

**T. C.  
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ  
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI  
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**KONYA SULTAN SELİM / SELİMİYE CAMİSİ'NDEKİ  
KALEM İŞİ ÇALIŞMALARININ GRAFİKSEL AÇIDAN  
İNCELENMESİ**

**Bekir KABAKCI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman  
Doç. Dr. Mehmet BAŞBUĞ**

**Konya-2011**



**T.C.**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü**



**BİLİMSEL ETİK SAYFASI**

Öğrencinin	Adı Soyadı	Bekir KABAKCI
	Numarası	085217021010
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi / Resim-iş Eğitimi
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/>
Tezin Adı	KONYA SULTAN SELİM/SELİMİYE CAMİSİ'NDEKİ KALEM İŞİ ÇALIŞMALRININ GRAFİKSEL AÇIDAN İNCELENMESİ	

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.**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü**



**YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU**

Öğrencinin	Adı Soyadı	Bekir KABAKCI
	Numarası	085217021010
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi / Resim-iş Eğitimi
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Mehmet BAŞBUĞ
Tezin Adı	KONYA SULTAN SELİM/SELİMİYE CAMİSİ'NDEKİ KALEM İŞİ ÇALIŞMALARININ GRAFİKSEL AÇIDAN İNCELENMESİ	

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan ..... başlıklı bu çalışma 14.../06.../2011 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı  
Doç. Dr. Mehmet BAŞBUĞ

Danışman ve Üyeler

İmza

Yrd. Doç. Dr. A. Gani  
ARIKAN  
Yrd. Doç. Nihat ŞİRİN

*(Handwritten signatures)*

## ÖNSÖZ

Süsleme sanatı, tezyini fonksiyonunun yanında toplumların sanat anlayışlarını tanıtmaya bakımından önemlidir. Türkler, henüz göçebe hayatı yaşarken bile sanatı buldukları ortama, kullandıkları eşyaya başarıyla taşımışlardır. Sanat bir süs unsuru olmaktan çıkıp adeta bir yaşam biçimi halini almıştır. Orta Asya bozkırlarından günümüze kadar gelen tezyini sanatlar, zenginliğin yanında, işçilikteki titizlik, göz zevki ve el emeği, kısacası bir sanat kolu olarak medeniyet tarihindeki saygın yerini bulmuştur.

Tezyini çalışmalar içerisinde geniş bir yere sahip olan kalem işleri, mimari yapılarda sıva, ahşap, taş ve mermer gibi yapı elemanlarına uygulanmıştır. Sıva üstü kalem işleri nem ve sudan etkilenmelere maruz kaldığı için büyük bir kısmı orijinal haliyle günümüze kadar gelememiştir. Bu bağlamda Konya Selimiye Camisi'ndeki kalem işi çalışmalarının kaynaklarda belirtilen değişik tarihlerde üç defa restore edildiği bilinmektedir.

Bu araştırmada, Türk tezyinatının temelini teşkil eden motiflerin, Konya Selimiye Camisi'nde uygulanmış olan örnekleri grafiksel açıdan incelenmiştir. Grafik tasarımı ilke ve elemanları (çizgi, doku, renk, biçim-şekil, ölçü, yön, bütünlük-uygunluk, oran orantı, ritim-görsel devamlılık, denge, vurgu, zıtlık) bağlamında incelemesi yapılan kalem işlerini yüksek lisans tezi olarak araştırma yapmama vesile olan ve bu hususta her yönü ile yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Sayın Doç. Dr. Mehmet Başbuğ'a şükranlarımı arz ederim. Çalışmalarım esnasında kendilerini birçok defa rahatsız ettiğim Sayın Yrd. Doç. Dr. A. Gani Arıkan, Yrd. Doç. Dr. Fatih Başbuğ, Yrd. Doç. Dr. Özcan Özkarakoç ve Öğr. Gör. müzehhibe Nurcan Sertyüz hocalarıma ve aileme teşekkürlerimi sunarım.

**Bekir KABAKCI**  
**Konya-2011**

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
Bilimsel Etik Sayfası.....	i
Tez Kabul Formu.....	ii
Önsöz/Teşekkür.....	iii
Özet.....	iv
Summary.....	vi
Kısaltmalar ve Simgeler Sayfası.....	viii
Tanımlar.....	ix
Giriş.....	1
1.1. Amaç.....	2
1.2. Önem.....	3
1.3. Sınırlılık.....	3
1.4. Yöntem.....	4
<b>BİRİNCİ BÖLÜM- TEZYİNİ SANATLAR VE GELİŞİM SÜRECİ.....</b>	<b>5</b>
<b>2. Tezyini Sanatlar.....</b>	<b>5</b>
2.1. Türk Bezeme Sanatını Tarihi .....	5
2.2. Türk – İslam Sanatı Estetiğinde Tezyini Sanatların Oluşum Felsefesi ve Uygulama Amacı.....	7
2.3. Kalem İşi Çeşitleri.....	17
2.3.1. Sıva Üstü Kalem İşi ve Tekniği.....	19
2.3.2. Taş ve Mermer Üstüne Kalem İşi ve Tekniği.....	20
2.4. Kalem İşi Çalışmasında Kullanılan Malzemeler.....	20
2.4.1. Boya.....	20
2.4.2. Fırça.....	22
2.4.3. Desen Kağıdı.....	23
2.4.4. Kalem.....	23
2.4.5. Kömür Tozu (Silkme Tozu).....	23
2.5. Kalem İşi Çalışmasının Uygulama Şekli ve Aşamaları.....	24

2.5.1.Desen.....	24
2.5.1.1. Desen Planının ve Desenin Çizilmesi.....	25
2.5.1.2. Desenin İğne ile Delinmesi.....	28
2.5.1.3. Desenin Silkelenmesi.....	29
2.5.1.4. Motiflerin Boyanması.....	29
2.5.1.5. Tahrir Çekilmesi.....	30
<b>İKİNCİ BÖLÜM – KONYA SULTAN SELİM / SELİMİYE CAMİSİ.....</b>	<b>32</b>
3.1. Sultan Selim / Selimiye Camisi'nin Mimari Yapısı.....	32
3.2. Sultan Selim / Selimiye Camisi'nin Kalem İşi Çalışmalarındaki Desen Çeşitleri ve Örnekleri.....	39
3.2.1. Pano Özelliği Taşıyan Simetrik Desenler.....	39
3.2.2. Ulama Desenler.....	40
3.2.2.1. Tam Simetrik Ulama Desenler.....	40
3.2.3. Geometrik Desenler.....	40
3.2.4. Kenar Bezemeleri (Bordürler) ve Sınıflandırılması.....	41
3.2.4.1. Teklik Kenar Bezemeleri.....	42
3.2.4.1.1. Tek Şerit Kenar Bezemeleri.....	43
3.2.4.1.1.1. Köşeli ve Yuvarlak Tek Şerit Kenar Bezemeleri.....	43
3.2.4.2. Çiftlik Kenar Bezemeleri.....	43
3.2.4.3. Üçlük Kenar Bezemeleri.....	43
3.2.4.4. Simetrik Kenar Bezemeleri.....	44
3.2.4.4.1. Enine Düz Simetrik Kenar Bezemeleri.....	44
3.2.4.4.2. Boyuna Simetrik Kenar Bezemeleri.....	45
3.2.4.5. Yürüyen Münhanili Kenar Bezemeleri.....	45
3.3. Sultan Selim / Selimiye Camisi'ndeki Kalem İşi Çalışmalarındaki Kullanılan Motifler ve Anlamları.....	45
3.3.1. Bitkisel Motifler.....	45
3.3.1.1. Hatayi.....	46
3.3.1.2. Goncagül.....	47

3.3.1.3. Penç.....	48
3.3.1.4. Palmet ve Lotus.....	49
3.3.1.5. Yaprak.....	50
3.3.2. Soyut Motifler.....	41
3.3.2.1. Rumi.....	52
3.3.2.2. Bulut.....	55
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM – KONYA SULTAN SELİM / SELİMİYE CAMİSİ’NDEKİ KALEM İŞİ ÇALIŞMALARININ GRAFİKSEL AÇIDAN İNCELENMESİ.....</b>	<b>58</b>
4.1. Grafik Tasarım .....	58
4.1.1. Grafik Tasarım Elamanları.....	59
4.1.2. Grafik Tasarım İlkeleri.....	62
4.2. Sultan Selim / Selimiye Camisi’ndeki Kalem işi Çalışmalarının Grafik Tasarım İlke ve Elemanları Açısından İncelenmesi.....	64
4.2.1. Harim Kısmı Genel Değerlendirme.....	64
4.2.2. Ana Kubbe.....	66
4.2.3. Aslan Göğsü (Pandantif).....	70
4.2.4. Büyük Yarım Kubbe (Tromp) ve Kemer.....	70
4.2.5. Küçük Yarım Kubbe (Tromp) .....	72
4.2.6. Mahfil Kemerlerinin Arasındaki Üçgen Köşebentler.....	73
4.2.7. Harim Kısımındaki Küçük Kubbeler.....	74
4.2.8. Birinci Kademe Pencere Bordürü.....	75
4.2.9. En Alt Kademedeki Pencere Üstleri.....	76
4.2.10. Mihrap Motifleri.....	76
4.2.11. Minber Motifleri.....	77
4.2.12. Son Cemaat Yerindeki Küçük Kubbeler.....	77
Sonuç.....	78
Kaynakça.....	81
Ekler.....	85
Özgeçmiş.....	151



**T. C.**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü**



Öğrencinin	Adı Soyadı	Bekir Kabakcı
	Numarası	085217021010
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi / Resim-İş eğitimi.
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Mehmet Başbuğ
Tezin Adı	Konya Sultan Selim / Selimiye Camisi'ndeki Kalem İşi Çalışmalarının Grafikselsel Açından İncelenmesi.	

### ÖZET

Tezini sanatlardan olan kalem işi çalışmaları, Türk-İslam sanatında çok köklü bir geçmiş ve birikime sahiptir. Bu birikim kültür tarihimizin geniş bir kısmını kapsamakta olup, birçok alanda varlığını göstermiştir. Bunlardan sıva, taş, mermer, deri, kumaş, kâğıt ve ahşap gibi satırlar üzerine uygulanarak kalıcı eserler ortaya konmuştur. 16. yy. yükselme döneminde Osmanlı askeri, ekonomi, bilim ve siyasi alanda zirveye ulaşmış, bunlara paralel olarak sanatta da aynı ihtişamı yakalamıştır. Konya Selimiye Camisi de yapılış dönemi olarak aynı zaman dilimine denk gelmektedir. İşte bu sebepten konu ayrı bir önem kazanmaktadır. Bu tür çalışmalar, sanatın ve sanatçının, grafik ilke ve elemanları açısından eserleriyle hangi noktada olduğunu ve sanatsal dehasının ufuklarını görebilme fırsatı sunmaktadır. Konu grafik elemanlarından; çizgi, renk, doku, biçim-şekil, ölçü ve yön çerçevesinden ele alınmış, grafik ilkelerinden olan; bütünlük-uygunluk, oran-orantı, ritim, görsel devamlılık, denge, vurgu ve zıtlık gibi yargılarla değerlendirilmiştir. Mekâna uygulanan tezyinatın, kompozisyon olarak bir bütün halinde mimari projenin yapısı içindeki durumu, renklerdeki uyum ve doku etkisi, çizgilerdeki oranlar, ışık alma miktarında renklerin mekâna olan etkisi, biçim ve şekil olarak mekânın mimari yapısına uyumluluğu açısından ele alınmıştır. Ayrıca ölçü açısından mimari projeye desenlerin birbirine oranı, kompozisyonda birimlerin kendi aralarındaki büyüklük-küçüklük dengesi değerlendirilmiştir. Grafik ilkeleri açısından ise; kompozisyonların bütünlüğü ve uyumu, bunu sağlayan oran orantı ile motiflerin kendi içindeki ritim ve görsel devamlılığı incelenmiştir. Kullanılan renklerin ve kompozisyon yoğunluğunun denge ve oran durumunun ne şekilde sağlanmaya çalışıldığı, belirtilmiş olan hususlarda vurgu'nun miktarı ve zıtlık ilkesinden hangi oranda faydalandığı araştırılmıştır. Selimiye Camisi'ndeki kalem işi çalışmaları günümüz sanatına ve sanatkârına ilham kaynağı olmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada, günümüz kalem işi çalışmalarının ilham aldığı 16. yüzyıl Osmanlı dönemi eserinin, yukarıda bahsedilen ilke ve elemanlar açısından irdelenmesi amaçlanmıştır. Konunun araştırılması aşamasında referans



kaynaklar taranmış, arşiv belgelerine ulaşılmış, edinilen bilgiler, grafik ilke ve elemanları açısından değerlendirilmiştir. Kalem işi çalışmalarının fotoğrafları çekilerek desen şeklinde çizilmiş böylece çalışma görsel olarak desteklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk-İslam Sanatı, Tezyinat, Kalem işi çalışması, Grafik Tasarım İlke ve Elemanları.



**T. C.**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü**



Öğrencinin	Adı Soyadı	Bekir Kabakcı
	Numarası	085217021010
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi / Resim-İş eğitimi.
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Mehmet BAŞBUĞ
	Tezin İngilizce Adı	Examination of Hand Carved Works in Konya Sultan Selim-Selimiye Mosque in Terms of Graphical Aspect

### SUMMARY

Hand carved works that is one of adorning arts has long-standing background and accumulation. This accumulation covers a large scale of our culture history and has been existed in many fields. It has been applied on plaster, stone, marble, leather, cloth, paper and wooden surfaces and permanent works have been composed. In 16<sup>th</sup> century, Ottoman Empire came to a head in military, economical, science and political fields and paralleling those it caught the same magnificence in art. The building period of Konya Selimiye Mosque occurred in same time slice. So, the subject has a different importance. This kind of works present us opportunity to see in which point the art and artists with their works regarding graphic principles and elements and to see horizons of artistic mastermind. We tried to consider the point regarding graphic elements as line, color, texture, style- shape, size and direction frame. We aimed to evaluate together with graphic principles as entirety - conformity, rate-proportion, rhythm, visual continuity, balance, emphases and contradiction values. Adorning that was applied to area, standing within entirety at current structure of architecture project, conformity in colors, thickness rate at lines, the colors affects to area at lightening amount of mosques, texture that was composed on the wall, the conformity of place to architectural structure of place regarding style and shape, also motifs balance within composition among units regarding dimension with architectural project have been evaluated. Regarding graphic principles, the entirety of study and conformity within this entirety, the rate and proportion that provides this conformity, rhythm and visual continuity of motifs within themselves have been examined. It has been researched that how, in what rate used color and composition density was tried to be provided as balance and the concepts as contradiction, emphasis at those stated points were tried to get benefit in what rate and measure. The hand carved works in Selimiye Mosque have been inspiration resource today art understandings and artists. The objective of thesis has been stated as to search this period work which affected today art understandings considering those contributions and affects in aspect of above mentioned principles and components. While researching the subject, resource scanning was

performed and documents in the archive were reached. Obtained current data has been evaluated graphical aspect. Hand carved works was taken photo and so the study has been supported visually.

Key words: Turkish – Islamic Art, Adorning, Hand carved work, Graphic Design Principles and Components.

**KISALTMALAR**

<b>cm</b>	: Santimetre.
<b>m</b>	: Metre.
<b>mm</b>	: Milimetre.
<b>MÖ</b>	: Milattan önce.
<b>MS</b>	: Milattan sonra.
<b>yy</b>	: Yüzyıl.

## TANIMLAR

**ARABESK:** “Arap işi”, “Arap tarzı” anlamına gelir. İslam sanatında büyük bir uyum ve denge ile birbirine girmiş iç içe geçme motiflere batılıların verdiği ad.

**BORDÜR:** Pervaz ve kenar suları şeklinde bir araya gelen motiflere denir. Şerit bezeme.

**CETVEL ÇEKMEK:** Yapılan süslemenin içine ve dışına düz çizgiler çekmek. Cetvellerin kalınlığı motifin büyüklüğü, mesafenin uzaklığına göre değişebilir. Bu çizgilerin kalınlığı genellikle 1,5cm. ile 6cm. arasında olmaktadır.

**DESEN:** Renkli veya renksiz, tonlu ya da tonsuz çizgi resimler.

**HARİM:** Camide namaz kılınan dâhili kısım.

**HENDESİ:** Geometrik, geometri ile ilgili.

**HÜSNÜ HAT:** Eski (Arap) harflerle yazılan güzel yazılar.

**İMARET:** Bayındırlık. Yoksullara yiyecek dağıtılmak üzere kurulan hayır evi.

**KANAVİÇE:** Motiflerin sınır çizgisi olup büyüklüğünü, genel görünüşünü veya silüetini gösteren naif çizgilerdir.

**KAVSARA:** Kemer ve tonozun içbükey alt yüzeyi.

**KOMPOZİSYON:** Parçaların bir bütün içinde düzenli olarak bir araya getirilmesi. Terkip.

**KUZU:** Cetvelle desenin arasına gelen ve desenlerin zeminin bitişini belirleyen, kalınlığı motiflerin uzaklık mesafesine ve büyüklüğüne göre 4mm. ile 8mm. arasında değişen çizgilere denir.

**KÜLLİYE:** Cami ile birlikte medrese, hamam, bedesten, imaret gibi dini ve sosyal muhtevalı birkaç binanın aynı zamanda yapılmasıyla meydana getirilen yapılar topluluğu.

**MAHFİL:** Camilerde parmaklıkla çevrili yüksekçe yer.

**MALAKARİ:** Tavan ve duvarlara alçak kabartma olarak yapılan renkli alçı bezeme. Malayla çalışıldığı için malakârî denmiştir. Alçı bezemeyle kalemkârın birleşiminden oluşan bir bezeme türüdür.

**MİHRABİYE:** Taç kapılarda her iki yanda yer alan mihrap benzeri hücre.

**MOTİF:** Bir tablonun, bir figürün yahut tezyini resmin esasını teşkil eden şekil ve unsurlara denir.

**MUKARNAS (STALAKTİT):** Mimaride, içerdeki bir kısımdan dışarıya, altta bulunan bir sathıtan üsteki satha geçmek için, küçük taş veya tuğladan yapılmış prizmatik bindirmeler, kademeli geçişler.

**PANDANTİF (ASLAN GÖĞSÜ):** Kubbeyi taşıyan kemerlerden veya duvarlardan kubbeye geçmek için, dairevi veya çokgen kaide elde etmek üzere kemer köşelerine yapılan içbükey üçgen mimari unsur.

**PAYANDA:** Yapıda duvarların yıkılmasını önlemek için duvarların dış tarafına yapılan genellikle dört köşeli dayanak

**ROZET:** Merkezdeki bir yıldızın etrafında yer alan geometrik veya bitkisel karakterli çeşitli şekillerin meydana getirdiği süs.

**RÖLEVE:** Mevcut bir yapının yerinde yapılan ölçümlere dayanarak hazırlanan plan, kesit ve görünüşleri ile ayrıntı çizimlerinin tümü.

**SON CEMAAT YERİ:** Cemaate yetişemeyenlerin sonradan namazını kılabilmeleri için ayrılmış yer.

**ŞEMSE:** Güneş şeklinde süsleme motifi. Oval veya daire şekillerinde olur. Ayrıca eski kitap ciltlerinin kapakları üzerine kabartma olarak yapılan yıldızlı göbeklere de denir.

**TEZYİNAT:** Süsleme, dekorasyon. Bir şeyi güzel göstermek için üzerine yapılan süsler, nakışlar ve resimler. Bezeme.

**TROMP (YARIM KUBBE):** Kare planlı bir mekândan üstteki kubbeye geçmek için yuvarlak bir kaide elde etmek maksadıyla köşelere yerleştirilen yarım kubbe şeklinde mimari eleman.

**TONOZ:** Bir boşluğun üstünü kapatmak için yapılan kavisli örtü.

**ÜSLUP:** Bir devrin ya da bir sanatçının kişiliği, bir eserin teknik, renk, kompozisyon biçim ve anlatım bakımından özellikleri.

**ÜSLUPLAŞTIRMA(SİTİLİZE):** Bir varlığı onun esas karakterini bozmadan daha basit ve sade bir ifadeyle resmetme.

## 1. GİRİŞ

İnsanoğlu var olduğu günden itibaren oturduğu mekânı ve kullandığı her şeyi estetik anlamda güzelleştirmiştir. Mağara duvarlarındaki resimlerde, çizgilerde ve formlarda bu kaygı açıkça ortaya konmuştur. Kazılarda elde edilen tarih öncesi devirlere ait eşya ve malzemelerde süslemelerin yapılmış olduğu ve bu meşguliyetin her dönemde varlığı görülmektedir. Süslemenin terminolojik karşılığını “abidevi yapıların, evlerin ve kullanılan eşyaların belli desen ve şekillerin bezemesidir” şeklinde tarif etmek mümkündür. İlk medeniyetlere ait elde edilen eserlerde görülen süslemeler, genellikle düz ve eğri çizgilerin birbirine çarpmasından veya kesmesinden meydana gelen şekillerden ibarettir. Bunun yanında nokta, dairesel ve helezoni şekillerde süsleme biçimleri görülmektedir (Günüç, t.y. : 1).

Türk süsleme sanatının temelleri Orta Asya’ya dayandırılmaktadır. Türklerin tarih sahnesine çıktıkları ilk devirden günümüze kadar geçen zaman diliminde toplumdaki değişik inançların ve düşüncelerin etkisiyle farklı konuları içeren süsleme unsurlarını üretmeye başlamışlardır. Hayvansal ve bitkisel şekillerden stilize edilerek kullanılan rumi, hatayi, goncagül, penç, bulut, yaprak, geometrik şekiller, zencerek ve münhaniler en çok bilinen motif çeşitleridir.

Bu motifler, sanatkârlar tarafından kullanım alanı olarak kendilerine birçok mekân bulmuşlardır. En sık rastlanılan motifler genelde mimari yapıların iç süslemelerinde kullanılmaktadır. Özellikle Selçuklu ve Osmanlı’da, mimari yapılar değişik teknik ve malzemededen tezyin edilmiş olup, bakanları hayran bırakacak şekilde adeta dantel gibi işlenmiş kapı portalleri, çini, taş, mermer, revzen ve kalem işlerinin birçoğunda kullanılmış ve orijinal haliyle bu günlere ulaşmıştır. Konya Selimiye Camisi’ndeki kalem işleri de günümüze kadar ulaşan eserlerden olup, belli dönemlerde restorasyondan geçmiştir. Bu araştırmanın yapılmasına yönelimin temel nedenlerden biri; yapılan bu restorasyonların aslına uygun olarak gerçekleştiği hususunda oluşan kuşkuları irdeleyip gerçekliliğini ortaya koyabilmektir.

Sertyüz'e (1998: 5) göre; *“Sultan II. Mahmut (19.yy.), Ermeni ustalara ‘‘Nakkaşlık’’ müsaadesi verdikten sonra, iş tamamen çığırından çıkmış, bizim mzehhiplerimiz de zamana uyarak ne olduğu belirsiz desinatrlerin çizdikleri desenleri kullanır olmuşlardır’’* demektedir.

Bu açıklamadan yola çıkararak Osmanlı'nın son dönemlerinde kalem işlerinde yapılan restorasyon çalışmalarının da liyakatsiz ellerden çıkmış olma ihtimali var mı? Sorusunu akla getirmektedir. Konya Selimiye Camisi de en son 1914 yılında restore edilmiş olup çalışmanın, Ermenilere nakkaşlık müsaadesi verilmesinden yaklaşık yüz yıl sonra yapılmış olması, restorasyon sonucu kalem işlerinin, tasarım ilkeleri ve elamanları açısından orijinalliğine sadık kalınarak yapılıp yapılmadığı hususundaki şüpheleri gidermek adına yapılmaya çalışılmıştır. Ayrıca, Konya'da inşa edilen günümüz camilerinin bazılarında (Alavardı mah. Aksarıncı camisi, Fatih-Işıklar mah. zdilek camisi, eski matbaacılar sitesinin kuzeyinde Muhtar camisi, Yeni Buğday Pazarı camisi, Karatay ilçesi Sarıcalar köyü camisi), Selimiye Camisi kalem işlerinin taklidinin yapılmış olması dikkat çekicidir. Bu yönüyle Selimiye Camisi kalem işleri, günümüz kalemkarı için iyi bir örnek olduğu kanaatiyle, kompozisyon tasarımının temel unsurlarından birçoğunu içine alan grafik tasarım ilkeleri ve elamanları çerçevesinde değerlendirip günümüze yansıyan bu çalışmanın olumlu ve olumsuz etkilerini görebilmektir. Bunun neticesi olarak, günümüz kalemkarlarının sanata bakışını, kompozisyon ve motif çizim kurallarından ne ölçüde haberdar olduklarını, taklidini yapmış oldukları çalışmanın hangi ölçüde ve hassasiyette ortaya konulmuş olduğunu görebilmek adına birçok sorunun cevabının bulunmaya çalışılmıştır.

### **1.1. Amaç**

Osmanlının yükselme döneminde yapılmış olan caminin kalem işi çalışmaları değişik dönemlerde restore edilmiş olup yapılan son restorasyon 1914 yılında gerçekleştirilmiştir. Osmanlının son dönemlerinde tezyini sanatlarda bozulmalar ve sanatın özünden uzaklaşmaların yaşandığı bilinmekte olup, batının etkisiyle sanattaki bu yozlaşmadan ülkemizdeki birçok tarihi mekândaki kalem işi çalışmaları da



nasibini almıştır. Bu olumsuz etkinin Sultan Selim Camii kalem işi çalışmalarında grafik ilke ve elemanları açısından etkilenip etkilenmediği, etkilenmiş ise bunun ne ölçüde olduğunu görmek ve bunun tespiti amaçlanmıştır. Caminin kalem işleri, kompozisyon ve renk açısından günümüz nakkaşlarınca beğenilmiş olması ve yeni yapılan birçok camiye kopya edilmesi dikkat çekmektedir. Aynı hataların bilinçsizce tekrar edilmemesi adına dikkatleri çekmek amaçlanmıştır.

### **1.2. Önem:**

Her alanda olduğu gibi sanatta da zirveye ulaşıldığı kabul edilen 16. yy. Osmanlı'nın, Konya'daki eserlerinden Sultan Selim / Selimiye Camisi'nin kalem işi çalışmalarını grafik tasarım ilke ve elemanları açısından incelenmesi zengin kültürel mirası devam ettirmemiz açısından önemlidir. Ayrıca 1914 yılında yapılan son restorasyon çalışmasının aslına uygun yapıp yapılmadığını değerlendirmek, 19.yy. da Osmanlı'da başlayan sanattaki yozlaşmanın Sultan Selim Camisi'ndeki etkisini ortaya konulması gerekmektedir. Restorasyondan sonra yapılmış olası hataları tespit etmek, bulunan hataların düzeltilmesi hususunda çözüm ve yöntemleri önermektir. Konu, sanatın kendi içindeki disiplinine bağlı kalarak gelecek kuşaklara aktarımına yardımcı olabilme açısından önem arz etmektedir.

Bir başka mühim hususta, sıva üstü kalem işleri çabuk deforme olup uzun süre nem ve suya karşı korunamamaktadır. Kalem işi çalışmalarının gelecek nesillere aktarımı hususunda görsel olarak fotoğraflarla belgelenerek motiflerin çizimleri yapıp kaynak oluşturulmaya çalışılmıştır.

### **1.3. Sınırlılıklar**

Konu Konya Sultan Selim/Selimiye Camisi'ndeki sıva ve mermer üstü kalem işi çalışmaları ile sınırlıdır. Bu mimari eserde süsleme unsurları olarak kullanılan kalem işi süslemeler grafik tasarım ilkeleri açısından incelenecektir. Bundan önce konunun daha iyi anlaşılabilmesi için mimari eserle ilgili araştırmanın giriş bölümünde tarihi bilgi verilecektir. Tarihi süreç içinde binanın geçirmiş olduğu restorasyonlarda ne gibi değişiklikler olmuş tespiti yapılacak ve sanatın kendi içindeki

kural ve disiplini çerçevesinde olması gereken ilk orijinal hali ile karşılaştırma yapılacaktır.

#### **1.4. Yöntem**

İlk olarak konu ile ilgili literatür taraması yapıldı. Bu tarama Selçuk Üniversitesi; Merkez Kütüphanesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Kütüphanesi, İlahiyat Fakültesi Kütüphanesi, Mimar Sinan Üniversitesi Kütüphanesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphanesi, Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi, Konya İl Halk Kütüphanesi ve özel kütüphanelerdeki yazılı ve görsel eserleri kapsamaktadır. Konu ilgili bölümlerin fotokopileri alındı. Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü arşivinden kaynak belgeler temin edildi. Bilgisayar teknolojisi ile internetten yararlanıldı. Caminin kalem işi çalışmalarının fotoğraf çekimleri için Konya il müftülüğüne ve valiliğe dilekçe yazılarak izin alındı. Çekilen fotoğraflar üzerinden motiflerin tamamının, orijinaline bağlı kalınarak çizimleri yapıldı. Çekilen fotoğraflardan, uygulanmış olan kalem işleri motif, kompozisyon, teknik, dönem ve üslup yönüyle incelendi. Bu incelemenin sıhhatli ve isabetli yapılabilmesi için kaynaklardan ve bilirkişilerin görüşlerinden faydalanıldı. Toplanan bilgiler, fotoğraf ve çizilen desenlerle desteklenip çalışma tamamlandı.

## BİRİNCİ BÖLÜM- TEZYİNİ SANATLAR VE GELİŞİM SÜRECİ

### 2. Tezyini sanatlar

Yüzyıllar boyunca, Türk'ün sanat zevkini, estetik anlayışını, günlük hayattaki yerini ve önemini en mükemmel şekli ile terennüm eden sanat dallarından biri tezyinatıdır. Tezyinat kelimesi birçok dekoratif sanat ve zanaatları içinde barındıran bir terimdir. Birol'a (2010: 8-30) göre *“Tezyin, Arapça “zeyn” kelimesinden türemiş olup, “süs” manasına gelir. Tezyin etmek, “süslemek”, tezyinat ise bunun çoğulu, yani “süslemeler” anlamını taşımaktadır. Bu sebepten tezyini sanatlarına günümüzde, süsleme veya mana bakımından daha yakışan bir isimle “bezeme sanatları” da denilmektedir. Avrupa dillerindeki ismi ise, “dekoratif sanatlar” dır”*. Bezeme sanatları deyince; tezhip, hat, kalem işi, çini, ebru minyatür gibi buna benzer sanat dalları gelmektedir. Geniş ve farklı coğrafyaları kapsayan bu sanat dalları arasında ki bağlantıyı iyi kurabilmek adına, Türk bezeme sanatı tarihi hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır.

#### 2.1. Türk Bezeme Sanatının Tarihi

Türk kültürünün ve sanatının temelini oluşturan, Türk sanat geleneklerinin özünü koruyan, maziden günümüze Türk kültürünün devamını sağlayan, Türk kimliğini çizen geleneksel sanatlardır. Bu manada millet bilincini anlamak, milli kimliği tanımak ve tanıtmak gerekmektedir. Çünkü bir milletin tarihi yaşadığı hayattır. Kültürü ise, kendi tarihi içinde yaşarken edinmiş olduğu inanç ve davranış biçimidir. Bu kültür, sahip olduğu gelenekler ile nesilden nesile aktarılır. Gelenekler aynı zamanda ait olduğu milletlerin kimliğini belirlemektedir. İşte bu nedenle geleneksel sanatlar, milli kültürün temel taşlarından biridir.

Tarihin sayfalarını geriye çevirerek Türk sanatının mazisine göz atacak olursak, Orta Asya bozkırlarının, önemli Türk kültür merkezlerine vatan olduğu ve buralarda Türk sanatının ilk meyvelerinin yeşerdiği görülmektedir. Türklerin siyasi tarihleri yanında, kültür tarihinin de bu bozkırlarda başladığı, çeşitli iklim ve coğrafyalarda, farklı inanç ve medeniyetlerin ışığında gelişerek buradan Anadolu yarımadasına gelerek Selçuklu-Osmanlı medeniyetlerine zemin hazırladığı tarihi bir gerçektir.

Uzun yıllar komşusu olduğu Sasani ve Çin medeniyetiyle yakın teması olan Orta Asya Türk devletleri, kendilerine has bir sanat üslubu yakalamışlardır. Büyük Hun Devleti'nden günümüze kadar tıpkı bir zincirin halkaları gibi devam eden Türklerin sanat geleneği, sanat tarihi dünyasında küçümsenmeyecek kimliğe ve yere sahiptir (<http://www.kalemguzeli.net/turk-bezeme-sanati.html>, 2009).

Türklerin bu sanatı tanınması, Orta Asya bozkırlarında başlar. Yarı göçebe bir hayat yaşayan ilk Türkler, oturduğu çadırın içini bezeme ihtiyacı duymuş, dokuduğu kilime, halıya, keçeğe renkli motifler koymuş, kullandığı çanak çömleğini, kaşığı, giydiği libasını, başına bağladığı yemenisini, yorganını, döşegini, hatta hayvanının üzerine koyduğu eğere kadar kullandığı her eşyayı, zevkine göre bezemiştir. Böylece Türkler, henüz göçebe hayatı yaşarken bile sanatı, buldukları ortama, kullandıkları eşyaya başarıyla taşımışlardır. Ayrıca sanatı, sadece süs unsuru olarak görmemiş, hayatın içinde yaşanır hâle getirmişlerdir. Bilhassa İslâm dinini kabul ettikten sonra yaratılmış her şeyin muhteşem bir sanat eseri olduğunu idrak ederek saygı duymuşlardır. Onun için Türklere göre sanat, hayatın hem süsü, hem de bizzat kendisi olmuştur (Bırol, 2010: 31).

Orta Asya Türk sanatında hayvan ve insan figürleri süsleme elemanları için yoğun bir şekilde tercih konusu olmuştur. Türlerin İslâm'la tanışmasından sonra özellikle Selçuklu devleti sanatı ile birlikte yavaş yavaş, stilize edilmiş hayvan ve bitki motiflerine doğru yönelmeye başlamıştır. Bu günkü manada geleneksel sanatlarımızın süsleme unsurlarını oluşturan süsleme elemanları Selçuklu döneminde biraz daha belirginleşmeye başlar. Osmanlı'ya gelindiğinde ise figür tamamen terk edilir ve Türk-İslam sanatları diye tabir edilen geleneksel sanatlarımız en mükemmel ve görkemli kimliğine ulaşmış olur. 15.- 16. yüzyıllar bezeme sanatlarının her alanda en üstün seviyesine ulaştığı bir dönemdir. Buna paralel olarak süsleme motiflerinde de büyük bir zenginlik görülür. Kullanılan motiflerdeki her birim bu dönemde milli karakterine kavuşmuş, tutarlı, dengeli ve estetik açıdan, kusursuz bir nitelik kazanmıştır (<http://www.kalemguzeli.net/susleme-sanatlarimizda-rumi.html>, 2011).

1520-1556 yılları arasında Şahkulu'nun geliştirdiği saz üslubu yaygın bir uygulama alanı bulmuş 17.yy. ortalarına kadar geçerliliğini korumuştur. 18. yy. da ise Batı'dan gelen ilk etkiler, henüz kuvvetli olan geleneksel Osmanlı sanatı ile birleşerek yeni üslupların doğmasına vesile olmuştur. II. Mahmut'un, Ermeni ustalara "Nakkaşlık" iznini vermesiyle sanatta özgünlük tamamen çığırından çıkmış. 18.yy. da Ali Üskidari'nin sanattaki direnci ve hassasiyeti Avrupa etkisinin önünü kesmeye yetmemiştir. 1914'de "*Medrese-tül Hattatin*" adı ile Bab-ı Ali caddesi üzerindeki Sıbyan Mektebi açılmıştır. Okulun amacı hat sanatları, tezhip, cilt ve ebru gibi eski sanatların gençlere öğretip devamını sağlamaktır. 1936'da Okulun adı "*Şark Tezyini Sanatlar Mektebi*" olmuş ve Güzel Sanatlar Akademisi' ne bağlanmıştır. Türk tezhip sanatının kaybolmaması, yeniden canlandırılıp gelecek nesillere aktarılması konusunda Necmeddin Okyay, A.Süheyl Ünver, Muhsin Demironat ve Rikkat Kunt'un önemli çabaları olmuştur (Sertyüz, 1998: 4-5-6).

Günümüzde birçok üniversite bünyesinde kurulan Güzel Sanatlar Fakültelerinde ve özel atölyelerde, geleneksel sanatlar usta ellerde gelecek kuşakları aktarılmaya çalışılmaktadır.

## **2.2. Türk-İslam Sanatı Estetiğinde Tezyini Sanatların Oluşum Felsefesi ve Uygulama Amacı**

Kültür tarihinde var olan bütün sanat eserlerinin bir dünya görüşü ve birikimi vardır. Türkler yaşamış oldukları coğrafyalarda farklı din ve kültürlerin etkisiyle birçok sanat eserleri meydana getirmişlerdir. Türklerin İslam dini ile tanışmasından sonra sanat alanında çok büyük bir değişim ve gelişim sürecine girilmiştir. Bu değişim süreciyle ortaya koymuş olduğu eserleri "İslam Sanatı" adı altında kendi kültür ve inanç yapısına uygun bir şekilde sentezleyerek özgün hale getirmiştir.

Sanat kelimesinin lügat manası, marifet, hüner, ustalık olarak verilmektedir. "Sanatger" veya "Sanatkâr" ise, sanatı iş edinen kimse demektir. Fakat her hüner ve marifet sanat sayılmamaktadır. Sanat, bir anlatış, bir ifade ediş şeklidir. Anlatılan ise, sanatkârın iç ve dış dünyasıdır. Başka bir deyişle, insanın yaşadığı dünyayı gönül

gözü ile seyrederken gördüklerini, hissettiklerini sembollerle anlatmasıdır. Sanat, düşünülen, hissedilen duygu ve düşüncelerin maddede biçimlenerek vücut bulması, varlık kazanması veya mananın maddeye yansımalarıdır, Her sanat eserinin temelinde, onu var eden bir mana ve duygu kavramı mevcuttur. Sanat, toplumu manen besleyen değerlerin, beşeriyeti yücelten mesajların, çizgi, şekil, renk veya ses aracılığı ile estetik bir düzen içinde çevreye aktarılmasıdır. Sanatkâr bunu yaparken duygularını, düşüncelerini, kendine ait bir üslûpla anlatabilmenin arzu ve arayışı içindedir. Bunu başarmanın sırrı, gönle düşen aşk ile zekâ ve yetenekte gizlidir. Onun için atalarımız, “Aşk olmayınca meşk olmaz” diyerek bu gerçeği en veciz şekliyle ifade etmişlerdir(Birol, 2010: 14).

Sanat, Çam’a (1997: 2) göre *“insanların gördükleri, işittikleri, his ve tasavvur ettikleri olayları ve güzellikleri, insanlarda estetik bir heyecan uyandıracak tarzda ifade etmesidir. Ayrıca sanat eseri niteliği kazanmış olan bütün çalışmaların ortak noktasında insan elinden çıkmış olması, güzel ve orijinal olması gerekmektedir.”*

Yapılan bu tanımlardan da anlaşıldığı gibi, sanatçılar yapmış oldukları eserlerde sadece kendi duygu, bilgi, düşünce, zevk, inanç ve heyecanlarını değil, aynı zamanda yaşadığı toplumun bütün bu değerlerini dile getirmişlerdir. Bu nedenle bir sanat eseri insanlara bir yandan heyecan verirken diğer yandan ait olduğu dönemin insanların hayata bakışını, değer yargılarını, kültür ve medeniyetini yansıtmaktadır. Bu düşünce ve duygunun temelinde güzel görme ve gördüğü güzellikten estetik haz alma, daha da ötesinde ebedi güzelliğe olan özlem ve buna kavuşma arzusunun bir arayışı yatmaktadır.

İnsanoğlu süslemeyle, cismin ve mekânın saf, donuk yapısını hareketlendirmiş ve anlamlı kılmıştır. Yani, genel olarak plâstik unsurlar cansız ve hareketsiz iken, yapılan süsleme ile hareketlendirilip canlandırılmıştır. Böylece kendi kültürü ve sosyal yapısını, tabiatla girmiş olduğu karşılıklı alışveriş ve algılayışla yansıtmış olur. Başka bir ifadeyle sanatçının obje üzerindeki refleksi ve onu şekillendirmesidir

(Çaycı,2008:129). Bu şekillendirme konu ve üslup olarak toplumların inanç yapılarına göre biçim almış ve yönlenmiştir.

Çam'a göre (1997: 55) *“İslam da tasvirin Hıristiyanlık ve Budizm gibi dinlerin aksine ibadetin bir parçası olmaması, hatta namaz kılınan yerlerde bulunmasının kötü (mekruh) sayılması, Müslüman yapılarında, kitaplarında, kullandıkları eşyalarda, estetik ihtiyaç ve duygularını değişik bir dille ifade etmenin yollarını aramalarına sebep olmuştur. Bunun sonunda İslam sanatı daha önceki mevcut sanatların aksine figüratif ve natüralist bir sanat olmaktan kurtulup soyut bir sanat haline gelmiştir. Yine, İslam dininin, tasviri ibadet mahallindeki varlığını kabul etmeyip, fakat günlük kullanımda bazı kısıtlamalarla kabul etmesi, bunu yaparken de diğer dinlerin sembolleri durumundaki şekillere kesin tavır takınması, İslam sanatının, orijinal bir sanat olmasını sağlamıştır. Bu sayede yazı, yalnızca bir anlaşma vasıtası olmaktan çıkmış sanat haline gelmiştir. Tezhip ve minyatürde doğu ve batı dünyasındaki benzerleri ile kıyas kabul etmeyecek kadar şaheserler yaratmış, ebru gibi yalnızca İslam dünyasına has sanat eserleri vermiştir. Eğer tasvir, İslam'da mabetlerde hoş karşılanıp, diğer birçok dinde olduğu günlük hayatta da fazlasıyla teşvik görmüş olsaydı, Bizans, Roma ve Sasani sanatını kopyası durumuna düşecek ve geometrik kompozisyonlarıyla, mukarnaslarıyla, hatayi ve rumi bezemeleriyle, üsluplaştırılmış minyatürleriyle herhalde bu gün orijinal bir sanat olma hüviyetini elde edemeyecekti.”*

Bu orijinallik İslam sanatına özgü his, duygu ve heyecan gibi insana has algılamalara yeni bir boyut kazandırmıştır. Böylece Müslümanlar hem Allah'a duydukları his ve heyecanlarını dile getirmek hem de ibadetlerinin ruhani bir atmosferde daha feyizli olmasını sağlamak mabetlerini soyut nakışlarla tezyin etmek yoluna gitmişlerdir. Bu süsleme, duvar veya sıva üzerine yapılan mimari tezyinat olabildiği gibi yazılar da olabilmektedir. Camilerdeki süslemeler devirden devire ve bölgeden bölgeye bazı değişiklikler arz etmekle birlikte bu süslemelerin en bariz özelliği, tabiatı olduğu gibi taklit eden realizmden şiddetle kaçınılması, nesnelerin soyutlaştırılarak ifade edilmesidir. Eşyayı ve kişileri olduğu gibi resmetmek yerine,

onları yorumlayarak, üsluplaştırarak, yani belli prensipler içerisinde değişikliğe uğratarak, ya da figürleri bitki veya çizgilerin arasında saklayarak tasvir etmek düşüncesi, orijinal bir İslam süsleme tarzının zeminini oluşturmuştur. Böylelikle sınırları ve ilham kaynakları madde dünyasının sınırlarının ötesine taşıyan, Allah'ı madde âleminin ötelinde aramaya çalışan, seyredenleri sonsuzluk âlemine götürmeyi amaçlayan yeni bir sanat anlayışı elde edilmek istenmiştir. Bu anlayışın bir neticesi olarak, İslam süsleme sanatlarının bütün safhalarındaki sivil yapılarda ve eşyalarda gördüğümüz insan, kuş ve hayvan motifleri üsluplaştırılarak elde edilmiştir. Figürler öyle üsluplaştırılmıştır ki adeta bir hayal perdesi arkasında görünen şematik varlıklar haline gelmiştir. Türk İslam sanatları kendi düşüncesindeki "ilah'ı anlatmak için en etkili araç olarak, sembolleri, figürleri, tabiatçı desenleri değil bu gibi kompozisyon ve anlatım tarzını seçmiştir. Zira İslam sanatkarı, bir sanat eserindeki şekil ve figürü, tabiattan ne kadar uzaklaştırıp soyutlaştırırsa onların dünyadan o kadar uzaklaşacağına ve tabiatüstü kavramları hatırlayacağını kabul etmiştir (Çam, 1997: 61-63-64). Bu şekilde düşünen İslam sanatkarı, Allah'ı diğer inançlardaki gibi somut olarak değil, soyut olarak algılamaya çalışmıştır. Bunun nedeni ise, İslam akidesindeki Allah inancının bu yönde olmasından kaynaklanmaktadır. Objeye fazla önem vermeden, soyut ve kavramsal bir olaya yönelmektedir. Soyut kavramsal düşünce ile kastedilen olgu, motiflerin başkalaşımıyla yeni bir imaj yaratma düşüncesi olmalıdır. Bunun temel sebebi de, rahim ve rahman sıfatlarına sahip ve her şeyden münezze bulunan İlahi aşkın karşısında, beşerin haddini bilmesi olarak ifade edilebilir. Bunların yanında belki de asıl vurgulanmak istenen şeyin, tevhit ve var olmanın delilleri olarak da yorumlamak mümkün olmaktadır (Çaycı, 2008: 129-130).

Tür-İslam sanatında önemli bir yere sahip olan Türkler, bir yandan sadelik içinde güzelliği ararken diğer yandan da yaratılmıştan Yaradan'a ulaşmak istemiş, bunun için tabiatın ölçülerine, nispetlerine ve temel çizgilerine sadık kalarak teferruatı atmıştır. Modelini kendi dünya görüşüne göre çizerken esaslara sadık kalmasının kaynağını; Yaradan'a olan bağlılık, edep ve hayranlık duygusundan almıştır. Böylece hem modelini kopya etmemiş, hem de kendi yorumunu katarak



çokluktan birliğe ulaşmanın yollarını aramıştır. Sanatını icra ederken bile sürekli Allah'ın rızasını kazanmanın hesabını yapıp o gayret doğrultusunda çalışmıştır. Teferruatı atıp sadeliği araması, zihnindeki Allah'ın rızasını ümit etme düşüncesindeki sadeliği ve duruluğu muhafaza edip o hedeften alıkoyucu her türlü engellerden arınma hassasiyeti olarak ta nitelendirilebilir. Türkler tezyini sanatlara imzalarını atarken modellerini gerçekçi bir bakışla tabiattan almışlar. Sivilizasyon veya üsluplaştırma adı verilen yolun, sanat dünyasında bir dönüm noktası olduğu ve klasik motiflerin bu metotla ortaya çıktığı söylenebilir. Böylece tezyini sanatlarımızda ne tabiatın kopyasını, ne de tamamen zıt düşen şekilleri görmek mümkündür (Biol ve Derman, 2004: 14).

İslam mantığında sanatın çok meşru ve önemli bir konumu vardır. Kur'an harflerinin çeşitli istifleriyle yaratılmış güzellikler, insandaki fitri güzellik arayışının yani onu adım adım Mutlak Güzel'e yaklaştıran yönelişin meyveleridir. Bu açıdan bakıldığında sanat fitri bir olgu olmanın yanında kutsal bir uğraştır (Can ve Gün, 2006: 30-31).

İslam sanatı temel olarak, tevhit'ten, yani, İlahi birliğin tefekküründen ya da vurgusundan çıkarmaktadır. İslam sanatı, tam anlamını Kuran'ın biçiminden değil hakikat'inden, biçimsiz özünden almaktadır (<http://www.endulus.net/endulussanat/islamsanati.htm>, 2011).

İslam sanatkârı, Kuran'daki gökyüzü ile ilgili ayetlere bakarak bu ayetlerin ışığında sanatına ve eserlerine yön vermeye çalışmıştır. İslam sanatı güzelliğini hikmetten alır, güzellik esas olarak evrensel Hakikat'in ifadesidir. Bu ifadeye göre;

*“Muhakkak ki göklerde ve yerlerde mü'minler için ibret alınacak ayetler vardır”* (casiye /2).

*“O Allah ki, birbiri ile uyumlu yedi sema yaratmıştır. Sen O Rahmanın yarattığında hiçbir nizamsızlık göremezsin. Haydi, çevir gözünü de bak, hiçbir*

*çatlak, kusur görebilir misin? Celalim hakkı için biz o dünya semasını takım takım kandillerle donattık” (mülk/ 3.4.5).*

Türk ve İslam mimari süsleme sanatının en çok sevilen ve en zengin motiflerini teşkil eden yıldız ve çokgen motifleri Kuran’daki bu tür tefekkür ayetlerinin bir neticesidir. Yıldız motifleri, diğer yıldız kümeleri ve çokgenlerle birleşerek insan ruhu üzerinde çok derin ve ulvi tesirler uyandıran girift kompozisyonlar (arabeskler) meydana getirmiştir. Bu motiflerin başlama ve bitiş noktaları belli değildir. Çizgiler belli zikzaklar çizerek devam eder. İnsan gözü onları takip etmekte aciz kalır. Bu Allah’ın ezeli ve ebedi (başı ve sonu olmayan sonsuz bir varlık) olduğunu çizgilerle ifadeden başka bir şey değildir. Bununla insan, ister istemez kâinattaki düzeni, intizamı ve bunun gerisindeki ilahi kudreti hatırlayıp tefekkür etmektedir (Çam, 1995: 65).

Motifler, başlangıçta tabiattan alınmış olmakla beraber, tabiatın gerçekliğine uymayan, biçim vermede doğrudan doğruya simetriye dayanan bir düzen oluşturmaktadır. Bütün görünüşlerin arkasındaki birliği arayan Müslüman zekâsı, durmadan dönüp duran noktanın sırrını, nerede başladığı ve nerede bittiği belli olmayan, sonsuz devamlılık fikrinin yorumunu şekillerle, yani arabesk’le çözmüştür. Müslüman sanatçı, “öylece durur gibi” gördüğümüz halde ”yeniden yeniye akıp giden” âlemin düzenli yapısındaki ilk prensibi, yani dönüp duran noktayı, ritmi yakaladığı an, zaman hapisanesinden kurtulacağını düşünmüştür. Nitekim ritim, arabesk’te en üstün seviyede gerçekleşmiştir. Uygulandığı sath sınırlı olmasına rağmen yöneldiği her istikamete sonsuzluğa doğru hareketine devam eden, geriye dönüşleri, tekrarları ve hamleleriyle ebediyeti çağrıştırmaktadır. Arabesk, tatmine varan düşüncüyü ve uzaydaki galaksiler, gezegenler arası ritmik düzeni ifade eden bir form olarak değerlendirilmektedir (Ayvazoğlu, 1992: 68).

Karahanlılar devrinde sadece süsleyici özellikler taşıdığı düşünülen birçok şeklin bazı olağanüstüklere dikkati çeken işaretler olduğu kabul edilir. Bu nedenle bazı Anadolu abidelerinde gördüğümüz geometrik çizgi ve

kompozisyonlarda bir ölçüde ritüel şekiller, kolektif arzular, dini ve mistik tasavvurların varlığını aramak yerinde olur. İslami devir Türk süslemesinde gördüğümüz yıldızlar kısmen İslam öncesine kadar uzanan bir inanç sisteminin ürünü, kısmen de İslami inanç ve felsefeye bağlı olan kompozisyonlardır. Tek motiflerde; gamalı haç, haç, altı köşeli yıldız v.b. Sembolik anlam aramak doğru olabilir, ancak sonsuz karakterdeki kompozisyonlar İslam düşüncesinin eseri olmaya daha yatkın olmalıdır.

İslam süslemeciliğinde geometrik kompozisyonlarının tercih nedenini araştıran pek çok sanat tarihçisi öncelikle bu konuya “tasvir yasağı” problemiyle girerler. Şüphesiz İslam’da tasvirten kaçınıldığı bir gerçektir. Bu durum sanatkarı geometrik şekillerde, yaratıcı olmaya zorlamıştır. Bu düşünüş tarzıyla görüşler, İslam felsefesi ve bir toplum meselesine doğru kaydırılmıştır. Geometrik şekillerin bazı felsefi ve dini kavramları ifade ettiği pek çok yazarın birleştiği bir konu olmuştur. Geometrik şekilleri yapısı yönünden oluşumları incelendiğinde, kompozisyonlardaki matematiksel uyum, tabiattaki maddenin diyalektiği, malzemenin orijinal yapısı ve tekniklerden hareket eden (fonksiyonalist) görüşler olarak toplanabilir. En eski tasvirlerde bile geometrik unsurların varlığı, insanda tabiatı taklit etme gibi bir eğilimden geldiği düşüncesi pek çok bilim adamı tarafından şiddetle savunulmuştur. Bu tezi savunan bilim adamları Ortaçağ İslam sanatlarında da taklit ilkesini geçerli saymışlardır. Teori genellikle her geometrik formun bir işleme tarzından (sepet örgüsünden bir atlamalı doku, tuğla bloklarıyla geometrik derzlerin yapılması gibi) doğduğu görüşünü de benimseyen daha geniş bir nazariye halinde devam etmektedir. Taklit davranışını esas alan görüş tabiattaki geometrik formların insan imajına yansımaları göz önünde tutarken fonksiyonalist görüşle; malzemenin niteliği, form ve doku gibi kavramlar ön plana çıkmaktadır. Geometrik şekilleri ve kompozisyonları açıklarken maddeci görüş daha da ilerleyerek, bu modellerin tabiatta bulunan kristal yapıları ve kar tanelerinin iç yapısına bağlayanlar bile çıkmıştır. Tabiatta var olan fakat çıplak gözle görülemeyen moleküler yapı, kristallerin meydana getirdiği üçlü, dörtlü, altılı

simetrik eksenlerle yapılan modeller ve geometrik kompozisyonlar arasında bağlantılar kurmaya çabalayanlar pek çoktur (Mülayim, 1982: 67- 68- 69).

İslam sanatında kullanılan motiflerin hemen hepsi doğada var olan cisimleri soyutlanarak süsleme elamanı olarak kullanılmıştır. Buna tamamen doğadaki cisimlerin taklidi olarak oraya değerlendirmek yeterli değildir. Sanatçı eserini üretirken doğayı esin kaynağı olarak kullanması olağan bir yöntemdir. Bununla birlikte dinin getirmiş olduğu sınırlılıkları göz önünde bulundurmamak zorunda olması tabii bir durumdur. Bu nedendendir ki sanatçının ve sanat eserini yaptıran kimselerin hayatını bütünüyle dinin şekillendirdiği bir devirle birlikte incelendiğinde ortaya çıkan bu eserlerde Kuran ayetlerin tesirinin bulunması gayet tabiidir. Bu sebeptir ki, daha önce Roma ve Bizans eserlerinde görülen geometrik kompozisyonlar, çokgenlerle yan yana sıralanmasından meydana geldiği halde, İslam sanatında geometrik kompozisyonların esasını yıldızlar teşkil etmiştir. Üstelik bunlar çok daha girifttir.

Türk-İslam sanatları tabiattan ve gerçek varlık âleminde niçin mümkün olduğu kadar uzaklaşmış; motiflerini niçin daha ziyade gökyüzünden, uzayın derinliklerinden ve hayal âleminde derlemiştir? Sorusu karşımıza çıkabilir. Bunun sebebi elbette İslam sanatlarının tabiat ve canlı varlıkları sevmemesi ya da resim kabiliyetine sahip olmaması değildir. Batı resminde bile olmayan, İslam sanatında milimetrik alanı bile değerlendiren, israf etmeyen detaylı çalışmalar vardır. Bütün bunlar İslam sanatkarının hayal gücünün ne kadar zengin, el maharetinin ne kadar yüksek olduğunu ortaya koymaktadır.

İslam sanatının bu özelliği, İslam felsefesinin hep fizik ötesi âlemlerle meşgul olması ile yakından alakalıdır. Gerçekten de İslam felsefesinin konusunun çok az kısmını bu dünya teşkil eder, o hep fizik ötesi âlemlerle ilgilenir. Bu durum sanatçının da ufkunu açarak ona yepyeni ve orijinal konular bahşetmiştir. Böylece İslam sanatçısının motif ve konu dağarcığı madde ile sınırlı kalmamıştır. Yunan ve Batı sanatının kullandığı motifleri, teknikleri ve konularını, nasıl ki Yunan

felsefesi, mitolojisi ve Hıristiyanlık belirlemişse, İslam sanatının konularını, motif dağarcığını ve tekniklerini de İslam düşüncesi belirlemiştir. Buradan da anlaşılıyor ki, İslam sanatçısının figürleri üsluplaştırmasının yani yorumlamasının sebebi onu gerçek şekilleriyle anlatmaktaki beceriksizliği değil tabiata, kâinata ve nesnelere bakış tarzı, diğer bir deyişle onları idrak ediş biçimi ve felsefesidir. Sanatkârın Allah'a olan sevgisini ve heyecanını dile getirmek, İslam mesajını en iyi şekilde iletmek için en uygun vasıtaları seçerken tabiattan büsbütün kopması da mümkün değildir. Zira insanın hayal gücü bir ölçüde bu âlemde yani bir bakıma tabiatla sınırlıdır. Diğer taraftan, İslam dini insanı bütün dünyadan elini eteğini çekmeyi telkin eden bir din de değildir. Kulun Allah'a yaklaşması, onun rızasına kavuşmasının yolu, Allah'ın vermiş olduğu dünyevi nimetleri onun rızası doğrultusunda kullanmayı istemektedir. Bu da insanın yaratanına, ham haliyle değil, ruh ve bedenini kötülüklerden temizleyip, söz ve davranışları düzelterek, bütün İslam dünyasında derin felsefi izler bırakan mutasavvıfların söylemiyle ifade etmek gerekirse, “yoğrularak veya pişerek” kavuşulabilecektir. Bu sebepledir ki kuş veya yaprak motifi üsluplaştırılarak rumiye, yine gül tomurcuğu, lale ve kenger palmete dönüşmüştür. Gül ise rozet ya da hatayi şeklini almıştır. İslam sanatındaki çiçeklerin, bitkilerin ve figürlerin yorumlanması, sanatçının onları olduğu gibi değil de işleyerek diğer bir ifadeyle pişirerek sunma arzusundan doğmuştur. İslam sanatkârı tabiattaki realizmden bu sebeple daima kaçmıştır. Kısacası bir Müslüman hem dünyada hem de ahrette Allah'ın rızasına kavuşma istek ve arzusu ile dünyevi nimetleri kullanmaktaki metodu ne ise, İslam sanatkârının Allah'a karşı hislerini, heyecanlarını estetik yoluyla ifade ederken beşeri varlıklarla nesnelere kullanmaktaki metodu da odur. Bunların ham haliyle değil de işlenerek dile getirilmesi gerekir. İslam sanatçısının, ele aldığı motifleri yorumlamasındaki sebeplerinden bir tanesi budur. Bir diğer sebebi ise, İslam inancında bu dünya ve içindeki her şey fanidir. Yani gelip geçici olan her şey yok olacaktır. Mutasavvıflar fani olan bu âlem ve içindekileri bir rüya âleminde yaşar gibi değerlendirip, buradaki eşyaları, şahısları ve olayları da gerçek olarak saymamışlardır. Üstelik rüyanın kendisi de gerçek olmadığına göre olaylar orada mantıklı bir gerçekçilikle algılanamayacağına göre, denizin rengi mavi değil, turuncudur, yaz günü kar

yağabilir, ölmüş insan ölmemiş gibi bizimle yaşayabilir diye düşünen bir sanatçının sanatında bunu aksettirmemesi beklenemez. Bunun için İslam süsleme sanatında asma dalında karanfiller açabilir, ya da bazı bitki motifleri (rumiler) kuş figürleri şeklini alabilir (Çam, 1995: 69-70).

Tasavvufun içtimai ve sosyal hayata yoğun bir şekilde nüfus ettiği dönemlerde sanatkarlar da aşkı çoğu kez fizik ötesi boyutta düşündüğü için böyle bir ruh hali ile yapılan sanat çalışmalarında aynı ruh hali ile kullandıkları desende, motiflerde ve konuyu ele alış biçimlerinde de görülmesi mümkündür. Bir diğer sebebi ise, İslam sanatkarı sanatının temelinde Allah sevgisini koyduğundan Allah'ı şahıs olarak değil soyut olarak gözle görülmeyen bir varlık olarak algıladığı için Allah telakkisi İslam sanatının karakterinde birinci derecede etkili olmuştur. Somut olmayan Allah'ı soyut bir varlık olarak algılaması İslam sanatında kullanılan şekil ve desenlerde soyut olmasını sağlamıştır. Soyut bir Allah inancına sahip olan İslam sanatçısı için Tanrıyı tasvir etmek gibi bir durum söz konusu olamaz. Çünkü O, duygu ve tasavvurların çok ötesindedir. İnsan O'nu ancak eserleri ve sıfatları ile bilebilir (Çam, 1995: 68). Bu sebeple İslam sanatkarı O'nun eserlerine bakarak O'nu anlamaya ve tanımaya çalışmıştır. Bu şekilde O'na karşı his ve heyecanını dile getirme yoluna gitmiştir.

İslam'ın diyalektiği “fani varlıklara bakıp baki olanı” aramak ve özlemek üzerine kuruludur. Müslüman “ölümlüye bakar ölümsüzü”, “çok'a bakar Bir'i”, “sonluya bakar sonsuzu”, “esere bakar müessiri, yaratıklara bakar Yaradan'ı” hisseder; o adeta “gurbette” (Yaradan'a uzak düştüğü kanaatinde) dir ve bütün çırpınışları ile “kurbet” (Allah'a yakın olmanın) peşindedir (Arvasi, 1998: 150).

Netice olarak İslam sanatkarının Allah'a olan sevgisini, özlemini ve hayranlığını sanatındaki giriftlik, soyutluk ve sonsuzluk öğeleriyle ifade etmiştir. Bu ifade kul ile Allah arasındaki derin bir saygı çerçevesinde gelişmiştir. Yaratıcı ile yaratılmış arasındaki sınırlar ve haklar bu çerçevede korunmuştur. İslam sanatkarı sanatındaki hassasiyeti ve soyut yaklaşımı ile Allah'ın büyüklüğünü, sonsuz güç ve kuvvet sahibi olduğunu, azametini sürekli vurgulamış, gerçek sanatkarın O

olduğunu, kendisini de O yüce sanatkârın sanatının taklitçisi olduğunu hiçbir zaman unutmamıştır. Bütün bunların yanında başka bir sebep ise, İslam'ın ilk devirlerinde maddi imkânsızlık ve zaman darlığı nedeniyle ancak zaruri ihtiyacı karşılayacak şekilde sade yapılan bu mescitler, Müslümanların iktisadi güçlerinin artmasıyla birlikte dini mimarlıkta hızlı bir gelişme göstermiştir. Kuran'ın mescit yapımı ve mescitlere hürmetle ilgili ayetleri zaten böyle bir gelişmeyi teşvik eder mahiyetteydi.

Yeni ülkelerin fethedilmesiyle birlikte buralarda karşılaşılan kilise gibi dini yapılar, Müslümanların gayretini büsbütün artırmıştır. İslam dininin, bu mağlup memleketlerin dinlerinden daha üstün olduğuna inanılması, bunun "zarf-mazruf" misali dini eserlerde de, ifade edilmesi zaruretine inanmayı gerektiriyordu. Bu sebeple camiler eldeki imkânlar nispetinde, fethedilen ülkelerin dini yapıları ile rekabet edecek, hatta onları gölgede bırakacak şekilde abidevi ve tezyinatlı yapılmaya başlanmıştır. Bu anlayışın neticesi olarak ilk mescitlerin aksine sonraki dönemlerde yapılan camiler hem ihtişama, hem de zengin süslemelere sahiptir (Çam, 1995: 83).

### 2.3. Kalem İşi ve Çeşitleri

Kalem işi konusuna değinmeden önce süsleme sanatlarının genel bir tanımını yapmak gerekmektedir. Arseven'e (1975: 1854) göre "*sırf süslemek veya tezyin etmek maksadıyla yapılan resim ve şekillere ait sanat şubesine denir. Her hangi bir şeyin veya cismin göreceği işi, tabiat ve karakterini, yani mahiyetini değiştirmeyerek, onu sırf süslemek için satırları üzerine renkli, renksiz çizgi veya oyma, kabartma olarak tezyinat sanatıdır.*"

Süslenmede çini kaplamaların yanında yer alan diğer bir sanat da kalem işleridir. Bunlar, sıva üzerine renkli olarak yapıldığı gibi, rölyef halinde ve malakârî denilen bir şekli de vardır. Tahta üzerine yapılan kalem işleri, en zenginleri olup tavan ve kubbeleri renklendirir. Kalem işlerinin her devrin üslûbuna göre Osmanlı sanatında geniş bir kullanım sahası vardır (Aslanapa, 1984: 395).

Sivil mimariyi oluşturan eserlerin iç duvarların, kubbelerini, kemerlerini, tavanlarını renkli boyalar ve bazen de altın varak kullanılarak, yapılan nakışlara “kalem işi” denir. Bu işi yapan sanatkâra da “Kalemkâr” veya ”Nakkaş” denir (İrteş, 1996: 3). Kalem işleri genelde dini mekânlarda, saray ve köşklerde uygulanmış olup, bunların içinde en yaygın olanı cami, mescit ve medreselerdir. Camilerdeki kalem işleri deyince akla ilk gelen sıva üzerine uygulanmış olanlarıdır. Çünkü camiye girince gözün gördüğü en geniş alan sıva üstü kalem işleri olduğu için dikkati öncelikli olarak oralar çekmektedir. Bunu içindir ki, nakışsız ve yazısız cami düşünülemez. Süslemede önce yazı, sonra kenarındaki süsleme unsurları gelir. Nakışlar ancak o yazıyı çerçevelemek, güçlendirmek için konulur. Camide birinci plandaki mekân kubbedir. Nakış uygulamasına kubbenin merkezinden başlanır. Cami esasında, İslam geleneğinde ve sanatında arz’ı sembolize eden bir biçimdir. Kubbeden kasıt da budur. Arzın en yüksek noktasına konulacak belirli ayetler vardır. (Nur, ihlâs, Fatıha Sureleri veya Ayet-el Kürsi olabilir) o mimarının boyutuna, yüksekliğine, büyüklüğüne göre yazının harf kalınlıkları belirlenir ki bunu hattat söyler. Ayrıca bütün camilerde, Allah, Muhammed, (dört halife Ebu Bekir, Ömer, Osman, Ali) torunları Hasan ile Hüseyin’in isimlerinin yazılması bir gelenektir.

Osmanlı da hat sanatı neredeyse 600 yıl hep yükselen bir grafik çizmiş, kendi estetiğini, kurallarını oluşturmuştur. Böylece muhteşem bir estetik ve üslup ortaya çıkmıştır. Bu öyle bir düzeydir ki biçimsel bir üslup içerisinde yazılan metin, manasıyla olduğu kadar; estetiği, görsel durumu ile de bakan kişiyi heyecanlandırmaktadır. Çünkü bir enerjisi vardır. Yazıyı çerçeveleyen nakışlar da onu destekleyen, güçlendiren unsurlardır (http://www.buildingdecoration.net/?p=content&id=78, 2011).

Türk sanatında, teknik açıdan çeşitli özellikler gösteren kalem işi tezyinatı, uygulandığı malzemeye göre 5 ana başlık altında toplanmaktadır.

- 1- Sıva Üstü Kalem İş ve Tekniği.
- 2- Taş ve Mermer Üstü Kalem İş ve Tekniği.



3- Ahşap Üstü Kalem İşi ve Tekniği.

4- Deri ve Bez Üstü Kalem İşi ve Tekniği.

5- Malakâri Tekniğidir. Konunun kapsamı gereği sadece sıva üstü ve mermer üstü kalem işi teknikleri üzerinde durulacaktır.

### 2.3.1. Sıva Üstü Kalem İşi ve Tekniği

Osmanlı dini ve sivil mimari eserlerinde çok geniş uygulama alanı bulmuş bir tekniktir. Kuru sıva üzerine uygulanan bu teknik, fresk tekniği ile karıştırılmamalıdır. Sıva üstü kalem işleri, çoğu zaman çini süslemelerini tamamlayıcı nitelik taşımıştır. Özellikle duvarların üst kısımlarında, tavanlarda ve Osmanlılarda kubbe mimarisinin gelişmesiyle kubbe içlerinde ağırlık kazanmıştır (Resim 1).



Resim 1 Konya Selimiye Camisi ana kubbe kalem işleri.

Osmanlı döneminden günümüze ulaşabilen en eski sıva üstü kalem işleri, İznik'te, XIV. Yüzyıl ortalarına ait Kırgızlar Türbesi'nin pencere kemerleri içindeki bezemelerdir. Sıva üstü kalem işleri, iki farklı teknikte uygulanmıştır.

Kuru sıva yüzeyine sürülen kireç badana üzerine toprak, bitkisel veya metal oksit toz boya için yapıştırıcı özelliği olan (Arap zamkı, yumurta akı ve son yüzyıl içerisinde tutkal ismi altında yapıştırıcılar) malzemelerin kullanılmasıyla uygulanan tekniktir.

19.yüzyılın başlarında keşfedilen suni (yağlı) boya kullanılmasıyla uygulanmaya başlanmıştır. Horasan veya çimento harçlı sıva üzerine, alçı sıva ve macun çekilerek düzgün zemin hazırlanır. Daha sonra suni yağlı boya ile kalem işi bezeme uygulanır (Hatipoğlu, 2007: 26-27).

### **2.3.2. Taş ve Mermer Üstü Kalem İşi ve Tekniği**

Bu teknikte desen, herhangi bir ara madde kullanılmadan direkt olarak boya veya varak altınla mermer üzerine uygulanmıştır. Kullanılan boya malzemesi tutkallı veya yağlıboya türündendir. Mermerin parlaklığı, boyalara yansıtılarak çok canlı bir görünüm kazandırmaktadır (Resim 12). Osmanlı mimarisinde, klâsik dönemde, taştan ziyade mermer kullanılmıştır. Genellikle mihrapların, minberlerin ve kitabelerin mermer eserler olduğu görülmektedir. Osmanlı sanatının geç dönemlerinde, barok ve rokoko süslemeler çok defa mermere işlenmiş, özellikle çeşme ve sebillerdeki bu tarz mermer kabartmaların birçoğu, boya ve varak altınla bezenmiştir (Hatipoğlu, 2007: 28).

## **2.4. Kalem İşi Çalışmasında Kullanılan Malzemeler**

### **2.4.1. Boya**

Kalem işi çalışmalarında kullanılan malzemeler içinde önemli bir yer tutmaktadır. Boya, sıvı ya da kuru halde sürülüp yayılarak yüzeyleri kaplayabilen, ince bir tabaka oluşturarak yüzeylerin özellikle renk, bazen de doku niteliklerini

değiştirebilen sanat malzemesidir. Boyayı oluşturan iki önemli öge, renkli toz (pigment) ve onun yapışmasını sağlayan sıvıdır (Gevgilili ve diğerleri , 1997: 279).

Boyalar, karıştırıldıkları yapıştırıcı maddeye göre isimlendirilirler örneğin, yağla karıştırılıyorsa yağlı boya, su ile karıştırılıyorsa sulu boya yumurta ile karıştırılmışlar ise yumurtalı boyalar gibi isimler alırlar. Kalem işi çalışmalarında, klasik üslupta, kök, toprak ve madeni gibi tabii boyalar kullanılmaktadır. Bu boyalardan bazıları şunlardır.

**Siyah:** İs mürekkebi (is ve arapzankı karışımı),

**Beyaz:** Üstübeç (bazik kurşun karbonat); tebeşir beyazı (kalsiyum karbonat),

**Lacivert:** Lacivert taşı, Lapüslaluzi (en makbulü Afganistan-Bedahşan'dan geldiği için Bedahşa Laciverdi olarak anılır),

**Mai (Mavi):** Çivit-indigo (en iyisi Lahur'dan gelenidir),

**Mat Kırmızı (Surh, verminyon):** ham zencefre (civa sülfür)

**Parlak Kırmızı:** Lal (Kırmızı böceğin kurutulmasından yapılan ve yarı şeffaf özelliği olan mürekkep),

**Tuğla kırmızısı:** Gülbahar (demir oksit),

**Sarı:** Sarı toprak boyası (demir oksit); Sarı zırnık (zırnık-ı astar),

**Turuncu:** kurşun oksit, sülüğen (minyum), altınbaş zırnığı,

**Yeşil:** Bakır başı (bakır karbonat,), sarı zırnık + Lahur çividi.

Bu boyaların birbirine karıştırılmasıyla ara renk tonları elde edilmektedir. Toprak boyalar, düz bir mermer levha üzerinde dest-i senk (destesenk) denilen aletle ezilerek ince toz haline getirildikten sonra kazein, kitre, yumurta akı veya arapzankı gibi yapıştırıcı özelliği olan maddelerle karıştırılarak kullanılırlar (Hatipoğlu, 2007: 18).

19. yy. ortalarında uygulaması kolay, ucuz ve zahmetsiz olan sentetik boyaların bulunmasından sonra kullanılmaz olmuştur (Gevgilili ve diğerleri, 1997: 280).

### 2.4.2. Fırça

Bir tutam hayvan tüyü ya da kılının bir sapın ucuna bağlanmasıyla elde edilen boyama aracına denir. Paleolitik çağdan bu yana bilinen fırça, günümüze kadar çok az değişim göstermiştir. İki çeşidi vardır: Biri sulu boya ve tempera’da kullanılan ve yumuşak tüyden yapılanıdır. Bu fırça, Kuzeydoğu Rusya’daki Asya minkinin kuyruğundan yapılan, kırmızı renkli samur fırçalardır. Bu fırçaların ucu yuvarlak ve sivridir (Resim 2-3). Sert kıllı olanlar ise, genellikle Polonya’nın Silezya bölgesinden gelen beyaz domuz kılından üretilir. Öküz ve kokarca kılı kullanıldığı da görülmüştür. Bunların ucu ise düz ve geniştir (Gevgilili ve diğerleri, 1997: 587), (Resim 4). Kalem işinde yapılacak işe göre fırçalarda çeşitlilik gösterir.

Tahrir fırçası. Yuvarlak uçlu, ince, uzun ve yumuşak kıllı 10 ve 18 numara samur fırçalar (Resim 2).

Zemin boyama fırçası. Yuvarlak kalın ve kısa uçlu 11 numara fırça ideal olanıdır (Resim 3).

Cetvel çekme ve pergel çevirme fırçası. Ucu düz ve geniş, sert kıllı 8 ve 14 numaralı fırçalar en çok kullanılanıdır (Resim 4).



Resim 2



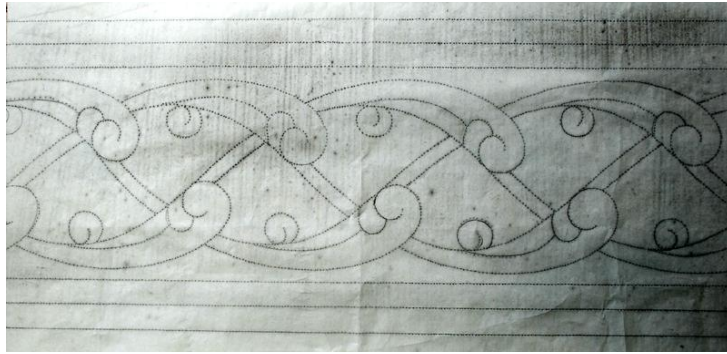
Resim 3



Resim 4

### 2.4.3. Desen Kâğıdı

Tasarım ve üretim çalışmaları içinde kâğıt önemli bir malzemedir. Kâğıdın, yazının icat edildiği tarihe kadar giden bir geçmişi vardır. İlk kâğıt materyal, M.Ö. 3000 yılında eski mısırda kullanılan papirüs bitkisidir. Bugünkü anlamda kâğıt malzeme, M.S. 700 yılında Anadolu'ya ve M.S. 1200 yılında da Avrupa'ya ulaşmıştır. Kâğıdın hammaddesi odun, geri dönüşümlü malzeme sayılan bitki artıkları, yine odunu kimyasal yapısında bulunan selülozdur. Birçok kâğıt türü vardır. Parşömen gibi yarı saydam kâğıtlar daha çok tasarım aşamasında yapılacak olan eskiz ve taslak çalışmaları için uygundur (Tepecik, 2002: 41- 44- 45).



Şekil 1

Günümüzde ise kâğıtlar modern fabrikalarda üretilmektedir. Kalem işi tezyinatında desen, genellikle kullanım açısından her yönüyle çok ideal olan yarı geçirgen parşömen kâğıtlarına çizilmektedir (Şekil 1).

### 2.4.4. Kalem

Yazı yazmak için kullanılan ucu sivri demir, tahta, kamyş, kemik gibi malzemelerden yapılan âlete kalem denir (Hatipoğlu, 2007: 18). Günümüzde kalem işi tezyinatında, desen çiziminde kurşun kalem kullanılmakla beraber teknolojinin ürünü olan uç kalınlıkları 0,5-0,7mm. kalemler de kullanılmaktadır.

### 2.4.5. Kömür Tozu (Silkme Tozu)

Kâğıt üzerine iğnelenmiş bir deseni, yazıyı veya resmi diğer bir kâğıda veya yüzeye aktarmada kullanılan söğüt ya da kavak kömürünün toz haline getirilmesidir.

Toz haline getirilen kömür ince bir elekten elenerek geçirgen bir bezin ya da çorabın içine konulur. Kömür tozunun kavak veya söğütten tercih edilme nedeni ise, uygulanan kalem işi bittikten sonra yüzeyde leke bırakmaksızın kolayca temizlenmesidir.

## **2.5. Kalem İşi Çalışmasının Uygulama Şekli ve Aşamaları**

Kalem işlerinin uygulanış şekliinden bahsedebilmemiz için öncelikle desen ve desen çizme aşamalarından konuya girmek gerekir. Çünkü desen olmadan kalem işi çalışmasından söz edilemez. Daha sonra desenin delinmesi, duvara silkelenmesi en son aşama boyanması ve tahrir çekilmesidir.

### **2.5.1. Desen**

Desen, diğer tezyini sanatlarda olduğu gibi, kalem işi tezyinatının da en önemli aşamasıdır. İyi bir kalem işi bezeme ortaya koymak için öncelikle çok iyi bir desenin çizilmesi gerekmektedir. Çünkü tezyinatın özü desen bilgisidir. Desenin yapı taşları ise motiflerdir. Bütün bu uygulamalarda kullanılan desenler, ana prensipleri, kuralları ve motifleri bakımından, aynı esaslara dayanır. Fakat desende kullanılacak malzemenin cinsine, işleyiş tekniğine, yerine, seyretme uzaklığına göre detaylar ve renklerde farklılıklar mutlaka olur (Sertyüz, 1998: 7).

Bezenecek alanın sınırları, desenin ve motiflerin büyüklüğü ve çeşidi amaca uygun seçilmelidir. Özet olarak tezyinatta desen tasarımı, sanatkârın sanat yeteneğinin mihenk taşıdır. Hayal gücünün erişebildiği zenginliği, zevkini ve kazanmış olduğu bilgi birikimini gösterir. Bu sebeple eserin ruhu, desendeki çizgilerde gizlidir. Eserdeki estetik, ince-kalın çizgilerin bir ahenk içinde dile gelmesiyle sağlanır (Biol, 2010: 109).

Desenin çiziminde belirleyici unsurlardan biri de camiye yazılacak yazılardır. Yazılar yazılacak alanın büyüklüğüne göre değişebilmektedir. Motifler ve desen tasarımı buna bağlı olarak farklılık göstermektedir.

### 2.5.1.1. Desen Planının ve Desenin Çizilmesi

Tasarıma başlarken ilk iş, desenin yer alacağı alanların sınırlarını çizerek şeklini belirlemektir. Yazıyı çerçeveleyecek cetvellerin, arasuyunun kalınlığı (bordür), sayısı, en dışta yer alacak olan kenar suyunun kalınlığı seçilerek işaretlenir (Şekil 2). Böylece bezenecek alanların son şekli net olarak ortaya çıkar ve buralara uygun desenler düşünülür. Zira tezyini sanatlarda hiç unutulmaması gereken önemli noktalardan biri, bezenecek yere göre desenin tasarlanması ve bunun planının yapılmasıdır. Çünkü bezenecek nesnenin özellikleri, bulunduğu durum ve süsleme maksadı dikkate alınarak desen hazırlanır (Bırol, 2010: 110).



Şekil 2

Desen, geometrik veya daire şeklinde bir alana işlenecekse simetri gerekmektedir. Bu durumda ikinci yapılması gereken, simetri eksenlerini (taksimata yapılması) çizerek tasarımın yapılacağı birim alanı belirlemektir. Genelde simetri eksenleri 1/4, 1/6, 1/8, gibi çift rakamların katları şeklinde olur.

Cami kubbelerine yapılacak kalem işlerinde ise durum biraz daha farklıdır. Simetri eksenlerini bulma işlemine kalem işi çalışmasında “taksimata” denir. Taksimata kubbedeki pencere sayısına göre yapılır. Pencere sayıları çoğunlukla çift rakamlardan oluşmaktadır. Caminin kubbe çevresi, kible tarafına bakan ortadaki pencere üstünden başlanarak ölçülür. Bu ölçümden çıkan rakam pencere sayısına bölünür ve elde edilen sayı kubbeye uygulanacak kompozisyonda bir tane birimin

simetri ekseninin genişlik ölçüsüdür. Her pencere üzerine çizilecek simetri eksen çizgilerinin yerleri tespit edilmiş olur. Kubbenin içbükey uzunluğu karşılıklı olarak dört cepheden merkeze doğru ölçülür ve bu şekilde kubbenin merkezi tespit edilmiş olur. Daha sonra kubbe merkezinden pencere üstlerine kadar esnek bir mastar yardımı ile simetri eksen çizgileri çekilir. Çekilen bu çizgilerin uzunluğu ölçülür. Bu işlem bütün kubbelerde aynı şekilde uygulanır. Bulunan kubbe merkezine çivi çakılır ve bu çiviye pergel çevirmek için ip bağlanır. Ana kubbelerde yazı yazılacak alanın tespiti için yazının iç ve dış yarıçap uzunlukları çakılan çividen ölçülür ve pergel çevrilir. Bu şekilde kubbeye yazılacak Kur'an ayetlerinin yeri belirlenmiş olur. Yazının iç kısmına ve dışına gelecek desenlerin çizimi için oluşturulan birimlerin bir tanesinin ölçüsü alınır ve böylece desen kâğıdı çizim için hazır hale gelmiştir.

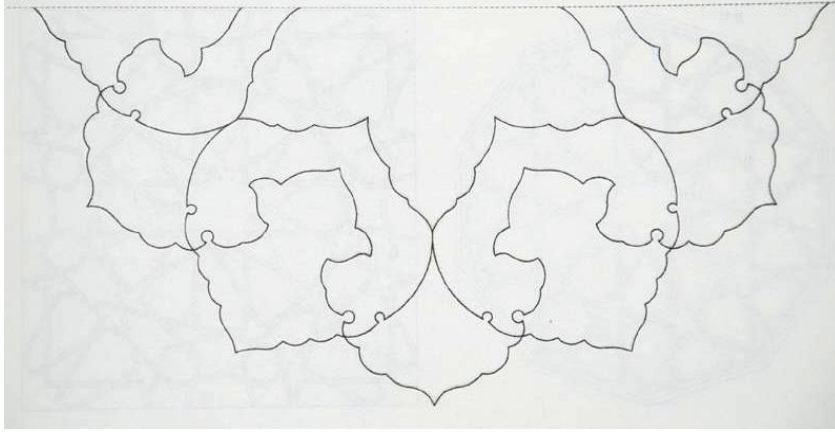
Kalem işi çalışmalarında desen çizerken, mesela bir camide, kubbeden duvarlara kadar bütün mekânda, desenlerde kullanılacak motifler ve renkler arasında, ayrıca motiflerin kendi aralarında uyum ve üslup birliği olmalıdır. Desenin, uygulandığı yapı ve yapıdaki diğer bezeme unsurlarıyla da uyumlu olması gerekmektedir. Desen, bulunduğu mekânda, çok yoğun veya gerektiğinden az olmamalı ve yapının işlevine uygun usulde olmalıdır. Plan çiziminde çizgi yoğunluğu önemlidir. Çizgilerin belli noktalarda çoğalıp kargaşa yaratmamasına ya da gözü rahatsız edecek boşluklar meydana getirmemesine dikkat edilmelidir (Resim 6). Sapların ve motiflerin son bulduğu noktalar ise, sınır çizgisinden belli uzaklıkta kalmalı ve bu uzaklık ne fazla, nede eksik olmalıdır. Böyle desen bulunduğu alanı hem doldurmalı, hem de etrafında nefes alacağı yer kalmalıdır. Bu boşluğun genişliği, kullanılacak motiflerin ve bezenecek alanın büyüklüğüne bağlı olarak göz kararı seçilir. Planda kesintisiz dağılan helezon ağı bir şebeke teşkil eder. Her şebeke bir motif grubunu taşır. Eğer desende birkaç motif grubu kullanılacaksa şebeke sayısı ona göre tasarlanır. Mesela, hatayi motifi taşıyan şebekenin bir sapına da rumi motifi oturtulamaz. Aynı şekilde ruminin tepesine bir gonca gül gelemmez (Biol, 2010: 113).

Desen tasarlarken, desenin çeşidi de motiflerin büyüklüğü, nakşın işleneceği yüzeyin yapısına, büyüklüğüne ve işlenecek tekniğe göre tasarlanır. Göze yakın



yerlerde bulunan desendeki motiflerin büyüklüğü ile kubbe desenindeki motiflerin büyüklükleri farklı olmalıdır. Desenin uygulanacağı yerin izleyene uzaklık mesafesine göre, motiflerin araları açılır, büyük veya küçük çizilir. Böylece farklı mesafede bulunan desenlerin aynı ölçüde ve yoğunlukta görünmesi sağlanır. Bir anlamda çizgi perspektifinden kaynaklanabilecek olumsuzluğun önüne geçilmesi sağlanır. Desen yarı geçirgen kâğıt (parşömen) üzerine çizilir. Desen çizilirken dikkat edilmesi gereken ana unsurlar şunlardır. Bazen eseri yalınlıktan ve sıkıcı görünüşlerden korumak, ona daha güzel bir çehre kazandırmak için desen, devrinin bezeme üslûbuna uygun biçimde küçük bölgelere ayrılır.

(Biol, 2010: 127)



Şekil 3



Resim 5

Ayrılan bu alanlara “pafta” veya eski tabiri ile “tarh”, yapılan işe ise “paftalama” veya “paftalara ayırma (tarh etmek)” denir. Kalem işi çalışmalarında ve tezhip sanatında bu paftalar farklı zemin rengine boyandığı gibi aynı zemin rengini koruyabilir (Birol, 2010: 110). (Şekil 3). (Resim 5).



**Resim 6**

Desen planı, desenin iskeleti olduğu için çok önemlidir. Ne kadar sağlam ve düzenli olursa, desen o kadar iyi oturur. Plan helezonlar yardımı ile çizilir. Bu çizim yapılırken alanın büyüklüğüne göre helezonların çapları ve yerleri iyi ayarlanmalıdır. Helezonlar çoğalarak kâğıt üzerindeki alana yayılırken bir yön takip ederler. Bu yayılmaların ters yönde olmamasına dikkat edilmelidir. Planda kargaşa veya belli noktalara yığılma olmamasına, helezonların alana homojen olarak dağılmasına dikkat edilir. Merkezdekilerin çapları daha büyük olup, uçlara doğru gelindikçe çaplar ve motiflerin ebatları da küçülür. Kullanılacak her motif için ayrı helezon şebekesi hazırlamak gerekir. Çünkü bir rumi sapına penç oturtulamayacağı gibi, pecin sapına da rumi motifi konulamaz (Sertyüz, 1998: 14).

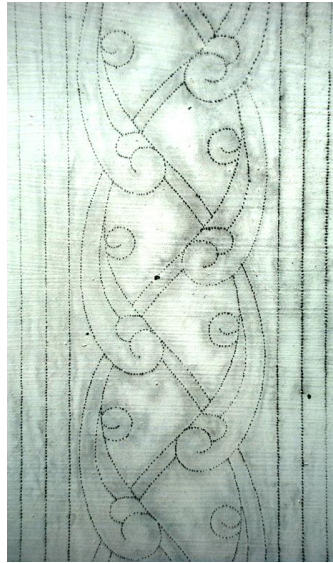
### **2.5.1.2. Desenin İğne ile Delinmesi**

Bir resmi, yazıyı veya deseni silkelemek, yani aynısını çıkartmak veya kopya etmek için çizilen hatlar üzerinden iğne ile belli aralıklarda delme işlemine iğnelemek denir.

Üzerine desen çizilmiş kâğıt halı seccade veya çok katlı bez gibi yumuşak malzemeler üzerine konur. Deseni oluşturan çizgiler, iğne ile delinir. Deseni delme işleminde dikkat edilmesi gereken önemli husus, iğne çok kalın olmamalı ve dik batırılmalıdır. Delikler 2-3mm. civarında eşit aralıkta olmalıdır.

### 2.5.1.3. Desenin Silkelmesi

Ölçülerek taksimatı yapılan zemine göre hazırlanmış olan desen yani silkme kalıbı, nakşın yapılacağı satha (duvar, tavan, kubbe vb.) yerleştirilerek sabitlenir. Hazırlanmış olan silkme bezi, desen kalıbının üzerinde hafif vurularak gezdirilir. Bu işlemle, kömür tozlarının iğne deliklerinden bezemenin uygulanacağı zemine geçmesi sağlanır (Şekil 4). Sonra silkme kalıbı kaldırılır. Bu işlem kompozisyonun bir bütün olarak tamamlanana kadar devam edilir. Silkeleme



Şekil 4 Silkelmiş Desen

işlemi desenin birim tekrarındaki sayıya göre değişir. Böylece kâğıt üzerindeki desen zemine geçirilmiş olur ve daha sonra boyama işlemine geçilir.

### 2.5.1.4. Motiflerin Boyanması

Kalem işi çalışmalarında önce motiflerin hangi renklerle boyanacağı belirlenir. Sonra, sayı ve alan olarak en az olan renkten başlanarak 18 numara tahrir fırçasıyla

motiflerin zemini ve gölgeleri kestirilir. Kestirilen alanlar, zemin boyama fırçasıyla doldurulur (Resim 7-8). Boyanın yüzeye homojen olarak sürülmesine dikkat edilir. Daha sonra motiflerin tahriri çekilir. Son olarak da kuzu ve cetvel çizgileri çekilir (Resim 8-9).



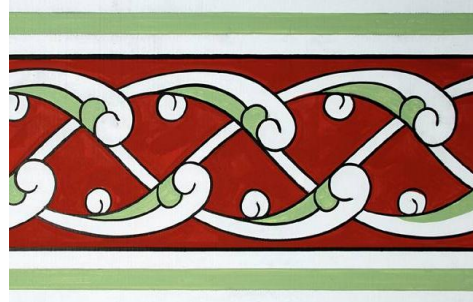
Resim 7

#### 2.5.1.5. Tahrir Çekilmesi

Boya ile yapılan tezyini sanatlarda (çini, kalem işi, tezhip) bezeme örgülerinin çevresini dolanan ince kontur çizgisine tahrir denir(Sözen ve Tanyeli, 2007: 229). Kalem işi tezyinatında tahrir, kalem fırça denilen yuvarlak, ince uzun kıllı fırça ile çekilir. Tahrir çekerken elin titrememesi ve uzun hatların aynı kalınlıkta, düzgün konturlar çekilebilmesi için elin dengesini sağlamak amacıyla 65-70 cm. uzunluğunda 1-1,5 cm. kalınlığında ağaçtan ıstaka denilen yardımcı bir alet kullanılır (Resim 8-9).



Resim 8



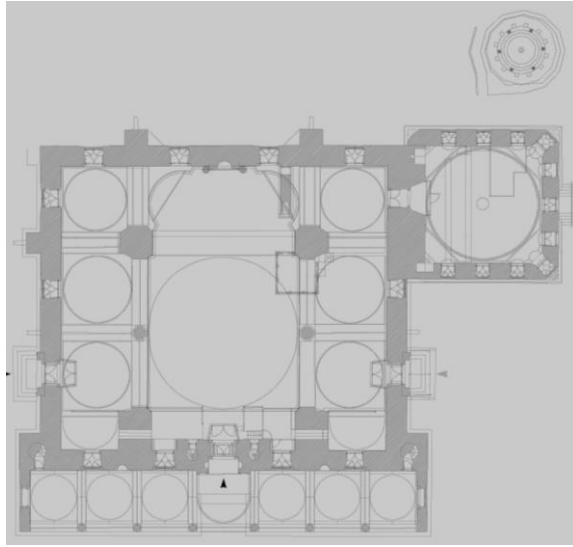
Resim 9

Günümüzde ince oklaların ucuna sünger parçası bağlanarak aynı görevde kullanılmaktadır. Sanatçı ıstakayı bir eliyle tutarak zemine yaslar, tahrir çektiği elini ıstakaya dayayarak dengesini sağlar. İstakanın ucuna sünger takılarak değdiği yüzeye zarar vermesi ve duvarda kayması önlenir (Resim 3). Tahrir, motiflerin kâğıt üzerinde çizilmiş şeklinin duvara yansımada, motifin şeklini göstermedeki önemli ve son işlemdir. Kalem işi çalışmalarının fırça kullanmadaki ustalığının ve sanatkârın işindeki titizliğinin en büyük ölçülerinden bir tanesidir. Bu sebepten tahrir fırçasını kullanabilmek, kalem işi tezyinatının hassasiyet gerektiren önemli aşamasıdır (Resim 8-9).

## İKİNCİ BÖLÜM - KONYA SULTAN SELİM / SELİMİYE CAMİSİ

### 3.1. Sultan Selim / Selimiye Camisi'nin Mimari Yapısı

Mevlâna Külliyesi'nin güney batısında bulunan eser, Konya'daki camiler arasında en fazla tanınmış Osmanlı eseri olarak dikkati çeker. Yapı 1567 yılına tarihlenmekte olup, Koca Sinan'a mal edilmektedir. Günümüzde mevcut olmayan imaret ve hamam gibi yapılarla birlikte külliye olarak plânlanmıştır (Şekil 5). Klasik dönem Osmanlı camileri arasında merkezî kubbesi tek yönden yarım kubbe ile genişletilmiş olan gruba dâhil edilmektedir. Bu şema ilk defa İstanbul'da 1470 yılına tarihlenen Eski Fatih Camisi'nde uygulanmıştır (Şekil: 6-7). Aynı şekilde daha küçük ölçekli olmakla birlikte 1552 yılında yapılan Kırım Tatar Han Camisi ile daha sonra anlatılacak olan Konya Şerafeddin Camisi'nin plânı da benzer şekilde düzenlenmiştir.



Şekil: 5

Cami, tamamen kesme taş ile inşa edilmiştir. Harimin kuzeyindeki yedi bölümlü son cemaat yerinden oluşan yapıda, kuzeydeki cümle kapısı dışında doğu ve batı cephelerde de birer giriş bulunmaktadır. Yan cephelerdeki girişler kuzeydekine göre daha basit yapılmıştır. Son cemaat yerinin doğu ve batı köşelerinde tek şerefeli ve şerife altları mukarnaslarla süslenmiş birer minaresi vardır. Son cemaat yeri mukarnas başlıklı altı sütunun birbirlerine ve harimin kuzey duvarına sivri

kemerlerle bağlanmasıyla yedi bölümlü olarak yapılmış, ortadaki bölüm, diğerlerine göre biraz daha yüksek tutularak giriş âdeta vurgulanılmıştır. Ortadaki bölüm tonoz, diğer kısımlar ise kubbe ile örtülüdür. Son cemaat yerinin yan tarafları Konya'daki benzerleri gibi kapalı tutulmuş, bu bölümlerin içerisine yapının cephelerinde uygulandığı biçimde dikdörtgen formlu birer alt ve kemerli birer üst pencere açılmıştır. Yapının doğu ve batı cephelerinde ikişer alt ve üçer üst pencere, güney cephede ise dört alt beş üst pencere bulunur. Pencereler altta dikdörtgen, üstte ise sivri kemerlidir. Yapının ayrıca doğu ve batı cephelerinde birer, güney cephede ise iki adet payanda mevcuttur. Mukarnaslı kavsaraya sahip olan ve beden duvarından öne doğru taşırılan cümle kapısı oldukça sade tutulmuş, basit silmelerle süsleme yoluna gidilmiştir. Girişin yan taraflarında klasik Osmanlı döneminin çoğu yapısında olduğu gibi pencere-mihrabiye düzenlemesi görülür. Kenarlarda ise minarelerin kapısı bulunur. Yapı Klâsik Osmanlı mimarisinde XV. yüzyıldan itibaren uygulanan merkezi kubbeli plan şemasına göre inşa edilmiştir. Harim ortada yer alan dört adet büyük ayağın sivri kemerlerle birbirine bağlanmasıyla oluşan kare kaide üzerine oturtulan büyük bir kubbe ile örtülmüştür. Doğu ve batıdaki ayakların arasında daha küçük ölçekte birer ayak bulunur ki, bunlar da beden duvarlarına sivri kemerlerle bağlanmıştır. Pandantif geçişli merkezi kubbe, güney yönde trompla geçilen yarım kubbe ile genişletilmiş, ayrıca bu alanın doğu ve batısına üçer adet küçük kubbe yerleştirilmiştir. Bu tür merkezi kubbeli yapılarda alışık olmadığımız bir sistem olarak harimin kuzeyinde, daha doğrusu yan sahnların kuzeyinde birer adet tonozlu mekânla bir genişletme sağlanmış gibidir. Bu uygulama, aslında kuzeydeki payanda sisteminin oldukça içeriye taşınması ve mahfil sistemine yer verilmemesinden kaynaklanmış olsa gerekir. Mahfil sadece orta sahnın kuzeyinde, iki payanda arasını kapatacak şekilde küçük bir uygulama olarak yapılmış ve büyük bir ihtimalle de hünkâr mahfili konumunda düşünülmüş olmalıdır. Müezzin mahfili güneybatı ayağa bitişik olarak yapılmıştır. Kare kesitli ayaklar tarafından taşınan mahfilde, ayaklar Bursa kemerleriyle birbirlerine bağlanmıştır. Mimar Sinan'ın eserleri arasında gösterilen yapıda, merkezi kubbenin oturtulduğu alan dışarıdan oldukça yüksek bir kasnak gibi tasarlanmıştır. Bu uygulama, aslında Sinan'ın yapılarında gözükmeyen

bir tasarım olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum ve kubbenin etrafında ağırlık kulelerinin bulunmayışı, yapının dış görünümünü etkilemektedir (Baş, 2006: 217).

Konya Selimiye Külliyesi inşa edildiği tarihlerde Sinan, hassa mimarlarının başında bulunmaktadır. Fakat tezkerelerde onun Konya’da bir eseri olduğundan söz etmez. Dört duvar üzerinde oldukça ağır bir kitle halinde yükseltlen orta kubbe, Sinan’ın kıvrak üslubuna pek uygun değildir. Diğer taraftan devrin sultanı için yapılan bir camide Mimar Sinan’ın tesirinin olduğu düşünülebilir (Özerol, 2008).

Kubbe, köşelerde payanda kemerleriyle desteklenmiştir. Kitabesi olmayan Selimiye Camisi’nin yapımına Sultan II. Selim’in Konya valiliği sırasında başlanıldığı, tahta geçişinin ilk yılında ise tamamlandığı belirtilmektedir. Bazı araştırmacılarca mimarı Sinan gösterilse de, yapının genel özelliklerine bakılarak yöresel mimarlardan faydalandığı söylenebilir.



**Resim 10 Konya Selimiye Camisi Güney Cephesi.**

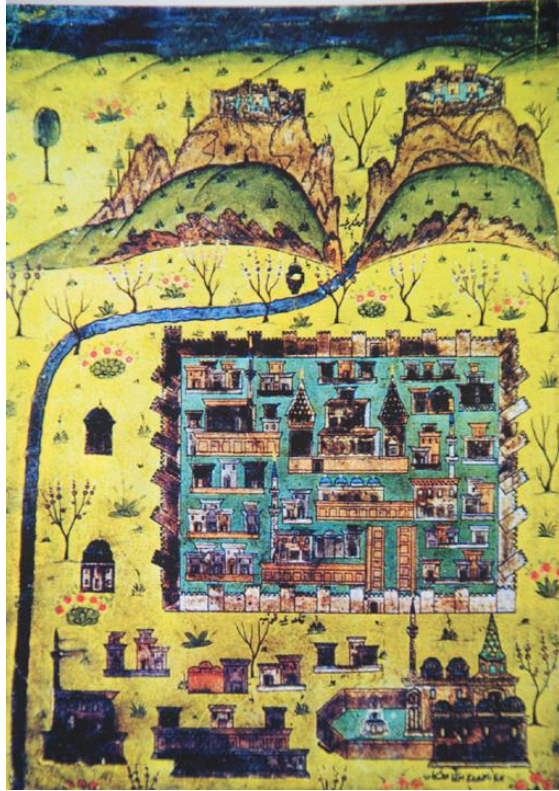
Konya Selimiye Külliyesinin inşa tarihi kesin olarak bilinmemekle beraber bitirilişi olarak 16.yy. gösterilmektedir. Hâlbuki (1534-35) de Matrahçı Nasuh’un (Beyanı menazil-i Sefer-i İrakayn-i Sultan Süleyman) adlı resimli eserinde Konya’yı da kendine mahsus resimle tasvir etmiştir. Bu resimde de görüldüğü gibi maalesef



yukarda verdiğimiz tarihte Mevlana türbesinin batı tarafında yani resimde türbenin sağındaki ağacın yanında böyle bir cami gözükmemektedir (Resim 11). Sultan Selim Camisi'nin kapısının üstüne konulan beyaz mermerde tarih yazılmamıştır. Böyle olunca yapılış dönemiyle ilgili herhangi bir iddiada bulunmanın doğru olmadığı düşünülmektedir. Sinan'ın bütün eserleri *Tezkeretül Bünyan* ile *Tezkire-i Ebniye*'de adları sıralandığı halde, Konya'daki bu eserden bahsedilmemektedir. Bununla beraber Konya Selimiye'si Koca Sinan'ın eseri olmaktan ziyade Atik Sinan'ın tesiri altında kalmış bir mimar tarafından yapılmış olması kabul edilebilir (Uzluk, 1971: 177).

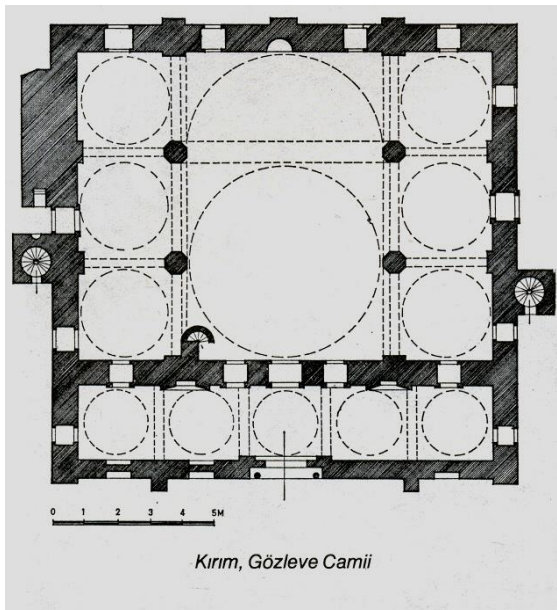
Batı duvarın güneydeki penceresi, 1794 yılında yapının batı duvarına bitişik olarak yapılan Yusuf Ağa Kütüphanesi'ne geçit verecek şekilde kapı haline dönüştürülmüş, buraya kütüphanenin sekiz satırlık kitabesi yerleştirilmiştir (Baş, 2006: 217).

(Karpuz ve diğerleri, 2008: 15)

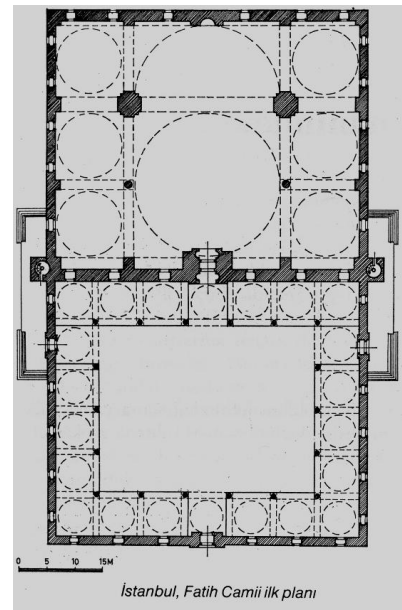


Resim 11 Matrahçı Nasuh / Konya Minyatürü

Harim haçvari dört kollu iki paye ve iki sütun üzerine 14m. çapında orta kubbe, dıştan kare duvarlarla yekpare bir blok halinde yükseltilmiş, dört payanda kemeri ile desteklenmiş ve yanlardaki üçer kubbe çok alçak tutularak mihrap tarafına da yarım kubbe eklenmiştir. Plandaki değişiklik, kuzey duvarında iyice ileri fırlayan duvar payeleri ile yan duvarlar arasındaki boşluğun küçük yarım kubbeciklerle örtülmesi şeklindedir.



Şekil: 6



Şekil: 7

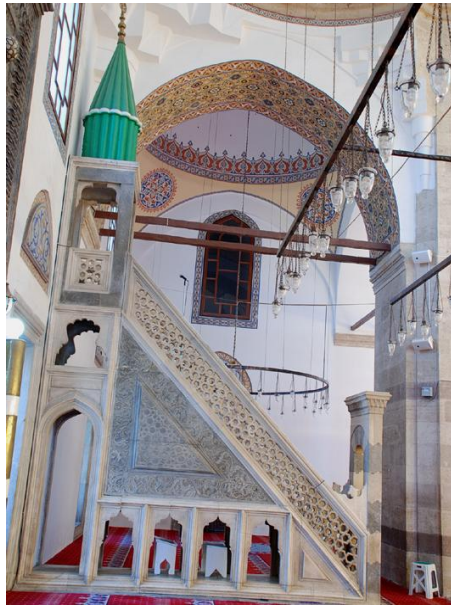
**Mihrap:** Ferah bir mekân içerisinde gri mermer mihrapla beyaz mermer minber zengin taş işçiliği gösteriyor. Gök mermerden dokuz sıra mukarnaslı yaşmağı ile yüksek endamlı altıgen mihrap nişi en gelişmiş taş işçiliği örneklerindedir.

Etrafını çevreleyen iki sıra mukarnas bordür, iç taraftan kabartma penç ve yaprak frizi ile sınırlanmış, yaşmak altında sarı yaldızlı rozetlerle süslenmiştir. İri kabaralar yıldız biçiminde dört renkli kakmalarla canlandırılmıştır. İki yandan Rumilerle kavranan iri palmet sıralarından bir tepelik, üst kenarı taçlandırmaktadır (Özerol, 2008). (Resim: 12).



**Resim: 12**

**Minber:** Minber de mihrap gibi mermerden yapılmış olup genelde sade bir işçilik göstermektedir. Yan aynalıklar kıvrım dal ve geometrik motiflerle, korkuluklar ise geometrik motiflerle süslenmiştir (Baş, 2006: 217). (Resim: 13).



**Resim: 13**

**Ahşap işçiliği:** Orijinal olan basık kemerli cümle kapısı ve pencere kanatlarında geometrik kompozisyonlar görülür. Kapı kanatlarında çok kollu

yıldızdan gelişen kompozisyon şemasına yer verilmiştir. Mihrabın iki yanındaki pencere kanatları altı kollu yıldızdan gelişen kompozisyon uygulamasıyla diğer pencere kanatlarından farklı bir görünüm sergiler (Baş, 2006: 217).

**Minareler:** Son cemaat yerinin sağında ve solunda köşelere yerleştirilmiş olan minareler, tamamen düzgün kesme taş malzemeyle oluşturulmuş olup; kare kaide üzerinden prizma şeklinde bir pabuçluktan on altıgen gövdeye geçerek, mukarnaslı şerefe altı ve geometrik geçmelerden oluşan şerefe korkuluğu üzerinde yine on altıgen petek ve üzeri konik külahla sonlandırılmıştır.



Güney cephede yakın zamanda yapılan şadırvan

Kütüphanenin güneyinde bulunan şadırvanın da 20.yy. ortalarında oluşturulduğu bilinmektedir. Caminin, plan itibarıyla günümüze fazla değişikliğe uğramadan ulaştığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte bir külliye olarak oluşturulan yapının imaret ve hamam gibi birimlerinin günümüze ulaşmadığı görülmektedir.

Yapının ana kubbe kasnağında gözlenen dış revzenlerin günümüze ulaşmadığı ve iç revzenlerdeki optikli camların da özgün olmadığı sanılmaktadır. Caminin içine

her camide olduğu gibi, Allah Cellecclalehu, Muhammed Aleyhisselam, dört büyük halifenin isimleri ve peygamber torunları Hasan ve Hüseyin'in isimleri yazılıdır. Ayrıca mihrabın üzerindeki yuvarlak pencerede ise 1227 (Hicri) tarihli, "Allah-u Metiyn" (metin olan Allah) yazılıdır. Hattat "Nammagahu Ömer Veysi" imzalı ismini, Hüseyin yazısının altına yazmıştır (Özerol, 2008).

Camii, ilk kez 1685 yılında onarımdan geçmiş. Bu çalışmada kurşun kaplama ve sıvası onarılmıştır. İkinci onarım ise, 1816 da caminin iç ve dış kısımlarında olmuştur. Son onarım 1914 yılında Mimar Muzaffer ve Mühendis Bekir Sıtkı idaresinde, caminin iç ve dış sıva, yazı, nakışların yenilenmesi ile taşlar üstünde temizlemeleri teşkil etmiştir (Uzluk, 1971: 182). (Resim ).

### **3.2. Sultan Selim / Selimiye Camisi'nin Kalem İşi Çalışmalarındaki Desen Çeşitleri ve Örnekleri**

Caminin içine yapılan kalem işi çalışmalarında değişik tasarım tekniği ve özelliğinde birden fazla desen türü uygulanmıştır. Bu durum, mimarideki alanların ve desenlerin yapısal özelliklerinin çeşitliliğinden kaynaklanmakta olup, bunlar üzerinde ayrı ayrı durulması gerekmektedir.

#### **3.2.1.Pano Özelliği Taşıyan Simetrik Desenler**

Pano özelliği taşıyan simetrik desenler, daha çok geometrik formda çizilmiş düzgün alanlar için tercih edilir. Kapladıkları yüzeyin dışına taşmayan bu desenleri, buldukları alanın şekline, taşıdıkları motiflere, simetri eksenlerinin sayısına göre pek çok çeşitleri vardır (Biol, 2010: 309).

Mesela kare, dikdörtgen, daire, elips, altıgen, altılı veya sekizli yıldız şeklindeki alanlara, 1/2, 1/4, 1/6, 1/8 simetrik desenler çizilebilir. Düzgün geometrik alanları kaplayan bu desenlerin çizimi için önce simetri eksenleri çizilir ve birim alan belirlenir. Birim alanı 150cm. den büyük sathlarda simetrinin 1/2, 1/3, daha büyük desenlerde (ana kubbelerde, geniş kemer altlarında, büyük yarım kompozisyonlarında) 1/4 oranında desen çizilebilir. 150cm. den küçük sathlarda birim alan içine, katlanarak çoğaltılacak birim desen tasarlanır (Şekil 45). Ölçüsü

alınarak hazırlanan kâğıt simetri ekseninden katlandıktan sonra ana motifler ve diğerleri, estetik bir düzen içinde plana serpiştirilerek çizilir. Pano tarzında simetrik desenlerde dikkat edilmesi gereken diğer önemli konu, birim alanda tasarlanmış desenin simetrisi duvara aktarılırken kaydırılmaması ve desenin bozulmadan tekrar edilmesidir.

### **3.2.2. Ulama Desenler**

Ulama kelimesi, birbirine bağlı, devam eden manasına gelmektedir. Bu desenlerin en belirleyici özelliği, her yönde istenildiği kadar genişleme kabiliyetine sahiplerdir. Bunlar, yapılarındaki genişleme yeteneği ile bir manada sanatta sonsuzluğu ve sanatkarın düşünce sınırlarının genişliğini belirleyen bir ifade şekli olarak değerlendirilmiştir. Bazen de desenin sınır tanımayan büyüme özelliği, seyredeni peşin sıra sürükleyerek ona, kâinatın sonsuzluğunu hatırlatmıştır (Birol; 2010: 310). (Resim 35d-36a).

#### **3.2.2.1 Tam Simetrik Ulama Desen**

Bir ulama desende birim alanın bütün kenarları simetri eksenini taşıyorsa veya bir başka deyişle birim alan içindeki desen, her kenarından simetrik olarak genişleme özelliğine sahipse, bu tip ulama desenlere, “tam simetrik ulama desen” denir (Resim 37a). Bunlar, estetik olduğu kadar disiplinli ve düzenli bir görünüş sergiler. Simetrik desenlerin çizimlerinde dikkat edilmesi gereken hususlar, bu desenler içinde aynen geçerlidir. Statik yapıya sahip olan tam simetrik ulama desenlerden dönme veya doğru boyunca devam eden akış hareketleri görülmez. Çizimleri emsallerine göre daha kolaydır ve çok zengin çeşitleri bulunur (Birol, 2010: 310).

### **3.2.3. Geometrik Desenler**

Bu desenlerde estetik ve duygular, mantık ve geometri ile sanki yekvücut olmuştur. Geometrik desenler pano şeklinde sınırlı bir alanda başlayıp bittiği gibi, ulama tarzında da tasarlanarak geniş alanları süslemiştir. Bu tasarımların çiziminde geometrik kurallara dayanan hassas bir denge ve disiplin mevcuttur. Çizim sırasında

yapılan milimetrik bir hata, katlanarak büyük boyut kazanacağından çizeni yarı yolda bırakabilir. Hâlbuki çizim, kurallarına göre başarı ile tamamlanmışsa, desenin ne bir eksiki, nede fazlası bulunur (Resim 46b-46c-47). Nokta, çizgi ve yüzeylerden oluşan geometrik şekillerin, paralellik gibi basit bir özellik ile nasıl karmaşık biçimlere dönüştüğünü, bu çizgi cümbüşü içinde gizlenen estetik ve disiplin, batılı sanat tarihçilerinin dikkatini çekmiş ve onları hayrette bırakarak düşündürmüştür. Bu manada İslami mantık ve pozitif düşüncenin, estetik görünüşe bürünerek kültüre yansması olan bu üslup, aynı zamanda ait olduğu medeniyetinde seviye ölçüsü ve sembolü olmuştur. Böylece VIII. ve IX. yüzyıllarda, cebir, kimya, geometri, astronomi, tıp gibi fen bilimlerinde, dünya çağında söz sahibi olan İslam medeniyeti yetiştirdiği ilim adamları kadar, tasarım gücü mükemmel olan nakkaşlarıyla da dünya ya ün salmıştır (Biol, 2010: 312).

#### **3.2.4. Kenar Bezemeleri ( Bordürler) ve Sınıflandırılması**

Süslü çerçeve. Kenarsuyu, su, pervaz, ulama anlamlarına gelmektedir (Özönder, 2003: 20). Süsleme sanatlarında, halı, kilim dokumalarında kompozisyonun içine ve dışına muhtelif genişliklerde kullanılan simetrik desenlerdir.

**Arasuyu:** Arasuyu kompozisyonunu, esere kattığı estetik görüntünün yanında önemli görevler de taşımaktadır. Bu yüzden arasuları bezeme sanatında daima ihtiyaç duyulan ve çok zengin çeşitleri ile kullanılan tezyini unsurlardır.

Arasuyunun desen içinde görevleri genel olarak iki kısımda toplanabilir:

1-Bunlardan ilk akla gelen, desenin veya yazının çerçevesini takviye ederek esere daha güzel bir görünüş kazandırmaktadır.

2- İkinci önemli görev ise yazıdan tezhibe veya desenden diğerine geçiş sağlamak ve bu suretle eserde bütünlüğü korumaktadır. Arasuyunun, eser içinde uzlaştırıcı ve birleştirici rolü bulunur.

Cetvelde olduğu gibi arasularında da kalınlık seçimi çok önemlidir. Eser bittiğinde arasuyu, ne kenarsuyundan önce göze çarpacak kadar kalın olmalı, nede

yazı ile kenarsuyu arasında sıkışıp kalmalıdır (Biol, 2010: 184). (Resim 33b-35d-39c).

**Kenarsuyu:** Kenarsuyu, tezyin edilmiş bir eserde, en dışta bulunan çerçevedir. Arasuyundan daha geniş yer kaplar. Eserin bezemesinde önemli rolü olan kenar suları, tezyini sanatlarda ana unsurlar arasındadır. Bunların desenleri plan, kuruluş ve görev bakımından arasuları ile benzer niteliklere sahip olduğu ve daima birlikte kullanıldığı için kenar bezemeleri adı altında ele alınarak tanıtılacaktır. Arasuyu ve kenarsuyu desenlerinin pek çok ortak yanları olduğu gibi ayrıldıkları taraflar da vardır. Mesela tezyinatta ana unsur olan kenarsuyu, levhanın etrafında daha geniş ve etkili bir çerçeve oluşturur. Bu sebeple, deseni arasuyuna göre daha yoğun, işçiliği daha emekli, renkleri daha zengin ve gösterişlidir (Biol, 2010: 184). (Resim 34c-35d-36a-38d-39c-42a-44d).

### 3.2.4.1. Tekiplik Kenar Bezemeleri

Tekiplik kenar bezemelerine geçmeden önce bu tür desenler, çizimlerdeki ortak özellikler göz önüne alınarak kenar bezemeleri adı altında kabaca simetrik desenler ve simetrisiz desenler (eşit aralıklarla peş peşe tekrar ederek bir doğru boyunca ilerleyen desenler) diye iki grupta toplanabilir (Biol, 2010: 185).

Tekiplik kenar bezemeleri ismi altında toplanmış bu desenlerin planı, sinüs eğrisi şeklinde ilerleyen bir çizgi üzerine kurulmuştur. Bu ana çizgi yan dallara ayrılarak devam eder Böylece eşit ağırlıklardan tekrarlanan aynı şekiller bir akış hareketi sergiledikleri için bunlara, yürüyen desenlerde denir. Bu kenarsuyu desenlerinin planında tek bir şebeke bulunduğu için bir çeşit motif grubu kullanılabilir. Mesela sadece hatayi grubu veya sadece rumi grubu gibi farklı üsluplar kullanılmalıdır. Tekiplik kenar suları hem arasuyu, hem de kenarsuyu olarak kullanılmıştır. 16. yüzyıl Osmanlı eseri olan Konya Selimiye Camii taş minber bezemesinde görülen rumili tek iplik kenar suyu deseni devrinin sanat şaheserlerindedir (Biol, 2010: 187-188). (Resim 46d-47a).



### **3.2.4.1.1. Tekşerit Kenar Bezemeleri**

Bu isim altında toplanan kenar bezemeleri, tek bir şeridin iki cetvel arasında farklı şekillerde kıvrımlar yaparak dolanması ile elde edilen tasarımlardır. Arasuyu olarak kullanılır, işlenişi kolaydır, kullanılan renk sayısı bir veya ikiyi geçmez. Özellikle yoğun bezemeler arasında gözü dinlendirmek için tercih edilir. Bunlar köşeli tekşerit ve yuvarlak tekşerit olmak üzere ikiye ayrılır (Biol, 2010: 185).

#### **3.2.4.1.1.1. Köşeli ve Yuvarlak Tekşerit Kenar Bezemeleri**

Bu desenler, bir şeridin çerçeve boyu aynı kalınlığı koruyarak ve ortalama 60 derecelik veya 90 derecelik dönüşler yaparak ilerlemesiyle meydana gelir. Sade görüntüsüyle gözü dinlendirici ve işçiliği kolaydır. Köşeli tekşerit kenar bezemesi (Resim 44f), yuvarlak tekşerit kenar bezemesine (Resim 49g) örnek gösterilebilir.

### **3.2.4.2. Çiftiplik Kenar Bezemeleri**

Planları, kaydırılarak çizilmiş iki sinüs eğrisinden oluşan desenler, çiftiplik kenar bezemeleri adı altında toplanmıştır. Bu desenlerin planlarında iki eğri, yan dalları ile birlikte iki bağımsız şebeke oluşturur. Yani desende iki farklı motif grubu veya aynı gruptan iki farklı motif çeşidi kullanılabilir (Resim 34c). Mesela sadece rumi motifi kullanılan bir desende, sarılma rumi ile hurdeli rumi ayrı şebekeler üstünde bulunmalıdır. Çiftiplik tipindeki desenler hem arasuyu hem de kenarsuyu olarak kullanılabilir. Arasuyunda desen daha sade görünümlü, motifler daha küçük ve az ayrıntılıdır. Kenarsuyu kompozisyonunda ise motifler, eserin büyüklüğüne uygun irilikte ve daha ayrıntılı çizilir. Aynı zamanda kenar bezemeleri, tekipliğe göre daha zengin desen çeşitlerine sahiptir. Çiftiplik kenarsuyu desenleri de tekiplik gibi eşit aralıklarla tekrarlanan, yürüyen desenlerdendir ve esas yapısında simetri yoktur. Fakat desenin gidiş yönü değiştirilmek istendiği zaman köşe ve kenar ortak noktalarında simetri kullanılabilir (Biol, 2010: 188).

### **3.2.4.3. Üçiplik Kenar Bezemeleri**

Klasik bezeme üslubunda çok sevilerek kullanılmakta olan üçiplik kenarsuyu desenlerinin planında, eşit aralıklarla kaydırılmış üç sinüs eğrisi bulunur. Adına

üçiplik denmesi bundan dolayı olmalıdır. Üçiplik kenarsuları, yürüyen desenlerdendir. Tarihi gelişimi içinde bezeme sanatlarında çok benimsenmiş ve her dalda kullanılmıştır (Şekil 35d-36a).

Bilhassa rumi motifi ile çizilen kalıplaşmış klasik şekillerine sık rastlanır. Tekiplik ve çiftiplik desenlerinde görüldüğü gibi üçiplik deseninin yapısında da simetri yoktur. Çünkü desen, eşit aralıklarla tekrar eden bir akış hareketi gösterir. Fakat desenin yönü değiştirilmek istenirse, köşe ve kenar ortalarında simetri kullanılabilir. Üçiplik deseni plan bakımından hem arasuyu, hem de kenar suyu olarak kullanılmaya uygundur (Bırol, 2010: 189).

#### **3.2.4.4. Simetrili Kenar Bezemeleri**

Simetrili kenar bezemelerinin tasarımı tamamen simetriye dayanır ve statik bir yapı sergiler. Bu desenler simetri eksenleri ile belirlenen birim alan içinde tasarlanır ve simetri ekseninden katlanarak çoğaltılır veya bir birim çizilerek silkme yöntemi ile çoğaltılarak bütün oluşturulur. Desenin silkelenirken kaydırılmaması önemlidir. Çünkü her silkmede meydana gelebilecek küçük bir kayma büyüyerek devam eder. Böylece başlama ve bitiş noktasında uçlar birbirine kavuşmaz, telafisi zor açıklık meydana gelebilir.

Simetrili kenar bezemelerinin çok zengin desen çeşitleri bulunur. Çünkü çizimi, kolay ve tasarımı her motif için uygundur. Bu desenleri kendi içinde, enine simetrili kenar bezemeleri, boyuna simetrili kenar bezemeleri ve hem enine hem boyuna kenar bezemeleri olarak üç grupta inceleyebiliriz (Bırol, 2010: 191).

##### **3.2.4.4.1. Enine Düz Simetrili Kenar Bezemeleri**

Enine simetrili kenar bezemelerinde simetri eksenleri, desenin üzerinde oturduğu cetvele diktir. İki simetri arası, birim desenin çizileceği birim alan kabul edilir. Her çeşit motif grubu ile uyum sağlayan bu kenar bezemelerinde denge gözlenir (Bırol, 2010: 191). (Resim 39c-47a).

#### **3.2.4.4.2. Boyuna Simetrik Kenar Bezemeleri**

Boyuna simetrik kenar bezemelerinde simetri eksenini, kenar suyunun cetveline paraleldir. Yani desenlerin simetrisi, cetvele paralel olan simetri eksenine göre uzunlamasına alınır. Bunlar daha çok arasuyu olarak kullanılmıştır. Böyle bir adese hazırlanmak için kenar suyu boyuna iki eşit şeride bölünür. Bu çizgi aynı zamanda desenin simetri eksenidir. İstenirse ikiden fazla sayıda da simetri eksenini bulunabilir. Fakat kenar bezemelerinde tek simetri eksenini tercih edilmiştir.

Bölünen şeridin birine tekiplik veya çiftlik yahut üçlük şeklinde yürüyen desen çizilerek eksen boyunca katlandığında desenin diğer yarısı tamamlanır (Biol, 2010: 191). (Resim 42a).

#### **3.2.4.4.5. Yürüyen Münhanili Kenar Bezemeleri**

Hayvan resimlerinin üsluplaştırılması ile çıkmış bir motiftir. Yuvarlak dönüşlü eğrilerden meydana geldiği için adına, Arapça'da "eğri çizgi" anlamına gelen münhani denmiştir. Münhani 13.yy. ve 14.yy. da Tezyini sanatlarda adeta saltanat sürmüş ve devrin simgesi olmuştur (Biol, 2010:196).

Ardı ardına devam eden şekil olarak da bilinir. Genellikle rumi motiflerinden bir detayı sırt sırta devamıyla meydana gelmiştir (Özönder, 2003: 142). Genellikle rumilerin ve kuş kanatlarının iç bünyelerinde bulunan ayrıntılardan oluşup, kendine özgü bir renklendirme tekniğine sahiptir. Birbirine yapışık kümeler halinde oluşurlar (Akar ve Keskiner, 1978: 19). Yürüyen münhanili kenar bezemelerinde birim desen eşit aralıklarda peş peşe tekrarlanır. Kuruluşları simetri esasına göre değildir, yani simetri kullanmadan da çizilebilir (Biol, 2010:197). (Resim 37d).

### **3.3. Konya Sultan Selim–Selimiye Camisi'ndeki Kalem İşi Çalışmalarında Kullanılan Motifler ve Anlamları.**

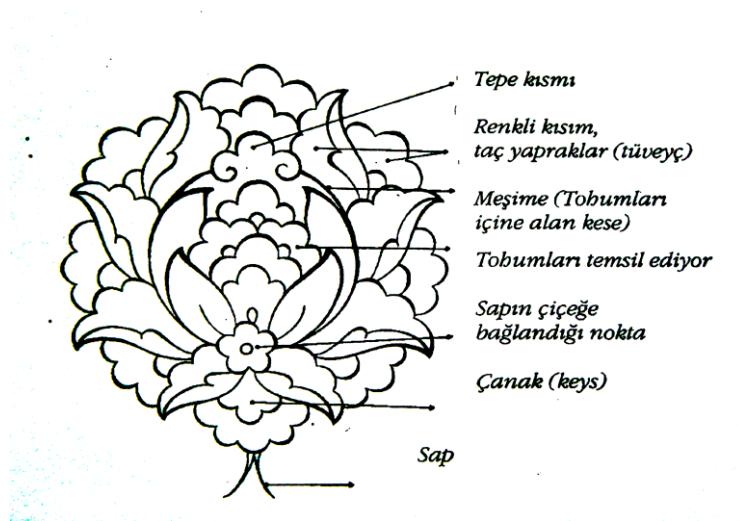
#### **3.3.1. Bitkisel Motifler**

Bu motifler bitki kökenlidirler. Osmanlı döneminde kullanım alanları bir hayli geniştir. Hatayi gurubu adı altında toplanan bu motifler; yaprak, penç, hatayi, yarı

üsluplaştırılmış çiçekler olmak üzere, kendi içinde sınıflara ayrılır (Birol ve Derman, 2004: 13).

### 3.3.1.1. Hatayi

Tezhip sanatının ana motiflerinden biridir. Menşe itibariyle “Hata”, “Hatay”, “Hıtay” “Huten” isimleriyle anılan Çin Türkistan’ına bağlıdır. Kökeninin Çin’e uzandığı varsayılan ve üsluplaştırılmış bitkisel öğelerden oluşan Osmanlı bezeme türüdür. Sözcüğünün kökenini de eski Türkçe de Çin anlamında kullanılan “Kıtay” sözcüğü oluşturmaktadır (Sözen, Tanyeli, 2007: 101). 1350-1510 yıllar arasında Batı Türkistan’da özellikle Timur ve ondan sonraki hükümdar Baysungur Mirzabey dönemlerinde sanata ve sanatçıya büyük önem verilmiştir. Baysungur Mirza aynı zamanda hattat olup, Gıyasettin isminde bir sanatkarı yeni motifler bulup sanatı geliştirmesi için Çin Türkistan’ına gönderir. Oradan getirilen bu motife, o memlekete izafeten “hatayi” ismi verilir (Şekil 8). Orta Asya’dan İran yoluyla Anadolu’ya ulaşan hatayi motifinin en yaygın kullanım sahasını bulması Osmanlılar devrinde olmuştur. Hatayi, muhtelif çiçeklerin dikine kesitinin, anatomik çizgilerinin üsluplaştırılmasıyla ortaya çıkan şeklidir (Şekil 9), (Resim 14). Buna uzunluğuna kesit denir. Tabiatta çiçek, süsleme sanatında ya olduğu gibi resmedilmek suretiyle kullanılmış veya üsluplaştırılmak suretiyle işlenmiştir. Bunlardan birincisi son asırlarda Avrupa sanatı tesiriyle sanatımıza girmiş ve tezhipte pek fazla rağbet görüp benimsenmemiştir.



Şekil 9 (Birol ve Derman, 2004: 67).

Hatayi motifinin kısımlarından:

1) **Meşime:** Çiçeğin göbek kısmında tohumları koruyan bölüme denir. Meşimenin alt ve orta kısmında, sapın çiçeğe birleştiği nokta bulunur. Bu noktaya hatayinin can noktası denir. Ekseriyetle ya bir helezon veya mine şeklinde belirtilir.

2) **Keys (çanak):** Çiçeğin kaidesini oluşturur ve belirgin bir şekildedir.

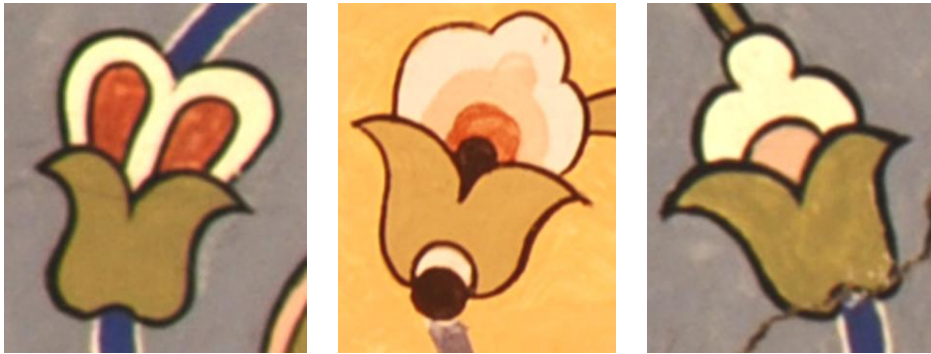
3) **Tüveyç:** Meşimenin veya göbeğin etrafını çeviren yapraklara denir. Çiçeğin renkli kısmını teşkil eden taç yapraklardır (Biol ve Derman, 2004: 67-68).



Resim 14

### 3.3.1.2. Gonca Gül

Gonca çiçek manasında kullanılmaktadır. Tam açılmamış bir çiçeğin boyuna kesitinin tezhip üslubuna çekilmiş halidir. En basit bir goncagül de bile taç yaprakları ve çanak kısmı bellidir. Meşime ve tohumlar ya hiç görülmez veya kısmen görülebilir (Resim 15).



Resim 15

Şayet meşime ve tohumları daha belirgin çizersek bu artık gonca gül değil hatayi olur yani gonca gül, hatayinin ilk adımları gibidir (Biol ve Derman, 2004: 101).

### 3.3.1.3. Penç

Hatayi, grubundan, penç ismiyle bilinen bu motifler, bitki kaynaklı olup, herhangi bir çiçeğin kuşbakışı görüntüsünün, üslûlaştırılarak (stilize edilerek) çizilmesiyle elde edilmiştir. Gelişmiş bir çiçeğe kuşbakışı bakıldığı zaman, önce göze görünen, renkli taç yapraklarıdır. Model üslûlaştırılırken, yapraklarının sayısına göre Farsça isimler almış ve:

Bir yapraklı ise, yek berk.

İki yapraklı ise, dü berk.

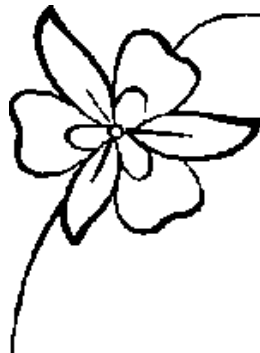
Üç yapraklı ise, se berk.

Dört yapraklı ise, cihar berk.

Beş yapraklı ise, penç berk.

Altı yapraklı ise, şeş berk denilmiştir (şekil 9).

Fakat zaman içinde, en çok kullanılan beş yapraklısı olacak ki, penç berk deyim hâline gelerek, bütün motifleri kendi ismi altında toplamıştır. Daha sonraları bu da kısaltmaya uğramış, berk kelimesi atılmış ve bu motiflere sadece penç denilmiştir. Penç motifi araştırıldığı zaman, tek yapraklı, iki ve üç yapraklısına ender rastlanır. Belki haç şeklini hatırlattığı için, dört yapraklı penç de benimsenmemiştir.



(goncagül)



(penç)

Şekil 10 ( Biol ve Derman, 2004: 47).

Umumiyetle üç yapraklı penç ile goncagül motifi arasında, birbirleriyle karıştırılacak kadar yakın benzerliklere rastlanır. Bunları ayıran en belirgin özellik şudur: Gonca gülde çiçeğe yandan bakıldığı için, sapın birleştiği nokta görülür. Hâlbuki penç motifinde bu birleşme noktası altta kaldığından gizlidir, görülmez. Bu sebeple desen içinde kullanılan penç'in herhangi bir cephesinden sap çıkartmak mümkündür. Buradan motifin penç veya gonca gül olduğu anlaşılır (Şekil 10).

Penç motifinin çizimine geçmeden önce diğer özelliklerinden de bahsetmek gerekirse, kanaviçesi bir daire görünüşündedir. Sapın çiçeğe birleştiği nokta gibi, yeşil çanak yaprakları da altta kaldığından gizlenmiştir. Renkli taç yaprakları ile tohumlan taşıyan kesenin üst kısmı görülebilir. Penç motifi yalın ve katmerli olarak iki çeşittir. Büyük boyda çizilen pençlerin hemen hepsi katmerlidir. Çünkü genişleyen alanı, aynı merkezli, birkaç daire çizerek ayrıntılı yapraklarla doldurmak, hem desene zenginlik ve güzellik kazandırır, hem de çizenin işini kolaylaştırır (Resim 16). Desen içinde büyüklüğüne göre, ana motif olarak da, yardımcı motif olarak da kullanılan penç, bilhassa sap dönüşlerinde veya kesişmelerinde, yön göstermediği için müşkülleri halleden anahtar bir motiftir (Biol ve Derman, 2004: 47).



Resim 16

#### 3.3.1.4. Palmet-Lotus

Bir orta eksenin her iki yanında simetrik olarak düzenlenmiş, yelpaze gibi birbirinden ayrı duran yapraklardan oluşan bitkisel bezeme ögesidir. İki ruminin simetrik olarak birleşmesiyle oluşan motif palmiye yaprak biçimindedir.

Sağına soluna simetrik bir şekilde kıvrılan iki yaprağın ortasından sivri bir tepe yaprağı çıkar. Sivri uçları üstten dışa doğru kıvrılan yapraklar, altta dairesel bir dönüşle sapa bağlanır (Resim 17). Antik Yunan ve Roma sanatında palmetin almaşık dizilmesiyle Anthemion adı verilen mimarlığın yanı sıra fresklerde ve vazoda



Resim 17

resminde çok yaygın kullanılmıştır. Bilinen en eski örnek, (MÖ. 605-562) Babil sarayında görülmüştür. (Gevgilili ve diğerleri, 1997: 1424).

### 3.3.1.5. Yaprak

Bitkiler âleminde biyolojik yapısıyla mühim vazifeler yüklenmiş olan yaprak, şekil bakımından da pek çok farklılıklar gösterir. Bu sebeple tarih boyunca sanatçılara ilham kaynağı, sanat eserlerine de konu olmuştur. Bilhassa tabiata aşık olan doğulu sanatkarlar elinde adeta dile gelmiş, çini panolarda renk ve şekil zarafetiyle hayatîyet kazanmıştır. Yaprak, hatayi grubundaki penç, goncagül, hatayi gibi motifleri meydana getiren ve desen içindeki önemli yeri olan temel motiflerdendir. Tezhipte kullanılan yaprak, tabiattaki görünüşünün üsluplaştırılmasıyla, tezyinatta çeşitli şekillerde çizilmiştir.

**Bunlar:** 1- Sade ve küçük boylu yapraklar (Resim 18).

2- Kıvrımlı yapraklar (Resim 19).

3- Parçalı ve dilimli yapraklar (Resim 20).

4- İri dişli yapraklar (Resim 21).





Resim 18



Resim 19



Resim 20



Resim 21

### 3.3.2 Soyut Motifleri

Hayal mahsulü efsanevi hayvan motifleri (ejder=evren, simurg=zümrüd-i anka) ve tabiat kaynaklı üsluplaştırılmış hayvan motifleri olmak üzere iki grupta incelenir.

Daha çok Orta Asya ve Selçuklu tezyinatında, özellikle minyatürlerde sıkça rastlanan Türk bezemelerinde ilk göze çarpan önemli bir motif grubudur. Bulut içinde aynı fikir geçerlidir. Hayal mahsulü olarak ejderhanın ağzında gazap ve öfke ifadesi olan bulut, Türk sanatkarı elinde, tabiattaki bulut halini almış ve gerçekçi bir anlayış içinde kullanılmıştır.

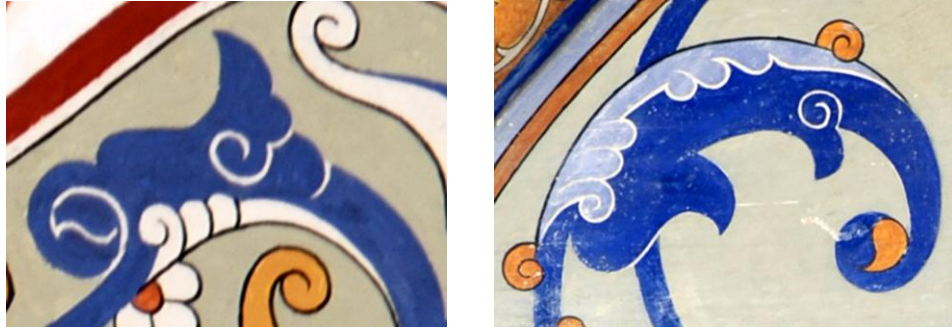
### 3.3.2 1. Rumi

Kelime anlamı olarak “Anadolu’ya ait, Anadolulu” demektir. Vaktiyle Roma İmparatorluğunun hüküm sürdüğü Anadolu’ya *Diyar-ı Rum* denmesi sebebiyle motif bu adı almıştır. Pazırık Kurganından çıkarılan halı ve kumaş örtüler üzerindeki hayvan figürleri, rumi motifini hazırlayıcı nitelikte şekillerdir. Uygurlara ait 9. ve 10. yüzyıllarda Bezeklik freskinde görülen, kanadında rumi motifi olan ejderha tasviri, günümüze ulaşan en eski örnektir (Hatipoğlu, 2007: 22).

Rumi adını verdiğimiz form, tombulca bir virgüle benzer. Yay biçiminde kıvrılmış bir damla formuna da benzetilebilir. Selçuklu sanatındaki rumi motiflerinin kaynağı konusunda bu formların hayvan figürlerine dayandığını ileri sürer. Bitkisel temalardan ayrılan rumi, hemen her türden malzeme üzerinde sevilerek uygulanmıştır. Karahanlı, Gazneli, Abbasi, Emevi, Fatımi ve Endülüs süslemelerinde karşımıza çıktığı gibi, Osmanlı sanatının başlıca motiflerinden olmuştur ( Mülâyim, 1999: 68-169). Türk toplulukları arasında sevilerek kullanılan ve İslamiyet’in kabulüne kadar hayvan mücadelesi sahneleri ile birlikte görülen 9.yy. sonundan itibaren üslup ve kompozisyon bütünlüğü göstererek klasik halini almaya başlayan rumi motifi, Türk sanat zevkinin ve kültürünün ürünü olarak devam etmiştir. Türklerin İslamiyet’i kabulü ile rumi terimi “Anadolulu” ismini almakla birlikte, çok geniş bir coğrafyaya yayılmış ve bulunduğu ülkelere, devirlere göre de farklılıklar göstermiştir. Rumiler, bazen iki parça halinde çatallanır ve bazen de damarlarla dilimlenen gövde çeşitlemeleriyle genel tanımın dışına çıkar, rumi motifi uzar ve garip şekiller biçimler alır. Dekorasyonda kompozisyon geneli sarmaşık dallarım andırmakla birlikte, tek başına bir rumide asıl hissedilen şey, hayvan tasvirlerine özgü, saldırgan, ürkütücü, ısırğan ve kıvrım kıvrım dolanan hareketlerdir.

Ayrıntılarda çevik hareketlerle biçimli dönüşler yapan hayvansı bir karakter kendini belli eder. Böylesine bir şekilde, bitkiden çok hayvan; yılan, ejder belki de ismi en eski masallara konu olmuş başka efsane yaratıkların karakteri yansır (Aksu, 1998: 16). Rumiler çizilişine ve kompozisyondaki kullanımına göre gruplara ayrılmaktadır.

**Dendanlı Rumi:** Münhani örneklerle süslenmiş rumi örnekleridir. Sade ruminin sınır çizgisi, dendanlı çizilerek süslenmiş rumidir. Sade rumiden farklı olarak dendanlı rumi münhani örneklerinin daha çok sayıda olması ve sınır çizgilerinin salyangozlarla süslü olmasıdır (Resim 22).



Resim 22

**Hurdelenmiş Rumi:** İri bir rumi motifinin, küçük rumilerle hurdelenmesi veya süslenmesiyle ortaya çıkmıştır. Yani rumi içinde rumi bulunmaktadır. Küçük rumileri belirgin kale getirmek için genellikle zemin renginden farklı bir renge boyanır (Resim 23).



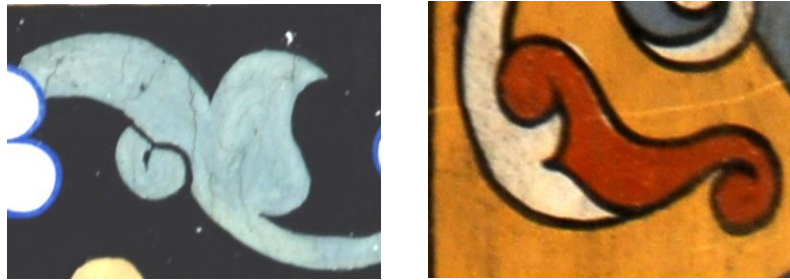
Resim 23

**Kanatlı Rumi:** Dendanlı ruminin iki kola ayrılarak çizilmiş şekline denir (Resim 24). Bu rumi, iki ruminin birbirine bitişik olarak çizilmesinden oluşmaktadır.



Resim 24

**Sade Rumi:** Basit çizilmiş rumidir. Diğer rumilere göre aynı şekilde gölgelerinde münhani kıvrımları bulunmakta fakat, sayısı az olup çok sade görünümlü rumilerdir (Resim 25).



Resim 25

**Sarılma Rumi:** Üzerine sarılmış çıkmalarla süslü rumi motifidir (Resim 26). Bu tür rumiler bir başka ruminin üzerine ya da herhangi bir rumi sapına dolanmış vaziyette görülebilir.



Resim 26

**Sencide Rumi:** İki tarafı ölçülü çizilen rumidir. İki ruminin sırt sırta ya da yan yana simetrik olarak tasarlanmasından oluşur (Resim 27).



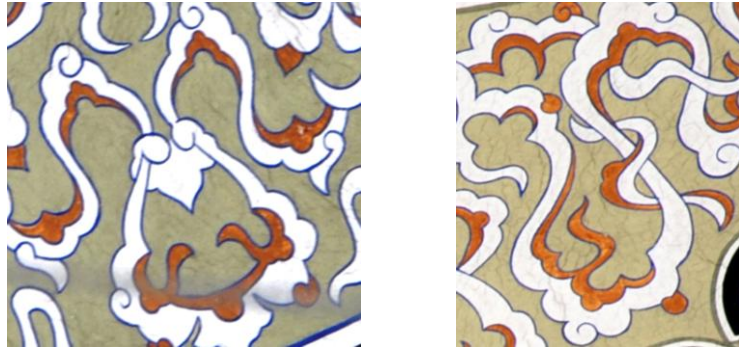
Resim 27

### 3.3.2.2. Bulut

Türk tezyini sanatında önemli bir yer işgal eden bulut motifinin çıkış yeri olarak Çin gösterilir. Çin ve İran sanatındaki minyatürlerde konular umumiyetle efsanelere bağlanır. Motiflerde bu konulara uygun şekilde, ekseriye hayal mahsulüdür. Nitekim Çin eserlerinde pek çok rastlanan bulut motifi, mitolojik varlıklardan sayılan simurg ve ejderha'nın boğuşmaları sırasında, hırs ve gazap hali olarak burunlarından çıkan buharın veya ateşin ifadesidir.

Türklerde ise Çin sanatının bir esinlenmesi olarak kullanılmış olsa bile, kullanım tarzı veya çizim şekilleri itibariyle bulutun çıkış noktası tabiidir. İlk olarak Osmanlı'da 15.yy' da Bursa' da II. Murat'ın türbesinin kalem işlerinde görülmektedir. Bulut motifinin çiziliş şekli ve kullanım şekline göre ayrı ayrı isimlendirmek mümkündür. Çiziliş itibariyle bulut motifi tezeyinatda iki grupta toplanabilir.

**Yığma Bulut:** Kompozisyonda boşluk doldurmak ve desenin, çıkış noktalarına esas teşkil etmek için kullanılır (Resim 28).



Resim 28

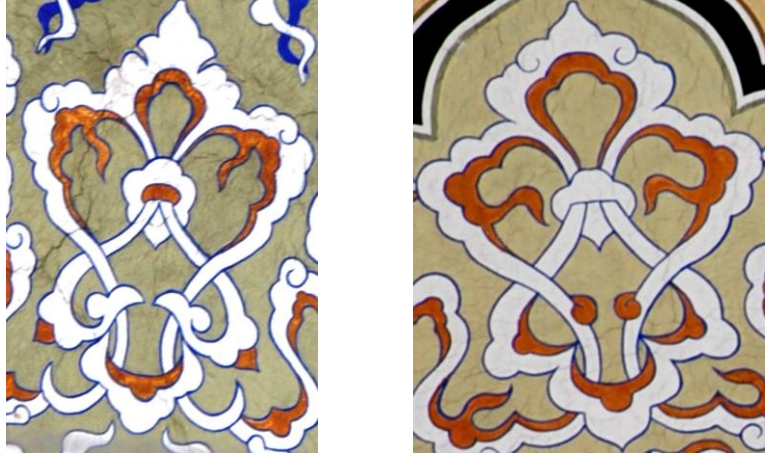
**Dolantı veya Çizgi Bulut:** Bunlar kullanılış şekline göre dört grupta incelenir. Selimiye Cami'sinde üç tanesi kullanıldığı için bunlara değineceğiz.

**1- Dağınık veya Serbest Bulut:** Kompozisyon içindeki diğer motifler arasında desene çeşit katma amacıyla kullanılan çizgi veya dolantı bulutlar (Resim 29).



Resim 29

**2- Ortabağ Bulut:** Desen içinde sapsarı bağlama vazifesi gören bulut motifidir. Bunların çiziminde ekseri simetri vardır (Resim 30).



Resim 30

**3- Tepelik Bulut:** Motifin veya kompozisyonun tepe noktalarında kullanılan birbirinin simetrisi bulut motifidir. Kompozisyonun başlangıcında bulunur (Biol ve Derman, 2004: 67-68), (Resim 31).



Resim 31

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM – KONYA SULTAN SELİM / SELİMİYE CAMİSİ'NDEKİ KALEM İŞİ ÇALIŞMALARININ GRAFİKSEL AÇIDAN İNCELENMESİ

### 4.1. Grafik Tasarım

Konya Selimiye Camisi kalem işi çalışmalarının grafik ilke ve elamanları çerçevesinde incelemeye geçmeden önce grafik kelimesinin anlamı üzerinde durmak gerekir.

Grafik, sözcük olarak Latince kökenli olup, “grafya” dan gelmektedir. İngilizce de “Graphic”, Fransızca da “Graphique” olarak yazılmaktadır. Günümüzde grafik sözcüğü, tüm insanların anlayacağı şekilde ortak bir ifade de kullanılmaktadır, dolayısıyla aynı yorumu çıkaracağı şekilde netleşmiştir. Bu yorum; grafik sözcüğünün yazmak, çizmek, görüntülemek ve çoğaltmak, anlamına geldiğini ifade etmektedir (Tepecik, 2002: 17). Bu bağlamda grafik; yazmak, çizmek, çoğaltmak gibi özgün tasarım veya tasarımla tamamlanan eylemleri ifade etmektedir. Tasarım; tasarımcının zihninde oluşturduğu yaratıcılık özelliği olan düşüncenin ilk hali şeklinde açıklanabilir. Bir başka ifade ile yaratıcı eylem sonunda gerçeğe dönüşen bir estetik çaba ve düzenlemedeki parçaların tutarlı bütünlük teşkil edecek şekilde toplanmasıdır. Grafik kelimesi; grafik tasarım, grafik sanatlar gibi bazı kavramları da beraberinde getirmektedir. Farklı şekilde isimlendirilmiş olsalar da bu kavramlar aslında benzer süreçlerde gerçekleştirilmektedir. Grafik tasarım bir görsel iletişim sanatıdır ve algılanan nesnelere görsel olarak, renk ve şekillerle anlatılmaktadır. Grafik, tasarımda içerisin de yer aldığı görsel sanatlarda görsel değerler ve tasarım elemanları ile sağlanabilir. Tasarım elemanları tüm görsel sanatlar alanı için geçerlidir. Bazı kaynaklarda “tasarım ögesi” olarak ta vurgulanabilmektedir. Genel olarak tasarım elemanları çizgi, renk, doku, biçim(form)-şekil, ölçü, yön şeklinde gruplandırılmıştır. Tasarım ilkeleri ise; bütünlük -uygunluk, oran-orantı, ritim-görsel devamlılık, denge, vurgu, zıtlık şeklinde gruplandırılmıştır. Grafik tasarım sürecinde sanatçı ya da tasarımcı tasarım elemanlarını, tasarım ilkelerinin kurallarına göre kullanarak yüzeyde düzenlemesini başka bir ifadeyle kompozisyonunu kurgular. Bu



bağlamda tasarım elemanları ve ilkeleri hemen hemen tüm görsel düzenlemelerde ortaktır denebilir (Arıkan, 2008: 9-10).

Tasarımda sadece ön yapıyı değil, eserin oluşumunda etkili olan arka yapıyı da bakmak gerekir. Tüm sanatsal tasarımlarda konunun seçilme biçimi, seçilme amacı ve hitap edeceği alanlar göz önüne alınarak, tasarlanacak çalışmada bir kurgu oluşturulur. Bu yapılan eylem bir sanat felsefesidir, eserin arka ve ön kurgusundaki estetik kavramları, sanatçının geçirmiş olduğu mantık ve duygu değişimlerini ele alır, inceler. Eserin ön yapısı, teknik ağırlıklı öğelerden oluşur ve göze hitap eden görsel kavramlardır. Daha çok estetik hazlar dikkat çekici konumdadır. Fakat eserde asıl düşünce arka yapıda denilen eserin ruhunun saklandığı kısımdır. Tasarımda ön ve arka yapının birlikte oluşturduğu kurgusal yapı, her eserde sanatçının ruhsal duygulanmalarını ve estetik felsefesini yansıtır. Tasarım aşamasında, arka yapıyı meydana getiren birçok etken vardır. Bunlar sırasıyla ele alınacak olursa; psikolojik, sosyokültürel ekonomik ve endüstriyel etkenlerdir.

**1-Psikolojik Etkenler:** Sanatsal tasarım içerisinde eserin arka yapısını belirleyenler arasında yer alan psikolojik etkenler, çeşitli teorilerle açıklanmaya çalışılmıştır. Çünkü psikoloji bilimi sanatın acıdan ve ümitten doğduğunu savunur.

**2-Sosyo-Kültürel Etkenler:** Sanatçı insanlığın yeni bir ihtiyacını cevaplayacak türden duygu ve düşünceleri önceden sezinyip bunları toplumun işine yarayacak biçimde tasarım haline sokabilmelidir. Bu tanımlamaya göre, toplumun sosyal ve kültürel yapısı sanatçının tasarım etkinliklerine doğru orantılı olarak etki eder. Sanatçı tasarımlarında özgür olmasına rağmen, yaşadığı toplumun sosyal ve kültürel değerlerine ilgisiz kalacağı anlamına gelmez (Tepecik, 2002: 11-29-30).

#### **4.1.1. Grafik Tasarım Elamanları**

**Çizgi:** Çizgi, hareket eden bir noktanın arkasında bıraktığı izdir. Çizgi, noktaların art arda sıralanmasıyla oluşan bir dizi olarak da düşünebiliriz (Alakuş ve Mercin, 2009: 111). Biçimsel açıdan çizgi; düz çizgi, eğik çizgi, kırık çizgi. Düz çizgi

durağan bir etki yaratabilirken, buna karşılık eğik ve kırık çizgiler canlılık, hareket, hız etkileri yaratabilmektedir. Keskin açılar sahip bir çizgi huzursuz edici duygular yaratırken, düzgün eğrileri olan bir çizgi keyif verici neşeli duygular yaratabilir. Yatay bir çizgi sükûnet verici olarak algılanırken, yukardan aşağıya doğru bir çizgi hüznün verici olarak algılanabilir (Arıkan, 2008: 11). Eğri ve helezonik çizgiler ise dinamizm ve enerjiyi temsil eder (Tepecik, 2002: 32).

**Renk:** Renk, biçimin asıl görsel yanıdır. Görsel bilinci uyandıran ve tepki verme durumuna hazır hale getiren bir uyarıcı olarak işler. Renk salt olarak mesaj iletebilir, psikolojik ya da sosyolojik etkileşimlere neden olabilir, davranışlar üzerine etki ederek yönlendirme de yapabilir. Renge bakıldığında göz tamamlayıcı rengi yani zıt rengi arar. Bu durum renk armonisi (uyumu) ile de alakalı bir durumdur. Tasarımda kullanılacak zıt, sıcak, soğuk, uyumlu vs. renkler yüzey üzerinde istenen etkinin ve hiyerarşinin sağlanmasında önemli katkılar sağlayabilir. Genel algılanışına göre bazı renklerin çağrışımları aşağıda listelenmiştir.

**Kırmızı:** Güç, tehlike, heyecan, sıcak, şehvet, dışa dönük, başkaldırı, en dikkat çekici renk olarak bilinmektedir.

**Yeşil:** Serin, sakin, doğal, anlayış, dinlendirici, neşeyi temsil eder. Tazeliğin ve verimliliğin rengidir, çevreyi ve doğayı simgeler. Rahatlatıcı ve dinlendiricidir.

**Mavi:** Serin, sakin, hüzünlü, saygıdeğer, otorite, iletişim, sınırsızlığı temsil eder (Arıkan, 2008: 13). Edilgen ve soğuk bir renk olan mavi; hem uzaklık ve resmiyeti, hem de doğruluk ve sadakati temsil eder. Otorite ve yetkinin yanında, temizlik ve dürüstlüğü çağrıştırır. Serinleticidir; gökyüzünü, suyu ve buzu hatırlatır, ayrıca korkuyu ve ağır başlılığı da simgeler (Becer, 2005: 60).

**Siyah:** Soğuk, prestij, sofistike bir renktir. Üzüntüyü, kasveti, kederi, sıkıntıyı simgeler (çoğu kültürde ölüm ve yası sembolize edebilmektedir).

**Beyaz:** Mükemmellik, temizlik saflık ve dürüstlüğün rengidir (bazı Uzakdoğu kültürlerinde ölümü sembol edebiliyor).

**Sarı:** Lüks, zengin, hastalık.

**Turuncu:** Sıcak, doğal, samimi, yaratıcılık, canlılık.

**Mor:** Asalet, İmparatorluk, keder, melankoli.

Bilindiği gibi "üç ana renk" sarı, kırmızı ve mavidir. Turuncu, mor, yeşil bu ana renklerin karışımları ile elde edilebilmekte ve "ara renkler" olarak tanımlanmaktadır. Sarı, turuncu, kırmızı ve tonları "sıcak renkler", mavi, yeşil, mor ve tonları "soğuk renkler" olarak nitelendirilmektedir (Arıkan, 2008: 12-13-14).

İçmimarlar; sıcak renklerin bir mekânı olduğundan daha küçük, soğuk renklerin ise olduğundan daha büyük gösterdiği gerçeğini gözönüne alırlar. Renkler, kültürel açıdan ele alındıklarında da değişik kavramları çağrışırlar: Sarı ve özellikle altın sarısı Doğu'da kutsal renk sayılmaktadır. Sarı; aynı zamanda içtenlik, sağlık ve iyimserliğin de sembolüdür. Bunun yanı sıra, kullanacağımız rengin parlak ve aydınlık olmasını istediğimizde, sarıdan daha iyi bir seçenek bulmak zordur (Becer, 2005: 60).

**Doku:** İnsanın görme ve dokunma duyularına hitap eden doku, doğal ya da yapay yüzey yapısı, nesnelere yüzey nitelikleri şeklinde tanımlanabilecek bir elemandır. Gözle algılanan dokular görsel doku veya yapay doku olarak tanımlanabilir (Arıkan, 2008: 15). Doku kullanıldığı tasarım ortamında yüzeye zenginlik katar, anlam kazandırır ve algıda farklılığı ortaya çıkarmaktadır (Arıkan, 2009: 41).

**Biçim, Şekil:** Biçim: çizgi, renk ve tonlardan oluşan yüzey olarak açıklanabilir. Genelde bir nesneyi tanımak için çizgi, ton, renk, ya da dokuya bakmak ihtiyacı duyulur ve biçimleriyle tanımlanır. Şekil ise, çizgi ya da kenarla vurgulanan kapalı iki boyutlu bir yapı olarak tanımlanabilir (Arıkan, 2008: 15). Biçim üç boyutlu, şekil ise iki boyutludur. Buna göre cismin kütlesi biçim, gölgesi ise şekildir denilebilir.

**Ölçü:** Ölçü; yapıyı meydana getiren elemanların boyutları arasındaki sayısal ilişki veya bütünü kendisi ile bütünü meydana getiren parçalar arasındaki ilişki

şeklinde tanımlanabilir. Diğer bir ifade ile ölçü, var olanın genel özellikleri ile boyutsal özelliklerinin birliğidir (Arıkan, 2008: 15-16).

Nesnenin durumu, uzaklığı, derinliği, diğer nesnelere yanındaki konumu, parlaklığı gibi etmenler ölçüde temel belirleyicidir, algılanmasını etkileyebilir. Koyu zemin üzerinde ve açık zemin üzerindeki aynı boyutlardaki iki şekilden koyu zemin üzerindeki büyük algılanabilir. Aynı uzunlukta ama biri yatay, diğeri dikey çizgiden dikey olan daha uzun algılanabilir (Arıkan, 2009: 44).

**Yön:** Yön birçok faktör tarafından etkilenebilir ve tasarımda kullanılan nesnelere yapısal özellikleri yön duygusunu yaratabilir. (Arıkan, 2008: 16).

#### 4.1.2. Grafik Tasarım İlkeleri

Görsel sanatların hemen hemen tüm alanlarında tasarım ilkeleri etkin rol oynamaktadır. Tasarım ilkeleri, düşüncenin görselleşmesinde kullanılan tüm elemanların düzenlenmesinde yani kompozisyonun kurgusunda yardımcı olur ve aynı zamanda etkili tasarım için de rehber konumdadır. Tasarım ilkeleri sanatsal çalışmaların planlanmasına yardım ettiği gibi sanat eserlerinin nasıl düzenlendiğini çözümlenmeye de katkıda bulunur. Genel olarak tasarım ilkeleri; bütünlük -uygunluk, oran-orantı, ritim-görsel devamlılık, denge, vurgu, zıtlık şeklinde gruplandırılmıştır.

**Bütünlük, Uygunluk:** Biraraya getirildiğinde, kompozisyondaki dağınıklığın ve parçalanmanın önüne geçilmiş olur. Kompozisyonunda birarada kullanabilecek unsurlar seçilerek gruplandırılmalı ve bunlar birbirleriyle uyum sağlayacak biçimde düzenlenmelidir. Aynı temel biçime, boyuta, dokuya, renge ya da duyguya sahip unsurlar; bir tasarımda ideal bütünlüğü oluştururlar. Bütünlük kavramı içinde de bir ritim olgusu vardır. Birbirine benzeyen biçimler bütünlük oluşturmak üzere bir yüzey üzerinde tekrarlandıklarında meydan getirdikleri doku içinde bir ritim oluşur. Bu ritim, tekdüze olanla alışılmamış olanı bir araya getirir. Birimler kendi aralarında ve ayrıntılarda oluşturdukları zıtlıklarla yeniliği ve tazeliği vurgular (Becer, 2005: 72).

Bütünlük, yapıyı meydana getiren parçaların uyumluluğu olarak değerlendirilebilir (Arıkan, 2008: 17).

**Oran orantı:** Oran bir parçanın diğer parçalarla ve bütünle olan ilişkisidir. Bir şeklin ya da biçimin oranı, onun göze hoş görünmesine ya da rahatsız etmesine yol açabilir. Göze hoş görünen nesnenin oran kavramına ters düşmemesi gerekir (Alakuş ve Mercin, 2009: 121). Boyutlar arası ilişkiler olarak kısaca açıklanabilen "orantı" aynı zamanda görsel hiyerarşinin oluşturulmasında da yardımcı bir ilkedir (Arıkan, 2008: 17).

**Ritim, Görsel Devamlılık:** Bir bütünü oluşturan, birbirine bağlı parçaların tekrarının(yineleme) sürekliliği. Biçimlerin, çizgilerin ve renklerin, yüzey üzerinde yer alış aralıkları, tekrarları, yapıtın kendine ait ritmini oluşturur (Gevgilili ve diğerleri, 1997: 1563). Buna bağlı olarak insan yaşamında ritmin ve görsel devamlılığın etkisi için şunları söyleyebiliriz:

İnsan, ritmik tekrarlar ve periyodik oluşumlardan hoşlanır, düzeni özler. Sıkıcı yoğunlukta yapılmamak koşuluyla, bunları bulamazsa mutsuz olur. İnanç, sistemlerinin birçoğunda düzen/nizam olgusu her fırsatta vurgulanır; doğum, ölüm, diriliş, gök cisimlerinin düzenli hareketleriyle örneklenebilir (Mülayim, 1999: 89).

**Denge:** Doğuştan gelen bir yetenek olan denge, düzenlemede kullanılan elemanların görsel ağırlığı olarak tanımlanabilir (Arıkan, 2008: 18). Yüzeyde tasarım elemanlarının orantılı dağılımı ve görsel ağırlığı ile elde edilen bir ilke ya da öğelerin bir eksen etrafındaki duruşu olarak da tanımlanabilir. Dengedeki bir nesne insanlara tanıdık ve sabit görünür, stres yaratmaz. Bu yüzden tasarımda denge memnuniyet vericidir. Bir yüzey ya da boşlukta birbirine bezeyen cisimlerin yoğun bir istif düzeni içinde bulunması; süslemelerdeki birim tekrarları, kristal dokular simetriye örnek gösterilebilir. Asimetrik dengede ise; yüzeyin her iki parçasında farklı yapıda eşit olmayan elemanlar bulunur ancak, her iki oluşumda da denge bozulmaz (Arıkan,

2009, 46). Denge zıtlıkların olduğu yerde vardır. Dengenin olmadığı yerde bir dengesizlik olduğu söylenebilir (Alakuş ve Mercin, 2009: 118).

**Vurgu:** Vurgu bir sanat eserinde anlatılmak istenen ya da dikkat çekilmek istenen noktadır (Alakuş ve Mercin, 2009: 119). Vurgulama; ön plana çıkması gereken unsur ile ikinci planda kalması gereken unsur arasında gerçekleştirilecek bir yön, boyut, biçim, doku, renk, ton ya da çizgi kontrastı ile sağlanabilir (Becer, 2005: 74). Vurgu, düzenlemede bir tarafı ön plana çıkarma işlemi olarak veya etkin unsur yaratmak şeklinde de tanımlanabilir (Arıkan, 2008: 19).

Zihin bir şekli, daha keskin ve net sınırları varsa, en güçlü kontrasta ve en geniş ebatlara sahipse, basit ve simetrik şekildeyse daha çabuk algılar. Vurgu yüzeyde ifadeyi bir derinlik oluşturarak dikkati istenen noktaya toplayabilir (Arıkan, 2009, 50).

**Zıtlık:** Zıtlık düzenleme elemanlarının (renk, çizgi vb. gibi) kullanılarak oluşturulduğu farklılık olarak tanımlanabilir (Alakuş ve Mercin, 2009: 120). Ayrıca zıtlık, yüzeyde tasarım elemanlarının farklılık yaratarak yapılanmasıyla odak noktası meydana getirilmesidir. Tasarım alanındaki zıtlıklar, farklılıklar vurguyu kolaylaştırabilir. Zıtlık ilkesinin ayrı bir tasarım ilkesi olarak tanımlanabileceği gibi, vurgunun bir alt dalı olarak da görüleceği belirtilmektedir (Arıkan, 2009, 50).

## **4.2. Sultan Selim / Selimiye Camisi'ndeki Kalem İşi Çalışmalarının Grafik Tasarım İlke ve Elemanları Açısından İncelenmesi.**

### **4.2.1. Harim Kısımındaki Kompozisyonların Genel Değerlendirmesi**

Camiye uygulanan kalem işlerinde rumi, bulut ve bitkisel (hatayi, palmet, goncagül, penç, sap, yaprak) motifler kullanılmıştır. Motifler yapı itibariyle, dairesel kıvrımlı, düz, kırık ve kavisli çizgiler oluşmaktadır. Çizgiler kıvrak karakteriyle oluşan canlı, akıcı, hızlı ve keyif vericidir. Pergel ve cetvellerde kullanılan kalın yatay ve düz çizgiler çekildiği için alan sükûnet katmaktadır. Kompozisyonda sarı

renk hâkim pozisyonudur. Bunu kırmızı ve kahverengi ile sıcak renk grubu oluşturulmuştur. Bunların içinde lacivert, mavi ve yeşil renkle denge ve orantı sağlanır. Koyu tonlardan oluşan lacivert siyah renklerle vurgu sağlanmıştır. Becer'e (2005: 60) göre "caminin içinde kullanılan sarı renkle mekânın kutsallığı vurgulanmıştır ve desteklenmiştir. Ayrıca caminin içinin aydınlık olması sağlanmıştır ve olduğundan daha küçük görünmesi amaçlanmıştır". Bunu göre sarı rengin insan üzerindeki bu etkisiyle içeriye giren kişiye mekânın adeta sarıp sarmaladığı hissi uyandırılması amaçlanmıştır. Caminin tamamında dairesel, üçgen formlarla kompozisyon kurgusu yapılmıştır. Sıcak-soğuk renk dengesi ve motiflerdeki ritmik tekrarlarla tezyin edilmiştir. Ritmik tekrarların en küçük birimi 1/3 ile son cemaat yerindeki küçük kubbelerin aslan göğüslerindeki dairesel şemselerdir. En fazla birim tekrarı ise, ana kubbeye en dışta bulunan siyah zeminli bordür ardışık 120 birimden oluşmakta ve sonsuzluk kavramı vurgulanmıştır. Mekânda parçalar bütünle kıyaslandığında kalem işlerinde orantısal olarak gözü rahatsız etmemektedir. Ulama desenlerde mekânda yatay çizgilerin hâkimiyetiyle sükûnet sağlanmaya çalışılmıştır. Dikey çizgilerle mekânda denge amaçlanmıştır. En alt pencerelerde süslemenin yok denecek kadar az olması, sadeliği koruma gayretinin olduğunu göstermektedir (Resim 32-45).



Resim 32

Biçimsel olarak kompozisyon ve motiflerin kurgusunun tamamına yakın eğri, helezonik çizgilerden müteşekkildir. Tepcik'e (2002: 32) göre, "eğri ve helezonik çizgiler, dinamizm ile enerjisini temsil eder. Buna dayanarak mimari yapının fiziki durumu ve ışık alma miktarının azlığı göz önünde bulundurularak mekân da dinamik ve enerjik bir algı yaratılmaya çalışılmıştır. Dikey çizgiler, pencere bordürlerinde aslan göğsünün yanlarında bulunmaktadır. Üçgen köşe desenlerinde ve yukarı doğru giden bordürlerde keskin açılar ve cetveller huzursuz edici, hüznün verici olarak algılanmaktadır. Bu etkiyi dengelemek için küçük yarım kubbe eteklerinde ve devamı olan boş alanlarda yan yana simetrik kenarsuyu deseni ve cetvelleriyle sükûnet etkisi yaratılıp denge, bütünlük-uygunluk sağlanılmaya çalışılmıştır. Kompozisyonlar arası büyüklük- küçüklük ilişkisiyle de oran –orantı ilişkisine dikkat çekilmiştir. Sarı kırmızı ve kahverengi gibi sıcak renkler, mavi(lacivert, gece mavisi, açık mavi) , yeşil gibi soğuk renklerle ayrıca yatay ve dikey çizgilerle zıtlık, vurgu, denge ve bütünlük- uygunluk sağlanılmaya çalışılmıştır. Kompozisyon kurgusunda motifler ana kubbede yukardan aşağıya doğru kompoze edilmiştir. Desenler kaplamış oldukları alanın büyüklüğüne göre farklı boyutlarda kurgulanmış, bununla da oran-orantı sağlanılmaya çalışılmıştır. Özellikle ana kubbede merkezden dışarıya doğru gidildikçe dairelerin genişlemesine bağlı kalarak, uygulanan arasularında yapıyı meydana getiren elemanların boyutları arasındaki sayısal ilişki artış gösterdiği için ölçü yönünden farklılıklar dikkat çekmektedir.

#### **4.2.2. Ana Kubbe**

Ana kubbe göbek ve pencere desenlerinde, bulut, rumi ve bitkisel motiflerden oluşan kompozisyon tasarlanmıştır. Motiflerin hepsi şekil olarak, düzgün eğrili, kıvrımlı, düz ve kırık çizgilerden oluşmaktadır. Kıvrak fırça hareketleriyle oluşturulan çizgiler canlı, akıcı, hızlı, keyif vericidir. Pergellerde kullanılan kalın yatay çizgiler şekil olarak düz ve yatay olduğu için alana sükûnet katmaktadır. Böylece hareketlilik ile sükûnet dengelenmeye çalışılmıştır. Renk olarak sıcak renkler yani sarı, bunu destekleyen kırmızı ve kahve tonlar hâkimdir. Kompozisyonda, bütünün içindeki yeşil ve lacivert renklerle denge kurulmaya çalışılmıştır. Azınlıkta kalan soğuk renklerden lacivert, vurgu unsuru olacak miktarda ve koyulukta kullanılmıştır. Ritmi oluştururken renklerden sıcak rengin hemen



arkasından soğuk renk ve birim tekrarlarından faydalanılmıştır. Caminin hâkim rengi olan sarı ile mekânın kutsallığı vurgulanmış ve desteklenmiştir. Bu şekilde caminin daha aydınlık görünmesi amaçlanmıştır. Ayrıca sarı rengin hâkimiyetiyle mekân, olduğundan daha yakın ve küçük görünmektedir. Böylece hâkim rengin bu etkileriyle mekânın adeta içeriye giren kişiyi, sarıp sarmaladığı hissi verilmeye çalışılmıştır. Kubbe kompozisyonu dairesel, üçgen formlarla ve sıcak, soğuk renklerle desteklenmiştir. Formlar ararı renk ayırımından başka şekil olarak, çizgilerle kenarları vurgulanıp, belirginleştirilmiştir. Kubbeye bir bütün halinde bakıldığında, tahmini hesaplamayla merkezden kubbe kasnağına kadar içbükey yayın uzunluğu 10m.'ye yakındır. Kubbe göbeği kompozisyonun uzunluğu 5,50m. civarındadır. Pencere bordür ve tacının yüksekliği 2.50m. arasında kalan beyaz boşluk ise yaklaşık 2m.'dir\*. Motiflerin arasında bırakılan beyaz boşlukla, uygulanmış nakışların miktarı, olması gereken ideal bir ölçü olarak düşünülmektedir (Resim 33). Parçalar, bütün ile mukayese edildiğinde bu ölçülerde yapılmış olan kalem işinin orantısal olarak gözü rahatsız etmediği görülebilmektedir.

Kompozisyonların tamamında dairesel bir yapı mevcuttur. 1/8 ve 1/16 şeklinde birim tekrarlarından ritmik bir tasarım kurgulanmıştır. Bordürlerin dışındaki tüm alanlar yan yana simetri olarak tasarlanmıştır. Siyah zeminli en içteki ve en dıştaki bordürler sağdan sola doğru, arada kalan diğer iki bordür ise, soldan sağa doğru yönleri belirlenen tekiplik "S" kıvrımlardan oluşan arasuyu desenler uygulanmıştır (Resim 33b-33d), (Şekil 33b-33d) . Lacivert zeminli bordürler ise, kanatlı rumi, yarım palmet ve zencereklî desenle kurgulanmış yaklaşık 42cm. genişliğinde 35cm. uzunluğunda yan yana ters simetrik desen uygulanmıştır. Desende kanatlı rumilerin birbiriyle birleşiminden oluşan alan kırmızı renge boyanarak paftalanmıştır. Dıştaki lacivert bordürde palmet şeklindeki formla paftalanmış, 1,5cm. kalınlığında siyah kenar çizgisi çekilerek zemini açık yeşile boyanmıştır. Bordürün üzerinde kompozisyon kurgusunu deforme etmesine rağmen ritimdeki sıradanlığı değiştirerek hareket kazandırmıştır (Resim 33-33d).

---

\* Burada verilen ölçüler, bilinen ölçüden orantı hesabıyla bilinmeyeninin bulunması şeklinde yaklaşık değerlerdir.

Bu şekilde lacivert zeminde ki soğuk ve sıcak rengin çatışmadaki etkisi hafifletilmiştir. Ritim, denge, zıtlık bütünlük-uygunluk ve oran-orantı ile kompozisyonun bütününde güzel bir etki bırakılmaya çalışılmıştır. Kubbede lacivert bordürlerin arasında kalan sarı ve yeşil zeminden oluşan arasuyu kompozisyon ise, 1/8 ritmik tekrarlardan kurgulanmıştır. Zemini yeşil renge boyanan başlık ve şemse yağma, ortabağ, serbest ve çizgi bulutlardan oluşmaktadır. Bulutların gölgeleri kırmızı, tahrirler ise lacivert çizgilerden oluşmaktadır. Bırakılan beyaz boşlukların arasında yaklaşık 1,5cm. kalınlığında siyah renkli dış kontur ile yeşil ve sarı zemin paftalanmıştır. Sarı zeminde kahverengi helezonlar üzerine rumi, hatayi, penç ve yapraklardan (sade, kıvrımlı, parçalı dilimli, iri dişli) oluşan saz yolu üslubunu andıran yeşil ve mavi renklerden bir kompozisyon kurgulanmıştır (Resim 33c). Ayrıca kubbedeki sıcak-soğuk renk dengesini ve vurguyu sağlamak için lacivert ve mavi zemin renginden oluşan şemseler kurgulanmıştır. Lacivert zeminde açık mavi, mavi zeminde ise siyah zemin uygulaması kanatlı, sencide ve sarılma rumilerle paftalanarak oluşturulmuştur. Rumilerin gölge kısmı ve kenar konturlarına kırmızı renk uygulanmıştır. Kubbenin sıcak-soğuk renk geçişindeki en geniş ve vurgulu alan burasıdır. Çin bulutlarından oluşan başlık ve şemse kısmı 1/2 simetrik tekrarlardan kurgulanmıştır. Bunların arasındaki zemini lacivert ve mavi renge boyanan şemse ise 1/4 simetrisinde kurgulanmıştır. Motiflerin yönü kubbe merkezinden pencere üstlerine dikey pozisyonda olup, alanın genişliği 180cm. civarında, şemselerin uzunluğu uçtan uca 150cm. genişliği ise 75cm. civarındadır. Kubbe göbeğinin en uç kısmındaki yan yana simetrik kenarsuyu uzunluğu 1m. genişliği ise, 80cm. civarındadır. Bu alanlarda zemin sarı, helezonlardan oluşan saplar kahverengidir. Rumi ve yapraklar yeşil, hatayiler ve pençler sarı, yeşil ve mavi renklerle boyanmıştır. Ana kubbenin göbek kısmındaki desenlere bir bütün olarak baktığımızda sarı, kahve ve kırmızı renk hâkimiyeti dikkat çekmektedir. Yeşil, lacivert ve mavi renk arasında geçiş unsuru olarak dikkat çekmektedir. Lacivert rengin vurgusu açık mavi renkle yumuşatılmış sıcak-soğuk renk dengesi bu şekilde desteklenmiştir. Kubbe göbeği, pencere tacı köşe motifleri ve bordürü ile bütünlük, uygunluk, vurgu, zıtlık, denge ve oran-orantı olarak uyumlu bir şekilde tasarlanmıştır. Pencere etrafındaki kompozisyonlar 1/2 simetrik olarak tasarlanmıştır.

Pencere tacındaki palmet ve rumilerden oluşan kompozisyon uygulanmış. Bordür de ise rumi, hatayi ve yapraklardan oluşan çiftlik kenar bezemesi şeklinde tasarlanmış. Köşeler 1/4 ölçüsünde, rumi ve palmetlerden oluşan köşe kompozisyonu uygulanmıştır. Sarı, kırmızı ve kahverengi renklerin hâkimiyeti burada da gözükmetedir. Soğuk renklerden yeşil ve mavi azınlıkta olup zıtlık, bütünlük, uygunluk, ritim, vurgu oran-orantı ve denge sağlanılmaya çalışılmıştır (Resim 33-33a-33b-33c-33d-33e-33f-34-34a-34b-34c), (Şekil 33-33a-33b-33c-33d-33e-33f-34-34a-34b-34c).

Birim tekrarı, merkeze en yakın olan siyah bordürde simetri eksenini 1/32, ikinci bordür 1/48, üç ve dördüncüler ise 1/120 birim tekrarından tamamlanmıştır. Bulutlu alanların ölçüleri, sarı zeminli alanlara göre uzunluk olarak yaklaşık birebir oranda tasarlanmış, lacivert ve yeşil zeminli bölümler ile sarı zeminli bölümler, ritmik tekrar, oran-orantı, bütünlük-uygunluk ve zıtlık açısından dengede tutulmaya çalışılmıştır. Sarı ve yeşil renkli zeminlerin içindeki, lacivert ve siyah renkli bordürler ile vurgu yapılarak dikkat noktası oluşturulmaya çalışılmıştır. Yeşil zeminli bulutlu alanlar, pencere tacı ve lacivert şemselerde motifler ve kompozisyon dik yönde, diğer tüm alanlar ve cetveller yatay yönde kurgulanmış böylece bütünlükteki denge, hareketlilik ve sükûnet ile dengelenmeye çalışılmıştır.

Birol'a (2010: 113) göre, "hatayi motifi taşıyan şebekenin bir sapına da rumi motifi oturtulamaz. Aynı şekilde ruminin tepesine bir goncagül gelemmez". Sazyolu üslubuna benzeyen kompozisyonda bu kuralının ihlal edildiği görülmektedir. Bu durum da yapılan kural hatasını, kalem işlerinin restore aşamasında, çalışmayı yapan sanatkarın kendi yorumunu katmış olabileceği düşünülmektedir" (Resim 50-59), (Şekil 50-59). Ayrıca kompozisyonda desenlerin, simetri eksenlerine birden fazla yerde oturtulmadığı tespit edilmiştir. Hatalar genellikle siyah ve lacivert zeminli arasularında görülmektedir. Bu yanlışlıklar, dikkatten kaçmış olmanın ötesinde yapılan işin baştan savma olduğu kanaatini kuvvetlendirmektedir (Resim 59). Simetri eksenlerinden bir kaç tanesinde desenlerin kurala uygun şekilde yerleştirildiği tespit edilmiştir (Resim 58).

### 4.2.3. Aslan Göğsü (Pandantif)

Kompozisyon, mimari yapıya göre üçgen şeklinde tasarlanmıştır. Bu desenler pano özelliği taşıyanlar grubuna girmektedir (Resim 35). Kompozisyon sağ, sol ve aşağı yönde üç ayrı üçgen parçadan oluşmaktadır (Resim 35a-b). Her camide olduğu gibi dört halifenin (Ebu Bekir, Ömer, Osman, Ali ) isimlerinin yazıldığı alanları daire şeklindedir. Üçgenin dışı yaklaşık 15cm. genişliğindeki üç iplik rumi motifinden oluşan bordürle (kenarsuyu) desteklenmiştir. Bordürün yönü aşağıdan başlayıp sağ ve sol istikamette yukarı doğru gitmektedir. Üst yatay kenar ise, soldan sağa doğru gidiş yönüyle hareketlilik sağlamıştır. Köşelerdeki üçgen kompozisyonlarda kanatlı, sarılma, sencide ve sade rumilerden oluşan köşeler 1/2 simetrisinde kurgulanmış sağ ve sol aynı, alttaki üçgen köşe farklı ebat ve tasarımıdır. Rumiler açık mavi, beyaz renklerle ve helezon dairelerle sağlanmıştır.

Yazının etrafı penç ve yapraktan oluşan açık mavi zeminli daire şeklinde 1/10 oranında ritmik kenarsuyuyla çevrelenmiştir. Bu şekilde yazının zemindeki vurgu ve zıtlığı, bütünlük içinde etkisi öne çıkarılmıştır. Sarı rengin hâkimiyeti bu alanda da dikkat çekmektedir. Üçiplik rumili kenarsuyu (bordür) ve yazının etrafındaki mavi dairesel tekiplik bordürle dengelenmeye çalışılmıştır. Kalın ve ince cetvellerle orantı, bütünlük, denge, vurgu ve zıtlıkla pekiştirilmeye çalışılmıştır (Resim 35-35a-35b-35c-35d). (Şekil 35-35a-35b-35c-35d). Çizgilerin tüm çeşidi bu alan da kullanılarak yoğun bir duygu hareketliliği sağlanmıştır. Yazının siyah zemini ve köşebentlerin etrafındaki lacivert pergel ve cetvellerle vurgu sağlanmıştır. Çekilen siyah tahrirle motifler daha belirginleşmiştir. Kenarsuyu ile köşebentlerin arasındaki kalan yaklaşık 10 cm. genişliğindeki beyaz boşluk bütünlük-uygunluk ve vurguda olumlu bir etki yaratmıştır. Yazının çapı yaklaşık 1m. civarında olup, kompozisyonun bütününde oran-orantı olarak ideal bir ölçüde tasarlanmıştır.

### 4.2.4. Büyük Yarım Kubbe (Tromp) ve Kemer

Kemer kısmının her iki kenarında üç iplik dendanlı rumi deseninden yaklaşık 20cm. genişliğinde bordür çalışılmıştır. Aynı bordürden ikinci kademe pencere kenarlarına uygulanmıştır. Orta kısmına da tam simetri yaklaşık 120cm. genişliğinde

tam simetrik ulama desen uygulanmış (Resim 36-36a-37a). İçerisinde penç, hatayi, goncagül ve sade yaprak çeşitleri kullanılmıştır. Aynı motifler kenarları biraz kısaltılarak mihraba dik duran sağda ve solda iki tane küçük kemerde de uygulanmıştır (Resim 43). Motiflerin yönü kemerlerin uçlarından merkeze doğrudur. Kompozisyon düz, kavisli ve kırık çizgilerden oluşmuş kenar cetveli 2,5cm. kalınlığındadır. Tasarım yan yana ve ardışık renk, çizgi ve şekillerden kompoze edilmiştir (Resim 37a).

Yarım kubbenin göbek deseninde dairesel simetrik kapalı formlara ayrılmış 1/4 birim tekrardan oluşan ritmik tasarım, uçlarda kırmızı zeminle paftalandırılmış (kenarsuyu) bordürle desteklenerek kompoze edilmiştir. Kompozisyon yürüyen münhanili kenar bezemeleri ile tamamlanmıştır (Resim 37b). En uç kısımda rumilerden oluşan şemse deseni (Resim 37c) kullanılmıştır. Tasarım, renk ve çizgilerden oluşan paftalara ayırmak suretiyle hareketlilik katılmıştır. Kapalı form kısmı, sarı renkle mavi zeminden ayrıştırılmış, bu işlem beyaz dilimli, dandanlı rumi ile pafta oluşturularak sağlanmıştır. Aynı işlem mavi zeminle, kırmızı kenarsuyu arasında da tekrar edilmiştir. Beyaz tahrir içinde siyah tahrir çekilecek çizgi kontrastı oluşturulmuş ve böylece vurgu artırılmıştır. Soğuk ve sıcak renk dengesi mavinin hâkim olduğu alanda sarı ve kırmızı ile sağlanmış. Kemer ve yarım kubbe göbek desenini bir bütün olarak değerlendirirsek burada da sarı rengin hâkimiyetini görmekteyiz. Hatayi, penç, yaprak, goncagül motiflerinin en yoğun kullanılan satıhtan biri de burasıdır. Rumi motifleri bunları, dengeleme unsuru olarak katılmıştır (Resim 37-37b).

Yarım kubbede saz yolu tarzında çalışılan gece mavisi zeminle paftalanmış alanda hatayi motifinin sapına rumi motifi bağlanmıştır (Resim 51). (Şekil 51). Ana kubbede yapılan hatanın benzeri burada da tekrarlandığı görülmektedir. Yarım kubbe göbeğinde yüzde seksen oranında gece mavisi rengi uygulanmıştır. Bunu en içteki yıldızlarda ve en dıştaki yürüyen münhanili kenar bezemesinde, rumi ve hatayi motiflerinin saplarında kullanılan lacivert renkler desteklemektedir. Sıcak-soğuk renk etkisini ve dengesini sağlamak için en içteki sekiz köşeli yıldızdan sonra

paftalanmış kırmızı alan, onun dışında 1/4 oranında beyaz boşluk bırakılarak sarı zeminle paftalanmış alan oluşturulmuştur. Gece mavisinde oluşan zeminli kısım 1/8 oranında kurgulanmıştır. En dışta ise, 1/8 oranında tekiplik kırmızı zeminli bordür hatayı, gonca gül, penç ve rumilerden oluşmaktadır. Kırmızı rengin etkisi, en uçta rumilerden ve palmetten oluşan kırmızı şemse ile arttırılmıştır. Yaprak, hatayı, penç, gonca gül çeşitlerin de ağırlıklı olarak yeşil renk kullanılmış, bunu lacivert, kırmızı, pembe renklerle desteklenmiştir. Merkezden aşağıya doğru motiflerin yönü belirlenmiştir. Helezonlar üzerine kurgulanan sapların etrafına beyaz tahrir çekilmiştir. Dairesel simetrik kompozisyonlarda, helezon şeklinde oluşturulan çizgiler kısa kavisli dış kontur çizgileriyle uygunluk elde edilmeye çalışılmıştır. Kompozisyonun tamamında zıtlık, vurgu, denge, ritim, oran-orantı, bütünlük sağlanılmaya çalışılmıştır. Büyük yarım kubbenin içindeki alanın tamamını göz önünde bulundurursak, motiflerin kapladığı alan, tüm alanın yaklaşık 1/2' sine denk gelmektedir. Böylece mekândaki doluluk-boşluk oranında olması gereken miktarın sağlandığı düşünülmektedir. Mavi rengin çoğunlukta olması, kompozisyon kendi için uzaklık, gökyüzü ve sınırsızlığı yansıtmaktadır. Bu rengin mihrabın üzerindeki yarım kubbede kullanılmış olması mümin için miraç olan namaz esnasında uhrevi âlemi hatırlatma gayesiyle uygulanmış olabileceği düşünülmektedir.

#### **4.2.5. Küçük Yarım Kubbelar (Tromp)**

Kemer kısmına uçlardan merkeze doğru üç iplik rumi motifinden iki tanesi yan yana kullanarak dikine simetrik desen tasarlanmıştır. Açık mavi zemin üzerine mavi, sarı ve beyaz renklerden rumiler düzgün kavisli ve eğri, kırık çizgilerle hareket ve hız sağlanmış olup, yatay çizgiler azınlıkta kalmaktadır. Bu durum alanda denge unsuru olarak kullanılmıştır. Mekânda, ince uzun bordür şeklinde görünecek kadar zarif durması sağlanmıştır (Resim 38a-38a).

Yarım kubbenin göbeğinde ise, 1/4 simetrik yan yana ritmik dairesele kompozisyon uygulanmıştır. Eğri, kırık çizgilerden oluşan zemin (Resim 8-8c) sarı renge ve az miktarda kırmızıya boyanmış. Kenardaki yürüyen münhanili kenar bezemesi lacivert renkle ve rumilerdeki açık mavi renkle dengelenmiştir.

Kompozisyon yarım kubbenin kapladığı alanın  $1/2$  sini oluşturacak şekilde uygulanmıştır. Eteklerdeki ise, enine simetrik kenar suyu kompoze edilmiştir. Burada rumiden başka motif kullanılmamıştır. Göbek kısmında ise çok az miktarda hatayi motifi kullanılmıştır. Bu durum tezhip kurallarına aykırıdır. Ana kubbe ve büyük yarım kubbedeki hataların bir benzeri burada yapılmıştır (Resim 52), (Şekil 52).

Ayrıca yarım kubbenin eteklerindeki kenarsuyu kompozisyonu  $1/7$  simetrik ritmik bir tasarımla sağlanmış. Bu durumda kompozisyon taksimatı kural dışı yapılmıştır (Resim 60). Çünkü dairesel mekânlarda göbek motifi kaç birim oranında taksim edilmiş ise, eteklere gelen kompozisyonlarda aynı sayıda ya da katları şeklinde taksimi gerekir. Taksimatta göbek  $1/4$  oranında iken, etekler  $1/7$  oranında yapılmıştır. Bu durum göbekteki  $1/4$  orana bağlı olarak, desenin ritmik tekrarı  $1/8$  veya  $1/12$  gibi ardışık, dördün katları şeklinde olmalıdır. Küçük yarım kubbenin kemer uçlarında üçgen şeklinde köşe kompozisyon tasarlanmıştır. Zemin tek renk açık yeşile boyanmış sade, sarılma, sencide hurdelenmiş ve kanatlı rumilerden oluşan kompozisyon lacivert, sarı ve beyaz renkte denge oluşturulmaya çalışılmış. Rumilerin yüzeydeki dağılımı helezonlarla sağlanmış, farklı kalınlıktaki çizgilerle motifler ve zemin belirginleştirilmiş. Kompozisyon aşağıdan yukarı dikey olarak tasarlanmıştır (Resim 8b).

Yarım kubbenin göbek deseninde rumilerin zemindeki dağılımı orantısız bir şekilde kurgulanmıştır. Bu nedenle kompozisyonda doluluk boşluk ilişkisi, hem rumi aralarında, hem de sarı zeminin bittiği alanda düzenli olarak yapılamamıştır (Resim 52), (Şekil 52). Bu desenin aynısı harim kısmındaki küçük kubbelerde kullanıldığı için hatalar orada da tekrarlanmıştır (Resim 53), (Şekil 53).

#### **4.2.6. Mahfil Kemerlerinin Arasındaki Üçgen Köşebentler**

Kompozisyon üçgen şeklinde kurgulanmıştır. Üçgen şeklinde sağ, sol ve aşağıya doğru üç tane köşe kompozisyonu  $1/2$  simetrisinde sarı renkli zemin üzerine, lacivert ve beyaz renklere boyanmıştır. Kompozisyon sade, sencide, hurdelenmiş,

kanatlı, sarılma rumilerden oluşmaktadır. Kompozisyonu meydana getiren helezonlar değişik kalınlıklarda kavisli, kırık çizgilerden kurgulanmıştır. Hasan ve Hüseyin yazıları yaklaşık 80cm. çapında olup, kenarına 1/12 parçadan oluşan ritmik dairesel tekrarlanan tekiplik kenarsuyu deseni iridişli, sade yapraklardan ve sekiz dilimli penç motifinden kompoze edilmiştir. Siyah zeminli yazının etrafına 2 cm. kalınlığında kırmızı renk pergeller çekilmiş, açık mavi zeminli kenarsuyuyla yazı vurgulanmıştır. Köşebentlerin sarı zemini ile en dıştaki lacivert zemin üzerinde beş yapraklı penç ve yapraktan oluşan tekiplik yan yana simetrik 12cm. genişliğindeki bordürle zıtlık, bütünlük, uygunluk, oran-orantı ölçü ve denge sağlanılmaya çalışılmıştır. Yatay, dikey, kavisli, eğri, dairesel, kırık ve ayrıca kırmızı, lacivert ve gece mavisi renklerle oluşturulan değişik kalınlıklardaki çizgilerle hüznün ve huzursuzluk verici, keskin açılı aşağıya doğru çekilen çizgilere karşı, düz çizgiyle durağanlık, eğik ve kırık çizgilerle canlılık hareketlilik, yatay çizgilerle sükûnet sağlanmaya çalışılmıştır. Olumsuz duyguları ifade edip yansıtan çizgilere karşı eğri ve helezonik çizgilerle dinamizm ve enerjik bir etki yaratılmıştır. Çizgilerin insan psikolojisi üzerindeki bu etki yoğunluğunun en çok görüldüğü alan üçgen yapıya sahip kompozisyonlarda görülmektedir.

Motifler yatay, dikey ve dairesel çizgilerle oluşturulup, motiflerin ve zeminin kenarlarını sınırlamıştır. Vurgu sarı zeminde siyahla ve kenar bordüründeki lacivert renklerle sağlamıştır (Resim 9d).

Yazısız olan köşelerde ise, kompozisyon 1/2 simetrik ve rumilerden oluşmaktadır. Renk ve çizgiler yazıların olduğu kompozisyondaki gibi tasarlanmıştır. Burada tasarımın bir köşesi 90 derecelik açıyla çizilmiştir. Kenarsuyu motifi de diğer üçgen kompozisyonların aynısıdır (Resim 10a-10b).

#### **4.2.7. Harim kısmı küçük kubbeler**

Göbek desenleri 1/8 oranında ritmik tekrarlardan oluşmaktadır. Etek kısımları palmet ve lotus motiflerinden 1/34 oranında tasarlanmıştır. Kubbelerin biri kırmızı renk, diğerleri lacivert ve açık mavi renge boyanmıştır. Dairesel kompozisyonda



rumi ve hatayi motifleri kullanılarak küçük yarım kubbelerdeki rumi sapına hatayi (bitkisel motif) bağlama yanlışı burada da tekrarlanmıştır (Resim 53), Şekil 53). Kırmızı zeminli kubbelerde rumiler beyaz, hatayiler mavidir. İnce arasuyu kompozisyonu kırmızı, kenarsuyu kompozisyonu ise lacivert zeminli, beyaz ve kırmızı renkli palmet ve lotus motiflerinden oluşmaktadır. Lacivertle vurgu sağlanmış, kırmızı ile zıtlık oluşturulmuştur. Açık mavi zeminde ise rumiler lacivert, ortadaki yıldız ve hatayiler kırmızı, ince arasuyu ve kenarsuyu kompozisyonu lacivert ile kırmızı renkte boyanmıştır (Resim 44b). Küçük tarım kubbelerin etek kısmındaki kompozisyonun aynısı, küçük yarım kubbeye de uygulanmıştır. Diğer kubbede ise zemin kırmızı kenarsuyu laciverttir. Kubbenin göbek desenin devamında uygulanan yaklaşık 8 cm. genişliğindeki yuvarlak tekşerit arasuyu bezemesi başlangıcı ve sonu belli olmayan yani sonsuzluğu ifade etmektedir (Resim 44a).

Pendantifteki dairesel şemseler 1/3 oranında ritmik rumi, renk, çizgi tekrarından oluşmaktadır. Zemin lacivert kapalı form ise yeşil ve kırmızı renkle belirlenmiştir. Kenarsuyu motifi kırmızı renk içine siyah kontur çekilmiştir. Küçük kubbe pendantif zemini sarıya boyanmış böylece denge sağlanmaya çalışılmıştır. Kenarlarda ise köşeli tek şerit 60 derece eğimli köşeli tekşerit kenar bezemesi kullanılmıştır. Zemin lacivert ve yeşile boyanmış çizgisel bir görüntü ifadesi sağlanmıştır (Resim11d-11e). Kubbenin tamamına uygulanan renk, çizgi, ölçü, yön, doku ve biçim-şekille, bütünlük-uygunluk, oran-orantı, ritim, denge ve vurgu sağlanılmaya çalışılmıştır.

#### **4.2.8. Birinci Kademe Pencere Bordürü**

Boyuna simetrik kenarsuyu deseni kompoze edilmiştir. Ardışık birbirinin simetrisi rumiden oluşan desen sonsuzluk hissi uyandırmaktadır. Rumilerin bir tanesi beyaz diğeri lacivert renge boyanmıştır. Lacivert rumilerin uç kısımları palmet motifiyle başlayıp bitmekte ve bu alan kırmızı renkle paftalanmıştır. Beyaz renkli rumilerin başlangıcında ve bitişinde ise, dört yapraklı penç motifi kullanılmıştır (Resim 42-42a), (Şekil 42a). Dikey, kısa, kırık çizgiler ve cetvellerle hüznü verici, canlılık ve hareketlilik etkisi yaratılmıştır. Sarı ve lacivertle sıcak-soğuk renk

dengesi, vurgu, bütünlük-uygunluk, zıtlık, ritim, oran-orantı kompozisyonda sağlanılmaya çalışılmıştır.

Pencere bordürünün köşelerindeki birleşim noktaları yanlış çizilmiş olup, doğru çizim yapılarak gösterilmiştir (Resim 54), (Şekil 54a-b).

#### **4.2.9. En Alt Kademedeki Pencere Üstleri**

Simetrik desen yarım daire şeklinde, kenarına kırmızı zeminli bordür kullanılmıştır. Yarım daire kompozisyon açık mavi renge, rumiler ise lacivert ve kırmızı renge boyanmıştır. Bordürün rengi ile mavi renkler dairesel ve düz çizgilerle denge sağlamıştır (Resim-12). Lacivert renk ile kıvrak fırça çizgileriyle vurgu ve zıtlık oluşturulmuştur. Kompozisyonda sade, kanatlı, sarılma, sencide ve dandanlı rumiler kullanılmıştır. Bunun etrafını çevreleyen kırmızı bordürle renk dengesi ve uyumu sağlanılmaya çalışılmıştır. Kullanılan bordür büyük aslan göğsünde yazıların etrafına uygulananın desenin aynısıdır. Rumilerin gölgelerine zemindeki açık mavi rengin birkaç ton koyusu mavi renk kullanılmış. Renkler arası yumuşak bir geçiş ve uyum sağlanmıştır. En alt kademe pencerelerinde kenar bordürü kullanılmamıştır.

Caminin içindeki sadelik “D” şeklindeki bu panolarla vurgulanmıştır. Rumilerin kurgusunda dairesel helezonlar kullanılmış, bordürde ise “S” ler üzerine kurgu yapılmıştır. Dairesel ve yatay çizgilerle sükûnet, enerji, dinamizm, keyif verici ve durağan bir etki yaratılmıştır. Mavi tonları ve kırmızı renkle mükemmel bir uyum sağlanmıştır (Resim 45), (Şekil 45).

#### **4.2.10. Mihrap Motifleri**

Mihrabın üstündeki tepelik kompozisyondaki desenin aynısı, harim kısmındaki küçük kubbede ve caminin doğu batı yönündeki kapı girişlerinin üstündeki alanda uygulanmıştır (Resim 47-48). Mihrabın üç cephesini dolanan desen ise yanyana simetrik kenarsuyudur. Yaklaşık 10cm. genişliğinde 6 dilimli penç motifi ve yaprakla bezenmiştir (Şekil 47-47a-48).

#### 4.2.11. Minber Motifi

Yan alandaki üçgende sekiz köşeli geometrik yıldız, altıgen beşgen ve değişik geometrik şekillerden oluşmaktadır. Korkuluk kısmında ve pencere kenarlarında ise altı köşeli yıldız ve etrafında altıgenlerden oluşan geometrik şekillerinin birim tekrarından oluşmuştur. Üçgen alanın çevreleyen kısımda ise rumili tekiplik kenersuyu deseni kullanılmıştır. Rumili bordürle hareketlilik sağlanmıştır (Resim 46-46a-46b-46c-46d), (Şekil 46b-47-46c-46d).

#### 4.2.12. Son Cemaat Yerindeki Küçük Kubbe

Kubbe göbekleri 1/8 ritmik kenarlarla, palmet ile hurdelenmiş rumilerden oluşan kompozisyon sarı zemin üzerine beyaz ve lacivert, ayrıca kahverengine yakın tonlarda boyamıştır. Rumilerin zemindeki dağılımı yani doluluk-boşluk ilişkisi gayet orantılı ve uyumlu bir şekilde yapılmıştır. Kanatlı rumilerden iki farklı alanda beyaz renge boyanarak paftalar oluşturulmuştur. Bu da kompozisyondaki vurguyu ve ritmi sağlamıştır. Kırmızı zeminli kubbede ise rumiler beyaz hurdeli kısımların arası sarı, paftalı alanlar ise lacivert renge boyanarak renkteki zıtlı ve uyumu dengelemiştir. Kubbelelerdeki genel yapısı sıcak renkler ve kavisli helezonların hâkimiyetiyle oluşturulmuştur. Lacivert ve yeşil renklerle denge sağlanılmaya çalışılmıştır. Sekiz tane küçük şemselerin zemini beyaz, rumiler kırmızı, sarı ve siyah renklerle hareketlilik verilmiştir. Kompozisyon kubbe merkezine doğru kurgulanmıştır. Etek kısımlarında ise palmet ve lotustan oluşan yan yana simetrik kompozisyonun zemini sarı renkle, lotuslar siyah, ortası kırmızı, palmetler ise kırmızı, ortası mavidir. Küçük pendantifler (aslan göğsü) de ise 1/3 oranında dairesel ritmik palmet ve lotustan siyah, kırmızı, mavi ve sarı renklerle kullanılmış. Köşelerinde ise üç adet palmet içine rumi yerleştirilmiş kompozisyondan oluşmaktadır. Kubbede, oval ve dairesel şemselerin dağılım orantılı bir şekilde uygulanmıştır. Kubbe kompozisyonundaki birimler arası uyumu, oran-orantı, zıtlık, bütünlük, uygunluk, ölçü, biçim, şekil olarak kurgusu olması gerektiği şekilde tasarlanmıştır (Resim 49-49a-49b-49c-49d-49e-49f). (Şekil 49b-c-49d-49e-49f).

## SONUÇ

Kültür tarihinde var olan bütün sanat eserlerini bir dünya görüşü ve birikimi ile yoğuran Türkler; yaşamış oldukları coğrafyalarda farklı din ve kültürlerin etkisiyle birçok sanat eserleri meydana getirmeyi başarmışlardır. İslam kültür tarihinin önemli bir kolu olan tezyini sanatlar, motif ve desenler Türk kültürü ve medeniyetinde yücelme imkânı bulmuşlardır. Türkistan'da Hunlar, Karahanlılar, Gazneliler, Selçuklular ve oradan da Osmanlılara kadar gelişim ve değişim gösteren Türk Tezyini sanatları, nihayet son Türk devleti olan Türkiye'ye yani Anadolu coğrafyasına farklılık ve zenginlikleriyle aktarılmıştır. Bir zincirin halkaları gibi birbirine bağlanan, bu sanat bütünlüğü ve birliğine en güzel örneklerinden olan halı, kilim, hat, minyatür, tezhip ve ebru gibi sanat alanlarında ortaya konulan eserlere örnek verilebilir.

Türk sanatında önemli bir konuma sahip olan kalem işi çalışmaları, Türklerin kültür mirasının büyük bir bölümünü oluşturmaktadır. Kalem İşi, Selçukluda gelişmiş, Osmanlıda olgunlaşarak hak ettiği saygınlığa ulaşmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren açılan akademilerde yetişen sanatçıların gayretli çalışmalarıyla, sanatı kendi disiplini içinde günümüze taşımışlardır. Günümüzde ise, sanatında gereken hassasiyeti ve ihtimamı gösteren sanatkârların geçmiş dönemlere kıyasla arzulanan seviye ve sayıda olmayışı, gelecek kuşaklara güzel bir miras bırakılması adına endişe vericidir. Bunun en büyük sebeplerinden biri, kalem işi çalışmalarını icra eden sanatkârların, sanatın içindeki disiplinlerinden biri olan desen bilgisinden ve geçmişten gelen mirasın dönemler içindeki motif ve kompozisyon kültüründen habersiz olmalarıdır. Kalem işi çalışmalarının tarihi vesikalarından olan, cami ve sivil mimarilerin bir çoğunda yapılan restorasyon çalışmaları bunun ispatı niteliğindedir. Bu araştırmada incelenen kalem işi çalışmaları örneklerinden biri olan Konya Selimiye Camisi'nde bulunanlar, yapılmış olan restorasyon çalışmalarıyla, orijinal halinden uzaklaşmaya yüz tutmuştur. Desen tasarımının değişmez kurallarından olan simetri eksenini bulma ve uygulama aşamasında, desen oturtma ve silkeleme kurallarının sınırlarını aşan çalışmalar yapılmış olduğu görülmektedir. Birim tekrarları simetri eksenlerinin sınırları dışına taşırılmış, bunun sonucu olarak

arasuyu ve kenarsuyu motifleri aynı eksene oturtulmadığı görülmüştür. Motifin bütünü oluşturulan birimler birbirinin sınırlarını aşmış ve ritimdeki uygunluk bozulmuştur. Yapılan bu hataların düzelmesi için çizilen birim-desen simetri eksenlerine tam oturtularak silkelmelidir. Ayrıca motiflerin kompozisyon içindeki dağılımı, oran olarak uygun bir biçimde olmadığı, motifler arası boşluk-doluluk ilişkisine dikkat edilmediği tespit edilmiştir. Burada yapılan yanlışlıkların düzeltilmesi mümkün olmadığı için desenin tamamı yeniden çizilmelidir. Küçük yarım kubbelerin göbek deseni 1/4 oranında uygulanırken, etek kısımlarındaki yan yana simetrik kenarsuyu desenleri 1/7 oranında uygulanmış olup, bu durum da bir kural ihlali olarak tespit edilenler arasındadır. Kubbe ve yarım kubbelerde göbek deseni 1/4 ise eteklerdeki desende 1/4, 1/8 veya 1/12 şeklinde olmak zorundadır. Çünkü yukardan inen motifler aşağıdan yukarıya doğru giden motiflerle ya aynı hizaya bakmalı veya birbirlerinin ara boşluklarına denk gelmelidir. Bu durum ancak her iki alanında çift veya tek rakamlardan oluşan bir taksimatla mümkün olur. Küçük yarım kubbelerde olduğu gibi göbek kısmı çift rakamdan, etek kısmı ise tek rakamdan oluşan bir taksimatla mümkün olmamaktadır. Bunun düzelmesi için desen, verilen oranlara riayet edilerek yeniden çizilmelidir. Bir diğer husus, kenarsuyu motiflerinde pencerelere uygulanan kompozisyonlarda köşelerin birleşim kısımlarındaki simetri yanlış kurgulanmıştır. Bu yanlışlıklar (Resim 54), (Şekil 54a-54b)' de görüldüğü şekliyle yeniden çizilip uygulanmalıdır.

Yeni yapılan camilerdeki kalem işleri ise, bahsi edilen bilinçsiz uygulamaların birkaç adım daha ötesine gitmekte, tamamen ticari kaygı ve hesapların kurbanı olmaktadır. Kalem işi çalışmalarının desen çizimi ve paftalama bilgisinin yanında renk uyumu, fırçadaki titizlik, kıvraklık, kompozisyon kurgusundaki birimler arası uyumsuzluk dikkati çekici niteliktedir. Ayrıca grafik sanatının temel ilkelerinden olan ölçü, oran-orantı ve denge unsurlarına tam olarak uyulmaması gibi bilgi eksikliğinden kaynaklanan olumsuzluklar da çalışmanın biçimsel özelliklerini tamamen bozmaktadır.

Yapılan kalem işi çalışmaları, gelecek kuşaklara kültürel bir miras olarak kalmalı ve alınacak önlemlerle daha uzun vadede ileriye dönük bir sanat eseri olarak yaşatılmalıdır. Bunun birinci derecede öncelikli olanı, kullanılan boyaların çağımızın geliştirdiği kısa ömürlü plastik katkı malzemenin ötesinde daha uzun ömürlü olan kök boyalara benzer malzemelerin üretiminin sağlanması ve geliştirilmesidir. Bir diğeri ise, akademik eğitim veren üniversiteler bünyesindeki güzel sanatlar fakültelerinde kalem işi ile ilgili dersler konulmalı, iyi bir desen bilgisi eğitiminden sonra, grafik ilke ve elamanlarından olan, renk, biçim-şekil, ölçü, bütünlük-uygunluk oran-orantı ritim, görsel devamlılık, denge, vurgu gibi tasarımın özünü oluşturan konularda da yetişmeleri sağlanmalıdır. Verilmesi gereken bu eğitimin ardından uygulamalı olarak kalem işi çalışmalarının yaptırılmasına imkân sunulmalıdır. Bu alanda sanatını değişmez kurallar çerçevesinde yapan sanatkârların imkânlarından faydalanılmalıdır. Bunun yanında devlet denetimi ve desteğine de ciddi bir şekilde ihtiyaç duyulmaktadır.

Yapılan bu tez çalışması neticesinde kalem işi çalışmalarının desen bilgisi ve kural ihlali yönündeki dejenerasyonu günümüz meselesi olmayıp, yaklaşık bir buçuk asır öncesine dayanmakta olduğu tahminlerin ötesine gitmiştir. Bu durum sanat adına üzüntü ve kaygı verici bir hale gelmektedir. Sanat eserleri toplumların birçok alanda gelişmişlik düzeylerinin önemli birer aynası pozisyonundadır. Nasıl ki dağılmakta olan toplumlarda her alanda olduğu gibi sanat alanında da sahipsizlikten kaynaklanan bozulmaları görmek mümkün ise, gelişmiş toplumların ölçüsünü tespit etmede önemli halkalarından olan sanat, bu anlamda da toplumların vitrini konumundadır. Eserleriyle bu vitrini tanzim eden sanatkârlara büyük sorumluluklar düşmektedir.

## KAYNAKÇA

**Alakuş, Ali Osman ve Mercin, Levent** (2009). *Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi* (1. Baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

**Akar, Azade ve Keskiner, Cahide** (1978). *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*. İstanbul: Tercüman Kültür ve Sanat Yayınları.

**Aksu, Hatice** (1998). *Rumi Motifinin Kökeni*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Türk İslam Sanatları Programı, İstanbul.

**Arıkan, A. Gani** (2008). *Grafik Tasarımda Görsel Algı*. Konya: Eğitim Akademi Yayınları.

**Arıkan, A. Gani** (2009). *İmgeden Baskıya Grafik Tasarım Corel Draw Uygulamaları* (1. Baskı). Konya: Eğitim Akademi Yayınları.

**Arseven, Celal Esad** (1975). *Sanat Ansiklopedisi*. Cilt: 4, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

**Arvasi, S. Ahmet** (1998). *Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz*. İstanbul: Burak Yayınevi.

**Ayvazoğlu, Beşir** (1992). *İslam Estetiği*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.

**Biol, A. İnci** (2010). *Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı, Çizim Tekniği ve Çeşitleri* (3. Baskı). İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı.

**Biol, İnci ve Derman, Çiçek** (2004). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler* (4. Baskı). İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

**Can, Yılmaz ve Gün Recep** (2006). *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği.* İstanbul: Kayıhan Yayınları.

**Çam, Nusret** (1997). *İslam'da Sanat Sanatta İslam* (2. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.

**Çaycı, Ahmet** (2008). *Eşrefoğlu Beyliği Dönemi Mimari Eserler.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

**Garagaşov, Vusal** (2006). *Tezhip Sanatında Sazyolu (16. yüzyıl).* Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Ana Bilim Dalı, İstanbul.

**Gevgilili, Ali, Hasol, Doğan ve Özer, Bülent** (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.* Cilt: 1-2-3, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

**Günüç, Fevzi** (tarih belirtilmemiş). *Mevlana Müzesi Kubbe-i Hadranın Kalemişleri.* Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Konya.

**Hatipoğlu, Oktay** (2007). *XIX. Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem işi Tezyinatı.* Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum

**İrteş, Semih** (1996). Ahmet Paşa Camii Ahşap ve Kalem Üstü İşleri. *Art+Decor Arkitekt Dergisi*”, 3/1996, 66.

**Karpuz, Haşim, Kuş, Ahmet, Şimşek, Fevzi ve Dıvarcı, İbrahim** (2008). *Anadolu Selçuklu Eserleri Fotoğraf Albümü.* Cilt: 1, İstanbul: Selçuklu Belediyesi Kültür Yayınları.



**Kuban, Doğan** (2002). *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

**Mülayim, Selçuk** (1982). *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler-Selçuklu Çağı* (1.Baskı). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

**Mülayim, Selçuk** (1999). *Değişimin Tanıkları* (1.Baskı). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

**Özerol, Mehmet Erkan** (2008). *Konya Selimiye Camii Sanat Tarihi Raporu*. T.C. Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü Konya Bölge Müdürlüğü Sanat Eserleri ve Yapı İşleri Şube Müdürlüğü Arşivi, Konya.

**Özönder, Hasan** (2003). *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü*. Konya: Sebat Ofset Matbaacılık.

**Sertyüz, Nurcan** (1998). *16. Yüzyıl Tezyinatımızda Gül (Tezhipte-Çinide)*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü Tezhip-Minyatür Ana Sanat Dalı, İstanbul.

**Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur** (2007). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (9.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

**Tepecik, Adnan** (2002). *Grafik Sanatlar Tarih-Tasarım-Teknoloji*. Ankara: Detay Yayınları.

**Uzluk Şahabeddin**, (1971). *Konya Sultan Selim-Selimiye Camisi*. Vakıflar Dergisi, Sayı: 9.

**İnternet Kaynakları**

<http://www.osmanli.org.tr>, Erişim Tarihi: 10.02.2009

<http://www.turkislamsanatlari.com>, Erişim Tarihi: 18.02.2009

<http://www.kalemguzeli.net/turk-bezeme-sanati.html>, Erişim Tarihi: 16.02.2009

<http://www.kalemguzeli.net/susleme-sanatlarimizda-rumi.html>, Erişim Tarihi: 21.02.2011

İrteş Semih, *Dini Mimaride Dönüm Noktası: Şakirin Camii*,  
<http://www.buildingdecoration.net/?p=content&id=78&sayfa=3>, Erişim Tarihi:  
16.02. 2011

<http://www.endulus.net/endulussanat/islamsanati.htm>, Erişim Tarihi: 21.01.2011

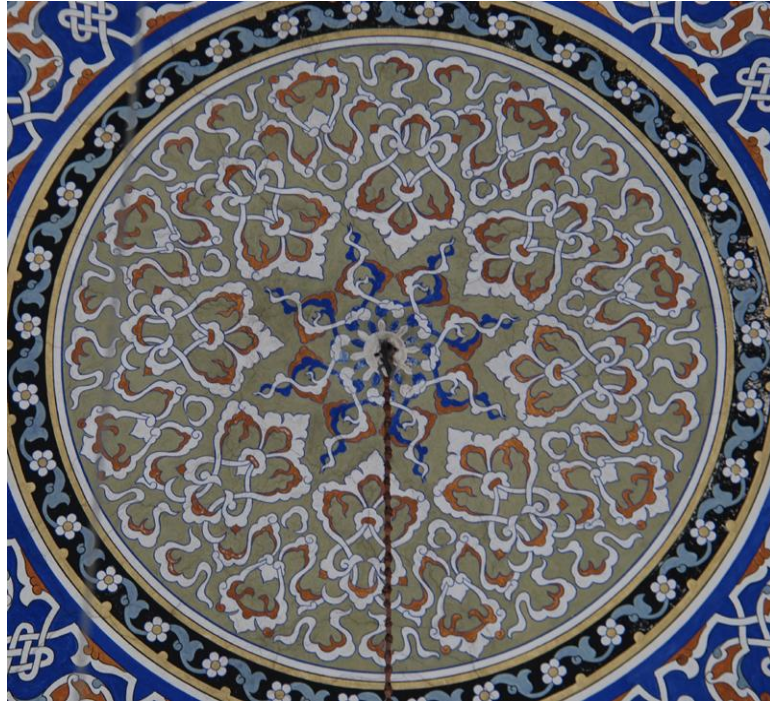
Tatlıdil Gamze, *Kalem Nakş,ı* <http://www.restoraturk.com/restorasyon-sanat/46-kalem-isi-restorasyon/171-kalemisi-nedir-kalem-naksi-kalem-isi.html>, Erişim Tarihi:  
26.02.2010

**EKLER**

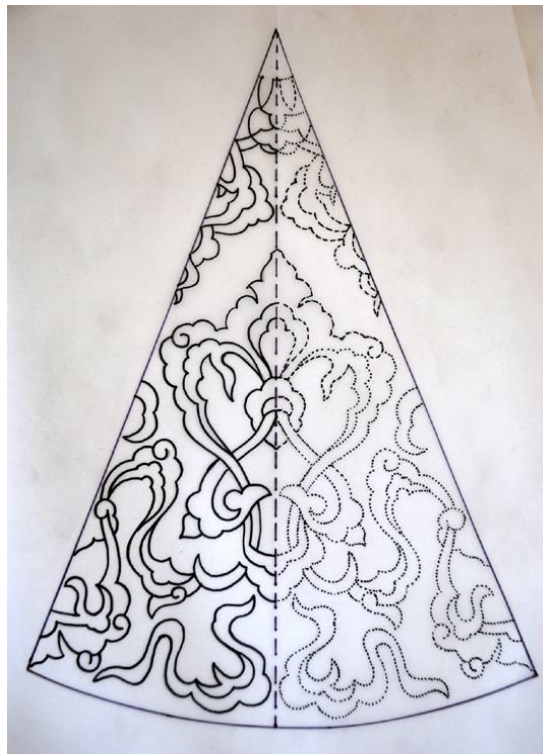
**Resim 32 Konya Sultan Selim Camisi kalem işleri genel görüntüsü.**



**Resim 33**



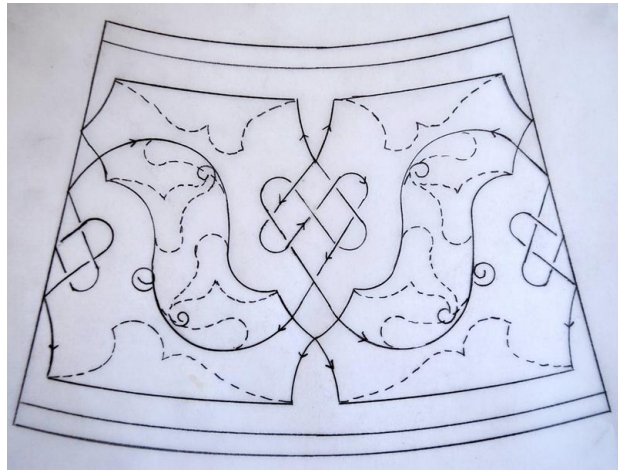
Resim 33a



Şekil 33a



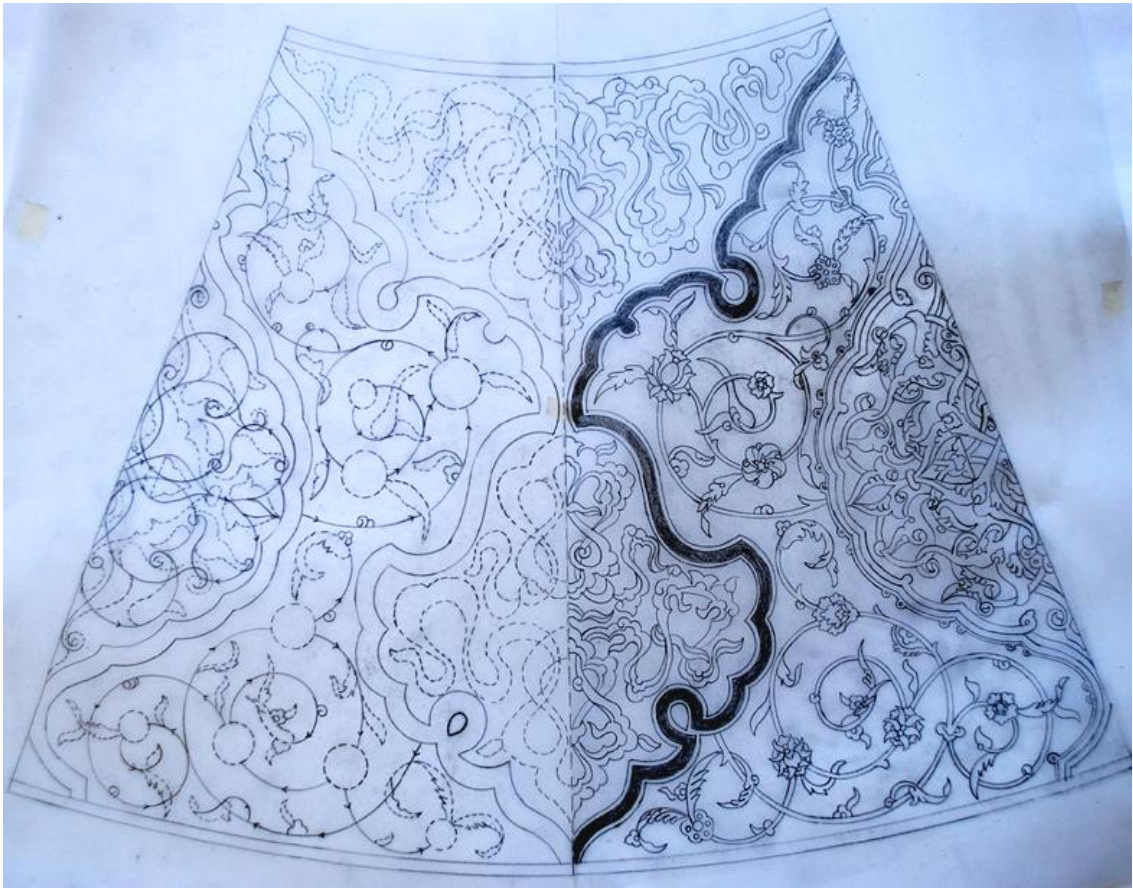
Resim 33b



Şekil 33b



Resim 33c



Şekil 33c



Resim 33d

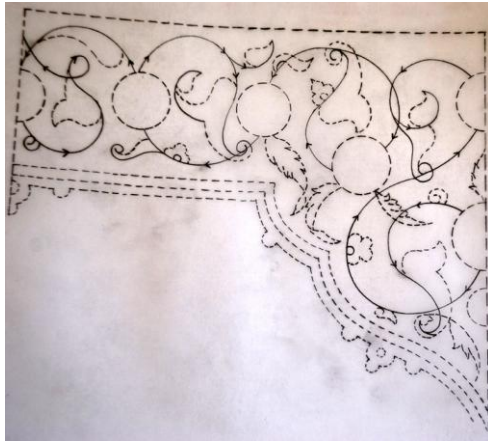


Şekil 33d





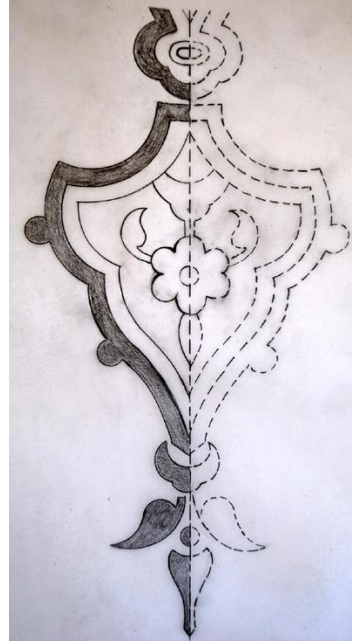
Resim 33e



Şekil 33e



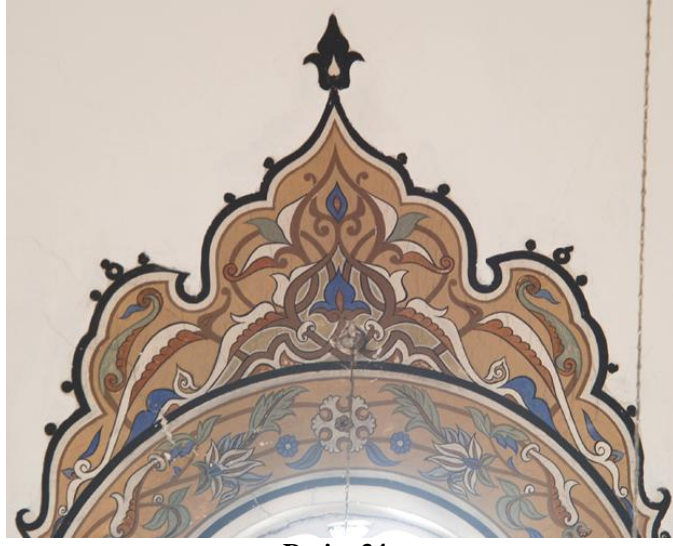
Resim 33f



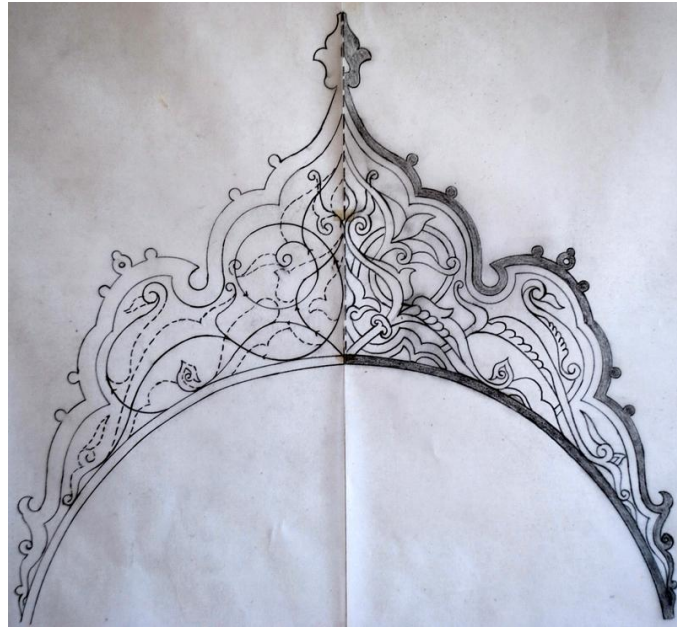
Şekil 33f



Resim 34



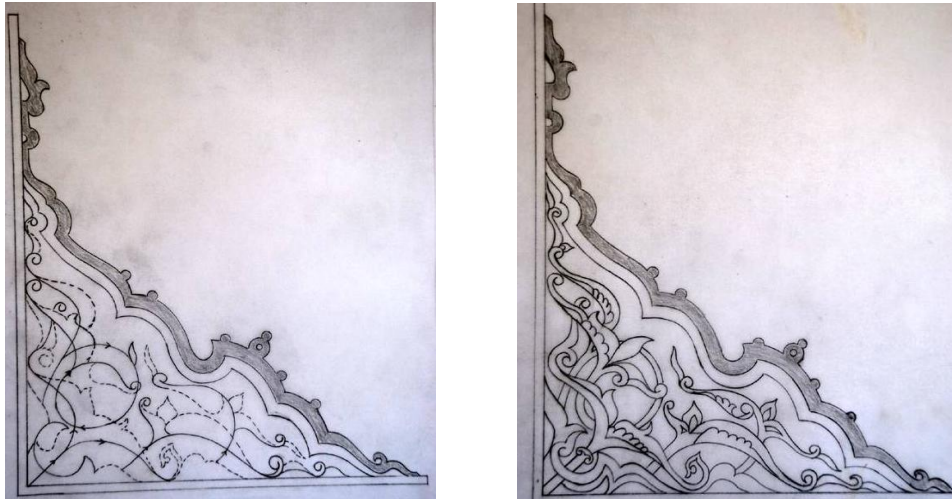
Resim 34a



Şekil 34a



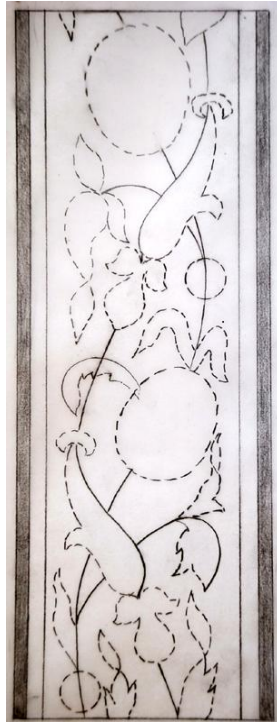
Resim 34b



Şekil 34b



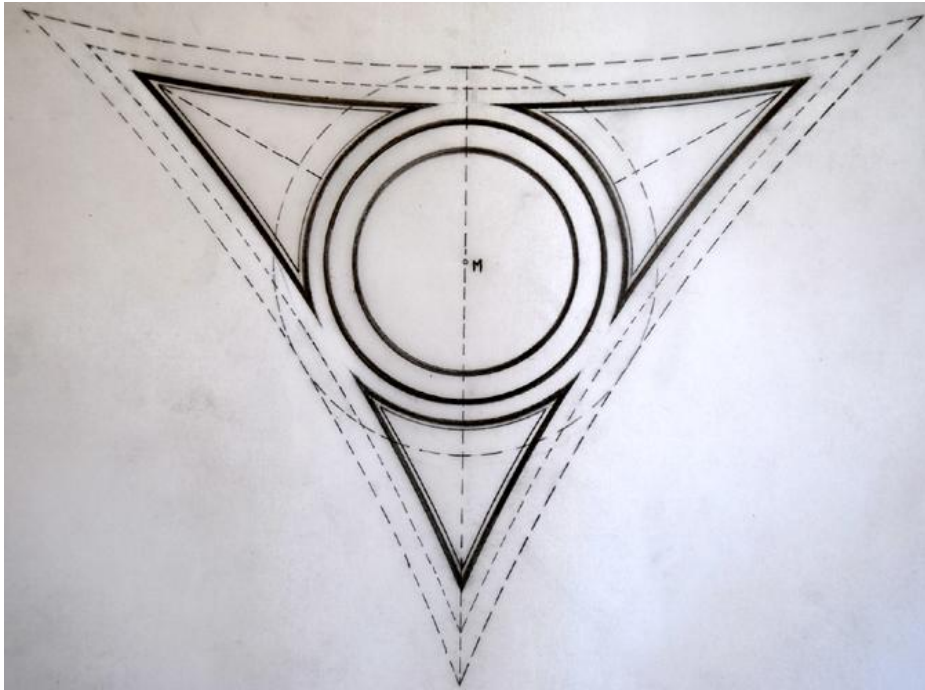
Resim 34c



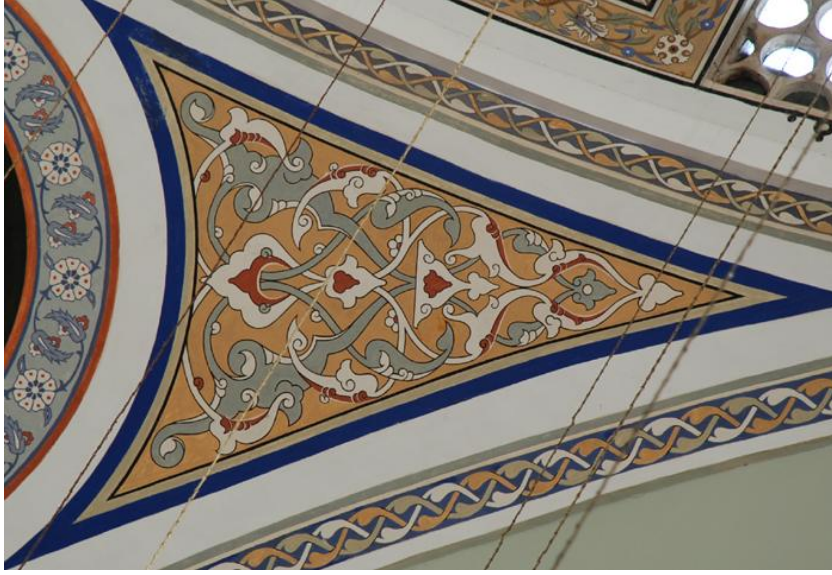
Şekil 34c



Resim 35



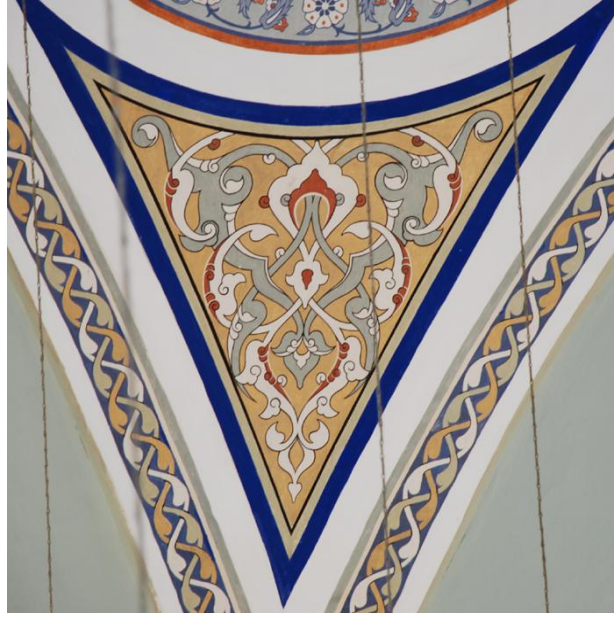
Şekil 35



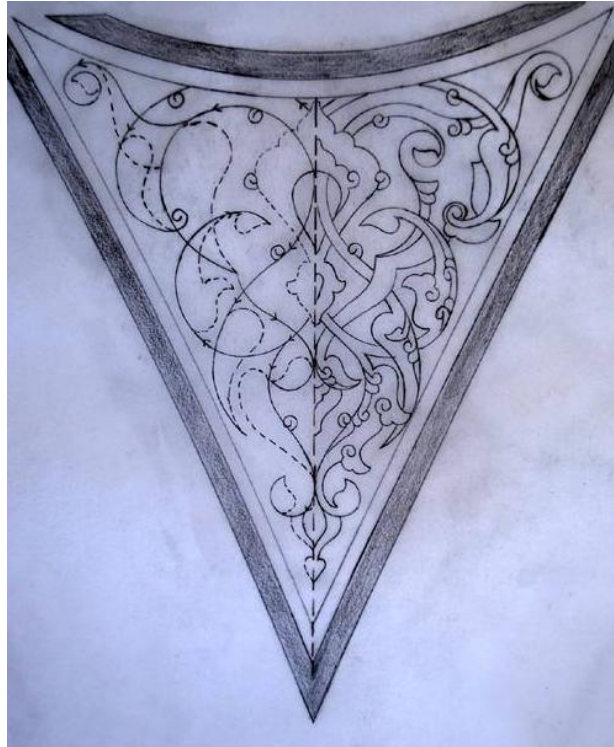
Resim 35a



Şekil 35a



Resim 35b

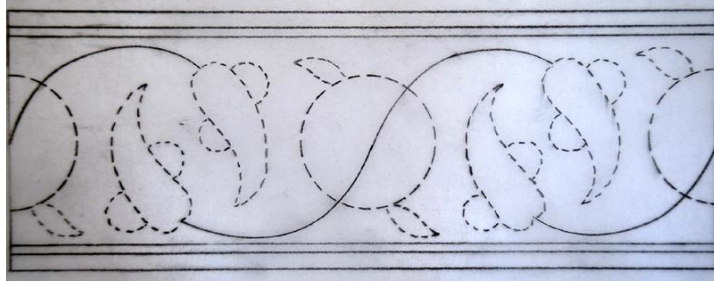


Şekil 35b





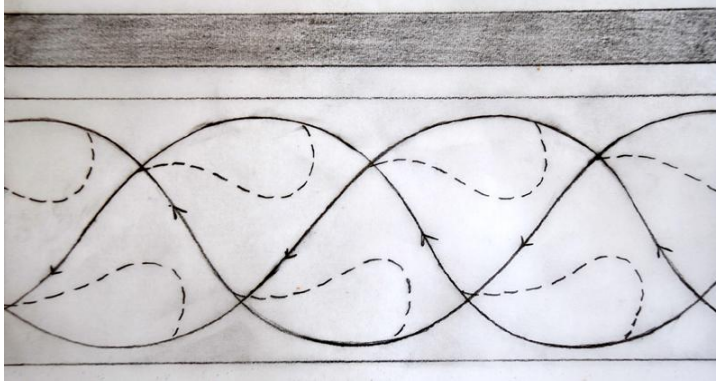
Resim 35c



Şekil 35c



Resim 35d



Şekil 35d



Resim 36



Resim 36a

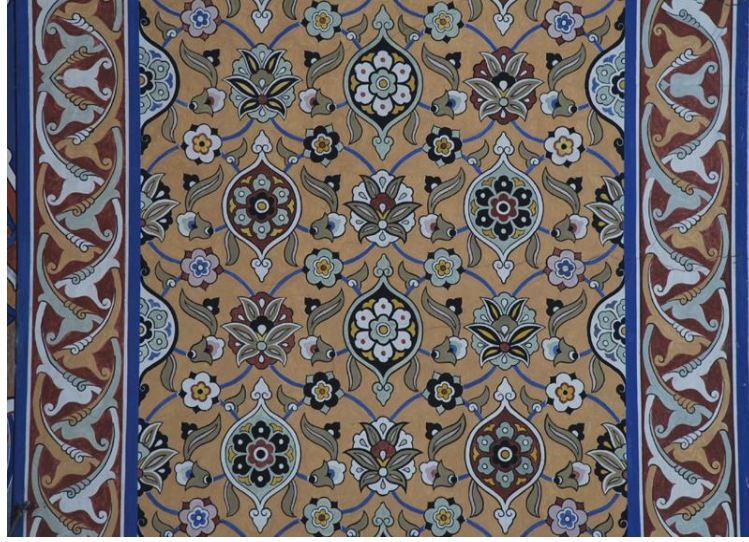


Şekil 36a





Resim 37 Yarım Kubbeler (Tromplar)



Resim 37a



Şekil 37a



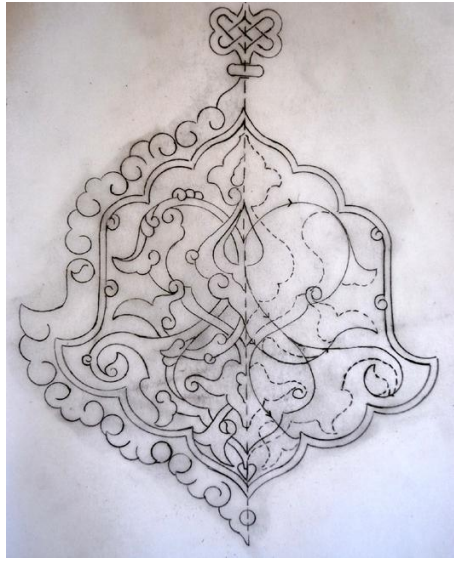
Resim 37b



Şekil 37b



Resim 37c



Şekil 37c



Resim 37d

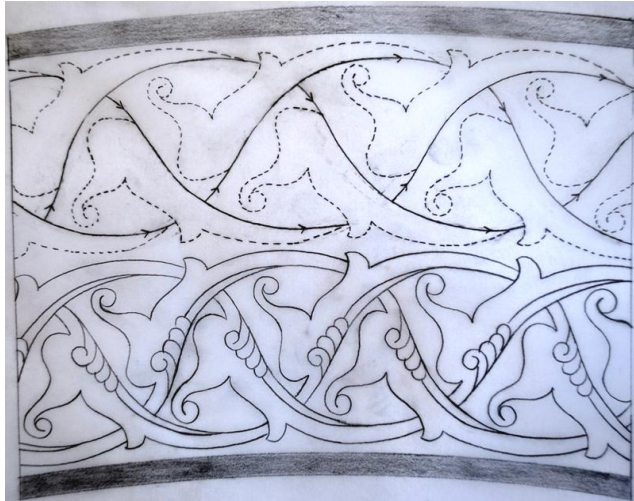




Resim 38



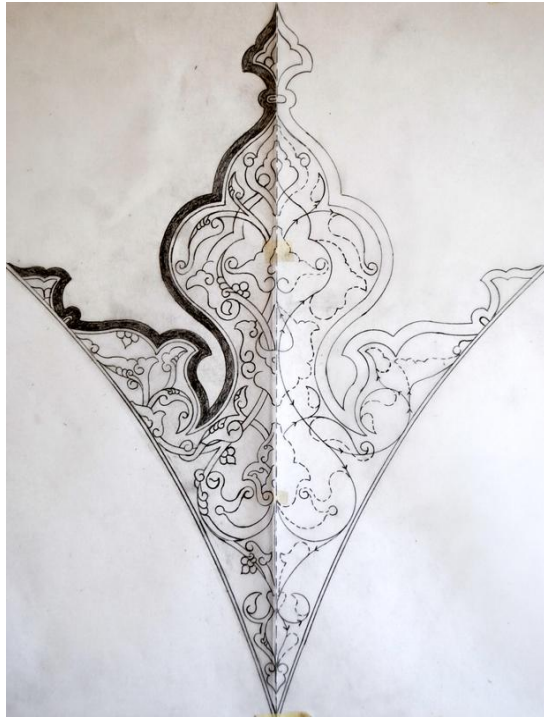
Resim 38a



Şekil 38a



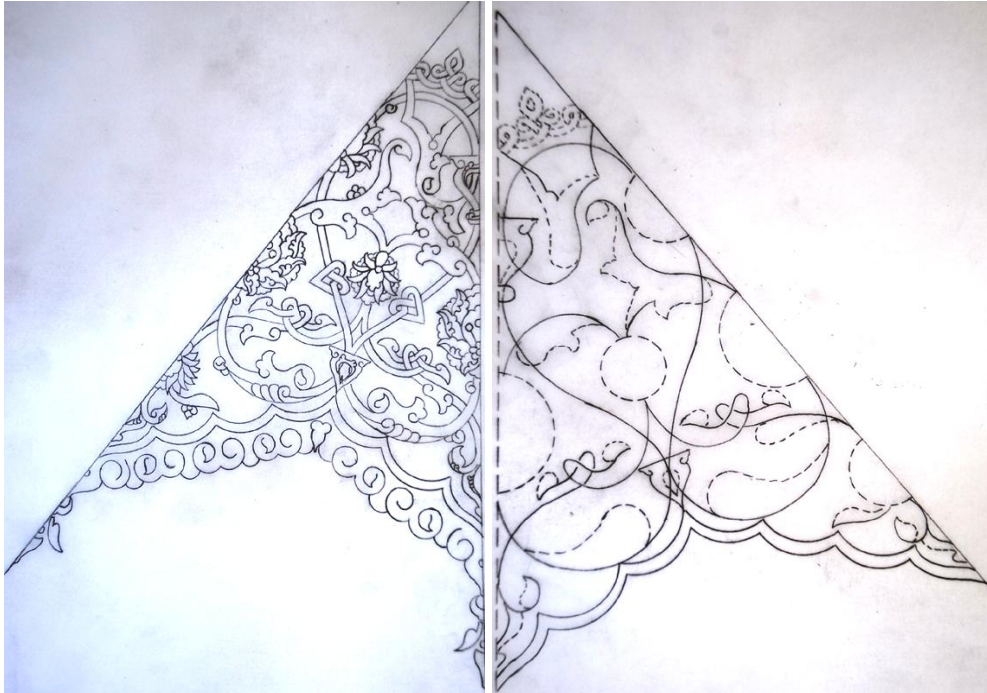
Resim 38b



Şekil 38b



Resim 38c



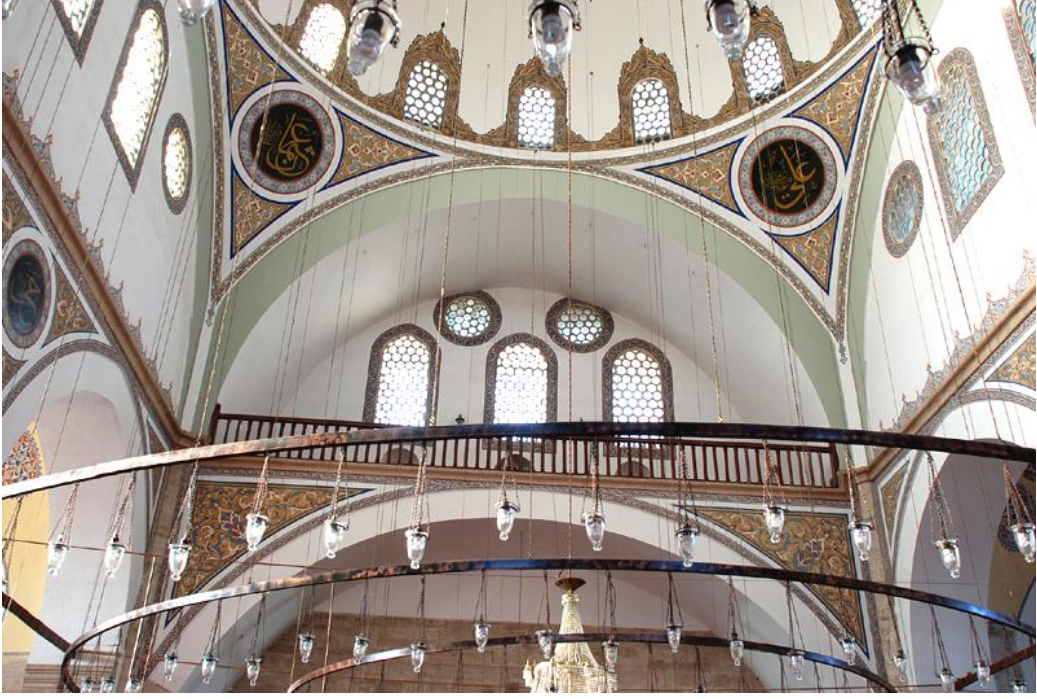
Şekil 38c



Resim 38d



Şekil 38d



Caminin Kuzey Cephesi



Resim 39



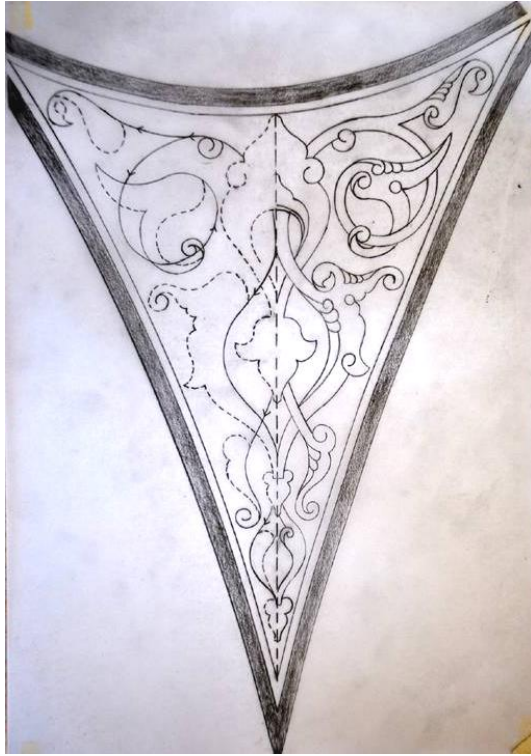
Resim 39a



Şekil 39a



Resim 39b

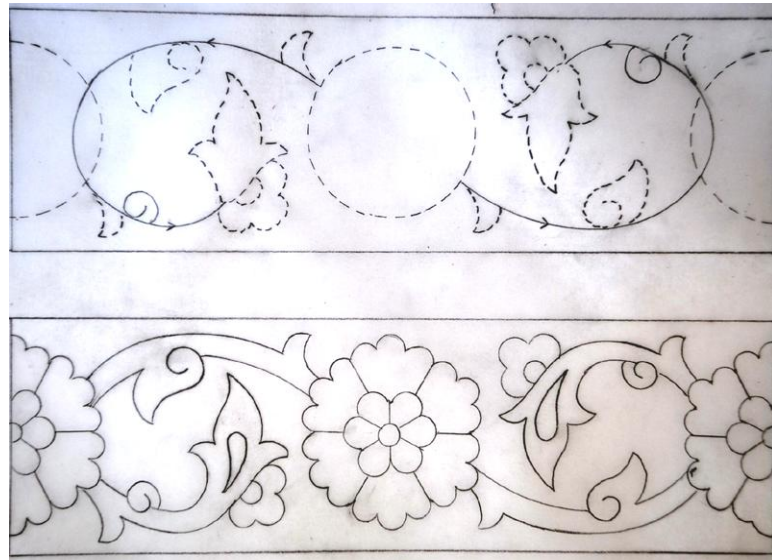


Şekil 39b





Resim 39c



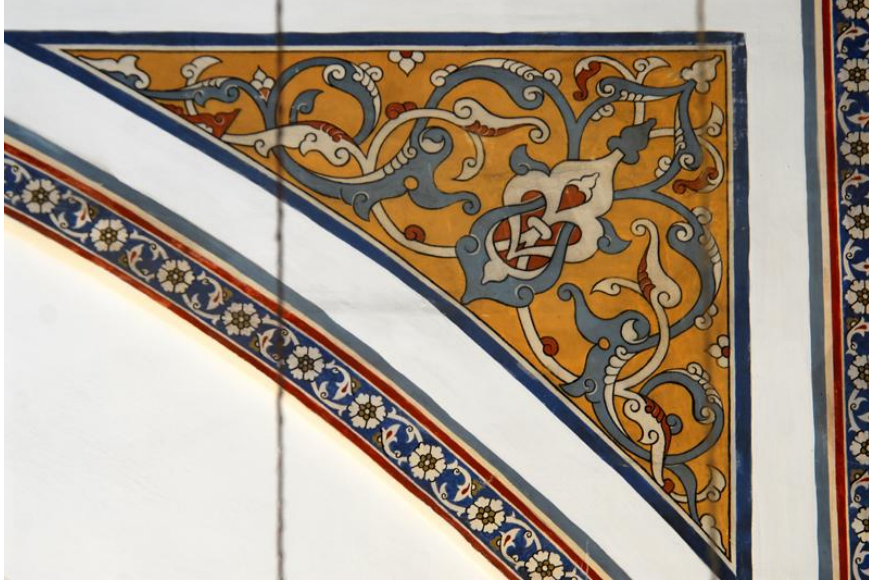
Şekil 39c



Resim 40



Şekil 40



Resim 41



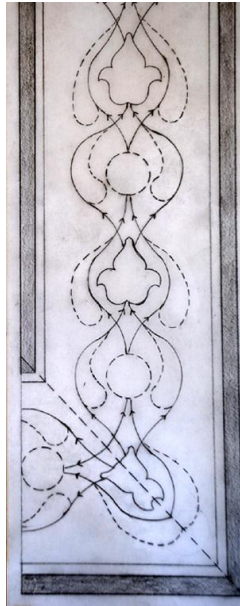
Şekil 41



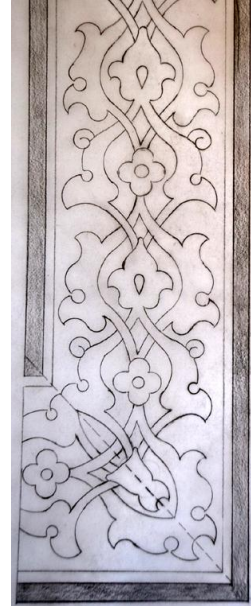
Resim 42



Resim 42a



Şekil 42a





Resim 43



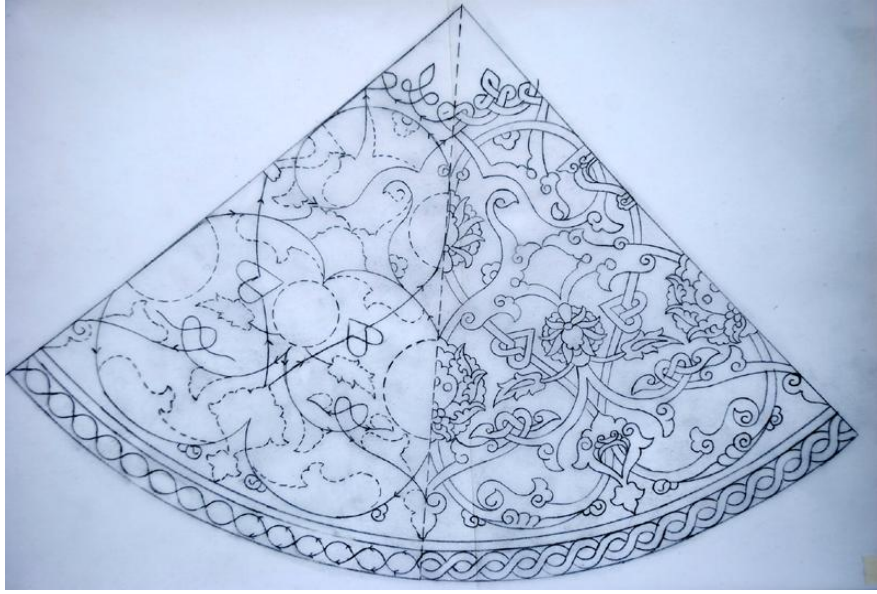
Resim 44



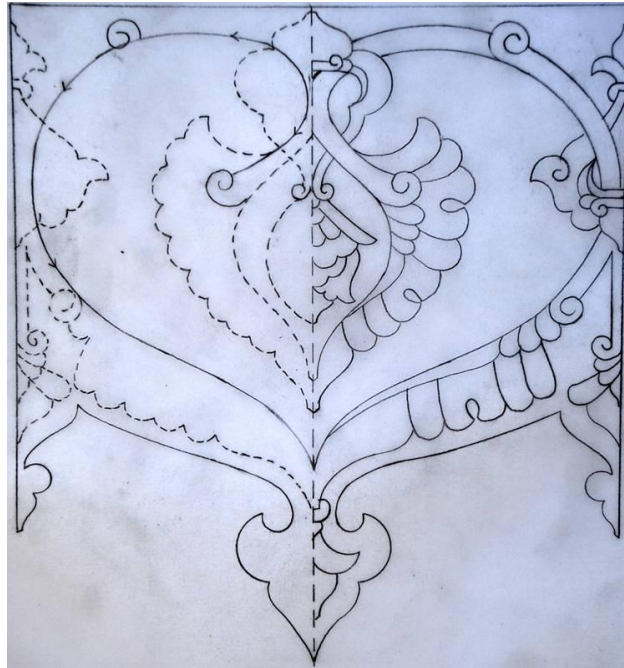
Resim 44a



Resim 44b



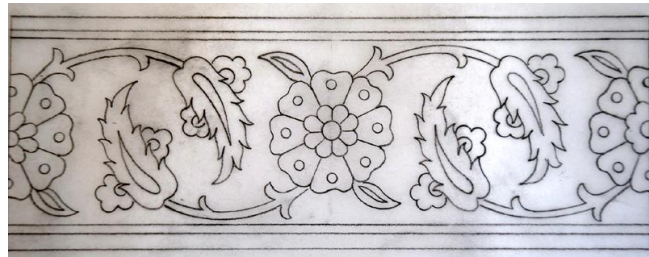
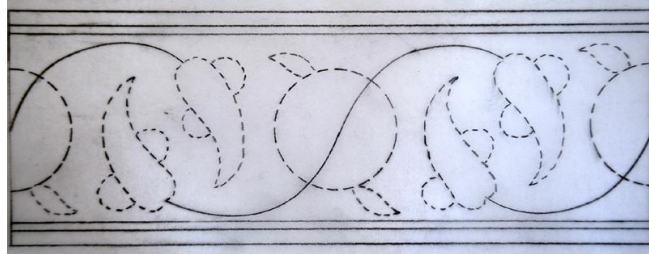
Şekil 44a-b



Şekil 44c

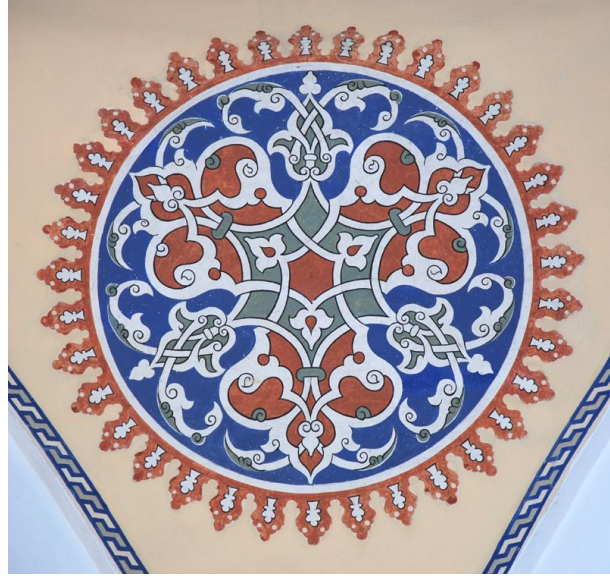


Resim 44d

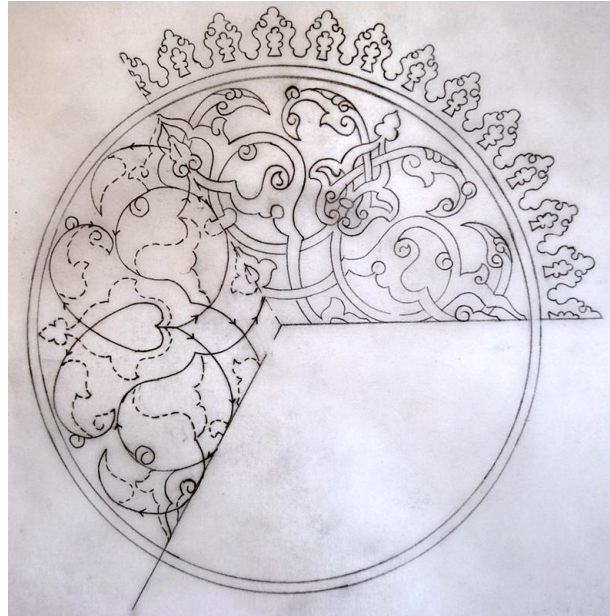


Şekil 44d





Resim 44e



Şekil 44e



Resim 44f



Şekil 44f



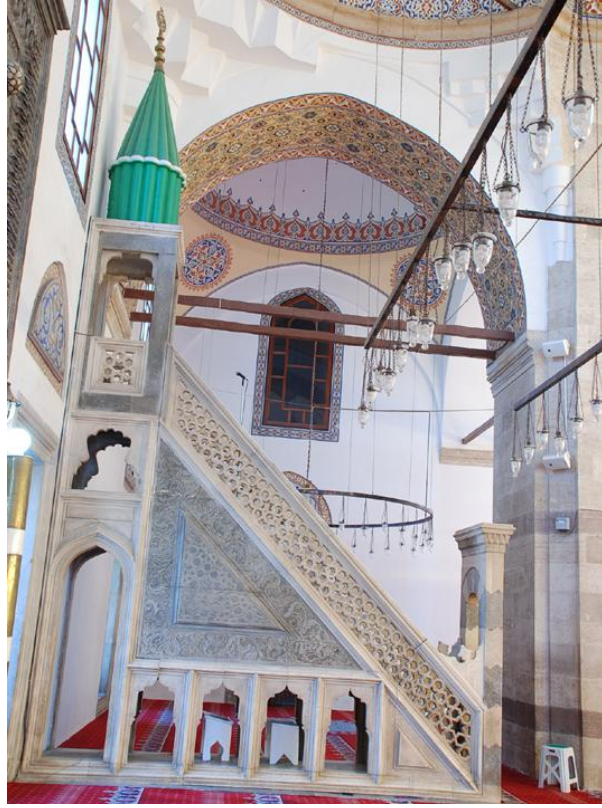
Resim 44g



Resim 45



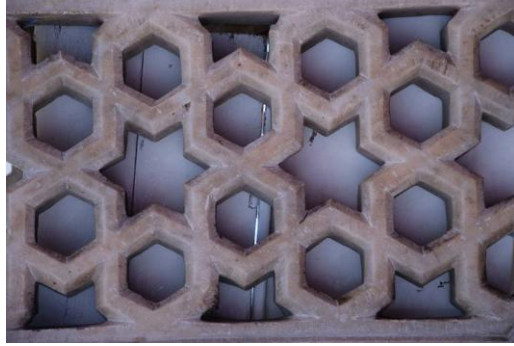
Şekil 45



Resim 46



Resim 46



**Resim 46b**



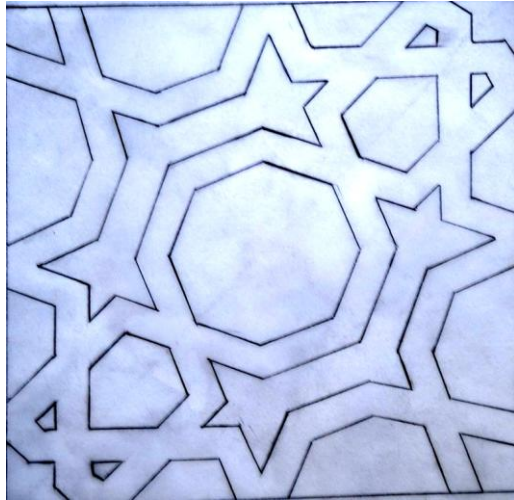
**Resim 47**



**Şekil 46b-47**



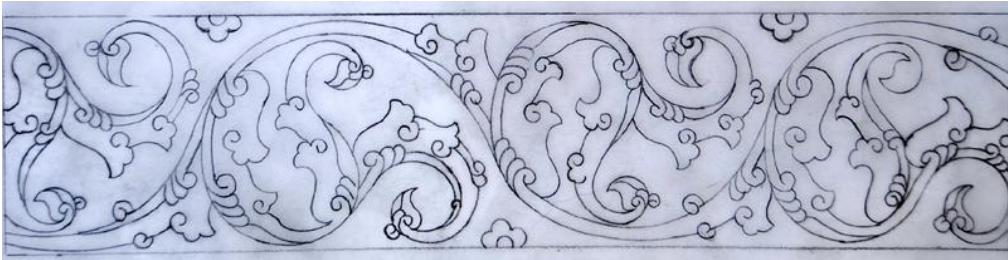
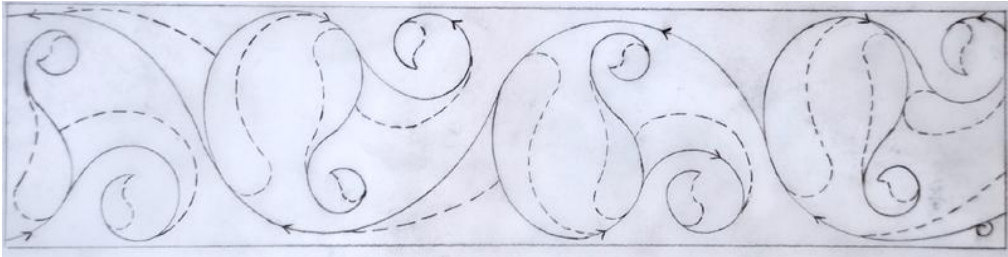
Resim 46c



Şekil 46c



Resim 46d



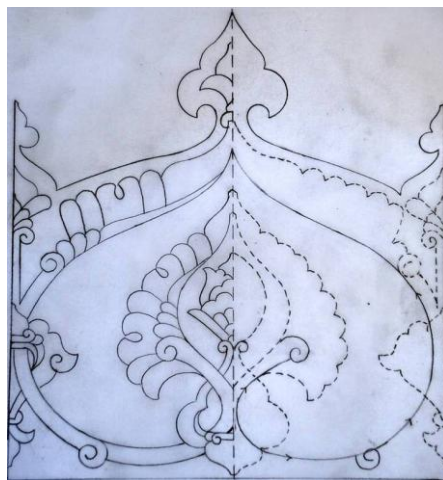
Şekil 46d



Resim 47



Resim 48

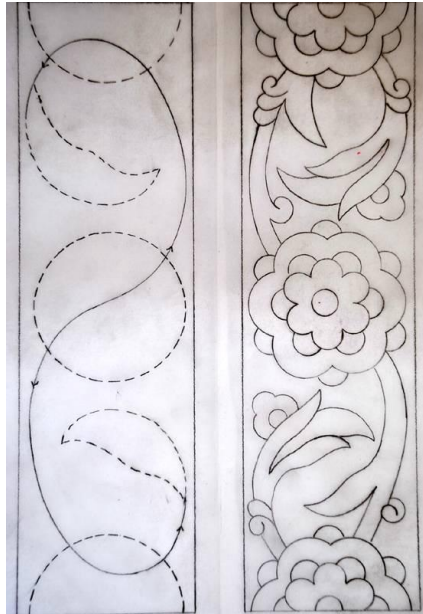


Şekil 47-48

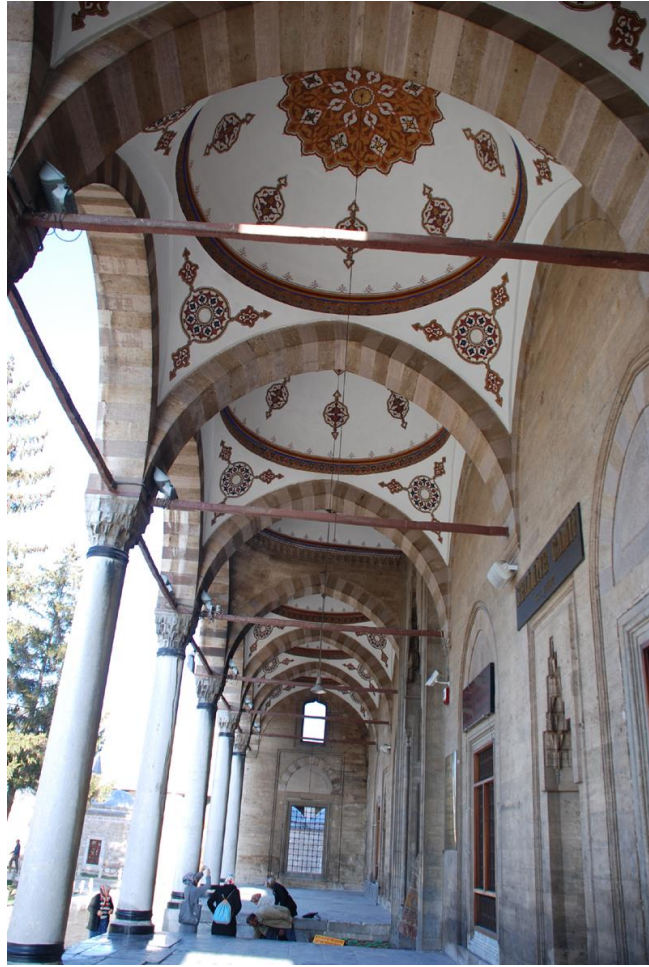




**Resim 47a**



**Şekil 47a**



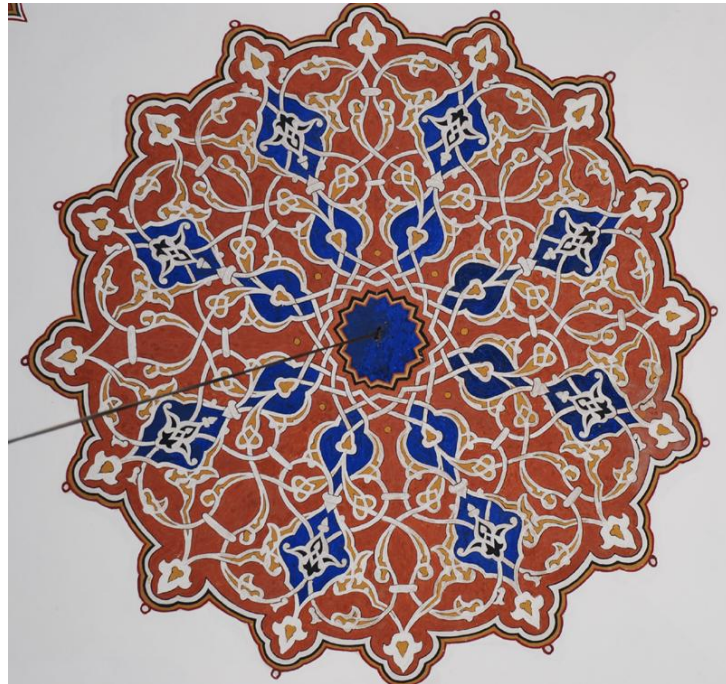
Resim 49



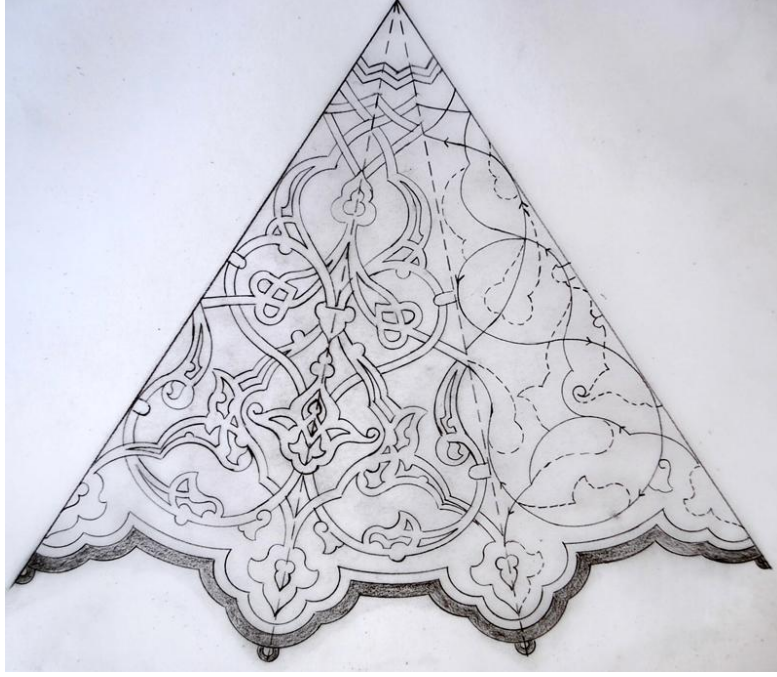
Resim 49a



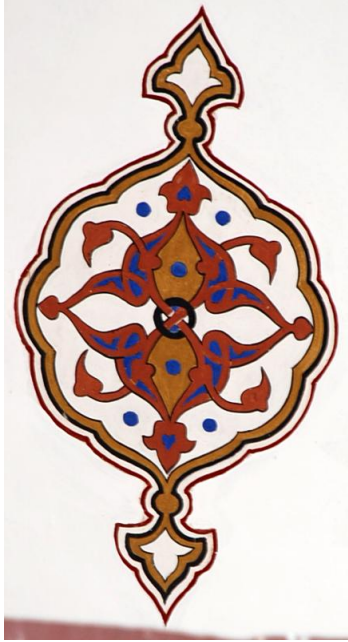
Resim 49b



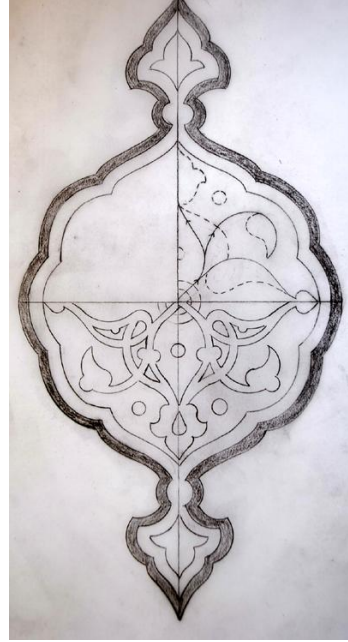
Resim 49c



Şekil 49b-c



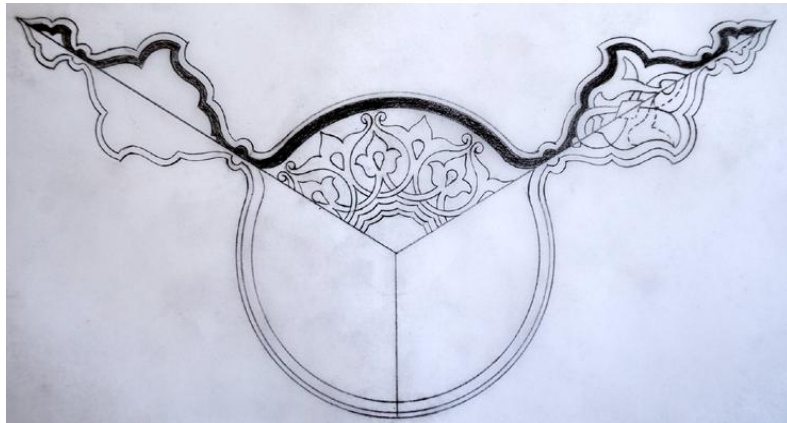
Resim 49d



Şekil 49d



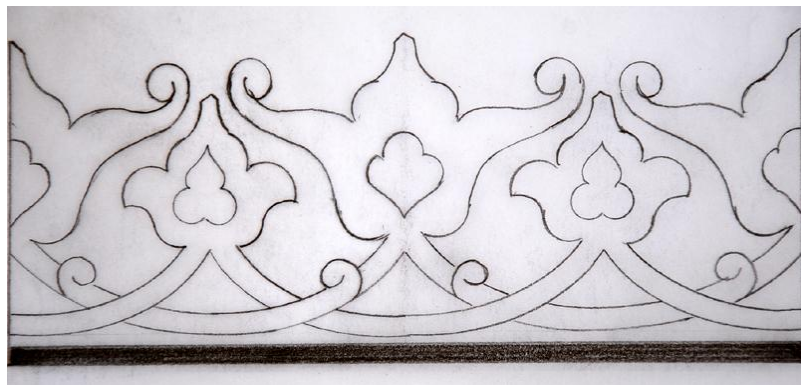
Resim 49e



Şekil 49e



Resim 49f



Şekil 49f

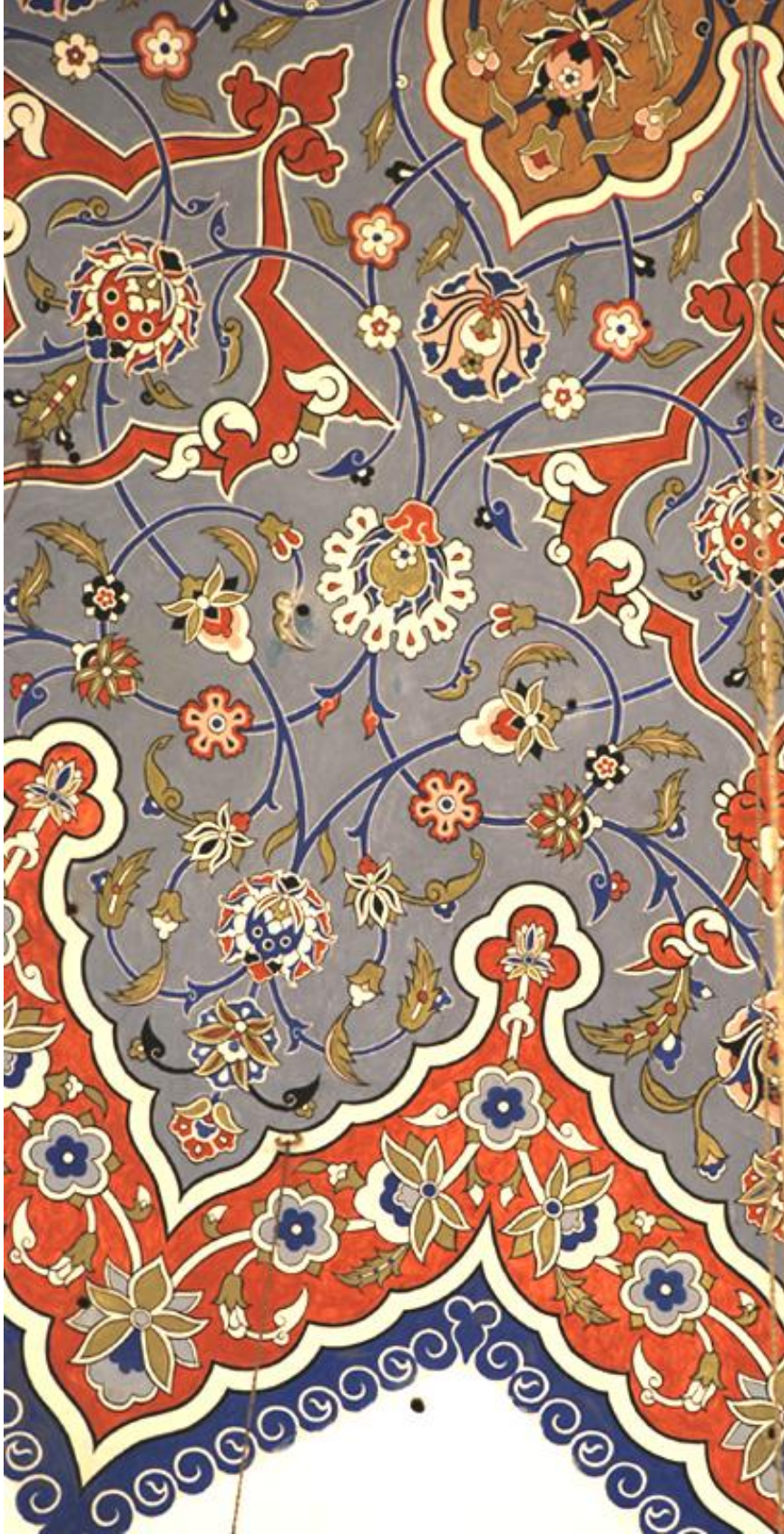


Resim 50 Ana kubbe detay görüntü



Şekil 50 Hatalı kısımlar daire içinde görülmektedir





Resim 51 Büyük yarım kubbenin göbek kompozisyonu



Şekil 51 Büyük yarım kubbenin deseninde hatalı kısımlar daire içinde görülmektedir.



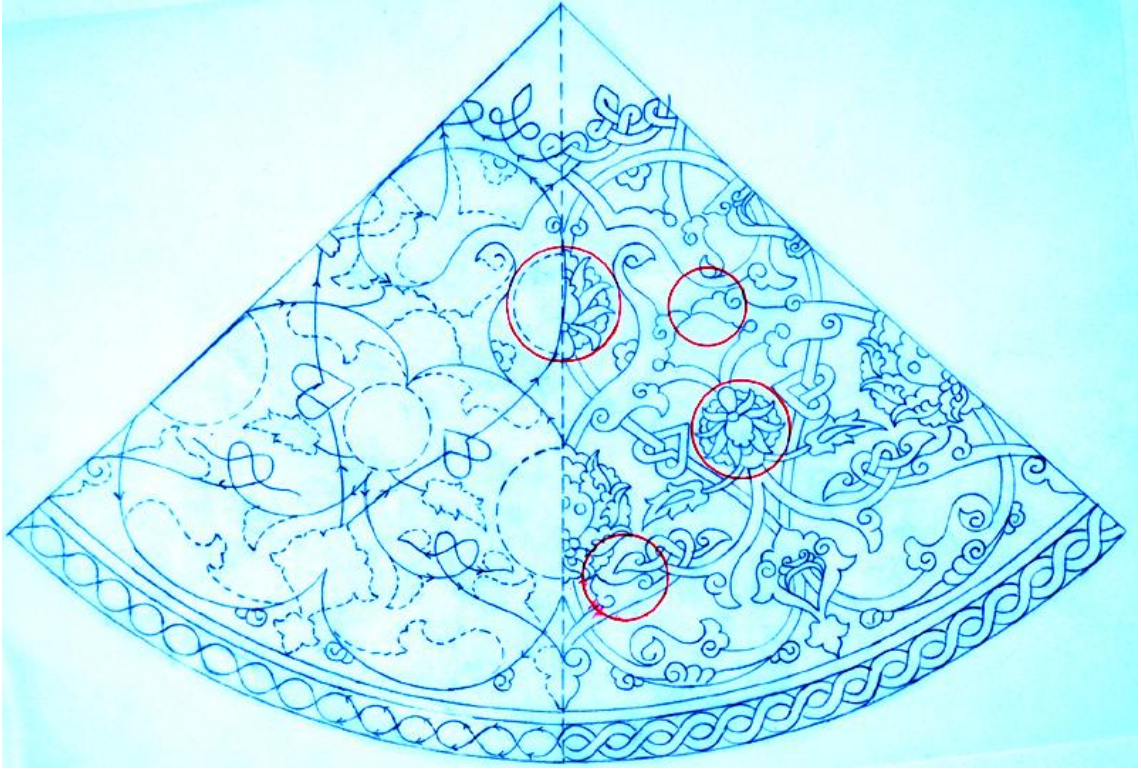
Resim 52 Küçük yarım kubbe göbek kompozisyonu



Şekil 52 Küçük yarım kubbe göbek kompozisyonda daire içinde gösterilen yanlış çizimler.



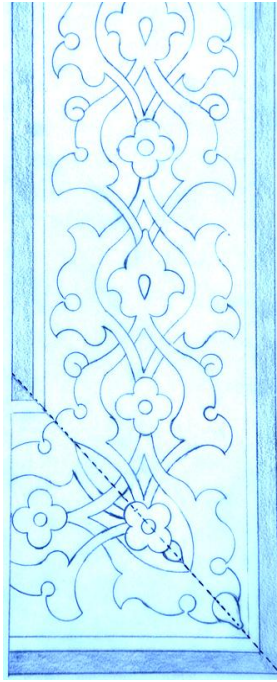
**Resim 53 Harim kısmındaki küçük kubbe göbek kompozisyonu**



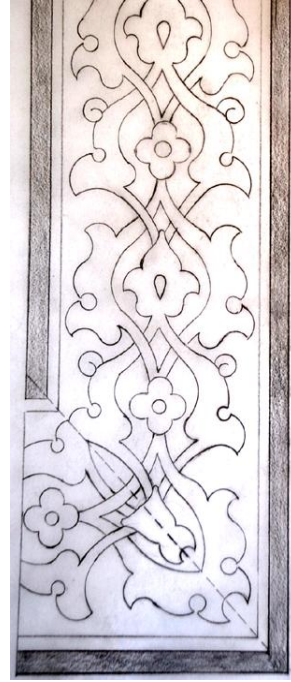
Şekil 53 Harim kısmındaki küçük kubbe göbek kompozisyonu daire içinde gösterilen yanlış çizimler.



Resim 54



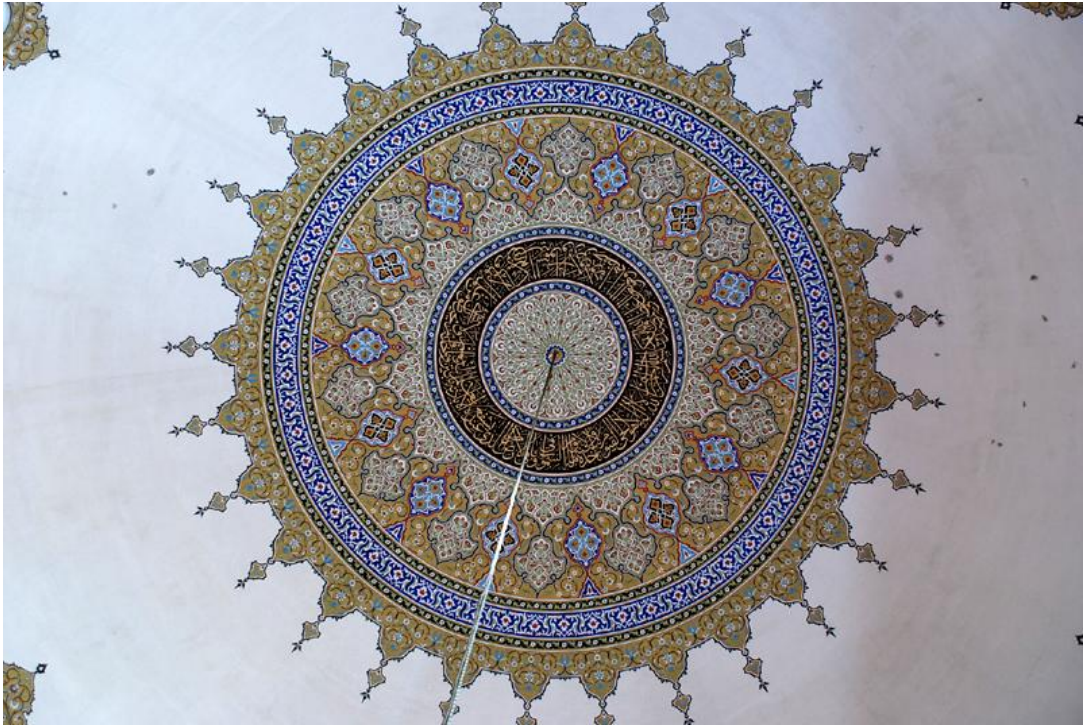
Şekil 54a Yanlış çizim.



Şekil 54b Doğru çizim.

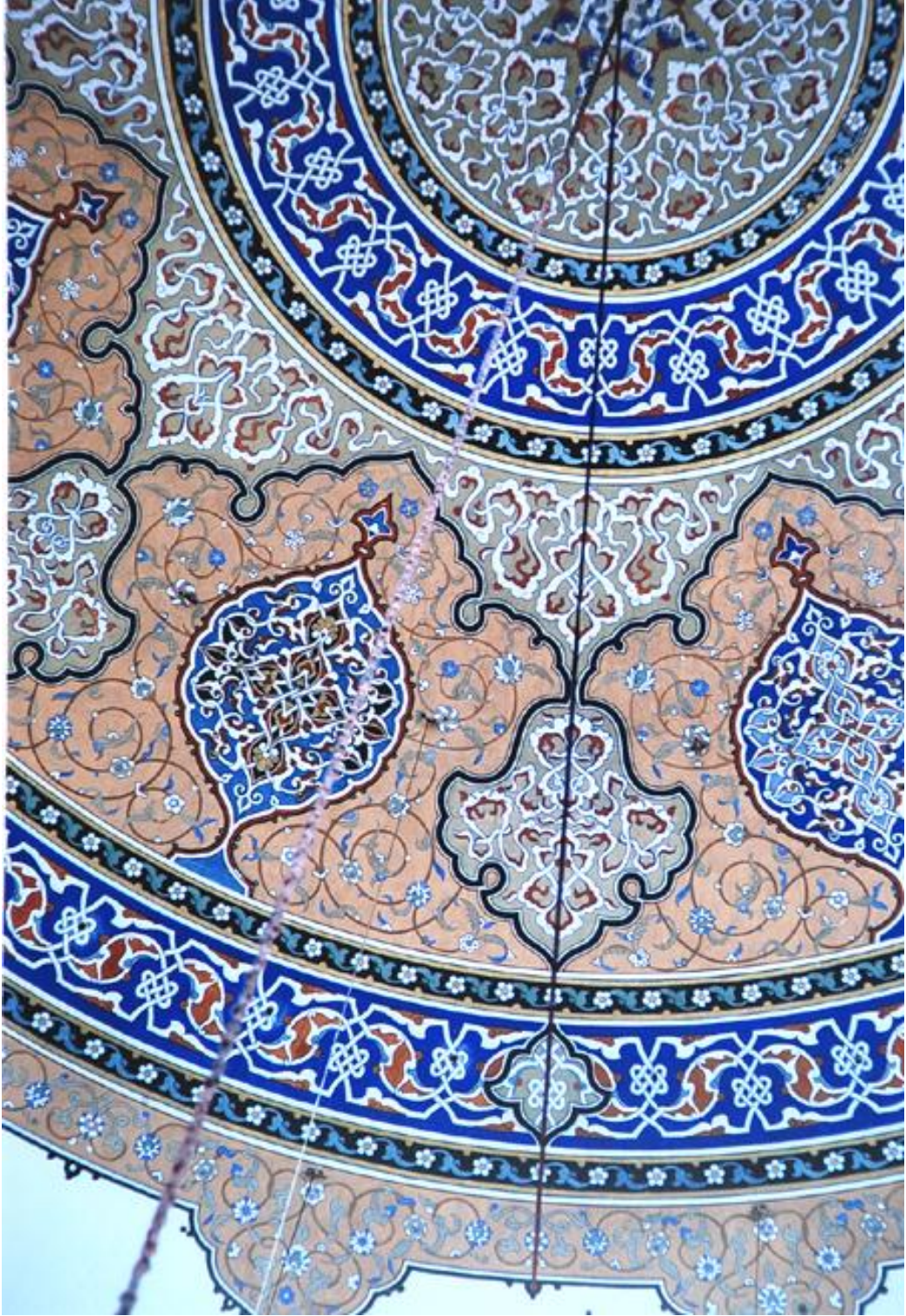


**Resim 55 Muhtar Camisi ana kubbesi (1987) eski matbaacıların kuzeyinde.**



**Resim 56 Alavardı Mah. Aksarnıç Camisi ana kubbesi (1992).**





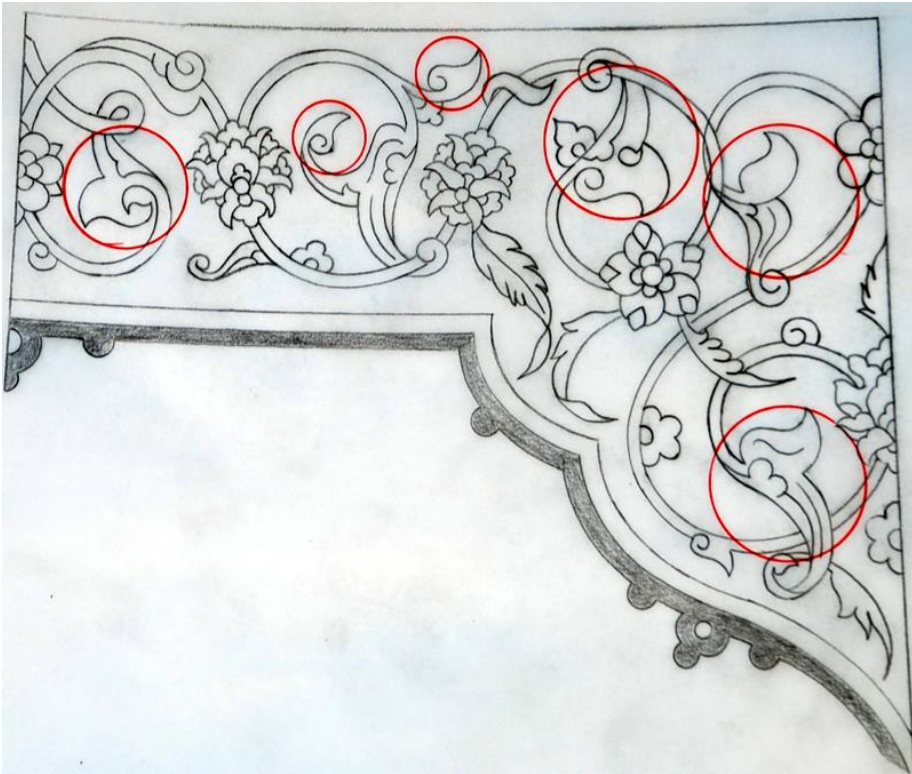
Resim 57 Konya Selimiye ana kubbe simetri eksenlerine motiflerin doğru oturtuluşu.



Resim 58 Konya Selimiye ana kubbe simetri eksenlerine motiflerin yanlış oturtuluşu.



**Resim 59 Ana kubbe kenarsuyu detayı.**



**Şekil 59 Ana kubbedeki hatalı alanlar.**



Resim 60 Küçük yarım kubbelerdeki simetri eksenlerinin çizimindeki hatalar.



T. C.  
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ  
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Bekir KABAKCI	İmza:	
Doğum Yeri:	Derebucak		
Doğum Tarihi:	01. 01. 1968		
Medeni Durumu:	Evli		

Öğrenim Durumu

Derece	Okulun Adı	Program	Yer	Yıl
İlköğretim	Derebucak İ.O.	-	Derebucak/Konya	1980
Ortaöğretim	Derebucak	-	Derebucak/Konya	1985
Lise	Konya Lisesi	-	Konya	1989
Lisans	Selçuk Üniversitesi	Resim-İş Eğitimi	Konya	2004
Yüksek Lisans				
Becerileri:	Kalem işi çalışmaları			
İlgi Alanları:	Sanat, fotoğraf, spor, gezi			

İş Deneyimi:	1992 yılından itibaren kalem işi çalışmaları yapmaktadır.
Aldığı Ödüller:	2004- Konya Büyükşehir Belediyesi "Kültürel ve Doğal Zenginlikleriyle 2. Konya ve Mevlana" konulu ulusal fotoğraf yarışması mansiyon.
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:	Yrd. Doç. Mehmet BÜYÜKÇANGA Selçuk üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim iş Eğitimi Ana Bilim Dalı Meram/ KONYA 0332-323 82 20
Tel:	0532 262 88 09
Adres	Kozağaç Mah. Gerçeksöz sok. No: 13 42090 Meram/KONYA