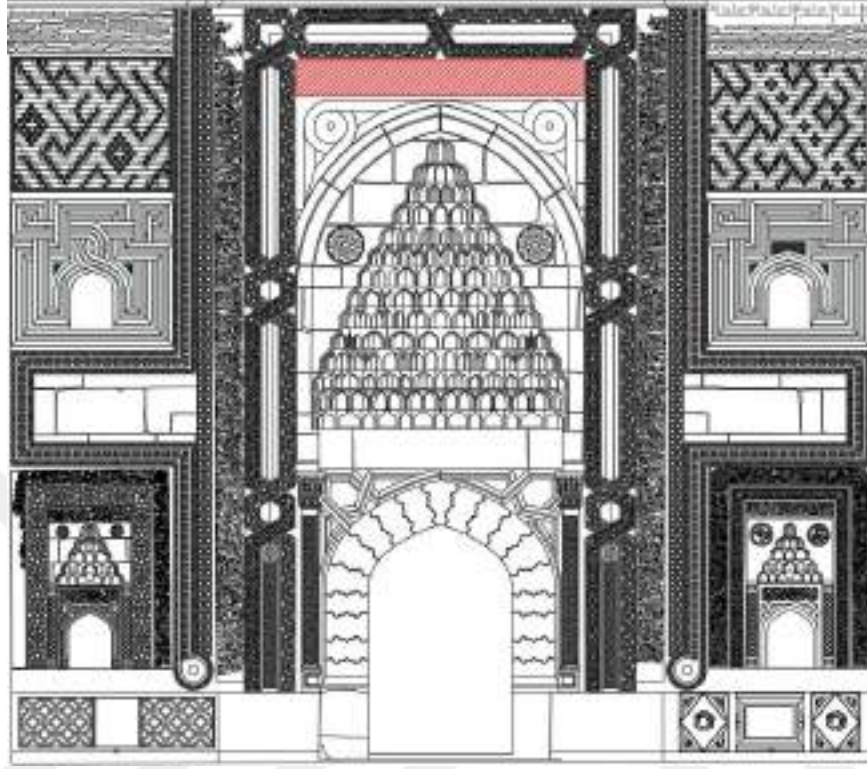
Kitabe, Selçuklu sülüsünün genel karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Elif, lam vb. harflerin yan yana dikey hatlar oluşturduğu ve aşağıya doğru incelenerek sola doğru kıvrıldığı görülmektedir. Bazı harfler satıra dik bazı harfler ise sola meyillidir. Zülfeler, rûmi formunda kıvrımlıdır. Be, Ra, Lâm, Dal ve Kâf gibi harflerde bazen zülfeye rastlanırken çoğu yerde zülfenin kullanılmadığı görülür. Kelimelerin iç içe geçtiği grift yazıda boşluk çok azdır ve hareke kullanılmamıştır. 13. yüzyıl Selçuklu sülüsü harf anatomi, şekil ve ölçüleri estetik bakımından en olgun seviyeye ulaşmamıştır¹⁸².

Kitabenin sağ bölümü tahrip olmuş restorasyonda yenilenmeden bırakılmıştır.

¹⁸¹ Duran Remzi, **a.g.e.**, s.58

¹⁸² Özkafa Fatih, “Konya Sahip Ata Cami, Taç Kapısındaki Yazı ve Süslemelerde Tasarım Anlayışı”, **Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu**, Bildiriler Cilt 116-18 Kasım 2006, İzmir, s.171

KONUM



TEKNİK-METİN



"أمر بعمارة المسجد المبارك في أيام دولة السلطان المعظم مالك رقاب الامم سيد سلاطين العرب و العجم عز الدنيا والدين ابو الفتح كيكوس بن كيخسرو خلد الله سلطانه العبد الضعيف المختاج الى رحمة الله على بن الحسين بن الحاج أبو بكر غفر الله له و لوالديه سنة ستة و خمسين ستمائة"

Tablo 4.12. Sahip Ata Camii Kitabe Detayı (Güler 2021)

4.2.1.3. Mihrabiye

Taç kapı giriş açıklığının batı ve doğu yan kanatlarına yerleştirilen mihrabiyeler, Selçuklu eserlerinin genel karakteristiğidir. Taç kapıyı meydana getiren unsurların birçoğu mihrabiyeninde bölümlerini oluşturmaktadır¹⁸³.

Taç kapının iç kısmındaki boyuna dikdörtgen biçimli mihrabiyeler, simetrik düzenlenmiştir. Beş sıralı mukarnas, yatık “U” başlıklı sütuncelere oturmaktadır. Silindirik köşe sütunceleri ve kemer köşeliklerindeki dairevî madalyonlar tezyin edilmeden sade bırakılmıştır. Köşe sütunceleri ve madalyonların tezyin edilmeden bırakılması mihrabiyenin yoğun tezyînatında doluluk-boşluk dengesini sağladığını ifade edebiliriz. Mihrabiyeleri üç tarafını çevreleyen rûmi kompozisyonlu bir süsleme şeridi sarar (Şekil 4.16).



Şekil 4.16. Mihrabiye Detayı (Güler 2021)

¹⁸³ Ünal, a.g.e., s.69

Tablo 4.13'te batı mihrabiyenin kitâbe detayı verilmiştir.

Beş sıralı mukarnas altında 24x 105 cm.'lik zikzaklı zeminde örgülü kûfi ile “*Mescidler şüphesiz Allah'ındır. O halde, Allah ile (başka bir) kimseye (daha) yalvarmayın*” meâlindeki Cin Sûresinin 18. Ayeti yazılıdır¹⁸⁴. Mihrabiye kitabesini üstten ve alttan üç ince şerit, mukarnas ve geometrik kompozisyondan ayırmaktadır.

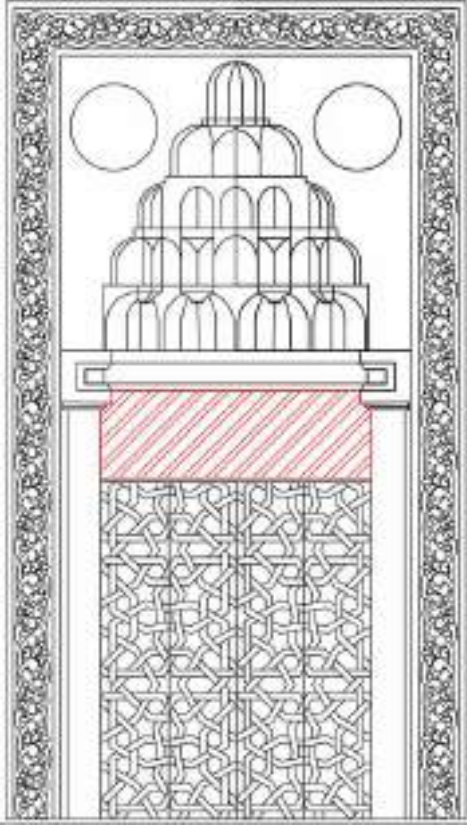

Örgülü kûfi ile tezyin edilen kitabenin bazı harflerinin baş kısmında birbirine simetrik motifler bulunmaktadır. Karakteristik özelliği sert olan harflerin baş kısımlarının yuvarlatılarak son kısımlarına yaprak motifinin eklenmesi kitabeye yumuşaklık kazandırmıştır¹⁸⁵.

Doğu kanadındaki mihrabiyenin kitabesi boş olduğu görülmektedir. İ. Hakkı Konyalı bu durumu şöyle izah etmektedir: “*Tahminimize göre bu kitâbe bir kazaya uğradığı için sonradan kazınmıştır. Yoksa çok titiz bir mimar olan Küllük eserinde göze çarpan böyle bir noksanın ve kusurun bulunmasına tahammül edemez*”¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Özkafa, **a.g.e.**, s.173

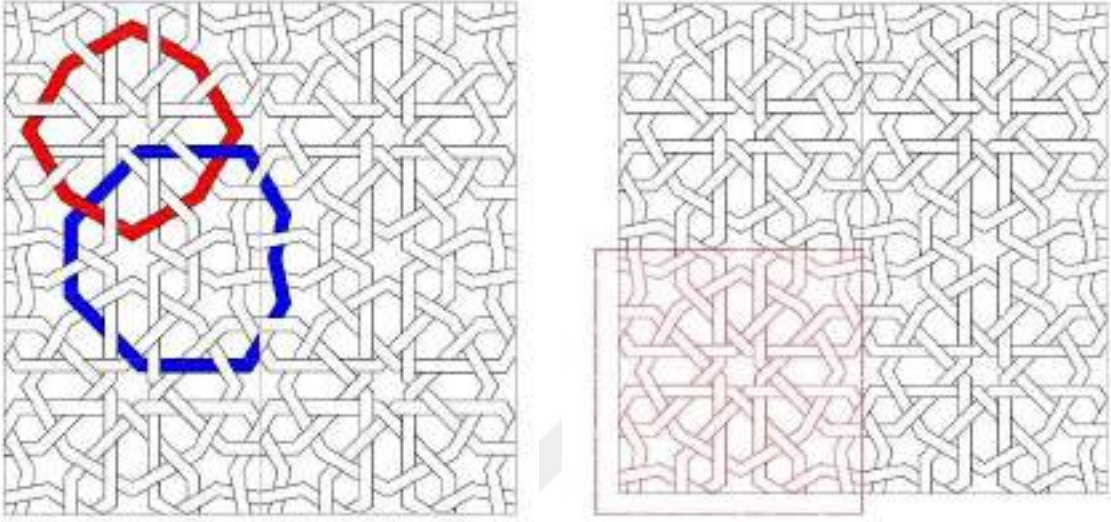
¹⁸⁵ Gün, **a.g.e.**, s.63

¹⁸⁶ Konyalı, **a.g.e.**, s.334

KONUM

TEKNİK-METİN
 <p data-bbox="550 1691 1077 1747">"إِنَّ الْمَسَاجِدَ لِلَّهِ فَلَا تَدْعُوا مَعَ اللَّهِ أَحَدًا"</p>

Tablo 4.13. Batı Mihrabiye Kitabe Detayı (Güler 2020)

Tablo 4.14’te mihrabiye nin üç dilimli gövdesinin kompozisyon detayı verilmiştir.

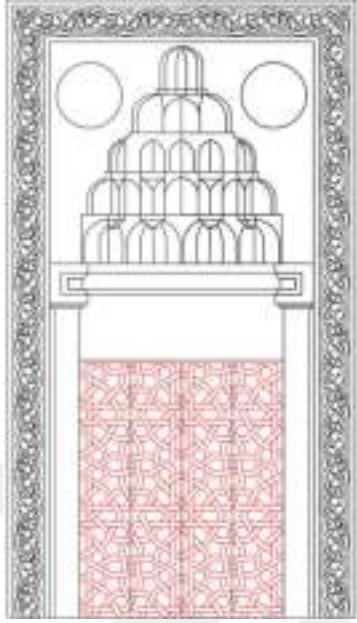
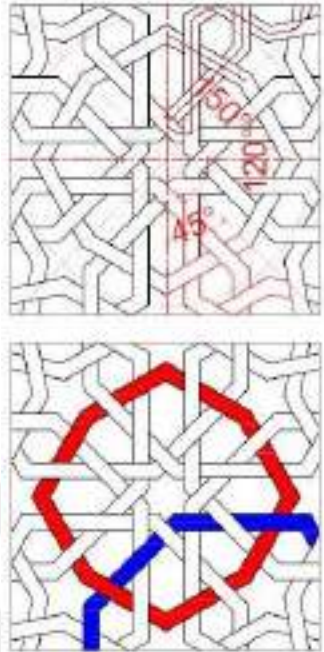

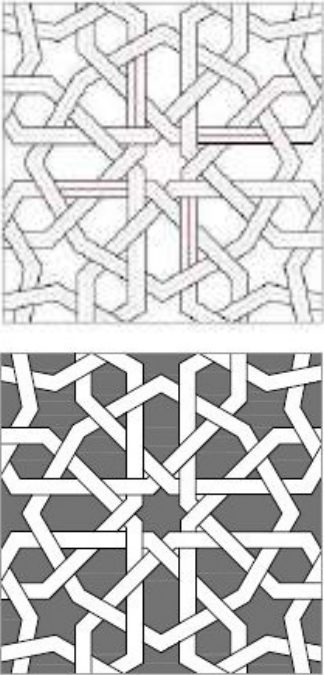


Şekil 4.17. Sağ-Sol Mihrabiye Geometrik Kompozisyon Detayı (Güler 2021)

150°- 120°’lik açılardan oluşan sekizgen (kırmızı) ve çokgenlerin (mavi) kesişmesiyle oluşan geometrik kompozisyon alçak kabartma tekniğiyle üç dilimli mihrabiye gövdesine tezyin edilmiştir. Ayrıca bu çokgenlerin kesişmesiyle oluşan kompozisyonda beşgen, altıgen ve sekizgen yıldız sistemleri de mevcuttur (Şekil 4.17).

Kompozisyon, açık sarı renkli kesme taş üzerinde alçak kabartma tekniği ve yivli şeritler ile oluşturulmuştur.

Taç kapının sağ ve sol kanadındaki mihrabiye gövdesinde yer yer bozulmalar mevcuttur, sarımtırak, kıvamlı bir boya ile restore edilmiştir. Özellikle alt kısımlarında çatlama ve kırılmalar mevcut olsa da günümüze sağlam gelebilmiştir.

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	TEKNİK-GEÇME SİSTEMLERİ
	

Tablo 4.14. Batı Mihrabiye Gövde Detayı (Güler 2021)

Mukarnas kavsaralı mihrabiyelerin üç tarafını çevreleyen süsleme şeridinin detayları Tablo 4.15'te verilmiştir.

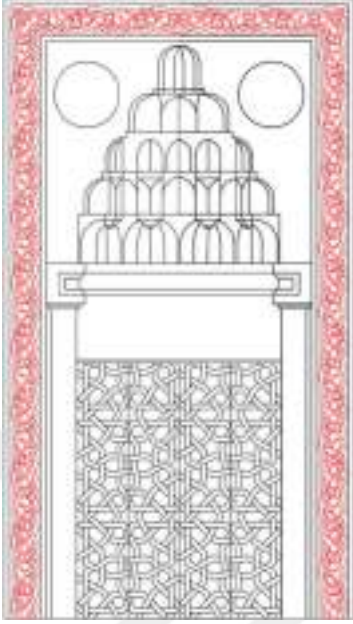



Üçiplik tasarımından oluşan kompozisyon, yalın ve iki ayrılma rûmiden oluşmaktadır.

Üçiplik kenarsuyu, klasik bezeme üslûbunda çok kullanılan tasarımlar arasındadır. Desen planında, eşit aralıkla kaydırılan üç sünis eğrisi bulunması sebebiyle üçiplik olarak adlandırılmıştır. Bezeme sanatlarında her dalda benimsenmiş üçiplik kenarsuları, yürüyen desenlerdendir. Özellikle rûmi motifiyle çizilen, kalıplaşmış tasarımlara sık rastlanmaktadır. Desen, eşit aralıklarla tekrar eden bir akış içinde olduğu için simetri yoktur. Anadolu Selçuklu döneminde tezyini sanatlarında, münhaniyi andıran rûmi motifleriyle varlığını devam ettirmektedir¹⁸⁷.

Münhani, 11.-15. yüzyılları arasında Türk süsleme sanatında çok sık rastlanan bir üsluptur. Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver, genellikle Selçuklular tarafından kullanılan kavisli, yumuşak yapılarına dayanarak bu üsluba “Selçuklu Münhanileri” olarak adlandırmıştır. Münhani çizgiler, taş işçiliği eserlerde rûminin 2/3'ünü kapsamaktadır¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Birol İnci A., **Klasik Devir Türk Tezyîni Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri**, Kubbealtı, 1. Baskı, İstanbul, 2018, ss. 189-190

¹⁸⁸ Koç B. Sabiha, **a.g.e.**, ss.126-127

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	TEKNİK-GEÇME SİSTEMLERİ
	

Tablo 4.15. Mihrabiye Süsleme Şeridi Detayı (Güler 2021)

4.2.2. İkinci Bölüm

Bu bölümde, taç kapı köşe sütuncuğu ve mukarnashlı kapı girişini çevreleyen kademeli üç süsleme şeridinin detayları incelenmiştir. İlk süsleme şeridi, biri geometrik diğeri rûmi kompozisyondan oluşan iki dar şeridin muhtelif yerlerde birbirlerine dolanıp düğüm oluşturarak taç kapının üç yanını çevrelemesiyle son bulur. İkinci süsleme şeridinde, iç bükey bir yüzey üzerine Selçuklu sülüsü ile Besmele ve Fetih Suresi'nin ilk on üç ayeti yazılıdır. Üçüncü süsleme şeridi ise geometrik bir kompozisyondan oluşmaktadır (Şekil 4.18).



Şekil 4.18. Sahip Ata Camii Taç Kapı Süsleme Şeridi Detayı

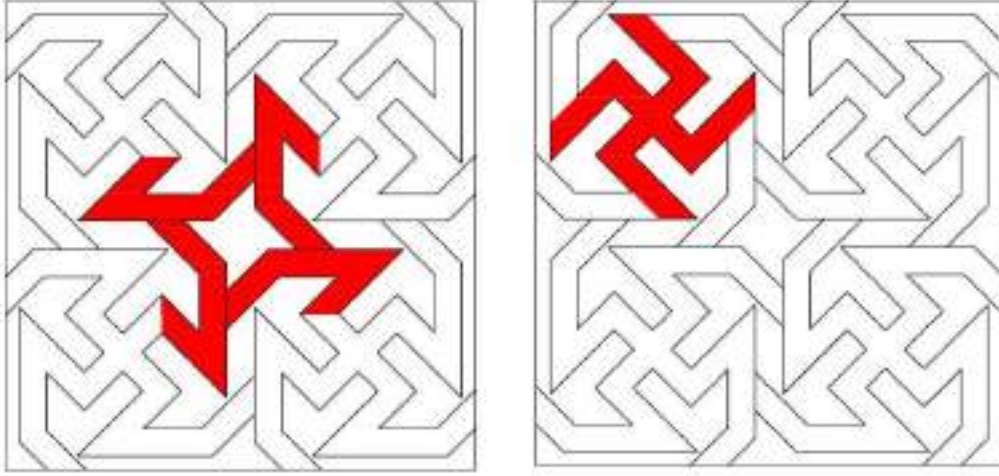
4.2.2.1. Köşe Sütuncuğu

Tablo 4.16 Tablo 'da Sahip Ata Camii Taç kapısının köşe sütuncuğu detayı verilmiştir. Taç kapı kaidesi ve sivri kemer arasında yer alan köşe sütunceleri, kapı çıkıntısının iç köşesine yerleştirilmiştir. Dairevi formda ve duvara yapışık şekilde konumlandırılması taç kapının keskin hatlarını yumuşatmaktadır. Köşe sütunceleri, saksı biçimli çift kat sütünce başlığı ve ters “u” biçimli kaideler arasında yer almaktadır. Ters “u” biçimli kaideler sarımtırak, kıvamlı bir boya ile restore edilmiştir.

Tamga-Damga, Türk kültüründe mülkiyet, aidiyet ve bağımsızlık unsuru olarak çok önemli yer tutmaktadır. Türk tarihinin erken devirlerinden itibaren Damgalar-Tamgalar; kutsallık ifadesi olarak her türlü malzemede uygulandığı görülmektedir. Anadolu Selçuklu dönemi mimari eserlerinde “taşçı işaretleri” olarak tanımlanan damgalara rastlanmaktadır. Bazen yalın bazen de genel kompozisyon içinde tekrarlanarak yer alan damgalar arasında sanat tarihçilerinin “çarkı felek, gamalı haç veya svastika” olarak adlandırılan motif öne çıkmaktadır. “Tengri-Tanrı” damgası, Türk kültüründe “Oz, Oğ, Og ve Ok” şeklinde isimlendirmekte ve Tanrıya ulaşmayı temsil ettiğine inanılmaktadır. “Gamalı haç-Svastika” denilen motifin sıralı kullanımı “meandır” olarak adlandırılmaktadır¹⁸⁹ (Şekil 4.19).

Sütünce deseni, açık sarı renkli kesme taş üzerinde alçak kabartma tekniği ve yivli şeritler ile oluşturulmuştur. “Çarkı felek, gamalı haç veya svastika” olarak adlandırılan motifin sıralı kullanıldığında oluşturduğu “meandır” kompozisyonunun enine ve boyuna tekrarıyla tezyin edilmiştir.

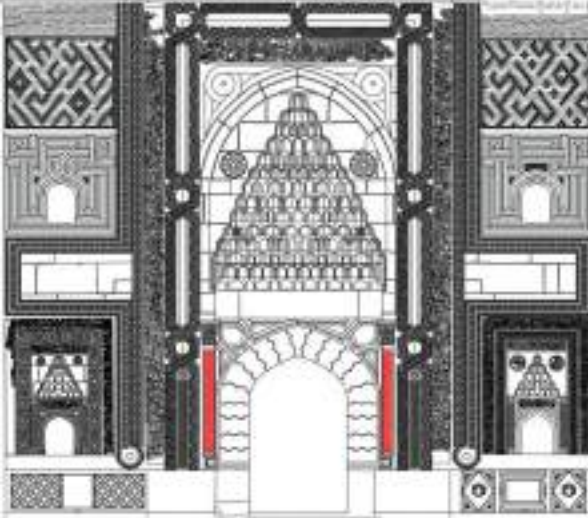
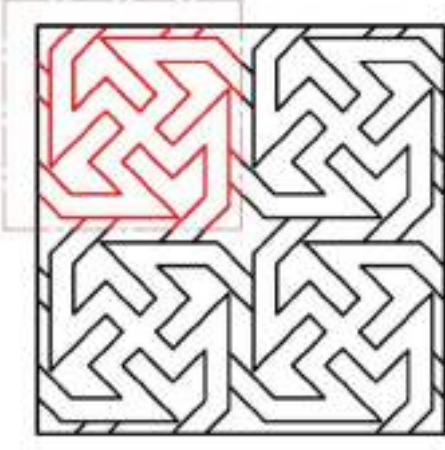

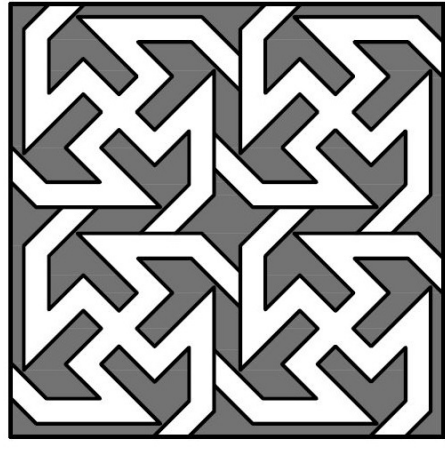
¹⁸⁹ Duran Remzi, Motiflere Dönüşmüş Türk Dam0gaları- Geometrik Motiflere Farklı Bir Bakış, **Akdeniz Sanat Dergisi**, Cilt: 13, Sayı: 23, ss. 681-686



Şekil 4.19. Köşe Sütuncuğu Gamalı Haç Motifi (Güler 2020)

Remzi Duran sütuncenin tasarımını şöyle açıklamaktadır: “İçteki sütunce de ise ortada tek büyük ve dört kolun uçlarında da birer adet olmak üzere beşli bir düzen içinde sadece Tanrı damgası ile doldurulmuştur.¹⁹⁰”

¹⁹⁰ Duran Remzi, Aslan Yunus, “Selçuklu Dönemi Konya Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları”, **Uluslararası Selçuklu Tarihçiliğinin Temel Meseleleri Sempozyumu**,2019, ss107-126

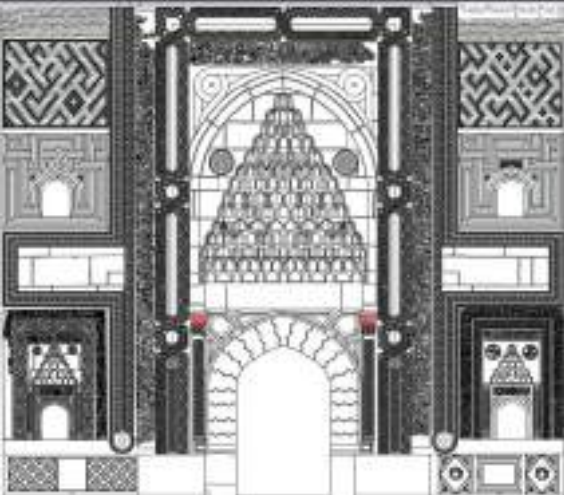
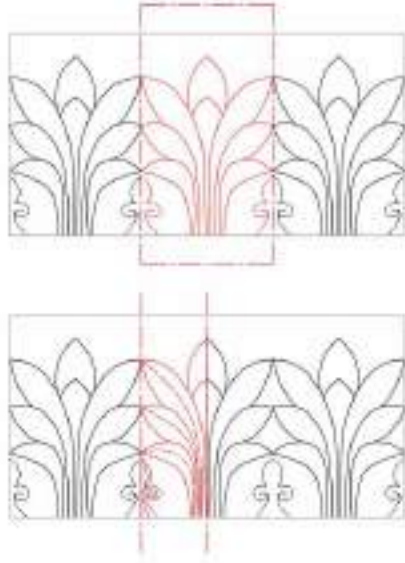

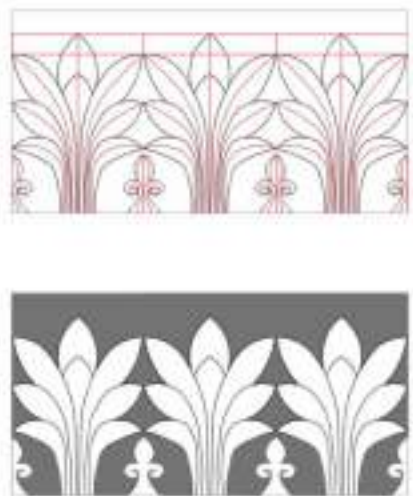
KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	TEKNİK-GEÇME SİSTEMLERİ
	

Tablo 4.16. Sahip Ata Camii Taç kapı Köşe Sütuncuğu Detayı (Güler 2020)

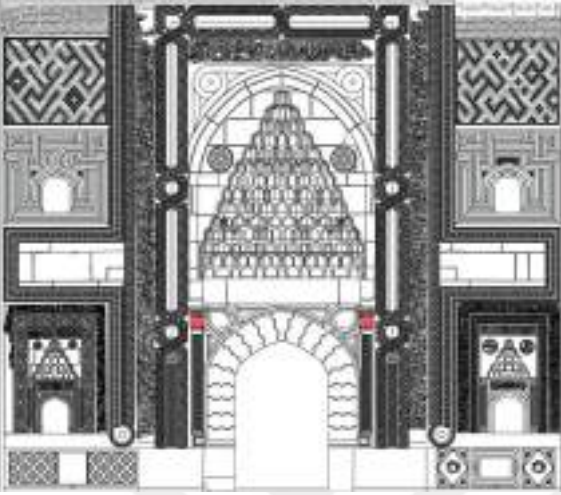
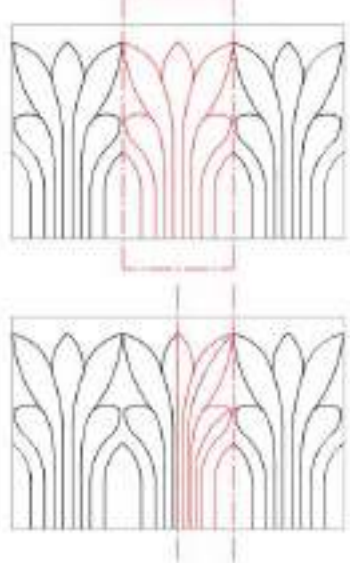

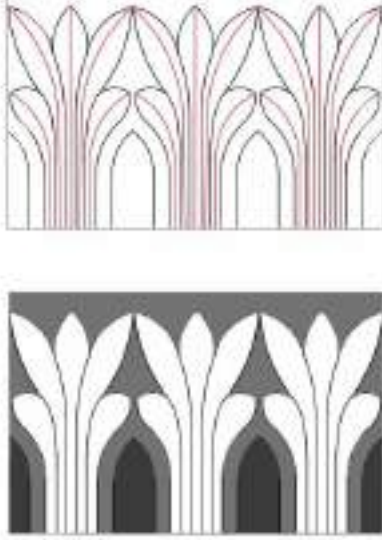
Taç kapıyı çevreleyen süsleme şeritlerinden (dıştan içe doğru) sonra kapı çıkıntısının iç köşesine yerleştirilen köşe sütuncelerine oturan sütunca başlık detayları, Tablo 4.17’de verilmiştir.

Kare kaidelere oturan sütuncelerin üst kısmı iki kademeli başlıklardan oluşur. Sütun başları iki sıralı boyuna yerleştirilmiş akantus yapraklarıyla bezenmiştir. Akantus yaprakları üst üste yaprak çelenkleri gibi görüntü oluşturmaktadır. Anadolu Selçuklularında akantus başlığı çok rağbet bulmuştur. Süslü sütunçe başlıklarının bitkisel bezemeli olarak yapıldığı görülmektedir (Tablo 4.18).

Sütunçe başlığı deseni, açık sarı renkli kesme taş üzerinde alçak kabartma tekniği ve yivli şeritler ile oluşturulmuştur.

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	TEKNİK-GEÇME SİSTEMLERİ
	

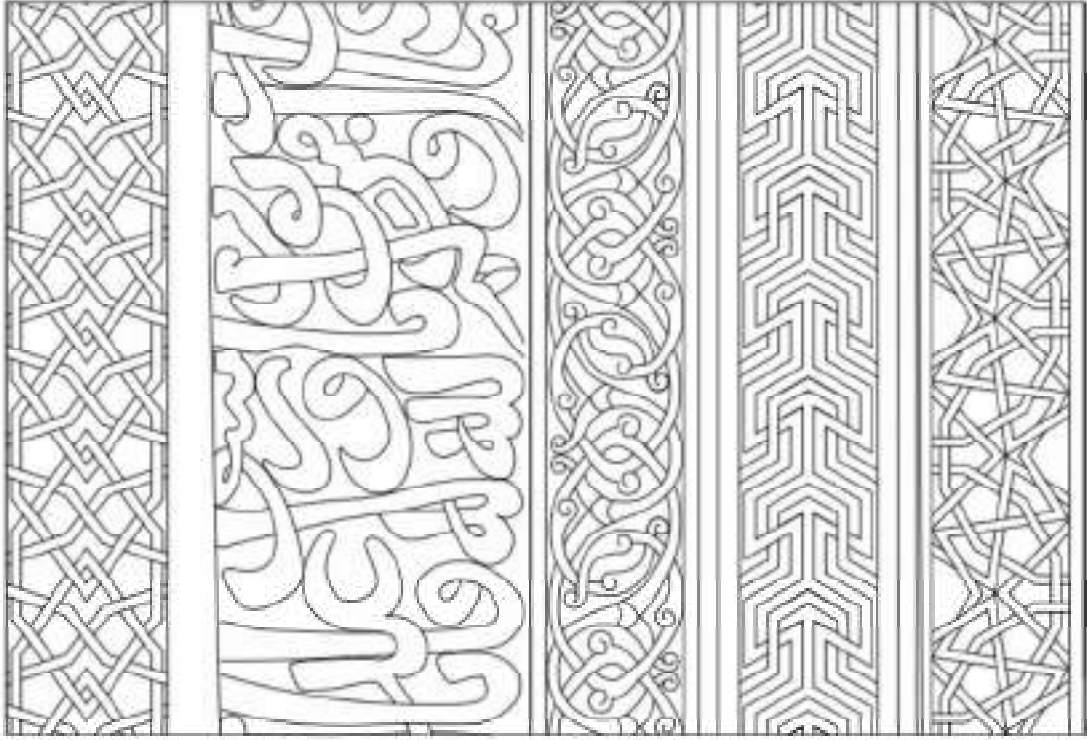
Tablo 4.17. Sahip Ata Camii Taç kapı Köşe Sütuncuk Başlığı Detayı (Güler 2020)

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	TEKNİK-GEÇME SİSTEMLERİ
	

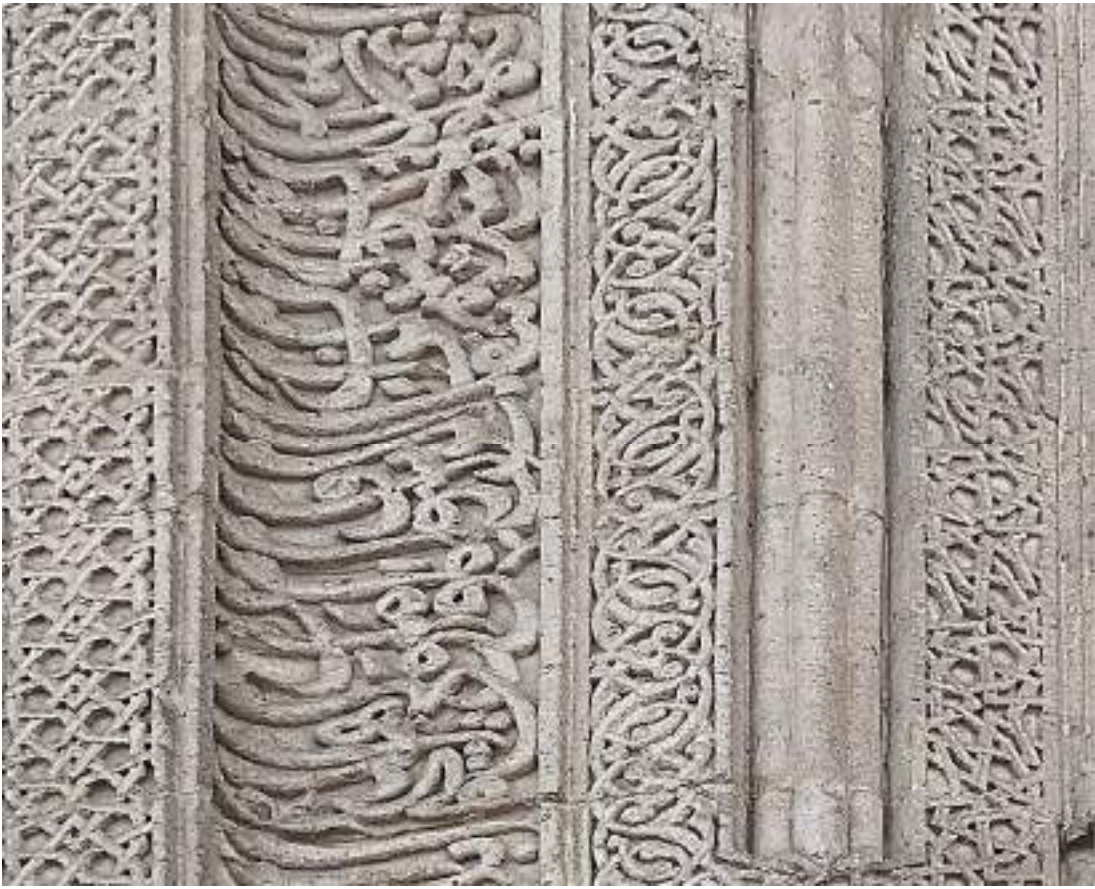
Tablo 4.18. Sahip Ata Camii Taç kapı Köşe Sütuncuk Başlığı Detayı (Güler 2020)

4.2.2.2. Süsleme Şeritleri

Bu abidevi taç kapıyı, içten dışa doğru üç süsleme şeridi kuşatmaktadır. Süsleme şeritleri, birbirlerinden süslemesiz dar silmelerle ayrılmaktadır. Taç kapının kademeli üç süsleme şeridinin ilki (içten dıştan doğru), iki dar şeridin alttan ve üstten geçerek altı noktada düğüm oluşturmasıyla taç kapının üç tarafını çevrelemektedir. İkinci ise, Selçuklu Sülüsü ile yazılan en yoğun ve en büyük süsleme şerididir. Taç kapı saçak altından emzikli sebil düğümüne kadar devam eden geometrik kompozisyon ise üçüncü süsleme şerididir (Şekil 4.20-4.21).



Şekil 4.20. Sahip Ata Camii Süsleme Şeridi Çizim Detayı (Güler 2021)



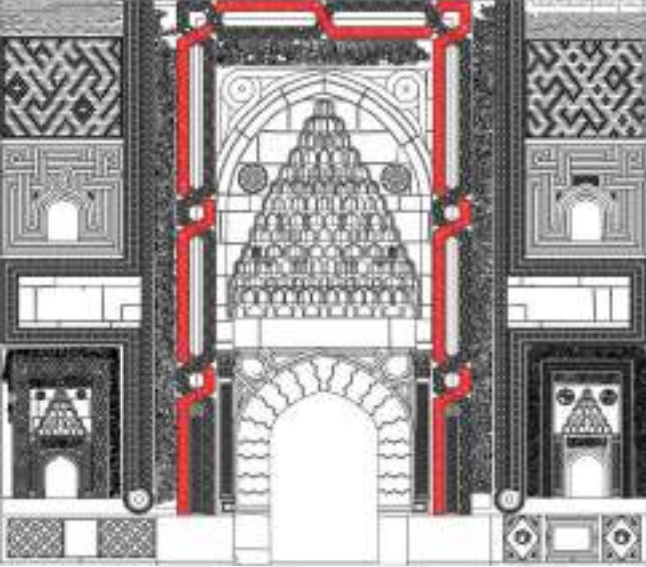
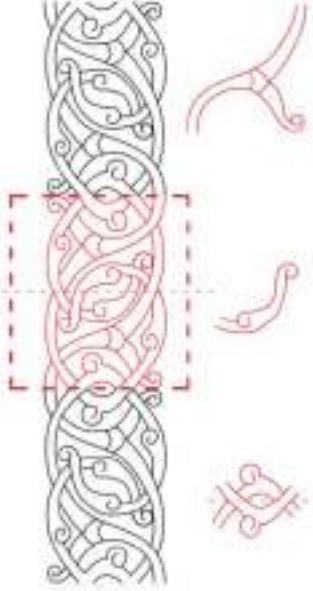


Şekil 4.21. Sahip Ata Camii Süsleme Şeridi Detayı (Güler 2021)

Taç kapının kademeli üç süsleme şeridinin ilki (içten dıştan doğru), iki dar şeridin alttan ve üstten geçerek altı noktada düğüm oluşturmasıyla taç kapının üç tarafını çevrelemektedir. Biri rûmî diğeri geometrik kompozisyondan oluşan süsleme şeritleri birbirlerinden süslemesiz dar silmelerle ayrılmaktadır. Rûmî kompozisyonun detayları, Tablo 4.19'da verilmiştir.

Bordürde, ulama (raport) rûmî kompozisyonu bulunmaktadır. Bir ters bir düz olarak yerleştirilmiş rûmiler, kollarından gelişen kıvrım dallarla birbirine bağlanır. Kompozisyon, kanatlı rûmi, yalın rûmi ve ortabağdan meydana gelmektedir. Ortabağın, iki yalın rûmi motifinin kesişmesinden meydana geldiği ifade edilebilir. Ortabağdan çıkan yalın rûmilerle meydana gelen kompozisyon ayrıntılı ve griftir. Motiflerin uçları ve rûmîlerin başlangıç kısımları spiral şeklinde döndürülürken çizgi daha da içe kıvrılarak helezon oluşturulmuştur. Motifler ile dalları yivlenmiştir.

Hânikâh taç kapısını çevreleyen dördüncü (dıştan içe doğru) süsleme şeridi ile Camii taç kapısının ilk (içten dışa doğru) süsleme şeridindeki rûmi kompozisyon aynıdır.

Süsleme şeridi, açık sarı renkli kesme taş üzerinde alçak kabartma tekniği ve yivli şeritler ile oluşturulmuştur. Süsleme şeridinin başlangıç ve üst kısımları yıkılmış, restorasyonda süslemeli olarak yenilenmiştir.

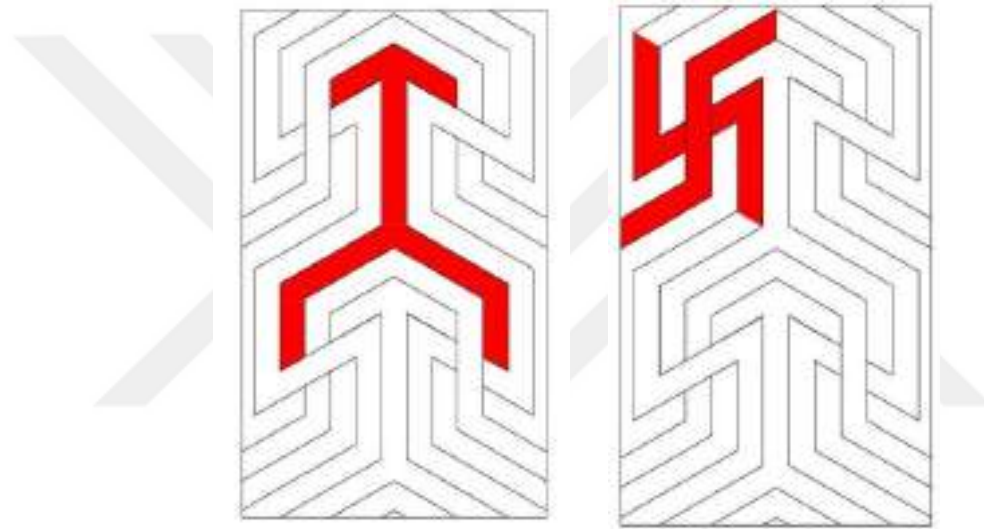
KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	TEKNİK
	

Tablo 4.19. Sahip Ata Camii Taç kapı 1. Süsleme Şeridi Detayı (Güler 2020)

Köşe sütuncelerinin taç kapı cephesinde süsleme şeritleri arasına; yerleştirildiği uygulamalar da söz konusudur (Tablo 4.20). En erken örneği Konya Sâhib Ata camii taç kapısını çevreleyen dış bükey süsleme şeritleri arasında görülmektedir¹⁹¹.

Dış bükey iki dar süsleme şeridi arasına dairevi formda yerleştirilen sütünce, yatay ve düşey ekseninde iki kırık çizginin oluşturduğu bir kompozisyonla tezyin edilmiştir.

Remzi Duran sütuncenin tasarımını şöyle açıklamaktadır: “Oğuz damgalarının esas unsuru olan “Ok-Yay” damgası merkezde olacak şekilde yerleştirilmiş ve iki yanına da Tanrı damgası oturtulmuştur¹⁹²” (Şekil 4.22).



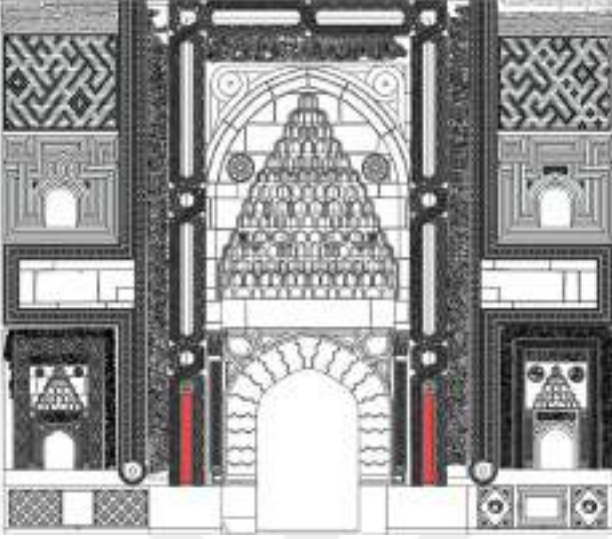


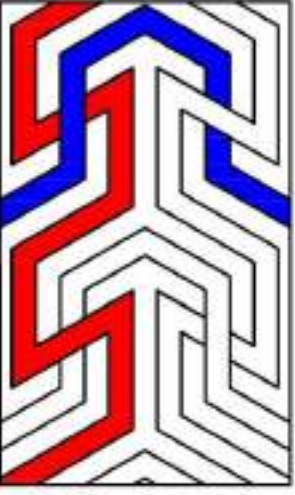
Şekil 4.22. Sütünce Detayı (Güler 2021)

Sütünce, açık sarı renkli kesme taş üzerinde oyma tekniği oluşturulmuştur. Taç kapı kaidesi üzerine denk gelen başlangıç kısmı restorasyonda süslemeli olarak yenilenmiştir.

Dış bükey iki dar süsleme şeridi, altı noktada düğüm oluşturarak taç kapının üç tarafını çevrelemektedir. Düğümler arasında kalan altıgen formlar süslemesiz bırakılmıştır. İki dar süsleme şeritleri arasında kalan başlangıçtaki dairevi formda sütünce yatay ve düşey ekseninde iki kırık çizginin oluşturduğu bir kompozisyonla tezyin edilmiş (Tablo 4.20), diğer ikisi dairesel formda dördü ise keskin hatlarla üç dilime ayrılarak tezyin edilmeden bırakılmıştır.

¹⁹¹ Ünal, a.g.e., s.56

¹⁹² Duran, Aslan, a.g.e., s.114

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	AKS-EKSEN
	

Tablo 4.20. Sahip Ata Camii Süsleme Şeritleri Arasındaki Sütunce Detayı (Güler 2021)

Dış bükey iki dar süsleme şeridinden ikincisinin detayları Tablo 4.21’de verilmiştir. Tablonun aks-eksen bölümünde kompozisyonun oluşum şeması iki renk ile ifade edilmiştir. Kapalı yarım onikigen (mavi) ve “Z” formunda kırık çizginin (kırmızı) düşey eksende tekrarı ve birbiriyle kesişmesiyle tek eksenli sonsuz karakterli geometrik kompozisyon tasarlanmıştır.

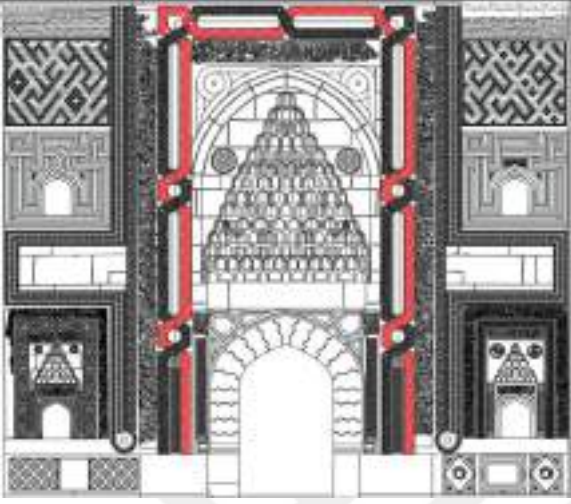
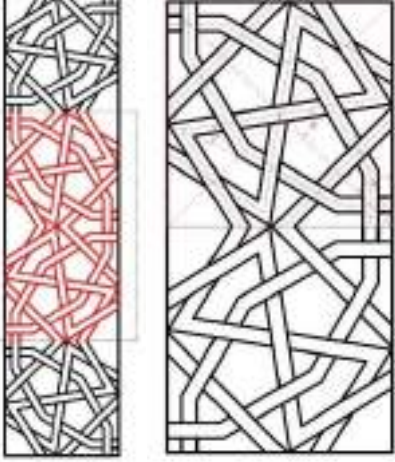


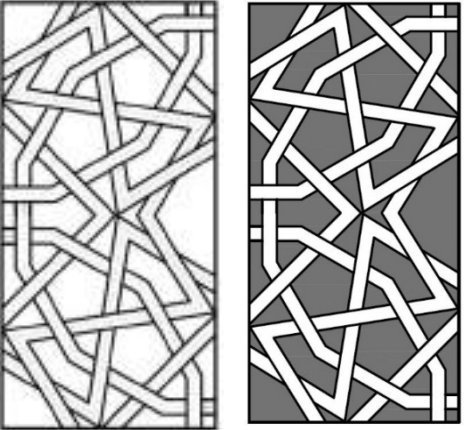
Bu kompozisyon, Sahip Ata Camii mihrabı çini bordürü (Şekil 4.23), Beyşehir Eşrefoğlu Camii mihrap bordürü, Konya Karatay Medresesi ana eyvan kemer alınlığı çini bordürü ve Konya Alaeddin Camii mihrabı çini bordüründe uygulanmıştır¹⁹³.



Şekil 4.23. Sahip Ata Camii Mihrap Süsleme Şeridi Detayı (Güler 2019)

Süsleme şeridi, açık sarı renkli kesme taş üzerinde alçak kabartma tekniği ile oluşturulmuştur. Taç kapı kaidesi üzerine denk gelen başlangıç kısmı ile kitâbe üstündeki bölüm restorasyonda süslemeli olarak yenilenmiştir.

¹⁹³ Bulut, a.g.e., s.424

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	AKS-EKSEN
	
	TEKNİK-GEÇME SİSTEMLERİ
	

Tablo 4.21. Sahip Ata Camii İkinci Süsleme Şeridi Detayı (Güler 2021)

Taç kapının Selçuklu Sülüsü ile yazılan en yoğun ve en büyük süsleme şeridi, sağ alt kısımdan başlayarak besmele ve Fetih Suresi'nin ilk on üç ayetini ihtiva etmektedir¹⁹⁴ (Tablo 4.22).

37 cm enindeki bu şerit, Selçuklu celi sülüsü ile 20-35 mm aralığında kalem ağzı ölçüsüyle yazılıdır. Bu ana kuşak yazı şeridinde, hareketlerin kullanılmadığı boşlukların harf ve nokta ile doldurulduğu dikkat çekmektedir¹⁹⁵. Grift bir yazı olmasına rağmen harfler son derece zarif ve zemin sadedir. Yazı şeridinin yukarıda saçak altına gelen kısmı tahrip olmuştur¹⁹⁶.

Fevzi Günüş' ün ifadesiyle: “Sâhip-âtâ camiinin taç kapısında bulunan Fetih sûresi hem harfleri bakımından hem de istifleri bakımından Anadolu Selçuklu döneminin en olgun örneklerindedir. Aynı vezirin bir eğitim müessesesi olarak inşa ettirdiği İnce Minareli medresenin taç kapısındaki celilerde Sahip Ata Celileri ile aynı karakterdedir. Bu benzerlik o kadar fazladır ki aynı üslûb içinde mütalaa edebilecek bu yazıların hattatların dahi aynı olduğunu düşünmek mümkündür. Ketebesini olmadığı için kesin olmayan kanaatimizi, banilerinin de aynı olması kuvvetlendirmektedir. Bu iki yazı kuşağında harfler ve terkipler boş yer bırakılmayacak şekilde girift yazılmış, yan yana gelebilmesi mümkün olan dik harflerde mümkün olabildiğince gruplanmıştır¹⁹⁷.”

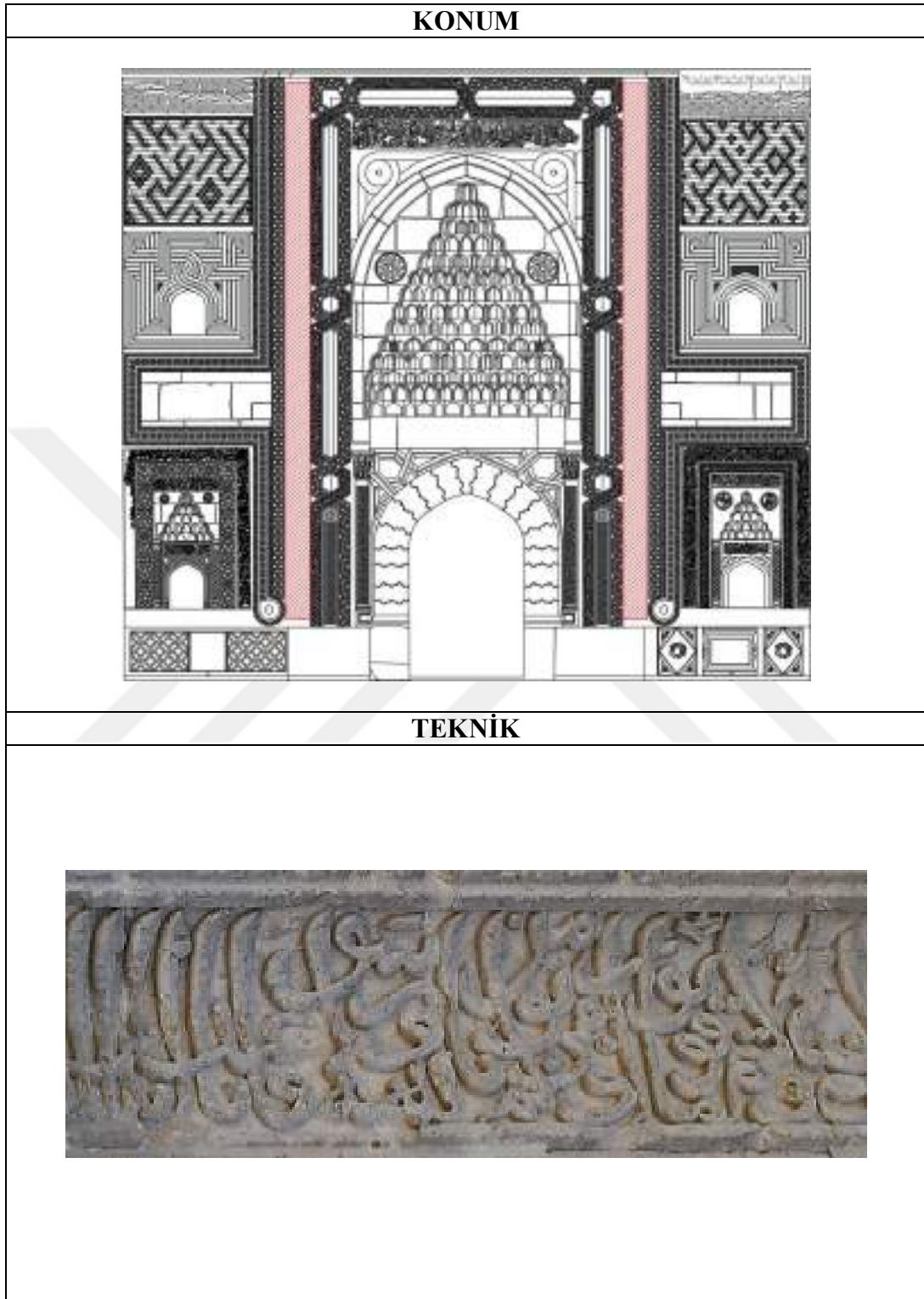
İç bükey bu süsleme şeridi alçak kabartma tekniği ile açık sarı renkli kesme taş üzerine tezyin edilmiştir. Yazı zeminin derinleşmesi plastik etkiyi artırmıştır.

¹⁹⁴ Konyalı, a.g.e., s.334

¹⁹⁵ Özkafa, a.g.e., s.172

¹⁹⁶ Gün, a.g.e., s.62

¹⁹⁷ Günüş Fevzi, “Anadolu Selçuklu Mimârisinde Celi Sülüs Hattı”, V. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyet Semineri Bildirileri (25-26 Nisan 1995), Konya, 1996, s.189



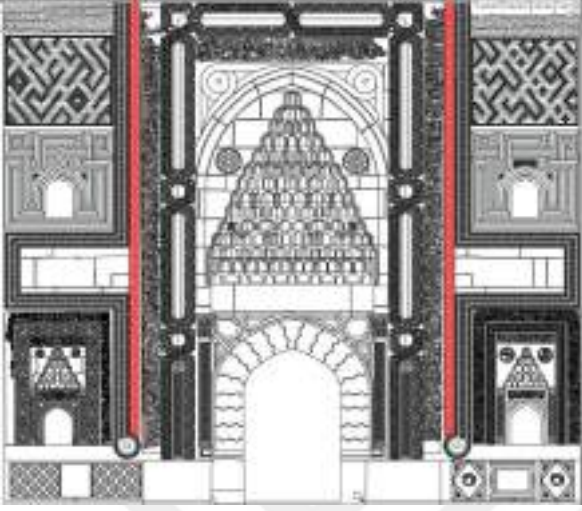
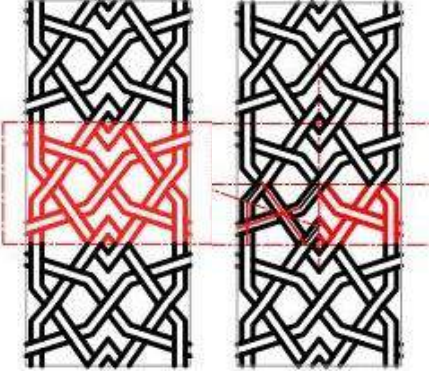


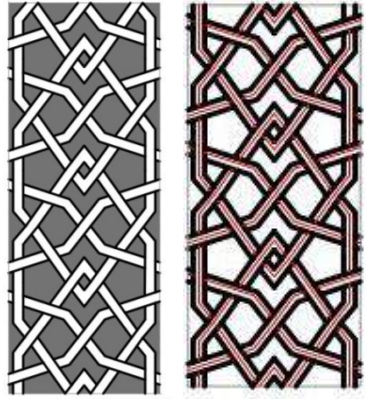
Tablo 4.22. Sahip Ata Camii Yazı Şeridi Detayı (Güler 2021)

Sahip Ata Camii üçüncü süsleme şeridinin (içten dışa doğru) detayları Tablo 4.23' de verilmiştir.

Süsleme şeridi altıgen kapalı formun (mavi) iç içe geçmesiyle kare baklava motifi oluşturmaktadır. Bu baklava formu, yatay ekseninde kırık çizgilerin (kırmızı) simetrik kesişmesiyle bölünmektedir.

Dikey ekseninde ulama (raport) tarzında oluşturulan geometrik kompozisyon, açık sarı renkli kesme taş üzerine alçak kabartma tekniği ve yivli şeritler ile uygulanmıştır.

Sol süsleme şeridinin saçak altında kalan kısmı tahrip olmuş restorasyonda süslemeli olarak yenilenmiştir.

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	AKS-EKSEN
	
TEKNİK-GEÇME SİSTEMLERİ	

Tablo 4.23. Sahip Ata Camii İkinci Süsleme Şeridi Detayı

4.2.3. Üçüncü Bölüm



Şekil 4.24. Sahip Ata Camii Taç kapı Doğu-Batı Kanadı Detayı (Güler 2020)

Bu bölümde zeminden itibaren Roma dönemine ait subasman olarak kullanılan devşirme taşlar, hemen üstünde boyuna dikdörtgen çerçevesi, mukarnaslı kavsara ve sivri kemerli açıklığa sahip sebil; tezyin edilmeden bırakılmış ve silmelerle sınırlandırılan enine dikdörtgen pano; düğüm motifleriyle çerçevesi sivri kemerli pencere ve tuğla zemin üzerine turkuaz ve patlıcan moru mozaik çinilerle kûfî yazılı kare pano ve minare tezyînatı incelenmiştir. Tezyînat incelemesine doğu kanadından başlanmıştır (Şekil 4.24).

4.2.3.1. Devşirme Taşlar

Taç kapının sağ ve sol minare kaidesinin zemininde Roma dönemine ait subasman olarak kullanılan devşirme taşlar bulunmaktadır.

Devşirme malzemeler arasında önemli bir grubu lahitler oluşturmaktadır. Roma dönemine ait lahitler medusa başlarıyla tezyin edilmiştir. Mimari öğelerin kaidelerinde lahitler yekpare ve kütleli biçimleri nedeniyle taşıyıcı / yükseltici ve bezeyici niteliği ile tercih edilen devşirme parçalardır. Örnek olarak Konya Sahip Ata Camii'nin (1258) taç kapı kaidesinde, taç kapının iki yanındaki lahitler verilebilir. Roma dönemine ait olan bu lahitler anıtsal ve abidevi taç kapı kütesini taşıması amacı ile kullanılmışlardır. Lahitlerin tezyin edilmiş yüzeyi dışa gelecek şekilde yerleştirilerek taç kapı tezyinatı ile bütünlük oluşturmalarına özen gösterilmiştir Taç kapının sağ ve sol kanatlarında simetrik olarak tasarlanan sebillerin su hazinesi / deposu olarak değerlendirilmiştir¹⁹⁸. Konyalı'nın ifadelerine göre; *“Selçuk Mimarı Küçük bu kıymetli tarih yadigarlarını yok etmemek için eserlerini bunlarla süslemiş ve bunları zamanın tahribatından kurtararak bize kadar ulaştırmıştır”¹⁹⁹.* Taç kapının sağ ve sol minare kaidesinin zemininde Roma dönemine ait subasman olarak kullanılan devşirme taşların detayları Tablo 4.24 ve Tablo 4.25' de verilmiştir.

Konya Sahip Ata Camii taç kapısının batısındaki lahitin ön yüzü ortadaki, yandakilere göre daha geniş olmak üzere üç dikdörtgen bölüme ayrılmıştır. 0.60×0.66²⁰⁰m. ebadındaki yandaki dikdörtgenlerin içine yerleştirilen baklava motiflerinin içi Medusa başları (medusa yüzleri tahrip olmuştur) ile alt köşe üçgenlerin ikisi kuş figürü üst köşe üçgenler ise balık kabartmaları ile tezyin edilmiştir. 0.66×0.78m.²⁰¹ ebadında ortadaki dikdörtgen alanda bulunduğu tahmin edilen kitabe taraklanarak yok edilmiştir²⁰². Su hazinesi olarak kullanılan lahdin

¹⁹⁸ Doğan-Turgay, a.g.e., s.223

¹⁹⁹ Konyalı, a.g.e., s.334

²⁰⁰ Önge, a.g.e., s.69

²⁰¹ Önge, a.g.e., s.69

²⁰² Konyalı, a.g.e., s.334

altında, hazneyi boşaltıp temizlemek için kullanıldığı tahmin edilen bir delik bulunmaktadır²⁰³ (Tablo 4.24).

Doğu (sol) kanadındaki lahidin ön yüzü de ortadaki, yandaki bölümlere göre daha dar olmak üzere üç parçaya taksim edilmiştir. 0.57×0.83m. ebadındaki yandaki dikdörtgen alanlar birini kesen dairelerin oluşturduğu geometrik motifler ile kabartma tekniğinde tezyin edilmiştir. Lahdin köşelerinde, kaide ve başlıkları sade kabaca tezyin edilmiş sütunceler bulunmaktadır. Orta alandaki resim ve yazının sonradan yok olduğu görülmektedir. Bu lahdin orta bölümünün altında da su haznesinin temizlenmesi için kullanılan delik mevcuttur²⁰⁴ (Tablo 4.25).

Devşirme malzemenin yan kanatları dönemin karakteristik tasarım motifleriyle tezyin edilmiştir (Şekil 4.25-4.26).





Şekil 4.25. Taç Kapı Doğu Kanadı Devşirme Taş Yan Detayı (Güler 2020)





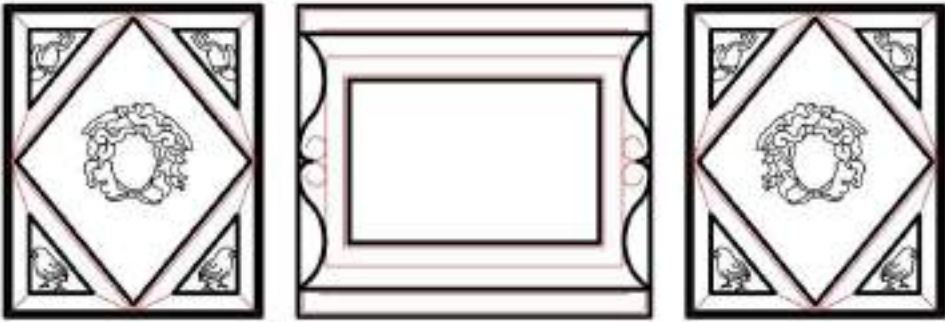
Şekil 4.26. Şekil Taç Kapı Batı Kanadı Devşirme Taş Yan Detayı (Güler 2020)

²⁰³ Önge, a.g.e., s.69

²⁰⁴ Önge, a.g.e., s.69

FOTOĞRAF

PAFTA DÜZENİ


Tablo 4.24. Sahip Ata Taç kapı Camii Doğu Kanadı Lahit Detayı (Güler 2020)

FOTOĞRAF
 
PAFTA DÜZENİ


Tablo 4.25. Sahip Ata Taç kapı Camii Batı Kanadı Lahit Detayı (Güler 2020)

4.2.3.2. Sebil

Sahip Ata Camii'nin sebilleri, iki taraftan yükselen minare kaidesinde, simetrik bir şekilde yekpare taştan adeta küçük bir taç kapı gibi planlanmış ve tezyin edilmiştir. Bu iki sebil arasında mimarî detay ve dekorasyonlar bakımından bazı farklılıklar vardır. Tezyînatı, dönemin karakteristik özelliklerini taşıyan yazı, geometrik ve rûmi motiflerinden oluşmaktadır. Yazı ve geometrik tezyînat rûmi motiflere hakimdir²⁰⁵.

İbrahim Hakkı Konyalı; *“Küllük; boz renkli Kiçi Musna Taşları'nın içinde yerli olmayan ak mermerleri kıymetli bir cevher gibi kullanmıştır. Takı donuk renkli bir madalyana benzetirsek mermer sebiller onun tıraş edilmiş pırlantalarıdır.”* diyerek taş ustalarının sebilleri bir kuyumcu gibi işlediklerini ifade etmektedir²⁰⁶.

Sebil (Doğu Kanadı)

Sol sebilin iki yanı silindirik sütuncelerle tezyin edilmiş, beş sıra mukarnaslı bir nişi vardır. Sebil cephesinin eni 1.81m. yüksekliği ise 2.255 m.'dir. 0.48 m. genişlikte ve 0.65m.yükseklikte sivri kemerli pencerenin yanlarından başlayarak düğüm oluşturan iki kaval silme geometrik geçmeler meydan getirerek üst panonun etrafını da çerçevelemektedir. Bu pencere levhasının arkasında dikdörtgen planlı bir hücrenin tabanına alttaki su teknesiyle bağlantıyı sağlayan bir delik mevcuttur²⁰⁷.

Tezyînat detayları içten dışa doğru verilmiştir.

²⁰⁵ Önge Yılmaz, *Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları*, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1997, s.68

²⁰⁶ Ünal, *a.g.e.*, s.334

²⁰⁷ Önge, *a.g.e.*, s.68

Tablo 4.26’da sağ ve sol sebil penceresinin üstünde 0.13x 0.60 m ölçüsünde İnsan suresinin 21.ayeti Selçuklu sülüsü ile tezyin edilmiştir. Suyu taziz eden ayetin meali şöyledir; “*Rableri onlara tertemiz bir içecek verir;*”

Alçak kabartma tekniğiyle, sade zemin üzerine tezyin edilen kitabe, günümüze büyük bir tahribat yaşamadan ulaşmıştır.

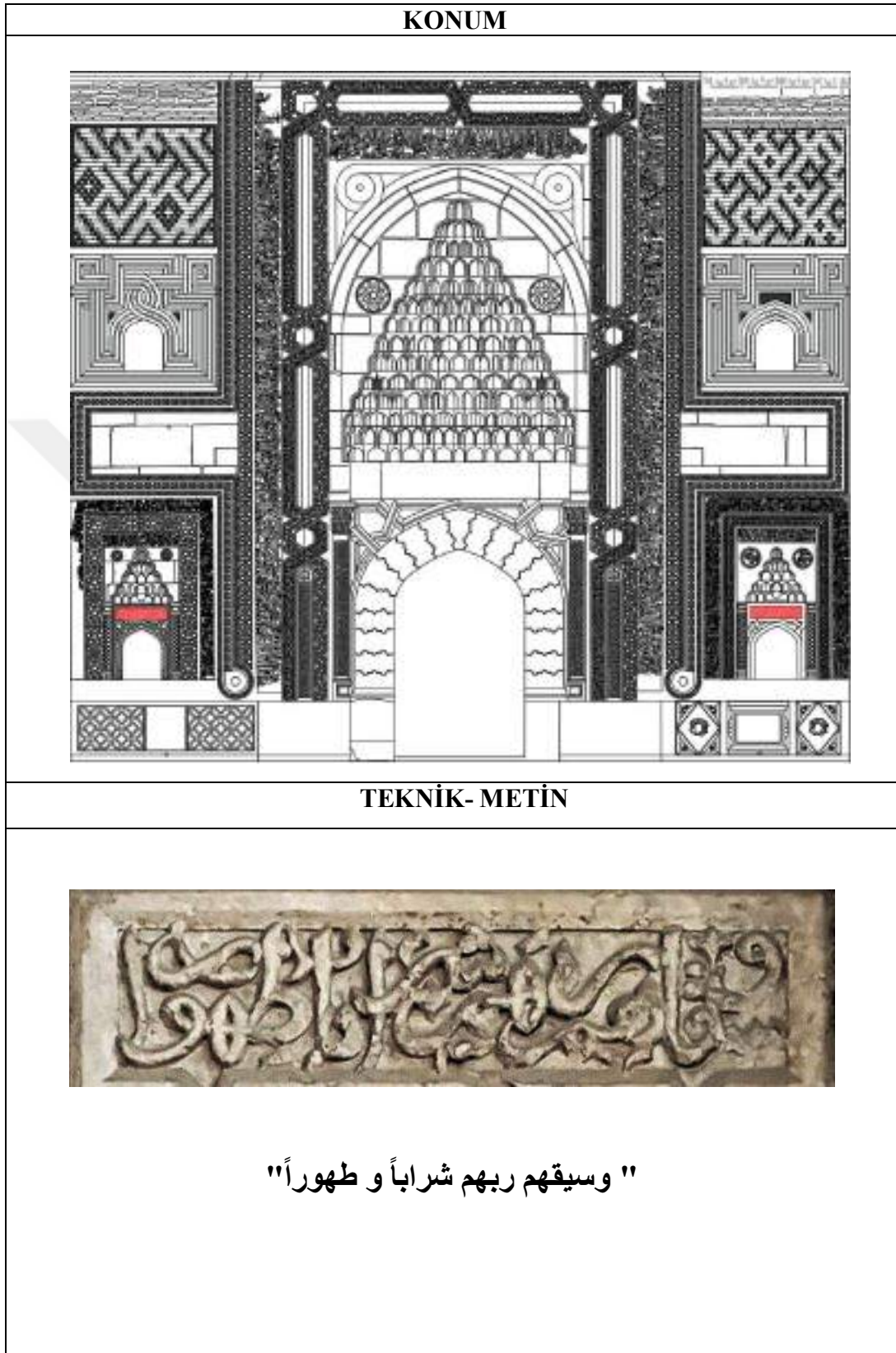
Tablo 4.27’de sol sebil penceresinin mukarnaslı nişi ile süsleme şeridi arasında yer alan, 0.22 x 1.01 m. ölçüsünde dikdörtgen panoda Enbiya suresinin 30. Ayeti kerimesi kûfi hatla tezyin edilmiştir²⁰⁸

Suyu taziz eden ayetin meali şöyledir; “*Canlı olan her şeyi sudan meydana getirdik. Bu gerçek karşısında, hâlâ mı iman etmeyecekler?*”.

Köşeli ve sert şekillerin hâkim olduğu kûfi yazı türü, Selçuklu sülüsü kadar yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Tablo ‘da detayı verilen kitabe örneğinde olduğu gibi bazı kûfi hatlarda harflerin muhtelif bölümlerinden çıkan (özellikle sap ve son kısımlarından) rûmi motifleriyle yazının sertliği yumuşatılmaya çalışılmıştır²⁰⁹.

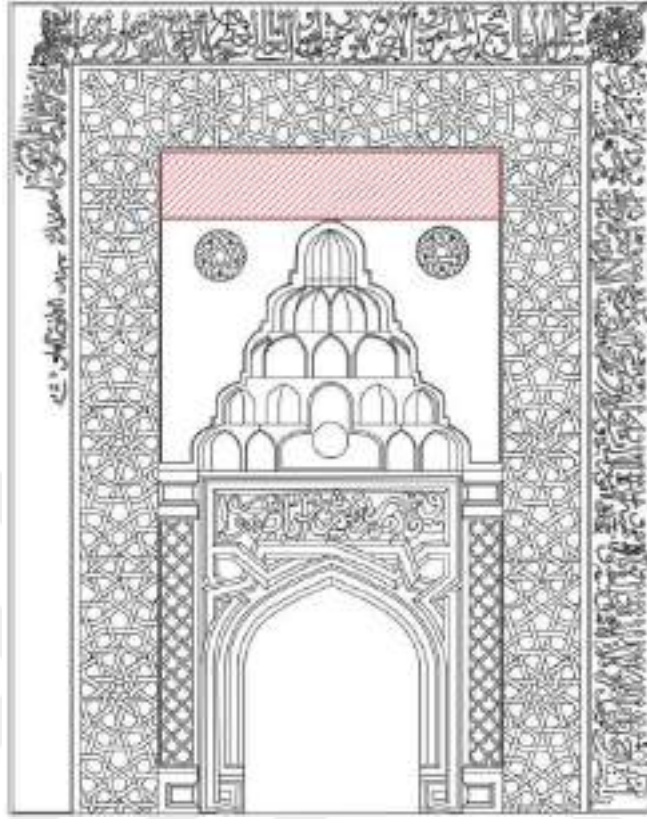
²⁰⁸ Önge, a.g.e., s.67

²⁰⁹ Gün, a.g.e., s.166



Tablo 4.26. Sağ ve Sol Sebil Niş Üstü Pano Yazı Detayı

KONUM



TEKNİK- METİN



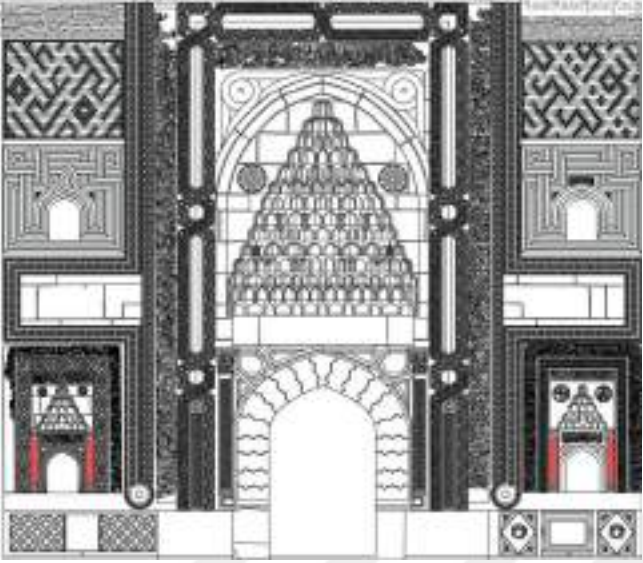
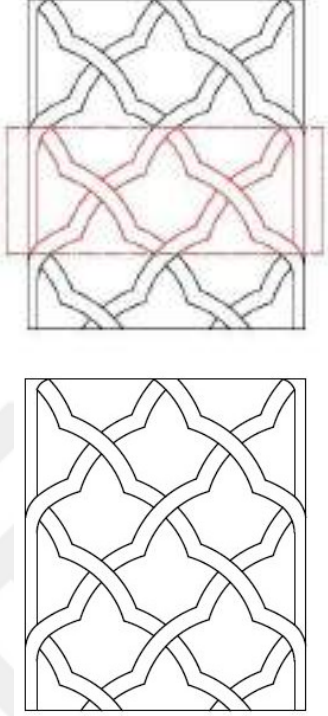

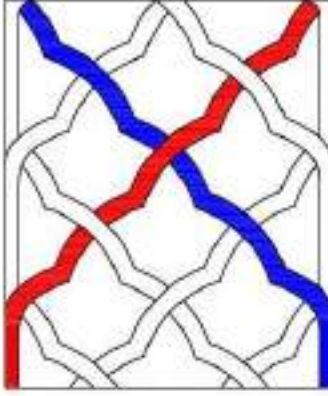
"وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ"

Tablo 4.27. Sol Sebil Mukarnas Üstü Yazı Detayı (Güler 2020)

Doğu ve Batı kanadında bulunan sebillerin sütünce detayları Tablo 4.28’de verilmiştir. Taç kapının iki yanındaki emzikli sebiller silindirik sütuncelerle tezyin edilmiştir. Beş sıralı mukarnas, yatık “U” biçimli başlıklı sütuncelere oturmaktadır. Yatık “U” ve küp formundaki başlıklar, üzerine bezeme yapılmadan bırakılmıştır.

Dikey ekseninde eğrisel dilimli dendanların alttan ve üstten geçerek oluşturduğu geçme düzeni tek eksenli sonsuz karakterli geometrik bir kompozisyonudur. Zencerek tarzında kompozisyon, eğrisel çizgilerin kesişmesiyle tepelik rûmi motifi oluşturmaktadır.

Mermer üzerine oyma tekniğiyle tezyin edilen süsleme şeridi dar silmelerle çerçevelemektedir.

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	TEKNİK-GEÇME SİSTEMLERİ
	

Tablo 4.28. Sahip Ata Camii Sağ-Sol Sebil Sütunce Detayı (Güler 2020)

Mukarnaslı sebil nişi ile dikdörtgen kûfi yazı arasında kalan köşeliklerde aynı ölçüde 0.14 m. çapında iki küresel kabara bulunmaktadır²¹⁰. Kompozisyon detayları Tablo 4.29'da verilmiştir.

Kabara, beşgen kapalı formun (kırmızı) birbiriyle ve kırık çizgi (mavi) ile kesişmesinden oluşan geometrik bir kompozisyona sahiptir. Beşgen kapalı formun birbiriyle kesişmesinden ortada, kırık çizgi ile kesişmesinden ise baklava motiflerin aralarında beş kollu yıldız sistemi oluşmuştur.

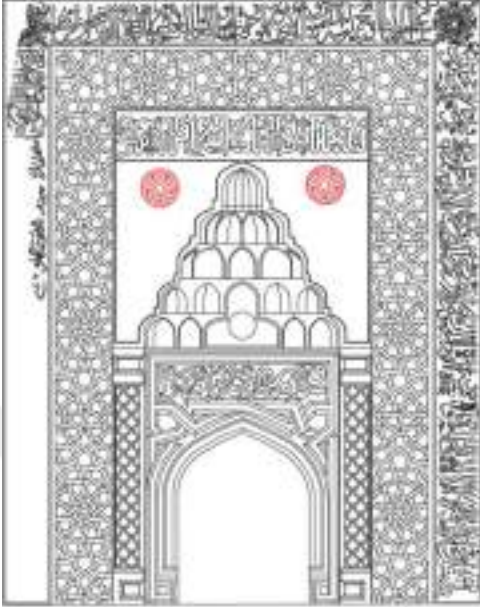
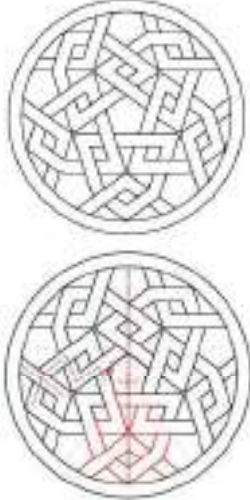



Sağ sebil yazı şeridi köşeliklerindeki madalyonlarla desen kurgusu bakımından benzerlik mevcuttur (Şekil 4.27).



Şekil 4.27. Sağ Sebil Yazı Şeridi Köşesindeki Madalyon Detayı (Güler 2021)

Geometrik kompozisyon, ak mermere alçak kabartma tekniği ile tezyin edilmiştir. Günümüze büyük bir tahribat yaşamadan ulaşmıştır.

²¹⁰ Önge, a.g.e., s.68

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	AKS-EKSEN
	
	TEKNİK-GEÇME SİSTEMLERİ
	

Tablo 4.29. Sol Sebil Kabara Detayı (Güler 2020)

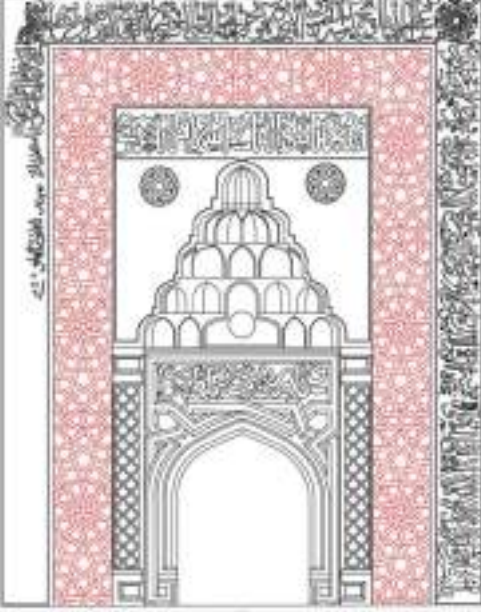
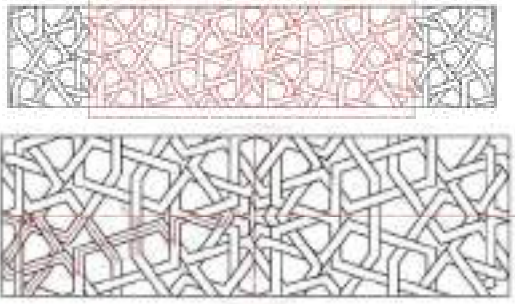

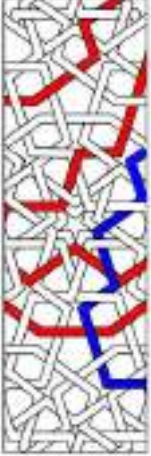

Doğu kanadındaki sebinin birinci (içten dışa doğru) süsleme şerit detayları Tablo 4.30'da verilmiştir. 0.40 m. enindeki süsleme şeridi düz değil, (S) formunda kıvrımlı bir yüzeye tezyin edilmiştir. Selçuklu dönemi tezyînatında, (S) formunun bu şekilde tezyin edildiği başka bir örnek mevcut değildir²¹¹.

Taş ustalarının bir kuyumcu gibi işledikleri bu süsleme şeridi alçak kabartma tekniği ile ongen yıldız ağlarından geometrik kompozisyonla tezyin edilmiştir.

İki yatay ve üç dikey kırık çizgilerin oluşturduğu beş ve on kollu yıldızların etrafında kapalı çokgenler yer almaktadır. On kollu yıldızların merkezinde beş kollu küçük yıldızlar bulunmaktadır. Dikey eksenle tekrar eden birimlerin eklenmesiyle oluşan, açık bir kompozisyonudur.

Günümüze büyük bir tahribat yaşamadan ulaşmıştır.

²¹¹ Önge, a.g.e., s.69

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	AKS-EKSEN
	
	TEKNİK-GEÇME SİSTEMLERİ
	

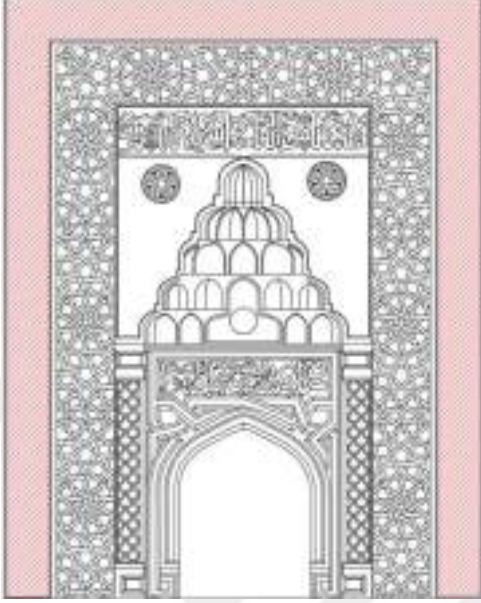

Tablo 4.30. Sahip Ata Camii Sol Sebil 1. Süsleme Şeridi Detayı (Güler 2020)

Doğu kanadındaki (sol) sebil, ölçü itibariyle batı (sağ) kanadındaki sebille aynıdır. Sebili yanlardan çevreleyen 0.21 m. enindeki süsleme şeridinde, oyma olarak (yani zeminden daha derinde) Selçuklu sülüsü ile Besmele ile Bakara Suresinin 255.ayeti ²¹²Ayet el- Kürsî “Allah, o İlâhtır ki Kendisinden başka ilah yoktur. Haydır, kayyûmdur, kendisini ne bir uyuklama ne uyku tutamaz. Göklerde ve yerde ne varsa O’nundur. İzni olmadan huzurunda şefaata etmek kimin haddine? Yarattığı mahlûkların önünde ardında ne var, hepsini bilir. Mahlûklar ise O’nun dilediğinden başka, ilminden hiçbir şey kavrayamazlar. O’nun kürsüsü gökleri ve yeri kaplamıştır. Gökleri ve yeri koruyup gözetmek O’na ağır gelmez, O öyle ulu, öyle büyüktür.” ve devamındaki ayetler yazılıdır. Sebilin sol kısmı kırık olması nedeniyle hangi ayetlerin yazdığı günümüzde okunamamaktadır²¹³ (Tablo 4.31).

Sol kanattaki sebilin oyma tekniği ile yazılan ilk süsleme şeridinin üst köşelerinde geometrik geçmelerle tezyin edilmiş, iki sathi rozet yer almaktadır. Aşınma nedeniyle desen çizilememiştir.

²¹² Önge, a.g.e, s.67

²¹³ Özkafa Fatih, **Konya Sahip Ata Camii Taç Kapısındaki Yazı ve Süslemelerde Tasarım Anlayışı**, Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu Bildiriler, Cilt 1, İzmir, s.174

KONUM	FOTOĞRAF
	
TEKNİK-METİN	
 <p style="text-align: center;">بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ</p> <p>اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَّةٌ وَلَا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ.</p>	

Tablo 4.31. Sahip Ata Camii Sol Sebil 2. Süsleme Şeridi Detayı (Güler 2020)

Sebil (Batı Kanadı)

Sahip Ata Camii taç kapı doğu ve batı kanadındaki emzikli sebiller ölçü itibarıyla birbiriyle aynı olmakla birlikte, mimari detaylar ve tezyînat bakımından bazı farklılıklar göstermektedir. Konyalı'nın bu durumu şöyle ifade etmektedir; *“Fakat mimar, hattat ve işçi bunun yazılarında, nakışlarında, desenlerinde, göbeklerinde tenevvüler göstermişlerdir. Şu neticeyi çıkarabiliriz ki Sahip Ata'nın taç kapısı aynı zamanda bir güzel sanatlar meşheridir. Burada umumi ahengi tenazuru bozmamak için her değişiklik tecviz edilmiştir”*²¹⁴.

Emzikli sebillerin sütünce kompozisyonu ve süsleme şeridi arasında kalan iki dikdörtgen panoda bulunan yazı detayları birbiriyle aynıdır. Detayları (Tablo 4.26) 'da verilmiştir.

Sahip Ata Camii taç kapısının batı kanadındaki sebilin üstünde, iç içe iki dairevî silmenin çevrelediği iki madalyonda mimarın ismi oyma tekniği ile yazılıdır. Konya Selçuklu dönemi yapılarında, mimar-usta isimleri bu formdaki kitâbeler üzerinde yer almaktadır²¹⁵ (Şekil 4.28).



Şekil 4.28. Sahip Ata Camii Sanatçı Kitabe Detayı (Güler 2020)

²¹⁴ Konyalı, a.g.e., s.335

²¹⁵ Duran, a.g.e., s.8

Sağ sebilin iki yanı silindirik sütuncelerle tezyin edilmiş, beş sıra mukarnaslı bir nişi vardır. Sebil cephesinin eni 1,81 m yüksekliği ise 2.255 m'dir. 0.48 m genişlikte ve 0,65 m yükseklikte sivri kemerli pencerenin yanlarından başlayarak düğüm oluşturan iki kaval silme üst panonun etrafını da çerçevelemektedir. Bu pencere levhasının arkasında dikdörtgen planlı bir hücrenin tabanına alttaki su teknesiyle bağlantıyı sağlayan bir delik mevcuttur²¹⁶.

Tablo 4.32'de sağ sebil penceresinin mukarnaslı nişi ile süsleme şeridi arasında yer alan, 0.22 x 1.01 m. ölçüsünde dikdörtgen pano, kûfi hatla tezyin edilmiştir²¹⁷. Bu panoda, sol sebildeki gibi Enbiya süresinin 30. ayeti olduğu belirtilmiştir²¹⁸. Fakat sağ ve sol sebildeki kufi tasarımlarda farklı ayetler kullanılmıştır²¹⁹. Hangi ayet olduğu okunamamıştır.

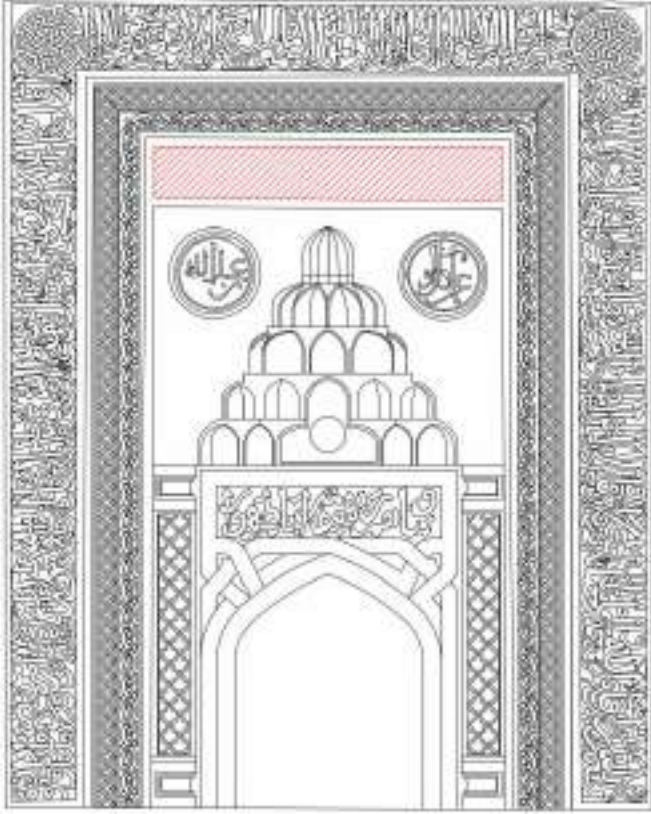

Köşeli ve sert şekillerin hâkim olduğu kûfi yazı türü, Selçuklu sülüsü kadar yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Tablo 4.32.'de detayı verilen kitabe örneğinde olduğu gibi bazı kûfi hatlarda harflerin muhtelif bölümlerinden çıkan (özellikle sap ve son kısımlarından) rûmi motifleriyle yazının sertliği yumuşatılmaya çalışılmıştır.

²¹⁶ Önge, **a.g.e.**, s.68

²¹⁷ Önge, **a.g.e.**, s.67

²¹⁸ Konyalı, **a.g.e.**, s.334

²¹⁹ Özkafa, **a.g.e.**, s.174

KONUM

TEKNİK


Tablo 4.32. Sağ Sebil Mukarnas Üstü Yazı Detayı (Güler 2020)

Sebili üç tarafını çevreleyen kademeli üç süsleme şeridinin detayları içten dışa doğru verilmiştir.





Tablo 4.33’de Camii taç kapı batı kanadındaki sebinin ilk (içten dışa doğru) süsleme şeridinin kompozisyon detayı verilmiştir. Süsleme şeridi, iki dar süslemesiz silmeler ile kademeli olarak sebil sütuncelerinden ayrılmaktadır.

Ortadoğu Anadolu ve Anadolu’da 12., 13. ve 14. yüzyıllarda görülen rûmi motifini andıran farklı bir motif türü mevcuttur. Bağdat ve çevresindeki Selçuklu eserlerinde görüldüğü için “Selçuklu Bağdat ekolü” olarak adlandırılmıştır. Daha çok süsleme şeritlerinde görülmektedir. Kompozisyonda devamlılık kanat üzerinden sağlanmaktadır. Oyma ve kesme tekniğinde de başarıyla uygulanan bir motiftir²²⁰.

Süsleme şeridi, Selçuklu Bağdat Ekolü olarak da adlandırabileceğimiz rûmi kompozisyondan oluşmaktadır.

Tek iplik süsleme şeridi, ana çizginin yan dallara ayrılarak devam etmesiyle oluşan bir desen kurgusuna sahiptir. Aynı motiflerin bir akış hareketi oluşturmalarıyla yürüyen desenler olarak da adlandırılır. Süslemesiz dar silmelerle çerçevelenen süsleme şeridi, ak mermer üzerine alçak kabartma tekniği ile tezyin edilmiştir. Günümüze büyük bir tahribat yaşamadan ulaşmıştır.

²²⁰ Koç B. Sabiha, **Rûmi Çizim ve Teknikleri**, İlke Kitap, İstanbul, ss. 56-57

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	TEKNİK-GEÇME SİSTEMLERİ
	

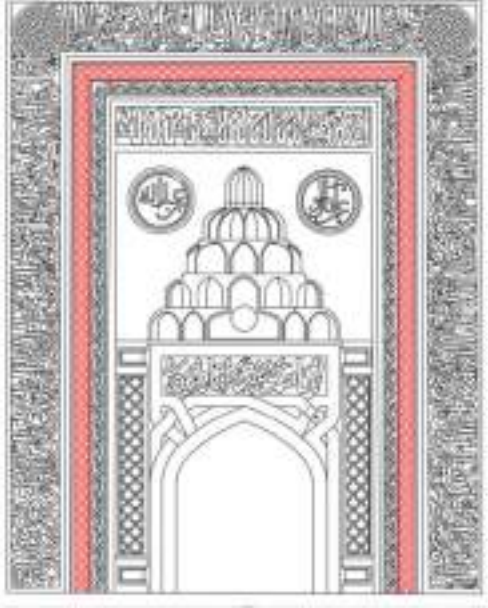
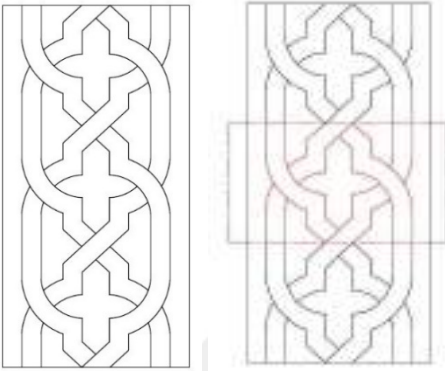

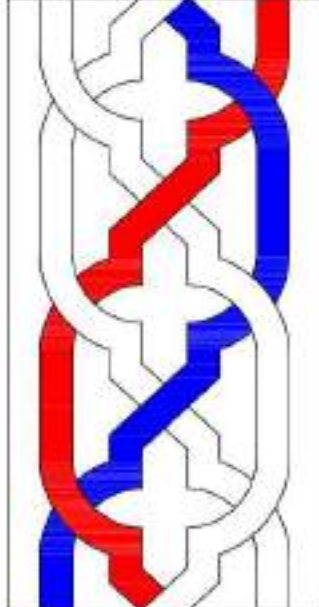
Tablo 4.33. Sağ Sebil Birinci Süsleme Şeridi Detayı (Güler 2020)

Batı kanadındaki sebilin ikinci süsleme şerit (içten dışa doğru), detayları Tablo 4.34’de verilmiştir.

Dikey ekseninde iki eğrisel çizgini, alttan ve üstten geçerek oluşturduğu geçme düzeni tek eksenli sonsuz karakterli geometrik bir kompozisyondur. Zencerek tarzında grift kompozisyon, eğrisel ve kırık çizgilerin kesişmesiyle dört kollu yıldız sistemi oluşturmaktadır.

Mermer üzerine oyma tekniğiyle tezyin edilen pahlı süsleme şeridi, dar silmelerle çerçevelenmektedir.



KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	AKS-EKSEN
	

Tablo 4.34. Sağ Sebil İkinci Süsleme Şeridi Detayı (Güler 2020)

Batı kanadındaki sebilin (sağ) üçüncü süsleme şeridinin (içten dışa doğru), detayları Tablo 4.35'te verilmiştir.

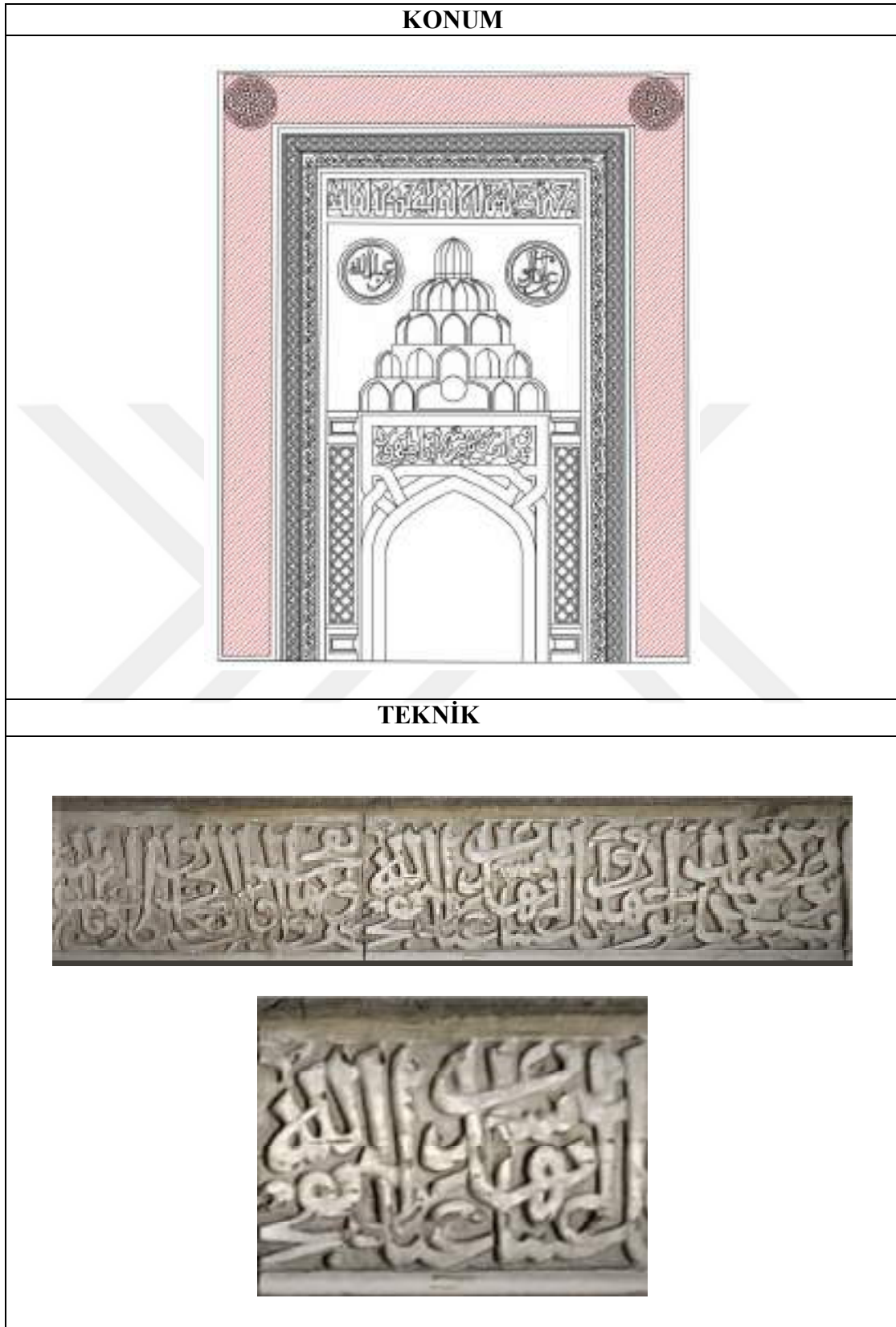
Sebili üstten ve yanlardan çevreleyen 0.225m.²²¹ enindeki süsleme şeridi grift bir Selçuklu sülüsü ile suyu taziz eden Kur'an-ı Kerim'den şu ayetler yazılmıştır:

"بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ قَالَ اللَّهُ تَعَالَى: وَ جَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ
و قَالَ اللَّهُ تَعَالَى: وَ أَنْزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً طَهُورًا لِنُحْيِيَ بِهِ بَلْدَةً مَيِّتًا وَنَسْقِيَهُ مِمَّا خَلَقْنَا أَنْعَامًا
وَ أَنْاسِيًّا كَثِيرًا وَ قَالَ اللَّهُ تَعَالَى: وَ أَنْزَلْنَا مِنَ الْمَعْصَرَاتِ مَاءً ثَجَّاجًا لِنُخْرِجَ بِهِ حَبًّا وَ نَبَاتًا وَ
جَنَّاتٍ أَلْفَافًا وَ قَالَ اللَّهُ تَعَالَى: أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ
يَخْرُجُ بِهِ زُرْعًا مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ وَ قَالَ اللَّهُ تَعَالَى: إِنَّ الْأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِنْ كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا
كَافُورًا عَيْنًا يُشْرَبُ بِهَا عِبَادُ اللَّهِ يُفْرِجُونَهَا تَفْجِيرًا وَ قَالَ اللَّهُ تَعَالَى: وَ يُطَافُ عَلَيْهِمْ بِآنِيَةٍ مِنْ
فِضَّةٍ وَ أَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرًا قَوَارِيرًا مِنْ فِضَّةٍ قَدَّرُوهَا تَقْدِيرًا وَ يَسْقُونَ فِيهَا كَأْسًا كَانَ
مِزَاجُهَا زَنْجَبِيلًا عَيْنًا فِيهَا تُسَمَّى سَلْسَبِيلًا"²²²

Mekân- anlam ilişkine uygun olarak suyun azizliğine dair; Enbiya suresi 30, Furkan suresi 48-49, Nebe suresi 14-15-16, Zümer suresi 21, İnsan suresi 5-6 ve İnsan suresi 15-16-17-18. ayet-i kerimeleri ak mermere alçak kabartma tekniği ile tezyin edilmiştir. Günümüze büyük tahribat yaşamadan ulaşmıştır.

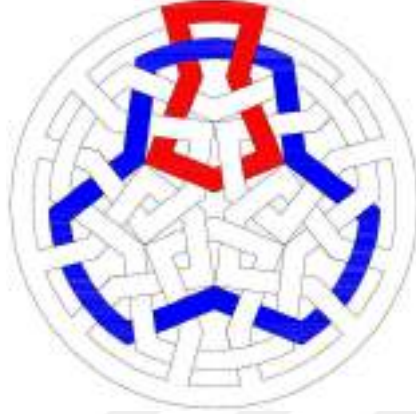
²²¹ Önge, a.g.e., s.67

²²² Konyalı, a.g.e., s.334



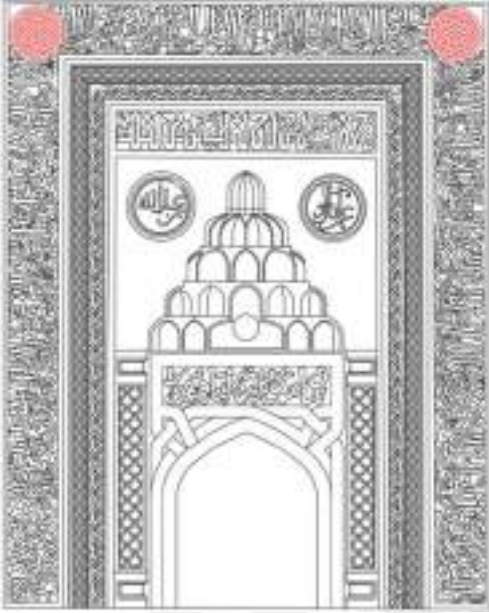


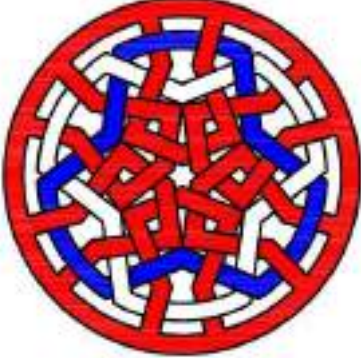

Tablo 4.35. Sağ Sebil Yazı Şeridi Detayı (Güler 2020)

Sebilin (sağ) üçüncü süsleme şeridinin (içten dışa doğru) köşelerinde bulunan madalyonların detayları Tablo 4.36’da verilmiştir.



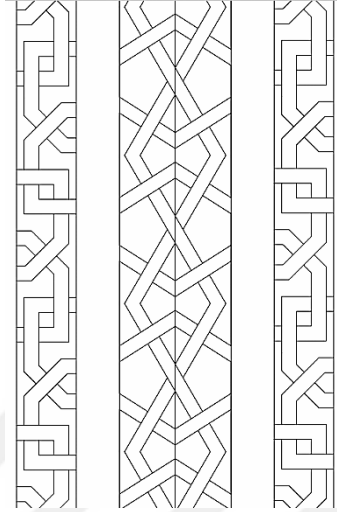
Şekil 4.29. Sağ Sebil Yazı Şeridi Köşesindeki Madalyon Detayı (Güler 2021)

Madalyon, kırmızı ve mavi renkle ifade edilen iki kapalı formun birbiriyle kesişmesinden oluşan geometrik bir kompozisyona sahiptir (Şekil 4.29). Ortada altı kollü yıldız çevresinde ise altı baklava motifinin olduğu kompozisyon ak mermere alçak kabartma tekniği ile tezyin edilmiştir.

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	AKS-EKSEN
	
TEKNİK-GEÇME SİSTEMLERİ	

Tablo 4.36. Sağ Sebil Yazı Şeridi Köşesindeki Madalyon Detayı (Güler 2021)

Süsleme şeritleri ile taç kapı minare kaidelerini ayıran dış bükey form, saçak altından başlayarak, pencere ve sebil arasında ters “U” formu oluşturmuş cepheyi geometrik panolara ayırarak sebil emziğinin etrafını sarıp son bulmuştur (Şekil 4.30).



Şekil 4.30. Dış Bükey Form Çizim Detayı (Güler2020)

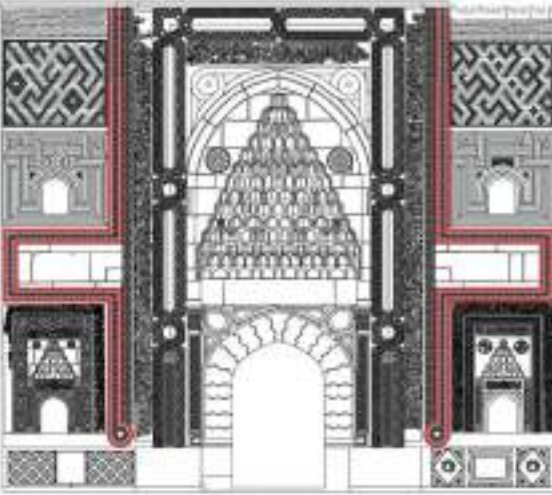

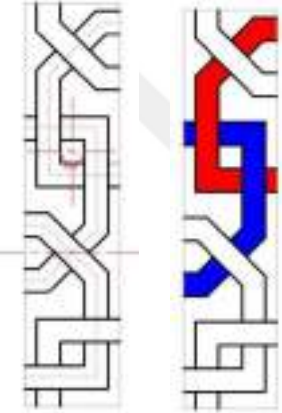


Büyük bir kabarıya benzeyen bu dairevi düğümlerin ortasında 0.09m. çapındaki delik, taşa oyulmuş bir kanalla, su haznesine bağlanmıştır²²³.

Tablo 4.37’de detayı verilen süsleme şeridi, birbirine ters iki kapalı formun birbiriyle kesişmesinden oluşan geometrik kompozisyona sahiptir. Açık sarı renkli kesme taş üzerine alçak kabartma tekniği ile uygulanmıştır.

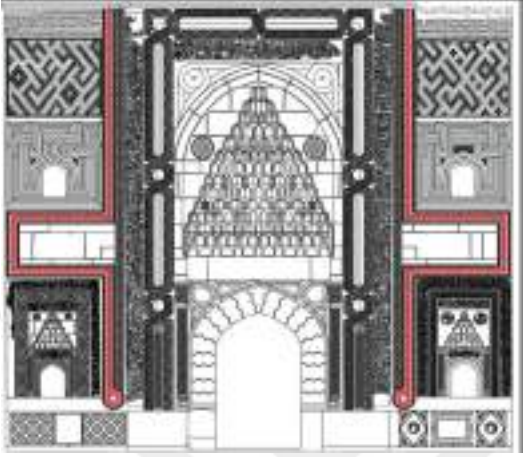
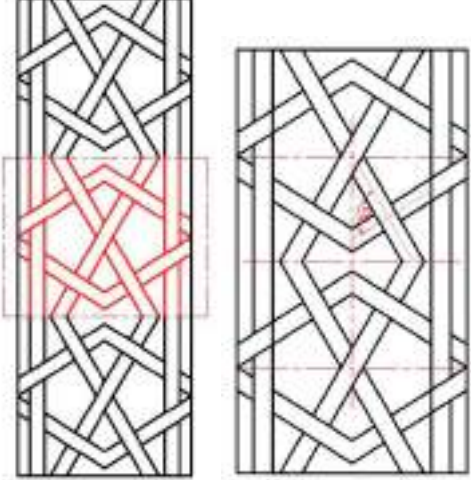
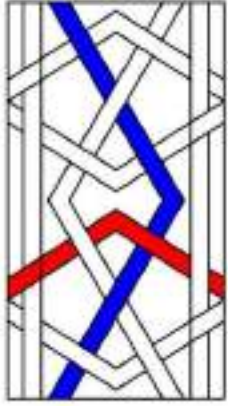

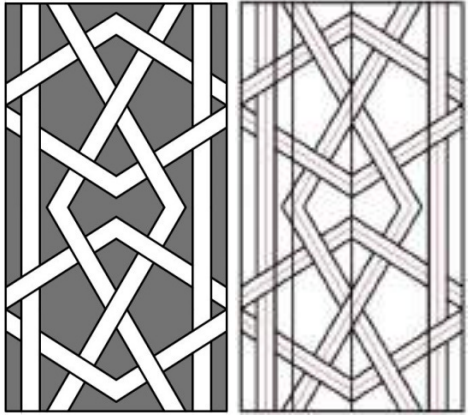
Tablo 4.38’de detayı verilen süsleme şeridi, birbirine simetrik iki yatay ve düşey kırık çizginin kesişmesiyle oluşan iki eksenli sonsuz karakterli bir geometrik kompozisyona sahiptir. Açık sarı renkli kesme taş üzerine alçak kabartma tekniği ve yivli şeritler ile uygulanmıştır.

2006 yapılan restorasyonda süslemeli olan yenilen süsleme şeritlerinde yer yer aşınmalar mevcuttur.

²²³ Önge, a.g.e., s.70

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	<p data-bbox="1070 875 1257 909">AKS-EKSEN</p> 
	<p data-bbox="879 1413 1353 1447">TEKNİK-GEÇME SİSTEMLERİ</p> 

Tablo 4.37. Sahip Ata Camii Kapı Süsleme Şeridi Detayı (Güler 2020)

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	<p data-bbox="1023 891 1209 925">AKS-EKSEN</p> 
	<p data-bbox="879 1391 1353 1424">TEKNİK-GEÇME SİSTEMLERİ</p> 

Tablo 4.38. Sahip Ata Camii Kapı Süsleme Şeridi Detayı (Güler 2020)

4.2.3.3. Pencere

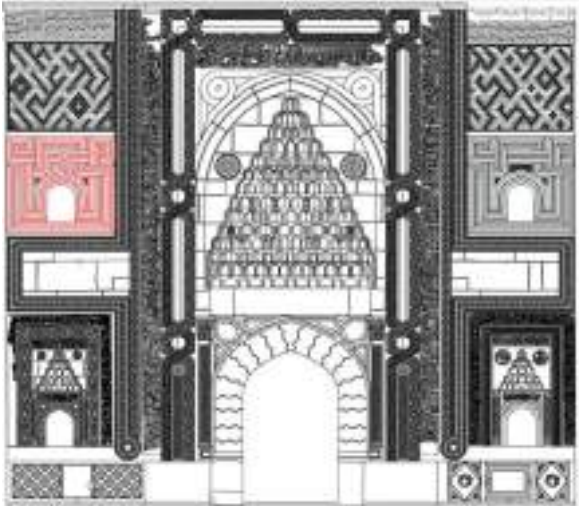
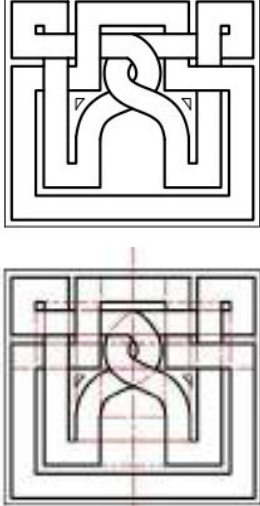

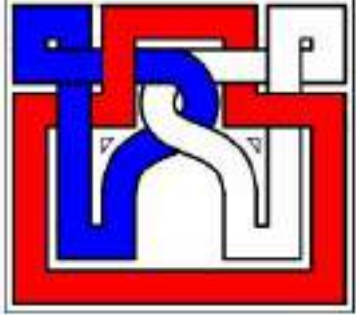
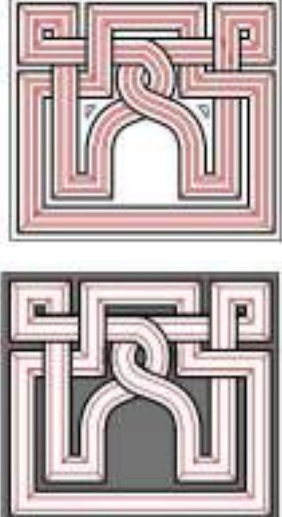
Caminin taçkapısı aynı zamanda minarelerin kaidesini oluşturmaktadır. Minarelerin oturduğu alan, taçkapının iki yanında yer alan sebiller, pencere açıklıkları ve sırlı tuğla kufi düzenlemeli kare panolardan oluşmaktadır. Sebillerde, alttaki devşirme parçaların bulunduğu bölümde ve üstte pencerelerde mermer malzeme, kare panolarda sırlı tuğla malzeme kullanılmıştır.

Üç tarafı süsleme şeritleriyle çevrili süslemesiz dikdörtgen alanın üzerinde yer alan kare pano kapalı formda oluşturulmuştur. Kompozisyon, kaval silmelerin ortada sivri kemerli bir açıklık meydana getirecek şekilde iki kapalı formun biri alttan biri üstten geçmesiyle oluşturulmuştur. Minare kaidelerinin sağ ve sol kanatlarında bulunan kare panoların tasarımları birbirine benzemekle birlikte küçük bir detayla farklılaşmaktadır. Sağ kanattaki panoda (Tablo 4.39) yer alan sivri kemerin üzerinde oluşan düğüm sol kanattaki panonun (Tablo 4.40) tasarımını oluşturmaktadır. Bu kaval silmelerin aralarında kalan boşluklar firuze renkli mozaik çiniyle kaplanmıştır.

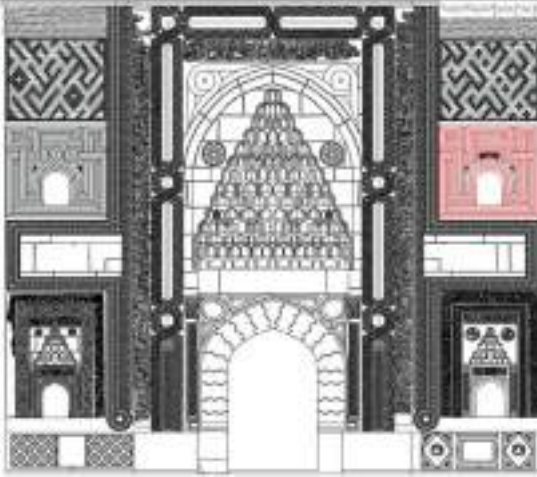
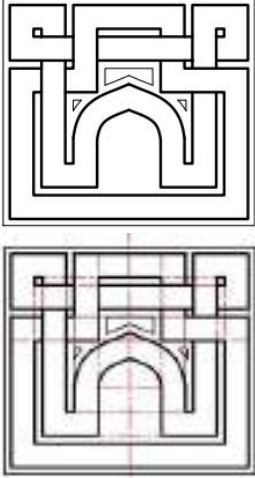



Sebil üstünde taş malzemeden sonra sade ve sırlı tuğladan, çiniye geçmek için sivri kemerli pencereler bulunmaktadır. Pencere nişlerinin etrafı “Muhammed” e benzeyen kûfi yazı ile birbirine geçen iri kaval silmelerin araları ise mavi çinilerle tezyin edilmiştir²²⁴. Bu düzenlemeler Zengi düğümü olarak bilinmekte aynalı olarak yazılmış Hz. Muhammed sembolleri olarak değerlendirilmektedir²²⁵.

²²⁴ Konyalı, a.g.e., s.335

²²⁵ Kuru, a.g.e., s.45

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	AKS-EKSEN
	
	TEKNİK-GEÇME SİSTEMLERİ
	

Tablo 4.39. Sahip Ata Camii Doğu Pencere Detayı (Güler 2020)

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	
FOTOĞRAF	AKS-EKSEN
	
	TEKNİK-GEÇME SİSTEMLERİ
	

Tablo 4.40. Sahip Ata Camii Batı Pencere Detayı (Güler 2020)

4.2.3.4. Pano

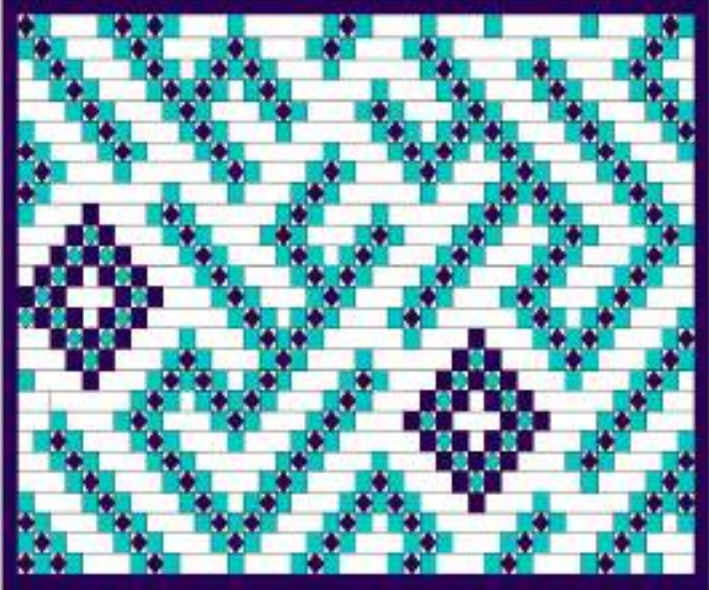
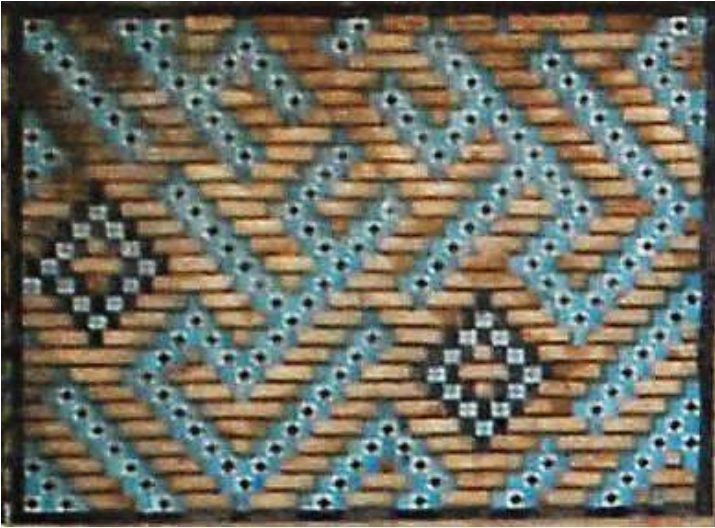
Doğu ve batı kanadında, minarelerin altında bulunan kare panoların detayları Tablo 4.41 ve Tablo 4.42’de verilmiştir.

Sırsız tuğla ve çinilerle mükerrer ma’kili hatla, batı kanadında “Ebû Bekir”, doğu kanadında “Ali” yazmaktadır²²⁶. Anadolu Selçuklu eserlerinde kullanılan yazı türlerinden biri olan ma’kilî yazı, geometrik bir yapıya sahip olup, sadece tuğla ve çini malzeme ile yapılmıştır²²⁷.

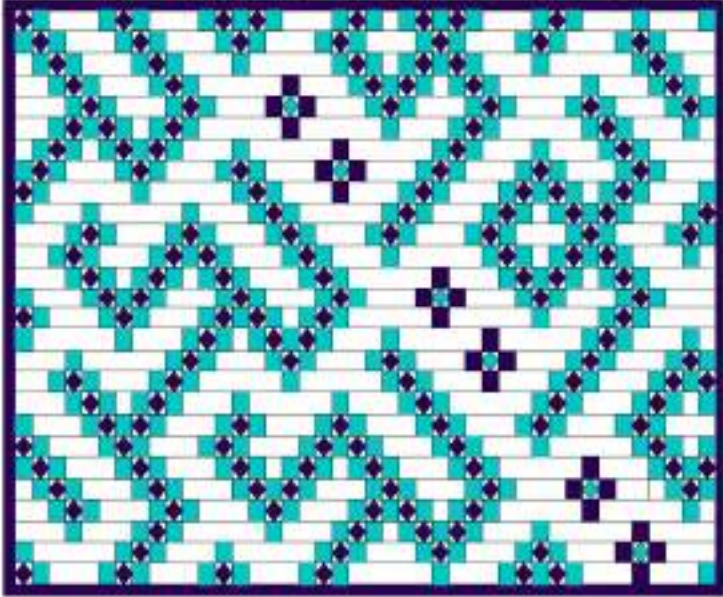
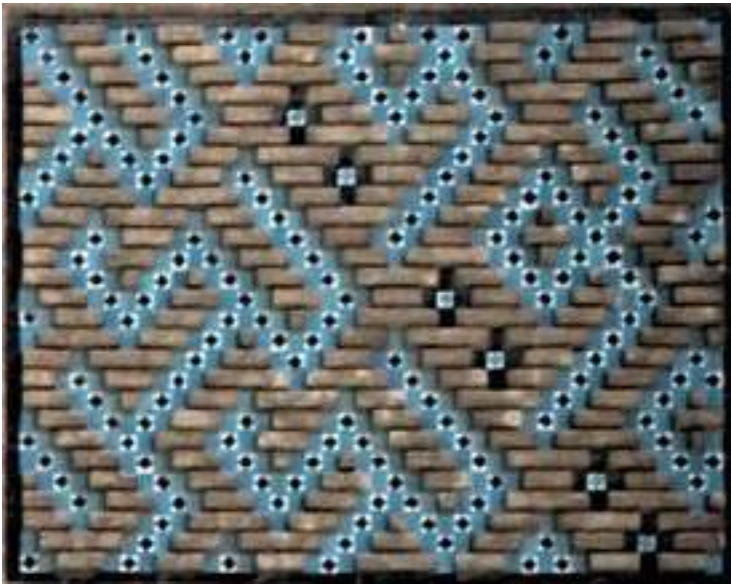
Yazılar, çini mozaik tekniği ile sırsız tuğlaların arasına yerleştirilen firuze ve patlıcan moru çinilerle oluşturulmuştur. Firuze çiniler arasına çapraz biçimde yerleştirilen mor çinilerin etrafı beyaz alçılarla doldurulmuştur. Böylece firuze ve mor çiniler arasındaki beyaz alçı hareketlilik kazandırmıştır. Yazıyı oluşturan panoların etrafı patlıcan mor çinilerle çerçevelemiştir.

²²⁶ Konyalı, **a.g.e.**, s.335

²²⁷ Gün, **a.g.e.**, ss.164-165

PAFTA DÜZENİ

FOTOĞRAF


Tablo 4.41. Taç Kapı Doğu Kanadı Pano Detayı (Güler 2021)

PAFTA DÜZENİ

FOTOĞRAF


Tablo 4.42. Taç Kapı Batı Kanadı Pano Detayı (Güler 2021)

4.2.3.5. Minare

Çifte minare olarak tasarlanan yapının günümüze yalnızca batı kanadındaki minare ulaşmıştır. Minarenin köşeli ve dilimli gövdesinde, yüzeyden kabartma istiflenmiş dikey eksen üzerinde svastika kompozisyonu oluşturan tuğla mozaiklerin zeminlerinde turkuaz ve patlıcan moru sırlı kesme çini şeritler yerleştirilmiştir. Minarenin yıldız formlu şerefesinin dökülen çini kaplamaları yerine taklidi boyamalar yapılmıştır. Minarenin yıldız formlu şerefesinin tahrip olan çini süslemelerinin yerine, çini bezemelerin taklidi boyamaları yapılmıştır²²⁸.



Şekil 4.31. Sahip Ata Camii Minare Detayı (Güler 2021)

Minarenin on altı dilimli gövdesine göre daha dar çapı tuğla örgülü bölümünden sonra bir sıra mukarnas ve kirpi saçak örgülü şerife altı kısmı, şerefesinin taş şebekeleriyle ve düz tuğla örgülü basit bir külahla kapalı hali yirminci yüzyıl başındaki görüntüsüdür. Minare yenilenmiş bölümleriyle birlikte yüksekliği 13 m.'dir (Şekil 4.31). Günümüzde minareye, restorasyondan sonra taç kapının arkasına eklenen merdivenle ulaşılmaktadır²²⁹.

²²⁸ Bilici, a.g.e., s.447

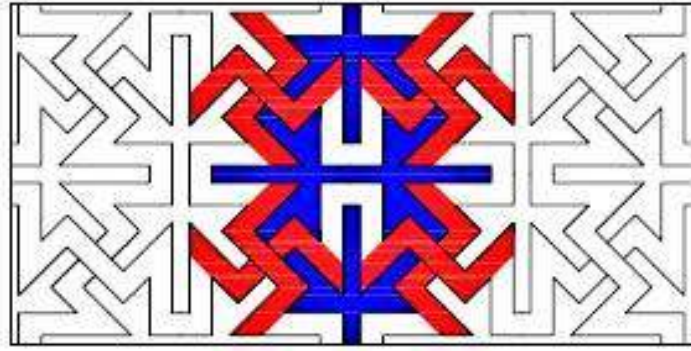
²²⁹ Denkhalbant, a.g.e., ss.92-93

Sahip Ata Camii batı kanadındaki minare gövde detayı Tablo 4.43’de verilmiştir.

On altı dilimli gövde, farklı boyut ve şekildeki sırsız tuğlaların diziliminden oluşan bir kompozisyona sahiptir. Gamalı haç (svastika) motiflerin aralarında kalan boşluklar firuze ve lacivert sırlı çini mozaikle tezyin edilmiştir. Tuğlaların çıkıntılı yerleştirilmesinden dolayı çiniler ve tuğlalar arasında kademe farkı vardır²³⁰.

Gün’ün ifadesiyle; *“Cami minaresi de Tanrı damgasına zemin olmuştur. Minarenin dilimli gövdesinde yatay dikey “Yazır” damgası ve etrafında da “Tanrı” damgaları işlenmiştir²³¹.”*

Oğuzların Yazır boyunun damgası (mavi) Anadolu Türk sanatının abidevi eserlerinde sıklıkla kullanılan bir semboldür. Bu damga Türk mimari tezyînatında, geometrik motif ve kompozisyon olarak, yan yana veya bir merkeze yönelmiş dört ok şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu damga, “mekik, çift okucu” olarak da adlandırılmaktadır²³² (Şekil 4.32).


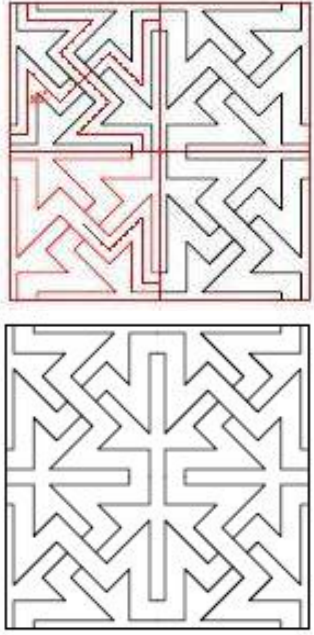
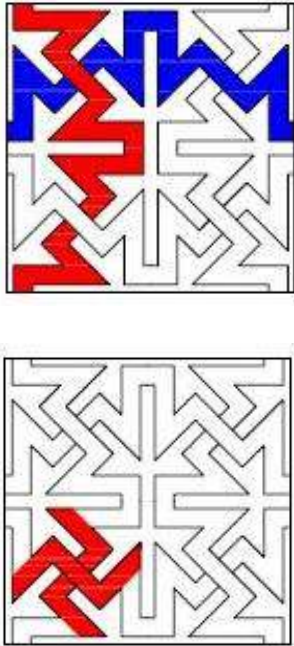



Şekil 4.32. Minare Gövde Kompozisyon Detayı (Güler2021)

²³⁰ Bakırer Ömer, “Anadolu Selçuklu Tuğla İşçiliği”, **Malazgirt Armağanı**, Ankara, 1972, s.198

²³¹ Duran-Aslan, **a.g.e.**, s.115

²³² **a.g.e.**, s.117

FOTOĞRAF	PAFTA DÜZENİ
	
AKS-EKSEN	TEKNİK-GEÇME SİSTEMLERİ
	

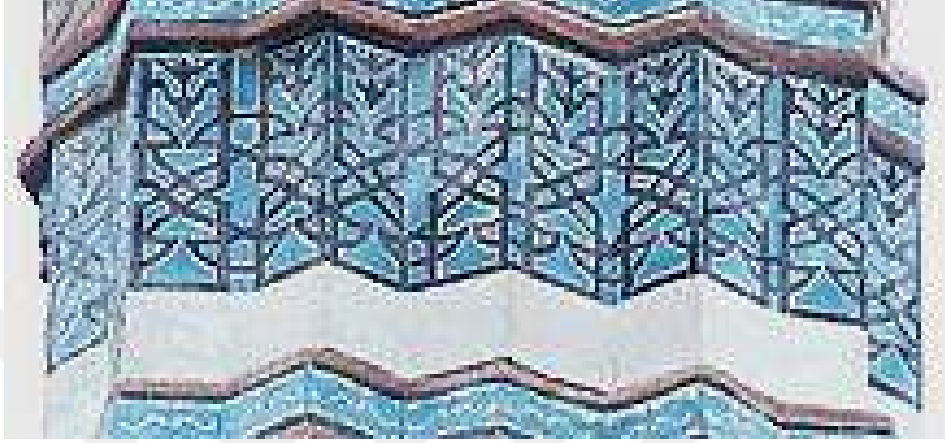
Tablo 4.43. Sahip Ata Camii Minare Gövde Detayı (Güler 2020)

Minare gövdesi gamalı haç motiflerinden sonra üç bordür halinde tezyin edilmiştir. Restorasyona kadar tamamen tahrip olan zikzaklı ilk süsleme şeridinde mor çinilerle oluşturulmuş rûmi kompozisyon bulunmaktadır.

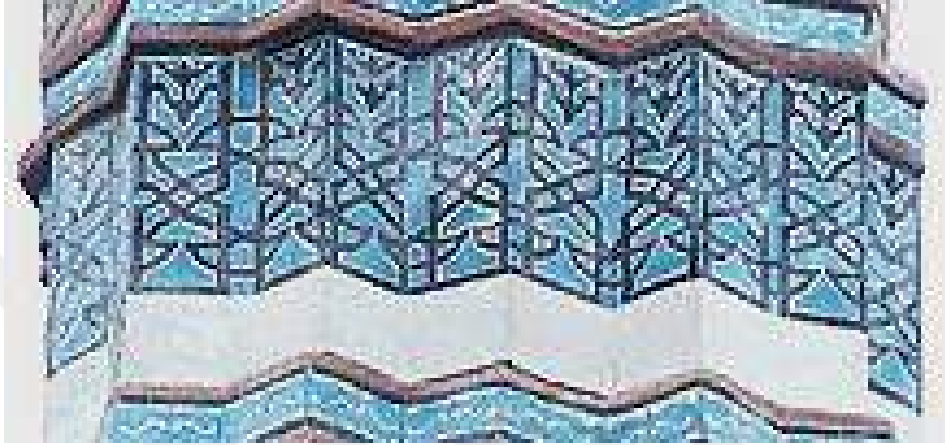
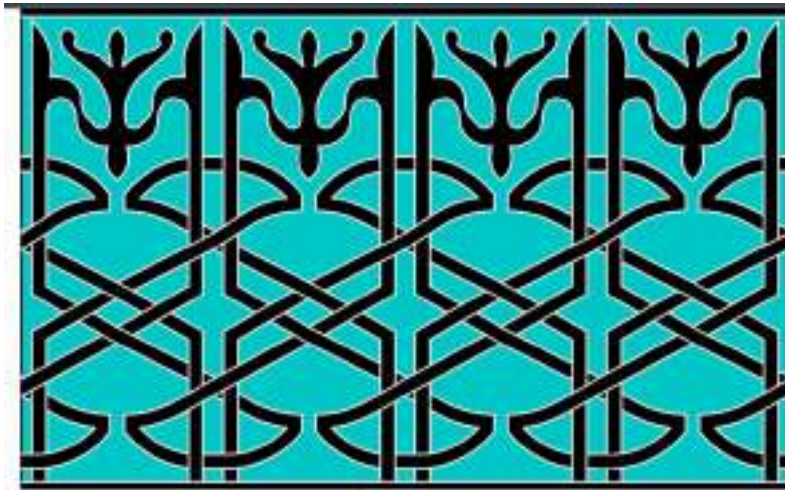
İkinci süsleme şeridi, firuze renkli çinilerle mozaik tekniğinde, çift iplik rûmi kompozisyonla tezyin edilmiştir (Tablo 4.44)

Üçüncü süsleme şeridinde ise kalan izlerine göre tezyin edilmiş, geometrik ve rûmi motiflerin birlikte kullanıldığı karma bir kompozisyon bulunmaktadır. Firuze ve patlıcan moru çinilerle mozaik tekniğinde oluşturulmuştur. Kompozisyon, üstte birbirine ters rûmi tepelikle sonlanmıştır (Tablo 4.45).

İkinci ve üçüncü süsleme şeritleri arasında, restorasyon sonrası tezyin edilmeden bırakılmış beyaz bir şerit mevcuttur.

FOTOĞRAF**PAFTA DÜZENİ**

Tablo 4.44. Sahip Ata Camii Minare İkinci Süsleme Şeridi Detayı (Güler 2020)

FOTOĞRAF**PAFTA DÜZENİ**

Tablo 4.45. Sahip Ata Camii Minare Üçüncü Süsleme Şeridi Detayı (Güler 2020)

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

5.1. Değerlendirme

“Cedlerimiz inşa etmiyorlar, ibadet ediyorlardı. Maddeye geçmesini istedikleri bir ruh ve imanları vardı. Taş, ellerinde canlanıyor, bir ruh parçası kesiliyordu²³³.”

Ahmet Hamdi Tanpınar

İslam mimarisinin mihenk taşı, İslam'ın şekillendirdiği derin bir sezîş, bilgi ve birikimdir. Güzel bakmayı bilen bir bilincin ortaya koyduğu abidevî eserler, duyu, duyu, düşünce birlikteliğinin mekâna aktarımıdır. Kadim medeniyetimizin aziz yadigarları, bu inancın ve sevginin ürünüdür. Satır aralarında, silinmiş kitabede, taşta, tuğlada, çinide bu usta ellerin ve zihinlerin izini sürmek, hissetmek, zamana dönmek mümkündür.

Sahip Ata Külliyesi, her şeyin en güzelini, en sanatkârcasını isteyen Sahip Ata Fahreddin Ali'nin gayretiyle, mâhir, mimar ve zanaatkârların elinde aynı zevkle inşa edilmiştir.

Araştırmanın ana konusu olan Sahip Ata Külliyesi camii ve hânîkâh taç kapısı, mimari ve süsleme açısından birçok yeniliğin öncüsü ve Selçuklu taç işçiliğinin en nadide örneklerindedir. Aynı yapı grubunun iki farklı cephesini temsil eden taç kapılar, bölümleri, tezyini unsurları ve kullanılan malzeme-tekniik bakımından incelenmiştir. Bu bölümde, iki taç kapı kendi içinde bir değerlendirmeye alınmış daha sonra aralarındaki farklılık ve benzerliklerin detayları verilmiştir.

²³³ Tanpınar, a.g.e.,110

	Sahip Ata Camii Taç Kapı	Hânikâh Taç Kapı
Süsleme Şeridi	✓	✓
Köşe Sütuncuğu	✓	✓
Kavsara	✓	
Kuşatma Kemerli	✓	✓
Kitâbe	✓	✓
Gülbezek	✓	✓
Kabara	✓	
Mihrabiye	✓	
Sebil	✓	
Minare	✓	

Tablo 5.1. Sahip Ata Camii ve Hânikâh Taç Kapı Bölümleri

Taç kapı, bölümleri (Tablo 5.1) ve tezyini unsurları açısından değerlendirilmesi;

Süsleme şeritleri; Sahip Ata camii taç kapısını çevreleyen iki dar süsleme şeridi, oluşturduğu düğüm motifiyle, taç kapı formuna büyük bir yenilik getirmiştir. Geometrik ve rûmi kompozisyonun yan yana kullanılmasıyla tasarım tekdüzelikten korunmuştur. Süsleme şeritleri iki geometrik, bir yazı ve bir rûmi kompozisyondan oluşmaktadır. En geniş süsleme şeridinin yazı ile tezyin edilmesi dikkat çeken unsurlardan biri olmuştur.

Taç işlemleriyle öne çıkan Hânikâh taç kapısını, beş süsleme şeridi kuşatmaktadır. Biri kuşatma kemerine kadar devam eden dördü ise taç kapıyı çevreleyen süsleme şeritleri, geometrik ve rûmi motiflerle taç kapının tezyinatını oluşturmaktadır. Tezyinatın genelinde, geometrik kompozisyonların rûmi (hayvan kaynaklı) kompozisyonlara göre daha fazla kullanıldığı, geometrik ve rûmi süslemenin aynı kompozisyon içerisinde beraber kullanılmadığı anlaşılmıştır.

Köşe sütunceleri; Sahip Ata Camii Taç kapı köşe sütunceleri, gövdelerindeki bezemelere göre “bezemesiz, svastika-ok-yay damgası ve geometrik” olarak üç

gruba ayrılmaktadır. “Ok-Yay” damgası sütunce gövdesine tek örnek olarak Sâhib Ata Camii taç kapısındaki düğümlü şerit arasında görülen sütunce verilebilmektedir.



Şekil 5.1. Sahip Ata Camii ve Hânikaâh Taç Kapı Sütunceleri (Güler 2020)

Sahip Ata camii sütunceleri, gamalı haç veya svastika olarak bilinen Tanrı damgasının hemen her çeşidini gördüğümüz en önemli eserdir. Tanrı damgaları ile, caminin taç kapısındaki sütunce ve minare tezyînatında adeta görsel bir sunum yapılmıştır.

Hânikâh taç kapı köşe sütuncesi ise rûmi kompozisyondan oluşmaktadır.

Her iki taç kapısında, silindirik köşe sütuncelerinden oluştuğu görülmektedir. Bu yöntemle keskin hatların aşınmasının önüne geçilmiş ve taç kapıların keskin hatları yumuşatılmıştır. Köşe sütunce başlıkları ise, akantüs ve bezemesiz olarak iki gruba ayrılmaktadır (Şekil 5.1).

Kuşatma Kemer; Tasarım ilkelerinin en önemli ögesi olan denge unsuru doluluk-boşluk oranı ile sağlanmaktadır. Her iki taç kapı tasarımında, bu mükemmel bir şekilde kurgulanmıştır.

Sahip Ata Camii kapı girişi açıklığı grift bir mukarnas örgü ile tezyin edilmiştir. Kuşatma kemerinin bezemesiz iki silme kurgulanması, mukarnasın oluşturduğu tezyini yoğunluğu dengelemiştir.

Hânikâh taç kapı süsleme şeritleri ve kapı girişi arasında kalan boşluk, kuşatma kemerinin grift bir rûmi kompozisyonla tezyin edilmesiyle dengelenmiştir.

Kitâbe; Sahip Ata Camii ve Hânikâh taç kapı kitabeleri, Konya'da tespit edilen üç gruba da örneklik teşkil etmektedir.

1. Dikdörtgen şekilli olanlar; Sahip Ata Camii taç kapı kitâbesi bu gruba girmektedir (Şekil 5.2).



Şekil 5.2. Sahip Ata Camii Kitabe Detayı (Güler 2020)

2. Madalyon şeklinde olanlar; Sahip Ata Camii taç kapısının batı kanadındaki sebilin üstünde, mimar-usta isimleri bu formdaki kitâbeler içinde yer almaktadır. (Şekil 5.3).



Şekil 5.3. Sahip Ata Camii Sanatçı Kitabe Detayı (Güler 2020)

3. Kemerli bir silme şeklinde olanlar; Sahip Ata Hânikâhı İnşa Kitabesi kemerli silme ile çerçevelenmiş olan gruba girmektedir (Şekil 5.4).



Şekil 5.4. Hânikâh Kitabesi Detayı (Güler 2020)

Gülbezek ve Kabaralar; Köşeliklere yerleştirilen kabaralar cepheye hareketli bir görünüm kazandırmıştır. Diğer tezyini kısımlarla paralellik gösteren tarzda tezyin edilmiştir. Gülbezek ve kabaralar kullanılan süsleme ve motif özelliklerine göre üç gruba ayrılmaktadır. Taç kapıda, geometrik kompozisyonla tezyin edilmiş iki kabara bir madalyon, yazı ile tezyin edilmiş bir madalyon, bezemesiz bir madalyon ve bir kabara bulunmaktadır (Şekil 5.5 - 5.6 - 5.7).



Şekil 5.5. Geometrik Süslemeli Gülbezek ve Kabaralar (Güler 2020)



Şekil 5.6. Yazı ile Tezyin Edilmiş Gülbezek ve Kabaralar (Güler 2020)



Şekil 5.7. Şekil Bezemesiz Gülbezek ve Kabaralar (Güler 2020)

Hânîkah taç kapı, tezyînat düzeninde kabara bulunmamaktadır. Taç kapının ikinci süsleme şeridinde, on kollu yıldızın ortasında ise gülbezek (daire dolgu, çiçek gibi) bulunmaktadır (Şekil 5.8).



Şekil 5.8. Hânîkah Taç Kapı Gülbezek Detayı (Güler 2020)

Sebil; Taç kapı minare kaidesinde, aynı ölçü ile birbirine simetrik, yekpare taştan adeta küçük bir taç kapı inşa edilmiştir. Sebil nişi ve beş sıra mukarnas üzeri dikdörtgen panolar, aynı ayetlerle tezyin edilmiştir. Tezyînatı dönemin karakteristik özelliklerini taşıyan yazı, geometrik ve rûmi motiflerinden oluşmaktadır. Yazı ve geometrik tezyînat, rûmi motiflere hakimdir.

Bu iki sebil arasındaki mimarî detay ve dekorasyonlar bakımından bazı farklılıklar şunlardır;

- Sağ sebili, kademeli üç süsleme şeridi, sol sebil ise iki süsleme şeridi çerçevelemektedir.

- Sağ sebili çevreleyen yazı şeridi, besmele ve “Ayet el- Kürsî” ayetiyle, sol sebili çevreleyen yazı şeridi ise, dört süreden suyu taziz eden ayetlerle tezyin

edilmiştir. Sağda yazının alçak kabartma, solda ise oyma tekniğiyle tezyin edilmesi dikkat çekmektedir. Aşınma ve tahribat nedeniyle oyma tekniğinin yazı tezyinine uygun olmadığı görülmektedir.

- Sebil nişi mukarnas köşeliklerinde, sağda yazı ile tezyin edilmiş iki madalyon, solda ise geometrik kapalı kompozisyona sahip iki kabara bulunmaktadır.

Kavsara; Sahip Ata Camii taç kapı cephe düzenlemesinde mukarnas sistemi, kapı giriş açıklığı üstü, sebil ve mihrabiyede olmak beş ayrı noktada bulunmaktadır. On dört sıradan oluşan mukarnas sistemi, en çok rastlanan yedi ve dokuz sıra mukarnas düzenine göre²³⁴ ihtişamıyla dikkat çekmektedir.

Mihrabiye; Sağ ve sol mihrabiyeler birbirine simetrik tezyin edilmiştir. Sol mihrabiyede, beş sıra mukarnas altı dikdörgen kitabe mevcut değildir. Mihrabiyeyi çevreleyen süsleme şeritlerinin köşe dönüşlerinin birbirinden farklı tasarlanmış olması dikkat çeken unsurlar arasındadır.

Minare; Taç kapı, Çifte minarelerin öcüsüdür. Günümüze sadece batı kanadındaki minare ulaşmıştır. Köşe sütunceleri ve minare gövdesinin svatika (Tanrı damgası veya gamalı haç) motifi ile tezyin edilmesi, taç kapı genel tasarımında bir denge unsuru oluşturmuştur.

	Sahip Ata Camii Taç Kapı	Hânikâh Taç Kapı
Taş	✓	✓
Tuğla	✓	
Ahşap	✓	
Çini	✓	
Devşirme Malzeme	✓	

Tablo 5.2. Sahip Ata Camii ve Hânikâh Taç Kapı Malzeme

²³⁴ Ünal, a.g.e., s.37

	Sahip Ata Camii Taç Kapı	Hânikâh Taç Kapı
Alçak kabartma	✓	✓
Yüksek kabartma	✓	
Oyma	✓	
Çini mozaik	✓	
Sır altı	✓	
Yivli	✓	✓

Tablo 5.3. Sahip Ata Camii ve Hânikâh Taç Kapı Teknik

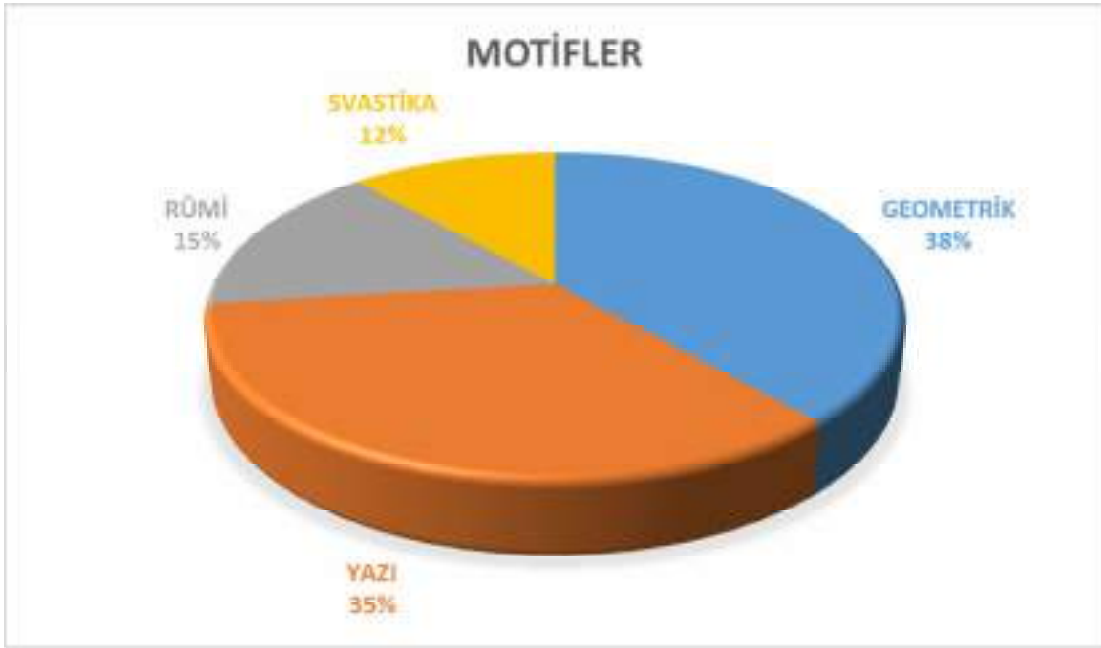
Sahip Ata camii taç kapısında taş, çeşitli renk ve tonlarıyla kullanılmış, çini ve tuğlanın renkli dokusu, umumi ahengi en üst seviyeye taşımıştır. Uyumlu renklerin oluşturduğu dinginlik, karşıt renklerin kazandırdığı hareketlikle, tasarımın etkisi anıtsal bir ifadeye ulaşmıştır (Tablo 5.2).

Taşın tek tonuyla oluşan dinginlik, tasarımdaki doluluk- boşluk oranı ve süsleme unsurları arasındaki kademelenmenin meydana getirdiği derinlik, Hânikâh taç kapı kurgusunun, mahir ellerden çıktığının bir kanıtıdır.

Oyma, alçak kabartma ve yüksek kabartma gibi tekniklerle plastik karakterlerde tezyin edilen desenler gölge-ışık etkisi oluşturmuştur (Tablo 5.3).

	Sahip Ata Camii Taç Kapı	Hânikâh Taç Kapı
Geometrik Kompozisyon	✓	✓
Rûmi	✓	✓
Yazı	✓	✓
Gülbezek	✓	✓

Tablo 5.4. Sahip Ata Camii ve Hânikâh Taç Kapı Süsleme Motifleri



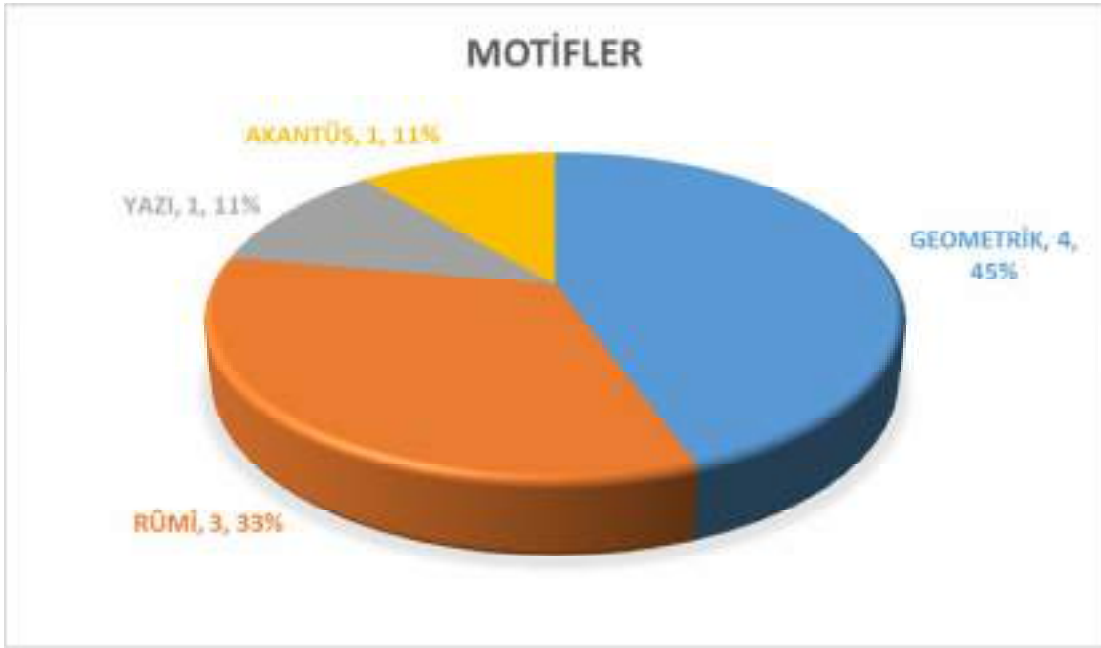
Şekil 5.9. Sahip Ata Camii Motif Analizi (Güler2021)

Araştırmada Sahip Ata Camii taç kapı kompozisyon öğeleri, desen ve motif analizleri (Tablo 5.4Tablo), çizim ve fotoğrafla belgelendirilmiştir. Toplam 27 desen incelenmiş; 10 geometrik, 9 yazı, 4 rûmi, 3 svastika sembolü,1 akantüs (bitkisel süsleme) bezemenin taç kapı tasarım kurgusunu oluşturduğu tespit edilmiştir (Şekil 5.9). Tezyînatıta geometrik ve rûmi motifler, yazı ile yan yana kullanılmıştır. Tasarım kurgusunda geometrik süsleme ile yazı genel tezyînatın belirleyici öğeleri olmuştur. Kûfi yazı ile geometrik süslemenin köşeli karakteri, sülüs yazı ve rûmi kompozisyonun yuvarlak karakteri arasındaki uyum dikkat çeken unsurlar arasındadır. Zengi düğümlerinin oluşturduğu plastik etki, düğümlerin kompozisyondaki dağılım dengesi ve bir kısmının köşeli bir kısmının dairevi kullanımı, taç kapının titiz ustaların ellerinden çıktığının bir kanıtıdır.

YAZI	KONUMU	TÜRÜ
Fetih Suresi 1-13	Taç kapı süsleme şeridi	Selçuklu Sülüsü
Ayet-el Kürsi	Sebil (sol) süsleme şeridi	Selçuklu Sülüsü
İnsan Suresi 21	Sebil (sol-sağ) pano(alt)	Selçuklu Sülüsü
İnşa kitabesi	Taç kapı kuşatma kemeri üstü	Selçuklu Sülüsü
Mimar kitabesi	Sebil (sağ) mukarnas üstü	Selçuklu sülüsü
Enbiya S.30, Furkan S. 48-49, Nebe S.14-15-16, Zümer s.21, İnsan S.5-6-15-16-17-18	Sebil (sağ) süsleme şeridi	Selçuklu sülüsü
Enbiya Suresi 30	Sebil (sol-sağ) pano (üst)	Kûfi
“Muhammed”	Pencere (sol-sağ)	Kûfi
Cin Suresi 18	Mihrabiye (sağ)	Örgülü Kûfi
“Ali”	Pano (sol)	Ma’kili
“Ebu Bekir”	Pano (sağ)	Ma’kili

Tablo 5.5. Sahip Ata Camii Taç Kapı Yazı Listesi (Güler 2021)

Taç kapı tezyînatında kullanılan yazının önemli özelliklerinden biri de anlam-mekân arasındaki birlikteliktir. Kapıya, açılışa, işaret eden, Fetih suresi ayetlerinin, taç kapıyı çevreleyen süsleme şeritlerinde, suyu taziz eden ayetlerin sebilde yer alması anlam-mekân birlikteliğinin göstergesidir (Tablo 5.5).



Şekil 5.10. Sahip Ata Hânikâh Motif Analizi (Güler2021)

Sahip Ata Hânikâh taç kapı kompozisyon öğeleri, desen ve motif analizleri, çizim ve fotoğrafla belgelenmiştir. Toplam 9 desen incelenmiş; 4 geometrik, 1 yazı, 3 rûmi, 1 akantüs (bitkisel süsleme) bezemenin taç kapı tasarım kurgusunu oluşturduğu tespit edilmiştir (Şekil 5.10). Taş işlemleriyle öne çıkan bu abidevi taç kapıyı, dıştan içe doğru beş süsleme şeridi kuşatmaktadır. Süsleme şeritleri birbirlerinden süslemesiz dar silmelerle ayrılmaktadır. Biri kuşatma kemerine kadar devam eden ve dördü taç kapıyı çevreleyen geometrik ve rûmi motiflerle bezeli süsleme şeritleri taç kapının tezyînatını oluşturmaktadır. Taç kapı tezyînatının genelinde geometrik kompozisyonlar rûmi kompozisyonlara göre daha fazla kullanılmıştır. Geometrik kompozisyonları, beş, altı ve on kollu yıldızlı sistemleri oluşturmaktadır. Kitabenin boyutu ise yazının da tezyînatta süsleme öğeleri arasında etkin olduğunun bir göstergesidir.

5.2. Sonuç

Türk-İslam sanatının ince bir zevk ve estetikle meydana getirdiği eserlerde görülen kompozisyonlar, güzelliğin ilahi bir sıfat olduğu ve onun dünyada sayısız yansımaları bulunduğunu kabul eden bir sanat görüşünün ürünüdür. Tevhit ilkesi sanatçının tasavvur ve tahayyül dünyasına yön vermiş, kompozisyonlarda sanatçıların hayal gücü, büyüklüğü bir dünya sunmuştur.

Anadolu Selçuklu döneminin tasarım, tezyînat ve yazı programı ile en görkemli yapılarından biri olan Sahip Ata camii taç kapısı, çifte minareli cephe uygulamasının da öncüsüdür. İnançla yoğrulan bu tasarımlarda, kâinatın yaratılışındaki muhteşem denge ve oran mihenk taşı olmuştur. Anadolu Selçuklu Döneminin büyük sanatçısı Mimar Kelük bin Abdullah, taç kapı tasarımında hem kompozisyonun bütünü hem de parçalarının birbirine oranlarında mükemmel dengeler ortaya koymuştur. Taç kapı bölümleri arasındaki simetri ile tezyînat kurgusundaki asimetri, tasarımı tekdüzelikten korumuştur. Taş, çeşitli renk ve tonlarıyla kullanılmış, çini ve tuğlanın renkli dokusu, umumi ahengi en üst seviyeye taşımıştır. Uyumlu renklerin oluşturduğu dinginlik, karşıt renklerin kazandırdığı hareketlikle, tasarımın etkisi anıtsal bir ifadeye ulaşmıştır.

Taç kapı süsleme şeritlerindeki kademe ve giriş açıklığında yükselen mukarnasın oluşturduğu derinlik, tezyini unsurları artırmıştır. Düz, kaval ve oyuk silmeler, taş bloklarına hareket katarak tezyini unsurları daha belirgin hale getirmiştir. Oyma, alçak kabartma ve yüksek kabartma gibi tekniklerle plastik karakterlerde tezyin edilen desenler gölge-ışık etkisi oluşturmuştur.

Taşın tek tonuyla oluşan dinginlik, tasarımdaki doluluk- boşluk oranı ve süsleme unsurları arasındaki kademelenmenin meydana getirdiği derinlik, Hânikâh taç kapı kurgusunun, mahir ellerden çıktığının bir kanıtıdır.

İslam mimarisinde külliye yapı topluluğunun merkezi, ibadet mekânı olmakla birlikte sosyal hayatın teşekkül ettiği camilerdir. Her iki taç kapının tasarım kurgusu ve boyut bakımından farklı inşa edilmesi, külliyenin merkezi ve odak noktasının camii kabul edilmesinden kaynaklanmaktadır. Aynı yapı grubunun iki farklı

cephesini temsil eden Sahip Ata Camii ve Hânîkâh taç kapıları, farklılıklarına karşın Selçuklu medeniyetinin tasarım gücünün mükemmel bir işçilikle birleştiği, iki abidevi eserdir.

Süheyl Ünver'in Konya seyahatleri esnasında, kayıt altına aldığı bazı eserlerin günümüzde mevcut olmaması, o günden bugüne şehrin ne ölçüde değiştiğini gözler önüne sermektedir. Turgut Cansever'in "Açıkça biliyoruz ki, yiktıklarımızdan daha güzelini yapamadık, hiç değilse, kalanları korumaya çalışalım" ifadesi mimarlık mirasımızı neden korumalıyız? sorusunun cevabıdır.

Geçmiş nesillerin ürettiği eserleri, gelecek nesillere ulaştırmak için, korumanın bir görev olduğu aşikardır. Emanetçisi olduğumuz kadim medeniyetimizin korunması, bu değerlerle yaşayacak nesillere bu mirasın özellikleri, nitelikleri ve tarihi bilincin kazandırılması ile gerçekleşecektir. Bu tarihi tecrübeyi aktarma, tarihi dokunun tamamen yok olmasına yol açacak süreci durdurmuş olacaktır.

Gündelik hayatın etrafında neşve bulduğu külliyeler, bütünleşmenin, her türlü kültürel ve toplumsal etkinliklerin icra edildiği mekanlardır. Külliye'nin bu yapısını tekrar canlandırmak adına çevre düzenlenmesi yapılarak meydan hüviyeti kazandırılması, kadim medeniyetimizin abidevi eserlerini korumamız adına bir başlangıç olacaktır.

Kültürel süreklilik, mevcut mimari mirasımızın korunması, derin bir anlayışın geliştirilmesi kolay değildir. Ancak Hz. Muhammed'in (s.a.v) şu hadisi yolumuzun rehberidir.

"Niyet her hayrın başıdır."

KAYNAKÇA

- AKOK**, Mahmut, “Konya’da Sahip-ata Hânîkâh, Camiinin Röleve ve Mimarisi”, **Türk Arkeoloji Dergisi**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1972, Sayı XIX-II, Ss.5-38.
- AKSARAYI**, Kerîmüddin Mahmud; **Müsâmeretü’l-Ahbâr**, Çev., Mürsel Öztürk, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2000.
- ARIK**, M. Oluş; “Anadolu Selçuklu Toplum Hayatında Çini”, **Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, Öney Gönül-Çobanlı Zehra, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1.Baskı, İstanbul,2007, ss.29-69.
- ARIK**, Rüçhan; “Selçuklu Saraylarında Çini”, **Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, Öney Gönül-Çobanlı Zehra, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı,1.Baskı, İstanbul,2007, ss. 71-101.
- ARSEVEN**, Celal Esad; **Türk Sanatı Tarihi**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- ASLANAPA**, Oktay; **Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi,14.Baskı, İstanbul, 2016.
- ATÇEKEN**, Zeki, Yaşar Bedirhan; **Selçuklu Müesseseleri ve Medeniyeti Tarihi**, Eğitim Yayınevi, 2012.
- ATÇEKEN**, Zeki; **Konya’daki Selçuklu Yapılarının Osmanlı Devrinde Bakımı ve Kullanılması**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1998.
- AYAN**, Dursun; **Selçuklu Mimarisi Üzerine Orhan Cezmi Tuncer ile Söyleşi**, Kitabevi Yayınları, 1.Baskı, İstanbul, 2012.
- AYVAZOĞLU**, Beşir; **Aşk Estetiği**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2019.
- BAKIRER**, Ömer; “Anadolu Selçuklu Tuğla İşçiliği”, **Malazgirt Armağanı**, Ankara, 1972, s .187-201.
- BAKIRER**, Ömür- Caner Çağla, Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Medrese ve Camilerde Portal, **Türkiye Araştırmaları Dergisi**, Sayı 10, 2009, ss.13-30.
- BALANTEKİN**, Ahmet, Mehmet Suat Bal; Türkiye Selçuklu Devletinin Yıkılış Döneminin Hayırsever Veziri Sahib Ata Fahreddin Ali (H.644-687/M.1246-1288), **International Journal Of Eurasia Social Sciences**, Vol: 6, Issue: 21, ss. 82-104.
- BAŞAR**, M. Emin; “Sivas’taki Selçuklu Minareleri”, **Selçuklular Döneminde Sivas Sempozyumu Bildirileri**, Sivas, 2006, s.427
- BAYSAL**, Ali Fuat; **Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri**, Palet Yayınları, Konya, 2017.
- BİLİCİ**, Kenan; **Anadolu Selçuklu Çağı Mirası**, Selçuklu Belediyesi Yayınları, Ankara, 2018.
- BİROL**, İnci A.- Derman Çiçek, **Türk Tezyîni San’atlarında Motifler**, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul,2005.

- BİROL**, İnci A.; **Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri**, Kubbealtı, İstanbul,2008.
- BULUT**, Mustafa; “Anadolu Selçuklu Sanatında Kompozisyon-Derz İlişkisi”, **Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi** ,2019, Sayı 42, s.254-265.
- BULUT**, Mustafa; **Selçuklu Çizimleri Anadolu Selçuklu Geometrik Kompozisyonları**, İnkilâb Yayınları, İstanbul, 2019.
- BURCKHARDT**, Titus; **Doğu’da & Batı’da Kutsal Sanat**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2017.
- CAN**, Yılmaz, Recep Gün, **Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği**, Kayıhan Yayınları, İstanbul,2015.
- CANTAY**, Gönül; “Türk Mimarisinde Külliye”, **Türkler Ansiklopedisi**, Yeni Türkiye Yayınları, Cilt 7, Ankara s. 836-841.
- ÇAYCI**, Ahmet; **İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol**, Palet Yayınları, Konya, 2017.
- ÇOBANOĞLU**, Ahmet V.; “Külliye”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, TDV Yayınları, Ankara, 2002, c.26, s.542-544.
- DEMİR**, Hatice; “Anadolu Selçuklu Dönemi Külliye Düzenlemesinde Cami ve Medrese’de Ortak Avlu Kullanımı”, **Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, 2019 Bahar (30), s.143-166.
- DEMİRİZ**, Yıldız; **İslam Sanatında Geometrik Süsleme**, Yorum Sanat ve Yayıncılık, İstanbul, 2004.
- DENKNALBANT**, Ayşe; **Osmanlı Öncesi Türk Mimarisinde Çifte Minareli Cephelerin Gelişimi (Anadolu, İran, Azerbaycan, Hindistan)** İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi İstanbul, 2010.
- DOĞAN**, Ş. Nermin, Turgay Yazar, “Orta çağ Anadolu Türk Mimarisinde Devşirme Malzeme Kullanımı”, **Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt 24, Sayı 1, Haziran 2007, ss.209-210
- DURAN**, Remzi, Motiflere Dönüşmüş Türk Damgaları- Geometrik Motiflere Farklı Bir Bakış, **Akdeniz Sanat Dergisi**, Cilt: 13, Sayı: 23, ss. 679-698.
- DURAN**, Remzi, Yunus Aslan, “Selçuklu Dönemi Konya Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları”, **Uluslararası Selçuklu Tarihçiliğinin Temel Meseleleri Sempozyumu**,2019, ss107-126.
- DURAN**, Remzi; **Selçuklu Devri Konya Kitabeleri (İnşa ve Tamir)**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2001.
- DURUKAN** Aynur, **Anadolu Selçuklu Dönemi Kaynakları Çerçevesinde Baniler**, Sanat Tarihi Defterleri 5, Ege Yayınları, Sayı 30, İstanbul, s.52
- EFE**, Ahmet; **Anadolu Selçuklularının Büyük Veziri Sahip Ata Fahreddin Ali’nin Hayatı ve Eserleri**, T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, Konya, 2003.

- ERDEMİR**, Yaşar; “Sahip Ata Külliyesi”, **Konya Ansiklopedisi**, Cilt 7, 2014.
- ERDOĞAN**, Merçil; “Selçuklularda Emir-i Dad Müessesesi”, **Belleten**, LIX/225, Ankara, 1995, s.327-340.
- ERKMAN**, Halil S., “Selçuklu’dan Osmanlı’ya Anadolu Türk Mimarisinde Mukarnas Örtülü Taç Kapı İmgisinin Kuruluşu”, **Düşünen Şehir Dergisi**, S.9, Kayseri, Haziran,2019, s.80-87.
- EROL**, Ayben; **Konya Sahip Ata Külliyesi Çinileri**, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2014.
- ERTUNÇ**, Ö. Çiğdem; **Anadolu Selçuklu Dönemi Taçkapılarında Tezyînat**, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Doktora Tezi, 2016.
- ERTUNÇ**, Ö. Çiğdem; “Anadolu Selçuklu Dönemi Taç kapıları Süsleme Şeritlerinde Tezyînat, **Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Mart/2016, Yıl: 3, Sayı: 5, s. 114-131.
- ERTUNÇ**, Ö. Çiğdem; “Anadolu Selçuklu Taç kapılarında Kavsara Sistemleri”, **Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi**, Ocak- Haziran 2020, s.74-83.
- GÜN**, Recep; **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı**, On dokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Samsun, 1999.
- GÜNÜÇ**, **Fevzi**; “Anadolu Selçuklu Dönemi Celî Sülüs Yazısının Beylik Dönemine Etkileri”, **Hat ve Tezhip Sanatı**, Ali Rıza Özcan, 1.Baskı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara,2009, s.47
- KARMAĞARALI**, Haluk; “Sahip Ata Camii’nin Restitüsyonu Hakkında Bir Deneme”, **Rölöve ve Restorasyon Dergisi**, S.III, Ankara 1982, s.49-75.
- KARPUZ**, Haşim; **Anadolu Selçuklu Mimarisi**, Selçuk Üniversitesi Vakfı Yayınları, Konya,2004.
- KARPUZ**, Haşim; **Türkiye’de Selçuklu Yapıları Fotoğraf Albümü**.
- KOÇ**, B. Sabiha; **Rûmi Çizim ve Teknikleri**, İlke Kitap, İstanbul, 2015.
- KONYALI**, İbrahim Hakkı; **Konya Tarihi**, Memleket Gazetesi Yayınları, Konya, 2007.
- KUBAN**, Doğan; **Batı’ya Göçün Sanatsal Evreleri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017.
- KUBAN**, Doğan; **Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.
- KUBAN**, Doğan; **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, YKY, İstanbul, 2002.
- KURU**, Ç. Alev; Orta Çağ Anadolu Türk Mimarisinde Düğüm Motifi ve İkonografisi, **Erdem Dergisi**, s.51, 2008, s.23-52.

- MÜLAYİM**, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler - Selçuklu Çağı-**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982.
- ODABAŞI**, Zehra; **Selçuklunun Son Veziri Sâhip Ata Fahreddin Ali ve Vakıfları**, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 1.Basım,2019.
- OVA**, Esmâ; **Konya Sahip Ata Camii Süslemelerine Genel Bir Bakış**, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü El Sanatları Ana Bilim Dalı, Geleneksel Türk El Sanatları Bilim Dalı Yayınlanmamış Y.T., s.13.
- ÖDEKAN**, Ayla; “Anadolu Selçuklu Çağında Mukarnas Bezeme”, **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, Doğan Kuban, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, ss.
- ÖĞEL**, Semra; **Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler**, İstanbul, 1986.
- ÖĞEL**, Semra; **Anadolu Selçuklularının Taş Tezyînatı**, Türk Tarih Kurumu Basımevi,1966.
- ÖKTEN**, Saadettin; **Gelenek Sanat ve Medeniyet**, Sufi Kitap, İstanbul,2015, s.145
- ÖNEY**, Gönül; **Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1992.
- ÖNEY**, Gönül; **İslam Mimarisinde Çini**, Ada Yayınları, İzmir, 1987.
- ÖNGE**, Yılmaz; “Konya Sahip Ata Hankahı”, **Suut Kemal Yetkin’e Armağan, Hacettepe Üniversitesi Armağan Dizisi:1**, Ankara,1984, ss.281-292.
- ÖNGE**, Yılmaz; **Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları**, Türk Tarih Kurumu, Basımevi, Ankara, 1997.
- ÖZKAFA**, Fatih “Konya Sahip Ata Cami, Taç Kapısındaki Yazı ve Süslemelerde Tasarım Anlayışı”, **Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu**, Bildiriler Cilt 116-18 Kasım 2006, İzmir, s.170-177.
- ÖZKEÇECİ** İlhan- Bilge Ş. Özkeçeci; **Türk Sanatında Tezhip**, Yazıgen Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- PEKER**, A. Uzay; “Anadolu’nun Onüçüncü Yüzyılını Anlamak”, **Semra Ögel’e Armağan Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları**, Ege Yayınları, İstanbul,2000, ss.107-117.
- SÖNMEZ**, E. Serap; Anadolu Selçuklu Mimarisinde Tuğla, Tuğla- Çini Birlikteliği ve Geometri, **Türk – İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi**, Sayı 15, Konya, 2013, s.215-237.
- SÖNMEZ**, E. Serap; **Anadolu Selçuklu Sanatının Geometrik Dili**, Ketebe Yayınları, 2020.
- SÖNMEZ**, Zeki; **Başlangıcından 16.Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2.Baskı, 1995.
- SÖZEN**, Metin; **Tarihsel Gelişimi İçinde Türk Sanatı**, Emlak Bankası, İstanbul, 1983.

- ŞAHBAZ**, Mehibe; “Sahib Ata Fahrü’-d-Din Ali Döneminde İnşa Edilen Medreselerin Türkiye Selçuklu Eğitimindeki Yeri”, **Social Sciences Studies Journal**, Vol:4, Issue:22, 2018, ss. 3846-3861.
- ŞİMŞİR**, Zekeriyya; “Sahip Ata Manzumesinin Süsleme Özellikleri”, **Yeşilin ve Medeniyetin Köprüsü Meram**, Ed. Ali Boran, Hasan Yaşar, Bekir Şahin, Cilt 3, Konya,2014, s.8-57.
- TANPINAR**, Ahmet H.; **Beş Şehir**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008.
- TUNCER**, O. Cezmi; Mimar Kölük ve Kâluyân, " **Vakıflar Dergisi**",19 ,1985, s.109-118.
- TURAN**, Osman; **Selçuklular Zamanında Türkiye**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2018.
- TURANİ**, Adnan; **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993.
- UĞUR** M. Ferit, M. Mesut Koman; **Veziri Selçuklu Sahip Ata ile Oğullarının Hayat ve Eserleri**, Türk Matbaası, İstanbul, 1934.
- ÜNAL**, Rahmi Hüseyin; **Osmanlı Öncesi Anadolu- Türk Mimarisinde Taç Kapılar**, İzmir, 1982.
- YAMAN**, B.- Çiğdem Ertunç Ö.; “XIII. Yüzyıl Anadolu Taçkapıları’nda Kullanılan Madalyon ve Kabaralar”, **İstem**, 17/33 (2019), s.127-147.
- YASA**, A. Azize; Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Konya Yapılarında Malzeme Kullanımı ve Yapım Teknikleri, **Vakıflar Dergisi 45**, Haziran 2016, ss.148-157.
- YAVAŞ**, Alptekin; “Sahip Ata Fahreddin Ali’nin Baniliği ve Yapılarında Görülen Benzer Özellikler”, **Sanat Tarihi Dergisi**, Sayı XVI, 2007, s.165-179.
- YAVAŞ**, Alptekin; **Anadolu Selçuklu Veziri Sahip Ata Fahreddin Ali’nin Mimari Eserleri**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2015.
- YETKİN**, Şerare; “Çini”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, TDV Yayınları İstanbul,1993, c.8, ss.329-335.