

T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANA BİLİM DALI
TÜRK İSLAM SANATLARI BİLİM DALI

EDİRNE OSMANLI ERKEN DÖNEM CAMİLERİ KALEM
İŞİ ÖRNEKLERİ VE ANALİZLERİ

Ali Fuat BAYSAL

DOKTORA TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Ahmet Saim ARITAN

Konya - 2013



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

DOKTORA TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Ali Fuat BAYSAL
	Numarası	0881100330011
	Ana Bilim / Bilim Dalı	İslam Tarihi ve Sanatları / Türk İslam Sanatları
	Programı	Doktora
	Tezin Adı	Edirne Osmanlı Erken Dönem Camileri Kalem İşi Örnekleri ve Analizleri

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan **Edirne Osmanlı Erken Dönem Camileri Kalem İşi Örnekleri ve Analizleri** başlıklı bu çalışma 17 / 06 / 2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından **doktora tezi** olarak kabul edilmiştir.

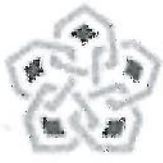
Prof. Dr. Ahmet Saim ARITAN (Danışman) :

Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI :

Prof. Dr. Yılmaz CAN :

Prof. Dr. Hüseyin ELMAS :

Doç. Dr. İlham ENVEROĞLU :



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin

Adı Soyadı Ali Fuat BAYSAL

Numarası 0881100330011

Ana Bilim / Bilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları / Türk İslam Sanatları

Programı Tezli Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐

Tezin Adı Edirne Osmanlı Erken Dönem Camileri Kalem İşi Örnekleri ve Analizleri

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde 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 imzası
(İmza)



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin

Adı Soyadı	Ali Fuat BAYSAL		
Numarası	0881100330011		
Ana Bilim / Bilim Dalı	İslam Tarihi ve Sanatları / Türk İslam Sanatları		
Programı	Tezli Yüksek Lisans ☐	Doktora ☐	
Tez Danışmanı	Prof. Dr. Ahmet Saim ARITAN		
Tezin Adı	Edirne Osmanlı Erken Dönem Camileri Kalem İşi Örnekleri ve Analizleri		

ÖZET

Osmanlı erken döneminde mi'mari alanda olduğu gibi, tezyinî alanda da bir geçiş dönemi yaşanmıştır. Bu yılların tezyînât anlayışını ağırlıklı olarak Timurlu san'atı etkilemiştir. Duvar yüzeylerinin bütünüyle tezyin edildiği ve yoğun bir kompozisyonun bulunduğu bu dönemin kalem işi tezyinat anlayışında kubbe yüzeyleri tamamen kaplandığı gibi, kasnaklara hatta pendantsilere kadar her alanda görülmektedir. Yüzeyle uygulanan bu yoğun tezyînât, ayrıca kendi içerisinde de yine yoğun bir desen kurgusuna sahiptir.

Desenlerde rûmî, hatâyî ve düğümler en çok tercih edilen motiflerdir. Rûmîlerin hurdeli, dendanlı, dilimli ve münhanili çeşitleri kullanılmıştır.

Rûmîlerden sonra en fazla kullanılan motif hatâyîlerdir. Tezyînât tarihinde "Baba Nakkaş Üslûbu" diye bilinen motifler, dönemin tasarımlarında geniş şekilde yer almıştır. Özellikle Edirne'deki çiçek kültürünün bunda etkili olduğu söylenebilir.

Rûmî ve hatâyî motiflerinin dışında en çok tercih edilen bir başka motif ise geçmelerdir. Kompozisyonların tamamına yakınında bu motifleri görmek mümkündür. Geçmeler müstakil madalyon şeklinde kullanıldığı gibi, desenin iskeletini oluşturan pervazlarda da sevilerek kullanılmıştır.

Diğer yandan bu dönemde sözünü ettiğimiz rûmî, hatâyî ve geçme gibi soyut motiflerin yanında, servi, buket, vazolu buket ve ağaç gibi daha canlı, daha gerçekçi, üsluplaştırılmış bitkisel motifler tercih edilerek tasarımlarda zevkle kullanılmıştır. Edirne Eski Câmîi ve Edirne Üç Şerefeli Câmîi'nin yanında özellikle Edirne Murâdiye Camii'nde kullanılan üsluplaştırılmış pek çok çiçek motif mevcuttur.

Muradiye Câmîi'nde gördüğümüz ve câminin mihrap bölümündeki duvarlarını süsleyen nebati tasvirler Osmanlı tezyînât sanatında natüralist üslubun erken örnekleridir.



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin

Adı Soyadı Ali Fuat BAYSAL

Numarası 0881100330011

Ana Bilim / Bilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları / Türk İslam Sanatları

Programı Tezli Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐

Tez Danışmanı Prof. Dr. Ahmet Saim ARITAN

Tezin İngilizce Adı Examples and Analysis of Painting Decoration on the Early Ottoman Mosques of Edirne

SUMMARY

As in architectural field of Ottoman early periods, it also experienced a transitional period in enriching field. Majorly Timurids art affected this ornament understanding of these years. Hand-drawing of that period in which wall surfaces were adorned and an intense composition existed is seen every field from pulleys to pendentives, as domes were covered with decorations. This intense ornament applied on surfaces, has also an intense pattern mounting in itself.

Rumi, hatâyi and knows are the most preferred motives in patterns. Hurde, dendan, slice and curve types were used for Rumies.

The most common used motives after rumies are hatayi. Motives, known as “Father Painter Type” in decoration history, widely took place in designs of the period. Especially flower culture in Edirne can be said to have been effective on that.

Other than rumi and hatayi motives, another one is fitting type that is mostly preferred. In almost all of compositions, it is possible to see these motives. As well as used as private medallion form, fittings were fondly also used on borders that compose the skeleton of pattern.

On the other hand, styled botanic motives like cupressus, bouquet, vase bouquet and tree as well as abstract motives like rumi, hatayi and fitting were also preferred and used pleasurably in designs. There are a lot of styled flower motives in especially Edirne Murâdiye Mosque as well as Edirne Eski Mosque and Edirne Üç Şerefeli Mosque. Botanical portrayals ornamenting walls on mihrab part that we see in Muradiye Mosque are early examples of naturalist style in decoration art.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	VII
KISALTMALAR.....	IX
TRANSKRİPSİYON	X
I.GİRİŞ	XI
I.1. Konu	XI
I.2. Amaç ve Önem	XV
I.3. Konuyla İlgili Çalışmalar	XVIII
I.4. Yöntem	XXI
II. KALEM İŞİ SAN'ATI	
II.1. Kalem İş Tanımı.....	1
II.1.1. Kalem İş San'atında Kavram Problemleri	3
II.2. Tarihçe.....	19
II.2.1. İslâm Öncesi ve Sonrası Türk Dönemi	19
II.2.1.1. Hun.....	22
II.2.1.2. Göktürk	23
II.2.1.3. Uygur.....	25
II.2.1.4. Karahanlı	28
II.2.1.5. Gazneli	31
II.2.2. Selçuklu Dönemi	33
II.2.2.1. Büyük Selçuklu	33
II.2.2.2. Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi	34
II.2.3. Osmanlı Dönemi	40
II.2.3.1. Osmanlı Erken Dönemi.....	40
II.2.3.2. Klâsik Dönem.....	51
II.2.3.3. Batı Etkili Dönem	54
II.2.3.3.1. Barok.....	57
II.2.3.3.2. Rokoko	58
II.2.3.3.3. Ampir	59
II.2.3.3.4. Eklektik	60
II.2.4. Cumhuriyet Sonrası Dönem	61
II.2.4.1. Tezyînât Yenileme	61
II.2.4.2. Taklit Kompozisyonlar.....	61
II.3. Kalem İş Uygulamaları	64

II.3.1. Teknikler	64
II.3.1.1. Sıva Üzeri Kalem İşleri	64
II.3.1.2. Ahşap Üzeri Kalem İşleri	66
II.3.1.3. Deri ve Bez Üzeri Kalem İşleri	71
II.3.1.4. Taş Üzeri Kalem İşleri	73
II.3.1.5. Malakâri	73
II.3.2. Motifler	76
II.3.2.1. Rûmî	76
II.3.2.2. Hatâyî	77
II.3.2.3. Bulut	78
II.3.2.4. Münhani	79
II.3.2.5. Zencerek	79
II.3.2.5. Geometrik	80
II.3.3. Malzemeler	81
II.3.3.1. Fırça	81
II.3.3.2. Boya	82
II.3.3.3. Altın	83
II.3.3.4. Miksiyon	85
II.3.3.5. Vernik	85
II.3.3.6. Kömür	86
II.3.3.7. Kâğıt	86

III. EDİRNE OSMANLI ERKEN DÖNEM CÂMİLERİ KALEM İŞİ ÖRNEKLERİ VE ANALİZLERİ

KATALOGLAR

III.1. EDİRNE ESKİ CÂMİİ	87
III.1.1. Tarihçe	87
III.1.2. Edirne Eski Câmîi Harîm Örtü Sistemi Kalem İşî Örnekleri	106
III.1.2.1. E1 Kubbe.	106
III.1.2.2. E2 Kubbe	109
III.1.2.3. E3 Kubbe	111
III.1.2.4. E4 Kubbe	114
III.1.2.5. E5 Kubbe	118
III.1.2.6. E6 Kubbe	121
III.1.2.7. E7 Kubbe	131

III.1.2.8. E8 Kubbe	134
III.1.2.9. E9 Kubbe	135
III.1.3. Edirne Eski Câmîi Harîm Duvar Yüzeyleri Kalem İşî Örnekleri	138
III.1.3.1. Dairesel Göbek Kompozisyonları	138
III.1.3.1.1. Doğu, Batı, Güney Duvar Yüzeyi	138
III.1.3.2. Yazı Kompozisyonları	140
III.1.3.2.1. Doğu Duvar Yüzeyi	140
III.1.3.2.2. Kuzey Duvar Yüzeyi	142
III.1.3.2.3. Batı Duvar Yüzeyi	144
III.1.3.2.4. Güney Duvar Yüzeyi	146
III.1.4. Edirne Eski Câmîi Mi'mari Elemanları Kalem İşî Örnekleri	148
III.1.4.1. E1 Filpaye	148
III.1.4.2. E2 Filpaye	151
III.1.4.3. E3 Filpaye	154
III.1.4.4. E4 Filpaye	156
III.1.5. Edirne Eski Câmîi Yapı Elemanları Kalem İşî Örnekleri	159
III.1.5.1. Minber	159
III.1.5.2. Mihrap	160
III.1.5.3. Hünkâr Mahfeli	161
III.1.5.4. Kadınlar Mahfeli	162
III.1.5.5. Müezzin Mahfeli	163
III.1.6. Edirne Eski Câmîi Son Cemaat Mahalli Örtü Sistemi Kalem İşî Örnekleri	164
III.1.6.1. E10 Kubbe	164
III.1.6.2. E11-E14 Kubbe	166
III.1.7. Edirne Eski Câmîi Son Cemaat Mahalli Duvar Yüzeyi Kalem İşî Örnekleri	167
III.1.7.1. Güney Duvar	167
III.2. EDİRNE MURÂDİYE CÂMÎİ	168
III.2.1. Tarihçe	168
III.2.2. Edirne Murâdiye Câmîi Harîm Duvar Yüzeyleri Kalem İşî Örnekleri	188
III.2.2.1. Edirne Murâdiye Câmîi Harîm 1. Bölüm	188
III.2.2.1.1. Doğu Duvar Yüzeyi	188
III.2.2.1.2. Doğu Kemer İç Yüzeyi	200
III.2.2.1.3. Batı Kemer İç Yüzeyi	203
III.2.2.1.4. Batı Kemer Dış Yüzeyi	206

III.2.2.1.5. Batı Duvar Yüzeyi	209
III.2.2.1.6. Güney Duvar Yüzeyi	216
II.2.2.2. Edirne Murâdiye Câmii Harîm 2. Bölüm.....	221
III.2.2.2.1. Kubbe Yüzeyi	221
III.2.2.2.2. Doğu Duvar Yüzeyi	225
III.2.2.2.3. Kuzey Duvar Yüzeyi	228
III.2.2.2.4. Batı Duvar Yüzeyi	230
III.2.2.3. Edirne Murâdiye Câmii Harîm 3. Bölüm	232
III.2.2.3.1. Kuzey Duvar Yüzeyi	232
III.2.2.4. Edirne Murâdiye Câmii Harîm 4. Bölüm	234
III.2.2.4.1. Güney Duvar Yüzeyi	234
III.2.3. Murâdiye Câmii Son Cemaat Mahalli Örtü Sistemi Kalem İşî Örnekleri..	236
III.2.3.1. 5.Bölüm Kubbe Yüzeyi	236
III.2.4. Murâdiye Câmii Son Cemaat Mahalli Duvar Yüzeyi Kalem İşî Örnekleri.	237
III.2.4.1. 5.Bölüm Güney Duvar Yüzeyi	237
III.3. EDİRNE ÜÇ ŞEREFELİ CÂMİİ	238
III.3.1. Tarihçe	238
III.3.2. Edirne Üç Şerefeli Câmii Harîm Örtü Sistemi Kalem İşî Örnekleri	234
III.3.2.1. H1 Kubbe	254
III.3.2.2. H2 Kubbe	267
III.3.2.3. H3 Kubbe	270
III.3.2.4. H4 Kubbe	274
III.3.2.5. H5 Kubbe	275
III.3.2.6. H1/a Kubbe	276
III.3.2.7. H1/b Kubbe	277
III.3.2.8. H1/c Kubbe	278
III.3.2.9. H1/d Kubbe	279
III.3.3. Edirne Üç Şerefeli Câmii Harîm Duvar Yüzeyleri Kalem İşî Örnekleri.....	280
III.3.3.1. Tezyînî Kompozisyonlar.....	280
III.3.3.1.1. Güney Duvar Yüzeyi	280
III.3.3.2. Yazı Kompozisyonları	281
III.3.3.2.1. Güney Duvar Yüzeyi	281
III.3.4. Edirne Üç Şerefeli Câmii Yapı Elemanları Kalem İşî Örnekleri.....	283
III.3.4.1. Minber.....	283

III.3.5. Edirne Üç Şerefeli Câmii Avlu Örtü Sistemi Kalem İşî Örnekleri.....	284
III.3.5.1. A1 Kubbe	284
III.3.5.2. A2 Kubbe	287
III.3.5.3. A3 Kubbe	290
III.3.5.4. A4 Kubbe	293
III.3.5.5. A5 Kubbe	296
III.3.5.6. A6 Kubbe	300
III.3.5.7. A7 Kubbe	305
III.3.5.8. A8 Kubbe	308
III.3.5.9. A9 Kubbe	313
III.3.5.10. A10 Kubbe	317
III.3.5.11. A11 Kubbe	322
III.3.5.12. A12 Kubbe	327
III.3.5.13. A13 Kubbe	329
III.3.5.14. A14 Kubbe	332
III.3.5.15. A15 Kubbe	335
III.3.5.16. A16 Kubbe	338
III.3.5.17. A17 Kubbe	340
III.3.5.18. A18 Kubbe	342
III.3.5.19. A19 Kubbe	344
III.3.5.20. A20 Kubbe	331
III.3.5.21. A21 Kubbe	347
III.3.5.22. A22 Kubbe	348
 IV. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	 350
V. KAYNAKLAR	376
VI. FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	392
VII. FOTOĞRAFLAR	418
VIII. ÇİZİMLER LİSTESİ	625
IX. ÇİZİMLER	630
X. DEĞERLENDİRME TABLOSU	686

ÖN SÖZ

Türk tezyînât san'atının mi'marideki yansıması olan kalem işleri tarih boyunca güzel örnekler vermiş, gerek sivil, gerekse dinî mi'maride zevkle tatbik edilmişlerdir. İnsanlar yaşamış oldukları mekânları kutsal saydıkları vebu mekânlarakıymet verdikleri için her zaman süsleme ihtiyacı duymuşlardır. En ilkel topluluklardan en gelişmiş toplumlara, mağaralarda yaşayanlardan saraylarda yaşayanlara kadar insanoğlu kullandığı mekânı tezyin etme gayreti içerisinde olmuştur.

Türk toplumu daha önceleri, tezyînâtta kullandığı canlı figürleri, Müslüman olduktan sonra stilize ederek, aynı şekilde kullanmaya devam etmiştir. Sonsuzluğun simgelendiği geometrik motiflerin yanında, hayvani motiflerin stilize edilmesiyle rûmî motifler, nebati motiflerin stilize edilmesiyle de hatâyî gurubu motifler ortaya çıkmıştır. Özellikle İslâm sonrasında bu motiflerle oluşturulan kompozisyonlar başta mi'mari yapıların tezyînâtı olmak üzere, her tür eşya üzerinde zevkle kullanılmıştır.

Tarihin derinliklerinden süzülerek gelen bu zengin motif çeşitleri ve tezyînât anlayışı Anadolu'da pek çok yapıya güzellikler katmıştır. Anadolu Selçukluları'nın çoğunlukla taş ve çiniyle bezediği yapılar, Osmanlı erken döneminde kalem işleri ile tezyin edilmiştir. Beylik'ten İmparatorluğa doğru ilerleyen Osmanlı, Bursa'nın ardından Edirne'yi başkent yapmış, şehir âdeti yeniden kurulmuştur. Bu devrin bir geçiş dönemi olması, mi'maride olduğu gibi, tezyînât anlayışında da pek çok ilkleri ve yenilikleri beraberinde getirmiştir. Devletin heyecanı mi'maride akis bulurken, mi'marinin cezbesi de tezyînâtla tamam olmuştur. Payitahtta inşâ edilen yapıların her bir birimi renk renk, motif motif işlenmiştir. Bu eylem, aynı zamanda Semerkant ekolünün etkisiyle birlikte daha farklı örneklerin ortaya çıkmasına zemin sağlamış, eşsiz tasarımlar ortaya konulmuştur.

Gayemiz, her alanda güzel eserlere sahip Osmanlı San'atı'nın erken dönemlerinde icra edilen kalem işi tezyînâtının ve motiflerinin bilimsel olarak değerlendirilmesi yolunda mütevazı da olsa bir adım atmaktır.

Bu vesileyle asırlar sonra, bizleri bugün bile sabrı zorlayan, fevkalâde ince zevkleriyle hayrete düşüren, dünya medeniyet tarihine eşsiz eserler sunan ecdadımızı ve iftihar kaynağımız san'atkârları, onları güzel eserler vermeye sevk edenleri ve destekleyenleri, rahmet ve minnetle anıyorum.

Ayrıca, beni böyle orijinal bir çalışma için teşvik eden, araştırmalarımı büyük bir sabır ve titizlikle inceleyerek beni en iyiye sevk eden, başta değerli danışman hocam Sayın Prof. Dr. Ahmet Saim ARITAN'a, fikrî iştişâre, kaynak temini ve örnekler üzerinde rehberlik eden değerli hocalarım Sayın Prof. Dr. Fevzi GÜNÜÇ, Sayın Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI'ya, şükranlarımı arz ediyorum. Başta tez konumuzun tespiti olmak üzere, kalem işi san'atının teknik konularında hiçbir zaman desteğini esirgemeyen değerli hocam Mimâr-Nakkaş Sayın M. Semih İRTEŞ'e, çalışmalarım süresince her zaman yardımcı olan arkadaşlarım Sayın Yrd. Doç. Dr. M. Lütfi HİDAYETOĞLU, Sayın Ahmet GEDİK ve Sayın Hidayet DUYAR'a, ayrı ayrı samimi ve kalbî teşekkürlerimi sunuyorum.

Ali Fuat BAYSAL

Konya, Aralık 2012

KISALTMALAR

age.	: adı geçen eser
agm.	: adı geçen makale
agmd.	: adı geçen madde
AÜİF	: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi
AÜDTCF	: Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi
bk.	: bakınız
C.	: cilt
cm	: santimetre
çev.	: çeviren
ç.	: çizim
doğ.	: doğum
DİB	: Diyanet İşleri Başkanlığı
ed.	: editör
F.	: fotoğraf
H	: hicrî
haz.	: hazırlayan
Hz.	: hazreti
m	: metre
mm	: milimetre
M	: miladî
MEBİA	: Milli Eğitim Bakanlığı İslâm Ansiklopedisi
OTDTS	: Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü
öl.	: ölümü
S	: sayı
s.	: sayfa
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı
TDVİA	: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi
VGM	: Vakıflar Genel Müdürlüğü
y.	: yıl
yay.	: yayınlayan
yy.	: yüzyıl

TRANSKRİPSİYON

ء	: (')
ث	: (s)
ح	: (ħ)
خ	: (ħ)
ذ	: (z)
ص	: (ş)
ض	: (ž-d)
ط	: (t)
ظ	: (z)
ع	: (')
ع	: (ġ)
ق	: (k)
Uzatma işareti	: (-)
İnceltme işareti	: (^)

I. GİRİŞ

I.1. Konu

İnsanoğlunun süslemeye ve süslenmeye karşı hassas bir duyarlılığı vardır. Beşerî tabiatından kaynaklanan bu durum, toplumun sosyokültürel yapısının getirmiş olduğu etkenlerle bireylerin üzerinde farklı şekillerde tezahür ederken, aynı şekilde bireylerin oluşturduğu toplum da verilen katkılarla şekillenmektedir. Yeryüzünde farklı coğrafyalarda, farklı iklim kuşaklarında, farklı bitki ve çiçeklerin yetiştiği bölgelerde yaşayan her bireyin kendine has düşünce tarzı, inancı, tabiat görüşü, zevki, karakteri vardır. Bu özellikler istikametinde bireyin ve üyesi bulunduğu topluluğun kendi hayat standartları içerisinde bir süsleme anlayışı geliştirmeleri, kendi inanç, gelenek, norm ve düşünce biçimlerinin oluşturduğu bir hayat felsefesi¹ geliştirerek, bu yönde çeşitli örnekler ortaya koymaları, bunun sonucunda da bir üslûbun oluşması kaçınılmaz bir vâkıdır.

İlkel veya medeni, fakir ya da zengin olsun her birey en azından kendine ait bedenini süslerken, imkânları nispetinde ve topluluklar halinde, yaşadıkları mekânları, kullandığı günlük eşyaları, bineklerini, silahlarını, ibadethanelerini ait olduğu kültürün gereklerine göre tezyin etmiştir.

Sosyal çevrede süslemeye etki eden ana unsurlardan biri de o toplumun inancı yani dini unsurlarıdır. Din, manevi anlamda süslemenin içeriğini ve konusunu belirlediği gibi, maddi anlamda mabetlerin veya dinî objelerin süslenerek onlara kutsallık izafe etme açısından da belirleyici faktördür. Her dinin kendine ait bir çizgisi yani helal ve haramlarının olması dinin süsleme üzerinde belirleyici rol oynamasını sağlamıştır. Tolstoy'a göre², sanatın aktardığı duyguların standardı daima din anlayışı ile değerlendirilmiş, çeşitli sanat dalları din anlayışına aykırı duyguları aktarmadığı sürece suçlanmamış ve hoş görülmüştür. İslâm dininin figüre karşı hassasiyeti, Müslümanların süsleme anlayışı üzerindeki etkisi bunun en güzel örneğidir. Diğer yandan insanların en çok değer verdikleri kutsal varlıkları ve nesneleri süsleme duyguları da yine dinin etkisiyledir. En çok tezyînâta sahip olan

¹ CAN, Yılmaz, GÜN, Recep, *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği*, İstanbul 2006, s.22.

² TOLSTOY, Nikolayeviç, *Sanat Nedir?* Kasım 2000, s.311.

kitapların başta Kur'an-ı Kerîm olmak üzere dini kitaplar, mimârî yapıların ise ibadethaneler olması bunun açık bir göstergesidir.

Din duygusunun insan fitratına olan etkisinden dolayı gerek ilkel kabile dinlerinde, gerekse ilahi dinlerde ibadethanelere, tapınaklara her zaman ayrı bir önem verilmiş ve özenle tezyîn edilmiştir. A.İzzetbegoviç'in ifadesiyle, mi'mârî, istisnasız her kültür ve toplumda en yüksek dereceye mabetlerde ulaşmıştır³. Tarihin seyri içerisinde Mani ve Buda mâbetleri, kiliseler, câmiler veya herhangi bir inanca ait tapınaklara baktığımız zaman bunun örneklerini görebiliriz. Hatta insanlığın en eski mabedi olan Kâbe'nin iç duvarlarının ressamlarca bazı putları tasvir eden resimler yapılarak süslendiğini biliyoruz⁴. Günümüze kadar süregelen Kâbe'nin örtü ile kaplanması geleneği, mabetleri süslemenin getirdiği bir anlayıştır. Süsleme geleneği, insanoğlu için sadece hayatta iken yaşadıkları mekânları, evleri, barınakları, mabetleri en güzel şekilde tezyin etmekle sınırlı kalmamış, ölüm sonrası mekânlar için de süsleme eyleminden vazgeçmemişlerdir. Özellikle İslâm öncesi Türk kültüründe dinî yapılar olarak değerlendirebileceğimiz mezarlara özel bir önem verilmiş, ölümler için gösterişli, âbidevî, müzeyyen türbeler inşâ edilmiştir.

Bir toplumun kültürüne ait tezyînâtı sergileyebileceği en güzel alan mimârlıktır. Mimârlık süslemeyi en güzel şekilde teşhir ettiği gibi aynı zamanda en dayanıklı bir belge niteliği de taşır. Alman Filozof Fechner, tapınakların, sarayların, tiyatroların mimârlığın eseri olduğunu ve diğer san'atların harekete geçmesinde mimârlığın tetikleyici bir olgu olduğunu söyler. Bu nedenle de mimârlığı san'atların en önemlisi olarak niteler⁵. San'at tarihçilerinden birçoğu, göçebe toplumların her ne kadar gündelik kullanılan küçük eşyaları süslemiş olsalar da mi'mari yapıları olmadığı için yerleşik toplumlara göre tezyînî san'atlarda gelişme gösteremediklerini ifade ederler. Dolayısıyla imar hareketliliği ile tezyînât hareketliliği arasında doğrudan bağlantı vardır. Ayrıca mi'mari yapılara uygulanan tezyînâtın esere güzellik katma amacının yanında, mimâride aksayan unsurları gizleme gibi bir

³ İZZETBEGOVİÇ, Aliya, *Doğu Batı Arasında İslâm*, İstanbul 2011, s.133.

⁴ BURCKHARDT, Titus, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, Çev. Turan KOÇ, İstanbul 2005, s.7.

⁵ YETKİN, S.Kemal, *Eстетik*, İstanbul 1947, s.46.

görevinin olması, süslemenin sadece estetik kaygıların dışında, bir de fonksiyonelliğinin var olduğunu gösterir.

Mi'mari ve tezyînât aynı zamanda dinî ve siyasî gücün bir göstergesidir. Nitekim mağaraları ve arkeolojik kalıntıları hariç tutarsak, günümüze kadar gelebilen eserlerin pek çoğu sivil mi'mari'de köşkler, saraylar; dini mi'mari'de ise türbe ve mabetlerdir. Devrinin en güzel mi'mari ve tezyînî örnekleri, câmi ve saray gibi yapılar üzerinden verilirken, günümüzde tarihî miras olarak bizlere ulaşmış olan abidevi mi'mari yapıların ekseriyetini bu eserler oluşturmuştur.

Bursa'dan sonra 1361–1453 yılları arasında Osmanlı'ya başkentlik yapmış olan Edirne, XIV. yüzyılda Osmanlı Türklerinin Anadolu'dan Balkan yarımadasına geçmeleri neticesinde 762 / 1361 tarihinde fethedilerek⁶ Türk şehri hâline gelmiştir. İstanbul'un fethinden sonra payitahtın İstanbul olmasına rağmen Edirne, bu özelliğinden hiçbir şey kaybetmemiş, XVI. ve XVII. yüzyıllarda imparatorluğun en büyük şehirlerinden biri olarak önemini ve özelliğini korumaya devam etmiştir⁷. Tarih içerisinde Edirne'nin adı, “Dârü'n-Nasr, Dârü'l-Karar, Dârü'l-Mülk olarak anılır ve bu sıfatlar bu beldenin şanına uygun görülür. Kemalpaşazâde, Edirne'yi “Dârü'l Mülk-i Edirne” olarak isimlendirir. Bütün bu sıfatlar, sonradan iyice yerleşmiş, kökleşmiş ve Edirne'nin adı “Dârü'n-Nasr ve'l- Meymene” olarak kalmış, bu şehir daima nusret ve meymenet beldesi olarak düşünülmüştür”⁸. Bu isimler, Edirne'ye bir ehemmiyet izâfe edilmesinin de bir delili olmuşlardır.

Osmanlı devletinin imparatorluğa uzanan ve Osmanlı medeniyetinin temellerinin oluşturulduğu bu çalkantılı dönem içerisinde pek çok alanda olduğu gibi mi'mari ve tezyînât alanlarında da bir değişim ve gelişim süreci yaşanmıştır. Pek çok ilklerin yaşanmasına da sahne olan bu şehirde, Sultan II. Murad büyük bir imar

⁶ Tarih konusunda kaynaklarda farklı nakiller bulunsa da itibar edilen görüş Meriç nehrinin taşkın olduğu ve güneş tutulmasının olduğu yıl içerisinde şehrin ele geçirildiğidir. (İNALCIK, Halil, “Edirne'nin Fethi”, *Edirne, Edirne'nin 600.Fetih Yıldönümü Armağanı*, Ankara 1993,s.159;ORMANCI, Nurettin, “Edirne'nin Fetih Tarihine Dair”, *Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, S.1,İstanbul 1963, s.438); GÖKBİLGİN, M.Tayyib, “Edirne”, *MEBİA*, İstanbul 1978, C.4, s.107.

⁷ ÜNVER, A. Süheyl, “600 Sene Sonra Edirnemizin Müstesna Manası”, *Arkitekt, No, 307*, İstanbul 1962,s. 67; ÖZALP, İlhan, *Edirne İlimizi Tanıyalım*, İstanbul 1990.

⁸ GÖKBİLGİN, M.Tayyib “Edirne Şehrinin Kurucuları”, *Edirne, Edirne'nin 600.Fetih Yıldönümü Armağanı*, Ankara 1993,s.161-178.

hareketi başlatarak câmi, mescit, medrese, hamam, çarşı gibi birçok yapı inşâ ettirmiş, Edirne'yi devrinin en nezih kentlerinden birisi hâline getirmiştir. Fetih sonrası dönemde de bir ayakları İstanbul'da iken diğer ayakları Edirne'de olan padişahlar, şehri zaman zaman yönetim merkezi olarak kullanmışlardır. Saray, bu şehre karşı, her türlü hassasiyeti göstermiş, şehrin imarı için hiçbir fedakârlıktan kaçınmamıştır. Rüstem Paşa'nın vakıfları, özellikle de mi'marlık harikası Selimiye Câmii'nin bu beldeye inşâ edilmesi bu hassasiyetin en bariz işaretidir.

Şehrin kuruluş döneminden günümüze hem mi'marisi, hem de tezyînâtıyla ulaşabilen örnekler, dinî mi'mari diye nitelediğimiz câmiler olmuştur. Bu yapıların bir kısmı zaman içerisinde deprem, yangın, savaş ve istila gibi değişik nedenlerle tahrip olarak günümüze kadar ulaşma imkânı bulamamış olsa da, dinî hüviyetlerinden ve sürekli kullanımda olmaları nedeniyle her zaman bakımlı kalmışlardır. Günümüze ulaşabilen mevcutlar içerisinde, devrinin tezyînât anlayışını fazla zayıf vermeden bugünlere taşıyabilmiş olan üç tane câmi bulunmaktadır. Bunlar, Eski Câmi, Murâdiye Câmii ve Üç Şerefeli Câmi'dir. Bu câmilerin tezyînâtı zaman içerisinde değişikliğe uğrasa da geçmiş yıllarda yapılan onarımlar neticesinde sıva altından orijinalleri çıkartılmıştır. Günümüzde sözü edilen bu üç câminin kalem işi tezyînâtları ilk devrine ait örneklerle müzeyyendir. Bununla birlikte, 1752 yılında meydana gelen deprem, her üç yapıya zarar vermiş, 1753 yılındaki onarımlarda tüm tezyînâtlar dönemin anlayışına göre düzenlenmiştir. Ancak yakın dönemde bu barok süsleme tabakaları kaldırılmış ve alttan çıkan örneklerin rölevaleri yapılarak erken dönem tezyînât anlayışına göre düzenlenmiştir. Bu örnekler içerisinde Eski Câmi, 1745 yılında bir yangın geçirmiştir. Murâdiye Câmii ise, yaklaşık dört dönemin tezyînât özelliklerini barındırmaktadır. Bugün parçalar halinde bulunan ve devrinin en az tahrif olmuş renk ve motif örneklerine sahip câminin orijinal kalem işleri 1930 yılındaki onarımda raspa ile ortaya çıkartılmıştır. Üçüncü eser olan, Üç Şerefeli Câmi'nin, avlusundaki yirmi iki adet kubbenin on altısında orijinal kalem işleri mevcut olup, kalan altı kubbe depremde yıkılmasının ardından tezyînâtıyla birlikte yenilenmiştir. Söz konusu, on altı adet kubbe tahrifatı en az olan ve esas örnekleri taşır. Harîm kısmındaki ana kubbe ve kaburgalı kubbede bulunan kalem işleri devrinin orijinal örneklerindendir.

I.2. Amaç ve Önem

Edirne, imparatorluğun başkenti olması münasebetiyle hızla gelişme göstermiş ve Osmanlı san'atının zengin eserleri ile süslenmiştir. Osmanlı mi'marisi içerisinde pek çok ilklerin uygulandığı bu şehirde Osmanlı'nın en muhteşem eseri olan Selimiye Câmii'nin bile İstanbul haricinde bu şehre yapılması payitahtlık özelliğinin sürmesine ve sultanların bu şehre özel ilgi gösterdiklerine örnek teşkil eder. Edirne Eski Câmii, Murâdiye Câmii ve Edirne Üç Şerefeli Câmii'leri külliye olarak kurulmuşlardır. Edirne'de kurulan ilk medrese Edirne Eski Câmi Medresesidir. Üç Şerefeli Câmii'nin medresesi ve kütüphanesi de yine dönemin ilim merkezi olmuştur⁹. Şehir câmi, mescit, mektep, medrese, köprü, hamam gibi pek çok eserle imar edilmiştir. Hattâ Mimâr Sinan, Selimiye'yi inşa ettikten sonra, görüntü ve çevre düzeni açısından Selimiye'nin alt taraflarına padişahın izniyle, eski evleri yıkarak yerine konaklar inşâ etmiş, günümüz tabiriyle bir kentsel dönüşüm uygulamıştır¹⁰.

Kaynaklarda, Edirne'nin bir çiçekler şehri olduğunu görüyoruz. İstanbul'un gülleri Edirne'de yetiştirilmiş ve payitahta keçeler içerisine sarılarak gönderilmiştir¹¹. Eski Câmi ve Üç Şerefeli Câminin çevreleri hep gül bahçesi ile donatılmış, hattâ câmide saflar arasına saksılar içerisinde çiçekler yerleştirilmiştir. Çiçek, hayatı o kadar kapsamış ki, evlerin duvarları, ahşap kapı ve dolap kapıları çiçeklerle tezyin edilmiştir. Edirne çiçekçiliği, bu şehrin ve çevresinin yerli sanatçıları üzerinde bir etki yapmış, tezyînâtımız içerisinde en güzel natüralist çiçek motifleri ve kompozisyonları bunlar tarafından icra edilmişlerdir¹². Edirne'li kadınlar evlerinde, bahçelerinde çiçek yetiştirmekle meşhur olmasının yanında, yaşlı kadınların çiçek aşısı yaptıkları da bilinmektedir¹³. Vazolu ve vazosuz buket tasvirlerinde en çok

⁹ Aziz Nazmi Şakir-Taş, *Adrianopol'den Edirne'ye Edirne ve Civarında Osmanlı Kültür ve Bilim Muhitinin Oluşumu(XIV-XVI. Yüzyıl)*, İstanbul 2009, s.214.

¹⁰ CANSEVER, Turgut, *Kubbeyi Yere Koymamak*, İstanbul 2007, s.101.

¹¹ TUNÇAY, Rauf, "Edirne Sanat Eserlerindeki Süslemeler", *Türk Kültürü, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü*, S.2, 1964, s.227.

¹² Evliya Çelebi, *Seyahatname*, C.III, İstanbul 1314, s.431; TANMAN, M.Baha, "Edirne'de Erken Dönem Osmanlı Câimleri ve Özellikle Üç Şerefeli Hakkında" *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998, s. 331.

¹³ Lady Montague, "Çiçek Aşısı ve Edirne, Şark Mektupları", *Edirne*, Ankara 1993, s.79; ÜNVER, A.Süheyl, "Edirne'de Mi'mari Eserlerimizdeki Tabii Çiçek Süslemeleri Hakkında", *Vakıflar Dergisi*, S.V, Ankara 1962, s.17.

haşhaş çiçeği, gül, karanfil ve sümbül motiflerinin kullanıldığı görülürken¹⁴, Edirne çiçekçiliğinin Türk nakış san'atı üzerindeki etkilerinin bir sonucu olarak “*Edirnekârî*” diye bir üslûb da ortaya çıkmıştır¹⁵.

Meriç ile Arda ve Tunca gibi rejimleri düzensiz akarsuların birbirine kavuştuğu bir kesimde kurulmuş olması, Edirne şehrinin hiç değilse alçak kısımlarını ve çevresini bazen felâketlere maruz bırakmıştır. Ancak XVIII. yüzyıldan itibaren birbirini takip eden olayları ve bu olaylara refakat eden yangın, deprem, veba salgını, vb. felâketler Edirne'nin yaşayışında gittikçe daha sarsıcı etkiler yapmaya başlamıştır. Devletin sınırları, Orta Tuna ovalarından Balkan yarımadasına doğru gerilerken, Hristiyan devletlere terk edilen topraklardan kaçan göçmen kabilelerin uğrağı olan Edirne, XIX. yüzyıl ile XX. yüzyıl başlarında felâket yıllarını yaşamıştır. XIX. yüzyılda (1829–1878) iki defa Rus istilâsına uğramış, XX. yüzyılda ise, Balkan Harbi sonunda Bulgarlar (Mart-Temmuz 1913 arası), Birinci Dünya Harbi neticesinde de Yunanlar(Temmuz-Kasım 1922)'ın eline düşmüştür. Bu istilalar, A.Süheyl Ünver'in “*her şey biter Edirne bitmez*” dediği Edirne'yi ve şehirdeki kıymetli mi'mari yapıları büyük ölçüde tahrip etmiştir¹⁶.

Osmanlı devletinin yönetim merkezi olan Edirne Sarayı, II. Murad döneminde inşa edilmeye başlanmış¹⁷, Fatih Sultan Mehmet zamanında tamamlanmıştır. Saray-ı Cedîd-i Âmire yani Yeni Saray diye meşhur olan saray XIX. yüzyıla kadar Osmanlı padişahları tarafından kullanılmıştır. 1878 Osmanlı-Rus harbi esnasında Rusların Edirne'yi işgal edeceği ihtimali üzerine Edirne Valisi Cemil Paşa ile Kumandan Ahmet Eyüp Paşa'nın ortak emirleri ile cephanenin Rusların eline geçmemesi için imhasına karar verilmiş, bu emrin uygulanmasıyla saray, cephanelikle birlikte havaya uçurularak yok edilmiştir¹⁸.

¹⁴ TUNÇAY, Rauf, “Edirne Sanat Eserlerindeki Süslemeler”, *Türk Kültürü, Türk Kültürünün Araştırma Enstitüsü*, S.2, 1964,s.227.

¹⁵ ÇELİK, Semra, “Saray Kenti Edirne'den Doğu'ya Uzanan Motifler”, *El Sanatları*, S.1,İstanbul 2004,s.8–10.

¹⁶ DARKOT, Besim, “Edirne-Coğrafi Giriş”, *Edirne, Edirne'nin 600.Fetih Yıldönümü Armağanı*, Ankara 1993,s.01-12; BAYIK, Atalay, *Edirne*, İstanbul 1973,s.7; REMOND, Georges, *Mağluplarla Beraber, Edirne Sahralarında*,(çev. Hasan Cevdet), İstanbul 1332.

¹⁷ BUMİN, Kürşat, “Dünden Bugüne Edirne”, *Edirne*, Ankara 1993,s.46.

¹⁸ Ahmed Badi Efendi'den naklen, Rifat Osman Bey belirtmişlerdir (Rifat OSMAN, *Edirne Rehnümâsı*, yay. R.Kazancıgil, Edirne 1994).

Erken Osmanlı dönemi dediğimiz 1300–1453 yılları arasında Edirne’de inşa edilmiş sivil yapılardan günümüze kadar hiçbir örnek ulaşamamıştır. Tüm bu olumsuz şartlara rağmen ayakta kalabilen ve dönemin özelliklerini bugüne kadar bizlere taşıyabilen bir takım yapılar mevcuttur. Ancak bu yapılar içerisinde de orijinal kalem işi tezyînâta sahip olanlar nadirdir. Zamanın getirdiği olumsuzluklara direnebilen veya tahribatları minimum zararlarla atlatabilen, aynı zamanda dönemin tezyînât özelliklerini de muhafaza edebilen yapılar Edirne Eski Câmii, Üç Şerefeli Câmii ve Murâdiye Câmii’leridir. Özellikle kalem işi gibi korunması güç bir tezyînât tabakasının orijinal hâliyle veya az bir kayıpla günümüze ulaşması devrin özelliklerini müşahade etme açısından bizler için bir şanstır. 1752 yılında meydana gelen depremde her üç câmii hasar görmüş, kubbelerinden bazıları yıkılmıştır. Ayrıca Eski Câmii, depremde önce büyük bir yangın geçirmiş zarar görmüştür. Söz konusu eserlerde bulunan tezyînâtın depremlerle ve savaşlarla zarar görmesinin yanında tamirat ve tadilat gayesiyle üzerleri sıva yahut badana ile kapatılmış, onarımın yapıldığı dönemin Barok anlayışı ile tezyin edilmiştir. Murâdiye Câmii onarımlar neticesinde yaklaşık dört farklı dönemin tezyînât anlayışı ile tezyin edilmiştir. Son dönemde tüm barok tezyînâtın kaldırılarak asli kimliğine kavuşması memnun edici bir durumdur. Ancak bu durumun, bu şekilde ne zamana kadar direnebileceği, bu süreçte devrin asil tezyînâtının ne zamana kadar dayanabileceği meçhuldür. Bu örneklerin herhangi bir sebeple kaybolması demek bir devrin tezyînât anlayışının da kaybolması demektir. Bu nedenle XV. yüzyıldan Anadolu Selçukluları ile Osmanlı imparatorluk san’atı arasında bir geçiş devrinin temsilcisi olan Edirne’deki erken dönem tezyînâtından bize miras kalan bu asil örnekleri bir kültür varlığı olarak geleceğe taşıyabilmek önemlidir. Fiilî korumanın yanında gerek fotoğrafla gerekse desenlerin çizimleri ile mevcut örnekleri kayıt altına almak bizler için bir zorunluluktur.

Amacımız, bugüne kadar fazla irdelenmeyen ve Orta Asya Uygur san’atından beri süregelen ve mi’marî tezyînâtımızın vazgeçilmezlerinden olan kalem işi san’atının Osmanlı Erken dönemindeki örneklerini kayıt altına almak ve bunları bir disiplin içerisinde analiz etmektir.

1.3. Konuyla İlgili Çalışmalar

Kalem işi konusunda bugüne kadar yazılmış doğrudan kaynak bir eser bulunmadığı gibi Erken Dönem Osmanlı tezyînâtına ait teferruatlı bilgiler sunan yeterli miktarda yayın da yoktur. Mevcut yayınların pek çoğu sempozyumlarda sunulan bildiriler, bilimsel ve aktüel dergilerde yayınlanmış makaleler ve kitap bölümlerinden oluşmaktadır ki, bu yayınlar da kalem işi konusunun bakir olması ve terminolojinin tam yerleşmemiş olması nedeniyle farklı isimler altında neşredilen, biraz da yüzeysel olan yayınlardır. Söz konusu bu durum bizleri bu yönde bir araştırmaya sevk etmekle beraber zorlu bir çalışmaya da icbar etmiştir. Dipnotlardan atıflara, arşiv belgelerinden fotoğraflara kadar uzanan bu araştırma sürecinde yeni bilgilere ulaşmak ancak ince bir çalışma neticesinde âdeta iz sürme suretiyle mümkün olmuştur. Araştırma konumuz için elde ettiğimiz bilgiler, bizleri yeni bilgilere yönlendirmiş, konumuzla ilişkili eserlerin yanında farklı alandaki pek çok kaynağın taranması ve gözden geçirilmesiyle bir arşiv oluşturulmuştur. Örnek vermek gerekirse, Murâdiye Câmii'nin tezyînâtını yapan nakkaşı bulabilmek, nakkaşın aynı zamanda şair olması ve şairliği sebebiyle isminin tezkire kitaplarında yer alması sayesinde mümkün olabilmektedir.

Diğer yandan erken Osmanlı dönemine ait pek çok mi'mari eserde tezyînâtın mevcut bulunmayışı, mevcut olan az sayıdaki nadir örneklerin de zamanla asli karakterlerini kaybetmeye başlaması bizler için ayrı bir problem teşkil etmiştir. Bunun için eserlerin en yeni fotoğraflarını çekmekle birlikte arşivlerden, yayınlardan, eski dönemlere ait var olan tüm fotoğraflar toplanarak tasnif edilmiştir. Geçmişe ait bilgileri ve fotoğrafları elde etmek için, Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğü, San'at Eserleri ve Yapı İşleri Daire Başkanlığı, Edirne Vakıflar Bölge Müdürlüğü, Edirne Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu, Edirne Müftülüğü, Edirne Selimiye Yazma Eser Kütüphanesi ve Konya Yusuf Ağa Yazma Eser Kütüphanesi faydalandığımız kurumlar olmuştur.

Çalışmamızda, Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan kültür ve san'at ekolünün tesirinde kalan Türk ve İslâm san'atı, mi'marisi, tezyînâtının yanında, Edirne'ye ait bilgiler edindiğimiz kitaplar, C.Esad ARSEVEN'in "*Türk San'atı*", "*San'at*

Ansiklopedisi(1-5)”, E.Hakkı AYVERDİ’nin, “*Erken Osmanlı Mi’marisi*”, *Osmanlı Mîmârisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri-II*, Titus, BURCKHARDT’ın, “İslâm San’atı, Dil ve Anlam”, Bahaeddin ÖGEL’in, “*Türk Kültür Tarihine Giriş*”, Emel ESİN’in, “*Türk Kültür Tarihi İç Asya’daki Erken Safhalar*”, Nejat DİYARBEKİRLİ’nin, “*Hun San’atı*”, Mustafa CEZAR’ın, “*Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimârlık*”, Yıldız DEMİRİZ’in, “*Osmanlı Mi’marisinde Süsleme-Erken Devir 1300-1453*”, Ernst DIEZ-Oktay ASLANAPA’nın, “*Türk San’atı*”, Selçuk MÜLAYİM’in, “*İslâm San’atı*”, Azade AKAR ve Cahide KESKİNER’in “*Türk Süsleme San’atlarında Desen ve Motif*”, Beşir Çelebi’nin, “*Hikâye-i Tabib Beşir Çelebi ve Tarih-i Edirne*”, TOSYAVÎ-ZÂDE Rifat OSMAN’ın, “*Edirne Rehnüması*”, “*Edirne Evkâf-ı İslâmiyye Tarihi Câmiler Ve Mescidler*”, Osman Nuri, PEREMECİ’nin, “*Edirne Tarihi*”, Abdürrahman HİBRİ’nin, “*Enîsül Müsamirin-Edirne Tarihi*”, Evliya Çelebi’nin, “*Seyahatnamesi*”, Süheyl Ünver’in “*Edirne Defterleri*”, Nedret İŞLİ - Sabri KOZ’un editörlüğünde hazırlanmış olan “*Edirne Serhattaki Payitaht*” isimli kitaplardır.

Kalem işi konusunda, bilgilendiğimiz başlıca makaleler; Yıldız DEMİRİZ’in “*Mimâr Sinan Yapılarında Kalem İşleri*”, “*Osmanlı Kalem İşleri*”, “*Edirne Câmilerinde Kalem İşleri*”, Serpil BAĞCI’nın, “*Erken Osmanlı Kalem İşleri Üzerine Bazı Gözlemler*”dir.

M. Semih İRTEŞ’in, “*Türkiye’de San’atın Bugünü ve Yarını*”, “*Kalem işi, Cam ve Revzen*”, “*Kasımpaşa Piyale Paşa Câmii’ndeki Ahşap Üstü Kalem İşleri*”, “*Ahmet Paşa Câmii Ahşap Üstü Kalem İşleri*”, “*M.Sinan’ın eseri Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Câmii’nde 450 Yıllık Kalem İşleri*”, “*Makedonya’daki Üsküp Mustafa Paşa Câmii*”, gibi makalelerinin yanında ve karşılıklı soru cevap yoluyla yapmış olduğumuz müzakereler ve “*yayınlanmamış ders notlarından*” teorik ve pratik anlamda istifade edilmiştir.

Candan NEMLİOĞLU’nun, “*Kastamonu-Kasaba Köyü Mahmut Bey Câmii Kalem işi Bezemeleri ve Osmanlı Bezeme San’atına Etkileri*” ve “*Saray-ı Cedid Yapılarındaki Orijinal Kalem İşleri*”, konulu makalelerinin yanında “15.16.ve 17.

Yüzyıl Osmanlı Mi'marisinde Kalem İşleri", isimli yayınlanmamış doktora tezi ve zaman zaman karşılıklı görüşmelerimiz çalışmalarımıza her zaman katkı sağlamıştır.

Fuad KÖPRÜLÜ'nün, İkdam gazetesinde yayınlanan "*Osmanlılarda Nakış Tarihine Dair*" makaleleri, nakkaşların biyografileri konusunda, özellikle Murâdiye Câmii nakkaşlarının tespiti ve nakkaşlar konusunda oldukça müstefid olduğumuz makalelerdendir.

Ahşap üzeri kalem işi tekniği hakkında A. Serda KANTARCIOĞLU'nun, "*Ahşap Üstü Kalem işi Bezemelerin Koruma Yöntemleri*",konulu makalesi pratik bilgiler sağlamıştır.

Tasvir anlamında S. Kemal YETKİN'in, "*Türk Resim San'atının Menşei Hakkında*" Emel ESİN'in, "*Türk ul-Acemlerin Eseri Samarra'da Cavsak-ul Hakanî'nin Dıvar Resimleri*", Yılmaz ÖNGE'in, "*XIII. ve XIV. Yüzyıllarda Anadolu Mi'mari Eserlerini Süsleyen Boyalı Nakışlar*", Günsel RENDA'nın, "*Restorasyon Çalışmalarında Kalem işleri ve Duvar Resimlerinin Yeri*", Banu MAHİR'in, "*İslâm'da "Resim Sözcüğünün Belirlediği Tasvir Geleneği"*", Mahmut AKOK'un, "*Tarihi Türk Süsleme San'atının Ana Kaynaklarını Tanıma Bakımından Geleceğin Türk San'atçısıyla Bir Konuşma*", İsmet BİNARK'ın, "*Türklerde Resim ve Minyatür San'atı*", Muhsin DEMİRONAT'ın, "*Türk Tezyini San'atlarında Motifler*", Şahabettin UZLUK'un, *I.Türk-Asya Resim Mektebi*, Rüçhan ARIK'ın, "*Osmanlı San'atında Duvar Resimleri*" elde ettiğimiz bilgilere kaynaklık etmişlerdir.

Erken Osmanlı dönemi ve tezyînâtı konusunda bilgilendiğimiz başlıca makaleler ise; Gönül ÖNEY'in, "*Akdeniz'de İslâm San'atı Erken Osmanlı San'atı Beyliklerin Mirası*",Rauf TUNÇAY'ın, "*XIII. ve XVIII. Asırlar Arasında Türk Süsleme San'atları*", Ali Saim ÜLGİN'in, "*XVI. Yüzyılda Türk Mi'marisinin İç Dekorü Nasıl Vücut Buldu?*", S.Kemal YETKİN'in,"*Beylikler Devri Mi'marisinin Klâsik Osmanlı San'atını Hazırlayışı*", "*Türk Resim San'atının Menşei Hakkında*", Cihat YILMAZ'ın, "*Tezyînât Restorasyonu, Örnekler ve Karşılaşılan Sorunlar*", isimli makaleleridir.

Hat konusunda M.Bedrettin YAZIR'ın "*Medeniyet Aleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli*", İ.Hakkı BALTACIOĞLU'nun "*Türkler'de Yazı San'atı*" Ali ALPASLAN'ın "Osmanlı Hat San'atı Tarihi" Muhittin SERİN'in, "*Hat San'atı ve Meşhur Hattatlar*" Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU'nun, "*Erken Dönem Osmanlı Mi'marisinde Yazı*" kitapları ve Fevzi GÜNÜÇ'ün "*Câmi Mi'marisinde Celî Yazılar*", "*XV-XX. yy. Osmanlı Dini Mi'mârisinde Celî Sülüs Hattı Uygulama ve Teknikleri*", "*Türk Kültür ve Medeniyet Tarihinde Fatih Külliyesi-I*", "*Anadolu Selçuklu Dönemi Celî Sülüs Yazısının Beylik Dönemine Etkileri*", müracaat ettiğimiz kaynaklar olmuştur.

Diğer yandan sözlük ve terminoloji için; Doğan HASOL'un, "*Ansiklopedik Mimârlık Sözlüğü*", M.Zeki PAKALIN'ın, "*Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*", İlhan AYVERDİ'nin, "*Misalli Büyük Türkçe Sözlüğü*", İsmail PARLATIR'ın, "*Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*", her zaman başvuru kaynağımız olmuştur.

I.4. Yöntem

Çalışmalarımız iki yönlü sürdürülmüştür:

- 1) Kütüphane ve arşiv çalışması,
- 2) Alan çalışmasıdır.

Öncelikle Erken Döneme ait arşiv çalışması yapılmıştır. Kaynaklarda ismi geçen erken döneme ait yapılar hakkında araştırma yapılmış, ardından günümüze kadar ulaşabilen yapılardaki kalem işi tezyînâtı incelemek için dönemin başkentleri Bursa ve Edirne şehirleri ziyaret edilmiştir. Bu illerde bulunan mevcut yapıların tezyînâtları incelendiğinde en güzel örneklerin Edirne Eski Câmiî, Murâdiye Câmiî ve Üç Şerefeli Câmi'de bulunduğu tespit edilmiştir. Bu çalışmanın ardından, sözü edilen bu eserlerde bulunan kalem işlerinin de ayrıca tahlili yapılarak orijinal olanlar ile olmayanların tasnifi yapılmıştır. Bu ayırımı yapabilmek için başta Ekrem Hakkı AYVERDİ'nin "Erken Osmanlı Mi'marisi"; *Osmanlı Mîmârisinde Çelebi ve II.*

Sultan Murad Devri II, kitabı ve Rifat Osman'ın, “*Edirne Evkâf-ı İslâmiyye Tarihi Câmiler ve Mescidler*”, kitaplarında bulunan bilgilerden yararlanılmıştır.

Çalışmalarımızda mi'mâri öğelerin tespiti için gerekli olan şema ve plânlarda, Ekrem Hakkı AYVERDİ'nin “*Erken Osmanlı Mimârisi, Osmanlı Mîmârisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri, II.* isimli kitabı esas alınmıştır.

Adı geçen câmilerin tasarrufu altında bulunduğu ilgili kurum ve kuruluşların arşivleriyle beraber, farklı kişi ve kuruluşlardan elde edebildiğimiz yapılara ait tüm eski fotoğraflardan da faydalanılmıştır. Aynı zamanda yapıların restorasyonunda çalışan usta ve yetkililerle birebir görüşmeler yapılmış, onların anlatımlarından ve tecrübelerinden de farklı bilgiler elde edilmiştir.

Çalışmamızı ana hatları ile dört bölümde değerlendirebiliriz:

- 1) Kalem işi terimini doğru bir yere oturtabilmek için teorikte, terim ve kavram olarak kalem işi san'atının analiz edilmesidir.
- 2) Kalem işi san'atının Türk tezyînât tarihi ve bu süreç içerisinde gelişiminin değerlendirilmesidir.
- 3) Kalem işi san'atının pratikte uygulama alanları, teknikleri ve kullanılan malzemelerin anlatılmasıdır.
- 4) Yukarıda sözü edilen anlatımların ışığı altında erken devir mi'mârisi ve kalem işi örneklerinin motif ve desen açısından analiz edilmesidir.

Analizlerin ve anlatımların, daha rahat ve daha anlaşılabilir bir sonuç verebileceği düşüncesiyle örneklerde katalog sistemi tercih edilmiştir. Bu itibarla, üç eser, üç ayrı katalog şeklinde değerlendirilmiştir. Her bir katalog ve örnekleri için ayrı ayrı gözlem formu hazırlanmıştır. Formda:

- 1) Eser Adı:
- 2) Bulunduğu Yer:

- 3) Bugünkü Durumu:
- 4) İncelendiği Tarih:
- 5) İnşa Tarihi:
- 6) Banisi:
- 7) Mimârı:
- 8) Nakkaşı:

ana başlıklar altındaki bilgilere yer verilmiştir.

Ardından câmilerin tarihçesi, yani inşâ tarihinden günümüze kadar tarihî seyri, ulaşabildiğimiz kaynaklar ve belgeler çerçevesinde anlatılmıştır. Sonunda ise tek tek ele alınarak incelenen birimlerdeki kalem işi tezyînât ve motiflerin analizleri yapılmıştır.

Bu aşamada, kalem işi örneklerinin bulundukları alanlar, bir tertibe göre kodlanarak plân üzerinde gösterilmişlerdir. Tezyînâtların plân üzerinde gösterilmesi için harf ve rakamlarla oluşan bir kodlama sistemi uygulanmıştır. Eski Câmi ve Üç Şerefeli Câmi kalem işi tezyînâtları kubbelerde bulundukları için kubbeler tek tek numaralandırılmıştır. Murâdiye Câmii tezyînâtının duvar yüzeylerinde, birbirlerinden kopuk ve parçalar halinde bulunmasından dolayı her bir parçaya bir numara tayin edilmiştir. Parçalar içerisinde bulunan motifler ise harflendirilmiştir.

Numaralandırma işleminde, rakamların başına yapının isminden kısaltma, Eski Câmi “E” Murâdiye Câmii “M” Üç Şerefeli Câmi’nin Harîm kısmı “H”, avlu kısmı “A” harfi ilave edilmiştir. Örnek vermek gerekirse; E3, Eski Câmi’nin 3.kubbesini, A7, Üç Şerefeli Câmi’nin avluda bulunan 7. kubbesini ifade etmektedir.

Çalışmalarımızda mihrap yönü bizim için merkez olmuş, değerlendirmeler mihrap cephesinden gözlemlemek suretiyle yapılmıştır. Buna göre anlatımlar ve tarifler doğu yönden başlamış, sırasıyla kuzey batı ve güney yönle son bulmuştur. Böylelikle, kubbelerin numaralandırma sistemi Eski Câmi harîminde, doğu yönden

başlamak üzere güney kuzey aksında üç sıra halinde verilmiştir. Son cemaat mahallinde ise önce giriş kubbesi ardından yanlardaki kubbeler dâhil edilmiştir. Murâdiye Câmii’nde kubbe ile örtülü her bir alan, bir bölüm olarak ele alınmış ve doğu duvar yüzeyinden başlamak üzere bu bölümlerdeki parçalar, numara ve harfle kodlanmıştır. Her bir parçanın numaralandırılmasının yanında, parçaların kendi içerisinde bulunan motifleri de ayrıca harflendirilmiştir. Üç Şerefeli Câmi harîminde, ana kubbe mi’mari ve tezyînî açıdan baskın olması nedeniyle öncelikli olmuş ve “H1” ile kodlanmıştır. Diğer kubbeler yine doğu yönden başlayarak, güney kuzey aksında birbirini takip edecek şekilde numaralandırılmıştır. Ana kubbe ile köşe kubbeler arasında bulunan küçük kubbeciklerde yine doğu yön, güney-kuzey istikametinde “H1/a,b,c,d” diye tasnif edilmiştir. Câminin avlu revak kubbelerinin kodlanması ise doğu kapısı üzerindeki kubbeden başlamak suretiyle, güney kuzey aksı, ardından doğu -batı, kuzey -güney ve batı -doğu akslarında birbirlerini takip ederek nihayet bulmuştur. Bu câmide böyle bir silsile takip etmemizin nedeni orijinal örneklere öncelik vermemizden kaynaklanmaktadır.

Diğer yandan alan çalışmalarımızda, tezyînâtı tahlil etmemizde ve katalog işlemlerinde öncelikli sıralama metodumuz mi’mâri ögenin yukarıdan aşağıya doğru anlatımıyla olmuştur. Çünkü tezyînât kubbe merkezinden başlamakta ve kademe kademe aşağıya doğru inmektedir. Söz konusu kubbelerin orta alanlarında yaptığımız sıralamalar da kataloglarda “*kademe*” olarak nitelendirilmiş, kubbe göbeğinden başlayarak her bir bordür, pervaz, ayırım çizgisi veya genel kompozisyon içerisinde farklı değişimler bir “*kademe*” olarak ele alınmış ve değerlendirilmiştir. Kubbe iç yüzeylerinin tanıtımının ardından pandantifler ve kemerler analiz edilmiştir.

Kubbesinden ziyade duvar yüzeylerinde tezyînâtı bulunan Murâdiye Câmii için de bu silsile uygulanmıştır.

Motif analizlerinin yanı sıra eserlerde bulunan hüsn-i hatt’lar da konumuz içerisine dâhil edilmiştir. Bu itibarla kalem işi tezyînât olarak değerlendirilen yazıların Arapça metinleri okunmuş, tercüme ve transkripsiyonları yapılmıştır. Yazıların orijinal metinleri katalog / örnekler içerisinde ait olduğu birimlerde Arapça karakterli fontlarla yazılmıştır. Font kullanımında da yazı karakterinin aslına uygun

olmasına dikkat edilmiş, eserlerdeki Kûfî yazıların metinleri “*AL-Battar*”, Sülûs yazıların metinleri “*Naskh rt Thuluth*”, Ta’lik yazıların metinleri “*ABC-TalikType Normal*”, Dîvânî yazıların metinleri ise “*Divani Mazar*” fontla düzenlenmiştir. Bu uygulama, algılamanın kolay olması açısından okunuş kısımlarında da tekrar edilmiş, kûfî ve sülûs hatlı metinlerin Türkçe okunuşları da yine farklı fontlarla yazılmıştır. Diğer taraftan, ayet ve hadislerden oluşan metinlerin kaynakları da dipnotlarda belirtilmiştir.

Fotoğraflar, beş yıllık bir süre içerisinde üç farklı dönemde tarafımızdan çekilmiştir. Bu süreçte zaman zaman onarım çalışmaları olması hasebiyle farklı fotoğrafların ortaya çıkması da kaçınılmaz olmuştur.

Örneklerin resimlendirilmesinde, incelenen ögenin genel çekimlerinin yanında, tezyînâtın simetrisi, dilim sayısı ve motiflerin yakın detay çekimi gibi üç, dört aşamalı çekimler yapılmıştır. Elde edilen fotoğraflar ışık ve renk değerlendirilmesinin ardından en uygun olanları ve en son elde edilenleri kullanılmıştır. Tercih edilen bu fotoğraflar bilgisayar ortamına aktarılarak desenlerin, birebir çizimleri gerçekleştirilmiştir.

Çizimler bilgisayar ortamında yapılmış ve fotoğraflarda olanlar aynen uygulanmıştır. Tezyînâtlarda var olan hataların ve yanlışların düzeltilmesi tez süresini aşacağı ve çok zaman alacağı için bu yol seçilmiştir. Desenlerdeki yanlışlıklar, olması veya olmaması gerekenler de çalışmalarımızda zamanla ele alınacaktır.

Çalışmamızın içeriği genel olarak, “Önsöz”, “Özet”, “Kısaltmalar” ve “Transkript”ten sonra “Giriş” bölümünde, “Çalışmanın Konusu”, “Amaç ve Önemi”, “Konuyla İlgili Çalışmalar” ve “Yöntem” olarak ele alınmıştır. II. Bölümde, “Kalem İşi San’atının Tanımı” ve “Kavram Problemleri” başta olmak üzere kalem işinin Türk tezyînât tarihi içerisinde geçmişten Cumhuriyet Dönemine kadar olan serüveninden bahsedilmiştir. Bu arada Türklerin İslâm’ı kabul etmeleri ve bunun neticesinde yapılan resim ve tasvirlerde figür yasağı gibi önemli bir değişimin olması bakımından tezyînât tarihi “İslâm Öncesi ve İslâm sonrası Türk Dönemi” diye

iki kısım halinde sınıflandırılmıştır. “Hunlar”dan başlatmış olduğumuz tezyînât tarihi “Göktürk”, “Uygur”, “Karahanlı”, “Gazneli”, “Selçuklu”, “Beylikler” ve “Osmanlı Erken Dönemi” olarak konumuza kadar olan süreçte tezyînâtın evreleri anlatılırken, ardından İmparatorluğun zirvede olduğu bir dönem tezyînâtı olan “Klâsik Dönem” kısa hatlarla anlatılmaya çalışılmıştır. Zira her alanda olduğu gibi san’at ve tezyînât alanında da Osmanlının zirvede olduğu bu dönemi anlatmak oldukça geniş kapsamlı bir çalışmayı gerektirir. Diğer yandan XVII. yüzyıldan itibaren “Batı Etkili Dönem” diye adlandırdığımız “Barok”, “Rokoko”, “Ampir”, “Eklektik” gibi üslûplarda yine kısa hatlarla tarif edilmiştir. Bir yönüyle günümüz tezyînât anlayışını da anlatmaya çalıştığımız “Cumhuriyet Sonrası Dönem” ise, “Tezyînât Yenileme” ve “Taklit Kompozisyonlar” gibi alt başlıklarda değerlendirilmiştir.

Kalem işi san’atının bugüne kadar süregelen tarihçesinin ardından çalışmanın teknik kısmı açıklanmıştır. Pek çok yerde farklı boyutlarda anlatılan “Sıva üzeri”, “Ahşap üzeri”, “Deri ve bez üzeri”, “Taş üzeri” kalem işleri ve “Malakârî” gibi teknik kısım, ince ayrıntılarına kadar değerlendirilirken, tezyînâtta Kullanılan Motifler ve malzemeler de bu çerçevede ele alınmıştır.

Kataloglardaki örneklerin değerlendirildiği “Değerlendirme ve Sonuç” kısmı IV. Bölümde, çalışmalarımız esnasında müracaat ettiğimiz, kütüphane, arşiv ve internet ortamından elde edilen belge ve kaynakların dökümü V. Bölümde bulunan “Kaynaklar” kısmında, tezde kullandığımız tüm fotoğrafların listesi VI. Bölümde, bulunmaktadır. Yapılara ve tezyînâtlarına ait gerek tarihî gerekse hâlihazırda bulunan fotoğraflar, sırası ile görsel bir malzeme olarak VII. Bölümde sunulmuştur.

Çizimlere ait liste VIII. Bölümde, bulunurken, kataloglar içerisinde sözü edilen motiflerin ve tasarımların vektörel çizimleri IX. Bölümde, incelenen örneklerin değerlendirmesinin toplu olarak görülebilmesi için X. Bölümde “Değerlendirme Tablosu” oluşturulmuştur.

II. KALEM İŞİ SAN'ATI

II.1. Kalem İşi Tanımı

Türk tezyînat san'atının bir kolu olarak tanımlayabileceğimiz kalem işi san'atı, genel bir ifadeyle, “sivil ve dinî mi'marimizin iç duvarlarını, kubbelerini ve tavanlarını sıva, ahşap, taş, bez ve deri gibi malzeme üzerine, renkli boyalar, bazen de altın varak kullanılarak ince “kıllı kalem” tabir edilen fırçalarla yapılan nakışlardır”¹⁹ diye açıklanmaktadır. Bu genel tarifin ardından, bu san'ata neden bu isim verilmiştir veya kalem kelimesinin kaynağı nedir gibi bir takım sorular ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden öncelikle “*Kalem*” terimini ele aldığımızda kuşkusuz bu soruların cevaplarına da karşılık bulabilmemiz mümkündür. Kâğıt üzerine yazı veya çizim için kullandığımız bir araç olan kalemi, C.Esad Arseven, San'at Ansiklopedisi'nde “*Boya ile bir satıh üzerine nakış yapmaya mahsus ucu sivri ve kalem gibi uzunca tüy veya tahta çubuk*”²⁰ diye açıklamaktadır. Bu tarife göre yontma işlerinde kullanılan ucu sivri ya da keskin âlete kalem denildiği gibi yazı yazma işlemi için, Japonlar ve Çinliler gibi Uzakdoğu milletlerinin kullandıkları fırçaya²¹ ve kadim Avrupalıların kullandıkları kaz tüyüne de kalem adı verilmektedir. Avrupalılar, kazkanatlarında bulunan iri ve sert tüylerin saplarını yontup sivrileştirdikten sonra, kamış kalemler gibi uçlarının yarılması suretiyle yaptıkları bu kalemlere “*tüy kalem*” veya kısaca “*tüy*” manasına gelen “*plume*” demişlerdir²². Tüy kalem aynı zamanda Eski Türklerde, minyatürleri, nakış resimleri yapan ressamın ve müzehhiplerin resim çizmek için kullandıkları, tüyden yapılmış fırçanın da adıdır. Dolayısıyla bir zemin üzerine resim, şekil, yazı, nakış vb. uygulamalar için kullanılan “fırça” kültürümüz içerisinde “*kıllı kalem*” diye tabir edilmiştir. Sonuç olarak, kıllı-tüy kalem ile yani fırçayla yapılan bu işleme eski tabirle “*kalem kârî*” günümüz Türkçesiyle “*kalem işi*” denilmiştir.

¹⁹ İRTEŞ, M.Semih, “Kalem İşlerimizin Bugünü ve Yarını”, *Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını*, Ankara 1985, s.425.

²⁰ ARSEVEN, C. Esad, “Kalem” *Sanat Ansiklopedisi*, C.II, İstanbul 1966, s.911.

²¹ BURCKHARDT, Titus, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, Çev. Turan KOÇ, İstanbul 2005, s.60.

²² ARSEVEN, C. Esad, agmd., s.913.

Osmanlı sanatı içerisinde, kalem işi tabirinin çıkış dönemi için kesin bir tarih vermek oldukça zordur. Kalem işi tabiriyle kastedilen eylemin geçmişte nakış ve nakkaş tabiri ile meşhur olduğunu kaynaklarda görüyoruz. Ancak Batılılaşma Döneminde Avrupa resim san'atının Osmanlıyı etkilemesiyle başlayan süreçte, öteden beri tezyînâtla meşgul olan nakkaşların yanında yeni bir ressamlar sınıfının ortaya çıkması ve resmin yaygınlaşması sonucunda, resimle nakşın birbirinden tefrik edilmesi açısından bu tabirin yaygınlık kazandığı sanılmaktadır.

Kalem işi san'atı, kendi tekniği içerisinde, uygulandıkları zemin malzemesine ve uygulama şekillerine göre farklı isimlerle tasnif edilmişlerdir. Uygulandıkları zemin malzemesine göre isimlendirilen kalem işleri; *sıva üzeri kalem işleri*, *ahşap üzeri kalem işleri*, *taş ve mermer üzeri kalem işleri*, *deri ve bez üzeri kalem işleri*'dir.

Bu uygulamaların tekniği de iki farklı türdedir. Birincisi sıva, ahşap, deri ve taş gibi malzemelerin üzerine doğrudan doğruya fırça ve renkli boyalarla tatbik edilen çalışmalar, diğeri ise “*malakârî*” veya “*sıvacıkârî*” adı verilen alçı malzemenin özel bıçaklarla kesme ve kabartma yöntemi ile yapılan çalışmalardır. Sivil ve dinîmi'maride fırçalarla yapılan bu nakışlara “*kalemkârî*”, nakışları yapan kişilere *kalemkâr*, tezyînâtın tasarımını hazırlayan ve aynı zamanda uygulayan kişilere *nakkâş* adı verilir²³. Ancak her iki terimin mesleki anlamda aynı şeyi ifade ettiği aralarında bir farkın olmadığı gibi bir kanaat vardır. Zira birçok kaynak nakkaşın, boyalı resimler yapan san'atkârlara verilen bir isim olduğunu, yağlı boya, sulu boya işleri yapan bina boyacılarına da nakkaş²⁴ denildiğini, Kalemkâr'ın ise kalem ve boya ile iş işleyen san'atkâr hakkında kullanılan bir terim olduğunu, boya işlerine de kalemkârî²⁵denildiğini ifade ederek bizlere bu yönde bilgiler sunar. Burada şunu ifade etmek sanırım bu durumun daha kolay anlaşılmasını sağlayacaktır. Nakkaşlık zihnî ve aynı zamanda amelî bir durumken, kalemkârlık sadece amelî bir eylemdir.

²³ İRTEŞ, Semih, “Kalem İş, Cam ve Revzen” *Süleymaniye Külliyesi*, Ankara 2007, s.293.

²⁴ PAKALIN, M.Zeki, “Nakkaş”, *OTDTS*, C.II, İstanbul 1983,s.650.

²⁵ PAKALIN, M.Zeki, “Kalemkâr”, *OTDTS*, C.II, İstanbul 1983, s.145.

II.1.1. Kalem İşi San’atında Kavram Problemleri

Kökleri Uygur duvar resimlerine dayanan Türk kalem işi tarihi, Türklerin İslâm olması ile birlikte duvar resimlerinde bulunan figürler ve tasvirler hızlı bir şekilde stilize sürecine girmiştir. Asli hüviyetlerini kaybeden, genellikle hayvan ve insanların tasvir edildiği resimler yeni bir kimlik kazanmıştır. İslâm san’atçısı canlı figürleri başarılı bir şekilde stilize ederek figürün içerisinden canlılığı kaldırmış, sadece anatomik çizgileri koruyarak ortaya münhanilerden oluşan motifler çıkmıştır. İslâm’ı kabul eden ilk Türk devleti olan Karahanlılar’dan itibaren başlayan bu stilizasyon süreci Gazneliler, Selçuklular’ın dönemlerinde artarak devam etmiş, Klâsik Osmanlı döneminde ise tamamen son bulmuştur. Erken Osmanlı döneminde canlı figürlerin bulunmadığı natüralist anlayışla uygulanmış tabiat tasvirleri bulunmakla birlikte, Klâsik Dönem’de tezyînât süreci figürsüz ve tasvirsiz sadece stilize motiflerin kullanımıyla uzun müddet devam etmiştir. San’atçı geçmişinden aldığı ilhamla kendine has bir üslûp da ortaya koymuştur. XVIII. yüzyıl ilk yarısında Lale Devriyle birlikte Osmanlı Avrupa ilişkileri artmış, Osmanlı ülkesinde kültür ve san’at alanında Batı etkileri hızla hissedilmeye başlamıştır. Başta İstanbul olmak üzere, tüm Anadolu ve Balkanlara yayılan Batı etkisi Osmanlı zevkinde ve san’at üslûplarında da yenilikler ortaya çıkarmış, Osmanlı mi’marisi, barok ve rokoko üslûpları ile saksılar, vazolar, meyve sepetleri, ağaçlar arasında dizi dizi köşkler, köprüler, yapı tasvirleriyle tanışmıştır. Bu dönemde barok ve rokoko üslûplu motiflere itibar artmışken, tasvir san’atı da yeniden ortaya çıkmıştır. İstridye motifleri, “c” ve “s” kıvrımlı barok motifli tablolar arasında tabiat tasvirleri, yapı kalıntıları, kuleli yapılar, mi’mari eserler, natürmortlar, taşıtlar, ulaşım araçları²⁶ gibi resimler kullanılmıştır. Canlı figürlerin kullanılmadığı bu resimler üç boyutlu gölge ve ışık değerlerinin kullanıldığı tablolar haline gelmiştir.

Bu değişimin yansımasıyla zaman içerisinde kalem işi uygulamalarını ifade etmek için farklı terimler kullanılmıştır. Terminolojinin tam yerleşmemesinin getirdiği zorluklardan dolayı oluşan kavram kargaşası, bazı san’at tarihi terimleri içerisinde devam eden diğer kavramlar gibi halen devam etmekte ve kalem işi san’atı

²⁶ ARIK, Rüçhan, “Osmanlı Sanatında Duvar Resimleri”, *Osmanlı*, C.XI, Ankara 1999,s.424.

hakkında pek çok farklı terim kullanılmaktadır. Söz konusu bu terimlerden meşhur olanlar, *nakış*, *kalem işi nakış*, *boyalı nakış*, *renkli nakış*, *bezeme*, *duvar resmi*, *duvar tezyînâtı*, *duvar bezemesi*, *duvar süsü*, *fresk*, *fresko* ve *secco*'dur. Aslında bahse konu terimlerin hepsi süslemeyi, tezyînâtı ifade etmek için kullanılan ve nihayetinde aynı manaya ulaşan kelimelerdir. Öyle ki, bu terimler arasında küçük teknik ayrıntılar dışında çok fazla bir ayırım da yoktur. Sadece tarifi kolaylaştırmak ve anlatım esnasında ifadeyi vurgulamak için bazı araştırmacılar tarafından oluşturulan bu tanımlamalar, mi'maride kullanılan kalem işi tezyînâtın, diğer materyaller üzerindeki süslemelerden farkını belirtmek için tercih edilmiştir. Aslında süsleme san'atlarının kökü çok geniş bir anlam yelpazesi bulunan "nakış" terimine dayanmaktadır.

Nakış

Arapça N-K-Ş kökünden gelen nakış kelimesi, Arap dilinde oyma, rölyef anlamındaki naht kelimesi ile aynı manaya gelmektedir. Bazı Arap kaynaklarında ise bu terime iki farklı anlam yüklenmiştir. Bunlardan biri "ahşap, cam ve duvarları çeşitli malzemelerle yağlama ve boyama anlamına gelen tezyin etme, süsleme" yani eşyayı çeşitli renklerle süslemek, diğeri ise gümüş ve değerli taş dilimlerini küçük bir aletle yontmak" anlamında kullanılmıştır²⁷. İlk dönem İslâm kaynaklarında, aynı zamanda mühür olarak kullanılan "yüzük üzerindeki yazı ve resimler" anlamında kullanıldığı da görülmektedir. Türkçede daha çok birinci anlamıyla hayat bulan nakış terimi, Osmanlıca-Türkçe sözlüklerde daha zengin anlamlara sahiptir. Bunlardan birkaçını burada zikretmek çözümleme açısından uygun olacaktır. Nakış kelimesi sözlüklerde;

- 1- Duvar tavan vb. yerlere süslemek maksadıyla yapılan şekil veya resim,
- 2- Resim, suret, tasvir,
- 3- Kumaş üzerine renkli iplikler, sırma veya simle el veya makinede yapılan işleme,
- 4- Görünüş, suret²⁸.
- 5- Resim, Duvarlara tavanlara yapılan yağlı veya sulu boya resim,

²⁷ *Hadārat al-‘Iraq*, C.9, Bağdat 1985, s.216.

²⁸ AYVERDİ, İlhan, "Nakış", *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, C.II, İstanbul 2005, s.2290.

- 6- Süsleme san'atı, İpekle sırma ile işleme²⁹.
- 7- Binaların tavan ve duvarlarına yağlı boya veya sulu boya ile yapılan resimler ve çiçekler ile bunların yapılması işi, görünüş, çekicilik³⁰.
- 8- Rengârenk yapmak, tezyin etmek, süslemek, bir şeyi kalemle oymak, yontmak³¹.
- 9- Kabartma, taklidi olmayan renkli tezyînât³² gibi anlamlar yüklü olan nakış terimini C.Esad Arseven *Sanat Kamusu*'nda şöyle açıklar:

“NAKŞ (Peinture), boya ile resim yapma san'atı. Gerek yağlı boya, gerek sulu boya ve gerek pastel olsun hepsine nakş tesmiye olunur. Eski zamanlarda nakş işlemek diye renkli tire, ipek veya yünle işlenen işlere tesmiye edilirdi. Bugün nakş bu manaya yanlış olarak tağmim etmiştir. Eski devirlerde nakkaş diye boya ile resim yapan resamlara denirdi. Bilahare duvar boyacılarına nakkaş denilmiştir. Mamafih Fransızlarda da bunlara “peinture” denir. Fakat san'atkâr nakkaş ile bina nakkaşı olarak ayrılır. Bizde nakkaş kelimesi pek ziyade tamim ettiğinden onu artık ressam manasına isti'mali mümkün olamayacaktır. Binaenaleyh resamlara nakışkâr demek münasip olur. Nakşa gelince onu da manayı asliyesinde ve peinture mukabili almalıyız. “Nakş etmek; (peindre) Yağlı boya, sulu boya ve kuru boya (pastel) gibi boya ile renkli resim yapmağa nakş etmek denir”³³”.

Eski Türklerde, nakış teriminin en geniş anlamıyla kullanıldığını ve her türlü süsleme işinin nakış olduğunu, evi nakışla süslemekle bir elbiseyi süslemek arasında anlam açısından bir farklılık olmadığını³⁴ kaynaklardan biliyoruz.

Azeri kültüründe nakkaşlık, uygulamalı bir sanat türü olarak genelde günlük kullanım eşyalarının süslenmesinde kullanılan, belli bir resmin veya yazının kesici aletle çeşitli materyaller üzerine çizilmesidir. Bu kültürde Nakkaş, binaları, câmilere ve kitapları süsleyen, aynı zamanda hem hattat hem de ressam olan kişidir. Nakış ise

²⁹ DEVELİOĞLU, Ferit, “Nakış”, *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara 2004, s.802; Mehmet Bahaeddin, “Nakış”, *Yeni Türkçe Lügat*, İstanbul...., s.756.

³⁰ PARLATIR, İsmail, “Nakış”, *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Ankara 2006, s.1255.

³¹ MUTÇALI, Serdar, “Nakış”, *Arapça-Türkçe Sözlük*, İstanbul, 1995, s.909.

³² ARSEVEN, C. Esad, “Nakış”, *Sanat Ansiklopedisi*, C.II, İstanbul 1966, s.916.

³³ ARSEVEN, C. Esad, “Nakış”, *Sanat Kamusu*, İstanbul 1340, s.214.

³⁴ ÖGEL, Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C.5, Ankara 1978, s.342.

mekanik usûlle, ya da elle işlenmiş, tasvirlerin metal, taş, tahta, cam üzerine çizilerek yapılan süsleme olarak tarif edilmektedir³⁵.

Söz konusu bu tanımlamalarda da yine aynı durum ortaya çıkmaktadır. Yani Nakkaş denildiği zaman renk, resim, fırça, kazıma, oyma, rölyef gibi her türlü süsleme malzemesi ve teknikleri anlaşılmaktadır. Bu terimler içerisinde kalem işi-nakış-nakkaş arasındaki farklılıkları ve bağlantıları biraz irdelememiz gerekir. Kalem işi san'atı, tezyînât açısından diğer süsleme unsurları ile elbette benzerlikleri vardır. Ancak bunun yanında, uygulamadaki malzeme ve teknikler yönünden ortaya çıkan kendine özgü birtakım özellikleri de bulunmaktadır. Malzeme esaslı bu özellikler, nakış teriminin geniş anlam yelpazesi içerisinde, kalem işinin alâmet-i fârikası olup, onu farklı bir konuma yerleştirmektedir. Dolayısıyla kalem işi terimini diğer tezyînî sanatlardan ve nakış teriminden ayırt edebilmenin en güzel yolu bu özellikleri dikkate alarak değerlendirmek ve tasnif etmektir.

Bu özellikler;

1-Üzerine tezyînî uygulama yapılan malzeme (zemin malzemesi),

2-Tezyînâtı uygulamada kullanılan aletler, malzemeler (tezyînâtta kullanılan araç gereçler)'dir.

1- Tezyînâtın uygulama alanları açısından veya üzerine uygulama yapılan malzemeler açısından farkı, kalem işi san'atının, ağırlıklı olarak mi'maride uygulanmış ve uygulanabilir olmasıdır. Mi'marinin olmadığı bir yerde kalem işinden bahsetmek mümkün değildir. Dolayısıyla tezyînâtın uygulandığı zemin malzemeleri de genelde inşâî malzeme olan, taş, ahşap, sıva, deri gibi kaba ve sert hacimli malzemelerdir.

2- Tezyînâtın uygulanmasında kullanılan ana malzeme ise, kalem işi san'atını tarif ederken “*kıllı kalem*” diye ifade ettiğimiz “*fırça*” dır. Kalem işi tekniği ile yapılan tezyînâtın tamamına yakını fırça marifetiyledir.

Olaya bu malzeme esaslı özellikler zaviyesinden baktığımız zaman kalem işi terimini anlayabilmemiz ve ayırt edebilmemiz daha kolay olacaktır. Çünkü geçmişte ve günümüzde farklı malzemelerle farklı uygulama alanlarına işlenen pek çok

³⁵ http://www.azerbaijans.com/content_170_tr.html, Erişim Tarihi 01.11.2012.

süslemenin nakış veya farklı isimlerle anıldığı vakıadır. Nakış terimi her tür süsleme için vazgeçilmez bir tanımlama iken, kalem işinin yalnızca sıva, ahşap, taş, deri gibi malzemeler üzerine yalnızca fırça ile yapıldığı konusunda en azından bir terim ittifakı sağlandığı malumdur. Kumaş üzerine yapılan işlemler, takı malzemelerinde bulunan şekiller, naht ustasının veya taş ustasının kullandığı motifler, kitap, levha, cam hatta insan bedenine yapılan dövmeler hep nakış olarak görülmekte ve isimlendirilmektedir. Maden, ahşap, kumaş, ipek, taş gibi hep farklı malzemelerin üzerine keski, testere, iğne vb. materyaller yardımıyla yapılan her türlü çizgi, şekil, motif, desen de nakış olarak bilinmektedir.

Sonuç itibarıyla, “*her kalem işi nakıştır ama her nakış kalem işi değildir*” gibi mantıklı bir çıkarımda bulunmak mümkündür. Böyle bir çıkarımda bulunmamızın sebebi ise kalem işi teriminin farkını ortaya koymak içindir. Öyle ki, geleneğimiz içerisinde usta san’atkârların, çalıştıkları alan, teknik ve malzemeye göre, nakkaş, müzehhip, siyahkalem, musavvir, şebihnüvis, meclisnüvis, cetvelkeş, renkzen ve tarrah gibi çeşitli müstakil isimler aldığı malumdur³⁶. Bunun yanında Osmanlı tezyînât geleneğinde pek çok san’atın icra edildiği yer olan Nakkaşhanelerde, bahsetmiş olduğumuz bu san’atkârların haricinde ressam, kalem işi yapanlar, mücellit, değerli taş işlemecileri, taş ustaları, cam ustaları³⁷ gibi tezyînâtın her bir bölümünde ayrı usta grubu san’atçıların çalıştığını biliyoruz.

Kalem işi san’atı da yine bu disiplin içerisinde aynen tezhip, minyatür, resim, cilt gibi nakkaşhanenin sevk ve idaresi altında olan, nakışhanenin motifleriyle beslenen ancak uygulama sahası mi’mari tezyînât olan farklı bir şubedir. Nasıl ki, tezhip, minyatür gibi san’atlar nakış kelimesi bünyesinden ayrı müstakil bir terim olarak anılıyorsa, bu işlem kalem işi terimi için de düşünülmeli ve kullanılmalıdır. Ş.Uzluk’un, XVII. yüzyılda yaşamış Mevlevi nakkaşlardan Fennî Dede’yi (Mehmet Efendi) anlatırken “*Nakkaşlığın Fresk kısmında çalıştığını, bu san’atı Enderun*

³⁶ BOZKURT, Nebi, “Nakkaş”, *TDVİA*, C.32, İstanbul 2006, s.326; MAHİR, Banu, İslâm’da “Resim” Sözcüğünün Belirlediği Tasvir Geleneği, *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*, İstanbul 1989, s.59.

³⁷ TANINDI, Zeren, “Nakkaşhâne”, *TDVİA*, C.32, İstanbul 2006, s.331.

*mektebine mensup san'atkârlardan tahsil ettiğini...*³⁸” diye devam eden cümlesi ve R.M.Meriç’in nakkaşları tarif ederken; “*bazıları nakış san'atının bir kolunda, mesela şebihnüvislikte yahut tarrahlıkta, duvar nakkaşlığında ihtisas sahibi olup çalışırdı...*”³⁹” diye devam eden sözleri, nakşın alt kolları olduğunu ifade etme açısından önemlidir ve bizim bu konudaki görüşümüzü de desteklemektedir.

Bundan maksat, nakşı ayrı, kalem işini ayrı bir terim olarak değerlendirmek değil, bilakis nakışların uygulama zemini ve malzemelerin çeşit ve hususiyetlerine göre ayrı ayrı, müstakil terimler olarak kullanılmasına imkân sağlamaktır. Kalem işi terimini külli olarak nakış terimi içerisinde değerlendirirken, cüz’i olarak farklı bir konuma yerleştirebilmektir. Bu tanımlama terminolojiye zenginlik katarken bizlere, ifade-i meram ve tasnifte kolaylıklar sağlayacaktır.

Nakkaş

Sözlükte, “gümüş ve değerli taş dilimlerini küçük bir aletle yontmak” diye bahsi geçen nakış kelimesinden türeyen nakkaş kelimesi nakşı işleyen, uygulayan kişinin yani ustanın sıfatıdır. İlk dönem İslâm kaynaklarında nakkaşlar, üzerinde çalıştığı materyal veya eşyaya göre “nakkaşü’l-fidda”, “nakkaş’z-zeheb”, “nakkaşü’s-sikke”, “nakkaşü’l-hicare” gibi işkoluna nispetli isimlerle anılırken,⁴⁰ Manisa Ulu Câmii, Hama Ulu Câmii, Nain Mescid-i Cuma’sı ve Kahire Baybars Câmii gibi yapıların ahşap minberlerinde ustaların isimlerinin başında “Nakkaş” sıfatı geçtiği görülmektedir⁴¹. Söz konusu kullanımlarda geçen nakkaş kelimesi, nakşın, fırça ve boya ile tezyînât yapma anlamından ziyade yontma, naht anlamı kastedilmiştir. Bu tabir Osmanlı toplumunda da kullanılmış ancak yaygın kullanımdaki nakkaş teriminin bina boyacılarını⁴², duvarlara⁴³ ve tahta

³⁸ UZLUK, Şahabettin, “Türk Nakış Tarihinde Mevleviler”, *Milli Mecmua*, Teşrini-Sânî 1925/1341, s.798.

³⁹ MERİÇ, R.Melül, “Nakış Tarihi Vesikaları”, *AÜİF Dergisi*, Ankara 1952, s.87.

⁴⁰ BOZKURT, Nebi, “Nakkaş”, *TDVİA*, C.32, İstanbul 2006, s.326.

⁴¹ BİLİCİ, Z. Kenan, “Kastamonu ve Kasabaköy’deki İki Eseriyle Nakkaş Abdullah Bin Mahmut ve Sanat Tarihimiz’deki Yeri”, *Vakıflar Dergisi*, S.XX, İstanbul 1988, s. 86.

⁴² PAKALIN, M. Zeki, “Nakkaş”, *OTDTS*, C.II, İstanbul 1983, s.649.

⁴³ ARSEVEN, C. Esad, “Nakkaş”, *Sanat Ansiklopedisi*, C.III, İstanbul 1966, s.1496.

üzerine⁴⁴renkli tezyînât yapan süsleme san'atkârını, aynı zamanda minyatür san'atçıları⁴⁵ ifade ettiğini biliyoruz. Anadolu Selçuklularında nakkaşların daha çok ressamlık yönü ağır basmakla birlikte⁴⁶, R.M.Meriç; “nakkaş” kelimesi, bugünkü “ressam” kelimesinin işaret ettiği şeyden daha şümullü bir mana ifade eder. Ressamlar, siyahkalemler, müzehhipler musavvirler, şebihnüvisler, tarrahlar, meclisnüvisler, cedvelkeşler, renkzenler, duvar nakkaşları hep “nakkaş” zümresindendir⁴⁷”diyerek nakkaşın alt kadrolarını da saymıştır.

Osmanlı döneminde olduğu gibi, Anadolu Selçukluları ve Beylikler dönemi içerisinde ressam, çini ustası, hattât, haccâr(taşçı ustası), nahhâti(ahşap tornacısı) gibi tezyînâtla uğraşan meslek grupları yanında nakkaşlığın da ayrı bir meslek grubu olarak sınıflandırıldığını⁴⁸biliyoruz. Söz konusu nakkaşlık mesleğinin, bizim anladığımız manada tezyînâtla uğraşan kalemkârlık mesleği ile aynı san'atı icra ettiğinden şüphe yoktur⁴⁹. Zira nakkaşın ve kalemkârın, boyalı resimler yapan san'atkârlara verilen bir isim olduğunu, yağlı boya, sulu boya işleri yapan bina boyacılarına bu isimler verildiğini daha önce bahsetmiştik. Ancak şunu da hemen belirtmeliyiz ki, sözlüklerde işaret edilen bina boyacılığından kasıt, günümüzde anlaşıldığı üzere bir boyacılık değil, yapının iç mekân dekorasyonu konusunda uzmanlık, san'at çerçevesi içerisinde tasarım ve uygulama yapan san'atkârlıktır. Çünkü tüm devirlerde padişah ve sarayın koruması altında olan nakkaşhane, ülke içerisinde yapılan tüm san'at faaliyetlerinin denetimini, uygulanacak desenlerin kalite ve kontrolünü yürüten bir kurum olarak, bu kadim mesleğin yozlaşma konusundaki hassasiyetinden dolayı ciddi anlamda önlem almıştır. Millî kimliğin ve üslûbun korunması için herkesin bu işi yapmasına engel olmuş ve mesleği koruma altında tutmuştur. Bu durumla alakalı olarak kaynaklarda İstanbul'da ebniye boyacılığı (nakkaşlık) mesleğinin Müslümanlara mahsus bir meslek olduğu, gayri

⁴⁴ ÜNVER, A. Süheyl, Türk İnce El Sanatları Tarihi Üzerine", *Atatürk Konferansları Serisi*, Ankara, 1964, s. 144.

⁴⁵ PAKALIN, M.Zeki, “Minyatür”, *OTDTS*, C.II, İstanbul 1983,s.537.

⁴⁶ MERÇİL, Erdoğan, *Türkiye Selçuklularında Meslekler*, Ankara 2000,s.90.

⁴⁷ MERİÇ, R. Melül, “Nakış Tarihi Vesikaları”, *AÜİF Dergisi*, Ankara 1952, s.87.

⁴⁸ MERÇİL, Erdoğan, “Anadolu Selçukluları ve Beylikler Döneminde Serbest Meslekler”, *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, C.I, Ankara 2006,s.381; MERÇİL, Erdoğan, age., s.82.

⁴⁹ Bazı kaynaklarda metal işlemleri veya kazıma işlemleri de her ne kadar kalem işi olarak ifade edilse de bu tanımlamalar fazla rağbet görmemiştir.

müslimlerin bu mesleği icra etmemelerine dair bir yasağın olduğunu, bu yasağın 1826-27’de kaldırılarak mimâr ağa, şehremîni ve İstanbul kadısının iznine bağlandığına dair kayıtların var olduğunu görüyoruz⁵⁰.

Nakkaş’ı tezyînâtın tasarımcısı, kalemkâr’ı ise uygulayıcısı olarak⁵¹ tanımlarken, nakış ve nakkaş, kalemkâr ve kalemkârî terimlerinin de iç içe geçmiş birbirleri ile hemhal olmuş kelimeler olduğunu, ancak nakşın ve bu fiili işleyen nakkaşın, kalem işinden farklı olarak daha geniş bir anlamla yüklü olduğunu söylemiştik. Böylece, Kalem işi terimini, nakış kavramı içerisinde, fakat onun bir şubesi olarak değerlendirmek suretiyle kalem işi özel ismiyle anmakta herhangi bir sakınca olmayacaktır.

Boyalı Nakış

Boyalı nakış tabirini ilk defa C.E.Arseven’in 1928’li yıllarda kaleme aldığı “Türk Sanatı” isimli kitabında görüyoruz⁵². Bu tabir, eser metni içerisinde “...ahşap kısımlarına işlenen boyalı nakışlardan maada bir de sıvalar üzerine kireçli boyalarla işlenen nakışlar vardır ki,” diye devam eden cümlede geçmektedir. Ancak, boyalı sıfatının ilave edildiği bu cümleden bizim anladığımız, Arseven’in ahşap üzerindeki nakışların “*naht*” olmadığını vurgulamak ve nakışların boyayla uygulandığını izhar etmek içindir. Ahşap üzerine tezyînâtın oyma, kakma gibi tekniklerle yapıldığı gibi boya ile de yapıldığı gerçeğinden hareketle, her iki tezyînât arasındaki farkı ayırt edebilmek için bu tabiri kullandığını zannediyoruz. Çünkü ardından gelen cümledesıva üzeri kalem işlerini tarif ederken bu tabiri kullanmamış “*sıvalar üzerine kireçli boyalarla işlenen nakışlar*” cümlesini kurmuştur. Türk tezyînât san’atının en önemli şahsiyetlerinden olan ve bu konularda oldukça münbit eserler vermiş olan A.S.Ünver’in de pek çok makalesinde nakış veya kalem tabirlerini tercih ettiğini

⁵⁰ Ruhsat-ı Nakışkârî, Mukaddimen bazı sana’i inhisar üzere cârî olduğu mesellü, dersa’adette ebniye nakkaşlığı dahi İslâma münhasır idi. Bu inhisarın lağvı ile bundan böyle teb’a-i devlet-i âliyyeden her kim olur ise nakkaşlık edebilmesi için ruhsatı havî mi’âr ağa ile şehr emînine ve İstanbul kadısına buyurulduklar tasfir olundu (Ahmet Lütfi, *Tarih-i Lütfi*, İstanbul 1290, s.239).

⁵¹ İRTEŞ, M. Semih, “Kalem İşlerimizin Bugünü ve Yarını”, *Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını*, Ankara 1985, s.425.

⁵² ARSEVEN. C.Esad, *Türk Sanatı*, İstanbul 1928, s.210.

boyalı nakış tabirini kullanmadığını görüyoruz⁵³. Fakat daha sonraki dönemlerde zaman zaman bu terimin bazı araştırmacılar tarafından kullanıldığı görülmektedir. Anlatımı kolaylaştırma açısından tercih edildiğini tahmin ettiğimiz “boyalı” sıfatı, başta sıva üzeri kalem işi tekniği olmak üzere kalem işinin diğer tekniklerini tarif etmek için de kullanılmıştır. Ancak muallakta kalan bu terimin terminolojide tam olarak tutunduğu söylenemez. Bu terimi kullanan araştırmacıların birçoğu aynı makale içerisinde bile bir tutarlılık göstermemiş, metnin bir yerinde “boyalı nakış” derken bir başka yerinde “kalem işi” demiştir. Y. Önge’de bu tabiri en eski kullananların başında gelmektedir ki o da diğer yazarlar gibi ısrarcı olmamıştır⁵⁴.

Diğer yandan Önge’nin “boyalı nakışlar” diye tarif etmeye çalıştığı kompozisyonda zemin üzerinde bulunan her türlü renkler, şekiller süsleme gayesi olsun veya olmasın boyalı nakış olarak tarif edilmektedir. Örnek gösterilen Konya Beyhekim Mescidi kubbesindeki tuğla aralarında bulunan renkli derzlerin nakışla bir alakası yoktur. Bu kubbede nakış diye değerlendirilmesi gereken renkli derzler değil, sıvasız çıplak tuğlaların geometrik dizimidir. Zira mimârın hedefi tuğladan ördüğü kubbeyi estetik kaygılarından dolayı farklı şekillerde örmesi ve farklı çizgiler elde etmesidir. Yapının asli süsleme unsuru tuğlanın kendisidir. T.Cansever, tuğlayı hem inşâatta hem de süslemede kullanılan en önemli malzeme olarak nitelendirir⁵⁵. Netice itibarıyla, Tuğla aralarındaki derzlerin renklendirilmesi asli unsur olmayıp tuğlalara sadece bir canlılık kazandırmıştır. Burada nakıştan ziyade renk vardır. Renkli olan her şey nakış olarak kabul etmek nakışın tabiatına aykırı bir davranıştır. Çünkü nakışlar mana yüklüdür bir hedefi, bir amacı vardır.

Kumaş malzeme veya keçe malzeme üzerine boya ile yapılan nakışları kalem işi olarak değerlendirmenin mümkün olmadığı bir durumda mi’ari eserler

⁵³ A.S.Ünver’in, “Selçuklarda ve Osmanlılarda resim, tezhip ve minyatür” *Türk Tarihinin Ana Hatları*” Eserinin *Müşveddeleri Serisi*; II. No, 11, İstanbul, s.29. eserinde bu tabir geçmektedir. Ancak Ünver’in bu makalesinde kaynak göstermediği, Arseven’in kitabında kullandığı cümleyi aynen aldığı ve kullandığı görülmektedir.

⁵⁴ ÖNGE, Yılmaz, XIII. ve XVI. yüzyıllarda Anadolu Mi’ari Eserlerini Süsleyen Boyalı Nakışlar, *Önasya* IV. S.43, Ankara 1969, s.8–9. Önge, 1969 yılında yazmış olduğu bu makalesinde “Boyalı Nakış” tabirini kullanırken, 1987 yılında yazmış olduğu “Erken Osmanlı Dönemi Osmanlı Türk Sanatına Genel Bir Bakış (1300–1453) ve Hacı Bayram Veli Türbesi” isimli makalesinde “Kalem İş” tabirini kullanmaktadır.

⁵⁵ CANSEVER, Turgut, *Anadolu’da İslâm Kültür ve Medeniyeti*, İstanbul 2007, s.313.

üzerindeki tezyînâtı da boyalı nakışlar diye değerlendirmek terminoloji kifayetsizliğinin bir göstergesidir. Nakış veya kalem işi terimlerinin vermiş olduğu anlam yüklü ağırlığı boyalı nakış terimi tek başına dolduramamıştır. Aslına bakıldığında zaman bu terimi kullanan araştırmacılar tarafından mecburi bir ifade tarzı olarak kullanıldığı görülmektedir. Çünkü konu hakkında yazılmış eserlerde bu terim hiçbir zaman ısrarla vurgulanmamıştır.

Diğer yandan sözlüklerde ve günlük kullanımlarda nakşın, “*boyalarla yapılmış renkli, resim, çiçek şekil*” gibi süslemeler, nakkaşın ise “*boya işi ile iştilal eden, boyacı ustası, tezyînâtla uğraşan, ressam*” gibi anlamları olduğunu belirtmiştik. Boya ve renk ile bu kadar özdeşleşmiş ve bu yönde bir anlam kazanmış olan nakış kelimesine yeniden ilavede bulunarak “*Boyalı nakış*” demenin, nakışla mündemiç olan boya lafzını mükerrer olarak kullanmaktan başka bir fayda sağlamadığı kanaatindeyiz. “Boyalı nakışlar” yerine, “*kalem işi nakışlar*” demek sanırım daha doğru bir kullanım olacaktır.

Duvar Resmi

Duvar yüzeyi üzerinde mum boyası, sulu boya, yağlı boya, mozaik, kazıma vb. tekniklerle yapılan resimlere duvar resmi denilmektedir⁵⁶. Bu genel tarifin yanında kalem işi ve duvar resminin kritiğini yapabilmemiz için öncelikle resmin sözlük anlamlarına bir göz atmamız uygun olacaktır. Sözlüklerde resim;

1- Bir nesne, bir canlı yahut tabiatın karakalemle, sulu veya yağlı boya ile kâğıt, bez vb. bir yüzey üzerine yapılan tasvir⁵⁷,

2- Görünen ve tasavvur edilen şekilleri çizme san’atıdır⁵⁸ diye açıklanır.

Resmin çıkış kaynağına bakıldığında onun içerik açısından bilinen ilk örnekleri dinsel ve mitolojiktir. Kötü ruhları uzak tutmak, bereket getirmek gibi dinî inançlarla yapılmış oldukları tahmin edilen resim san’atının dinle olan bağlantısı ve ilişkisini resim san’atı tarihi boyunca görebilmek mümkündür. Bunun yanında milattan önce Mısır, Çin ve Hindistan’da yapılmış resimlerin gündelik hayatı, İspanya ve Fransa’da

⁵⁶ <http://tdkterim.gov.tr/bts/,BSTS / Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü>, 1968, Erişim Tarihi 06.04.2011

⁵⁷ <http://tdkterim.gov.tr/bts/ Güncel Türkçe Sözlük>, Erişim Tarihi 06.04.2011

⁵⁸ AYVERDİ, İlhan, “Resim”, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, C.3, İstanbul 2005, s.2575.

ise av sahneleri ve hayvanları tasvir ettiği görülür. Türk san'at tarihi yönünden baktığımız zaman da yine av sahneleri, savaş sahneleri veya tabiat tasvirlerini görmek mümkündür. Batı san'atı içerisinde resim kavramının ifade ettiği anlam, özellikle çevremizde örneklerini gördüğümüz tabiatın detaylı biçimde ve birebir aynıyla resmedilmesidir. Bunların hepsinde bir anlatım tarzı bir ifade şekli vardır.

Bulundukları mekânı süslemenin yanı sıra ilgilileri için yönlendirici bir tavır olan duvar resimleri aynı zamanda içinde bulunduğu dönemin dinî, sosyal ve bilimsel özelliklerini de yansıtır. Tarihte Uygurlu ressamın mabet duvarlarına yapmış oldukları resimlerin yanında Avrupalı Hristiyan ressamın da halkın dikkatini dinî meselelere çekebilmek amacıyla kutsal kitabın resimlerini duvarlara işledikleri bilinen bir gerçektir⁵⁹. Hristiyanlık baskı altında yayılmaya çalışırken Hz. İsa çoban, Rûhu'ul Kudüs de güvercin örneği olarak gösterildiği gibi birtakım şeyleri rumuzla anlatmak için resmi kullanmıştır. Bu nedenle resim san'atı Hristiyanlıkta gelişmiştir. Yahudilikte resmin yasak olmasından dolayı güzel san'atlar yoktur ve san'at fikri de geridir⁶⁰. İslâm'da ise, Suriye Hristiyan kilisesi ve Horasan Türklerinin tesiri altında sivil mi'maride bir miktar resmin görüldüğü vakidir. Emevi hükümdarlarının gösterişe düşkün olmaları sebebiyle av çadırları ya da kışlık ikametgâhlarını Helenistik tarzda resimler, Sasâni ve Kıpti heykeller ve Roma mozaikleriyle donattığını⁶¹ görüyoruz. Diğer yandan Fatımi halifelerinden El-Mustansır Billâh(1036–1094) zamanında, Nakkaş İbn-i Aziz'in duvara çengi resimleri yaptığını⁶², Tolunoğlu Humaraveyh'in (883–896) sarayında bir odayı kendisi, eşleri ve şarkıcılarının resimleri ile süslettiğini⁶³ İslâm tarihçileri bizlere naklediler. Sivil mi'maride buna benzer figürlü örneklerin nadir bulunabildiği ve bunların da istisna teşkil etmesinin yanında, Müslümanların mescitlerine asla figürler tasvir etmedikleri de bilinen bir gerçektir.

⁵⁹ SEVİN, Nurettin, "Türk Resim Geleneğinde Esas Unsur, *Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Tebliğler*", Ankara 1962, s.340–342.

⁶⁰ KESKİOĞLU, Osman, "İslâm'da Tasvir ve Minyatürler", *AÜİF Dergisi*, Ankara 1961, s.20.

⁶¹ BURCKHARDT, Titus, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, Çev. Turan KOÇ, İstanbul 2005, s.18; RİCE, David Talbot, *Islamic Art, Thames and Hudson*, London 1996.

⁶² YETKİN, S. Kemal, "İslâm Minyatürünün Estetiği", *AÜİF Dergisi*, S.1, Ankara 1953, s.33.

⁶³ ÇUBUKÇU, İ. Agâh, "Kültür Tarihimizde Sanatın Değeri", *AÜİF Dergisi*, C.29, Ankara 1987, s.137.

İslâm, kendi mesajlarını resim ya da sureti reddederek sembollerle anlatan bir dindir. Dolayısıyla bu dinin mensubu olan Müslümanlar, İlahi san'atın dayanağının sembolizm olduğu inancıyla hareket ederek⁶⁴, sadece elini değil aklını, zekâsını ve dindar ruhunu kullanmış, taklitten kaçınarak estetik düşünce ve hislerini nakışlarla ifade etme yoluna gitmişlerdir. Çünkü nakışta sadece stilize edilmiş motifler, semboller ve simgeler vardır. Farklı kültürleri ve etkileri kendine ait bir ilke çerçevesi içerisinde eriten İslâm tezyînâtı, başlangıcında yeni bir sanat akımı değil, yeni bir sentez ortaya koymuştur⁶⁵. San'atçı tabiatı aynen eserine koymak yerine, kendi tarafından görülmüş, duyulmuş hatta düşünülmüş olan tabiatı, zekâ süzgecinden geçirdikten sonra eserinde ortaya koyar⁶⁶. Türk süsleme san'atlarının tamamında görülen bu anlayışın tesiriyle san'atkârlar tabiatı kopya etmekten kaçınmışlar, biçimler ve insan figürlerini, geometrik şemalarla ifade etmek suretiyle uygulamışlardır⁶⁷.

B.R. Eyüpoğlu, “*Resmin doğuşunda taklit, nakşın doğuşunda icat, mühim yer tutmuştur. Resimde Allah yapısı başta gelir, ressamın örnek, model, mevzu, tabiat diye adlandırdığı çıkış noktaları hep Allah yapısını taklide yönelir. Saf nakış yüzde yüz insan yapısıdır, nakşı tasarlayan onun her zerresinden sorumludur*”⁶⁸” diyerek İslâm san'atçısının zekâsını ve tercih ettiği nakşın meziyetlerini sergiler. Nakışta, resim gibi direk bir anlatım görevi yoktur. Dolayısıyla izleyiciler kendi zaviyelerinden bir takım çıkarımlarda bulunabilirler.

Söz konusu, stilize özelliklere sahip resimler, daha çok doğu kültüründe, İslâm san'atlarında ve ilkel san'atlarda görülmektedir. Bu san'atlarda tabiatta bulunan organik yaşamı taklit eden bir anlayış gözetilmez. Duvarlara işlenen resimlerle, yine duvarlara işlenen nakışlar teknik olarak aynı olsa da anlam olarak farklıdır. S.Bağcı, Edirne MurâdiyeCâmii hakkında yazmış olduğu makalesinde câminin tezyînâtını

⁶⁴ BURCKHARDT, Titus, *age.*, s.35.

⁶⁵ MÜLAYİM, Selçuk, *Anadolu Türk Mimârisinde Geometrik Süslemeler-Selçuklu Çağı-*, Ankara 1982,s.15.

⁶⁶ DEMİRONAT, Muhsin, “Türk Tezyini Sanatlarında Motifler”, *Akademi Mecmuası*, S.5, İstanbul 1966,s.42.

⁶⁷ TANSUĞ, Sezer, *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul 2004,s.15.

⁶⁸ EYÜBOĞLU, B, Rahmi, “Nakşı Küçümseyenlere”, *Türk Edebiyatı*, S.415, Mayıs, İstanbul 2008,s.74.

anlatırken “*Duvar resmi*” terimini özellikle kullandığını, bunun nedenini ise; “*Duvar resmi terimi özellikle kullanılmaktadır. Çünkü bu örnekler bir doğa görünümünü canlandırmaktadır. Bu nedenle dönemin süsleme san’atlarından çok resim san’atı açısından algılanması gerekmektedir*”⁶⁹ diye açıklar. Bir diğer örnekte Y.Demiriz ve G.Renda IX. Yüzyıl kalem işi san’atını anlatırlarken; Demiriz “*19. yüzyıldan başlayarak kalem işlerinin yerini duvar resmi niteliğindeki süslemeler almaya başlamıştır*”⁷⁰, Renda, “*bu dönemde kalem işi nakışlar bir tür duvar resmine dönüşmüştür*”⁷¹ ifadelerini kullanırlar. Buradaki tarifler teknik açıdan değil, tasvir unsurları açısından değerlendirilmiştir. Zira duvar resmi, bir teknik değil, isminden de anlaşılacağı üzere bir resimdir, bir tasvirdir ve anlatım tarzıdır. Ancak mi’rari bir yapının duvarında yer aldığı zaman aynı zamanda süsleme fonksiyonuna da sahip olacaktır. Sonuçta bir resim ister dinî, ister sosyal bir düşünceyi yansıtsın sonuçta onu duvara uygulayan ya da uygulatan için asıl amaç, bir süsleme alanı meydana getirmektir.

Kalem işi terimini tarif ederken, motiflerin herhangi bir yüzeye boya ile renklendirilerek fırça marifetiyle aktarılması olayı olduğundan söz etmiştik. Bu tanım iki önemli unsuru karşımıza çıkartmaktadır. Birincisi fırça, ikincisi motiftir. Malakârî tekniğini hariç tutarsak, kalem işi ve duvar resmi, ilgili alana yalnızca fırça ile uygulanmaktadır. Dolayısıyla bu teknik bir işlemdir. Diğer taraftan ilgili alana uygulanan objeler açısından baktığımızda rûmî, hatâyî, bulut vb. soyut motifler olduğu gibi, figürler, tabiat tasvirleri, dinî temalar da süslemenin uygulama konusu olabilmektedir. Dolayısıyla burada bir önermede bulunabilir, figürlü tasvirlerin yapıldığı, resmedildiği durumlarda bunlara “*duvar resmi*”, soyut motifler uygulandığında da “*nakış*” diyebiliriz. Her iki uygulama fırça yardımı ile tatbik edildiği için ortak noktaları fırça olurken, işlenen motifler konusu açısından soyut motiflerden müteşekkil olanı “*nakış*”, somut figürlerden oluşanı ise “*duvar resmi*”dir. Dolayısıyla aynı amaçla ve aynı malzeme türleri ile yapılan ancak konuları farklı olan bu tezyînâtları kalem işi ortak ismiyle tarif edebiliriz.

⁶⁹ BAĞCI, Serpil, “Erken Osmanlı Kalem İşleri Üzerine Bazı Gözlemler”, *Metin AKYURT, Bahattin DEVAM, Anı Kitabı* İstanbul 1995, s.38.

⁷⁰ DEMİRİZ, Yıldız, “Osmanlı Kalem İşleri”, *Osmanlı*, C.11, Ankara 1999.s.304.

⁷¹ RENDA, Günsel, “19. Yüzyılda Kalem İş Nakış-Duvar Resmi”, *Tanzimat’tan Cumhuriyete Türkiye*, C.VI, İstanbul 1985,s.1530.

Fresk

En çok kullanılan terimlerden biri olan fresk, aslında tezyînâtın adı değil, tezyînât tekniğinin adıdır. Terim, ismini İtalyanca taze anlamına gelen, “*fresco*”dan almıştır. Kalem işi tekniğinde olduğu gibi süslemenin, kuru sıva üzerine değil yaş sıva üzerine uygulandığı bir tekniktir⁷². Bu tekniği uygulayarak ister figürlü tasvir, ister nakış yapılsın bu süsleme, kastettiğimiz manada kalem işi tekniği değil, fresktir. Terminolojimize Batı san’atının, kültürünün ve batılı kaynakların etkisiyle girmiştir. Bu yüzyılın başından beri pek çok yayında, nakış ya da kalem işi teriminin yerine, uygulama tekniğinin farklı olmasına rağmen bu ayrımı göz ardı edilerek tüm duvar tezyînâtımız san’at tarihi konusu içerisinde bu isimle anılır olmuştur. Aztekler, Hindistan, Mısır, Roma ve Yunanistan gibi eski medeniyetlerin çoğunda fresk san’at uygulanmasına karşın Türk tezyînât geleneğinde bu teknik tercih edilmemiştir. Kuru sıva üzerine uygulanan işlem fresk değil, kalem işidir⁷³.

Bezeme

Kelime anlamı süslemek ve donatmak manasına gelen bezeme, bezemek mastarından tezyin etme donatma işi ve isim olarak donatıcı ve süsleyici şey anlamlarına gelir⁷⁴. Süslenmiş yüzeydeki renkli renksiz düz, kabartma ve oyma gibi bütün teknikleri kapsayan bezeme terimi, bezek terimi ile de ilişkilidir. Uygur duvar resimlerinin bulunduğu Bezeklik’in adı bu kelimedenden gelmektedir. Orta Asya’da ve Anadolu’nun bazı bölgelerinde canlılığını koruyan ve hâlâ kullanılmaya devam eden bezek, bezemek sözcüklerini Osmanlılar tercih etmemişlerdir. Bunların yerine ziynetten gelen tezyînât tabirini kullanmışlardır⁷⁵. Günümüzde az da olsa kullanılan bezemek fiilinin yerine en çok süslemek ve tezyin etmek sözcükleri tercih edilmektedir. Süslemek kelimesi, belirli bir hacmi veya bir alanı daha çok güzelleştirme adına yapılan ilavelerdir. Bu ilave, eşyayı bütünü ile veya kısmen örtüp çevreleyerek ona ilk durumundan farklı bir görünüş ve muhteva kazandırmakla birlikte materyalin yapısında, işleyişinde ve fonksiyonlarında bir değişim yoktur.

⁷² ARSEVEN, C.Esad, “Fresk” *Sanâyi’-i Neffise Istılâhâtı Mecmûası*, İstanbul 1330, s.56.

⁷³ TURA, Gülten, “Türk Süsleme Sanatlarından Kalem işleri” *Arkitekt*, No. 350, İstanbul 1973, s.71.

⁷⁴ ARSEVEN, C.Esad, “Bezeme” *Sanat Ansiklopedisi*, C.I, İstanbul 1966, s.218.

⁷⁵ DOĞANAY, Aziz, “Tezyînât”, *TDVİA*, C.41, İstanbul 2012, s.81.

Tezyînât ise ziynetlendirme demektir. Herhangi bir nesneyi süslemek kasdıyla üzerine ilave edilen bir değerdir, ziynettir⁷⁶. T.Cansever, tezyînâtı, İslâm san'atlarının temel özelliği olarak nitelendirir ve insanlık tarihi içerisinde oldukça nadir bir hadise olduğunu ifade eder⁷⁷. Boş bir yüzeye yapılan her bir nakşın, her bir yazının o yüzeye kattığı maddi ve manevi bir değer vardır. H.Sauvage'nin ifadesiyle, "*hakikatten güzelliğe ulaştıracak yol boyunca karakter, üslûp ve ahenk dizilidir*"⁷⁸. Medeniyetimizde süslenmek istenen mekân veya nesne ruhsuz ve anlamsız gelişigüzel şeylerle süslenmemiş, bilakis bir ahenk, bir insicam, bir nispet içerisinde tezyin edilmişlerdir.

Kalem işi terimini nakış, boyalı nakış, fresk, duvar resmi ve bezeme gibi terimlerle olan ilişkilerini değerlendirmemizin ardından, olaya, bir de hüsn-i hat yazıları açısından bakmakta fayda mülâhaza ediyoruz. Çünkü pek çok yapıda, özellikle İslâm mi'marisinde kalem işi tekniğiyle uygulanmış yazılar bulunmaktadır. Her ne kadar öncelik tezyînât amaçlı olmasa da nihayetinde yazılar da esere bir güzellik katmakta ve tezyînâta bütünlük sağlamaktadır. Yazısız süsleme olamayacağı gibi, süslemesiz bir yazı da eksiklik hissetirecektir. . Mi'maride kullanılan hüsn-i hattın tercih sebepleri öncelikle, Kur'an ayetlerinin kutsal sayılması, ilahi mesajın insanlara bu yolla ulaştırılmaya çalışılmasıdır. Bununla birlikte, seçilen ayetlerin binaların amaçları ve işlevlerini belirten anlamda kullanılmaları, yapıya tarih kaydı oluşturmak yahut baniye övgü ve dua olarak kullanılmaları ve neticede anlam yüklü bir tezyînât olarak uygulandıkları da bilinen bir gerçektir⁷⁹. Dolayısıyla en güzel biçimde istiflenen ve halkın beğenisine sunulan yazıyı tezyînâttan ayrı değerlendirmemiz mümkün değilken, onu nakış, bezeme, fresk vb. isimlerle adlandırmak da hiç uygun olmayacaktır.

Sonuç itibariyle araştırmacıların pek çoğunun mi'maride sıva üzerine boyayla yapılan bezeme işini, kalem işi, kalemkâri, nakış, boyalı nakış gibifarklı başlıklar

⁷⁶ MÜLAYİM, Selçuk, *İslâm Sanatı*, İstanbul 2010, s.123.

⁷⁷ CANSEVER, Turgut, *Kubbeyi Yere Koymamak*, İstanbul 2007, s.29.

⁷⁸ MELTEM, Naci, "Henri Sauvage, Mi'mari ve Sanat Hakkında Düşünceler", *Arkitekt*, No.9-12, İstanbul 1948, s.202.

⁷⁹ HAIDER, Gulzar, *İslâm Mi'marisi ve Şehirciliği, İslâm'da Kültür ve Bilgi*, C.V, Ankara 2008, s.737.

altında tavsif etseler de, bizim için Y.Demiriz'in görüşü önem arz eder. Demiriz, "*Kalem işi başlığı altında, yüzeylerin renkli boyalarla süslendiği bütün teknikleri kabul etmek istiyoruz. Zira gerek desen özellikleri ve gerekse yapılardaki kullanım imkânları bakımından bunları birbirinden ayrı incelemek oldukça güçtür*"⁸⁰ diyerek konuyu özetlemiştir. Butanımlama, bizim baştan beri açıklamaya çalıştığımız konunun bir hûlasası niteliğinde olup,verdiğimiz bilgiler ışığında, kendine özgü tekniği ve özellikleri bulunan,ayrıca mi'mari tezyînâtı ifade etmede daha geniş ve kapsayıcı bir kavram olankalem işi teriminin tercih edilmesi daha uygun ve daha münasip olacaktır.

⁸⁰ DEMİRİZ, Yıldız, "Mimâr Sinan'ın Yapılarında Kalem İşleri" *VI. Vakıf Haftası, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimâr Sinan ve Dönemi" Sempozyumu*, İstanbul 1988,s.315.

II.2. TARİHÇE

II.2.1. İslâm Öncesi ve Sonrası Türk Dönemi

Türklerin İslâmiyet'ten önceki tarihi dönemlerinden günümüze plastik san'atlarla ilgili az da olsa örnekler bulabiliyoruz. Arkeolojik kazılardan elde edilen bulgularda, en erken dönemlerden itibaren Türklere ait günlük kullanım malzemelerinden, savaş malzemelerine kadar pek çok eşyanın süslenmiş olduğunu görüyoruz. Türklerin, yerleşik hayata geçtikten sonra başta evleri olmak üzere her şeyi süslemeleri, Uygur evlerinin badana ile boyalı olması hatta ilk duvar resimlerinin burada bulunması, millet olarak Türklerin, tezyînâta karşı hep ilgi ve alaka duyan bir yapısı olduğunu göstermektedir. Ayrıca normal hayatın ötesinde, öldükleri zaman ölüleri için mezarlar ve üzerine türbeler yapmışlardır. Söz konusu inşâ ettikleri türbelerin içerisini de ölünün hayattaki yapmış olduğu mücadelelerle süslemişlerdir⁸¹. Bu dönemde stilizasyona ihtiyaç duyulmadığı için tüm süslemelerde figür kullanılmıştır.

Türklerin yerleşik hayata geçmesi, beraberinde mimârî ve ona bağlı birtakım unsurların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Mimârî ise süslemeye etki eden önemli amillerdendir. Dolayısıyla dinî ya da sivil yapılarda, ister süsleme amacıyla olsun, ister bir anlatım aracı olmak üzere yapılsın duvar resimlerinin, mi'mari eserle sıkı bir ilişkisi vardır. Her toplumda olduğu gibi Türk toplumunun erken dönemdeki yaşam mekânları ve bunların yüzeylerinde bulunan çizgi ve resimler önemli kaynaklardır. Bir toplumun kültür ve sosyal düzeyi hakkında fikir vermesi açısından etkisi göz ardı edilemeyen mi'mari yapı ve toprak boya ile yapılmış olan duvar resimleri, ait olduğu toplum hakkında bizleri bilgilendirdiği için ayrı bir önem arz etmektedir.

Duvar resimlerinin bir kısmı boya ile yapılırken bir kısmı kazıma yöntemi ile çizilmiştir. Bu resimlerin pek çoğunda doğal olarak gerçek hayatın izleri olan av sahneleri, hayvan figürleri bulunmaktadır. İnsanlık tarihinin hâlihazırdaki en eski san'at eserleri hayvan resimleridir. İnsanlık, en ilkel dönemlerden günümüze kadar, uyguladıkları bütün san'at dallarında bazen yoğun, bazen seyrek olarak hayvan

⁸¹ DİYARBEKİRLİ, Nejat, *Türk Tarihi -II*, Ankara, 1977, s.154.

figürlerine yer vermiştir. Her millet kendi yaşamında önem arz eden bazı hayvanları yaşadıkları mağara duvarlarına resmetmiştir. Meseleye Türkler açısından bakıldığında ilk hayvan figürleri, M.Ö. XVII. asırda, kayalarda ve çeşitli eşyalarda görülmüştür⁸². Bunun yanında hayvanların insanların soylarının dayandığı “hayvan-atalar” olarak kabul edilmesi, koruyucu güç olduklarına inanılması hayvanın biçimine girildiğinde gücüne sahip olduğuna inanılması gibi inanışlar neticesinde hayvan üslûbu ortaya çıkmış ve Türklere ait bir üslûp olarak da tarihe geçmiştir⁸³. Ayrıca Türklerin hayvan resimleri ve hayvan mücadele sahnelerini sıkça kullanmalarının sebebi hayvan figürlerini tabu (put)olarak görmelerinin yanında, bu hayvanların insanlara yardım edebileceklerine dair bir inanışın tezahürü olmuştur⁸⁴.

Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar döneminde kullanılan bu hayvan tasvirleri yerleşik düzenin, bir ziraat kültürünün olmamasından kaynaklanmaktadır. Zira Kuzey Asya bir avcı ülkesi olması münasebetiyle konusu hayvan mücadelesi olan bu hayvan üslûbu, halkın günlük yaşamı içerisinde yer alan avcı kültüründen doğduğunu tahmin etmek zor değildir. Mesela, Hunlar, kendilerini istedikleri yere ulaştıran atları, onun koşum takımını ve eyerini bozkırda karşılaştığı hayvan figürleri ile bezemiştir⁸⁵. At üzerinde göçebe bir hayat yaşayan topluluğun hareketli bir yaşam içerisinde bulunması onların İslâm sonrası stilizasyon sürecinde motiflere de yansımıştır. Motiflerin geçmişini incelediğimiz zaman çok hareketli olan rûmî motifinin kuzeydeki avcı kültürü içerisinde geliştiğini ve bu kültürün etkilerini taşıdığını, rûmîye nazaran daha durgun ve durağan olan hatâyî üslûbunun ise güneyde yerleşik düzene sahip ziraatçı kültür çevresi içerisinde geliştiğini ve bu kültürün etkilerini taşıdığını görürüz⁸⁶. Göçebe kültüründe hareketlilik ne kadar makul ise yerleşik düzen içerisinde hayatını sürdüren topluluk içinde hayatın durağan olması o derece normaldir. Hayvan figürlü bezemeler Türklerin İslâm’ı kabul etmesinden sonra bir müddet daha yoğunluğunu hissettirse de zamanla terk edilmiştir. İslâm’ın orta Asya’ya girmesi ile figürlü süsleme faslı kapanmasına karşın

⁸² ÇETİNDAG, Yusuf, “Türk Kültüründe Hayvan ve Bitki Motifinin Seyri”, *Türkler*, C.IV, Ankara 2002, s.173.

⁸³ ÇORUHLU, Yaşar, *Erken Devir Türk Sanatı*, İstanbul 2007, s.147.

⁸⁴ ARSEVEN. C. Esad, *Türk Sanatı*, İstanbul 1973, s.11.

⁸⁵ DİYARBEKİRLİ, Nejat, *Hun Sanatı*, İstanbul 1972, s.39.

⁸⁶ DIEZ, Ernst -ASLANAPA, Oktay, *Türk Sanatı*, İstanbul 1955, s.24.

İslâm'ın henüz girmediği Tarım havzasında⁸⁷ duvar resmi tüm zenginliği ile devam etmiştir.

Termez'in 15 km. kuzeyindeki Balalık Tepe'deki şato ve duvar resimleri V. ve VI. yüzyıl Orta Asya duvar resminin örnekleri, Semerkant'ın kuzeyindeki Afrasiyab Sarayı VI. - VII. yüzyıl örneği, ayrıca Varahşa ve İslâm öncesinin en ünlü örneklerinin bulunduğu Pencikent saray resimleri de V.-X yy. duvar resimlerinin örneklerindendir⁸⁸. Duvar resmi, hiçbir ülkede orta Asya'daki kadar bol görülmez. Çok zengin örneklerle sahip Doğu Türkistan'dan başka Mançurya'dan Horezm'e kadar uzanan bölge dâhilinde duvar resimleri vardır. Milattan önceki asırlardan başlayıp XIII. yüzyılın ikinci yarısına kadar devam eden Orta Asya duvar resminin erken devrini tek bir etnik gruba ait kılmak, tek bir dine ve kültür ortamına mal etmek elbette yanlış olacaktır. Orta Asya duvar resminde, Sasâni devri İran'ı hariç, Kuşan, Soğd, Tohar, Çinli, Tibetli hatta Part devri İranlısının katkılarının olduğu ne kadar gerçekse, IX. yüzyıl ve sonrasına ait Orta Asya duvar resminin de hemen hemen tamamen Türklere ve özellikle Uygurlara ait olması da o derece gerçektir⁸⁹.

Türk san'at tarihine ait bu en erken resim örneklerinin uygulama şekillerinden bazıları sivri uçlu bir aletle çizme usulüyle kazınarak yapılırken bir kısmı süt, bitki özsuları ve balık yağı gibi hayvansal yağlarla karıştırılan doğal toprak boylarla⁹⁰ meydana getirilmişlerdir.

Batı Türkistan san'atçıları İslâm'la tanışma sonrasında, yeni dinin kuralları ile çatışmayacak, İslâmi anlayışa uyacak şekilde kendilerini figürsüz süslemeye adapte etmeye çalışmışlar, yeni eserler ortaya koymuşlardır⁹¹. Her zaman yeniliğe açık olan insanoğlu bulunduğu her durumda kendi hayat düzeni, dini ve sosyal çevresini ifade eden örneklerden bir süsleme anlayışı geliştirmiş, kendi kimliğine yakışanı uygulamaya ve yaşatmaya çalışmıştır. Ancak, san'at eserleri toplumun sosyal yönelişleri ve ihtiyaçlarından oluştuğu için devirlerin, sosyal ihtiyaçların, duygu ve

⁸⁷ Çin'in uzak batısında Sincan Uygur Özerk Bölgesinde, 910,000 km² yüzölçümüne sahiptir. Doğudan batıya 1,000 km. boyunca uzanan büyük bir elips şeklinde çökelti havzadır.

⁸⁸ CEZAR, Mustafa, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimârlık*, İstanbul 1977,s.254.

⁸⁹ CEZAR, age., s.272.

⁹⁰ TANSUĞ, Sezer, *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul 2004,s.21.

⁹¹ CEZAR, age., s.273.

düşüncelerin değişmesi ile birlikte san'atın ve tezyînâtın yapısı ve görüntüsü de değişime her zaman tabi olmuştur. S.K.Yetkin, Hippolyte Taine (1828 –1893) 'nin bir san'at eserinin doğuş sebeplerini, ırk, çevre ve ân diye üç grupta sınıflandırdığını nakleder. Irk ve çevre yukarıdaki şartlar çerçevesinde ortaya çıkarken, “ân” ın ise her san'atçı neslinin, kendisini takip eden nesil üzerindeki tesiri olarak açıklamıştır⁹².

II.2.1. Hun

Hunlar, en eski Türkler olarak bilinirler. Tarihe göçebe bir kavim olarak geçmişler, Orta Asya kavimlerini ilk defa bir bayrak altında toplayarak siyasi, kültürel birlikteliği sağlamışlardır. Farklı bölgelerde dağınık bir halde bulunan Orta Asya kültürlerinin birleşmesi ve kaynaşmasıyla, MÖ III. yüzyılın sonlarından başlayıp, MS III. yüzyılın sonlarına kadar devam eden yaklaşık beş asırlık Büyük Hun Devletinin kültürü oluşturulmuştur⁹³. Hun Türkleri dönemine ait herhangi bir yazılı belge veya edebî bir metin bulmak mümkün değildir. Bu dönemin eserleri günümüze ulaşmadığı için bu konuda fikir yürütmek de imkânsızdır⁹⁴. Ancak Pazırık, Şibe, Berel, Tula gibi bölgelerdeki arkeolojik kazılardan çıkan bulgularda Hunların, çevre ülkelerle olan iletişimleri ve neticesinde o ülkelerin kültür ve zevklerinin Hunların günlük hayatınayansımasının izleri görülür. Çin ve İran'ın bu alanda bir miktar katkısının var olduğu da bir gerçektir. Öyle ki, Orta Asya'nın çok eski kültürlerine ait hayvan mücadele sahneleri İran ve Çin'in katkılarıyla eski karakterlerini kaybetmeksizin sürdürülmüş, bunlarla ortak bir üslûp oluşturulmuştur. Ancak burada kullanılan esas konu ve teknik Hunlara aittir⁹⁵.

Yerleşik hayata geçmemiş olan Hunlar, göçebe bir hayat tarzına sahiptir. Resim ve bezeme gibi görsel san'atlar da göçebe kültüründe zengin değildir. Çünkü sözü edilen san'atlar için mi'mari istikrarın olması gereklidir. Göçebe san'atı

⁹² YETKİN, S.Kemal, *Estetik*, İstanbul 1947, s.14.

⁹³ ÖGEL, Bahaeddin, *İslâmiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi*, Ankara,1984, s.32.

⁹⁴ ÇETİNDAG, Yusuf, “Türk Kültüründe Hayvan ve Bitki Motifinin Seyri”, *Türkler*, C.IV, Ankara 2002,s.174.

⁹⁵ ÖGEL, age.,s.46.

genellikle basit ama çarpıcı grafik şekiller, tezyinî motifler, armalar ve sembollerle sınırlıdır⁹⁶.

Dolayısıyla, Hunların süsleme zevkleri, süslemeden ziyade atalarının tabiatüstü kuvvetlere karşı eğilimlerine ve inançlarına dayanmaktadır. Orta ve İç Asya'nın çeşitli yerlerinde Hun Devri'ne ait olduğu kabul edilenav kültürü ve sembolizminin kullanıldığı kaya resimlerinde, tekerlekli çadırlar, süvariler, at tasvirleri, dağ keçisi, geyik, kurt vb. çeşitli mitolojik ve sembolik anlamlara sahip hayvan örnekleri dikkat çekmektedir. Bunun yanındaHun san'atçıları yırtıcı hayvanların antilop, geyik, koyun, keçi, inek nadiren deve gibi çift tırnaklı hayvanlara saldırma sahnelerine rağbet göstermişler, birçok yerde aynı temaları tekrar etmişlerdir. Çünkü bu hayvanları ölüm ve hayatın kaynağı olarak benimsemeleri inançları gereğidir. Dinî inançlara ve günlük hayata işaret eden bu tasvirlerle ilaveten, damgalar veya yazılara benzer farklı işaretler de tasvirler içerisinde görülmektedir⁹⁷.

Hunların kayalara yaptıkları hayvanlara ait çizgisel tasvirler aynı zamanda Hun resim san'atının öncüsü olarak da kabul edilmiştir⁹⁸.

II.2.1.2. Göktürk (550–745)

Hun devrine ait önemli eserler genelde Katanda, Pazırık, Şibe, Berel,Tula gibi bölgelerde ve daha çok toprak altındaki kurganlardan çıkmasına karşın,Göktürklerle ait eserler toprak üzerindeki yazıtlar, heykeller ve sunaklardır⁹⁹. Ayrıca Göktürklerle ait en önemli kaynak günümüze kadar ulaşmış olan Göktürk kitabeleridir. Bu kitabelerin çözülmesi ile birlikte döneme ait pek çok bilgi elde edilmiştir. Göktürklerin bulundukları yaşam alanlarını ve eşyalarını süslediklerini hem arkeolojik kazılar neticesi ortaya çıkan materyallerde, hem de kitabelerden görebiliyoruz. Kutadgu Bilig ve Kaşgarlı Mahmut'un eserlerinde “*bedizlig ev*”“*bezeglig saray*”yani süslü ev, süslü saray tabirleri geçerken¹⁰⁰, Orhun

⁹⁶ BURCKHARDT, Titus, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, çev. Turan KOÇ, İstanbul 2005, s.50.

⁹⁷ ÇORUHLU, Yaşar, “Hun Sanatı”, *Türkler*, C.IV, Ankara 2002,s.54-76.

⁹⁸ DİYARBEKİRLİ, Nejat, “Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru” *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, İstanbul 1969,s.123.

⁹⁹ ÖGEL, Bahaeddin, *İslâmiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi*, Ankara 1984, s.130.

¹⁰⁰ ÖGEL, Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C.5, Ankara 1978, s.342.

abidelerinde heykellere “bediz”, heykel yapan ustaya da “*bedizci*” denildiğini buraya ilave etmek gerekir¹⁰¹. Göktürk kitabelerinde sık tekrar edilen sözlerden biri “evi bezemek” işidir. Evlerin süslenmesine önem verildiği bu devirde Kültegin, bir ev yaptırdığından, bu evin içine ve dışına görülmemiş süs vurdurduğundan¹⁰², Çin kağanının sarayına ait ressam ve bedizcilerin getirilerek onların evin içini ve dışını tezyînat ve resimle süslediğinden kitabelerinde bahsetmektedir¹⁰³. Bunların dışında Orta Asya’daki Göktürk beylerinin kılıç ve kadeh ile and içme merasimlerinin tasvirleri saray duvarlarında yer aldığı, Türklerin türeyiş efsanesi veya Burkan dininin muhafız alp mabutlarınınellerinde bayrakla resmedildiği, ölülerinin mezarları üzerine de evler yaptıkları bu evlerin duvarlarına ölünün resimlerini çizdiklerine dair bilgiler bulunmaktadır¹⁰⁴. Çizgi üslûbunun bu dönemde de hâkim olduğu, bu nedenle kaya resimlerinin de oldukça gelişmiş olduğu yukarıda geçen bilgilerden anlaşılmaktadır. Yine, Hunlardan beri görülen kaya resimleri bu dönemde de fazla bir değişikliğe uğramadan devam ettiği, bu tarz resimlerin Güney Sibirya, Yakutistan, Orhon ve Tula nehirleri bölgesinden Moğolistan, Kazakistan ve Kırgızistan ve hatta Türkmenistan’a kadar çok geniş alanlara yayıldığı bilinmektedir¹⁰⁵.

Büyük bir imparatorluk kuran Göktürkler’in dönemine tarihlendirilen Afrasiyab Sarayı (VI.-VII. yy.), ve Pencikent’teki mabedin (VII. ve VIII. yy.) duvar süslerinin yanında, Kurikan’da ata binmiş kişilerin resmedilmesi kaynaklarda zikredilen örneklerdir. Bunun yanında Türk hükümdarlarına tahta çıkarken hediye edilen kuğu, ördek gibi kuşların resimleri VII. ve VIII. yüzyıl Türkistan saraylarının ve mabetlerinin duvarlarında çok görülen ve Göktürk dönemi süslemeciği hakkında bizlere fikir veren hayvan tasvirleridir¹⁰⁶.

¹⁰¹ DİYARBEKİRLİ, Nejat, *Türk Tarihi-II*, Ankara,1977, s.165.

¹⁰² ÖGEL, Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C.5, Ankara 1978, s.342.

¹⁰³ ÖGEL, Bahaeddin, *İslâmiyet’ten Önce Türk Kültür Tarihi*, Ankara 1984, s.131.

¹⁰⁴ ESİN, Emel, *Türk Kültür Tarihi İç Asya’daki Erken Safhalar*, Ankara 1985, s.7.

¹⁰⁵ ÇORUHLU, Yaşar, “Göktürk Sanatı”, *Türkler*, C.IV, Ankara 2002,s.91-99.

¹⁰⁶ ESİN, Emel, “Türk ul-Acemlerin Eseri Samarra’da Cavsak-ul Hakanî’nin Dıvar Resimleri” *Sanat Tarihi Yıllığı*, C.V, İ.Ü.Edebiyat Fak. Sanat Tarihi Enst.(1972-1973),s.334.

II.2.1.3. Uygur (745 – 1337)

Göktürk devletinin hem maddi hem de manevi mirasına sahip olmuş olan Uygurlar'ın, Göktürk döneminde yerleştikleri bölgelerde kaldıkları için Uygur kültürünün birçok unsuru Göktürk kültürüyle benzerlik göstermektedir¹⁰⁷. M.S.762 yılında Maniheizmi resmi din olarak kabul eden ve Mani dininin felsefesi gereği resimle çok meşgul olan Uygurlar gerek yazma kitaplarda minyatür olsun, gerek mi'mari eserlerdeki resim ve figürler olsun tezyînât açısından oldukça mükemmel eserler ortaya çıkarmışlardır. Duvar resminin çok uygulandığı Uygurlarda resim san'atı genelde grafik temayüllü olup resimler iç içe çizgiler çizilerek uygulanmıştır. Resimlerin bünyesinde yazıları da uyumlu bir şekilde kullanan Uygurlu san'atçıların, ressam olduğu kadar aynı zamanda iyi bir hattat oldukları da bilinen bir gerçektir¹⁰⁸.

Uygur resim san'atının genel karakterinde var olan İç Asya Türk San'atının etkisi Büyük İskender ile birlikte gelen Helenistik üslûbun, ışık-gölge ile hacimleri ortaya çıkarma tekniği ile bir müddet sekteye uğrar. Ancak daha sonra tekrar Orta Asya'nın İç Asya'dan devraldığı üslûp devam eder. Bahse konu bu üslûp, özellikle kaya resimlerine dayanan çizgi tarzının hâkim olduğu üslûptur. Çizgileri daha sonra boyalarla renklendiren Uygurlu san'atkârlar önceleri taklit eserler vermişlerdir.

750 yılı sonrası dönemde ise insan resmi yapmak, yani portre san'atı ilk defa Uygur duvar resimleriyle başlar¹⁰⁹. Bu resimlerde kendi resimlerini çizdirmek isteyen kişiler ve Uygur şehzadelerinin resimleri çok gerçekçi olarak canlandırılmıştır. Uygurlarda duvar ressamlığı ile kitap ressamlığının aynı üslûpta¹¹⁰ olduğu görülürken, farklılık yalnızca nispetlerde yani ölçülerindedir. Ressamlar

¹⁰⁷ BORİSENKO, Alisa Y., “Güney Sibiry ve Merkezi Asya Türklerinin Tatbikî Dekorasyon Sanatı”, *Türkler*, C.IV, Ankara 2002,s.107.

¹⁰⁸ CEZAR, Mustafa, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimârlık*, İstanbul 1977, s.273.

¹⁰⁹ ÜNVER, A. Süheyl, “Türklerde Resim, Tezhip ve Minyatür Tarihi”, *Türk Tarihinin Ana Hatları*” *Eserinin Müsveddeleri*, No,7, İstanbul 1934,s.7.

¹¹⁰ BİNARK, İsmet, “Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı”, *Vakıflar Dergisi*, S.XII, Ankara 1978,s.275.

duvar ya da kâğıda tasarladıkları resimleri kalemle ¹¹¹ ya da, sincap kıllarından müteşekkil fırçalarla¹¹² yaptıklarına dair görüşler vardır.

B.Ögel'e göre, Uygur devri, başlangıç ve olgunlaşma devri diye ikiye ayrılır¹¹³. Başlangıç dönemi Budist Gandhara ve Çin üslûbu ile bir birlikteliğin meydana geldiği dönemdir. Bu devre ait en önemli eser Kumtura mabedindeki Buda'nın ölümünü tasvir eden resimdir. Olgunlaşma dönemi ise IX. yüzyıl sonlarına doğru başlar ve X., XI. ve XII., yüzyıllarda tam bir olgunluk dönemine girer. Klâsik Uygur resim üslûbu ise IX. yy'da başlar ve XIII. yüzyıla kadar varlığını devam ettirir. XV. yüzyıla kadar devam eden dönemde ise yabancı tesirler artar ve klâsik üslûp kaybolur.

Tun-Huang, Kızıl, Kumtura, Sengim, Hoço, Sorçuk, Tumsuk, Bezeklik, Tufan, Toyuk, Murtuk, Hami, Kara-Hoto, Yar-Hoto'da ve Beş-Balık'daki gibi ¹¹⁴Uygurlara ait en eski duvar resmi kalıntılarının yanında, duvarlarındaki süslemelerden kinaye Bezeklik adı verilen bölge içerisinde kalıntıları günümüze ulaşmış pek çok duvar resimleri bulunmaktadır. Eski Türkçede süslemeye “bezek” denildiğinden daha önce bahsetmiştik. 1905 yılında bulunan Uygur mabetlerindeki bu duvar resimleri kalem işi san'atı açısından günümüze kadar ulaşan güzel ve temiz örneklerdir¹¹⁵. Çul ve Sarıg'ta bulunan mabetlerdeki resimler ise harap olmakla birlikte renk konusunda fikir verebilecek durumdadır. Genelde canlı ve parlak doğal boyaların kullanıldığı bu duvar resimlerinin renkleri, Uygur öncesi kullanılan açık maviye yakın mor, açık pembe, açık sarı ve açık kahve renklerdir ¹¹⁶.

Uygur medeniyetinde duvar resimleri duvara iki üç kat alçı ve mermer kireci karışımı bir sıva yapıldıktan sonra bunun üzerine resimler işlenirdi¹¹⁷. Ya da üzerine resim yapılacak duvar saman, ot elyafı ve deve tersi ile hazırlanan harçla tamamen sıvanır, bunun üzerine ince bir kireç tabakası çekildikten sonra resmin konusu duvara

¹¹¹ BAŞKAN, Seyfi, “Eski Türklerde Geleneksel Kültür ve Sanat, Eski Türklerde Sanat”, *Türkler*, C. IV, Ankara 2002,s.115.

¹¹² ÜNVER, A. Süheyl, agm., s.11.

¹¹³ ÖGEL, Bahaeddin, *İslâmiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi*, Ankara 1984,s.361.

¹¹⁴ CEZAR, Mustafa, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimârlık*, İstanbul 1977,s.268.

¹¹⁵ ÇORUHLU, Yaşar, *Erken Devir Türk Sanatı*, İstanbul 2007,s.233.

¹¹⁶ ÖGEL, Bahaeddin, age.s.361.

¹¹⁷ CEZAR, Mustafa, age., s.75.

çizilir ve taze sıva kurumadan toprak boyalarla boyanırdı¹¹⁸. Yapılar kerpiç veya tuğladan inşâ edilmiş olsun fark etmemiş, mutlaka bir sıva yapılmıştır.

Sıva üzeri kalem işi ve fresk tekniği olarak kabul ettiğimiz bu ilk örneklerin yanı sıra Uygurlarda deri üzeri¹¹⁹ ve ahşap üzeri kalem işi örnekleri de mevcuttur. Başkent Idikut (Hoço) harabelerinin sur kapı kenarlarında ahşap üzeri teknikte bezenmiş boyalı ve yaldızlı tahta parçaları bulunmuştur. Bu ahşap malzeme üzerine resim yapıldığı zaman da zemine bir alçı sıva tabakasının uygulandığı görülmüştür¹²⁰.

Uygur şehirlerinden kalan duvar resimleri ve minyatürlerde dinsel ve mitolojik konular işlenmiş savaş tasvirleri fazlaca yapılmamıştır¹²¹. Bu tasvirler IX. XII. yüzyıllar arasında Doğu Türkistan şehirlerindeki birçok binaları ve özellikle tapınakları süslemiştir.

Uygurlar, Budizm, Maniheizm ve İslâm gibi üç dinin çerçevesi içerisinde güzel eserler vermişlerdir. İslâm öncesi dönemde yer alan tasvirlerinde din adamları, vakıfçılar, süvariler, müzisyenler prens ve prensesler gibi dinî kimliği olan figürlerin yanında, sembolik çiçek tasvirleri ve hayvan tasvirleri, günlük yaşantı ile ilgili sahneler, çeşitli destan ve efsaneler yer alır. İslâm'ın gelmesiyle tasvirlerdeki figürler zamanla ortadan kalkarak yerini tabiat resimlerine bırakmıştır¹²². Bu dönemde eserlere çerçeve yapma temayülü ortaya çıkmış, mağaraların tavanları kitabelerle kaplanmış, çiçeklerle süslenmiştir. Çin tesiri ile ortaya çıkmış olan çiçek tezyînat üslûbunu kullanan Uygurlar, o dönemde Hitaylarla çok yakın ilişki içerisinde bulunmuşlardır¹²³. Günümüzde Hatâyî adı verilen stilize çiçek motiflerinin yaygınlık kazanmasına muhtemelen bu dönemdeki yakınlık sebep olmuştur.

Türk kültür ve san'atında, hayvan üslûbunun oluşmasında bozkır kültürü ne kadar belirleyici bir unsur olmuşsa, bitki üslûbunun oluşmasında da yerleşik hayata

¹¹⁸ DİYARBEKİRLİ, Nejat, *Türk Tarihi-II*, Ankara, 1977, s.185.

¹¹⁹ ÜNVER, A. Süheyl, "Türklerde Resim, Tezhip ve Minyatür Tarihi" "*Türk Tarihinin Ana Hatları*" *Eserinin Müsveddeleri No, 7*, İstanbul 1934, s.11.

¹²⁰ CEZAR, Mustafa, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimârlık*, İstanbul 1977, s.72.

¹²¹ ASLANAPA, Oktay, *Türk Sanatı El Kitabı*, İstanbul 1993.

¹²² ESİN, Emel, *Türk Kültür Tarihi İç Asya'daki Erken Safhalar*, Ankara 1985, s.11.

¹²³ ÖGEL, Bahaeddin, *İslâmiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi*, Ankara 1984, s.360.

geçiş, o ölçüde belirleyici olmuştur¹²⁴. Türklerin diğer kültürlerle kaynaşma süreci Göktürklerle başlamış Uygurlarla tamam olmuştur. Bununla birlikte, Uygur medeniyetinin etkileri çevre milletleri derinden etkilemiştir. Bir yandan doğu Asya milletleri, Hitaylar ve Moğollar, diğer yandan Müslüman Türkler Uygur medeniyetinin tesiri altında kalarak Uygurların varisi olmuşlardır¹²⁵. Öyle ki, VIII. ve IX. yüzyıl Abbasi mi'mari eserlerinde süslemelerin dikkat çekici şekilde arttığı ve zenginleştiği görülmektedir. Bunda Orta Asya tezyînâtının fonksiyonu büyüktür. Çünkü bu yüzyıl içerisinde Orta Asya'da İslâm egemenliğinin daha istikrarlı hale geldiği, bölge halklarından İslâm'ı kabul edenlerin çoğaldığı da bir gerçektir. Bunun neticesinde Orta Asya süsleme geleneği Mezopotamya'ya kadar uzanmış, Samarra yapıları bu üslûpta süslemelerle bezenmiştir¹²⁶.

II.2.1.4. Karahanlı (840-1212)

Karahanlılar tarihte İslâm'ı kabul eden ilk Türk devletidir. Türklerin İslâm'la tanışması neticesinde, Türklerin kültür ve toplum hayatında önceki dönemlerden daha büyük değişiklikler meydana gelmiştir. Bunlardan biri ve en önemlisi İslâm'ın getirmiş olduğu canlı tasvire olan mesafesidir. Bu mesafe neticesinde canlı tasvir yapma işi azalırken süsleme açısından bir eksiklik oluşmamış, figürün yerini İslâm san'atçısının stilize ettiği motifler almıştır. İslâm san'atçıları, natüralizmden her zaman uzak durmayı tercih ederken aynı zamanda plastik unsurların üslûplaşmasını sağlamış ve mücerret şekillere aşırı bağlılık göstermişlerdir¹²⁷. Tasvir yasağı neticesinde Karahanlılar, Doğu Türkistan'da Çin'den öğrendikleri oymalı ve sırlı duvar kaplamaları tekniğini, İslâm mi'marisinde başarıyla uygulamışlardır¹²⁸. Bu uygulama, ibadet mekânlarını yani câmileri, tezyin etme ihtiyacı açısından Türk geleneği ile İslâm arasında bir ahengin oluşmasına da vesile olmuştur. İslâm sonrası Türk mi'marisinde çininin kullanılmaya başlaması XI. yüzyılda Karahanlılar'la

¹²⁴ ÇETİNDAG, Yusuf, "Türk Kültüründe Hayvan ve Bitki Motifinin Seyri", *Türkler*, C.IV, Ankara 2002,s.173.

¹²⁵ ESİN, Emel, *Türk Kültür Tarihi İç Asya'daki Erken Safhalar*, Ankara 1985,s.12.

¹²⁶ CEZAR, Mustafa, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimârlık*, İstanbul 1977,s.247.

¹²⁷ YETKİN, Suut Kemal,"Doğunun Batı Sanatına Tesirleri", *AÜİF Dergisi*, S.I-II, Ankara,1954; HAYRİ, Settar,"İslâm Mi'marisi",çev. Nermin Sinemoğlu, *AÜİF Dergisi*, S.III-IV, Ankara,1957,s.72.

¹²⁸ ESİN, Emel, *Türk Kültür Tarihi İç Asya'daki Erken Safhalar*, Ankara 1985,s.17.

başlarken¹²⁹ bunun yanı sıra, Karahanlılar'ın Tirmiz'in dışında inşâ ettikleri sarayda bulunan divanhane'nin süslenmesine büyük özen gösterdikleri, duvar, paye, tonoz yüzeylerinde süsleme unsuru olarak tuğla ve alçıyı kullandıkları görülmektedir. Bu yapıda farklı şekillerde tasarlanan tuğlalardan otuz çeşit geometrik süsleme şeması oluşturulduğu bilinmektedir. Oyma tekniğinin uygulandığı alçı yüzeylerde de geometrik, bitkisel ve figüratif unsurlar içeren çok zengin bir program söz konusudur. Buradaki alçılarla, Samerrâ Abbâsî saraylarında bulunanlar arasındaki benzerlik ayrıca dikkat çekicidir. Özellikle zemini stilize nebati kıvrımlarıyla donatılmış çerçeveler içindeki hayvan ve kanatlı aslan tasvirleri bulunan figüratif süsleme unsurlarının, Türk saray mi'marisinde baştan beri kullanıldığını göstermektedir¹³⁰. Öyle ki, ejder, aslan, kurt, tuğrul, kartal, doğan gibi varlıkların tasvirleri ve temsilleri tasvir yasağına rağmen hemen terk edilmemiş Karahanlılar'ın yanı sıra daha sonraki Müslüman Türkler, hatta Selçuklular tarafından bir süre daha kullanılmıştır¹³¹. Tirmiz sarayındaki figürlü süslemeler bu devamlılığa ait önemli bir örnektir.

Karahanlılar'dan, günümüze dini mi'maride figürsüz duvar resmi tarzında gelebilmiş örnekler yoktur. Bulunan örnekler günümüze kadar ulaşmış olsa da bunlar, sivil yapılardaki figürlü tasvirlerdir. Türkler zaten Müslüman olduktan sonra tasviri ve figürü ibadethanelerinden kaldırmışlardır. E.Esin, motifler konusunda, “İslâm san'atının kahramanları binalardır. Bu binaları süslemek arzusu mücerret san'atı ilerletti¹³²” sözüyle, nakışların gelişmesinde dini yapıların büyük rolü olduğuna işaret etmiştir. San'atkârların eserleri, ibadethanelerde nakış ve tezyînat olarak görülürken hükümdar sarayları ve ayân evleri bundan müstesnâ tutulmuştur. XI. yüzyılda Karahanlılar'ın başkent Semerkant'taki sarayında bulunan duvar resimlerinin 2000 yılındaki keşfinden sonra, Karahanlılara ait ilk defa elbiseleri, silahları ve atlarının koşumları üzerinde zarif ayrıntılar bulunan, farklı sosyal tabakalardan erkek ve kadın resimlerine ait örnekler ortaya çıkartılmıştır. Ayrıca bu

¹²⁹ ÇORUHLU, Yaşar, *Türk İslâm Sanatının ABC'si*, İstanbul 2000, s.49.

¹³⁰ TANMAN, M. Baha, “Divanhane”, *TDVİA*, C.9, İstanbul 1994, s.439.

¹³¹ ESİN, Emel, *Türk Kültür Tarihi İç Asya'daki Erken Safhalar*, Ankara 1985, s.16.

¹³² ESİN, Emel, *Türkistan Seyahatnamesi*, Ankara 1997, s.12.

örneklerde hem yabani hem de evcil hayvanların ve o dönem insanların hayal dünyasında yaşayan mitolojik varlıkların tasvirleride bulunmaktadır¹³³.

İslâm dönemi san'atı içerisinde çalgı, eğlence tasviri ile birlikte en erken av sahnesi Suriye'deki Kasrû'l-Hayrû'l-Garbi sarayının resimlerinde görülür¹³⁴. Elbette az da olsa İslâm'ın tesiri altında kalmayan ve fazla umursamayan ressamlarla birlikte, bunların alıcıları ve hayranlarının bulunması sebebiyle, bu mekânlarda bu türlü resimler bulunmaktadır¹³⁵. Ayrıca Abbasi sarayında Alman ve Hollandalı ressamların bulunduğu ve bunların bu tür işler yaptıkları da bilinmektedir¹³⁶. Karahanlıların Semerkant'ta bulunan kale kalıntılarındaki, yaklaşık 2,6 x 1,6 m ebadındaki elinde ok ve yay tutan Türk savaşçının tasviri, dansçılardan oluşan küçük insan figürleri, silahlı süvarili küçük at figürlerine ait parçalar çıkartılmıştır. Hırbet'el Mefcer'de (VIII. yy.) Kusayr-u Amrâ'da (VIII. yy) ve Cavsak-ul Hakânî(IX. yy) gibi saraylarda benzer farklı örnekleri bulunmakla birlikte aynı geleneğin yaşayışını Gaznelilerin Leşker-i Bazâr Sarayı (XI. yy) 'nda görmekteyiz. Saraydaki insan figürleri sultanın muhafız alayını temsil ettiği söylenebilir. Bu arada, Abbasi Halifesi Mansur'un Bağdat şehrini inşâ ettiği zaman surlarının üstüne süs ve heybet için, yüzden fazla, ellerinde kargı ve kılıç, tunçtan insan figürleri koydurduğu, dönemin âlimi İmamı Azâm Ebu Hanife'nin ise, bu figürler için itiraz etmediği, şehre zinet ve heybet verdiği için mubah gördüğü rivayet edilmektedir¹³⁷.

Tirmiz Sarayı süslemelerinin kompozisyonları ise esas itibariyle fantastik hayvanlardan meydana gelmektedir. Sarayın bitkisel süslemelerinde renklere yer verilmiştir. Stilize yapraklı bitkisel süslemelerin çoğunda turuncu ve kırmızı renkte goncalar bulunmakla birlikte, bu desenler tahrirlenerek tasarıma belirginlik kazandırılmıştır.

¹³³ KAREV, Yuri, "Semerkand Kalesindeki Karahanlı Duvar Resimleri: İlk Rapor ve İlk İntibalar", çev. Ahmet Gedik, Ali Fuat Baysal, *İstem 18*, Konya 2011, s. 113-160.

¹³⁴ ÖNEY, Gönül, İran Selçukluları ile Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri, *Anadolu*, C. XI, Ankara 1967, s.127.

¹³⁵ ÜNVER, A. Süheyl, "Türklerde Resim, Tezhip ve Minyatür Tarihi" "Türk Tarihinin Ana Hatları" Eserinin Müsveddeleri No,7. İstanbul 1934, s.5.

¹³⁶ UZLUK, Şahabettin, I.Türk-Asya Resim Mektebi, *Konya Aylık Kültür Dergisi*, S.38, Konya 1941, s.48.

¹³⁷ Süleyman Nazif, "İslâmiyette Resim ve Heykel" *Arkitekt*, No.362, İstanbul 1976, s.81.

Semer kant ve Buhara’da XI. ve XII. yüzyıllardaki ressamların (kalemkârların, nakkaşların) hayatı hakkında bizce hemen hemen hiçbir şey bilinmemektedir. Fakat Afrasyab şehrinde yeni yapılan keşiflerden sonra, Karahanlıların, resimde (kalem işinde) söz sahibi oldukları gözler önüne serilmiştir¹³⁸.

Türk mi’marisinde câmi, türbe ve kervansaraylarda bulunan taç kapıların daha tezyînâtlı bir şekilde yapılması Karahanlılar’la birlikte başlamış, Türk devletleri de egemenliklerini götürdükleri her yere bu sistemi götürmüşlerdir¹³⁹.

II.2.1.5. Gazneli (963 - 1186)

Bugünkü Afganistan bölgesinde hüküm süren Gazneli san’atı, İslâm’dan sonraki Asya Türk san’atının önemli devirlerinden ikincisidir. Bu devir içerisinde inşa edilen dinî ve sivil yapılardaki bezemeler renkli alçı sıva ve sırlı tuğlanın yanı sıra kesme taş ve mermerle sağlanmıştır¹⁴⁰. Bu durum, Gazneliler’in taşı yoğun olarak kullanan Anadolu Selçuklu San’atı ile yakın ilişki içerisinde olduğunu göstermektedir¹⁴¹.

Bölgedeki mi’mari yapıların pek çoğu ya Moğol, Harzemşah ve Guriler’in saldırıları neticesinde yıkılmış ve terk edilmiş olmasından dolayı, ya da kerpiç ve tuğladan inşa edilen binaların tabiat şartlarına dayanamamasından günümüze ulaşan fazla bir eser bulunmamaktadır.

Büst şehri yakınlarında inşa edilen Leşker-i Bâzâr Sarayı dönemin en önemli yapılardan biridir ve sarayın eyvan bölmeleri alçı sıvayla ve tuğla bezemeyle zengin biçimde kaplanmıştır. Süslemenin yapıldığı yüzey aşağıda freskli bir süpürgelik, yukarıda ise kabartmalı bir alan olmak üzere iki bölümden oluşmuştur. Bu tezyînâtdüzeninde üst kısımdaki alçı kaplı yüzeylerde insan tasvirli süsleme unsurlarına yer verilmezken, ileriki dönemlerde özellikle Selçuklu devri san’atında parlak gelişmeler gösterecek olan rûmî motiflerin kullanıldığı görülür. Buna karşılık

¹³⁸ KAREV, Yuri, Semerkand Kalesindeki Karahanlı Duvar Resimleri: İlk Rapor ve İlk İntibalar, çev. Ahmet Gedik, Ali Fuat Baysal, *İstem 18*, Konya 2011, s. 113-160.

¹³⁹ CEZAR, Mustafa, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimârlık*, İstanbul 1977, s.291.

¹⁴⁰ BLAÏR Sheila, BLOOM Jonathan, "Gazneliler ve Guriler", *İslâm Sanatı ve Mi’marisi*, Markus Hattstein-Peter Delius, İtalya 2007, s.335.

¹⁴¹ ÇORUHLU, Yaşar, *Türk İslâm Sanatının ABC’si*, İstanbul 2000, s.28.

alt kısımdaki resimlerle kaplı yüzeyde ise, Gazneliler devri kültürüne ışık tutması açısından önem taşıyan bir dizi insan figürü bulunmaktadır. Mekânın niteliğini yansıtan ve burada geçerli teşrifat düzenini belgeleyen figürler, geleneksel Türk kıyafetleri giymiş, başları hâleli, sağ ellerinde omuzlarına dayalı gürzler tutan saray muhafızlarına aittir. Koyu renkli bir zemin üzerine tahta doğru yönelmiş vaziyette resmedilen bu figürlerin farklı renklerdeki kaftanları, kemerleri ve silâhları ayrıntılarıyla belirtilmiş, aralarına da kartal veya şahin tasvirleri yerleştirilmiştir¹⁴². Tempera tekniğiyle yapılmış olan¹⁴³ bu figürlerin benzerlerine bir yandan Doğu Türkistan'daki Uygur duvar resimlerinde, öte yandan Türkler'in etkin olduğu Sâmerrâ şehrinin freskolarında rastlanmaktadır¹⁴⁴.

Leşker-i Bâzâr Sarayı duvar resimleri, özellikle Budist Türkler arasında pek yaygın olan duvar resmi geleneğinin buradaki yansımasıdır. Öte yandan Leşker-i Bâzâr Sarayı duvar resimleri bir İslâm hükümdarının sarayında insan figürüne yer verilisinin tek örneği de değildir¹⁴⁵. Sarayda Firdevsi'ye tahsis olunan dairede tarihi ve hayali resimler, av ve cümbüş hatıraları, harp sahnelerinin bulunduğunu kaynaklardan öğreniyoruz¹⁴⁶. Muhammed b. Abdülcebbâr el-Utbî'nin nakillerine göre, Sultan Mahmut'un Gazne'de yaptırdığı ve günümüzde hiçbir izi kalmayan bir başka önemli eser, Arûs-i Felek Câmii'dir¹⁴⁷. Câmi, ağaç direkler üzerinde düz çatılı bir yapı olmakla birlikte bazı kaynaklarda kemerlerin de varlığından söz edilerek ağaç aksam üzerinde kırmızı, altın ve lacivert renklerin kullanıldığı zengin bezemeler bulunduğu anlatılmaktadır¹⁴⁸.

Günümüze kadar gelebilmiş bu döneme ait çok fazla bir eser bulunmamakla birlikte, elde ettiğimiz pek çok bilgi arkeolojik buluntulardan sağlanmaktadır.

¹⁴² TANMAN, M. Baha, "Divanhane", *TDVİA*, C.9,s.439; ÇORUHLU, Yaşar, Türk İslâm Sanatının ABC'si, İstanbul 2000,s.28.

¹⁴³ ALTUN, Ara, "Gazneliler", *TDVİA*, C.13, İstanbul 1996,s.485.

¹⁴⁴ TANMAN, M. Baha, agmd. s.439.

¹⁴⁵ CEZAR, Mustafa, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimârlık*, İstanbul 1977,s.238.

¹⁴⁶ ÜNVER, A. Süheyl, "Türklerde Resim, Tezhip ve Minyatür Tarihi", *Türk Tarihinin Ana Hatları Eserinin Müsveddeleri*,No.7, İstanbul 1934,s.16.

¹⁴⁷ ALTUN, Ara, "Gazneliler", *TDVİA*, C.13, İstanbul 1996,s.485.

¹⁴⁸ NEMLİOĞLU, Candan, "Göçeli(Gökçeli) Câmii", *I.Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildirileri-I*, Konya 2001,s.127.

Yapılan bu arkeolojik kazılar neticesinde ortaya çıkan durum Orta Asya duvar resminin daha ziyade kervan yolları üzerinde gelişme gösterdiği yönündedir¹⁴⁹.

Başlangıç devrinden itibaren incelemeye çalıştığımız Orta Asya duvar resimleri için bir genelleme yapmak istediğimizde;

1- Orta Asya resminin erken devri için dikkat çeken atlı kültürün ve hayvan üslûbunun yani göçebe yaşamın güçlü bir şekilde bu resimlere yansıdığı,

2- Uygur devri resimlerinde ise, Mani dininin yanı sıra Buda dini ile ilgili konuların işlendiği böylece duvar resimlerinde de her zamanki gibi dinî yönün ağır bastığı ve yansıdığı görülür.

II.2.2. Selçuklu Dönemi

II.2.2.1. Büyük Selçuklu (1040-1157-1308)

Türklerin Müslüman olması ile birlikte Karahanlı, Gazneli döneminin mi'mari, tezyinî ve el san'atları alanındaki gelişmeleri Selçuklu hâkimiyeti sahasında daha geniş uygulama imkânı bulmuştur. Selçuklular, Uygur resim san'atından ilham alarak yeni bir üslûp ortaya koymuşlardır. Selçuklu eserlerinde görülen kırmızı zemin, kenar tezyînâtı gibi özellikler; kırmızı, koyu mavi ve sarı renklere gösterilen rağbetle birlikte kişileri paralel çizgiler üzerinde sıralama tarzıyla oluşturulan düzen Uygur resim geleneğinin bir devamıdır¹⁵⁰. Dolayısıyla Uygur resim san'atının etkileri, gerek Büyük Selçuklu gerekse Anadolu Selçukluları'nın duvar ve kitap resimlerinde açıkça görülür.

Büyük Selçuklular mi'mari süslemelerinde, Abbasi ve Gazneli mirasını devralarak geliştirmelerinin yanı sıra, Abbasiler döneminde henüz silinemeyen Sasâni gelenekleri ve bölgesel san'atları bu dönemde topluca değerlendirerek ortak

¹⁴⁹ CEZAR, Mustafa, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimârlık*, İstanbul 1977, s.271.

¹⁵⁰ YETKİN, S. Kemal, "Türk Resim Sanatının Menşei Hakkında", *AÜİF Dergisi*, C.XI, Ankara 1963, s.6.

bir üslûp oluşturmuşlardır¹⁵¹. Bu üslûp, Azerbaycan yoluyla Anadolu'ya kadar ulaşmıştır.

İslâmi devirlerde Türk figürlerinin geliştiği çevreler Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçukluları olmuştur. Büyük Selçuklular'ın Rey sarayında ve Isfahan gibi merkezlerde duvarları süvari kabartmaları ile süsledikleri bilinmektedir. Rey şehrinde XII. yüzyıl duvar kalıntılarında bulunan saray sahnelerindeki insan figürlü stukoların içleri nebati motiflerle tezyin edilmişlerdir¹⁵².

İklim ve coğrafi şartlar nedeniyle İran'da stuko, tuğla ve kerpiç malzemeyi kullanan B.Selçuklular mi'mari tezyînâtı da bu malzemelerle yapmışlardır. Tuğlanın en önemli özelliği, hem inşâatta hem de süslemede kullanılan bir malzeme olmasıdır¹⁵³. Bu itibarla Selçuklular sırlı ve sırsız tuğlanın dizilişinden pek çok geometrik tezyînâtı mi'mari yapılarına uygulamışlardır.

II.2.2.2. Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi (1075-1308)

Büyük Selçuklu dönemi, Orta Asya'dan gelen akımı kendi kültürü içerisinde harmanlayarak Anadolu'ya geçişi sağlayan Türk san'at kronolojisinde önemli bir devredir. XI. yüzyıl sonunda Anadolu'yu Türkleştirmeye başlayan Selçuklular, kökü Abbasilere (Samarra), Gaznelilere ve İran'da büyük Selçuklulara uzanan mirası Anadolu'ya yayarlar¹⁵⁴. Bu miras, Anadolu Selçuklu san'atı için önemli bir kaynak olmuştur. Ayrıca, Asya san'at geleneklerini canlı tuttıkları gibi Anadolu'ya komşu, Bizans, İran, Mezopotamya, Suriye, Azerbaycan, Kafkasya san'at ortamı ile de bir ilişki içerisine girmişlerdir¹⁵⁵. Ancak süsleme alanında, Anadolu Türk San'atında doğu etkileri diğerlerine göre daha baskın ve daha belirgindir. Gazne ve Leşker-i Bâzâr Sarayı figür san'atı ile Kubadabad Sarayı tezyînâtı arasındaki yakın

¹⁵¹ MÜLAYİM, Selçuk, "Büyük Selçuklu Sanatı", *DGBİT*, İstanbul 1992, C.7, s.215.

¹⁵² TAŞÇI, Aydın, "Selçuklu Mi'mari Süslemesindeki Alçı ve Taş Kabartma İnsan Figürlerinin Köken ve Gelişimi", *Vakıflar Dergisi*, S. XXVII, Ankara1998, s.48.

¹⁵³ CANSEVER, Turgut, Anadolu'da İslâm Kültür ve Medeniyeti, *DİB*, İstanbul 2007,s.313.

¹⁵⁴ MÜLAYİM, Selçuk, agmd. s.215.

¹⁵⁵ ÖGEL, Semra, "Taçkapılar", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, C.II, Ankara 2006,s.462.

benzerlikler bu etkileşmeyi açıkça gösterir¹⁵⁶. Hatta Talas vadisi Ak-Tepe şehrinde 1962 yılında yapılan arkeolojik kazılarda X. ve XII. yüzyıla ait ev süslemesi ve burada bulunan tezyînâtın Anadolu’da Selçuklu ve Osmanlı erken devri süslemeleri ile yakınlık ve benzerlikler göstermesi bu konuyu açıklama açısından dikkat çekici bir unsurdur¹⁵⁷.

Beylikler dönemi san’atı için, Anadolu Selçukluları ile Osmanlı san’at devreleri arasında kısa süren fakat temel üslûp özellikleri bakımından farklı gelişmeler gösteren bir dönem diyebiliriz. Her bir Beylik san’at alanında ayrı özellikler göstermiş, bazı bölgelerde Selçuklu geleneği sürerken bazı bölgelerde yeni arayışlar, denemeler ve uygulamalar ortaya çıkmıştır. Ancak sonunda Osmanlı san’atının esaslarını hazırlayan gelişmeleri meydana getirmiştir. S.K. Yetkin’e göre, Osmanlıların da ilk yapılarını içine alan, Selçuklular’ın yapı ve tezyînât san’atlarına bir takım yenilikler getiren bu devir san’atını gözden geçirmeksizin büyük Osmanlı san’atını anlamağa imkân yoktur¹⁵⁸.

Selçuklu san’atından Osmanlı san’atına geçişi sağlayan bu dönem siyasî ve sosyal tarihin çalkantılı olması, Moğol istilası sonucu Anadolu’daki yönetimin çok başlı olması gibi nedenlerden dolayı Beylikler devri san’atı için kesin bir başlangıç tarihi vermek mümkün değildir¹⁵⁹.

Anadolu Selçukluları’nın mi’maride ve tezyînâtta kullandıkları ana malzeme taş, çini ve ahşaptır. Her üç malzeme fiziki olarak oldukça sert ve dayanıklı olan malzemelerdir. Selçuklu eserlerinde süsleme genelde yapıların dış tezyînâtında yani portaldedir¹⁶⁰. Gösterişli ve abartılı süsleri olan bu giriş kapılarında san’atçı taşı tercih ederken iç mekân tezyînâtında kubbe, pandantif, duvar ve mihrap gibi unsurlar sırlı tuğlalar ve mozaik çini ile kaplanmıştır. İlk örneklerde tuğla süsleme hâkim olmuş, ancak kısa bir süre sonra sırlı tuğla ile çininin dâhil edilmesi ile yapılarda

¹⁵⁶ ÖNEY, Gönül, “Gazneli Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuk Saray Süslemelerine Akisleri”, *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, S.III, İzmir 1984, s.123.

¹⁵⁷ CEZAR, Mustafa, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimârlık*, İstanbul 1977, s.49.

¹⁵⁸ YETKİN, S. Kemal, “Beylikler Devri Mi’marisinin Klâsik Osmanlı Sanatını Hazırlayışı”, *AÜİF Dergisi*, S.III-IV, Ankara 1957, s.39.

¹⁵⁹ MÜLAYİM, Selçuk, “Anadolu Selçuklu Sanatı”, *TDVİA*, C.3, s.141.

¹⁶⁰ RAMAZANOĞLU, Gözde, *Mimâr Sinan’da Tezyînât Anlayışı*, Ankara 1995, s.7.

renkli bir süsleme tarzı ortaya çıkmıştır¹⁶¹. Mihrapta çiniyi tercih eden A.Selçukluları minberde çini malzemeyi kullanmamışlar genelde ahşap malzeme tercih edilmiştir. Bu tercihin sebebinin de muhtemelen minberin orijininin ahşap bir malzeme yani hurma kütüğü¹⁶² olmasından kaynaklanmaktadır. Aksi halde kubbe ve mihrap gibi birimlerde kullandığı çini malzemeyi minberde çok daha kolaylıkla kullanabilirdi. Kubbeler kasnaklar ve tonozlar tamamen çini ile kaplanmadan tuğla veya sırlı tuğla ile farklı geometrik desenlerle de tezyînât yapılmış, bazen da sıvanarak kalem işi ya da malakâri ile tezyin edilmiştir¹⁶³.

Anadolu Selçukluları'nın başta başkent Konya'da Selçuklu Sarayı olmak üzere günümüze ulaşan eserlerde taş ve çini tezyînât haricinde sıva üstü, ahşap üstü, deri veya bez üstü kalem işi tekniğinde hiçbir örnek ulaşmamıştır. F.Sarre eserinde¹⁶⁴, Charles Texier'in, Konya'da sultan saraylarının kalıntılarını gördüğünü, bunun İstanbul'daki eski saraylara benzediğini kaydederek, Konya'da bulunduğu sıralarda üzeri nakışlarla süslenmiş ve Konya saraylarından koparılmış ahşap kaplamalardan söz eder. Bu boyalı ahşap kaplamaların nakışlarında altın yıldız kullanıldığını, ahşap üzerindeki stalâktitli kornişlerin XVI.- XVII. yüzyıllarda Osmanlı saraylarında, örneğin Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü'nde görüldüğünü belirtir. Sarayın ahşap tavanında renkli resimlerin bulunduğunu¹⁶⁵ da bizlere aktaran Sarre, diğer bir tavan parçasının XVII. yüzyıl örneklerine benzediğini, bu nedenle bu nakışlı ahşap parçalarının Osmanlı onarımlarıyla geliştirilen Alâeddin Sarayı'na ait olabileceğine dikkat çeker. Bugün Charles Texier'in çizdiği resimlerin¹⁶⁶ yalnızca reproduksiyonlarını görebilmekteyiz. S.Ünver de 1907¹⁶⁷ tarihine kadar ortada olan Alâeddin Köşkü'nün mukarnaslı konsol altlarının alt duvarları üzerine kırmızı ve sarı

¹⁶¹ YETKİN, Şerare, "Anadolu Selçuklularının Mi'mari Süslemelerinde Büyük Selçuklulardan Gelen Bazı Etkiler", *Sanat Tarihi Araştırmaları II*, İstanbul 1968, s.36.

¹⁶² BOZKURT, Nebi, "Minber", *TDVİA*, C.30, İstanbul 2005, s.103; ESİN, Emel, Türkistan Seyahatnamesi, Ankara 1997, s.17; CAN, Yılmaz, Minberin Câmî Mimârisine Katılımı, *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, VIII, Samsun 2008, s.12.

¹⁶³ ÜLGİN, A. Saim, "XVI.Yüzyılda Türk Mi'marisinin İç Dekorü Nasıl Vücut Buldu?", *Milletlerarası I.Türk Sanatları Kongresi*, Ankara 1962, s.392.

¹⁶⁴ SARRE, Friedrich, *Konya Köşkü*, çev. Şahabettin Uzluk, Ankara 1989, s.26.

¹⁶⁵ SARRE, Friedrich, *Küçük Asya Seyahati(1895)*, çev. Dara Çolakoğlu, İstanbul 1998, s.56.

¹⁶⁶ TEXIER, Charles, *Küçük Asya*, çev. Ali Suad, C.3, İstanbul 1339, s.203; GÜNAL, Zerrin, *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, C.I, Ankara 2006, s.197,207.

¹⁶⁷ UZLUK, Şahabettin, "I.Türk-Asya Resim Mektebi", *Konya Aylık Kültür Dergisi*, S.39, Konya 1942, s.16.

renkte murabbalar olduğunu ve bunlarında sıva üzeri resimlerle süslü olduğunu bildirir¹⁶⁸. Diğer yandan Kubadabad Sarayı kazılarında elde edilen buluntularına dayanarak, Gazne ve Leşker-i Bâzâr Sarayı figür üslûbunun XIII. yüzyılda Anadolu Selçuklu saray tezyînâtında yaşamağa devam ettiği söylenebilir¹⁶⁹.

C.Nemlioğlu, Anadolu’da görülen ilk Selçuklu kalem işi örneğinin Konya Beyşehir yolundaki Kızılören Han’ın (1207) mihrap nişinin üzerinde basit üslûpta kırmızı çizgilerle renklendirilmiş olarak bulunduğunu söylerken¹⁷⁰, A.S.Ülgen, benzer renklerin ve üslûbun yaklaşık yirmi yıl sonra inşâ edilen Divriği Ulu Câmiî¹⁷¹ ve Dârü’ş-şifâsı’nda (1228-1229) görülmektedir¹⁷² diye ifade eder.

Orta çağ Hristiyan mi’marisinde kiliselerin sıvasız olan taş duvarlarını kapatmak için üzerlerine nakışlı halılar örtülmüş, sonraki dönemlerde dinî öğeler kullanılarak kutsal kitabın metinleri tasvir edilmiştir¹⁷³. Oysa XII. yüzyıldan itibaren kaplamasız alanlardaki tüm duvar yüzeyleri tamamıyla sıvanmıştır. Bu usûl hem mekânı sakın göstermiş, hem de üzerine kolay ve istenilen renk ve vasıfta bir tezyinât yapma imkânı sağlamıştır¹⁷⁴. Hristiyanların aksine bu yapılarda dini öğeler kullanılmaksızın tezyinât stilize motiflerle yapılmıştır.

Anadolu Selçukluları ve Beylikler devrinden bize intikal etmiş kalem işi tezyinâtının örneklerini Afyon Ulu Câmiî (1272-1277), Sivrihisar Ulu Câmiî (1274), Beyşehir Eşrefoğlu Câmiî (1296-1299) Kastamonu Kasaba Köyü Mahmut Bey Câmiî (1366), gibi ahşap üzeri tezyinâtta buluruz. Bu yapılarda bulunan örnekler bizlere dönemin renk ve üslûbu hakkında fikir vermektedir.

¹⁶⁸ ÜNVER, A. Süheyl, “Selçuklarda ve Osmanlılarda Resim, Tezhip ve Minyatür” “Türk Tarihinin Ana Hatları” Eserinin Müsveddeleri No,11. Akşam Matbaası, İstanbul 1934,s.8.

¹⁶⁹ ÖNEY, Gönül, “Gazneli Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuk Saray Süslemelerine Akisleri”, *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, S. III, İzmir, 1984, s.126.

¹⁷⁰ NEMLIOĞLU, Candan, *15.16.ve 17. Yüzyıl Osmanlı Mi’marisinde Kalem İşleri*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1989, s.8.

¹⁷¹ ÜLGİN, A.Saim, “XVI. Yüzyılda Türk Mi’marisinin İç Dekorü Nasıl Vücut Buldu?” *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi Kongre’ye Sunulan Tebliğler*. Ankara 1962, s.393.

¹⁷² ÖNGE, Yılmaz, XIII. Ve XIV. Yüzyıllarda Anadolu Mi’marî Eserlerini Süsleyen Boyalı Nakışlar, *Önasya*, S.43, Ankara 1969, s.8.

¹⁷³ SEVİN, Nureddin, “Türk Resim Geleneğinde Esas Unsurlar”, *Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi*, Ankara 1962,s.341.

¹⁷⁴ ÜLGİN, A.Saim agm., s.392.

Dönemin kalem işlerinde kullanılan renkler; aşı boyası, kahverengi, beyaz, mavi ve tonları, sarı, siyah gibi tabii malzemelerden elde edilen ana renkler ve onların karışımlarıdır. Boyama tekniği ise ışık- gölge değerleri verilmeden sadece tek boyutlu olarak aynı kalınlıkta ve aynı tondaki boya yüzeye sürülmesi ve motifin ortaya çıkması için de kenarlarına siyah tahrir çekilmesidir¹⁷⁵. Ahşap malzeme ile yapılmış binalarda rutubetin etkisiyle kerestenin kısa zamanda bozulmamasını sağlamak için, ağaç damarlarını ve sularını canlı tutmak aynı zamanda güzel göstermek için kontrast renklerle boyanmıştır¹⁷⁶. *Nakışhâne* veya *Nigâr hâne* denilen tezyinât atölyeleri kuran Selçuklular¹⁷⁷ bu atölyelere değişik beldelerden ve özellikle 1225 Moğol istilasından sonra İran'dan pek çok san'atkâr getirmiştir. Yönetim, iktidarını pekiştirmek amacıyla yapılacak olan büyük mi'mâri yapılar için ustalıklarını şöhretiyle duyurmuş san'atçıları İslâm dünyasının her tarafından ve Anadolu'nun çeşitli bölgelerinden başkente toplamıştır¹⁷⁸. Ortaçağ Selçuklu san'atının üretildiği kent ortamında bu üretimi teşvik eden ve yönlendiren Sultan ve emirlerin istekleriyle Başkent Konya birinci derecede san'at merkezi olmuş¹⁷⁹, pek çok mi'mari yapı tezyin edilmiştir. Buna rağmen Konya Selçuklu yapılarında ve eserlerinde nakkaş, neccâr, ressâm ve resm gibi imza sadedinde ifadelerin bulunmadığı görülmüştür¹⁸⁰. Ancak devrin önde gelen nakkaşları Kaluyan ve Aynüddeve'nin yanı sıra Şeyh Bedreddin Yavaş-ı Nakkâş el-Mevlevî, Ahmed Nakkâş Hıl'atî, ve Nakkâş Abdülmü'min el-Hoyî olduğu kaynaklarda zikredilmektedir¹⁸¹. Nakışhâneler rûmîler, hatâyîler, münhaniler ve geometrik şekillerle¹⁸² tasarladıkları ve kullandıkları desenleri bir daha tekrar etmeden mükemmel derecede kompozisyonlar oluşturmuşlardır. Bu kompozisyonlarda

¹⁷⁵ NEMLİOĞLU, Candan, "Göçeli(Gökçeli) Câmîi", *I.Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildirileri-I*, Konya 2001, s.127.

¹⁷⁶ ÜLGEN, A. Saim "XVI. Yüzyılda Türk Mi'marisinin İç Dekorı Nasıl Vücut Buldu?" *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi Kongre'ye Sunulan Tebliğler*. Ankara 1962, s.396.

¹⁷⁷ ÜNVER, A. Süheyl, "Anadolu Selçuklu ve Beylikleri K. Kerim Hattatları ve Tezyînâtı Üzerine", *VI. Türk Tarih Kongresi*, Ankara 1967, s.131.

¹⁷⁸ KUBAN, Doğan, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul 2002, s.31.

¹⁷⁹ ÜNVER, A. Süheyl, "Selçuklarda ve Osmanlılarda Resim, Tezhip ve Minyatür", *Türk Tarihinin Ana Hatları Eserinin Müsveddeleri*, No,11, İstanbul 1934, s.8.

¹⁸⁰ DURUKAN, Aynur, Anadolu Selçuklu Sanatında Kurucular ve Sanatçılar, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul 2002, s.40; ASLANAPA, Oktay, *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14.yüzyıl)*, İstanbul 1977, s.61.

¹⁸¹ MERÇİL, Erdoğan, *Türkiye Selçuklularında Meslekler*, Ankara 2000, s.91,92.

¹⁸² TUNÇAY, Rauf, "XIII. ve XVIII. Asırlar Arasında Türk Süsleme Sanatları", *Türk Kültürü*, S.15, İstanbul 1964, s.30.

kullanılan motiflerin yanında, insan, hayvan ve fantastik yaratıkların çok az olmakla birlikte resmedildiği de görülür. Selçuklu ve Bizans kültürünün her an yan yana yaşamış olması ve dolayısıyla ikisi arasında birtakım alışverişlerden kaynaklanan sebeplerle insan ve hayvan figürleri yaptıkları bilinirken, F.Sarre, onların basit usulde olduklarını, çünkü çok güzel motifler uygulayan bu kişilerin figürleri de mükemmel işlemesi gerektiğini, ancak iğreti durduklarını belirtir¹⁸³. Bu dönemde motif konusunda soyutlama ve üslûplaştırma sürerken Türk tezyînâtının önemli bir unsuru olan hayvan üslûbunda bu özellik kendini açıkça belli eder. Selçuklu san'atçısının elinde yüksek bir üslûp seviyesine ulaşan rûmîler, taş, ahşap, çini gibi her alanda başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Bu dönem rûmîleri, klâsik Osmanlı dönemine nazaran daha tombul ve spiral görünümlü olmakla birlikte detayları daha fazladır. Motiflerin, özellikle rûmîlerin bünyeleri açıktan koyuya doğru tonlamalı olarak renklendirilmiştir Bu üslûp erken dönem Osmanlı kalem işitezyînâtında da çok fazla yer bulacaktır. Diğer taraftan sekiz-on iki kollu yıldızların yanı sıra tabloların kenarlarında yalın, aynı zamanda iplik tarzında geometrik geçmeler ve düğümler kullanılmıştır. Aynı zamanda bu geçmelerle müstakil tablolar oluşturulmuştur. Bu tarzda kullanılan motif örgüsü Osmanlılar tarafından da hüsnu kabûl görmüştür. Geçmelerin daha girift ve karmaşık tarzda olanları, yazı ve rûmî motifle kompoze edilmiştir. Buna ait örnekleri Edirne Murâdiye Câmii'nin doğu yöndeki kemer içinde bulunan tabloda görmek mümkündür.

Arap tezyînâtından da etkilenmiş olan Selçuklular¹⁸⁴ bütün İslâm dünyasında görüldüğü gibi geometrik kompozisyonları, Anadolu coğrafyasında sonsuz çeşitlemeler halinde denemiştir. En karmaşık sistemleri, tuğla örgülerinde, taş ve çini eserlerde uygulamışlardır¹⁸⁵.

¹⁸³ SARRE, Friedrich, *Küçük Asya Seyahati (1895)*, çev. Dara Çolakoğlu, İstanbul 1998, s.83.

¹⁸⁴ Mehmet Ziya, *Bursa'dan Konya'ya Seyahat ve Konya Seyahati Hatıratından*, haz., Ahmet Çaycı, Bayram Ürekli, Konya 2010, s.148, 378.

¹⁸⁵ MÜLAYİM, Selçuk, "Anadolu Selçuklu Sanatı", *TDVİA, C.3*, İstanbul 1991, s.133.

İslâm sonrası büyük gelişme gösteren ve mi'maride çok kullanılan alçının süsleme malzemesi olarak Anadolu'da yaygınlaşması da Beylikler devrinde olmuştur¹⁸⁶.

Selçuklu mi'marisinde görülen zemin tezyînâtı celi yazılar müfredat ve mürekkebat bakımından olduğu kadar bilhassa istif anlayışı açısından XV. ve XVI. yüzyıl celilerine kaynak olmuş ve elde edilen bu yeni anlayış XIX. yüzyıla kadar devam etmiştir¹⁸⁷. E.Barın'a göre Anadolu Selçukluları, yazıyı gözün görebileceği, okuyabileceği ölçüde ve lüzumlu yerde kullanmışlar, Arap ve İran mimârilerinde olduğu gibi uzaktan sadece bir süs etkisi yapan yüksekliği ve uzaklığı yönünden okunamayan yazıları kullanmamışlardır. İstiflerde güzelliği, sadelik ve bütünlükte aradıkları görülürken, Osmanlılarında bu estetik görüşü aynen devam ettirmişlerdir¹⁸⁸.

II.2.3. Osmanlı Dönemi

II.2.3.1. Osmanlı Erken Dönemi

Osmanlı erken dönemi tezyînâtı bir aşama, bir geçiş süreci içerisindedir. Orta Asya'dan süzülerek gelen Türk tezyînâtına Anadolu Selçukluları'nın ilave etmiş olduğu pek çok güzellik Osmanlı Beyliğine tevarüs etmiştir. Bu mirası en güzel şekilde değerlendiren ve kendi döneminin getirdiği yeniliklerle ilavelerde bulunan Osmanlılar, Anadolu Selçukluları'nın tezyînât malzemesi olarak tercih ettiği tuğla ve çini kullanımı azalmıştır. Özellikle dâhili tezyînâtta çiniyi fazlaca kullanan Anadolu Selçukluları'nın aksine Osmanlı erken döneminde bu malzemelerden yavaş yavaş vazgeçilmiş ve çini kullanımı zamanla azalmıştır¹⁸⁹. Bursa yapılarında Edirne'ye göre daha fazla kullanılan çini tezyînât,incelemiş olduğumuz erken dönem Edirne câmilerinden Murâdiye Câmii'nde mihrap ve mihrap sofası duvarlarında

¹⁸⁶ ÖNEY, Gönül, *Beylikler Devri Sanatı XIV.-XV. Yüzyıl (1300-1453)*, Ankara 1989, s.31; KARAÇAĞ, Abdullah, "Alçı Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı-II*, Ankara 2006, s.497.

¹⁸⁷ GÜNÜÇ, Fevzi, "Anadolu Selçuklu Dönemi Celi Sülüs Yazısının Beylikler Dönemine Etkileri" *Hat ve Tezhip Sanatı*, İstanbul 2009, s.47.

¹⁸⁸ ŞAHİNOĞLU, Metin, *Anadolu Selçuklu Mimârisinde Yazının Dekoratif Eleman Olarak Kullanılışı*, İstanbul 1977, s.5.

¹⁸⁹ ÜLGEN, A.Saim, "XVI. Yüzyılda Türk Mimârisinin İç Dekorü Nasıl Vücut Buldu?", *Milletlerarası I.Türk Sanatları Kongresi*, Ankara 1962, s.391.

görülürken, Üç Şerefeli Câmi avlusundaki iki adet pencere üzerinde bulunmaktadır.Eski Câmi’de ise hiç görülmez.

Bu dönemde azalan çini tezyînâta karşılık duvar yüzeyleri ve kubbe içleri tamamen kalem işi süsleme ile tezyin edilmiştir. Selçukluların tamamen çini veya tuğla ile kapladığı kubbeyi, özellikle erken dönem câmilerinde, Osmanlılar kalem işi tezyînâtla kaplamışlardır. Bu dönemde kubbeler, oldukça yoğun bir kompozisyonla, içerisinde hiç boş yer kalmayacak şekilde tezyin edilmişlerdir. Bunun birinci sebebi; Bizans mi’marisinin yoğun fresko veya mozaiklerle bezenmiş yapıları yanında Selçuklu ve Beylikler döneminin çini ya da nakışlarla bezeli örnekleri Osmanlı yapıları için ilham kaynağı olması¹⁹⁰,ikinci sebebi ise yeni arayışlar içerisindeki mi’mari yapılarda ortaya çıkan oran bozukluklarının tezyînât ile giderilmeye çalışılmasıdır. Zira Osmanlılar ilk dönemden beri câmimi’marisinde geniş ve engelsiz bir kapalı mekân tasarımına kafa yormuşlar, her fırsatta bu problemi çözmeye çalışmışlardır. Selçuklu yapılarında örtü sistemi olarak kubbe oldukça az kullanılmış, hatta kubbe yapılmış olsa da birçoğu dışarıdan külahla örtülerek gizlenmiştir. Beyliklerde ise kubbe içten ve dıştan görünecek biçimde inşâ edilmiştir. Özellikle câmilerde büyük iç mekânın mümkün olduğu kadar tek bir kubbe ile örtülmesi için aranan çareler neticesinde kubbelerin kasnaklarla yükseltilmesi çözüm olarak görülmüştür. Böylece yüksek kubbeli bu mekânlara ışık sağlamak için cephede bulunan pencerelere ilaveten kubbe kasnaklarına da pencereler açılmıştır¹⁹¹.Duvarlardan kubbelere geçiş, Doğu ve İslâm kaynaklı Türk üçgeni¹⁹² veya mukarnaslı tromplarla sağlanmıştır¹⁹³. Bizans uygulaması olan pandantif¹⁹⁴ bu dönemde çok fazla rağbet görmemiştir. Işığın ve akustiğin hesaplandığı bu sistemde

¹⁹⁰ BAĞCI, Serpil, “Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar” *Osmanlı Uygarlığı*, C.II, İstanbul 2002, s.738.

¹⁹¹ ÖNGE, Yılmaz, “Erken Osmanlı Dönemi Osmanlı Türk Sanatına Genel Bir Bakış (1300-1453) ve Hacı Bayram Veli Türbesi”, *IV. Vakıf Haftası*, Ankara 1987,s.40.

¹⁹² *Türk üçgeni, Türk mimârisinde duvarla kubbe arasında bir geçiş elemanı olarak kullanılan ve üçgenlerden meydana gelen kuşak, kubbeye yumuşak bir geçiş sağlar. Bu üçgenlerin en basit uygulamaları Uygur kubbelerinde görülür*(HASOL, Doğan, *Ansiklopedik Mimârlık Sözlüğü*, İstanbul 1995,s.462).

¹⁹³ KUBAN, Doğan, “Osmanlı Mimârlığı”, *Osmanlı Uygarlığı*, C.II, Ankara 2004, s.632;KUBAN, Doğan, *Osmanlı Dini Mimârisinde İç Mekân Teşekkülü (Rönesansla Bir Mukayese)*, İstanbul,1958,s.25.

¹⁹⁴ *Pendantif, bir kubbeyi taşıyan kemerler ile kubbe kaidelerinin arasını kapatan ve kare plândan kubbenin dairesel kaidesine geçmeyi sağlayan küresel üçgendir* (HASOL, Doğan, *Ansiklopedik Mimârlık Sözlüğü*, İstanbul 1995, s.345).

öncelk, ibadethane için kullanıma elverişli mekân elde etmektir. Erken dönem câmileri bir arayış ve gelişim sürecinde olduğu için ölçüler fazla büyümüş, dolayısıyla mi'maride oranların uyumu bozulmuştur. Bunun neticesinde yapılarda yoğun bir süsleme programı uygulanmıştır. Daha sonraki dönemlerde mi'marinin olgunlaşmasıyla tezyînât programında da sadeleşmeye gidilmiş, erken dönemde uygulanan yoğunluk zamanla terk edilmiştir. Mi'marideki geniş ve engelsiz mekân sorunu çözümüyle birlikte Osmanlı mi'marisi hem mi'mârîde hem de tezyînâtta kendi klasiğini oluşturmuştur.

İlk dönem Osmanlı mi'marisindeki tezyînâtlarda Selçuklu motiflerinde kullanılan sekizgen motifler azalmaya başlarken, altıgen motiflerin, yıldızların sayısı artmaya başlar¹⁹⁵. Bu motifler genellikle ahşap üstü teknikte tercih edilmiş, sıva üzeri kalem işlerinde yıldız motifleri çok fazla uygulanmamıştır. Sıva üstü tezyînât bağlamında XIV. yüzyılın ortalarında Uzak Doğu geleneklerine bağlı manzara tasvirleri¹⁹⁶ ve Orta Asya inançlarına göre, yeraltı ve gökyüzü yolculuğunda vasıta olduğuna inanılan hayat ağacı tasvirleri¹⁹⁷ yayılmaya başlamıştır. İç tezyînât kompozisyonlarında bitki motiflerinin çeşitlendiği ve arttığı açıkça görülürken, motiflerde natüralist üslûba doğru bir yönelişin varlığı da dikkat çekicidir¹⁹⁸.

Kompozisyonlar içerisinde çok Kullanılan Motiflerden olan geçmeler ve düğümler, devrin karakteristik özelliklerindendir. Bugeçmeli ve düğümlü tasarımlar Selçuklulardan Osmanlıya tevarüs eden teyînât anlayışının izleridir. Pek çok geometrik motifin çıkış noktası da tabiatıyla düğüm motifidir. Hesap hatası yapmadan hendese ilminin ortaya koymuş olduğu ilkelere uygun olarak bu sistemin sembolize edilmesidir. Bu örnekleri kalem işi süsleme bakımından zengin koleksiyona sahip olan erken Osmanlı yapısı Edirne MurâdiyeCâmii'nde görebiliriz.

Erken dönem Osmanlı Câmilerinde Timûri devri (Semerkant-Tebriz-Herat) tezyînâtının karakterleri baskın rol oynamıştır. Bu üslûp Tebriz'den *Ali b. İlyas Ali*

¹⁹⁵ CANSEVER, Turgut, Anadolu'da İslâm Kültür ve Medeniyeti, *DİB*, İstanbul 2007, s.337.

¹⁹⁶ ARIK, Rüçhan, "Câmide Resim", *Türkiyemiz*, S.14, İstanbul 1974, s.3.

¹⁹⁷ ÖNEY, Gönül, "Gazneli Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuk Saray Süslemelerine Akisleri", *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, İzmir, 1984, s.129

¹⁹⁸ MÜLAYİM, Selçuk, *Anadolu Türk Mimârisinde Geometrik Süslemeler -Selçuklu Çağı-*, Ankara 1982, s.40.

(Nakkaş Ali) tarafından Anadolu'ya taşınmıştır¹⁹⁹. Timûr (1336-1405), uzun seferler sonucunda ele geçirdiği bölgelerdeki âlimleri, sanatkârları, ustaları kendi merkezi Semerkand'da toplamış, elde edilen ganimetleri şehri ve civarını mâmur hale getirmek için kullanmıştır²⁰⁰. Timur başkent Semerkant'ta kurduğu merkeze Hindistan, İsfahan, Azerbeycan'dan taş ve heykel ustaları, Şiraz'dan mozaik ustaları, Suriye'den dokuma, cam işleme ustaları gibi çok sayıda sanatkâr getirmiştir²⁰¹. Nakkaş Ali de Anadolu'dan Mâverâünnehir'e götürülmüş san'atçılardan biridir. Nakkaş Ali, bu merkezde uzun yıllar İran ve Orta Asya'lı sanatçılarla beraber çalışmış, Timurlu sanatını öğrenmiş ve sonunda Bursa'ya geri dönmüştür²⁰². Semerkant'taki kazanımlarını Anadolu san'atıyla birlikte yorumlamış ve bir üslûp ortaya koymuştur. Hacı İvaz Paşa'nın mi'marlığında Bursa Yeşil Câmii ve Türbesi'nin nakışlarını yaptığı (1424)bilinen²⁰³ Nakkaş Ali'nin, Edirne'deki bazı eserlerin, kendisi ya da öğrencileri tarafından tezyin edildiğine²⁰⁴, hatta Edirne Eski Câmii'nin taş minberinde çalıştığına dair bir takım rivayetler söz konusudur²⁰⁵.

Timurlu devri karakterlerini Anadolu'ya tevzi eden Nakkaş Ali'nin başlattığı Bursa mektebi, daha sonra Nakkaş Ali'nin öğrencisi "Bursalı Safîtarafındandevam ettirilmiş, pek çok san'atkâr yetiştirilmiştir. Edirne Murâdiye Câmii nakkaşı olduğu tahmin edilen Bursalı Safî'nin Timurlu etkisi altında kaldığı Abdüllâtif Çelebi tarafından (öl.1491-1582), tezkiresinde ifade edilmektedir²⁰⁶.

¹⁹⁹ BAĞCI, Serpil, "Erken Osmanlı Kalem işleri Üzerine Bazı Gözlemler", *In Memoriam İ. Metin Akyurt ve B. Devam Anı Kitabı*, İstanbul, 1995, s.34; GIBB, E.J. Wilkson, Osmanlı Şiir Tarihi, çev. A. Çavuşoğlu, C.3, Ankara 1999, s.27.

²⁰⁰ AKBIYIK, Hayrunnisa, "Timurluların Bilim ve Sanata Yaklaşımları ve Bazı Son Dönem Sanatkârları", *Bilig*, S. 30, Ankara 2004, s.153; BEKSAÇ, M.Engin, "Timurlu Sanatı", *TDVİA*, C.41, İstanbul 2012, s.180.

²⁰¹ DICKENS, Mark, "Timurid Architecture in Samarkand", *www.academia.edu*.1990, s.6.

²⁰² KÖPRÜLÜ, Fuad, "Osmanlılarda Nakış Tarihine Dair", *İkdam*, 3 Teşrin-i Sâni, İstanbul 1921. s.2.

²⁰³ YÜCEL, Erdem, "Bursa Yeşil Külliyesi", *Arkitekt*, No.318, İstanbul 1965, s.31; SÖNMEZ, Zeki, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk İslâm Mimârisinde Sanatçılar*, Ankara 1995, s.423; TANINDI, Zeren, *Türk Minyatür Sanatı*, Ankara 1996, s.8.

²⁰⁴ BAĞCI, Serpil, "Erken Osmanlı Kalem işleri Üzerine Bazı Gözlemler", *In Memoriam İ. Metin Akyurt ve B. Devam Anı Kitabı*, İstanbul, 1995, s.34; DEMİRİZ, Yıldız, *Osmanlı Mimârisinde Süsleme-Erken Devir (1300-1453)*, İstanbul 1979, s.51; YILDIRIM, Savaş, "Bursa Yeşil Câmii Mihrabı", *AÜDTCF Dergisi*, S.47, Ankara 2007, s.166.

²⁰⁵ ÖZBEK, Yıldırım, "Erken Dönem Osmanlı Taş Süslemesi", *Osmanlı*, C.11, Ankara 1999, s.348.

²⁰⁶ KÖPRÜLÜ, Fuad, agm., s.2.

Başkent Semerkant'ı kültür ve sanat şehri hâline getiren Timur²⁰⁷, 1402 Ankara Savaşı ile Osmanlıları siyasi yönden etkilediği gibi, kültürel yönden de etkilemiştir. Erken dönem tezyînât anlayışında belirtilen etkiler devam ederken ardından benzer bir durumla tekrar karşılaşmıştır. Timur'un Anadolu'dan sanatçılar götürmesi gibi, Yavuz Sultan Selim'in de Çaldıran'da (1514) Şah İsmail'i yendikten sonra Azerbaycan'dan İstanbul'a üç bin sanatkâr getirdiği rivayet edilmektedir²⁰⁸. Dolayısıyla Timurla başlayan Tebriz ekolünün etkileri, Osmanlı coğrafyasında daha uzun süre devam etmiş vetezyînâtın gelişim sürecine de damga vurmuştur. Bu etkileşimde Türk ve İran sanat eserlerindeki duygusallık ve hayalin²⁰⁹ ortak nokta olması süreç içerisinde ayrıca bir etken olarak görülebilir. S.Mülayim sözü edilen İran etkilerinin Safevilerle birlikte, sanat geleneğinde bir daha birleşmemek üzere Anadolu'dan ayrıldığını söyler²¹⁰.

Tezhip san'atı ile de çok yakınlık gösteren kompozisyonların kullanıldığı²¹¹, Tebriz, Herat, Semerkant tezyînât ekollerinin etki ettiği Osmanlı Erken Dönem kalem işlerinde tasarlanan desenlerin motifleri iri ve karmaşıktır. Söz konusu bu özelliğe ait örneklerirûmî motiflerde görmek mümkündür. Desen içerisindeki rûmîler, birbirleri ile yapışık vaziyette ve aynı zamanda tek bir rûmî formuna dönüştürülmüştür. Bunun yanında, renkli şeritler veya düğüm motifleriyle birlikte yine yapışık vaziyette bulunan örnekleri de devrin kalem işlerinde görebiliyoruz. Rûmîler sade, hurde, dilimli ve dendanlı olarak kullanılırken, motif bünyelerinde abartı derecesinde detaya kaçan görüntüler vardır. Dilimli rûmîlerde, rûmîlerin boyları uzatılmış, karın kısımları bir testere dişi gibi sivri şekilde dilimlenmiş, bu dilimlerin her birinin iç kısımları münhanilerle şekillendirilmiştir. Dendanlı rûmîlerde, motifin dış hatları dendanlı biçime dönüştürülmüş yalınlıktan çıkartılmıştır. Ayrıca rûmîlerin iç bünyeleri hiç boş kalmamış, münhanilerle doldurulmuş ve renklendirilmiştir. Tüm bunların yanında bazı rûmî motiflerinin kenar kısımlarında yarım nebati yaprak motiflerinin ilave edildiği ilginç örneklerde

²⁰⁷ AKA, İsmail, "Timur", *TDVİA*, C.41, İstanbul 2012, s.176.

²⁰⁸ http://www.azerbaijans.com/content_170_tr.html, Erişim Tarihi 01.11.2012.

²⁰⁹ ARSEVEN. C.Esad, *Türk Sanatı*, İstanbul 1928,s.50.

²¹⁰ MÜLAYİM, Selçuk, *Anadolu Türk Mimârisinde Geometrik Süslemeler-Selçuklu Çağı*-, Ankara 1982, s.18.

²¹¹ DEMİRİZ, Yıldız, *Osmanlı Mimârisinde Süsleme-Erken Devir 1300-1453*, İstanbul 1979, s.23.

bulunmaktadır. Ayrıca ifade etmek gerekir ki, tüm rûmî motiflerin renklendirmelerinde renkler, üç veya dört kademe halinde tonlamalı olarak uygulanmıştır.

Diğer yandan hatâyî grubunun çiçeklerinde ve yapraklarında bulunan kıvrımlar, vazoda çiçek buketleri veya üslûplaştırılmış çiçek tasvirleri de bu dönemde görülen ilginç tasarımlardır. Günümüzde “*Baba Nakkaş üslûbu*” diye bilinen kıvrım yapraklar ve hatâyîler devrin nebati kökenli motifleridir.

Osmanlı süslemesinde, erken dönemdeki desenler simetri esasına dayalıdır²¹² diyebiliriz. Ancak pek çok desen, simetrik olmakla beraber desenler üzerinde yapılan küçük esprilerle simetrisi bozulmuştur. Rûmî, hatâyî vb. motiflerle yapılan tasarımlarda görüldüğü gibi, natüralist üslûpta yapılmış tasvirlerde de bu uygulamayı görmek mümkündür.

Erken Osmanlı mi'mari tezyînâtının bir özelliği de iç mekânlar renkli kompozisyonlarla daha somut bir dünyayı tasvir ederken, sonraki yıllarda duvarlardaki tabiat tasvirleri yerini soyut motiflere bırakmıştır. Ancak birkaç yüzyıl sonra, önceki minyatür-resim karışımı tasvirlerin aksine daha doğal ve gerçekçi bir biçimde doğa görünümlü tasvirlerle yeniden bir dönüş olmuştur²¹³. Mesela, Fetih'ten sonra inşa edilen Topkapı Sarayı'na çok güzel tezyînât yapılmış, Venedik'ten İstanbul'a gelen Bellini, Sarayın bazı odalarının duvarlarını nakışlarla tezyîn etmiştir²¹⁴.

Devrin meşhur üstâdlarından Baba Nakkaş, aynı zamanda iyi bir fresk ressamı olmasının yanında, bir başka meşhur nakkaş da, Konya Mevlana Türbesi'ni 1471-1512 yılları arasında tezyin eden Halebli Abdurrahman Efendi'dir. Diğer yandan dinî mi'mari yapıların içerisinde yer alan duvar ve kubbelerde, kalem işitezyînâtı olarak kabul ettiğimiz pek çok yazı örnekleri bulunmaktadır. Mi'mâri yapılarda bulunan bu yazılar, kâğıda oranla daha kalıcı malzemeler üzerinde bulunmaları sebebiyle hem

²¹² DEMİRİZ, Yıldız, age., s.35.

²¹³ BAĞCI, Serpil, “Osmanlı Mimârisinde Boyalı Nakışlar”, *Osmanlı Uygarlığı*, C.II, İstanbul 2002, s.739.

²¹⁴ ÜNVER, A. Süheyl, “Selçuklarda ve Osmanlılarda Resim, Tezhip ve Minyatür”, “*Türk Tarihinin Ana Hatları*” *Eserinin Müsveddeleri No, 11*, İstanbul 1934, s.15.

yapının, hem de yazının geçmişini de takip edebilme açısından önemlidir. Câmiler başta olmak üzere, tekkeler, türbeler, medreseler, sebiller, çeşmeler ve benzeri yapılarda bulunan yazılar, verdiği mesajların yanında mekâna ruh ve manevi bir anlam katar. Bir portredeki yüz hatları ve göz ifadelerinin taşıdığı anlam kadar, dinî mi'marideki yazıların anlamı vardır²¹⁵. Mekânı hem maddi, hem de manevi olarak zenginleştirip tezyin eden yazılar, aynı zamanda geçmişten gelen en güzel örnekleri ile hattatlara çalışmalarında istifade edebildikleri ilham kaynağı bir mektep²¹⁶ olmuştur.

Dini mi'mârîde tezyînât ögesi olarak motif ve desenlerin kullanılmasının yanında bir başka önemli unsur da yazıdır. Zira Kuran'ın güzel yazı yoluyla tespit ve yayılmasında büyük rol oynayan yazının İslâm'da özel bir yeri vardır²¹⁷. Hüsn-i Hat olarak ta nitelendirilen yazı özellikle dini mi'mârînin vazgeçilmezidir. Çünkü mi'mârî yapılar hat sanatının önemli uygulama alanlarından birisidir. İnşa, tamir ve usta gibi yapının belgesi niteliğindeki kitabelerin yanında, yapının içinde ve dışında mekânı tezyin etmek için de kullanılan yazının, İslâmın ilk devirlerinden itibaren mimârîde hep yer bulduğu görülmektedir. Asırlardır hep iç içe olan mi'mârî ve yazı sanatı tekâmüle giden süreçte birlikte olmuşlar, yazı, san'at olma yolundaki adımlarını mi'mârî uygulamalarda atmıştır²¹⁸. Diğer yandan Ayet, Hadîs-i Şerîf, Esmâ-i Hüsnâ, Kelime-i Tevhîd, Besmele, Çâr-yâr ve dua gibi tamamlayıcı ve hatırlatıcı metinler, özellikle abidevi eserlerin cephe ve iç mekân düzenlemelerinde kubbe, kuşak, mihrap, pendentif, alınlık gibi mi'mari öğelerde kullanılmıştır. Dini kaynaklardan, nakşedilmek üzere seçilen bu yazıların, ayetlerin temel özelliği kısa, özlü ve net olmaları, kısaca Kurân'ın özeti olmalarıdır²¹⁹. Uygulamalardaki metinler büyük oranda Arapça olmakla birlikte, Farsçanın da kullanıldığı yerler olmuştur. Edirne Muradiye Câmii ile yavaş yavaş Türkçe kitabelere girişin yanı sıra,

²¹⁵ KUTLU, Hüseyin, *Hüsn-i Hat Buluşması*, İstanbul 2008, s.153.

²¹⁶ GÜNÜÇ, Fevzi, "Câmi Mimârisinde Celi Yazılar", *Fatih*, S.2, İstanbul, s.68.

²¹⁷ ALPARSLAN, Ali, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, İstanbul 2007, s.19.

²¹⁸ BERK, Nurullah, "İslâm Yazısında Plastik ve İfade", *AÜİF Dergisi*, S.I-II, Ankara 1955, s.49; AÇIKGÖZOĞLU, A. Sacit, "Türk Mimarisinde Hat Sanatı" *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara 2009, s.181.

²¹⁹ SÜLÜN, Murad, *Sanat Eserine Vurulan Kuran Mührü*, İstanbul 2006, s.7.

kitabelerde manzum ifadeler ve ebceci hesabıyla tarih düşme geleneği de başlamıştır²²⁰.

Erken dönem mi'mari tezyînâtının yoğun ve karmaşık olan tasarımlarında, motifler arasına ilave edilen yazı kartuşları sayesinde yazı, müzeyyen alanın hemen her bölgesine dağıtılmıştır. Ayrıca bu kartuşlar içerisinde ve kompozisyonun diğer bölgelerinde istifleri oldukça ilginç olan yazılar mevcuttur. Devrin karakteristik özelliklerini en güzel şekilde yansıtan bu yazılar çoğunlukla celî kûfî ve sülûs yazılardan müteşekkildir. Söz konusu bu yazılar içerisinde önemli bir yer bulan kûfî yazı, yazma ve yapma kûfî diye iki bölüme ayrılmıştır²²¹. Yazma kûfî, el ve kalemle yazılıp harfler arasında ve uçlarında farklı süsleme elemanlarının olmadığı, bünyesinde eğri çizgilerin ve yuvarlak kısımların olduğu bir yazıdır. Yapma kûfî ise el ve kalemle yazılmayıp, cetvel gibi çizim aletleri ile çizilerek yazılan, resmedilen yazılardır. Yapma kûfî, aynı zamanda kûfî celîsi diye de bilinmektedir. Harflerin ve şekillerin tezyînâta uygun olması sebebiyle Türk hattatlarının mimârlık eserlerini güzelleştirmek için en çok kullandıkları kûfî celîsi, Osmanlıların Bursa'daki mimârlık eserlerinde şaheserlerini meydana getirmiştir²²². Kûfî yazı Fatih devrinden sonra yerini tamamen celî sülûs'e terketmiştir²²³.

Karahanlılardan sonra Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemi mi'mari eserlerinde en yoğun kullanılan yazı türü celî sülûstür²²⁴. Celî sülûs yazıya tek başına Celî de denilmektedir²²⁵.

Celî sülûste harflerin anatomisinde keskin ve sert görünüşler tamamen kaybolup onun yerini düz ve eğri çizgiler almıştır. Bu nedenle Celî, satır nizamında olduğu gibi dairevi ve beyzi tarzlarda en güzel kompozisyonların meydana getirilebilmesine elverişli bir yazı türü olduğu için mi'mari eserlerde kullanımı, diğer

²²⁰ AÇIKGÖZOĞLU, A.Sacit, "Türk Mimarisinde Hat Sanatı" *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara 2009, s.181.

²²¹ YAZIR, M. Bedreddin, *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli-I*, Ankara, 1972, s.80.

²²² BALTACIOĞLU, İ.Hakkı, *Türklerde Yazı Sanatı*, Kültür Bakanlığı, Mersin 1993, s.34.

²²³ BERK, Süleyman, *Devlet-i Aliyye'den Günümüze Hat Sanatı*, İstanbul 2013, s.18.

²²⁴ GÜNÜÇ, Fevzi, "Câmi Mimârisinde Celi Yazılar", *Fatih*, S.2, İstanbul, s.68.

²²⁵ BALTACIOĞLU, İ.Hakkı, age., s.37.

yazılara göre daha çok tercih edilmiştir²²⁶. Müsennâ istifler, tuğralar, kuşak yazıları daima celî sülüsle yazılmıştır.

Erken dönemde nakşedilen ve yazı zemininin genelde helezon rûmîlerle tezyîn edildiği celî uygulamalar, Anadolu Selçuklu eserlerinde de devam etmiş, fakat bunların yanında zeminleri müzeyyen olmayanlar da yazılmıştır²²⁷. Anadolu Selçuklularının son dönemlerine kadar azalarak devam eden süslü zeminler Fatih dönemiyle birlikte tamamen kaldırılmış, yazılar oldukça sade bir zemin üzerine uygulanmıştır. Kitabeler açısından Fatih Dönemi için en önemli özellik yazının tezyînâtından arındırılmasıdır. Edirne Üç Şerefeli Câmii'den sonra inşâ edilen ilk sultan câmii olan Fatih Câmii'nin inşâ kitabesinde bu özellik görülür²²⁸.

Konumuz olan erken dönem Edirne eserlerinde, Selçukluların celî sülüs etkileri sürerken kûfî yazı da zaman zaman celî sülüsle beraber aynı kompozisyonda olmayı sürdürmüştür. Farklı bir özellik olarak öne çıkan celî-sülüs kûfî hattının birlikte, iç içe aynı zamanda iki ayrı satır halinde kullanılması yazı sanatında bir Beylik özelliği olarak dikkat çekmektedir²²⁹. Bursa Yeşil Câmii ve Türbesi, Edirne Eski Câmii, Edirne Murâdiye, Edirne Üç Şerefeli Câmii'lerinde farklı malzemeler üzerinde görülen bu yazı üslûbu, XV. yüzyıl ilk yarısından, sonuna kadar devam eder. Aynı döneme ait özgün kalem işlerinde de örneklerini görmek mümkündür²³⁰. T.Burckhardt, müsennâlarla girift yazı ve istiflerin oluşturulmasını Moğol sanatının bir etkisi olarak değerlendirmektedir²³¹. Bursa Yeşil Külliyesi ve Edirne Murâdiye gibi câmilerin tezyînâtında çalışan ustaların Bursalı Nakkaş Ali b. İlyas Ali ve onun öğrencileri olduğu bilinmesi, Ali b.İlyas Ali'nin en önemli özelliğinin de Timur dönemi Tebriz üslûbunu Anadolu'yla ilk tanıştıran kişi olması bu yazı üslûbunun da Tebriz etkili olduğunu ortaya koymaktadır²³².

²²⁶ TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, *Erken Dönem Osmanlı Mi'marisinde Yazı*, Ankara 2001, s.8, 9, 64.

²²⁷ GÜNÜÇ, Fevzi, "Anadolu Selçuklu Mi'marisinde Celi Sülüs Hattı", *V.Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri*, Konya 1996, s.185.

²²⁸ GÜNÜÇ, Fevzi, *Türk Kültür ve Medeniyet Tarihinde Fatih Külliyesi*, C.I, İstanbul 2007, s.217.

²²⁹ GÜNÜÇ, Fevzi, "Anadolu Selçuklu Mi'marisinde Celi Sülüs Hattı", *V.Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri*, Konya 1996, s.185.

²³⁰ İRTEŞ, Semih, "XV. yüzyıl Bursa ve Edirne Kalem işi Hat Örnekleri", *Hüsn-i Hat Buluşması*, İstanbul 2008, s.155.

²³¹ BURCKHARDT, Titus, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, çev. Turan KOÇ, İstanbul 2005, s.67.

²³² GÜNÜÇ, Fevzi, *Türk Kültür ve Medeniyet Tarihinde Fatih Külliyesi-I*, İstanbul 2007, s.218.

Öte yandan Edirne'nin fethinden sonra, Edirne'deki mi'mari eserlerde kullanılan yazıların, yazının gelişmeğe ve Fatih devri öncesi Osmanlı celîsinin şekillenmeye başladığı hazırlık dönemi yazıları olarak görülür. Her ne kadar celî yazının gelişimine ait ilk örnekler Bursa'daki tarihi binalarda ise de bu eserlerin Edirne'nin fethinden sonra Bursa'da yapıldığı göz önünde bulundurulursa, yazının Edirne'de geliştiği düşünülebilir. Zira sanatın saray çevresinde geliştiği ve sanatkârların sarayda toplânması bilinen bir gerçektir²³³.

Bu dönem de Osmanlı öncesi mi'mari yapıların hiçbirinde görülmeyen müsennâ kompozisyonların üç çeşidi uygulanmıştır.

1-Yazının bir kısmının sağdan sola, diğer kısmının da soldan sağa ve birbirleri üzerinde tam veya yarım halde geçmesi ile meydana getirilmiştir. İlk örnekler Edirne Eski Câmî minber kapısında, Bursa Cem Sultan Türbesi'nde, Bursa Yeşil Türbe mihrabında, Edirne Murâdiye Câmîi-kalem işlerinde görülür.

2- Edirne Üç Şerefeli Câmî kapı yuvası üzerinde bulunan ve sağ taraftaki yazının aynısının sol tarafa ters olarak yazılması gibi müsennâ istifler, sonraki dönemlerde de kullanılmıştır.

3- Edirne Murâdiye Câmîi kalem işlerinin bir kısmında görüldüğü gibi sağdan sola devam eden yazının aynısının üst satırda ters olarak yer alması ve dikey harflerin uzantılarının her iki satırı birbirine bağlamasıyla meydana getirilmiştir²³⁴. Ayrıca bu tip istiflerde aynı metnin müsennâsı kullanıldığı gibi, farklı metinlerin müsennâları ve bunlarda bulunan uzun harflerin karşılıklı birleştikleri örnekler de mevcuttur.

R.M.Meriç'in, yazıların düz satır halinde yazılmayıp istif edilmesi, cemiyet, tesanüd ve inzibat fikirlerini anımsattığı ve mütekâmil bir zevkin eseridir²³⁵ diye vurguladığı istifli ve müsennâ yazılar bu dönemde fazlaca tercih edilmiştir. Müsennâ kompozisyonlar, Celî sülüsün istife en uygun yazı türü olması sebebiyle hattâtların,

²³³ ALPARSLAN, Ali, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, İstanbul 2007, s.27.

²³⁴ TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, *Erken Dönem Osmanlı Mi'marisinde Yazı*, Ankara 2001, s.459.

²³⁵ MERİÇ, Rıfıkı, M., *Türk Tezyinî Sanatları ve Son Üstaplardan Altısı*, İstanbul 1937, s.38.

yeni arayışlarını denedikleri ilk farklı uygulamalardır. II. Murad döneminin en görkemli yapısı olan Üç Şerefeli Câmî, taç kapısındaki mihrabiyeler üzerine oval formda çalışılmış müsennâ celî sülûs istifi bu açıdan önemlidir²³⁶.

Erken dönem Osmanlı mi'marisinde kullanılan yazılar arasında ta'lik yazı da bulunmaktadır. Ancak bu yazıların ölçüleri tam yerine oturmamış ve oldukça ibtidai görünümündedir. Konumuz olan câmilerde orijinal olarak bulunmamasına karşın Edirne Dârü'l-Hadîs Câmii'nde ve Selçuk Hatun Mescid'i kitabelerinde bulunmaktadır²³⁷.

Erken Dönem Edirne Câimleri olan, Eski Câmî, Murâdiye Câmii ve Üç Şerefeli Câmî'nde bulunan yazıların hattatları hakkında teferruatlı bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak Edirne Üç Şerefeli Câmî yazılarının, Yahya es-Sûfi'ye ait olduğu tahmin edilmektedir²³⁸.

XVIII. ve XIX yüzyıllarda zirveye ulaşmış olan hat sanatı, Osmanlı mi'mari eserlerinde de, mi'mari ile birlikte kullanımının en güzel ölçüsünü bulmuş ve gelişiminin son aşamasına varmıştır. Yazı mi'mariyi tanımlamış, taştan inşâ edilen yapıya ruh ve anlam vermiş, hattâ o olmadan yapıda eksik bir şeyler varmış hissini verdirecek kadar mi'mari tasarımda önemli rol oynamıştır. Yazı, mi'maride yapı ve malzeme gibi önem kazanmıştır. Osmanlı mi'marisinde yazı, bezeme ile boğulmadan mekânsal özellikleri ile kendini göstermektedir. İç ve dış mekânda kullanılan yazılar ise malzemeyi yumuşatmakta, şeffaflaştırmakta ve ona kozmik anlamlar vermektedir²³⁹.

Desen ve yazı özelliklerini incelediğimiz ve Osmanlı nakkaşhâne üslûbunun oturmaya başladığı XV. yüzyıl, aynı zamanda kalem işlerinin de erken devri²⁴⁰ olarak

²³⁶ TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, "Osmanlı Sanatının Oluşumunda Yazı", *Hat ve Tezhip Sanatı*, İstanbul 2009, s.64.

²³⁷ TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, age., s.461.

²³⁸ ALPARSLAN, Ali, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, İstanbul 2007, s.28.

²³⁹ TAŞKIRAN, H. İlter, *Yazı ve Mi'mari*, İstanbul 1997, s.90.

²⁴⁰ İRTEŞ, M.Semih, "16.Yüzyıl Ahşap Üstü Kalem işleri", *Türk Dünyası Mühendislik Mimârlık ve Şehircilik Kurultayı Bildiriler Kitabı*, Trabzon 2012, s.463.

anılmaktadır. Dönemin motiflerinde kullanılan başlıca renkler ise siyah, beyaz, kırmızı ve lacivert renklerdir²⁴¹.

II.2.3.2. Osmanlı Klâsik Dönemi

Osmanlıların, İstanbul'un fethi ile başlayan klâsik döneminde, erken dönemdeki arayış heyecanının yerini, belli kurallara uyulan, yerleşik bir san'at akımı ortaya çıkmıştır. Bu dönemde ehl-i sanatın saray çatısı altında birleşerek bir meslek loncası oluşturmaya önderlik eden devrin meşhur üstadlarından Baba Nakkaş'tır (ö.1525).

Fetih sonrası dönemin bilinen nakkaşları, başta Baba Nakkaş olmak üzere, Konya Mevlâna Türbesi'ni 1471-1512 yılları arasında tezyin eden Halebli Abdurrahman Efendi ve İstanbul Eski Saray'da duvar tezyînâtı uygulayan Şeyh Mustafa (ö.1564)'dır.Şeyh Mustafa'nın aynı zamanda su ile karıştırılmış kuru boyalarlatezyînât yaptığı bilinmektedir²⁴².

Fatih devrinden itibaren nakışhanenin gücü hissedilir boyutlardadır. Ehli Hiref defterlerindeki bilgilere göre saray nakışhanesinde iki yüz kişiye yakın san'atkâr çalışmakta ve bunlar kolektif halde tezyînât üretmektedirler²⁴³. Nakkaşhanenin koordinesiyle oluşan bir üslûp birliği neticesinde, bu dönemde kompozisyonlar daha sade ve dengelidir. Süslemeler göz hizasında değildir. Tavanda, kubbede veya duvarların göz hizasının üzerindeki bölümlerinde uygulanmıştır. Renkler daha olgun olup, zeminlerde açıklı koyulu maviler ve lacivertler tercih edilirken, desenlerde kiremit kırmızısı, sarı ve beyaz ön plândadır.

Kalem işlerinde başta rûmîler olmak üzere geleneksel stilize motifler tercih edilirken, İslâm san'atında önemli bir yeri olan, Selçuklu, Beylikler ve erken dönem Osmanlıların da çok sevdiği geometrik motifler ise nadiren kullanılmıştır. XVI. yüzyılın ortasından başlayarak Osmanlı süsleme san'atlarının simgesi haline gelen

²⁴¹ DEMİRİZ, Yıldız, "Osmanlı Kalem işleri", *Osmanlı*, C.XI, Ankara 1999.s.297.

²⁴² UZLUK, Şahabettin, "İ.Türk-Asya Resim Mektebi", *Konya Aylık Kültür Dergisi*, S.39, Konya 1942, s.20.

²⁴³ MAHİR, Banu, Ehli Hiref Kayıtlarında Müzehhipler ve Eserlerinden Örnekler, *Tezhip Buluşması*, İstanbul 2011,s.214; ERSOY, Ayla, *Türk Tezhip Sanatı*, İstanbul 1988, s.50.

natüralist bitki motiflerine ilk devirlerde çok az yer verilmiştir²⁴⁴. Eserlerde rûmî, hatâyî, bulut, çintemani gibi motiflerin çok değişik çeşitleri kullanılmıştır. En zengin ve en güzel örneklerin verildiği XVI. yüzyıl Osmanlı san'atında kalem işitezyînâtı da devrin üslûbunu oluşturmuş ve gayet sade bir biçimde mi'marideki yerini almıştır.

XVI. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren etkili olan Sazyolu üslûbu Kılıç Ali Paşa(1581) ve Atik Valide Câmii (1583) tezyînâtında ortaya çıkar. Bu üslûp özellikle ahşap üzeri tezyînâtta kullanılmıştır. Olgunlaşma devri olan XVI. yüzyıl ve ikinci yarısından sonra güçlü bir çiçek üslûbu, yüzyılın sonuna kadar etkin bir şekilde devam eder²⁴⁵. Sazyolu üslûbunun ustası, Şahkulu (ö. 1556), aynı zamanda bir şair olup "Tebrizli Penâhi" namıyla maruftur. II. Beyazıt zamanında Tebriz'den Amasya'ya (1515) gelmiş²⁴⁶, Şehzade Sultan Ahmet'le tanışmıştır. Kanuni döneminin Baş Nakkaşı olan Şahkulu, Safevi tezyînâtüslûplarını Anadolu'ya taşıyan XVI. yüzyılın en önemli san'atkârı olarak bilinmiştir²⁴⁷. Bu dönemde Şahkulu'nun etkisi ile Nakşî(Ahmed), Sâ'î (Mustafa), ve Nigârî (Galatalı Nakkaş Haydar Reis) gibi pek önemli nakkaşlar yetişmiştir²⁴⁸. Diğer yandan Şahkulu'ndan sonra dönemin en güçlü Nakkaşbaşısı olan Karamemi'nin üslûbu mi'mari yapıların pek çoğunda görülmektedir. Karamemi kendine münhasır bir kişiliği olan ve Osmanlı tezyînâtına çift helezon sistemini getiren, çiçeği natüralist üslûba dönüştüren özellikle natüralist üslûbu başlatan bir san'atkârdır. Desenlerinde lale, gül, sümbül ve menekşe gibi kokulu çiçekleri, bahar dalı tasarımlarını kullanan san'atkâr negatif tarzda uygulanmış hatâyîlerden de asla vazgeçmemiştir. Kanuni zamanında, Osmanlı çiçek ve bahçe kültürünün çok parlak bir dönemi yaşanmış²⁴⁹, çiçek kültürü özellikle bu dönemde daha fazla gelişmiştir. Dolayısıyla, ahşap ve mermerde bile Karamemi'nin çiçek motiflerini görmek mümkündür. Edirne Selimiye Câmii'nde de izleri

²⁴⁴ DEMİRİZ, Yıldız, "Osmanlı Kalem işleri", *Osmanlı*, C. XI, Ankara 1999, s.301.

²⁴⁵ İRTEŞ, M.Semih, "16.Yüzyıl Ahşap Üstü Kalem İşleri", *Türk Dünyası Mühendislik Mimârlık ve Şehircilik Kurultayı Bildiriler Kitabı*, Trabzon 2012,s.463.

²⁴⁶ DERMAN, Çiçek, DURAN, Gülnur, "Şahkulu" *TDVİA*, C.38, İstanbul 2010, s.283.

²⁴⁷ KÖPRÜLÜ, M.Fuad, "Osmanlılarda Nakış Tarihine Dair-2", *İkdam*,3Teşrin-i Sâni 1921, s.2.

²⁴⁸ TANINDI, Zeren, *Türk Minyatür Sanatı*, Ankara 1996, s.29.

²⁴⁹ ATASOY, Nurhan, *Hasbahçe*, İstanbul 2002,s.63.

bulunan²⁵⁰ Karamemi'nin üslûbu, daha detaylı ve daha ince olduğu için genelde sivil mi'maride tercih edilmiştir.

XVI. yüzyıl ortasından itibaren egemen olan Sinan yapılarının süslemesinde birkaç istisna dışında sadelik ve ağırbaşlılık vardır. Kalem işleri daha çok mi'mari elemanların sınırlarını belirtmede kullanılmıştır. Tezyînâtta Kullanılan Motifler ve yapıdaki yerleri için belirli kriterlere ve programlara uyulmuştur. Boşluk korkusu olmayan bir süsleme anlayışı hâkimdir. Süslemeler mi'mariye asla baskın çıkmazlar. Kubbe merkezinde genellikle uç kısımları geometrik örgülü bir tezyînâtla istifli dairevi bir yazı yer alır. Bu yazının çevresi, rûmî ya da hatâyî desenli bordürlerle çerçevelenmiştir. Başlıkların uzantıları kubbe eteğine kadar devam eder ve buralarda beyaz zemin üzerinde rûmî tezyînâtlı şemseler ya da değişik formlarda madalyonlar yer alır. Ayrıca, bütün bu tezyînâtta daha kalıcı ömrü olan malakâri tezyînât tercih edilmiştir²⁵¹. Pencerelerin üzerinde yine yarım şemse tarzında süslemeler bulunur. Sinan devri sıva üstü kalem işlerinde kullanılan renkler siyah, mercan ve sülyen kırmızısı, oksit sarı, kobalt mavi ve yeşildir.

XVI. yüzyıl için en güzel örnek kalem işi tekniklerinin hemen hepsinin örneklerinin bulunduğu Kadirga Sokollu Mehmet Paşa Câmii(1571)'dir. Câmî, Sinan'ın en güzel eserlerinden biri sayılır.

XVII. yüzyılın ikinci yarısından sonra siyasi ve ekonomik açıdan zayıflayan Osmanlı imparatorluğunda san'at da gerilemeye başlar. XVI. yüzyılın güçlü nakış san'atı içerisinde ezilen XVII. yüzyıl nakkaşı, XVI. yüzyılın basit tekrarından ileri gidememiştir. Klâsik Osmanlı bezemeleri yeni Avrupai anlayışla boyanmaya başlar. Bu anlayışta renkler tonlanırken, Beşiktaş Sinan Paşa örneğinde olduğu gibi şemse motifleri de istiridye görünümüne dönüşür. XVII. yüzyıl başlarından itibaren batı kültürüne yönlendirilen san'atın hamisi ve koruyuculuğunu yapan Osmanlı, Türk süsleme tarzında değişikliğe gitmiştir. XVIII. yüzyıl rokoko ve barok üslûplu kalem işleri, 1750'lerden sonra klâsik desenlerimize egemen olmuştur.

²⁵⁰ İRTEŞ, Semih, "Karamemi Tezhibinin Mimârî Tezyînâtta İzleri", *Tezhip Buluşması*, İstanbul 2011, s.250.

²⁵¹ DEMİRİZ, Yıldız, "Mimâr Sinan'ın Yapılarında Kalem işleri", *VI. Vakıf Haftası, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimâr Sinan ve Dönemi" Sempozyumu*, İstanbul 1988, s.316.

II.2.3.3. Batı Etkili Dönem

Hristiyan mi'marisinde en çok önemsenen konu, yapının fonksiyonelliğinden ziyade ihtişamı ve etkisidir²⁵². Dolayısıyla süsleme ve dekorasyon daha fazla ön plâna çıkmıştır. Batı etkilerinin hissedildiği XIX. yüzyılda yeniden yoğun bir süsleme programı ile karşı karşıya kalan Osmanlı câmimi'marisinde kalem işlerinin yerini duvar resmi niteliğindeki süslemeler almaya başlamıştır. Duvar resimleri teknik bakımdan batı san'atındaki “*fresklere*” benzemez. Yaş sıva üzerine değil, kuru sıva üzerine yapılır. Yapılar genellikle kalem işi boyama tekniği değil, yağlıboya tekniği ile bezenmiştir. Geç dönem Osmanlı san'atında İstanbul'da ortaya çıkan duvar resimleri XVIII. yüzyıl ortalarından başlayarak XIX. yüzyıl sonlarına kadar belirli bir gelişme çizgisi gösterir. I. Abdülhamit döneminde mi'mari süslemede görülen manzara tasvirleri III. Selim döneminde giderek çoğalır²⁵³. Varak kaplanmış çerçeveler ve kornişler, yine resimlerin yer aldığı çerçeveler bu dönemde inşâ edilen yapılarda görülürken, özellikle câmiler, süsleme bakımından döneminin saraylarını andırmaktadır. Dolmabahçe Sarayı'nın (1842-1853)muâyede salonunda görebildiğimiz mermer taklidi duvar süslemeleri ve diğer mi'mari dekorların benzerlerini, dönem içerisinde inşâ edilen câmilerin duvarlarında ve kubbe içi süslemelerinde de görebiliyoruz²⁵⁴. Pek çok yapının duvar ve tavanları İstanbul'dan Boğaziçi ve Haliç manzarası görünümüleri, ırmak, köşk, köprü vb. insan figürü kullanılmayan doğa kesitleridir. Hatta Bahriye Nazırı Hasan Paşa (1770-1789) inşâ ettirdiği köşkün duvarlarına Tunus ve Cezayir şehir manzaralarını resmettirmiştir²⁵⁵. Bu tasvirlerde perspektif denenmiş, renklerin açık koyu dereceleri kullanılmış, ışık-gölge denemelerine girilmiştir²⁵⁶.

XVII. yüzyılın ortalarına doğru Barok stilinde kullanılan doğru çizgilerden meydana getirilen süslemeye karşı tepki olarak “*Rokoko*”doğmuştur. Eğri çizgili

²⁵² CANSEVER, Turgut, Anadolu'da İslâm Kültür ve Medeniyeti, *DİB.*, İstanbul 2007, s.337.

²⁵³ ARIK, Rüçhan, “Osmanlı Sanatında Duvar Resimleri”, *Osmanlı*, C.XI, Ankara 1999, s.430.

²⁵⁴ DEMİRİZ, Yıldız, “Osmanlı Kalem işleri”, *Osmanlı*, C.XI, Ankara 1999, s.304.

²⁵⁵ UZLUK, Şahabettin, “I.Türk-Asya Resim Mektebi”, *Konya Aylık Kültür Dergisi*, S.39, Konya 1942, s.26.

²⁵⁶ RENDA, Günsel, 19. “Yüzyılda Kalem işi Nakış-Duvar Resmi”, *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye*, C.VI, İstanbul 1985, s.1531.

hatları olan motiflerde Rokoko, Baroktan daha ince ve şekillerin kıvrımları daha zarif bir stildir.

Osmanlı Barok çağında, klâsik motifler yerine akant yaprakları, deniztarağı, istiridye ve benzeri yabancı motiflerin yanında bereket boynuzu, dolmadalar, kenger yaprakları, girland, fiyonk, “c”, “s” kıvrımları gibi motifler de kullanılmıştır. Natürmortlar da bu dönem tezyînâtının vazgeçilmezlerindendir. XVII. yüzyılın başlarından itibaren Lale devriyle beraber çiçek dolu vazolar, meyve çanakları, devrilmiş şekilde tasvir edilen sepetler, karpuzlar, av sahneleri, yırtıcı hayvanlar bu duvar tasvirleri için konu olmuştur. Bu tezyînâtlarda tasvir edilen çiçekler; tabiatta bulunan çiçek çeşitlerinden ziyade, lale, gül, sümbül, karanfil, menekşe, kasımpatı, papatya, nergis ve mine gibi günlük yaşantıda çevremizde bizlerle beraber olan türlerdir²⁵⁷. Bunların yanında Ali Üsküdarî'ye ait, incir, üzüm, hurma vb. meyve resimleri de yine XVII. yüzyıl duvar tezyînâtının örneklerindendir. Bu yüzyılın sonlarına doğru hem renkler hem de motifler değişmiştir. Motiflerçiçek demetleri, çiçek sepetleri, kurdeleler ve aşırı yüzeyden fırlayan kenger yapraklarından oluşur. Renk skalasında siyah ve gri renkler ağırlık kazanır.

XVIII. yüzyılda, geleneksel tezyînâtın yerini almış olan duvar resimleri, figürsüz manzara resmi ve mi'mari tasvirlerden oluşmuştur. Bu resimlerin İstanbul köşklerinde görülmesi ve âyanlar tarafından imparatorluk coğrafyası içerisinde yayılmaya başlaması I. Abdülhamit dönemine (1774-1789) rastlar²⁵⁸. Abdülmecit döneminden (1839-1861) sonra da duvar resimleri yağlıboya tekniğinde üretilmeye devam eder.

XIX. yüzyıl içerisinde erken dönem tezyînâtında görülen minyatür resim karışımı bir anlayış bazı yapılarda duvarları süslemiştir. Minyatür tarzı bu resimler duvar resmi ile kalem işi arasında karma bir üslûp olarak uygulanmıştır. Bu tasvirlerde İstanbul'un köprüleri, câmileri, evleri, türbelerinin yanı sıra tramvay, tren, buharlı gemi, top, gibi araçlar, masa, sandalye gibi ev eşyaları, Bayezid Kulesi, Haliç, manzarası görülmektedir. Bu örneklerden olan Merzifon'daki Kara Mustafa

²⁵⁷ ÜNVER, A., Süheyl, “Türk Sanatında Çiçekler ve Buketler”, *Türkiyemiz*, S.22, İstanbul 1977, s.15.

²⁵⁸ OKÇUOĞLU, Tarkan, *18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2000, s.16.

Paşa Külliyesi'nin avlu şadırvanının kubbe içinde, kalem işini andıran ve halk resmi diye de adlandırılan bu üslûptaki tasvirler 1875 tarihli “*Zileli Emin*” imzasıyla uygulanmıştır²⁵⁹. Anadolu'daki câmilerde başta manzara olmak üzere, her konuda duvar resimleri büyük bir coşkuyla işlenmiştir. Ancak İstanbul câmilerinde figürsüz manzara tasviri de olsa, resimli süslere pek cesaret edilememiştir. Tasvirler genellikle duvarlara, tavanlara, tavan eteklerine kubbeli mekânlarda kubbe ve kemer içlerine, pendentiflere uygulanmıştır. Bu süslemeler genel olarak kartuşlara ayrılmış vaziyette kullanılmıştır. Bu kompozisyonların ortak özelliği doğa ve mi'mari tasvirli duvar resimlerinin, barok ve rokoko üslûbu motiflerle birlikte kalem işi tekniğiyle uygulanmasıdır. Anadolu'da her devirde tezyînât üslûbu da değişmiştir. Halk refah düzeyine göre evlerini tezyin ettirmiştir. Ancakcâmi ve evlerde Kullanılan Motifler farklıdır. Câmilerde kullanılan tertip evlerde kullanılmamıştır. Bu da Osmanlı san'atkârının bir hassasiyetidir. Köşk, kasır, kule, ev, yalı, Galata Kulesi, Beyazıt ve Kız Kulesi, Sultan Ahmet Câmii, Topkapı Sarayı ya da şehir panoraması gibi mi'mari tasvirlerin yanında ağaç, tepe, köprü, deniz, göl, dere gibi tabiat tasvirleri sivil mi'maride görülür. Öte yandan Mekke, Medine ve klâsik câmimi'marisi tasvirleri de genelde dini yapıların duvarlarını süslemiştir.

XIX. yüzyıl Osmanlı sivil mi'marisinin örnekleri olan saraylar ve konaklarda aşırı yüklü bir süsleme anlayışının olması, İslâm san'atı hakkında Batı san'at çevrelerindeki yanlış bilgidен kaynaklanmaktadır²⁶⁰. Saray çevresinde pek çok yabancı san'atçının çalıştığı bu dönemde Batılı san'atçılar yapmış oldukları mi'maride ve süslemede İslâm San'atının, bezeme nitelikli bir san'at olduğu düşüncesiyle gereği düşünülmüş, batı resim ve teknikleri bilinçli²⁶¹ bir şekilde uygulanmıştır. Saray duvarlarını süsleyen bu resimlerin yanında İtalyan saraylarının duvarlarını kaplayan imitasyon mermer *Marmorino*'yu da görmek mümkündür²⁶².

XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başlarında batı etkisine karşı bir alternatif olarak millî akımların ortaya çıktığını görürüz. Bu dönem yapılarında klâsik kalem işlerinden ve motiflerden vazgeçilmiş, tavan ve kubbelerde yağlıboya ile geleneksel

²⁵⁹ ARIK, Rüçhan, “Anadolu'da Bir Halk Ressamı: Zileli Emin”, *Türkiyemiz*, S.16, İstanbul 1975, s.9.

²⁶⁰ KUBAN, Doğan, *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*, İstanbul 2009, s.124.

²⁶¹ RENDA Günsel, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı, “1700-1850”* Ankara 1977, s.195.

²⁶² YUM, Şule, “Milli Saraylarda Duvar ve Tavan Resimleri”, *Türkiyemiz* S.69, İstanbul 1993, s.22.

motifleri çağrıştıran motifler uygulanmıştır. Ancak onların pek de iyi sayılamayacak kopyaları niteliğinde bezemeler yapılmıştır. Bu çeşit bezemeleri, Aksaray Valide Câmii'nde (1871), Yıldız'daki Hamidiye Câmii'nde (1885) bulabiliriz.

XX. yüzyıl içerisinde kalem iştezyînâtı konusunda büyük bir hareketlilik yaşanmıştır. Bunlar yeni yapılan mi'mariyi tezyin etmeden çok eskilerin yenilenmesi, tamir, bakım işleridir. Ancak bunlar kendi dönem tezyînâtına uygun bir üslûp bütünlüğü içerisinde değil hepsi birbirine benzeyen, sadece bir şeyler yapmak, renklendirmek için yapılmış motifsiz, amaçsız tezyînâtlardır. Bu onarımlarda uygulama farklılıklarından dolayı tezyînâtların hiçbir özelliği yoktur²⁶³. Bu üslûpta uygulama yapılan Geç dönem Osmanlı yapılarında görülen renk türü de siyah ve gri tonlamadır. Bu anlayışta yine vazolara yerleştirilmiş motifler, farklı boyama yöntemiyle renklendirilen “c” ve “s” kıvrımları, göze çarpar²⁶⁴.

Batıdan gelen biçimler Türkiye'nin geleneksel kültüründe var olmayan aynı zamanda fikrî plânda üretilmesi mümkün olmayan bir düşünce, teknik ve beğenin ürünüdür.

II.2.3.3.1. Barok

XVII. ve XVIII. yüzyıllarda Avrupa'da resim, heykel ve mi'mari benzeri tüm san'at dallarında etkili olan; genel olarak simetriye karşı asimetriyi, geometrik biçimlere karşı eğri biçimleri (münhani), durağanlığa karşı hareketi ön plâna çıkaran bir tarzdır. Kelime anlamı Portekizce'de gayri muntazam incilere verilen “barcoco” isminden veya barok san'atın öncülerinden olan İtalyan ressam Federigo Baroccio'nun (öl. 1612) soyadından alındığı sanılmaktadır²⁶⁵.

Süslemelerde yoğun bir şekilde, altın yaldızın, “s” ve “c” formlarının, istiridye kabuğu motiflerinin şişkin ve kabarık biçimlerin yer aldığı bu dönemde san'atçılar eserlerine kırık, zikzak, girintili-çıkıntılı bir biçim vererek bir hareket

²⁶³ YILMAZ, Cihat, “Tezyînât Restorasyonu, Örnekler ve Karşılaşılan Sorunlar”, *VIII. Vakıf Haftası Kitabı*, Ankara, 1991, s. 288.

²⁶⁴ BAĞCI, Serpil, “Osmanlı Mi'marisinde Boyalı Nakışlar”, *Osmanlı Uygarlığı*, C.2, İstanbul 2002, s.757.

²⁶⁵ ATASOY, Nurhan, “Barok”, *TDVİA*, C.V, İstanbul 1992, s.83.

sağlamışlardır²⁶⁶. Hareketli figürlerin yanında ışık-gölge oyunlarının da kullanıldığı bu üslûpta, büyük boyutlu tablolarla olduğu kadar, sarayların, kiliselerin ve diğer mi'mari yapıların duvarları resimlerle süslenmiştir. Resim, mi'mariyi tamamlayan bir öge haline gelmiş, mi'marîde hiçbir dönemde olmadığı kadar çok süslemeye yer verilmiştir²⁶⁷. Avrupa saray ve kiliselerin kubbeleri oval olup, kubbe içi resimlerinde sanki kubbenin mi'mari yapısı göğün sonsuzluğuna açılmış gibi boyanmış, meleklerin, insanların uçtukları ve gökyüzüne yükselişleri resmedilmiştir²⁶⁸. Tasvirlerde derinlik vardır. Kırmızı, kahverengi ve tonlarının kalın fırça vuruşlarıyla kullanıldığı resimlerde²⁶⁹ dini ve mitolojik konular, portreler, manzaralar, günlük yaşam işlenmiştir. Rönesans'ın ağırbaşlı, aşırılıktan azade ve mantıklı bir yaklaşım tarzına karşın, sürekli bir hareket, aksiyon ve sonsuzluk hissi veren Barok üslûpta hayal gücünü zorlama ve büyüleme, kısaca izleyenleri etkileme esprisi vardır.

XVI. yüzyıl sonunda Avrupa'da doğan ve XVIII. yüzyıl ortalarına kadar devam eden bu üslûp XVIII. yüzyıl sonrasında Osmanlı mimârîsini ve san'atını da etkilemiştir. III. Ahmet devrinden sonra yaygınlaşan ve XIX. yüzyıl başlarına kadar süren dönem içerisinde Barok tarzda câmiler, saraylar, çeşme ve sebiller yapılmışlardır. Nûr-u Osmaniye Câmii Ayazma Câmii, III. Ahmet Çeşmesi, Dolmabahçe Sarayı gibi yapılar barok üslûbun örnekleridir.

II.2.3.3.2. Rokoko

XVIII. yüzyılın ortalarına doğru, Barok san'atın takipçisi ve düz hatlara bir tepki olarak Fransa da doğduğu kabul edilen rokoko, Fransızca "rocaille" kelimesinden türetilmiştir²⁷⁰. Rokoko başlı başına yeni bir mi'mari üslûp olmayıp, Barok süsleme şekillerinin çok fantastik bir gelişmesidir²⁷¹. Deniz kabuklarının kıvrık şekilleriyle, duvar ve tavanları süslemiştir. Barok üslûbun ağır plastik süslemelerinin yerini bunlar almıştır. Tavan yüzeyinde narin dallar, zarif çiçek

²⁶⁶ ARSEVEN, C, Esat, *Barok Sanat*, İstanbul 1977, s.12.

²⁶⁷ http://egitek.meb.gov.tr/aok/aok_kitaplar/aolkitaplar/sanat_tarihi_1_2/8.pdf, Erişim Tarihi 23.05.2008

²⁶⁸ TURANÎ, Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1993, s.21.

²⁶⁹ KINAY, Cahit, *Sanat Tarihi*, Ankara 1993, s.84.

²⁷⁰ AKSU, Hatice, "Rokoko", *TDVİA*, C.35, İstanbul 2008, s.159-160.

²⁷¹ TURANÎ, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, Ankara 1983, s.424; ATASOY, Nurhan, http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanattarihi/sanat_tarihi_rokoko.html, Erişim Tarihi, 20.02.2010

şekilleri, deniz kabukları arasından çıkan seyrek girlandlar halinde neşeli, hareketli bir süs şekli meydana getirirler. İç hacimler, insanın aklını şaşırtacak bir süsleme san'atının ihtişamı içinde parıldar. Rokoko, hafif ve ince bir görünüşe sahip yuvarlaklaştırılmış çizgiler ve özentili biçimlerle oluşturulan, bir süsleme anlayışıdır²⁷². Genelde açık pastel renklerin tercih edildiği Rokoko üslûpta krem rengin yanında pastel tonlarda pembe ve mavi renkler kullanılmış, iç mekânlar ayna ve ışıklarla ferah tutulmuştur.

XIX. yüzyıl içerisinde Osmanlı san'atında da etkileri görülen Rokoko, Osmanlılar tarafından Avrupa'dan gelen şekliyle aynen taklit edilmemiştir. Batı motiflerinin üzerinde bir takım değişiklikler uygulandıktan sonra kendi zevk-i selîmine uygun Türk rokokosu denilen bir üslûpgeliştirilmiştir²⁷³. Bu tarz süslemeler Topkapı Sarayı külliyesi içerisinde özellikle I.Mahmut döneminde yapılan veya tamir edilen mi'mari yapıların tezyînâtında saksı formları, bunların içlerinden çıkan çiçekler, çiçekli vazolar, kurdeleli çiçekler ve “c” ve “s” kıvrımlı süslemeler görülmektedir. Bunun yanında Dolmabahçe, Yıldız ve Beylerbeyi Sarayları'nda da rokoko örnekler bulunmaktadır. Özellikle Dolmabahçe Sarayı'nın muâyede salonu kemerlerinde rokoko üslûbunda kalem işi süslemeler göze çarpar²⁷⁴.

II.2.3.3.3. Ampir

Yunan ve Roma üslûplarından ilham alan²⁷⁵ ve XVIII. yüzyıl sonları ile XIX. yüzyılın ilk yarısında bütün Avrupa'ya yayılan ampir üslûbu²⁷⁶, XVIII. yüzyıl başlarında Türk san'atında önce bezemelerde kendisini göstermiş, daha sonra mi'maride hâkim olmaya başlamıştır. Barok san'atın Osmanlı ülkesine biraz geç girmesi gibi ampir de Türk San'atına XIX. yüzyılın birinci yarısının sonlarına doğru yerleşmiştir. Böylece Türk San'atı da Avrupa ve Amerika'da yaygın olan bu cereyana kendini kaptırmış, Balyan ailesinden mimârlar bu san'at akımının İstanbul'daki uygulayıcıları olmuştur. Türk ampir üslûbu, Osmanlı Devleti'nde çeşitli

²⁷² TURANÎ, Adnan, “Rokoko”, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1993, s.119.

²⁷³ DOĞANAY, Aziz, “Osmanlı Mi'marisinde Tezyînât”, *Osmanlı*, C.11, Ankara 1999, s.324.

²⁷⁴ AKSU, Hatice, “Rokoko”, *TDVİA*, C.35, İstanbul 2008, s.159-160.

²⁷⁵ ARSEVEN, C.Esad, “Ampir”, *Sanat Ansiklopedisi*, C.I, İstanbul 1975, s.59.

²⁷⁶ TURANÎ, Adnan, “Ampir”, age. s.12.

sahalarda yenilikler yapılmasının gerekli görüldüğü zamanda, III. Selim (1789-1807), II. Mahmud (1808-1839] ve Abdülmecid (1839-1861) dönemlerinde benimsenmiş ve âdeta devletin resmî üslûbu haline gelmiştir. Bu mi'mari akımın XIX. yüzyıl başlarından başlayarak II. Mahmud yıllarında geliştiği söylenebilir.

Türk Ampiri 1808'den 1874'e kadar devam etmiştir. Ancak bu Avrupa ampirinde bulunan üslûplaşmış hayvan ve insan suretlerinin bulunmadığı farklı bir üslûptur. Canlı figürler yerine çiçek ve yapraklar konularak tamamen bir Türk üslûbu ortaya çıkmıştır²⁷⁷.

Topkapı Sarayı Hünkâr Sofası'nın büyük kubbeli mekânında iç süsleme bu dönemde moda olan üslûpta yenilendiği gibi, XVIII. yüzyıl ortalarında yapılmış olmakla beraber "III. Selim odası" olarak tanınan odada ampir tarzı dekorasyonun izleri görülür. Sarayın harem bölümünde, antik başlıklı payelerle ayrılmış duvar yüzeylerinde tamamen Batı üslûbunda manzara resimleri yer almıştı. Bu köşk, konak ve yalıların en büyük özelliklerinden biri, yerli azınlıklardan ustalar ve Batı ülkelerinden gelmiş çok sayıdaki ressamın tarafından yapılan duvar ve tavanlarında kalem işi veya boyama nakışlar arasında manzara resimlerine geniş ölçüde yer verilmesidir²⁷⁸. Bunlar Türk san'atında XIX. yüzyıl içinde hâkim olan ampir üslûbu yüzyılın sonlarında karma (eklektik) bir üslûba yerini bırakmıştır.

II.2.3.3.4. Eklektik

Türkçe'de "eklemek-takmak" anlamına gelen Eklektik, değişik san'at üslûplarından alınan biçimlerin farklı bir anlayış ve tasarım içerisinde yeni bir eserde kullanılmasıyla ortaya çıkan üslûba verilen isimdir²⁷⁹. Gotik tarzdan Hint mi'marisine kadar her şeyi karıştıran ve Avrupa'yı sarmış olan Eklektik üslûp, Osmanlı Devri Türk San'atında, XIX. yüzyılın sonlarına doğru Sultan Abdülaziz döneminde (1867-1876) etkili olmuştur. Bu üslûbun özelliği, İslâm san'atlarından

²⁷⁷ ARSEVEN, C.Esad, "Ampir", *Sanat Ansiklopedisi*, C.I, İstanbul 1975, s.60.

²⁷⁸ EYİCE, Semavi, "Empir", *TDVİA*, C.11, İstanbul 1993, s.159.

²⁷⁹ ARSEVEN, C.Esad, "Eklektik", agm. s.515.

alınmış olan bazı motif ve unsurlarla, çeşitli Batı san'atlarından alınan biçimlerin kaynaştırılarak tek bir yapıda uygulanmış olmasıdır²⁸⁰.

II.2.4. Cumhuriyet Sonrası Dönem

Cumhuriyet devrinin ilk 25 yılında kalemkârlık daha ziyade eski eserlerin restorasyonları ile devam etmiştir²⁸¹. Daha sonraki dönemlerde inşâ edilen câmilerin mi'marisindeki üslûpsuzluk, iç mekânı tezyin eden kalem işlerine de tesir etmiş, vasıfsız örnekler ortaya konmuştur.

Cumhuriyet sonrası dönemde özellikle dini mi'maride yapılan tezyînâtlar klâsik dönem Osmanlı tezyînâtlarının bir tekrarı niteliğindedir. Barok-Rokoko, Ampir ve Eklektik gibi XVIII. ve XIX. yüzyılda hızla değişen üslûplardan Cumhuriyet dönemi kalem işitezyînâtında uygulama ihtiyacı duyulmamıştır. Yeni inşâ edilen pek çok dini yapının süsleme kompozisyonları klâsik üslûbun farklı tasarımlarından oluşan bir tarzda uygulanmaktadır. Bu yapılarda klâsik mi'marinin detaylarına dikkat edilmediği için tasarımlarda daha yoğun bir desen programı uygulanmıştır. Öte yandan klâsik Osmanlı câmimi'marisinin taklitleri sürerken son dönemlerde klâsik ve modern mi'mari çizgilerin etkili olduğu yeni yapılar inşâ edilmektedir. Bu eserlerin tezyînâtları da yapıya özgü tasarımlarla müzeyyen olup, Bilkent Doğramacı Câmii ve Karacaahmet'te bulunan Şakirin Câmii'lerinde bu örnekleri görmek mümkündür.

Cumhuriyet devrinde nakkaşhane geleneği ve disiplini olmadığı için gerek restorasyonlarda olsun, gerekse eski tezyînâtı kaldırıp yeni bir tezyînât yapılması veya yeni tasarımlarda olsun uygulanan desenlerin, istisnalar hariç başarılı olduğu söylenemez.

II.2.4.1. Tezyînât Yenileme

Aslında bu konu kalem işitezyînâtının uygulama aşaması değil onarım ve koruma aşamasındaki var olan bir problemdir. Bu probleme kendi içerisinde hem

²⁸⁰ TURANÎ, Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1993, s.37.

²⁸¹ İRTEŞ, M.Semih, "Kalem İşleri", *TDV Fatih Şubesi*, S.2, İstanbul, s.77.

teknik hem de sosyal bir olay olarak bakmak gerekir. Olayı sosyal boyutuyla incelersek bunları; 1-Bilinçli bir şekilde yenilenen tezyînâtlar, 2- Bilinçli bir şekilde yok edilerek yenilenen tezyînâtlar,3- Bilinçsizce yenilenen tezyînâtlar diye sınıflandırabiliriz. Teknik açıdan ele aldığımızda;4- Mecburen yenilenen tezyînâtlar diye isimlendirebiliriz.

1- Bilinçli bir şekilde yenilenen tezyînâtlar; bu onarımlar olumlu olan yenilemelerdir. Yenileme işlemi tamamen eski kompozisyona, renklere sadık kalınarak yapılan yenilemelerdir. İnce bir işçilik istediği için bu yenilemeler oldukça masraflı ve zordur. Tarihten gelen mirası geleceğe aktarabilmek için yapılması gereken bu işlemdir.

2- Bilinçli bir şekilde yok edilerek yenilenen tezyînâtlar ki; bunlar tezyînâtı bir şekilde orijinalinden saptırmak suretiyle yok etmişlerdir. İstanbul Davutpaşa Câmii gibi pek çok yapının tezyînâtlarının üzeri sıva veya badana ile kapatılmışlardır.

3- Bilinçsizce yenilenen tezyînâtlar, bu kısımdaki yenilemelerin pek çoğu cahil ve işten anlamayan insanların yapmış oldukları onarımlardır. Özellikle desen bilgisi eksikliğinden ve kaba işçilikten kaynaklanan yenilemelerle orijinal motiflerin üzerleri kapanmış, motiflerin anatomileri bozulmuş ve farklı bir üslûba bürünmüştür. S.Ünver, “*Doğu süslemesi tıpkı Doğu dilerinden birisi gibidir. Nasıl ki yabancı bir dilden çevirdiğimiz bir metnin sahih olmasını ister ve bunda çok hassas davranırsak süsleme örneklerinde bu titizliği göstermeli ve bunun neresi benzememiş gibi indî bir mülâhaza ile gülünç bir mütalâa yürütülmemelidir*²⁸²” diye bir tespitte bulunur. Bu bağlamda yenilenen tezyînât ne eski, ne yeni olmuştur. İkisi arasında ortaya çıkan melez bir süsleme ortaya çıkmıştır. Bu durum hâlâ günümüzde devam eden bir problemdir. İstanbul Şehzâde Câmii’ni örnek olarak gösterebiliriz.

4- Mecbûren yenilenen tezyînâtlar; bu tür tezyînâtlar genelde sel, deprem veya yangın gibi doğal afetler sonucu yıkılan ve zarar gören yapıların tamamen teknik nedenlerle yenilenmesi gereken yapıların tezyînâtlarıdır. Bu tür yapıların tezyînâtları da yenilediği devrin üslûbuna göre şekil almıştır. Zaman zaman bu şekilde tezyin

²⁸² ÜNVER, A.Süheyl, “Sanat Tarihimizin Mevazılarını Tanıyalım”, *Arkitekt*, No.9-12, İstanbul 1948, s.213.

edilmiş pek çok yapı bulunmaktadır. İstanbul Fatih Câmii ve Çırağan Sarayı'nı bunlara örnek verebiliriz.

Diğer yandan bir Sinan eseri olan Süleymaniye'nin kubbesinde görüldüğü gibi klâsik tezyînâtının üzerine Barok tarzda resimlerin işlenmesi, toplumdaki sosyal hareketliliğin ve arzunun bir neticesidir. Toplumun içerisinde değişim ve yenilik isteyen gruplar veya akımlar her zaman olmuştur. Elbette maddi ve siyasi menfaatlerinde göz ardı edilemeyeceği durumlar da vardır. Böyle hareketli bir atmosfer içerisinde herkesin, kendi hissesince bir şeyler yapmak istemiş olması da kaçınılmazdır. Klâsik bir yapıya barok bir tezyînât yapmak, muhtemeldir ki böyle bir aklın ürünüdür. Laleli Câmii'ndeki gibi bunun zıddı olan örneklerde görülmektedir. Oysa her şey aslı ile kaimdir, yenilemede asıl olan orijinalin korunmasıdır. Çünkü asıl olan-orijinal- parçalar, gelecek nesillere aktarılacak bilgi ve belge niteliği taşıdığından önemlidir.

II.2.4.2. Taklit Kompozisyonlar

Klâsik Osmanlı kalem işitezyînât örneklerini taklit etmek geleneğin yaşatılması açısından belki münasip görülebilir. Ancak geçmişle bağları kopartmadan çağın gereklerine uygun yeni tasarımlar yapılması da bir gerekliliktir. Günümüz dini mi'maride uygulanan nakışlarda işçilik ve desen açısından güzel örnekler bulunmakla birlikte bunlardan birinin veya her ikisinin kötü biçimde uygulandığı malumdur. Mi'marinin günün şartlarına uyarak teknolojinin her türlü nimetlerinden faydalandığı bir ortamda tezyînâtı birebir kopyalayarak günümüz yapılarına uyarlamak en büyük problemlerden birisidir. Bu kopyalamanın kötü biçimde olması ikinci bir problemi teşkil etmektedir. Dahası bu problemin kaynağında kalemkârların motiflerden bîhaber olmaları yatmaktadır. Yeni bir tasarım yapmak yerine kopyalama modeli uygulandığı için bu sorunlar ortaya çıkmaktadır. Sultan Ahmet Câmii'nin kubbe tezyînâtını Anadolu'nun herhangi bir köyüne götürüp uyguladığımız zaman, bu fiil kötü bir taklitten öteye geçmeyecektir. Çünkü nakkaş tasarımını İstanbul'da ve Sultanahmet Câmii gibi büyük hacimli bir câmi için yapmıştır. Anadolu'nun küçük bir kasabasında inşa edilen bir câmiye buna benzer nakışların uygulanması hem etik hem de estetik açıdan uygun olmadığı aşîkârdır.

II.3. KALEMİŞİ UYGULAMALARI

II.3.1. Teknikler

II.3.1.1. Sıva Üzeri Kalem İşleri

Türk tezyînat tarihi içerisinde en eski örneklerini alçı ve mermer kireci ile sıvanmış²⁸³ duvarlara nakşedilen Uygur duvar resimlerinde gördüğümüz sıva üstü kalem işleri, geçmişte en çok uygulama alanı bulduğu gibi günümüzde de en çok kullanılan bir tekniktir. Mi'mari eserlerimizin tamamına yakınında tatbik edilmiştir.

Sıva üzeri kalem işi tekniğinde sıva zemin, kireç ile badana yapılır veya alçı ile kaplanır. Nakışların uygulanacağı alanlar ölçülere göre taksimatı yapılarak kâğıtlar üzerinde taslakları hazırlanır. Çizimleri yapılan bu taslaklar iğne ile üzerleri tek tek delinerek uygulamaya hazır kalıp hâline getirilir. Daha sonra kömür tozu, eskiz kâğıtlarının üzerine hafifçe bastırılarak siyah tozun kâğıt üzerindeki deliklerden zemine geçirilmesi sağlanır. Bu işleme “*silkeleme*”denir. Zemine geçirilen desenler uygun fırça ve boyalarla kestirme diye tabir edilen yani sıva üzerine uygulanan kömür tozlu desen boya ile çizgi halinde renklendirilir. Ardından bu çizgilerin içleri farklı renklerle doldurulur. Renklendirme işlemi tamam olduktan sonra tahrirleri çekilerek kalem işi uygulaması tamamlanır.

Sıva üzeri yapılan duvar resimleri ya da kalem işleri kendi içinde “*fresko*” ve “*secco*” diye iki ayrı teknikte uygulanmaktadır²⁸⁴. Fresko, yaş sıva üzerine tezyînatın uygulandığı bir teknik iken secco, kuru sıva üzerine uygulanan bir tekniktir²⁸⁵. Bu tekniklerin avantajlarının yanında dezavantajları da bulunmaktadır. Uygulama açısından kuru sıva pratiklik kolaylık sağlarken, uzun ömürlü ve dayanıklı olması açısından da yaş sıva tercih edilmiştir.

Sıva üzeri kalem işi tekniğinde tezyînatın uygulanacağı alan, kalın ve ince olmak üzere iki kat sıva ile kaplanır ve bu alanın kurumması beklenir. Sıva kuruduktan

²⁸³ ÇORUHLU, Yaşar, *Erken Devir Türk Sanatı*, İstanbul 2007, s.242.

²⁸⁴ NEMLİOĞLU, Candan, “Yerinde Korunmayan Taşınmaz Eserlerin Müzelerde Teşhiri İçin Gerekli Uygulama”, *Kuruluşunun 150. 'nci Yılında Türk Müzeciliği Semp. III Bildirileri*, İstanbul 1996, s.164.

²⁸⁵ CAN, Yılmaz -GÜN, Recep, *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği*, İstanbul 2006, s.274.

sonra bezeme işlemi yapılır. Bu teknikte boyalar yüzeyde kaldığı için hafif kazıntı ve dökülmelerde motifler bozulabilir. Diğer yandan kuru zemin üzerine uygulandığı için süslemede altın varak kullanılabilir. Secconun freskoya karşı avantajı, uygulamada kısa zamanda çok iş yapabilme imkânı olmasıdır.

Freskoda ise, resim yapılacak duvar önce ıslatılır. İyi yıkanmış dere kumu ve sönmüş kireçten ibaret kalınca bir sıva harç tabakası yüzeye çekilir. Bu tabaka iyice kuruduktan sonra ikinci bir harç vurulur. Boyalar bu ikinci harç tabakası daha yaşken sürüldüğü için san'atkâr bir günde ne kadar yer işleyebilecekse duvarı o kadar kısımlara ayırır ve o gün işleyebileceği kadar yeri astarlamakla yetinir. Bu nedenle uygulama uzun süreli ve zahmetlidir. Aynı zamanda fresko yaş sıva üzerine işlendiği için altın uygulama imkânı yoktur. Bu teknikte yalnızca kireç zeminle tepkimeye (reaksiyon) girişmeyen boyalar kullanılır²⁸⁶. Fresko tekniğinde boyanın yaş sıva katmanı kadar derinliğe nüfuz etmesinden dolayı kalıcılığı secco tekniğine göre daha fazla olur.

Diğer yandan hakkında detaylı bir bilgiye sahip olamadığımız ancak Osmanlı mimârisinin, iç mekân yüzeylerine horasan harcı ile uygulanan *nefâset sıvası* diye bir sıvanın varlığı bilinmektedir²⁸⁷. Söz konusu bu sıva, inşâat sürecinde yapılara uygulanan kaba ve ince sıva üzerine, yüzeyi tezyînâta uygun bir hale getirmek için ince bir tabaka halinde çekilmiş sıvadır. Günümüzde kullanılan alçı perdahının bir benzeri olan ve devrinin şartları içerisinde tatbik edilen bu teknikle yüzey hem daha düzgün hale getirilmiş, hem de tezyînât zemininde krem renkli zemin elde edilmiştir. Örneğini Bursa Ulu Câmii iç mekân yüzeyinde gördüğümüz bu sıvanın, kireç badanasına göre daha kalın bir tabakaya sahip olması, tıpkı fresk tekniğindeki gibi boyaların, derinlemesine nüfuz etmesini bu itibarla tezyînâtın yüzeyde uzun süreli kalıcılığını sağlamıştır.

Dayanma süresi en az olan kalem işi tezyînât sıva üzeri kalem işleridir. Sıva üzeri kalem işi süslemelerinin uzun süreli dayanıklılığı, uygulandıkları zeminin dayanma süresi ve çevreden etkilenme süresine bağlıdır. Özellikle kuru sıva

²⁸⁶ <http://www.turkcebilgi.com/ansiklopedi/fresko>, Erişim Tarihi 30.03.2012.

²⁸⁷ M.Semih İRTEŞ ile kişisel iletişim, 17.11.2012.

üzerindeki süslemelerin örtü sistemindeki arızalar neticesi su alarak dökülmesi çok görülen bir vakıadır. Deprem, yangın, ıslanma, nem, rutubet gibi etkenler, sıva üstü kalem işlerinin dayanma gücünü azaltan etkenlerdir. Sözü edilen etkilere karşı güzel koruma sağlandığı takdirde sıva üstü kalem işlerinin ömrünün uzaması sağlanacaktır.

II.3.1.2. Ahşap Üzeri Kalem İşleri

Uygur medeniyetine ait Karahoça kalıntılarında bulunan yaldızlı ve boyalı tahta parçaları Türk san'atı tarihi içerisinde ahşap malzeme üzerine yapılmış kalem işlerinin en eski örnekleri kabul edilirken²⁸⁸ Anadolu'da bulunan en erken ahşap üstü kalem işi örneği Göçeli Câmii'nde olduğu ifade edilmektedir²⁸⁹. Yapım tarihi kesin olmamakla birlikte 1206 yılında inşâ edildiği tahmin edilen Göçeli Câmii'nin Ahşap tezyînâtı, yapının tavanını oluşturan ahşap parçalar üzerinde bulunur. Bununla birlikte Afyon Ulu Câmii (1272), Sivrihisar Ulu Câmii (1275), Eşrefoğlu Câmii (1299), Kasaba Köyü Mahmut Bey Câmii'ni (1366) ahşap üzeri kalem işi tekniğinin Anadolu'da bulunan ve günümüze kadar ulaşabilmiş en eski örnekleri arasında sayabiliriz. Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemi mi'marisinde çok tercih edilen ahşap üstü kalem işi tekniği, sıva üstü kalem işi tekniğinden sonra Osmanlı san'atında sevilerek uygulanmıştır. Osmanlı dönemine ait en erken örnek Bursa II. Murad Türbesi(1451) ahşap saçağında görülmektedir. Türbede bulunan bu saçak, Kasaba Köyü Mahmut Bey Câmii tavan kirişleri üzerindeki gördüğümüz geometrik desenli ahşap yüzeydeki çökertmeli ve kabaralı örneklerin, Osmanlı san'atı içerisinde ilk ve mükemmel uygulamasıdır²⁹⁰.

Ahşap üstü tekniğinde hem sırlama (lâke) işlemi yapıldığı için hem de, nem ve rutubetle fazla teması olmayan dış etkilerin tesirine kapalı yerlerde kullanıldığı için 400-500 yıllık orijinal örnekleri vardır. Bu örneklerin pek çoğu hiç restore edilmeden

²⁸⁸ ÇORUHLU, Yaşar, *Erken Devir Türk Sanatı*, İstanbul 2007, s.242.

²⁸⁹ NEMLİOĞLU, Candan, "Göçeli(Gökçeli) Câmii", *I.Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildirileri-I*,Konya 2001,s.128.

²⁹⁰ NEMLİOĞLU, Candan, "Kastamonu-Kasaba Köyü Mahmut Bey Câmii Kalem işi Bezemeleri ve Osmanlı Bezeme Sanatına Etkileri" *XIII Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*,14-16 Ekim, Denizli 2009, s.467.

günümüze kadar gelebilmişlerdir²⁹¹. Selçuklu ve Beylikler döneminin ahşap yapıları cāmillerinin tavan, giriş sütun, konsol gibi ahşap müstemilata uygulanan örnekler, Osmanlıların kubbeyi tercih etmesiyle cāmilerde, özellikle klâsik dönemde hünkâr mahfili tavanları, müezzin mahfili tavanları, kapı ve pencere kanatları gibi belirli mekânlarda kullanılmıştır. Ahşap üzeri kalem işi uygulamaları, özel yerlerde olması ve göz mesafesine yakın olması sebebiyle desenleri gayet ince, zariftir. Altın varak özellikle alçı veya farklı boya karışımları ile kabartılmış detaylarda bolca kullanılarak bir tezhip hassasiyeti ile çalışılmıştır. Ahşap üzeri kalem işi çalışma tekniği ve desenlerin inceliği bakımından çok zor ve ince ustalık isteyen bir tekniktir. Atölyelerde önce tezgâh üzerinde parçalar halinde hazırlanan ahşaplar kullanılacağı yerlere özenle monte edilmişlerdir.

Bu teknikte ahşabın kendi dokusuna, doğrudan bir işlem yapılmaz ve ahşap üzerine macun çekilmek suretiyle sadece fon gibi zemin malzemesi olarak kullanılır²⁹². Macun, klâsik dönemde Osmanlı yağı denilen kaynamış bezir yağı, İngiliz beziri ve üstübeç, bazen bir miktarda mürdesenkle (doğal kurşun oksit) belirli oranlarda karıştırılarak hazırlanır, ahşabın dayanıklılığını sağlamak ve düz ve pürüzsüz bir zemin oluşturmak için kullanılırdı²⁹³. Öte yandan gürgen veya ceviz malzeme üzerine önce sülyen astar, ardından zemin boyası sürülmek suretiyle yine zemin rengi ve dayanıklılığı sağlanabilir. Ayrıca zeminde kullanılan bezirle karışım yapılan sülyen boya, ahşapta ve deride kurtlanmayı da önler.

Desenin uygulanacağı yüzey uygulamaya hazır hale getirildikten sonra zemin üzerine hazırlanan desen kalıpları geçirilir, tasarlanan renkler ve desenler fırça yardımıyla ve boyalarla tatbik edilir.

Ahşap üzeri tekniğinde, zemine uygulanan desenler renklendirme ve tahrir aşamasından sonra üzeri ince bir sır tabakası ile kaplanır. Sırlama işlemiyle desenlerin ve malzemenin doğal afetler ve kasti tahribat olmadığı sürece dış

²⁹¹ İRTEŞ, M. Semih, “Kalem İşinin Bugünü ve Yarını”, *Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını*, Ankara 1985, s.425.

²⁹² BOZER, Rüstem, “Ahşap Sanat”, *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, C.II, Ankara 2006, s.533.

²⁹³ KANTARCIOĞLU, A. Serda, “Ahşap Üstü Kalem işi Bezemelerin Koruma Yöntemleri”, *Türkiyemiz*, S.68, İstanbul 1992, s.45.

etkenlere karşı korunması sağlanır²⁹⁴ ve tezyînâtın uzun süre dayanıklılığı muhafaza edilebilir. Sırla kaplama işlemi geçmişte inceltilmiş Osmanlı beziri veya şapla kestirilmiş yumurta akıyla yapılırken, günümüzde vernik gibi kimyasal malzemelerle uygulanmaktadır. Ahşap üstü kalem işlerinde kullanılan boyaların muhteviyatına baktığımız zaman, geçmişte genellikle bağlayıcı madde olarak kazein denilen kreması alınmış sütün asit ilavesiyle çöktürülerek elde edilen bir protein veya Arap zambının sudaki çözeltisi, ya da sirke ve yumurta ile hazırlanan bir karışım kullanılmıştır²⁹⁵. Ancak bu organik bağlayıcıların bakteri ve mantar saldırılarına karşı zayıf olmaları sebebiyle nemli ve rutubetli ortamlarda bağlayıcı özelliklerini kaybedebilme riskleri de bulunmaktadır. Buna karşın günümüzde su bazlı ve tutkallı boyalar tercih edilen malzemelerdir.

Ahşap üstü kalem işleri, sivil ve dinî mi'maride tavan göbekleri, kapı ve pencere kanatları, minberler, vaaz kürsüleri, pervazlar, sundurmalar gibi pek çok alanda kullanılmıştır. Ancak ahşap üstü kalem işleri sadece ahşap malzemenin üzerinin motif ve renklerle süslenmesi ile değil, aynı zamanda künde-kârî, çıtakârî ve aynalı tavan gibi farklı kesim ve çatma teknikleri ile veya ahşap çıtaların yardımıyla oluşturulan desen kurgusu neticesinde değişik tarzda süsleme elemanı olarak da görülmektedir. Örnek vermek gerekirse müzeyyen, küçük ahşap parçalarının birbirlerine geçmeli şekilde monte edilmesiyle oluşturulan künde-kârî örneğini Rüstempaşa Câmîi'nde, yine nakışlı küçük ahşap parçalarının düz ahşap zemin üzerine monte edilmesiyle oluşturulan aynalı tavan(kartuşlu) örneğini Atik Valide Câmîi'nde görebiliriz. Ahşap zemin üzerine çıtalarla üçgen, dörtgen gibi farklı geometrik formlarla yapılmış çıtakârîtezyînât her türlü tavan kaplamalarında kullanılırken, ahşap zemin üzerine eğri kesim çıtalarla yapılmış şişhane, şişe tavanlar²⁹⁶ genellikle sivil mi'mârî yapılarda görebiliriz.

²⁹⁴ İRTEŞ, M. Semih, "Kasımpaşa Piyale Paşa Câmîi'ndeki Ahşapüstü Kalem işleri", *Vakıflar Dergisi*, S.XXI, İstanbul 1990,s.174.

²⁹⁵ KANTARCIOĞLU, A. Serda, "Ahşap Üstü Kalem işi Bezemelerin Koruma Yöntemleri", *Türkiyemiz*, S.68, İstanbul 1992,s.46.

²⁹⁶ Rifat OSMAN, *Edirne Evleri*, İstanbul 1976,s.21; YILDIRIM, Kemal, HİDAYETOĞLU, M.Lütfi, "Geleneksel Türk Evi Ahşap Tavan Süsleme Özelliklerinin ve Yapım Tekniklerinin Çeşitliliği Üzerine Bir İnceleme" *9.Uluslararası Geleneksel Sanatlar Semp.* İzmir 2006,s.335.

İstanbul’da en erken ahşap üstükalem işi örneklerini XV. yüzyıl dönem özelliklerini taşıyan Küçük Ayasofya Câmii’nde görürüz. Döneminin karakteristik özelliği Baba Nakkaş üslûbunda uygulanan bu tasarımlar aynı zamanda bir geleneğin de işaretidir. Osmanlı san’atkârının Nakışhâne disiplini içerisinde aldığı eğitim neticesinde, Osmanlı süsleme san’atında, XV. yüzyılda başlayan ve özellikle XVI. yüzyılın ikinci yarısından, yüzyılın sonuna kadar yapılan kompozisyonlarda metot hep aynı olmuştur²⁹⁷. Motif, tasarım ve teknik açıdan beraberlik gösteren bu çalışmaların bir merkezden yani nakkaşhaneden yönetildiği izlenimi oldukça güçlüdür²⁹⁸. 1550 ile 1585 yılları arasında dönemin en güzel ahşap üstü kalem işi örnekleri dikkat çekerken, bu örnekler genellikle câmilerin özel yerlerinde ve mahfil tavanlarında yerden 2-3 m yükseklikte tatbik edilmişlerdir. Ayrıca, bazı motiflerin kabartılmış yüzeylerine yapılan altın varak, bu tezyînâtlarda kullanılan en önemli malzemedir.

XVI. yüzyıl klâsik üslûbunun ardından, Ankara Hacı Bayrâm-ı VelîCâmii (1427-1428), Hacı Musa Câmii (1432), Zincirli Câmii (1687), Ağaçayak Câmii (1705) gibi XVIII. yüzyıldan sonra inşâ edilen veya daha önce inşâ edilmiş olup, bu dönemde tezyin edilen bazı câmilerin tavanlarında, sütunlarında, mahfil altlarında, minber ve mihraplarında ahşap üstü kalem işleri kullanılmıştır. Bu dönemin özelliklerini taşıyan tasarımlar, kendine has renk ve desenleriyle farklılık göstermektedir. Benzer tasarımları Konya Şerafettin Câmii(1636)’nde de görmek mümkündür.

Ahşap üstü kalem işlerinin bulunduğu sivil mi’mariye ait erken örnekleri görebilmemiz mümkün değildir. Maalesef ahşap saray ve konakların zaman içerisinde tahrip olması, yıkılması, yangınlarla veya sosyal şartların getirdiği değişikliklerle yok olması neticesinde günümüze kadar ulaşmamıştır. Bilinen örnekler ise son dönemlerde inşâ edilen ve barok ve rokoko örnekli yapılarıdır.

²⁹⁷ İRTEŞ, M. Semih, “M.Sinan’ın Eseri Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Câmii’nde 450 Yıllık Kalem İşleri”, *Art Decor*, S.44, İstanbul 1996,s.82.

²⁹⁸ İRTEŞ, M.Semih, 16.Yüzyıl Ahşap Üstü Kalem İşleri, *Türk Dünyası Mühendislik Mimârlık ve Şehircilik Kurultayı Bildiriler Kitabı*, Trabzon 2012,s.463-470; KANTARCIOĞLU, A. Serda, “Ahşap Üstü Kalem İş”, *Türkiyemiz*, S.70, İstanbul 1993,s.53.

Diğer yandan, ahşap üzeri kalem işi terimiyle eşdeğerde kullanılan “Edirnekâri” üslûbunu klâsik ahşap üzeri tekniği ile karıştırmamak lazımdır. Ahşap üzeri lâke tekniği, Osmanlı’da XVII. yüzyıl öncesine kadar çok fazla örnekleri görülmeyen bir tekniktir. Oysa ahşap üzeri olarak tarif ettiğimiz teknik İmparatorlukta bu tarihten çok önce kullanılmaktaydı. Edirnekâri üslûptaki eserlerin XIV. yüzyıldan beri yapıldığına dair bilgiler²⁹⁹ bulunmakla birlikte, XVII-XIX. yüzyıllar arasındaki dönemde ortaya çıktığı ve tüm Anadolu’ya yayılan bir ekol olduğu³⁰⁰ çoğunluk tarafından ifade edilen bir görüştür. Çok eski tarihlerden beri kullanılagelen kalem işitezyînâtını, Edirneli sanatçılar, Avrupa etkisi, yerel ve geleneksel yöntemleri harmanlayarak yeni bir üslûp ortaya koymuşlardır. Zamanla gelişen bu üslûp Edirne dışına çıkarak Anadolu’ya yayılmıştır. Bursa, İstanbul ve Diyarbakır gibi şehirlerde hatta Erzurum’da bile uygulanmıştır³⁰¹. Bu üslûpta, natüralist çiçek, yaprak, meyve motifleri, kurdeleli veya vazolu buketlerin yanısıra, barok ve rokoko motifler kullanılmıştır³⁰².

Kutu, sanduka ve çekmece gibi gündelik kullanılan ahşap eşyalar lâke ustaları tarafından yazılar ve nakışlarla süslenip, sedef, fildişi, bağa gibi malzemelerle de süslenmiştir³⁰³. Bunların haricinde halk tipi mitolojik ve folklorik konulu tasvirlerin bulunduğu defter, kitap kapları, cep ve koyun kuburları, kuburlu hokkalar, her çeşit rubu’ tahtası, menşur mahfazaları, cilbentler, kalemdanlar, yaylar, yazı takımı, kutu, divitler, duvar saatleri mahfazası, çekmece, kavukluk, altlık gibi günlük kullanılan lâke eşyaları da üretilmiştir³⁰⁴. Edirnekâri üslûbunun birtakım mi’mari ve gündelik kullanım elemanlarını süslemesinde motif olarak genelde çiçeklerin uygulanması,

²⁹⁹ TUNÇAY, Rauf, “Edirne Sanat Eserlerindeki Süslemeler”, *Türk Kültürü, Türk Kültürünün Araştırma Enstitüsü*, S.2, 1964, s.228.

³⁰⁰ İREZ, Feryal, “Edirnekâri”, *Antik Dekor*, S.6, İstanbul 1990, s.96; CÖMERT, Mehtap, Edirnekâri Sandıklar, *Edirne*, S.25, Edirne 2008, s.25; TAZECAN, Hakan, *Edirnekari Denen Eserler Üzerine Bir Deneme*, Selçuk Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi, Mezuniyet Tezi, Konya 1984, s.10.

³⁰¹ YÜCEL, Erdem, “Edirnekâri” *TDVİA*, C.10, İstanbul 1994, s.449; MESERA, Gülbün, “Türk Tezhip ve Minyatür Sanatı”, *Sandoz Bülteni*, S.25, İstanbul 1987, s.16; CÖMERT, Mehtap, “Edirnekâriler”, *Oluşum*, S.1, Edirne 1993, s.20.

³⁰² KANTARCIOĞLU, A. Serda, “Ahşap Üstü Kalem işi Bezemelerin Koruma Yöntemleri”, *Türkiyemiz*, S.69, İstanbul 1993, s.46.

³⁰³ ŞEHİSUVAROĞLU, Haluk, *Eski Türk Sanatları*, İstanbul 1960, s.56.

³⁰⁴ ÜNVER, A. Süheyl, “Türk Sanat Tarihinde Edirnekâri Lâke İşleri ve Sanatkârları”, *Vakıflar Dergisi*, S.VI, Ayrı Basım, İstanbul 1965, s.16; TÜRKOĞLU, Sabahattin, “Edirne Müzesindeki Edirnekâri Ağaç İşlemeleri”, *Türk Etnoğrafya Dergisi*, S.X, Ankara 1968, s.68.

muhtemelen Edirne'nin çiçek konusunda özel bir yerinin olmasından³⁰⁵ kaynaklanmaktadır.

Diğer taraftan Edirnekârî denildiği zaman sadece yukarıda sözünü ettiğimiz ve lâke tekniği ile uygulanmış ahşap üzerine boya ile nakışların yapılması anlaşılmamaktadır. Aynı zamanda cilt sanatımızda, mukavvaların üzerlerine vernikli astar geçirilmek suretiyle boya ile nakış, buket ve çiçeklerin işlendiği, ardından bunların üzeri yeniden lâk ile kaplânarak imal edilen lâke kitap ciltleri de Edirnekârî üslûp diye tanımlanmaktadır.

Sonuç olarak, gerek ahşapta, gerekse ciltte kullanılanlâke tekniğine, XVIII. yüzyıldan itibaren Edirnekârî denmesinin sebebi, bu tür eserlerin Edirne'de ortaya çıkması ve burada çokça yapılan eserlerin diğer bölgelerde yapılanlara nispeten çok daha güzel olmasından³⁰⁶ kaynaklanmaktadır.

II.3.1.3. Deri ve Bez Üzeri Kalem İşleri

Deri ve bez üzeri kalem işlerikubbeler, mahfil tavanları, mahfil ahşap sütunlarının kemerler arasındaki ön yüzleri ve maksure gibi alçak tavanlı kısımlarda, ahşap malzemenin zamanla çatlayıp çirkin görüntü verebilme ihtimalinden dolayı san'atkâr tarafından, bunların tavanlarına veya yüzlerine deri, bez gibi maddeler kaplânarak üzerleri süslenmiştir³⁰⁷. Ayrıca bunların zayıf bir madde olması nedeniyle, daha uzun ömürlü kalabilmelerini sağlamak için cilalı, yağlı boya tarzında mukavim bir malzeme ile desteklenmesi de ihmal edilmemiştir.

Tekniğin uygulanma şekli daha önceki bahsedilen tekniklerle aynı olup, ahşap konstrüksiyon üzerine çakılan kaplama tahtaları üzerine deri veya keten bezinin gerilerek bir tuval teşkil etmesi sağlanır. Daha sonra, sıva üstü ve ahşap üstü kalem işi tekniklerinde tarif ettiğimiz uygulama tatbik edilir. Kullanılan boya malzemesigenellikle minerallerden elde edilen inorganik boyalar, su bazlı

³⁰⁵ ÜNVER, A. Süheyl, "Edirne'de Mimârî Eserlerimizdeki Tabii Çiçek Süslemeleri Hakkında", *Vakıflar Dergisi*, S.V, Ankara 1962, s.17.

³⁰⁶ ÖZTÜRK, İsmail, "Edirne'de Geleneksel Sanatlar, Edirnekari ve Edirne Kırmızısı", *Edirne; Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998, s.489.

³⁰⁷ ÜLGEN, A.Saim, "XVI.Yüzyılda Türk Mi'marisinin İç Dekorü Nasıl Vücut Buldu?", *Milletlerarası I.Türk Sanatları Kongresi*, Ankara 1962, s.397.

boyalardır³⁰⁸. Geçmişte yapılan uygulamalarda, ahşap üzerine sarkıntı yapmaması için az bükümlü ipten dokunmuş kalın bir bez gerilir, sonra üstübeç, kitre zambı, keten yağı ve segatif³⁰⁹ ile hazırlanan ince bir karışımla yerinde terbiye edilerek emiciliği giderilirdi. Sözü edilen malzemelerle terbiye edilen bez muşamba özelliği kazanarak³¹⁰ mukavemeti sağlanırdı.

Kalem işlerinde bez ya da deri malzemenin tercih edilme sebepleri, teknik nedenlerle süslemenin yapılacağı alanın tezyînâta uygun düzgün bir satıh olmamasıdır. Diğer neden ise nakkaşın tasarımında sınırsız ve zorlamasız bir alan istemesi, tezyînâtın çıta vb. eklemelerle bölünmeden yekpare bir özellik kazanması içindir. Bez(tual) ve deri üstü kalem işleri de yine ahşap gibi atölyelerde ince bir işçilik sonucu tezgâh üzerinde imal edilerek ilgili yere monte edilmiştir. Atölyelerde bez veya deri üzerine yapılan nakışlı parçalar ahşap tavan kaplaması üzerine yapıştırma ve çivileme suretiyle tatbik edilmiştir. Çivi başları ise sonradan kapatılmıştır³¹¹.

Deri üzeri kalem işleri, XVI. XVII. yüzyıl da örnekleri görülmekle birlikte XVIII. ve XIX. yüzyıllarda daha çok kullanılmıştır. İstanbul Kılıç Ali Paşa Câmii(1580-81) müezzin mahfil tavanında, Eminönü Yeni Câmii (1589-1663) Hünkâr Kasrı başoda kubbesinde ve Takkeci İbrahim Ağa Câmii(1591-92) kemerlerinde bu teknikte yapılmış kalem işlerinin günümüze kadar ulaşmış olan örnekleri vardır. Öte yandan, ahşap konstriksiyon üzerine gerilen keten bezi üzerine, boya ile tezyînâtın yapıldığı bu tekniğe ait en erken örneklerin, XI. yüzyıla tarihlenen Batı Tibet bölgesindeki Budist mabetlerinde bulunduğu dair bilgiler mevcuttur³¹².

³⁰⁸ İRTEŞ, M. Semih, “Kalem İşinin Bugünü ve Yarını”, *Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını*, Ankara 1985, s.427.

³⁰⁹ Kitre; kumaşa esneklik ve karışıma çabuk kuruma hassası olan macunumsu bir kıvam verir. Keten Yağı; çatlamaları önler, Segatif; boyanın çabuk kurumasına yarayan bir nevi sıvı kurutucu.

³¹⁰ KANTARCIOĞLU, A. Serda, “Ahşap Üstü Kalem işi Bezemelerin Koruma Yöntemleri”, *Türkiyemiz*, S.69, İstanbul 1993, s.46.

³¹¹ İRTEŞ, M. Semih, “16.Yüzyıl Ahşap Üstü Kalem işleri”, *Türk Dünyası Mühendislik Mimârlık ve Şehircilik Kurultayı Bildiriler Kitabı*, Trabzon 2012, s.464.

³¹² NEMLİOĞLU, Candan, “Kastamonu-Kasaba Köyü Mahmut Bey Câmii Kalem işi Bezemeleri ve Osmanlı Bezeme Sanatına Etkileri”, *XIII Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, Denizli2009, s.467.

II.3.1.4. Taş Üzeri Kalem İşleri

Taş ve mermer üzeri kalem işleri tekniği, sıva üstü kalem işlerindeki uygulamanın aynısıdır. İyi tesviye edilen küfeki taş zemine sürülen özel bir badana(sülyen boya) üzerine yapılır. Kullanılan boya malzemesi su bazlı, tutkallı ve yağlı boya türündendir. Sıva üzeri uygulamaya nazaran daha çok itina ve özen isteyen aynı zamanda fazla vakit alan zor bir tekniktir³¹³. Mermer üstü çalışmalarda, boyanın yanısıra altın varak da kullanılmıştır. Bu tekniğe ait erken örnekler Anadolu Selçuklularına ait M 1206 tarihli Konya Beyşehir yolundaki Kızılören Han'ın mihrap nişindeki taşın üzerindeki kırmızı çizgiler görülür³¹⁴. Osmanlı dönemine ait örnekler, XVI. yüzyıl başlarında Sultan Selim Türbesi'nde, İstanbul Rüstem Paşa Câmii kapı üstü konsollarında, Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Câmii cümle kapısı konsol ve tavanında, Edirne Selimiye Câmii kemer altlarında görülmektedir.

Rüstem Paşa ve özellikle Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Câmii'lerindeki taş üstü tezyînât yakın mesafede oldukları için oldukça müzeyyen olup, Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Câmii örnekleri günümüze kadar bozulmadan gelen nadide örneklerdendir. Osmanlımî'marisinde, taşın özellikle dış etkilere karşı dayanıklı bir malzeme olması sebebiyle çeşme, mezar taşı, kitabe gibi dış alanlarda taş üstü kalem işitezyînât kullanılmıştır.

II.3.1.5. Malakâri

Malakâri, kalem işi teknikleri içerisinde uygulaması ve malzemesi farklı olan bu teknik, farklı özelliklerine rağmen kalem işi olarak değerlendirilmiştir. Malakâri isminden de anlaşılacağı gibi çeşitli malzemeler üzerine alçı malzeme kullanılarak mala ile yapılan bir süsleme tekniğidir. Alçı san'atı (gypsoplastie) aslında Türk orijinli bir san'attır. İslâm öncesi dönemlerden günümüze ulaşan Orta Asya kalıntılarında alçı ile yapılmış eserlerin izlerini görebilmek mümkündür. İslâm

³¹³ İRTEŞ, M.Semih, "Kalem İşlerimizin Bugünü ve Yarını", *Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını*, Ankara 1985, s.426.

³¹⁴ NEMLİOĞLU, Candan, 15.16.ve 17. Yüzyıl Osmanlı Mimârisinde Kalem İşleri, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1989, s.8.

sonrası dönemde, Abbasi halifesinin Türkler için kurdurmuş olduğu Samarrâ şehrinde alçı ile yapılmış çok güzel örnekler bulunmaktadır. Hatta Mısır'da Türk hâkimiyeti kuran Tolunoğlu Ahmet buraya alçı ile oyma işlerinde mahir ustalar getirtmiş, bu sayede alçı işleri Mısır yoluyla Kuzey Afrika'ya oradan da İspanya'ya kadar uzanmıştır³¹⁵.

Mi'maride zevkle kullanılan alçı ve malakâri tekniğinin Anadolu örneklerini erken dönem bazı Osmanlı yapılarında görmek mümkündür. Beylik devri yapılarında görülmeye başlayan³¹⁶ malakâri örnekleri XIV. XV. yüzyıllardaki mi'maride kullanımı Osmanlı, Karamanoğlu ve Candaroğlu gibi beyliklerin tezyînâtında tercih edilmiştir. Bu dönemlerde ve sonrasında alçı malzeme ve malakâri süsleme sanatına da rağbet artmış³¹⁷, sivil ve dinî mi'mari eserler Bursa Murâdiye örneğinde olduğu gibi, hücreler, ocaklar ve pencereler alçıdan oyma işlerle süslenmiştir. XVI. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda klâsik Osmanlı mi'marisinde de kullanımı devam etmiş olan malakâri tekniği, XIX. yüzyıl tezyînâtında kalıp yöntemi (kartonpiyer) şeklinde tatbik edilmiştir³¹⁸. Ancak kubbe gibi alanlarda malakâri tekniğini uygulamak mümkün değildir.

Malakâri tekniği genelde rûmî motiflerle uygulanmakta olup, hendesî örnekleri de vardır. Bunlara ait örnekler Erken dönem Selçuklu ve Osmanlı mi'mari eserlerinde görülmektedir.

Tekniğin tezyînâta kattığı değer, motiflerin renkten ziyade alçı kabartmalarla ortaya çıkartılması ve bu kabartmaların dokusu ile ışık-gölge efekti yapılmasıdır. Bunun yanında sıva üzerindeki tezyînâta bulunan renklerin zamanla solması, motiflerin badana ile kapatılması gibi etkilere karşın daha kalıcı bir özelliğe de sahip olmasıdır.

Malakâri tekniği kendi içerisinde üç bölüme ayrılmıştır.

³¹⁵ ARSEVEN, C.Esad, *Türk Sanatı*, İstanbul 1973, s.40.

³¹⁶ KARAÇAĞ, Abdullah, "Alçı Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, C.II, Ankara 2006, s.493.

³¹⁷ AKOK, Mahmut, "Tarihi Türk Süsleme Sanatının Ana Kaynaklarını Tanıma Bakımından Geleceğin Türk Sanatçısıyla Bir Konuşma", *Ön Asya*, C.VI, Ankara 1971, s.70-71.

³¹⁸ KARAÇAĞ, Abdullah, "Alçı Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, C.II, Ankara 2006, s.493.

1-Sade malakâri, 2-Müzeyyen malakâri, 3-Hatları yuvarlatılmış malakâri,

Malakâri işleminde tezyînâtın uygulanacağı düz sıva üzerine 3-5 mm kalınlığında alçı sıva çekilir. Bu yaş sıva düzeltilerek üzerine diğer kalem işi uygulamalarında olduğu gibi hazırlanan desen kalıpları silkelenir ve zemine geçirilir. Özel bıçaklar sayesinde bu desenler alçı, henüz taze ve yumuşak iken kesilir. Zemin kaldırılır. Yüzeyde kabartma olarak kalan motiflerin zeminleri çeşitli boyalar ile renklendirilir.

Desenlerin kesimleri, malakârinin farklarını ortaya koyar. Yani malakârinin çeşitleri, kesim tekniği ile alakalı olup isimlendirmeleri de bu şekilde olmuştur. Alçı zemin üzerindeki motifler iç bünyeleri detaylandırılmadan zemine eğimli bir şekilde kesilirse sade malakâri, buna ilaveten motiflerin iç bünyeleri detaylandırılıyorsa müzeyyen malakâri, kesme işleminde motiflerin kenarları yuvarlatılarak kesiliyor ise buna da hatları yuvarlatılmış malakâri denmektedir. Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü'nde XVII. yüzyıla ait sade malakâri örnekleri bulunmaktadır. 2-3 mm kalınlığında, oldukça ince uygulanan sade malakâri, mekân yüksekliği ile de orantılıdır. Müzeyyen malakâri ve hatları yuvarlatılmış malakâride yöntem, taş oyma işçiliğinde olduğu gibi detaylı bir şekilde kesilir. Müzeyyen malakâri 7-8 mm veya 1 cm kalınlığında olup, detayları ayrıyeten kesilmektedir. XVI. ve XVII yüzyıl mihrap minber motiflerinde detaylı olarak kullanılmıştır. Malakâri çoğu zaman yaygın olan kalem işi tekniği ile birlikte uygulanırken kullanılan renkler de genelde mercan, aş kırmızı, kobalt mavi, firûze ve yeşildir.

Motiflerin malakâri tekniğinde yapıldığı gibi yazılarında bu teknikte uygulandığı örneklerde vardır. Anadolu'da bilinen en erken malakâri yazı örneği Konya Beyhekim Mescidi girişindeki sol odanın duvarındaki yazı kuşağındadır³¹⁹. Geçmişte “malakâri” terimi yerine “sıvacıkâri” terimi de kullanılmıştır.

³¹⁹ ÖNGE, Yılmaz, “XIII. ve XIV. Yüzyıllarda Anadolu Mi'mari Eserlerini Süsleyen Boyalı Nakışlar”, *Önasya*, S.43, Ankara 1969, s.8.

II.3.2. Motifler

Tarih boyunca süsleme öğeleri, dönemlere göre farklılık gösterse de hemen hemen her dönem kendi klasiği içerisinde, motif-desen kurgusunu uygulamıştır. Uygurlardan beri süregelen duvar tezyînâtında Türkler,müslüman olduktan sonra portreye karşı bir duruş sergilemişler, geçmişte yapılan canlı insan ve hayvan tasvirlerini tarihî süreç içerisinde hem kendi kültürü, hem de İslâm kültürü içerisinde gayet başarılı bir şekilde eriterek kendi motiflerini oluşturma başarısını göstermişlerdir. Bu geçiş sürecinde canlı tasvirler zaman zaman kullanılsa da, bir stilizasyon süreci içerisinde tamamen soyutlanmış, müşahhas örnekler mücerretleşmiştir. Atlar, kuşlar, geyikler canlılıklarını kaybederek çizgisel bir form hâline dönüşmüş ve asli hüviyetlerini kaybederek simgesel motiflere dönüşmüştür. Hatta bu stilizasyon süreci sadece canlı figürlerle sınırlı kalmamış, tabiatta bulunan çeşitli çiçek formları kökeni belli olmayacak şekilde stilize edilerek hatâyî dediğimiz üslûbu doğurmuştur³²⁰.

II.3.2.1. Rûmî

Türk süsleme san'atlarında kullanılan önemli motif türlerinden birisidir. Sözlük anlamı Anadolu'lu demek olan rûmî'nin, isim olarak motife yansması XVI. yüzyılda Gelibolulu Mustafa Ali'nin Mevâ'idü'n-Nefais fi Kava'idü'l-Mecalis adlı eserinin nakkaşlar bölümünde geçer ve bu en eski kaynaktır³²¹. Başlangıcından günümüze kadar, taş, çini, ahşap, kumaş ve kitap san'atları gibi, bütün süsleme alanlarının vazgeçilmez bir öğesi olan rûmî motifi, XI. yüzyıldan itibaren Anadolu Selçuklu Türkleri tarafından tüm süsleme unsurlarında uygulanmasından dolayı Selçûkî diye de anılmıştır. Selçûkî adı aynı zamanda Anadolu'dan ilhamla kullanılmıştır³²². Günümüze gelen en erken örneğini, Uygur Türkleri'ne ait, IX., X. yüzyılda yapılmış olan, Bezeklik fresklerindeki bir su canavarının kanadında görebiliriz³²³. Bu şekil, daha sonraki yüzyıllarda, süsleme san'atlarımızda çok sık rastlayacağımız bir klâsik rûmî formunun aynen uygulanan örneklerine kaynak teşkil eder. Rûmî motifi

³²⁰ KESKİNER, Cahide, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler*, Hatai, Ankara 2002, s.3.

³²¹ İRTEŞ, M. Semih, *Ders Notları*, Konya 1998.

³²² KESKİNER, "Süsleme Sanatlarımızda Rûmî", *Antika*, S.34, İstanbul 1988, s.20.

³²³ KESKİNER, Cahide, *Türk Motifleri*, Turing, İstanbul 1990, s.5.

menşei nedir? Şeklindeki bir soruya, ileri derecede stilize edilmiş hayvan biçimleridir demek doğru olacaktır. Çünkü Orta Asya Türklerinde asırlar boyu süren hayvan üslûbunun var olduğu bilinen bir gerçektir. Bitkisel kökenli olduğuna dair tartışmalar, XIX. yüzyıl sonunda Batılı san'at tarihçilerinin yanlış yorumlamalarından ibarettir³²⁴.

Erken örnekleri daha tombul ve durağan iken zamanla değişime uğramış, yapıları daha ince ve hareketli bir görünüme kavuşan rûmî motifler, san'atkâra tahayyülüne bağlı olarak kendi kural ve kaideleri içerisinde her türlü kompozisyonda ve her türlü malzeme üzerine uygulama imkânı verir. Rûmî motifler serbest tarzda uygulanabildiği gibi farklı motiflerle birlikte de kullanılabilir. Yalın, hurde, sarılma, dilimli gibi türleri bulunan ve Türk tezyînât san'atları içerisinde en çok uygulanan motif olan rûmî, hareket kabiliyeti oldukça esnek olduğu için, ister siyah-beyaz negatif uygulamalarda olsun, ister renkli formalarda olsun kalem işi tekniklerinin hepsinde uygulanma alanı bulmuştur.

Sıva üzeri kalem işi tezyînâtına ait Anadolu'da bulunan en eski rûmî motifleri ve düzenlemesi, Divriği Ulu Câmii mihrap önü kubbesi ve hünkâr mahfelinin batısındaki tonoz üzerindeki örneklerdir³²⁵.

II.3.2.2. Hatâyî

Kısaca, stilize edilmiş bitkisel kökenli çiçeklere verilen isimdir diyebiliriz. Çıkış kaynağı Uzak Doğu kökenli olan Hatâyîler, Osmanlı san'atında özellikle XVI. yüzyılda yüzlerce değişik örnekleri görülen kompozit çiçeklerdir³²⁶. Çoğu kez asılları belli olmayacak şekilde stilize edilerek bütün süsleme alanlarında kullanılmıştır. En erken örnekleri Maniheizm Uygur duvar resimlerinde görülen³²⁷ hatâyîler, Budizm'e ait eserlerde de kullanılmış, saflığın ve temizliğin sembolü olarak kabul edilen³²⁸ aynı

³²⁴ İRTEŞ, M. Semih, "Ahmet Paşa Câmii Ahşap Üstü Kalem işleri", *Arkitekt*, S.96, İstanbul 1996, s.71.

³²⁵ NEMLİOĞLU, Candan, "Göçeli(Gökçeli)Câmii", *I.Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildirileri-I*, Konya 2001, s.127.

³²⁶ İRTEŞ, Semih, "Ahmet Paşa Câmii Ahşap Üstü Kalem işleri", *Arkitekt*, S.96, İstanbul 1996, s.71

³²⁷ KESKİNER, Cahide, *Türk Motifleri*, Turing, İstanbul 1990, s.68.

³²⁸ NEMLİOĞLU, Candan, "Göçeli(Gökçeli) Câmii", *I.Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildirileri-I*, Konya 2001, s.127.

zamanda bir nilüfer çiçeği olan, Lotus motifi de bu üslûb içerisinde değerlendirilmiştir.

Hatâyî motiflerine bir motif olarak değil bir üslûp olarak geniş pencereden bakmak motifler arasındaki geçiş genişliği sağlamak açısından uygun olacaktır. Çünkü pek çok çiçek motifi farklı isimlerle ve farklı konumlarda değerlendirilmektedir. Bu üslûba XV. yüzyılda Baba Nakkaş'ın yumuşak ve kıvrımlı yaprakları bulunan çiçekler etki ederken, XVI. yüzyılda Şahkulu'nun keskin ve kıvrak hareketli çiçekleri damga vurmuştur. Kanuni'nin baş nakkaşı olan Karamemi ise farklı bir yaklaşım getirerek çiçekleri, bahar dallarını, nergisleri, karanfil ve laleleri natüralist üslûpta tezyînâta uygulamıştır. XVIII. yüzyıl içerisinde barok ve rokoko üslûplarının egemen olmasıyla klâsik süsleme üslûplarından uzaklaşan ve stilizasyondan gerçekçiliğe doğru yol alan çiçekler neticede “*Şukûfe*” tarzını ortaya çıkarmıştır³²⁹. Ancak bu yeni üslûp oldukça sade çizgi ve görünüşüyle Türk rokokosu adı altında meşhur olarak rağbet görmüş, başta mi'maritezyînât olmak üzere pek çok alanda kullanılmıştır. Natüralist çiçekler, bu dönemde özellikle kapı, pencere, dolap kapakları gibi mi'maride ahşap üzeri tezyînâtın en çok tercih edilen motifi olmuştur. Hatâyî motifleri Selçuklularda çok az kullanılırken, Beyliklerde biraz artmış, XVI. yüzyıl Osmanlı devrinde ise çok fazla kullanılmıştır³³⁰.

II.3.2.3. Bulut

Saray nakışhanesine II. Bayezid döneminde girmiş olan bulut motifinin kaynağı da Uzak Doğu kökenlidir. XV. asırda Çin kültürünün etkisiyle tezyînâtımıza giren motife bu itibarla Çin bulutu adı verilmiştir. Timûri Herat döneminde çok kullanılan Motiflerinden olması nedeniyle Herat ekolünün etkisi de göz ardı edilemez. XV. ve XVI yüzyıllarda en yaygın biçimde kullanılan motifin kaynağı, mitolojik simurg ve ejderhanın kızgınlık halinde burunlarından çıkan buharın ifadesi³³¹ veya Çin inançlarında göklerin koruyucusu ve hâkimi ejderlerin sembolleri olarak yorumlanmıştır³³². Bulut motifinin ilk örneği Bursa Murâdiye II. Murad türbe

³²⁹ KURFEYZ, Nilüfer, *Tezhip*, İstanbul 2003, s.8.

³³⁰ M.Semih İRTEŞ ile kişisel iletişim, 17.11.2012.

³³¹ AKSU, Hatice, “Türk Tezhip Sanatının Süsleme Unsurları”, *Osmanlı*, C.XI, Ankara 1999, s.140.

³³² KESKİNER, Cahide, *Türk Motifleri*, İstanbul 1990, s.112.

saçağında görülür³³³. Sıva üzeri kalem işitezyînâtta çok fazla kullanılmayan bulut motifinin ahşap ve deri üzeri tekniklerde uygulanmış örnekleri yoğun şekilde bulunmaktadır.

II.3.2.4. Münhani

Kelime manası “*eğri*” demek olan “*münhani*” XIII. ve XV. asırda Türk tezyînâtında kullanılan bir motiftir. Selçuklu dönemi süslemesinde çok yaygın kullanılması nedeniyle Süheyl Ünver tarafından Selçuklu münhanileri ismi verilmiştir³³⁴. Genel yapısı ve ana hatlarındaki kavisleri nedeniyle rûmî motifine çok benzer.

Belirli bir hat takip etmeden simetri düzeni içerisinde kendi başına müstakil bir tarz oluşturan münhanilerin, rûmî ve hatâyîlerle aynı form içerisinde birlikte kullanımı söz konusu değildir. Aslında hendesi motifler dışında, Türk motiflerinin çizimi eğrilerle oluşturulduğu için her motif içerisinde münhanileri görebiliriz.

Selçuklu etkilerinin sürdüğü erken dönemde tezhiplerdeki kadar çok olmasa da kalem işlerinde münhani örneklerini bireysel olarak görmek mümkündür.

II.3.2.5. Zencerek

A.Süheyl Ünver, geçmeler hakkında, “*pek çok noktaların farklı kullanılması ve bu noktalardan da çok farklı şeritler oluşturulmasıyla meydana gelen bir süsleme unsurudur*”³³⁵ ifadesini kullanır. Tüm motif çeşitleri ile birlikte, ortak kompozisyonlar içerisinde uygulanabildiği gibi müstakil tablo olarak da uygulanan geçmeler aynı zamanda birbirleri ile ulama yapılarak bordürler oluşturulabilir. Bunun yanında tabloyu çevreleyen veya tablolar arasında geçişi sağlayan bir öge olarak da kullanılabilir. Türk san’atında pek çok çeşidi olan geçmelerin en güzel ve en zengin örnekleri, tezyînâtta bir kere yaptıklarını asla bir daha tekrar etmeme gibi özelliği olan Anadolu Selçuklu san’atkârlarının eserlerinde görebiliriz.

³³³ DOĞANAY, Aziz, “Hatâyî Üslubu Motifler”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara 2009, s. 437-451.

³³⁴ KESKİNER, Cahide, *Türk Motifleri*, İstanbul 1990, s.119.

³³⁵ ÜNVER, A. Süheyl, “Doğuda Kitap Süslerinden Bir Kısım Geçmeler Hakkında”, *Arkitek*, No:11-12, İstanbul, 1946.

Osmanlı erken dönemine aitkalem işlerinde, özellikle Edirne MurâdiyeCâmii'nin duvar tezyînâtında çok güzel ve çok karmaşık geçmeler mevcuttur. Düğüm olarak da adlandırılan ve üç nokta ile oluşturulan en küçük örnekten, onlarca noktadan müteşekkil şemse tarzında çok büyük örneklerini görebildiğimiz bu geçmeler erken dönem tezyînâtının en belirgin özelliklerindendir. XV. yüzyılda pek çok örneği görülen örgüler XVI. yüzyılda yerini zengin hatâyî motiflerine bırakmıştır³³⁶.

II.3.2.5. Geometrik

Genelde kâinatın sonsuzluğunu simgelediği iddia edilen ve İslâm san'atı içerisinde özel bir yeri olan geometrik desenler; dikdörtgen, kare, üçgen daire, poligon ve yıldızlar gibi birçok yalın formların birleşmesinden meydana gelmektedir³³⁷. Anadolu Selçukluları döneminde oldukça rağbet gören bu motifler Osmanlı döneminde de kullanılmışlardır. Diğer motif grupları ile birlikte ortak kompozisyon oluşturdukları gibi, kendi başına müstakil uygulamaları da görülebilir. Deseni tamamlamak için hesap hatası kabul etmeyen bu sistem dâhilinde diğer motiflerle oluşturulan ortak kompozisyonların baskın motifi her zaman geometrik motiflerdir.

Süslemenin en eski ve en temel unsuru olduğu kabul edilen geometrik şekillere hemen her kültürde rastlanmaktadır. Türk san'atındaki geometrik tezyînâtın bir kısmının Ege-Akdeniz çevresinden, diğer bir kısmının ise İslâm öncesi Türk inançlarından gelmiş olduğu düşünülmektedir³³⁸. Geometrik kompozisyonlar özgün, tutarlı ve sürekli bir tezyînât unsuru haline gelmesi Karahanlı ve Büyük Selçuklu döneminde gelişmiş olduğu görülmektedir. Mısır Suriye ve Irak'ta güçlü ve kararlı örnekler veremeyen bu gelişme XI. ve XII. yüzyıllarda Horasan-İran Bölgesinden başlayıp Azerbaycan yoluyla Anadolu'ya ulaşmıştır³³⁹. Öte yandan, geometrik tezyînâtın, Anadolu haricindeki bütün İslâm ülkelerinde kullanıldığı ve Anadolu'ya

³³⁶ M.Semih İRTEŞ ile kişisel iletişim, 17.11.2012.

³³⁷ AKAR, A. -KESKİNER, C., *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, İstanbul 1978, s.20.

³³⁸ MÜLAYİM, Selçuk, *İslâm Sanatı*, İstanbul 2010, s.178.

³³⁹ MÜLAYİM, Selçuk, *Anadolu Türk Mimârisinde Geometrik Süslemeler-Selçuklu Çağı*-, Ankara 1982,s.19.

öncü olabilecek kadar eski tarihli bir kronolojiye sahip olduğu bilinmektedir. Böylece, Arap tezyînâtından da etkilenmiş olan Selçuklular³⁴⁰ geometrik kompozisyonları, Anadolu coğrafyasında sonsuz çeşitlemeler halinde denemiş, en karmaşık sistemleri, tuğla örgülerinde, taş ve çini eserlerde uygulamışlardır³⁴¹.

XV. ve XVI yüzyıllarda büsbütün kaybolmayan, daha çok ahşap ve mermer malzeme üzerinde uygulanana geometrik tezyînât, kapı ve pencere kanatları, şebekeler, korkuluklar gibi diğer mimâri öğeler üzerinde varlığını devam ettirmiştir.

II.3.3. Malzemeler

Kalem işi sanatının uygulandığı zemin malzemesi haricinde kullanılan ana malzemeler, fırça, boya, altın, miksiyon, vernik, eskiz kâğıdı, kömür, çırpı ipi ve sopadan oluşur. Bunların dışında yardımcı malzemeler de bulunabilir.

II.3.3.1. Fırça

Kalem işitezyînâtı, isminden de anlaşıldığı gibi fırça ile yapılan bir san'attır. Dolayısı ile bu san'atı yönlendiren ve bu san'atı değerlendiren özelliklerden biri de fırçalardır. Fırçanın tarihi geçmişini C.E.Arseven kısaca şöyle açıklar: “Samur denilen hayvanın kollarından yapılmış olan ve sulu boya ile ince yağlıboya resimlerde kullanılan bu nevi fırçalara Fransızcada (Pinceau) ve domuz kılından yapılmış olan sert fırçalara (Brosse) denir. Türkçe fırça tabiri bu iki çeşiti de ifade ettiği cihetle bunları tüy fırça veya kıl fırça diye ayırmak münasip olur. Nakış resimleri yapan ressamaların ve müzehhiplerin resim çizmek için kullandıkları ise tüyden yapılmış fırçalardır³⁴². Geleneksel san'atlarımızda kullanılan fırçalar, samur, kedi, ve güvercin tüyü veya at kuyruğu gibi tamamen tabii kılardan yapılmıştır. Minaytür için üç aylık beyaz kedinin ense tüyünden fırça yapılırken³⁴³, diğer san'atlarda kullanılan fırçaların malzemeleri de yapılacak işin inceliğine ve büyüklüğüne göre değişiklik göstermektedir.

³⁴⁰ Mehmet Ziya, *Bursa'dan Konya'ya Seyahat ve Konya Seyahati Hatıratından*, haz., Ahmet Çaycı, Bayram Ürekli, Konya 2010, s.148, 378.

³⁴¹ MÜLAYİM, “Selçuk, Anadolu Selçuklu Sanatı”, *TDVİA, C.3*, İstanbul 1991, s.133.

³⁴² ARSEVEN, C.Esad, “Fırça” *Sanat Ansiklopedisi, C.II*, İstanbul 1966, s.913.

³⁴³ Hüseyin Tahir - Zade Behzad, “Minyatürün Tekniği”, *AÜİF Dergisi, C.2, S.1*, Ankara 1953, s.31.

Günümüzde tabii samur fırçalarla beraber bir tür esnek liften imal edilen fırçalar da kullanılmaktadır. Atalarımız “*Kem âlât ile kemalât olmaz.*” demişlerdir. Dolayısıyla kalem işitezyînâtta da fırçanın hem kullanımı hem de malzeme olarak önemli bir yeri vardır. Kalem işi için her tür ve ebatta fırçalar kullanılır. Ancak kullanılan fırçaları, kullanım durumlarına göre üç madde halinde tasnif edebiliriz.

1- Renk fırçası; tezyînâtta, motiflerin iç bünyelerinin renklendirilmesi bu fırçalar ile yapılır. “5-6-7-8” gibi, farklı numaralı samur fırçalar tercih edilir.

2- Yassı kıl fırça; düz çizgilerin ve cetvellerin çekilmesi yassı fırça ile yapılır. “6-8-10” vb. numara fırçalar kullanılır.

3- Tahrir fırçası; motifler renklendirildikten sonra kenarlarına tahrir çekilmesi icap ettiğinden bu işlemi de “12-14” vb. numara samur fırça ile yapmak mümkündür.

Bahsedilen fırçaların haricinde pek çok farklı cinsten ve numarada fırçalar da kullanılır. Tahrir ve renklendirme işlemlerinde kullanılan fırçaların genelde yumuşak olması tercih edilmektedir.

II.3.3.2. Boya

Klâsik kalem işitezyînâtında kullanılan boyalar diğer geleneksel san’atlarımızdaki gibi toprak boyalardır. Ancak günümüzde organik boyaları elde etmek pek mümkün olmazken, bunların yerini tutan kimyasal boyalar kullanılmaktadır. Bu kimyasal boyaların pigmenti az olduğu için içerisine toprak ve oksit boyalar konularak pigmenti artırılır. Böylece solma, bozulma, renk atması gibi zamanla oluşan deforme süreleri uzatılır. Kimyasal boyalar su bazlı ve sentetik olmak üzere iki çeşittir. Su bazlı, tutkallı boyalar guaj, akrilik, kazein tutkalı boyalardır. Sentetik boyalar ise yağlı boya cinsinden olan boyalardır. Boyalarda renk olarak İngiliz çiviti, oksit kırmızı, oksit sarı, krom yeşili en çok kullanılan renklerdir. Zemin için çok temiz bir beyaz renk veren ve örtme gücü olan üstübeç kullanılır. Haricî boyalarda kullanılan üstübeç esas itibariyle kurşun karbonat olan bir pigment olup, boyanın hızla kurumasına da neden olur.

II.3.3.3. Altın

Altın varak, tirşelerin³⁴⁴ arasına konularak dövülmek suretiyle inceltilen ve sigara kâğıdından daha ince bir yaprak hâline getirilmiş altına denir³⁴⁵.

Altın varağın yapılışını Arseven şöyle açıklar; “Önce külçe altın alınarak haddeden geçirilir, 1 mm kalınlığında ince bir şerit haline getirilerek 3-4 cm uzunluğunda parçalara bölünür. Ayrıca 10 cm uzunluğunda ince güderi parçalar hazırlanır. Kesilmiş altın parçalarından her birinin arasına bu güderilerden konarak, her güderinin üstüne elenmiş ince toz kireç serpilir. İşlem 50-60 kat yapıldıktan sonra daha büyük bir deri parçasına sarılarak dip taşı denilen bir mermer tomruk üzerine konularak, özel bir tokmakla birkaç gün dövüldükten sonra istenen özelliklere sahip altın varak elde edilir. Çok ince altın varak elde etmek için en az on bin kez dövmek gerekir. Bu altın varaklar deste kâğıdı adı verilen ince kâğıtlar arasına konarak onar onar desteklenir³⁴⁶”.

Geçmişte parlaklığından dolayı müzehhiplerin ve hattatların en çok beğendikleri ve kullandıkları altın, yukarıda bahsettiğimiz 5,5 x 10,5 cm ebadında ve bir defterde on adet bulunan yerli altın varaklardır³⁴⁷. Oysa günümüzde altın varakların Almanya, Fransa, İtalya ve Uzak Doğu ülkelerinde fabrikasyon imalatı yapılmaktadır. Altın varaklar kullanım esasına göre iki çeşittir. Birincisi, fırça ile sürülmek suretiyle kullanılan altın, diğeri ise yapıştırmak suretiyle kullanılan transfer altındır.

Tezhipte kullanılan altın varaklar, Arap zıncı veya süzme bal³⁴⁸ ile ezilerek bir kâse içerisine süzülür ve daha sonra jelâtinli su ile sıvılaştırılarak istenilen zemine fırça yardımıyla uygulanır. Ardından istenildiği takdirde mührü ile de parlatılabilir. Kalem işlerinde kullanılan varaklar ise genelde yapıştırma usulü ile kullanılan transfer altın adı verilen varaklardır. Bu varakların uygulanacağı zemine miksiyon,

³⁴⁴ Tirşe, üzerine yazı yazılacak şekle konulmuş hayvan derisine verilen isim, dana derisi (PAKALIN, M.Zeki, “Tirşe” OTDTS, C. III, İstanbul 1983, s.508).

³⁴⁵ PAKALIN, M.Zeki, “Altın Varak” age., s.54.

³⁴⁶ ARSEVEN, Celal Esat, “Altın”, *Sanat Ansiklopedisi*, C.V, s.2185.

³⁴⁷ ÜNVER, A. Süheyl, “Türk Tezyînâtında Halkariye Dair”, *Arkitekt*, No.10-11, İstanbul 1939, s.7.

³⁴⁸ ÜNVER, A.Süheyl, agm., s.8.

tutkallı su ya da yumurta akı sürüldükten sonra tava gelmesi beklenir ve üzerlerine varaklar tabaka halinde yapıştırılır. Fırçanın kullanılmadığı bu teknikte parlatmak için mührü de kullanılmaz. Altın kalem iştezyînâtın hemen her tekniğinde kullanılmıştır. Özellikle göz temasına yakın olan ve genelde atölyelerde imal edilerek monte edilen ahşap, bez ve deri gibi malzemeler üzerinde ziyadesiyle tercih edilirken, sıva üzeri kalem işlerinde yazılar hariç, çok fazla tercih edilmemiştir. Çünkü pahalı bir malzeme olan altının, çok geniş uygulama alanları olan sıva üzeri kalem işlerinde kullanılması elbette maliyeti artırmaktadır. Bunun yanında, sıva zeminin her zaman için kolay bozulmaya müsait olması, göz temasından uzak olması da etki eden unsurlardır.

Varak altınların ayarı 12 karat'tan (ayar) başlayıp 24 ayara kadar yükselir. Altının ayarı (karatı) yükseldikçe rengi de "orange" tabir edilen hafif kıvrımsı bir renge döner. Altın varaklar bir defter içerisinde ve yaklaşık 25 yapraktan oluşmaktadır. Ölçüleri ise 8 x 8 cm'dir. Orijinal altının yanında bir de imitasyon altınlar vardır. Bu altın taklitleri ezilmeden sadece yapıştırma (transfer) olarak kullanılmaktadır. Ölçüleri 16 x 16 cm ebadındadır. Varak altına göre kalitesiz ve kalın bir malzemedir. Varak altın çeşitleri ve ayarları şöyledir:

- 1) *Beyaz altın (12 ayar)*
- 2) *Yeşil altın (18 ayar)*
- 3) *Sarı altın (22-23 ayar)*
- 4) *Kırmızı altın (23 ayar)*
- 5) *Duble kırmızı altın (24 ayar)*
- 6) *İmitasyon altın (8 ayar)*

Eserde uygulanacak kompozisyona göre her bir rengin tercih edilebilmesi mümkündür. Ancak A.Süheyl Ünver, yeşil altının rutubetli yerlerde kaldığı zaman tazeliğini kaybettiğini, içerisindeki gümüşün tesiri ile de karardığını ve donuklaştığını, beyaz altın'ın (gümüş) ise makbul ve güzel olmadığını söyler³⁴⁹.

³⁴⁹ ÜNVER, A.Süheyl, "Türk Tezyînâtında Halkariye Dair", *Arkitekt*, No.10-11, İstanbul 1939, s.7.

II.3.3.4. Miksiyon

Altın varağın uygulama yapılacak yüzeye tutunmasını sağlamak için ince bir tabaka halinde fırça ile zemine sürülen sıvı bir malzemedir.

Miksiyonlar iki çeşittir:

1-Su bazlı miksiyon; buna aynı zamanda süt miksiyonda denir. İnceltme işlemi için su kullanılır. Genelde imitasyon altın yapıştırmak için kullanılır. Kuruma süresi 15-30 dakika arasında değişebilir. Bu süreyi hızlandırmak için içerisine 1/3 oranında su ilave edilebilir. Kuruma süresi karbonel miksiyona göre daha kısa sürelidir.

2-Solvent bazlı miksiyon; Charbonel miksiyonun(charbonnel mixiono dorer lefranc), inceltilmesi tiner, petrol veya terebentin ile sağlanır. Genelde orijinal altın varakların yapıştırılması için kullanılır. Karbonel miksiyonların kuruma süreleri 3-6,12-24 saat gibi farklılıklar gösterir.

Charbonel miksiyonu kullanım esnasında zemine nüfuz ettiğini görebilmek için, içerisine 1/10 oranında sarı renkli sentetik boya katılır.

II.3.3.5. Vernik

Vernik, bünyesinde renk verici boyar madde bulunmayan, şeffaf olması nedeniyle ahşabın doğal görünümünü kapatmayan, dekoratif bir görüntü veren, yağmur, güneş, mantar, küf, atmosfer şartları, darbe, aşınma gibi etkilere karşı ahşabı koruyan, kurduğunda sert bir saydam film hâline gelen reçine çözeltisidir.

Verniğin geleneksel bileşimi kuru yağ, reçine ve tiner ya da solventtir. Ahşap verniği, parke verniği, dolgu verniği, çatlatma verniği, yat verniği, daldırma verniği gibi, malzeme ya da tekniğine göre değişik çeşitleri bulunur.

Vernikler reçine, yağ, boya maddesi ve eriticisiyle yapıldığı takdirde, atmosfer şartlarına oldukça dayanıklı, su ve kimyevî maddeler gibi ortam şartlarına elverişli, kullanma sahası geniş olan vernik türleri elde edilmiş olur.

Verniğin eski Mısırlılar, Çinliler ve Hintliler tarafından MÖ 600'lü yıllardan beri kullanıldığı bilinmektedir. Avrupa'da kullanılmaya başlaması ise XVII. yüzyıla rastlar³⁵⁰.

II.3.3.6. Kömür

Motifi, zemine geçirirmedi (silkelemede) kömür tozu kullanılır. Kömür tozunun elde edilmesinde ıhlamur, söğüt ve çırası olmayan çam gibi ağaçlar tercih edilir. İsmi geçen ağaçlar bir öbek halinde toplânarak yakılır, ateş iyice tavına geldiği zaman yani iyice harlayıp köz kıvamında canlı iken üzeri kumla kapatılarak söndürülür. Söndürme işleminde su ve benzeri maddeler kullanılmaz. Havayla teması kesilen ateş yaklaşık yirmi dört saatte kendi söner. Ateşi sönen kömürleşmiş odun parçaları önce iri parçalara daha sonra da dövülerek toz hâline getirilirler. Toz hâline gelen kömür ince bir elekten geçirilerek elenir. Ardından Amerikan bezi, patiska gibi bir bez içerisine konarak ağzı sıkıca bağlanır. Bu işlemlerden sonra toz çıkını kullanıma hazır hâle gelir.

II.3.3.7. Kâğıt

Tasarım ve uygulama safhalarında eskiz kâğıdı dediğimiz pergament kâğıt, yani tasarım ön taslağı için kullanılan çok hafif yarı saydam kâğıtlar³⁵¹ kullanılır.

Eskizler yarısaydam, üzerinde genellikle kurşun kalemle çalışmalar yapılan, silmelere karşı mukavimli, 70 X 100 cm ebatlarında olan kâğıtlardır. Bunun yanında aydinger adı verilen saydam kâğıtlar da kullanılır.

³⁵⁰ <http://www.msxlabs.org/forum/kimya/369016.html>, Erişim Tarihi 20.05.2010.

³⁵¹ HASOL, Doğan, “Eskiz Kâğıdı”, *Ansiklopedik Mimârlık Sözlüğü*, İstanbul 1995, s.158.

III. EDİRNE OSMANLI ERKEN DÖNEM CAMİLERİ KALEM İŞİ ÖRNEKLERİ VE ANALİZLERİ

III.1. EDİRNE ESKİ CAMİİ

ESER ADI	: Eski Câmî
BULUNDUĞU YER	: Sâbuni Mahallesi, 23 Pafta, 405 ada, 3 parsel
BUGÜNKÜ DURUMU	: Restore edilmiş, ibadete açık
İNCELENDİĞİ TARİH	: Ağustos 2008-2010 / Temmuz 2011
İNŞÂ TARİHİ	: Mûsa Çelebi (805/1403) - Çelebi Sultan Mehmet (816/1414)
BANİSİ	: Emir Süleyman-Mûsa Çelebi, Çelebi Mehmet
MİMÂRİ	: Konyalı Hacı Alâeddin ve kalfası Ömer b.İbrahim ³⁵²
NAKKAŞI	: Bilinmiyor

III.1.1.Tarihçe

Edirne’de bulunan Osmanlı mi’marisinin günümüze kadar gelmiş olan en eski ve abidevi yapısı olan Eski Câmî’nin (F. 1) tarihlendirilmesinde farklı görüşler bulunmaktadır. B.Karamağaralı, Câmide iki bânî ve bir imza kitabesi bulunduğunu, Onur Oral ise, iki inşâ, iki de tamir kitabesinin var olduğunu söyler³⁵³. Yapıya ait kitabelerde³⁵⁴ bulunan ifadelerin metni, okunuşu ve anlamı şöyledir (F. 2):

³⁵² SÖNMEZ, Zeki, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk İslâm Mimârisinde Sanatçılar*, Ankara 1995, s.388.

³⁵³ KARAMAĞARALI, Beyhan, “Edirne Eski Câmîin Kitabeleri ve Mi’marimizdeki Yeri”, *Vakıflar Dergisi*, C.9, Ankara 1971,s.332; ONUR, Oral, *Edirne Türk Tarihi Vesikalarından Kitabeler*, İstanbul 1972, s.111.

³⁵⁴ TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, *Erken Dönem Osmanlı Mi’marisinde Yazı*, Ankara 2001,s.112.

Câminin giriş kapısı üzerinde bulunan kitabenin:

Metni:

- (1) قال النبي عليه السلام من بني الله مسجدا بني الله له بيتا في الجنة
امر بعمارة هذا الجامع الشريف السلطان المؤيد المجاهد.
- (2) المرابط منصوب اللواء قاهر الاعداء ناشر العدل والاحسان
علي اهل الدنيا السلطان ابن السلطان غياث الدنيا
- (3) والدين محمد بن بايزيد خان خلد الله سلطانه ووضح على العالمين برهانه
في منتصف شوال سنة ست عشر وثمانمائه

Okunuşu:

- 1) “Kâle'n-Nebiyü ‘aleyhi's-selâm men benâ li'llâhi mesciden bena'llâhü lehû beyten fi'l-cenneti emera bi- ‘imârati hâze'l-câmi‘ i'ş-şerîf es- sultânü'l-müeyyed el-mücâhid”
- 2) “el-Murâbîṭ manşubu'l-livâi ḳahiru'l-a' dai nâşiru'l-'adli ve'l-iḥsan 'ala ehli'd-dünya es-sultan ibnü's-sultan es-şultan gıyaşü'd-dünya”
- 3) “ve'd-din Muḥammed bin Bayezid Ḥan ḥalleda'llahü sulṭanehu ve evdaha 'ale'l-'alemine burhânehu fî muntasıfı şevvâl seneti sitte 'aşera ve semâni mieh” (F. 2/a)

Anlamı:

1-2-3) “Peygamberimiz –selam ona olsun- şöyle buyurdu: *“Her kim Allah için bir mescid yaparsa, Allah da ona Cennet’te bir ev inşâ eder”*. Bâyezid Han oğlu (Allah tarafından) desteklenmiş sultan, mücahid, marâbîṭ, (sınırlara) bayrak dikmiş, düşmanları kahreden, dünya ehline iyilik ve adalet dağıtan, sultan oğlu sultan, din ve dünyanın yardımcısı, sultan Mehmed-Allah, yönetimini devamlı kılsın ve delilini alemlere açıklasın-, 816 yılının Şevval ayı ortalarında bu mübarek câminin yapılmasını emretti”

Câminin batı kapısı üzerinde bulunan kitabenin:

Metni:

- (1) قال النبي عليه السلام اذا رايتم الرجل يتعاهد المسجد
- (2) فاشهدوا له بالايمن تصدي بعماره هذا الجامع العزيز معمارا
- (3) حسيبا افتخار الصدور الحاج علا الدين دام عزه العامل عمر بن ابراهيم

Okunuşu:

- 1) “Kâle’n-nebiyyü ‘aleyhis-selâm, izzâ raeytümü’r-racüle yete‘ahedü’l-mescide”
- 2) “Feşhidû lehü bi’l-imani taşaddâ bi ‘imâratı hâze’l-câmi’ i’l-‘azizi mi‘mâran”
- 3) “Hasiben iftiḥârü’s-sudûr. el-Hâc ‘Alâüddîn dâme ‘izzühü el-‘âmil ‘Ömer bin İbrâhim” (F. 2/b)

Anlamı:

- 1-2) “Selam üzerine olsun Peygamberimiz şöyle buyurdu: “*Bir kimseyi mescid inşâ etme hususunda ahitleştiğini gördüğünüzde, o kişinin imanlı (mü’min) olduğuna tanıklık edin*”
- 3) “Gönüllerin iftiharı Hacı Alaaddin –izzeti devamlı olsun-, İbrahim oğlu usta Ömer, bu şerefli Câminin inşâatı sayesinde mümtaz bir mimâr olarak ün yaptı”

Câminin 1166/1752 tarihli tamir kitâbesinin:

Metni:

- (1) شهریار بحرو برشاهنشہ عالی اثر
- (2) پلہشاه ہفت کشور حسرو قرب وبعید
- (3) ابول خیر سلطان غازی اعظم جمل ملوک

- (4) فیض حق ظل الہی مضحر لطف مجید
- (5) سرنخال سجده اولمشکن منارات اقباب
- (6) هر برین احیایه حصر ہمتی اولدوی رسید
- (7) بانی ثانی سلف انلوینک رنن مجموعہ
- (8) ایلدی بونجه عبادت خانہ یہ سعی مزید
- (9) منبر عرش معضمدہ خطیب قدسیان
- (10) خطبہ خوان اولب دیسونکم جامع الخیر سعید
- (11) جامع اقدم عتیق معبد عالی مقام
- (12) شویله بر محکم بنا اولدیکه مثل ناشنید
- (13) عبد احقر عرفی داعی دیدی تاریخینی
- (14) یاپدی اسکی جامعی محمود خان قیلدی جدید

Okunuşu:

- 1) “Şehr-i yâri bahr-ü ber Şâhinşeh-i âlî eser”
- 2) “Padişâh-i heft-kişver hasr-ü qarib ve ba ‘îd”
- 3) “Ebul hayr Sulţan gazî a’zâm-ı cümle mülûk”
- 4) “Feyz-i hak zıll-ı ilâhî mazhar-ı lütfî mecîd”
- 5) “Ser nihâl secde olmuşken minârât-i kubâb”
- 6) “Her birin ihyâya hasr-i himmeti oldu resîd”
- 7) “Bani-i sâni selef âsrının mecmu-una”

- 8) “Eyledi bunca ibadethāneye sa’y-i mezīd”
- 9) “Minber-i arş-i muazzamda hātīb-i kudsiyān”
- 10) “Hutbe-hān olup disûn kim o câmii ül-hayr sa’id”
- 11) “Câmi-i aqdām atîk ma‘bed-i ‘ālî maķām”
- 12) “Şöyle bî muhkem bina oldu ki misl-ü nâ-şenīd”
- 13) “ ‘Abd-i ahķar ‘Örfi dâî dedi tarîhini”
- 14) “Yaptı eski Câmi’i Maḥmud Hān kıldı cedīd”³⁵⁵ (F. 2/c)

Anlamı:

- 1) “Büyük eserlerin şâhı,denizlere hükmeden”
- 2) “Dünyanın yedi kıtasına hakim padişah ve kullarına yakın sultan”
- 3) “Cümle mülklerin büyüğü hayır seven sultan gazi”
- 4) “Allah’ın bereketi,ilahi gölge,lutfuna nail olan kul”
- 5) “Minareler kubbeler baştanbaşa hepsi yere kapanmışlar secdeye gelmişlerdi”
- 6) “Herbirinin ihyası onun himmeti ve vakfı yetiştı”
- 7) “Bütün eserleri yapan onların kurucusu”
- 8) “Birçok ibadethaneyi çalışmaları ile çoğalttı”
- 9) “Hatip olan melekler arşın dünyanın büyük minberinde”
- 10) “Hutbe okuyarak bu uğurlu ve hayırlı câmi için dediler ki;”
- 11) “Bu Câmi-i Atîk makamların en yükseğine sahip bir mabettir”

³⁵⁵ ONUR, ORAL, *Edirne Türk Tarihi Vesikalarından Kitabeler*, İstanbul 1972,s.83.

12) “Öyle sağlam bir bina oldu ki benzeri yoktur”

13) “Ben hakîr kulun olan Örfi Daî câminin tarihini söyleyerek”

14) “Mahmud Hân Eski Câmii yepyeni yaptı dedim”

Câminin 1282/1865 tarihli tamir kitâbesinin:

Metni:

- (1) جامع عرفان عفت فخر تاج سلطانات
- (2) زينت ايوان دولت شهر يار ملك دين
- (3) سعيني درگاه الطافنده مشكور ايلسون
- (4) نيجه اثاره موفق قيلدي رب العالمين
- (5) ايلدي خشنود روح واقفي بو خير ايله
- (6) تاجهان دوردوقجه دورسون يا رب اول شاه گزين
- (7) حضرت عبد العزيز خانكه جهانده زاتيدر
- (8) اعتقادي پاك ايمانى قوى عهد متين
- (9) ايشته از جمله برى سلطان محمد جامعى
- (10) پك خراب اولميشدي ياپردى غايت دلنشين
- (11) ايلدم تاريخ ايله ايزان نزهت عالمه
- (12) قيلديلر بو معبدى تجديد امام المسلمين

Okunuşu:

- 1) “Câmi-i ‘irfân-i ‘iffet fahr-i tâc-ı saltanat”
- 2) “Zînet-i eyvân-ı devlet şehr-yâr-ı mülk-i dîn”
- 3) “Sa’yini dergâh-ı elţâfında meşkûr eylesün”
- 4) “Nîce âsâra muvaffak kıldı rabb-ül ‘âlemîn”
- 5) “Eyledî hoşnûd rûh-u vâkıfı bu hayr ile”
- 6) “Tâc-i hân durdukça dursun ya rabbi o şah-ı güzîn”
- 7) “Hâzret-i ‘Abdül‘azîz hân ki cihânın zâtıdır”
- 8) “İ’tikadı pâk îmânı kavî ‘ahdi metîn”
- 9) “İşte ez cümle biri sultan Mehemmed Câmi‘i”
- 10) “Pek harâb olmuş idi yaptırdı gâyet dil-nişîn”
- 11) “Eyledim târîhi eyle iz‘ân nüzhet-i ‘âleme”
- 12) “Kıldılar bu ma‘bedi tecdîd imâm-ül-müslimîn”³⁵⁶ (F. 2/d)

Anlamı:

- 1) “Padişahlık tacının övüncü tertemiz görgülerin camisi ”
- 2) “Devlet yapısının süsleri, din mülkünün efendisi”
- 3) “Lütuflar kapısında çalışmalarını meşkûr eylesin ”
- 4) “Âlemlerin rabbi birçok esere onu muvaffak kıldı.”

³⁵⁶ Câminin Sultan I. Abdülaziz devrinde tamir edildiğini belirten bu kitabe, yakın zamana kadar Edine Müzesi’nde iken, günümüzde (2011) eski yerine konulmuştur.

- 5) “Bu güzel işiyle vakfedenin ruhunu hoşnut eyledi.”
- 6) “Padişahımızın saltanatı sürdükçe o han da sürsün.”
- 7) “Abdülaziz han hazretleri ki bu cihanın özel kişisidir.”
- 8) “İnancı temiz imanı kuvvetle sözü sağlam ”
- 9) “İşte her şeylerden arınmış Sultan Mehmed Camii ”
- 10) “ Gönüllere tahat kuran padişahımız, harab olan camiye yeniden yaptırdı. ”
- 11) “Binanın yapılış tarihini âleme söyledim var, sen düşün ”
- 12) “Müslümanların imamı bu mabedi yeniledi ”

Câminin minber kapısı üzerinde bulunan kitabenin:

Metni:

(1) في ايام اسلطان الاعظم محمد ابن بايزيد ابن مراد ابن اورخان حلد الله

ملكه وعزه

Okunuşu:

1) “F’i eyyâmi’s-sultânî’l-a‘zam Muḥammed ibn Bâyezîd ibn Murâd ibn Orḡan ḡalleda’llâhü mulkehu ve ‘izzehû” (F. 4)

Anlamı:

1) (Minber)“Murad Hân’ın oğlu Bâyezîd’in oğlu, Sultânü’l-Âzam Mehmed’in – Allah yönetimini ve şerefini ebedi kılsın- zamanında (yapılmıştır)”

Eski Câmi’nin inşâsı için kaynaklarda, Emir Süleyman Çelebi (doğ.1377/öl.1411) tarafından 805/1403 yılında tesis edildiğini, İsâ Çelebi (doğ.

1380 / öl. 1406)³⁵⁷ ve Mûsa Çelebi (doğ. ../ öl.1413) zamanında devam ettiğini, nihayet Çelebi Sultan Mehmet (doğ.1382 / öl.1421) tarafından 816/1414 tarihinde tamamlandığına dair bilgiler bulunmaktadır³⁵⁸. Dergâh kapısı üzerindeki kitabesinde ve minber kapısının üzerindeki kitabede³⁵⁹ Çelebi Mehmet'in adı zikredilmektedir. Evliya Çelebi'ye göre yapının ilk banisi Mûsa Çelebi'dir. Ancak Rifat Osman, Osman Peremeci, Badi Efendi gibi tarihçiler de eseri Süleyman Çelebi'nin (1403) başlattığını³⁶⁰ Çelebi Mehmet'in de binayı tamamladığını söylerler. B. Karamağaralı, tüm bu iddiaların kaynağının Hıbrî Efendi olduğunu, kitabelerde Süleyman Çelebi'nin de Mûsa Çelebi'nin de isimlerinin anılmadığını, hattâ kuzeydeki portalde bulunan bânî kitabesinde câminin Çelebi Mehmet tarafından tamamlanmasının değil, yapılmasının emredildiği şeklinde kayıt olduğunu söyler. Karamağaralı, “*ancak Çelebi Mehmed'in de Edirne'yi Mûsa Çelebi'den 1413'te aldığı bilinmektedir. Bu câminin bir seneden az bir zamanda yapılması düşünülemez. Bundan dolayı Hibri Abdurrahman Efendinin verdiği haberin doğruluğunu kabul etmek durumundayız*” diye bir ilavede bulunmaktadır³⁶¹. Netice itibariyle, Mûsa Çelebi'nin 1413' te öldürülmesi ve câminin de 1414'te tamam olması, yapının fetret dönemi içerisinde inşâsı, peyderpey devam eden eserin Mûsa Çelebi zamanında büyük ölçüde bitmiş olduğunu, tamamlanması için Çelebi Mehmet tarafından emir verildiğini ve yapının tamamlandığını göstermektedir. Beşir Çelebi³⁶² bu süreyi II. Murad'a kadar uzatır ve

³⁵⁷ Tartışmalı olan bu isimlerin içerisine Süheyl Ünver, İsa Çelebi'yi de ilave etmiştir (ÜNVER, A. Süheyl, “600 Sene Sonra Edirne'mizin Müstesna Manası 1362-1962”, *Arkitekt*, No.307, İstanbul 1962,s. 68).

³⁵⁸ ASLANAPA, Oktay, *Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri*, İstanbul 1949,s.7; SELEN, Hamit Sadi, “Yazma Cihannüma'ya Göre Edirne Şehri” *Edirne, Edirne'nin 600.Fetih Yıldönümü Armağanı*, Ankara 1993,s.307; EYİCE, Semavi, “Edirne” *TDVİA*, C.10, İstanbul 1994, s.435; KURAN, Aptullah, A Spatial Study of Three Ottoman Capitals: Bursa, Edirne and İstanbul, *Muqarnas, an Annual on Islamic Art and Architecture*, S.13, Leiden 1996,s.120.

³⁵⁹ KARAMAĞARALI, Beyhan, “Edirne Eski Câmiin Kitabeleri ve Mi'marimizdeki Yeri”, *Vakıflar Dergisi*, S.IX, Ankara 1971,s.334; TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, *Erken Dönem Osmanlı Mi'marisinde Yazı*, Ankara 2001,s.113.

³⁶⁰ Rifat OSMAN, *Edirne Evkâf-ı İslâmiyye Tarihi Câmiler ve Mescidler*, Ankara 1999, s.60; PEREMECİ, O.Nuri, *Edirne Tarihi*, İstanbul 1940,s.54; AYVERDİ, E.Hakkı, “*Erken Osmanlı Mi'marisi*”, *Osmanlı Mîmârisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri*, C.II. İstanbul 1972, s.150; ÖZENDES, Engin, *The Second Ottoman Capital Edirne*, İstanbul 1999,s.19; MERİÇ, Rıfkı Melül, “Edirne'nin Tarihi ve Mi'mari Eserleri Hakkında”, *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, S.1,İstanbul 1963,s.506.

³⁶¹ KARAMAĞARALI, Beyhan, “Edirne Eski Câmiin Kitabeleri ve Mi'marimizdeki Yeri”, *Vakıflar Dergisi*, S.IX, Ankara 1971,s.334.

³⁶² “İbtida Emir Süleyman merhum Yıldırım Han'ın büyük oğludur, bir gece vakiasında Sultan-ı Enbiya (s.a.v)'yı gördü, ayttı(söyledi), “ Ya Süleyman benim için ümmetime bir câmi-i şerif bina

“câminin bakıyyesini ol tamam edip, evkafını tayin eyledi”der. Muhtemeldir ki, câminin kuzey cephesinde tuğla ve taş malzeme ile inşâ edilmiş olan son cemaat mahalli ile kuzeybatı yönünde bulunan çift şerefeli minâre II. Murad dönemi yapısıdır.

Câminin ismi önce, Çelebi Sultan Mehmet tarafından Emir Süleyman’dan mülhem Süleymaniye Câmii diye isimlendirilmiş, daha sonra Ulu Câmii denilmiş, Üç Şerefeli Câmî’nin yapılmasından sonra da Eski Câmî, Câmî-i Atfık ismi ile şöhret bulmuştur³⁶³. Evliya Çelebi ise Seyahatnamesinde Birinci Mehmet Câmii ismini zikreder³⁶⁴.

Eski Câmî, aynı zamanda Edirne’nin kale duvarları dışında inşâ edilen ilk sultan câmisidir. Türk câmî mimârîsinin mekân gelişmesinde çok mühim bir merhaleyi teşkil eden ve Edirne Eski Câmî’de uygulanan plân, birçok esere ilham verdiği gibi, değişik ölçülerde aynen tekrarlanmıştır. Bu plân Selçuklulardan gelen Ulu Câmî tipinin son merhalesidir. Câmî aynı zamanda klâsik Osmanlı câmilerinin şemasını da bir nüve halinde taşımaktadır³⁶⁵. Osmanlı dönemi Türk mi’marisinin

eyle” dedi, Emir Süleyman dahi emredip câmî-i şerifin resmini peydaettirip, mübarek temelin kazdılar, ve mihrabı şerifin yerine koydular, Ol mahalde karındaşı Musa Çelebi askeri ile gelip Emir Süleymanı basıp Emir Süleyman kaçıp bir köye düştü, etraki melain taifesi Musa Çelebi’ye yaranmak için Emir Süleyman’ın başını kesip şehit ettiler, bade Musa Çelebi ol köyün halkına katliam buyurdular, Andan Emir Süleyman ruhu için câmii yaptırmaya başladı ve kaçan temeli yeryüzüne çıktı, Musa Çelebi’nin küçük karındaşı Çelebi Sultan Mehmet ol vakit ki babaları Yıldırım Han’ı Timurlenk alıp gitmiş idi. Sultan Mehmet babasının meyyitin alıp getirip Bursa’da defneyledi, ba’de kendi namına sikke kazdırıp ve hutbe okutup andan askeri ile karındaşı Musa Çelebi’nin üzerine azm eyledi, iki karındaş ceng-i azm edip ahiril emr Musa Çelebi münhezim olup kaçarken alel gafle kendi kullarından biri urup şehid eyledi, Rahmetullahi aleyh, biraderleri emri bertaraf olduktan sonra müstakil padişah olup Emir Süleyman ruhu için câmii yaptırmaya başladı,ol esnada Sultan Mehmet Han Hazretleri Dârül Karar’a rihlet eyledi, Rahmetullah aleyh, zira müddeti saltanatı kalil idi, ondan sonra oğlu sultan Murad Han cülûs edip, câmiin bakıyyesini ol tamam edip evkafını tayin eyledi, Eski Câmî Şerif dokuz tabakadır, dokuz feleke işaretir ve dört direktir ve dört mezhebe işaretir, ve taşrası beş tabakadır, beş vakit namaza işaretir, andan üç şerefeli câmiin anlar bina eyledi”, (Beşir ÇELEBİ, *Târih-i Edirne Hikaye-i Beşir Çelebi*, s.8-10).

³⁶³ Rifat OSMAN, *Edirne Rehnümâsı*, Edirne 1994, s.43; ÖRİK, Nahit Sırrı, *Anadolu’da Yol Notları-Kayseri, Kırşehir, Kastamonu-Bir Edirne Seyahatnamesi*, Ankara 1941, s.41; GÖKBİLGİN, M.Tayyip, “Edirne” *TDVİA*, C.10, İstanbul 1994, s.429; GURLİTT, Cornelius, *Edirne’deki Yapılar*, çev. Mustafa ÖZER, Edirne 2006, s.13.

³⁶⁴ Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, Zuhûri Danışman Derlemesi, İstanbul 1970, C.5, s.309.

³⁶⁵ KARAMAĞARALI, Beyhan, “Edirne Eski Câmîin Kitabeleri ve Mi’marimizdeki Yeri”, *Vakıflar Dergisi*, S.IX, Ankara 1971, s.335.

“çok kubbeli ulu câmiler” tipinin bir örneği³⁶⁶ olan Eski Câmî, 49,50 x 49,50 m ölçülerinde kare plânlı bir yapıdır.

Birçok hususta Bursa Ulu Câmîi’ni (1396-1400) örnek aldığı açıkça görülen³⁶⁷ yapı, dört iri ayak üzerine oturmuş ve dokuz kubbe ile örtülmüştür (Plân.1). Kubbelerin yapılışı orijinaldir, takriben 13 m çapında ve tamamen yarımküre biçiminde olan kubbelerin geçiş sistemleri ve dıştan kasnakları da farklıdır. Kuzey girişle mihrap eksenini üzerinde bulunan üç kubbeden, E6 Kubbe eksedra³⁶⁸, E5 Kubbe mukarnas ve E4 Kubbe, yani mihrap kubbesi Türk üçgeni geçişlidir. E4 Kubbe, dıştan sekizgen kasnaklıdır ve diğerlerine nazaran daha büyüktür. Yanlarda bulunan kubbelerin geçişleri pandantif olup, kubbe kasnakları dıştan silindirikdir. Kubbe kasnaklarının dışarıdan yuvarlak olması da ilk Osmanlı devirlerine ait bir özelliktir³⁶⁹. Kubbelerin kasnaklarla yükseltilme nedeni, yüksek kubbeli mekânlara ışık sağlamak amacıyla, cephedeki pencere sıralarına ilaveten kasnaklara da pencere açılması fikridir. Bu üslûp, Beylikler döneminin mi’marî özelliğini yansıtır. Eski Câmî kubbelerinde bulunan pencere dizileri aydınlatmaya olan ihtiyaç vesilesiyle ihdas edilmişlerdir³⁷⁰.

Kuzey girişte bulunan kubbede (E6 kubbe), sekiz köşeli bir aydınlık feneri vardır. Ayaklar 5.65 m yükseklikte ve alçak denilebilecek bir seviyede olmasına rağmen bunların üzerine 12.50 m’lik kemerler geldiği için câmî oldukça yüksek görünmektedir³⁷¹. Bu kalın filpayeler sade ve kuvvetli şekillerle mekân tesirini artırmıştır. Ayrıca kalın filpaye tercihini, bölgedeki deprem riskinden kaynaklanan bir kullanım³⁷² olarak yorumlamak mümkündür. Dokuz kubbe ile örtülü câmî içerisinde yalnız dört paye bırakılmış olması, bu yapının Osmanlı mi’marisinde

³⁶⁶ EYİCE, Semavi, “Edirne” *TDVİA*, C.10, İstanbul 1994, s.435.

³⁶⁷ TANMAN, M.Baha, “Edirne’de Erken Dönem Osmanlı Câmileri ve Özellikle Üç Şerefeli Hakkında”, *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998, s. 330.

³⁶⁸ *Câmilerde yarım kubbelerin iki ya da üç yanında küçük yarım kubbelerle yapılan eklemeler.* HASOL, Doğan, *Ansiklopedik Mimârlık Sözlüğü*, İstanbul 1995, s.151.

³⁶⁹ AYVERDİ, E.Hakkı, YÜKSEL, İ.Aydın, *İlk 250 Senenin Osmanlı Mimârisi*, İstanbul 1976, s.50.

³⁷⁰ ÖNGE, Yılmaz, “Erken Osmanlı Dönemi Osmanlı Türk Sanat ına Genel Bir Bakış (1300-1453) ve Hacı Bayram Veli Türbesi”, *IV. Vakıf Haftası*, Ankara 1987, s.40.

³⁷¹ AYVERDİ, E.Hakkı, age. s.153; VGM Arşiv Belgeleri, No.3.

³⁷² TANMAN, M.Baha, age. s. 328.

mekânın birleştirilmesi yolundaki ilk hamlesi hissini vermektedir³⁷³. T.Cansever'in tarihin en muhteşem mi'mari örneklerinden biri olarak kabul ettiği³⁷⁴ Bursa Ulu Câmiî ile karşılaştırıldığı zaman Eski Câmi'de kubbe çaplarının yaklaşık 3 m kadar arttığı, örtü sistemini taşıyan ayak sayısında azalma olduğu, on iki ayaklı bir sistemden dört ayaklı bir sisteme dönüştüğü³⁷⁵ görülmektedir. Bu tercih sonucunda yapı Bursa Ulu Câmiî'ne göre daha ferah, daha geniş ve daha toplu bir iç mekâna kavuşmuştur. Yapının kapladığı alan ise içeriden 2.116 m² dir³⁷⁶.

İki adet minaresi bulunan câminin, kuzey doğu yönündeki tek şerefeli olan minare, orijinal minaredir ve diğerine göre kısadır. İki şerefeli olan minare ise Sultan II. Murad zamanında kuzey batı köşesine eklenmiştir ve iki merdivenlidir. Câminin üç kapısı vardır ve doğudaki kapı pencereden bozmadır³⁷⁷.

Câmi, 1748 tarihindeki yangında ve 1752 tarihindeki depremde çok zarar görmüştür³⁷⁸. Depremde mihrabın üstündeki, sağ ve solundaki kubbeler tamamen yıkılmış olduklarından I.Mahmud'un (1730-1754) emriyle 1753 yılında yeniden tamir ve inşâ edilmişlerdir³⁷⁹.

Edirne'de bulunan tarihî câmiler arasında, Eski Câmi yazısı ile meşhurdur. Zira yazılar Eski Câmi'nin dış cephesi de dâhil olmak üzere yapının her biriminde bulunmaktadır. Payelerde ve duvarlarda Bursa Ulu Câmiî'ne benzer iri yazılar varsa da onun kadar eski olmadığı ve kubbe, duvar, paye gibi alanları kaplayan bu iri yazıların mekân tesirini bozduğu da pek çok san'at tarihçisi tarafından ifade edilmektedir³⁸⁰. Ayrıca Bursa Ulu Câmiî'nin celî yazıları, İstanbul'un geçen asırdaki

³⁷³ ASLANAPA, Oktay, *Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri*, İstanbul 1949, s.7.

³⁷⁴ CANSEVER, Turgut, *Kubbeyi Yere Koymamak*, İstanbul 2007, s.55.

³⁷⁵ CAN, Yılmaz-GÜN, Recep, *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği*, İstanbul 2006, s.231.

³⁷⁶ Rifat OSMAN, *Edirne Evkâf-ı İslâmiyye Tarihi Câmiler ve Mescidler*, Ankara 1999, s.63.

³⁷⁷ VGM Arşiv Belgeleri, Eski Câmiî, 3 No'lu Belge; Rifat OSMAN, age., s.63.

³⁷⁸ ASLANAPA, Oktay, age. s.7.

³⁷⁹ Rifat OSMAN, age., s.63; ASLANAPA, Oktay, age.s.7; PEREMECİ, O.Nuri, *Edirne Tarihi*, İstanbul 1940, s.54.

³⁸⁰ AYVERDİ, E.Hakkı, *Osmanlı Mî'mârisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri, (1403-1451)*, C.II, İstanbul 1972, s.154. ASLANAPA, Oktay, "Edirne'de Türk Mi'marisinin Gelişmesi" *Edirne, Edirne'nin 600.Fetih Yıldönümü Armağanı*, Ankara 1993, s.224.

en usta hattatları Şefik Bey, Abdülfettah Efendi ve Kadiasker Efendiler tarafından yazıldığı³⁸¹ için Eski Câmî ile mukayese dahi edilemez.

Edirne’de, bünyesindeki celî yazıları ile Eski Câmî kadar yazı yönünden zengin ikinci bir câmî yoktur. Câmî’nin, orijinalinde olmayan ancak XVIII. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar aralıklarla yazılmış olduğu bilinen bu yazıların san’at kıymeti de, mahalli olmaktan ileri değildir. Ayrıca yazıların hattatları konusunda detaylı bir bilgi yoktur. Çeşitli kaynaklarda, Kâtipzade Mustafa, Hacı Hattat Mustafa Efendi, Cezayirli Hasan Hoca, San’atkâr Osman Efendi gibi farklı birkaç isim zikredilmektedir³⁸².

Rifat Osman, “Hattât Mustafa Efendi’nin yazıları gibi yazılardan birkaç tanesi işe yarasa da onların da özensiz yapılan badana tamirlerinde zarar gördüğünü, bunlardan birinin de kible duvarı sağ kısmında bulunan Abdullah Vefâî’ye ait “Allah” ve “Vâhid” yazılarının olduğunu³⁸³ kaydeder. Ayrıca bu özensizliğin yanında Hattât Hayri³⁸⁴ isimli bir kişinin bir dönem (1316/1898) Edirne câmilerine yayılan kalitesiz yazılarıyla hemen hemen câmilerin tamamının ve özellikle Selimiye Câmî’nin duvarlarını da doldurduğu, güzelliği bozan müdahalelerinin olduğu³⁸⁵ görülmektedir. Ayrıca “Hayri” imzasını kullanan bu zat, tamir ettiği câmilerin yazılarını bozduğu gibi, bazı yazıların imzalarını kaldırdığı ve kendi imzasını koyduğunu Rifat Osman, Badi Efendi’den nakleder.³⁸⁶ E.H.Ayverdi, müezzin mahfelinin bulunduğu filpayede³⁸⁷ (E3 Filpaye) bulunan tuğra istifli bir yazının Kâtipzade Mustafa’ya ait iken, imzasının 1316/1898 yılında yapılan tamirde

³⁸¹ DERMAN, M.Uğur, “Edirne Hattatları” *Edirne, Edirne’nin 600.Fethi Yıldönümü Armağanı Kitabı*, Ankara 1993, s.319.

³⁸² ÜNVER, A.Süheyl, “Edirne Mevlevihanesi Tarihine Giriş”, *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998, s.626; Rifat OSMAN, *Edirne Evkâf-ı İslâmiyye Tarihi Câmiler ve Mescidler*, Ankara 1999, s.64; AYVERDİ, E.Hakkı, *Osmanlı Mîmârisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri, (1403-1451) C.II*, İstanbul 1972, s.151.

³⁸³ Rifat OSMAN, *Edirne Rehnümâsı*, Edirne 1994, s.43.

³⁸⁴ Hattat Hacı Hayri Efendi Edirne’de Boşnakzâde Hacı Salim Efendi’nin oğludur. Medrese Ali Bey Mahallesinden olup, Edirne’de Hayri Efendi Matbaası adında bir matbaası vardır. Bir ayağı topal olan Hayri Efendi 1316 yılında yazıların tamirini yapmıştır (ÜNVER, A.Süheyl, 749/9 no’lu Edirne Defteri).

³⁸⁵ EYİCE, Semavi, “Edirne’de Selimiye”, *Sanat Dünyamız*, C.6, S.17, İstanbul 1979, s.15.

³⁸⁶ Rifat OSMAN, *Edirne Evkâf-ı İslâmiyye Tarihi Câmiler ve Mescidler*, Ankara 1999, s.64.

³⁸⁷ Filpaye, pilpaye, filayak: Eski taş yapılarda görülen çok yüksek ve kalın kagir ayak (HASOL, Doğan, *Ansiklopedik Mimârlık Sözlüğü*, İstanbul 1995, s.165).

silindiğini³⁸⁸ ifade etmiştir. Eski Câmî'deki büyük tuğralı besmelenin Mevlevî dervişlerinden San'atkâr Osman Efendiye³⁸⁹ ait olduğunu söyleyen A.S. Ünver, câmide bulunan birkaç adet tuğradan hangisi olduğu konusunda herhangi bir bilgi vermemiştir.

Rifat Osman, *Edirne Rehnümâsı* adlı eserinde; Cezayirli Hasan Hoca imzasıyla, filpâyelerde yer alan kûfî yazıların da san'at açısından hiçbir kıymeti olmadığını açıklarken³⁹⁰, Z. Sönmez, Cezayirli Hoca Hasan'la birlikte, Mustafa Tevfik Efendi ve Sultan II. Abdülhamit'in isimlerini de sayar³⁹¹. O.N.Peremeci, câmî içerisinde meşhur hattatların yazılarının var olduğunu iddia eder³⁹² ancak isim zikretmez. Muhtemeldir ki, zikredilen bu yazılar Edirne müzelerine taşınan ve buralarda muhafaza edilen levhalar olmalıdır.

Edirne Eski Câmîi ile Bursa Ulu Câmîi arasındaki ortak yönlerden biri de duvar yüzeylerindeki “vav” harfleridir. Bu harf zâhirinden öte, işaret ettiği remzler açısından önemli görülmüş ve bu yüzden pek çok câminin duvarlarını süslemiştir. “Vav” harfi tek, çift, müsennâ ve murabba gibi pek çok çeşidi ile yazılmıştır. “Vav” harfinin ebced hesabında rakam değeri altıdır. Karşılıklı yazılan iki vav harfi iki adet altı rakamını yani ‘altmış altı’yı gösterir. Bu sayı, “Allah” lafzının ebced hesabındaki toplam rakamsal değeridir. Allah adı diğer Esmâ-i Hüsnâ'yı temsil ettiğinden en büyük isimdir. Bazı tasavvuf ehline “İsm-i Âzam” olarak da kabul edilmiştir (F. 109).

Çifte vav, yine ebced hesabı ile on ikiye karşılık gelirken On iki rakamı da, on iki imama işarettir. Karşılıklı dört vav harfi ise, bir nasihat teşkil eden “ittekul vavat” sözüne atfen yazılmıştır. Hadîs-i Şerîf gibi görülen ve birçok mi'mari eserde yer alan bu söz, müteber hadis kitaplarında yer almamaktadır³⁹³. Kelam-ı kibar olarak

³⁸⁸ AYVERDİ, E.Hakkı, *Osmanlı Mi'mârisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri,(1403-1451)* C.II, İstanbul 1972, s.151.

³⁸⁹ ÜNVER, A.Süheyl, *749/9 no'lu Edirne Defteri*.

³⁹⁰ Rifat OSMAN, *Edirne Rehnümâsı*, Edirne 1994, s.43.

³⁹¹ SÖNMEZ, Zeki, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk İslâm Mimârisinde Sanatçılar*, Ankara 1995, s.388.

³⁹² PEREMECİ, O.Nuri, *Edirne Tarihi*, İstanbul 1940, s.55.

³⁹³ TATLI, Bekir, *Mi'mari Hadisleri*, Ankara 2012, s.389.

değerlendirmek en doğrusudur. Kısaca “vav” harfi ile başlayan dört kavrama dikkat çeker. Bunlar “*vakıf, vekâlet, vesayet ve velayet*”tir³⁹⁴.

E.Hakkı Ayverdi, (1285-1868) tarihinde yazılanların üzerine (1310-1892) yılında bir tamir daha yapıldığını hatta yazıların ehemmiyeti olmadığı için metinleri nakletme ihtiyacı bile hissetmediğini söyler³⁹⁵. Pek çok kez üzerinde değişiklikler yapılan bu yazı katmanları hakkında bilgiyi Kasım 1998 tarihinde, Cihat Yılmaz tarafından kaleme alınarak Vakıflar Genel Müdürlüğüne sunulan raporda görmektedir. Bu rapora göre, “*câmi beden duvarları ile sütunlarında son dönem hattatlarımızca büyük ebatta çeşitli sülüs ve kûfî yazıların yazıldığı, hatta birbiri üzerine kapatılmak suretiyle yapıldığı, raspa neticesi ortaya çıkmıştır. Birbirini kapatmış vaziyette bulunan yazı örneklerinin hepsinin görülebilmesi için üstte mevcut olanın pozitif, altta mevcut olanların da aynı yer ve zemin üzerinde negatifolarak çalışılması*”³⁹⁶ istenmektedir. Nitekim bugün câminin bazı alanlarında bu farklı yazıların ve istiflerin kat kat yazılmış olduğunu görmektedir (F. 3).

Sıva ve taş gibi yüzeylere fırça ile uygulanan herhangi bir tezyînâtın veya yazının zamanın şartları içerisinde kolaylıkla kaybolma ve tahrip olma ihtimalinin her zaman var olduğu bir gerçektir. Bu itibarla duvar ve filpâye yüzeylerinde bulunan, özellikle detaylar konusunda hassas olan yazıların da zaman içerisindeki onarımlarda ehil olmayan kişilerce bozulmaları ve kayıpları da elbette olmuştur.

Taş üzerine ajur tekniği ile işlenmesi sebebiyle orijinalliğini kaybetmeyen ve câminin minber kapısı alınlığında bulunan kitabe istisnadır. Müzeyyen zeminli metnin yarısı sağdan sola ve diğer yarısının da soldan sağa doğru istiflendiği görülür. Ayrıca istifin üst kısmına, Beylik dönemi özelliği olarak kûfî metin ilave edilen³⁹⁷ bu kitabe, diğer yazılar arasında farklı bir ayrıcalığa da sahiptir. Söz konusu bu tasarım, Osmanlı dönemi kitabelerinde ilk defa görülen bir uygulamanın numûnesidir (F. 4)

³⁹⁴ ÖZCAN, Ali Rıza, “Müsenna Yazılar” *Hat ve Tezhip San’atı*, Ankara 2009, s.214,

³⁹⁵ AYVERDİ, E.Hakkı, *Osmanlı Mî’mârisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri, (1403-1451)*, C.II, İstanbul 1972, s.154.

³⁹⁶ VGM Arşiv Belgesi, *Eski Câmi, 4 No’lu belge*,

³⁹⁷ GÜNÜÇ, Fevzi, “Anadolu Selçuklu Dönemi Celi Sülüs Yazısının Beylik Dönemine Etkileri”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara 2009, s.54.

Câmi, 2000’li yıllara gelinceye kadar iri çiçek ve perde motiflerinin bulunduğu XVIII. yüzyıl tezyînâtına sahiptir (F. 5). Pek çok kaynak, tezyînâtın da yazılar gibi nispetsiz ve zevksiz olduğundan bahseder. R.Osman “Câminin kubbe ve duvarlarına yapılan ve tiyatro perdelerini andıran nakışlar affedilir cinsten değildir. Minber ve mihrap süslemeleri mahvedilmiştir. Duvarlarda süslemelerin güzelliği değil kalabalık vardır³⁹⁸,” diye eleştirmiştir. Benzer eleştiriler O.Aslanapa’nın farklı eserlerinde de görülmektedir. Aslanapa, eserlerinden birinde, “*üst kısımlarında kalan duvar sahaları insana azap veren çok çirkin barok dekorlar ve perde şekilleri ile adeta sıvanmış, mihrap da bu zevksizliğe kurban gitmiştir. Bunların temizlenmesi mekân tesirini çok değiştirecektir*³⁹⁹” tespitinde bulunurken, diğerlerinde “*Eski Câmi ilk orijinal abidevi yapıdır, içeride sonradan yapılan zevksiz Barok dekorlar atmosferi bozmaktadır*⁴⁰⁰” ve “*Daha yukarılarda ise duvar çirkin barok kalem işleri ve perde motifleri ile barbarca sıvanmış*⁴⁰¹”, gibi eleştirilerde bulunmuştur.

1752 depremi sonrasında onarım gören câmiye o dönemin yaygın tezyînât anlayışının bir gereği olarak işlenmiş olan⁴⁰² bu kalem işitezyînâtı, içeriğinde keçi kılı, saman, alçı, taş tozu gibi malzemelerin bulunduğu harçla sıvanmış kubbe ve duvar yüzeylerine, İtalyanların uyguladığı bilinmektedir⁴⁰³.

Y. Demiriz, 1973 yılında yaptığı çalışmalarda, “*yapıda orijinal kalem işleri yoktur, kalem işleri bulunduğu dair bilginiz vardır*”⁴⁰⁴, 1998 tarihli bir başka makalesinde, “*yapılan çalışmalar sonucunda, dokuz kubbeden altısında bulunan en erken bezemelerin, XVI. yüzyıl ikinci yarısının özelliklerini taşıdığını, diğer iki*

³⁹⁸ Rifat OSMAN, Edirne Evkâf-ı İslâmiyye Tarihi Câmiler ve Mescidler, Ankara 1999, s.64.

³⁹⁹ ASLANAPA, Oktay, *Edirne’de Osmanlı Devri Abideleri*, İstanbul 1949, s.7.

⁴⁰⁰ ASLANAPA, Oktay, *Osmanlı Devri Mi’marisi -Orhan Gaziden Başlayarak Sonuna Kadar Padişahlara Göre Gelişmesi-*, İstanbul 1986, s.17.

⁴⁰¹ ASLANAPA, Oktay, “Edirne’de Türk Mi’marisinin Gelişmesi” *Edirne, Edirne’nin 600.Fetih Yıldönümü Armağanı*, Ankara 1993, s.224.

⁴⁰² KUYULU, İnci, *Akdeniz’de İslâm San’atı Erken Osmanlı San’atı Beyliklerin Mirası*, İzmir 2000, s.184.

⁴⁰³ CEZAR, Mustafa, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimârlık*, İstanbul 1977, s.185.

⁴⁰⁴ DEMİRİZ, Yıldız, *Osmanlı Mi’marisinde Süsleme-Erken Devir 1300-1453*, İstanbul 1979.

kubbede de 1753 yılındaki tamir sırasında yapılmasına başlanan fakat tamamlanamadan bırakılan kalem işleri izlerine rastlandığını”iddia etmektedir⁴⁰⁵.

Vakıflar Genel Müdürlüğüne ait 1998 tarihli belgede,câminin kubbe ve duvarlarında 1986-1987 yılında yapılan onarımlar esnasında kubbelerdeki orijinal kalem işi süslemelere ulaşıldığı ve bunların röleveleri çıkartılarak bir kubbenin (E8 Kubbe) kalem işleri orijinaline göre yenilendiği⁴⁰⁶ (F. 6) belirtilmektedir. Diğer belgelerde 1990 Eylül ayında araştırılması için uzmanlara yer teslimi yapılarak kubbelerde, raporda geçen tabirle, çok az miktarda kalem işi araştırmasına başlandığı⁴⁰⁷ ifadesi yer almaktadır.Câminin iç yüzeyi yukarıda bahsedilen malzemeler kullanılarak kalın bir sıva tabakası ile kaplandı için, onarım sırasında sökülen sıvaların altından daha eski yazı ve kalem işleri ortaya çıktığı da belirtilmiştir⁴⁰⁸.

Uzun yıllar devam eden çalışmaların ve raspaların sonucunu Kasım 1998 yılında câmide yapılan incelemenin ardından câmi hakkında ayrıntılı bir rapor hazırlandığını görmekteyiz. Buna göre;

a- Yapının XV. yüzyıl tezyînâtının şekil ve renk olarak basit örneklerinden az da olsa raspa neticesi pendentif ve kemerlerde bulunduğu,

b- Mevcut barok tezyînâtın, kubbenin tuğla olması, üzerinde üç kat sıva bulunması ve geçirdiği depremten dolayı bir hayli harap hâle geldiği,

c- Yapılan sıva raspası esnasında alt sıva kademesinde klâsik Osmanlı dönemine ait tezyînât örneklerine rastlandığı,

d- Bu örnekler ve daha önceki ihalede bulunan örnekler üzerinde yapılan inceleme ile büyük ihtimalle Mimâr Sinan’ın Selimiye Câmi’ nin inşası esnasında tasarladığı tezyînât için o dönem ustalarınca bir eskiz çalışması teşkil edecek tarzda her kubbede ayrı dönem ve renkte tezyînât uygulaması yapıldığı,

⁴⁰⁵ DEMİRİZ, Yıldız, “Edirne Câmilerinde Kalem işleri”, *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998,s. 377.

⁴⁰⁶ VGM Arşiv Belgesi, *Eski Câmi, İnş. Müh. İbrahim GENÇ tarafından.10.03.1998 tarihli rapor. 1 No’lu belge*,

⁴⁰⁷ VGM Arşiv Belgesi, *Eski Câmi, Mimâr, N.Cansen KILIÇÇÖTE tarafından. 27.11.1990 tarihli rapor. 1 No’lu belge*,

⁴⁰⁸ VGM Arşiv Belgesi, *Eski Câmi, 22.01-/8 sayılı, imzasız bilgilendirme notu.3 No’lu belge*,

e- XIX. yüzyıl sonları itibarı ile benzer câmilerde de rastladığımız, şimdiki barok tezyînâtın uygulandığı,

f- Eser her ne kadar Osmanlı ilk devri mi'marisine ait ise de tezyînî yönden çeşitli devir ve örneklerini içerdiği,

g- Câminin çok kubbeli olması ve tezyînât yönünden bir biri ile simetri arz etmediği, gibi çok değişik ve aynı zamanda ilginç bilgileri C. Yılmaz'ın Kasım 1989 tarihli raporundan öğreniyoruz⁴⁰⁹.

Câmi içerisine ahşap üzeri tezyînâtların bulunduğu müstemilatlardan kadınlar mahfeli 1612 yılında, hünkâr mahfeli ile müezzin mahfeli de 1762 yılında,yapıya sonradan ilave edilmiştir. Kadınlar mahfelini Filibeli Ramazan Ağa isminde bir kişi yaptırmıştır⁴¹⁰.Harîme sonradan ilave edilen bu yapıların üzerinde, 2007 yılında yapılan onarımlardaki raspa neticesi “*Edirnekârî*” tarzında kalem işitezyînâtortaya çıkmıştır⁴¹¹.

Çelebi Mehmet devri eseri olan câmide, Selçuklu mi'mari eserlerinde tezyînât unsuru olarak kullanılan çininin bulunmaması ve tezyînâtta ağırlığın kalem işlerine verilmesi dikkat çekicidir⁴¹². Eski Câmi'nin duvarlarındaki tezyînâtı “*Boyacı Baba*” namında bir zatın yaptığına dair bir rivayet⁴¹³ bulunmakla birlikte bu kişi hakkında herhangi bir bilgi bulunamamıştır. Câmimi'marisinin esas unsurlarından olan mihrap ve minber taş malzeme ile inşâ edilmiştir. Mihrabın çok fazla tezyin edilmediği, ancak minberin, taş tezyînâtı ile bu dönemin olduğu kadar, tüm Osmanlı mi'marisi içerisinde tek sayılabilecek bir minber olduğu bilinmektedir⁴¹⁴. Minberin her bir parçasının tezyînâtının farklı olmasının yanında merdivende bulunan on basamak da farklı tasarımlarla tezyin edilmiştir. Minberin bu derece tezyin edilmesi, saltanat mücadelelerinin ardından hükümdarlığı elde eden Çelebi Mehmet'in saltanatının ilk

⁴⁰⁹ VGM Arşiv Belgesi, *Eski Câmi, Genel Müdürlüğün,23.10.1989 tarih ve ABİYAB/ABİŞB. 22.00 / 6730 (89) sayılı emri gereği, Tezyini Kontrolör, Cihat Yılmaz tarafından kaleme alınan 1989 tarihli rapor. 4 No'lu belge,*

⁴¹⁰ Rifat OSMAN, *Edirne Rehnümâsı*, Edirne 1994, s.43; Rifat OSMAN, *Edirne Evkâf-ı İslâmiyye Tarihi Câmiler ve Mescidler*, Ankara 1999, s.63.

⁴¹¹ VGM Arşiv Belgesi, *Eski Câmi,6 No'lu belge,*

⁴¹² DEMİRİZ, Yıldız, *Osmanlı Mi'marisinde Süsleme, Erken Devir 1300-1453*, İstanbul 1979,s.472.

⁴¹³ ŞAPOLYO, E.Behnan, “Edirne’de Üç Abide, Eski Câmi, Üç Şerefeli, Selimiye”, *Turizm*, C.11,S.88,Ankara 1968,s.9.

⁴¹⁴ ÖZBEK, Yıldırım, *Osmanlı Beyliği Mi'marisinde Taş Süsleme(1300-1453)*,Ankara 2002,s.530-531; ÖZBEK, Yıldırım, Erken Dönem Osmanlı Taş Süslemesi, *Osmanlı*, C.11, Ankara 1999,s.339.

yıllarında yapılmış olmasının bir etkisi olabileceği gibi, bir hükümdarlık alameti olarak da düşünmek mümkündür (F. 133,135).

Eski Câmî, mi'mari özellikleri ve tezyînâtı dışında bir takım özelliklere de sahip olmuştur. Geçmişte, câminin önündeki abdest musluklarından kış mevsiminde hususi bir tertibatla sıcak su akıtılmış olması⁴¹⁵, namaz vakitlerinde cemaat safları arasınıncâmi mütevellisi tarafından, mevsimine göre gül, sümbül, nergis ve zambak gibi çiçeklerle donatılması⁴¹⁶devrin yenilikleri olarak değerlendirilmektedir. Hacı Bayram Veli'nin üzerinde konuşma yaptığı söylenen vaaz kürsüsü ve mihrabın sağında, minber yönünde Kâbe'den getirilen Rûkn-i Yemânî⁴¹⁷ taşının bulunması da (F. 93) geçmişte olduğu gibi günümüzde decâmiye ayrı bir kutsiyet kattığı⁴¹⁸ bilinmektedir.

⁴¹⁵ ASLANAPA, Oktay, *Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri*, İstanbul 1949,s.7.

⁴¹⁶ Evliya Çelebi, *Seyahatname*, Zuhûri Danışman Derlemesi, İstanbul 1970,C.5, s.310.

⁴¹⁷ ONUR, Oral, *Edirne Türk Tarihi Vesikalarından Kitabeler*, İstanbul 1972,s.86.

⁴¹⁸ ÇENGELCİ, Yusuf, Karabıyık, "*Edirne'de Tarihi Eserler, Mimâr Sinan ve Selimiye*", Edirne 2008, s.63.

III.1.2. Edirne Eski Câmii Harâm Örtü Sistemi Kalem İşi Örnekleri

III.1.2.1. E1 Kubbe

Katalog Nu. : 1

ÖrnekNu. : 1

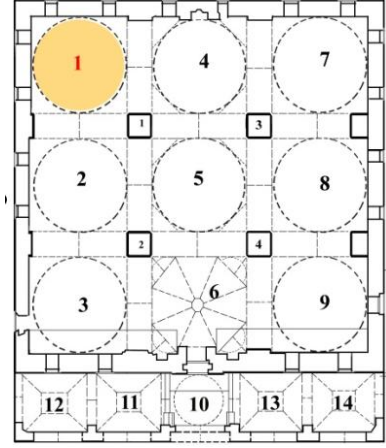
Fotoğraf Nu. : 7 - 11

Çizim Nu. : 1,2

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: E1 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî,

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği uygulanmıştır. Tezyînât kubbe merkezinde, orta kısmında, kubbe eteğinde, kubbe kasnağında, pandantiflerde ve kemerleredir. Kubbe aynı zamanda 5 kademeli, 18 taksimatlı bir tezyînâta sahiptir (F. 7).

1. Kademe: Kubbe merkezinde bulunan göbek aynı zamanda kompozisyonu oluşturan rûmîlerin saplarının çıkış kaynağıdır. Düğüm hareketlerinin bulunduğu orta merkezdeki bu dairenin dış kısmında kapalı formlarla kompoze edilen dendanlar, kahverengi ve yeşille renklendirilmiştir. Rûmîlerin sapları üzerinde noktalar bulunmaktadır. On sekiz taksimatlı geometrik biçimin uç noktalarından devam eden tasarım, kubbe merkezinden kubbe eteklerine doğru dağılmaktadır (F. 8).

2. Kademe: Kubbedeki nakışlar kubbenin 1/3'ünü kapsayacak boyuttadır. Tamamen rûmî motiflerle oluşturulmuş bir tasarımdır. Merkez dairedeki saplardan dağılan rûmîler alttan üstten geçmeler yapmak suretiyle kapalı formlar oluşturmuştur. Formların içerisinde iri, tepelik tarzında rûmîler bulunmaktadır. Kapalı formların uçlarında tekrar iri, tepelik tarzı rûmîler bulunurken kompozisyon sencîde rûmîlerle son bulmuştur. Saplar siyah tahrirli, açık yeşil renkli, motifler

kahverengi, beyaz, açık yeşil ya da koyu yeşil, beyaz, kırmızı renklerle tonlamalı olarak uygulanmıştır.

Sözü edilen bu tezyinî alan ince bir şeritle sınırlandırılmıştır. Şerit, siyah zemin üzerinde beyaz ve açık yeşil renkle tonlamalı olarak renklendirilmiş tepelik tarzı şekillerin, uç uca dizilmesi ile oluşturulmuştur (Ç. 1).

3. Kademe: Aynı renklerin ve motiflerin kullanıldığı bu kısımda otuz altı adet dendanlı motiflerin uçlarında tığ deseni bulunmaktadır. Dendanlar arasında daha küçük tığlar vardır. Bu desenler, kubbe ortasında bulunan ana göbek kompozisyonunu tamamlar (F. 9), (Ç. 2).

4. Kademe: İçerisinde dört adet pencerenin de bulunduğu kubbe eteğinde servi, meyve ağacı (zeytin ağacı veya elma olabilir) ve vazolu şemseler münavebeli olarak yerleştirilmiştir (F. 10).

5. Kademe: Kubbe kasnağında, (pencerelerin ve ağaç minyatürlerinin alt kısmı) yan yana eklenmiş yatay baklava dilimli ve bugün somaki diye adlandırılan ebrulu biçimler yer almaktadır.

Pendantif: Kubbeye geçişte mi'maribir eleman olan pendantiflerin alt uçlarında topraktan çıkan doğal bir ağaç biçimlemesi dikkati çeker.

Kemer: Kemerlerde de kubbe kasnağında olduğu gibi ebrulu biçimli, bu yüzyıl üslûbuna ait olan somaki taş bezemeleri münavebeli olarak bulunmaktadır (F. 11).

Değerlendirme

Kompozisyon merkeze sanal gelen doğruların çok tekrarlı tasarım anlayışıyla hazırlanmıştır. Rûmîler yalın olmakla birlikte iç bünyeleri işlenmiş, bazılarının üzerine ek kanatlar ilave edilmiştir. Diğer taraftan taksimatlar arasına yerleştirilmiş münhanilervardır. Bu münhaniler muhtemelen rûmîlerin bozulmuş şeklidir. Sapları birbirine bağlayan agraflar oval şeklinde olması gerekirken, usule aykırı şekilde dikdörtgen biçimde işlenmiştir. Agraflarda bulunan bu yanlışlık, onarımlar esnasında

yapılan hatalardan kaynaklanmıştır. Tasarımda kapalı formlar oluşturulmuş ancak zeminleri renklendirilmemiştir.

Ağaç ve çiçek desenleri dönemin tezyînât anlayışının bir eseridir. Bu motiflerin zemin kısmında girintili-çıkıntılı şekiller vardır. Bu uygulamanın, ağaçların zeminine toprak görüntüsü verilmek gibi bir kaygıyla yapıldığı tahmin edilmektedir. Kubbe eteklerinde bulunan ağaç ve vazolu çiçek desenleri klâsik tasarım üslûbuna çok uymaz. Bu tarzın benzer örnekleri XVIII. yüzyıldan sonra yapıldığı bilinen Balkanlardaki câmilerde mevcuttur.

III.1.2.2. E2 Kubbe

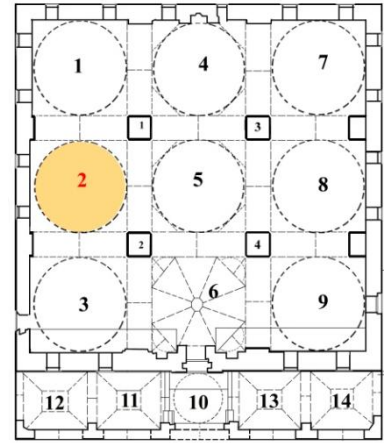
Katalog Nu. : 1

Örnek Nu. : 2

Fotoğraf Nu. : 12-18

Çizim Nu. : 3-6

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: E2 Kubbe



Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri

Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği uygulanmıştır. Tezyînât kubbe merkezinde, kubbe orta kısmında, kubbe kasnağında ve kemerlerdedir. Kubbe aynı zamanda 5 kademeli, 16 taksimatlı bir tezyînâta sahiptir (F. 12).

1. *Kademe:* Kubbe merkezindeki daire içerisinde on iki kollu yıldızdan oluşan geometrik bir tasarım bulunmaktadır. Sistem olarak bir önceki kubbenin aynısıdır (F. 13), (Ç. 3).

2. *Kademe:* Ana zeminin tuğla kırmızısı ile renklendirildiği geniş kubbe göbeğinin nakışları kubbenin 1/2'sini kapsayacak boyuttadır. Kompozisyon, on altı taksimatlı rûmî ve hatâyî motiflerin merkeze sanal olarak gelen çok tekrarlı bir tasarımdır. Motiflerin başlangıç uçları merkez dairenin dış çizgisinden itibaren kubbe eteği yönüne doğru uzanmaktadır. Saplar altlı –üstlü olarak geometrik bir görüntü oluşturmamasından hemen sonra rûmî tepelik formuna dönüşürken aynı zamanda siyah zeminli kapalı formlar oluşmuştur. Kompozisyonun ana motifi rûmî olmakla birlikte aralara hatâyîler de yerleştirilmiştir. Rûmîlerin oluşturduğu kapalı formlar içerisine merkezsel hatâyîler, formlar arasına ise yönlü hatâyîler yerleştirilmiştir. Beyaz renkli hat üzerinde hareket eden motiflerde, rûmîlerin ve hatâyîlerin içleri, açık yeşil ve mercan kırmızı renkle çalışılmıştır. Ayrıca bu tasarımda rûmîlere iç bünye uygulanmamıştır (F. 14) , (Ç. 4).

3. *Kademe:* Geniş kubbe göbeğinin dışına, merkezdeki geometrik dairesel formun benzeri burada bordür şeklinde tatbik edilmiştir. Beyaz zemin üzerinde siyah çizgilerle oluşturulan bu bordürün içerisinde on iki kollu yıldız tam olarak değil, karşılıklı yarımşar olarak uygulanmıştır. Geometrik motifli bordür, 2. kademedeki tezyînâtta tığlara geçişi sağlar (F. 15) , (Ç. 5).

4. *Kademe:* Tamamen rûmî motiflerden oluşan otuz adet tığ motifinde, genel kompozisyon içerisindeki aynı renkler kullanılırken, hatâyîler tercih edilmemiştir. Rûmîler hurdelenmiş, iç bünyeler uygulanmış hatta bu iç bünyelere gölge bile katılmıştır. Uçlarında kısa çizgileri de bulunan bu tığ motifleriyle birlikte geniş kubbe göbeğinin tasarımı tamamlanmıştır (F. 16).

5. *Kademe:* Kubbe kasnağında, pencerelerin altından kubbeyi tamamen saran ve hurde rûmîlerle tasarlanmış geniş bir bordür mevcuttur. Beyaz zemin üzerine oturan bu bordürün bünyesindeki kapalı formlar hurde ve sade rûmîlerle oluşturulmuş ve iç kısımları siyah renkle doldurulmuştur (F.17-18).Kubbe kasnağında bulunan bu geniş bordür kuşağının üzerinde uçları merkeze yönelik yine hurde rûmî motiflerle düzenlenmiş tığlar bulunur (Ç. 6).

Pendantif: Pendantiflerde herhangi bir tezyînât yoktur. Muhtemelen yapılan araştırmalarda bir şeyler bulunamadığı için boş bırakılmıştır.

Kemer: Somaki taş bezemelidir.

Değerlendirme

Bu hatâyîler oldukça iptidaidir ve konuşlanma yerleri de farklıdır. Zira bu hatâyîlerin kendilerine ait özel bir çıkış menbaı ve hattı olması gerekirken burada rûmî motifler üzerine monte edildikleri görülmektedir. Rûmîler ise yalın kullanılmakla birlikte, dendanlı olarak da kullanılmıştır. Hatta münhanili tarzda dendanlı kullanıldıkları da görülmektedir.

Genel yapı içerisinde münhaninin ağırlığı hissedilirken motiflerin çok yoğun olması ve çok karmaşık geçişlerin bulunması dönem özelliği olarak dikkat çekmektedir

III.1.2.3. E3 Kubbe

Katalog Nu. : 1

ÖrnekNu. : 3

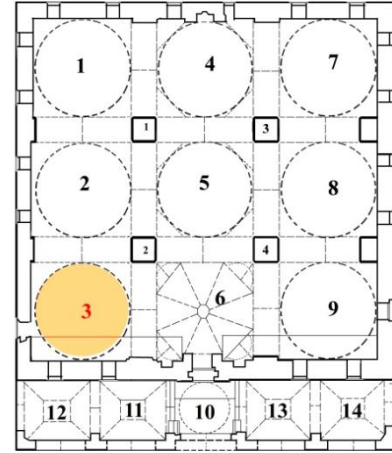
Fotoğraf Nu. : 19-24

Çizim Nu. : 7-9

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: E3 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Geometrik

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği uygulanmıştır. Tezyînât kubbe merkezinde, orta kısmında, kubbe kasnağında ve kemerlerdedir. Kubbe aynı zamanda 6 kademeli, 8 taksimatlı bir tezyînâta sahiptir (F. 19).

1. Kademe: Kubbe merkezindeki daire içerisinde sekiz köşeli yıldızın çevresinde oluşan geometrik geçmelerden müteşekkil bir kompozisyon bulunmaktadır (F. 20)

2. Kademe: Önceki örneklerde bulunan sistemin aynen tekrarı olan kubbedeki nakışlar, kubbenin 1/2'sini kapsayacak boyuttadır. Sekiz taksimatlı rûmî motiflerin merkeze dik olarak gelen çok tekrarlı bir tasarımla kompoze edilmiştir. Sistem merkezde bulunan daire formunun dışından başlayarak kubbe eteğine doğru uzanır. Rûmîler hurdeli ve dendanlı olmakla birlikte iç bünyeleri işlenmiştir. İri tepeliklerin hemen alt kısmında yer alan agraflar usule aykırı şekilde dikdörtgen biçimde işlendiği tasarımda, kapalı formlar oluşturulmuş, ancak zeminleri renklendirilmemiştir. Rûmî dalları açık yeşil renkli; motifler kahverengi, beyaz, açık yeşil ya da koyu yeşil renklerle kademeli bir biçimde tonlamalı olarak uygulanmıştır. Bu alanın iç ve dış kenarları siyah zemin üzerinde küçük yuvarlak şekillerin bulunduğu ince bir bordürle sınırlandırılmıştır (F. 21),(Ç. 7).

3. Kademe: Dairevi rûmî kıvrımlarından sürgit tarzında kompoze edilmiş bir bordürden oluşmaktadır. İç içe geçmiş dalların üzerlerinde iç bünyeleri işlenmiş yalın rûmîler seyrek olarak yerleştirilmiştir. Bir kısım boşluklar ise kanatlarla doldurularak denge sağlanmaya çalışılmıştır (F. 22).

4. Kademe: Önceki bordürden daha az et kalınlığı olan siyah renkli ve ikili zencerekten oluşmaktadır (F. 22).

5. Kademe: Ana kompozisyonun dış kenarını ve tığların eklendiği bölümü oluşturan bu bordür, üçüncü kademedeki bordürden daha kalındır. Desen olarak tamamen rûmî motiflerden müteşekkil kapalı formların yan yana dizilmesi ile kompoze edilen desende her iki form arasında dönem özelliği taşıyan düğümler bulunmaktadır. Motifler burada da tonlamalı olarak renklendirilmiştir. Bordürün dış kenarındaki üçgen dendanların uçlarına eklenen kısa çizgilere beyaz renkli tepelik formu ilave edilmek suretiyle altmış dört adet tığ deseni oluşturulmuştur (F. 23). (Ç. 8).

6. Kademe: Kubbe eteğinde bulunan dört adet pencere arasında yer alan ve kubbe merkezine yönlü tığlar bulunmaktadır. Bu tığların deseni, merkezde bulunan bir agraf ve bunun içerisinden geçen ve uçlarında iç bünyeli rûmîler bulunan simetrik bir rûmî dalından oluşmuştur. Tığ desenlerinin altında kubbeyi tamamen kuşatan bordür ise simetrik düzende devam eden agraf ve tepelik yoğunluklu, kapalı formu oluşturan rûmîlerin hurde rûmîlerden oluşturduğu bir kompozisyona sahiptir (F. 24), (Ç. 9).

Pendantif: Bu kubbeye ait pendantiflerde herhangi bir tezyînât yoktur. Muhtemelen yapılan araştırmalarda bir şeyler bulunamadığı için boş bırakılmıştır.

Kemer, somaki taş bezemelidir.

Değerlendirme

Desen tasarımı ve motiflerin oldukça karmaşık olduğu gözlemlenmektedir. İri motiflerin yanında çok küçük motiflerin bulunması kompozisyon dengesini bozmuştur. Tasarımda iri hurde rûmîler kullanılırken, tepeliklerin yapısında aslından

uzaklaştığı görülmektedir. Kubbe göbeğinde bulunan geometrik, geçmeli kompozisyon güzel olmakla birlikte dönüş noktalarında bozuk çizimler bulunmaktadır.

III.1.2.4. E4 Kubbe

Katalog Nu. : 1

Örnek Nu. : 4

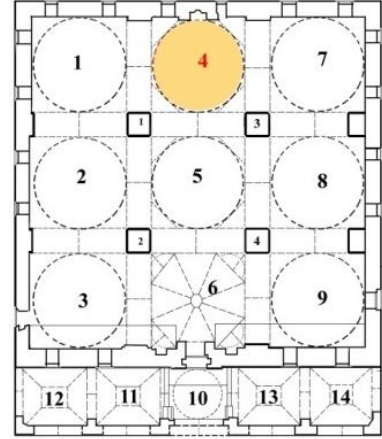
Fotoğraf Nu. : 25–32

Çizim Nu. : 10–12

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: E4 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî, Geometrik

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği uygulanmıştır. Tezyînât kubbe merkezinde, orta kısmında, kubbe eteğinde, kubbe kasnağında, Türk üçgenlerinde ve kemerlerdedir. Kubbe aynı zamanda 4 kademeli, 16 taksimatlı bir tezyînâta sahiptir (F. 25).

1. Kademe: Kubbe merkezindeki daire içerisinde sekiz köşeli yıldız ve bu yıldızdan gelişen ve içerisi düğüm motifleri işlenmiş olan geometrik geçmelerden müteşekkil bir kompozisyon bulunmaktadır (F. 26), (Ç. 10).

2. Kademe: “İhlâs Sûresi”nin bulunduğu yazı kuşağını oluşturan bu alan tamamen yenidir ve XIX. yüzyıl ile tarihlenmektedir. Yazı, barok süslemeden bir hatıra olarak muhafaza edilmiştir. (F. 27). Bu tasarımda kırmızı zemin üzerinde geniş bir bant halinde sülüs hat bulunmaktadır. Bu hattın içerisinde bulunan elif ve lam gibi harflerin uçları yukarıya doğru uzatılarak merkez daire içerisindeki geometrik geçmeye bağlanmış ve bu suretle yazıya dönem özelliği verilmeye çalışılmıştır (F. 28) Mustafa Nakşî (1209/1795–96) - Ömer Hayrani (1318/1897–98) isimli ve tarihli iki adet imza vardır. Yazının metni, okunuşu ve anlamı şöyledir:

Metni:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ * اللَّهُ الصَّمَدُ * لَمْ يَلِدْ * وَلَمْ يُولَدْ * وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا

أَحَدٌ *

صدق الله العظيم وبلغ رسوله الكريم وخرمة علي ذلك من الشاهدين

Okunuşu:

“Bismillāhi’r-raḥmāni’r-raḥīm. Qul hüvallahü eḥad. Allāhü’ş-Şamed. Lem yelid ve lem yūled. Ve lem yekün lehü küfüven eḥad. şadaḳallahü’l-‘azīm ve belleḡa rasūlühü’l- kerīm ve bi ḡurmeti ‘ala zālike mine’ş-şāhidīn⁴¹⁹”

Anlamı:

1. De ki: “O, Allah’tır, birdir, tektir. 2. Allah Samed’dir. (Her şey O’na muhtaçtır, o, hiçbir şeye muhtaç değildir.) 3. Ondan çocuk olmamıştır. Kendisi de doğmamıştır (kimsenin çocuğu değildir). 4. Hiçbir şey O’na denk ve benzer değildir. Yüce olan Allah şüphesiz doğru söylemiştir. Onu kerim olan Peygamberimiz (a.s) bize ulaştırmıştır. Biz de bu duruma şahit olanlarız”.

3. Kademe: Kubbedeki nakışlar, kubbenin tamamının kapsayacak boyuttadır. On altı taksimatlı rûmî ve hatâyî motiflerle, merkezden eteğe sanal doğrularla gelen, yoğun şemse ve kartuşlu, aynı zamanda çok tekrarlı bir tasarımdır (F. 29).İç kenarı

⁴¹⁹ Kur’an-ı Kerim, İhlâs, 112/1-4.

geometrik zencerek, dış kenarı sarmal bir zencerekle sınırlandırılmış olan bu alanda tezyînât kartuşlar halinde meydana getirilmiştir.

Turkuaz zeminli formların deseni devir üslûbunda hatâyîlerden oluşurken, açık yeşil zeminli formların desenleri de tamamen rûmîlerden oluşturulmuştur. Kartuş içlerindeki buket tarzındaki hatâyî motifleri dönem tezyînâtına ait üslûptur (F. 30). (Ç. 11)

4. *Kademe:* Kırmızı zeminli ve yazı aralarında rûmî motiflerin de serpiştirildiği sülûs hatla Hadîs-i Şerîf'in uygulandığı yazı kuşağından oluşmaktadır (F. 31). Yazının metni, okunuşu ve anlamı şöyledir:

Metni:

مَنْ صَلَّى الْفَجْرَ فِي جَمَاعَةٍ ثُمَّ قَعَدَ بِذِكْرِ اللَّهِ حَتَّى تَطْلُعَ الشَّمْسُ
حَجَّهِ وَعُمْرَةٍ تَامَتْ ثُمَّ صَلَّى رَكْعَتَيْنِ كَانَتْ لَهُ كَأَجْرِ

Okunuşu:

“Men şalli el-fecr fî cemâ‘at, şümme ka‘de bi-zikri’llâh hattâ teṭli‘a’ş-şemsi, şümme şalli rek‘ateyni kânet lehû ke‘ecri ḥaccetin ve ‘umretin tāmmetin”⁴²⁰

Anlamı:

“Hz. Peygamber (sav) şöyle buyurmuştur: “Kim sabah namazını cemaatle kılar, sonra güneş doğuncaya kadar oturarak Allah’ı zikreder, sonra iki rekât namaz (işrak namazı) kılırsa, ona makbul tam bir hac ve bir umre sevabı verilir”.

Kubbenin mimârî bir ögesi olan Türk üçgenlerinin bütün alanları, tamamen dolu olarak uygulanmıştır. Üzerinde bulunan üçgen tablolar içerisine hatâyî ve rûmî motifler münavebeli olarak yerleştirilmiş, kenarları bordürle çevrilmiştir. Hatâyîler

⁴²⁰ Hadîs-i Şerîf, *Tirmizî*, Salât 59, *Tirmizî*, Deavât, 9.

devir üslûbunu yansıtırken, rûmîler dönem motif karakterlerine benzetilmeye çalışılmıştır (F. 32). (Ç. 12).

Türk üçgenlerinin üzerleri her bir üçgen, bir tablo olmak üzere mermer taklitli, ebrûli biçimlerle renklendirilmiştir. Yine bu üçgenlerin içlerine daire formları yerleştirilmiş, daire formlarının içerisi ise, ebruli biçimlerin yanı sıra geometrik ve basit hatâyî motiflerle tezyin edilmiştir (Ç. 13). Pencere altlarında bulunan tablolar da ise 1/2 simetrisinde basit formlardan müteşekkil rûmî kompozisyon bulunmaktadır (F. 32)⁴²¹.

Pendantif : Bu kubbede pendantif yerine, kubbeye geçişler Türk üçgenleri ile sağlanmıştır.

Kemer : Somaki taş bezemelidir.

Değerlendirme

Merkezde bulunan dairesel göbeğin dış kısmındaki “*İhlâs Sûresi*”nin bulunduğu yazı kuşağı ve kubbe eteğinde bulunan yazı kuşağı, XIX. yüzyıl ile tarihlenmektedir. Her iki yazı da orijinal olmadığı gibi devir üslûbuna da uygun değildir. Geçmiş dönemdeki barok süslemeden bir hatıra olarak muhafaza edilmiştir. Merkezdeki yazı ile aynı özellikleri taşıyan 4. kademede yazıda, Metin dört defa tekrar edilmiştir.

Kubbe içerisindeki tezyînâtın orijinal olmadığı bilinmektedir. Bu tasarım, devir üslûbuna yakın olabilecek şekilde tamamen yenilenmiştir.

⁴²¹Kubbede bulunan kalem işleri tamamen muhdesdir. Zira R. Osman, “1751 yılındaki depremde mihrabın üstündeki bu kubbe ile bunun sağ ve solundaki kubbelerin tamamen yıkıldığını, 1753 yılında yeniden inşa edildiklerini” söyler. (Rifat OSMAN, Edirne Evkâf-ı İslâmiyye Tarihi Câmiler ve Mescidler, Ankara 1999, s.63). Dolayısıyla bu kubbelerde bulunan tezyînât orijinal olmayıp orijinal örneklerden uyarlanmıştır. 2011 yılında câminin tezyînâtını yapan Sinan usta ile yaptığımız görüşmede bu olay hatırlatılmış ve cevaben restorasyon esnasında câminin temellerine kadar inildiği ve buradan çıkan hafriyattan eski örneklerin bulunduğu ve bu bulgulara göre kompozisyonun tanzim edildiğini ifade etmişlerdir.

II.1.2.5. E5 Kubbe

Katalog Nu. : 1

Örnek Nu. : 5

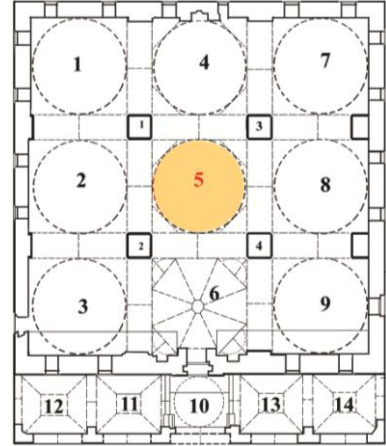
Fotoğraf Nu. : 33–42

Çizim Nu. : 13–16

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: E5 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî, Geometrik

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği uygulanmıştır. Tezyînât kubbe merkezinde, orta kısmında, kubbe eteğinde, kubbe kasnağında, mukarnaslarda ve kemerlerdedir. Kubbe aynı zamanda 6 kademeli, 8 taksimatlı bir tezyînâta sahiptir (F. 33).

1. Kademe: Kubbe merkezindeki daire içerisinde sekiz köşeli yıldız ve bu yıldızdan gelişen ve dışarıya doğru beş sıra halinde dağılan geometrik motifli bir daire formu bulunmaktadır. Haleler halinde dağılan bu sekiz köşeli yıldız, 2.kademedeki sekiz taksimli rûmî biçimli kompozisyon ve başlık kısmındaki, altmış dört adet tığla ana kompozisyonun özünü oluşturmaktadır (F. 34).

2. Kademe: Merkezdeki 8 köşeli yıldızın düz ve keskin çizgilerinin aksine bu bölümde merkezdeki yıldızın uçlarından devam ettiği varsayılan, kırmızı münhani çizgiler desenin ana kompozisyonunu oluşturmuştur. Merkez dairenin dış çizgisinden başlayan ve üzerine motif eklenmemiş, bazen eğriler, bazen de dairesel kaval kepçe biçimlerinden meydana gelen kartuş şemseler halinde dışarıya doğru uzanmış olan bu kırmızı hattın, şemseler sayesinde renk ayrımları elde edilmiş ve uç kısmına rûmîler eklenerek son bulmuştur. Sekiz taksimatlı geometrik sistemin içinden meydana gelmiş rûmî biçimler yine hendesiye uygun tasarlanmıştır. İç bünyeleri işlenmiş rûmîlerin bir kısmının içi kırmızı, beyaz ve yeşil ile doldurulmuş olduğu

görülür. Yeşil renkle doldurulanlar ayrıca kırmızı ile tekrar tahrirlenmiştir. Desen 1/8 taksimatında tekrar edilirken, kendi içerisinde 1/16 simetrisinde ayrıca tekrar edilmiştir. Merkezdeki sapların çıkış noktalarını incelediğimizde görmüş olduğumuz bu sistematik düzenlemeyi döneme ait özellikler içerisinde sayabiliriz (F. 35) , (Ç. 14).

3. *Kademe:* Siyah zemin üzerinde içleri dairesel biçimli ince bordürün ardından, zemin rengi üzerinde sadece dış hatları belirtilmiş, kenarları tahrir edilmiş sülüs hatlı yazı kuşağı bulunmaktadır (F. 36). Bu yazı kuşağı normal bir bordür kalınlığındadır. Mükerrer yazı aralarında, rûmîli düğüm motifleri eklenmiştir. Hadîs-i Şerîf'in nakşedildiği kuşaktaki metnin, okunuşu ve anlamı şöyledir (F. 37);

Metni:

قَالَ النَّبِيُّ عَلَيْهِ أَفْضَلُ الصَّلَوَاتِ وَأَكْمَلُ النِّحْيَاتِ لَا صَلَاةَ إِلَّا بِحُضُورِ الْقَلْبِ

Okunuşu:

“Kâle’n-nebiyyü ‘aleyhi efḍalüş-şalavâti, ve ekmelü’t-taḥiyyâti, lâ şalâte illâ bi-ḥuzûri’l-kalbi ⁴²²”

Anlamı:

“Peygamber buyurdu ki, Salatü selamların en üstünü ve en mükemmeli onun üzerine olsun. Namaz kalp huzuru iledir.”

4. *Kademe:* Orta büyük göbeğin en dış kısmındaki bordürün bünyesinde rûmî motiflerle oluşturulmuş otuz iki adet kapalı form şeklinde yan yana sıralanmış desen mevcuttur. Hatâyî ve rûmîlerin tahrirleri açık yeşil renkle işlenirken rûmîlerin iç kısımlarına pembe renkle münhaniler yapılmıştır. Bordürün dış kısmında üçgen dendanlara agraflar ve münhanilerden oluşturulmuş döneme ait olmayan bir üslûpta altmış dört adet tığ eklenmiştir(F. 38).

⁴²² Hadîs-i Şerîf, Tirmizî, Deavât, 9.

5. *Kademe*: Sekizgen bir kaideye oturan kubbenin eteklerinde bulunan bordürün içinde tepelik motiflerinin birbirleri ile bağlı bir şekilde sıralanmıştır. Dendanlı, tığlar halinde oluşturulan bordür üst kısmı, tepelik ve agraf biçimlerinin çeşitlerinden meydana gelmiş küçük tığlarla şekillendirilmiştir (F. 39) , (Ç. 15).

6. *Kademe*: Kubbe kaidesinin yan duvar yüzeylerinde, dört adet pencerenin pervazlarında, hepsi birbirinin aynı olan rûmî motifli Bağdat ekolü hurdeleri⁴²³ tarzında uygulanmış bordürler ve pencere kemeri üzerinde rûmîlerle müteşekkil simetrik siyah zeminli başlık biçimli şemse motifleri bulunmaktadır. Söz konusu pencerelerin sağ ve sol taraflarında, aynı zamanda mukarnaslarla duvarın birleşme yerlerinde üçgen köşebent tarzında 1/2 simetrisinde, kırmızı ve siyah rengin öne çıktığı iri rûmî motiflerle dendanlı desen oluşturulmuştur (F. 40) . Kubbe kaidesinin en alt kısmı diğer kubbelerde benzerleri bulunan siyah zeminli, üzeri noktalı ince şeritle sonlandırılmıştır (F. 41).

Pendantif: Kubbeye geçişin mukarnaslarla sağlanmış olduğu bu kısımda zemin rengi, toprak ve kirli beyazdır. Tüm mukarnasların üzerlerinde kırmızı, siyah ve beyaz renkle işlenmiş negatif üslûpta simetrik rûmî ve hatâyî motifler mevcuttur. Selçuklu dönemi çini mihraplarda bulunan motiflerle benzerlik gösteren bu tasarımlarda döneme ait düğüm örnekleri de bulunmaktadır (F. 42) , (Ç. 16).

Kemer: Somaki taş bezemelidir.

Değerlendirme

Desende bulunan rûmîler, anatomik yapıları itibariyle diğer kubbelerde bulunan tasarımlardan farklıdır ve erken dönem Anadolu rûmî biçimlerini hissettirir. Mukarnasların yan kısımlarında yer alan üçgen desenlerde bulunan rûmî motiflerin leke değerlerinde ve anatomik yapılarında bozukluklar vardır.

⁴²³ M.Semih İRTEŞ ile 22.07.2012 tarihinde yapılan görüşmeden,

III.1.2.6. E6 Kubbe

Katalog Nu. : 1

Örnek Nu. : 6

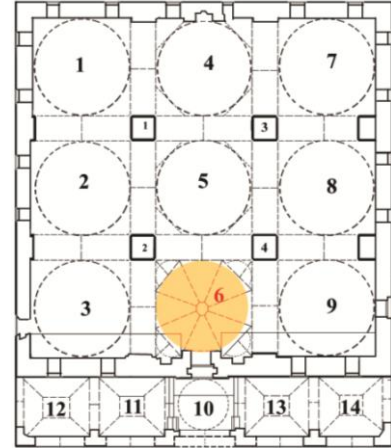
Fotoğraf Nu. :43- 73

Çizim Nu. : 17-22

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: E6 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği uygulanmıştır. Tezyînât kubbe merkezinde, orta kısmında, kubbe eteğinde, kubbe kasnağında, eksedrarlar ve kemerlerdedir. Kubbe aynı zamanda 4 kademeli,16 taksimatlı bir tezyînâta sahiptir (F. 43).

1. *Kademe:* 1/16 simetrisinde bir kompozisyon uygulanan, sekiz kasnaklı ortası fenerli kubbe birbirinden farklı şemselerle tezyin edilmiştir (F. 44). Sekizli tonoz kubbenin fener etrafı ve eteğinde yeşil zemin üzerine 1/2 simetrisinde rûmî motifli yarım şemse uygulanırken, bunların arasında kalan kısımlara 1/2 simetrisinde beyaz zemin üzerine içleri hatâyî motifli, yeşil zemin üzerine rûmî motifli şemseler uygulanmıştır. Tonozun eklemlerine isabet eden boşluklarda yine iri tepelik formuna benzeyen şemse benzeri formlar eklenmiştir. Tüm şemselerin çevresi beyaz renkle tahrirlenerek formlar oluşturulmuştur (F. 45).Bu tasarımda, Simetri eksenine teğet, üzeri kırmızı noktalı beyaz renkli şeritler kullanılmıştır. Şemselerin iç ve dışında rûmî -hatâyî motifler kullanılmıştır. Rûmîler birbirlerinden farklı altı yedi karakter sergiler. Bunların farklı biçimli iç hurdeleri yalın münhaniler halinde olduğu gibi, bazen yaprak biçimleri ile de tasarlanmıştır. Rûmî motiflerin yapısında bu farklılıklar olurken bir kısım şemsede bulunan hatâyî buketleri rûmîlere nazaran daha

az bozulmuş olup en azından leke değerlerinde fazla bir problem görülmemektedir. Diğer yandan hatâyîler dönem üslûbuna uygun tasarlanmıştır (F. 46,47) , (Ç. 17).

2. *Kademe*: Sekizgen kubbe kasnağının her bir yüzü, yazı aralarında dairevi rûmî kıvrımların serbest olarak dolaştığı, sülûs ve kûfî hatla yazılmış kartuşlarla donatılmıştır. Kubbe kasnağında bulunan yazıların metni, okunuşu ve anlamı sırasıyla şöyledir⁴²⁴;

Metni:

(A1) لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سَنَةٌ وَلَا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَاللَّهُ

(A2) إِنَّ الصَّلَاةَ تَهْمِي عَنِ الْفَحْشَاءِ وَالْمُنْكَرِ وَلَذِكْرُ اللَّهِ أَكْبَرُ

(A3) وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ

(A4) اللَّهُمَّ يَا مَنْ أَنْزَلَ الْقُرْآنَ وَأَنْعَمَ عَلَيَّ الْعِبَادِ بِالْكَرَمِ وَالْأَمْنَانِ

(A5) أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يَحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ

(A6) إِنَّ الصَّلَاةَ كَانَتْ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ كِتَابًا مَوْقُوتًا

(A7) كُرْسِيَهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَلَا يَؤُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ

(A8) وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنْ مَنَعَ مَسَاجِدَ اللَّهِ أَنْ يُذَكَّرَ فِيهَا اسْمُهُ

Okunuşu:

A1) “Allāhü lā ilāhe illā hüve’l-ḥayyü’l-ḳayyüm, lā te’ḥuzühü sinetü’v-velā nevm, lehü mā fî’s-semāvāt”⁴²⁵ (F. 48)

A2) “İnne’ş-şalāte tenhā ‘ani’l-faḥşā’i ve’l-münkeri ve lezikru’llāhi ekber”⁴²⁶ (F. 49)

⁴²⁴ 2008 yılında yaptığımız ziyarette bulunmayan bu yazılar, 2009 yılındaki restorasyonda yeniden ortaya çıkartılmıştır.

⁴²⁵ *Kur’ân-ı Kerîm*, Bakara, 2/255.

⁴²⁶ *Kur’ân-ı Kerîm*, Ankebût, 29/45.

A3) “vemā fi’l-‘ard, men zellezī yeşfe’u ‘indehū illā bi’iznih, ya‘lemū mā beyne” (F. 50)

A5) “Allahümme yā men enzele’l-kur’ān ve en’ame‘ale’l-‘ibād bi’l-keremi ve’l-itmīnān” (F. 51)

A5) “eydihim vemā halfehüm, velā yuḥīṭūne bi şey’in min ‘ilmihī illā bimā şā’vesi‘a”(F. 52)

A6) “İnne’ş-şalāte kānet ‘ale’l-mü’mīnīne kitāben mevķūta”⁴²⁷ (F. 53)

A7) “kürsiyyühū’s-semāvāti ve’l-‘ard, velā ye’ūdühū ḥıfẓuhümā, ve hüve’l‘aliyyü’l-‘azīm” (F. 54)

A8) “Ve men ezlemū mimmen mene‘a mesācida’llāhi en yüzķera fīhe’s-mühū”⁴²⁸ (F. 55)

Anlamı:

A1) “Allah'ın mescitlerinde onun adının anılmasını yasak eden ve onların yıkılması için çalışandan kim daha zalimdir”

A2) “Allah kendisinden başka hiçbir ilah olmayandır. Diridir, Kayyûm’dur. Onu ne bir uyuklama tutabilir, ne de bir uyku. Göklerdeki her şey”

A3) “Muhakkak ki namaz, insanı hayâsızlıktan ve kötülükten alıkoyar. Allah'ı anmak (olan namaz) elbette en büyük ibadettir”

A4) “Yerdeki her şey onundur. İzni olmaksızın onun katında şefaatte bulunacak kimdir? O kulların önlerindeki ve”

A5) “Ey Kur’an’ı indiren ve kullar üzerine iyilikle ve ihsanla nimetlendiren Allah’ım”

A6) “Arkalarındakileri (yaptıklarını ve yapacaklarını) bilir. Onlar onun ilminden, kendisinin dilediği kadarından başka bir şey kavrayamazlar”

A7) “Muhakkak ki namaz, mü'minlere belirli vakitlere bağlı olarak farz kılınmıştır”

A8) “Onun kürsüsü bütün gökleri ve yeri kaplayıp kuşatmıştır. (O göklere, yere, bütün evrene hükmetmektedir.) Gökleri ve yeri koruyup gözetmek ona güç gelmez. O Azim olan Allah, yücedir, büyüktür”

⁴²⁷ Kur’ân-ı Kerîm, Nisa, 4/103.

⁴²⁸ Kur’ân-ı Kerîm, Bakara, 2/114.

3. *Kademe*: Yazı kuşağının hemen alt kısmında bulunan alanda 1/2 simetrisinde kenarları dendanlı üçgen tasarımlar kubbe kaidesinin köşelerinde ve yönleri aşağıya dönük olarak uygulanmıştır. Burada iki tür tasarım bulunmaktadır. Münavebeli olarak sıralanan tasarımlardan biri rûmîli bir kompozisyona sahip olup, düğümlü motifleri, münhanili üslûpta dendanlı rûmîleri ve hurdelenmiş rûmîleri görmek mümkündür. İkinci tasarım ise hatâyîlerle kompoze edilmiştir. Devrin hatâyî motifleri ve buketleri bulunur. Yeşil, koyu yeşil, kırmızı ve pembe gibi renklerin tercih edildiği, bunun yanında motiflerin tek kademeli tonlama ile renklendirildiği görülmektedir (F. 56,57) , (Ç. 18).

Pencere altlarına ve üç eksedra arasına geniş bir kuşak şeklinde Selçuklu taş ve çinilerinde örneklerini çokça gördüğümüz siyah, kırmızı ve açık yeşil renklerden oluşan geometrik motifle kompoze edilmiş bir kartuş yerleştirilmiştir. Bu geometrik kartuşlar ,çarkıfelek tarzında altılı yıldız biçimlerinden meydana gelmiştir (F. 58) , (Ç. 19). Bu kartuşun üst kısmı ve pencere çevresinde de yine dönem tezyînâtının en önemli özelliği olan dendanlar içinde geçmelerden oluşan pervazuygulanmıştır. Dördüncü yüzeyde, -kubbenin kible istikametindeki duvarda- celî sülûs istifli Kur’ân ayetinin yazılı olduğu bir kartuş vardır (F. 59)⁴²⁹. Kartuşda bulunan yazının metni, okunuşu ve anlamı şöyledir:

Metni:

(B1) قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ

Okunuşu:

B1) “Quli’llāhümme mālîke’l-mülki, tü’tî’l-mülke men teşā”⁴³⁰

⁴²⁹ Onarım esnasında bozuk şekilde yenilenen yazının altında “Mücahit” veya “Muhammed” olarak okunabilecek bir imza ve 1430 tarihi vardır. Ancak, bu tarih miladi 1430 yılı değil, hicri 1430 olmalıdır. Çünkü hicri 1430 tarihi, miladi 2009 yılını işaret eder ki, câmi bu tarihte onarımdadır. 2008 yılındaki ziyaretimizde bulunmayan bu yazılar daha sonra ortaya çıkmıştır. Ayrıca yazı, devrinin özelliklerini gösteren bir yazı olmadığı için bu tarihi miladi olarak değerlendirmemiz mümkün değildir.

⁴³⁰ *Kur’ân-ı Kerîm*, Âl-i İmrân, 3/26.

Anlamı:

B1) “De ki: "Ey mülkün sahibi olan Allah'ım! Sen mülkü dilediğine verirsın”

Söz konusu bahsettiğimiz bu alanın hemen yanı başında bulunan ve kubbeye geçişi sağlayan Kubbe kaidesinde bulunan dört adet eksedranın her biri farklı tasarımla oluşturulmuştur. Bunlardan, güneydoğu köşede bulunan dört taksimatlı olup, merkezden dağılan bir sisteme sahiptir (F. 60). İç içe kırmızı ve beyaz tahrirli dendanların oluşturduğu kapalı formların içleri, ana kompozisyonun rengi olan turkuazla renklendirilmiştir. Rûmî motiflerin düzensiz kullanıldığı tasarımda, kırmızı renkli rûmî hattı ile beyaz renkli şeritlerin oluşturduğu düğümler görülür. Bu düğümler, desen içerisinde kaval kepçe sistemiyle dendanlı şekiller alan beyaz renkli şeritlerin, iri kapalı formların içerisine girmesi ve yine desen içerisinde dolaşan kırmızı rûmî hattıyla birlikte bir düğüm oluşturduktan sonra yeniden form dışına çıkmasıyla dikkat çeker. Desen üçlü zencerekle sınırlandırılmıştır (F. 61) , (Ç. 20).

Kuzeydoğu köşede bulunan eksedra 4 taksimatlı olup,yine merkezden dağılan bir sisteme sahiptir. Çift hatlı zencereklerin düğüm ve dendanla kapalı formlar oluşturduğu tasarımda rûmînin yanı sıra hatâyî motiflerde kullanılmıştır (F. 62). Üç Şerefeli Câmî'nin kubbe tasarımları ile benzerlikleri dikkat çeker. Yapışık rûmîlerin yanında, kapalı formlar içerisinde iri hatâyî motiflerin, hurdeli ve münhanili rûmîlerin yapıları asli özelliklerini kaybetmişlerdir. Hurdeli, dilimli ve münhanili rûmîler kademeli olarak renklendirilmiştir (F. 63) , (Ç. 21).

Kuzeybatı köşede bulunan eksedra tasarımı diğerlerinden farklı olarak üç taksimatlıdır (F. 64). Turkuaz zeminli şemseler içerisinde, câminin E4 Kubbede benzerleri bulunan ve dönem üslûbunu yansıtan hatâyîler mevcuttur. Diğer yandan iri ve canlı hurdeli rûmîler de tasarımın iskeletini oluşturur (F. 65).

Güneybatı köşede bulunan dördüncü eksedra beş taksimatlı olarak düzenlenmiştir ve merkezden dağılan bir sisteme sahiptir (F. 66). Merkez geometrik bir göbekten dağılan kırmızı, toprak rengi hatlar üzerinde rûmî motifler kullanılırken,

yine kırmızı ve beyaz hatlarla düğüm motifleri ve düğüm rozet oluşmuştur. Desenin dikkat çeken motif olan rozet düğümler desenin uç kısmında dendanlarla münavebeli olarak kullanılmıştır. Desen içerisinde sarı ve kırmızı renklerle yapılmış tepelik tarzında, iri motifler ise tamamen asli özelliğini kaybetmiş, bir şekildir. Kompozisyon ince bir pervazla tamamlanmakla birlikte, tümeksedralar içerisindeki kompozisyonların çevresi geometrik motifli pervazla sınırlandırılmıştır (F. 67).

4. *Kademe:* Eksedra ve kemer aynaları arasındaki orta akstan kırık pendentiflerin içleri tamamen yeşil zemin üzerine uygulama yapılan hatâyî motifleri ile tasarlanmıştır (F. 68).

Kemer : Kubbeyi taşıyan kemerlerin yan yüzeylerinde gerek kuşak şeklinde, gerekse kartuşlar halinde Kur'ân-ı Kerîm'den ayetlerin istiflendiği yazı kartuşları bulunmaktadır. Yazı kartuşları birbirine geometrik tezyînâtla bağlanmış beyaz zeminli kartuşlar içerisine Nebe' Sûresi'nin bir kısmı sülûs yazı ile yazılmıştır. Kırmızı zemin üzerindeki kartuşların üst bölgesi motiflerle doldurulurken alt bölge beyaz renkli kûfî ile Nûr ve Âli İmrân Sûrelerinden bir miktar yazılmıştır. Kartuşların içerisindeki yazılar celî sülûs, kartuş alt kısımlarındaki yazılar isekûfî hatlıdır. Söz konusu ayetler,“ *Nebe', 1-11; Âl-i İmrân,191; Nûr,37,Âl-i İmrân,190-191,Nebe,12-20; Nûr,37,Âl-i İmrân, 191-192*”,sûrelerinden seçilmiş ayetlerdir (F. 69 -72).Yazıların metni, okunuşu ve anlamı şöyledir:

Metni:

(C1) بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ * عَمَّ يَتَسَاءَلُونَ * عَنِ النَّبِإِ الْعَظِيمِ * الَّذِي هُمْ
فِيهِ مُخْتَلِفُونَ * كَلَّا سَيَعْلَمُونَ * ثُمَّ كَلَّا سَيَعْلَمُونَ * أَلَمْ نَجْعَلِ الْأَرْضَ مِهَادًا
* وَالْجِبَالَ أَوْتَادًا * وَخَلَقْنَاكُمْ أَزْوَاجًا * وَجَعَلْنَا نَوْمَكُمْ سُبَاتًا *
وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا * وَجَعَلْنَا النَّهَارَ مَعَاشًا *

(C1) إِنْ فِي خَلْقِ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لآيَاتٍ

لِأُولِي الْأَلْبَابِ * الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ قِيَامًا وَقَعُودًا وَعَلَىٰ جُنُوبِهِمْ *

رِجَالٌ لَا تُلْهِيهِمْ تِجَارَةٌ وَلَا بَيْعٌ عَنْ ذِكْرِ اللَّهِ وَإِقَامِ الصَّلَاةِ وَإِيتَاءِ الزَّكَاةِ *

(C2) وَيَتَفَكَّرُونَ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ * رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَذَا بَاطِلًا *

صَدَقَ اللَّهُ الْعُضِيرَ *

(C3) وَبَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعًا شِدَادًا * وَجَعَلْنَا سِرَاجًا وَهَّاجًا * وَأَنْزَلْنَا مِنَ
الْمُعْصِرَاتِ مَاءً ثَجَّاجًا * لِنُخْرِجَ بِهِ حَبًّا وَنَبَاتًا * وَجَنَّاتٍ أَلْفَافًا * إِنَّ يَوْمَ الْفَصْلِ
كَانَ مِيقَاتًا * يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ فَنَأْتُونَ أَفْوَاجًا * وَفُتِحَتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ
أَبْوَابًا * وَسُيِّرَتِ الْجِبَالُ فَكَانَتْ سَرَابًا *

(C3) يَخَافُونَ يَوْمًا تَتَقَلَّبُ فِيهِ الْقُلُوبُ وَالْأَبْصَارُ * الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ

قِيَامًا وَقَعُودًا وَعَلَىٰ جُنُوبِهِمْ وَيَتَفَكَّرُونَ فِي خَلْقِ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ *

رَبَّنَا إِنَّكَ مَنْ تَدْخُلُ النَّارَ فَقَدْ أَخْزَيْتَهُ وَمَا لِلظَّالِمِينَ مِنْ أَنْصَارٍ *

(C4) بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ * إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ
اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لآيَاتٍ لِأُولِي الْأَلْبَابِ * الَّذِينَ كُتِبَ عَلَيْهِمُ الْقِيَامُ وَعُودُوا وَعَلَىٰ
جُنُوبِهِمْ

Okunuşu:

C1) “Bismi’llāhi’r-raḥmāni’r-raḥīm. ‘Amme yetesā’elūne. ‘Ani’n-nebe’i’l-‘azīmi Ellezī hūm fīhi muḥtelifūne. Kellā seya’lemūne. şümme kellā seya’lemūne. Elem nec’ali’l-‘arḍa mihāden. Ve’l-cibāle evtāden. Ve ḥalaḳnākūm ezvācen. Ve ce’alnā nevmekūm sübāten. Ve ce’alne’l-leyle libāsen. Ve ce’alne’n-nehāre me’āşen”⁴³¹(F. 69)

C1) “Fî ḥalkı’s-semāvāti ve’l-‘arḍ. Rabbenā mā ḥalaḳte hāzā bāṭıla. Sübhāneke feḳınā ‘azābe’n-nār⁴³². Ricālün lā tülhīhim ticāratün velā bey’un ‘an zikri’llāhi ve iḳāmi’ş-şalāti ve itā’i’z-zekāti”⁴³³ (F. 69)

C2) “Ve yetefekkerūne fî ḥalkı’s-semāvāti ve’l-‘arḍ,rabbenā mā ḥalaḳte hāzā bāṭıla, şadaḳa’llāhü’l-‘azīm” (F. 70)

C3) “Ve beneynā fevḳakūm seb’an şidādā. Ve ce’alnā sirācen vehhācen.Ve enzelnā mine’l-mu’şirāti ma’en seccācen. Linuḥrice bihī ḥabben ve nebāten.Ve cennātin elfāfen. İnne yevme’l-faşli kāne mīḳāten. Yevme yunfeḥu fi’ş-şūri fete’tüne efvācen.Ve futiḥati’s-semā’u fe-kānet ebvāben. Ve suyyirati’l-cibālu fekānet serāben” (F. 71).

C3) “Yeḥāfūne yevmen teteḳallebü fīhi’l-ḳulübü vel ebşār. Ellezīne yezḳürūna’llāhe ḳıyāmen ve ḳu’ūden ve ‘alā cünūbihim ve yetefekkerūne fî ḥalkı’s-semāvāti ve’l-‘arḍ. Rabbenā mā ḥalaḳte hāzā bāṭıla, sübhāneke feḳına ‘azābe’n-nār. Rabbenā inneke men tüdḥılı’n-nāra fe ḳad aḫzeyteh, ve mā li’z-zālimīne min enşār” (F. 71)⁴³⁴.

C4) “Bismi’llāhi’r-raḥmāni’r-raḥīm, İnne fî ḥalkı’s-semāvāti ve’l-‘arḍı v’aḫtilāfi’l-leyli ve’n-nehāri le-āyātin li’ülü’l-elbāb. Ellezīne yezḳürūna’llāhe ḳıyāmen ve ḳu’ūden ve ‘alā cünūbihim” (F. 72).

⁴³¹ *Kur’ân-ı Kerîm*, Nebe’, 78/1-11.

⁴³² *Kur’ân-ı Kerîm*, Âl-i İmrân, 3/191.

⁴³³ *Kur’ân-ı Kerîm*, Nûr, 24/37.

⁴³⁴ Yazılar onarım esnasında düzgün yenilenmemiş, hatta Âli İmran Sûresi’ndeki “fekad” ve “ahzeyteh” kelimeleri yer değiştirilerek “ahzeyteh”, “fekad” şeklinde yanlış yazılmıştır.

Anlamı:

C1) “Göklerin ve yerin yaratılışında, gece ile gündüzün birbiri ardınca gelip gidişinde selim akıl sahipleri için elbette ibretler vardır. Onlar ayaktayken, otururken ve yanları üzerine yatarken”

C2) “Birbirlerine neyi soruyorlar? Üzerinde anlaşmazlığa düştükleri büyük haberi (mi)? Hayır, ileride bilecekler. Yine hayır; ileride bilecekler. Biz, yeryüzünü bir döşek, dağları da birer kazık yapmadık mı? Sizleri (erkekli-dişili) eşler halinde yarattık. Uykunuzu bir dinlenme (sebebi) kıldık. Geceyi (sizi örten) bir elbise yaptık. Gündüzü de geçimi temin zamanı kıldık”

C2) “Göklerin ve yerin yaratılışı üzerinde düşünürler. "Rabbimiz! Bunu boş yere yaratmadın, seni eksikliklerden uzak tutarız. Bizi ateş azabından koru" derler.

C2) “Allah'ın, yüceltilmesine ve içlerinde adının anılmasına izin verdiği evlerde hiçbir ticaretin ve hiçbir alış verişin kendilerini, Allah'ı anmaktan, namazı kılmaktan, zekâtı vermekten alıkoymadığı birtakım adamlar buralarda sabah akşam O'nu tespih ederler”

C3) “Ve Allah'ı anarlar. Göklerin ve yerin yaratılışı üzerinde düşünürler. "Rabbimiz! Bunu boş yere yaratmadın, derler”

C4) “Üstünüze yedi sağlam gök bina ettik. Alev alev yanan aydınlatıcı ve ısıtıcı bir kandil yarattık. Taneler, bitkiler, sarmaş dolaş bahçeler çıkaralım diye yağmur yüklü yoğun bulutlardan şarıl şarıl yağmur yağdırdık. Şüphesiz hüküm ve ayırma günü belirlenmiş bir vakittir. Bu, sûra üfürüleceği gün gerçekleşir ve siz bölük bölük gelirsiniz. Gök açılır ve kapı kapı olur. Dağlar yürütülür”

Doğu-batı aksında olan kemer yüzeylerindeki hatlar ise limonküfü zemin üzerinde celf sülüsle yazılmış, boşluklara tamamen yenilenmiş hatâyîler ilave edilmiştir. Kuzey-güney aksındaki kemer dış yüzeylerinde bulunan bu kûfi ve sülüs yazı kartuşlarının çevreleri helezoni rûmîlerle bezenmişken, yazı kartuşlarının araları

devrinin özelliği olan ve farklı renklerle örülmüş düğüm motifleri ile birbirlerine bağlanmıştır (F. 73). Hattatın imzası yoktur.

Değerlendirme

Câmi içerisinde en yoğun yazı ve motif birlikteliğinin olduğu bir kubbedir. Farklı tasarımı ve motifleri ile dikkat çeker. Restorasyonlar sonucunda bozulmaların olduğu görülmektedir. Mesela, 2.kademede bulunan şemselerin iç kısımlarındaki dendanlı ve hurdelenmiş rûmî motiflerin pek çoğu asli karakterini kaybederek münhani şeklini almıştır. Motiflerin anatomik yapılarında ve leke değerlerindeki bu bozukluğun yanında, bu Câmiye ait tezyînâtta ilk defa görülen simetri eksenine teğet, üzeri kırmızı noktalı beyaz renkli şeritler kullanılmıştır. Döneminde ve başka herhangi bir yerde örnekleri bulunmayan bu şeritlerin uçlarına da rûmîye benzer farklı şekiller ilave edilmiştir. Şemselerden birbirine beyzi tarzda geçen bu şeritler aynı zamanda tasarımı güçlendirmiştir.

Kubbe tasarımında her türlü tezyînâta ait şekli ve motif kullanılmıştır. Gerek merkez daire formunda olsun, gerek yanlardaki üçgen formlarda olsun yarı stilize hatâyîler, goncalar ve merkezsel hatâyîlerden oluşan ve dönem özelliklerini kısmen yansıtan bir kompozisyona sahiptir.

Eksedralar üzerinde bulunan kalem işlerinde, hurdeli, münhanili, dendanlı rûmîler ve düğüm motiflerinin yanında azda olsa hatâyî motifleri de kullanılmıştır. Söz konusu motif özelliklerinin yanında kompozisyonun ana hatları da dönemin anlayışına uygundur.

Bu kubbenin tasarımında, genel olarak rûmî motiflerden ziyade hatâyî motifleri baskın motiftir ve dönem üslûbuna uygun tasarımlardır. Rûmî motifler ise yine tonlamalı olarak renklendirilmiştir.

III.1.2.7. E7 Kubbe

Katalog Nu. : 1

Örnek Nu. : 7

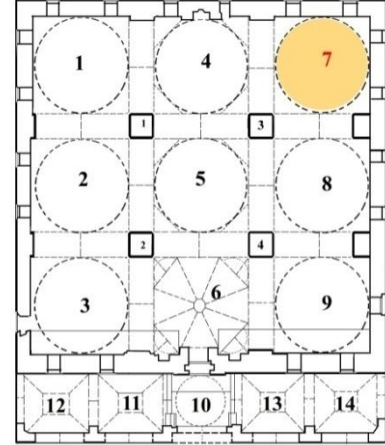
Fotoğraf Nu. : 74 – 81

Çizim Nu. : 22–24

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: E7 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği uygulanmıştır. Tezyînât kubbe merkezinde, orta kısmında, kubbe eteğinde, kubbe kasnağında, pandantiflerde ve kemerlerdedir. Kubbe, 6 kademeli, 16 taksimatlı bir tezyînâta sahiptir (F. 74).

1. Kademe: Kubbe merkezinde beyaz zemin üzerinde siyah renkli on altı kollu geometrik şeklin, kollarının uçlarında rûmî motifler simetrik kapalı formlar meydana getirmiştir (F.75).

2. Kademe: Tezyînâtın ana motifini oluşturan rûmîlerin başlangıç noktaları merkezdeki küçük dairenin dış kenarından başlamakta ve kubbe eteklerine doğru rûmîlerin kıvrımları ile uzanmaktadır. rûmî hatların başlangıç kısmında rûmîler bulunmadığı için bu bölgede hatlar, altlı üstlü geçmeler yapılarak aralarda kalan boşluklar kırmızı ve turkuaz ile renklendirilmiş ve geniş bir kapalı form elde edilmiştir. Bu hatlar geniş bir alana ulaştığı zaman üzerlerine iç bünyeleri de işlenmiş rûmîler ve agraflar konulmuştur. Tezyînât alanı merkezden uzaklaştıkça alan genişlemesinden dolayı rûmî hatlarından kapalı formlar oluşturulmuş ve bunların zeminleri kırmızı ve turkuaz ile renklendirilmiştir. Ana zeminin açık toprak rengi olması ve üzerinde rûmî hatlarının beyaz olması nedeniyle, bu hatların kenarlarına ayrıca bir tahrir çekilme ihtiyacı hâsıl olmuştur.

Motiflerin renklendirilmesinde tonlama yapılmamış sadece bazı rûmîlerin içleri farklı renkle canlandırılmıştır. Bu geniş tezyînî alan siyah zeminli üzeri noktalı şeritle sınırlandırılmıştır (F. 76).

3. *Kademe:* Tepelik formundaki motiflerin ters ve düz olarak yan yana sıralanmasıyla oluşan bir bordür bulunmaktadır. Bordürün dış kenarı geometrik bir şeritten oluşan ince bir bordürle kuşatılmıştır (F. 77).

4. *Kademe:* Ana kompozisyonun en dışını çevreleyen bu alanda ters-düz biçime başlık desenleri uygulanmıştır. Her iki başlığın simetrisinde altın sarısı renkli, rûmîlerden mürekkep, iki farklı tasarımlı, tığ diyebileceğimiz bir desen eklenmiştir (F. 78) , (Ç. 22).

5. *Kademe:* İçerisinde dört adet pencerenin de bulunduğu kubbe eteğinde sekiz adet yuvarlak göbek motifleri uygulanmıştır. Bu şemselerin arasına üçlü servi görünümlü, (tuğ da olabilir) minyatürleri münavebeli olarak sıralanmıştır (F. 79) , (Ç. 23).

6. *Kademe:* Kubbe eteğinde yine bir Hadîs-i Şerif'in nakşedildiği bir yazı kuşağı bulunmaktadır⁴³⁵ (F. 79).Yazının metni, okunuşu ve anlamı şöyledir (F. 80);

Metni:

قَالَ النَّبِيُّ أَفْضَلُ الذِّكْرِ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ وَأَفْضَلُ الدُّعَاءِ الْحَمْدُ لِلَّهِ

Okunuşu:

“Kâle’n-nebî, efđalü’z-zikri, Lâ ilâhe illâllah, ve efđalü du‘â Elhamdülillâh”⁴³⁶

⁴³⁵ E5/Kubbe’de bulunan hattın benzeri olan yazı kuşağında yine harflerin gözleri siyah renkle doldurulmuştur.

⁴³⁶ Hadîs-i Şerif, *Nesai* ve *İbn-i Hıbban, Sahih*, III,126.

Anlamı:

Peygamber (S.A.V) buyurdular ki; “*En faziletli zikir, Lā ilāhe illāllah ve en faziletli dua Elhamdülillāh*”, demektir.

Pendantif : Pendantiflerin merkezinde rûmî motiflerle oluşturulmuş 1/4 simetrisinde ve salbekli oval şemse motifleri bulunmaktadır. Şemse formunun içerisinde rûmîlerle elde edilen kapalı formların zeminleri ise kırmızı ile renklendirilmiştir (F. 81) , (Ç. 24).

Kemerler: Somaki taş bezemelidir.

Değerlendirme

Bu kubbenin de depremde yıkılmış olduğuna dair rivayetler olmasına karşılık, restorasyonu ve tezyînâtı yapan ustalarla yapılan görüşmelerde böyle bir şeyin olmadığını ve mevcut tezyînâtın raspa edilerek bulunduğunu ifade etmişlerdir. Diğer tezyînâtlara benzemesine karşılık E1 Kubbe tasarımı ile benzerlik gösterir.

Ana tasarımın dışını çevreleyen bordürde bulunan başlık desenlerinin merkez yönlü olanları zemin rengiyle sınırlı kalırken, dış yönlü olanları kırmızı zeminle renklendirilmiş ve desene canlılık kazandırılmıştır.

Kubbe eteğindeki yuvarlak göbek motifleri arasına, münavebeli olarak servi görünümlü, (tuğ da olabilir) minyatürler sıralanmıştır Bu motiflerin zemin kısmında E1/Kubbe’de görüldüğü gibi girintili-çıkıntılı muhtemel toprak zemin deseni verilmek gibi bir kaygıyla farklı bir uygulama yapılmıştır. Çevresi bordürle kuşatılmış tam daire şemselerin içerisinde 1/12 simetrisinde rûmî motiflerle tasarlanmış bir desen bulunmaktadır. Bu motifler de tonlamalı olarak renklendirilmiştir.

Kubbe eteğindeki hadîs-i şerifin metni, kuşak içerisinde dört kez tekrar edilir. Altın sarısı renkle beyaz zemin üzerine siyah renkle tahrirlenmiştir. Harflerin çevresinde ve aralarında rûmî motifler görünmektedir.

III.1.2.8. E8 Kubbe

Katalog Nu. : 1

Örnek Nu. : 8

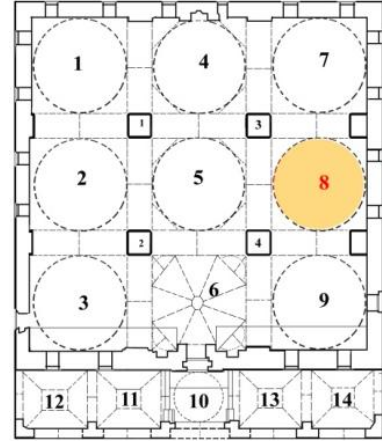
Fotoğraf Nu. : 82 - 87

Çizim Nu. : 25,26

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: E8 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği uygulanmıştır. Tezyînât kubbe merkezinde, orta kısmında, kubbe kasnağında, pendentiflerde ve kemerlerdedir. Kubbe,5 kademeli,16 taksimatlı bir tezyînâta sahiptir (F. 82).

1. Kademe: Kubbe merkezinde pembe zemin üzerinde kırmızı renkli on altı kollu bir yıldız bulunmaktadır.

2. Kademe: Merkezdeki yıldızın kolları doğrultusunda kubbe eteğine doğru uzanan beyaz renkli eğrilerle, genel kompozisyon içerisinde çizgisel ayırım oluşturulmuştur. Rûmî motiflerle kapalı form uygulaması yapılmıştır. Motiflerin bir kısmı tonlama ile yapılırken bir kısmı da tek renkte sabit bırakılmıştır (F. 83).

3. Kademe: Turkuaz zeminli bordür üzerinde aralarında küçük merkezsellerin bulunduğu yarı stilize yönlü hatâyîler karşılıklı çiftler halinde dizilmişlerdir. Motiflerin renklendirmelerinde tonlamalar yapılmıştır. Bordürün kenarlarında siyah zeminli üzeri noktalı ince şeritler bulunmaktadır (F. 84).

4. Kademe: Dairenin dış kısmında kırmızı zeminli, münhani ve rûmî motifli tığlar bulunmaktadır (F. 85).

5. *Kademe*: Kubbe kasnağındaki pencere aralarına yönleri kubbe merkezi istikametinde olan tığ desenleri yerleştirilmiştir. Bu desen 4.kademedeki tığların renk ve motifleri ile aynen korunarak burada tekrar edilmesiyle oluşturulmuştur. Bu kısmın hemen altındaki kuşakta ise ebruli mermer taklitleri uygulanmıştır (F. 86) , (Ç. 25).

Pendantif : Pendantiflerin merkezinde de yine 1/6 simetrisinde rûmî motifli, dairevi şemse motifi bulunmaktadır. Rûmîlerin iç bünyeleri işlenmiş ve tonlama ile renklendirilmiş olup dairenin dışında küçük çizgilerle tığlar oluşturulmuştur (F. 87) , (Ç. 26).

Kemer : Somaki taş bezemelidir.

Değerlendirme

Bu kubbenin kalem işleri, aynı zamanda Câmî içerisindeki dönemine ait en eski örnek olarak bilinmektedir. 1986-1987 yıllarındaki onarımlarda yapılan zemin araştırmalarında ilk defa bu süslemeler ulaşılmış ve rölövesi yapılarak ortaya çıkartılmıştır.

Ana desenin, kubbe merkezinde başlayan rûmî ve çizgisel hat, kubbe eteğinde bitmiştir. Desen de hem rûmîlerle hem de çizgilerle kapalı formlar oluşturulmuş ve renk ayrımları elde edilmiştir. Formların zeminleri turkuaz ve kırmızı renkle doldurulmuştur. Bu ana desenin motifi rûmîlerdir. Onarımlarda bozulduğunu tahmin ettiğimiz desen karmaşıktır. Özellikle yapılarında ve sistematığında hiçbir esprisi ve estetiği olmayan rûmîler oldukça basit usulde uygulanmışlardır.

Bordürde stilize edilmiş iri hatâyî motifleri, tasarımın tek nebati motifleridir. Yazı kuşağı bulunmayan bu kubbenin, tığ şeklindeki başlık desenleri de yine rûmîlerle tasarlanmıştır. Ana desene göre daha estetik bir tasarım görülmektedir.

III.1.2.9. E9 Kubbe

Katalog Nu. : 1

Örnek Nu. : 9

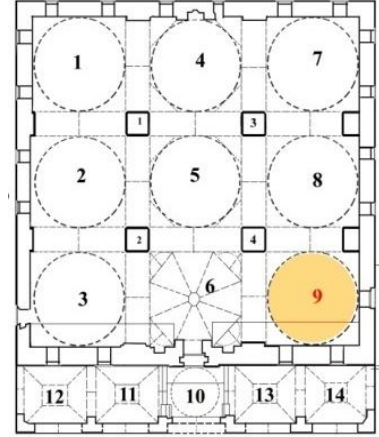
Fotoğraf Nu. : 88- 94

Çizim Nu. : 27-29

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: E9 Kubbe

Kullanılan Motifler :Rûmî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği uygulanmıştır. Tezyînât kubbe merkezinde, kubbe eteğinde, kubbe kasnağında, pendentiflerde ve kemerlerdedir. Kubbe aynı zamanda 4 kademeli, 8 taksimatlı bir tezyînâta sahiptir (F. 88).

1. *Kademe:* Kubbe merkezinde bulunan daire içerisinde kırmızı renkli altı köşeli yıldız motifi bulunurken, çevresi üçgen biçimli geometrik şekille doldurulmuş, bununda dışı yine bir pervazla kuşatılmıştır (F. 89).

2. *Kademe:* Tezyînâtın ana motifini oluşturan rûmîlerin başlangıç noktaları merkezdeki dairenin dış kenarından başlamakta ve kubbe eteklerine doğru rûmîlerin kıvrımları ile uzanmaktadır. Rûmî hatların başlangıç kısmında rûmîler bulunmadığı için bu bölgede dallar altlı üstlü geçmeler yapılarak aralarda kalan boşluklar kırmızı ve siyah ile renklendirilmiş ve geniş bir şemse motifi elde edilmiştir. Bu hatlar geniş bir alana ulaştığı zaman uçlarına tepelik formunda hurde rûmîler ve kanatlı iri rûmîlerin bulunduğu motifler ilave edilmiştir. Tezyînât alanı merkezden uzaklaştıkça alan genişlemesinden dolayı rûmî hatlarından farklı formlar oluşturulmuştur. Ana zeminde beyaz kullanılırken, üzerindeki rûmî hatlarda ten rengi tercih edilmiştir. Motiflerin bir kısmına iç bünyeler ilave edilirken, bir kısmına münhaniler eklenmiştir. Motiflerin renklendirilmesinde tonlama yapılmamış sadece bazı

rûmîlerin içleri farklı renkle canlandırılmıştır. Bu geniş tezyînî alan siyah zeminli üzeri noktalı bordürle sınırlandırılmıştır (F. 90-91).

3. Kademe: Beyaz zemin üzerinde, kırmızı renkli bir hattın(ıplık) öne çıktığı bu bordürde, iç bünyeleri işlenmiş rûmîler yan yana bir bağlantı dâhilinde sıralanmışlar ve kompozisyonu oluşturmuşlardır. Bordürün dış kısmında üçgen dendanlar bulunmakta ve bu dendanların da uçlarına agraf ve tepelik formlarına benzetilmiş olan küçük tığlar ilave edilmişlerdir (F. 92) , (Ç. 27).

4. Kademe: Kubbe eteğinde, pencere aralarında bulunan kırmızı zeminli bordürde ise aynı yönde ve tek sıra halinde birbirleri ile bağlantılı rûmî motifler bulunmaktadır. Bu bordürün hemen alt kısmındaki diğer bordürde beyaz zemin üzerinde krem renkli bir çizgi ile birlikte yine aynı renkte iç bünyeleri işli rûmîler altlı-üstlü geçmeli kıvrımlarla kompoze edilmiştir. Tepelik tarzındaki hurdeli rûmî formlarının zeminleri siyah renkle doldurulmuş ve desene canlılık kazandırmıştır (F. 93) , (Ç. 28).

Pendantif : Kubbeye geçiş elemanı olan pendantiflerin merkezinde 1/6 simetrisinde rûmî motifli, dairesel şemse motifi bulunmaktadır. Rûmîlerin iç bünyeleri işlenmiş ve tonlama ile renklendirilmiş olup dairenin dışında küçük çizgilerle tığlar oluşturulmuştur (F. 94) , (Ç. 29).

Kemer : Somaki taş bezemelidir.

Değerlendirme:

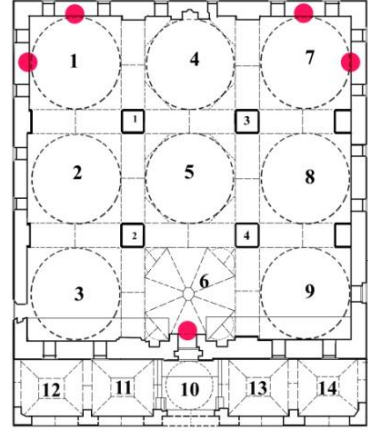
Kubbe, tasarım açısından E3 Kubbe ile benzerlik göstermektedir. Sadece merkezde bulunan hendesi tezyînâtın farklılığı bulunmaktadır. Altı köşeli yıldızdan üretilen bu geçmeli geometrik tasarım gayet güzeldir. Kompozisyon genel görünüşü ve rûmîlerin yapıları itibarıyla dönem özelliklerini hatırlatmaktadır.

III.1.3. Edirne Eski Câmii Harîm Duvar Yüzeyleri Kalem İşi Örnekleri

III.1.3.1. Dairesel Göbek Kompozisyonları

III.1.3.1.1. Doğu, Batı, Kuzey Güney Duvar Yüzeyi

Katalog Nu. : 1
 Örnek Nu. : 10
 Fotoğraf Nu. : 95 - 97



Tezyînâtın Bulunduğu Alan: Doğu, Batı, Kuzey Güney Duvar Yüzeyi

Kullanılan Motifler : Rûmî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri

Güney, doğu ve batı olmak üzere üç yöndeki dairesele göbekler, 20 taksimatlı bir tezyînâta sahiptir (F. 95).

Câminin doğu batı ve güney olmak üzere üç yönünde bulunan ve birbirinin aynısı bir tasarımla sıva üzeri kalem işi tekniği uygulanmış, büyük dairesele göbekler vardır. Söz konusu göbeklerin merkezindeki yıldızdan dağılan rûmî kıvrımları, altlı-üstlü geçmeler yaparak genel kompozisyonun 1/3'i kadar genişlemiştir. Bu tasarım orta merkezli, on kollu bir yıldızın çıktığı yirmi taksimatlı ve simetrik rûmî ile yapılmış kompozisyonudur (F. 96).

Doğu ve batı duvarlarında karşılıklı ve güney duvarında ise sağ ve sol taraflarda olmak üzere dört defa tekrar edilen bu büyük dairesele göbek tasarımının haricinde, yapının kuzey girişi üst duvarındaki kompozisyon, diğerlerinden daha büyük ve asimetrik tarzda tasarlanmış bir başka göbek daha vardır (F. 97).

Değerlendirme:

Sözünü ettiğimiz ve birbirinin tekrarı olan dört adet göbekte bulunan geçmeler arasındaki küçük alanlar açık yeşil ve kırmızı ile renklendirilerek merkezde çizgilerden oluşan bir şemse görüntüsü vermiştir. Renklendirmenin bitiminde kıvrımlar üzerine rûmî motifler ilave edilerek yirmi taksimatlı desen oluşturulmuştur. Kompozisyon, tasarım ve yoğunluk açısından devrinin özelliklerine yakın hatta diğer kubbe nakışlarına benzer özellikler göstermektedir. Dairenin dış kısmı yine rûmî motiflerle dendanlı bir bordür elde edilmek suretiyle tamamlanmıştır

Kuzey yönde ve kapı girişi üzerinde bulunan dairesel göbek motifi, raspa sonrası yenilenmeye çalışılmış, fakat başarılı olunamamıştır. Motifler asli özelliklerini kaybetmiş, hatların dengesi ve leke değerleri kaybolmuştur. Dairevi göbeğin dış kenarında bulunan geometrik zencerek motifi erken dönem Anadolu etkileri göstermesine karşın, bugün itibarıyla biçimi bozulmuştur.

III.1.3.2.Yazı Kompozisyonları

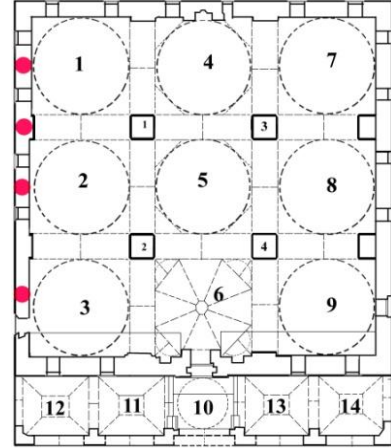
III.1.3.2.1.Doğu Duvar Yüzeyi

Katalog Nu. : 1

Örnek Nu. : 11

Fotoğraf Nu. : 98-104

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: Doğu Duvar Yüzeyi



1) E1 Kubbe Kemerı, Doğu Duvarı 2) E1 ve E2 Kubbe Ayakları Yüzeyi 3) E2 Kubbe Kemerı, Doğu Duvarı, 4) E3 Kubbe Kemerı, Doğu Duvarı

Kullanılan Motifler : Yazı

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri, Celî Sülüs, Celî Muhakkak

Metni:

(1) بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

(2) الدُّنْيَا مَزْرَعَةٌ الْآخِرَةُ

(2) عُلَمَاءُ أُمِّي كَأَنْبِيَاءِ بَنِي إِسْرَائِيلَ

(2) إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ

(3) قَالَ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ

(3) شَفَاعَتِي لِأَهْلِ كِبَائِرٍ مِنْ أُمَّتِي

(3) حَاجِي يَبْرَأُكُمْ وَلِيْمَقَامِ

(4) طلحة - زبير

Okunuşu:

- 1) “B’ismi’llāhi’r-raḥmāni’r-raḥīm” (F. 98)
- 2) “E’d-dünyā mezra’atü'l-âhireti⁴³⁷” (F. 99)
- 3) “Ülemā’ü ümmetī ke’enbiyā’i benī İsrā’il⁴³⁸” (F. 100)
- 4) “İnnemā yaḥşa’llāhu min ‘ibādihi’l-‘ulemā⁴³⁹” (F. 101)
- 5) “Ḳāle’n-nebiyyü şallā’llāhü ‘aleyhi ve sellem” (F. 102)
- 5) “Şefā’ati li ehli kebā’iri min ümmetī⁴⁴⁰” (F. 102)
- 6) “Maḳām-ı Hâcî Bayrâm-ı Velî” (F. 103)
- 7) “Talḥa – Zübeyr” (F. 104)

Anlamı:

- 1) “Rahman ve Rahîm olan Allah’ın adıyla”
- 2) “Dünya ahretin tarlasıdır”
- 3) “Ümmetimin âlimleri Benî İsrâil’in peygamberleri gibidir”
- 4) “Kulları içinde Allah’tan ancak âlimler korkar”
- 5) “Nebi S.A.V. buyurdu ki;”
- 5) “Benim şefaati, ümmetimden büyük günah işleyenleredir”
- 6) “Hacı Bayrâm-ı Velî’nin makamı”
- 7) “Talha b. Ubeydullah – Zübeyr b. Avvam”⁴⁴¹

Değerlendirme:

Câmi harîmindeki yazılar yoğun olarak bu duvarın üzerinde bulunmaktadır. Besmele celî muhakkak tarzında yazılırken diğer yazılar celî sülüs tarzında yazılmıştır. “*Ümmetimin âlimleri Benî İsrâil’in peygamberleri gibidir*” hadîsi-i şerîf’i siyah zemin üzerine negatif yazılmıştır. “*Benim şefaati, ümmetimden büyük günah işleyenleredir*” hadisi ise tuğra tarzında uygulanmıştır.

⁴³⁷ Hz.Peygamber’in bir hadisi olduğuna dair bir bilgi yoktur (TATLI, Bekir, *Mi’mari Hadisleri*, Ankara 2012,s.284).

⁴³⁸ Hadis gibi görünse de gerçekte aslı ve alakası yoktur (TATLI, Bekir, *Mi’mari Hadisleri*, Ankara 2012,s.178).

⁴³⁹ *Kur’ân-ı Kerîm*, Fatır Suresi,35/28.

⁴⁴⁰ *Hadîs-i Şerîf*, Ebû Dâvûd, Sünnet 23.

⁴⁴¹ İlk müslümanlardan ve Aşere-i Mübeşşere 'den olan sahabeler.

III.1.3.2.2. Kuzey Duvar Yüzeyi

Katalog Nu. : 1

Örnek Nu. : 12

Fotoğraf Nu. : 105 - 106

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: Kuzey Duvar Yüzeyi

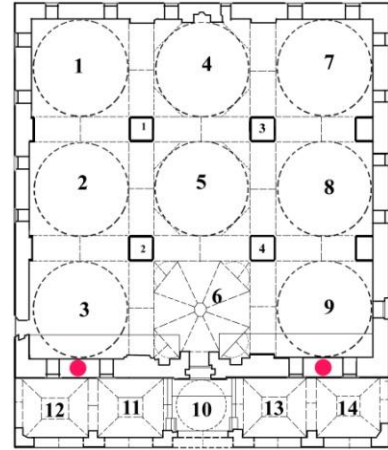
1) E3 Kubbe Kemerli Kuzey Duvarı

2) E9 Kubbe Kemerli Kuzey Duvarı

Kullanılan Motifler : Yazı

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri, Celî Sülûs

Metni:



(1) سعيد - سعد

(2) عبدالرحمن

Okunuşu:

1) "Sa'îd"- "Sa'd" (F. 105)

2) "Abdu'r-raḥmān" (F. 106)

Anlamı:

1) "Saîd b.Zeyd - Sa'd b.Ebî Vakkas"

2) "Abdurrahman İbn Avf"⁴⁴²

⁴⁴² İlk müslümanlardan ve Aşere-i Mübeşşere 'den olan sahabeler.

Değerlendirme:

Saîd b.Zeyd - Sa'd b.Ebi Vakkas ve Abdurrahman İbn Avf'ın isimleri kuzey duvarın sağ ve sol köşelerine yakın, zemini kırık beyaz renkli duvar yüzeyine, dairevi bir formda siyah celî sülüsle istiflenmiştir.

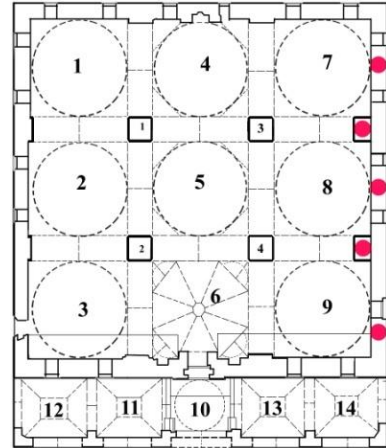
III.1.3.2.3. Batı Duvar Yüzeyi

Katalog Nu. : 1

Örnek Nu. : 13

Fotoğraf Nu. : 107 - 111

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: Batı Duvar Yüzeyi



1) E9 Kubbe Kemerli Batı Duvarı

2) E8 ve E9 Kubbe Ayakları Yüzeyi

3) E8 Kubbe Kemerli Batı Duvarı

4) E7 ve E8 Kubbe Ayakları Yüzeyi

5) E7 Kubbe Kemerli Batı Duvarı

Kullanılan Motifler : Yazı

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri, Celî Sülûs, Celî Divânî

Metni:

(1) ابي عَيْدَة

(2) يا فتاح

(3) و

(3) ماشا الله

(3) تَوَكَّلْتُ بِمَغْفِرَةِ الْمُهَيْمِنِ هُوَ الْغَفُورُ ذُو الرَّحْمَةِ

(4) مصطفى

(5) الله جل جلاله مشا الله

Okunuşu:

- 1) “Ebā ‘Ubeyde” (F. 107)
- 2) “Yā Fettāḥ” (F. 108)
- 3) “Vav” (F. 109)
- 3) “Māşāallāh” (F. 109)
- 3) “Tevekkeltü bimağfirati'l-Müheymini Hüve'l-Gafûru Zü'r-rahmeti” (F.110)
- 4) “Muştafā” (F. 111)
- 5) “Allāh Celle Celālühü māşāallāh” (F. 112)

Anlamı:

- 1) “Ebû Ubeyde b. El-Cerrâh⁴⁴³”
- 2) “Ey en âdil hüküm veren iyilik kapılarını açan”
- 3) “Allah diledi de, oldu”
- 3) “Müheymin olan Allah’ın mağfiretine dayanıp güvendim ki O, Gafûr’dur, rahmet sahibidir”
- 5) “Şanı yüce olan Allah”

Değerlendirme:

Câminin batı duvar yüzeyinde celî sülüs müsennâ “vav” ile çok büyük ebatta yazılmış olan İsm-i Celâl hattı oldukça dikkat çekmektedir. Peygamber Efendimiz’in ismi olan “Mustafa” hattı, tuğra tarzında, celî divani yazıyla istiflenmiştir. Yine bu duvarda bulunan “Ya Fettâh” istifi de oldukça muntazamdır.

⁴⁴³İlk müslümanlardan ve Aşere-i Mübeşşere 'den olan sahabe.

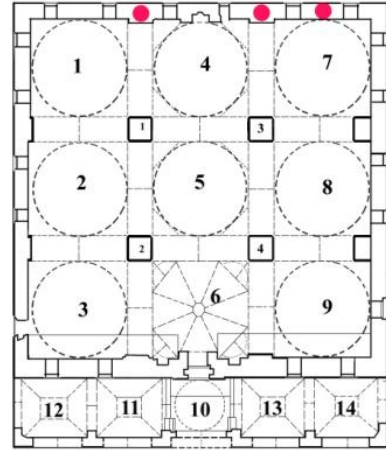
III.1.3.2.4. Güney Duvar Yüzeyi

Katalog Nu. : 1

Örnek Nu. : 14

Fotoğraf Nu. : 113 - 116

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: Güney Duvar Yüzeyi



1) E7 Kubbe Kemerleri Güney Duvarı

2) E4 ve E7 Kubbe Ayakları Yüzeyi

3) E1 ve E4 Kubbe Ayakları Yüzeyi

Kullanılan Motifler : Yazı

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri, Celî Sülüs

Metni:

(1) اللَّهُ وَاحِدٌ

(1) سُبْحَانَ اللَّهِ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ وَلَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ وَاللَّهُ أَكْبَرُ وَلَا حَوْلَ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ
الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ

(2) اللَّهُ جل جلاله - محمد رسول الله

(3) محمد رسول الله

(3) لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ وَحْدَهُ لَا شَرِيكَ لَهُ لَهُ الْمُلْكُ وَلَهُ الْحَمْدُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ

Okunuşu:

- 1) “Allāh-Vāhid”(F. 113)
- 1) “Sübḥāna’llāhi ve’l-ḥamdülillāhi velā ilāhe illa’llāhu vallāhu ekber velā ḥavle velā kuvvete illā bi’llāhi’l-‘aliyyi’l-‘aẓīm” (F. 114)
- 2) “Allāh Celle Celāluhū” - “Muḥammed Resūlu’llāh” (F. 115)
- 3) “Muḥammed Resūlu’llāh” (F. 116)
- 3) “Lā ilāhe illā’llāhü vaḥdehū lā şerīke leh lehü’l-mülk ve lehü’l-ḥamd ve hüve ‘alā külli şey’in kādır” (F. 116)

Anlamı:

- 1) “Allah tektir”⁴⁴⁴
- 1) “Allah bütün noksan sıfatlardan münezzehtir, bütün hamdler ona mahsustur Allah’tan başka ilah yoktur Allah en büyüktür. Güç ve kuvvet ancak şanı yüce Allah’a mahsustur”
- 2) “Şanı büyük Allah,” - “Muhammed Allah’ın elçisidir”
- 3) “Muhammed Allah’ın elçisidir”
- 3) “Allah’tan başka ilah yoktur. Onun ortağı da yoktur. Mülk onun, hamd onadır. O’ her şeye kâdirdir”

Değerlendirme:

İsm-i Celâl ve İsm-i Neb-i gibi yazılar büyük ebatlarda yazılmıştır. Bu yazılara ilave edilen ve tesbihât içeren yazılar, küçük ebatta dikdörtgen form içerisine sülüs hatla yazılmıştır. Sıva üzerine siyah renkle uygulanmıştır.

⁴⁴⁴ Rifat Osman, “Allāh-Vāhid” yazısının Abdullah Vefâyî’nin hattı olduğunu, ancak onarımlar esnasında keskinliğini kaybettiğini söyler (Rifat OSMAN, *Edirne Evkâf-ı İslâmiyye Tarihi Câmiler ve Mescidler*, Ankara 1999, s.64).

III.1.4. Edirne Eski Câmii Mi'mari Elemanları Kalem İşi Örnekleri

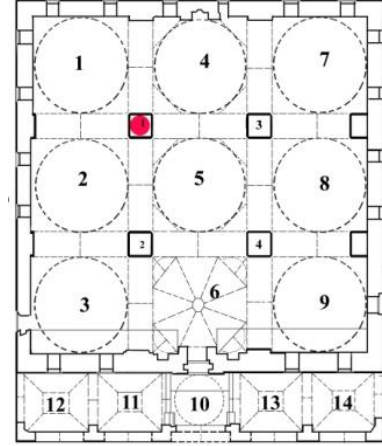
III.1.4.1. E1 Filpaye

Katalog Nu. : 1

Örnek Nu. : 15

Fotoğraf Nu. : 117 - 120

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: E1 Filpaye



1) E1 Filpaye Doğu Yüzeyi

2) E1 Filpaye Kuzey Yüzeyi

3) E1 Filpaye Batı Yüzeyi

4) E1 Filpaye Güney Yüzeyi

Kullanılan Motifler : Yazı

Uygulama Tekniği : Taş Üzeri, Celî Sülûs, Kûfî, Divânî

Metni:

(1) يَا هَادِي

(1) اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ مِنْ جَمِيعِ الْأَمْوَالِ وَالْأَقْبَاتِ وَتَقْصِي لَنَا بِهَا
جَمِيعَ الْحَاجَّاتِ وَنَظْمِنَا بِهَا مِنْ جَمِيعِ الْبِئْسَاتِ وَتَرْفَعْنَا بِهَا عَنْدَكَ اللَّهُمَّ (الْأَمْوَالِ وَالْأَقْبَاتِ) وَتَبَلِّغْنَا
بِهَا (تَقْصِي) الْبِئْسَاتِ مِنْ جَمِيعِ الْخَيْرَاتِ فِي الْحَبَابِ وَبَعْدَ السَّامَاتِ

(2) يَا غَفَّارَ

(3) الْعُلَمَاءُ وَرَكَتُ الْآلَانِيَا

(3) نَحْمَدُكَ نَقْشِي السَّيِّدِ مُصْطَفَى ١٢٠٩

(4) يَا حَنَّانُ

- (4) لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينَ
- (5) حرره الفقير حسن حواج جزائر جاري والعصل البريزي

Okunuşu:

- 1) “Yā Hādī” (F. 117)
- 1) “*Allāhumme ṣalli ‘alā Seyyidinā Muḥammedin ṣalāten tūncīnā bihā mincemī’i’l-ehvālī ve’l-āfāt’.* “ *Ve taḳdī lenā bihā cemī’a’l-ḥācāt ve tutaḥḥirunā bihā mincemī’i’s-seyyi’āt ve terfe’unā bihā ‘a’la’d-deracāt ve tubelligunā bihā aḳṣa’l-ḡāyāt min cemī’i’l-ḥayrāti fī’l-ḥayāti ve ba’del-memāt* ” (F. 117)
- 2) “Yā Ğaffār” (F. 118)
- 3) “El ulemâu,veresetü’l- enbiyâ” (F. 119)
- 3) “*Nemegahû naḳşî es-Seyyit Mustafa-1209*” (F. 119)
- 4) “Yā Ḥannān” (F. 120)
- 4) “Lā ilāhe illā ente sübhāneke innī küntü mine’z-ẓālimīn”
- 5) “Ḥarrarahū el-faḳīr Ḥasan Ḥāce Cezā’irī cārī ve’l-aşl et-Tebrīz” ⁴⁴⁵ (F. 120)

Anlamı:

- 1) “Ey hidayet eden, doğru yolu gösteren”
- 1) “Ey İlâhımız! Efendimiz Muhammed'e, mübarek nesline ve ehl-i beytine salat eyle. Öyle bir salat ile ki, bizi onun hürmetine her türlü tehlike ve afetten kurtar. Onun bereketine bütün ihtiyaçlarımızı gider. Onun vesilesiyle bizi günahlarımızın kirlerinden temizle. Onun şerefine bizi en yüksek derecelere çıkar. Gerek hayatta iken, gerekse öldükten sonra bizi hayırlı işlerde varılabilecek en uç noktalara ulaştır”

⁴⁴⁵ Hasan Hoca Cezâirî imzası bulunan bu filpayedeki yazıların bir kıymetinin olmadığı belirtilmektedir (Rifat OSMAN, *Edirne Evkâf-ı İslâmiyye Tarihi Câmiler ve Mescidler*, Ankara 1999, s.64).

- 2) “Ey günahları çokça bağışlayan”
- 3) “Âlimler, peygamberlerin varisleridir”
- 3) “Nakşı Seyyid Mustafa 1209 yılında yazdı”
- 4) “Ey Rahmetlerin en lâtif cilvesini gösteren”
- 4) “Senden başka hiçbir ilah yoktur, sen bütün noksanlıklardan münezzehsin, muhakkak ki ben nefsimi zulm edenlerden oldum”
- 5) “Cezayirli Hasan Hoca tarafından yazılmıştır”

Değerlendirme:

Filpayenin doğu yüzeyindeki “Ya Hâdî” celî sülüs istifile, kuzey yüzeydeki “Ya Ğaffar”, batı yüzeydeki Hadîs-i Şerîf ve güney yüzeydeki “Ya Hannân” celî sülüs istifile, taş zemin üzerine siyah renkle yazılmıştır. Doğu yüzeydeki “salavât” celî divani istifile, güney yüzeydeki “tesbihat duası” ise kûfi istifile, taş zemin üzerine siyah renkle negatif olarak uygulanmıştır.

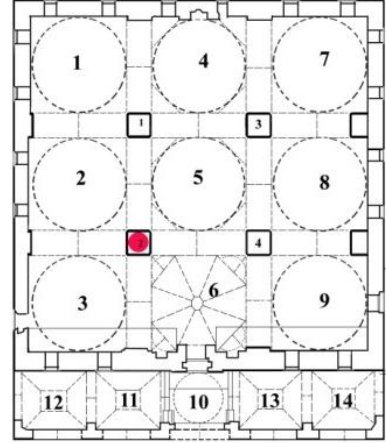
III.1.4.2. E2 Filpaye

Katalog Nu. : 1

Örnek Nu. : 16

Fotoğraf Nu. : 121 - 124

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: E2 Filpaye



1) E2 Filpaye Doğu Yüzeyi

2) E2 Filpaye Kuzey Yüzeyi

3) E2 Filpaye Batı Yüzeyi

4) E2 Filpaye Güney Yüzeyi

Kullanılan Motifler : Yazı

Uygulama Tekniği : Taş Üzeri, Celî Sülüs, Kûfî, Divânî

Metni:

(1) يَا بَنِي هَانُ

(2) عُثْمَانُ زِي النُّورَيْنِ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ

(3) عَمَّ الْفَارُوقُ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ

(3) سُبْحَانَ اللَّهِ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ وَلَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ وَاللَّهُ أَكْبَرُ وَلَا حَوْلَ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمُ وَبَلَّغَ رَسُولُهُ النَّبِيُّ الْكَرِيمُ

(4) يَا دَيَّانُ

(4) بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ لَا حَوْلَ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ

صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمُ

Okunuşu:

1) “Yâ Burhân” (F. 121)

2) “Oşmân-ı Zî’n-nüreyn rażiya’llāhu ‘anh” (F. 122)

3) “Ömerü’l-Fāruḡ rażiya’llāhu ‘anh” (F. 123)

3) “*Sübḥāna’llāhi ve’l-ḥamdüli’llāhi velā ilāhe illa’llāhu vallāhu ekber velā ḥavle velā kuvvete illā billāhi’l-‘aliyyi’l-‘aẓīm, şadaḡa’llāhü’l- ‘aẓīm ve belleḡa rasūlühü’n-nebiyyü’l-kerīm*” (F. 123)

4) “Yâ Deyyân” (F. 124)

4) “B’ismi’llāhi’r-raḥmāni’r-raḥīm. Lā ḥavle velā kuvvete illā bi’llāhi’l-‘aliyyi’l- ‘aẓīm. ..okunamadı.. şadaḡa’llāhü’l-‘aẓīm” (F. 124)

Anlamı:

1) “Ey kullarına delil gösteren, varlığına her şey delalet eden”

2) “İki nur sahibi Osman, Allah ondan razı olsun”

3) “Allah bütün noksan sıfatlardan münezzehtir, bütün hamdler ona mahsustur. Allah’tan başka ilah yoktur. Allah en büyüktür. İhtiyaçları gideren ve zararları yok eden yüce ve güçlü olan ancak Allah’tır. Yüce olan Allah şüphesiz doğru söylemiştir. Onu kerim olan Peygamberimiz (a.s) bize ulaştırmıştır”

4) “Ey hüküm veren, hesaba çeken, zelil eden”

4) “Rahman ve Rahim olan Allah’ın adıyla”, “Yüce ve büyük Allah’tan başka güç ve kuvvet sahibi yoktur”, “Yüce olan Allah şüphesiz doğru söylemiştir”

Değerlendirme:

Filpayenin doğu yüzeyindeki “Ya Burhân” kuzey yüzeydeki “Osman”, müsennâ celî sülüs istifle, batı yüzeydeki “Ömer” ve güney yüzeydeki “Ya Deyyân” celî sülüs istifle taş zemin üzerine siyah renkle yazılmıştır. Doğru yüzeydeki

“tesbihât” celî divânî istifile, güney yüzeydeki “tesbihât” ise kûfî istifile, taş zemin üzerine siyah renkle negatif olarak uygulanmıştır. Bu yazı, aynı zamanda resimli yazı olarak tasarlanmış, harflerden câmi ve minare resimleri yapılmıştır.

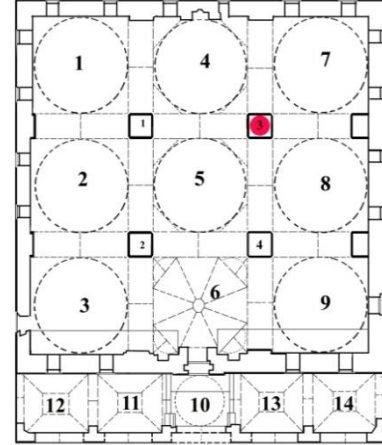
III.1.4.3. E3 Filpaye

Katalog Nu. : 1

Örnek Nu. : 17

Fotoğraf Nu. : 125 - 128

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: E3 Filpaye



1) E3 Filpaye Doğu Yüzeyi

2) E3 Filpaye Kuzey Yüzeyi

3) E3 Filpaye Batı Yüzeyi

4) E3 Filpaye Güney Yüzeyi

Kullanılan Motifler : Yazı

Uygulama Tekniği : Taş Üzeri, Celî Sülüs, Celî Ta'lik

Metni:

(1) يا ستار العيوب، يا غفار الذنوب

(2) بلال حبشي

(3) شفاعتي لاهل كباثر من امتي

(4) هو

Okunuşu:

1) “*Yā settaral uyub, ya gaffār ez-zünub*” (F. 125)

2) “*Bilāl-i Ḥabeşî*” (F. 126)

3) “*Şefā‘ati li-ehli kebā’iri min ümmetî*”⁴⁴⁶ (F. 127)

4) “*Hüve*” (F. 128)

⁴⁴⁶ Hadîs-i Şerif, *Buhârî, Rikak, 51.*

Anlamı:

- 1) “Ey ayıpları örten, Ey günahları affeden”
- 2) “Bilal-i Habeşi”
- 3) “Benim şefaati, ümmetimden büyük günah işleyenleredir”
- 4) “O”

Değerlendirme:

Filpayenin doğu yüzeyindeki “Ya Settâral uyûb...” celî ta’lik istifile, kuzey yüzeydeki “Bilal-i Habeşi”, celî sülüs istifile, batı yüzeydeki “Hadîs-i Şerîf” tuğra istifile, güney yüzeydeki “Hû” celî sülüs istifiletaş zemin üzerine siyah renkle yazılmıştır.

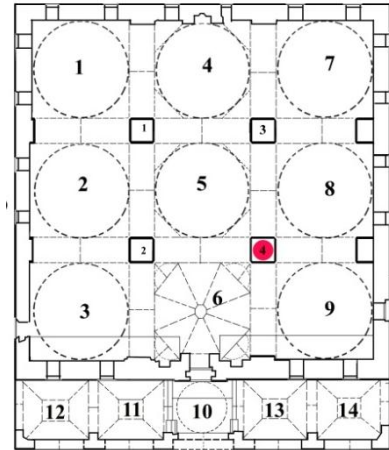
III.1.4.4. E4 Filpaye

Katalog Nu. : 1

Örnek Nu. : 18

Fotoğraf Nu. : 129 - 132

Tezyînâtın Bulunduğu Alan : E4 Filpaye



1) E4 Filpaye Doğu Yüzeyi

2) E4 Filpaye Kuzey Yüzeyi

3) E4 Filpaye Batı Yüzeyi

4) E4 Filpaye Güney Yüzeyi

Kullanılan Motifler : Yazı

Uygulama Tekniği : Taş Üzeri, Celî Sülüs, Kûfî, Divânî

Metni:

(1) أَبُو بَكْرٍ الصِّدِّيقِ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ

(1) نَحْمَدُكَ يَا بَنِي الْمَلِكِ وَمَلِكُوتِ وَالْجَمْعِ بَنِي الْعَرْشِ وَالْعِزَّةِ وَالْكَرْبَا، وَالْجَبَرُوتِ وَتَوَكَّلْتُ عَلَى الْعَلِيِّ (الزَّيِّ لَا يَنَامُ) وَلَا يَمُوتُ رَبِّي اللَّهُ لَا شَرِيكَ لَهُ وَاحِدٌ لَا ثَانِي لَهُ فَرُو لَا مِثْلَ لَهُ وَلَا نَدْرَهُ

(2) رَضِيَ اللَّهُ عَالِي كَرَمِ اللَّهِ وَجْهَهُ

(3) يَا عَلِيٍّ الْاِهْمِي وَارْخُقْ دَامِي بَقَايَهُ شَفِّعْ اَوْلَاهُ مُحَمَّدٌ مُصْطَفِي

(4) يَا سُبْحَانَ

(4) بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ رَبُّ الْعَرْشِ الْكَرِيمِ

صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمُ كَتَبَهُ خَيْرِي

Okunuşu:

1) “Ebübekir e’ş-Şiddîk rażıya’llāhu ‘anh” (F. 129)

1)“*Tehassantü bizi’l-mülkü ve’l-melekütü ve’taşamtü bizi’l-‘izzeti ve’l-‘azameti ve’l-kibriyā-i ve’l-ceberruti ve tevekkeltü ‘ale’l-ḥayyi’l-lezī lā yenāmu velā yemūt. Rabbiya’llāhu lā şerīke lehū vāḥidün lā sāniye lehū ferdün lā mişle lehū. Velā nidde lehū.....*”(F. 129)

2) “Ali “ kerrema’llāhu veche-rażıya’llāhu ‘anh”(F. 130)

3) “Yā Alīm, ilāhi, var bi hakkı dāri bekāya, şefi’ ola Muhammed Mustafa (F. 131)

4) “Yā Sübhān” (F. 132)

4)“Bismi’llāhi’r-raḥmāni’r-raḥīm,Lā ilāhe illā hüve rabbü’l-‘arşı’l-kerīm, şadaḳa’llāhu mevlānā el-‘azīm”⁴⁴⁷, *Ketebehü Ḥayrī*, (F. 132)

Anlamı:

1) “Ebu Bekir Sıddık” Allah ondan razı olsun”

1) “Mülk ve melekutun sahibine sığındım, izzet,azamet,Kibriya ve ceberut sahibine(Allah) tutundum,uyumayan ve ölmeyen diriye (Allah’a) güvendim, Rabbim Allah’tır,O’nun ortağı yoktur,O, birdir,ikincisi yoktur, O, tektir,benzeri yoktur,.....O’nun dengi,benzeri yoktur,.....”*okunamadı*

2) “Allah vechini –yüzünü- mükerrerem (şerefli) kılsın, Allah ondan razı olsun”

3) “Ey, Sınırsız yüce olan, Muhammed Mustafa’yı şefaatçi eyle”

4) “Ey kusurun, eksikliğin her türlüünden her derecesinden münezzeh olan”

4) “Esirgeyen ve bağışlayan Allah’ın adıyla. Arş-ı kerimin maliki Allah’tan başka ibadete layık hiçbir ilah yoktur, Mevla’mız Allah doğru söyledi,”*Hattât; Hayrī*⁴⁴⁸”

⁴⁴⁷ *Kur’ân-ı Kerîm*, Mü’minûn, 23/116.

⁴⁴⁸ Bu yazıda da daha önce bahsetmiş olduğumuz Hattât Hayrî’nin imzası bulunmaktadır.

Değerlendirme:

Filpayenin doğu yüzeyindeki “Ebû Bekir” celî sülûs istifile, kuzey yüzeydeki “Alî”, ve batı yüzeydeki “Ya Alîm” müsennâ celî sülûs istifile ve güney yüzeydeki “Ya Subhân” celî sülûs istifletâş zemin üzerine siyah renkle yazılmıştır. Doğru yüzeydeki “Tehassantü duası” celî divânî istifile, güney yüzeydeki “tesbihat” ise kûfî istifile, taş zemin üzerine siyah renkle negatif olarak uygulanmıştır.

III.1.5. Edirne Eski Câmî Yapı Elemanları Kalem İşi Örnekleri

III.1.5.1. Minber

Katalog Nu. : 1

Örnek Nu. : 19

Fotoğraf Nu. : 133 - 136

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: Minber

Kullanılan Motifler : Geometrik, Barok, Edirnekârî

Uygulama Tekniği : Taş Üzeri

Minberin yan yüzeylerinde, taş üzeri oyma işçiliğine kalem işi tekniği ile renklendirme yapılmıştır (F. 133).

Girişin üzerinde bulunan minber tacında Edirnekârî tarzda yapılmış bir çiçek buketi tasviri vardır (F. 134).

Minber merdivenlerinde de geometrik motiflerden oluşan süslemeler taş işlemeciliğinin bir örneğidir (F. 135).

Minber külahında XVII. yüzyıl özelliklerini yansıtan barok üslûpta motifler bulunmaktadır (F. 136).

Değerlendirme:

Sıva üzeri kalem işlerinin haricinde, câmide bulunan bir başka kalem işi örneği, taş minberin farklı yüzeylerinde bulunan tezyînâtlardır. Minberin yan yüzeylerinde bulunan ve oyma tekniği ile yapılan geometrik tezyînât fırça ile renklendirilmiştir. Yüzeyde bulunan bu renkler muhtemelen câminin yangından sonra yenileme çalışmaları esnasında yapılmıştır. Hünkâr mahfili ve müezzin mahfilinde kullanılan renklerin aynen burada da kullanılması bunun bir göstergesidir.

III.1.5.2. Mihrap

Katalog Nu. : 1

Örnek Nu. : 20

Fotoğraf Nu. : 137 - 138

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: Mihrap

Kullanılan Motifler : Edirnekâri

Uygulama Tekniği : Taş Üzeri

Mihrap, eski fotoğraflarda barok tarzında tezyînâta sahipken, 1998 onarımında tamamen temizlenmiş ve sade mermer hâlini almıştır (F. 137). Diğer yandan mihrabın, minbere bakan yan yüzeyinde bulunan “*Rûkn-ü Irâkî*” taşının çevresine “*Edirnekâri*” üslûpta çiçek buketi uygulanmıştır (F. 138).

Değerlendirme:

Mermerden inşâ edilen mihrabın yüzeyinde, geçmiş dönemlerin aksine günümüzde herhangi bir kalem işi tezyînâtı yoktur. Kalem işinin haricinde oyma veya mukarnas şeklinde de bir süsleme mevcut değildir. Ön cephe yüzeyinde bulunmayan tezyînât, yan yüzeyde sonraki dönemlerde işlenmiş bir buket tasviri bulunmaktadır.

III.1.5.3. Hünkâr Mahfeli

Katalog Nu. : 1

Örnek Nu. : 21

Fotoğraf Nu. : 139

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: Hünkâr Mahfeli

Kullanılan Motifler : Batı Etkili Motifler

Uygulama Tekniği : Ahşap Üzeri

1762 yılında Câmi bünyesine ilave edilen hünkâr mahfelinin yüzeyine, ahşap üzeri kalem işi tekniği ile batı etkili motiflerle tezyînât yapılmıştır. Tezyînât kafes altlarında, sütun başlıklarındadır⁴⁴⁹(F. 139).

Değerlendirme:

Mahfelin kafes altlarında dikdörtgen şeklinde oluşturulan kartuşların içerisinde 1/4 simetrisinde rûmîye benzer şekiller yapılmıştır. Sütun başlıklarında ise hatâyî motifinin bozulmuş şekilleri bulunmaktadır.

⁴⁴⁹ Câminin ahşap konstrüksiyonları olan hünkâr mahfeli, kadınlar mahfeli ve müezzin mahfeli yüzeylerindeki kompozisyonlarda kullanılan motifler ve renklerin söz konusu erken dönem tezyînâtı ile bir bağlantısı yoktur. Tezyînât tamamen XVIII. yüzyıl Edirnekâri üslubunda tanzim edilmiştir. 1745 yılında meydana gelen yangının ardından 1752 yılında meydana gelen depremde câminin pek çok yerinin zarar gördüğü gibi bu kısımlarının da zarar görmemesi düşünülemez. Özellikle 1745 yılında meydana gelen yangında câminin ahşap olan kısımlarının yanmaması mümkün değildir. R.Osman, deprem sonrası yapının 1753 yılında onarıldığını, hünkâr mahfelinin de 1762'de eklendiğini bizlere rivayet etmiştir. Dolayısıyla gerek hünkâr mahfeli olsun, gerekse müezzin ve kadınlar mahfeli olsun ahşap müstemilatın tezyînâtı tamamen XVIII. yüzyıl devri olup, Edirnekâri üslûpta tezyin edilmişlerdir.

III.1.5.4. Kadınlar Mahfeli

Katalog Nu. : 1

Örnek Nu. : 22

Fotoğraf Nu. : 140

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: Kadınlar Mahfeli

Kullanılan Motifler : Batı Etkili Motifler

Uygulama Tekniği : Ahşap Üzeri

Mahfelin ahşap taşıyıcı sütun kemerlerinin aynalarında Edirnekâri üslûpta çiçek buketleri bulunmaktadır (F. 140).

Değerlendirme:

Yapının aslında olmayan ve 1612 yılında Filibeli Ramazan Ağa tarafından inşa ettirilmiştir. Kadınlar mahfelinin tezyînâtı, ahşap üzeri kalem işi tekniği ile yapılmıştır. Ancak tezyînâtlar diğer ahşap müstemilet yüzeyinde görülen tezyînâtla benzerlik gösterir. XVII. yüzyıl özellikleri taşır.

III.1.5.5. Müezzîn Mahfeli

Katalog Nu. : 1

Örnek Nu. : 23

Fotoğraf Nu. : 141

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: Müezzîn Mahfeli

Kullanılan Motifler : Batı Etkili Motifler

Uygulama Tekniği : Ahşap Üzeri

Müezzîn mahfeli tezyînâtı, ahşap üzeri kalem işi tekniği ile yapılmıştır. Müezzîn mahfelinin dış yüzeyinde bulunan kafes ve çıtalar üzerinde batı etkili tezyînât bulunurken, sütun başlıklarında iri hatâyî motifleri yer almaktadır (F.141).

Değerlendirme:

Tezyînât sonradan ilave edildiği için dönem özelliklerini yansıtmaz. Hünkâr mahfelinde bulunan tezyînâta benzeyen Barok-rokoko etkili bir süsleme anlayışı vardır.

III.1.6. Eski Câmî Son Cemaat Mahalli Örtü Sistemi Kalem İşi Örnekleri

III.1.6.1. E10 Kubbe

Katalog Nu. : 1

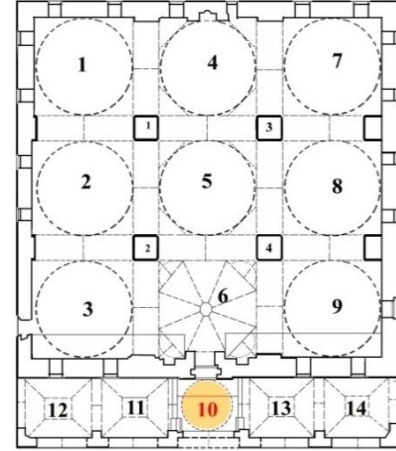
Örnek Nu. : 24

Fotoğraf Nu. : 142 - 143

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: E10 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği uygulanmıştır. Tezyînât kubbe merkezinde ve kubbe kasnağındadır. Kubbe aynı zamanda 3 kademeli, 9 taksimatlı bir tezyînâta sahiptir (F.142).

1. Kademe: Son cemaat mahalli girişinin üzerindeki kubbenin merkezinde dairesel bir form vardır. Formdaki tasarım, harîm E3 kubbe merkezindeki geometrik şekilden uyarlanmıştır. (F. 143).

2. Kademe: Göbekte bulunan geometrik şeklin çevresinde rûmî motiflerden tasarlanan, dokuz dilimli, uçlarında tığları bulunan dendanlı bir kompozisyon mevcuttur. Rûmî motiflerle oluşturulmuş kapalı formun merkezinde mermer taklitli dairevi bir şekil bulunmaktadır. Bu tasarım kubbe eteklerinde bulunan tasarımların benzeridir.

3. Kademe: Kubbe kasnağında, ikinci kademe tarif edilen desenin tekrarı kullanılmıştır. Tasarım on iki dilimlidir. Son cemaat mahalli kubbelerinde bulunan kalem işleri, yapıya sonradan ilave edilmiştir.

Değerlendirme:

Son cemaat mahalli kubbelerinde bulunan kalem işi örnekleri devrine ait değildir. Daha sonra yapıldığı anlaşılan ve devrine benzetilmeye çalışılan bu tasarımların aynısı Muradiye Câmii son cemaat mahallinde de uygulanmıştır. Araştırmalarda sıva altından herhangi bir tezyînât bulunamadığı için bu desenlerin uygulandığı görülmektedir⁴⁵⁰.

⁴⁵⁰ Eski Câmî'nin restorasyonlarında görev yapan Mimar Hasan TURHAN'la 04.09.2012 tarihinde yapılan görüşmede bu bilgiler teyid edilmiştir.

III.1.6.2. E11 - E14 Kubbe

Katalog Nu. : 1

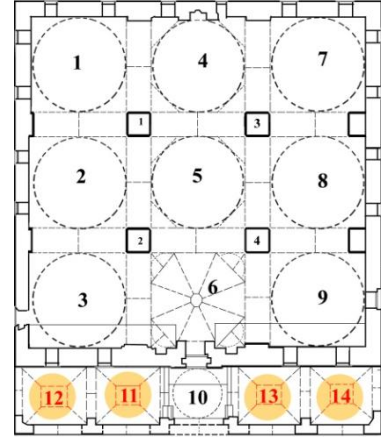
Örnek Nu. : 25

Fotoğraf Nu. : 144 - 145

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: E11 - E14 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği uygulanmıştır. Tezyînât kubbe merkezinde ve kubbe kasnağındadır. Söz konusu kubbe, 4 kademeli bir tezyînâta sahiptir (F. 144)

1. *Kademe:* Son cemaat mahalli girişinin sağ ve solunda ikişer kubbenin merkezinde dikdörtgen biçiminde uygulanmış tezyînât bulunmaktadır.

2. *Kademe:* Söz konusu tablonun çevresi pervazla kuşatılmıştır.

3. *Kademe:* Zencereğin dış kısmında, rûmî motiflerle oluşturulmuş dendanlı bir çerçeve bulunmaktadır. Desenin paftalarının her birinin ortasında, içi mermer taklitli dairevi şekiller bulunmaktadır.

4. *Kademe:* Etekte yine rûmî motiflerle oluşturulmuş bir kapalı form vardır. Bu kapalı formun merkezinde mermer taklitli dairevi şekil bulunmaktadır (F. 145).

III.1. 7. Eski Câmî Son Cemaat Mahalli Duvar Yüzeyi Kalem İşi Örnekleri

III.1.7.1. Güney duvar

Katalog Nu. : 1

Örnek Nu. : 26

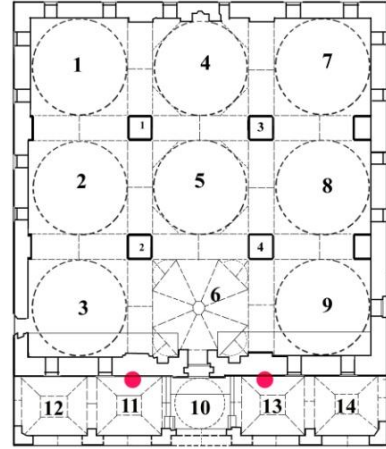
Fotoğraf Nu. : 146 - 147

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: Güney Duvar

Kullanılan Motifler : Yazı

Uygulama Tekniği : Taş Üzeri, Celî Sülüs

Metni:



الله (1)

محمد (2)

Okunuşu:

1) “Allâh” (F. 146)

2) “Muhammed” (F. 147)

Değerlendirme:

Son cemaat mahallinin güney yüzeyinde celî sülüs istifli “İsm-i Celâl” ve “İsm-i Neb-î” yazıları Bursa ve Edirne câmilerinde görülen dış cephe kalem işi yazı uygulaması örneklerindendir. Taş malzeme üzerine siyah renkle tatbik edilmiştir. Girişin sağ tarafında İsm-i Celâl, sol tarafında ise İsm-i Neb-î yer almaktadır. Yazılar oldukça büyük boyutta taş üzeri kalem işi olarak uygulanmıştır.

III.2. EDİRNE MURADİYE CAMİİ

ESER ADI : Murâdiye Câmii

BULUNDUĞU YER : Murâdiye Mahallesi,144 pafta,319 ada,10 parsel

BUGÜNKÜ DURUMU : Sağlam, İbadete açık

İNCELENDİĞİ TARİH: Ağustos 2008-2010 / Temmuz 2011

İNŞÂ TARİHİ : 839/1436

BANİSİ : Sultan II. Murad

MİMÂRİ : Bilinmiyor

NAKKAŞI : Bursalı Nakkaş Safi

III.2.1.Tarihçe

II. Murad'ın yaptırmış olduğu Murâdiye Câmii, düzgün kesme taşlarla inşâ edilmiş olup, güney-kuzey ekseninde sıralı iki kubbe, doğu-batı ekseninde yanlarda birer kubbe ile kuzeyde beş gözlü son cemaat yeri ve kuzeybatıda tek şerefeli bir minareden meydana gelmektedir. Bulunduğu yer açısından arazi kaymalarına ve depremlere uğradığından hemen hemen bütün cepheleri yenilenmiştir (F. 148-149). Yapının giriş kapısı üzerinde bulunan kitabesinin metni, okunuşu ve anlamı şöyledir:

Metni:

بحر الايادى مراد ال عثمان	علت عماره سلطان ابن سلطان
ان لمبانى تحكى همة البايى	فاضت بنعمائى والافلاك بغبطها
علي الدهور حرى احسان سلطان	الله اسال ان يبفى مورحة

Okunuşu:

“Alet‘ imâratü şultânî'bni sulţân” / “Baḥri'l-eyâdî Murâd Âl-i ‘Osmân”
 “Fâḍat bi-nu‘amâi ve'l-eflâk taḡbüṭuhâ” / “İnne'l-mebânî taḥkî himmete'l-bânî”
 “Allâh’e es’elü en tebḳâ müverraḥaten” / “Ale'd-dühûri cerâ iḥsâne sulţân” (F. 150)

Anlamı:

“Sultan oğlu sultan, faydalar deryası, Osmanogulları'ndan Murad'ın imareti yüce oldu. Nimetler bollaştı ve felekler de ona imrendi. Gerçekten binalar, yaptırının gayretini anlatır. Allah'tan, düşülen "Ale'd-dühûri cerâ ihsân sultân = Sultanın iyiliği sonsuza dek devam etsin 839" sözünü tarih olarak dilerim”⁴⁵¹

Söz konusu kitabede geçen bu ifadelerden, Câminin Sultan II. Murad tarafından 839/1436 tarihinde inşâ edildiği anlaşılmaktadır.

Murâdiye Câmii'nin mi'mârı konusunda bir bilinmezlik ve tahmin söz konusudur. Pek çok kaynakta “*Mi'mârı, kesin olarak bilinmeyen*” diye bir ibarenin varlığı dikkat çekerken, O.N.Peremeci, “*Mi'mârı belli değildir, ancak Üç Şerefeli ve Dârül'hadîs'in mimârları olması kuvvetle muhtemeldir*” diye bir tahminde bulunurken⁴⁵² bazı araştırmacılar Mi'mâr Şehabeddîn tarafından yapıldığını ileri sürerler⁴⁵³.

Aslında en büyük belirsizlik ve istifham, yapıyı kimin yaptığında değil, ne amaçla yapıldı konusundadır. E.Hakkı Ayverdi, yapıya ait vakfiyenin şu an mevcut olmadığını, ama Mecdi Efendi'ye atfen⁴⁵⁴ vakfiyeyi görenler olduğunu söyler. Ancak sözü edilen vakfiyenin varlığı konusunda da herhangi bir bilgi yoktur⁴⁵⁵. Tüm bunlara rağmen, yapının hangi amaca yönelik inşâ edildiği konusunda istifhamlar olsa da, kaynaklarda yapının Sultan II. Murad tarafından bir imaret hatta bir külliye olarak inşâ edildiği görüşü hâkimdir.

Evliya Çelebi, “*Evvelce câmi diye bina olunmamıştı. Sultan Murad, Celalettin Rûmî muhabbeti ile bu asitaneyi iki kubbeli bir mevlevihane olarak bina etmişti. Sonra içinde bir münasebetle kan akınca Sultan Murad, semahane tahtalarını kaldırıp*

⁴⁵¹ TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, *Erken Dönem Osmanlı Mi'marisinde Yazı*, Ankara 2001, s.224.

⁴⁵² PEREMECİ, O.Nuri, *Edirne Tarihi*, İstanbul 1940, s.58.

⁴⁵³ AKÇIL, N.Çiçek, ÖZER, Cebe, “Murâdiye Külliyesi” *TDVİA*, C.31, İstanbul 2006, s.199.

⁴⁵⁴ AYVERDİ, E.Hakkı, *Osmanlı Mi'marisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri, (1403-1451)*, C. II, İstanbul 1972, s.405.

⁴⁵⁵ “Vakfiyesi bilinmeyen câmi için, Mecdi Efendi “Şakayık Tercümesi'nde, Kazasker Veliyüddin imzalı ve 830/1426 tarihli olan bir vakfiyeyi gördüğünü nakleder” (ASLANAPA, Oktay, *Osmanlı Devri Mi'marisi Orhan Gaziden Başlayarak Sonuna Kadar Padişahlara Göre Gelişmesi*, İstanbul 1986, s.54).

yerine minber ve büyük yeşil bir minare yaptırıp câmiye çevirmiştir⁴⁵⁶” derken, tarihçi Hıbrî, Sultan II. Murad, “bunu mevlvihane olarak yaptırmış olup, hatta sema sırasında şerbet akıtılması için musluklar yaptırmış idi. Halen bunlardan bazıları durmaktadır. Bir süre sonra câmiye döndürülünce, yanında, ayrı bir mevlvihane yaptırmışlardır. Söylenilmektedir ki, Sultan Murad Han, Hazret-i Mevlânâ’yı o yerde görmüş olduğundan, böylesi benzersiz bir mevlvihane yaptırmıştır⁴⁵⁷” ifadesini kullanır. Cihannüma’da ise “Sultan Murad’ın iki kubbesi ve minaresi çini ile süslü yüksekçe bir yerde, Mevlvihane olarak yaptırdıkları Câmi-i Şerif’tir ki, önündeki mevlvihane fukarasının ve etrafında olan hanelerin imaretten tayın ve taamları var olduğu⁴⁵⁸” ibaresi yer alır. Rifat Osman, II. Murad’ın rüyasında Mevlana Hazretlerini gördüğünü ve onun işareti ile burayı mevlvihane olarak hatta mevlvihane, imaret, çeşme ve mektepten oluşan bir külliye olarak⁴⁵⁹ yaptırdığını ileri sürer. Bu görüş sahiplerinden biri de A.Süheyl Ünver’dir. Ünver; “II. Murad Üç Şerefeli’den sonra yaptırdığı san’at harikası Murâdiye Câmii’ni, mevlvihane olarak kurduğunu söyler ama “Burası için farklı rivayetler vardır” söylemiyle de aynı zamanda farklı görüşlerin var olduğunu kabul eder. S.Ünver’e göre:

1- Sultan II. Murad, rüyasında Hz. Mevlana’yı görür ve mevlvihane kurulmasını emreder ve Murâdiye Câmii, mevlvihane olur,

2- Murâdiye inşâ edildikten altı yıl sonra 1439’da mevlvihane’ye dönüştürülür. Sonra câmi kısmı ayrılarak mevlvihane’ye bir semahane, bir de dedeler için odalar inşâ edilmiştir⁴⁶⁰.

⁴⁵⁶ Evliya Çelebi, *Seyahatname*, Zuhûri Danışman Derlemesi, İstanbul 1970,C.5, s.314.

⁴⁵⁷ Abdurrahman Hıbrî, *Enîsü’l Mûsâmirîn*, *Edirne Tarihi 1360-1650*,çev. R.Kazancıgil, Edirne 1996,s.24;GÖKBİLGİN, M.Tayyib, *XV-XVI asırlarda Edirne ve Paşa Livası, Vakıflar-Mülkler-Mukâataalar*, İstanbul 1952,s.204; ÖNEY, Gönül, *Akdeniz’de İslâm San’at ı Erken Osmanlı San’atı Beyliklerin Mirası*, İzmir 2000,s.132; TUNÇAY, Rauf, “Edirne Sanat Eserlerindeki Süslemeler”, *Türk Kültürü, Türk Kültürünün Araştırma Enstitüsü*, S.2, 1964,s.224; BAYIK, Atalay, *Edirne*, İstanbul 1973,s.36.

⁴⁵⁸ SELEN, Hamit Sadi, “Yazma Cihannüma’ya Göre Edirne Şehri” *Edirne, Edirne’nin 600.Fetih Yıldönümü Armağanı*, Ankara 1993,s.307.

⁴⁵⁹ Rifat OSMAN, *Edirne Rehnümâsı*, Edirne 1994, s.44;AKÇİL, N.Çiçek, - ÖZER, Cebe, “Murâdiye Külliyesi” *TDVİA*, C.31,İstanbul 2006,s.199.

⁴⁶⁰ ÜNVER, A.Süheyl, “Edirne Mevlvihanesi Tarihine Giriş”, *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998, s.624; ÜNVER, A.Süheyl, *Edirne MurâdiyeCâmii*, İstanbul 1952,s.11.

Yapının normal bir câmi olarak düşünülmediğini ileri sürenlerden Y. Demiriz “Minberin çoğunlukla sonradan eklenmiş olması ve bu yüzden esas süsleme programında yer almayışını⁴⁶¹” delil gösterirken, Y.Özbek de, “dış cephede taş süsleme açısından sade oluşu, bir tarikat yapısı olarak inşâ edilmiş olmasından kaynaklanmış olmalı⁴⁶²” görüşünü ileri sürer.

Bu görüşü destekleyen bir başka husus, yapının kitabesindeki metindir. Girişte, sözünü ettiğimiz kitabede, yapının câmiden ziyade bir imaret olarak inşâ edildiği, çünkü câmi kitabelerinde genel olarak mescid, câmi, câmi-i şerif veya “Allah’ın mescitlerini bina edenleri öven Ayet-i Kerîme ve Hadîs-i Şerif metinleri bulunurken bu kitabede böyle bir ifadenin olmamasıdır⁴⁶³. Ancak şunu da ilave etmekte fayda vardır. O.Oral, kitabede geçen “imaret” kelimesinin bugünkü anlamda külliye-aşhane anlamında değil, “mâmur etmek”, “imâr etmek” anlamında kullanıldığını beyan eder⁴⁶⁴.

Kitabedeki anlatımın yanında kaynaklarda da bu istikametteki görüşlerin ağırlık kazanması, başlangıçta câmi olarak inşâ edilmediği düşüncesini güçlendirmektedir.

(893-894/1487-1488) tarihli muhasebat defterinde bulunan kayıtlardan;

1- Bursa Orhan, Yıldırım, Hüdavendigâr, Yeşil gibi önce câmi olarak düşünülmediği hâlde buranın câmi olarak düşünülmesi ve hatip vazifelisinin konulduğu,

2- Câminin minaresi çini ile kaplı olması, tamircisinin vazife ve isim tasrihi ile gösterildiği,

3- Manzumede muvazzaf bir mevlevî dervişleri kadrosunun varlığı,

4- Geniş bir imaretin mevcudiyeti,

5- Bir ilk mektebin bulunduğu⁴⁶⁵, anlaşılmaktadır.

⁴⁶¹ DEMİRİZ, Yıldız, *Osmanlı Mi'marisinde Süsleme-Erken Devir (1300-1453)*, İstanbul 1979, s.42.

⁴⁶² ÖZBEK, Yıldırım, *Osmanlı Beyliği Mi'marisinde Taş Süsleme (1300-1453)*, Ankara 2002, s.396.

⁴⁶³ ÇETİNTAŞ, Sedat, *Yeşil Câmi ve Benzerleri Câmi Değildir*, İstanbul 1958, s.5.

⁴⁶⁴ ONUR, Oral, *Edirne Türk Tarihi Vesikalarından Kitabeler*, İstanbul 1972, s.107.

⁴⁶⁵ GÖKBİLGİN, M.Tayyib, *XV-XVI. Asırlarda Edirne ve Paşa Livası, Vakıflar-Mülkler-Mukataalar*, İstanbul 1952, s.205.

Diğer yandan şehrin dışındaki bir tepeye inşâ edilmesindeki tercihin, önceliğin mevlevihane ağırlıklı, ancak câmi işlevi de gören bir külliye olarak düşünülmesinden kaynaklandığı sanılmaktadır.

S.Çetintaş, Bursa Orhan Câmii, Murâdiye Câmii ve bunların Edirne'deki çağdaşlarından olan Edirne Murâdiye Câmii'nin câmi değil, sosyal hizmetler için yapılmış birer sivil mimârî eser olduğunu iddia eder⁴⁶⁶.

Geçen asırlarda, Murâdiye Câmii'ne, Mevlevihâne Câmii denildiği⁴⁶⁷, mahallenin Mevlevihâne mahallesi diye anıldığı, hatta “Zaviye-i Murad” diye adlandırıldığı bilinmektedir⁴⁶⁸. Bunun yanında yapının duvar yüzeylerinde bulunan yazıların metinlerinden mevlevihane geçmişi olduğu bir gerçektir. Özellikle yapıyla özdeş olan ve doğu duvar yüzeyinde bulunan şemse kompozisyonu içerisinde yer alan Hz. Muhammed ve Hz. Ali odaklı müdevver Çehâr-i yâr-i güzîn tasarımı da bizim açımızdan buranın bir mevlevihane olduğunun işareti olarak gösterilebilir. Zira tarikat odaklı yapılarda bu tür tasarımların olduğu malumdur.

Diğer taraftan tarikat yapıları ile tabhaneli/zaviyeli câmiler arasında da somut biçimde bir yakınlık vardır. Çok amaçlı olarak kullanılabilen Murâdiye, kible yönünde bulunan ve mihraplı eyvanı, namaz için tahsis edilmişken, kapalı avlu ve dağılım mekânı olan aydınlık fenerli sofa, semahane görevini yapmış, kuzey duvarı boyunca uzanmakta olan fevkani müezzîn mahfeli gerektiğinde mutrip maksuresi şeklinde kullanılmıştır⁴⁶⁹. Mevlevi dervişlerinin sema ve sefa demlerinde şerbet içmeleri için lülelerin bulunduğunu S. Ünver nakletmektedir⁴⁷⁰.

II. Murad, A.S. Ünver'in tabiriyle, Edirne'de 1421-1451 tarihleri arasındaki 30 yıl içerisinde yeni bir Bursa inşâ etmiştir⁴⁷¹. Edirne onun devrinde tam bir medeni şehir çehresini almıştır. Şehrin ihtiyacı olan câmi “Üç Şerefeli” nâmiyle şehir

⁴⁶⁶ ÇETİNTAŞ, Sedat, *Yeşil Câmî ve Benzerleri Câmî Değildir*, İstanbul 1958, s.2.

⁴⁶⁷ ÜNVER, A.Süheyl, “Edirne Mevlevihanesi Tarihine Giriş”, *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998, s.624.

⁴⁶⁸ ÜNVER, A.Süheyl, *Edirne Murâdiye Câmii*, İstanbul 1952, s.10.

⁴⁶⁹ TANMAN, M.Baha, “Edirne'de Erken Dönem Osmanlı Câmileri ve Özellikle Üç Şerefeli Hakkında” *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998, s. 335.

⁴⁷⁰ ÜNVER, A.Süheyl, age. s.10.

⁴⁷¹ ÜNVER, A.Süheyl, “Edirne Mevlevihanesi Tarihine Giriş”, *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998, s.623.

merkezine yapılmış, “*Dârü’l-Hadîs*” isminde bir ilim merkezi ve şehir halkı için “*Tahtakale Hamamı*” inşâ edilmiş ve bir imaret olarak da “*Murâdiye*”, şehrin biraz dışında bir tepeye bina edilmiştir⁴⁷². Böylece şehrin sosyal ihtiyaçları, şehirciliğin gereği farklı bölgelere kaydırılmıştır. Ayrıca, o günlerde büyük gelişim gösteren ve yaşam tarzıyla şehirli kültürünü icra eden Mevleviliğin, yeni kurulan başkentte kök salması ve bu yolla başkent halkının eğitilmesinin sağlanması da hem idare hem de siyaset açısından gerekli görülmüş olabilir. Kaldı ki, II. Murad’ın, rakipleri Karamanoğullarına karşı siyasi bir tedbir olarak Konya’dan meşhur Cemalettin ve Celalettin Çelebi kardeşleri de Edirne’ye davet etmesi ve bu Mevlevihâneye iskân etmesi de bilinen bir gerçektir⁴⁷³.

Bu bilgiler ışığında, yapının, başlangıçta câmi fonksiyonu da olan bir mevlevihane olarak düşünüldüğü ve inşâ edildiği, zamanla çeşitli ilavelerle birlikte bu alanda eklektik bir manzumenin⁴⁷⁴ ortaya çıktığı görülmektedir.

Murâdiye Câmii, Osmanlı mi’marisine bir yenilik getirmemiştir. Plân bakımından tabhaneli/zaviyeli, İznik ve Bursa’daki örneklerle benzer⁴⁷⁵. Kapısı güzel bir sivri kemer içinde yaşmakla mukarnas yapılmıştır⁴⁷⁶.

Câmi dıştaki sadeliğine karşın içeride çok kaliteli çinileri ve zengin kalem işi bezemeleriyle dikkat çekmektedir. Câminin çini mihrabı 3.65 x 6.35 m ebadında olup Bursa Yeşil Câmii’den sonra Osmanlı süsleme san’atındaki en muhteşem ve en büyük ikinci çinili mihraptır⁴⁷⁷ (F. 151). G.Öney, mihrabın Tebriz özellikleri taşıdığını ve Timûr devri Türkistan, İran eserlerinde uygulanan renkli sır

⁴⁷² ÜNVER, A.Süheyl, “Edirne Medeniyetimiz ve Tezyini Misalleri” *Edirne, Edirne’nin 600. Fetih Yıldönümü Armağanı*, Ankara 1993,s.237; KURAN, Aptullah, “A Spatial Study of Three Ottoman Capitals: Bursa, Edirne and İstanbul”, *Muqarnas, an Annual on Islamic Art and Architecture*, S.13, Leiden 1996,s.122.

⁴⁷³ PEREMECİ, O.Nuri, *Edirne Tarihi*, İstanbul 1940,s.59;ONUR,Oral, *Edirne Mevlevihanesi*, İstanbul 1999,s.18.

⁴⁷⁴ CANIM, Rıdvan, “Edirne Murâdiye Mevlevihanesi ve Edirneli Mevlevi Şairler”, *Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sanatında Mevlana ve Mevlevilik-Bildiriler*, Konya 2007,s.292.

⁴⁷⁵ ASLANAPA, Oktay, “Edirne’de Türk Mi’marisinin Gelişmesi” *Edirne, Edirne’nin 600.Fetih Yıldönümü Armağanı*, Ankara 1993,s.225.

⁴⁷⁶ VGM Arşivi, *MurâdiyeCâmi, 1no’lu (22.01/28) tescil belgesi*,

⁴⁷⁷ ARLI, Belgin Demirsar, “Edirne Yapılarında Çini Bezeme”, *Edirne; Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998,s.414.

teknisindeki çinilerle benzerliğine dikkat çeker⁴⁷⁸. Renkli sır tekniği ile yapılmış olan levha çiniler ve rölyefli çiniler ile yer yer mavi-beyaz çinilerin de kullanılmasıyla orijinal bir üslup ortaya koyar. Kompozisyonu oluşturan motifler, hem bu câminin, hem de Üç Şerefeli Câmi ve Eski Câmi'nin kalem işinde Kullanılan Motiflerle benzerlik gösterir. Bu benzerlikler, sözü edilencâmilerin kalem işlerinin orijinalliğine delalet etmesi açısından önemlidir. Murâdiye ve ondan 12 yıl sonra inşa edilen Üç Şerefeli Câmi'nin süslemeleri birbirine çok benzemelerine karşın birbirlerinin kopyası değildir. Dönemin ve yörenin⁴⁷⁹ özelliğini taşıyan tezyînâtın etkileri Edirne ile de sınırlı kalmayıp Davut Paşa Câmi'nde görüldüğü gibi Fatih döneminde İstanbul'a da yansımıştır⁴⁸⁰.

Bunun haricinde mihrap bölümünün doğu ve batı duvarları 2.50 m yüksekliğe kadar tamamı mavi beyaz dekorlu altıgen çinilerle kaplıdır. Burada duvar çinilerini farklı, mihrap çinileri ve kalem işini yapan ustaların farklı olduğu izlenimi vardır. Zira Selçuklu mavi-beyaz renkli çini kullanılırken, Timûrlu renk kullanmıştır. Bunlar, beyaz zemin üzerine küçük mavi çiçeklerden 37 değişik örnek gösteren bir dekorla süslenmiştir⁴⁸¹. Çinilerin pek çoğunda, desenlerin nakkaşlar tarafından kalıbı hazırlanmadan birer birer çizildiği⁴⁸² rivayet edilirken, bu çini levhalarının aralarına firuze üçgen levhalar yerleştirilmek suretiyle kompozisyon tamamlanmıştır (F. 152). Bu çinilerin yapı ile çağdaş olduğu hakkında görüşlerin yanında başka bir yapı için, belki de Edirne sarayı için hazırlanmış olduğu ve daha sonra buraya yerleştirildikleri⁴⁸³ konusunda görüşler de bulunmaktadır. Dökülen bazı çinilerin

⁴⁷⁸ ÖNEY, Gönül, *İslâm Mi'marisinde Çini*, İstanbul 1987, s.71.

⁴⁷⁹ NEMLİOĞLU, Candan, "Saray-ı Cedid Yapılarındaki Orijinal Kalem işleri", *I. Edirne Sarayı Sempozyumu Bildirileri*, Edirne 1995, s.33.

⁴⁸⁰ TUNÇAY, Rauf, "Edirne Sanat Eserlerindeki Süslemeler", *Türk Kültürü, Türk Kültürünün Araştırma Enstitüsü*, S.2, 1964, s.225.

⁴⁸¹ ÖNEY, Gönül, "Erken Osmanlı Mi'marisinde Çini, (XV-XVI. Yüzyıl Başlı İznik-Bursa-Edirne)", *Yeni Türkiye*, C.6, S.34, Ankara 2000, s.667; VGM Arşivi Belgesi, *Murâdiye Câmi, Restoratör Şenay ÖNÜK, tarafından 12.09.2001 tarihli ve 22.01/28 sayılı rapor. 2no'lu belge*; ASLANAPA, Oktay, "Edirne'de Türk Mi'marisinin Gelişmesi" *Edirne, Edirne'nin 600. Fetih Yıldönümü Armağanı*, Ankara 1993, s.223-232; AKÇIL, N.Çiçek - ÖZER, Cebe, "Murâdiye Külliyesi" *TDVİA*, C.31, İstanbul 2006, s.199.

⁴⁸² TUNÇAY, Rauf, "Edirne Sanat Eserlerindeki Süslemeler", *Türk Kültürü, Türk Kültürünün Araştırma Enstitüsü*, S.2, 1964, s.225; TUĞLACI, Pars, *Osmanlı Şehirleri*, İstanbul 1985, s.108.

⁴⁸³ ÜNVER, Süheyl, "Edirne'de Mi'mari Eserlerimizdeki Tabii Çiçek Süslemeleri Hakkında", *Vakıflar Dergisi*, S.V, Ankara 1962, s.16; DEMİRİZ, Yıldız, "Edirne Câmilerinde Kalem işleri", *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998, s. 377; TUNÇAY, Rauf, "Edirne Sanat Eserlerindeki Süslemeler", *Türk Kültürü, Türk Kültürünün Araştırma Enstitüsü*, S.2, 1964, s.225.

zemin kısımlarında kırmızı renkli kalem işlerinin görülmesi ikinci görüşe delil olarak gösterilmektedir⁴⁸⁴. Oysa kırmızı renkli kalem işleri, altıgen karo çinilerin altından değil, üstteki çini tığların altından çıkmıştır. Dolayısıyla altıgen karo çinilerin⁴⁸⁵ değil, çini tığ kaplamanın sonraki dönemlerde monte edildiği ihtimali fazladır (F.181,182).

Yapının bizim açımızdan en önemli özelliği, XV. yüzyıla ait özgün kalem işi örneklerinin bulunmasıdır. Zaman içerisinde yapılan onarım ve yenilemelerle sıva altında kaybolan devrine ait orijinal kalem işi örnekleri, ilk defa 1930 senesinde E.Hakkı Ayverdi tarafından eyvan kemerinde bulunmuştur⁴⁸⁶. Diğer nakışlar da bu örneğin yardımıyla 1953-1960 yılları arasında yapılan onarımların ardından ortaya çıkartılmıştır⁴⁸⁷ (F. 153). Sıvasının zayıflığı dolayısıyla tamamı ortaya çıkartılamamıştır. Bugün duvar yüzeyinde, parçalar halinde bulunan kalem işinakışlar, Bursa Yeşil Külliyesi, Edirne Üç Şerefeli Câmii gibi erken dönemin anlayış ve üslûbuna ait elimizde bulunan en eski örneklerdendir⁴⁸⁸.

Yapının mimârı ve yapılış amacının net bilinmemesi gibi nakkaşı hakkında da çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Ancak kaynaklarda, yapının nakkaşı hakkında 1436 tarihli Murâdiye ile çağdaş olan Bursa Yeşil Câmii ve Türbesinin (1424) çinilerinin yapımında çalıştığı bilinen⁴⁸⁹ “*Ali bin İlyas Ali*” ismindeki san’atçının aynı zamanda Murâdiye Câmii’nin ilk dönem kalem işi tezyînâtında da bizzat çalıştığı veya şakirtlerinin çalıştığına⁴⁹⁰ dair bilgiler bulunmaktadır. Bu bilgilere dayanarak biz câminin nakkaşının Ali bin İlyas Ali’nin öğrencisi Bursalı nakkaş-şair Safiolduğunu tahmin ediyoruz.

⁴⁸⁴ GASPARINI, Elisabetta, *Le Pitture Murali Della Murâdiye Di Edirne*, Padova 1985, s.6.

⁴⁸⁵ S.Ünver sözkonusu çinilerin, 26,5 kutrunda ve 40 tan fazla çeşidi olduğunu rivayet eder (ÜNVER, A.Süheyl, *Edirne Murâdiye Câmii*, İstanbul 1952, s.12).

⁴⁸⁶ AYVERDİ, E.Hakkı, *Osmanlı Mi’mârisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri*, (1403-1451), C. II, İstanbul 1972, s.411; VGM Arşivi, Murâdiye Câmii, 1no’lu (22.01/28) tescil belgesi.

⁴⁸⁷ GASPARINI, Elisabetta, age.s.5.

⁴⁸⁸ ÜNVER, A.Süheyl, age. s.14; DEMİRİZ, Yıldız, “Edirne Câmilerinde Kalem işleri”, *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998, s.377; YÜCEL, Erdem, “Bursa Yeşil Külliyesi”, *Arkitekt*, No.318, İstanbul 1965, s.32.

⁴⁸⁹ ALPARSLAN, Ali, “Ali b. İlyas Ali” *TDVİA*, C.2, İstanbul 1989, s.400; TANINDI, Zeren, *Türk Minyatür Sanatı*, Ankara 1996, s.8.

⁴⁹⁰ BAĞCI, Serpil, “Erken Osmanlı Kalem işleri Üzerine Bazı Gözlemler”, *In Memoriam İ. Metin Akyurt ve B. Devam Anı Kitabı*, İstanbul, 1995, s.34; DEMİRİZ, Yıldız, *Osmanlı Mi’marisinde Süsleme-Erken Devir (1300-1453)*, İstanbul 1979, s.51.

Şunu ifade etmek gerekir ki, Murâdiye Câmii'nin tasarımında Timurlu etkilerinin⁴⁹¹ varlığı bilinirken, Bursa Yeşil Külliyesi ile Edirne Murâdiye Külliyesi arasındaki tezyînât anlayışı da her ikisinin ortak noktasıdır. Mehmet Ziya, Bursa Yeşil Câmii ve Türbesi (1424) için, “Dâhil ve hâricinde görülen nükûş ve tezyînât insanı hayrette bırakır, Zevk-i aşîyân-ı ma’rifet bu ma’betteki ulviyyet ve zerafeti tavsif etmekle doyamıyorlar⁴⁹²” ifadelerini kullanır. Yeşil Külliyesinin tezyînâtını Ali bin İlyas Ali'nin mihrabını Muhammed el-Mecnûn'un⁴⁹³, kapısını ise yine aynı bölgenin ağaç oyma ustası Ali bin Hacı Ahmed'in işlemiş⁴⁹⁴ olması, aynı kadronun izlerinin Murâdiye Câmii'nde görülmesi Tebriz, Bursa, Edirne denklemindeki tezyînâtı ve anlayışı açıkça ortaya koymaktadır. Çünkü ustaların künyeleri ve tasarımları bu etkileşimin açık bir göstergesidir.

Pek çok eserde olduğu gibi erken Osmanlı mi'mari süslemelerinde adı bilinen san'atçı veya san'atçısı belli eser sayısının nadir olduğu bir gerçektir. Bu istisnalardan biri Yeşil Külliyesi tezyînâtında imzası bulunan Ali bin İlyas Ali'dir. Böyle özel bir durumda, ismi ön plâna çıkan Ali b.İlyas Ali kimdir? Tanımak için öncelikle bu şahsın kim olduğuna bakmamız netice açısından faydalı olacaktır.

Bursalı Nakkaş Ali (*Ali b. İlyas Ali*) ismindeki bu zat Şair Lâmi'nin büyük babası olarak bilinir⁴⁹⁵. Timur istilasını esnasında Timur'la birlikte Maverâünnehir'e (Semerkant) gitmiş orada Timur'un kurduğu okullarda nakkaşlık eğitimi almış, uzun yıllar sonunda büyük bir şöhrat kazanarak tekrar Bursa'ya dönmüştür⁴⁹⁶. S.Bağcı,Taşköprülüzade'ye dayanarak verdiği bilgilerde, Timur uslûbunu Osmanlı san'atına tanıtan ilk kişi Nakkaş Ali'dir. Nakkaş Ali ile Bursa Mektebi kurulmuş,

⁴⁹¹ BAĞCI, Serpil, agm.,s.34.

⁴⁹² Mehmet Ziya,*Bursa'dan Konya'ya Seyahat ve Konya Seyahati Hatıratından*, haz.,Ahmet Çaycı, Bayram Ürekli, Konya 2010, s.45.

⁴⁹³ Muhammed Mecnûn ismi bazı kaynaklarda Muhammed Mecid Tebrîzi olarak geçmektedir.

⁴⁹⁴ SÖNMEZ, Zeki, *Başlangıcından 16.Yüzyıla Kadar Anadolu Türk İslâm Mimârisinde Sanatçılar*, Ankara 1995, s.15,46 ;http://www.azerbaijans.com/content_171_tr.html, Erişim Tarihi, 01.11.2012.

⁴⁹⁵ AYAN, Gönül, Lâmi'î Çelebi'nin Hayatı, Edebi Kişiliği ve Eserleri, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.1, Konya 1994, s.43.

⁴⁹⁶ KÖPRÜLÜ, Fuad, “Osmanlılarda Nakış Tarihine Dair”, *İkdâm*, 3 Teşrîn-i Sâni, İstanbul 1921, s.2; Şemseddin Sâmî, Kâmûsu'l-a'lâm, C.5, İstanbul 1314, s. 3973.

Timuri devri (Tebriz-Şiraz-Semerikand-Herat) tezyînâtının karakterleri Anadolu'ya, Edirne'ye kadar taşınmıştır⁴⁹⁷.

Ali bin İlyas Ali'nin üstadlığı ve diğer Tebrizi ustaların desteği ile Bursa Mektebi, devrin tezyînât üslûbunu yönlendirmektedir⁴⁹⁸. Bu zaman diliminde Bursa'da yetişme çağında bulunan Bursalı Safî adındaki şahıs, Bursa'da Nakkaş Ali'nin öğrencisi olmuştur. Bursalı Safî daha sonraları şairliği ve nakkaşlığı ile meşhur olacak,hatta Nakkaş Ali'nin başlattığı Bursa ekolünü sürdürerek bu ekolde pek çok san'atkâr yetiştirecektir. Safî'nin nakkaşlığı konusundaki mahareti, Şair Latîfî tarafından “*San'at-ı nakışda mânend-i Mânî ve Erjeng-i kâf idi. Her ne tasvir etse suret verir idi ve her ne kalem-rev ki tahrir eylese kuşlar kondurur idi*” diye nitelendirmiştir. Şair Sehî ise, “*Üstâd nakkâş idi. Resm edip nakş ettikte erjeng ânın nakşına hayrân ve Mân-i cebîn tasvirinde sergerdân(perişan) olurdu*” sözleriyle takdirini beyan etmiştir⁴⁹⁹.

Nakkaş olmakla birlikte aynı zamanda II. Murad devrinin (1421-1451) meşhur şairi⁵⁰⁰ olan Bursalı Safî, Sultan II. Murad'ın takdirini kazanmış ve ona yakın olmuştur.Safî, sultanın sarayında tertip edilen şiir meclislerine kabul edildiği, huzurda şiirler terennüm ettiği yine tezkire kitapları vasıtasıyla bilinmektedir⁵⁰¹.

Hayatı hakkında çok fazla bilgi sahibi olamadığımız Safî'nin, doğum ve ölüm tarihleri hakkında da herhangi bir bilgi yoktur.

Bursalı Safî'yi daha yakından tanımak için, öncelikle, tezkirelerde onun hakkında yazılmış bilgilere göz atmakta fayda vardır. Bunlar içerisinde en önemlisi daha önce de bahsettiğimiz Fuat Köprülü'dür. Köprülü, “*devrin unutulmayacak bir*

⁴⁹⁷ BAĞCI, Serpil, “Erken Osmanlı Kalem işleri Üzerine Bazı Gözlemler”,*In Memoriam İ. Metin Akyurt ve B. Devam Anı Kitabı*, İstanbul, 1995, s.34; GIBB, E.J.Wilkson, Osmanlı Şiir Tarihi, çev. A.Çavuşoğlu, C.3,Ankara 1999,s.27; NECİPOĞLU, Gülru,“From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles”,*Muqarnas VII, An Annual on Islamic Art and Architecture*, (ed.Oleg Grabar) Leiden 1990,s.136.

⁴⁹⁸ HAIDER,Gulzar,S., “İslâm Mi'marisi ve Şehirciliği”, *İslâm'da Kültür ve Bilgi*, C.V, Ankara 2008,s.753.

⁴⁹⁹ Edirneli Sehî,“Safî”, *Âsâr-ı Eslâftan Tezkire-i Sehî*, 1325, s.60; KÖPRÜLÜ, Fuad, agm.,s.2; CANIM, Rıdvan, “Safî”,*Latîfî Tezkiretü's - şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ*,(İnceleme Metin), Ankara 2000,s.357.

⁵⁰⁰ TİMURTAŞ, F.Kadri, *Tarih İçinde Türk Edebiyatı*, İstanbul 1990,s.225.

⁵⁰¹ KÖPRÜLÜ, Fuad, “Osmanlılarda Nakış Tarihine Dair”, *İkdâm*, 3 Teşrîn-i Sânî, İstanbul 1921,s.2.

siması olduğunu, ömrünün sefaletle geçirdiğini, borçtan kendini kurtaramadığını, Sultan Murad’a, vezir Halil Paşa’ya, devlet büyüklerine ve zenginlere kaside verdiğini, bazen verdiği bu kasidelerden caize alamadığını, otuz yaşını geçmiş olmasına karşın kimseden himaye göremediğini anlatır⁵⁰². Buna ilaveten Nakkâş Bursalı Safî ismini ilk defa fark ettiğimiz “Osmanlılarda Nakış Tarihi” isimli makalesinde F.Köprülü, nakkaşı şöyle anlatır; “Edebi menbaların bize bildirdiği en eski nakkaşlardan biri, “Sultan Murad-ı Sanî”devrinde şöhret kazanan Bursalı Şâir “Safî”dir. Fikir ve sanat meselelerine daima büyük bir alaka gösterdiği cihetle zamanında büyük bir inkişaf-ı edebi ve fikri hâsıl olan “Sultan Murad” sarayındaki sair şâirlerle beraber Safî’ye de teveccüh gösteriyordu. Lakin şâirlikle beraber nakkaşlığı da şahsında cem eden “Safî”ye karşı diğer şâirler büyük bir husumet besliyorlardı. Binaenaleyh küfür söyledi diye ona iftira ittiler ve hapse attırdılar. Epeyce bir zaman hapiste kalan Safî, Kazasker “Molla Veliyüddin”’e ki meşhur şâir Bursalı Ahmet Paşanın babasıdır. Bir kaside gönderdi. Bunun üzerine “Molla Veliyyu’d-din” meseleyi tahkik etti ve bu küfür isnâdının eser-i hased olduğunu anlayarak şâiri hapisten kurtardı, "Sehi Bey" nahif ve nazik bir mizaca malik olan "Safî'nin zindan meşakkatlerine dayanamayarak kurtulduktan pek az zaman sonra vefat ettiğini ve Edirne’de medfûn olduğunu söylüyor. Şâirliği hakkında: “Kasâidi latîf ve dil-bezir” ve gazeliyyâtı hoş âyende bi-nazîr ve divânı meşhûr ve ebyâtı ehli arasında mezkûrdur”, mütalaasını yürüttükten sonra şu iki beyitini naklediyor:

“Vâde sine ol cefâkârın nice aldanmayım

Kim yemîniyle zemîn-û âsümân-ı titretir

Gönlünü câna cefâdan âh kim döndürmedin

Yaşım anın gibi seyl oldu ki mermer depredir”

“Latîf” Bursalı olduğunu ve “Sultân Mehmed” madihlerinden bulunduğunu söyledikten sonra: “..amma nakş-bend-i iş’âr ve ressam-ı nazm-ı ab-dâr değil idi, eş’ âri nukûş-ı hayalâtdan sâf ve sade ve renk fegânedan beyaz ve güşâdedir”. Bu matla, ânındır:

⁵⁰² KÖPRÜLÜ, M.Fuad, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara 2004, s.377.

*“Sünbül den her seher bâda nişân ısmarlarım
Bilirim âhir bu sevdâlarda can ısmarlarım”*

ifadesiyle, kıymet-i şâirânesi hakkında tenkidkâr bir mutâlaada bulunuyor.

Şâir ve nakkaş ve ayyaş u kalâş” bir adam olan ve dîvân tertip ettiği anlaşılan “Safî”nin nakkaşlığı hususunda gerek “Sehî” gerek “Latîfî” muttefekan takdiratta bulunuyorlar. Sehî: “Üstâd nakkâş idi. Resm edip nakş ettikte Erjeng ânın nakşına hayran ve Mânî -i çîn tasvirinde ser gerdân” olurdu. tarzında medhkârâne”davrandığı gibi “Latîfî” de; “Sanat-ı nakışta mânend-i Mânî ve Erjeng-i sâni idi. Her ne ki tasvir etse suret verir idi. Her ne servi ki, tahrir eylese kuşlar kondurur idi.” İfadesiyle Sehî’nin takdirâtına iştirak ediyor. Lamiî’nin büyük babası Bursalı Ali’nin, Maverâ-ün-nehir’de nakkaşlık öğrendikten sonra Bursa’ya geldiği ve “Safî”nin yine o sıralarda Bursa’da yetiştiğini düşünürsek, “Safî”yi Nakkaş Ali’nin şakirdlerinden addetmemek için hiç bir sebep bulamayız. Anlaşıyor ki “Ali” ile Osmanlı nakkaşlığında bir “Bursa Mektebi” başlamış ve Timûriler devri nakkaşlığının secâyâ-yı esâsiyesini” Garp Türkleri arasına nakletmiş olan bu mektep “Safî” gibi muakkible devam etmiştir. Maa’t- teessüf ne “Ali”nin ne de “Safî”nin nakışlarından numunelere malik olmadığımız cihetle, bu mutalaatımız te’yid ve daha fazla izah edebilecek vesaikten mahrumuz. Yalnız, “Latîfî”nin “Safî” hakkındaki ifadesi onun eserlerinin Timûriler devri nakkaşlığı te’siri altında kaldığını az çok ima etmektedir. Mevcudiyeti vesaik-i tarihiyye delaletiyle kat’i surette sabit olan bu “Bursa Mektebi”nin her halde başka muakkibler ve şakirtler daha yetiştirdiği muhakkak ise de, “Safî”nin ancak şâirliği itibariyle tezkirelerde mezkûr olması, şâirlikle ma’ruf olmayan şâir nakkaşların unutulduğuna kat’i bir delildir⁵⁰³.

F.Köprülü’nün sözünü ettiği Sehî ve Latîfî tezkirelerinde ise Safî hakkında şu bilgiler yer alır;

⁵⁰³ KÖPRÜLÜ, Fuad, “Osmanlılarda Nakış Tarihine Dair”, *İkdâm*, 3 Teşrîn-i Sâni, İstanbul 1921, s.2; BUTTANRI, Halil, “Fuad Köprülü’nün “Osmanlılarda Nakış Tarihine Dair” İsimli Beş Makalesi”, *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 2, Eskişehir 2001, s. 24-26.

Tezkire-i Sehî’de, “*Bursevîdir. Üstâd nakkâş idi. Resm edip nakş ettikte Erjeng⁵⁰⁴, ânın nakşına hayrân ve Mâni-i çîn tasvirinde ser gerdân olurdu. Gasâidi lâtf ve dil-pezîr ve gazeliyâtı hoş âyende ve bî nazîr ve divanı meşhûr ve ebyâtı ehl-i arasında mezkûrdur. Sultan Murad Hazretlerinin sohbet-i nefiselerine enîs ve meclis-i şeriflerine celîs olup, muvaneset (ünsiyet) kesb etmişti. Padişah hizmetine kadîm ve hemdem nedîm olan şairlerden bazı reşk(kıskanma) idüp, cev-f-u (kof) dimağlarına hakd (kin) ve hased hulûl ve hâtır kîne kazarlarına(kirlenme) kibir ve nifak yol bulup asitane-i saadetten dûr ve hizmet-i musahabetten mehcûr etmek için “küfür söyledi” deyu bir suretle telbîs-ü iblîs idüp haps ittirdiler. Bir nice gün hapis’te yatup, ol zamanda kâd-ı asker olan Molla Veliyüddîn adına bir kaside deyüp gönderüp, ol kasidede arz-u hâl eyleyüp, Molla Veliyüddîn ahvale vakıf ve esrâra mükâşif olup, mehr ve eşfâg gösterüp hapisten ıtlak eylemiş. Bu ebyad ol kasîdedendir.*

“Kâr bahtım kim perişandır bu gün Rahmetinden nola ger bulsa nizâm

Mâh-ı ayşımdan kaçan kat’i ola mîğ Merğ bahtımdan nice dûr ola dâm

Büktü serv-u kadîmi belden belâ Tuttu mâh-ı devletim gamdan gumâm

Her ne bed fi’l ittim ise âkibet Aldı benden tâli’bed intikâm

Kâh ateş –veş yerim bisyâr çûb Kâh hapsoldu bana câ-y-u makâm”

Saye perverd ve nazik mizaç olduğundan zindan havasına mütehammil olmayıp, çıktığı gibi birkaç günden sonra mizacı munharif olup, Allah emrine vardı. Mezarı Edirne’de⁵⁰⁵’dir.”

Tezkire-i Latîfî de ise; “*Şehr-i Burûsadan hayl-i füsehâdan Sultan Mehmed Hân Gazi madihlerindendir. Şa’irü nakkaş ve ayyaş u kallaş kimesneydi. San’at-ı nakşde manend-i Mani ve tahrir(ü)tasvirede Erjengi sani idi. Her ne suret ki tasvir etse suret virür ‘aynına döndürürdi ve her ne serv-i sehi ki tahrir etse üstüne kuşlar kondururdi.*

⁵⁰⁴ İranlı düşünür Mani’nin kendi yaptığı resimleri topladığı “erteng” adı ile de anılan kitap.

⁵⁰⁵ Edirneli Sehî, “Safî”, *Âsâr-ı Eslâftan Tezkire-i Sehî*, 1325, s.60.

“Suda resm eylese şekl-i habâbı Togardı beyzasından murg-ı âbı

Eğer yazsa hevada suret-i bâz Kaçaydı hey’etinden ördek ü kâz

Eğer bezm içre yazsa sûret-i şem’ Olurdu üstine pervaneler cem’ ”

Ammâ nakş-bend-i eş’âr ve ressâm-ı nazm-ı âbdâr degül idi. Dîbâ-yı şî’ri nakş-ı hayalden sâf u sâde ve kayd-ı alâyık-ı nükâtdan âzâde ve küşâde idi. Ber-vech-i hikayet: “Âlem ki ‘ayn-ı elem ve mihnet-gede-i gamdur. Âlâm-ı eyyâmün ‘amme-i enâma ûmûm u şümûlinden tegafûl ü tecahûl idüp çarh-ı cevârün cefâ ve cevri ancak kendüye muhtass ve münhasır bilür. “La tesübb ü ed-dehr” men’u nehyinden ıgmaz-ı aynidüpdehr-i pür-kahra hicvü hezelle sebb ve zemîn ü zamânda olan cinn ü inse kemâl-i hayretinden şetm itdükte ve erbâb-ı tasavvuf ıstılahınca dekâyıktan dem urup vücûd’l-mutlak ve hakikatül hakâyıka müte’allık bir beyt demişti ve edasında hatasın bulupe’imme-i ülemâ tekfir ve kelaminun muhassalın ve me’âlin küfre iledüp, recm ü ihrak içün fetva virecek bu husus çok hâdiseye ve azîm mübâhaseye mütesaddi olupmahbes-hane-i Stanbulda nice rüzgâr mahbûs ve ümîd-i halastan nevmid ü me’yûs olmuşdı. Ahîr Mehmed Han dâr-ı dünyadan saray-ı ahrete müntakîl ve mürtehil olup zindanileri rûhiyçün kayd-ı habsden ıtlak itdükte bu bahane ile ol dahi halâs oldu.

Ve min-ba’d eşârdan ve nâ sezâ güftârdan ağzına bir lafz almaz ve diline getürmez olup bakıyye-i ömrünü şamt u sükûn ile geçürdi. Ya’ni “men sumtû necâ” ile hemvâre âmil olup tefekkürî pîşe ve ahvâl-i ukbâyı endişe idindi⁵⁰⁶.

Geniş kapsamlı anlatımların bulunduğu bu iki tezkirenin haricinde, incelediğimiz diğer tezkirelerde ise Nakkaş Safî, bir cümlelik kısa ifadelerle tanıtılır. Keşfü’z-Zünûn Zeyli’nde, “*Dîvân-ı Safî Türkî, hüve Safîyüddîn-ül Burseviyyül müteveffâ, biedrene sene...*⁵⁰⁷” ibaresi yer alırken, Sicilli Osmanî’de, “*Bursa’lıdır, asr-ı Murâd Hân Sâni şu’arâsındandır*” diye bir kayıt vardır⁵⁰⁸. Tuhfe-i Nâilî’de ise,

⁵⁰⁶ CANIM, Rıdvan, “Safî”, *Latîfî Tezkiretü’ş - şu’arâ ve Tabsıratü’n-Nuzamâ*, (İnceleme Metin), Ankara 2000, s.357.

⁵⁰⁷ Katib Çelebi, “Safî”, *Keşf el-Zünûn Zeyli*, C.1, İstanbul 1945, s.514.

⁵⁰⁸ Mehmed Süreyya, “Safî”, *Sicilli Osmanî*, C.3, İstanbul 1311, s.231.

“Safî Çelebi, Nakkaş, Çelebi Sultan Mehmet ve Murad-ı Sani devri şairlerindendir. Edirne’de medfundur⁵⁰⁹” diye bahsedilir.

Safî hakkında edindiğimiz en sarıh bilgilerden bir kısmı da İ.Erünsal’a aittir. Erünsal, *“öncelikle bazı kaynaklarda yer alan ve Safî’nin yaşadığı dönemin, Fatih dönemi olarak gösterildiğini, ancak bunun yanlış algılamaktan kaynaklandığını ifade eder. Nakkaş Safî’nin, Atâî’nin çağdaşı olduğunu ve Fatih döneminde değil, II. Murad devrinde yaşadığını, Latifî’nin tezkiresinde yer alan “Sultan Mehmet Hân Gazi mâdihlerindendir” ibaresinin yanlış algılandığı ve bundan kastın Fatih Sultan Mehmet değil, Çelebi Sultan Mehmet olduğunu”* açıklar. Diğer yandan Erünsal, Safînin hayat hikâyesini, yine Safînin divanında bulunan beyitlerle açıklar. Söz konusu Safî’nin, farklı kişilere yazdığı beyitlerinden örnekler vererek, *“Safînin Bursalı ve Nakkaş olduğunu, bir müddet –belki hapis sebebiyle- Bursa’dan ayrı düştüğünü, vatan hasreti çektiğini, Edirne’de bulunduğunu ve yaşadığını, hayatının önemli bir bölümünü burada geçirdiğini, zulüm gördüğünü ve adalet istediğini, otuzu aşan yaşına rağmen hayatında hiç bir bir himayeye mazhar olamadığını, bir takım imkânlarla ulaşmak için çalıştığını ama buna da nail olamayıp mutsuz bir hayat sürdüğünü, ömrünü yokluk ve sefalet içerisinde geçirdiğini, borç yüzünden sıkıntıda olduğunu hatta bu yüzden intihar bile etmeyi düşündüğünü”* bizlere aktarır.

Nakkaş hakkındaki bu bilgilerin özeti olarak;

1- Nakkaş Safî’nin Nakkaş Ali’nin öğrencisi olduğunu ve Safî’nin ve Nakkaş Ali ekolünün Timurlu devri karakterlerini Anadolu’ya tevzi ettiğini, hattâ Abdüllatif Çelebi -Latifî - (1491-1582)’nin, tezkiresinde Nakkaş Safî’nin Timurlu etkisi altında kaldığını ifade ettiğini ⁵¹⁰

2- Murâdiye’de de örnekleri bulunan servi ağaçlarını resmetme konusunda Nakkaş Safî’nin oldukça mahir olduğunu ⁵¹¹,

⁵⁰⁹ İnehanzâde Mehmet Nâil, *Tuhfe-i Nâilî*, tıpkıbasım, haz. Cemal Kurnaz-Mustafa Tatcı, Ankara 2001, s.563.

⁵¹⁰ KÖPRÜLÜ, Fuad, “Osmanlılarda Nakış Tarihine Dair”, *İkdâm*, 3 Teşrîn-i Sâni, İstanbul 1921, s.2.

⁵¹¹ Latifî, “Saffî”, *Tezkiret-ül Latifî*, İstanbul, 1314, s.227.

3- Nakkaş Safî'nin II. Murad'ın sarayında meclislere katıldığını, böylelikle hem Edirne'de bulunduğunu, hem de Sultana yakın bir nakkaş-şair olduğunu,

4- Ayrıca Edirneli tezkire müellifi ve Şair Sehî Bey' den de Bursalı Safî'nin Edirne'de vefat ettiği ve oraya defnedilmiş olduğunu⁵¹²görüyoruz.

Bununla birlikte, daha önce de bahsetmiş olduğumuz bilgilerden;

1- Timûrlu san'atı ile erken Osmanlı san'atı arasında etkiler ve paralelliklerin çok olduğunu,

2- MurâdiyeCâmiî gibi II. Murad döneminde yapılmış eserlerde bulunan tezyînâtlar, büyük ölçüde Timûr üslûbunu ve zevkini yansıttığını⁵¹³,

3- Câmi tezyînâtının Nakkaş Ali'nin kendisi veya şakirtleri tarafından nakşedildiğini,

4- Murâdiye Câmiî tezyînâtının da Bursa'dan gelen Tebrizli san'atçılar tarafından yapıldığını biliyoruz.

Devrin tezyînât anlayışı, câmi ve nakkaş hakkındaki bilgileri yan yana getirdiğimiz zaman bu bilgilerin birbirlerini tamamladığını ve sonucunda da Murâdiye Câmiî'nin nakkaşının, "*Nakkaş Safî*" olduğunu görüyoruz.

Çünkü tezyînât konusunda söz sahibi olan kişiler tarafından, sözkonusu tasarımlarda Tebriz etkilerinin bulunduğu, Tebriz ekolünü Anadolu'ya yayılmasını sağlayan kişinin ise Nakkaş Ali ve öğrencisi Safî olduğu,buradaki tezyînâtınNakkaş Ali'nin kendisi veya öğrencileri tarafından yapıldığıiddia edilmektedir.Tebriz'de eğitim gören Nakkaş Ali'nin üslûbunu sürdüren,nakkaşlığı ile mahir ve meşhur olan öğrencisi Bursalı Safî'dir.Bursalı Safî ise, aynı zamanda şairliği nedeniyle yapıların bânisi Sultan Murad'a oldukça yakın olan bir kişidir. AyrıcaNakkaş Safî Edirne'de uzun süre yaşamış ve Edirne'de vefat etmiştir.

⁵¹² KÖPRÜLÜ, Fuad, "Osmanlılarda Nakış Tarihine Dair", *İkdâm*, 3 Teşrîn-i Sâni, İstanbul 1921,s.2.

⁵¹³ BAĞCI, Serpil, "Erken Osmanlı Kalem İşleri Üzerine Bazı Gözlemler",*In Memoriam İ. Metin Akyurt ve B. Devam Anı Kitabı*, İstanbul, 1995, s.33 - 40.

Nakkaşların eserlerine genellikle imza atmamaları ve nakkaşlar hakkında herhangi bir biyografik eserin bulunmaması bu san'atçılar hakkındabilgi elde edilmesini engellemektedir. Zira Bursalı Safî'nin şair olması ve tezkire kitaplarında isminin yer alması sayesinde onun ve Murâdiye'nin tezyînâtı hakkında bize çözümleyici bir bilgi sağlamıştır.

Öte yandan;Bursalı Nakkaş Safî hakkında edindiğimiz bu bilgiler bize aynı zamanda Üç Şerefeli Câmi'nin tezyînâtının da aynı kişi ve ekibi tarafından uygulandığını da göstermektedir.

- 1- İki yapının tezyînâtında tasarımlar ve motiflerde benzerliklerin olması,
- 2- Her iki yapının Birbirine çok yakın zaman dilimi içerisinde (1436 – 1438) inşâ ve tezyîn edilmesi,
- 3- Her iki yapının da bânisinin Sultan II. Murad olması,
- 4- Üç Şerefeli Câmi nakkaşları ve boyacılarının İran'dan getirilmiş olduğuna dair rivayetlerin⁵¹⁴ olması bu zannımızı kuvvetlendirmektedir.

İlk Osmanlı devrinin sayılı kalem işlerinin arasında önemli bir yer tutan Murâdiye'nin günümüze kısmen ulaşabilmiş parçaları, bizlere duvarların ve kubbelerin, döneme hâkim zevki tamamen yansıtan renkli kalem işleriyle süslendiğini⁵¹⁵ göstermektedir.

Câminin mihrap bölümü duvarlarını süsleyen çiçekler, çiçekli fidan ve çalılar ile ağaçların bulunduğu tasvirlerin benzerleri XV. yüzyıl Timur dönemi ve Türkmen devri minyatürlerinde de yer alırken, yine Timur dönemi türbelerinde tabiat tasvirli nebati motiflerle manzara örnekleri bulunmaktadır⁵¹⁶.İmarın çok önem kazandığı bu dönemde, bağ, bahçe, ağaç, çiçek, köşk gibi güzelliklerin ön plâna çıktığı görülmektedir⁵¹⁷. Timur Bey ve Uluğ Bey'in, Semerkand ve mahallelerinde *Bağ-ı Boldı*, *Bağ-ı Dilgüşa*, *Nakş-ı Cihan*, *Bağ-ı Çınar*, *Bağ-ı Şimal* ve *Bağ-ı Behişt* gibi

⁵¹⁴ Evliya Çelebi, *Seyahatname*, Zuhuri Danışman Derlemesi, C.5, İstanbul 1970; Rifat OSMAN, *Edirne Evkafı İslâmiyye Tarihi Câmiler ve Mescidler*, Ankara 1999, s.53.

⁵¹⁵ DEMİRİZ, Yıldız, “Edirne Câmilerinde Kalem işleri”, *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998, s. 377; AKÇIL, N.Çiçek-ÖZER, Cebe, “Murâdiye Külliyesi” *TDVİA*, C.31, İstanbul 2006, s.199.

⁵¹⁶ BAĞCI, Serpil, “Erken Osmanlı Kalem işleri Üzerine Bazı Gözlemler”, *In Memoriam İ. Metin Akyurt ve Bahattin Devam Anı Kitabı*, İstanbul, 1995, s.34.

⁵¹⁷ ULUÇ, Lâle, *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar*, İstanbul 2006, s.426.

pek çok imaret ve bahçeleri bulunduğu, Bağ-ı Dilgüşa'dan Firûze kapısına kadar yolun iki tarafına ağaçlar, kavak ağacı diktirdiği nakledilmektedir⁵¹⁸. Dolayısıyla Timûri bahçelerinin devrin tezyînât anlayışında etkili olması ağaç, çiçek ve tabiat tasvirlerinin tezyînâtta kullanılması bu açıdan dikkat çekicidir. Bu arada Edirne'de bulunan çiçek kültürünü de göz ardı etmemek gerekir.

Bu nadide kalem işlerini ilginç kılan özelliklerden biri de, üst üste farklı dönemlerden birkaç tabakanın bulunmasıdır⁵¹⁹. Orijinal parçaların pek çoğunun tamir görmemiş olması ve üzerinde oynanmaması dönem tezyînâtını tanımamıza fırsat vermektedir. Ayrıca natüralist üslûpta motiflerin kullanılması tezyînât açısından büyük bir yenilik getirmektedir⁵²⁰.

Câminin tezyînâtında yaklaşık dört farklı döneme ait tezyînât tabakası görülür. Bunlar, eyvan kemerindeki kırmızı zeminli tablo, mihrabın bölümünün doğu, batı ve güney yönündeki duvarlarda bulunan kırmızı zeminli yazı kuşakları, serviler ve çiçekler yapıyla yaşıt olan en eski tezyînâttır ve birinci tabakayı oluşturur. Murâdiye Câmii ilk tabaka kalem işlerinin desenleri orijinal olup, mihrap çinilerinde bulunan desenlerle büyük uyum içerisindedir.

İkinci tabaka, güney cephede başlayıp, doğu duvarda bir miktar devam eden duvar çinilerinin hemen üzerindeki lacivert zemin renkli, celî sülüs istifli yazı kuşağıdır (F. 183, 184).

Üçüncü tabaka, 3. ve 4. bölümlerde görülmektedir. Bir yazı frizinin parçası ve mi'mari elemanlarından ibaret olan bu parçalar deprem sonrası 1753 yılındaki tamirden kaldığı tahmin edilmektedir (F. 237, 238).

Dördüncü tabaka ise, mihrabın hemen üstünde bulunan ve XIX. yüzyıl eseri olduğunu tahmin ettiğimiz bir mi'mari tasvirdir⁵²¹ (F. 213). Bu mi'mari eserin bir

⁵¹⁸ AKBIYIK, Hayrunnisa A., "Timurluların Bilim ve Sanata Yaklaşımları ve Bazı Son Dönem Sanatçıları", *Bilig*, Ankara 2004, S. 30, s. 154.

⁵¹⁹ Elisabetta GASPARINI, *Le Pitture Murali Della Murâdiye Di Edirne*, Padova 1985, adlı eserinde zaviyelerde bulunan nakışları dâhil etmez ve tabakaları, üç dönem olarak sınırlar.

⁵²⁰ ASLANAPA, Oktay, *Osmanlı Devri Mimârisi Orhan Gaziden Başlayarak Sonuna Kadar Padişahlara Göre Gelişmesi*, İstanbul 1986, s. 53.

⁵²¹ AKÇİL, N. Çiçek, - ÖZER, Cebe, "Murâdiye Külliyesi", *TDVİA*, C. 31, İstanbul 2006, s. 199.

benzerini Kırklareli Hızır Bey Câmii'nin(1383) duvarlarında da mevcut olduğunu görüyoruz. Bu da bize, o bölgedeki yerel bir nakkaşın üslûbundan kaynaklandığı hissini uyandırmaktadır. A.S.Ünver'e dayandırılan bir rivayete göre de 1837'de II. Mahmut'un Edirne'yi ziyareti nedeniyle tamir ve bakımı yapılan câmiye bu nakışların yapılmış olduğudur⁵²². Bu ziyaret için bir de hünkâr mahfelinin yapıldığı bilinmektedir⁵²³. Her ne olursa olsun câminin ilk inşâsından itibaren farklı üslûplarda pek çok süsleme programına tabi tutulmasıdır.

Bu tezyînâtın öğelerinden olan servi ağacının etrafına sarılmış çiçekli dallarla süslü motif Bursa Cem Sultan Türbesi'yle ortak bir tezyînât anlayışının göstergesidir. Servi, ölümsüzlüğü, ebedi bir hayatın varlığını simgeleyen ve tezyînât sanatımız içerisinde çokca kullanılan bir motiftir⁵²⁴. Diğer taraftan serbest çiçek buketlerinden oluşan kompozisyonların yanında özellikle vazo içerisine yerleştirilmiş oval şemse biçiminde, düzenlenen çiçek buketlerinin benzerlerini XV. yüzyıltezyînâtı bulunan İstanbul Küçük Ayasofya Câmii (1497)Bursa Cem Sultan Türbesi (1479), Konya Mevlana Türbesi'nde görmekteyiz. Ankara Hacı Bayram Veli Türbesinde (1429) de var olan benzer motiflerin orijinal olmadığı,1947 tarihli onarım sırasında Mahmut Akok tarafından devrinin örneği olarak nakşedildiği söylenirken⁵²⁵, bu iddianın aksi, mezkûr türbenin tamirat esnasında motiflerinin ve yazılarının oynanmadığı, sadece renklerinin daha koyulaştırıldığı görüşüleri sürülmektedir⁵²⁶.

Tebriz etkilerinin yanında, Edirne'de çiçek ve çiçekçilik kültürünün çok gelişmiş olması hatta Edirne'nin İstanbul için bir çiçek üretim merkezi olduğunu kaynaklarda görüyoruz. Çiçeğin Edirne için vazgeçilmez bir kültür olduğunu ve daha önce de ifade ettiğimiz gibi Edirne câmilerinde saflar arasında vazolara yerleştirilmiş çiçeklerin var olduğunu biliyoruz⁵²⁷. XV. yüzyıl çiçek ve vazo içerisindeki çiçek

⁵²² RENDA, Günsel, "Restorasyon Çalışmalarında Kalem işleri ve Duvar Resimlerinin Yeri", *Röleve ve Restorasyon Dergisi Özel Sayı*, Ankara 1982,s.85.

⁵²³ ÜNVER, A.Süheyl, *Edirne Murâdiye Câmii*, İstanbul 1952,s.10.

⁵²⁴ DIEZ, Ernst, *Türk Sanatı Başlangıcından Günümüze Kadar*, İstanbul 1946,s.39.

⁵²⁵ ÖNGE, Yılmaz, "Erken Osmanlı Dönemi Osmanlı Türk San'atına Genel Bir Bakış (1300-1453) ve Hacı Bayram Veli Türbesi", *IV. Vakıf Haftası*, Ankara 1987,s.45.

⁵²⁶ GÜNÜÇ; Fevzi, *Mevlânâ Manzûmesi, Kubbe-i Hadrânın Kalem işleri*, Y.Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, s.44.

⁵²⁷ Evliya Çelebi, *Seyahatname*, Zuhuri Danışman Derlemesi, İstanbul 1970, C.5.

tezyînatını, var olan bir gerçeğin tasvir yoluyla Murâdiye'nin duvarlarına bir yansıması olarak da görmek mümkündür.

Nakışların haricinde, MurâdiyeCâmiî kalem işlerinde hattatları bilinmeyen ama Tebriz etkili, kûfî-celî sülûs beraberliği ile istif edilmiş farklı ibarelerle dua ve yakarış cümleleri bulunmaktadır. Bunların yanında bâniye, padişaha ve devlet yönetiminin devamını dileyen duaları da görmek mümkündür. Diğer taraftan, yapının doğu ve batı duvarlarını süsleyen haçvari istifle⁵²⁸ yazılan Esmâ-i Hüsna kompozisyonları klâsik dönem yapıları Süleymaniye ve Şehzade Câmiî'lerinde de kullanılmıştır.

Yapıya ait eski fotoğraflarda câminin, tamamen beyaz badana ile kaplı duvarlar ve üzerinde çerçeve içerisine alınmış tablo halinde celî sülûs yazılar bulunduğu görülmektedir. Hayri imzalı yazıların tarihi 1301-1883/84'tür. Mihrap bölümünün kubbesinde barok tezyînat vardır. İnşa edildiği tarihten sonra yaklaşık 300 yıl ciddi bir onarım geçirmediği ifade edilen⁵²⁹ yapı1752 Edirne depreminden sonra1753 yılında esaslı bir onarım görmekle beraber, 1859,1867 ve 1884⁵³⁰,1911, 1918⁵³¹ yıllarında ve tarihi tespit edilemeyen dönemlerde başka onarımlarda geçirmiştir. Câminin kalem iştezyînatlarında daha önce de ifade ettiğimiz gibi, dört farklı dönemin tezyînat anlayışının izleri görülmektedir⁵³².Netice itibariyle câminin iç hacmizaman zaman yapılan onarımlarda dönem özelliklerini yansıtan süslemelerle yenilenmiştir (F. 154).

⁵²⁸ TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, "Osmanlı San'atının Oluşumunda Yazı", *Hat ve Tezhip San'atı*, İstanbul 2009, s.491.

⁵²⁹ CANIM, Rıdvan, "Edirne Murâdiye Mevlevihanesi ve Edirneli Mevlevî Şairler", *Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sanatında Mevlana ve Mevlevilik-Bildiriler*, Konya 2007,s.298.

⁵³⁰ TUĞLACI, Pars, *Osmanlı Şehirleri*, İstanbul 1985, s.107-109.

⁵³¹ ÜNVER, A.Süheyl, *Edirne MurâdiyeCâmiî*, İstanbul 1952,s.10.

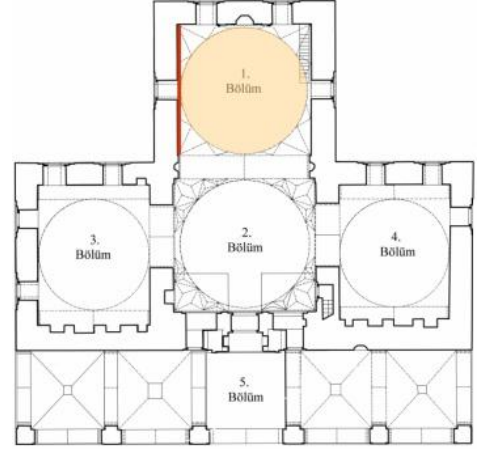
⁵³² Candan NEMLİOĞLU ile kişisel iletişim, 26 Haziran 2009.

III.2.2. Edirne Murâdiye Câmii Harîm Duvar Yüzeyleri Kalem İşi Örnekleri

III.2.2.1. Edirne Murâdiye Câmii Harîm 1. Bölüm

III.2.2.1.1. Doğu Duvar Yüzeyi

Katalog Nu.	: 2
Örnek Nu.	: 1
Fotoğraf Nu.	: 155 - 185
Çizim Nu.	: 30-34



Tezyînâtın Bulunduğu Alan: Doğu Duvar Yüzeyi

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri

Tezyînât, doğu duvar yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmıştır. Duvar yüzeyinin farklı noktalarında ve on parça halindedir.

M1 parça: Elimizde bulunan örneklerden yoğun bir tezyînâta sahip olduğu hissedilen câminin, doğu duvarı üzerinde bulunan bu tezyînî alan aynı zamanda yapıdaki en geniş ve yekpare tezyînât bulunan parçasıdır. Doğu duvarının Güney duvarına en yakın kısmında olan bu parça kendi bütünlüğü içerisinde on iki farklı deseni barındırmaktadır (F. 155).

M1/a: Yukarıdan aşağıya doğru değerlendirmeye yaptığımız sisteme göre, bu tezyînî alan câmitezyînâtının en üst kısmında yer alan ve aynı zamanda mihrap sofasındaki üç duvarı kuşatan kuşak yazısının bulunduğu alandır (F. 156). Bu yazılar sağ ve sol kenarları dendanla sınırlandırılan kartuşlar halindedir. Bu kartuşlar bulunduğu her bir duvardaki kuşak üzerine yerleştirilmiştir. Duvarın üç tarafını kuşatan bu yazılı kartuşlar haricinde, duvar aksındaki dönüş kısımlarında yine dendanlı, içleri sade rûmî tezyînâtlı kartuşlar vardır. Yazı kartuşları birbirleriyle bunlar vasıtası ile bağlanmış ve yeknesaklık sağlanmıştır (F. 157).

Dendanlarında ve cetvellerinde beyaz, tahrirlerinde siyah rengin uygulandığı kırmızı zeminli kartuşta ikisi sülüs biri kûfî yazı olmak üzere üç katlı bir istif bulunmaktadır. Kûfî hattın okunamadığı ancak, celî sülüs hatla “*Allāhü memleketehü ve naşara asākirahu*” ibarelerinin bulunduğu bu kuşak yazısının yazı araları, devir özelliklerini yansıtan helezoni rûmîlerle bezenmiştir. Yeşil, sarı ve pembe renklerle tonlamalı olarak renklendirilen aynı zamanda iç bünyeleri işlenmiş, sade ve dendanlı rûmîler, tasarımdaki harflere nispetle daha küçük boyutta kullanılmıştır (F. 158).

Yazıların başlangıç ve bitiminde arta kalan kısımlar ve duvar akslarındaki dendanlarda yoğun bir rûmî tezyînât mevcuttur (F. 157). Bu kuşakta okunabilen yazının metni, okunuşu ve anlamı şöyledir:

Metni:

(1) الله مملكنه ونص عساكره

Okunuşu:

1) “Allāhü memleketehü ve naşara ‘asākirahu bk.(F. 8)

Anlamı:

1) “Allah O’nun memleketine ve ordusuna yardım.....”

Diğer yandan dendanlı iki kartuşun birleşme noktalarında doğal olarak ortaya çıkan üçgen dendanlar oksit sarı zeminlidir. Üzerinde devrinin özgün tasarımları olan hatâyî buketleri yer almaktadır. Sözü edilen dendanlar alt ve üstte olmak üzere iki çeşittir ve içerisindeki buketlerin tasarımları birbirlerinden farklıdır. Her iki buket 1/2 simetrisinde tasarlanmıştır (F. 159-160). Diğer üç yönde ki kuşaklarda da aynı şekilde tekrar edilen buketler, kendi içlerinde simetrik olarak görünse de, küçük oynamalarla

asimetrik bir biçime getirilmiştir. Bu işlem, dönemin en önemli özelliklerinden biridir.

M1/b: Yazı kuşağının alt tarafında bulunan bordür kısmıdır. Bordür, kapalı formları yeşil zeminli, diğer tarafları kırmızı zeminli, üzerinde beyaz renkli rûmîlerle tasarlanmıştır. Ayrıca rûmîlerin arasında bulunan ve rûmîlere oranla daha kalın çizgili beyaz renkli dendanlar, bordürün alt ve üst sınırlarını da çizmesinin yanında, bordür içerisinde sarı zeminli kapalı form oluşturmaktadır (F.161),(Ç. 30).

M1/c: Bordürün alt kısmında siyah zeminli ve sarı renkli zencerek deseninin bulunduğu pervaz kısmıdır. İç içe, iki dikdörtgen biçiminde oluşturulmuş olan zencereğin iç kısımlarındaki bazı boşluklar sarı renkle doldurulmak suretiyle farklı bir espri ortaya çıkartılmıştır. Mihrap bölümünü yazı kuşağı ile birlikte tamamen kuşatan pervaz, aynı zamanda yazı kartuşları ile tezyînât arasında bir sınır oluşturarak zarif bir şekilde nebati tezyînâta geçişi sağlamıştır (F. 161).

M1/d: Nakkaşın bir kartuş şeklinde tasarladığı hissedilen tezyînâtın duvar üst köşelerine ilave edilen dendanlı köşebentlerdir (F. 162), (Ç.31). Mihrap bölümünün tezyin edilmiş olan üç duvarında da tekrarları bulunan bu köşebentlerin uçlarında salbekler mevcuttur (F. 163). Zemin üzerindeki rûmî hatları dairevi biçimde hareket ederken aynı zamanda esnek ve hareketlidir. Mavi, yeşil ve sarı olmak üzere üç renkli hattan oluşan tasarımda mavi renkli rûmîler yalın olarak tercih edilirken, sarı renkli olan rûmîler desene hâkim konumda olup diğerlerine nazaran daha iri boyutludur. Sarı renkli hat, aynı zamanda pervazlara teğet hareketleriyle kapalı formların oluşmasına imkân sağlamıştır. Bazılarında iç bünyeleri işlenen sarı renkli rûmîlerin içleri yine tonlamalı olarak renklendirilmiştir. Yeşil hatlı rûmîler de sarı renkli rûmîlerden farklı olarak, asma yaprağına benzer şekilde dilimli ve dendanlı rûmî örneklerinin bulunmasıdır. Sarı hatlı rûmîlerde olmayan bu uygulama diğer iki câmide gördüğümüz dilimli rûmîlerin daha olgunlaşmış biçimi diyebiliriz. (F.164).

Kompozisyonda yer alan rûmî hatlarının birbirlerine benzer pek çok yanları bulunmaktadır.

Bunları kısaca maddeler halinde şöyle sıralayabiliriz;

a- Her üç hattın üzerindeki rûmîler, devrin özgün örnekleridir.

b- Rûmîlerin iç renklendirmeleri tonlamalı olarak yapılmıştır.

c- Sarı renkli rûmîlere mavi, mavi renkli rûmîlere sarı olmak üzere birbirlerinin zıddı renklerle yapılan tonlamalar, nazar boncuğu görünümündedir. Yeşil kendi değerleri ile kullanılmıştır.

d- Rûmîlerin bir kısmında sap girişi ve iç bünyeler işlenmiştir.

e- Her üç rûmîde dairevi hareketler yanında serbest hareketler bulunmaktadır.

f- Dendanların yakınındaki rûmîler, dendanlara yapışık vaziyette kurgulanmış ve dendanların içini doldurmuş biçimdedir.

g- Her hattın sapları üzerinde küçük noktalar ve küçük kanatlar vardır.

h- Hatların üzerindeki rûmîlerde kanat yoktur. Kanat yerine küçük çıkıntılar yapılmıştır.

ı- Desenin tamamında agraflar görülmezken, ayırım noktalarında da agraflar yoktur. Hat üzerindeki ayırım yerleri çatal görünümünde bırakılmıştır. Ayrıca bazı örneklerde dağılımlar rûmînin sırt kısmından sapın çıkmasıyla devam etmiştir (F. 165-166) , (Ç. 32).

Kenarları kırmızı renkli şeritle tahrirlenen köşebentin dendanlı kısmına da üzerinde küçük tığlar ve noktalar bulunan flato ilave edilmiştir (F. 167).

M1/e: “*Muhammed ve ‘Ali ve Ebu Bekr ve ‘Ömer ve ‘Osman*” isimlerinin yazılı olduğu kırmızı zeminli dairesel göbeğin içerisinde ilk bakışta Mühr-i Süleyman göze çarpmaktadır. Yazıların arasında serbest dolaşan dendanlı rûmî kıvrımlarının yanında, merkezde bulunan altıgenin içerisindeki “vav” harflerine yapışık vaziyette dendanlı rûmîler de vardır. Burada bulunan kırmızı ve yeşil renkli rûmîler yine tonlamalı olarak renklendirilmiştir. “*Muhammed ve ‘Ali*” isminin beyaz renkli sülüs yazıyla altı defa tekrar edildiği kompozisyonda, çehar-i yâr-i gûzîn’in isimlerinden “*Ebubekir, ‘Ömer ve ‘Osman*” isimleri iki defa sarı renkle kûfî

olarak uygulanmıştır ⁵³³(F. 168-169). Dairenin dış çevresine önce sarı renkle ince, ardından kırmızı ve yeşil renkli kalın bir flato çekilmiştir. En dış kısımda üç nokta ile oluşturulmuş olan minik tığlar bulunmaktadır. Bu göbekte bulunan yazının metni, okunuşu ve anlamı şöyledir:

Metni:

(2) محمد - وعلي - ابوبكر - عمر - عثمان

Okunuşu:

2) “Muḥammed ve ‘Ali ve Ebu Bekr ve ‘Ömer ve ‘Osmân”(F. 168)

Anlamı:

2) “Muhammed (sav) ve Ali ve Ebû Bekr ve Ömer ve Osman (ra)”

M1/f: Bu alanda görülen sadece kahverengi bir parçadır. Tabiat tasvirlerinden ayrı, kenarındaki flatodan pencere kenarında var olduğunu tahmin ettiğimiz tezyînâtın bordür kısmı olabilme ihtimali vardır. bk.(F. 155).

M1/g: Hatâyî grubu çiçeklerden ve yapraklardan oluşan ve bir çiçek öbeği görünümünde olan tasvir, dönemin Tebriz etkili örneklerindendir. Hatâyî motifli ve üzerinde saz üslûbunda hançer yapraklar bulunmaktadır. Bazı yerlerde vazo içerisinde bulunan bu servi biçimli hatâyî öbeği tasarım, burada alt kısmı yok olduğu için vazanın varlığı bilinmemektedir. Ancak tasarımdaki diğer bitkilerin yerden çıktığı görülmektedir. Dolayısıyla bu bitki tasvirinin de vazo içinde değil, toprak zeminde olduğunu tahmin ediyoruz. Simetrik görünümlü asimetrik tarzda tasarlanan desen dönemin hatâyî üslûbunu yansıtmaktadır (F. 170).

⁵³³ Dikkat çeken bu istifte, öne çıkan, celi sülüsle yazılmış “Muhammed” ve “‘Ali” isimleridir. Bu isimler 6 defa tekrar edilirken, diğerine göre daha küçük kûfî harflerle “Ebûbekir, ‘Ömer ve ‘Osmân” isimleri ikişer defa tekrar edilmişlerdir. Genellikle tekke ve dergâhlarda görülen bu üslûp, hem câminin Mevlevihane özellikli bir yapı olmasını, hem de tezyînâtın orijinalliğini belirtmesi açısından da önemlidir

M1/h: Kahverengi ile renklendirilmiş ve üzerinde küçük yeşil sürgünleri bulunan kalın bir ağaç gövdesi perspektife göre renklendirilmiştir. Bodur bir ağaç görüntüsü veren bu tasvirin yaprak kısmının yarısından fazlası tahrip edilmiştir (F. 171).

M1/i: Gövdesinin bir kısmı görülebilen, diğer örneklerden küçük boyutta bir servi ağacı ve çevresinde dolanan sarmaşık tasviridir. Kahverengi renkli ve budaklı olarak biçimlenen gövdenin üzerindeki yaprak kısmı az bir deforme ile yeşil olarak görünmektedir (F. 171).

M1/i: Altı adet dal ve uçlarında kırmızı çiçeklerin olduğu aynı zamanda alt tarafı görünmeyen bir çiçek tasarımıdır. Çiçekler laleye benzese de yaprakları farklı bir çiçeği andırmaktadır (F. 171).

M1/j: Burada görülen şekil dönemin üslûbunda oluşturulmuş hatâyîlerle, servi formunda düzenlenmiş bir çiçekler manzumesidir. Kök kısmı tahrip olduğu için vazo içerisinde bir çiçek buketi mi yoksa ağaç tasviri mi olduğu konusunda neticeye varmak güçtür. Ancak olayı tasarımın genel mantığı içerisinde ele aldığımızda, motifin çevresindeki tüm nebati şekiller topraktan çıkmış gibi bir görüntü vermektedir. Diğerleri gibi doğal görünümlü olup, bir kökten çıktığını tahmin ettiğimiz bu nebati şeklin, bir vazo içerisine yerleştirilmesi söz konusu değildir. Orta aksında iri yaprakların ve hatâyîlerin bulunduğu tasarımda bahar dallarının yanında farklı ebatta yapraklar, hatâyîler ve goncalar yeşil, sarı, kırmızı ve mavi gibi renklerle işlenmiştir. Desen simetrik gibi görünmesine rağmen yapılan oynamalarla düzen bozulmuştur. Bu uygulama ve tasarım devir tezyînâtının belirgin özelliğidir (F. 172) , (Ç.33).

M1/k: Duvar tezyînâtının orta bölgesini soyut motiflerden ziyade çiçekli fidan, servi ağaçları, sarmaşık, çiçekler ve güller gibi stilize nebati tezyînât kapsamaktadır. Burada tarif etmeye çalıştığımız M1/k örneğinde, kirli beyaz renkli duvar yüzeyinde, bir servi ağacı ve onun çevresinde dolanan sarmaşık tasviri yer almaktadır. Servi tasvirinin 2/3'lik kısmı görülürken alt, kök kısmı silinmiştir. Ancak duvarın simetrisinde yer alan yine aynı tarzda bir başka servi motifinde hem servinin hem de

sarmaşığın kök kısmı görülmektedir. Buna göre topraktan çıkan servi ağacına dolanan bitkinin yapraklı, ince bir ağaç fidanı olduğu dikkat çekmektedir. Fidanın gövde ve dalları kahverengi, yaprakları koyu sarı ile renklendirilirken, servinin yapraklı kısmı tahrip olduğu için detayları yoktur. Perspektif kaygısının olmadığı, ağaçlarla çiçeklerin neredeyse aynı boyda tasvir edildiği bu minyatür-resim karışımı Tebriz üslûplu örnekler bir bahçeyi hatırlatır (F. 173).

M2 parça: M1 parçanın devamı niteliğinde doğu duvar penceresinin sol tarafında, kemere yakın bulunmaktadır.

M2/a: M1/a yazı kuşağının devamını oluşturan parçadır. Ancak, kuşakta bulunan yazılar ve desenlerin büyük kısmı muhtemelen raspa esnasında zarar gördüğü için, okunabilirliğini ve seçilebilirliğini kaybetmiştir. Celî sülüs hatla sadece “...*El-Bākī*.....” ibaresi okunabilmektedir. Bu yazının metni, okunuşu ve anlamı aşağıda açıklanmıştır.

Metni:

.....ال باقي..... (3)

Okunuşu:

3) “...*El-Bākī*.....”(F. 174)

Anlamı:

3) “...*Ebedi*.....”

Bu parçada dikkat çeken en önemli unsur, yazı kuşağının renkleri konusunda bize bilgi vermesidir. Zira zamandan ve aydınlatmadan kaynaklanan nedenlerden dolayı kirlenen ve tespit etmekte zorlandığımız kalem işlerinin orijinal renklerini burada bir miktar seçebilmekteyiz. Buna göre yazı zemini kırmızı-ki bu kırmızı muhtemel alt tarafta bulunan yazı kuşağının zemin rengi ile aynı – bordür zemini kırmızı, kapalı formların zemini ve pervaz zeminleri ise yine yeşildir (F. 174-175).

M2/b: 1/b de anlatılan bordürün devamını oluşturur.

M2/c: 1/c de anlatılan zencereğin devamını oluşturur.

M2/d: 1/d de anlatılan köşebentin salbek kısmının simetrisidir (F. 176).

M2/e: Daire merkezinde 6 köşeli bir yıldızdan dağılan rûmî motiflerle tasarlanmış, merkezden dağılan 6 taksimatlı dairesel göbektir (F.177). Üzerinde diğer göbeklerdeki gibi yazı yoktur. Yalnızca motiflerle tasarlanmış, rûmî motiflerle iç içe kapalı formlar oluşturulmuştur. Yeşil zeminli dairenin merkezinde küçük bir hatâyî motifinin yer aldığı tasarımda, kapalı formlar kırmızı ve yeşil zeminle renklendirilmiştir. Sarı ve beyaz renkli rûmî motifler yalın olarak kullanılmış ve tonlamalı olarak renklendirilmiştir. Diğer rûmîli tasarımlarda fazla göremediğimiz tepelikler bu desende tercih edilmiştir. Dairenin dış çevresi M1/e’de tarif edilen renk ve üslûpla aynıdır. Bu dairevi göbeğin üzerindeki murç ve boya lekeleri motifin net olarak teşhisini güçleştirmektedir.

M2/f:M2 parçanın sol alt köşesinde bulunan bu şekilde, nebati bir tezyînâtın dalları ve yapraklarından küçük bir paça görülmektedir. Muhtemelen, aşağıda da gövde kısmının bir bölümü görülen ağaç tasvirinin üst kısmı olmalıdır bk. (F. 176).

M3 parça: M1/d’de anlatılan köşebentin simetrisinde bulunan diğer köşebentin bir parçasıdır.

M3/a:M1/d de anlatılan köşebentin salbek kısmının renk ve desen olarak benzeridir.

M3/b: Bir bahar dalı tasvirinin küçük bir kısmı kalmıştır.M4/f’nin bir paçası olduğu tahmin edilmektedir (F. 178).

M4 parça: Çiçeklerin, ağaçların ve fidanların bulunduğu tasarımın devamıdır. Bunun yanında döneminden kalan büyük orijinal yazı kuşağı da bu parça dâhilinde değerlendirilmiştir.

M4/a: Yeşil yaprakları ve kırmızı çiçekli bir tasvirdir. Topraktan çıkan dört dal ve bunlardan ikisinin üzerinde çiçek bulunmaktadır.

M4/b: M1/k'de bulunan örnek ile aynı özellikleri taşımaktadır. Diğer örneğin alt kısmı bulunmazken, bu örneğin üst kısmı silinmiştir.

M4/c: Sarı yapraklarıyla serviye sarılan bu fidan tasviri, M1/k'de bulunan örnek ile aynı özellikleri taşımaktadır.

M4/d: M1/i'deki çiçek tasvirinin bir benzeri olduğunu tahmin ettiğimiz bu tasvirin bir kısmı zarar görmüştür. Uçlarında bulunması gereken çiçekleri kaybolmuş, sadece yaprakları bulunan üç dal kalmıştır.

M4/e: Uzun yeşil yaprakları ve turuncu çiçekleri saz kamışını hatırlatan bir tasvirdir. Topraktan çıkan dört dal ve bunlar üzerinde dört çiçek bulunmaktadır.

M4/f: Ağaç gövdesinden bir parça görülmektedir. M2/f'de gördüğümüz yaprak ve dallar muhtemelen bu ağacın üst yaprak kısmıdır (F. 179)

M4/g: Ağaç ve çiçek tasvirlerinin alt kısmında bulunan aynı zamanda beyaz renkli celî sülüs yazıyla “*E’s-sulṭān Murād Ḥān ḥalledena’llāhu memleketehū.*” ve siyah renkli kûfî yazıyla “*velābey’un ‘an zikri’llāhi ve iḳāmi’ş-şalāh*” ibarelerinin bulunduğu, aynı zamanda mihrap bölümünü üç yönden kuşatan kırmızı zeminli yazı kuşağıdır⁵³⁴. Bu kuşakta yer alan yazıların metin, okunuş ve anlamları şöyledir.

Metni:

(4) رجال لا تلهيهم تجارة (ولا بيع) عن ذكر الله وإقام الصلاة

(4) اسلطان مراد خان خلدن الله مملكته

⁵³⁴ Câminin orijinal kitabeleri olan kırmızı zeminli yazı kuşakları, kûfî ve sülüs yazıların birlikte kullanıldığı dönemin üslubudur. Yapıda kullanılan Edirne kırmızısı veya Türk kırmızısı diye adlandırılan domates kırmızısı, XVI. yüzyıl sonlarından itibaren tezhip, minyatür ve çinilerde de kullanılmıştır (TUNÇAY, Rauf, “Edirne Sanat Eserlerindeki Süslemeler”, *Türk Kültürü, Türk Kültürünün Araştırma Enstitüsü*, S.2, 1964, s.228).

Okunuşu:

4) “Ricālün lā tülhîhim ticāratün velā bey’un ‘an zikri’llāhi ve iḳāmi’ş-şalāh⁵³⁵,”

4) “E’s-sultān Murād Ḥān ḥalledena’llāhu memleketehū.. ” (F. 180)

Anlamı:

4) “Allah’ın, yüceltilmesine ve içlerinde adının anılmasına izin verdiği evlerde hiçbir ticaretin ve hiçbir alış verişin kendilerini, Allah’ı anmaktan, namazı kılmaktan, zekâtı vermekten alıkoymadığı birtakım adamlar buralarda sabah akşam O’nu tesbih ederler.”

4) “Allah, Sultan Murad Han’ın memleketini ebedî kılsın,”

Yazı aralarında dolaşan rûmî hatları helezonik olmayıp serbest ve esnek hareketlidir. Tasarımda kullanılan yalın rûmîlerin iç bünyeleri işlenmiştir. Sadece yalın rûmîlerin ve noktaların kullanıldığı desende kanat, agraf gibi yardımcı elemanlar çok fazla tercih edilmemiştir. Hatlardaki ayırmalarda da kanat az kullanıldığı için açıktan ve çatal ile yapılmış, hat ayırımlarını gizleme ihtiyacı duyulmamıştır (F. 180).

Yazı kuşağının alt ve üst kısmında rûmî motiflerin yan yana ilave edilmesiyle ortaya çıkan kapalı formlarla oluşturulmuş bordür bulunmaktadır. Kapalı formların zemin renkleri kırmızı ve yeşil renklidir. Söz konusu bu yazı kuşağının alt kısmında tabana kadar uzanan çini kaplama vardır. Dökülen çini parçalarının zeminlerinden herhangi bir kalem işitezyînât görülmemektedir⁵³⁶. Ancak kaplamanın en üstünde bulunan ve kaval-kepçe sistemli çini başlıkların dökülen kısımlarından yazı kuşağına ait görülmektedir. Tepeliklerin daha sonraki dönemlerde ilave edildiğini yani yazı kuşağının uygulanmasından sonraki dönemlerde yapıldığını tahmin etmek zor değildir (F. 181-182).

⁵³⁵ *Kur’ân-ı Kerîm*, Nûr, 24/37.

⁵³⁶ Karo çini kaplamaların ne zaman yapıldığı hakkında kesin bir bilgi olmasa da, çinilerin câminin inşâsından itibaren var olduğuna delil olabilir.

M5 parça: Siyah zemin üzerine celî sülüs hatla “*Allāhü lā ilāhe illā hüve’l-ḥayyü’l-kayyüm lā te’ḥuzühü...*” yazılmış ayet-el kürsî istifi bulunan bu kartuş erken döneme ait değildir. Yazı karakteri ve kenarında bulunan çerçeveden anlaşıldığı üzere deprem sonrası XVIII. yüzyıl tamiratında uygulandığı tahmin edilmektedir⁵³⁷ (F. 183).

M6 parça: “*Lehū mā fī’s-semāwāti vemā fī’l-‘arz, men ze’l-lezī yeşfe‘u....*” ibaresiyle 5 no’lu parçanın bir devamı olup benzer özellikleri taşımaktadır. Bu yazı kuşağı daha az yoğunluğa sahiptir⁵³⁸ (F. 184).

Metni:

(5) اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ
(6) لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ

Okunuşu:

- 5) “Allāhü lā ilāhe illā hüve’l-ḥayyü’l-kayyüm lā te’ḥuzühü...” (F. 183)
6) “Lehū mā fī’s-semāwāti vemā fī’l-‘arz, men ze’l-lezī yeşfe‘u.....⁵³⁹” (F. 184)

Anlamı:

- 5) “Rahman ve Rahim olan Allahın adıyla, Allah kendisinden başka hiçbir ilah olmayandır. Diridir, kayyumdur. Onu ne bir uyuklama tutabilir, ne de bir uyku”
6) “Göklerdeki her şey, yerdeki her şey onundur. İzni olmaksızın onun katında şefaatte bulunacak kimdir?”

⁵³⁷ Rifat Osman’ın eserinde bulunan ve 1331/1913 tarihli bir fotoğrafta bu yazıların var olduğu görülmektedir (Rifat OSMAN, *Edirne Evkâf-ı İslâmiyye Tarihi Câmiler ve Mescidler*, Ankara 1999, s.80).

⁵³⁸ Lacivert zeminli Ayet-el Kürsî’nin bulunduğu bu yazı kuşağı, son dönemlerde yazılmış olup yapının aslına ait değildir.

⁵³⁹ *Kur’ân-ı Kerîm*, Bakara, 3/255.

M7-M8-M9 parçalar: M4/g'de anlatılan yazı kuşağının küçük parçalarından müteşekkil olup benzer özellikleri taşımaktadır (F. 185)

Değerlendirme:

Câminin doğu duvar yüzeyi tezyînât anlamında en fazla ve en düzgün örneklerin bulunduğu alandır. Orijinal tezyînâtı üç bölüm halinde değerlendirebiliriz.

En üstte bulunan geniş bir yazı kuşağı, zencerekle alt bölümden ayrılmıştır. Yazı kuşağındaki yazı, celî sülüs ve kûfî istiflidir. Dua cümlelerini ifade eder.

Orta alan tamamen nebati motiflerle müzeyyen olup, ağaç, yaprak ve çiçekler yarı natüralist üslûpta bezenmiştir. Yan kısımlarda iki adet dairevi göbek tasarımı bulunmaktadır. Birinde yazı istifi bulunurken, diğerinde desen bulunmaktadır.

Alt kısımdaki yazı kuşağı kırmızı zeminli olup, celî sülüs ve kûfî istifli yazılar bulunmaktadır.

Bunların haricinde, sonradan ilave edilen lacivert zeminli bir yazı kuşağı daha vardır. Ancak bu kuşak yapının orijinalinden olmayıp muhdesdir.

Diğer yandan bu duvar yüzeyine ait eski fotoğraflarda, duvarın tamamen beyaz badana ile kaplanmış olduğu alt kısımda ise yine bir yazı kuşağının bulunduğu görülmektedir. Fotoğraflarda görülen yazı kuşağı ile şimdi kalıntıları bulunan lacivert zeminli yazı kuşağı da birbirinden farklıdır.

Netice itibariyle, biri orijinal kırmızı zeminli, diğeri lacivert zeminli bir diğeri ise koyu zeminli –bugün mevcut bulunmayan - olmak üzere bu duvar yüzeyinin alt kısmına üç adet kuşak yazısı uygulandığını görüyoruz.

Ayrıca duvar yüzeyindeki çini kaplamaların tığ kısmından dökülen parçalarınzemininde kalem işi parçaları görülmektedir.

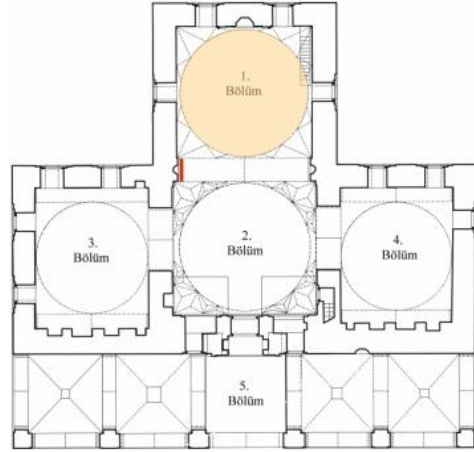
III.2.2.1.2. Doğu Duvar Kemer İç Yüzeyi

Katalog Nu. : 2

Örnek Nu. : 2

Fotoğraf Nu. : 186 - 191

Çizim Nu. : 34



Tezyînâtın Bulunduğu Alan: Doğu Duvar Kemer İç Yüzeyi

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri

1.Bölüm eyvan kemberi, doğu iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kemberin alt noktalarında, tek parça halindedir.

M10 parça: 1.ve 2. bölümü ayıran kemberin doğu yönü başlangıcının karın kısmında bulunan parça, devrinin en nadide ve özgün kalem işidir. Bu tabloyapının özgün kalem işleridir ve 1930 yılında bulunan ilk örnektir (F. 186). Kırmızı zemin üzerinde yapışık çift hatlı rûmîler, sekiz kollu yıldızdan dağılan geometrik ve aynı zamanda içleri çarkıfelekli düğüm rozetleri ve hatâyî motiflerinin karışımı ile meydana getirilmiş simetrik tasarımıdır (F. 187) , (Ç.34).

Kompozisyonda dikkat çeken önemli iki motif vardır. Bunlardan biri düğümler, diğeri ise rûmîlerdir (F. 188-189).

Kompozisyonu daha anlaşılır şekilde değerlendirebilmek için, tasarımı önce dikey yarısından bölmek ve bu parçayı ele almak uygun olacaktır. Söz konusu desen, dikey simetrik özellik gösterir. Büyük tablo,1/2 simetrisinde tasarlanmışken, aynı zamanda kendi içerisinde de yeniden 1/2 simetrik bir desen oluşturmaktadır (F. 190).

Bu kompozisyonu çözümlmek için fotoğraf üzerinde harflendirme yapılmıştır. Buna göre, tablonun alt kısmında bulunan ve merkezinde sekiz kollu bir yıldızdan dağılan düğüm motifleri(a) çift hatlı zencerekle düğümlü dendanlar yaparak tek yönde yukarıya doğru uzanırken, orta ekseninde, merkezinde sekiz köşeli yıldız bulunan, küçük ama yoğun bir düğüm oluşturur(b). Bu düğüm motifinin üst kısmından düğümlü dendanlarla bir mihrabiye görüntüsü verecek şekilde diğer eksene doğru uzanır(c). Burada ufak bir düğümlerle hemen üzerindeki rozete giriş yapar. Paragrafın başında da belirttiğimiz gibi bu rozet, merkezindeki sekiz kollu yıldızın uzantılarıyla, iç kısmında çarkıfelek görüntüsü veren düğümlü bir rozettir. Rozet, 1/4 simetrisinde olup, merkezdeki sekiz köşeli yıldız sarı renkle, yıldızın kolları arasında kalan boşluklar kırmızı ile bunlarında dışında kalan üçgenimsi boşluklar koyu yeşil renkle doldurulmuştur. Rozetin geriye kalan kısmı gri renkle tamamlanmıştır. Beyaz renkli çift hatlı zencereğin iç kısımlarındaki boşluklar siyah ile renklendirilmiştir.

Diğer yandan yine tablonun zemin kısmında bulunan yarım rozetin altından çıkan beyaz ve sarı renkli rûmî hattı aralarındaki gri renkli şeride yapışık vaziyette, dikey sanal doğrulara teğet eğriler çizerek yukarıya doğru uzanır(d). Bu hat aynı zamanda benzerlerini, Üç Şerefeli Câmî'nin harîminin ana kubbesinde ve avlu a kubbesinde gördüğümüz yapışık çift hatlı rûmîleri oluşturur(e). Beyaz renkli rûmîler dilimli ve münhanili, sarı renkli rûmîler ise hurdeleridir. Bu iki tür rûmî hattının dışında, üçüncü bir yeşil renkli rûmî hattı vardır ki, bu rûmîler dendanlı ve münhanili olup, sarı renkli hurdeleri rûmîlere zıt istikametten gelir ve bunların karın kısmına yapışiktır. Diğer yandan hurdelenmiş sarı renkli rûmîlerin hurdelerinden yeni bir rûmî hattı oluşturulduğunu ve bu hurdeleri rûmîlerin dikey sanal doğrular üzerinde, çift hatlı zencerekle meydana getirdiği mihrabiyelerin içini dolduracak şekilde biçimlendirildiğini görüyoruz(f). Desen içerisinde dendanlı ve dilimli, bağ yaprağını andıran bir biçimde görünümü olan, dördüncü bir rûmî hattı daha mevcuttur. Ancak bu hat tablonun bütününde yoktur. Aşağısında doğmuş ve çok yukarılara çıkmadan, yapışık çift hatlı rûmî kıvrımının ilk birleşme noktasında bulunan hatâyînin etrafında kapalı form biçimi vermiş ve bir tepelikle son bulmuştur(g).

Tasarımda, dört farklı renk ve türde rûmînin, farklı bir üslûpta kompoze edildiğini görüyoruz. Rûmîler içerisinde dikkat çeken bir başka husus ise, düğüm motifinin üst kısmında, yapışık hattın birleşme noktasında bulunan yarım daire şeklindeki rûmî motifidir. Bu rûmî motifî, anatomik yapısı, dendanları ve münhanileri ile aynı zamanda bir bulut motifini andırmaktadır(h). Tasarımda kullanılan rûmîler, tonlamalı olarak renklendirilmiştir.

Tasarımda az da olsa hatâyî motiflerini görebiliyoruz. Hatâyîler, desen içerisinde ana motif olarak kullanılmamış, sadece rûmî “s”lerinin temas noktalarında ve kapalı formların doldurulmasında yardımcı motif olarak kullanılmıştır(i) (F. 191).

Değerlendirme

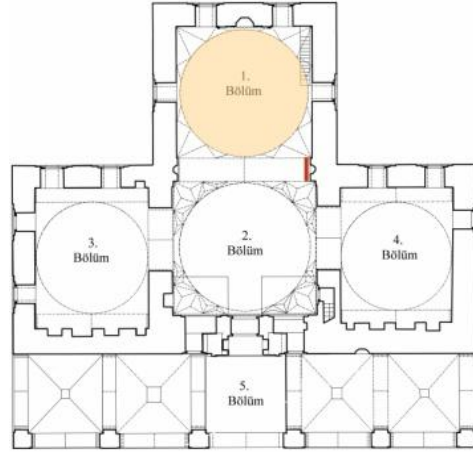
Kemerin iç kısmında mevcut bulunan bu kompozisyon, E.Hakkı Ayverdi’nin 1930 yılında ilk defa ortaya çıkardığı ve daha sonra diğer kalem işlerinin bulunmasına vesile olan örnektir.

1/4 simetrisinde tasarlanan desen rûmî, hatâyî, şerit ve geçme motiflerinin ilginç örneklerini içermektedir. Şeritlerle ve geçmelerle paftalar oluşturulmuştur. Geçmeler çift hatlı olarak kullanıldığı gibi, ayrıca madalyon şeklinde de kompoze edilmiştir.

Eski tarihli bir fotoğrafta desen daha büyük ebatta görülürken, maalesef günümüzde ebat küçülmüştür. Yine eski tarihli fotoğrafta kompozisyonun üst kısmında bir yazı kuşağının başladığı görülmektedir.

III.2.2.1.3. Batı Kemer İç Yüzeyi

Katalog Nu.	: 2
Örnek Nu.	: 3
Fotoğraf Nu.	: 192 - 194
Çizim No.	: 35



Tezyînâtın Bulunduğu Alan: Batı Kemer İç Yüzeyi

Kullanılan Motifler	: Rûmî
Uygulama Tekniği	: Sıva Üzeri

1. bölüm eyvan kemerinin batı iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kemerin üst noktalarında, tek parça halindedir.

M11 parça: Câminin, 1. ve 2. bölümünü ayıran kemerin iç kısmında bulunan parça daha önce bahsi geçen 1. bölüm, doğu kemer yüzeyindeki M10 no'lu tasarımın bir parçası niteliğindedir. Batı kemer içinde bulunan bu tezyînâtın ortasında kartuş içerisinde dönemin iç içe geçmiş, müsennâ istifli yazı kuşağı yer alırken, kartuşun kenarlarında bordür bulunmaktadır. Gerek doğu kemer, gerekse batı kemer içlerinde görmüş olduğumuz özgün tasarımlar devrinin üslûp özelliklerini taşımaktadır. Kalem işlerinde bulunan bu üslûpcâminin çini mihrabında bulunan tasarımlarla aynı özellikleri göstermektedir (F. 192).

M11/a: Kenar bordürlerde yer alan tasarım ise daha önce açıkladığımız doğu duvarında bulunan kompozisyonun 1/4 simetrisindeki parçanın aynısıdır. Ancak buradaki desen çok fazla oynandığı için hem yazılarda hem de motiflerde deforme ve kayıplar vardır. Yazının bulunduğu kartuş –sadece başlangıç kısmını görebildiğimiz– uç kısmında çift hatlı ve düğümlü dendanlar sınırlandırılmıştır. Dendanın diğer tarafı tahrip olduğu için desen açısından herhangi bir yorumda bulunmak mümkün olmamıştır (F. 193) , (Ç. 35).

M11/b: Kartuşta, kırmızı kûfî hatla ; “*Abdühû ve rasûlühû’l-kerîm, e’r-Raḥîm.*” Sarı renkli celî süslü hatla “*Bismi’llâhi’r-raḥmâni’r-raḥîm*” ve beyaz renkli celî süslüs hatla “*Men câ’e bi’l-ḥaseneti fe lehû ‘aşru emsâlihâ, ve men câ’e bi’s-seyyi’eti felâ yuczâ illâ mislehâ vehum lâ yuẓlemûn,*” ibaresi yer almaktadır. Yazının orijinal metni,okunuşu ve anlamı şöyledir:

Metni:

(1) .. عِبْدُهُ وَرَسُولُهُ الْكَرِيمِ الرَّحِيمِ

(2) بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ * مَنْ جَاءَ بِالْحَسَنَةِ فَلَهُ عَشْرُ أَمْثَالِهَا
وَمَنْ جَاءَ بِالسَّيِّئَةِ فَلَا يُجْزَى إِلَّا مِثْلَهَا وَهُمْ لَا يُظْلَمُونَ *

Okunuşu:

- 1) “Abdühû ve rasûlühû’l-kerîm, ... e’r-Raḥîm”
- 2) “Bismi’llâhi’r-raḥmâni’r-raḥîm” “Men câ’e bi’l-ḥaseneti fe lehû ‘aşru emsâlihâ, ve men câ’e bi’s-seyyi’eti felâ yuczâ illâ mislehâ vehum lâ yuẓlemûn⁵⁴⁰” (F. 194)

Anlamı:

- 1) “... O’nun kulu ve değerli, merhametli elçisidir”
- 2) “Rahman ve Rahim olan Allah’ın adıyla”, “Kim bir iyilik yaparsa, ona on katı vardır. Kim de bir kötülük yaparsa, o da sadece o kötülüğün misliyle cezalandırılır ve onlara zulmedilmez.”

Yazı araları turuncu renkte helezoni rûmîlerle doldurulmuştur. Yazı istifinin yoğunluğu boşluk oluşmalarını engellemesi sebebiyle, rûmîler oldukça seyrek ve

⁵⁴⁰ *Kur’ân-ı Kerîm*, En’am, 6/160.

küçük boyutta kullanılmıştır. Bir kısım rûmîler üzerinde beyaz renkle gölge verilmişse de bunların orijinal olmadığı ve onarımlar esnasında ilave edildiği muhtemeldir.

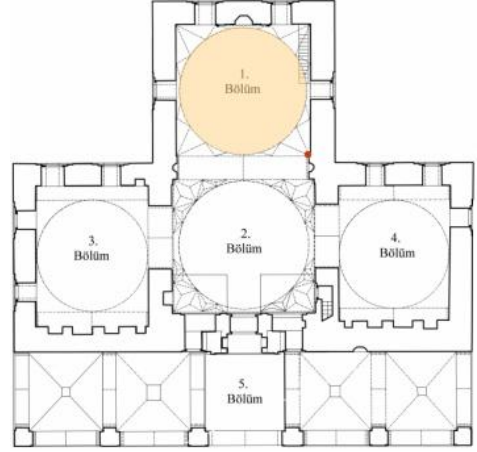
M11/c: M11/a ile aynı özelliklere sahiptir bk.(F. 193).

Değerlendirme:

Bu alanda bulunan desen, daha önceki bölümde bahsettiğimiz karşı yöndeki desenin aynısı ve devamıdır. Ancak bu bölümün desen kısmı kaybolmuş, üstteki yazı kuşağının bir kısmı sağlam kalmıştır. Desen yazısı ve motifi ile tamamen simetriktr. Yazılar celî sülûs istifli ve birbirleri ile bağlantılıdır. Yazıların etrafında bulunan tasarım, alt kısımda var olduğunu tahmin ettiğimiz büyük desenin ¼ parçasından üretilmiştir.

II.2.2.1.4. 1.Bölüm Batı Kemer Dış Yüzeyi

Katalog Nu.	: 2
Örnek Nu.	: 4
Fotoğraf Nu.	: 195 - 198
Çizim Nu.	: 37



Tezyînâtın Bulunduğu Alan: 1.Bölüm Batı Kemer Dış Yüzeyi

Kullanılan Motifler	: Rûmî
Uygulama Tekniği	: Sıva Üzeri

1.Bölüm eyvan kemeri, batı dış yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kemerin üst noktalarında ve tek parça halindedir.

M12 parça: Câminin 1. Bölümü, mihrap sofası kuzeyinde yer alan kemerde bulunan müzeyyen parçadır. 1.Bölümün kuzey yüzeyindeki orijinal olan bu yekpare parça, M1/a ve M1/b olmak üzere iki bölümdür (F. 195).

M12/a: Raspa altından çıkartılan parçanın yüzey alanı çok fazla değildir. Kırmızı zeminli, küçük bir parça olmasına rağmen desen içerisinde Kullanılan Motifler ve tasarım oldukça dikkat çekicidir. Tasarımın ana motifi rûmîler, sade kullanıldığı gibi dilimli ve dendanlı olarak da kullanılmıştır (F. 196).Sade rûmîler nazar boncuğu gibi üç kademedeki tonlanmıştır. Bazılarının sırtlarına küçük çentikler biçiminde kanatlar ilave edilirken, tasarım içerisindeki saplar rûmîlerin altlarında kalmamış, rûmînin ortasını delerek geçmek suretiyle seyrine devam etmiştir. İkinci türdeki dendanlı rûmîler ise diğerlerine oranla daha küçük boyutta olup, karın kısımları küçük dandanlarla biçimlenmiş ve iç kısmı da tonlamalı olarak renklendirilmiştir. Üçüncü tür olarak niteleyebileceğimiz ve hayli detaylandırılmış olan rûmîlerde ise, rûmînin sap girişinden sonra iç bünyeyi oluşturan kısmı dilim ve dendanla şekillenirken, karın kısmında da aynı işlem uygulanmıştır. Ayrıca rûmînin iç bünyesini belirleyen hat üzerinde küçük dendanlı münhaniler ilave edilmek

suretiyle üç katmanlı bir rûmî şekli meydana getirilmiştir. Tüm bunlara ilaveten bu rûmîler, yine iç kısımlarındaki çizgilere göre tonlamalı olarak renklendirilmiştir. Bunun sonucunda üç boyutlu bir rûmî motif elde edilmiştir (F. 197) , bk.(Ç. 32). Yıllar sonra ortaya çıkacak olan barok üslûbun özelliklerini taşıyan bu tür rûmîlerin benzerleri, Üç Şerefeli Câmî'nin ana kubbesinde de uygulanmıştır.

Öte yandan rûmîlerin dışında erken dönem tezyînâtının düğüm motifleri ve çift hatlı zencerekleri de kompozisyonda önemli yer tutar. Hemen şunu da ilave etmeliyiz ki; bu düğümlerin haricinde beyaz ve sarı renkli iki adet dendanlı hat, tasarımın diğer etkileyici öğeleridir. Sözü edilen beyaz renkli hat veya çift hatlı zencerek hattı, tasarımda düğümlerin oluşturduğu, kare şeklinde, bir rozet biçiminin ortaya çıkmasında yardımcı olmuştur (F. 197).1/4 simetrisinde oluşturulan kare biçimli düğüm motifi serbest bir tasarım olmayıp uzantılarıyla desen içerisinde, dendanlarla kapalı formlar meydana getirir (Ç. 37). Desenin diğer elemanı sarı renkli dendanlı hat ise, bazen karşılaştığı rûmîleri delerek geçmek suretiyle desene farklı bir estetik katkı sağlamıştır bk. (F. 196).

M12/b: Bu kısım, motiften ziyade yazı ağırlıklı olup, sarı renkli ince bir zencereğin sınırlandırdığı desenin alt kısmında bulunan yazı kuşağıdır(F. 198). Kirli beyaz zemin üzerine siyah ve kırmızı renkle kûfî ve müsennâ celî sülûs yazının bulunduğu bu kuşakta,kûfî hatla “*mütekebbir*” yazısı bulunurken, siyah renkli “*lā ilāhe illā hüve’..*” soldan sağa “*hüvellahüllezi lā ilāhe illā hüve*”ibaresi bulunmaktadır.Yazı aralarında motif görülmeyen bu yazıların metni,okunuşu ve anlamı şöyledir:

Metni:

(1) متکبر

(2) لا اله الا هو

هو الله الذي لا اله الا هو

Okunuşu:

1) “ Mütekebbir” (F. 19851)

2) “ lā ilāhe illā hüve”

“Hüve’l Allah-ül-lezī lā ilāhe illā hüve” (F. 198)

Anlamı:

1) “Her hususta çok büyük ve azamet sahibi ulu yaratıcı olan”

2) “O’ndan başka ilah yoktur ”

“O, Allah ki, Ondan başka ilah yoktur. Yalnızca o vardır”

Değerlendirme:

Bu alanda bulunan desenin de büyük bir bölümü kaybolmuştur. Kemer yüzeyinde bulunan desenin alt kısmında celî sülüs istifli bir yazı kuşağının varlığı göze çarpmaktadır. Yazı kuşağının dışında kalan kısmın tasarımı düğüm ve dilimli rûmî motiflerle oluşturulmuştur. Desende bulunan rûmî motifler ilgi çekicidir.

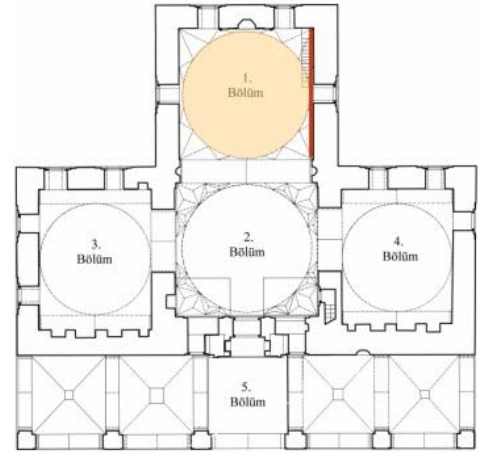
III.2.2.1.5. 1.Bölüm Batı Duvar Yüzeyi

Katalog Nu. : 2

Örnek Nu. : 5

Fotoğraf Nu. : 199 - 208

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: 1.Bölüm Batı Duvar Yüzeyi



Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî, Münhani ve NatüralistÜslûpta Çiçekler

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri

Batı duvar yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği uygulanmış olan tezyînât, duvarın farklı noktalarında ve altı parça halindedir.

Câminin kalem işitezyînâtının en fazla bulunduğu ikinci alan mihrap bölümünün batı duvarıdır. Doğu duvar tezyînâtının simetrisi niteliğinde olan bu duvarda doğu duvar tezyînâtında olan motifler aynen bu duvarda da tekrar edilmiştir. Ancak bu tekrar birebir kopya değil, genel anlamda birbirine benzeyen ama çok küçük oynamalarla farklılık gösteren bir tekrardır. İlk bakışta fark edilmeyen bu özellik, dikkatli incelendiği zaman ortaya çıkmaktadır (F. 199).

M13/a: Kûfî hattın okunamadığı ve celî sülüsle “*Fî sebîli’llâhi meliki’l-Mennân...*” yazısının bulunduğu mihrap bölümünün üst yazı kuşağının parçasıdır. Motif ve renk özellikleri aynı olup sadece yazının metni farklıdır (F. 200).

Metni:

(1) ...في سبيل الله الملك المنان...

Okunuşu:

1) “Fī sebīli’llāhi meliki’l-Mennān...” (F. 200)

Anlamı:

1) “Bol ihsânda bulunan, sayısız nimetler veren, dilediği gibi hükmeden Allah’ın yolunda”

M13/b: Doğu duvarında bulunan M1/b, bordür sisteminin devamıdır.

M13/c: Doğu duvarında bulunan M1/c, zencerek sisteminin devamıdır.

M13/d: Doğu duvarında bulunan M1/d, salbekli köşebent sisteminin benzeridir.

M13/e:Doğu duvarında bahsetmiş olduğumuz M1/e dairesel göbek tasarımının bir benzeridir. Bu tasarımda yeşil zemin üzerine beyaz celî sülüs ve sarı kûfî hat müdevver olarak istiflenmiştir. Kûfî hatla; “*Yā Mecīd, Yā Başīr, Yā Burhān*” Celî sülüs hatla, “*Yā Murād Hān, Yā dā’ime’l-Cevvādü’l-Mennān, Yā sulṭān-ı ‘alā külli sulṭān yā Mennān*” yazıları görülmektedir. Bu istife göre metin, okunuşları ve anlamları şöyledir:

Metin:

(2) **يا مجيد يا بصير يا برحاً**

(2) **يا مراد خان يا دائر الجواد المنان يا سلطان علي كل السلطان يامن**

Okunuşu:

2) “Yā Mecīd, Yā Başīr, Yā Burhān” (F. 201)

2) “Yā Murād Hān, Yā dā’ime’l-Cevvādü’l-Mennān, Yā sulṭān-ı ‘alā külli sulṭān yā Mennān” (F. 201)

Anlamı:

- 2) “Ey çok şerefli, çok itibarlı aydınlık karanlık, uzak yakın, büyük küçük her şeyi gören, delil sahibi, kullarına delil gösteren, varlığına her şey delalet eden”
- 2) “Ey keremi sürekli olan Mennan, Ey her sultandan yüce olan sultan Ey Mennan onun Murad günlerini sürekli kıl”

Metnin içerisinde bulunan uzun harflerin merkezde düğümler oluşturması ve yazının yoğun bir istife tabi tutulması neticesinde Yazı aralarında çok fazla boşluklar oluşmamıştır. Bu nedenle yazı araları turuncu renkte ince hatlı, minik helezonik rûmîlerle espriler yapılmıştır. Yalın rûmîler, dendanlı ve iç bünyeleri işlenmiş bir biçimdedir. Yeşil zeminli dairenin merkezinde ise iri hatâyî motifi ilave edilmiştir. Dış pervazda ise kırmızı ve sarı renkli, dendanlı ve önlü arkalı yerleştirilmiş küçük tığlar bulunmaktadır. Bu tığların uç kısmına da minik çizgiler çekilmiştir. Tasarım, rûmîlerin yapısı ve kıvrımlarının yanında, düğümleri, yazının karakteri ve üslûbu dönemini yansıtır (F. 201-202).

M13/f: Doğu duvarında bulunan M1/j'deki çiçek buketi tasvirinin benzeridir (F. 203).

M13/g: Doğu duvarı, M1/k'deki servi ve etrafındaki fidan tasvirinin benzeridir(F. 203).

M13/h: Doğu duvarında bulunan M1/k'deki servinin etrafında dolaşan fidan tasvirinin aynısı olmakla birlikte bu fidanda yapraklar daha yoğun bulunmaktadır (F. 204).

M13/ı: Bir dal üzerinde yükselen ve üst tarafında ikiye ayrılan uçlarında kırmızı goncaların bulunduğu küçük bir çiçek fidanı tasviridir (F. 204).

M13/i: Uç kısmında dikenli bir çiçek bulunan, sivri yapraklı bir çiçek tasviridir. Bu çiçek motifi doğu duvarında gördüğümüz M4/e ile benzer özellikler taşımaktadır (F. 204).

M13/j: Dallarında gül yaprağına benzeyen tırtıklı yapraklar ve kırmızı meyveleri bulunan bir ağaç tasviridir. Selimiye Câmîi'nde görüldüğü gibi tezyînâtımızda elma ağacı motifi kullanıldığı malumdur. Bu ağacında elma ağacı olması muhtemeldir (F. 204).

M13/k: Sadece üst kısmı görebildiğimiz, güle benzeyen ve dallarının ucunda çiçekler bulunan tasvirdir (F. 204).

M14 parça: Batı duvarının ikinci büyük tezyînî alanıdır.

M14/a: Kûfî hatla “*Rabbenâ âtinâ fi’l-dünyâ ḥaseneten ve fi’l-âḥira...*” ve celî sülûs hatla “*..Ved-dini kahirul keferati ve ...*” yazılarının bulunduğu yazı kuşağıdır. Kuşaktaki metin, okunuşu ve anlamı şu şekildedir;

Metni:

(3) رَبَّنَا آتِنَا فِي الدُّنْيَا حَسَنَةً وَفِي الْآخِرَةِ حَسَنَةً وَقِنَا

(3)والدين قاهر الكفرت و...

Okunuşu:

3) “ Rabbenâ âtinâ fi’l-dünyâ ḥaseneten ve fi’l-âḥira...”⁵⁴¹(F. 205)

3) “..Ved-dini kâhiru’l-keferati ve(F. 205)

Anlamı:

3) “Allah’ım! Bize dünyada iyilik ve güzellik, ahirette de iyilik, güzellik ver. Bizi azabından koru”

3) “.....din kâfirleri kahreden ve”

Yazı kuşağının tezyînâtı diğerleri ile aynı olup, doğu duvarı M1/a’da anlatıldığı şekildedir. Bu kısım aynı zamanda mihrap bölümünü üç yönden kuşatan yazı frizinin başlangıç noktasıdır(F. 205).

⁵⁴¹ Kur’ân-ı Kerîm, Bakara,2/201.

M14/b: Doğu duvarı M1/b’de bulunan bordür sisteminin devamıdır.

M14/c: Doğu duvarı M1/c’de de bulunan zencerek sisteminin devamıdır.

M14/d: Doğu duvarı M1/d’de bahsetmiş olduğumuz salbekli köşebent sisteminin aynısıdır (F.206).

M14/e: Bu duvarın M1/e, kısmında bahsetmiş olduğumuz dairesel göbek tasarımının aynı özelliklerini taşır. 2/3’ünün kaybolduğu bu tasarımda celî sülüs hatla, “*Allahümme ente rabbī lā ilāhe illā ente...*” diye devam edendua metni bulunmaktadır (F. 206). Bu metnin orijinal yazımı, okunuşu ve anlamı aşağıdaki gibidir.

Metni:

4) اللَّهُمَّ أَنْتَ رَبِّي لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ خَلَقْتَنِي وَأَنَا عَبْدُكَ وَأَنَا عَلَى عَهْدِكَ
وَوَعْدِكَ مَا اسْتَطَعْتُ أَعُوذُ بِكَ مِنْ شَرِّ مَا صَنَعْتُ أَبُوءُ لَكَ بِنِعْمَتِكَ عَلَيَّ وَأَبُوءُ
بِدُنْئِي فَاغْفِرْ لِي فَإِنَّهُ لَا يَغْفِرُ الذُّنُوبَ إِلَّا أَنْتَ

Okunuşu:

4) “Allahümme ente rabbī lā ilāhe illā ente ḥalaḳtenī ve ene ‘abdüke ve ene ‘alā ‘ahdike ve va‘dike mesteta’tü, e’üzü bike min şerri mā şana’tü, ebū’u leke bi ni‘metike ‘aleyye, ve ebū’u bi zenbī fağfir lī zünübī, fe’inneḥū lā yağfirü’z-zünübe illā ente bi raḥmetike yā erḥame’r-rāhimīn”(F. 206)

Anlamı:

4) “Allah’ım! Sen benim Rabbimsin. Senden başka ilâh yoktur. Beni sen yarattın ve ben senin kulunum. Ve ben îman ve ubûdiyyetimde gücüm yettiği kadar senin ahd-ü misâkın üzereyim. Yâ Rabbi! Yaptıklarımın şerrinden sana sığınırım: Ve senin bana ihsan ettiğin nimetleri ikrar ve itiraf ederim. Kendi kusur ve günahlarımda ikrar ve

itiraf ederim Yâ Rabb! Sen beni afv ü mağfiret eyle. Zira senden başkası günahları afv ü mağfiret edemez.”

M14/f: Alt kısmının büyük bir parçası kaybolmuş ancak, üst kısmından bir miktar yeşil renkli servi parçası, biraz da fidanın dal ve sarı renkli yaprakları görülmektedir. Bu küçük izlerin yardımıyla muhtemelen daha önce de örneklerini gördüğümüz servi ve etrafında dolanan fidan tasvirinin aynısı olması muhtemeldir (F. 206).

M15/a: Tabanı ve üst kısmı kaybolmuş, gövdesinde ve dallarından çok az miktarı görülebilen ağaç tasviridir (F. 207).

M15/b: Daha önce örneklerini gördüğümüz ve doğu duvarı M1/k’da açıkladığımız çiçek öbeğinin orta kısımlarından ufak bir parçadır (F. 207).

M15/c: Etrafında sarmaşık bulunduğunu tahmin ettiğimiz ağaç gövdesinden bir parçadır (F. 207).

M15/d: Motifin alt tarafı tamamen kaybolmuştur. Üst kısmında birkaç yaprak ve lale olarak tahmin ettiğimiz bir çiçek tasviridir. Doğru duvar M4/e’de bulunan örneğe benzemektedir (F. 207).

M15/e: Alt ve üst bölümleri tamamen kaybolmuş olan bu örneğin görebildiğimiz parçalarından hareketle bir servi ve ona dolanmış olan fidan tasviri olduğunu tahmin edebiliyoruz. Servinin yeşil renkli yaprak kısmı ile çevresinde dolanmış olan sarı yaprakları doğu duvarı M4/b’nin izlerini taşımaktadır (F. 207).

M16 parça: Kırmızı zeminli ve beyaz celî sülüs yazıyla işlenmiş olan alt kuşak yazısının parçasıdır. Doğru duvar M4/g’e anlatıldığı üzere yazı aralarında serbest hareketli rûmî hatları bulunmaktadır (F. 208).

M17 parça: Batı duvarı alt pencerenin hemen üstünde bulunan ve diğerlerine göre biraz daha geniş olan kuşakta bordürler göze çarpmaktadır. Diğer yandan yazı da celî “yâ Sübhân” ibaresinin bulunması ve görülebilen diğer harflerden

anlaşıldığına göre bu orijinal kuşağın Esmâ-i Hüsnâ ile oluşturulduğunu tahmin etmekteyiz (F. 208).

M18 parça: M16 ve M17 no'lu parçalarla aynı özellikleri taşımaktadır (F. 208).Yazının:

Metni:

(5) یا مجید...یا سبحان

Okunuşu:

5) “Yâ Mecîd,Yâ Sübhân” (F. 208)

Anlamı:

5) “ Ey çok şerefli, çok itibarlı olan”

Değerlendirme:

Câminin batı duvar yüzeyi, doğu duvar yüzeyi gibi tezyînât anlamında en fazla ve en düzgün örneklerin bulunduğu alandır. Orijinal tezyînâtı bu duvar yüzeyinde de üç bölüm halinde değerlendirebiliriz. En üstte bulunan geniş bir yazı kuşağı, zencerekle alt bölümden ayrılmıştır. Yazı kuşağındaki yazı, celî sülûs ve kûfî istiflidir. Dua cümlelerini ifade eder. Orta alan tamamen nebati motiflerle müzeyyen olup, ağaç, yaprak ve çiçekler yarı natüralist üslûpta bezenmiştir. Yan kısımlarda iki adet dairevi göbek tasarımı bulunmaktadır. Göbekler içerisinde yazı istifleri bulunmaktadır. Alt kısımda kırmızı zeminli orijinal yazı kuşağının izleri bulunmaktadır. Bu duvar yüzeyine ait eski fotoğraflarda, duvarın tamamen beyaz badana ile kaplanmış olduğu alt kısımda ise siyah zeminli bir yazı kuşağının bulunduğu görülmektedir. Fotoğraflarda görülen yazı kuşağı ile şimdi kalıntıları bulunan kırmızı zeminli yazı kuşağı bir alakası yoktur.

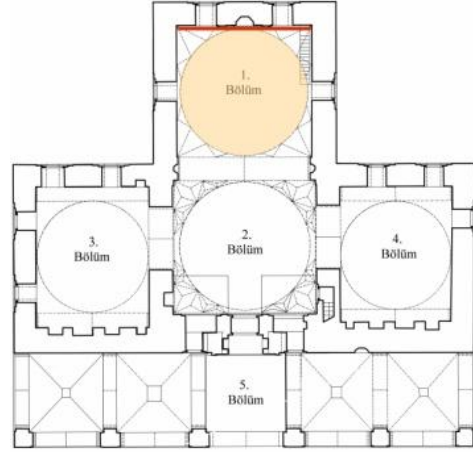
III.2.2.1.6. 1.Bölüm Güney Duvar Yüzeyi

Katalog Nu. : 2

Örnek Nu. : 6

Fotoğraf Nu. : 209 - 217

Çizim Nu. :



Tezyînâtın Bulunduğu Alan: 1.Bölüm Güney Duvar Yüzeyi

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî, Münhani ve Natüralist Üslûpta Çiçekler

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri

Güney duvar yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği uygulanmış olan tezyînât, duvarın farklı noktalarında ve sekiz parça halindedir.

Câminin kible duvarı olan bu güney duvarda geniş bir alanı, devrin motif anlayışıyla müzeyyen çini mihrap kaplamaktadır. Mihrabın kapladığı yüzeyin haricindeki alanda kalem işi noktasında en büyük parça M19 no'lu parçadır (F. 209).

M19 parça: Duvarın sol üst köşesinde yer alan bu parça, kendi içerisinde beş bölüme ayrılır.

M19/a: Batı duvarı M1/a'nın devamı olan yazı kuşağında tasarım aynıdır. Yazı aralarında bulunan rûmî hatları helezonidir. İç bünyeleri işlenmiş rûmîler, kırmızı, sarı ve yeşil renklerle tonlamalı olarak renklendirilmiştir. Mihrap üstünde bulunan bu yazı kuşağı diğer iki kartuştan farklı olarak kırmızı zeminli değil yeşil zeminli, kûfî yazı ise kırmızı renklidir. Yazı kuşağının okunabilen çok az kısmında kırmızı renkli kûfî hatla “..*ğarn bil ‘āfiye*” ve celî sülüs “*ebed*” ibareleri yer almaktadır. Yazıların metni, okunuşu ve anlamları şöyledir:

Metni:

(1) ... بل عافية....

Okunuşu:

1) "...bi'l-‘āfiye”(F. 210)

Anlamı:

1) “.. sağlıkla ..”

Yazı ve desen bulunan kartuşların arasındaki dendanlı ve sarı zeminli üçgen üzerine daha önce sözü edilen simetrik hatâyî buketi yer almaktadır (F. 210).

M19/b: Doğu duvar M1/b’ de bahsedilen bordür tasarımıdır.

M19/c: Doğu duvar M1/c’ de bahsedilen zencerek tasarımıdır.

M19/d: Desen ve renk açısından doğu duvar M1/d’ de bahsedildiği üzere salbekli köşebent sisteminin aynısıdır. Köşebent deseninin 1/3’lük bir kısmı ancak görülebilmektedir (F. 211)

M19/e: Doğu duvar M1/j ve M1/g’de bir benzerini gördüğümüz buket tasarımıdır. Orta ekseninde, aşağıdan yukarıya doğru iri hatâyîler sıralanmışken, yan taraflarında daha küçük hatâyîler yer almıştır. Dönemin hatâyîleriyle birlikte uzun ve sivri yapraklarla oluşturulan bu çiçek demeti, az yoğunlukta ve simetrik olarak uygulanmıştır. Söz konusu bu çiçek buketi, duvar köşelerinde yer alan köşebendin karın kısmına paralel şekilde yerleştirilmiştir. Bu tasarım aynısıyla mihrabın diğer aksında da görülmektedir (F. 211).

M20 parça: Mihrap bölümünün üst kısmında bulunan yazı kuşağından küçük bir parçadır.

M20/a: Yan tarafta bulunan M1/a' nın tüm özelliklerini taşır. Celî sülüs ile “...E’s-sulṭān Murād Ḥān...” ibaresinin okunabildiği bu parça mihrabın tam üstündedir (F.212).

Metin:

..... السلطان مُراد خان (2)

Okunuşu:

2) “...E’s-sulṭān Murād Ḥān...”(F. 212)

Anlamı:

2) “Sultan Murad Han”

M20/b: Doğu duvar M1/b’ de bahsedilen bordür tasarımıdır.

M20/c: Doğu duvar M1/c’ de bahsedilen zencerek tasarımıdır.

M20/d: M2/a, kuşak yazısının hemen yanında bulunan mi’ mari tasvirdir. Özellikleri M3/b’de bahsedilecektir (F. 212).

M21 parça: İki farklı dönem tezyînâtının aynı yerde bulunduğu parçadır.

M21/a: Üst kuşak yazısından sadece kırmızı kûfî hat ile yazılmış ibare görülmektedir (F. 213).

M21/b: Câminin duvar tezyînâtı içerisinde en ilginç olanıdır. Mi’ mari yapıların tasvir edildiği bu alanda iyon başlıklı sütunların taşıdığı birbirine yapışık yapılar görülmektedir. Kırmızı, yeşil, sarı ve çivit mavi ile renklendirilmiş yapılardan boş kalan alanlarda barok yapraklar ve farklı şekiller kullanılmıştır. Son dönemde yapıldığı ve yöreye özgü bir süsleme olduğunu tahmin ettiğimiz bu resmin benzeri Kırklareli Hızır Bey Câmii’nde de görülmektedir (F. 213-214).

M22 parça: Mihrap köşkü ve külahının ardında bulunan kısımdır.

M22/a: Üst yazı kuşağının alt kısmında bulunan köşebendin bir parçasıdır. Diğer duvarlarda bulunan örneklerle aynı özellikleri taşımaktadır. Üst kısmından bir parçası kaybolmuştur (F. 215).

M22/b: Aynı duvar yüzeyi M1/e’de bulunan çiçek buketinin simetrisi ve aynısıdır.

M22/c: Mihrap köşkünün arkasında kalan bu bölümde çok net görülmemekle birlikte aynı duvar yüzeyinde bulunan M1/e ve M4/b ile aynı özellikte olduğunu tahmin ettiğimiz bir hatâyî buketi mevcuttur. Minber köşkünde olduğu için tahribatı fazla olmuştur (F. 215).

M23 parça: Barok dönemde yapıldığını tahmin ettiğimiz ve devamının doğu duvar M5-M6 Nu.’lu parçalarda gördüğümüz siyah zeminli yazı kuşağının “*istiâze*” bulunan başlangıç kısmıdır⁵⁴² (F. 216).

M24 parça: M5 no’lu parçanın devamı olup “*besmele*” yazılıdır (F. 216).

Metin:

(4) بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

Okunuşu:

4) “Bismi’llâhi’r-raḥmāni’r-raḥīm” (F. 216)

Anlamı:

“Rahman ve Rahim Allah’ın adıyla”

⁵⁴² Mihrabın doğusundan başlayan kuşakta son döneme tezyînâtına ait “İstiâze”, “Besmele” ve devamında yani doğu duvarı boyunca Ayet-el Kürsî devam etmektedir.

M25 parça: Mihrap kısmında bulunan karo çinilerin hemen üzerinde bulunan ve görülebilen parçalardan üzerinde “*ya mu’in*” yazılı olduğunu tahmin ettiğimiz kırmızı zeminli yazı kuşağından bir parçadır⁵⁴³ (F. 217).

Metni:

....يا معين....(5)

Okunuşu:

5) “Yâ Mu’în”(F. 217)

Anlamı:

5) “Her zorluğu kolaylaştıran ve kullarına yardım eden”

M26 parça: Karo çinilerin hemen üzerinde bulunan kırmızı zeminli yazı kuşağından bir parçadır (F. 217).

Değerlendirme:

Câminin güney duvar yüzeyi, doğu ve batı duvar yüzeyi gibi tezyînât anlamında ciddi örneklerin bulunduğu alanlardan biridir. Bunun en önemlisi kalem işi tezyînât alanına girmese de çini mihrap tezyînâtıdır. Bursa Yeşil Câmiî mihrabı ile benzerlik gösterse de bu mihraptaşerit motifleri gibi farklılıklar vardır. Diğer yandan, mihrap üstünde yer alan mimârî tasvir ilginçtir. Tasvirin benzeri Kırklareli Hızır Bey Câmiî’nde de görülmektedir. Mihrabın sağ ve solunda köşebentler ve bunların iç kısmında yarı natüralist çiçek buketleri yer almaktadır.

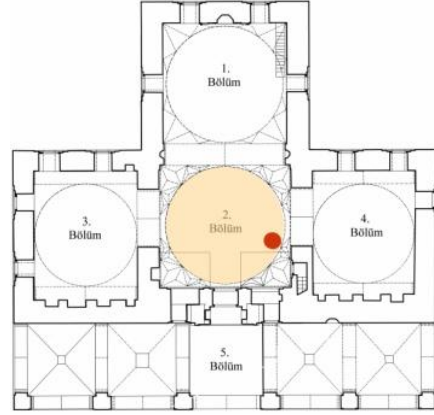
Alt kısımda kırmızı zeminli orijinal yazı kuşağının izleri bulunmaktadır.

⁵⁴³ Câminin güney duvarında en alt sırada, çinilerin hemen bitiminde yer alan kırmızı zeminli orijinal yazı kuşağında harfler tam olarak görünmemekle birlikte “Yâ Mû’in” yazdığını tahmin ettiğimiz celi sülûs bir yazı bulunmaktadır. Bu cümleden ve bu yazı kuşağının diğer duvarlardaki örneklerinden elde ettiğimiz sonuçlara göre Esmâ-i Hüsnâ’nın yazılı olduğu zannı ortaya çıkmaktadır.

II.2.2.2. Edirne Murâdiye Câmii Harâm 2. Bölüm

III.2.2.2.1. 2.Bölüm Kubbe Yüzeyi

Katalog Nu.	: 2
Örnek Nu.	: 7
Fotoğraf Nu.	: 218 - 231
Çizim Nu.	: 36



Tezyînâtın Bulunduğu Alan:2.Bölüm Kubbe Yüzeyi

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri

Câminin kubbe tezyînâtı hakkında bilgi sahibi olabileceğimiz tek örnek, yapının, 2.bölüm kubbesinin kuzey, kuzey-batı istikametinde bulunan M27 Nu.'lu parçadır (F. 218).

Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe yüzeyinde, kubbe merkezinden kubbeye geçiş elemanlarına kadar uzanır ve tek parça halindedir. Elimize ulaşan bu parçada desen, 1/8 taksimatlı şemse ve kartuşlarla tasarlanmış, kenarları çift hatlı düğüm motifi ile tamamlanmıştır. İki çeşit rûmî ile biçimlenmiş olan formların, aralarında kartuşlar ve kubbe eteğinde dendanlar kullanılmıştır. Tasarım, câminin kemer içlerinde bulunan müzeyyen parçalardaki motiflerle benzer özelliktedir (F. 219).

M27/a: Kubbe tezyînâtında sadece üç tanesini görebildiğimiz beyzî form tasarımıdır. Dış pervazları çift hatlı, düğümlü zencerek ve zemin renkli bir şeridin oval biçim verdiği desen, dikey $\frac{1}{2}$ simetrisinde tasarlanmıştır. Kırmızı zeminli bu şemselerde sadece rûmî motifler tercih edilmiştir. Sarı renkli hurde rûmîler desenin omurgasını oluştururken, kalan boşluklar dendanlı, münhanili rûmîlerle kompoze edilmiştir (F. 220) , (Ç.36). Tonlamalı olarak renklendirilen bu rûmîlerin iç bünyeleri

de işlenmiş durumdadır. Oval formlardaki iri hurdeleri rûmîlerin zeminleri, iki tanesinde ana zemin renginin açık bir tonu kullanılırken, birinde yeşil renk görülmektedir (F. 221). Bu farklı renklendirme işlemi, bize renklendirmenin münavebeli olarak yapıldığını göstermektedir. Ancak burada dikkat çeken konu, daha öncede gördüğümüz bağ yaprağına benzeyen dilimli ve dendanlı rûmî karakterleridir. Devir tezyînâtında içerisinde, bu rûmîlerin, daha çok Murâdiye Câmii'nin tezyînâtında tercih edildiğini görüyoruz (F. 222). bk.(F. 221).

M27/b: Oval şemselerin aralarına yatay dikdörtgen şeklinde yerleştirilmiş olan, sarı zeminli kartuşlardan biri okunamazken, diğer ikisinin üzerinde celi sülüs hatla “*Ve etemmehû bi's-sa'âdeti ve ahîra 'acelenâ*” , “*Ve'l-en'âmi lehû ve'l-ihsân*” ibarelerinin yazılı olduğunu görüyoruz. Yazının metni, okunuşu ve anlamı;

Metin:

Okunamadı .. (1

(2 *والانعام له والاحسان*

(3 *وانم بسعادت واخير عجلنا*

Okunuşu:

1) Okunamadı (F. 223)

2) “*Ve'l-en'âmi lehû ve'l-ihsân*” (F. 224)

3) “*Ve etemmehû bi's-sa'âdeti ve ahîran 'acelenâ*”(F. 225)

Anlamı:

2) “... O'na in'âm ve ihsân eyle”

3) “ onu saadetle tamamlasın ve son olarak bize geldi”

Kartuşun bir tanesinde yazı aralarına, muhtemelen sonradan ilave edildiğini zannettiğimiz küçük hatâyî ve yapraklar ilave edilmiştir (F. 223).

M27/c: Kubbe eteğinde çift hatlı zencereklerle oluşturulan kırmızı zeminli, üçgen dendanlar, oval formaların boşluklarına zikzak yapacak şekilde yerleştirilmiştir (F. 226). Tasarım içerisinde, sarı renkli, hurde rûmîli motiflerle 1/2 simetrisinde kapalı formlar oluşturulmuştur. Bu kapalı formların içerisine her zaman görebildiğimiz rûmî veya hatâyî motifleri değil, benzerini kemer içindeki kompozisyonda gördüğümüz, sekiz köşeli yıldızdan oluşan düğümlü bir rozet yerleştirilmiştir (F. 227). Dönem tezyînât anlayışı içerisinde sevilerek kullanılan düğüm motifinin, hurde rûmîlerle meydana getirilmiş kapalı form gibi sınırlı bir alanda kullanmak tasarım açısından ilginç bir örnektir. Bu alan, belki de düğüm motifinin yerleştirilmesi en son düşünülecek bir alandır. Düğüm motifleri tezyînâtın her aşamasında tercih edildiği gibi kubbe tezyînâtında da fazlası ile kullanılmıştır (F. 228) , (Ç.37). Rozetin alt tarafından çıkan ve rozetin düğümlerine ait bir hat kubbe eteğine paralel yanlara doğru kavisli hareketlerle uzanarak dendanlısalbek şekli oluşturur (F. 229). Bu şeklin içine özel bir tasarım yapılmamış, kompozisyon bütünlüğü içerisinde hareket eden yapraklar ve rûmîler bulundukları konumlarına göre serbest bir şekilde bu dendanın içinde yer almıştır. Kapalı formun dışında kalan ve deseni tamamlayan diğer motif ise kenarları dendanlı yaprak motifleridir.

M27/d: Kubbe kasnağında bulunan yazı kuşağıdır. Bugün kalan parçadan sadece “*E’s-Sulţân*” ibaresini görebildiğimiz bu kuşak yazısının zemini kırmızı olup, yazı aralarında hatâyî motifleri bulunmaktadır. Ancak bu motifler asli özelliklerini kaybetmiştir (F. 230). Kubbe kasnağında bulunan yazının;

Metni:

.....اسطان... (1

Okunuşu:

4) “...E’s-Sulṭān...” (F. 230)

Anlamı:

4) “Sultan”

M27/e: Kubbede bulunan Türk üçgenlerinin yüzeyleri net olmamakla beraber,mermer taklitleri ve düğüm motiflerinin kullanıldığı görülmektedir (F. 231).

Değerlendirme:

Câminin kubbe yüzeyindeki kalem işi tezyînâtın tek örneği bu alandır. Kubbe eteğinde geniş yazı kuşağından bir parça ile birlikte, Türk üçgenlerinin yüzeylerinde de bezemelerden örnekler kalmıştır. Buradan kubbe yüzeyinin tamamen müzeyyen olduğunu, hatta tabandan tavana kadar eksiksiz tezyînâtın var olduğu sonucunu çıkartabiliyoruz. Bu durum Eski Câmi ve Üç Şerefeli Câmi’den farklıdır. Ayrıca kubbe tasarımında iri şemse motiflerinin varlığı, kartuşlar içerisine yazıların nakşedildiği dikkat çekmektedir.

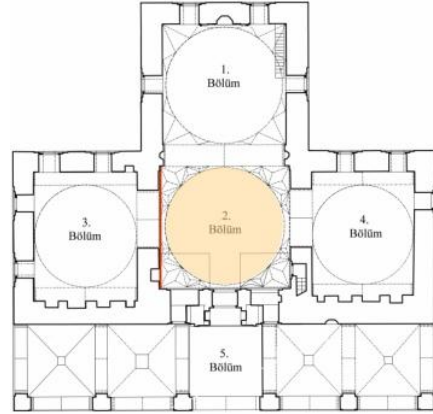
III.2.2.2.2. 2.Bölüm Doğu Duvar Yüzeyi

Katalog Nu. : 2

Örnek Nu. : 8

Fotoğraf Nu. : 232

Çizim Nu. : Çizim yok



Tezyînâtın Bulunduğu Alan: 2. Bölüm Doğu Duvar Yüzeyi

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî, Natüralist Üslûpta Çiçek Buketi

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri

Duvar yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, duvarın yüzeyinde ve kemer kısmında ayrı noktalarda, iki parça halindedir.

Kalem işitezyînâtlarını inceleyeceğimiz bu bölüm, câminin girişinde, fenerli kubbenin bulunduğu bölümdür. Doğu yönde bulunan duvar üzerinde iki parça tezyînâtlı alan vardır. Bunlar, kemerin güneydoğu ve kuzeydoğu ayaklarında bulunmaktadır.

M28 parça: 2.Bölüm, doğu kemerin güneydoğu ayağında bulunan parçadır.

M28/a: Güneydoğu kemer ayağında, kemer alnında ve onun hemen üzerinde bulunan bu tezyînâtta büyük kısmı kaybolmuş sarı zeminli alanda dendanlı bir parça göze çarpmaktadır. Kalıntıdaki örnekten hareketle, bu desenin de benzerlerini diğer duvarlarda gördüğümüz bir köşebent tasarımı olduğunu tahmin etmekteyiz. Bu parça içerisinde tonlamalı olarak renklendirilmiş iri rûmî motifler ve hatâyî grubu motifler görülmektedir. Hem rûmîler, hem de hatâyîlerin anatomik yapıları devir özelliklerini tam göstermedikleri için daha sonraki dönemlerde uygulandıklarını söyleyebilmek mümkündür. Bu tezyînât alan kesintili olup, devamı, kuzeydoğu noktasındadır (F. 232).

M28/b: M27/a'da sözünü ettiğimiz tezyinî alanın altında, dendanlı kartuş içerisinde kûfî hatla yazılmış bir yazı kuşağı bulunmaktadır. Kırmızı zeminli olduğunu tahmin ettiğimiz bu kartuş oldukça bozulmuş bir hâldedir. Yazılarının okunamadığı ve yazı aralarında helezonik rûmî hatların bulunduğu zorlukla seçilebilmektedir. Rûmîlerin özellikleri hakkında yorum yapmakta zordur. Bu yazı kartuşunun dış kısmındaki zemini sarı renkli bölümde ise, câminin 1.bölüm M1/a, üst yazı kuşaklarının aralarında bulunan çiçek demetine benzeyen bir tasarımın olduğu tahmin edilmektedirbk. (F. 159-160). Bunun hemen kenarında, kemer ayağının bulunduğu noktadan başlayan üçgen alanda, rûmî ve hatâyîden oluşan bir tasarım zorlukla seçilebilirken, sarı ve yeşil renkten müteşekkil dilimli, dendanlı rûmî motifî dikkat çekmektedir (F.232).

M29 parça: 2.Bölüm, doğu kemerin kuzeydoğu ayağında bulunan parçadır.

M29/a: Kuzeyde son cemaat mahalline yakın bu alanda yazı kuşağının üzerinde sarı zeminli bir parça vardır. Parçanın kuzey duvardaki simetrisinde bulunan izlere göre bu alanda müsennâ bir şemse motifinin veya köşebendin olabileceğini tahmin etmekteyiz.

M29/b: Kemer alnındaki hilâlin bitişinde bulunan kartuşta metin, “*el-kibriya Allah*” yazısı ile tamamlandığı tahmin edilirken, kemer alnında bulunan yazı kuşağının pek çoğu tahrip olmuş, kalan kısmı da yine okunması güç derecede kararmıştır. Çok zor seçilebilen bu parçada celî tarzda kûfî hat ile yazılmış bir “*E'l-ḥamdüli'llāh*” ibaresi görülmekte, kötü raspa neticesi motifler seçilememektedir.Yazının;

Metni:

(2) الحمد لله

Okunuşu:

2) “E’l-ḥamdüli’llāh” (F. 232)

Anlamı:

2) “Hamd, Allah’a aittir”

M29/c: Yazı kuşağının alt kısmına rastlayan parçada ise, çeşitli bitki, çiçek ve yapraklarının bulunduğu bir zemin üzerinde 1.bölümde görmüş olduğumuz servi ağacı, palmiye ağacı ve üzerinde çiçekler bulunan bir ağaç tasviri görülmektedir. Bu tasvirlerin de, sonraki dönemde uygulandıkları tahmin edilmektedir (F. 232).

Değerlendirme:

Duvar yüzeyindeki kalem işi tezyînâtın çoğunluğu kaybolmuştur. Özellikle kemer altında bulunan kûfî hatlı yazı kuşağını okumak oldukça zordur. Desenin az bir yerinde bulunan hatâyî motifleri devrini özelliklerini yansıtır.

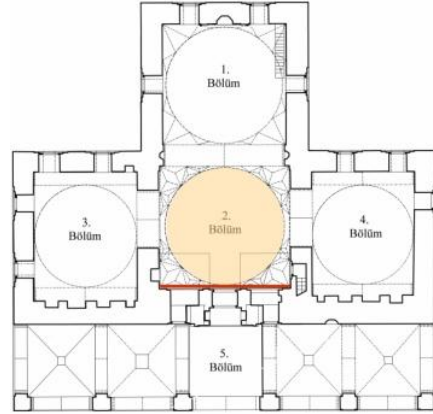
III.2.2.2.3. 2.Bölüm Kuzey Duvar Yüzeyi

Katalog Nu. : 2

Örnek Nu. : 9

Fotoğraf Nu. : 233 - 234

Çizim Nu. : Çizim Yok



Tezyînâtın Bulunduğu Alan: 2.Bölüm Kuzey Duvar Yüzeyi

Kullanılan Motifler : Tespit edilememiştir.

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri

Kuzey duvar yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, duvarın yüzeyinde ve kemer kısmında, tek parça halindedir.

M30 parça: Câminin giriş kapısının üzerindeki kemerde bulunan tezyînâ alanda bir yazı kuşağı dikkati çekmektedir. Süslemenin yok olduğu bu alanda sağdan sola kemer altında sadece bir yazı firizi kalmıştır. Bir de doğu tarafta sarı zemin üzerinde küçük bir şemse motifi parçası mevcuttur (F. 233).

M30/a: Kuzeydoğu duvar aksında sarı renkli zemin üzerinde, kırmızı zeminli, küçük dendanlı parça vardır. Müsennâ biçimli dendanlardan ve uç kısmındaki dallardan bu köşede bir çiçek demeti tasarımı olduğu tahmin edilmektedir (F. 234).

M30/b: Yapının kuzey duvarındaki kemer altında dendanlı kartuş içerisinde celî sülüs hattla “..Lā ?? Dā’im el ma’rûf ve ilâhü’l-lezî..” “..El-Ḥalîm, el-Ḥakîm...” yazılmış bir yazı kuşağı bulunmaktadır. Buradan seçilebilen metinler, okunuşları ve onların anlamları şöyledir:

Metin:

(1) ... ٧... دامر المعروف والذی

(2) .. الحليم الحكيم ..

Okunuşu:

- 1) “..Lā ?? Dā'im el ma'rūf ve ilāhü'l-lezī..”(F. 234)
- 2) “..El-halīm, el-hakīm...” (F. 234)

Anlamı:

- 2) “Yarattıklarına yumuşak davranan” “cezalandırmada acele etmeyen” bütün işleri yerli yerince ve eksiksiz olan, hüküm ve hikmet sahibi, eşyanın, işlerin ve her şeyin hakikatini bilen”

Değerlendirme:

Câminin kuzey duvaryüzeyindeki kalem işi tezyînât zamanla kaybolmuştur. Özellikle kemer alnında bulunan celî sülûs hatlı yazı kuşağını okumak oldukça zordur. O. Onur'un Edirne Mevlevihanesi isimli kitabında, “Camide kırk yıl fahri müezzinlik yaptı” diye tanıttığı Kenan Camcılar'a ait amatör üslupta yapılmış karakalem resimler bulunmaktadır⁵⁴⁴. Bu resimlerde, 2. Bölüm kuzey ve kuzeybatı kemer yüzeyleri üzerinde Hucurât Sûresi'nin yazılı olduğu görülmektedir. Ancak, tespit ettiğimiz bu yazıların orijinal olup olmadığı veya hangi döneme ait olduğu net bilinmemektedir. Muhtemelen bu yazı kuşağı 2. Bölüm'ün kemer alınlarını tamamen dolaşmaktadır.

Duvar yüzeyindeki ve kubbe yüzeyindeki kalıntılardan tabandan tavana kadar müzeyyen olduğunun işaretidir. Bu kuşakta celî sülûs tarzda yazılmış yazıların haricinde herhangi bir motif görülmemektedir.

⁵⁴⁴ ONUR, Oral, *Edirne Mevlevihanesi*, İstanbul 1999, s.124.

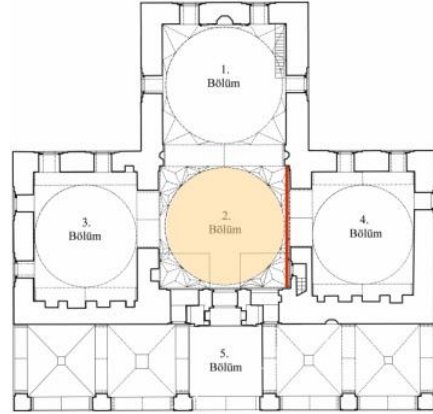
III.2.2.2.4. 2.Bölüm Batı Duvar Yüzeyi

Katalog Nu. : 2

Örnek Nu. : 10

Fotoğraf Nu. : 235 - 236

Çizim Nu. : Çizim Yok



Tezyînatın Bulunduğu Alan: 2.Bölüm Batı Duvar Yüzeyi

Kullanılan Motifler : Tespit Edilememiştir.

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri

Batı duvar yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînat, kemerlerin başlangıç ve bitiş kısmındaki noktalarda, iki parça halindedir.

M31 parça: 2. Bölüm, batı kemerin, kuzeybatı ayağında bulunan parçadır.

M31/a: Kemer alnında bulunan yazı kuşağının üzerinde yer alan bu küçük parçada motifler silinmiştir.

M31/b: Kemer alnında bulunan yazı kuşağında kırmızı zemin üzerinde, “*Allāhümme*” yazısı ve boşluklarda rûmî motifler görülebilmektedir (F. 235).

Metin:

اللهم (1)

Okunuşu:

1) “*Allāhümme*”

Anlamı:**1) “Ey Allah’ım!”**

M32 parça: 2.Bölüm güneybatı duvarında bulunan kemerin uç kısmındaki üçgen parçada, dendanlı bir köşebent içerisinde XV. yüzyıl özelliği gösteren hatâyî motifleri bulunmaktadır. Bu hatâyîler her boyda kullanılmış ve tonlamalı olarak renklendirilmiştir. Sarı renkli iç bünyeleri işli, küçük bir rûmînin haricinde tasarım tamamen devrinin hatâyî grubundan oluşmuştur (F. 236).

Değerlendirme:

Kemerin uç kısmında kalan parçada devrinin özgün hatâyî tasarımı bulunmaktadır. Ancak zaman ve onarımlar parça üzerindeki desenleri deforme etmiştir.

III.2.2.3. Edirne Murâdiye Câmii Harîm 3. Bölüm

III.2.2.3.1. 3.Bölüm Kuzey Duvar Yüzeyi

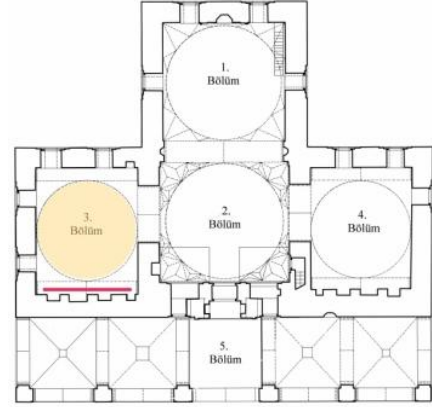
Katalog Nu. : 2

Örnek Nu. : 11

Fotoğraf Nu. : 237

Tezyînâtın Bulunduğu Alan:3.Bölüm

KuzeyDuvar Yüzeyi



Kullanılan Motifler : Natüralist Üslûpta Çiçek

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri

Kuzey duvar yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, duvarın yüzeyinde ve tek parça halindedir.

M33 parça: Câminin doğu yönünde bulunan bu hücrede kalem işitezyînâtın tamamına yakını kaybolmuştur. Sadece kuzey duvarında ufak bir parça bulunmaktadır. M33 no'lu bu parça içerisinde kırmızı uçları sivri beyzi bir form ve bunun üzerinde silik vaziyette “*El-Ḥayyü'l-Ḳayyûm*”, “*Ketebehû Naḡşî*” ibaresi bulunmaktadır. Beyzi formun sağ ve sol taraflarında çiçek motifleri vardır. Ancak bu çiçekler orijinal olmayıp barok döneme aittir (F. 237). Yazılar da orijinal olmayıp sonraki dönemlerde yapılan onarımlarda yazıldığı tahmin edilmektedir. Yazının metni, okunuşu ve anlamı şöyledir:

Metni:

(1) الحي القيوم

(1) كنه نقشي

Okunuşu:

1) “El-Ḥayyü'l-Ḳayyūm” (F. 237).

1) “Ketebehū Naḵṣī”

Anlamı:

1) “Bütün âlemleri yoktan var edip hayat veren, yarattığı bu kâinatı ayakta tutan, hayatiyetini devam ettiren”

1) “Naḵṣî, yazdı”

Değerlendirme:

Doğu hücresinin yüzeyinde bulunan parçalar üzerindeki tezyînât orijinal olmayıp, son devirlerde yapılmış basit örneklerdir.

III.2.2.4. Edirne Murâdiye Câmii Harîm 4. Bölüm

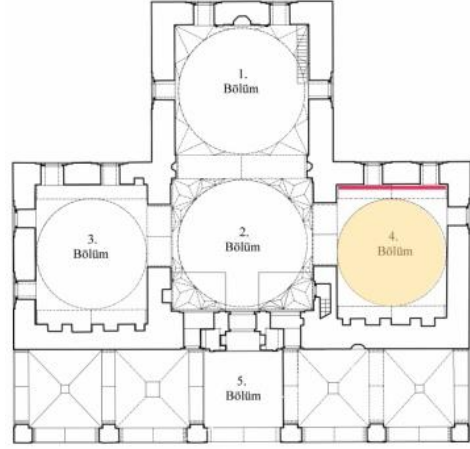
III.2.2.4.1. 4.Bölüm Güney Duvar Yüzeyi

Katalog Nu. : 2

Örnek Nu. : 12

Fotoğraf Nu. : 238 -239

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: 4.BölümGüney Duvar Yüzeyi



Kullanılan Motifler : Barok

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri

Güney duvar yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği uygulanmıştır. Tezyînât duvarın yüzeyinde tek parça halindedir (F. 238).

M34 parça: Câminin batı yönünde bulunan bu hücrede de kalem işitezyînâtın tamamına yakını kaybolmuştur. Sadece güney duvarında ufak bir parça bulunmaktadır. Bu parça içerisinde bir yazı kuşağı, barok süsleme ve mihrap şekli bulunmaktadır.

M34/a: Yazı kuşağında duvar rengi üzerine celî sülüsle yazılmış “*Lā ilāhe illā’l-lāhu vaḥdehū lā şerīke leh lehü’l-mülk ve lehü’l-ḥamd ve hūve*” ibaresi bulunmaktadır. Orijinal olmayıp son dönem onarımlarında yapıldığı tahmin edilmektedir. Yazının:

Metni:

(1) لا اله الا الله وحده لا شريك له له الملك وله الحمد وهو

Okunuşu:

1) “*Lā ilāhe illā* 1lāhu vaḥdehū lā şerīke leh lehü’l-mülk ve lehü’l-ḥamd ve *hüve*”
(F.239)

Anlamı:

1) “Allah'tan başka ilâh yoktur, yalnız O vardır, O'nun eşi ve ortağı yoktur, mülk O'nundur, Hamd O'nundur, O her şeye kâdirdir”

M34/b: Kuşağın hemen altında bulunan ve çok büyük bir parçasının yok olduğu süslemenin sadece kırmızı ve yeşil renkli çiçek ve yaprakları görülmektedir.

M34/c: Söz konusu süslemelerin en alt kısmında bulunan parçada bir dolap ve ağzı açık tasvirine benzeyen bir şekil vardır. Ancak bu tasvir bir mihrap tasvirini de andırmaktadır. Zira ortasında uzanan sarkıttan, M1/b’de bulunan mihrabiye şeklinden ve tüm bunların kible istikametinde ve duvarın orta aksında bulunması bizi böyle bir tahmine yönlendirmiştir.

Değerlendirme:

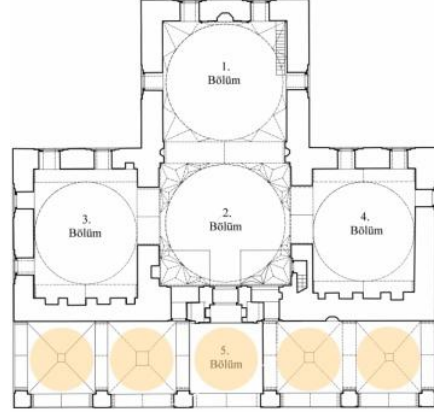
Bu hücrenin duvarlarında bulunan süslemeler de orijinal olmayıp barok dönem onarımlarında yapıldığı tahmin edilmektedir.

III.2.3. Edirne Murâdiye Câmii Son Cemaat Mahalli Örtü Sistemi Kalem işi

Örnekleri

III.2.3.1. 5. Bölüm Kubbe Yüzeyi

Katalog Nu.	: 2
Örnek Nu.	: 13
Fotoğraf Nu.	: 240 - 241



Tezyînâtın Bulunduğu Alan: 5. Bölüm Kubbe Yüzeyi

Kullanılan Motifler	: Rûmî
Uygulama Tekniği	: Sıva Üzeri

Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği uygulanmıştır. Tezyînât kubbe merkezinde ve kubbe kasnağındadır (F. 240-241).

Değerlendirme:

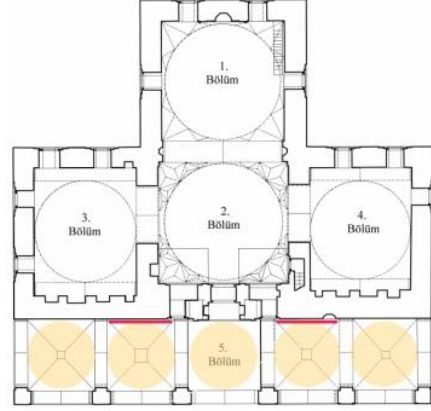
Murâdiye Câmii'nin dış cephesinde yer alan beş gözlü son cemaat mahalli kubbelerinde bulunan kalem işleri, asli desenler olmayıp, yapıya sonradan ilave edilmiştir. Araştırmalarda sıva altından herhangi bir tezyînât bulunamadığı için bugünkü desenler uyarlanarak kullanılmıştır. Ayrıca bu kubbelerde bulunan kalem işleri ile Eski Câmî'nin son cemaat mahallindeki kalem işleri renk ve desen olarak aynıdır.

III.2.4. Murâdiye Câmii Son Cemaat Mahalli Duvar Yüzeyi Kalem İşi

Örnekleri

III.2.4.1. 5.Bölüm Güney Duvar Yüzeyi

Katalog Nu.	: 2
Örnek Nu.	: 14
Fotoğraf Nu.	: 242 - 243



Tezyînâtın Bulunduğu Alan: 5. Bölüm Güney Duvar Yüzeyi

Kullanılan Motifler	: Yazı
Uygulama Tekniği	: Taş Üzeri

Son cemaat mahalli girişinin sol tarafında celî sülüs hatla “Allah” ve “Hüve” yazıları bulunmaktadır. Bu yazıların,

Metni:

الله (1)

هو (2)

Okunuşu:

1) “Allâh” (F. 242)

2) “Hüve” (F. 243)

Değerlendirme:

Son cemaat mahalli girişinin sol tarafında celî sülüs hatla “Allah” ve “Hüve” yazıları taş duvar yüzeyine siyah renkle nakşedilmiştir. Edirne ve Bursa Câmilerinin özelliklerindendir. Sanat açısından çok fazla bir değeri yoktur.

III.3. EDİRNE ÜÇ ŞEREFELİ CAMİİ

ESER ADI	: Üç Şerefeli Câmi
BULUNDUĞU YER	: Baba Demirtaş Mahallesi,41 pafta, 249 ada,30 parsel
BUGÜNKÜ DURUMU	: İbadete açık
İNCELENDİĞİ TARİH	: Ağustos 2008-2010 / Temmuz 2011
İNŞAA TARİHİ	: 841-1438/851-1448
BANİSİ	: Sultan II. Murad 1404-1451
MİMÂRİ	: Bilinmiyor
NAKKAŞI	: Bursalı Safî

III.3.1. Tarihçe

Sultan II. Murad tarafından yaptırılan Üç Şerefeli Câmi'nin giriş kapısı üzerinde bulunan inşa kitâbesine göre yapım yılı 849/1445' tir. Kitabenin metni, okunuşu ve anlamı şöyledir:

Metni:

- (1) بسم الله الرحمن الرحيم ادخلوها بسلام امنين
- (2) امر بعمارة هذا الجامع الشريف السلطان بن السلطان زين الدنيا والدين
- (3) ابو الفتح مراد خان بن محمد خلد الله ملكه فى سنة تسع واربعين وثمانماية.

Okunuşu:

- 1) “Bi’smi’llâhi’r-raḥmāni’r-raḥîm” üdḥulūhâ bi-selâmin âminîn”

2) “Emera bi-‘ımâratı hâze'l-câmi‘i’s-şerîf es-sultân i’bnü's-sultân zeynü'd-dünyâ ve'd-dîn ebu'l-feth Murâd Hân bin Muḥammed ḥalleda'llâhü mülkehû fî seneti tis' in ve erba' ine ve şemâne mieti”⁵⁴⁵ (F. 247/a)

Anlamı:

“Çok bağışlayıcı ve merhamet edici olan Allah'ın adıyla”. “Oraya emniyet ve selametle girin” (denilir onlara). Mehmed'in oğlu, Sultan oğlu sultan, din ve dünyanın süsü, fethin babası Murad Han -Allah onun mülkünü ebedi kılsın- 849 yılında bu şerefli Câmiyi inşâ etmeyi emretti”

Sultan kapısı üzerindeki kitabenin⁵⁴⁶:

Metni:

- (1) يا من له الاجابة من عطاء مراد خان خاقان فائض الخير سلطاننا المعظم
- (2) او قلت خازن كل الخيرات ما لد شاهده كل وراع جامع المتمم في
- (3) تاريخ ختم بدء حتى يقول ربى ادخل بدار خلدي من بيتك المحرم

Okunuşu:

- 1) “Yā men leh-ül icābetü min aṭā-i Murād ḥān ḥakānı faiz-ül ḥayr sultān el-muaẓẓam”
- 2) “Ev kıllite ḥāzen küll-il-ḥayrāt mâ led şāhidehü küll-ü ver'a-i câmi'il-mütemmin fî ”

⁵⁴⁵ TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, *Erken Dönem Osmanlı Mi'marisinde Yazı*, Ankara 2001,s.276.

⁵⁴⁶ Sultan kapısı üzerindeki,Harem sağ kapı ve sol kapı üzerindeki kitabelerde oynamalar olduğu için anlam bütünlüğü bozulmuştur.Sözü edilen kitabelerin metinleri, kitabeler okunarak yazılmıştır.Okunuşları ise Oral ONUR'un “*Edirne Türk Tarihi Vesikalarından Kitabeler*”, isimli eserinden alınmıştır.Ancak burada yanlışlıklar söz konusu olabildiği için, anlamları orijinal metine göre verilmiştir.

3) “Tārīḥü ḥatmin bed’e ḥattā ye’külü rabbī edḥil bīdārī ḥuldī min beyt-ül muḥarrem”⁵⁴⁷ (F. 247/b)

Anlamı:

- 1) “Ey (nimetlerden) müstecab olan, Murad Han, hakan, hayrı bol olan muazzam sultanımız”
- 2) “..... Hayırları muhafaza eden bu tamamlanan Câmî”
- 3) “Başlama ve bitirme tarihi, rabbimin “beytül haramından, darül huldime gir” demesine kadar”

Harem sağ kapı üzerindeki kitabenin:

Metni:

- 1) تاریخ جامع سلطان مراد خلد الله ملكه
- 2) سلطان مراد خان احسن الوري بنيان الصفا حامد الله
- 3) هذا الاساس رصص لا انقبل اجلن لو اسل خان الوسل هما
- 4) تاريخ بدء ذلك فسائله عن رخام تاريخ ختم ذلك يحير الخيرما

Okunuşu:

- 1) “Tarīḥ-i câmî Sulṭan Murâd ḥalleda’llāh’u mülkehû”
- 2) “Sulṭân Murâd Ḥân aḥsen-el ver’i bünyân eş-şafâ ḥāmida’llāhu”

⁵⁴⁷ Kitabenin son satırında bulunan “tārīḥü bed’e ve tārīḥü ḥatmin” kelimeleri Câminin başlangıç ve bitim tarihlerini ifade etmektedir. Ebced hesabına göre “rabbī edḥil” H 847 tarihini, “bīdārī ḥuldī” ise H 851 tarihini göstermektedir (ONUR, Oral, *Edirne Türk Tarihi Vesikalarından Kitabeler*, İstanbul 1972, s.113.)

3) “Hāzel-el-esās ruṣṣa lâ inḡabele eclin lev üssel (levseel) ḡān-el vassel (ev esel) ḡümâ”

4) “Tārīḡ-i bed’e zâlik fasâile an ruḡāmi tārīḡ-i ḡatmi zâlik yuḡyer-el ḡayr-u mā”⁵⁴⁸
(F. 247/c)

Anlamı:

- 1) “Sultan Murad –Allah onun mülkünü daim kılsın- Câmisinin tarihi”
- 2) “İnsanların en iyisi sultan Murad, sefa binası, Allahı hamd ederek,
- 3) “Bu temel”
- 4) “Bunun başlama tarihi bitiş tarihi hayrınla, hayır.....”

Harem sol kapı üzerindeki kitabenin:

Metni:

- (1) تاریخ جامع سلطان مراد خلد الله
- (2) من هوات من او امره بين كل الانام هو ثمره
- (3) و هو سلطان مراد الغازى خلد الله بالغاً ثمره
- (4) صار تاريخ ختم مبناه جامع زيد عمر من عمره

Okunuşu:

- 1) “Tārīḡ-i Cāmi’ Sulṡān Murād ḡān ḡalleda’llāhū”
- 2) “Min mubārāt min evāmīr-i beyne kül el-en‘ām evāmīre”

⁵⁴⁸ Kitabenin son satırında bulunan “tārīḡü bede’e ve tārīḡü ḡatmin” kelimeleri Câminin başlangıç ve bitim tarihlerini ifade etmektedir. Ebced hesabına göre “ruḡām” H 841 tarihini, “ḡayr-u mā” ise H 851 tarihini göstermektedir (ONUR, Oral, *Edirne Türk Tarihi Vesikalarından Kitabeler*, İstanbul 1972, s.115.)

- 3) “Ve hüve Sulṭān Murad el-gâzī ḥalleda’illāhu bil âlī semere”
- 4) “Şār tārīḥ-i ḥatmi mebnâ câmi-ü zeyd ‘amr-ı men ‘amere”⁵⁴⁹ (F. 247/d)

Anlamı:

- 1) “Sultan Murad –Allah onun mülkünü daim kılsın- Câmisinin tarihi”
- 2) “..... günler boyunca (tüm zamanlar içinde) o, onun eseridir”
- 3) “O gazi sultan Murad Han Allah eserlerini daim kılsın”
- 4) “ Binanın bitiş tarihi oldu, onu inşa edenin ömrü uzatılsın”

Avlu revaklarında bulunan tamir kitabesinin:

Metni:

(1) قد عمّر هذا الجامع الشريف السلطان مصطفى بامرہ المنيف سنة ١١٧٧

Okunuşu:

- 1) “ḳad ‘ammera hāzel-el câmi-i şerîf es-Sulṭān Mustāfa bi’emri’l-münîf, sene 1177” (F. 247/e)

Anlamı:

- 1) “Bu câmi-i şerîf Sultan Mustafa’nın yüce emri ile 1177 (1763) yılında tamir edildi”

Söz konusu kitabelerde değişik tarihlerin bulunması, beraberinde câminin inşâ tarihi hakkında da farklı görüşleri ortaya çıkartmıştır. O.N. Peremeci, “orta ve en mühim kısmı 849/1445’te, doğu tarafı 850/1446’da son bitimi de 851/1447’de

⁵⁴⁹ Kitabede Câminin sadece bitim tarihi vardır. Bunu kitabenin son satırındaki “tārīḥü ḥatmin” kelimesinden anlaşılmaktadır. Ebced hesabına göre “câmi-ü zeyd ‘amr-ı men ‘amere”, H 851 tarihini göstermektedir (ONUR, Oral, *Edirne Türk Tarihi Vesikalarından Kitabeler*, İstanbul 1972, s.115.)

tamamlanmış olmalıdır⁵⁵⁰” gibi bir tahminde bulunur. O.Oral, söz konusu yapının sağ ve sol taraflarının birkaç sene ara ile tamamlandığını, bunun sebebini de II. Murad’ın sağlığında oğlu Fatih’in tahta çıkmasına bağlar⁵⁵¹. Ancak, diğer kaynaklarda yapının üç aşamada yapıldığına dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Kitabelerdeki en erken ve en geç tarihleri nazar-ı itibara aldığımızda başlangıç tarihi olarak 841-1438’i, tamamlanma tarihi olarak da 851-1448’i kabul etmek mümkündür. Kaynaklarda geçen tarih ve genel kanaat bu yöndedir. Solakzade ve Hıbrî’ye göre 841/1438’de başlanıp 851/1448’de tamam olmuştur⁵⁵².

H.İnalcık’a göre; II. Murad, 1438’de Macaristan seferine çıkarken Üç Şerefeli Câmi’nin temelini atmış, medrese, bir dârü’l-fakr ve imaret ilavesi ile külliye 1448’de⁵⁵³, İzmir’in fethi ile elde edilen ganimetlerden yedi bin kese (3.500.000 akçe) sarf olunarak on yılda tamamlanmıştır⁵⁵⁴.

Mimârın ismi bilinmeyip kayıtlarda “*elleri ve ayakları felçli, şeker hastalığı olan Konyalı bir za’*” olarak geçmiştir⁵⁵⁵. Peremeci, Evliya Çelebi’den rivayetle, “*sedye ile gelip giden meflûç bir kişidir*”⁵⁵⁶. Hikâyet-i Beşir Çelebi’de “*ol zamanda bir mimâr var idi, gayet üstâd idi ve el ayakları meflûç idi, her nereye gitse tezkere ile giderdi, merhum ve mağfur Sultan Murad Han’ın Üç Şerefeli Câmi’ni bina etmiş idi*”⁵⁵⁷ denilmektedir. Tarihçi Edirneli Rûhî Çelebi’ye göre; II. Murad Mimâr Usta Muslihiddin’e ısmarladığını, usta Şehabeddin’in de “bünyardını urduğunu” belirtir⁵⁵⁸.

⁵⁵⁰ PEREMECİ, O.Nuri, *Edirne Tarihi*, İstanbul 1940,s.57.

⁵⁵¹ ONUR, Oral, *Edirne Türk Tarihi Vesikalarından Kitabeler*, İstanbul 1972,s.111.Yazar, ayrıca bu kitabelerin üzerinde oynamaların olduğunu ve ifadelerin bozulduğunu, bu nedenle bugün için (1972) kitabelerin sıhhatli sonuçlar veremeyeceğini de eserin dipnotunda açıklamıştır.

⁵⁵² GÖKBİLGİN, M.Tayyib, *XV.-XVI. Asırlarda Edirne ve Paşa Lıvası, Vakıflar-Mülkler-Mukataalar*, İstanbul 1952,s.214;MERİÇ, Rıfki Melül, “Edirne’nin Tarihi ve Mi’ mari Eserleri Hakkında”, *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, S.1,İstanbul 1963,s.506.

⁵⁵³ İNALCIK, Halil,“Murad II”, *TDV İ A,C.31*, İstanbul 2006,s.171.

⁵⁵⁴ PEREMECİ, O.Nuri, *Edirne Tarihi*, İstanbul 1940,s.59.

⁵⁵⁵ Rifat OSMAN, *Edirne Rehnümâsı*, Edirne 1994, s.46.

⁵⁵⁶ PEREMECİ, O.Nuri, age, s.56.

⁵⁵⁷ Beşir Çelebi, *Târih-i Edirne (Hikâyet-i Beşir Çelebi)*,yay. İ.H.Ertaylan, İstanbul 1946.s.6.

⁵⁵⁸ TANMAN, M.Baha, “Edirne’de Erken Dönem Osmanlı Câimleri Ve Özellikle Üç Şerefeli Hakkında”, *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998,s. 340.

O.Oral, Örfî'yi kaynak göstermek suretiyle,Mimâr Muslihiddin ve kalfası Şerafettin Şemseddin Efendi⁵⁵⁹ olduğunu rivayet eder. Ayrıca Eski Câmî Mimârı Alâeddin veya Bursa Yeşil Câmî mimârı Hacı İvaz olma ihtimalinin de var olduğu kabul edilmektedir⁵⁶⁰.İsim noktasında farklılıklar olsa da mimârın felçli bir kişi olduğu ortak kanaattir.

Câminin ismi konusunda da zaman içerisinde farklı kullanımların varlığı söz konusudur. Tarihi süreç içerisinde, Gazi Murad Han Câmii,⁵⁶¹II. Murad Câmii⁵⁶², Yeni Murâdiye, Yeni Câmî, Câmî-i Cedîd⁵⁶³ denilmiş, Selimiye yapıldıktan sonra Üç Şerefeli adını almış ve bu isimle anılagelmıştır⁵⁶⁴.

Merkezi büyük kubbeye geçişin başlangıcının ilk örneğini oluşturan Üç Şerefeli Câmî, plân açısından enlemesine tertiplenmiş bir harîm, ilk defa kullanılan revaklı bir şadırvan avlusu ve dört minareden teşekkül eden abidevî bir yapıdır. Anadolu'da ilk defa Artuklu'lar dönemi câmimi'marisinden başlayan ve Manisa Ulu Câmii'nde gelişen harîm mekânına büyük bir kubbenin hâkimiyeti düşüncesi, en önemli yenilik olarak karşımıza çıkmaktadır⁵⁶⁵.

Üç Şerefeli'nin inşâ edilmesiyle birlikte Osmanlı mi'marisinde çeşitli denemelerin ve sentez arayışlarının gerçekleştirildiği ve kaynaklarda erken dönem, kuruluş dönemi veya Bursa dönemi olarak adlandırılan bir devir kapanmıştır⁵⁶⁶. Söz konusu bu dönem İstanbul'un fethinden sonra hızla yeniliklere giden Türk mi'marisinin gelişme zincirinin en önemli halkalarından biri olmuştur⁵⁶⁷. Üç Şerefeli,

⁵⁵⁹ ONUR, Oral, *Edirne Türk Tarihi Vesikalarından Kitabeler*, İstanbul 1972,s.111.

⁵⁶⁰ PEREMECİ, O.Nuri, *Edirne Tarihi*, İstanbul 1940, s.56.

⁵⁶¹ XVII. yy.ait belgelerde câminin ismi, Murad Han Câmii olarak geçmektedir. *Bulgaristan Milli Kütüphanesi Belgeleri ışığında Edirne'de Yaşam*, İstanbul 2010,s.24; Evliya Çelebi, *Seyahatname*, Zuhûri Danışman Derlemesi, İstanbul 1970,C.5, s.311.

⁵⁶² SELEN, Hamit Sadi, "Yazma Cihannüma'ya Göre Edirne Şehri" *Edirne, Edirne'nin 600.Fetih Yıldönümü Armağanı*, Ankara 1993,s.306.

⁵⁶³ Mehmet bin Mehmet Edirneli, *Nuhbet-üt Tevârîh vel-Ahbâr*, İstanbul 1860,s.24.

⁵⁶⁴ GÖKBİLGİN, M.Tayyib, *XV-XVI. asırlarda Edirne ve Paşa Livası, Vakıflar-Mülkler-Mukataalar*, İstanbul 1952,s.213; Rifat OSMAN, *Edirne Evkâf-ı İslâmiyye Tarihi Câmiler ve Mescidler*, Ankara 1999,s.60.

⁵⁶⁵ EYİCE, Semavi, "Edirne" *TDVİA*, C.10,İstanbul 1994, s.431-435.

⁵⁶⁶ TANMAN, M.Baha, "Edirne'de Erken Dönem Osmanlı Câmileri ve Özellikle Üç Şerefeli Hakkında" *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998, s. 332; TUNCA, Ayhan, "Üç Şerefeliden Önce Sonra", *Yöre*, S.35,Şubat 2003,s.6.

⁵⁶⁷ EYİCE, Semavi, agmd.s.431.

plân ve yapısı ile Osmanlı mi'marisi için büyük bir devrim olup, bir buçuk asırdır kendi imkânları ile oluşmaya çabalayan, hiçbir üslûbun etkisi altına girmeyen⁵⁶⁸ yeni Osmanlı sentezi ile geriye bağlı anılar arasında önemli bir dönüm noktasıdır⁵⁶⁹. Üç Şerefeli Câmi'nin inşâ edilmesiyle Sinan'ın altı köşeli veya sekiz köşeli şemaya uygun olarak dizilmiş payeler üzerinde oturan tek kubbeli câmilere bir hazırlık mahiyetinde görülebilecek, merkezi plânlı selâtin câmilerinin yolu açılmıştır.

Dıştan dışı 66.80 m x 64.80 m ölçülerinde kareye yakın bir alanı işgal eden câmi (F. 244), harîm (F. 245) ve şadırvan avlusundan (F. 246) oluşur. Osmanlı mi'marisinde ilk kez bina edilen şadırvan avlusu⁵⁷⁰, harîmden daha büyüktür. Harîmin iç ölçüleri 60.00 m x 23.90 m, Avlunun iç ölçüleri ortalama 60.70 m x 35.50 m'dir⁵⁷¹. Şadırvan avlusunu kuşatan revaklar yirmi iki birimden oluşur. Güney yönünde harîm duvarı boyunca uzanan revaklar yedi birimdir ve diğer üç kenardan daha büyük ve yüksek tutulmuştur (Plân 1). Aynı zamanda son cemaat mahallini oluşturan bu yedi birimin üzerine 1165/1752 Edirne depreminde kuzeybatı köşede bulunan üç şerefeli minare devrilerek buradaki örtüleri tahrip etmiş⁵⁷², tonoz ve kubbeler tamamen çökmüştür. Ayrıca diğer kubbe ve revaklarda da çatlama ve yıkımlar olmuş, güney revak kubbelerinin tekne tavan olanları beyzî ve yuvarlak kubbelerle yenilenmiştir⁵⁷³.

Avlu revaklarında bulunan kalem işleri, günümüze kadar ulaşabilen ve erken dönemin bilinen en eski örneklerindendir. Bu süslemeler aynı zamanda II. Murad devrinin tezyînî motifleri hakkında esaslı fikir vermeleri, tezyînât tarihi açısından mühimdir. Sağlam kalabilen birimlerin dışında, yıkılan diğer birimlerdeki kubbe

⁵⁶⁸ AYVERDİ, E.Hakkı, *Osmanlı Mi'marisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri, (1403-1451)*, C. II, İstanbul 1972, s.422; KÜÇÜKKAYA, Gülçin, "Edirne Anıtlarının Türk Mimârlık Tarihi İçindeki Yeri, Eski Câmi ve Üç Şerefeli Câmi", *I. Edirne Kültür Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, Edirne 2003, s.38.

⁵⁶⁹ KUBAN, Doğan, *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*, İstanbul 2009, s.136.

⁵⁷⁰ Abdurrahman Hibrî, *Enîsü'l Müsâmirîn, Edirne Tarihi 1360-1650*, çev. Ratip Kazancıgil, Edirne 1996, s.24; PEREMECİ, O.Nuri, *Edirne Tarihi*, İstanbul 1940, s.56; ASLANAPA, Oktay, *Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri*, İstanbul 1949, s.19.

⁵⁷¹ TANMAN, M.Baha, "Edirne'de Erken Dönem Osmanlı Câimleri ve Özellikle Üç Şerefeli Hakkında" *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998, s. 342 ; AYVERDİ, E. Hakkı, *age.*, s.442.

⁵⁷² TANMAN, M.Baha, *agm.*, s. 341.

⁵⁷³ AYVERDİ, E.Hakkı, *age.* s.442.

kalem işleri orijinalliklerini kaybetmiştir⁵⁷⁴. Yenilenen bu birimlerde tamamen III. Mustafa (1717-1774) dönemi'ne ait kalem işleri vardır. Bu kubbelerde bulunan ve bugün gördüğümüz kalem işleri XV. yüzyıl dönem özelliklerinden esinlenerek sonradan kompoze edilmiştir.

Câminin avlu köşelerinde dört minaresi vardır. Bunlardan biri, üç şerefeli ve üç merdivenli, diğeri iki şerefeli iki merdivenli, ikisi bir şerefeli ve bir merdivenlidir⁵⁷⁵.

Hârime giriş güney yönde üç, batı yönde bir adet kapı ile sağlanmıştır. Câmi altı köşe iki fil ayak üzerinde 24.10 m'lik merkezî ana kubbe ve iki yanına yerleştirilen 10.80 m çapında ikişer kubbe ve aralarda kalan üçgen boşluklara yerleştirilen dört koltuk kubbesi⁵⁷⁶ ile örtülmüştür. Hârim, toplamda irili ufaklı dokuz kubbeden oluşmuştur. Bu kubbelerden;

1) H1 Kubbe, yani ana kubbe on iki pencerele bir kasnak üzerine oturur.

2) H2 Kubbe'ye geçiş pandantifle,

3) H3 Kubbe'ye geçiş trompla,

4) H4 Kubbe'ye geçiş mukarnasla,

5) H5 Kubbe'ye geçiş etekleri mukarnas dolgulu ve beşer dilimli trompla,

6) H1a,H1b,H1c,H1d koltuk kubbelerinde ise üçgen yüzeyden altıgene geçişler mukarnaslarla sağlanmıştır⁵⁷⁷.

Üç Şerefeli Câmi, mi'mari plânı ve tezyînâtının yanında, kapısının güzelliği ile de meşhur olmuştur. Kaynaklarda “*Selimiye'nin yapısı, Eski Câmi'nin yazısı, Üç Şerefeli'nin kapısı*” sözleriyle⁵⁷⁸ de dikkat çeken kapının hangi kapı olduğu üzerinde farklı görüşler vardır. Bunlar;

⁵⁷⁴ ASLANAPA, Oktay, *Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri*, İstanbul 1949,s.25.

⁵⁷⁵ VGM Arşivi, *Üç Şerefeli Câmi, Vakıf Eski Eser Fişi, 1'no'lu belge*; KAR, Zeki, “Klâsik Üslûp Çağının Öncüsü Üç Şerefeli Câmi”, *Edirne*, Edirne 2006, s.21.

⁵⁷⁶ AYVERDİ, E.Hakkı, *Osmanlı Mî'mârisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri, (1403-1451)*, C. II, İstanbul 1972,s.442.

⁵⁷⁷ TANMAN, M.Baha, “Edirne'de Erken Dönem Osmanlı Câmileri ve Özellikle Üç Şerefeli Hakkında” *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998,s. 343.

⁵⁷⁸ TANSU, Samih Nafiz, “Hudud Şehrimiz Edirne” *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, S.140,Eylül 1953,S.10.

1- Ahşap kapılar⁵⁷⁹,

2- Süslemeleri sadeliği nispetinde zarif olduğu, mermer nakışları ve etrafındaki sütun ve kemerlerinin şekilleri ile Hindistan'da Delhi civarındaki Alâeddin Câmii'nin cümle kapısına tamamen benzediği ve Osmanlıların bu kapıya benzer bir başka kapı yapmadıkları iddia edilen Kule'ye bakan kapı⁵⁸⁰,

3- Mukarnas dolgularla ve müsennâ yazılarla tezyin edilmiş olan avludan câmi harîmine girişi sağlayan ortadaki mermer portaldır⁵⁸¹. Muhtemelen güzelliği ile meşhur olan ve sözü edilen kapı budur.

Klâsik Osmanlı mi'marisi ve tezyînâtında tam bir simetri ve standardizasyon uygulanırken, Üç Şerefeli Câmî'nin cephe tasarımında, ayrıntılarda ve süslemelerinde görüldüğü gibi Erken Dönem Osmanlı mi'marisinde asimetrik tasarım⁵⁸² uygulanmıştır. Avlu girişleri, minarelerin boyutları ve dokuları, ahşap pencere kanatları, avlu revaklarının kubbelerindeki kalem işlerinden hiç birisi diğerinin eşi değildir. Bu işlem yapıya halel getirmediği gibi, aksine zenginlik katmıştır. Sultan II. Murad, çok emek ve masrafla şehrin merkezinde inşâ ettirdiği Üç Şerefeli Câmî'nin idâmesi için Kratova⁵⁸³ gümüş madenlerini vakfederek, Edirne vakıflarının en güçlüsü ve en zengini yapmıştır⁵⁸⁴. Hıbrî'nin ifadesiyle; “*Merhum Ebu'l-hayrât Murad Hân-ı Sâni hazretlerinin vasat-ı şehirde bina ettiği Üç Şerefeli namı ile maruf olan câmidir ki, devlet-i Osmaniye'de evvel bina olunan harem,*

⁵⁷⁹ PEREMECİ, O.Nuri, *Edirne Tarihi*, İstanbul 1940, s.56.

⁵⁸⁰ Rifat OSMAN, *Edirne Evkâf-ı İslâmiyye Tarihi Câmiler ve Mescidler*, Ankara 1999, s.50.

⁵⁸¹ VGM Arşivi, *Üç Şerefeli Câmî, Vakıf Eski Eser Fişi, 1'no'lu Belge*.

⁵⁸² TANMAN, M.Baha, “Edirne’de Erken Dönem Osmanlı Câmileri ve Özellikle Üç Şerefeli Hakkında” *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998, s. s.346.

⁵⁸³ Günümüzde Makedonya Sınırları İçerisinde Yer Alan Kratova, XIV. Yüzyılda Bölgedeki Birçok Yerle Beraber, Osmanlı İmparatorluğu Topraklarına Katılmıştır. Osmanlı Hükümdarı Sultan I. Murad, Kosova seferinden dönerken bölgenin gümüş ve altın yatakları konusunda zenginliğini duyunca Kratova’da kurulacak olan Osmanlı darphanesinin temelleri atılmıştır. Fatih Sultan Mehmet zamanında bölgeye altın ve gümüş yatakları dolayısıyla özel önem verilmiştir. Üsküp ve Kratova Nazırı Süleyman Paşa 1660’lı yıllarda maden ocaklarını düzenlemeye çalışmış, bazı maden yataklarını özel mülk edinerek işletmeciliğini yapmıştır.(
<http://tr.wikipedia.org/wiki/Kratova>)

⁵⁸⁴ PEREMECİ, O.Nuri, age.s. 59; SELEN, Hamit Sadi, “Yazma Cihannüma’ya Göre Edirne Şehri” *Edirne, Edirne’nin 600.Fetih Yıldönümü Armağanı*, Ankara 1993, s.306.

*bunun harem-i latifidir ki ile'l-ân, nakış ve tezhibine sâni bina olunmamıştır*⁵⁸⁵. Evliya Çelebi ise, “*bu kubbeler serâpâ pür-nûr olup üzerlerine mersum renk renk şükûfeler gûyâ sahip-nemâ ve gûsûndur*”⁵⁸⁶ diye bunları methetmiştir.

Câminin süslemeleri arasında en önemli grubu kalem işleri oluşturur. Peremeci, bu kalem işleri için, nakkaşların ve boyacıların İran’dan getirtilmiş olduğunu rivayet ederken, Evliya Çelebi de İran’dan getirtilen, yetmiş deve yükü boya ile Acem Mâni isminde bir nakkaş tarafından yedi yılda yapıldığını söyler⁵⁸⁷.

Üç Şerefeli Câmi’nin revaklarında büyük bir motif ve kompozisyon zenginliği sergileyen ve A.S. ÜNVER’in “*devrinin çok değişik süsleri*”⁵⁸⁸ dediği bu nakışlar, XVIII. yüzyılda yenilenmiştir. 1971 yılında yapılan restorasyon sonrasında⁵⁸⁹ badana altından çıkartılmaya başlanan orijinal tasarımların ana iskeletinde çok fazla değişiklik olmasa da motif detayları bozulmuştur. Tüm olumsuzluklara rağmen bu kalem işi örnekleri, yapıların büyük çoğunluğunda ortadan kalkmış bulunan erken dönem Osmanlı kalem işlerinin en kıymetli ve nadir örnekleridir. Bu kubbeler, kırmızı, beyaz, sarı ve lacivert renklerin hâkim olduğu rûmîler ve geometrik süslemelerle göbek yazılarındaki istifler birer şâh eser olmakla birlikte bunlar, Bursa Yeşil Câmii, Edirne Murâdiye Câmii’nden sonra üçüncü sırada gelen en eski

⁵⁸⁵ Abdurrahman Hıbrî, *Enîsü’l Mûsâmirîn, Edirne Tarihi 1360-1650*, çev. R. Kazancıgil, Edirne 1996, s.24.

⁵⁸⁶ Evliya Çelebi, *Seyhatname, Zuhûri Danışman Derlemesi*, İstanbul 1970, C.V, s.311.

⁵⁸⁷ “Vasfında lisanlar kısır ve kalemler kırıktır, bir miskal taşı bir altına malolmuş derler, sadece Edirne şehrine değil bütün İslâm ülkesine şân ve şöhrat oldu.” dediği câminin Harîm kubbeleri için; “Kargir sütunlar üzerine bina olunmuş beş adet ibret verici mavi kubbelerdir ki, her biri gökyüzüne benzer. Bu beş kubbenin içine üstad nakkaş nice bin lâl rengi, lacivert, somai yeşil, sarı boyalarla nakış yapmıştır ki vaktiyle temaşa eden bilgili kimselerin parmakları ağzında kalıp şaşkın ve perişan olur. *Gûya bu beş adet büyük kubbenin nakşını Cenab-ı Hak kudret eliyle tarh ve resmetmiştir. Behzad ve Mani cevher saçan kaleminin bir çizgisini çekmede acizdir. Bu haller maarif erbabına saklı değildir. Bu beş kubbe içinde olan nakışlı kubbeler aşağıda olmakla gayet latif seyrolunur.*” derken, Avlu kubbeleri için de, “Renkli sütunlar üzerinde yirmi adet mavi kubbeler vardır ki her biri alemleri ile avlunun etrafını süsler. Bunda dahi bir ibret verici temaşa vardır ki, Mani’ye benzeyen üstad kıl kalem vurmuştur ki, temaşasına gelen dünya ressamı, kıl kadar ayıbını bulamamışlardır. Her kubbedeki nakışlar başka başkadır. Asıl acaibi şudur ki, bina olalıdan beri 360 yıl geçmiş ve bu müddette Edirne şehrinin kışından ve sıcakından boyalarının renklerine zerre kadar bozukluk gelmemiştir”(Evliya Çelebi, age. s.314).

⁵⁸⁸ ÜNVER, A.Süheyl, “Edirne’de Üç Şerefeli Câmi Avlusu Kubbeleri İçindeki Devrinin Süsleri Hakkında” *Arkitekt No.7-10*, İstanbul 1949, s.166-168.

⁵⁸⁹ ONUR, Oral, *Edirne Türk Tarihi Vesikalarından Kitabeler*, İstanbul 1972, s.111.

örneklerdir⁵⁹⁰ ve A.S.Ünver'in ifadesiyle, “*şâyân-ı hayret ve mükemmeldir*”⁵⁹¹. Ayrıca, Ünver'in gözetiminde yapılan çalışmalarda Üç Şerefeli Câmî'nin şadırvan avlusu kubbe kalem işlerinin Bursa ve İstanbul örnekleri ile karşılaştırılmış, Edirne'de bulunanlarda yöreye ait örneklerin olduğu tespit edilmiştir⁵⁹².

Büyük masraflarla yapılan câmî,1752 depremi sonunda zarar görmüş, oluşan hasarlar için 1759 ve 1763 yıllarında iki defa onarım keşifleri yapılmıştır. Bu keşifler neticesinde:

- 1- Büyük kubbenin sıva, nakış ve hatları,
- 2- Büyük kubbenin sıva, nakış ve hatları tecdidi,
- 3- Küçük kubbenin sıva ve nakışları için ayrı kalemlerde masraf çıkartılmıştır⁵⁹³.

III. Mustafa (1717–1774) döneminde yapılan kapsamlı onarımda bazı kubbelerin tezyînâtları, dönem tezyînât anlayışına göre barok üslûpta yenilenmiştir. Diğer birimlerde olduğu gibi,yenilenen son cemaat yeri kubbelerine de Osmanlı barok üslûbunun kalem işleri uygulanmıştır (F. 249).

Harîmin ve son cemaat yerinin kubbelerine (F. 248,249) yapılmış olan XVIII. asır sonu tezyînâtı ve beyaz badana⁵⁹⁴ ile kaplanan yüzeylerde sıvalar kısmen dökülmüş, kubbelerin altında kalmış orijinal kalem işleri sıva altından çıkartılmıştır.

Öte yandan, E.H.Ayverdi, harîmdeki büyük kubbenin iri bademlerle yapılmış kuşağı ve köşe tonozların, üzerlerine bağdadi bir cidar çakılarak kapatıldığını,

⁵⁹⁰ ASLANAPA, Oktay, *Osmanlı Devri Mi'marisi Orhan Gaziden Başlayarak Sonuna Kadar Padişahlara Göre Gelişmesi*, İstanbul 1986, s.70.

⁵⁹¹ ÜNVER, A.Süheyl, 174 no'lu Edirne Defteri,1968, Ünver Edirne defterlerinden bir başkasına “Üç Şerefeli doğrusu mi'mârî hususiyetler taşıyor. Tezyînâtı beni çok alakadar etti. Şadırvan avlusu kubbeleri devrinin XV. asrın süsleri doğrusu, pek nefis” diye not düşmüştür. ÜNVER, A.Süheyl, 749 no'lu Edirne Defteri,1960,s.65.

⁵⁹² KÖYLÜOĞLU, Neriman, A.Süheyl ÜNVER'in “Edirne Medeniyeti”nde Süsleme Örnekleri”, *Yöre*, Şubat 2002,S.23,s.33.

⁵⁹³ AYVERDİ, E.Hakkı, *Osmanlı Mi'mârisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri,(1403-1451)*, C. II, İstanbul 1972, s.424.

⁵⁹⁴ TANMAN, M.Baha, “Edirne'de Erken Dönem Osmanlı Câmileri ve Özellikle Üç Şerefeli Hakkında” *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998,s.347.

kuşağın bizzat kendisi tarafından meydana çıkartılmak suretiyle ihya edilmesinin sağlandığını anlatır⁵⁹⁵ (F. 250).

1960'lı yıllardan sonra yapılan bu işlemde ortadaki büyük kubbede, sağdaki iki kubbeden güneybatı yönünde olanında (H4), soldaki kubbelerden ise kuzeydoğu yönündeki kubbede (H3) kalem işleri bulunmuştur⁵⁹⁶. 1990'lı yıllarda yapılan onarımlarda barok tezyînât kaldırılarak aslına uygun tamamen yenilenmiştir. Ancak bu onarımlarda ne kadar aslına sadık kalındığı tartışılacak düzeydedir. Zira desen tasarımında çok fazla değişiklik olmasa da motiflerin yapılarında ve detaylarda anormallikler bulunmaktadır.

Yine büyük kubbeyi taşıyan kemerlerin bordürlerinde siyah zemin üzerine beyaz renkle Âli İmrân, 3/190-197 ve Rahman,55/13-31. ayetleri celî sülûs istifle yazılmıştır. Söz konusu yazı frizlerinin üzerine 1932 yılında yapılan badanalar daha sonra raspa edilmiş ve zemindeki yazı kuşağı çıkartılmıştır⁵⁹⁷. Kemer alınlarındaki bu yazılar yenilenmemiş, olduğu gibi bırakılmıştır.

Mihrap çevresinde bulunan geometrik ve rûmî motiflerden müteşekkil kalem işi tezyînât, 1931 yılında “*Sideridis*” adında bir boyacıya⁵⁹⁸ yaptırılmıştır. Bir çok kaynakta tezyînâtın orijinal olmayıp asılları ile hiç alakası bulunmadığı, hatta yapı içerisinde rahatsız edici bir rol oynadığı ve mekân tesirini bozduğu iddia edilir⁵⁹⁹ (F. 251).Oysa bu tasarımın aynısı, yapıyla çağdaş olan ve Nakkaş Ali'nin eseri olan Bursa Yeşil Câmii (1421) çini tezyînâtında görülmektedir.Üç Şerefeli Câmî'de bulunan tezyînâtın, yapının aslında olup olmadığı tartışılabilir. Fakat mihrap çevresine yapılan bu tezyînât, XV. yüzyıl tezyînât anlayışına uygundur.

⁵⁹⁵ AYVERDİ, E.Hakkı, *Osmanlı Mî'mârisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri,(1403-1451)*, C. II, İstanbul 1972,s.423.

⁵⁹⁶ DEMİRİZ, Yıldız, “Edirne Câmilerinde Kalem işleri”, *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998, s. 379.

⁵⁹⁷ ASLANAPA, Oktay, *Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri*, İstanbul 1949, s.20.

⁵⁹⁸ AYVERDİ, E.Hakkı, age., s.447.

⁵⁹⁹ ASLANAPA, Oktay, *Osmanlı Devri Mi'marisi Orhan Gaziden Başlayarak Sonuna Kadar Padişahlara Göre Gelişmesi*, İstanbul 1986, s.68; ASLANAPA, Oktay, *Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri*, İstanbul 1949,s.19; Rifat OSMAN, *Edirne Evkâf-ı İslâmiyye Tarihi Câmiler ve Mescidler*, Ankara 1999, s.53; VGM Arşivi, *Üç Şerefeli Câmî, Vakıf Eski Eser Fişi, 1'no'lu belge, Dosya No:22.01/4*.

Câminin hat san'atı açısından da farklı bir yönü vardır. Eski Câmi'nin aksine Üç Şerefeli Câmi'nin özellikle, avlu revaklarındaki motiflerin arasına, kubbe göbeklerine, kubbe kasnaklarındaki kuşaklara ve pendentiflere yerleştirilmiş ve dönem özelliğini gösteren istifler vardır. B.Tanman, “*Revak kubbelerindeki kalem işleri içinde bulunan yazılar hantal harfleri ve ahenksiz istifleri ile daha ziyade Selçuklu ve Memluk örneklerini andırır*⁶⁰⁰” derken, bu celî kûfî ve celî sülüs karışımı olan istifler Selçuklu ve Beyliklerden⁶⁰¹ alınan ilhamla oluşturulan XV. yüzyıl Bursa ve Edirne’de örnekleri bulunan üslûptur⁶⁰².

Harîm içerisinde bulunan kemerlerdeki celî sülüs yazılar hariç diğerleri yakın döneme ait yazılardır. Ana kubbede bulunan Esmâ-i Hüsnâ'nın sonunda Hocazâde Râsim İbrahim 1230/1814 imzası vardır⁶⁰³. Harîm, H2, H3,H4 ve H5 Kubbelerinde bulunan yazılar ise istif ve tarz bakımından tamamen yeni olup sonunda “*Hattat Fazlı*” imzası vardır. Bu yazılarda tarih yoktur.

Evliya Çelebi'nin “*Haremin çevresindeki pencereler üzere ibretnümûn hatlar ile kasideler tahrir olunmuştur*⁶⁰⁴” diye haber verdiği yazılardan bugün için bir şey kalmamıştır. Günümüzde sadece şadırvan avlusu revaklarındaki lacivert ve beyaz çinilerle kaplanmış, II. Murad'ın adını taşıyan⁶⁰⁵ erken Osmanlı çinileri yalnız iki pencerede bulunmaktadır⁶⁰⁶. Bu çini levhaların bulundukları yer ve sayı hakkında A.S. Ünver, “*Sultan II. Murad'ın tasvibine arz olunmak üzere getirilmiştir.*

⁶⁰⁰ TANMAN, M.Baha, “Edirne’de Erken Dönem Osmanlı Câmileri ve Özellikle Üç Şerefeli Hakkında” *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998,s. 347.

⁶⁰¹ GÜNÜÇ, Fevzi, “Anadolu Selçuklu Dönemi Celi Sülüs Yazısının Beylik Dönemine Etkileri” *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara 2009, s. 47-58.

⁶⁰² İRTEŞ, Semih, “15.yüzyıl Bursa ve Edirne Kalem İşi Hat Örnekleri”, *Hüsn-i Hat Buluşması*, İstanbul 2008, s.156.

⁶⁰³ Hattat hakkında bir bilgi olmamakla birlikte Süheyl Ünver'in 749 no'lu Edirne Defterinde Üç Şerefeli Câmi'nin Vaizi Şeyh-i Hattatin Rasim Mustafa bin Abdurrahman Efendi'den bahseder. Hocazade Rasim İbrahim'in de Mustafa Rasim'in oğlu veya bu aileden olma ihtimali vardır. Tarih itibarı ile de aynı dönemiçerisindedir. Uğur Derman, Edirne Hattatları isimli makalesinde Şeyhü'l Hattâtîn Mustafa Rasim'in vefatını 1237/1820 olarak göstermektedir (ÜNVER, A.Süheyl, 749 no'lu Edirne Defteri,1960,s.65).

⁶⁰⁴ Evliya Çelebi, *Seyahatname*, Zuhûri Danışman Derlemesi, İstanbul 1970,C.5, s.313; ASLANAPA, Oktay, *Edirne’de Osmanlı Devri Abideleri*, İstanbul 1949, s.28.

⁶⁰⁵ ASLANAPA, Oktay, “Edirne’de Türk Mi’marisinin Gelişmesi” *Edirne, Edirne’nin 600.Fetih Yıldönümü Armağanı*, Ankara 1993,s.223-232.

⁶⁰⁶ Rifat OSMAN, *Edirne Evkâf-ı İslâmiyye Tarihi Câmiler ve Mescidler*,Ankara 1999,s.49; ÖZKAN, Selma, *Edirnedeki Tarihi Eserlerin Dış Mekânlarında Seramik Malzemenin Kullanımı*, Edirne 1995, s.13.

*Muhtemelen meşgalesi veya vefâtı vukû bulduğu için bunlarla uğraşlamamış ve rastgele üç yere konmuştur*⁶⁰⁷” diye bir yorumda bulunur (F. 252-253).

Üç Şerefeli Câmi’nde bulunan ve devrine ait yazıların hattatı tam olarak bilinmese de, İstanbul Fatih Câmi revaklı avlu iç ve dış pencere alınlıklarındaki yazılarla birbirine benzediği için hattatın Yahya es-Sûfî olabileceği ileri sürülür⁶⁰⁸. Yahya es-Sûfî (öl.882/1477), aslen Edirneli’dir ve Fatih devrinde celî sülüs hattatı olarak meşhur olmuştur. İstanbul’un yanı sıra Edirne’de de meşhur hattat olarak tanınmasına rağmen kendisi hakkında detaylı bilgi yoktur. U.Derman, hattat hakkında “*Hocası kimdir, kendisi ile aynı devirde Edirne’de bulunup da Yakut yolunda eserler veren Ahmet bin Abdullah-ı Hicazi ile alakası olup olmadığı belli değildir. Yahya es-Sûfî’nin talebesi olan oğlu Ali bin Yahya es-Sûfî’nin de hayatı hakkında teferruatlı bir bilgi yoktur*”⁶⁰⁹ diye bir değerlendirmede bulunur. A.Tüfekçioğlu ise, “*Ali bin Yahya es-Sûfî’nin yazıyı babasından meşk ettiğini, erken Osmanlı döneminin en önde gelen hattatı olduğunu ve özellikle celî sülüs yazı türünde, müsennâ kompozisyonlarda Osmanlı celî sülüsünün temelini attığını*”⁶¹⁰ rivayet eder.

Erken Osmanlı dönemine ait bu nadide yapı bünyesinde, zamanla bir takım mi’mari eklemeler ve çıkarmalar da olmuştur. Deprem sonrası yıllarda tamir edilmiş, kubbe üzerine çatılar yapılmış, su küpleri ve künkler eklenerek orijinalliği bozulmuştur. Ayrıca III. Mustafa tarafından 1762 yılında yaptırılan onarımda Eski Câmi ile birlikte bu câmiye de hünkâr köşkü inşâ edilmiştir⁶¹¹. Harîmin güneydoğu köşesine eklenen hünkâr köşkü Cumhuriyet dönemi onarımında yıkılmıştır⁶¹².

⁶⁰⁷ A.S.Ünver’in burada üç adet diye ifade ettiği çini sayısı gerçekte iki adettir. Gerek kaynaklarda, gerekse Ünver’in Edirne Defterleri (749 / 65)’nde iki adet olarak zikredilmiştir. Burada bir yanlışlık söz konusudur (ÜNVER, A.Süheyl, “Edirne Medeniyetimiz ve Tezyini Misalleri” *Edirne, Edirne’nin 600.Fetih Yıldönümü Armağanı*, Ankara 1993,s.246; ÜNVER, A.Süheyl, *749 no’lu Edirne Defteri*,1960,s.65).

⁶⁰⁸ AYVERDİ, E.Hakkı, “*Fatih Devri Hattatları ve Hat San’atı*”, İstanbul 1953,s.50.

⁶⁰⁹ DERMAN, M.Uğur, “Edirne Hattatları”, *Edirne, Edirne’nin 600.Fetih Yıldönümü Armağanı Kitabı*, Ankara 1993,s.312.

⁶¹⁰ TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, “Osmanlı Sanatının Oluşumunda Yazı”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, İstanbul 2009,s.64.

⁶¹¹ Rifat OSMAN, *Edirne Evkâf-ı İslâmiyye Tarihi Câmiler ve Mescidler*, Ankara 1999, s.55.

⁶¹² TANMAN, M.Baha, “Edirne’de Erken Dönem Osmanlı Câimleri ve Özellikle Üç Şerefeli Hakkında” *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998,s. 345.

Bununla birlikte câminin beden duvarlarına 1850 yangınından sonra yapılmış olan, eskici, kömürcü, ayakkabıcı dükkânları da 1911 de yıkılmıştır⁶¹³.

Sonuç olarak; farklı biçimlerde tasarlanmış dört minaresiyle, Edirne silüetine damga vuran bu görkemli câminin yapımında hiçbir masraftan kaçınılmamıştır. Evliya Çelebi'nin, “*Câminin banisi Murad Han, Timurtaş Paşazade Elvend Bey'i bina emini olarak tayin etmiş ve giden masrafa bakmayıp her üstada haddinden fazla ihsanlar eylemiştir. Halis altın olarak yedi bin kese altının sarf edilmesinin yanında halis gümüşün rayice göre masrafını Hüdâ bilir demişler, zira yaptıranın ihsan kapısı açık olmakla yedi iklimde her türlü bilgiye malik ne kadar üstadlar varsa Murad Han'ın cömertliğini görmeğe gelip her biri bu câmide ibretli eser bırakmıştır*”⁶¹⁴ dediği yapının kapı ve pencere kanatları da zarif Osmanlı ahşap işçiliğinin en güzel örnekleridir⁶¹⁵.

⁶¹³ Rifat OSMAN, *Edirne Evkâf-ı İslâmiyye Tarihi Câmiler ve Mescidler*, Ankara 1999, s.55.

⁶¹⁴ Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, Zuhûri Danışman Derlemesi, C.5, İstanbul 1970,s.314.

⁶¹⁵ Rifat OSMAN, age. s.55.

III.3.2. Edirne Üç Şerefeli Câmiî Harîm Örtü Sistemi Kalem İşi Örnekleri

III.3.2.1. H1 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 1

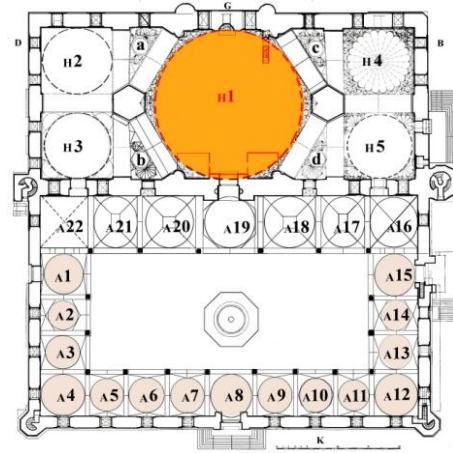
Fotoğraf Nu. : 254 - 294

Çizim Nu. : 38-44

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: H1 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım ve kubbe eteğinde olmak üzere, 5 kademeli olup, ayrıca kubbe kasnağında ve kemerlerdedir (F. 254) , (Ç. 38).

1. *Kademe:* Kubbe yüzeyindeki tüm tezyînâtın çıkış noktası kubbe merkezidir. Göbekte yer alan dairenin içerisinde motiflerin sapları ile oluşturulmuş geometrik bir şekil göze çarpmaktadır. Merkezde toplanan bu eğriler, birbirlerinin alt ve üstünden aşırılması suretiyle geometrik bir espri kazandırılmış, motiflerin ilave edildiği noktada beyaz ve mavi çizgilerden oluşan bir daire ile çevrelenmiştir. Daire içerisinde kalan sarı zeminli alandaki boşluklar, kompozisyonun genel renklerinden mavi, turuncu ve bordo renk ile doldurulmuştur (F. 255).

2. *Kademe:* Kompozisyonda üç ana “S” bulunmaktadır. Bunlardan birincisi ve en önemlisi, sarı (rûmî), beyaz (düğüm) ve yeşil (hatâyî) renkli, aynı zamanda birbirleri ile yapışık ve beraber hareket eden üçlü hattır (F. 256). İkincisi mavi renkli rûmî hat, üçüncüsü ise kırmızı renkli rûmî hattır. On iki taksimatlı desenin ana hattı olan üçlü hattın uygulanmasından sonra geriye kalan boşluklar mavi renkli rûmî hatla, ardından da kırmızı renkli rûmî hatla doldurulmuştur.

Yapışık rûmîyi oluşturan üçlü hat sisteminin ilk hattı, yani beyaz renkli hat, üzerinde erken Osmanlı dönemi kalem işi tezyînâtının en önemli motiflerinden olan düğüm motiflerini barındırmaktadır. İkinci hat olan sarı renkli rûmî hattın üzerinde bulunan iri rûmî motifler hurdelenmiştir. Bu hurde rumiler aynı zamanda ana tasarımın kıvrımlarının birleşme noktalarındaagraf vazifesi de yapmaktadır. Üçüncü hat ise, beyaz ve sarı hattın arasında kalan ve üzerinde hatâyî goncaları olan yeşil zeminli hattır. Ayrıca bu hattın bitiş noktalarında hatâyî biçimli yapraklar bulunmaktadır. Düğüm hattı da diyebileceğimiz bu üçlü yapışık ana hat, farklı bir kompozisyon sistemidir (F. 257). *bk.* (F. 256).

İlginç bir tezyînât anlayışına sahip bu tasarımda ana iskeleti oluşturan söz konusu motifler yapışık vaziyette hareket ederken, ana iskeleti oluşturan hatların dışında kalan diğer kırmızı ve mavi renkli hatlar, ana hatta bağlı kalmaksızın kendi müstakil hareketlerini sürdürmektedir. Söz konusu bu kırmızı ve mavi renkli hattın üzerinde bulunan rûmîlerin anatomik yapıları da farklıdır (F. 258). Ana iskelette bulunan sarı renkli rûmîler, hurdelenmiş yalın rûmîlerden oluşurken, kırmızı hatta bulunan rûmîler dendanlı, mavi hatta bulunan rûmîler ise dış kenarları dilimli yaprak biçimlidir. Kompozisyon, tasarımının yanında rûmî motifleriyle de oldukça ilginçtir. Diğer yandan bir başka ilginç nokta mavi renkli rûmî hattının kıvrımları ve kanatlarının farklı renklerde olmasıdır. Hat, mavi renkli iken rûmîler kırmızı ve turuncu renktedir. (F. 259-261).

Hatâyî motifi kompozisyonun bu alanında oldukça az kullanılmıştır. Bununla birlikte, iri hatâyî motifleri desene renk katmış, aynı zamanda “S” lerin birleşme noktalarının üzerlerini kapatan, gizleyici bir rol oynamıştır (F. 262).

3. *Kademe:* İnce beyaz bir çizgiyle ayrılan bu bölümde dilim sayısınca karşılıklı iç bükey dendanlar bulunmaktadır (F. 263). 1/2 simetrisinde tasarlanan bu dendanların motifleri de hurde ve münhanili rûmî motifleridir. Hatâyî motiflerin kullanılmadığı bu üçgen tasarımlar, rûmîlerle kapalı formlar elde edilmek suretiyle oluşturulmuştur (F. 264) , (Ç. 39). Aynı eksen üzerinde ancak ters yöndeki 1/2 simetrili dendanlar ise diğerine nazaran daha büyük ebatta ve hem rûmî, hem de hatâyîli motifler taşımaktadır. Yönü merkeze doğru, üçgen iç bükey dendanlar kubbe

eteğini tamamen münavebeli olarak kuşatır. Hatâyî bulunan dendanların içleri, dönemin hatâyî üslûbu ile irili ufaklı birçok yaprak ve çiçeklerle düzenlenmiştir. Rûmîli olan dendanlar ise yine dönemine ait izler taşır (F. 265, 266) , (Ç. 40,41). Merkezden gelen ve dendanları oluşturan beyaz renkli düğümlü hat, bir daire çizdikten sonra bu kısma atlamış ve sözkonusu dendanları yine düğüm motifi ile birbirine bağlamıştır. Alt ve üst dendanların arasında kalan baklava dilimli boşluklar ise düğümlü salbekleri olan şemse motifleri ile doldurulmuştur. Şemseler de dendanlardaki gibi hurdeli, münhanili, dilimli rûmîler ve hatâyîlerden oluşturulmuştur. Bu desenler 1/2 simetrisinde tasarlanmıştır (F. 267,268) , (Ç. 42,43).

4. *Kademe:* Kubbe eteğinde bulunan ve kubbedeki on iki pencerenin üzerine gelecek şekilde yerleştirilen on iki adet mavi zeminli büyük tablo içerisine celî sülüs hattı ile başta Besmele olmak üzere Allah'ın doksan dokuz ismi “*Esmâ-i hüsnâ*” nakşedilmiştir⁶¹⁶. Kartuşlar halinde kompoze edilen yazıların her bir kartuş arasına dendanlı ve 1/4 simetrisinde düğüm motifli dendanlı yuvarlak şemseler ilave edilerek birbirleri ile bağlanmışlardır. Söz konusu mavi zeminli şemseler üzerinde, beyaz renkle rûmî motifleri geçmeli şekilde işlenmiştir. (F. 269) , (Ç. 44).

5. *Kademe:* Pencere aralarında yer alan ve kuşak şeklinde çok renkli mermer taklitleri ile kompoze edilen kalem işlerinin hiçbir özelliği bulunmamaktadır (F. 270). Esmâ-i Hüsnâ'nın yazılı olduğu kuşaktaki metnin okunuşu ve bu metinlerin anlamları şöyledir (F.271-282):

Metni:

(1) بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ - هُوَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ

الرحمن - الرحيم - الملك - القدوس - السلام

(2) المؤمن - المهيمن - العزيز - الجبار - المنكبر - الباري - المصور - الغفار

⁶¹⁶ Geçmiş dönemlerde kubbe tamamen beyaz badana ile kapatılmış olduğu için yakın zamana kadar görünmeyen bu yazılar, 90'lı yıllar içerisinde yapılan onarımlar neticesi hem kubbe nakışları, hem de yazılar ortaya çıkartılmıştır.

3) الخافض - القابض - العليم - الباسط - الفتاح - الرزاق - القهار - الوهاب

4) الرافع - المعز - المذل - السميع - البصير - الحكيم - العدل - اللطيف

الحليم - الخبير - العظيم

5) الغفور - الشكور - الكبير - العلي - المقيت - الحفيظ - الجليل - الحميد - الحسيب

6) الكريم - الرقيب - الواسع - الحكيم - الودود - الباعث

7) الشهيد - الحق - الوكيل - القوي - الولي - المني - الحميد - المحصي - المبدئ

8) المعيد - المحي - المميت - الحي - القيوم - الواجد - الماجد - الواحد - الاحد

9) الصمد - المقدم - المقندر - القادر - المؤخر - الأول - الآخر - الظاهر - الباطن

10) الولي - المنعالم - الثواب - المنتقم - النور - العفو - الرؤف - المالك - البر - المنعم

11) الملك - المعز - ذو الجلال والإكرام - المغني - الجامع - الغني - الواسع - المعتي

12) الضار - النور - النافع - الصبور - الرشيد - الهادي - الباقي

Okunuşu ve Anlamı:

- 1) “Er-Raḥmān, Pek merhametli, şefkati ve nimeti her şeyi kuşatan”
- 1) “Er-Raḥīm, Bağışlayıcı, sevdiklerine ve müminlere (âhirette) merhamet eden”
- 1) “El-Melik, Mülkün sâhibi, mülk ve saltanatı devamlı olan”
- 1) “El-Ḳuddūs, Hata, gaflet ve âcizlikten, eksiklikten uzak, mutlak kemâl sâhibi”
- 1) “Es-Selām, Her türlü eminliğin, salimliğin aslı olan, güvenlik veren” (F. 271)
- 2) “El-Mü’min, İmân ve güven veren, her türlü şüphe ve tereddütleri kaldıran”
- 2) “El-Müheymin, Görüp gözetken, herşeye şâhit olan, herşeyi koruması altına alan”
- 2) “El-‘Azîz, İzzet sâhibi, mağlup edilmesi imkânsız olan, her şeye galip olan”

- 2) “**El-Cebbār**, Kudret sâhibi, istediğini mutlak yapan, dilediğine muktedir olan”
- 2) “**El-Mütekebbir**, Her hususta çok büyük ve azamet sâhibi ulu yaratıcı olan”
- 2) “**El-Bārî**, Yarattıklarını temiz ve sağlam bir nizâm üzere yaratan”
- 2) “**El- Muşavvir**,Yaratmış olduğu varlıkları şekillendiren ve tâkdir eden”
- 2) “**El-Ğaffār**,Kullarının günâhlarını affeden ve çok bağışlayan” (F. 272)

- 3) “**El-Ğahhār**, Haddi aşanları çok şiddetli kahreden”
- 3) “**El-Vehhâb**, Karşılıksız veren”
- 3) “**Er-Rezzāk**,Bütün yaratıkların rızıklarını veren”
- 3) “**El-Fettâh**,Kulların her türlü güçlük ve sıkıntılarını açan ve kolaylaştıran”
- 3) “**El-‘Alîm**, Bilgisi sonsuz olan, her şeyin farkında ve ince noktasına kadar bilen”
- 3) “**El-Bâsîṭ**, Hayrı, lütuf ve rahmetini kullarına yayan, dilediğine bolluk veren”
- 3) “**El-Ğâbîz**, Herşeyi sonsuz kudreti altına alan, bu kudretiyle kuşatıp kavrayan”
- 3) “**El-Hâfîz**, Büyüklenip hak-hukuk tanımaz zorbaları; rezil perişan eden” (F. 273).

- 4) “**Er-Râfî‘**, Kaldıran, yükselten ve yüksek olan”
- 4) “**El-Mu‘îz**, İzzet ve ikrâm edici, şeref sâhibi”
- 4) “**El-Müzill**,Lâyık olanları zillete düşüren, zelîl kılan, onları hor ve hakir eden”
- 4) “**Es-Semî‘**, İşiten, işitme kuvvetine sâhip olan ve işitme gücünü veren”
- 4) “**El-Başîr**, Her şeyi eksiksiz gören, yarattıklarına görme duyusunu veren”
- 4) “**El-Hakîm**, Her şeyi inceliğiyle bilip buna göre emir ve yasakları vâzeden”
- 4) “**El-‘Adl**, Herkese hakkını veren”
- 4) “**El-Laṭîf**, En ince işlerin bile bütün inceliklerini bilen”
- 4) “**El-Halîm**, Cezâ vermeye acele etmeyen, yumuşak davranarak geriye bırakan”
- 4) “**El-Habîr**, Her şeyden haberdâr olan, her yönüyle bilen”
- 4) “**El-‘Azîm**, Büyüklük ve üstünlüğün tek sâhibi, pek azametli olan” (F. 274)

- 5) “**El-Ğafūr**, Mağfiret eden, suçları bağışlayan, affeden”
- 5) “**Eş-Şekūr**, Çok şükre lâyık olan, kendi rızası için şükredilen”
- 5) “**El-‘Aliyy**, Güçte, bilgide, hükümde ve bütün yetkin sıfatlarında üstün olan”
- 5) “**El-Mukṭî**, Rızıkları yaratan, bilen, tâyin eden, her yaratılmışın rızığını veren”
- 5) “**El-Hâfîz**, Muhafaza eden, koruyup saklayan”

- 5) “**El-Kebîr**, Çok büyük”
- 5) “**El-Celîl**, Büyüklük ve ululuğu pek yüce olan”
- 5) “**El-Hasîb**, Yapılanları tümüyle hesâba çeken, yaptığıının karşılığını veren”
- 5) “**El-Hamîd**, Çok övülen, övgüye en çok layık olan”(F. 275)
- 6) “**El-Kerîm**, Cömert, kerem sâhibi”
- 6) “**Er-Rakîb**, Görüp gözeten, bütün varlıkların işlerini kontrol altına alan”
- 6) “**El-Mücîb**, O'na yalvaranların isteklerine icâbet eden ve karşılık veren”
- 6) “**El-Vâsi**, Bağışlaması bol ve rahmeti çok olan”
- 6) “**El-Hakîm**, Herşeyi inceliğiyle bilip buna göre emir ve yasakları vâzeden”
- 6) “**El-Vedûd**, Çok şefkatli, muhabbetli, sâlih kullarını çok seven”
- 6) “**El-Bâ'is**, Her canlıyı ölümünün ardından yeniden diriltten” (F. 276)
- 7) “**Eş-Şehîd**, Her şeye şâhit, hakkıyla gören ve muâmelesini de buna göre yapan”
- 7) “**El-Hakk**, Varlığı hiç değişmeyen, hiç yok olmayan ve gerçek olan”
- 7) “**El-Vekîl**, O'na sığınanların işlerinde kendilerine yardım eden”
- 7) “**El-Ğavî**, Kudretli, güçlü ve sınırsız kuvvet sâhibi olan”
- 7) “**El-Vâlî**, Yardım eden, destek veren, işleri düzenleyen, yöneten”
- 7) “**El-Metîn**, Kuvveti çok şiddetli olup hiçbir iş zor gelmeyen, pek güçlü”
- 7) “**El-Hamîd**, Çok övülen, övgüye en çok layık olan”
- 7) “**El-Muḥşî**, Her şeyin sayısını bilen”
- 7) “**El-Mübdi**, Hiç yoktan ortaya koyan, vâreden, yaratan” (F. 277)
- 8) “**El-Mu'id**, Yaratılmışları yok ettikten sonra tekrar yaratan”
- 8) “**El-Muḥyî**, Diriltten, canlandıran ve hayat veren”
- 8) “**El-Mümîd**, Öldüren, ölümü her canlıya tâkdir edip bunu uygulayan”
- 8) “**El-Hayy**, Diri, uyuklama, yorulma gibi noksanlıklardan uzak olan”
- 8) “**El-Ğayyûm**, Yaratıklarının işini çeviren, her işleneni bilen, evveli olmayan”
- 8) “**El-Vâcid**, Vârolan ve herşeyi vâreden, icâd eyleyen”
- 8) “**El-Mâcid**, Kadri ve şânı büyük, kerem ve müsamahası bol”
- 8) “**El-Vâhid**, Tek, bir olan; kendisinden başka tanrı olmayan”
- 8) “**El-Eḥad**, Bir olan, bir tek olan; benzeri ve dengi olmayan” (F. 278)

- 9) “Eş-Şamed, Hiçbir şeye muhtaç olmayan, tüm canlıların ihtiyaçlarını gideren”
- 9) “El-Muḳaddem, Her şeyden önce olan, dilediğini öne alan”
- 9) “El-Muḳtedir, Gücü her şeye yeten, her şeyi dilediği duruma getiren”
- 9) “El-Ḳādir, Kudret sahibi, istediğini dilediği gibi yapmaya muktedir olan”
- 9) “El-Mu’ahḥir, Her şeyden sonra yine var olan”
- 9) “El-Evvel, Başlangıçların yaratıcısı ve varlığının öncesi olmayan”
- 9) “El-Āḥir, Varlığının sonu olmayan ve insanlara vaat ettiği sonsuz hayâtı veren”
- 9) “Ez-Zāhir, Görünen, varlığında hiç şüphe olmayan, varlığı âşikâr olan”
- 9) “El-Bāṭın, Varlığı gizli olan, ancak varlığı da kesin olarak bilinen” (F. 279)
- 10) “El-Vālī, Yardım eden, destek veren, işleri düzenleyen, yöneten”
- 10) “El- Mūte‘ālī, Yüksek ve yüce varlık”
- 10) “Et-Tevvāb, Tövbeleri kabul eden”
- 10) “El-Müntekim, İntikâm alan”
- 10) “En-Nūr, Âlemleri nurlandıran, dilediğini nūr eden, nūr, ışık olan”
- 10) “El-‘Afüvv, Günahları affedip sâhibini cezâlandırmaktan vazgeçen”
- 10) “Er-Ra’ûf, Çok şefkat ve merhamet gösteren, çok esirgeyen, kolaylık sağlayan”
- 10) “El-Berr, İyilik ve güzellik, bağıшта bulunma, kullarına yardımcı olma”
- 10) “El-Mun‘im, Nimet veren, nimeti halk eden, nimetin hakiki sahibi, maliki olan”
- 10) “El-Mālik, Mülkün sâhibi” (F. 280)
- 11) “El-Melik, Mülkün sâhibi, mülk ve saltanatı devamlı olan”
- 11) “El-Mu‘iz, İzzet ve ikrâm edici, şeref sâhibi”
- 11) “Zü’l-Celāli ve’l-İkrām, Hem azamet, hem de fazl-u kerem sâhibi”
- 11) “El-Muḡnī, Dilediğine zenginlik veren, ihtiyaçlarını gideren, zengin kılan”
- 11) “El-Cāmī, İstedini istediği şekilde, istediği zaman, istediği yerde toplayan”
- 11) “El-Ġanī, Çok zengin, hiçbir şeye muhtaç olmayan”
- 11) “El-Vāsi‘, Bağışlaması bol ve rahmeti çok olan”
- 11) “El-Mu‘tī, Veren, ihsân eden” (F. 281)
- 12) “Ez-Zār, (Kötü niyetlilere karşı) Zarar verici şeyler yaratan”
- 12) “En-Nūr, Âlemleri nurlandıran, dilediğini nūr eden, nūr, ışık olan”

- 12) “**En-Nāfi‘**, Hayr ve menfaat verecek şeyleri yaratan, faydalandıran”
 12) “**Eş-Şabūr**, Çok sabırlı olan, isyankârlardan acele intikam almayan”
 12) “**Er-Reşîd**, Bütün âlemleri dosdoğru bir nizam ve hikmetle âkıbetine ulaştıran”
 12) “**El-Hādî**, Hidâyete kavuşturan, kulunu hayırla muvaffak kılan”
 12) “**El-Bâkı**, Süreklilik sâhibi, sonsuza kadar kalan, sonsuz” ⁶¹⁷ (F. 282)

Pendantif : Kubbeye geçişlerde mukarnaslar kullanılmış olup, bunların yüzeyleri mermer taklitleri ile renklendirilmiştir.

Kemer : Kemer yan yüzeyleri, taş üzeri kalem işi tekniğinde yazı kuşakları ile tezyin edilmişlerdir. Mihrap duvarındaki güney kemerden başlayan bu yazı kuşağı sırasıyla, güneydoğu kemer, doğu-kuzey kemer, kuzey kemer, kuzeybatı kemeri takip ederek, batı-güney kemerde son bulur. Yazıların bir kısmı kaybolursa da ⁶¹⁸, kalan parçalar okunmuş ve anlamları aşağıda verilmiştir.

Metni:

(1) بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ * إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ
 اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ آيَاتٍ لِأُولِي الْأَلْبَابِ * الَّذِينَ كَذَرُوا اللَّهَ قِيَامًا وَقَعُودًا وَعَلَى
 جُنُوبِهِمْ وَيَتَكَبَّرُونَ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ * رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَذَا بَاطِلًا
 * سُبْحَانَكَ فَقِنَا عَذَابَ النَّارِ * رَبَّنَا إِنَّكَ مَن تَدْخِلِ النَّارَ فَقَدْ أَخْرَجْتَهُ وَمَا
 لِلظَّالِمِينَ مِنْ أَنْصَارٍ *
 (2) فَالَّذِينَ هَاجَرُوا وَأُخْرِجُوا مِنْ دِيَارِهِمْ وَأُذُوا فِي سَبِيلِي

⁶¹⁷ Hadîs-i Şerîf, *Tirmizî, Deavât*, 83.

⁶¹⁸ Murad Sülün eserinde, burada bulunan yazılardan bahsederken “2001 yazında Edirne’ye gittiğimde Üç Şerefeli Câmii’nde merkezî kubbenin altındaki üçgen bağlantılar kireçle kaplanmış olduğu için “vallahî ‘indehü hüsnü’s-sevâbinne fî halkı’s-semâvâtî” ayetlerinin yazılı olduğu zar zor seçiliyordu ” diye bahseder. Ancak günümüzde yazılar bir miktar canlandırılmıştır (SÜLÜN, Murad, *Sanat Eserine Vurulan Kur’an Mührü: Sanat Eserinden Yansıyan Kur’an Mesajı*, İstanbul 2006, s.25).

(3) جَنَاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ ثَوَابًا مِنْ عِنْدِ اللَّهِ (...) حُسْنُ الثَّوَابِ *
لَا يَخُوتُكَ

....okunamadı... (4)

(5) مِنْ صَلَاحٍ كَالْفَخَّارِ وَخَلَقَ الْجَانَّ مِنْ مَّاءٍ رَاجٍ

فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ * مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ (بَيْنَهُمَا) بَرْزَخٌ لَّا يَبْغِي
فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ *

(6) يَخْرُجُ مِنْهُمَا اللُّؤْلُؤُ وَالْمَرْجَانُ * فَبِأَيِّ آلَاءِ تُكَذِّبَانِ
يَسْأَلُهُ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ كُلَّ يَوْمٍ هُوَ فِي شَأْنٍ * فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا
تُكَذِّبَانِ * سَنَفَعُ لَكُمْ أَيُّهَا الثَّقَلَانِ *

Okunuşu:

- 1) “Ellezîne yezkürûna’llâhe kıyâmen ve ku’ûden ve ‘alâ cünûbihim ve yetefekkerûne fî halkı’s-semâvâti ve’l-‘arz. Rabbenâ mâ ḥalaḳte hâzâ bâṭılan, sübhâneke feḳına ‘azâben nâr, Rabbenâ inneke men tüdḥili’n-nâra fe ḳad aḥzeyteh Ve mâ li’z-ẓâlimîne(minenşâr)” (F.283-284)
- 2) “Fe’l-lezîne hâcerû ve uḥricû min diyârihim ve e’ûzü fî sebili” (F. 285)
- 3) “Cennâtin tecrî min taḥtihe’l-enhâr* sevâben min ‘indi’llâh” (F. 286)

hüsnü's-sevâb Lâ yeğurranneke⁶¹⁹” (F. 287)

4) “.....”

5) “...min şalşâlin ke'l-faḥḥâr. Ve ḥaleḩa'l-cânne min mâricin...” (F. 288)

“...Febi'eyyi âlâ'i rabbikümâ tükezzibân, Merace'l-baḩreyni yelteḩıyân,
“Beynehümâ berzeḩun lâ...”(F. 289)

“...Yeḩrucu minhumâ el-lü'lü'ü ve'l-mercân, Febi'eyyi âlâ'i ... (F. 290)

6) “Febi'eyyi âlâ'i rabbikümâ tükezzibân” (F. 291)

“Febi'eyyi âlâ'i rabbikümâ tükezzibân” (F. 292)

“Yes'elühü men fi's-semâvâti ve'l-'arżı külle yevmin hüve fi şe'nin. Febi'eyyi
âlâ'i rabbikümâ tükezzibân” (F. 293)

“Senefruḩu lekum eyyühe's-sekalân”⁶²⁰ (F. 294)

Anlamı:

1-2-3) “Göklerin ve yerin yaratılışında, gece ile gündüzün birbiri ardınca gelip gidişinde selim akıl sahipleri için elbette ibretler vardır” 190

“Onlar ayaktayken, otururken ve yanları üzerine yatarken Allah'ı anarlar. Göklerin ve yerin yaratılışı üzerinde düşünürler. "Rabbimiz! Bunu boş yere yaratmadın, seni eksikliklerden uzak tutarız. Bizi ateş azabından koru" derler” 191

“Rabbimiz! Sen kimi cehennem ateşine sokarsan onu rezil etmişsindir. Zalimlerin hiç yardımcıları yoktur” 192

“Rabbimiz! Biz, Rabbinize iman edin' diye imana çağıran bir davetçi işittik, hemen iman ettik. Rabbimiz! Günahlarımızı bağışla. Kötülüklerimizi ört. Canımızı iyilerle beraber al” 193

⁶¹⁹ *Kur'ân-ı Kerîm, Âli İmran,3/190–197.*

⁶²⁰ *Kur'ân-ı Kerîm, Rahman,55/14–31.*

“Rabbimiz! Peygamberlerin aracılığı ile bize vaat ettiklerini ver bize. Kıyamet günü bizi rezil etme. Şüphesiz sen, vadinden dönmezsın” 194

“Rableri onlara şu karşılığı verdi: "Ben, erkek olsun, kadın olsun, sizden hiçbir çalışanın amelini zayi etmeyeceğim. Sizler birbirinizdensiniz. Hicret edenler, yurtlarından çıkarılanlar, yolumda eziyet görenler, savaşanlar ve öldürülenlerin de andolsun, günahlarını elbette örteceğim. Allah katından bir mükâfat olmak üzere, onları içinden ırmaklar akan cennetlere koyacağım. Mükâfatın en güzeli Allah katındadır”195

“Kâfirlerin refah içinde diyar diyar dolaşmaları sakın seni aldatmasın”196

(Onların bu refahı) az bir yararlanmadır. Sonra onların barınağı cehennemdir. Ne kötü bir yataktır orası”197

5) “Allah insanı, pişmiş çamur gibi bir balçıktan yarattı”14

“Cin" i de yalın bir ateşten yarattı”15

“O halde, Rabbinizin hangi nimetlerini yalanlıyorsunuz? ”16

“(Suları acı ve tatlı olan) iki denizi salıvermiştir; birbirine kavuşuyorlar”19

“(Fakat)Aralarında bir engel vardır, birbirine geçip karışmıyorla”20

“O hâlde, Rabbinizin hangi nimetlerini yalanlıyorsunuz? ”21

“O denizlerin her ikisinden de inci ve mercan çıkar”22.

6) “O hâlde, Rabbinizin hangi nimetlerini yalanlıyorsunuz? ”28

“Göklerde ve yerde bulunanlar, (her şeyi) O'ndan isterler”29

“O’ her an yeni bir ilahi tasarruftadır. O halde, Rabbinizin hangi nimetlerini yalanlıyorsunuz? ”30

“Yakında sizi de hesaba çekeceğiz, ey cinler ve insanlar”31

Değerlendirme:

Bir dönem yüzeyi tamamen kapatılan ve barok üslûpta tezyin edilen ana kubbe, geçtiğimiz yıllarda yapılan onarımlarla orijinal kalem işlerine tekrar kavuşmuştur. Harim içerisinde en düzenli ve bakir olan kalem işleri bu ana kubbe yüzeyindedir. Diğer kubbelerde bulunan yazı ve süslemeler orijinalliğini kaybetmişlerdir. Tasarımı ve motifleri ile farklı bir kompozisyon kubbe yüzeyinde görülmektedir.

Kubbede bulunan desenin ana iskeletini “S” ler oluşturmaktadır. Bu “S” lerden bir tanesi tasarımda gördüğümüz şekilde sarı (rûmî), beyaz (düğüm) ve yeşil (hatâyî) renkli, üçlü birleşim sistemidir. Eski Câmî E6 Kubbe’de gördüğümüz şeritler burada da kullanılmıştır. Ancak burada kullanılan şeritler serbest olmayıp bir tarafında geçme, diğer tarafında rûmîlerin yer aldığı bir sistemdir. Bu motiflerin aynısı Murâdiye Câmîi’nin mihrap çini tasarımında da görülmektedir. Biz bu motifleri “*yapışık hat*” diye adlandırdık.

Kompozisyonunda, kullanılan ve döneme özgü bu sistemin yanında, desende kullanılan rûmîler de oldukça ilginçtir. Klâsik dönem rûmîlerinden oldukça farklı olan, Selçuklu ve Beyliklerde yoğun kullanılan münhani ve rûmî motiflerin aksine, bu motiflerin her ikisi, tek bir motif içerisinde değerlendirilmiştir. Her ne kadar rûmîlerin yapısı münhanilerden oluşmuş olsa da, burada, iri rûmîler içerisine -hurde anlayışıyla- münhanileri eklemek farklı bir üslup oluşturmuştur. Rûmîlerin dendanlı, hurdeli, dilimli ve münhanili çeşitleri abartılı bir şekilde kullanılmıştır.

Bir arayış içerisinde olan bu dönemde XV. yüzyıl Tebriz, Semerkant bölgelerinin tezyînât anlayışı Edirne’de hissedilirken ortaya çıkan örnekler de yeni bir üslûbun, yeni bir anlayışın ürünüdür. Dendanlı ve münhanili bir yapıda işlenen rûmîlerin renklendirilmesi de iki- üç kademeli olarak tonlamalı yapılmıştır.

Hatâyî motifleri ise yine dönem özelliklerini gösteren biçimde tasarlanmıştır. Kubbede bulunan dendanların içleri de bu şekilde, dönemin hatâyî üslûbu ile irili ufaklı birçok yaprak ve çiçeklerle düzenlendiği görülmektedir.

Harim ana kubbede yer alan, on iki pencerenin üzerine gelecek şekilde yerleştirilen on iki adet mavi zeminli büyük tablolar içerisine başta Besmele olmak üzere Allah'ın doksan dokuz ismi, celî sülûs hattı ile yazılmıştır.

Kubbeyi taşıyan kemerlerde bulunan yazılarında onarımları yapılmış, ancak bu yazılar tamamlanmamıştır. Ortaya çıkartılan metinler parçalar halindedir. Mihrap üzerinden başlayan ve siyah zemin üzerine beyaz celî sülûs ile, Âl-i İmrân Sûresi'nin 190 – 197 ayetlerini parçalar halinde teşhis etmek mümkündür. Güney'den başlayarak kuzeye kadar giden bu yazı kuşağı, batı yönünde de devam etmektedir. Mezkûr ayetlerin ardından Rahman Sûresi'nin yaklaşık 14–31 ayetleri de görülmektedir.

III.3.2.2. H2 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 2

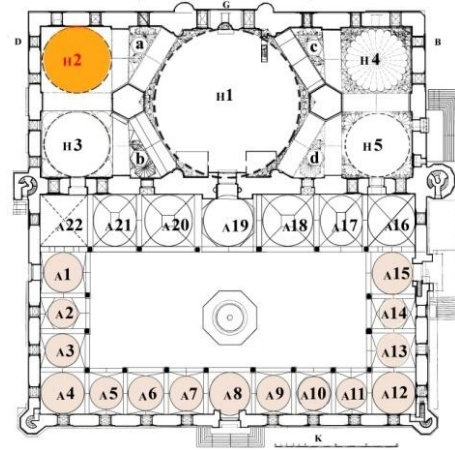
Fotoğraf Nu. : 295 – 302

Çizim Nu. : 45,46

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: H2 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım ve kubbe eteğinde olmak üzere 3 kademeli olup, ayrıca kubbe kasnağı ve kaidesindedir (F. 295).

1. *Kademe:* Kubbe merkezinde, daire içerisinde onaltı kollu bir yıldız bulunmaktadır (F. 296).

2. *Kademe:* Kubbe merkezindeki daireden kubbe eteğine doğru üçgen kartuşlar halinde yirmi dört adet üçgen tablo, bu tabloların içerisine dikey uzayan hatâyî ve rûmîlerin, aynı zamanda atlamalı olarak yerleştirildiği görülmektedir (F. 297) , (Ç. 45,46).

3. *Kademe:* Kubbe kasnağında mukarnasların altında, kubbenin oturduğu dörtgen kaidenin dört yüzeyinde yer alan Cum'a Sûresi, 1-5 ayetleri son dönemde hat eserlerindendir. Mavi zemin üzerine celî sülûs hatla yazılı bu ayetler H4 Kubbesinde de aynen tekrar edilmiştir (F. 298-302).

Metni:

(1) بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

يُسَبِّحُ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ الْمَلِكِ الْقُدُّوسِ الْعَزِيزِ الْحَكِيمِ *
هُوَ الَّذِي بَعَثَ فِي الْأُمِّيِّينَ رَسُولًا *

- (2) مِنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِهِ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ
وَإِنْ كَانُوا مِنْ قَبْلُ لَفِي ضَلَالٍ مُبِينٍ * وَأَخْرَجَ مِنْهُمْ لَمَّا يَلْحَقُوا بِهِمْ وَهُوَ
الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ * ذَلِكَ فَضْلُ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ ذُو الْفَضْلِ
الْعَظِيمِ * مَثَلُ الَّذِينَ حَمَلُوا النُّورَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ
(4) الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا * بِئْسَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَبُوا بآيَاتِ اللَّهِ *
وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ *

Okunuşu:

1) “Bi’smi’llâhi’r-raḥmani’r-raḥîm”

“Yüsebbihu li’llâhi mâ fi’s-semâvâti ve mâ fi’l-‘arz, el-Meliki’l-Ḳuddûsi’l-‘Azîzi’l-Ḥakîm, Hüve’l-lezî be‘aşe fi’l-‘ümîyyîne resûlen”(F. 299)

2) “ minhum yetlû ‘aleyhim âyâtihî ve yüzekkîhim ve yu‘allimuhumu’l-kitâbe ve’l-
hikmete ve in kânu min qablu lefî dâlâlin mubîn, ve âḥarîne minhum lemmâ yelḥaḳu
bihim ve hüve” (F. 300)

3) “el-‘Azizü’l-Ḥakîm, zâlike faẓlu’llâhi yu’tîhi men yeşâ’u va’llâhu zü’l-fazli’l-
‘Azîm, Meşelü’llezîne ḥummilu’t-tevrâte şümme lem yaḥmilühâ kemeşel” (F. 301)

4) “E’l-ḥimâri yaḥmilu esfâren bi’s-e meşelü’l-ḳavmi’llezîne kezzebû bi’âyâti’llâhi
va’llâhu lâ yehdî’l-ḳavme’z-zâlimîn⁶²¹” (F. 302)

⁶²¹ Kur’ân-ı Kerîm, Cum’a, 62/1-5.

Anlamı:

“Göklerdeki ve yerdeki her şey, mülkün sahibi, mukaddes, mutlak güç sahibi, hüküm ve hikmet sahibi olan Allah'ı tesbih eder.¹ O, ümmîlere, içlerinden, kendilerine ayetlerini okuyan, onları temizleyen, onlara kitabı ve hikmeti öğreten bir peygamber gönderendir. Hâlbuki onlar, bundan önce apaçık bir sapıklık içinde idiler.² (Allah o peygamberi) onlardan henüz kendilerine katılmayan başkalarına da göndermiştir. O mutlak güç sahibidir, hüküm ve hikmet sahibidir.³ İşte bu, Allah'ın lütfudur. Onu dilediğine verir. Allah büyük lütuf sahibidir.⁴ Tevrat'la yükümlü tutulup da onunla amel etmeyenlerin durumu, ciltlerle kitap taşıyan eşeğin durumu gibidir. Allah'ın ayetlerini inkâr eden topluluğun hâli ne kötüdür! Allah, zalimler topluluğunu hidayete erdirmez.⁵”

Kubbeye geçişlerde mukarnaslar kullanılmış olup, kenarlarına devrin özelliklerinden olan ince çizgiler çekilmiştir.

Değerlendirme:

Bu kubbe desenlerindeki motifler devrinin örneklerine benzetilmek suretiyle tamamen yenilenmiştir. Ancak çok fazla başarılı olamamıştır

Kubbenin oturduğu dörtgen kaidenin dört yüzeyinde, mavi zemin üzerine celfî sülüs hatlar orijinal olmayıp son döneme ait hat eserlerindendir. Yazılar H4 Kubbesinde de aynen tekrar edilmiştir

III.3.2.1. H3 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 3

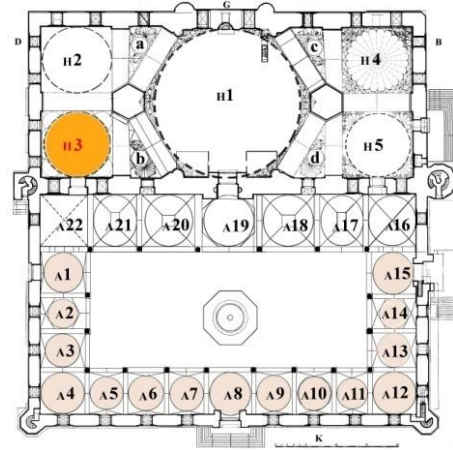
Fotoğraf Nu. : 303 -309

Çizim Nu. : 47-49

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: H3 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım ve kubbe eteğinde olmak üzere 2 kademeli olup, ayrıca kubbe eteği ve kubbe kasnağındadır. (F. 303).

1. Kademe: Kubbe göbeğindeki sekiz köşeli yıldızın kollarından dağılan ve tamamen rûmî motiflerle 1/8 simetrisinde tezyin edilmiştir. Benzerlerini ana kubbeye gördüğümüz tarzda, dendanlı, hurdeli ve minhanili rûmîler kullanılmıştır. Motifler tonlamalı olarak renklendirilmiştir (F. 304) , (Ç. 47).

2. Kademe: Kubbe kasnağında, kırmızı zemin üzerinde devrine ait olmayan tarzda celî sülüs ile yazılmış “*Âyet-el Kürsî*” tatbik edilmiştir (F. 305).

Kubbe kaidesinde yan duvar yüzeylerinde, kemerler arasındaki orta akstan kırık pendentiflerin içleri, zemin rengi üzerine dönem özellikleri gösteren iri hatâyîlerle oluşturulan simetrik buketlerle doldurulmuştur (F. 306).

Pendantif : Kubbeye geçişler eksedra ile sağlanmıştır. Eksedralarda, H2 Kubbeye kullanılan desen ve motifler, altı dilimli, küçük hacimde tekrar edilmiştir (F. 307) , (Ç. 48,49).

Eksedralardaki kemer kavsinin üzerinde ise sarı, kırmızı ve yeşil renklerle somaki mermer taklitleri yapılmıştır (F. 307).

Pencere altlarında mavi zeminli kartuşlar halinde bulunan ve Cum'a Sûresi 1-8. ayetlerinin celî sülüs yazılarının yer aldığı istifler son döneme aittir⁶²².

Kubbe kasnağındaki “*Âyet-el Kürsî*” (F. 308)ve Kubbe kaidesi’ndeki *Cum’a Sûresi*’ndeki (F. 309) ilgili ayetlerin metni, okunuşu ve anlamı şöyledir:

Metni:

(1) بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ 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 *

⁶²² Bu kubbe, H2 ve H4 kubbelerindeki mavi zemin üzerine uygulanmış olan Cum'a Sûresi'nin (1-5) ayetlerin devamıdır. (6.) ayetten başlamıştır ve zemin rengi farkı ile H5 kubbesinde de aynen tekrar edilmiştir. Ayrıca bu kubbenin kasnağında kırmızı zemin üzerine celi sülüs hattı ile besmele ve Bakara Sûresi'nin 255. ayeti kuşak yazısı olarak işlenmiştir. Yazılar sonradan ilave edilmiş olup, dönem özelliklerini yansıtmamaktadır.

(2) قُلْ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ هَادُوا إِن زَعَمْتُمْ أَنكُمْ أَوْلِيَاءُ لِلَّهِ مِن دُونِ النَّاسِ

فَتَمْنُوا الْمَوْتَ إِن كُنْتُمْ صَادِقِينَ * وَلَا يَتَمَنَّوْنَهُ أَبَدًا بِمَا قَدَّمْت أَيْدِيهِمْ وَاللَّهُ عَلِيمٌ

بِالظَّالِمِينَ * قُلْ إِن الْمَوْتَ الَّذِي تَشْرُونَ مِنْهُ فَإِنَّهُ مَلَأَقِيكُمْ * كَتَبَ فَظْلِي

Okunuşu:

1) “Bi’smi’llāhi’r-raḥmāni’r-raḥīm”

“Allāhü lā ilāhe illā hüve’l-Ḥayyü’l-Ḳayyüm. Lā te’ḥuzühü sinetün velā nevm. Lehü mā fi’s-semāvāti vemā fi’l-‘arz. Men zellezī yeşfe’u ‘indehü illābi’iznih. Ya’lemü mā beyne eydihim ve mā ḥalfehüm. Velā yuḥitüne bişey’in min’ilmihī illā bi mā şā’. Vesi’a kürsiyyühü’s-semāvāti ve’l-‘arz. Velā ye’üdühü ḥıfzühümā ve hüve’l-‘aliyyü’l-‘Azīm⁶²³”

“Şadaḳa’llāhü’l-‘Azīm ve belleḡa rasülühü’l-Kerīm”(F. 308).

2) “Ḳul yā eyyühe’llezīne ḥādū in ze’amtüm enneküm evliyā’u lillāhi min dūni’n-nāsi fetemennevü’l-mevte in küntüm şādiḳīne. Velā yetemennevnehü ebeden bimā ḳaddemet eydihim va’llāhu ‘ālimun bi-e’z-ḡālīmīne. Kul inne’l-mevtellezī tefirrüne minhu fe’inneḥü mülākīküm⁶²⁴ “Ketebehü Fazlī”(F. 309)

Anlamı:

1) “Rahman ve Rahim Allahın adıyla, Allah kendisinden başka hiçbir ilah olmayandır. Diridir, Kayyûm’dur. Onu ne bir uyuklama tutabilir, ne de bir uyku. Göklerdeki her şey, yerdeki her şey onundur. İzni olmaksızın onun katında şefaatte bulunacak kimdir? O, kulların önlerindeki ve arkalarındakileri (yaptıklarını ve

⁶²³ Kur’ân-ı Kerîm, Bakara, 2/255.

⁶²⁴ Kur’ân-ı Kerîm, Cum’a, 62/1-8.

yapacaklarını) bilir. Onlar onun ilminden, kendisinin dilediği kadarından başka bir şey kavrayamazlar. Onun kürsüsü bütün gökleri ve yeri kaplayıp kuşatmıştır. (O, göklere, yere, bütün evrene hükmetmektedir.) Gökleri ve yeri koruyup gözetmek O'na güç gelmez. O yücedir, büyüktür.”Azim olan Allah doğru söyledi ve kerim olan Rasûl tebliğ etti”

2) “..De ki: "Ey Yahudi akidesini benimseyenler! Bütün insanlar değil de, yalnız kendinizin Allah'ın dostları olduğunu iddia ediyorsanız, (bunda da) samimi iseniz haydi ölümü isteyin!⁶ Ama onlar, daha evvel yaptıklarından dolayı asla ölümü istemezler. Allah zalimleri hakkıyla bilir.⁷ De ki: "Sizin kendisinden kaçıp durduğunuz ölüm var ya, o mutlaka size ulaşacaktır”⁸

Değerlendirme:

Bu kubbe desenlerindeki motifler devrinin örneklerine benzetilmek suretiyle tamamen yenilenmiştir. Ancak çok fazla başarılı olamamıştır

Kubbenin oturduğu dörtgen kaidenin dört yüzeyinde, mavi zemin üzerine celî sülûs hatla istiflenen Cum'a Sûresi, orijinal olmayıp son döneme ait hat eserlerindendir. Yazılar H4 Kubbe'de de aynen tekrar edilmiştir

III.3.2.1. H4 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 4

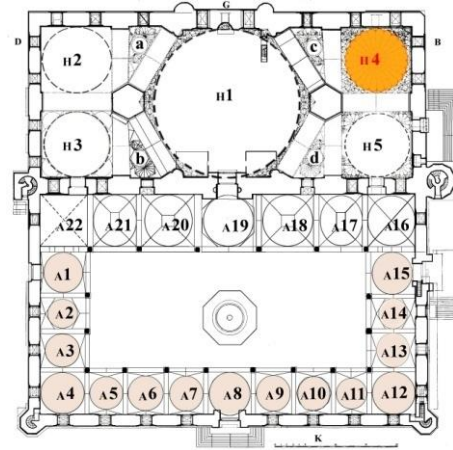
Fotoğraf Nu. : 310 -311

Çizim Nu. : 50-53

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: H4 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım, kubbe eteğinde olmak üzere 2 kademeli olup, ayrıca kubbe kasnağı ve kaidesindedir. (F. 310).

1. *Kademe:* Kubbe merkezinde küçük daire biçimi vardır. Mi'mari yapısından kaynaklanan dilimli kubbede (kavun dilimi), yirmi dört taksimatlı, hurdeli ve münhanili rûmîler ve hatâyî motiflerin kullanıldığı kompozisyon uygulanmıştır (F. 311) , (Ç. 50-53).

2. *Kademe:* Kubbe kasnağındaki celî sülûs istifli yazı *Cum'a Sûresi, 1-5* ayetlerini ihtiva etmektedir.

Değerlendirme:

Desen, devir üslûbuna benzetilmeye çalışılmış ancak başarılı olamamıştır. Kubbe kasnağındaki mavi zeminli, celî sülûs istifli yazı kuşağı devir üslûbunu yansıtmaz. *Cum'a Sûresi, 1-5* ayetleri yazılı olup, H2 Kubbe'de bulunan yazının tekrarıdır.

III.3.2.1. H5 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 5

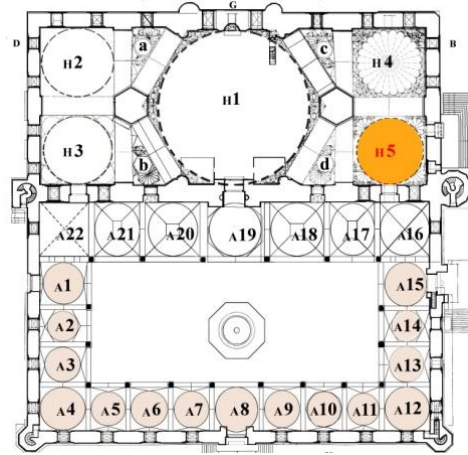
Fotoğraf Nu. : 312 – 313

Çizim Nu. : 54–57

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: H5 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım, kubbe eteğinde olmak üzere 2 kademeli olup, ayrıca kubbe kasnağı ve kaidesindedir. (F. 312).

1. *Kademe:* Kubbe içi tamamen rûmîlerle ve 1/8 simetrisinde tezyin edilmiştir. Sade, hurdeli, dendanlı ve münhanili rûmîler kullanılmıştır (F. 313) , (Ç. 54).

2. *Kademe:* Kubbe kasnağında celî sülûs istifli Ayet-el Kürsî, mukarnaslar arasında ise Cum'a Sûresi, 6-8 ayetler ve Bakara Sûresi, 25. ayeti yazılıdır.

Kubbeye geçiş eksedralarla sağlanmıştır. Köşelerdeki eksedraların ve kırık pendentiflerin içleri, H3 Kubbe'de bulunan desenin tekrarıdır. Sadece zemin renkleri farklıdır bk. (F. 306) , (Ç. 55,56,57).

Değerlendirme:

Bu kubbe desenlerindeki motifler devrinin örneklerine benzetilmek suretiyle tamamen yenilenmiştir. Ancak başarılı olamamıştır. Kubbe kasnağında mavi zemin üzerinde celî sülûs istifli Ayet-el Kürsî, mukarnaslar arasında ise kırmızı zemin üzerinde celî sülûs istifli Cum'a Sûresi, 6-8 ayetleri ve Bakara Sûresi, 25. ayet ile H3 Kubbe'nin aynen tekrarıdır⁶²⁵.

⁶²⁵ Burada kırmızı zeminde uygulanan yazı, H3 Kubbe'nin kasnağında mavi zemin üzerine aynı istifle uygulanmıştır.

III.3.2.1. H1/a Kubbe

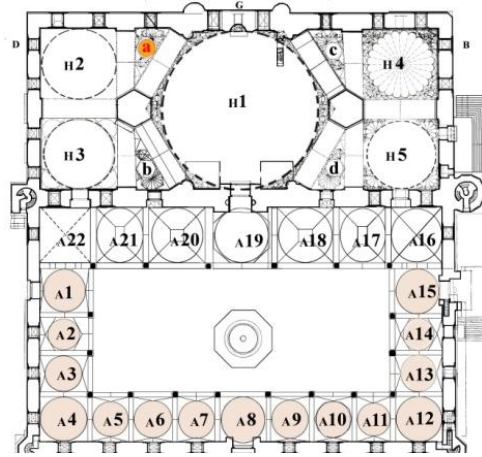
Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 6

Fotoğraf Nu. : 314

Çizim Nu. : 58

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: H1/ a Kubbe



Kullanılan Motifler : Rûmî

Uygulama Tekniği : Sıva üzeri

Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım, kubbe eteğinde olmak üzere 2 kademeli olup, ayrıca kubbe kasnağı ve kaidesindedir. (F. 314).

1. *Kademe:* Kubbe merkezinden geçmelerle dağılan, kırmızı renkli ve sarı renkli olmak üzere iki rûmî hat mevcut olup, sarı hat hurde rûmîlerden müteşekkildir. Kırmızı hat ise diğerine göre daha sadedir. Motifler asli karakterini kaybetmiştir, (Ç. 58).

2. *Kademe:* Kubbe kasnağına devrine ait hiçbir özelliği olmayan mermer taklitleri ve rozetler uygulanmıştır.

Değerlendirme:

Bu kubbe desenlerindeki motifler devrinin örneklerine benzetilmek suretiyle tamamen yenilenmiştir.

III.3.2.1. H1/ b Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 7

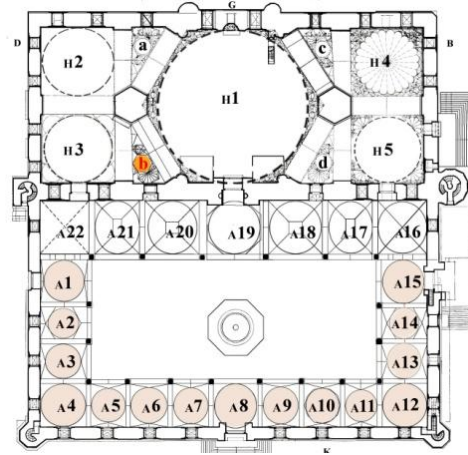
Fotoğraf Nu. : 315

Çizim Nu. : 59

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: H1/ b Kubbe

Kullanılan Motifler : Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım, kubbe eteğinde olmak üzere 2 kademeli olup, ayrıca kubbe kasnağı ve kaidesindedir. (F. 315).

1. Kademe: Kırmızı tahrirli mavi renkli çift şeritlerden düğümlü formlar oluşturulmuş, bu formlar içerisine iri hatâyîler yerleştirilmiştir. Aralarda kalan boşluklara da yine hatâyîler işlenmiş, ancak bu hatâyîlere sap yapılması muhtemelen unutulmuştur. Tasarım dönem özelliklerini göstermektedir, (Ç. 59).

2. Kademe: Kubbe kasnağına pencere aralarında simetrik hatâyî buketleri bulunurken, devrine ve üslûbuna uymayan, hiçbir özelliği olmayan kaba mermer taklitleri uygulanmıştır.

Değerlendirme:

Bu kubbe desenlerindeki motifler devrinin örneklerine benzetilmek suretiyle tamamen yenilenmiştir.

III.3.2.1. H1/c Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 8

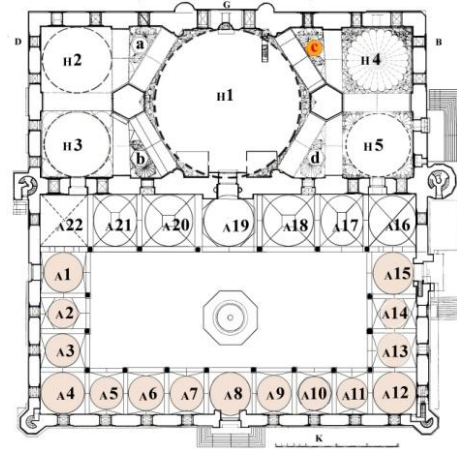
Fotoğraf Nu. : 316- 318

Çizim Nu. : 60

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: H1/c Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım, kubbe eteğinde olmak üzere 2 kademeli olup, ayrıca kubbe kasnağı ve kaidesindedir. (F. 316).

1. Kademe: Hatları, kırmızı renkli ve sarı renkli olmak üzere iki rûmî hat mevcut olup, sarı renkli rûmîler sade olarak kullanılmış, kırmızı saplı rûmîlerin bünyeler yeşil ve mavi ile tonlamalı olarak renklendirilmiştir. Kubbe eteğinin köşe kısımlarında iri tepelik tarzında münhanili rûmîler bulunmaktadır. Motifler asli karakterini kaybetmiştir, (Ç. 60).

2. Kademe: Bu kubbenin bulunduğu alanda diğer kubbeciklerde bulunmayan kalem işleri vardır. Bunlardan biri, kible istikametindeki pencerenin altında minik câmi minyatürü diğeri ise hatâyî buketidir (F. 317, 318). Diğer yandan kubbe kasnağında hiçbir özelliği olmayan mermer taklitleri vardır.

Değerlendirme:

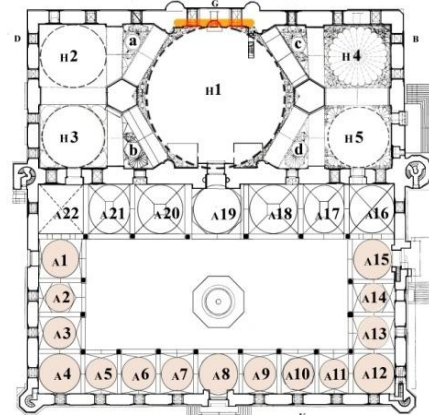
Bu kubbe desenlerindeki motifler devrinin örneklerine benzetilmek suretiyle tamamen yenilenmiştir. Ancak başarılı olamamıştır. Ayrıca, tasarıma bir câmi minyatürü ilave edilmiştir.

III.3.3. Edirne Üç Şerefeli Câmii Harâm Duvar Yüzeyleri Kalem İşi Örnekleri

III.3.3.1. Tezyînî Kompozisyonlar

III.3.3.1.1 Güney Duvar Yüzeyi

Katalog Nu.	: 3
Örnek Nu.	: 10
Fotoğraf Nu.	: 320 – 324



Tezyînâtın Bulunduğu Alan: Güney Duvar Yüzeyi

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî, Rokoko

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri

Mihrabın bulunduğu duvarın yüzeyinde orijinal olmayan kalem işi tezyînât bulunmaktadır (F. 320). Mihrabın üst kısmında bulunan alanda, içlerinde rûmîlerin bulunduğu, on iki kollu yıldızlardan müteşekkil geometrik motiflerle tasarlanmış bir kalem işi tezyînât bulunur (F. 321). Geometrik tezyînâtın çevresi rokoko üslûpta nebati tezyînât ile sınırlandırılmıştır (F. 322). Ayrıca, mihrabın yan kısımlarında rûmî motiflerin bozulmuş şekillerinden elde edilen üçgen biçimlerle ve hatâyîlerle oluşturulmuş mavi zeminli bir tablo vardır. Tablonun kenar bordürü iki iplik karanfil ve rûmî motiflerle oluşturulmuştur (F. 323). Pencere kenarlarında kalan boşluklar yine rokoko üslûpta farklı şekillerle süslenmiştir (F. 324).

Değerlendirme:

Araştırmacılar tarafından çok fazla özelliği olmadığı ve tezyînâtın son dönemlerde uygulandığı ifade edilmektedir. Oysa bu motifler dönemini çağrıştırmaktadır. Özellikle pencerelerin bulunduğu bölümdeki tasarım, Bursa Yeşil Câmii'nde bulunan çinilerle aynıdır. Orijinalinde olmasa da, bozuk da olsa, dönemine ait motifler uyarlanmıştır.

III.3.3.2. Yazı Kompozisyonları

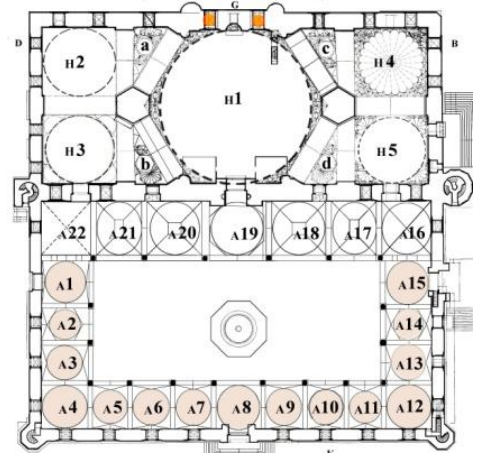
III.3.3.2.1. Güney Duvar Yüzeyi

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 11

Fotoğraf Nu. : 325 – 328

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: Güney Duvar Yüzeyi



1) Mihrabın Batı Tarafı Pencere Üzeri 2) Mihrabın Doğu Tarafı Pencere Üzeri

3) Mihrabın Batı Tarafı Duvar Yüzeyi 4) Doğu Sütun Yüzeyi

Kullanılan Motifler : Yazı

Uygulama Tekniği : Sıva ve Taş Üzeri

Metni:

- (1) قَالَ النَّبِيُّ عَلَيْهِ السَّلَامُ
 (2) اِذَا فَرَأَيْتَ اللَّهَ تَكُنْ مُطِيعاً
 (3) مَا كَانَ مُحَمَّدٌ أَبَا أَحَدٍ مِنْ رِجَالِكُمْ وَلَكِنْ رَسُولَ اللَّهِ وَخَاتَمَ النَّبِيِّينَ
 وَكَانَ اللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيماً
 (4) بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

Okunuşu:

- 1) “Kāle’n-Nebiyü ‘aleyhi’s-selām” (F. 325)
- 2) “Eddi ferā’izi’llāh tekün muṭī’an⁶²⁶” (F. 326)
- 3) “Mā kāne Muḥammedin ebā eḥadin min ricāliküm velākin rasūla’llāhi ve ḥāteme’n-nebiyyīn, ve kāna’llāhu bi külli şey’in ‘alīmen⁶²⁷” (F. 327)
- 4) “Bismillāhi’r-raḥmāni’r-raḥīm” (F. 328)

Anlamı:

- 1) “Nebi (as) buyurdu”
- 2) “Allah’ın farzlarını eda etki itaatkâr olasin”
- 3) “Muhammed, sizin erkeklerinizden hiçbirinin babası değildir. Fakat o, Allah’ın Resûlü ve nebîlerin sonuncusudur. Allah, her şeyi hakkıyla bilendir ”

Değerlendirme:

Pencere üzerindeki celî sülüs yazılar tamamen son dönem eseri olup, eserin orijinalliği açısından bir katkısı yoktur. Yine kible yönünde yer alan bozuk bir sülüs hatla yazılmış olan Ayet-i Kerîme ve doğu yönündeki fil ayakların birinin üzerinde bulunan ta’lik besmele de yine muhdes olup, yorum yapılacak bir tarafı da yoktur.

⁶²⁶ Hadisin sahih olmadığı yönünde görüşler bulunmaktadır. TATLI, Bekir, *Mi’mari Hadisleri*, Ankara 2012, s.226.

⁶²⁷ *Kur’ân-ı Kerîm*, Ahzab,40.

III.3.4. Edirne Üç Şerefeli Câmii Yapı Elemanları Kalem İşi Örnekleri

III.3.4.1. Minber Külâhı

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 12

Fotoğraf Nu. : 329

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: Minber Külâhı

Kullanılan Motifler : Nebatî

Uygulama Tekniği : Taş Üzeri

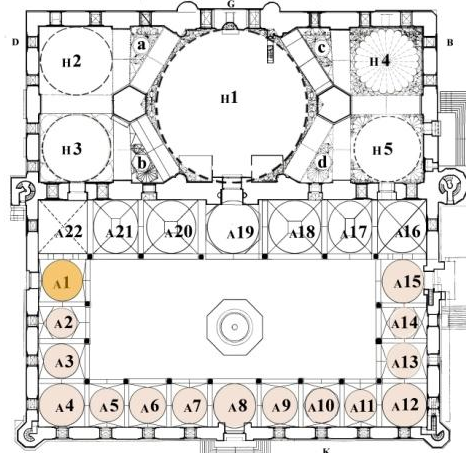
Minber: Câminin minberi mermerden yapılmış olup üzerinde herhangi bir tezyînât yoktur. Ancak minber külâhının üzerinde yeşilin farklı tonları ve kırmızı kullanılarak simetrik nebati tezyînât uygulanmıştır. En uç noktada lâle figürleri bulunmaktadır (F. 329).

Mihrap: Mermerden yapılmıştır. Üzerinde kalem işi açısından herhangi bir tezyînât yoktur.

III.3.5. Edirne Üç Şerefeli Câmii Avlu Örtü Sistemi Kalem İşi Örnekleri

III.3.5.1. A1 Kubbe

Katalog Nu.	: 3
Örnek Nu.	: 13
Fotoğraf Nu.	: 330 – 335
Çizim Nu.	: 62



Tezyînâtın Bulunduğu Alan: A1 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri

Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım, kubbe eteğinde olmak üzere 3 kademeli olup, ayrıca pendentiflerdedir (F. 330) , (Ç. 62).

1. *Kademe:* Kubbe merkezinde bulunan dairenin içinde herhangi bir tezyînât yoktur. Dairenin dış çevresinde krem zeminli tek hatlı geometrik geçmeli zencerek bulunmaktadır (F. 331).

2. *Kademe:* Kubbenin 3/4'ünü kapsayan bu tezyînât alan sekiz taksimatlıdır ve simetriktir. Merkezden eteğe, sanal doğru üzerinde 1/2 simetrisinde uygulanmış dendanlı kapalı formlar bulunmaktadır. Zemini toprak renkli olan dendanlı iri form alt ve üst kısmından bordüre bağlanmıştır. Bu dendanlı formun içerisinde kırmızı ve yeşil zeminli kapalı formlar da vardır. Desenin oluşturulmasında hurde ve sade rûmîlerden faydalanılmıştır. Formun pervazı, kubbe eteğine yakın kısmında zemini siyah renkli, beyaz çizgili düğümlü hurde rûmîlerle oluşturulmuştur. Rûmîlerin yapısı kırık çizgilerle elde edilmiştir. Bu özellik desende farklı bir rûmî uygulamasının yapıldığını göstermektedir. Daha önce böyle bir örneğin bulunmadığı tasarım bu yönüyle ilginçtir (F. 332).

Diğer sanal hat üzerinde ise kaval kepçe metodunun uygulandığı bir tasarım vardır. Bu tasarımda yukarıdan aşağı doğru altı köşeli yıldızın çevresinde geçmelerden müteşekkil bir madalyon görülmektedir. Madalyonun alt kısmında erken dönem özellikleri taşıyan yazı istiflerinin bulunduğu dendanlı ve kırmızı zeminli kartuşlar vardır. “*Sulṭān-ı ‘Azīm Murād bin Muḥammed Ḥān*” yazılı kartuşların üst kısmındaki kapalı formda düğüm motifleri kullanılmıştır. Tasarım çevresinde krem zeminli tek hatlı geometrik geçmeli zencerekla tamamlanmıştır (F. 333). Kartuşlar içerisinde yer alan yazının metni, okunuşu ve anlamı şöyledir:

Metni:

(1) سلطان غظير مراد بن محمد خان

Okunuşu:

1) “Sulṭān-ı ‘Azīm Murād bin Muḥammed Ḥān”(F. 333)

Anlamı:

1) “Büyük Sultan Mehmet oğlu Murad Han”

3. *Kademe:* Kubbe eteğinde bulunan kuşakta otuz iki adet çift hatlı zencereklerin yardımıyla saadet düğümlü dendanlarla kapalı formlar oluşturulmuştur. Bu dendanların zeminleri toprak rengi ve kırmızı renkle münavebeli olarak doldurulurken, motifler hurde rûmîlerden meydana getirilmiştir (F. 334).

Pendantif: Kubbeye geçiş elemanı olan pendantiflerde 1/2 simetrisinde “*Naşrun mina’llāh ve fethun karīb, ve beşşiri’l-mü’minîn,*” ayetinin nakşedildiği hat yazıları bulunmaktadır (F. 335). Yazının metni, okunuşu ve anlamı şöyledir:

Metni:

(2) نص من الله وفتح قريب وبش المؤمنين

Okunuşu:

2) “Naşrun mina’llâh ve fetḥun qarīb, ve beşşiri’l-mü’mîn⁶²⁸”(F. 335)

Anlamı:

2) “Allah katından bir yardım ve yakın bir zafer vardır. Mü’minleri (bunlarla) müjdele”

Değerlendirme:

Kubbe tezyînâtı orijinal olarak bilinmektedir. Tezyînât içerisindeki kartuşlarda bulunan yazılar bunu desteklemektedir. Ancak, ana kompozisyon içerisindeki yazı kartuşları haricinde eskiye ait örnekler yoktur. Desen tamamen yenilenmiştir.Y.Önge⁶²⁹, Bu kubbe tezyînâtında çivili alçı tezyînâtın bulunduğunu,muhdes tezyînâtın kaldırılmasının ardından çivili kabartma motiflerin ortaya çıktığını ifade eder. Ancak şu andaki desenin sistematiği ve motiflerin anatomik yapıları bozuktur.

Kubbe tezyînâtı içerisinde bulunan yazılı sekiz küçük rozet içerisinde câminin banîsi Sultan II. Murad’ın ismi tekrar edilmiştir. Zemin rengi bordo, yazı ise beyazdır.Yazı, aynı zamanda siyah tahrirlidir. Buradaki yazılar orijinalliğini korurken, pandantiflerde bulunan yazılar bozulmuştur. Bu yazılar genel hatları itibariyle dönemin özelliklerini yansıtsa da, orijinalliğini kaybetmiştir. Bu kubbe haricindeki diğer kubbe geçişlerinde bu büyüklükte ve bu tarzda istifli başka bir pandantif yoktur. Pandantiflerde bulunan yazılar aynı zamanda müsennâdır.

⁶²⁸ *Kur’ân-ı Kerîm*, Saff,61/13.

⁶²⁹ ÖNGE, Yılmaz, “Türk Mimârisinde Çivili Tezyînât”,*Arkeoloji - Sanat Tarihi Dergisi*, S.4, İzmir 1988, s.87.

III.3.5.2. A2 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 14

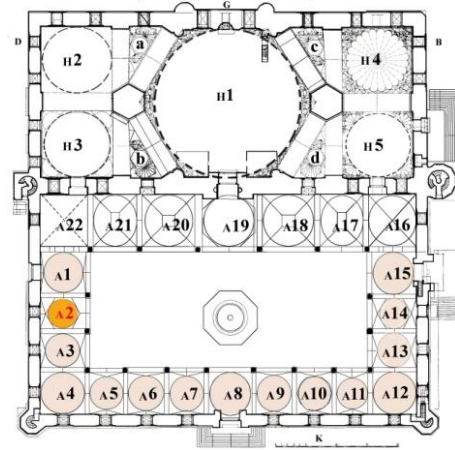
Fotoğraf Nu. : 336 - 343

Çizim Nu. : 63,64

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: A2 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî, Geometrik

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım, kubbe kasnağı olmak üzere 3 kademeli olup, ayrıca, pendentiflerde ve kemerlerdedir (F. 336) , (Ç. 63).

1. Kademe: Kubbe göbeğinde bulunan çift hatlı zencerekle sınırlandırılmış dairenin içerisinde 8 kollu yıldız ve onun kollarından oluşturulmuş geometrik bir tezyînât bulunmaktadır. Daire içerisindeki zemin bordo, toprak, açık ve koyu yeşil renklerden meydana gelmiştir (F. 337).

2. Kademe: Altı köşeli bir kaide üzerine oturan kubbenin tezyînâtı da bu köşe sayısına göre taksim edilmiştir. Merkez dairenin çevresinden başlayan ve sanal doğruların üzerinde dağılan çift hatlı zencerek sistemi tüm tasarımın ana kurgusudur. Zemin üzerinde oluşturulmaya çalışılan tüm kapalı formların dış hatları çift hatlı zencerekle biçimlendirilmiştir. Merkezde bulunan dairenin hemen dışından düğümler atarak içerisinde hatâyî tezyînâtın bulunduğu yeşil zeminli ve oval biçimli kapalı formu oluşturan zencerek yine bir düğümlerle aşağı ve yanlara doğru uzanır (F. 338). Aşağıda sözü edilen önceki formdan daha büyük, yine yeşil zeminli ve hatâyî motifli, dendanlı şemse formu vardır. Bu form düğümlerle kubbe eteğine bağlanmıştır. Söz konusu yeşil zeminli dendan tasarımlarının arasında bordo zeminli ve dendanlı bir yazı kartuşu vardır. Altı adet “*Yâ ‘âlimen bi-ḥālî ‘aleyke ittiḳālî*” ibareli yazı

kartuşunun altında ise kendi içerisinde yeşil ve mavi zeminli ikinci bir kapalı formun olduğu bordo zeminli büyük üçgen alan yer alır. Bu alanın motifleri ise rûmîlerdir. (F. 339).

3. *Kademe:* Kubbe kasnağında çift hatlı zencereklerin çevrelediği siyah zeminli yazı kartuşları bulunmaktadır. Bunlar üzerine celî sülûs ve kûfî hattın birlikte yazıldığı “*Yā muḥavvile’l-ḥavli ve’l-aḥvāl*” “*Ḥavvīl aḥvālīnā ilā aḥseni’l-ḥāl*” yazısı bulunmaktadır. Alt sırada celî sülûs beyaz renkle, üst sıradaki kûfî hat ise sarı renkte uygulanmıştır (F. 340). Kubbede bulunan bu yazıların metinleri, okunuşları ve anlamları şöyledir:

Metni:

(1) يا عالما خالي عليك اتكالي

(2) يا محول الحول والاحوال

(2) حول احوالنا الي احسن الحال

Okunuşu:

1) “Yā ‘ālimen bi-ḥālī ‘aleyke ittiḳālī” (F. 339)

2) “Yā muḥavvile’l-ḥavli ve’l-aḥvāl” (F. 340)

2) “Ḥavvīl aḥvālīnā ilā aḥseni’l-ḥāl” (F. 340)

Anlamı:

1) “Ey hâlimi bilen yalnız sana güvenirim”

2) “Ey, herkesin hâllerini değiştiren Allahım! Bize iyi hâller ihsân eyle”

Pendantif : Motiflerini rûmîlerin ve düğümlerin oluşturduğu aynı zamanda beyaz bir hatla kapalı formların bulunduğu 1/8 simetrisinde dairevi bir formla müzeyyendir. Bu form XVIII. yüzyıl tamiratında ilk özelliğini kaybetmiş, bazı oynamalarla klasik-barok karışımı bir üslûba dönüşmüştür. Köşelerde bulunan düğüm motifleri diğer kubbelerin pendantiflerinde bulunan düğüm motifleriyle benzerdir (F. 341) , (Ç. 64).

Kemer : Doğu-batı aksında bulunan kemerlerin yan yüzeyinde bulunan 1/2 simetrisindeki rûmî-hatâyî tezyînât, pendantiflerde olduğu gibi yine aslî özelliği bozulmuştur. Deseni oluşturan iskelet özgün kalsa da motiflerin bünyelerinde ve renklendirmelerinde yapılan bazı değişikliklerle erken dönem karakterini kaybetmiş ve barok üslûba dönüştürülmüştür (F. 342,343).

Değerlendirme:

Kubbe tasarımı ana hatları ile dönem özelliklerini gösterse de kubbede bulunan tezyînât tamamen yenilenmiştir. Bu yenilemede gerek rûmî gerekse hatâyî motifler asli karakterlerini kaybetmişlerdir. Kartuşlarda bulunan yazılar da bundan vareste değildir. Pendantiflerde ve kemer alınlarında bulunan ve XVIII. yüzyıl özelliklerini taşıyan tezyînât yenilenmemiş örnekler olarak dikkat çekmektedir.

Bu kubbe, avlu içerisindeki altıgen kasnaklı iki kubbeden biridir. Kubbede olan yazılar kartuşlar içerisinde ve kasnaklarda aynı istiflerin altı kez tekrar edilmesi ile kompoze edilmiştir. Bordo zemin üzerine beyaz celî sülûs hatla yazılmış olan kartuşlardaki istifler ve yazı karakterleri bozulmuş olup tamamen yenilenmiştir. Kasnaklardaki yazıların alt sırası celî sülûs, üst sırası ise kûfî hat olup, siyah zemin üzerine beyaz ve krem renklerle yazılmıştır.

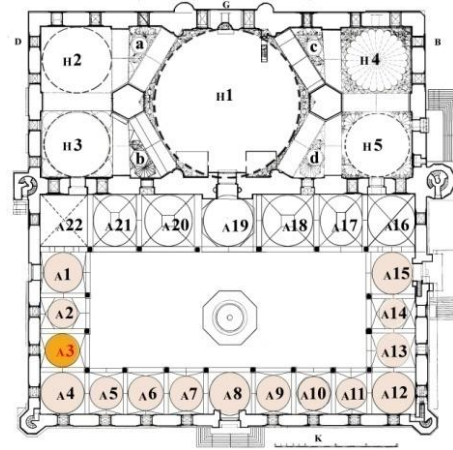
III.3.5.3. A3 Kubbe

Katalog Nu.	: 3
Örnek Nu.	: 15
Fotoğraf Nu.	: 344 - 354
Çizim Nu.	: 65

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: A3 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım, kubbe eteği ve kubbe kasnağında olmak üzere 4 kademeli olup, ayrıca pendentiflerde ve kemerlerdedir (F. 344) , (Ç. 65).

1. *Kademe:* Kubbe merkezinde mavi zemin üzerine uygulanmış olan form, sekiz kollu bir yıldızdan dağılan helezonik sistemli aynı zamanda dilimli ve hurdeli rûmîlerden oluşmuştur. Bu form pembe zeminli, motifsiz bir bordürle sınırlandırılmıştır (F. 345).

2. *Kademe:* Merkezde bulunan dairenin dış kısmında sanal doğru üzerinde kubbenin yüzeyini tamamen kaplayan, altı taksimatlı bir tasarım mevcuttur. Bu tasarımın ana kurgusu olan çift hatlı zencerekler kapalı formlar oluşturmak suretiyle tasarımı biçimlendirmiştir (F. 346). Tasarımın ana motifi, mavi zeminli içerisinde hurde, dilimli ve sade rûmîler bulunan dendanlı bir şemse formudur (F. 347). Üst kısmından merkeze bağlı olan bu şemse, alt kısmından da düğümlerle kubbe eteğinde bulunan geçmeli $\frac{1}{2}$ simetrisindeki rozete bağlanmıştır. Bu şemse formlarının aralarında ise sırasıyla, merkez dairenin hemen dışından başlayan pervazları düğümlü ve dendanlı, içerisinde hatâyîler bulunan, kahverengi zeminli kapalı form vardır (F. 348). Form bir düğümlerle, aşağıdan kahverengi zeminli, içerisinde “*Yā kâziye’l-hâcât.*” “*Yā sâmi’a’l-eşvât.*” yazısı bulunan bir kartuşa bağlanmıştır (F. 349).

Bu yazı kartuşu aynı zamanda yan tarafta bulunan mavi zeminli, iri şemse formuyla da bağlanmıştır. Yazı kartuşu, alt tarafından bir düğümle, içerisinde iri hatâyî motif olan kahverengi zeminli bir başka dendanlı forma (F. 350), bu form da alt kısımdan 1/2 simetrisinde rûmîlerin bulunduğu mavi zeminli dendanlı üçgen forma bağlanmıştır. Kompozisyonda yer alan tüm formların kenar pervazları çift hatlı zencereklerle oluşturulmuştur..

3. Kademe: Kubbe eteğindeki geniş kuşakta rûmî motiflerle oluşturulmuş, çapraz karşılıklı başlık tarzında bordo zeminli dendanlar bulunmaktadır. Dendan formların uçlarında tığlar bulunmaktadır.

4. Kademe: Kubbe kasnağında taksimata uygun şekilde ayarlanmış altı adet siyah zeminli iki sıra celî kûfî-sülûs hattın kullanıldığı kartuşlar bulunmaktadır. Alt sırada sülûs, üst sırada kûfî istifile “*Yā eşdağa ‘ş-şādiķīn ḥalliṣnā mine ‘n-nār,*” ve “*Yā aḥkamū ‘l-ḥākimīn yā a ‘dale ‘l-‘adilīn.*” yazıları bulunmaktadır. Kartuşların kenar pervazları çift hatlı zencerekle sınırlandırılmıştır ve araları küçük rûmî motifli ve sekiz dilimli rozetlerle bağlanmıştır. Burada bulunan yazıların metinleri, okunuşları ve anlamları şöyledir:

Metni:

(1) يا قاضي الحاجات

(1) يا سامع الاصوات

(2) يا اصدق الصادقين و خلصنا من النار

(2) يا احكم الحاكمين، يا اعدل العادلين

Okunuşu:

1) “Yā ḳāziye ‘l-ḥācāt” (F. 349)

1) “Yā sāmi ‘a ‘l-eṣvāt” (F. 349)

2) “Yā eşdağa’ş-şādiķīn ḥallišnā mine’n-nār” (F. 351)

2) “Yā aḥkamū’l-ḥākimīn yā a’dale’l-’ādilīn” (F. 351)

Anlamı:

1) “Ey ihtiyaçları karşılayan”

1) “Ey sesleri işiten”

2) “Ey bütün doğrulardan daha doğru olan, bizleri cehennemden koru”

2) “Ey hükmedenlerin en hâkimi, Ey âdillerin en adaletlisi”

Pendantif: Bir geçiş elemanı olan pendantiflerde dönemine ait vazolu çiçek buketleri⁶³⁰ bulunmakla beraber bunların iki tanesi tamamen yenilenmiştir (F. 352).

Kemer: Kemerlerin yan yüzeylerinde hilâl biçimli 1/2 simetrisinde rûmî ve hatâyî motifli nakışlar bulunmaktadır. Ancak bunlardan batı yönde bulunan özgün tasarımlı olup, doğu yönde olan ise barok üslûptadır. Her iki hilâlin yarısı dönemine ait örneğe göre yenilenmiştir (F. 353, 354).

Değerlendirme:

Kubbe tezyînâtının bazı kısımlarında yenilenmemiş eski örnekler mevcuttur. Ancak bu örnekler de zaman içerisinde özellikle XVIII. yüzyıl tamiratında bazı değişikliklere uğramıştır. Tüm olumsuzluklara karşın devrin üslûbu hakkında bilgi verme açısından bu örnekler önemlidir. Altı taksimatlı kubbe tezyînâtı içerisinde bulunan kartuşlarda iki sıra yazı kullanılmıştır. Kubbe merkezine yakın olan kartuşlar düz sıra halinde iken kasnağa yakın olan ikinci sıra ise dalgalı olarak tezyîn edilmiştir. Bordo zemin üzerindeki yıldız renkli yazılar celî sülüstür. Kasnakta bulunan yazılar ise kartuşlar halinde siyah zemin üzerinde celî kûfî ve sülüs hat birlikteliği ile yazılmıştır. Alt sıra celî sülüs üst sıra ise kûfidir. Desen sistematığına göre altı adet kartuş içerisinde bulunurlar ve mükerrerdirler.

⁶³⁰ ÜNVER, Gülbün, “Osmanlı San’atında Vazolu ve Vazosuz Çiçek Demetleri”, *Vakıflar Dergisi*, S.IX, Ankara 1971, s.321.

III.3.5.4. A4 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 16

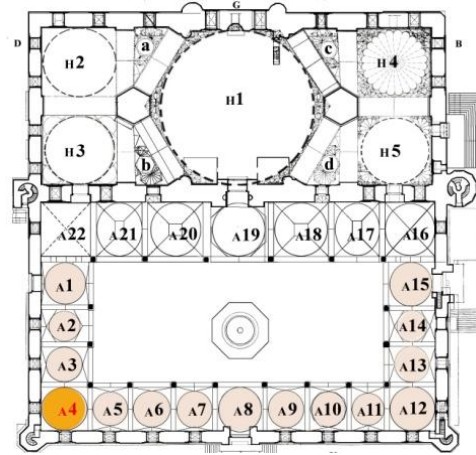
Fotoğraf Nu. : 355 -362

Çizim Nu. : 66

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: A4 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım ve kubbe eteği olmak üzere 3 kademeli olup, ayrıca pendentiflerde ve kemerlerdedir (F. 355) , (Ç. 63).

1. Kademe: Kubbe merkezinde siyah zeminli, üzerinde beyaz ve sarı renkle işlenmiş “*El mü'minü fi'l-mescidi kessemekü fi'l-mâ' ” “El münâfîku fi'l-mescidi keṭṭayru fi'l-ḳafes,*” sözünün yazılı bulunduğu göbeğin çevresi dandanlı, çift hatlı zencerekle sınırlandırılmıştır. Metinde geçen dört adet “fî” kelimesi sarı renkle, diğerleri beyaz renkle nakşedilmiştir. Mükerrer yazının dik harfleri, merkezde örgü şeklini almıştır ve bu dönemin özelliğidir (F. 356).

2. Kademe: Kubbe merkezinden eteklerine sanal doğrular üzerinde pervazları çift hatlı zencerekli kartuşlar bulunmaktadır (F. 357). Bu kartuşlardan merkeze en yakın olanı kahverengi zemin, motifleri ise münhanili rûmîlerdir (F. 358). Bu kartuşa düğümle bağlı olan ikinci kartuş mavi zeminlidir. Üzerinde celf sülüs ve kûfî hatla münavebeli olarak “*Yâ Ḥafîyye'l-elṭâf. Neccinâ mimmâ neḥâf ” “ Yâ Ḥayyu yâ Ḳayyûm, yâ Ze'l-celâli ve'l-ikrâm*” yazılmıştır. Birinci yazı kûfî istifle, ikinci yazı ise sülüs istifle yazılmıştır (F. 359). Yazı aralarında rûmî helezonları bulunmaktadır. Üçüncü kartuş ise kubbe eteğine oturan kahverengi zeminli, rûmîlerle kapalı form oluşturulmuş, aynı zamanda içerisinde iri agrafları bulunan üçgen şekillerdir (F. 360).

Çift hatlı zencereklerin oluşturduğu bu formların dışında kalan alan, ana zemin renginde, hurde ve münhanili rûmî kıvrımlarıyla düzenlemiştir. Kubbenin tamamına yakın kısmını kaplayan desen, motif aralarında bulunan yazı kartuşları gibi özellikleriyle devir üslûbunu yansıtmaktadır.

3. Kademe: Kubbe eteğinde bulunan geniş kuşak üzerinde başlık tarzındaki dendanlar çapraz yerleştirilmiştir. Tamamen yenilenmiş bordürün zemini kirli beyaz, kapalı formların zemini ise mavidir. Ayrıca buradaki bir başka bordür içerisinde barok tarzı şekiller bulunmaktadır (F. 361), (Ç. 67).

Kubbede bulunan bu yazıların metinleri, okunuşları ve anlamları şöyledir:

Metni:

(1) المؤمن في المسجد كالسمك في الماء، والمنافق في المسجد كالطير في القفس

(2) يا خفي اللطاف نجنا مما خاف

يا حي يا قيوم يا ذا الجلال والإكرام

Okunuşu:

1) “El mü’minü fi’l-mescidi kessemekü fi’l-mā”, “El münāfıku fi’l-mescidi keṭṭayru fi’l-ḳafes⁶³¹” (F. 356)

2) “Yā Ḥafiyye’l-elṭāf, Neccinā mim mā neḥāf” (F. 359)

2) “Yā Ḥayyu yā Ḳayyūm, yā Ze’l-celāli ve’l-ikrām” (F. 359)

Anlamı:

1) “Mümin mescitte sudaki balık gibidir. Münafık da kafesteki kuş gibidir”

⁶³¹ Aclûni, bu sözün Malik b. Dinar’a ait olabileceğini söylemiştir (TATLI, Bekir, *Mi’rari Hadisleri*, Ankara 2012, s.207).

2) “Ey lütufları gizli olan Allah, Ey keremleri gizli ve umman olan Allah! Bizlerikorktuklarımızdan halâs eyle”

2) “Ey gerçek hayatın sahibi olan Hayy, ey her şeyi varlıkta durduran Kayyum! Ey celal ve ikram sahibi”

Pendantif : Kubbeye geçiş elemanı olan pendantiflerin merkezinde bulunan dairevi form 1/8 simetrisinde rûmî motiflerle uygulanmış bir tasarım olup tamamen yenidir. Aynı zamanda A2 kubbesi pendantifinde bulunan dairenin aynen ve kötü bir tekrarıdır. Şemsenin kenarında kalan boşluklar noktalarla süslenmiştir (F. 362).

Değerlendirme:

Kubbenin deseni, ana iskeleti dönem üslûbunu yansıtmakla birlikte tamamıyla yenilenmiştir. Rûmî motiflerin bünyeleri ve renklendirme tekniği de asli özelliklerinden uzak, farklı bir tarzda uygulanmıştır.

Sekiz taksimatlı desenin merkezinde bulunan yazı dairevi şekildedir. Bu kompozisyon ilk bakışta simetrik gibi görünse de değildir. Kelâm-ı kibâr ardı ardına iki defa yazılmıştır. Celî sülûs hatla yapılan istifte,”fî” yazısı farklı bir renkle belirginleştirilerek yazıya zenginlik kazandırılmıştır. Noktaları ve harekeleri de bulunmayan istif, erken dönem özelliğini göstermektedir. Öte yandan kubbe deseninin ortalarında kartuşlarla yazı alanları tahsis edilmiştir. İki farklı ibarenin biri celî sülûs hatla, diğeri kûfî hatla yazılmıştır. Solgun bir lacivert zemin üzerine sarı renkte yazılan bu kartuş yazıları merkezde bulunan yazı kadar şanslı olamamış ve özelliğini kaybetmiştir.

III.3.5.5. A5 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 17

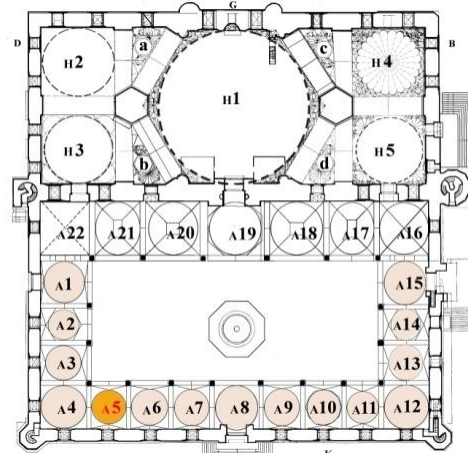
Fotoğraf Nu. : 363 - 376

Çizim Nu. : 68

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: A5 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım, kubbe eteği ve kubbe kasnağında olmak üzere 4 kademeli olup, ayrıca pendentif ve kemerlerdedir (F. 363) , (Ç. 68).

1. *Kademe:* Kubbe göbeğindeki yazı siyah zeminlidir. Üzerinde beyaz renkli celî sülûs ve sarı renkli celî kûfî ile “*Yâ Hayyu yâ Kayyûm, yâ Ze’l-celâli ve’l-ikrâm.*” yazısı bulunur. “*Yâ Hayyu yâ Kayyûm, yâ Ze’l-celâli ve -*” yazısı celî sülûsle, “*el-ikrâm*” yazısı ise kûfî ile yazılmıştır. Yazının etrafında bulunan dairenin çevresi dendanlı, çift hatlı zencerekle oluşturulan pervazla sınırlandırılmıştır. Altı kez tekrar edilen yazının dik harfleri merkezde dönemin özelliği olarak örgü şeklindedir (F. 364).

2. *Kademe:* Kubbe merkezinden eteklerine sanal doğrular üzerinde kenar pervazları çift hatlı formlar bulunmaktadır (F. 365). Bu formlardan iri olanı bordo zeminlidir ve kenar pervazı çift hatlı zencerekle oluşturulmuştur. Bu dendanlı form üstten merkez daireye, alttan kubbe eteğindeki kuşağa içinde mühr-i Süleymanların bulunduğu düğümlerle bağlıdır (F. 366). Formun içerisinde hurdeli ve münhanili rûmîlerle kapalı formlar üretilmiştir. Renklendirmeler tonlama anlayışı ile yapılsa da bozuktur.

Bu formlardan merkeze en yakın olanı mavi zeminli, buket biçiminde hatâyî motiflidir (F. 367). Bu forma altı köşeli yıldız oluşturan düğüm motifli küçük bir rozet ilave edilmiştir. Bu rozete alt kısımdan bağlı olan; kubbe eteğine oturan, mavi zeminli, rûmîlerle kapalı form oluşturulmuş, aynı zamanda içerisinde iri hatâyîler bulunan dendanlar görülür. Ancak buradaki hatâyî hattı üzerine rûmîler eklenmiştir. Rûmî ve hatâyîlerin birbiri ile karıştığı bu uygulama sistematığe aykırı olup yanlıştır.

3. *Kademe*: Kubbe eteğinde bulunan kapalı formlar, başlık tarzında dendanlı uygulanmıştır. Ayrıca düğümlerle meydana gelen küçük formlar bu başlıkların çaprazlarına ilave edilmiştir. Bir kısmı tamamen yenilenen bordürün eski örneklerinde barok başlıkları da görebilmek mümkündür (F. 368).

4. *Kademe*: Kubbe kasnağında celî sülüs, “*Bi’smi’llahi’r-raḥmāni’r-raḥīm, Yā seyide’s-sādāt*”, “*Yā mücîbe’d-da’āvāt, yā veliye’l-ḥasenāt*,” “*Yā refi’u’d-derecāt, yā ‘aẓẓame’l-berekāt*,” “*Yā ġāfira’l-ḥaṭāyāt, yā sāmi’a’l-eşvāt*,” “*Yā mu’tiye’l-mes’ulāt ḥallişnā mine’n-nār*,” “*Yā delīle’l-müteḥayyirīn, Yā ġiyāse’l-müstağnisīn*” yazıları vardır (F.369-374). Bu yazıların, siyah zeminli pervazları çift hatlı kartuş halinde uygulanmıştır. Kartuşlar birbirleri ile bağlantı halindedir ve aradaki boşluk bordo renklidir. Kubbede bulunan bu yazıların metinleri, okunuşları ve anlamları şöyledir:

Metni:

(1) يا حي يا قيوم يا ذا الجلال والإكرام

(2) يا سَيِّدَ السَّادَاتِ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

(2) يَا مُجِيبَ الدَّعَوَاتِ، يَا وَلِيَّ الْحَسَنَاتِ

(2) يَا مُرَفِّعَ الرَّجَاةِ يَا عَظِيمَ الْبَرَكَاتِ

(2) يَا غَافِرَ الْخَطَايَا يَا سَامِعَ الْأَصْوَاتِ

(2) يَا مُعْطِي الْمَسْأَلَاتِ، خَلِّصْنَا مِنَ النَّارِ

(2) يَا دَلِيلَ الْمُخِيرِينَ، يَا غِيَاثَ الْمُسْتَغِيثِينَ

(3) يَا عَالِمًا بِحَالِي عَلَيَّكَ اِتِّكَالِي

Okunuşu:

- 1) “Yā Ḥayyu yā Kayyūm, yā Ze’l-celāli ve’l-ikrām” (F. 364)
- 2) “Bi’smi’llahi’r-raḥmāni’r-raḥīm, Yā seyide’s-sādāt” (F. 369)
- 2) “Yā mücībe’d-da‘āvāt, yā veliye’l-ḥasenāt” (F. 370)
- 2) “Yā refī’u’d-derecāt, yā ‘azzame’l-berekāt” (F. 371)
- 2) “Yā ġāfira’l-ḥaṭāyāt, yā sāmi’a’l-eşvāt” (F. 372)
- 2) “Yā mu’ṭiye’l-mes’ulāt ḥallişnā mine’n-nār” (F. 373)
- 2) “Yā delīle’l-müteḥayyirīn, Yā ġıyāse’l-müstāğnişīn” (F. 374)
- 3) “Yā ‘ālimen bi-ḥālī ‘aleyke ittiḳālī” (F. 375)

Anlamı:

- 1) “Ey gerçek hayatın sahibi olan Hay, ey her şeyi varlıkta durduran Kayyum! Eycelal ve ikram sahibi”
- 2) “Rahman ve Rahim Allah’ın adıyla, Ey efendilerin efendisi”
- 2) “Ey dualara cevap veren, Ey iyiliklerin sahibi”
- 2) “Ey dereceleri yükselten, Ey bereketleri büyük olan”
- 2) “Ey hataları bağışlayan, Ey sesleri işiten”

- 2) “Ey dilekleri veren, bizi cehennemden kurtar”
- 2) “Ey şaşkınlara yol göstericisi, ey yardım isteyenlerin yardımcısı”
- 3) “Ey hâlimi bilen yalnız sana güvenirim”

Pendantif: Pendantiflerin merkezinde bulunan ve yine kenar pervazları çift hatlı zencerekle oluşturulmuş dandanlı oval şemseler bulunmaktadır. Yeni örnekler, asli hüviyetini kaybetmiş olmakla birlikte, iki eski örnekte bu şemselerin iç kısımlarında tonlamalı uygulanmış rûmîleri, düğümleri ve kûfî istifli “*Yâ ‘âlimen bi-hâlî ‘aleyke ittiğâlî*” yazılarını görmek mümkündür (F. 375).

Kemer : Kubbenin güney aksında bulunan ve özgün tasarımlar olduğunu tahmin ettiğimiz hilâl biçimli 1/2 simetrisinde rûmî ve hatâyî motifli nakışların yarısı dönemine ait örneğe göre yenilenmiştir. Tezyînâtın detaylarında bozulmalar olmakla birlikte döneminin özgün örneklerindendir (F. 376).

Değerlendirme:

Kubbenin tamamına yakın kısmını kaplayan desenin büyük bir kısmı yenilenmiş ve bu sebeple ana iskeleti dışında motif yapıları ve renklendirme değerleri bakımından asli özelliğini de büyük ölçüde kaybetmiştir. Eski örneklerde gördüğümüz kubbe merkezindeki yazının üslûbu, kemer aynasındaki tezyînât ve yine pendantifte bulunan oval şemsedeki yazı ve motifler özellikleriyle devir üslûbunu yansıtmaktadır.

Kubbe merkezindeki yazı, bir önceki kubbenin merkezinde bulunan dairevi istifin bir benzeri ve daha yoğunudur. Celî sülûs ve kûfî istifli kartuşlarda siyah zemin üzerine yazılan birinci satır, beyaz renkli celî sülûsle; ikinci satır ise krem renkli kûfî hatla yazılmıştır. Pendantiflerde bulunan rozetler içerisinde yer alan yazı kûfî hatla ve iki satır halinde yazılmıştır. Bu istifin bir özelliği de alt satırda yazılan yazının devamı üstte ters olarak devam etmiş ve metin tamamlanmıştır. Bu istif Bursa ve Edirne’de örnekleri bulunan Tebriz etkili, erken Osmanlı hat sanatının özelliklerindendir.

III.3.5.6. A6 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 18

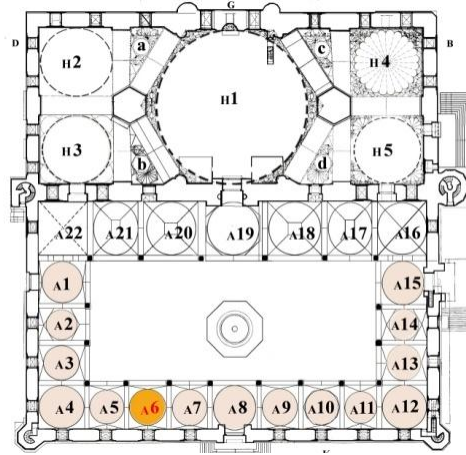
Fotoğraf Nu. : 377-391

Çizim Nu. : 69-71

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: A6 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım, kubbe eteği ve kubbe kasnağında olmak üzere 4 kademeli olup, ayrıca pandantiflerde ve kemerlerdedir (F. 377) , (Ç. 69).

1. Kademe: Kubbe merkezindeki iç bükey altıgenden çıkan helezonik rûmî tasarım mavi ve bordo zemin üzerine uygulanmış dilimli ve hurdeli rûmîlerden oluşmuştur. Motiflerin iskeleti ve anatomik yapılarının tamamen bozulduğu tasarımı çevreleyen daire formu mavi zeminli ve motifsizdir(F. 378).

2. Kademe: Merkezde bulunan dairenin dış kısmında sanal doğru üzerinde kubbenin yüzeyini tamamen kaplayan, altı taksimatlı bir tasarım mevcuttur. Bu doğrular üzerinde bulunan iri şemse formu alt ve üst taraftan düğümlerle göbeğe ve eteğe bağlanmıştır(F. 379). Şemse formu mavi ve kırmızı zeminli olup, içerisinde hurde, dilimli ve yalın rûmîler bulunur. Söz konusu bu formlar arasında üç tane dendanlı form vardır. bunlardan en üstte olan yeşil zeminli hatâyî, rûmî motiflidir. Merkez göbeğe geçme ile bağlıdır(F. 380). Bu formun altında yeşil zeminli yazı kartuşu bulunmaktadır. Kartuşta, celî sülüs hatlı “*Yâ Dâ'im el-Bâkî el-Hallâk*” yazısı bulunmaktadır (F. 381). Söz konusu kartuş bir düğümlerle içerisinde iri hurde rûmîlerle oluşturulmuş mavi ve bordo zeminli kapalı formların bulunduğu üçgen dendanlı forma bağlanmıştır(F. 381). Kompozisyonda yazıların desen içerisinde ufak

kartuşlar içerisine yerleştirilmesi daha önce örneklerini gördüğümüz gibi devrin getirmiş olduğu bir özelliktir. Tasarımın ana kurgusu, formların pervazlarının çift hatlı zencereklerle çevrenmesidir. Çift hatlı zencerekler merkez dairenin hemen dışında başlayarak tüm formların pervazını meydana getirir.

3. *Kademe*: Kubbe eteğinde taksimata uygun şekilde yapılmış altı adet siyah zeminli kûffî-sülûs hatların bulunduğu kartuşlar vardır. Kartuşlar içerisinde, “*Bi’smi’llâhi’rraḥmāni’rraḥīm*”, “*Hüvallahüllezî*”, “*Elḥamdü lillâhi’llezî ḥalaḳa’s-semāvāti*”, “*Lā ilāhe illā hū ‘ālimü’l-ğaybi ve’s-şahādeti*”, “*Ve’l-‘arz vece‘ale’z-zulümāti ve*”, “*Hüve’r-raḥmānū’r-raḥīm, hüva’llāhü’l-lezî lā,*”, “*E’n-nūr sümme’llezîne keferū bi rabbihim ya’dilün*”, “*‘İlāhe illā huve’l-Melikü’l-Ḳuddüsü’s-Selām*”, “*Hüve’l-lezî ḥalaḳaküm*”, “*El-Mü’mīnū’l-Müheymīnū’l-‘Azīzü’l-Cebbāru’l-Mütekebbir, Sübhān-*”, “*Min tıynin sümme ḳazā ecela ve ecelîn müsem mā,*”, “*Allāhi ‘ammā yüşrikün, hüva’llāhü’l-Ḥāliḳu’l-Bārī*”, “*İndehū sümme entüm temterün, vehüve Allāh*”. yazıları bulunmaktadır (F. 382-388). Bu yazılarda yenileme yoktur.

Kartuş araları ise küçük düğüm motifli rozetlerle bağlanmıştır. Bağlantı noktalarındaki ara boşluklar bordo renklidir (F.389).Kasnakta bulunan yazıların metinleri, okunuşları ve anlamları şöyledir:

Metni:

(1) يا دائر الباقي الخلاق

(2) بسم الله الرحمن الرحيم, هو الله الذي

الحمد لله الذي خلق السماوات

(2) لا إله إلا هو عالم الغيب والشهادة

والأرض وجعل الظلمات

(2) هو الرحمن الرحيم هو الله الذي لا

والنور ثم الذين كفروا بربهم يعدلون

(2) إلا هو الملك القدوس السلام

هو الذي خلقكم

(2) المؤمن المهيمن العزيز الجبار المتكبر سبحان

من طين ثم قضي أجلاً وأجلٌ مسمى

(2) الله عما يشركون هو الله الخالق البارئ

عنده ثم انتم تمترون وهو الله

Okunuşu:

1) “Yā Dā’im el-Bākī el-Hallāk” (F. 380)

2) “Bi’smi’llāhi’rraḥmāni’rraḥīm”, “Hüvallahüllezī”

“Elḥamdü lillāhi’llezī ḥalaḳa’s-semāvāti” (F. 383)

2) “Lā ilāhe illā hū ‘ālimü’l-ğaybi ve’s-şahādeti”

“Ve’l-‘arz vece‘ale’z-zulümāti ve” (F. 384)

2) “Hüve’r-raḥmānū’r-raḥīm, hüva’llāhü’l-lezī lā”

“E’n-nūr şümme’llezīne keferū bi rabbihim ya’dilūn” (F. 385)

2) “İlāhe illā huve’l-Melikü’l-Ḳuddūsü’s-Selām”

“Hüve’l-lezî ħalaĥaküm”(F. 386)

2) “El-Mü’minü’l-Müheyminü’l-‘Azîzü’l-Cebbâru’l-Mütekebbir, Sübhân”

“Min tıynin şümme ħazā ecela ve ecelîn müsem mā” (F. 387)

2) “Allāhi ‘ammā yüşrikün, hüva’llāhü’l-Ĥāliķu’l-Bārī”⁶³²

“İndehū şümme entüm temterün, vehüve Allāh”⁶³³ (F. 388)

Anlamı:

1) “Ey sonsuz, baki, yaradan”

2) “Rahman ve Rahim Allah’ın adıyla”, O, öyle Allah’tır ki, O’ndan başka tanrı yoktur. Görülmeyeni ve görüleni bilendir. O, esirgeyendir, bağışlayandır. O, öyle Allah’tır ki, kendisinden başka hiçbir tanrı yoktur. O, mülkün sahibidir, eksiklikten münezzehtir, selamet verendir, emniyete kavuşturandır, gözetip koruyandır, üstündür, istediğini zorla yaptıran, büyüklükte eşi olmayandır. Allah, müşriklerin ortak koştukları şeylerden münezzehtir,²³ O, yaratan, var eden...,²⁴Hamd, gökleri ve yeri yaratan, karanlıkları ve aydınlığı var eden Allah’a mahsustur. Böyle iken inkâr edenler başka şeyleri Rablerine denk tutuyorlar,¹ O öyle bir Rabb’dır ki, sizi çamurdan yaratmış, sonra (her birinize) bir ecel tayin etmiştir. (Kıyametin kopması için) belirlenmiş bir ecel de onun katındadır. Siz ise hâlâ şüphe ediyorsunuz,² Halbuki O,...,³”

4. Kademe: Kubbe kasnağında bulunan kapalı formlar, başlık tarzında bordo zeminli, dendanlar uygulanmıştır. Ayrıca düğümlerle küçük formlar bu başlıkların çarprazlarına ilave edilmiştir(F. 379). Daha önceki kubbenin bir benzeri bu kubbede bozuk olarak uygulanmıştır.

Pendantif: Pendantiflerin merkezinde 1/2 simetrisindeki rûmîlerin, kapalı form oluşturduğu ve içlerinde hatâyî dallarının ilave edildiği dendanlı bir kompozisyona

⁶³² Kur’ân-ı Kerîm, Haşr, 59/23-24.

⁶³³ Kur’ân-ı Kerîm, En’am, 6/1-3.

sahiptir. burada bulunan motiflere dönemindeki uygulamaların dışında XVIII.yüzyıl uygulamalarının yapıldığı görülür. Ancak burada dikkat çeken unsur bu şemsenin çevresindeki çift hatlı düğümlü kartuşlarla bağlantılı olmasıdır. Bu kartuşların içerisinde herhangi bir motif görünmemektedir (F. 390) , (Ç. 70).

Kemer : Kemer yüzeylerinde hilâl biçimli, 1/2 simetrisinde hatâyîler ve yapraklar bulunmaktadır. Bu nakışlar her ne kadar oynanmış olsa da, dönemine ait özgün tasarımlardır. Her iki kemerde bulunan örnekler son onarımlarda yenilenmemiş, eski örnek olarak bırakılmıştır (F. 391) , (Ç. 71).

Değerlendirme:

Kubbe tezyînâtının bazı kısımlarında özellikle pendentif ve kemerlerde dönemin yenilenmemiş eski örnekleri mevcuttur. Ancak bu örnekler de zaman içerisinde özellikle XVIII. yüzyıl tamiratında bazı değişikliklere uğramıştır. Bu örnekler, desen üzerinde yapılan tüm oynamalara karşın, devrin üslûbu hakkında bilgi verme açısından önemlidir.

Tasarımlar arasında yer alan yeşil zeminli küçük kartuşlar içerisinde yine celî sülûs hatla yazılmış, noktasız ve harekesiz zikir cümlesi vardır. Kubbenin kasnak kısmında bulunan altı adet kartuş içerisindeki yazılar, daha önceki örneklerin yazılarında da gördüğümüz gibi iki satır halindedir. Birinci satır celî sülûs hatla ve beyaz renkle, ikinci satır kûfî hatla ve sarı renkle yazılmıştır. Yazılar çok fazla oynanmamış olup en eski örneklerdendir.

III.3.5.7. A7 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 19

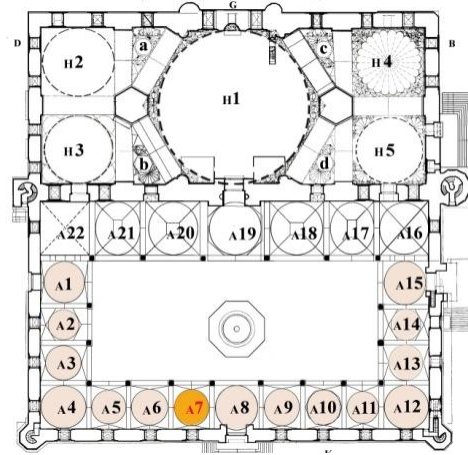
Fotoğraf Nu. : 392 - 402

Çizim Nu. : 72

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: A7 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım, kubbe eteği ve kubbe kasnağında olmak üzere 4 kademeli olup, ayrıca pendentiflerde ve kemerlerdedir (F. 392) , (Ç. 72).

1. Kademe: Kubbe merkezinde siyah zeminli, üzerinde beyaz renkle işlenmiş celî sülüs hatla “*Yâ seyyide’s-sâdât, Yâ veliye’l-ḥasenât, Yâ rafî’a’d-derecât, ḥallîşnâ mine’n-nâr*” yazısı bulunmaktadır. Bu yazı göbeğinin çevresi dendanlı bir hatla sınırlandırılmıştır. Yazının dik harfleri merkezde dönemin özelliği olarak örgü şeklindedir (F. 393-394).

2. Kademe: Altı taksimatlı, kapalı formlar bulunan aynı zamanda merkeze doğru gelen çok tekrarlı tasarımlardan olan bu örnekte, karşılıklı dendanların eklenmesiyle tezyînât kubbe yüzeyini tamamen kaplamıştır (F. 395). Bu formlar içerisinde en dikkat çeken iri, dendanlı, mavi zeminli kapalı form tasarımıdır. Bu form merkeze ve kubbe eteğine bağlıdır. Formun kubbede bulunan, yenilenmemiş eski örneğine baktığımız zaman içeriğinin şeritli, yapışık rûmîlerden oluştuğunu fark edebiliriz (F. 396). Bu tasarımın çok fazla örneği bulunmaz. Son onarımlarda uygulanan yeni tasarımda motiflerin anatomik yapıları ve renklendirme tarzları bozulmuş ve eski örnekte bulunan inceliklere dikkat edilmemiştir.

Söz konusu bu formların arasında kalan aynı zamanda merkez göbeğin dışını çevreleyen, zemini bordo küçük dendanlı formlar yeşil ve pembe rûmî motiflerden müteşekkildir. Desenin uçlarında yine rûmîli tığlar mevcuttur. (F. 397). Bu formun alt kısmında iri üçgen dendanlı form kubbe eteğine oturur. Formun iç bünyesindeki motifler tamamen hurde ve münhanili rûmîlerden meydana gelmiştir ki, hurde, sade ve münhanili rûmîlerde daha önce bahsettiğimiz barok tarzı uygulamalar bulunmaktadır. Dendanlı formların pervazlarında küçük tığ motifleri görülmektedir (F. 398).

3. *Kademe*: Kubbe eteğinde bulunan kuşak, mavi zeminli, üçgen biçimli aynı zamanda dendanlı formların çapraz olarak, yan yana dizilmesi suretiyle meydana gelmiştir (F. 399).

4. *Kademe*: Kubbe kasnağında bulunan kûfî hatlı, “*Yā ḥayra’l-ḥākimīn, Yā a‘dele’l-‘ādilīn*” yazısı, siyah zeminli kenar pervazları çift hatlı kartuşlar halinde uygulanmıştır (F. 400). Kartuşların birbirleri ile bağlantıları yoktur. Kartuş aralarında rûmîli serbest formlar bulunmaktadır.

Kubbede bulunan yazıların metinleri, okunuşları ve anlamları şöyledir:

Metni:

(1) يا سيد السادات، يا ولي الحسنات، يا رافع الدرجات، خلصنا من النار

(2) يا خير الحاكمين ، يا اعدل العادلين

Okunuşu:

1) “*Yā seyyide’s-sādāt, Yā veliye’l-ḥasenāt, Yā rafī’e’d-derecāt, ḥalliṣnā mine’nnār*” (F. 394)

2) “*Yā ḥayra’l-ḥākimīn, Yā a‘dele’l-‘ādilīn*” (F. 400)

Anlamı:

- 1) “Ey efendilerin efendisi, Ey iyiliklerin sahibi, Ey dereceleri yükselten, Bizi cehennemden kurtar”
- 2) “Ey hükmedenlerin en hayırlısı, Ey âdillerin en adâletlisi”

Pendantif : Pendantiflerin merkezlerinde sarı zemin üzerinde beyaz renkli düğümlerle rozetler oluşturulmuştur. Bu şekiller alt ve üst kısımdan yine düğümlerle bağlanırken, sağ ve sol köşelerde de geçmeler eklenmiştir. Ayrıca pendantiflerin uç noktalarındaki düğümlerin oluşturduğu kapalı formların iki kenarında $\frac{1}{2}$ simetrisinde tepelik şeklinde küçük hurdeli rûmîler bulunmaktadır (F. 401).

Kemer : Kemer yüzeylerinde hilâl biçimli tasarım, A9 kubbesindeki ile aynı özellikleri taşımaktadır. Orta ve kenar eksenlere yarım dendanlarla oluşturulan desen, onarım esnasında yenilenmiş, içlerinde rûmî ve hatâyî motifleri ve özellikleri kaybolmuştur. Dendanların haricindeki boşluklar yenilenen tasarımda düğümlü küçük rozetlerle bezenmiştir. $\frac{1}{2}$ simetrisinde ve bordo zeminli bu tezyînâtın merkezinde sadece bir parça eski örnek olarak kalmıştır. Bu dendanlı örneğin içerisinde rûmîli ve hatâyîli bir kompozisyon seçilebilmektedir (F. 402).

Değerlendirme:

Kubbede bulunan kompozisyon birkaç küçük parça dışında tamamen yenilenmiş durumdadır. Bunlar içerisinde şeritli, yapışık rûmîlerden oluşan tasarım dikkat çekici ve önemlidir. Kubbe merkezinde siyah zemin üzerinde bulunan ve beyaz celî sülûs hatla yazılmış olan dairevi kompozisyon muhtemelen onarım esnasında oynanmış olduğu için istifte boşluklar göze çarpmaktadır. Yazının nispetleri bozuktur. Bu yazı metninde de yine harflerin uç kısımları merkezde bir örgü deseni oluşturmuştur. Kubbe kasnağındaki altı adet kartuşta aynı söz kûfî hatla altı defa tekrar edilmiştir. Bu kuşak yazısı da onarımlarda bozulmuş örneklerdendir.

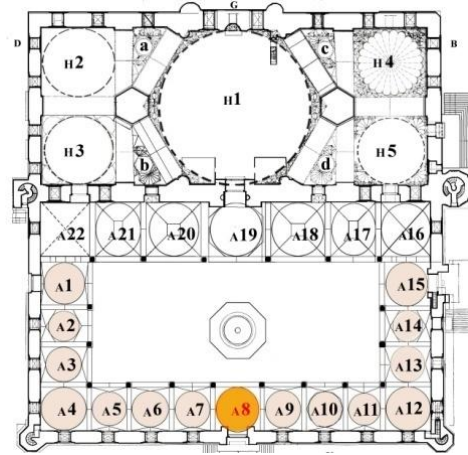
III.3.5.8. A8 Kubbe

Katalog Nu.	: 3
Örnek Nu.	: 20
Fotoğraf Nu.	: 403 - 414
Çizim Nu.	: 73-76

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: A8 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım, kubbe eteği ve kubbe kasnağında olmak üzere 4 kademeli olup, ayrıca pandantiflerdedir (F. 403).

1. Kademe: Kubbe merkezinde sekiz köşeli bir yıldız bulunmaktadır. Bu yıldızın dışını siyah ve beyaz renkli, aynı zamanda alttan-üstten geçmeli bir başka yıldız kuşatır. Örgülü biçimdeki bu yıldızın köşeleri, kubbe eteğine doğru dalgalar halinde dağılan sistemin başlangıç noktasıdır. Merkezde sarı, siyah ve beyaz renkli rûmî hatları ile oluşturulan ve bu düzenlemede, formun iç kısımları açık yeşil, toprak rengi, yeşil ve bordo renkle doldurulmuştur. Bir atom çekirdeğini andıran bu form, kompozisyonun ana iskeletini yönlendirirken, aynı zamanda bazı rûmî hatlarına çıkış noktası bazılarına da bitiş noktası olarak dikkat çekmektedir (F. 404) , (Ç. 73).

Desende, yukarıda bahsettiğimiz gibi üç farklı renkte rûmî hattı bulunmaktadır. Sarı renkli hat üzerinde bulunan rûmîler hurde rûmî, beyaz renkli hat üzerinde bulunan rûmîler münhanili rûmîdir. Siyah hat üzerinde bulunan rûmîler ise münhanili olmakla beraber münhanilerde barok izler hissedilmektedir. Beyaz renkle gölgeleme yapılarak boyutlandırılan benzer örneklerin XVIII. yüzyıl onarımlarından kaldığı tahmin edilmektedir. Rûmîlerin iç bünyeleri işlenmiş olup renklendirmeler tonlama ile yapılmıştır.

Bu kubbede çok daha farklı bir desen tasarlanmıştır. Yukarıda bahsetmiş olduğumuz üç farklı renkteki rûmî hattı, dış kenara yakın bir bölgede birbirleri ile ters-düz şeklinde yapışmak suretiyle, tek ve iri bir rûmî hâlini almıştır. Bir nevi hurde içinde hurde rûmî olmuşlardır. Bu yapışık iri rûmînin kendine ait özel bir hattı olmayıp, sadece beyaz ve siyah hat üzerinde bulunmaktadır. Sarı renkli rûmî bu birleşmelerde taşıyıcı değil, tamamlayıcı ve ayırt edici motif olmuştur. Diğer yandan bu yapışık iri rûmînin karın kısmına dendanlı şekiller ilave edilmiştir (F. 405).

Bu yapışık rûmîden sonra gelen rûmîde de buna benzer bir uygulama yapılmıştır. Bu uygulamada uç kısımda bulunan siyah renkli rûmînin alt tombul kısmındaki sap girişinden başlayan sarı renkli rûmî hattı, uç kısımda bulunan siyah renkli rûmîyi yarım daire şeklinde tahrirledikten sonra aşağıya doğru bir kavisle hilâl şekli verecek şekilde uzanmıştır. Ardından, üzerinde bulunduğu diğer hatla paralel birleştikten sonra, evvelki iri motife dâhil olmuştur. Hilâlin kalınlığı rûmînin kendi kalınlığı kadardır ve içerisine “*es-sultan Murad bin Muhammed Hân*” yazılmıştır (F. 406). Zemin rengi açık yeşil, yazı rengi beyazdır.

Ağırlıklı olarak rûmî motiflerin kullanıldığı desende rûmînin haricinde döneminin izlerini taşıyan ancak zamanla yapıları tamamen bozulmuş hatâyî motifleri vardır. Bu hatâyî motifleri, rûmîlerden kalan boşluklara yerleştirilmiştir.

Desen tasarımında renk ayrımı elde edebilmek için kırık çizgilerden oluşan ve rûmî hatlarına nispeten daha kalın beyaz renkli bir hat kullanılmak suretiyle değişik bir yöntem uygulanmıştır. Bu formun zemini toprak renkli olup diğer zeminler mavi renklidir. Kubbe kompozisyonunda kullanılan desen asimetrik ve çarkıfelek tarzında hazırlanmıştır. Deseni üretme işlemi katlama yöntemiyle değil, kaydırma yöntemiyle yapılmıştır (Ç. 55).

2. *Kademe:* Kubbe merkezini kaplayan ana desenin dışında ince bir hatla ayrılan yazı kuşağının üzerinde altı adet kartuş bulunmaktadır. Kartuşlarda, “*El-ḥamdü li’llāhi’l-lezî Haleka’l-berāyā ve’s-serā*”, “*Yā ‘ālimen bi-hālī ‘aleyke ittiḳālī*”, “*El-fāṭiru’l-ferdū’l-lezî rafe’a’s-semāwāti ve’l-‘ulā*” duaları müsennâ olarak istiflenmiş ve münavebeli olarak uygulanmıştır (F. 407,408). celî Sülüs-sülüs ve celî sülüs-kûfî olarak iki farklı istif, iki farklı tabloda ayrı ayrı uygulanmıştır. İstifler iki katlı olup, aynı zamanda iç içe geçmeli, girift müsennâüslûpta tasarlanmıştır.

Kartuşlar arası bağlantılar pembe zemin üzerindeki beyaz ve sarı renkli dönemin simetrik düğümlü geçme motifleriyle sağlanırken, simetri ekseninde kalan küçük boşluklar yeşil ile renklendirilmiş ve rozet biçimi almıştır (F. 409).

3. Kademe: Kubbe eteğindeki bu kuşakta rûmî motiflerin uygulandığı otuz üç adet başlık vardır. Bu başlıkların arasında düğümlü geçmeler mevcuttur. Diğer yandan bu başlıkların çapraz karşılarında da boşluklara isabet edecek şekilde yerleştirilmiş, yarım daire küçük düğümlü motifler bulunmaktadır (F. 410) , (Ç. 74).

4. Kademe: Kubbenin oturduğu yuvarlak kaidede iki adet bordür bulunmaktadır. Üstteki bordürde sarı ve kırmızı renkli geometrik geçme vardır. Altteki bordürde ise desen kapalı form düzeninde, düğümlü geçmelerle ve rûmîlerle oluşturulmuştur. Mavi ve kırmızı renkli formlar karşılıklı yerleştirilmiştir (F. 411) , (Ç. 75).

Kubbede bulunan yazıların metinleri, okunuşları ve anlamları şöyledir:

Metni:

(1) سلطان مراد بن محمد خان

(2) الحمد لله الذي خلق البرايا والشري

(2) يا عالما بحالي عليك اتكالي

(2) الفاطر الفرد الذي رفع السماوات والعلي

Okunuşu:

1) “Sultān Murād bin Muḥammed Ḥān” (F. 406)

- 2) “El-ḥamdü li’llāhi’l-lezī”
- 2) “Ḥaleka’l-berāyā ve’s-serā”(F. 407)
- 2)“Yā ‘ālimen bi-hālī ‘aleyke ittiḳālī”
- 2) “El-fāṭiru’l-ferdü’l-lezī rafe’a’s-semāvāti ve’l-‘ulā” (F. 408)

Anlamı:

- 1) “Sultan Mehmet oğlu Murad Han”
- 2) “Toprağı ve mahlûkatı yaratana hamdolsun”
- 2) “Ey hâlimi bilen yalnız sana güvenir, sana dayanırım”
- 2) “Gökleri, şan ve şeref sahib(ler)ini yücelten tek, yaratıcı”

Pendantif: Kubbeye geçiş elemanı olan pendantiflerin merkezinde, dandanlı oval form içerisinde dönemin tezyînât özelliklerinden vazo içerisine yerleştirilmiş çiçek buketi vardır. Bu oval desenin raspa altından çıkartılan eski bir örneği 1/2 oranında bir pendantif üzerinde bırakılmış, diğerleri tamamen yenilenmiştir. Yenileme işlemlerinin de başarılı olduğunu söylemek mümkün değildir. Zira orijinal örnek oldukça silik olmasına rağmen renk ve motiflerin uyuşmadığı bir gerçektir (F. 412) , (Ç. 76). Formun dışında kalan ve pendantifin sağ ve sol kanatlarında bulunan üçgenlerde, kanatlı ve hurdeli rûmî motiflerden müteşekkil iki hatlı “S” vardır. Bunlar tamamen yenilenmiş olup eski örnekleri de mevcut değildir. Renk ve motifler bozulmuştur. Pendantiflerin çevresine üzerinde dönemin düğüm motifinin bulunduğu bir cetvel çekilmiştir.

Kemer : Kemer yüzeylerinde tezyînât yoktur.

Değerlendirme:

Kuzey avlu girişinin üzerindeki kubbede bulunan bu tezyînât orijinal olan örneklerden biridir. Rûmîlerin anatomik yapısı, biçimleri, üzerlerinde uygulanan münhaniler ve özellikle birbirleriyle birleşerek yek vücut olmaları desene çok farklı bir renk katmıştır. Motiflerin tonlamalı olarak renklendirilmesi, düğüm motiflerinin fazlaca uygulanması, motifler arasına yazıların serpiştirilmesi, kubbe eteğindeki yazı istifleri, kubbe kaidesindeki bordür ve pendentifteki buket tasarımı da tezyînâtın orijinal olduğunun kanıtıdır.

Diğer yandan kapalı formlarla ve farklı renklerle çarkı felek görüntüsü verilen tasarımda, desen sekizli bir tekrardan oluşmaktadır ancak simetrik değildir. Simetrik gibi görünmesine karşın asimetrik desen tasarımı da yine dönemin en belirgin özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Desenler kaydırma metoduyla uygulanmıştır. Harîmdeki ana kubbenin motifleriyle benzerlik gösteren bu kubbenin kalem işleri motif ve desen açısından câminin diğer kubbelerinde bulunan tezyînâtlar içerisinde en ilginç ve en karmaşık olanıdır.

Söz konusu bu kubbede üç farklı yazı kompozisyonu vardır. Kubbe merkezindeki sekiz köşeli yıldızın devamında motifler içerisinde çark-ı felek tarzında oluşan kartuşlara, Câminin banisi Sultan II. Murad'ın ismi sekiz kez tekrar edilmiştir. Sultanın künyesi açık yeşil zemin üzerine beyaz renk ve celî sülüs hat ile yazılmıştır. Kubbe kasnağında bulunan ve siyah zeminli altı adet kartuş içerine yazılmış farklı iki istif kompozisyonu vardır. İki satır halinde yazılan ve biri, celî sülüs/sülüs diğeri de celî kûfi/sülüs, karışımından oluşturulan bu kompozisyonlar münavebeli olarak tekrar edilmişlerdir. Celî sülüs/sülüs olan tabloda yazılar ayrıca kendi içerisinde beyaz, sarı ve pembe olmak üzere üç farklı renkle ve müsennâ istifle kompoze edilmiştir. Kuşaktaki diğer tablo içerisinde yer alan yazı ise alt sıra beyaz renkli sülüs, üst sıra ise sarı renkli kûfi hattan oluşmaktadır. Erken Osmanlı dönemi hat sanatında kullanılan bu kompozisyonlar dönem özelliğini yansıtmaktadır.

III.3.5.9. A9 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 21

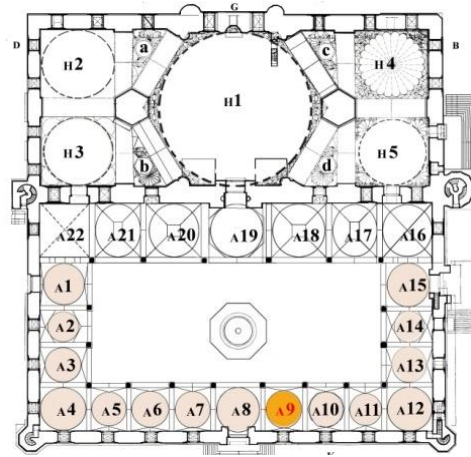
Fotoğraf Nu. : 415 - 425

Çizim Nu. : 77

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: A9 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım, kubbe eteği ve kubbe kasnağında olmak üzere 4 kademeli olup, ayrıca pendentiflerde ve kemerlerdedir (F. 415) , (Ç. 77).

1. Kademe: Kubbe merkezinde bordo, mavi ve toprak rengi olmak üzere üç farklı renkte, iç içe girmiş girift münhanilerden oluşan, altı dilimli, zemin rengi kırmızı yuvarlak göbek motifi bulunmaktadır (F. 416).

2. Kademe: Bu alanda da simetrik desen uygulanmıştır. Sanal doğrulardan birincisi üzerindeki iri dendanlı desen, renk ve motif açısından kompozisyonun diğer parçaları ile aynıdır. Kaval kepçe sistemli bu dendanlı form, kendi içerisinde de mavi zeminli küçük bir forma sahiptir. Büyük form dairenin dış çerçevesine oturur ve kubbe merkezine yönlüdür. Uçlarındaki minik tepeliklerle merkezdeki göbekte bağlantı kurmuşlardır. Diğer doğru üzerinde, önce merkez göbeğin dış kenarlarındaki dendanların uçlarında ekli bulunan altı adet başlık tarzındaki tığların bulunduğu desen vardır. Siyah tahrirli kapalı form şeklindeki dendanlı başlıkların iç kısımları, sarı ve pembe renkli, münhani ve hurde rûmî motiflerle oluşturulmuştur. Zemin rengi mavidir. Kubbe eteğine doğru uzanan bu desenler, leke değerleri itibariyle altı kollu yıldız görüntüsü vermektedir (F. 417).

Sözü edilen bu formun devamında, yani büyük dendanlı desenin arasında kalan boşluklara ilave edilen kapalı formlar vardır. Bu formlar birbirleri ile bağlantılıdır ve bağlantı noktaları düğüm motifi ile sağlanmıştır. Bunlar da rûmîlerden oluşmuştur. Her iki başlığın zemin renkleri kırmızıdır (F. 418).

3. *Kademe:* Kubbe eteğinde bulunan kuşakta yine rûmîlerden ve düğüm motiflerinden oluşan çapraz tığ desenleri mevcuttur. Yönü aşağıya olan tığların zemini mavi, rûmîleri ise pembe renklidir. Tığların uçlarında küçük ebatta geçmeler, onunda üzerinde tepelik vardır. Diğer düğüm motiflerinin ise, yönü kubbe merkezine doğru ve diğerinden daha küçük ölçektir. Tamamı birbirleri ile bağlantılı olan geçmelerdir ve yirmi yedi adettir. Beyaz zemin üzerine siyah tahrir çekilerek uygulanmıştır (F. 419).

4. *Kademe:* Kubbe kaidesinde, kûfî hatla; “*Bismillāhi’r-raḥmāni’r-raḥīm*, “*Yā seyide’s-sādāt*. *Yā mucībe’d-da’avāt*”. “*Yā veliye’l-ḥasenāt*”. “*Yā rafī’a’d-derecāt*”. “*Yā ḡāfire’l-ḥaṭāyāt*”. “*Yā sāmi’a’l-eşvāt*”. “*Yā muḡṭiye’l-mes’ulāt*”. “*Yā ilāhe’l-‘ālemīn*”. “*Yā ḥayra’n-nāşırīn*”. “*Yā ekreme’l-ekremīn*”. “*Yā erḥame’r-rāḥimīn*”. “*Sübḥāneke lā ilāhe illā ente ḥallişnā mine’n-nār*” dualarının bulunduğu siyah zeminli yazı kuşağı bulunmaktadır bk.(F. 420- 423). Kubbede bulunan yazıların metinleri, okunuşları ve anlamları şöyledir:

Metni:

(1) بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيْمِ

(1) يَا سَيِّدَ السَّادَاتِ ، يَا مُجِيبَ الدَّعَوَاتِ

(1) يَا وَلِيَّ الْحَسَنَاتِ، يَا رَافِعَ الدَّرَجَاتِ، يَا غَافِرَ الْخَطِيئَاتِ

(1) يَا سَامِعَ الْاَصْوَاتِ ، يَا مَغْطِي الْمَسْئَلَاتِ ، يَا اِلَهَ الْعَالَمِيْنَ،

(1) يَا خَيْرَ النَّاصِرِيْنَ ، يَا اَكْرَمَ الْاِكْرَمِيْنَ،

(1) سُبْحَانَكَ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ خَلِّصْنَا مِنَ النَّارِ أَرْحَمَ الرَّاحِمِينَ،

(2) يَا أَهْدَى يَا كَرِيمَ

(2) يَا خَفِيَ الطَّافِ بِنَا مِمَّا خَافَ

Okunuşu:

1) “Bismillāhi’r-raḥmāni’r-raḥīm”

1) “Yā seyide’s-sādāt, Yā mucībe’d-da’avāt” (F. 420)

1) “Yā veliye’l-ḥasenāt, Yā rafī’a’d-derecāt, Yā ġāfire’l-ḥaṭāyāt” (F. 421)

1) “Yā sāmi’a’l-eşvāt, Yā muġṭiye’l-mes’ulāt, yā ilāhe’l-‘ālemīn, Yā ḥayra’n-nāşirīn, Yā ekreme’l-ekremīn” (F. 422)

1) “Yā erḥame’r-rāḥimīn, Sübhāneke lā ilāhe illā ente ḥallişnā mine’n-nār”(F. 423)

2) “Ya Ehad, Ya Samed”

2) “Yā Ḥafiyye’l-elṭāf. Neccinā mimmā neḥāf” (F. 424)

Anlamı:

1) “Esirgeyen ve bağışlayan Allah’ın adıyla”

1) “Ey efendilerin efendisi, Ey dualara cevap veren”

1) “Ey iyiliklerin sahibi, Ey dereceleri yükselten, Ey hataları bağışlayan”

1) “Ey sesleri işiten, Ey dilekleri veren, Ey âlemlerin ilahı, Ey yardım edenlerin en hayırlısı, Ey ikram edenlerin en iyi ikram edicisi”

1) “Ey merhamet edenlerin en merhametlisi, Bütün kusurlardan münezzehsin, Senden başka ilâh yok. Bizi cehennemden kurtar”

2) “Ey bir ve tek olan, hiçbir şeye muhtaç olmayan, her şey kendisine muhtaç olan”

2) “Ey lütufları gizli olan Allah’ım! Bizi korktuklarımızdan emin eyle”

Pendantif : Kubbeye geçiş elemanı olan beyaz zeminli pendantiflerin iç çevresinde ince bir flato üzerinde küçük düğüm motifleri bulunmaktadır. Pendantifin sağ ve sol köşesinde bu düğümler daha büyük ve dairenin 2/3’si kadardır. Ayrıca pendantifin ortasında ters kalp biçiminde, içerisinde “*Yā Ehad, Yā Samed*”, “*Yā Hafīyye’l-elṭāf. Neccinā mim mā neḥāf,*” celî kûfî ve celî sülûs birlikte istiflenmiş müsennâhat vardır. Bu tablo uçlarındaki düğümlerle kenar çerçeveye bağlıdır. Düğüm motiflerinin aralarındaki küçük boşluklar siyah renkle doldurulmuştur (F. 424).

Kemer : Kubbenin kuzey ve güney aksındaki kemer yüzeylerinde yine kalem işleri mevcuttur. Güney yöndeki tamamen yenilenmiş olup herhangi bir özelliği yoktur. Duvar kısmında bulunan desende çok silik olmakla beraber merkezde, 1/2 simetrisinde ve tepelik formunda dendanlı bir şemse görülmektedir. Şemsenin içerisinde sarı renkli ½ simetrisinde rûmî ve hatâyî motifli desen bulunmaktadır. Bu şemse formu yarım olarak kemerin üst kenarına da uygulanmış, bunun dışında kalan boşluklar ise beyaz renkli düğümlerle doldurulmuştur (F. 425).

Değerlendirme:

Tamamen yenilenen kubbe tezyînâtında, kubbe merkezindeki göbekte birlikte, dendanlı kapalı formlardan iki tanesi, yenilenmemiş ve eski örnek olarak bırakılmıştır. Bu örneklerde çok sağlıklı değildir. Zira bunlar üzerinde de yine oynamalar vardır. Ancak dilimli, dendanlı ve münhanili rûmîler dönemi yansıtmaktadır. Kubbe kasnağında kuşak yazısı olarak siyah zemin üzerinde beyaz kûfî hatla yazılmış bir dua cümlesi bulunmaktadır. 2008 yılındaki araştırmalarımızda bulunmayan bu yazı kuşağı 2009 yılındaki onarımda ilave edilmiştir. Kubbedeki diğer yazı ise pendantifte bulunan rozet içerisinde, müsennâ üslûpta ve celî kûfî/sülûs birlikteliği ile istif edilmiştir. İstif, lacivert zemin üzerinde, beyaz, sarı ve kırmızı renklerden oluşturulmuştur.

III.3.5.10. A10 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. :22

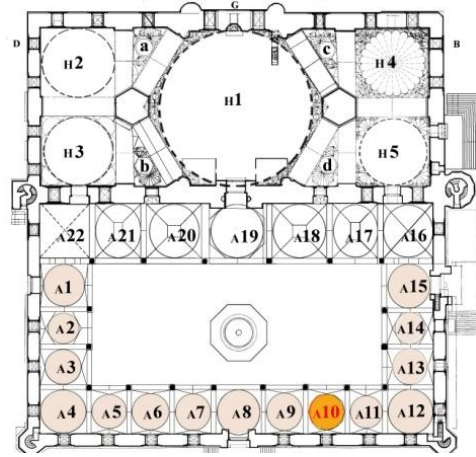
Fotoğraf Nu. : 426 - 442

Çizim Nu. : 78-79

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: A10 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım, kubbe eteği ve kubbe kasnağında olmak üzere 4 kademeli olup, ayrıca pendentiflerde ve kemerlerdedir (F. 426) , (Ç. 79).

1. Kademe: Kubbe merkezinde turkuaz zemin üzerinde, beyaz renkli “Sübḥāna’llah el-’alīm el-’aẓīm,” ibaresi kûfî hatla nakşedilmiştir. Altı kere tekrar edilen yazının türü, istif özellikleri ve üst kısmındaki örgüler ile birleşmesi dönemin karakteristik özelliğidir (F. 427).

2. Kademe: Merkezde bulunan dairenin çevresinde sıralanmış altı adet yeşil zeminli, sarı, beyaz renkli tepelik formunda rûmî motifli başlık bulunmaktadır. Bu başlıktan başka, dış dairenin çevresindeki dendanların iç bükeylerindeki uçlarına yerleştirilmiş, yeşil zeminli dendanlı formlar vardır. Bu formlar, merkeze bağlı diğer başlığın biraz büyük ölçeklisi ve hatâyî motiflisidir. Hatâyîler kırmızı ve yeşildir. Bu iki form karşılıklı olarak yerleştirilmişlerdir. Diğer yandan bahsedilen başlıkların arasına yerleştirilmiş, uçları, dairenin iç ve dış çizgilerine dokunan iri, dendanlı şemseler vardır. 1/2 simetrisinde tasarlanan bu şemselerin motifleri münhanili ve dendanlı rûmîlerden müteşekkildir. Diğerleri gibi bu rûmîler tonlamalı olarak renklendirilmiştir. Kenar pervazı düğüm motifli hatla sınırlandırılan şemse biçimi ovaldir. Pervazdaki dendanlar, içe dönük düğüm motifleriyle gayet esprili bir

biçimde oluşturulmuştur. Şemsenin dış kısmına ilave edilen noktalar da bu görünüme katkı sağlamıştır. Bu espri mükemmeldir. Rûmîleri, hatâyîleri, renklendirmesi ve düğüm motifleri ile bu şemse, döneminin özelliklerini yansıtan en güzel örneklerdendir (F. 428). Bu örnekler XV. yüzyılın güçlü üslûp birliğinin varlığının işaretidir.

3. *Kademe*: Kubbe eteğindeki bu kuşakta kırmızı zeminli ve yeşil zeminli olmak üzere çapraz yirmi dört adet başlık tarzı dendanlar mevcuttur. Bunların her ikisinin de motifleri rûmî, renkleri sarıdır. Dendanlı kısma oturmuş olan başlıkların birbirleri ile bağlantısı için düğümler kullanılmıştır (F. 429) , (Ç. 79).

4. *Kademe*: Kubbenin kasnağı onikigendir ve mi'mari olarak diğerlerinden farklıdır. Kasnağın her bir yüzeyinde, “*Sübḥāna’llah el-‘alīm el-‘azīm*”, “*Bismillāhi’r-raḥmāni’r-raḥīm*”, “*Es’elūke yā ḡāfirū’s-seyyi’āt*” “*Yā muḥṣiye’l-mes’ulāt sübhānek*”, “*Lā ilāhe illā ente veḥfaẓnā*”, “*...ḥāsiben, yā ḥayru’l...*” “*Yā ḥayra’l-ḡāfirīn, Yā ḥayra’l-ḥāfiẓīn*”. “*Yā ḥayra’l-Münzilīn*”. “*Yā ḥayra..*” “*Yā ḥayra’l-muḥsinīn Yā ḥayra’r-rāziqīn*”. “*Yā ḥayra’ş-şāfi’īn*”. “*Yā ḥayra’l-müste’nisīn sübhāneke lā ilāhe*”. “*Lā ilāhe illā ente ḥalliṣnā mine’n-nār*” celî sülüs ve kûfî istifte münavebeli olarak yazılmıştır. Kubbede bulunan yazıların metinleri, okunuşları ve anlamları şöyledir (F. 430 - 440);

Metni:

(1) سُبْحَانَ اللَّهِ الْعَلِيمِ الْعَظِيمِ

(2) اللَّهُمَّ إِنِّي سَمِعْتُكَ الرَّحْمَنَ الرَّحِيمَ

(2) أَسْأَلُكَ يَا غَافِرَ السَّيِّئَاتِ

(2) يَا مُعْطِيَ الْمَسْأَلَاتِ، سُبْحَانَكَ

(2) وَاحْفَظْنَا يَا إِلَهَ الْإِلَهِاتِ

Yazı yok (2)

(2)جاسباً يا خير

(2) يَا خَيْرَ الْغَافِرِينَ يَا خَيْرَ الْحَافِظِينَ

(2) يَا خَيْرَ الْمُنْزِلِينَ

(2) يَا خَيْرَ الْمُحْسِنِينَ، يَا خَيْرَ الرَّاغِبِينَ

(2) يَا خَيْرَ الشَّافِعِينَ

(2) يَا خَيْرَ الْمُسْتَأْنِسِينَ سُبْحَانَكَ لَا إِلَهَ

(2) إِلَّا أَنْتَ خَلِّصْنَا مِنَ النَّارِ

Okunuşu:

- 1) “Sübḥāna’llah el-‘alīm el-‘aẓīm”(F. 427)
- 2) “Bismillāhi’r-raḥmāni’r-raḥīm,Allahümme innī”(F. 430)
- 2) “Es’elüke yā ġāfirü’s-seyyi‘āt” (F. 431)
- 2) “Yā mu‘ṭıye’l-mes’ulāt sübhānek”(F. 432)
- 2) “Lā ilāhe illā ente veḥfaẓnâ”(F. 433)
- 2) “...ḥāsiben, yā ḥayru’l ...” (F. 434)
- 2) “Yā ḥayra’l-ğāfirîn, Yā ḥayra’l-ḥāfızîn” (F. 435)
- 2) “Yā ḥayra’l-Münzilîn, Yā ḥayra,,,” (F. 436)

2) “Yā ḥayra’l-muḥsinīn, Yā ḥayra’r-rāziqīn” (F. 437)

2) “Yā ḥayra’ş-şāfi’īn” (F. 438)

2) “Yā ḥayra’l-müste’nisīn, sübhāneke lā ilāhe” (F. 439)

2) “Lā ilāhe illā ente ḥallişnā mine’n-nār” (F. 440)

Anlamı:

1) “En güzel övgüler, tüm eksikliklerden uzak olan, Allah'a dır”

2) “Esirgeyen ve bağışlayan Allah’ın adıyla”

2) “Ey kötülükleri başlayan senden istiyorum”

2) “Ey dilekleri veren, tüm övgüler sanadır”

2) “Senden başka ilah yoktur, bizleri muhafaza eyle, koru”

2) “Ey bağışlayanların en hayırlısı, Ey koruyanların en hayırlısı”

2) “Ey indirenlerin en hayırlısı”

2) “Ey ihsan edenlerin en hayırlısı, Ey rızık verenlerin en hayırlısı”

2) “Ey şefaath edenlerin en hayırlısı”

2) “Ey kendisine ünsiyet edilenlerin en hayırlısı, Bütün kusurlardan münezzehsin”

2) “Senden başka ilah yok. Bizi cehennemden kurtar”

Pendantif: Kubbeye geçiş elemanı olan pendantifler, kasnağın yapısına göre şekillendikleri için, üç boyutlu bir şekil almıştır. Ortadaki üçgen yüzeyin içerisinde asimetrik düzende tasarlanmış, rûmî motifli, dandanlı bir şemse vardır. Şemse alt, üst ve köşelerden düğüm motifleri ile kenar çerçeveye bağlanmıştır. Bu kısmın kenarlarındaki üçgenlerde ise rûmî, hatâyî ve düğümlü desenler uygulanmıştır. Eski

örnek çok net okunmazken, yeni uygulamaların da desen ve renk problemi bulunmaktadır (F. 441,442).

Kemer : Kuzey-güney ekseninde bulunan kemer yüzeylerinin merkezinde büyük bir düğüm motifi uygulanmıştır.

Değerlendirme:

On iki köşeli bir kaide üzerine oturan kubbe merkezindeki yazı göbeği, yeşil zemin üzerinde 1/6 simetrisinde kûfî hatla yazılmıştır. Uzun harflerin uçları birbirleri ile birleştirilerek örgü görüntüsü elde edilmiştir. Kasnaktaki kuşak yazısında ise celî sülûs ve kûfî hat dönüşümlü olarak kullanılmıştır. Celî sülûs hatlı olan bazı yazı kartuşları eski güzelliğini korurken, kûfî ile yeni onarılanlar hem yazı olarak, hem de anlam olarak okunabilme özelliklerini kaybetmişlerdir.

III.3.5.11. A11 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 23

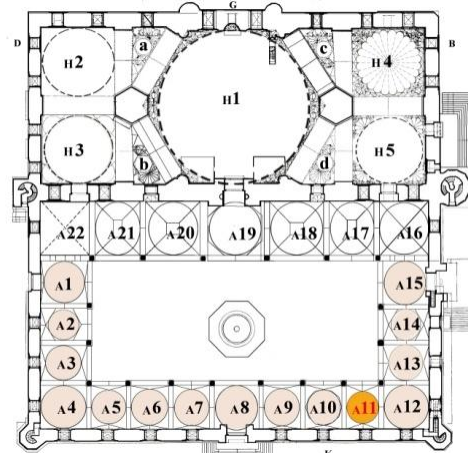
Fotoğraf Nu. : 443 - 457

Çizim Nu. : 80

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: A11 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım, kubbe eteği ve kubbe kasnağında olmak üzere 4 kademeli olup, ayrıca pendentiflerde ve kemerlerdedir (F. 443) , (Ç.80).

1. *Kademe:* Kubbe merkezindeki dairevi form içinde yeşil ve mavi zemin üzerine, kûfî hatla, “*Yâ Ehad, Yâ Şamed*”, celî sülûs hatla, “*Allâhümme yâ dâ’ime’l-bâkiye’l-Hallâk, Hayyu’l-Kayyûm lâ tenâmü velâtefûtu,*” yazıları iki sıra halinde istiflenmiştir. Yazılar ve istifi, devrinin tipik örneklerinden olup, harf uzantılarının bulunduğu merkezde geçmelerle bir daire formu oluşmuştur (F. 444).

2. *Kademe:* Bu bölümde çift hatlı zencerek ve düğümlerin bir ağırlığı söz konusudur. Yazıların bulunduğu merkez dairenin sınırları geçmelerle belirlenmiş ve buradan desenin her bölgesine yayılmıştır. Çift hatlı zencerek beyaz renkli, ara boşlukları ise siyah renklidir. Tezyînâtı oluşturan tüm kapalı formların sınırları da bu geçme ve düğümlerle sağlanmıştır. Aynı zamanda bu motifler sekiz taksimatlı tasarımın simetri eksenlerini işaret eder.

Merkez dairenin dış kenarındaki geçmelerin yardımıyla oluşturulan dendanlar bordo zemindir. Motifleri yeşil ve sarı renkli rûmîlerdir. Başlığın sınırlarını şekillendiren çift hatlı zencerek üstten ve yanlardan devam ettirilmek suretiyle, üstte

altı köşeli yıldız silüetli, düğümlü, rozet oluşturmuştur. Yanda ise içerisinde buket bulunan kapalı formlar teşekkül etmiştir. Bu düğümlü rozet formu aynı zamanda merkezden sanal olarak uzanan çizgi üzerinde bulunan dendanlar ve kapalı formları birbirine bağlayan bir işlev görmektedir.

Bu arada çift hatlı zencerek rozetin oluşumunu tamamladıktan sonra uzantılarıyla kenarları dendanlı kapalı formu meydana getirir. Form 1/2 simetrisinde bordo zeminli, sarı ve yeşil renkli, hurdeli ve münhanili rûmîlerden müteşekkildir. Ayrıca desen içerisinde diğer formlara nispetle büyük ölçekte tasarlanmıştır. Dendanları oluşturan çift hatlı zencerek düğümleri bir iç ve bir dış olmak üzere sırayla yerleştirilmiştir. İç yüzeyde bulunan düğümler dendanlara keskinlik, dış yüzeyde bulunan düğümler ise, nokta işlevi görmekle pratik fayda sağlamıştır

Çift hatlı zencerek kapalı formun sınırlarını şekillendirdikten sonra, formun uç kısmında bir düğümlü rozet oluşturur. Rozetlerin alt kısmında bordo zeminli, hatâyî motifli iri şemse motifi vardır. Bu şemse yine bir düğümlü alt pervaza bağlanmıştır (F. 445). Bu dendanlı şemse formlarının arasında ise, tabanı kubbe eteğinde bulunan üçgen biçimli ve dendanlı desen bulunmaktadır. desenin yönü kubbe merkezine doğru, bordo zemin üzerinde, sarı ve yeşil renkli rûmî 1/2 simetrisindedir. Desenin uç kısmında bulunan düğümlü rozet, aynı zamanda kapalı formları birbirine bağlayan bir işlev görür. Rozetin devamında bir düğümlü devam eden çift hatlı zencerek, yukarıdan gelen içi buket tezyînâtı başlıkla birleşir. Bir nevi, çift hatlı zencerek ve düğüm tasarımı olan bu desenin, çiçek buketli formlar hariç tamamı yenilenmiştir (F. 446). Yenileme esnasında motiflerin anatomik yapılarına dikkat edilmediği için bozuktur. Ancak genel yapı itibarıyla dönemin bir kısım özelliklerinden örnekler sunar.

3. *Kademe:* Kubbe eteğine doğru üç kuşak oluşturulmuştur. Bu kuşakların ilkinde yönleri aşağı doğru, yan yana sıralanmış, elli adet olan, bordo zeminli ve rûmî motifli başlıklar mevcuttur. Başlıkların tepe noktalarında dönemin düğüm motifleri vardır. Eski örneklerde motifler çok flu olarak görülmesine karşın, motiflerin yapılarındaki zariflik dikkat çeker. Ayrıca bu kısımda siyah zeminli yazı kuşağı vardır ve kartuşlar içerisinde kûfî yazılar bulunmaktadır.

4. *Kademe*: Kubbe kasnağındaki bu kuşakta ise ilk kuşakta bulunan başlık tarzındaki dendanlar, renk ve desen olarak aynen tekrar etmiştir (F.447). Kubbede bulunan yazıların metinleri, okunuşları ve anlamları şöyledir:

Metni:

(1) يا اجد ، يا حمد

(1) اللهم يا دأمر الباقي الخلاق، الحي القيوم لا تنام ولا تقوت

(2) بسم الله الرحمن الرحيم اللهم يا من اقر له بل عذوبه..كل معذوبه

(2) يا من يحمده , ...كل معذوبه

(2) يا من يهرع اليه كل مشهود به

(2) يا من يطلب عنده كل مفقود ,

(2) يا من ساءله غير مردود , يا من بابه

(2) عن سواله غير مسدود يا من هو غير

(2) موقوف ولا محدود يا من..

Okunuşu:

1) “Yā Eḥad, Yā Şamed” (F. 444)

1) “Allāhümme yā dā’ime’l-bāḳiye’l-Ḥallāk, Ḥayyu’l-Ḳayyūm lā tenāmü velā tefütü” (F.444)

2) “Bismillāhirraḥmānirraḥim”, “Allāhümme” (F.448)

2) “Ya men eḡarra lehû bil ‘udûdi.? bihî.? Küllü ma‘dûd” (F.449)

2) “Ya men yaḡmedü(hû) küllü maḡmûd” (F.450)

2) “Ya men yeḡrau ileyhi küllü meṡhûd .. mahsûd.. ” (F.451)

2) “Ya men yuṡlabu ‘indehû küllü meḡḡûd” (F.452)

2) “Ya men sâ’ilühû gayru merdûd,ya men bâbühû” (F.453)

2) “an siven lehû gayru mesdûd,ya men hüve gayru” (F.454)

2) “mevṡûf ve la maḡdûd, ya men” (F.455)

Anlamı:

1) “Ey bir olan, Ey hiçbir şeye muhtaç olmayan, her şey kendisine muhtaç olan Allah’ım”

1) “Ey varlığı sürekli olan, Zatı ile kaim, Ezeli ve ebedi bir hayat ile diri, mükemmel yaratan, devamlı yaratan, varlığı ebedî olan, uyumayan ve ölümsüz Allah’ım”

2) “Esirgeyen ve bağışlayan Allah’ın adıyla” Allahım, ey her sayılan şeyin, O'nun için ikrar ettiği zât! Ey her övülen şeyin (O'na) hamdettiği zât! Ey her meṡhûdun?/haset edilenin?.. aceleyle O'na yürüdüğü zât! Ey her kaybedilen şeyin, O'nun huzurunda isteneceği/aranacağı zât! Ey O'na el açanın/O'ndan isteyen geri çevrilmediği zât! Ey kapısı mâsivâyâ kapalı olmayan zât! Ey vasfa ve hadde gelmez, noksan sıfatlardan münezzeh ve hudutsuz zât! Ey..”

Pendantif: Kubbeye geçiş elemanı olan pendantiflerde A10 kubbesinin pendantiflerinde bulunan asimetrik tasarımlı şemse motifi burada da aynen tekrar edilmiştir. Farklılık bu pendantifte tezyînât alanı daha geniş olduğu için, şemse etrafındaki düğümlerin ve geçmelerin sayıca ve ebatça fazla olmasıdır (F. 456).

Kemer : Kuzey-güney aksında bulunan kemer yüzeylerinde kalem işleri bulunmaktadır. Ancak bu örnekler eski örneklerden olup, az bir kısmı görülmektedir. Buna göre kuzey yönde bulunan kemer üzerinde üzüm ve zeytin dalları da bulunan

barok motiflerle müzeyyendir. Aksi istikamette bulunan kemerde ise raspa neticesi elde edilen döneme ait motiflere müdahale edilerek, bir miktar canlandırma yapılmıştır. Neticesinde düğüm, rûmî ve merkezi hatâyî motiflerinden birkaç parça görülebilmektedir (F. 457).

Değerlendirme:

Kubbe göbeğinde bulunan yazı iki satır halinde yazılmıştır, alt satır celî sülüs, üst satır ise celî kûfî'dir. Zemin açık ve parlak yeşil, yazılar ise beyaz ve sarı renklidir. Kubbe kasnağında sekiz adet kartuş içerisinde siyah zeminli, kûfî hatla yazılmış bir kompozisyon vardır. Daha önceki araştırmalarımız esnasında bu kasnakta yazılar bulunmamakta iken 2011 yılında ilave edilmiştir. Kartuşlardan dört tanesinde yazı bulunmaktadır. Ancak yazıların okunabilirlikleri yoktur.

III.3.5.12. A12 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 24

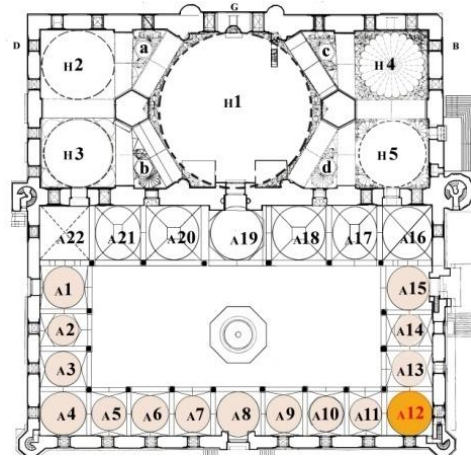
Fotoğraf Nu. : 458 - 462

Çizim Nu. : 81-83

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: A12 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım, kubbe eteği ve kubbe kasnağında olmak üzere 4 kademeli olup, ayrıca pendentiflerdedir. (F. 458) , (Ç. 81).

1. Kademe: Kubbe merkezinde bulunan daire içerisinde on altı dilimli bir şekil vardır. Bu şekiller rûmî motiflere benzetilmek istenmiş, ancak üzerlerine rûmîler eklenmemiştir. Bordo zemin üzerine beyaz çizgilerle damlaya benzer yan yana şekiller oluşturulmuştur. Şekillerin birleşim noktalarına tepelik ilave edilmiş, içleri mavi renkle doldurulmuştur (F. 459).

2. Kademe: Pembe renkli dairenin dışındaki bu alanda 8 taksimatlı simetrik bir tasarım mevcuttur. Mavi zeminli bu ana desende, beyaz ve sarı renkli iki rûmî hat ile zemini bordo ile doldurulmuş kapalı formlar elde edilmiştir. Birinci form, iki kapalı formun birleşmesi ile meydana gelmiştir ve iki pervaz arasını dolduracak boyuttadır. Bu büyük formun arasında kalan diğer kapalı formlar ise daha küçük ebattadır. Dikey gelişme gösteren bu formlar iki farklı renkteki hattın iç içe geçmesiyle uzatılmışlardır. Yatay genişleme yine rûmî dallarının birbirleri ile bağlanması ile oluşturulmuştur. Rûmîler iç bünyeli, hurdeli ve tonlamalı olarak renklendirilmiştir. Rûmî motifler müstakil olup, çıkış noktası kendi bünyelerindendir (F. 460).

3. *Kademe:* Kubbedeki büyük daire kompozisyonunun dışında yine başlık tarzında tığ desenleri vardır. Kırk yedi adet olan bu başlıkların iç kısımları mavi ve bordo renkle doldurulmuştur. Motifler, sarı renkte rûmîlerden oluşmaktadır (Ç. 82).

4. *Kademe:* Kubbe kasnağında bulunan kuşağın merkezinde kaval kepçe sistemi uygulanmış ve zikzaklı bir çizgisel formla renk ayrımı elde edilmiştir. Ayırımlarda kullanılan renkler alt yönde mavi, üst tarafta ise bordo renklidir. Motifler ise rûmîdir (F. 461).

Pendantif : Kubbeye geçiş elemanı olan pendantiflerde 1/4 simetrisinde, rûmî motiflerden oluşan dendanlı bir şemse mevcuttur. Şemse alt ve üst uçlarından düğümlü rozetlerle kenar çizgilerine bağlanmıştır. Üçgenin köşelerinde, düğüm motifli, iç bükey, yarım daireler vardır (F. 462) , (Ç. 83).

Değerlendirme:

Kubbe, orijinal olmakla birlikte, tezyînât tamamen yenilenmiştir. Sadece köşeye isabet eden pendantifte bir miktar eski örnek vardır. Yenileme işleminde uygulama güzeldir, ancak motifler ve desen dönemini yansıtmaz.

III.3.5.13. A13 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 25

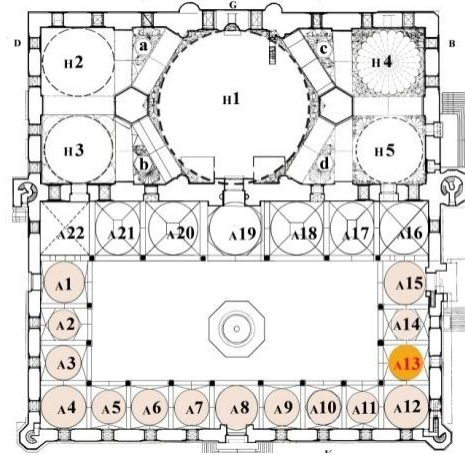
Fotoğraf Nu. : 463 - 469

Çizim Nu. : 84-87

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: A13 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım, kubbe eteği ve kubbe kasnağında olmak üzere 4 kademeli olup, ayrıca pendentiflerdedir (F. 463) , (Ç. 84).

1. *Kademe:* Kubbe merkezinde harf uçları geometrik, sekiz köşeli bir yıldızın kollarını oluşturan müsennâ, celî sülûs “*Ḳul ḳüllün ya‘melü ‘alâ şâkiletih*” ayeti yazılıdır. Siyah zemin üzerinde beyaz renkle uygulanmış olan simetrik yazı, harflerin yapısı, uzun harflerin uçlarının yukarıda birleşerek geometrik bir şekil oluşturması ve istif gibi her yönüyle dönemin hat san’atının özelliklerini gösterir (F. 464).

2. *Kademe:* Merkezdeki dandanlı dairenin dışında kalan kısım, kubbe eteklerine kadar tamamen yoğun bir şekilde tezyin edilmiştir. Desen sekiz taksimatlıdır ve çift hatlı zencereğin baskın olduğu bir tasarımdır. Zira desendeki tüm formların ana hatları, çift hatlı zencerek ve düğümlerle sağlanmıştır. İskeleti oluşturan bu geçmeler serbest olup, çıkış noktası yoktur. Ancak kubbe eteğinden merkeze doğru bir yöneliş gösterir. Dolayısıyla bu tasarımı etekten merkeze doğru tarif etmek uygun olacaktır. Desenin ana zemin rengi mavidir.

Tasarımda dikkat çeken iri şemse deseninin pervazları çift hatlı zencerekle sağlanmış, iç kısımdaki motifler ise münhanili rûmîlerden oluşmuştur. Şemsenin

altında ise kubbe eteğine oturan üçgen biçimli, dendanlı desen mevcuttur. Tabandaki beyaz zeminli bu formun motifleri de yine rûmîlerden oluşmuştur. Sözünü ettiğimiz bu şemse desenlerinin arasında üç adet kapalı form vardır. Birinci form bordo zeminlidir. Bu formun altında altı köşeli yıldızın oluşturduğu geçmeli bir rozet bulunmaktadır. Rozetin alt kısmındaki kapalı form yeşil zeminlidir ve içerisinde iri tepelik vardır. (F. 465). Bu form bir düğümle alt kısımdaki yazı kartuşuna bağlanmıştır. Bu kartuş, yeşil zeminlidir ve üzerinde “*Yā kâziye’l-ḥacât*” yazısı bulunmaktadır (F. 466).

3. *Kademe:* Kubbe eteğinde bulunan kuşakta yönleri aşağıya olan mavi zeminli, sarı ve turunca renkli Rûmîlerin oluşturduğu başlıkların sayısı yirmibeş adettir (F. 467) , (Ç. 85).

4. *Kademe:* Bu kuşakta siyah zeminli kartuşlar içerisine kûfî hatla “*Hüve’l-Evvelü hüve’l-Âhiru hüve’z-Zâhiru hüve’l-Bâtin*” ayeti yazılmış, kartuş aralarına da yine kartuşlar içerisinde dönemine ait olmayan rûmî- hatâyî karışımı melez bir desen bulunmaktadır (F. 468).

Kubbede bulunan yazıların metinleri, okunuşları ve anlamları şöyledir:

Metni:

(1) قل كل يعمل على شاكله

(2) يا قاضي الحاجات

(3) هو الأول ولا آخر ولا ظاهراً ولا باطناً

Okunuşu:

1) “*Qul küllün ya‘melü ‘alā şākiletih*”⁶³⁴ (F.464)

2) “*Yā kâziye’l-ḥacât*” (F.465)

⁶³⁴ *Kur’ân-ı Kerîm*, İsrâ, 84.

3) “Hüve’l-Evvelü hüve’l-Âhiru hüve’z-Zâhiru hüve’l-Bâtin”⁶³⁵(F.466)

Anlamı:

1) “De ki: “Herkes kendi yapısına uygun işler görür”

2) “Ey ihtiyaçları karşılayan”

3) “İlk de O’dur son da... Zahir de O’dur batın da”

Pendantif: Kubbeye geçiş elemanı olan pendantiflerin merkezinde, tam daire şeklinde 1/4 simetrisinde rûmî motifli şemseler vardır ki; bu şemseler tamamen yenilenmişlerdir. Ayrıca, pendantiflerin köşelerinde düğüm motifleri uygulanmıştır(F. 469) , (Ç. 86,87).

Değerlendirme:

Kubbe orijinal tezyînâtılı kubbelerdendir. Ancak pek çok kısmı zamanla değişikliğe uğramış, renk ve motif özelliklerinde kayıplar meydana gelmiştir.

Kubbe merkezinde bulunan ayetin istifi 1/2 simetrisinde ve kendi içerisinde müsennâ istiflidir. Siyah zemin üzerine beyazla yazılan bu istif dönemin özelliği olarak birbiri ile iç içe geçmiş bir yapıda müsennâ olarak istiflenmiştir. Kartuşlarda ise yeşil zemin üzerine celî sülûs hatla yazılmış dört adet yazı bulunmaktadır. Kartuşlardan bir tanesi üzerinde oynama yapılmamış, oldukça eski bir örnek olarak bırakılmıştır. Kasnaktaki kuşak yazısı yine kartuşlar halinde ve siyah zemin üzerine dört adet kûfî hatlı yazı vardır. Bu yazılar da onarımlarda bozuk olarak uygulanmışlardır.

Bu desende dikkat çeken unsur, yazıların bulunduğu yeşil zeminli form, simetrik olarak aynen uygulanmamıştır. Yazı ve desen münavebeli olarak tekrar edilmiştir.Bu espri desendeki vasat simetri anlayışını bozmuştur.

⁶³⁵ Kur’ân-ı Kerîm, Hadîd, 3.

III.3.5.14. A14 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. :26

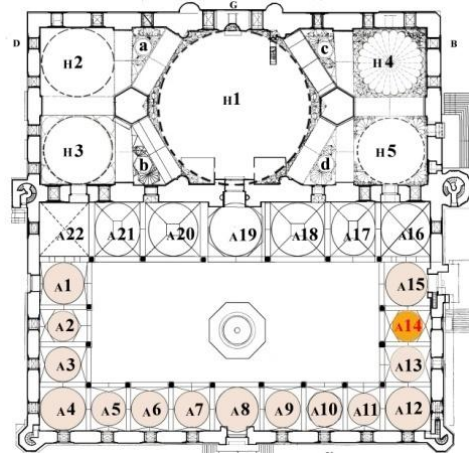
Fotoğraf Nu. : 470 - 475

Çizim Nu. : 88

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: A14 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım ve kubbe kasnağında olmak üzere 4 kademeli olup, ayrıca pandantiflerde ve kemerlerdedir (F. 470) , (Ç. 88).

1. *Kademe:* Kubbe merkezindeki daire içerisinde, kenarlara doğru üç kademeli, altı köşeli yıldız bulunmaktadır (F. 471).

2. *Kademe:* Merkezdeki dairenin dışında kalan kısım, kubbe eteklerine kadar yoğun bir şekilde tezyin edilmiştir. Kubbe altıgen bir kasnak üzerine oturmasından dolayı, desen de sekiz taksimatlıdır ve geçmelerin yoğun olduğu bir tasarımıdır. Desendeki başlıklar ve formların ana hatları, geçmeler ve düğümlerle sağlanmıştır. Merkez daireden çıkan birinci simetri eksenini üzerinde üç adet kapalı form bulunmaktadır. Merkezin hemen dışında bulunan birinci form ve bunun uç kısmında bulunan ikinci form bordo zeminli, Üçüncü form krem zeminlidir. Bu forma geçiş yoğun bir düğüm motifi ile sağlanırken, formun çevresi de saadet düğümlerinden müteşekkildir. Birinci ve ikinci formun motifleri münhanili ve hurdeli rûmîlerden, üçüncü formun motifi ise hatâyîlerle oluşmuştur. İkinci ekseninde ise geçmelerle bir adet dendanlı form meydana getirilmiştir. Bu formun zemin rengi mavidir. Motifler münhanili ve hurdeli rûmîlerdir. Ancak bu formun alt kısmındaki birleşme noktalarında rûmîlerin ters-düz birbirleri ile yekvücut olduklarını görülürken, diğer

yandan formun iç kısmında da hurde rûmîli bir formun geçmelerle birleşik vaziyette oldukları da dikkat çekmektedir. Desenin etek kısmında, yani tonoz kenarlarında bordo zeminli ve iri rûmî motifli geniş bir form bulunmaktadır (F. 472).

3. *Kademe*: Kasnakta siyah zeminli, celî sülüs-kûfî hattan mürekkep altı adet kartuş mevcuttur. Bu kartuşlar içerisinde “*Men meşā fî zulmeti’l-leyli ile’l-mesācidi ātāhū’llāhu nūran yevme’l-kıyāmeti*”, Hadîs-i Şerîfî yazılıdır. Bu bölüm içerisinde çok küçük parçalar haricinde desen tamamen yenilenmiş ve renklendirilmiştir. Kubbede bulunan yazıların metinleri, okunuşları ve anlamları şöyledir (F. 473);

Metni:

1) من مشي في ظلماته الليل الى المسجد

1) أتاه الله نوراً يوم القيامة

Okunuşu:

1) “Men meşā fî zulmeti’l-leyli ile’l-mesācidi”

1) “ātāhū’llāhu nūran yevme’l-kıyāmeti”⁶³⁶ (F. 473)

Anlamı:

1) “Karanlık gecelerde mescitlere yürüyen kimseye Allah, kıyamet günü bir nûr verir”

Pendantif : Kubbeye geçiş elemanı olan pendantiflerin 1/2 simetrisinde rûmî motifli şemseler bulunmaktadır. Üç tanesi yenilenmişken, güneydoğu istikametinde bulunan pendantifte eski bir örnek bulunmaktadır (F. 474).

Kemer : Doğu yönde bulunan kemer yüzeyinde damla formunda, içerisinde celî kûfî-sülüs müsenna üslûpta yazı bulunurken, damlanın dışında kalan kısımlarda kartuş içerisinde gözle görülemeyecek şekilde solmuş kalem işleri vardır (F. 475).

⁶³⁶ Hadîs-i Şerîf, *Ebu Davud, Salât 50, Tirmizi, Salât 165*.

Değerlendirme:

Kubbenin tasarımı oldukça güzeldir. Rûmîlerin her çeşidi kullanılmıştır. Yoğun bir çift hatlı geçme tasarımı bulunmaktadır. Pandantif ve kemerdeki yenilenmeyen eski örnekler motifleri ifade etme açısından önemlidir. Altıgen kasnak üzerinde bulunan kubbenin sadece kasnak kısmında altı adet mükerrer yazı bulunmaktadır. Yazılar iki satır halindedir ve ilk satır beyaz celî sülûs, üst satır ise sarı renkli, kûfî hatlıdır. Yazıların nispetleri bozuk olmakla birlikte dönemin istif özelliklerini yansıtır.

III.3.5.15. A15 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 27

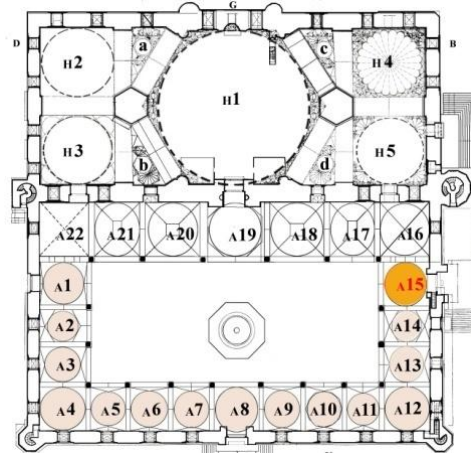
Fotoğraf Nu. : 476 - 480

Çizim Nu. : 89

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: A15 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım ,kubbe eteği ve kubbe kasnağında olmak üzere 4 kademeli olup, ayrıca pendentiflerdedir (F. 476) , (Ç. 89).

1. Kademe: Merkezde bulunan küçük dairenin çevresi desenin ana kompozisyonunu oluşturan rûmîlerin saplarının ve kapalı formları elde etmek için kullanılan beyaz hattın çıkış noktasıdır. Sarı, yeşil, kırmızı rûmî sapları ve beyaz ayırma çizgisi ile birlikte dört kademeli ve atlamalı olarak dağılan bu hatlar kendi içerisinde altı köşeli geometrik bir yıldız formu meydana getirir (F. 477).

Kubbenin tamamını kaplayan tezyînâtta, merkezden sanal olarak dağılan desende beyaz hat yardımıyla mavi zeminli dendanlı kapalı formlar elde edilmiştir. Ayrıca kubbe eteği yönlü kapalı formların uçlarına yine bu hat yardımıyla düğümler elde edilerek küçük rozetler şeklinde eklenmiştir. Bu hattın haricindeki sarı rûmî hattı hurdelenmiş, yeşil ve kırmızı hatlı rûmîler ise münahanilenmiş, aynı zamanda motifleri tonlamalı olarak renklendirilmiştir.

2. Kademe: Kubbe eteğinde bulunan tezyînâtlı alan dış pervazları çift hatlı zencerek üzerine on altı adet düğüm eklenmek suretiyle dendanlı bir şekil almıştır.

Bu dendanların boşlukları desenin eski örneklerinde olmamasına karşın sarı renkli düğüm motifleri ile doldurulmuştur (F. 478).

3. Kademe: Kubbe kasnağında beyaz zemin rengi üzerinde kartuşlar halinde dört adet yazı kartuşu bulunmaktadır. Bu kartuşların içerisinde bulunan “B’ismi’llahi’r-raḥmāni’r-raḥīm, İnnā’llāhe vemelā’iketeḥū yuṣallūne ‘ale’n-nebī, “Yā eyyühe’l-lezīne āmenū ṣallū ‘aleyhi ve sellimū teslīmā” ayetinin yazı karakterlerinden sonraki dönemlerde yazıldığı tahmin edilmektedir (F. 479).Kubbede bulunan yazıların metinleri, okunuşları ve anlamları şöyledir:

Metni:

(1) بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا

Okunuşu:

1) “B’ismi’llahi’r-raḥmāni’r-raḥīm, İnnā’llāhe vemelā’iketeḥū yuṣallūne ‘ale’n-nebī, “Yā eyyühe’l-lezīne āmenū ṣallū ‘aleyhi ve sellimū teslīmān”⁶³⁷ (F. 479)

Anlamı:

1) “Şüphesiz Allah ve melekleri Peygamber’e salât ediyorlar. Ey iman edenler! Siz de ona salât edin, selam edin”

4. Kademe: Kubbe kasnağında, yazıların hemen alt kısmında barok kıvrımlar bulunmaktadır.

Pendantif: Kubbeye geçiş elemanı olan pendantiflerin alt kısımlarında bulunan dendanlı şemse motifleri ise dönemin çok Kullanılan Motiflerinden olan buket tezyînâtına benzetilmek istenmiş barok dönemden kalma örneklerdir. Üst köşelerde bulunan düğümler ise döneme özellikleri göstermektedir (F. 480).

⁶³⁷ Kur’an-ı Kerim, Ahzab Sûresi, 33/56.

Değerlendirme:

Kubbe merkezindeki raspa altından çıkan örnekler dönemine yakın olmakla birlikte yenilemeler sonrasında bunlarda asli özelliklerini kaybetmişlerdir. Diğer yandan kubbenin etek kısımlarında yine raspa altından çıkarılan XVIII. yüzyıl barok örnekler görülmektedir.

Kubbe kasnağında dört adet kartuş içerisinde birbirinin aynı olan celf sülüs hatla yazılmış ayet-i kerîme vardır. Ancak bu yazılar, diğer kubbelerdeki yazılara ve motif kompozisyonuna bakıldığı zaman çok zayıf görünmektedir. Dönem özelliklerini yansıtmayan bu yazılar daha sonraki dönemlerde yazılmıştır.

III.3.5.16. A16 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 28

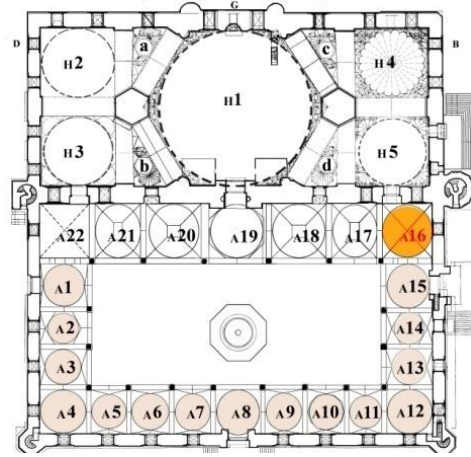
Fotoğraf Nu. : 481 - 485

Çizim Nu. : 90-92

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: A16 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım, kubbe eteği 3 olmak üzere 3 kademeli olup, ayrıca pandantiflerde ve kemerlerdedir (F. 481).

1. *Kademe:* Kubbe merkezinde sekiz kollu geometrik bir şekil vardır (F. 482).

2. *Kademe:* Merkezde bulunan sekiz kollu yıldız motifine eşit uzaklıkta 1/4 simetrisinde parçalar halinde yapılmış süslemeler vardır. Dış pervazı çift katlı zencerekle sınırlandırılmış dendanlı bir şemse motifinin iç kısmı hurdeli ve münhanili rûmîlerle 1/2 simetrisinde oluşturulmuştur. Bu şemse formu Harîm ana kubbesindeki şemselerle yakın benzerlik göstermektedir. Merkezden çıkan sanal doğruyla dört yöne dağılan bu şemselerin arasına ikişer adet yerleştirilmek suretiyle dönemin özelliklerinin taşıyan sekiz adet hatâyîli buket simetrik olarak dağıtılmıştır (F. 483, 484) , (Ç. 90,91).

3. *Kademe:* Kubbe eteğinde rûmîye benzer şekillerden oluşan bir bordür ilave edilmiştir (F. 485) , (Ç. 92).

Değerlendirme:

Bu kubbe 1752 yılında meydana gelen deprem neticesinde minarenin üzerine devrilmesi sonucu yıkılmış ve bu kubbeler yeniden inşa edilmişlerdir. Dolayısıyla XV. yüzyıl tezyinatı yoktur. İnşâ esnasında dönemin barok tezyînâtı ile kaplanmıştır. Yakın zamanda yapılan onarımlar sonucunda bu yüzeylerdeki barok tezyînât kaldırılmış, yerine devrinin özelliklerine benzetilmek amacıyla şu anda mevcut bulunan tasarımlar uygulanmıştır.

III.3.5.17. A17 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 29

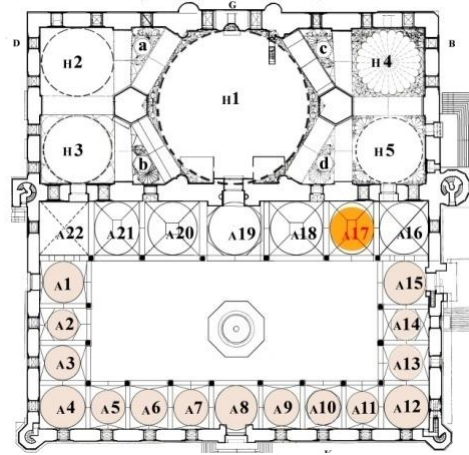
Fotoğraf Nu. : 486- 489

Çizim Nu. : 93-95

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: A17 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım ,kubbe eteği ve kubbe kasnağında olmak üzere 4 kademeli olup, ayrıca pandantiflerdedir (F. 486) , (Ç. 93).

1. *Kademe:* Kubbe merkezinde bordo zeminli rûmî motifler ve kapalı formlarla şekillenmiş 1/4 simetrisinde dairevi form vardır.

2. *Kademe:* Merkez dairenin sanal doğruyla sekiz yöne dağılan dış pervazları çift hatlı zencerek ile oluşturulan dendanlı kapalı formlar ve başlıklar vardır. Kapalı formların içleri hatâyî motifleri ile başlıkların içleri ise rûmî-hatâyî karışımı motiflerle doldurulmuştur (F. 487).

3. *Kademe:* Kubbe eteğine oturmuş vaziyette dış pervazları çift hatlı zencerek ile oluşturulan içleri yeşil renkle mermer taklidi ile yapılmış sekiz adet tığ vardır. Bu tığlar arasına düğüm motifleri yerleştirilmiştir (F. 488) , (Ç. 94).

4. *Kademe:* Kubbe kasnağında sekiz adet iç kısımları sarı zeminli, 1/2 simetrisinde ve basit, rûmî, hatâyîtezyînâtlı motifler bulunan kartuşlar bulunmaktadır (F. 489) , (Ç. 95).

Pendantif : Kubbeye geçiş elemanı olan pendantiflerde bulunan dairevi formlar, kubbe göbeğinde kullanılan formun aynısı uygulanmıştır.

Değerlendirme:

Bu kubbe de 1752 yılında meydana gelen deprem neticesinde minarenin üzerine devrilmesi sonucu yıkılmış ve bu kubbeler yeniden inşâ edilmişlerdir. Dolayısıyla XV. yüzyıl tezyinatı yoktur. İnşâ esnasında dönemin barok tezyînatı ile kaplanmıştır. Yakın zamanda yapılan onarımlar sonucunda bu yüzeylerdeki barok tezyînat kaldırılmış, yerine devrinin özelliklerine benzetilmek amacıyla řu anda mevcut bulunan tasarımlar uygulanmıştır.

III.3.5.18. A18 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 30

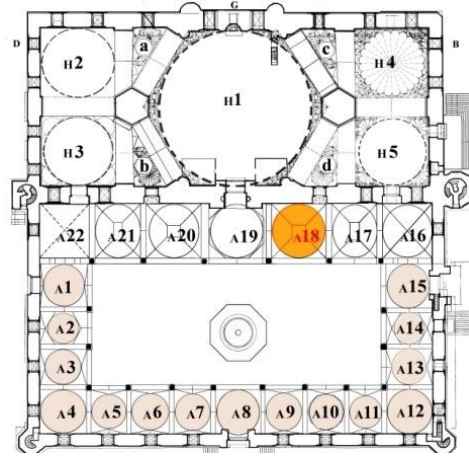
Fotoğraf Nu. : 490 - 494

Çizim Nu. : 96-98

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: A18 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım ,kubbe eteğinde olmak üzere 3 kademeli olup, ayrıca pendentiflerdedir (F. 490) , (Ç. 96).

1. *Kademe:* Kubbe merkezinde 1/4 simetrisinde Rûmîlerle oluşturulmuş dairevi bir form vardır (F. 491).

2. *Kademe:* Altı taksimatlı, kapalı formlar bulunan aynı zamanda merkeze uzanan çok tekrarlı tasarımlardan biridir. Karşılıklı dendanların eklenmesiyle kubbenin yüzeyi tamamen tezyin edilmiştir. Kapalı formların iç kısımları hurde ve münhanili rûmîlerden meydana gelmiştir. Motiflerin yapıları ve özellikleri itibariyle de orijinal olmayan bu kubbenin tezyînâtı daha önce orijinal olarak bildiğimiz A9 kubbesi tezyînâtına benzetilmek suretiyle tasarlanmıştır (F. 492).

3. *Kademe:* Kubbe eteğinde bulunan bordür, üçgen biçimli dendanlı formların çapraz karşılıklı yerleştirilmek suretiyle meydana gelmiştir (F. 493), (Ç. 97).

Pendantif: Kubbeye geçiş elemanı olan pendentiflerin merkezinde bulunan 1/4 simetrisinde ve sekiz taksimatlı tasarlanan dairevi formların motifleri, hurde rûmîlerdir. Ayrıca beyaz renkli, düğümlü hatla kapalı formlar oluşturulurken taksimatlarda bu biçim üzerinden sağlanmıştır (F. 494) , (Ç. 98).

Değerlendirme:

Bu kubbe de 1752 yılında meydana gelen deprem neticesinde minarenin üzerine devrilmesi sonucu yıkılmış ve bu kubbeler yeniden inşa edilmişlerdir. Dolayısıyla XV. yüzyıl tezyinatı yoktur. İnşâ esnasında dönemin barok tezyînâtı ile kaplanmıştır. Yakın zamanda yapılan onarımlar sonucunda bu yüzeylerdeki barok tezyînât kaldırılmış, yerine devrinin özelliklerine benzetilmek amacıyla şu anda mevcut bulunan tasarımlar uygulanmıştır.

II.3.5.19. A19 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 31

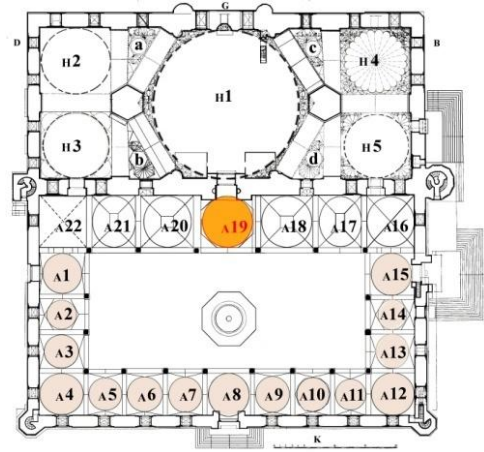
Fotoğraf Nu. : 495 - 500

Çizim Nu. : 99-102

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: A19/ Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım ,kubbe eteği ve kubbe kasnağında olmak üzere 3 kademeli olup, ayrıca pendentif ve kemerlerdedir (F. 495) , (Ç. 99).

1. *Kademe:* Kubbe merkezinde bulunan sekiz kollu yıldızın oluşturduğu dairevi bir form bulunmaktadır. Bu geometrik şeklin iç kısımlarında zeminleri açık yeşil, sarı ve bordo renklerle oluşturulmuş renk ayrımları elde edilmiştir (F. 496) , (Ç. 100).

2. *Kademe:* Merkez dairenin dış kısmında çizgilerden meydana getirilmiş on altı köşeli bir yıldız şekli vardır. Bu yıldızın kollarında düğüm ve başlık formları münavebelidir. Dendanlı başlık formları, bordo zeminli olup, iç kısımlarında dönemini hatırlatan hatâyî buketleri vardır. Başlıkların hemen uç kısımlarında kubbe kasnağına oturmuş biçimde dizayn edilen ve harîm ana kubbedeki formların benzeri dendanlı iri üçgenler vardır. Bu dendanların içleri bordo zeminli olup, 1/2 simetrisinde hurdeli rûmîlerle kapalı form oluşturulmuştur. Hurdeli rûmîlerin yanında münhanili rûmî ve dilimli rûmîler, hatâyîlerle birlikte deseni meydana getirir (F. 497).

3. *Kademe*: Kubbe kasnağında bulunan bordürde hurde rûmîli bir dendan silsilesi vardır. dendanlardan geriye kalan boşluklar mermer taklidi ile doldurulmuştur (F. 498) , (Ç. 101).

Pendantif: Kubbeye geçiş elemanı olan pendantiflerin, farklı renklerle mozaik biçimi verilmiş merkezlerinde sarı, mavi ve bordo renkli, geometrik tezyînâtı dairevi formlar bulunmaktadır. Bu geometrik şekiller döneminin bozuk taklitleri olarak uygulanmıştır (F. 499) , (Ç. 102). Pendantif aralarında bulunan kemer gözleri harîm kısmı mihrap üzeri tezyînâta benzeyen bir tasarımla dekore edilmiştir.

Kemer : Kemer dış yüzeylerinde köşelerine zemin rengi üzerine çift hatlı zencerekli düğümlü motifler işlenmiştir (F. 500).

Değerlendirme:

Harîm girişinin üzerini örten bu kubbenin tezyînâtı da orijinal değildir. Deprem sonrası uygulanan barok tezyînâtın kaldırılmasıyla orijinal tezyînâta yakın desenlerle tasarlanmıştır.

III.3.5.20. A20 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 32

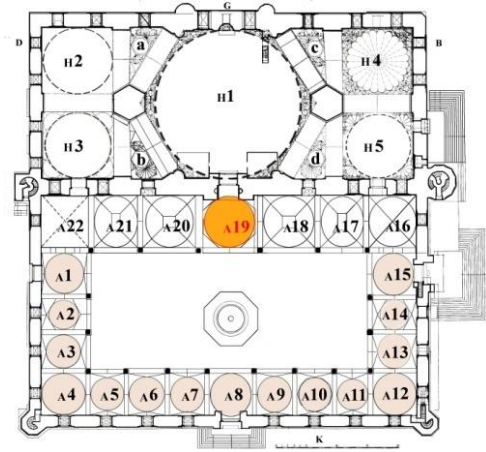
Fotoğraf Nu. : 501

Çizim Nu. : 96-98,103

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: A20 Kubbe

Kullanılan motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım ,kubbe eteği ve kubbe kasnağında olmak üzere 3 kademeli olup, ayrıca pandantiflerdedir (F. 501).

Değerlendirme:

Bu kubbe yüzeyine renk, motif ve her türlü özelliği ile A18 Kubbe tezyînâtının aynısı tatbik edilmiştir.

III.3.5.21. A21 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 33

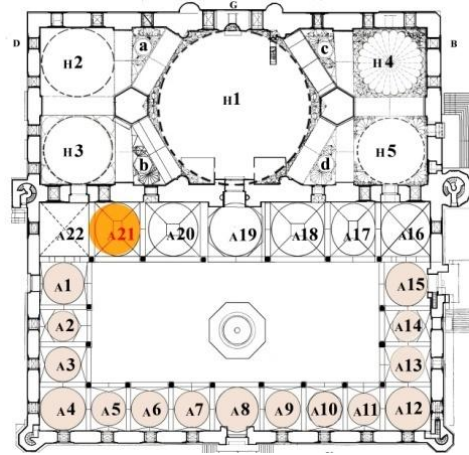
Fotoğraf Nu. : 502

Çizim Nu. : 93-95

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: A21 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım ,kubbe eteği ve kubbe kasnağında olmak üzere 4 kademeli olup, ayrıca pendentiflerdedir (F. 502) , (Ç. 93-95).

Değerlendirme:

Bu kubbe yüzeyine renk, motif ve her türlü özelliği ile A17 Kubbe tezyînâtının aynısı tatbik edilmiştir.

III.3.5.22. A22 Kubbe

Katalog Nu. : 3

Örnek Nu. : 34

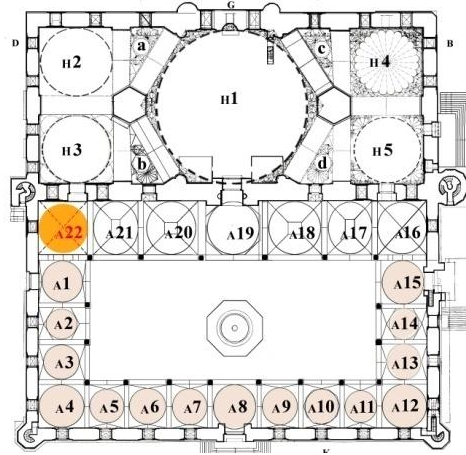
Fotoğraf Nu. : 503 - 505

Çizim Nu. : 90-92

Tezyînâtın Bulunduğu Alan: A22 Kubbe

Kullanılan Motifler : Rûmî, Hatâyî

Uygulama Tekniği : Sıva Üzeri



Kubbe iç yüzeyine sıva üzeri kalem işi tekniği ile uygulanmış olan tezyînât, kubbe merkezi, orta kısım ,kubbe eteği ve kubbe kasnağında olmak üzere 3 kademeli olup, ayrıca pendentiflerdedir (F. 503) , (Ç. 90-91).

1. Kademe: Kubbe merkezinde sekiz kollu geometrik bir şekil vardır.

2. Kademe: Tonoz kubbenin kırım yerlerinde sanal doğruyla köşeler doğru uzanan üçgen formun iç kısmı 1/2 simetrisinde tezyin edilmiştir. Zemin renk üzerinde şeritler yardımıyla kapalı formlar elde edilerek dikey gelişen bir tasarım uygulanmıştır. Sarı renkli hurdeli rûmîlerin dışında kalan alan hatâyîlerle doldurulmuştur (F. 504). Üçgen desenin dışında kalan ve dış pervazı çift katlı zencerekle sınırlandırılmış dendanlı bir şemse motifinin iç kısmı hurdeli ve münhanili rûmîlerle 1/2 simetrisinde oluşturulmuştur. Bu şemse formu H1 kubbesindeki şemselerle yakın benzerlik göstermektedir. Dört yöne dağılan bu şemselerin ve üçgen formların arasına münavebeli yerleştirilmek suretiyle dönemin özelliklerinin taşıyan sekiz adet hatâyîli buket simetrik olarak dağıtılmıştır.

3. Kademe: Kubbe eteğinde çapraz başlık tarzında desen mevcuttur. Desenin içerisinde rûmîye benzer şekiller bulunmaktadır (F. 505) , (Ç. 92).

Değerlendirme:

Bu kubbe de yine orijinal olmayıp depremde zarar gören kubbelerden biridir. Kubbe tezyînâtı da daha önce açıklamış olduğumuz A17 Kubbe tezyînâtı ile benzerlik gösterir. Aralarındaki fark sadece bu tonoz kubbenin köşelerine uzanan doğruların üçgen formlarla tezyin edilmesidir. Kalan diğer süsleme programı A17 Kubbe'nin aynen tekrarıdır.

IV. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

“Edirne Osmanlı Erken Dönem Câmileri Kalem İşi Örnekleri ve Analizleri” isimli bu çalışmamızda dönemin başkenti Edirne’de bulunan erken Osmanlı mi’marisine ait Eski Câmi, Murâdiye Câmii ve Üç Şerefeli Câmi’lerindeki kalem işi tezyînât örnekleri incelenmiştir. Bu bölümde ise önceki bölümlerde araştırdığımız konuların kısa ve genel bir değerlendirilmesi yapılmış, elde edilen sonuçlar ortaya konulmuştur.

IV.1. Tezyînât

Bir toplumun kültürüne ait tezyînâtı sergileyebileceği en önemli alanlardan biri mimârlıktır. Mimârlık, süslemeyi en güzel şekilde teşhir ettiği gibi, aynı zamanda tarihi yönden en dayanıklı bir belge olma niteliği de taşır. Birçok araştırmacıya göre, göçebe toplumlar her ne kadar gündelik kullanılan küçük eşyaları süsleseler de, yerleşik toplumlara göre tezyînî san’atlarda çok fazla gelişme gösterememişlerdir. Bu doğru bir tespittir. Çünkü bu toplumların mi’mari yapıları yoktur. Göçebe toplumların san’atı, genellikle şekiller, motifler, armalar ve sembollerle sınırlı kalmıştır. Resim ve bezeme gibi görsel san’atlar, mi’mârîsi olan yerleşik hayata sahip toplumlarda geliştiği görülmektedir. Bu ifadeden mimârlık ne kadar gelişirse süsleme de o kadar gelişir anlamında bir sonuç çıkartmak da yanlıştır. Önemli olan her ikisinin birbirini dengelemesidir.

Süsleme, sadece estetik kaygıların dışında, mi’mârîde oluşan aksaklıkları da perdelemek suretiyle önemli bir fonksiyonu da icra etmektedir. Konumuzun içeriği olarak baktığımızda, mi’mârînin gelişmeye çalıştığı ve zayıf olduğu erken dönemde kalem işi tezyînât yoğun olarak kullanılırken, mi’mârînin zirvede olduğu dönemde tezyînât daha sade bir görünüme sahip olmuştur. Erken dönem mi’mârîsinde, mi’mârî gelişmeye çalışırken ortaya çıkan aksaklıklar tezyînâtla giderilmeye çalışılmıştır. Bezemeler yapıyı tezyin edip ve mi’mârî ile gelişme gösterirken, mi’mârîde ortaya çıkabilen açıkları da gidermektedir.

XV. yüzyıl mi’mari alanda olduğu gibi, tezyînî alanda da bir geçiş dönemidir ve bu yılların tezyînât anlayışını Timurlu san’atı etkilemiştir. Timurlu tezyînâtı,

duvar yüzeylerini bütünüyle tezyînâtla kaplayan, geometrik motiflerin yanında, rûmîler, hatâyîler ve yazı istifleriyle büyük gösterişli bir kompozisyona sahiptir. Bu dönem Anadolu coğrafyasında Selçuklu mozaik çini tekniğinin sürdüğü, natüralist eğilimli erken Osmanlı temalarının baş gösterdiği bir ara dönemdir⁶³⁸. Bu dönemde Anadolu Selçuklu tezyînât anlayışının azaldığı, bunun yerine Tebriz- Semerkant ekolünün mahalli etkenlerle birlikte etkin olduğu bir gerçektir. Ali bin İlyas Ali gibi, Timurlu kültür ve san'atıyla tanışan san'atkârların, daha sonraları beraberinde Tebriz'li ustalarla birlikte yeniden ülkelerine döndükleri ve elde ettikleri bilgi ve tecrübeleri kendi coğrafyalarına yorumlayarak ve kendilerinden de bir şeyler katarak aktarmalarının büyük etkisi olmuştur. Ancak şunu da ilave etmek gerekir ki, Bursa tezyînâtı, Edirne'ye göre daha çok Tebriz'lidir ve Tebriz etkileri taşımaktadır. Edirne tezyînâtında özümseme ve yerellik daha baskın durumdadır. Bunda, Bursa'nın daha erken tarihli olmasının yanında, Nakkaş Ali ile Nakkaş Safî arasındaki fark olarak da görebiliriz.

Çalışmalarımız neticesinde, bu anlayışın etkin olduğu Eski Câmî, Murâdiye Câmîi ve Üç Şerefeli Câmî'nin kalem işi tezyînâtında bazı özellikler dikkat çekmektedir. Öncelikle şunu ifade etmek gerekir ki; tezyînâtlarda aşırılık söz konusudur. Bu yoğunluk tasarımı Kullanılan Motiflerden başlayarak, desen kurgusu ardından tezyin edilen alanlar olmak üzere tedricen, açık şekilde görülmektedir.

Bu aşırı süsleme programında yüzey, neredeyse hiç boşluk bırakılmayacak derecede, yoğun bir bezemeye maruz bırakılmıştır. Yüzeyleri tamamen kaplanan kubbeler, kasnaklara hatta pendentiflere kadar tamamen müzeyyendir. Eski Câmî'nin dört kubbesi hariç, tüm kubbeleri, Üç Şerefeli'nin tüm kubbe yüzeyleri ve Murâdiye Câmîi'nin duvar yüzeyleri de aynı şekildedir. Murâdiye'nin kubbesinden kalan parçadan anlaşılacağı gibi, diğer kubbelerin de yine bu özelliğe sahip olduğunu tahmin edebiliyoruz.

Yüzeylere uygulanan yoğun tezyînât, ayrıca kendi içerisinde de yoğun bir desen kurgusuna sahiptir. Tasarımlar çok girift ve aynı zamanda hiç boşluk

⁶³⁸ MÜLAYİM, Selçuk, *Anadolu Türk Mimârisinde Geometrik Süslemeler*, Ankara 1982,s.18.

birakılmayacak şekilde kompoze edilmiştir. Sadeliğin olmadığı bu tasarımlardaki yoğunluktan motiflerin kanaviçelerini çıkartmakta zorluk çekilmektedir. Sistemi oluşturan hatlar üzerindeki ufak bir boşlukta bile mutlaka bir motif kullanılmıştır.

Câmilerin kubbelerinde bulunan ve tamamen tezyinî üslûplardan meydana gelen kompozisyonlar neredeyse kubbenin tamamını kapsayacak büyüklükte tasarlanmıştır.

Kubbelerde bulunan kalem işi tasarımlarda merkeze sanal olarak gelen kademeli ve çok tekrarlı motifler, genelde rûmîlerden oluşmaktadır. Ancak devrinin hatâyî motiflerinin kullanıldığı da görülmektedir.

Dönemin tezyînât anlayışında simetrisinin esas alındığı ve desenlere ilk bakışta simetrisinin varlığı göze çarpsa da bu tüm örnekler için geçerli değildir. Zira çarkıfelek tarzında yapılmış örneklerin yanında, simetri esaslı motifler üzerinde ufak oynamalarla simetrilerin bozulduğu da gözlemlenmektedir.

Diğer yandan her üç yapı batı etkisiyle barok üslûpta bezendiği ve yakın zamana kadar da bu şekilde geldiği görülmektedir. Yapılan onarımlarda, tezyînâtlar tamamen yenilenmiştir. Yapının müzeyyen yüzeyleri tamamen kapatılarak, devrin revaçta olan tezyînât anlayışına uygun, ancak yapının orijinaline uygun olmayan tasarımlar yapılmıştır. Son zamanlarda yapılan onarımlarda barok tezyînât kaldırılmış, çok başarılı olmasa da aslına uygun restore edilmeye çalışılmıştır.

Eski Câmi'nin, kubbe ve duvarları Barok üslûpta süslemeleri sergilerken, 1997-98 yıllarında yapılan onarımlarla sıva altından yapıya ait en eski örnekler bulunarak ortaya çıkartılmıştır. Bu dönemde görev yapan ilgili kişilerle yapılan görüşmelerde günümüzde mevcut olan tezyînâtın, birkaç tabaka aşağıdan çıkartıldığı ifade edilmiştir⁶³⁹. Câmide yapılan sıva altı aramalarında (raspa)⁶⁴⁰ bulunan desenlerin rölemleri onarımlar sonucunda uygulanmış ve bugünkü şeklini almıştır.

⁶³⁹ Hasan TURHAN ile yapılan iletişim.

⁶⁴⁰ İRTEŞ, M. Semih, "Makedonya'daki Üsküp Mustafa Paşa Câmi", *Mavi Haliç*, İstanbul 2006, s.27.

Kullanılan bir yapıda zaman zaman onarımlar ve tezyînât yenilemeleri de kaçınılmazdır. Bu onarım ve yenileme dönemlerinde tezyînâtlar, gerek işçilik, gerekse tasarım açısından motiflerin yapılarında bozulmalar, özgünlüklerinde kayıplar olmuştur.

Eski Câminin, 1745 yılında geçirdiği yangın ve 1752 yılındaki deprem kayıpların artmasına sebep olmuştur. Bugün için câminin özgün tezyînâtına ait somut örnekler bulunmadığı gibi, kubbelerde raspa ile alttan çıkartılmış en eski tezyînâta ait örnekler de yoktur. Tezyînâtlar önceki örneklerle göre tamamen yenilendiği için motiflerin detayları yanında, nereden ve nasıl geldiği konusunda da yorum yapmak zordur.

Murâdiye Câmii'nde erken döneme ait motiflerin en az tahrif olmuş örnekleri bulunmaktadır. Pek çok kez tezyînât yenilemesine tabi olsa da bugün için dönemi en iyi yansıtan güzel örnekler bulunmaktadır. Câmide yapılan sıva altı aramalarında birbirlerinden farklı özellikler gösteren dört döneme ait kalem işi tabakası ortaya çıkmıştır. Günümüzde bu tabakalara ait örnekleri görebilmek mümkündür.

Onarım konusu veya orijinal tezyînâtın kapatılması konusu sadece Muradiye Câmii ile sınırlı değildir. Tarihi özellik taşıyan pek çok câmide örnekleri bulunmaktadır. Süleymaniye Câmii ve Laleli Câmii'lerini de örnek verebiliriz.

1- Süleymaniye Câmii, Mimâr Sinan'ın eseri olmakla birlikte, ana kubbenin orijinal tezyînâtı I.Abdülmecit döneminde, İtalyan mimâr Fossati tarafından tamamen kapatılarak, barok-rokoko üslûbuyla yeni bir tasarım uygulanmıştır. Son dönemde yapılan onarımda sıva altı aramalarda orijinal kalem işleri bulunmuş, fakat değiştirilmemiştir.

2- Süleymaniye Câmii'nde bunlar olurken, Laleli Câmii ve Türbesinde bunun benzeri, ama tam tersi bir gelişme yaşanmıştır. Türk baroğunun en karakteristik yapılarından olan Laleli Câmii'nin ve Türbesi'nin tezyînâtı devrine ait barok özellikler taşımaktadır. Oysa bu câmide 1980'li yıllarda yapılan bir raspa sonucunda

barok tezyînâtın altından klâsik tezyînâtın çıktığı görülmüştür⁶⁴¹. Muhtemeldir ki sonraki dönemlerde yapılan onarımlarda orijinal barok tezyînât kapatılmış üzerine klâsik tezyînât uygulanmış, ardından yeniden asli tezyînâta bir dönüş olmuştur. Anlaşılan, sosyolojik bir vakıa olarak her devirde yenileme ihtiyacı var olmuştur.

Câminin tasarımında Üç Şerefeli Câmi'nin kompozisyonları ile örtüşen pek çok benzerlikler bulunmaktadır. Bu benzerlikler de tezyînâtı aynı kişilerin uygulamış olması ihtimalini artırmaktadır.

Üç Şerefeli Câmi tezyînâtının desen sistemi de değişkendir. Bir merkezden kubbe eteğine kademeli bir şekilde yapılmış birbirinin tekrarı olan simetrik desenlerin yanında, birbirinin tekrarı olan ancak birbirinin simetrisi olmayan kaydırmalı desen sistemleri de kullanılmıştır (A8 Kubbe).

Sözünü ettiğimiz asimetrik ve simetrik desenlerden başka helezoni simetri sistemiyle oluşturulmuş farklı kompozisyonlar da bulunmaktadır (A10 Kubbe).

Câmi tezyînâtında, sonraki dönemlerde Baba Nakkaş üslûbu diye bilinen, ancak evveliyatı Bursa ve Edirne'ye dayanan XV. yüzyılın 3 boyutlu hatâyîleri ve yapraklarına ait örnekler görülmektedir (A6 Kubbe).

Kubbe kompozisyonlarında, dairesel kaval kepçe biçimlerinden meydana gelen şemseleri, münhanileri görebiliyoruz (A9 Kubbe).

1752 yılında Edirne'de meydana gelen deprem sonrasında Üç Şerefeli Câmi'nin de zarar gördüğü malumdur. Câminin revakları XVIII. yüzyılda/1753 yenilenmiştir. Gerek deprem sonrası, gerekse diğer zamanlar içerisinde yapılan tezyînât yenileme ve onarımlar, tezyînâtın ana iskeletinde çok fazla bir değişikliğe neden olmasa da, motiflerin detaylarında bozulmalar ve kayıplar olmuştur.

Onarımlar esnasında görev alan ustaların veya ilgililerin, orijinal desen ve motifleri yenilerken kendi tasarımlarından veya dönem esintilerinden ilham alarak

⁶⁴¹ EYİCE, Semavi,(DEMİRİZ, Yıldız),”Mimâr Sinan'ın Yapılarında Kalem işleri” *VI. Vakıf Haftası, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimâr Sinan ve Dönemi" Sempozyumu*,İstanbul 1988,s.323.

orijinal desene ilavelerde bulunmuşlardır. Kompozisyon dâhilindeki rûmî veya hatâyî motiflerinin üzerlerine XVII. yüzyıl anlayışında gölgeleme işlemi yapılmıştır. Klâsik kalem işlerinde olmayan ışık gölge oyunları XVIII. yüzyılda gelmiştir. Kompozisyonlarda kurgu doğru olsa da, XV. yüzyıldan bir kopma söz konusudur. Bir miktar barok-rokoko esintisi olan bu oynamalarda ana iskelete zarar verilmeden, sadece motifler üzerinde küçük nüanslarla yapılmıştır.

XVIII. yüzyıl ikinci yarısından sonra tıpkı Süleymaniye Câmii gibi, tezyînâtı yenilenen Edirne Selimiye Câmii'nin, Üç Şerefeli Câmi'den alınan örnek nakışlarla yapıldığı, onun üslûbuna göre yenilendiği de bilinmektedir.

IV.1.2. Üslûplar

Türk toplumunun başlangıçta, yerleşik bir düzenin olmaması, konargöçer bir hayat sürdüğü bilinmektedir. Dolayısıyla günlük hayat ziraat yaşam kültüründen ziyade avcı yaşam kültürü içerisinde geçmekteydi. Hayatın her anını hayvan üzerinde veya hayvan peşinde geçiren bir toplumda tabiatıyla Kullanılan Motifler de hayvansal kökenli motifler olmuştur. En eski Türk kavmi olan Hunların, bozkırda karşılaştığı hayvan figürlerini kaya üzerine çizdikleri, atlarının koşum takımlarını, eyerlerini hayvan tasvirleri ile süsledikleri görülmektedir. Hayvan üslûbunu benimseyen Hunların, sembolik ve mitolojik hayvan figürlerini her tür süslemelerinde kullandıkları, kaya üzerine çizdikleri hayvan tasvirlerini de renkten ziyade çizgi ve kazıma yöntemiyle yaptıkları bilinmektedir. Göktürklere ait örneklerde de yine hayvan üslûbu görülmektedir. Uygurların yerleşik düzende hayat sürmeleri ve neticesinde ziraat kültürünün egemen olması kullandıkları motiflere de yansımıştır. Uygurların, hayvan motiflerinin yanında, bitkisel kökenli motifleri kullandıkları görülmektedir. Bu tercihte Çin'le olan ilişkileri de göz ardı etmemek gerekir.

Türk tezyînât kültürünün İslâm'la tanışmasından önceki ve İslâm'la tanışmasından sonraki durumu arasında, tezyînâtın kullanımı açısından çok fazla bir fark bulunmamaktadır. Fark, sadece İslâm'ın yayılması ile birlikte canlı figürün peyderpey kaldırılmasıdır. Önceki dönemde kullanılan hayvan figürleri İslâm

san'atkârları tarafından hızla stilize edilerek, ara vermeksizin yine evler, ibadet mekânları, saraylar gibi mi'mari yapıları süslemeye devam etmiştir. Konu hakkında T.Burckhardt⁶⁴², “*Müslüman olmuş Türk san'atçıları Allah vergisi, muazzam plastik ya da heykeltıraşlık yeteneğine sahiptir. Ayrıca bu san'atkârların stilizasyon sürecindeki çalışmaları ve başarıları da takdire şayandır*”, diye bir itirafta bulunur. Stilizasyon sonucu ortaya çıkan en önemli motifler Rûmî ve hatâyî motiflerdir.

Toplumların yaşam tarzları aynı zamanda onların kullandıkları motiflere de yansımıştır. Göçebe veya yerleşik bir hayat yaşayan topluluğun motifleri birbirinden farklı tezahür ettikleri görülmektedir. Geçmişte, hayvan üslûbunun oluşmasında avcı kültürünün etkisi ne kadarsa, bitkisel üslûbunun oluşmasında da ziraat kültürünün etkisi o kadar olmuştur. Rûmî motifinin doğması ve gelişmesinde, her zaman hareket içerisinde olan göçebe aynı zamanda avcı kültürü içerisindeki bir toplumun ve kültürün rolü büyüktür. Zira rûmî motifler de tıpkı göçebe toplum gibi çok hareketlidir. Rûmî motiflere nazaran daha durgun ve durağan olan hatâyî üslûbunun ise yerleşik düzene sahip, ziraatçı kültür çevresi içerisinde geliştiği görülmektedir.

Geometrik üslûptaki motifler ise, Selçukluların vasıtası ile Arap san'atından elde edilen motiflerdir.

IV.1.3. Tasarım ve Motifler

Tasarımlar leke değerleri açısından oldukça başarılıdır. Desenlerin kapalı formları ve renklendirmelerinde altı veya sekiz kollu yıldız ve benzeri geometrik şekillerin varlığı dikkat çeker. Özellikle, Üç Şerefeli Câmî'nin avlu kubbelerinde bu örnekleri görebiliriz. Devrin kalem işi tezyînâtında Kullanılan Motifler hayvansal kökenli olan rûmîler ve bitkisel kökenli olan hatâyî gurubu motiflerdir. Bunların yanı sıra zencerekler ve bu zencereklerin türevi düğümler, tüm tasarımların en çok kullanılan ana motifleri olmuştur.

⁶⁴² BURCKHARDT, Titus, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, çev. Turan KOÇ, İstanbul 2005, s.55.

IV.1.3.1. Rûmî

Rûmî motifler, ismini Anadolu'dan almasına karşın, Tebriz ve Semerkant nakış atölyelerinde farklı biçimlerde yorumlanarak, rûmîlerin anavatanı Anadolu'ya tekrar ihraç edilmesi ilginç bir durumdur. Zira Anadolulu diye bilinen rûmî motif, Selçukluların süslemelerinde en çok tercih ettikleri bir motifti. Selçukluların, taş ahşap, çini, tezhip vb. tüm tezyînâtta severek kullandıkları bu motifin anatomik yapısı o dönemde, sade ve tombuldu. Sistem olarak helozoni rûmîlerin kullanıldığı bir tasarım anlayışı vardı. Erken Osmanlı döneminde, Selçuklulardan tevarüs eden rûmîlerin, sadeliklerini ve tombul yapılarını kaybettiklerini görüyoruz. Bu dönemde Tebriz ve Semerkant'ın etkisiyle tasarımlarda olduğu gibi motiflerde, özellikle de rûmîlerde bir aşırılık söz konusudur. Bir arayışın olduğu gözlemlenen bu dönemde, Edirne'de XV. yüzyıl Tebriz, Semerkant bölgelerinin tezyînât anlayışı hissedilir. Neticede, ortaya çıkan örneklerde görüldüğü gibi yeni bir üslûbun, yeni bir anlayışın ürünleri vardır. Bu dönemin rûmîleri, Selçuklularda, Beyliklerde ve Osmanlı klâsik dönemde kullanılan rûmîlerden farklıdır.

1- Dilimli, dendanlı, münhanili ve hurdeli biçimlerde kullanılmıştır. Dilimli rûmîlerin bir kısmında, dendanların da yardımıyla, rûmîlerin karın veya sırt bölgelerinde testere dişi gibi bir şekil aldığı örnekler Üç Şerefeli Câmi H1Kubbe'de görülürken, bunun daha yumuşak örnekleri olan ve asma yaprağına benzeyen hatâyî benzeri örnekleri de Murâdiye Câmii M1/d' de görmek mümkündür. Söz konusu, Muradiye Câmii M1/d de net görülen rûmî motifler, diğer yapılarıdaki motiflerden farklı olarak dilimli ve dendanlı yapısı üzüm yaprağına benzer şekil almıştır. Bu yapıdaki rûmîler, başta çini mihrap olmak üzere Câminin diğer tasarımlarında da görülmektedir.

2- Üç farklı rûmî motifinin ters-düz birleşerek yapışık vaziyette, yeni bir rûmî biçimi aldığı örnekler vardır. Bu örnekler birleşmeleri neticesinde bir şekilde hurdeli rûmî biçimine dönüştüğü görülür. Üç Şerefeli Câmi A8 Kubbe'de tasarımındaki gibi, üç farklı türdeki rûmî motifleri birbirleri ile yapışık vaziyette, tek bir form haline getirilmiştir. Bu yapışık iri rûmî formu devrin sevilen ve tercih edilen motiftir.

3- Rûmîler, birbirleri ile yapışık kullanıldıkları gibi, şerit biçimindeki şekillerle yapışık vaziyette kullanılmışlardır. Bunlar da iki türde görülmektedir. Birincisi, Üç Şerefeli Câmî H1 Kubbe’de gördüğümüz gibi, ortadaki şerit şeklinin bir kenarında rûmî, diğer kenarında geçme motifinin bulunduğu birleşik hatlı sistemdir. İkincisi, aynı şerit şeklinin her iki kenarında da rûmî motif hattıyla birleşik bir hat oluşturduğu tasarımıdır. Bu sisteme ait örnekleri Murâdiye Câmîi M10’da ve Câminin çini mihrabında ayrıca Üç Şerefeli Câmî A7 Kubbe’de görebiliriz.

Üç yollu olarak niteleyebileceğimiz, bu sistemde rûmî motifler, düğüm motifleri ve şeritlerle birleşmek suretiyle yapışık vaziyette tek bir hat gibi hareket etmişlerdir. Söz konusu bu şeritlerin yüzeyi bazen sade kullanılırken bazen de üzerine minik şekiller kondurulmuştur.

Bunların dışında, Eski Câmî E6 Kubbe’de olduğu gibi şeritlerin desen içerisinde serbest dolaştığı ve uçlarına rûmîlerin ilave edildiği örnekler de görülmektedir.

Asli yapısı da bir münhani olan rûmîlerin çoğunda, iç bünyelerine münhaniler ilave edilmiştir. Renklendirmede de bunlardan faydalanılmıştır. Hurde rûmîler hariç, bünyeleri devrine özgü, dendanlı ve münhanili bir yapıda işlenen bu rûmîlerin renklendirilmesi de kademeli olarak yapılmıştır.

Dönemin rûmîlerinde kanat ve agraflar gibi yardımcı elemanlar az kullanılmış, hat dağılımı, rûmî hat üzerinden çatal şeklinde, ya da rûmî bünyesinden çıkan bir hatla sağlanmıştır. Ayrım yerlerinde gizleme de yapılmamıştır.

Erken dönem Anadolu rûmî motiflerinin benzerleri olan tombul yapılı rûmîleri ağırlıklı olarak Eski Câmî tezyînâtında görebiliyoruz. Ancak Muradiye ve Üç Şerefeli Câmî tasarımlarında yeni dönemin rûmîleri baskındır. Bu da iki yapının nakkaşlarının aynı olması veya aynı ekolden olmasından kaynaklanmaktadır.

IV.1.3.2. Hatâyî

Rûmîlerden sonra bu dönemde çokça kullanılan hatâyî motifleri, dönemine özgü ve zengindir. Tezyînât tarihinde “Baba Nakkaş Üslûbu” diye adlandırılan

hatâyîlerin ve yaprakların, tasarımlarda kullanımı oldukça fazladır. Rûmî motiflerin bünyelerine yapılan espriler aynen hatâyîlerde de uygulanmıştır. Selçuklu eserlerinde gördüğümüz sade çiçek motifleri veya yapraklarına bu dönemde ilave eklemeler yapılmıştır. Yaprakların uçlarına küçük yapraklar ilave edilmiş veya yaprak içe doğru bükülmüştür. Aynı espri bitkisel kökenli hatâyîlerde ve goncalarda da kullanılmıştır. Selçuklu tezyînâtında gördüğümüz hatâyîler, bu dönemde daha gelişmiş, hatâyî yaprakları dalgalı, bükümlü şekillere girmiştir.

Muradiye Câmii'nde XV. yüzyıl hatâyî motifleri oldukça çok kullanılmış olmakla beraber, M32'de olduğu gibi pek çoğu deforme olduğundan net görünmez.

IV.1.3.3. Üslûplaştırılmış Çiçek Motifleri

Soyut nebati motiflerin yanında, servi, buket, vazolu buket ve ağaç gibi daha canlı, daha gerçekçi, üslûplaştırılmış bitkisel motifler tercih edilerek tasarımlarda zevkle kullanılmıştır. Eski Câmî ve Üç Şerefeli Câmî'nin yanında özellikle Murâdiye'de kullanılan üslûplaştırılmış pek çok hatâyî motif mevcuttur. Muradiye Câmii'nde gördüğümüz ve câminin mihrap bölümündeki duvarlarını süsleyen nebati tasvirler Osmanlı tezyînât san'atında natüralist üslûbun erken örnekleridir. Bu kalem işleri, aynı zamanda dinî temalı motiflerdir. Cennet tasviri olarak da değerlendirilen servi ağacı, sarmaşık, çiçek ve bitki motiflerinin yer aldığı biçimlerin dışında vazo içerisinden çıkan stilize çiçek motifleri devir üslûbunun en önemli örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Söz konusu örnekler, Murâdiye Câmii duvar yüzeylerinde çok fazla bulunmakla birlikte, Üç Şerefeli Câmî'nin H3, H5, H1/b, H1/c, A2, A3, A5, A6, A8, A15 Kubbe'lerinde de görülmektedir. Eski Câmî'nin E1, E6 Kubbe'lerinde benzer örnekler bulunmaktadır. Eski Câmî'nin kalem işlerinde de üslûplaştırılmış buket tasarımlarının varlığı bilinse de bugün için yoktur ve bunların üzeri kapatılmıştır. Bugün gördüğümüz tuğlar minyatür ağaçlar, buket tarzı çiçek motifleri devrin özelliklerini yansıtmaktadır.

Vazolu buket tarzı bitkisel tezyînât devrinin bir özelliği olmasının yanında genellikle türbelerde kullanılmaktadır. Benzer örnekleri Cem Sultan Türbesinde,

Hacı Bayram Veli Türbesin’de görülmektedir. Ayrıca, bu örnekler Konya Mevlana Dergâhı’nda Kubbe-i Hadrâ’nın bulunduğu duvarda da görmekteyiz.

Diğer yandan yapılarda söz konusu bu motiflerin fazla kullanılması mahalli etkilerden de kaynaklanmaktadır. Bursa yapılarında çok fazla görülmeyen bu örnekler Edirne yapılarında fazlasıyla görülmektedir. Çünkü Edirne aynı zamanda bir çiçek şehridir. Geçmişte, Eski Câmî ve Üç Şerefeli Câmî’nin çevreleri hep gül bahçesi ile donatılmış, hatta câmide saflar arasına saksılar içerisinde çiçekler yerleştirilmiştir. Edirne’li kadınların bahçelerde çiçek yetiştirmekle birlikte, gül aşılamaları, hatta hastalara sığırkuyruğu otundan terkipli çiçek aşısı yapmaları meşhur olmuştur. İstanbul’un ihtiyacı olan güller Edirne’de yetiştirilmiş, keçeler içerisine sarılarak payitahta gönderilmiştir⁶⁴³. Söz konusu çiçekler, evlerin bahçelerini, pencerelerini canlı canlı süslerken aynı zamanda resmedilmek suretiyle de evlerin duvarlarını, ahşap kapıları ve dolap kapaklarını da süslemiştir. Eski Câmî, Üç Şerefeli Câmî ve Murâdiye Câmii’lerinin kalem işlerinde çiçeklere ait çok fazla motif görülmektedir. Sözü edilen câmilerin tezyînâtlarında her ne kadar Timur etkisi var olsa da, tasarımlarda gördüğümüz çiçek ve diğer nebati tezyînâtın çokluğu mahalli etkilerden kaynaklanmaktadır. Hatta Murâdiye Câmii’nde örneklerini gördüğümüz bazı rûmiller, dendan ve dilimlerle neredeyse bağ yaprağına benzere şekiller almıştır.

Edirne’de yaygın bu çiçek olgusunun, ahşap tezyînâtta kendine özgü motif ve teknikte uygulanması neticesinde “Edirnekârî” diye bir üslûb ortaya çıkmış⁶⁴⁴, Türk tezyînât san’atı içerisinde ayrı bir yer almıştır.

Üç Şerefeli Câmî H2-H4 Kubbe’lerde görüldüğü gibi dilimli kubbe içerisinde, her bir dilime ait kubbe eteğinden kubbe merkezine doğru uzanan müstakil hatlarla oluşturulmuş, hatâyî ve rûmî motifli tasarımlar yine dönemin tezyînât anlayışına ait örneklerdir.

⁶⁴³ TUNÇAY, Rauf, “Edirne Sanat Eserlerindeki Süslemeler”, *Türk Kültürü, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü*, S.2, 1964,s.227.

⁶⁴⁴ ÇELİK, Semra, “Saray Kenti Edirne’den Doğu’ya Uzanan Motifler”, *El Sanatları*, S.1,İstanbul 2004,s.8.

IV.1.3.4. Geometrik

Dönemin kalem işi tezyînâtında çok fazla tercih edilmeyen ancak Eski Câmi'nin E3,E4 ve E9 gibi kubbelerin göbeklerinde görülmektedir. Eski Câmi'nin minber tezyînâtında ve Üç Şerefeli Câmi'nin A2,A16 Kubbe ile mihrap çevresinde benzer motifler görmek mümkündür.

IV.1.3.5. Geçme (Düğüm)ler)

Geçmeler ve düğüm motifleri, dönemin desen tasarımlarında en çok dikkat çeken motiflerden biridir. Bu motifler;

1- E3, E6, H1, A10 Kubbe'lerde görüldüğü gibi tek hatlı veya A2, A3, A4, A5, A6, A11, A13, A14, M10, M27 örneklerde görüldüğü gibi çift hatlı olmak üzere farklı biçimlerde kullanılmıştır.

2- Kompozisyon içerisinde tek başına kullanıldığı gibi başka motiflerle birlikte, genelde rûmîlerle yapışık olarak kullanılmışlardır. Örneği, H1 Kubbe'de görülmektedir.

3- Murâdiye Câmii M10, M11, M12, M27 veya Eski Câmi E6 Kubbe,Üç Şerefeli Câmi A7 Kubbe'deki örneklerde olduğu gibi kendi başına müstakil düğümlerden oluşturulmuş rozetler oldukça fazladır.

4- Şemse kompozisyonlarında, şemsenin dış kenarını çevreleyen çift hatlı şeritler, iç kısımlarda düğümler yapmak suretiyle, düz şemse desenini dendanlı şekle dönüştürmüştür. Örneğini A10, A11 Kubbe'de görebiliriz.

5- Geçmeler, rûmî motiflerin iç bünyelerinde uygulanmıştır. Üç Şerefeli Câmi A1 Kubbe'de görüldüğü gibi rûmîler hurdelenmiştir.

6- Söz konusu düğümler, motif olarak, pervaz olarak, rozet olarak hatta renk ve motif ayırımlarında kullanıldığı gibi döneme ait yazılarda da kullanılmıştır. Kompozisyonu meydana getiren harfler, adeta bir örgü gibi birbiri içerisinde geçerek istiflenmiştir. Özellikle müsenna istiflerde aynı yazı sağdan ve soldan üst

üste bindirilerek ve iç içe geçmek suretiyle tasarlanmıştır. Özellikle kubbe göbeklerinde bulunan müdevver istiflerde harflerin uç kısımları merkezde geçmeler halinde toplanmak suretiyle geometrik bir şekil almıştır. Muradiye Câmiî'nin M13, Üç Şerefeli Câmiî'nin A4, A5, A7, A10, A11, A13, A14 Kubbe'lerinde buna ait örnekler vardır.

Selçukluların genelde bordürlerde kullandıkları bu geçme motifler, erken dönemde tasarımlara farklı bir espri katmış, Muradiye M1'de olduğu gibi bordür dâhil her alanda başarıyla tatbik edilmiştir. En fazla örnekler Muradiye ve Üç Şerefeli Câmiî'de görülür.

IV.1.3.6. Şerit

Desen tasarımlarında az da olsa Kullanılan Motiflerindendir. Şerit motifi, Eski Câmi E6 Kubbe'de tek başına serbest olarak bulunurken, Muradiye Câmiî'nin çini mihrabı ve M10'da iki rûmî hattın arasında, Üç Şerefeli Câmi H1 Kubbe'de ise rûmî ve geçme motifleri arasında kullanılmıştır.

Şerit motifinin yüzeyi sade olduğu gibi, küçük hatâyîlerle de tezyin edilmiştir.

IV.1.3.7. Münhani

Münhaniler tek başına müstakil olarak kullanılmamıştır. Ancak diğer motifler içerisinde oldukça yoğun kullanım olmuştur. Özellikle rûmî motiflerin bünyelerinde çok fazla kullanılmıştır. Motiflerin renklendirmelerinde münhanilerden faydalanılmıştır.

IV.1.4. Yazı

Devrin karakteristik özelliklerini yansıtan yazılar çoğunlukla celî kûfî ve celî sülûs yazılardan müteşekkildir. Türk hattatları mimârlık eserlerinde en çok kullandıkları kûfî celîsidir ve Osmanlılar, Bursa'daki mimâri yapılarında çok güzel örnekler vücuda getirmiştir⁶⁴⁵.

⁶⁴⁵ BALTACIOĞLU, İ.Hakkı, *Türklerde Yazı Sanatı*, Kültür Bakanlığı, Mersin 1993, s34.

1- Karahanlılardan sonra Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemi mi'mari eserlerinde en yoğun kullanılan yazı türü celi sülüstür⁶⁴⁶. Müsenna istifler, tuğralar, kuşak yazıları daima celi sülüsle yazılmıştır.

2- Edirne eserlerinde, Selçukluların celi sülüs etkileri sürerken kûfî yazı da zaman zaman celi sülüsle beraber aynı kompozisyonda olmayı sürdürmüştür. Kûfî ve celi sülüs yazı türleri tek başına istiflendiği gibi, her ikisi, yani kûfî ve sülüs yazılar birlikte de istiflenmiştir.

3- Yazıların türü ne olursa olsun, genelde müsenna istifler dikkat çekmektedir.

4- Bu dönemde farklı bir özellik olarak öne çıkan celi sülüs istifler, kûfî hatla birlikte, iç içe, aynı zamanda iki ayrı satır halinde kullanılmıştır. Bu üslûp yazı san'atında bir Beylik özelliği olarak dikkat çekmektedir⁶⁴⁷. Bursa Yeşil Câmii ve Türbesi, Edirne Eski Câmii, Murâdiye Câmii ve Edirne Üç Şerefeli Câmii'lerinde farklı malzemeler üzerinde görülen bu yazı üslûbu, XV. yüzyıl ilk yarısından, sonuna kadar devam eder. Aynı döneme ait özgün kalem işlerinde de söz konusu yazı örneklerini görmek mümkündür⁶⁴⁸.

Bursa Yeşil Külliyesi ve Edirne Murâdiye gibi câmilerin tezyînâtında çalışan ustaların Tebriz ekolünden olmasının yazı konusunda da bu üslûbun etkili olduğunu ortaya koymaktadır⁶⁴⁹.

Tebriz ve Semerkant etkisiyle, desende olduğu gibi hat sanatına ait tasarımlarda da bazı espriler dikkat çekmektedir. Eski Câmî'nin yazılarının çok fazla bir sanat değeri bulunmadığı için çoğunlukla Muradiye Câmii ve Üç Şerefeli Câmii'lerinde özelliği bulunan örnekler dikkate alınmıştır. Bu örnekleri kısaca şöyle değerlendirebiliriz;

⁶⁴⁶ GÜNÜÇ, Fevzi, "Câmi Mimârisinde Celi Yazılar", *Fatih*, S.2, İstanbul, s.68.

⁶⁴⁷ GÜNÜÇ, Fevzi, "Anadolu Selçuklu Mimârisinde Celi Sülüs Hattı", *V.Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri*, Konya 1996, s.185.

⁶⁴⁸ İRTEŞ, Semih, "XV. yüzyıl Bursa ve Edirne Kalem işi Hat Örnekleri", *Hüsn-i Hat Buluşması*, İstanbul 2008, s.155.

⁶⁴⁹ GÜNÜÇ, Fevzi, *Türk Kültür ve Medeniyet Tarihinde Fatih Külliyesi-I*, İstanbul 2007, s.218.

Sağdan sola doğru yazılan bir metin aynı şekilde soldan sağa doğru, müsenna tarzda yazılmıştır. Muradiye Câmîi M11,Üç Şerefeli A1,A13 Kubbe’de örnekleri vardır.

A8 Kubbe’de olduğu gibi, bazı metinler cümlelerin bir kısmı sağdan sola bir renkle, soldan sağa farklı bir renkle, iç içe geçmiş şekilde istiflenmiştir. Kuşakta bulunan bir kartuşta, “*El-ḥamdü li’llāhi’l-lezī*” yazısı pembe renkle ikinci satırda müsenna tarzda, “*Ḥaleka’l-berāyā ve’s-serā*” yazısı ise birinci satırda, sağdan sola beyaz renkle, soldan sağa sarı renkle müsenna, aynı zamanda iç içe geçmiş şekilde istiflenmiştir.

Metin içerisinde geçen üç farklı kelimenin üç farklı renkle ve müsenna üslûpta yazıldığı, bununla birlikte ikinci kısımdaki kelimelerin renklerinin yer değiştirdiği görülmektedir. Bu tür istiflere ait ilginç örneklerden biri, A9 Kubbe pandantifindeki damla formu içerisinde bulunan istiftir. “*Ya Ḥafīyye’l-elṭāf*” sağdan sola celî sülüs istifle ve beyaz renkle, “*Neccinā mim mā neḥāf*” soldan sağa celî sülüs istifle ve sarı renkle, aynı zamanda iç içe girmiş müsennâ tarzda yazılmıştır. Bunlara ilaveten “*Ya Ehad, Ya Samed*” ibareleri de ikinci satıra kırmızı renkle, kûfî istifle kompoze edilmiştir.

Benzer örneği Murâdiye Câmîi’nin M11 örneğinde de görebiliriz. M11 kemerinde bulunan bir istifte ise müsenna yazı dikey olarak tasarlanmış, metinde bulunan uzun harfler kesintiye uğramadan tek parça halinde kullanılmıştır. Kompozisyonda bulunan “*Bismi’llāhi’r-raḥmāni’r-raḥīm*” yazısı sarı renkle, celî sülüs hatla istiflenmiştir. “*Men cā’e bi’l-ḥaseneti fe lehū ‘aşru emsālihā*” yazısı ise beyaz renkle, yine celî sülüs hatla istiflenmiştir. Söz konusu bu iki metin, kendi içerisinde iç içe geçmiş bir şekilde, müsenna istif yapılmıştır. Aynı istif bu kez karşı tarafa birebir yansıtılmıştır. Ancak bu istif diğerleri gibi yan yana değil, alt üst şeklindedir. Metin içerisinde geçen “*eli*” ve “*lam*” gibi dikey harfler, karşı tarafın aynı harfleriyle birleşiktir ve ortak kullanılmıştır. “*Abdūhu ve rasulūhū’l-kerim, e’r-Raḥim*” yazısı ise müsenna kompozisyonun ortasına kırmızı renkle, kûfî istifle yazılmıştır.

İstiflerde iki veya üç sıralı bir sistem kullanılmış, en üst satırda genelde kûfî hat tercih edilmiştir. M13, A6, A11, A14 Kubbe'lerde örneklerini görmek mümkündür.

Murâdiye Câmîi'nin mihrap sofasındaki kuşak yazısında da benzer bir uygulama görülür. Celî sülûs - kûfî istifli yazıya, kendi içerisinde üç farklı renkle, üç sıralı bir tasnif yapılmıştır. Alt sıradaki celî sülûs harflerle, orta sıradaki celî sülûslerin renkleri farklıdır. Ayrıca üst satırdaki kûfî hattın rengi de farklıdır.

İstiflerde öncelikle estetik kaygılar gözetilmiş, cümle bütünlüğü göz ardı edilmiştir. Üç Şerefeli Câmî A5 Kubbe'de görüldüğü gibi, alt sıradaki satır bitince kelime sol üst köşeye istif edilmiştir. Metnin kalan kısmı ikinci satırın sağ üst köşesinden devam etmiştir.

Bazı yazılar negatif üslûpta, sadece tahrirlenmek suretiyle yazılmıştır. Örnekleri Eski Câmî'nin E5, E7 Kubbe'lerde bulunmaktadır.

Yazılar için yoğun desen tasarımı içerisinde kartuşlar oluşturulmuş ve yazılar bu kartuşlar içerisine yazılmıştır. Eski Câmî E6, Murâdiye Câmîi M27 ve Üç Şerefeli Câmî A1, A2, A3, A4, A6, A8 ve A13 Kubbe'lerde bu örnekler mevcuttur.

Yazıları kubbe içerisinde olduğu gibi, pendentiflerde (A9 Kubbe) ve kuşak şeklinde kubbe eteklerinde (A14 Kubbe) görmek de mümkündür.

Erken dönem XV. yüzyıl ilk yarısındaki câmilerin kalem işlerinde özellikle kubbe merkezinde yazı ve yazının etrafındaki tezyînat genelde yoktur. Bu üslûp XV. yüzyıl ikinci yarısından sonraki dönemde kullanılmaya başlanmıştır. Bu nedenle XV. yüzyılın birinci dönemine ait Eski Câmî'nin kubbe merkezlerinde yazılar görülmez. Günümüzde var olan mihrap üstü kubbedeki yazı ise, dönemine ait olmayıp 1209 tarihini taşır. Son onarımlarda kaldırılmamış ve hatıra olarak kalmıştır.

Yazılarının çokluğu ile meşhur olan, ancak yazıların sanat değeri olmayan Eski Câmî'nin yazıları özgün değildir. Mevcut yazılar, zaman içerisinde yapılan onarımlarda ilave edilmişlerdir. İlaveler sadece Eski Câmî ile sınırlı değildir. Murâdiye Câmîi M5 ve M6'da gördüğümüz kuşak yazıları, Üç Şerefeli Câmî'nin harîmi ana kubbe haricindeki diğer harim kubbe yazıları da muhdestir.

Eski Câmî'nin duvar ve fil payeler üzerinde mevcut bulunan yazılar devrinin değildir. XVIII. ve XIX. yüzyıl üslûbunu taşır. Bu dönemde uygulanan bu yazılara zaman içerisinde yeni yazılar da ilave edilmiştir. Öyle ki bu yazılar çok defa aynı alanda farklı metin ve istiflerle üst üste yazı tabakaları bile oluşturmuştur. Son dönemlerde yapılan onarımlardaki raspalar neticesinde zeminden farklı yazı istifleri çıkmıştır.

Yapılan değerlendirmeler neticesinde bu yazılardan daha eski olanı veya bir başka tabirle daha altta olanı renkle doldurulmuş, üstte olan yazının ise sadece sınırları çizilmiştir.

Filapayelerin onaltı yüzeyinde “Ya Hannân”, “Ya Mennân”, “Ya Deyyân⁶⁵⁰”, “Ya Fettâh”, “Ya Burhân” gibi Allah'ın isimlerinin yanında, “Çehâr-ı Yâr-i Güzîn”(dört büyük halife) isimleri, “Aşere-i Mübeşşere”nin (İslâm tarihinde, cennetle müjdelenmiş on kişi olarak adlandırılan Hz. Peygamberin arkadaşları) isimleri, Bilal-i Habeşî'nin ismi, çeşitli dualar ve Hadîs-i Şerîf'ler yer almaktadır.

Yazılarda kullanılan metinlerin, Kur'an-ı Kerim'den ayetler (E6 Kubbe), Peygamber Efendimize ait Hadîs-i Şerîf'lerin (E5 Kubbe) yanında, kelim-i kibarlardan (A5 Kubbe) seçildiği de görülmektedir. Bunun yanında, Sultan II. Murad'ın künyesi (A1 Kubbe) ve onun saltanatına yapılan duaların (M4 Kubbe) bulunduğu metinler de mevcuttur. Uygulamalardaki metinler Arapça'dır.

Orijinal kalem işi örneklerinin bulunduğu bu Câmilerde zaman zaman yapılan onarımlarda yazılarda zarar görmüştür. Bilinçsiz bir şekilde yazıların üzerinden geçirilerek yazılar şişirilmiş veya cılız bir şekle dönüştürülmüştür. Böylece asıl yapıları bozulmuştur⁶⁵¹.

⁶⁵⁰ Hannan ve Mennan isimleri, aynı zamanda Kâbe'nin içinde bulunan üç direktan ikisinin adıdır. Eski Câmî'nin filapayelerine de bu isimlerin verilmiş olması, Beşir Çelebinin anlatımlarında da gördüğümüz gibi geçmişte Câmîye bir kutsiyet izafe edilmiş olmasından kaynaklandığını düşünmekteyiz. Muhtemelen Câmide bulunan Rûkn-i Irâkî taşı gibi, Kâbe hatırası olarak bu isimler sütunlara yazılmış olmalıdır. Kâbe içerisinde mevcut olan direkler, “Hannan(merhametli), Mennan(ihsanı bol), Deyyan, (herkese hakkını veren)” diye bilinmektedir. Eyüp Sabri Paşa, Mir'ât-ı Mekke, İstanbul 1301-1305, s. 484; M. Sabri Küçükaşçı, <http://video.haberturk.com/haber/video/kabenin-icinde-gezinti/44913>.

⁶⁵¹ TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, *Erken Dönem Osmanlı Mimârisinde Yazı*, Ankara 2001, s. 490.

Kubbeler ve beden duvarlarında bulunan yazılar sıva üstü, fil ayaklar yüzeyindeki yazılar ise taş üzeri kalem işi örnekleridir.

IV.1.4.1. Kûfî

Hemen her istifte kullanılmıştır. Dönemin en sevilen, özellikle de celî sülüsle birlikte kullanıldığı örnekler Muradiye mihrap sofası yüzeylerinde ve Üç Şerefeli Câmi A8,A9,A11 gibi bazı kubbelerinde, kubbe kasnaklarında, pendentiflerde mevcuttur. Tek başına kullanıldığı örnekler Eski Câmi’de E6 Kubbe, E1,E2,E4 Filpaye’lerde, Muradiye M28, M29’da ve Üç Şerefeli Câmi A4, A5, A7 Kubbe’lerde görülür.

IV.1.4.2. Celî Sülüs

Tek başına yüzeyleri tezyin ettiği gibi, kûfî hatla birlikte kullanılmıştır. Üç Şerefeli Câmi’nin H1 Kubbe kemeri,A13, A3, A5 Kubbe’lerinde ve Muradiye Câmi’nin ana kubbe kasnağında yalnızca celî sülüs örnekler görülür. Eski Câminin duvar yüzeylerinde, kubbelerde ve fil payelerde örnekleri vardır. Devrin en çok kullanılan yazı türüdür.

IV.1.4.3. Celî Muhakkak

Çok tercih edilmeyen bir yazı türüdür. Sadece Eski Câmi’nin doğu duvar yüzeyinde görülür.

IV.1.4.4. Celî Ta’lik

Erken dönem Osmanlı mi’marisinde kullanılan yazılar arasında ta’lik yazı da bulunmaktadır. Ancak bu yazıların ölçüleri tam yerine oturmamış ve oldukça iptidai görünümündedir. Konumuz olan câmilerde orijinal olarak bulunmamasına karşın Edirne Dârü’l-Hadis Câmi’nde ve Selçuk Hatun Mescid’i kitabelerinde bulunmaktadır. Eski Câmi’de E1, E2, E3 Filpaye yüzeylerinde görülür.

IV.1.5. Malzeme ve Teknik

Tezyînâtta kullanılan malzemeler, zemin malzemesi olarak sıva, taş ve ahşap malzemelerdir. Zemin yüzeyinde tezyînâtı oluşturmak için kullanılan malzeme ise sıva ve taş üzerinde su bazlı, ahşap yüzeylerde sentetik boyalardır.

Dönem tezyînâtında, Murâdiye Câmii mihrabı ve mihrap sofası hariç, çini kullanımı azalmış, Selçuklulardan gelen tezyînâtta çini kullanımı kaybolmuştur.

Tezyînâtta kullanılan teknik, malzemeye bağlı olarak sıva üzeri, ahşap üzeri ve taş-mermer üzeri kalem işi teknikleri kullanılmıştır. Üç yapının kubbe yüzeyleri sıva üzeri kalem işi tekniği ile tezyin edilmiştir. Bunun haricinde Eski Câmî'nin fil paye ayak yüzeylerinde, Muradiye'nin ve Eski Câmî'nin ve dış cephe yüzeylerinde Üç Şerefeli'nin harim duvar yüzeylerinde bulunan yazılar taş üzeri kalem işi tekniği ile tezyin edilmişlerdir. Eski Câmî'nin Hünkâr mahfeli, müezzin mahfeli ve kadınlar mahfeli ahşap üzeri kalem işi tekniği ile tezyin edilmiştir.

IV.1.6. Tezyînâtın Bulunduğu Yerler

IV.1.6.1. Kubbe

Kalem işi tezyînâtın en yoğun kullanıldığı alan kubbelerdir. Bu yoğunluk tasarımı Kullanılan Motiflerden başlayarak, desen kurgusu ardından tezyin edilen alanlar olmak üzere her safhada görülmektedir.

Daha önce de bahsettiğimiz gibi, süsleme programında kubbe yüzeyi, neredeyse hiç boşluk bırakılmayacak derecede, yoğun bir bezemeye maruz bırakılmıştır. Yüzeyleri tamamen kaplanan kubbeler, kasnaklara hatta pendentiflere kadar tamamen müzeyyendir. Eski Câmî'nin dört kubbesi hariç, tüm kubbeleri, Üç Şerefeli'nin tüm kubbe yüzeyleri aynı şekildedir. Murâdiye'nin kubbesinden kalan parçadan anlaşılabileceği gibi, diğer kubbelerin de yine bu özelliğe sahip olduğunu tahmin edebiliyoruz.

Kubbe yüzeylerine uygulanan yoğun tezyînât, ayrıca kendi içerisinde de yoğun bir desen kurgusuna sahiptir. Tasarımlar çok girift ve aynı zamanda hiç boşluk

birakılmayacak şekilde kompoze edilmiştir. Câmilerin kubbelerinde bulunan ve tamamen tezyinî üslûplardan meydana gelen kompozisyonlar neredeyse kubbenin tamamını kapsayacak büyüklükte tasarlanmıştır.

Kubbelerde bulunan kalem işi tasarımlarda merkeze gelen kademeli ve çok tekrarlı motifler, genelde rûmîlerden oluşmaktadır. Ancak devrinin hatâyî motiflerinin kullanıldığı da görülmektedir.

IV.1.6.2. Kubbeye Geçiş Elemanları

Kubbeye geçiş elemanı olan pendentiflerin, Türk üçgenlerinin ve eksedraların yüzeylerinde, tezyînât vardır. Eski Câmi'nin bazı pendentiflerinde desen yoktur. Muhtemelen zemin araştırmalarında bir şey bulunamamıştır. Ancak Muradiye Câmii ve Üç Şerefeli Câmi'nin kubbeye geçiş elemanları müzeyyendir.

IV.1.6.3. Kemer

Eski Câminin kemerlerine ebruli biçimli, bu yüzyıl üslûbuna ait olan somaki taş bezemeleri münavebeli olarak uygulanmıştır. Kemerler her kubbede aynı üslûptadır.

Muradiye Câmii'nin kemer karnında yapının ve devrinin en güzel kalem işi örneği bulunmaktadır. Ayrıca bu Câminin kubbesindeki Türk üçgenlerinde de yine desenler bulunmaktadır.

Diğer Câmilerden farklı olarak, Üç Şerefeli Câmi'nin harim kubbe kemerinde kalem işi nakış değil, devrin özelliklerini gösteren yazı kuşağı vardır.

IV.1.6.4. Duvar

Eski Câmi'nin duvar yüzeylerinde iri göbeklerin haricinde kalem işi nakış yoktur. Yazı ağırlıklıdır ve farklı istifte yazılar bulunmaktadır. Doğu duvar yüzeyinde yoğunluklu olarak Hz. Peygamberin ismi, sözleri, besmele-i şerif, Hacı Bayram Veli'nin ismi ve tuğra gibi hatlar bulunmaktadır. Muhtemeldir ki; bu yöndeki yoğunluk, Beşir Çelebi'nin anlatımlarında, Hz. Peygamber ve itikâf

konusundaki tarif ettiği mekânın bu tarafta olmasından kaynaklanmaktadır. Aşere-i Mübeşşere'deki on isimden ilk dördünün ismi, mekânı taşıyan dört filpayenin farklı yönlerinde ve daha büyük ebatta yazılmıştır. Kalan altı isim, çift çift istiflenmek suretiyle ve sırayla üç yön duvarlarında yer almaktadır.

Mevcut kalıntılardan, Muradiye Câmiî'nin duvar yüzeylerinin tamamının müzeyyen olduğu anlaşılmaktadır. Yazı ve desen birlikte uygulanmıştır. Ayrıca Câminin doğu ve batı duvarlarında göbek tarzında, müdevver istiflenmiş yazılar vardır. Doğru duvarında müdevver “Çehâr-i yâr-i Güzin” istifi, batı duvarında ise, başka câmilerde örneği görülmeyen, “Sultan II. Murad’a” dua ve “seyyidül istiğfâr” yer alır. Bunlar da Câminin melevihane olarak inşâ edilmiş olduğunun izleridir. Ayrıca, harîmin duvarlarını tezyin eden yazılardan çıkarttığımız sonuca göre, yazı kuşaklarında Kur'an ayetlerinden ziyade Seyyidü'-İstiğfâr, Esmâ-i Hüsnâ gibi metinler ve çeşitli dualar yer almaktadır.

IV.1.6.5. Filpaye

Eski Câmi ve Üç Şerefeli Câmi'nin fil payeleri vardır. Üç Şerefeli Câmi'nin fil paye yüzeylerinde hiçbir tezyînât bulunmazken, Eski Câmi'nin dört fil payesinde farklı tür ve istiflerde yazılar vardır.

IV.1.6.6. Mihrap ve Minber

Muradiye Câmiî'nin çini mihrabı hariç, diğer mihraplarda tezyînât yoktur. Sade mermerdir. Eski Câmi'nin taş oyma minber yüzeyi sonraki dönemlerde renklendirilmiştir.

IV.1.6.7. Mahfeller

Eski Câmi'nde hünkâr, müezzin ve kadınlar mahfeli, batı etkili motiflerle ahşap üstü kalem işi uygulanmıştır. Muradiye Câmiî'nin kadınlar mahfeli mermer olup, sadedir. Üç Şerefeli Câmi'de mezkûr yapılar yoktur.

IV.1.6.8. Pencereleler

Üç Şerefeli Câmî'nin mihrap yanlarında bulunan pencere üstlerinde celî sülûs istifler vardır. Aynı zamanda harim pencere kapaklarında ahşap oyma tezyînât bulunur. Câmînin avlusunda iki adet müzeyyen çini kartuş bulunmaktadır. Diğer iki Câmînin pencerelerinde tezyînât yoktur.

IV.1.7. Nakkaşlar

Kalemkârların hattatlar gibi eserlerine imza koymaması kalem işi sanatına ait problemlerden ilki ve belki de en önemlisidir⁶⁵². Z.Oral, çalışmaları esnasında görebildiği kitabelerde, sadece yüz küsur san'atkâr imzasını tespit etmiş olduğunu söylerken⁶⁵³, R.M.Meriç, bir nakkaşın aynı zamanda şairse şura tezkirelerinde, hattatsa hattatlara ait tezkirelerde, başka bir meslek sahibi ise teracim-i ahval kitaplarında ismi geçtiği için bilinebileceğini, aksi halde herhangi bilginin olmadığını anlatır⁶⁵⁴. Bu sebeple tezyînât, üslûp, devir ve nakkaşlar hakkında kesin bir bilgi elde etme imkânımız da yoktur. Özellikle büyük üstadlar, eserlerine imza atmamışlardır. Üstad Karamemi'nin sadece iki eserinde imzasının bulunduğunu biliyoruz. Eserlerinde imza kullanmayan büyük üstadları ancak üslûplarından tanımak mümkündür. Çünkü bu kişiler san'atlarında ekol yaratmışlardır.

Ayrıca, eserlere imza koymamak nakkaşların alçakgönüllü ve mütevazı bir tavır göstermelerinin bir nişanı olabileceği gibi⁶⁵⁵, yapılan tezyînâtların nakkaşhane üretimi olmasının yanında, serbest atölye ve san'atkârlardan da ücret karşılığı hizmet alındığı için de olabilir. Malumdur ki; Osmanlı dönemi tezyînât san'atçıları iki kısımdan oluşmaktaydı. Bunlar; tüm ustaların ittifakı ve nakkaşbaşının oluru ile özenle seçilerek alınan san'atkârların oluşturduğu Nakkaşân-ı Hâssa ve bunların haricinde saray himayesinde bulunmayan, serbest olarak çalışan san'atkârlardır⁶⁵⁶.

⁶⁵² BOYDAŞ, Nihat, "Nakkaş Lütî Abdullah", *Vakıflar Dergisi*, S.XVIII, İstanbul 1984, s.192.

⁶⁵³ ORAL, M. Zeki, "Anadolu'da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri", *Vakıflar Dergisi*, S.V, Ankara 1962, s.25.

⁶⁵⁴ MERİÇ, R.Melül, "Nakış Tarihi Vesikaları", *AÜİF Dergisi*, Ankara 1952, s.85.

⁶⁵⁵ ZÜBER, Hüsnü, *Türk Süsleme Sanatı*, Ankara 1971, s.16.

⁶⁵⁶ TUNÇAY, Rauf, "Vesikaların Işığında Süsleme Sanatkârlarımız", *Türk Kültürü*, S.27, İstanbul 1965, s.197.

Eski Câmî'nin nakkaşları konusunda elimizde her hangi bir bilgi yoktur. Muradiye Câmii'ndeki tezyînâtların Tebriz etkili olduğu, hatta Bursa Yeşil Külliyesi'nin tezyînâtını da yapan Nakkaş Ali veya şakirtleri tarafından tezyin edildiğine dair bilgiler bulunmaktadır. Malum, Tebriz ekolünün Anadolu'ya yayılmasını sağlayan ise Nakkaş Ali ve onun öğrencisi Bursalı Safî'dir. Bu bilgiler ışığında yaptığımız araştırmalar sonucu, Muradiye Câmii'nin tezyînâtını Ali b.İlyas Ali'nin öğrencilerinden Bursalı Safî'nin yaptığına dair kanaat hâsıl olmuştur. Özellikle Nakkaş Safî'nin Edirne'de yaşamış olması ve orada vefat etmesi, Muradiye ile Bursa Yeşil Külliyesi tezyînâtı arasında az da olsa farkların bulunması bu kanaatimizi daha da artırmıştır. Çünkü tezyînâtında imzası olan Nakkaş Ali'nin Yeşil Külliyesi, Timurlu etkilerine daha açıktır. Oysa Muradiye daha özümsemiş ve yorumlanmış aynı zamanda yerel bir tasarıma sahiptir. İki yapının mihrap desenleri bunu açıkça ortaya koymaktadır.

Muradiye Câmii konusundaki kanaatimiz Üç Şerefeli Câmî için de geçerlidir. Çünkü her iki Câmî tezyînâtında üslûp birliği, motif benzerlikleri mevcuttur. Aynı zamanda Muradiye (1436) ve Üç Şerefeli Câmî (1438-1448)'nin yapım tarihleri birbirine çok yakındır. Muradiye tamam olduktan sonra, Üç Şerefeli Câmî'ni de bu ekibin tezyin etmiş olması ihtimal dâhilindedir.

Ayrıca, Üç Şerefeli Câmî'nin kalem işleri konusunda Evliya Çelebi, İranlı san'atkârların yaptığına dair bilgiler vermektedir. Ancak İranlı san'atkârlardan kastedilen, bizim kanaatimize göre, İran'da eğitim gören Ali b.İlyas Ali ve onun öğrencileridir. Muradiye'nin hemen ardından, Üç Şerefeli Câmî için İran'dan özel ekip getirilmesi biraz anlamsız görünmektedir.

Kanaatimize göre, üslûp açısından birbirinin benzeri olan Muradiye'nin ve Üç Şerefelinin tezyînâtlarını Edirne'de yaşamış, Edirne'de vefat etmiş olan Bursalı Safî yapmıştır.

IV.1.8. Hattatlar

Bünyesindeki celî yazıları ile Eski Câmî kadar yazı yönünden zengin ikinci bir câmî yoktur. Câmii'nin, orijinalinde olmayan ancak XVIII. yüzyıldan XX. yüzyıla

kadar aralıklarla yazılmış olduğu bilinen bu yazıların san'at kıymeti de, mahalli olmaktan ileri değildir. Bununla birlikte, yazıların hattatları konusunda detaylı bir bilgi yoktur. Çeşitli kaynaklarda, Kâtipzade Mustafa, Hacı Hattat Mustafa Efendi, Cezayirli Hasan Hoca, San'atkâr Osman Efendi, Abdullah Vefâî⁶⁵⁷ gibi farklı birkaç isimle birlikte, bunlara ilaveten Mustafa Tefvîk Efendi ve Sultan II. Abdülhamit⁶⁵⁸'in isimleri de zikredilmektedir.

Ancak şu anda mevcut yazılarda bunlara ait hiçbir iz ve imza yoktur. İmza bulunan yazılarda ise, Cezayirli Hasan Hoca ve Hattât Hayri⁶⁵⁹ isimli kişinin imzası vardır. Söz konusu Hayri isimli bu şahıs, bir dönem (1316/1898) Edirne câmilerine yayılan kalitesiz yazılarıyla hemen hemen câmilerin tamamının ve özellikle Selimiye Câmii'nin duvarlarını da doldurduğu, yazılara müdahalelerinin olduğu görülmektedir. Ayrıca "Hayri" imzasını kullanan bu zat, tamir ettiği câmilerin yazılarını bozduğu gibi, bazı yazıların imzalarını kaldırdığı ve kendi imzasını koyduğu bilinmektedir.

IV.1.9. Renkler

Eserler zamanla onarımlar geçirmelerinden dolayı orijinal renkler de kayıplar söz konusudur. Aydınlatmada kullanılan yağların isleri doğal olarak çevreye dağılmış ve özellikle örtü sistemindeki kubbe yüzeylerini karartmıştır. Dolayısıyla bu yüzeylerde bulunan tezyînâtlarda renk bozulmaları olmuştur⁶⁶⁰. Kubbelerde içerideki havayı tahliye edecek havalandırma menfezleri olmadığı için bu bozulma süreci çok daha hızlandırmıştır.

⁶⁵⁷ ÜNVER, A.Süheyl, "Edirne Mevlevihanesi Tarihine Giriş", *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998, s.626; Rifat OSMAN, *Edirne Evkafı İslâmiyye Tarihi Câmiler ve Mescitler*, Ankara 1999, s.64; AYVERDİ, E.Hakkı, *Osmanlı Mîmârisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri, (1403-1451) C.II*, İstanbul 1972, s.151.

⁶⁵⁸ SÖNMEZ, Zeki, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk İslâm Mîmârisinde Sanatçılar*, Ankara 1995, s.388.

⁶⁵⁹ Hattat Hacı Hayri Efendi Edirne'de Boşnakzade Hacı Salim Efendi'nin oğludur. Medrese Ali Bey Mahallesinden olup, Edirne'de Hayri Efendi Matbaası adında bir matbaası vardır. Bir ayağı topal olan Hayri Efendi 1316 yılında yazıların tamirini yapmıştır(ÜNVER, A.Süheyl, *749/9 no'lu Edirne Defteri*).

⁶⁶⁰ İRTEŞ, Semih, "Kalem işi, Cam ve Revzen" *Bir Şaheser Süleymaniye Külliyesi*, Ankara 2007, s.294.

Onarımlar esnasında da aynı renklerin birebir tutturulmuş olduğu söylenemez. Dolayısıyla renkler hakkında sağlıklı bir değerlendirmede bulunmak elbette güçtür. Ancak mevcut bulunan ve orijinale yakın kullanıldığını düşündüğümüz renklerden çıkarılan sonuçta, ağırlıklı olarak kırmızı rengin tercih edildiği görülmektedir. Özellikle Muradiye Câmii'nde fazlasıyla tercih edilmiştir. Kırmızının yanında yeşil, mavi, siyah, beyaz, sarı ve turuncu renklerin de kullanıldığı görülmektedir. Kırmızı rengin kullanımında, Edirne kırmızısının etkili olabileceği muhtemeldir.

SONUÇ

Kök boya, sentetik veya su bazlı boyalarla sıva, ahşap, taş ve deri gibi malzemeler üzerine, stilize edilmiş veya üslûplaştırılmış motiflerin fırça yardımıyla uygulanma ameliyesini kalem işi tezyînât olarak adlandırmak suretiyle, Edirne erken dönme ait Eski Câmi, Muradiye ve Üç Şerefeli Câmi'lerin kalem işi tezyînâtını incelememiz neticesinde, üç yapı içerisinde Eski Câmi'nin kendine has özelliklerinin bulunduğunu, diğer iki Câminin de yine kendilerine özgü özelliklerinin bulunduğunu gördük. Eski Câmi, erken dönem Anadolu motiflerinin izlerini taşıırken, üslûp birliği içerisinde olan Muradiye ve Üç Şerefeli Câmi, Timur tezyînâtından oldukça etkilenmiştir. Ancak bu etkilenme Bursa Yeşil Külliyesi'nde olduğu gibi değil, daha esnek ve yerel bir anlayışa sahiptir.

Desenlerde her ne kadar bozulmalar olmuş olsa da 550-600 yıllık bir maziye sahip bu tezyînâtın günümüze ulaşabilmesi büyük bir başarıdır.

Muradiye Câmii'nin bugün elimizde mevcut bulunan örneklerle göre baktığımızda, mihrap sofasının tezyînât ile diğer bölümlerdeki kalem işi tezyînâtının farklı olduğu görülmektedir.

Muradiye Câmii mihrap çinisinde kullanılan desenlerin, benzer bir şekilde aynı Câminin duvar yüzeylerinde kalem işi olarak tekrar edilmesi ayrıca Üç Şerefeli'de de kullanılması her iki Câminin, aynı tezyînât anlayışına sahip kişi veya kişilerce tasarlandığı izlenimi vermektedir. Ayrıca çini mihrabın da yapıyla çağdaş olması da önemlidir.

Timur etkisi ile öncelikle Bursa'da etkin rol oynayan Semerkand-Tebriz tezyînât anlayışı, Edirne'de, yerel tezyînât anlayışı ile yorumlanmak suretiyle uygulandığı, bir nebze de olsa Timur etkisinden sıyrıldığı hissedilmektedir.

Desen ve motiflerin yanı sıra hat yazılarının da yine dönemin anlayışına göre, yani Semerkant ekolüne göre uygulandığı ve bu bağlamda tezyînât bünyesinde farklı tasarımlarla istiflerin yapıldığı görülmektedir.

V. KAYNAKLAR

- AÇIKGÖZOĞLU, A. Sacit, “Türk Mimârisinde Hat Sanatı” *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara 2009,s.181-198.
- AHMET Lütfî, *Tarih-i Lütfî*, Amire Matbaası, İstanbul 1290.
- AKA, İsmail, “Timur”, *TDVİA*,C.41, İstanbul 2012, s.173-176.
- AKAR, Azade-KESKİNER, Cahide, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, İstanbul 1978.
- AKBIYIK,Hayrunnisa A.,“Timurluların Bilim ve Sanata Yaklaşımları ve Bazı SonDönem Sanatkârları”, *Bilig*,S. 30, Ankara 2004, s.151-171.
- AKÇIL, N.Çiçek- ÖZER, Cebe, “Murâdiye Külliyesi ” *TDVİA*,C.31,İstanbul 2006, s.199 - 201.
- AKSU, Hatice, “Türk Tezhip Sanatının Süsleme Unsurları”, *Osmanlı Ansiklopedisi*,C.11,Ankara 1999,s.131-145.
- AKSU, Hatice, “Rokoko”, *TDVİA*,C.35, İstanbul 2008, s.159 - 160.
- AKOK, Mahmut, “Tarihi Türk Süsleme Sanatının Ana Kaynaklarını Tanıma Bakımından Geleceğin Türk Sanatçısıyla Bir Konuşma”, *Ön Asya*-6 Haziran-Temmuz, C.6 Ankara 1971, s.70-71.
- ALTUN, Ara, “Gazneliler”, *TDVİA*, C.13,İstanbul 1996, s.484-486.
- ALPARSLAN, Ali, “Ali b. İlyas” *TDVİA*, C.2, İstanbul 1989,s.400.
- ARIK, Rüçhan, “Câmide Resim”, *Türkiyemiz*, S.14, İstanbul 1974,s.2-9.
- ARIK, Rüçhan, “Anadolu’da Bir Halk Ressamı: Zileli Emin”, *Türkiyemiz*, S.16 İstanbul 1975, s.9-13.
- ARIK, Rüçhan, “Osmanlı Sanatında Duvar Resimleri”,*Osmanlı Ansiklopedisi*, C.11, Ankara 1999,s.423-437.
- ARLI, Belgin Demirsar, “Edirne Yapılarında Çini Bezeme”, *Edirne, Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998,s.413–427.
- ARSEVEN, C.Esad, *Sanâyi’-i Nefîse Istılâhâtı Mecmûası*, İstanbul 1330.
- ARSEVEN, C.Esad, *Türk Sanatı*, İstanbul 1928.
- ARSEVEN, C.Esad, “Kalem”,*Sanat Ansiklopedisi*,C.II, İstanbul 1966,s.911-913.
- ARSEVEN, C.Esad, *Türk Sanatı*, İstanbul 1973.
- ARSEVEN, C.Esad, *Barok Sanat*, İstanbul 1977.

- ASLANAPA, Oktay, *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14.yüzyıl)*, Ankara 1977.
- ASLANAPA, Oktay, *Osmanlı Devri Mimârisi Orhan Gazi'den Başlayarak Sonuna Kadar Padişahlara Göre Gelişmesi*, İstanbul 1986.
- ASLANAPA, Oktay, *Türk Sanatı El Kitabı*, İstanbul 1993.
- ASLANAPA, Oktay, "Edirne'de Türk Mi'marisinin Gelişmesi" *Edirne, Edirne'nin 600.Fetih Yıldönümü Armağanı*, Ankara 1993, s.223-232.
- ASLANAPA, Oktay, *Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri*, İstanbul 1949.
- ATASOY, Nurhan, "Barok" *TDVİA*, C.5, İstanbul 1992, s.81-83
- ATASOY, Nurhan, *Hasbahçe*, İstanbul 2002.
- AYAN, Gönül, Lâmi'î Çelebi'nin Hayatı, Edebi Kişiliği ve Eserleri, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.1, Konya 1994, s.43-65.
- AYVAZOĞLU, Beşir, *Aşk Estetiği*, İstanbul 2002.
- AYVERDİ, E.Hakkı, "Fatih Devri Hattatları ve Hat Sanatı", İstanbul 1953.
- AYVERDİ, E.Hakkı - YÜKSEL, İ.Aydın, *İlk 250 Senenin Osmanlı Mi'marisi*, İstanbul 1976.
- AYVERDİ, E.Hakkı, "Erken Osmanlı Mi'marisi", *Osmanlı Mîmârisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri*, C.II, İstanbul 1972.
- AYVERDİ, İlhan, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, C.1-2-3, İstanbul 2005.
- BAĞCI, Serpil, "Erken Osmanlı Kalem İşleri Üzerine Bazı Gözlemler", *In Memoriam İ. Metin Akyurt ve B. Devam Anı Kitabı*, İstanbul 1995, s.33-40.
- BAĞCI, Serpil, "Osmanlı Mimârisinde Boyalı Nakışlar", *Osmanlı Uygarlığı*, C.2, İstanbul 2002, s.737-760.
- BALTACIOĞLU, İ.Hakkı, *Türklerde Yazı Sanatı*, Kültür Bakanlığı, Mersin 1993.
- BAŞKAN, Seyfi, "Eski Türklerde Geleneksel Kültür ve Sanat Eski Türklerde Sanat", *Türkler*, C.4, Ankara 2002, s.110-124.
- BAYIK, Atalay, *Edirne*, İstanbul 1973.
- BEKSAÇ, M.Engin, "Timurlu Sanatı", *TDVİA*, C.41, İstanbul 2012, s.180-184.
- BERK, Nurullah, "İslâm Yazısında Plastik ve İfade", *AÜİF Dergisi*, S.I-II, Ankara 1955, s.49-57.
- BERK, Süleyman, *Devlet-i Aliyye'den Günümüze Hat Sanatı*, İstanbul 2013.
- BEŞİR Çelebi, *Hikâye-i Beşir Çelebi*, (yay. İ.Hakkı Ertaylan), İstanbul 1946.

- BİLİCİ, Z., Kenan, “Kastamonu ve Kasabaköy’deki İki Eseriyle Nakkaş Abdullah Bin Mahmut ve Sanat Tarihimiz’deki Yeri”, *Vakıflar Dergisi*, S.XX, İstanbul 1988, s.85-94.
- BLAİR Sheila-BLOOM Jonathan, “Gazneliler ve Guriler”, *İslâm Sanatı ve Mi’marisi*, Markus Hattstein-Peter Delius, (çev. Nurettin Elhüseyni), İtalya 2007, s.328-345.
- BİNARK, İsmet, “Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı”, *Vakıflar Dergisi*, S.XII, Ankara 1978, s.271-290.
- BORİSENKO, Alisa Y., “Güney Sibiryâ ve Merkezi Asya Türklerinin Tatbikî Dekorasyon Sanatı”, *Türkler*, C. 4, Ankara 2002, s.105-109.
- BOYDAŞ, Nihat, “Nakkaş Lütî Abdullah”, *Vakıflar Dergisi*, S.XVIII, İstanbul 1984, s.191-193.
- BOZER, Rüstem, “Ahşap Sanatı”, *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, C.II, Ankara 2006, s.533 - 541.
- BOZKURT, Nebi, “Minber” *TDVİA*, C.30, İstanbul 2005, s.101-103.
- BOZKURT, Nebi, “Nakkaş” *TDVİA*, C.32, İstanbul 2006, s.326-328.
- BUMİN, Kürşat, “Dünden Bugüne Edirne”, *Edirne*, Ankara 1993.
- BURCKHARDT, Titus, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, (çev. Turan KOÇ), İstanbul 2005.
- BUTTANRI, Halil, “Fuad Köprülü’nün “Osmanlılarda Nakış Tarihine Dair” İsimli Beş Makalesi”, *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 2, Eskişehir 2001, s. 17-46.
- CAN, Yılmaz, GÜN, Recep, *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği*, İstanbul 2006.
- CAN, Yılmaz, “Minberin Câmî Mimârisine Katılımı”, *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi* VIII, 2008, S.3, s.9-30.
- CANIM, Rıdvan, *Latîfî Tezkiretü’ş - şu’arâ ve Tabsiratü’n-Nuzamâ*, (İnceleme Metin), Ankara 2000.
- CANIM, Rıdvan, “Edirne Murâdiye Mevlevihanesi ve Edirneli Mevlevî Şairler”, *Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sanatında Mevlana ve Mevlevilik-Bildiriler*, SÜMAM, Konya 2007, s.285-326.
- CANSEVER, Turgut, *Anadolu’da İslâm Kültür ve Medeniyeti*, İstanbul 2007.
- CANSEVER, Turgut, *Kubbeyi Yere Koymamak*, İstanbul 2007.
- CEZAR, Mustafa, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimârlık*, İstanbul 1977.

- CÖMERT, Mehtap, “Edirnekâri Sandıklar”, *Edirne*, S.25, Edirne 2008,s.24-25.
- CÖMERT, Mehtap, “Edirnekâriiler”, *Oluşum*, S.1,Edirne 1993,s.20-21.
- ÇELİK, Semra, “Saray Kenti Edirne’den Doğu’ya Uzanan Motifler”, *El Sanatları*, S.1, İstanbul 2004, s.8-10.
- ÇENGELCİ, Yusuf, Karabıyık, *Edirne’de Tarihi Eserler, Mimâr Sinan ve Selimiye*, Edirne 2008.
- ÇETİNDAG, Yusuf, “Türk Kültüründe Hayvan ve Bitki Motifinin Seyri”, *Türkler*,C.4, Ankara 2002,s.171-181.
- ÇETİNTAŞ, Sedat, *Yeşil Câmi ve Benzerleri Câmi Değildir*, İstanbul 1958.
- ÇORUHLU, Yaşar, “*Türk İslâm Sanatının ABC’si*”, İstanbul 2000.
- ÇORUHLU, Yaşar, “Hun Sanatı”, *Türkler*,C.4, Ankara 2002,s.54-76.
- ÇORUHLU, Yaşar, “Göktürk Sanatı”, *Türkler*,C.4, Ankara 2002,s.91-99.
- ÇORUHLU, Yaşar, “*Erken Devir Türk Sanatı*”, İstanbul 2007.
- ÇUBUKÇU, İ.Agâh, “Kültür Tarihimizde Sanatın Değeri”,*AÜİF Dergisi*, C.29, Ankara 1987,s.135-144.
- DEMİRİZ, Yıldız, *Osmanlı Mi’marisinde Süsleme-Erken Devir 1300-1453*,İstanbul 1979.
- DEMİRİZ, Yıldız, “Mimâr Sinan Yapılarında Kalem İşleri” *VI. Vakıf Haftası Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimâr Sinan ve Dönemi" Sempozyumu*, İstanbul 1988, s.315-324.
- DEMİRİZ, Yıldız, “Edirne Câmilerinde Kalem İşleri”, *Edirne; Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998, s.371-380.
- DEMİRİZ, Yıldız, “Osmanlı Kalem İşleri” ”, *Osmanlı Ansiklopedisi*, C.11, Ankara 1999, s.297-304.
- DEMİRONAT, Muhsin, “Türk Tezyini Sanatlarında Motifler”, *Akademi Mecmuası*, S.5, İstanbul 1966, s.48-49.
- DERMAN, F.Çiçek, DURAN, Gülnur, “Şahkulu”*TDVİA*, C.38, İstanbul 2010, s.283-284.
- DERMAN, M.Uğur, “Edirne Hattatları” *Edirne, Edirne’nin 600.Fethi Yıldönümü Armağanı Kitabı*, Ankara 1993, s.311-319.
- DEVELİOĞLU, Ferit, *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara 2004.

- DICKENS, Mark, “Timurid Architecture in Samarkand”, *www.academia.edu*.1990, s.1-20.
- DIEZ, Ernst, *Türk Sanatı Başlangıcından Günümüze Kadar*,(çev. Oktay ASLANAPA), İstanbul 1946.
- DIEZ, Ernst,-ASLANAPA, Oktay, *Türk Sanatı, İstanbul Üniv. Edebiyat Fak. Yay.* İstanbul 1955, s.24-29.
- DİYARBEKİRLİ, Nejat, “Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru” *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, İstanbul 1969,s.150-181.
- DİYARBEKİRLİ, Nejat, *Hun Sanatı*, İstanbul 1972.
- DİYARBEKİRLİ, Nejat - ASLANAPA, Oktay, *Türk Tarihi*, Ankara,1977.
- DOĞANAY, Aziz, “Osmanlı Mi’marisinde Tezyînât”, *Osmanlı Ansiklopedisi*, C.11, Ankara 1999,s.324-333.
- DOĞANAY, Aziz, , “Hatâyî Üslûbu Motifler”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara 2009, s. 437-451.
- DOĞANAY, Aziz, “ Tezyînât”, *TDVİA*,C.41, İstanbul 2012, s.81-83.
- DURUKAN, Aynur, “Anadolu Selçuklu Sanatında Kurucular ve Sanatçılar”, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul 2002.
- Edirneli Sehî Çelebi, “Safî”, *Âsâr-ı Eslâftan Tezkire-i Sehî*, 1325,s.60.
- ERSOY, Ayla, *Türk Tezhip Sanatı*, İstanbul 1988.
- ESİN, Emel,“Türk’ul-Acemlerin Eseri Samarra’da Cavsak-ul Hakanî’nin Dıvar Resimleri” *Sanat Tarihi Yıllığı -V*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü (1972-1973),s.309-358.
- ESİN, Emel, *Türk Kültür Tarihi İç Asya’daki Erken Safhalar*, Ankara 1985.
- ESİN, Emel, *Türkistan Seyehatnamesi*, Ankara 1997.
- Evliya Çelebi, *Seyahatname*,(Zuhuri Danışman Derlemesi), C.5, İstanbul 1970.
- EYİCE, Semavi, “Edirne’de Selimiye”, *Sanat Dünyamız*,C.6, S.17, İstanbul 1979, s.10-17.
- EYİCE, Semavi, “Edirne”, *TDVİA*,C.10, İstanbul 1994, s.431-435.
- EYİCE, Semavi, “Empir”, *TDVİA*,C.11, İstanbul 1993, s.159-163.
- EYÜBOĞLU, Bedri, Rahmi, “Nakşı Küçümseyenlere”, *Türk Edebiyatı*, S.415, İstanbul 2008,s.74.

- Eyyûb Sabrı Paşa, *Mir'âtü'l-Haremeyn Mir'ât-ı Mekke-Mir'ât-ı Medine-Mir'ât-ı Cezîretü'l Arab*, I-III, İstanbul 1301-1305, s. 484.
- GASPARINI, Elisabetta, *Le Pitture Murali Della Murâdiye Di Edirne*, Padova 1985.
- GIBB, E.J.Wilkson, *Osmanlı Şiir Tarihi*, (çev. A.Çavuşoğlu), Ankara 1999.
- GÖKBİLGİN, M.Tayyib, *XV.-XVI. Asırlarda Edirne ve Paşa Livası, Vakıflar-Mülkler-Mukataalar*, İstanbul 1952.
- GÖKBİLGİN, M.Tayyib, “Edirne”, *MEBİA*, İstanbul 1978, C.4, s.107-127.
- GÖKBİLGİN, M.Tayyip, “Edirne-Murâdiye Külliyesi”, *TDVİA*, C.10, İstanbul 1994, s.425- 431.
- GÜNAL, Zerrin, “Selçuklu ve Beylikler Dönemi Saray Teşkilatı”, *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, C.I, Ankara 2006, s.197-203.
- GÜNÜÇ, Fevzi, *Mevlânâ Manzûmesi, Kubbe-i Hadrânın Kalem işleri*, Y.Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 1987.
- GÜNÜÇ, Fevzi, “Anadolu Selçuklu Mi'marisinde Celî Sülüs Hattı”, *V.Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri*, Konya 1996, s.185-198.
- GÜNÜÇ; Fevzi, *Türk Kültür ve Medeniyet Tarihinde Fatih Külliyesi*, C.I, İstanbul 2007.
- GÜNÜÇ, Fevzi, “Anadolu Selçuklu Dönemi Celî Sülüs Yazısının Beylik Dönemine Etkileri”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara 2009, s. 47-58.
- GÜNÜÇ, Fevzi, “Câmi Mi'mârisinde Celî Yazılar”, *Fatih*, S.2, İstanbul.
- GURLİTT, Cornelius, *Edirne'deki Yapılar*, (çev. M.ÖZER), Edirne 2006.
- Hadarat al- İraq*, C.9, Bağdat 1985, s.216.
- HADİS-İ ŞERİF Kitapları, *Ebû Dâvûd, Tirmizî, Nesai, İbn-i Hıbban ve Buhârî*.
- HAIDER, Gulzar, S., “İslâm Mi'marisi ve Şehirciliği”, *İslâm'da Kültür ve Bilgi*, C.V, (ed. Ekmeleddin İHSANOĞLU), Ankara 2008, s.721-790.
- HASOL, Doğan, *Ansiklopedik Mimârlık Sözlüğü*, İstanbul 1995.
- HAYRÎ, Settar, “İslâm Mimârisi”, (çev. Nermin SİNEMOĞLU), *AÜİF Dergisi*, S.III-IV, Ankara, 1957, s.68-74.
- HİBRÎ, Abdürrahman, *Enîsül Müsamirin-Edirne Tarihi*, (çev. Ratip Kazancıgil), Edirne 1996.
- Hüseyin Tahir - Zade Behzad, “Minyatürün Tekniği”, *AÜİF Dergisi*, C.2, S.1, Ankara 1953.

- İNALCIK, Halil, “Murad II”, *TDVİA*, C.31, İstanbul 2006,s.164-172.
- İnehanzâde Mehmet Nâil, *Tuhfe-i Nâilî*, tıpkıbasım, haz. Cemal Kurnaz-Mustafa Tatçı, Ankara 2001.
- İREZ, Feryal, “Edirnekâri”, *Antik Dekor*, S.6, İstanbul 1990, s.96-99.
- İRTEŞ, M.Semih, “Kalem İşlerimizin Bugünü ve Yarını”, *Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını*,Ankara 1985, s.425-432.
- İRTEŞ, M.Semih, “Kasımpaşa Piyale Paşa Câmii’ndeki Ahşap üstü Kalem İşleri”, *Vakıflar Dergisi*, S.XXI, İstanbul 1990,s.173-182.
- İRTEŞ, M.Semih, “M.Sinan’ın Eseri Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Câmii’nde 450 Yıllık Kalem işleri”, *Art+Decor*, S.44, İstanbul 1996,s.76-82.
- İRTEŞ, M.Semih, “Ahmet Paşa Câmii Ahşap Üstü Kalem işleri”, *Arkitekt*, S.96, İstanbul 1996.
- İRTEŞ, M.Semih, “Kalem işleri”, *TDV, Fatih Şubesi*, S.2,İstanbul, s.74-77.
- İRTEŞ, M.Semih, “Makedonya’daki Üsküp Mustafa Paşa Câmii”, *Mavi Haliç*, İstanbul 2006.
- İRTEŞ, M.Semih, “Kalem işi, Cam ve Revzen” *Bir Şaheser Süleymaniye Külliyesi*, Ankara 2007, s.293-327.
- İRTEŞ, M.Semih,“15.yüzyıl Bursa ve Edirne Kalem İş Hat Örnekleri”, *Hüsn-i Hat Buluşması*, İstanbul 2008,s.155-156.
- İRTEŞ, M.Semih,“Karamemi Tezhibinin Mi’maritezyînâtta İzleri”,*Tezhip Buluşması*, İstanbul 2011,s.249-257.
- İRTEŞ, M.Semih, “16.Yüzyıl Ahşap Üstü Kalem işleri”,*Türk Dünyası Mühendislik Mimârlık ve Şehircilik Kurultayı Bildirileri*, Trabzon 2012,s.463-470.
- İZZETBEGOVİÇ, Aliya, *Doğu Batı Arasında İslâm*, İstanbul 2011.
- KANTARCIOĞLU, A. Serda, “Ahşap Üstü Kalem İş Bezemelerin Koruma Yöntemleri”, *Türkiyemiz*, S.68, İstanbul 1992, s.42-49.
- KANTARCIOĞLU, A. Serda, “Ahşap Üstü Kalem İş”, *Türkiyemiz*, S.70, İstanbul 1993, s.50-58.
- KAR, Zeki, “Klâsik Üslûp Çağının Öncüsü Üç Şerefeli Câmî”, *Edirne*, S.19 Aralık 2006.
- KARAÇAĞ, Abdullah, “Alçı Sanatı”, *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, C.II, Ankara 2006, s.493-505.

KARAMAĞARALI, Beyhan, “Edirne Eski Câminin Kitabeleri ve Mimârimizdeki Yeri”, *Vakıflar Dergisi*, S.IX, Ankara 1971.

KAREV, Yuri, Semerkand Kalesindeki Karahanlı Duvar Resimleri: İlk Rapor ve İlk İntibalar, (çev. A. Gedik, A.F. Baysal), *İstem* 18, Konya 2011, s.113-160.

Katib Çelebi, “Safî”, *Keşf el-Zünûn Zeyli*, C.1, İstanbul 1945, s.514.

KESKİNER Cahide , “Süsleme SanatlarımızdaRumî”, *Antika*, S.34, Şubat 1988, s.18-25.

KESKİNER, Cahide, *Türk Motifleri*, Turing, İstanbul 1990.

KESKİNER, Cahide, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler*, Hatai, Ankara 2002.

KESKİOĞLU, Osman, “İslâm’da Tasvir ve Minyatürler”, *AÜİF Dergisi*, S.IX, Ankara1961, s.20-21.

KINAY, Cahit, Sanat Tarihi, Ankara 1993.

KÖPRÜLÜ, Fuad, “Osmanlılarda Nakış Tarihine Dair”, *İkdam*, 3 Teşrîn-i Sâni, İstanbul 1921.

KÖPRÜLÜ, M.Fuad, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara 2004.

KÖYLÜOĞLU, Neriman, “A.Süheyl ÜNVER’in Edirne Medeniyeti’nde Süsleme Örnekleri”, *Yöre*, S.23, Edirne 2002, s.30 - 33.

KUBAN, Doğan, “Osmanlı Mimârlığı”, *Osmanlı Uygarlığı*, C.2, Ankara 2004, s.627-697.

KUBAN, Doğan, *Osmanlı Dini Mi’marisinde İç Mekân Teşekkülü (Rönesansla Bir Mukayese)*, İstanbul1958.

KUBAN, Doğan, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul 2002.

KUBAN, Doğan, *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*, İstanbul 2009.

KURAN, Aptullah, “A Spatial Study of Three Ottoman Capitals: Bursa, Edirne and İstanbul”, *Muqarnas, an Annual on Islamic Art and Architecture*, S.13, Leiden 1996, s.114-131.

KUR’AN-I KERİM, Bakara, Âl-i İmrân, Nisa, Ankebût, Nûr, Fatır, Mü’minûn, Saff, Haşr, En’am, İsrâ, Hadîd, Ahzab, Cum’a, Rahman, Nebe’, İhlâs Sûreleri.

KURFEYZ, Nilüfer, *Tezhip*, İstanbul 2003.

KUYULU, İnci, *Akdeniz’de İslâm Sanatı Erken Osmanlı Sanatı Beyliklerin Mirası*, İzmir 2000, s.57-75.

KÜÇÜKKAYA, Gülçin, “Edirne Anıtlarının Türk Mimârlık Tarihi içindeki Yeri Eski Câmi ve Üç Şerefeli Câmi”, *I. Edirne Kültür Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, Edirne 2003.

Lady Montequé, “Çiçek Aşısı ve Edirne, Şark Mektupları”, *Edirne*, Ankara 1993.

LATİFÎ, Tezkiret-ül Latifi, İstanbul 1314.

LEKESİZ, Ömer, *Çizgi Sanatında Dil ve Mesaj*, İstanbul 1995.

MAHİR, Banu, “Ehli Hiref Kayıtlarında Müzehhipler ve Eserlerinden Örnekler”, *Tezhip Buluşması*, İstanbul 2011, s.212-217.

MAHİR, Banu, “İslâm’da “Resim” Sözcüğünün Belirlediği Tasvir Geleneği” *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*, İstanbul 1989, s.59-64.

Mehmet bin Mehmet Edirneli, *Nuhbet-üt Tevârih vel-Ahbâr*, İstanbul 1860.

Mehmet Ziya, *Bursa’dan Konya’ya Seyahat ve Konya Seyahatinden Hatıratından*, haz., Ahmet Çaycı, Bayram Ürekli, Konya 2010.

Mehmet Bahaeddin, *Yeni Türkçe Lügat*, Evkâf-ı İslâmiyye Matbaası, İstanbul.

Mehmed Süreyya, “Safî”, *Sicilli Osmanî*, C.3, İstanbul 1311, s.231.

MELTEM, Naci, “Henri Sauvage, Mi’mari ve Sanat Hakkında Düşünceler”, *Arkitekt*, No.9-12, İstanbul 1948, s.202.

MERÇİL, Erdoğan, *Türkiye Selçuklularında Meslekler*, Ankara 2000.

MERÇİL, Erdoğan, “Anadolu Selçukluları ve Beylikler Döneminde Serbest Meslekler”, *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, C.I, Ankara 2006, s.379-385.

MERİÇ, Rıfkı, M, *Türk Tezyini Sanatları ve Son Üstadlardan Altısı*, İstanbul 1937.

MERİÇ, R. Melül, Nakış Tarihi Vesikaları, *AÜİF Dergisi*, Ankara 1952, s.84-104.

MERİÇ, Rıfkı Melül, “Edirne’nin Tarihi ve Mi’mari Eserleri Hakkında”, *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, S.1, İstanbul 1963, s.439 - 536.

MESERA, Gülbün, “Türk Tezhip ve Minyatür Sanatı”, *Sandoz Bülteni*, S.25, İstanbul 1987, s.9-20.

MUTÇALI, Serdar, *Arapça-Türkçe Sözlük*, İstanbul 1995.

MÜLAYİM, Selçuk, *Anadolu Türk Mimârisinde Geometrik Süslemeler-Selçuklu Çağı*, Ankara 1982.

MÜLAYİM, Selçuk, *Büyük Selçuklu Sanatı, Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi*,C.7,İstanbul 1992, s.215-229.

MÜLAYİM, Selçuk, “Anadolu Beylikleri Sanatı”, *TDVİA*,C.3,İstanbul 1991,s.141-143.

MÜLAYİM, Selçuk, *İslâm Sanatı*, İstanbul 2010.

NECİPOĞLU, Gülrü, “From International Timurid to Ottoman, A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles, *Muqarnas VII, An Annual on Islamic Art and Architecture*”, (ed.Oleg Grabar), Leiden 1990, s.136-170.

NEMLİOĞLU, Candan, *15.16.ve 17. Yüzyıl Osmanlı Mi’marisinde Kalem İşleri*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1989.

NEMLİOĞLU, Candan, “Saray-ı Cedid Yapılarındaki Orijinal Kalem İşleri”, *I.Edirne Sarayı Sempozyumu Bildirileri*, S.16,Edirne 1995,s.28-34.

NEMLİOĞLU, Candan, “Yerinde Korunmayan Taşınmaz Eserlerin Müzelerde Teşhiri İçin Gerekli Uygulama”, *Kuruluşunun 150’nci Yılında Türk Müzeciliği Sempozyumu -III Bildirileri*, 24-26 Eylül, İstanbul 1996,s.162-167.

NEMLİOĞLU, Candan, “Göçeli(Gökçeli) Câmii”,*I.Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildirileri-I*, Konya 2001,s.117-136.

NEMLİOĞLU, Candan, “Kastamanou-Kasaba Köyü Mahmut Bey Câmii Kalem İşî Bezemeleri ve Osmanlı Bezeme Sanatına Etkileri”*XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*,14-16 Ekim, Denizli 2009, s.463-471.

OKÇUOĞLU, Tarkan, *18. ve 19.Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2000.

ONUR, Oral, *Edirne Türk Tarihi Vesikalarından Kitabeler*, İstanbul 1972.

ONUR, Oral, *Edirne Mevlevihanesi*, İstanbul 1999.

ORAL, M. Zeki, “Anadolu’da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri”, *Vakıflar Dergisi*,S.V, Ankara 1962, s.23 - 77.

ORMANCI, Nurettin, “Edirne’nin Fetih Tarihine Dair”, *Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, S.1, İstanbul 1963, s.435 - 438.

ÖGEL, Semra, “Taçkapılar”, *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*,C.II, Ankara 2006,s.462-484.

- ÖGEL, Bahaeddin, *İslâmiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi*, Ankara 1984.
- ÖGEL, Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş-5*, Ankara 1978.
- ÖNEY, Gönül, "Iran Selçukluları ile Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri", *Anadolu XI*, Ankara 1967.
- ÖNEY, Gönül, *İslâm Mi'marisinde Çini*, İstanbul 1987.
- ÖNEY, Gönül, "Akdeniz'de İslâm Sanatı Erken Osmanlı Sanatı Beyliklerin Mirası", *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Yayınları*, İstanbul 2000.
- ÖNEY, Gönül, "Gazneli Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuk Saray Süslemelerine Akisleri", *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi-III*, İzmir 1984, s.123-141.
- ÖNEY, Gönül, *Beylikler Devri Sanatı XIV-XV. Yüzyıl (1300-1453)*, Ankara 1989.
- ÖNEY, Gönül, "Erken Osmanlı Mi'marisinde Çini, (XV-XVI. Yüzyıl Başı İznik-Bursa-Edirne)", *Yeni Türkiye*, C.6, S.34, Ankara 2000, s.664 - 668.
- ÖNGE, Yılmaz, "XIII. ve XIV. Yüzyıllarda Anadolu Mi'mari Eserlerini Süsleyen Boyalı Nakışlar", *Önasya*, C.4, S.43, Ankara 1969, s.8 - 9.
- ÖNGE, Yılmaz, "Erken Osmanlı Dönemi Osmanlı Türk Sanatına Genel Bir Bakış (1300-1453) ve Hacı Bayram Veli Türbesi", *IV. Vakıf Haftası*, Ankara 1987, s.39-46.
- ÖNGE, Yılmaz, "Türk Mimârisinde Çivili Tezyînât", *Arkeoloji - Sanat Tarihi Dergisi*, S.4, İzmir 1988, s.79-87.
- ÖRİK, Nahit Sırrı, *Anadolu'da Yol Notları-Kayseri, Kırşehir, Kastamonu-Bir Edirne Seyahatnamesi*, Ankara 1941.
- ÖZALP, İlhan, *Edirne İlimizi Tanıyalım*, İstanbul 1990.
- ÖZBEK, Yıldırım, *Osmanlı Beyliği Mi'marisinde Taş Süsleme(1300-1453)*, Ankara 2002.
- ÖZBEK, Yıldırım, *Erken Dönem Osmanlı Taş Süslemesi, Osmanlı Ansiklopedisi*, C.11, Ankara 1999, s.335-352.
- ÖZCAN, Ali Rıza, "Müsennâ Yazılar" *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara 2009, s.211-219,
- ÖZENDES, Engin, *The Second Otoman Capital Edirne*, İstanbul, 1999.
- ÖZKAN, Selma, *Edirnedeki Tarihi Eserlerin Dış Mekânlarında Seramik Malzemenin Kullanımı*, Edirne 1995.
- ÖZTÜRK, İsmail, "Edirne'de Geleneksel Sanatlar, Edirnekâri ve Edirne Kırmızısı", *Edirne; Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998, s.485 - 493.

- PAKALIN, M.Zeki, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C.1-2-3, İstanbul 1983.
- PARLATIR, İsmail, *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Ankara 2006, s.1255.
- Redhouse's Turkish Dictionary, (Osmanlıca İngilizce Sözlük)*, Londra,
- PEREMECİ, Osman Nuri, *Edirne Tarihi*, İstanbul 1940.
- RAMAZANOĞLU, Gözde, *Mimâr Sinan'da Tezyînât Anlayışı*, Ankara 1995.
- REMOND, Georges, *Mağluplarla Beraber, Edirne Sahralarında*, çev. Hasan Cevdet, İstanbul 1332.
- RENDİ, Günsel, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı-1700-1850*, Ankara 1977.
- RENDİ, Günsel, “Restorasyon Çalışmalarında Kalem İşleri ve Duvar Resimlerinin Yeri” *Röle ve Restorasyon Dergisi (I.Restorasyon Semineri Özel Sayısı)*, S.4, Ankara 1982, s.79-90.
- RENDİ, Günsel, “19.yy’da Kalem işi Nakış-Duvar Resmi”, *Tanzimat’tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C.6, İstanbul 1985, s.1530-1534.
- Rifat OSMAN, *Edirne Evleri*, İstanbul 1976.
- Rifat OSMAN, *Edirne Evkâf-ı İslâmiyye Tarihi Câmiler ve Mescidler*, yay. Ülkü Ayan Özsoy, Ankara 1999.
- Rifat OSMAN, *Edirne Rehnüması*, yay. R.Kazancıgil, Edirne 1994.
- RİCE, David Talbot, *Islamic Art, Thames and Hudson*, London 1996.
- SARRE, Friedrich, *Konya Köşkü*, (çev. Şahabettin Uzluk), Ankara 1989.
- SARRE, Friedrich, *Küçük Asya Seyehatî (1895 yazı)*, çev. Dara Çolakoğlu, İstanbul 1998.
- Sehî, (Edirneli), “Safî”, *Âsâr-ı Eslâftan Tezkire-i Sehî*, 1325.
- SEVİN, Nurettin, “Türk Resim geleneğinde Esas Unsur”, *Milletlerarası I.Türk Sanatları Kongresi*, Ankara 1962, s.340-342.
- SELEN, Hamit Sadi, “Yazma Cihannüma’ya Göre Edirne Şehri” *Edirne, Edirne’nin 600.Fetih Yıldönümü Armağanı*, Ankara 1993.
- SÖNMEZ, Zeki, *Başlangıcından 16.Yüzyıla Kadar Anadolu Türk İslâm Mimârisinde Sanatçılar*, Ankara 1995.
- Süleyman Nazif, “İslâmiyette Resim ve Heykel” *Arkitekt*, No.362, İstanbul 1976, s.81-86.

- SÜLÜN, Murad, *Sanat Eserine Vurulan Kur'an Mührü, Sanat Eserinden Yansıyan Kur'an Mesajı*, İstanbul 2006.
- ŞAHİNOĞLU, Metin, *Anadolu Selçuklu Mimârisinde Yazının Dekoratif Eleman Olarak Kullanılışı*, İstanbul 1977.
- ŞAPOLYO, Enver Behnan, “Edirne’de Üç Abide, Eski Câmî, Üç Şerefeli, Selimiye”, *Turizm*, C.11,S.88,Ankara 1968,s.8-10.
- ŞEHSUVAROĞLU, Haluk, Y, *Eski Türk Sanatları*, İstanbul 1960.
- Şemseddin Sâmî, *Kâmûsu'l-a'lâm*, C.5, İstanbul 1314, s. 3973.
- TANINDI, Zeren, *Türk Minyatür Sanatı*, Ankara 1996.
- TANINDI, Zeren, “Nakkaşhane” *TDVİA*,C.32,İstanbul 2006,s.331-332.
- TANMAN, Baha, “Edirne’de Erken Dönem Osmanlı Câmileri ve Özellikle Üç Şerefeli Câmî Hakkında”, *Edirne Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998, s.325 - 353.
- TANMAN, M. Baha, “Divanhane”, *TDVİA*,C.9,İstanbul 1994,s.437-444.
- TANSU, Samih Nafiz, “Hudud Şehrimiz Edirne” *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, S.140,Eylül 1953,s.8-10.
- TANSUĞ, Sezer, *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul 2004.
- TAŞ, Aziz Nazmi Şakir- *Adrianopoli’den Edirne’ye Edirne ve Civarında Osmanlı Kültür ve Bilim Muhitinin Oluşumu XIV-XVI. Yüzyıl*, İstanbul 2009.
- TAŞÇI, Aydın, “Selçuklu Mi’mari Süslemesindeki Alçı ve Taş Kabartma İnsan Figürlerinin Köken ve Gelişimi”, *Vakıflar Dergisi*, S.XXVII, Ankara 1998, s.47-64.
- TATLI, Bekir, *Mimâri Hadisleri*, Ankara 2012.
- TAZECAN, Hakan, *Edirnekari Denen Eserler Üzerine Bir Deneme*, Selçuk Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Mezuniyet Tezi, Konya 1984.
- TEXIER, Charles, *Küçük Asya*,(çev. Ali Suad), C.3, İstanbul 1339.
- TİMURTAŞ, F.Kadri, *Tarih İçinde Türk Edebiyatı*, İstanbul 1990.
- TOLSTOY, Nikolayeviç, *Sanat Nedir?* Kasım 2000.
- TUĞLACI, Pars, *Osmanlı Şehirleri*, İstanbul 1985.
- TUNCA, Ayhan, “Üç Şerefeliden Önce Sonra”, *Yöre*, S.35,Şubat 2003,s.3-9.
- TUNÇAY, Rauf, “Edirne Sanat Eserlerindeki Süslemeler”, *Türk Kültürü, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü*, S.2, 1964, s.223-244.
- TUNÇAY, Rauf, “Vesikalar Işığında Süsleme Sanatkârlarımız”, *Türk Kültürü, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü*, S.27,Ocak 1965,s.197-199.

- TUNÇAY, Rauf, “XIII. ve XVIII. Asırlar Arasında Türk Süsleme Sanatları”, *Türk Kültürü, Türk Kültürünün Araştırma Enstitüsü*, S.15,Ocak1964,s.30-36.
- TURA, Güliden, “Türk Süsleme Sanatlarından Kalem İşleri” *Arkitekt*, No.350,İstanbul 1973,s.71.
- TURANÎ, Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1993.
- TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, *Erken Dönem Osmanlı Mimârisinde Yazı*, Ankara 2001.
- TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, “Osmanlı Sanatının Oluşumunda Yazı”,*Hat ve Tezhip Sanatı*, İstanbul 2009,s.59 -74.
- TÜRKOĞLU, Sabahattin, “Edirne Müzesindeki Edirnekâri Ağaç İşlemeleri”, *Türk Etnoğrafya Dergisi*, S.X, Ankara 1968, s.67-74.
- ULUÇ, Lâle, *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar*, İstanbul 2006.
- UZLUK, Şahabettin, “I.Türk-Asya Resim Mektebi”,*Konya Aylık Kültür Dergisi*, S.38, Konya 1941, s.41-48.
- UZLUK, Şahabettin, “I.Türk-Asya Resim Mektebi”, *Konya Aylık Kültür Dergisi*, S.39, Konya 1942,s.12-26.
- UZLUK, Şahabettin, “Türk Nakış Tarihinde Mevleviler”, *Milli Mecmua*, Teşrîn-i Sâni 1925/1341,s.798-799.
- ÜLGEN, Ali Saim, “XVI. Yüzyılda Türk Mi’marisinin İç Dekorı Nasıl Vücut Buldu?”,*Milletlerarası I.Türk Sanatları Kongresi*, Ankara 1962, s.389-400.
- ÜNVER, A.Süheyl,749/9 no’lu *Edirne Defteri*.
- ÜNVER, A. Süheyl,“Selçuklarda ve Osmanlılarda Resim, Tezhip ve Minyatür” *Türk Tarihinin Ana Hatları” Eserinin Müsveddeleri Seri; II.* No.11, İstanbul.
- ÜNVER, A. Süheyl, “Türklerde Resim, Tezhip ve Minyatür Tarihi” “*Türk Tarihinin Ana Hatları” Eserinin Müsveddeleri No.7*, İstanbul 1934.
- ÜNVER, A.Süheyl, “Türk Tezyînâtında Halkâriye Dair”,*Arkitekt*,No.10-11,İstanbul 1938, s.301-309.
- ÜNVER, A.Süheyl, “Sanat Tarihimizin Me hazlarını Tanıyalım”, *Arkitekt*,No.09-12,İstanbul 1948,s.212-213.
- ÜNVER, A.Süheyl, “Doğuda Kitap Süslemelerinde Bir Kısım Geçmeler Hakkında”,*Arkitekt*,No.11-12,İstanbul 1946, s.281-284.

ÜNVER, A.Süheyl, “Edirne’de Üç Şerefeli Câmî Avlusu Kubbeleri İçindeki Devrinin Süsleri Hakkında”, *Arkitekt*, No.7-10, İstanbul 1949,s.166-168.

ÜNVER, A.Süheyl, *Edirne Murâdiye Câmii*, İstanbul 1952.

ÜNVER, A. Süheyl, “Edirne’de Mi’mari Eserlerimizdeki Tabii Çiçek Süslemeleri Hakkında”, *Vakıflar Dergisi*,S.V,Ankara 1962,s.15-18.

ÜNVER, A. Süheyl, “600 Sene Sonra Edirnemizin Müstesna Manâsı 1362-1962”,*Arkitekt*, No.307,İstanbul 1962, s.67-72.

ÜNVER, A. Süheyl, “Türk İnce El Sanatları Tarihi Üzerine”, *Atatürk Konferansları Serisi, Türk Tarih Kurumu Yayınları*, Ankara 1964, s.103-153.

ÜNVER, A.Süheyl, “Türk Sanat Tarihinde Edirnekâri Lâke İşleri ve Sanatkârları”, *Vakıflar Dergisi*,S.VI, İstanbul 1965,s.15-24.

ÜNVER, A. Süheyl , “Anadolu Selçuk ve Beğlikleri Kur'an-ı Kerim Hattatları ve Tezyînâtı Üzerine”, *VI. Türk Tarih Kongresi, 20-26 Ekim 1961, Kongreye Sunulan Tebliğler*, Ankara 1967, s.130-140.

ÜNVER, A,Süheyl, “Türk Sanatında Çiçekler ve Buketler”,*Türkiyemiz*, S.22,İstanbul 1977, s.14-17.

ÜNVER, A.Süheyl, “Edirne Mevlevihanesi Tarihine Giriş”, *Edirne; Serhattaki Payitaht*, İstanbul 1998,s.623 - 627.

ÜNVER, A.Süheyl, “Edirne Medeniyetimiz ve Tezyini Misalleri” *Edirne, Edirne’nin 600.Fetih Yıldönümü Armağanı*, Ankara 1993, s.233 - 253.

ÜNVER, A.Süheyl, “Türk Sanat Tarihinde Edirnekari Lâke İşleri ve Sanatkârları”, *Yöre*,S.64, Temmuz 2005, s.3 - 12.

ÜNVER, Gülbün, “Osmanlı San’atında Vazolu ve Vazosuz Çiçek Demetleri”, *Vakıflar Dergisi*,S.IX, Ankara 2006,s.321-325.

Vakıflar Genel Müdürlüğü,*Arşiv Belgeleri*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Ankara.

YAZIR, Mahmud Bedreddin, *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli-I*, Ankara 1972.

YETKİN, Suut Kemal, *Estetik*, İstanbul 1947.

YETKİN, Suut Kemal,“Beylikler Devri Mi’marisinin Klâsik Osmanlı Sanatını Hazırlayışı”, *AÜİF Dergisi*1955,S.III-IV, Ankara1957,s.39-44.

YETKİN, Suut Kemal,“Doğunun Batı Sanatına Tesirleri”, *Milletlerarası V.Sanat Tenkitçileri Kongresi, AÜİF Dergisi*, S.I-II, Ankara1954, s.97-100.

- YETKİN, Suut Kemal, “İslâm Minyatürünün Estetiği”, *AÜİF Dergisi*, S.I, Ankara 1953, s.33-39.
- YETKİN, S. Kemal, “Türk Resim Sanatının Menşei Hakkında”, *AÜİF Dergisi*, C.11, Ankara 1963, s.5-10.
- YETKİN, Şerare, “Anadolu Selçuklularının Miimari Süslemelerinde Büyük Selçuklulardan Gelen Bazı Etkiler”, *Sanat Tarihi Araştırmaları II, İstanbul 1968*, s.36-48.
- YILDIRIM, Kemal, HİDAYETOĞLU, M.Lütfi, “Geleneksel Türk Evi Ahşap Tavan Süsleme Özelliklerinin ve Yapım Tekniklerinin Çeşitliliği Üzerine Bir İnceleme” *9.Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu*, İzmir 2006, s.332-341.
- YILDIRIM, Savaş, “Bursa Yeşil Câmii Mihrabı”, *Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, S.47, Ankara 2007, s.166-177.
- YILMAZ, Cihat, “Tezyînât Restorasyonu, Örnekler ve Karşılaşılan Sorunlar”, *VIII. Vakıf Haftası Kitabı*, Ankara 1990, s.251 - 275.
- YUM, Şule, “Milli Saraylarda Duvar ve Tavan Resimleri”, *Türkiyemiz*, S.69, ... 1993, s.18-25.
- YURDAYDIN, H.Gazi, “İslâm Resminin Menşeleri ve Başlangıçları”, *AÜİF Dergisi*, S.III-IV, Ankara 1954, s.31-55.
- YÜCEL, Erdem, “Bursa Yeşil Külliyesi”, *Arkitekt*, No.318, İstanbul 1965, s.31-35.
- YÜCEL, Erdem, “Edirnekârî”, *TDVİA*, C.10, İstanbul 1994, s.449-450.
- ZÜBER, Hüsnü, *Türk Süsleme Sanatı*, Ankara 1971.
- Bulgaristan Milli Kütüphanesi Belgeleri Işığında Edirne’de Yaşam*, İstanbul 2010.
- <http://www.turkcebilgi.com/ansiklopedi/fresko>, Erişim Tarihi 30.03.2012
- http://egitek.meb.gov.tr/aok/aok_kitaplar/aolk kitaplar/sanat_tarihi_1_2/8.pdf, Erişim Tarihi 06.04.2011
- <http://tdkterim.gov.tr/bts/> , Erişim Tarihi 06.04.2011
- http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanattarihi/sanat_tarihi_rokoko.html, Erişim Tarihi 12.08.2011
- http://www.azerbaijans.com/content_170_tr.html, Erişim Tarihi 01.11.2012.
- <http://www.msxlab.org/forum/kimya/369016-vern timer-nedir-vern timer-cesitleri-ve-kullanim- alanlari.html>, Erişim Tarihi 20.05.2010.

VI. FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1-Edirne Eski Câmii (1414)

Fotoğraf 2- Edirne Eski Câmii (1414) Kitabeleri

Fotoğraf 3-Edirne Eski Câmii, minber kitabesi

Fotoğraf 4-Edirne Eski Câmii kuzey duvar barok tezyînât - (Vakıflar-Ankara)

Fotoğraf 5-Edirne Eski Câmii, E8 Kubbe - (Vakıflar-Ankara)

Fotoğraf 6-Edirne Eski Câmii, E1 Kubbe

Fotoğraf 7-Edirne Eski Câmii, E1 Kubbe -göbek

Fotoğraf 8-Edirne Eski Câmii, E1 Kubbe - detay

Fotoğraf 9-Edirne Eski Câmii, E1 Kubbe - etek detayı

Fotoğraf 10 -Edirne Eski Câmii, E1 Kubbe - pendentif

Fotoğraf 11 -Edirne Eski Câmii, E2 Kubbe

Fotoğraf 12-Edirne Eski Câmii, E2 Kubbe - göbek

Fotoğraf 13 -Edirne Eski Câmii, E2 Kubbe - detay

Fotoğraf 14 -Edirne Eski Câmii, E2 Kubbe - bordür

Fotoğraf 15 -Edirne Eski Câmii, E2 Kubbe - tığ detayı

Fotoğraf 16-Edirne Eski Câmii, E2 Kubbe - bordür

Fotoğraf 17 -Edirne Eski Câmii, E2 Kubbe - bordür ve tığlar

Fotoğraf 18 -Edirne Eski Câmii, E3 Kubbe

Fotoğraf 19 -Edirne Eski Câmii, E3 Kubbe - göbek

Fotoğraf 20-Edirne Eski Câmii, E3 Kubbe - detay

Fotoğraf 21 -Edirne Eski Câmii, E3 Kubbe - bordür detayı

Fotoğraf 22 -Edirne Eski Câmii, E3 Kubbe - zencerek ve bordürler

Fotoğraf 23 -Edirne Eski Câmii, E3 Kubbe - bordür ve tığ detayı

Fotoğraf 24 -Edirne Eski Câmii, E4 Kubbe

Fotoğraf 25-Edirne Eski Câmii, E4 Kubbe - göbek

Fotoğraf 26 -Edirne Eski Câmii, E4 Kubbe- (Vakıflar- Ankara)

Fotoğraf 27 -Edirne Eski Câmii,E4 Kubbe - Göbek Müdevver İstifli “İhlâs Sûresi”

Fotoğraf 28-Edirne Eski Câmii, E4 Kubbe - detay

Fotoğraf 29-Edirne Eski Câmii, E4 Kubbe - detay

Fotoğraf 30-Edirne Eski Câmii, E4 Kubbe - kasnak kuşak yazısı

Fotoğraf 31 -Edirne Eski Câmii, E4 Kubbe - kasnak ve geçişleri

Fotoğraf 32 -Edirne Eski Câmii, E5 Kubbe

Fotoğraf 33-Edirne Eski Câmii, E5 Kubbe - merkez

Fotoğraf 34 -Edirne Eski Câmii, E5 Kubbe - rûmî motif detayı

Fotoğraf 35-Edirne Eski Câmii, E5 Kubbe - düğüm, yazı kuşağı ve bordürler

Fotoğraf 36-Edirne Eski Câmii, E5 Kubbe - kuşak yazısı

Fotoğraf 37-Edirne Eski Câmii, E5 Kubbe - tığlar

Fotoğraf 38-Edirne Eski Câmii, E5 Kubbe - kasnakta bulunan tığlar

Fotoğraf 39 -Edirne Eski Câmii, E5 Kubbe - mukarnas, Kubbe kaidesi ve tezyînâtı

Fotoğraf 40 -Edirne Eski Câmii, E5 Kubbe - pencere pervaz tezyînâtı

Fotoğraf 41-Edirne Eski Câmii, E5 Kubbe - müzeyyen mukarnaslar

Fotoğraf 42-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe

Fotoğraf 43 -Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - tezyînât detayı

Fotoğraf 44-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - tezyînât detayı

Fotoğraf 45-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - tezyînât detayı

Fotoğraf 46-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - etek ve pencere pervaz tezyînâtı

Fotoğraf 47-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe -sekizgen kaide kuşak yazısı - A1

Fotoğraf 48-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - sekizgen kaide kuşak yazısı-A2

Fotoğraf 49-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - sekizgen kaide kuşak yazısı-A3

Fotoğraf 50-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - sekizgen kaide kuşak yazısı-A4

Fotoğraf 51-Edirne Eski Câmii,E6 Kubbe - sekizgen kaide kuşak yazısı-A5

Fotoğraf 52-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - sekizgen kaide kuşak yazısı-A6

Fotoğraf 53-Edirne Eski Câmii,E6 Kubbe - sekizgen kaide kuşak yazısı-A7

Fotoğraf 54-Edirne Eski Câmii,E6 Kubbe - sekizgen kaide kuşak yazısı-A8

Fotoğraf 55-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - kaide ve pencere pervaz tezyînâtları

Fotoğraf 56-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - kaide tezyînâtı

Fotoğraf 57-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - eksedralar arası geometrik tezyînât

Fotoğraf 58-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - eksedralar arası kuşak yazısı - B1

Fotoğraf 59-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - eksedra - güneydoğu

Fotoğraf 60-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - eksedra detay - güneydoğu

Fotoğraf 61-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - eksedra - kuzeydoğu

Fotoğraf 62-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - eksedra detay - kuzeydoğu

Fotoğraf 63-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - eksedra - kuzeybatı

Fotoğraf 64-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - eksedra detay - kuzeybatı

Fotoğraf 65-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - eksedra - güneybatı

Fotoğraf 66-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - eksedra detay - güneybatı

Fotoğraf 67-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - kemerler arası kırık pendentif tezyînât

Fotoğraf 68-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - eksedralar arası kuşak yazısı - C1

Fotoğraf 69-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - eksedralar arası kuşak yazısı - C2

Fotoğraf 70-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - eksedralar arası kuşak yazısı - C3

Fotoğraf 71-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - eksedralar arası kuşak yazısı - C4

Fotoğraf 72-Edirne Eski Câmii, E6 Kubbe - kemer tezyînâtında düğüm motifleri

Fotoğraf 73-Edirne Eski Câmii, E7 Kubbe

Fotoğraf 74-Edirne Eski Câmii, E7 Kubbe - merkez

Fotoğraf 75-Edirne Eski Câmii, E7 Kubbe - detay

Fotoğraf 76-Edirne Eski Câmii, E7 Kubbe - bordür

Fotoğraf 77-Edirne Eski Câmii, E7 Kubbe - bordür ve tığ

Fotoğraf 78-Edirne Eski Câmii, E7 Kubbe - etek tezyînâtı

Fotoğraf 79-Edirne Eski Câmii, E7 Kubbe - kuşak yazısı

Fotoğraf 80 -Edirne Eski Câmii, E7 Kubbe - pendentif tezyînâtı

Fotoğraf 81-Edirne Eski Câmii, E8 Kubbe

Fotoğraf 82-Edirne Eski Câmii, E8 Kubbe - detay

Fotoğraf 83-Edirne Eski Câmii, E8 Kubbe - bordür tezyînâtı

Fotoğraf 84-Edirne Eski Câmii, E8 Kubbe - tığ

Fotoğraf 85-Edirne Eski Câmii, E8 Kubbe -etek tığ detayı

Fotoğraf 86-Edirne Eski Câmii, E8 Kubbe - pendentifi şemse tasarımı

Fotoğraf 87-Edirne Eski Câmii, E9 Kubbe

Fotoğraf 88-Edirne Eski Câmii, E9 Kubbe - göbek

Fotoğraf 89-Edirne Eski Câmii, E9 Kubbe - detay

Fotoğraf 90-Edirne Eski Câmii, E9 Kubbe - rûmî motifler detay

Fotoğraf 91-Edirne Eski Câmii, E9 Kubbe, bordür & tığlar

Fotoğraf 92-Edirne Eski Câmii, E9 Kubbe, etek bordür detayı

Fotoğraf 93-Edirne Eski Câmii, E9 Kubbe - pendentifi şemse tasarımı

Fotoğraf 94-Edirne Eski Câmii, dairesel göbek tasarımı - doğu, batı, güney

Fotoğraf 95-Edirne Eski Câmii, dairesel göbek detayı

Fotoğraf 96-Edirne Eski Câmii, dairesel göbek tasarımı-kuzey

Fotoğraf 97-Edirne Eski Câmii,E1 Kubbe kemeri duvar yüzeyi - doğu

Fotoğraf 98-Edirne Eski Câmii, E1 ve E2 Kubbe duvar paye yüzeyi - doğu

Fotoğraf 99-Edirne Eski Câmii,E1 ve E2 Kubbe duvar paye yüzeyi - doğu

Fotoğraf 100-Edirne Eski Câmii, E1 ve E2 Kubbe duvar paye yüzeyi - doğu

Fotoğraf 101-Edirne Eski Câmii,E2 Kubbe kemeri duvar yüzeyi - doğu

Fotoğraf 102-Edirne Eski Câmii, E2 Kubbe kemeri duvar yüzeyi doğu

Fotoğraf 103-Edirne Eski Câmii, E3 Kubbe kemeri -doğu

Fotoğraf 104-Edirne Eski Câmii, E3 Kubbe kemeri duvar yüzeyi - kuzey

Fotoğraf 105-Edirne Eski Câmii, E9 Kubbe kemeri duvar yüzeyi - kuzey

Fotoğraf 106-Edirne Eski Câmii, E9 Kubbe kemeri duvar yüzeyi - batı

Fotoğraf 107-Edirne Eski Câmii, E8 ve E9 Kubbe duvar paye yüzeyi - batı

Fotoğraf 108-Edirne Eski Câmii, E8 Kubbe kemeri duvar yüzeyi -batı

Fotoğraf 109-Edirne Eski Câmii, E8 Kubbe kemeri duvar yüzeyi-batı

Fotoğraf 110-Edirne Eski Câmii, E7 ve E8 Kubbe duvar paye yüzeyi - batı

Fotoğraf 111-Edirne Eski Câmii, E7 Kubbe kemeri duvar yüzeyi - batı

Fotoğraf 112-Edirne Eski Câmii, E7 Kubbe kemeri duvar yüzeyi - güney

Fotoğraf 113-Edirne Eski Câmii, E7 Kubbe kemeri duvar yüzeyi levha - güney

Fotoğraf 114-Edirne Eski Câmii, E4 ve E7 Kubbe duvar paye yüzeyi - güney

Fotoğraf 115-Edirne Eski Câmii, E1 ve E4 Kubbe duvar paye yüzeyi - güney

Fotoğraf 116-Edirne Eski Câmii, E1 filpaye yüzeyi - doğu

Fotoğraf 117-Edirne Eski Câmii, E1 filpaye yüzeyi - kuzey

Fotoğraf 118-Edirne Eski Câmii, E1 filpaye yüzeyi - batı

Fotoğraf 119-Edirne Eski Câmii, E1 filpaye yüzeyi - güney

Fotoğraf 120-Edirne Eski Câmii, E2 filpaye yüzeyi - doğu

Fotoğraf 121-Edirne Eski Câmii, E2 filpaye yüzeyi - kuzey

Fotoğraf 122-Edirne Eski Câmii, E2 filpaye yüzeyi - batı

Fotoğraf 123-Edirne Eski Câmii, E2 filpaye yüzeyi - güney

Fotoğraf 124-Edirne Eski Câmii, E3 filpaye yüzeyi - doğu

Fotoğraf 125-Edirne Eski Câmii, E3 filpaye yüzeyi - kuzey

Fotoğraf 126-Edirne Eski Câmii, E3 filpaye yüzeyi - batı

Fotoğraf 127-Edirne Eski Câmii, E3 filpaye yüzeyi - güney

Fotoğraf 128-Edirne Eski Câmii, E4 filpaye doğu yüzeyi - doğu

Fotoğraf 129-Edirne Eski Câmii, E4 filpaye kuzey yüzeyi - kuzey

Fotoğraf 130-Edirne Eski Câmii, E4 filpaye batı yüzeyi - batı

Fotoğraf 131-Edirne Eski Câmii, E4 filpaye güney yüzeyi - güney

Fotoğraf 132-Edirne Eski Câmii, minberi taş üzeri kalem işleri

Fotoğraf 133-Edirne Eski Câmii, minber tâcı Edirnekâri tezyînât

Fotoğraf 134-Edirne Eski Câmii, minber basamakları

Fotoğraf 135 -Edirne Eski Câmii, minber külâhı

Fotoğraf 136-Edirne Eski Câmii, mihrabı - arşiv

Fotoğraf 137-Edirne Eski Câmii, mihrab yan yüzeyi

Fotoğraf 138-Edirne Eski Câmii, hünkâr mahfeli ahşap üzeri kalem işleri

Fotoğraf 139-Edirne Eski Câmii, kadınlar mahfeli ahşap üzeri kalem işleri

Fotoğraf 140-Edirne Eski Câmii,müezzin mahfeli ahşap üzeri kalem işleri

Fotoğraf 141-Edirne Eski Câmii,son cemaat mahalli E10 Kubbe

Fotoğraf 142 -Edirne Eski Câmii, E10 Kubbe - merkez

Fotoğraf 143 -Edirne Eski Câmii, E11 Kubbe - merkez

Fotoğraf 144-Edirne Eski Câmii, E10 - E11 Kubbe - etek tezyînât detayı

Fotoğraf 145 -Edirne Eski Câmii, son cemaat mahalli duvar yüzeyi yazıları

Fotoğraf 146-Edirne Eski Câmii, son cemaat mahalli duvar yüzeyi yazıları

Fotoğraf 147-Edirne Eski Câmii, son cemaat mahalli duvar yüzeyi yazıları

Fotoğraf 148 -Edirne Murâdiye Câmii, giriş

Fotoğraf 149-Edirne Murâdiye Câmii,güney cephe

Fotoğraf 150- Edirne Murâdiye Câmii (1436) Kitabesi

Fotoğraf 151-Edirne Murâdiye Câmii, mihrap

Fotoğraf 152-Edirne Murâdiye Câmii,doğu duvar çini kaplama

Fotoğraf 153-Edirne Murâdiye Câmii, doğu duvar kemer içi kalem işleri

Fotoğraf 154-Edirne Murâdiye Câmii, doğu ve batı duvar barok tezyînât

Fotoğraf 155-Edirne Murâdiye Câmii, doğu duvar

Fotoğraf 156-Edirne Murâdiye Câmii, M1/a doğu duvar üst yazı kuşağı

Fotoğraf 157-Edirne Murâdiye Câmii, M1/a doğu duvar üst yazı kuşağı

Fotoğraf 158-Edirne Murâdiye Câmii, M1/a doğu duvar yazı kuşağı motif detayı

Fotoğraf 159-Edirne Murâdiye Câmii, M1/a yazı kuşakları arasındaki üst buket

Fotoğraf 160-Edirne Murâdiye Câmii, M1/a yazı kuşakları arasında alt buket

Fotoğraf 161-Edirne Murâdiye Câmii, M1/b ve M1/c bordür ve zencerek detayı

Fotoğraf 162-Edirne Murâdiye Câmii, M1/d köşebent

Fotoğraf 163-Edirne Murâdiye Câmii, M1/d köşebent ve salbek detay

Fotoğraf 164-Edirne Murâdiye Câmii, M1/d köşebent detay

Fotoğraf 165-Edirne Murâdiye Câmii, M1/d köşebent detay

Fotoğraf 166-Edirne Murâdiye Câmii, M1/d köşebent rûmîlerinden detaylar

Fotoğraf 167-Edirne Murâdiye Câmii, M1/d rûmî ve köşebent flato detay

Fotoğraf 168-Edirne Murâdiye Câmii, M1/e göbek

Fotoğraf 169-Edirne Murâdiye Câmii, M1/e göbek detay

Fotoğraf 170-Edirne Murâdiye Câmii, M1/g buket

Fotoğraf 171-Edirne Murâdiye Câmii, M1/h,ı,i bitkisel tasarımlar

Fotoğraf 172-Edirne Murâdiye Câmii, M1/j buket

Fotoğraf 173-Edirne Murâdiye Câmii, M1/ k servi ağacı

Fotoğraf 174-Edirne Murâdiye Câmii, M2/a,b,c yazı kuşağı

Fotoğraf 175-Edirne Murâdiye Câmii, M2/d,f salbek ve yaprak

Fotoğraf 176-Edirne Murâdiye Câmii, M2/a,b,c renk detayı

Fotoğraf 177-Edirne Murâdiye Câmii, M2/e göbek tasarımı

Fotoğraf 178-Edirne Murâdiye Câmii, M3/a köşebent ve bahar dalı

Fotoğraf 179-Edirne Murâdiye Câmii, M4/a,b,c,d,e,f bitkisel tasvirler

- Fotoğraf 180**-Edirne Murâdiye Câmii, M4/g orijinal yazı kuşağı ve tasarımı
- Fotoğraf 181**-Edirne Murâdiye Câmii, 1.bölüm doğu duvarı çini kaplama zemini
- Fotoğraf 182**-Edirne Murâdiye Câmii, 1.bölüm doğu duvarı çini kaplama zemini
- Fotoğraf 183**-Edirne Murâdiye Câmii, M5 doğu duvar yüzeyi yazı kuşağı
- Fotoğraf 184** -Edirne Murâdiye Câmii, M6 doğu duvar yüzeyi yazı kuşağı
- Fotoğraf 185** -Edirne Murâdiye Câmii, M7 doğu duvar yüzeyi orijinal yazı kuşağı
- Fotoğraf 186**-Edirne Murâdiye Câmii, M10 kemer içi - doğu (Vakıflar-Ankara)
- Fotoğraf 187**-Edirne Murâdiye Câmii, M10 kemer içi - doğu
- Fotoğraf 188**-Edirne Murâdiye Câmii, M10 kemer içi düğüm motifi detay - doğu
- Fotoğraf 189**-Edirne Murâdiye Câmii, M10 kemer içi rûmî motifi detayları - doğu
- Fotoğraf 190**-Edirne Murâdiye Câmii, M10 kemer içi detay - doğu
- Fotoğraf 191**-Edirne Murâdiye Câmii, M10 kemer içi detaylandırma - doğu
- Fotoğraf 192**-Edirne Murâdiye Câmii,M11 kemer içi - batı
- Fotoğraf 193** -Edirne Murâdiye Câmii, M11 kemer içi detaylar - batı
- Fotoğraf 194**-Edirne Murâdiye Câmii, M11 kemer içi detaylar - batı
- Fotoğraf 195**-Edirne Murâdiye Câmii, M11 kemer alını - kuzey-batı
- Fotoğraf 196**-Edirne Murâdiye Câmii, M12/a detay - kuzey-batı
- Fotoğraf 197** -Edirne Murâdiye Câmii, M12/a rûmî ve düğüm detaylar - kuzey-batı
- Fotoğraf 198**-Edirne Murâdiye Câmii, M12/b yazı kuşağı - kuzey-batı
- Fotoğraf 199**-Edirne Murâdiye Câmii, 1.bölüm batı duvar

Fotoğraf 200-Edirne Murâdiye Câmii, M13/a,b,c

Fotoğraf 201-Edirne Murâdiye Câmii, M13/e

Fotoğraf 202 -Edirne Murâdiye Câmii, M13/e detay

Fotoğraf 203-Edirne Murâdiye Câmii, M13/f

Fotoğraf 204-Edirne Murâdiye Câmii, 1.bölüm M13/g,h,i,j,k

Fotoğraf 205 -Edirne Murâdiye Câmii, 1.bölüm M14/a

Fotoğraf 206-Edirne Murâdiye Câmii, 1.bölüm M14/d,e,f

Fotoğraf 207-Edirne Murâdiye Câmii, 1.bölüm M15/a,b,c,d,e

Fotoğraf 208-Edirne Murâdiye Câmii, 1.bölüm M16,M17,M18

Fotoğraf 209-Edirne Murâdiye Câmii, 1.bölüm güney duvar

Fotoğraf 210-Edirne Murâdiye Câmii, M19/a

Fotoğraf 211 -Edirne Murâdiye Câmii, M19/d,e

Fotoğraf 212-Edirne Murâdiye Câmii, M20/a,b,c,d,

Fotoğraf 213-Edirne Murâdiye Câmii, M21/a,b

Fotoğraf 214 -Hızır Bey Câmii mihrap üstü (Vakıflar-Edirne)

Fotoğraf 215 -Edirne Murâdiye Câmii, M22/a,b,c

Fotoğraf 216 -Edirne Murâdiye Câmii, M23-24 yazı kuşağı

Fotoğraf 217 -Edirne Murâdiye Câmii, M25-M26 orijinal yazı kuşağı

Fotoğraf 218-Edirne Murâdiye Câmii, 2.bölüm kubbe tezyînâtı

Fotoğraf 219 -Edirne Murâdiye Câmii, 2.bölüm kubbe tezyînâtı

Fotoğraf 220 -Edirne Murâdiye Câmii, 2.bölüm kubbe tezyînâtı detaylar

Fotoğraf 221-Edirne Murâdiye Câmii, 2.bölümM27 kubbe tezyînâtı detaylar

Fotoğraf 222 -Edirne Murâdiye Câmii, 2.bölüm M27 kubbe tezyînâtı rûmî detaylar

Fotoğraf 223 -Edirne Murâdiye Câmii, 27/b kubbe kartuş

Fotoğraf 224 -Edirne Murâdiye Câmii, M27/b kubbe kartuş

Fotoğraf 225 -Edirne Murâdiye Câmii, 2.Bölüm kubbe yazı kartuşları

Fotoğraf 226-Edirne Murâdiye Câmii, 2.bölüm M27kubbe eteği tezyînâtı

Fotoğraf 227-Edirne Murâdiye Câmii, 2.bölüm M27kubbe tezyînâtı düğüm

Fotoğraf 228-Edirne Murâdiye Câmii, kubbe tezyînâtı -düğümler

Fotoğraf 229-Edirne Murâdiye Câmii, 2.bölüm kubbe tezyînâtı detay

Fotoğraf 230-Edirne Murâdiye Câmii, 2.bölüm M27/d kubbe kasnağı yazı kuşağı

Fotoğraf 231 -Edirne Murâdiye Câmii, M27/e kubbe geçişleri tezyînâtı

Fotoğraf 232-Edirne Murâdiye Câmii, M28/a,b ve M29/a,b,c doğu kemer tezyînâtı

Fotoğraf 233-Edirne Murâdiye Câmii, M30 kuzey duvar tezyînâtı

Fotoğraf 234-Edirne Murâdiye Câmii, M30/a,b

Fotoğraf 235-Edirne Murâdiye Câmii, M31/a,b

Fotoğraf 236-Edirne Murâdiye Câmii, M32/a

Fotoğraf 237-Edirne Murâdiye Câmii, 3.bölüm M33

Fotoğraf 238 -Edirne Murâdiye Câmii, 4.bölüm güney duvar tezyînâtı M 34

Fotoğraf 239 -Edirne Murâdiye Câmii, 4.Bölüm güney duvar, M34/a

Fotoğraf 240-Edirne Murâdiye Câmii, 2.bölüm kubbe tezyînâtı detay

Fotoğraf 241-Edirne Murâdiye Câmii, 5.bölüm kubbe tezyînâtı

Fotoğraf 242 -Edirne Murâdiye Câmii, 5.bölüm duvar yüzeyi

Fotoğraf 243 -Edirne Murâdiye Câmii, 5.bölüm duvar yüzeyi

Fotoğraf 244 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, batı cephe

Fotoğraf 245 -Edirne Üç Şerefeli Câmiii, harîm

Fotoğraf 246 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, avlu

Fotoğraf 247 -Edirne Üç Şerefeli Câmii (1448) Kitabeleri

Fotoğraf 248 - Edirne Üç Şerefeli Câmii, harîm ana kubbe (Eldem)

Fotoğraf 249 - Edirne Üç Şerefeli Câmii A19 Kubbesi barok tezyînâtı (Vakıflar)

Fotoğraf 250 - Edirne Üç Şerefeli Câmii, harîm ana kubbe (Eldem)

Fotoğraf 251-Edirne Üç Şerefeli Câmii, mihrap üstü süsleme

Fotoğraf 252-Edirne Üç Şerefeli Câmii, çini tezyînât - I - avlu

Fotoğraf 253 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, çini tezyînât - II - avlu

Fotoğraf 254 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1 Kubbe

Fotoğraf 255-Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1Kubbe - göbek

Fotoğraf 256 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1Kubbe detay

Fotoğraf 257 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1 Kubbe yapışık rûmî motif detayı

Fotoğraf 258-Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1Kubbe - rûmî motif detayı

Fotoğraf 259 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1Kubbe - rûmî motif detayı

Fotoğraf 260 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1 Kubbe - detay

Fotoğraf 261 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1Kubbe - rûmî motif detayı

Fotoğraf 262 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1Kubbe - hatâyî motif detayı

Fotoğraf 263 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1Kubbe - etek detay

Fotoğraf 264 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1Kubbe etek - detay

Fotoğraf 265-Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1Kubbe - detay

Fotoğraf 266 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1 Kubbe - etek detayı

Fotoğraf 267 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1Kubbe - detay

Fotoğraf 268 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1Kubbe - detay

Fotoğraf 269 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1Kubbe - kasnak detay

Fotoğraf 270 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1Kubbe -Kubbe kasnağı

Fotoğraf 271 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ - I

Fotoğraf 272 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ - II

Fotoğraf 273 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ - III

Fotoğraf 274-Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ - IV

Fotoğraf 275 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ - V

Fotoğraf 276 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ - VI

Fotoğraf 277 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ - VII

Fotoğraf 278 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ - VIII

Fotoğraf 279 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ - IX

- Fotoğraf 280**-Edirne Üç Şerefeli Câmiî, H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ - X
- Fotoğraf 281** -Edirne Üç Şerefeli Câmiî, H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ - XI
- Fotoğraf 282** -Edirne Üç Şerefeli Câmiî, H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ - XII
- Fotoğraf 283** -Edirne Üç Şerefeli Câmiî, H1 Kubbe kemeri- güney
- Fotoğraf 284** -Edirne Üç Şerefeli Câmiî, H1 Kubbe kemeri- güney
- Fotoğraf 285**-Edirne Üç Şerefeli Câmiî, H1 Kubbe kemeri, güney-doğu
- Fotoğraf 286** -Edirne Üç Şerefeli Câmiî, H1 Kubbe kemeri, doğu-kuzey
- Fotoğraf 287** -Edirne Üç Şerefeli Câmiî, H1 Kubbe kemeri, doğu-kuzey
- Fotoğraf 288** -Edirne Üç Şerefeli Câmiî, H1 Kubbe kemeri, kuzey-batı
- Fotoğraf 289** -Edirne Üç Şerefeli Câmiî, H1 Kubbe kemeri, kuzey-batı
- Fotoğraf 290** -Edirne Üç Şerefeli Câmiî, H1 Kubbe kemeri, batı-güney
- Fotoğraf 291**-Edirne Üç Şerefeli Câmiî, H1 Kubbe kemeri, batı-güney
- Fotoğraf 292** -Edirne Üç Şerefeli Câmiî, H1 Kubbe kemeri, batı-güney
- Fotoğraf 293** -Edirne Üç Şerefeli Câmiî, H1 Kubbe kemeri, batı-güney
- Fotoğraf 294** -Edirne Üç Şerefeli Câmiî, H1 Kubbe kemeri, batı-güney
- Fotoğraf 295** -Edirne Üç Şerefeli Câmiî, H2 Kubbe
- Fotoğraf 296** -Edirne Üç Şerefeli Câmiî, H2 Kubbe - göbek detayı
- Fotoğraf 297** -Edirne Üç Şerefeli Câmiî, H2 Kubbe -detay
- Fotoğraf 298** -Edirne Üç Şerefeli Câmiî, H2 Kubbe - kubbe geçişleri
- Fotoğraf 299** -Edirne Üç Şerefeli Câmiî, H2 Kubbe - kubbe kaidesi - güney

- Fotoğraf 300** -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H2 Kubbe - kubbe kaidesi- doğu
- Fotoğraf 301** -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H2 Kubbe - kubbe kaidesi- kuzey
- Fotoğraf 302** -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H2 Kubbe - kubbe kaidesi- batı
- Fotoğraf 303** -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H3 Kubbe
- Fotoğraf 304**-Edirne Üç Şerefeli Câmii, H3 Kubbe -detay
- Fotoğraf 305** -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H3 Kubbe - kubbe geçişleri
- Fotoğraf 306** -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H3 Kubbe - kırık pandantif
- Fotoğraf 307** -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H3 Kubbe - kubbe kasnağı yazı kuşağı
- Fotoğraf 308** -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H3 Kubbe - kubbe kaidesi yazıları I-IV
- Fotoğraf 309** -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H3 Kubbe - eksedra detayı
- Fotoğraf 310** -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H4 Kubbe
- Fotoğraf 311** -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H4 Kubbe - detay
- Fotoğraf 312** -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H5 Kubbe
- Fotoğraf 313** -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H5 Kubbe - detay
- Fotoğraf 314** -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1/a Kubbe
- Fotoğraf 315** -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1/b Kubbe
- Fotoğraf 316** -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1/c Kubbe
- Fotoğraf 317** -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1/c Kubbe - detay
- Fotoğraf 318** -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1/c Kubbe - detay
- Fotoğraf 319** -Edirne Üç Şerefeli Câmii, H1/d Kubbe

Fotoğraf 320 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, harîm mihrap ve çevresi

Fotoğraf 321 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, harîm mihrap üstü duvar yüzeyi

Fotoğraf 322 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, harîm mihrap üstü duvar yüzeyi

Fotoğraf 323 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, mihrap çevresi duvar yüzeyi

Fotoğraf 324 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, mihrap üstü, pencere çevresi

Fotoğraf 325 -Edirne Üç Şerefeli Câmii,güneyduvar, mihrap sol pencereüzeri

Fotoğraf 326 -Edirne Üç Şerefeli Câmii,güney duvar, mihrap sağ pencere üzeri

Fotoğraf 327 -Edirne Üç Şerefeli Câmii,güney duvar yüzeyi - mihrap sol taraf

Fotoğraf 328 -Edirne Üç Şerefeli Câmii,filpaye duvar yüzeyi

Fotoğraf 329-Edirne Üç Şerefeli Câmii, minber külâhı

Fotoğraf 330-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A1 Kubbe

Fotoğraf 331-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A1 Kubbe - detay

Fotoğraf 332-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A1 Kubbe -detay

Fotoğraf 333-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A1 Kubbe - detay

Fotoğraf 334-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A1 Kubbe - kasnak

Fotoğraf 335-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A1 Kubbe - pandantif

Fotoğraf 336-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A2 - Kubbe

Fotoğraf 337-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A2 Kubbe - göbek

Fotoğraf 338-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A2 Kubbe -detay

Fotoğraf 339-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A2 Kubbe - yazı detayı

Fotoğraf 340-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A2 Kubbe - yazı detayı

Fotoğraf 341-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A2 Kubbe - pendentif

Fotoğraf 342-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A2 Kubbe - kemer ve pendentif

Fotoğraf 343-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A2 Kubbe - kemer

Fotoğraf 344-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A3 Kubbe

Fotoğraf 345-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A3 Kubbe - göbek

Fotoğraf 346 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A3 Kubbe - detay

Fotoğraf 347-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A3 Kubbe - detay

Fotoğraf 348-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A3 Kubbe - çift hatlı zencerek

Fotoğraf 349-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A3 Kubbe - kartuş içi yazılar

Fotoğraf 350-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A3 Kubbe - detay

Fotoğraf 351-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A3 Kubbe - kasnak içi yazılar

Fotoğraf 352-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A3 Kubbe - pendentif vazolu buket

Fotoğraf 353-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A3 Kubbe -batı kemer

Fotoğraf 354-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A3 Kubbe - doğu kemer

Fotoğraf 355-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A4 Kubbe

Fotoğraf 356-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A4 Kubbe - göbek ve yazı

Fotoğraf 357-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A4 Kubbe - detay

Fotoğraf 358-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A4 Kubbe - detay

Fotoğraf 359-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A4Kubbe - kartuş ve çift hatlı zencerek

Fotoğraf 360-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A4 Kubbe - detay

Fotoğraf 361-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A4 Kubbe - kasnak

Fotoğraf 362-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A4 Kubbe - pendentif

Fotoğraf 363-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A5 Kubbe

Fotoğraf 364-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A5 Kubbe - göbek

Fotoğraf 365-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A5 Kubbe - detay

Fotoğraf 366-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A5 Kubbe - detay

Fotoğraf 367-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A5 Kubbe - detay

Fotoğraf 368-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A5 Kubbe - kasnak

Fotoğraf 369-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A5 Kubbe - kubbe kasnağı yazı kuşağı-I

Fotoğraf 370-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A5 Kubbe - kubbe kasnağı yazı kuşağı-II

Fotoğraf 371-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A5 Kubbe - kubbe kasnağı yazı kuşağı-III

Fotoğraf 372-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A5 Kubbe - kubbe kasnağı yazı kuşağı-IV

Fotoğraf 373 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A5 Kubbe - kubbe kasnağı yazı kuşağı-V

Fotoğraf 374-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A5 Kubbe - kubbe kasnağı yazı kuşağı-VI

Fotoğraf 375-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A5 Kubbe - pendentif tezyînatı ve yazı

Fotoğraf 376 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A5 Kubbe - kemer

Fotoğraf 377 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A6 Kubbe

Fotoğraf 378 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A6 Kubbe - göbek

Fotoğraf 379-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A6 Kubbe - detay

Fotoğraf 380 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A6 Kubbe - yazı detayı

Fotoğraf 381 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A6 Kubbe - detay

Fotoğraf 382 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A6 Kubbe - detay

Fotoğraf 383 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A6 Kubbe - yazı kuşağı

Fotoğraf 384 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A6 Kubbe - yazı kuşağı

Fotoğraf 385 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A6 Kubbe - yazı kuşağı

Fotoğraf 386 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A6 Kubbe - yazı kuşağı

Fotoğraf 387 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A6 Kubbe - yazı kuşağı

Fotoğraf 388 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A6 Kubbe - yazı kuşağı

Fotoğraf 389-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A6 Kubbe - kasnak

Fotoğraf 390-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A6 Kubbe - pendentif

Fotoğraf 391 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A6 Kubbe - kemer

Fotoğraf 392 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A7 Kubbe

Fotoğraf 393 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A7 Kubbe -göbek

Fotoğraf 394 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A7 Kubbe - yazısı

Fotoğraf 395 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A7 Kubbe - detay

Fotoğraf 396-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A7 Kubbe - detay

Fotoğraf 397 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A7 Kubbe - yapışık rûmî desen detayı

Fotoğraf 398 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A7 Kubbe - detay

Fotoğraf 399 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A7 Kubbe - kasnak

Fotoğraf 400 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A7 Kubbe - yazı kartuşu

Fotoğraf 401 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A7 Kubbe - pendentif

Fotoğraf 402 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A7 Kubbe - kemer

Fotoğraf 403 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A8 Kubbe

Fotoğraf 404 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A8 Kubbe - göbek

Fotoğraf 405 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A8 Kubbe - yapışık rûmî desen detayı

Fotoğraf 406 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A8 Kubbe - desen içi yazılar

Fotoğraf 407 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A8 Kubbe - kuşak yazıları

Fotoğraf 408 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A8 Kubbe - kuşak yazıları

Fotoğraf 409-Edirne Üç Şerefeli Câmii,A8Kubbe - yazı kartuşu bağlantı desenleri

Fotoğraf 410 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A8 Kubbe - bordür

Fotoğraf 411 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A8 Kubbe - bordür

Fotoğraf 412 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A8 Kubbe - pendentif

Fotoğraf 413 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A8 Kubbe - 2008 tarihli görünüş

Fotoğraf 414-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A8 Kubbe- (S.Hakkı ELDEM)

Fotoğraf 415 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A 9 Kubbe

Fotoğraf 416 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A9 Kubbe - göbek

Fotoğraf 417 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A9 Kubbe - detay

Fotoğraf 418 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A9 Kubbe - detay

Fotoğraf 419 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A9 Kubbe - yazı kuşağı -I

Fotoğraf 420 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A9 Kubbe - yazı kuşağı - II

Fotoğraf 421 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A9 Kubbe - yazı kuşağı -III

Fotoğraf 422 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A9 Kubbe - yazı kuşağı - IV

Fotoğraf 423-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A9 Kubbe - yazı kuşağı - V

Fotoğraf 424-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A9 Kubbe - detay

Fotoğraf 425 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A9 Kubbe - kemer

Fotoğraf 426 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A10 Kubbe

Fotoğraf 427 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A10 Kubbe - göbek

Fotoğraf 428 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A10 Kubbe - detay

Fotoğraf 429 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A10 Kubbe - kasnak

Fotoğraf 430 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A10 Kubbe - yazı kuşağı -I

Fotoğraf 431 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A10 Kubbe - yazı kuşağı-II

Fotoğraf 432 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A10 Kubbe - yazı kuşağı-III

Fotoğraf 433 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A10 Kubbe - yazı kuşağı-IV

Fotoğraf 434 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A10 Kubbe - yazı kuşağı-V

Fotoğraf 435 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A10 Kubbe - yazı kuşağı-VI

Fotoğraf 436 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A10 Kubbe yazı kuşağı-VII

Fotoğraf 437 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A10 Kubbe - yazı kuşağı-VIII

Fotoğraf 438 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A10 Kubbe - yazı kuşağı-IX

Fotoğraf 439 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A10 Kubbe - yazı kuşağı-X

Fotoğraf 440 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A10 Kubbe - yazı kuşağı-XI

Fotoğraf 441 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A10 Kubbe - pandantif

Fotoğraf 442-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A10 Kubbe - pandantif detay

Fotoğraf 443 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A11 Kubbe

Fotoğraf 444 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A11 Kubbe -göbek

Fotoğraf 445-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A11 Kubbe -detay

Fotoğraf 446-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A11 Kubbe - detay

Fotoğraf 447-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A11 Kubbe - kasnak

Fotoğraf 448-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A11 Kubbe - kuşak yazıları -I

Fotoğraf 449-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A11 Kubbe - kuşak yazıları -II

Fotoğraf 450-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A11 Kubbe - kuşak yazıları -III

Fotoğraf 451-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A11 Kubbe - kuşak yazıları -IV

Fotoğraf 452-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A11 Kubbe - kuşak yazıları -V

Fotoğraf 453-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A11 Kubbe - kuşak yazıları -VI

Fotoğraf 454-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A11 Kubbe - kuşak yazıları -VII

Fotoğraf 455-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A11 Kubbe - kuşak yazıları -VIII

Fotoğraf 456-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A11 Kubbe - pandantif

Fotoğraf 457-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A11 Kubbe - kemer

Fotoğraf 458 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A12 Kubbe

Fotoğraf 459 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A12 Kubbe - göbek

Fotoğraf 460 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A12 Kubbe - detay

Fotoğraf 461 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A12 Kubbe - kasnak

Fotoğraf 462-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A12 Kubbe - pendentif

Fotoğraf 463 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A13 Kubbe

Fotoğraf 464 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A13 Kubbe - göbek

Fotoğraf 465 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A13 Kubbe - detay

Fotoğraf 466 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A13 Kubbe - yazı kartuşu

Fotoğraf 467 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A13 Kubbe - detay

Fotoğraf 468 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A13 Kubbe - yazı kuşağı

Fotoğraf 469 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A13 Kubbe - pendentif

Fotoğraf 470-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A14 Kubbe

Fotoğraf 471 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A14 Kubbe - göbek

Fotoğraf 472 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A14 Kubbe - detay

Fotoğraf 473 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A14 Kubbe - kubbe kaidesi yazı kartuşu

Fotoğraf 474 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A14 Kubbe - pendentif

Fotoğraf 475 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A14 Kubbe - kemer

Fotoğraf 476-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A15 Kubbe

Fotoğraf 477 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A15 Kubbe - göbek

Fotoğraf 478 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A15 Kubbe - detay

Fotoğraf 479 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A15 Kubbe - kuşak yazısı

Fotoğraf 480 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A15 Kubbe - pandantif

Fotoğraf 481 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A16 Kubbe

Fotoğraf 482-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A16 Kubbe - göbek

Fotoğraf 483 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A16 Kubbe - detay

Fotoğraf 484-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A16 Kubbe - detay

Fotoğraf 485-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A16 Kubbe - kasnak

Fotoğraf 486 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A17 Kubbe

Fotoğraf 487 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A17 Kubbe - göbek

Fotoğraf 488 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A17 Kubbe - detay

Fotoğraf 489-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A17 Kubbe - pandantif

Fotoğraf 490 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A18 Kubbe

Fotoğraf 491 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A18 Kubbe - göbek

Fotoğraf 492 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A18 Kubbe - detay

Fotoğraf 493 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A18 Kubbe - kasnak

Fotoğraf 494 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A18 Kubbe - pandantif tezyînâtı

Fotoğraf 495 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A19 Kubbe

Fotoğraf 496 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A19 Kubbe - göbek

Fotoğraf 497 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A19 Kubbe - detay

Fotoğraf 498-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A19 Kubbe - kasnak

Fotoğraf 499 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A19 Kubbe - pandantif

Fotoğraf 500 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A19 Kubbe - köşebend

Fotoğraf 501 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A20 Kubbe

Fotoğraf 502 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A21 Kubbe

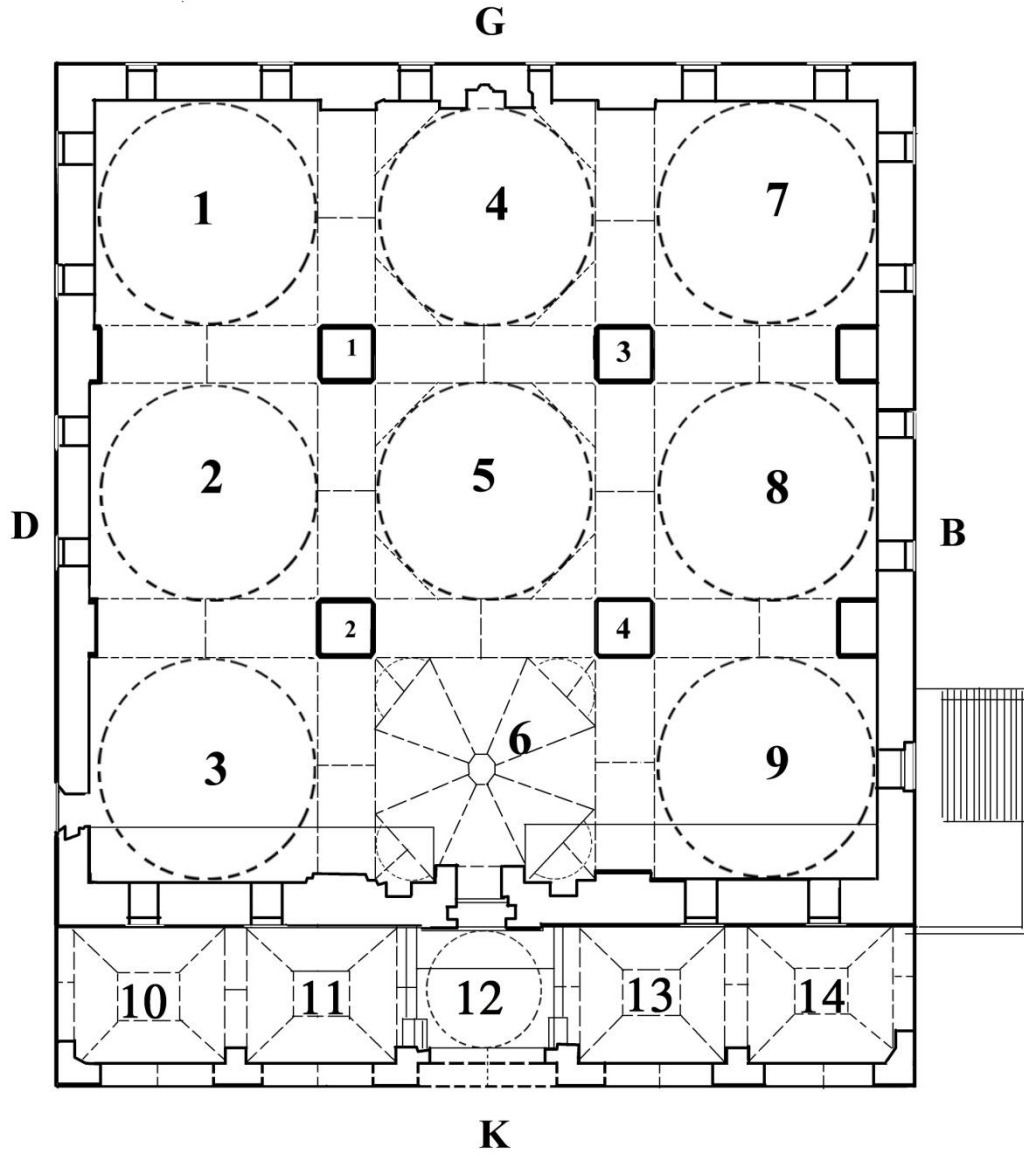
Fotoğraf 503 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A22 Kubbe

Fotoğraf 504 -Edirne Üç Şerefeli Câmii, A22 Kubbe - detay

Fotoğraf 505-Edirne Üç Şerefeli Câmii, A22 Kubbe - bordür

VII. FOTOĞRAFLAR

EDİRNE ESKİ CAMİ



Edirne Eski Cami Plan
(E.Hakkı AYVERDİ)

Şekil 1 – Edirne Eski Câmii (1414) Plân (Ayverdi)



Fotoğraf 1 - Edirne Eski Câmii (1414)



Fotoğraf 2/a - Edirne Eski Câmii (1414) İnşâ Kitabesi



Fotoğraf 2/b - Edirne Eski Câmii (1414) Mimâr Kitabesi



Fotoğraf 2/c - Edirne Eski Câmii (1414) Tamir Kitabesi

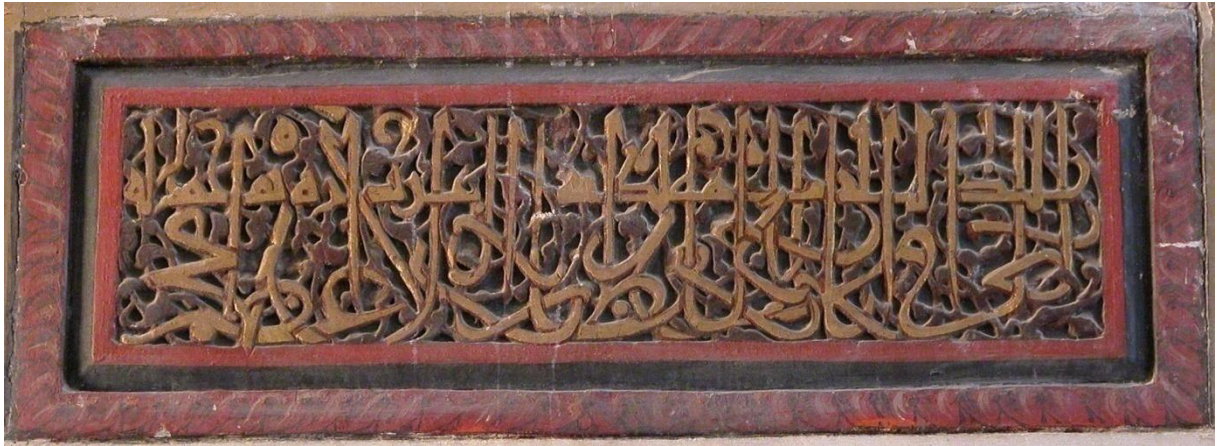


Fotoğraf 2/d - Edirne Eski Câmii (1414) Tamir Kitabesi

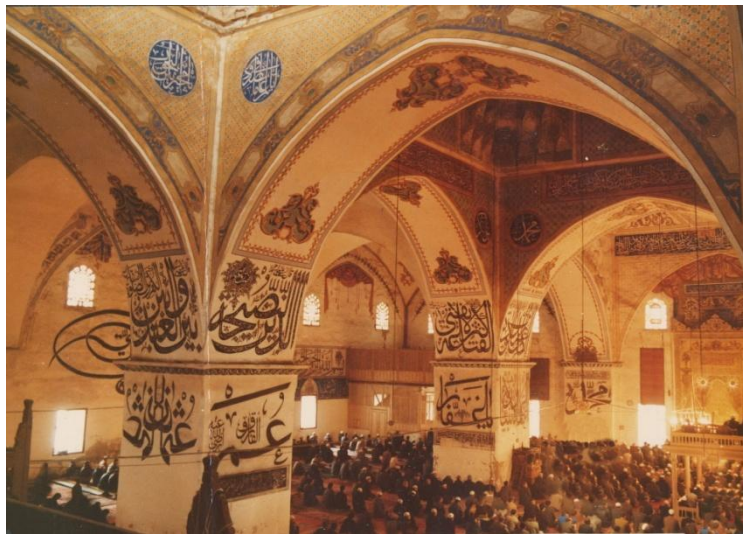
Fotoğraf 2 - Edirne Eski Câmii (1414) Kitabeleri



Fotoğraf 3 - Edirne Eski Câmii (1414) (Vakıflar-Ankara)



Fotoğraf 4 - Edirne Eski Câmii (1414) Minber Kitabesi





Fotoğraf 5 - Edirne Eski Câmii (1414) kuzey duvar barok tezyînât - (Vakıflar-Ankara)



Fotoğraf 6 - Edirne Eski Câmii (1414) E8 Kubbe (Vakıflar-Ankara)



Fotoğraf 7 - Edirne Eski Câmii (1414) E1 Kubbe



Fotoğraf 8 - Edirne Eski Câmii (1414) E1 Kubbe -göbek



Fotoğraf 9 - Edirne Eski Câmii (1414) E1 Kubbe - detay



Fotoğraf 10 - Edirne Eski Câmii (1414) E1 Kubbe - etek detayı



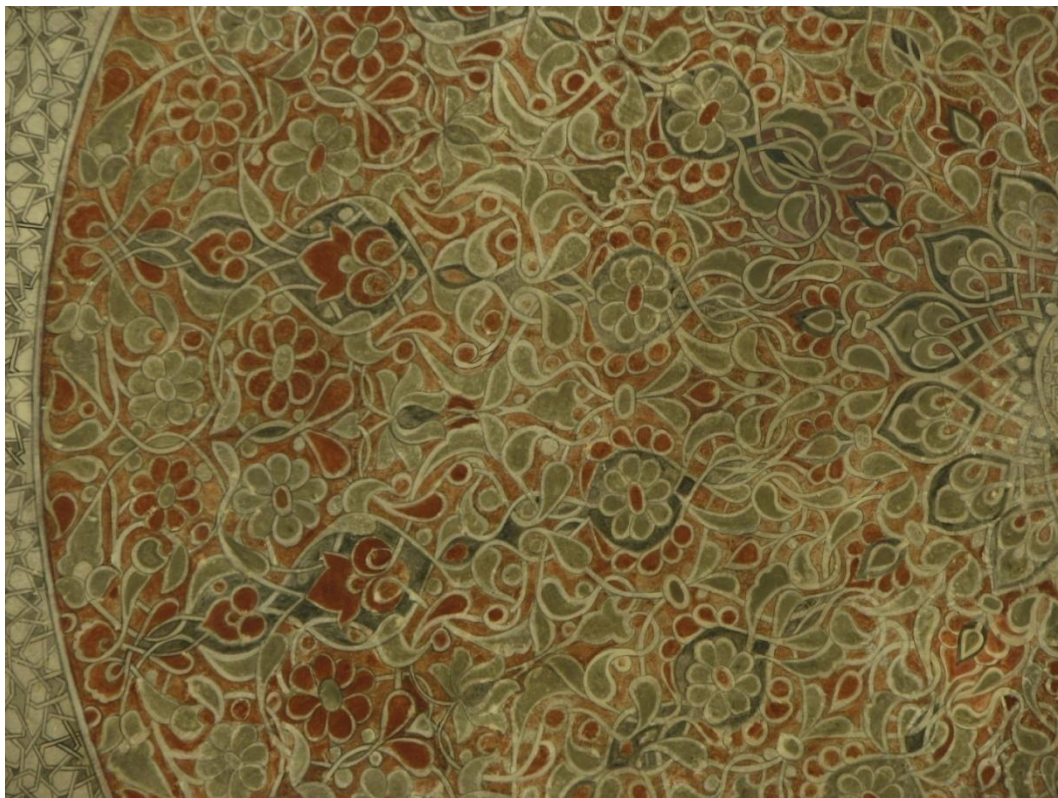
Fotoğraf 11 - Edirne Eski Câmii (1414) E1 Kubbe - pendentif



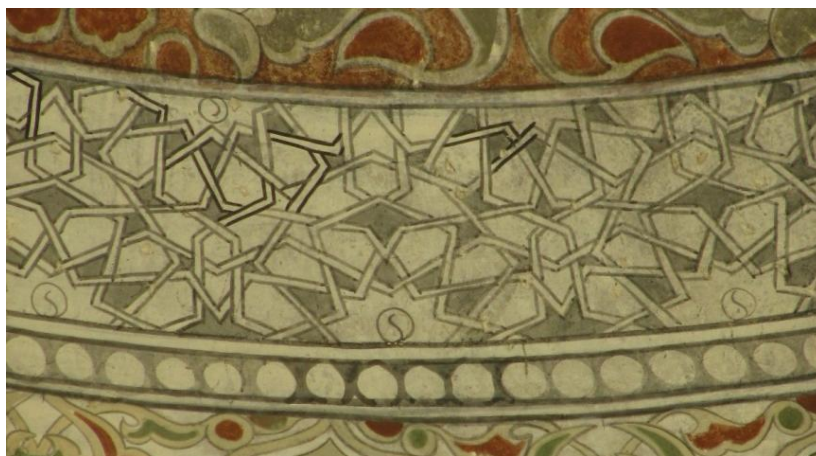
Fotoğraf 12 - Edirne Eski Câmii (1414) E2 Kubbe



Fotoğraf 13 - Edirne Eski Câmii (1414) E2 Kubbe - göbek



Fotoğraf 14 - Edirne Eski Câmii (1414) E2 Kubbe - detay



Fotoğraf 15 - Edirne Eski Câmii (1414) E2 Kubbe - bordür



Fotoğraf 16 - Edirne Eski Câmii (1414) E2 Kubbe - tığ detayı



Fotoğraf 17 - Edirne Eski Câmii (1414) E2 Kubbe - bordür



Fotoğraf 18 - Edirne Eski Câmii (1414) E2 Kubbe - bordür ve tuğlar



Fotoğraf 19 - Edirne Eski Câmii (1414) E3 Kubbe



Fotoğraf 20 - Edirne Eski Câmii (1414) E3 Kubbe - göbek



Fotoğraf 21 - Edirne Eski Câmii (1414) E3 Kubbe - detay



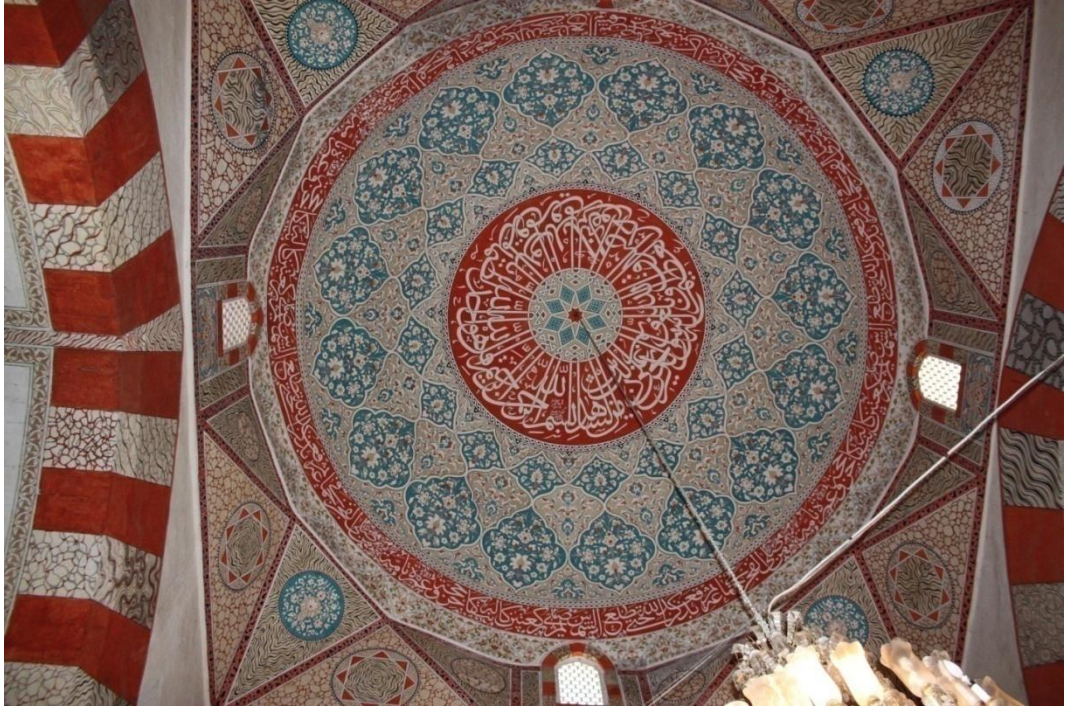
Fotoğraf 22 - Edirne Eski Câmii (1414) E3 Kubbe - bordür detayı



Fotoğraf 23 - Edirne Eski Câmii (1414) E3 Kubbe - zencerek ve bordürler



Fotoğraf 24 - Edirne Eski Câmii (1414) E3 Kubbe - bordür ve tığ detayı



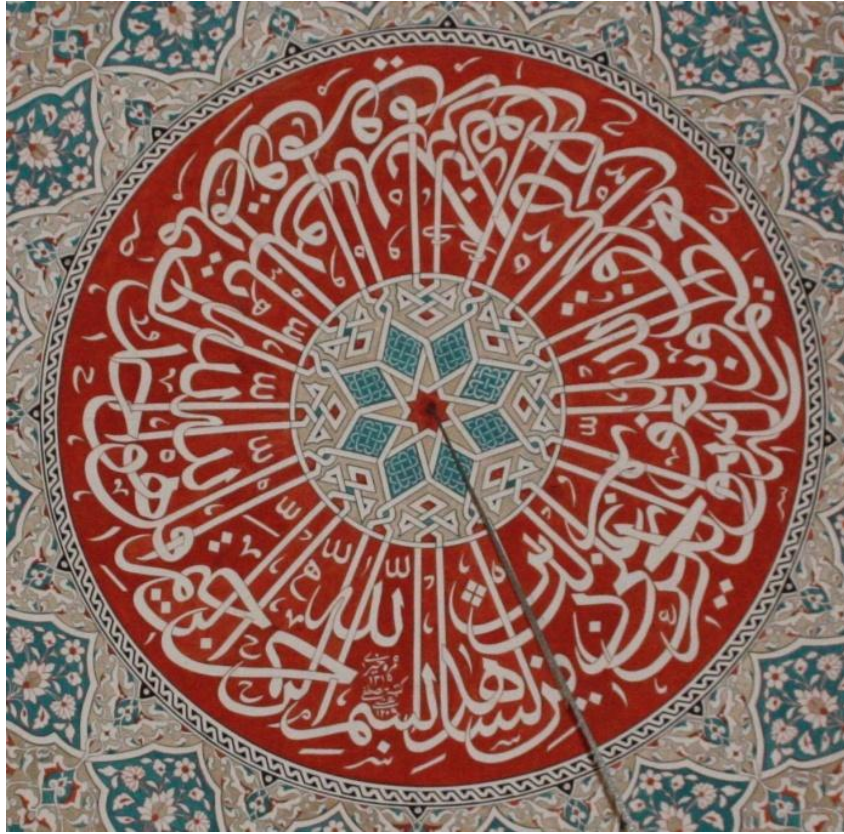
Fotoğraf 25 - Edirne Eski Câmii (1414) E4 Kubbe



Fotoğraf 26 - Edirne Eski Câmii (1414) E4 Kubbe - göbek



Fotoğraf 27- Edirne Eski Câmii (1414) E4 Kubbe (Vakıflar- Ankara)



Fotoğraf 28 - Edirne Eski Câmii (1414) E4 Kubbe - Göbek Müdevver İstifli "İhlâs Sûresi"



Fotoğraf 29 - Edirne Eski Câmii (1414) E4 Kubbe - detay



Fotoğraf 30 - Edirne Eski Câmii (1414) E4 Kubbe - detay



Fotoğraf 31 - Edirne Eski Câmii (1414) E4 Kubbe - kasnak kuşak yazısı



Fotoğraf 32 - Edirne Eski Câmii (1414) E4 Kubbe - kasnak ve geçişleri



Fotoğraf 33 - Edirne Eski Câmii (1414) E5 Kubbe



Fotoğraf 34 - Edirne Eski Câmii (1414) E5 Kubbe - merkez



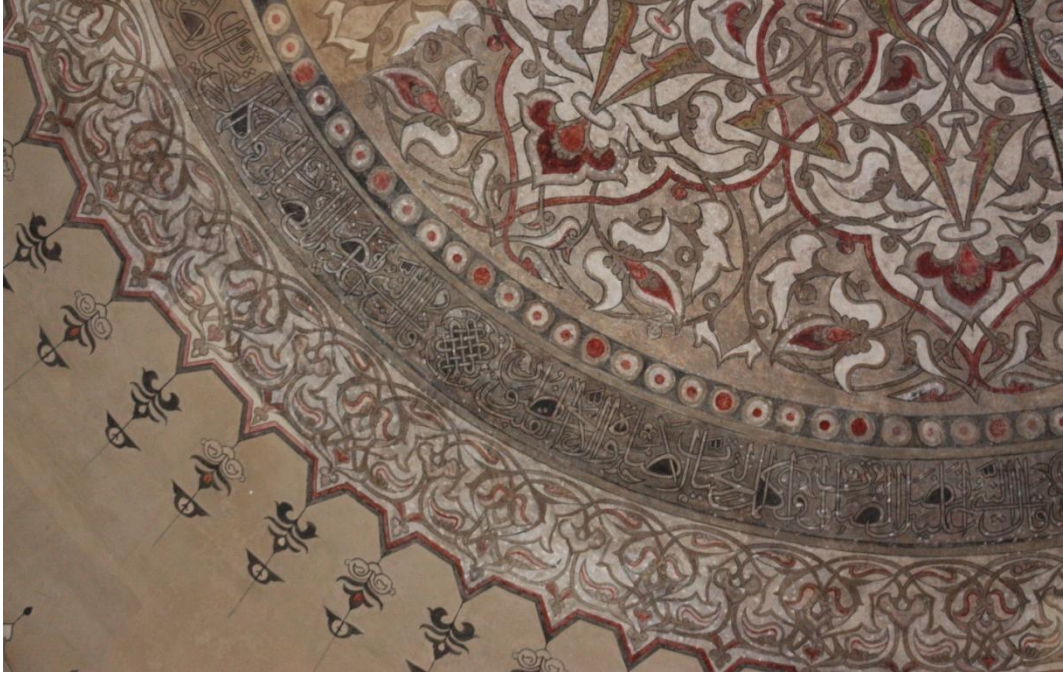
Fotoğraf 35 - Edirne Eski Câmii (1414) E5 Kubbe - rûmî motif detayı



Fotoğraf 36 - Edirne Eski Câmii (1414) E5 Kubbe - düğüm, yazı kuşağı ve bordürler



Fotoğraf 37 - Edirne Eski Câmii (1414) E5 Kubbe -, kuşak yazısı



Fotoğraf 38 - Edirne Eski Câmii (1414) E5 Kubbe - tığlar



Fotoğraf 39 - Edirne Eski Câmii (1414) E5 Kubbe - kaskakta bulunan tığlar



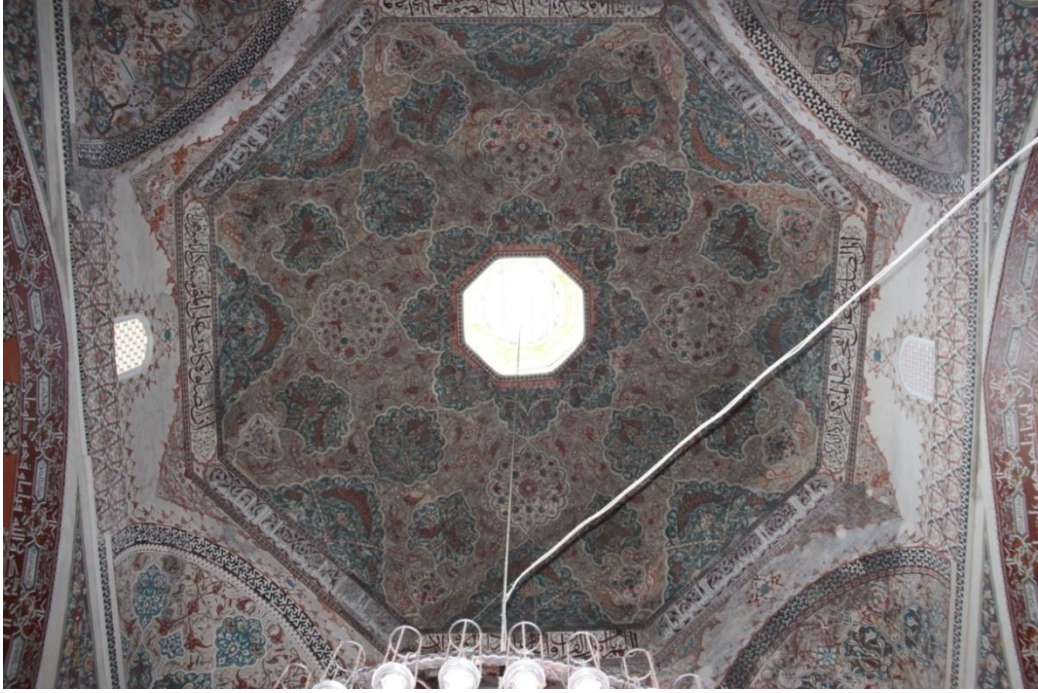
Fotoğraf 40 - Edirne Eski Câmii (1414) E5 Kubbe - mukarnas, Kubbe kaidesi ve tezyînâtı



Fotoğraf 41 - Edirne Eski Câmii (1414) E5 Kubbe - pencere pervaz tezyînâtı



Fotoğraf 42 - Edirne Eski Câmii (1414) E5 Kubbe - müzeyyen mukarnaslar



Fotoğraf 43 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe



Fotoğraf 44 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - tezyînât detayı



Fotoğraf 45 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - tezyînât detayı



Fotoğraf 46 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - tezyînât detayı



Fotoğraf 47 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - etek ve pencere pervaz tezyînâtı



Fotoğraf 48 - Edirne Eski Câmii (1414) , E6 Kubbe - Sekizgen Kubbe Kaidesi Kuşak Yazısı - A1



Fotoğraf 49 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - Sekizgen Kubbe Kaidesi Kuşak Yazısı - A2



Fotoğraf 50 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - Sekizgen Kubbe Kaidesi Kuşak Yazısı - A3



Fotoğraf 51 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - Sekizgen Kubbe Kaidesi Kuşak Yazısı - A4



Fotoğraf 52 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - Sekizgen Kubbe Kaidesi Kuşak Yazısı - A5



Fotoğraf 53 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - Sekizgen Kubbe Kaidesi Kuşak Yazısı - A6



Fotoğraf 54 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - Sekizgen Kubbe Kaidesi Kuşak Yazısı - A7



Fotoğraf 55 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - Sekizgen Kubbe Kaidesi Kuşak Yazısı - A8



Fotoğraf 56 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - kaide ve pencere pervaz tezyînâtı



Fotoğraf 57 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - kaide tezyînâtı



Fotoğraf 58 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - eksedralar arası geometrik tezyînât



Fotoğraf 59 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - Eksedralar Arası Kuşak Yazısı - B1



Fotoğraf 60 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - eksedra - güneydoğu



Fotoğraf 61- Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - eksedra detay - güneydoğu



Fotoğraf 62 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - eksedra - kuzeydoğu



Fotoğraf 63 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - eksedra detay - kuzeydoğu



Fotoğraf 64 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - eksedra - kuzeybatı



Fotoğraf 65 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - eksedra detay - kuzeybatı



Fotoğraf 66 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - eksedra - güneybatı



Fotoğraf 67 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - eksedra detay - güneybatı



Fotoğraf 68 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - kemerler arası kırık pendentif tezyinât



Fotoğraf 69 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - Eksedralar Arası Kuşak Yazısı - C1



Fotoğraf 70 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - Eksedralar Arası Kuşak Yazısı - C2



Fotoğraf 71 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - Eksedralar Arası Kuşak Yazısı - C3



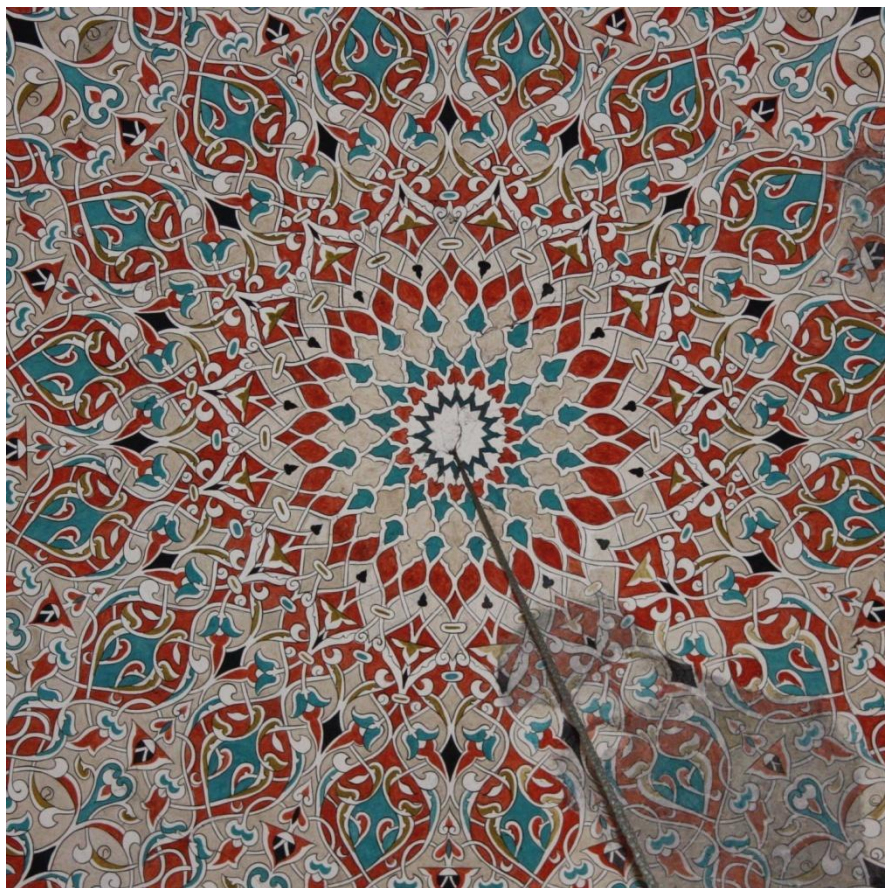
Fotoğraf 72 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - Eksedralar Arası Kuşak Yazısı - C4



Fotoğraf 73 - Edirne Eski Câmii (1414) E6 Kubbe - kemer tezyînâtında düğüm motifleri



Fotoğraf 74 - Edirne Eski Câmii (1414) E7 Kubbe



Fotoğraf 75 - Edirne Eski Câmii (1414) E7 Kubbe - merkez



Fotoğraf 76 - Edirne Eski Câmii (1414) E7 Kubbe - detay



Fotoğraf 77 - Edirne Eski Câmii (1414) E7 Kubbe - bordür



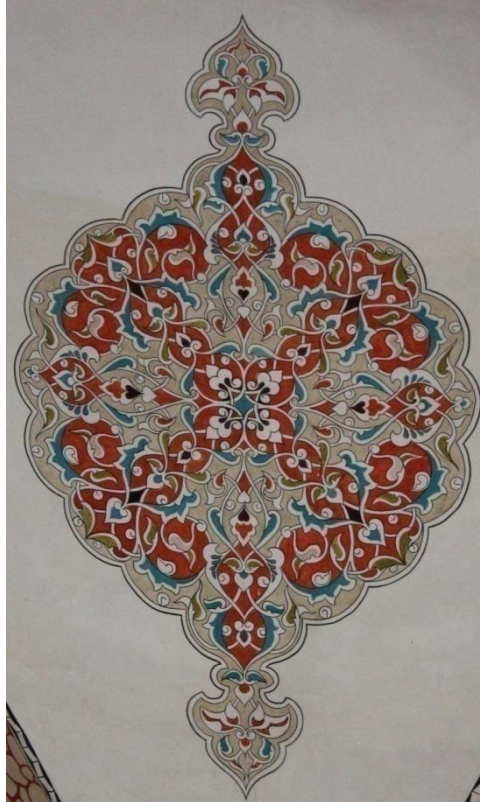
Fotoğraf 78 - Edirne Eski Câmii (1414) E7 Kubbe - bordür ve tiğ



Fotoğraf 79 - Edirne Eski Câmii (1414) E7 Kubbe - etek tezyînâtı



Fotoğraf 80 - Edirne Eski Câmii (1414) E7 Kubbe - kuşak yazısı



Fotoğraf 81- Edirne Eski Câmii (1414) E7 Kubbe - pandantif tezyînâtı



Fotoğraf 82 - Edirne Eski Câmii (1414) E8 Kubbe



Fotoğraf 83 - Edirne Eski Câmii (1414) E8 Kubbe - detay



Fotoğraf 84- Edirne Eski Câmii (1414) E8 Kubbe - bordür tezyînâtı



Fotoğraf 85 - Eski Câmii (1414) E8 Kubbe - tığ detayı **Fotoğraf 86** - Eski Câmii (1414) E8 Kubbe -etek tığ detayı



Fotoğraf 87 - Edirne Eski Câmii (1414) E8 Kubbe - pendentif şemse tasarımı



Fotoğraf 88 - Edirne Eski Câmii (1414) E9 Kubbe



Fotoğraf 89 - Edirne Eski Câmii (1414) E9 Kubbe - göbek



Fotoğraf 90 - Edirne Eski Câmii (1414) E9 Kubbe - detay



Fotoğraf 91 - Edirne Eski Câmii (1414) E9 Kubbe - rûmî motifler detay



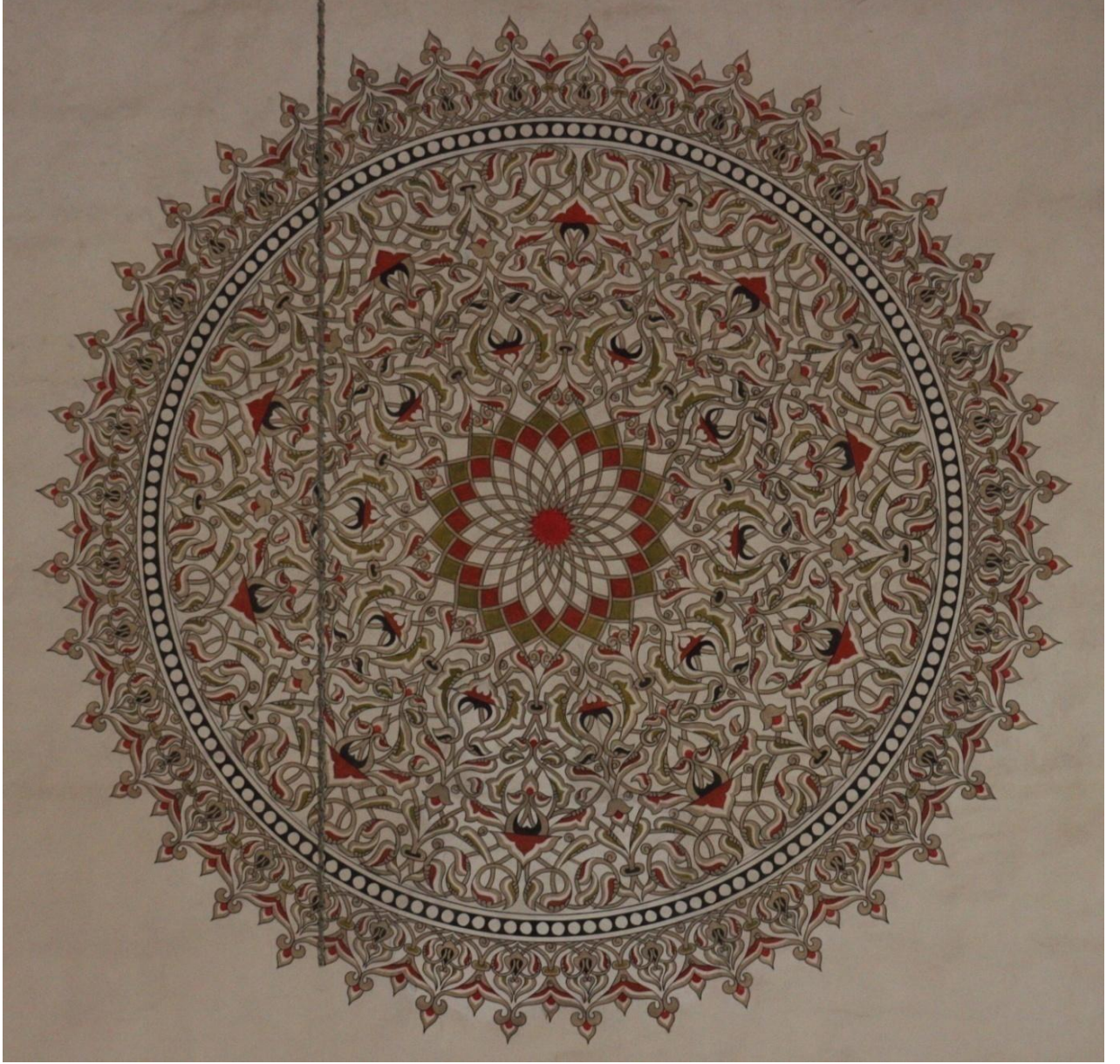
Fotoğraf 92 - Edirne Eski Câmii (1414) E9 Kubbe, bordür & tığlar



Fotoğraf 93 - Edirne Eski Câmii (1414) E9 Kubbe, etek bordür detayı



Fotoğraf 94 - Edirne Eski Câmii (1414) E9 Kubbe - pandantifi şemse tasarımı



Fotoğraf 95 - Edirne Eski Câmii (1414) Dairesel Göbek Tasarımı - doğu,batı,güney



Fotoğraf 96 - Edirne Eski Câmii (1414) Dairesel Göbek Tasarımı- detay



Fotoğraf 97 - Edirne Eski Câmii (1414) Dairesel Göbek Tasarımı-kuzey



Fotoğraf 98 - Edirne Eski Câmii (1414) E1 Kubbe kemeri duvar yüzeyi - doğu



Fotoğraf 99 - Edirne Eski Câmii (1414) E1 ve E2 Kubbe Duvar Paye Yüzeyi - doğu



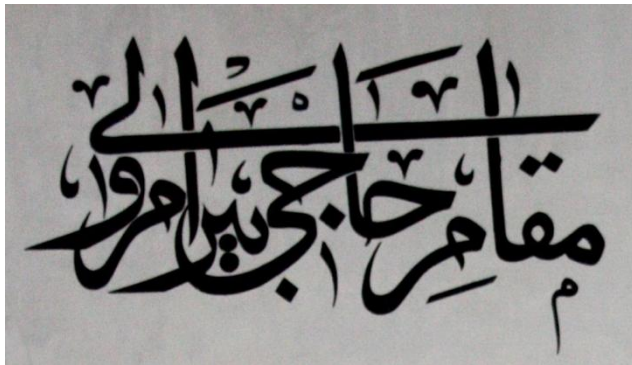
Fotoğraf 100 - Edirne Eski Câmii (1414) E1 ve E2 Kubbe Duvar Paye Yüzeyi - doğu



Fotoğraf 101 - Edirne Eski Câmii (1414) E1 ve E2 Kubbe Duvar Paye Yüzeyi - doğu



Fotoğraf 102 - Edirne Eski Câmii (1414) E2 Kubbe Kemerli Duvar Yüzeyi - doğu



Fotoğraf 103 - Eski Cami E2 Kubbe Kemerli Duvar Yüzeyi -doğu



Fotoğraf 104 - E3 Kubbe Kemerli -doğu



Fotoğraf 105- E3 Kubbe Kemerli Duvar Yüzeyi – kuzey **Fotoğraf 106 -** E9 Kubbe Kemerli Duvar Yüzeyi- kuzey



Fotoğraf 107 - E9 Kubbe Kemerli Duvar Yüzeyi - batı **Fotoğraf 108 -** E8 ve E9 Kubbe Duvar Paye Yüzeyi -batı



Fotoğraf 109- E8 Kubbe Kemerli Duvar Yüzeyi -batı

Fotoğraf 110 - E8 Kubbe Kemerli Duvar Yüzeyi-batı



Fotoğraf 111- E7 ve E8 Kubbe Duvar Paye Yüzeyi - batı



Fotoğraf 112 - E7 Kubbe Kemerli Duvar Yüzeyi - batı



Fotoğraf 113 - E7 Kubbe Kemerli Duvar Yüzeyi-güney



Fotoğraf 114 - E7 Kubbe Kemerli Duvar Yüzeyi Levha-güney



Fotoğraf 115 - E4 ve E7 Kubbe Duvar Yüzeyi - güney



Fotoğraf 116 - E1 ve E4 Kubbe Duvar Yüzeyi - güney



Fotoğraf 117- E1 Filpaye Yüzeyi - doğu



Fotoğraf 118 - E1 Filpaye Yüzeyi - kuzey



Fotoğraf 119 - E1 Filpaye Yüzeyi - batı



Fotoğraf 120 - E1 Filpaye Yüzeyi - güney



Fotoğraf 121 - E2 Filpaye Yüzeyi - doğu



Fotoğraf 122 - E2 Filpaye Yüzeyi - kuzey



Fotoğraf 123 - E2 Filpaye Yüzeyi - batı



Fotoğraf 124 - E2 Filpaye Yüzeyi - güney



Fotoğraf 125 - E3 Filpaye Yüzeyi - doğu



Fotoğraf 126 - E3 Filpaye Yüzeyi - kuzey



Fotoğraf 127 - E3 Filpaye Yüzeyi - batı



Fotoğraf 128 - E3 Filpaye Yüzeyi - güney



Fotoğraf 129 - E4 Filpaye Doğu Yüzeyi - doğu



Fotoğraf 130 - E4 Filpaye Kuzey Yüzeyi - kuzey



Fotoğraf 131- E4 Filpaye Batı Yüzeyi - batı



Fotoğraf 132 - E4 Filpaye Güney Yüzeyi - güney



Fotoğraf 133 - Eski Câmii Minberi Taş Üzeri Kalem İşleri



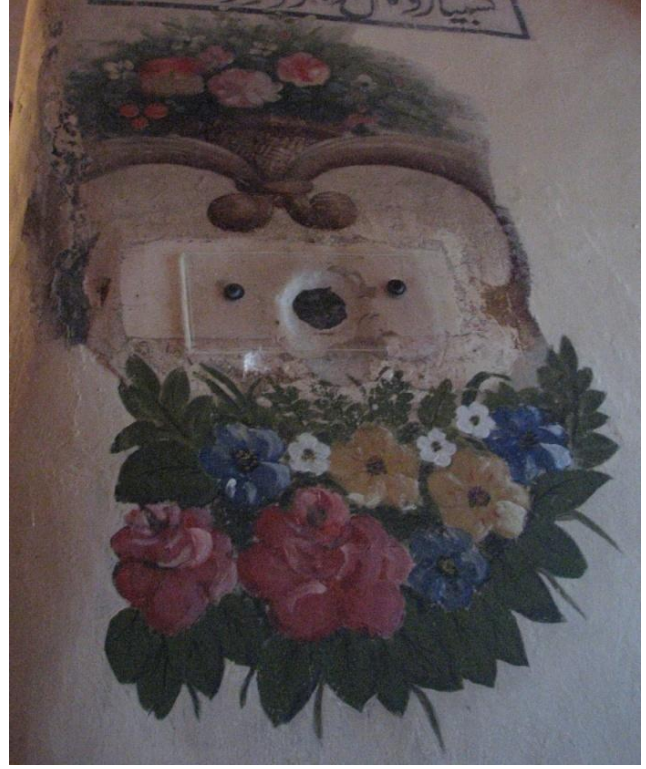
Fotoğraf 134- Minber tacı Edirnekâri Tezyînât



Fotoğraf 135- Edirne Eski Câmii minber basamakları



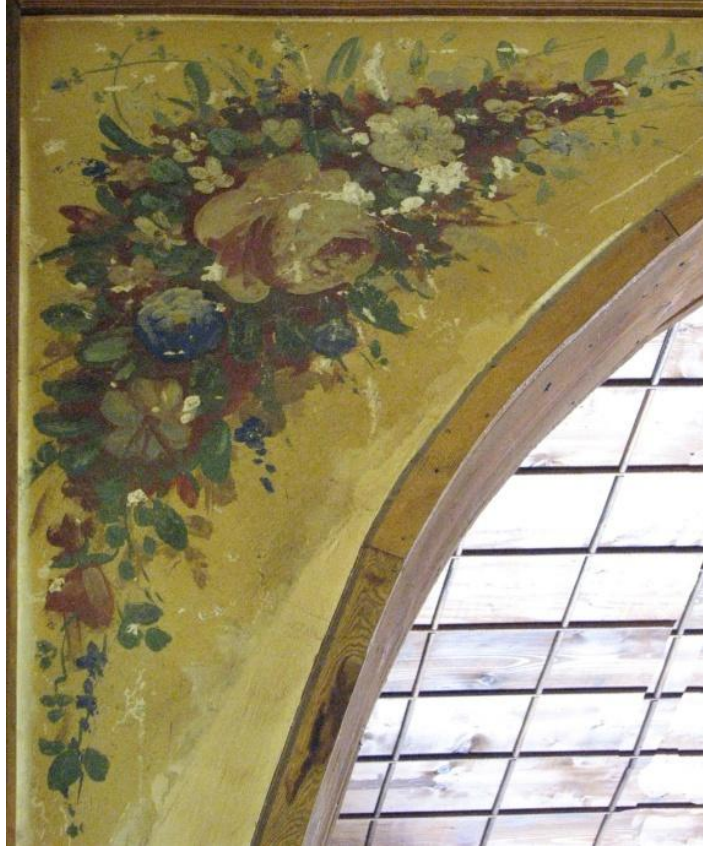
Fotoğraf 136 - Edirne Eski Câmii Minber Külâhı



Fotoğraf 137 - Edirne Eski Câmii Mihrabı - arşiv **Fotoğraf 138-** Edirne Eski Câmii (1414) Mihrab Yan Yüzeyi



Fotoğraf 139 - Edirne Eski Câmii (1414) Hünkâr Mahfeli Ahşap Üzeri Kalem İşleri



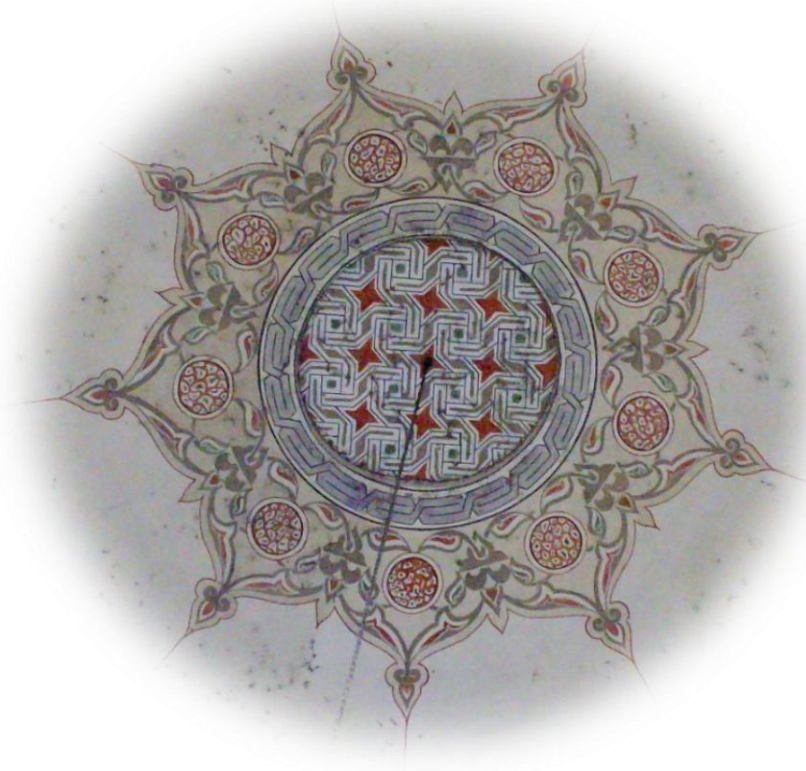
Fotoğraf 140- Edirne Eski Câmii (1414) Kadınlar Mahfeli ahşap üzeri kalem işleri



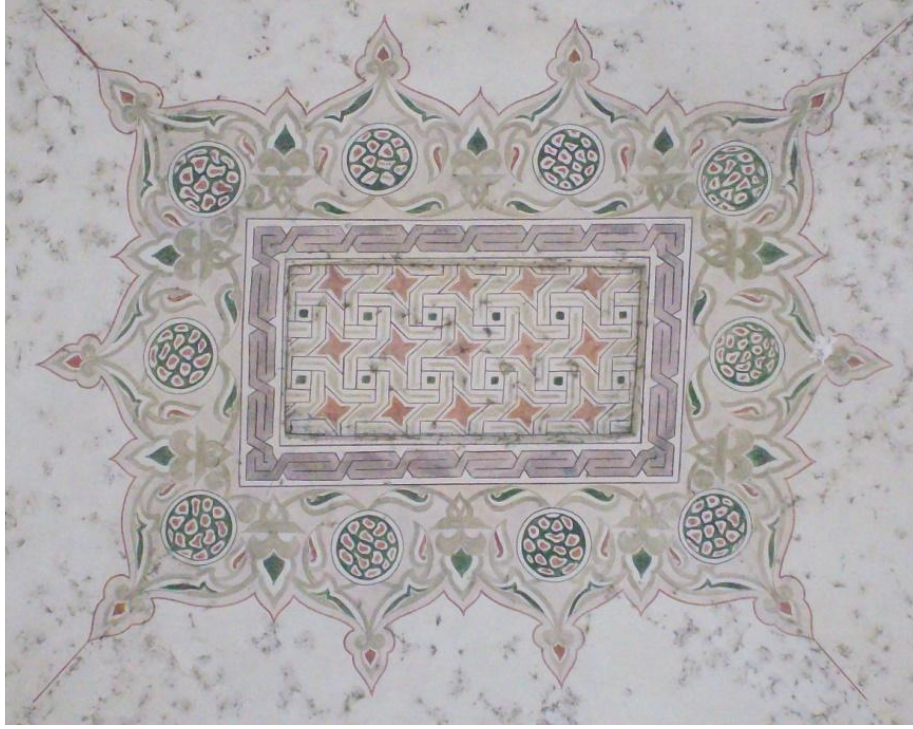
Fotoğraf 141 - Edirne Eski Câmii (1414) Müezzîn Mahfeli Ahşap Üzeri Kalem İşleri



Fotoğraf 142 - Edirne Eski Câmii (1414) Son Cemaat Mahalli E10 Kubbe



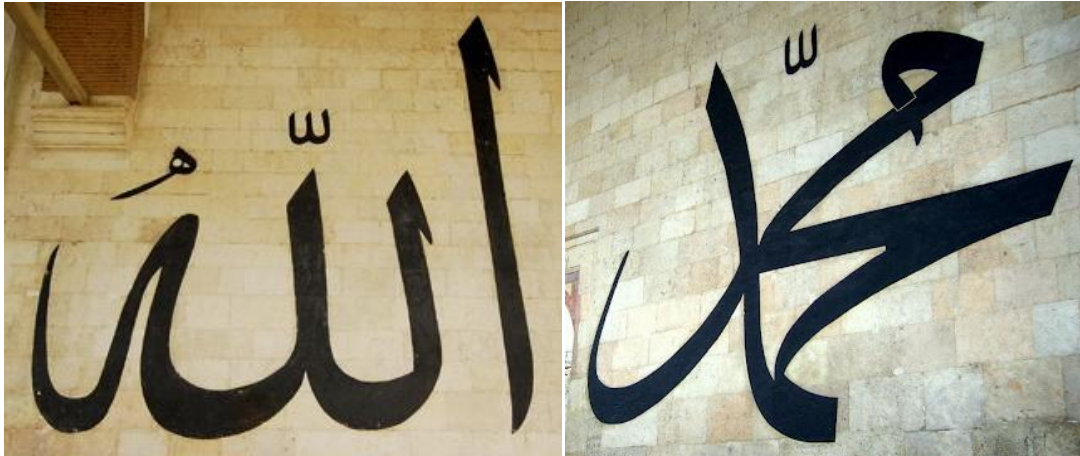
Fotoğraf 143 - Edirne Eski Câmii (1414) E10 Kubbe - merkez



Fotoğraf 144 - Edirne Eski Câmii (1414) E11 Kubbe - merkez

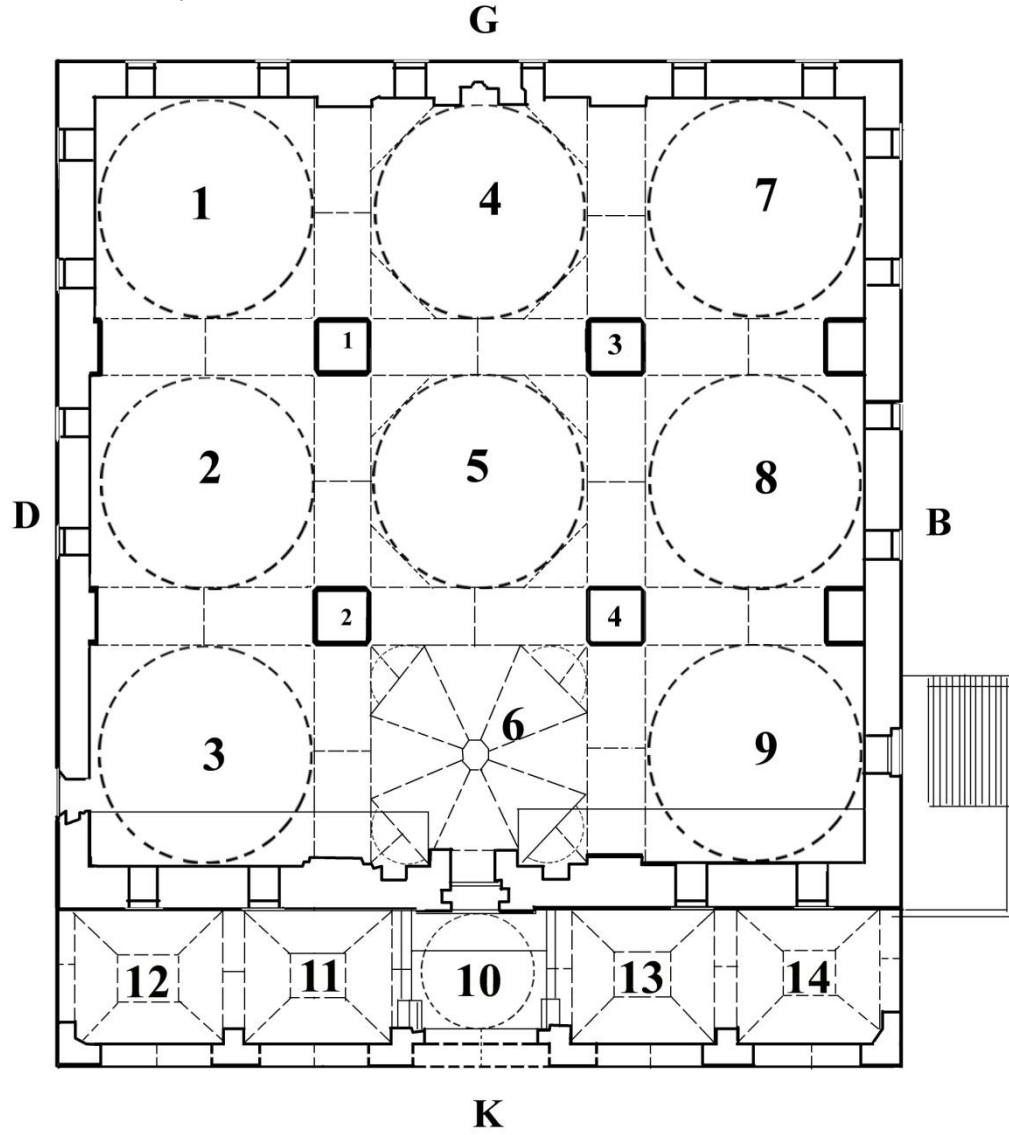


Fotoğraf 145 - Edirne Eski Câmii (1414) E10 - E11 Kubbe Etek Tezyînât -detay



Fotoğraf 146 - Fotoğraf 147 - Edirne Eski Câmii (1414) Son Cemaat Mahalli Duvar Yüzeyi Yazıları

EDİRNE MURÂDİYE CAMİİ



Edirne Eski Cami Plan
(E.Hakkı AYVERDİ)

Plan 1 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) Plan (Ayverdi)



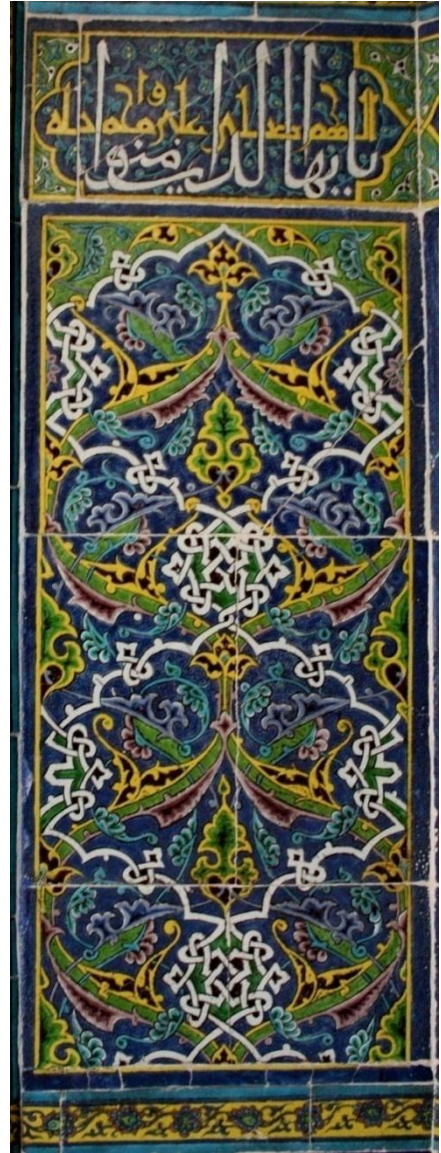
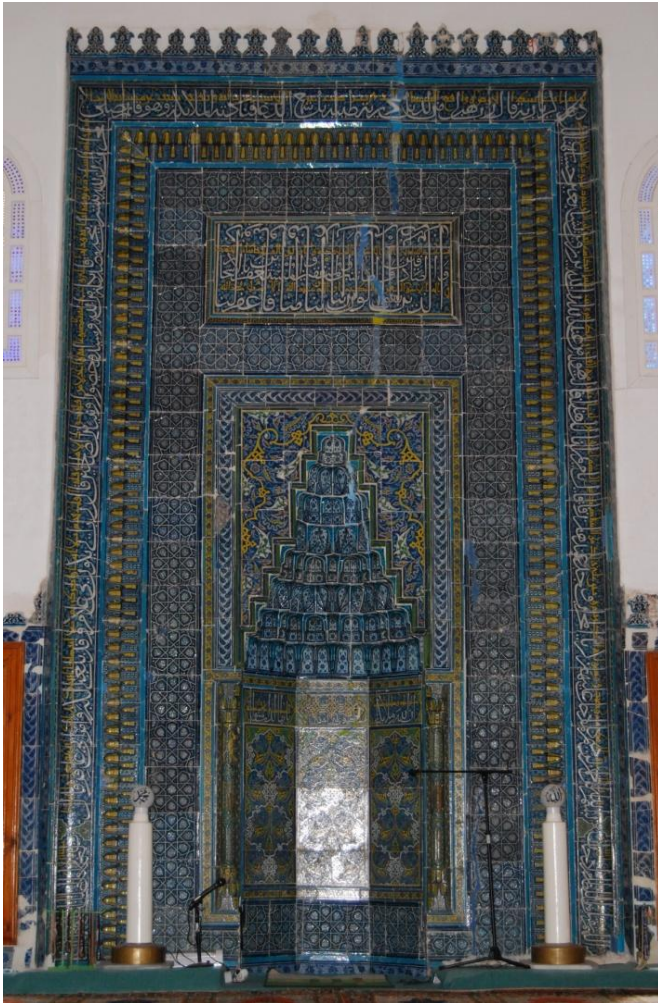
Fotoğraf 148 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) giriş



Fotoğraf 149 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) güney cephe



Fotoğraf 150 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) Kitabesi



Fotoğraf 151 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) mihrap ve detay

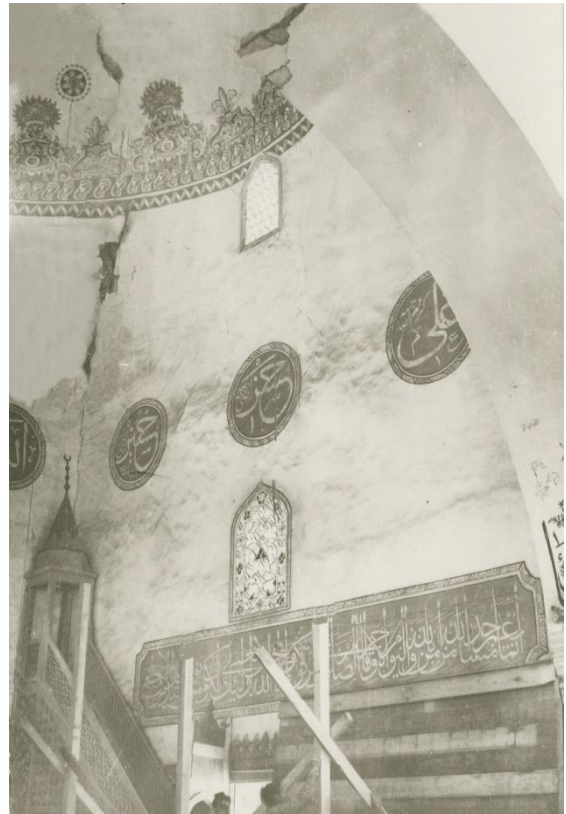


Fotoğraf 152 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) doğu duvar çini kaplama örnekler

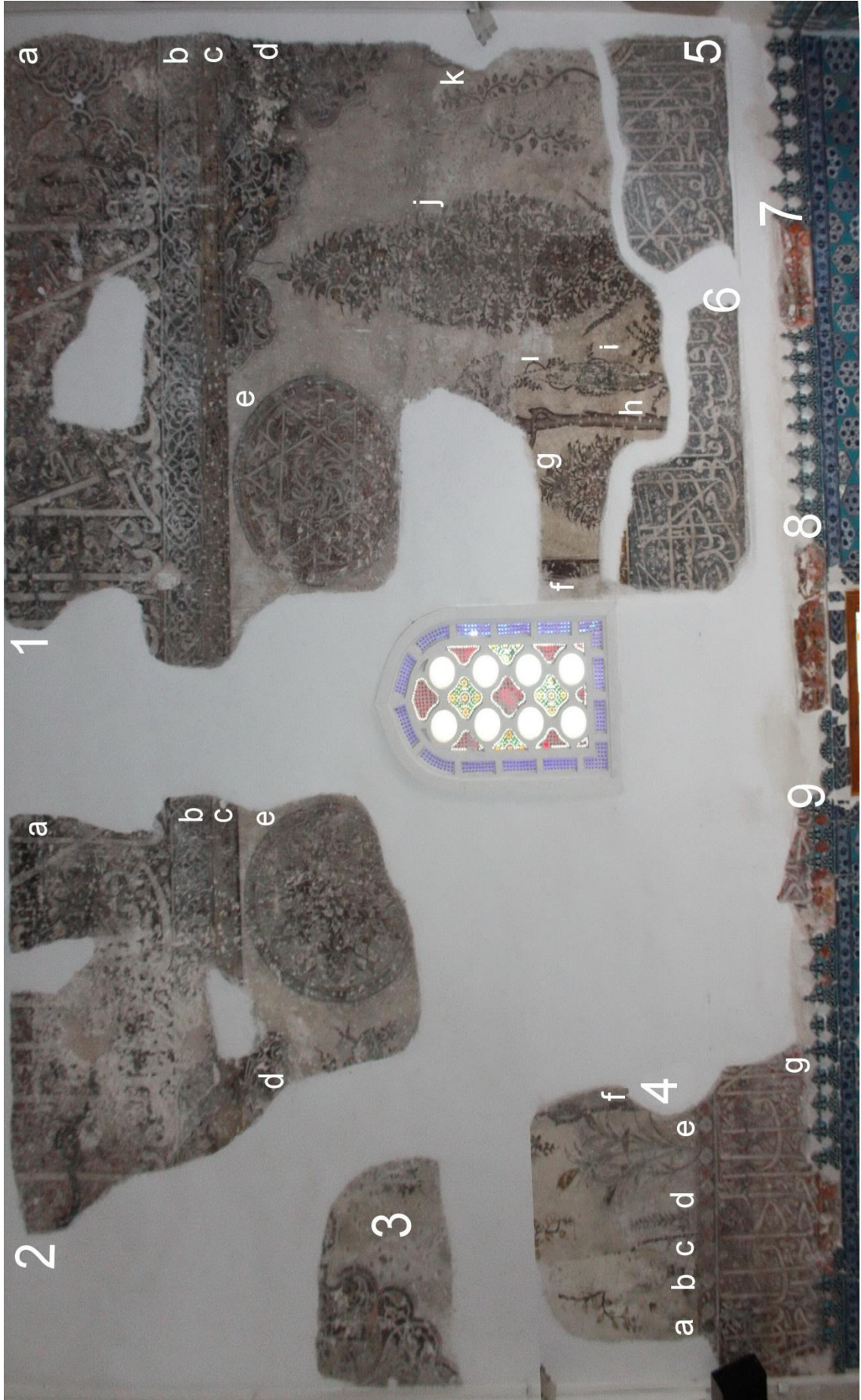


Muradiye Camii 1. Kısım Doğu Kemer

Fotoğraf 153 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) doğu duvar kemer içi orijinal kalem işleri (Vakıflar-Ankara)



Fotoğraf 154 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) doğu ve batı duvar barok tezyînât(Vakıflar-Ankara)



Fotoğraf 155 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) doğu duvar



Fotoğraf 156 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M1/a doğu duvar üst yazı kuşağı



Fotoğraf 157 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M1/a doğu duvar üst yazı kuşağı bağlantı noktası



Fotoğraf 158 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M1/a doğu duvar yazı kuşağı motif detayları



Fotoğraf 159 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M1/a yazı kuşakları arasında bulunan buket - üst



Fotoğraf 160 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M1/a yazı kuşakları arasında bulunan buket - alt



Fotoğraf 161 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M1/b ve M1/c bordür ve zencerek detayı



Fotoğraf 162 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M1/d köşebent



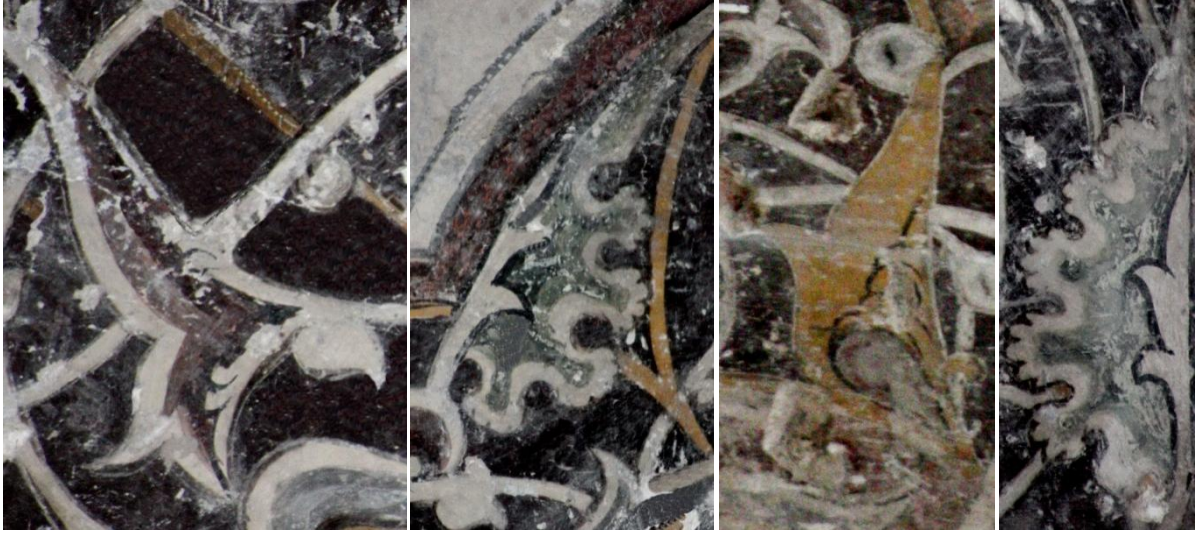
Fotoğraf 163 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M1/d köşebent ve salbek detay



Fotoğraf 164 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M1/d kõşebend detay



Fotoğraf 165 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M1/d kõşebend detay



Fotoğraf 166 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M1/d köşebent rûmîlerinden detaylar



Fotoğraf 167 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M1/d rûmî ve köşebent flato detay



Fotoğraf 168 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M1/e göbek



Fotoğraf 169 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M1/e göbek detay



Fotoğraf 170 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M1/g buket



Fotoğraf 171 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M1/h,i,i bitkisel tasarımlar



Fotoğraf 172 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M1/j buket



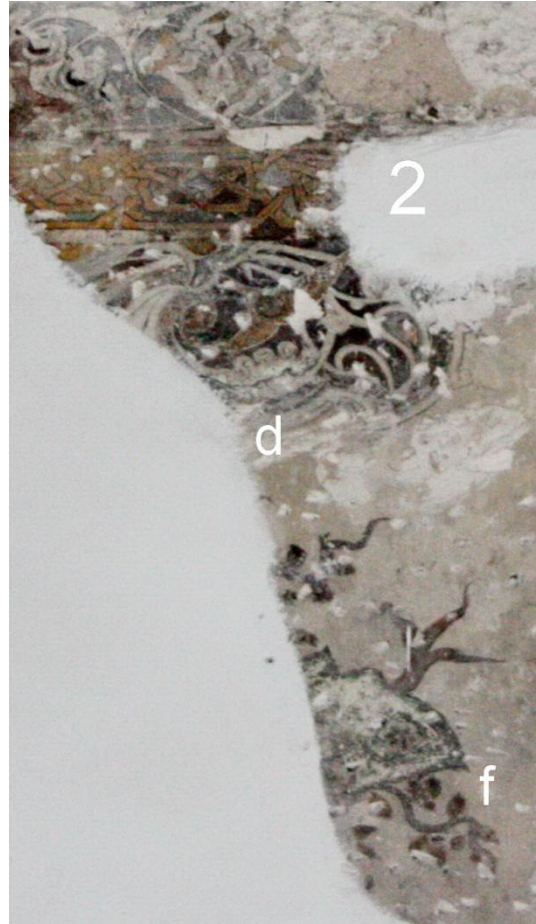
Fotoğraf 173 -- Murâdiye Câmii M1/ k servi ağacı



Fotoğraf 174 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M2/a,b,c yazı kuşağı



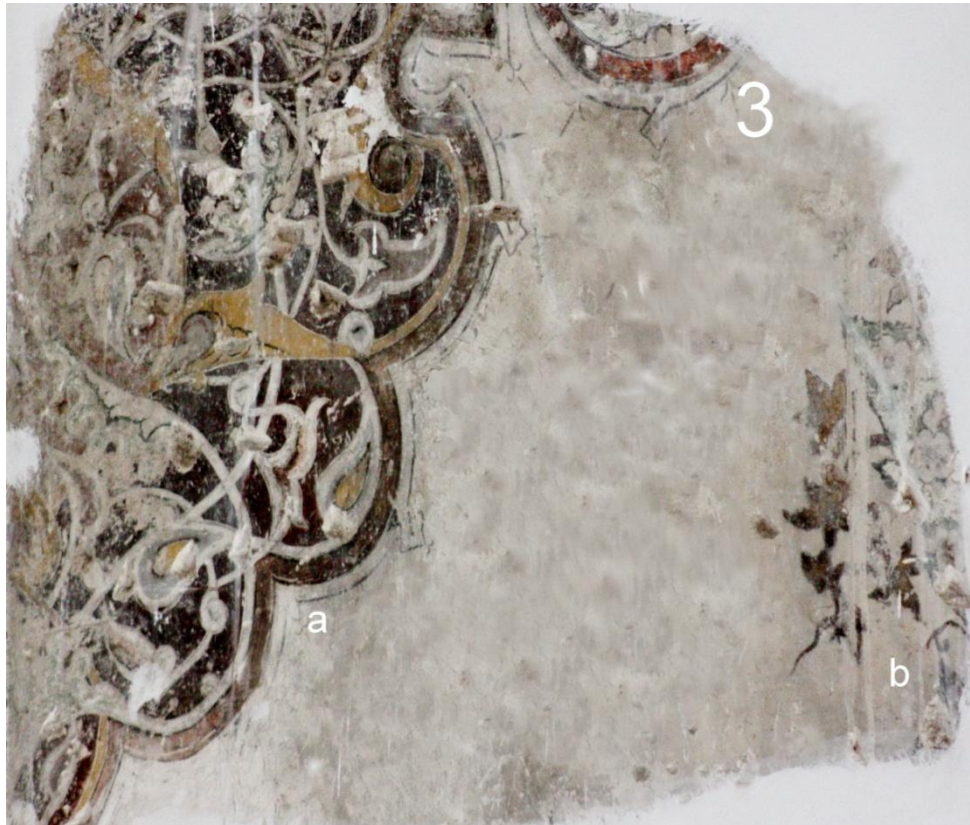
Fotoğraf 175 - Murâdiye M2/a,b,c renk detayı



Fotoğraf 176 - Murâdiye Câmii M2/d,f salbek -yaprak



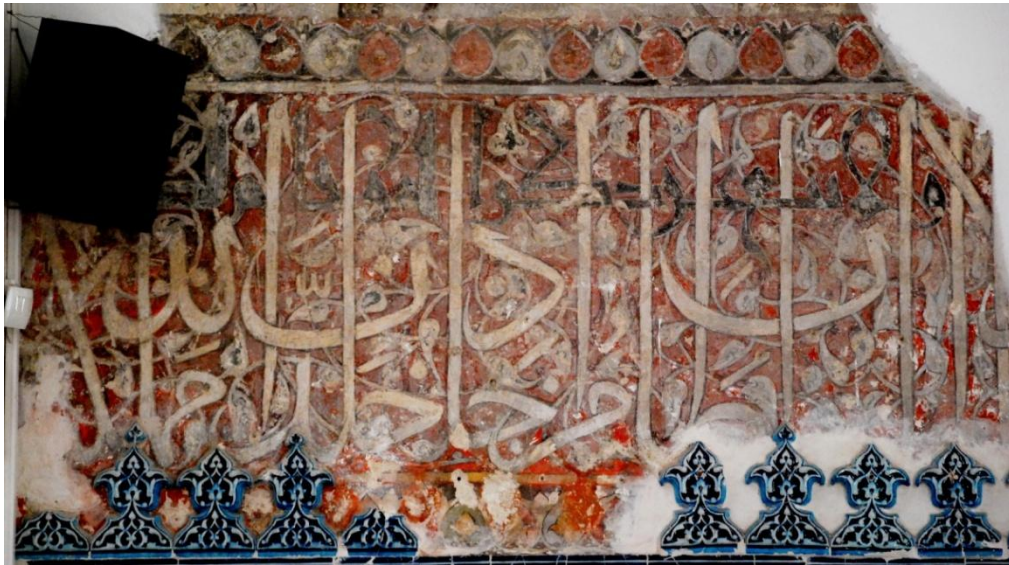
Fotoğraf 177 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M2/e göbek tasarımı



Fotoğraf 178 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M3/a köşebent ve bahar dalı



Fotoğraf 179 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M4/a,b,c,d,e,f bitkisel tasvirler



Fotoğraf 180 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M4/g orijinal yazı kuşağı ve tasarımı



Muradiye Camii 1.Bölüm Doğu Duvar

Fotoğraf 181 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 1.bölüm doğu duvarı çini kaplama zemini



Fotoğraf 182 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 1.bölüm doğu duvarı çini kaplama zemini



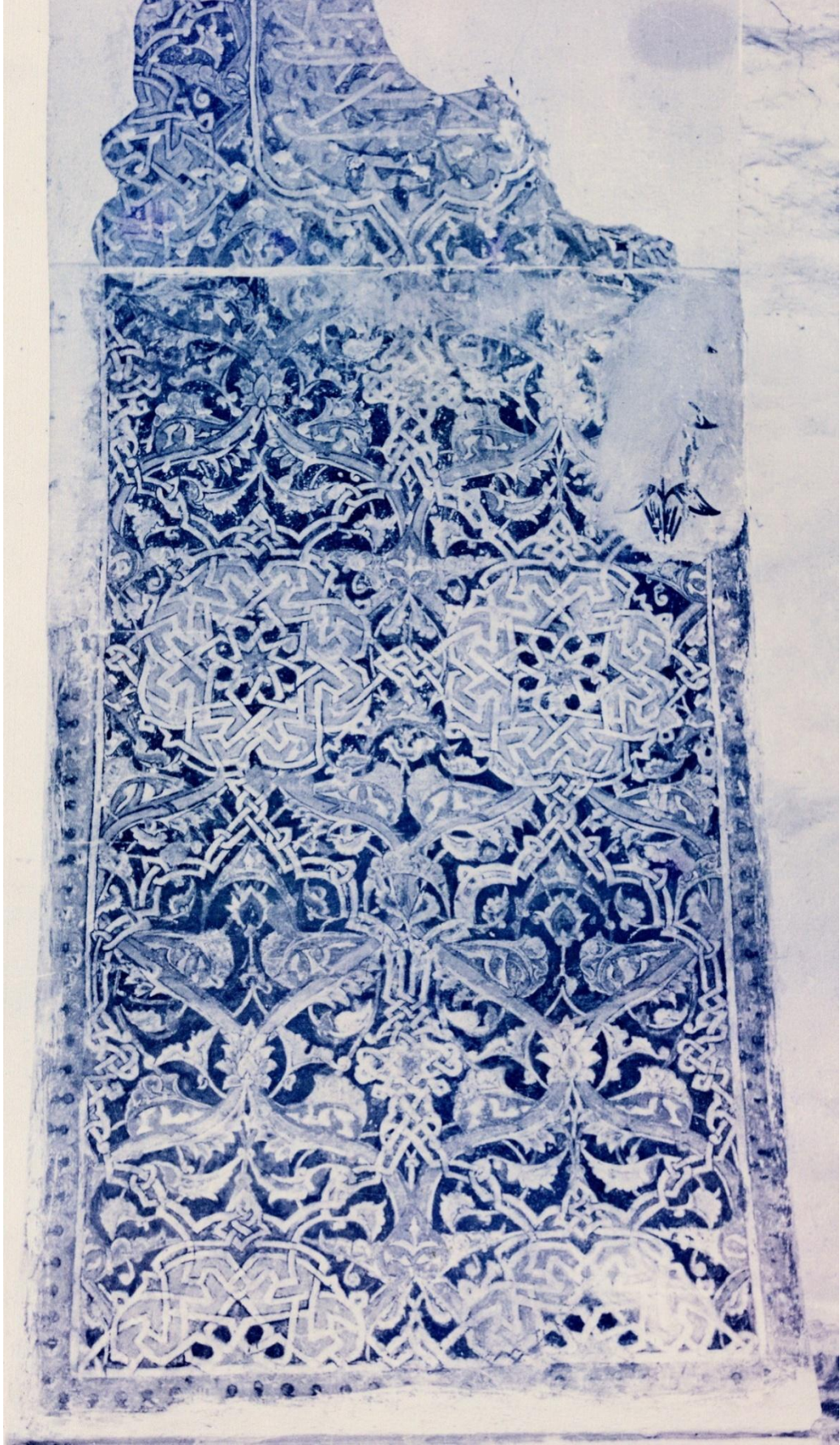
Fotoğraf 183 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M5 doğu duvar yüzeyi koyu zeminli yazı kuşağı



Fotoğraf 184 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M6 doğu duvar yüzeyi koyu zeminli yazı kuşağı



Fotoğraf 185 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M7 doğu duvar yüzeyi orijinal yazı kuşağı



Fotoğraf 186 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M10 kemer içi - doğu (Vakıflar-Ankara)



Fotoğraf 187 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M10 kemer içi - doğu



a



b

Fotoğraf 188 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M10 kemer içi düğüm motifi detayları - doğu



Fotoğraf 189 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M10 kemer içi rûmî motifi detayları - doğu



Fotoğraf 190 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M10 kemer içi detay - doğu



Fotoğraf 191 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M10 kemer içi detaylandırma - doğu



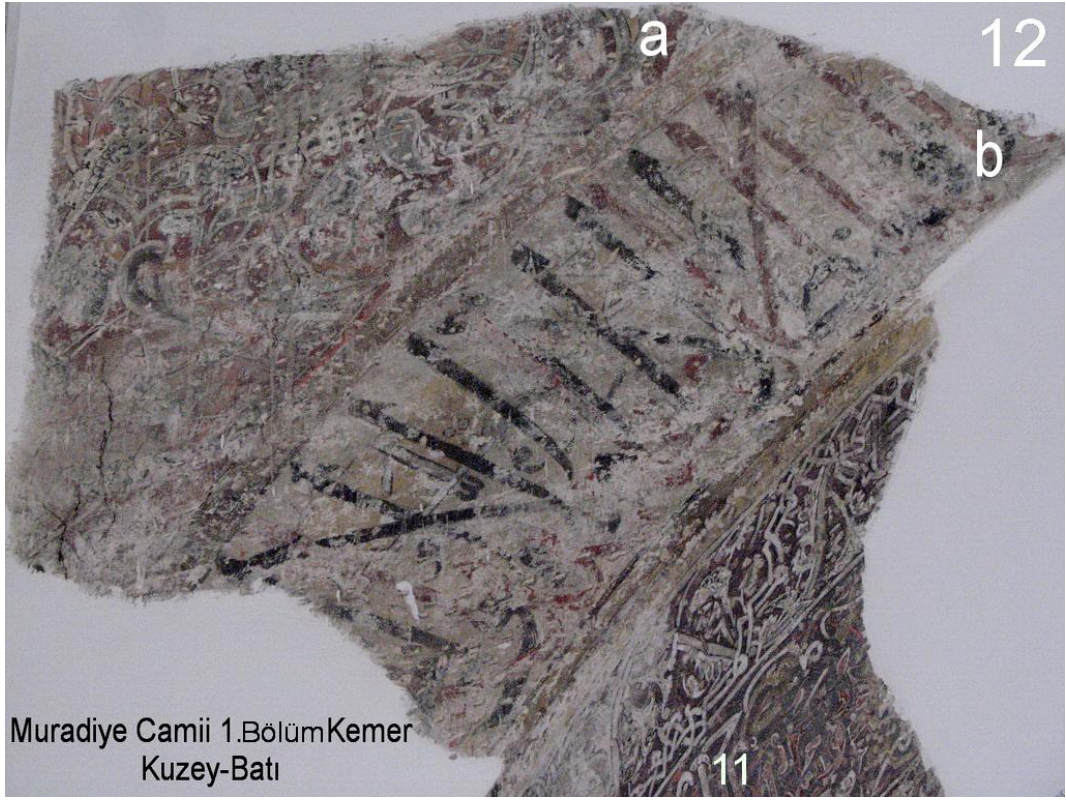
Fotoğraf 192 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M11 kemer içi - batı



Fotoğraf 193 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M11 kemer içi detaylar - batı



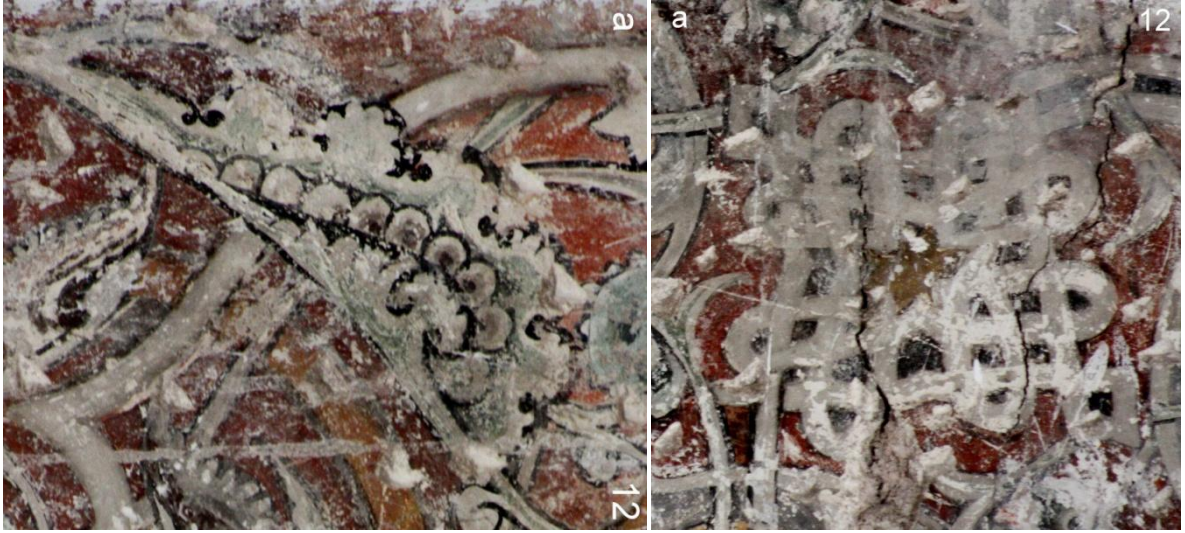
Fotoğraf 194 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M11 kemer içi detaylar - batı



Fotoğraf 195 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M11 kemer alını - kuzey-batı



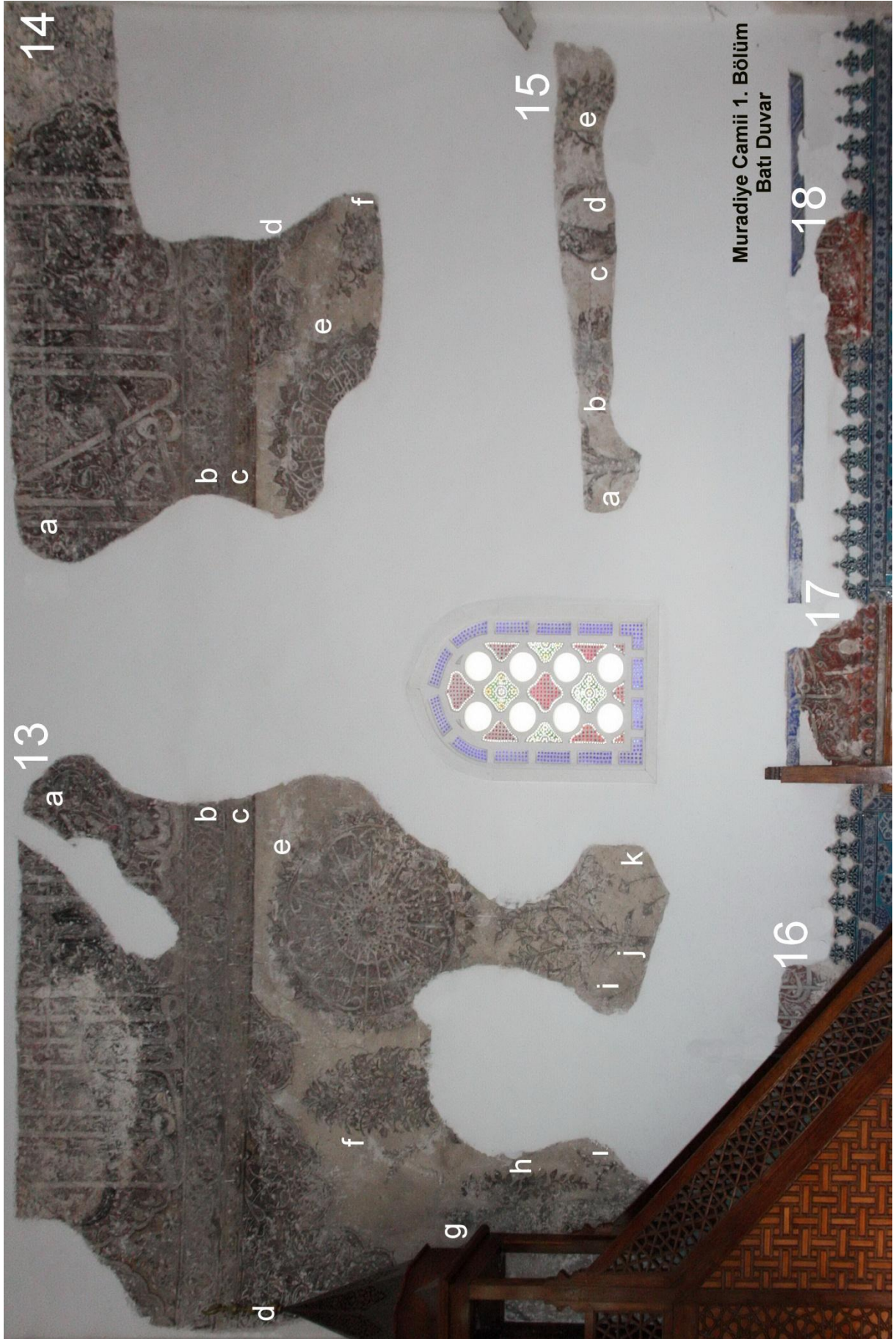
Fotoğraf 196 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M12/a detay - kuzey-batı



Fotoğraf 197 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M12/a rûmî ve düğüm detaylar - kuzey-batı



Fotoğraf 198 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M12/b yazı kuşağı - kuzey-batı



Fotoğraf 199 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 1.bölüm batı duvar



Fotoğraf 200 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M13/a,b,c



Fotoğraf 201 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M13/e



Fotoğraf 202 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M13/e detay



Fotoğraf 203 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 1.bölüm M13/f - M13/g



Fotoğraf 204 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 1.bölüm M13/h,i,j,k



Fotoğraf 205 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 1.bölüm M14/a



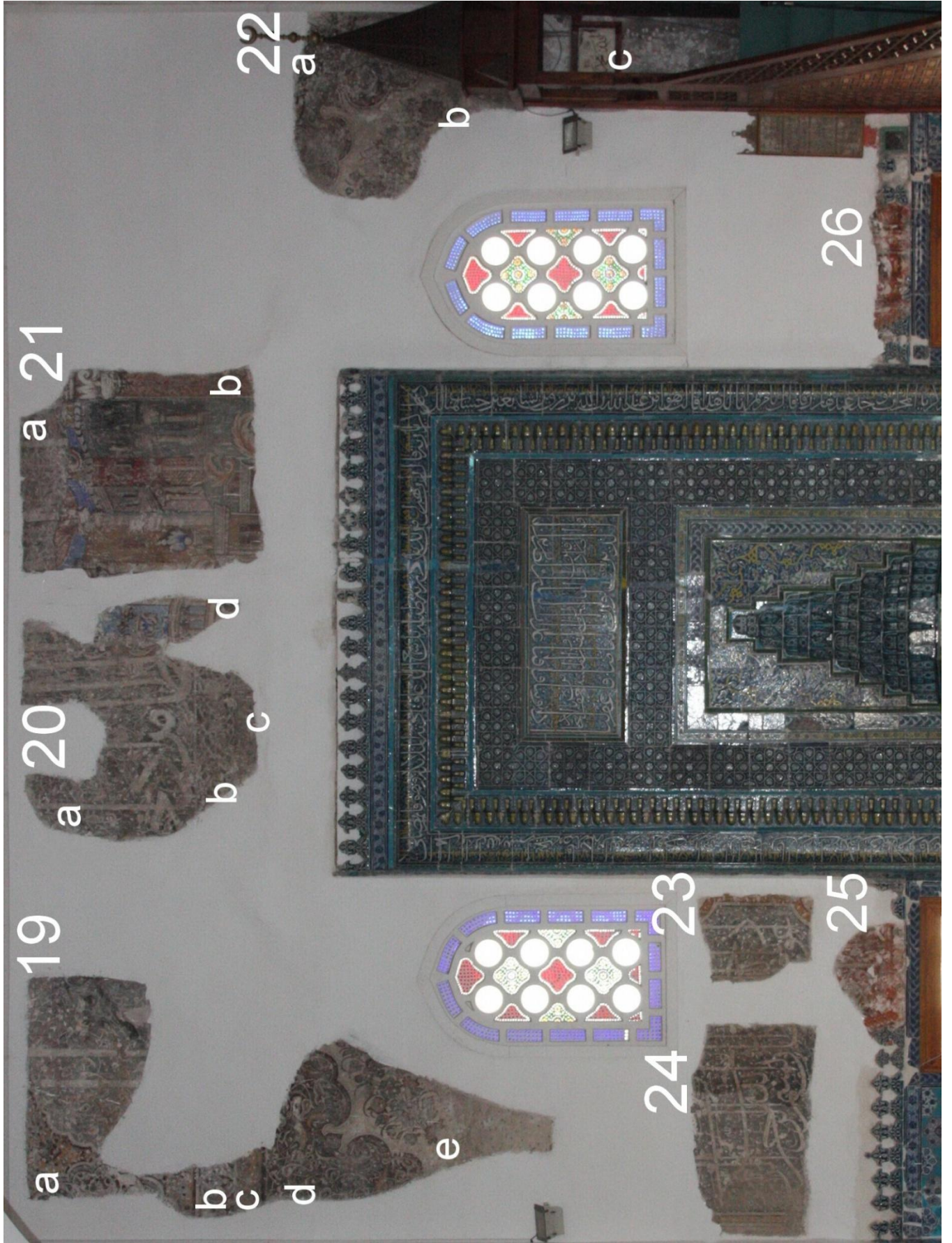
Fotoğraf 206 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 1.bölüm M14/d,e,f



Fotoğraf 207 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 1.bölüm M15/a,b,c,d,e



Fotoğraf 208 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 1.bölüm M16,M17,M18



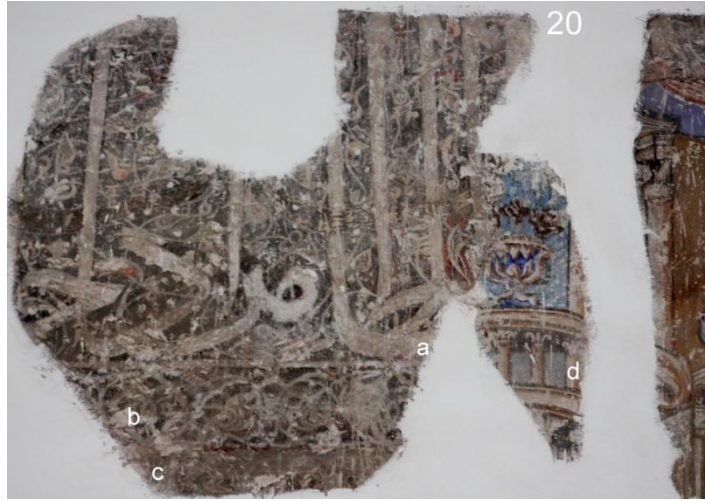
Fotoğraf 209- Edirne Murâdiye Câmii (1436) 1.bölüm güney duvar



Fotoğraf 210 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M19/a



Fotoğraf 211 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M19/d,e



Fotoğraf 212 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M20/a,b,c,d,



Fotoğraf 213 - Murâdiye Câmii M21/a,b



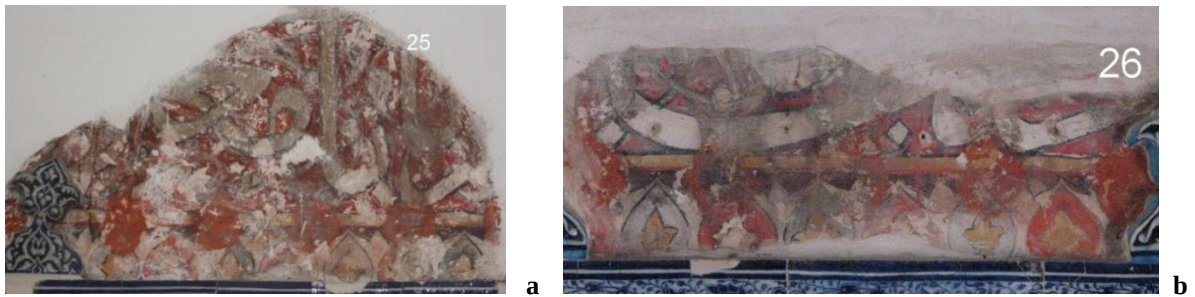
Fotoğraf 214 - Hızır Bey Câmii mihrap üstü (Vakıflar-Edirne)



Fotoğraf 215 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M22/a,b,c



Fotoğraf 216 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M23-24 yazı kuşağı



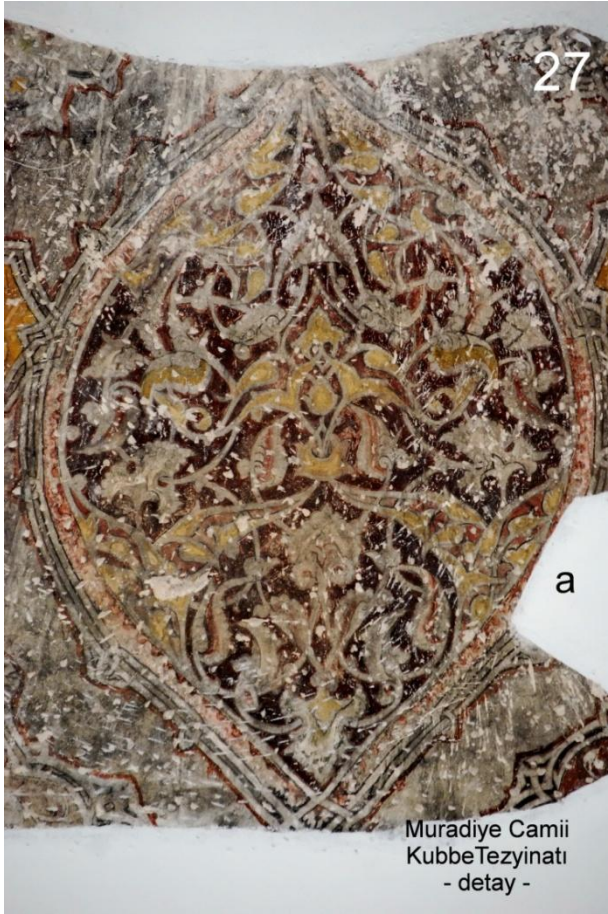
Fotoğraf 217 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M25-M26 orijinal yazı kuşağı



Fotoğraf 218 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 2.bölüm Kubbe tezyînâtı



Fotoğraf 219 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 2.bölüm Kubbe tezyînâtı



Fotoğraf 220 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 2.bölüm Kubbe tezyînâtı detaylar



Fotoğraf 221 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 2.bölümM27 Kubbe tezyînâtı detaylar



Fotoğraf 222 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 2.bölüm M27 Kubbe tezyînâtı rûmî motiflerden detaylar



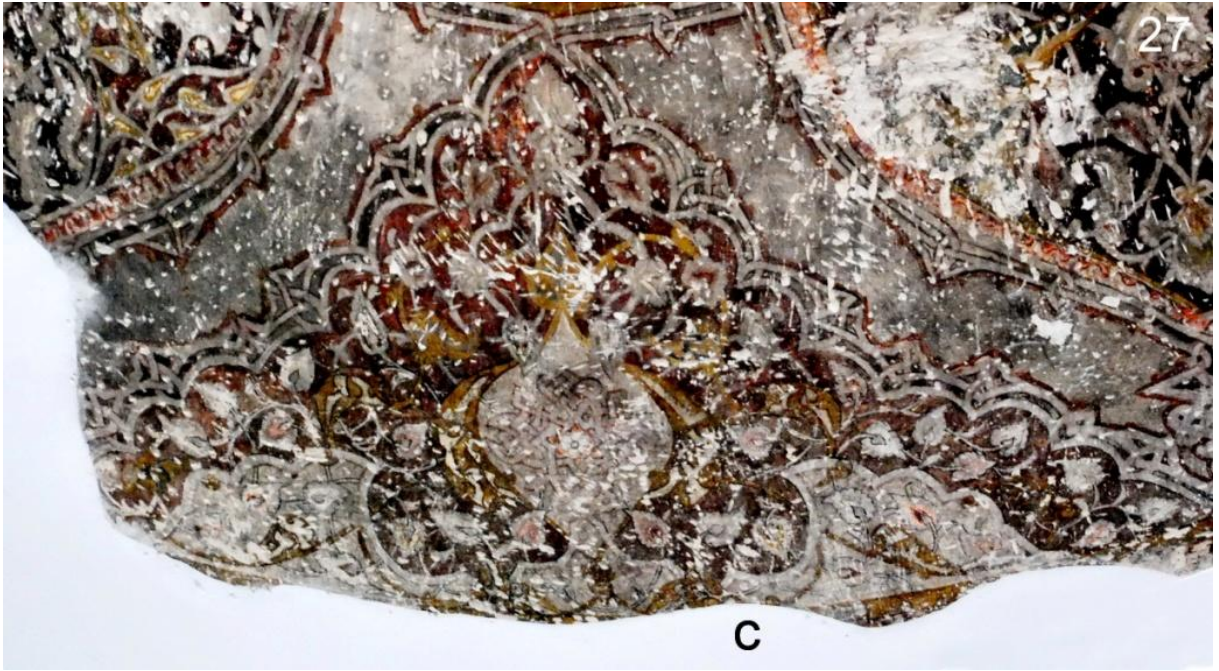
Fotoğraf 223 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) , M27/b Kubbe kartuş



Fotoğraf 224 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) , M27/b Kubbe kartuş



Fotoğraf 225 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) , 2.Bölüm Kubbe kartuş -III , M27/b



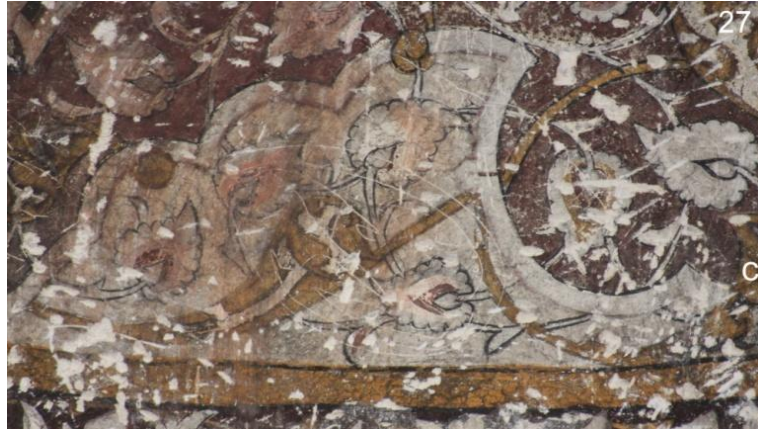
Fotoğraf 226 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 2.bölüm M27Kubbe eteği tezyînâtı



Fotoğraf 227 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 2.bölüm M27Kubbe tezyînâtı düğüm



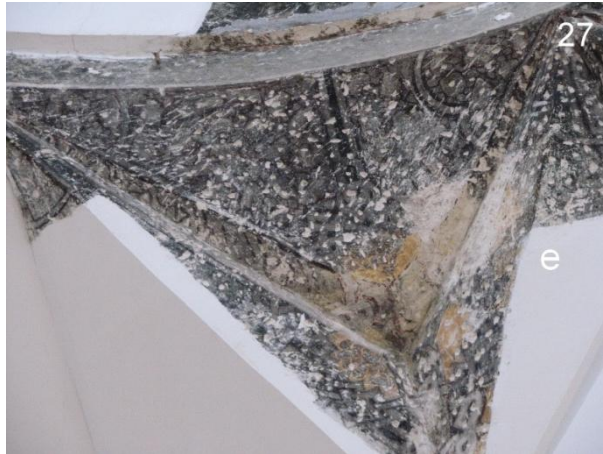
Fotoğraf 228 - - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M27Kubbe tezyînâtı düğümler



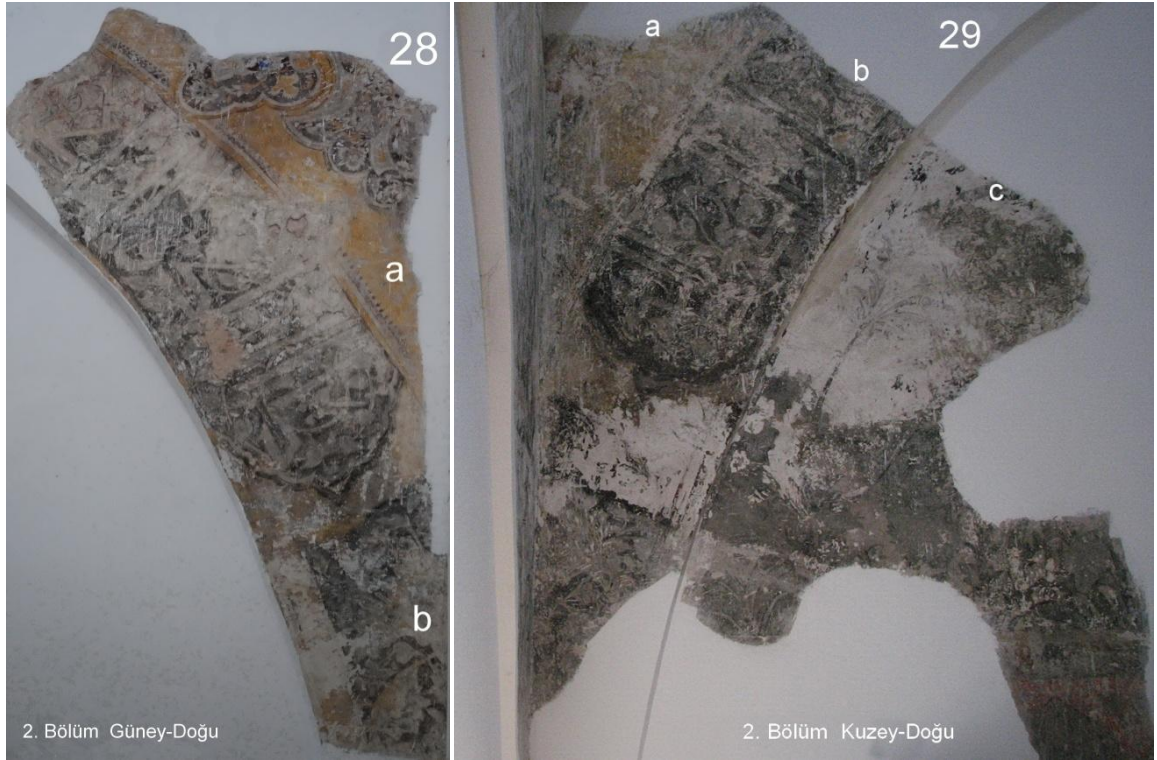
Fotoğraf 229 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 2.bölüm Kubbe tezyînâtı detay



Fotoğraf 230 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 2.bölüm M27/d Kubbe kasnağı yazı kuşağı



Fotoğraf 231 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M27/e Kubbe geçişleri tezyînâtı



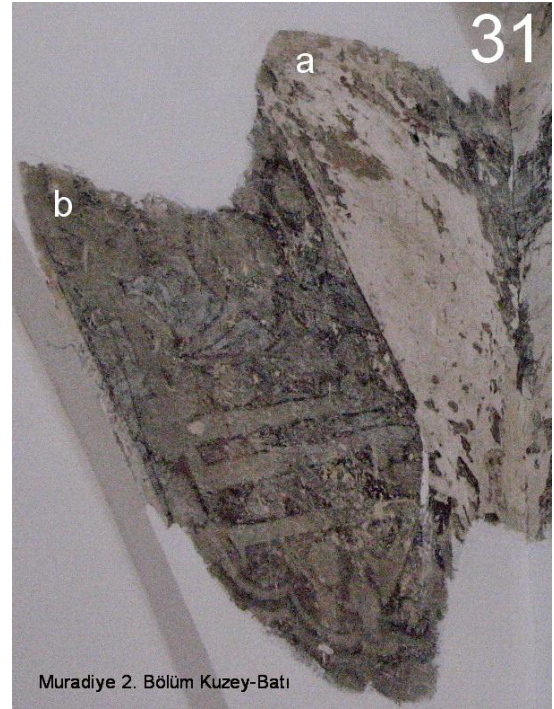
Fotoğraf 232 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M28/a,b ve M29/a,b,c doğu kemer tezyînâtı



Fotoğraf 233 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M30 kuzey duvar tezyînâtı



Fotoğraf 234 - Edirne Murâdiye Câmii M30/a,b



Fotoğraf 235 - Edirne Murâdiye Câmii M31/a,b



Fotoğraf 236 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M32/a



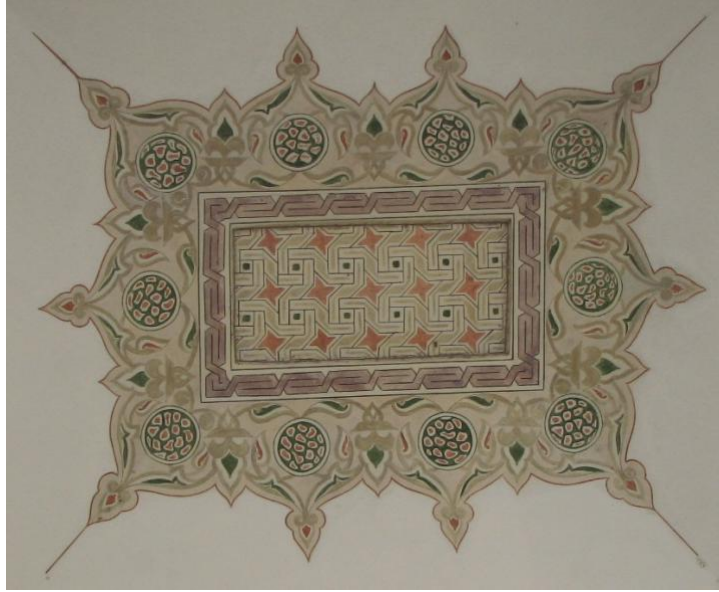
Fotoğraf 237 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 3.bölüm M33



Fotoğraf 238 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 4.bölüm güney duvar tezyînâtı M 34



Fotoğraf 239 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) , 4.Bölüm güney duvar, M34/a



Fotoğraf 240 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 2.bölüm Kubbe tezyînâtı detay

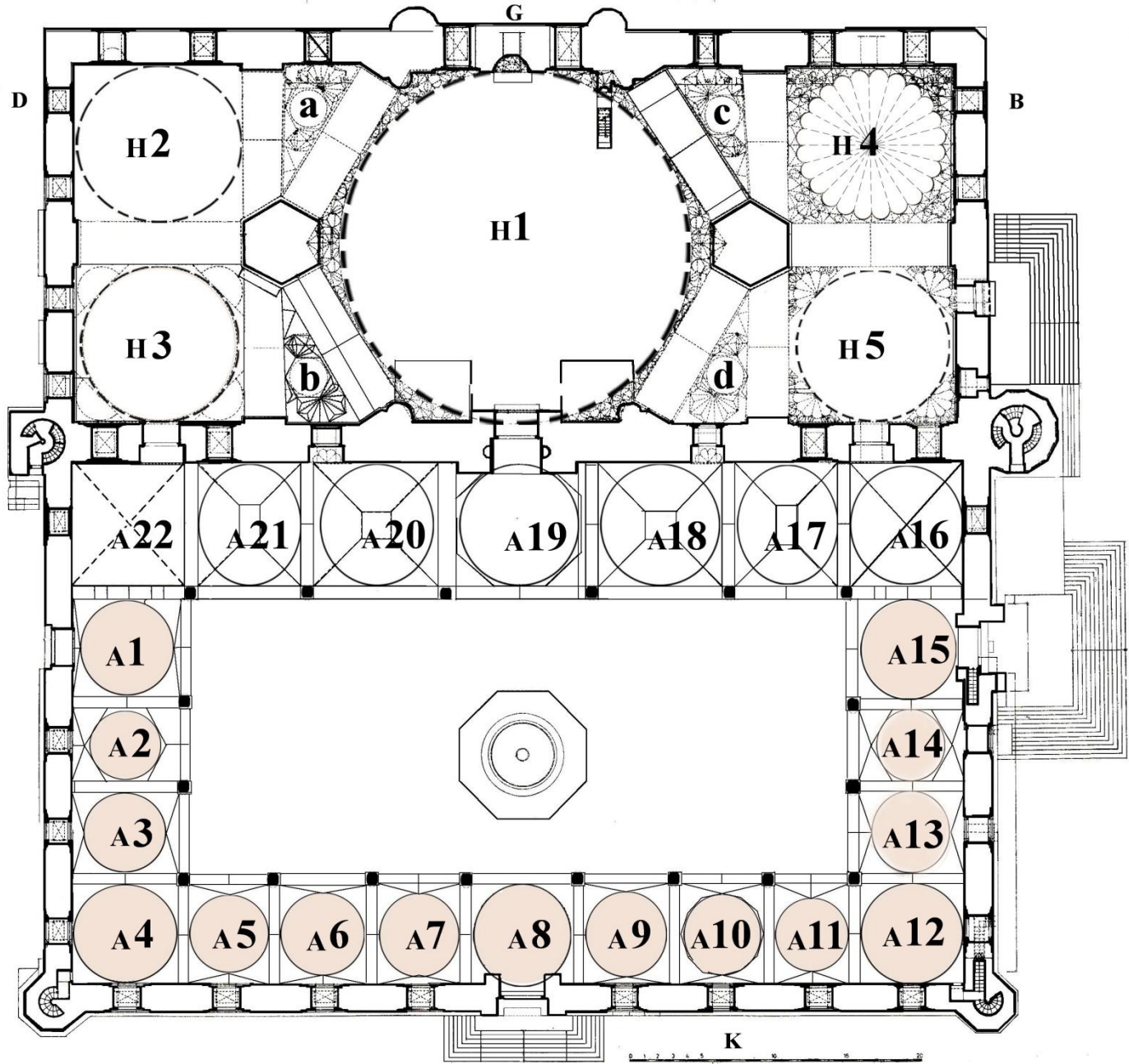


Fotoğraf 241 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 5.bölüm Kubbe tezyînâtı



Fotoğraf 242 - Fotoğraf 243 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) 5.bölüm duvar yüzeyi

EDİRNE ÜÇ ŞEREFELİ CAMİ



Plan 1 - Edirne Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) (1448) Plan (Ayverdi)



Fotoğraf 244 – Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) batı cephe



Fotoğraf 245 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) harim



Fotoğraf 246 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) avlu



Fotoğraf 247/a Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) İnşâ Kitabesi



Fotoğraf 247248/b Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) Sultan kapısı üzerindeki kitabe



Fotoğraf 247/c Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) Harem sağ kapı üzerindeki kitabe

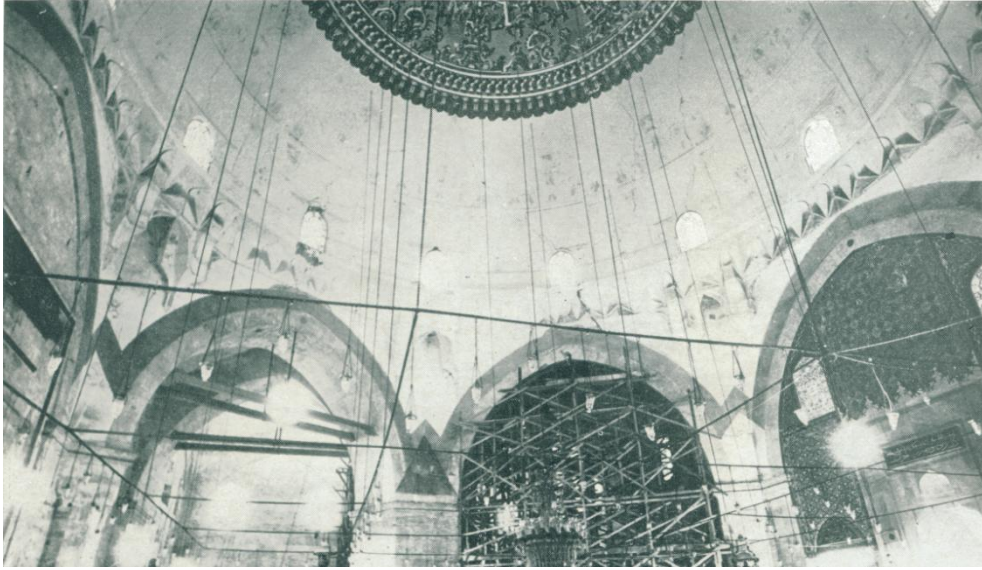


Fotoğraf 249/d Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) Harem sol kapı üzerindeki kitabe



Fotoğraf 250/e Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) 1763 tarihli tamir kitabesi

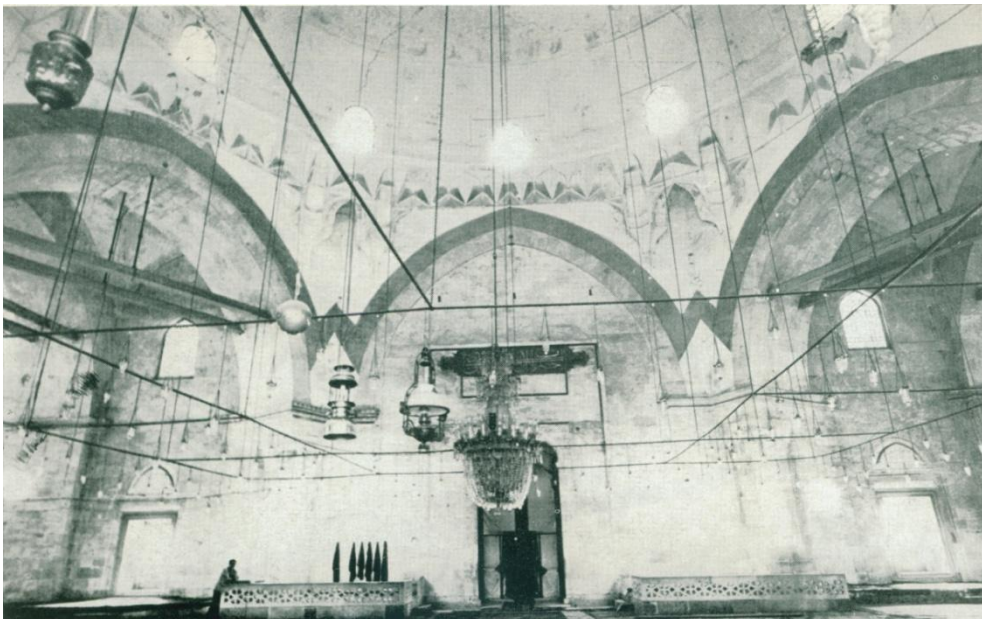
Fotoğraf 251 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) İnşâ ve Tamir Kitabeleri



Fotoğraf 252 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) Harim Ana Kubbe (Eldem)



Fotoğraf 253 - Edirne Üç Şerefeli Câmiii (1448) A19 Kubbesi barok tezyînâtı detay (Vakıflar - Ankara)



Fotoğraf 254 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) harim ana Kubbe (Eldem)



Fotoğraf 255 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) mihrap üstü süsleme



Fotoğraf 256 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) çini tezyînat - I - avlu



Fotoğraf 257 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) çini tezyînat - II - avlu



Fotoğraf 258 – Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe



Fotoğraf 259 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1Kubbe - göbek



Fotoğraf 260 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1Kubbe detay



Fotoğraf 261 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe yapışik rûmî motif detayı



Fotoğraf 262 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1Kubbe - rûmî motif detayı



Fotoğraf 263 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1Kubbe - rûmî motif detayı



Fotoğraf 264 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe - detay



Fotoğraf 265 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1Kubbe - rûmî motif detayı



Fotoğraf 266 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1Kubbe - hatâyî motif detayı



Fotoğraf 267 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1Kubbe - etek detay



Fotoğraf 268 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1Kubbe etek - detay



Fotoğraf 269 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1Kubbe - detay



Fotoğraf 270 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe - etek detayı



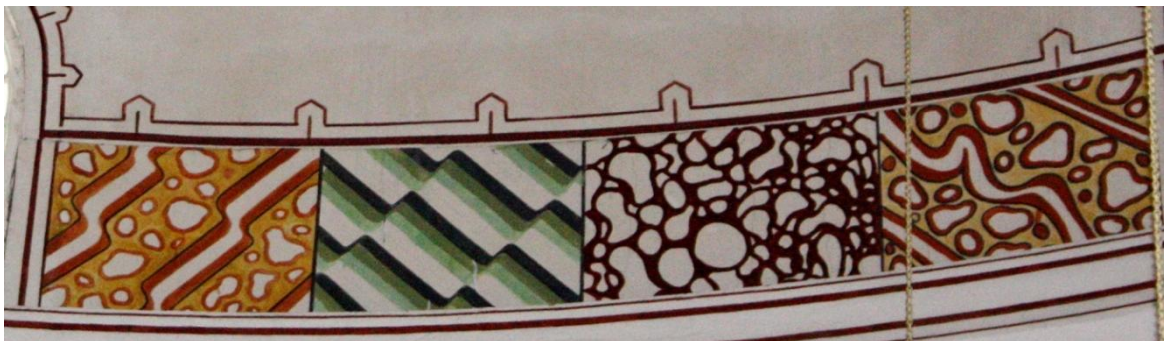
Fotoğraf 271 - Üç Şerefeli Câmii H1Kubbe - detay



Fotoğraf 272 - Üç Şerefeli Câmii H1Kubbe - detay



Fotoğraf 273 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1Kubbe - kaskanak detay



Fotoğraf 274 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1Kubbe -Kubbe kasnağı mermer taklidi



Fotoğraf 275 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ -I



Fotoğraf 276 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ -II



Fotoğraf 277 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ - III



Fotoğraf 278 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ - IV



Fotoğraf 279 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ -V



Fotoğraf 280 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ -VI



Fotoğraf 281 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ -VII



Fotoğraf 282 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ -VIII



Fotoğraf 283 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ - IX



Fotoğraf 284- Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ -X



Fotoğraf 285 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ -XI



Fotoğraf 286 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe - Esmâ-i Hüsnâ -XII



Fotoğraf 287 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe kemi- güney



Fotoğraf 288 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe kemi- güney



Fotoğraf 289 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe kemi, güney-doğu



Fotoğraf 290 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe kemeri, doğu-kuzey



Fotoğraf 291 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe kemeri, doğu-kuzey



Fotoğraf 292 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe kemeri, kuzey-batı



Fotoğraf 293 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe kemeri, kuzey-batı



Fotoğraf 294 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe kemeri, batı-güney



Fotoğraf 295 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe kemeri, batı-güney



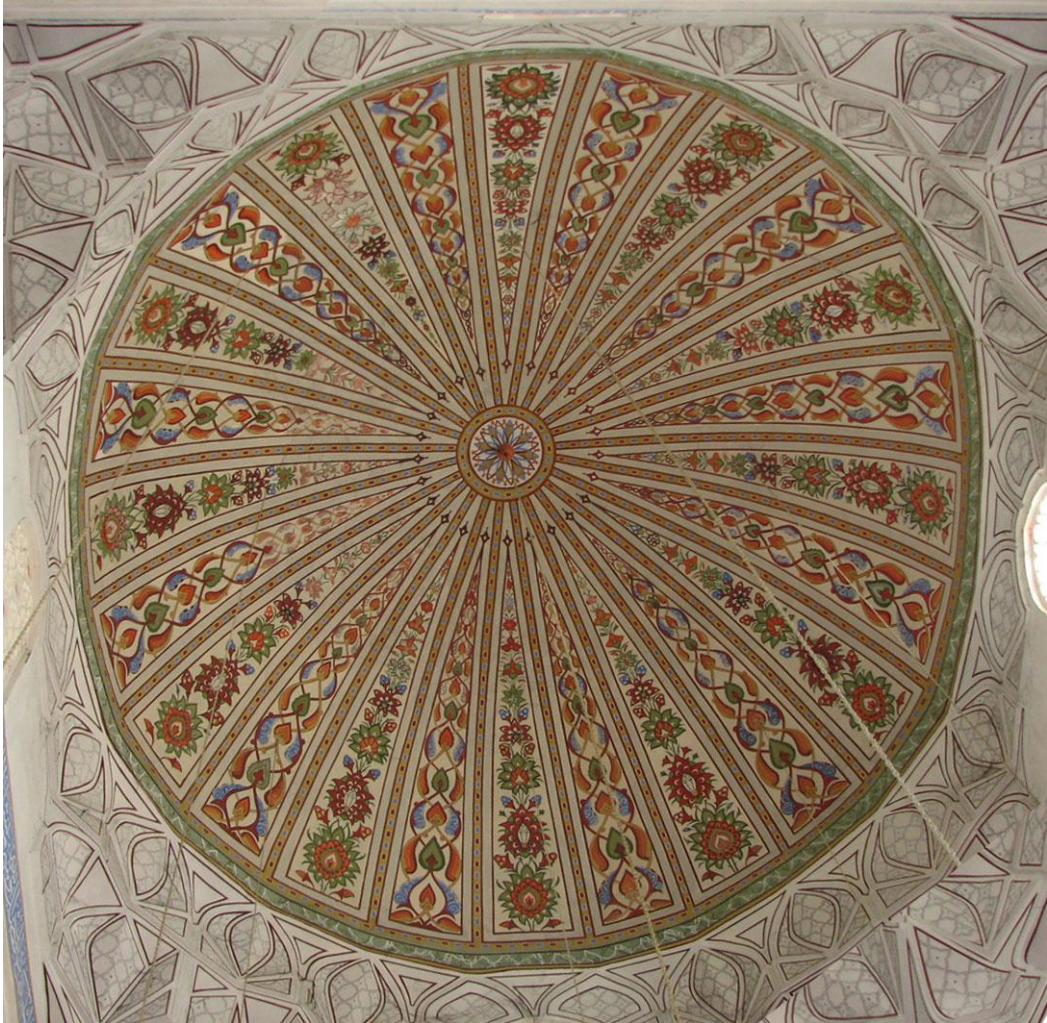
Fotoğraf 296 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe kemeri, batı-güney



Fotoğraf 297 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe kemeri, batı-güney



Fotoğraf 298 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1 Kubbe kemeri, batı-güney



Fotoğraf 299 – Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H2 Kubbe



Fotoğraf 300 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H2 Kubbe - göbek detayı



Fotoğraf 301 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H2 Kubbe -detay



Fotoğraf 302 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H2 Kubbe - Kubbe geçişleri



Fotoğraf 303 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H2 Kubbe - Kubbe kaidesi - güney



Fotoğraf 304 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H2 Kubbe - Kubbe kaidesi- doğu



Fotoğraf 305 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H2 Kubbe - Kubbe kaidesi- kuzey



Fotoğraf 306 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H2 Kubbe - Kubbe kaidesi- batı



Fotoğraf 307 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H3 Kubbe



Fotoğraf 308 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H3 Kubbe -detay



Fotoğraf 309 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H3 Kubbe - Kubbe geçişleri



Fotoğraf 310 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H3 Kubbe - kırık pandantif



Fotoğraf 311 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H3 Kubbe - eksedra detayı



Fotoğraf 312 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H3 Kubbe - Kubbe kasnağı yazı kuşağı -I



Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H3 Kubbe - Kubbe kasnağı yazı kuşağı -II



Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H3 Kubbe - Kubbe kasnağı yazı kuşağı -III



Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H3 Kubbe - Kubbe kasnağı yazı kuşağı -IV



Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H3 Kubbe - Kubbe kasnağı yazı kuşağı -V



Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H3 Kubbe - Kubbe kasnağı yazı kuşağı -VII



Fotoğraf 313 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H3 Kubbe - Kubbe kaidesi yazı panoları, güney - I



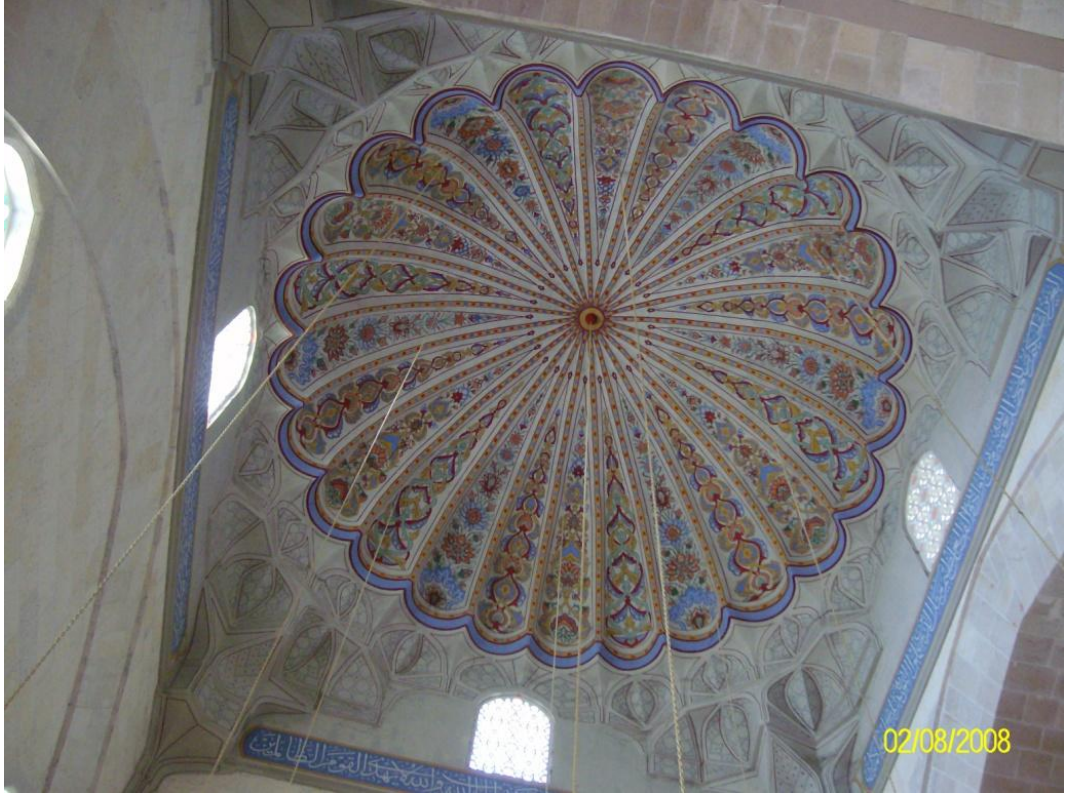
Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H3 Kubbe - Kubbe kaidesi, doğu - II



Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H3 Kubbe - Kubbe kaidesi, kuzey - III



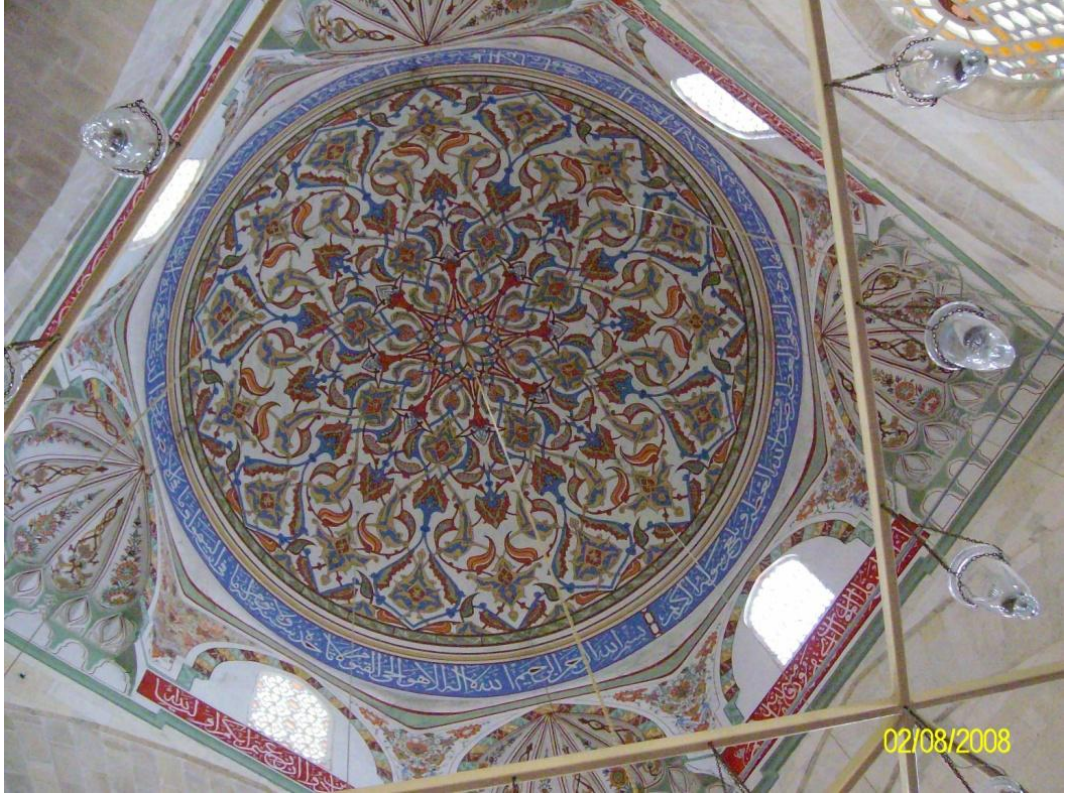
Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H3 Kubbe - Kubbe kaidesi, batı -IV



Fotoğraf 314 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H4 Kubbe



Fotoğraf 315 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H4 Kubbe - detay



Fotoğraf 316 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H5 Kubbe



Fotoğraf 317 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H5 Kubbe - detay



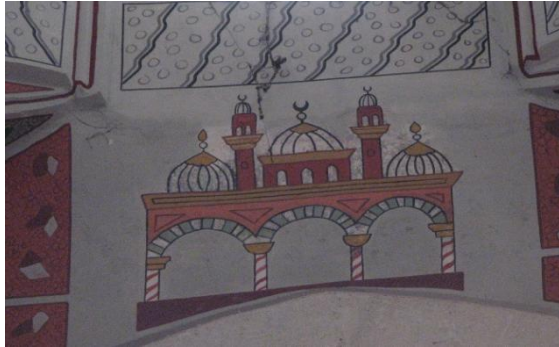
Fotoğraf 318 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1/a Kubbe



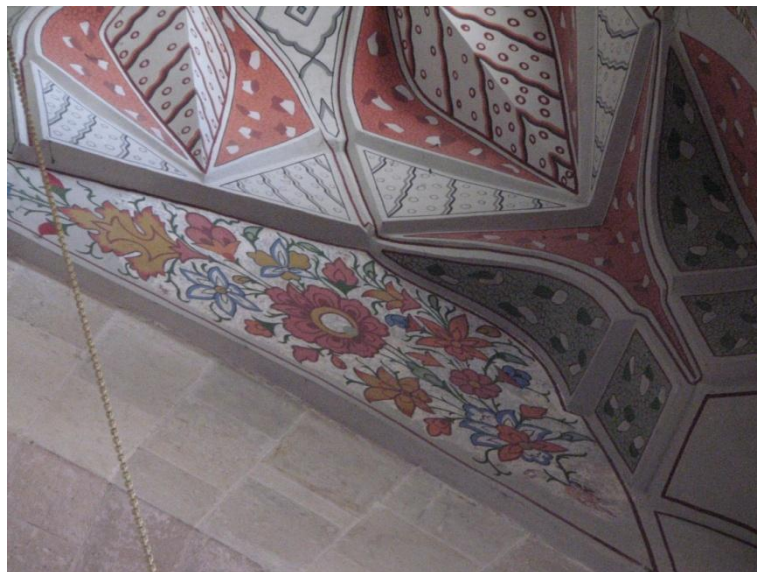
Fotoğraf 319 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1/b Kubbe



Fotoğraf 320 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1/c Kubbe



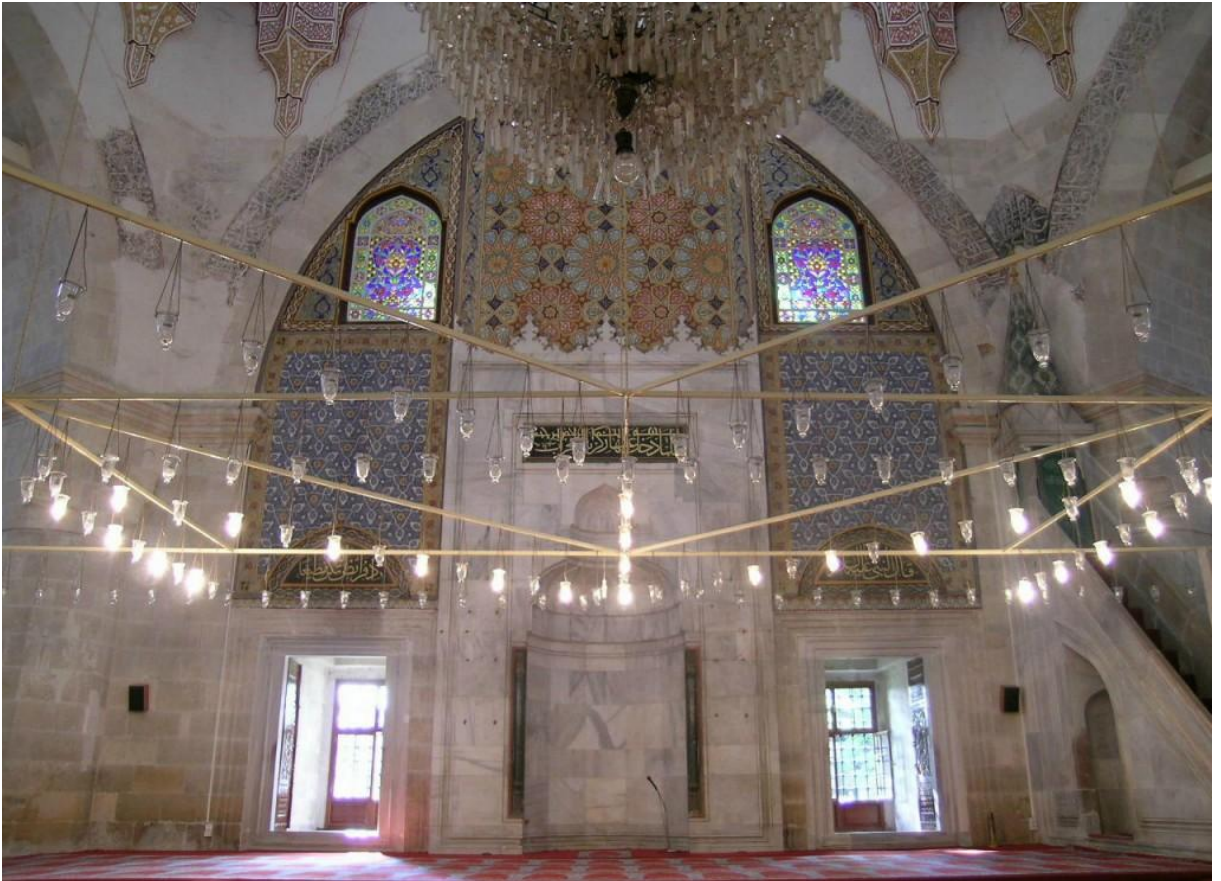
Fotoğraf 321 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1/c Kubbe - detay



Fotoğraf 322 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1/c Kubbe - detay



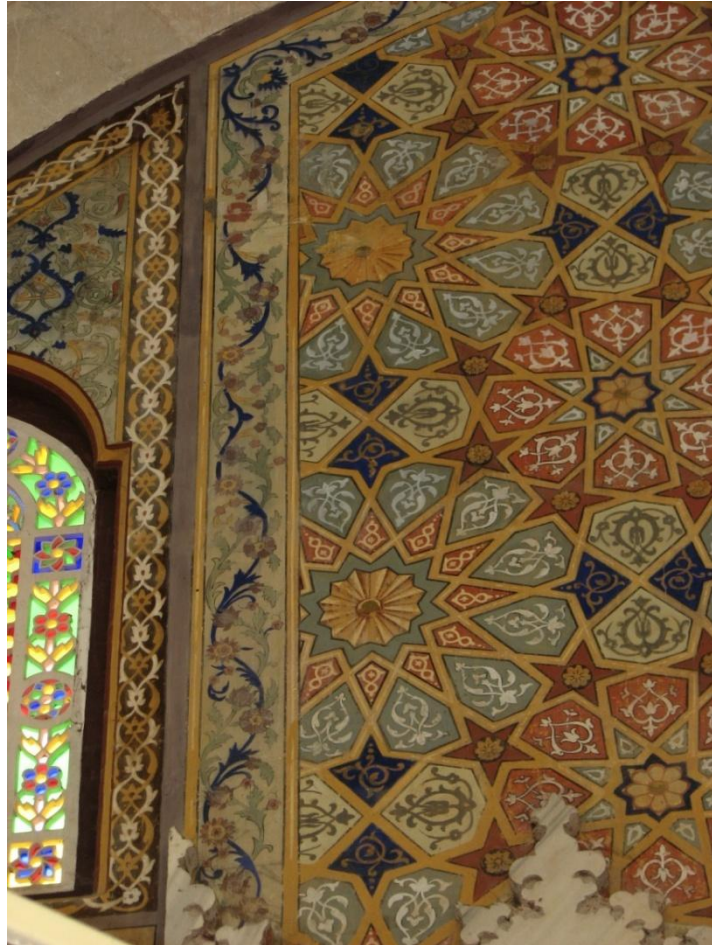
Fotoğraf 323 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) H1/d Kubbe



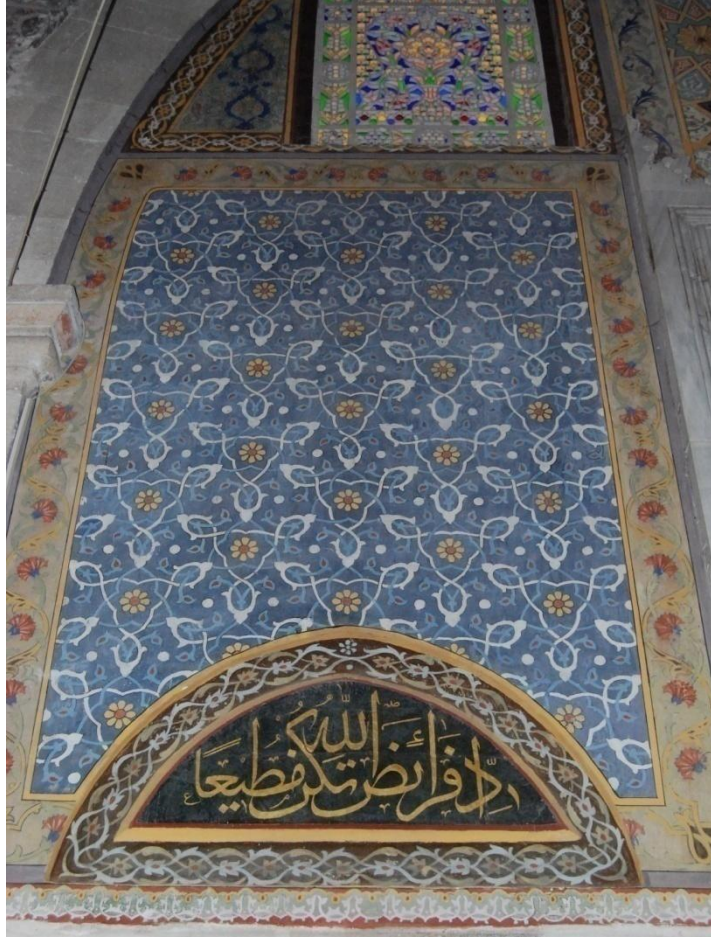
Fotoğraf 324 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) harım mihrap ve çevresi



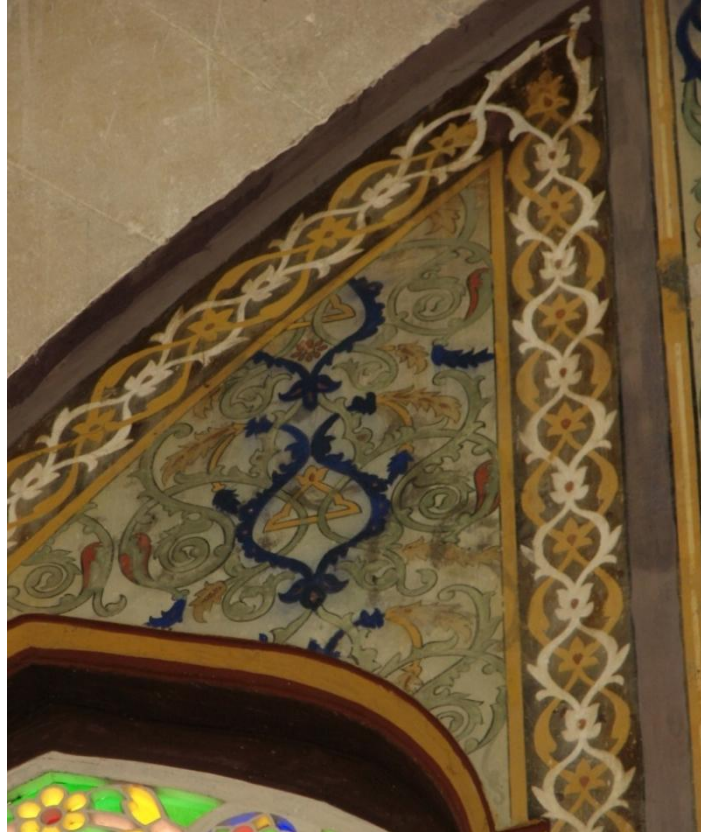
Fotoğraf 325 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) harim mihrap üstü duvar yüzeyinde bulunan kalem işleri



Fotoğraf 326 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) harim mihrap üstü duvar yüzeyinde bulunan kalem işleri



Fotoğraf 327 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) harim mihrap çevresi duvar yüzeyinde bulunan kalem işleri



Fotoğraf 328 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) harim mihrap üstü, pencere çevresinde bulunan kalem işleri



Fotoğraf 329 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) güney duvar yüzeyi - mihrap sol pencere üzeri



Fotoğraf 330 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) güney duvar yüzeyi - mihrap sağ pencere üzeri



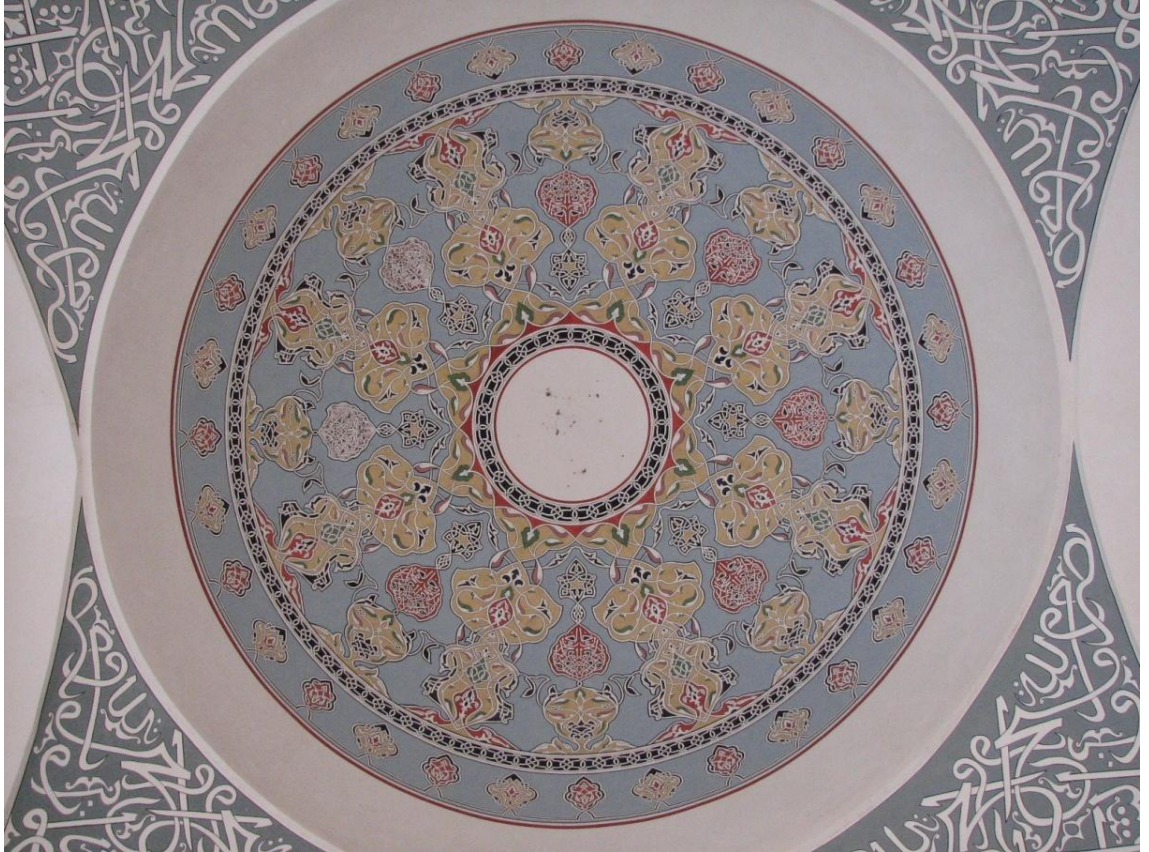
Fotoğraf 331 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) güney duvar yüzeyi - mihrap sol taraf



Fotoğraf 332 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) filpaye duvar yüzeyi



Fotoğraf 333 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) minber kûlahı



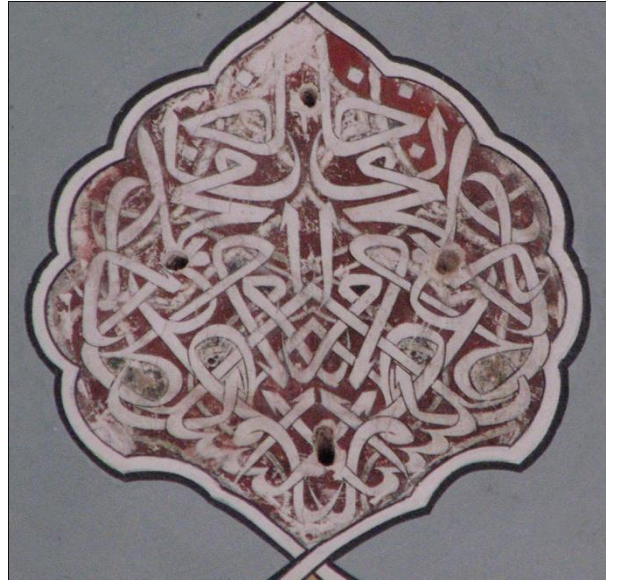
Fotoğraf 334 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A1 Kubbe



Fotoğraf 335 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A1 Kubbe - detay



Fotoğraf 336 - Üç Şerefeli Câmii A1 Kubbe -detay



Fotoğraf 337 - Üç Şerefeli Câmii A1 Kubbe - yazı detay



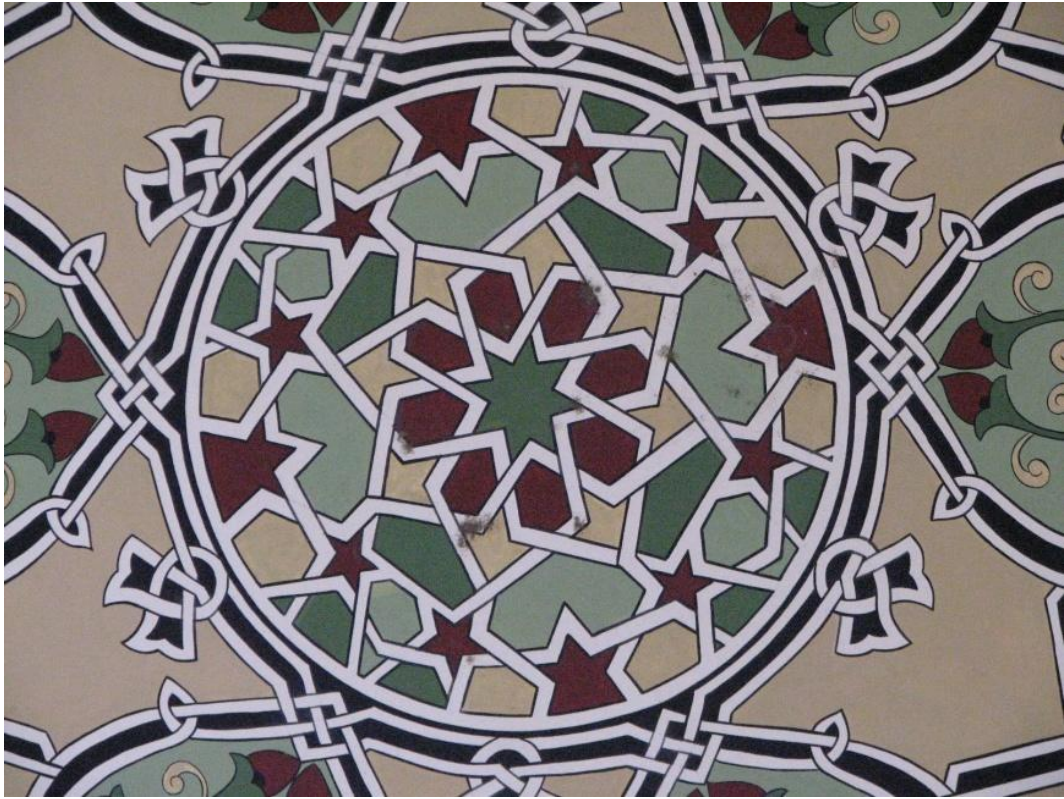
Fotoğraf 338 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A1 Kubbe - kasnak



Fotoğraf 339 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A1 Kubbe - pandantif



Fotoğraf 340 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A2 - Kubbe



Fotoğraf 341 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A2 Kubbe - göbek



Fotoğraf 342 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A2 Kubbe -detay



Fotoğraf 343 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A2 Kubbe - yazı detayı



Fotoğraf 344 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A2 Kubbe - yazı detayı



Fotoğraf 345 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A2 Kubbe - pandantif



Fotoğraf 346 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A2 Kubbe - kemer ve pandantif



Fotoğraf 347 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A2 Kubbe - kemer



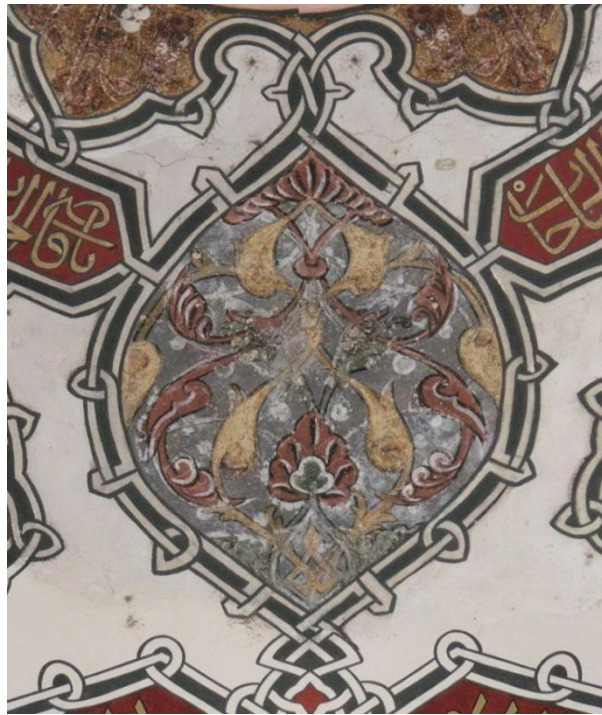
Fotoğraf 348 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A3 Kubbe



Fotoğraf 349 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A3 Kubbe - göbek



Fotoğraf 350 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A3 Kubbe - detay



Fotoğraf 351 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A3 Kubbe - çift hatlı zencerek ve detay



Fotoğraf 352 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A3 Kubbe - detay



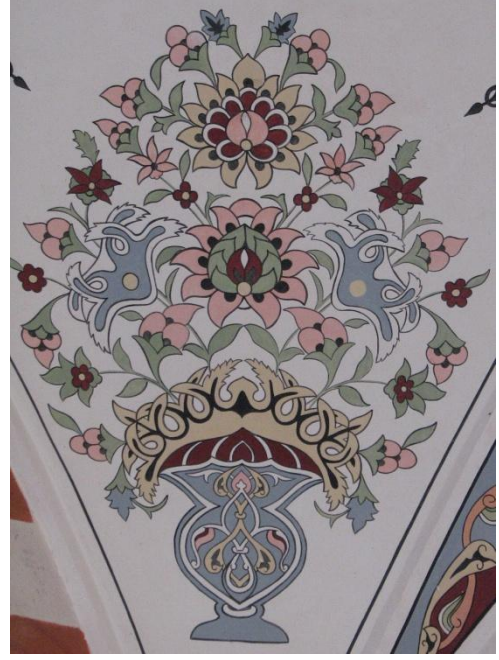
Fotoğraf 353 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A3 Kubbe - kartuş içi yazılar



Fotoğraf 354 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A3 Kubbe - detay



Fotoğraf 355 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A3 Kubbe - kasnak içi yazılar



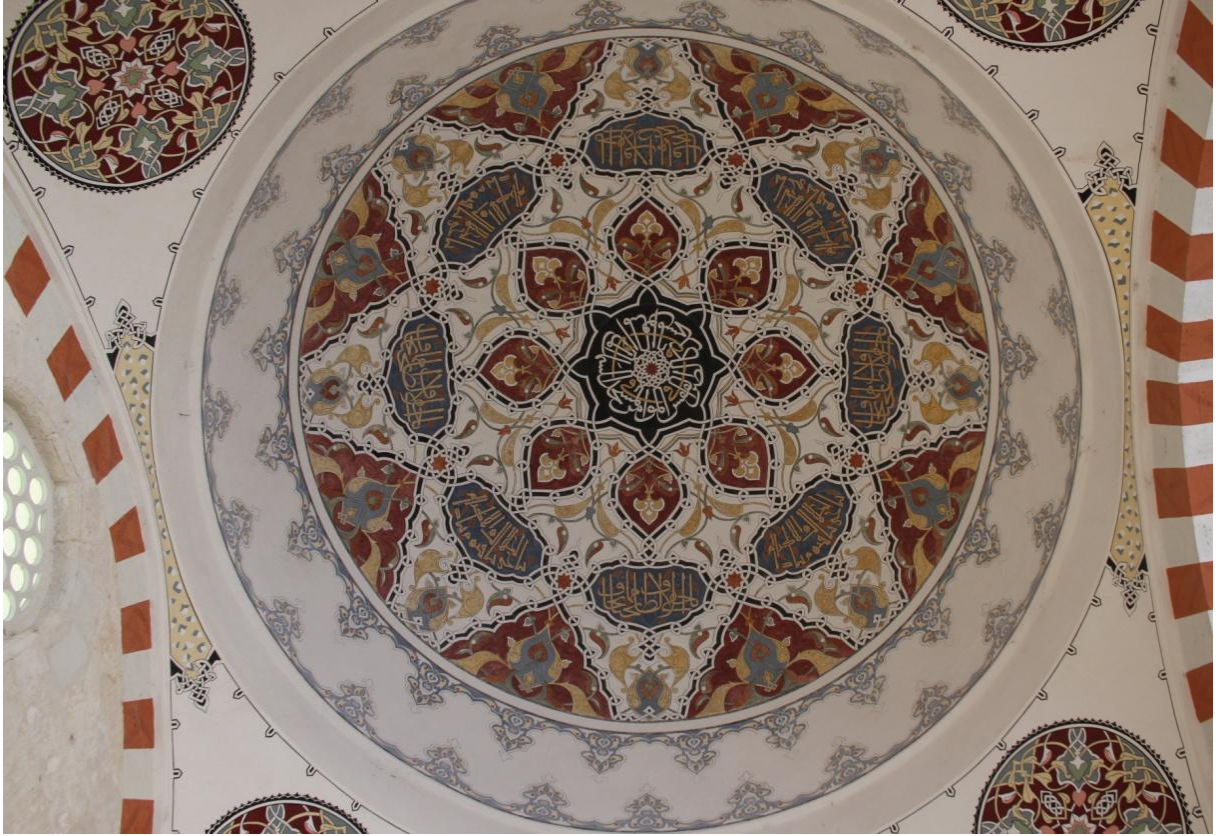
Fotoğraf 356 - Üç Şerefeli Câmii A3 Kubbe – pendentif yenilenmiş ve yenilenmemiş



Fotoğraf 357 – Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A3 Kubbe -batı kemer



Fotoğraf 358 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A3 Kubbe - doğu kemer



Fotoğraf 359 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A4 Kubbe



Fotoğraf 360 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A4 Kubbe - göbek ve yazı



Fotoğraf 361 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A4 Kubbe - detay



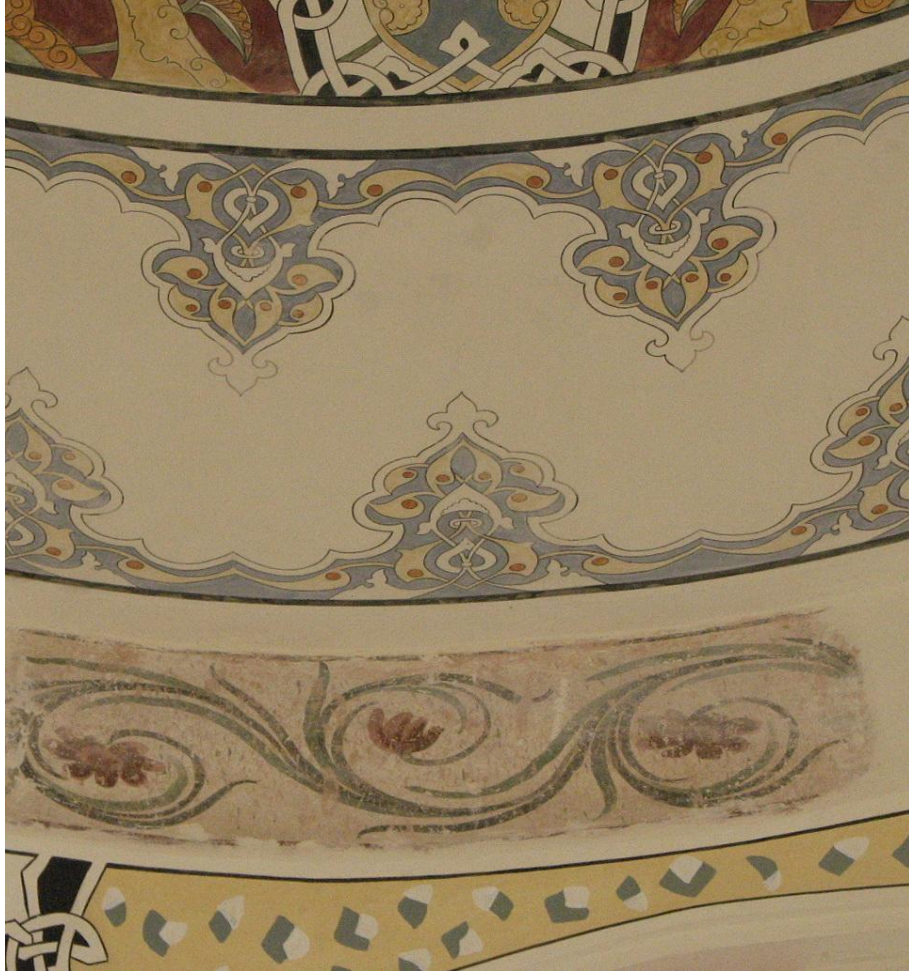
Fotoğraf 362 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A4 Kubbe - detay



Fotoğraf 363 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A4 Kubbe - kartuş pafta ve çift hatlı zencerek



Fotoğraf 364 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A4 Kubbe - detay



Fotoğraf 365 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A4 Kubbe - kasnak



Fotoğraf 366 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A4 Kubbe - pandantif



Fotoğraf 367 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A5 Kubbe



Fotoğraf 368 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A5 Kubbe - göbek



Fotoğraf 369 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A5 Kubbe - detay



Fotoğraf 370 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A5 Kubbe - detay



Fotoğraf 371 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A5 Kubbe - detay



Fotoğraf 372 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A5 Kubbe - kasnak



Fotoğraf 373- Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A5 Kubbe - Kubbe kasnağı yazı kuşağı-I



Fotoğraf 374- Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A5 Kubbe - Kubbe kasnağı yazı kuşağı-II



Fotoğraf 375- Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A5 Kubbe - Kubbe kasnağı yazı kuşağı-III



Fotoğraf 376- Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A5 Kubbe - Kubbe kasnağı yazı kuşağı-IV



Fotoğraf 377- Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A5 Kubbe - Kubbe kasnağı yazı kuşağı-V



Fotoğraf 378- Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A5 Kubbe - Kubbe kasnağı yazı kuşağı-VI



Fotoğraf 379 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A5 Kubbe - pandantif tezyînâtı ve yazı



Fotoğraf 380 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A5 Kubbe - kemer



Fotoğraf 381 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A6 Kubbe



Fotoğraf 382 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A6 Kubbe - göbek



Fotoğraf 383 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A6 Kubbe – detay



Fotoğraf 384 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A6 Kubbe - detay



Fotoğraf 385 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A6 Kubbe - yazı detayı



Fotoğraf 386 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A6 Kubbe - detay



Fotoğraf 387 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A6 Kubbe - yazı kuşağı



Fotoğraf 388 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A6 Kubbe - yazı kuşağı



Fotoğraf 389 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A6 Kubbe - yazı kuşağı



Fotoğraf 390- Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A6 Kubbe - yazı kuşağı



Fotoğraf 391- Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A6 Kubbe - yazı kuşağı



Fotoğraf 392- Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A6 Kubbe - yazı kuşağı



Fotoğraf 393 - Edirne Üç Şerefeli Câmii (1448) A6 Kubbe - kaskanak



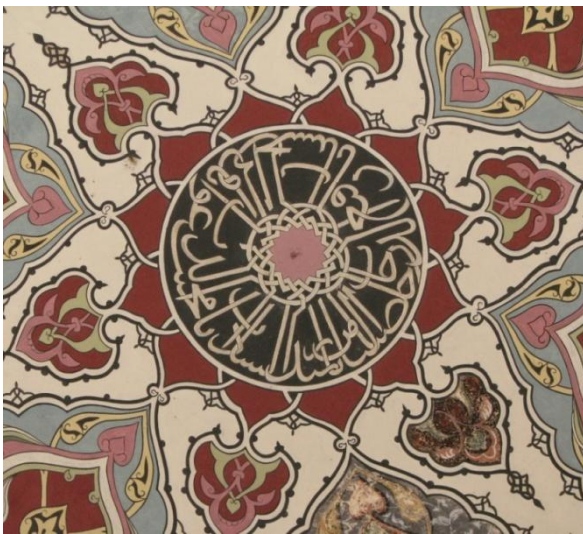
Fotoğraf 394 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A6 Kubbe - pandantif



Fotoğraf 395 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A6 Kubbe - kemer



Fotoğraf 396 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A7 Kubbe



Fotoğraf 397 - Üç Şerefeli Câmî A7 Kubbe -göbek



Fotoğraf 398 - Üç Şerefeli CâmiiA7 Kubbe - yazısı



Fotoğraf 3995 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A7 Kubbe – detay



Fotoğraf 4006 - Üç Şerefeli CâmiiA7 Kubbe - yapışık rûmî desen detayı



Fotoğraf 401 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A7 Kubbe - tığ detay



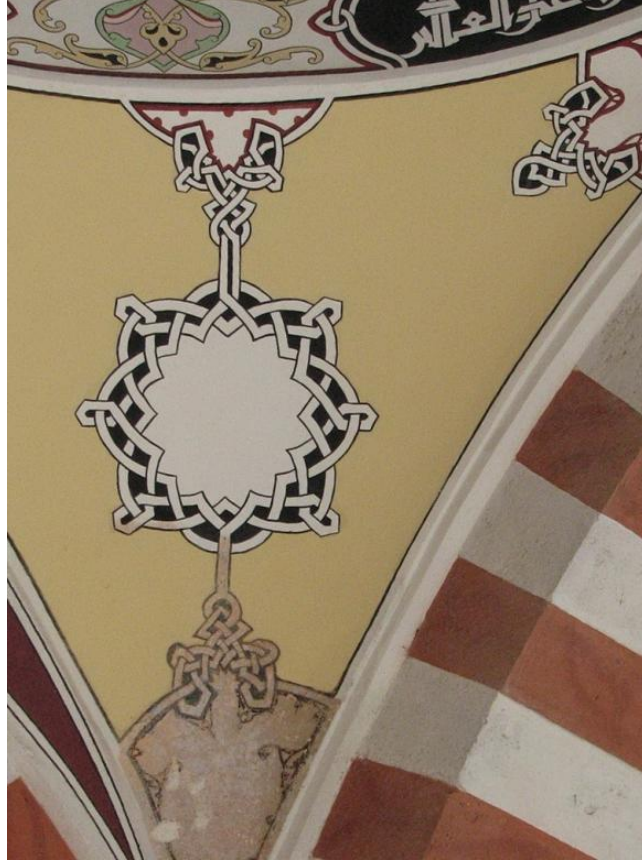
Fotoğraf 402 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A7 Kubbe – detay



Fotoğraf 403 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A7 Kubbe – kasnak



Fotoğraf 404- Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A7 Kubbe - yazı kartuşu



Fotoğraf 405 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A7 Kubbe - pandantif



Fotoğraf 406 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A7 Kubbe - kemer



Fotoğraf 407 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A8 Kubbe



Fotoğraf 408 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A8 Kubbe - göbek



Fotoğraf 409 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A8 Kubbe - yapışık rûmî desen detayı



Fotoğraf 410 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A8 Kubbe - desen içi yazılar



Fotoğraf 411 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A8 Kubbe - kuşak yazıları



Fotoğraf 412 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A8 Kubbe - kuşak yazıları



Fotoğraf 413 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A8 Kubbe - yazı kartuşları bağlantı desenleri



Fotoğraf 414 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A8 Kubbe - bordür



Fotoğraf 415 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A8 Kubbe - bordür



Fotoğraf 416 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A8 Kubbe - pandantif



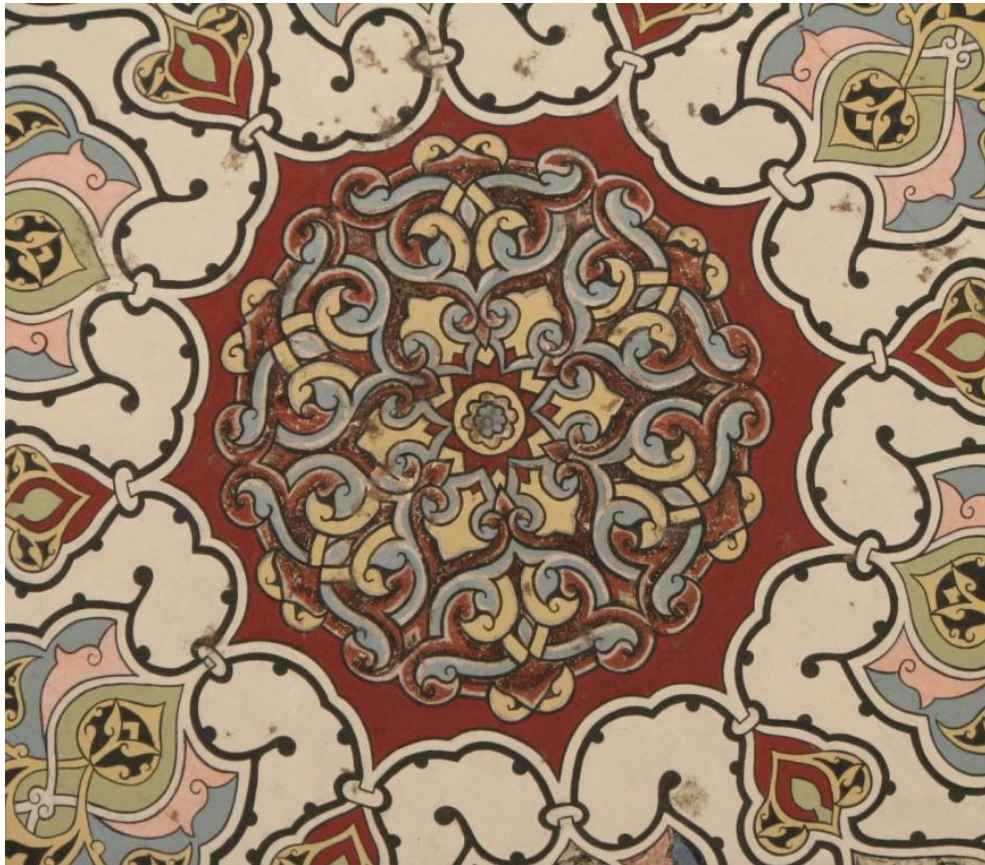
Fotoğraf 417 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A8 Kubbe - 2008 tarihli görünüş



Fotoğraf 418 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A8 Kubbe (S.Hakkı ELDEM)



Fotoğraf 419 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A 9 Kubbe



Fotoğraf 420 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A9 Kubbe - göbek



Fotoğraf 421 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A9 Kubbe - detay



Fotoğraf 422 -Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A9 Kubbe - detay



Fotoğraf 423 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A9 Kubbe - yazı kuşağı -I



Fotoğraf 424- Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A9 Kubbe - yazı kuşağı - II



Fotoğraf 425- Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A9 Kubbe - yazı kuşağı -III



Fotoğraf 426 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A9 Kubbe - yazı kuşağı - IV



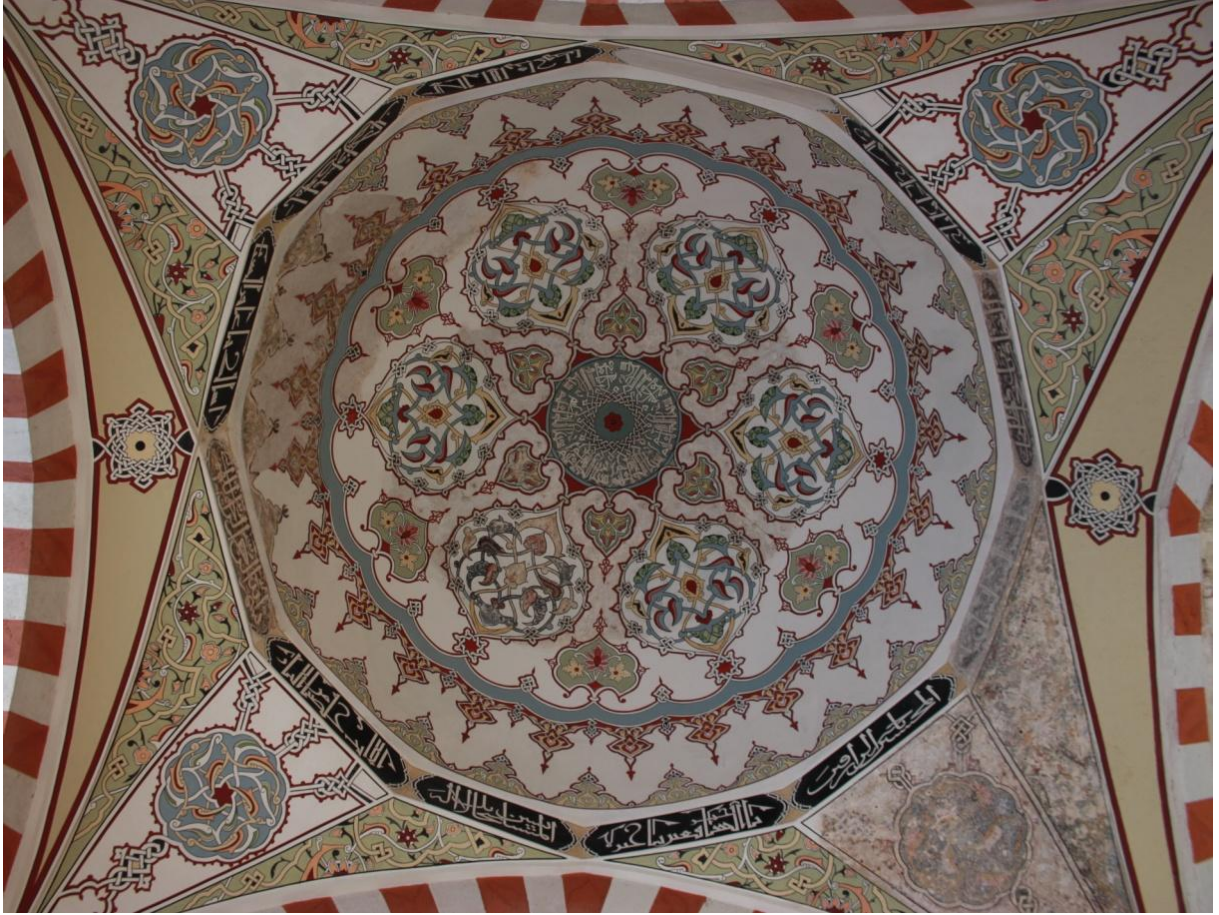
Fotoğraf 427 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A9 Kubbe - yazı kuşağı - V



Fotoğraf 428 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A9 Kubbe - detay



Fotoğraf 429 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A9 Kubbe - kemer



Fotoğraf 430 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A10 Kubbe



Fotoğraf 431 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A10 Kubbe - göbek



Fotoğraf 432 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A10 Kubbe - detay



Fotoğraf 433 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A10 Kubbe - kasnak



Fotoğraf 434- Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A10 Kubbe - yazı kuşağı -I



Fotoğraf 435 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A10 Kubbe - yazı kuşağı-II



Fotoğraf 436 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A10 Kubbe - yazı kuşağı-III



Fotoğraf 437 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A10 Kubbe - yazı kuşağı-IV



Fotoğraf 438 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A10 Kubbe - yazı kuşağı-V



Fotoğraf 439 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A10 Kubbe - yazı kuşağı-VI



Fotoğraf 440 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A10 Kubbe yazı kuşağı-VII



Fotoğraf 441 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A10 Kubbe - yazı kuşağı-VIII



Fotoğraf 442 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A10 Kubbe - yazı kuşağı-IX



Fotoğraf 443 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A10 Kubbe - yazı kuşağı-X



Fotoğraf 444 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A10 Kubbe - yazı kuşağı-XI



Fotoğraf 445 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A10 Kubbe - pandantif



Fotoğraf 446 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A10 Kubbe - pandantif detay



Fotoğraf 447 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A11 Kubbe



Fotoğraf 448 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A11 Kubbe -göbek



Fotoğraf 449 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A11 Kubbe -detay



Fotoğraf 450 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A11 Kubbe - detay



Fotoğraf 451 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A11 Kubbe - kasnak



Fotoğraf 452 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A11 Kubbe - kuşak yazıları -I



Fotoğraf 453- Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A11 Kubbe - kuşak yazıları -II



Fotoğraf 454- Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A11 Kubbe - kuşak yazıları -III



Fotoğraf 455- Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A11 Kubbe - kuşak yazıları -IV



Fotoğraf 456- Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A11 Kubbe - kuşak yazıları -V 447



Fotoğraf 457- Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A11 Kubbe - kuşak yazıları -VI



Fotoğraf 458- Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A11 Kubbe - kuşak yazıları -VII



Fotoğraf 459- Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A11 Kubbe - kuşak yazıları -VIII



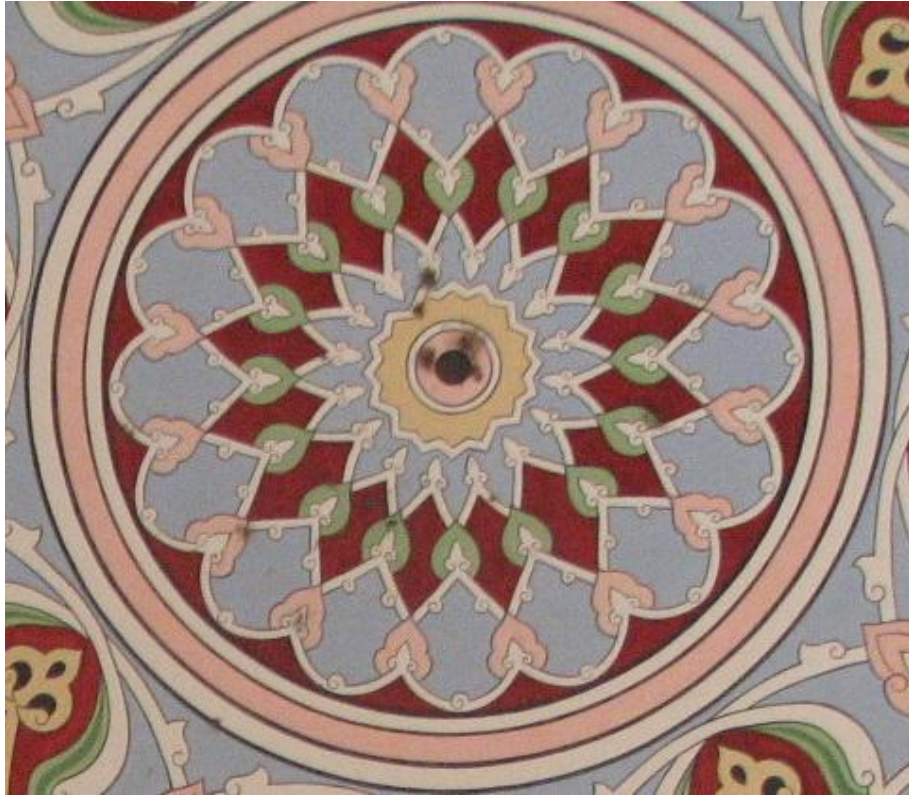
Fotoğraf 460 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A11 Kubbe - pendentif



Fotoğraf 461 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A11 Kubbe - kemer



Fotoğraf 462 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A12 Kubbe



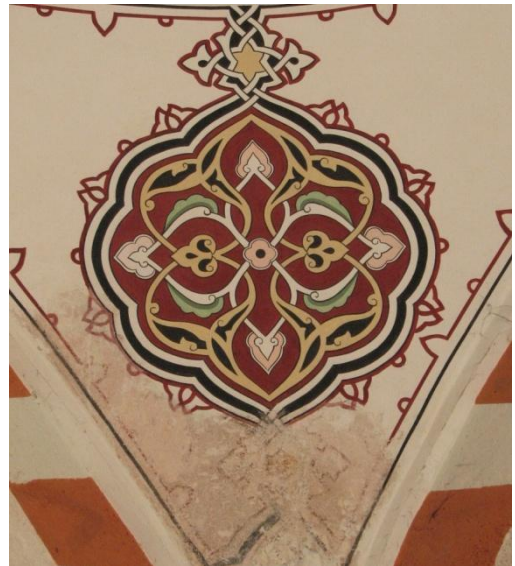
Fotoğraf 463 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A12 Kubbe - göbek



Fotoğraf 464 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A12 Kubbe - detay



Fotoğraf 465 - Üç Şerefeli Câmii(1448) A12 Kubbe - kasnak



Fotoğraf 466 - Üç Şerefeli CâmiiA12 Kubbe -
pandantif



Fotoğraf 467 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A13 Kubbe



Fotoğraf 468 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A13 Kubbe - göbek



Fotoğraf 469 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A13 Kubbe detay



Fotoğraf 470 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A13 Kubbe - yazı kartuşu



Fotoğraf 471 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A13 Kubbe - detay



Fotoğraf 472 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A13 Kubbe - yazı kuşağı



Fotoğraf 473 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A13 Kubbe - pandantif



Fotoğraf 474 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A14 Kubbe



Fotoğraf 475 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A14 Kubbe - göbek



Fotoğraf 476 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A14 Kubbe - detay



Fotoğraf 477 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A14 Kubbe - Kubbe kaidesi yazı panosu



Fotoğraf 478 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A14 Kubbe - pendentif



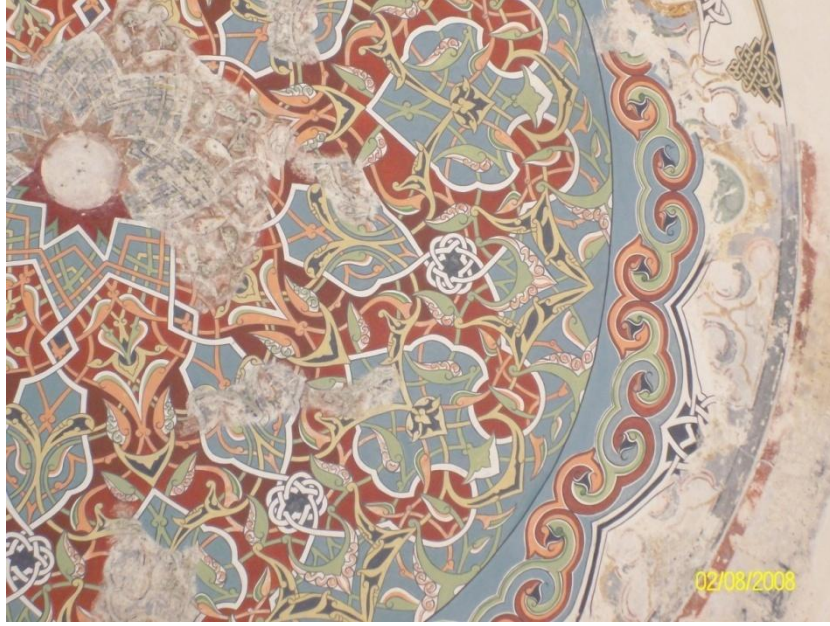
Fotoğraf 479 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A14 Kubbe - kemer



Fotoğraf 480 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A15 Kubbe



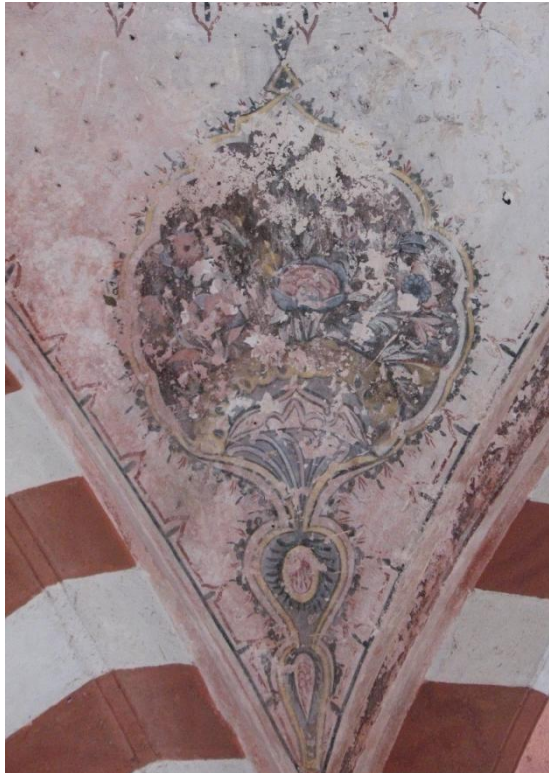
Fotoğraf 481 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A15 Kubbe - göbek



Fotoğraf 482 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A15 Kubbe - detay



Fotoğraf 483 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A15 Kubbe - kuşak yazısı



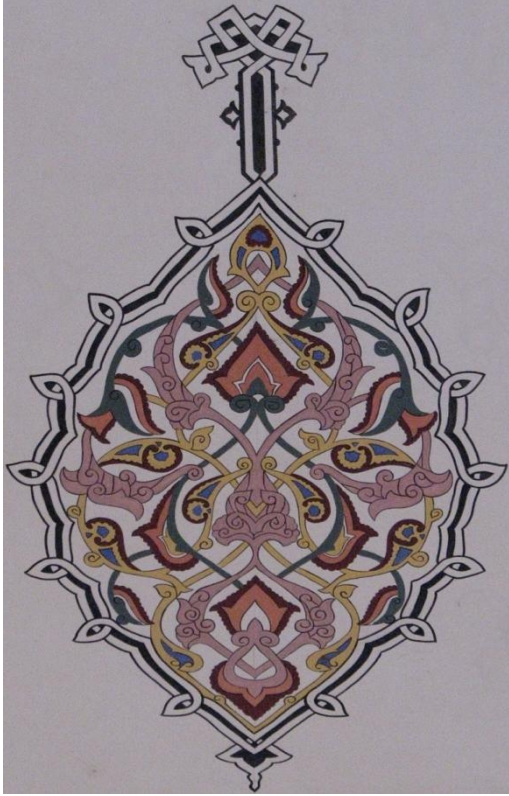
Fotoğraf 484 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A15 Kubbe - pendantif



Fotoğraf 485 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A16 Kubbe



Fotoğraf 486 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A16 Kubbe - göbek



Fotoğraf 487 - Üç Şerefeli Câmii A16 Kubbe - detay **Fotoğraf 488** - Üç Şerefeli Câmii A16 Kubbe - detay



Fotoğraf 489 - Edirne Üç Şerefeli Câmii (1448) A16 Kubbe - kasnak



Fotoğraf 490 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A17 Kubbe



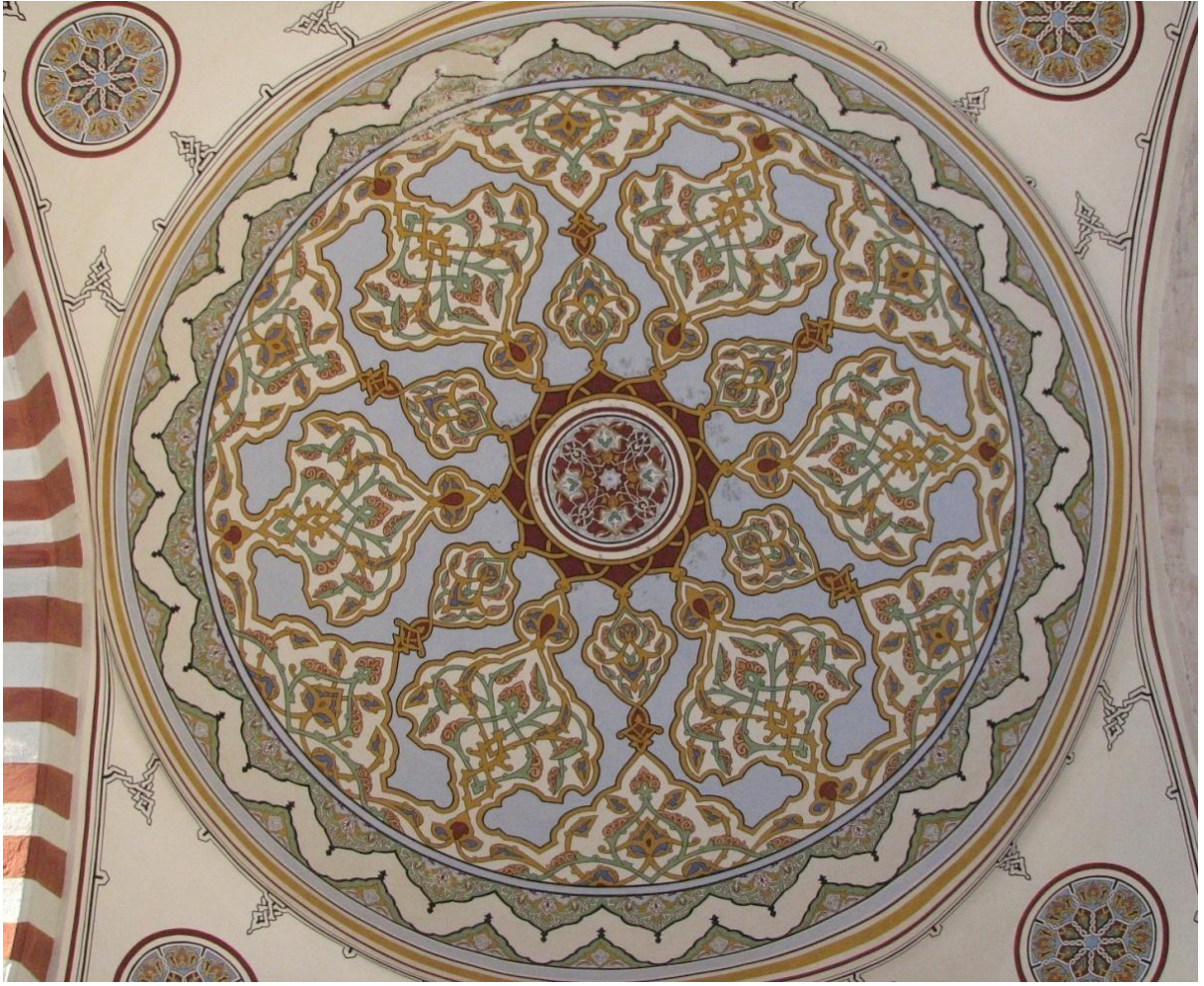
Fotoğraf 491 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A17 Kubbe - göbek



Fotoğraf 492 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A17 Kubbe - detay



Fotoğraf 493 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A17 Kubbe - pendentif



Fotoğraf 494 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A18 Kubbe



Fotoğraf 495 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A18 Kubbe - göbek



Fotoğraf 496 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A18 Kubbe - detay



Fotoğraf 497 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A18 Kubbe - kasnak



Fotoğraf 498 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A18 Kubbe - pandantif tezyînâtı



Fotoğraf 499 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A19 Kubbe



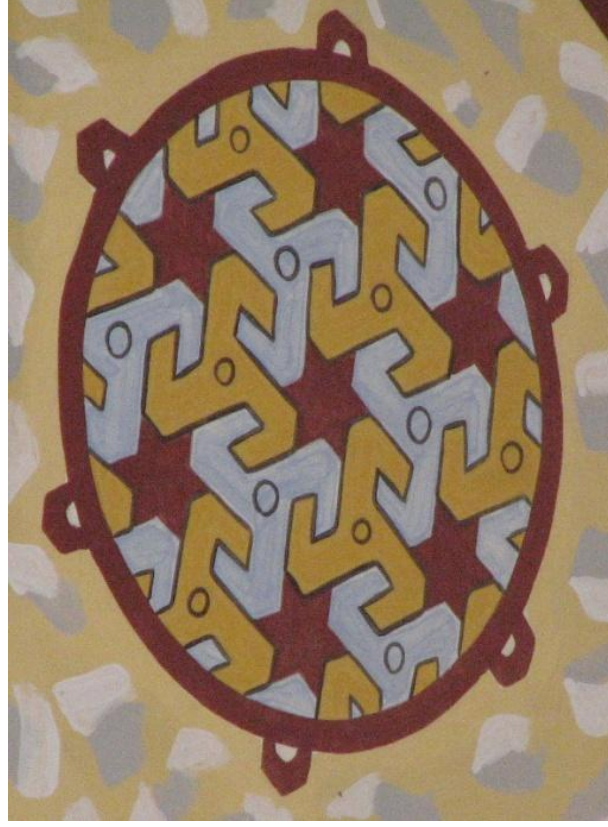
Fotoğraf 500 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A19 Kubbe - göbek



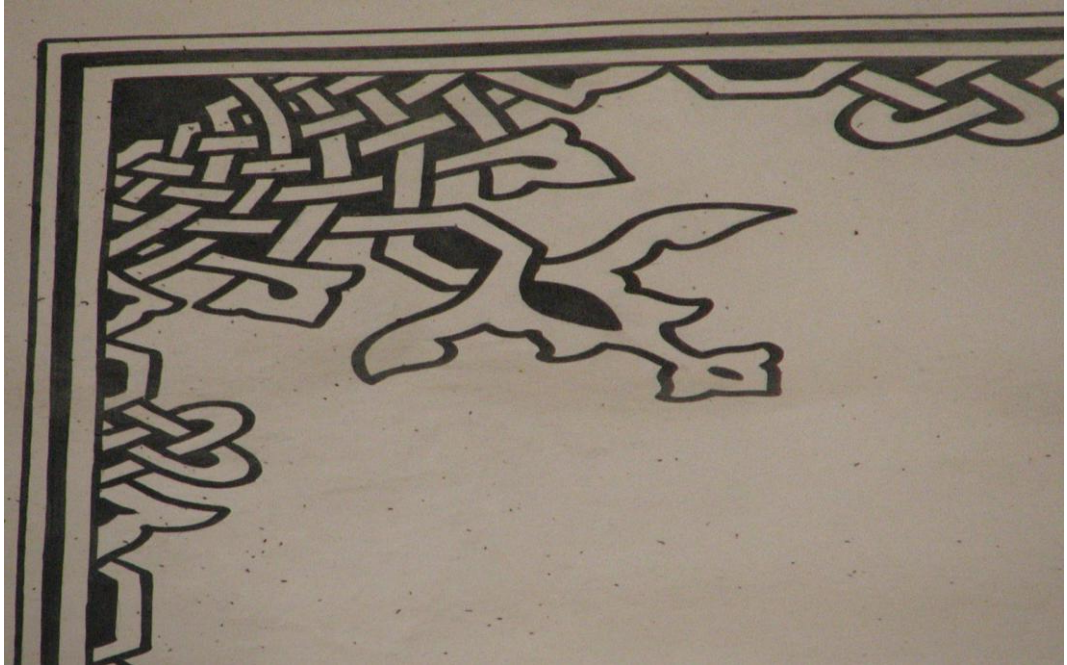
Fotoğraf 501 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A19 Kubbe - detay



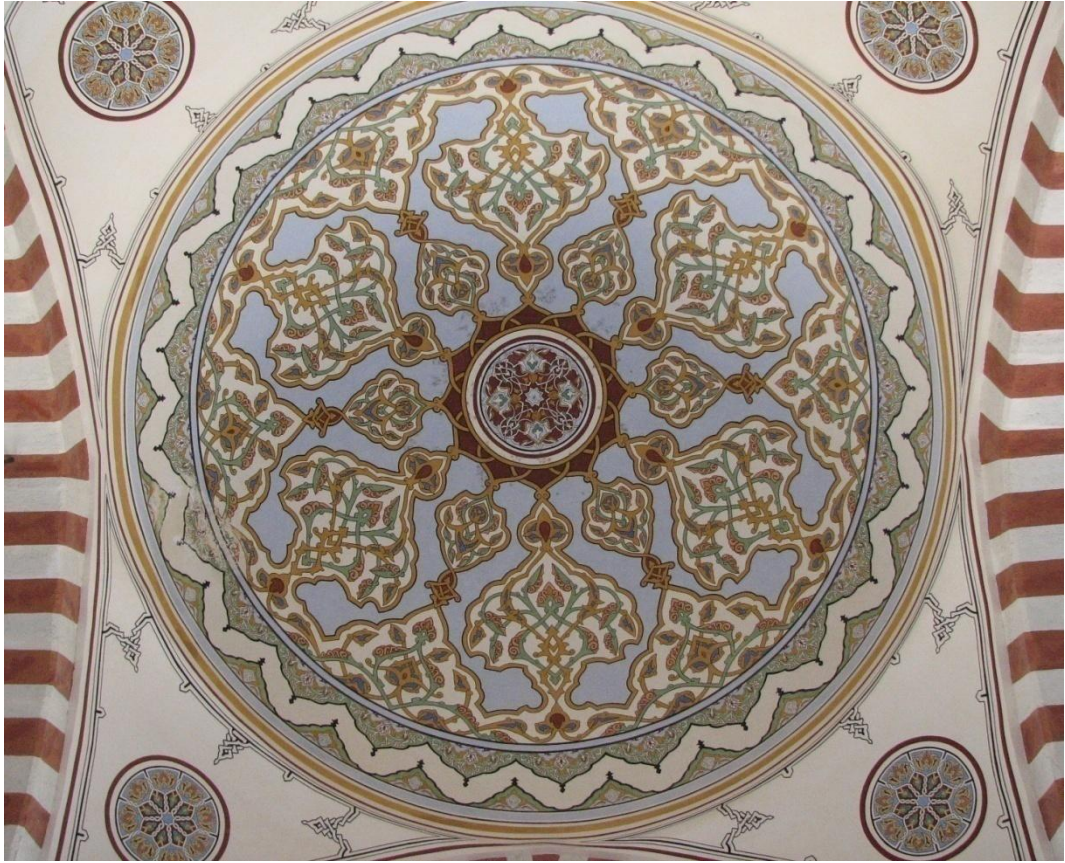
Fotoğraf 502 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A19 Kubbe - kasnak



Fotoğraf 503 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A19 Kubbe - pandantif



Fotoğraf 504 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A19 Kubbe - köşebend



Fotoğraf 505 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A20 Kubbe



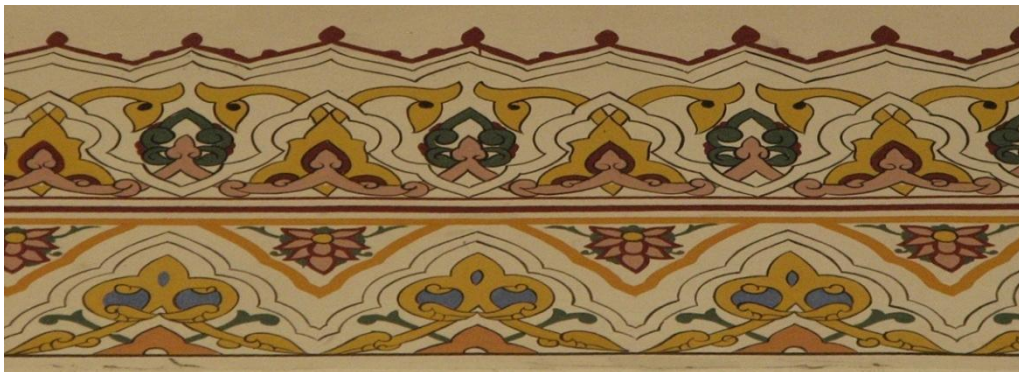
Fotoğraf 506 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A21 Kubbe



Fotoğraf 507 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A22 Kubbe



Fotoğraf 508 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A22 Kubbe - detay



Fotoğraf 509 - Edirne Üç Şerefeli Câmii(1448) A22 Kubbe - bordür

VIII. ÇİZİMLER LİSTESİ

EDİRNE ESKİ CAMİİ - 1414

- Çizim 1** - Edirne Eski Câmî (1414) E1 Kubbe
- Çizim 2-** Edirne Eski Câmî (1414) E1 Kubbe
- Çizim 3-** Edirne Eski Câmî (1414) E2 Kubbe
- Çizim 4** - Edirne Eski Câmî (1414) E2 Kubbe -tığ
- Çizim 5** - Edirne Eski Câmî (1414) E2 Kubbe- bordür
- Çizim 6-** Edirne Eski Câmî (1414) E3 Kubbe
- Çizim 7** - Edirne Eski Câmî (1414) E3 Kubbe- bordür
- Çizim 8** - Edirne Eski Câmî (1414) E3 Kubbe- bordür
- Çizim 9** - Edirne Eski Câmî (1414) E4 Kubbe- göbek
- Çizim 10** - Edirne Eski Câmî (1414) E4 Kubbe
- Çizim 11** - Edirne Eski Câmî (1414) E4 Kubbe Türk üçgeni
- Çizim 12** - Edirne Eski Câmî (1414) E4 Kubbe pendentif şemse
- Çizim 13-** Edirne Eski Câmî ((1414)) E5 Kubbe
- Çizim 14** - Edirne Eski Câmî ((1414)) E5 Kubbe
- Çizim 15** - Edirne Eski Câmî (1414) E5 Kubbe -mukarnas
- Çizim 16** - Eski Câmî (1414) E6 Kubbe
- Çizim 17** - Edirne Eski Câmî (1414) E6 Kubbe- yazı kuşakları
- Çizim 18-** Edirne Eski Câmî (1414) E6 Kubbe
- Çizim 19-** Edirne Eski Câmî (1414) E6 Kubbe
- Çizim 20** - Edirne Eski Câmî (1414) E6 Kubbe - eksedra
- Çizim 21** - Edirne Eski Câmî (1414) E6 Kubbe - eksedra
- Çizim 22** - Edirne Eski Câmî (1414) E7 Kubbe

Çizim 23 - Edirne Eski Câmî (1414) E7 Kubbe - etek

Çizim 24 - Edirne Eski Câmî (1414) E7 Kubbe - şemse

Çizim 25 - Edirne Eski Câmî (1414) E8 Kubbe

Çizim 26 - Edirne Eski Câmî (1414) E8 Kubbe - pendentif şemsesi

Çizim 27 - Edirne Eski Câmî (1414) E9 Kubbe

Çizim 28 - Edirne Eski Câmî (1414) E9 Kubbe -bordür

Çizim 29 - Edirne Eski Câmî (1414) E9 Kubbe -şemse

MURÂDİYE CAMİİ - 1436

Çizim 30- Edirne Murâdiye Câmii (1436) M1/b ve M1/c bordür ve zencerek

Çizim 31- Edirne Murâdiye Câmii (1436) M1/d köşebent

Çizim 32 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) rûmîlerinden detaylar

Çizim 33 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) M1/j buket

Çizim 34- Edirne Murâdiye Câmii (1436) M10 kemer içi - doğu

Çizim 35- Edirne Murâdiye Câmii (1436) M11 kemer içi - batı

Çizim 36- Edirne Murâdiye Câmii (1436) 2.bölüm kubbe tezyînâtı

Çizim 37 - Edirne Murâdiye Câmii (1436) düğüm detayları

EDİRNE ÜÇ ŞEREFELİ CAMİİ - 1448

Çizim 38 - Edirne Üç Şerefeli Câmii (1448) H1 Kubbe

Çizim 39 - Edirne Üç Şerefeli Câmii (1448) H1 Kubbe

Çizim 40 - Edirne Üç Şerefeli Câmii (1448) H1 Kubbe

Çizim 41 - Edirne Üç Şerefeli Câmii (1448) H1 Kubbe

Çizim 42 - Edirne Üç Şerefeli Câmii (1448) H1 Kubbe

Çizim 43 - Edirne Üç Şerefeli Câmii (1448) H1 Kubbe

- Çizim 44** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) H1 Kubbe
- Çizim 45** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) H2 Kubbe
- Çizim 46** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) H2 Kubbe
- Çizim 47** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) H3 Kubbe
- Çizim 48** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) H3 Kubbe
- Çizim 49** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) H3 Kubbe
- Çizim 50** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) H4 Kubbe
- Çizim 51** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) H4 Kubbe
- Çizim 52** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) H4 Kubbe
- Çizim 53** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) H4 Kubbe
- Çizim 54** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) H5 Kubbe
- Çizim 55** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) H5 Kubbe- eksedra
- Çizim 56** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) H5 Kubbe- eksedra
- Çizim 57** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) H5 Kubbe
- Çizim 58** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) H1/a Kubbe
- Çizim 59** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) H1/b Kubbe
- Çizim 60** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) H1/c Kubbe
- Çizim 61** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) H1/d Kubbe
- Çizim 62** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A1 Kubbe
- Çizim 63** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A2 Kubbe
- Çizim 64** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A2 Kubbe -pandantif
- Çizim 65**-Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A3 Kubbe
- Çizim 66** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A4 Kubbe
- Çizim 67** - Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A4 Kubbe
- Çizim 68**-Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A5 Kubbe

- Çizim 69-** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A6 Kubbe
- Çizim 70 -** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A6 Kubbe- pandantif
- Çizim 71 -** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A6 Kubbe- kemer
- Çizim 72 -** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A7 Kubbe
- Çizim 73 -** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A8 Kubbe
- Çizim 74-** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A8 Kubbe
- Çizim 75-** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A8 Kubbe
- Çizim 76 -** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A8 Kubbe -pandantif
- Çizim 77-** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A9 Kubbe
- Çizim 78 -** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A10 Kubbe
- Çizim 79 -** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A10 Kubbe -tığ
- Çizim 80 -** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A11 Kubbe
- Çizim 81 -** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A12 Kubbe
- Çizim 82 -** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A12 Kubbe- tığ
- Çizim 83 -** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A12 Kubbe -pandantif şemse
- Çizim 84 -** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A13 Kubbe
- Çizim 85 -** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A13 Kubbe
- Çizim 86-** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A13 Kubbe -pandantif düğümü
- Çizim 87 -** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A13 Kubbe -pandantif şemse
- Çizim 88 -** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A14 Kubbe
- Çizim 89 -** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A15 Kubbe
- Çizim 90 -** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A16 - A22 Kubbe
- Çizim 91 -** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A16 -A22 Kubbe
- Çizim 92 -** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A16 - A22 Kubbe
- Çizim 93 -** Edirne Üç Şerefeli Câmiî (1448) A17 - A21 Kubbe

Çizim 94 - Edirne Üç Şerefeli Câmii (1448) A17-A 21 Kubbe

Çizim 95 - Edirne Üç Şerefeli Câmii (1448) A17 - A21 Kubbe- kasnak motifi

Çizim 96- Edirne Üç Şerefeli Câmii (1448) A18 -A20 Kubbe

Çizim 97 - Edirne Üç Şerefeli Câmii (1448) A18 - A20 Kubbe

Çizim 98 - Edirne Üç Şerefeli Câmii (1448) A18 - A20 Kubbe

Çizim 99- Edirne Üç Şerefeli Câmii (1448) A19 Kubbe

Çizim 100 - Edirne Üç Şerefeli Câmii (1448) A19 Kubbe

Çizim 101 - Edirne Üç Şerefeli Câmii (1448) A19 Kubbe

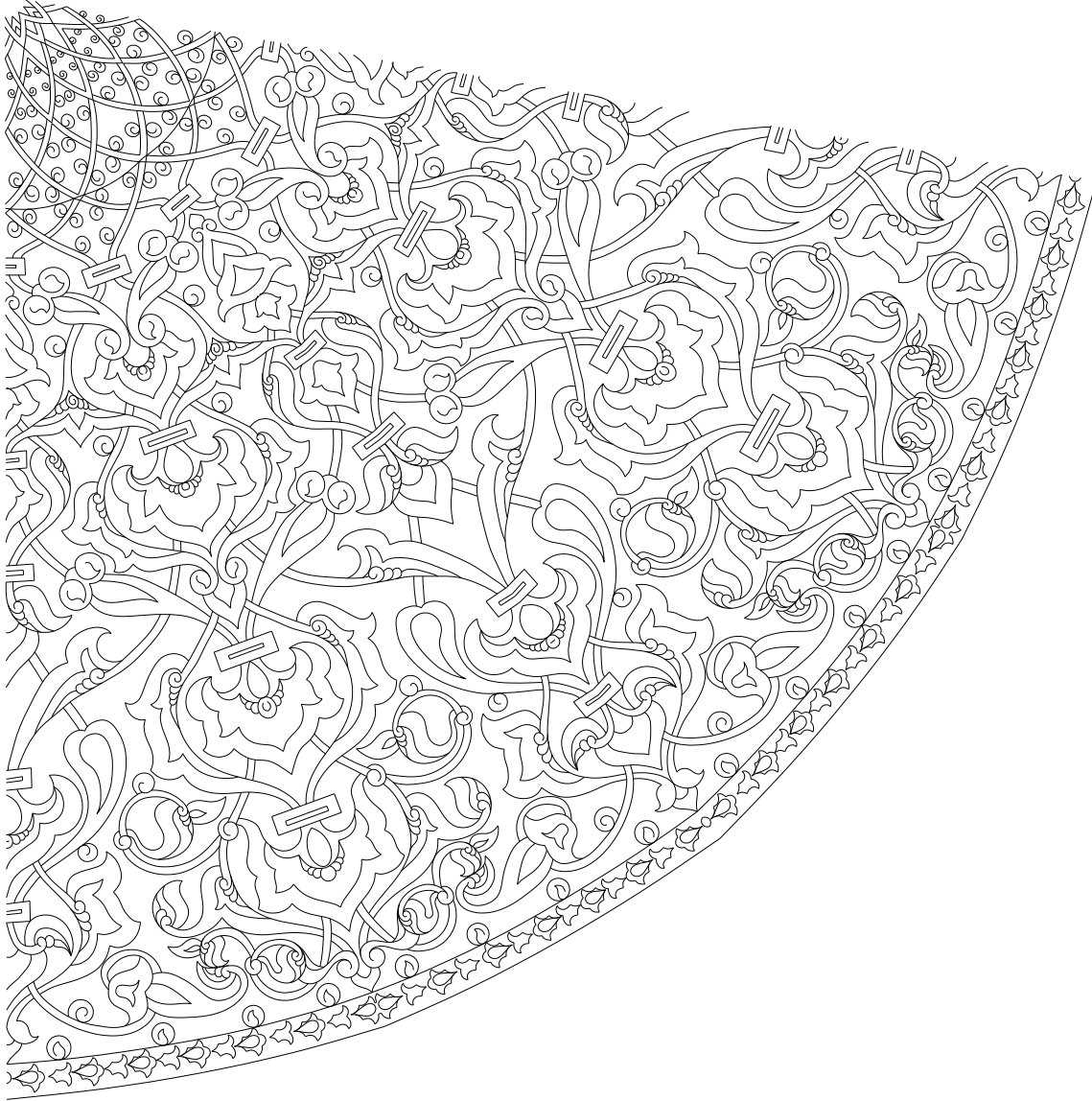
Çizim 102 - Edirne Üç Şerefeli Câmii (1448) A19 Kubbe

Çizim 103- Edirne Üç Şerefeli Câmii (1448) A20 Kubbe -göbek

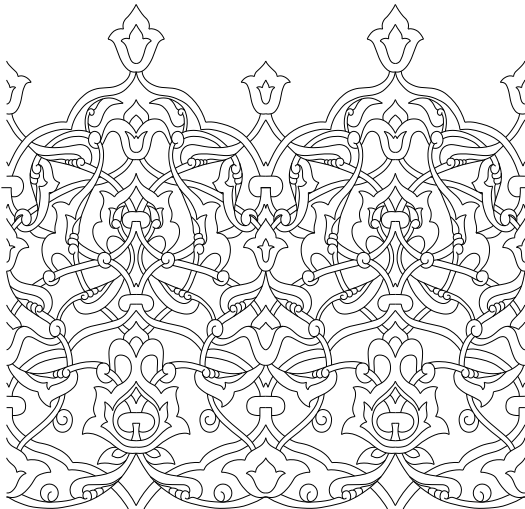
Çizim 104- Edirne Üç Şerefeli Câmii (1448) A22 Kubbe

IX. ÇİZİMLER

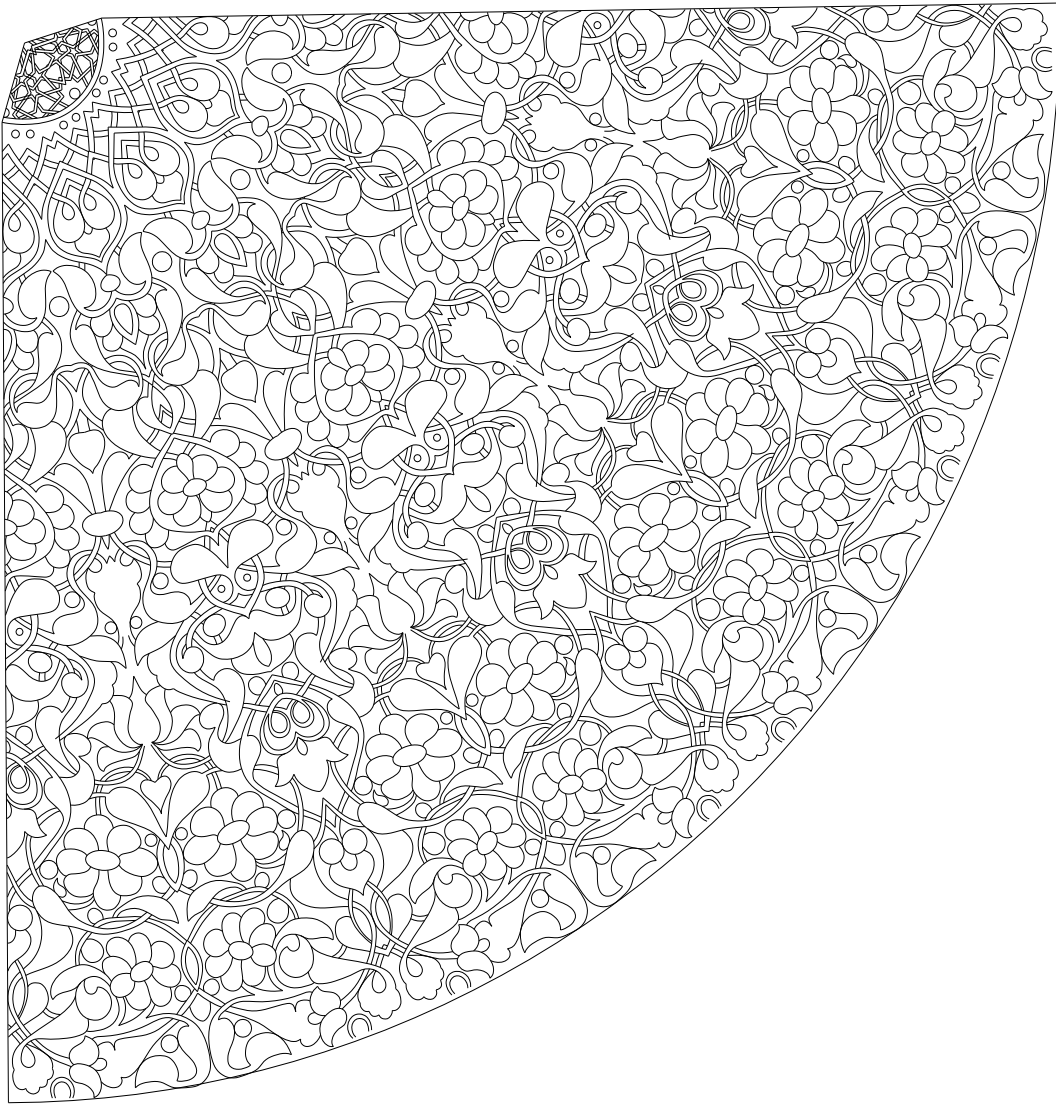
EDİRNE ESKİ CAMİ - 1414



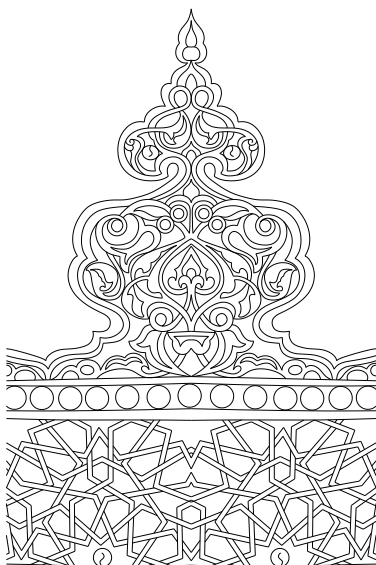
Çizim 1 - Edirne Eski Cami (1414) E1 Kubbe



Çizim 2 - Edirne Eski Cami (1414) E1 Kubbe



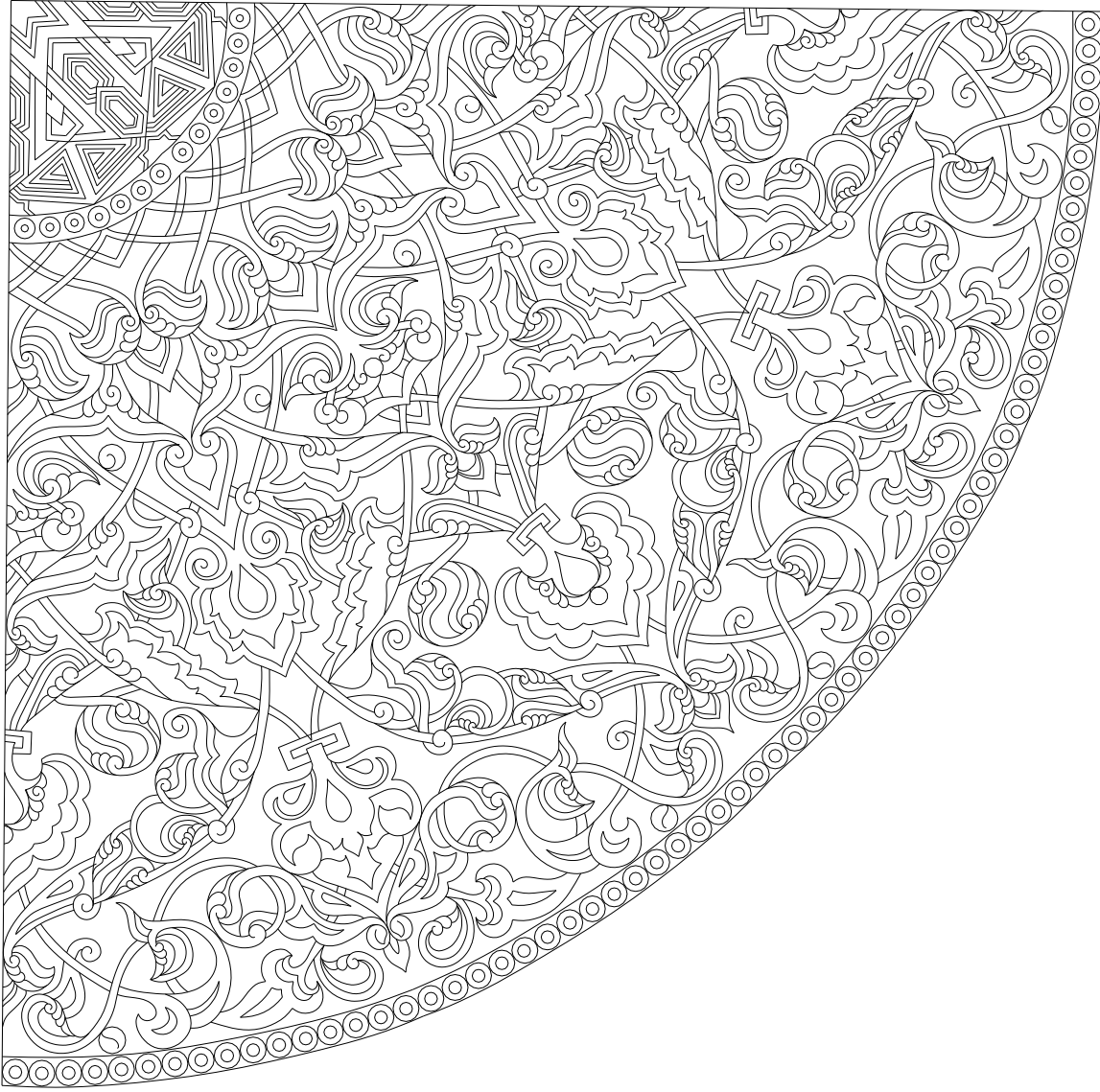
Çizim 3 - Edirne Eski Cami (1414) E2 Kubbe



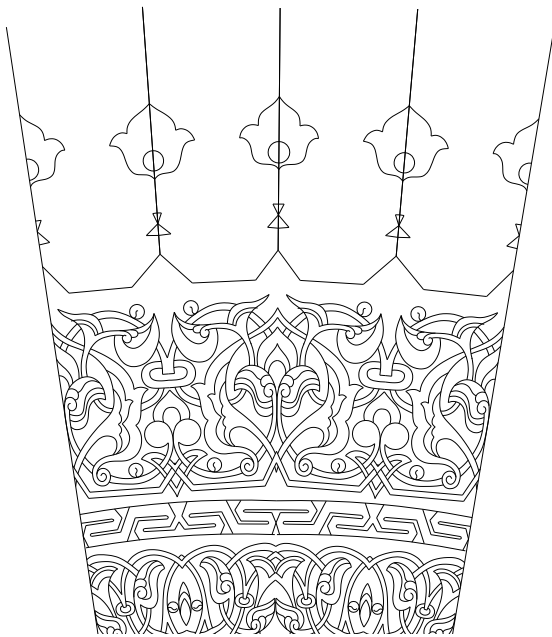
Çizim 4 - Edirne Eski Cami (1414) E2 Kubbe- tığ



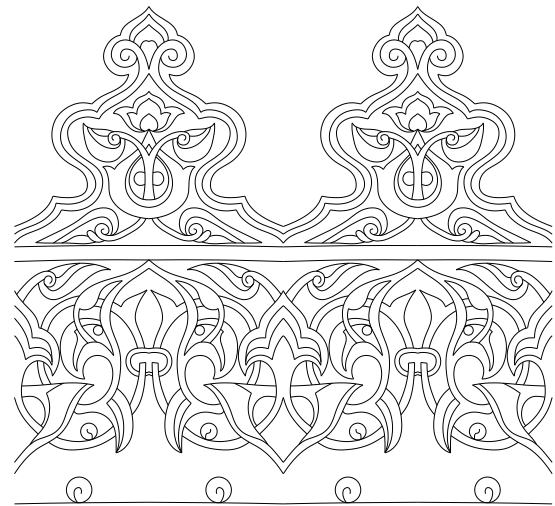
Çizim 5 - Edirne Eski Cami (1414) E2 Kubbe- bordür



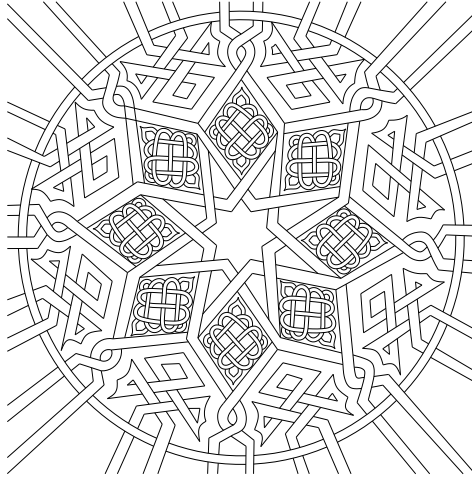
Çizim 6
- Edirne Eski Cami (1414) E3 Kubbe



Çizim 7 - Edirne Eski Cami (1414) E3 Kubbe- bordür



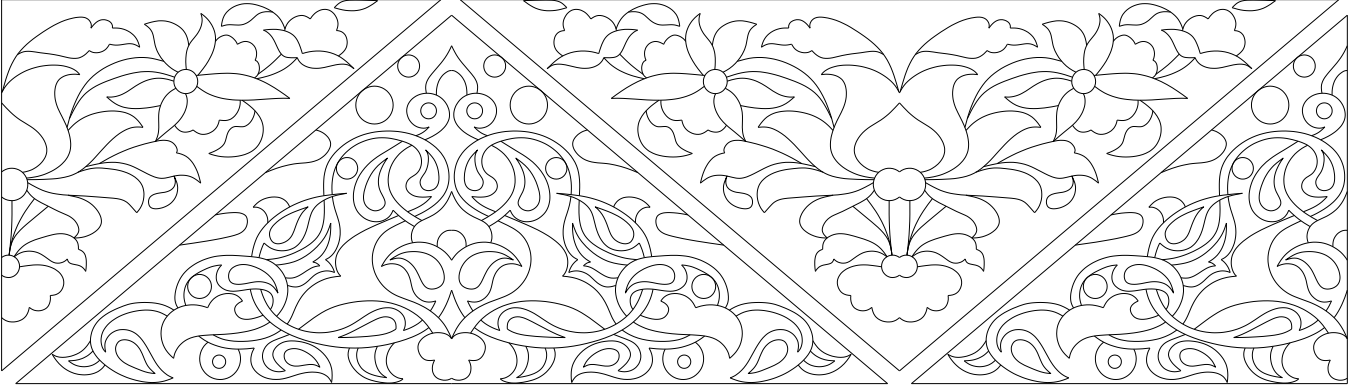
Çizim 8 - Edirne Eski Cami (1414) E3 Kubbe- bordür



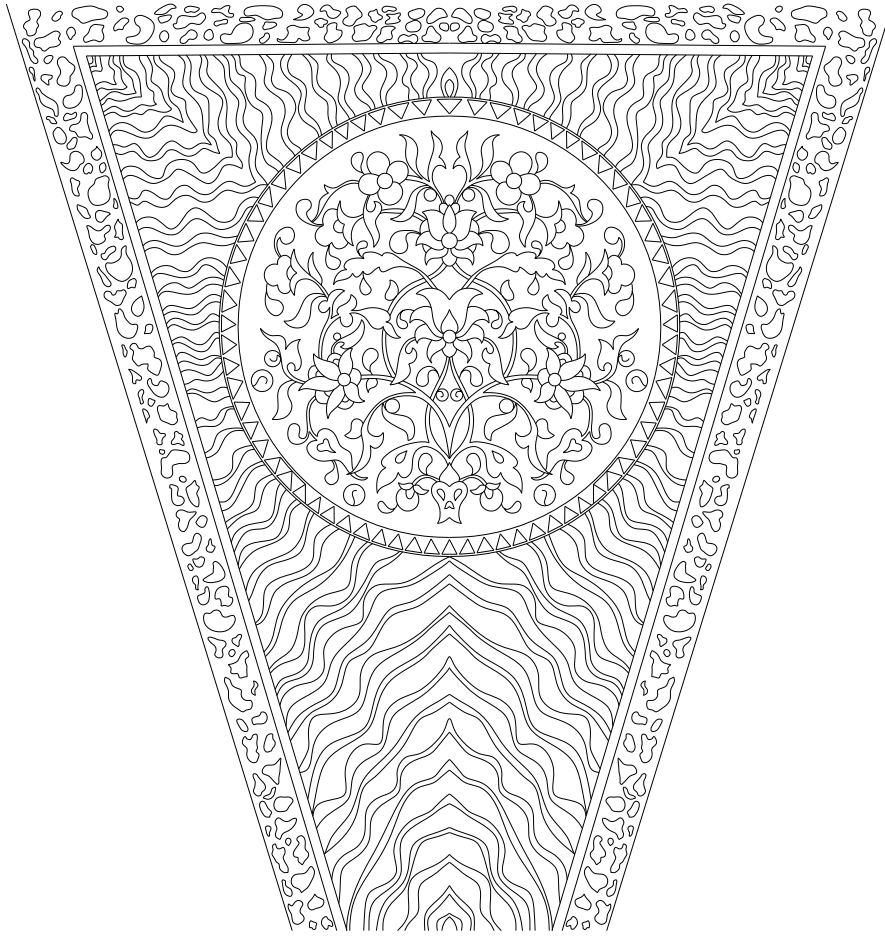
Çizim 9 - Edirne Eski Cami (1414) E4 Kubbe- göbek



Çizim 10 - Edirne Eski Cami (1414) E4 Kubbe



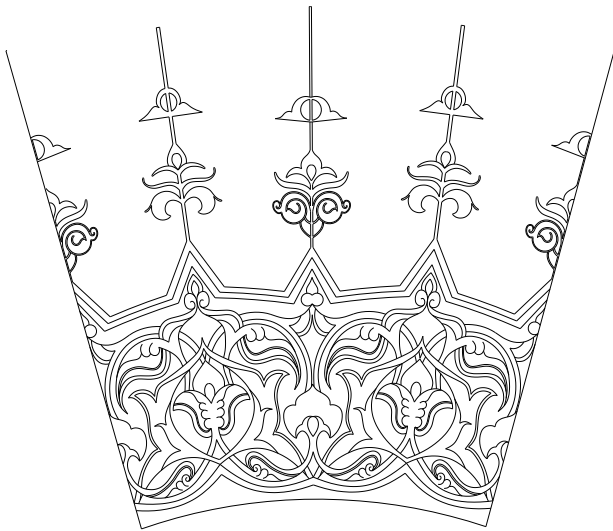
Çizim 11 - Edirne Eski Cami (1414) E4 Kubbe -Türk üçgeni



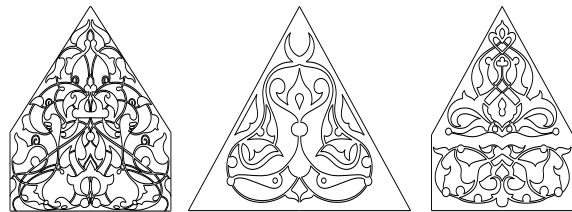
Çizim 12 - Edirne Eski Cami (1414) E4 Kubbe -pandantif şemse



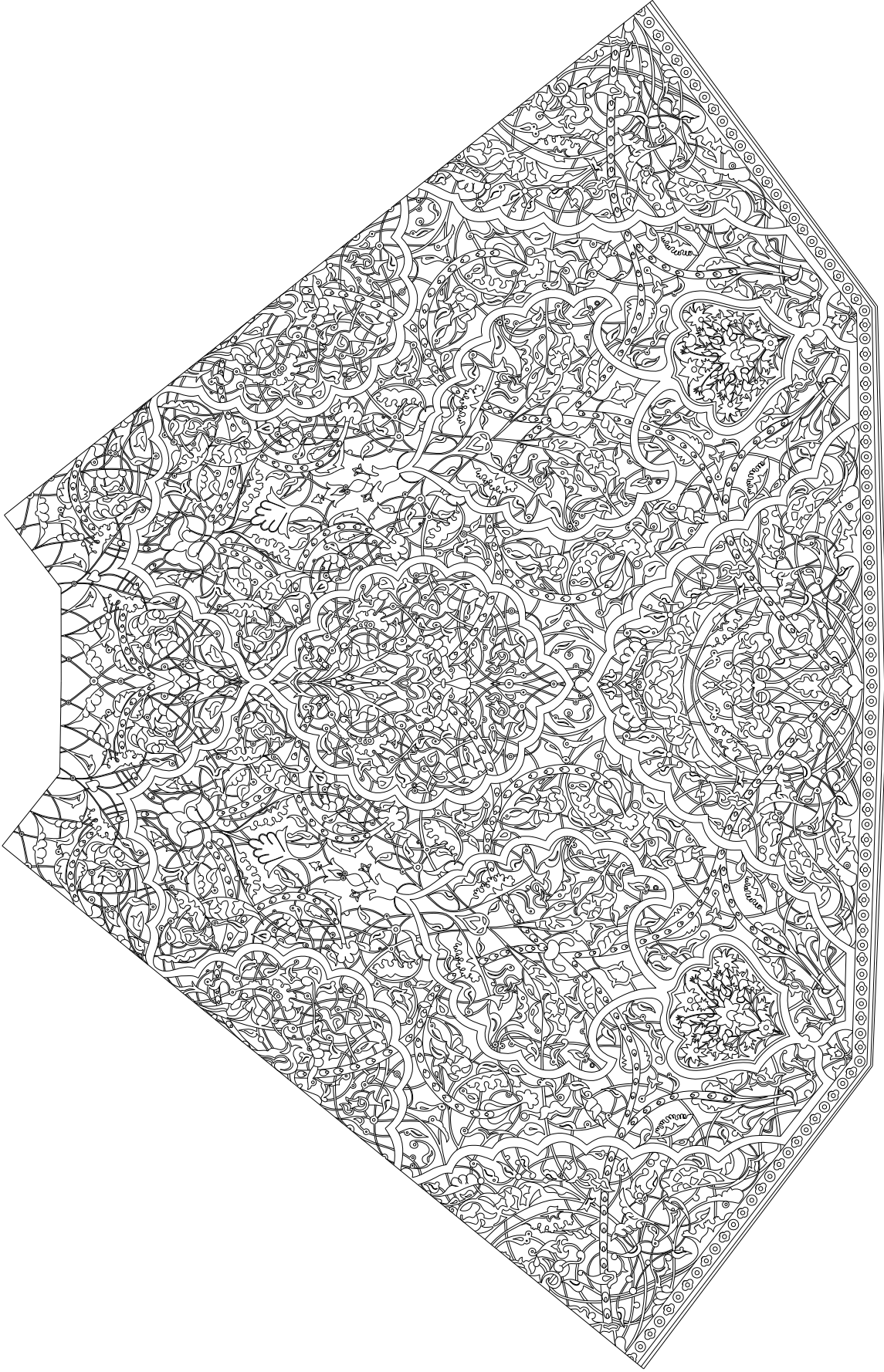
Çizim 13 - Edirne Eski Cami ((1414)) E5 Kubbe



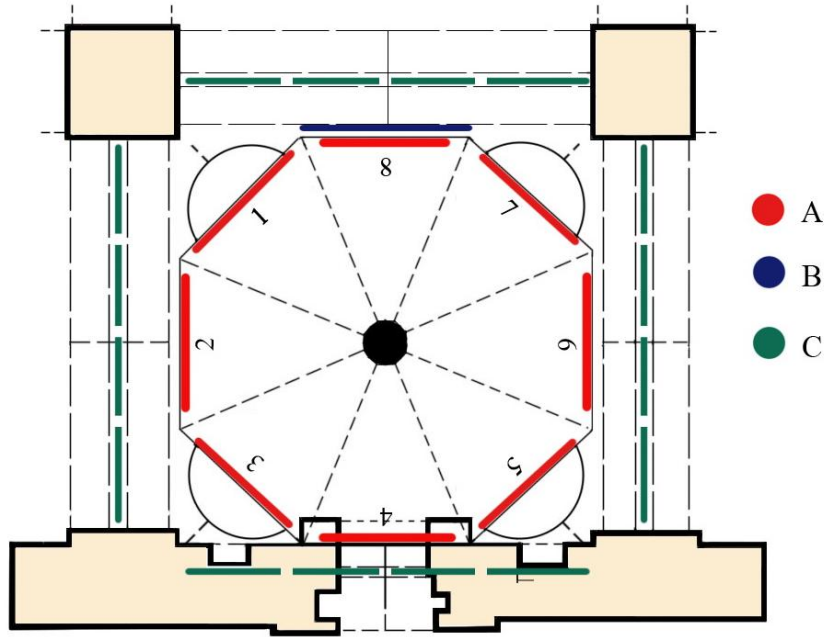
Çizim 14 - Edirne Eski Cami ((1414)) E5 Kubbe



Çizim 15 - Edirne Eski Cami (1414) E5 Kubbe -mukarnas



Çizim 16 - Eski Cami (1414) E6 Kubbe

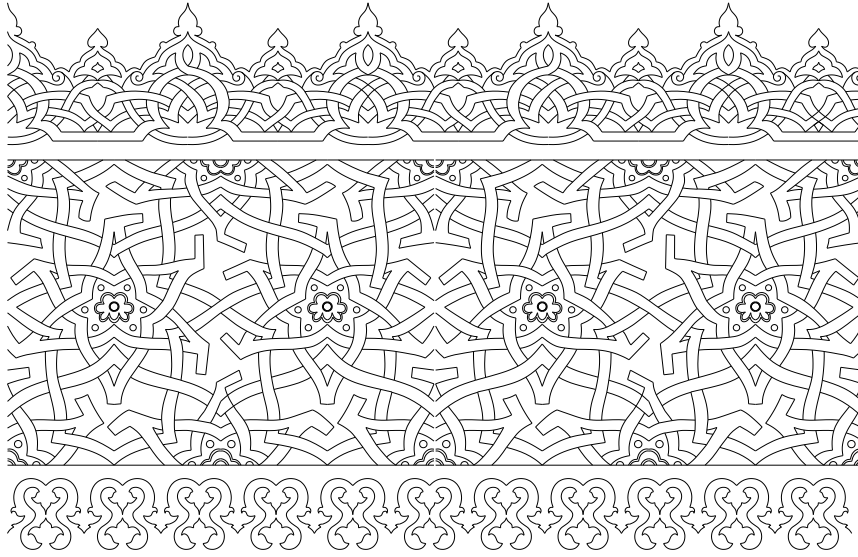


EDİRNE ESKİ CAMİ (1414) E6 KUBBE YAZI KUŞAKLARI

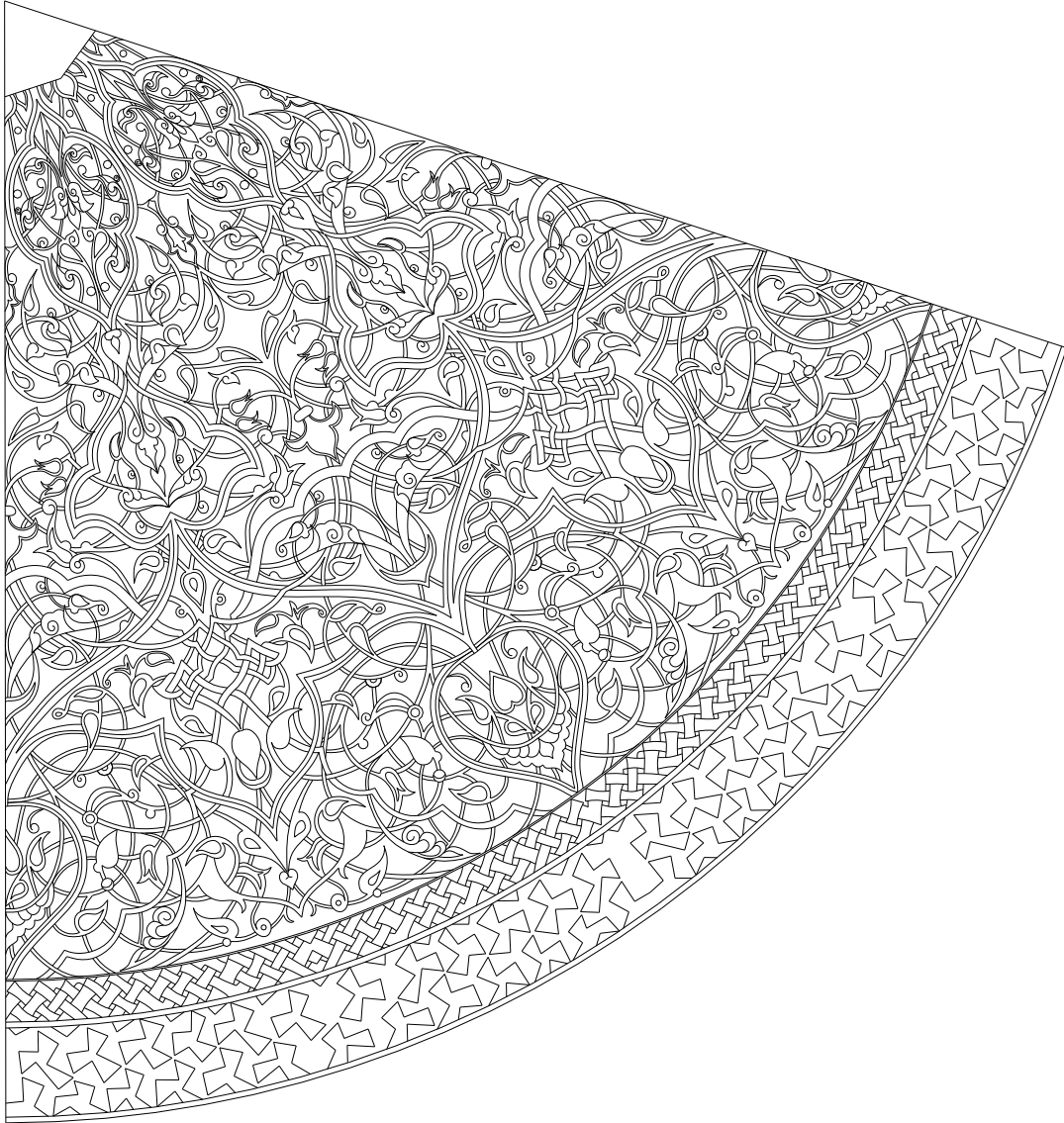
Çizim 17 - Edirne Eski Cami (1414) E6 Kubbe -yazı kuşakları



Çizim 18 - Edirne Eski Cami (1414) E6 Kubbe



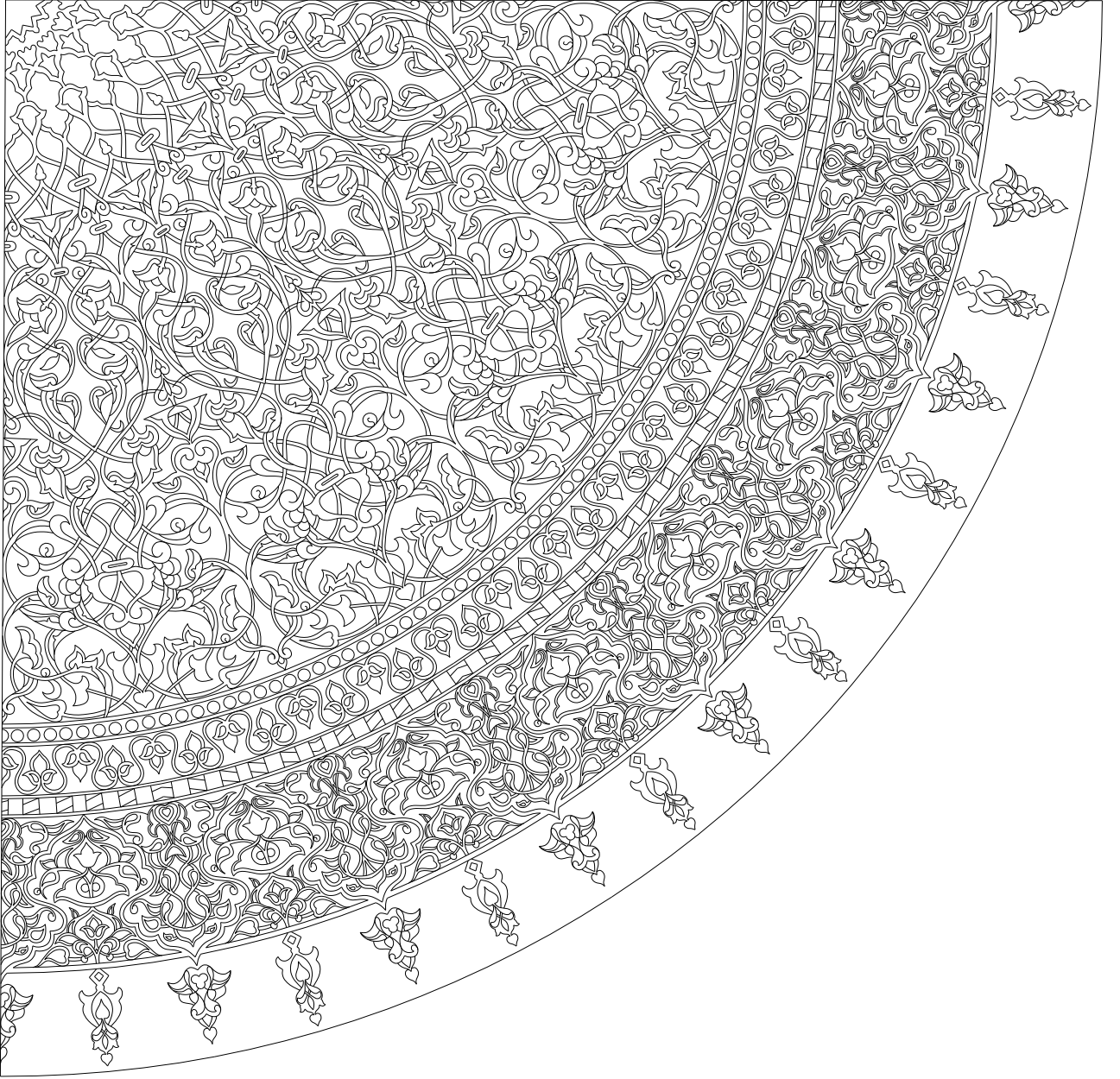
Çizim 19 - Edirne Eski Cami (1414) E6 Kubbe



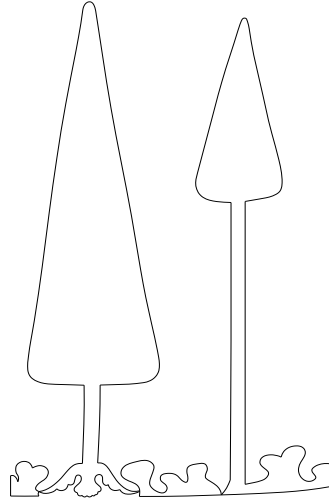
Çizim 20 - Edirne Eski Cami (1414) E6 Kubbe -eksedra



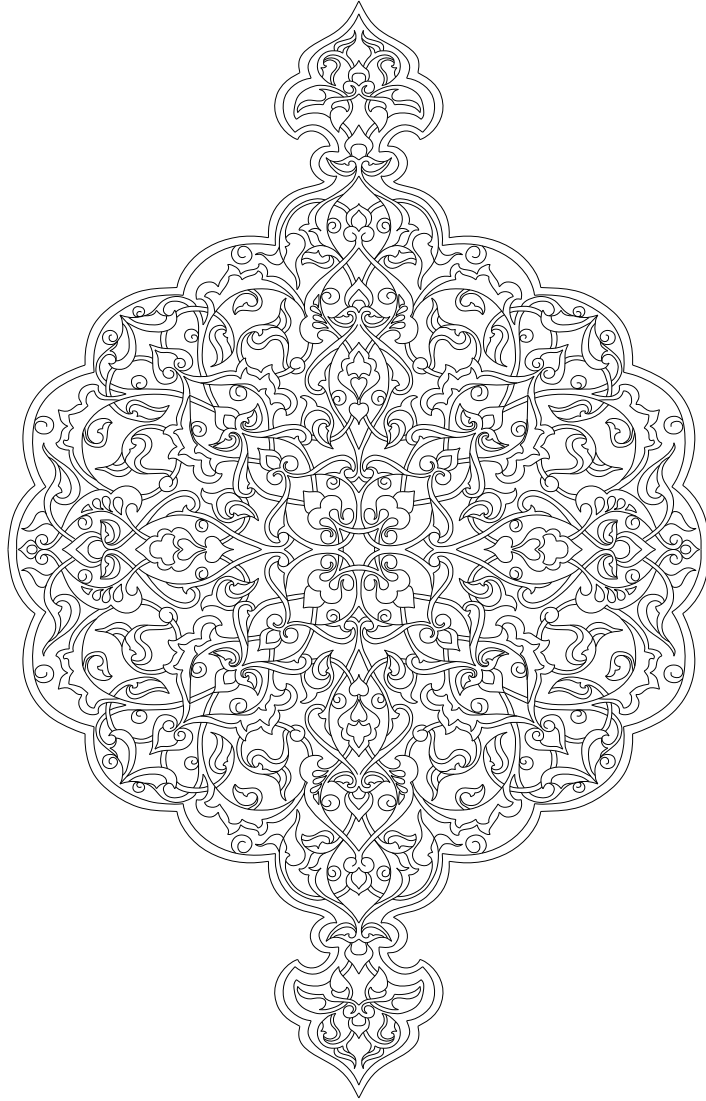
Çizim 21 - Edirne Eski Cami (1414) E6 Kubbe -eksedra



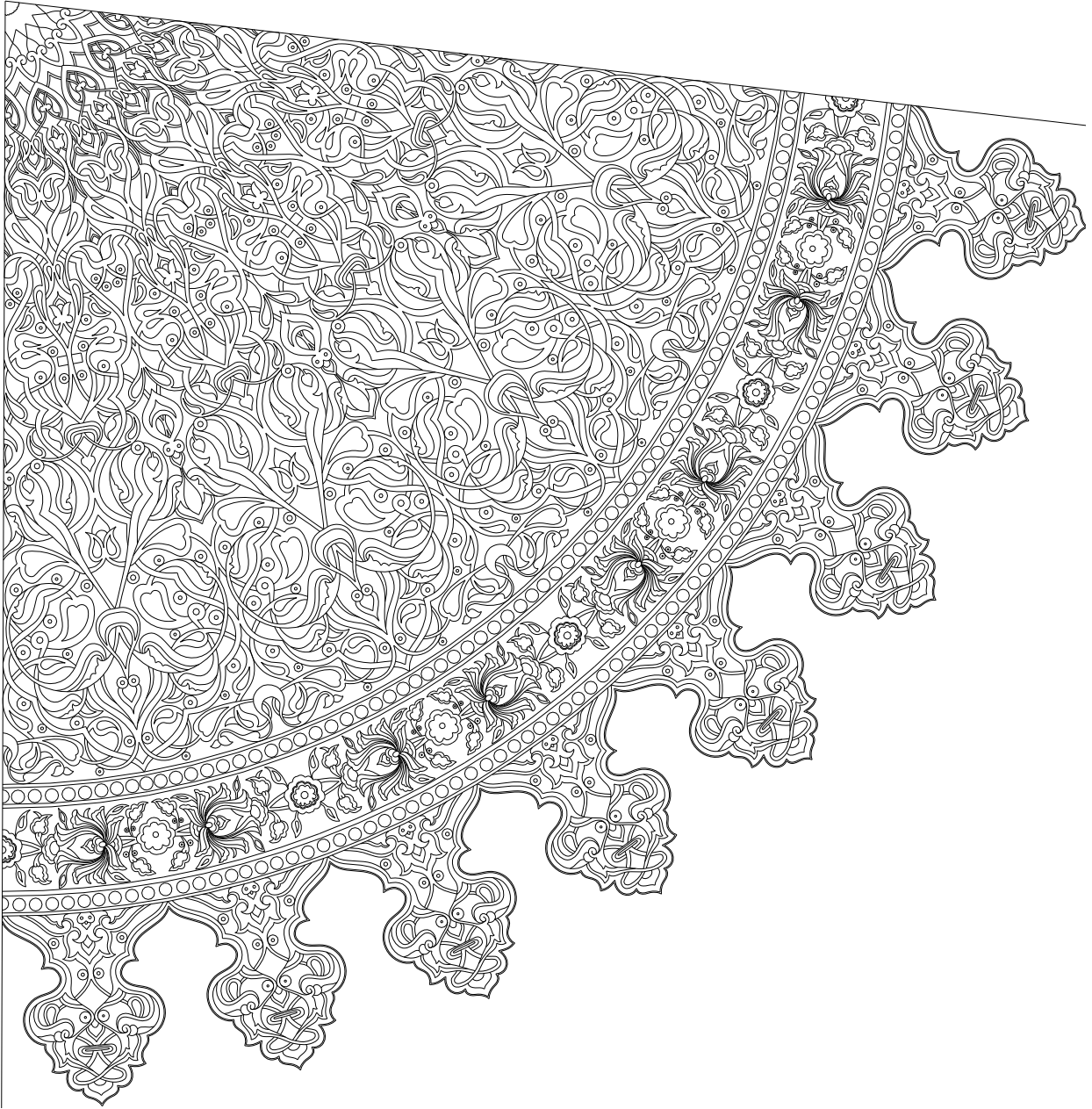
Çizim 22 - Edirne Eski Cami (1414) E7 Kubbe



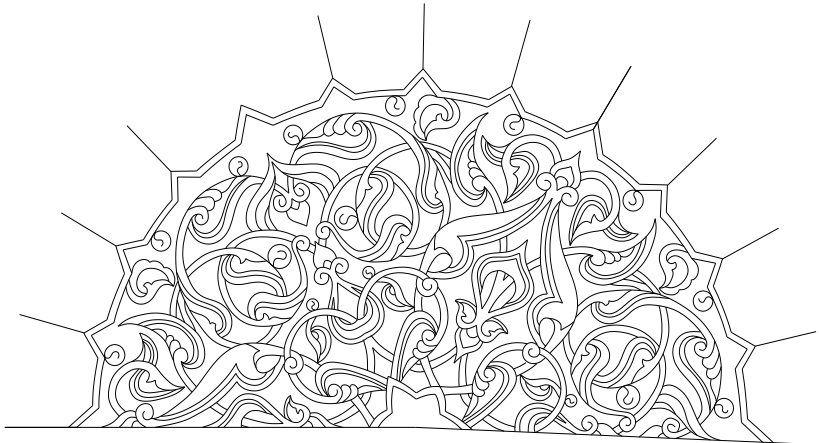
Çizim 23 - Edirne Eski Cami (1414) E7 Kubbe -etek



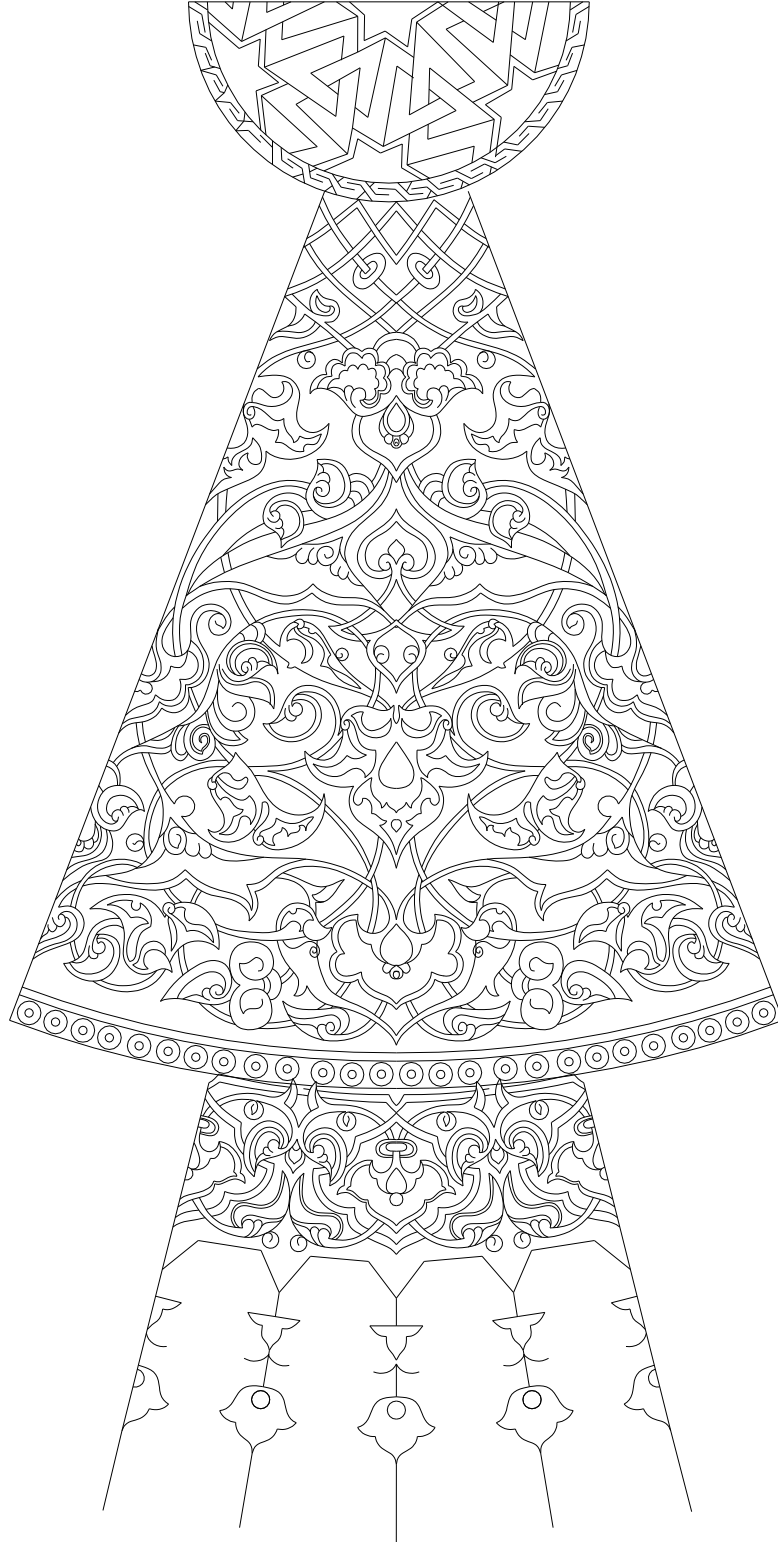
Çizim 24 - Edirne Eski Cami (1414) E7 Kubbe -şemse



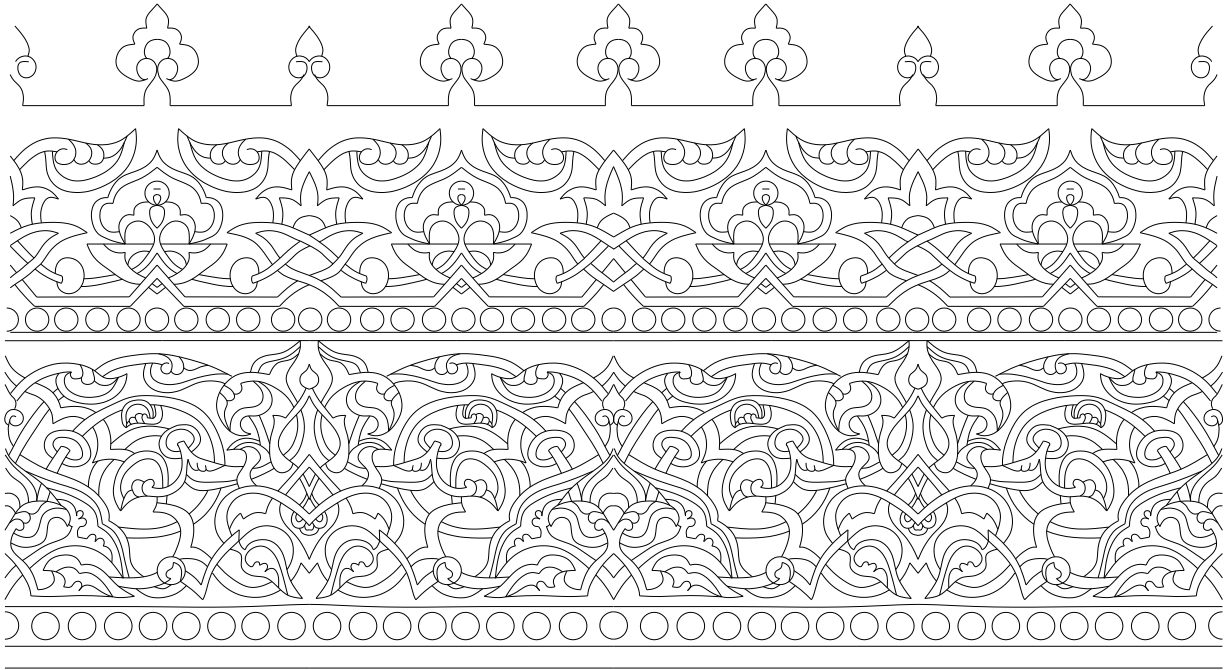
Çizim 25 - Edirne Eski Cami (1414) E8 Kubbe



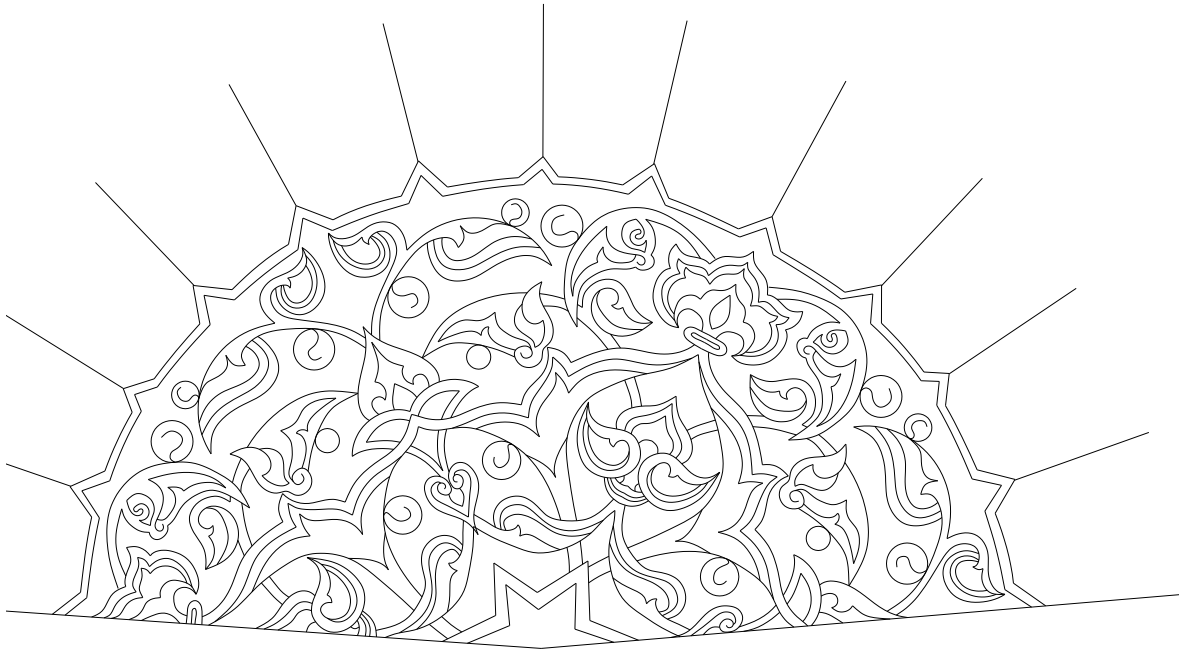
Çizim 26 - Edirne Eski Cami (1414) E8 Kubbe- pandantif şemsesi



Çizim 27 - Edirne Eski Cami (1414) E9 Kubbe

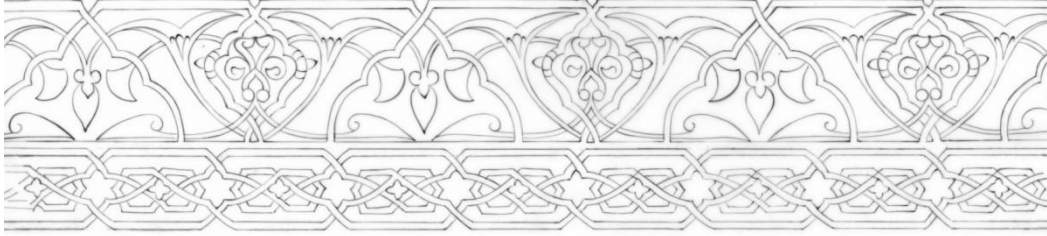


Çizim 28 - Edirne Eski Cami (1414) E9 Kubbe -bordür

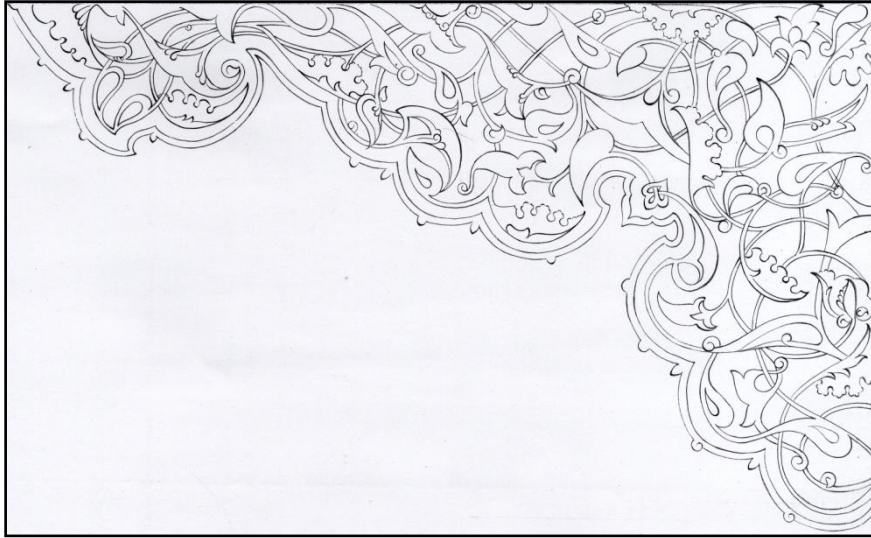


Çizim 29 - Edirne Eski Cami (1414) E9 Kubbe -şemse

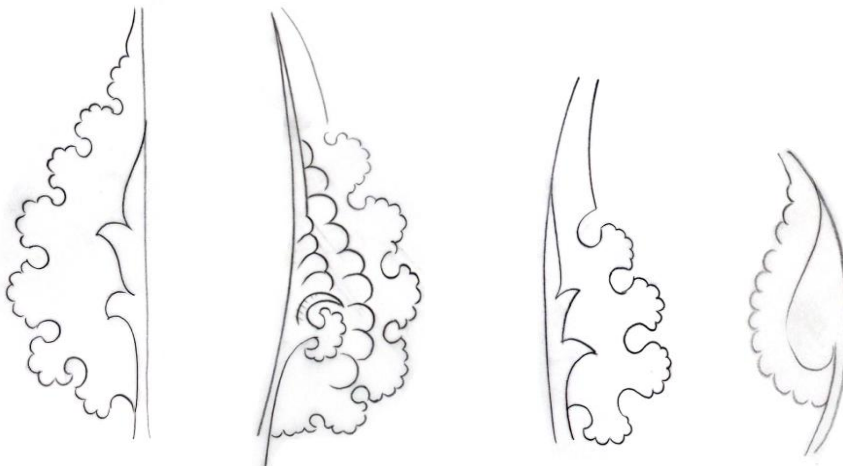
EDİRNE MURÂDİYE CAMİİ – 1436



Çizim 30- Edirne Murâdiye Camii (1436) M1/b ve M1/c bordür ve zencerek detayı



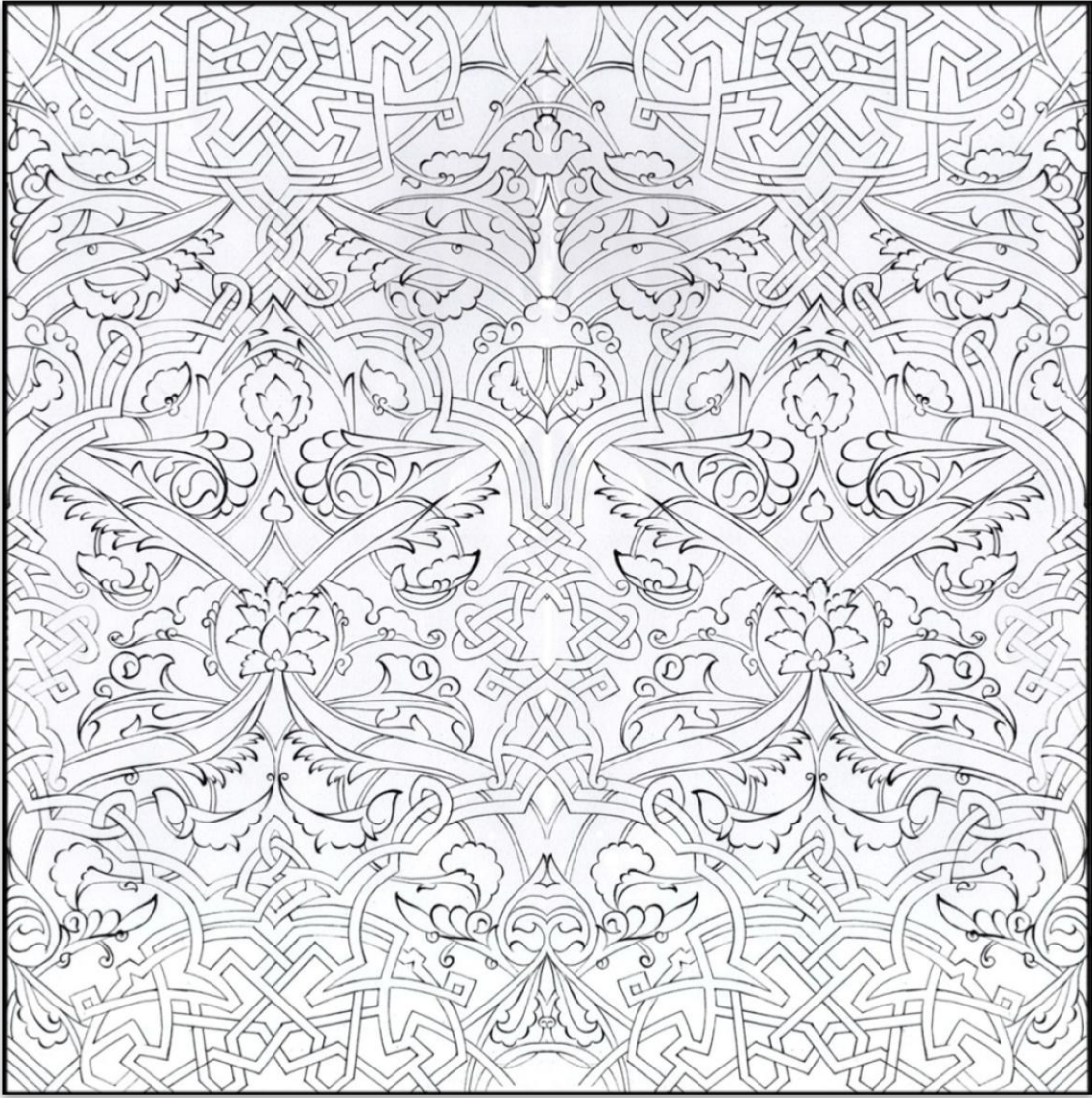
Çizim 31- Edirne Murâdiye Camii (1436) M1/d köşebent



Çizim 32 - Edirne Murâdiye Camii (1436) rûmîlerinden detaylar



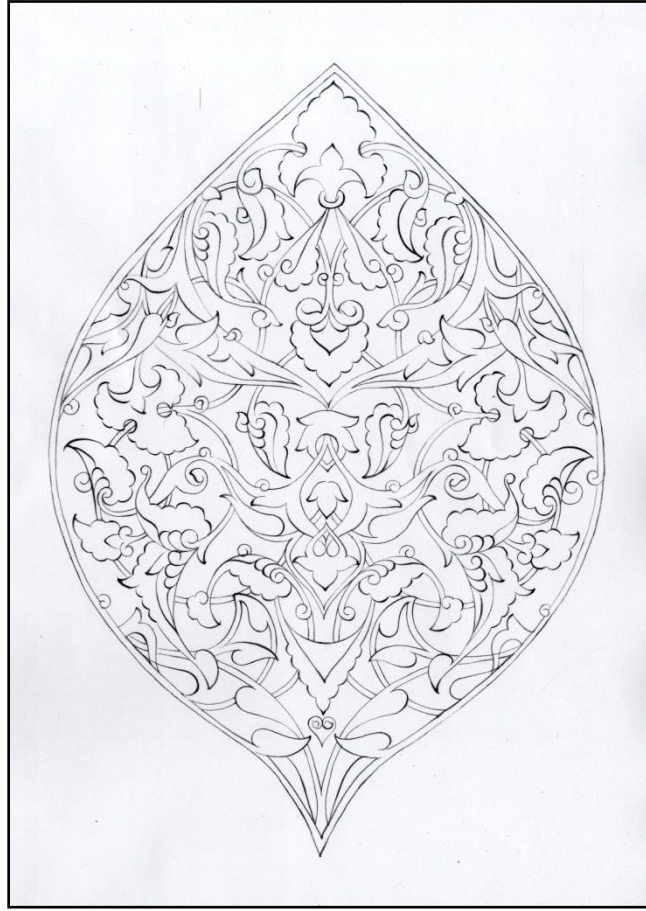
Çizim 33 - Edirne Murâdiye Camii (1436) M1/j buket



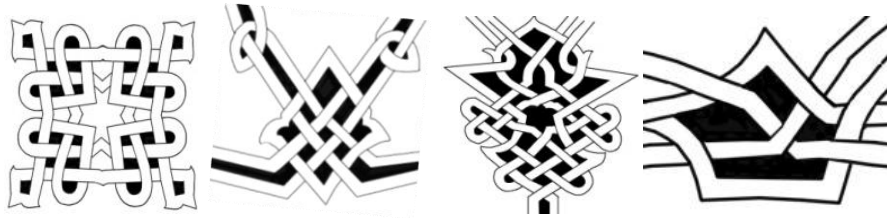
Çizim 34- Edirne Murâdiye Camii (1436) M10 kemer içi - doğu



Çizim 35 - Edirne Murâdiye Camii (1436) M11 kemer içi - batı

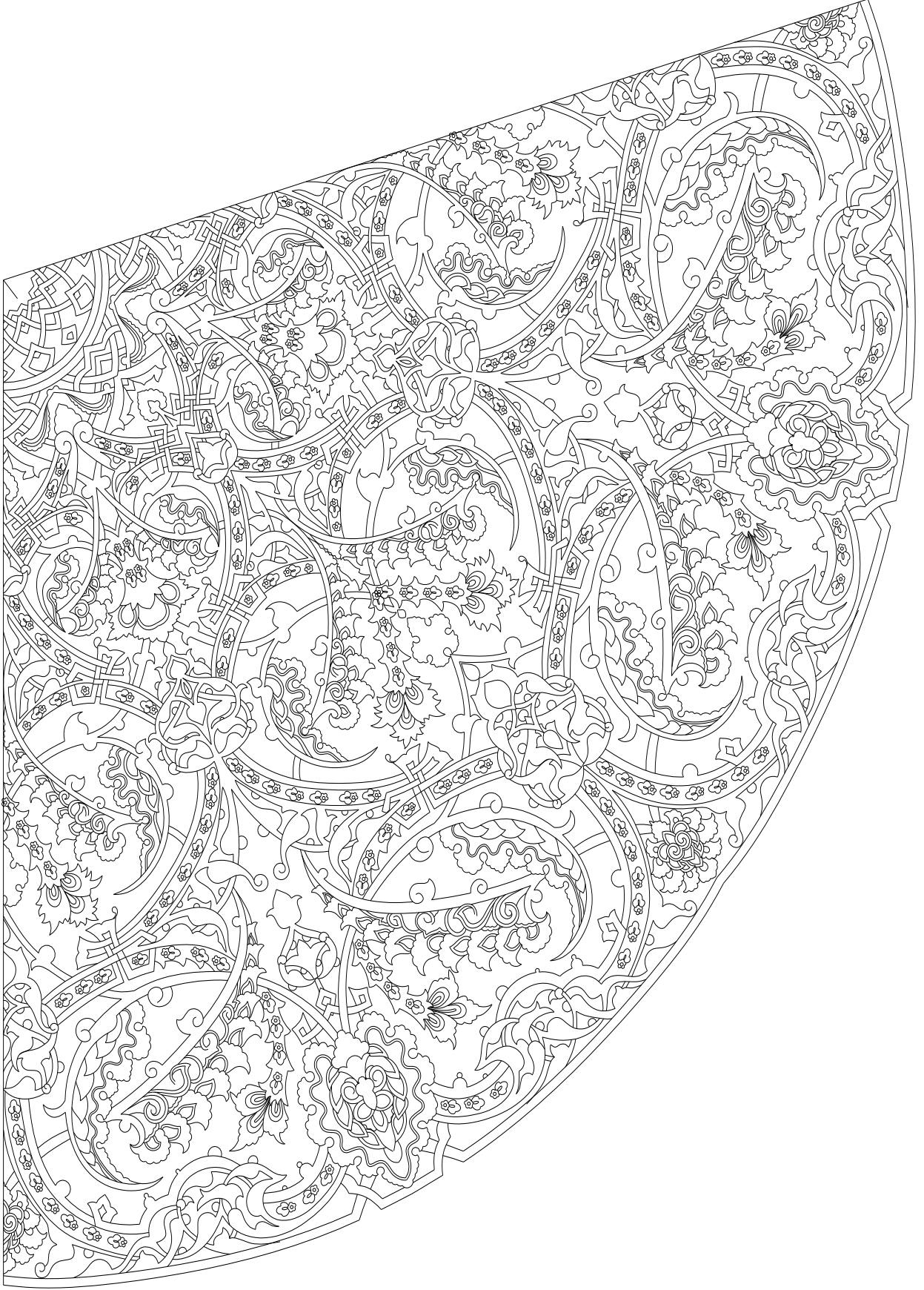


Çizim 36- Edirne Murâdiye Camii (1436) 2.bölüm kubbe tezyinatı



Çizim 37 - Edirne Murâdiye Camii (1436) düğüm detayları

EDİRNE ÜÇ ŞEREFELİ CAMİ - 1448



Çizim 38 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H1 Kubbe



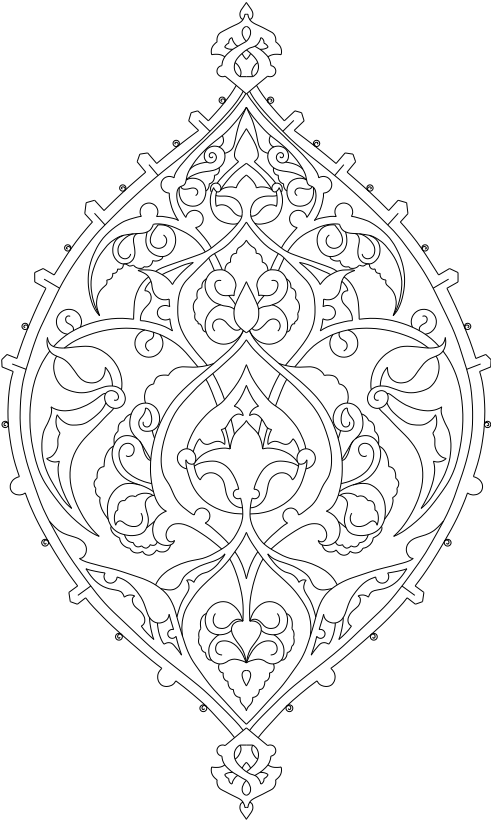
Çizim 39 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H1 Kubbe



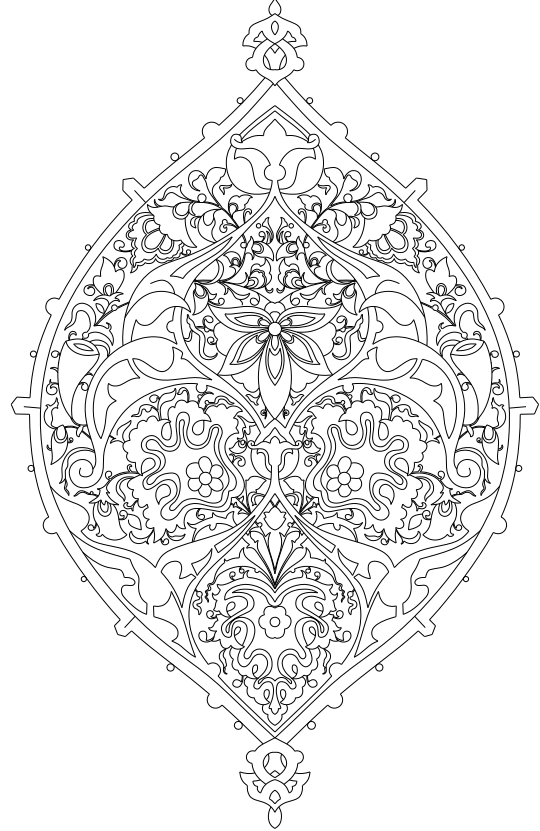
Çizim 40 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H1 Kubbe



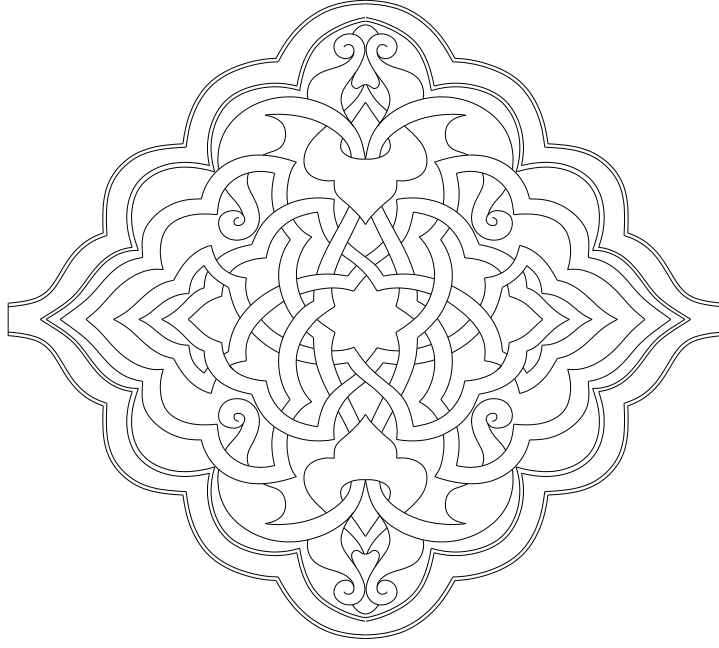
Çizim 41 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H1 Kubbe



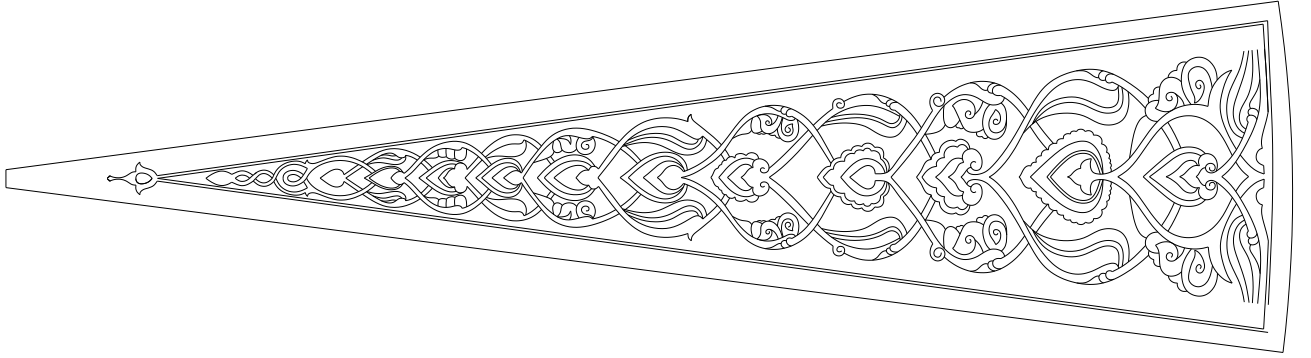
Çizim 42 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H1 Kubbe



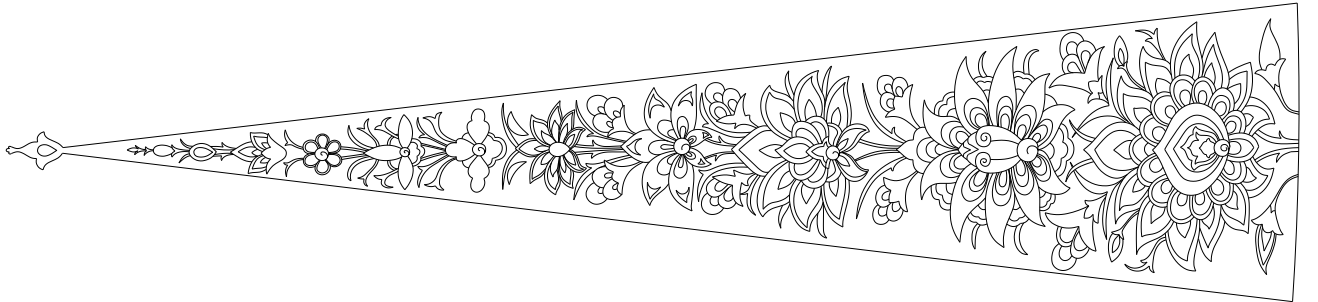
Çizim 43 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H1 Kubbe



Çizim 44 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H1 Kubbe



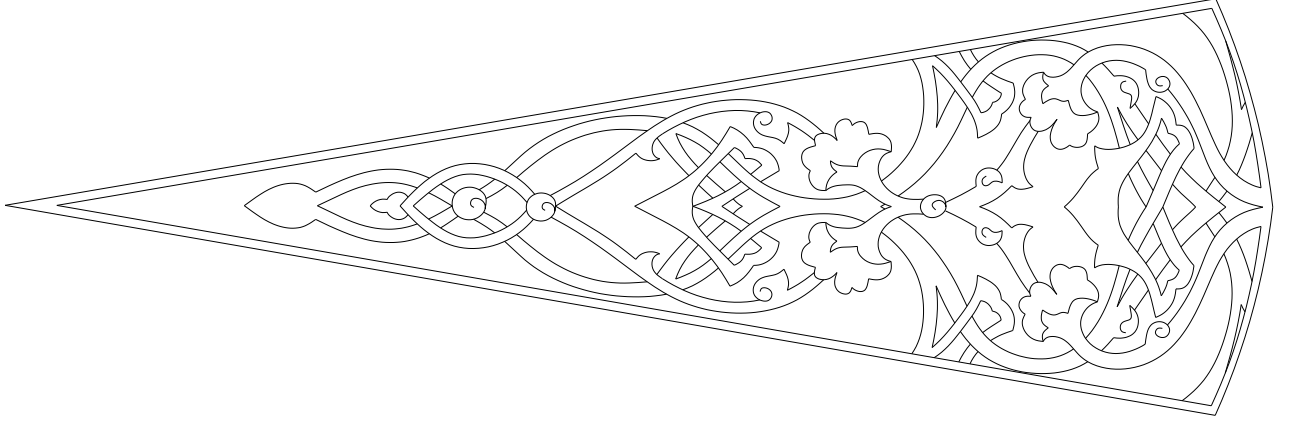
Çizim 45 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H2 Kubbe



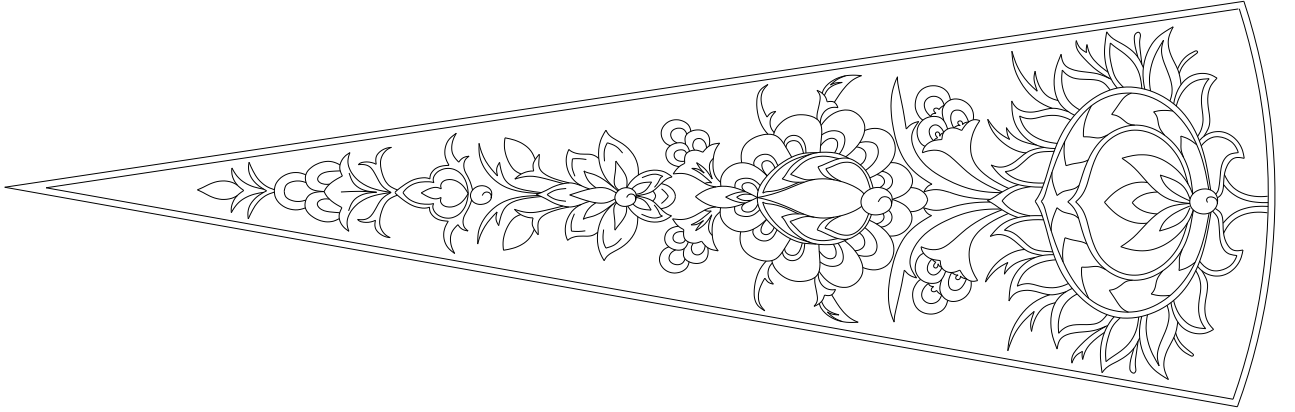
Çizim 46 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H2 Kubbe



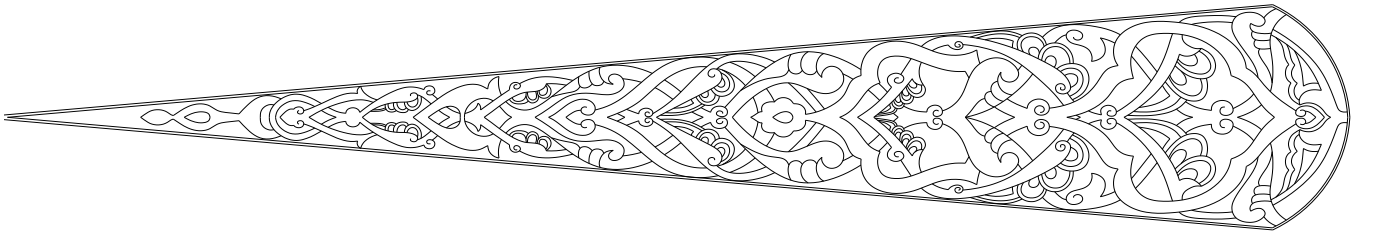
Çizim 47 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H3 Kubbe



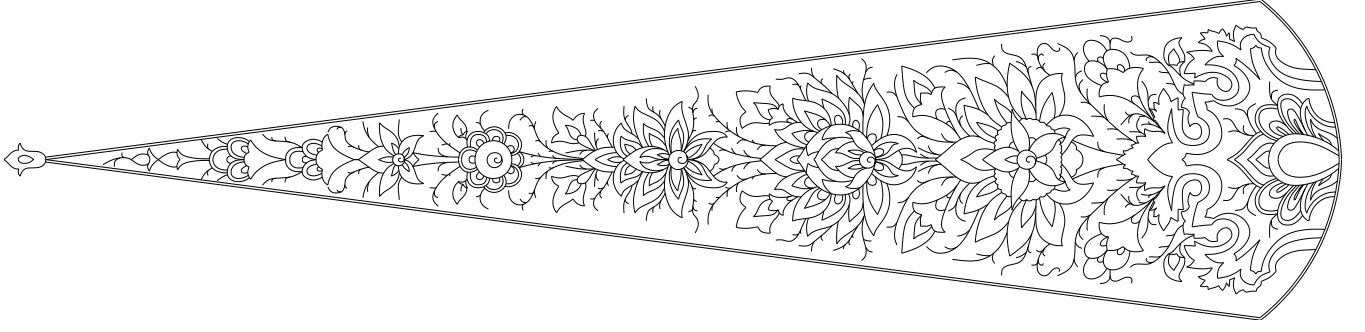
Çizim 48 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H3 Kubbe



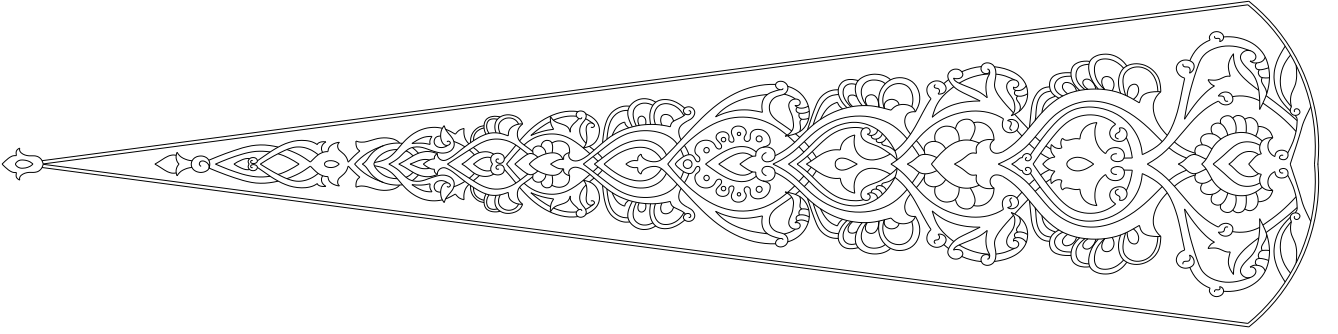
Çizim 49 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H3 Kubbe



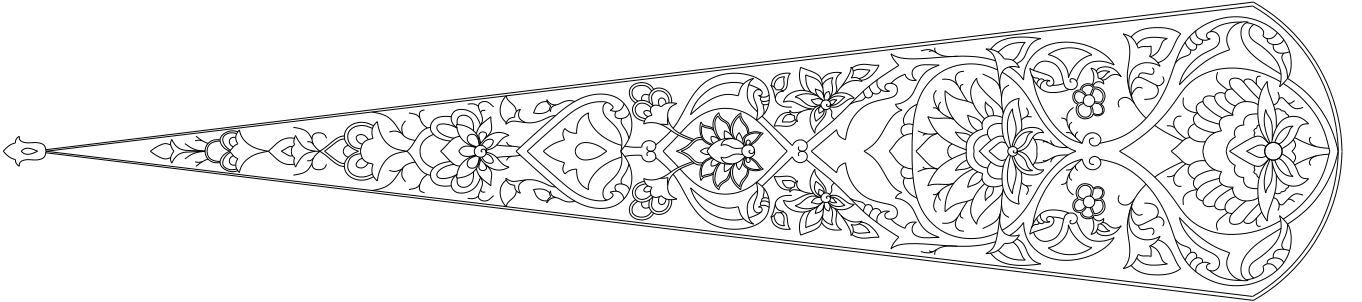
Çizim 50 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H4 Kubbe



Çizim 51 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H4 Kubbe



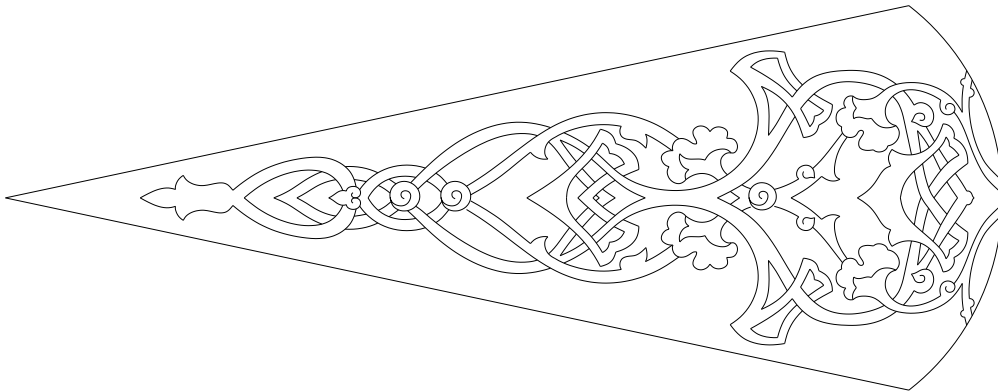
Çizim 52 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H4 Kubbe



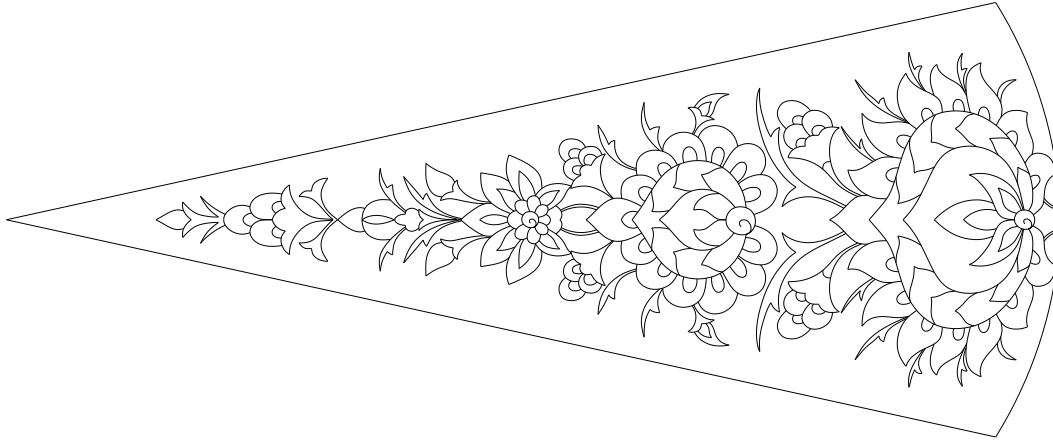
Çizim 53 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H4 Kubbe



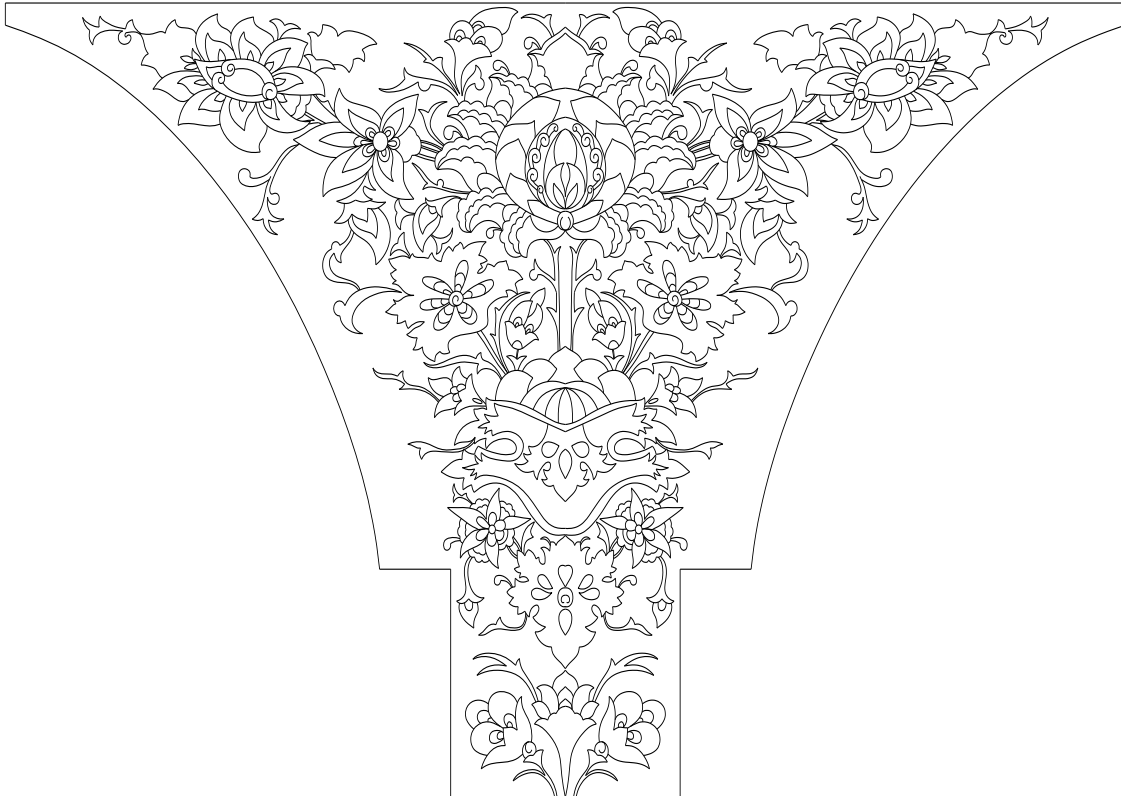
Çizim 54 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H5 Kubbe



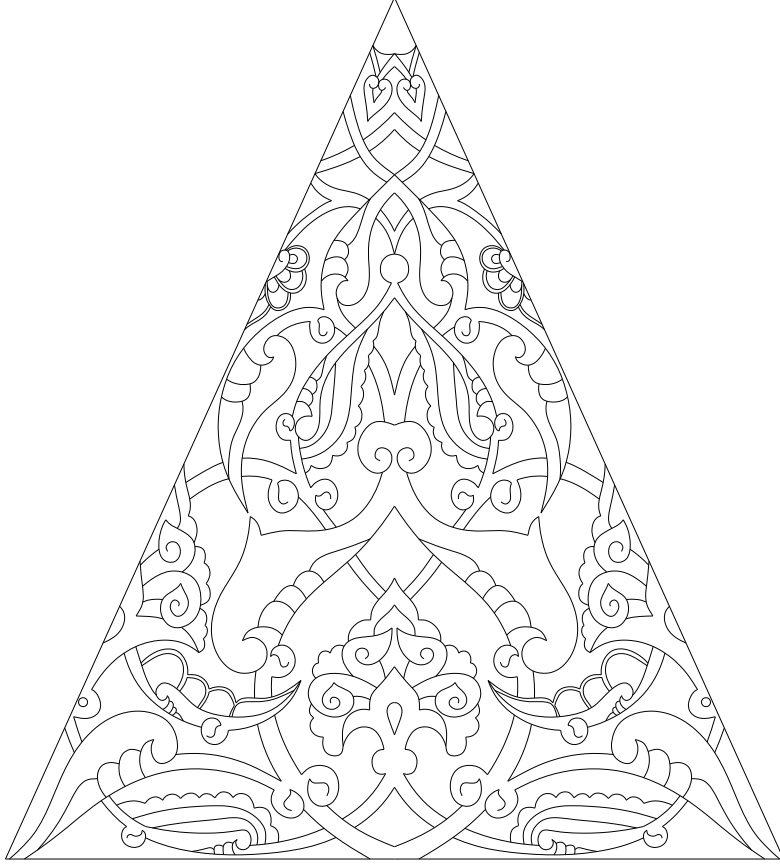
Çizim 55 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H5 Kubbe -eksedra



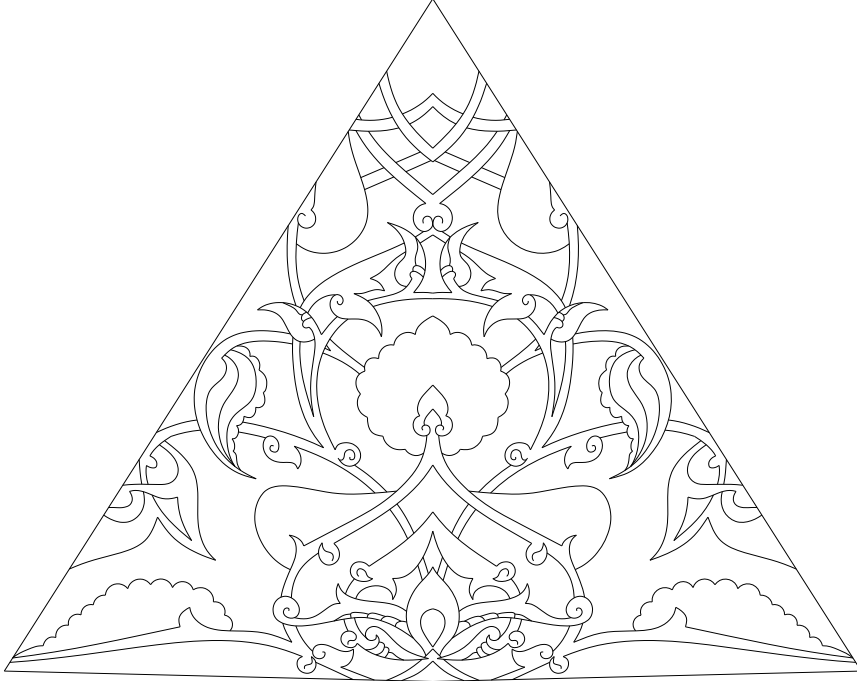
Çizim 56 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H5 Kubbe -eksedra



Çizim 57 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H5 Kubbe



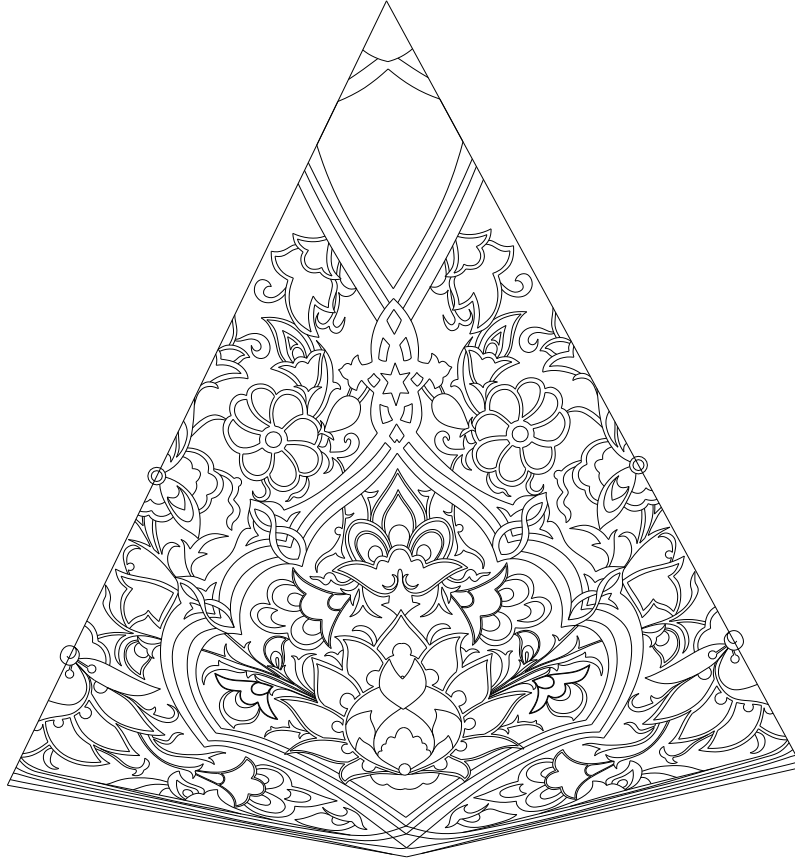
Çizim 58 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H1/a Kubbe



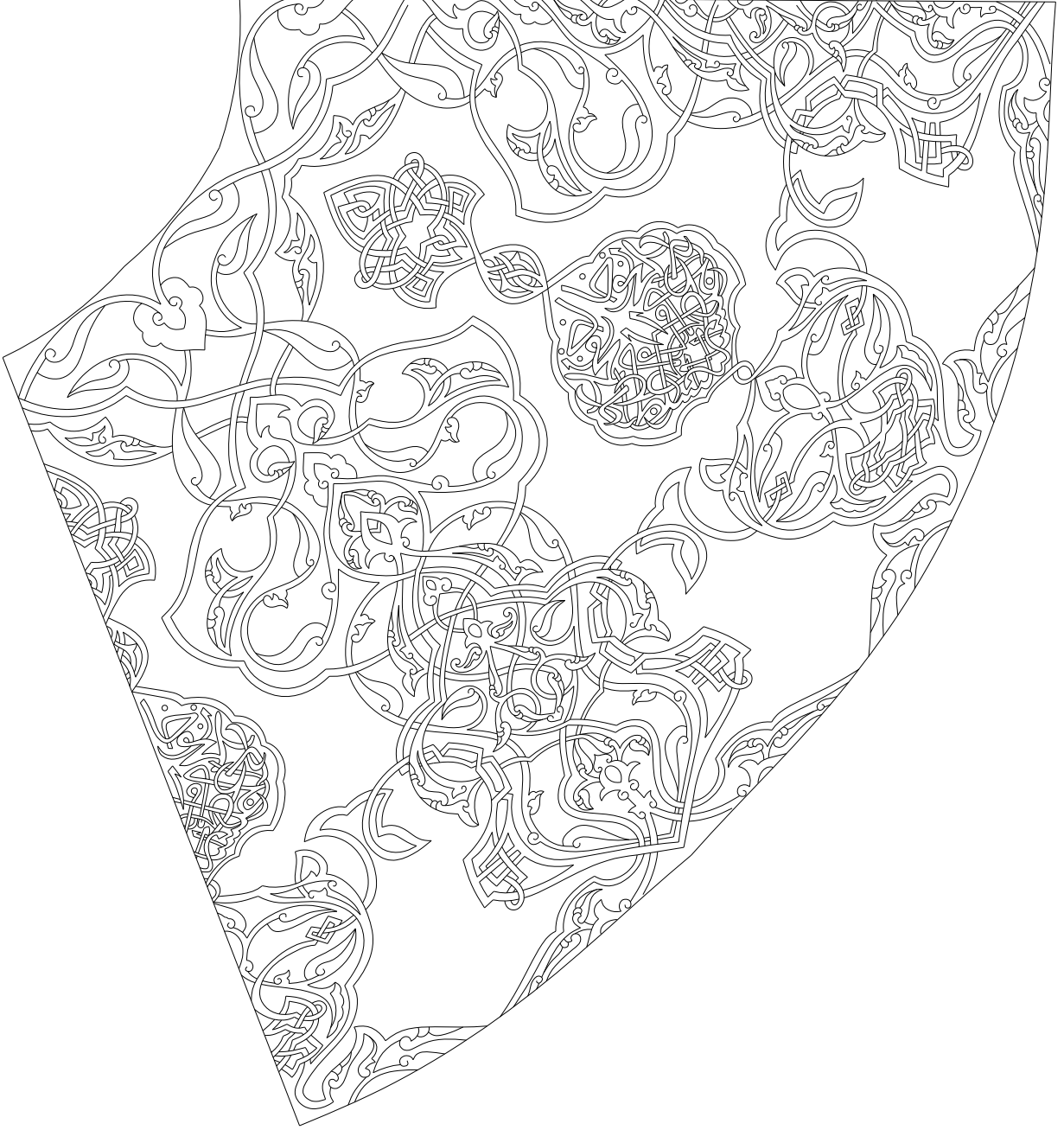
Çizim 59 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H1/b Kubbe



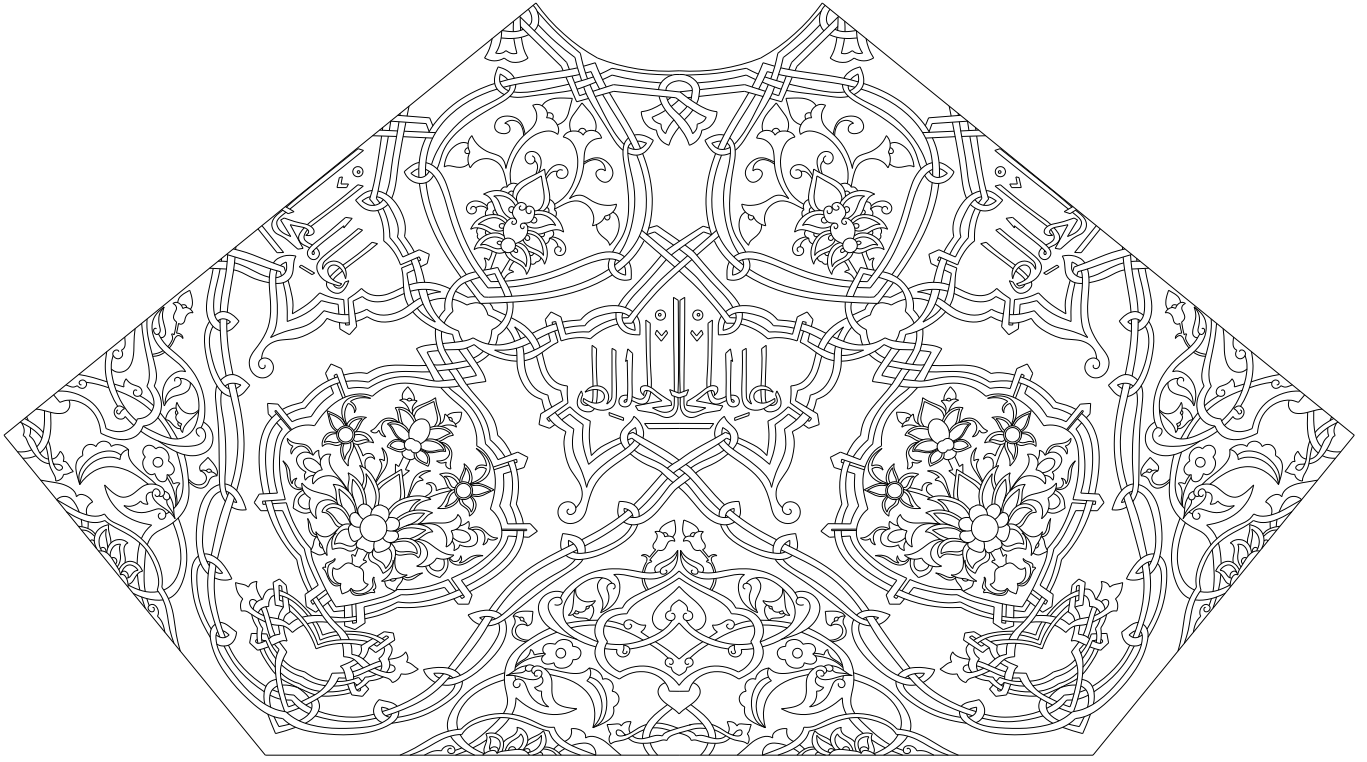
Çizim 60 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H1/c Kubbe



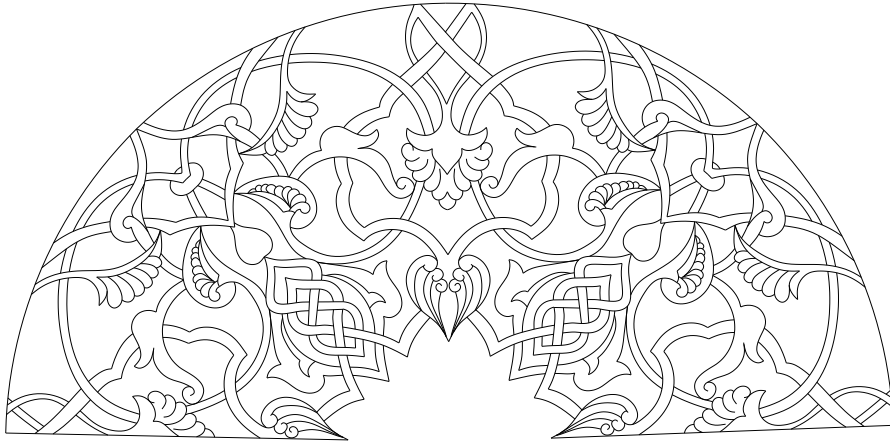
Çizim 61 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) H1/d Kubbe



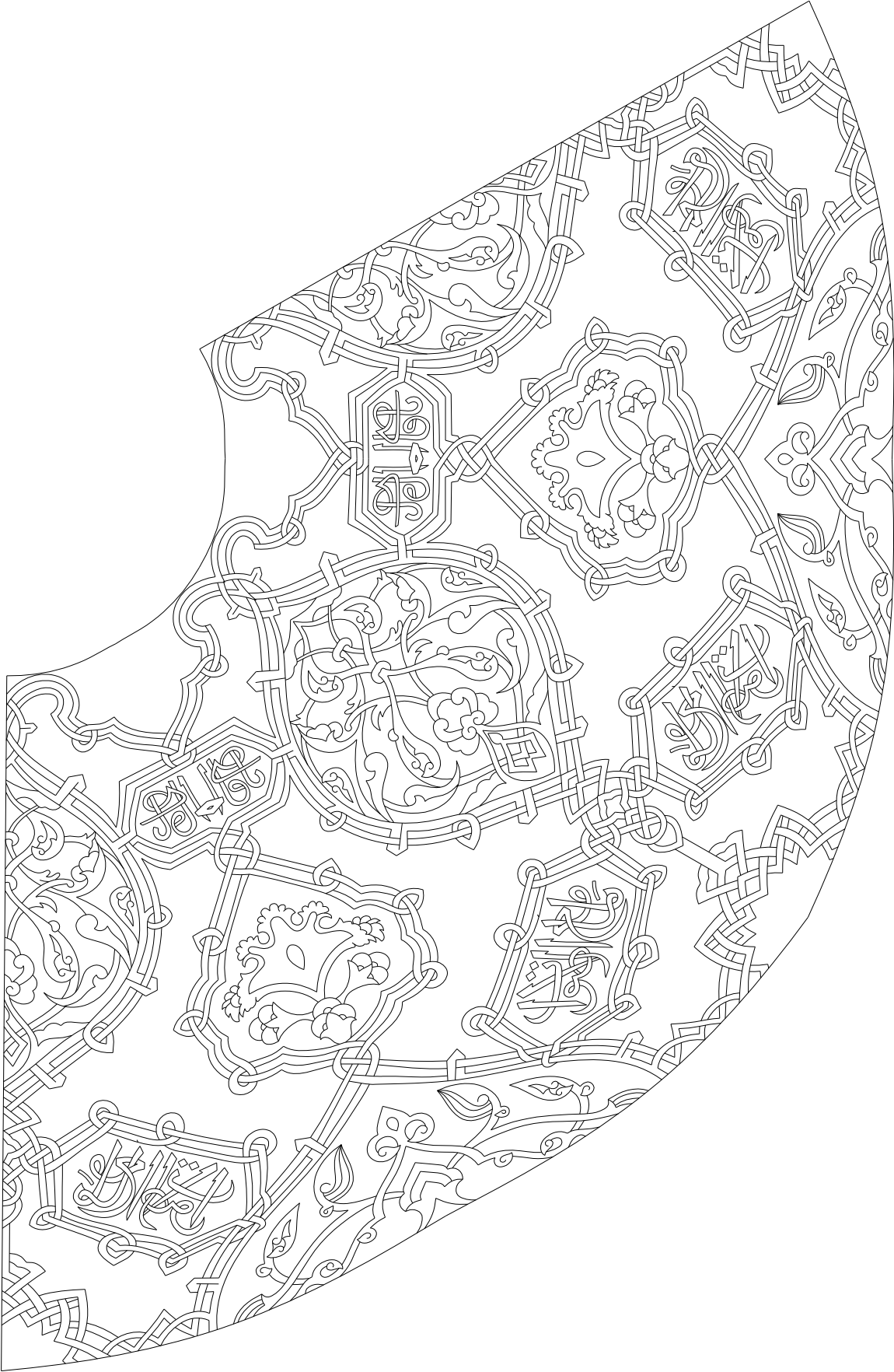
Çizim 62 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A1 Kubbe



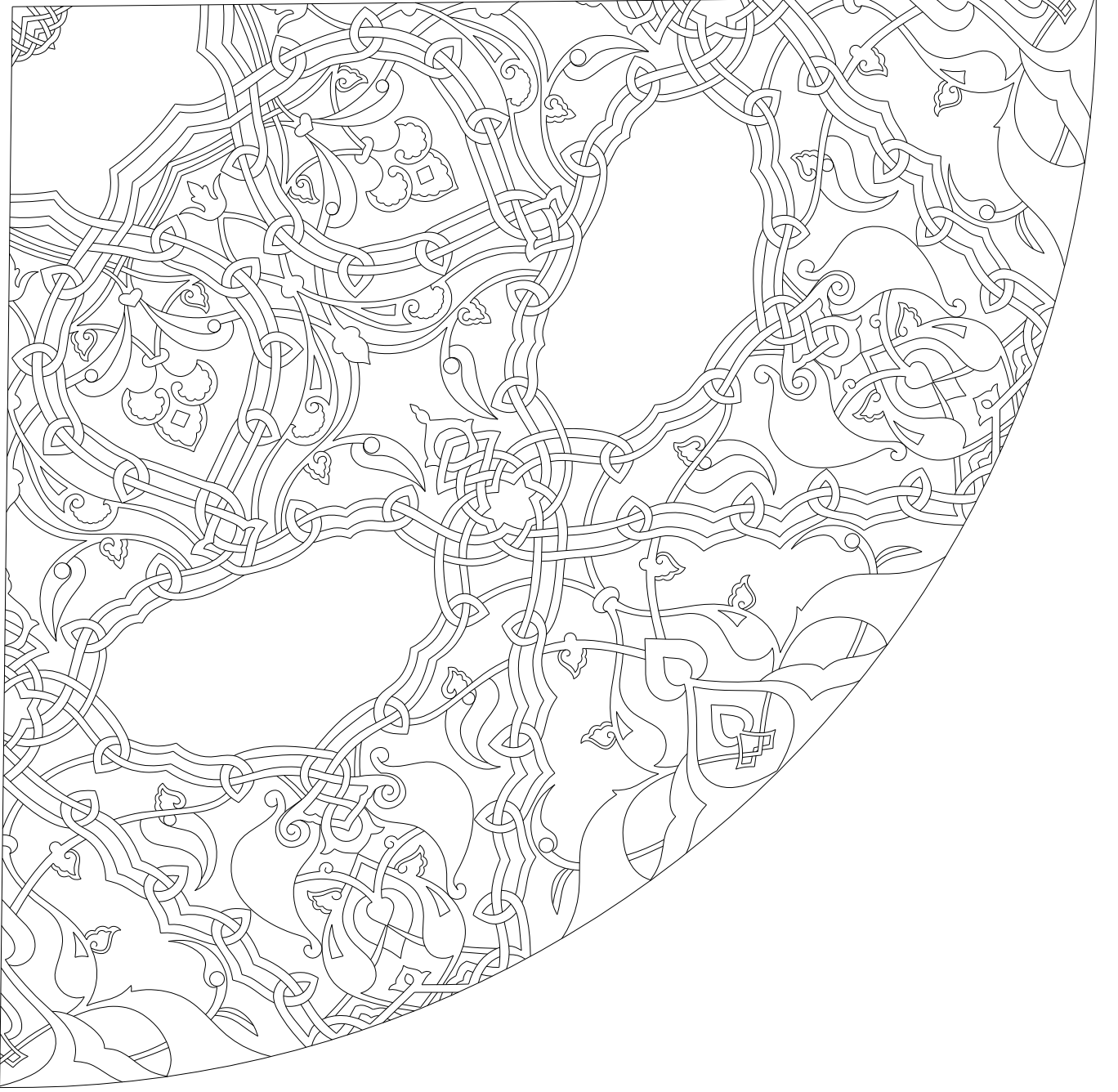
Çizim 63 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A2 Kubbe



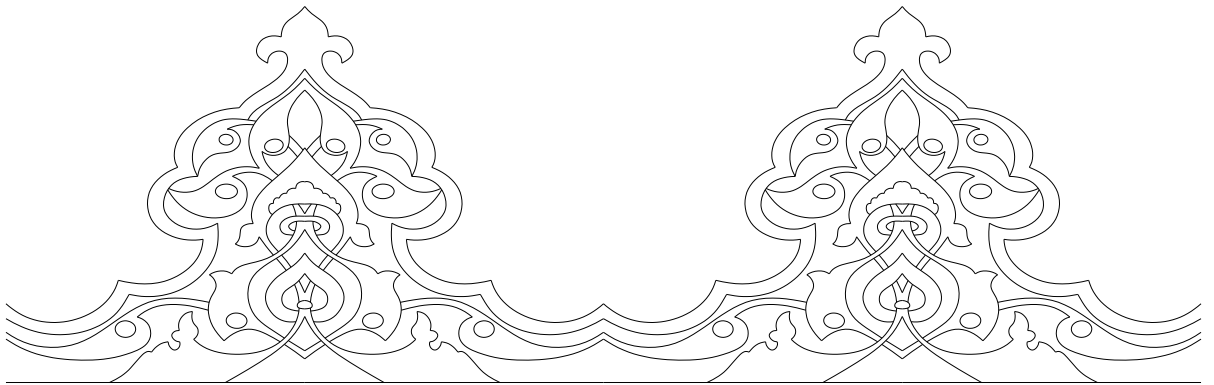
Çizim 64 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A2 Kubbe -pandantif



Çizim 65-Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A3 Kubbe



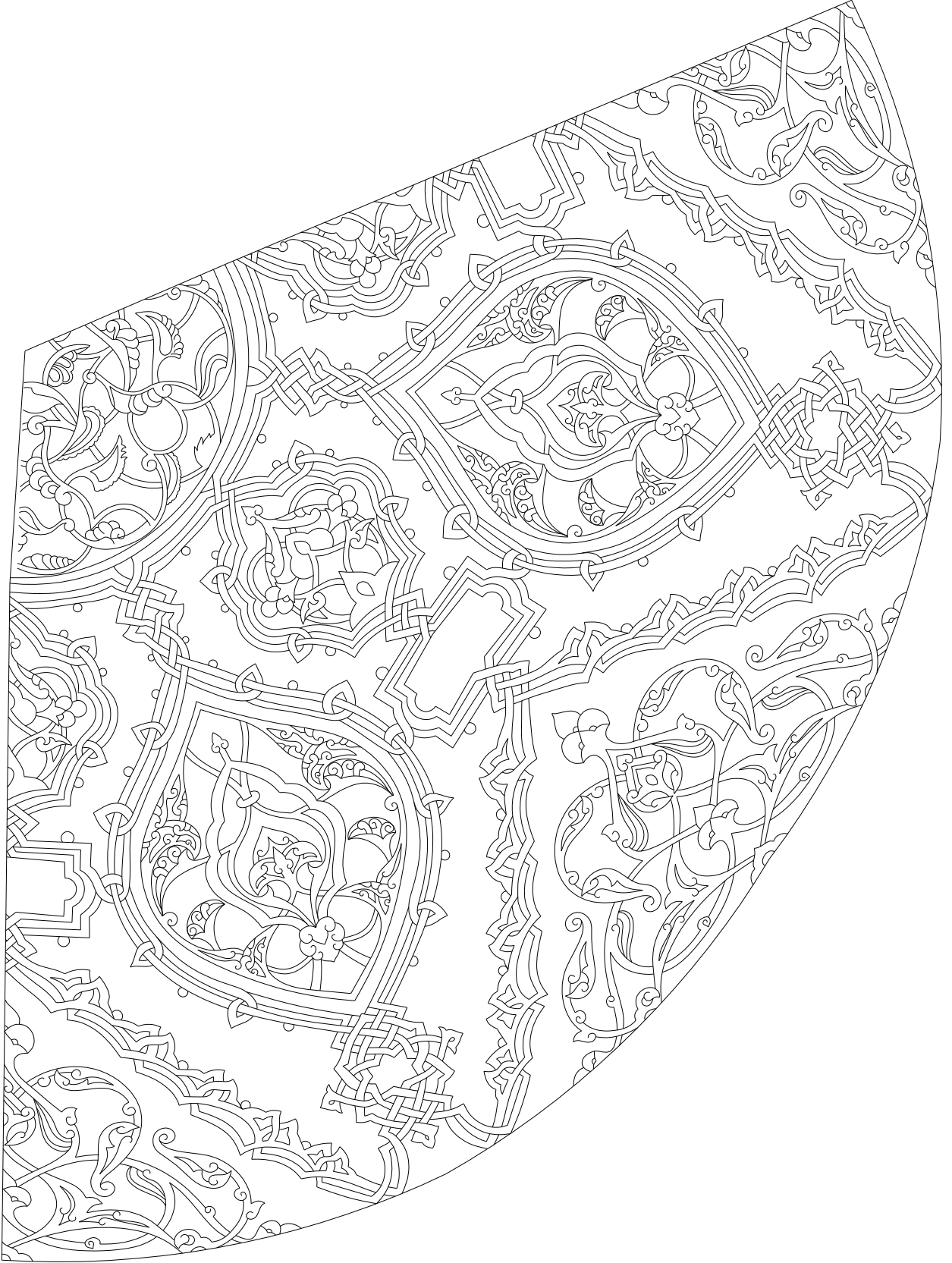
Çizim 66 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A4 Kubbe



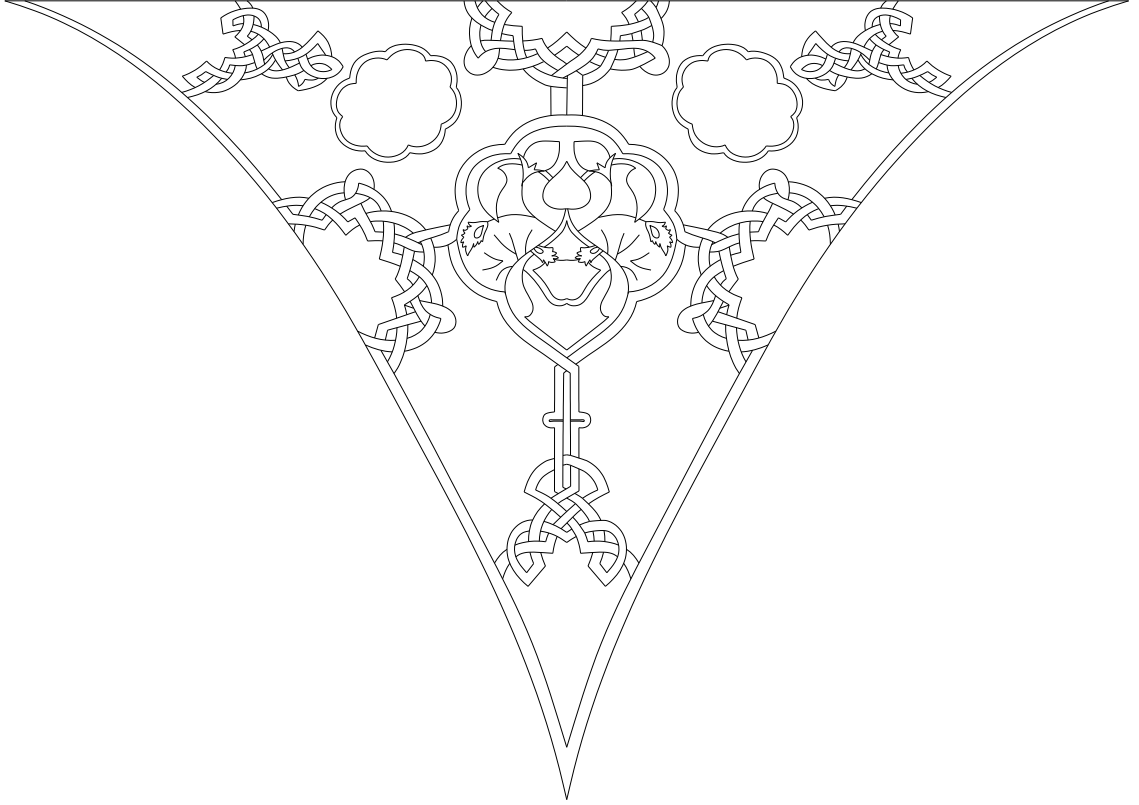
Çizim 67 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A4 Kubbe



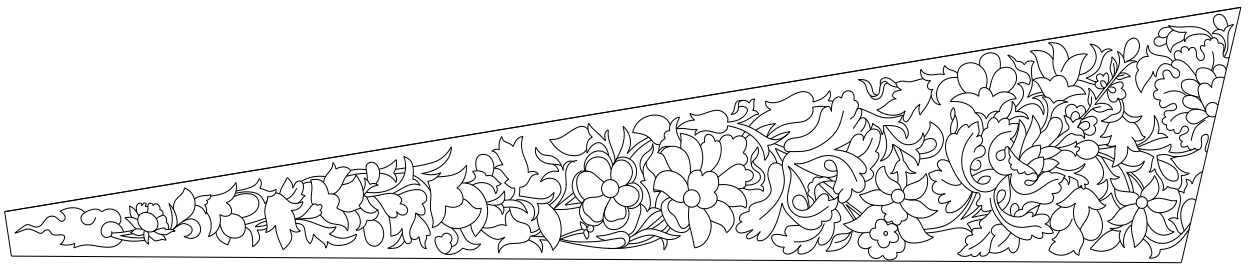
Çizim 68 -Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A5 Kubbe



Çizim 69 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A6Kubbe



Çizim 70 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A6 Kubbe- pandantif



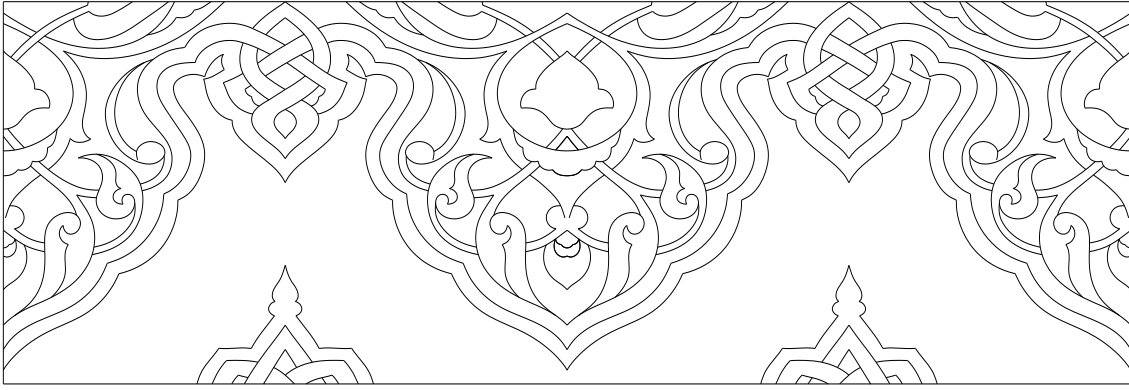
Çizim 71 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A6 Kubbe- kemer



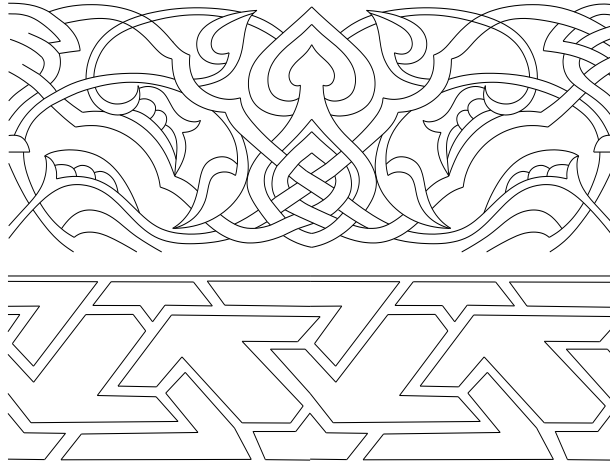
Çizim 72 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A7 Kubbe



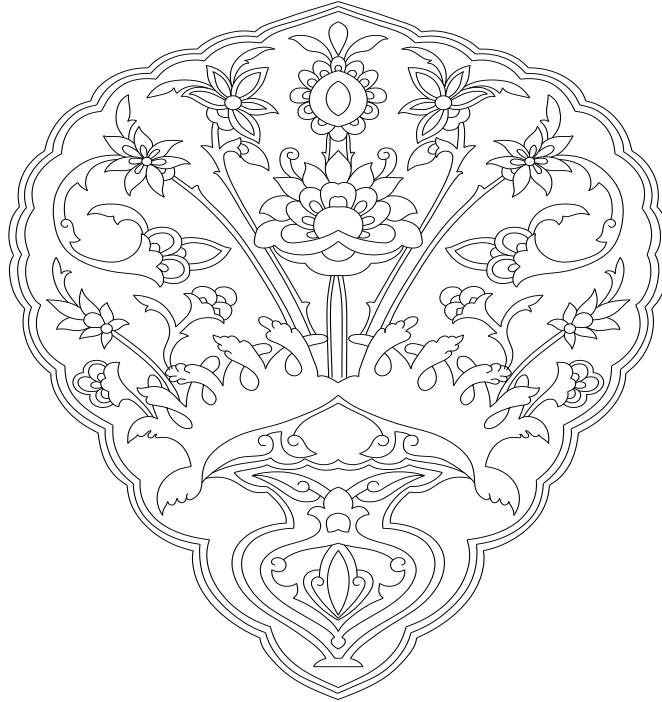
Çizim 73 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A8 Kubbe



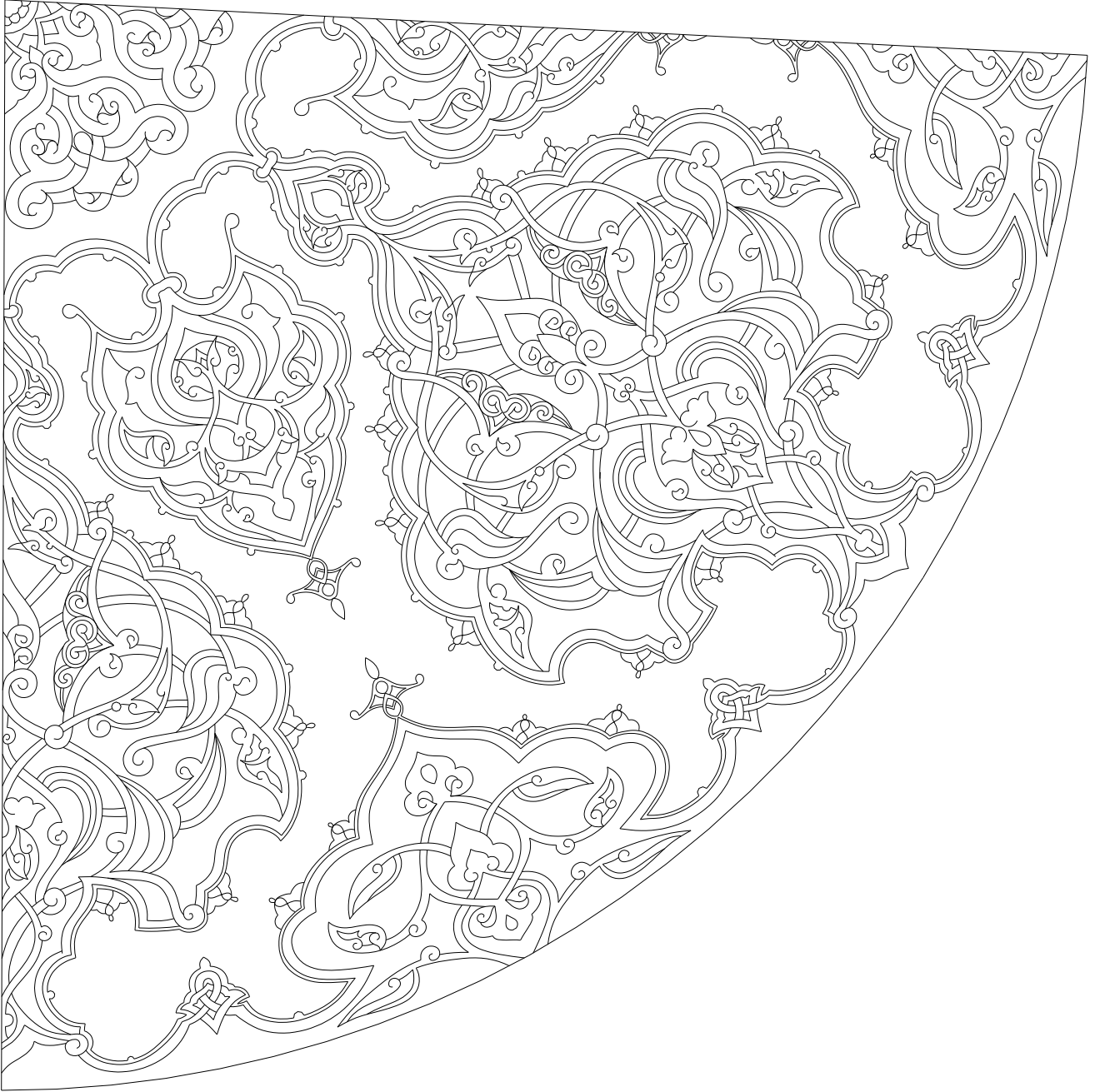
Çizim 74 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A8 Kubbe



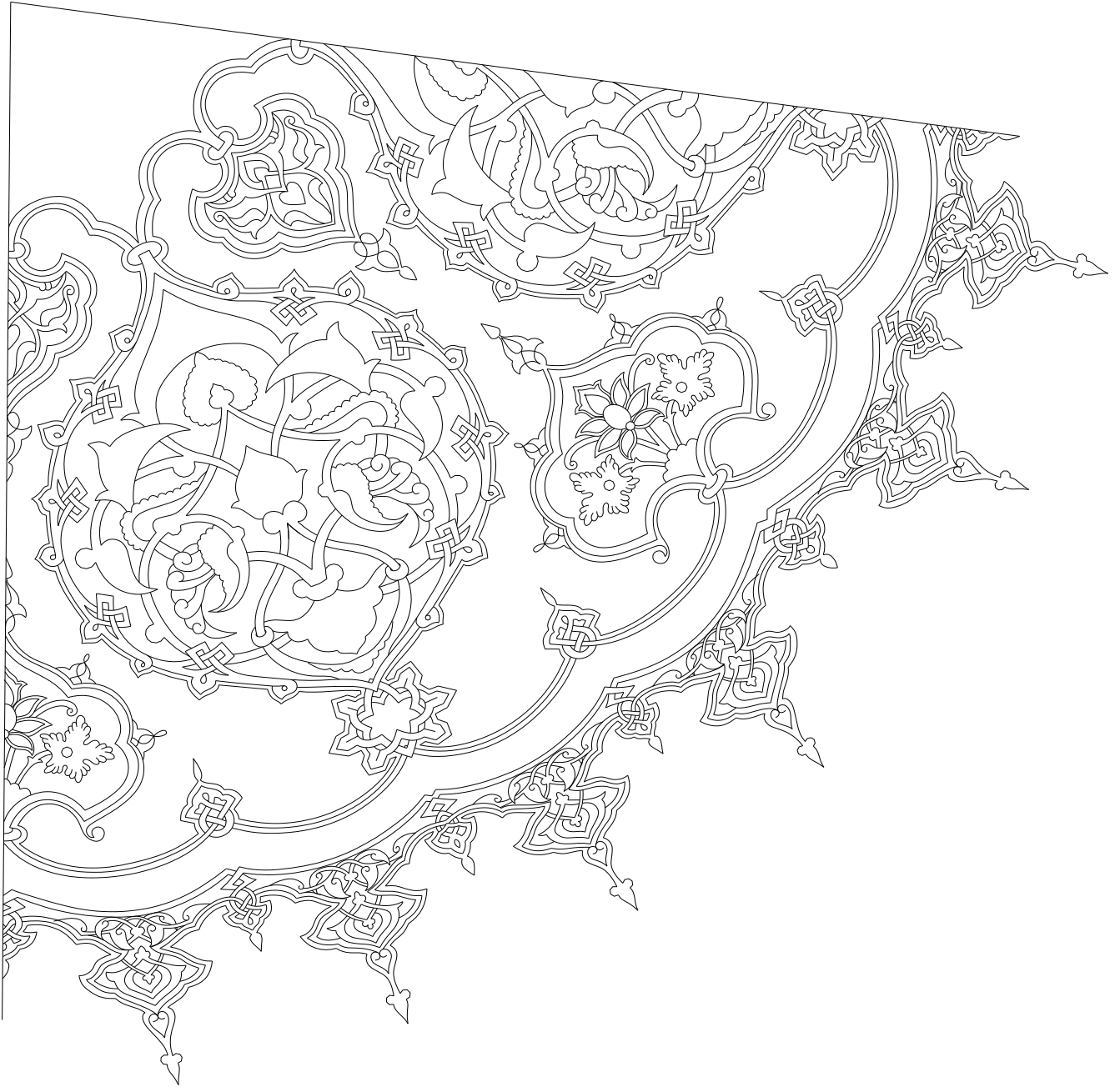
Çizim 75- Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A8 Kubbe



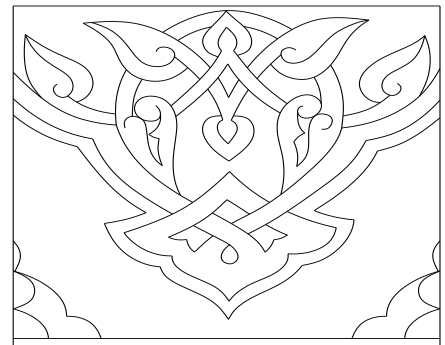
Çizim 76 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A8 Kubbe -pandantif



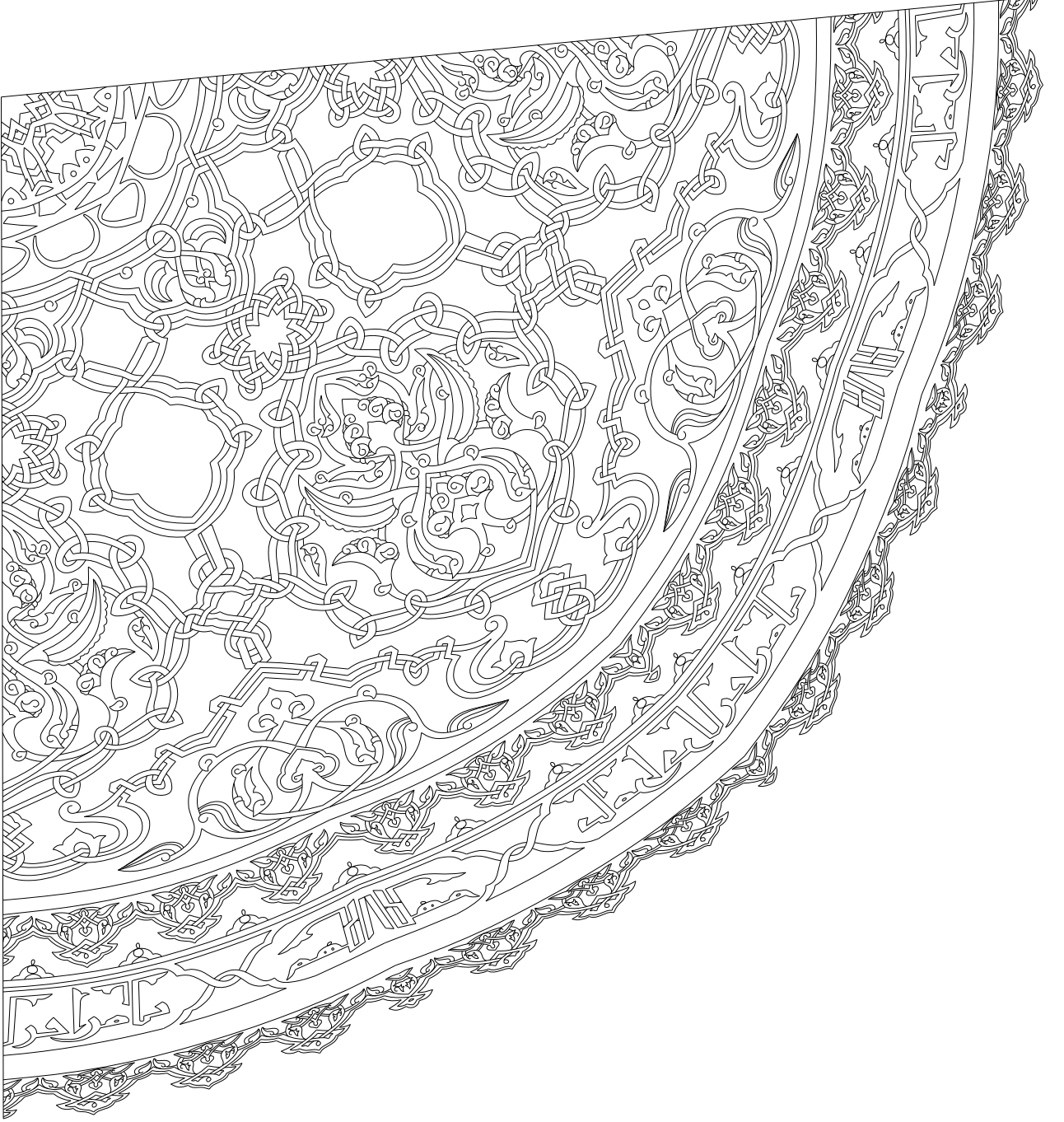
Çizim 77- Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A9 Kubbe



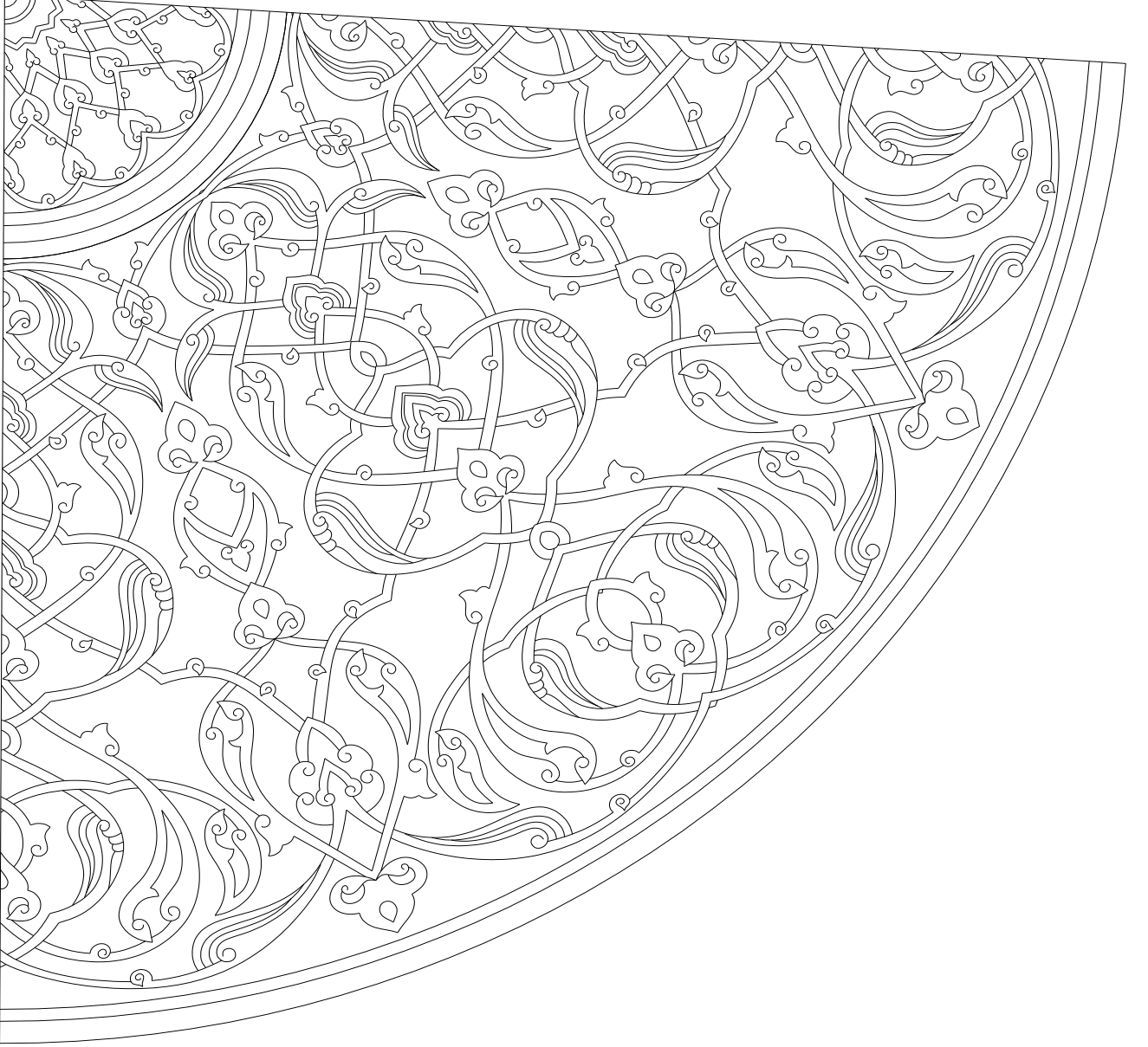
Çizim 78 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A10 Kubbe



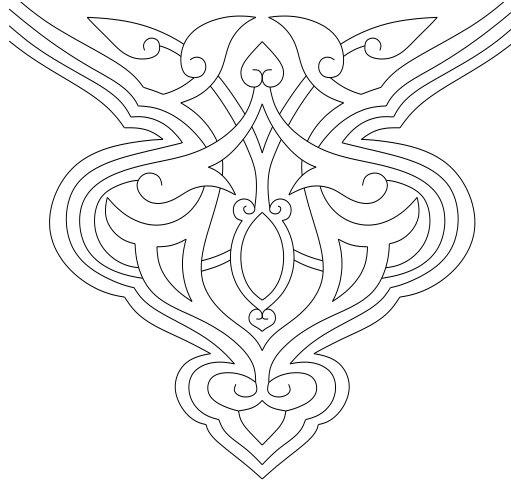
Çizim 79 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A10 Kubbe -tığ



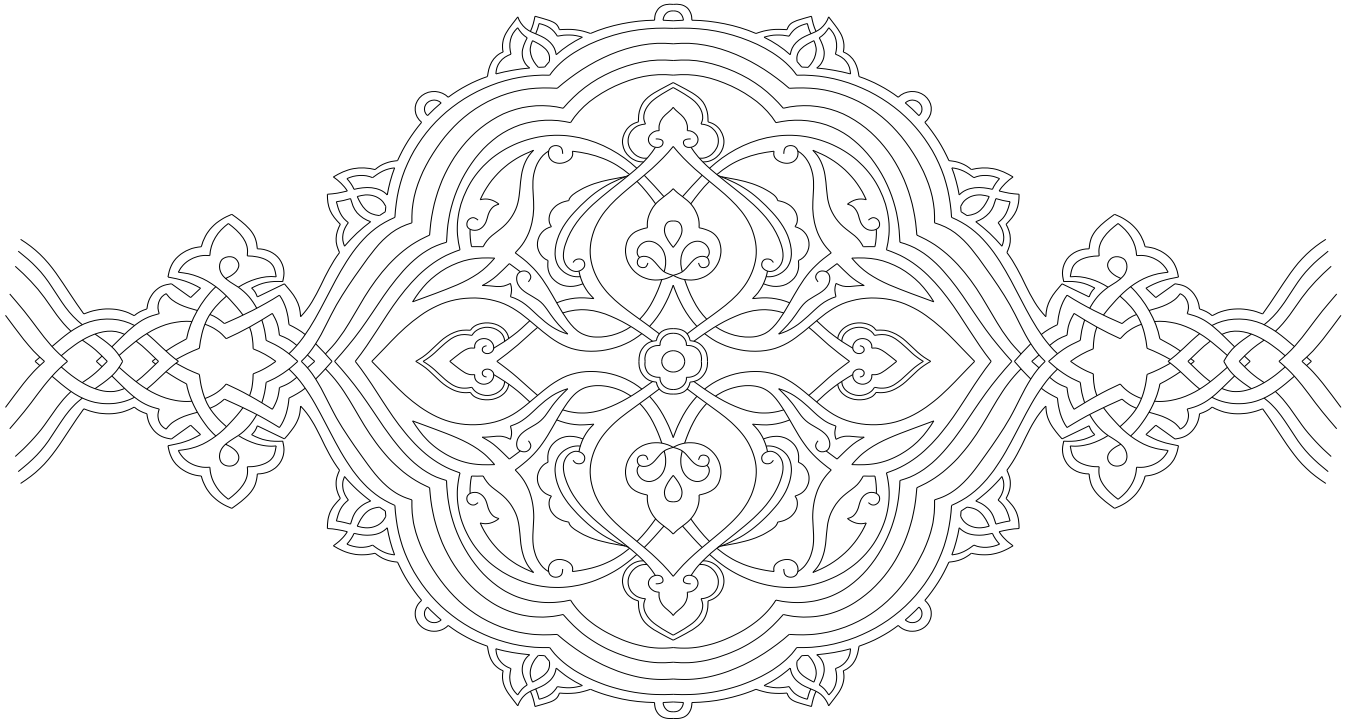
Çizim 80 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A11 Kubbe



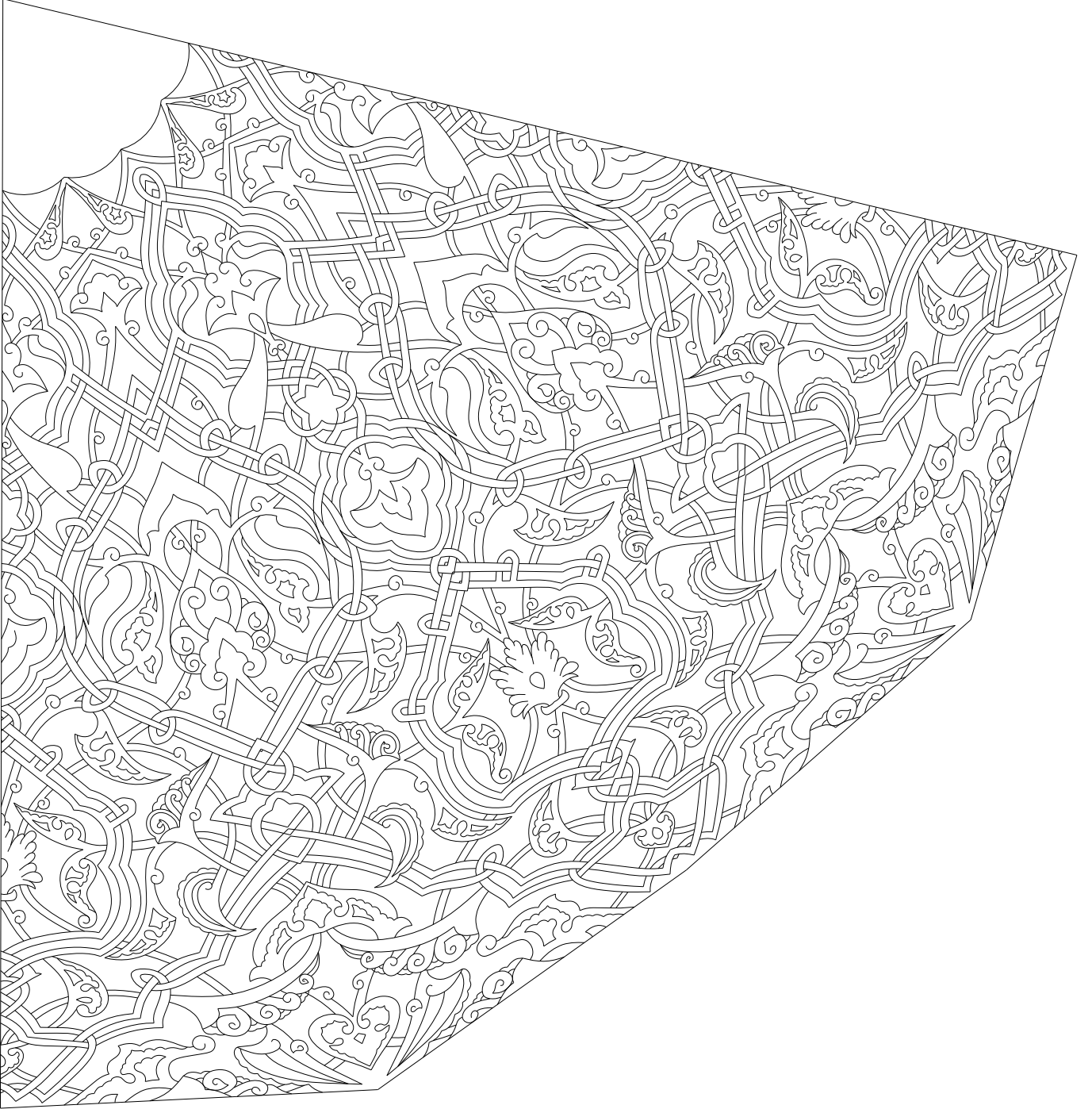
Çizim 81 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A12 Kubbe



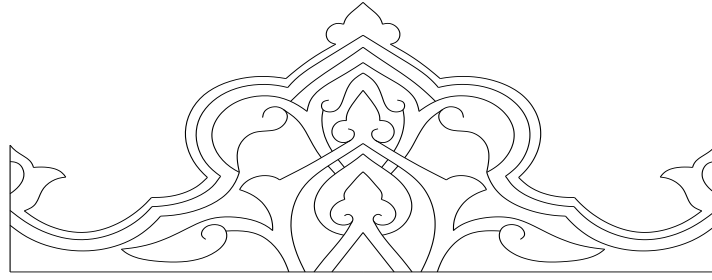
Çizim 82 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A12 Kubbe- tığ



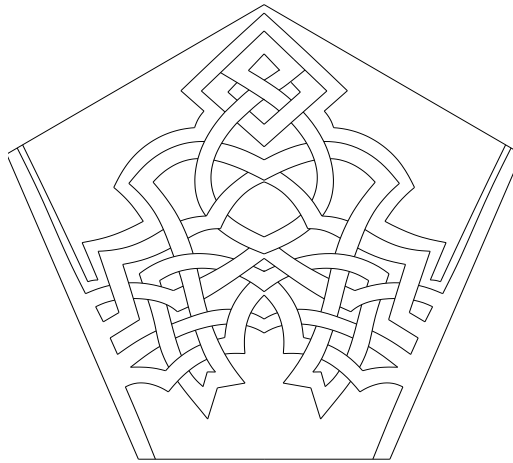
Çizim 83 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A12 Kubbe -pandantif şemse



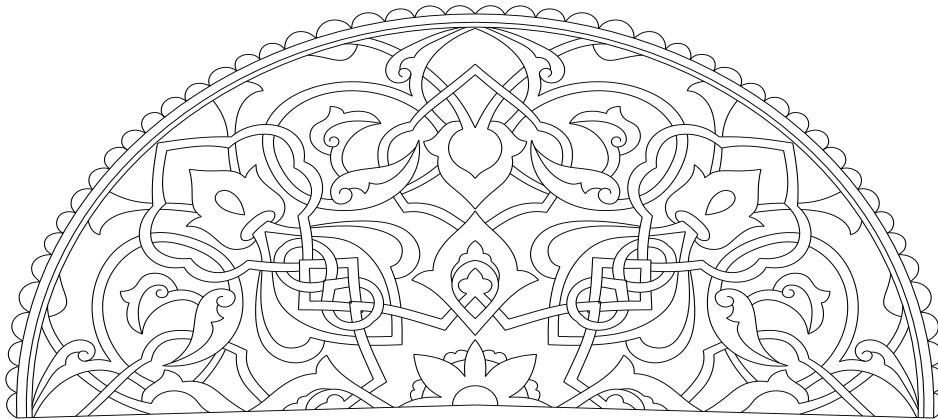
Çizim 84 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A13 Kubbe



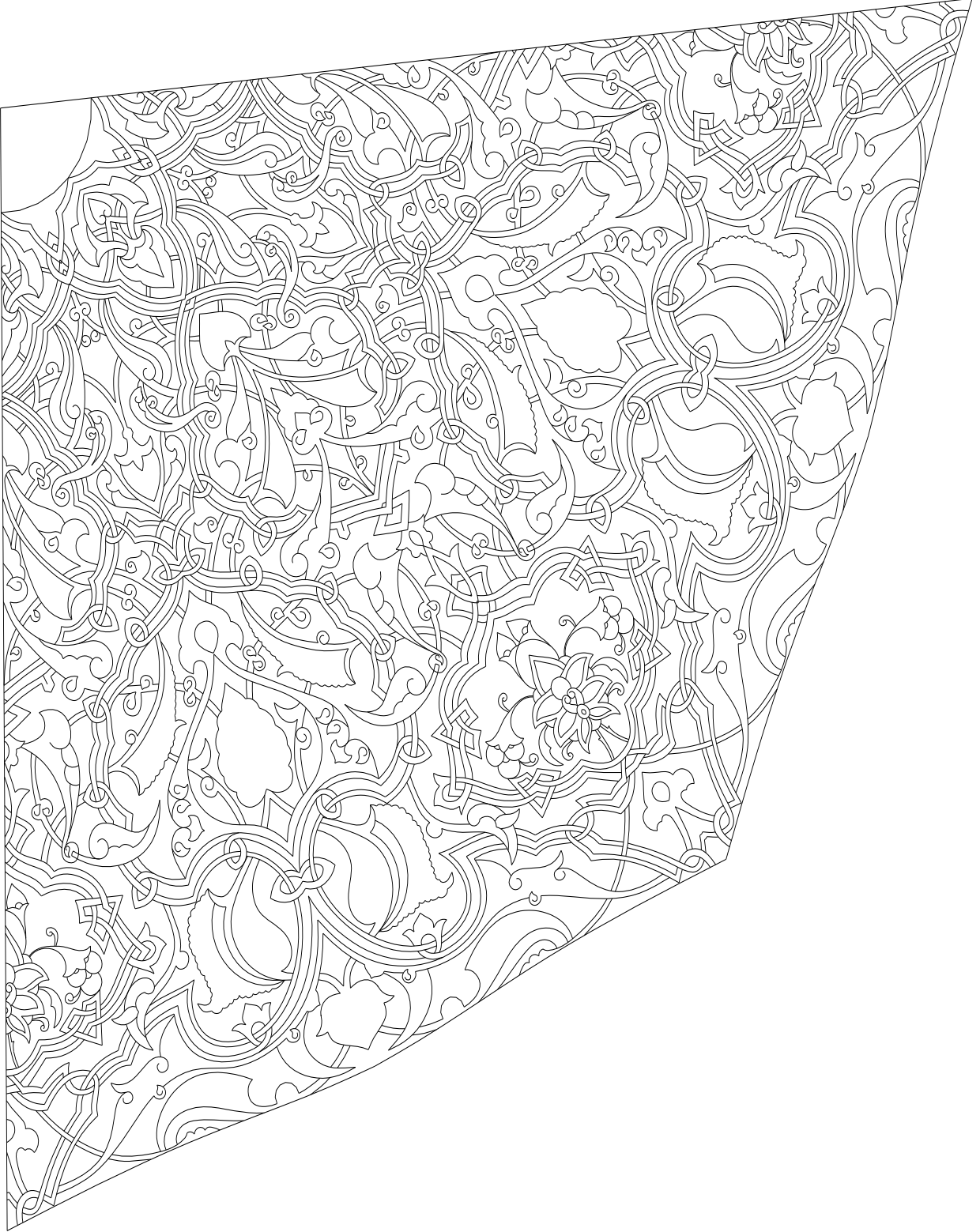
Çizim 85 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A13 Kubbe



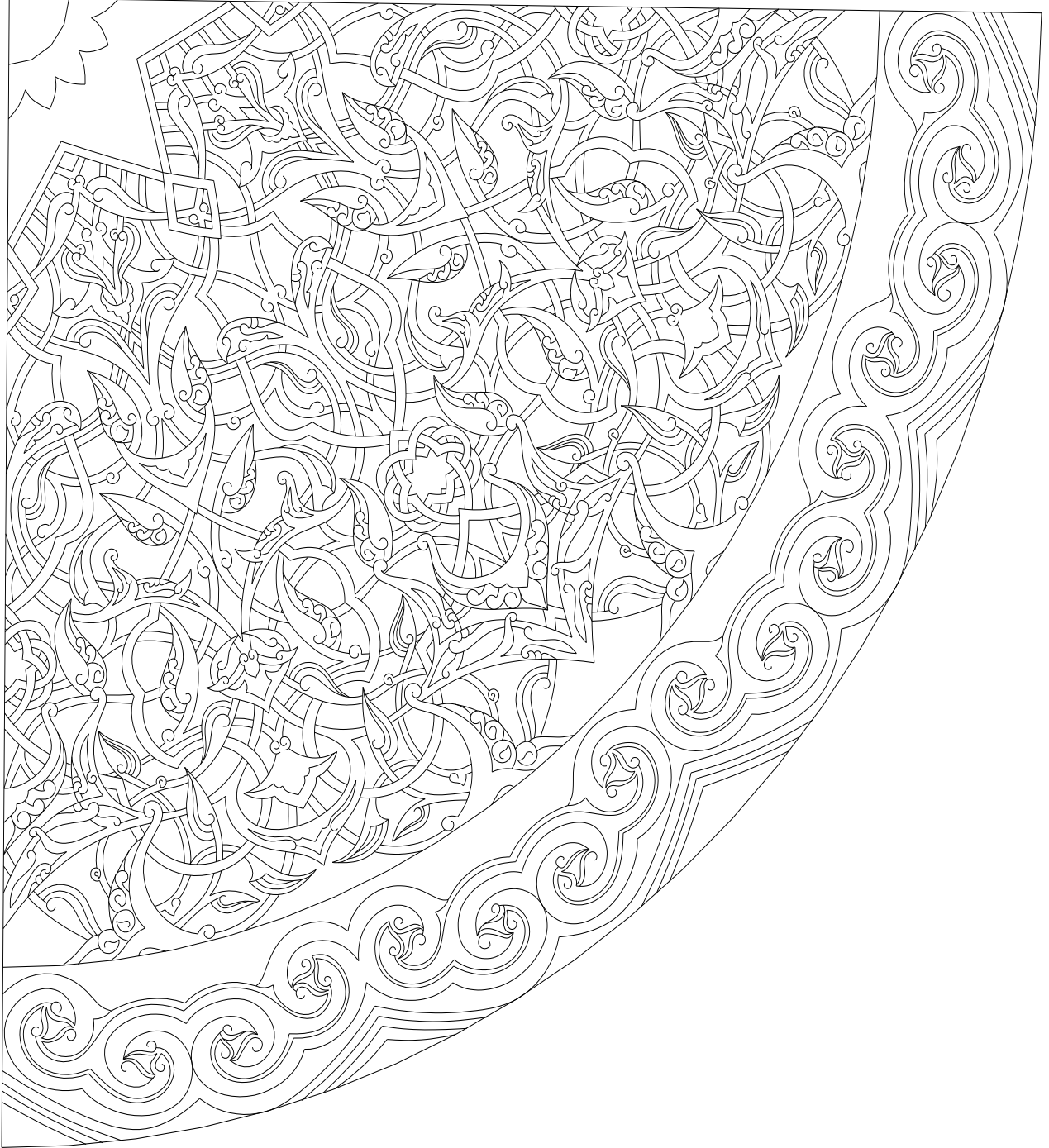
Çizim 86 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A13 Kubbe pendentif düğümü



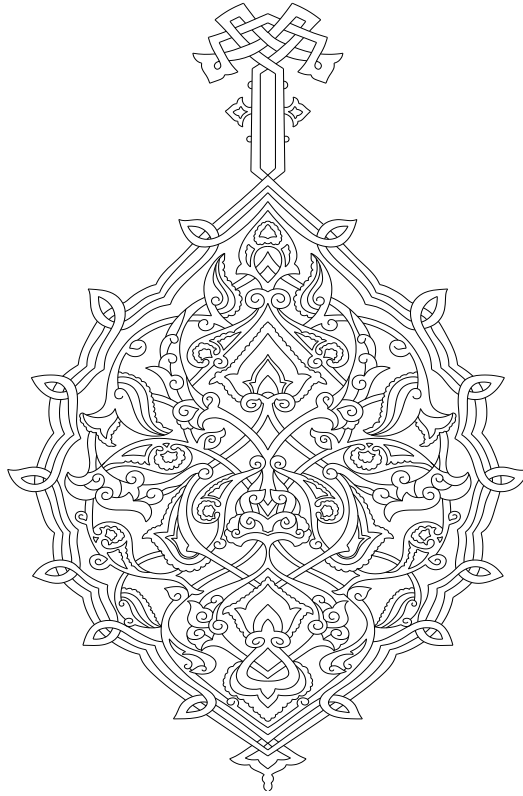
Çizim 87 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A13 Kubbe pendentif şemse



Çizim 88 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A14 Kubbe



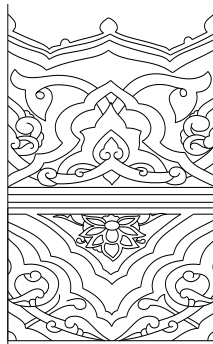
Çizim 89 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A15 Kubbe



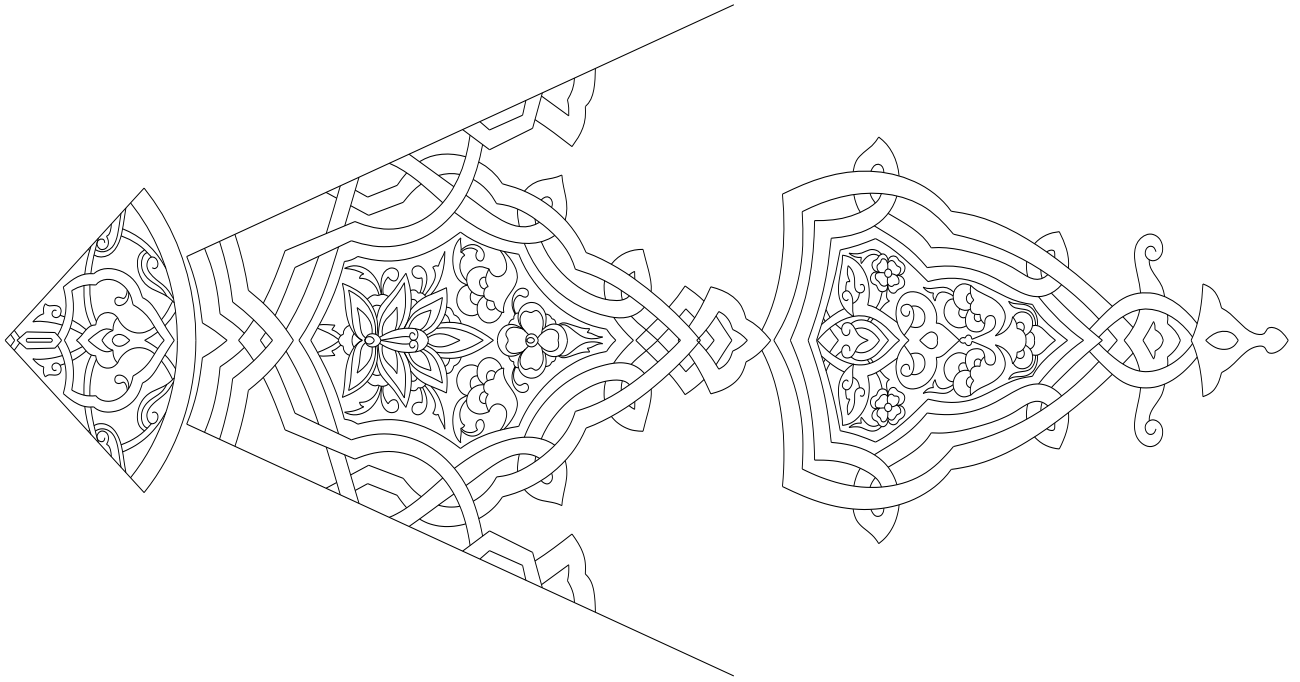
Çizim 90 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A16 - A22 Kubbe



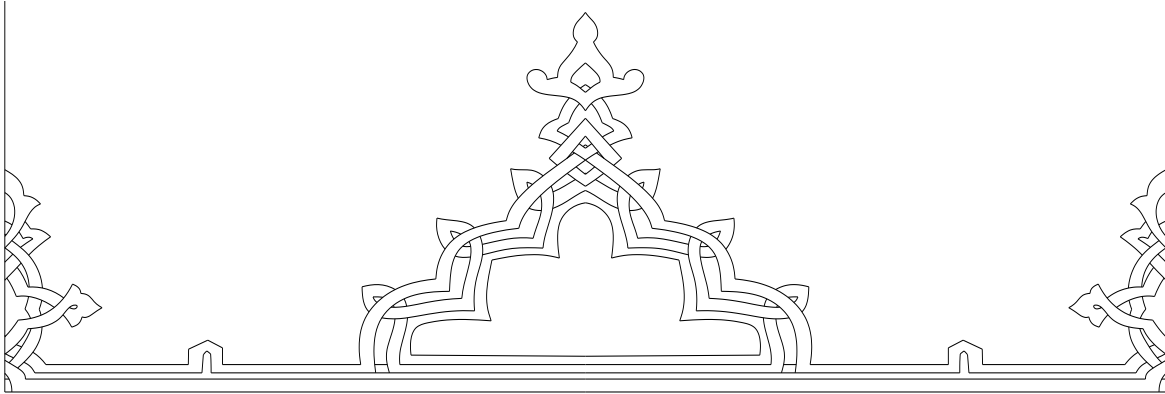
Çizim 91 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A16 - A22 Kubbe



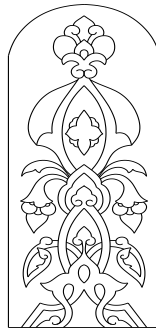
Çizim 92 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A16 - A22 Kubbe



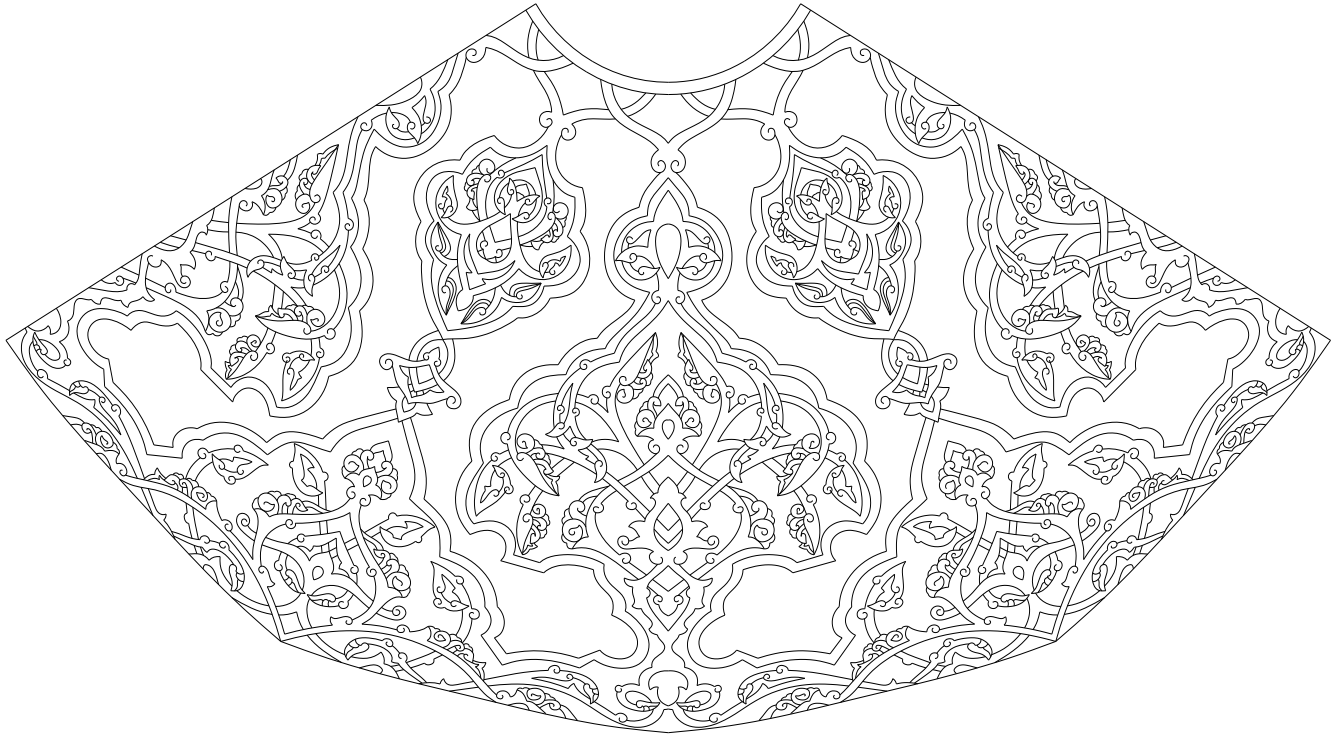
Çizim 93 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A17 - A21 Kubbe



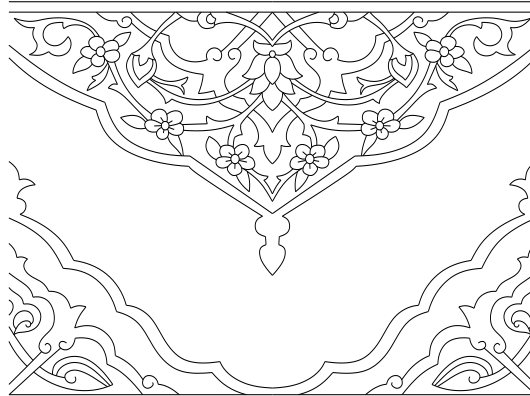
Çizim 94 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A17-A 21 Kubbe



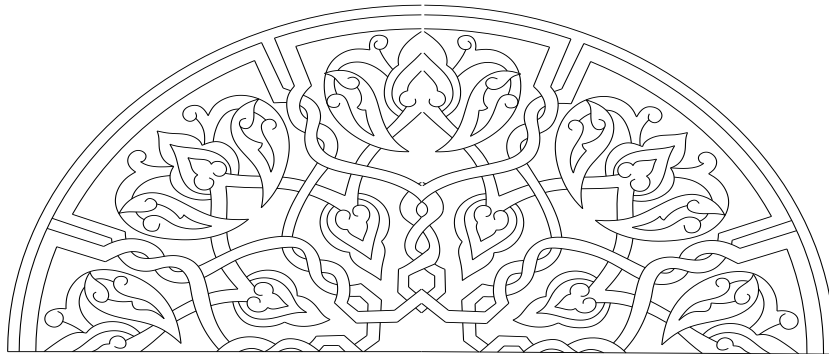
Çizim 95 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A17 - A21 Kubbe kasnak motifi



Çizim 96 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A18 -A20 Kubbe



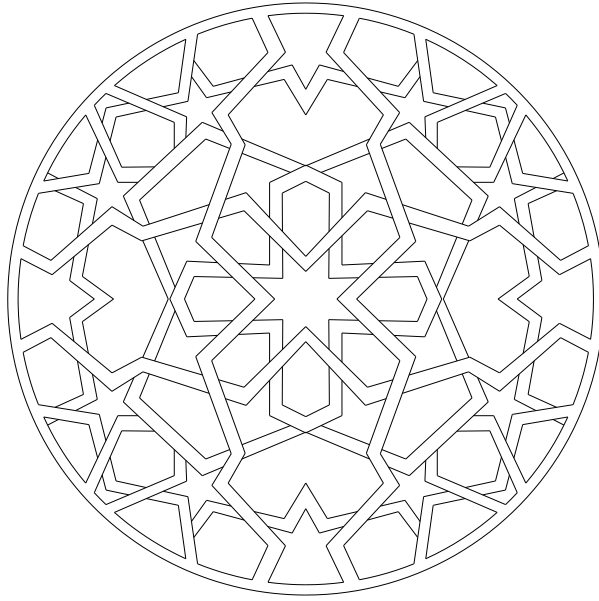
Çizim 97 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A18 - A20 Kubbe



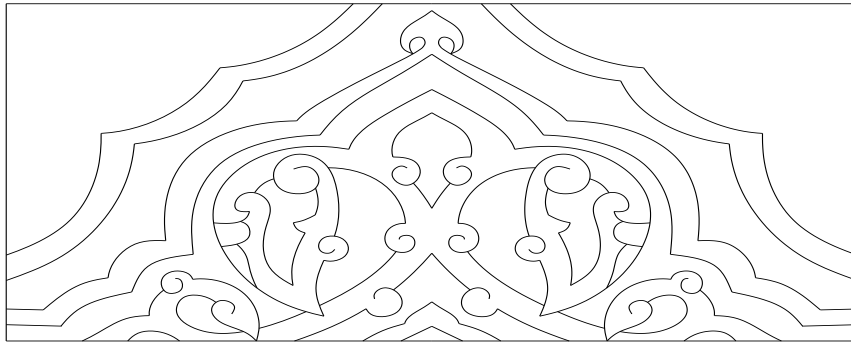
Çizim 98 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A18 - A20 Kubbe



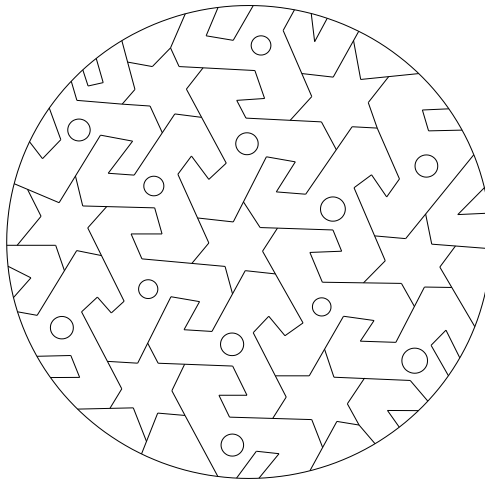
Çizim 99 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A19 Kubbe



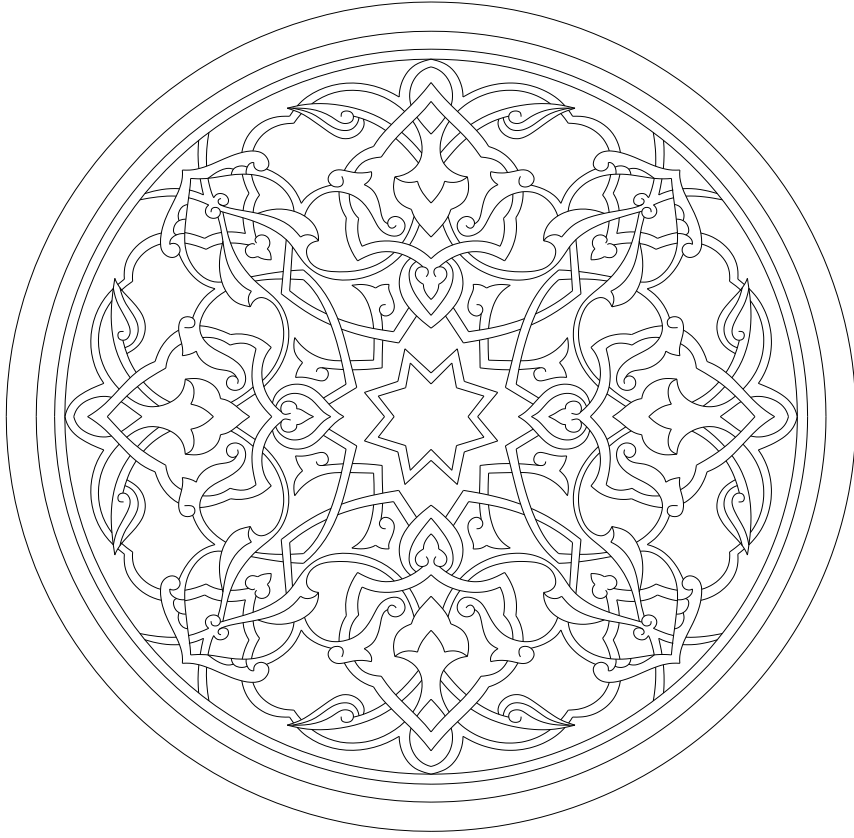
Çizim 100 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A19 Kubbe- göbek



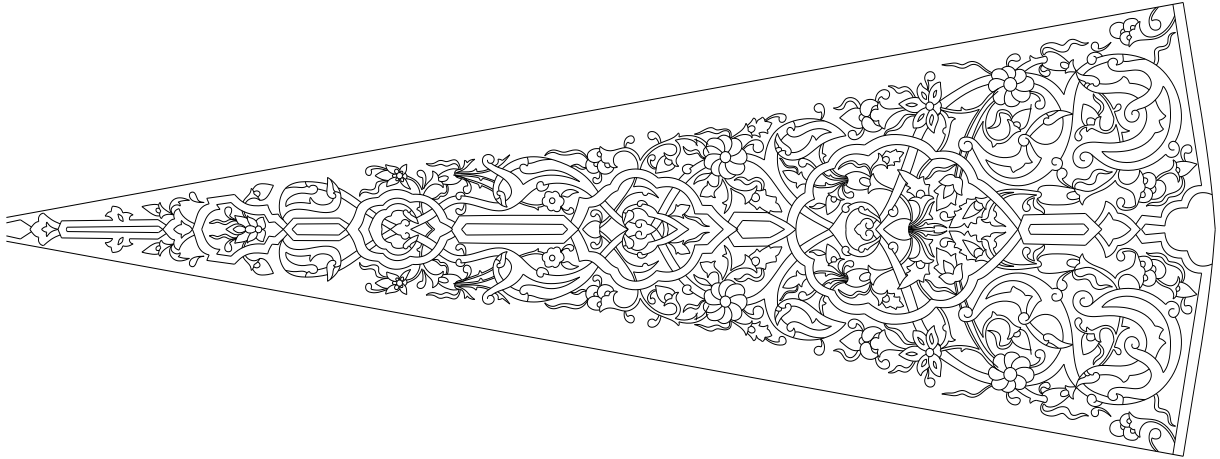
Çizim 101 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A19 Kubbe



Çizim 102 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A19 Kubbe



Çizim 103 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A20 Kubbe -göbek



Çizim 104 - Edirne Üç Şerefeli Camii (1448) A22 Kubbe

X. DEĞERLENDİRME

