

T.C  
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
İÇ MİMARLIK ANABİLİM DALI  
İÇ MİMARLIK BİLİM DALI

**İSLAM MİMARİSİ 16.YY OSMANLI DÖNEMİ CAMİ  
VE TÜRBELERİNİN İÇ MİMARİSİNDEKİ  
DESENLERİN İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan:

**Çiğdem KIRVELİ**

İstanbul, 2015

T.C  
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
İÇ MİMARLIK ANABİLİM DALI  
İÇ MİMARLIK BİLİM DALI

**İSLAM MİMARİSİ 16.YY OSMANLI DÖNEMİ CAMİ  
VE TÜRBELERİNİN İÇ MİMARİSİNDEKİ  
DESENLERİN İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan:

**Çiğdem KIRVELİ**

Öğrenci No:

130808012

Danışman:

Yrd.Doç. Dr. Genco Berkin

İstanbul, 2015

## YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum ‘İslam Mimarisi 16.yy Osmanlı Dönemi Cami ve Türbelerinin İç Mimarisindeki Desenlerin İncelenmesi’ başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.09.09.2015

Çiğdem KIRVELİ



T.C.  
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZ SAVUNMA SINAVI SONUÇ TUTANAĞI

**Beykent Üniversitesi**  
**Fen Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü'ne,**

Aşağıda tez adı belirtilen yüksek lisans öğrencisi 110803012 no'lu Ciğdem Kızılcı .....'in 09.09.2015 tarihinde yapılan tez savunma sınavı<sup>1</sup> sonucunda 30 dakika süreyle sunduğu ve savunduğu tezi hakkında oybirliğiyle, Kabulüne kararı verilmiştir.

Bilgilerinize saygılarımızla arz ederiz.

---

Anabilim Dalı : İç Mimarlık  
Programı : İç Mimarlık  
Tez Başlığı<sup>3</sup> : İslam Mimarisi 16. yy Osmanlı Dönemi Cami ve Türbelerini İç Mimarisindeki Desenlerin İncelenmesi

**Tez Sınav Jürisi**

**Öğretim Üyesi**

**İmza**

Danışman : Yrd. Doç. Dr. Genco BEEKİN  
Üye : Doç. Dr. X. Nilay BUCİL  
Üye : Yrd. Doç. Dr. Zekai Nurdan KOCU



<sup>1</sup> Jüri üyeleri söz konusu tezin kendilerine teslim edildiği tarihten itibaren en geç bir ay içinde toplanarak öğrenciyi tez savunma sınavına alır. Belirlenen günde yapılamayan jüri toplantısı, katılanların hazırladığı bir tutanakla enstitü yönetimine bildirilir. Bu durumda jüri en geç onbeş gün içinde toplanarak adayı tez savunma sınavına alır. Tez savunma sınav süresi en az 15 dakikadır. Yüksek lisans tez savunma sınavı, tez çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru-yanıt bölümlerinden oluşur ve dinleyiciye açıktır. (Beykent Lisansüstü eğitim ve Öğretim Yönetmeliği-Madde30-3)

<sup>2</sup> Tez sınavının tamamlanmasından sonra jüri, tez hakkında "kabul", "düzeltme" veya "red" kararı verir. Jüri başkanı, jüri üyelerince imzalanmış sınav tutanağını, tez sınavını izleyen üç gün içinde ilgili enstitü yönetimine teslim eder. Tezi başarısız bulunan öğrencinin Enstitü ile ilişkisi kesilir. Tezi hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde gerekli düzeltmeleri yaparak yönetmelikte belirtilen usullere uygun olarak tezini aynı jüri önünde yeniden savunur. Bu savunma sınavında da tezi kabul edilmeyen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir. (Beykent Lisansüstü eğitim ve Öğretim Yönetmeliği-Madde30-4)

<sup>3</sup> İleride doğabilecek aksaklıkların engellenmesi için tezin başlığının yazılması gerekmektedir.



## ÖNSÖZ

Tez çalışmam süresince engin deneyim ve bigisiyle bana yön veren, hoşgörüsü ve anlayışı ile her zaman yanımda olan değerli danışman hocam Yrd.Doç.Dr. Genco Berkin'e teşekkürü bir borç bilirim.

Manevi yolculuğumun başlangıcı sevgili arkadaşım Mithat Kıvrak'a çok teşekkür ederim.

Son olarak her zaman yanımda olan beni destekleyen biricik aileme çok teşekkür ederim.

Ağustos,2015

Çiğdem KIRVELİ

Adı ve Soyadı : Çiğdem KIRVELİ  
Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Genco BERKİN  
Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans Tezi , 2015  
Alanı : İç Mimarlık  
Anahtar Kelimeler : İslam Sanatı ,İslam Mimarisinde Süsleme, Osmanlı Cami ve Türbelerinde Süsleme, Desenler

## ÖZ

### İSLAM MİMARİSİ 16.YY OSMANLI DÖNEMİ CAMİ VE TÜRBELERİNİN İÇ MİMARİSİNDEKİ DESENLERİN İNCELENMESİ

Osmanlı sanatı, İslam sanatı içinde başlı başına bir kategori oluşturur. Osmanlı sanatı mimarlık ana sanat dalında da kendine has bir karaktere sahiptir. Bu tez çalışmasında, 16.yy Osmanlı Cami ve türbelerinin iç mimari süslemelerinde kullanılan desenler ele alınmıştır. Bunun için ilk önce İslam sanatı incelenmiştir. İncelemede İslam sanatının kaynağı ve İslam mimarisi süslemelerinin özellikleri açıklanmıştır. Sonrasında Osmanlı mimarisi süsleme özellikleri incelenmiştir. Burada 16.yy Osmanlı mimarisinin en büyük yaratıcısı ve yönlendiricisi olan Sinan'ın mimarisinin süsleme özellikleri üzerinde durulmuştur. Son bölümde ise 16.yy Cami ve türbein süslemelerinde kullanılan desenler irdelenmiştir. Malzeme ve teknik olarak tanımlanan desenlerin, kuruluş şekillerinin yanı sıra motif çeşitleri ve kaynaklarının belirlenmesi amaçlanmıştır.

Name and Surname : ıgdem KIRVELİ  
Supervizor : Assis. Prof. Dr. Genco BERKİN  
Degree and Date : Master, 2015  
Major : Interior Architecture  
Key Words : Islamic Art, The Decoration Of Islamic Arcitechture, The  
Decoration Of Ottoman Mosques And Shrines, Patterns

## **ABSTRACT**

### **ISLAMIC ARCHITECTURE ANALYZING OF MOTIFS IN THE INTERIOR OF THE MOSQUES AND SHRINES OF 16th CENTURY OTTOMAN PERIOD**

The Ottoman Art creates a category of The Islamic Art in itself. Ottoman Art has also a stylemark in the field of architecture. In this thesis, the motifs used in interior decorations of the mosques and shrines of 16th century Ottoman Period is discussed. Therefore, Islamic Art is primarily studied. The source of Islamic Art and the motifs of Islamic Architercture is described within the scope of this study. Afterwards, the decorations features of Islamic Architecture is studied. Also, the arcitectural decoration features of Mimar Sinan who is the biggest creator and director of the Ottoman Architecture are emphasized in this study. Finally, the patterns used on decorations of the mosques and shrines in the 16th century are semtinized. Besides of the defined patterns as metarial and technique and forming of that patterns, it is aimed to determine the types and sources of motifs in this study.

## İÇİNDEKİLER

### ÖZ

### ABSTRACT

ŞEKİLLER LİSTESİ.....vi

TABLolar LİSTESİ.....viii

**1.GİRİŞ ..... 1**

1.1.Çalışmanın Amacı ..... 1

1.2.Çalışmanın Kapsamı ..... 1

1.3.Çalışmanın Yöntemi..... 2

**2.İSLAM SANATI..... 3**

2.1. İslamda Sanat ..... 3

2.2. İslam Sanatının Karakteri ve Mahiyeti..... 6

2.2.1.Realizmden Kaçış..... 6

2.2.2.Mücerret (soyut) Sanat ve Mücerret Tanrı İnancı ..... 8

2.2.3.Tefekkür ve Hendese ..... 8

2.2.4.Tabiatla Tabiatüstü Arasındaki Denge .....10

2.2.5.Dünya Hayatının Faniliği ve Rüya Oluşu.....10

2.2.6.İslam Sanatı ve Tasavvuf.....11

2.2.7.Ölümün Kaçınılmaz Güzelliği .....12

2.2.8.Mimaride Gerçekçilik.....12

2.3.Stilizasyon .....12

2.4.Tasvir Meselesi .....13

**3.İSLAM MİMARİSİNDE SÜSLEME.....15**

3.1.İslam Süsleme Sanatı .....15

3.1.1.Arabesk .....23

3.2.Osmanlı Mimarisinde Süsleme .....26

3.2.1. Osmanlı Süsleme Sanatında Kullanılan Bazı Çiçek Motiflerinin İslam İnancı İle İlgisi.....30

3.2.1.1.Gül Motifi.....31

3.2.1.2.Lale Motifi.....32

3.2.1.3.Sümbül Motifi .....33

3.2.1.4.Servi Ağacı Motifi .....34

3.2.2.Sinan'ın Mimarisinde Süsleme .....36

3.2.2.1.İç Süslemede Genel Prensipler .....37

3.2.2.2.Taş Süsleme .....	38
3.2.2.2.1. Portaller.....	38
3.2.2.2.2 Başlıklar .....	38
3.2.2.2.3 Mihraplar .....	38
3.2.2.2.4. Minberler .....	39
3.2.2.3.Renkli Taş İşçiliği .....	39
3.2.2.4.Çeşitli Süslemeler .....	41
3.2.2.4.1. Kalem İşleri.....	41
3.2.2.4.2. Alçı ve Malakari .....	42
3.2.2.4.3. Renkli Cam Pencereleer .....	43
<b>4. 16.yy OSMANLI CAMİ VE TÜRBELERİNİN İÇ MİMARİSİNDE</b>	
<b>KULLANILAN DESENLERİN İRDELENMESİ.....</b>	<b>44</b>
4.1.Malzeme ve Teknik .....	44
4.1.1.Taş İşçiliği (Sengtıraşı-Haccari).....	45
4.1.2.Çini (Kaşı-Sırça).....	46
4.1.2.1.Düz Renkli Çiniler .....	46
4.1.2.2.Çini Mozaik (Kaşigari- Rizenigari) ve Renklisır Tekniği (Lakabi).....	47
4.1.2.3.Sıraltı Tekniği İznik Çinileri.....	48
4.1.3.Ahşap İşçiliği .....	49
4.1.3.1.Kündekari (Çatma-Geçme) .....	51
4.1.3.2. Oyma / Kabartma (Hakketme / Naht) Tekniği .....	52
4.1.3.3.Şebekeli Oyma (Ajur-Müşebbek) Tekniği .....	52
4.1.3.4.Kafesi (Çakma).....	52
4.1.3.5.Kakma ve Kaplama Tekniği.....	53
4.1.3.6. Boyama- Dolgulama Tekniği ve Edirnekari.....	53
4.1.4.Malakari .....	53
4.1.5.Kalemkari (Kalemişi) .....	54
4.1.6.Alçı İşçiliği.....	55
4.1.7.Maden İşçiliği.....	55
4.1.8.Cam Bezeme .....	55
4.2.Motifler.....	56
4.2.1.Hatayi Grubu.....	57
4.2.1.1.Yaprak .....	58
4.2.1.2.Penç.....	62
4.2.1.3.Hatayi.....	66
4.2.1.4.Goncagül .....	71

4.2.1.5.Yarı Üsluplaştırılmış Çiçekler .....	74
4.2.2.Rumi .....	79
4.2.3. Çintemani.....	85
4.3.Desen Çeşitleri.....	87
4.3.1 Desenlerin Sınıflandırılması .....	87
4.3.2 Pano Özelliği Taşıyan Desenler .....	87
4.3.3 Ulama Desenler .....	90
4.3.4 Geometrik Üsluptaki Desenler ve Zencerekler .....	95
4.3.4.1.Zencerekli Desenler .....	98
4.4.Hüsn-ü Hatlar.....	98
4.5.Desen Tabloları.....	109
<b>5.SONUÇ .....</b>	<b>123</b>
<b>KAYNALAR .....</b>	<b>124</b>

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1. Kabe.....	5
Şekil 2.2. Konya Karatay Medresesi Kubbesi.....	9
Şekil 3.1. Şam Ulu Cami.....	16
Şekil 3.2. Kubbetü's Sahra .....	17
Şekil 3.3. Divriği Ulu Camii Tac Kapısı .....	20
Şekil 3.4. İsfahan, Şah Camii Kubbesi .....	22
Şekil 3.5. Kayıtbay Türbesi'nin Taş Kubbesi .....	24
Şekil 3.6. Humayun Türbesi.....	25
Şekil 3.7. Süleymaniye Camii Penceresi .....	27
Şekil 3.8. Bursa Ulu Camii Hat Levha .....	28
Şekil 3.9. Rüstem Paşa Camii Çini Pano .....	29
Şekil 3.10. Fatih Sultan Mehmed Portresi .....	31
Şekil 3.11. Edirne Selimiye Camii, Ters Lale .....	33
Şekil 3.12. Eski Valide Camii, Servi Ağacı Motifi .....	35
Şekil 3.13. Süleymaniye Camii Kemerleri.....	40
Şekil 3.14. Üsküdar Mihrimah Camii Kapısı.....	43
Şekil 3.15. Üsküdar mMihrimah Camii Penceresi .....	44
Şekil 4.1. Şehzade Mehmed Türbesi Yaprak Motifi.....	58
Şekil 4.2. Rüstem Paşa Camii Yaprak Motifi.....	59
Şekil 4.3. Rüstem Paşa Camii Yaprak Motifi.....	59
Şekil 4.4. Rüstem Paşa Camii Yaprak Motifi.....	60
Şekil 4.5. Piyale Paşa Camii Yaprak Motifi.....	61
Şekil 4.6. Eski Valide Camii Peuç Motifi .....	63
Şekil 4.7. Rüstem Paşa Camii Peuç Motifi .....	64
Şekil 4.8. Rüstem Paşa Camii Peuç Motifi .....	65
Şekil 4.9. Rüstem Paşa Camii Hatayi Motifi.....	67
Şekil 4.10. Rüstem Paşa Camii Hatayi Motifi.....	68
Şekil 4.11. Şehzade Mehmed Türbesi Hatayi Motifi.....	69
Şekil 4.12. Piyale Paşa Camii Hatayi Motifi.....	70
Şekil 4.13. Haseki Camii Kalemışı Goncagül Motifi .....	71
Şekil 4.14. Şehzade Mehmed Türbesi Goncagül Motifi.....	72
Şekil 4.15. Şehzade Mehmed Türbesi Goncagül Motifi.....	72

Şekil 4.16. Şehzade Mehmed Türbesi Goncagül Motifi .....	73
Şekil 4.17. Üsküdar Mihrimah Camii Yarı Üsluplaştırılmış Çiçek Motifi .....	75
Şekil 4.18. Şehzadeler Türbesi Yarı Üsluplaştırılmış Çiçek Motifi.....	76
Şekil 4.19. Haseki Camii Yarı Üsluplaştırılmış Çiçek Motifi .....	77
Şekil 4.20. Piyale Paşa Camii Yarı Üsluplaştırılmış Çiçek Motifi .....	78
Şekil 4.21.Şehzade Mehmed Türbesi Rumi Motifi .....	80
Şekil 4.23. Rüstem Paşa Camii Rumi Motifi .....	81
Şekil 4.24. Sinan Paşa Camii Rumi Motifi .....	82
Şekil 4.25. Sinan Paşa Camii Rumi Motifi .....	83
Şekil 4.26. Sinan Paşa Camii Rumi Motifi .....	84
Şekil 4.27. Sinan Paşa Camii Çintemani Motifi.....	85
Şekil 4.29. Kılıç Ali Paşa Cami Çintemani Motifi .....	86
Şekil 4.30. Eski Valide Sultan Camii Pano Desen.....	88
Şekil 4.31. Şehzade Mehmed Türbesi Pano Desen .....	89
Şekil 4.32. Rüstem Paşa Camii Ulama Desen.....	91
Şekil 4.33. Rüstem Paşa Camii Ulama Desen.....	92
Şekil 4.34. Piyale Paşa Camii Ulama Desen.....	93
Şekil 4.35. Eski Valide Camii Çark-1 Felek Tarzındaki Ulama Desen .....	94
Şekil 4.36. Üsküdar Mihrimah Sultan Camii Minberi.....	96
Şekil 4.37. Eski Valide Camii Minberi .....	97
Şekil 4.38. Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii Minberi .....	98
Şekil 4.39. Süleymaniye Camii Hat Levha .....	102
Şekil 4.40. Süleymaniye Camii Hat Levha .....	103
Şekil 4.41. Süleymaniye Camii Hat Levha .....	103
Şekil 4.42. Haseki Hürrem Sultan Camii Hat Levha.....	104
Şekil 4.43. Şehzade Camii Hat Levha .....	104
Şekil 4.44. Eski Valide Camii Hat Levhaları.....	105
Şekil 4.45. Edirnekapı Mihrimah Camii Hat Levha .....	106
Şekil 4.46. Süleymaniye Camii Hat Levhaları.....	107
Şekil 4.47. Haseki Camii Hat Levha.....	108
Şekil 4.48. Kılıç Ali Paşa Camii Hat Levhaları.....	109



## TABLULAR LİSTESİ

Tablo 4.1. Piyale Paşa Camii Kullanılan Desenler .....	110
Tablo 4.2. Rüstem Paşa Camii Kullanılan Desenler .....	111
Tablo 4.3. Şehzade Mehmed Türbesi Kullanılan Desenler .....	112
Tablo 4.4. Süleymaniye Camii Kullanılan Desenler .....	113
Tablo 4.5. Haseki Camii Kullanılan Desenler .....	114
Tablo 4.6. Üsküdar Mihrimah Sultan Camii Kullanılan Desenler .....	115
Tablo 4.7. Şehzadeler Türbesi Kullanılan Desenler .....	116
Tablo 4.8. Sinan Paşa Camii Kullanılan Desenler .....	117
Tablo 4.9. Eski Valide Camii Kullanılan Desenler .....	118
Tablo 4.10. Haseki Hürrem Sultan Camii Kullanılan Desenler .....	119
Tablo 4.11. Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii .....	120
Tablo 4.12. Şehzade Camii Kullanılan Desenler .....	121
Tablo 4.13. Şehzade Camii Kullanılan Desenler .....	122
Tablo 4.14. Kullanılan Desenlerin Karşılaştırılması .....	123

# 1.GİRİŞ

## 1.1.Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, 16.yy Osmanlı cami ve türbelerinin iç mimari süslemesinde kullanılan desenlerin incelenmesidir.

İslam sanatında figür tasviri günah sayıldığı için yazı, geometrik desenler, arabesk gibi temalar önem kazanır ve İslam tezyinatı çok gelişir. İslam sanatı Osmanlı döneminde ise ileri noktalara taşınır ve çok önemli eserler verilir.

Bu çalışmayla Osmanlı sanatının en zengin ve gelişmiş dönemi olan 16.yy cami ve türbelerinde kullanılan desenlerin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

## 1.2.Çalışmanın Kapsamı

Klasik Osmanlı Mimarisi olarak adlandırılan 16.yy'ın en büyük yaratıcısı ve yönlendiricisi Mimar Sinan'dır. Bu nedenle çalışmada Mimar Sinan'ın eserlerine yer verilmiştir.

16.yy'da Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olması nedeniyle en önemli ve prestijli yapılar İstanbul'da inşaa edilir. Çalışmanın kapsamı İstanbul'daki yapılarla sınırlandırılmıştır.

Klasik Osmanlı mimarisinin en önemli yapı tipi camidir. Diğer taraftan İslam inancına göre, insanın dünya sahnesindeki hayatından sonra yaşayacağı ahiret hayatına açılan bir pencere olan mezar yapıları, mimari sahada meydana getirilmiş abidevi eserlerdir. Bu nedenle çalışmanın içeriği cami ve türbelerdeki desenlerdir.

### 1.3.Çalışmanın Yöntemi

Çalışmada ilk önce İslam Sanatı ve İslam Mimarisinde Süsleme başlıkları üzerinde durularak bir düşünsel altyapı oluşturulmaya çalışılmıştır. Bunun için çok yönlü bir kaynak araştırması yapılmıştır. Araştırmada İslam sanatının kaynağı, özellikleri ve İslam mimarisi süslemesinde önem kazanan temalar üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın son bölümünde cami ve türbeler incelenmiştir. Yerinde yapılan incelemelerde, süslemeler fotoğraflarla belgelenmiş, malzeme ve teknik olarak tanımlanmış, desen özellikleri analiz edilmiştir. Ayrıca desenlerin belirleyici özellikleri göz önüne alınarak sınıflandırabilmek, motiflerin tarihsel gelişim süreçlerini ve kaynaklarını öğrenebilmek amacıyla önceden bir kaynak araştırması da yapılmıştır.

Ortaya çıkan veriler sonuç bölümünde bir araya getirilerek klasik dönem Osmanlı cami ve türbelerinin iç mimari süslemesinde kullanılan desenler ortaya çıkarılmıştır.

## 2.İSLAM SANATI

### 2.1. İslamda Sanat

7. yy'da Batı Arabistan'da ortaya çıkan İslamiyetin, doğuşu ve hızla yayılışı tarihin kaydettiği önemli olaylardan bir tanesidir. Yeni din, mesajını kısa sürede Arap Yarımadası'nın çok dışında geniş bir coğrafyaya taşır. Asya, Afrika ve Avrupa'da birbirinden çok farklı kültüre sahip bu bölgeler, insan ve toplum hayatını düzenleyen yeni bir sistemle tanışır. İslamiyet, getirdiği öğretilerle farklı coğrafyaların, farklı geleneklere sahip insanların hayatlarına nüfuz eder; kültür ve düşünce hayatında, sanat dallarında, mimari eserlerinde derin etkiler bırakır. Üç kıtaya çok kısa sürede yayılan dinin, yeni hayat anlayışıyla, yeni toplum düzeniyle, edebiyatıyla, felsefesiyle, bilim ve düşünce dünyasıyla, sanatıyla, mimarisiyle kendine has eserleri de gelişme göstermeye başlar. Muhteşem sanat eserleri gerek mimaride, gerek süsleme sanatlarında, tarihte eşine az rastlanır bir gelişme gösterir (Göncüoğlu ve Kumbasar, 2006, s.76).

İslam sanatında farklı bölge ve devirlerde görülen yeniliklere rağmen, çoğu zaman müşterek bazı detaylar, süsleme ve mimari özellikler dikkati çeker (Arık, 1976, s.119). Bir konu ise ağır basar: canlı varlıkların tasviri. Tasvirler putperestlik görülür ve zamanla da çoğu ilahiyatçı tarafından günah sayılır. Bu da İslam sanatını çeşitli bakımlardan etkiler. İtikadın (inancın) bizzat suretler aracılığıyla ifade edilmesi mümkün olmadığı için, dindarlığı görsel bakımdan yansıtacak başka yollar bulunur. Bu yollardan birisi, yazıyı kullanmaktır ve bir tür kutsal sanat biçimi olarak hat sanatı gelişir. Zanaatkarlığa dönük sanatlar önem kazanır. En önemli sonuç ise kutsal metinlerin sanatçılar için sürekli bir ilham ya da kaynak haline gelmemesidir.

İslam'ın ana kaynağı Kur'an-ı Kerim'dir. Kur'an-ı Kerim'de 'ilahi sanata' vurgu yapan ayetlerden bazıları ise şöyledir;

'Biz en yakın semayı bir süsle, yıldızlarla süsledik.'

'(Allah) size şekil verdi ve şeklinizi güzel yaptı!'

'Gökleri ve yeryüzünü yerli yerince yarattı. Sizi şekillendirdi ve şeklinizide

güzel yaptı. Dönüş O'nadır.'

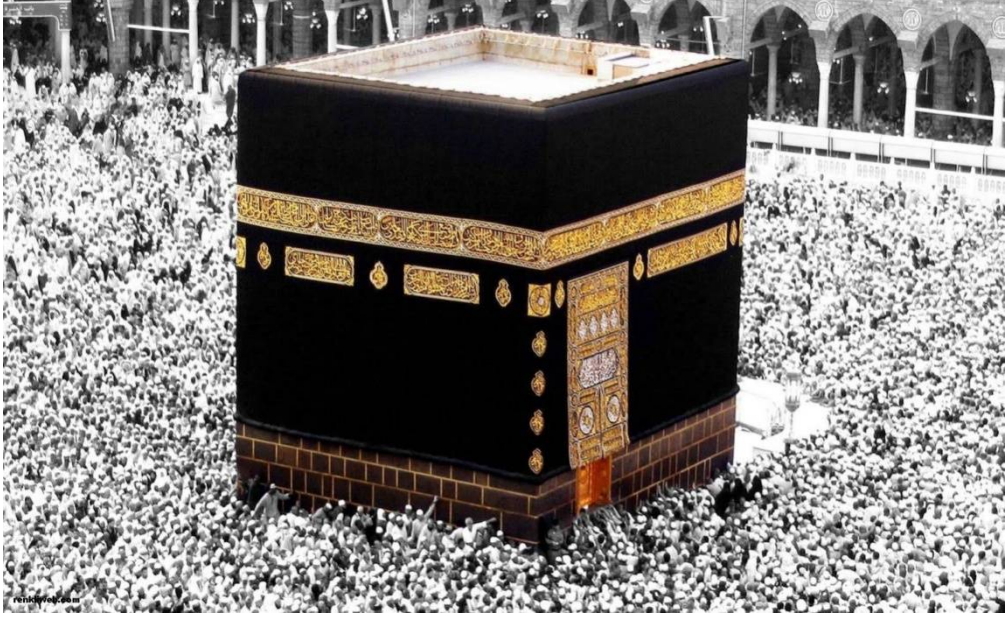
'Andolsun, biz gökte birtakım burçlar yarattık ve seyredenler için onu süsledik.'

'Allah yarattığı her şeyi en güzel şekilde yaratır.'

'(İşte bu) her şeyi sapasağlam yapan Allah'ın sanatıdır.'

Bir müslümanın hayatının büyük bir bölümü, Kur'an-ı Kerim'den alınan ayetler, dualar ve zikirlerle doludur. Bu durum İslam sanatının tarz ve ölçüsünü de belirler; bu yüzden İslamın plastik sanatı, açık şekilde Kur'an kelamının bir yansımasıdır. İslam sanatıyla Kur'an arasındaki bağlantı, Kur'an'ın şeklinde değil hakikatinde, biçime girmeyen özünde ve daha özel olarak tevhid (tek tanrıcılık) inancında yatar. İslami sanat, özü itibarıyla İlahi Birlik'in belli bazı yön ve boyutlarının görsel düzeyindeki izdüşümüdür.

İslam geleneğinde Allah'ın sembolik olarak bulunduğu kutsal mekana Kabe adı verilir ve Tanrıya nispet edilerek 'Allah'ın Evi' olarak nitelendirilir (Mahir ve Katipoğlu, 2004, s.91). İslam sanatı ve mimarisi açısından da Kabe merkezi bir öneme sahiptir. İslam mimarisi kutsal sanatın bir disiplini (Cansever, 2005, s.30). Bu nedenle kabe 'İlk sanat' olarak (proto art) olarak adlandırılır. Küp şeklindeki sade yapı, yılda bir kez değiştirilen siyah, altın harflerle yazılı bir örtü ile örtülür. Bu durum, çarpıcı bir şekilde, görkemli yapının hem soyut, hem de gizemli yönünü işaret eder (Bruckhardt, 2013, s.24).



Şekil 2.1. Kabe (www.sefamerve.com)

Kabe tapınakla mukayese edilebilecek tek İslami yapıdır ve O'na Allah'ın Evi' (Beytullah) denir. Müslümanlar Kabe'yi eksen olarak kabul ederler; şöyle ki buna göre, önce Hz. Adem tarafından yapılan, sonra bir sel baskınında yıkılan ve Hz. İbrahim tarafından tekrar yapılan 'Beytullah' bütün gökleri kateden eksenin en alt ucunda yer alır. Her bir semavi alan düzeyinde meleklerle dolu olan öteki mabetler de tam bu eksenin üzerindedir.

İslam'ın biri durağan, diğeri devingen iki farklı ibadetinin yönü kabledir. Yeryüzünün herhangi bir yerinde bir müslüman Kabe'ye yönelerek namaz kılar. Mahiyeti bakımından dinamik olan ikinci ibadet ise hacdır. Hac ibadeti ise Kabe etrafını tavaf edilerek yapılır.

Hiz. Muhammed Mekke'yi feth edince ilk önce Mescid-i Haram'a gider ve Kabe'yi tavaf eder. Putperstlerin bu alanda 360 putu vardır ve Hiz. Muhammed putları tek tek devirir. Sonra Kabe'nin içine girer ve Bizanslı ressamı tarafından yapılan resimlerin (biri hariç) silinmesini emreder. İslam inancına göre Kabe insanın kalbidir; orda bulunan putlar kalbi istila eden ve Allah'ı anmaktan alıkoyan tutkuları temsil eder. O yüzden, putların ve resimlerin tahrip edilmesi İslam'ın Tevhid (tek tanrıcılık) inancı için çok önemlidir. Bunun sonucu olarak ikon ile adeta 'İlahi Kelam' olarak görülen hüsn-ü hatlar yer değıştirir.

Kubbetu's-Sahra ise Hz. Peygamber'in ölümünden 60 yıl sonra, Kudüs'te inşa edilir ve İslam'ın ayakta kalmış en eski abidesidir. Öte yandan 706-715 yılları arasında yapılmış Şam Ulu Camii, ana formları bakımından İslam sanatının diğer bir eseridir. Bu tarihten sonra yeni sanat çok hızlı bir şekilde ve geniş bölgelere yayılma gösterir. Bundan sonra 785'te inşa edilmiş Kurtuba Ulu Camii ve Kahirede 879'da tamamlanmış İbn Tulun Camii gibi, zamanın karanlıklarından doğan muazzam eserler artık hala kıskırtıcı bir evrimleşme sürecindeki aşamaları temsil etmezler; tam tersine, bunlar sanat özellikleri bakımından, aşılmaz şaheserlerdir (Burckhardt, 2013,s.31). İslam dininin yayılması sırasında ise Müslümanların kendi içlerindeki eski adetlerini ve inançlarını terk ederek, yeni dinin gereklerini yerine getirme gayretinden başka faaliyetleri yoktur. Sanata ilgisiz kalınmasının bir başka nedeni de, sahabelerdeki zahitlik duygusudur. Onlar, dünyaya hep misafirhane olarak bakar, kalıcı yurt olarak görmezler. Bu düşünce içinde sanat ve sanat eserine karşı ilgileri de yoktur. Ancak Hz. Peygamberin güzelden, güzellikten bahsetmesi, Kur'an-ı Kerim'deki cennet tasvirleri, Allah'ın isimlerinin 'En Güzel İsimler' olarak vasıflanması sanat için birer itici kuvvet olur.

## 2.2. İslam Sanatının Karakteri ve Mahiyeti

### 2.2.1.Realizmden Kaçış

Camilerdeki süslemeler devirden devire ve bölgeden bölgeye bazı değişiklikler arz etmekle birlikte bu süslemelerin en bariz özelliği, tabiatı olduğu gibi taklit eden realizmden şiddetle kaçınılması, nesnelerin soyutlaştırarak ifade edilmesidir (Çam, 2012, s.89). İslam bu karakteri ise zamanla elde eder. Örneğin Emeviler'in ilk devir süslemelerinde nesnelere tabiatçı bir karakter gösterirken, zamanla bundan uzaklaşma vardır. Kudüs Kubbet-üs Sahra ve Şam Ümeyye gibi ilk devir mabetlerindeki süslemelerde de realizm ve natüralizm mevcuttur. Bu realizm Kusayr-ı Amra, Kasru'l Hayru'l-Gabri Ve Hırbetü'l-Mefcir gibi sivil yapılarda daha da belirgindir. Emeviler zamanında teşekkül eden bu üslup, Abbasiler ile birlikte bir daha dönülmemek üzere terk edilir.

Selçuklu devri minyatürlerindeki motif ve desenlerde görülen realizm, mimari tezminattaki gelişmeye benzer bir gelişme göstererek 13.yy sonlarından itibaren daha soyut bir kimlik kazanır. Batı resmi, Giotto (1266-1337) ile satıhtan derinliğe, tecritten gerçeğe doğru ilerlerken, İslam minyatürü ters bir yol tutarak, derinlikten satha, gerçekten tecride yükselir (Yetkin,1954, s.33).

Nesneleri ve kişileri, olduğu gibi resmetmek yerine onları yorumlayarak, üsluplaştırarak ya da figürleri bitki veya çizgilerin arasında saklayarak tasvir etme düşüncesi, orjinal bir İslam süsleme tarzının doğmasına zemin hazırlar. Bu anlayışın sonucunda yapılarda ve eşyalarda görmüş olduğumuz insan, kuş ve hayvan motifleri üsluplaştırılır. Perspektiften ve ideal ölçülerden uzak olarak yapılan kabartmalarda, minyatürlerde ve resimlerde figürlerin yüz ifadeleri donuk, hareketleri sınırlıdır. Figürler öyle üsluplaştırılmış ki adeta bir hayal perdesi arkasında görünen şematik varlıklar haline gelmişlerdir (Çam, 2012, s.90). Minyatürlerde, konusu gece olan resimlerde bile nesnelere gün ışığı altındaymış gibi aydınlıktır. Gökyüzü, kayalar, toprak gerçek renklerinin dışında mor, mavi veya pembe olarak gösterilir. Kış veya yaz ağaçlar her zaman çiçekli, tabiat ise yeşildir. Bu nedenle Yunan resim ve heykellerindeki gerçekçilik ve ideal ölçüler burada mevcut değildir.

İslam sanatkarı kendi düşüncesindeki Tanrı'yı anlatmak için tabiatçı olmayan desenleri, kompozisyonları tercih eder. Çünkü İslam sanatkarı, bir sanat eserindeki şekil ve figür, tabiatı uzaklaştırılıp soyutlaşırsa, tabiatüstü kavramları hatırlatır düşüncesini benimser.

İslam mimari tezminatında ana bitki motifleri palmet, rumi, ve lotustur. Diğer bitki motiflerinin de esasını bunlar teşkil eder. Motifler asıl karakterini kaybetmeden yorumlanıp kullanılır. Motifler bazen ikisinin, bazen üçünün bir arada kullanılmasıyla grift kompozisyonlar elde edilir. Mimari süslemenin en çok kullanılan elemanı olan yıldız motifleri ve geometrik kompozisyonlar ise gökyüzünü hatırlatacak kadar zengin ve ahenklidir (Çam, 2012, s.91).



### 2.2.2.Mücerret (soyut) Sanat ve Mücerret Tanrı İnancı

İslamın ilah kavramı şekillerden, hayal ve tasavvurlardan uzaktır. Bu özelliğiyle İslamiyet, Hristiyanlık, Budizm ve Hinduizm gibi dinlerden ayrılır. Bu inanca sahip olan İslam sanatçısı için Tanrıyı tasvir etmek imkanı yoktur. İslam dininde ‘aziz’ inancının bulunmayışı da ikonografinin bulunmaması sonucunu doğurur. Hristiyanlarda, Budistlerde ve Hindularda ilahların ve dinin kutsal saydığı kişilerin resim ve heykelleri mabetlerin vazgeçilmezi olduğu halde, İslam mabetleri için böyle bir şey söz konusu değildir. Bu gibi yerlerde canlı varlıkların resimleri hoş karşılanmamaktadır.

İslam akidesine (inancına) göre, bir insan ne kadar dindar ve faziletli olursa olsun hiçbir zaman ‘tanrı’ mertebesine ulaşamayacaktır. Bu nedenle İslam sanatında insanların ve canlıların idealize edilmesi veya yüceltilmesi (sublimation) söz konusu değildir. Çünkü mahluk hatadan münezzeh değildir (Çam, 2012, s.91). Eksik ve hatalı olan bir mahlukun resminin ise tam ve mükemmel olarak değil de, üsluplaştırarak veya yorumlanarak kullanılması icap eder. Bu nedenle resimlerde yüz ifadeleri tam gösterilmez, uzuvlar batı resmindeki kadar iyi işlenmez.

### 2.2.3.Tefekkür ve Hendese

Kur’an-ı Kerim tefekküre (derin düşünceye) büyük önem verir. Tabiattaki her varlığa bakıp ibret alınmasını ister. Konuyla ilgili ayetlerin çokluğu dikkate alındığında da gökyüzünün özel bir yeri olduğu görülmektedir. İşte Türk ve İslam mimari sanatının en çok sevilen ve en zengin motiflerini teşkil eden yıldız ve çokgen motifleri, Kur’an’da her fırsatta zikredilen bu tefekkür ayetlerinin neticesidir (Çam, 2012, s.93).

Yıldız motifleri, diğer yıldız kümeleri ve çokgenler birleşerek grift kompozisyonlar meydana getirirler. Bu kompozisyonların başlama ve bitme noktaları belli değildir. Burada çizgiler belli bir düzen içerisinde zigzaglar çizerek devam ederler ki insanın gözü onları takip edememektedir. Bu, Allah’ın ezeli ve ebedi oluşunun çizgilerle ifadesidir (Çam, 2012, s.93). Oradaki düzen ise Kur’an’da geçen ‘O Allah’ki, birbiriyle uyumlu yedi sema yaratmıştır. Sen o Rahman’ın yarattığında hiçbir nizamsızlık göremezsin’ (Mülk 3,4,5) Şeklindeki ayetin taş a veya çiniye

geçirilmiş şeklidir (Çam, 2012, s.93). Bu Konya Karatay Medresesi'nin kubbe kompozisyonları önemli bir örnektir.



Şekil 2.2. Konya Karatay Medresesi Kubbesi (www.turkiyetanitma.com)

İslam sanatkarı gerçek varlık aleminden mümkün olduğu kadar uzaklaşır, motiflerini genelde gökyüzünden, uzayın derinliklerinden ve hayal aleminden derler. İslam resim sanatında çok başarılı gözleme dayanan, bir milimetrekarelik alanı bile ihmal etmeyen öyle detaylı çalışmalar vardır ki, bunu çoğu zaman Batı resminde bile görmek mümkün değildir (Çam, 2012, s.94). İslam sanatının bu özelliği, İslam felsefesinin hep fizik ötesi alemle meşgul olması ile ilgilidir. İslam felsefesinin konusunun çok az bir kısmını dünya ile ilgilidir. Genelde fizik ötesi alemle ilgilenir. Bu nedenle İslam sanatçısının motif ve konu dağarcığı madde ile sınırlı değildir. Yunan ve Batı sanatının konularını Yunan felsefesi, mitolojisi ve Hristiyanlık, İslam sanatının konularını da İslam düşüncesi belirler.

#### 2.2.4. Tabiatla Tabiatüstü Arasındaki Denge

Sanatkar İslamın mesajını iletmek isterken tabiatın büsbütün kopması da mümkün değildir. Diğer taraftan, İslam dini insanların bu dünyadan ve çevreden

bütünüyle elini eteğini çekmesini isteyen bir din de değildir. İslam, insanın Allah'a yaklaşırken dünyadaki nimetleri Allah rızası doğrultusunda kullanmasını istemektedir.

İslam inancına göre, insan Allah'a ancak olgunlaşarak kavuşabilecektir. İslam sanatındaki bitkilerin ve figürlerin yorumlanması bu nedenledir. Yani bir Müslümanın dünya-ahiret dengesini sağlamak isterken, dünya nimetlerini kullanma metodu ne ise, İslam sanatkarının Allah'a karşı hislerini ifade ederken beşeri varlıklarla nesnelere kullanılmakta olan metodu da odur.

Tabiatla tabiatüstü arasındaki denge anlayışı sebebiyledir ki, İslam sanatkarı, özellikle mimari eserlerin süslemesinde kullandığı bitki bezemelerini, zaman zaman dini içerikli yazılarla kullanır. Bu durumlarda biri diğerini bastırmaz ama bazı eserlerde yazı biraz daha ön plana çıkar.

#### 2.2.5. Dünya Hayatının Faniliği ve Rüya Oluşu

İslam inancına göre bu dünya fanidir ve bir rüya kadar kısadır. Bu dünyayı geçici ve bir rüya gibi algılayan sanatçı, bunu sanatına da yansıtır. Bu nedenle İslam süsleme sanatında asma dalında güller açabilir, ya da bazı bitki motifleri kuş figürü şeklini alabilir.

Dünyanın geçici ve ölümlü olması, kendisini resimlerdeki insan figürlerinin yüz ifadesinde de belli etmektedir. İnsanların ne düşündüklerini çoğu zaman yüz ifadelerinden anlamak mümkün değildir. Zafer alaylarını, eğlenceleri, tasvir eden minyatürlerdeki insanların yüzlerinde bile bir sevinç ifadesi görülmemektedir.

#### 2.2.6. İslam Sanatı ve Tasavvuf

İslam tasavvufu ve Uygur resim anlayışı İslam resim sanatının şekillenmesinde başlıca rolü oynar. Uygur resim anlayışının etkisi, Batılılaşma devrine kadar bütün İslam sanatında devam eder. Helenistik resim sanatından alınarak, Emevi eserlerinde kullanılan realist üslubun ömrü ise Emevilerle sınırlıdır ve yaklaşık altmış yıl sürer. Bu durum, kökeni ne olursa olsun, Orta Asya Uygur

resim tekniğinin İslamın dünya görüşüne, felsefesine ve mesaj anlayışına diğerinden daha yakın hissedilmesiyle ilgilidir.

Tasavvuf bütün Orta Çağ boyunca İslam toplumunun her kesimine nüfuz eder. İslam sanatkarı da eserlerini bu ruh hali içinde meydana getirir. Bunu onların kullandıkları desenlerde, motiflerde, renklerde ve konuyu ele alış biçimlerinde görmek mümkündür (Çam, 2012, s.97).

### 2.2.7.Ölümün Kaçınılmaz Güzelliği

İslam inancına göre insan, 'Sultan Süleyman kadar taht, Karun kadar servet sahibi de olsa' ölümden kaçamayacaktır (Çam, 2012, s.97). İnsan eksik ve ölümlüdür. Bu nedenle, İslam resim sanatında insanların yüceltilmesi ve idealize edilmesi gereksiz ve gerçek dışı abartmalar olarak görülür.

İslamiyette ölüm hiçbir zaman insanı karamsarlığı sevk eden 'korkunç bir olay' değildir. Tam tersine insanın Yaradan'ına kavuştuğu bir köprüdür. Böyle bir bakış açısı sanatın ifadesini de değiştirmektedir. Bu en iyi türbelerde hissedilir. Eğer İslam dini ölüme böyle bir nazarla bakmamış olsaydı, İslam sanatı bu kadar huzur verici, mistik ve dinlendirici bir karakter kazanmazdı (Çam, 2012, s.98).

Bunun renk olarak ifadesi de mavi ve yeşildir. Mavi ve yeşil dinlendirici ve mistik olayları hatırlatıcı özelliğiyle hem tabiatı, hem cenneti, hem de semavatı anlatan renklendir.

### 2.2.8.Mimaride Gerçekçilik

Selçuklu ve Klasik Osmanlı mimarisi, tezyini sanatlarda irrealist, mimaride ise realist ve mantıklı olduğu görülür. Her şeyden önce bir eser bir ihtiyaca cevap vermek için yapılır. Bu nedenle, İslam ülkelerinde meydanları süslemek için anıt yapılmamaktadır. Eserin bir estetik değeri vardır, fakat fonksiyonunun önüne geçmezler.

Türkler, bir zaferin veya olayın anısını yaşatmak istediklerinde, Yıldırım Bayezit'in 1396 Niğbolu Zaferininin ardından Bursa Ulu Cami'sini yaptırması

örneğindeki gibi fonksiyonu bulunan eserler yaptırırlar. Bunun diğeri bir örneği de Fatih Sultan Mehmet'in, Tokat'ın Fethi'ni haber aldığıında, adına 'Tokat Bahçesi' denilen bir bahçe yaptırmasıdır.

### 2.3.Stilizasyon

İslam sanatındaki stilizasyon, yani formları üsluba çekme işi, doğadaki şekilleri sadeleştirerek, onları tezyini ve şematik bir biçime sokma şeklinde özetlenebilir (Mülayim, 1994, s.188). Bu işlem, İslam sanatçısının sistematik bir deformasyon yapmasını gerektirmektedir. Buna göre, bitki veya hayvan, olabildiğince organik (canlı) görüntüsünden uzaklaştırılır. Nesne tam anlamıyla insanın avcuna girer. Simetrik olmayan bir çiçek simetri kazanır, veya tam tersine simetrik olan bir yarısını kaybeder. Bu kesilme izleyicide bir eksiklik veya kaybolmuşluk duygusu yaratmaz. Doğada bütün kuşlar gibi tek başlı olan kartal, Selçuklu repertuarında ikinci bir baş kazanarak, çift başlı kartala dönüşür. Böylece ortaya çıkan yeni figür, daha anıtsal, daha heraldik ve fantastik olabilmıştır (Mülayim, 1994, s.188). Stilize edilen şekil çoğu kez naturel plastiğini kaybeder, bunun sonucu olarak ışık ve gölge etkileri de değişir. Kabartma tekniğine elverişli olan taş, maden ve ahşap malzemede bilinçli değişikliklerin bütün yüzeye yayıldığı görülür. Yüzeyin büyüklüğü ve şekliyle de bir uyuşma sağlamak üzere hareket ettiği bellidir. Bir motif veya figürü, belirli bir yüzeye yerleştirebilmek için onu belirli bir şekil kalıbına sokmak gerekir.

Çoğu kez, tekrara dayanan, ritmik ve simetri düzenlemelerde ortaya çıkan eşdeğer büyüklükteki alanları doldurabilmek için, belirli büyüklük ve şekildeki grafik tipi elde etmek gerekir. Yani tanınan ve bilinen nesne özel bir tipe çevrilir. Motif veya figür doğadaki aslını kaybederken bazı ayrıntıları korur ve bazılarını da kaybeder. Koruduğu kısımları çoğu kez en karakteristik unsurlarıdır. Geyik figürünün boynuzları, lalenin dairesel tabanı ve sivri yaprakları, stilize edilmiş motifin 'ne olduğu'nu belli eder. Çünkü, ayrıntıları taşımasa bile karakteri taşımaktadır.

Stilizasyonu gerekli kılan, daha doğrusu sonuç olarak biçimleri üsluba sokan işlem bazen bir teknik zorunluluk olarak ortaya çıkar. Halı ve özellikle kilimlerde bunun örnekleri çoktur. Bir kilimde görülen nakışlar, doğadaki organik kıvrımlarını

kaybeder, geometrik formlara dönüşür. Dairesel yayların yerini alan zigzaglar bir dokuma tekniğinin akışına bağlanmış, öte yandan bir bakıma nomadik karakterli sanat yerleşik-islami bir anlatım kazanmıştır (Mülayim,1994,s.189). Kilim desenlerinde inanç sistemine bağlı değişim ve dönüşüm olgusunun estetik grameri bulunur.

Stilizasyonun temel prensibi olan; ayrıntıları azaltma veya ekleme, kısaltma, özetleme veya zenginleştirme işlemleri yapılırken, nelerin ekleneceği veya vurgulanacağını belirlemek, sanatçının duyarlılığı ve şeklin temelinde yatan öz kadar, inanç sisteminden beklenen kültürel baza bağlıdır (Mülayim, 1994, s.189). Yaklaşık bütün İslam ülkelerinde ortak bir dilin oluşabilmesi, şekiller dünyasını anonimleştiren bir stilizasyon süreci sonunda ortaya çıkar.

İslam dünyasının belirli bir köşesinde, bazı motifler veya figürler bölgesel karakteriyle öne çıksa bile, kompozisyonun genelini İslam enternasyonaline bağlayan belirli üslup özellikleri dikkati çeker. Bu özellikler sadece karışık bir düzenleme uygulamak anlamına gelmez. Öncelikle, ritmik tekrarlar ve güçlü bir simetri duygusu belirgindir. Bu yapı içinde, her bir şekli ötekine bağlayan şeritler, bir sepet örgüsü gibi, bir alttan bir üstten olmak üzere, birbirini aşarak motiflere bağlanırlar. Böylece şekillerden hiçbiri geri plana atılmamış olur.

#### 2.4.Tasvir Meselesi

Sanat her yerde ideolojik, sosyal, dinsel, tarihsel ya da coğrafi kısıtlamalardan etkilenir; bu durum uygarlıkların neden birbirinden farklı sanatsal geleneklere sahip olduğunu açıklar. İslam kültüründe ise kısıtlama dinin gerektirdiği özelliklere dayanır.

İslamiyette sanatın yerini incelerken tasvir meselesi önem kazanır. Sanat deyince pek çok kimsenin aklına ilk resim ve heykel gelir. Bunlar ise İslamiyette putperestliği akla getirmekte, böylece İslam ile sanatın bağdaşmayacağı düşüncesi zihinlere yerleşmektedir.

Arapçadaki sa-va-ra kökünden türetilmiş olan ‘tasvir’ tabiatıta mevcut veya muhayyel, herangi bir nesnenin, gölge meydana getirecek veya getirmeyecek şekilde

benzerinin yapılmasıdır (Çam, 2012, s.58). Böylece bu tanımın içerisine resim, minyatür, nakış ve duvar resimlerinden başka kabartma, oyma ve heykel de girer.

Kur'an-ı Kerim'de tasvir yapımının aleyhinde herhangi bir ayet mevcut değildir. Bu tür temsilin Kuran aracılığıyla yasaklanmadığı, artık hemen hemen kesin olarak bilinmektedir (Grabar, 1988, s.82). Kur'anda yalnız putperestliği yasak eden Maide (Sofra) Suresinin doksan üçüncü ayeti vardır (Yetkin, 1954, s.6). Ayrıca Hz. Muhammed de tapınılan heykelleri kırdırıldığı için hemen hemen bütün fıkıhçılar, heykelin İslamiyette yasak olduğu görüşünde birleşirler. Bununla birlikte İslam dini Allah'ın birliği esasını en temel ilke olarak benimsediği için, tevhid inancını zedeleme ihtimali bulunan eğilimleri onaylamamaktadır (Köklü, 2006).

Kur'an'da açık seçik bir tasvir yasağı aramak anlamlı değildir. Çünkü Kur'an, İslam düşünüşü ve yaşayışı için çok özetlenmiş bir kaynaktır; İslam sanatının biçimlerine ilişkin buyruklar vermez. Bu kutsal kitapta, müzik ve edebiyatta ayrılmış bölümler olmadığı gibi, örneğin, 'yaptığının binaları palmetlerle , rumilerle ve türlü çiçeklerle süsleyin' şeklinde ifadeye de rastlanmaz. Bu nedenle, İslamda resim yapmanın yasaklandığını iddia edenler, genellikle ayetleri değil hadisleri delil gösterirler. Hadis Kur'an'dan sonra gelmesi sebebiyle çok önemlidir. Bu hadisler ise şöyledir;

'Allah katında kıyamet günü en şiddetli azaba uğrayacak kimseler tasvir yapanlardır.'

'Kıyamet günü azabı en şiddetli olanlar, yaratıcılıkta(kendilerini) Allah'a denk görenlerdir.'

'Şu tasvirleri yapanlar varya, kıyamet gününde azap edilirler ve onlara: 'Şu yarattıklarınıza hayat verin bakalım!' denir.'

Gibi hadisler, İslam dünyasında özellikle heykelin ve canlı resminin yapılmasına engel olur. Bu engel sonucu yazı ve süsleme sanatı gelişir. Müslümanların inançlarına ve ruh yapılarına uygun olan bu sanatların, özellikle camilere girmesi de gelişmesinde en büyük katkıyı yapmıştır (Mutluel, 2012, s.57). Bu durum, Yunan heykel sanatının kiliseye girmesiyle, sanatlarda meydana gelen gelişme etkisine benzer bir etki meydana getirir.

Camilerde, figür hemen hemen hiç görülmez. Caminin, İslamın temel kurumu ve İslam mimarisinin odak yapısı olduğu düşünülürse, figür yasağının hangi kurumdan kaynaklı olduğunu bulunabilir.

İslam fıkıhçılarının genel kanaatine göre, kuş gibi canlı varlıkların resimleri ise ancak, elbise, para gibi nesnelere, ya da halı, kilim ve yastık gibi yüksek yerlerde bulunmayan, daha doğrusu görenlerde hürmet duygusu uyandırmayan şeyler üzerinde bulunduğu takdirde kabul edilebilir. Yine onlara göre, canlı varlıkların resimlerine de ancak başsız yapıldıkları zaman mücade vardır.

Sonuç olarak, İslamiyette bir şeyin haram, mübah ya da helal olmasındaki esas sebebin, onun mesajına ve kullanıldığı yere bağlı olduğu düşünüldüğünde, tasvir yasağının büyük oranda uluhiyet temsil eden suretlerle ilgili olduğu söylenebilir. İslam sanatına yön veren bu yasak, Müslümanları soyut resimlere yöneltir; böylece tezyinat anlayışı önem kazanır.



### 3.İSLAM MİMARİSİNDE SÜSLEME

#### 3.1.İslam Süsleme Sanatı

İslam dinsel sanatında figür tasviri caiz sayılmadığı için yazı, geometri ve arabesk gibi diğer bezeme temaları önem kazanmıştır (Hattestein ve Delius, 2007, s.124). Bu temalardan bazıları geometrik ve bitkisel desenler, İslam öncesi figür sanatlarında kullanılan yardımcı unsurlardır.

Örneğin Bizans sanatında insan tasvirleri geometrik ve bitkisel desenlerle süslenir, çerçevesiz veya birbirine bağlanır. İslam döneminde bu yardımcı unsurlar ana sanatsal temalara dönüşür. Hem Şam Ulu Camii hem de Kubbetü's-Sahra'yı süsleyen mozaikler hem teknik hem de işlenen konular açısından geç antik çağın geleneklerine benzer.



Şekil 3.1. Şam Ulu Camii (blog.kavrakoglu.com)

Klasik çağ ve Bizans sanatında, taclarla ve mücevherlerle bezenmiş vazolardan çıkan asmalar Hz. İsa'yı ve azizleri gösteren daha büyük figür kompozisyonlarına bağlıdır. Oysa Kubbetü's Sahra'nın içindeki mozaiklerde asmalar, vazolar, mücevherler ve bitkiler bizzat bezemenin ana konusunu oluşturur. Bununla birlikte günümüzün yorumcuları bu asmaların ve vazoların başlangıçta nasıl bir anlam taşıdığını saptamakta güçlük çekerler.



Şekil 3.2. Kubbetü's Sahra ( www.tunaturizm.com)

Kudüs mozaiklerinde asmalar, meyve ve çiçekler hala açık seçik görülür. Fakat Müslümanların dinsel sanatta herhangi birşeyi tasvir etmeye rıza göstermemesiyle birlikte, bu tür özgül canlandırmalar kısa sürede yerini gittikçe stilize , soyut ve geometrik yapıya bürünen motiflere bırakır (Hattestein ve Delius, 2007, s.124). Soyut süse dönük geniş kapsamlı beğeni gittikçe sanatın diğer birçok türüne de siner. Örneğin, Abbasiler 9.yy'da başkentlerini Samarra'ya taşıdıklarında, saray duvarları büyük oymalı ve kalıplı alçı sıva şeritleriyle kaplanır. İlk başta zanaatkarlar, Kubbetü's -Sahra'da olduğu gibi, geometrik çerçeveler içindeki belirgin yaprak ve çiçek unsurlarına başvururlar; ama zamanla ustalar filiz yaprak gibi basit bitkisel unsurların artık doğa yasalarına değil, geometrik kurallarına tabi hale geldiği yeni bir süsleme tarzı geliştirdiler. Bu unsurların biraraya getirilmesiyle sadece bezenecek yüzeyi doldurmakla kalmayan, bezemenin görünüşteki konusunu

zeminden ayırt etmekten kaçınılan desenler yaratılır. Birçok durumda bu süs, ilk bezeme türlerinde olduğu gibi, unsurları çerçevelemekle sınırlı değildir; herhangi bir yönde sonsuza kadar uzatılması mümkündür. Böylece seyreden kişide bir bütünün sırf bir parçasını görüyormuş gibi izlenim uyanır.

Batı dünyasında 'arabesk' olarak bilinen bu süsleme türü tam olgunlaşmamış, geometrikleşmiş biçimine asma ya da akantos tomarı gibi yaprak motiflerinin artık bitki saplarına dönüşen geometrik çerçevelerle iç içe geçmeye başladığı 10.yy ortalarına doğru kavuşur (Hattestein ve Delius, 2007, s.124). Böylece bitkisel tomar desenleri özümşenerek geometrik çerçevelerle kaynaşır; Saplara ve yapraklara geometrik şekil verilir; Geometrik çerçeveler filiz vererek saplara ve yapraklara dönüşür. Büyük olasılıkla bu süsleme yaklaşımı 10.yy'da İslam dünyasının kültürel başkenti olan Bağdat'ta ve çevresinde gelişti; Abbasi başkentinin kültürel itibarından dolayı kısa sürede bütün İslam topraklarına yayıldı (Hattestein ve Delius, 2007, s.124). Örneğin, Kurtuba Cami-i Kebiri'nin mihrabını iki yanda çevrelemek üzere 965'te eklenen oymalı mermer levhalar bu ayrı özgün gelişimin saptanabilen en eski örnekleridir. Zanaatkarların bu yeni süsleme yaklaşımını hemen benimsemeye yöneldiğini gösterir. Kendisi de desenli olan ortadaki sapın tabanından ve ucundan doğal olmayan bir şekilde filizlerin çıktığı görülür; Benzer desenli çerçevenin sınırlarını zorlayarak aşmak istiyormuş gibi görünen ve simetrik biçimde birbirine dolanmış olan filizler, yapraklar ve çiçekler için gerekli zırhı bu sap sağlar.

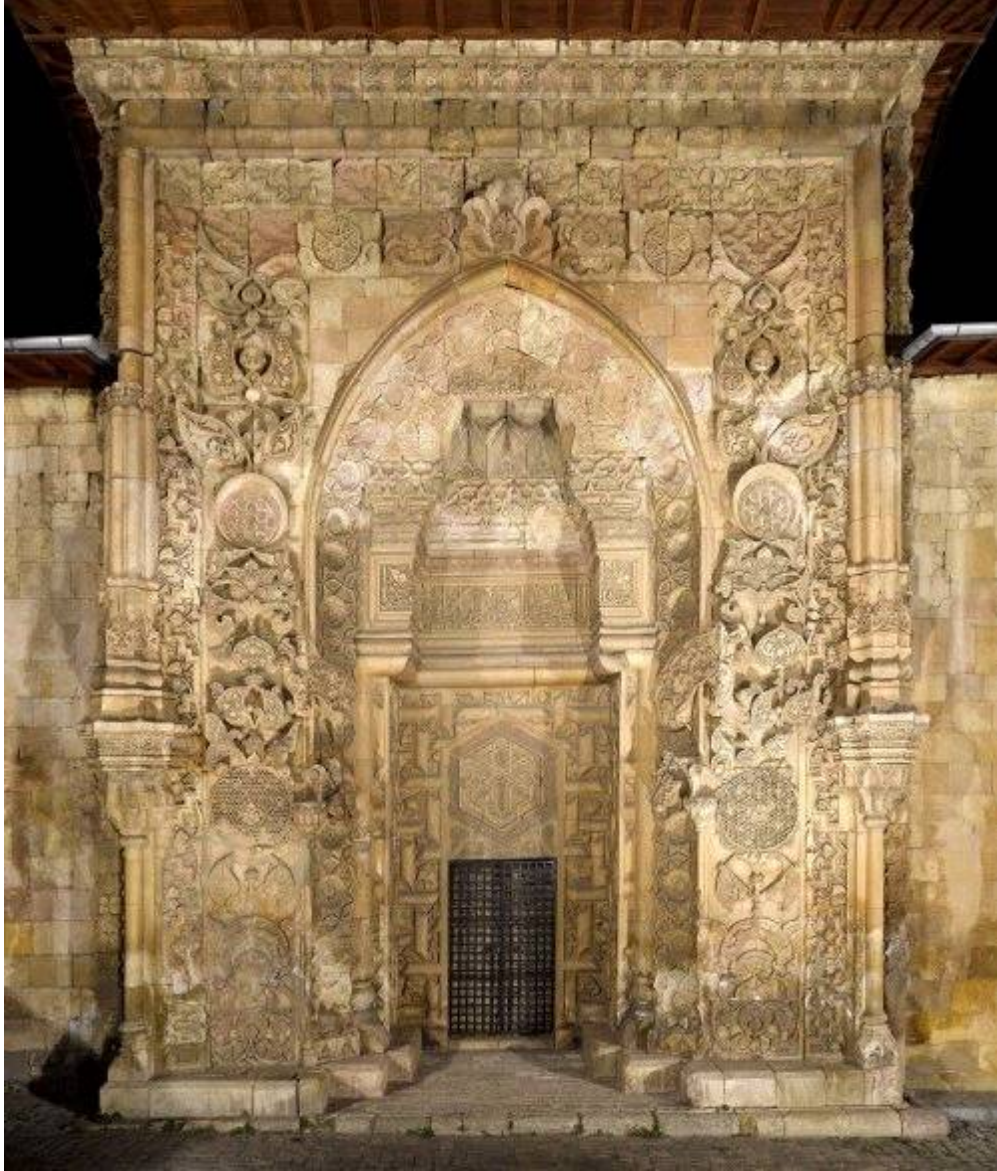
Mihrapta temel desen düzenleme ilkeleri; oyma ve kakma işçilik teknikleri, düz ve desenli yüzeylerin dokuları, geometrik ve bikisel süslerin konuları, tek renkli ahşabın ve parlak renkli kakmaların renkleri arasındaki ince tezatlardır. Uzaktan bakıldığında, çiniye benzer renkli desenler öne çıkıyormuş gibi görünür; ama yakından seyreden kişiyi her tekil unsura özgü içiçe girmiş yapıları incelemeye yöneltir.

Arabesk dolgulu olsun ya da olmasın, bu geometrik süsleme türü Batı'daki İslam topraklarında son derece popüler hale gelir. Anlaşıldığı kadarıyla, önce küçük ahşap ve fildişi parçalarını biraraya getirerek değerli bir malzemedan en iyi şekilde yararlanmaya çalışan ahşap işçilerince geliştirildi ve ardından çini gibi malzemelere uygulandı (Hattstein ve Delius, 2007, s.125). Üst taraftaki yüzeyleri oymalı alçı sıvayla ve ahşapla bezenen duvarların aşağıdaki yüzeylerini örtmek için bu desenler

yaygın biçimde kullanılır. Bu bezeme türünün en uyumlu kümeleri Fez'de 1323-1325'te inşaa edilen Attarin medreseinde görülür. Bu yapının iç mekanı iç içe girmiş karmaşık bir bezeme ağıyla sarılıdır. Tabanı ve duvarların alt kısımlarını geometrik (çoğu kez şerit örgülü) desenler şeklinde düzenlenmiş sırlı çiniler kaplar. Bunlar duvarların orta perdesini örten alçak rölyef şeklindeki oymalı sıva arabesklerden bir yazı şeridiyle ayrılır. Yukarıda, oymalı ahşap kirişler ve direkler çatıyı destekler. Her ögenin kendine özgü tipik geometrik, bitkisel ya da yazıtsal süslemesi vardır ve hepsi çeşitli düzlemlerde girişik bir tarzda işlenir. Bu girişiklik ise çoğu kez İslam sanatının ayırıcı bir özelliği olarak görülür.

Doğu'daki İslam topraklarında zanaatkarlar kalıplı tuğla, sırlı çini ve oymalı sıva gibi aynı türden birçok malzemeyi kullanarak oldukça farklı süsleme türleri geliştirdiler. Örneğin, İran'ın Selçuklu yönetiminde olduğu 11. ve 12.yy'da, sıva ustaları özellikle camilerin mihrap gibi önemli ama korunaklı iç mekan alanlarında tuğla duvarları üç boyutlu heykelimsi süslerle kaplamaya yöneldiler. Dış tac kapı gibi daha açık yapı kısımlarında ise daha ziyade dayanıklı malzemeler, esas olarak da çini ve tuğla kullanma yoluna gittiler. Selçukluların fetihleriyle Müslüman yerleşimine açıldıktan sonra Anadolu'da kurulan yeni camilerde, zanaatkarlar İran sıva işçiliği geleneklerini yerli Anadolu, Gürcü ve Ermeni duvar örme ve oyma gelenekleriyle birleştirip bütünleştirdiler. Divriği'de Mengücek Hükümdarı Ahmed Şah ile karısı Turan Melik'in yaptırdığı darrüşifalı ve türbeli külliye içindeki Ulu Cami'nin(1228/29) kuzey tac kapısında görüldüğü gibi, elde edilen sonuçlar çoğu kez hayret vericidir (Hattstein ve Delius, 2007, s.126).





Şekil 3.3. Divriği,Ulu Cami Tac Kapısı (www.divrigi.gov.tr)

Divriği'deki cami İran alçı sıva ve çini işçiliğinde geliştirilen temaların taşla aktarıldığı tac kapı ve mihraptaki yüksek rölyefli taş bezemeler açısından dikkate değerdir. Sivri ve kesik bir kemer etrafındaki bir dikdörtgen çerçeveden oluşan kuzey tac kapısı, coşkulu bir düzen içindeki bitkisel, arabesk ve geometrik motiflerle süslüdür. Bazı motifler duvar boyunca yukarıya doğru uzanır ve hatta rölyeflerin altına oyar. Dikdörtgen çerçevenin yanı sıra sivri kemerin hemen içindeki alçak rölyeflerde işlenen geometrik ilham kaynağı çini desenlerdir. Divriği tac kapısı İslam süsleme sanatının önemli bir özelliğini, yani motiflerin bir öğeden diğerine taşınabilirliğini yansıtır.

İran'daki Sultaniye kentinde İlhanlı Sultanı Olcaytu için 1305-1315 arasında inşa edilen türbenin çevresindeki galeri tonozları, kağıdın ustalarca yaygın biçimde kullanılmasıyla birlikte, İslam süsleme sanatında motifleri aktarmaya yönelik yeni bir yaklaşım ortaya koyar. Tonozların incelikli tasarımı kırmızı, sarı, yeşil ve beyaza boyanmış oymalı ve sıvalı motiflerin büyük çeşitliliğini gözler önüne serer. Şerit örgülü panoların birçoğu dönemin yazma tezhiplerinde görülen desenleri yakından andırır. Bu durum alçı sıva ustalarının yazmalardaki süslü giriş sayfalarına baktığını değil, İlhanlı döneminde bazı mekezi yerlerdeki desen ustalarının kağıt üstünde desen kitapları ya da taslakları hazırlamaya başladığını, böylece zanaatkarların mimarlık ve yazma gibi değişik araçlarda bunları farklı ölçeklerde kullandığını gösterir (Hattstein ve Delius, 2007, s.126). Kalıbın ve kalıp kitabının yeni rolü, İslam topraklarında yeni bir sanatçı tipi olarak desen ustasının ortaya çıkışını işaret eder. Bu sanatçıların üstlendiği rolün sonraki yüzyıllarda arttığı görülür.

İslam sanatında arabesk 14.yy'a kadar revaçta kaldıktan sonra, yerini kasımpatı, şakayık ve nilüfer çiçekleri ile bulut kümelerinin yer aldığı desenlere bırakır. Ama yeni desenlerde bile arabeskin bazı geometrik dayanakları korunur. Bu desenlerden bazılarının doğrudan sanat eserine ilişkin bilgilerle yayılmasının yanı sıra, Timurlu döneminde dokumalara, yazmalara, deri işlerine, metal işlerine, seramik ürünlerine, duvar resimlerine ve hatta oymalı taşa uygulanabilecek desenler yaratmak üzere kağıt kalıp kullanımı gitikçe artar. Bu desenlerin 15.yüzyıldaki geniş dolaşımı Orta Asya ve Hindistan'dan Mısır ve Balkanlar'a kadar rağbet gören bir 'Uluslararası Timurlu Üslubu' doğurur.



Şekil 3.4. İsfahan,Şah Camii Kubbesi (www.yoldaolmak.com)

Motiflerle eşzamanlılık ve tezat birlikteliği İslam desen ustalarının gözde kavramlarıdır. Örneğin, İsfahan'daki Şah Camisi'nde üst üste bindirilmiş iki çini örgüsü kabarık ve şişkin kubbeyi sarar. Sarımtırak altın renginde kıvrak hatlara dayalı birinci örgü, gittikçe küçülen sivri tepeli kemer panolarını oluşturur; bunun üstünde ise mavi kenarlı beyaz sarmallardan oluşan ikinci bir örgü yer alır. Desen ustası altın örgüyü mavi beyaz örgüyle iç içe dokuyarak bir belirsizlik ve dinamizm havası oluşturur. Dahası, kubbenin tepesine doğru yüzeyin azalmasıyla birlikte bezeme daha sıkı bir doku kazanır. Mavi arabeskler altın çiçek unsurlarıyla, altın bezemeler ise yaprağımsı mavi ve altın simetrik unsurlarla birleşir.

Osmanlı sanatçılarıyla Timurlu üslubu 'saz üslubu' olarak bilinen daha özgür, daha az geometrik bir tasarımla uzun, tüylü, tırtıklı yaprakların yanı sıra bileşik çiçek kümeleriyle birleştiren daha doğalcı bir üsluba dönüşür. Adı belki de çiziminde kullanılan kamış kaleminden gelen saz üslubu dokuma, halı, çini ve seramik gibi araçlara uygulandı (Hattstein ve Delius, 2007, s.126). Osmanlı sarayıyla ilişkilendirilen bu üslup 16.yy sanatçıların, özellikle de İznik çini ressamlarının

parlak bir beyaz zemin üstünde servi ağaçlarıyla birlikte karanfil, sümbül ve lale gibi çiçeklere botanik açılarından seçilebilir bir görünüm vermesi ve daha soyut unsurları canlı bir mavi, yeşil, siyah ve kırmızı paletle yansıtması sonucunda daha popüler varyanta dönüşür.

### 3.1.1. Arabesk

Genel İslam sanatı ve Türk sanatı yayınlarında sıkça kullanılan ‘arabesk’ terimi; Arap süslemeleri gibi girift dal, yaprak ve şekillerden oluşan, birbiri içine geçmiş bezemelere Avrupalıların verdiği bir isimdir (Mülayim, 1994, s.184).

Arap bezemelerinde yöresel ayrımlar vardır (Kılıçkan, 2004, s.26); Buna karşın Hindistan, Mısır, Anadolu ve İspanya gibi birbirinden uzak ülkelerde ortak özellikler gösteren, İslam süslemelerinin genel ve ortak bir tasarıma dayanır. Terimi kullanan Avrupalı yazarlar, zaman dilimi olarak 8.yy’da ve 19.yy’a kadar süren bu süsleme geleneğini hep aynı adla tanımlarlar. Arabesk’in Fransızca yazılışıyla (arabesque) pek çok dile geçmiş olması, terimin ilk kez Fransa’da kullanılmış olabileceğini izlenimini verir. Oysa yapılan araştırmalarda bugünkü anlamıyla kullanışı, 14.yy İtalya’sında görülür. İtalyan yazarı G. Boccaccio’nun ‘II Decameron’ adlı eserinde ‘arabesco’ şeklinde geçen kelime, 15. ve 16. yüzyıl boyunca Giraldi, Aristo ve Barufaldi gibi yazarlar tarafından kullanılır. 17. yy başlarında Fransa’da daha sonrada Almanya ve İngiltere’de kullanılan terimin yayılış sırası, bu ülkelerin Doğu-İslam ülkeleriyle olan ilişkilerinin tarihçesine de uygun düşer.

16.yy içinde İslam süslemeleri Avrupa’da moda halini alır. Bu sanatın çekiciliğine kapılan pek çok sanatçı, bazı kopyalar ve uyarlamalar yaparak arabesk çalışırlar. A. Dürer, N.Zoppino, F.Pellegrino ve P. Flötner gibi imzalarla ortaya çıkan desen veya baskı kalıplarını, İslam sanatının Otantik örneklerinden ayırabilmek oldukça zordur. Nitekim, Batı dünyası süsleme sanatı bakımından derin bir uykudayken İran ve Arap süslemeciliği, Hristiyan dünyası üzerinde geniş tesirler yapmıştı (Güvemli, 2005, s.187).

Geniş anlamda arabesk, stilize edilmiş bitki şekilleriyle yapılan süslemeyi ve katı geometrik ölçülerle yapılan girift tezyinatı ifade eder (Burckhardt, 2013, s.91). Burada İslamdaki bütün artistik ifadenin iki kutbunu keşfedilir: ritim duygusu ve



geometri ruhu. Kayıtbay Türbesinin işlenmiş taş kubbesinde olduğu gibi. Geometrik şekillerle çiçekli arabesken oluşun süsleme, bir ağ gibi tüm kubbeyi kaplar.



Şekil 3.5. Kayıtbay Türbesi'nin İşlenmiş Taş Kubbesi, Kahire, Mısır.  
(www.haber5.com)

Tarih açısından bakıldığında, bitki şekilleriyle yapılan İslam tezyinatı, sarmaş dolaş yaprakları ve birbirine sarılarak uzanıp giden dallarıyla asma imajından etkilenir. İslam sanatının başta Müşetta Sarayı olmak üzere, en eski abidelerinden birçoğunun tezyinatında bu asma ile karşılaşılır. Örneğin Kubbetu's- Sahra'nın mozaiklerinde olduğu gibi.

İslam tezyinatı, çok çeşitli bitki dallarını bir araya getirir. Asma, kenger ve hurmayla birlikte bulunur ve üzerinden üzüm yerine zaman zaman nar, çam kozalakları veya çiçekler taşır. Tasarım ya da kompozisyon simterik olmak zorunda değildir. Bununla birlikte ritmik karakteri belli bazı tekrarlar yapar. Tasarımın ritmik güzelliğini yitirmeksizin tabiatta hangi noktaya kadar yaklaşabileceği veya ne kadar uzaklaşabileceği konusunu üslubun çerçevesi ile sanatçı ya da etnik grubun özel dehası belirler.

İslam tezyinatının ikinci unsuru girişik bezemedir. Bunun örneklerini Emevi yapılarında, Hırbetu'l-Mefcer Sarayı'nda ve herşeyden önce, Şam Ulu Camii'nde görmek mümkündür. Burada sanat pencereleri koruyan oymalı kafes şeklini alır. Girişik bezeme geometrik bir griftliğe ve ritmik bir niteliğe sahiptir.



Şekil 3.6. Hümayun Türbesi, Delhi, Hindistan (Broug,2012)

Girişik bezeme biçimleri, normal olarak bir daire içine yerleştirilen bir yada birçok düzenli figürden oluşturulur ve sonra bunlar yıldız biçimli çokgen ilkesine göre geliştirilir. Birbirine benzer mahiyetteki farklı desenler birbirine geçerek, aynı anda bir ve birçok merkezden yayılan çizgilerden uzayıp giden bir ağ oluşturur. En gözde kalıplar, dairenin altı, sekiz veya beşe bölünmesiyle oluşturulan kalıplardır. Altılı olan en organiktir. Çünkü radyustan meydana gelir; onikiye bölündüğünde de zodyaka tekabül eder. Dairenin sekize bölünmesi ise daha muazzam bir bolluğa yol açar. Daire içine yerleştirilmiş sekizgenden oluşan geometrik açılım İslam sanatında en alışılmış bezemedir. Dairenin beş yada ona bölünmesinin Altın Kural'a tekabül

ettiği kabul edilir. Özellikle iyi tasarlanmış girişik bezemeler çeşitli tiplerdeki yıldız biçimli, örneğin sırasıyla oniki veya sekiz bölmeli çokgenlerden oluşan uyumlu bir birleşim meydana getirir.

### 3.2.Osmanlı Mimarisinde Süsleme

Siyasi, sosyal ve ekonomik bakımdan asırlar boyu dünyanın en büyük devletlerinden biri olan Osmanlılar, sanat ve mimarlık alanında da ortaya koyduğu eserlerle tarihe damgasını kesin bir biçimde vurmuştur (Yıldırım, 2007).

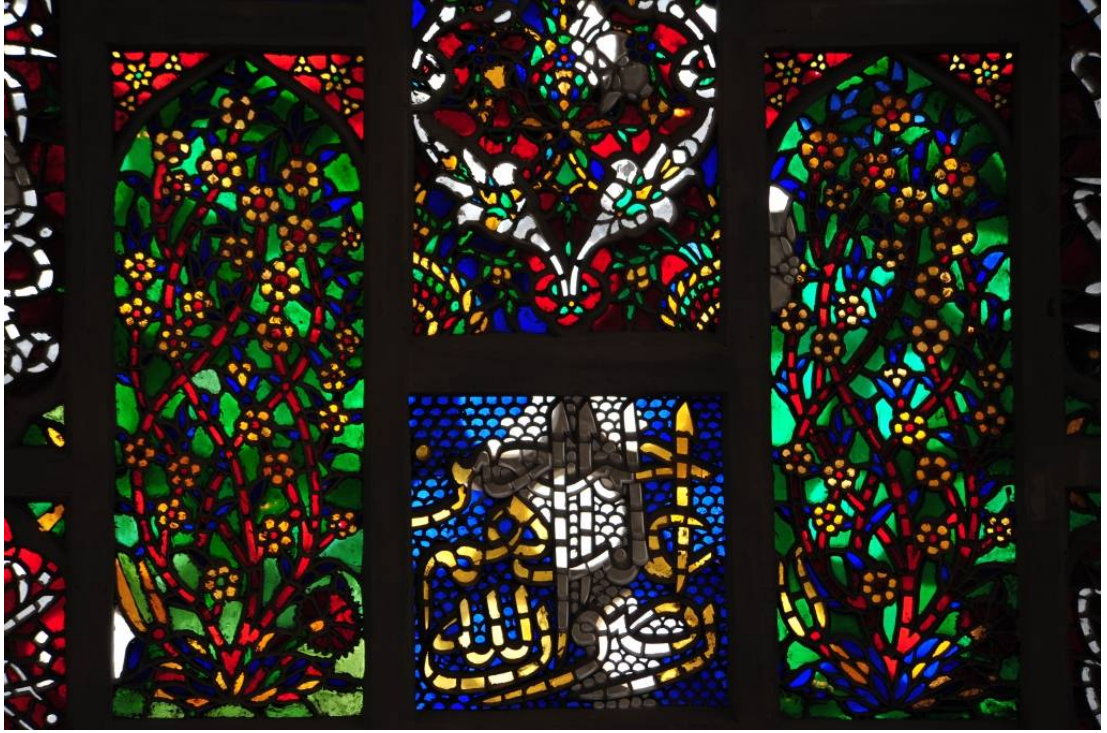
Osmanlılar Selçuklu geleneklerine uyarlar Bizans geleneklerini ise reddederler. Kendi gelenek ve kökenlerine sıkı sıkıya bağlı kalarak İslam dünyasında da seçkin bir yer edinirler.

Osmanlılar, güzelliği aşırı süste değil, çizgilerin ve biçimlerin orantısında, sadeliğinde, onların uyumunda aramışlardır (Yetkin, 1974, s.174). Mimari süslemede kullanılan öğeler, İslam sanatının bütün bölgelerinde olduğu gibi bitki, çizgi ve yazı unsurlarından oluşur.

Türk sanatçıları din yasakları nedeniyle resim ve heykel alanında kısıtlandığından yaratıcı güçlerini süsleme sanatlarıyla ortaya koymuşlardır (Mert, 2008). Stilizasyonda ileri giderek önemli eserler verirler.

13. ve 14. yüzyıllardaki yalınlık ve temiz işçilik 15. yüzyılda artarak devam eder. 16.yy Türk sanatının klasik dönemidir. Süsleme sanatlarında da üstün örnekler verilir. Güzellik aşırı süste değil biçim ve yalınlıkta aranır.

16.yy'da stilize hayvan figürleri yerini genellikle stilize bitki motiflerine bırakır. Aşırı stilize rumiler ise devam eder. 14.yüzyıla kadar rumilerle yapılmış süslemeleinin çoğunda hayvanları tanımak mümkündür. Ama zamanla rumiler klasikleşerek yalın biçimlerini alırlar. En güzel örnekleri 16.yy'da verilir.



Şekil 3.7. Süleymaniye Camii Penceresi (www.suleymaniyecamii.org)

16.yy'ın ilk yarısında süsleme sanatına yeni etkilerin hakim olduğu görülür. Süslemelerde tabiattan stilize bitkiler vardır. Gül, lale, karanfil, zambak, papatya, gibi çiçek ve yapraklar, meyveler yeni şekillerle mimari anıtların süslemelerinde kullanılır. Böylece etkin bir üslup doğmuş olur. Ayrıca bu yeni üslup, imparatorluk sınırlarını aşar, Avrupa ülkelerinin sanatlarını etkiler.

Hüsn-ü Hatlarla yapılan süslemeler de Osmanlı sanatında önemli bir yer tutar. Kur'an harfleriyle yapılan bu süsleme Osmanlılarda sanata dönüşür. Nesih ve sülüs ise en çok tercih edilen yazı çeşitleridir.

Klasik dönem süslemeleri renk çeşitliliği ve üstün biçimleriyle en güzel örneklerini verir. Klasik dönem diye bilinen XVI.yy Osmanlıların her yönden olduğu gibi süslemede mükemmelliğe ulaştıkları dönemdir (Alakuş, 1990).

Osmanlı süslemelerinde geometrik desenler bitkisel desenlere göre daha az kullanılır. Ayrıca güneş, ay, yıldız motiflerine de az rastlanır. Orta Asya kaynaklı bulut motifi çok tercih edilenler arasındadır.

Geometrik süslemeler poligonlar, sekiz, on, ve oniki uçlu yıldızlarla dairelerden oluşur. Avrupalıların arabesk dedikleri bu süsleme, Osmanlılar devrinde



özellikle geometrik biçimler isteyen yerlerde kullanılmıştır (Yetkin, 1974, s.174). Örneğin, havanın etkisiyle çatlamaması için küçük parçalardan oluşan minberde, sandukalarda, düzenli açıklıklar isteyen pencere parmaklarında ve sütun başlıklarında geometrik biçimler kullanılır. Bizanslıların dantel gibi işlenen başlıklarına Osmalılar ilgi göstermeyip mukarnaslı ve baklavalı başlıkları tercih ederler. Osmanlı mukarnasları Selçuklular'ınki gibi eğrili olmayıp dik çizgili prizmalardır.



Şekil 3.8 Bursa Ulu Camii Hat Levha (www.istanbulsanatevi.com)

Hüsn-ü Hatlarla yapılan süslemeler de Osmanlı sanatında üstün örnekler vererek önemli bir yer tutar. Yazı süslemede en çok kufi ve neshi türleri kullanılır. Köşeli olan kufi yazı mozaik tarzında işlenmeye uygun olduğundan özellikle minare kaidelerinde uygulanır. Kitabelerde ise neshi yazı tercih edilir. Mimari eserlerin çoğunda görülen celi yazı kalın sülüs yazıdır. Uzaktan okunabilecek anlamına gelen celi, sülüsün büyütülmüş şekli olmayıp kendisine özgü oranları olan bir yazıdır. Osmanlılar, bütün bu yazıları Araplarda olduğu gibi başka süs motifleriyle karıştırmadan başlı başına kullanmışlardır (Yetkin, 1974, s.174)



Şekil 3.9. Rüstem Paşa Camii Çini Pano (www.haberbosnak.com)

Osmanlıda çiniye çok büyük önem verilir. Çinilerin anlam ve çizim açısından oldukça zengin olduğu görülür (Tanyolu, 2011). Koyu mavi, firuze, yeşil ve domates kırmızısı gibi renklerin hakim olduğu bu çiniler, yapıların dışından çok iç kısımlarında yer almış mozaik tarzında değil de levhalar halinde duvar yüzeylerini ya baştan başa, ya da kısmen kaplar. Bursa Yeşil Cami'nin mihrabında, İstanbul'da Rüstem Paşa ve Sultan Ahmed Camii'lerinde, Topkapı Sarayı'nın Harem Dairesi'nde, Çinili köşk ile Bağdat Köşkü'nde bu çinilerin en güzel örnekleri görülür.

### 3.2.1. Osmanlı Süsleme Sanatında Kullanılan Bazı Çiçek Motiflerinin İslam İnancı İle İlgisi

Dünya uygarlık tarihinde süsleme alanında olgun ve seçkin bir düzeye ulaşmış ulusların başında Türkler gelir. Türk süsleme sanatında kusursuz bir

matematiğe dayalı, kesin kurallarla kurulan süsleme anlayışı görülmektedir (Elitez, 1996). Bu anlayışta bitki kaynaklı motifler çok fazla kullanılır.

Türk sanatını yakından etkileyen Arap bezemelerinin esasını geometrik şekiller oluşturur. Daire, üçgen ve poligonlara bölünerek bunların içlerine birbirini bütünleyen şekiller yerleştirilir. Basit çizgilerle gözü yanıltıcı bir şekilde düzenlenmiş arabesk kompozisyonlarda bu karmaşık çizgilerin araları da bazı motiflerle doldurulur. Türklerin İslamiyeti kabulünden sonra Anadolu'da yaygın biçimde kullanılan bu geometrik motiflerin hiçbirisi rastgele seçilmemiştir. Hepsinin ayrı ayrı sembolik anlamları vardır ve bilinçli seçilirler. Örneğin; çok sık kullanılan kare ve dikdörtgen yeryüzünü, yarım daire ve üçgen gökyüzünü temsil eder. Motiflerin tekrarı dünya ve evrendeki ritmi simgeler. Ayrıca başlangıç ve bitiş noktalarının belli olmayışı da sonsuzluğun gizeminden, sonlu olmaya ve yeniden katılmanın gücünün bir artışı olarak değerlendirilir. Kitap süslemelerinde özellikle Kur'an'larda uygulanan tek sayfa üzerine bezeme mikrokozmoz, çift sayı üzerine bezeme makrokozmozun bu armoniye katılımını temsil eder. Ortak merkezli daireler de biri diğerinin gerisinde sanal bir uzay yaratır. Bütün bunlar İslam dininin görkem ve güzellik anlayışı ile yakından ilgilidir (Arseven, 1965, s.664).

Geometrik süsleme motifleri nasıl rastgele seçilmemiş ve her motifin sembolik anlamlarla yüklenmiş ise, 15. ve 16.yy'dan itibaren geometrik bezemenin yanı sıra daha çok yer almaya başlayan ve 16.yy'da Klasik Osmanlı sanatı içinde çok önemli yer tutan natüralist çiçek motifleri de İslam dini ile ilişkili olarak sembolik anlamlar taşır.

Kanuni Döneminin baş müzehhibi Karamemi'nin yarattığı bu naturalist çiçek üslubu içinde gül, lale, karanfil, sümbül, menekşe gibi çiçek motiflerinin yanı sıra çiçek açmış erik ve bahar dalları ile servi ağacı motifleri yer alır. Tüm bu natüralist motifler de bir yandan içinde yaşanan maddesel dünyayı, hergün içinde yaşanan çevreyi işaret eder, diğer yandan da manevi olarak cennetin mis kokulu bahçelerini simgeler. Yaşam ve ölüm düalizmini vurgular.

### 3.2.1.1.Gül Motifi

Gül Hz. Muhammed'in sembolüdür. Hz. Muhammed'in gülü çok sevdiği, şapkasının içinde gül yaprakları taşıdığı hatta teninin gül koktuğu söylenir. Yine bu inanca bağlı olarak mevlitlerde gülsuyu dökülür, aşurenin içine gül suyu koyulur. Nakkaş Şiblizade Ahmed'in Fatih portresi, padişahı gül koklarken gösterir. Hindistan'daki Türk sultanlarından Şah Cihan'ı da gül koklarken betimleyen bir portre vardır. Böyle padişahların gül koklarken tasvir edilmesi onların birer müslüman padişah olduğunu işaret eder.



Şekil 3.10. Fatih Sultan Mehmed Portresi (www.fmrtr.com)

Gül çini, ahşap, kalemişi gibi çeşitli alanlarda sayısız örneklerde görülür. Osmanlı bezeme sanatının her dalında tekniğin getirdiği stilizasyon ve sadeleştirmelere rağmen, ana hatlarını ve kişiliğini kaybetmeden uygulanır.

İslam mimarisinde uygulanan gül şeklinde yuvarlak tezyini motiflere gülçe denir. Bunlar bir daire içine yerleştirilmiş yapraklardan oluşur, tavan göbeklerinde, kubbelerin ortasında, bazı yüzeyleri süslemek için kullanılır. Kabartma olarak bir çivi başı gibi gül şeklinde yapılan süslemelere de gülmiş (kabara) denir.

Daire, simgeler arasında sonsuzluğun ve zamansızlığın ifadesi olarak en güçlü olanlardandır. Kaynağı ve sonu içerdiği için evren düzeninin, evrendeki birlik



ve bütünlüğün başlıca ifadesidir. Camilerin tac kapılarının nişlerinin iki yanına yerleştirilen gülmiş yuvarlak ve kabarık yarım küre şeklinde taş veya madenden bir süsleme motifi olarak yukarıda açıklanmaya çalışılan simgesel anlamlar içerir, ayrıca gülmiş sandık, çekmece ve aynalarda da gümüş ve altın yaldızlı olarak kullanılır. Gül, gülçe, rozet, madalyon olarak isimlendirilen bu motif çiniden mezar taşlarına dek Osmanlı sanatının hemen her alanında yaygın biçimde kullanılır.

### 3.2.1.2.Lale Motifi

Türk süsleme sanatında çok kullanılan diğer bir çiçek motifi lale, zambak grubundan soğandan yetişen iri yapraklı bir çiçektir. Lalenin önemi eski harflerle 'lam, elif, lam, he' olarak yazılan lalenin 'Allah' ismindeki harfleri taşımasıdır. Lale mistik açıdan bakıldığında Tanrı birliğini simgeler. Her soğan sadece bir sap ve bir çiçek verdiği için lale, tevhid işareti sayılır.

Allah'ın başındaki 'Elif' harfi ile de lale arasında bir benzerlik kurulabildiği gibi, ebced hesabı ile 'Allah' ve lale söcükleri '66' sayısını verir. Tüm bu benzetme ve rastlantıların sonucu olarak lale doğal ve estetik güzelliğin yanı sıra İslami bir yorumla kutsal sayılır. Allah'ın yaratıcılığını en güzel yansıtan varlık olarak kabul edilir. Edirne Selimiye Camisi'nin müezzin mahfiline tutan mermer sütunlardan birinin üzerinde kabartma olarak yer alan ters bir lale görülür. Böyle ters çevrildiğinde eski harflerle lale hilal anlamına gelmekte, hilal de Osmanlı devletinin simgesidir. Lalenin ters olarak yerleştirilmesi caminin yıkılmaması ve hilalin yere düşmemesi için dikkat önerir. Eğer hilal yere düşerse, Türk devleti yıkılacak demektir.



Şekil 3.11. Edirne Selimiye Camii, Ters Lale (<http://wowturkey.com>)

Lalenin bir başka özelliği de İstanbul'un simgesi olarak görülmesidir. 16.yy ile 18.yy arasında İstanbul'da soyluluğu ve kent inceliğini gösterir. Türk süsleme sanatlarında kullanıldığı gibi 'Avni' mahlası ile Fatih Sultan Mehmed, Necati, Baki, Nabi, Nedim gibi divan edebiyatı şairleri de laleyi şiirlerinde kullanır. Valide Camii, Hürrem Sultan Türbesi, Üsküdar Atık Valide Camii güzel lale motiflerinin yer aldığı birkaç eserdir.

### 3.2.1.3.Sümbül Motifi

Sümbül ise, İslam tarikatlarından Halvetliliğin simgesi olarak kullanılır. Tipik bir İstanbul tarikatıdır ve Sultan Beyazıd desteğiyle kurulur. Tarikatın liderlerinden Sümbül Efendi tekkesinde kalemişleri arasında sümbül demetleri yer alır. Sümbül Efendi'nin adını içeren hat levhalarının etrafında yine sümbül çiçeklerinden oluşan bezemeler vardır.

Buna benzer belki başka tarikatları da simgeleyen çiçek motifleri olabilir. Örneğin, Menekşenin Nakşibendi tarikatının simgesi olduğu söylenir. Bir başka örnek de nergis çiçeğidir. Şiir dilinde gözün sembolüdür. Kıskançlık ve hayranlığı simgeler.

#### 3.2.1.4.Servi Ağacı Motifi

Bazı bezemelerde gül, sümbül, karanfil, lale gibi çiçeklerin arasında çiçek açmış badem ağaçları ve servi ağacı yerleştirilir. Çam ağacı Hristiyanlığın kutsal ağacı kabul edildiği gibi servi ağacı da İslamda kutsal kabul edilmiştir (Mahir ve Katipoğlu, 2004, s.226). Çam ağacının haçvari görünümünün yanında servi uzayan, göklere ulaşan bir motiftir. Her ikisinin yaprakları da her zaman yeşildir ve sonsuzluğu betimler.

Servi ağacı kutsallık kazandırılmış bitkiler arasında, oldukça önemli ve anlamları olan bir ağaçtır. Tasavvuf içinde önemli bir yer tutar. Servi ağacının uzun ve düzgün Kur'an'daki Arapça 'Allah' yazılışının ilk harfi 'Elife' benzetilerek vahdet-i vücud'un işareti olarak kabul edilir. Bu inancın etkisiyle tarikat ve ibadet eşyaları arasında servi motifine sık rastlanır. Nakşibendi, kadiri tarikatlarında namaz seccadelerinde ve tesbihler üzerinde yer alır. Servi yaşam ve ölüm sembolüdür. Servi ağacının dalları ışığa doğru yükselir; yani ışık bilgidir ve ideal noktaya doğru uzanır. Bilgiye yönelme ve birlik sağlamayı işaret eder.

Servi ağacının dal ve yaprakları rüzgar karşısında diğer ağaçlar gibi kolay hareket etmediğinden, bu yoğun dallar ağırbaşlılığı muhafaza eder ve sabırlı olmayı simgeler. Sabır ise İslam dininin en makbul özelliklerinden birisidir.

Servi şekilli bezemeler Kanuni'nin Muhibbi mahlası ile yazıldığı divanda, Süleymaniye cami Tıp Medresesi kapısı üzerinde kapı tokmağı olarak, Bursa Yeşil Türbe iç tezyinatında, Yeni Cami Hatice Sultan Türbesi haziresinde, Edirne Muradiye Cami kalem işlerinde kullanılmıştır.



Şekil 3.12. Eski Valide Camii, Servi Ağacı Motifi (Kırveli Arşivi, 2015)

### 3.2.2.Sinanın Mimarisinde Süsleme

Mimar Sinan, Osmanlı imparatorluğunun en parlak dönemi olan 16.yy' da yaşamış, sadece Türkiye'de değil dünya ölçüsünde, "dahi bir sanatkar" olarak kabul edilen, çok önemli bir mimardır (Erdem, 2011). Yalnız 16.yy Osmanlı mimarisinin değil tüm Anadolu Türk mimarisinin önemli sanatçılarından başında gelen Koca Sinan ve eserleriyle doğrudan ilgili olarak bugüne kadar altı adet tarihi yazma tesbit edilmiştir (Sönmez, 1988, s.12). Sinan'ın ismi, mimarbaşı olarak hizmet ettiği 1539 ile 1588 yılları arasındaki görev dönemi boyunca genellikle 'klasik' Osmanlı mimarisi olarak adlandırılan üslupla eşanlamlıdır. Onun nefes kesici anıtsal vurguları ile İstanbul'un silüeti ve şehir imgesi doruğa ulaşır (Necipoğlu, 2005, s.15).

Kendisi tarafından da belirtildiği gibi Sinan'ın mimari dehasının gelişmesindeki ana devirler üç büyük abide ile ifadesini bulmaktadır (Aslanapa, 1986, s.206). Bunlar İstanbul'da Şehzade ve Süleymaniye, Edirne'de Selimiye Camii'dir.

Sinan'ın en büyük başarısı kubbe mimarlığına getirdiği yeniliktir (Küçükkaya, Sirel ve Ataç, 2005, s.34). Kubbe yapı tarihinin en önemli ögesidir (Saçlıoğlu ve Tanyeli, 1993, s.90). Osmanlı mimarlığı ise başından beri bir kubbe mimarlığıdır (Günay, 2005). Kubbe yalnız mekan örtüsü olarak kalmamış, aynı zamanda taşıyıcı sisteminde çıkış noktasıdır. Osmanlı mimarisi, formlarının kübikliğine rağmen organik bir mimaridir (Oral, 2006). Her eleman işlevine göre önemli ve bütünle ilgilidir. Yani kubbe bütün mekanın esas ölçüsüdür.

Sinan'ın mimarisi dinsel kültür yasaklarından etkilenir. Resim ve heykelden uzak duruş Osmanlı mimarisinin karakteristiğidir. Figüratif resim soyut bezeme ile yer değiştirmiş olmasına rağmen heykelin olmayışı büyük bir farklılık kaynağıdır. Selçuklu Anadolu'sunda çok sınırlı heykel uygulamasından söz edilebilir ama Osmanlı çağında heykel kesinlikle reddedilir. Heykelin olmaması mimarinin zaten geometriye dayanan temel tasarım yapısını mekanikleştirir. Çünkü heykel, sadece kendi varlığı değil, modlaj fikrinin sanat ortamına getirdiği eğilimlerle de, mimarinin daha heykelsi bir nitelik kazanmasına neden olur. Bunun kanıtı Michelangelo'nun mimari detaylarında ve barok dönemde bulunur. Sinan, kütlenin modle edilmesi açısından en güçlü Türk sanatçısıdır (Kuban, 1998, s.14).

Mimar Sinan'da tezyin ise İslam esasına dayanır. Yapıları İslami simgelerle doludur (Erzen, 1996, s.20). Tezyinatının bir felsefesi vardır. İslam'daki put, şekil ve sıfat yasaklarına harfiyyen uyan kendisine has bir felsefedir (Ramazanoğlu, 1995, s.2). Nonfigüratif olan

Sinan'da tezyin meteryali çiçek, geometrik şekiller, çini ve hat sanatıdır. Ama hat, hepsine hakim konumdadır. Mekanın en büyük süsü hattır. Kullandığı hatları kalıplaştırmayan Sinan, ayrı ayrı camilerde, aynı mihenk noktalarına farklı ayetlerin hatlarını koyar.

16.yy ortalarında, bu döneme kadar geleneksel süsleme motifleri ve prensiplerine bağlı kalan Türk sanatında büyük değişiklikler yaşanır. Bu yeni akımlarda, saray nakışhanesinin rolü büyüktür. Süsleme sanatında ortaya çıkan doğaya dönüş akımı, Mimar Sinan'ın eserlerine de yansır. Ancak malzeme ve teknik açısından geleneksele bağlı kalınır. Serbest çalışmaya uygun alanlarda ise örneğin çinicilikte, stilize olmakla birlikte tabiattaki özelliklerine uygun süslemeler görülür. Buna karşılık ağaç işlerinde geleneksel geometrik düzene, rumi ve hatayı gibi motiflere bağlı kalınır. Minberlerde geometrik şebeke ve rumili kabartmalar tecih edilir. Mimar Sinan'ın eserlerinde, bezemenin mimari bütünlüğe eklenen bir öge olarak anlam kazandığı ve asla yapının temel vasıflarını perdelemeye yönelik kugulanmadığı gözlenmektedir (Afşar, 2004, s.99).

### 3.2.2.1.İç Süslemede Genel Prensipler

Yapıların iç süslemesinde çini oldukça yoğun kullanılmıştır (Öztürk, 2008). Kalemışı genelde mekanın insan elinin değmiyeceği yükseklikte konumlanır. Bu kalemışinin dokunma ve temizlik gibi sebeplerle bozulması kaygısıyla yapılan bir uygulamadır. Bu seviyenin aşağısında ise çini süsleme yer alır. Çini yoğunluğu ise yapıdan yapıya değişir. Örneğin Süleymaniye Camii'nde sadece mihrap çevresinde olan çiniler, Rüstem Paşa Camii'nde bütün duvarları kaplar. Fakat bu iki örneğin arasında kalan eserler daha fazladır.

Mihrap ve minber genellikle mermerdir. Bazen de mihrabın bir bölümü çinilidir. Kapı ve pencere kanatları ahşaptır. Genellikle ağaç dışında, sedef gibi malzemeler az kullanılır. Bazen fildişi ama genelde farklı renkte ağaç çeşitleri ile renkli görünüm sağlanır. Üst pencereler çoğunlukla renkli camdan ve alçı şebekelidir. Alt katlarda ise basit pencereler tercih edilir. Alt pencereler, dıştan madeni parmaklıklarla, içten ahşap kapaklarla hem korunur hem de bezelidir. Renkli camlar genelde bütün önemli yapılarda bulunur ama bunların çok azı orginaldir (Öztürk, 2008). Madeni pencere şebekeleri genellikle kare veya dikdörtgenlerden ibarettirler. Daha farklı geometrik desenler de mevcuttur.

### 3.2.2.2.Taş Süsleme

Klasik dönem mimarisinde taş önemli bir yer tutar. İlk yüzyıllarda oturmamış üslup, bu dönemde yerini klasik bir kararlığa bırakır. Genellikle beyaz mermer tercih edilmiş, renk ya da dokuda farklılık sağlamak amacıyla çeşitli taş cinsleri de kullanılmıştır.

Mimar Sinan yapılarında ana malzeme küfeki taşıdır. Küfeki taşı, süsleme ögesi olarak korniş ve benzeri üst sınırlarda kullanılmıştır. Bunlarda rumili bordürler, palmet dizileri, lotus ve palmetin alternatif kullanıldığı frizlerle süslenmiştir. Bu süslemelerin zengin örnekleri Şehzade Mehmed Camii'nde görülür. Caminin minaresinde küfeki taşı kabartma olarak işlenmiş, bezemede girift örgü motifleri kullanılmıştır. Küfeki taşının en güzel işlendiği yapılardan birisi ise İstanbul'daki Hüsrev Paşa Türbesi'dir (Demiriz, 1988, s.468). Cephelerdeki silmeler iki katlı pencere sistemini vurgulamak için kullanılmıştır. Kornişler, pencere kemerlerinin köşelikleri rumi ve palmetlerle, kasnağın gövdesi ise geometrik motiflerle süslüdür.

#### 3.2.2.2.1. Portaller

Portallerde genellikle mermer kullanılır. Portalin çevresi zengin silmelerle sınırlıdır. Söveler ise ya zengin profilli ya da sade kabartmalıdır. Kapılar, alt ve üstte başlık ve kaideli sütunçelerle sınırlandırılmıştır. Sütunçeler, renkli mermer veya üzeri kabartmalıdır. Kapının genellikle basık olan kemeri, iki renk mermerden kama taşları ile bezelidir. Kitabelikte ise yazı mermere oyulmuştur.

#### 3.2.2.2.2 Başlıklar

Sütun ve paye başlıkları taşın bezeme elemanı olarak kullanıldığı yerler arasında önemlidir. Klasik Osmanlı mimarisinin başlıca iki başlık tipi olan baklavalı ve mukarnaslı başlıklar, Sinan döneminde de standart başlık tipidir (Demiriz, 1988, s.469). Ancak bazı farklılıklarda söz konusudur. Örneğin, baklavalı başlığın bir varyasyonunu Kadırga'daki Sokullu Camii'nde bulunabilir. Burada iki kuşak halinde sıralanan baklavalardan alttaki kuşak daha dardır. Yine aynı camide farklı olarak, baklavalı bir başlığın arasında küçük kabartma selviler bulunur. Burada sanatçının değişiklik isteği görülür.

### 3.2.2.2.3 Mihraplar

Mihraplar, Mimar Sinan'ın eserlerinde genellikle mermerdir. Osmanlı sanatının erken dönemlerinde mihraplarda çini kullanılır. Mihrapta çini kullanılması geleneği Selçuklulara dayanır. Mozaik çini tekniğinin Osmanlıda bırakılmasından sonra renkli sır tekniğinde önemli mihraplar yapılır. Örneğin, Bursa Yeşil Camii ve Edirne Muradiye Camii'nde olduğu gibi. II. Beyazıt Dönemi camilerinden itibaren mermer standart mihrap malzemesidir. Çini ise mihrap çevresinde ve kible duvarında kullanılır. Duvarda renkli görüntüsüyle dikkat çeken mihrabın yerini, renkli duvarda sadeliği ile dikkat çeken mihraplar alır.

### 3.2.2.2.4. Minberler

Fatih devrinden itibaren Osmanlı minberlerinde mermer kullanılır. Sinan'ın yapılarında da bu kuralın kesinlikle uygulandığı görülür (Demiriz, 1988, s.469). Bu dönemde taş işçiliğinde gerek form ve teknik bakımından gerekse desen bakımından önemli eserler verilir. Mermer, ağırlığından kurtularak, dantel inceliğine ve hafifliğine kavuşur. Kullanılan malzeme beyaz marmara mermeridir. İstanbul dışında Trakya'da da kullanılır.

Mermer üzerindeki silmeler, kabartmalar ve özellikle dantel işçiliğindeki şebekeler taş işçiliğinin Sinan döneminin bütün teknik özelliklerini sergiler niteliktedir. Şebekeler örneklerin çoğuna hakimdir. Dönemin tipik süslemeleri olan rumiler, şebekelerin geometrik süslemesine kontrast oluşturacak niteliktedir. Zaman zaman hatayiler de kullanılır. 16.yy'ın karakteristiği olan naturalist süsleme taş üzerinde az görülür. Örneğin Rüstem Paşa Camii minberidir. Minberde laleler kabartma şeklindedir.

Sinan dönemi minberlerinde, korkuluk kısımlarında geometrik şebekeler, diğer yüzeylerin çoğunda rumi bazen de hatayili kabartmalar bulunur. Minberlerin külahlarında çini veya kalemişi süsleme vardır. Bu bölümün tipik süslemesi hatayilerdir. Buna en güzel örneklerden birtanesi Selimiye Camii'nin minberidir.

### 3.2.2.3..Renkli Taş İşçiliği

Taş işçiliğinde en az iki rengin birleştiği teknik yaygın biçimde kullanılır. Kemerlerin en doğal bezemesi iki farklı taşın, çoğunlukla mermerin alternatif kullanılmasıdır (Demiriz,



1988, s.470). Bu renkli taş işçiliğinin en basit şeklidir. Sinan'ın eserlerinde böyle kemerler çok görülür. Bu renkli kemer bezemesinin yapının genel karakterine uygun olarak farklı şekilleri vardır. Kemerleri oluşturan taşlar üzerinde çokça palmetler görülür.



Şekil 3.13. Süleymaniye Camii Kemerleri (Kırveli Arşivi, 2015)

Renkli taş işçiliğinde kakma süslemeye rastlanır. Bunun en güzel örnekleri Şehzade Mehmed Camii ve Türbesi'de görülür. Taş, belli bir desene göre oyulmuş ve içine farklı renkte taş yerleştirilmiştir. Türbedeki palmetlerde bu teknik uygulanmıştır. Palmetler tüm cepheyi kaplar. Pencere alınlıkları ise sade bırakılmıştır. Bu, klasik osmanlı sanatının fazla süslemeden kaçınma ana prensibine uygun bir tutumdur.

Sinan ünlü eserlerinde geometrik renkli taş süslemeye yer verir. Pencere içlerinde döşeme süsleri geometrik taş süslemedir. Rüstem Paşa Camii pencerelerinde, Selimiye Camii

hünkar mahfilinde olduğu gibi. Bunlar, sekizgen ve kare taşların yanyana getirilmesiyle oluşan basit desenlerden, sekiz kollu yıldızların yer aldığı sistemlere kadar çeşitli geometrik bezemelerdir. Beyaz mermerin yanısıra somaki, porfir, yeşil breş gibi çeşitli taşlar kullanılır.

#### 3.2.2.4.Çeşitli Süslemeler

##### 3.2.2.4.1. Kalem İşleri

Taş duvarlarda sıva üzerine uygulandığı gibi, direk duvar yüzeyine de uygulanabilir. Ahşap bölümlerin süslemesinde renkli nakışlar görülür. Ayrıca deri ve benzeri malzemelerde aynı şekilde süslenebilir. Kalem işi genellikle, yapılarda, orijinalliği en çok tartışılacak süsleme türlerindedir (Demiriz, 1988, s.471). Çünkü sıvaların dökülmesi kalem işinin yok olmasına sebep olur. Ayrıca taş üzerindeki temizlik yapıldıkça silinmektedir. Restore edilenlerde de yeni yorumlar söz konusudur. Ahşap üzerindeki kalem işlerinin durumu daha farklıdır. Renkler ahşaba iyi nüfuz ettiğinden orjinal izleri yakalamak kolaydır. Camilerin galeri veya mahfillerinin tavanları orjinal kalem işlerinin günümüze kadar ulaştığı yerlerdir.

Edirne Selimiye Camii'nin kalem işleri ana hatlarıyla günümüze kadar ulaşmıştır. Bunlar şemse formlarının sonsuz tekrarı ve tekstil karakterli süslemeden oluşur. Şemselerin içinde rumiler ve hatayiler yer alır. Kubbe içleri radyal simetri ile oluşan merkezi süslemelidir. Burada da yine rumi ve hatayi motifleri kullanılmıştır. Üst yapıların içini çin bulutları, geometrik süsleme ve yazı firizleri kaplar.

Camilerin giriş bölümlerinin tavanlarına ise adeta bir seccadeyi veya kitap cildini andıran kalem işi panolar sık sık yer almaktadır (Demiriz, 1988, s.472). Takkeci İbrahim Ağa Camii ve Sokullu Camii örneğinde olduğu gibi. Panoların zeminleri ahşaptır ve şemse usulünde rumi ve hatayi süslemelidir. Konsollar ve aralarında kalan kare alanlarda kalem işi süslemelidir.

Müezzin mahfillerinin tavanları, kalem işi süslemenin en iyi örneklerinin olduğu yerlerdir. Dikdörtgen veya kare kasetli tavanlarda, her bölmede tekrarlanan veya dama tahtası düzeninde tekrarlanan motifler görülür. Ayrıca, kasetli ama yıldızlı grift geometrik kompozisyonlarda mevcuttur. Rüstem Paşa Camii'nin müezzin mahfili tavanı örneğinde olduğu gibi. Üzeri boyanmış olmasına rağmen rumi, çin bulutu gibi motiflerin izleri vardır.

Deri üzerine kalem işi örneği Kılıç Ali Paşa Camii'nin müezzin mahfili tavanında

bulunur. Tavanın ana bölümünü büyük hatayiler süsler. Koyu renk zemin üzerine yapılan süsleme saz üslubu olarak adlandırılır. Açık renk zemin üzerine aynı motiflerden oluşan bordürle çerçevelenir. Ayrıca süslemede altın yıldız da kullanılır.

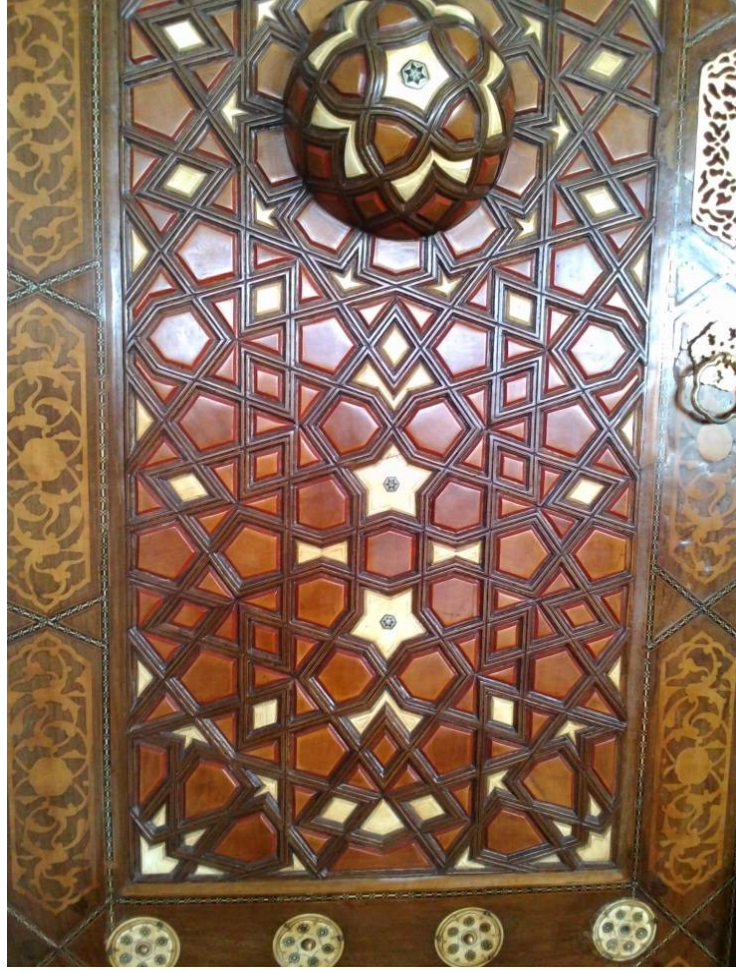
#### 3.2.2.4.2. Alçı ve Malakari

Mimar Sinan'ın eserlerinde orjinal alçı işlerine az rastlanır. Alçı, pencere alınlıklarında bir çeşit kakma tekniğiyle uygulanır. Alçıyla sıvalı olan yüzey, belirlenen desene göre oyulur ve çukurda olan bölümler renkli alçı ile doldurulur. Bunun örneklerine Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii'nde rastlanır. Camide rumi çerçeveli hatların pencerelerin iç süslemesinde yer aldığına dair izler vardır. Şehzade Mehmed Camii'de de aynı alınlıklardan görülür.

Alçının kullanıldığı bir başka teknik ise malakaridir ( Demiriz, 1988, s.473). Desenlerin üzeri kabartmalı ve renklidir. Alçının dayanıksızlığı nedeniyle örnekler azdır. Kadırga'daki Sokullu Camii'nde malakari örnekleri mevcuttur. Süsleme öğeleri de hatayı ve rumidir.

Sinan, tekkeler ve küçük mescidlerin üst örtü sisteminde ahşap kullanır. Bu yapılara örnek Takkeci İbrahim Ağa Camii'dir. Camii'nin ahşap bir kubbesi vardır ve süslemeleri kalemişidir.

Ağaç dekoratif unsur olarak kapı ve pencere kanatlarında görülür. Genelde künde kari tekniği kullanılır. Karışık olan geometrik desenlerde ise sekiz, on ve oniki kollu yıldızlar tercih edilir. Yalın örneklerde ise geometrik desenin içinde dekoratif unsurlar yoktur. Fakat renkli bir görüntü elde etmek için, fidişi levhalar yıldızların ortasına yerleştirilir. Buna bir örnek Azapkapı Camii'nde mihrabın solundaki dolap kapağıdır.



Şekil 3.14. Üsküdar Mihrimah Camii Kapısı (Kırveli Arşivi,2015)

Sinan'ın yapıları arasında kapısının çok değişik teknik ve deseni ile Üsküdar Mihrimah Camii'nin özel bir yeri vardır (Demiriz, 1988, s.474). Yıldız desenli levhaların bazıları fildişidir. Genelde madeni olan rozetler ise burada fidişidir ve üzeri oymalıdır. Serenlerin başlıklarında farklı cinsten ağaçlarla rumi desenler vardır.

#### 3.2.2.4.3. Renkli Cam Pencereleer

Osmanlı'da renkli camların bağlantı konturları alçıdır. Alçının hava şartlarına dayanıksızlığı nedeniyle renkli cam örnekleri çok azdır. Klasik dönem yapılarının çoğunda yapılan tamirler sonucu sonraki dönemlerin etkileri görülür. Sinan'ın eserleri içinde renkli cam pencerelerin orjinal olduğu düşünülen örnekler ise, Süleymaniye Camii pencereleri ve Üsküdar Mihrimah Camii pencereleridir. Bu pencerelerde rumi, hatayi motifi ve yazı kullanılmıştır.





Şekil 3.15. Üsküdar Mihrimah Cami Penceresi ([www.istanbuldakicamiler.com](http://www.istanbuldakicamiler.com))

## 4. 16.yy OSMANLI CAMİ VE TÜRBELERİNİN İÇ MİMARİSİNDE KULLANILAN DESENLERİN İRDELENMESİ

### 4.1.Malzeme ve Teknik

Osmanlı mimari ve tezyinatında kullanılan malzeme ve teknik, çağın teknolojisine paralel bir gelişme gösterir. Yapı tekniğinde, birbirine kenetlenmiş kesme taş örgünün geliştirilmesi, duvar kaplamalarında kullanılan çinilerde sıralı tekniğinin geliştirilmesi ve sırt bezemelerinde malakari tekniğinin yaygınlaşması Klasik Devir'in malzeme ve tekniğe getirdiği yeniliklerdir.

Klasik Devir Osmanlılarda mimari tezyinata kullanılan malzemelerin birçoğunun isimleri ve fiyatları, günümüze kadar ulaşmış olan belge ve mimari eserlerin inşası sırasında tutulmuş masraf defterlerinde kayıtlıdır. Ancak bunların nasıl bir terkip kullanılarak hazırlandıkları ve nasıl tatbik edildikleri hususunda hala bilinmeyen pek çok yön vardır.

#### 4.1.1.Taş İşçiliği (Sengtraşi-Haccari)

Osmanlı mimarisini meydana getiren temel malzeme taştır. Anadolu'da taş temel yapı malzemesi olarak kullanılmalarında, ürünün bolluğuyla birlikte yapı teknolojisi ve geleneklerin varlığı da önemli etkidir (Özbek, 2002, s.26). Yalın haliyle asil bir duruşa ve ve sükunete sahip olan taş, kabartma ve şebeke işçiliğinin yanı sıra, renkli taş veya benzeri malzemelerle kakma yapılmak suretiyle mimariye belirgin bir zarafet kazandırmaktadır (Demiriz, 1979, s.11). Eski kaynaklarda taş işçiliği için haccari veya sengtraşi gibi isimler kullanılır.

Erken Osmanlı Mimarisi'nde daha çok dış bezemede yaygınlaşan taş işçiliği kabartma, renkli taşlarla düzenleme ve şebeke gibi tekniklerde yoğunlaşmıştır (Aydın, 2004). Renkli taşlar mimari cephelerde ölçülü bir şekilde kullanılmaya devam eder. Tuğla örgülü yapıların taşla kaplanması, mimari dokuya verilmek istenen asalet duygusundan ileri gelir.

Osmanlı mimari tezyinatında, taş malzemeye büyük bir ustalıkla uygulanan hendesi kompozisyonlar, zamanla yapıların ikinci derecedeki mimari elemanlarına da uygulanmaya başlanır. Selçuklu eserlerinde hendesi bezeme taç kapılarda hakim unsur iken, Osmanlılarda taç kapıların kavsaralarında, köşelerden dairevi forma geçişlerde, kademeli satırlarda, sütun başlıklarında, korkuluk şebekeleri ve buna benzer tali yerlerde kullanılır. Osmanlılarda hendesi tezyinat daha çok künde kari tekniğinin kullanıldığı ahşap işçiliğinde tercih edilir.

#### 4.1.2.Çini (Kaşı-Sırça)

Bizans mimari bezemelerinin vazgeçilmez unsuru olan mozaik tekniği, renkli taş, sedef, seramik ve benzeri küçük parçaların yan yana getirilmesiyle oluşturulur. Bu bezeme tekniği ise Osmanlılar tarafından benimsenmemiştir. Bu durum Osmanlıların seçiciliğinin ve taklitten ne kadar uzak durulduğunun en bariz göstergesidir (Doğanay, 2009 ,s.61).

Çini aslı toprak olan, üzeri sırlanarak nakışlanıp, pişirilmek suretiyle, meydana getirilen bir sanat eseridir. Teknik farklılıklardan dolayı kendi içinde değişik özellikler gösteren çini, tekniğin ve sanat zevkinin gelişmesiyle her çağda farklı farklı üsluplarla karşımıza çıkar.

##### 4.1.2.1.Düz Renkli Çiniler

Selçuklu mimarisinde çiniler, yapı içerisinde neredeyse kubbenin kilit taşına kadar tırmanırken, Osmanlılarda bu seviye mümkün olduğu kadar aşağıda tutulur. Böylece mimari tezyinatta sadelik tercih edilir. Çini kaplamalar yapı içerisinde insan boyundan biraz yüksekçe tutularak, yapının yıpranması ve kirlenmesi önlenir.

İlk devir ve Klasik Devir yapılarında lacivert ve firuze renkli çiniler sade bir şekilde eserleri tezyin ederken, bazen bu çinilerin üzerine altınlı perdah tekniğinin uygulandığı da görülür. Klasik Devir İznik çinilerine öncülük eden, porselen hamuru gibi sağlam ve pürüzsüz mavi- beyaz çiniler döneme damgasını vurur.

#### 4.1.2.2.Çini Mozaik (Kaşigari- Rizenigari) ve Renklisır Tekniği (Lakabi)

Tıraşlanmak suretiyle şekil verilen düz renkli çini levhalardan elde edilen desen parçaları, mozaik tekniğinde olduğu gibi yan yana getirilerek kompozisyonlar oluşturulur. Bu usulle meydana getirilen bezemelere, eski belgelerde kaşigari veya rizenigari; çağdaş sanat tarihi metinlerinde ise çini mozaik denmektedir (Doğanay, 2009, s.63). Renkli taş veya düz renkli kaşiler tıraşlanarak elde edilen çeşitli şekillerdeki birimlerin bir araya getirilmesiyle parlak renkli ve çok zengin kompozisyonlar oluşturulur. Teknik uygulamadaki zorluğuna rağmen renklerin canlılığı çok göz alıcı olduğundan bu teknikte kontrast renkli desenler elde etmek mümkün olur. Zamanla bu zorluk lakabi tekniğini doğurmuştur. Günümüzde ise bu tekniğe renklisır adı verilir.

Mozaik tekniğinde nakışlar, düz renkli kaşi levhalardan elde edilirken; renklisır tekniğinde fırçayla işlenir. Bu nedenle renklisır tekniğinde bezeme daha ince ve zarif bir hal alır. Bursa üslubu renklisır çinilerde daha da zarifleşir. Her iki tekniğin de en güzel örneğini Bursa Yeşil Cami ve Türbesi'nde görülür.

Selçuklular döneminde kaşi levhaların sırları kazınarak ve kazınan yerler farklı renkte dolgulama yapıldıktan sonra tesviye edilerek farklı bezeme tarzları denir. Ancak çininin sırlı sathının kazınarak tabiatına müdahale edilmesi malzemeyi zayıflatıp kullanışsız hale getirdiğinden zamanla bu teknikten vazgeçilir.

İstanbul Çinili Köşk çini mozaik kaplamaları, Seçuklu veya Orta Asya izlerini devam ettirir. Mahmut Paşa Türbesi'nden sonra, bu tekniğin Osmanlı mimari bezemesinden çekildiği görülür. Mahmut Paşa Türbesi'ndeki mozaik çiniler, Çinili Köşkten farklı olarak, kakma yoluyla uygulanmıştır.

Türk mimari bezeme sanatında renkli sır tekniği ilk defa İlk Devir Osmanlı eserlerinde karşımıza çıkar. Erken Osmanlı çinileri ve seramikleri, 16. yüzyıl ortalarında doruğa ulaşan Klasik Osmanlı çinilerinin ve seramiklerinin öncüsü olmuştur (Cura, 2008). Bu tekniğe daha evvel Asurluların ve Ahamenitlerin



sanatında, daha sonra da Bizans sanatında rastlanmıştır ( Yetkin, 1986, s.205).

Bursa üslubunun bir devamı olarak altıgen levhalar halinde hazırlanmış ve harç içine gömülmüş olan Şehzadeler Türbesi çinileri, İstanbul'da bu üslubun tek örneği sayılır. Çini levhalar özel olarak hazırlanmış, kar taneciklerini andıran nakışlarıyla benzerlerinden ayrılır.

Bursa Yeşil Türbe'de, Çelebi Mehmed'in sandukası ve mihrabı, Edirne Muradiye Camii mihrabı ve İstanbul Yavuz Sultan Selim Türbesindeki mihrap renklisır tekniğinin en zarif örnekleridir. Bu çinilerde mavi, firuze, kobalt mavisi, siyah, kırmızı, fıstıki yeşil, leylak rengi, patlıcan moru, beyaz ve kabarık altın sarısı renkleri kullanılmıştır.

Şehzade Mehmed Türbesi çinilerinde esas itibariyle renklisır tekniği kullanılır. Fakat bu çinilerde, şimdiye kadar görülenlerin dışında bazı yenilikler de görülür. Bunların başında, beyaz astarlı zemin rengi ve renksiz şeffaf sır kullanımı gelir. Üst sıra pencerelerin kenarlarında özel olarak şekillendirilmiş profilli çini silmelerin kullanılması da dikkat çeken diğer bir husustur. Çiniler üzerinde yer yer altın kullanılmış olması, daha önce Bursa üslubu yapılarda, özellikle Yeşil Külliye'de görülen bir durumdur. Daha sonraki dönemlerde, sıraltı İznik çinilerinde görülecek olan mercan kırmızısının, burada önemli bir gelişme gösterdiği görülür. Renklisır tekniği Osmanlı türbelerinde son olarak Hürrem Sultan Türbesi kapı açıklığının yanaklarında kullanılır. Hürrem Sultan Türbesi aynı zamanda sıraltı tekniğinin de ilk defa kullanıldığı hanedan türbesidir (Doğanay, 2009, s.65).

#### 4.1.2.3.Sıraltı Tekniği İznik Çinileri

Osmanlı çini sanatını zirveye taşıyan sıraltı tekniği, XVI. yüzyılın ikinci yarısında İznik atölyelerinde geliştirilmiştir (Doğanay, 2009, s.65). Bursa ve Edirne yapılarında görülen mavi-beyaz çinilerde de sıraltı tekniği kullanılmakla beraber, kırmızı rengin belirgin bir şekilde ortaya çıktığı çok renkli sıraltı tekniği, ilk olarak Süleymaniye Camii ve haziresindeki Hürrem Sultan Türbesi'nde karşımıza çıkar.

Renklisır çinilerin hamuru beyaz olup silika ve arıkilden meydana gelir. Kurşun alkali karışımından dolayı çinilerin dokusu sıkıdır. Bezemede kullanılacak çinilerin bisküvileri açık havada kurutulduktan sonra tesviye edilerek kil, cam, kuvars karışımı bir astarla kaplanır. Çeşitli oksitlerden elde edilen boylarla nakışlar satha işlenip sırlandıktan sonra pişirilir. Böylece bezemeyi meydana getiren nakışlar, astar tabakasıyla şeffaf sır arasında tespit edilmiş olur. Çatlaksız ve pürüzsüz bir satıh elde etmenin sırrı, çininin hamuru, astarı ve sırrına belli miktarda katılan kurşuna bağlanır.

Sıraltı tekniğinde nakışlar, renkli sırda olduğu gibi çift tahrirli olmadığından daha incedir. Nakışlar zemine geçirilirken delikli kalıpların kullanıldığı bilinir. Sıraltı tekniği, boyların üzerine şeffaf sır sürülmesinden başka birçok yeniliği beraberinde getirir. Renk yelpazesi genişlerken nakış dağarcığı da gelişir. Hürrem Sultan Türbesi'nde bu durum açıkça görülür. Asrın sonuna kadar devam eden mercan kırmızısı rengin kullanıldığı çinilerde, Saray Nakışhanesi'nin en olgun kompozisyonlarını ve zengin nakış dağarcığını bulmak mümkündür. Rüstem Paşa örneği, klasik Osmanlı çinilerini bütün zenginliği ile mekana yansıtıırken seçkin ve farklı uygulamaları öne sürer ( Öney ve Çobanlı, 2007, s.274). Rüstem Paşa Camisi, Osmanlı mimarisinde olağanüstü çini kaplamasıyla ün kazanmıştır (Aydın, 2004).

#### 4.1.3.Ahşap İşçiliği

Osmanlı mimari tezyinatında ahşap işçiliği önemli bir yer tutar. Taşa uygulanan bütün teknikler ahşaba da uygulanır. İşlenmeye daha elverişli yapısı dolayısıyla ahşap, taştan daha zengin işlenme tekniklerine sahiptir (Ödekan, 1997, s.34).

Anadolu Selçuklu örneklerinde genellikle yekpare ahşap levhaların üzerine çizilen geometrik desenler, Osmanlı'da yerini kündekari tekniğine bırakır. Kündekari tekniğinde bütün parçalar birbirine geçme usulü ile çivi ve yapıştırıcı malzeme kullanılmadan birleştirilir.

Osmanlı ahşap sanatında desenler, kapı ve pencere kanatlarına, dolap kapaklarına, oyma/kabartma tekniği, dik kesim ya da mail kesim usulü ile çoğu zaman alçak seviyede uygulanır. Bezemeyi oluşturan desenlerin zemini ortadan kaldırılmak suretiyle, dantel gibi işlenen şebekeli oyma (ajur) tekniği, ahşap sanatının en güzel örneklerini teşkil eder (Doğanay, 2009, s.66). Farklı ahşap malzemelerle, kaplama ve kakmanın yanı sıra fildişi, sedef, bağa, gümüş gibi kıymetli mazemeler de kullanılır. Erken örneklerini Bursa Ulu Camii minberinde gördüğümüz fildişi-sedef işçiliği, Sedefkar Mehmed Ağa'nın Sultanahmet Camii'nde yaptığı ahşap eserlerle, bu tekniğin en güzel örneklerini verir.

Üslup bakımından Selçuklu devri ağaç işçiliğinin tesiri, 15.yy'a kadar devam etmişse de, Osmanlılarda bu tekniğe katılan yeniliklerle ahşap sanatı hızlı bir gelişme gösterir. Osmanlı ağaç işçiliğinin en önemli özelliği, oyma tekniğinin yanı sıra, geçme ve kakma tekniğinin de kullanılmış olmasıdır.

Ahşap işçiliğinde kullanılmak üzere yetiştirilen ağaçlar, uzun bir hazırlık ve terbiye aşamasından geçirildikten sonra, özel olarak biçilerek işleme tabi tutulur. Özsuyunun çekildiği mevsimde kesilen ağaçlar, kurtlanmaya sebep olan özsuyundan tamamen arındırılmak için su havuzlarında bekletilir ve biçildikten sonra da kurtlanmaya karşı kireç kaymayığıyla terbiye edilir. Neme karşı dayanıklı hale getirmek amacıyla ağaçlar, bezir yağı ve benzeri yağlarla doyurulur. Ağaç işlendikten sonra sandal yağı ve benzeri koruyucularla kaplanarak cilalanır. Ahşap işçiliğinde en çok kullanılan malzeme sedir, ceviz, kestane, elma, armut, abanoz, şimşir, gül, kiraz ve bakkam ağaçlarıdır (Doğanay, 2009, s.67).

Bilinen en eski Osmanlı ahşap eseri 14.yy ortalarına ait Gebze Orhan Camii'nin yekpare levhadan oyulmuş rumi bezemeli pencere kepenkleridir. Bursa'dan sonra ilk devir Osmanlı ahşap kapı ve pencere kanatlarının en zengin örneklerini Edirne Üç Şerefeli Camii'nde görülür. Sultan III.Murad Türbesi'nin sedef kakmalı künde kari kapısı ise, usta imzası taşımasıyla emsallari arasında ayrı bir öneme sahiptir.

#### 4.1.3.1.Kündekari (Çatma-Geçme)

Kündekari, ilim ve sanatın eşdeğer oranda kullanılmasıyla meydana getirilen geometrik küçük ahşap parçacıkların madeni çivi, tutkal veya benzeri bağlayıcılar kullanılmaksızın birbirine geçirilmesi suretiyle gerçekleştirilen ağaç işçiliği tekniğidir (Doğanay, 2009, s.67). Bu teknik, su yönleri birbirine zıt istikamette olan ahşap levhacıkların, oluklu ahşap kirişlerden oluşan iskelete geçme yapılarak bir karkas üzerine yerleştirilmesiyle gerçekleştirilir.

Kündekaride, düzeni oluşturan yıldızların kolları genelde 6, 8, 10 ve 12'li olmak üzere çiftler kollu olup simetri esasına dayalı olarak gelişirler. Müstesna olarak tek kollu yıldızlara da rastlanır. Örneğin Manisa Ulu Camii minberinde 9,10 ve 11 kollu yıldızlar aynı kompozisyonda kullanılmıştır.

Kündekaride kullanılan ağacın sağlam ve neme dayanıklı, öz suyu çıkarılarak iyi terbiye edilmiş ve iyi kurutulmuş olması lazımdır. Aksi takdirde dönme ve çatlama meydana gelir. Kündekaride parçalar su yönleri birbirini kesecek şekilde yerleştirildiklerinden bir parça diğerinin nem ve ısıdan etkilenmesine mani olur ve böylece kapı ve pencere kanatları sağlam yapılarını asırlarca muhafaza eder. Hencesi düzenlemeyi oluşturan ahşap levhalar üzerine ayrıca, oyma ve kakma şeklinde çeşitli tekniklerde nebati ve rumi nakışları işlenerek keskin hatlardan meydana gelen hendeseye munis bir görünüm kazandırılır.

Klasik Devir ahşap işçiliğinde özellikle kapı ve pencerelerin seren ve kayıtlarında ceviz ağacı tercih edilir. Henceseyi meydana getiren çitalar da ceviz ağacındandır. Ahşaba renk katmak, bazı parçalarda veya kaplamalarda, bazende kenarsularının yanında cedvel olarak sınırlı miktarda abanoz ağacı kullanılır. Yıldız, kazayağı ve bademler ise genellikle şimşir ağacından yapılır. Lokmalar üzerine farklı renklerde ağaç, kemik, fidişi ve bağa gibi kıymetli malzemeler kakılır.

Araştırmacılar kündekari tekniğini, yapılış usulüne göre farklı isimlerle adlandırır. Gerçek manada geçme tekniğinden farklı olan bu çeşit uygulamalar, Osmanlı öncesi devirlere mahsus birer özelliktir. Geçme tekniğinin tabiatından doğan hendesi şekilleri, ahşap üzerine hakketmek bir kabartma tekniğidir. Bu teknikler

arasında sadece şekil benzerliği vardır.

#### 4.1.3.2. Oyma / Kabartma (Hakketme / Naht) Tekniği

Çelik uçlu kalemlerle satıh oyularak süsleme, masif zemin üzerine kabarık veya tersi şekilde meydana getirilir.

#### 4.1.3.3.Şebekeli Oyma (Ajur-Müşebbek) Tekniği

Satıh, yer yer dantel gibi oyulup açılarak zeminsiz bir oyma yapılır. Motiflerin ayrıntıları eğri kesim tekniğiyle belirginleştirerek, yapılan işin tefarruatı artırılır. Bursa Çelebi Mehmed Türbesi mihrabında bulunan yarım küre şaklindeki çini süslemelerde şebekeli oyma tekniği görülür. İstanbul türbelerinde şebekeli oyma tekniğine daha çok reze, rezene, pulpare ve alem gibi maden işçiliğinde rastlanır.

#### 4.1.3.4.Kafesi (Çakma)

Kafesi tekniği, ahşap unsurların birbirine çatılarak çakılmasıyla meydana getirilir. Bu teknikte işlem, çakma suretiyle gerçekleştirilir. Parmaklığı oluşturulan ahşap parçaların üzerine, oyma/kabartma, kakma ve kaplama yapılmak suretiyle tezyinat zenginleştirilir. Bu tekniğin en güzel örneklerini Hürrem Sultan ve Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nde görülür.

#### 4.1.3.5.Kakma ve Kaplama Tekniği

Bu teknikte, desenler perdahlanmış zemin üzerine ince bir kalamle çizildikten sonra, gereken kısımlarda yuvalar açılarak, kakılacak malzeme bu yuvalara yerleştirilir. Ağaç kakma işlerinde ilave parçalar, esas zeminden cins ve renk bakımından ayrılarak tezat oluşturacak şekilde seçilir. Kakma tekniği, daha geç devirlerde ortaya çıkar. İstanbul türbelerinde Yavuz Sultan Selim, Şehazade Mehmed,

ve daha sonraki hanedan türbelerinin sanduka ve kapılarında görülür.

#### 4.1.3.6. Boyama- Dolgulama Tekniği ve Edirnekari

Çeşitli örneklerine Selçuklularda rastladığımız bu teknik Osmalılarda da uygulanmaya devam eder. Geç dönemde bu tekniğe farklı bir üslup kazandırılmak suretiyle lake tekniği eklenir. Ahşap üzerine boya ile yapılan bezeme tekniği edirnekari ilk defa Edirne'de ortaya çıkar. Edirneli sanatçıların elinde başlı başına bir özellik kazanan bu teknik, daha sonra İstanbul başta olmak üzere Anadolu'nun birçok yerinde yaygın biçimde uygulanır.

#### 4.1.4. Malakari

Malakari tekniği Osmanlı mimarisinde örtü sistemlerinin ya da duvarların iç satırlarında, sıvaya kazıyarak nakış resmetme metodudur. Sıva yaşken tatbik edilen bu bezeme tarzında, genellikle zemin alçaltılarak motifler kabartma halinde ortaya çıkarılır ve alçak kısımlar koyu kırmızı ya da mavi renkle boyanır. Kabarık kısımlar bazen altın varakla kaplanır.

Diğer bir şekliyle malakari, iki kat sıvadan meydana getirilir. Bu usulde bezemeye zemin teşkil eden alttaki tabakanın harcına boya katılarak renklendirilir ve üstteki sıvanın kazınmasıyla renkli tabakaya ulaşılır.

Klasik Devir hanedan türbelerinde malakari tekniğine, yakut, zümrüt, zebercet gibi kıymetli taşların katılmasıyla daha da zenginleştirilir. Tersî adı verilen bu teknik, Şehzade Mehmed Türbesi kubbe göbeğinde sınırlı ölçüde kullanılır daha sonra Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nde en mükemmel neticeye ulaştırılır.

#### 4.1.5.Kalemkari (Kalemişi)

Nakışaların sıva üzerine tabi boyalarla resmedilmesine kalemkari veya kalemişi denilmektedir (Demiriz,1979,s.25). Daha çok sıva üzerine tatbik edilen kalemişi tekniği, taş ve ahşap üzerine de uygulanır. Malzemenin cinsine uygun olarak yağlı boya ya da tutkallı boya ile uygulanır. Yanyana getirilen tahta parçaların üzerine bez veya deri gerilerek zemin tesviye edildikten sonra desenler bazen alçıyla kabarıklık şeklinde, altın varakla kaplanmak suretiyle meydana getirilir. Kalemişinin en önemli özelliği yapısal öğelerle uyumlu bir bezeme düzenlemesi geliştirmesidir (Aydın, 2004).

#### 4.1.6.Alçı İşçiliği

Alçı ile tezyinat Türklerin Anadoluya beraberlerinde getirdikleri bir bezeme tekniğidir. 14.ve 15.yy'da daha çok mihraplarda kullanılan alçı tezyinat, ilk devir Osmanlılarda tuğla malzemeye dayalı mimari intikal unsurlarda, kubbe ve tonozlarda, çeşitli prizmatik şekiller oluşturan mukarnaslar halinde karşımıza çıkar.

Keten lifleriyle güçlendirilmiş alçı kayıtlar arasına renkli veya renksiz cam parçalarının yerleştirilmesiyle meydana getirilen pencereler (revzen), Osmanlı tezyinatının vazgeçilmezlerindedir. Bu pencerelerin ileri derecede bezeli olanlarına revzen-i menkuş veya münakkaş pencere denir. Revzen-i menkuş uygulamasının önemli örnekleri İstanbul Süleymaniye Camii'nde görülür.

Alçı malzeme rutubete karşı dayanıksızlığı yüzünden zamanın olumsuz şartlarına karşı yenik düştüğü için, çoğu kez tamirler sırasında yenilenir. Bütün olumsuzluklara rağmen orjinalliğini muhafaza ederek günümüze kadar ulaşan örnekler mevcuttur. Süleymaniye Camii'nin münakkaş revzenleri bunlar arsında en kayda değer olanıdır. Bu revzenlerin Sarhoş İbrahim'in elinden çıktığı bilinmektedir (Aslanapa, 1999, s.257). Dönemin revzen nakışlarını çok ince işlenmiş rumiler, hatayiler ve yazılar meydana getirir.

#### 4.1.7.Maden İşçiliği

Maden sanatı, Türk mimari tezyinatının önemli bir kısmını teşkil eder. Tunç ve demirden yapılan türbe, şadırvan, hünkar mahfili ve pencere parmaklıkları, dövme demir ya da pirinç döküm tekniğiyle meydana getirilir. Demir kapı kanatları, ahşap pencere ve dolap kapılarının kilit, rezene, halka, üzengi, kabara, pulbezek ve gülmiş gibi parçaları, demir ve pirinç işlerinin en güzel örneklerini teşkil eder. Çeşme ve şadırvanlardaki kurnalara kadar maden sanatının birçok güzel parçası, mimariye bağlı olarak gelişen tezyinatın vazgeçilmez unsurlarıdır.

#### 4.1.8.Cam Bezeme

Osmanlı anıtsal mimarisinde nakışlı cam olan revzenler bir bezeme çeşididir. Klasik dönemde cami süslemenin ana unsurlarından biridir.

Osmanlı mimarisinde çift camlı bir düzenlemeye gidilir. Dış kısımdaki cam renksiz ve geometrik kesimli iken, iç kısımda renkli camlar tercih edilir. Revzenler, renkli camların alçıdan dekoratif şebekelerin içlerine yerleştirilmesiyle elde edilir.

Klasik dönem başlarında mimaride camın yaygınlaşmasında kuşkusuz önce Yavuz Sultan Selim, daha sonrada Kanuni Sultan Süleyman'ın doğrudan yada dolaylı katkıları düşünülebilir (Aydın, 2004).

#### 4.2.Motifler

Birol ve Derman'a göre kaynakları esas alarak motifler sınıflandırıldığında;

1-Hatayi grubu

a)yaprak

b)penç

c)hatayi

d)goncagül



e) yarı üsluplaştırılmış çiçekler

2-Rumi

3-Çintemani

olarak üçe ayrılır. Motifler desendeki yerlerine ve vazifelerine göre ise iki grupta toplanabilirler:

1-Desenin hakim noktalarında kullanılan, büyükçe ve detaylı ana motifler,

2-Boşlukları dolduran, deseni zenginleştiren, sapların kesişme noktalarını kapatan daha küçük ve sade görünümlü yardımcı motifler.

Bu sınıflandırma kompozisyona göre de değişebilir. Bir desende ana motif olan, diğer desende yardımcı motif olarak görev yapabilir.

İslam medeniyeti içinde önemli bir yeri olan Türkler, sanat dünyasında bir taraftan sadelik içinde güzellik ararken, diğer taraftan da yaradılmıştan Yaradan'a ulaşmak ister, bunu da tabiatın ölçülerine, nispetlerine ve temel çizgilerine sadık kalarak yapar. Modelini kendi görüşüne göre çizerken diğer taraftan da esaslara sadık kalması, Yaradan'a bağlılık, edep ve hayranlık duygularından kaynaklanır. Böylece hem modeli kopya etmez, hem de kendi yorumunu katarak çokluktan birliğe ulaşmanın yollarını arar.

Türkler, tezyini sanatlara imzalarını atarken modellerini gerçekçi bir bakışla tabiattan alır, belli başlı esas çizgileri koruyarak, kendi zevk ve görüşlerine göre çizer. Stilizasyon veya üsluplaştırma adı verilen bu yolun, san'at dünyasında bir dönüm noktası olduğu ve klasik motiflerin bu methodla ortaya çıktığı söylenebilir (Biro1 ve Derman,2013,s.14).

4.2.1.HatayiGrubu

4.2.1.1.Yaprak

Yaprak, hatayi grubundaki penç, goncagül gibi motifleri meydana getiren ve desen içinde önemli bir yeri olan temel motiflerdendir. Selçuklu san'atında geometrik üslubun hakimiyeti nedeniyle gelişmemiş olan yaprak ve aynı gruptan motifler

(Hatayi grubu motifleri) Osmanlı döneminde önem kazanmış, XVI.yüzyılda en mükemmel şeklini bularak, altın devrini yaşamıştır (Bırol ve Derman,2013,s.17).

Yaprak, doğada şekil bakımından farklılıklar gösterir. Bu nedenle tarih boyunca sanatkarlara ilham kaynağı, sanat eserlerine de konu olur. Tabiattaki görünüşünün üsluplaştırılmasıyla da tezyinatta çeşitli şekillerde çizilir. Bunlar;

1-Sade ve küçük boyda yapraklar

2-İri dişli yapraklar

3-Parçalı ve dilimli yapraklar

4-Ortadan katlı yapraklar

5-Kıvrımlı yapraklar

Klasik tarzdaki bir yaprak motifi, belli şekil ve ölçüler içinde çizilir. Bunun dışında muhtelif üsluplar da ortaya çıkar. Örneğin 1514'de Yavuz Sultan Selim'in Tebriz'i almasından sonra Amasya'ya getirilen Bağdat'lı sanatkar Şahkulu, sazyolu üslubunu başlatır. Sazyolunun en karakteristik motifi olan yapraklar, uzun, sivri uçlu, hareketli ve zarif görünüşe sahiptir. Büyük ve detaylı çizilen bu yapraklarda orta damar ve ana çizgiler kalın çekilir. Mimar Sinan'ın nakkaşı Sai'nin desenlerinde de saz yolu'nun tesiri vardır (Bırol ve Derman,2013,s.19).



Şekil 4.1. Şehzade Mehmed Türbesi Yaprak Motifi (Kırveli Arşivi,2015)



Şekil 4.2. Rüstem Paşa Camii Yaprak Motifi (Kırveli Arşivi,2015)



Şekil 4.3. Rüstem Paşa Camii Yaprak Motifi (Kırveli Arşivi,2015)





Şekil 4.4. Rüstem Paşa Camii Yaprak Motifi (Kırveli Arşivi,2015)



Şekil 4.5.Piyale Paşa Camii, Yaprak Motifi (Kırveli Arşivi,2015)

#### 4.2.1.2.Penç

Hatayi grubundan olan penç motifi, bitki kaynaklı olup, herhangi bir çiçeğin kuşbakışı görüntüsünün stilize edilerek çizilmesiyle elde edilir. Model stilize edilirken yaprakların sayısına göre Farsça isimler alır. Bunlar;

bir yapraklı ise, yek berk

iki yapraklı ise, dü berk,

üç yapraklı ise, se berk,

dört yapraklı ise, cihar berk

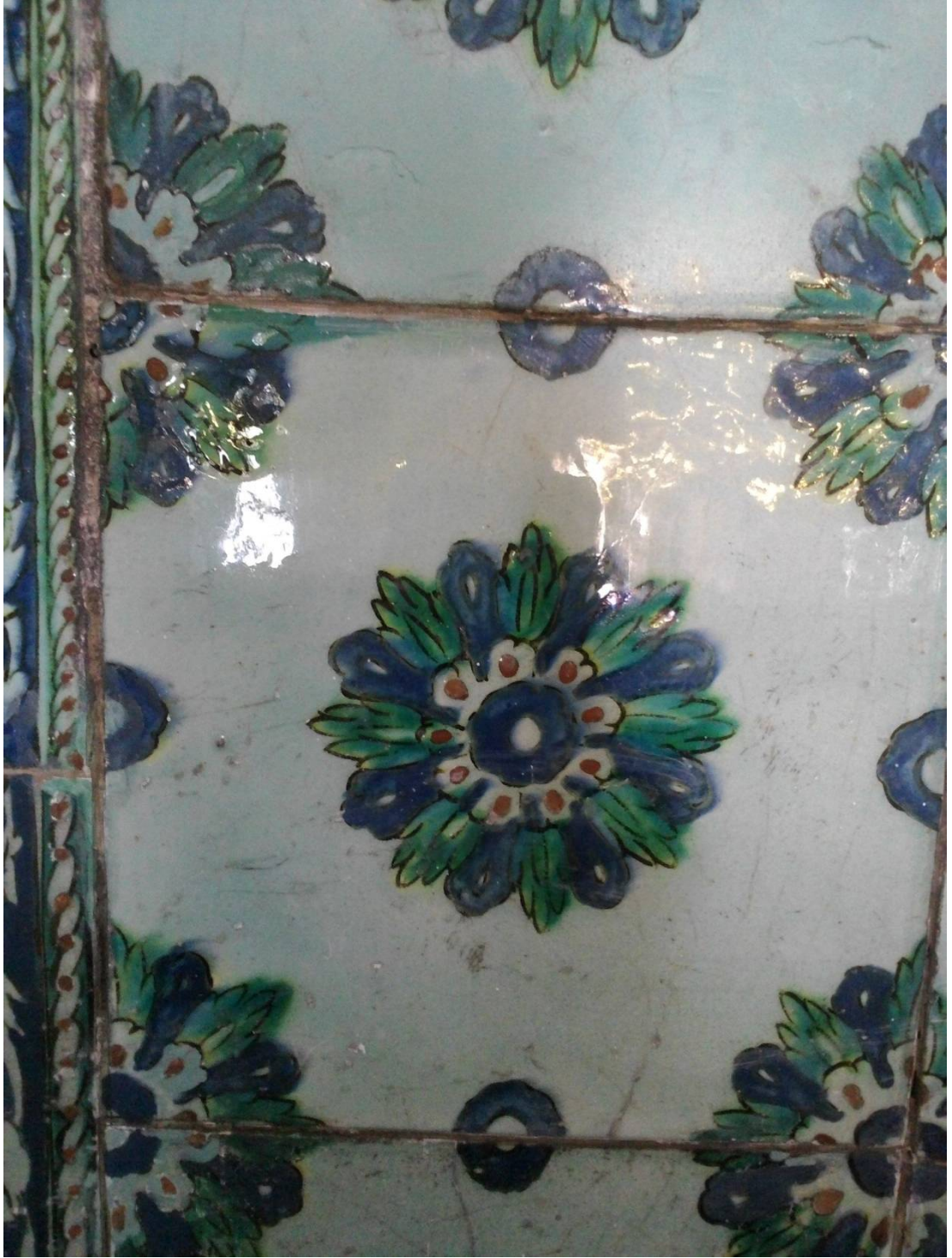
beş yapraklı ise, penç berk'tir.

Fakat zaman içinde, en çok kullanılan beş yapraklısı olacak ki, penç berk deyim haline gelerek, bütün motifleri kendi ismi altında toplamıştır (Birol ve Derman, 2013, s.47). Penç motifi araştırıldığında, tek yapraklı, iki ve üç yapraklısına ender rastlanır. Belki haç şeklini hatırlattığı için, dört yapraklı penç de benimsenmemiştir (Birol ve Derman, 2013,s.47).

Üç yapraklı penç ile goncagül motifi arasında birbiriyle karıştırılacak kadar yakın benzerliklere rastlanır. Bunları ayıran en belirgin özellik ise; Goncagül'de çiçeğe yandan bakıldığı için, sapın çiçekle birleştiği nokta görülür. Halbuki penç motifinde birleşme noktası altta kaldığından görünmez.

Penç motifi yalın ve katmerli olmak üzere iki çeşittir. Büyük boyda çizilen pençler katmerlidir. Desen içinde büyüklüğüne göre, ana motif olarak veya yardımcı motif olarak kullanılan penç, özellikle sap dönüşlerinde veya kesişmelerinde yön göstermediği için anahtar bir motiftir.





Şekil 4.6.Eski Valide Cami Penç Motifi (Kırveli Arşivi,2015)





Şekil 4.7. Rüstem Paşa Camii Penç Motifi (Kırveli Arşivi,2015)



Şekil 4.8. Rüstem Paşa Camii, Peuç Motifi (Kırveli Arşivi,2015)

#### 4.2.1.3.Hatayi

Menşei itibariyle ‘Hata’, ‘Hatay’, ‘Hitay’, ‘Huten’ isimleriyle de anılan Çin Türkistanı’na bağlanır(Birol ve Derman,2013,s.65). Orta Asya’dan İran yoluyla Anadoluya ulaşan hatayi motifi, en yaygın olarak Osmanlılar döneminde kullanılır. Bu motif her asırda başka özellikler kazanır.

Hatayi, muhtelif çiçeklerin dikine kesitinin, anatomik çizgilerin stilize edilmesiyle ortaya çıkan şekildir. Çiçeğin göbek kısmında tohumları koruyan meşime denilen kesecik vardır. Meşimenin alt ve orta kısmında ise sapın çiçekle birleştiği nokta bulunur. Bu nokta hatayi için ‘can noktası’ gibidir. Genellikle ya bir helezon veya mine şeklinde belirtilir. Çiçeğin kaidesini oluşturan çanak kısmı belirgin şekildedir. Meşimenin etrafını çeviren yapraklar ise çiçeğin renkli kısmını teşkil eden taç yapraklarıdır.

Şakayık, çiçekli arabesk, palmet ve bu gibi adlar altında yayınlarda bahsedilen motif, hatayi motifinin farklı ve hatalı isimleridir(Birol ve Derman, 2013, s.66). Bunlar, hatayi’nin farklı devir üsluplarıyla çizilmiş şekilleridir, ancak esas aynıdır.



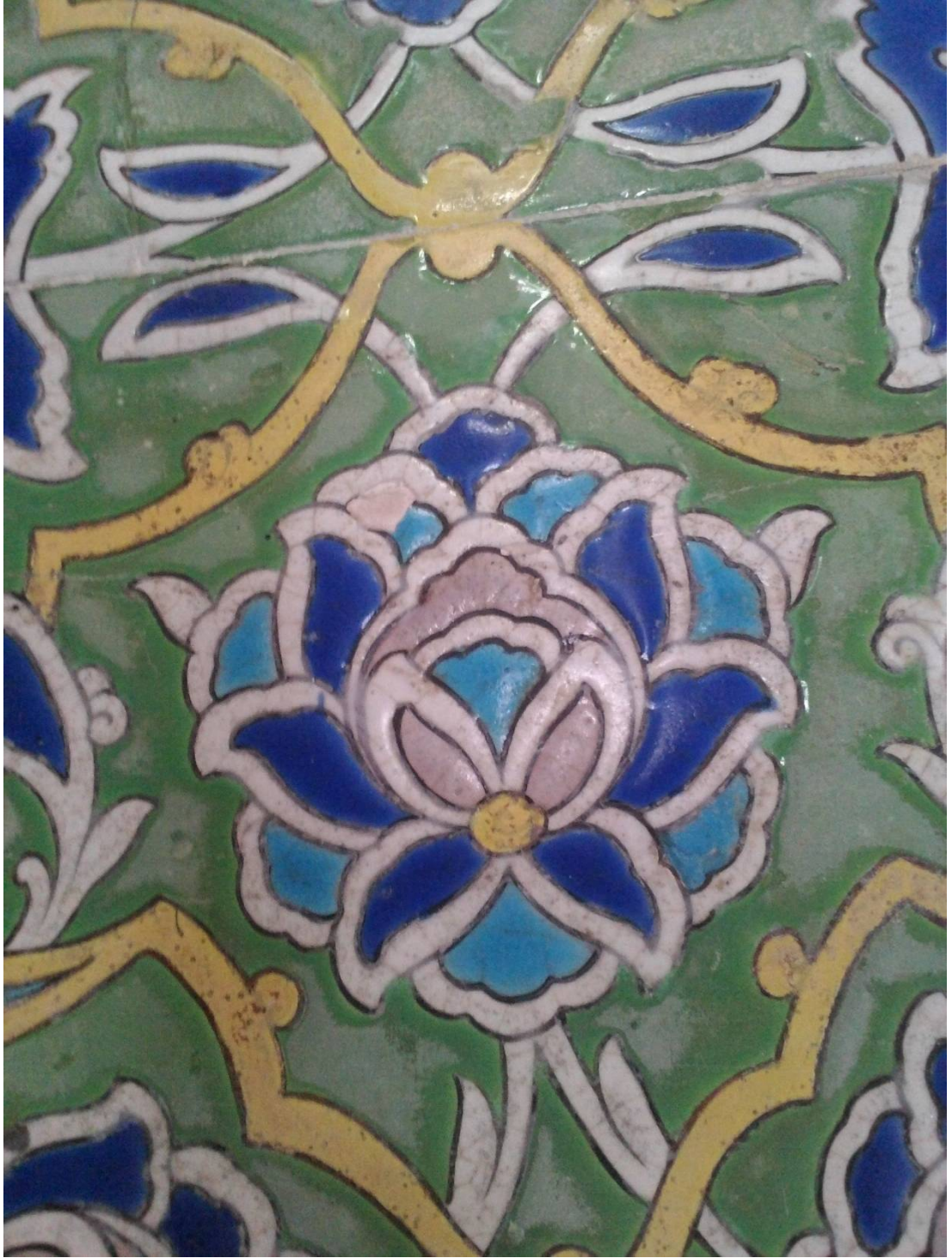


Şekil 4.9.Rüstem Paşa Camii Hatayi Motifi (Kırveli Arşivi,2015)



Şekil 4.10.Rüstem Paşa Camii Hatayi Motifi (Kırveli Arşivi,2015)





Şekil 4.11.Şehzade Mehmed Türbesi Hatayi Motifi (Kırveli Arşivi,2015)



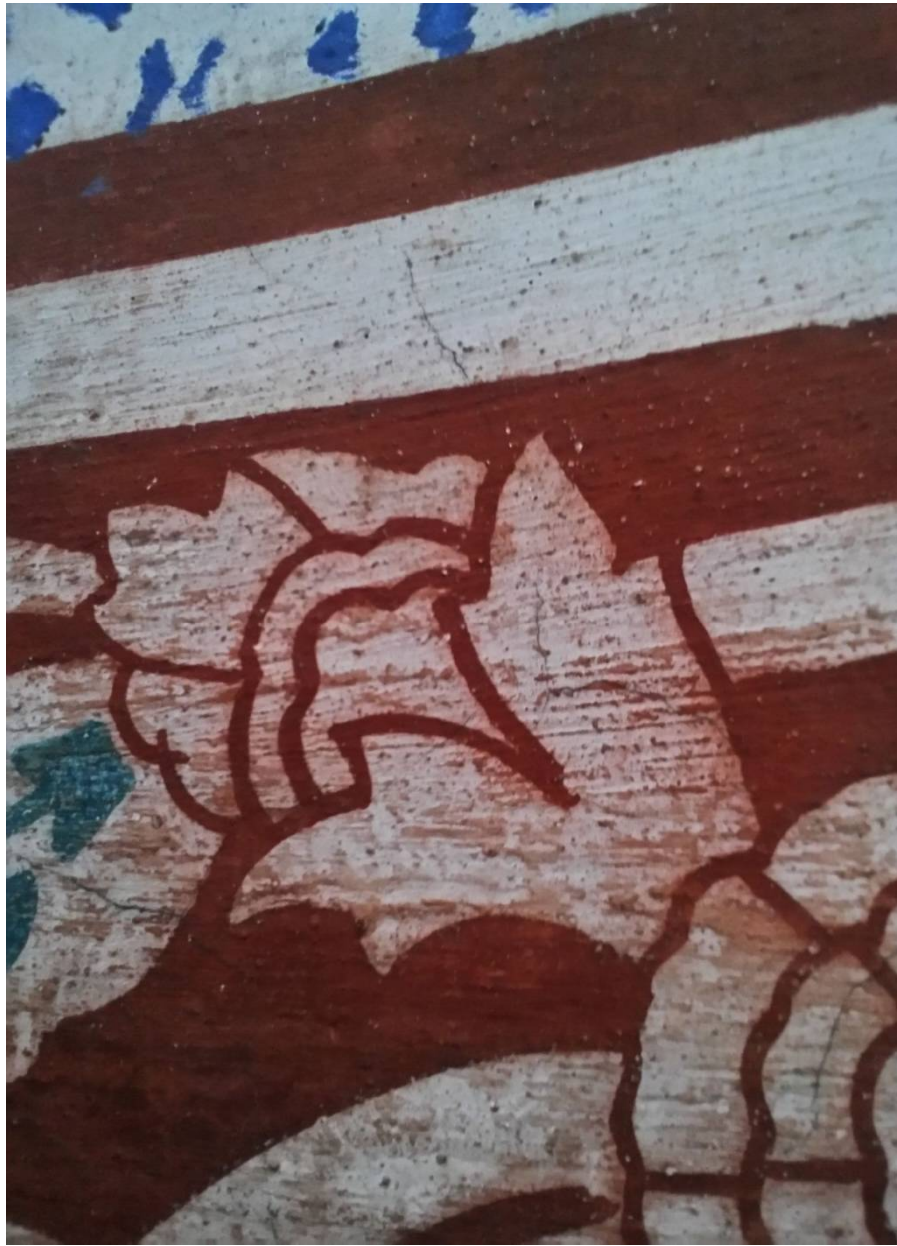
Şekil 4.12.Piyale Paşa Camii Hatayi Motifi (Kırveli Arşivi,2015)



#### 4.2.1.4. Goncagül

Buradaki gül genel olarak çiçek manasını ifade eder. Yani gonca çiçek demek olan bu motifler, tam açılmamış bir çiçeğin boyuna kesitinin tezhip üslubuna çekilmiş şeklidir (Bırol ve Derman, 2013, s.101).

En basit goncagülde bile taç yaprakları ve çanak kısmı bellidir. Meşime ve tohumlar hiç görülmez veya kısmen görülebilir. Eğer meşime ve tohumları daha belirgin çizilirse bu goncagül değil bir hatayi olur. Goncagül motifi, hatayi motifinin ilk adımı gibidir.



Şekil 4.13. Haseki Camii Kalemışi Goncagül Motifi (Kırveli Arşivi,2015)

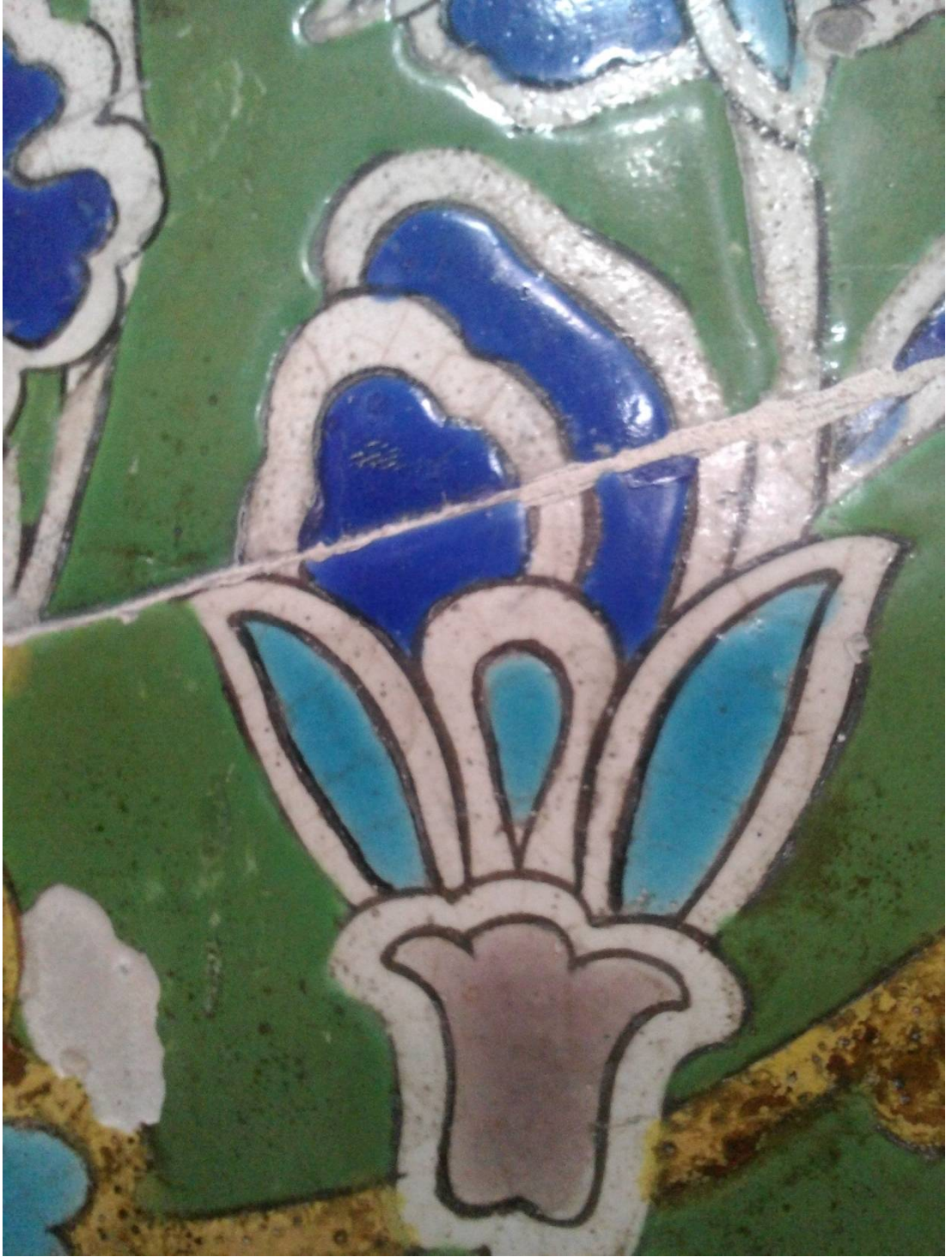




Şekil 4.14. Şehzade Mehmed Türbesi Goncagül Motifi (Kırveli Arşivi,2015)



Şekil 4.15. Şehzade Mehmed Türbesi Goncagül Motifi (Kırveli Arşivi,2015)



Şekil 4.16.Şehzade Mehmed Türbesi Goncagül Motifi (Kırveli Arşivi,2015)

#### 4.2.1.5.Yarı Üsluplaştırılmış Çiçekler

Diğer motifler gibi bu motifte ilk olarak kitaplara tatbik edilir, sonra diğer süsleme alanlarında kullanılır. Özellikle çini sanatının en yüksek ve olgun dönemi olan 16.yy eserlerinde tercih edilir.

Üsluplaştırılmalarına rağmen karakterlerini kaybetmeyen bu çiçekler, ayrı ayrı isimleriyle desen içinde farkedilirler. Bu özelliği sebebiyle yarı üsluplaştırılmış çiçekler, kendi sapı ve kendi yaprağı ile çizilir. Sadece ulama desen çiziminde ve pervazlarda bu kurala uyulmadığı görülür. Türk sanatkarını belki en mühim özelliği olan, gerçekçi düşünce mahsulü olarak hazırlanmış desenler burada fanteziye dönüşmüştür (Birold ve Derman, 2013, s.113).





Şekil 4.17. Üsküdar Mihrimah Sultan Camii Yarı Üsluplaştırılmış Çiçek Motifi  
(Kırveli Arşivi,2015)

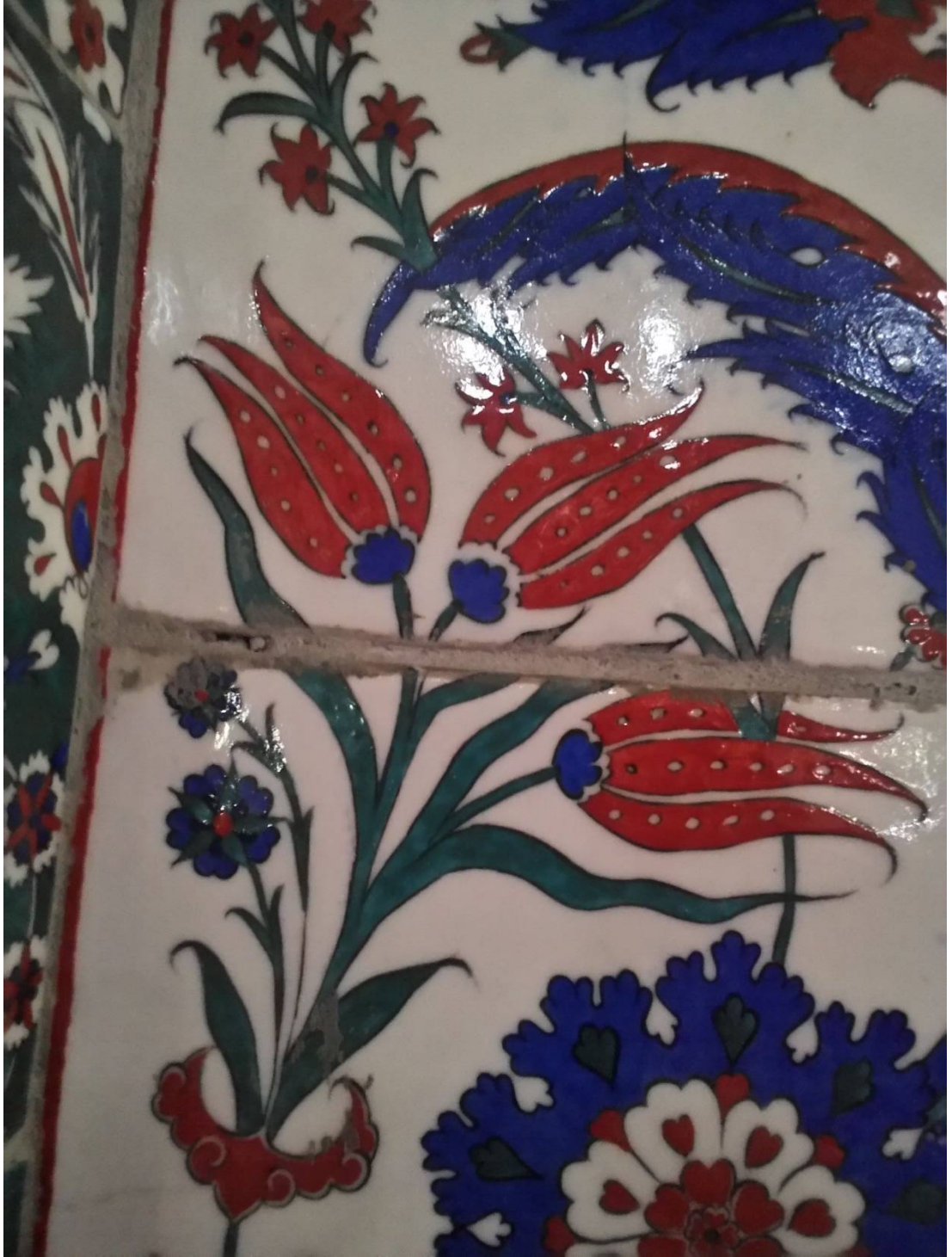


Şekil 4.18.Şehzadeler Türbesi Yarı Üsluplaştırılmış Çiçek Motifi(KırveliArşivi,2015)





Şekil 4.19. Haseki Camii Yarı Üluplaştırılmış Çiçek Motifi (Kırveli Arşivi,2015)



Şekil 4.20. Piyale Paşa Camii, Yarı Üsluplaştırılmış Çiçek Motifi (Kırveli Arşivi,2015)

#### 4.2.2.Rumi

Orta Asya bozkırlarında yaşayan Türkler için hayvan çok önemlidir. Kahramanlık, kuvvet, bereket, mertlik gibi değerlerin sembolü sayılan hayvan, sanatkarların da ilham kaynağıdır.

Tarihte en eski Türkler, M.Ö.I.binde, Kuzey Çin'de yaşayan, Hiyong adı ile tanınan Asya Hunları'dır (Birol ve Derman, 2013, s.179). Bunlara ait Güney Sibirya'da Rus Arkeoloğu Rudenko tarafından M.Ö.III. ve IV. yüzyıldan kalma eşyalar ele geçirilir. Leningard Hermitage Müzesi'nde saklanan bu eserler arasında halı, kumaş, örtüler üzerinde, sık sık hayvan figürlerine rastlanır. Bu belgelerdeki desenlerde, rumi motifini hazırlayıcı nitelikte motifler görülür.

Daha sonraki devirlerde üsluplaştırarak işlenen hayvan figürü, çoğu zaman güçlü göstermek, hareketine efsanevi hız katmak amacıyla kanatlanır ve bu kanatlar, rumi motifine benzer şekillerle süslenir. IX .ve X. yüzyıllarda Uygur Türkleri'ne ait, Bezeklik Freskinde görülen rumi kanatlı ejderha tasviri, elde bulunan en eski belgedir (Birol ve Derman,2013,s.179).

Uygur kültürü, sınırlarını aşarak Türk-İslam kültürüne kaynak teşkil eder. Nitekim IX. yüzyıldan itibaren, Abbasiler zamanında Asya'da kurulan ilk İslam-Türk devleti Karahanlılar'dır (Birol ve Derman, 2013, s.179). Kabul ettikleri dini inancın doğrultusunda gelişen bu devlet, Uygurlar'dan miras aldıkları sanatta da ileri gider. Böylece Uygurlar'da hayvan figüründe bir motif olarak görülen rumi, bu devirde desen haline gelecek kadar gelişir ve süsleme sanatında bir üslup olur. Gazneli Türk Devletinde ve Hindistan'da yapılan Türk eserlerinde gelişmesini sürdüren rumi motifi, Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nda önemli bir süsleme unsuru haline gelir.

Ruminin kelime anlamı 'Anadolu' demektir. Anadoluya verilen isimlerden olan Diyar-ı Rum veya Rum ili (Rumeli), rumi motifinin Anadoluda ortaya çıkmış olduğunu ortaya koyar (Yavuz, 2008). XI.yy'da Selçuklu Türkleri tarafından hayvan motifleri stilize edilerek süsleme sanatına kazandırılır. XIII.yy'dan itibaren de Anadolu Selçuklu mimarisi devamlı bir gelişme gösterir, bu rumi motifi içinde geçerlidir. Ancak Osmanlı döneminde rumi'nin vardığı mükemmellik, evvelki hiçbir devirle mukayese kabul etmez (Birol ve Derman, 2013, s.179). Selçuklu ve Anadolu Beylikler döneminde görülen rumiler, hayvan figürleriyle olan yakınlığı belirgindir.



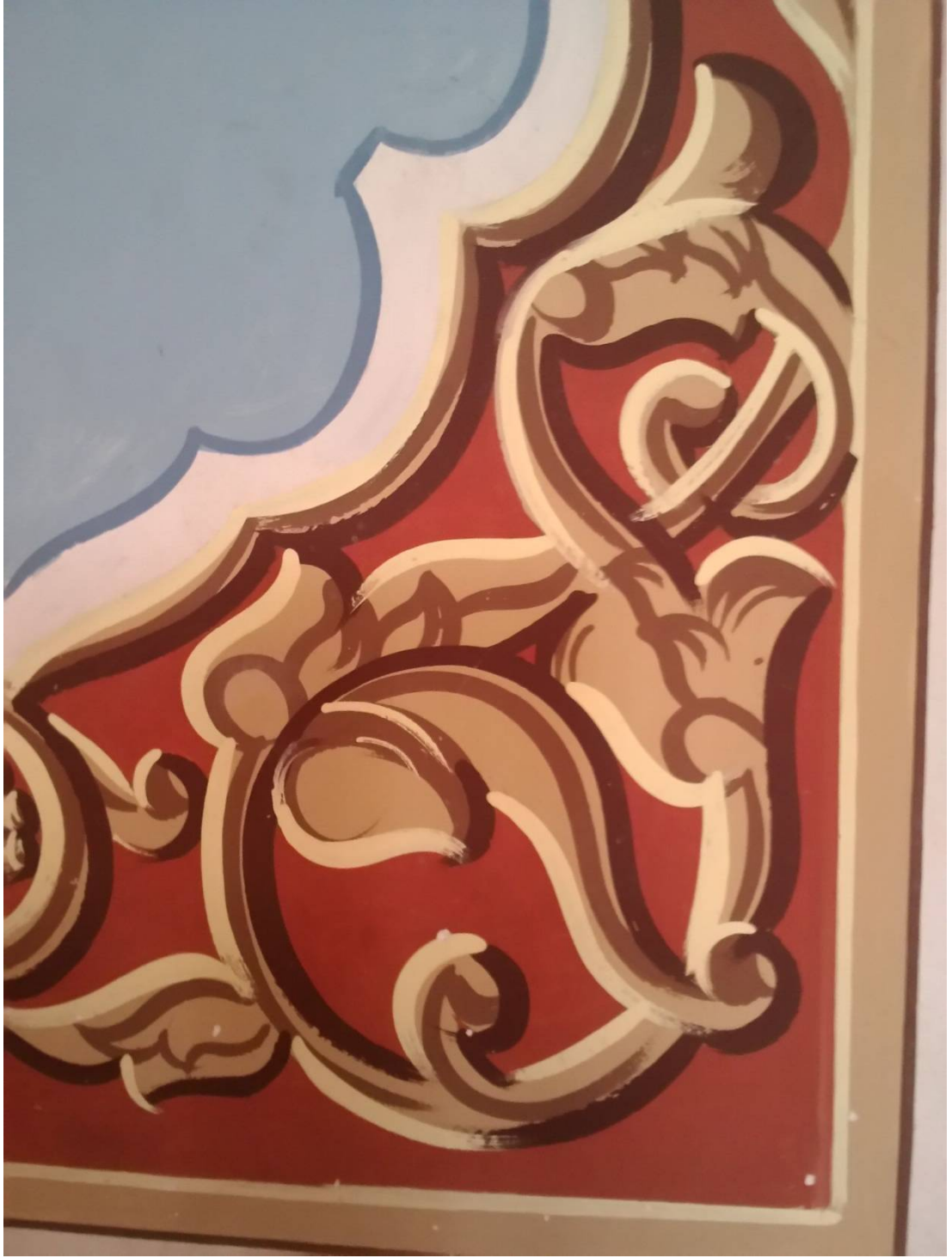
Rumi, zengin ve itibarlı kullanılış sahasıyla hem üslup, hem de temel unsur olarak kabul edilebilir. Bir üslup olarak ifade etmek amacıyla 16. ve 17.yy Avrupasında ortaya çıkan arabesk terimine rastlanır. Bu terim özellikle Avrupalıya girift ve karmaşık gelen rumili desen için de çok kullanılır. Tezyinatta önemli bir yeri olan rumi motifi, her devirde, her üslupta, başlangıçtan günümüze kadar taşa, çinide, ahşapta, madende, kumaşa, tezhipte pek çok kullanılmıştır (Tunç, 2013).



Şekil 4.21. Şehzade Mehmed Türbesi Rumi Motifi (KırveliArşivi,2015)



Şekil 4.23. Rüstem Paşa Camii Rumi Motifi (KırveliArşivi,2015)



Şekil 4.24.Sinan Paşa Camii Rumi Motifi (KırveliArşivi,2015)





Şekil 4.25.Sinan Paşa Camii, Rumi Motifi (KırveliArşivi,2015)



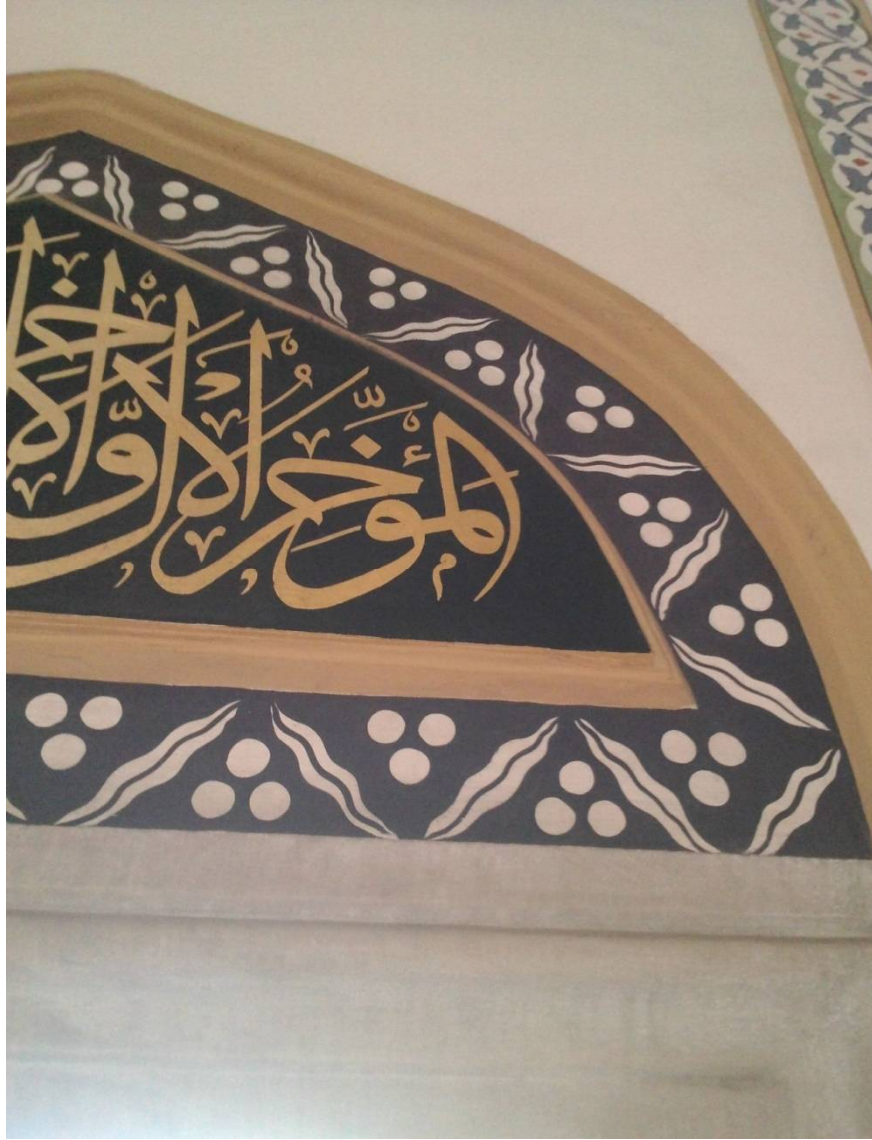
Şekil 4.26.Sinan Paşa Camii, Rumi Motifi (KırveliArşivi,2015)



#### 4.2.3. Çintemani

Orta Asya kaynaklı olan bu motif, san'atımıza büyük bir ihtimalle Tebrizli Türk san'atkarların armağınadır (Birol ve Derman, 2013, s.169). Üçgen şekline benzeyen, ikisi altta biri üstte üç yuvarlak ve iki dalgalı çizgiden meydana gelir. Bu üç yuvarlak benek bazen yalnız olarak da kullanılır. Beneğin içine çizilen daireler motife hilal şekli verir.

Osmanlı sanatkarları bu motifi güç ve saltanat sembolü olarak kabul ederler. Üç yuvarlak pars postundaki beneklere, iki dalgalı çizgide kaplan postuna benzetilir. Padişah ve şehzade kaftanlarında sıkça kullanılması bu sebeptendir (Birol ve Derman, 2013, s.169).



Şekil 4.27. Sinan Paşa Camii, Çintemani Motifi (Kırveli Arşivi,2015)



Şekil 4.29. Kılıç Ali Paşa Camii, Çintemani Motifi (Kırveli Arşivi,2015)



### 4.3.Desen Çeşitleri

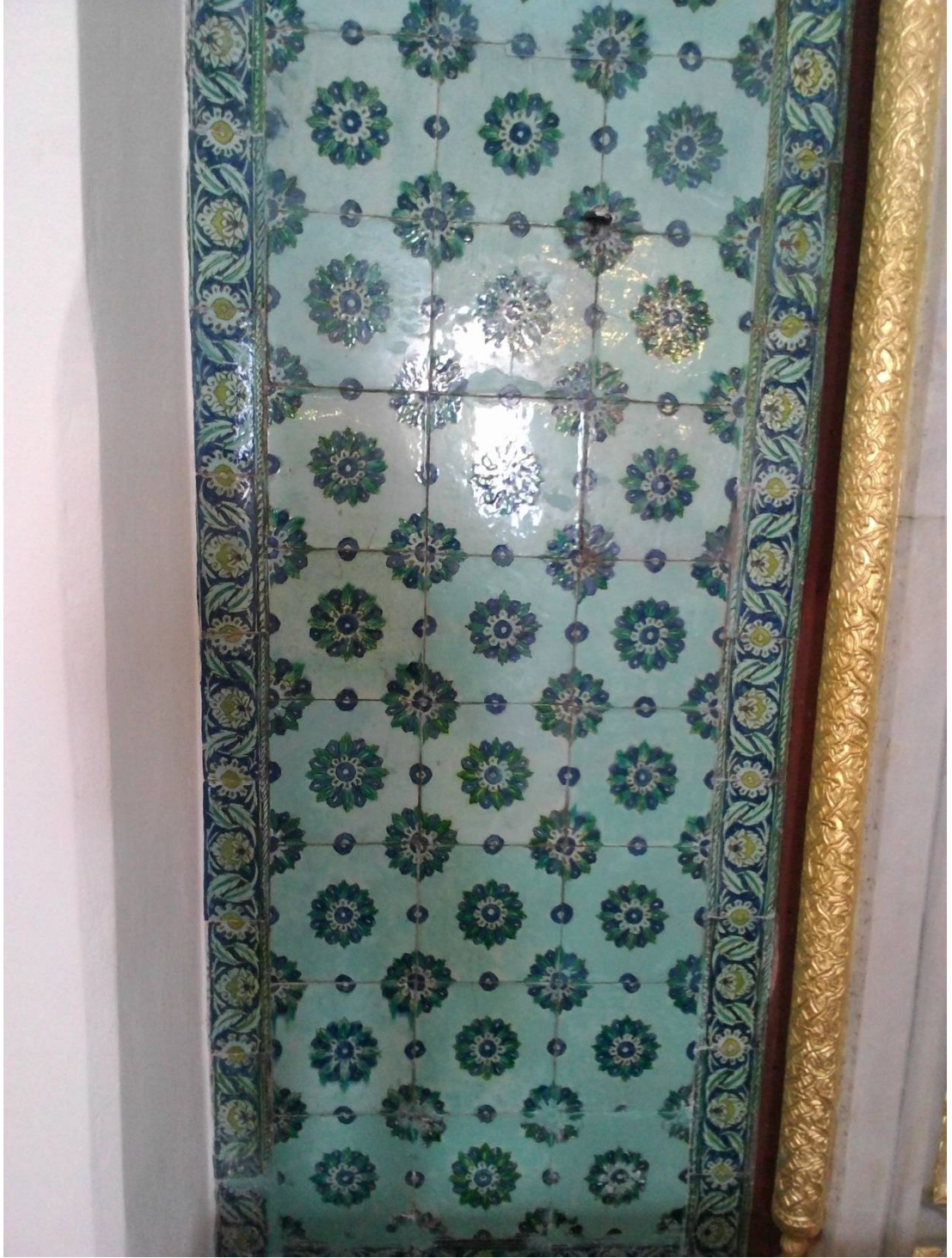
#### 4.3.1 Desenlerin Sınıflandırılması

Biröl ve Derman'a göre desenler, kuruluşlarına göre üç grupta toplanır:

- a)Pano özelliği taşıyan desenler,
- b)Ulama desenler,
- c)Geometrik desenler ve zencerekler.

#### 4.3.2 Pano Özelliği Taşıyan Desenler

Pano özelliği taşıyan desenler, sınırları belirlenmiş bir yüzey içinde başlar ve biter. Desenin tamamı aynı alan içindedir. Çinilerde, ahşap veya taş bezemelerde pano şeklindeki desenler tercih edilir.



Şekil 4.30 Eski Valide Sultan Cami Pano Desen (Kırveli Arşivi,2015)



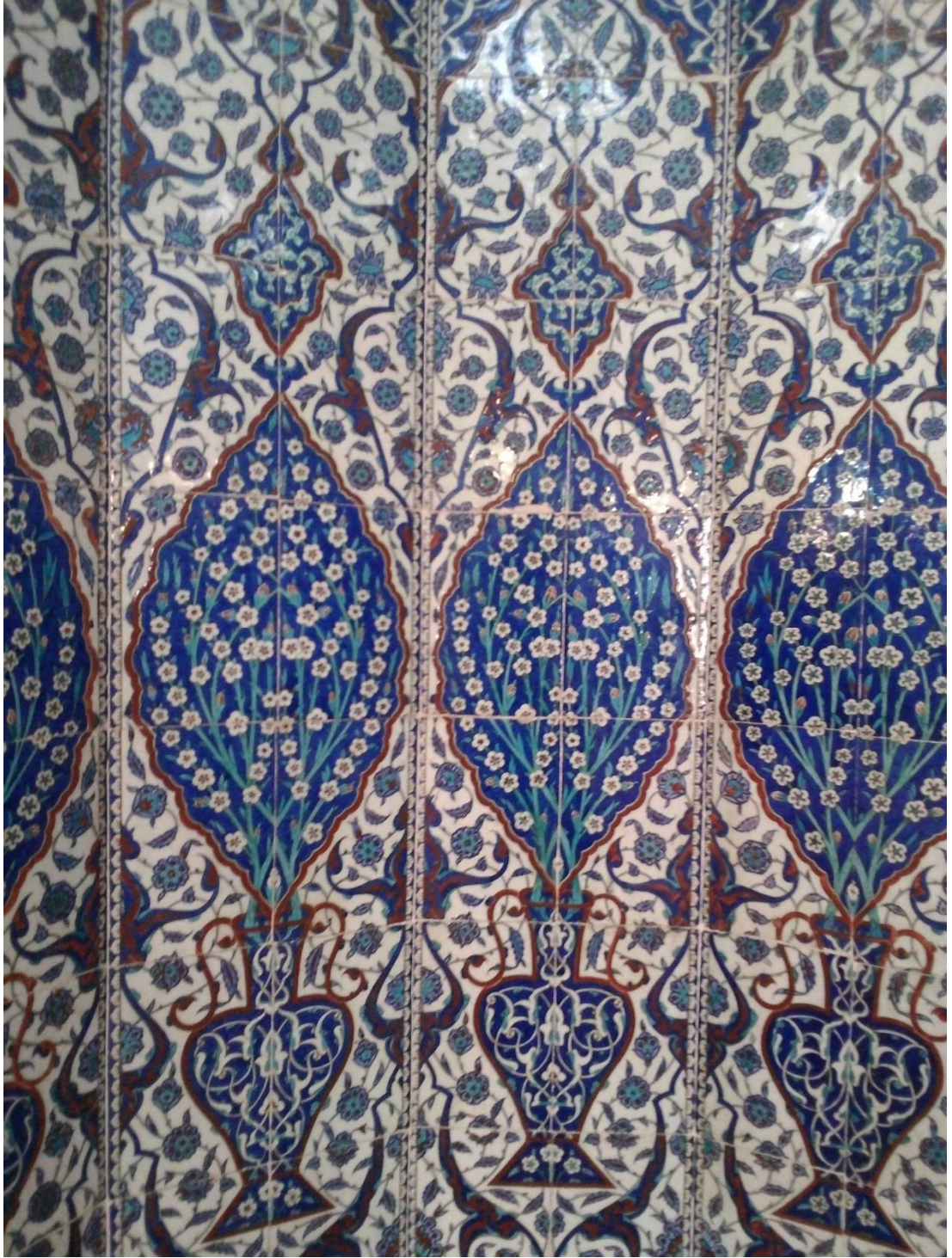
Şekil 4.31. Şehzade Mehmed Türbesi Pano Desen (Kırveli Arşivi,2015)

#### 4.3.3 Ulama Desenler

Ulama desenlerin en belirleyici özelliği, her yönde istenildiği kadar genişleme kabiliyetine sahip olmasıdır. Bu genişleme kabiliyeti ile bir manada sanatta sonsuzluğun sembolü, bir başka manada ise, sanatkarın düşünce sınırlarının genişliğini belirleyen bir ifade şekli olarak değerlendirilir. Bazen de desenin sınır tanımayan büyüme özelliği, seyredene kainatın sonsuzluğunu hatırlatır.

Genelde geniş alanları bezemek için kullanılan bu desenlerin sonsuz genişleme özelliği, başlama ve bitiş noktalarını gizler. Bu nedenle bu desenler, pano özelliği taşımazlar.





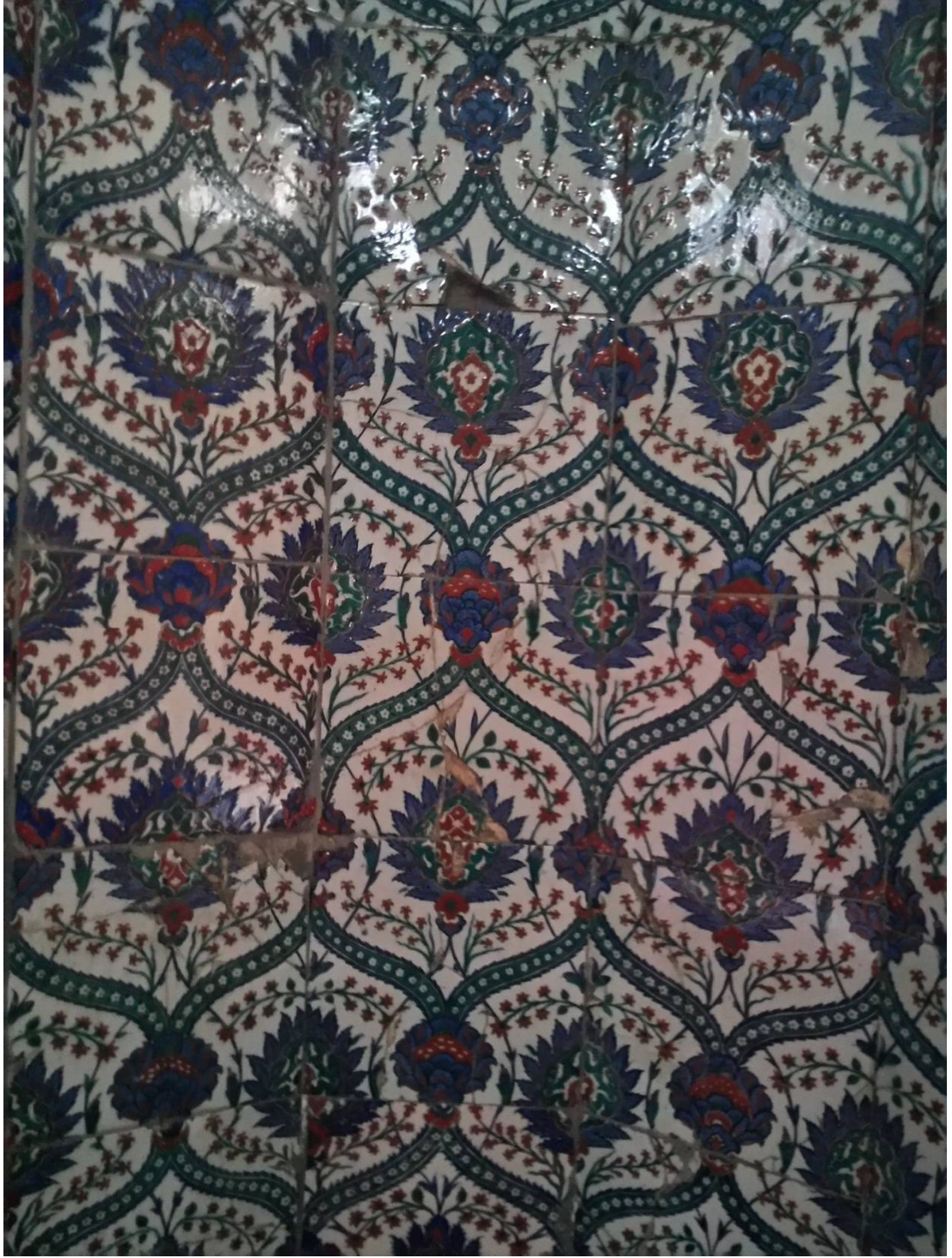
Şekil 4.32. Rüstem Paşa Camii Ulama Desen (Kırveli Arşivi,2015)





Şekil 4.33. Rüstem Paşa Camii, Ulama Desen (Kırveli Arşivi,2015)





Şekil 4.34.Piyale Paşa Camii Ulama Desen (Kırveli Arşivi,2015)





Şekil 4.35.Eski Valide Camii, Çark-ı Felek Tarzında Ulama Desen  
(Kırveli Arşivi,2015)

#### 4.3.4 Geometrik Üsluptaki Desenler ve Zencerekler

Geometrik desenler, İslam sanat ve mimarisinin en tanınan görsel ifadeleri arasındadır ( Broug, 2012, s.7). Geometrik üslupta tasarlanmış desenlerin yapısındaki geometrik düzen, diğer özelliklerin önüne geçerek ayrı bir grup oluşturur. Çünkü bunlar geometri kurallarına uygun olarak iki boyutlu çizilir. Geometrik desenler, pano şeklinde sınırlı bir alanda kullanıldığı gibi, ulama tarzında tasarlanarak geniş alanları da süsler. Bu tasarımlarda geometrik kurallara dayanan hassas bir denge ve disiplin mevcuttur.

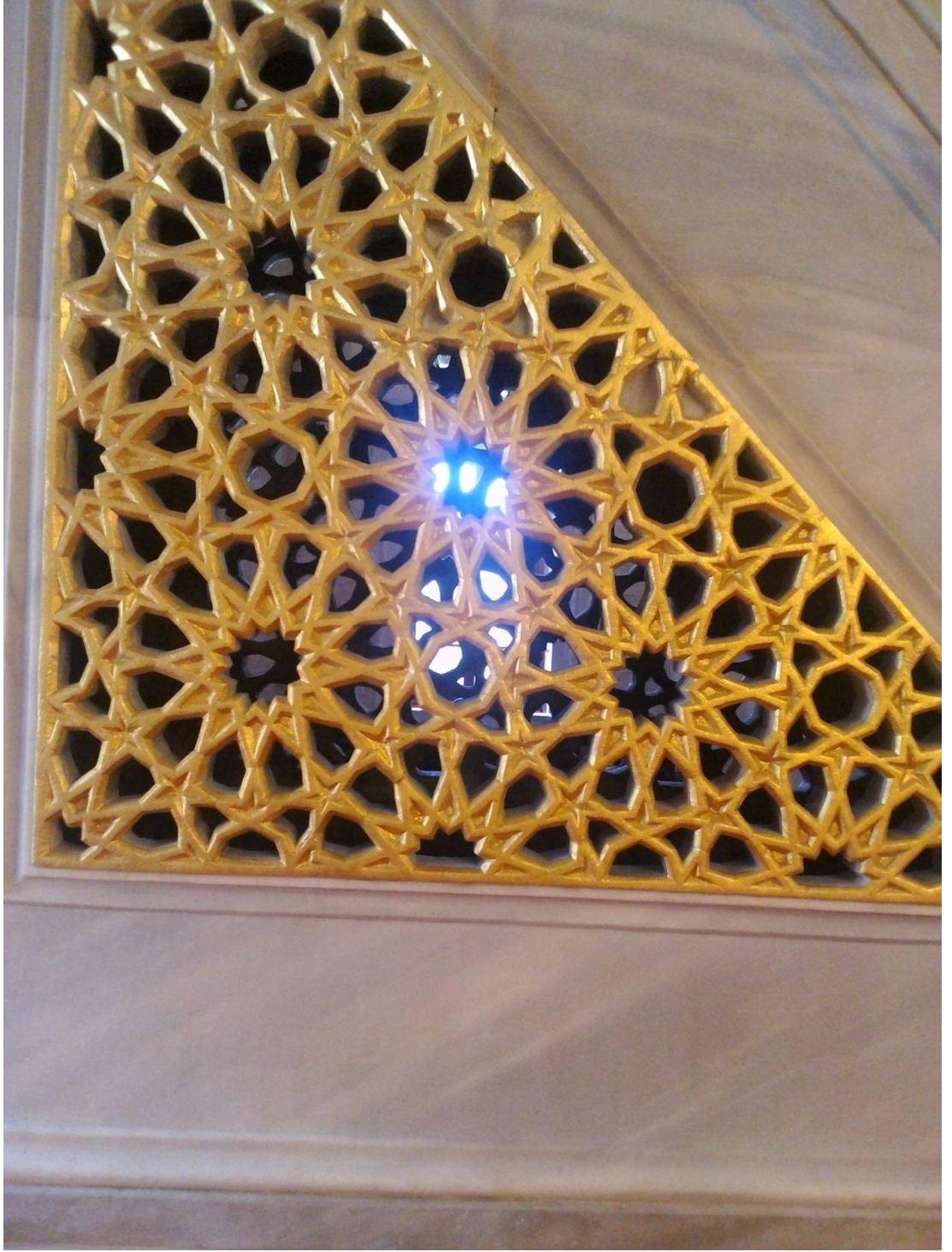
Anadolu Selçukluları ve Osmanlılar, dekoratif sanatları doğadaki geometrik formları çalışarak doruk noktasına ulaştırmışlardır (Berkin, 2011, s.107). Geometrik motifler, kompozisyonun ana iskeletini oluşturur. Kompozisyonlardaki ilgi odağı tasarımın sonsuz sıra değişiklikleri ve tekrar ilkesi üzerinedir. Geometrik tasarımlar, çeşitlilikte birlik, birlikte çeşitlilik ilkesi üzerine temellendirilir.

Nokta, çizgi ve yüzeylerden oluşan geometrik şekillerin, paralellik gibi basit bir özelliklerle nasıl karmaşık biçimlere dönüştüğü, bu çizgi cümbüşü içinde gizlenen estetik ve disiplin, batılı sanat tarihçilerinin dikkatini çeker ve düşündürür. İslami mantık ve pozitif düşüncenin, estetik görünüme bürünerek kültüre yansımaları olan bu üslup, aynı zamanda ait olduğu medeniyetin de seviye ölçüsü ve sembolüdür.

Bazı batılı sanat tarihi uzmanları, İslam sanatındaki bu başarılı üslubu, Müslümanların tasvir yasağına sadık kalmalarına bağlar. Bilhassa resim veya heykel gibi tasvir yapmayı men eden bu yasağın, İslam sanatlarında bıraktığı boşluğu, tezyini sanatların doldurduğu söylenebilir (Biro1, 2014, s.312).

Erken Osmanlı çinilerinde sık rastlanan geometrik desenler 15. ve 16. yy'da ahşap pencere kapağı, kapı, tavan bezemelerinde, taş minberlerde ve kısmen mimaride işlenmeye devam eder.





Şekil 4.36. Üsküdar Mihrimah Sultan Camii Minberi (Kırveli Arşivi,2015)

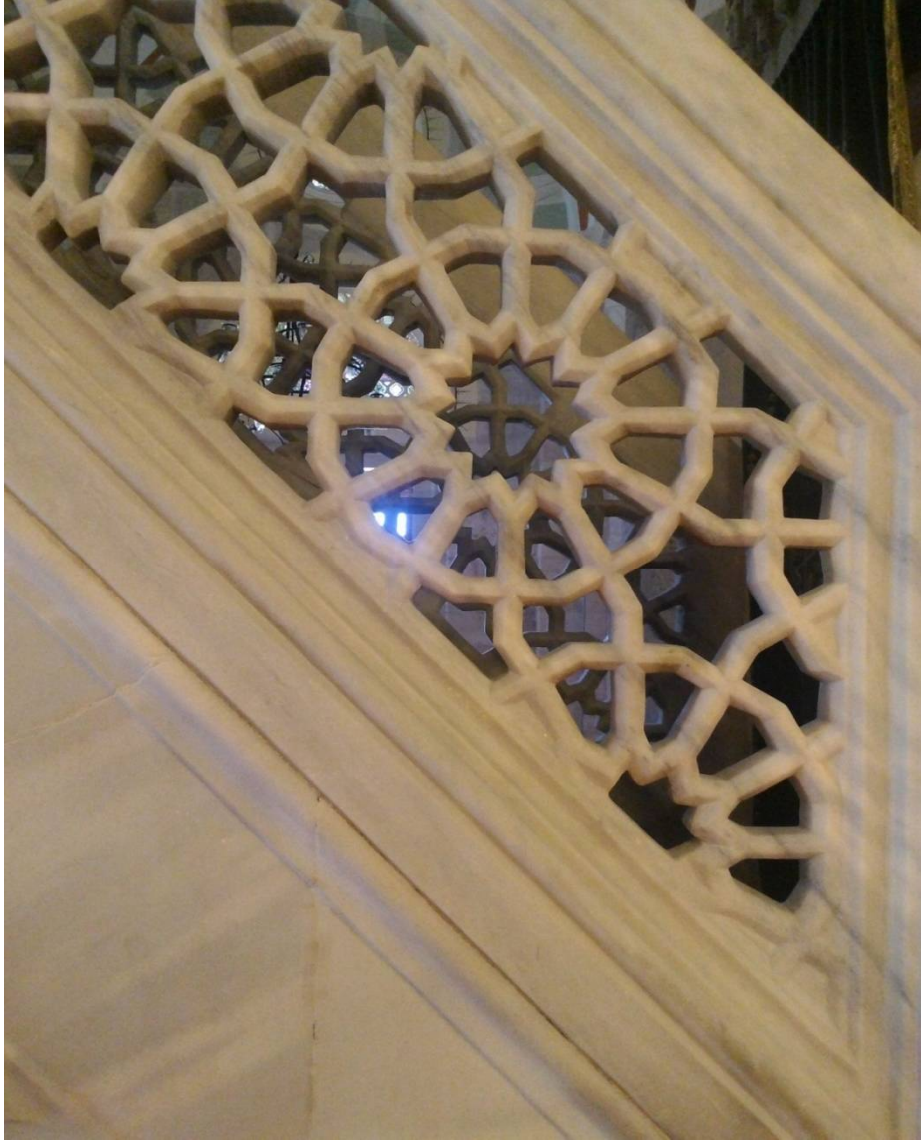




Şekil 4.37.Eski Valide Camii Minberi (Kırveli Arşivi,2015)

#### 4.3.4.1.Zencerekli Desenler

Biçimi bakımından geometrik desenlere benzeten zencerekli desenler, çizim usulü ve deseni meydana getiren elemanlar bakımından geometrik desenlerden farklıdır. Geometrik desenleri meydana getiren şekiller etrafında ince şeritler, bakana zencerekli deseni hatırlatır. Bazı desenlerde bu benzerlik zencerekli üslup ile geometrik üslup arasındaki farkı yok edecek kadar güçlüdür



Şekil 4.38. Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii Minberi (Kırveli Arşivi,2015)

#### 4.4.Hüsn-ü Hatlar

Yazı, mimarinin ana bölümlerinden biri olarak kabul edilen bezemenin, özellikle dini mimaride en çok kullanılan türlerinden birisidir. Arapça bir kelime olan hat sözlükte; ince, uzun, doğru yol, birçok noktasının birbirine bitişerek sıralanmasından meydana gelen çizgi, çizgiye benzeyen şeyler ve yazı gibi anlamlara gelir (Yiğit, 2007). Bütün İslam milletleri arasında hüsnü hat, Müslümanların estetik duygularını en üst düzeyde temsil eden bir sanat olarak saygın bir konuma sahiptir. İslam sanatında figürün az kullanılması ve yazının ilahi vahyi taşıyan bir araç oluşu sebebiyle hat, Müslümanların hayatında önemli bir statüye kavuşur. Kur'an'ın manası ve lafzı gibi yazısı da kutsal bir karaktere sahiptir (Keleş, 2009).

Aslı Fenikeliler'den gelen ve Nebat kavmince kullanılırken Araplar'a geçen bu basit şekilli yazı, İslamiyet'le birlikte şeref ve ehemmiyet kazandı; Kuran'ın, Hadis'lerin doğru tespiti için, ayrıca, nokta ve hereke işaretleriyle bezendi (Derman, 1990, s.1). İslamiyet , Arabistan dışında hızla yayılırken kavim yazısı olmaktan çıkıp ümmet yazısı haline gelir. Bu nedenle, Arap harfleri yerine İslam harfleri daha kapsamlı bir tanımdır.

Türk Hat sanatında köşeli yazılara kufi, yuvarlak yazılara nesih adı verilir. Nesih yazının daha kalınca ve kendine özgü ölçü ve biçimleri olan yazıya 'sülüs' denir (Züber, 1971, s.71). Sülüs yazı nesih, sülüs ve celi olarak üçe ayrılır. Nesih sülüsün temelidir. Sülüs yazı, kufinin geometrik köşeli karakterine karşı çok az düz hatlarla yuvarlak bir yazıdır. Celi, nesih ve sülüsten sonra gelen büyük yazı demektir. Fakat sülüs yazı büyütülmesiyle celi yazı olmaz; anatomisi ve yapısı başkadır. Dini yapılarda kullanılan bir yazı şeklidir. Aslanapaya'göre kufi ise üçe ayrılabilir: Kalemle yazılan sade kufi, sure başlıklarında çıplak olmamakla beraber süslemeli zemin üzerine yazılan kufi, en olgun ve en süsleme yüklü kufi.

Arap kufi, sülüs ve nesih birer süsleme unsuru iken Osmanlılarda sanat haline dönüşür. Bununla birlikte Türkler bu sanatı daha da geliştirmişler ve yeni ekoller ortaya koymuşlardır (Çoruhlu, 2000, s.64). Abbasi Halifesi Musta'sı'nın katibi olan Türk hattatı Amasyalı Yakut, eğri kesilmiş kalem ucu ile nesih, sülüs ve celi yazıya 13.yy'ın ortalarında yeniden şekil vermesi, yeni bir yazı üslubu ortaya

koyması bunun başlangıcı olur. Klasik düzen Yakut'un elinde doğan nesih yazıdan gelir. Yakut, sitte denilen altı çeşit yazının bütün kaide ve özelliklerini ortaya koyarak Türk yazı sanatının temellerini atar. Bundan sonra ise Osmanlılara kadar önemli bir değişiklik olmaz.

15.yy'da yine Amasyalı olan Şeyh Hamdullah, altı çeşit yazıyı ele alır. Bundan sonra Şeyh Hamdullah hattatların kiblesi ünvanını alarak bütün İslam ülkeleri hattatlarının ustası olur. Yakut'ta yeni doğmakta olan araştırma safhasındaki nesih, Şeyh Hamdullah ile klasik bir olgunluğa ulaşır. Sülüs yazı ise estetik bir zenginlik kazanır. Celi yazıyı da Hamdullah klasikleştirir. İstanbul Beyazıd Camisi'nin cümle kapısındaki kitabe ve şadırvan avlusunun kapısı üzerindeki celi yazı onundur. Şeyh Hamdullah ile aynı yüzyıl içinde Hattat Karahisari de celi yazıyı geliştirir. İstanbul Süleymaniye Camii Kubbesindeki celi yazı sahibi olan Karahisari, altı çeşit yazıdan Reyhani üzerinde çalışarak kendi tarzında üslubu olan aklam-ı sitte'yi meydana getirir. Nesih ve sülüste de kuvvetli bir üslubu vardır.

Karahisari, altı talebe yetiştirmiş olup, bunlardan manevi evladı Hasan Çelebi başta gelir. Süleymaniye Cami'sinin uzun tarih kitabesi, Piyale Paşa Cami'sinin celi yazıları onun eseridir. Karahisari'nin müstesna üslubu, Osmanlı yazı sanatının gelişmesine katkıda bulunur fakat takip edilmez. Osmanlı hattatları Şeyh Hamdullah'ı benimsediklerinden asıl Osmanlı yazı üslubu ondan gelir.

10.yy'dan itibaren her devirde meydana gelen mimari abideler, yazı ile ayrı bir anlam ve zenginlik kazanır. Abidelerden ve sanat eserlerinden yazıyı tamamen çıkaracak olursak, bunların pek fakir bir manzara göstereceği şüphesizdir (Aslanapa, 1999, s.391).

Müslümanlar hem Allah'a duydukları hisleri dile getirmek, hem de ibadetlerini ruhani bir atmosferde daha feyizli olmasını sağlamak amacıyla mabetlerini soyut nakışlarla tezyin etmek yoluna giderler. Bu süslemeler, duvar veya sıva üzerine yapılan mimari tezyinat olabildiği gibi yazılar da olabilir. Zamanla bu yazı sanat haline gelir. Yazı çok yönlü bir bezemedir; çünkü o hem göze, hem okumaya, hem de imana hitap eder (Tatlı,2012,s.21). Bu nedenle 'İslam Sanatı' denebilecek tek sanat kolunun Hat Sanatı olduğunu iddia eden görüşler de vardır.



Hüsnühatta, yazı ile stilize edilmiş bitkilerin bir araya getirilmesi, Tasavvufta çok iyi bilinen bir sembol olan, 'alem kitabı' ile 'alem ağacı' arasında bulunan analogiyi (temsil) çağrıştırır. Hz. Peygamber'in isminin biçimiyle, ibadet ederken başını eğen kişi arasında benzerlik kurulur. Yine benzer şekilde Allah'ın ismi ve kelime-i tevhid genellikle yukarı dönük dik harflerden oluşur. Harfler sıklıkla insanlarla veya dünyanın bölümleriyle karşılaştırılır ve salt harflerin harf olmaktan öte manaları olduğu düşünülür. Müslümanlar, Allah'ın ayetlerinin, Allahın işaretleri olduğunu ve yalnızca anlamlı kelimelerden değil aynı zamanda anlamlı harflerden oluştuğuna inanırlar. Harfler ise sağdan başlar ve kalp bölgesi olan sola doğru hareket eder; bu bakımdan, bu yazı, dıştan içe doğru bir ilerlemeyi ifade eder.

Hüsn-ü hatın bütün büyüğü, karakterlerin (harflerin) bağımsız biçimlerini bütün akıcılığıyla bağdaştırabilme tarzında yatar (Burckhardt,2012,s.82). En tipik özelliklerinden biri, farklı dönemlerde ortaya çıkmış çeşitli üsluplardan, bir tekinin bile, terk edilmemiş olmasıdır.

Hüsn-ü hatta, yazıya geçirilen ayetlerin yüksek sesle okunan Kur'an'ın kulak için doğurduğu ses kadar güzel ve güçlü bir tecrübeyi göze yaşatmak hedefidir. Farklı mimari eserlerde ve özellikle camilerde çeşitli üslup ve boyutlarda kullanılmış olan yazılar, göz alıcı nitelikte olmakla birlikte, bunların salt tezyini bir unsur olmaktan çok daha önemli temsili anlamları vardır. Nihai olarak bunlar açık ve anlaşılır kesin anlamlar taşırlar

Hüsnühatın gündelik eşyalar gibi seküler nesnelere üzerinde bile oldukları düşünülürse İslam gibi kitaba dayalı bir dinde Hüsn-ü hatın, büyük oranda dini sanatın gayeleriyle alakalı olduğunu söylenebilir



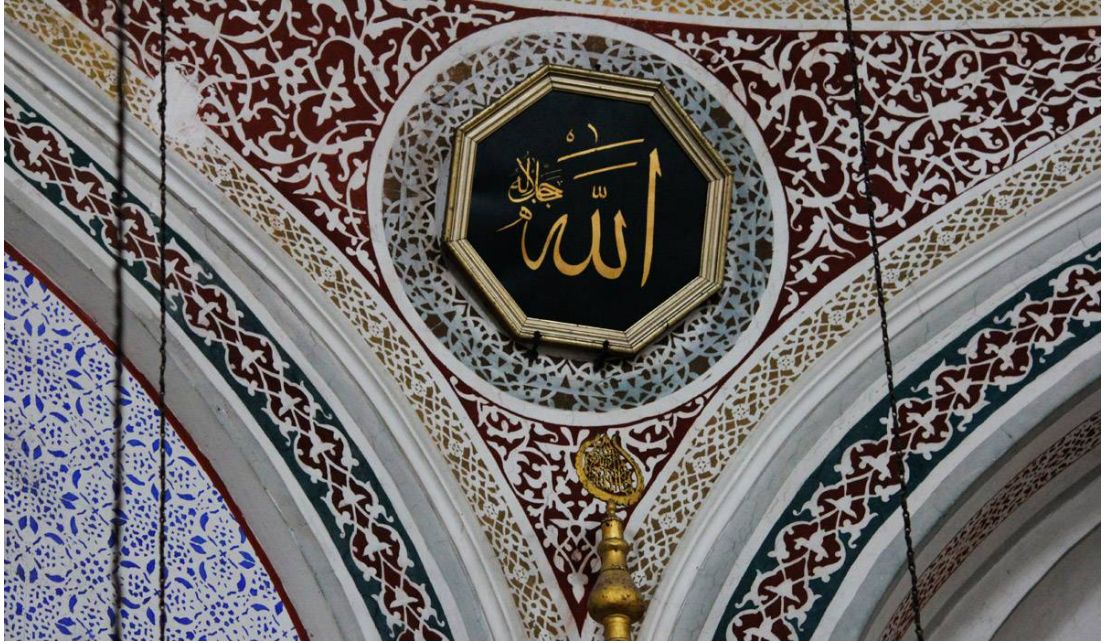
Şekil 4.39. Süleymaniye Camii Hat Levha (www.süleymaniyecamii.org)



Şekil 4.40. Süleymaniye Camii Hat Levha (www.suleymaniyecamii.org)

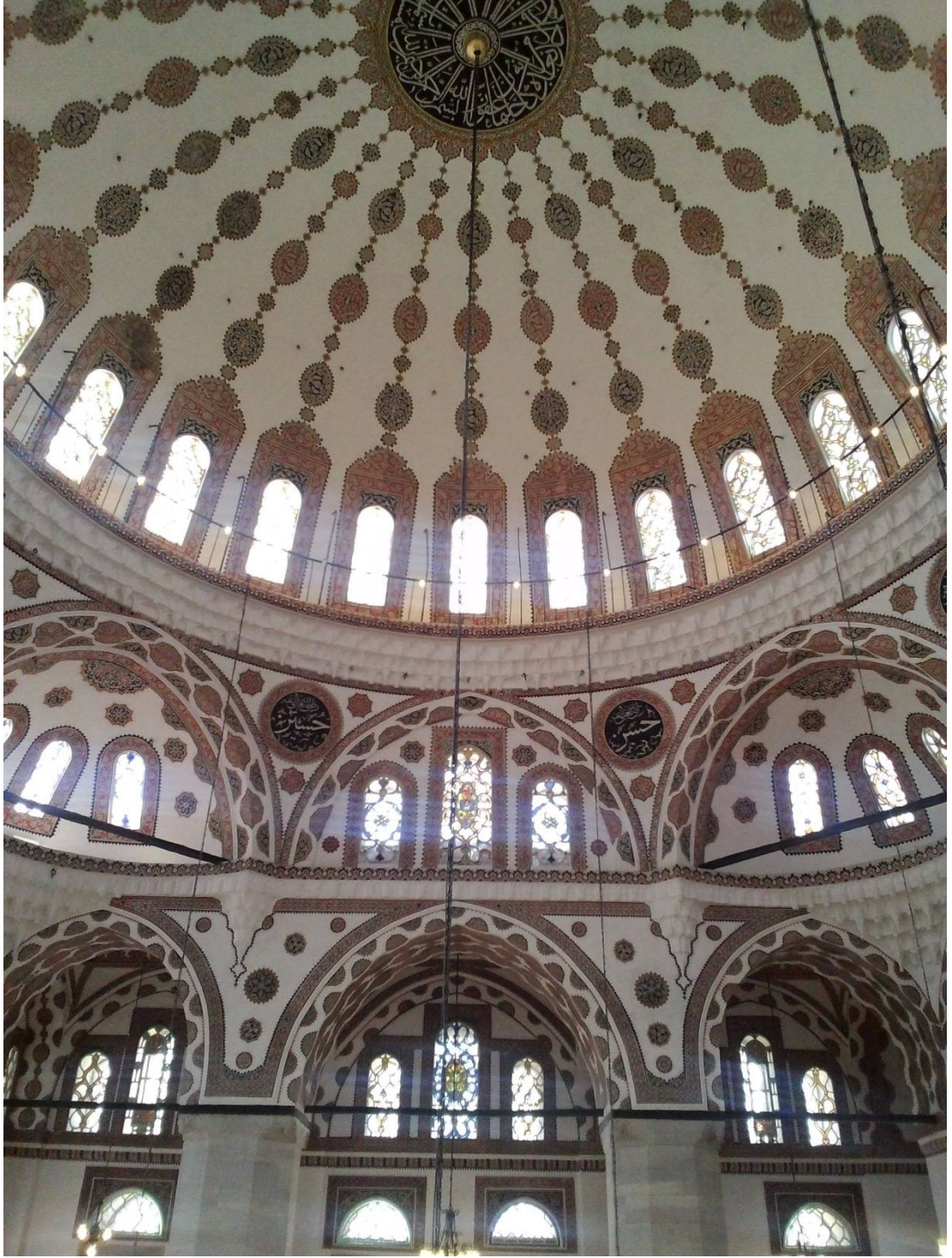


Şekil 4.41. Süleymaniye Camii Hat Levha (www.suleymaniyecamii.org)



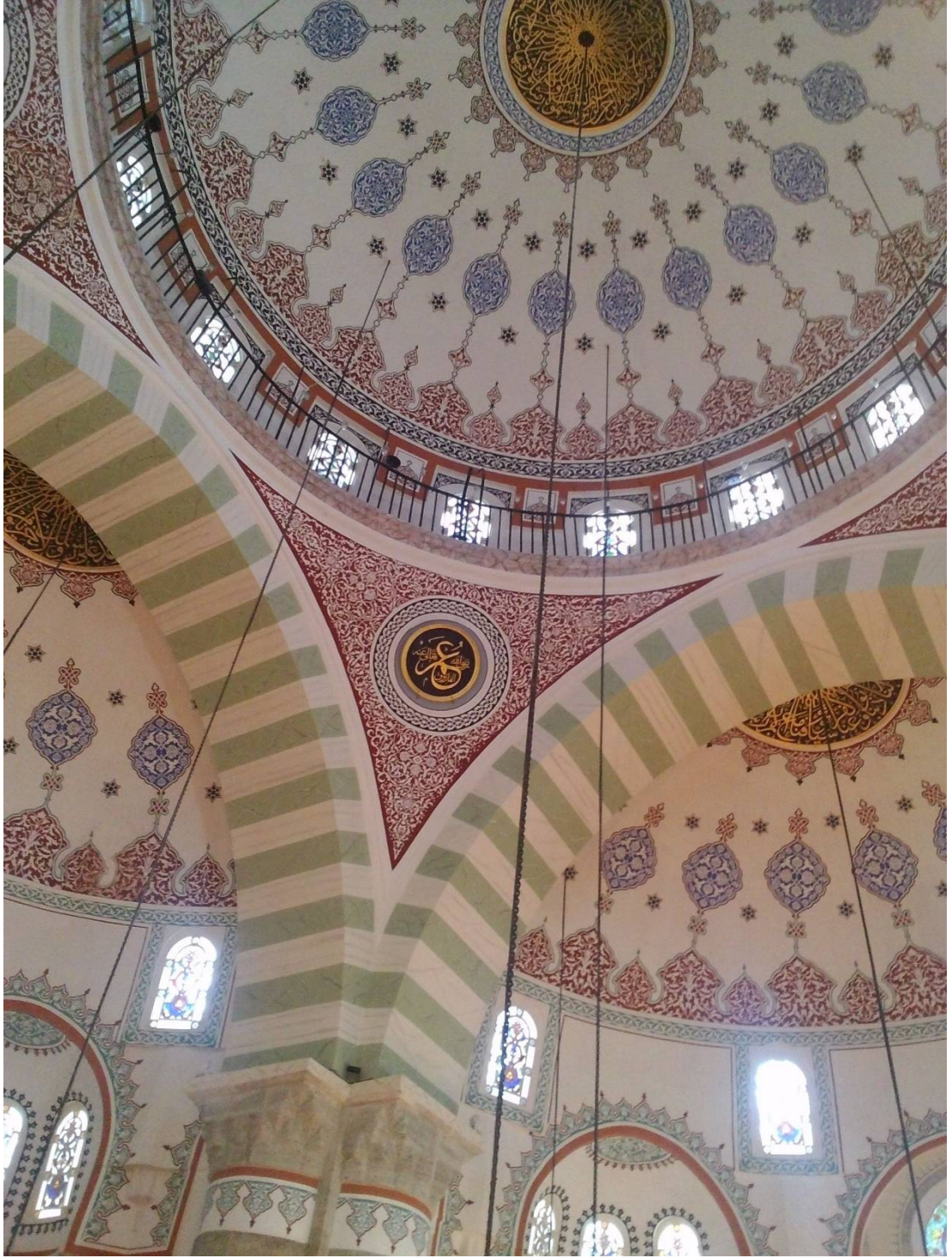
Şekil 4.42. Haseki Hürrem Sultan Camii Hat Levha (Kırveli Arşivi,2015)





Şekil 4.44. Eski Valide Camii Hat Levhaları (Kırveli Arşivi,2015)





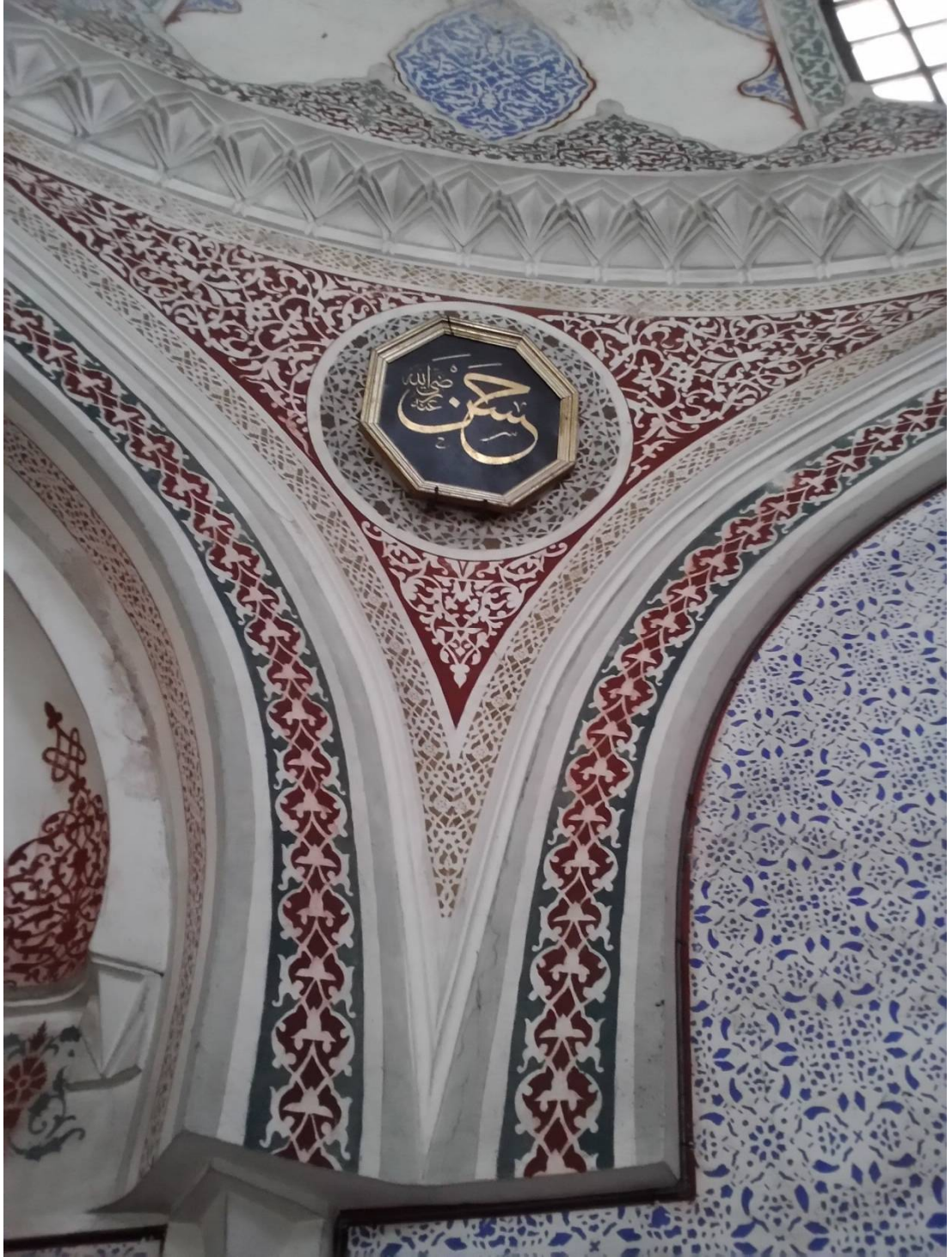
Şekil 4.45. Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii Hat Levha (Kırveli Arşivi,2015)



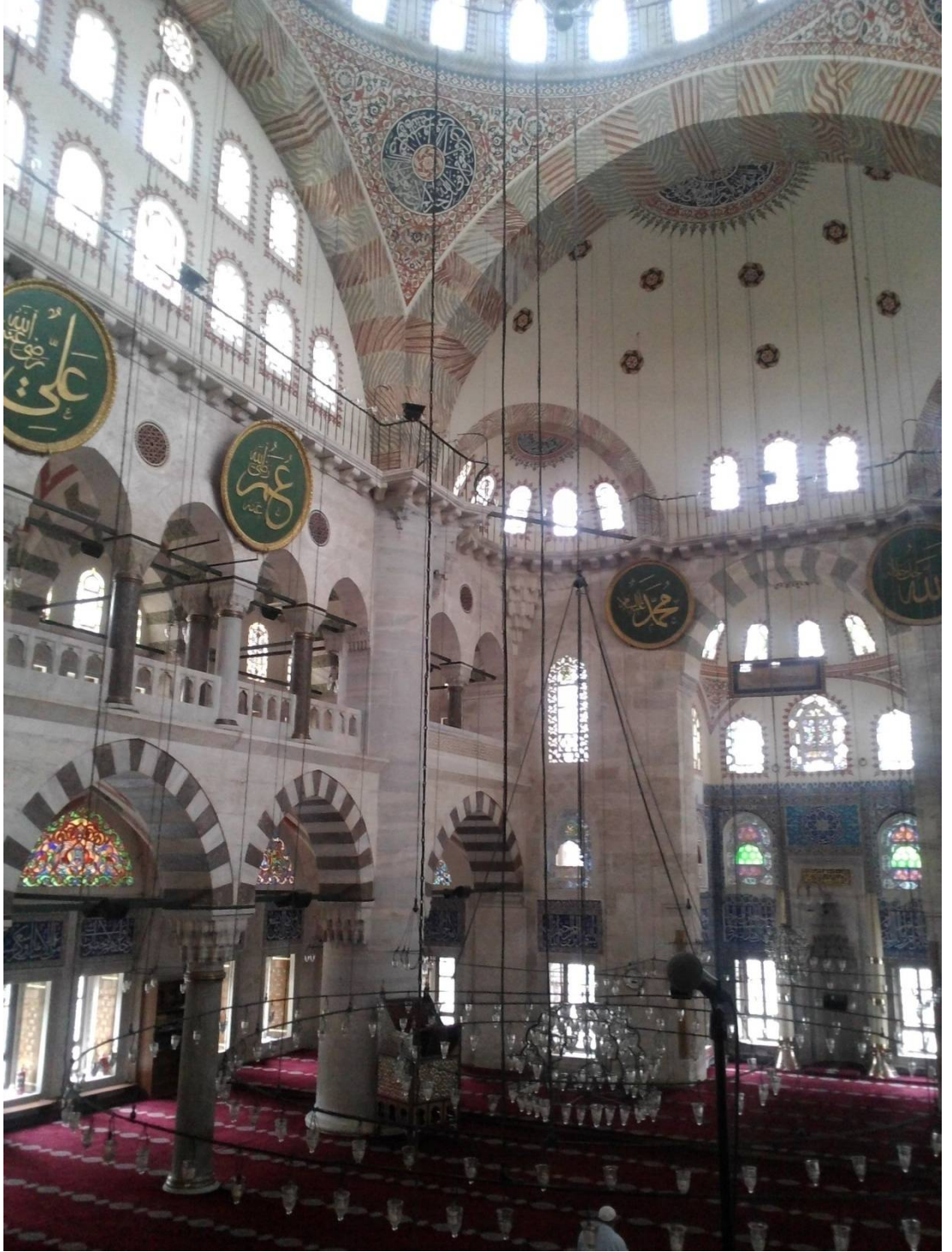


Şekil 4.46. Süleymaniye Camii Hat Levhaları (Kırveli Arşivi,2015)





Şekil 4.47. Haseki Camii Hat Levha (Kırveli Arşivi,2015)

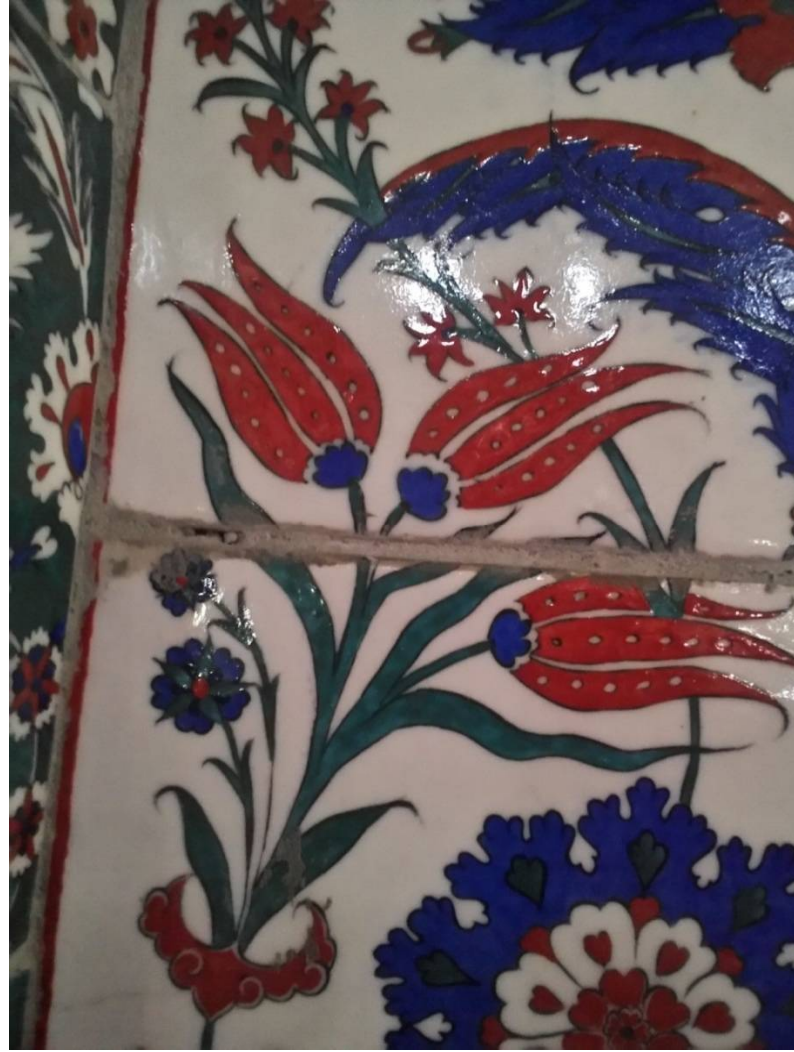


Şekil 4.48. Kılıç Ali Paşa Camii, Hat Levhaları (Kırveli Arşivi,2015)



#### 4.5.Desen Tabloları

MALZEME TEKNİK		<b>PİYALE PAŞA CAMİİ</b>	
Taş İşçiliği	X	Yer: Kasımpaşa/ İstanbul/ Türkiye	
Çini	X	Yapım Yılı: 1573	
Ahşap İşçiliği	X	Banisi: Piyale Paşa	
Malakari		Mimar: Mimar Sinan	
Kalemkari	X	Minare Sayısı: 1	
Alçı İşçiliği	X		
Maden İşçiliği	X		
Cam Bezeme	X		
MOTİFLER			
Yaprak	X		
Penç	X		
Hatayi			
Goncagül			
Yarı Üslup. Çiçekler	X		
Rumi	X		
Çintemani			
DESENLER			
Pano Özelliğindeki Desenler			
Ulama Desenler	X		
Geometrik Desenler	X		
Zencerekli Desenler			
HÜSN-Ü HATLAR		X	



Tablo 4.1.Piyale Paşa Camii Kullanılan Desenler



MALZEME TEKNİK		<b>ŞEHZADE MEHMED TÜRBEŞİ</b>	
Taş İşçiliği			
Çini	X	Yer: Fatih/ İstanbul/ Türkiye	
Ahşap İşçiliği	X		
Malakari	X	Yapım Yılı: 1544-1548	
Kalemkari			
Alçı İşçiliği		Banisi: I. Süleyman	
Maden İşçiliği	X		
Cam Bezeme		Mimar: Mimar Sinan	
MOTİFLER			
Yaprak	X		
Penç			
Hatayi	X		
Goncagül	X		
Yarı Üsluplaştırılmış Çiçekler			
Rumi			
Çintemani			
DESENLER			
Pano Özelliğindeki Desenler	X		
Ulama Desenler			
Geometrik Desenler			
Zencerekli Desenler			
HÜSN-Ü HATLAR			




Tablo 4.3.Şehzade Mehmed Türbesi Kullanılan Desenler







MALZEME TEKNİK		HASEKİ CAMİİ	
Taş İşçiliği	X	<p>Yer: Fatih/ İstanbul/ Türkiye</p> <p>Yapım Yılı: 1539</p> <p>Banisi: Hürrem Sultan</p> <p>Mimar: Mimar Sinan</p> <p>Minare Sayısı: 1</p>	
Çini	X		
Ahşap İşçiliği	X		
Malakari			
Kalemkari	X		
Alçı İşçiliği	X		
Maden İşçiliği	X		
Cam Bezeme	X		
MOTİFLER			
Yaprak	X		
Penç			
Hatayi			
Goncagül	X		
Yarı Üslup.Çiçekler	X		
Rumi	X		
Çintemani			
DESENLER			
Pano Özelliğindeki Desenler			
Ulama Desenler			
Geometrik Desenler	X		
Zencerekli Desenler			
HÜSN-Ü HATLAR		X	

Tablo 4.5.Haseki Camii Kullanılan Desenler



MALZEME TEKNİK		<p style="text-align: center;"><b>ŞEHZADELER TÜRBESİ</b></p> <p>Yer: Fatih/ İstanbul/ Türkiye</p> <p>Yapım Yılı: 1580</p> <p>Banisi: III.Murad</p> <p>Mimar: Mimar Sinan</p>
Taş İşçiliği		
Çini		
Ahşap İşçiliği	X	
Malakari		
Kalemkari	X	
Alçı İşçiliği		
Maden İşçiliği	X	
Cam Bezeme		
MOTİFLER		
Yaprak		
Penç		
Hatayi		
Goncagül		
Yarı Üslup.Çiçekler	X	
Rumi		
Çintemani		
DESENLER		
Pano Özelliğindeki Desenler		
Ulama Desenler		
Geometrik Desenler		
Zencerekli Desenler		
HÜSN-Ü HATLAR		



Tablo 4.7.Şehzadeler Türbesi Kullanılan Desenler







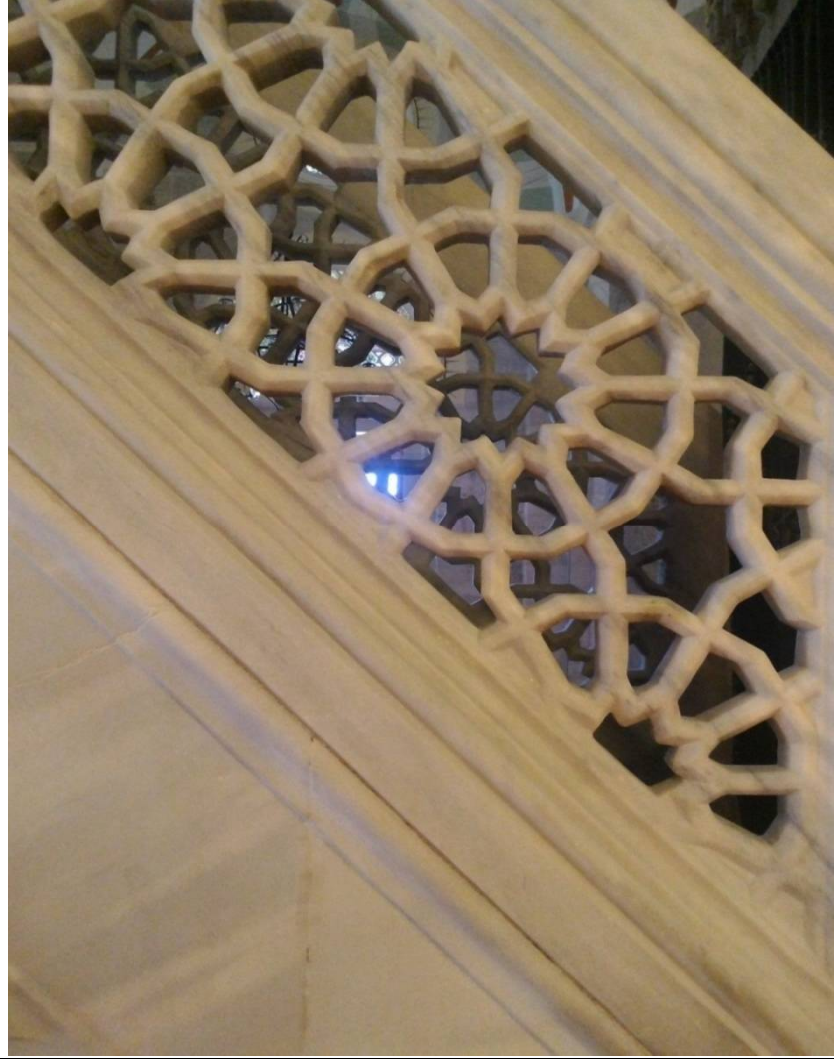


MALZEME TEKNİK		<b>HASEKİ HÜRREM SULTAN CAMİİ</b>	
Taş İşçiliği	X	<p>Yer: Fatih/ İstanbul/ Türkiye</p> <p>Yapım Yılı: 1539</p> <p>Banisi: Hürrem Sultan</p> <p>Mimar: Mimar Sinan</p> <p>Minare Sayısı: 1</p>	
Çini	X		
Ahşap İşçiliği	X		
Malakari			
Kalemkari	X		
Alçı İşçiliği	X		
Maden İşçiliği	X		
Cam Bezeme	X		
MOTİFLER			
Yaprak	X		
Penç			
Hatayi	X		
Goncagül	X		
Yarı Üslup. Çiçekler	X		
Rumi	X		
Çintemani			
DESENLER			
Pano Özelliğindeki Desenler			
Ulama Desenler			
Geometrik Desenler	X		
Zencerekli Desenler			
HÜSN-Ü HATLAR		X	




Tablo 4.10.Haseki Hürrem Sultan Camii Kullanılan Desenler

MALZEME TEKNİK		<b>EDİRNEKAPİ MİHRİMAH SULTAN CAMİİ</b>	
Taş İşçiliği	X	Yer: Edirnekapı/ İstanbul/ Türkiye	
Çini	X		
Ahşap İşçiliği	X	Yapım Yılı: 1562-1565	
Malakari			
Kalemkari	X	Banisi: Mihrimah Sultan	
Alçı İşçiliği	X		
Maden İşçiliği	X	Mimar: Mimar Sinan	
Cam Bezeme	X	Minare Sayısı: 1	
MOTİFLER			
Yaprak	X		
Penç	X		
Hatayi	X		
Goncagül	X		
Yarı Üslup.Çiçekler			
Rumi	X		
Çintemani			
DESENLER			
Pano Özelliğindeki Desenler			
Ulama Desenler			
Geometrik Desenler			
Zencerekli Desenler	X		
HÜSN-Ü HATLAR			
	X		



Tablo 4.11.Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii Kullanılan Desenler



MALZEME TEKNİK		ŞEHZADE CAMİİ	
Taş İşçiliği	X	Yer: Fatih/ İstanbul/ Türkiye Yapım Yılı: 1543-1548 Banisi: I.Süleyman Mimar: Mimar Sinan Minare Sayısı: 2	
Çini	X		
Ahşap İşçiliği	X		
Malakari			
Kalemkari	X		
Alçı İşçiliği	X		
Maden İşçiliği	X		
Cam Bezeme	X		
MOTİFLER			
Yaprak	X		
Penç			
Hatayi			
Goncagül	X		
Yarı Üslup. Çiçekler	X		
Rumi	X		
Çintemani			
DESENLER			
Pano Özelliğindeki Desenler			
Ulama Desenler			
Geometrik Desenler	X		
Zencerekli Desenler			
HÜSN-Ü HATLAR		X	

Tablo 4.12.Şehzade Camii Kullanılan Desenler





MALZ. TEKNİK	Süleymani ye Camii	Haseki H.S. Camii	Şehzade Camii	Eski Valide Camii	Şehzade Mehmed T.	Rüstem Paşa Camii	Piyale Paşa Camii	Haseki Camii	Üsküdar Mihrimah C.	Şehzadeler Türbesi	Sinan Paşa Camii	Kılıç Ali Paşa Camii	Edirnekapı Mihrimah C.
Taş İşçiliği	X	X	X	X		X	X	X	X		X	X	X
Çini	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X
Ahşap İşçiliği	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Malakari					X								
Kalemkari	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X
Alçı İşçiliği	X	X	X	X		X	X	X	X		X	X	X
Maden İşçiliği	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Cam Bezeme	X	X	X	X		X	X	X	X		X	X	X
MOTİFLER													
Yaprak	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X
Penç				X		X	X		X		X	X	X
Hatayi		X			X	X			X		X	X	X
Goncagül	X	X	X		X			X					X
Yarı Üsl. Çiçekler	X	X	X	X		X	X	X	X	X		X	
Rumi	X	X	X	X		X	X	X	X		X	X	X
Çintemani											X	X	
DESENLER													
Pano Özell. Des.				X	X								
Ulama Des.				X		X	X						
Geometrik Des.	X	X	X	X		X	X	X	X		X	X	
Zencerekli Des.													X
HÜSN-Ü HAT	X	X	X	X		X	X	X	X		X	X	X

Tablo 4.14. Kullanılan Desenlerin Karşılaştırması

## 5.SONUÇ

Bu bölümde sonuçlar Tablo 14'e göre oluşturulmuştur.

- 1-Mimar Sinan incelenen 11 camisinin hepsinde hüsn-ü hata yer vermiştir.
- 2-Her camide farklı hün-ü hat kullanılmıştır.
- 3- Yaprak en çok tercih edilen motif çeşididir
- 4-Zencerekli desen en az tercih edilen desen çeşididir.
- 5-Çintemani motifi sadece Sinan Paşa ve Kılıç Ali Paşa Cami'sinde kullanılmıştır.
- 6-En çok motif çeşidi Rüstem Paşa Cami'sinde bulunmaktadır.
- 7-En fazla çini Rüstem Paşa Cami'sinde kullanılmıştır.
- 8-Şehzade Mehmed Türbesi'nde Şehzadeler Türbesi'ne göre çok daha fazla motif çeşidi bulunmaktadır.
- 9- Yaprak motifinden sonra ikinci en çok tercih edilem motif çeşidi rumidir.
- 10-Pano özelliği taşıyan desen, sadece Eski Valide Camii ve Şehzade Mehmed Türbesi'nde kullanılmıştır.
- 11-Ulama desen, sadece Rüstem Paşa ve Piyale Paşa Cami'sinde kullanılmıştır.
- 12-Malakari tekniği Sadece Şehzade Mehmed Türbesi'nde kullanılmıştır.
- 13-Kalemkari tekniği süslemelere hakim durumdadır.
- 14-Sinan'ın eserleri arasında en az motif ve desen Şehzadeler Türbesi'nde kullanılmıştır.
- 15-Tüm camilerin hepsinin minberlerinde desenler beyaz mermere işlenmiştir.
- 16-Türbelerde cam bezeme tekniği kullanılmamıştır.
- 17-Geometrik desen zencerekli desene göre daha fazla tercih edilmiştir.
- 18-Kubbelerde kalamkari tekniği kullanılmıştır.
- 19-Kubbelerde genel olarak rumi motifi tercih edilmiştir.
- 20-Sadece Eski Valide Cami'sinde ulama desen ile pano özelliği taşıyan desen birarada kullanılmıştır.

## KAYNALAR

- Afşar, Y. (2004). Bilinmeyen Yönleriyle Selimiye Camii ve Külliyesi. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Alakuş, T. (1990). İstanbul'daki 16-17. Yüzyıllar Arası Yapıtırılan Osmanlı Padişah Türbelerinin Süslemeleri. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi
- Arık, M.O. (1976). İslam Sanatında Türkler. İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları.
- Arseven, C.E. (1965). Sanat Ansiklopedisi II, İstanbul: MEB Yayınları.
- Aslanapa, O. (1999). Türk Sanatı (5.Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi
- Aslanapa, O.(1986). Osmanlı Devri Mimarisi (2.Baskı). Ankara: İnkılap Kitapevi
- Aydın, A. (2004). Osmanlı Yapılarını Etkileyen Bani- Sanat- Sanatçı İlişkisinin İstanbul Camileri Özelinde İncelenmesi. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Berkin, G.(2011).Fasad Tasarımı.İstanbul:Arkeoloji ve Sanat Yayınları
- Biol, İ.A. ve Derman, Ç. (2013). Türk Tezyini San'atlarında Motifler (10.Baskı). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Biol, İ.A. (2014). Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği Ve Çeşitleri (7. Baskı). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Broug, E. (2012). İslam Sanatında Geometrik Desenler. İstanbul:Klasik Yayınları
- Burckhardt, T. (2013). İslam Sanatı Dil ve Anlam (2.Baskı). İstanbul: Klasik Yayınlar
- Cansever, T. (2005). Mimar Sinan. İstanbul: Albarakatürk Yayınları
- Cura, N. (2008). Erken Osmanlı Mimarisinde Renkli Sır Tekniğindeki Çiniler. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
- Çam, N.(2012). İslamda Sanat Sanatta İslam. (5.Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (2000). Türk İslam Sanatının ABC'si. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Demiriz, Y. (1988). Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri II. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü
- Demiriz, Y. (1979). Osmanlı Mimarisinde Süsleme I,(Erken Devir 1300-1453).



İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları

Derman, M.U. (1990). Hat Sanatının Şaheserleri. (2.Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

Doğanay, A.(2009). Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri . İstanbul:Klasik Yayınları

Elitez, N. G. (1996). Türk Mezar Taşlarında Bitki Motifleri. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi

Erdem, B.(2011). Mimar Sinan'ın Eseri Olan Üç Önemli Caminin Mekansal Özelliklerinin İrdelenmesi. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi.

Erzen, J. N. (1996). Mimar Sinan Estetik Bir Analiz. Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı

Göncüoğlu, S. F., Kumbasar, Z. (2006). Gelenekten Geleceğe Camiler. İstanbul: Kültür Tarihi Araştırmaları Merkezi

Günay, R. (2005). Mimar Sinan (2.Baskı).İstanbul: Yapı Yayın

Gündoğdu, Ö. (2008). İstanbul İlinde Bulunan Yeni Camii Duvar Çinileri Üzerine Bir Araştırma. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi

Güvemli, Z. (2005). Sanat Tarihi. (4.Baskı). İstanbul: Valık Yayınları

Grabar, O. (1988). İslam Sanatının Oluşumu (Çev. N. Yavuz). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları

Hattstein, M. ve Delius, P. (Eds) (2007). İslam Sanatı Ve Mimarisi. İstanbul: Literatür Yayıncılık

Keleş, İ.(2009). Hat Sanatının Tarihi Geçmişi ve Hattat Adem Sakal'ın Türk Hat Sanatında ve Eğitimindeki Yeri, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi

Kılıçkan, H. (2004). Tarih Boyunca Bezeme Sanatı ve Örnekleri. İstanbul: İnkilap Kitabevi

Köklü, A. (2006). Hristiyanlık'ta ve İslam'da Resim. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi

.Kuban, D. (1998). Sinan'ın Sanatı ve Selimiye (2.Baskı). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı

Küçükkaya, G., Sirel, A., Aytaç, B.(Eds). 2005. I. Uluslararası Mimar Sinan

Sempozyumu 11-12 Nisan. Edirne: Trakya Üniversitesi Mimarlık  
Mühendislik Fakültesi Mimarlık Bölümü

- Mahir, B., Katipoğlu, H.(Eds).2004. Sanat ve İnanç I. İstanbul: MSGSÜ Türk Sanatı  
Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları
- Mahir, B., Katipoğlu, H.(Eds). 2004. Sanat ve İnanç 2. İstanbul: MSGSÜ Türk Sanatı  
Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları
- Mutluel, O. (2012). İslam Estetik ve Sanatı. İstanbul: BİLGEOĞUZ Yayıncılık
- Mülayim, S. (1994). Sanat Tarihi Metodu. (2.Baskı). İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi
- Mülayim, S. (1982). Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler Selçuklu  
Çağı. Ankara: Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları
- Necipoglu, G. (2005). Sinan Çağı Osmanlı Mimari Kültür. İstanbul: İstanbul Bilgi  
Üniversitesi Yayınları
- Oral, M. (2006). Günümüz Cami Mimarisinde Kimlik ve Nitelik Sorunu Konya  
Örneği. Yayınlanmış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi
- Ödekan, A. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi I. İstanbul: Yapı Endüstri  
Merkezi Yayınları
- Öney, G., Çobanlı, Z.(Eds) 2007. Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı.  
İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
- Özbek, Y. (2002). Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme. Ankara: Kültür  
Bakanlığı Yayınları
- Öztürk, F. (2008). Manisa Muradiye Camii Süslemeleri. Yayınlanmış Yüksek Lisans  
Tezi, Ankara üniversitesi
- Ramazanoğlu, G. (1995). Mimar Sinan'da Tezyinat Anlayışı. Ankara: Kültür  
Bakanlığı Yayınları
- Saçlıoğlu, M. Ve Tanyeli, G. (Eds)(1993). Türk Kültüründe Sanat ve Mimari.  
İstanbul: 21. Yüzyıl Eğitim ve Kültür Vakfı
- Sönmez, Z. (1988). Mimar Sinan İle İlgili Tarihi Yazmalar- Belgeler. İstanbul: Mimar  
Sinan Üniversitesi Yayınları
- Tanyolu, D. (2011). Kılıç Ali Paşa Camii Çinileri. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi,  
Gazi Üniversitesi
- Tatlı, B. (2012). Mimari Hadisleri. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı
- Tunç, F.(2013). Amasya Osmanlı Camilerinde Bulunan Taş Bezemeler. Yayınlanmış

Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi

Yavuz, Ş.(2008). Süsleme Sanatında Rumi Motifi ve Tarihsel Gelişimi. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi

Yetkin, Ş. (1986). Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Yetkin, S.K.(1954). İslam Sanatı Tarihi. Ankara: Türk İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları

Yetkin, S.K. (1974). İslam Ülkelerinde Sanat. İstanbul: Cem Yayınevi

Yıldırım, S. (2007). Erken Osmanlı (1300-1453) Yapılarında Çini Süsleme. Yayınlanmış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi

Yiğit, Ö.(2007). Modern Sanatta İslam Hat Sanatının Etkileri. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi

Züber, H. (1971) Türk Süsleme Sanatı (2. Baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

## ÖZGEÇMİŞ

2009 yılında Dođuő Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakóltesi İç Mimarlık Bölümü'nden mezun oldum. 2013-2014 öğretim yılında Beykent Ünivesitesinde Yüksek Lisans eğitime başladım. Halen Sağlık Bakanlığı İnşaat Onarım Şube Müdürlüğünde İç Mimar olarak görev yapmaktayım.

Çiğdem KIRVELİ