

T. C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



**İSTANBUL'DAKİ ÇAĞDAŞ CAMİLERİN İÇ MEKÂN
DEKORASYONUNUN GELENEKSEL TÜRK İSLAM SÜSLEME
SANATLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Abdullah Said TAŞDEMİR

Mimarlık Ana Bilim Dalı

Mimarlık Programı

Temmuz, 2018



T. C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



**İSTANBUL'DAKİ ÇAĞDAŞ CAMİLERİN İÇ MEKÂN
DEKORASYONUNUN GELENEKSEL TÜRK İSLAM SÜSLEME
SANATLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Abdullah Said TAŞDEMİR
(Y1313. 050022)

Mimarlık Ana Bilim Dalı
Mimarlık Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Alev ERARSLAN

Temmuz, 2018





T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Yüksek Lisans Tez Onay Belgesi

Enstitümüz Mimarlık Ana Bilim Dalı Mimarlık Tezli Yüksek Lisans Programı Y1313.050022 numaralı öğrencisi **Abullah Said TAŞDEMİR** 'ın "İSTANBULDA'KI ÇAĞDAŞ CAMİLERİN İÇ MEKAN DEKORASYONUNUN GELENEKSEL TÜRK İSLAM SÜSLEME SANATLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ" adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 23.05.2018 tarih ve 2018/09 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından ile Tezli Yüksek Lisans tezi olarak **KARAR** edilmiştir.

on DİRCEK

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi : 21/06/2018

1) Tez Danışmanı: Doç. Dr. Alev Eraslan GÖÇER

[Signature]
.....

2) Jüri Üyesi : Prof. Dr. Şerife CENGİZ

[Signature]
.....

3) Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Pelin KARAÇAR

[Signature]
.....

Not: Öğrencinin Tez savunmasında **Başarılı** olması halinde bu form **imzalanacaktır**. Aksi halde geçersizdir.



YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum İstanbul'daki Çağdaş Camiilerin İç Mekân Dekorasyonunun Geleneksel Türk İslam Süsleme Sanatları Açısından İncelenmesi, adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya'da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim.

Abdullah Said TAŞDEMİR







Aileme ve Arkadaşlarıma,



ÖNSÖZ

Mimarlık mesleğinin öğrenilmesinde ara kademelerden biri olan master eğitimimin sonuna gelmiş bulunuyorum. Araştırma boyunca görüş ve önerileriyle, ilmi hassasiyetiyle bana destek veren, hiçbir konuda yardımlarını esirgemeyen ve her zaman yanımda olan danışmanım Doç. Dr. Alev ERARSLAN sonsuz teşekkür ederim.

Bu günlere gelmem de büyük pay sahibi olan annem İsmet Taşdemir, babam Metin Taşdemir, kardeşlerim ve arkadaşım Murat Kalaycı'ya sonsuz teşekkür ederim.

Temmuz 2018

Abdullah Said TAŞDEMİR



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ix
İÇİNDEKİLER	xi
KISALTMALAR	xv
ŞEKİL LİSTESİ.....	xvii
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xxiii
ÖZET.....	xxv
ABSTRACT	xxvii
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı ve Kapsamı	2
1.2 Çalışmanın Yöntemi.....	2
2. TÜRK İSLAM SÜSLEME SANATLARI	3
2.1 Hat Sanatı	3
2.1.1 Kûfî yazı.....	3
2.1.2 Aklâm-ı sitte.....	5
2.1.3 Muhakkak yazı.....	6
2.1.4 Aklâm-ı sitte dışında gelişen yazılar	8
2.2 İslami Geometrik Süslemeler	12
2.2.1 Arabesk süsleme	12
2.2.2 Geometrik bezeme	13
2.2.3 İslam sanatında geometrik kompozisyonlar.....	14
2.2.4 Çok kollu yıldız geometrileri	16
2.3 Bitkisel Motifler	21
2.3.1 Aşırı stilize edilmiş kaynağı belli olmayan çiçekler	21
2.3.2 Hayvansal kökenli stilize çiçekler.....	23
2.3.3 Natüralist özelliklerini koruyan çiçekler.....	24
2.4 Ahşap Süsleme Kündekari Sanatı	27
2.4.1 Tamamen çakma ve yapıştırma kündekari.....	27
2.4.2 Çakma ve kabartmalı kündekari:	27
2.4.3 Kapı Kanatları	27
2.5 Çini	33
2.5.1 Mozaik çini	36
2.5.2 Çinilerde kullanılan motifler ve özellikleri.....	51
2.5.3 Sembolik Motifler	51
2.5.4 Diğer çini ve süsleme türleri	52
2.6 Alçı Stuko.....	59
2.6.1 Alçı stuko süsleme teknikleri	60
2.7 Kalemîşi	62
2.7.1 Klâsik üslûpta uygulanan kalem işleri ve teknikleri	62
2.8 Vitray.....	69
2.8.1 Vitrayın çeşitleri.....	69
2.8.2 Cam üstü teknikler	73
2.9 Tezhip.....	76
2.9.1 Tezhip'in genel özellikleri.....	76

2.10 Şebeke Kafes	77
2.11 Taş işçiliği	78
2.11.1 Geometrik süslemeler.....	79
2.11.2 Çokgenlerin iç içe geçmesiyle oluşan düzenlemeler.....	79
2.11.3 Çokgenler ve kırık çizgilerle oluşan düzenlemeler.....	80
2.11.4 Kırık çizgilerden gelişen yıldız düzenlemeleri.....	80
2.11.5 Kırık çizgilerden gelişen serbest düzenlemeler.....	81
2.11.6 Mukarnas	81
2.11.7 Bitkisel süslemeler	83
2.11.8 Figürlü kompozisyonlar	86
2.11.9 Yazı	87
3. GELENEKSEL CAMİİ MİMARİSİNDE SÜSLEME ALANLARI.....	89
3.1 Kubbe	89
3.1.1 Kubbeli yapılarda geçiş elemanlarının tanımları	90
3.1.2 Tromp	91
3.1.3 Pandantif.....	92
3.1.4 Türk üçgeni	93
3.2 Mihrap	95
3.3 Minber	96
3.4 Minare.....	97
3.5 Vaaz Kürsü	98
3.6 Kadınlar Mahfili	98
3.7 Son Cemaat Yeri.....	99
3.8 Avlu	99
3.9 Şadırvan.....	100
4. TÜRKİYE’DE 20. YÜZYIL CAMİLERİNDEN ÖRNEKLER.....	101
4.1 Şakirin Cami.....	101
4.1.1 Künye	101
4.1.2 Yapının genel ve plan özellikleri	102
4.1.3 Süsleme özellikleri	103
4.2 Yeşil Vadi Cami	110
4.2.1 Künye	110
4.2.2 Yapının genel ve plan özellikleri	111
4.2.3 Süsleme özellikleri	112
4.3 Marmara İlahiyat Cami.....	116
4.3.1 Künye	117
4.3.2 Süsleme özellikleri	119
4.4 Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami.....	129
4.4.1 Künye	129
4.4.2 Yapının genel ve plan özellikleri	130
4.4.3 Süsleme özellikleri	131
4.5 Ataşehir Medine Mescidi Cami.....	137
4.5.1 Künye	137
4.5.2 Yapının genel ve plan özellikleri	138
4.5.3 Süsleme özellikleri	139
4.6 Esenyurt Bilal Habeşi Cami	143
4.6.1 Künye	143
4.6.2 Yapının genel ve plan özellikleri	144
4.6.3 Süsleme özellikleri	145
5. DEĞERLENDİRME.....	151

6. SONUÇ	155
KAYNAKLAR	157
EKLER	163
ÖZGEÇMİŞ	171





KISALTMALAR

M. Ö.	: Milattan önce
M. S.	: Milattan sonra
Oc.	: Santigrat derece
°	: Derece
'	: Dakika
%	: Yüzde
cm	: Santimetre
m:	: Metre
y. y.	: Yüz yıl
Hz.	: Hazreti
h.	: Hicri



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1: Yazma Kufi	4
Şekil 2.2: Yapma Kûfî'ye Bursa Ulu Camii'nden bir örnek	4
Şekil 2.3: Diğer Kûfî yazı örnekleri	4
Şekil 2.4: Sülûs yazı	5
Şekil 2.5: Nesih yazı	6
Şekil 2.6: Mukakkak yazı	6
Şekil 2.7: Reyhani yazıya örnek	7
Şekil 2.8: Tevki yazıya örnek	7
Şekil 2.9: Rika yazı.....	8
Şekil 2.10: Ta'lik yazı.....	8
Şekil 2.11: Divani yazı	8
Şekil 2.12: Celi Divani yazı.....	9
Şekil 2.13: Rika yazı.....	9
Şekil 2.14: Nestalik yazı	10
Şekil 2.15: Siyakat yazı	10
Şekil 2.16: Tuğra yazı.....	11
Şekil 2.17: Ferman yazı	11
Şekil 2.18: Aynalı yazı	12
Şekil 2.19: Celi yazı.....	12
Şekil 2.20: Arabesk süsleme.....	13
Şekil 2.21: Geometrik süsleme	14
Şekil 2.22: Doğrusal gelişen geometri süsleme.....	16
Şekil 2.23: Merkezi gelişen geometrik süsleme	16
Şekil 2.24: Altıgen ve altı köşeli yıldız örneği	17
Şekil 2.25: Altıgen yıldızın oluşumu	17
Şekil 2.26: 8 kollu yıldız örneği	18
Şekil 2.27: 8 kollu yıldız.....	18
Şekil 2.28: Çemberden 8 köşeli yıldız geometrisine geçiş	19
Şekil 2.29: 10 kollu yıldız örneği	19
Şekil 2.30: Onikigen örneği	20
Şekil 2.31: 12 kollu yıldız örneği	20
Şekil 2.32: Burçların yıldız uyumu.....	21
Şekil 2.33: Hatayi motifler	21
Şekil 2.34: Goncagül motifleri	22
Şekil 2.35: Penç motifleri	22
Şekil 2.36: Lale ve karanfil motifleri.....	23
Şekil 2.37: Rumi mihrap süsleme örneği.....	23
Şekil 2.38: Rumi motifler	24
Şekil 2.39: Münhani motifleri.....	24
Şekil 2.40: Şukufe	25

Şekil 2.41: Yaprak şekilleri	25
Şekil 2.42: Sap çıkmaları	26
Şekil 2.43: Selvi ağacı	26
Şekil 2.44: Yemiş ve meyve şekilleri	26
Şekil 2.45: Gohrud Ali Cami kapı kanatları	27
Şekil 2.46: Geometrik süsleme örneği	30
Şekil 2.47: Kitabe yazı örneği	31
Şekil 2.48: Mihrap kündekari süsleme örneği	32
Şekil 2.49: Cami Mihrabı Kündekari örneği	33
Şekil 2.50: Haç biçimi mor Sırlı çinilerle çevrili yıldız şekilli lüster çiniler. (çap. 13 cm.) Büyük Selçuklu. Rey, İran. 12. yüzyıl sonu. Victoria ve Albert Müzesi, Londra.	36
Şekil 2.51: Minai tekniğinde seramik tabakta taht sahnesi. 13. yüzyıl, Büyük Selçuklu. Gülbenkiyan Müzesi. Lizbon	37
Şekil 2.52: Kenat bordürleri sır içine lacivert boyamalı ve beyaz kabartma yazılı, içleri kabartmalı lüster çiniler. Aralarında hayvan ve bitki deseni kabartmalı firuze renkli kaç biçimi çiniler. Keşan. İlhanlı Devri 14. Yüzyıl başı. Pergamon Müzesi Berlin	38
Şekil 2.53: Veramin 'de Alaeddin Türbesi'nin firuze sırlı ve tuğla mozaik bezemesi. İlhanlı Devri, İran. 1276-89.	38
Şekil 2.54: Natanz Hanıkahı taç kapısında firuze ve kobalt mavisi renkli çini mozaik ve sırlı tuğla bezeme. İlhanlı Devri. İran. 1316-17.	38
Şekil 2.55: Natanz Hanıkahı taç kapısında çini mozaik bezeme. İlhanlı Devri. İran. (1316-17).	39
Şekil 2.56: İsfahan 'da İmamzade Cafer Türbesi'nde çini mozaik bezeme. İlhanlı Devri. İran 1325.	39
Şekil 2.57: Konya Aladdin Camii	40
Şekil 2.58: Akşehir Küçük Ayasofya Mescidi	41
Şekil 2.59: Malatya Wu Camii	42
Şekil 2.60: Konya Sırçalı Medrese	43
Şekil 2.61: Konya Sırçalı Medrese	44
Şekil 2.62: Konya Karatay Medresesi	45
Şekil 2.63: Konya İnce Minareli Medrese	46
Şekil 2.64: Sivas Gök Medrese	47
Şekil 2.65: Erzurum Yakutiye Medresesi	48
Şekil 2.66: Sivas Buruciye Medresesi	49
Şekil 2.67: Ud çalan figür. Altı köşeli yıldız çini ve diğer parçalar. Minai. Konya 2. Kılıç Arslan Köşkü. Berlin İslam Sanatları Müzesi	49
Şekil 2.68: Bağdaş kurarak oturan figür. Altı köşeli yıldız çini. Konya 2. Kılıç Arslan Köşkü. İstanbul Türk-İslam Eserleri Müzesi	50
Şekil 2.69: İnsan figürlü, sıraltı tekniğinde çini parçası. Alanya iç Kale Saray buluntusu. Alanya Müzesi.	50
Şekil 2.70: Hatai Motifi	51
Şekil 2.71: Penç Motifi	51
Şekil 2.72: Lale Motifi	51
Şekil 2.73: Karanfil Motifi	51
Şekil 2.74: Bahar Dalı Motifi	51
Şekil 2.75: Yaprak Motifi	51
Şekil 2.76: Bulut Motifi	52
Şekil 2.77: Rumi Motifi	52

Şekil 2.78: Şemse görünüşü.....	52
Şekil 2.79: Şemse Motif	52
Şekil 2.80: Babanakkaş üslubunda sırlanmış kandiller. Topkapı Sarayı	53
Şekil 2.81: Saz üslubu	54
Şekil 2.82: Natüralist Üslup.....	55
Şekil 2.83: Hatayi üslubu.....	56
Şekil 2.84: Haliç İşi	56
Şekil 2.85: Mavi Beyaz Kandil	57
Şekil 2.86: Mavi-Beyaz Dekorlu Tabak	57
Şekil 2.87: Şam işi	58
Şekil 2.88: Milet işi İznik Fırın Kazı buluntuları	59
Şekil 2.89: Alçı mukarnas örneği	61
Şekil 2.90: Alçı duvar kaplaması örneği	62
Şekil 2.91: Kalem işi örneği	63
Şekil 2.92: Kalem işi bezemesi.....	64
Şekil 2.93: Mermer üstü kalem işi örneği.....	65
Şekil 2.94: Ahşap üstü kalem işi bezemesi.....	65
Şekil 2.95: Malakari bezemesi.....	68
Şekil 2.96:Kurşunlu Vitray	70
Şekil 2.97: Bakır Folyo Vitray	70
Şekil 2.98: Cam Mozaik Vitray	71
Şekil 2.99:Boyama Vitray	72
Şekil 2.100:Füzyon Vitray	73
Şekil 2.101:Kumlama Tekniği	74
Şekil 2.102: Derin Oyma Tekniği	74
Şekil 2.103: Koparma Tekniği	75
Şekil 2.104: Asitleme Tekniği	75
Şekil 2.105: Alçı Vitray Tekniği.....	76
Şekil 2.106: Tezhip kalemişi süslemeleri	77
Şekil 2.107: Şebeke ve kafes	78
Şekil 2.108: Tunç şebeke detayı	78
Şekil 2.109:Tek Eksende Ritmik Geçmeler veya Tekrarlardan Oluşan Düzenlemeler	79
Şekil 2.110: Çokgenlerin İç İç Geçmesiyle Oluşan Düzenlemeler	79
Şekil 2.111: Çokgenler ve Kırık Çizgilerle Oluşan Düzenlemeler	80
Şekil 2.112: Kırık Çizgilerden Gelişen Yıldız Düzenlemeleri	80
Şekil 2.113: Kırık Çizgilerden Gelişen Serbest Düzenlemeler	81
Şekil 2.114: Mukarnas gelişim aşaması.....	81
Şekil 2.115: Mukarnasın birimleri	83
Şekil 2.116: Akantus.....	83
Şekil 2.117: Dilimli Rumi	84
Şekil 2.118: Kapalı Rumi	84
Şekil 2.119: Palmet.....	84
Şekil 2.120: Hayat Ağacı.....	85
Şekil 2.121: Palmet-Rumi	85
Şekil 2.122: Palmet-Lotus	85
Şekil 2.123: Bitkisel ve Geometrik Motiflerin Birlikte Uygulandığı Karışık Süslemeler	86
Şekil 2.124: Çift Başlı Kartal ve Hayat Ağacı	86
Şekil 2.125: Aslan Vücutlu Kanatlı Figürler (Grifon, aslan veya sfenks)	87

Şekil 2.126: Aslan.....	87
Şekil 2.127: Yazı.....	87
Şekil 3.1: a) Tromp, b) Pandantif c) Karatay Medresesi Türk üçgenin örneği	90
Şekil 3.2: Trombu gösteren şekiller	91
Şekil 3.3: (a) (b) (c) Basit, ayrıntılı ve yivli tromplara ait çizim ve uygulama örnekleri (a) Ayrıntılı tromp çizimi, (b) Basit tromp örneği Mevlana Hamamı, Tokat (c) Yivli tromp örneği Mustafa Bey Hamamı, Amasya	92
Şekil 3.4: (a) (b) Pandantifi gösteren şekil ve Pandantif çeşitleri; (a) Kubbenin örttüğü karenin dışına çizilen daire çapında (b) Kubbenin çapı ile aynı çapta.....	92
Şekil 3.5: (a) (b) (c) (a) basit pandantif (b) İstanbul, mukarnaslı pandantif uygulamalarına ait örnekler, (c) ayrıntılı pandantife ait uygulama örneği	93
Şekil 3.6: Türk üçgeni örnekleri	94
Şekil 3.7: Düzlem üçgenli kubbe geçişi ve uygulama örneği	94
Şekil 3.8: Çoklu düzlem üçgenlere ait çizim ve uygulama örneği.....	94
Şekil 3.9: Baklavah kuşaklama üçgen dizisi örnekleri	94
Şekil 3.10: Ayasofya camii Mihrabı.....	95
Şekil 3.11: Minber örneği	96
Şekil 3.12: Camii Kürsü	98
Şekil 3.13: Kadınlar Mahfili Şakirin Camii.....	98
Şekil 3.14: Son Cemaat Yeri.....	99
Şekil 3.15: Avlu Ataşehir Camii	100
Şekil 3.16: Şadırvan.....	100
Şekil 4.1: Şakirin camii girişi	101
Şekil 4.2: Şakirin Camii planı	102
Şekil 4.3: Şakirin Cami içinden görüntü.....	103
Şekil 4.4: Şakirin Cami kubbe birleşimleri.....	104
Şekil 4.5: Şakirin Cami mihrap görüntüsü ve süsleme detayları.....	105
Şekil 4.6: Şakirin Cami minber görüntüsü ve süsleme detayları.....	105
Şekil 4.7: Şakirin Cami kürsü görüntüsü ve süsleme detayları	106
Şekil 4.8: Şakirin Cami kubbe süslemesi ve detayları.....	106
Şekil 4.9: Şakirin Cami avize görünüşü ve süslemeleri.....	107
Şekil 4.10: Şakirin Cami cami iç kapıları görüntüsü ve süslemeleri	107
Şekil 4.11: Şakirin Cami girişi süslemeleri	108
Şekil 4.12: Şakirin cami dış kapısı süslemeleri	108
Şekil 4.13: Şakirin Cami'nin avlusu dıştan görünüşü.....	108
Şekil 4.14: Şakirin Cami'nin dıştan görünüşü.....	109
Şekil 4.15: Şakirin Cami avlusundan görünüş.....	109
Şekil 4.16: Şakirin cami şadırvanından görüntü.....	110
Şekil 4.17: Yeşil Vadi Cami ve avlusundan görüntü.....	110
Şekil 4.18: Yeşil Vadi Cami vaziyet planı.....	111
Şekil 4.19: Yeşil Vadi Cami tavanından görünüş.....	112
Şekil 4.20: Yeşil Vadi Cami giriş kapısı.....	113
Şekil 4.21: Yeşil Vadi Cami mihrap görünüşü	114
Şekil 4.22: Yeşil Vadi Cami Kadınlar bölümü girişi ve girişteki kadınlar bölümü. 115	
Şekil 4.23: Yeşil Vadi Cami müezzin mahfili görünüşü	115
Şekil 4.24: Yeşil Vadi Cami minaresinden görünüş.....	116
Şekil 4.25: Marmara İlahiyat Cami dıştan görünüşü	116
Şekil 4.26: Marmara İlahiyat Cami planı	117

Şekil 4.27: Marmara İlahiyat Cami'nin dıştan görünüşü va cami girişi görüntüsü.	119
Şekil 4.28: Marmara İlahiyat Cami giriş kapısı.....	120
Şekil 4.29: Marmara İlahiyat Cami kubbe görüntüsü.....	120
Şekil 4.30: Marmara İlahiyat Cami mihrabından görüntü.....	121
Şekil 4.31: Marmara İlahiyat Cami minber görüntüsü	122
Şekil 4.32: Marmara İlahiyat Cami müezzin mahfili	123
Şekil 4.33: Marmara İlahiyat Cami kürsünün görüntüsü.....	123
Şekil 4.34: Marmara İlahiyat Cami kitaplık görüntüsü	124
Şekil 4.35: Marmara İlahiyat Cami minber görüntüsü	124
Şekil 4.36: Marmara İlahiyat Cami alt kat giriş kapısı.....	125
Şekil 4.37: Marmara İlahiyat Cami alt kat giriş kapısı görüntüsü.....	125
Şekil 4.38: Marmara İlahiyat Cami alt kat tavan görüntüsü.....	126
Şekil 4.39: Marmara İlahiyat Cami alt kat mihrap görüntüsü	126
Şekil 4.40: Marmara İlahiyat Cami alt kat duvar süslemeleri	127
Şekil 4.41: Marmara İlahiyat Cami alt kat tavan süslemeleri.....	127
Şekil 4.42: Marmara İlahiyat Cami bahçesi görünüm.....	128
Şekil 4.43: Marmara İlahiyat Cami minarelerinin görüntüsü.....	128
Şekil 4.44: Marmara İlahiyat Cami wc şadırvanlar	129
Şekil 4.45: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami Dışardan görünüşü	129
Şekil 4.46: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami içinden görüntüler	131
Şekil 4.47: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami mihrap görüntüleri	132
Şekil 4.48: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami minber görüntüsü	133
Şekil 4.49: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami kürsü görüntüsü.....	134
Şekil 4.50: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami içinden görüntüler	134
Şekil 4.51: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami içinden görüntüler	134
Şekil 4.52: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami içinden görüntüler	135
Şekil 4.53: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami içinden görüntüler	135
Şekil 4.54: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami içinden görüntüler	136
Şekil 4.55: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami girişinden görüntüler.....	136
Şekil 4.56: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami şadırvanı.....	137
Şekil 4.57: Ataşehir Medine Mescidi Caminin dıştan görünüşüdür.	137
Şekil 4.58: Ataşehir Medine Mescidi Caminin içerden görünüşüdür.	139
Şekil 4.59: Ataşehir Medine Mescidi Cami şadırvan süslemeleri	139
Şekil 4.60: Ataşehir Medine Mescidi Cami şadırvan süslemeleri.....	139
Şekil 4.61: Ataşehir Medine Mescidi Cami kubbe süslemeleri.....	140
Şekil 4.62: Ataşehir Medine Mescidi Cami mihrap süslemeleri	140
Şekil 4.63: Ataşehir Medine Mescidi Cami mihrap görüntüsü	141
Şekil 4.64: Ataşehir Medine Mescidi Cami duvar süslemeleri	141
Şekil 4.65: Ataşehir Medine Mescidi Cami duvar süslemeleri	142
Şekil 4.66: Ataşehir Medine Mescidi Cami girişi ve şadırvan	142
Şekil 4.67: Esenyurt Bilal Habeşi Caminin dıştan görünüşüdür.	143
Şekil 4.68: Bilal Habeşi Cami planı	144
Şekil 4.69: Esenyurt Bilal Habeşi Caminin içinden görüş	145
Şekil 4.70: Esenyurt Bilal Habeşi Caminin kubbeden görüşüdür.	146
Şekil 4.71: Esenyurt Bilal Habeşi Caminin mihraptan görünüşüdür.....	146
Şekil 4.72: Esenyurt Bilal Habeşi Caminin içinden görüş	147
Şekil 4.73: Esenyurt Bilal Habeşi Cami minberden görünüş	147
Şekil 4.74: Esenyurt Bilal Habeşi Caminin içinden görüş	148
Şekil 4.75: Esenyurt Bilal Habeşi Caminin kürsü ve merdiven süslemeleri	148
Şekil 4.76: Esenyurt Bilal Habeşi Caminin içinden görüş	149

Şekil 4.77: Esenyurt Bilal Habeşi Caminin içi giriş kapısı.....	149
Şekil 4.78: Esenyurt Bilal Habeşi Cami şadırvanı.....	150



ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge Ek1: İncelenen Camilerin süsleme sanatları tablosu	163
Çizelge Ek2: İncelenen Camilerin süsleme alanları tablosu.....	165
Çizelge Ek3: İncelenen Camilerin süsleme sanatları tablosu (Resimli)	168





İSTANBUL'DAKİ ÇAĞDAŞ CAMİLERİN İÇ MEKÂN DEKORASYONUNUN GELENEKSEL TÜRK İSLAM SÜSLEME SANATLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ

ÖZET

Bu çalışmanın amacı İstanbul'da 20. yüzyılda inşa edilmiş olan çağdaş camilerin iç mekân dekorasyonunun, geleneksel Türk-İslam süsleme sanatları açısından incelenmesidir. Hat sanatını, islami geometrik süslemeleri, bitkisel motifleri, ahşap süsleme künde-kari sanatını, çini sanatını, kalem işi sanatını, vitray sanatını, tezhip sanatını, şebeke kafes süslemelerini, taş işçiliğini, Emevi, Abbasi, Eyyübi, Fatımi, Endülüs, Selçuklu ve Osmanlı devletinin dönemlerinden süsleme örneklerini inceleyerek toplanmış olup, kategorilendirerek bir düzen haline getirilmiştir.

Birinci bölümde süsleme çeşitleri incelenmiştir; Hat sanatının; İslamın 1. Yüzyılında sadece kuran yazma amaçlı tahsis edilmiş olan kufi yazı ile başlamış olup, zamanla çeşitli karakterlere bürünerek; kûfi, muhakkak, reyhânî, sülüs, nesih, tevkî, rıkaa, ta'lîk, dîvânî, celî dîvânî, rik'a, nesta'lîk, siyakat, tuğra, fermanlar, aynalı ve celî yazı gibi çeşitli karakterlere çoğaldığı gözlemlenerek incelenmiştir. İslami geometrik süslemelerin; Arabesk süsleme ve geometrik süslemeler olarak iki çeşitte eserler gözlemledik, bunlarında zamanla bitkisel ve hayvansal motifli süslemeler olarak ayrıldığı gözlemlenerek incelenmiştir. Bugüne kadar ahşap süsleme sanatı künde-karinin; tamamen çakma, yapıştırma ve çakma, kabartmalı künde-kari olarak 2 şekilde yapılmış olduğu gözlemlenerek incelenmiştir. Çini süsleme sanatlarının başlangıçta; bitkisel ve sembolik motifler olarak ikiye ayrıldığını, daha sonra zamanla; babanakkaş üslubu, saz üslubu, natüralist üslubu, hatayi üslubu, haliç işi üslubu, mavi-beyaz grubu üslubu, şam işi üslubu ve millet işi üslubu gibi çeşitlere ayrıldığı gözlemlenerek incelenmiştir. Alçı stuko süslemelerinin; kazıma tekniği, ajur tekniği, malakari tekniği olarak 3 çeşide ayrıldığı gözlemlenerek incelenmiştir. Kalem işi süslemelerinin; sıva üstü kalem işi, taş üstü kalem işi, mermer üstü kalem işi, ahşap üstü kalem işi, bez üstü kalem işi, deri üstü kalem işi ve malakâri işi tekniği olarak 7 çeşidi gözlemlenerek incelenmiştir. Vitray ve cam üstü süslemelerin; kurşunlu vitray, tiffany vitray (bakır folyo vitray), mozaik yapıştırma vitray, boyama vitray, füzyon vitray, matlaştırma(kumlama) tekniği, derin oyma tekniği, koparma tekniği, asitleme tekniği, alçı vitray (revzen) tekniği gibi çeşitlere ayrıldığını, geçmiş ve günümüz eserlerimizde gözlemlenerek incelenmiştir. Mimari süslemelerinde az kullanılmış olan, tezhip süslemelerini incelenmiştir. Şebeke va kafes süslemelerini ise yapılmış eser örnekleriyle beraber incelenmiştir. Taş işçiliği süslemelerinin çeşitlerini incelemiş olup, Mukarnas'a ise özel bir alan ayırarak gözlemlenerek incelenmiştir.

İkinci bölümde camii mimarisi süsleme alanlarını incelenmiştir. Geleneksel camii mimarisinde süsleme alanları olan kubbe, mihrap, minber, minare, vaaz kürsüsü, kadınlar mahfili, son cemaat yeri, avlu ve şadırvan bölümleri örneklerle açıklanmıştır. Üçüncü bölümde ise belirlediğimiz günümüz camilerini süsleme sanatları ve mimari süsleme alanları yönünden incelenmiştir; Bu amaçla İstanbul'da Şakirin Cami, Yeşil Vadi Cami, Marmara İlahiyat Cami, Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami, Ataşehir

Medine Mescidi Cami ve Esenyurt Bilal HabeŖi Cami olmak üzere 6 cami seçilmiŖ ve bu yapılar Türk-İslam süsleme sanatları ve uygulandığı mimari süsleme alanları açısından irdelenmiŖtir.

Sonuç olarak bu tez çalışmamızda; Türk-İslam süsleme sanatlarını ve mimari süsleme alanlarını, incelediğimiz, günümüz camileriyle kıyaslamaya çalışılmıŖtır.

Anahtar Kelime: *Camii, Osmanlı mimarisi, çağdaŖ mimari, mimari elemanlar*



EXAMINATION OF THE INTERIOR DECORATIONS OF MODERN MOSQUES IN ISTANBUL IN TERMS OF TRADITIONAL TURKISH ISLAMIC DECORATIVE ARTS

ABSTRACT

The objective of this study is to examine interior decorations of contemporary mosques constructed in Istanbul in the 20th century as regards the traditional Turkish-Islamic decorative arts. The art of calligraphy, Islamic geometrical ornamentations, herbal motifs, timber ornamentation art of kundekari, art of tile, art of pencil work, art of stained glass, art of illumination, network cage ornamentation, stone workmanship and ornamentation samples from Umayyad, Abbasid, Ayyubi, Fatimid, Andalusian, Seljuk and Ottoman state periods were collected after examining and categorized and put into an order.

Types of decorations were examined in the first part; it was observed after examining that calligraphy has been dedicated only to writing Holy Quran in the first century of Islam and started with usage of kufic type and over time various calligraphy styles were utilized such as rayhani, thuluth, nesih, tevqi, riq'ah, ta'liq, diwani, celi diwani, riq'a, nasta'liq, siyaqat, tugra, fermans, mirror and celi writing have been utilized. We observed that Islamic geometric ornamentation was applied in two kinds of works as arabesque ornamentation and geometrical ornamentation, and over time that they were divided as ornamentations with vegetative and animal motifs. It was observed after examining that timber ornamentation art of kundekari, until today, was made in two forms as completely pounding, gluing and pounding, and embossed kundekari. It was observed after examining that tile decoration arts, at the beginning were divided as herbal and symbolic motifs and over time they were divided as babanakkaş style, saz (reed) style, naturalist style, hatayi (Alexandretta) style, haliç (golden horn) style, blue-white group style, Damascus work style and Miletus work style. It was observed after examining that plaster stucco ornaments were divided in three groups as scraping technique, openwork technique, and malachari technique. It was observed after examining that there are 7 types of pencil works as pencil works on plaster, pencil works on stone, pencil works on marble, pencil works on wood, pencil works on cloth, pencil works on leather and malachari work technique. It was observed after examining that stained glass and glass ornamentations were divided into various types such as leaded stained glass, tiffany stained glass (copper foil stained glass), mosaic glued stained glass, painting stained glass, fusion stained glass, matting (sanding) technique, deep engraving technique, breakout technique, acid technique and plaster stained glass. The ornamentation of illumination which has been used in small amounts in the architectural ornamentation has been examined. Network and lattice ornaments were examined together with samples of works produced. Types of stone work ornamentations have been examined and muqarnas has been examined by sparing a special part for it.

In the second part, the ornamentations of mosque architecture are examined; Ornamental areas in traditional mosque architecture which are dome,

altar, pulpit, minaret, sermon of preaching, women's area, narthex, courtyard and fountain sections were examined by explaining with examples.

In the third part, ornamentations of contemporary mosques detected through us have been examined as regards their decorative arts and architectural ornamentation; To this end, six mosques were selected in Istanbul which were Şakirin Mosque, Yeşil Vadi (Green Valley) Mosque, Marmara İlahiyat (Divinity School) Mosque, Kozyatağı Mehmet Çavuş Mosque, Ataşehir Medine Mescidi Mosque and Esenyurt Bilal Habeşi Mosque, and these structures were examined as regards their Turkish-Islamic decorative arts and architectural ornamentations applied to them.

As a result, it was tried to compare the Turkish-Islamic ornamentation arts and architectural ornamentation areas by comparing them with contemporary mosques in our thesis study.

Keywords: *Mosque, Ottoman architecture, Contemporary architecture, architectural elements*



1. GİRİŞ

Paleolitik Çağ'dan itibaren insanoğlu yaşadığı mekânı farklı nedenlerle süslemiştir. Bu dönemle başlayan iç mekân olgusu tüm Antik mimarlık boyunca yapının dışına da yansiyarak devam eder.

Mimari-süsleme ilişkisi İşlam Çağı'nda da bazı polemiklere rağmen devam eder. İşlam mimarisinin ibadet, politik ve simgesel niteliğinden dolayı en önemli yapısı olan camiler süsleme programının en yoğun olduğu yapı grubunu oluşturur. Gelenekselleşmiş bir camii mimarisinin en önemli bölümleri olan kubbe, minare, mihrap, minber, kürsü ve avlu gibi elemanlar camii mimarisinin değişmez plan elemanlarıdır. Zaman içerisinde ölkelere ve költürlere göre bazı farklılıklar göstermekle birlikte camii mimarisinin işlev ve sembolik kullanımlarında bu klasik öğeler yerini korumuştur. Camii tezyinatında da ağırlıklı olarak bu alanlarda süsleme kullanılmıştır. Bölgeler göre bazı farklılıklar olmasına rağmen İşlam sanatında ortak bir süsleme üslubu bütünlüğu bulunmaktadır.

İşlamiyeti kabul etmeleri ile İşlam sanatının bir parçası olan Türk Sanatında hem İşlam sanatında kullanılan motifler hem de Türkler'in İşlamiyet öncesi dönemlerine özgü desen ve motiflerinden oluşan zengin bir tezyinat geleneği vardır. Özellikle Anadolu Selçuklu Çağı mimari dekorasyonun tepe noktası gibidir. Bu dönemdeki geometrik ve bitkisel tezyinatın zenginliği her türlü yapıda göze çarpar. Özellikle yapıların cephesini oluşturan taç kapılar ve taç kapıların iç mekândaki temsili olan mihraplar, bezemenin ağırlık noktasını oluşturduğu için en yoğun bezeme programının bulunduğu alanlardır. Abidevi portal nişlerinin etrafındaki bordürlerde İşlam sanatının yanı sıra Orta Asya sanatına özgü desen, motif ve figürlerden oluşan özgün bir üslup ortaya çıkmıştır. Kozmolojik tasavvurun güçlü olduğu ve taş, tuğla, çini, alçı stuko, hat, kalem işi ve ahşap sanatının tüm detaylarda kullanıldığı bu dönemi izleyen Osmanlı döneminde de mimari dekorasyon programı, yapının içinde ve dışında

devam etmiştir. Yapılar genelinde olgun bir süsleme üslubu zenginliği mevcuttur.

Camii mimarisi 20. yüzyılla birlikte dünyada olduğu gibi Türkiye’de de bir kırılma noktası yaşamış ve çağdaş bir yorumla ele alınmaya başlamıştır. Ancak geleneksel cami mimarisini oluşturan plan elemanları ve geleneksel plan tipolojilerinin dışına çıkan çağdaş cami anlayışına rağmen geleneksel İslam süsleme üslubundan vaz geçilmemiştir.

1.1 Çalışmanın Amacı ve Kapsamı

Bu çalışmanın amacı İstanbul’da 20. yüzyılda inşa edilmiş olan çağdaş camilerin iç mekân dekorasyonunun, geleneksel Türk-İslam süsleme sanatları açısından incelenmesidir. Bu amaçla İstanbul’da Şakirin Cami, Yeşil Vadi Cami, Marmara İlahiyat Cami, Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami, Ataşehir Medine Mescidi Cami ve Esenyurt Bilal Habeşi Cami olmak üzere 6 cami seçilmiş ve bu yapıların süsleme programları geleneksel Türk-İslam süsleme sanatları açısından irdelenmiştir.

1.2 Çalışmanın Yöntemi

Çalışmada İstanbul’da 20. yüzyılda inşa edilmiş olan çağdaş camilerin iç mekân dekorasyonunun, geleneksel Türk-İslam süsleme sanatları açısından incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu amaçla İstanbul’da seçilen 6 caminin süsleme programı geleneksel Türk-İslam süsleme sanatları açısından değerlendirilmiştir.

Çalışmada önce geleneksel Türk-İslam süsleme sanatları detaylı olarak açıklanmış, daha sonra geleneksel cami mimarisinin süsleme alanları olan kubbe, kubbeye geçiş elemanları, mihrap, minber, minare, vaaz kürsüsü, kadınlar mahfili, son cemaat yeri, avlu ve şadırvan gibi bölümler tanıtılmıştır. Sonrasında ise seçilen yapı örnekleri önce genel ve plan özellikleri açısından tanımlandıktan sonra yapılarda kullanılan süsleme özellikleri geleneksel Türk-İslam süsleme sanatları yönünden değerlendirilmiştir.

2. TÜRK İSLAM SÜSLEME SANATLARI

2.1 Hat Sanatı

2.1.1 Kûfî yazı

Kufî yazı, düzlükler ve yuvarlaklığın yazımda iyi organize edilmesi, yorumlanmasıyla oluşan yazı stiliydi. Güzel bir Kûfî yazmak zannedildiğinden çok zor bir sanat ve meleke işidir (Yazır, 1972). Kufî yazıları hem Kuran-ı Kerim'in çoğaltılmasında, hemde iletişim amacı ile İslamın ilk günlerinden bu yana gelişen en eski Arap kaligrafî tipidir. Bu yazıların örnekleri geyik derisi ya da parşömen üzerinde, peygamber efendimizin devlet başkanlarına yazdığı mektuplarda ve ilk halifeler döneminde çoğaltılan Kuran-ı Kerim kopyalarında rastlamaktayız. Kûfî yazısı eski paralar üzerinde ve camiler ile diğer İslâmî mimari eserlerde de kullanılmıştır (Keleş, 2009). Hicret'in üçüncü yüzyılının başlarında Kûfî yazısı, Kur'ân-ı Kerîm'in çoğaltılmasında kullanılmış olması sebebiyle, çeşitli süslemelerle gelişmiştir. Bu yazı türü İslamdan sonra 10. yüzyıl sonlarına kadar kullanılmıştır (Rajput, 1980).

2.1.1.1 Kûfî çeşitleri

İslamın 1. yüzyılında sadece Kuran yazma amaçlı tahsis edilmiş olan kufî yazı, resmi dil ve resmi olmayan yazışmalarda da kullanılarak zamanla çeşitli karakterlere bürünmüştür. İlk olarak Emevîler devrinde kutbe adına bir hattat dört çeşit kufî yazı ortaya çıkarmış, fakat tarih boyunca da Hulefa, Emevî, Abbasî, Tolonî; Eyyübî, Fatımî, Mısırî, Mağribî, Tunusî, Fasî, Endülüs, İranî, Selçukî ve Osmanî gibi çeşitleri ortaya çıkmıştır (Yazır, 1972). Kufînin çeşitleri 2 sınıfta incelenebilir (Keleş, 2009):

2.1.1.2 Yazma kûfî

Hz. Alî'nin düzeltmiş olduğu yazının el ve kalemle yazılan olanıdır. Hat sanatında bilinen asıl kufî budur. Kufî diye şöhret kazanan ve ümmul hutut yani yazıların anası diye bilinir (Yazır, 1972).



Şekil 0.1: Yazma Kufi (Yazır, 1972)

Yapma Kûfî

Bu guruptaki yazılarda, resmetme ve çizme sözkonusudur. Bu tarz kufiler Elhamra'da Selçuklu eserlerinde ve Bursa Ulu Camii'nde yer almıştır (Keleş, 2009). Yapma kufiler hattat yazıları değildir. Tam aksine mimar, ressam mühendislerin yazdığı yazılardır. Resim estetiği sergilemek için yapılırlar (Yazır, 1972).



Şekil 0.2: Yapma Kûfî'ye Bursa Ulu Camii'nden bir örnek (Yazır, 1972).



Şekil 0.3: Diğer Kûfî yazı örnekleri(Serin, 2010)

2.1.2 Aklâm-ı sitte

İslam yazılarında kufi yazınında içinde bulunduğu, kufi yazısından sonra ölçülü ortaya çıkan yazı çeşitleridir (Yazır, 1972).

Yazı türleri şöyledir:

- 1- Ma'kîlî:
- 2- Kûfî:
- 3- Muhakkak:
- 4- Reyhânî:
- 5- Sülüs:
- 6- Nesih:
- 7- Tevkî:
- 8- Rıkaa':
- 9- Ta'lik:(Yazır, 1972).

1.1.1.1 Sülüs yazı

Bu yazı stilinde ise 6/4 ü düz, 6/2 si ise yuvarlağımsı olan yazı stilidir (Özönder, 2003).



Şekil 0.4: Sülüs yazı (Serin, 2010)

1.1.1.2 Nesih yazı

Sülüs yazı çeşidine göre kalınlığı sülüsten 3/1 kadar daha incedir (Keleş, 2009).



Şekil 0.5: Nesih yazı (Serin, 2010)

2.1.3 Muhakkak yazı

Bu yazı türü ise 1/3 'ü düz 2/3'ü ise yuvarlak olan yazı çeşididir (Yazır, 1972).



Şekil 0.6: Mukakkak yazı (Tsmk, 1077)

2.1.3.1 Reyhânî yazı

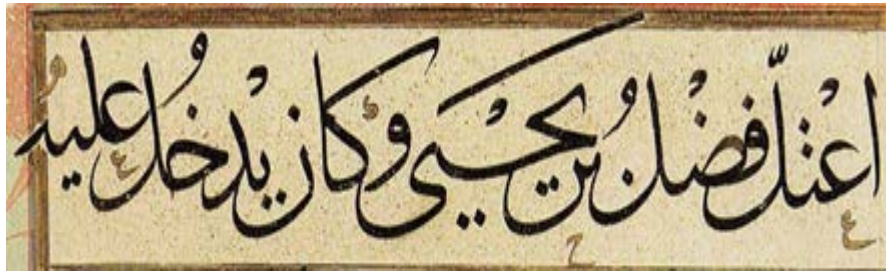
Bu yazı sitili ise Muhakkak yazıya benzer olup, nesih gibi ince ve küçük yazılan bir hattır (Serin, 2010).



Şekil 0.7: Reyhani yazıya örnek

2.1.3.2 Tevkî yazı

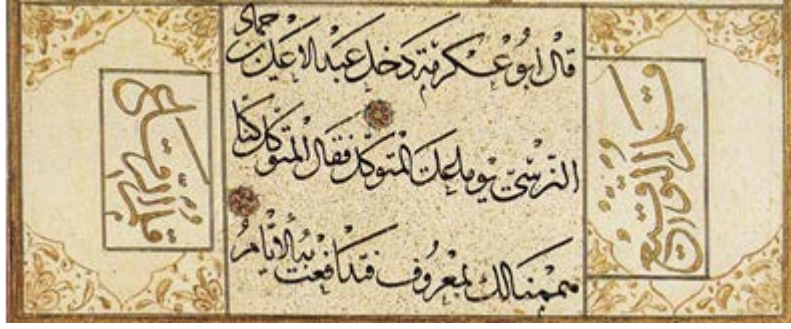
Bu yazı çeşidi ise düz ve yarısı yuvarlak olan bir yazı çeşididir (Yazır, 1972).



Şekil 0.8: Tevki yazıya örnek(Serin, 2010)

2.1.3.3 Rıka Yazı

Bu yazı çeşidi ise düzlüğü ve yuvarlaklığı değişip, çoğu harfleri bitişik olarak yazılmaktadır (Yazır, 1972).

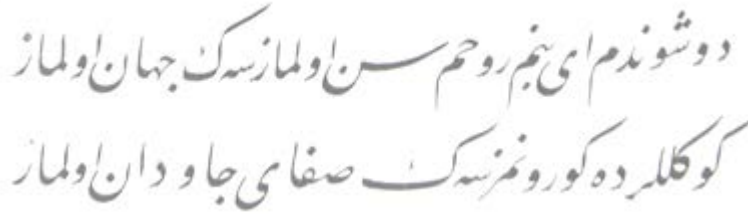


Şekil 0.9: Rika yazı (Serin, 2010)

2.1.4 Aklâm-ı sitte dışında gelişen yazılar

2.1.4.1 Ta'lik yazı

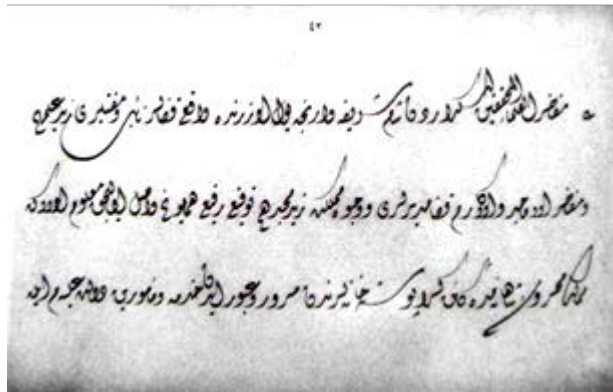
Bu yazı çeşidi ise harflerin birbirine asılmış gibi resmetmesi şeklinde yazılan bir yazı türüdür (Özönder, 2003).



Şekil 0.10: Ta'lik yazı (Ünver, 1953)

2.1.4.2 Dîvânî Yazı

Bu yazı stili ise Dîvân-ı Hümâyûn'daki resmî yazışmalarda kullanıldığı için bu ismi almıştır (Yazansoy, 1985).



Şekil 0.11: Divani yazı (Alpaslan, 1999)

2.1.4.3 Celî dîvânî

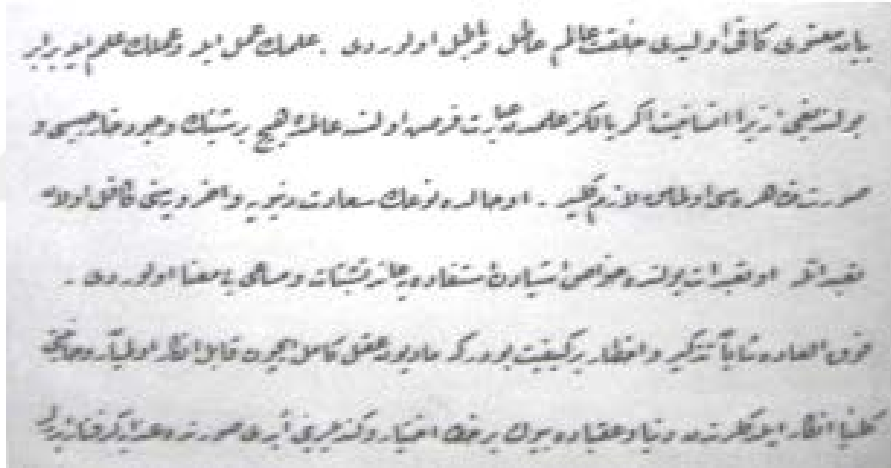
Bu yazı çeşidi ise divani yazının daha büyüğü şeklinde yazılmaktadır (Keleş, 2009).



Şekil 0.12: Celi Divani yazı (Alpaslan, 1999).

2.1.4.4 Rik'a yazı

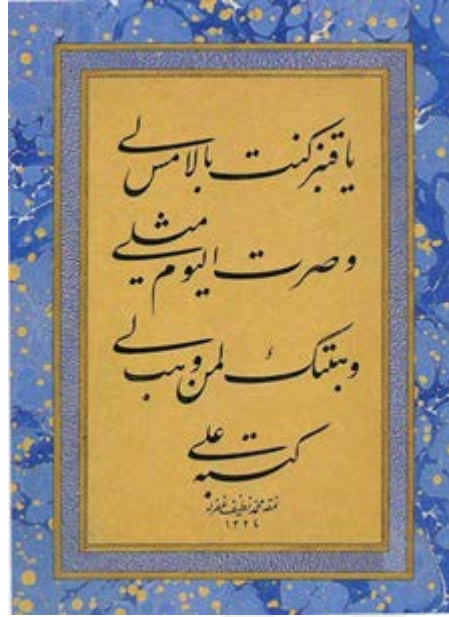
Bu yazı stili ise sol tarafa doğru dik ve köşeli çizgilerle yazılmaktadır (Keleş, 2009).



Şekil 0.13: Rika yazı (Alpaslan, 1999)

2.1.4.5 Nasta'lik

Bu yazı stili ise kıvrangıç kanatlarının yayılarak uçuş görüntüsünde yazılmaktadır (Keleş, 2009).



Şekil 0.14: Nestalik yazı (Serin, 2010)

2.1.4.6 Siyakat

Bu yazı stili ise şifre gibi kullanılarak yazılmış yazı stilidir (Yazır, 1978).



Şekil 0.15: Siyakat yazı (Ünver, 1953).

2.1.4.7 Tuğra

Bu yazı stili ise osmanlı padişahlarının kullandığı, devleti temsil eden, fermanları imzaladıkları imza, bulunduğu padişah dönemini ifade eden devlet emri imza yazısıdır (Serin, 2010).



Şekil 0.16: Tuğra yazı (Alpaslan, 1999)

2.1.4.8 Fermanlar

Padişahların, bölgesel verdikleri emir ve kuralları ifade eden belgelerde kullanılan özel yazı stilidir (Rajput, 1980).



Şekil 0.17: Ferman yazı (URL 8)

2.1.4.9 Aynalı yazı

Bu yazı stili simetrik bir şekilde yazılan dekoratif bir yazı çeşididir (Keleş, 2009).



Şekil 0.18: Aynalı yazı(Ünver, 1953).

2.1.4.10 Celf yazı

Bu yazı stili ise her zamanki gibi yazılan harflerin daha büyük yazılması şeklinde olan yazılardır (Keleş, 2009).



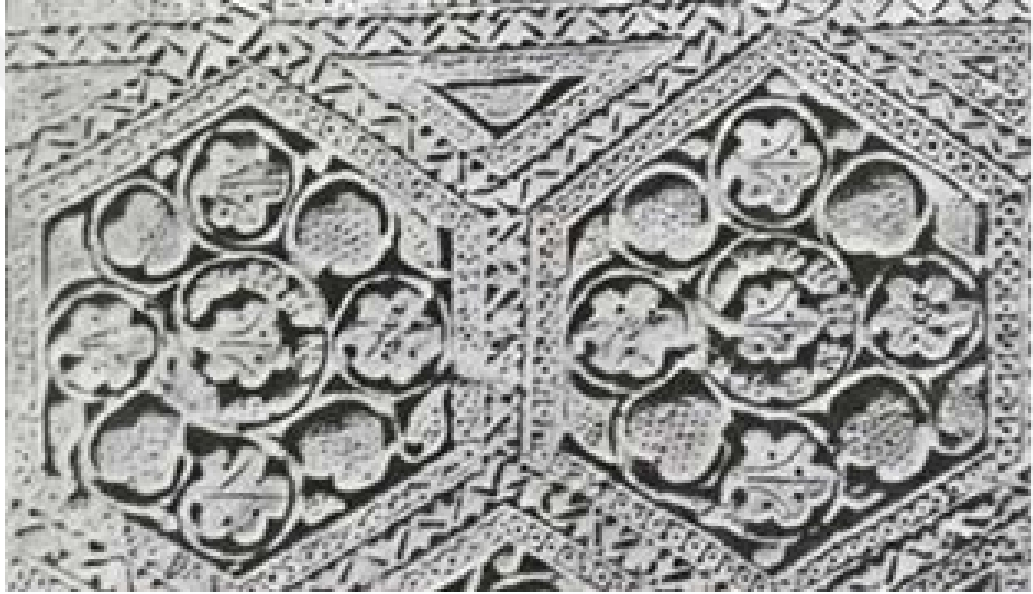
Şekil 0.19: Celi yazı (URL 9)

2.2 İslami Geometrik Süslemeler

2.2.1 Arabesk süsleme

Arabesk sanat dalı, bitki şekillerinin oluşturduğu süsleme ve katı geometrik desenlerden oluşan bezemeleri ifade eder. Arabesk bezemede islam'ın sanatsal manada iki çeşidinden bahsedilmektedir. Bunlar ritim duygusu ve geometri ruhudur.

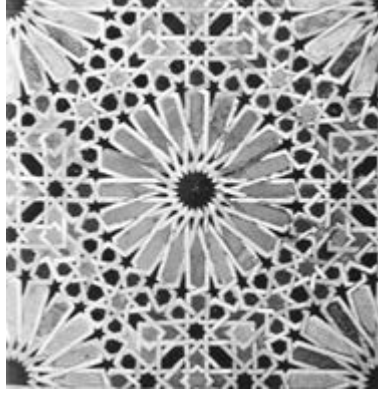
Bu sanat dalında simetri olma zorunluluğu vardır. Simetri az olduğunda ise, ritimle vurgulama süslemeleri doldurmaktadır. Bu sebepten bitki motifli yüzeylerde ana motifin tekrarına çokca rastlanmaktadır (Burckhardt, 2013). Ancak bu motifler için Helenistik döneminin naturalizmin simetrik formları olduğunda söylenmektedir (Mülayim 1982). Şekil 2.20’de görüldüğü gibi çoğunlukla palmetler, yarım palmetler, asma yaprakları, üzüm salkımları ve gül motifleri kullanılmıştır. Klasik dönem, erken Bizans dönemi, Sasani, Orta Asya ve Hint süslemelerindeki bitki motiflerinin hepsi gelişim sürecinde en az bir kez islam sanatında yinelenmiştir (Grabar, 2010).



Şekil 0.20: Arabesk süsleme (Burckhardt, 2013)

2.2.2 Geometrik bezeme

Islam sanatında gelişme gösteren süsleme türlerinden biridir. En çok kullanılan türleri; bir daireden oluşan altı, sekiz ve beşe bölünmesi sonucu oluşan geometrik süslemelerdir. En organik form olarak daire yarıçapından oluşan altılı bölme olduğu kabul edilmiştir. Sekiz bölmeli geometrik formlar ise bolluğu simgelemektedir. Bir dairenin beşe ve altıya bölünmesinde parçanın bütünle olan en mükemmel birleşim olarak kabul edildiğinden Altın oran’ın kullanıldığı kabul edilmektedir (Burckhardt, 2013).



Şekil 0.21: Geometrik süsleme (Burckhardt, 2013)

İslami geometrik süslemelerinin en belirgin özelliklerinden biri, Şekil 2.21’de görüldüğü gibi yıldızlara ve takımyıldızlarına benzeyen simetrik süslemelerdir (Abas, Salman, 1998). İslam geometrik süslemelerde doğrusal çizgiler birbirine geçerek bütünü meydana getirmektedirler. Birbiri ile birleşen bu doğrusal çizgiler, Orta Asya Türkleri’nin, Arap, Pers ve Moğollar’ın çadır yaşantısını, halı dokumacılığını ve müslüman toplumunun genel yaşantısını yansıtmaktadır (Abas, Salman, 1998). Geometrik süslemeler, ilk olarak Anadolu’ya 11. Yüzyılda gelen kompozisyonlarla kendini göstermiştir. Selçuk Mülayim kitabında geometrik süslemelerin çok fazla kullanılmasının sebebi olarak farklı teorilerden bahsetmektedir. Bunlardan bazıları daha çok şekillerin anlamına önem veren, dini, felsefi, sembolik siyasi ve dünya görüşü manalarında açıklamaya çalışan bir teoridir. Diğer bazıları ise geometrik süslemeleri matematiksel anlamda inceleyen materyalist bir yaklaşımdır (Mülayim, 1982). İslami geometrik süslemelerin anlamını açıklayan diğer bazı görüşler ise, sembolizm, totem, büyü gibi ritüellerle ve islam felsefesiyle ilgilidir. Sembolizme inanlar, geometrik süslemelerdeki şekillerin özel kuvvetler taşıdığı görüşünde olup, bu şekillere ilkel büyü ve sihir sisteminde bakmaktadırlar. Türk süslemelerinde görülen yıldızların, islam öncesine kadar uzanan bir inanç sisteminin ürünü olduğu, islami inanç ve felsefesine bağlı kompozisyonları da çağrıştırdıkları söylenmektedir (Mülayim, 1982).

2.2.3 İslam sanatında geometrik kompozisyonlar

2.2.3.1 İslami geometriler

İslami geometriler; Kufi geometriler, arabesk geometriler ve karmaşık çokgen geometriler olarak 3 sınıfta incelenmektedir:

- Kufi geometriler; dikdörtgenler ve karelerden oluşmaktadır. Ve çoğunlukla mimari yapıların yüzeylerine değer ve ihtişam eklemek amacıyla kullanılmışlardır (Abas, 1998).
- Arabesk geometriler; bu desenler ağırlıklı olarak eğrisel çizgilerden, yaprak ve çiçek motiflerinden oluşmaktadır. Bu geometrik süslemelerde ritm vardır. Bu süslemelerde çoğunlukla birbirine geçmiş dalgalı dalgalı görünümde, yekpare devamlılığı olan bir kompozisyon stiline rastlanmaktadır (Abas, 1998).
- Kompleks çokgen geometriler; en çok karşılaşılan geometrik süsleme stilleridir. Doldurma mekân desen süslemeleri olarak kullanılan bu geometriler, kendini sürekli kopyalayarak sonsuz düzende tekrar etmesiyle meydana gelmektedir (Abas, 1998).

2.2.3.2 Geometrik kompozisyonlarda bölge farklılıkları

İslami geometriler, hem süslemelerde hemde mimaride bölgesel ve yöresel farklılıklar göstermektedir. Anadolu'daki geometrik süslemeler, iran, kodus, mısır ve ispanyadaki süslemelerden farklıdır (Kılıçkan, 2004). Aynı zaman diliminde fakat farklı üslup tekniklerine rastlanması, bölgelerin üslup özellikleri ve tarihi geçmişi ile açıklanabilir. Geometrik süsleme zenginliği 11. yüzyıldan itibaren birden fazla kaynaktan yola çıkmaktadır. Örnek olarak emevi ve kafkas taş işçileri, güneydeki zengi sanatının uzantıları vb. gibi (Mülayim, 1982).

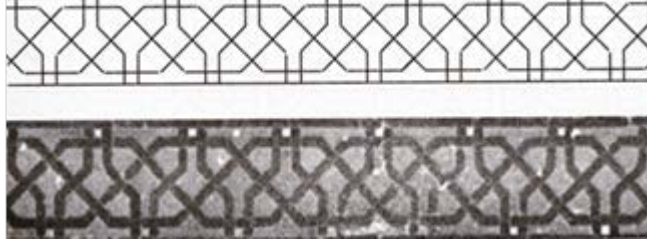
2.2.3.3 Geometrik kompozisyonların oluşumları

Yıldız Demiriz, islami geometrik süslemeleri kategorisel olarak ayrıştırırken geometrik süslemeleri; sonsuz desenler, bordürler ve madalyonlar olarak 3 ana başlıkta kategorilendirmiştir. Sonsuz desenler; düzgün çokgenleri, çoklu yıldız kompozisyonlarını bordürler; doğrusal olarak oluşan geçmeleri, zencirekleri zikzakları madalyonlar; sonsuz bir bütünün kapalı geometrilerini temsil etmektedir (Demiriz, 1979).

2.2.3.4 Doğrusal gelişen kompozisyonlar

Çizgisel desen kompozisyonlarında birbirini tekrar eden simetri özellikleri hâkimdir. Birbirlerini çapraz veya dik açılarla kesen çizgiler “V” şeklinde kırılmalar yapan çizgiler ve zikzaklar bu alanda incelenmektedir. Bordür geometri

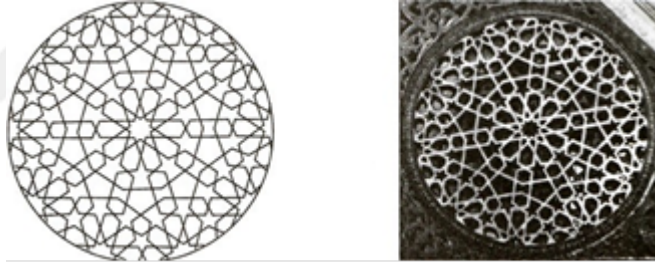
kompozisyonlarında, çokgen ve yıldız geometrik süslemelerde, hasır örgüleri, eğrisel formlar ve bitki motiflerinde örneklere sıkça rastlanmaktadır (Mülayim, 1982).



Şekil 0.22: Doğrusal gelişen geometri süsleme (Demiriz, 2004)

2.2.3.5 Merkezi gelişen kompozisyonlar

İslam süsleme sanatında desenler sadece çizgisel olarak meydana gelmemektedir. Daha sık ve kapalı desenler daha çok kullanılmaktaydı. Bu kompozisyonlarda kapalı şekiller sadece düzgün çokgenlerden ve çoklu yıldızlardan oluşmamakta olup, karma geometriler olarak bilinen madalyonlardanda oluşmaktadır. Madalyonlar, çokgenler ve çoklu yıldızlar ile birlikte sonsuz bir düzenin parçalarıdır. Bu sebepten her biri sonsuz desen olarakta incelenebilmektedir (Mülayim, 1982).

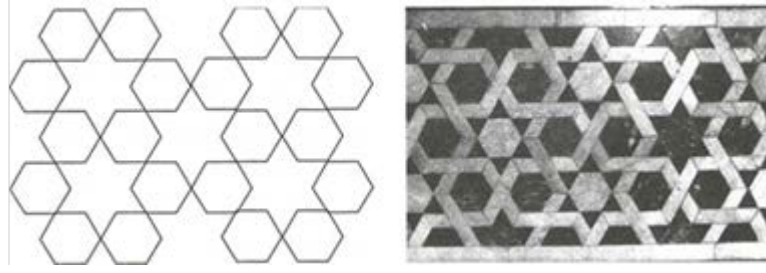


Şekil 0.23: Merkezi gelişen geometrik süsleme (Demiriz, 2004)

2.2.4 Çok kollu yıldız geometrileri

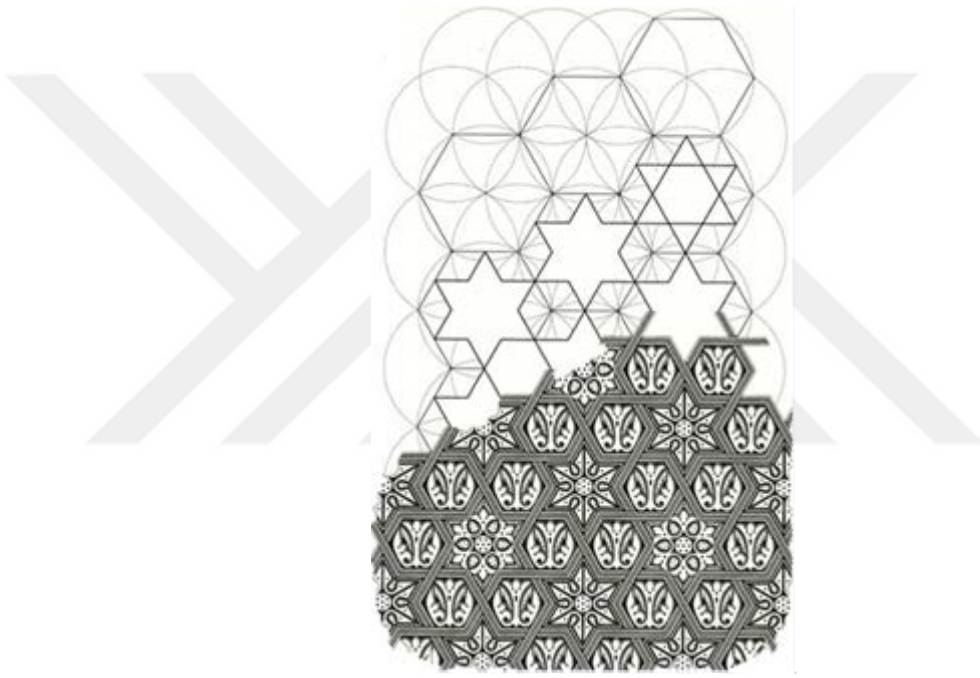
2.2.4.1 Altıgen ve 6-kollu yıldızlar

Altıgen, islami geometri süslemelerinde en çok kullanılan motif stillerinden biridir. Altıgen elde etmek için çemberden başlanır. Bir çember çizilir. Bu çemberin merkez noktasına dik gelecek şekilde 6 kez kopyalanarak daire çoğaltılır ve şekildeki gibi çiçeği andıran bir biçim elde edilir. Dairenin dış kenarının içten birleşimi ile merkez noktasına orantılı iç içe geçen 2 eşkenar üçgen çizilir. Böylece 6 köşeli yıldız ve altıgen formlar elde edilir (Critchlow, 1999).



Şekil 0.24: Altıgen ve altı köşeli yıldız örneği (Demiriz, 2004).

Altıgenin en çok kullanıldığı desen geometrisine bir örnektir. Bursa Yeşil Camii, Divriği Ulu Cami, Edirne Selimiye Cami ve Üç Şerefeli Cami’de altıgen petek geometri deseninin kullanıldığına rastlanmıştır (Demiriz, 2004).



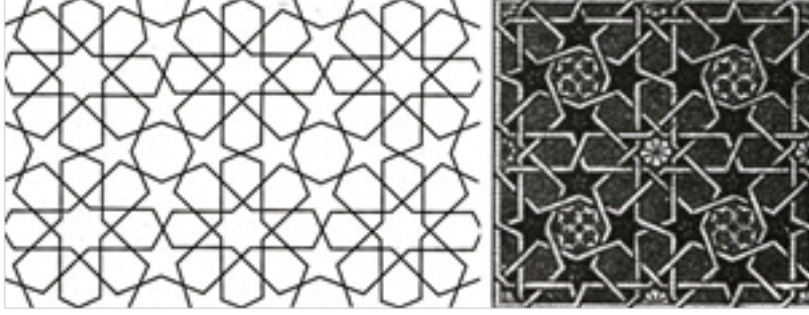
Şekil 0.25: Altıgen yıldızın oluşumu (Sutton, 2007)

Her şekil bir noktadan başlamaktadır. Geometrik olarak nokta 1 ile gösterilir. İslamiyette “Allah’tan başka ilah yoktur” ayetlerinde de 1 rakamı ve bir olma durumu söz konusudur (Schimmel, 1998). 6 köşeli yıldız; birbirini kesen 2 eşkenar üçgenin birleşimiyle oluşur. Hz. Süleyman’ın mühürünü sembolize etmektedir. Rakam olarak 6 ise; Allah’ın evreni 6 günde yarattığının sembolü olarakta kullanılmaktadır (Sutton, 2007).

2.2.4.2 Sekizgen ve 8-kollu yıldızlar

Hz. Süleyman’ın mühürü olarak kabul edilen üçgenlerin birleşiminde olduğu gibi 8 köşeli yıldızlarda birbirini keserek bir araya gelmektedir. Yanyana gelipte sonsuza

kadar çoğaldıklarında aralarında haç geometrilerini oluşturmaktadırlar (Sutton, 2007).



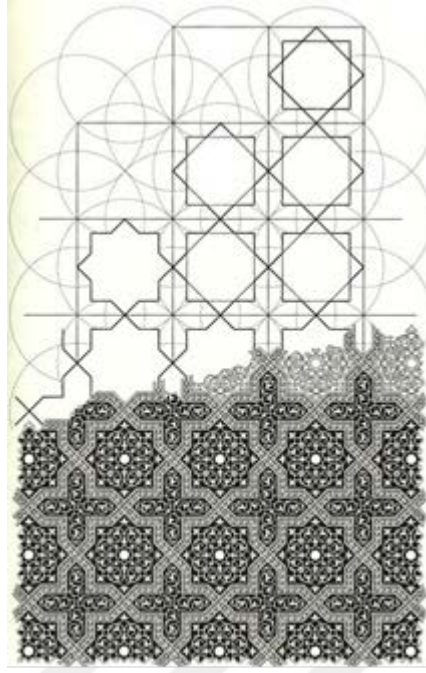
Şekil 0.26: 8 kollu yıldız örneği (Demiriz, 2004).

Yukarıda görünen kompozisyon, sekiz kollu yıldızın kullanıldığı düzgün sekizgen ve 5 köşeli yıldızın oluştuğu bir örnektir. Aksaray Ulu Cami, Bursa Yeşil Cami, Bursa Yeşil Türbe bu desen motifinin kullanıldığı bazı yapılardır (Demiriz, 2004).



Şekil 0.27: 8 kollu yıldız (Hattstein, Delius, 2010).

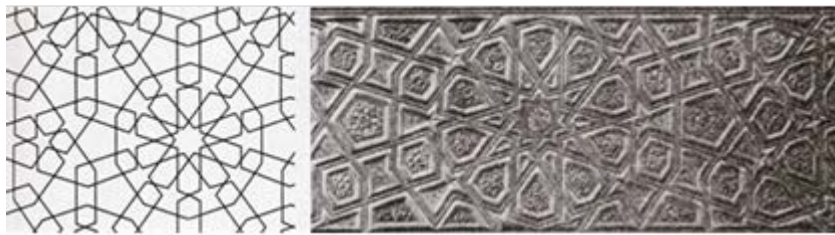
Elhama Sarayı'nda islami tüm süslemelerin özelliklerini görmek mümkündür. Yukarıdaki şekildeki tavan süslemesinde düzgün sekizgen, merkezlerde sekiz kollu yıldızlar, orta kubbede onaltıgen süslemeler bir arada kullanılmıştır (Hattstein, Delius, 2010).



Şekil 0.28: Çemberden 8 köşeli yıldız geometrisine geçiş (Sutton, 2007).

Yukarıdaki desende ise mistik anlamda şevkatın nefesini (The Breath of the Compassionate) sembolize olarak ifade etmektedir. Şevkatın nefesi, yaratılış doğasının en temeli olarak kabul edilen ve evrendeki 4 elementin –hava, su, toprak, ateş- varlıklarını serbest bırakan ilahi bir nefesi simgelemektedir (Sutton, 2007). Bunların dışında 8 rakamı, islam inancında toplam cennet sayısını temsil etmektedir (Scimmel, 2000).

2.2.4.3 Ongen ve 10-kollu yıldızlar

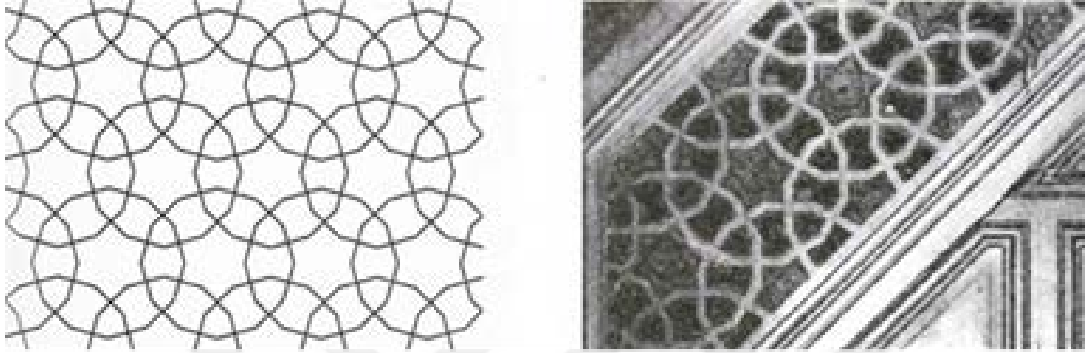


Şekil 0.29: 10 kollu yıldız örneği (Demiriz, 2004).

Yukarıdaki örnekte de 10 kollu yıldızlar kullanıldığı gibi aynı zamanda da penrose uçurtması, altıgenler, 5 köşeli yıldızlar da kullanılmıştır. Bu desen Edirne Selimiye Cami, Üç Şerefeli Cami, İstanbul Topkapı Sarayı yapılarında kullanılmıştır (Demiriz, 2004). 10 rakamı mükemmelliği simgelemektedir. Diğer dinlerde de önemli anlamları ve sembolleri bulunmaktadır. İslam inancında 5 içsel duyunun, 5 dışsal duyuya karşılık geldiği kabul edilmektedir. Ayrıca peygamberimiz Hz. Muhammed (s. a. v.),

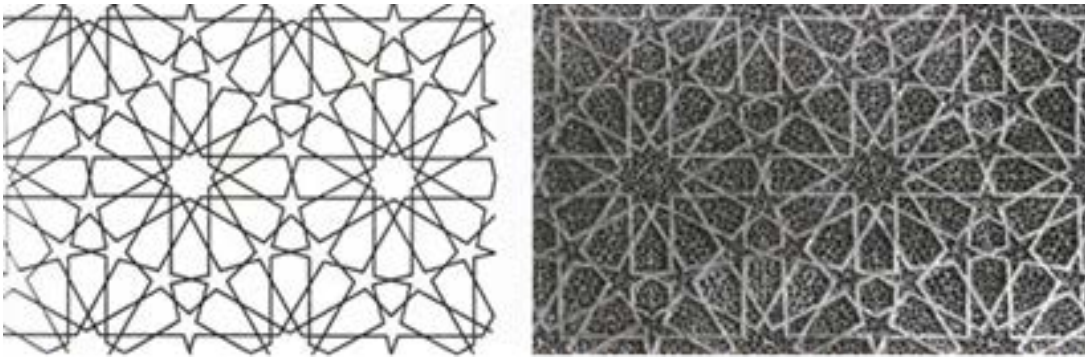
ilk müslüman olan sahabe efendilerimiz içinde cennetle vaadedilen 10 kişiden bahsetmektedir. Türk bilginlere göre, 10. padişah olan Kanuni Sultan Süleyman, hicretin 10. yüzyılı döneminde doğmuş olup, 10 çocuğu olmuştur. Aynı zamanda 10 erdeme sahip olup, fethettiği şehirler ve ülkeler 10'un katları ile ifade edilmektedir (Schimmel, 1998).

2.2.4.4 Onikigen ve 12-kollu yıldızlar



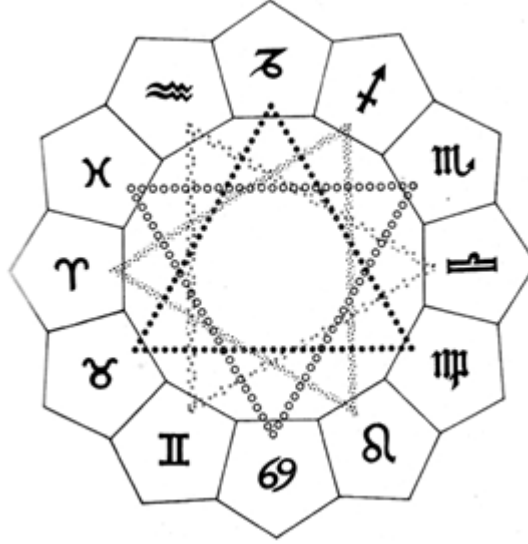
Şekil 0.30: Onikigen örneği (Demiriz, 2004).

Sadece onikigenlerin birbirini kesmesi sonucu oluşan desen şekli, süslemelerde en sık rastlanan süsleme şeklidir. Yukarıdaki fotoğraf Aksaray Ulu Cami'nin ahşap minber korkuluğundan bir resimdir.



Şekil 0.31: 12 kollu yıldız örneği (Demiriz, 2004).

Yukarıdaki şekilde verilen örnekte 12 kollu yıldızın kendini sonsuz düzende tekrarlayarak oluşturduğu bir desen motifidir. Aksaray Sultan Hanı, Bursa Yeşil Cami, Divriği Ulucami, Kayseri Sultan Han gibi bazı islami yapılarda kullanılmıştır (Demiriz, 2004). 12 rakamı astrolojide burçları temsil etmektedir. Burçlar 3'erli 4 gruptan meydana gelmektedir aşağıdaki şekilde 4 eşkenar üçgenin köşeleri, burçların ait olduğu gruplar (hava, su, toprak, ateş) işaret etmektedir (Critchlow, 1999).



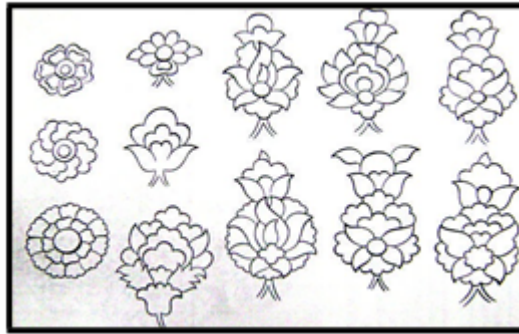
Şekil 0.32: Burçların yıldız uyumu (Critchlow, 1999).

2.3 Bitkisel Motifler

2.3.1 Aşırı stilize edilmiş kaynağı belli olmayan çiçekler

2.3.1.1 Hatai (Hatayi)

İlk olarak Orta Asyada görünmüştür. Kelime kökü olarak (Hıtay, Hatay) isminden türemiştir. Pek çok çiçeğin dikey kesiti alındığında ortaya çıkan görüntünün desen, çizimleştirilmesiyle oluşmuştur. Bu desen motifi genellikle simetrik olarak çizilmektedir. Bu motifin dıştan (oval) bir görüntüsü vardır. Fakat motif bir çok sanatçı tarafından yorumlanmış, değişik şekillerde kullanılmış, çeşitlilik kazanmıştır (Megep, 2009).



Şekil 0.33: Hatayi motifler (Megep, 2009)

2.3.1.2 Goncagül

Tam büyümemiş (açılmamış) bir çiçeğin dikey kesiti alındığında ortaya çıkan görüntünün desen çizimleştirilmesiyle oluşmuştur. Bu desenin taç yaprakları ve

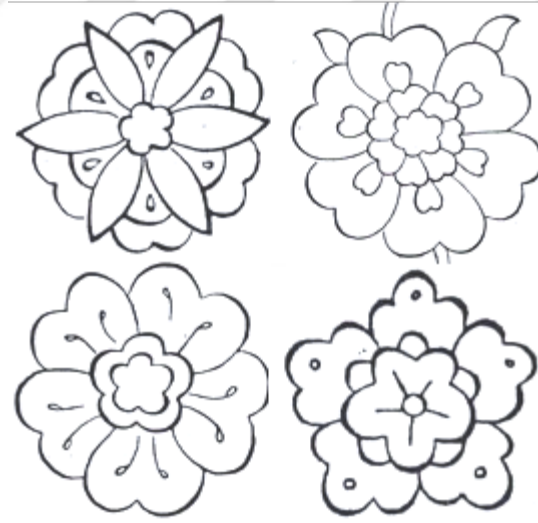
çanak kısmı bellidir. Meşime ve tohumları eğer daha belirgin olursa desen motifi hatai motifine dönüşür (Megep, 2009).



Şekil 0.34: Goncagül motifleri (Megep, 2009)

2.3.1.3 Penç

Pek çok çiçeğin yatay kesiti alındığında ortaya çıkan görüntünün desen, çizimleştirilmesiyle oluşmuştur. Altı yaprağa kadar çeşitleri vardır. Bunlar hep farsça isimler almışlardır (yek penç, dü penç, se penç vb.) en çok kullanılan penç (5 yaprak) motifidir. Penç motifi sap sonrası dönüşlerde veya kesişmelerde belli bir yön göstermediği için çok kullanılmaktadır (Megep, 2009).



Şekil 0.35: Penç motifleri (Megep, 2009)

2.3.1.4 Yarı Stilize Edilip Kaynağı Belli Olan Çiçekler

Karakteristik özelliklerini koruyan çiçekler kendi isimleriyle kompozisyonda yer alırlar (sümbül, lale, karanfil vb.) Bu türden çiçekler dikey kesiti alındığında oluşan motiftir. Her çiçek kendi sapı üzerinde bulunur. Sümbül gibi bir dal etrafında çiçekler desene hareketlilik kazandırır. Bu alanda kullanılan motif en çok Lale

motifidir. İstanbul'da değişik türlerde 1250 ye yakın farklı çeşidi vardır (Baytop, 1992).

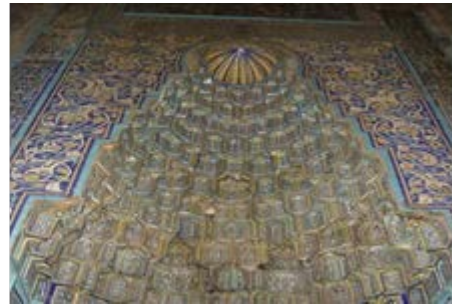


Şekil 0.36: Lale ve karanfil motifleri (Megep, 2009)

2.3.2 Hayvansal kökenli stilize çiçekler

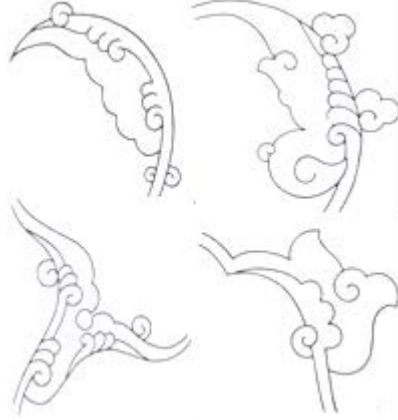
2.3.2.1 Rumi (Selçuki)

Orta Asya kökenli bir motiftir fakat, Selçuklular tarafından geliştirildiğinden, sıkça kullanıldığından Selçuki olarak tanınırlar. Rumi, filiz ve yaprak motiflerinden ve abartı hayvan figürlerindende oluşmaktadır. İlk kulanıldıklarında ejder, zümrüt'ü anka gibi mitolojik hayvanlardan esinlenirdi, fakat sonraları aslan ve kartal gibi doğa hayvanlarından esinlenilmiştir. Aslan ve kartalda selçuklu devletinin aynı zamanda simgesidir (Megep, 2009).



Şekil 0.37: Rumi mihrap süsleme örneği(Megep, 2009)

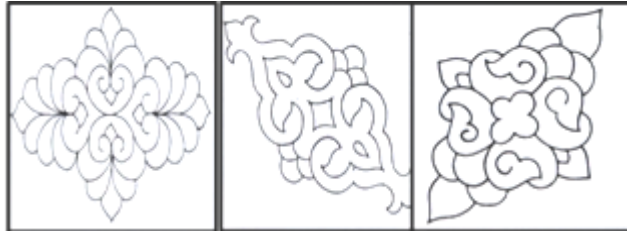
Selçuklu taş işçiliğinde sıklıkla kullanılmıştır. Sonraları Osmanlı sanatında zirveye çıkmıştır. Penç, hatayi, yaprak vb. Motiflerle kullanıldığında ayrık bir sap üzerinde bulunmuştur (Megep 2009).



Şekil 0.38: Rumi motifler (Megep, 2009)

2.3.2.2 Münhani

Bu rumi 11. ve 15. Yüzyıllarında el yazması kitap süslemeciliğinde çok kullanılmıştır. Bu motif birbirlerinin arasından çıkan şekillerde çizilmiştir. Süsleme sanatında bordür veya bağımsız desen olarak kullanılmıştır. Simetri veya motifin tekrarı şeklinde oluşabilir. Münhaniler çok fazla zengin çeşitlilik gösterirler (Megep, 2009).



Şekil 0.39: Münhani motifleri (Megep, 2009)

2.3.3 Natüralist özelliklerini koruyan çiçekler

Bu motiflere minyatür ve şukufe çiçeklerde denilir. Tek çiçek, buketli, vazolu vazosuz kompozisyonlarda çizilir. 3. ahmet devrinde nadir kullanılan bu minyatür çiçek motifine sonraları ilgi azalmıştır (Megep, 2009).

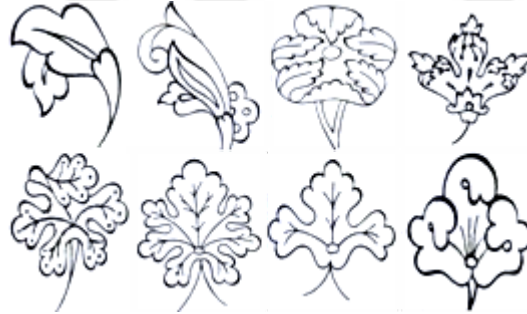


Şekil 0.40: Şukufe (Megep, 2009)

2.3.3.1 Yapraklar

Selçuklu döneminde fazla kullanılmayan yaprak motifleri, osmanlı sanatında yalın motif ve birlikte diğer motiflerle oldukça zenginleşmiştir. Hatai, penç ve goncagülü oluşturan yaprak, süsleme sanatımızda aşağıdaki şekillerde çizilmiştir:

Basit ve küçük yapraklar, parçalı ve dilimli yapraklar, iri dişli yapraklar, hançer (kıvrım) yapraklar, ortadan katlı yapraklar, geometrik yapraklar ve birbine sarılmış yaprak motiflerinden oluşan düzenlemeye sadberk denir (Megep, 2009).



Şekil 0.41: Yaprak şekilleri (Megep, 2009)

2.3.3.2 Sap çıkmaları

Uzun saplı motiflerdeki monotonluğu bozmak amacıyla sapların kesişme noktalarını kapatmak, ara boşlukları doldurmak amacıyla kullanılır (Megep, 2009).



Şekil 0.42: Sap çıkmaları (Megep, 2009)

2.3.3.3 Ağaçlar

Selvi, hurma, zeytin, palmye vb. Hayat ağacının sembolleridir. Sıklıkla kullanılan selvi ağacıdır (Megep, 2009).



Şekil 0.43: Selvi ağacı (Megep, 2009)

2.3.3.4 Yemiş ve Meyveler

Süsleme sanatlarında 18. Yüzyıldan sonra yemiş ve meyve motiflerine sıklıkla rastlanmaktadır. Geometrik üslupta buğday, nar, kavun, incir, üzüm vb. Bereket motifleri olarakta rastlamaktayız (Megep, 2009).



Şekil 0.44: Yemiş ve meyve şekilleri (Megep, 2009)

2.4 Ahşap Süsleme Kündekari Sanatı

2.4.1 Tamamen çakma ve yapıştırma kündekari

Günümüze ulaşan örneklere göre, taklit kündekârinin Anadolu’da en az kullanım alanı bulduğu işçiliktir. Parçaların zamanla dökülmesiyle ve ahşap blokların ayrılmasıyla ancak anlaşılmıştır. Yan yana eklenen yekpare blokların üzerine, gerek geometrik sistemi meydana getiren parçalar, gerekse mozaik tekniğinde olduğu gibi çitalar çakılır ya da yapıştırılır (Arseven, 1952).

2.4.2 Çakma ve kabartmalı kündekari:

Bu teknikte, yan yana getirilen ahşap levhaların üzerine geometrik desenler çizilir. Yıldız ve çokgenlerin aralarında kalan kısımlar kesilerek çıkartılır ve bu kesimlere, ayrı olarak hazırlanmış profile sahip çitalar çakıldıktan sonra, geometrik parçaların yüzeylerine motifler kabartılır. Çakma ve kabartmalı uygulamaların daha ziyade minberler ve kapı kanatlarında, XV. yüzyılın ortalarına kadar görüldüğü ifade edilmektedir (Bozer, 1992).

2.4.3 Kapı Kanatları

2.4.3.1 Kündekari yapım teknikleri

Kapı kanatlarında en yaygın kullanılan teknik çakma tekniğidir. Şelçuklu zamanında en çok çakma tekniği kullanılmıştır. Kapı kanatları çakma tekniği ile yekpare ahşap levhadan imal edilerek yapılmıştır (Zenooz, 2011).



Şekil 0.45: Gohrud Ali Cami kapı kanatları (Zenooz, 2011)

Şelçuklu ve İlhanlı dönemlerinde yapılan kapı kanatlarının diğer tekniklerdeki örneklerle göre daha çok sayıda günümüze ulaşması, yoğun süslemelere imkân veren bütün bir yüzeyin kullanılması bu tekniğin tercih edilmesini göstermektedir.

Bilinen örneklerle baktığımızda görüldüğü gibi kapı kanatlarındaki çakma tekniği Mısır ve Suriye gibi yerlerde görülmemesi, buna karşılık İran ve Anadolu' da görüldüğü gibi yoğun olarak karşımıza çıkmaktadır (Bozer, 1992). Kapı kanatlarında kullanılan diğer bir yöntem ise geçme ve künde kari tekniği kullanılmasıdır. Genel olarak üç panolu kapı kanatlarında uygulanmıştır. Bu kanatlarda ise birinci ve üçüncü küçük levhalar yekpare bir diğer de ğişle tek parça olarak, ikinci büyük panolar ise künde kari tekniği ile de ğerlendirilmiştir (Zenooz, 2011).

2.4.3.2 Süsleme Teknikleri

İncelediğimiz ahşaptan yapılan kapı kanatlarında künde kari, kakma, oyma ve kazıma tekniği uygulanmıştır. Farklı tekniklerin aynı eser üzerinde uygulandığı görülmektedir. Kullanılan tekniklerden en önemlisi hakiki künde kari'dir. İkinci bir teknik olan süsleme tekniği ise oyma tekniği ile yapılmıştır ve şüphesiz eserlerin üzerinde uygulanan en yaygın tekniktir. Figür, yazı, geometri gibi çişitli süslemeler oyma tekniği ile uygulamak mümkündür (Zenooz, 2011). İncelediğimiz ahşaptan yapılan kapıların genelinde oyma tekniği yapıldığı görülmekte ve oyma tekniğine ait alt grupları da görmek mümkündür. Oyma tekniğinin alt grubu olan düz satırlı teknikte oymaların daha yüzeysel biçimde olduğu ve buna ba ğlı olarak süslemelerde plastik etkinin zayıfladığı dikkat çekmektedir. Oyma tekniğinin alt grubu olan yuvarlak satırlı teknikte süslemelerde gerek ışık gerek gölge tesirinin artması, gerekse motiflerin ayrı ayrı de ğer kazanması sebebiyle kompozisyonda hareketlilik sağlandığı görülmektedir. Oyma tekniğinin alt gurubu olan eğri kesme tekniği Ahşap kapı kanatlarında en az görülen tekniklerdendir (Zenooz, 2011). Kakma tekniğinde ise ahşap yüzeylere verilmek istenen şekiller için açılan yuvalara aynı şekile sahip olan diğer parçanın kakılması yöntemidir.

2.4.3.3 Motif ve kompozisyon

Genelde kapı kanatlarında palmetler her devirde kullanılmıştır. Klasik olarak palmetler den üç yapraklı olmak üzere çeşitli modellerini de bulmak mümkündür.

Klasik motiflerden üç yapraklı olsa bile, yan yaprağının gerekse tepe yaprağının de ğişik kıvrımlarını volütler yapacak şekilde uzatılması ayrıca bu yapraklara diğer

motiflerin bağlanması ile farklı modeller ve karakterler yapılmıştır (Zenooz, 2011). Yapılan ahşap işçiliğindeki palmetlerde yan ve tepe yapraklarının uzatılarak diğer motifle birleştirilerek sapını teşkil etmesine çok sık rastlanır. Tepe yapraklarından tek ya da yapraklar çatallaştırılarak iki motife bağlanabilmesi ile kompozisyonların daha da giriftleştirilebilir (Zenooz, 2011). Her devirde ve her eserde görülebilen Rumiler zengin çeşitleriyle karşımıza çıkmaktadır. Uzun ve kısa olmak üzere iki yaprak şekline sahip rumiler fazlaca görülür. Yalnız iki yaprağın uzatıldığı ve arasına ilave edilen başka sarma ve yaprak örneklerini görmem mümkün. Rumilerin daha müsait olmasından dolayı kompozisyonlarda girift bitki süslemeleri rumide oldukça ağırlıklı olarak kullanılmıştır (Zenooz, 2011). Hatayi tarzındaki süslemelerde nar çiçeği gibi naturalist üslupta ya da rozet gibi dilimli yapraklara sahip naturalist üsluba yaklaşan çiçekler olarak yapılmaktadır. Kapı kanatlarındaki bordürlerde işlenmiş olan bitkisel süslemelerde fazlaca görülmektedir. Bordürlerin üzerinde S şeklinde ilerleyen bir sıra kıvrım dal ve sapı S şeklindeki kıvrımların dala bağlanan palmetlerin ya da rumilerin işlenmesi en basit uygulamalardandır. Özellikle Rumi yapraklarının kıvrımlı dal haline gelmesi, her iki yaprağın uzayarak meydana gelen ikili veya üçlü örgüyü teşkil ettiği görülür. Sonsuzluk prensibine dayanan süslemeler sadece uzunlamasına oluşan uygulamalardır. Kapıların bordür kısımlarında ağırlıklı olarak hayati ve narçiçeği motiflerinden yararlanılmıştır. Kapı kanatlarının bordürlerinde ve kapıyı çerçeveleyen hayati ve naturalist çiçekler ile süslemeleri yapılır (Zenooz, 2011).

2.4.3.4 Geometrik süsleme

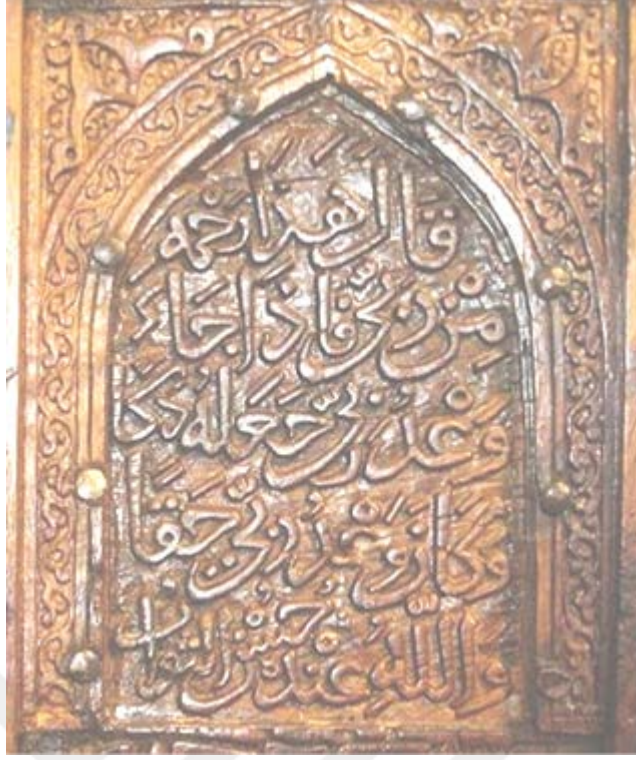


Şekil 0.46: Geometrik süsleme örneği (Zenooz, 2011)

Kapı kanatlarında oyma tekniği ile yapılan geometrik süslemelerin daha çok kullanılması, buna karşılık künde kari tekniğinin daha az kullanılması dikkat çekmektedir. On kollu yıldız motifi ile ok ucu motiflerini süslemelerde görmek mümkündür (Zenooz, 2011). Bitkisel ve geometrik süslemeler kadar olmasa da başka bir süsleme türü olan yazı kitabeleridir. Bu kitabeler düz ya da bitkisel bir zemin içinde uygulanmaktadır.

2.4.3.5 Yazı

Geometrik ve bitkisel motiflerden daha az kullanılan başka bir süsleme türü yazı kitabeleridir. Yazı kitabeleri düz veya bitkisel bir zemin içinde uygulanırlar (Zenooz, 2011).



Şekil 0.47: Kitabe yazı örneği (Zenooz, 2011)

2.4.3.6 Minberler

Kündekari yapım teknikleri

Genel olarak minberler, kapı, gözde (korkuluk, yan aynalıklar, süpürelükler, merdivenler), şerefe veya taht (kubbe, sahanlık, alem, külah) kısımlarından oluşmaktadır. Minberlerde çatma ya da bir başka deyişle kündekari ve geçme tekniği kullanılır. Kündekari tarzında hendesi kompozisyonlarda ayrı ayrı kesilmiş geometrik parçaların yuvalı dişli olarak birbirine çatılması ile meydana getirilir. Bu kompozisyonlarda sekiz kollu yıldız, ok ucu, basık sekizgenler ve küçük kareler ve benzeri motifler herbiri ince bir silmeyle çevrilmiştir. Plastik etkisini arttırmak için yıldızlar daha kabarık hale getirilip başka motifler ile aynı seviyeye getirilir.



Şekil 0.48: Mihrap künde-kari süsleme örneği (Zenooz, 2011)

Süsleme Teknikleri

Süsleme tekniklerinde ortaya çıkarılan soyut örnekler parmaklıklarda, kapıların iki dik kenar kısımlarında ve panoların çoğunda uygulanmaktadır. Örnek olarak dik motifler yerine geniş motiflerin kullanılması ile birlikte nokta gibi bağlamalar ve bunlar kabarmaların dolgulanması sık olarak kullanılır (Ettinghausen, 1952). Bu örnekte işlenen kesim tekniklerinde olan eğri kesim tekniği palmet ve rumi izlenimi veren soyut motiflerle yapılmıştır. Burada işlenen eğri kesim tekniği palmet-rumi izlemine veren soyut motiflerle yapılmıştır.

2.4.3.7 Mihrap



Şekil 0.49: Cami Mihrabı Kündekari örneği (Zenoos, 2011)

Mihrapta kündekari

Ahşap mihraplarda örnek olarak çok az bir sayıda bulunması başlangıçta az yapıldığı ya da bir kısmı günümüze kadar gelebildiği düşündürür (Bakırer, 2000). Genel olarak ahşap mihrablara bakılacak olursa ilk olarak Batı Türkistan'da İskodar Camii'ne (XI-XII. yy) ait olduğu söylenmektedir (Bakırer, 1971). Ancak Ebyane Ulu Camii mihrabı 1078 tarihi ile ahşap mihrabların bugün bilinen en erken tarihli örneğini meydana getirir. Samarra mihrablarında 9. yüzyıl süresince rastlanan dikdörtgen plânlı mihrab hücresi, Creswell'in belirttiğine göre, Mezopotamya ve İran'da erken devirde görülen bir özelliktir (Bakırer, 1971). Ebyane Ulu Cami'nin'in ahşap mihrabı dikdörtgen çerçeveli ve yarım dikdörtgen plânlı nişe sahiptir. Basık kemerli olan mihrabın kanatlarının bitimi yarım kubbelidir.

2.5 Çini

Çini eski zamanda; çin fağfuri yani çin porseleni anlamında kullanılırdı. Günümüzde ise kullanmakta olduğumuz sırlı çini malzemelerine de kaşi denilmekteydi. Kaşi nin anlamı ise taş ya da sert toprak olarak bilinen kelimenin kökü olan kaş kelimesinden gelmektedir. Günümüzde ise bu terim değişime uğraması ile çini kelimesi olarak kullanılmaya başlamıştır (Arseven, 1973). Kubbelerde, minarelerde ve iç mekânlarda bolca kullanılan çinileri Türk mimarisinde görmek mümkün. Çini sanatına ait olan

ilk örneklerini islamiyet öncesi döneme ait Uygurlar (745-840) Karahoço şehrinde yapılan kazılarda bulunan sırlı çini levhalardan anlaşılmaktadır (Mülayim, 1982). Türklerin islamiyeti kabullenmesinden sonra Asya da kurulan müslüman Türk devletlerinde çini sanatı sürekli gelişim göstermiştir. Karahanlılar (840-1212) dönemindeki yapılan eserler, Gazneliler (962-1186) döneminde sarayların iç kısımlarında görülen çini ilk örneklerdendir (Özbek, 2002). Büyük Selçuklular döneminde çininin mimaride yaygınlaşması İran'da başlamıştır (Aslanapa, 2005). Anadolu Selçukluları döneminde çini sanatı mimarisi Anadolu'da günümüze kadar ulaşmıştır (Yıldırım, 2007). Osmanlı devletinde, çini sanatında malzeme tekniği ve üslup özelliklerinin aşama aşama gelişmesinden dolayı Osmanlı çini sanatı oluşmuştur. Çini sanatında özellikle 6. ve 12. yüzyılları arasında sembolik hayvan figürleri ve hayvan av sahneleri yer almaktadır. Dikkat çeken bir konu olarak çini süsleme özelliği olarak yazı ile rumi motiflerinin kullanılmasıdır. Çini de malzeme olarak kullanılan hamur, açık kahverengi veya sarı renktir. 12. Yüzyılda fırınlama 2 defa, sır altı ve sır üstü 7 renk uygulaması yapılmış minai tekniğini görmek mümkündür. Bu teknik daha sonra yerini perdah tekniğini yerine bırakmıştır (Aslanapa, 2016). Anadolu sanat mimarisinde başlayan çini süslemeleri, teknik ve motif olarak oldukça zengin olarak ortaya çıkmıştır. Bu motifler Büyük Selçuklular döneminden gelen çini süsleme sanatı motiflerindedir. Bu motifler, hatayi, penç, yaprak, rumiler, şemseler, çin bulutları, çintemaniler, bahar ağacı, üzüm salkımları, zencerekler, tığlar, hat yazıları (celi yazılar), mermer benzeri desenler, vazolar, kandiller, pul, naturalist üslupta; lale, gül, sümbül, karanfil, haşhaş, narçiçeği, zambak, şakayık, çiğdem, küpe çiçeği, nergis, menekşe, kır çiçekleri ve yaban gülleridir (Öney, 1987). Çini üretim merkezleri Osmanlı devleti döneminde İznik, Kütahya, Bursa ve İstanbul olmuştur. Osmanlı'nın erken dönemlerinde tek renkli, yeşil ve firuze sırlı altıgen levhalar olarak çini sanatı görünmektedir. Bursa ve Edirne'de yapılan altıgen levhalar yerini renkli sırlı çiniler olarak almıştır. 16 yüzyıldan itibaren uygulama tekniği değişime uğramaya başlar. Altıgen form korunmuş yalnız teknik olarak sır altı uygulanmaya başlanmıştır. Beyaz zeminli, şeffaf sırlı ve mavi ile beyaz dekorludur (Altun, 2003). Kütahya'da üretilen çinilerde, mimari yapılarda fazla olmasa da az sayıda görülen örnekler 15. Yüzyıldan itibaren başladığı görülmektedir. Kütahya'da bulunan Meryem Ana Kilisesinin vakfiyesinde "1444/45 ve 185/86 tarihli kayıtlarında" iki çini ustasının yazılı olduğunu tesbit eden Carswell ve Dowsett'in araştırmaları Kütahya'da 15. yüzyılda

çiniciliğin başladığını kanıtlamaktadır (Yetkin, 1986). 16. Yüzyılda gelişme gösteren İznik çinilerinde ise, şeffaf sır altına uygulanan naturalist çiçekler motifleri ile hatalı grubu süslemelere rastlanmıştır (Can, 2015). İznik’ te yapılan çini motiflerinde karanfil, lale, kiraz dalları, sümbül, narçiçeği gibi çiçeklerin arasını dalları ve hançere benzer büyük yeşil yaprakları aralarını doldurur. Kabarık mercan kırmızısı devrin en önemli özelliğini taşımaktadır. Ayrıca firuze, koyu yeşil, mavi, lacivert, beyaz ve siyah gibi renkleri de kullanmaya devam etmişlerdir. 16. yüzyılda kırmızı rengin bozulmasından dolayı kahverengiye dönüşmüş ve bir süre sonra kaldırılmıştır (Aslanapa, 2005). Osmanlı çiniciliğinde 17. yüzyıl ile 16. yüzyıl çiniliği arasında çok az bir fark vardır. 17. Yüzyıla kadar faaliyet gösteren çini atölyeleri, 17. Yüzyılın sonlarında doğru kapanmaya başlamıştır. 17. Yüzyılda Osmanlı çinilerinde mavi, soluk kırmızı ve sarı renk kullanılmıştır. İznik çinilerinin 16. Yüzyılın sonlarına doğru önem kaybetmesi ile başlayan zamanda Kütahya atölyelerinde yapılan çiniler, 17. Yüzyıldaki çini sanatının hâkimi olmuştur (Aslanapa, 2016). 16 yüzyıl da kabarık olarak sürülen mercan kırmızısı bu dönemin en büyük çini üretim buluşlarından biridir (Yıldırım, 2007). 16. yüzyıldan sonra 17. yüzyılda çinilerde büyük panolar halinde üretimi yapılmıştır. Dönemin motifleri hatalı, iri yapraklar, rumiler ve vazolardan çıkan çiçek motifleri olmuştur (Yıldırım, 2007). 17. yüzyılın bitimi ile Osmanlı çiniciliği tekniği giderek bozulmaya başlamış, 18. yüzyılda Osmanlı çinisinde renkler bozulmaya ve solgunlaşmaya başlamıştır. Bu dönemde kullanılan Mercan kırmızısı kahverengiye dönüşmüştür. Teknik olarak üretilen çini hamurları daha kırılganlaşmış, sır altında akmalar, pürüzler ve çatlaklar meydana gelmiştir. Topkapı sarayındaki yangın sonucu tekrardan yapılan 1668 tarihli harem kısmı çiniler bu dönemin son eserlerine örnektir (Altun, 1999). Bu dönemde desenler bir süre eski görünümlerini korumuşsa da zamanla donuklaşmıştır. Siyah dış çizgilerin yerine ince mavi bir renk kullanılmıştır (Aslanapa, Altun, 1989). Kütahya çini atölyelerinde modern anlayışı 18. yüzyıl ortalarında geçilmiş olup, klasik türk seramiği süslemelerinden uzaklaşmıştır. Bu dönemin renkleri ise renkler az canlı, koyu lacivert, açık lacivert, sarı, mor, yeşil ve siyahtır. Çini üretiminde imalattaki hatalar, boya akıntıları ve özellikle motif süslemeleri bilinçsizce yapılmıştır. 19. yüzyılda da bu şekilde devam etmiştir (Yıldırım, 2007).

2.5.1 Mozaik çini

Sareban Cami (Şekil 2-50) ve Ali Mescidi minarelerinin firuze çinili kitabelerinde kısıtlı kullanım alanı bulan firuze sırlı tuğlaların, firuze renkli çini ve tuğla mozaiklerle birlikte daha gelişerek uygulandığını görürüz. Bu örneklerin uzantıları daha sonra Anadolu Selçuk minarelerinde ve türbelerinde zenginleşerek karşımıza çıkar. 2. Selçuklu ve Beylikler dönemine ait sanatçı yazıtları, yapıları bezeyen sırlı tuğla, çini ve çini mozaiği üreten ustaların bu durumda çoğunlukla Asya veya Ön Asya kökenli olduğunu göstermektedir. (Öney & Çobanlı, 2007)



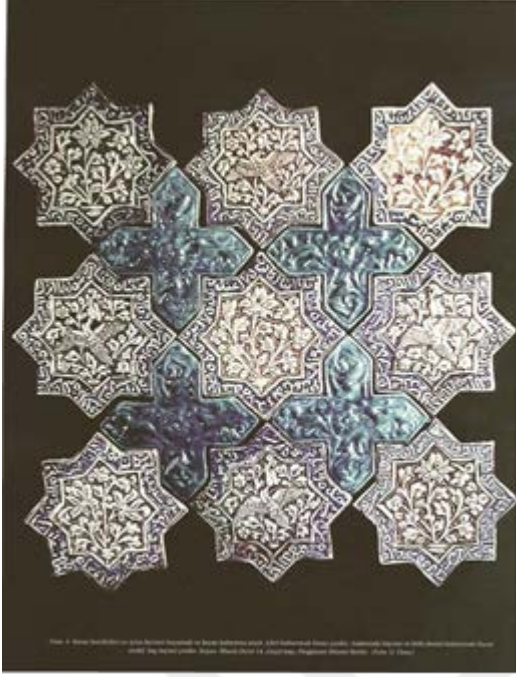
Şekil 0.50: Haç biçimi mor Sırlı çinilerle çevrili yıldız şekilli lüster çiniler. (çap. 13 cm.) Büyük Selçuklu. Rey, İran. 12. yüzyıl sonu. Victoria ve Albert Müzesi, Londra. (Öney & Çobanlı, 2007)

Rey şehrinde üretilerek seramik dünyasına yeni katılan, desenlerinde yedi renk kadar kullanılabilen, sır üstü ve sır altı boyamalı, yaldızlı "minai tekniği" ile sanki minyatür gibi işlenmiş seramikler, İran Selçuklu saray hayatından bir yansımadır. (Şekil 2-50) (Öney & Çobanlı, 2007)

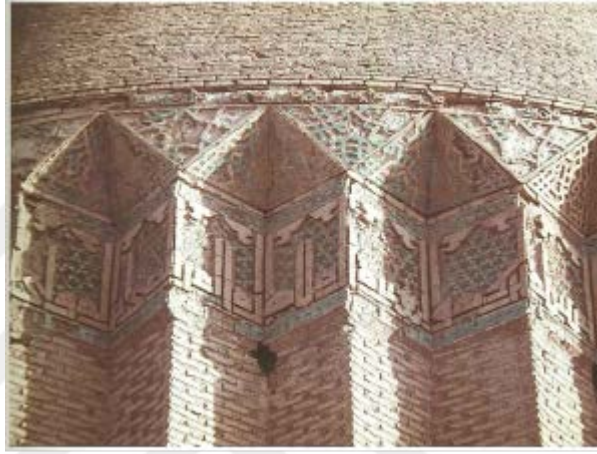


Şekil 0.51: Minai tekniğinde seramik tabakta taht sahnesi. 13. yüzyıl, Büyük Selçuklu. Gülbenkiyan Müzesi. Lizbon (Öney & Çobanlı, 2007)

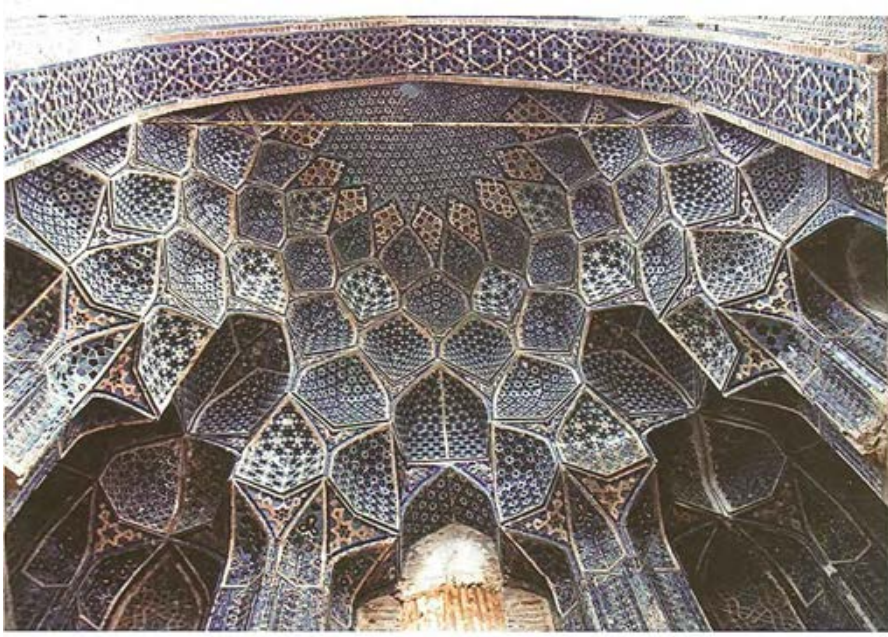
Yıl 1220' de Cengiz Han'ın orduları İran kentlerini ve Bağdat'ı yağmalar, 1231 ve 1258 yıllarında iki Moğol akını daha gelir. Bu akınlar sonunda şehirler yok olur. Bin bir Gece Masalları'na konu olan Bağdat ateşe verilir, birçok eser yakılıp yıkılır. Bölgede 13. yüzyılın son çeyreğine kadar sanatta durgunluk devri görülür. Moğol akınlarından kaçan bir çok çini ustası Anadolu'ya göçerek Selçuklu çini ve seramik sanatının gelişmesine yol açar. (1256- 1335) İran' da yeniden çini ve seramiğin her türünde büyük gelişme görülür. Natanz Ha nikahı'nda (1316-17), Veramin Mescid-i Cumasında (1325-26) , Isfahan İmamzade Cafer Türbesi'nde (1325) (Şekil 2-52,53,54,55,56) Sultaniye'de Olcayto Hüdabende Türbesi'nde (1303- 13) olduğu gibi çiniler, çini mozaik, sırlı tuğlalar yapı içinde ve dışında büyük düzeyleri kaplayarak ana süsleme unsuru olur. Firuze, kobalt mavisi renkli çini mozaiklere beyaz ve siyah renkler de katılır. Bu süreç 14.- 15. yüzyıllarda İran'dan Özbekistan'a kadar uzanan görkemli Timur devri yapılarının hazırlayıcısı olur. (Öney & Çobanlı, 2007)



Şekil 0.52: Kenat bordürleri sır içine lacivert boyamalı ve beyaz kabartma yazılı, içleri kabartmalı lüster çiniler. Aralarında hayvan ve bitki deseni kabartmalı firuze renkli kaç biçimi çiniler. Keşan. İlhanlı Devri 14. Yüzyıl başı. Pergamon Müzesi Berlin (Öney & Çobanlı, 2007)



Şekil 0.53: Veramin 'de Alaeddin Türbesi'nin firuze sırlı ve tuğla mozaik bezemesi. İlhanlı Devri, İran. 1276-89. (Öney & Çobanlı, 2007)



Şekil 0.54: Natanz Hanikahı taç kapısında firuze ve kobalt mavisi renkli çini mozaik ve sırlı tuğla bezeme. İlhanlı Devri, İran. 1316-17. (Öney & Çobanlı, 2007)



Şekil 0.55: Natanz Hanikahı taş kapısında çini mozaik bezeme. İlhanlı Devri. İran. (1316-17). (Öney & Çobanlı, 2007)



Şekil 0.56: İsfahan 'da İmamzade Cafer Türbesi'nde çini mozaik bezeme. İlhanlı Devri. İran 1325. (Öney & Çobanlı, 2007)

İran'dan Özbekistan'a kadar uzanan Timur devri mimarisi, İlhanlı geleneğini daha zengin ve anıtsal bir şekilde geliştirerek sürdürür. Bu gelişme çininin daha geniş düzeyleri kaplaması, çini mozaik ile birlikte "cuerda seca" (renkli sır) tekniğinin kullanılması ve daha sıkışık, girift bitkisel desenlerin, Çin kökenli motiflerin programa girmesi ile dikkati çeker. (Öney & Çobanlı, 2007)

Mengücek beyi Şehinşah Seyfeddin 1181'de, Anadolu bazilikaları gibi derinlemesine doğrultuda ve tamamen taş malzemeyle Maraga'lı Firuz oğlu Hasan'a Divriği Kale Camisini yaptırmıştır. Anadolu Selçuklularına özgü taştan anıtsal kapılar dizisinin sade ve en erken örneklerinden olan girişin taş oyma işlemleri arasında, tuğla

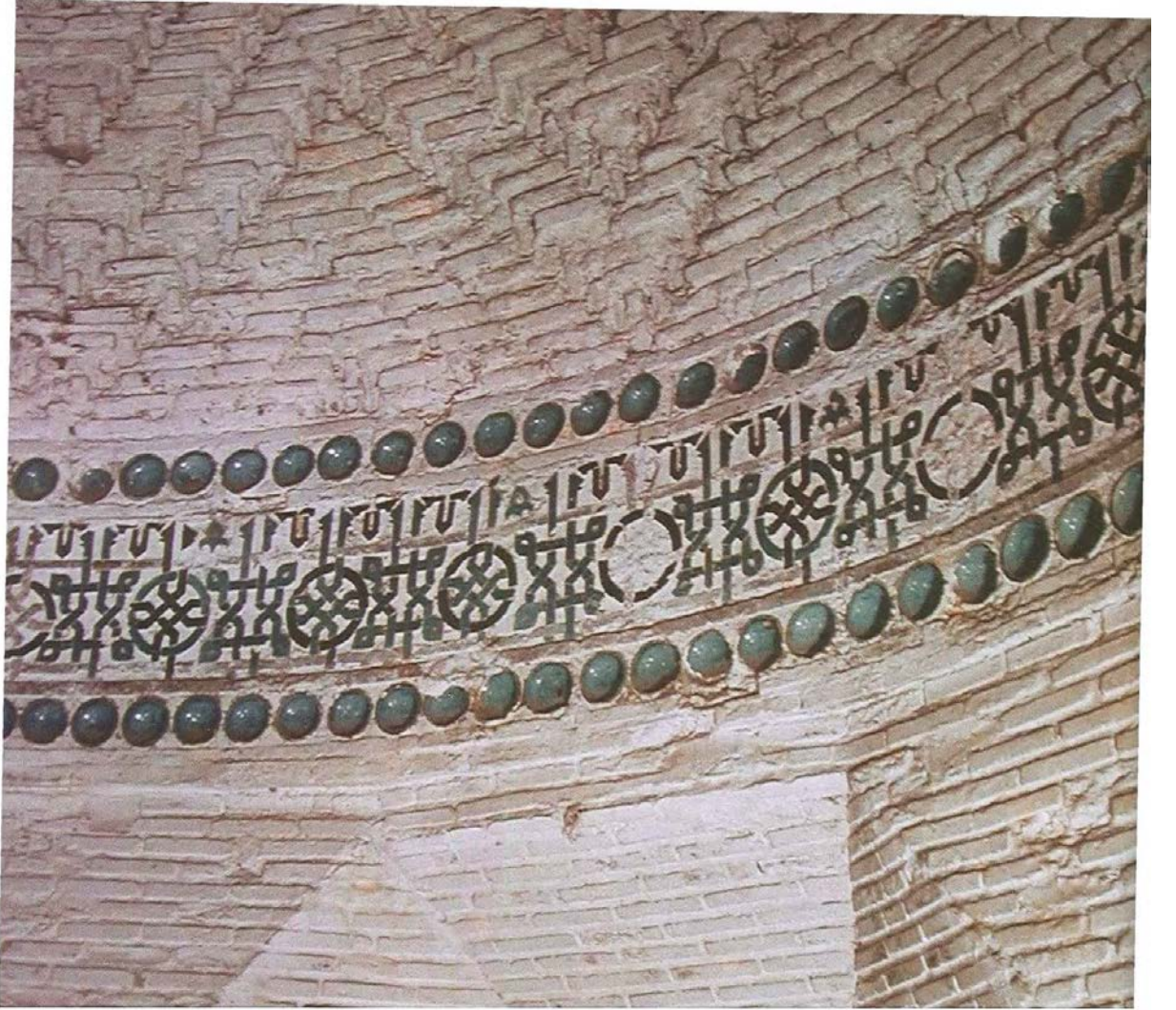
mozaik şeklinde kesilmiş taş parçalarla yapılan geometrik örgünün göbek ve aralıklarına, turkuaz çini yıldız, altıgen, üçgen levhacıklar konmuş; bir kısmı dökülmüştür. Ayrıca anıtsal kapı kemeri, özel olarak tuğla biçiminde hazırlanmış taş malzemeyle, tuğla örgüye benzetilerek yapılmıştır. Taş portala bu ilk tuğla taklidi ve az da olsa çini mozaikli bezeme uygulanması, bilinçli ve istemli bir sentez girişimidir. (Öney & Çobanlı, 2007)

(Şekil 2.57) Çerçevenin beyaz harç zemininde, turkuaz ve kobalt mavisi iki kıvrım dala dipten bağlanan aynı renkli palmetler birbirini keserek uzanır. Üçgenlerin üstünde de bunun gibi ince bir kubbe eteği bordürü dolaşır. Her biri yine beyaz zeminli, turkuaz çini mozaik palmetli kıvrım dallar içeren birer şeritle çerçvelenen üçgenlerde, beyaz zemine, patlıcan moru hatlarla; aralıklarında turkuaz yıldız ve çokgen çiniler bulunan ve pek az farkları olan geometrik örgüler işlenmiştir. Üçgenler bölgesinin üst sınırı olan ince bordürün üstünde, hafifçe silmeli, daha da ince bir turkuaz şerit, kubbe eteğinde dolaşmaktadır. (Öney & Çobanlı, 2007)



Şekil 0.57: Konya Aladdin Camii (Öney & Çobanlı, 2007)

Akşehir' de 1235'te Ömer oğlu Şemseddin Hasan adlı birinin yaptırdığı Küçük Ayasofya Mescidi, kötü kullanımlar ve cahilce kurtarmalar sonucu; zengin bezemelerinin çoğunu yitirmiştir. Kubbede, sırsız tuğla ve patlıcan moru çinilerle daralarak yükselen yatay zikzak sıraları; dairesel göbekte, patlıcan moru çinilerle çerçevelenen harç zeminde turkuaz hatlarla bir örgü; alt ve üstünde turkuaz çanaklar sıralanan kasnakta, düğümlü ve yapraklı kufi yazı taklidi bir bordür korunmuştur (Şekil 2-58). Bordürün beyaz zemininde turkuaz ve patlıcan moru çinilerle düzenlenen kompozisyon; Meinecke'nin "çizgisel çini mozaik" dediği tipte seyrek bir örgü oluşturmaktadır. (Öney & Çobanlı, 2007)



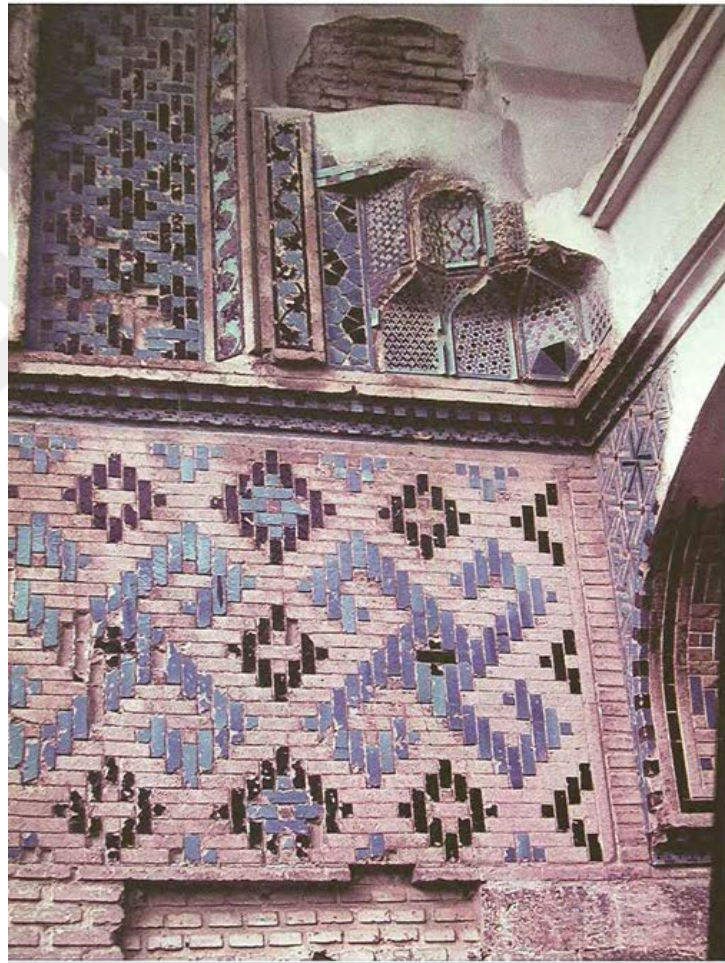
Şekil 0.58: Akşehir Küçük Ayasofya Mescidi (Öney & Çobanlı, 2007)

Eyvan cephesi sırlı, sırsız tuğla ve çini mozaikle kaplanmıştır. Örgülü ve yıldızlı desenler oluşturan cephede ve zikzak desenli sütuncelerde turkuaz, mor, lacivert çiniler kullanılmıştır. Cepheyi üç büyük bordür dikdörtgen çerçeveye almaktaydı. Üst kısım çökmüş; yalnız iki yandaki bordürler kalmıştır. Bunlarda harç zemin üzerine turkuaz ve patlıcan moru çini şeritlerle çizgisel karakterde kompozisyon, sekiz köşeli yıldızlar, düğümlerden oluşan sekiz dilimli motifler dizisi; Sivas Keykavus, Niksar Kırkkızlar türbelerini andıran, kesme sırsız tuğla ve patlıcan moru çini mozaik hatlar kullanılan geometrik kompozisyon gibi bezemeler, göz doldurmaktadır. Özellikle ortadaki büyük bordürde ilk kez burada görülen, kabartma profil çubuklarından oluşan turkuaz, koyu mavi çini mozaikle damalı biçim de kaplanan iki hattın, zencirek tarzında kesişerek birbirini izleyen düzgün ve uzun altıgenler oluşturması, çarpıcı bir plastik etki yaratmaktadır. Ayrıca, altıgenlerin turkuaz zeminine minik mor motiflerle geometrik ve turkuaz-mor çini mozaik bitkisel kompozisyonlar, kazıma tekniği ile bitkisel kompozisyon gibi değişen bezemeler işlenmiştir. Orta Asya' da sırsız tuğla ile kabartma profiller ve mozaik kompozisyonlarına benzer esprisiyle, o çevrelerin yüzey değerlendirmesini, sırlı kaplamayla bağdaştırıp yeni bir "tat" oluşturmuştur (Şekil 2-59). (Öney & Çobanlı, 2007)



Şekil 0.59: Malatya Wu Camii (Öney & Çobanlı, 2007)

Girişteki, daha büyük eyvana açılan ilk ve küçük eyvan tonozunda sırsız tuğla ve turkuaz çini yazı ile "Ali" kompozisyonları; aralarına da mor sırlı çinilerle baklava motifleri yapılmıştır. Büyük eyvana açılan kemerinin köşeliklerine çoğu turkuaz çini mozaikle geometrik örgü, çarkıfelek oluşturan meanderler; altı köşeli mor yıldız v.b. motif ve kompozisyonlar işlenmiştir. Eyvan ağzı kemerinde ve sütunca başlıklarında çini kaplama kalıntıları, turkuaz ve mor çinilerle oluşturulan basamaklı biçimler; büyük eyvan yan duvarlarında, turkuaz çinilerle, makili yazıyı andıran büyük svastika motifleri; iç-içe mor ve turkuaz baklavalılar ve haç motifi görülmektedir (Şekil 2-60). (Öney & Çobanlı, 2007)



Şekil 0.60: Konya Sırçalı Medrese (Öney & Çobanlı, 2007)

Ana eyvan cephesi, avlunun batısını kaplar. İki yandaki köşe mekanlarının kapıları da bu kompozisyonla kaynaşmıştır. Tonozun tepesi yıkılmış; restorasyondan sonra beyaz sıvanmıştır. Kalanlar, yekpare izlenimi veren mükemmel çini mozaik uygulamasını belli ediyor. Cepheyi kuşatan bordürler, turkuaz hatlı büyük ve girift geometrik örgü, on kollu yıldız veya şematik on yapraklı çiçek motifleri, turkuaz

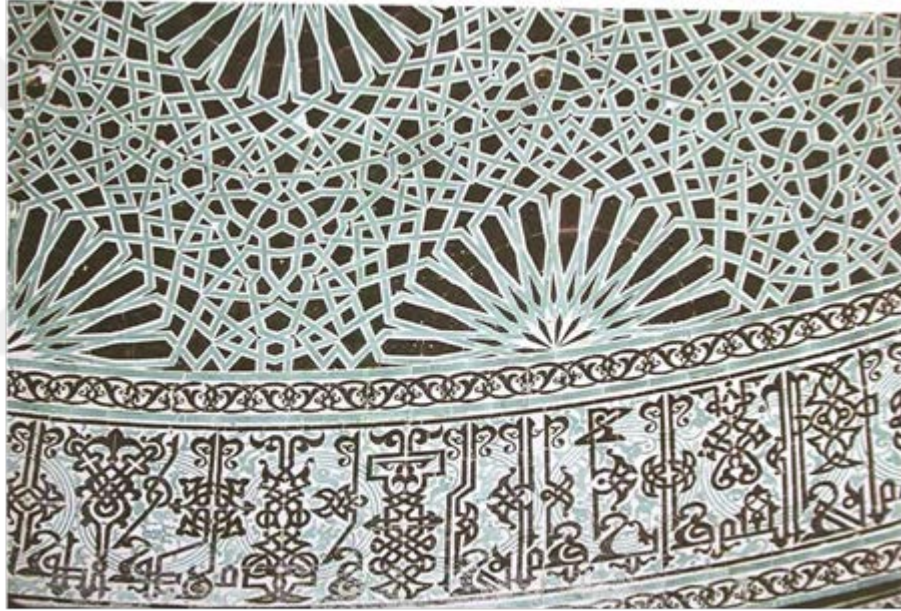
mızrak ucu gibi şekiller ve mor çini parçalarla on dilimli rozetler, bunların göbeğinde mor minik yıldız, örgü ağının gözlerine konan mor fiyonklar, beşgenler, üçgenler gibi zengin bir çini mozaik biçimler repertuarıyla süslüdür. Bunlar arasındaki yazı bordürü bir çini mozaik şaheseridir. Mor, turkuaz çiniler ve harç zemin birlikte üç renk etkisi yapar. Mor çinilerden palmetli girift sarmaşık kompozisyonu ve çevresindeki harçla oluşan fona, üç boyutlu etki yapan anıtsal turkuaz sülüs yazı işlenmiştir (Şekil 2-61). (Öney & Çobanlı, 2007)



Şekil 0.61: Konya Sırçalı Medrese (Öney & Çobanlı, 2007)

İçinde artık çini kalmayan yan mekanların kapı üstü pencere lento ve çerçevelerinde turkuaz ve koyu mor çini mozaikle, palmetli kufi yazı taklidi, mor ve turkuaz çini mozaik kıvrım dallar içeren bezemeler göze çarpar. Ana eyvan iki yanındaki kapı pencerelerinde ve eyvanın üç duvarındaki pencerelerde, az değişiklikle aynı bezemeler tekrarlanır. Holün dört köşesinde dev yelpazeler görünümünde beşer tane baş aşağı üçgenle kubbeye geçiş sağlanmıştır. Çini mozaik şeritleriyle çerçevelenen üçgen yüzeylerinde turkuaz zemine mor makili yazı kompozisyonlarıyla peygamberlerin ve ilk dört halifenin adları işlenmiştir. Kubbe, Sırçalı Medrese' de

işaret ettiğimiz üslupla ana temaları klasik olgunluğa; ama aynı zamanda, Selçuklu çini sanatını da coşkunuğa yükselten bir anıttır. Kasnakta çini mozaikle turkuaz bitkisel kıvrım dallı zemine, örgülü ve çiçekli kufi ile ayet yazılmıştır. Kubbe yüzeyinde ise, büyük beyaz 12 yapraklı stilize çiçeklerden çıkan 24 ışın kolu gibi turkuaz geometrik ağ, evrenin gök kubbesindeki güneşlere benzeyen aynı temayı tekrarlayarak yayılmakta; girift ve yüksek düzeyli bir çini mozaik kompozisyonu yaratmaktadır. Koyu mor çini zeminde turkuaz hatlar ışın gibi uzanarak yeni beyaz çiçeklerde düğümlenmekte ve 24 köşeli yıldız-rozetler tekrarlanmakta; ancak göbek ve kasnak çerçeveleriyle sınırlanarak, sonsuz tekrarlanabilecek olan bu filemden bir kesit alınmış olmaktadır. Göbek kufi yazılı bordürle daire çerçeve içine alınmış; içi, aydınlık kuruluşu için boş bırakılmıştır (Şekil 2-62). (Öney & Çobanlı, 2007)



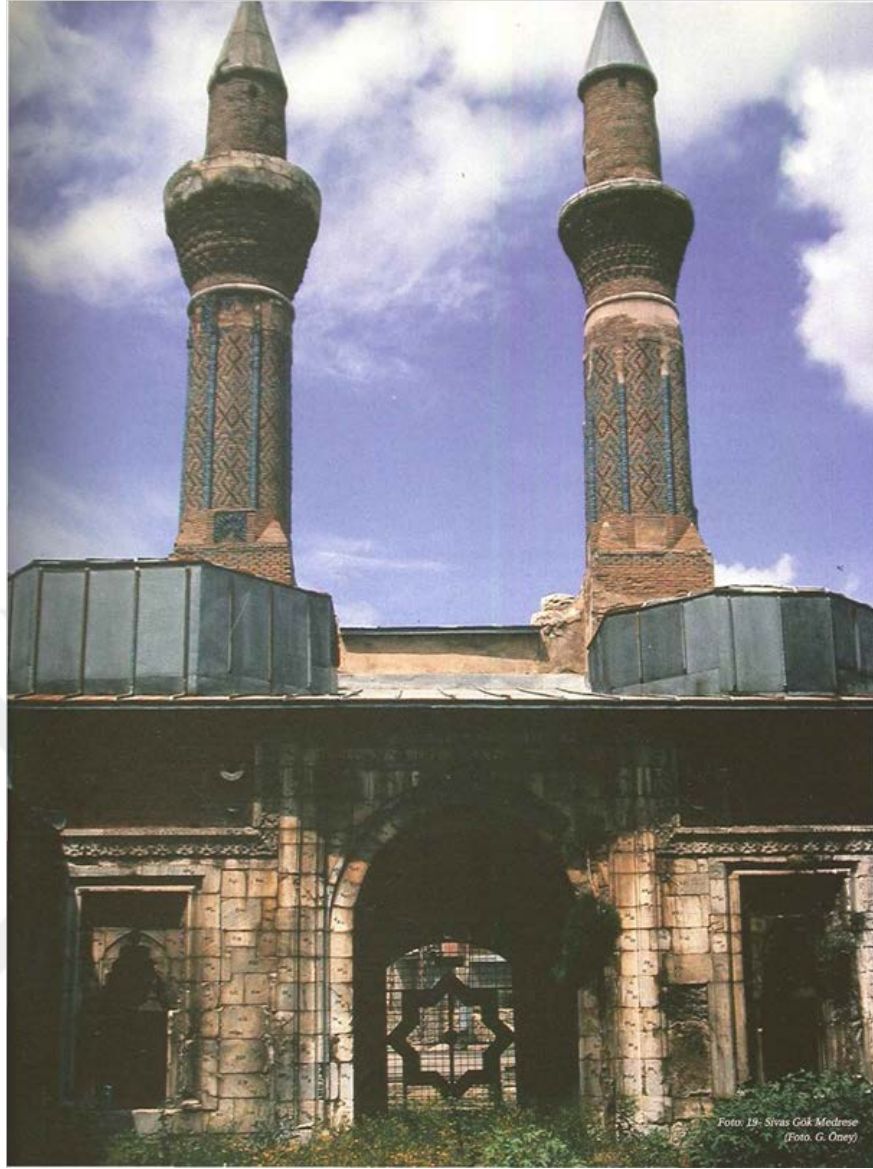
Şekil 0.62: Konya Karatay Medresesi (Öney & Çobanlı, 2007)

Kubbeli merkezi hole açılan kapıların üstündeki pencere kemerlerinin köşelikleri, tepelikleri geometrik desenli turkuaz, mor çini mozaikle bezelidir. Kemerlerin üstlerinde turkuaz zeminde mor çini mozaik örgülü kufi ile ayet yazılmıştır (Şekil 2-63). Merkezi holü örten büyük kubbeye geçiş sistemi, Karatay Medresesindekiyle aynıdır. Yalnız, burada her köşede dörder üçgen kullanılmıştır. Üçgenlerin yalnız çerçeveleri çini mozaiklidir; içlerinde sırsız tuğla örgü boş bırakılmıştır. (Öney & Çobanlı, 2007)



Şekil 0.63 Konya İnce Minareli Medrese (Öney & Çobanlı, 2007)

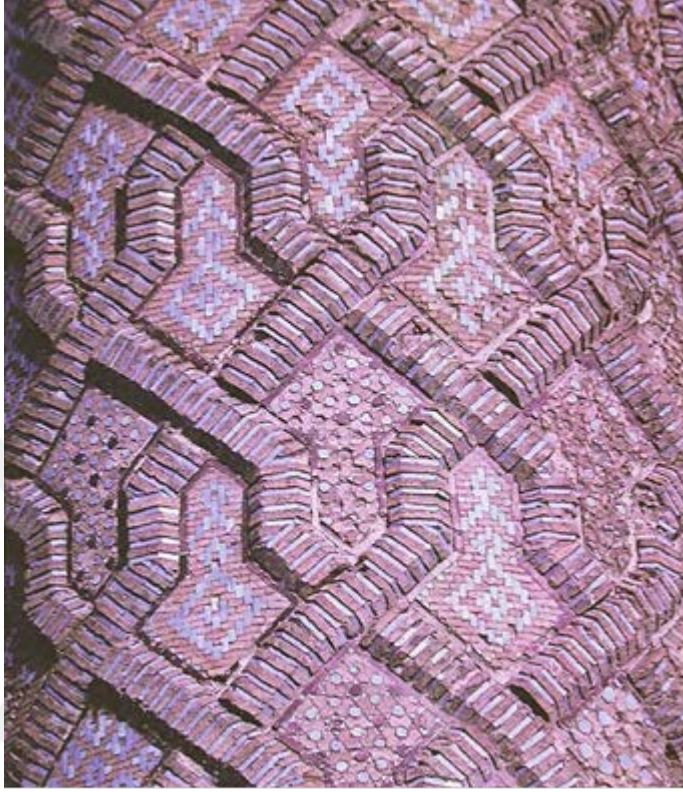
Sivas'ta 1271 'de ünlü vezir Sahip Ata tarafından yaptırılan Gök Medrese, Anadolu Selçuklu mimarlığı ve taş oyma sanatının tam anlamıyla "klasik" tarzını temsil eden bir anıttır. Portalin iki yanında "Kaluyan-ı Konevi" imzası bulunmaktadır. Görkemli girişi, Sahih Ata Camisi'nde ilk denemesi görülen, ilginç fakat kısa ömürlü çifte minareli portal "modası"nın en güzel örneğidir (Şekil 2-64) . Burada da kaideleri taş portal kütleleriyle kaynaştırılan minarelerin tuğladan küp kısmı yüzlerine sırlı tuğla, çini mozaik, çinili rozet v.b. süslemeler yapılmıştı. Bugün bunların kalıntıları seçilmektedir. Tuğla minare gövdeleri, İnce Minare gibi, sekiz dilim ve aralarında turkuaz sırlı tuğladan profil ile biçimlenmiştir. Yine sırlı küçük piramidal kabaralar, dilimlerin yüzünde düşey zik-zaklarla baklavalılar oluşturur (Öney & Çobanlı, 2007).



Şekil 0.64: Sivas Gök Medrese (Öney & Çobanlı, 2007)

Yakutiye medresinde mihrap, geçiş üçgenlerinin eteğini aşarak yükselir. Alt kısmı yok olmuştur. Üstteki sağlam kısımlarda, mor çini mozaik kıvrım dal, turkuaz ve mor ince profil çubukları, turkuaz zeminde, mor palmetler sırası gibi dekorasyonu ile çerçeve bordürleri görülmektedir. En genişleri olan bordürün turkuaz zemininde, mor hatlı ve uçları palmetli bir kufi kompozisyonu ile Ayetü'l-kürsi uzanmaktadır. Harflerin aralarına mor palmetler dolgu motifi olarak eklenmiştir. Üst iki köşede birer rozet yazıyı keser. Bunların merkezinde beyaz zemin boş bırakılarak altı köşeli birer yıldız biçimlenmiş; ortalarına birer minik yıldız çini oturtulmuştur. Yıldızdan çıkan palmetli mor saplarla altı dilimli dantel gibi rozet tamamlanmıştır. Yan eyvan tonozlarında turkuaz, lacivert sırlı kesme tuğlalar, sırsız tuğlalar arasında çıkıntılı yerleştirilip yıldızlar çokgenler oluşturan bir kabartma hatlı örgü yapılmıştır. Alçakta

kalan esas yüzeye zemini turkuaz; yıldız, palmet gibi motifleri lacivert olan çini mozaik kompozisyonlu dolgular yerleştirilmiştir. Bu "unique" dekorasyonun, tarz olarak şimdilik bildiğimiz tek izleyicisi, Erzurum Yakutiye Minaresi'dir (Şekil 2-65) (Öney & Çobanlı, 2007)



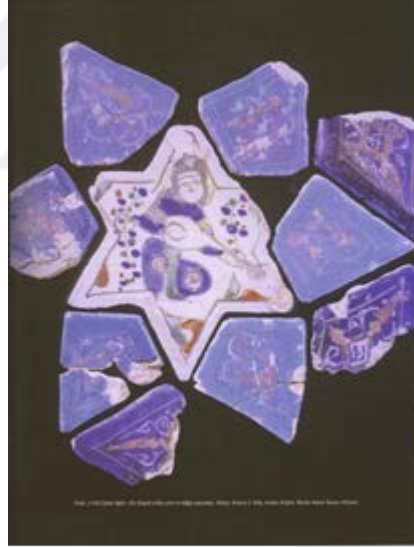
Şekil 0.65: Erzurum Yakutiye Medresesi (Öney & Çobanlı, 2007)

Buruciye medresesinde, sırlı bezeme yalnız girişin solundaki türbe kısmında görülmektedir. Buradaki mihrap yok olmuştur. Duvarları turkuaz altıgen çini levhalarla kaplanmış; kubbeye geçiş üçgenleri ve kubbe sırlı ve sırsız tuğlalarla süslenmiştir. Tuğla derzlerindeki incecik turkuaz çubuklar çok yıpranmıştır. Köşelerde üçer tuğla örgülü üçgenden iki yandakiler ince turkuaz çinilerle çerçevelenmiş; ortadakine turkuaz çini mozaik örgü, gözlerine de mor altıgen, sekizgen levhacıklar, altı köşeli yıldızlar; köşeler arasındaki sağır nişlere de çini mozaik turkuaz ve lacivert altıgen geçmeler, baklavalar işlenmiştir. Kubbe kasnağında turkuaz ve lacivert balık-sırtı bordürleri arasında, turkuaz ve mor çini mozaik palmet bordürü yer alır. Bu geçiş bölgesi altında dört duvar boyunca, beyaz harç zemine çini mozaik turkuaz bitkisel fona, Burucirdi ve ölümü hakkında mor sülüs hatlarla kitabe bordürü; üstünde, iki basamak mukarnaslı konsol kor niş dolaşır (Şekil 2-66). (Öney & Çobanlı, 2007)



Şekil 0.66: Sivas Buruciye Medresesi (Öney & Çobanlı, 2007)

Bu küçük levhalar, büyük bir geometrik örgü kompozisyonunun aralıklarında oluşan biçimlere ve boyutlara uyarak hazırlanmış; birbirini tamamlayarak büyüyen çok katlı kompozisyonlar meydana getirmiştir (Şekil 2-67) (Öney & Çobanlı, 2007)



Şekil 0.67: Ud çalan figür. Altı köşeli yıldız çini ve diğer parçalar. Minai. Konya
2. Kılıç Arslan Köşkü. Berlin İslam Sanatları Müzesi (Öney & Çobanlı, 2007)

Yıldız biçimli çiniler arasında, birbirine bitişik, küçük altıgen parçalar mozaik gibi ilginç kompozisyonlar oluşturmaktadır. Ortadaki yıldızda daima o pak beyaz zemin üzerine, çok renkli minai tekniği ile bir insan, hayvan veya fantastik yaratık figürü işlenmiş; çevresindeki mozaik parçalar ise açık veya koyu mavi sırlı zemin üzerine beyaz, kahve, ya da altın sarısı renklerle bitkisel örgü v.d. desenler yapılmıştır (Şekil 2-68). Bazı çiniler altın yıldızlıdır. (Öney & Çobanlı, 2007)



Şekil 0.68: Bağdaş kurarak oturan figür. Altı köşeli yıldız çini. Konya 2. Kılıç Arslan Köşkü. İstanbul Türk-Islam Eserleri Müzesi (Öney & Çobanlı, 2007).

Bunun yam-sıra, şeffaf turkuaz sır altında kimi desenler içeren ve kimi de desensiz, dikdörtgen ve haç biçiminde çini levhalar ile mozaik çini parçaları da oldukça boldur. Bağdaş kurup oturan, ayakta duran, elinde balık tutan insanlar, çeşitli kuşlar ve dört ayaklı hayvanlar şeffaf sır altına patlıcan moru, kobalt mavisi renklerle işlenmişlerdir (Şekil 2-69). (Öney & Çobanlı, 2007)



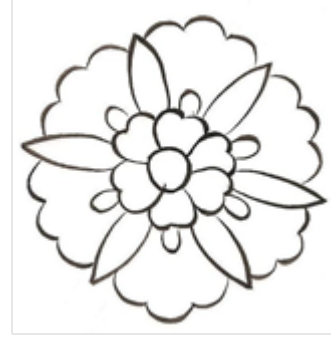
Şekil 0.69: İnsan figürlü, sıraltı tekniğinde çini parçası. Alanya iç Kale Saray buluntusu. Alanya Müzesi. (Öney & Çobanlı, 2007)

2.5.2 Çinilerde kullanılan motifler ve özellikleri

2.5.2.1 Bitkisel motifler



Şekil 0.70:Hatai Motifi(Yıldırım, 2007)



Şekil 0.71: Penç Motifi(Yıldırım, 2007)



Şekil 0.72: Lale Motifi(Yıldırım, 2007)



Şekil 0.73: Karanfil Motifi(Yıldırım, 2007)



Şekil 0.74: Bahar Dalı Motifi (Yıldırım, 2007)



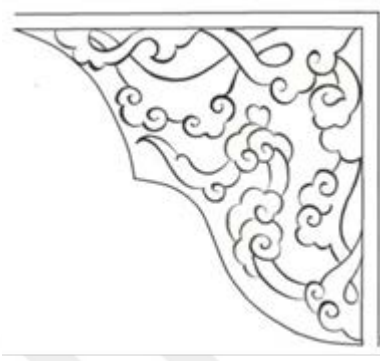
Şekil 0.75:Yaprak Motifi(Yıldırım, 2007)

2.5.3 Sembolik Motifler

Yığma Bulut; kıvrımlarının üst üste getirilip kümeleştirilmesi ile oluşur.

Stilize Bulut; gökyüzündeki bulut motiflerinden tamamıyla farklılaşarak üsluplaştırılıp oluşturulmuştur.

Ayırma Bulut; kollarının rumiye benzer şekilde ayrılmasıyla ayırma bulut meydana gelir (Bakır, 1999).



Şekil 0.76: Bulut Motifi (Yıldırım, 2007)



Şekil 0.77: Rumi Motifi (Yıldırım, 2007)



Şekil 0.78: Şemse görünüşü (Yıldırım, 2007)



Şekil 0.79: Şemse Motif (Yıldırım, 2007)

2.5.4 Diğer çini ve süsleme türleri

2.5.4.1 Babanakkaş üslubu

Fatih Sultan Mehmet İstanbul'u fethettikten sonra, İstanbul'un önemli bir şehir olabilmesi için çok hızlı faaliyetler başlatmıştır. Sarayda nakışhanenin kurulmasının yanında, himayesine hekimler, âlimler, fazıllar, şairler ile ilim ve edebiyat toplantıları yapmış, hattatlar, mücellit ve nakkaşlarla temaslarda bulunmuştur. Kurulan bu nakışhanenin baş üstadı Baba Nakkaş Mehmet Efendi'dir. Bu nakkaşhane, Güzel Sanatlar Akademisi gibi görev yapmıştır. Baba Nakkaş Mehmet Efendi önderliğinde çini tasarım ve süslemelerinde geliştirdiği bir üslupla adını almış Baba Nakkaş üslubu

olarak tanınmıştır (Şahin, 2015). Karakteristik etkisini sonraki süsleme üslup gruplarındada hissettiren Baba nakkaş üslubu mavi beyaz çini tekniğinin ilk grubu olarak belirtilmektedir. Bu üsluba ait en erken örnekler Fatih Sultan Mehmet dönemindedir. Sanat düzeyinin zirveye ulaştığı bu dönemde saray sanatçılarının önde gelen isimlerinden biride Babanakkaş tır. Kesintisiz kompozisyon alanlarının ince cetveller dışında beyaz alan bırakılmaksızın düzenlendiği süsleme anlayışı hâkimdir (Şahin, 2015). Desen oluşumunda genellikle hatayi üslubu motiflerle birlikte yer alan rumi motifler yoğun planlama gerektiren sistemleri ile dikkat çeker. Babanakkaş üslubunda motifler; kendi üstlerine dönen yaprak biçimleri ve üç boyutlu görüntü veren çizimleri ile farklı bir tarz sergiler. Babanakkaş çini süslemelerinde en belirgin özellik motiflerin yuvarlak hatlı ve bombeli oluşudur (Şahin, 2015).



Şekil 0.80: Babanakkaş üslubunda sırlanmış kandiller. Topkapı Sarayı (Şahin, 2015).

2.5.4.2 Saz üslubu

Sultan I. Selim Tebriz'i aldığıında, buradan İstanbul'a içlerinde 16 nakkaşın bulunduğu 38 usta getirmişti. Bu nakkaşlardan biri de Şahkulu'dur. Şahkulu İznik çiniciliğinde yepyeni bir üslup geliştirmiştir. Safevi eğitilmiş Şahkulu'nun üstün tasarım yeteneği kısa zamanda fark edilince 1914 yılında saray nakışhanesine

alınmıştır (Şahin, 2015). “Saz üslubu” adı verilen bu üslupta ilk defa kobalt mavisinin yanına firuze renk girmiştir. Şahkulu 1540’lı yıllardan sonra İran sanatında öğrendiği hançer biçimli testere dişli yapraklar, dolgun palmetler ve rozet motifleri kullanarak saz üslubu denen çok dekoratif bir üslubu Osmanlı sanatına kazandırmıştır. Ana motifleri kıvrık sivri uçlu hançer formundaki yapraklarla hatayı çeşitlemeleridir (Şahin, 2015). Kırık ve birbirini delerek geçen bol dilimli şekilleri ile Osmanlı süsleme sanatının son dönemlerine kadar bütün bezeme alanlarında uygulandığı görülmektedir.



Şekil 0.81: Saz üslubu (Şahin, 2015)

Saz üslûbunu yansıtan bu tabak üzerinde avını yakalamak üzere olan su kuşu betimlenmiş en güzel örneklerden biridir. Kuş, aralarında biri kırık, bir diğèrinin üzerinde ejderha gibi bir Çin bulutu olan çiçek dallarının da bulunduğu saz yapraklarından oluşan bir manzara içinde görülmektedir (Şahin, 2015).

2.5.4.3 Natüralist üslup

Natüralist üslup 16. yüzyılda Kanuni devrinde saraydaki nakışhaneni baş nakkaşı olan Karamemi tarafından ortaya çıkarıldığı bilinir. Karamemi Şahkulu'nun çırağıdır. Lale, sümbül, gül ve karanfilden esinlenerek “Dört çiçek” üslubunu geliştirmiştir (Şahin, 2015). Kendisinden önce çinilerde kullanılan tomurcuk çiçekleri toplayıp, bunları bir çimen demetinden çıkan çiçek açmış dallar olarak

yeniden düzenlemiştir. Çiçekler doğal boyutlarıyla çizilerek gerçekçiliğe önem vermiştir.



Şekil 0.82: Natüralist Üslup (Şahin, 2015)

2.5.4.4 Hatayi üslubu

Osmanlı tezyinatında en yaygın bezeme unsuru olup, çeşitli bitkilerin sap, yaprak ve çiçeklerinin üsluplaştırılmasıyla meydana gelmiştir. Ana vatanı Doğu Türkistan olup Anadolu'ya kadar ulaşmıştır, duruş ve ifade şekillerine göre; hatayi, penç gonca gül ve berk yaprak gibi isimlendirilir (Şahin, 2015).



Şekil 0.83: Hatayi üslubu (Şahin, 2015)

2.5.4.5 Haliç işi üslubu

16. yüzyıl başında İznik mavi-beyaz seramiklerinde “Helezoni Tuğrakeş” üslubu (Haliç işi) adı verilen yeni bir bezeme şekli ortaya çıkmıştır. “Helezoni Tuğrakeş” üslubu, spiral kıvrık dalların üstünde kullanılan küçük yaprak ve çiçek motiflerinden oluşmaktadır (Şahin, 2015).



Şekil 0.84: Haliç İşi (Şahin, 2015)

2.5.4.6 Mavi-beyaz grubu üslubu

İznik seramik üretiminin en kaliteli örnekleri beyaz hamurlu seramiklerde karşımıza çıkmaya başlamıştır. Bunlar mavi rengin hâkim olduğu, sır altı boyama tekniğinde bezemenin yapıldığı çinilerdir. Turkuazın Osmanlı çini bezemesinde görülmeye başlamasıyla beyaz hamurlu seramiklerde çok renkliliğe doğru ilk adımlar atılmıştır (Şahin, 2015).



Şekil 0.85: Mavi Beyaz Kandil (Şahin, 2015)



Şekil 0.86: Mavi-Beyaz Dekorlu Tabak (Şahin, 2015)

2.5.4.7 Şam işi üslubu

Mavi beyaz grupta iki renk, bezemede birlikte kullanılmaya başlamış bu grupta ise renkte çeşitlilik aratarak mavi, turkuaz, yeşil, manganez moru ve siyah bezemede belli başlı renkler olmuştur. Benzer çinilerin Şam'daki yapılarında bulunmasından dolayı orada üretildiği düşünülen ve Şam işi denilen bu grup narlı, enginarlı ve ağaçlı tabaklar olarak da adlandırılmaktadır (Şahin, 2015)



Şekil 0.87: Şam işi (Şahin, 2015)

2.5.4.8 Milet işi üslubu

Osmanlı seramikleri arasında erken Osmanlı olarak adlandırılan kırmızı hamurlu seramiklerdir. Seramiklerin iç yüzeyi ince beyazımsı krem renkli astarla tamamen kaplanmıştır. Sır genelde iç yüzeyde renksiz ince ve temizdir. Dış yüzeye renksiz veya yeşil renkli şeffaf sırlar uygulanmıştır (Şahin, 2015). Milet işi seramiklerin bezemesinde geometrik çiçek, rozet, yaprak, rumi, kırık dallar, yıldız, altıgen, helezon, balık, kuş gibi figürlü; dalga, kaya, inci dizisi gibi nesneli motifler kullanılmıştır.



Şekil 0.88: Milet işi İznik Fırın Kazı buluntuları (Şahin, 2015)

2.6 Alçı Stuko

Doğada alçı taşı olarak bulunan alçı öğütülerek toz haline getirilip, elde edilen toz halindeki alçı belli oranlarda su ile karıştırılarak akışkan beyaz hamur haline getirilir ve katılaşmadan istenilen şekil verilir. Ayrıca katılaştırma sürecini hızlandırmak veya yavaşlatmak, direnci dahada arttırmak için de bazı maddelerle birlikte kullanılmaktadır (Aybek, 2011). Alçı taş malzemenin az bulunduğu bölgelerde mimari süslemeyi oluşturan ana ve vazgeçilmez bir malzeme olmuştur. Kolay elde edilen ve hemen her bölgede doğal kaynakları bulunan bu malzemenin kolay işlenebilmesi, her türlü şekil çıkartmaya uygun oluşu, her türlü profile uygulanabilmesi vazgeçilmez oluşunun ilk akla gelen sebepleridir. Ayrıca, ucuz bir malzeme olması ve boyanıp renklendirilmeye de imkân tanınması dolayısıyla, yapıların hemen her yerinde ve farklı amaçlarla çağlar boyu kullanılmıştır (Karaçağ, 2002). Alçının, Eski Mısır ve Mezopotamya’da mimaride yapı ve süsleme malzemesi olarak kullanıldığı bilinmektedir. Mezopotamya’dan Suriye ve İran’ın doğusuna geçen alçı süsleme, bu bölge saraylarında da görülür (Aybek, 2011). Alçı özellikle erken İslam Sanatı mimarisinde çok önemli bir süs unsurudur. 9. yüzyılda Bağdat’ın kuzeyinde Türk askerleri için kurulan Samarra şehrinde gelişen alçı üslubu, etkilerini geniş bir alanda yüzyıllar boyu sürdürür (Karaçağ, 2002). Samarra’da kazılar sonucu ortaya çıkan alçı süslemeler, Herzfeld tarafından I. II. ve III. stiller olmak üzere üç grupta değerlendirilmiştir. Aynı alçı süslemelerin, somuttan soyuta giden bir gelişim

çizgisi gösterdiği dikkate alınarak, farklı bir sıralamayla A (III), B (II), C (I) üslupları şeklinde ifade edildiği görülmektedir (Yetkin, 1970)

A Üslubu (III. Stil); Emevi alçılarında da görülen doğrudan Sasani geleneğinin uzantısıdır. Maşatta ve Kubbetü's Sahra gibi Emevi yapılarında karşılaşılan asma yaprakları, baskın motif olarak gözlenir. Asma yapraklarının üzeri fazla derin olmayan küçük yivlerle hareketlendirilmiştir (Aybek, 2011).

B Üslubu (II. Stil); çoğu zaman süzgeç gibi delikli yaprakların meydana getirdiği, çoğu kez geometrik kafesler içinde yer alan, merkezi bitkisel kompozisyonların ve stilize helezonik şekillerin zengin gelişimi söz konusudur. Bu üslupta her bitkisel öge kendi içinde bağımsızdır. Tasarım tüm yüzeye egemendir ve tek motiflerin etrafına derin yivler açılarak motiflere yüksek kabartma havası verilmiştir. Soyut biçimler içinde konturlar basitleştirilmiştir (Öney, 1992).

C Üslubu (I. Stil); Samarra alçı süslemeleri içinde en ilginç olanıdır. Bu üslubun en karakteristik özelliklerinden biri kalıplama tekniğidir. Bu teknikte, stilize tam ve yarım palmetlerin helezonların, düğme gibi noktaların işlendiği Avrasya hayvan stilinden esinlenen örneklerdir. Motifler yan yana getirilerek süsleme yapılmıştır. Ahşap kalıplar kullanmak üzere desen zemine uygulanmıştır. Böylece büyük alanların süratle süslenmesi mümkün olmaktadır. Mısır'da Tolunoğlu Camisi'nde (9. yüzyıl) görülen alçı örnekleri bu gruba girer (Ödekan, 1997).

2.6.1 Alçı stuko süsleme teknikleri

Kalıplama Tekniği: Bu tekniğin kökeni 9. yüzyıl Samarra C üslubu (I. stil) alçılarına uzanmaktadır. Fakat asıl gelişmesini Anadolu'da gerçekleştirmiştir (Eskici, 2006).

Kalıplama tekniğinde kullanılmak istenen yere uygun bir biçimde, (bu profil ya da düz yüzeyli bir bordür olabileceği gibi, bir mukarnas parçasıda olabilir) hazırlanan ahşap kalıbın yüzeyine, aktarılmak istenen süsleme oyulduktan sonra sıvı haldeki alçı, bu kalıbın içine dökülerek şekillendirilir. Katılaştıktan sonra kalıptan çıkarılan parça istenilen yüzeye harç yardımıyla yapıştırılır (Ocak, 2006).



Şekil 0.89: Alçı mukarnas örneği (Aybek, 2011)

Anadolu Selçuklu Dönemi'ne ait Kubadabad Sarayı'nda, Konya Alaaddin ve Felakabad köşklerinde (13. yüzyıl) ele geçen buluntularda alçıdan kalıplama tekniğiyle hafif kabartmalı çeşitli insan ve hayvan figürleri işlenmiştir (Aybek, 2011).

Kazıma Tekniği: Bu teknikte süslemeler, alçı yüzeye aktarılan motiflerin, alçı harcı sertleştikten sonra, kesici aletlerle oyulması yoluyla elde edilir. Bezenecek yüzeye alçı, tabakalar halinde sıvanır ve tamamen kurumadan üzerine işlenecek desenler çizilir. Desenlerin dışında kalan bölümlerin genellikle kalem adı verilen aletlerle kazınması ile süsleme elde edilir. İmalat işleminin böyle yapıldığı, yarım kalmış bazı örneklerden de anlaşılmaktadır (Karaçağ, 2002). Emevi Dönemi'nde inşa edilen Hırbet-el Mefcer Sarayı'nın (8. yüzyıl) divan odasında bulunan alçı parçaların kazıma tekniğinde yapılmış olduğu bilinmektedir

Ajur Tekniği: İran'da 12. yüzyıl mihraplarında yoğun olarak görülen teknik, kazımadan farklı bir yolla yapılmaktadır. Alçı, yüzeye kat kat konduktan sonra üzerine desenler oyulur, süslemede istenilen yükseklik elde edilinceye kadar, oyma işlemine devam edilir. Böylece çok yüksek kabartma ve zeminden tamamen ayrılabilen desenlerin işlenmesine imkân sağlanmaktadır (Alp, 1995). Bu teknik, İran'da 11. ve 12. yüzyıllarda Buzan İmamzade Karar mihraplarında kullanılmıştır (Aybek, 2011).

Malakari Tekniği: Alçının kalemişi ile birlikte kullanılmasıyla meydana gelir. Bu teknikte duvar yüzeyine sıva tabakası üzerine, süslemenin yapılacağı kısma çiviler tutturulur (Alp, 1995). Çivilerin üzerine, alçı hamuru tabakalar halinde sürülür.

Hamur donmadan mala veya bir alet yardımı ile şekillendirilir. Süsleme mala ile yapıldığından dolayı bu adı alır. Daha sonra mala ile şekillendirilen bölüm, kalemişi boyalar yardımı ile boyanır.



Şekil 0.90: Alçı duvar kaplaması örneği (Aybek, 2011)

Beylikler Devri yapılarından Ahlat Boğatay Aka-Şirin Hatun Türbesi (13. yüzyıl) ve Konya Beyhekim Mescidi'nin içlerinde malakari tekniğinde yapılan süslemelere rastlanmaktadır (Karaçağ, 2002).

2.7 Kalemişi

2.7.1 Klâsik üslûpta uygulanan kalem işleri ve teknikleri

Teknik açıdan bakıldığında kalem işi tezyinatı Türk Sanatında çeşitli çeşitli özellikler göstermekte ve uygulandığı malzemeye göre 7 ana başlık altında toplanmaktadır.

2.7.1.1 Sıva üstü kalem işi ve tekniği

Osmanlı dini eserlerinde ve sivil mimar eserlerinde çok geniş uygulama alanı olan bir tekniktir Kuru sıva üzerine uygulanan teknik fresk tekniğinden farklıdır. Sıva üstüne yapılan kalem işleri, çoğu zaman çini süslemelerini tamamlayıcı niteliğe taşımıştır. Osmanlılarda kubbe mimarisinin gelişmesiyle özellikle duvarların üst kısımlarında, tavanlarda ve kubbe içlerinde ağırlık kazanmıştır (Demiriz, 1989).



Şekil 0.91: Kalemîşi örneği (Hatipoğlu, 2007)

Sıva üstü kalem işleri, iki farklı teknikle uygulanmıştır:

1. Kuru sıva yüzeyine sürülen kireç badana üzerine toprak, bitkisel veya metal oksit toz boya'nın yapıştırıcı özelliği olan (arap zamkı, yumurta akı ve son yüzyıl da tutkal ismi altında üretilen yapıştırıcılar) malzemelerin kullanılması ile uygulanan tekniklerden biridir (Hatipoğlu, 2007).

2. XIX. yüzyılın başlarında keşfedilen sünî (yağlı) boya'nın kullanılmasıyla uygulanmaya başlanmıştır. Horasan veya çimento harçlı sıva üzerine, alçı sıva ile birlikte mâcun çekilerek düzgün zemin hazırlanarak kalem işi bezemeler suni yağlı boya kullanılarak uygulanır (Hatipoğlu, 2007). Sıva üstü kalem işlerinde uygulanacak olan zemin çok önemlidir. Klasik olarak uygulanacak olan zemin şu şekilde hazırlanır; yapılacak olan zeminin kaba sıvası yapıldıktan sonra yüzeyin düzleştirilmesi için kireç, ince kum ve mermer tozlarından hazırlanan kıtıklı kireç sıvası ile hazırlanır (Hatipoğlu, 2007). Kıtıklı kireç sıvası kaba sıvanın üzerine uygulandıktan sonra mala perdahı yapılarak düzeltilir. Düzeltilen yüzeyin üzerine banada sürülerek desenin yapılacağı yüzey hazır hale getirilir. Hazırlanan desen silkelenilerek renklendirilir ve tahrir çekilerek yapılır. Sıva üstü yapılacak kalem işlerinde malzemelerin kalitesi, yapılan mimari eserin dayanıklılığı ve bakımlarının yapılmasına göre uzun seneler ya da yüzyıllarca dayanacak şekilde kalıcı olabilir. Bezeme bu teknikle, kuru sıva ile yapılan yüzeye işlendiğinden, malzemeye derinlemesine nüfus etmez. Örtü sisteminin bakımsızlığı, nem gibi nedenlerden dolayı sıvanın dökülmesi ile birlikte bezemenin de sıva ile birlikte dökülmesine neden olur. Bu durum, sıva üstü kalem işlerinin uzun süre dayanmaması ve ömrünü azaltan sebeplerdendir.

2.7.1.2 Taş üstü kalem işi ve tekniği

Taş üstü kalem işi tekniğinde bezeme, taşın üzerine işlenmiş ya da ya da taşa işlenmiş olan rozet şekillerine boyama ile yapılan tekniktir. Bu teknik Sıva üstü kalem işine benzer olup daha fazla özen ve uzun zaman isteyen tekniktir (Hatipoğlu, 2007). Bu teknikte en eski örneklerden verecek olursak XIII. Yüzyıla ait Anadolu Selçukluları döneminde Kızılören Han'ın mescidinde bulunan taştan yapılan mihrabın nişinde bulunan kırmızı renkli bezemeleri örnek olarak görülebilir (Öney, 1992). Anadolu Selçuklu zamanında mimarilerin esas malzemesi taştır. Bu nedenden dolayı Şelçuklu mimarisinde kalem işi yapılan bezemeler özellikle tonoz, mihrap, ayak ve duvarlar temizlenmiş taş yüzeyler üzerine farklı renklerde kullanılan boyalarla geometrik ve bitkisel motifler kullanılarak uygulandığı görülür (Barışta, 2003). Osmanlı zamanının mimarisinde taş işçiliğine daha fazla önem verilsede az da olsa kalem işi örnekleri de bulunmaktadır (Barışta, 2003).



Şekil 0.92: Kalem işi bezemesi (Hatipoğlu, 2007)

Camilerin girişlerine yapılan rozetler ve taş mihraplarına genelde altın yıldız ya da mercan kırmızı rengi ile bezenmiştir. Taş üstü tekniğinde yapılan kalem işi bezemeler, sıva üstü tekniğinde yapılan bezemelerden daha kalıcıdır (Hatipoğlu, 2007).

2.7.1.3 Mermer üstü kalem işi ve tekniği

Bu teknikte yapılan desenler başka bir ara madde kullanılmadan boya ya da varak altınla mermer üzerine direkt olarak uygulanır. Mermer üzerine kullanılan boya malzemeleri tutkallı ya da yağlı boya türündendir. Yapılan boya işlerine yansıyan mermerin parlaklığı ile çok canlı bir görünüm kazandırmaktadır. Bu teknikte özellikle altın varak bolca kullanılmıştır (Hatipoğlu, 2007).



Şekil 0.93: Mermer üstü kalem işi örneği (Hatipoğlu, 2007)

Osmanlı mimarisinin klasik döneminde genellikle mermer kullanılmıştır. Özellikle mermerden yapılan mihraplar, minberler ve kitabeler olduğu görülmektedir. Osmanlı mimarisinin daha geç dönemlerinde, rokoko, barok çeşme ve sebillerde mermere işlenmiş kabartmalar özellikle varak altın ve boya ile bezenmiştir (Hatipoğlu, 2007).

2.7.1.4 Ahşap üstü kalem işi ve tekniği

Osmanlı döneminde sıva üstü kalem işi tekniğinden sonra en çok kullanılan diğer bir tekniktir. Bu teknikte kullanılan desenlerin daha hassas bir incelikte ve çalışma yöntemi sıva işi tekniğine göre daha zor ve ustalık isteyen bir uygulama tekniğidir (Hatipoğlu, 2007).



Şekil 0.94: Ahşap üstü kalem işi bezemesi (Hatipoğlu, 2007)

Selçuklu döneminde konsol, sütun başlığı ve kiriş gibi mimari yapıtların bezenmesinde bulunan bu teknik Osmanlı döneminde ileri seviyede gelişme göstermiştir (Türkoğlu, 1993). Bu teknikle yapılan işlerde özellikle göze çok yakın mesafede olmasından dolayı işçilik ve desenlerin müzehhep bir eser kadar incelikte yapıldığı gözükmektedir. Ahşap üstü kalem tekniği ile yapılan işler, sıva üstü kalem işlerine göre daha fazla uzun ömüre sahiptir. Bu tekniğin nedeni ise dış etkenlerden daha iyi korunan zeminlerde uygulandığından dolayı daha uzun ömüre sahiptir.

Bunun örneklerini dört-beş asır geçtiği halde günümüze kadar restore edilmeden gelmiştir. Bu teknikte ahşap yüzeylerin üstündeki boyaların dökülmesi durumunda bile, ağacın içine işlenen bezemelerin izleri kaybolmadığından dolayı bu izler restorasyon için ayrıca bir öneme sahip ipuçları oluşturmaktadır (Demiriz, Mimar Sinan, 1997). Bu teknikte ahşabın uzun süre dayanıklılığını artırmak ve düz bir zemin elde etmek için kaynamış bezir yağı (Osmanlı beziri), üstübeç ve bir miktarda mürdesenk ile elde edilen macun, terebentin ya da nefit yağı katılarak seyreltilerek ahşabın üzerine uygulanır, düz bir zemin elde edilir (Nemlioğlu, 1995). Ahşap işinde zemin rengini verilmek için sülyen astar çekilir. Kâğıt üzerine çizilmiş ve iğdelenmiş desen uygulanarak zemine geçirilir. Kâğıt üzerine çizilmiş olan desen, tezhip tekniği ile arap zamkı karıştırılarak toprak boyalar ve altınla ahşap üzerine işlenir (Hatipoğlu, 2007).

2.7.1.5 Lâke

Lâke kelimesi Hintçe'den gelmektedir. Hintçe'de Lâke kelimesi lâkâ veya gomalak olarak da bilinir. Türkçe'de Lâke kelimesi lak, Arapça ise Lük, Farsça'da da lâk ya da lûkâ olarak da bilinir (Hatipoğlu, 2007). Lâke özellikle, daha çok cilalı boya maddeleri için kullanılsa da, Çin ve Hindistanda bu iş için yetiştirilen ağaçtan elde edilen saf ağaç sakızından ile birlikte kurutulmuş toz ile birlikte hazırlanan bu malzeme ve parlak bir tabaka oluşturan bir tür vernik hava ile temas ettiğinde kararır ve sertleşir. Lake ilk olarak Çin'de uygulanmıştır. XIII. Yüzyıldan itibaren İslam sanatında uygulanmaya başlamıştır. Uzakdoğu'ya ait bir sanat olsa da Osmanlı sanatkârları bu alanda da lake sanatında ileri gitmişlerdir. Türk Sanatının birçok alanında da Lâke tekniği kullanılmıştır. Lâke tekniği Türk Sanatında özellikle çekmece, sandık tavan gibi ahşap eserlerin bezemelerinde kullanılmıştır. Uygulanan Lâke tekniği lakin yüzeye iki farklı şekilde yöntem izlenmiştir (Hatipoğlu, 2007).

1) **Akıtma Tekniği:** Lâke tekniğinin ilk yöntemi olan Akıtma tekniğinde Rügâni cilt işleminin ekserisi akıtma tekniği uygulanarak yapılmıştır. Hazırlanan Cilt düz bir satıh üzerine konulduktan sonra Yeterli miktarda Lâk kapakların üzerine dökülür. Kalın yassı bir samur fırçası ile yüzeye yayılarak pürüzsüz yüzey elde edilir.

2) **Fırça ile lâklama yöntemi:** İkinci bir teknik olan Lâklama ise bir kap içine konulan Lâk geniş yüzeylerin üzerine fırça yardımı ile uygulanan bir teknik yöntemidir. Hazırlanan Lâk uygulanacak yüzey üzerine ince tabakalar halinde 3 ile

18 defaya kadar sürülerek uygulanır ve bu her tabakanın kurumması beklenerek diğer tabakalar tek tek sürülür. Uygulanan Lâk hava ile temas ettiğinde tam sertlik kazanır. Lâk uygulanmış ahşap üstü bezemeler bu yöntemle kalıcı hale daha çok gelmektedir (Hatipoğlu, 2007)

2.7.1.6 Edirnekârî

XIV - XIX. Arası yüzyılda Edirne’de üretilen ve Edirne’ye özgü bir üslup ile üretilen bezemelere Edirnekârî-Edirne işi denir. Edirne’li sanatçılara özgü ile özellik kazanan bu teknik daha sonra İstanbul, Bursa, Diyarbakır ve Erzurum olmak üzere Anadolu’da yaygın olarak bu teknik kullanılmaya başlamıştır. Edirnekârî tekniği ile yapılan bu bezemeler genellikle evlerin ve konakların tavan kısımlarında, dolap kapaklarında, çekmeceler, lambalıklar, sandıklar gibi eşyalarda uygulanmıştır (Hatipoğlu, 2007). Edirnekârî tekniği bir yüzeyi boyama ve renklendirme sanatıdır. Bu teknikte en ince ayrıntısına kadar naturalist çiçek motifleri ile oluşturulan desenler işlenmiştir. Edirnekârî tekniği ile yapılan çalışmalar alçı ile hafif kabartma tekniği ile rölyef olarak çalışılmış, altın varaklar ile üstü kaplanmıştır (Hatipoğlu, 2007). XVIII. yüzyıldan sonra Avrupa uygulanan sanatın etkisi ile rokoko üslubuna hâkim, naturalist bitkisel motifler ağırlıklı ölçüde geniş yer bulmuştur (Hatipoğlu, 2007).

2.7.1.7 Bez üstü kalem işi ve tekniği

Bez üstü kalem tekniği işi, ahşap tavan üzerine serilen keten bezinin gerilerek bir tuval teşkil etmesi ile yapılan bezemelere denir. Zaman içerisinde ahşabın çatlamasıyla birlikte birbirinden ayrılması ile boyaları döküldüğünden dolayı ahşap üzerine gerilen keten bezi yapılan bezemeler daha kalıcı olmasından dolayı bu teknik önem kazanmıştır (Hatipoğlu, 2007). Genel olarak Hint keteninden yapılmış olan tuval bezi ahşap malzemenin üzerine gerilir. Hint ketenin üzerine sıcak bezir sürülerek kuruyan bezirin üstüne tutkal ve üstübeç karışımı astar uygulanır. Uygulanan zemine hazır hale geldiğinde desen silkelenerek işlenir. Bu uygulama da ezilmiş toprak boya, haşhaş yağı ve altın kullanılır. Köşk, saray ve kasırlarda Ampir, Barok ve Rokoko tarzında yapılan tavanlarda çok sık görülür (Hatipoğlu, 2007). Bez üstü kalem işi tekniğinde çuval tarzı dokumanın üzerine boyalı balmumu sürülerek zeminin hazırlanması muşamba denir. Muşamba kelimesinin asıl anlamı ise muşamma olmakla bu mumlanmış anlamına gelir (Hatipoğlu, 2007).

2.7.1.8 Deri üstü kalem işi ve tekniği

Deri üstü kalem işi tekniğinde ahşap tava üzerine, Hint keteni yerine deri tuval gibi yüzeye gerilerek düzgün bir yüzey elde edildikten sonra yapılan bezeme isine denir. XVI. yüzyılda kubbe ve mahfil tavanlarda görülen deri işi kalem işlerine en iyi örneklerdendir (Hatipoğlu, 2007). Bu kalem işinde ceylan ve keçi derileri kullanılarak ahşap üzerine kalem işi uygulanır (Hatipoğlu, 2007). Kullanılan deri malzemesinin pahalı ve zahmetli olduğundan günümüzde örnekleri azdır. Günümüzde bu teknik çok az kullanılmaktadır (Hatipoğlu, 2007).

2.7.1.9 Malakâri tekniği

Malakâri tekniğinde duvar ve tavanlarda, alçı ile alçak kabartmalar tezyînâta, küçük el aletleri kullanıldığından Malakâri tekniği denilmektedir. Malakâri kelimesi mala işi anlamında kullanılır. Bu teknik alçı kabartma ile birlikte kalem işi tekniğinin aynı anda kullanılmasında oluşan bezemelerdir (Hatipoğlu, 2007). Malakâri tekniği motifleri XVI. Ve XVII yüzyıllarda çok sık bir şekilde kullanılmıştır. Bu tekniğin örneklerine XVIII. yüzyılda rastlamak da mümkündür. Alçı süsleme ve kalıp yöntemi (kartonpiyer) XIX. Yüzyılda yapılmıştır. Malakârî tekniğinde, malakârînin türüne göre 2mm'den, 2 cm'e kadar değişen ölçülerde iç sıva üzerine alçı uygulanır. Uygulanan alçının kurummasını beklemeyen sistireyle alçının yüzeyi perdahlanır. Perdahlanan alçı yüzeyi özel olarak üretilen bıcaqlarla motiflerin kenarları, eğimleri ve zemin düşürülerek model ya da desen çıkarılır. Yapılan bu işlemde motifler kabarık kaldıktan sonra zemini çeşitli renklerde boyanır. Bu malakârî sâde malakârî olarak adlandırılır (Hatipoğlu, 2007).



Şekil 0.95: Malakari bezemesi (Hatipoğlu, 2007)

Taş işçiliğinde olduğu gibi bu motiflerdeki detayların kesilip oyulmasına müzeyyen malakârî olarak isimlendirilebilir. Bu teknikte motif kenarları zemine sıfırdan başlayıp motifin detayları işlendiğinde bu tekniğe Rölyef malakârî denilir. Malakârî

teknğinde en çok kullanılan renklerin başında aşı ve mercan kırmızısı, kobalt mavisi, turkuvaz ve yeşil renkleridir. XVI. Yüzyılda kubbe ve tavanlarda çok kullanılan bu teknik uzaktan bakıldığında kalemkari görünümünde malakârî bezemelerdir (Kuban, 2008).

2.8 Vitray

Vitray uygulamalı sanatlardan olup kelime anlamı olarak cam resmi anlamına gelmektedir. 13. yüzyılda kiliselerde, mimari öge olarak vitray çalışılmıştır. Osmanlı döneminde alçılı olarak mimaride uygulanmıştır. Resim ve el mahareti isteyen bu sanat, günümüz mimarisinde dekoratif eleman olarak uygulanmaktadır. Malzeme olarak cam ve camın yanında bağlayıcı olarakda alçı, beton, kurşun, bakır gibi malzemeler kullanılmıştır. Bu uygulama da kullanılan malzemenin cinsine göre isim almaktadır, örneğin kurşunlu vitray, beton vitray gibi (Tuncer, 2001).

2.8.1 Vitrayın çeşitleri

2.8.1.1 Kurşunlu vitray

Kurşunlu Vitray camların kurşundan yapılan profile tutturularak istenildiği gibi yana yana getirilmesine denir (Kılıç, 2011). Türk Sanatında kurşunlu vitray Osmanlı'nın son dönemlerinde batılı ustalarla uygulanmıştır. Mazhar Resmor, Cumhuriyet döneminde kurşunlu vitrayın tanınmasında çok büyük rol almıştır (Maral, 1971). Desen hazırlanması kurşunlu vitrayın ilk basamağıdır. Desenin bölmelerini meydana getiren çubukların kalınlıkları göz önünde bulundurularak çizilir ve camların ebatlarına göre kartondan kalıplar hazırlanılarak kesilir. Renkli vitray camları kalıp kartonun üzerine yerleştirilerek elmas yardımı ile istenildiği gibi kesilir. Bu kesilen camların kenarları ise rodajlama yöntemi kullanılarak düzeltilir. Camlar kesildikten sonra kurşunların arasına yerleştirildikten sonra lehim yapılarak tutturulur. Yapılan bu lehim işlemi her iki yüze uygulanarak kurşun aralarına İngiliz beziri ile birlikte üstübeç karışımından elde edilen macun bir fırça vasıtası ile sürülür. Kurşun ile cam arası doldurularak kalan fazla macunlar talaş ile birlikte üstübeç kullanılarak temizlenir (Kılıç, 2011).



Şekil 0.96:Kurşunlu Vitray (Kılıç, 2011)

2.8.1.2 Tiffany vitray (bakır folyo vitray)

Uygulama tekniği kurşunlu vitray ile benzerdir. Bu teknikte kurşunlu vitraya göre aralarındaki boşluklar daha az olduğunda ve çok daha fazla zarif görüntüye sahiptir. Bakır Folyo Vitray tekniğinde kartonlardan kalıp çıkarılarak camlar kesilir ve rodajlanır. Devamında ise camların kenarlarının bakır folyo ile kapatılması işlemidir. Uygulanacak vitrayın cam kalınlığına göre çevrilecek olan bakır folyo sarılır. Bu işlemde her iki yüze eşit gelecek şekilde aynı olmasına dikkat edilir. Folyonun cama yapışması için sert bir madde ile ezilerek iyice yapışması sağlanır. Folyolama işlemi biten camlar hazırlanmış olan nesnenin üzerine yerleştirilir ve çivilerle sabitlenerek camların kayması engellenir (Kılıç, 2011). Sabitlenmesi yapılan camların havya ve folyolar üzerine lehim eritilmesi ile camlar birleştirilir. Eritilen lehimler lehim temizleme maddesi olmadığından, bakırların üzerine lehim pastası sürülür. Bu işlem vitrayın iki tarafı içinde uygulanır. Lehimleme işleminden sonra benzin ve hızar tozu ile peşinden deterjan ve su ile temizleme işlemi yapılır (Tuncer, 2001).



Şekil 0.97: Bakır Folyo Vitray (Kılıç, 2011)

2.8.1.3 Mozaik yapıştırma vitray

Cam üretiminde teknolojinin gelişmesi ile birlikte büyük tabakalar halinde üretilmesi ile yeni bir teknik doğmuştur. Bu doğan teknik ile bağlayıcı (alçı, kurşun beton v. s.) kullanılmasına gerek duyulmadan kesilen parçaların taşıyıcı cam üzerine renksiz bir yapıştırıcı ile sabitlenerek yapılır. Her hangi bir bağlayıcı maddeye gerek kalmadan uygulanan en pratik tekniktir. Camların boyutlarına göre kartondan hazırlanan kalıplara göre camların kesilme işlemi yapılır ve aralarında boşluk bırakılmadan yanyana oturtulur. Kesilen bu cam paraları renksiz bir yapıştırıcı vasıtası ile taşıyıcı olan cam üzerine yapıştırılır. Taşıyıcı camın kalınlığı pencerenin boyutuna göre orantılıdır. Yani pencere ölçüleri ne kadar büyür ise taşıyıcı cam kalınlığı o kadar kalınlaşır. Kesilen parça camların boyutları çok küçük boyutlarda uygulanır ise mozaik görüntü oluşturmasından yapıştırma mozaik vitray da denilebilir. Renkli camlar mozaik tekniğinde yatay ve dikey olarak cam kesici ile çizildikten sonra zigzag yardımı ile küçük parçalar birbirlerinden ayrılır. Desen bire bir ölçüde hazırlanarak üzerine düz bir cam yerleştirilir. Burda desenin üzerine daha önce hazırlanmış çok küçük cam parçaları yerleştirilir. Yerine göre renksiz yapıştırıcı ya da selülozik vernik kullanılır. Daha sonrasında macun ile camlar arasında kalan boşluklar doldurulur (Kılıç, 2011).



Şekil 0.98: Cam Mozaik Vitray (Kılıç, 2011)

2.8.1.4 Boyama vitray

Boyama sanatı ile yapılan vitray sanatında hem cam hem de aynaya uygulama yapmak mümkün olmaktadır. Eğer cam üzerinde çalışılacak ise çalışma yapılacak cam kumlama işlemine tabi tutulur. Bu sanatta hazır boyalar kullanılabileceği gibi kendimizin de boyalar hazırlayarak camları boyamamız mümkün. Her ne şekilde yapılsa da boyama ile yapılan vitrayların ömürleri uzun olmamaktadır. Vitray

camlarının pahalı olması ve kullanılan malzemelerin uygunluğu ve tekniğinin basit olması nedeni ile daha çok amatör sanatçılar tarafından tercih edilir (Kılıç, 2011).



Şekil 0.99: Boyama Vitray (Kılıç, 2011)

2.8.1.5 Füzyon vitray

Füzyon, kaynaştırma ve birleştirme anlamında kullanılan bir terimdir. Füzyon tekniğinde camların eritilerek birleştirme yöntemine denir. Son dönemlerde sanatçıların vitray ve camlar da tercih ettiği, çalışma alanının daha çok bulunduğu ve estetik katan bir çalışma tekniğidir. Bu teknik daha çok günlük olarak kullanılan eşyalarda dekoratif olarak kullanılabilirdiğinde cazip yönü ön planda olmaktadır (Kılıç, 2011). Füzyon tekniğinde üretimin yapılabilmesi için özel füzyon fırını ile fırınlanmaya dayanıklı cam ve kalıplar gerekli duyulmaktadır. Tasarımı yapılan iş camlar kesilerek kalıplar üzerine yerleştirilir, şekillendirilir ve fırınlanır. Bu fırınlama 800-1200 °C'de eritilerek kaynaklanır ve belirli ısılarda soğutularak hazır hale gelmesi sağlanır (Kılıç, 2011).



Şekil 0.100:Füzyon Vitray (Kılıç, 2011)

2.8.2 Cam üstü teknikler

2.8.2.1 Matlaştırma(kumlama) tekniği

Kumlama tekniği camın yüzeyine basınçlı hava yardımı ile kum püskürtülmesi sureti ile yüzeyin pürüzlenmesi için yapılan çalışmadır. Bu yöntemde camın renkli ya da renksiz olmasına imkân vermektedir. Eğer yüzeye desen çalışması yapılacaksa bir kağıda 1/1 oranında çizimi yapılır. Kumlamanın yapılacak olan yüzeyi bant ile kaplanılır. Kâğıda çizilen desen bant üzerine çizilerek ışıklı bir masada desen bantın üzerine işlenir. Çizim işleri günümüz teknolojisinde bilgisayar ortamında çizim ve kesim işlemleri yapılır. Matlaştırılmak istenilen kısımlar kesilerek çıkarılır. Kesim ve boşaltım işlemi yapıldıktan sonra cama basınçlı hava yardımı ile kum püskürtülerek cam kumlanılır ve bantlar çıkarılır. Bu sayede açıkta kalan kısımlar kumun etkisinden dolayı pürüzlenir ve mat rengini alır. Bant ile kaplanılan kısımlar bu işlemde etkilenmediği için çıkartıldığında önceki halini korumuş olur (Kılıç, 2011).



Şekil 0.101:Kumlama Tekniği (Kılıç, 2011)

2.8.2.2 Derin oyma tekniği

Derin oyma tekniği kumlama tekniğinin daha derin bir aşaması olmaktadır. Bu teknikte cam kalınlığının en az 8 mm olması gerekmektedir. Bantlama işi ise 3-4 kat daha fazla yapılması gerekmektedir. Kesme işlemi yapılmadan önce desen bant üzerine işlenmelidir. Eğer bilgisayar sisteminde yapılacak ise bantlama işi kesildikten sonra yapılmalıdır (Kılıç, 2011). Kesim işleminden sonra istenilen yerler boşaltılarak kumlama yöntemi ile daha güçlü bir şekilde derin oyma yapılır. Yapılan bu işlemde camın içerisine ışık verilerek oyulan bu yerlerin daha belirgin ve etkili bir görüntü vermesi sağlanır.



Şekil 0.102: Derin Oyma Tekniği (Kılıç, 2011)

2.8.2.3 Koparma tekniği

Koparma tekniği, doku değişikliği yapılmak istenen cam üzerinde uygulanır. Kumlama tekniğindeki aşamalar yapıldıktan sonra çıkartılacak alanlar bantlar kesildikten sonra belirlenir. Bu uygulamayı yaparken çıkarılacak olan alanın kenarlarında pay bırakılması gereklidir. Bunun sebebi, kumlanmadan bırakılan bu koparma işleminde desenin dışına taşmaması açısından önemlidir. Işlemin yapılacağı cam su terazisi ile düz bir zeminde dengelenir ve kumlanan cam fırça ya da basınçlı hava ile temizlenir. Daha sonra boncuk tutkal üretilir. Tutkal hazırlanması i ie konulan iki bakır kap kullanılarak yapılır. Bakır kap kullanılması, dış da kalan kaba su ve ite kalan kaba tutkal ve su konularak eritir. Tutkalı daha once suda bekleterek de yumuşatılması sağlamak mümkün. Yumuşatılan tutkal eritilerek bir lastik pompa yardımı ile ya da fırça ile koparılmak istenilen cam üzerine sürülür. Camın zerine sürülen bu tutkal (60°-100°) belirli bir ısıda beklenilir ve sertleşmesi sağlanır. Kumlanmış yüzeye sürülen bu tutkal yüzeyi sıkı Şekilde kavrayacağından bzşp camı koparacaktır. Bu kopmalarda küçük cam parçaları değişik bir doku oluşturacaktır (Kılıç, 2011).



Şekil 0.103: Koparma Tekniği (Kılıç, 2011)

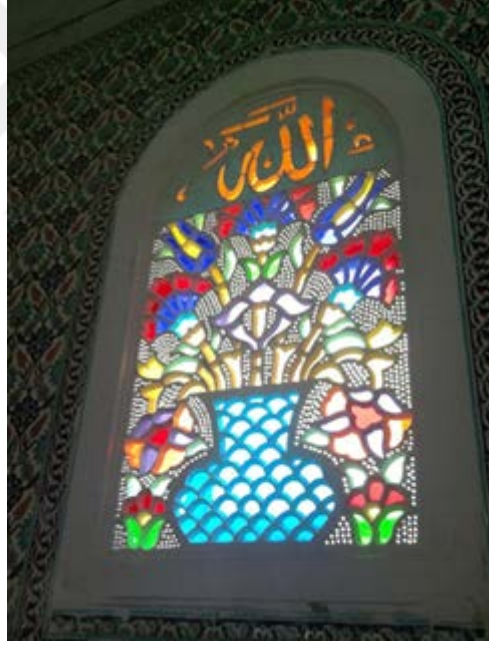
2.8.2.4 Asitleme tekniği

Asitleme tekniğinde yapılacak olan işlemlerde cama sadece hidrofrk asit ya da flrr asit kullanılarak işlem yapılır. Bunun nedeni diğer asitler cam yüzeye bir etkisi olmamasından kaynaklanır. Kullanılan bu asitlerde cam üzerinde iki Şekilde etki bırakılır. Bunlardan birincisinde camın üzerine asit uygulaması ile camı eritmesi ile

oyar. Diğeri ise yapılan desen flüorür buharına tutulur. Hidrojen-flüorür buharına tutulan camın üzerindeki desende açık kalan kısımlarında donuklaşma meydana gelir ve desen donuk şekilde cama geçer. Bu uygulamada hidroflüorik aside batırılır ise camın açıkta olan kısımlarında oyuklar meydana gelir. Bu oyuklarda meydana gelen şekiller ise parlak bir görünüm verir (Kılıç, 2011) Bu uygulamada bant kullanıldıysa temizleme işlemi sığağa tutularak yapılır. Bu yöntemde, ayna üzerinde daha mükemmel sonuç almaya yarar (Kılıç, 2011).

2.8.2.5 Alçı vitray (revzen) tekniği

Alçının camları bağlama elemanı olarak kullanıldığı teknikde özellikle sivil ve dini mimaride kullanılmıştır. İslami mimarinin alanlarında camii, medrese, köşk, saraylar ve türbe gibi benzeri yerlerin süslemelerinde alçı vitray tekniği ile Osmanlı zamanında yapılan çok güzel eserleri meydana çıkardığı bilinmektedir (Deliduman, 2001).



Şekil 0.105: Alçı Vitray Tekniği (Kılıç, 2011)

2.9 Tezhip

2.9.1 Tezhip'in genel özellikleri

Türk tezhip sanatının geçiş dönemini XIV. yüzyıl oluşturmaktadır. Tezhip üslubunu İlhanlı ve Memlük tezhibinden izler taşımakla birlikte, Anadolu Selçuklu ve Büyük Selçuklu dönemlerinden ulaşan kültürel alt yapıdan beslenen eserler ortaya

koymaktadır. İlk Müslüman Türk devletlerinden Karahanlı, Büyük Selçuklu, Gazneli döneminde bilim ve sanata ilgi gösterilmesi Türk İslam sanatının temelini atmıştır. Büyük Selçuklu zamanından kalan bir grup eserlerde bu döneme ait tezhip üslubunu anlamak mümkün olmuştur (Aksoy, 2010).



Şekil 0.106: Tezhip kalemîşi süslemeleri (Aksoy, 2010)

2.10 Şebeke Kafes

Şebeke ve kafes süslemeleri yapılan mimari eserlere göre uyum olarak değişiklik göstermektedir. Altın yıldızlı çubuk kafes, köşeler de altın yıldızdan çiçekli panolarla tezyin edilmiş bazı örneklerde vardır.

Örneğin Ayasofya şadırvanında, Kubbenin içi, mavi zemin üzerine altın yıldızlı çubuklarla dilimlere ayrılmış olup göbeğinde altın yıldız ile çiçekli bir kurs pano, bunun ortasında da altın yıldızlı çubuklarla yapılmış altı köşeli bir yıldız vardır (Yüter, 2014).



Şekil 0.107: Şebeke ve kafes (Yüter, 2014)



Şekil 0.108: Tunç şebeke detayı (Yüter, 2014)

2.11 Taş işçiliği

Anadolu Türk islam mimarisinde geometrik süslemelerin bir çoğu türkler vasıtasıyla İran'a, İran'dan da Anadolu'ya geçtiği düşünülmektedir. Taş, geometrik süsleme şekilleri açısından daha geniş tasarım alanları oluşturmuştur. Gazneli, Karahanlı ve Büyük Selçuklu eserlerinde belli bir oluşum evresi geçiren geometrik süslemeler Anadolu'da daha gelişmiş motifler halinde geldiği gözlenmektedir. 13. yüzyıl ikinci yarısından sonra ise bitkisel süslemeler daha çok kullanılmaya başlanmıştır (Mülayim, 1982).

2.11.1 Geometrik süslemeler

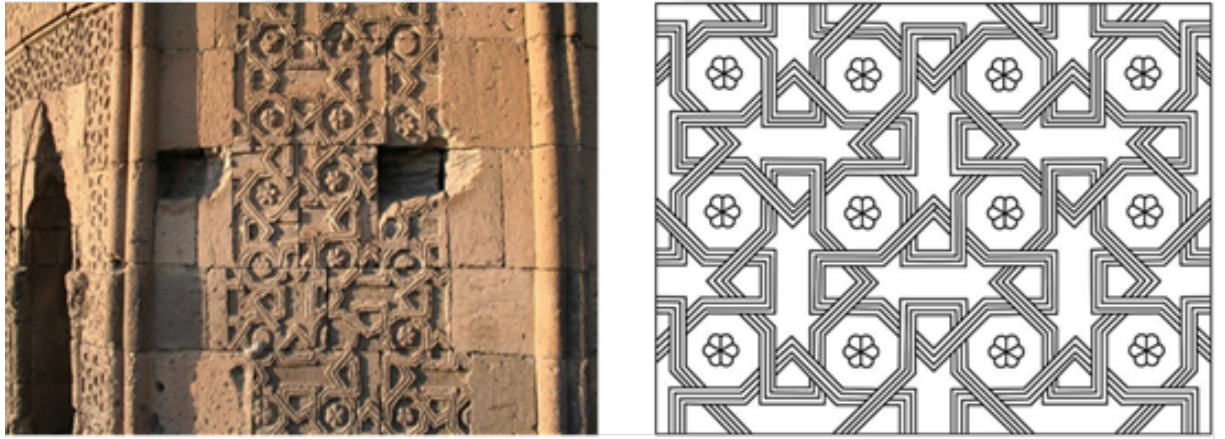
2.11.1.1 Tek Eksende Ritmik Geçmeler veya Tekrarlardan Oluşan düzenlemeler

Bu süsleme çeşidinde motif kompozisyonları, sınırlandırılmış bir yüzey alanı üzerinde kırık çizgilerin alt-üst geçmeler yapmasıyla meydana gelmektedir. Bu tür içerisinde genellikle zencerekler yer alır. Zencerek, tekli, ikili ve üçlü gruplara ayrılmaktadır. Yaygın olarak kullanılmayan bu süsleme türüne Huand Hatun Kümbeti saçak üzerindeki yatay bordürde rastlanmıştır (Dursun, 2009).



Şekil 0.109: Tek Eksende Ritmik Geçmeler veya Tekrarlardan Oluşan Düzenlemeler (Dursun, 2009)

2.11.2 Çokgenlerin iç içe geçmesiyle oluşan düzenlemeler

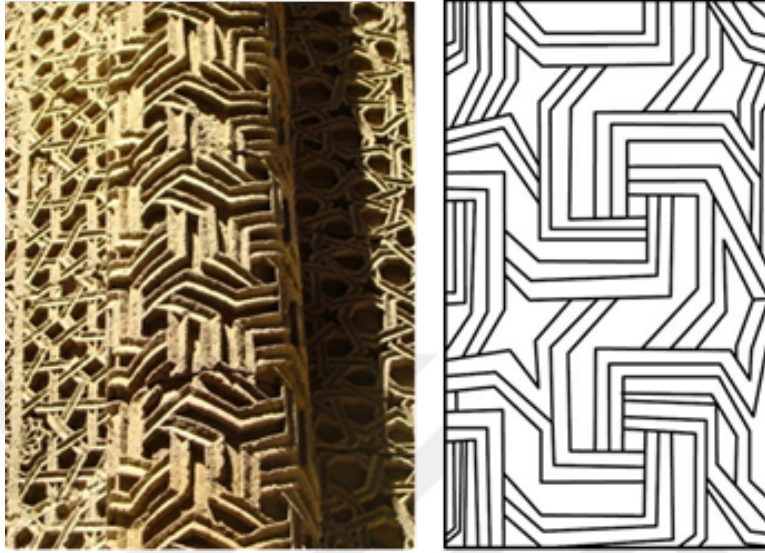


Şekil 0.110: Çokgenlerin İç İçe Geçmesiyle Oluşan Düzenlemeler (Dursun, 2009)

Bu düzenlemede yer alan kompozisyonlar çokgenlerin dikey, yatay veya çapraz ekseninde birbirlerine zincir gibi iç içe geçmesiyle oluşmaktadır (Demiriz, 2004). Çokgenlerin birbirlerine geçmeler yapması ile aralarda beşgen, altıgen ve yıldız motifleri ortaya çıkmaktadır.

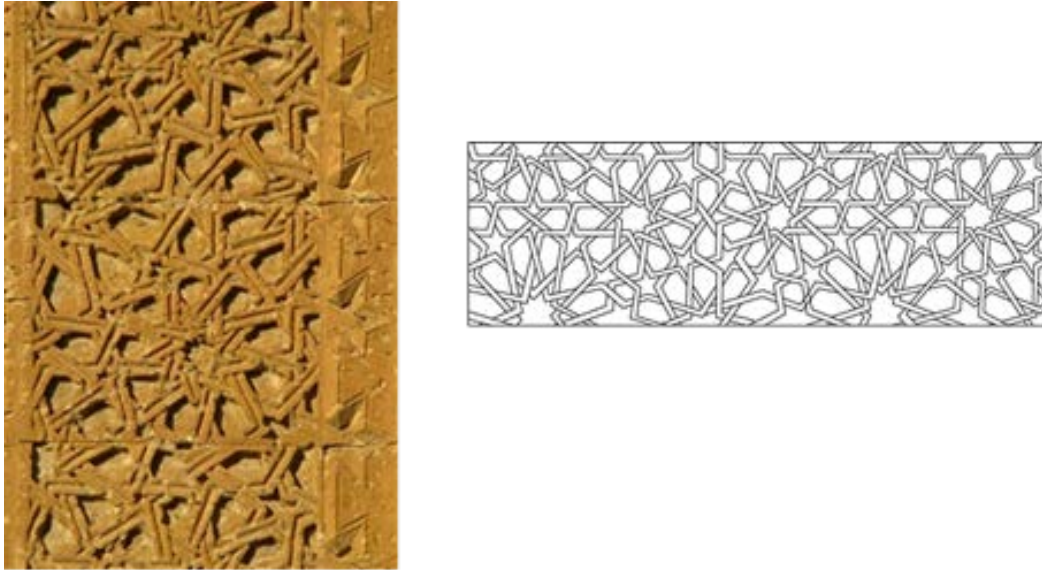
2.11.3 Çokgenler ve kırık çizgilerle oluşan düzenlemeler

Bu düzenleme yer alan kompozisyonlar düşey, yatay ve çapraz eksende birbirine zincir gibi bağlanan çokgenler ile zikzak ve düz hatlarda birbirlerine alt-üst geçmeler yapmasıyla meydana gelmektedir (Dursun, 2009).



Şekil 0.111: Çokgenler ve Kırık Çizgilerle Oluşan Düzenlemeler (Dursun, 2009)

2.11.4 Kırık çizgilerden gelişen yıldız düzenlemeleri



Şekil 0.112: Kırık Çizgilerden Gelişen Yıldız Düzenlemeleri (Dursun, 2009)

2.11.5 Kırık çizgilerden gelişen serbest düzenlemeler



Şekil 0.113: Kırık Çizgilerden Gelişen Serbest Düzenlemeler (Dursun, 2009)

2.11.6 Mukarnas

İslam mimarisinde süsleme ve geçiş süreci olarak kullanılan mukarnasın ilk öncüleri İsfahan Mescid-i Cuma'sında (1080-1088) kubbeli mekânındaki köşe tromplarının daha küçük tromplara bölünmesiyle ortaya çıkmıştır. Gülpayegan Mescid-i Cuma'sında (1105) tromp dört sıra trompa bölünerek ortaya çıkmıştır (Yetkin, 1954).



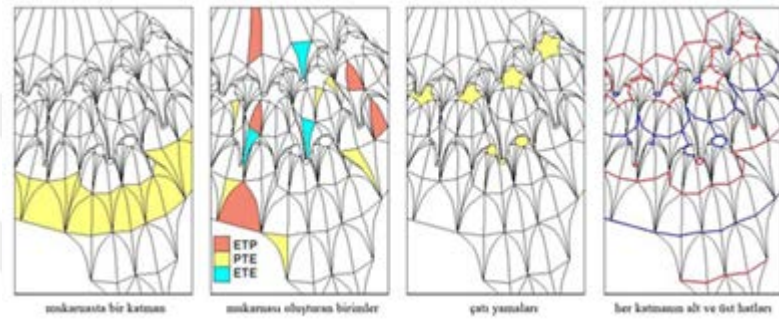
Şekil 0.114: Mukarnas gelişim aşaması (Dursun, 2009)

Mukarnas dizisi başlı başına bir tasarım işidir. Kesit ve planlarına baktığımızda olgun ve disiplinleri hemen dikkati çeker. Selçuklu planları son derece sade ve düzenlidir. Bezemedeki kadar çeşitlilik göstermez (Tuncer, 1986). Anadolu Türk Sanatı bu anlatım aracını XI. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak tutarlı bir biçimde kullanmıştır. XII. yüzyılın başlarında bezemede tek anlatım aracı çokgen ve çok köşeli yıldızlardır. Zamanla bitkisel bezemeyle doğaya açılmış olmakla birlikte, geometrik tasarım bitkisel bezemenin düzenini arka planda sürdürmüştür. 1217'de Sivas Şifahanesi'yle başlayan bitkisel bezeme uygulaması 1229-30'da Divriği Külliyesi'nde coşmuş ve XIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren geometrik şemalara dayanarak bezemede geometrik tasarım birikimi prizmatik öğelere dönüştürülerek

uzamsal biçimler ve düzenlemeler yaratılmıştır. Prizmatik öğelerin yan yana ve üst üste gelerek geliştirdikleri bu bezeme türü mukarnas bezeme olarak adlandırılır. Mukarnas bezemenin en önemli özelliği kurgusunun yapısal olmasıdır. Geometrik yapısından ötürü, mukarnas bezeme mimarlık konseptiyle uyum içinde gelişir, yapıyla bütünleşir (Ödekan, 1997). Mukarnasın yapısı Anadolu'ya girdiği anda değişim göstermiş ve Anadolu'ya özgü bir üslup oluşturulmuştur. Osmanlı öncesi Anadolu Türk mimarlığında mukarnas, örtüde, örtüye geçişte, üzengide, mihrapta, sütun başlığında, kapı nişi örtüsünde ve duvar yüzeyinde (niş, pencere, korniş, köşe) kullanılmıştır. Bunların içinde mukarnaslı kapı nişi örtüleri, nitelik ve nicelik açısından en önemli grubu oluşturur. Anadolu üslubu, kapı nişi örtülerinde çeşitli boyutlarıyla incelenebilmekte, üslup gelişimi süreklilik içinde değerlendirilebilmektedir. Aksaray-Kayseri yolu üzerindeki Alay Han (1190), Kayseri Gevher Nesibe Sultan Medresesi (1205-06), Kayseri Sultan Han'ın (1232-36) ikinci kapısı, Burdur Susuz Han (1224-46), Kayseri Huan Hatun Camisi (1238) ana kapısı, Konya Sahip Ata Camisi (1259) Osmanlı öncesindeki gelişmenin aşamalarını belirleyen örneklerdir (Ödekan, 1997).

Gelişmesi taş malzemeye dayalı olan mukarnasın çeşitli konumlarda uygulanmasına karşın taç kapılar ve mihraplar dışında kullanımı basit ve geleneğe bağlıdır. Erzurum Ulu Camii (1179) ve İshaklı Han Köşk Mescidi (1249) iç mekân örtüleri mukarnas dizileriyle biçimlenmişlerdir. Yine üst yapıda Niğde Alaeddin Camii (1223), Malatya Ulu Camii (1224), Silvan Ulu Camii (1227), Aksaray Sultanhanı (1229) ve Ağzıkara Han (1231) trompların iç yüzeyleri mukarnas dizileriyle doldurulmuştur (Ödekan, 1997). Kayseri Hacı Kılıç Camii ve Medresesi (1249-50), Konya Sırçalı Medrese (XII. yüzyılın ikinci yarısı), Kayseri Honat Hatun (1237-38), Karatay Medresesi (1251)'nde olduğu gibi taç kapı nişini örten yarım kubbe ya da kemerin bir üzengisi niteliğinde yer alırlar (Aladağ, 2013). Kayseri Honat Hatun Kümbeti (1237-38), Kayseri Döner Kümbet (1276) gibi yapılarda çatı kornişini oluştururlar (Aladağ, 2013). Mukarnas İslâm mimarisinde 8. yüzyıldan itibaren müslüman mimar ve yapı ustaları tarafından kullanılan üç boyutlu bir mimari öğedir. Kendisini oluşturan modüler bloklar sayesinde iki farklı katmandan, iki farklı boyuttan veya iki farklı şekil arasında kademeli olarak sağlayabilen bir öğedir (Aladağ, 2013). Mukarnas kendi içerisinde "birim yüzeylerin" oluşturduğu sıralı yatay katmanların birleşmesinden oluşur. Birim yüzeyler alt ve üst yüzeyleri tek ve kenarlı olmakla

beraber, alt ve üst yüzeyleri iki kenarlı birimleri de mevcuttur. Yagdan bu birimleri ETP (edge to point / kenardan noktaya), PTE (point to edge / noktadan kenara) ve ETE (edge to edge) olarak üç sınıfta toplamıştır. Bu elemanları birbirlerine bağlayan “çatı yamağı” diye adlandırılabilir yıldızlar bulunur. “Katman” ise mevcut birimlerin yan yana gelerek oluşturduğu bir kat dizisidir. Bu katmanların da alt ve üst çizgileri de birleştirildiğinde ortaya katman çizgisi çıkmaktadır. Mukarnasların üç boyutlu iç yüzeylerinden iki boyutlu plan izdüşümlerine geçmek mümkündür. Ortaya çıkan bu plan şeması da 2DPP olarak (two dimensional pattern plan / iki boyutlu örüntü planı) diye adlandırılmıştır (Yavaş, 2008).



Şekil 0.115: Mukarnasın birimleri (URL 7)

2.11.7 Bitkisel süslemeler

2.11.7.1 Yaprak karakterliler

Akantus

Akantus, “acanthaceae” familyasından bir bitki olup 200’den fazla cinsine rastlanmaktadır (Arseven, 1952).



Şekil 0.116: Akantus (Dursun, 2009)

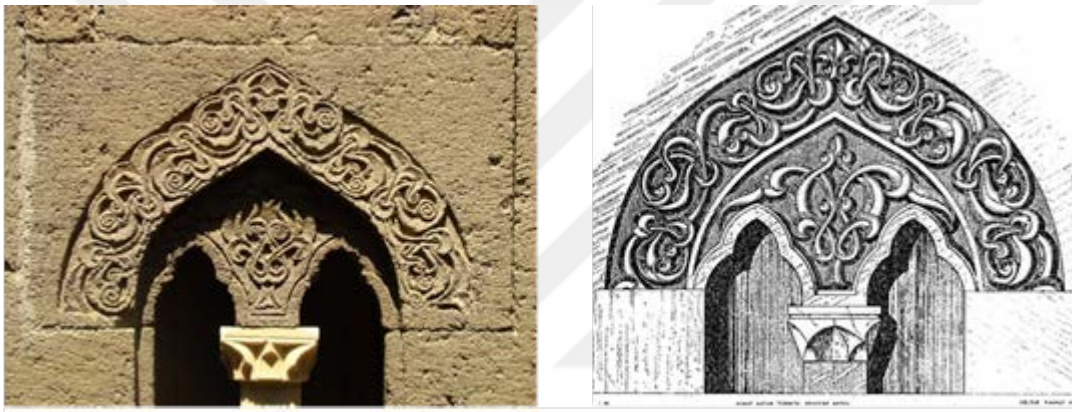
2.11.7.2 Rumi

Dilimli Rumi



Şekil 0.117: Dilimli Rumi (Dursun, 2009)

2.11.7.3 Kapalı rumi



Şekil 0.118: Kapalı Rumi (Dursun, 2009)

2.11.7.4 Palmet

Genel şema itibarıyla bir orta eksenin iki yanına alt ve üst kıvrık bitki sapları ile bunların üst kısımlarındaki boşlukların iki yandan doldurulmasıyla elde edilen çiçek tomurcuğu şeklindeki motif, şema olarak palmiyeyi andırdığı için “palmet” denilmiştir (Dursun, 2009).



Şekil 0.119: Palmet (Dursun, 2009)

2.11.7.5 Hayat ağacı



Şekil 0.120: Hayat Ağacı (Dursun, 2009)

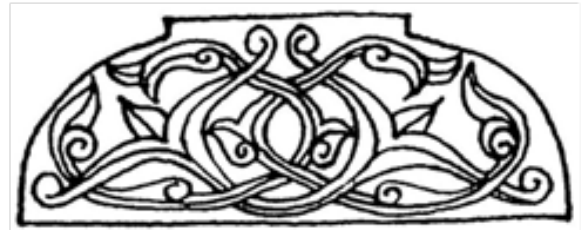
2.11.7.6 Karışık bitkisel süslemeler

Palmet-Rumi



Şekil 0.121: Palmet-Rumi (Dursun, 2009)

Palmet-Lotus



Şekil 0.122: Palmet-Lotus (Dursun, 2009)

2.11.7.7 Bitkisel ve geometrik motiflerin birlikte uygulandığı karışık süslemeler

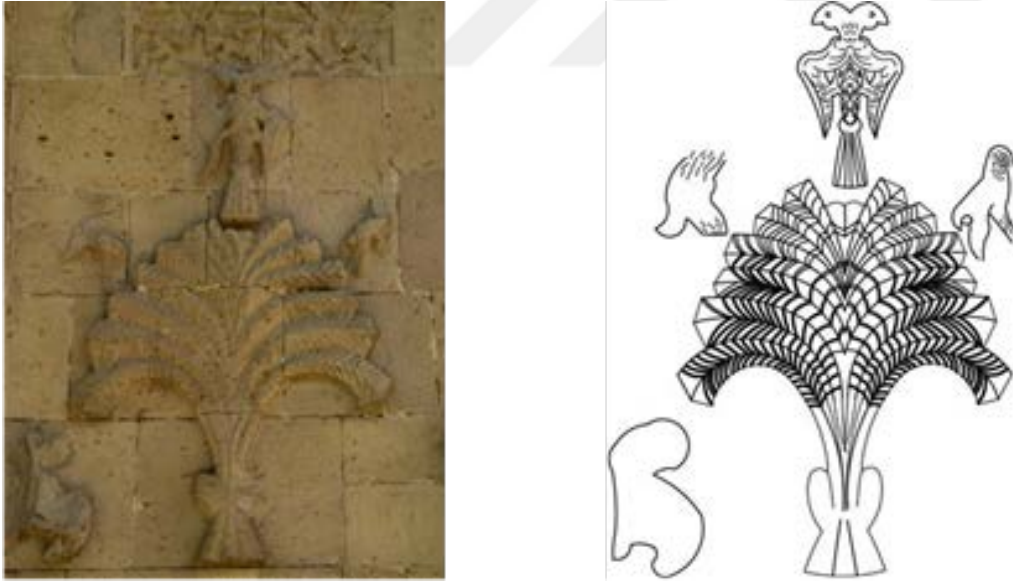


Şekil 0.123: Bitkisel ve Geometrik Motiflerin Birlikte Uygulandığı Karışık Süslemeler (Dursun, 2009)

2.11.8 Figürlü kompozisyonlar

2.11.8.1 Hayali hayvanlar

Çift Başlı Kartal



Şekil 0.124: Çift Başlı Kartal ve Hayat Ağacı (Dursun, 2009)

Aslan Vücutlu Kanatlı Figürler (Grifon, aslan veya sfenks)



Şekil 0.125: Aslan Vücutlu Kanatlı Figürler (Grifon, aslan veya sfenks)
(Dursun, 2009)

2.11.8.2 Doğada var olan hayvan figürleri

Bu grup içerisinde yapıda sadece aslan tasviri bulunmaktadır.

Aslan



Şekil 0.126: Aslan (Dursun, 2009)

2.11.9 Yazı



Şekil 0.127: Yazı (Dursun, 2009)



3. GELENEKSEL CAMİİ MİMARİSİNDE SÜSLEME ALANLARI

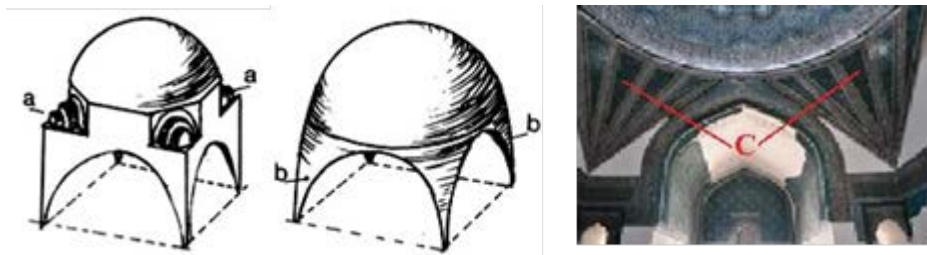
3.1 Kubbe

Kubbe ilk anıtsal yapı formu olarak bilinmektedir. İslam dünyasında büyüklükleri farklı kubbe formları karşımıza çıkmaktadır. Zirve dönemi ise Osmanlı zamanında yaşamıştır. Başlarda kubbe form tasarımında birçok sorunlar ortaya çıkmıştır. Kubbe formunu Türkler ilk olarak stupaların çadırlarından almıştır. Kubbe formlarındaki ilk hedef genişliği büyük olan mekânlara inşa edebilmektir. İlk olarak karşımıza Peygamber efendimiz Hz. Muhammed'in namaz kıldığı yer olan mihrabı belirginleştirmek için, mihrabın üstüne yapılmıştır. Bu form günümüze kadar gelerek kubbe süslenecek geliştirilmiş, onarılmıştır. Kubbe form tasarımında kullanılan teknikler, malzemeler bölge hakkında kültürel bir mesaj vermektedir. İslam dünyasının en erken tarihli yapılarından biri olarak kabul edilen Kudüs'teki Kubbetü's-Sahra'dan, Agra'daki Tac Mahal'e kadar Müslüman dünyasının dört bir yanında çeşitli teknikler kullanılarak irili ufaklı binlerce kubbe yapılmıştır ve bu unsurun gelişimi Osmanlı mimarisinde zirveye ulaşmıştır (Grabar, 1965). Bu kubbe form mimarisini türbelerde büyük bir rol almaktadır. Kubbe form tekniğinin gelişim sürecinin Akdeniz ve Orta Doğu' da başladığını görmekteyiz. Asıl önemli olan, ilk olarak mihrabın önündeki kubbedir. Sonradan devam eden tasarımda kubbenin tamamlayıcı elemanları gözükmektedir. Bu durumu ele aldığımızda, kubbe tasarımının ibadet mahallinin önemini tamamlamaktadır. Kubbe, bulunduğu mekânın özeliğini daha da artırmak amaçlıdır. Hz Muhammed döneminde kubbe sadece camide değil şadırvanların üstünde örtü olarak ta kullanılmıştır. Günümüzde de böyle kullanılmaktadır. Ana mekân ve şadırvanda kullanılan kubbe saray gibi bazı yapı türlerinin içinde sıklıkla kullanıldığı gözükmektedir. Kubbe form tasarımı sadece dinsel değil, hükümdarı şerefendirme amacını vurgulayarak ta tasarlanmıştır. Kubbe form ve süsleme sanatları, yapılan araştırmalarda gökyüzünü de temsil etmektedir. Sembolik olarak sonsuzluğu da ifade etmektedir. Kubbe form tasarımının kültürel ve teknolojik gelişmelerle geliştiğini görmekteyiz (Özgür, 2007).

Kubbe formu mekân oluşumu olarak ele alınan en meşhur dönem Osmanlı dönemidir. Bu dönemde Mimar Sinan birçok denemeler yapmıştır. En çok ilham aldığı ise Ayasofya kubbesidir. Edirne Selimiye camisinde Ayasofya kubbe açıklığını geçerek güzel bir eser bırakmıştır. Osmanlılar, Selçukluların ulu cami modeli gibi küçük kubbeli yapıların askine, daha geniş tek parça kubbe sistemi kullanarak kubbe form tekniklerini ilerletmişlerdir (Ürey, 2010). Kubbe form camii mimarisinde, taşıyıcı fil ayakların ya da ana duvarları üzerine oturturulmuş bir mimari tavan kapama sistemidir. Zamanla kubbe mekânın merkezi kurucusu haline gelmiştir. Osmanlı zamanında kubbe yapısı mimarisi en yüksek seviyeye yükseltilmiştir. Kubbelerin önemi, geniş bir mekân oluşturuyor olmasındandır. Bu yüzden mihrabın üstünde kubbe ile örtülmüştür. Kubbe inşasında iki metodu vardır (Özel, 2012). Biri ağırlık olarak kabul edilirse, kare duvarlar üstüne kubbe form küresini çatı olarak inşa edilmesidir. İkincisi mimari taşıyıcı kaideleri ele almaktadır, kubbeyi taşıyıcı kolon vb. kaide elemanları şeklinde şekilde inşa edilmesidir. Bu işlemde ise, Kubbe inşasında önemli olan kubbe geçişlerindeki boşluklarını doldurabilmektir. Bu boşluklar, tromplar, pandantifler ve Türk üçgenleridir (Oral, 1980).

3.1.1 Kubbeli yapılarda geçiş elemanlarının tanımları

En büyük problem, daireden kare taban üzerine kareye geçişlerde oluşan üçgen boşluklardır. Farklı bölgelerde bu boşluklar için farklı çözümler üretilmiştir. Trompu İranlı mimarlar, Pandantifi ise Bizanslı mimarlar geliştirmişlerdir. Bu problem Türk üçgeni sayesinde Anadolu Türk mimarları tarafından çözülmüştür (Gardeshi, 2015).



Şekil 0.128: a) Tromp, b) Pandantif c) Karatay Medresesi
Türk üçgeninin örneği (Hasol, 2016)

Kare planlı bir yapıda kubbeye örtü elemanı olarak kullanılması ile geçiş elemanlarına ihtiyaç olarak çıkmıştır. Nedeni ise kubbeler, mesnet ile sürekli taşınması için kare planlı bir yapıda kullanılacağından kenarlarda bulunan taşıyıcı

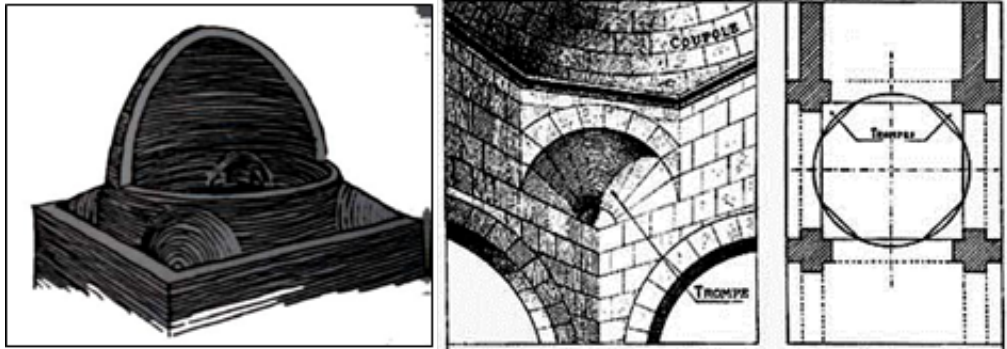
kemerler ve ek olarak duvarların köşelerinde örtüye geçiş elemanı ile adlandırılan sisteme gereksinim duymaktadır. Sürekli bir mesnette oturma gereksinimi duyan kubbenin köşelerde kubbe eteği ile temas sağlaması ve ayrıca kubbenin yükünü düzenli bir şekilde taşıyıcı duvara dağılması için ek olarak öğelere gereksinim ortaya çıkarmıştır. Bu öğeler;

- Türk Üçgeni
- Tromp (tonoz bingi)
- Pandantif (küresel bingi) olarak bilinmektedir.

Türk Üçgeni geçiş elemanlarından biridir, sütun, ayak, duvar, lento gibi doğrusal ve düzlemsel bir eleman, Tromp ve Pandantif ise kemer, kubbe, tonoz gibi eğrisel elemanlardır (Uçak, 2012).

3.1.2 Tromp

Tromp, “kubbeli kare planlı bir yapıda duvarları arasındaki köşelerin üst bölümüne yapılan ve sekiz kenarlı bir şekilde binanın üstüne koyarak kubbenin oturmasına elverişli bir şekilde kaide meydana getirmek üzere köşeleme örtülen tonoz, tonoz bingi, köşe tonozu” olarak tanımlanmaktadır (Hasol, 2016).



Şekil 0.129: Trombu gösteren şekiller (Hasol, 2016)

Tromp İslam mimarisinde dekoratif amaçlı taş ya da tuğladan da yapılabilir. Daha çok içi istiridye tarzında dilimli, mukarnas dolgu ve yarım kubbe biçiminde Osmanlı mimarisinde tromplar kullanılmıştır.” (Tuluk, 1999). Tromplar beş tipe olmak üzere basit, ayrıtlı, mukarnaslı, baklavalı ve yivli dir. Basit tromp, ayrıntılı tromp (Aktuğ, 1999) ve yivli tromp bu uygulamalara örnekler aşağıda gösterilmektedir (Uçak, 2012).



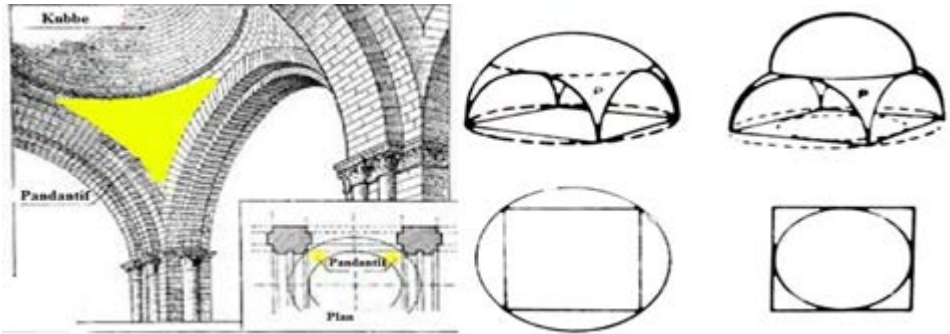
Şekil 0.130: (a) (b) (c)

Basit, ayrıntılı ve yivli tromplara ait çizim ve uygulama örnekleri (a) Ayrıntılı tromp çizimi, (b) Basit tromp örneği Mevlana Hamamı, Tokat (c) Yivli tromp örneği Mustafa Bey Hamamı, Amasya (Aktuğ, 1999)

3.1.3 Pandantif

Mimarlık Terimleri Sözlüğü'nde (Hasol, 2016) pandantifi; “kubbeyi taşıyan kaide arasını kapatan, kemerler ve kare şeklindeki planda kubbenin dairesel kaidesine geçmeyi sağlayan küresel üçgen” olarak tanımlamaktadır. Pandantif, Trompdan daha gelişmiştir. Yakındoğu'da çeşitli ülkelerde yapılan denemeler ilkel olarak görülür. Küçük çaplı kubbelerde Pandantifin taşırtma tekniğinde geçiş sırasında öğelerin denenmesi sırasında bulunduğu varsayılmaktadır. Pandantif, küresel bingi olarak da adlandırılabilir ve örtü biçimine göre iki şekilde uygulanabilmektedir.

1. Kubbenin çapı ile aynı çapta (yelken tonoz): Örtünün bir parçası gibi sürekli yüzey oluşturur.
2. Kubbenin örttüğü karenin dışına çizilen daire çapında: En çok kullanıldığı Pandantifin şekil budur. Örtüden ayrılmıştır, taşıyıcıların parçasıymış gibi görülebilir (Kuban, 2006).



Şekil 0.131: (a) (b)

Pendantifi gösteren şekil ve Pandantif çeşitleri; (a) Kubbenin örttüğü karenin dışına çizilen daire çapında (b) Kubbenin çapı ile aynı çapta (Hasol, 2016)

Pendantifler üç tiptedir bunlar basit, mukarnaslı ve ayrıntılı pendantif olmak üzere. Bunlara ait birer örnek aşağıda verilmektedir (Uçak, 2012)

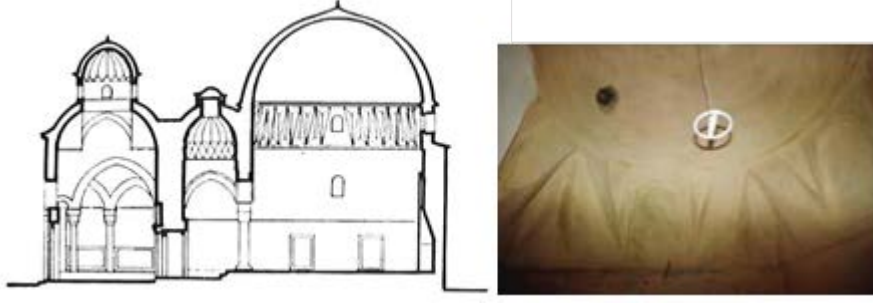


Şekil 0.132: (a) (b) (c)

(a) basit pendantif (b) İstanbul, mukarnaslı pendantif uygulamalarına ait örnekler, (c) ayrıntılı pendantife ait uygulama örneği (Uçak, 2012)

3.1.4 Türk üçgeni

Türk üçgeni Hasol'un tanımlamasıyla "Türk mimarisinde duvarla kubbe arasında bir geçiş ögesi olarak kullanılmış üçgen" şeklinde tanımlanmaktadır. Uygur kubbelerinde en basit uygulamaları görülür. 15. yüzyıl'dan önce Anadolu Türk mimarlığında kullanılan ve kubbe mesnet yüklerini alt yapı elemanına ileten Türk üçgeni, kubbe tabanının her bir kenarı, bir üçgenin tabanını oluşturacak ve tepesi, karenin köşe noktalarına gelecek şekilde yerleştirilir (Çamlıbel, 1998). Aşağıdaki şekilde Türk Üçgeni'ne ait bir kesit ve bu yapı elemanının cami yapısında kullanılmasına ait örnek verilmektedir. Türk Üçgeni, çokgen kasağın kare taban köşesine isabet eden parçaların her biri üçgenin taban kenarı olacak şekilde ve üçgenin tepesi kare taban köşesine gelecek biçimde duvarın örülmesiyle oluşmaktadır (Bayraktar, 2006). Türk üçgenleri düzlem, çoklu (ikili, üçlü ve çoklu) düzlem, mukarnaslı düzlem, basit kısa üçgen dizisi, basit kuşaklama üçgen dizisi baklavalı kısa üçgen dizisi, baklavalı kuşaklama üçgen dizisi olmak üzere yedi tiptedir. Düzlem üçgen uygulamasına ait, ikili, üçlü, çoklu düzlem üçgen uygulamasına ait ve baklavalı kuşaklama üçgen dizisine ait bir örnek ise aşağıdaki şekilde verilmektedir (Uçak, 2012).



Şekil 0.133: Türk üçgeni örnekleri (Bayraktar, 2006)



Şekil 0.134: Düzlem üçgenli kubbe geçişi ve uygulama örneği (Uçak, 2012)



Şekil 0.135: Çoklu düzlem üçgenlere ait çizim ve uygulama örneği (Aktuğ, 1999)



Şekil 0.136: Baklavalı kuşaklama üçgen dizisi örnekleri (Uçak, 2012).

3.2 Mihrap



Şekil 0.137: Ayasofya camii Mihrabı (Zenooz, 2011)

Hz. Muhammed'in namazda durduğu yer kible duvarı önüdür zamanında orayı şerefleştirmek için bir taş bulunuyordu. Günümüzde ayrı bir boyut kazanarak süslemeler kubbelerle geliştirilmiştir (Özel, 2012). Mihrap belki de tümüyle dinsel alınabilecek ilk ve tek simgedir. Mihrabın hükümdarların yâda onun temsilcilerinin ayrı yerini belirleyen özel bir yer olduğuda öne sürülmüştür. İlk cami de mihrap peygamberin durduğu ve vaaz verdiği yeri onurlandırmak içindir. Mihrabın zaman zaman gerek süsleme motifleriyle gerek sanatla değişime uğramıştır. Ve kendine özgü bir anlam kazanacak biçimde dönüşüme uğramıştır (Grabar, 2010). Mihrapta belli başlı bir boyut ve ölçü yoktur, şekiller malzemeye göre değişmektedir. Mihrap süslemeleri Selçuklular döneminde ve özellikle Osmanlı zamanında ortaya çıkmıştır. Mihrabın sağ ve sol tarafında bulunan yüksek şamdanlar, geceleri yapılan ibadetlerde imamı görebilmek için konulmuştur. Gabar ve Sauvaget gibi bilim adamların görüşü, mihrabın asıl amacı hükümdarları, şerefleştirmek için tasarlanmıştır. Mihrabın önemli kılan bir diğer unsur kuranda “mihrap” kelimesinin 5 kere geçmesidir (Duysak, 2000). Mihrap kelimesi Kuran'da yer alan peygamberlerin yükselişi ile ilişkili şekilde yazılmıştır. Yükseliş ve bir oda şeklinde tefsir edilmiştir. Sözlükte kullanılan mihrap manevi yükseliş olarak açıklanmaktadır. Camilerdeki mihrap kible olarak bilinmektedir. Bunun sebebi ise mihrabın konumu en merkezi yer olduğundandır. Mihrabın bir niş olarak tasarlanması 707-709 yılları arasında başlamıştır. Böylelikle mihrap bir İslami kimlik kazanmıştır. Mihrabın bir kapı gibi olmasının sebebi gökyüzüne giden kapı gibi görünmesindedir. Cennet kapısı olarak

da söylenmektedir. Mihrap yapı olarak bir niştir ve namazı sırasında ne tarafa yönleneceğimizi gösterir. Kible yönüdür. Namazı kıldırın kişi yani, imamın durduğu yerdir (Hanefi, Şafî, Maliki ve Hanbeli) (Amineddin, 2013).

3.3 Minber



Şekil 0.138: Minber örneği (Zenooz, 2011)

Cuma Hutbelerini okunduğu merdivenli bir tasarımdır. Fazla bir genişliği olmayıp bir ortalama bir buçuk metredir. Cuma ya da bayram hutbelerinin okunduğu ve toplumsal meselelerinde anlatıldığı yer olarak da bilinir. Minberin en üst basamağına saygıdan çıkılmamaktadır. Hz. Muhammed'e ayrılan yer olarak belirlenmiştir (Uzun, 2010). Mescid-i Nebevi'de Hz. Muhammed'in cemaatte hutbe verirken üzerine çıktığı hurma kütüğünün zamanla üsluba göre şekillenmiş biçimidir. Minberler el emeği göz nuru işlemlerle yapılır ve camilerin en ihtişamlı bölümlerinden biri olarak ayrı bir hava katmaktadır. Birçok mimarların tasarım ve kurguyla imzasının bulunduğu bölümdür (Amineddin, 2013). Minber, mütevazi camilerin dahi vazgeçilmezidir. Hükümdarların güçlü bir politik etki kazanmaya başladığı yerdir. Minberin mimari gelişiminde en önemli unsur, vaaz veya hutbe okuyan imamın her taraftan gözükebilmesi yönünde tasarlanmasıdır. Minber mihrabın sağ tarafında bulunur. Hz. Muhammed'in sadece cuma hutbelerini okuduğu yer değil yabancı elçileri de kabul ettiğinde bir taht olarak da kullanmıştır. Minberin basamakla yükselmesinde İslamın şartlarına atıf yapılır. Allah'ı tanıdıkça yükselme kavramında simgelenmiştir. Ayrıca Hz. Muhammed'in miraca yükselmesini de simgeler. Minber, en mütevazi camilerin bile vazgeçilmez bir mimari unsurdur. Camiler dışında

ilerleyen yıllarda kervansaray ve mendereslerde dahi tasarlanmıştır. Hz. İbrahim'in minberi kullandığı dahi araştırmalar bulunmaktadır. Hristiyan dininde de kullanıldığı, minbere benzeyen yüksek bir yer vardır. Buna *ambon* denilir. Sinagoglarda bulunan yüksek yer *âlemler* diye adlandırılmıştır. İslam tarihinde Hz. Muhammed manevi varlığın simgesi haline almıştır. Muaviye döneminde üç basamaklı olan minber altı basamak daha ilave edilmiştir. Şuanda Mescid-i Nebevi camisinde bulunan minber Osmanlı sultanı tarafından hediye edilmiştir (Özgür, 2007).

3.4 Minare

Minarelere namaz vaktinin geldiğini, ezan ve sala okumak için inşa edilmiş ana yapıdan yüksek tasarlanan bir yapı parçasıdır. Mescidi nebevi ilk ibadete açıldığında Hz Muhammed Bilal Habeş'i görevlendirdi. Bilal Habeş yüksek bir yere çıkarak Ezanı okudu. Minare, ezanın uzak yerlerden duyulması için yapılmıştır (Amineddin, 2013). Minare, Cami'ye ait olan yüksek bir kuledir. Bu kule yapıya bağlı yâda yakınında bulunurlar. Erken İslam camilerinin tümünde tek minaresi vardır, Şam cami dışında, birçok farklı biçimleri görülür. Minarenin ilk yüzyıllarında Suriye kökenli köşeli minarenin tüm İslam dünyasına egemen olduğu kesindir (Grabar, 2010). Arap literatüründe düz bir dikey çizgi gök ile yer arasındaki kapı olarak tanımlanır. Arapçadaki Elif harfi ile özleştirilmiştir. Emeviler döneminde mihrabın karşısında duvara bağlı olarak tek minare bulunmaktadır. İlk minare Hz. Muhammedin ölümünden seksen yıl sonra inşa edilmiştir. İlk minarenin örneği Roma'da gözetleme kuleleri olduğu söyleniyor (Duysak, 2000). Osmanlı minareleri ince uzun sivri şekilde caminin köşelerinde tasalanmıştır. En az iki, dört yâda altı minare bulunmaktadır (Ürey, 2010). Kule şeklini ilk Emevi Camisi, Şam Ulu Cami'nde karşımıza çıkmaktadır. Yöresel farklılıkların en iyi göstergesi minareler olmuştur. Minarede kullanılan malzeme taştandır ve içinde Şerefe yerine yani yukarıya yükselmek için bir merdiven mevcuttur (Uzun, 2010). Minare aynı zamanda görsel odak noktası sağlamaktadır. Minarenin ilk çıkışı namaza çağırmaaktır. Fakat bu görevi zamanla hoparlörler üstlenmiştir. Örf ve adetlere göre minare tasarımı değişkenlik göstermiştir (Ürey, 2010).

3.5 Vaaz Kürsü

Camide bulunan kürsüler vaaz verilen yerlerdir. Genelde caminin sol tarafında bulunur. Bir yükselti halinde yapılan oturmalı alandır. Cami hocaları vaaz verirken, vaazlarının bölünmemesi ve caminin her alanından görünebilmesi için bir yükseltiyle yapılmıştır. Bir çoğunda süslemeler bulunmaktadır (Özel, 2012).



Şekil 0.139: Camii Kürsü (Akbulut, 2016)

3.6 Kadınlar Mahfili

Camii içinde kadınlara ayrılmış olan özel bir bölümdür. Bu kısım çoğu zaman caminin arka kısmında olur. Ahşap paravan veya perde vb. bölücülerle bölünmüş alanlardır. Bazı camilerde ise üst katta balkon sistemiyle çözülmüştür (Özel, 2012).



Şekil 0.140: Kadınlar Mahfili Şakirin Camii

3.7 Son Cemaat Yeri

Son cemaat yerinin en önemli özelliği genelde cami nin dış giriş kapısında üstü kapalı olan namaz kılma yerine verilen isimdir. Namaza geç kalanlar için hem yağmur, hemde güneşten korunmak için inşa edilmiştir (Dursak, 2000)



Şekil 0.141: Son Cemaat Yeri (Dursak, 2000)

Camilerdeki ibadet konsantrasyonu nu bozmaması için bu alanlar düşünülmüştür. Bu alanlar camiye yapışık ve avluya dönük, revaklı olarak yapılmıştır (Özel, 2012). Kütlesel artikülasyonu sağlamakta olan bu son cemaat yerlerine Mimar Sinan büyük önem vermiştir (Özgür, 2007). Cami dış mekânında en çok süslemeleri gördüğümüz alanlardan biridir. Son cemaat yeri ilk 13. yüzyılda karşımıza çıkmaktadır (Dursak, 2000).

3.8 Avlu

Cami alanının ortasında bulunan üstü açık bir alandır. Genellikle dörtgen bir planı vardır. Camiye girilmeden önce girilen alan olup, şadırvanı karşılar. Avlunun etrafı genelde kapalıdır. Sebebi ise camiye gelen cemaatin, en başta dünyadan sıyrılmaya yardımcı olmasıdır. Osmanlı'da avlu çok büyük bir öneme sahiptir. Bu sebeptendir ki iç ve dış olarak 2'ye ayrılmıştır (Uzun, 2010). Bu avlu alanında hazire denilen bölümde vardır. Burada türbeler mevcuttur (Özgür, 2007). Bir çok camide iç avlunun mihraptan geçen ekseninin duvarında bir kapı bulunur. Bu kapının ismi ise cümle kapısıdır. İç avlunun sağ ve sol yanında birer kapı daha vardır. Bu kapılara ise koltuk kapı denir (Uzun, 2010).



Şekil 0.142: Avlu Ataşehir Camii (Amineddin, 2013)

3.9 Şadırvan

İlk mescitte şadırvan bulunmamaktaydı. Cemaat evinde abdestini alıp öyle gelirdi. İlk olarak şadırvana mescidi aksa da yapılmıştır. Camilerin çoğunda şadırvan avlunun ortasında bulunur. Üzeri kubbe ile örtülmüştür (Amineddin, 2013). İlk şadırvan avlunun ortasında havuz olarak yapılmıştır. Fakat zamanla suyun pislenmesi sebebiyle üstü kubbe ile kapatılmış olup, çeşmeler takılar sular akıtılmıştır. Bugüne kadar gelen eserlerinde mermerden yapılıp, demir parmaklık ve şebekelerle süslendiği görülmektedir (Uzun, 2013).



Şekil 0.143: Şadırvan (Uzun, 2013)

4. TÜRKİYE’DE 20. YÜZYIL CAMİLERİNDEN ÖRNEKLER

4.1 Şakirin Cami



Şekil 0.144: Şakirin camii girişi

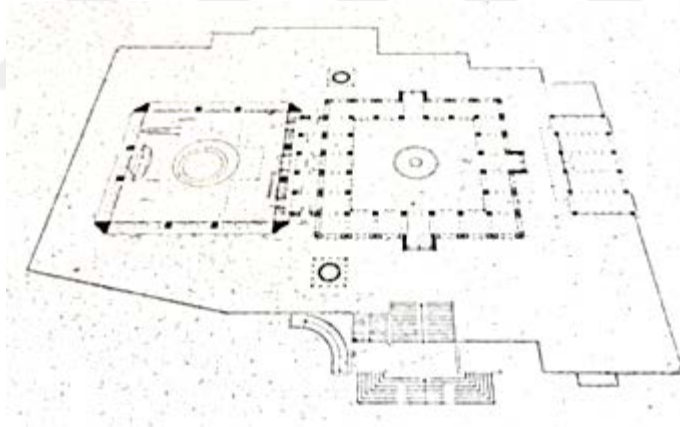
4.1.1 Künye

Tasarım Ekibi:	Hüsrev Tayla, İç mekân Zeynep Fadilloğlu
İşveren	Semiha Şakir Vakfı
Adres	İstanbul / Üsküdar
Proje Tarihi	2005-2009
Yapım Tarihi	2009
Arsa Alanı	10000 m ²
Kapalı Alan	3000 m ²

Camii Kapasitesi 500 Kişilik

İstanbul Üsküdar'da bulunan Şakirin Camii Karacaahmet Mezarlığın girişinde bulunmaktadır. Mimar Hüsrev Tayla yapıyı tasarlamış, iç mimarisinde Zeynep Fadilloğlu tarafından tasarlanmıştır. Camii inşaatı 5 yıl sürmüştür Şakirin Camii 7 Mayıs 2009 yılında açılmıştır. Camii alanı 10. 000 m² alana sahip olup 500 kişilik bir kapasitesi vardır. Semiha Şakir Vakfı tarafından yaptırarak Diyanet işleri başkanlığına devredilmiştir (Uzun, 2010). Ana mekânın girişi avludan olup kible duvarın karşısındadır. Girişin üst kısmı kadınlar bölümüdür. Yükseltilmiş olan platformun altında abdesthane bulunmaktadır. En büyük özeliği ise caminin içi dıştan net görünüyor olması ve kubbenin altında camlar ile tasarlanmış olmasıdır (Güzer, 2009). Yukardaki Cami girişinde bulunan yazıda “Şakirin Cami İbrahim ve Semiha Şakir anısına ve çok sevdikleri İstanbul'a, çocukları Gazi, Gassan ve Ghada Şakir tarafından adanmıştır.” osmanlıca Celi Sülüs hat yazı stilinde Hattat Hüseyin Kutlu tarafından yazılmıştır.

4.1.2 Yapının genel ve plan özellikleri



Şekil 0.145: Şakirin Camii planı (Akbulut, 2016)

Şakirin Cami'nde kubbe, çelik yapı sistemiyle yapılmıştır. Kubbe köşedeki 4 pandantife oturur. Mihrap, özel bükümlü mdf ahşaptan yapılmıştır. Süslemelerinde ise turkuaz boya üstü madalyon süsleme baskıları görülmektedir. Minber, ahşap malzemedendir. Minare, betonarme olarak inşa edilmiştir. Şerefelerinde sabit aydınlatmalar kullanılmıştır. Vaaz kürsüsü, ahşap malzemedendir. Kadınlar mahfili, üst kat kadınlar bölümü korkuluk bölücülerinde alçı stuko geometrik son cemaat yeri, cami dışında sade bir şekilde

yapılmıştır. Kible duvarı mermer kaplı olarak yapılmıştır. Avlu, cami girişi kapıları, avlu duvarları ve pencereleri taş işçiliği ile yapılmıştır. Şadırvan, alt katta mevcuttur. Sade seramik çözümlü yapılmıştır.

Şakirin cami yapı yükseltilmiş yapı formunda yer almaktadır. Cami planı dikdörtgen plana ve klasik bir avluya sahiptir. Kare planlı caminin kubbesi 4 köşede birer pandantife oturan 4 askı kemer tarafından taşınır (Güzer, 2009). Avlunun dörtgen planı klasik şekilde tasarlanmış olup üç ana girişe sahiptir. Ana mekâna giriş avludan, kible duvarının karşısından yapılmaktadır. Girişin üst kısmı kadınlar bölümüdür. Yükseltilmiş platformda iki minareye sahiptir (Uzun, 2010). Kubbe tekrar eden evrensel bir geometrik biçimcilerdendir. Şakirin Cami’de kubbe dış kabuğun kaplama malzemesi olarak balık pulu formunda alüminyumdur. Mavi renge sahip olan kubbe deki kaplama ışıklar ile ayrıyeten ışıklandırılmıştır. Kubbelerin kenarındaki köselerden yola çıkarak yarım cam ile tasarlanmıştır. İç bölümünde bir madalyon şeridi ile süslenmiştir. Madalyonun içeriği Mülk ve Fatir suresi ile süslenmiştir. Köşelerde dört büyük levha bulunmaktadır bunlar Allah, Peygamber ve Hasan Hüseyin isimleri yazmaktadır (Uzun, 2010).

4.1.3 Süsleme özellikleri



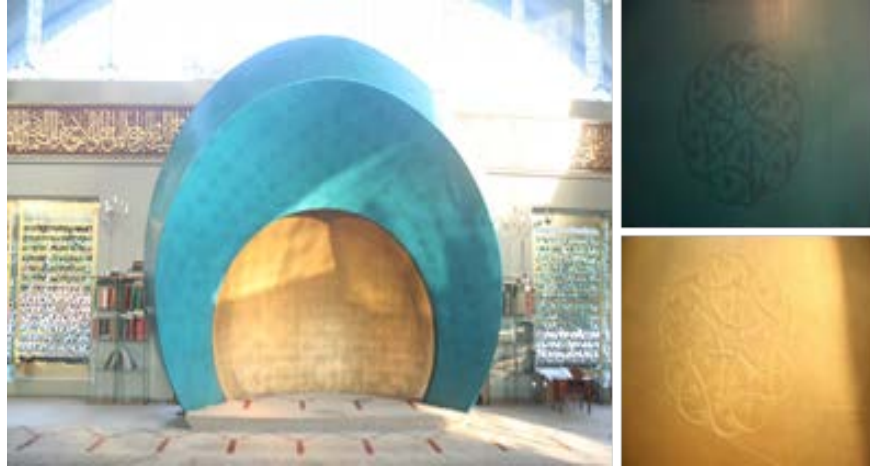
Şekil 0.146: Şakirin Cami içinden görüntü

Şakirin Cami süsleme sanatlarında ise, hat sanatı, camide sıklıkla celi sülüs istif hat yazıları görülmektedir. İslami geometrik süslemeler, kapı ferforje demir süslemelerinde, üst kat kadınlar bölümü korkuluk bölücülerinde ve cami avlu pencereliklerinde görülmektedir. Bitkisel motifler, kürsü ve mihrap süslemelerinde görülmektedir. Geometrik şebeke süslemeleri, metal olarak üst kat kadınlar bölümü

korkuluk bölücülerinde görülmektedir. Şebeke kafes, geometrik süslemelerle bronz döküm olarak yapılmıştır. Taş işçiliği, cami giriş kapısı süslemeleri, cami dış kapısı dekoru ve cami avlu pencerelikleri, etrafı taş işçiliği ile yapılmıştır. Cami iç mekânında dört tarafını dönen kuşak hat yazısı yazılmıştır. Bu yazıda Esmâül-Hüsna, Celi Sülüs istif hat yazı stilinde Hattat Hüseyin Kutlu tarafından yazılmıştır. Şakirin Cami'nin iç mekânda dış kafesin arkasında camdan olan bir mekân meydana gelmiştir. İç mekânda aydınlatma için camlarda özel bir işlem uygulanmıştır. İç mekân tasarımını Zeynep Fadıllıoğlu tarafından tasarlanmıştır. İç mekânda detaylar ise kurandan kullanılmıştır. İç mimar Zeynep Fadıllıoğlu tasarımının anlamının, şükreden anlamına getirmektedir. Camide ilk defa bir kadın tarafından iç mekân tasarlanmıştır (Moustafa, 2013). İç mekânda kendine has bir dili vardır. Bu sürekliliği sağlayan unsur ise yarım kubbenin boşaltılarak ışık perdeler ile ikinci bir duvar önerisi ile yok edilmiştir. Caminin iç mekânın süslemelerden tasarlanarak nitelenebilecek süslemeler kullanılmıştır. Ana mekânın karşısında bulunan kible duvarı mezarlığı bakmaktadır. Şakir'inin üç tarafında mezarlık ile çevrelenmiştir. İç mekânda kulanınlar kapılarda bronz kapılarla tasarlanmıştır. Ana mekânın girişin hemen üstünde kadınlar bölümü bulunmaktadır. İç mekânda kible duvarında bulunan mihrabın sağ tarafında minber sol tarafında kürsü bulunmaktadır (Moustafa, 2013).



Şekil 0.147: Şakirin Cami kubbe birleşimleri



Şekil 0.148: Şakirin Cami mihrap görüntüsü ve süsleme detayları

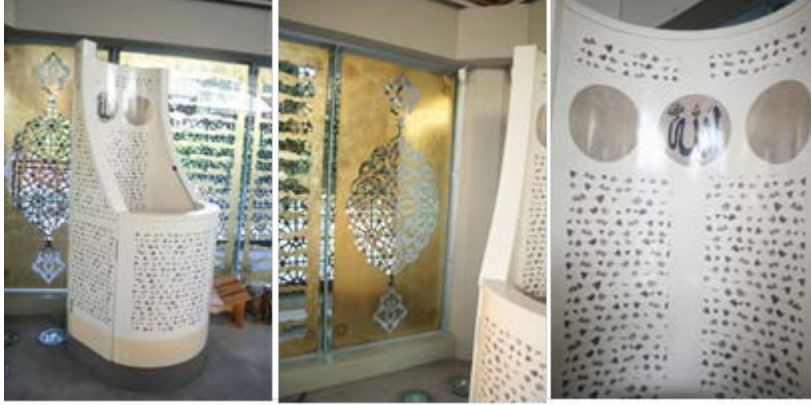
Mihrapta ise iki katman uygulanmıştır. Fakat her iki katmanda da bitkisel süslemelerden Rumilerden oluşan madalyon motifi tekrarlanarak uygulanmıştır. Şakirin Cami'nin minberi mihrabı ve kürsüsü özel tasarım yapılmıştır. Mihrabın tasarımını iki yuvarlak şeklinde tasarlanmıştır. Oval bir çerçeveye sahip olan minberin dairesel merkeze sahiptir. Dış oval çerçevenin turkuaz rengine sahiptir merkezi dairede altın rengi kullanılmıştır (Uzun, 2010).



Şekil 0.149: Şakirin Cami minber görüntüsü ve süsleme detayları

Minberde geleneksel olarak bugüne kadar işlenmiş bitkisel süsleme motiflerine istinaden, bitkisel süslemeye gönderme yaparak kuru çiçek motifleri (gül, lale vb.) uygulanmıştır. Minberin malzemeleri alüminyum olup yaldızlıdır. Minberin zeminin ibadet yerin halısındandır ve ana ibadet yerinden kesintisiz şekilde devam etmektedir (Uzun, 2010). Mihrabın yanında minber bulunmaktadır. Minber malzemesi akriliktir ve rengi fildişidir. Minberin uzaktan bakıldığında kaligrafi şeklinde bir yazının olduğu gibi gözüke de yakından bakıldığında süs yaprağı modelleri ile tasarlanmıştır. Minberin korkulukları yapı ile tüm olarak tasarlanmıştır. Minberdeki basamaklarda bulunan sağ ve sol tarafında buz-yık yapraklar bulunmaktadır ve

bunlar kâinatı temsil etmektedir. Minberin gövdesi de mihrap gibi halka şeklindedir (Uzun, 2010).



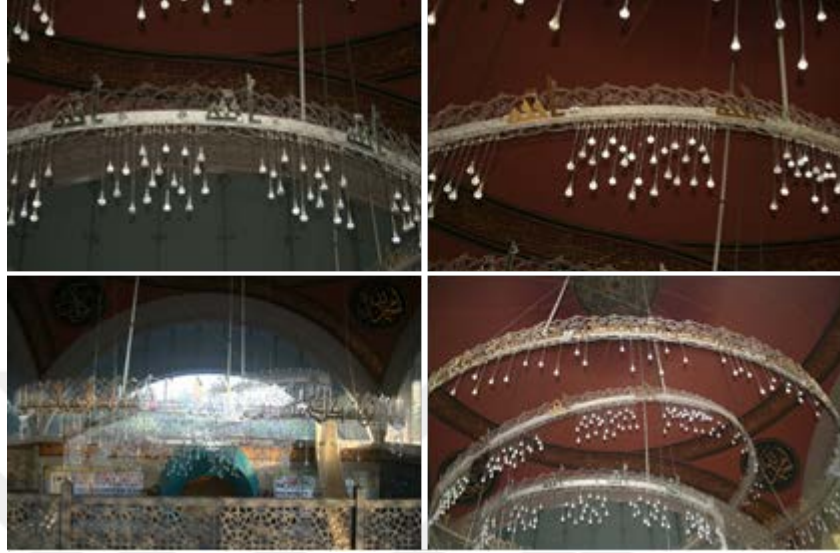
Şekil 0.150: Şakirin Cami kürsü görüntüsü ve süsleme detayları

Kürsünün yapımında aynı minber gibi aliminyum malzemeden yapılmıştır. Minberde kullanılan süslemeler, kürsüde de tekrarı görünmektedir. Kürsünün ön tarafı yarı açılır kapak şeklinde tasarlanmıştır. Vaaz veren hoca bu kapağı açarak kürsüye geçebilmektedir. Kürsüde Celi sülüs hat yazısı ile süsleme mevcuttur. Aynı zamanda kürsünün diğer kısımlarında ise geleneksel olarak bugüne kadar işlenmiş bitkisel süsleme motiflerine istinaden, bitkisel süslemeye gönderme yaparak kuru çiçek motifleri (gül, lale vb.) uygulanmıştır. Kürsü arkasındaki cam süslemelerinde ise 23 ayar altın varak ile şemse motifi boyama vitray ile uygulanmıştır. Şakirin Caminin kürsüsü minber ile aynı malzemeyle tasarlanmış ve süslemelerde minik yapraklarla bulunmaktadır. Tasarımda minber ve mihraptaki gibi dairesel şekilde tasarlanmıştır. Mihrabı sol tarafında bulunan kürsü tek basına ayakta durmaktadır (Uzun, 2010).



Şekil 0.151: Şakirin Cami kubbe süslemesi ve detayları

Cami kubbesinde ise 23 ayar altın varak ile Celi Sülüs istif hat yazı stilinde Fatır Suresi 41. ayet Hattat Hüseyin Kutlu tarafından yazılmıştır. Devamında ise kubbe merkezinden hafif horizontal şeklinde pandantiflere inen altın sarısı ince çizgiler bulunmaktadır.



Şekil 0.152: Şakirin Cami avize görünüşü ve süslemeleri

Şakirin cami avize süslemelerinde Kufi hat yazı stilinde Nur Suresi 35. ayet Hattat Hüseyin Kutlu tarafından yazılmıştır. Şakirin Camii süslemelerde 23 ayar altın folyondan yapılmıştır. Cami tasarımı ışık ve gölge ile oyunları ile iç mekân farklılık yaratmaktadır. Özel bir tasarımı olan bölüm ise avizesidir. Avizenin iç içe geçmiş üç halka olarak tasarlanmıştır. Avizenin halkasında bronz metal ile Nur suresi yazılmıştır. Ariyeten Allah'ın 99 ismi de metal plaklar ile tasarlanmıştır. İç içe geçen halkalardan asılan cam damlalar bulunmaktadır. Caminin iç mekânında kullanılan renkler ise kırmızı ve turuncudur (Uzun, 2010).



Şekil 0.153: Şakirin Cami cami iç kapıları görüntüsü ve süslemeleri

Cami iç mekân giriş kapısı ongen geometrik yıldız formunda, metal lazer kesim olarak yapıpıp altın sarısına boyanarak uygulanmıştır.



Şekil 0.154: Şakirin Cami girişı süslemeleri

Cami girişı kapının üstünde tezhip süslemeleri ve Celi Sülüs istif hat yazı stilinde Ra'd suresi 24. Ayet yazılmıştır.



Şekil 0.155: Şakirin cami dış kapısı süslemeleri

Cami bahçe girişı kapısında ise Celi Sülüs istif hat yazı stilinde Ankebut suresi 57. ayet Hattat Hüseyin Kutlu tarafından yazılmıştır.



Şekil 0.156: Şakirin Cami'nin avlusu dıştan görünüşü

Cami avlusu duvarları, 12 gen geometri formunda oluşan şebekeler, döküm ferforje aliminyum olarak uygulanmıştır. Caminin yüksek platformunda bulunan yapının ana girişin sol tarafında kadınlar için ayrı bölüm bulunmaktadır. Asma katta bulunan kadınlar bölümü çevreleyen dantel benzeri metal ızgara ile korunmuştur. Kadınlar mahfilinin özel olan avize tasarımına bakmaktadır ve ilişkilendirmiştir. Camide Selçuklu motifleri kullanılmıştır kadınlar bölümünde bu süslemelere daha fazla kullanılmıştır (Uzun, 2010).



Şekil 0.157: Şakirin Cami'nin dıştan görünüşü



Şekil 0.158: Şakirin Cami avlusundan görünüş

Şakirin Camide avlunun ortasında bir havuz bulunmaktadır ve ünlü heykeltıraş olan William Pye tarafından tasarlanmıştır. Havuzun özeliği ise dairesel havuzun ortasında metal bir topun olmasıdır. Topun üstünde su ile yapılan oyunda camii yapısını yansıtmaktadır. Revakların bulunduğu bölümünde bir tarafı açık olup diğer tarafı ise dantel görünümlü metal süsleme vardır. Şakirin Caminin ana mekânına ana girişi avludan ulaşılmaktadır (Uzun, 2010).



Şekil 0.159: Şakirin cami şadırvanından görüntü

Cami şadırvanının seramik motifinde ise bitkisel süslemedeki lale motifi, modernize edilerek kullanılmıştır.

4.2 Yeşil Vadi Cami



Şekil 0.160: Yeşil Vadi Cami ve avlusundan görüntü

4.2.1 Künye

Tasarım Ekibi:	Adnan Kazmaoğlu
Mimarlık Ofis:	Adnan Kazmaoğlu Mimarlık Araştırma Merkezi
İşveren	Kiptaş
Adres	Tepeüstü Ümraniye İSTANBUL
Proje Tarihi	2003
Yapım Tarihi	2010
Arsa Alanı	2. 500 m ²

Kapalı Alan	530 m ²
Camii Kapasite	300 kişilik

İstanbul Büyükşehir'in Ümraniye ilçesinde bulunan Yeşil Vadi Camii TEM Otoyolu Çekmeköy Kavşağı'nda olup 300 kişilik kapasiteye sahiptir. KİPTAŞ Mimarlık Ofisi görevlendirdiği mimar Adnan Kazmaoğlu tarafından tasarlanmıştır. 2003 yılında çizilen Proje 2010 yılında ise Yeşil Vadi Camin inşası tamamlanmıştır. Toplu alanın 2.500 m² olup Camiin oturduğu alan ise 530 m² alandır (URL 1) Cami avlusunda, kültür merkezinin girişinde bulunan yazıda "İhlas Suresi" celi sülüs hat yazı stilinde yazılmıştır. Çeşmede ise bulunan yazıda "La İlahe İllallah" strançlı kufi hat yazı stilinde yazılmıştır. Avluda kullanılan malzeme ise açık gri mermerdir ve cami ile uyum içindedir. Ana yapı yarısını kaplayan su yüzeye yerleştirilmiştir. Su ögesi yaşamı ve canlılığı simgelemektedir (Amineddin, 2013). Avludaki mermer döşeme ise ölümü simgelemektedir. Avluda iki musalla taşı bulunmaktadır, su fonun önünde yerleştirilmiştir. Musalla taşın yanında bir dikili taş mevcuttur üstünde ise Fatiha süresi yazmaktadır. Şadırvan da duvarları mermerden olup sabit oturaklar mevcuttur. Şadırvana çeyrek daire ile bir açıklığı vardır. Yapının bulunduğu avluya arı bir yol gitmektedir (Ürey, 2013).

4.2.2 Yapının genel ve plan özellikleri



Şekil 0.161: Yeşil Vadi Cami vazyet planı

Yeşil Vadi caminde kubbe, betonarme olarak iç içe geçmiş daire şeklinde yapılmıştır. Daire birleşimleri zemine kadar bütün olarak inmektedir. Mihrap, ahşap ve cam ile yapılmıştır. Herhangi bir süsleme detayı yoktur. Minber, betonarme nish boşluğu çözümü ile yapılmıştır. Altın yaldız kaplama mevcuttur. Minare, ince uzun olarak yükselen minare betonarme yapılmıştır. Şekil olarak alt gövdesi ara delikleriyle flüte benzemektedir. Şerefeleri ise belli bir ritimle dizilmiş krom kaplı aydınlatmalı

çubuklardan oluşmuştur. Vaaz kürsüsü, ahşap malzemeden yapılmış olup banko görünümündedir. Hat yazısı ile süslenmiştir. Kadınlar mahfili, kadınlar bölümü ahşap bölücülerle zemin kat ve üst katta yapılmıştır. Son cemaat yeri, cami girişinde iç kapıdan önce, dar bir alan olarak yapılmıştır. Avlu, açık alan olarak bulunup, mermerden yapılmıştır. Şadırvan, alt katta mevcuttur. Sade seramik çözümlü yapılmıştır.

Vaziyet planında görüldüğü gibi 450 konutun bulunduğu bir alanda cami yapılmıştır. Ayrıca civarında sosyal tesisler, spor merkezi ve anaokulu bulunmaktadır. Bu cami tıpkı bir mahalle ölçeğinde yer almaktadır (Moustafa, 2013). Yeşil Vadi cami 120 metre karelik bir alana kurulmuştur. Cami formu dairesel formdan yola çıkılarak yapılmıştır. Caminin zemin seviyesinde bulunan ana mekân 350 kişiliktir. Bodrum katta ise 250 kişilik toplantı salonları bulunmaktadır (Ürey, 2013). Doğu tarafında abdest için çeşmeler bulunmaktadır. Batı tarafında ise dört dükkân ve külliye yer almaktadır (Moustafa, 2013). Yeşil Vadi Cami yarı dairesel plana sahiptir. Yarım dairenin kesişmesiyle kubbe oluşturulmuştur. Caminin ana kütleleri iki ayrı kürelerden oluşmaktadır. Biri diğerinden daha küçüktür. Çoğu camide olduğu gibi bu camide de minare camiden ayrı tasarlanmıştır (Moustafa, 2013). Doğu tarafında bulunan havuz caminin etrafından daha büyük daire küre oluşturmaktadır. Minarenin sağ tarafında musalla taşı bulunmaktadır (Ürey, 2013).

4.2.3 Süsleme özellikleri



Şekil 0.162: Yeşil Vadi Cami tavanından görünüş

Yeşil cami süsleme sanatlarında ise, hat sanatı, camide sıklıkla satrançlı kufi hat yazıları görülmektedir. Ahşap süsleme künde kari sanatı, kadınlar mahfilinde görülmektedir. Kalem işi, cam süslemelerinde altın varaklı kalem işi süslemeleri görülmektedir. Taş işçiliği, cami giriş kapısı süslemeleri, cami dış kapısı dekorunun etrafı taş işçiliği ile yapılmıştır.

Tavan komple kaplayan, belirli bir düzende yazılmış “Vav” harfleri mevcuttur. Tavana bakıldığında, gündüz “geceleri yıldızları izleme hazzı” duygusu oluşturmaktadır. Yeşil Vadi Caminin planı dairesel olduğundan zeminden başlayarak bir kubbe bulunmaktadır. Kubbe iki küre halinde olup boyutların farklılığı olmasıyla bir birinin içine geçmiş görünümünü vermektedir. Bu farklılıktan oluşan boşluğu ise cam ile kapatılmıştır. On bir parçaya bölünmüş olan camlar simetrik yazılmış dualardan yansıyarak, doğal aydınlatma sağlamaktadır. Böylelikle ana mekânın aydınlatması bu şekilde sağlanmıştır. Özellikle doğudan aldığı güneş işi ana mekânda yansımaktadır. İç mekandaki çemberde bulunan yazılarda “Osman r.a.”, “Hasan r.a.”, “Ali r.a.”, “Ömer r.a.” ve “Ebubekir r.a.” Celi Sülüs hat yazı stilinde yazılmıştır (Ürey, 2010).



Şekil 0.163: Yeşil Vadi Cami giriş kapısı

Ana mekâna kuzey tarafında girilmektedir. Giriş kapısı çelik yapı olup tamamen camdan olup üst kısmı mermerin kademeli olarak hareketlik katmaktadır. Ana

mekânda kullanılan renkler ise beyaz, yeşil ve altın rengidir. Giriş kapısında bulunan yazıda “Besmele “ satrançlı kufi hat yazı stilinde Hattat Hüseyin Kutlu tarafından yazılmıştır (Amineddin, 2013). Caminin kuzey tarafında iki balkon bulunmaktadır. Korkulukları camdan olup şeffaf bir görünüm sağlanmıştır. Ana yapıyı oluşturan kürlerin cam ile aydınlatması çözülmüştür. Pencerele yapıyı kuşatmaktadır. Böylelikle geceleri görsel bir estetik sunulmuştur. Kürede bulunan Arapça yazılar kubbenin altındadır (Ürey, 2010).



Şekil 0.164: Yeşil Vadi Cami mihrap görünüşü

Mihrapta altından Celi Sülüs hat yazısı Allah ve kelime-i tevhid yazılarında bulunmaktadır. Mihrabın yanında bulunan minber ise kendine öz bir tasarımıdır. Minber şeffaf olarak tasarlanmıştır. Merdivenleri beyazdır ve korkulukları camdan tasarlanmıştır. Minber ve mihrapta kullanılan renk ve malzemelerde aşırılıktan kaçınılmıştır. Mihrapta bulunan yazıda “Besmele”, kürsüde ise “La İlahe İllallah, Muhammederrasulullah” satrançlı kufi hat yazı stilinde yazılmıştır (Moustafa, 2013). Beyaz masadan oluşan kürsü ve oturak vardır. Kürsünün üst yüzeyinde altından Arapça yazılar vardır (Ürey, 2010).



Şekil 0.165: Yeşil Vadi Cami Kadınlar bölümü girişi ve girişteki kadınlar bölümü.



Şekil 0.166: Yeşil Vadi Cami müezzin mahfili görünüşü

Ana girişin iki tarafında metalden merdivenler yardımı ile kadınlar bölümüne üst kata çıkılmaktadır. Ana yapının arka tarafında bulunan kadınlar bölümü, asma bir kat olup girişin üst tarafındadır. Cam korkuluk ile tasarlanmıştır. Kadınlar bölümü ahşap paravan bölücülerde 12gen geometrik şebeke motifi kullanılmıştır. Müezzin mahfili ahşap bölücülerde 12gen geometrik şebeke motifi kullanılmıştır. Camlarda ise altın yıldız ile yazılmış yazıda ise “La İlahe İllallah, Muhammeder Rasulullah” kufi hat yazı stiline yazılmıştır (Amineddin, 2013).



Şekil 0.167: Yeşil Vadi Cami minaresinden görünüş

Caminin minaresi ana yapıdan bağımsızdır. Silindir şeklinde tasarlanan minare küçük pencereleri vardır. Paslanmaz çelik borular ile minarenin balkonu tasarlanmıştır. Mukarnas tasarımına benzeyen bu boruların dört tarafında çevrilmiştir. Minarenin ucunda kapak niyetine geleneksel bir hilal mevcuttur. Balkonda bulunan çelik boruların altında sabit fiber optik aydınlatma ile aydınlatılmıştır (Ürey, 2013).

4.3 Marmara İlahiyat Cami

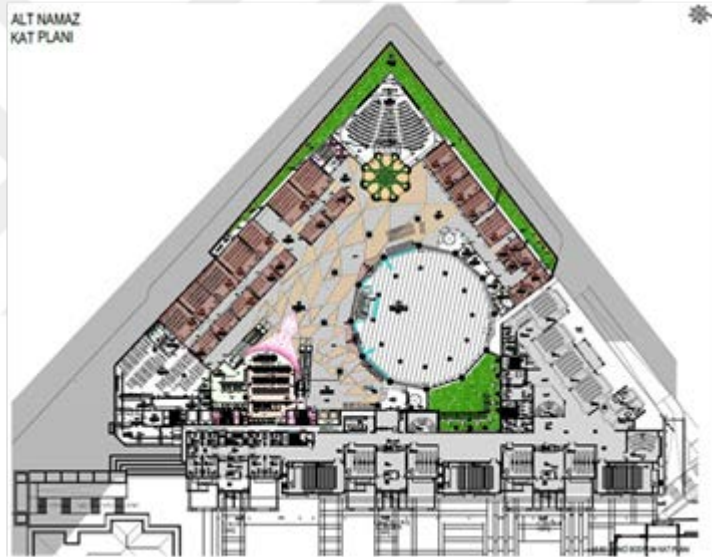


Şekil 0.168: Marmara İlahiyat Cami dıştan görünüşü

4.3.1 Künye

Tasarım Ekibi:	Hassa Mimarlık Muharrem Hilmi Şenalp
İşveren	Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii Yaptırma ve Yaşatma Derneği
Adres	İstanbul, Üsküdar
Proje Tarihi	2011
Yapım Tarihi	2015
Arsa Alanı	30 000 m ²
Kapalı Alan	8. 500 m ²
Cami Kapasitesi	4500 Kişilik

4.3.1.1 Yapının genel ve plan özellikleri



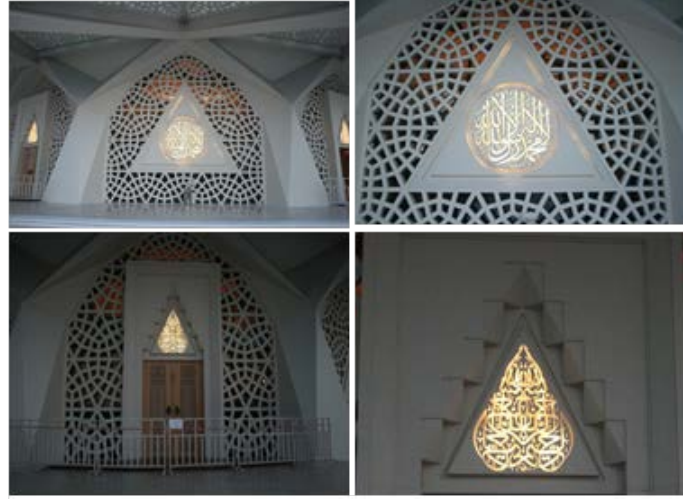
Şekil 0.169: Marmara İlahiyat Cami planı (Hassa Mimarlık)

Marmara İlahiyat caminde kubbe, çelik sistemle yapılmış olup, dışı kurşun ile kaplanmış, içi ise kubbe ağırlığıda oluşturması sebebiyle iç içe geçmiş kırılmaç sistemle kapatılmıştır. Kubbe birleşim yerleri her iki kattada türk üçgenleri ile kapatılmıştır. Mihrap, alçı stuko ve mermer mukarnas ile yapılmıştır. Üçgen formları, çiçek kabartma ve hat süslemeleri ile donatılmıştır. Minber, alçı stuko ile yapılmış olup, geometrik ve yaprak motifleriyle süslenmiştir. Minare, ince uzun olarak yükselen minare betonarme yapılmıştır. Şekil olarak dört farklı açıdan da arapça elife benzemektedir. Vaaz kürsüsü, alçı stukodan yapılmış olan vaaz kürsüsü, delikli, petekli olarak süslenmiştir. Kadınlar mahfili, kadınlar bölümü cam vitray kumlama tekniği ile dıştan hafif kapatılarak ile üst katta yapılmıştır. Avlu, açık alan

olarak bulunup, mermerden yapılmıştır. Şadırvan, alt katta mevcuttur. Sade granit çözümlü yapılmıştır.

İstanbul Üsküdar Bağlarbaşı'ndaki bulunan bu camii İlahiyat fakültesinin arsasında yer almaktadır. Mimar Hilmi Şenalp tarafından tasarlanan camii 2015 yılında hizmete açılmıştır. Bu yapı sadece ibadethane olarak değil ilahiyat fakültesinin bir parçası, külliye işlevselliğinde oluşturulmuştur. Külliye sanat galerisi, ders odaları, hocaların odaları konferans odaları kantin, kütüphane vb. bölümler bulunmaktadır (URL 2). Külliye tamamı üçgen bir alandır. Alanın üç tarafı odalar ve konferans odaları bulunmaktadır. Camide iki ana ibadethane bulunmaktadır, biri meydanın üst kısmında diğeri yeraltında bulunmaktadır (URL 2). Marmara İlahiyat Fakültesi Cami'nin on iki gen planı vardır. Böyle bir plana sahip tek cami mimarisidir. Alt katı betonarme olarak yapılmış olup, çelik konstruksiyon ile inşa edilmiştir. Camide 12 adet çelik kolon bulunmaktadır. Bunların üzerinde 35 çapında ve yüksekliğinde kubbe taşımaktadır. 2 katlı olarak yapılmış olup her katı da aynı planla kullanılmıştır (URL 2). Cami birbirine bağlı sivri kemerlerle bağlanmış, kubbe birleşimi türk üçgenleri ile kapatılarak, kolonlarla birleşerek yapılmıştır. Cami her iki kattada türk üçgenli kubbeye örtülmüştür (URL 2). Külliye tamamı üçgen bir Alana oturtulmuştur. Caminin alt katında odalar, konferans salonu, kütüphane, cafe ve ofisler bulunmaktadır. Batı tarafında ise abdesthaneler bulunmaktadır. Toplamda 134 kişi aynı anda abdest alabilmektedir. Camide 2 ibadethane bulunmaktadır. Bunlardan biri giriş kısmında bulunmakta, diğeri ise alt kısımda bulunmaktadır. Giriş kısmında kadınlara ait yer olmasına rağmen, alt kısım namaz kılma yeri olarak kadınlara atfedilmektedir (URL2).

4.3.2 Süsleme özellikleri



Şekil 0.170: Marmara İlahiyat Cami'nin dıştan görünüşü ve cami girişi görüntüsü

Marmara İlahiyat Cami süsleme sanatlarında ise, hat sanatı, camide sıklıkla celi sülüs istif hat yazıları görülmektedir. İslami geometrik süslemeler, kubbe ışıklığında, şebekelerde ve müezzin mahfilinde görülmektedir. Bitkisel motifler, sadece minber süslemelerinde görülmektedir. Ahşap süsleme künde kari sanatı, kapı kanatları süslemelerinde görülmektedir. Çini, alt kat kadınlar bölümünde görülmektedir. Düz renk kullanılmıştır. Alçı stuko, mihrap, minber ve müezzin mahfilinde yapılmıştır. Kumlama vitray, kadınlar bölümü ve dış mekân asansör kabininde görülmektedir. Taş işçiliği, cami giriş kapısı süslemeleri ve dekorunun etrafı taş işçiliği ile yapılmıştır.

Cami girişinde, kapı üstlerinde Celi Sülüs hat yazı stilinde yazılar Hattat Hüseyin Kutlu tarafından yazılmıştır. Cami dışı şebekelerde ise oniki gen geometrik şebeke motifi kullanılmıştır.



Şekil 0.171: Marmara İlahiyat Cami giriş kapısı

Giriş kapı kanatlarında ritimli eşlik eden künde-kari süsle yapılmıştır. Kapının orta kısmında sedef kaplama ve dal boyunca uzanan stilize rumi bitkisel süsleme yapılmıştır. Kapının yan kanatlarında sedef kaplama ile birlikte oğuz boyunun simgesi “Y” ağaç formunda simetrik ve ritimle devam eden motif uygulanmıştır.



Şekil 0.172: Marmara İlahiyat Cami kubbe görüntüsü

Kubbe basamaklı helezon bir tasarım olmakla fizik etkenlere göz olarak detaylanmıştır. En üst seviyesinde altı tane vav harfi vardır. Çağdaş cami tasarımına uygun şekilde tasarlanan kubbenin zirvesinde 12 gen yıldız geometri motifi oluşmaktadır. Kademe kademe yükselen kubbede ara ara cam kullanılmıştır. Camlar üç ayrı yerlerden başlayıp halkayı devam etmektedir. Kubbede Çarkıfelek ve kırılma sistem birarada kullanılmıştır (URL 3). Kubbede geleneksel yapı kullanılmıştır makro ölçeğinden mikro ölçeğinde olan tüm kâinatı ele alarak nautilus (sümüklü böceğin kabuğunun dalga formu) formunu kullanılmıştır. Bin yıllık geleneksel kırılma tavan tekniğinden yolla çıkarak yeni bir kubbe dilli oluşturulmak istenmiştir (URL 3). Tavanda kullanılan doğal taş geometrik desenler ile yıldız şeklinde formu ile aydınlatma sağlanmıştır. Ana mekânda kubbeye kadar

giden duvarlarda köşeli pencereler bulunmaktadır. Bu şekilde on iki yüzey de tekrarlanmış sadece kible duvarı tamamen kapatılmış ve mihrap bırakılmıştır. On iki yüzeyin kubbeye kadar ilerleyip birleştiği yerler Türk üçgeni ile tasarlanmıştır. Bu Türk üçgenlerin yüzeyinde Allah'ın 99 isimlerinden halka içinde levhalar ile süslenmiştir. İç mekânda ayrıca bir mini havuz tasarlanmıştır şadırvan şeklinde tasarlanmış olsa da kullanılmamaktadır. Yüzeyde bulunan ana mekânın camları geometrik şeklinde yüzey bulunmaktadır. Fuayeden girişi bulunan ikinci ibadet mekânı, sadece kible duvarında doğal aydınlatması vardır. Diğer duvarlar siyahtır ve ara ara özel tasarlanmış barisol aydınlatmalar ile aydınlatılmıştır. İkinci ana mekânda halılar yeşil renkler kullanılmıştır. Mekâna girişinin sağ ve sol tarafında ayakkabıları koymak için yer belirlenmiştir. Belirlenen yerde siyah dolaplar ile şeffaf şekilde tasarlanmıştır (URL 3). Cami içi kuşak çember hat yazılarında ise “Allah Celle Celalühü”, “Hatice r.a.”, “Muhammed s. a. v.”, “Ali r.a.”, “Fatıma r.a.”, “Hamza r.a.”, “Hasan r.a.”, “Abbas r.a.”, “Hüseyin r.a.”, “Ebubekir r.a.”, “Ömer r.a.” Celi Sülüs hat yazı stilinde Hattat Hüseyin Kutlu tarafından yazılmıştır. Kuşak yazılarında ise Esmâül Hüsna (Allah'ın isimleri) yazmaktadır.



Şekil 0.173: Marmara İlahiyat Cami mihrabından görüntü

Nişe sahip olan mihrabın doğal taşlar ile tasarlanmıştır. Mihrabın çevresi, kurandan ayetler ile süslenmiştir. Yapay aydınlatması olan mihrabın çevresinde bulunarak nişe

doğru aydınlatmaktadır. Mihrabın bulunduğu duvar yüzeyinde alçı stuko'dan tasarlanan Selçuklu geometrisinden oluşmaktadır (URL 2). Mihrabın tasarımı klasik bir şekilde tasarlanmış ve masif bir yapıdır. Sağ ve sol tarafındaki minberin yüzeyindeki tasarımlar ise doğal taş motiflerdir. Penç, rumi, yaprak, celi sülüs istif, hatai ve bulut süslemeleri motifleri görölmektedir. Kürsüdeki tasarım ise klasiktir ve iki taraftan da kürsüye çıkılmaktadır. Kürsünün önündeki tezgâh klasik ters murkarnas bulunmaktadır ve arkasında ise kuran motiflerle süslenmiştir. Minberin mihrabın ve kürsünün malzeme kullanımında doğal tas ve acık renkler ile kullanılmaktadır (URL 2). Mihrabın üstündeki bulunan yazıda Bakara 144. Ayet Celi Sülüs hat yazı stilinde Hattat Hüseyin Kutlu tarafından yazılmıştır. Hat süslemesinin yanlarında ise alçıdan bitkisel stilize olmuş rumi süslemeleri yapılmıştır. Mihrabın kuşak yazılarında ise Ayet-el Kursi suresinin ayetleri Celi Muhakkak hat yazı stilinde Hattat Hüseyin Kutlu tarafından yazılmıştır. Mihrabın orta kısmında ise birbirine geçme sistemli selçuklu süslemesi mukarnas yapılmıştır. Yan tarafta ise alçı süsleme motifleri olarak Hatai ve Rumi bitkisel süsleme motifleri kullanılmıştır. Minber beyaz beton malzemededen yapılmıştır. Altıgen geometrik süsleme motifi hâkimdir. Minber sağ ve sol kanatlarında ise stilize edilmiş rumi motifi hâkimdir. Minberin külâhında ise bulut süsleme motifleri hâkimdir. Minberin çemberinde bulunan yazıda fetih suresi 28. ayet Celi Sülüs hat yazı stilinde Hattat Hüseyin Kutlu tarafından yazılmıştır.



Şekil 0.174: Marmara İlahiyat Cami minber görüntüsü



Şekil 0.175: Marmara İlahiyat Cami müezzin mahfili

Müezzin mahfilinde geometrik süsleme ile ahşap şebeke görünmektedir. Ayrıca mahfilin üzerinde bulunan bulunan yazıda” Bilal Habeşi r.a.” ve” Abdullah bin Ümmi mektum r.a.” Celi Sülüs hat yazı stilinde Hattat Hüseyin Kutlu tarafından yazılmıştır.



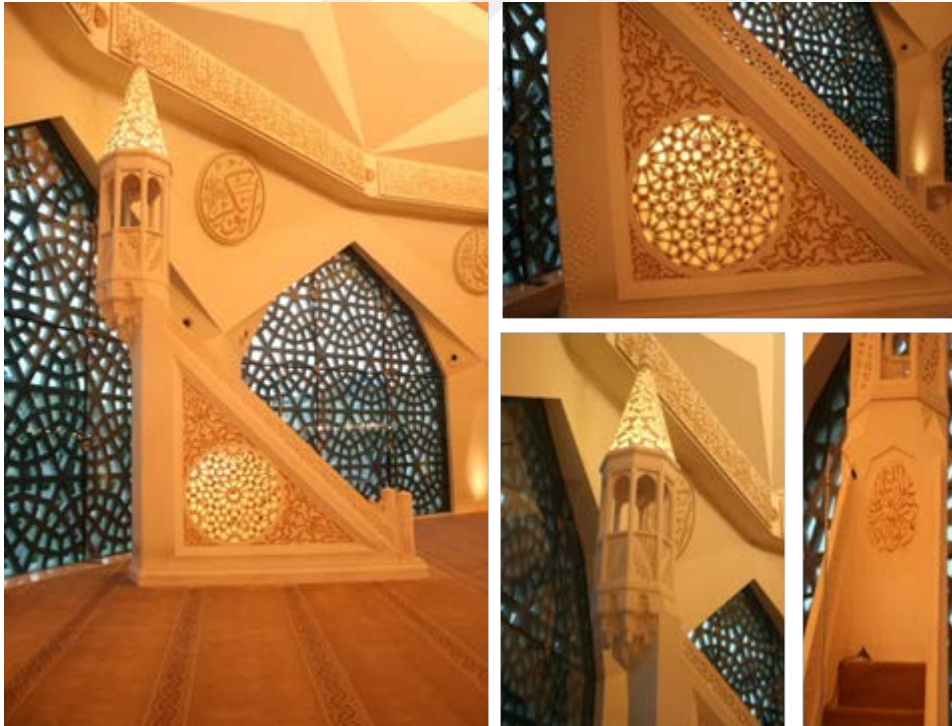
Şekil 0.176: Marmaraİlahiyat Cami kürsünün görüntüsü

Kürsü, alçı beton karışımı malzemeden yapılmıştır. Mihrabın sağ ve sol kanatları, oturma kısmı saydam vitray cam süsleme ile yapılmıştır. Kürsüde, üst çemberde bulunan yazıda ise” Elmevtu vaizen kefa” Celi Sülüs hat yazı stilinde Hattat Hüseyin Kutlu tarafından yazılmıştır. Türkçe anlamı ise”ölüm vaaz olarak yeter“ Etrafı ise bulut motifi olarak işlenmiştir.



Şekil 0.177: Marmara İlahiyat Cami kitaplık görüntüsü

Beyaz ahşap tan oluşan kitaplığın üstünde bir aydınlatma sistemi çözülmüştür. Bu aydınlatmada rumi motiflerden oluşan kumlama vitray tekniği ile yapılmıştır.



Şekil 0.178: Marmara İlahiyat Cami minber görüntüsü



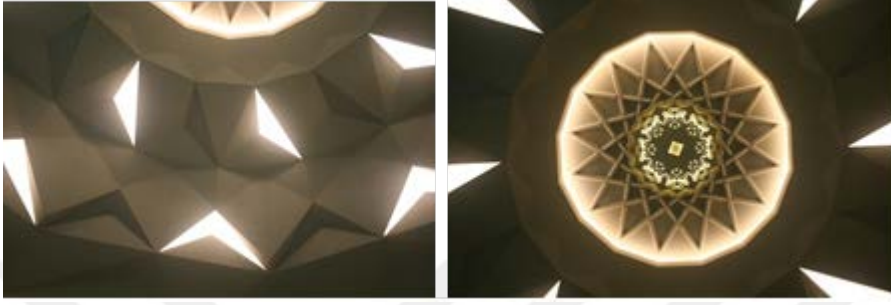
Şekil 0.179: Marmara İlahiyat Camii alt kat giriş kapısı

Camini alt katından camiye giriş yapılan 2 kapı vardır. Bu kapılardan birindeki tabloda yazan yazıda Mü'minun Suresi 109. Ayeti Celi Sülüs hat yazı stilinde Hattat Hüseyin Kutlu tarafından yazılmıştır.



Şekil 0.180: Marmara İlahiyat Camii alt kat giriş kapısı görüntüsü

Giriş kapı kanatlarında 5gen yıldız geometri ve ongen madalyonlardan oluşan kündekari süsleme yapılmıştır. Kapının orta kısmındaki ongen yıldızın ortasında ve beşgen küçük yıldızlarında ortasında sedef süsleme yapılmıştır. Kapının yan kanatlarında sedef kaplama ile birlikte oğuz boyunun simgesi “Y” ağaç formunda simetrik ve ritimle devam eden motif uygulanmıştır. Kapı tokmağı ise bronz döküm şemse motifi uygulanmıştır.



Şekil 0.181: Marmara İlahiyat Cami alt kat tavan görüntüsü

Tavanın dış göbeğinde pramid üçgeninin üç parçası formu şeklinde bölünmüş, ayrı Tavan süslemelerinde 16 gen geometrik yıldız rijit düzende çubuk olarak yek pare motif kullanılmıştır. İç kısımda ise 16 gen yıldızlı geometrik yıldız kullanılmıştır. Bu kısmın içinde ise 2 şerden 8 defa toplamda 16 defa “hüve”, celi sülüs simetri hat yazısı stilinde Hattat Hüseyin Kutlu tarafından yazılmıştır. Manası ise “o” anlamına gelmektedir.



Şekil 0.182: Marmara İlahiyat Cami alt kat mihrap görüntüsü

Mihrap süslemelerinde bursa ulu cami benzeri mavi ve yeşilimsi seramikler kullanılmıştır. Süsleme yazılarında Celi Sülüs hat yazı stilinde Bakara-115 ayeti Hattat Hüseyin Kutlu tarafından yazılmıştır.



Şekil 0.183: Marmara İlahiyat Cami alt kat duvar süslemeleri

Caminin alt katındaki bölümde duvarlar hat yazıları motifleri ile zenginleştirilmiştir. Duvar süslemelerinde bulunan yazılar Celi Sülüs istif hat yazı stilinde yazılmıştır.



Şekil 0.184: Marmara İlahiyat Cami alt kat tavan süslemeleri

Fuaye, birinci bodrum kat diye geçmektedir. Birinci bodrum kat ile ikinci bodrum katı bağlayan bir dinleme alanıdır. Bu bölümde ibadetlerden çok işlevsel bölümler vardır. Kafe kütüphane olduğundan en çok insan trafiği bu katta bulunmaktadır. Birinci ve ikinci bodrum katta bağlı olan Fuayenin yan alanlarında ofisler ve odalar bulunmaktadır. İki ayrı tavanı olan fuayeden doğal taş ve el işçiliğe tasarlanmıştır. Geometrik desenler burada da karşımıza çıkmaktadır. Yıldız tavan formu aynı zamanda aydınlatma ile görevlendirmektedir. Bu yapıya yapışık olan tavanda farklılık vardır ve kolon ile belirginleştirilmiştir. Tavanın yan kanatlarında oğuz

boyunun simgesi “Y” formu altıgen yıldız geometri motifinin içinde birbirlerini bağlayan bir köprü ağ motif uygulanmıştır. Yan taraftaki süslemelerde ise modernize edilmiş penç motifi, altıgen geometri motifine uyulanarak ritim halinde çoğalması şeklinde uygulanmıştır (URL 3).



Şekil 0.185: Marmara İlahiyat Cami bahçesi görünüm

Cam süslemede ise geometrik 6 gen formdan yola çıkılmış madalyon motifi resmedilerek kumlama sisteminde vitray yapılmıştır.



Şekil 0.186: Marmara İlahiyat Cami minarelerinin görüntüsü

Marmara İlahiyat Fakültesi caminin iki tane minaresi bulunmaktadır. Farklı bir tasarımı olan minarenin çıkış noktası Lafzatullah ve kaleme oryantal şekillendirilmiştir. Minarenin yüksekliği 66 metredir. Yapıdaki kullanılan on ikinden 45 metre kubbe yükseklikten ve 66 metre minareden hesap yapılarak Allah lafzı

ortaya çıkmaktadır. Yapıdan ayrı tasarlanmıştır olan minarede sadece görsel bir fonksiyonu vardır (URL. 3).



Şekil 0.187: Marmara İlahiyat Cami wc şadırvanlar

4.4 Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami



Şekil 0.188: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami Dışardan görünüşü

1.1.2 Künye

Tasarım Ekibi: Prof. Dr. Şevket Sunar, Mimar Mete Fırıncıoğlu- Yapur Yapı

İşveren	Mehmet Çavuş
Adres	İstanbul, Kadıköy
Proje Tarihi	1992
Yapım Tarihi	1981-1997
Arsa Alanı	5. 877 m ²
Cami Kapasitesi	1. 000 Kişilik

4.4.1 Yapının genel ve plan özellikleri

Koz Yatağı Mehmet Çavuş Camii'nde kubbe, betonarme olarak yapılmış olup, kubbe açıklıkları ise caminin ışık alması için cam cephe ile kapatılmıştır. Kubbe, kalem işi tezhip ve hat süslemeleri ile süslenmiştir. Mihrap, ahşap künde-kari sanatı ile yapılmıştır. Hat yazıları ve kalemişi süslemeleri ile donatılmıştır. Minber, ahşap künde-kari sanatı ile yapılmıştır. Hat yazıları süslemeleri ile donatılmıştır. Minare, ince uzun olarak yükselen minare dairesel formda baklava dilimli olarak betonarme yapılmıştır. Vaaz Kürsüsü, ahşap künde-kari sanatı ile yapılmıştır. Kadınlar mahfili, kadınlar bölümü ahşap korkuluk bölücüler ile üst katta yapılmıştır. Son cemaat yeri, cami girişinde mevcuttur. Kalem işi süslemelerle donatılmıştır. Avlu, açık alan olarak bulunup, mermerden yapılmıştır. Şadırvan, cami yan girişinde mevcuttur. Sade granit çözümlü yapılmıştır.

Mehmet Çavuş Camii'nin yapımı 1981 yılında başlanmak istenmiş fakat gerekli müsaadenin alınması ve plan proje 11 yıl sürmüştür. Caminin yapımına 3 Ekim 1992 yılında başlanmış ve 1997 yılında bitirilmiştir. Arsayı vakfeden hayır sahibi Mehmet Çavuş'un ismi camiye verilmiştir. İstanbul Teknik Üniversitesin 'de hoca olan Prof. Dr. Şevket Sunar, cami ile ilgili çalışmaları avam proje haline getirmiş yalnız tatbikat projesini yapamadan vefat etmiştir. Daha sonra projeyi Mimar Mete Fırıncıoğlu devralmıştır. Temelden çatıya kadar kontrolü de yapılmıştır. Temelde rutubeti yok etmek için temel altına drenaj boruları döşenmiştir. Binaya zarar verebilecek suyun tahliyesi sağlanmıştır. Mehmet Çavuş Camii yerden ısıtılmalı sistemle ısıtılır, ayrıca klima sistemi de vardır. 999 kişinin rahatça ibadet edebileceği şekilde tasarlanmıştır (URL 4).

4.4.2 Süsleme özellikleri



Şekil 0.189: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami içinden görüntüler

Kozyatağı Mehmet Çavuş camii süsleme sanatlarında ise, hat sanatı, camide sıklıkla celi sülüs istif hat yazıları görülmektedir. Ahşap süsleme kündekari sanatı, kapı kanatları, mihrap, minber ve kürsü süslemelerinde görülmektedir. Kalem işi tezhip, caminin kubbeleri ve duvar süslemelerinde görülmektedir. Vitray, alt kat cam bölümleri tamamen vitray ile süslenmiştir. Tezhip, caminin kubbeleri ve duvar süslemelerinde görülmektedir. Taş işçiliği, cami giriş kapısı süslemeleri ve dekorunun etrafı taş işçiliği ile yapılmıştır.

Güzel Sanatlar Akademisi hocalarından Prof. Dr. Erol Eti ile Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi hocalarından, Prof. Dr. Hüsrev Subaşı; Camide bulunan son dönemin nadide hat eserlerini yapmışlardır. Cami'nin iç mekânının da ahşap işçiliği kullanılmıştır. Mihrap, minber ve kürsüde Selçuklu ve Osmanlı çizgileriyle birlikte, günümüz mimari anlayışını ve oymacılık sanatının güzelliğini görmek mümkündür. Cami iç süslemelerinde hat yazısıyla Hz. Muhammed Hz. Ali, Hz. Osman, Hz. Ebubekir, Hz. Osman r.a. yazılmıştır. cami iç mekânı; seccade tarzı uygun ölçülerdeki halı sistemiyle, cami içindeki intizamın teminine yardımcı olunmuştur. Mehmet Çavuş Camii'nin şadırvanı ve diğer hizmet mekânları en uygun şekilde dizayn edilmiştir. İzdihama sebebiyet verilmemesi düşünülmüştür. Caminin kapısı

dışa açılır şekilde tasarlanmıştır. Kadınlara ayrılmış olan mekânlarında ferahlığı sağlanmış ibadet ederlerken dinlenilecek hoş bir yer sağlanmıştır. Cemaatin müsait zamanlarını değerlendirebileceği bir kütüphaneye de sahiptir. Günümüz şehirleşmesinde az görülen cinsten, insanları ferahlatacak tarzda bahçe ve otopark imkânlarına da sahiptir (URL 4).



Şekil 0.190: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami mihrap görüntüleri

Mihrap, ahşap künkari sanatı ile süslenmiştir. Mihrap üstü süslemelerde ise Rabbena ile başlayan dua celi sülüs hat yazısında, Bakara Suresi 149. Ayet yazmaktadır.



Şekil 0.191: Kozyatağı Mehmet Çavuş Camii minber görüntüsü

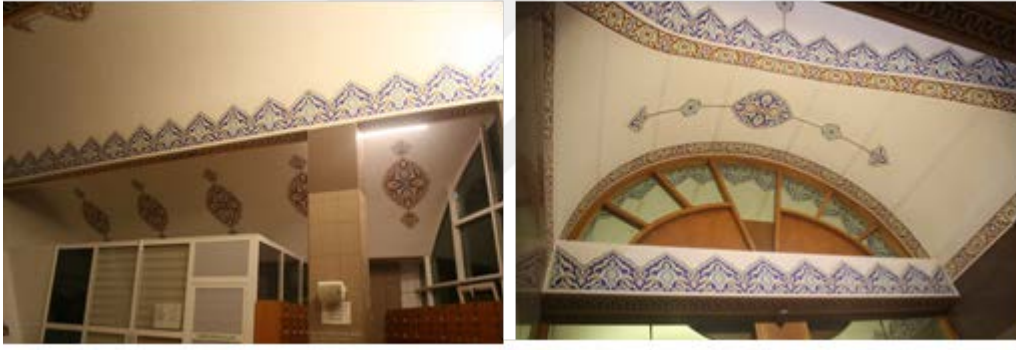
Kalem işi ile Rumiler, yapraklar ve hatai süslemeleri mevcuttur. Camide bolca hatai ve şems süslemeleri mevcuttur. Hatai, madalyon, yaprak süslemeleri oldukça fazladır. Camii kültürümüzde bulunan kubbe anlayışı, ana kubbede kendini göstermiş. Ana kubbenin dört tarafı, üçerli yatay beşik örtü sistemiyle örtülmüştür. Son cemaat yerinde beşik örtü mimari tarzı kullanılmıştır. Son dönem Osmanlı cami mimarisinde görülen aydınlık alanı ve ferahlığı fazlasıyla bulabilirsiniz. Mehmet Çavuş Camii'nin, gizli ışıklandırma sistemi ise İç Mimar Ayhan Aslan tarafından yapılmıştır. Ana kubbe altındaki avize hariç, diğer ışıklandırma sistemlerinin gizli olmasından dolayı, ibadetin özüne uygun olarak insanı dinlendirmektedir ve huzura sevk etmektedir (URL 4).

Minber girişinde Kelime-i Şahadet yazmaktadır. Minber ve kürsü Kündekari süsleme ile yapılmıştır. Kürsü üstünde “Yasin vel kuranil hâkim” ve “Ahh” yazmaktadır.



Şekil 0.192: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami kürsü görüntüsü

Cami kürsüsünde, ahşap künde kari sanatı görülmektedir. Geometrik şebeke süslemesi ve penç motifleri uygulanmıştır.



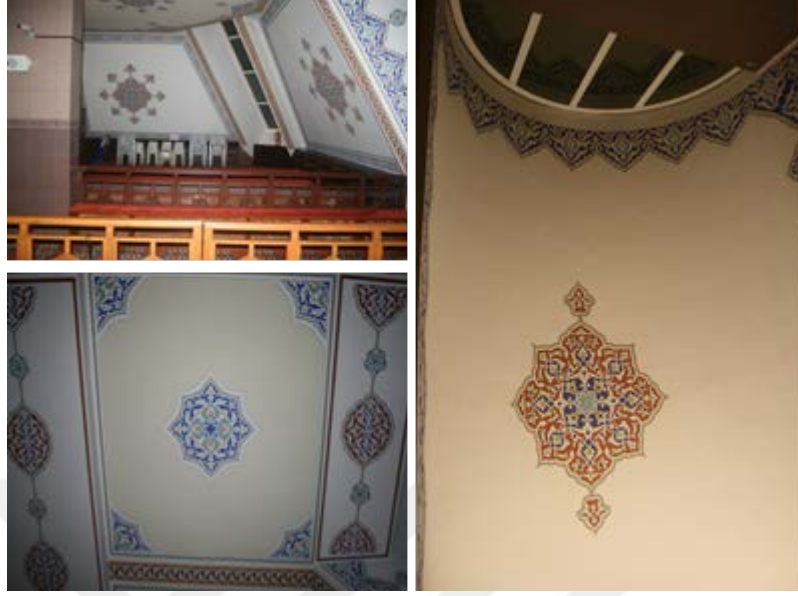
Şekil 0.193: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami içinden görüntüler

Tavan süslemelerinde ise kalem işi şemse motifi uygulanmıştır.



Şekil 0.194: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami içinden görüntüler

Kubbe ve kubbe birleşimleri, kalem işi şemse motiflerinin belirli bir ritimde çoğaltılarak uygulandığını ve altın yaldız hat yazıları ile süslendiğini görmekteyiz.

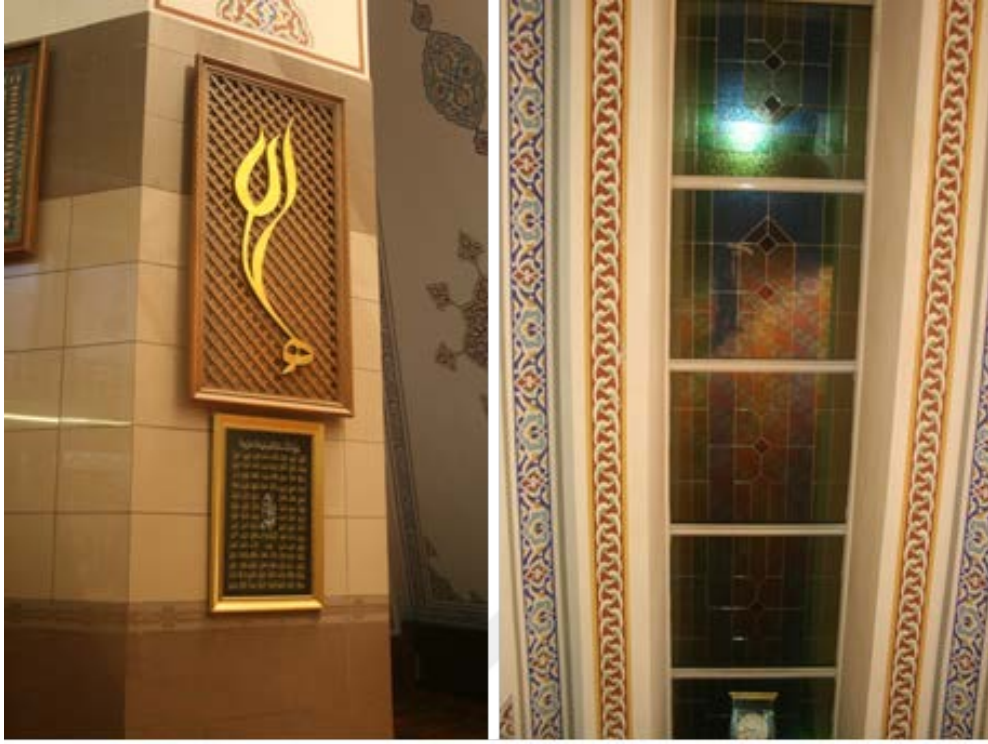


Şekil 0.195: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami içinden görüntüler

Duvar süslemelerinde ise yine şemse motifi, tezhip kurgusunda yapılmış rumi ve yaprak motiflerinin kalem işi olarak uygulandığını görmekteyiz.



Şekil 0.196: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami içinden görüntüler



Şekil 0.197: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami içinden görüntüler

Soldaki tabloda ahh yazmaktadır. Sağda ise vitray cam süsleme mevcuttur.



Şekil 0.198: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami girişinden görüntüler

Her iki tabloda da istif besmele yazmaktadır.



Şekil 0.199: Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami şadırvanı

Şadırvan içi mermer kaplama olup, pek süslemeye dikkat çekilmemiştir.

4.5 Ataşehir Medine Mescidi Cami



Şekil 0.200: Ataşehir Medine Mescidi Caminin dıştan görünüşüdür.

4.5.1 Künye

Tasarım Ekibi: Mahmut Sami Kirazoğlu
İşveren Ahmet Bozdemir
Adres İstanbul, Ataşehir
Proje Tarihi 2009

Yapım Tarihi	2013
Arsa Alanı	3. 000 m ²
Kapalı Alan	1. 500 m ²
Cami Kapasitesi	1500 Kişilik

4.5.2 Yapının genel ve plan özellikleri

Ataşehir Medine Mescidinde kubbe, çelik konstruksiyon olarak yapılmış olup, kubbe açıklıkları ise caminin ışık alması için cam cephe ile kapatılmıştır. Kubbe, kalem işi geometrik süsleme ile süslenmiştir. Mihrap, mermer ile yapılmıştır. Üçgen formları kabartılarak süslemeler ile donatılmıştır. Minber, mermer ile yapılmıştır. Üçgen formları kabartılarak süslemeler ile donatılmıştır. Minare, ince uzun olarak yükselen minare kare formda kademeli olarak yükselmiş olup betonarme yapılmıştır. Vaaz kürsüsü, ahşap künde kari sanatı ile yapılmıştır. Kadınlar mahfili, ahşap korkuluk bölücüler ile üst katta yapılmıştır. Son cemaat yeri, cami girişinde mevcuttur. Hem şadırvan, hemde son cemaat yeri olarak yapılmıştır. Avlu, açık alan olarak bulunup, mermerden yapılmıştır. Şadırvan, caminin alt katında mevcuttur. Sade granit çözümlü yapılmıştır.

Medine Mescidi Camii, İstanbul'un Ataşehir ilçesinde Esat Paşa mahallesinde bulunmaktadır. 1989 yılında inşaatına başlanan Medine Mescidi, 1991 yılında küçük bir mescit olarak ibadete açılmıştır. 2008 yılında çıkan bir yangından dolayı mescit yanmıştır. Daha sonra Medine Mescidi Derneği'nin 22 yıldır başkanlığını yapan Ahmet Bozdemir öncülüğünde 2009 yılında inşasına başlanıp, 2013 tarihinde yapımı bitmiştir. Mimarlığını Mahmut Sami Kirazoğlu yapmıştır. Caminin iki minaresi vardır. Caminin arsasının alanı 3000 m² olup, bina 1500 m² alan üzerine inşa edilmiştir. Camide aynı anda 1500 kişi namaz kılabilir (URL 5).

4.5.3 Süsleme özellikleri



Şekil 0.201: Ataşehir Medine Mescidi Caminin içerden görünüşüdür.

Ataşehir Medine Mescidi cami süsleme sanatlarında ise, hat sanatı, camide sıklıkla celi sülüs istif hat yazıları görülmektedir. İslami geometrik süslemeler, sadece minber süslemelerinde görülmektedir. Taş işçiliği, cami içi mihrap, minber, son cemaat yeri, cami girişi ilk şadırvanın etrafı taş işçiliği ile yapılmıştır. Cami girişinin kapı yanları süslemelerde, Hicr Suresi 46. ayet yazmaktadır.



Şekil 0.202: Ataşehir Medine Mescidi Cami şadırvan süslemeleri



Şekil 0.203: Ataşehir Medine Mescidi Cami şadırvan süslemeleri

Cami girişinde şadırvan görülmektedir. Şadırvan süslemelerinde geometrik kabartma süslemeleri görülmektedir.



Şekil 0.204: Ataşehir Medine Mescidi Cami kubbe süslemeleri

Cami tavanı kubbeden ziyade üçgenimsi bir formda yapılmıştır. Tavanda üçgen geometrik beş gen yıldız serisi görülmektedir. Yine tavanın orta kısmında gün ışığını andıran bir ışık kaynağı yapılmıştır. Cami aydınlatmalarında da üçgen formdan yararlanılmıştır.



Şekil 0.205: Ataşehir Medine Mescidi Cami mihrap süslemeleri

Mihrab üstü: İsrâ Suresi 81. Ayeti yazmaktadır.



Şekil 0.206: Ataşehir Medine Mescidi Cami mihrap görüntüsü

Cami mihrabı mermerden üçgen formunda yapılmıştır. Geometrik yıldız kabartmaları yapılmıştır.



Şekil 0.207: Ataşehir Medine Mescidi Cami duvar süslemeleri

Kadınlar kısmı döşeme altı tavanında kufi yazı stilinde üçgenimsi süslemeler mevcuttur.



Şekil 0.208: Ataşehir Medine Mescidi Cami duvar süslemeleri

Cami içi duvar kapı süslemelerinde ise farklılıklar vardır. Sağ kapı üstünde; Nasr suresi, Sol kapı üstünde; Fatıha suresi yazılmıştır. Sağ orta: Yusuf suresi 21. Ayet yazılmıştır.



Şekil 0.209: Ataşehir Medine Mescidi Cami girişi ve şadırvan

Cami girişi alüminyum kapıdan oluşmaktadır. Giriş dış duvarları ve zemin sade mermer kaplıdır.

4.6 Esenyurt Bilal Habeşi Cami

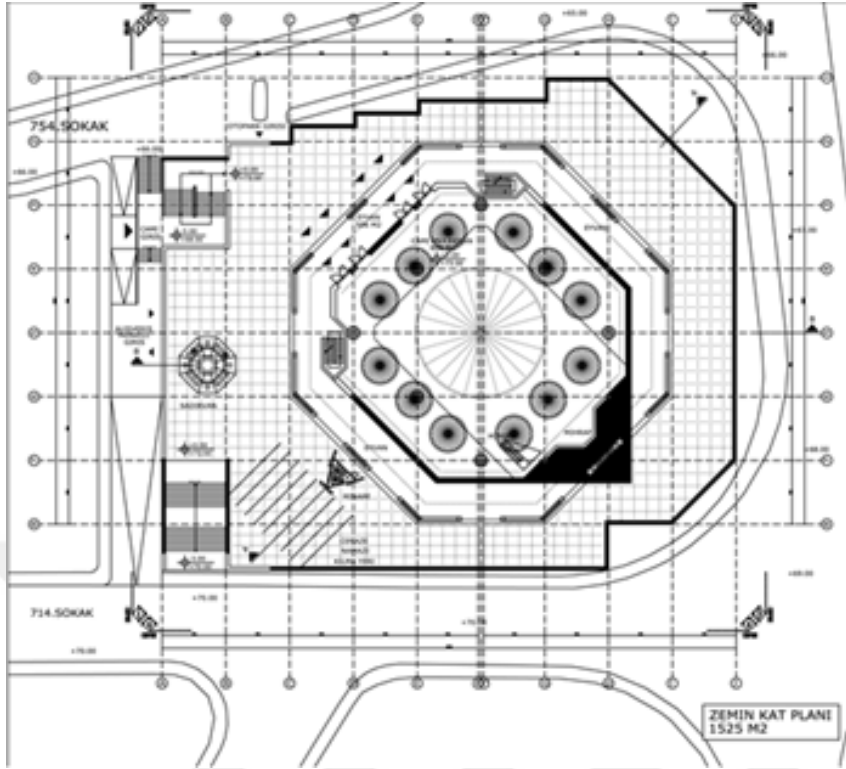


Şekil 0.210: Esenyurt Bilal Habeşi Caminin dıştan görünüşüdür.

4.6.1 Künye

Tasarım Ekibi:	Tria Mimarlık - Mimar Burçak Önsoy-
İşveren	Esenyurt Belediyesi
Adres	İstanbul, Esenyurt
Yapım Tarihi	2011
Arsa Alanı	5 000 m ²
Kapalı Alan	2. 300 m ²
Cami Kapasitesi	3. 000 Kişilik

4.6.2 Yapının genel ve plan özellikleri



Şekil 0.211: Bilal Habeşi Cami planı

Esenyurt Bilal Habeşi Cami'nde kubbe, betonarme olarak dairesel formda yapılmış olup, kubbe bitimleri şerefeler ile pencerelerle kapatılmıştır. Kubbe, kalem işi bitkisel süslemeler ve hat yazıları ile süslenmiştir. Mihrap, mermer ile mukarnasla yapılmıştır. Altın varak penç bitkisel motifler ve hat yazıları ile donatılmıştır. Minber, mermer ile yapılmıştır. Madalyon ve geometrik süslemeler ile donatılmıştır. Minare, ince uzun üçgenimsi açılı olarak yükselen minare, betonarme yapılmıştır. Vaaz kürsüsü, mermer ile yapılmıştır. Geometrik altın varak süsleme sanatı ile yapılmıştır. Kadınlar mahfili, kadınlar bölümü geometrik formda alçı stuko bölücüler ile üst katta yapılmıştır. Son cemaat yeri, cami girişinde mevcuttur. Avlu, açık alan olarak bulunup, granitten yapılmıştır. Şadırvan, caminin alt katında mevcuttur. Sade granit çözümlü olarak yapılmıştır.

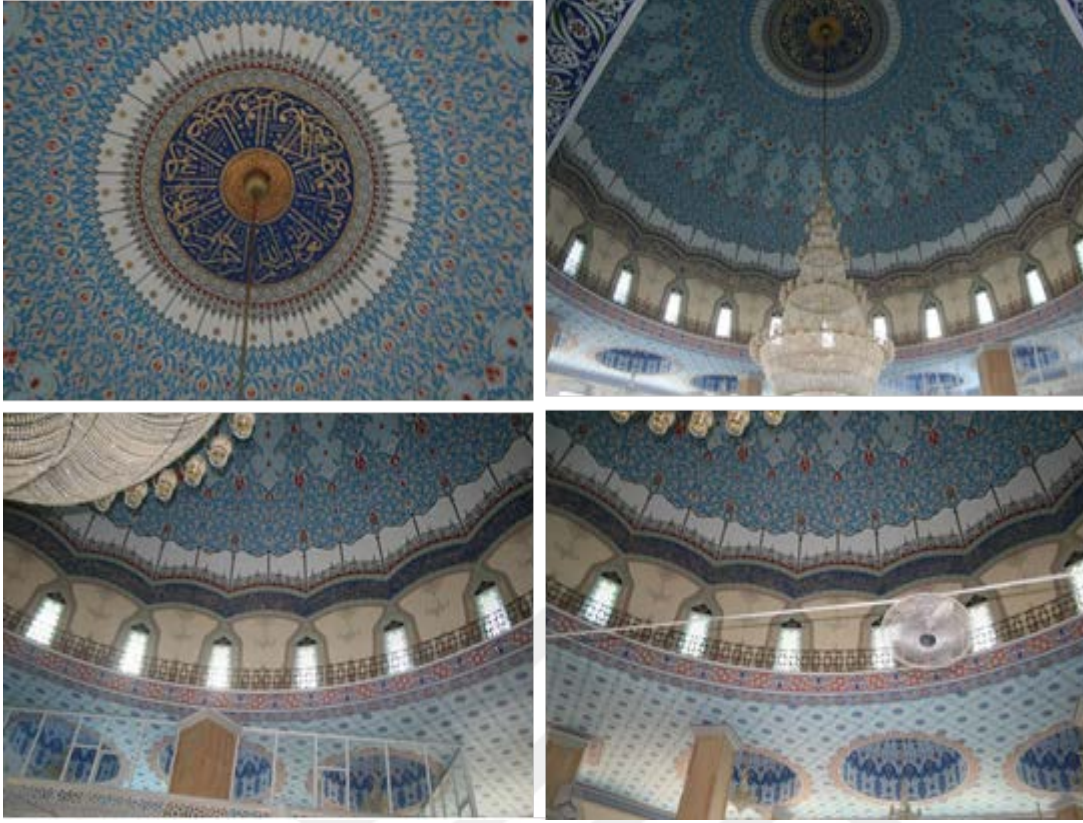
Toplam 5 bin metrekare alan üzerine inşa edilen cami, 3 bin kişilik cemaat kapasitesine sahiptir. 3 bölümden oluşan camide, 1100 metrekare avlu, 2 bin 300 metrekare ibadet alanı ile iki katlı Kur'an kursu ve cami dernek lokali bulunuyor (URL 6).

4.6.3 Süsleme özellikleri



Şekil 0.212: Esenyurt Bilal Habeşi Caminin içinden görüş

Esenyurt Bilal Habeşi cami süsleme sanatlarında ise, hat sanatı, camide sıklıkla celi sülüs istif hat yazıları görülmektedir. İslami geometrik süslemeler, sadece mihrap, kadınlar mahfili süslemelerinde görülmektedir. Bitkisel motifler, tüm kubbe, tavan ve duvar süslemelerinde görülmektedir. Ahşap süsleme künde-kari sanatı, kapı kanatları süslemelerinde görülmektedir. Çini, üst kat merdiven duvarı çini ile kaplanmıştır. Çinide Saz üslubu vardır. Tezhip, tüm kubbe, tavan ve duvar süslemelerinde görülmektedir. Şebeke kafes, minber, üst kata çıkan merdiven korkulukları, kadınlar bölümü korkuluklarında görülmektedir. Taş işçiliği, cami içi mihrap, minber, son cemaat yeri, cami girişi ilk şadırvanın etrafı taş işçiliği ile yapılmıştır. Modern dış mimari yapısıyla dikkati çeken Bilal-i Habeşi Camisi'nin yapımında klasik Osmanlı iç süsleme sanatı ve Rumi desenler kullanılmıştır.



Şekil 0.213: Esenyurt Bilal Habeşi Caminin kubbeden görüşüdür.

Kubbeye İhlas Suresi yazmaktadır.



Şekil 0.214: Esenyurt Bilal Habeşi Caminin mihraptan görünüşüdür.

Camide mihrap altın varaklı hat yazıları, penç ve yaprak süslemelerine yer verilmiştir. Mihrap üstünde, Bakara-149. ayeti yazmaktadır



Şekil 0.215: Esenyurt Bilal Habeşi Caminin içinden görüş

Cami iç süslemelerinde bolca yaprak, penç, lale motifleri mevcuttur.



Şekil 0.216: Esenyurt Bilal Habeşi Cami minberden görünüş

Cami minberi mermerden yapılmış olup yaprak, penç süslemeleri ve hat yazıları altın varakla süslenmiştir. Minber girişinde ise Kelime-i şehadet yazmaktadır.



Şekil 0.217: Esenyurt Bilal Habeşi Caminin içinden görünüş

Tavan ve duvar süslemelerinde, lale, rumi, madalyon ve şemse motifleri kullanılmıştır.



Şekil 0.218: Esenyurt Bilal Habeşi Caminin kürsü ve merdiven süslemeleri

Seramik kaplamalarda saz düzeni, hatai, yaprak motifleri mevcuttur. Merdiven alınlarında dairesel formdan çıkışla çiçek motifleri oluşturulmuştur. Merdiven ve kürsü geometrik formda altıgen yıldız stilinde mermer olarak tasarlanmıştır.



Şekil 0.219: Esenyurt Bilal Habeşi Caminin içinden görüş

Camide içi yapraklı süslemelerden oluşan çiçek motifleri bulunmaktadır. Caminin üst katı ve pencere yanlarında altın varak yaprak ve çiçek motifler kullanılmıştır. Pencere aralarında boşluk kısımlarda sırayla değişen renklerde gül demeti betimlemesi yapılmıştır.



Şekil 0.220: Esenyurt Bilal Habeşi Caminin içi giriş kapısı

Caminin giriş kapılarında celi sülüs istif ve cami kapı girişindeki hat tablosunun ise celi divani olarak hat yazısı yazıldığını görmekteyiz.



Şekil 0.221: Esenyurt Bilal Habeşi Cami şadırvanı

Cami şadırvanı düz seramik renklerde kaplanmıştır.

5. DEĞERLENDİRME

Bu çalışmanın amacı İstanbul'da 20. yüzyılda inşa edilmiş olan çağdaş camilerin iç mekân dekorasyonunun, geleneksel Türk-İslam süsleme sanatları açısından incelenmesidir. Bu amaçla İstanbul'da Şakirin Cami, Yeşil Vadi Cami, Marmara İlahiyat Cami, Kozyatağı Mehmet Çavuş Cami, Ataşehir Medine Mescidi Cami ve Esenyurt Bilal Habeşi Cami olmak üzere 6 cami seçilmiş ve bu yapıların süsleme programı, geleneksel Türk-İslam süsleme sanatları açısından irdelenmiştir.

İncelenen cami örnekleri 1981-2015 yılları arasında inşa edilmiş yapılardır. Yapıların tasarımında modern arayışlara dikkat edilmekle birlikte geleneksel bir cami mimarisini oluşturan mihrap, minber, kadınlar mahfili ve diğer mahfiller ile avlu/giriş alanı gibi klasik öğeler korunmuştur. Ancak plan, cephe, örtü, mahfiller ve avlu/giriş alanlarında çağdaş arayışlar göze çarpmaktadır. Bu yapılardaki bir diğer çağdaş uygulama da malzeme kullanımınıdır. Yapıların inşasında çağdaş malzeme ve teknoloji özellikle seçilmiştir.

Ancak tüm bu çağdaş arayışlara rağmen yapıların iç mekan dekorasyonunda geleneksel sanatlara bağlı kalındığı görülür. Hat, İslami geometri, bitkisel arabesk, ahşap süsleme (kündekari), çini, kalem işi, vitray, tezhip, şebeke kafes, mukarnas, taş işçiliği ve alçı süsleme (stuko) bu yapıların iç ve dış tezyinatında kullanılan geleneksel sanat öğeleridir. Hat bu yapıların süsleme programında yer alan baş aktördür. Yapıların içinde farklı stillerde kaligrafi kullanılarak kuşak hatlar kullanılmıştır. En çok kullanılan hat stili Celi Sülüs tarzı yazı iken en az kullanılan üslup Kufi yazıdır.

Modern camilerin iç mekan süslemesinde yaygın olarak kullanılan bir diğer geleneksel Türk-İslam süsleme sanatı da İslami geometridir. Zengin yıldız çeşitlerinden oluşan geometrik tezyin yapıların kapı ferforje, kadınlar mahfili korkuluk bölücülerinde, kubbe ışıklığında, şebekelerde, mahfillerde, bazen minberlerde ve varsa avlu pencereliklerinde yaygın olarak kullanılmaktadır.

Alçı süsleme (stuko) kadınlar mahfili korkuluk bölücülerinde görülmektedir. Şebeke kafes, geometrik süslemelerle bronz döküm olarak yapılmıştır. Taş işçiliği, cami giriş

kapısı süslemeleri, cami dış kapısı dekoru ve cami avlu pencerelikleri, etrafı taş işçiliği ile yapılmıştır.

İncelenen yapıların iç mekan dekorasyonunda kullanılan bir diğer geleneksel süsleme üslubu da bitkisel tezyinatıdır. Bitkisel süsleme yapılarda kürsü, mihrap, minber, kubbe, tavan ve duvar olmak üzere yaygın alanda kullanılmaktadır.

Türk-İslam sanatında geniş kullanım alanı bulan künde-kari ise bu yapılarda kadınlar mahfili bölücüleri, kapı ve kapı kanatları, mihrap, minber ve kürsülerde kullanılmıştır. Klasik İslam sanatının vazgeçilmezi olan çini bu yapılarda da az olmakla birlikte yer bulmuştur. Marmara İlahiyat Cami alt kat kadınlar mahfili mihrabı ile Bilal Habeşi Cami üst kat merdiven duvarı az sayıdaki çini kullanım örnekleridir. Kalem işi tezhip incelenen yapılarda kubbe, tavan ve duvarda altın varaklı veya varaksız olarak kullanılmaktadır. İslam sanatının bir diğer süsleme sanatı olan vitray bu yapıların kadınlar mahfilleri ve cami giriş katında görülür. Farklı bir kullanım alanı olarak Marmara İlahiyat Cami'nde ise dış mekan asansör cam kabininde de kullanılmıştır. Selçuklu ve Osmanlı dönemi mimari süslemelerinde şadırvan, havuz ve korkuluk demirlerinde genellikle İslami geometrik yıldız formlarında yaygın olarak kullanılmış olan şebeke kafes süsleme ise günümüz çağdaş camilerinde minber, merdiven korkulukları, kadınlar mahfili seperatör bölücü ve korkulukları ile cami dışı süslemelerde görülmektedir. Türk-İslam süsleme sanatlarında geniş kullanım alanına sahip olan taş işçiliği ise çağdaş camilerde hazır betonun kullanılması nedeniyle az kullanılmıştır. Bazı yapıların avlu pencerelikleri (Şakirin, Yeşil Vadi, Marmara İlahiyat, Mehmet Çavuş cami) ile şadırvanlarında (Medine Mescidi ve Bilal Habeşi cami) buna örnektir. Çağdaş yapılarda en az kullanılan klasik-geleneksel süsleme motifi ise mukarnastır. Marmara İlahiyat Camii ve Bilal Habeşi Camii mermer mukarnaslı mihrapları bu açıdan önemli örneklerdir.

İncelenen yapılarda geleneksel süsleme tezyinatının kullanıldığı diğer alan ise yapıların özel olarak ışıklandırılmış cam cepheleridir. Cam cepheler klasik süslemelerle bezenmiştir. Ayrıca şerefe aydınlatmalarında bu uygulama kullanılmıştır.

İncelenen çağdaş camilerde göze çarpan bir diğer unsur da minareler olup minare tasarımlarında da bazen geleneksel formların yorumlandığı görülür. Marmara İlahiyat Camii'nin minaresi Elif formundadır örneğin. Mehmet Çavuş Camii'nde ise

minare dairesel formda baklava dilimi şeklindeki Türk üçgeni formunun yorumudur. Bilali Habeşi Camii’nde de minare ince, uzun açılı olarak yükselen bir Türk üçgenidir.

Günümüz çağdaş camilerinde geleneksel dekorasyonun yanı sıra modern teknik ve malzeme ile yapılmış tezyinata mevcuttur. Şakirin Camii mihrapta; özel bükümlü ahşaptan yapılmış, turkuaz boya üstü madalyon süsleme baskıları buna güzel bir örnektir. Yine Şakirin Camii’nin ahşaptan yapılmış minberindeki gül kurusu dijital baskılar da bu gruba girer.





6. SONUÇ

Sonuç olarak İstanbul'daki çağdaş camilerin iç mekan dekorasyonunun geleneksel Türk-İslam süsleme sanatları açısından incelenmesinin amaçlandığı bu tez çalışmasında, geleneksel süsleme sanatlarının tarihsel özellikleriyle kullanıldığı gibi bazı yeni yorumların da uygulandığı görülmektedir. Bu açıdan cami dekorasyonu çalışmalarında geçmişi bilmek ve anlamanın önemli olduğu görülmüştür. Cami tezyinatında tüm geleneksel sanatlar bütünlük içerisinde, ortak bir konseptte buluşmalıdır.

Klasik cami mimarisinin süsleme alanları olan mihrap, minber, minare, kubbe, pandantif ve duvarlar ile kadınlar mahfili ve avlu gibi plan ve tasarım alanları yine caminin en önemli süsleme alanları olarak kullanılmaktadır. Hat, geometrik süsleme, bitkisel süsleme, künde-kari, çini, stuko, kalem işi, vitray, tezhip, şebeke kafes, taş işçiliği ve mukarnas gibi geleneksel Türk-İslam süsleme sanatları bu yapılarda da yoğun şekilde kullanılmaktadır. Ancak bir yenilik kullanılan teknoloji ve çağdaş malzemededir. Bu camilerde özellikle modern seramik, çelik ve bronz gibi yeni malzemeler kullanılmıştır. Farklı malzeme ve çağdaş yapım teknikleri camilerde göze çarpan yenilikçi bir tutumdur. Çok alternatifli çözümler çağın gereğidir. Böylece modern, yenilikçi malzeme ve tekniğin kullanıldığı bu camilerde geleneksel sanatlar ile modern dünya birleştirilmeye çalışılmıştır.



KAYNAKLAR

- Abas, S. J. ve Salman, A. S** (1998), *Symmetries of Islamic Patterns*, World Scientific, London.
- Akar, A. & Keskiner, C** (1978), *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul.
- Akbulut, N** (2017), *Türkiye’de Çağdaş Cami Mimarisi Tasarımında Yenilikçi Yaklaşımlar*, T.C. İstanbul Aydın Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Akgündüz, A. Öztürk, S. &Baş, Y** (2005), *Üç Devirde Bir Mabed Ayasofya*, Osmanlı Araştırmaları Vakfı
- Aksoy, Z. D** (2010), *Anadolu Türk Tezhip Sanatı Tasarımları*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Türk İslam Sanatları Programı, İstanbul.
- Aktuğ, İ. K** (1999), *Batı Anadolu 14. Yüzyıl Beylikler Mimarisinde Yapım Teknikleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Aladağ, Z** (2013), *Konya Anadolu Selçuklu Eserlerindeki Çini Mukarnas Tasarımları*, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Türk İslam Sanatları Bilim Dalı, Konya.
- Alp, S** (1995), *Ahşap Ve Alçı Süslemeciliğinde Çelebi Mehmet Dönemi Süsleme Repertuarı*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Alpaslan, A** (1999), *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Altun, A** (1999), *Osmanlı Çiniliğinde İznik*, Osmanlı Ansiklopedisi, Ankara.
- Altun, A. & Arlı, B. D** (2003), *İznik Çiniliği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Arseven, C. E** (1952), *Sanat Ansiklopedisi*. Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul.
- Arseven, C. E** (1973), *Türk Sanatı*. Cem Yayın Evi, İstanbul.
- Aslanapa, O** (1993), *Başlangıçtan Bugüne Türk Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Aslanapa, O** (2005), *Osmanlı Devri Mimarisi*. İnkılap Kitap Evi Yayınları, İstanbul.
- Aslanapa, O** (2016), *Türk Sanatı*, Remzi Kitap Evi, İstanbul.
- Aslanapa, O. Y, & Altun, Ş** (1989), *İznik Çini Fırınları Kazısı II. Dönem*, İstanbul Araştırma Merkezi, İstanbul.
- Atabek, F. Ö. ve Çalışkan, E** (1997), *Türk Süsleme Sanatları Hüsni Hat, Minyatür Tezhip, Ebru Türk Süsleme Sanatlarında Sevgi ve Hoşgörü*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Atabek, Ö. F** (2011), *Türk İslam Süsleme Sanatları*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.
- Aybek, E** (2011), *Erken Dönem Osmanlı Camilerinde Alçı Süsleme Sanatı*, T. C. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Edirne.

- Bakır, S. T** (1999), *Geçmişten Günümüze Türk Çini Tarihinde Tasarım*, Geleneksel Türk El Sanatlarının Sanatsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyumu Bildirileri, Gelişim Yayınları, İstanbul.
- Bakır, S. T** (1999), *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu*, T. C. Kültür Bakanlığı Osmanlı Eserleri, Ankara.
- Bakırer, Ö** (1971), *Ürgüpün damsı köyündeki taşkın paşa camii'nin Ahşap Mihrabı*, Türk Tarih Kurumu Belleteni, Ankara.
- Bakırer, Ö** (2000), *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Barışta, H** (2003), *İstanbul Camiilerinin İçindeki Taş Süslemelerinden Örnekler*, Vakıf ve Medeniyet Sempozyumu Kitabı, Ankara.
- Bayraktar, A** (2006), *Tarihi yapıların analitik incelenmesi ve sismik güçlendirme metotları*, Beta Yayınları, İstanbul.
- Baytop, T** (1992), *İstanbul Lalesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Birol, İ. D** (2001). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler* (3. Basım), Kubbealti Neşriyat, İstanbul.
- Bozer, R** (1992), *15. Yüzyılın Ortasına Kadar Anadolu Türk Sanatında Ahşap Kapılar*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Doktora Tezi, Ankara.
- Burckhardt, T** (2013), *İslam Sanatı Dil ve Anlam*, Klasik Yayınları, İstanbul.
- Can, Y. & Gün, R** (2015), *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*, Kayıhan Yayınları, İstanbul.
- Cansever, T** (2006), *Mimar Sinan*, Albaraka Türk Yayınları, İstanbul.
- Critchlow, K** (1999), *Islamic Patterns An Analitic and Cosmological Approach*, Inner Traditions yayın evi, Amerika.
- Çamlıbel, N** (1998), *Sinan mimarlığında yapı strüktürünün analitik incelenmesi*, Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- Deliduman, C. G** (1997), *Osmanlı'dan Günümüze Alçı Vitray Sanatı*, Kültür Sanat Dergisi Türkiye İş Bankası Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- Deliduman, C. G** (2001), *Vitray Teknikleri*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Demiriz, Y** (1979), *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I – Erken Devir (1300-1453)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Demiriz, Y** (1989), *Mimar Sinan'ın Yapılarında Kalem İşleri*, Vakıf Haftası Dergisi.
- Demiriz, Y** (2002), *Osmanlı Çini Sanatı*, Ankara.
- Demiriz, Y** (2004), *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*, Yorum Sanat ve Yayıncılık, İstanbul.
- Dursun, Ş** (2009), *Anadolu Selçukluları Dönemi Kayseri Türbelerinde Taş Süslemeciliği*, T. C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Konya.
- Dursun, Ş** (2009), *Anadolu Selçukluları Dönemi Kayseri türbelerinde taş süslemeciliği*, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Anadolu Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Duysak, N** (2000), *20. Yüzyıl Türkiyesinde Cami Tasarımı ve Geleneksel Cami*, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Erdemir, Y** (2009), *Alaadin Camii ve Türbeleri*, Konya Valiliği, Konya.
- Eskici, B** (2006), *Anadolu Selçuklu Ve Beylikler Dönemlerinde Alçı Mihrablar*, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Dergisi, İzmir.
- Ettinghausen, R** (1952), *The Beveled Style In The Post Samarra Period*, Archeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld, NewYork.

- Gardeshi, N** (2015), *Kubbe Formundaki Yapıların Strüktür Ve Malzeme Açısından İrdelenmesi*, T. C. Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Grabar, A** (1965), *Byzantine and Early Medieval Painting*, Compass History of Art, Newyork.
- Grabar, O** (2010), *İslam Sanatının Oluşumu*, Kanat Yayınları, İstanbul.
- Güzer, A. C** (2009), *Modernizemin Gelenekle Uzlaşma Çabası Olarak Cami Mimarlığı*, Mimarlık Dergisi.
- Hasol, D** (2016), *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, Yem Yayınları, İstanbul.
- Hatipoğlu, O** (2007), *19. Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem İş Tezyinatı*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Erzurum.
- Hattstein, M. ve Delius, P** (2010). *İslam Art and Architecture*, Könemann, France.
- Huerta, S** (2007), *Oval domes: history, geometry and mechanics*, Nexus Network Journal, Madrid.
- İrtes. S** (1985), *Kalem İşlerimizin Bugünü ve Yarını, Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını*, I. Ulusal Sanat Sempozyumu, Ankara.
- Karaçağ, A** (2002), *Beylikler Devri Mimarisinde Alçı Süslemeler*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Konya.
- Karamağaralı, H** (1982), *Konya Ulu Camii, Röleve ve Restorasyon Dergisi (1. Restorasyon Semineri Özel Sayısı)*, Ankara.
- Keleş, İ** (2009), *Hat sanatının tarihî geçmişi ve Hattat Adem Sakal'ın Türk hat sanatında ve eğitimdeki yeri*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü El Sanatları Eğitimi - Geleneksel Türk El Sanatları Eğitimi Ana Sanat Dalı, Ankara.
- Kılıç, S** (2011), *Safranbolu'daki Alçılı Vitrayların Desen, Teknik ve Renk Özellikleri*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü El Sanatları Eğitimi Anabilim Dalı Geleneksel Türk El Sanatları Eğitim Bilim Dalı, Ankara.
- Kılıçkan, H** (2004), *Tarih Boyunca Bezeme Sanatı ve Örnekleri*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Kuban, D** (2006). *Mimarlık Kavramları*, Yem Yayınları, İstanbul.
- Kuban, D** (2008), *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı, Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul.
- Küçükerman, Ö** (1985), *Cam Sanatı ve Geleneksel Türk Camcılığında Örnekler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Mahir, B** (2001), *İslam Kitap Sanatı Tezhip Tasarımına Büyük Selçuklu Dönemi Katkılarının Bir Örneği*, 1. Uluslar arası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildiriler, Konya.
- Maral, O** (1971), *Işıklı Cam Resmî Vitray*, Karaca Ofset Basımevi, İstanbul.
- Megep, E** (2009), *El Sanatları Teknolojisi - Bitkisel Motif Çizimi*, T. C. Millî Eğitim Bakanlığı, Ankara.
- Mehtap Şahin (2015)**, *Geleneksel Türk Süsleme Sanatlarında Çinicilik*, T. C. İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarımı Ana Sanat Dalı Programı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Moustafa, A. M. A** (2013), *Contemporary Mosque Architecture in Turkey*, The American University in Cairo School of Humanities and Social Sciences, Cairo.
- Mülayim, S** (1982), *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Nemlioğlu, C** (1986), *Hakiki Kündekari Tekniğiyle Yapılmış Ahşap Mahfil Tavanlarımız*, İlgî, İstanbul.

- Ocak, Y. O. ve Bilici, K** (2006), *Anadolu Selçukluları Ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, T. C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Oral, T** (1980), *Çağdaş Cami Tasarımının Kültürel Boyutları*. Çevre Yayınları.
- Ödekan, A** (1997), *Mukarnas*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul.
- Ödekan, H. ve Berktaş, H** (1997), *Türkiye Tarihi Osmanlı Devletine Kadar Türkler*, Cem Yayınları, İstanbul.
- Ögel, Bahaeddin** (1956), *Selçuklu Devri Anadolu Ağaç İşçiliği Hakkında Notlar*, Yıllık Araştırmalar Dergisi, Ankara.
- Ögel, S** (1986), *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, Matbaa Teknisyenleri Basımevi, İstanbul.
- Öney Gönül** (1978), *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.
- Öney, G & Çobanlı, Z** (2007). *Anadolu'da Türk Devri Çini Ve Seramik Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öney, G** (1987), *İslam Mimarisinde Çini*, Ada Yayınları, İstanbul.
- Öney, G** (1992), *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.
- Önge, Y** (1968), *Konya'da Beyhekim Mescidi*, Önasya Dergisi, Ankara.
- Özbek, Y** (2002), *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Özel, M** (2012), *İslam Tapınma Yapısının Öğelerin Ardışık Zamanlı Ontolojik Analizi*, 1. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu Gelenekten Geleceğe Cami Mimarisinde Çağdaş Tasarım Ve Teknolojiler 2-5 Ekim Mimarisanın Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Özgür, Ş** (2007), *Oleg Grabar Ve İslam Sanatı Yorumu*, T. C. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü - İslam Tarihi Ve Sanatları Ana Bilim Dalı Doktora Tezi, İzmir.
- Özönder, H** (2003), *Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri Terimleri Sözlüğü*, Sebati ofset matbaacılık, Konya.
- Öztürk, S** (2005), *İstanbul Tereke Defterleri*, Osmanlı Araştırmaları Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Pelin, Tolga** (2009), *Türk Mimarisinde Süsleme Sanatı*, Haşet Kitabevi, İstanbul.
- Rajput, H. S** (1980), *İslam Kaligrafisi Sanatı*, Pakistan Postası.
- Schimmel, A** (1998), *Sayıların Gizemi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Serin, M** (2010), *Hat Sanatımız ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul.
- Sinemoğlu, N** (1996), *Onaltıncı Yüzyıl Çinilerinde Motif Zenginliği*, Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları, İstanbul.
- Sutton, D** (2007), *Islamic Design A Genius for Geometry*, Walker Books,
- Tali, Ş** (2009), *Osmanlı Dönemi İstanbul camilerinde şadırvanlar*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum.
- Tanırdı, Z** (1990), *1278 Tarihli En Eski Mesnevinin Tezhipleri*, İş Bankası Yayınları, Ankara.
- Tuluk, Ö. İ** (1999), *Mekâna bağlı strüktür analizi: Osmanlı dini mimarisinde örnekleme (15-17. YY.)* Karadeniz Teknik Üniversitesi Doktora Tezi, Trabzon.
- Tuncer, O. C** (1986), *Anadolu Selçuklu Mimarisi ve Moğollar*, Ankara.
- Tuncer, R** (2001), *Vitray Stained Glass*, Sır Yayıncılık, Bursa.
- Turan, O** (2014), *Selçuklular Tarihi ve Türk İslam Medeniyeti*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

- Türkoğlu, S** (1993), *Ağaç Sanatı*, Geleneksel Türk Sanatları, Ankara.
- Uçak, Ş** (2012), *Tarihi yapıların dinamik davranışlarının operasyonel modal analiz yöntemiyle belirlenmesi*, Karadeniz Teknik Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, Trabzon.
- Uzun, Ç** (2010), *Günümüz cami mimarisinin işlev-biçim ve teknoloji ilişkisi açısından incelenmesi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Ünver, A. S** (1953), *Türk Yazı Çeşitleri ve faydeli Bazı Bilgiler*, Yeni Laboratuvar Yayınları, İstanbul.
- Ünver, A. S** (2010), *Türk Süsleme Sanatları II*, İşaret Yayınları.
- Ürey, Ö** (2010), Türkiye'de geleneksel elemanların günümüz cami mimarisinde kullanımı, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Bölümü, Ankara.
- Ürey, Ö** (2013), *Transformation of Minarets in Contemporary Mosque Architecture in Turkey*, International Journal of Science Culture and Sport.
- Yavaş, A** (2008), *Konya Sahip Ata (Tahir ile Zümre Mescidi)*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Erzurum.
- Yazansoy, C. & Karahan, K** (1985), Sabancı Hat Koleksiyonu, Akbank Yayınları, İstanbul.
- Yazır, M** (1978), *Siyakat Yazısı*, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Yazır, M. B** (1972), *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli*, Diyanet İşleri Başkanlığı, Ankara.
- Yetkin, S. K** (1954), *İslam Sanatı Tarihi*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara.
- Yetkin, S. K** (1970), *Türk Mimarisi*, Bilgi Yayın Evi, Ankara.
- Yetkin, Ş** (1986), Anadolu'da Türk Çini Sanatı'nın Gelişmesi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Yıldırım, S** (2007), *Erken Osmanlı (1300-1453) yapılarında çini süsleme*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Yılmaz, Ö** (1971), Ahlat'ta XIII. Yüzyıl Nakışlarıyla Süslü Bir Eser, Boğatay Akademi Şirin Hatun Kümbeti, Ön Asya Yayınları, İstanbul.
- Yüter, F. Z** (2014), *İstanbul'da su mimarisi ve şadırvanlar*, Haliç Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Mimarlık Programı, İstanbul.
- Zenooz, S. S** (2011), *İran'ın İsfahan bölgesinde bulunan ahşap eserler: 16. yüzyıla kadar*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.



İnternet Kaynakları

- URL1:** <http://v2.arkiv.com.tr/p2668-yesilvadi-camisi.html>, Erişim Tarihi: 03.02.2018
- URL2:** <https://ilahiyat.marmara.edu.tr/fakulte/marmara-ilahiyat-camii/>, Erişim Tarihi: 05.02.2018
- URL3:** http://www.hassa.com/sites/default/files/dokumanlar/projeler/marmara_universitesi_ilahiyat_tatbikat_camii_-_hasse_mimarlik.pdf, Erişim Tarihi: 10.02.2018
- URL4:** <https://www.istanbuldakicamiler.com/mehmet-cavus-camii-kadikoy>, Erişim Tarihi: 11.02.2018
- URL5:** <http://dunyacamileri.blogspot.com.tr/2015/04/medine-mescidi-camii-atasehir-istanbul.html>, Erişim Tarihi: 14.02.2018
- URL6:** <https://www.haberler.com/esenyurt-taki-bilal-i-habesi-camisi-ibadete-acildi-2937668-haberi/>, erişim tarihi: 19.02.2018
- URL7:** www.muqarnas.org, Erişim Tarihi: 21.02.2018
- URL8:** <https://tezhinedir.wordpress.com/tag/osmanli-fermanlari/>, Erişim Tarihi: 25.02.2018
- URL9:** <http://www.hattataydinkose.com/tr/hat-sanati-ornekleri-galeri/#!prettyPhoto>, Erişim Tarihi: 05.04.2018





EKLER

İNCELENEN CAMİLERİN SÜSLEME SANATLARI TABLOSU

Çizelge Ek1: İncelenen Camilerin süsleme sanatları tablosu



YAPININ ADI	GENEL GÖRÜNÜMÜ	YAPIM YILI	TASARIM EKİBİ	KİŞİ KAPASİ TESİ	HAT SANATI	İSLAMİ GEOEMTRİK SÜSLEMELER	BİTKİSEL MOTİFLER	AHŞAP SÜSLEME KÜNDEKARİ SANATI	ÇİNİ	ALÇI STUKO	KALEM İŞİ	VİTRAY	TEZHİP	ŞEBEKE KAFES	TAŞ İŞÇİLİĞİ	MUKARNAS
ŞAKIRIN CAMI		2009	MİMARİ: HÜSREV TAYLA, İÇ MEKÂN: ZEYNEP FADILLOĞLU	500 KİŞİLİK	CELİ SÜLÜS İSTİF HAT YAZILARI	KAPI FERFORJE DEMİR SÜSLEMELERİ, KORKULUKLAR, CAMİ AVLU PENCERELERİ	KÜRSÜ VE MIHRAP SÜSLEMELERİNDE	YOK	YOK	YOK	YOK	YOK	YOK	GEOMETRİK SÜSLEMELERLE BRONZ DÖKÜM OLARAK	GİRİŞ KAPISI SÜSLEMELERİ, CAMİ DİŞ KAPISI DEKORU VE CAMİ AVLU PENCERELİKLERİ	YOK
YEŞİL VADI CAMI		2010	MİMAR: ADNAN KAZMAOĞLU	300 KİŞİLİK	SATRANÇLI KUFİ HAT YAZILARI	YOK	YOK	KADINLAR MAHFİLİNDE	YOK	YOK	CAM SÜSLEMELERİNDE ALTIN VARAKLI KALEM İŞİ SÜSLEMELERİ	YOK	YOK	YOK	GİRİŞ KAPISI SÜSLEMELERİ, CAMİ DİŞ KAPISI DEKORUNUN ETRAFI	YOK

Çizelge Ek1: (devamı) İncelenen Camilerin süsleme sanatları tablosu



MARMARA İLAHIYAT CAMI		2015	MUHARREM HILMI ŞENALP	4.500 KİŞİLİK	CELI SÜLÜS İSTİF HAT YAZILARI	KUBBE İŞIKLIĞINDA, ŞEBEKELERDE VE MÜEZZİN MAHFİLİNDE	MINBER SÜSLEMELERİNDE	KAPI KANATLARI SÜSLEMELERİNDE	ALT KAT KADINLAR BÖLÜMÜNDE	MIHRAP VE MINBERDE	YOK	KADINLAR BÖLÜMÜ VE DIŞ MEKAN ASANSÖR KABİNİNDE	YOK	YOK	CAMI GİRİŞ KAPISI SÜSLEMELERİ	MIHRAP SÜSLEMELERİ
KOZYATAĞI MEHMET ÇAVUŞ CAMI		1981-1997	PROF. DR. ŞEVKET SUNAR, MİMAR METE FIRINCIOĞLU-YAPUR YAPI	1.000 KİŞİLİK	SATRAÇLI KUFİ HAT YAZILARI	YOK	YOK	KAPI KANATLARI, MIHRAP, MINBER VE KÜRSÜ SÜSLEMELERİNDE	YOK	YOK	CAMININ KUBBELERİ VE DUVAR SÜSLEMELERİNDE	ALT KAT CAM BÖLÜMLERİ	CAMININ KUBBELERİ VE DUVAR SÜSLEMELERİNDE	YOK	MİNARE SÜSLEMELERİNDE	YOK
ATAŞEHİR MEDİNE MESCİDİ CAMI		2013	MAHMUT SAMİ KIRAZOĞLU	1.500 KİŞİLİK	CELI SÜLÜS İSTİF HAT YAZILARI	MINBER SÜSLEMELERİNDE	YOK	YOK	YOK	YOK	YOK	YOK	YOK	YOK	MIHRAP, MINBER, SON CEMAAT YERİ, CAMI GİRİŞİ İLK ŞADIRVANIN ETRAFI	YOK
ESENYURT BİLAL HABEŞİ CAMI		2011	TRIA MİMARLIK - MİMAR BURÇAK ÖNSÖY-	3.000 KİŞİLİK	CELI DİVANİ HAT YAZILARI	MIHRAP, KADINLAR MAHFİLİ SÜSLEMELERİNDE	KUBBE, TAVAN VE DUVAR SÜSLEMELERİNDE	KAPI KANATLARI SÜSLEMELERİNDE	ÜST KAT MERDİVEN İ DUVARI, BABA NAKKAŞ ÜSLUBU	YOK	KUBBE, TAVAN VE DUVAR SÜSLEMELERİNDE	YOK	KUBBE, TAVAN VE DUVAR SÜSLEMELERİNDE	MINBER, MERDİVEN KORKULUKLARI,	MIHRAP, MINBER, SON CEMAAT YERİ, CAMI GİRİŞİ İLK ŞADIRVANIN	YOK

İNCELENEN CAMİLERİN SÜSLEME ALANLARI TABLOSU



Çizelge Ek2: İncelenen Camilerin süsleme alanları tablosu

YAPININ ADI	GENEL GÖRÜNÜMÜ	YAPIM YILI	TASARIM EKİBİ	KİŞİ KAPASİ TESİ	KUBBE	MIHRAP	MINBER	MINARE	VAAZ KÜRSÜ	KADINLAR MAHFILI	SON CEMAAT YERİ	AVLU	ŞADIRVAN
ŞAKIRIN CAMI		2009	MİMARİ: HÜSREV TAYLA, İÇ MEKÂN: ZEYNEP FADILLOĞLU	500 KİŞİLİK	ÇELİK YAPI SİSTEMİYLE YAPILMIŞ OLUP. BALIK SİRTİ GÖRÜNÜMÜNDE DİR. KUBBE BITİMLERİNDE PANDANTİFLER GÖRÜLMEKTEDİR.	ÖZEL BÜKÜMLÜ MDF AHŞAPTAN YAPILMIŞTIR. SÜSLEMELE RİNDE İSE TURKUAZ BOYA ÜSTÜ MADALYON SÜSLEME BASKILARI GÖRÜLMEKTEDİR.	AHŞAP MALZEMEDEN YAPILMIŞ OLAN MINBER, GÜL KURUSU DİJİTAL BASKILARLA SÜSLENMİŞTİR.	BETONARME OLARAK İNŞA EDİLMİŞTİR. ŞEREFELERİNDE SABİT AYDINLATMALAR KULLANILMIŞTIR.	AHŞAP MALZEMEDEN YAPILMIŞ OLAN VAAZ KÜRSÜSÜ, GÜL KURUSU DİJİTAL BASKILARLA SÜSLENMİŞTİR.	YOK	CAMI DIŞINDA SADE BİR ŞEKİLDE YAPILMIŞTIR. KIBLE DUVARI MERMER KAPLI OLARAK YAPILMIŞTIR.	CAMI GİRİŞİ KAPILARI, AVLU DUVARLARI VE PENCERELERİ TAŞ İŞÇİLİĞİ İLE YAPILMIŞTIR.	ALT KATTA MEVCUTTUR. SADE SERAMİK ÇÖZÜMLÜ YAPILMIŞTIR.
YEŞİL VADI CAMI		2010	MİMAR: ADNAN KAZMAOĞLU	300 KİŞİLİK	BETONARME OLARAK İÇİ GEÇMİŞ DAİRE ŞEKLİNDE YAPILMIŞTIR. DAİRE BİRLEŞİMLERİ ZEMİNE KADAR BÜTÜN OLARAK İNLENMEKTEDİR.	AHŞAP VE CAM İLE YAPILMIŞTIR. HERHANGİ BİR SÜSLEME DETAYI YOKTUR.	BETONARME NİŞ BOŞLUĞU ÇÖZÜMÜ İLE YAPILMIŞTIR. ALTIN YALDIZ KAPLAMA MEVCUTTUR.	İNCE UZUN OLARAK YÜKSELEN MINARE BETONARME YAPILMIŞTIR. ŞEKİL OLARAK ALT GÖVDESİ ARA DELİKLERİYLE FLÜTE BENZEMEKTEDİR. ŞEREFELERİ İSE BELLİ BİR RİTİMLE DİZİLMİŞ KROM KAPLI AYDINLATMALAR ALI ÇUBUKLARDAN OLUŞMUŞTUR.	AHŞAP MALZEMEDEN YAPILMIŞ OLAN VAAZ KÜRSÜSÜ, BANKO GÖRÜNÜMÜNDEDİR. HAT YAZISI İLE SÜSLENMİŞTİR.	KADINLAR BÖLÜMÜ AHŞAP BÖLÜCÜLERLE ZEMİN KAT VE ÜST KATTA YAPILMIŞTIR.	CAMI GİRİŞİNDE İÇ KAPIDAN ÖNCE, DAR BİR ALAN OLARAK YAPILMIŞTIR.	AVLU AÇIK OLAN OLARAK BULUNUP, MERMERDEN YAPILMIŞTIR.	ALT KATTA MEVCUTTUR. SADE SERAMİK ÇÖZÜMLÜ YAPILMIŞTIR.

Çizelge Ek2: (devamı) İncelenen Camilerin süsleme alanları tablosu






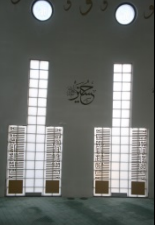

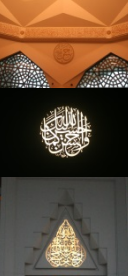






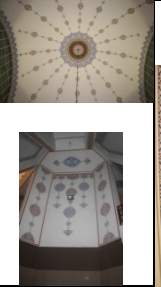


MARMARA İLAHIYAT CAMI		2015	MUHARREM HILMI ŞENALP	4.500 KİŞİLİK	ÇELİK SİSTEMLE YAPILMIŞ OLUP, DIŞI KURŞUN İLE KAPLANMIŞ, İÇİ İSE KÜBBE AĞIRLIĞIDA OLUŞTURMASI SEBEBİYLE DE İÇ İÇE GEÇMİŞ KIRLANGIÇ SİSTEMLE KAPATILMIŞTIR. KUBE BİRLEŞİM YERLERİ HER İKİ KATTADA TÜRK ÜÇGENLERİ İLE KAPATILMIŞTIR.	ALÇI STUKO VE MERMER MUKARNAS İLE YAPILMIŞTIR. ÜÇGEN FORMLARI, ÇİÇEK KABARTMA VE HAT SÜSLEMELERİ İLE DONATILMIŞTIR.	ALÇI STUKO İLE YAPILMIŞ OLUP, GEOMETRİK VE YAPRAK MOTİFLERİYLE SÜSLENMİŞTİR.	İNCE UZUN OLARAK YÜKSELEN MINARE BETONARME YAPILMIŞTIR. ŞEKİL OLARAK DÖRT FARKLI AÇIDAN DA ARAPÇA ELİFE BENZEMEKTEDİR.	ALÇI STUKODAN YAPILMIŞ OLAN VAAZ KÜRSÜSÜ, DELİKLİ, PETEKLI OLARAK SÜSLENMİŞTİR.	KADINLAR BÖLÜMÜ CAM VITRAY KUMLAMA TEKNİĞİ DİŞTAN HAFIF KAPATILARAK İLE ÜST KATTA YAPILMIŞTIR.	YOK	AVLU AÇIK OLAN OLARAK BULUNUP, MERMERDEN YAPILMIŞTIR.	ALT KATTA MEVCUTTUR. SADE GRANİT ÇÖZÜMLÜ YAPILMIŞTIR.
KOZYATAĞI MEHMET ÇAVUŞ CAMI		1981-1997	PROF. DR. ŞEVKET SUNAR, MİMAR METE FIRINCIOĞLU-YAPUR YAPI	1.000 KİŞİLİK	BETONARME OLARAK YAPILMIŞ OLUP, KÜBBE AÇIKLIKLA İSE CAMININ İŞIK ALMASI İÇİN CAM CEPHE İLE KAPATILMIŞTIR. KÜBBE, KALEM İŞİ TEZHİP VE HAT SÜSLEMELERİ İLE SÜSLENMİŞTİR.	AHŞAP KÜNDEKARI SANATI İLE YAPILMIŞTIR. HAT YAZILARI VE KALEMİŞİ SÜSLEMELERİ İLE DONATILMIŞTIR.	AHŞAP KÜNDEKARI SANATI İLE YAPILMIŞTIR. HAT YAZILARI SÜSLEMELERİ İLE DONATILMIŞTIR.	İNCE UZUN OLARAK YÜKSELEN MINARE DAİRESEL FORMDA BAKLAVA DİLİMLI OLARAK BETONARME YAPILMIŞTIR.	AHŞAP KÜNDEKARI SANATI İLE YAPILMIŞTIR.	KADINLAR BÖLÜMÜ AHŞAP KORKULUK BÖLÜCÜLER İLE ÜST KATTA YAPILMIŞTIR.	CAMI GİRİŞİNDE MEVCUTTUR. KALEM İŞİ SÜSLEMELERLE DONATILMIŞTIR.	AVLU AÇIK OLAN OLARAK BULUNUP, MERMERDEN YAPILMIŞTIR.	CAMI YAN GİRİŞİNDE MEVCUTTUR. SADE GRANİT ÇÖZÜMLÜ YAPILMIŞTIR.

Çizelge Ek2: (devamı) İncelenen Camilerin süsleme alanları tablosu



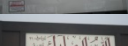
















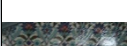









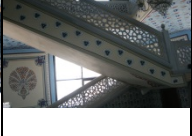

ATAŞEHİR MEDİNE MESCİDİ CAMİ		2013	MAHMUT ŞAMI KIRAZOĞLU	1.500 KİŞİLİK	ÇELİK KONTRUKS İYON OLARAK YAPILMIŞ OLUP, KUBBE AÇIKLIKLA RI İSE CAMİNİN IŞIK ALMASI İÇİN CAM ÇEPHE İLE KAPATILMI ŞTIR. KUBBE, KALEM İŞİ GEOMETRİ K SÜSLEME İLE SÜSLENMİŞ TİR.	MERMER İLE YAPILMIŞTI R. ÜÇGEN FORMLARI KABARTILA RAK SÜSLEMELE R İLE DONATILMI ŞTIR.	MERMER İLE YAPILMIŞT IR. ÜÇGEN FORMLARI KABARTIL ARAK SÜSLEMEL ER İLE DONATILM IŞTIR.	İNCE UZUN OLARAK YÜKSELEN MINARE KARE FORMDA KADEMELİ OLARAK YÜKSELMIŞ OLUP BETONARME YAPILMIŞTI R.	AHŞAP KÜNDEKARI SANATI İLE YAPILMIŞTIR.	KADINLAR BÖLÜMÜ AHŞAP KORKULUK BÖLÜCÜLER İLE ÜST KATTA YAPILMIŞTIR.	CAMI GİRİŞİNDE MEVCUTTUR. HEM ŞARDIRVAN, HEMDE SON CEMAAT OLARAK YAPILMIŞTIR.	AVLU AÇIK OLAN OLARAK BULUNUP, MERMERDEN YAPILMIŞTIR.	CAMİNİN ALT KATINDA MEVCUTTUR. SADE GRANİT ÇÖZÜMLÜ YAPILMIŞTIR.
ESENYURT BİLAL HABEŞİ CAMİ		2011	TRIA MİMARLIK - MİMAR BURÇAK ÖNSÖY-	3.000 KİŞİLİK	BETONAR ME OLARAK DAİRESEL FORMDA YAPILMIŞ OLUP, KUBBE BITİMLERİ ŞEREFELER İLE PENCEREL ERLE KAPATILMI ŞTIR. KUBBE, KALEM İŞİ BITKİSEL SÜSLEMEL ER VE HAT YAZILARI İLE SÜSLENMİŞ TİR.	MERMER İLE MUKARNAS LA YAPILMIŞTI R. ALTIN VARAK PENÇ BITKİSEL MOTİFLER VE HAT YAZILARI İLE DONATILMI ŞTIR.	MERMER İLE YAPILMIŞT IR. MADALYO N VE GEOMETRİ K SÜSLEMEL ER İLE DONATILM IŞTIR.	İNCE UZUN ÜÇGENİMSİ AÇILI OLARAK YÜKSELEN MINARE, BETONARME YAPILMIŞTI R.	MERMER İLE YAPILMIŞTIR. GEOMETRİK ALTIN VARAK SÜSLEME SANATI İLE YAPILMIŞTIR.	KADINLAR BÖLÜMÜ GEOMETRİK FORMDA ALÇI STUKO BÖLÜCÜLER İLE ÜST KATTA YAPILMIŞTIR.	CAMI GİRİŞİNDE MEVCUTTUR.	AVLU AÇIK OLAN OLARAK BULUNUP, GRANİTİN YAPILMIŞTIR.	CAMİNİN ALT KATINDA MEVCUTTUR. SADE GRANİT ÇÖZÜMLÜ YAPILMIŞTIR.

İNCELENEN CAMİLERİN SÜSLEME SANATLARI TABLOSU (RESİMLİ)

Çizelge Ek3: İncelenen Camilerin süsleme sanatları tablosu (Resimli)

YAPININ ADI	GENEL GÖRÜNÜMÜ	YAPIM YILI	TASARIM EKİBİ	KİŞİ KAPASİ TESİ	HAT SANATI	İSLAMİ GEOEMTRİK SÜSLEMELER	BİTKİSEL MOTİFLER	AHŞAP SÜSLEME KÜNDEKARİ SANATI	ÇİNİ	ALÇI STUKO	KALEM İŞİ	VİTRAY	TEZHİP	ŞEBEKE KAFES	TAŞ İŞÇİLİĞİ	MUKARNAS
ŞAKIRIN CAMİ		2009	MİMARİ: HÜSREV TAYLA, İÇ MEKÂN: ZEYNEP FADILLOĞLU	500 KİŞİLİK				YOK	YOK	YOK	YOK	YOK	YOK			YOK
YEŞİL VADI CAMİ		2010	MİMAR: ADNAN KAZMAOĞLU	300 KİŞİLİK		YOK	YOK		YOK	YOK		YOK	YOK	YOK		YOK
MARMARA İLAHIYAT CAMİ		2015	MUHARREM HİLMİ ŞENALP	4.500 KİŞİLİK							YOK		YOK	YOK		
KOZYATAĞI MEHMET ÇAVUŞ CAMİ		1981-1997	PROF. DR. ŞEVKET SUNAR, MİMAR METE FIRINCIOĞLU-YAPUR YAPI	1.000 KİŞİLİK		YOK	YOK		YOK	YOK				YOK		YOK

Çizelge Ek3: İncelenen Camilerin süsleme sanatları tablosu (Resimli)

ATAŞEHİR MEDİNE MESCİDİ CAMİ		2013	MAHMUT ŞAMI KIRAZOĞLU	1.500 KİŞİLİK	   		YOK	YOK	YOK	YOK	YOK	YOK	YOK	YOK	 	YOK
ESENYURT BİLAL HABEŞİ CAMİ		2011	TRIA MİMARLIK - MİMAR BURÇAK ÖNSÖY-	3.000 KİŞİLİK	   	 	   	YOK	 	YOK	   	YOK	   	 	YOK	



ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad: Abdullah Said TAŞDEMİR

Doğum Tarihi ve Yeri: 25. 03. 1989 İstanbul/Fatih

E-posta: firstsaid@gmail. com



ÖĞRENİM DURUMU

Lise: 2007- Eyüp Anadolu İmam Hatip Lisesi

Lisans: 2011- İstanbul Ticaret Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Planlama Bölümü

Yüksek lisans: 2018- İstanbul Aydın Üniversitesi-Mimarlık Ana Bilim Dalı

MESLEKİ DENEYİM

Web yazılım uzmanlığı ve siber güvenlik alanında; 13 yıl,

Profesyonel fotoğrafçılık alanında; 7 yıl,

İç Mimarlık alanında; 8 yıl,

Fuar Sektöründe; 3 yıl,

Mimarlık alanında; 6 yıl,

Emlak ve gayrimenkul sektöründe; 4 yıl tecrübem bulunmaktadır.

YABANCI DİL

İngilizce: Intermediate

