

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

**MİMAR SİNAN'IN İSTANBUL'DAKİ CAMİİ'LERİNİN
MİNBER BEZEMELERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Hakan DAĞLI

İstanbul 2015

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

**MİMAR SİNAN'IN İSTANBUL'DAKİ CAMİİ'LERİNİN
MİNBER BEZEMELERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Hakan DAĞLI

Danışman: Yrd. Doç. Gülnur Duran

İstanbul 2015



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

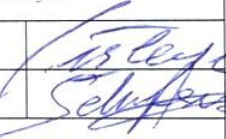
ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : **Hakan DAĞLI**

Anasanat Dalı : **Geleneksel Türk Sanatları**

Tezin Adı : **MİMAR SİNAN'IN İSTANBUL'DAKİ CAMİLERİNİN MİNBER BEZEMELERİ**

27/01/2015 tarihinde yapılan savunma sınavında başarılı bulunan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	Kurumu	İmza
Yrd.Doç.Gülnur DURAN	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Sınav Jüri Üyeleri		
Yrd.Doç.Dr.Emel İŞLEYEN	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yrd.Doç.Seher AŞICI	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yedek Jüri Üyeleri		
Yrd.Doç.Dr.Şehnaz BİÇER ÖZCAN	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yrd.Doç.Dr.Nalan TÜRKMEN	M.Ü.Fen Edebiyat Fakültesi	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 02/03/2015 tarih ve 2015/V-12 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof.Nilüfer ERGİN DOĞRUER



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

ÖZET

SUMMARY

- GİRİŞ

1. MİMAR SİNAN

1.1. Mimar Sinan'ın Hayatı	1
1.2. Mimar Sinan'ın Sanatı	18
1.3. Mimar Sinan'ın Yapıları	45
1.4. Erken Dönem Osmanlı Cami Mimarisi	51
1.5. Klasik Dönem Osmanlı Cami Mimarisi	61
1.6. Klasik Dönem Sonrası Osmanlı Cami Mimarisi	88

2. MİNBER

2.1. Minberin Tanımı	93
2.2. Minberin Tarihçesi	98
2.3. Minberde Kullanılan Uygulama Teknikleri	111
2.4. Minberde Kullanılan Sanat Dalları	112
2.5. Minberde Kullanılan Malzeme ve Teknik	120
2.6. Minberde Kullanılan Bezeme Elemanları	126

3. KATOLOG

3.1. Şehzade Mehmet Cami Minberi	136
3.2. Mihrimah Sultan Cami (Üsküdar) Minberi	144
3.3. Hadım İbrahim Paşa Cami Minberi	150
3.4. Sinan Paşa Cami Minberi	157

3.5. Süleymaniye Cami Minberi.....	163
3.6. Kara (Gazi) Ahmet Paşa Cami Minberi.....	170
3.7. Rüstem Paşa Cami Minberi.....	178
3.8. Mihrimah Sultan Cami (Edirnekapı) Minberi	185
3.9. Piyale Paşa Cami Minberi.....	192
3.10. Sokollu Mehmet Paşa Cami (Kadırga) Minberi.....	198
3.11. Zal Mahmut Paşa Cami Minberi.....	205
3.12. Sokollu Mehmet Paşa Cami (Azapkapı) Minberi.....	212
3.13. Valide Atik Paşa Cami Minberi.....	219
3.14. Kılıç Ali Paşa Cami Minberi.....	226
3.15. Mesih Mehmet Paşa Cami Minberi....	233
3.16. Mehmet Ağa Cami Minberi.....	240
3.17. Nişancı Mehmet Paşa Cami Minberi.....	247
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	254
KAYNAKÇA.....	267
EKLER.....	277
Resim Listesi	
Çizim Listesi	
KISALTMALAR.....	280
ÖZGEÇMİŞ.....	281

ÖNSÖZ

Mimar Sinan'ın eserleri, sadelik içinde estetik bir sonuca ulaşmış ve yüzyıllar boyunca toplumu derinden etkilemiştir. Mimar Sinan'ı daha iyi anlayabilmek ve bu sanat anlayışını kendi eserlerimde kullanabilmek düşüncesi, tez konumun seçiminde etkili olmuştur.

Mimar Sinan ile ilgili birçok çalışma yapılmış olmasına rağmen, Minber ve desen ilişkisi üzerine herhangi bir çalışmanın yapılmamış olması, ilk başta cazip göründü. Ancak daha sonra bir çalışmanın yapılmamış olmasının zorluklarını sıklıkla yaşadım.

Yapılan incelemede Mimar Sinan'a ait 54 camii tespit edilmekle beraber kayıtlarda bu yapıların 47 camii, yedisinin ise mescit olarak geçtiği görülmektedir. Kayıtlarda camii olarak geçen 47 yapının 5 tanesi tamamen yok olmuştur, yerlerinde ise herhangi bir cami bulunmamaktadır. 54 tane camide yapılan incelemede minberlerin yalnızca on yedisinin aslının korunduğu gözlemlenmiştir. Söz konusu 17 Minber, rölemleri ile beraber tüm detayları ile ele alınmıştır. Desenler birebir eskiz kâğıdına aktarılmış ve birebir desen incelemesine tabii tutulmuştur. Birbirinden farklı 139 desen tüm analizleri yapılarak kayıt altına alınmıştır.

Bu vesileyle yapılan araştırma ve incelemeler sayesinde Mimar Sinan'ın yaşamı ve eserlerini daha yakından tanıma fırsatı yakalayarak, sanatı konusunda da güzel bir başlangıç yapılmıştır.

Tezin hazırlık aşamasında konusunun belirlenmesinden başlayarak, bilgi, deneyim ve yardımlarını eksik etmeyen, konu ile ilgili çalışmalarına destek veren, tez danışmanım ve hocam Yrd. Doç. Gülnur Duran'a, eğitim hayatım boyunca bilgi, tecrübe ve verdikleri derslerle bizleri yetiştiren, desteklerini üzerimizden hiç eksik etmeyen sevgili hocalarım Prof. Çiçek Derman ve Prof.(h.c) Uğur Derman'a sonsuz şükranlarımı sunarım.

Tezde kullandığım autocad çizimleri için Yavuz Girgin ve İbrahim Uzun'a, grafik düzenlemeler için Burak Çetiner'e çok teşekkür ederim.

Bütün eğitim hayatım ve çalışmalarım süresince anlayış ve sabırlarını esirgemeyen ve destekleyen aileme, sevgili eşim Nilüfer'e ve kızım Turkuaz'a sonsuz teşekkür ederim.

Hakan Dağlı

Ocak 2015, İstanbul

ÖZET

Kültürel varlıklar bir milletin belleğinde yeri ve önemi itibari ile son derece önemli tarihi eserlerdir. Bu eserler sanatsal birikimleri ile günümüzde ayna tutan medeniyet izleridir. Bu toplumun uygarlığı, sanat eserleri ve kültür varlıklarıyla simgelenir.

Kültür sanat tarihimizin önde gelen önemli sanatkârı Mimar Sinan, eserleri ve yakalamış olduğu estetik değer ile insanlığı kendisine hayran bırakmaktadır. Mimarlık tarihinin en sade ve ideal formlarını yakalayarak büyük bir zenginlik elde etmiştir. Sadelik içinde zenginliği arayan Sinan, yapılarında bezemeye çok az yer veren mimar olmuştur. Bezeme unsurunu en az oranda kullanmasına rağmen eserleri şaşılabacak derecede zengin ve gösterişlidir.

Tez çalışmama öncelikle literatür taraması yaparak başladım. İstanbul ile sınırlarıma yapmış olduğum tezimde Mimar Sinan'ın yapılarının listelerini çıkararak başladım. 500'e yakın eser üreten Sinan İstanbul'da 53 adet camii inşa etmiştir. Bu camilerden 43 tanesi günümüze ulaşmıştır. Günümüze ulaşmış camilerden 43 tanesi günümüze ulaşmıştır. Günümüze ulaşmış camiler tek tek incelenerek minberlerinin dönemini yansıtıp yansıtmadığını yerinde tespit ettim. Sonrasındaki araştırmalarımda Sinan Minberleri hakkında bir çalışmanın olmadığını, çok büyük ve önemli camilerin minberleri hakkında dahi bir tespit yapılmadığını gördüm. İncelemelerimde Sinan üslubunu yansıtan onbeş minberin bulunduğunu, iki minberi (Piyale Paşa Camii, Sinan Paşa Camii) detaylarda bu üslubu yansıtmadığını düşünerek Vakıflar Bölge Müdürlüğü arşivine ulaştım. Yapmış olduğumuz arşiv taraması sonucunda herhangi bir kayıda ulaşamadık. Bu iki cami ile emin olamadığımız için inceleme yaptığımız camilerin içerisine ekledik.

Yapmış olduğu eserlerde bezeme elemanlarını sınırlı tutan Sinan, döneminin nakkaşhane ustalarının elinden çıkan desenlerde minberleri mücevher gibi işlenmiştir. Minberlerinde ve desenlerinde hiçbir zaman tekrara gitmemiş, her caminin mimarisi ile bütünlük teşkil edecek mimari çözümler ile minberleri işlenmiştir.

Hakan Dağlı – 2014

ABSTRACT

Cultural properties are extremely important historical artifacts with respect to their place and significance in a nation's memory. These artifacts are the trails of civilization that shed light on our present. Civilization of such society is symbolized with artworks and cultural properties.

Sinan the Architect, the prominent artisan of our cultural and art history, impresses the humanity with his works and the aesthetic value that he attained. He achieved great wealth by attaining the most simple and ideal forms in the history of architecture. Seeking the wealth in simplicity, Sinan was an architect that used very few ornaments in his structures. Although he used the element of ornament minimally, his works are astonishingly rich and elaborate.

I've started working on my thesis with literature review. I began my thesis on İstanbul and provincial borders with making a list of Sinan the Architect's structures. Sinan produced approximately 500 works and 53 of them were mosques in İstanbul. 43 of them survived. I've examined the survived mosques one by one and identified on location whether the minbars reflects the respective era or not. In subsequent stages, I've found out that there is no study on the Minbars of Sinan, and the minbars of colossal and important mosques were never identified. I've identified fifteen minbars reflecting Sinan's style and based on my point of view that the two minbars (Piyale Pasha Mosque, Sinan Pasha Mosque), examined in detail, did not reflect such style, I've reached the archives of Regional Directorate of Foundations. We were unable to find any record in our review of the archive. We've included these two mosques that we are unsure of in the mosques that we've examined.

Using very limited ornamental elements in his works, Sinan worked on the minbars as jewelry with the patterns made by the mural masters of the era. He never repeated himself in his minbars and patterns, and he worked on the minbars with architectural solutions which will form an integrity with the architecture of each mosque.

Hakan Dağlı – 2014

GİRİŞ

Konunun Tanımı, Önemi ve Sınırları

Osmanlı mimarisi açısından Mimar Sinan'ın camileri şüphesiz büyük önem taşımaktadır. Mimar Sinan'ın vücuda getirdiği eserleri Osmanlı'nın ekonomik gücünün göstergesi, ihtişamı, sanat, din ve siyasi hâkimiyetinin sembolüdür. Bu sebeple sultanlar ve devletin önemli kişileri imar faaliyetlerinde bulunmuşlardır. Osmanlı Devletinin gücünün ve ihtişamının zirvesinde olduğu bu dönemde Mimar Sinan iyi değerlendirmesini bilmiştir. Mimar Sinan'a eserlerini yaptıran bânîler halkın ihtiyacını karşılamamanın haricinde, saltanatın gücünü göstermek, dünya görüşlerinin yanında şahsi zevk ve estetik anlayışlarını sergilemek arzusu ile yaptırmışlardır.

Bu çalışmanın konusu Mimar Sinan'ın camilerindeki minberlerin form ve bezeme özellikleridir. Sadece İstanbul'daki camilerin minberleri ele alınarak konu sınırlaması yapılmıştır. Bu çalışma sayesinde İstanbul sınırları içerisinde minberlere de genel bir bakış sağlanmıştır.

Bu araştırmadaki amacımız, cami mimarisinde sanatsal olarak en üst seviyede olan Mimar Sinan'ın minberlerinin form ve bezeme özellikleri bakımından detaylıca incelemektir. Bezeme sanatlarının zirvede olduğu XVI. yüzyılda Mimar Sinan sanat ortamını iyi değerlendirerek bunu eserlerine yansıtmıştır. Bu çalışma ile Sinan'ın bezeme sanatlarına olan bakışını ve bunu minberlerde nasıl ele aldığını inceledik.

Kullanılan Yöntem

Çalışmamıza öncelikle Mimar Sinan, Camii, Minber ile ilgili literatür taraması yapılarak başlanmıştır. İstanbul ile sınırlama yapılan camilerin listesi hazırlanmıştır. Yapılan liste doğrultusunda minberler yerinde incelenmiş, fotoğraf çekiminin ardından ölçüleri ile minberlerin üzerindeki desenlerin estampajları alınmıştır.

Minberlerin desenleri üzerinde birebir çalışma yapılırken taranan kaynaklara ulaşarak tezin yazım aşaması yapılmıştır. Çizimler alınırken döneminin nakkaşhânesinden çıkma desenler olduğu için herhangi bir düzeltme yoluna gidilmemiştir. Çalışma, Mimar Sinan, Minber, Katalog, Değerlendirme ve Sonuç bölümlerinden oluşmaktadır.

Mimar Sinan başlıklı bölümde, Mimar Sinan'ın hayatı, sanatı ve yapıları ele alındı. Mimar Sinan ile ilgili çok fazla bilgi olmasından dolayı elde edilen kaynaklar titizlikle değerlendirildi. Mimar Sinan'ın mimari anlatımının yanında sanat ile ilişkisi kurularak değerlendirme yapıldı.

Minber başlıklı bölümde, minberin ilk ortaya çıkışı, tarihi seyri içerisinde gelişimi ve minber elemanları üzerine durulmuştur. Mimar Sinan'ın minberlerinde kullandığı malzeme ve teknik ile minber üzerinde kullanılan sanat dalları ve bezeme elemanları ele alınmıştır.

Katalog başlıklı bölümde, incelemesi yapılan on yedi minberin malzemesi, ölçüleri ve minber üzerinde kullanılan desenler tüm ayrıntıları ile ele alınıp değerlendirme yapılmıştır. Minberler ile yapılan inceleme sonunda minbere ait fotoğraflar, autocat çizimleri ve minber üzerindeki desenler eklenmiştir.

Değerlendirme ve Sonuç başlıklı bölümde, araştırmalar sonucunda ortaya çıkan bulgular değerlendirilerek, Sinan'ın eserlerindeki minberlerin bölümleri karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Bu sayede minber detaylarına ulaşılmıştır.

1. MİMAR SİNAN

1.1. Mimar Sinan'ın Hayatı

Sinan, Kayseri'nin Kesi bucağına bağlı Ağırnas Köyü'nde doğmuştur. (1490)¹ Sinan'ın Kayserili olduğunu kesin olarak gösteren belge, Kıbrıs fethedildikten sonra Hassa Mimarbaşı Sinan'ın Sultan'a gönderdiği arizadır. Burada Sinan Ağırnas adlı köy halkından akrabalarının Kıbrıs'a gönderilmemelerini istemektedir. Konyalı, Ağırnas'ın hiç Ermeni bulunmayan bir Rum köyü olduğunu yazar. Sinan, kardeşinin çocuğunu İstanbul'a getirerek Müslüman yaptığını ve köyün diğer adları Rum adı olduğuna göre Sinan'ın da Rum devşirmesi olması gerekir.²

Sinan'ın bu bölge ile ilişkisi yaşamı boyunca sürmüş, köyünde bir çeşme yaptırmış, Gergene Köyü'nde bir değirmen sahibi olmuş ve Ağırnas civarında bir çiftlik almaya da teşebbüs etmiştir.³

Mimar Sinan'ın 1586 yılında onaylanan vakfiyesinden, eşinin adının mihri, çocuklarının ise Mehmet Bey (Sinan'ın sağlığında şehit olmuş), *Ümmihan* ve *Neslihan* olduğu anlaşılmaktadır. Mehmet Bey'in Fahri adlı bir kızı ve Mimar Sinan Vakıflarına mütevellî olarak atanan *Derviş Çelebi* adlı bir oğlu olmuştur. Kesin olmamakla beraber Mimar Sinan ve Mihri Hatun'un *Mustafa* ve *Sanevber* adlarında iki çocukları daha vardır.⁴ Bütün bu bilgilerden Sinan'ın doğum yerinin Kayseri'nin Ağırnas köyü olduğu anlaşılmaktadır.⁵

Sinan, *Yavuz Selim* yönetimi sırasında devşirilmiş, devşirmelerin yetiştirilme kurallarına uygun olarak önce taşra hizmetine gönderilmiş, sonra Acemioğlanlar ocağına alınmıştır. Sinan, türbesinin kitâbesinde *Mustafa Sai'nin* belirttiği gibi hicri

¹ Ahmet Refik, **Türk Mimarları**, İstanbul, Sender Yayınları, Sömbül Basımevi, Eylül 1977, s:27.

² Doğan Kuban, **Osmanlı Mimarisi**, İstanbul, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları: 134, Mayıs 2007, s:256.

³ Kuban, a.g.k., s:256.

⁴ Refik, a.g.k., s:57-58.

⁵ Metin Sözen, **Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları: 149, Ciltüt Matbaacılık Koll. Şti., 1975, s:161.

996'da, yüz yaşını aşmış olarak ölmüşse doğum tarihinin yaklaşık olarak -bundan yüz hicri yıl çıkarılarak elde edilen- h.886/m 1492'ye rastlaması gerekir. Buna göre *Yavuz Selim'in* tahta çıktığı yıl, yani 1512'de yirmi yaşlarındayken devşirilmiş olması mümkündür. *Tuhfetü-l Mimari'nde* Karaman vilâyeti ve diğer Osmanlı kentlerinden devşirilenler arasında devlet kapısına geldiği belirtilmekte, adından “*Kayserili Sinan*” diye söz edilmektedir. Devşirme işlemi o çağda sekiz ve yirmili yaşlar arasındaki Hristiyan çocuklar içinden yapılmaktaydı.⁶

Devşirme çocuklar, kabileler halinde İstanbul'a varınca, bunların bir bölümü içoğlanı olarak saraya ayrılır, ötekiler taşra hizmetlerini yerine getirmek üzere bir iki altın karşılığında Türk çiftliklerine kiralanırdı. *Fatih Sultan Mehmet'in* başlattığı bu uygulamanın amacı, devşirme çocuklara Türkçe'yi, Türk gelenek ve göreneklerini, İslam'ın gereklerini öğretmektir. Taşra hizmeti genellikle üç yıl olmakla birlikte, devşirme oğlan yetişinceye kadar sürer, sonra yoklama yapılır, sınavda başarılı olan çocuğun bu kez acemi ocağında askeri eğitimi başlardı. Yeniçeri Ocağı'nda yer açılınca *Divan-ı Hümayun'a* bildirilir, boşalan yerlere padişah fermanı ile acemi oğlanlardan atama yapılır, Acemi Ocağı'nda açılan yerlerde taşra görevindeki devşirmelerden alınarak doldurulurdu.⁷

Sinan, çocukluğunda devşirme olarak Yeniçeri Ocağı'na alınmış, İstanbul'da eğitim görmüştür. Devşirme çocukların önceleri yalnız Rumeli'den alındığını göz önünde tutan bazı yazarlar onun, *Arnavut, Bulgar, Sırp, Yunan*, hatta *Avusturya* kökenli olduğunu ileri sürmüşlerdir. Oysa XV. yüzyıl ortalarından başlayarak devşirme sisteminin Anadolu'ya da uygulandığı bilinmekte, kaynaklar Sinan'ın Rumeli'den değil Anadolu'dan geldiğini göstermektedir. Aslında Sinan'ın etnik kökeni üzerinde fazlaca durmanın bir önemi ve gereği yoktur. Çünkü Kührel'in haklı olarak dikkati çektiği gibi, Sinan'ın eserleri en küçük ayrıntıya kadar o denli Türk'tür ki onun *Arnavut* mu *Rum* mu olduğu tartışması tamamıyla yersiz olur.⁸

⁶ Sözen a.g.k., s:160.

⁷ Abdullah Kuran, "Mimar Sinan'ın Yaşamı ve Sanatçı Kişiliği" *Ağırnaslı Sinan*, s:17.

⁸ Kuran, A.g.m., s:16.

Acemi Ocağı'nda edindiği *dülgerlik sanatı*, giderek yapı ustalığına dönüşmüş, inşaat işlerinde çalışırken mimarlığı ustalardan görerek öğrenmiş, katıldığı seferlerde köprü, kale gibi askeri amaçlı tesislerin yapımında ve ele geçirilen kentlerdeki önemli anıtların onarımında çalışarak bilgi ve deneyimini arttırmıştır.⁹

Osmanlı devlet yapısının özgün niteliği, kendi sistemi içinde kalmak üzere, bir genci elinden tutup, yeteneğinin sınırlarına kadar devletin en üst idari katlarına çıkarıyor. Bu, onun yaşamında kişisel yetenek ve çabaya büyük yer veren bir sistemin ulaşabileceği, teşvik edici ve yaratıcı ortamın kışkırtıcı gücü konusunda fikir sahibi olmamızı sağlıyor. Sinan, hakkında en çok bilgi sahibi olduğumuz nadir sanatçılarımızdan biri olduğu halde, gerçekte biz onu kişi olarak tanımıyoruz.¹⁰

Sinan'ın içinde yaşadığı XV, XVI yüzyıllar gerçekten insanlık tarihinde ilk kez insan aklının üstünlüğüne inanıldığı bir çağdır. Eskinin bağınaz, tutucu ve teokratik zihniyetinin yerini akıl, gözlem, deney ve araştırmalar almıştır. İtalya'da doğan ve gelişen *Rönesans* ile birlikte *D. Bramante* (1445–1515), *Leonardo Da Vinci* (1452–1519), *Michelangelo* (1475–1564) ve *Rafaello* (1483–1520) gibi ünlü sanatçılar, Sinan'ın çağdaşı olmuşlardır. Dikkate değer bir rastlantı, aynı dönemlerin bu büyük ustalarının yetişme şartları ve elde ettikleri imkânlar açısından her ne kadar biraz birbirinden farklı iseler de hepsinin sanat dünyasındaki büyük başarılarının yanı sıra düşünür, matematikçi, sanatçı, mühendis, mimar ve hümanist gibi çok yönlü kişilikleri ortak yanlarıdır.¹¹

Sinan'ın taşra hizmeti ile acemi ağalık dönemi 1512 ile 1521 yılları arasında olmak üzere en fazla dokuz yıl sürmüştür. *Yavuz Sultan Selim'in* saltanatına rastlayan bu yıllarda, *İran* ve *Mısır* seferleri, *Çaldıran* (1514) *Merc-i Dabık* (1516), *Han Yûnus* (1516), *Reydaniye* (1517) meydan savaşları yer alır.¹² Bu savaşlarda yeniçeri kaybı fazla olduğundan acemi oğlanların *Yeniçeri Ocağı'na*, taşra hizmetindeki devşirme

⁹ Kuran, a.g.m., s:18.

¹⁰ Kuban, a.g.k., s:4.

¹¹ Murat Eriç, "Sinan'ın 16. yüzyıl Türk Mimarisi Malzeme Anlayışına Getirdiği Yenilikleri" **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı**, İstanbul, T. İş Bankası Kültür Yayınları, Mısırlı Matbaacılık A.Ş., 1988, s:113.

¹² Kuran, a.g.m., s:17.

çocukların da *Acemi Ocağı'na* geçişleri hızlanmış, bu arada Sinan da Kapıya çıkarak (1521) *Belgrad Sefer-i Hümayunu'na* “yeniçeri” ünvanıyla katılmıştır.¹³ *Kanunî Süleyman'ın* ilk seferine yeniçeri olarak katılıp *Belgrad'a* gitmiştir. (1521) Ordunun *Van Gölü'nü* geçmesi için gemiler yaptığını, *Boğdan Seferi'nde Lütü Paşa* tarafından padişahı öven sözlerle tanıtılmasından sonra *Prut* ırmağı üstünde, yıkılanın yerine, on üç gün içinde yeni bir köprü yaptığını aktarmaktadır.¹⁴

Sinan, katıldığı seferlerle doğu ve batının değişik kentlerine gitmiş, görgüsünü arttırma olanağı sağlamıştır. Buralardaki örnekleri incelemiş, gördüklerini deneyleriyle birleştirmiş olmalıdır. Bu koşullar içinde Sinan'ın hızlı bir öğrenme döneminden geçtiği, gözlemleri yoluyla sağlam bir oran duygusu edindiği söylenebilir.¹⁵

Sinan, yeniçeri olarak 1522'de *Kanunî'nin Sefer-i Hümayun'una* katılmıştır. Bu, *Rodos Şövalyeler* devletini sona erdirip, ada üzerinde Osmanlı egemenliğini getiren savaştır. Sinan, 1526'da *Mohaç Seferi'ne* atlı sekban olarak katıldığını ve bu seferden sonra *Acemioğlan Yayabaşısı* (bölük komutanı) olduğunu söyler. Zamanla *Kapı Yayabaşısı* olan Sinan, 1529'daki *Viyana* kuşatmasına *Zemberekcibaşı* olarak katılmıştır. Sinan, *Kanunî'nin* altıncı seferi olan *Sefer-i Irakeyn'de* İslam dünyası ve mimarisi konusunda önemli bilgiler edinme fırsatını bulmuştur. 11 Haziran 1534'te *İstanbul'dan* yola çıkan ordu, sonbaharda *Bağdat'a* varmış, fakat *Safevi* ordusunun tekrar harekete geçmesi üzerine, yeniden *Azerbaycan'a* dönmüştür. *Sultan'ın* Ocak 1536'da *İstanbul'a* dönüşüne kadar Sinan, *Azerbaycan'ı*, *Irak'ın* *Acem* ve *Arap* kesimlerini görmek ve anıtlarını tanımak fırsatı yanında, *Selçuklu* çağının büyük yapıtlarını, *Van'ı*, *Tebriz'i*, *Sultaniye'yi* ve *Matraki'nin* ünlü *Mecmua-i Sefer-i Irakeyn* adlı yapıtında resimlenen kentler ile yapıları görme olanağı bulmuştur.¹⁶ 1530'lu yıllar, Sinan'ın mimar olarak deneyiminin arttığı, kendini Hassa mimarlığına hazırladığı yıllardır.¹⁷ Bu seferler sırasında yol üzerindeki eski yapıları tanıma fırsatı bulmuştur.¹⁸

¹³ Kuran, a.g.m., s:17.

¹⁴ Metin Sözen, a.g.k., s:160.

¹⁵ Sözen, a.g.k., s:161.

¹⁶ Kuban, a.g.k., s:256.

¹⁷ A.g.m., s:19.

Sinan'ın katıldığı askeri seferler, bir yandan onun *Yeniçeri Ocağı* içerisinde ilerlemesini sağlarken, bir yandan da geleceğin mimarına çağının önemli kentlerini görme ve tanıma olanağı vermiştir.¹⁹

Osmanlı ordusunun bir bölümünün bir ay kadar *Otranto* çevresine çıkarma yapıp o yörede kalması ve *Korfu*'yu ele geçirme denemesinin başarısızlığından sonra, ordunun geriye döndüğü bu sefere Sinan da katılmıştır. Bu vesile ile ikinci vezir *Lütfü Paşa* komutasında İtalya'ya çıkanlarla birlikte olup, İtalyan kent yapılarını da gördüğüne ilişkin bir bilgi yoktur.²⁰

Kanunî'nin 1538 *Karaboğdan* (Moldovya) seferine de katılan Sinan, sefer sırasında, daha önce deneyip de başarılı olunamayan bir köprünün yerine, Prut üzerinde on üç günde bir yüzer köprü gerçekleştirmiştir. *Boğdan* seferinde, *Prut* üzerinde köprü yapmasını Padişah'a tavsiye eden, sonra bir süre Sadrazamlık da yapacak olan *Lütfü Paşa'nın* Sinan'ı iyi tanması sanatçının *Puplia'yı* görme fırsatı bulduğu şeklinde yorumlanabilir.²¹ Bu tür mühendislik ve inşaat başarılarının onu, *Sultan'ın* tanınmasına neden olduğu, kendisinin bu seferden sonra, *Sultan'ın* özel maiyetinde çalışan haseki sınıfına geçirilmesini sağladığı söylenebilir.²² *Azerbaycan'dan Bağdat'a, İtalya'dan, Adriyatik kıyılarından Orta Avrupa'ya* kadar geniş bir coğrafyanın mimarisi ile tanışık olmasının, Sinan'ın mimari vizyonun gelişmesinde önemi yadsınamaz.²³

Sinan'ın katıldığı askeri seferler, bir yandan onun *Yeniçeri Ocağı* içerisinde ilerlemesini sağlarken, bir yandan da geleceğin mimarına önemli kentleri görme ve tanıma olanağını veriyordu. Sinan'ın sefer yolları üzerindeki mimari anıtları incelediğine ve gördüklerini ileride yararlanmak amacıyla değerlendirdiğine şüphe yoktur.²⁴ *Tebriz'de, Kara-Koyunlular* zamanından kalan *Gök Mescidi, İlhanlılar* devrinden kalan ve o zaman henüz sağlam halde bulunan yapıları, çini kaplamalarını,

¹⁸ Turgut Cansever, **Mimar Sinan**, İstanbul, Albaraka Türk Yayınları: 24, Kültür Kitapları: 2, Esen Ofset, Aralık 2005, s:71.

¹⁹ Kuran, a.g.m., s:6.

²⁰ A.g.k., s:256-257.

²¹ A.g.k., s:257.

²² A.g.k., s:256.

²³ A.g.k., s:257.

²⁴ A.g.m., s:18.

Mısır seferinde *Memlûk Türklerinden* kalma yapıların, renkli taş kaplama ve kakmalarını görmüş, fakat hiç bir zaman bunları taklit etmemiştir. Zamanı geldikçe bunlardan ve diğer ülkelerde gördüğü eserlerden ilham alarak, bunları *Türk* mimarisi içinde eritip, olgunlaştırmıştır.²⁵

Ordunun *İstanbul'a* dönüşünden sonra, *Tezkiretü-l Bünyan'da* "Mimar Acem Alisi ölüp mimarlık makamı boş kaldı" denilerek Sinan'ın, "Reisi dergah-ı Mimar-ı Ali" başka bir deyişle *Hassa Mimarbaşı* olarak tayininin İranlı mimardan sonra olduğu ifade edilmiştir. On yedi yıl Osmanlı ordusunda savaşçı olarak görev yaptıktan ve büyük bir olasılıkla bir askeri mühendis olarak da ustalığı ile tanındıktan sonra, *Sultan'ın* baş mimarı olmuştur.²⁶ Mimarlığa, 2. vezir *Damat Lütfü Paşa'nın* tavsiyesiyle 1538 yılında atanan Sinan, bu tarihten sonra kendisini tamamıyla mimarlığa verecektir.²⁷

Askerlik yaşamının son aşamasında, onun *Hassa* baş mimarlığına atanması rastlantıya bağlanamaz. Sinan, mimarlığı çok önceden aklına koymuş, acemi oğlanlık döneminden başlayarak kendini yapı sanatına hazırlamıştır.²⁸ 1538'de *Hassa Mimarları Ocağı'nın* başına getirilmiş ve bu görevi 50 yıl boyunca sürdürmüştür.²⁹ Birdenbire yeniçerilikten mimarbaşılığa geçebildiğine göre, Sinan'ın daha önce kendini bu alanda tanıtmış olduğunu kabul etmek gerekiyor.³⁰

Ünü böylesine fenomenal bir düzeye erişmiş bir sanatçının çağdaşları tarafından bu kadar sessizlikle karşılanması, sanatçının kişiliğinden değil, Osmanlı kültürünün önemli bir özelliğini yansıtmaktadır.³¹ O büyük yapıtların yaratıcısının, İmparatorluk'un baş mimarı, sanatçı kişiliği ile saygıdeğer bir din adamı kadar bir kültürel statü sahibi olduğu da ileri sürülemez. *Sultan'ın* bazı önemli işlerini yapan, *Süleymaniye'nin* açılışı kendine bırakılacak kadar takdir edilen, işini bitirdiğinde kendisine *hilat* giydirilen bir kapı kuludur. Gerçi yeteneğe değer verilen bir idari sisteminde, bir meritokrasi'nin

²⁵ **Türk Ansiklopedisi**, "Minber", s:56.

²⁶ Kuban, a.g.k., s:257.

²⁷ A.g.m., s:19.

²⁸ A.g.m., s:18.

²⁹ Cansever, a.g.k., s:71.

³⁰ Sözen, a.g.k., s:160.

³¹ Kuban, a.g.k., s:255.

ürünü olarak örnek bir *Osmanlı*dır. Yine de Sinan'ın *Kanunî* ya da *II. Selim* döneminde, bugünkü kültürel statüsünde olduğunu gösteren kesin bir tarihi işaret yoktur. Bu, o çağın toplumunda mimarının yeri, işlevi, statüsü ve simgesel işlevi konusunda olduğu kadar, sanat ve sanatçı konusunda da öğreticidir. Sinan'ı, fizyonomisi, düşünceleri ve psikolojik kimliği ile de tanımıyoruz. Kendi çağdaşlarının yazılarında, kendisi ve sanatı üzerinde bilgi ve yorum yoktur. Bu bilgi ve tanık yokluğu, çağdaşlarının tepkilerini, kendisinin düşüncelerini bilememe, bizi Sinan'ın sanatını sadece günümüz yorumlarına dayanarak yapmaya zorlamaktadır.³²

Hangi hanım sultanın sarayında günde kaç adet yumurta tüketildiğinin bile tespit edildiği bir ortamda, Sinan gibi şöhret sahibi bir sanatçının gerçek portresini çizmekte niçin bu kadar zorlanıyoruz? Şüphesiz, *Osmanlı* toplum düzenindeki hiyerarşik örgütlenme ve bunun doğurduğu kapıkulu geleneği, kişiselliği törpüleyen başlıca etken olmuştur. Ancak *Osmanlı* uygarlığına egemen olan Türklere özgü tasavvuf ağırlıklı ahlak anlayışının bir tür toplumsal bir örgütlenmenin psikolojik altyapısını hazırladığı da unutulmamalıdır. Şöyle ki: Herhangi bir tarikata mensup olmasa bile dervişlik terbiyesi içinde yetişen *Osmanlı* insanı, kişiliği ön plana çıkarmayı "benlik davasında bulunmak" şeklinde yorumlamakta ve bu tür davranışları "*fail-i mutlak*" olan *Allah'a* karşı edepsizlik hatta günah saymaktaydı.³³ "*Ettik o kadar ref-i taayün ki Neşati / Ayine-i pür-tab-ı mükellada nihanımız*" beytinde ifade edildiği gibi, aynalarda görünmeyecek kadar benliklerinden soyunmuşlar ya da en azından hayatlarında bunu amaçlamışlardı. Aslında sorun, bizimkilerden bambaşka bir dünyaya ait olan bu insanları, içinde yetiştiğimiz Batı ölçütleriyle tanımlama arzumuzdan kaynaklanıyor.³⁴

On yedi yıl yeniçeri olarak çalıştıktan sonra, 1538 yılında baş mimarlığa atanan ve ölünceye kadar elli yıl kesintisiz bu makamda kalarak *Kanunî Süleyman, II. Selim, II. Murat* zamanlarında *Osmanlı* klasik mimari üslubu ile özdeşleşmiş olan *Sinan bin Abdülmennan*, dünya yapı sanatının gelmiş geçmiş en büyük ustalarından biridir.³⁵

³² Kuban, a.g.k., s:255.

³³ M. Baha Tanman, "Mimarlığı Dışında Sinan" **Sanat Dünyamız**, Sayı:73, Y.K.Yayınevi, 1979, s:190.

³⁴ Sözen a.g.m., s:192.

³⁵ Kuran, a.g.m., s:16.

Sinan'ın bu birleşim ve yaratıcılık çabasını, günlük uğraşı ve dertlerden uzakta sürdürmediğini belirtmek yerinde olacaktır.³⁶ Mimarbaşı olduktan sonra, kıskançlığın ve entrikanın kol gezdiği bu dönemde, makamını yarım yüzyıl koruyabilmesi, Sinan'ın, insanları idare etmekte de en az mimarlıktaki kadar usta olduğu gösterir.³⁷ Sinan'ı, dünya işlerine aklı ermeyen bir meczup derviş sanmak çok yersiz olur. O, her şeyden önce mesleği icabı "*ayaklarını yere sağlam basması gereken*" son derece meşgul bir insandı. En ünlü eserlerini tasarlarken, devasa şantiyelerini yönetirken bile, imparatorluğun çeşitli yörelerindeki onarım ve malzeme ikmal işleriyle uğraşmak zorundaydı.³⁸

Hassa Mimarlar Ocağı kuruluşu tarihi kesin olmamakla birlikte bu örgütün üst kademesinde su nazırı, ikinci mimar, kireççi başı, ambarbaşı ve tamiratbaşı gibi görevlilerin yer aldığı bilinmektedir. Bu duruma göre Sinan, kendi sınırlı yaratma sorunlarının dünyasına kapanmış bir kişi olmaktan çok, geniş yapım eylemlerinin baş sorumlusu olarak görülmektedir.³⁹ Sinan, baş mimar sıfatıyla, imparatorluktaki bütün yapı ve teknik işlerini, kullanılan malzemeyi kontrol etmekte görevlendirilmişti. Divan'dan çıkarttığı bir kararla, düzene aykırı olarak yapılmış binaların hepsini yıktırmak yetkisine sahipti.⁴⁰

Yapılarının tasarımının yanında, bunların gerçekleştirilmesi için gerekli organizasyonu hazırlamak ve yürütmekle de yükümlüydü. Bunun da ötesinde, mimarbaşının bütün bayındırlık işlerini yürüten bir örgütün yöneticisi olduğu söylenebilir. Bir yanda yapılarını yaptığı kişilerin ayrıntılarına inen isteklerini cevaplamış, öte yandan gene mimarbaşının sorumluluğuna giren tedbirlerle uğraşmıştır. Çağlar boyunca *İstanbul'un* baş dertlerinden biri olan yangına karşı, ev bacalarını gerektiği gibi yapan yetenekli ustaların bulunmasıyla ilgilenmiştir. Kentin nüfusunun, kamunun kullandığı yapı sayısının artmasıyla ilgilenmiştir. Büyüyen su sorunu, onu sürekli bir biçimde oyalamıştır. Askerlik deneyiminin, böyle karmaşık bir

³⁶ Sözen, a.g.k., s:161.

³⁷ Tanman, a.g.m., s:192.

³⁸ A.g.m., s:189.

³⁹ Sözen, a.g.k., s:167.

⁴⁰ Celal Esad Arseven, **Türk Sanatı**, İstanbul, Özkur Ofset, Mart 1984, s:159.

organizasyonu başarıyla yürütmekte katkısı olup olmadığı düşünülebilir. Nitelikli işçilerin bulunması, bunların ücretleri, malzemenin sağlanması ile de ilgilenmek zorunda kalmıştır.⁴¹

"Sinan, bir ananeyi tek başına tüketen ve kendinden sonra gelenlere pek az bir şey bırakan sanatkârlardandır." diyen *Ahmet Hamdi Tanpınar*'ın bu sözü, gerçeği yansıtır; ancak Sinan, 1571'den sonra vücuda getirdikleriyle, Tanpınar'ın tükettiğini söylediği muhteşem geleneğin ötesinde yeni ufuklar bulunduğunu ortaya koymuş ve bu sebeple mimarlığın en yüce temsilcilerinden biri düzeyine ulaşmıştır.⁴² Birçok mimar, *Mimar Hayrettin*'in açtığı çığırdan yürüdü. Bunlar arasında en fazla parlayan, çok büyük bir kabiliyete sahip bulunan Mimar Sinan oldu.⁴³

Kanunî Sultan Süleyman'ın Birinci Viyana Kuşatması'nı da içine alan dördüncü *Sefer-i Hümayunu*, 10 Mayıs 1529'da başlayıp, ordunun aynı yılın 16 Aralık günü *İstanbul'a* varması ile son bulur. *İrakeyn* seferine ise 11 Haziran 1534'te çıkmıştır. Bu hesaba göre, eğer kendisine zaman zaman başkent dışında özel görevler verilmediyse, Sinan yaklaşık dört buçuk yılını *İstanbul'da* geçirmiştir. Askeri sorumlulukların yanında mimarlık çalışmalarına bu yıllarda hız vermiş, ilk mescid ve ilk camilerini bu dönemde tasarlayıp gerçekleştirmiştir. Mimar Sinan'ın eseri olduğunu kesinlikle söyleyebileceğimiz ilk bina, *Karagümruk'te* bulunan, 1530-1 (H.937) tarihli, *Üçbaş Mescidi'dir*. İkinci ve üçüncü binalar ise 1532-3 (H.939) tarihli, *Kumkapı Muhsine Hatun Mescidi* ile *Ayvansaraylı Hüseyin Efendi'nin* 1533-4 (H.940) yılına tarihlediği *Kasım Paşa Cami* olmaktadır.⁴⁴ Bu basit yapılar, *dülger* olduğu bilinen Sinan'ın ilk deneyimleri sayılabilir. 1538 tarihli *İstanbul Haseki Külliyesi* mimarbaşı olduktan sonra yaptığı ya da en azından yapımını sürdürüp bitirdiği ilk eseridir.⁴⁵ Sinan, *Macaristan'da*

⁴¹ Sözen, a.g.k., s:161.

⁴² Cansever, a.g.k., s:343.

⁴³ Arseven, a.g.k., s:157.

⁴⁴ Kuran, a.g.m., s:19.

⁴⁵ Sözen, a.g.k., s:161.

camii haline getirilen kiliseler (Kızıl Elma⁴⁶) için, *minber* ve *mihrap* yapmakla görevlendirildi. Bu konuda büyük birer sanat değeri olan eserler vücuda getirildi.⁴⁷

Güzel sanatlar konusunda, *Osmanlı* kültürünün geliştirdiği merkez *İstanbul*, özellikle saraydı. Çeşitli sanat kolları, sarayda görevli mimarlar, çiniciler, nakkaşlar, şarkıcılar, şairler, kuyumcular, çalgıcılar, halı ve kemha dokuyanlar halinde teşkilatlandırılmış olup, bunların başında bulunanlar en iyi hocalar arasından seçilmişti. Bunlar, saray için güzel eserleri yapmaya çalışırlar, bunların meydana getirdikleri eserler, saray dışındakiler için örnek olurdu.⁴⁸

Sinan'ın yaşamının öğrenilmesinde yararlı olan belgeler arasında çağdaşı *Mustafa Sai Çelebi'nin* yazmış olduğu tezkerelerde Mimar Sinan'ın yapıtlarını, vakfiyesi ve mimarbaşı olduğu dönemin resmi yazışmaları bulunmaktadır.⁴⁹ Mustafa Sai'nin yapıtları *Tezkeretü-l Ebniye* ve *Tezkeretü-l Bünyan* adlarını taşımaktadır. *Tezkeretü-l Ebniye'de* bilgiler, Sinan'ın ağzından verildiği için yapıtın onun tarafından yazıldığı ileri sürülmüştür; ancak içerdiği yanlışlar, Sinan'ın ölümünden sonra Mustafa Sai'nin yazdığı kanısını uyandırmaktadır.⁵⁰ Yazarın adı bilinmeyen ve gene Sinan'ın ağzından yazılmış olan *Tuhfetü-l Mimarın'nde*, Mustafa Sai'nin veya Asari'nin yapıtı olabileceği ile sürülmektedir. Ayrıca bunun müsveddesi olan *Risaletü-l Mimariye* ve bir de *Adsız Risale* elde bulunmaktadır.⁵¹

Bunlardan Sinan'ın yaptığı yapılar hakkında kabaca bir bilgi edinmekte güven verici bir kesinlik bulunmamaktadır. Sinan'ın yapılarının saptanmasında yine Mustafa Sai'nin tezkereleri ile anonim yazmalardan yararlanılmaktadır. Ancak bu yapıtların listesi karşılaştırıldığında aralarında farklar olduğu, aynı yapıtın değişik yazmalarının birbirini tutmadığı görülmektedir. Birinde gösterilen bir yapı, ötekinde geçmekte, başka bir yerde gösterilmekte ya da başka bir adla verilmektedir. *Adsız Risale'de* yalnız,

⁴⁶ Refik, a.g.k., s:33.

⁴⁷ Arseven, a.g.k., s:159.

⁴⁸ Yavuz Ercan, "Osmanlı Devletinde Kültür", **Mimar Sinan 400 Anma Yılı 1588-1988**, s:82.

⁴⁹ Metin Sözen, a.g.k., s:159.

⁵⁰ Arseven, a.g.k., s:159-160.

⁵¹ A.g.k., s:160.

hamamlar listesi vardır.⁵² Sai Mustafa Çelebi'nin onunla ilgili ke aldığı amatör ve edebi açıklamaların ötesinde, Sinan'ın sanat üzerine herhangi bir görüşü bize ulaşmamıştır.⁵³ Tezkirelerde, Sinan'ın yaratıcılığına ve profesyonelliğine yakışmayan bir dille ifade edilen bazı düşünceler, Sinan'dan kaynaklansa bile ancak Sai Mustafa Çelebi'ye ait olmalıdır.⁵⁴ Tezkirelerdeki ikinci sınıf şiirler ve nesirlerle anlatılan yaşamı ve sanatına ilişkin söylenenler de bir dahi mimarın söyleyemeyeceği kadar sıradandır. Onun için Sinan'ı kişi olarak ya da düşüncesiyle değil, sanatıyla biliyoruz.⁵⁵

Osmanlı Hassa Mimarbaşı'nın çağın en büyük mühendisi ve matematikçisi diye yüceltilmesi, matematikle mimari arasındaki geleneksel ilişkinin klişe olarak kalmış olsa bile, hala değişmediğini gösterir. Sinan, geometriyi kuramsal olarak değil, fakat pratikte öğrenmiş olmalıdır. *Tezkiretü-l Ebniye'de* Tanrı'dan, kendini marangozlukta yetiştiren üstadının mekânını cennet kılmasını diler. Fakat kendi yeteneğinin de farkındadır, ancak başarısını çok çalışmasına borçlu olduğunu da söyler.⁵⁶ Satırlar içinde Sinan'ın, strüktürel beceriye ve yapıcılığa verdiği önemin vurgulandığını söyleyebiliriz.⁵⁷

Tetkik edildiğinde görüleceği üzere, Mimar Sinan'ın yaptığı eserlerin büyük çoğunluğu vakıf eserleridir.⁵⁸ Medeniyet ine kazandırdığı ölümsüz eserlerle Türk'ün dehasını dile getiren bu büyük insanın, sadece bir mimar olduğunu sanmak büyük bir yanılgıya düşmek olur. Eldeki belgeler, onun dahi bir mimar olduğu kadar, sosyal yardımlaşma, dayanışma ve bütünleşmeye olağanüstü önem veren büyük bir vakıf olduğunu ortaya koymaktadır.⁵⁹

⁵² Arseven, a.g.k., s:161.

⁵³ Kuban, a.g.k., s:255.

⁵⁴ A.g.k., s:260.

⁵⁵ Doğan Kuban, **Sinan'ın Sanatı ve Selimiye**, İstanbul, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, Aralık 1977, s:4.

⁵⁶ Doğan Kuban, **Osmanlı Mimarisi**, s:256.

⁵⁷ Kuban a.g.k., s:260.

⁵⁸ İbrahim Ateş, "Vakfiyesinin İhtiva Ettiği Bilgiler Işığında Mimar Sinan" **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri**, İstanbul, T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü Sezgin Neşriyat, 1988, s:3.

⁵⁹ Ateş, a.g.m., s:3.

Türk büyükleri arasındaki müstesna yerini alan bu hayırsever zâtın, varlığını Allah rızası doğrultusunda, vatan ve milletin yararına vakfeden yüce ruhlu vakıflardan biri olduğuna muttali olduk. Durup dinlenmeden çalışıp, el emeği ve alın teriyle elde ettiği helal mal ve servetini vakfederek, birçok hayri, sosyal ve kültürel gayelerle ilelebet *Müslüman Türk Milleti'nin* hizmet ve himayesine tevdi ettiğini gördük. Hayatı, sürekli yenilikler peşinde koşan bir reformcu, değişik düzenleme ve uygulamalarda bulunan başarılı bir planlamacı ve dünyası kadar ahiretini de gözeten basiret sahibi ihlâslı bir Müslüman olduğunu göstermektedir.⁶⁰ *Türkçe, Arapça ve Farsça* kelimelerin karışımından oluşan klasik *Osmanlı Türkçe'si* ile ke alınmış olan *Mimar Sinan* vakfiyesinin çoğu yerinde dua cümlesi *Arapça* yazılmıştır.⁶¹

Mimar Sinan'ın vakfiyesi, *Vakıflar Genel Müdürlüğü* merkez Arşivindeki 576 (7/1) nolu ve vakfiye Sabi Mükerrer Mücedded İstanbul adlı defterin 23-28. sayfalarında ve 14. sırasında kayıtlıdır. Büyük boy ve dikdörtgen biçiminde 6 sayfadan oluşan bu vakfiyenin 1 ve 6. sayfaları 25'er satır, 2 ve 5. sayfaları 33'er satır, 3 ve 4. sayfaları 35'er satır olmak üzere toplam olarak 186 satırdan ibarettir. Sinan'ın vakfiyesini dikkatlice incelediğimizde çok ve çeşitli mal varlığını vakfettiğini gördük. Gelir getirici bir takım emlâkın yanında, oturduğu evini, yetiştirdiği bahçesini, okuduğu kitabını, cebindeki parasını ve defin olunacağı türbesini vakfettiğine tanık olduk. Namaz kılan Müslümanlar için mescid, okuyan çocuklar için mektep, susayan ve temizlenme ihtiyacı duyan insanlar için çeşme, dinlenmeye muhtaç olan hayvanlar için arazi, vakfında görev yapacak bazı görevlilerle, çocukları ve azatlıları için oturacakları evleri ve çalışan meslek sahipleri için işyeri olacak dükkânları vakfetmesinden, çok yönlü vakıf düşüncesine sahip olduğunu anladık. Hayri, sosyal ve kültürel hizmetler sunmak üzere yapıp vakfettiği hayrat yapılarının hayatiyetini sağlamak, görevlilerin giderlerini karşılamak ve öngörülen sosyal ve hayri hizmetlere kaynak olmak üzere taşınır ve taşınmaz bir takım varlığını vakfettiğini öğrendik. Mescid, mektep, çeşme, suyolu, su, türbe ve kitap gibi hayratın yanında, birçok malvarlığını vakfederek ilelebet *Müslüman*

⁶⁰ Ateş, a.g.m., s:3.

⁶¹ A.g.m., s:5.

Türk Milleti'nin hizmet ve himayesinde tahsis ve tevdi ettiğini gördük. Vakfettiği varlığın 18 menzil, 38 dükkân, 9 ev, 1 arazi, 4 çeşme, 1 büyük bahçe, 1 kayıkthane, 2 su, 1 suyu, 4 gözlü bir değirmenin vergisi, 1 mescid, 2 mekteb, 1 türbe, 1 kitap ve 300 gümüş akçeden ibaret olduğunu anladık. Ayrıca vakfedilen bu varlıktan elde edilecek gelirden, vakfiyede 23 kalem halinde belirtilen hayri, sosyal ve kültürel şartların gerçekleştirilmesi için 45.265 akçe, 11 kalem halinde belirtilen yerlerin yıllık mukataa gideri olarak da 1322 akçe olmak üzere toplam olarak yılda 46,587 akçe harcamasının şart edildiğini gördük. Aile fertlerini oturduğu mahalle ve çevre sakinlerini, doğup büyüdüğü yöre halkını ve bilumum insanları kendisinden çok düşünen bu şefkat şahikasının sahip olduğu taşınır ve taşınmaz birçok varlığını vakfettiğini vurguladığı vakfiyesinde, insanların ötesinde diğer birçok canlıları da düşündüğünü öğrendik. Köyü olan *Ağırnas'ta* yapıp vakfettiği çeşmeye su içmek üzere gelen hayvanların dinlenmesi için çeşmenin etrafında geniş bir alanı vakfettiğini gördük.⁶² Yine aynı vakfiyesine göre, *Kayseri'den* bazı yakınlarını ve kardeşini *İstanbul'a* getirip *Müslüman* yapmıştır.⁶³

Koca Sinan, Osmanlı'nın fütuhât, saltanat, ilim ve sanat bakımından en muhteşem devrinde büyük bir imar kudretinin başında, şöhretli bir insan olmasına rağmen, yazma nüshalarda "*mür-u natuvân*" (güçsüz karınca); imzasında "*El fakir-ül Sinan Sermimârân-ı Hassa*", beyzi mührünün ortasında imzasında "*El fakir-ül hakir sinan*", kenarında ise:

"Sermimârân-ı Hassa müstemend

Bende-i miskin kemine derdmend"

(Fakir, aciz, hassa sermimaranı

Dertli, değersiz, miskin bendeleri)

diye kendisini tanıtmış, böylece; yalnız mimarının değil, "*tevazunun*" da ustada olduğunu göstermiştir.⁶⁴

⁶² Ateş, a.g.m., s:4.

⁶³ Sözen, a.g.k., s:161.

⁶⁴ Muharrem Hilmi Şenalp, "Sermimaran-ı Hassa Sinan bin Abdulmennan" **Lale Dergisi**, Sayı:6, Aralık 1988, s:13.

Anadolu Türk mimarisinin XVI. yüzyıl başlarına kadar olan dönemlerini araştırılanların yararlanabileceği tarihi belge niteliğindeki malzeme oldukça sınırlıdır. Bilindiği gibi bu dönemlerde inşa edilmiş çok sayıdaki mimari eseri incelerken eserlerin kendisi, eğer varsa kitabı ve ancak birkaçı günümüze gelebilen vakfiyeleri dışında, kullanılabilir tarihi doküman bulabilmek hemen hemen imkânsızdır.⁶⁵

Osmanlı mimarisinde, bazı mimarlar ve eserleri hakkında bilgi veren tarihi kaynaklar olarak da *İstanbul'daki Sultan Ahmet Cami'nin mimarı Sedefkâr Mehmet Ağa'nın Cafer Efendi'ye yazdırdığı "Risale-i Mimariye"* dışında, sadece Mimar Sinan ile ilgili yazmaların varlığından haberdarız. Gerçekte, *Cafer Efendi'nin* bu eseri, *Sedefkâr Mehmet Ağa'nın* biyografisi olmasının yanında, *Osmanlılarda* mimarlıkla ilgili terimler, ölçü sistemi, yapı-malzeme ve araç-gereçleri hakkında oldukça yoğun bilgi vermesi bakımından da son derece önemlidir.⁶⁶

Mimar Sinan Hakkında Yazılmış Yazma Eserler

1. Tezkiretü-l Bünyân

Yazmanın özgün nüshası *Sultan III. Murat* döneminde, *Mimar Sinan'ın* yakın dostu *Sai Mustafa Çelebi* tarafından kaleme alınmıştır. Münacât ve na't ile başlayan giriş bölümü *Sultan III. Murat'a, Şehzade Mehmet'e* (Sultan III. Mehmet) ve *Sadrızam Siyavuş Paşa'ya* övgülerle devam etmekte, ardından; eserin yazılma nedeni üzerinde durulmaktadır. Bu bölümde, Mimar Sinan'ın isteği üzerine ve onun anlatımıyla yazmaya başladığını kaydeden *Sai Mustafa Çelebi*, büyük sanatçının kendi ağzından baş mimar oluncaya kadar geçen hayatını ve baş mimar olduktan sonra inşa ettiği eserlerin on iki bölüm halinde bir listesini vermektedir. Yapı türlerine göre verilen listelerde 81 Cami, 50 mescid, 55 medrese, 26 darülkurra ve türbe, 14 imaret, 3 darüşşifa, 6 suyolu kemeri, 8 köprü, 16 kervansaray, 33 saray, 6 mahzen ve 37 hamam adı sayılmıştır. Bu yazmaya göre, inşa ettiği eserlerin toplamı 335'tir. Daha sonra Mimar Sinan'ın ağzından altı

⁶⁵ Zeki Sönmez, **Mimar Sinan ile Tarihi Yazmalar Belgeler**, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, Nisan 1988, s:11.

⁶⁶ Sönmez, a.g.k., s:11.

önemli eserinin; *Şehzade Cami, Kırkçeşme suyolları ve su kemerleri, İskender Çelebi Bahçesi'nde su kuyusu ve su dolabı, Büyükçekmece Köprü ve Edirne Selimiye Cami'nin* yapım ve serüveni, ayrıntılarıyla aktarılmaktadır. Mimar Sinan'ın hayatı ve eserleri konusunda en kapsamlı bilgileri bulabildiğimiz bu eserin ilk özgün nüshasının kesin olarak hangi tarihte yazıldığı bilinmemektedir. Ancak eserin giriş bölümünde zaman olarak, *III. Murat'ın* saltanatının, *III. Mehmet'in* şehzadeliliğinin ve *Siyavuş Paşa'nın* sadrazamlığının söz konusu edildiği, Mimar Sinan'ın da çok yaşlandığının söylenmesi dikkate alınarak *Tezkiretü-l Bünyan'ın* büyük ihtimalle 1586 ya da 1587 yılında kaleme alındığı düşünülebilir.⁶⁷

Çeşitli kütüphanelere dağılmış olarak bugüne kadar sekiz dolayında yazılı nüshası belirlenen *Tezkiretü-l Bünyan'ın* en eski nüshası, *Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud Kitapları, Yazma No:4911'de* bulunan ve XVI. yüzyıl sonlarından kaldığı sanılan nüshadır.⁶⁸

Mimar Sinan yazmaları içinde en fazla bilgi veren eser olduğu için, Mimar Sinan ve eserlerinden söz eden hemen hemen tüm çalışmalarda *Tezkiretü-l Bünyan'a* gönderme yapılır ya da alıntılara yer verilir. Bu yüzden eser oldukça erken tarihlerde basılma şansı bulmuştur. XIX. yüzyılın sonlarında yapılan bu baskının en büyük şanssızlığı, yayıncısı tarafından kaleme alınarak kitabın boş tarafına konulan "*Mukaddime*"sidir. Tümüyle yanlış bilgi ve değerlendirmelerle dolu olan bu ek, bazı araştırmacılarca eserin özgünlüğünü zedeleyen bir müdahale olarak kabul edilmektedir. Ancak bu görüşe bütünüyle katılmak mümkün değildir ve "*Mukaddime*"si dışında, yayınlanmaya ve kullanılmaya değer önemli bir eserdir.⁶⁹

2. Tezkiretü-l Ebniye

Doğrudan Mimar Sinan'ın ağzından aktarılan bir anlatımla kaleme alınan bu tarihi yazmanın da yine şair ve nakkaş *Sai Mustafa Çelebi'nin* eseri olduğu anlaşılmaktadır: Metnin içinde yer alan övgü bölümünden, *Sultan III. Murat* döneminde ve muhtemelen

⁶⁷ Sönmez, a.g.k., s:13.

⁶⁸ A.g.k., s:13.

⁶⁹ A.g.k., s:13-14.

1586 yılı dolayında, özgün nüshasının hazırlandığı sonucunu çıkarmak mümkündür. Gerçekte bu yazma *Mimar Sinan* ile ilgili diğer yazmalardan üçünün yani "*Adsız Risale*", "*Risaletü-l Mi'mariye*" ve "*Tuhfetü-l Mimarın*" arasında, genel düzenlemeleri dışında, büyük benzerlik vardır. Yazma, *Mimar Sinan'ın* hayatını anlatan manzum bir girişle başlamakta, ardından nesir olarak münacât, na't ve *Sultan III. Murat'a* övgü ile devam etmektedir. Nesir olarak Sinan'ın hayatına tekrar yer verilen kısa bir bölümden sonra inşa ettiği eserlerin on iki bölüm halinde fihristi, ardından da listesi verilmektedir. Yapı türlerine göre verilen listelerde 84 cami, 51 mescid, 57 medrese, 7 darülkurra, 22 türbe, 17 imaret, 3 darüşşifa, 6 suyolu kemeri, 8 mahzen, 52 hamam adı sayılmıştır. Bu yazmaya göre inşa ettiği eserlerin toplamı 370'tir.⁷⁰ Çeşitli kütüphanelere dağılmış olarak bugüne kadar araştırmacıların on dolayında nüshasını tespit edebildikleri "*Tezkiretü-l Ebniye*" metninin ilki 1873 yılında, ikincisi ise 1965 yılında olmak üzere iki kez yayınlanmıştır.⁷¹

3. Tuhfet-ül Mi'marin

Büyük ihtimalle *Sai Mustafa Çelebi* tarafından kaleme alınan "*Tuhfetü-l Mi'marin*"de de doğrudan mimar Sinan'ın ağzından aktarılan bir anlatım şekli kullanılmıştır. Redaksiyonu tam olarak yapılmamış bir prova yazımı izlenimi veren bu eser, yukarıda belirtildiği gibi "*Tezkiretü-l Ebniye*" ile hemen hemen aynı şeyleri içermektedir. Kısa bir münacât ve na't bölümünün ardından *Mimar Sinan'ın* hayatıyla ilgili bir pasaj ve daha sonra da asıl konuya giriş bölümü gelmektedir. Mimarlığın kurallarına ve yapılarda temellerin önemine değinen bu giriş bölümünü, *Mimar Sinan'ın* yapılarının fihristi ve türlerine göre listesi izlemektedir. Bu listeye göre, *Mimar Sinan* tüm hayatı boyunca 112 cami, 45 mescid, 69 medrese-darülhadis-darülkurra, köşk, 40 hamam, 6 mahzen ve 24 kervansaray inşa etmiş ya da onarmıştır. Eserlerinin bu listelerdeki toplamı 365 olmaktadır. Yazmanın sonunda ise *Şehzade Cami'nin* ardından *Ayasofya* tarzında yapılar inşa ettiğini belirterek söze başlamaktadır. Ancak, herhalde müsvedde yaptığı için olsa gerek, ne dediği pek net anlaşılamayan ve yer yer eksik

⁷⁰ Sönmez, a.g.k., s:14.

⁷¹ A.g.k., s:14.

cümleleri bulunan bir sonuç kısmı ortaya çıkmıştır. "*Tuhfet-ül Mi'marin*" şimdiye kadar *Topkapı Sarayı Kütüphanesi*, *Yazma No:1461/4'te* bulunan tek bir nüshası tespit edilebilmiş ve bu nüshanın tam metni yayınlanmıştır.⁷²

4. Risâletü-l Mi'mariye

Mimar Sinan'ın ağzından anlatılan ve belki de bizzat Mimar Sinan'ın yazmış olması ihtimali bulunan bu yazmaya beş sayfalık bir müsvedde demek daha doğru olur. Kısa bir münacât ve na't bölümünün ardından yine kısaca Mimar Sinan'ın hayatı anlatılmış ve yaptığı eserlerin türlerinin onbir madde halinde başlıkları verilmiştir. Değiştirilen birkaç sözcük dışında, yazmanın tam metni, "*Tuhfetü-l Mi'marin*"'in giriş bölümünün aynısıdır. "*Risaletü-l Mi'mariye*"nin şimdiye kadar *Topkapı Sarayı Kütüphanesi*, *Yazma No: 1461/4'te* bulunan tek bir nüshası tespit edilebilmiş ve bu nüshanın tam metni yayınlanmıştır.⁷³

5. Adsız Risale

Geçmişte *Mimar Sinan* ve eserleri üzerine hazırlanan ve günümüze gelebilen en eski yazmadır. Yazım tarihi bilinmesine karşılık, bizzat *Mimar Sinan'ın* kendisi tarafından kaleme alınmış olması ihtimali vardır. Gerçekte daha kapsamlı olarak hazırlanması tasarlanan bir kitapçığın sadece bir bölümüdür. (Dördüncü Bölüm) Bu bölüm, zaman içinde "*Adsız Risale*" olarak tanımlanmıştır. Yazmada Mimar Sinan'ın kısaca hayatı, yaptığı eserlerin on bir madde halinde türleri ve hamamların listesi bulunmaktadır. Bu yazmaya göre *Mimar Sinan*, 45 hamam binası inşa etmiştir. *Topkapı Sarayı Kütüphanesi*, *Yazma No: 339'da* bulunan nüshasının tam metni yayınlanmıştır.⁷⁴

6. Selimiye Risalesi

Mimar Sinan ve eserleriyle ilgili tarihi yazmalar arasında hiç yayınlanmamış olmasının yanı sıra, tek bir eseri konu edinmesi açısından da Türk Mimarlık tarihinde

⁷² Sönmez, a.g.k., s:15.

⁷³ A.g.k., s:15.

⁷⁴ A.g.k., s:16.

ilk monografi olarak ayrıca dikkati çeker. Bu nedenle eserin biraz daha fazla üzerinde durulması gerekmektedir.

"*Selimiye*"nin yazarı, kendisini "*Kethüdâyı Defterdar-ı Eyâlet-i Rumeli*" yani *Rumeli Eyaleti Defterdarı'nın* kâhyası olarak tanıtan *Dayezade Mustafa Efendi'dir*. *Süleymaniye Kütüphanesi, Esat Efendi Kitapları, No: 2283'te* bulunan özgün nüshası 1741 yılında tamamlanmıştır.

Münacât ve na't ile başlayan "*Selimiye*" yazmasının birinci bölümünde yazar, önce kendisini tanıtmakta, ardından özellikle halkın anlayabileceği kadar sade bir dille eserini yazmayı amaçladığını öne sürmektedir. Ayrıca *Dayezâde Mustafa Efendi* kendi bilgi ve kültürünü -biraz da övünerek- göstermekten geri durmamıştır.⁷⁵

1.2. Mimar Sinan'ın Sanatı

İslam mimarisi, sükûnet içinde harekettir, sınırlılığın berraklığına sahiptir, ifade bakımından mütevazı ve tabidir, dramatik veya dayatmacı olmaktan ziyade, güzelliğe ve tezyînîliğe yöneliktir. Büyüklüğün etkilerinin vahşiyane bir şekilde insana dayatılması, merhamet ve gururun, tevazu, mükemmeliyet ve kendi kendine yetmenin aşırı noktalara sürüklemesi, tarafsız ve hakiki bir biçim ifadesini elde etmek için *İslam* mimarisinde bertaraf edilmesi gereken yabancılaşımlardır.⁷⁶

Antik dünyadaki bazı istisnaları bir yana bırakırsak, Batı dünyası; felsefi problemleri dar, sınırlı ve dualistik (iki kutuplu) varlık telakkisiyle çözmeye çalışmış, dikkatini yalnızca maddi ve ruhi düzeyler üzerinde yoğunlaştırmıştır. Batı felsefesine egemen olan rakip, çatışan akımlar bu eksik varlık telakkisinden beslenmiştir. *İslam*'daki *tevhid* (birlik) kavramı bu kusurları aşma ve varlığın birliğini kavrama yönünde bir çabayı öngörür.⁷⁷ *İslam* sanatı kutbi (polar), kubistik ve statiktir. Bütünlüğü ise tezyinliğinden ileri gelir.⁷⁸ Mutluluk, keder, neşe, sevgi, ümit, yeis,

⁷⁵ Sönmez, a.g.k., s:16-17.

⁷⁶ Turgut Cansever, a.g.k., s:38.

⁷⁷ Sönmez, a.g.k., s:20.

⁷⁸ Cansever, a.g.k., s:42.

sükûnet, sıkıntı, şevk, ihtişam gibi basit psişik hallerin etkilerinin yanı sıra takva, saygı, rıza, vecd, şükran, tevekkül ve dürüstlük gibi *İslamî* tavır akışlar ve "makamlar" İslam mimarisi temelinde analiz edilmelidir.⁷⁹

İslam'da temel kabul olan *tevhid* kavramı, yeryüzündeki her yer ve her anı mutlak varlığın bir tecellisi olarak algılamayı öngörür ve bu nedenle de sanat alanındaki üslûpların temelini oluşturur. Başka bir söyleyişle "biçim", sanatta dinin ayrılmaz bir parçasıdır. *Tevhid*, *Allah'ın* iradesine kesin bir teslimiyeti ifade eder; teslimiyet ise emniyet duygusunun kökenidir ve biçime çok renklilik, aydınlık, formların berraklığı ve hareketlerin sakinliği olarak yansır. *Tevhid* ve tasavvufun düzenlediği tevazu, saygı, sadelik, sorumluluk bilinci gibi psikolojik tutumlarla kurulan ilişkilerin sonucu olarak tasarımda insan ölçeğindeki abidevilik gerçekleşir. Bu sebeple *tevhid* kavramı üzerinde gelişen mimari, kutsal sanatın en önemli disiplini olarak algılanmış ve *Osmanlı Devleti'nin* büyük ekonomik gücü, Sinan'ın eliyle büyük mimarlık eserlerinin meydana getirilmesi için kullanılmıştır.⁸⁰

Osmanlı mimarlık eserleri, *Büyük Selçuklu* ve *Anadolu Selçuklu* kültür ortamlarının yanı sıra *Anadolu'yu* 10. ve 11. asırlar arasında göçebeliklerini belli ölçüde koruyarak yöneten *Müslüman Türklerin* ortaya koydukları kültürel birikimin bir muhasebesidir.⁸¹ Kendisinden önceki bütün mimari deneyim ve araştırmaların doğal varisi konumundaki Sinan, uygulama alanı boyutlandırmak için geçmişten gelen her birikimi kolayca benimser, özümser, ama hiçbir zaman kendi yorumu süzgecinden geçirmeden kullanmazdı.⁸²

Mimar Sinan'ın yapılarında, açık bütünlükler oluşturan tektoniklerin tezyînîliği, çevre ile ilişkileri, hiyerarşik düzeni, yapının maddi ve madde-dışı (immaterial) unsurlarının dağılımı, yapıyı yaşanılır fonksiyonel düzenle yapının biçimi arasındaki

⁷⁹ Cansever, a.g.k., s:39.

⁸⁰ A.g.k., s:105.

⁸¹ A.g.k., s:72.

⁸² Ayda Arel, " Sorunu", **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri**, İstanbul, T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü Sezgin Neşriyat, 1988, s:507.

ilişkilerin oluşturduğu şiirsellik, sınırlı bir metinde bütünüyle açıklanamayacak kadar kapsamlı ve karmaşık meseleler ihtiva etmektedir.⁸³

Mimar Sinan'ın eserleri, anlaşılabilir söz söylemenin günah olduğu şeklindeki *İslamî* inançtan hareketle, asli ifadelerin açıkça ortaya konulduğu bir mimarinin ilke ve ruhunun yansımalarını taşır. Bunlar, yapılarda izleyicinin uzaktan ve ilk bakışta genel hatlarıyla görebileceği şekilde yer alır. Daha yakından ise, örneğin asli unsurlar olarak kubbenin yukarıdan aşağıya, minarenin aşağıdan yukarıya vaziyet alışının ortaya çıkardığı karşıtlığın uyumu birlikte fark edilebilir; bir sütunun veya taşın içyapısının iç güzelliği ile yapıya eklenen tezyînî unsurları seçilebilir. Yapılar, içinde bulundukları ortam ve üzerinde yer aldıkları arsayla kurdukları ilişki biçimiyle, yapıyı fark etmek için öngörülen senaryolar çerçevesinde her düzeyde ziyaretçiye kendilerini olabildiğince açık bir biçimde anlatırlar.⁸⁴

Sinan, eserlerini imparatorluğa, *Sultan'a* ve *İslam* dinine bağlanan bir dünya görüşü içinde üretiyordu.⁸⁵ Sıradan bir insanın *Mimar Sinan'ın* eseri karşısında saygı duyması, güzelliğini fark ederek heyecanını yaşaması imkânı da *İslamî* inanç sistemi sayesinde doğar. *İslam* sanatlarında, elitist tavır reddedildiğinden, her eser en sıradan insanın bile algılanabileceği asli anlam düzlemlerinden başlayarak adım adım ve derinlemesine incelendikçe fark edilecek, üst seviyede sayısız güzellik çözümlemelerinin bütünlüğü olarak gerçekleştirilmiştir.⁸⁶

Yüce ve sadenin, gerçeklik ve tezyînîliğin, maddilik ve gayri maddiliğin, züht ve zenginliğin, büyük ve küçüğün, karmaşık ve sadenin, yere dönük olan ile göğe yükselenin karşıtlıklarına ek olarak, sütun, ayak, kubbe ve kemer dizilerinin farklı ölçütleriyle oluşan hareketliliğin adım adım keşfedilen güzellikler dünyasını, eserlerine *Osmanlı* arkaik çağının ifade temellerinden alarak aktaran, biçim ifadelerinin karşıtlıklarını mimari dilinin tamamlayıcı unsurları olarak kullanan Sinan, hiçbir dogmatik tutkuya düşmeksizin, geçmiş mimarinin yukarıda zikrettiğimiz mirasını

⁸³ Cansever, a.g.k., s:14.

⁸⁴ A.g.k., s:106.

⁸⁵ Doğan Kuban, *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye*, s:4.

⁸⁶ Cansever, a.g.k., s:106.

özümseyerek, mensubu olduğu toplumun ve coğrafyanın sağladığı imkânlarla, erişilmiş bulunan noktada yapması gerekeni araştırarak yeni çözümler üretmiştir.⁸⁷

Mekânın, zamanın bir işlevi olarak organize edilmesi demek olan "*ritm*", sanat eserinin en üst kanunudur. O, bir bağımsız birimler kompleksi tarafından vücuda getirilir; çok özel bir şekilde oluşturulan bütünlük içerisinde ortaya çıkar.⁸⁸

Sütunlar ve kirişlerle inşa edilen *İslamî* yapılar, aynı zamanda küçük evler, duvar dokularının kırılğan, silindirik yapısı, hepsi aynı durumları ifade ederler. Batı kültürünün herhangi bir döneminde Müslüman tevazuuna benzer bir ifade bulmak çok zordur. Barok'un formalizmi ya da Worringer'in terminolojisiyle söyleyecek olursak; *Gotik'in* "sanat iradesi" *İslam'a* da, *İslam'ın* vücuda getirdiği abideler de yabancısıdır. Bu mağrur ifadenin kökleri Batı mimarisinin pek çok basamağında bulunmaktadır. *Roma'daki St. Pietre* ile *Edirne'de* ki *Selimiye Cami* bu ölçek farklılığının son derece bariz tezahürleridir.⁸⁹

Sinan'ın, *Leonardo'nun* desenlerdeki volümetrik oyunların çok ötesinde, uygulamalardan uygulamaya giderek billurlaşan bir kavramsal mükemmellik arayışı içinde Selimiye'ye ulaştığını da yadsıyamayız. Kendi elinden çıkan desen ya da kendi sözleri bize kadar ulaşmamış olsa, *Şehzade* ve *Süleymaniye'ye* ulaşmanın, uygulanmış bir kuram göstergesi olduğu varsayılabilir. Kendinden önce düşünülmemiş şemalarla yaptığı denemeler, kavramsal bir uğraşın varlığı için bir kanıt sayılmalıdır.⁹⁰

Mevcut tarihi bilgilerin ışığı altında, fiziki açıdan perişan durumda *Türklerle* devredildiği bilinen İstanbul'un yeni bünyesinin oluşmasını gerçekleştirebilmek, hiç şüphesiz eskisinden daha kapsamlı, planlı ve örgütlü çalışmaları gerektiriyordu. Bu ideali gerçekleştiren *Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u Türk-İslam* dünyasının saygınlık başkenti yapma tutkusu, "*Hassa Mimarlar Ocağı*" adı verilen devlete ait mesleki örgütün kurulmasına da imkân tanımıştır. 1453'ten sonraki bir tarihte başlayan *Hassa Mimarlar Ocağı'nın* faaliyetleri, devletin gittikçe büyüyen imkânlarıyla birleştirilerek,

⁸⁷ Cansever, a.g.k., s:108.

⁸⁸ A.g.k., s:27.

⁸⁹ A.g.k., s:40.

⁹⁰ Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, s:257.

XVI. yy başlarında "*Klasik Osmanlı Mimarisi Dönemi*"nin ilk basamaklarına ulaşmıştır.⁹¹

Henüz merkezileşmemiş bir mimarlık örgütünün bulunmadığı erken dönemlerde *Osmanlı* mimarı, *Sultan*, kardeşleri, vezir ve paşalar için yapıyı tasarlayıp inşaatın tüm sorumluluğunu birlikte çalıştığı usta ve sanatçılarla yürüterek üstlenmiş kişidir. İstanbul'un başşehir olması ve imparatorluğunun sınırlarının genişletilmesiyle artan inşaat faaliyetlerinin bir elden denetimli bir şekilde yürütülmesi amacıyla başlatılan *Hassa Mimarları Ocağı*, merkezi devlet imzasının mimarlıktaki uzantısıdır.⁹²

Hassa Mimarları Ocağı, devletten her türlü yardımı görerek rahat bir ortamda çalışma olanağı bulmuş, anıtsal yapılar çok kısa süreler içinde kurulabilmiştir. O dönemin *Avrupa'sında Rown'daki San Pietro Katedrali'nin, Bramente'den Bernini'ye*, yaklaşık 160 yıl sürdüğü, *Londra'daki St. Paul's Katedrali'ni, Sir Christopher Wren'in* 40 yılda tamamlayabildiği göz önüne alarak Sinan'ın *İstanbul Süleymaniye Külliyesi*'ni 7, Edirne Selimiye Camini 6 yılda yapmış olmasını, XVI. yüzyıl *Osmanlı* mimarlık ve yapı kurumlarının ne kadar hızlı ve verimli çalıştığını kanıtlayan bir gösterge olarak kabul edebiliriz.⁹³

Hassa Mimarlar Ocağı en üst organdı ve imar bayındırlık konusunda merkezden taşraya uzanan zincirin ilk halkasıydı. Olaya abartmadan ve mantıklı ölçüler içinde baktığımızda; sayıları XVI. yüzyıl başlarında 18 veya biraz daha fazlası, XVII. yüzyıl başlarında ise 43 ya da daha fazlası olarak beliren *Hassa Ocağı* mimarlarının, tüm imparatorluk genelinden sorumlu olmaları, hiç kuşkusuz maddeten mümkün olmazdı. Üstelik örgüt olarak görev alanları, yalnızca anıtsal eserlerin inşaatı olmayıp, günümüzün mimarlık mesleği dışında kalan pek çok faaliyeti de kapsıyordu.⁹⁴ *Mimar Sinan* zamanında teşkilat, her yönü ile mükemmel bir kuruluş olmuştur.⁹⁵ Bugüne kadar

⁹¹ Sönmez, a.g.m., s:252.

⁹² İnci Arslanoğlu, "Sinan Dönemi Türk Mimarı ve Batılı Çağdaşları Üzerine Bir Değerlendirme" **Mimar Sinan'ın Eserlerinin Stratejik Önemi**, s:40-41.

⁹³ Kuran, a.g.m., s:94.

⁹⁴ Sönmez, a.g.m., s:252.

⁹⁵ Feridun Akozan, "Ölümünün 400. Yılında Mimar Sinan'ın Hayatı ve Kişiliği" **Türkiyemiz Dergisi (Kültür Sanat Dergisi)**, Yıl:18, Sayı:54, Şubat 1988, s:10.

incelenebilen tarihi belgeler, *Osmanlılarda* imar-bayındırlık faaliyetlerini tüm ülke genelinde üstlenen organize eden, denetleyen altı adet mimarlık mesleği ile ilgili kuruluşun varlığını ortaya koymuştur. Merkezdeki asıl teşkilata yani *Hassa Mimarlar Ocağı*’na doğrudan ya da dolaylı biçimde bağlı olan organların adları şöyledir.

1. Hassa Mimarlar Ocağı
2. Ordu Mimarları
3. Eyalet Mimarları
4. Bölge Mimarları
5. Kent Mimarları
6. Vakıf Mimarları⁹⁶

XVI. yüzyılda sayıları 43'e ulaşan Hassa Mimarları kendi içinde hiyerarşik olarak;

- a. Müsaid: yetenekli, eğitime hazır
- b. Sapirt
- c. Vasat
- d. İhtiyar (yaşlı ve deneyimli)
- e. Kalfa
- f. Üstad
- g. Başmimar

diye sınırlandırılmıştı.⁹⁷ Hassa baş mimarı (mimar ağa)'nın emrinde hassa mimarları dairesi vardı. Bu dairede bir kethüda, bir kalem kâtibi, birçok mimar, minareci, mermerci, taşçı, sıvacı, neccar, dülger ve nakkaş bulunuyordu.⁹⁸

Yeniçeri Ocağı içindeki bir bölük olan hassa mimarlarının görevi ülkenin dört bucağında bunların yapım ve onarımıydı. Çok geniş bir alanda yapı sanatını öğreniyorlar, yerli malzemeyi, yapı tekniklerini ve ustalarını tanıyorlardı. Sefer yolları üstündeki, konaklamış tesisler, hanlar, köprüler, hamamlar Osmanlı mimarisinin önemli parçalarıdır.⁹⁹ Yönetimleri altında hassa mimarları vardı. Sinan zamanında, bunların en

⁹⁶ Sönmez, a.g.m., s:252.

⁹⁷ A.g.m., s:253.

⁹⁸ Akozan, a.g.m., s:10.

⁹⁹ İlber Ortaylı, **Bir Mimarın Devri "Mimar Sinan'ın Eserlerinin Stratejik Önemi"**, s:72.

ünlüleri şunlardı: *Suyolu nazırı Mimar Davut Ağa* (Yeni Cami'nin yapımına ilk o başlamıştır.), *Sedefkâr Mehmet Ağa* (Sultan Ahmet Cami'sinin mimarı), *Dalgıç Ahmet Çavuş* (Mimar Davut Ağa'dan sonra Yeni Cami'nin inşaatına devam etmiştir.) *Mimar Mustafa Ağa* (Azak Kalesi'ni onarmıştır.), *Mimar Süleyman Ağa*, *Mimar Kara Şaban Ağa* (Navarin Kalesi'nin mimarı), *Mimar Hayrettin Ağa* (Bosna'da Maariska Kalesi'nin mimarı) *Mimar Muslihiddin Ağa*, *Mimar Hüseyin Ağa*.¹⁰⁰

Ocağa dâhil mimarların ölçme teknikleri, hesap, hendese, tezyînî sanatlar gibi konuları içeren eğitimleri ve yaptıkları uygulamalar, onların mimar ve mühendis niteliklerini birleştirerek eğitildiklerini göstermektedir.¹⁰¹

Eldeki belgelere göre, Sinan'ın yapılarının sayısı üç yüz altmışı aşmaktadır. Bunlar camiler, mescidler, türbeler, medreseler, darülkurrarlar ve mektepler, imaretler, darüşşifalar, su kemerleri, köprüler; kervansaraylar, saraylar, köşkler, mahzenler, hamamlar olarak gruplandırmaktadır.¹⁰² Bunların iki yüz seksenden fazlası *İstanbul'un* yakın çevresi ve Trakya'da bulunmaktadır. Ancak aralarında *Halep'te* ve *Hicaz'da* bulunanları da vardır. İstanbul ve yakınında bulunan yapıların genellikle Sinan'ın denetimi altında yapıldığı kabul edilebilir. Uzak bölgelerde yapılanların hepsinin başında bulunduğu ise kolayca kabul edilebilecek bir görüş değildi. Zaten aynı yıllarda birkaç yapının birbirinden oldukça uzak yerlerde yapıldığı ve günün ulaşım koşulları göz önüne alınırsa bu olanaksızdır. Örneğin; üzerindeki yazıtta bitiş tarihi olarak 1562/1563 yılı verilen *Erzurum Lala Mustafa Paşa Cami'nin* yapımının sürmüştü olabileceği 1560-1562 arasında Sinan, *İstanbul'da*, *Rüstempaşa*, *Odabaşı*, *Ferruh Kethüda Camilerini*, *Semiz Ali Paşa'nın Edirne'deki* arasta ve kervansarayını, *Babaeski'de* cami ve medresesini de yapıyordu. 1567 dolaylarında *Van'da Hüsrevpaşa Cami'nin* yapımı sürdürülürken, *Büyükçekmece'de Sultan Süleyman Kervansarayı* ve köprüsünü bitirmek için uğraşıyordu. Benzer örnekler çoğaltılabilir. Başkent ve yakınındaki az önemli yapılar için de bu yapıların geçerli olduğu söylenebilir. Böylece Sinan'ın çevresinde geniş bir yardımcılar topluluğu oluşturduğunu kabul etmek

¹⁰⁰ Refik, a.g.k., s:34.

¹⁰¹ Arslanoğlu, a.g.m., s:41.

¹⁰² Sözen, a.g.k., s:161-162.

gerekmektedir. Bu yapıları Sinan'a bağlamak isteyince, *İstanbul'da* tasarladıklarını, yerine gönderilen ya da orada bulunan mimar ve ustalar tarafından uygulandıklarını kabul etmek gerekmektedir. Uygulamaların başkaları tarafından yürütülebildiği belgelerden de anlaşılmaktadır. 1585'te bitirilen *Manisa Muradiye Külliyesi* yapımının önce *Mahmut Ağa* onun ölümü üzerine de *Mehmet Ağa* tarafından yürütüldüğü öğrenilmektedir.¹⁰³

Kullanılan malzeme, hemen bütün örneklerde beyaz *Marmara* mermeridir. Bu İstanbul dışında, *Trakya minberleri* içinde geçerlidir. Mermer üzerine zarif silmeler, kabartmalar ve özellikle dantel inceliğinde şebekeler, taş işçiliğinin Sinan dönemindeki bütün teknik özelliklerini sergiler. Şebekeler birçok örnekte hâkimdir. Sadece korkuluklarda değil üçgen ayna kısmının ortasında bir madalyon şeklinde ve hatta bu bölümün tamamında da şebekeler bulunabilir.¹⁰⁴

Kullanılan başlıca malzeme türlerine göz atacak olursak; taşlardan köfeki, kaycan, mermer, ocak taşı, sütunlarda ise *Marmara* mermeri, gri-beyaz kapıdağı graniti, pembe-beyaz Mısır graniti, serpantin breşi, puding, eski mısır parfir seçilmiştir. Tuğla devletçe veya serbest piyasa üretimine göre *tuğla-i miri* ve *tuğla-i harici* adlarını alır. Ayrıca kubbe, kemer ve döşemelerde kullanılan yerlerine göre de *tuğla-i kubbe*, *tuğla-i miri çarşı*, *tuğla-i döşeme* veya *tuğla-i şeşhane* isimleriyle anılırdı. Özel olarak üretilen *yarım tuğla*, *tuğla-i mine* olarak bilinirdi.¹⁰⁵

Duvarlarda genellikle kesme taş-almaşık duvar örgüsü kullanılış, moloz taş duvara gidilmemiştir. Taş bloklar ise birbirine daima kenet demirleriyle bağlanmıştır. Özellikle pencere ve kapı üstlerinde ayrıca da yer yer duvar bünyesinde ahşap hatlılara yer verilmiştir. Uygulanan harç malzemesi, yerine göre, dış yüzeylerde horasan, iç yüzeylerde ise kireç harcıdır. Devşirmede olabilen sütunlar genellikle alt kaide ve üst başlığa demir zıvanalar ile bağlanmakta, parçalı kalanlarda da aynı uygulamaya gidilmektedir. Başlıklarda gergi kancaları ve kemer üzengi taşının tespiti içinde kurşun

¹⁰³ Sözen, a.g.k., s:162.

¹⁰⁴ Yıldız Demiriz, "Sinan'ın Mimarisinde Bezeme", **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri**, İstanbul, T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü, Sezgün Neşriyat, 1988, s:469-470.

¹⁰⁵ Eriç, a.g.m., s:116.

kullanılmıştır. Kemerler önemine göre kesme taş, almasıık veya tuğla olabilmektedir. Kemer oluşumunda ahşap kalıp üzerine horasan harcı ile uygulama yapılmaktadır. Kubbe örgüsünde merkeze göre ışınsal tuğla dizleri kullanılmış, yerine göre beşik aynalı ve çapraz tonoz sistemlere yönelinmiştir.¹⁰⁶

XII ve XIII. yüzyılların *Selçuklu* döneminde *İslam* öncesi *Asya* bozkır motifleri, *Ortaçağ İslam* desenleriyle karışmış XII. ve XIV. Yüzyıllarda *Anadolu'nun* bölgesel kültürü bu bileşime katılmış. XV. Yüzyılda Türk-İslam sanatı dinamik bir atılımla *Batı Anadolu'da* yeni bir birleşime yönelmiştir. Özellikle mimarlık alanında yücelen *Osmanlı* sanatı, İslam sanatı üzerine kurulmuştur. Ama *Osmanlı* mimarı, *Ortaçağ* kalıplarıyla yoğrulmuş İslam geleneğinin ötesinde biçimlere yönelmiş, geleneksel kuruluşunu yatay plandan dikey plana aktarmak ve içine kapanık İslam yapısını dışa açmak sûretiyle köklü bir sanat değişimini gerçekleştirmiştir. *Ernst Kühnel*, "İslam mimarisi tamamıyla toprağa bağlı yatay bir bünyeye sahiptir." diyor.¹⁰⁷

Osmanlı mimarlık eserleri, *Büyük Selçuklu* ve *Anadolu Selçuklu* kültür ortamlarının yanı sıra *Anadolu'yu* 10. ve 11. asırlar arasında göçebeliklerini belli ölçüde koruyarak yöneten *Müslüman Türklerin* ortaya koydukları kültürel birikimin bir muhasebesidir.¹⁰⁸ *Batı Türk* sanatı bir boyutu ile *Orta Asya* ve *Çin*, bir boyutu ile klasik *İslam*, bir boyutu ile de *Roma-Bizans* uygarlığına dayalı geniş bir kültür tabanına oturan karmaşık bir oluşumun sade ve temiz görüntüsüdür.¹⁰⁹

XIV. yy'dan itibaren *Anadolu'yu* mesken edinen *Osmanlılar*, *İslam* ve *Selçuklulardaki* yapı kültürünü, *Anadolu'nun* yerel malzemesini kullanarak ve kendi yapı kültürleriyle birleştirerek kubbeli mekân türünün *Anadolu'daki* gelişim sürecini başlatmıştır.¹¹⁰

¹⁰⁶ Eriç, a.g.m., s:116.

¹⁰⁷ Kuran, a.g.m., s:11.

¹⁰⁸ Cansever, a.g.k., s:72.

¹⁰⁹ Kuran, **Mimar Sinan**, Hürriyet Vakfı Yayınları, Mas Matbaacılık, Ekim 1986, s:11.

¹¹⁰ Ömer İskender Tuluk, "Osmanlı Camilerinde Kurgusu Açısından Kare Tabanlı Baldaken Varyansları (15-17)", **Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi**, Cilt:21, No:2, 2006, s:275.

Çöken iki büyük imparatorluğun enkazı üzerinde kısa zamanda taze bir medeniyet kurmayı başaran *Osmanlı Türkleri*, XIV. yüzyılın ilk yarısından itibaren askeri harekâtın yanı sıra geniş bir imar faaliyetine girişmişlerdi. Önce ilk başşehirleri *Bursa* ve civarında, sonra sırasıyla *Edirne* ve *İstanbul'da Osmanlı* devlet mimarisinin esasları tasarlanmış, şekillenmiş ve yayılmıştır.¹¹¹ *Selçuklu* ve erken *Osmanlı* dönemlerine kıyasla Osmanlı klasik mimarisi, akılcı ve ölçülüdür. Gerçekçiliğe, temiz ve açık anlatıma dayanır. Bu üslûp elli yılda oluşmuş, kendine güvenen, yetenekli ve deneyimli bir mimarbaşının doruğuna ulaşan *Osmanlı* siyasal ve ekonomik gücü ile üst üste düştüğü bir zaman kesiminde özgün ve evrensel ifadesini bulmuştur.¹¹² *Osmanlı* sanatçılarının "*her şeye bakma*" tavrı içerisinde, yerleştikleri topraklarda daha evvel yeşermiş medeniyetlere ait eserleri hassasiyetle inceledikleri aşikârdır.¹¹³ *Anadolu-Türk* sentezinin, *İslam* içinde, kendine özgü bir "*insan merkezli dünya*" eğilimi yaşadığı ve bu eğilimlerin, bilinçli ya da bilinçsiz, bütün *Yakındoğu* uygarlıklarının anıları üzerine kurulduğu düşünülebilir.¹¹⁴

Mimar Sinan, *Osmanlı* mimarisiyle aynı kökenden gelen *Selçuklu*, *İran*, *Arap*, *Asya*, *Hint*, *kuzey Afrika* ve *Endülüs* mimarilerinin *İslamî* temel üslûp özelliklerini özümsemiş, farklı coğrafi bölgelerde çeşitli kavimler tarafından vücuda getirilmiş kültürlerin bazı farklılıklar gösterecekleri de özlerinde hemen hepsi *İslamî* nitelikler taşıyan ürünlerini yakından tanımıştı.¹¹⁵ *Osmanlı Devleti'nin* gücünün doruğuna vardığı Kanunî *Sultan Süleyman* döneminden (1520–1566) başlayarak *Sultan II. Selim'in* (1566-1574) ve *Sultan III. Murat'ın* (1574-1595) saltanatları sırasında, *İstanbul* başta olmak üzere farklı yerlere devletin gücünü simgeleyen eserler verme imkânı elde eden *Mimar Sinan*, yapılarını birer sanat şaheseri seviyesine yükseltmişti.¹¹⁶

Devletlûlar, konutlarından esirgedikleri görkem ve masraflı mimariyi kamu binalarından esirgemediler. Bütün geleneksel toplumlar gibi, *Osmanlı* toplumunda da

¹¹¹ Kuran, **İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Cami**, Ankara, Mimarlık Fakültesi Yayın No: 1.

¹¹² Kuran, "Mimar Sinan'ın Yaşamı ve Sanatçı Kişiliği", s:94.

¹¹³ Cansever, a.g.k., s:76.

¹¹⁴ Kuban, **Osmanlı Mimarisi**, s:13.

¹¹⁵ Cansever, a.g.k., s:71.

¹¹⁶ Kuban, A.g.k., s:13.

konaklar değil, camiler, hamamlar, hanlar, ihtişam içinde yükselen yapılarıdır.¹¹⁷ Osmanlı düşüncesinin Sinan gibi bir dâhinin yarattığı ve bugün bile bizde hayranlık uyandıran yapılara karşı duyarlı olduğu, bunların arka arkaya inşa edilmesinden anlaşılmaktadır.¹¹⁸

Mimar Sinan, çeşitli plan şekillerini incelemek ve araştırmak bakımından, sonsuz bir gayret göstermiştir. Daha önce tanıdığı bütün planları herhangi bir şekilde eserlerinde değerlendirmiştir.¹¹⁹ Bu mimarın gücünü ve büyüklüğünü anlamak için, *şadırvan*, *mihrap* ya da cümle kapısı gibi en küçük eserlerini incelemek bile yeter. Bu küçük eserlerde büyük bir çizgi ahengi göze çarpar.¹²⁰

Mimar Sinan, abidevi eserlerinde olduğu kadar, mahalle ölçeğindeki küçük mescidleri, çeşmeleri, köprüleri de çevre tabiatla uyum içinde, onları anlamlı kılarak güzelleştiren bir yaklaşımla, *İslamî* hayat tarzına uygun, dünyanın sonraki nesillerinde hakkı olduğu anlayışını yansıtan gelişmeye açık, dünyayı tezyin eden bir mimariyle meydana getirmiştir.¹²¹

XVI. yüzyıl *Osmanlı* mimarisinde ise, yapı ve teknoloji olarak daha ileri bir anlayış vardır. Örneğin; sağlam kaya zemine kadar inen temellerin altında belli bir kalınlıkta içi ahşap ızgara düzeni ile sağlamlaştırılmış bir horasan harcı tabakasının bulunması ve temellerin aşağıdan yukarı doğru daralması yük yayılımı prensiplerine ne derece bağlı kalındığının bir kanıtıdır.¹²²

"Bir külliyenin yeni bir mahalleyi başlatması" anlayışı, XVI. yüzyıl *İstanbul'unun* gelişmesinde de geçerli olmuştur. Örneğin; *Eyüp'te Zal Mahmut Paşa Külliyesi*, tersanelerin bulunduğu *Kasımpaşa Piyale Paşa*, *Azapkapı* ve *Kadınca'da Sokollu Mehmet Paşa* külliyesi ile donanmanın üstlendiği ve sefere başladığı *Beşiktaş'taki Sinan Paşa Cami* bu nedenlerle yapılmış ve çevreleri gelişmiştir. *Rumeli* ve *Anadolu'ya* giden yolların kente giriş ve çıkışında ticari kervanları, hac yolcularını ve sefere çıkan

¹¹⁷ Ortaylı, a.g.m., s:73.

¹¹⁸ Doğan Kuban, *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye*, s:8.

¹¹⁹ *Türk Ansiklopedisi*, "Sinan" maddesi, Ankara, M.E. Basımevi, 1980, s:59.

¹²⁰ Arseven, a.g.k., s:162.

¹²¹ Cansever, a.g.k., s:107.

¹²² Eriç, a.g.m., s:16.

orduyu *Mihrimah Sultan'ın*, *Edirnekapı* ve *Üsküdar'da* yaptırdığı iki külliye zarif camileriyle karşılamak üzere konumlanmışlardı. İnşaat sırasında çevre halkının rahatsız olmaması, istimlâk ve yıkımın en aza indirgenmesi için seçilen yerin boş ya da hiç değilse az iskân edilmiş yolları dar olmayan bir bölgede bulunmasına dikkat dilmekteydi.¹²³

Yarım yüzyıl mimarbaşılık yaparak, çağının anıtsal yaratmalarının yönünü tespit etmiş olan *Koca Sinan'ın* yaptıkları, sadece milli hatıratımıza özel bir yer tutmakla kalmıyor; *halk Süleymaniye'yi* ya da *Selimiye'yi* bugün artık gerçekleştirilemeyecek, erişilemeyecek nitelikte görüyor.¹²⁴

Sinan, XVI yüzyılın *Anadolu Türk* toplumunun, bugüne uzanan simgesi olarak anlam kazanıyor. Fakat bugünün insanın zor anlayacağı bir insan tipini temsil ediyor. Onun için sanatını temel alan nesnel ve estetik özellikler değerlendirilmediği zaman, Sinan, sıradan insan için bir mitostan öteye anlam taşıyor.¹²⁵ Ölümünden sonra yüz elli yıl daha sürecek evrensel bir üslûpla özdeşleşen Sinan'ın başarısında başta gelen etmen, gelenek ile çağının gereklerini bağdaştırabilmesi olmuştur. Büyüklüğünün ana kaynağı budur.¹²⁶

Mimar Sinan'a gelinceye kadar yapılan eserlerde, onun üslubuna yaklaşan bir temayül hemen fark edilebilir. *Selçuklu*, *Beylikler Devri* ve *Erken Osmanlı Devri Mimarisi'ndeki* denemeler ayıklanmak sûretiyle, mimarının bütünü ve teferruatı arasında olması icabeden mecburi alaka tam olarak kurulamamakla beraber, belli bir mimari bütünlük tesis edilmiş; *Edirne Üç Şerefeli* ve *Bayezid Cami* gibi merkezi plan tipli, abidevi binalar yapılmıştır.¹²⁷

¹²³ İnci N. Arslanoğlu, "Sinan'ın İstanbul Külliyelerinin Yerleşme Düzenlerine İlişkin Bazı Gözlemler" **Yapı Dergisi**, No:83, Yapı Endüstri M. Yayınları Aylık Kültür Sanat ve Mimarlık Dergisi, 1988, s:39.

¹²⁴ Doğan Kuban, "Sinan'ın Sanatı", **Türkiyemiz**, Sayı:3, Şubat 1971, s:3.

¹²⁵ Doğan Kuban, **Sinan'ın Sanatı ve Selimiye**, s:4.

¹²⁶ Kuran, a.g.m., s:100.

¹²⁷ Şenalp, a.g.m., s:3.

Osmanlı mimarisinin erken dönem anıtlarında, kubbe yapımı alanında edinilmiş olan teknik bilgi ve beceriler, her şeyden önce görkemli boyutlara ulaşan yapıları az sayıda taşıyıcıyla örtebilmek için kullanılmıştır.¹²⁸

Osmanlı dönemi, *Türkleşen Anadolu'nun*, *Akdeniz* ve özellikle *Balkan* egemenliğinin politik örgütlenmesidir. Bu politik örgütlenmenin kültürel ve sanatsal en büyük göstergesi, Sinan'ın baş mimar olduğu dönemin mimarisidir.¹²⁹ *Doğu Roma İmparatorluğu'nun* kapsadığı coğrafi alanlara yayılmış *Osmanlı İmparatorluğu'nun* kendi kültürünün üstünlüğüne olan inançla, egemenlik alanındaki bütün ülkelerde bulunan ve *İslam'la* çelişmeyen her türlü maddi ya da manevi kültür ürününü kolaylıkla özümsemesi doğal bir kültürel tavidir. Onun için, Sinan'ın mimarisi, *İslam* kültürünü benimseyen *Türkler'in Anadolu* ve *Akdeniz'i* de maddi kültürlerinde sindirerek yarattıkları sentezin mimarideki görüntüsüdür.¹³⁰

Mimar Sinan'ın tarih görüşü, eserini vücuda getirdiği sırada sahip olduğu gelecek tasavvuru, inancı ve seziş yetenekleriyle belirlediği güzelliğin, uyum ve çelişkilerinden doğan zarif çözümlemeleri nasıl yaşanılır kıldığı hususuna açıklık getirmek,¹³¹ *Şehzade'de* başlayan ve mekâna, örtüye, cephelere ilişkin yeni uygulamaların giderek daha mükemmel ve değişik çözümlere ulaşması da başka bir kanıt sayılabilir. Sinan'ın her yapısı yeni bir denemeydi. Örneğin; Sinan, sadece *Süleymaniye Cami'nde* yüksek bir kapı tasarlamıştır. Başka yapılarıyla karşılaştırdığımız zaman, bunun onun üslubundan uzaklaşan bir deneme olduğunu, bir daha denememesiyle anlıyoruz. Başka hiçbir yapısında ve *Selimiye* gibi en büyük boyutlu camisinde bile bu tür bir abartılı denemeye yaklaşmamıştır.¹³²

Mimar Sinan, yapısal çözümlemelerinde mühendislik alanından yararlanırken, mimariyi asla bir "*mühendislik becerisi*" seviyesine indirgememiş, onu üslubu belirleyen diğer sanatları da taşıyan, varlığın bütün alanlarının problemlerini

¹²⁸ Arel, a.g.m., s:506.

¹²⁹ Doğan Kuban, **Osmanlı Mimarisi**, s:256.

¹³⁰ Kuban,A.g.k., s:257.

¹³¹ Cansever, a.g.k., s:20.

¹³² Kuban, a.g.k., s:257.

çözümleyen bütünleyiciyi esas alan olarak maharetle kullanmış ve sürekli geliştirmiştir.¹³³ Büyük bir vizyonunu gerçekleştirmek süreci içinde izlediğimiz Sinan, yaptığı ya da sorumluluğunu aldığı yapılarda getirdiği yeniliklerle büyük bir usta olduğunu sayısız kez kanıtlamıştır. *Edirnekapi Mihrimah, Kadırga Sokollu Cami'leri, Haseki Darüşşifası, Süleymaniye Rabi ve Salis Medreseleri, Mağlova Su Kemer*i yaratıcı bir tasarım yeteneğinin ürünleridir.¹³⁴

Sinan, eliyle çalışan bir zanaat kökeninden geliyordu. *Genç Sarıpalla* gibi marangozluktan yetişmişti. *Acemi Ocağı'na* marangozluk bilgisi ile katılmıştı. Her yaratıcı sanatçıda olan ve kuralları aşan çıkışları yapılarında bulsak bile, fantezi peşinde koşmamıştır. Gerçi *Şehzade'nin* yivli kubbe ve minerallerinde gördüğümüz arkaik tavra belki bir fantezi olarak bakılabilir. *Mihrimah*, kible duvarı dolgun bir hayal ürünüdür. Fakat Sinan, mimariyi dekor olarak düşünmemiştir. Mekânsal ve volümetrik nitelikleri saf bir mimari yaratmıştır. Yapılarında *barok* nitelikler bulunsa bile, yanılsamaya yer vermeyen, tasarımını kesinlikle geometrik disiplin sınırları içinde yapan bir mimardır. Camilerin içinde bir öbür dünyadanlık, eski deyimiyle uhreviyet yoktur. Eğer, Sinan'ın yapısında insanı yaşamın gündelik boyutlarından uzaklaştıran bir duygu varsa, o estetik kalitenin algılanmasının yarattığı bir "*Sublime*" duygusudur.¹³⁵

Şehzade'deki strüktürel idealizm ve *Süleymaniye'deki* büyük politik gösteri bir yana bırakılırsa, Sinan'ın bütün yapıtlarında, mekân tasarımı kubbeyi doğrudan algılamak üzerine kurulmuştur.¹³⁶

Sinan yapılarında, hemen hemen bütün potansiyel olanakları geliştirdiği kubbeli örtüye dayanan mimari tasarımı, mimari alanda *Osmanlı* mimarisindeki rasyonalizmin en açık göstergesidir. *Batı Anadolu'da* ve özellikle *Osmanlı* ülkelerinde XIV. yüzyıldan bu yana geliştirdiğini gördüğümüz kubbeli yapı mimarisi, iki yüz yılda, *Anadolu'da, İslam dünyasında* ve *Doğu Roma* İmparatorluğu topraklarında var olan kubbeli yapı düzenlerinin bütün öğelerini yeni bir sentezin temeli olarak özümsemiştir. Sinan'dan

¹³³ Cansever, a.g.k., s:108.

¹³⁴ Kuban, a.g.k., s:259.

¹³⁵ A.g.k., s:259.

¹³⁶ A.g.k., s:260.

önce strüktürel çardak, *Selçuklu* çağının Doğulu semalara uyarak inşa edilmiş tipolojisinden ve genel bir bezemelikten uzaklaşmaya başlamıştı. Fakat İstanbul'a gelene kadar bir anlamda arkaik bir üslûp olarak değerlendirilebilecek uygulamalarda kübik öğeler ve masif duvarlar, az parçalı statik bir tasarım minareye egemendi. Sinan'ın dünya mimarisine katkısı, kişisel ustalığını ortaya koyan sayısız küçük yapı ve ayrıntılardan çok, cami yapılarında büyük bir açıklıklı kubbe ile örtülü strüktürlere getirdiği özgün topolojilerde ve onların estetik tasarımlarıdır. Sultanlar için yapılan büyük camilerle birlikte planlanan sosyal hizmet içerikli yapıların oluşturduğu külliyele de *İstanbul'da*, *Fatih Sultan Mehmed'in* büyük öncü külliyesinden sonra, Sinan'ın yapılarıyla, yaygın bir kent ve mimari konsept olarak benimsenmiş, fakat onun dönemindeki boyutlara bir daha ulaşamamıştır.¹³⁷

Klasik mimarimizde, bütün yapı elemanları arasında hareketli bir denge vardır. Pencere dizileri, revaklar, kubbeler değişik ritimleriyle yapı plastiğini canlandırır, fakat yapı bütününde dengelenerek, silüete muhteşem bir sükûnete ulaşırlar.¹³⁸ *Orta Asya* yapısının büyük taç kapısı veya eyvanı gibi, kendi kimliğini ilan etme eğilimini bizim yapılarımızda görmüyoruz. *Osmanlı* mimarisinde taç kapı motifi, yapının kompozisyonu ile çatışmayan bir boyuta indirgenmiştir. Bütün zenginliklerine rağmen *Osmanlı* klasik çağ mukarnasları, taş kesme sanatının statik sınırlarını inkâr etmeyen bir geometri uygulaması olarak kalır. *İran'da* büyük eyvanların içini süsleyen ip ve çubuklarla asılı alçı mukarnasların fantastik havasına özenmezler. Yapının mimari tasavvuruna hâkim olan akılcı davranış, dekoratif olanı daima baskı altında tutar. Böylece, renk de dış mimariden uzaklaşmıştır.¹³⁹ Görünüşte kolay anlaşılan bir ilişkiler düzeni içinde olan bu gerilimler, gerçekte yüzlerce yıllık yapı deneylerini özümseyen üslûplaşmalardır. Onlarda varılan biçimsel özellikler, anıtsal camilerin ve diğer yapıların insanı kavrayan görüntüsünün arkasında Eski dünyanın bütün yapı tarihini özetlemektedir.¹⁴⁰ İşte, müşterek ruhun ve zaman içinden süzülüp gelen ananelerin

¹³⁷ Kuban, a.g.k., s:261.

¹³⁸ Doğan Kuban, a.g.m., s:9.

¹³⁹ Kuban, a.g.m., s:7-8.

¹⁴⁰ A.g.m., s:9-10.

kudreti neticesi, bütün bu tesisler ve tecrübeler, Sinan'ın elinde bir defa daha ayıklanarak; mimari eser, en küçük teferruatına kadar plastik bir bütün olarak mütalaa edilebilecek şekli almaya başlar. *Türk-İslam Mimarisi'nin*, mimari üslûp ve bütünlüğü itibariyle, kendi tarihi seyri içindeki tekâmülünde son nokta olan Sinan'ın, bütün yapılarında ulaşmaya gayret ettiği mimari estetik, plastik bütünlük ve merkezi plan fikri, *Edirne Selimiye'de* en mükemmel ifadesini bulmuştur.¹⁴¹

Bu mimaride geometrik nitelik bakımından, belki *Ortaçağ* üslûplarına benzeyen, fakat organik oluşma bakımından onları çok geride bırakan ve ancak modern sanatta paraleli bulunabilecek soyut bir tutumla estetik seçimini gerçekleştiren davranışı buluyoruz.¹⁴² Kubbe kasnaklarında, kare plandan kubbeye geçişte ve baklavalı sütun başlıklarında kullanılan, gelişimini 12.ve 14. asırlar arasında tamamlamış *Türk* üçgenleri, sivri-armudi kemerler, *Bursa* kemerleri, *Sasani* kökenli köşe trompunun *İsfahan* ulu geliştirilerek kullanılmasıyla oluşumu başlayan mukarnaslar ve ilk örneği *Kırşehir Cacabey Cami'nde* (1272) görülen pandantifler, Sinan'ın sık kullandığı mimari elamanlar olmuştur.¹⁴³ Şüphesiz, sanat eserinin bütün bir çağı sembolize etmesi, o çağın bütün olanaklarını yaratıcı kişiliğiyle hissedilen ve bir sentetik görüş içinde değerlendiren sanatkârın eliyle oluyor. Sinan'ın yaptıklarında, sadece *Osmanlı-Türk* uygarlığının XVI. yüzyıldaki ifadesini değil, fakat kubbeli yapı mimarisinin en arınmış, tek bir uygarlığın sınırlarını aşarak evrensel kültüre mal olmuş örneklerini buluyoruz. Çağın olanaklarıyla, sanatkârın kişisel vizyonu birleşerek tüm insanlık için geçerli bir üslubun doğmasına yol açıyorlar.¹⁴⁴ Sinan, denemelerinde, sadece daha büyük kubbeyi ayakta tutacak strüktür sistemini arasaydı, “*mühendis Sinan*” olarak kalırdı. Fakat o strüktürlerle, eşdeğerleşen tasarıları, o tasarıların zenginliğine paralel bir morfolojik sözlük, o sözlükle elde ettiği varsayanlar ve sanatsal ifade ile olağanüstü bir mimari dehanın sahibi olduğunu kanıtlamıştır.¹⁴⁵

¹⁴¹ Şenalp, a.g.m., s:3.

¹⁴² Kuban, a.g.m., s:10,13.

¹⁴³ Cansever, a.g.k., s:76.

¹⁴⁴ A.g.m., s:3.

¹⁴⁵ A.g.k., s:261.

Mimari tasarımda, bezeme programının önemi hakkında söylenebilecek çok şey varsa da tuğla çeşitlemesi, taş kabartma, sırlı tuğla ve sonradan çininin daima dengeli biçimde kullanılmış olduğunu söylemek, özetle mümkündür. Hiçbir zaman, *Safevi* ve *Timurlu* yapılarının yoğun bezeme ve kaplamalarına rastlanmaz. Taç kapılarının bordür ve dolguları, mukarnaslar, iç mekânda *mihrap* ve kubbe geçişleri ile kubbe içleri, revak kamerleri ve alınlıklar, bezemenin, mimarının etkisini bozamayacağı biçimde tasarlanmıştır. Bu gelenek, bir bakıma Osmanlı mimarisinde de devam edecektir.¹⁴⁶ Sinan, *Selçuklu Türk* mimarisindeki çok karışık cephe bezemelerinden uzaklaşmış ve daha basit, yerine uygun bir bezeme usulü yaratmıştır. Eserlerinde fazla çini bezeme kullanmamıştır. Devrinde, kendi yarattığı şekillerden oluşan bazı çini panoları, kitâbeleri önemli eserlerinden bazılarında görebiliyoruz.¹⁴⁷ Sinan, devrinin sanat dallarının hemen hepsiyle ilgilenmiştir. Onun yapıları, 16. asır *Osmanlı* çini, hat, oymacılık ve tezyînat sanatlarını eş zaman dilimlerindeki gelişmeleriyle birlikte bünyelerinde barındırır.¹⁴⁸

Mimari bezeme ve tasarımı ile ilgili kimi bilgilere yazılı kaynaklarda daha az rastlanmaktadır. XVI. yüzyılın büyük bir bölümünde *Hassa Mimarbaşı* olan Sinan'ın sarayla yaptığı yazışmalardan, bir yapının inşaatı sırasında yapıyı ilgilendiren tüm ayrıntıların mimar tarafından düşünülüp organize edilerek uygulamaya koyulduğu anlaşılmaktadır.¹⁴⁹ *Osmanlı* mimarına, tasarımda müdahale edilmiştir. Sinan'ın, *Selimiye Cami'nde* bezeme yerlerinin tespiti konusunda *II. Selim'le* yaptığı yazışmalarda fikrini sorması üzerine, Padişah'ın bazı tavsiyelerde bulunduğu kayıtlarda geçmektedir.¹⁵⁰

Osmanlı mimarı, *Sultan'ın* bir kulu olduğu için emirlerini yerine getirmekle yükümlüdür. Örneğin; *Kanunî'nin* vaat edilen tarihte bitirilmeyen *Süleymaniye*

¹⁴⁶ Ara Altun, "Mimari Tasarım ve Yapı Tekniğinin Sinan'dan Önce Ulaştığı Ortam", **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri**, İstanbul, T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü, Sezgin Neşriyat, 1988, s:95.

¹⁴⁷ A. Hikmet Koyunoğlu, "Mimar Sinan'ı Anarken", **Mimarlık Dergisi**, 82/5-6, Yıl:20 Sayı:179-180, s:26.

¹⁴⁸ Cansever, a.g.k., s:108.

¹⁴⁹ Filiz Yenişehirlioğlu, "XVI. yy Osmanlı Dönemi Yapılarında Görülen Mimari Bezeme Programında Mimar Sinan'ın Katkısı var mıdır?" **Mimarlık Dergisi**, 85/5-6, Yıl:20, Sayı:179-180, s:33.

¹⁵⁰ İnci Arslanoğlu, "**Sinan Dönemi Türk Mimarı ve Batılı Çağdaşları Üzerine Bir Değerlendirme**", s:44.

inşaatında kısa zamanda tamamlanmasını emrettiği, Sinan'ın da iki ay süre istediği ve işçileri gece de çalıştırarak emri yerine getirdiği biliniyor. *Kanunî'nin* bu büyük eseri açma şerefini Sinan'a bahşetmesi ise ona verdiği değeri göstermektedir.¹⁵¹

Sinan, genellikle, *Osmanlı* sanatının klasik dönemi ile eşleştirilir. Bu dönemin mimarlığı hakkında araştırma oldukça çoktur. Ama buna rağmen, Sinan'ın bütün yapılarının mimari ve bezemesini teker teker ele alan bir corpus bugüne kadar gerçekleştirilmemiştir.¹⁵² Sinan'ın eserlerindeki mermer tezyînat, kolonlar, kemerler, oyma ornöman parmaklıklar eşi görülmemiş sanat eserleridir.¹⁵³

Merkezi planlı bu tür yapılara *Osmanlılardan* çok önce, *Roma'da*, *Bizans'ta*, *Anadolu* ve *Suriye'deki Hristiyan* mimarisinde rastlanmasına rağmen, merkezi planlı mekân tipinin *Osmanlı* camilerinde ulaştığı gelişkin düzeye başka hiçbir yerde rastlanmamaktadır.¹⁵⁴ Bir mimari üslubun kişiliği, kullanılan karakteristik eleman veya elemanların, kompozisyonlar içinde o üslûba özgü düzenlerle ve o düzenlerin antlaşma süreci içinde bilinçli ve sürekli olarak kullanılmasıdır. Bizim klasik kültürümüz, kubbeyi, boyutları ve kullanılışındaki yoğunluğu ile anıtsal mimarinin ana elemanı yapmıştır. *Osmanlı* çağının mimarisi, eski dünyanın hemen bütün kültürlerinin tanıdığı kubbeyi, bir *Türk* üslubunun sembolü haline getiriyor.¹⁵⁵ Bütün büyük üslûplarda olduğu gibi, *Osmanlı* üslubu da temel bir kaç öğeden oluşur. *Osmanlı* anıtsal mimarisinde tasarımın ölçütü kubbedir. Sinan, küresel yarım kubbenin geometrik saflığını bozmadan, biçimsel düzenlere girme potansiyelini bütün boyutlarıyla denemiş, yaşamı boyunca bu denemelerin estetik kalitesini de yükselterek dünya tarihinde, başka eşi olmayan yapılar yaratmıştır. Sinan'ın bütün mimarisi, bu bağlamda irdelenebilir.¹⁵⁶

Endüstri devriminden önce, birçok büyük mimari üslûpta kubbe, büyük anıtın sembolik elemanıydı. Çünkü strüktürel olarak büyük açıklıkları örtme olanağı veren en uygun örtü tipiydi. *İslam*, *Bizans*, *İtalyan Ortaçağı*, *Rönesans* *barok* çağlarının

¹⁵¹ Arslanoğlu, A.g.m., s:43-44.

¹⁵² Demiriz, a.g.m., s:465.

¹⁵³ Koyunoğlu, a.g.m., s:26.

¹⁵⁴ Tuluk, a.g.m., s:275.

¹⁵⁵ Kuban, a.g.m., s:3.

¹⁵⁶ A.g.k., s:257.

mimarisinde kubbe, önemli bir yer tutar. Osmanlı mimarisi de bu geleneği izler. Fakat bu üslûpların her birinde kubbenin, yapının tümüne oranı, biçimi, girdiği düzenler farklı oluyor. Onlardan genellikle kubbe, konstrüktif görüntüsü içinde yapının bütününden ayrılmayan ölçüleriyle ona hâkim ana eleman olarak değil, fakat daha çok kendi içinde biten bir sembol niteliğinde karşımıza çıkıyor. Oysa bizim mimarimizin bütün gelişmesi boyunca, kubbe değişmez bir örtü elemanı olarak konstrüktif biçimine müdahale edilmeden, kullanılmış, anıtsal yapının bütün varyasyonları, kubbeli yapının vereceği bütün olanaklar, klasik *Türk* mimarisi tarafından denenmiştir. *Romalı* bir geleneğe oturan *Ayasofya* denemesi dışında, böyle bir gelişme çizgisi, *Türk* mimarisine özgüdür ve bu gelişme, Sinan'ın ve onun öğrencilerinin elinde, en üst gelişme düzeyine erişmiştir.¹⁵⁷

Sinan Okulu'nun, Osmanlı mimarisine esas olan en önemli buluşu, kubbe mekân ilişkilerini en ideal bir biçimde formüle edebilmek olmuştur.¹⁵⁸ Osmanlı mimarisinde strüktürel ve sembolik oluşlar arasında varılan eşdeşlik, Sinan'ın elinde eşsiz bir ustalıkla gerçekleşir. Bu kubbe tutkusu, çok çeşitli biçimlerde karşımıza çıkmasaydı, *Osmanlı* mimarisini monotonlukla suçlayabilirdik. Burada, Sinan'ın yaratıcılığının önemli rolü vardır.¹⁵⁹ *Osmanlı* mimarisi, *Şehzade'den* çok daha önce her türlü mekân programında, hemen hemen değişmez bir örtü ögesi olarak kubbeyi kullanmaya başlamıştı. Sinan'ın aynı eğitimi, kubbeli strüktürün doğasına daha uygun ve estetik açıdan daha olgun düzenlerle diğer yapılarında devam ettirmiş olması, doğal bir yaklaşımdır.¹⁶⁰ *Osmanlı* mimarisi, kubbe tutkusuna dönüşmüştür. Bu yaygın kullanımı sadece pratik bir biçimsellik ya da bir simgesel kabul olarak değil, kültürel bir tavır olarak görülmesi gereken, kararlı bir seçimi yansıtır.¹⁶¹ *Sokollu Cami'nde, Şehzade'de, Süleymaniye'de* yapının içinde ve dışında ana kubbenin diğer mimari elemanların ve

¹⁵⁷ Kuban, a.g.m., s:3-4.

¹⁵⁸ Mülâyim, "Sinan Estetiği", *Ağırnaslı Sinan*, Kayseri, 2005, s:154.

¹⁵⁹ Kuban, a.g.m., s:4.

¹⁶⁰ A.g.k., s:257.

¹⁶¹ A.g.k., s:5.

insanın boyutlarıyla karşıtlaşan bir ilişki içinde olması, onun görsel hâkimiyetini daima birinci planda tutar.¹⁶²

İran-Orta Asya ile *Hint*, başka kubbeli yapı serüvenleri yaşamışlardır. *Memlûklular*, *Doğulu* bir vizyonu *Nil* kenarına taşımışlardır. *Osmanlı*, kubbeyi bir *Doğu* mirası olarak almış, *Akdeniz'de* yıkamıştır.¹⁶³ Sinan çağı, sadece tek kubbeyi değil, kubbeler ritmini de XV. yüzyıldan öteye bu yolla girmiş gelişmeyi bilinçli olarak tamamlayarak, klasik üslubun önemli bir özelliği haline getirir. Onların elinde kubbeli örtü, insanın anıtsal çevresinin hakîm ritm elemanı haline gelmiştir. Sinan'ın mimarisi, kemer ve kubbelerin çeşitli büyüklükteki ritmik dizilerini, sınırlayıcı yatay çizgileri, üç boyutlu basit geometrik biçimlerin konturlarını birbirine bağlayan iddiasız kornişlerle belirtilmesini, eğrilerle düşey hatların dinamik kontrastını kullanarak; bütününde büyük bir dengenin sükûnetiyle ayrıntıların çizgisel dinamizmini ustaca birbirine birleştiren büyük bir mimari üslubu en üst çizgisine getiriyor.¹⁶⁴

Sinan'ı çağdaşlarının gözünde büyüten, büyük kubbeli yapıları. Göğe asılmış gibi duran büyük kubbeleri inşa etmek, mimarlıkla mühendisliğin ayrı olmadığını o çağda, bir yapıcının gücünü gösteren en önemli gösterge olmuştur. İlk büyük *Sultan Cami* 'nde merkezi planlı bir şemayı kullanması, ideal bir plan aramaktan çok, kubbeli strüktür için en rasyonel taşıyıcı sistemi gerçekleştirmek isteğinin ifadesidir. Sinan, ilk aşamada, "*kare tabanlı çardak*"tan varılabilecek en ideal şemaya ulaşmıştı. Bu şema, iki yüz yıllık bir denemeler serisini taçlandırıyor. Öte yandan *Şehzade'de*, strüktürden öteye bir mimarlık çabası vardır. Burada Sinan, kendinden öncesinin dolu duvar geleneğini yıkmıştır.¹⁶⁵

Sinan'ın ereği, merkezi simetrik iç mekânı en mükemmel şekline ulaştırmaktı. Bu bakımdan Sinan'la onun *İtalyan* çağdaşları arasında büyük bir benzerlik vardır. *Michelangelo*, *Leonardo* ve *Bramante* de farklı mimari öğeler ve çok farklı bir üslûpla da olsa aynı ereğe doğru ilerliyorlardı. Sadece yollarının benzerleriyle değil, bu yolda

¹⁶² Kuban, a.g.m., s:3.

¹⁶³ Kuban, *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye*, s:6.

¹⁶⁴ A.g.m., s:6-7.

¹⁶⁵ Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, s:260.

ilerleyişinin sistematik düzeni ve bilinçliliği bakımından da Sinan'ı *İtalyan* çağdaşlarıyla karşılaştırabiliriz. Bu açıdan Sinan, tam bir *Yeniçağ* insanıdır.¹⁶⁶ *Rönesans* mimarlarının ideali olan merkezi kubbeli yapı problemini büyük kubbe ustası ve mekân yaratıcısı olan *Mimar Sinan* tam bir başarı ile gerçekleştirmiştir.¹⁶⁷

Mimari bezeme ile mimarinin salt yapısı arasındaki ilişkiler dönemlere göre değişebilir. Fakat genel olarak bu ilişkileri tanımlayan iki ana ilke vardır: Birincisinde, mimari bezemenin tamamen mimariye bağlı ve onun strüktür kapsamı içerisinde sınırladığını görüyoruz. İkincisinde ise, mimari bezeme, mimarlığın üstünlüğünden kurtularak, neredeyse tamamen bağımsız bir biçimde ve yapının içerisinde varolması istenen etkiye göre, yeni bir mekân oluşturma çabasını kapsar ki bunun uygulaması da ancak *Barok* üslûpla gerçekleşebilir.¹⁶⁸

Tezyînîlik, insan eliyle biçimlendirilmiş maddeye ait biçim özelliği olarak, insan ürününün sınırlılığına karşılık varlığın sınırsızlığının ve maddi niteliklerinin belirtilmesini sağlar. İslamî *tezyînîliğin* geliştirdiği aydınlık, sükûnet ve ümit dolu ilahi güzellikler, *tezyînî* bütünlükler halinde çinilerini materyal beyaz zemini üzerinde, karşı hareketlerle, yavaş, sakin kıpırdanışlar içinde gelişen canlı ve parlak renklerle *İslamî* transandantal vizyonunun cennet tasavvurunu objektif dünyaya yansıtırlar.¹⁶⁹

Devletin ekonomik gücüne paralel olarak *Osmanlı* yapısının boyutları büyümüş; fakat bezeme aynı ölçüde artmamıştır. Tam tersine, dış kitle giderek yapısal inceliklere dayalı yalın bir ifadeye bürünmüş, bezeme dış kitleden iç mekâna kaymıştır. İstisnaları bir kenara bırakacak olursak, bezemede temel ilke, tüm yüzeylerin yaygın bezeme ile örtülmesinden çok, bazı öğelerin abartmaya kaçmadan vurgulanması biçimini almıştır. Sinan'ın, XVI. yüzyıl mimarisi malzeme anlayışına getirdiği yeniliklere gelince, onun temel anlayış olarak daima yapıyı süsten arındıracak gerçek mimari ve yapıyı daha iyi kavranabileceği inancı vardır. *Selçuklu* dönemi yapılarını, dekoratif anlamdaki taş

¹⁶⁶ Ulya Vogt - Göknîl, **Mimar Sinan (Sinan ve İslam Mimarisi Geleneği)**, Güzel Sanatlar Matbaası, Sandoz Kültür Yay. No: 10, 1987, s:147.

¹⁶⁷ Oktay Aslanapa, **Mimar Sinan'ın Hayatı ve Eserleri**, Ankara, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları: 80, Seri:V, Sayı:14, 1988, s:8.

¹⁶⁸ Yenişehirlioğlu, a.g.m., s:29.

¹⁶⁹ Cansever, a.g.k., s:107.

işçiliğinin çok yakından tanınmasına rağmen, eskiyi körü körüne uyarlamak ve taklit etmekten çok kendi sentezlerine değer vermektedir. Bu nedenle yapılardaki bezeme tercihi, yalnızca, mukarnaslar ve kapı kenar motifleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Belki de asker yapısının getirdiği anlayışla yapıları dıştan gâyet ciddi görünümündedir. Kullanılan malzemeler yeknesak, ağır başlı ve sade bir anlatım içindedir. Yine *Selçuklu* dönemi ile *İslam* etkilerindeki *İran* ve *Arap* mimarilerine hiç yer vermemiştir.¹⁷⁰

Klasik dönem *Osmanlı* yapılarında görülen mimari bezeme programları ise mimarinin ana hatlarına kesinlikle bağlı kalınarak düzenlenmiştir.¹⁷¹ Yapının içinde ve dışında, pencere alınlıklarına ya sonsuza varma çabaları içinde dile getirilmiş düzenlemelerden veya *Kur'ân* dan alınmış âyetlerden ibaret örnekler yerleştirilmiştir.¹⁷² Sinan'ın eserlerini meydana getiren duvar dokusu, pencere dizileri, kemerler, sütun dizileri, kubbeler ve mineraller kolektivist tezyînî bütünlükler oluşturarak sonsuz zemin üzerinde birbirinden ayrı birimlerin dizileri halinde mekânı tezyin eder.¹⁷³

Büyük camilerinin bezemeleri konusunda bilgimiz sınırlıdır. Gerçi XVI. yüzyıl bezeme sanatları ve motifler sözlüğü konusunda ayrıntılı çalışmalar yapılmıştır. Fakat Sinan'ın camilerinin özgün bezemelerinden tümel bir örnek kalmamıştır. O dönemden kalan bezeme örnekleri, çini kaplama dışında, çoğu kez yenilenmiş ve kalanlar da tesadüfî parçalar olduğu için Sinan'ın büyük mekânları bezemek için kendine özgü bir program uygulamış olup olmadığını bilmiyoruz. Bunun verilerini saptamak zor, belki de olanaksızdır.¹⁷⁴

Duvarları baştan aşağı çinilerle kaplı olan *İstanbul Rüstem Paşa Cami* 'ni, bezeme bakımından, *Osmanlı* klasik mimarisinin genel tutumu ile bağdaşmayan bir eser olarak değerlendiriyoruz; fakat buradaki abartmanın sorumluluğunu, gösterişi seven *Rüstem Paşa*'ya yüklüyoruz. Çünkü bazı türbelerinin için el değmemiş yer bırakmamacasına

¹⁷⁰ Eriç, a.g.m., s:117.

¹⁷¹ Yenişehirlilioğlu, a.g.m., s:29.

¹⁷² Nermin Sinemoğlu, "Mimar Sinan Dönemi Duvar Çinilerine Biçim - Satih, Renk ve Perspektif Açılırlarından Bakış", **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri**, İstanbul, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Sezgin Neşriyat, 1988, s:541.

¹⁷³ Cansever, a.g.k., s:107.

¹⁷⁴ Doğan Kuban, **Sinan'ın Sanatı ve Selimiye**, s:2.

bezeyerek cennetten bir köşe temasını işleyen Sinan, camilerinin bezemesinde son derece ölçülü davranmış ve Osmanlı klasik caminin ideal bezeme düzenini, *İstanbul Rüstem paşa Cami* 'nde değil, *Kadırga Sokollu Mehmet Paşa Cami* 'nde sergilemiştir.¹⁷⁵

Silivrikapı'daki Hadım İbrahim Paşa Cami 'nde ise geometrik süslere, arka plana itilmiş bitkisel bezemeye önem verilmiştir. Bu arada, az bulutlu motiflerden bir şemsenin şebeke gibi işlenmiş olması ilginçtir. Bu yapıda da bezemenin genel karakteri ile *minber* uyum sağlamıştır. Genellikle fazla alışılmayan tekniklerin denendiği yapıda, *minber* içinde tipik olmayan bir bezeme sezilmiştir. *Üsküdar'daki Mihrimah Sultan Cami* 'nin *minberindeki* bezemenin hemen tamamı, geometrik şebekelidir. Bu camide, çini kullanılmadığı ve bezemesi genellikle çok sade; fakat kaliteli olduğu düşünülürse, *minberinde* sadelik içinde kaliteli bir işçilik ve ince bir zevki sergilemesini doğal buluruz. *Minberlerin külâhlarında*, *Kadırga'daki Sokollu Cami* 'nde olduğu gibi çini, veya daha sıkı rastlandığı gibi *kalemişi* bezeme vardır. *Hat* sanatı, bu bölümün tipik bezeme ögesidir.¹⁷⁶ Sarayla yapılan yazışmalardan, yapının genel bezemesiyle ilgili kimi kararların, yapının Bânîsine bırakıldığı anlaşılmaktadır.¹⁷⁷

XVI. yüzyıl ortaları, *Türk* sanatının büyük değişikliklere sahne olduğu bir dönemdir. Bu yıllara kadar geleneksel bezeme motifleri ve prensiplerine sıkıca bağlı olan bezeme sanatında da bu değişiklikleri izlemek mümkündür. Bazı motiflerin veya tekniklerin birden ortaya çıkışı veya bıçakla kesilmişçesine terk edilmesi rastlantı olarak açıklanamaz. *Kanunî* döneminde, güçlü sanatçıların yönettiği saray nakışhanesinin, bu yeni akımlarda önemli rolü olmuştur.¹⁷⁸

Kanunî Dönemi, *Osmanlı* kültüründe büyük isimlerin ortaya çıktığı bir devirdir. Bu güçlü kişilerin arasında, başta *Kanunî Sultan Süleyman* ve baş mimarı Sinan olmak üzere, pek çok tanınmış kişiyi anabiliriz. İncelemekte olduğumuz mimari bezemede de hiç şüphe yok ki büyük bir sanatçının kişiliğinin etkisinde kalmıştır. Bu sanatçı, *Kanunî'nin Nakkaşbaşı Karamemi'dir*. Dikkatli bir inceleme, yeni motif veya

¹⁷⁵ Kuran, a.g.m., s: 95-96.

¹⁷⁶ Demiriz, a.g.m., s:470.

¹⁷⁷ Yenişehirlioğlu, a.g.m., s:33.

¹⁷⁸ Demiriz, a.g.m., s:465.

kompozisyonların, önce kitap bezemelerinde denendiğini, sonra da eğer beğeni kazandı ise, malzeme ve tekniğin gerektirdiği değişikliklerle tekrarlandığını gösterir. Bu ise, saray nakışhanesinin çeşitli sanat dallarında, bu arada da mimari bezemenin önemli bir kısmında etkili olduğunu gösterir. Saray nakışhanesinin güçlü bir sanatçının yönetiminde olması ise, onun yaratıcı kişiliğinin, bütün sanat dallarında kendini göstermesi sonucunu doğurmuştur.¹⁷⁹ Nakkaşbaşının adını bilmemize karşılık, uygulamayı yapan sanatçılar anonim kalmıştır. Bu kuralın dışına en çok çıkan alan ise *hat* sanatıdır. Burada da çok ünlü bir sanatçının, *Ahmet Karahisari'nin* adını biliyoruz. Bunun dışında ise, mimari bezemeyi uygulayan kişilerin adları hemen hemen geçmez. Bu da usta tarafından yönetildiklerini ve eserlerini genelde atölye işi olduğunu gösteren en güzel kanıttır.¹⁸⁰

Sinan'ın eserlerinin dış bezemesini incelediğimizde, bazı ortak özellikleri tespit edebiliyoruz. Bunların dışında dış bezemenin sadeliği ve mimarının hizmetinde oluşu gelir. Burada başlıca malzeme taştır. Dış bezemenin başlıca amacı, mimarının ana hatlarını çeşitli yöntemlerle belirtmektir. Bu genellikle silmelerle sağlanmıştır. Böylece, cephe iki katlı düzende ise katlar birbirinden ayrılmış pencere ve kemerler bu yolla belirtilmiştir. Cephenin özenle belirtilen bölümü portaldır. Kabartma ve kakma taş bezemeler yanı sıra mukarnas, partalın en gösterişli kısmıdır.¹⁸¹ *Tezyîni* formların satırla ilişkisi, üzerinde göründükleri ideal plan *tezyînilik* ile tesis ve tayin edilir.¹⁸²

XVI. yüzyıl ortasından itibaren, *Osmanlı* bezeme sanatlarında kendini gösteren doğaya dönüş, *Mimar Sinan'ın* eserlerine yansımıştır. Ancak malzeme ve tekniğin gerektirdiği durumlarda, geleneksel bezeme öğelerine bağlı kalınmıştır. Böylece, serbest bir çalışmaya daha uygun olan sanat dallarında, mesela çinicilikte stilize olmakla birlikte, tabiattaki özelliklerine hayli sadık kalınmış bitkisel bezeme çokça görülür. Buna karşılık, tekniğin zorlanmasından olsa gerek, ağaç işlerinde geleneksel geometrik düzene ve *rûmî*, *hatâyî* gibi motiflere bağlı kalınmıştır. Taş bezemede ise mukarnaslı

¹⁷⁹ A.g.m., s:465-466.

¹⁸⁰ Demiriz, a.g.m., s:466.

¹⁸¹ A.g.m., s:466.

¹⁸² Cansever, a.g.k., s:42.

başlık veya kavsaralar, baklavalı sütun başlıkları gibi ana formlara bağlı kalınmış, *minberlerde* geometrik şebeke ve *rûmîli* kabartmalar tercih edilmiştir. Buna rağmen, yer yer natüralist üslûpta bitkisel bezemeyi, taş işçiliğinin ayrıntılarında bulabiliriz. Böylece sanatçı, devir modasına körü körüne uymamış, malzeme ve tekniğin gereklerine uyum sağlamasını da bilmiştir.¹⁸³

Anıtsal bir camide, genellikle taşıyıcı iç sütunlar stalâktitli, dış revakın sütunları baklavalı yapılır. Ana kapı, *mihrap* ve *mihrabiye* nişlerinin üstü de genellikle stalâktitlidir. Simgesel işlevi olan bu öğelerin, göz alıcı bezemesi dikkati çeker. Ahşap kapı kanatlarının, fildişi ve sedef kakmalı ve bazen kabartma kitâbeli görünümü, ya da mermer *minberlerin* çarpıcı oymaları, yine bunların simgesel nitelikleri ile ilgilidir.

Mihrap nişini dolanan çiniden bir âyet ya da pencere alınlarına konan yine çinili yazı panoları, aynı biçimde simgesel değeri olan bezeme türüne girerler. Diğer yandan, kubbe, yarım kubbe, tonoz gibi üst yapı öğelerinin iç yüzeylerde görünen *kalemişi* nakışların işlevi değişiktir. Orta kubbenin ve öbürlerinin göbeğindeki simgesel yazı levhaları bir yana, nakışların amacı, kubbe yuvarlağının yekpâreliğini dağıtarak, üst yapının aşağı basan ağır görünümünü hafifletmektedir. *Kalemişi* nakışlar renk ve desenler bakımından ılımlı kullanıldığı zaman iç mekânı zenginleştirir. Ölçü kaçırıldığındaki bu durum çoğunlukla restorasyon adı altında yapılan müdahalelerden kaynaklandığını görürüz sonuç olumsuz olur.¹⁸⁴

Yapının içinde ve dışında, pencere alınlıklarında ya sonsuza varma çabaları içinde dile getirilmiş düzenlemelerden veya *Kur'ân dan* alınmış âyetlerden ibaret örnekler yerleştirilmiştir.¹⁸⁵ Çini ve *kalemişi*, yapıların iç bezemesine hâkimdir. *Kalemişi*, genel olarak yapıların belli bir yüksekliğinden sonrasını hemen hemen tamamen kaplar. Günümüze gelen orijinal *kalemişinin* azlığına rağmen, bu genellemeyi yapmamıza yarayacak izler vardır. Yükseklik sınırı, insan elinin değemeyeceği yer olarak tanımlanabilir. Bu *kalemişinin* dokunulma, temizlenme gibi sebeplerle bozulması

¹⁸³ Demiriz, a.g.m., s:466.

¹⁸⁴ Kuran, a.g.m., s:95.

¹⁸⁵ Sinemoğlu, a.g.m., s:541.

dolayısıyla uygulanan bir prensiptir ve *Osmanlı* sanatının bütün devirleri için genelleştirilebilir. Bu seviyenin aşağısında kalan bölümler ise çini bezemeye ayrılmıştır. Çininin yoğunluğu, yapıdan yapıya çok değişir. *Süleymaniye Cami* gibi anıtsal bir yapıda sadece *mihrap* çevresine münhasır kalan çiniler, *Rüstem Paşa Cami*’nde olduğu gibi galeriler dâhil bütün duvarları tamamen kaplamaya kadar varabilir. Hatta *Üsküdar Mihrimah Cami* gibi tamamen çinisiz yapılar da kuralı bozamaz. Bu aşırı uçlar arasında kalan eserler ise çoğunluktadır. Pek çok yapıda, iç alınlıklar çinidir. Pandantiflerin çinili olduğu örnekler ise, üst yapının *kalemişlerine* ayrılması prensibini fazlaca değiştirmez.¹⁸⁶ *Minber* ve *mihrap* genellikle mermerdir. Bazı örneklerde, *mihrabın* bir bölümü çinilidir. Kapı ve pencere kanatlarında kaliteli ahşap işçiliği dikkati çeker. Genellikle ağaç dışında, sedef gibi malzeme dikkat çekecek kadar az kullanılmıştır. Yer yer fildişi, daha ziyade farklı renkte ağaç çeşitleri ile renkli görünüm sağlamıştır.¹⁸⁷ Sıva üstü nakışla hazırlanmış olan iç yazılarının (kubbe, kubbe kasnağı vb.), devrimize kadar gelmeleri mümkün olmadığından, bunların zaman içinde tamirleri, son çâre olarak da yeniden yazılmaları cihetine gidilmiştir.

Bu sebeple, Mimar Sinan'ın eserlerinde bulunan hat örneklerini üçe ayırabiliriz:

1. Zamanına ait olan yazılar
2. Tamirle eski hali korunan yazılar
3. Tamamen yeni olan yazılar.

Sinan'ın zamanındaki hattatlardan hangileriyle çalıştığını - vesika yokluğundan- tam olarak söylemek imkânsızdır. Ancak kaynaklara intikal etmiş birkaç ismi sıralayabiliriz. *Ahmed Karahisari, Hassa Çelebi, Hasan Üsküdar-i, Derviş Mehmet, Demircikulu Yusuf*.¹⁸⁸

Başlıca malzeme beyaz mermer olmakla birlikte, renk veya dokuda farklılık sağlamak üzere, çeşitli taş cinsleri kullanılmıştır. Sinan'ın yapılarında, duvarın ana

¹⁸⁶ Demiriz, a.g.m., s:467.

¹⁸⁷ A.g.m., s:467.

¹⁸⁸ Uğur Derman, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Hat Sanatı" (Mimar Sinan'ın Eserlerinin Stratejik Önemi, Mehmet Erdoğan -Fotokopi Nüsha-), s:1-2.

malzemesi olan köfeki taşı, dış yüzeylerin büyük kısmını kaplar. Bu yüzeyleri tekdüze olmaktan kurtarmak için kullanılan başlıca yöntem, mimari elemanları silmelerle sınırlandırmaktır. Köfeki taşının bezeme ögesi olarak işlendiği bir başka yer ise korniş ve benzeri üst sınırlardır. Bunlarda palmet dizileri, lotus ve palmet'in alternatif kullanıldığı frizler, rûmîli bordürler, malzemenin gereği biraz kabaca işlenmiştir.¹⁸⁹

Yüzey bezemeye yönelik örneklerin çoğunun bina tamamlandıktan sonra yapıldıkları anlaşılmaktadır. Ancak mukarnas gibi üç boyutlu bazı öğelerin ve bazı kompozisyonların bulundukları yerlerine göre, yerde yapılıp binaya monte edildiklerini ileri sürebiliriz. Bezemenin yerde yapılıp duvara konması sırasında, derz izlerinin tutmaması veya süslenen parçanın konacağı yere büyük ya da küçük gelmesi gibi olumsuz sonuçlar, güzel bir yapıya kötü bir görünüş verebilir. Bütün bunlarla birlikte tuğla ve çini kaplamalarda, derzlerin tutturulmasından hareketle, taşta da tutturabileceği ileri sürülebilirse de her iki malzemenin (tuğla ve çini) yarı endüstriyel bir ürün olması dolayısıyla çok sayıda üretilmesi, ortaya çıkabilecek bir hatanın telafisinin kısa sürede mümkün kılabilirken, aynı kolaylığı taş malzemelerde ileri sürmek oldukça zordur.¹⁹⁰ *Osmanlı* sanatında, taş işçiliği yanı sıra alçı da oldukça geniş ölçüde kullanıldı. Mevcudiyetini tespit edebildiğimiz en erken örnek, *İznik'teki* 1335 tarihli *Orhan İmareti Camii* 'nde yer alıyordu.¹⁹¹ Alçı ve stuko ile bezeme, *Türklerin Anadolu'ya* gelişlerinde birlikte getirdikleri bir tekniktir. Daha önce, *Bizans* ve *Ermeni* sanatında bu tekniğe rastlamıyoruz. Bu eldeki malzemeye bağlı tabii bir durumdur. Taşın bol olduğu *Anadolu'da* alçının kullanılmasına lüzum kalmıyordu.¹⁹² Alçının kullanıldığı bir başka teknik ise *malakaridir*. Burada desen hafif kabartmadır ve üzeri renklendirilmiştir. Malzemenin dayanıksızlığı burada da örneklerin nispeten azlığının sebebidir.¹⁹³

¹⁸⁹ Demiriz, a.g.m., s:468.

¹⁹⁰ Yıldırım Özbek, **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Bezeme (1300-1453)**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2002, s:34..

¹⁹¹ Yıldırım Demiriz, **Osmanlı Mimarisinde Bezeme I, Erken Devir (1300-1453)**, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları: 263, 1979, s:23.

¹⁹² A.g.k., s:21.

¹⁹³ Demiriz, a.g.m., s:473

1.3. Mimar Sinan'ın Yapıları

Tablo 1
Tezkerelerde Kayıtlı Sinan Camileri'nin İllere Göre Dağılımı

TB: Tezkiret ül-Bünyan / TE: Tezkiret ül-Ebniye / TM: Tuhfet ül-Mi'marin

NO	İL	İLÇE	ADI	TB	TE	TM
1.	Afyon	Bolvadin	Rüstem Paşa Cami	1:60	1:63	x
2.	Ankara		Cenabî Ahmet Paşa Cami	1:51	1:53	x
3.	Bağdat		Abdülkâdir Gîlânî Cami			x
4.	Bağdat		İmam-ı A'zam (Ebu Hanîfe) Cami			x
5.	Bağdat		Murat Paşa Cami			x
6.	Basra		Maktûl Ayas Paşa Cami			x
7.	Buda (Budin)		Sokollu Mustafa Paşa Cami	1:74	1:77	x
8.	Bursa	İznik	Cami-i Atîk (Aya Sofya Cami)	1:55	1:57	x
9.	Çorum		Sultan Alâeddin Selçukî Cami (Ulu Cami)	1:53	1:55	x
10.	Diyarbakır (Âmid)		Maktûl Ayas Paşa Türbesi			x
11.	Diyarbakır (Âmid)		Behram Paşa Cami			x
12.	Diyarbakır (Âmid)		Hadım Ali Paşa Cami			x
13.	Diyarbakır (Âmid)		İskender Paşa Cami			x
14.	Diyarbakır (Âmid)		Melek Ahmed Paşa Cami			x
15.	Diyarbakır (Âmid)		Sofu Mehmed Paşa Cami			x
16.	Edirne		Defterdar Mustafa Paşa Cami	1:66	1:68	
17.	Edirne		Sultan Selim II (Selimiye) Cami	1:64	1:66	x
18.	Edirne		Taşlık (Mahmud Paşa) Cami	1:65	1:67	x
19.	Edirne	Havsa	Sokollu Mehmed Paşa (Kasım Paşa) Cami	1:68	1:71	
20.	Erzurum		Lala Mustafa Paşa Cami	1:52	1:54	x
21.	Gözleve (Yevpatoriya)		Tatar Han Cami	1:77	1:80	x
22.	Halep		Adliye (Dukaginzâde Mehmed Paşa) Cami			x
23.	Halep		Husrev Paşa (Husreviye) Cami	1:56	1:58	x
24.	Hatay	Yakacık (Payas)	Sokollu Mehmed Paşa Cami			x
25.	Hersek	Mostar	Karagöz Mehmed Paşa Cami	1:172	1:75	x
26.	Isparta		Fidevs Bey Cami	1:75	1:78	x
27.	İstanbul	Ahırkapı	Kapıağası (Mahmut Ağa) Cami	1:13	1:14	x
28.	İstanbul	Ahırkapı	Kapıağası (Mahmud Ağa) Türbesi	1:13	1:14	x
29.	İstanbul	Ahırkapı	Kapıağası (Mahmud Ağa) Medresesi			x
30.	İstanbul	Aksaray	Osman Şah Validesi Cami	3:29	3:28	x
31.	İstanbul	Balat	Ferruh Kethüda (Balat) Cami	12:5	13:7	x
32.	İstanbul	Bayezıt	Saray-ı Atîk (onarım)	10:20	11:22	x
33.	İstanbul	Bayezıt	Sultan II Bayezid Cami (onarım)	10:1	11:1	x
34.	İstanbul	Cibali	Süleyman Çelebi (Üsküplü) Cami		13:47	
35.	İstanbul	Çapa	Abdürrahman Çelebi Cami	2:24	2:23	x
36.	İstanbul	Çarşamba	Mehmed Ağa Cami			x
37.	İstanbul	Draman	Yûnus Bey Cami	1:19	1:20	x

38.	İstanbul	Edirnekapı	Mihrimah Sultan (Edirnekapı) Cami	1:4	1:4	x
39.	İstanbul	Fatih	Bina Emîni Sinan Ağa Cami	1:21	1:22	x
NO	İL	İLÇE	ADI	TB	TE	TM
40.	İstanbul	Fener	Abdi Subaşı Mescidi (Kuburbeli Cami)	2:27	2:26	x
41.	İstanbul	Haseki	Haseki Hürrem Sultan Cami	1:3	1:3	x
42.	İstanbul	Kadırga	Sokollu Mehmed Paşa Cami	1:9	1:9	x
43.	İstanbul	Karagümrük	Hürrem Çavuş Cami	1:20	1:21	x
44.	İstanbul	Karagümrük	Nişancı Mehmed Paşa Cami			x
45.	İstanbul	Kocamustafapaşa	Husrev Çelebi (Ramazan Efendi) Cami	1:15	1:16	x
46.	İstanbul	Samatya	Hamamî Hatun Cami	1:16	1:17	x
47.	İstanbul	Sarıgözel	Hacı Nasuh Mescidi (Aynalı Çeşme Cami)	2:15	2:16	x
48.	İstanbul	Silivrikapı	Hadım İbrahim Paşa Cami	1:10	1:10	x
49.	İstanbul	Sultanselim	Sultan Selim (I) Cami			x
50.	İstanbul	Süleymaniye	Sultan Süleyman (Süleymaniye) Cami	1:1	1:1	x
51.	İstanbul	Şehzade	Şehzade Mehmed Cami	1:2	1:2	x
52.	İstanbul	Tahtakale	Rüstem Paşa Cami	1:8	1:8	x
53.	İstanbul	Topkapı	Kara Ahmed Paşa Cami	1:7	1:7	x
54.	İstanbul	Unkapanı	Süleyman Subaşı (Unkapanı) Cami	1:23	1:24	x
55.	İstanbul	Yemiş İskeleyi	Ahî Çelebi Cami	1:22	1:23	x
56.	İstanbul	Yedikule	Hacı Evhad Cami		1:12	
57.	İstanbul	Yenibahçe	Bali Paşa Cami	1:11	1:11	x
58.	İstanbul	Yenibahçe	Mesih Ali Paşa Cami		1:84	x
59.	İstanbul	Yenibahçe	Sultan Bayezid Kızı Cami	1:6	1:6	x
60.	İstanbul	Yenibahçe	Simkesbaşı İskender Ağa M. (Simkeş Cami)	2:10	2:11	x
61.	İstanbul	Üsküdar	Mevlâna Efendi Cami			x
62.	İstanbul	Üsküdar	Mihrimah Sultan (İskele) Cami	1:39	1:40	x
63.	İstanbul	Üsküdar	Şemsi Ahmed Paşa Cami	1:40	1:42	x
64.	İstanbul	Toptaşı	Valide (Nurbânu) Sultan Cami	1:81	1:41	x
65.	İstanbul	Kanlıca	Gâzi İskender Paşa Cami	1:41	1:43	x
66.	İstanbul	Arapkapı	Sokollu Mehmed Paşa (Azapkapı) Cami	1:32	1:33	x
67.	İstanbul	Tophane	Kılıç Ali Paşa Cami	1:33	1:34	x
68.	İstanbul	Tophane	Ebu'l Fâzıl Cami	1:36	1:37	x
69.	İstanbul	Tophane	Ebu'l Fazıl Türbesi			x
70.	İstanbul	Tophane	Muhyiddin Çelebi (Çukurcuma) Cami	1:34	1:35	x
71.	İstanbul	Cihangir	Şehzade Cihangir Cami	1:37	1:38	x
72.	İstanbul	Fındıklı	Molla Çelebi (Fındıklı) Cami	1:35	1:36	x
73.	İstanbul	Beşiktaş	Sinan Paşa (Beşiktaş) Cami	1:38	1:39	x
74.	İstanbul	Kasımpaşa	Güzelce Kasım Paşa Cami	1:31	1:32	x
75.	İstanbul	Kasımpaşa	Pîyâle Paşa (Tersane) Cami			x
76.	İstanbul	Kasımpaşa	Hasan Çelebi Mescidi (Emin Bey Cami)	2:42	2:42	x
77.	İstanbul	Kasımpaşa	Yahya Kethüda Mescidi (Yahya Kâhya Cami)	2:41	2:41	x
78.	İstanbul	Hasköy	Turşucuzâde Hüseyin Çelebi Cami	1:30	1:31	x
79.	İstanbul	Sütlüce	Çavuşbaşı Cami	1:29	1:30	x
80.	İstanbul	Halıcıoğlu	Kaysunîzade Mescidi	2:37	2:36	x

81.	İstanbul	Eyüp	Nişancı Mustafa Paşa Cami	1:26	1:26	x
82.	İstanbul	Eyüp	Şah Sultan Cami	1:25	1:27	x
83.	İstanbul	Eyüp	Davud Ağa Mescidi (Sarayağası Cami)	2:34	2:33	x
84.	İstanbul	Eyüp	Düğmecibaşı Mescidi (Düğmeciler Cami)	2:35	2:34	x
85.	İstanbul	Eyüp	Süleyman Subaşı Mescidi (Münzevi Cami)	2:38	2:38	x
86.	İstanbul	Eyüp	Zâl Mahmud Paşa Cami	1:24	1:25	x
87.	İstanbul	Ortakçılar	Emîr Buharî Cami	1:27	1:28	x
88.	İstanbul	Merkezefendi	Merkez Efendi Cami	1:28	1:29	x
89.	İstanbul	Çatalca	Damat Ferhad Paşa Cami	1:73	1:76	x
NO	İL	İLÇE	ADI	TB	TE	TM
90.	İstanbul	Silivri	Rüstem Paşa Cami			x
91.	İstanbul	Yalova-Samanlı	Rüstem Paşa Cami	1:45	1:47	x
92.	Kastamonu		Damat Ferhad Paşa Cami	1:47	1:49	x
93.	Kayseri		Hacı Ahmed Paşa Cami (Kurşunlu Cami)	1:50	1:52	x
94.	Kayseri		Osman Paşa Cami	1:49	1:51	x
95.	Kırklareli	Babaeski	Semiz Ali Paşa Cami	1:67	1:701	x
96.	Kırklareli	Lüleburgaz (Burgos)	Sokollu Mehmed Paşa Cami	1:69	1:72	x
97.	Kocaeli	İzmit	Abdüsselâm Çelebi Cami	1:54	1:56	x
98.	Kocaeli	İzmit	Ehmed Bey (Fevziye) Cami	1:48	1:50	x
99.	Kocaeli	İzmit	Prtev Paşa (Yenicuma) Cami	1:43	1:45	x
100.	Kocaeli	Gebze	Çoban Mustafa Paşa Cami	1:42	1:44	x
101.	Konya	Ereğli	Dukaginzâde Mehmed Paşa Cami			x
102.	Konya	İlgın	Lala Mustafa Paşa Cami	1:46	1:48	x
103.	Konya	Karapınar	Sultan Selim (II) Cami	1:62	1:64	x
104.	Kütahya		Lala Hüseyin Paşa Cami	1:61	1:62	x
105.	Kütahya		Ulu Cami	1:59	1:60	x
106.	Manisa		Sultan Murat (Muradiye) Cami	1:58	1:59	x
107.	Sakarya	Sapanca	Rüstem Paşa Cami	1:44	1:46	x
108.	Sivas	Ulaş	Memi Kethüda Cami	1:76	1:79	
109.	Sofya		Bosnalı Mehmed Paşa Cami	1:71	1:74	x
110.	Svilengrad		Haseki Sultan Cami	1:80	1:69	
111.	Şehrizer	(Kerkük)	Sultan Süleyman (Gülenber Kalesi) Cami			x
112.	Tekirdağ	(Rodoscuk)	Rüstem Paşa Cami	1:78	1:81	x
113.	Tekirdağ	Ereğli	Semiz Ali Paşa Cami	1:70	1:73	x
114.	Tırhala	(Trikkala)	Mehmed Bey Cami		1:83	
115.	Tırhala		Osman Şah Cami	1:79	1:82	x
116.	Van		Sultan Süleyman (Van Kalesi) Cami			x

Tablo 2
Tezkerelerde Kayıtlı, Saptanamayan, Yokolan, Yenilenen ve
Harabe Halinde Bulunan Sinan Camileri’nin Listeleri

A) Bilinmeyen, Saptanamayan Sinan Yapıları		
NO	ADI	İL / İLÇE
1.	Maktûl AYaş Paşa Cami	Basra
2.	Mehmet Bey Cami	Tırhala (Trikkala)
3.	Sofu Mehmed Paşa Cami	Diyarbakır (Âmid)
4.	Rüstem Paşa Cami	İstanbul / Silivri

B) Yokolan, Günümüze Ulaşmayan Sinan Camileri		
NO	ADI	İL / İLÇE
1.	Abdürrahman Çelebi Cami	İstanbul / Çapa
2.	Bianemîni Sinan Ağa Cami	İstanbul / Fatih
3.	Dukaginzâde Mehmed Paşa Cami	Konya / Ereğli
4.	Ebu'l Fazıl Efendi Cami	İstanbul / Tophane
5.	Emîr Buhârî Cami	İstanbul / Otakçılar
6.	Hamamî Hatun Cami	İstanbul / Samatya
7.	Haseki Sultan Cami	Svilengrad
8.	Memi Kethüda Cami	Sivas / Ulaş
9.	Osman Paşa Cami	Kayseri
10.	Osman Şah Validesi Cami	İstanbul / Aksaray
11.	Rüstem Paşa Cami	İstanbul / Yalova - Samanlı
12.	Sokollu Mustafa Paşa Cami	Buda (Budin)
13.	Sultan Bayezid Kızı Cami	İstanbul / Yenibahçe
14.	Sultan Süleyman (Gülenber Kalesi) Cami	Şehrizer (Kerkük)
15.	Süleyman Subaşı (Unkapanı) Cami	İstanbul / Unkapanı
16.	Taşlık (Mahmud Paşa) Cami	Edirne
17.	Abdi Subaşı Mescidi (Kuburbeli Cami)	İstanbul / Fener
18.	Bayram Çelebi (Yokuşbaşı) Mescidi	İstanbul / Samatya
19.	Hacı Nasuh Mescidi (Aynalıçeşme Cami)	İstanbul / Sarıgözel
20.	Simkeşbaşı İskender Ağa Mescidi (Simkeş Cami)	İstanbul / Yenibahçe
21.	Hüseyin Bey Paşa Hamamı	Kayseri
22.	Kapudan Ali Paşa (Fener İskelesi) Hamamı	İstanbul / Fener
23.	Kethüda Canfeda Kadın Hamamı	İstanbul / Beykoz-Akbaba
24.	Koca Mustafa Paşa (Eski Ali Paşa) Hamamı	İstanbul / Yenibahçe
25.	Lûtfi Paşa Hamamı	İstanbul / Yenibahçe

26.	Molla Çelebi (Fındıklı) Hamamı	İstanbul/ Fındıklı
27.	Nişancı Mustafa Paşa Hamamı	İstanbul / Eyüp
28.	Odabaşı Behruz Ağa Hamamı	İstanbul / Şehremini
29.	Sarı Gürz Hamamı	İstanbul / Sarıgözel
30.	Sinan Paşa (Beşiktaş) Hamamı	İstanbul / Beşiktaş
31.	Sokollu Mehmed Paşa Hamamı	Medine
32.	Sokollu Mehmed Paşa Hamamı	Mekke
33.	Sultan Süleyman Hamamı	Kefe (Feodosiya)
34.	Üsküdar Sarayı Hamamı (2)	İstanbul / Üsküdar
35.	Üsküdar Sarayı Hamamı (3)	İstanbul / Üsküdar
36.	Yakub Ağa Hamamı	İstanbul / Tophane

C) Yenilenmiş, Asıl Biçimini Yitirmiş Sinan Camileri		
NO	ADI	İL / İLÇE
1.	Abdülkâdir Gîlani Cami	Bağdat
2.	Abdüsselâm Çelebi (İmaret) Cami	Kocaeli / İzmit
3.	Bosnalı Mehmed Paşa Cami	Sofya
4.	Damad Ferhad Paşa Cami	Kastamonu
5.	Güzelce Kasım Paşa Cami	İstanbul / Kasımpaşa
6.	Harem-i Şerif	Mekke
7.	İmam-ı A'zam (Ebu Hanîfe) Tekkesi	Bağdat
8.	Kapıağası Mahmud Ağa Cami	İstanbul / Ahırkapı
9.	Mehmed Bey (Fevziye) Cami	Kocaeli / İzmit
10.	Merkez Efendi Cami	İstanbul / Merkezefendi
11.	Mevlâna Efendi Cami	İstanbul / Üsküdar
12.	Muhyiddin Çelebi (Çukurcuma) Cami	İstanbul/ Tophane
13.	Nişancı Mustafa Paşa Cami	İstanbul / Eyüp
14.	Odabaşı Behruz Ağa Cami	İstanbul / Şehremini
15.	Rüstem Paşa Cami	Sakarya / Sapanca
16.	Semiz Ali Paşa Cami	Tekirdağ / Ereğli
17.	Sultan Alâeddin Selçukî Cami (Ulu Cami)	Çorum
18.	Süleyman Çelebi (Üsküplü) Cami	İstanbul / Cibali
19.	Şehzade Cihangir Cami	İstanbul / Cihangir
20.	Turşucuzade Hüseyin Çelebi Cami	İstanbul / Hasköy
21.	Ulu Cami	Kütahya
22.	Abdi Subaşı Mescidi (Kuburbeli Cami)	İstanbul / Fener
23.	Arpacıbaşı Mescidi	İstanbul / Eyüp
24.	Çivizade Kızı Mescidi (Çavuş Cami)	İstanbul / Davutpaşa
25.	Duhanîzade Mescidi	İstanbul / Kocamustafapaşa

26.	Emîr Ali Çelebi Mescidi (Derviş Ali Cami)	İstanbul / Karagömrük
-----	---	-----------------------

D) Harabe Halinde Zamanımıza Ulaşan Sinan Camileri		
NO	ADI	İL / İLÇE
1.	Cami-i Atik (Ayasofya Cami)	Bursa / İznik
2.	Sultan Süleyman (Van Kalesi) Cami	Van

Tablo 3
Mimar Sinan'ın İstanbul'daki Cami Listesi

NO	İL	İLÇE	ADI	TB	TE	TM
1.	İstanbul	Ahırkapı	Kapıağası (Mahmud Ağa) Cami	1:13	1:14	x
2.	İstanbul	Aksaray	Osman Şah Validesi Cami	1:5	1:5	x
3.	İstanbul	Balat	Ferruh Kethüda (Balat) Cami	1:18	1:19	x
4.	İstanbul	Cibali	Süleyman Çelebi (Üsküplü) Cami	1:17	1:18	x
5.	İstanbul	Çapa	Abdürrahman Çelebi Cami	1:12	1:13	x
6.	İstanbul	Çarşamba	Mehmed Ağa Cami			x
7.	İstanbul	Draman	Yûnus Bey Cami	1:19	1:20	x
8.	İstanbul	Edirnekapı	Mihrimah Sultan (Edirnekapı) Cami	1:4	1:4	x
9.	İstanbul	Fatih	Bina Emîni Sinan Ağa Cami	1:21	1:22	x
10.	İstanbul	Haseki	Haseki Hürrem Sultan Cami	1:3	1:3	x
11.	İstanbul	Kadırga	Sokollu Mehmed Paşa Cami	1:9	1:9	x
12.	İstanbul	Karagömrük	Nişancı Mehmed Paşa Cami			x
13.	İstanbul	Silivrikapı	Hadım İbrahim Paşa Cami	1:10	1:10	x
14.	İstanbul	Süleymaniye	Sultan Süleyman (Süleymaniye) Cami	1:1	1:1	x
15.	İstanbul	Şehzade	Şehzade Mehmed Cami	1:2	1:2	x
16.	İstanbul	Şehremini	Odabaşı Behruz Ağa Cami	1:14	1:15	x
17.	İstanbul	Tahtakale	Rüstem Paşa Cami	1:8	1:8	x
18.	İstanbul	Topkapı	Kara Ahmed Paşa Cami	1:7	1:7	x
19.	İstanbul	Unkapanı	Süleyman Subaşı (Unkapanı) Cami	1:23	1:24	x
20.	İstanbul	Yemiş İskelesi	Ahî Çelebi Cami	1:22	1:23	x
21.	İstanbul	Yedikule	Hacı Evhad Cami		1:12	x
22.	İstanbul	Yenibahçe	Bali Paşa Cami	1:11	1:11	x
23.	İstanbul	Yenibahçe	Mesih Ali Paşa Cami		1:84	x
24.	İstanbul	Yenibahçe	Sultan Bayezid Kızı Cami	1:6	1:6	x
25.	İstanbul	Üsküdar	Mevlâna Efendi Cami			x
26.	İstanbul	Üsküdar	Mihrimah Sultan (İskele) Cami	1:39	1:40	x
27.	İstanbul	Üsküdar	Şemsi Ahmed Paşa Cami	1:40	1:42	x

28.	İstanbul	Toptaşı	Valide (Nurbâu) Sultan Cami	1:81	1:41	x
29.	İstanbul	Kanlıca	Gâzi İskender Paşa Cami	1:41	1:43	x
30.	İstanbul	Azapkapı	Sokollu Mehmed Paşa (Azapkapı) Cami	1:32	1:33	x
31.	İstanbul	Tophane	Kılıç Ali Paşa Cami	1:33	1:34	x
32.	İstanbul	Tophane	Ebu'l Fâzıl Cami	1:6	1:37	x
33.	İstanbul	Tophane	Muhyiddin Çelebi (Çukurcuma) Cami	1:34	1:35	x
34.	İstanbul	Cihangir	Şehzade Cihangir Cami	1:37	1:38	x
35.	İstanbul	Fındıklı	Molla Çelebi (Fındıklı) Cami	1:35	1:36	x
36.	İstanbul	Beşiktaş	Sinan Paşa (Beşiktaş) Cami	1:38	1:39	x
37.	İstanbul	Kasımpaşa	Güzelce Kasım Paşa Cami	1:31	1:32	x
38.	İstanbul	Kasımpaşa	Piyâle Paşa (Tersane) Cami			x
39.	İstanbul	Sütlüce	Çavuşbaşı Cami	1:29	1:30	x
40.	İstanbul	Eyüp	Nişancı Mustafa Paşa Cami	1:26	1:26	x
41.	İstanbul	Eyüp	Şah Sultan Cami	1:25	1:27	x
42.	İstanbul	Eyüp	Zâî Mahmud Paşa Cami	1:24	1:25	x
43.	İstanbul	Ortakçılar	Emîr Buhârî Cami	1:27	1:28	x
44.	İstanbul	Merkezefendi	Merkez Efendi Cami	1:28	1:29	x
45.	İstanbul	Çatalca	Damat Ferhad Paşa Cami	1:73	1:76	x

1.4. Erken Dönem Osmanlı Cami Mimarisi

Cami: Arapça cem kökünden türeyen, "*toplayan bir araya getiren*" anlamındaki cami kelimesi, başlangıçta sadece cuma namazı kılınan büyük mescidler için kullanılan *el-Mescidü'l Cami* (cemaati toplayan Mescid) tamlamasının kısaltılmış şeklidir. X. yüzyılın başlarında "*camî*" kelimesinin tek başına kullanılmaya başladığını göstermektedir. Daha sonra içinde cuma namazı kılınan ve hatibin hutbe okuması için *minber* bulunan *Mescidler Cami*, *minberi* bulunmayan yani cuma namazı kılınmayan küçük mabetler ise sadece mescid olarak anılır olmuştur. Mescid, *Arapça'da "eğilmek, tevazu ile alını yere koymak"* manasına gelen sücud kökünden "*secde edilen yer*" anlamında bir mekân ismidir. Secde, namazın rükünleri içinde en önemlisi, *Kur'âna* göre insanın daha ilk yaratılışında şahit olduğu bir hürmet ifadesidir.¹⁹⁴

Bütün *İslam* ülkeleriyle *Müslümanların* bir süre hakîm oldukları yerlerde yapılan camiler mimari bakımdan birbirinden değişik özellikler gösterir. Dünya üzerindeki

¹⁹⁴ **İslam Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı, Cilt: 7, 1993, s:46.

bütün camilere dair araştırma ve monografiler elde olmadığından, cami mimarisinin bütününü ortaya koyacak geniş kapsamlı bir çalışma yapmak şimdiki halde çok güçtür. *Türk* şehirlerinde cemaatin toplandığı, ana ibadet yeri niteliğinde olan büyük camilere, *Hristiyanların* katedral denilen kiliseleri gibi *Ulu Cami*, *Cami-i Kebir*, *Osmanlı* döneminde sultanlar tarafından yaptırılan büyük camilere ise *Selatin Cami* denilir. Esasında çok daha genel bir anlamı olan ve *İran*, *Hindistan*, *Arabistan* gibi bölgelerde cami manasında kullanılan mescid kelimesi ise *Türkçede* yalnız küçük ibadet yerlerini ve mahalle camilerini ifade etmektedir. Nitekim Türkiye dışında çok büyük ölçülerde yapılar olmalarına rağmen, *Medine'de Mescid-i Nebevi*, *Kudüste Mescid-i Aksa*, *İsfahan'da Mescid-i Cuma* vb. pek çok eserde mescid adı, *Ulu Cami* veya *Selatin Cami* manasında yaşamaya devam etmektedir.¹⁹⁵

Genel olarak büyük bir cami, onu şehrin kalabalığının ayıran ve gerektiğinde yangınlardan da koruyan bir avluya sahiptir. Camiler *Türkiye'de* doğu-güney arasında bulunan kibleye göre yerleştirilirler. Bu sebeple, camilerin ana giriş kapıları ekseriya binanın kuzeybatı duvarında açılır ve giriş kibleyi gösterir. Büyük bir cümle kapısı veya taç kapı ile diğer yardımcı kapılardan geçilen iç avlu veya harem (sahn), iç tarafta sütunlu bir galeriyle çevrilidir ki buna revak denir. Bu iç avlunun ortasında abdest almaya yarayan bir çeşme (şadırvan) bulunur. Bu avluyu diğerinden ayırmak için şadırvan avlusu da denir. Avlunun camiye giriş cephesinde uzanan revakı, son cemaat yeri olarak adlandırılır. Namaz vaktine yetişemeyenlere veya fazla kalabalıkta içeri giremeyenlerin ibadetine mahsus olan bu kısım, aynı zamanda caminin içine doğrudan doğruya girilmesini önleyen bir ön mekân durumundadır. Tabanı avlu seviyesinden biraz yüksekçe olan son cemaat yerinin, kible duvarında genel olarak sağlı-sollu biraz küçük *mihrap* bulunur.

Son cemaat yerinden esas ibadet mekânına açılan büyük cümle kapısı veya taç kapı, büyük veya sanat değeri olan camilerde itinalı bir işçilikle bezenmiş bir nişin

¹⁹⁵ **İslam Ansiklopedisi**, Cilt:7, s:56.

içinde açılmıştır. Camiyi yaptıranın adını ve inşa tarihini veren kitâbe de bu girişin üstünde yer alır.¹⁹⁶

Esas ibadet mekânına *Türkçede* harim denilirse de yabancı dillerdeki "*nef*" "*schiff*" karşılığı olan sahn da denilir. (Arapçada sahn avlu anlamında kullanılır.) Cami mekânının ortasında daha geniş olan ana veya orta sahn bulunur. Bunun tam orta kısmına *Kubbealtı*, yanlardakine de *yan sahn* denir. Namaz esnasında yönelinen kible istikametini belirten ve imamın namaza durduğu yer olan *mihrap*, kible duvarında içeri kavisli bir girinti biçimindedir. Mahiyeti gereği *mihrap*, caminin en süslü kısmını teşkil eder. Bunun önünde caminin esas döşemesinden az yüksek olan bir kademe vardır ki buna da *mihrap sekisi* adı verilir.

Mihrabın sağ tarafında, başlangıçta yalnız cuma namazı kullanabilecek büyük camilerde bulunurken, sonraları en ufak mahalle mescidlerine bile konulan *minber* yer almaktadır. Birçok hallerde çok itinalı bir işçilikle işlenmiş, ahşaptan veya mermerden yapılmış olan minber, bir kapı kemerinin arkasında basamakta çıkılan ve en üst noktasına dört ince sütun veya direğe oturan bir külâh ile örtülmüş loca biçiminde bir "köşk"ten ibarettir. Aslı, Hz. *Peygamber* devrinde, üzerinde hutbe okunan üç basamaklı merdiven halinde olan *minber*, daha sonra gelişmiş ve *Emevi* dönemi sonunda camilerde yer almaya başlamıştır. Kiliseden çevrilmiş camilerde, *minber* köşkünün iki yanına birer sancak asılması ve imamın hutbeye bir kılıçla çıkması usuldendi. Mihrabın sol tarafında kible duvarına, yan duvara ve payeye bitişik olarak bir kaç basamak merdivenle çıkılan bir vaaz kürsüsü bulunur. Bu da ahşap veya mermerden, genellikle sanatkârhane şekilde yapılmıştır.¹⁹⁷

Camiye gelen hükümdarların namaz kıldıkları yeri halktan ayıran bölmeye *Arap* memleketlerinde maksûre denilmektedir. *Osmanlı* döneminde, bu kısma ufak bir loca biçimi verilmiş ve yüksekte olmasına özen gösterilmiştir. *Hünkâr mahfili* adı verilen bu bölüm genellikle caminin sol köşesinde yer alır ve dışarıya doğrudan bağlantılıdır.¹⁹⁸

¹⁹⁶ **İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 7, s:56.

¹⁹⁷ A.g.k., Cilt: 7, s:56.

¹⁹⁸ A.g.k., Cilt: 7, s:57.

Caminin içinde müezzinler için ayrılmış yüksekçe bir yer müezzin mahfili olarak adlandırılır. Ancak büyük camilerde rastlanan bu unsurdan başka, esas girişin iki tarafına alçak korkuluklarla ayrılmış kadınlar mahfili de bulunur. Cami mimarisinin önemli bir parçası da ezan okunmaya mahsus olan minaredir. Minare, *İslam* âleminin çeşitli bölgelerine göre değişik biçimler gösterir. *Osmanlılarda* binanın genellikle sağ tarafında bulunur. Yine sadece *Osmanlı Selâtin* camilerinde iki ve daha çok minare olmakla beraber bunlar son derece nadirdir. Sultanlar ve bazı haneden mensupları dışındaki kişiler tarafından yaptırılan camilerde, birden fazla minare bulunmaması titizlikle riâyet edilen bir usuldür. Ancak son yıllarda yapılan modern camilerde minare ve şerefe sayısında bir sınırlama ve ölçü kalmamıştır.

Camiler, genellikle tek başına yapılar halinde olmayıp, bilhassa Türklerde imaret, külliye veya manzume adları verilen çeşitli vakıf binalardan oluşan bir yapı topluluğunun merkezini teşkil ederler. Böylece camilerin etrafında onlara ek olarak yapılmış arasta (çarşı) darüşşifa, hamam, hazine, türbe, medrese, sıbyan mektebi, kervansaray, kütüphane, muvakkithane, sebil, tabhane, aşhane-imaret gibi vakıf yapılarında bulunur. *Osmanlı* döneminde şehirlerarası ana kervan ve sefer yolları üstünde, özellikle XVI. yüzyılda, durak yerlerinde menzil külliyelerinin de inşa edildiği görülür ki bunların da merkezlerini bir cami teşkil eder.¹⁹⁹

Açık havada namaz kılmak için hazırlanmış olan namazgâhlar, kendi içlerinde basit bir mimari bütünü meydana getirirler.²⁰⁰ İnsanın sosyal yaşantısı gereği, mescidlerden uzak yerlerde, yolculuklarında dinlenme ve mesire yerlerinde gönül rahatlığı içinde ibadetlerini yapabilmeleri için namazgâhlar ihdas edilmiştir.²⁰¹

Osmanlının gittiği her yerde namazgâhlara rastlanır. *Evliya Çelebi Yunan Yarımadası'nda* rastladığı namazgâhlardan *Seyahatname'sinde* (C.VIII, s.185-194)

¹⁹⁹ **İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 7, s:52.

²⁰⁰ Sinan Genim, "Mihraplı ve Minberli Namazgâhlara Bir Örnek", **Sanat Tarihi Yılığ VI 1974-1975**, İstanbul, İstanbul Ün. Ed. Fak. San. Tar. Enstitüsü, 1976, s:147.

²⁰¹ Hüdavendigar Akmaydalı, "Mihraplı ve Minberli Namazgâhlarımız", **Vakıflar Dergisi**, Sayı:XXIII, Ankara, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Tsimat Neşriyat, 1994, s:123.

bahsetmektedir.²⁰² Etrafı, içi ile aynı kotta bir duvar ile çevrilidir. Bazılarının zeminden bir basamak yüksekte olmalarına karşılık, etrafı duvarla çevrili bu alanın uç kısmına kibleyi gösteren bir taş dikilmiştir. Bu taşların hemen hepsinin üzerinde namazın farz olduğunu anlatan bir âyet vardır. Ayrıca çevrelerinde namaz kılacakların abdest almaları ve su içmeleri için bir çeşme de yapılmıştır. Bu çeşmelerin kitâbelerinde namazgâhı yaptıranın adı ve yapılış tarihi bulunur.²⁰³ Çok kere kervan yolları ve büyük yerleşmelerin mesire yerlerinde yapılmış bulunan namazgâhlar, yukarda anlatıldığı gibi gölgelikli bir namaz kılınacak yer, bir kible taşı ve bir çeşmeden meydana gelirler.

Fakat geleneksel mimarimizin araştırmacı ve basit mimari kompozisyonları geliştirici özelliği bu namazgâhları da etkilemiş, *mihraplı* ve *minberli*, genellikle zemini taş döşeli özel bir anlama sahip namazgâhların meydana gelmesine sebep olmuştur. Bu namazgâhlar, basit ve bir mimari özelliği olmayan, yalnızca bir ihtiyaca cevap verecek mekânın, istenirse nasıl bir mimari yapı özelliği kazanacağını göstermesi bakımından enteresandır. Bunlar içinde *Gelibolu Azepler* ve *Bursa Umur Bey* namazgâhları, fevkalade güzel bir işçilik ve mimari kompozisyona sahiptirler.²⁰⁴

Osmanlıların Marmara denizi kıyılarına kadar ilerledikleri *Orhan Bey* döneminde (1324-1360) inşa edilen *Bilecik Orhan Gazi Cami*, *Osmanlı* mimarlığındaki etkisini sürekli hissettirmiş bir yapı olarak dikkat çekicidir.²⁰⁵ Duvarlar, keskin hatlarıyla bir gerçeklik olarak maddi, fakat maddiliklerini ele verecek hemen her şeyden arındırmak amacıyla düzleştirilmiş gayrimaddi (materiel) satırları ile dikkati çekicidir. Uzaktan bir tepeyi andıran tek kubbe, iç mekânda *Orta Asya* otağ ananesinden gelen oyuk küresel biçimiyle insan ve gökkubbe arasına yerleştirilmiş manevi ve fiziki koruyuculuğu ifade eden bir unsurdur.²⁰⁶

²⁰² Akmaydalı a.g.m., s:123.

²⁰³ Genim, a.g.m., s:147.

²⁰⁴ A.g.m., s:147-148.

²⁰⁵ Cansever, a.g.k., s:72.

²⁰⁶ A.g.k., s:72.

Nilüfer Hatun İmareti (1588), sahip olduğu sakin hareketlilik ile *Osmanlı* mimarlığının en saf arkaik örneğidir.²⁰⁷ Bu yapıda kemer dizisinin, dik ve ufki (yatay) tuğlalar ile oluşan ve tüm duvar yüzünü kaplayarak tekrar eden dokusunun immateriel *tezyîni* nitelikleri, *Osmanlı* mimarlığının ileriki eserlerinde farklı malzemelerle devam ettirilerek, bağımsız ferdiyete sahip tektoniklerden oluşan mimari elemanların *tezyîni* düzeni daha da geliştirilmiştir. *İznik'teki Yeşil Cami* ve *Nilüfer Hatun İmareti*, *Osmanlı* mimarlığının geleceğini belirleyen bütün unsurları, esas ve kabulleri bünyelerinde barındıran iki önemli yapıdır.²⁰⁸

Orhan Bey Cami 'nin, kübik kaide ve tek kubbeden oluşan, sadeliğin ötesine geçen *İznik Yeşil Cami* (1388) ise, minaresinin silindirik biçimi, cami mekânını örten büyük kubbesi, son cemaat yeri ve küçük kubbesi, kemerler, kubbeyi taşıyan düz sırtlı kübik kaide duvarları gibi daha fazla sayıda mimari unsurdan oluşarak karmaşık bir yapı karakteri kazanır.²⁰⁹ *İznik Yeşil Cami'de* tek iri kubbenin örttüğü bir ana mekân, dar bir ara bölüm ile kısmen ayrılan girişin kemerli direkliği ve aralarında bağımsız şekilde duran minare, yapının ana unsurlarını oluştururlar. Farklı amaçlara hizmet eden bu 3 asli mimari, elemanının her birinin kimliklerinin açıkça ortaya konulması ve bir araya getiriliş biçimi, *İslam'daki "ferdiyetin yüceliği"* ilkesinin *Osmanlı* mimarlık üslubundaki yansımalarıdır.²¹⁰

Geçmişle köklü bağlarını birçok noktada koruyan erken bir örnek 1365/1366 yıllarında yapımına başlanan *Bursa'daki Hüdevendigar İmareti'dir*. *I. Murat'ın* bu yapısı, kentin dışında *Çekirge'de* çevreye egemen bir noktadadır. Alt kat cami, üst kat medrese olarak düzenlenmiştir. Alt katın planı kapalı, dört eyvanlı medrese şemasına güçlü şekilde bağlanmakta, kaynak konusunda sağlam görüşler taşımaktadır.²¹¹

²⁰⁷ Cansever, a.g.k., s:73.

²⁰⁸ A.g.k., s:73.

²⁰⁹ A.g.k., s:73.

²¹⁰ A.g.k., s:73.

²¹¹ Sözen, a.g.k., s:52.

Bursa Ulu Cami, Osmanlı mimarisinde bir dönüm noktası olarak değerlendirmek gerekir.²¹² Erken *Osmanlı* devri cami ve mescitleri içinde eski köklü denemelerin sürdürülmesi yolunda anıtsal ölçülere vardırılan örneklerle de karşılaşmaktadır. 1396 tarihli yirmi kubbesiyle *Bursa Ulu Cami*, çok ayaklı camiler konusunda verilebilecek en belirgin örnektir. *Osmanlı* topraklarında uzun süre uygulanmış bu tip yapılar, değişik boyutlar içinde denenmiştir. *Bursa Ulu Cami* örneğinde dikkati çeken bir nokta, *mihrap* eksenini üzerinde şadırvanlı, üstünde açıklığı bulunan bir kısmın yer alışıdır. *Selçuklu* devri yapılarında da gözlediğimiz bu durum, *Osmanlıların* bu tip yapılarında, değişik görünüşlerde tekrarlanmıştır. Genellikle bütün bu yapılarda örtü kubbeye dönüşmüş, büyük bir tutkuyla sürekli kullanılmıştır. *İstanbul'da*, XVI. yüzyılda *Mimar Sinan* tarafından bile kullanılmış olması bunu göstermektedir.²¹³

Büyük hareketlilik ve güçlülük ortamını daha da geliştirerek benzersiz bir çözümleme düzeyine ulaştıran *Bursa Ulu Cami*(1400) ile bir atılım daha gerçekleşmiştir. *Bursa Ulu Cami'nde*, kalın ayaklardaki üzengilerden sakin kavislerle yükselen sivri kemerlerin vakur bir tavırla geniş açıklıkları geçişi ve bu geçişlerin tekrarları ile oluşan *tezyîni* abidevilik, dönemin yüksek iç dinamizmin ifadesidir.²¹⁴ Yapıların sağır, düz gövdeli duvarları, iç mekânı kucaklama; iri cüsseli, masif, düz taş duvarla oluşturulmuş ayaklar üzerinde sakin bir çizgi ile yükselerek kubbeleri taşıyan kemerleri ise altlarındakileri koruma ifadesine sahiptir. Bu ifade XV. asırda olduğu kadar, 16. asırda da etkili olacaktır.²¹⁵

Yıldırım Beyazıt'ın başlattığı *Eski Cami* (1402-1414), *Musa Çelebi* tarafından sürdürülmüş, tamamlanması *Çelebi Sultan Mehmet* döneminde gerçekleşmiştir. 9 adet eş büyüklükteki kubbenin örttüğü bu yapı, daha önce *Antalya Yivli Minare Cami* (1373) ve *Bursa Ulu Cami'nin* (1400) mimarilerinin ölçü biçimi ve sadelik, yüce hareketlilikten

²¹² Abdullah Kuran, *İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Cami*, s:2.

²¹³ Sözen, a.g.k., s:49.

²¹⁴ Cansever, a.g.k., s:80.

²¹⁵ A.g.k., s:80.

doğan abidevilik çözümlemesini kendine örnek almıştır. *Eski Cami, Bursa Ulu Cami'nden* farklı olarak bir son cemaat yerine sahiptir.²¹⁶

Yıldırım Beyazıt'ın geniş kapsamlı bir külliye olarak yaptırdığı *Bursa'daki Yıldırım Külliyesi'nin* Camisi, zaviyeli camilerin kendi içindeki gelişimi konusunda bir adımdır. Artık yapıda Cami kısmı ağırlık kazanmakta, örtü sistemi kubbeye dönüşmekte, ayrıntılarına kadar tutarlı bir işçilik dikkati çekmektedir. Anıtsal görünümlü son cemaat yeri, bu yapının en karakteristik yanlarından birisidir.²¹⁷

Ahşap mimarlık tekniklerini kâgır yapıya taşıyan '*Bursa kemeri*' ve benzeri yeni mimari elemanların kullanıldığı, zaviyeli cami planının özel bir iç mekân çözümlemesiyle *Yıldırım Beyazıt Cami* (1395), büyük hareketlilik ve güçlülük ortamını daha da geliştirerek benzersiz bir çözümleme düzeyine ulaştıran *Bursa Ulu Cami* (1400) ile bir atılım daha gerçekleştirmiştir.²¹⁸

Osmanlı devletinin yeni boyutlar kazanması, ekonomik ve politik alandaki gelişmeler, mimariye de yansımış, bunun ilk belirtilerinden birisi *Edirne'de* karşımıza çıkan *Üç Şerefeli Cami* olmuştur. II. Murat tarafından 1438-1447 yılları arasında yaptırılan bu cami, daha sonra cami gelişiminde bir ön örnek niteliğine bürünmüştür. XII. Yüzyıldan beri *Anadolu'daki* sürekli denemelerin bir sonucudur. *Üç Şerefeli Cami'de*, belirgin özelliklerinden birisi, ana mekânın büyük kubbesinin ikisi bağımsız olmak üzere altı ayak üzerine oturtulmasıdır.²¹⁹ *Üç Şerefeli Cami*, sağında ve solunda kare planlı ikişer kare-küp birimi bulunan büyük bir orta mekâna sahiptir. Üst örtüsü 24 m² çapında bir kubbe ile onun iki yanında yer alan çifte kubbelerden oluşur. Şüphesiz, yan kubbelerin çapı, cami mekânını boydan boya örten orta kubbenin çapından küçüktür. Yan kubbeler, büyük ve orta kubbeden daha da alçaktırlar. Yatay planda büyüyen orta kubbe, basit bir geometri kuralı uyarınca onun dikey planda yükselmesine

²¹⁶ Cansever, a.g.k., s:80.

²¹⁷ Sözen, a.g.k., s:52,58.

²¹⁸ Cansever, s:80.

²¹⁹ Sözen, a.g.k., s:58.

neden olmuş, merkezde yükseliş, eş-kubbeli erken *Osmanlı* caminde görmediğimiz yeni mimari ifadenin doğmasına yol açmıştır.²²⁰

Orta mekânın büyük bir kubbe altında toplanması XV. yüzyılın ikinci çeyreğinde *Edirne'deki Üç Şerefeli Cami'de*, yapı kitlesinin insan ölçeğine indirilmesi, yüzyıl sonra *İstanbul Şehzade Mehmet Cami'nde* gerçekleşir.²²¹ Yirmi dört metre çapındaki bu kubbenin yanlarla ilişkisi zayıftır. Bu yan mekânların özellikle örtü sistemlerinin bütünüyle çözülmesinden doğmaktadır. Yanlarda yer alan iki küçük kubbe bir yana bırakılırsa, ikisi bağımsız altı ayağa dayanan merkezi kubbe, daha sonraki gelişmeler için denenmesi gereken olanakları açıklıkla göstermektedir. Kuşkusuz, bu önemli atılım ilk kez bütünüyle burada belirlenmiştir.²²²

Üç Şerefeli Cami'nin sahip olduğu bazı mimari unsurlar, daha sonra oluşacak klasik *Osmanlı* üslubu içerisinde kimi zaman aynen kimi zaman geliştirilerek kullanılmıştır. *Osmanlı* mimarisinin XV. yüzyılda ulaştığı bu düzey, *İstanbul'un* alınması, doğu-batı dünyası arasında büyük bir imparatorluğun oluşmasıyla yeni özümlemeleri beraberinde getirmiştir.²²³

Üç Şerefeli Cami avlusunun şekillenmesi de dikkat çekicidir. Burada, ilk kez bir *Osmanlı* yapısında revaklı iç avluyla karşılaşılır. Ayrıca avlunun köşelerine yerleştirilen dört minarenin yapıyla organik bir bağ kurmasına çalışılmıştır. Kısaca, erken devir yapıları, *Üç Şerefeli* denemesinde yeni bir özümlemeye uğramış, *Osmanlı* mimarisinin bir bakıma dönüm yapılarından biri olmuştur.²²⁴

Üç Şerefeli ile başlayan merkezileşme akımını bir adım ileri götürmüş, orta mekânı örten ana kubbe bu caminin *mihrabı* yönünde bir yarım kubbe ile beslenerek, yan sahninler üçer kubbeli yapılmıştır.²²⁵

²²⁰ Kuran, a.g.k., s:12.

²²¹ A.g.k., s:12.

²²² Sözen, a.g.k., s:58.

²²³ A.g.k., s:59.

²²⁴ A.g.k., s:58-59.

²²⁵ Kuran, a.g.k., s:12.

Osmanlı toplumunun *Fatih* devrindeki örgütlenmesini, ulaştığı düzeyi açıklıkla yansıtan, düzenli bir kuruluş örneği veren bu külliyenin camisi ise, yenilikleri ve gelişmenin izlediği yolu göstermesi bakımından ilginçtir. Sürekli yayınlara konu olmasının bir diğer nedeni, yapının ana mekânının XVIII. yüzyılda yıkılmış, yeniden başka bir şema içinde tekrarlanmış olmasından gelmektedir. 1463-1470 yılları arasında tamamlanan ilk cami konusunda ayrıntılı araştırma yapan, bugüne kadar sürdürülen tartışmaları tümüyle gözden geçiren *Ekrem Hakkı Ayverdi*, yaptığı yayınlara bu önemli yapıyı yeterince aydınlığa kavuşturmuş bulunmaktadır.²²⁶

Simetrik vaziyet planı yaklaşımının ilk örneğini, *İstanbul'un* fethinden hemen sonra inşa edilen medrese, imaret ve darüşşifa gibi fonksiyonları içeren *Fatih Külliyesi* (1470) teşkil eder.²²⁷ *İstanbul'da* geniş kapsamlı tasarlanmış *Fatih Külliyesi*, birçok özellikler taşımakta, aynı zamanda sürekli tartışmalara konu olmaktadır. Ağırılık merkezi, caminin çevresinde medrese, tophane, darüşşifa, türbe, kervansaray gibi yapılardan oluşan bu külliyenin, bir kısmı yıkılmış olmakla birlikte büyük bir kısmı ayakta. Ortada bir kubbe, mihrap önünde ona bağlanan bir yarım kubbe, yanlarda üç küçük kubbeden oluşan caminin ana mekânı, bir bakıma adım adım izlenen yolu, *İstanbul'da* geçirdiği aşamayı göstermesi yönünden bir kilit yapı olarak karşımıza çıkmaktadır.²²⁸

İstanbul'da, II. Beyazıt'ın sınırlı bir külliye olarak *Mimar Yakup Şah bin Sultan Şah'a*, 1501–1506 yılları arasında yaptırdığı yapılar topluluğunun camisi, *Fatih* örneğinin bir devamı niteliğindedir.²²⁹ *Mimar Yakub'un* tasarladığı *Beyazid Cami* (1506), şehir ölçeğinde *tezyîni* bir düzen oluşturma amacına yönelik olarak ilave ettirdi.²³⁰

Edirne Beyazıt Külliyesi (1488) saf, yalın, berrak biçimlerle oluşan bir bütünlük iken, *İstanbul Beyazıt Cami*, *Edirne* döneminin, *Bursa Ulu Cami'nin* kemerler

²²⁶ Sözen, a.g.k., s:61.

²²⁷ Cansever, a.g.k., s:91.

²²⁸ Sözen, a.g.k., s:61.

²²⁹ A.g.k., s:61-62.

²³⁰ Cansever, a.g.k., s:91.

mimarisinin güçlü ifadesini aşan, karşıtların oluşturduğu gerilimlerle oluşan bir üslûba sahip özel bir eserdir.²³¹

Ortada sütun veya ayaklara oturan bir kubbe, yalarda beşik tonoz veya yarım kubbeler, köşelerde küçük tonoz veya kubbelerin yer aldığı şemaya uygun cami örnekleri de *Mimar Sinan'a* kadar ağır ağır gelişerek gelmiştir.²³² Ana mekânın kuzey yönüne bir yarım, iki küçük kubbenin eklenmesinden oluşan *Beyazıt Cami*, gerçekten anıtsal *Osmanlı* camilerine geçişi göstermektedir.²³³ Yanlarda karşımıza çıkan tabhaneleri geleneksel niteliklerin XVI. yüzyıl başında da yaşadığını göstermektedir.²³⁴ *Mimar Yakup Şah'ın*, *Beyazıt Cami'ne* getirdiği sistemi, *Sinan Şehzade Mehmet Cami'nde* akılcı sonucu vardırmıştır.²³⁵

Yavuz Sultan Selim Cami (1522), *Bursa* üslubu ile *Edirne Bayezid Külliyesi'nin* mimarisini birleştiren ve yüceleştiren bir şekilde, *Haliç'e* hâkim bir noktada, *Çukurbostan* adıyla anılan *Bizans* sarnıcının yanında *Mimarbaşı Acem Ali'ye* inşa ettirmiştir.²³⁶ Ana mekânın değerlendirilmesinde tek kubbenin olanaklarının denendiği yapılar içinde 1522 tarihli *Yavuz Sultan Selim Cami* belirtilebilir. Yanlarda sürekli gelişmenin bir uzantısı, tabhanelerinin dikkati çektiği bu yapının bir diğer örneği, *Edirne'deki* 1484-1488 tarihleri arasında yapılan *Beyazıt Külliyesi'nin* camisidir. Bu külliye, *Osmanlı* mimarisinin önemli özelliklerini yansıtacak niteliktedir.²³⁷

1.5. Klasik Dönem Osmanlı Cami Mimarisi

1538/1539 yıllarından kalma *İstanbul Haseki Sultan Külliyesi*, cami, medrese, sıbyan mektebi şifahane ve imarethaneden oluşmaktadır. Ancak imaret, tezkirelerde

²³¹ Cansever, a.g.k., s:94.

²³² Sözen, a.g.k., s:62, 67.

²³³ A.g.k., s:62.

²³⁴ A.g.k., s:62.

²³⁵ Kuran, a.g.k., s:12.

²³⁶ Cansever, a.g.k., s:94.

²³⁷ Sözen, a.g.k., s:60.

geçmemekte, 150 yılında yine *Mimar Sinan* zamanında tamamlandığı yazıtından anlaşılmaktadır.²³⁸

Kanunî Sultan Süleyman'ın kızı adına 1542'de inşaatına başlanan külliye, *Üsküdar'ın* önemli bir birimi olarak cami, medrese, sıbyan mektebi, hamam, tabhane, imaret ve handan oluşuyordu.²³⁹ *Mimar Sinan'ın* eserlerini Bânî'lerinin kişiliklerine uygun şekilde yaptığı çok kere tekrarlanmıştır. Üsküdar'daki *Mihrimah Sultan Cami'nde* de bu özelliği görmek mümkün oluyor. Hakikaten yapı bir padişah kızına yakışan vakar, zerafet ve sadeliği ile *Üsküdar'a* damgasını vuran eserlerden biridir.²⁴⁰

İskele meydanına bakan yüksekçe bir teras üzerinde yer alan *Mihrimah Sultan Cami*, dikdörtgen planla kesme küfe taşından yapılmıştır. Dördü yonca yaprağı, şemasında iki paye ile giriş tarafındaki iki duvar payesinde kemerlerle oturan 10 m² çapındaki orta kubbe, üç taraftan yarım kubbelerle çevrilidir. Yarım kubbeler, köşelere doğru mukarnas dolgulu ikişer eksedra (çeyrek kubbe) ile genişletilmiş, *mihrap*, yarım kubbesinin iki yanına küçük köşe kubbeleri yerleştirilmiştir. Orta kubbe kasnağında on altı, yarım kubbelerde dörder, eksedralarda üçer pencere açılarak içerisi sakin bir ışıkla aydınlatılmıştır. Yarım kubbe ve köse kubbelerinin bulunmadığı ön cephe, altı sütun üzerine beş kubbeli son cemaat yeri, köşelerde tek şerefeli iki ince minare ile dışa çıkar.²⁴¹

Yapıda ikinci bir son cemaat yeri dikkati çekmektedir. Bu kısmın daha sonra eklendiği ileri sürülmektedir.²⁴² Camide, son cemaat yerinden ilerlenerek medreseye girildiğinde, karşıda büyük hacmi ve iri kubbesiyle dersane görülür. Avlunun üç tarafında medrese odaları, giriş cephesinde ise revaklar bulunmaktadır. Medrese, iç mekânıyla camiye çevreleyerek onunla bütünleşecek şekilde planlamıştır. Külliye'nin inşa edildiği tarihte denize ne kadar yakın olduğunu bilmiyoruz. Ancak 18. asır başında

²³⁸ Cansever, a.g.k., s:116.

²³⁹ Turgut Cansever, a.g.k., s:121.

²⁴⁰ Yıldız Demiriz, **Sanat Dünyamız**, Yıl: 7, Sayı: 20, İstanbul, Yapı Kredi Bank, Yayınları, Tifdruk Matbaacılık, A.D., 20 Eylül 1980, s:21.

²⁴¹ Aslanapa, a.g.k., s:24.

²⁴² Sözen, a.g.k., s:170.

gerçekleştirilen *Meydan Çeşmesi*’nin konumu, o tarihlerde caminin üzerinde yer aldığı set ile deniz arasında bir miktar pay bulunduğunu göstermektedir.²⁴³

Kubbe'deki yazı ve bezemeler orijinaldir. Mukarnas yaşmaklı *mihrap* mermerdendir. Girişin sağında, sekiz porfir sütuna oturan geometrik şebekeli korkuluklarla çevrili hünkâr mahfili, bugün müezzinlere ayrılmıştır.²⁴⁴ *Minber* de som mermerden yapılmıştır. Şebekelerinde on üçer şualı yıldızlar ve hendesi şekiller vardır. *Minberin* basamaklarının altları zambak şeklinde oyulmuştur. Külâh direkleri kırmızı somakindedir.²⁴⁵

Caminin, medresenin uzun cephesine göre biraz dönük olarak yerleştirilmiş olması, kaynağını, *İslam'ın* hareketli varlık telakkisinden olan dolayısıyla hareket halindeki insan tarafından algılanacak bir mimari oluşturma çabasının ürünüdür.²⁴⁶ *Mimar Sinan'ın Mihrimah Sultan Külliyesi*’ni tamamlamak üzere olduğu günlerde, *Kanunî Sultan Süleyman* da kendisi için şanına yaraşır bir cami inşa ettirme kararı almıştı.²⁴⁷

Başlangıç tarihinde 60 yaşında olan Sinan, *İstanbul* şehrinin tacı olan *Süleymaniye Cami'nde* ilk defa yarım kubbeli plana dönerek *Bayezid Cami'ndeki* denemeyi alabildiğine geliştirmiştir.²⁴⁸ Caminin inşaatına başlanacağı sırada en sevdiği şehzadesi *Mehmed*’i bir hastalık neticesinde kaybeden *Sultan Süleyman*, caminin onun hatırasına inşa edilmesini emretti. Caminin, *Eski Saray'ın* batı sınırlarından yarımadanın batı sınırına kadar *Haliç'e* paralel bir çizgide uzayan sırtın üst noktasındaki düzlüğün merkezine inşa edilmesi kararlaştırıldı. *Ayasofya* ve *Fatih Cami'leri* arasındaki bu yerin, inşa edilecek Camiye müstesna bir konum kazandıracağı kesindi.²⁴⁹ *Tezkiret-ül Bünyan*’da da eski odalar yakınında yapıldığı kaydetmektedir.²⁵⁰

²⁴³ Cansever, a.g.k., s:121.

²⁴⁴ Aslanapa, a.g.k., s:27.

²⁴⁵ İbrahim Hakkı Konyalı, **Abideler ve Kitâbeleriyle Üsküdar Tarihi**, Cilt: I, İstanbul, Türkiye Yeşilay Cemiyeti, Ahmet Sait Matbaası, 1976, s:221.

²⁴⁶ A.g.k., s:121.

²⁴⁷ A.g.k., s:137.

²⁴⁸ A.g.k., s:34.

²⁴⁹ Cansever, a.g.k., s:137.

²⁵⁰ İ.Aydın Yüksel, **Osmanlı Mimarisinde Kanunu Devri, 926-974-1520-1566**, Cilt:VI, İstanbul, s:683.

XVI. yüzyılın başlarında yapılmış olan *İstanbul Beyazıt Cami'nin* ardından bu yapıda ilk kez, ağır dış görünüşlerden sıyrılmış bir denemeye tanık olunmaktadır.²⁵¹ *Şehzade Cami'nin* mimarisini de, Sinan'a özgü tasarım yaklaşımı çerçevesinde, üzerine kurulduğu yerin özelliği büyük ölçüde belirlenmiş, *Marmara* ve *Haliç'e* eş mesafeden bakmanın, ortada / merkezde bulunmanın gerekleri, yapı formuna merkezi bir karakter kazandırmıştır.²⁵²

Şehzade Cami, diğer *Osmanlı* camileri gibi kübik ve geometrik parçalardan oluşan bir alt yapının taşıdığı kubbe ve yarım kubbeler mimarisine sahiptir. Sinan'ın, *Üsküdar Mihrimah Sultan Cami'nde* uyguladığı, kubbenin üzerine yerleştiği kübik kaidenin merkezine değil de geriye itilmiş gibi görünmesini sağlayan çözümlemeyi farklı olarak yeni bir anlayışla tasarlanmış bir ilk örnektir.²⁵³ Üst yapının hareketliliği ile alt kütlenin ağır görünümünün arasındaki karşıtlık revaklarla hafifletilmiştir. Bu yapıda dikkati çeken bir nokta da -sınırlı da olsa- dekoratif öğelerin minare gövdelerinde ve dilimli kubbeleriyle ağırlık kulelerinde kullanılmasıdır. Artık bu yapıda avlu -ana kütle- minare organik bir bütünlüğe yönelmiş, sorun olmaktan çıkmıştır. Bir bakıma, bu yapıyla *Osmanlı* dini mimarisi belirli bir düzeye ulaşmış ve yeni olanaklar sağlanmıştır.²⁵⁴ Kapı kemeri üstünde sağ kapıda, 1314-1896 tarihli ve *Sami Efendi* imzasını taşıyan "innessalete..." âyet-i kerimesi ve sol kapıda da yine aynı tarihli *Arif Bey'in* imzasını taşıyan bir besmele vardır ki tamirler sırasında yazıldığı anlaşılmaktadır.²⁵⁵

İstanbul'daki büyük ve tek kubbeli ibadet mekânı geleneğinin son ürünü olan *Sultan Selim Cami'nden* ve *Fatih Cami*, *Atik Ali Paşa Cami* ve *Beyazıt Cami* gibi orta kubbeli mekânın kubbeli yan mekânlarla bütünleştirilerek enine genişleyen cami formundaki yapılardan sonra inşa edilen ilk büyük eser olan *Şehzade Cami*, dört fil ayağının taşıdığı merkezi kubbesi dört yarım kubbe ile desteklenen bir yapı olarak farklılaşır.²⁵⁶

²⁵¹ Sözen, a.g.k., s:167.

²⁵² Cansever, a.g.k., s:137.

²⁵³ A.g.k., s:139.

²⁵⁴ Sözen, a.g.k., s:167,170.

²⁵⁵ Yüksel, a.g.k., s:85.

²⁵⁶ Cansever, a.g.k., s:139.

Şehzade ile *Mihrimah Sultan Cami* arasında genel özellikleri bakımından benzerlikler de vardır. Bu benzerliklerden ilki, her iki yapının da bir, iki veya daha fazla kubbeye örtülmek yerine bir kubbe ve yarım kubbeler sistemiyle vücuda getirilmiş olmasıdır. Bu sistem, *Şehzade*'de merkezi kubbe, fil ayakları, dört yarım kubbe, yarım kubbeleri destekleyen küçük yarım kubbelerle binanın dört köşesinde yer alan köşe kubbelerinden oluşur. Böylece büyük kubbe, dört büyük yarım kubbe ve sekiz küçük yarım kubbeye çok unsurlu bir kubbeler sistemi kurulmak sûretiyle yapıya asli özelliği kazandırır.²⁵⁷

Şehzade Cami'nin en dikkat çekici tarafı, cephelerde ve pencerelerde ve çeşitli yerlerde kullanılan renkli taş ve saçakların dendanlı olarak yapılmasıdır. Bu *tezyînat*, daha önce *Osmanlı* mimarisinde *Edirne Eski Cami* ve *İstanbul Bayezid Cami'nde* de kısmen görülmektedir.²⁵⁸ *Mihrabın* sağında bulunan mermer, minber de klasik bir üslubun en güzel örneklerindendir ve çok müzeyyen ve nispetleri çok yerindedir. Yanlıkları tamamen şemseli, kafes ve köşelikleri rûmî ve hatâyî oymalarla bezenmiştir. Korkuluk ve kule altı kafesleri, giriş kapısı ve tacı hepsi birer sanat eseridir.²⁵⁹

Şehzade Cami'nin en belirgin özelliği, Sinan'a kadar yapılmış *Osmanlı* eserlerinde ve Sinan'ın ilk eserlerinde görülmeyen zengin küresel biçimlerin bir araya getirildiği bir kubbeler sistemine sahip olmasıdır.²⁶⁰ *Şehzade Cami*, yücelik, zarafet, vakar ile renkliliğin birlikte yer aldığı asli *tezyînatını* kaybetmiştir. Yapıda bugün, 16. asır *İznik* çini bezeme örneklerine rastlanmıyor; bu, en azından *İznik* çini sanatının gelişim tarihi bakımından mümkün olamayacağına göre, asli çini *tezyînatın* Barok *tezyînat* uygulamasıyla tahrip edilmiş olduğu söylenebilir. Genç yaşta ölen *Şehzade'nin* türbesinin ve caminin bir cennet görüntüsü kazanması için zengin bir şekilde tezyin edilmesini *Kanunî'nin* istediği düşünülebilir. Ancak; *Büyük Selçuklu* ve *Anadolu Selçuklu* mimarilerinde, örneği çok olan minare ve portalleri bezeme geleneğinin - *Edirne Bayezid* ve *İstanbul Sultan Selim Cami'lerinin* minarelerindeki sadeliğe

²⁵⁷ Cansever, a.g.k., s:139.

²⁵⁸ Yüksel, a.g.k., s:683.

²⁵⁹ A.g.k., s:685.

²⁶⁰ Cansever, a.g.k., s:147.

mukabil- *İstanbul Bayezid Cami'nin* kuzeydoğu minaresindeki bezemelerin bir benzeri olarak *Şehzade'de* devam etmesi, Sinan'ın tarihi tecrübeye açık tavrının göstergesidir. Dış cephenin bu kabartma *tezyînatı*, Sinan'ın katıldığı 1517 *Mısır* seferinde görüp incelemek imkânı bulduğu *Memlûklular* dönemindeki *Kahire* mimarisinin bir yansıması olabilir.²⁶¹ *Şehzade Cami'ni* bir cennet tasavvuru ile bütünleştirmeye yönelik bu tavır, İslam mimarisini belirleyen tasarımı, *tezyînî* bir düzene kavuşturma iradesinin neticesidir.²⁶²

İlk yapılarından itibaren yeni ve özel çözümler geliştirmeye yönelik tavrı *Tuhfetü-l Mimarın'de*; "*Ayasofya tarzında yapılan binalar yeterince inceliğe sahip değilken, ben kulları Sultan Süleyman Han'ın şerefli binalarının (Süleymaniye) örnek ve öncüsü olan Şehzade Mehmed'in Cami'ni tamamladım. Bu yüce binada güzel sanatların her türlü birbirine uyumlu şekilde uygulanmıştır.*" şeklindeki kendi ifadesiyle doğrulanmış, Şehzadeyi hem mühendislik, hem de mimari açısından tamamen farklı bir çözüm olarak vücuda getirmesiyle belirginleşmiştir.²⁶³

1550-1557 yılları arasında tamamlanan, klasik *Osmanlı* mimarisinin en önemli denemelerinden biri olan *Süleymaniye Külliyesi*, geniş bir alana yayılan, kentin görünümüne yeni boyutlar getiren bir yapıdır.²⁶⁴ İnşasına, *Kanunî'nin* vefat eden oğlu *Şehzade Mehmed* adına yaptırdığı külliyenin tamamlanmasından hemen sonra başlanan *Süleymaniye Külliyesi'nin*; *Ayasofya*, *Bayezid*, *Şehzade* ve *Fatih Cami'lerinin* yüksek noktalarını taçlandığı yarımada'nın doğu ucunda, *Topkapı Sarayı'nı*, *Boğaz'ı* kısmen de *Marmara'yı* gören, *Haliç'e* hâkim konumdaki arazide, günlük hayatın yoğun bir biçimde yaşandığı *Haliç* kıyılarına inen yamacın hemen kenarında inşa edilmesi kararı ve kararlar şehre yapılan abidevi katkı, Sinan'ın dâhiyane mimari tercihlerinin sonucudur.²⁶⁵

²⁶¹ Cansever, a.g.k., s:159.

²⁶² A.g.k., s:161.

²⁶³ A.g.k., s:162.

²⁶⁴ Sözen, a.g.k., s:175.

²⁶⁵ Cansever, a.g.k., s:167.

Külliye'nin inşası sırasında, *Kanunî'nin* gereksiz harcamalardan kaçınılması hususundaki yazılı ikazlarına rağmen, Sinan'ın, *Haliç* fay hattındaki bu yamaç üzerinde, takriben üç yıl süren temel inşaatı için büyük harcamalar yapmış olması, bu harcamaların israf addedilmeyen giderler sayıldığını ve padişahın *Süleymaniye* için yer seçimine verdiği özel önemi göstermektedir.²⁶⁶ Yer seçimi, *Süleymaniye'nin* şehir peyzajının önemli bir unsuru haline gelmesine, birçok noktadan güzelliğinin tadılmasına, şehri ve şehir hayatını zenginleştirecek kültürel duyarlılık ve çevre bilincine yeni ufuklar açılmasına imkân verecek şekilde neticelendirilmiştir. Ayrıca, büyük din ve ilim kuruluşlarının geniş iskan alanlarındaki yoğun nüfusun ihtiyaçlarını karşılaması gerektiği kabulünün de *Süleymaniye Külliyesi'nin* yer seçiminde etkili olduğu söylenebilir. Külliye, *Osmanlı Devleti'nin Fatih Külliyesi'nden* sonra ikinci ve en büyük ilim merkezi olarak gerçekleştirilmiş ve hizmet vermiştir.²⁶⁷

Sinan'ın bütün yapıları, *Eski Mısır, Roma ve Batı Avrupa* dünyasına hâkim olan, maddi varlık alanına ait büyüklük ideolojisine zıt bir insani ölçü ve nisbilik yaklaşımına sahiptir. *Süleymaniye Külliyesi*, cami, medreseler, darüşşifa, imaret, tabhane, darülkurra, hamam ve dükkân dizilerinden oluşan büyük bir komplekstir. *Mimar Sinan'ın* mütevazı türbesi de külliye'nin bir köşesinde yer almaktadır.²⁶⁸

Ortada bir kubbe, iki yanda yarım kubbeler, yanlarda değişik boyutlarda küçük kubbelerden oluşan caminin, geçmiş özümlemeleri de içerdiği görülmektedir. Bu yapıda ayrıca, *Şehzade Cami'nden* biraz daha farklı bir dış cephe dikkati çekmektedir.²⁶⁹

Sinan, *Ayasofya'nın* biçim malzemesini taklit etmek yerine, onları derin bir tarih şuuru duyarlılığıyla değerlendirmiş ve *Osmanlı* cami mimarisi ananesinden hareket ederek iyileştirip geliştirdiği kendi üslubuyla *Süleymaniye'de* çözüm bütünlüğü içerisinde kullanmıştır.²⁷⁰

²⁶⁶ Cansever, a.g.k., s:167.

²⁶⁷ A.g.k., s:167,171.

²⁶⁸ A.g.k., s:171.

²⁶⁹ Sözen, a.g.k., s:175.

²⁷⁰ Cansever, a.g.k., s:184.

Cami için lazım olan bütün ak mermerler, *Marmara* adasından kesilip getirildi. Yeşil mermerler *Arabistan'dan*, somaki mermerler başka diyarlardan geliyordu. Kapılar abanoz ağacından yapılıyor, en değerli sedefkâr tarafından işleniyordu. Renkli ve nakışlı camlar, emsalsiz birer sanat eseri olarak yaptırıldı. Güneşin ve mevsimlerin ışıkları ile renk değiştiriyor, caminin içine her an başka bir manzara verirdi.²⁷¹

Cami içinde hareket eden insan, renkli taşlarla belirlenmiş kubbe ve yarım kubbe kaidelerinin, yarım kubbelerin cephesini oluşturan kemerlerin zengin biçimler oluşturduğunu görür. Örnek olarak, bir yarım kubbenin kaide sınırı ile bir kemer çizgisi arasında kalan oyuk hilâl biçimi, Bursa'da *Yeşil Cami* yan odalarında, 15. asırdan kalma tavan bezemelerinin çarpıcı bir unsuru olan dev ölçekli, birkaç metre boyutundaki *Rûmî tezyînatın* yaprak motifine benzer. Bu motifin küçük ölçekli örnekleri, Sinan'ın eserlerini de süsleyen *İznik* çinilerinde devam eden asli bir *tezyînat* elemanıdır. Sinan, *Yeşil Cami* 'de aşılmaz bir gücün yansıması olan *Rûmî* yaprağın biçimini ve abideviliğini daha büyük boyutlara taşıyarak mimaride hayata geçirmiştir.²⁷²

Osmanlı kültür ortamının arkaik ve yüce döneminde gözetilen abidevilik, yapının büyüklüğü ile ilişkili değildir. İnsanda uyanan huşu hissi eseri oluşturan çarpıcı gerçeğin büyüklüğü karşısında kalbin adeta titremesidir. Huşu ve abidevilik hissinin ölçüyle ilişkisi bulunmadığı; *hat* sanatının, geometrik ve floral *tezyînatın*, minyatürlerin, çini sanatı örneklerinin ve her boydaki mimari eserin verdiği abidevilik hissiyle sabittir. Sonsuz dış mekânlar için mekânın bütünleştiği bir ortamda, ayrı yönlerde yerleştirilmiş farklı boydaki kemerlerin, kubbelerin tezyîni, bitaraf yapısı, unsurlar arası ilişkileri belirleyen rölatif ölçü düzeninin yüceltici etkisi altında oluşan biçim değişmelerinin doğurduğu yönelişlerle her bakış noktasında yeniden kurulan dengelerin sakinliği, bu mimarinin asudeliğini oluşturmaktadır.²⁷³

Eksiksiz ve yanlışsız statik kuralların yansıması olan dâhiyane bir mühendislik çözümlemesine sahip olan *Süleymaniye Cami'nin*, *Bizans*, *Romanesk*, *Gotik*, *Rönesans*

²⁷¹ Aslanapa, a.g.k., s:42.

²⁷² Cansever, a.g.k., s:202.

²⁷³ A.g.k., s:205.

veya *Barok* mimari ile herhangi bir ilişkisi yoktur. Hareketli ve sakin tektoniklerin bütünlüğü, *tezyînî* abideviliği ve tarafsızlığı içindeki mimari, insanı yönlendirmeden, yerini seçme hürriyetine müdahalede bulunmadan, onu tevazu içinde koruyan sakin ve vakur bir ortam oluşturur. Camiye, künde-kârî ahşap tekniği ile meydana getirilmiş etkileyici, zarif geometrik biçimlerle süslü kapı satırları arasından girilir. İlk fark edilen; vaaz kürsüleri, müezzîn mahfeli ve minber gibi daha küçük ölçülü mimari elemanların, yapının ölçü düzenine kazandırdığı farklı boyuttur.²⁷⁴

Mihrap ve *minber*, çok iyi cins mermerden olup, bütün mahfiller de aynı üslûpta mermerden yapılmıştır.²⁷⁵ Korkuluğu şebekeli, kule kemeri ve sütun çeleri renkli mermerlerle münavebeli, külâh yıldızla tezyin edilmiştir. Yanıklarda ve kuşluklarda herhangi bir bezeme yoktur. Giriş kapısı tacı, şadırvan saçağındaki ile aynı desendedir. Üstünde bulunan altı yıldızlı kelime-i tevhid, son onarımlarda gâyet kötü bir şekilde yazılmıştır. Sadece korkulukla kapı söveleri arasındaki mermer istinad bağlantısı, hatâyî ve rûmîlerle karışık bir şekilde son derece güzel bir işçilik arz eder.²⁷⁶

Sinan'ın eserlerinde de düzen, eserleri çevreleyen konut dokularının ölçüleri ve arktekonik yapı özellikleriyle desteklenir. Bir fermanla *Süleymaniye* çevresindeki evlerin boyasız ve zamanla kararacak ahşap yapılar olması emredilmiş, böylece geçici malzemeye vücuda getirilmiş koyu renkli ahşap evlerden oluşan mahalleler arasında külliye'nin kalıcı niteliğiyle farklılaşması sağlanmıştır.²⁷⁷

Devrin ekonomik ve sosyal yapısının simgesi olan bu külliye'nin önemli yanlarından birisi, muhasebe defterlerinin bulunmasıdır. *Ömer Barkan*'ın uzun çalışmalar sonucu yaptığı değerlendirmelerle, külliye'nin yapım süreci konusunda çok ayrıntılı bilgiler edinilmektedir.²⁷⁸

Sinan, "*Kalfalık eserim*" dediği *Süleymaniye Cami*'nde ise, sadece *mihrap* çevresindeki duvarı değerlendiren bir çini bezemeye yer vermiştir. Muhteşem mermer

²⁷⁴ Cansever, a.g.k., s:208.

²⁷⁵ Aslanapa, a.g.k., s:36.

²⁷⁶ Yüksel, a.g.k., s:602.

²⁷⁷ Cansever, a.g.k., s:215.

²⁷⁸ Sözen, a.g.k., s:175.

mihrap, bütün haşmeti ile böylece daha da etkili olmuştur. 1550-1557 tarihlerinde yapılan caminin çinileri, 1552 tarihli bir fermanla *İznik'e* ısmarlanmıştır. XVI. yüzyıl ikinci yarısında *İznik* çinilerinin karakteristiği olan, sır altına kabarak kırmızı rengin tatbik edildiği ilk örnek olan çiniler bu yapıda kullanılmıştır.²⁷⁹

Süleymaniye Cami'nin çini bezemeleri, yapının genel bezeme bütünlüğünde yer alır. Yuvarlak madalyonlar içinde yazıların benzerleri, devrin meşhur hattatı *Ahmed Karahisari* ve onun sa'natını sürdüren talebesi *Hasan Çelebi'nin* eseri olan *kalemişlerinde* görülür. *Mihrap* üzerindeki pencerenin renkli cam bezemelerinde görülen ve *Sarhoş İbrahim* adı verilen ustanın yaptığı bahar açmış ağaçlar ise, pencere köşelerindeki çinilerle benzerlik gösterir.²⁸⁰

Sinan'ın, *Süleymaniye* ile *Selimiye Külliyesi* arasında meydana getirdiği eserlerden bugüne ulaşanların en önemlilerden biri, *Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami'dir*. Cami, *İstanbul* kara sularının *Edirne* çıkışının hemen yanında yer alır.²⁸¹

Evliya Çelebi XVII. yüzyılda, camiyi şöyle tarif eder: "*Edirnekapısı'nın iç yüzünde bir âli zemin üzerine mebni bir Cami-i alidir, sair selatin Camilerinin kasrı makamındadır. Süleyman han, kızı namına inşa ettirerek cemi-i masarifi hazne-i sahaneden sarfolmuştur. Mihrap ve minberi ve mahfili yoktur ve taşra haremi serapa çınar ağaçlarıyla sayeder olmuştur. Dört tarafı medrese hücreleridir. Bir hamamı, bir çarşısı vardır, lakin darüzzıyafesi ve darüşşifası yoktur. Minaresi bir tabakalı seramed bir minaredir.*" (Seyahatname, 1-165)²⁸²

Sinan, bu camide, geleneksel cami mimarisinin yüksek kübik kaide üzerine yerleştirilmiş kubbesini, *Üsküdar Mihrimah Cami'nin* büyük cephe kemerini, *Süleymaniye'nin* iki yan kemeriyle fil ayaklarını birlikte ve belirgin görevler vererek

²⁷⁹ Şerare Yetkin, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Bezeme Düzeni", **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri**, İstanbul, TC Vakıflar Genel Müdürlüğü, Sezgin Neşriyat, 1988, s:481.

²⁸⁰ Yetkin, a.g.m., s:482.

²⁸¹ Cansever, a.g.k., s:225.

²⁸² **İslam Ansiklopedisi**, "Edirnekapı Cami ve Külliyesi", Cilt:10, İstanbul, Diyanet Vakfı Yayınları, Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş., 1994, s:447.

kullanmıştır. Bu da onun tarihi biriminden ve şahsi tecrübelerinden hareketle yeni çözümler üretme iradesini yansıtmaktadır.²⁸³

Belirli bir düzeye kadar çıkan yanlardaki üç küçük kubbeli mekânla yapı, içerde genişlemektedir. Büyük tek kubbenin köşelerine ağırlık kuleleri konmuş, kemerlerin içi de çok sayıda pencerelerle şekillendirilmiştir. Yalın bir plan şemasına sahip olmakla beraber, içerde ve dışarda değişik bir görünüşün varlığı sezilmekte, bir bakıma *Mimar Sinan'ın* yeni bir uygulamasıyla karşılaşmaktadır.²⁸⁴ Cami için seçilen yer, yani *Edirne* yolunda açılan tarihi sur kapısının yanı, öncelikle şehrin yüksek noktalarından biri olduğu için tercih edilmiştir. Tarihi surların, *Haliç* kıyılarından başlayarak, *Marmara* denizine kadar uzayan, sur içi ile dışını birbirinden ayırmayı amaçlayan biçimi karşısında, sura göre kübik kaidesi, kubbe ve minaresiyle caminin yükselmesi ve köşe payeleri arasında içe çekik pencereli duvar sathının davetkâr oyuk ifade içinde vücuda getirilmesi, Sinan'ın, bu çevreyi değerlendirmesinin bir neticesi olmuştur.²⁸⁵

Mihrap, beyaz mermerden altın yaldızlı, mukarnas yaşmaklı ve kitâbelidir. *Minber*, geometrik geçme, rûmî ve palmet bezemeleri ile şebekelidir.²⁸⁶ Sadece *minber* kapısı, herhalde XX. yüzyıl başlarında tamirlerden sonra o yüzyılın *Avrupa* zevkine uygun, *barok-rokoko* karışımı şeklinde yenilenmiştir.²⁸⁷ Caminin yakın bir tarihte vücuda getirilmiş olduğu bilinen *kalemişleri*, neredeyse hiçbir *Osmanlı* caminde benzeri kalmamış bir bütünlük ifadesine sahiptir ve içerde de Sinan'ın, cami mimarisinin dünyası hakkında aslına yakın bir bilgi edinme ve bunu yaşama fırsatı vermektedir.²⁸⁸

Hadım İbrahim Paşa Cami (Silivrikapı), kübik kaide üzerindeki tek kubbesiyle küp ve küre asli unsurlardan oluşan, *Edirne Bayezid*, *Sultan Selim* (İstanbul) ve *Firuz Ağa* (İstanbul) gibi 15. asrın ikinci yarısına ve 16.asır başlarına ait camilerin sade mimarisini devam ettirir.²⁸⁹ Silivrikapı semtinde yer alan külliye, aslında cami, açık

²⁸³ Cansever, a.g.k., s:225.

²⁸⁴ Sözen, a.g.k., s:184-185.

²⁸⁵ Cansever, a.g.k., s:227.

²⁸⁶ Aslanapa, a.g.k., s:72.

²⁸⁷ Yüksel, a.g.k., s:350.

²⁸⁸ Cansever, a.g.k., s:230.

²⁸⁹ A.g.k., s:233.

türbe, hamam, mektep ve çeşmeden oluşan bir manzumedir. Yapılardan hamam ve mektep yıkılmış olup günümüze gelmemiştir.²⁹⁰

Mimar Sinan tarafından uygulanan bu tür yapıların ilk örneğidir. Buradaki yenilik, altta hareketli kemerlerle içyapının zenginleştirilmesi ve tek kubbeli yapıların dar sınırlarında değişiklik yapılmasıdır.²⁹¹ Yapıda, çini bezeme sadece *mihrap* üstünde ve son cemaat yerindeki alınlıklarda kullanılmıştır. Yapıdaki çini bezemeler, özellikleriyle önem kazanırlar. Mihrap üstünde yer alan alınlıkta kare levhalar 45 cm²lik kenarları ile alışılmamış büyüklükte dirler. Sır altına boyama tekniğinde yapılmışlardır. Beyaz zemin üzerine lacivert zarif rûmîlerle dolgu yapılmıştır. Tam ortada, içinde siyah renkte etrafı "*Şam işi*" denilen bir grup İznik çini ve karamiğin karakteristik rengi olan zeytin yeşili bir şeritle çevrelenmiştir.²⁹²

Mermerden işlenmiş olan müezzin mahfeliyle *minber* de taş oyma işçiliğinin güzel örnekleridir.²⁹³ Mermer minber, yanlıkları ve korkulukların hatâyî desenlerinin yer aldığı zarif ve mükemmel bir işçilik göstermektedir.²⁹⁴

1553'te Sinan'ın, *Sinan Paşa* için *İstanbul Beşiktaş'ta*, *Barbaros Hayrettin Paşa Türbesi* yakınında inşa ettiği Külliye, cami, medrese ve hamamdan teşekkül ediyordu. Külliye'deki cami ve medreseden oluşan yapı grubu, muhtemelen *Barbaros Türbesi* gibi o zaman denizin hemen kıyısında, karşı karşıya yer alıyordu.²⁹⁵

Sinan Paşa Cami'nin önemli bir özelliği, merkezi kubbenin altıgen bir kasnak üzerine oturtulması, iki yana genişletilmiş caminin sağ ve sol yanlarının ikişer kubbeyle örtülmesi ve *Üç Şerefeli* cami planına benzeyen planıdır.²⁹⁶ Bu yapıyla *Mimar Sinan*, altı ayaklı camilerin ilk denemesini yapmaktadır. Ancak *Üç Şerefeli Cami'nin* aksayan yanlarıyla birlikte böyle bir tekrar düşündürücüdür. Caminin geçirdiği en büyük değişiklik, *Doğan Kuban'ın* haklı olarak belirttiği gibi, son cemaat yerinin ana mekâna

²⁹⁰ **İslam Ansiklopedisi**, Cilt:21, s:341.

²⁹¹ Sözen, a.g.k., s:170.

²⁹² Yetkin, a.g.m., s:482.

²⁹³ **İslam Ansiklopedisi**, Cilt:21, s:342.

²⁹⁴ Yüksel, a.g.k., s:243.

²⁹⁵ Cansever, a.g.k., s:233.

²⁹⁶ A.g.k., s:237.

katılmasıdır. Ayrıca bu yapıda dikkati çeken nokta, avlusunun aynı zamanda medrese olarak düzenlenmesidir. Bu tür bir değerlendirmeyi *Mimar Sinan*, ilk kez denemektedir.²⁹⁷

Mihrap ve *minber* klasik üslûpta mermerden yapılmıştır. Ancak son devirde yapılan tamirlerde caminin içinin hemen her noktası gibi *mihrap* ve *minber* de tezyin edilmiştir.²⁹⁸ Değişik nispetler ve inceltilmiş payelerle iyice hafifletilmiş, ferah bir mekân etkisi sağlanmıştır. Çok yüklü ve zevksiz *kalemişi* bezemeler sonradandır. Oldukça geniş, şadırvanlı avlu, revaklar yerine üç taraftan medrese odaları ile çevrilerek eski bir gelenek yeniden değerlendirilmiştir.²⁹⁹

1554-1558 yılları arasında tamamlanan *Topkapı Kara Ahmet Paşa Külliyesi*’nin camisinde *Mimar Sinan*, *Süleymaniye* şemasından farklı, *Beşiktaş Sinan Paşa Cami*’nde denediği altı ayaklı sisteme dönmektedir. Ancak burada, *Sinan Paşa Cami*’ndeki arkaik görünüşler giderilmekte, dördü duvara yakın, ikisi kapanılmış altı sütuna oturan ortadaki büyük kubbe, yapının bütünü kavranmaktadır.³⁰⁰

Bu yapıda, iç kısımda, *mihrabın* iki tarafındaki üçer pencere alınlığında, dikdörtgen çini alınlıklar vardır. Lacivert zemin üzerine beyaz sülüsle yazılmış *Elham* süresini taşırlar. Yazılar sarı çerçeveli ve köşeleri firuze zemin üzerine beyaz rûmîli kartuş içine alınmışlardır. Son cemaat yerindeki iki dolap nişinin üstü ise, sivri kemerli birer alınlı kat süslüdür. İçi sarı, yeşil, mor ve lacivert renkli kıvrık dallı hatâyî’lerle dolguludur. *Şehzade Türbesi*’nde olduğu gibi, renkli sırla boyama tekniğinde çinilerin son örneğini Sinan, bu eserinde kullanmıştır.³⁰¹

Cami sınırından taşan yedi gözlü son cemaat revakı, yanlarda ayna tonoz, ortada beş kubbe ile örtülü olup, revak şadırvan avlusu ile çevrilidir. Kapı, kırmızı beyaz geçmeli mermerdendir. *Mihrap* duvarında alt pencerelerin alınlıkları ve dolap alınlıkları çini bezemedir. *Mihrap* ve *minber* sade mermerden, müezzin mahfili tavanı *kalemişleri*

²⁹⁷ Sözen, a.g.k., s:173.

²⁹⁸ Yüksel, a.g.k., s:500.

²⁹⁹ Aslanapa, a.g.k., s:59.

³⁰⁰ Sözen, a.g.k., s:175.

³⁰¹ Yetkin, a.g.m., s:482.

ile süslüdür.³⁰² Kendisinden hemen hemen 20 sene kadar sonra yapılan *Mesih Ali Paşa Cami'nin* minberiyle çok küçük farkların dışında, aynı deneye kadar benzemektedir.³⁰³

Süleymaniye'den sonra, *Selimiye'nin* inşaatının başladığı 1568 yılına kadar Sinan'ın vücuda getirdiği camilerin önemlilerinden biri, *Rüstem Paşa Cami'dir*. Bu cami, *Süleymaniye Külliyesi'nin* bulunduğu yamaçların *Haliç'e* vardığı, yoğun ve hareketli *Eminönü* çarşı bölgesinde, altında dükkânların yer aldığı yükseltilmiş bir teras üzerine oturtulmuş, merkezi kubbe özel bir önem verilerek sekizgen kaide üzerine yerleştirildiği için çevreden görülebilen bir odak noktası niteliğini kazanmıştır.³⁰⁴

Yatık dikdörtgen planlı camide, 15 m² çapındaki kubbe, iki yanda sekizgen biçiminde ikişer büyük paye, giriş ve *mihrap* duvarında ikişer duvar payesi olarak sekiz dayanak üzerine kemerlerin meydana getirdiği sekizgen (kaidye) tabana oturmaktadır. Köşelerde birer çeyrek kubbe (eksedra), orta mekâna kubbenin yuvarlağına uygun bir görünüş sağlar. Yanlara doğru mekânı genişleten üçer çapraz tonoz da kubbeyi desteklemektedir. Dıştan yan neflerin küçük tonozları çok alçakta kaldığından kubbe, çok yüksek bir kasnakla başlı başına yükselerek çevreye ve diğer çok kubbeli yapılara hakîm olmuş, kasnak etrafındaki sekiz payanda kemeri ile desteklenmiştir. Yalnız kasnak silmesinden yukarı taşan yuvarlak kemerli pencereler klasik *Türk* mimarisine yabancı, *Bizans* havasında ve *Barok* bir etki yapmaktadır.³⁰⁵

Cami, inşa edildiğinde, kıyıdan ve nispeten daha alçak olan *Haliç'ten* ve *Galata'dan İstanbul'a* bakanlar için su seviyesinden 8 metre yükseklikteki zemin üzerinde, 6 metre yükseklikteki platforma oturan *Rüstem Paşa Cami'nin*, 16. asırda mevcut bulunan sahil surlarıyla hanların kubbe ve tonozların üzerinden görünüşü, İstanbul'u taçlandıran *Süleymaniye'ye* yani bir zemin ve bir odak noktası oluşturarak katılıyor, böylece şehrin abideler silüetini tamamlıyordu.³⁰⁶ Cami, bu özellikleriyle Sinan'ın çevre ve mimari ilişkisine affettiği önemi bir kez daha gözler önüne

³⁰² Aslanapa, a.g.k., s:64.

³⁰³ Yüksel, a.g.k., s:21.

³⁰⁴ Cansever, a.g.k., s:245.

³⁰⁵ Aslanapa, a.g.k., s:54.

³⁰⁶ Cansever, a.g.k., s:245.

sermektedir. Son cemaat yerinin bulunduğu teras seviyesine, terasın iki köşesindeki merdivenlerle çıkılır. Son cemaat yeri, iki sıra sütunun taşıdığı bir saçakla örtülü olup, bu geniş saçak ve terasın çevre duvarı, son cemaat yerini batı güneşinin olumsuz etkisinden korur ve son cemaat yerine çıkanların önüne, civardaki hanların kubbe ve tonozları üzerinden *Süleymaniye*'ye, *Haliç'e* ve *Galata'ya* doğru geniş bir ufuk açar. Camiye son cemaat yerinin stakatitli sütun başlıklarının taşıdığı revakların ortasındaki cümle kapısından girilir. Bu kapı, *Üsküdar Mihrimah Sultan Cami'nde* olduğu gibi, camiden çıkanlara günlük hayatın gürültülü seviyesinin üzerinde, geniş son cemaat yeri saçağının altından zengin bir panorama sunar.³⁰⁷

Bu yapıda Sinan, dördü duvarda, dördü bağımsız olmak üzere sekiz ayaklı bir sisteme, büyük ana kubbeyi oturmaktadır. Altı ayaklı yapılara göre bu bir aşamadır. Yapının önündeki beş kubbeli bir son cemaat yerinden başka, ikinci bir revak girişi tamamlamaktadır.³⁰⁸ *Rüstem Paşa Cami*, bu açıdan bakıldığında *Edirne Sultan selim Cami'ne* hazırlık ve Sinan'ın çözümleme girişimin geleceğini hazırlayan bir eser olarak özel öneme sahiptir.³⁰⁹

Yapıların teknik unsurlarının, insanın ruhi ve manevi varlık alanlarındaki problemlerine cevap verecek şekilde bezemeler ve çinilerle kaplanması, *Osmanlı* sanat iradesinin ürünüdür.³¹⁰ Dıştan sade ve bezemesiz görünen caminin asıl zenginliği son cemaat yerinden başlayarak iç da artan çini bezemelerde kendini belli eder. Bu ölçüde ve zenginlikte çini bezeme, *Türk* mimarisinde yalnız bu camide görülür. Örtü sistemine kadar bütün duvarları, mihrap, mahfiller, payeler, kemer dolguları ve kubbe geçişlerini kaplayan çiniler, mimari değerleri değiştirip gölgelemeden sadece sihirli, mistik bir atmosfer yaratmaktadır. Zengin örnekler arasında en çok kullanılan lâlede 41 çeşit değişik motif sayılabilmektedir.³¹¹

³⁰⁷ Cansever, a.g.k., s:245.

³⁰⁸ Sözen, a.g.k., s:178.

³⁰⁹ Cansever, a.g.k., s:247.

³¹⁰ A.g.k., s:252.

³¹¹ Aslanapa, a.g.k., s:54-55.

Mermer *minber*, şebekeli (ajurlu) korkulukları ve yanlarda renkli taş kakmalı daire madalyonları ile sade, fakat ince bir işçilik gösteriyor. Taht kısmının arka duvarında, üst ve altta bahar açmış erik dalları ile çekici panolar, son cemaat yerindeki benzeridir.³¹² Bu eserler, belirli bir uzaklıktan, çini veya *kalemişi tezyînat*, kumaş dokusu gibi sık *tezyîni* unsurların kıpırdanan, farklılaşan yapılarının bütünlüğünü oluşturur; daha yakınlarına gelindiğinde her unsurun belirgin sınırlarıyla bağımsız varlıklar olduğu kadar, içinde yer aldıkları bütünlükle beraber yücelik ve zarafet şeklindeki *tezyîni* niteliği taşıdıkları görülür.³¹³ *Bursa Yeşil Cami'nin* derslane odası, tavanındaki devâsâ ölçülü Rûmî yaprak motifi, *Rüstem Paşa* çinilerinde defalarca küçültülmüş olarak, biçim özelliğinden gelen abidevilik ve *tezyînilikten* zerrece bir şey kaybetmeksizin yer alır.³¹⁴

Caminin kitâbesi yoktur, yalnız 1561 yıllarında tamamlanmış olması gerekiyor, aynı tarihli vakfiyesi vardır.³¹⁵ Sinan tarafından yapılan camiler içinde, çini bezemenin en yoğun olarak kullanıldığı camidir. 1561 yılında yapılmış olduğu kabul edilen camide, muhakkak ki bânîsinin isteğine göre Sinan, mimariyi de etkileyecek bir çini bezeme programı uygulamak zorunda kalmıştır. Hatta *İznik'e* ısmarlanan çinilerin kâfi gelmeyeceği anlaşılnca, *Rüstem Paşa*, caminin çini kaplamalarının tamamlanması için *Kütahya'da* da çini atölyesi tesis ettirmiştir. Bu sebeple de caminin çini kaplamalarında, farklı üslûpta çiniler görülür.³¹⁶ XVI. yüzyıl çini sanatının en muhteşem örneğini veren bir pano kapının bir tarafında yer almaktadır. Lacivert zemin üzerine beyaz bahar çiçekleri açmış çifte ağaç ve dipten fişkıran devrin natüralist üslubunu aksettiren bütün çiçekleri, bir üzüm salkımı ve narlarla çok ihtişamlı bir çini bezeme vardır. Pano bütünü

³¹² Oktay Aslanapa, "Rüstem Paşa Cami", **Sanat Dünyamız**, Yıl:6, Sayı:18, İstanbul, Yapı Kredi Bankası Bir Kültür Hizmetleri, Tifdruk Matbaacılık San. A.Ş., Ocak 1980, s:5.

³¹³ Cansever, a.g.k., s:252.

³¹⁴ A.g.k., s:252.

³¹⁵ Aslanapa, **Mimar Sinan'ın Hayatı ve Eserleri**, s:56.

³¹⁶ Yetkin, a.g.m., s:483.

ile bir cennet bahçesini sembolize etmektedir. Camiye esas giriş kapısının hemen yanına konması, bu fikri kuvvetlendirmektedir.³¹⁷

Sinan'ın, 1560-1566 yıllarında inşa ettiği *Zal Mahmut Paşa Cami'nin* planı, Sinan'ın ilk önemli yapılarından olan *Üsküdar Mihrimah Sultan Cami* planıyla çarpıcı bir benzerlik gösterir. Kubbe her iki yapıda da bir çevre duvarıyla yapının içine yerleştirilmiş olan iki ayak ve üç büyük kemerin oluşturduğu kare plan üzerine oturtulmuştur. *Kanunî'nin* vezirlerinden *Zal Mahmut Paşa* ve hanımı *Esmâ Sultan* tarafından inşa ettirilen *Zal Mahmud Paşa Cami*, Sinan'ın sanat hayatının gelişim aşamasını oluşturur. Bu cami, sur dışında ve sur ile *Eyüp Sultan Külliyesi* arasındaki mevkide denize doğru alçalan bir arazi üzerinde farklı kotlarda uzanan iki yol arasına uzanan, iki yol arasında inşa edilmiştir. Arsanın yüksek kotunda Cami yapısı ve medrese, alçak kotta ise diğer bir medrese ve türbe bulunmaktadır. Külliye her iki yoldan da giriş imkânı bulunur. Farklı kotlardaki avlular bir merdivenle birbirine bağlanmıştır.³¹⁸

Kibleye göre dönük duran iki yolun arasına ve *Haliç* tarafındaki yoldan 4 metre yüksekteki set üzerine yerleştirilmiş olmasının cami - medrese ilişkisini zorlaştırdığı ve medresenin asimetrik revaklarının yer yer farklı açıklıklarla vücuda getirilmesini zorunlu kıldığı görülür. *Zal Mahmud Paşa Cami*, Sinan'ın arsanın gayri muntazam sınırlarını tadile gerek duymadığını gösteren tipik bir örnektir. Bu yaklaşım, bu eserlerin üzerine yerleştirildiği topografyanın şartlarını, şehrin sosyal, fiziki ve mülkiyet dokusunun sınırlarını zorlamadan çözüm üretmeyi tercih ettiğini ve tabi saydığını gösterir.³¹⁹

Esas cami kısmı, bir büyük kubbe, onu üç taraftan saran mahfillerden oluşur. İkisi *mihrap* duvarına diğer ikisi ise ayaklara oturan kemerler, büyük kubbeyi taşırlar. Ana kubbeyi U şeklinde saran mahfiller, tonozlarla örtülüdürler. Külliye yapıları sayarken belirttiğimiz gibi, caminin önündeki avlu, medrese olarak düzenlenmiş, yalnız

³¹⁷ Şerare Yetkin, "İstanbul Rüstem Paşa Cami Çinileri Üzerinde Bazı Gözlemler ve Saray Nakkaşlarının Bu Çiniler Üzerinde Etkisi", **Kültür ve Sanat Dergisi**, İstanbul, T. İş Bankası Yay., Yıl:I, Sayı:4, Aralık 1989, s:16.

³¹⁸ Cansever, a.g.k., s:257.

³¹⁹ A.g.k., s:259.

beş bölümlü son cemaat yeriyle tam uyum sağlanamamıştır.³²⁰ Mermer *minber*, geometrik şebekeler ve bitki bezemelidir.³²¹

Alt seviyedeki dersane odalarının farklı büyüklüklerde ve bir çizgide yerleştirilmemiş olmaları, birçok kişide bu kısımların, özellikle alt giriş seviyesindeki medresenin, Sinan'ın yardımcıları tarafından yapıldığı düşüncesine yol açmıştır.³²² Külliye'nin 1957'de yıkılmış bulunan muhteşem hamamının da denizden bakıldığında cami cephesini diğer yönden çerçevelediğini biliyoruz.³²³

Zal Mahmut Paşa Cami'nin Mimar Sinan yapıları içindeki önemi, tek kubbeli camilere yeni boyutlar getirmesi, cephelerde değişik bir pencere sistemine geçerli kılmasıdır.³²⁴ Çini bezemede, sadece mermer *mihrabın* etrafında ve *mihrap* duvarındaki pencere alınlıklarda yer alır. *Mihrabın* etrafını, parlak mercan kırmızısının bolca yer aldığı, mazgal sırası gibi dilimli bir bordür çevreler.³²⁵

Sinan, *Sokullu Mehmet Paşa'nın Kadirga Limanı* yakınındaki cami ve medresesini (1571) inşa etmiştir. *Rüstem Paşa Cami'ni Eminönü'nde* 6 metre yükseklikte bir platform üzerine yerleştirerek, İstanbul peyzajında nasıl etkili bir abide haline getirilmeyi sağlamış ise *Sokullu Mehmet Paşa Cami'ne* de yakınındaki *Küçük Ayasofya'nın* sur içinde gizlenen ve şehir görüntüsüne katılmayan yapı kitlesinin aksine, şehir dokusu içinde farklı bir konuma ve mimariye kavuşturmuştur. *Sokullu Mehmet Paşa Cami* ve *Medresesi'ni* arazinin yüksek bir yerinde inşa ederek *Kadirga Hamamı'nın* iri cüssesinin şehir dokusundaki etkisini belirgin ölçüde aşacak şekilde tasarlamış olması, Sinan'ın yapı, fonksiyon ve yer arasında yoğun ilişkiler kurma iradesinin farklı bir tezahürüdür.³²⁶

Cami, dik eğimli bir arazi parçası üzerinde, *Kadirga Hamamı'ndan* ve *Küçük Ayasofya'dan* yüksekte, zarif ahşap evlerin arasında, *Edirnekapı Mihrimah Cami'ne*

³²⁰ Sözen, a.g.k., s:203.

³²¹ Aslanapa, a.g.k., s:72.

³²² Cansever, a.g.k., s:259.

³²³ A.g.k., s:261.

³²⁴ Sözen, a.g.k., s:203.

³²⁵ Şerare Yetkin, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Bezeme Düzeni", s:489.

³²⁶ Cansever, a.g.k., s:351.

benzer bir setin üzerinde inşa edilmiştir. Arazinin alt seviyesindeki küçük meydana bakan bu setin altında, dükkân dizileri ve üzerinde kütüphane odasının bulunduğu muhteşem bir portal yer alır. Portaldan geçerek loş merdiven boşluğundan dik basamaklarla avlunun ortasındaki şadırvanın geniş saçaklarını görerek enlemesine genişleyen ferah medrese avlusuna çıkıldığında, caminin ve avlunun etkileyici mimarisi ile karşılaşılır.³²⁷

Rüstem Paşa Cami, çini kaplamaları kadar muhteşem olmasa bile, bu eserde de 16. asır çini sanatının müstesna örnekleri; kible duvarında merkezi kubbe pandantiflerinde, *minber* külâhında ve pencerelerin üstlerinde yer alır. Kubbe kasnağı kaidesinde, 16. asra ait asli bezemeler dikkati çekmektedir. Bu bezemelerin üslûp olarak benzerleri, giriş kapısı üzerinde balkonun taşıyıcı konsollarından ve konsollar arasında, cami giriş kapısının açıldığı boşluğun tavanında, menfezi tavanında görülür. Bunlar, *Osmanlı* mimari bezeme sanatının bugüne ulaşabilen az sayıdaki orijinal örnekleri olarak, koyu kırmızı ve altın sarısı renkleriyle mavi-beyaz *İznik* çinilerine nasıl bir çerçeve teşkil ettiklerini göstermeleri bakımından özel bir önem taşımaktadır. Bu zengin örtünün üzerinde yer alan göz seviyesindeki pencerelerle dış dünyaya bağlanan iç, son cemaat-medrese avlusunun ışıklı, güneşli dünyasından girildiğinde insanı koruyan kubbelerin, yarım kubbelerin, kemerlerin, pencereli duvarların zengin bezemeleriyle bütünleştirilmiş sakin karakterleri ile vakur bezemelerin kıpırdayan satırları, ibadete gelenleri güzelliğin mutluluğuna ulaştırıyordu.³²⁸ Yapının son cemaat yeri, alt kat pencere alınlıkları dikdörtgen biçiminde olup, lacivert zemin üstüne beyaz sülüsle yazılmış âyetleri taşır. Bordürlerin üzerinde mavi palmetli bir mazgal frizi uzanır. Yapının içinde ise en yoğun bezeme, mermer *mihrabın* yan duvarlarında ve üstünde yer alır.³²⁹

Sinan'ın, *Selimiye Cami'nin* inşaatı devam ederken başladığı sanılan bir diğer önemli eseri de *Sadrâzam Sokullu Mehmet Paşa'nın Azapkapı'da* kendi adına yaptırdığı camidir. Büyük vezir, *İnebahtı'da* (1571) *Osmanlı* donanmasının uğradığı ağır kaybı

³²⁷ Cansever, a.g.k., s:351.

³²⁸ A.g.k., s:360.

³²⁹ Yetkin, a.g.m., s:485.

gidermek amacıyla *Azcapkapı-Kasımpaşa* yöresindeki *Haliç Tersanesi'ni* genişleterek bir yıl gibi kısa bir süre içinde 150 kadirga inşa ettirdiği büyük hamle sırasında, bu Caminin inşaatını da başlatmış olmalıdır. *Azcapkapı Sokullu Mehmet Paşa Cami'nin* yeri, tersaneye özel bir önem kazandırmak, *Galata'ya* yerleşen yeni *Müslüman* nüfusun cami ihtiyacını karşılamak, daha da önemlisi, *Haliç'in* güney kıyısını tezyin eden âbideler dizine karşı kıydan küçük de olsa bir odak noktasıyla cevap vererek dengeyi sağlamak amacıyla seçilmiştir.³³⁰

Mimar Sinan'ın sekiz ayaklı yapılarının *İstanbul'daki* bu örneğinde sekizgen şemanın bütün kenarlarına birer yarım kubbe eklenmekte, bunlardan biri *mihrap* çıkıntısını örtmektedir. Bu çıkıntı dışında, planı dikdörtgene tamamlamak için köşelere küçük kubbeler yerleştirilmektedir. Bu durumda, sekiz ayaktan altısı bağımsız kalmakta, ikisi *mihrap* duvarı içinde yer almaktadır. Caminin merdivenle ulaşılan kapalı bir son cemaat yeri vardır.³³¹

Sinan'ın, *Azcapkapı Sokullu Mehmet Paşa Cami'ni* takiben *Piyale Paşa, Şemsi Paşa, Kılıç Ali Paşa, Molla Çelebi Cami'leri* gibi hayatının son dönemine ait önemli dört eserini kıyılarda inşa etmesi, *Üsküdar'da Mihrimah Sultan, Beşiktaş'ta Sinan Paşa Camileri* 'yle başlayan, *Zal Mahmut Paşa Cami* ile devam eden tercihinine bağlı olarak, 17. ve 18. asırda yapılan *Boğaziçi* sahil saraylarının ve yalı mimarisiyle gelişen su üstü hayatın ilk adımlarını teşkil etmektedir.³³²

Sinan'ın, aynı tarihlerde inşa ettiği son derece önemli eserlerinden biri de, büyük tahribata maruz kalmış olan *Piyale Paşa Cami'dir*. *Piyale Paşa Cami* başlığı altında üzerinde durulacak ilk konu, bu eserin Sinan'a ait olup olmadığıdır. Sinan'ın hayatı ve eserleri hakkında şair ve nakkaş dostu *Sai Çelebi'ye* yazdırdığı üç risaleden ilki olan *Tuhfetü-l Mimari'nde* yer alan *Piyale Paşa Cami'nin*, daha sonra yazılan *Tezkiretü-l Ebniye* ve *Tezkiretü-l Bünyan* adlı iki metinde yer almaması, bu eserin Sinan'a ait olup olmadığı düşüncesini doğurmuştur. *Selimiye Cami'nin* tamamlanmasına bir yıl kala

³³⁰ Cansever, a.g.k., s:362.

³³¹ Sözen, a.g.k., s:201.

³³² Cansever, a.g.k., s:362.

Piyale Paşa için tasarlanan bu caminin mimari özelliklerine bakılarak Sinan'a ait olup olmadığı hala tartışılmaktadır. *Piyale Paşa Cami, Haliç'ten* 400 metre kadar içeriye uzanan ve *Kaptan-ı Derya Piyale Paşa'nın* cami için gerekli malzemeyi deniz yoluyla daha kolay taşımak için açtırdığı söylenen kanalın bitiminde, *Kasımpaşa Vadisi'ni* doğu ve batıdan saran tepelerin arasında yer almaktadır. Caminin Kuzeybatısındaki yamaçlarda gelişen yeni mahalleye hizmet vermek üzere inşa edildiği bilinmektedir. *Piyale Paşa Cami, Haliç* kıyısındaki *Azapkapı Sokollu Mehmet Paşa, Eyüp Zal Mahmut Paşa* ve *Beşiktaş Sinan Paşa Cami* 'leri ile yer açısından benzerdir.³³³

Sinan, *Piyale Paşa Cami'nde* ananevi payeli ve eşit ölçüde kubbelerle örtülü enlemesine genişleyen cami mekânını yeni bir ruh ve üslûpla tekrar gündeme getirmiştir. Altı kubbenin, yalnızca caminin orta yerindeki iki yuvarlak sütunla taşınarak namaz sırasında imamı görmeyi zorlaştıran iri payelerin yarattığı mahzurun aşılması da Sinan'ın “*payeli camiler geleneği*”ne yeni bir katkısıdır.³³⁴ İstanbul Kasımpaşa'da 1573 tarihli *Piyale Paşa Camisi* ile *Mimar Sinan*, erken *Osmanlı* devrinin önemli kentlerinin büyük camilerinin plan şemasını tekrar uygulama alanına getirmektedir.³³⁵

Caminin mihrabı, XVI. yüzyıl *İznik* çinilerinin çok kaliteli örnekleri ile tamamen kaplıdır.³³⁶ Çini *mihrap*, çift nişli olup, 3 m Eninde, 7.50 m boyutundadır. Kumaş desenlerini andıran baklava şeması ile beyaz zemine lacivert, yeşil, kırmızı renkte şeritler değişik ölçüde şakayıklarla başlanmıştır, ortasında stilize nar çiçekleri vardır.³³⁷ *Minber*, yekpâre mermerden oldukça sade, bezemesiz olup, yalnız taht kısmının sütunları ve kemerleri iki renkli taşlarla geçmeli yapılmıştır. Ongen kaide üzerine ahşap sekizgen konik külâhta, kırmızı zemin üzerine altın yıldız şeritlerle baklavalı bir örnek ve aralarda rûmîli yıldızlı şemselerle bezemeler vardır.³³⁸

Piyale Paşa Cami'nin açıklanması zor olan bir yönü, kadınlar mahfelinin, caminin iki yan cephesinde, saçak altında çok geniş bir yarı açık alana sahip olması, aynı şekilde

³³³ Cansever, a.g.k., s:371.

³³⁴ A.g.k., s:372,375.

³³⁵ Sözen, a.g.k., s:186.

³³⁶ Yetkin, a.g.m., s:491.

³³⁷ Aslanapa, a.g.k., s:126.

³³⁸ A.g.k., s:129.

zemin seviyesinde de son cemaat yerinin binayı giriş ve yan cephelerinden saracak şekilde düzenlenmiş olmasıdır. *Eyüp Zal Mahmud Paşa Cami'nde*, kadınlar mahfelinin büyük tutulmasının sebebi; *Eyüp Sultan'ı* ziyarete gelen kadın ve erkek sayısının birbirine yakın olmasıdır. *Piyale Paşa Cami'nde* bu çözümün hangi sebeplerle tercih edildiğini bilmiyoruz.³³⁹

Toptaşı Atik Valide Sultan Cami, II. Selim'in hanımı, III. Murat'ın annesi *Venedikli Nurbanu* tarafından yaptırılmıştır. Cami, medrese, darüşşifa, kervansaray, tabhane, imaret, darülkurra ve hamamdan ibaret olup geniş bir bölgeye yayılan külliye binaları güç bir arsada seviye farkı ile sıralanmış aradan sokaklar geçirilmiştir.³⁴⁰

Camiyi U biçiminde kavrayan revaklı avlu, arkadan dönerek kible duvarı ile birleştirilmiştir. Üç taraftan merdivenle çıkılan kubbeli girişler avluya açılır. Daha alçak seviyeli ve çarpık planlı medrese kuzey taraftan caminin avlu duvarları ile birleşir ve merdivenli bir geçitle oraya açılır. Revaklar arkasında medrese hücreleri ocaksızdır ve derslane dışa çıkıntı yapmaktadır. Caminin güneyinde kalan darülkurra, kare duvarlar üzerine tek kubbeli bir yapı olup, cami ile arasında duvarla çevrili hazine vardır. Revaklı avlu etrafına bir derslane ile kırk darüşşifa ayrı bir blok halinde doğu tarafta yer alır. Arsaya uyan eğri bir planı vardır. Kapısı güneybatı köşesinden bir dan geçerek şadırvanlı avluya açılır.³⁴¹

Altı dayanaklı gruba giren yatık dikdörtgen biçimindeki camide, orta kubbe, dört köşeye eksedrarlarla bağlanmış, çıkıntılı *mihrap* bölümü yarım kubbe ile örtülmüş ve yanlara doğru ikişer küçük kubbe ile genişletilmiştir. Ortada ayna tonoz, yanlarda ikişer kubbeli son cemaat revakı, üç taraftan düz çatılı bir dış revakla kavranmıştır.³⁴² Cami, üç taraftan üst mahfillerle çevrilidir. *Mihrap* bölümü, yan duvarlar, bahar açmış dallar, naturalist çiçekler, vazodan gelişen kompozisyonlu panolar ve kitâbe kuşağı olarak en

³³⁹ Cansever, a.g.k., s:377.

³⁴⁰ Aslanapa, a.g.k., s:138.

³⁴¹ A.g.k., s:142.

³⁴² A.g.k., s:138.

kaliteli *İznik* çinilerinden zengin bir dekor gösteriyor. Geometrik örnekli şebekelere mermer *minber* ve ağaç işleme vaaz kürsüsü devrinden kalmadır.³⁴³

İstanbul Toptaşı'nda bulunan *Atik Valide Camisi*, zamanla elden geçirilmiş bir yapı olduğu için bugünkü durumunu dikkatle gözden geçirmek gerekmektedir. *Doğan Kuban'ın* haklı olarak belirttiği gibi, yapıda bazı değişiklikler söz konusudur. Gerçekte yapı, ilk yıllarında ikisi bağımsız, dördü duvarda olmak üzere altı ayaklı şemaya bağlıydı. *Kara Ahmet Paşa, Kadirga Sokollu* örneklerine göre şekillendiği anlaşılan yine altı ayaklı *Molla Çelebi Cami'ni* gibi *mihrap* çıkıntısı da bulunan *Atik Valide Cami'nin* geçirdiği değişim sürecini *Doğan Kuban*, dört ana noktada toplanmaktadır: Bunların birincisi yukarıda açıkladığımız ilk camidir. Sonra birbiri ardından yan sahnların ve son cemaat yerini çeviren revakların eklendiği devir, yan sahnların kuzey duvarlarının ileri çıkarılması ve hünkâr dairesi ile mahfilin yapımı gelmektedir.³⁴⁴ Sinan'ın hemen bütün eserlerinde olduğu gibi *Atik Valide Cami'nde* de nispetlerin ahengi kazanan cephelerde bezeme yok denecek kadar azdır.³⁴⁵ Devrin çok kaliteli çinileri ile süslüdür. Çiniler yapının içinde, mihrabın bulunduğu çıkıntı yapan bölümde ve pencere alınlıklarda yer alır. *Mihrabın* bulunduğu bölümde, duvarlar belli bir düzenle yerleştirilmiş çinilerle kaplıdır. Özellikle karşılıklı iki duvara yerleştirilmiş iki yan panoda, çok başarılı, vazolu bir kompozisyon yer almaktadır.³⁴⁶

Camideki bezemeli kısımlar arasında, sedef ve fildişi kakmalarla zenginleştirilmiş geometrik kompozisyonları ile kapı ve pencere kanatları bütünüyle beyaz mermerden yapılmış klasik üslûba uygun nispet ve detayları ile dikkate çeken *mihrap* ve özellikle, şebekeli bölümleri yarı şeffaf satırlar oluşturacak kadar ince bir işçilik gösteren *minber* önem taşımaktadır. Kubbede, kemerlerin iç satırlarında ve pandantiflerde yer alan ve rûmî, palmet, şakayık gibi klasik bezeme unsurlarını ihtiva eden *kalemişleri* ile koyu kırmızı zemin üzerine açık kırmızı boya ve yaldızla yapılmış, tezhip denilebilecek

³⁴³ Aslanapa, a.g.k., s:142.

³⁴⁴ Sözen, a.g.k., s:205.

³⁴⁵ **İslam Ansiklopedisi**, "Atik Valide Sultan Külliyesi", Cilt:4, İstanbul, Diyanet Vakfı Yayınları, Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş., s:70.

³⁴⁶ Yetkin, a.g.m., s:489.

incelikte bir işçiliğe sahip olan mahfil tavanlarındaki tezyînat ve ayrıca renkli camlarla işlenmiş alçı revzenler de zikredilmeye değer sanat çalışmalarıdır.³⁴⁷

1585 yılında tamamlanan, İstanbul Fatih'te bulunan *Mesih Ali Paşa Camisi*, sekiz ayağa oturan bir kubbeden oluşmaktadır.³⁴⁸ Çift son cemaat yeri ve mahfillerle kesilen aydınlık yüzünden caminin içi oldukça loştur. *Mihrap* duvarında, daire madalyon halinde düzenlenmiş çini kitâbeler, *Süleymaniye Cami'nde* görülen kompozisyona uygundur. İnce bir işçilik gösteren mermer *mihrap* ve *minber* devrindedir. Müezzin mahfilinin altında tavanın *kalemişleri* de aslındadır.³⁴⁹

Ortada şadırvan yerine, *Mesih Ali Paşa'nın* sekizgen açık türbesi yer almıştır. Bu değişik görünüşün başka benzeri yoktur. Bu türbeden başka, oldukça dik bir yamaç üzerindeki caminin alt katında sekiz dükkânı, bir çeşmesi, bir de küçük haziresi vardır. Tezkirelerde adı geçmeyen bu Cami, *Mimar Davut* ağaya mal edilmektedir.³⁵⁰

Ayakların dördü duvarlara alınmış, dördü ise bağımsızdır. Yapı, belirli bir düzeyin üzerinde, iki yanda üçer kubbeyle örtülü yan kanatlara açılmaktadır. Ayrıca burada da *mihrap* dışarı taşmaktadır. İçerideki kat gelişimi dışarıya da yansımakta, zemin katta galeriler oluşturmaktadır. Biri beş kubbeli olmak üzere, çift son cemaat yeri bulunmakta avlu bulunduğu yerin koşullarına uygun şekillenmekte, ortada da üstü açık *Mesih Mehmet Paşa'nın* türbesi bulunmaktadır.³⁵¹

Sinan'ın yapıları içinde en sade çini bezemeye sahip olmasıyla dikkati çeker. Mermer *mihrabın* etrafında, yeşil zeminli kare levhaların içinde beyaz dilimli bir madalyon yer almaktadır.³⁵² Gerek kuruluşları gerekse bezeme düzeni açısından dikkati çeken *Mesih Ali Paşa Cami*, yan galerilerin kullanımı ve avlunun ortasında şadırvan

³⁴⁷ **İslam Ansiklopedisi**, "Atik Valide Sultan Külliyesi", s:70.

³⁴⁸ Sözen,a.g.k., s:211.

³⁴⁹ Aslanapa, a.g.k., s:145,149.

³⁵⁰ A.g.k., s:160.

³⁵¹ Sözen, a.g.k., s:211-212.

³⁵² Yetkin, a.g.m., s:490.

yerine inşa edilen Bânîsinin sekizgen, açık türbesiyle yeni denemelerin ortaya konulduğu, kendine özgü çözümleri olan bir külliye'dir.³⁵³

Kılıç Ali Paşa ve Şemsi Paşa Cami'leri, eşsiz bir bütünlük içinde yaygınlığa ulaşmış Sinan mimarisinin, son önemli örnekleridir. *Kılıç Ali Paşa*, Sinan'ın mimarisini dar bir biçim ilişkisi olarak görenler tarafından "*Ayasofya'nın taklidi*" olarak tanımlanmıştır. Hâlbuki Sinan'ın merkezi kubbeyi iki yarım kubbenin desteklediği, bu özelliğiyle *Ayasofya* kubbe örtüsünü hatırlatan örtü sistemini *Süleymaniye'den* sonra *Kılıç Ali Paşa Cami'nde* tekrar kullanması, bir taklit değil, onun genel mimari yaklaşımını da aydınlatacak önemli bir yeni gelişimdir.³⁵⁴

Kılıç Ali Paşa Cami, ilk birimi *Fatih Sultan Mehmet* tarafından tesis edilmiş olan top döküm tesislerinin bulunduğu *Tophane'nin* hemen önünde, deniz kıyısında inşa edilmiştir. Bu mevki, *Boğaziçi'nin* güney başlangıç noktasında, *Marmara'nın* güçlü lodos rüzgârlarına kapalı küçük bir koydur. Döküm tesisleri, bu koyun hemen sırasındaki yamaç üzerinde yer alıyor ve dökümü yapılan toplar, meyilden denize doğru kaydırılarak sal ve teknelerle taşınıyordu. *Tophane* tesislerinin karşısında güneydoğuya doğru ilerleyen sahil üzerindeki *Kılıç Ali Paşa Cami*, denize doğru ilerleyiş ifadesi taşıyacak şekilde iki yarım ve bir merkezi kubbeye örtülmüştür. Sinan'ın, öncelikle *Tophane'de* dökülen toplar yüklendikten sonra *Marmara'ya* açılan teknelerin hareket yönünü göz önüne alarak bir tercihte bulunduğu düşünülebilir. İki yarım kubbeye desteklenmiş merkezi kubbenin *Ayasofya'da* oluşturduğu uzunlamasına mekânın, *Süleymaniye'de İslamî* ibadet şekli düşünülerek yanlara doğru genişlediğini, yani Sinan'ın *Ayasofya'dan* tamamen farklı bir mimariyi nasıl vücuda getirdiğini görmüştük. *Sinan, Piyale Paşa Cami'nde* olduğu gibi, bir ana kubbe ve iki yarım kubbeye örttüğü *Kılıç Ali Paşa Cami'nin* denize, dolayısıyla sonsuzluğa açık olmasını istediği, *mihrap* cephesini bol ve etkileyici bir pencere düzeniyle gerçekleştirmiş olmasından anlaşılmaktadır.³⁵⁵ Bu caminin iki yan cephedeki kadınlar mahfeli ile iki büyük kemeri

³⁵³ **İslam Ansiklopedisi**, "Mesih Paşa Külliyesi", Cilt:29, İstanbul, Diyanet Vakfı Yayınları, Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi-Ankara-2004, 2008, s:312.

³⁵⁴ Cansever, a.g.k., s:381.

³⁵⁵ A.g.k., s:381.

taşıyan ve kadınlar mahfeli döşemesine basan sütunları, *Ayasofya'daki* gibi aynı şakuli satıh üzerinde değildir.³⁵⁶

Planların yüzeysel incelemesinden edinilen ilk intiba, merkezi kubbenin *mihrap* aksında iki yarım kubbeyle desteklenerek, yapının *Ayasofya* gibi ileriye doğru uzunlamasına geliştirdiği şeklinde oluşabilir. Ancak, binaya girildiğinde hemen fark edildiği üzere destek ayakları içine yerleştirilmiş kemerlerin ve yan cephelerde zemin kat pencereleri üzerinde kadınlar mahfelinin üç büyük kemerinin birbirine dik, farklı iki istikamette kullanılması sûretiyle yapıya kazandırılan zengin *Osmanlı* üslûp özellikleri, sanatkârane başarının ötesinde bu yapıyı, Sinan'ın eli, *Süleymaniye'de* yeni bir hüvviyet kazanmış bulunan *Ayasofya* yapı örtüsünü ana hatlarıyla muhafaza ederek, yeni bir 'yerin' verilerini değerlendirerek, putlaştırma, tekrar etme yanlısına düşülmemiş yeni bir mimari çözümün örneği haline getirmiştir.³⁵⁷

Çiniler sadece *mihrap* üstünde, üst pencerelerin altına kadar uzanan duvarda ve pencere alınlıklarında yer alır. *Mihrap* üstünde, merkezde düğümlü bir örgü meydana getiren beyaz renkte sülüs bir yazı, lacivert zeminli iri yuvarlak bir madalyon içinde yer alır.³⁵⁸ *Mihrap* ve *minber* temiz bir işçilikle beyaz mermerden işlenmiştir.³⁵⁹

Sinan'ın 1580 yılında inşa ettiği *Şemsi Paşa Cami* ve *Medresesi'nden* oluşan küçük yapı grubu, ilk büyük eseri olan *Mihrimah Sultan Cami* gibi, Üsküdar koyunun *Boğaz'ın* yüksek dalgalarına karşı korunmuş güney ucundadır. *Mihrimah Sultan Cami'nin* bir set üzerinde bulunmasına karşılık *Şemsi Paşa*, deniz seviyesinden biraz yukarıda, dalgaların zaman zaman yıkadığı dar bir yaya yolunun iç tarafına, denizle iç içe yaşayacak şekilde yerleştirilmiştir. Sinan'ın bu kararını gerçekleştirmesine, arazinin az olan eğiminin imkân verdiği görülür. *Rum Mehmet Paşa*, zarif, narin ahşap evlerle mahalleyi taçlandırmasına karşılık, *Şemsi Paşa Cami*, kıyıda, vadinin bitiminde mahalle

³⁵⁶ Cansever, a.g.k., s:382.

³⁵⁷ A.g.k., s:384,387.

³⁵⁸ Yetkin, a.g.m., s:489.

³⁵⁹ **İslam Ansiklopedisi**, "Kılıç Ali Paşa Külliyesi, Cilt:25, Ankara, Diyanet Vakfı Yayınları, 2002, s:413.

merkezini ve binbir kıpırdanmayla sürekli oluşum halindeki *Boğaziçi* su sathını, küçük fakat yüce yapısıyla alçak gönüllü bir güzellik olarak tezyin eder.³⁶⁰

Sinan'ın son yılına yakın (1588), *Vezir Nişancı Mehmet Paşa Cami* yapılmıştır. Yeniliklerle dolu iç, dış görünüşü ve olgun nispetleri ile burada, *Mimar Davut Ağa* veya *Mehmet Ağa'nın* rolü olsa da yine tamamı ile Sinan üslubunun havası esmektedir. *Azapkapı Sokollu Cami* plan şeması, bazı değişikliklerle ele alınmış, dört taraftaki eşit yarım kubbeciklerle, köşelerdeki eksedralar duvara bağlı sekiz paye arasına yerleştirilmiştir. Mihrap tarafındaki eksedralar duvarla çevrilip köşelerdeki kubbeler kaldırıldığından bir daralma olmuş, *mihrap* bölümü yarım kubbesi de ayrıca dışa çıkıntı yaparak burada iki kademeli köşeler meydana gelmiştir.³⁶¹

Kible tarafındaki alçı pencereler renkli camlarla donatılmıştır. Kubbe içi pencere üstleri palmet ve rûmî motifli *kalemişleri* ve her kubbenin göbeği yazı ile süslenmiştir. Zemin kat pencerelerinin alınlıklarında yazılı *esmâ-i hüsnâ*, bütün camiye dolanarak son cemaat yerindeki dış pencerelerde son bulmaktadır. Ahşap pencere kanatları harap olduğundan bir kısmı depolara kaldırılmıştır. *İznik* çiniciliğinin parlak bir devrinde yapılmasına ve aynı döneme ait başka yapılarda zengin çini bezemeler kullanılmasına rağmen, burada hiç çini kullanılmamış olması şaşırtıcıdır.³⁶² Mermer *mihrap* ve geometrik şebekeli zarif *minber*, devrinin en güzel örneklerindendir. Kuvvetli bir mimari görüş eseri olarak çok pencereli, yüksek, aydınlık, ferah dıştan da çok yüksek katların hakîm olduğu değişik bir görünüş sağlamıştır. Tamamı ile kesme taştan yapılan camiye karşılık, revaklı şadırvan avlusu tuğla taş örgülü duvarı ile değişik görünüştedir.³⁶³

³⁶⁰ Cansever, a.g.k., s:389.

³⁶¹ Aslanapa, a.g.k., s:162.

³⁶² **İslam Ansiklopedisi**, "Nişancı Mehmed Paşa Külliyesi", Cilt:33, İstanbul, Diyanet Vakfı Yayınları, 2007, s:159-160.

³⁶³ Aslanapa, a.g.k., s:164.

1.6. Klasik Dönem Sonrası Osmanlı Cami Mimarisi

XVI. yüzyıl ortalarında Yakın Doğu ve Avrupa'nın en güçlü devleti durumuna yükselen Osmanlı İmparatorluğu II. Selim ve III. Murat devirlerinde de bu üstünlüğünü sürdürmüştür. Avusturya ile savaşı sona erdiren Zıttorok barışından sonra (1607), celali ayaklanmaları da bastırılmış, gerçekleştirilen iç ve dış barış ortamında yapımına başlanılan Sultan Ahmet Külliyesi XVII. yüzyılın en büyük anıtsal girişimi olmuştur. Aynı ölçülere ulaşan bir sultan külliyesi ancak XVII. yüzyıl ortalarına doğru başlanıp daha sonra bitirilen Nurosmaniye Külliyesidir.³⁶⁴

Karlofça barışıyla Osmanlıların Avrupa'daki durumlarında bir dönüm noktasına varılmış, bu yenilerinin ezikliği Batının başarısının gizini arayan bir Batılılaşma sürecine zemin hazırlamıştır.³⁶⁵

XVI. yüzyıl sultan ve paşalarının yaptırdıkları anıtsal camilerdeki çeşitlenme, Sinan'ın birçok plan ve şemalarını deneyerek, *Osmanlı* klasik mimarlığında olağanüstü bir aşama gerçekleştirmesiyle özetlenmektedir. Sinan, merkezi plana bağlı olarak gelişen şemalarının olanaklarını uygulamalarıyla ortaya koyduğundan, ondan sonra gelenler için koşullar değişik olmuş; Sinan okulunda yetişen mimarların, mevcut uygulamaları geliştirecek aşamalar yapma olanakları kısıtlanmıştı. Bu nedenle, Sinan çağından sonra yapılan büyük camilerde kullanılan plan ve özelliklerinin artık yerleşmiş şemalara bağlı kaldıkları gözlenmektedir.³⁶⁶

1594 yılında yapılan *Cerrahpaşa Cami'nde*, *Davut Cami'nde*, *Davut Ağa*, örtü şemasına yaptığı bir ekle, altı dayanaklı şemayı son aşamasına ulaştırmış sayılmaktadır. Böylece sekiz ve altı dayanaklı kuruluşlarının billurlaşan şemalarından sonra, cami tasarımı bir dönüş olmuş, XVI. yüzyıl sonunda *III. Mehmet'in* annesi için yaptıracığı *Yeni Cami'nin* kuruluşunda *Davut Ağa*, dört ayağa oturan baldakenden yararlanılmış; yarım kalan bu camiden sonra 1609 yılında başlanan *Sultan Ahmet Cami'nde* de benzer düzeni kullanmıştır. XVI. yüzyıl sonlarında yapılan camilerde, dörtten fazla dayanaklı

³⁶⁴ Sözen, a.g.k., s:249.

³⁶⁵ A.g.k., s:250.

³⁶⁶ A.g.k., s:250.

şemalarının revaç bulmasına karşılık, XVII. yüzyıl başında yine *Şehzade Cami'nde* denenip bırakılan şemaya dönüş nedeni tam olarak anlaşılmamakla birlikte, Sinan'ın tüm olanaklarıyla denemeye fırsat bulamadığı, ya da öncelik tanımadığı bu şemanın geliştirebilme potansiyeli Sinan'dan sonra geleleri umutlandırmış olabilir.³⁶⁷

Mimar Davut Ağa, her zaman Sinan ile beraber çalışır, işlere çoğu zaman o bakardı. Sinan, 1588 yılında ölünce *Padişah, Davut Ağa'yı* baş mimarlığa tayin etti.³⁶⁸ *Mehmet Ağa'dan* sonra mimarlar, *Mimar Sinan* okulunu uzun bir süre devam ettirdiler. Ama bu ağır başlı ve vakarlı mimari, sanatta yenilik arayan o devir sanatçılarının artık hoşuna gitmiyordu. Bunun üzerine, *Mimar Sinan* okuluna karşı bir tepki baş gösterdi. Sinan tarafından konulan kurallar terk edilip, yeni unsurlar ve yeni biçimler kabul edildi. O zaman zihinlere fantezi hakîm oldu, artık rasyonel olmaktan çıkıldı. Klasik devirdeki bezeme motiflerinin yerini yeni bir takım şekiller aldı.³⁶⁹

Mimar Sinan'ın 'Osmanlı kültürü içerisinde 16. asırda vücuda getirdiği mimarlık eserlerinin taşıdığı evrensel mesaj, daha sonraki nesiller tarafından nasıl, algılanmış ve etkisi ne olmuştur' sorusuna cevap vermek, Sinan'ın tasarım hayatının etkinliğinin boyutlarını ortaya koymak açısından zaruridir.³⁷⁰ Sinan'ın sivil mimarlık mirasının neredeyse tamamına yakını, dini yapılarının da önemli bir kısmı, takip eden *Osmanlı* nesilleri tarafından tahrip edilmiştir. Mesela *Sokullu Mehmet Paşa'ya* ve *Rüstem Paşa'ya* ait yönetim merkezleri olan muhteşem saraylar, 17. asrın ilk yıllarında *Sultanahmet Cami'ne* yer açmak, *Kanunî Sultan Süleyman'ın Üsküdar sarayı* ise 19. asrın başlarında *III. Selim* tarafından yerine askeri kışla yaptırmak amacıyla yıkılmıştır.³⁷¹

Klasik üslûp ancak *Sultan Ahmet Cami'nin* yapılmasına (1609-1616) kadar devam etti. O zaman mimaride ani bir değişiklik oldu. Aşağı yukarı *Mimar Sinan* tarafından tespit edilen plan modeline göre yapılan bu caminin, klasik üslûpla yapılmış binalardan

³⁶⁷ Sözen, a.g.k.,s:250,252.

³⁶⁸ Arseven, a.g.k., s:169.

³⁶⁹ A.g.k., s:175.

³⁷⁰ Cansever, a.g.k., s:399.

³⁷¹ A.g.k., s:399.

farklı bir karakteri ve yüzü vardır.³⁷² 17. asır başlarında, Sinan'ın vefatından 10-15 yıl kadar sonra, yine onun imzasını taşıyan *Haseki Hürrem Sultan Hamamı'nın* güneyinde, *Sokullu Mehmet Paşa* ve *Rüstem Paşa* saraylarının yerine genç yardımcısı ve talebesi *Sedefkâr Mehmet Ağa* tarafından *Sultan I. Ahmet* adına inşa edilen *Sultanahmet Cami*, bu kapsamda zikredilmesi gereken bir eserdir.³⁷³

XVII. yüzyılın en büyük mimari gelişimi olan *Sultan Ahmet Külliyesi*, *İstanbul* sur içinde büyük bir külliyenin yerleşmesine elverişli boş bir tepenin bulunamayışı nedeniyle, *İbrahim Paşa* sarayı karşısında yer alan paşa saraylarının ve çevresindeki arsaların istikametiyle elde edilen geniş alan üzerine yerleşmiştir. Külliyenin ilk yapılışındaki öğelerin tümü günümüze ulaşamamış, bazıları yıkılarak yerlerine başka yapılar yapılmış, bir kısmı da aradan geçen zaman dolayısıyla bakımsızlıktan yok olmuştur. Bugün cami yanındaki hünkâr kasrı, medrese, darülcürra, türbe, sıbyan mektebi, sebiller, hamam, imaret yapıları ve arasta ayakta; tekke, darüşşifa, odalar, mahzenler, kahvehane, bir kısım dükkânlar ve sebil yıkılmıştır.³⁷⁴ *Evliya Çelebi*, camiye üç yönde çevreleyen geniş dış avlunun beyaz kum ile döşenmiş olduğunu ve caminin türlü meyve ağaçlarıyla süslenmiş bulunduğunu yazmaktadır.³⁷⁵ *Sultan Ahmet Külliyesi'nde*, saf geometrik ve simetrik bir düzen yerine, serbest bir yerleşmeye gidilmiştir; bununla birlikte, kütlelerin önemli bir kısmı, kible ve ona dik doğrultu esas olmak üzere yönlendirildiklerinden temelde bir yön ve düzen kavramı olduğu ileri sürülebilir.³⁷⁶

Şehzade Cami'nde olduğu gibi, merkezi kubbeyi dört yarım kubbeyle destekleyen *Sedefkâr Mehmet Ağa*, *Sultanahmet Cami* örtülü mekânın, yarımadanın son odak noktası olarak belirmesini sağlamıştır. *Sultanahmet Cami*, son cemaat yeri, cami ve minarelerinin düzenleriyle de *Süleymaniye* ve *Selimiye'deki* mimari çözümlerinin yeni bir yorumudur.³⁷⁷

³⁷² Arseven, a.g.k., s:172-173.

³⁷³ Cansever, a.g.k., s:399.

³⁷⁴ Sözen, a.g.k., s:252.

³⁷⁵ A.g.k., s:255.

³⁷⁶ A.g.k., s:252.

³⁷⁷ Cansever, a.g.k., s:395.

Caminin mimarı olan *Mehmet Ağa*, *Mimar Sinan'dan* daha ileri gitmek ve kendi orijinalliğini göstermek hevesine kapılmıştı. Klasik okulun büyük camilerini taklit eder bir şekilde görünmek istemeyen *Mehmet Ağa*, yaşadığı devrin mimari geleneklerini terk etti. Klasik cami planına ve dış şekline sadık kalmakla beraber, iç görünüşünü değiştirdi.³⁷⁸ Cami, *Süleymaniye* ya da *Şehzade Cami'nde* olduğu gibi, mistik bir ışıkla aydınlanmış değildir. Oranlar da değişiktir. Pil payeler (filayakları) silindir haline gelip birer dev cüsse kazanmıştır. Bezemeye birçok yeni ve ekzotik unsurlar eklenmiş, binanın içini bol aydınlığa gömen sayısız pencereleriyle, pek büyük şekilleri ve mübalağalı oranları ile bu cami, daha çok saray haline gelmiştir.³⁷⁹ Sedefkârlık eğitimi almış *Mehmet Ağa'nın* mimarisinin -gençliğinde marangozluk ve birbirine takılarak vücuda getirilen ahşap bütünlükler oluşturma sanatını öğrendiğini önemle zikreden-Sinan'ın mimarisinden belirleyici olan husus, uyum ve ahengin ifadesidir. Bu yaklaşım, Sinan mektebinin diğer üyelerinin muhalefeti ile karşılaşmıştır. Geçişleri gerilimli ifadelerinden arındırıp yumuşatarak sağlayan pendentifler *Sultanahmet'te* hakîm unsurlardır. Sinan'ın mimarisinde ise bu satırlar mukarnaslarla örtülüdür. Bu yaklaşım kubbenin altındaki alanın bir geometrik düzen ve onun uzantıları ile oluşmasını ve kubbenin tam yuvarlak halinin aşağılara sarkmadan yukarıda kendi başına, bağımsız şahsiyetini koruyarak yer almasını sağlar. *Sedefkâr Mehmet Ağa'nın Edirne Ayşe Kadın Kervansarayı'nda*, Sinan'ın *Büyük Çekmece Sokullu Mehmet Paşa Kervansarayı'nda* uyguladığından daha yüksek, ince ve uzun pencereleriyle farklı bir mimari duyarlılığın, zarafet ve gerilimin ifadesidir; ancak *Süleymaniye* ve *Selimiye'nin* büyük kemer boşluklarındaki dolgu duvarlarında yer alan ince uzun pencereleriyle ilişki kurmak sûretiyle Sinan'ın ruhunu yaşatır.³⁸⁰

Sultan Ahmet ve *Yeni Cami* gibi büyük örnekler dışında kalan XVII. yüzyıl camileri, genel olarak iki grupta incelenebilirler. Eğrisel örtülü olan birinci türün örnekleri daha çok külliyeler içinde yer alan tek kubbeli camilerdir. İstanbul'daki uygulamalar arasında, *Kösem Sultan'ın Üsküdar'da* yaptırdığı *Çinili Cami* (1640) yapıyı

³⁷⁸ Arseven, a.g.k., s:173.

³⁷⁹ A.g.k., s:173.

³⁸⁰ Cansever, a.g.k., s:400.

üç kenarı boyunca çevreleyen ahşap bir galeri olarak düzenlenen son cemaat yeriyle değişik bir uygulamadır.³⁸¹

Ancak *III. Mehmet'in*, sonrada annesinin ölümü üzerine yarım kalan yapı yerinde, zamanla yeniden *Yahudi* mahallesi olduğundan, 1661 yılında *Eminönü'nde* çıkan bir yangından sonra yangın yerini gezen *Turhan Valide Sultan'a* yarım kalmış cami gösterilerek, tamamlanması istenmiştir. *Hassa Mimari Mustafa Ağa* tarafından başlanılan külliye, yapımı üç yıl sonra 8 Şubat 1664 tarihinde, cami yanında hünkâr kasrı, türbe ve mektep, darülkurra, sebil, çeşme ve mısır çarşısı ile birlikte tamamlanmıştır. Bu külliye öğelerinden yalnız mektep, türbe tarafındaki dış avlu duvarı yıkılırken yok olmuş, diğerleri ise halen ayaktaadır.³⁸²

Evliya Çelebi'nin de belirttiği gibi, *Yeni Cami At Meydanı'ndaki Ahmed Han Cami* tarzındadır.³⁸³ Ünlü ressam *Derviş Bey'in* çağdaşı olan *Mimar Davut, Mimar Dalgıç Ahmed Ağa* ile birlikte çalışmış, *İstanbul'daki Yeni Cami'nin* yapılmasına o da katılmıştır.³⁸⁴

Sinan'ın *Şehzade Cami'nde* denediği şemadan türetilen *Yeni Cami* planı, XVII. yüzyıl sonuna göre değerlendirdiğinde bu şemanın gelişiminde bir aşamadır. Yarım kubbeyi destekleyen öğelerin boyutları küçülterek, iç giriş ve yanlar da genişletilmiştir. Yan bölümler, üst katı taşıyan kolon dizisinin oluşturduğu arkadla ortadan ayrılmakta, böylece *Şehzade Cami'nin* kompartımanlara bölünmüş yan duvarlarının ağır etkisi yerine, kademeli bir şekilde algılanmasına olanak sağlanmaktadır. Ancak, XVI. yüzyılın ikinci yarısında bitirilebilen *Yeni Cami'den* önce gerçekleştirilen *Sultan Ahmet Cami*, dört ayağa oturan baldakinin tüm olanaklarının kullanıldığı bir uygulamadır.³⁸⁵

Orta kubbesinin dört tarafında yarım kubbeler ve üç yanında maksûreler ve dört sütun üzerinde bir büyük kubbe, ince sütunlar üzerinde yan maksûreleri, bir ince direk üzerinde müezzinler mahfili, sol tarafta hünkâr mahfili vardır. *Sultan Ahmet Cami'nden*

³⁸¹ Sözen, a.g.k., s:259,261.

³⁸² A.g.k., s:257.

³⁸³ Sözen, a.g.k., s:257.

³⁸⁴ Arseven, a.g.k., s:16.

³⁸⁵ Sözen, a.g.k., s:252.

sonra yapılmakla birlikte *Yeni Cami*, XVI. yüzyıl sonundan kalan alt yapıya uymak zorunda kaldığından, dört yarım kubbeyle çevrilen kubbe düzeninin gelişim çizgisi üzerindeki yeri, *Şehzade* ile *Sultan Ahmet Cami'leri* arasında kalmaktadır. Ancak yapının kütsel değeri ve cephe özellikleri, XVII. yüzyıl ikinci yarısının etkilerini taşımaktadır.³⁸⁶

2. MİNBER

2.1. Minberin Tanımı

Çoğulu “*menabir*”³⁸⁷ *minber* kelimesi *Arapça*, kaldırmak ve yükseltmek manasına gelen “*nebr*” kökünden türetilmiştir.³⁸⁸ Genelde camilerde hatibin hutbe okurken daha iyi görülmek ve sesini daha iyi duyurmak üzere çıktığı basamaklı mimari unsuru, bazen de kürsü, koltuk, taht vb. ifade eder. *Hassan b. Sabit'in* müşrikleri hicvetmesi için *Mescid-i Nebevi'de* geçici olarak kurulan kürsüye de *minber* deniliyordu.³⁸⁹ *Minberlerde* üst sahanlığın peygambere ayrıldığı ve saygı amacıyla kullanıldığı inancıyla hatipler, hutbelerini genellikle üstten üçüncü basamaktan daha alta bir yerde okurlar.³⁹⁰

Bazı ilim adamları *minber'in* bir bakıma bir taht olduğunu söylerler. *Hz. Muhammed'in* hem dini hem de siyasi lider olması dolayısıyla *minber'i* her iki görevin gerektirdiği biçim ve amaçla kullanmış olması doğaldır. Hatta burada, ilk camilerin kullanılış biçim ve amacını da hatırlamak gerekir. Çünkü o zamanlarda camiler yalnız ibadet etmek için değil, aynı zamanda sosyal ve siyasi sorunların konuşulup karara

³⁸⁶ Sözen, a.g.k., s:257.

³⁸⁷ M. Zeki Oral, "Anadolu'da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitâbeleri ve Tarihçeleri", **Vakıflar Dergisi**, Sayı: V, Ankara, DYS Vakıf Sistem Matbaası, Vakıflar Genel Müdürlüğü Neşriyatı, 1962, s:23.

³⁸⁸ Ergül Uğurlu, "Ankara Kızılıbey Cami Minberi", **Türk Etnografya Dergisi**, Sayı: X, 1967, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1968, s:73.

³⁸⁹ Zeynep Hatice Kurtbil, **İslam Ansiklopedisi**, "Minber", Sayı:30, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yay. Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi, s:101.

³⁹⁰ Ayla Ödekan, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, "Minber", Cilt:2, Y.E.M. Yayınları, s:1259.

bağlandığı, elçi ve ziyaretçilerin kabul edildiği bir yer olarak da görülmektedir. Fakat bu kürsü iktidarla ilgili bir yer olarak anlaşılmamıştır. O zamanki toplum yapısı ve devlet düzeninin getirdiği bir zaruret olması sebebiyle *minber*, Hz. Muhammed'den sonra da bir süre daha bu iki amaçla kullanılmıştır. Buna göre *minberin* en eski devirde ibadet ile münasebetinin olmadığı anlaşılır. Divan toplantılarında hükümdarın *minbere* çıkıp oturmasının rolü de bulunmaktadır.³⁹¹

Camilerde, namaz salonlarının kible tarafına ve *mihrabın* sağına konulan *minber*, camilerin en fazla itina edilen ve süslenen kısımlarından biridir.³⁹² *Minberlerin* genellikle dokuz basamaklı merdivenle çıkılan küçük bir sahanlığı vardır ve bu sahanlığın üzeri ise küçük bir külâh ile örtülüdür. *Selçuklu* ve *Osmanlı* camilerindeki *minberlerin* külâhın üstüne altın alem de konurdu.³⁹³

Minber Elemanları

Kaide: *Minberin* üzerine oturduğu tek sıra veya birkaç sıra bordür ve silmelerden oluşmaktadır. Bu bordür ve silmeler, *minber* boyunca devam ederek, *minberin* duvarla bağlantısını sağlamaktadır.

Giriş: *Minberlerin* basamak başlangıcında kemerli açıklık şeklinde düzenlenen ve *minbere* geçişi sağlayan bölüm. Tıpkı büyük yapıların taç kapıları gibi üzerinde kitâbelik yer almakta ve dönemine uygun taç ile sonlanmaktadır. *Osmanlı Dönemi*'ne kadar kapı kanatları olan örnekler mevcut ise de *Osmanlı Selâtin Cami'leri* içinde kapı kanatları olan tek örnek *Bursa Ulu Cami minberidir*.

Aynalık altı Bölümü/Süpürgelik: *Minber* kaidesinin hemen üzerinde yükselmektedir ve *Osmanlı Erken Dönem* sonlarında kemerli açıklıklara dönüşmüştür. Özellikle *Osmanlı Dönemi minberlerinde* karşımıza çıkar.

Yan Aynalıklar: Gövdeyi oluşturan ve *minberlerin* yan yüzlerinin form özelliğinden dolayı üçgen olan geniş alanın adıdır.

³⁹¹ Oktay Aslanapa, Oktay ve E. Diez, "Minber", *İslam Ansiklopedisi*, Cilt:8, Cüz:83, İstanbul, Maarif Basımevi, 1958, s:335.

³⁹² Uğurlu, a.g.m., s:76.

³⁹³ *Türk Ansiklopedisi*, "Minber", Cilt: 24, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı, 1976, s:216.

Korkuluk: *Minberi* iki yanından sınırlandıran ve merdivenleri kuşatan eleman.

Köşebent: *Minber* korkuluğu ile giriş sövelerini birbirine bağlayan köşelerde estetik amaçla yapılmış küçük süslü unsur.

Geçit: Genellikle kemerli açıklık şeklinde bulunan ve *minberle* kesintiye uğrayan harimde geçişi sağlayan bölümdür. Geçit bölümü *Selçuklu* döneminde kapalı panolar şeklinde düzenleniyordu. *Bursa Ulu Cami* ve *Edirne Eski Cami minberlerinde* bu geleneğin devam ettiğini görüyoruz. Ancak daha sonraki örneklerde geçit bölümü kemerli açıklık şeklinde düzenlenmiştir.

Geçit üstü panosu: Geçit bölümünün hemen üzerinde yer alan dikdörtgen pano. Yüzeyi sade bırakıldığı gibi, dönemine uygun olarak süslenen örnekler de mevcuttur.

Köşk altı panosu/Süpürgelik: Genellikle yüksek olan *minberlerde* karşımıza çıkar. Geçit üstü panosunun üzerinde yer alan dilimli kemerli açıklık şeklinde düzenlenen bölümdür.

Köşk: *Minberin* en üst bölümünde taht olarak da adlandırılan dört taşıyıcı ile yükseltile bölüm.

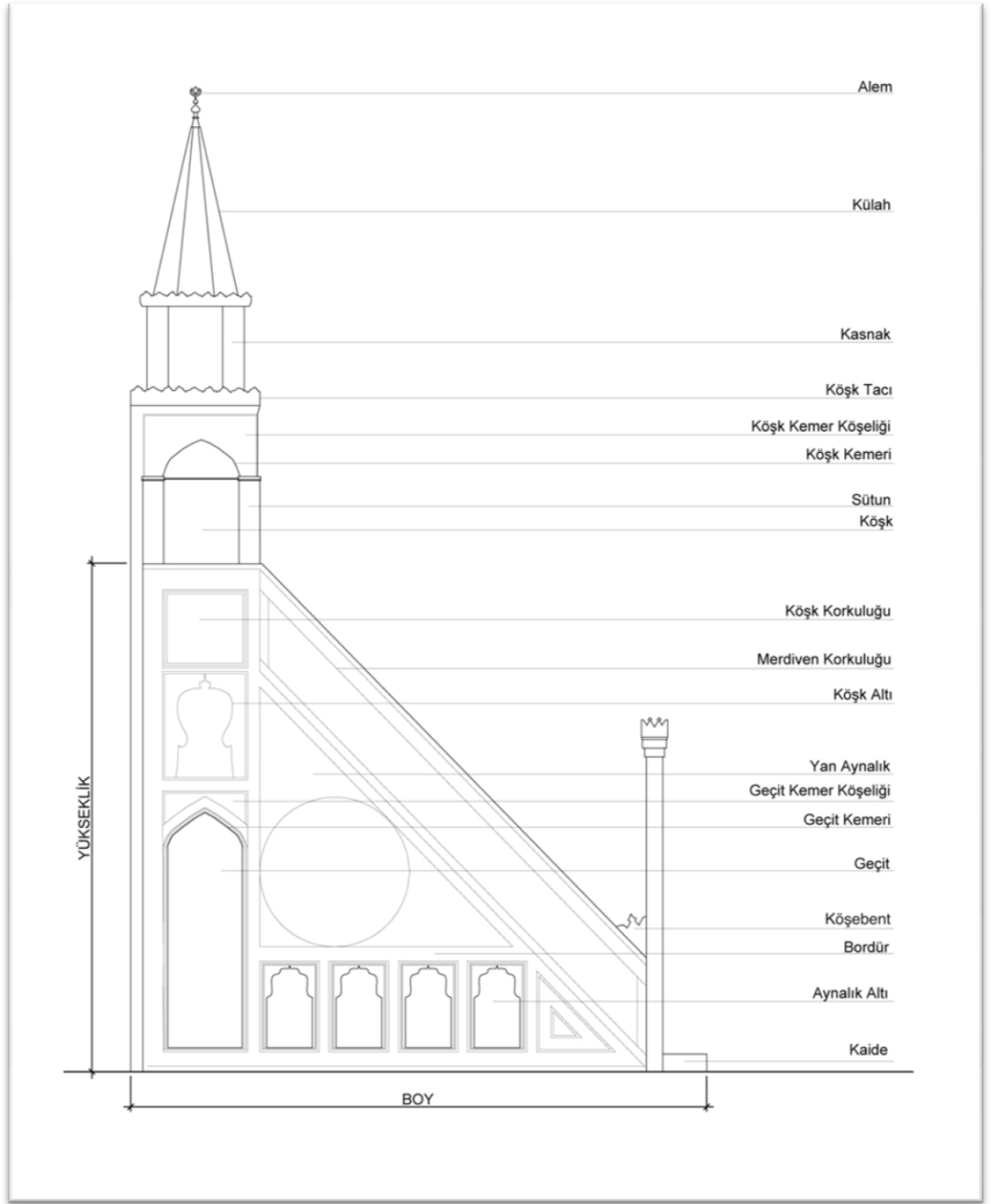
Köşk yan pano: *Minber* köşkünün yan yüzeylerindeki açıklığı kapatan ve genellikle korkuluğun devamı şeklinde düzenlenen panolardır.

Kasnak: *Minber* külâhının oturtulduğu çokgen ya da silindirik elemanlardır.

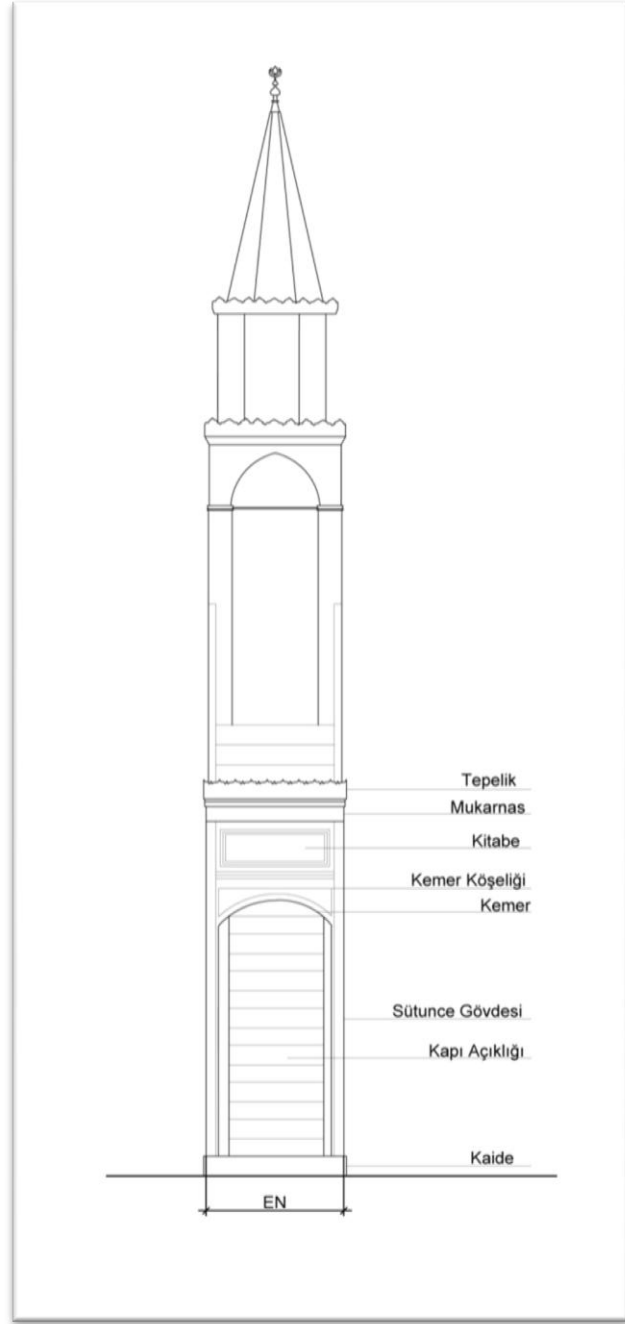
Külâh: *Minber* köşkünün örtüsü şeklinde düzenlenmiş külâhlar, yüksekliği sağlayan en önemli unsurlardır.

Alem: Külâhın bitiminde, ucunda yer alan metalden bezemeli unsur. *Türk* sanatında alem mimarideki diğer elemanlar gibi *minberde* de devam etmektedir.³⁹⁴

³⁹⁴ APA, Gülay, **Osmanlı Dönemi Selatin Cami Minberleri**, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi, Danışman: Remzi Duran, 2007, <<http://tez.yok.gov.tr>>, s:137,138.



Ç.1. Minberin Bölüm ve Unsurları - Yan Görünüş



Ç.2. Minberin Bölüm ve Unsurları - Ön Görünüş

2.2. Minberin Tarihçesi

İlk *minber* örnekleri oldukça sade, *tezyinattan* uzak, fonksiyonelliğin öne çıktığı, fazlaca yüksek olmayan nitelikleri haizdir. Ancak zamanla tedrici bir şekilde *minberlerin tezyîni* unsurlarla donatıldığı ve yüksekliklerinin de arttığı görülmektedir.³⁹⁵

İslam Cami Mimarisi'nde minber denilen eleman *Hicret'ten* hemen sonra yapımına başlanan *Mescid-i Nebi'de* kullanıldığı anlaşılmaktadır.³⁹⁶ Mescid ilk kurulduğunda günümüzdeki anlamda *minber*, *minare* ve *mihrap* gibi elemanlara sahip değildi. *İslam Peygamberi* ilk günlerde hutbeyi ayakta okumaktadır. Kaynaklarda yaygın olarak zikredilen bir rivâyete göre, bir süre sonra *Peygamber'in* hutbe okurken çektiği zorluğu görenlerin tavsiyesiyle, bir hurma kütüğü getirilerek yere dikilmiş ve bundan sonra peygamber hutbeyi, yorulduğunda bu kütüğe yaslanarak okumaya başlamıştır.³⁹⁷

H.7/M.628 veya H.8/M.629 yılına gelindiğinde *Peygamber* için ahşaptan üç basamaklı bir *minber* yapıldı.³⁹⁸ *Mescid-i Nebi'ye minber* inşası fikrinin nasıl ortaya çıktığı ve kimin tarafından yapıldığı konusunda kaynaklarda farklı haberler yer almaktadır. Bir rivâyete göre; *Temin ed-Dari* isminde biri peygambere kendisi için *Şam* kiliselerinde olduğu gibi bir minber yapmayı teklif etmiş, *Peygamber* de ahsabıyla istişare ederek teklifi kabul etmiştir. *Kalkaşendî'nin* beyanına göre; *Mescid-i Nebi'ye minber* yapan *Temin ed-Dari*, Suriye kiliselerinde de benzer işler görmüş biridir. Bir başka rivâyette *Peygambere minber* yapan kişinin, *Kabe'nin Kureyş* tarafından inşasında da rol almış, *Nabtlı* marangoz *Bakumu'r-Rûmî* olduğu belirtilmektedir.³⁹⁹ Kaynaklarda yer alan rivâyetlerde minberin yaygın olarak ılgın ağacından yapıldığı nakledilmektedir.

³⁹⁵ Yılmaz Can, a.g.m., s:9.

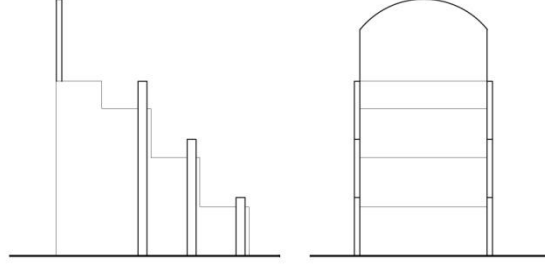
³⁹⁶ Can, a.g.m., s:12.

³⁹⁷ A.g.m., s:13-14.

³⁹⁸ A.g.m., s:14-15.

³⁹⁹ A.g.m., s:15-16.

Genel kabule göre *minber* esas itibariyle üç kademeli olup iki basamak ve bir oturak kısmından oluşmaktadır.⁴⁰⁰



Ç.3. İlk Minber

Minberin ölçüleri konusunda nakledilen rivâyetleri topluca değerlendirdiğimizde, *minberin* yaklaşık 2 zira (1 m) yüksekliğinde olduğu, basamakların yükseklik ve eninin ise bir karış civarında yapıldığı anlaşılmaktadır. *Samhudi* oturak kısmının 1x1 zira (50x50 cm) ebadında, yani kare formunda olduğunu söylemekte ise de konuyla ilgili tüm bilgileri birlikte ele aldığımızda, oturak kısmının muhtemelen 1 zira (50 cm) derinliğinde yapıldığını, ancak ön ve arka cepheden 1 zira (50 cm)'yı biraz aşkın bir boyuta sahip olduğunu söylemek mümkündür. Oturak kısmının arkasında dayanmak için yapılmış, yaklaşık 1 zira (50 cm) yüksekliğinde bir arkalık mevcuttur. *Sauvaget* arkalığın ikisi dikey biri yatay olarak yerleştirilmiş üç ahşap parçasından oluştuğunu belirtirken, bazıları arkalığın istenildiğinde *minberden* ayrılabilir durumda olduğunu ve üç direktan oluştuğunu söylemektedir.⁴⁰¹ Bazı insanların zannına göre geçmişte *Hz. Muhammed* hutbe okurken, torunları *Hz. Hasan* ile *Hz. Hüseyin* bu halka ile oyuncak gibi oynamışlardır.⁴⁰²

⁴⁰⁰ Can, Yılmaz, *Minberin Camii Mimarisine Katılımı*, Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, VIII (2008), sayı: 3 s:16.

⁴⁰¹ Can, a.g.m., s:16-17.

⁴⁰² A.g.m., s:17-18.

Tezyînat konusuna gelince, *Peygamber'in* minberinin, fonksiyonelliğın öne çıktığı son derece sade bir yapıda olup, nakış ve bezemelere sahip olmadığı bilinmektedir.⁴⁰³

Rivâyetlerden ve yapılan yorumlardan anlaşıldığına göre *minber*, *mihrabın* sağında ve kible duvarı önünde yer almaktadır. Bir haberde *Peygamber'in minberi* ile kible duvarı arasında bir koyun geçebilecek kadar bir mesafe olduğu nakledilmekte, *Akkouch* ise bu mesafenin 1 zira (50 cm)'dan az olduğunu söylemektedir.⁴⁰⁴

Peygamber'in minberi, Hz. Ebubekir ve Hz. Ömer tarafından hiçbir değişikliğe tabi tutulmadan kullanılmıştır. Hz. Osman döneminde minbere, *Kıpti* yapımı bir örtü serildiği, sadece bir yerde rastladığımız bir haberde ise Hz. Osman döneminde minberin üzerine bir kubbe yapıldığı ve basamakların da abanoz ağacıyla kaplandığı kaydedilmektedir.⁴⁰⁵



R.1. Mescid-i Nebevi Camii Minberi ⁴⁰⁶

Birinci Halife Ebubekir, *Peygamber'e* saygı olarak *minberin* ikinci, *Halife Ömer* ise her ikisine saygısından dolayı birinci basamağında konuşmalarını yapmışlardır.

⁴⁰³ Can, a.g.m., s:18.

⁴⁰⁴ A.g.m., s:18.

⁴⁰⁵ A.g.m., s:18.

⁴⁰⁶ A.g.m., s:18. Erol Gündüz, www.WowTurkey.com, httpwowturkey.com.tr454Erol Gunduz_ravza_2375.jpg,10.01.2015

Üçüncü Halife Osman, yine üçüncü basamağı kullanmaya başlamış ve kapısına da ilk olarak bir perde astırmıştır. Bu *minber Hicret'in* 49. yılına kadar böyle kullanılmıştır.⁴⁰⁷ *Emevilerin* ilk halifesi *Muâviye*, halka karşı durumunu daha güçlendirir ümidi ile bu ilk *minberi Şam'a* götürmek istemiştir.

Mescid-i Nebevi'den sonra ilk *minber*, *Mısır'da Amr. b. Âs Camii'ne* konulmuş, ancak bunu duyan *Hz. Ömer*, *Amr'a* bir mektup yazarak *minberi* kaldırmasını ve *Müslümanlara* önlerinde ayakta durarak hitap etmesini istemiştir. (İbn Haldûn, s.477; Makrizi, H11/M.247) Halifenin vefatının ardından camiye bu *minber* tekrar konulmuş olmalıdır: Çünkü H.93/M.711-12 yılında *Kurre b. Şerik'in Amr* zamanında yapılan *minberi*, yenisiyle değiştirdiği rivâyet edilmektedir. *Mervân b. Hakem'in* valiliği devrinde bayram namazlarının kılındığı *Medine* musallasında da kerpiçten bir *minber* bulunuyordu.⁴⁰⁸ Camilere *minber* konulması, *Emevilerin* son senelerine rastlar. *Mısır'da* H.132 yılında, bütün eyalet camilerine birer *minber* konmuştur. Diğer *İslam* memleketlerinde de aynı şekilde *minber* vazedilmiştir.⁴⁰⁹ *Abbasiler döneminde*, *Hz. Peygamber'in minberi'ni* eski haline döndüremeyen *Mehdî-Billâh*, eyaletlerdeki bütün *minberlerin* üç basamaklı olmasını emretmiştir. (Kalkaşendî, 1, 186) Ancak ondan sonra çoğunlukla ahşaptan dokuz basamaklı *minberlerin* yapıldığı ve *İslam* dünyasında bu sayının on yediye kadar çıktığı bilinmektedir.⁴¹⁰ Bazı tamirler ve değişiklikler geçirmekle birlikte ana çatısı itibariyle günümüze ulaşan en eski *minber Sîdî Ukbe Camii'ne* aittir. Tik ağacından yapılmış on bir basamaklı *minber* ahşap oymacılığının en güzel örneklerinden biridir.⁴¹¹ Sanat tarihi bakımından büyük değer taşıyan bu *minber*, daha sonra yapılan *minberlere* esas teşkil eden bir örnek olmuştur.⁴¹²

Fâtîmîler devrinden günümüze ulaşan en eski *minberlerden* biri de *Hz. Hüseyin'in* başının bulunduğu söylenen *Askalân Ulu Camii* için yapılan ve rivâyete göre baş,

⁴⁰⁷ **Türk Ansiklopedisi**, "Minber", s:216.

⁴⁰⁸ Zeynep Hatice Kurtbil, **İslam Ansiklopedisi**, "Minber", Sayı:30, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yay. Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi, s:102.

⁴⁰⁹ Uğurlu, a.g.m., s:75.

⁴¹⁰ Kurtbil, a.g.m., s:102.

⁴¹¹ A.g.m., s:102.

⁴¹² Uğurlu, a.g.m., s:75 -76

Mısır'a götürölünce *el-Halil'deki Mescid-i İbrâhim'e* nakledilen (Suâd Mahir Muhammed, 1, 375) H.484/M.1091 tarihli *minberdir*.

Memluklular minberlerinde, daha çok *kündekâri* ve *kakma* tekniklerini kullanmışlardır. Önemli bir eser olan *İbn Tolun Cami'ndeki Sultan Lâçin* minberi, H.695/M.1296 zengin yıldız bezemelere sahiptir. XIV. yüzyılda *Kahire* merkez olmak üzere gelişmeye başlayan *kakma* tekniğinin en erken ürünleri görülmektedir. *Kahire Sultan Hasan Külliyesi'ndeki* caminin M.1356-1363 taş *minberi* ise ahşap *minberlerin* bazen taş minberlere örnek oluşturduğunu göstermektedir. *Memluk minberlerinin* en parlak devri, *Kahire'de* XV. yüzyıldır.

Endülüis sanatının genel özellikleri göz önüne alındığında, buradan, sanatkârane işlenmiş birçok *minberin* imal edildiği düşünülebilir. *Merrâküşî, II. Hakem'in* H.961-976 *Kurtuba Ulu Cami* için kırmızı ve sarı sandal, abanoz, ac (ılgın), ûd-ı hindî gibi ağaçlardan yaptırdığı, tekerlekler üzerinde hareket edebilen bir *minberden* bahseder (İbn İzârî, 11, 250). Günümüze ulaşan önemli bir örnek, kitâbesinde XII. Yüzyılda, *Kurtuba'da* yapıldığı anlaşılan ve halen büyük bölümü sağlam olan, *Merakeş'te Kasrül-bedî Müzesi'nde* korunan *Kütübbiye Cami'nin* ahşap *minberidir*.

İran'da bugüne gelen az sayıdaki *minberin* en eskisi, H.445/M.1033 tarihli *Şüster Cami minberi* olup, arabesk motiflerin işlendiği yıldız ve çok köşeli ahşap parçalarının birbirine geçirilmesiyle uygulanan *kündekâri* tekniğinin ilk örneklerindendir. *Orta İran'da Selçuklular* dönemine ait beş *minber* bulunmakta ve daha küçük olmakla beraber yapım tekniğini ve eğri kesim oyma *tezyînat* hususunda *Kayrevan Sîdî Ukbe Cami'nin minberine* benzemektedir. Bu tekniğin en güzel uygulamaları, *İbyâne Cami minberinde* görülmektedir.⁴¹³

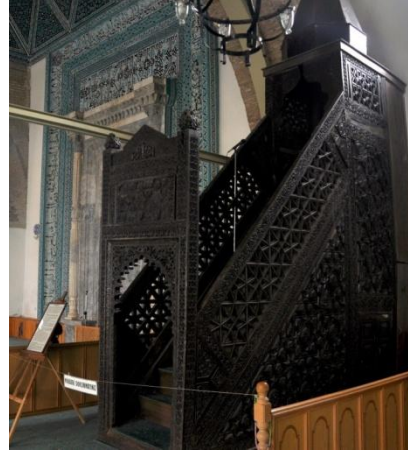
Hindistan'da yapılan *minberlerin* hemen hepsi taştan olup, çok zengin biçimde süslenmiştir. Dini yapılarda sevilen dört payeli ve bezemeli çatı veya kubbe düzenlemeleri *minberlere* de uygulanmıştır. Daha çok *Gucerât* ve *Ahmedâbâd*

⁴¹³ Kurtbil., a.g.m., s:103

eyaletlerinde rastlanan bu *minber*lere, *Dholka'daki* H.733/M.1333 tarihli *Hilâl Han Gâzi Cami'nin* yedi basamaklı ve köşkü pâveli *minberi* tipik bir örnek oluşturmaktadır.

Anadolu'daki Minber Örnekleri

Anadolu Selçuklularından kalan ve tamamı ahşap olan *minber*lerin en eskisi *Konya Alâeddin Cami minberidir*. (R.2) Kitâbesinden H.550/M.1155 yılında tamamlandığı anlaşılan *kündekâri* tekniğindeki *minberin* kapı açıklığı dilimli ve sivri kemerle, üç yanı firizlerle süslenmiştir. XII. yüzyıla ait *minber*lerden diğer bir önemli örnek de *Karaman Beyi II. İbrahim* tarafından *Aksaray Ulu Cami'ne* götürülen *Selçuklu minberidir*. Kitâbesinde *Sultan Mesud* devrinde inşa edildiği anlaşılan eser *kündekâri* tekniğinde yapılmıştır. Halen, *Harput Sâre Hatun Cami'nde* bulunan ve aslında *Harput Ulu Cami'ne* ait *minber* de aynı yüzyıldan olup hakiki ve taklit *kündekâri* ile uygulama tekniklerinin bir arada kullanılmış olduğu bir örnektir.



R.2. Konya Alaaddin Ulu Camii Minberi ⁴¹⁴

XII. yüzyılda inşa edilen *Kayseri Ulu Cami'nin minberi*, çakma-kabartma *kündekâri* tekniğiyle yapılmıştır. *Ankara Etnografya Müzesi'nde* yer alan, *kündekâri*

⁴¹⁴ Hülya Soysan, **Konya Alaaddin Camii Minberi**, www.Geziaskina.com, <http://geziaskina.com/askagel.html>, 10.01.2015.

teknığının kullanıldığı *Siirt Ulu Cami minberinin* korkuluklarına, boydan boya girift bezemeli *kûfî hatla Ahzâb* (33-56) ve *Zümer* (39-74) sûrelerinden âyetler işlemiştir. Ayrıca *minberde*, çeşitli tamirlere işaret eden usta adları bulunmaktadır.

XII. yüzyıldan kalan önemli bir örnek de *Malatya Ulu Cami'nin* onarılarak *Ankara Etnografya Müzesi'nde* teşhir edilen *minberidir*; burada *kündekâri* ve eğri kesim tekniği birlikte kullanılmış olup aynalık bordürlerinde *kûfî hatlar* yer alır. H.635/M.1238 yılı civarında çakma - *kabartma kündekâri* tekniğiyle yapılan *Kayseri Huand Hatun Cami minberinin* merdiven korkuluklarında, dolgulu kafes işçiliği uygulanmıştır.⁴¹⁵



R.3. Divriği Alaaddin Ulu Camii Minberi ⁴¹⁶

⁴¹⁵ Kurtbil, a.g.m.,s:103-104

⁴¹⁶ Divriği Kaymakamlığı, **Divriği Ulu Camii Minberi**, http://www.divrigiulucamii.com/tr/Minber_9.html , 10.01.2015 .

*Divriği Ulu Cami'nin (R.3) H.626/M.1299 minberinde, çakma-kabartma künde-kâri tekniği kullanılmıştır; bunun korkuluklarında da dolgulu kafes işçiliği görülür. Yan aynalıkların bezemeleri, çok köşeli iri yıldız motifleriyle ucu uzatılmış geometrik bir düzenlemeden meydana gelmektedir. Korkuluklarda, asma dalları ve lotuslarla bezeli altıgen levhalar vardır. Aynı sırada yapılan Ankara Ahî Şerafeddin Cami'nin minberi çakma-kabartma künde-kâri tekniğinde ele alınmıştır. Bu yüzyılın sonuna ait Beyşehir Eşrefoğlu Cami'nin minberi ise teknik ve tezyînat bakımından Konya Alâeddin Cami'nin minberine benzemektedir.*⁴¹⁷

XIV. yüzyılda inşa edilen ahşap minberlerden, Çorum Hamid Paşa Cami'nin H. 706/M.1306-1307 tarihli minberi, aslında yıkılan Beyler Cami'ne aittir. Minberin dikkat çeken tarafı, korkuluklarının şebekeyi andıran girift geometrik desenle bezemesidir. Aynı tarihli Çorum Ulu Cami'nin çakma ve kabartma künde-kâri tekniğindeki minberinde, rûmî motifler hakîmdir. Birgi Ulu Cami de denilen Mehmet Bey Cami'nin H. 722/M.1322 tarihli minberi, bezemeler yönünden zengindir. Künde-kâri tekniğiyle yapılmış olan minberde. Korkuluklar geometrik kompozisyonlu ve ajurludur. Bordürlerde kıvrık dallı rûmîler uygulama tekniğinde ele alınmıştır. Yekpâre levhalardan meydana gelen kapı kanatları da aynı teknikle rûmî'li bezemelerdir. XIV. yüzyılın ilkyarısına tarihlenen Urgüp Damse köyündeki Taşkın Paşa Cami'ne ait minber, bugün, Ankara Etnografya Müzesi'ndedir. Künde-kâri ve oyma tekniğinin uygulandığı minberde kafes işçiliği de görülmektedir.

⁴¹⁸

Osmanlı dönemi minber yapımında, Selçuklu geleneği sürdürülmüş, minberler cami içinde önemli bir mimari öge olmaya devam etmiştir.⁴¹⁹ Bugün bir sanat değeri taşıyan minberlerin en gelişmiş örnekleri İstanbul'da bulunur. Anadolu camilerinde sık sık yapılan savaşlar ve saldırılar yüzünden büyük cami mimarlığı çok gelişmemiş; bu yüzden Konya, Sivas ve Erzurum illeri dışında, Selçuklu sanat eserleri arasında ayrı bir değer taşıyan minber örnekleri bugüne kadar gelememiştir.⁴²⁰

⁴¹⁷ Kurtbil, a.g.m.,s:104

⁴¹⁸ A.g.m.,s:104

⁴¹⁹ A. Ödekan, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, "Minber", s:1260.

⁴²⁰ *Meydan Larousse*, "Mimber veya Minber", s:807.

*Erken Osmanlı Dönemi'nde inşa edilen Bursa Umur Bey Namazgâhı ile Çanakkale Azebler Namazgâhı'nın H.810/M.1407 taş minberleri, ilk namazgâh minberlerine örnek teşkil etmektedir. Bunların benzerleri daha sonraları da yapılmakla birlikte namazgâhlar ortadan kalktığı için günümüze pek azı ulaşmıştır.*⁴²¹

*Yıldırım Bayezid'in H.802/M.1399 yılında inşa ettirdiği Bursa Ulu Cami'nin Antepli Hacı Mehmed b. Abdülazîz el-Dükkî tarafından yapılan minberi, Selçuklu üslubundan Osmanlı üslubuna geçişin özelliklerini taşımaktadır.*⁴²² *Anadolu ahşap minberleri içinde müstakil bir çalışmayı hak edecek örneklerden biri olan Bursa Ulu Cami'nin minberi, ceviz ağacından yapılmıştır. Minber parçaları, birbirine çivisiz ve tutkalsız olarak geçmelerle birleştirilen ve bu yönüyle bezeme tekniği olarak da değerlendirebilecek olan künde-kâri tekniğiyle yapılmıştır.*⁴²³

Aynı ustanın eseri olan *Manisa Ulu Cami'nin (R. 4)* minberiyle arasında benzerlik bulunmakla birlikte *Bursa minberi* daha olgun bir üslûba ve daha ince bir işçiliğe sahiptir. Hakiki *künde-kâri* tekniğinin uygulandığı *minberin* yan aynalarındaki geometrik bezemelerde, yıldızların ortaları kabartma şeklindedir. H.816/M.1413 *Çelebi Mehmet* zamanında onarılan, *Ankara Etnografya Müzesi'ndeki, Ankara Ahi Elvan Cami'nin minberi* de önemli örneklerden biridir. *Çakma-yapıştırma künde-kâri* tekniğiyle yapılan *minberde*, yıldızlardan oluşan geometrik bir bezeme görülür. *Manisa İvaz Paşa H.889/M.1484 ve İstanbul Firuz Ağa H.896/M.1491 Cami'lerinin minberleriyle Manisa Hatuniye Cami'nin H.900/M.1495 tarihli minberi ve Ankara Hacı Bayram-ı Veli Cami'nin XVIII. yüzyıl başında yenilenen minberinde, künde-kârinin çeşitli teknikleri uygulanmıştır.*⁴²⁴

⁴²¹ Kurtbil, a.g.m.,s:102.

⁴²² A.g.m.,s:104

⁴²³ Yıldırım Özbek, "Bursa Ulu Cami Minberi", **Sanat Tarihi Araştırmaları**, (Prof. Dr. Haşim Karpuz'a Armağan), Konya, Sanat Tarihi Araştırmaları, Şubat 2007, s:295.

⁴²⁴ Kurtbil, a.g.m.,s:104



R.4. Manisa Ulu Camii Minberi ⁴²⁵

Osmanlı devrinde canlı bir bütünlük içinde ele alınan *minber*lerde, mermer ve taş malzemenin daha çok kullanıldığı görülmektedir. Genelde bir perde ile örtülen kapı üstte, mukarnas ve bunun üzerinde bir sıra rûmî dizisiyle sonlanmaktadır. Merdiven korkulukları umumiyetle kafes şebekelidir. Yan aynalıklar ise bazen düz bırakılmış, bazen de ortada kafes oyması bir göbekte değerlendirilmiştir. *Minberin* köşk kısmı, örneklerin bazısında ahşaptan, bazısında da mermerden yapılmıştır; bu kısım alemlî bir külâhla son bulmaktadır.⁴²⁶

⁴²⁵ Mustafa Kuşen, **Manisa Ulu Camii Minberi**, http://www.cihan.com.tr/news/Manisa-Ulu-Cami-nin-minberi-ahsap-oymaciliginin-saheseri_3369-CHMTI0MzM2OS8x, 10.01.2015.

⁴²⁶ Kurtbil, a.g.m.,s:102.



R. 5. Edirne Eski Camii Minberi ⁴²⁷

Edirne'de Eski Cami'nin (R. 5) H.817/M.1414 basamak yüzeylerine kadar bezemeli olan taş minberinde bilinen bütün kompozisyonlar uygulanmıştır. Buna karşılık Üç Şerefeli Cami'nin M.1417/1447 mermer minberi, çok sade ele alınmıştır ve köşk altındaki geçidi yarım sivri kemer şeklinde tasarlanmıştır. İlk ürünlerine XIX. yüzyılda rastlanan kakma tekniğinin taş malzemeye uygulanışı, Amasya Beyazıt (II.) Cami H. 891 / M. 1486 minberinde görülmektedir. Bu minberin yan oymalığında göbek, renkli kakmalarla değerlendirilerek zarif bir görüme kavuşturulmuştur. Gebze Çoban Mustafa Paşa Cami H.929/M.1523 minberinde kullanılan renkli taş kakmalar cami ile uyumlu bir bütünlük göstermektedir. Bu minberde yan aynalıkların, altta yer alan küçük açıklıkların ve korkuluğun etrafını zarif bir zencirek motifi çevrelemektedir. Bozüyük Kasım Paşa Cami'nin M.1525-1528 mermer minberi farklı bir örnek olup;

⁴²⁷ Mustafa Cambaz, **Edirne Eski Camii Minberi**,
http://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=10218, 10.01.2015.

külâhı yan aynalıkları ve kapısının üst tarafı renkli sır tekniğiyle yapılmış bitkisel ve geometrik desenli çinilerle kaplanmıştır.⁴²⁸

İstanbul Haseki Cami'nin H.945/M.1538-39 minberi, sade ve klasik bir örnektir; minberin yivli külâhı kendi etrafında hafifce kıvrılarak bir hareket oluşturmuştur. *Üsküdar Mihrimah Sultan Cami'nin* minberi H.954/M.1547 kafes oymalı mermer oranları ve işçiliğiyle zarif bir örnek teşkil eder. *Süleymaniye Cami'nin* M.1550-1557 minberi de klasik bir örnek olarak son derece sadedir. *İstanbul Rüstem Paşa* M.1558-1561, *Edirnekapı Mihrimah Sultan* M.1562-1565, *Fındıklı, Molla Çelebi* (XVI. Yüzyıl ikinci yarısı) ve *Edirne Selimiye* M.1569-1574 Cami'lerinin minberleri yan aynalıklarda kafes oymalı göbekler bulunan klasik örneklerdir. *Lüleburgaz Sokullu Cami'nde* de (XVI. Yüzyılın ikinci yarısı) aynı düzenleme devam etmekle birlikte kafes araları daha geniş bırakılmıştır. *Küçük Ayasofya* (XVI. Yüzyılın başları), *Kasımpaşa Piyale Paşa* H.980/M.1572-73 ve *Gölmarmara, Halime Hatun* (XVI. Yüzyıl sonu) Cami'lerinin minberleri değişik örnekler oluşturmaktadır.⁴²⁹

⁴²⁸ Kurtbil, a.g.m.,s:102.

⁴²⁹ A.g.m.,s:102.



R. 6: Sultan Ahmet Camii Minberi ⁴³⁰

*Minberlerdeki klasik düzenlemeler, XVII. yüzyılda Sultan Ahmed Cami (R. 6) ve Yeni Cami minberlerinde sürdürülmüş, her ikisinde de hem kafes oyma hem kabartma bezemeli taş işçiliği uygulanmıştır. XVII. yüzyıl başında yapılan Üsküdar Yeni Valide Cami'nin minberi de klasik üslûptadır. Aynı yüzyılın ortalarına doğru Batı'dan gelen etkilerle farklı bezemeler ortaya çıkmıştır.*⁴³¹

⁴³⁰ Ümit Özgü, **Sultan Ahmet Camii Minberi**, <https://geolocation.ws/v/P/8813235/mnber/en#>, 10.01.2015.

⁴³¹ Kurtbil, a.g.m.,s:102.

2.3. Minberde Kullanılan Uygulama Teknikleri

Kafes Oyma Tekniği: Taş veya mermer levhaya çizilen kompozisyonlarda, ara yüzeyler oyularak tamamen çıkarılmakta, boşaltılmaktadır.⁴³²

Kabartma Tekniği: Kabartma tekniğinde genel olarak, yüzeyi bezemesi veya doldurması tasarlanan kompozisyonun diğer yüzeyler oyularak ortaya çıkarılması söz konusudur.⁴³³

Alçak Kabartma Tekniği: Bu teknikte kabartılacak kompozisyonun zeminden çok yüksek tutulmadığı gözlenmektedir.⁴³⁴

Yüksek Kabartma Tekniği: Bu teknikte taş yüzeyine işlenen kompozisyonun asıl zeminden 2-3 cm yüksekliğinde taşırılarak kabartılması söz konusudur. Dolayısıyla kabartılan düzenin yüzeyi ile asıl zemin arasında hatırı sayılır bir derinlik gözlenir.⁴³⁵

Oyma Tekniği: Oyma tekniğinde bir ölçüde kabartmada uygulananın tersi bir işlem söz konusudur. Bu teknikte yüzeye işlenmesi düşünülen motif veya düzen, işleneceği yüzeye oyularak belirgin hale getirilir.⁴³⁶

Kakma Tekniği: Yapının herhangi bir bölümünü bezemesi düşünülen düzen, kabartmanın tam tersi olarak yüzeye oyulur. Oyularak boşaltılan yüzeylere, uygun ölçülerde biçimlenmiş genellikle siyah, kırmızı veya bordo renkli taş kakılabileceği gibi turkuaz renkli sırlı tuğlada kakılabilir.⁴³⁷

Kazıma Tekniği: Başka malzemelerde de gördüğümüz bu teknikte bezemeyi oluşturan motiflerin yüzeye sert uçlu bir aletle (kalemle) bir çizgi olarak kazındığı

⁴³² Yıldırım Özbek, a.g.k., s:512. Yıldırım Özbek, **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Bezeme (1300-1453)**, s:512.

⁴³³ Özbek, a.g.k., s:508.

⁴³⁴ A.g.k., s:508.

⁴³⁵ A.g.k., s:509.

⁴³⁶ A.g.k., s:510.

⁴³⁷ A.g.k., s:510.

görülmektedir.⁴³⁸ Bu teknikte kabartılan yüzeyin veya zeminin boyanması söz konusudur.⁴³⁹

2.4. Minberde Kullanılan Sanat Dalları

Çini: *Türk* sanatının en başarılı olduğu bezeme dallarından biri muhakkak ki *çini*'dir.⁴⁴⁰ Gerek *Selçuklu*, gerekse *Osmanlı çini* sanatının devamı olan bu örneklerden sonra XVI. yüzyılda *İstanbul'da çini* alanında, yeni bir dönem açılıyordu. Bu dönem örnekleri fazla olmamakla birlikte *Mimar Sinan* devrinin *çini* sanatının temelini oluşturan üstün nitelikli eserlerdir.⁴⁴¹

Ünlü *Alman* sanat tarihçisi *Ernst Diez*, 16. asır *Osmanlı çini* sanatında *İznik* üslubunu şöyle tanımlar: "İnsanlık tarihi boyunca yalnız 4-5 asırda bir defa vücut bulan bir üslûp olarak, 16. asır *çini sanatı*, üslûp özelliklerinin önemi açısından milattan önce 4. ve 5. asır yunan heykel sanatı ile yan yana konulabilir; bu üslubun temel özelliği, sonsuz mekânı temsil eden beyaz zemin üzerinde (immetarial), parlak renklerle oluşan bitkisel *tezyînatın* yavaş ve sakin hareketleridir. *Çini* sanatıyla ilgili bu tanımlama *Sinan*'ın mimarisi için de aynen tekrarlanabilir."⁴⁴²

XVI. yüzyıl *Türk* iç mimarisinin en başta gelen unsurlarından biri olan *çiniciliğin* de en güzel örneklerini verdiği bir dönemdir. *Selçuklu çiniciliğinden* çok değişik bir teknik, renk ve desen zevkine sahip olan *Osmanlı çiniciliği*, *İznik'te* yaratılan *çinileri* ile yapıların içlerinde bir bahar havası vermiştir. Buna paralel olarak XVI. yüzyılın tahta üzerine yapılan *tezyînatında* da aynı ince ve zarif desen bilgisine, ustalık ve renk ahengine sahiptir. Bu devrin ahşap üzerine renkli nakışlarının harikulade güzel bir

⁴³⁸ Özbek, a.g.k., s:513.

⁴³⁹ A.g.k., s:513.

⁴⁴⁰ Yıldız Demiriz, a.g.k., s:18. Yıldız Demiriz, **Osmanlı Mimarisinde Bezeme I, Erken Devir (1300-1453)**, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları: 263, 1979, s:18.

⁴⁴¹ Nermin Sinemoğlu, "Mimar Sinan Dönemi Duvar Çiniciliğinin Tekniği ve Gelişimi", **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı**, İstanbul, T. İş Bankası Kültür Yayınları, Mısırlı Matbaacılık A.Ş., 1988, s:242.

⁴⁴² Turgut Cansever, a.g.k., s:205. Turgut Cansever, **Mimar Sinan**, İstanbul, Albaraka Türk Yayınları: 24, Kültür Kitapları: 2, Esen Ofset, Aralık 2005, s:205.

temsilcisini *Edirne'de, Selimiye'nin* müezzin mahfelinde ve *Topkapı'da Ahmed Paşa Cami'nde* bulmak mümkündür. Bu estetik, o çağın mermer işlerinde de aynı mükemmellikte kendisini gösterir. *Edirne'de Selimiye, İstanbul'da Ayasofya'nın minberleri* bu hususta bir fikir vermeğe yeterlidirler.⁴⁴³

XVI. yüzyılda özellikle *Mimar Sinan* tarafından yapılan ve inşaatı kontrol edilen yapılarda yoğun olarak kullanılan mimari bezeme, *çini* kaplamalardan oluşuyordu. Özellikle cami ve türbelerde karşılaştığımız bu mimari bezeme, aynı zamanda dönemine özgü bir moda da oluşturmaktaydı.⁴⁴⁴

Sinan çağında, *Türk* mimarisi *Orta Asya'nın, İran'ın* ve *Akdeniz'in* daha eski uygarlık kaynaklarından gelen bütün biçim düzenlerini ve tekniklerini, sivri kemerleri, mukarnasları, yivli kubbeleri, mukarnaslarla süslü taç kapıları, silindirik ya da poliponal planlı minareleri, süs sütunlarını, büyük kitâbeleri ve *çini* kaplamaları, sütunları, büyük kitâbeleri ve *çini kaplama*, sütunlu revakları ve merkezi planlı plan şemalarını biliyor ve kullanıyordu.⁴⁴⁵

Mimar Sinan dönemi sanatçısı kubbeye bir gökyüzü tasvirini hiç bir örnekte *çini* kullanarak gerçekleştirmemiştir. Bunu daha ziyade *kalemişi* ya da yazı ile tamamlamıştır. Mimar Sinan dönemi *çini sanatçısı*, diğer çağlardaki *çini ustaları* gibi sanatında mekân kavramına yer vermemektedir. Mimarîde dağlar, tepeler, gökyüzü gibi doğa, cami, saray, türbe gibi yapıların *çini* düzenlemelerinde görülmemektedir. *Çini* kompozisyonlarında hayali bir görüntü de söz konusu değildir.⁴⁴⁶

Bu dönem mimarisindeki plan ve form çeşitliliği yapıların iç bezemesinde de gözlenmektedir. Yapıların en göze çarpan bezeme malzemesi *duvar çinileridir*. Mimar Sinan, bir mimar olmasının yanı sıra yapılarının bezemesini de tasarlayan ve uygulatan bir sanatçı idi. Bu dönemin iç bezemesinde ölçülülük hakîmdir, aşırılıktan kaçınılmış ve

⁴⁴³ Semavi Eyice, "XVI. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nin ve İstanbul'un Görünümü", **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri**, İstanbul, T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü, Sezgin Neşriyat, 1988, s:102-103.

⁴⁴⁴ Yenişehirlioğlu, a.g.m., s:30.

⁴⁴⁵ Doğan Kuban, "Sinan'ın Sanatı", s:7.

⁴⁴⁶ Nermin Sinemoğlu, "Mimar Sinan Dönemi Duvar Çinilerine Biçim - Satır, Renk ve Perspektif Açılarında Bakış", s:541.

yapı, bezeme ile boğulmamıştır. Yapıyı tek bir bütün olarak ele alan ve iç mimariye uygun bir bezeme anlayışı egemen olmuştur.⁴⁴⁷

Türk çiniciliğinin en gelişmiş devrinde yaşayan *Koca Sinan*, dış tesirlere açık olmayan yerlerde *hattı*, *çini* üzerinde kullanmayı tercih etmiş; bunları, ayrıca cazip renkli ve desenli çinilerle çerçevelemeye de özen göstermiştir. "*camî yazıları*" olarak tanınan *Allah*, *Hz. Muhammed*, *ilk dört halife* ve *Hasan - Hüseyin* isimleri de bazı camilerde *çiniyle* hazırlanmıştır. Geniş *çini* sahalarda *hattın* yeri ustalıklı seçilmiş, pencere alınlıklarında da yazılı *çinilere* göz alıcı şekilde yer verilmiştir. Zamanımıza gelebilen "*kuşak*" yazılar da *çiniden* mamuldür. Dış tesirlere açık yerlerdeyse, kabartma olarak taş hakkolunmuş *Celi* yazılara rastlanır.⁴⁴⁸

Çini kaplamaların yapının nerelerinde yer aldığına bakacak olursak, genellikle, taşıyıcı elemanlarda veya bu elemanların bulunduğu kare, kübik altyapı içerisinde yer aldığını görürüz. Duvarlar, *mihrap*, pencere ve kapı alınlıkları, kemer köşelikleri, payanda ayakları, filayakları ve bazen de küresel bingilerde *çini bezeme* kullanılmıştır. Oysa örtü elemanların hiçbirinde *çini kaplamalar*, yine aynı nedenlerle, yani örtü elemanlarının niteliksel yapısına uygun olarak buralara yerleştirilmez. Böylece örtü elemanları, kitlesel görülebilecek bir kaplamayla ağırlaştırılmadıkları gibi, örtü elemanlarının içbükey biçimlerinin sağladığı derinlemesine ve dikey perspektifte, görsel olarak sınırlandırılmış olur. Genel olarak buralarda sıva üzerine yapılmış ince ve zarif duvar nakışları bulunur.⁴⁴⁹ İnceleme yaptığım *minberlere* baktığımızda sadece, *Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Cami Minberi* 'nin külâhında *çini* kullanmıştır.

Osmanlı mimarisinde, mimari elemanlarla yapılan bezemeler sık sık kullanılmış ve dönem üslûplarının belirleyici elemanları olduklarından, çokça incelenmişlerdir. Bu tür elemanların ortaya çıkışı belirli bir işlevi karşıladığından, ortaya koydukları biçim ve düzenleme ve özellikle dış cephelerde veya alt yapıyla örtü sistemi arasında ortaya

⁴⁴⁷ Nermin Sinemoğlu, "Mimar Sinan Dönemi Duvar Çiniciliğinin Tekniği ve Gelişimi", s:242.

⁴⁴⁸ Uğur Derman, a.g.m., s:1. Uğur Derman, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Hat Sanatı" (Mimar Sinan'ın Eserlerinin Stratejik Önemi, Mehmet Erdoğan -Fotokopi Nüsha-), s:1-2.

⁴⁴⁹ Yenişehirlioğlu, a.g.m., s:30.

çıkan çözümlerle ele alınır. Böylece yapı incelenirken, mimari plastik öğeler de incelenmiş olur. Duvarların ele alınışı, pencerelerin biçimleri ve oranları, sağ kısımların boşluklarla bir katın öbür katla olan ilişkileri, kitlelerin birbiriyle kontrastı, kemer biçimleri, çötenlerin yeri, girinti ve çıkıntıların ritmi, silmelerin görsel bütünlüğü sağlamadaki rolü, kubbe, yarım kubbe ve ek oylumların sağladığı örtü sistemindeki kademelenme, ağırlık kulelerinin biçimleri ve bulundukları yerler gibi tüm elemanların değerlendirilmesiyle gerçekleştirilen mimari bezeme, bu elemanların aynı zamanda ve çoğu kez mimari bir işlev yüklenmiş olmaları nedeniyle de yapı analizinde incelenmektedir.⁴⁵⁰

Mihraplar, Sinan yapılarının çoğunda mermer olduğundan, bunları taş bezeme içinde incelemek gerekir. *Osmanlı* sanatının erken dönemlerinde, *mihraplar* için tercih edilen malzeme *çini* idi. *Çini mihrap* geleneği, *Selçuklulara* dayanır. Mozaik *çini* tekniğinin *Osmanlılarca* terk edilmesinden sonra ise renkli sır tekniğinde önemli bazı *mihraplar* görüyoruz. *Bursa Yeşil Cami* ve *Türbesi'nde*, *Edirne Muradiye Cami'nde* bu gelenek sürdürülmüştür. Daha basit yapılan *mihraplar* ise alçı idi. Klasik *Osmanlı* sanatını hazırlayan *II. Bayazıt Devri* camilerinden başlayarak mermer adeta standart *mihrap* malzemesi olmuştur. *Mimar Sinan'ın* eserlerinde *mermer mihraplar* tercih edilmiş, *çini* ise *mihrap* çevresinde ve kible duvarında yer almıştır.⁴⁵¹

Bu zenginleşmede hiç şüphesiz *Osmanlı* sarayına bağlı nakkaşların yaratıcı gücü etken olmuştur. Özellikle *Şahkulu* ve *Kara Memi* gibi nakkaşbaşlarının idaresinde çalışan nakkaşlar, *çini ustaları* için çeşitli desenler ortaya koymuşlardır.⁴⁵²

Cami ve türbelerde, cami bezemenin yerini, mimari elemanlar belirler ve bu bezeme hiçbir zaman mimari elemanların belirlediği alanın dışına taşmadığı gibi bu elemanların dış hatlarına göre biçimlenir. Böylece *çini* panolarda görülen kompozisyon

⁴⁵⁰ Yenişehirlioğlu, a.g.m., s:29-30.

⁴⁵¹ Demiriz, a.g.m., s:469.

⁴⁵² Şerare Yetkin, *İslam Ansiklopedisi*, "Çini", Cilt:8, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Sanatlar Matbaası A.Ş. 1993, s:332.

şemaları ve bu panoların biçimleri, mimari elemanların biçimiyle tam bir uyum içerisinde. ⁴⁵³

Mimariye bu kadar sıkı bağlı bu bezemenin, mimarinin strüktürü ile bütünleşmesi, belli bir estetik duyuşun varisidir. Mimar Sinan inşa ettiği çini bezemeli yapılarında, mimari ile bezeme arasında varılan sentezdeki başarısını, yapının bütününden sorumlu tasarım gücünden almaktadır. Bu yüzden de *Mimar Sinan'ın* eserlerinde çini bezemesinin zengin bir çeşitlemesi görülür. ⁴⁵⁴

Kalemişi / Edirnekâri: Geniş anlamıyla *kalemişi* veya *kalemkâri* adı altında, genellikle fırça ile *tezhip* tekniğini andıran bir teknikle meydana getirilen renkli desenleri anlıyoruz. *Kalemişi* daha çok sıva üzerinde, bazen de taş, ahşap ve deri üzerinde görülür. ⁴⁵⁵

Camilerde galeri, mahfil tavanları veya *minber* külâhlarında *kalemişlerinin* günümüze oldukça iyi durumda geldiği görülmektedir. Ancak, yapıların içinde daha yoğun kullandıklarını izlerden anlayabiliyoruz. ⁴⁵⁶ Örtü sisteminin tamamının ya *kalemişi* ya da *malakâri* ile bezenmiş olduğunu gösteren izler vardır. Son yıllarda yapılan çalışmalarda, *kalemişi* altından orijinal malakari çıkmasına da sıkça şahit oluyoruz. Bu duruma *İstanbul'daki Şehzade Cami'ni* ve *Edirne'deki Selimiye Cami'ni* örnek gösterebiliriz.

Edirne'deki Selimiye Cami'nin kemer ve kubbe içi bezemelerinde orijinal *kalemişlerinin* hiç değilse ana hatları ile günümüze kadar geldiğini kabul edebiliriz. Burada, şemse formlarının sonsuz tekrarı ile tekstil karakterli bezemeyi görüyoruz. Şemse içlerinde geleneksel *rûmî* ve *hatâyî* motifleri ile bulutlar tercih edilmiştir. Sinan

⁴⁵³ Yenişehirlioğlu, a.g.m., s:30.

⁴⁵⁴ Yetkin, a.g.m., s:479.

⁴⁵⁵ Yıldız Demiriz, a.g.k., s:23. Yıldız Demiriz, **Osmanlı Mimarisinde Bezeme I, Erken Devir (1300-1453)**, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları: 263, 1979, s:24.

⁴⁵⁶ Yıldız Demiriz, "Mimar Sinan'ın Yapılarında Kalem İşleri" (Mimar Sinan'ın Eserlerinin Stratejik Önemi, Mehmet Erdoğan -Fotokopi Nüsha-), s:1.

yapılarının bezemesinde, günün sanat akımını yansıtan tabii üslûptaki motifleri *kalemişlerinde* pek bulamıyoruz.⁴⁵⁷

Kalemişlerinin Sinan yapılarında hayli sade bir görünüşü olduğunu yapılan incelemeler göstermektedir. Fazla renkli olmayan, aralarda bezemesiz büyük düzlükler bırakan, boşluk korkusunun olmadığı bir bezeme anlayışını, *Mimar Sinan'ın* yapılarında doğal karşılamak gerekir. *Şehzade Cami'nin* örtü sisteminde ve üst duvarlarında, siyah konturlar, doğal bir kırmızı ve az renk ile mimari elemanların belirtildiği, yazıların ve tığların önem kazandığı görülmektedir. Ayrıca bütün bu bezemede, *kalemişine* göre daha kalıcı olan *malakarinin* tercih edildiği yapılan sondajlarda ortaya çıkmıştır.⁴⁵⁸

Caminin girişlerinde tavanlarda adeta bir seccadeyi veya kitap cildini andıran *kalemiş* panolar sık sık yer almaktadır. *Kadırgadaki Sokollu Cami'nde* ve *Takkeci İbrahim Ağa Cami'nde* bu tür panoların güzel örneklerini buluyoruz. Bu panoların zeminleri genellikle ahşaptır.⁴⁵⁹ Pencere alınlıkları, eğer *çini* ile süslenmemişlerse, *kalemiş* veya *malakâri* için uygun birer alan teşkil etmiştir. *Piyale Paşa Cami'nde* *mihrap* yanındaki pencerelerin alınlıklarında orijinal *kalemişleri* vardır. Son tamirler sırasında aynı duvardaki öteki alınlıklara da aynı bezemenin başarılı şekilde işlendiği görülmektedir.⁴⁶⁰

Kalemişlerinin en seçkin örneklerinin görüldüğü yerlerden biri, müezzin mahfillerinin tavanlarıdır. Genellikle ahşap kasetli bir tavan söz konusudur. Desenler tavan kasetli ise, her bölmede tekrarlanan veya dama tahtası gibi alternatif tekrarlanan küçük kompozisyonlardan oluşur. Buna karşın yine kasetli, fakat geometrik yıldızlı girift geometrik çerçeveler, çeşitlilik gösterir.

Topkapı'daki Kara Ahmet Paşa Cami'nin mahfil tavanları çok önemli bir örnektir. Kitap cildi düzeninde şemse ve köşebentli şema, *hatâyî* bulut ve *rûmî*'lerin en güzel örnekleri ile süslenmiştir. Deri üzerindeki örneklerin en güzellerinden biri, *Kılıç Ali Paşa Cami'nin* müezzin mahfili tavanında bulunmaktadır. Ana bezeme, iri

⁴⁵⁷ Demiriz, a.g.m., s:1.

⁴⁵⁸ A.g.m., s:2.

⁴⁵⁹ A.g.m., s:2.

⁴⁶⁰ A.g.m., s:2-3.

hatâyî'lerden oluşmaktadır. Koyu renk zemin üzerine dönemin kumaş desenlerini andıran bu bezeme, son yıllarda saz üslubu olarak adlandırılan gruptadır.⁴⁶¹

İncelediğimiz örneklerde geleneksel *Türk* motiflerine bağlı kalındığı dikkati çekmektedir. Hâlbuki XVI. yy ortasında başlayarak, özellikle bitki motiflerinde tabii üslûptaki akımın sanatımıza girdiği bilinir. Aynı yapıların *çinî*lerinde bu motiflerin sıkça kullanıldığı da bir gerçek olduğuna göre, *kalemişlerinde* geleneklere daha bağlı kalınmış olması dikkat çekicidir.⁴⁶²

Kitap bezeme atölyelerindeki desenler incelendiğinde, *kalemişlerinin* de bu sanatçılar tarafından yapıldığı kanısına varılmıştır. Bu, gerek desen, gerekse işçilik bakımından görülen büyük benzerlikleri açıklamanın tek yoludur.⁴⁶³

İlk defa *Edirne'de* ortaya çıkan ve *Edirneli* sanatçıların elinde başlı başına bir özellik kazanan *Edirnekari* veya *Edirne işi* diye de adlandırılan bu teknik daha sonra *İstanbul, Bursa, Diyarbakır* ve *Erzurum* başta olmak üzere *Anadolu'nun* birçok yerinde yaygın biçimde uygulanmıştır.⁴⁶⁴ *Edirnekâri* bezemeler, ahşap işlerinde oymalarla süslenmiş veya düz bırakılmış zeminler üzerine tatbik edilmiştir.⁴⁶⁵

Minberde Kullanılan Öğeler

Mukarnas: İslam Mimarisinin geometrik tasarımından kaynaklanan mukarnas bezemenin ilginçliği salt bezeme ögesi olmasından ileri gelmektedir. Bir geometrik biçimden öteki geometrik biçime; örneğin, kareden daireye, daireden kareye ve çokgenden daireye ya da bir daire kesitten daha geniş bir daire kesite geçişi mimarlığa

⁴⁶¹ Demiriz, a.g.m., s:3.

⁴⁶² A.g.m., s:3-4.

⁴⁶³ Demiriz, a.g.m., s:4

⁴⁶⁴ Erdem Yüksel, "Edirnekâri", **İslam Ansiklopedisi**, Cilt:10, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş. 1994, s:449.

⁴⁶⁵ Yüksel, a.g.m., s:449.

özgü bir yöntemle sağlaması işlevselliği artırmaktadır. Ayrıca kullanıldığı konumda ışık kaynağıyla ilişkili olarak sürekli değişen güçlü bir plastik değer yaratmaktadır.⁴⁶⁶

Mukarnaslar (istalaktitler) *Müslüman* halkların mimarlığında ana unsurlardan biridir. Bunlar *Türklerden* ve *Mezopotamya'dan* gelmektedir. Girintili bir yapı kısmından çıkıntılı bir yapı kısmına geçiş, köşe kemerleri ve iki yüzeyi birbirine bağlayan üst üste konmuş çıkmalarda kullanılmıştır.

Osmanlı mimarisi, hayran olunacak bir gelişme göstermiştir. *Bizanslıların* karmaşık süs şekillerine her zaman karşı olan *Türk* mimarları, sütun başlıklarında, *Yunanlıların* ve *Bizanslıların* kullandıkları kenger (ayı yoncası) yaprağı yerine, mukarnasları kullandılar. Başlangıçta yapı unsuru olan mukarnaslar, sonraları, *Türk* mimarlığının pek zarif, pek karakteristik bir süs unsuru haline geldi.⁴⁶⁷ Mimarlıkta kullanım alanı geniştir. Taç kapı, *mihrap*, niş, şerefe, örtü, örtüye geçiş, sütun başlığı, sütun kaidesi, korniş ve köşelerde mukarnas bezemeden yararlanmıştır.⁴⁶⁸ Geometrik formların sathi düzeninde görülen bu strüktür bilincinin üçüncü boyutta somutlaşmasını mukarnas uygulamasında izlemekteyiz.⁴⁶⁹

XVI yüzyılın birinci çeyreğine kadar kesintisiz süren gelişmeler, yüzyılın ortalarından sonra *Sinan Dönemi'nin* mimarlık anlayışı içinde yeni ifadesini kazanmıştır. Bu dönem *Erken Osmanlı'da* olduğu gibi biçim araştırma sürekli deneme dönemi niteliği taşımamaktadır. Biçimde yetkinliğe erişme dönemidir. Bu nedenle *Sinan Dönemi'nin* mukarnas üslubunun geometrik şemaları XVI yüzyıl öncesine dayanmaktadır. Mukarnas öğelerinin biçimleri arılaştırılmış ve çeşitleri sınırlandırılmıştır. Yıldız çıkıntı oluşturan konsol öğesi, düz yüzeyli üçgen çıkıntı yapan konsol öğesi ve "badem" olarak tanınmış üçgen çıkıntı yapan öğe mukarnas düzenlemesinde en çok kullanılan öğelerdir.⁴⁷⁰ Böylece mukarnas, hem bir süs haline

⁴⁶⁶ Ayla Ödekan, "Mukarnas Bezeme", **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri**, Editör: Sadi Bayram, İstanbul, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1988, s:474.

⁴⁶⁷ Arseven, a.g.k., s:38.

⁴⁶⁸ Ödekan, a.g.m., s:474.

⁴⁶⁹ Selçuk Mülayim, **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Bezemeler -Selçuklu Çağı-** Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 503, Aralık 1982, s:67.

⁴⁷⁰ Özekan, a.g.m., s:476.

gelmiş hem de şekli tuğlanın ya da taşın mahiyetine uymuştur.⁴⁷¹ İncelediğimiz *minber*lerde köşe sütuncelerinde, kapıdan tepeliğe geçiş bölgelerinde, yoğunlaşan mukarnasların kullanımını da genel toplam içinde az yer tutmaktadır.⁴⁷²

Alem: Minarelerin ve kubbelerin en yüksek noktalarına ve uçlarına konan alemler türlü biçimlerde yapılmışlardır. Bu motif, kaynağını, *Türklerin* sancaklarının ucuna kuvvet sembolü olarak taktıkları boynuzdan almıştır.⁴⁷³ *Araplarda* sancak manasındadır. Umumiyetle altında toplulukların birleştiği alamet ve sancaklara ve bu hususta kullanılan timsali işaretlere denir. Bunun öz *Türkçesi* belgidir. Eski *Türkler*, umumiyetle çadır ve binaların tepelerine gerek *tezyîni* mahiyette ve gerekse kötü ruhlara ve nazara karşı bir tılsım olarak bir sıraya geçirilmiş yuvarlaklar şeklinde tepelikler koyardı ki bunlara moncuk veya boncuk denirdi.⁴⁷⁴ *Anadolu'da* M.Ö. 7000 yıllarında yaşayan topluluklarda da alem sembolünün varlığı bilinmektedir.⁴⁷⁵

2.5. Minberde Malzeme ve Teknik

Erken ve *klasik* dönemde geometrik ve bitkisel bezeme dengeli biçiminde kullanılırken *geç* dönemde farklı uygulamalara gidilmiştir⁴⁷⁶. *Erken Dönem Osmanlı minber*leri bezeme programı açısından üç gruba ayrılmaktadır: İlk grupta *minber* elemanlarının boşluk bırakılmaksızın bütünüyle süslendiği görülmektedir. İkinci grupta ise korkuluk ve girişler hariç, diğer elemanları sade örnekler yer alır. Üçüncü grupta ise daha dengeli bezemenin görüldüğü, klasiği hazırlayan örnekler görülmektedir.⁴⁷⁷

Klasik dönemde *minber* elemanlarının hangilerinin geometrik, hangilerinin bitkisel tarzda süsleneceği belirginlik kazanmıştır. Aynalık bölümü bütünlük arz eden

⁴⁷¹ Arseven, a.g.k., s:38. .

⁴⁷² Sedat Bayrakal, **Erken Dönem Osmanlı Minberleri**, İstanbul ,Bilimevi Basın Yayın Ltd. Şti.,2008, s.222

⁴⁷³ Arseven a.g.k., s:186.

⁴⁷⁴ Erdem Yücel, "Türk Sanatında Alem", **Türkiyemiz Dergisi**, Sayı:16, İstanbul, Apa Ofset Basımevi, Haziran 1975, s:34.

⁴⁷⁵ Yücel a.g.m., s:35.

⁴⁷⁶ Apa, a.g.t., s:168.

⁴⁷⁷ A.g.t., s:168.

örneklerde; yine *rûmî'li* ve *hatâyî'li* arasuları kullanılmaya devam ederken, aynalık yüzeyi daire ile bölünen örneklerde, köşelerde kalan boşluklar simetri çizgisini ortabağ ve tepeliklerin oluşturduğu *rûmî'li* helezonlarla bezenmiştir. *Klasik Dönem* boyunca, köşebent ve taç yüzeyleri yine *rûmî'lerle* süslenmiştir.⁴⁷⁸ *Klasik Dönem*, minber formlarının, geometrik ya da bitkisel bezemenin yerinin kesinleştiği bir dönemdir.⁴⁷⁹ *Osmanlı Cami Mimarisi'nde*, bir iç bezeme sanatı olarak gelişen minber yapımı, camilerin sanat değeriyle eş özellikler taşır.⁴⁸⁰

Osmanlıda, büyük camilerde mermerden yapılan minberler, küçük camilerde ahşaptan yapılmıştır.⁴⁸¹ *Arabistan* ve *İran* camilerindeki minberlerde değerli oymacılık örneklerine rastlanmıştır; fakat bu sanatın asıl gelişmesi *Anadolu Selçukluları* ve *Beylikler* devrinde olmuştur. *Osmanlılar* ise bu gelenek ve göreneği devam ettirmişlerdir.⁴⁸²

Fatih Devri'nden itibaren *Osmanlı* minberleri için değişmeyen malzeme mermer olmuştur. Sinan yapılarında da bu kuralın kesinlikle uygulandığını görüyoruz. Taş işçiliğinin gerek teknik gerekse form ve desen bakımından en olgun eserleri arasında bu dönemin minberlerinin özel bir yeri vardır. Mermer adeta ağırlığından kurtulmuş, dantel inceliğine ve hafiliğine kavuşturulmuştur.⁴⁸³

Sinan'ın eserlerinde bezemenin ancak mimariyi destekleyecek ölçüde tutulduğu, bu yüzden aşırılığa kaçılmadığı gözlenir. Ama sanatçıların, adeta gizlice süsledikleri yerler vardır. Sanki alışkın oldukları çok yoğun bezemeli eserlerden vazgeçmek zor gelmiştir. Sinan'ın camilerinde bunun tipik örnekleri minberlerde bulunmaktadır.⁴⁸⁴ Normal olarak kimsenin göremeyeceği yerlerde, rastlantı sonucu bulunan bezemeler görülür. Köşk altında ve benzeri yerlerdeki tavanlarda, zorlukla girilebilen, ancak özel

⁴⁷⁸ Apa, a.g.t., s:172.

⁴⁷⁹ A.g.t., s:168.

⁴⁸⁰ **Meydan Larousse**, "Mimber veya Minber", s:807.

⁴⁸¹ **A.g.m.**, "Mimber veya Minber", s:807.

⁴⁸² **Türk Ansiklopedisi**, "Minber", s:216.

⁴⁸³ Yıldız Demiriz, "Sinan'ın Mimarisinde Bezeme", s:469. Yıldız Demiriz, "Sinan'ın Mimarisinde Bezeme", **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri**, İstanbul, T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü, Sezgin Neşriyat, 1988, s:469.

⁴⁸⁴ Demiriz, a.g.m., s:470.

aydınlatma ile görülen kabartma bezemeler vardır. Bunlar arasında *Şehzade* ve *Süleymaniye Cami'lerinin minberlerinin* sonsuz düzendeki geometrik bezemelerini ve *Azapkapı Sokollu Mehmet Paşa Cami'nin* köşk altındaki kabartma geometriyi zikredebiliriz.⁴⁸⁵

Minberin girişinde bazen iki kanatlı bir kapı bazen de yukarıdan aşağı sarkan bir perde bulunurdu. Bu perdeler, altın ve sim işlemeli kadife gibi değerli kumaşlardan olur; üzerine âyetler istifli yazı ile işlenirdi. *Minber* kapıları, önceleri ünlü oyma ustaları tarafından yapılırdı. Denilebilir ki *minberin* kapısı, gövdesi ve külâhı, daha ziyade sanatçıların hünerlerini gösterebilme eğiliminden doğmuştur. *Minber* altı kapısının açılması ise, altındaki boşluktan bir dolap olarak yararlanmak düşüncesine bağlanabilir.⁴⁸⁶

Oymacılık sanatı en ince şekliyle *minberler* üzerinde gelişmiştir. *İran* ve *Arap* camilerinde eski bir geleneği olmasına rağmen *minber* oymacılığı, asıl gelişmeyi *Anadolu* sanatında gösterdi. Özellikle *Selçuklu* ve *Anadolu Beylikler'i* döneminde en güzel örneklerini verdi. *Osmanlılar* ise bu geleneği devam ettirdiler.⁴⁸⁷

Minberlerde *oymacılık* ile *hat* sanatı birlikte kullanılarak, mermer veya ağaç malzeme üzerine stilize harfler, âyetler, *Allah*, *Muhammed* vb. kutsal isimler birer motif olarak işlenmiştir. Bazen de *hat* sanatının elemanları yerine çiçek, yaprak, geçme vb. motifler kullanılmıştır.⁴⁸⁸

Genellikle dönemin tipik bezeme öğeleri olan *rûmî'ler*, şebekelerin geometrik bezemesine kontrast teşkil ederler. *Hatâyîler* de zaman zaman bezeme içinde görülebilir. XVI. yüzyıl için karakteristik olan naturalist bezemeyi taş üzerinden pek az görürüz. Bu nadir örneklerden biri, *Rüstem Paşa Cami minberidir*. Burada, yapıdaki çinilerden ilham almışçasına lâleleri *minberin* bazı yerlerinde kabartma olarak buluyoruz.⁴⁸⁹ Bu motifler ya mermere ya ağaca işlenmiştir. Motiflerin işlenmesinde de

⁴⁸⁵ Demiriz, a.g.m., s:470.

⁴⁸⁶ **Türk Ansiklopedisi**, "Minber", s:216.

⁴⁸⁷ **Meydan Larousse**, "Mimber veya Minber", s:807.

⁴⁸⁸ A.g.m., "Mimber veya Minber", s:807.

⁴⁸⁹ Demiriz, a.g.m., s:470.

ayrı yollar vardır. Motif, konacağı tabana (mermer veya ağaç) oyulur veya kakılır. *Minberlerin* sağ ve sol kanatları bazen ince işlenmiş parmaklıklı, kıvrımlı, girintili çıkıntılı, bazen de düz olur. *Selçuklu* ve *Osmanlı* camilerindeki *minberlerin* kubbesinde genellikle altın alem'ler bulunur. *Minber* örtüleri altın veya sim işlemeli kadife ve benzer değerli kumaş veya çuha olabilir. Bu örtülere genellikle ayetler -istif- denen yazı üslubuyla işlenir.⁴⁹⁰ Tipik bir *Sinan Dönemi minberinden* korkuluk kısımlarında geometrik şebekeler, öteki yüzeylerin çoğunda ise *rûmî* ve bazen *hatâyîli* kabartmalar bulunur. *Rûmî* ve *hatâyîlerin* araları bazen dantel gibi oyularak şebeke halini almıştır.⁴⁹¹ Silmelerin ise *minberlerin* estetik görünümüne katkısı büyüktür. Özellikle kaidelerde adeta bir kademelenme yaparak sert hatların yumuşatıldığı dikkati çekmektedir. Ayrıca; kapı kemeri, yan aynalık, süpürgelik, korkuluk, köşk, köşk altı, külâh gibi birimlerde, görsel etkiyi arttırmak için, çeşitli kademelere sahip silme dizilerine rastlanır.⁴⁹²

Minberde görülen bezeme sanatı, cami mimarlığında olduğu gibi XVIII. yy.dan sonra duraklamaya, XIX. yy.dan sonrada gerilemeye başlar. Değişmez üslûp ilkelerine dayanan ve eskiyi olduğu gibi sürdürme, eskiden yapılanı değiştirmeden, yenileştirmeden koruma eğilimi almıştır. Bu yüzden yakın yüzyıllarda, minber işçiliğinde herhangi bir gelişme olmamıştır.⁴⁹³

Klasik Dönem Osmanlı minberlerinin yapımında, *Erken Osmanlı minberlerinde* olduğu gibi mermer, ahşap ve pirinç madenine yer verildiği görülmektedir. Bir *minber* üzerinde farklı türde mermerleri de görmek mümkündür. Ahşap malzeme hem kasnak hem de külâhta karşımıza çıkarken, bazılarında sadece külâhta kullanmıştır. Alemlerde de erken dönemde olduğu gibi pirinç madeni kullanılmıştır.⁴⁹⁴

Saray çevresinin mimarları ve taş ustaları, *Selçuklu* yapı geleneklerini devam ettirmenin yanı sıra evrensel mimarlık sanatını, *İslamî* anlayışla yorumlayarak yeni ve

⁴⁹⁰ **Meydan Larousse**, "Mimber veya Minber", s:807.

⁴⁹¹ Demiriz, a.g.m., s:470.

⁴⁹² Bayrakal a.g.k., s:222

⁴⁹³ **Meydan Larousse**, "Mimber veya Minber", s:807.

⁴⁹⁴ Apa, a.g.t., s:134.

özgün bir *Osmanlı* mimarisi geliştirdiler. *Erken Dönem Osmanlı Mimarisi'nde*, Bursa, Amasya, Manisa ve Edirne'deki çözüm arayışları klasik dönemde Mimar Sinan yapıtları ile büyük aşamalar kaydetti. Amasya'da Yörgüç Paşa tarafından M. 1428'de yaptırılan Yörgüç Paşa Cami (devşirme antik mermer bloklar ile yapılmış), Bursa'da I. Mehmed Çelebi tarafından M. 1415-1419'da Hacı İvaz Paşa'ya yaptırılan Yeşil Cami, yapımı 1407'de Musa Çelebi tarafından tamamlanan Yıldırım Cami ile İznik'te Çandarlı Kara Halil Hayrettin Paşa tarafından M. 1378-1392'de Mimar Hacı Musa'ya yaptırılan Yeşil Cami, *Erken Osmanlı Mimarisi'nde* mermerin yoğun olarak kullanıldığı örneklerdendir. O. Bakırer ve E. H. Ayverdi, bu dönemde Bursa'da kaliteli mermer bulunmadığından mermerin Osmaneli Bilecik ve Bozüyük civarında o günkü koşullarda güçlüklerle getirilebildiğini belirtirler.⁴⁹⁵

Fatih, II. Bayezid, Süleymaniye, Selimiye ve Sultanahmed Cami ve Külliyesi gibi büyük yapı gruplarının inşaatında önce çözülmesi gereken en önemli konular; yapısal ve estetik gereksinim için çeşitli taş ve mermer cinsleri, ahşap, kurşun, cam, çini gibi yapı malzemelerinin sağlanması ve imalatı ile büyük mermer blok ve elemanların nakliyesi idi.⁴⁹⁶

Osmanlı Dönemi'nde, mermere duyulan ilgi yalnız Marmara beyaz mermeri ile sınırlı kalmayıp, farklı renk ve dokuda somaki mermer, porfir, granit ve benzeri değerli taş ve mermerlerle çeşitlilik kazanmaktadır. Bunlar yapı taşı, kaplama taşı ve taşıyıcı elemanlar olarak yapısal kullanımlarını bulmuşlar veya salt bezeme amacıyla kullanılmışlardır. Bu ikinci kullanım biçimi, belki de bir işlevle de birleşerek, Bayezid H. 1501-1506, Şehzade H.1548, Süleymaniye H.1550-57 ve Edirne Selimiye H. 1568-75 Camileri'nin şadırvan avlularında ilgi çekici bir şekil almıştır. Avlulara zemin döşemesi olarak kaplanan beyaz mermer, levhalar arasına dikdörtgen ve büyük sütunlardan kesilmiş disk biçiminde vişneçürüğü pembe ve yeşil somaki levhalar, geometrik bir düzenle yerleştirilmiş, zemin döşemesine bir renk ve hareket getirilmiştir. Süleymaniye Külliyesi'nde kullanılmak üzere, imparatorluğun farklı yörelerinden, başta renkli granit

⁴⁹⁵ Ersal Yavi, **Mimarlık ve Sanatta Anadolu Mermerleri**, İzmir, Yazıcı Yayınevi, Baskı-Aleşa Ofset Ambalaj Sanayi ve Tic. A.Ş., Aralık 1996, s:17-18.

⁴⁹⁶ A.g.k., s:18.

ve somaki mermer olmak üzere, değişik taş ve mermer çeşitlerinin toplanması için yapılan yazışmalarda görsel niteliklerin tanımlanması, malzeme seçiminin arkasında estetik bir duyarlılık bulunduğunu kanıtlamaktadır. Bu nedenle, taşların nakli sırasında karşılaşılan zorlukları yenebilmek için, tüm olanakların seferber edildiği de izlenmektedir.⁴⁹⁷

Mermer veya taşın ocaktan çıkarılmasında, antik devirlerden bu yana üç yöntem kullanılmaktadır: *Oluk (Kama) açma, Delik Delme - Çatlatma, Testere ve Tellerle Taş kesme* adı verilen bu üç yöntemden birinde bıçkılar vasıtasıyla genelde dikey şekilde parçalar kesilmekte, diğerinde büyük demir çiviler yardımıyla belirli kalınlıktaki parçalar çatlatılarak ana kütleden koparılmaktadır.⁴⁹⁸

*Mimar Mehmet Ağa'nın "Risale-i Mimariye"*sinde mermer ile ilgili şu açıklamalar yer almaktadır: "*İstanbul* ve civarında çıkan mermerler paha biçilemeyecek kadar değerlidir. *Maliki Mermeri* ve *Cezire-i Marmara* (Marmara Adası) mermerleri elmas gibidir. Zile mermerinin üstünde yer yer mavi benekler vardır. Somaki denilen mermer, kırmızı yakut ve akik gibidir. Yani mermerlerimizin herbiri bir cevhere benzer.⁴⁹⁹

Sedefkâr Mehmet Ağa, taşları da on iki çeşit olarak gruplar: Bunlar büyük ve pek (sert), pek taş, büyük taş, çakmak taşı, od taşı, köfeki taşı, kayağan taşı, yassı taş, değirmi taş, çakıl taşı, kireç taşı, yassı beyaz taşır.⁵⁰⁰

Anadolu uygarlıklarında mermer çok yoğun olarak kullanılmışken, *İtalya Rönesansı'nda* değerli bir taş olarak sadece önemli kişilere ait heykellerde değerli bir taş, özellikle bezeme ve yapı elemanlarında kullanılmıştır. *Floransa Katedrali'ndeki* abartılı mermer cephe kaplaması dışındaki yapılarda çoğunlukla çeşitli taş cinsleri kullanılmıştır. Örneğin *Roma*, traverten kenti diyebiliriz. Saraylar, kiliseler, kamu binaları ile büyük boyutlu anıt ve heykellerin yapımında ana malzeme traverten olmuştur. Oysa *Anadolu* ocaklarından çokça temin edilebilen mermeri, *Osmanlı* yapı ustaları çok yoğun olarak kullanmışlardır. Bunların başlıca kullanım yerleri; revak, son

⁴⁹⁷ Yavi, a.g.k., s:18.

⁴⁹⁸ Yıldırım Özbek, **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Bezeme (1300-1453)**, s:29.

⁴⁹⁹ Yavi, a.g.k., s:18.

⁵⁰⁰ Özbek, a.g.k., s:28.

cemaat yeri ve kubbe için taşıyıcı sütunlar, sütun başlıkları, duvar kaplamaları, taç kapılar, *mihrap*, niş ve *minber*ler, şadırvan, çeşme, havuz ve sebiller, basamak ve korkuluklar, dış ve iç cephe kaplamaları ile avlu ve iç taban kaplamaları, hatıl ve söveler, kitâbeler vb. gibi çok çeşitlidir. Tüm bu elemanlar bitkisel ve geometrik şekiller, yazıtlar, alçak ve yüksek kabartmalar ve dekupajlarla işlenmiş olup mimari yapıların en gözde parçalarını oluştururlar. *Topkapı Sarayı'nın* çeşitli bölümlerinde bu yapı elemanlarına ait örneklerin hemen hemen hepsini görmek mümkündür.⁵⁰¹ Anadolu Türk sanatında ahşap işçiliği önemli bir yer tutar.⁵⁰² Mimariye bağlı ahşap eserleri *minber*ler, kapı ve pencere kanatları, parmaklık ve şebekeler olarak gruplandırmak mümkündür.⁵⁰³

2.6. Minberde Kullanılan Bezeme Elemanları

Rûmî: *Türklerin* zengin kültür hazinesinden beşeriyete sundukları eserlere bakıldığında, ilk göze çarpan hayvan figürüdür. *Orta Asya* bozkırlarında yaşayan *Türkler* için hayvan çok önemlidir. Kahramanlık, kuvvet, bereket, mertlik, bağlılık gibi değerlerin sembolü sayılmış olan hayvan, sanatkâra da ilham kaynağı olmuştur.

Tarihte en eski *Türkler*, M.Ö. 1000'de, *Kuzey Çin'de* yaşayan, *Hiyong* adı ile tanınan *Asya Hunları'dır*. Bunlara ait *Güney Sibirya'da*, *Altay Dağları* eteklerinde, *Pazırık'da*, *Rus* arkeologu *Rudenko* tarafından açılan kurganlarda, M.Ö. III. ve IV. yüzyıldan kalma eşyalar ele geçmiştir. *Leningrad Hermitage Müzesi'nde* saklanan bu eserler arasında halı, kumaş, renkli keçe, applike örtüler üzerinde, sık sık hayvan figürlerine rastlanır. Ayrıca bu belgelerdeki desenlerde, *rûmî* motifini hazırlayıcı nitelikte motifler görülmektedir.⁵⁰⁴

⁵⁰¹ Yavi, a.g.k., s:18-19.

⁵⁰² Yıldız Demiriz, **Osmanlı Mimarisinde Bezeme I, Erken Devir (1300-1453)**, s:24. Yıldız Demiriz, **Osmanlı Mimarisinde Bezeme I, Erken Devir (1300-1453)**, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları: 263, 1979, s:24.

⁵⁰³ Demiriz, a.g.k., s:25.

⁵⁰⁴ Birol ve Derman, a.g.k. , s:179

IX ve X. yüzyıllarda *Uygur Türklerine* ait, *Bezeklik* freskinde görülen *rûmî* kanatlı ejderha tasviri, elde bulunan en eski belgedir. Eserlerinde altın varak kullanan, minyatürlerinde portre sanatını başlatan *Uygurlarda*, *rûmî* motifini de açık olarak görüyoruz.⁵⁰⁵ Bugün *Kırgızistan'da*, *Fergana Vadisi'nin* doğusuna düşen *Özkentte*, *Karahanlılar'a* ait üç türbe bulunmaktadır. Türbelerin duvarındaki bezemelerde geometrik desenler, bitki motifinin yanında pek çok *rûmî* motif de görülür. Kitâbelerin zemini süsleyen *rûmî*ler ilk defa müstakil şebeke üzerinde bir kompozisyon özelliği kazanmıştır.⁵⁰⁶ *Gazneli Türk Devleti'nde* ve *Hindistan'da* yapılan *Türk* eserlerinde gelişmesini sürdüren *rûmî* motifi, *Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun* abidelerinde önemli bezeme unsuru haline gelmiştir.⁵⁰⁷ XIII. yüzyıldan itibaren *Anadolu Selçuklu* mimarisi devamlı gelişme gösterir. Mimarideki bu gelişme taş ve ahşap bezemelerde göze çarpar. Gerek işçilikteki ustalık gerekse desenlerdeki zenginlik, konumuz olan *rûmî* motifi için de geçerlidir. 1258 tarihli *Konya Sahip Ata Cami* portalı, *Selçuklu* dönemindeki en güzel örnektir. Ancak *Osmanlı Dönemi'nde*, *rûmî'nin* vardıǵı mükemmellik, evvelki hiçbir devirde mukayese kabul etmez.⁵⁰⁸

Osmanlı eserlerinde *rûmî'nin* gelişerek bir karakter kazanmasıyla münhanî isimli motiften kesin olarak ayrıldığı görülür. Lügat mânâsı "*eğri*" olan münhanînin, yine eğri çizgilerden teşekkül eden *rûmî* motifinin, XIII ve XIV. yüzyıllara kadarki görünüşünün devamından başka bir şey olmadığı düşündürücü bir husustur.⁵⁰⁹ *Tezyînatta* önemli bir yeri olan *rûmî* motifi, her devirde, her üslûpta, başlangıcından günümüze kadar taşta, *çinide*, ahşapta, madende, kumaşta, *tezhipte* pek çok kullanılmıştır.⁵¹⁰

Rûmî'nin kelime manası, "*Anadolu'ya ait*" demektir: vaktiyle *Roma İmparatorluğu'nun* hüküm sürdüğü ve *İran* yaylalarına kadar uzanan *Anadolu Yarımadası'na* *Diyâr-ı Rum* denmesi sebebiyle motif bu adı almıştır.⁵¹¹

⁵⁰⁵ Birol ve Derman, a.g.k. , s:179

⁵⁰⁶ A.g.k. , s:179

⁵⁰⁷ A.g.k. , s:179

⁵⁰⁸ A.g.k. , s:179

⁵⁰⁹ A.g.k. , s:181

⁵¹⁰ A.g.k. , s:181

⁵¹¹ A.g.k. , s:182

Gelibolulu Mustafa Ali (1541-1599), Mevaid'ün-Nefais fî kavaid'ül Mecalis adlı eserinde, *rûmî*'yi bir çeşit bezeme anlayışı olarak adlandırılmakta ancak şeklin kaynağına ilişkin bir yorum yapmamaktadır.⁵¹² *Rûmî*, *İslam* sanatının ve bilhassa adını aldığı *Anadolu* sanatının en sevilen ve çok kullanılan motiflerinden biridir.⁵¹³

Hatâyî Grubu Motifler:

Yaprak: Bitkiler âleminde biyolojik yapısıyla mühim vazifeler yüklenmiş olan yaprak, şekil bakımından da pek çok farklılıklar gösterir. Bu sebeple tarih boyunca sanatkârlara ilham kaynağı, sanat eserlerine de konu olmuştur. Bilhassa tabiata âşık olan doğulu sanatkârlar elinde adeta dile gelmiş, *çini* panolarla renk ve şekil zarafetiyle hayatiyet kazanmıştır.⁵¹⁴ Yaprak, *hatâyî* gurubundaki penç, goncagül, *hatâyî* gibi motifleri meydana getiren ve desen içinde önemli yeri olan temel motiflerdendir.⁵¹⁵

Sazyolu ya da sazüslubu, *Osmanlı* sanatının yaygın bir bezeme üslubudur. Bu üslubu, *Kanunî* döneminde eserler vermiş olan ressam *Şahkulu* başlatmıştır. Gerek *çini*, *kalemişi*, taş işçiliği gibi mimariye bağlı bezemelerde, gerek kitap sanatları, cilt, kumaş, halı sanatları ve diğer küçük sanatlarda yaygın uygulama alanı bulmuş olan saz üslubu, XVI. yüzyıl ortalarından XVII. yüzyıl ortalarına değin geçerliliğini korumuş, XVIII. yüzyılda da lake işçiliğinde yeniden yorumlanmıştır. Bu üslubun ana motifleri, kıvrık, sivri uçlu, hançer formundaki yapraklarla *hatâyî* çeşitlemeleridir. Özellikle sırt çizgisi kalın çekilmiş, iri, kıvrık yaprak motifi XVI. yüzyıl ilk çeyreği başlarında, 1520 yılında *İstanbul Sarayı'nın* ehl-i hiref örgütüne girmiş olan ressam *Şahkulu'nun* yorumuyla yaratılmıştır.⁵¹⁶

⁵¹² Selçuk Mülâym, *Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Bezeme ve İkonografi*, İstanbul, Kaknüs Yayınları, Ocak 1999, s:168-169.

⁵¹³ Demiriz, a.g.k., s:27.

⁵¹⁴ Birol ve Derman, a.g.k. , s:182

⁵¹⁵ A.g.k. , s:182

⁵¹⁶ Banu Mahir, "Kanuni Döneminde Yaratılmış Olan Yaygın Bezeme Üslubu Sazyolu", *Türkiyemiz Dergisi*, Sayı:54, 1988, s:28-37.

Penç: *Hatâyî* grubundan penç ismiyle bilinen bu motifler, bitki kaynaklı olup, herhangi bir çiçeğin kuşbakışı görüntüsünün, üslûplaştırılarak (stilize edilerek) çizilmesiyle elde edilmiştir.⁵¹⁷ Desen içinde büyüklüğüne göre, ana motif olarak da, yardımcı motif olarak da kullanılan penç, bilhassa sap dönüşlerinde veya kesişmelerinde, yön göstermediği için müşkülleri halleden anahtar bir motiftir.⁵¹⁸

Penç motifinin tam daire olan kanaviçesi üzerinde bir dizi yaprak aynı yönde eğilmiş veya kıvrılmışsa, meydana gelen dönüş hareketinden dolayı bu şekle çak-ı felek ismi verilmiştir.⁵¹⁹

Goncagül: Gonca halindeki çiçek demek olan bu motifler, tam açılmamış bir çiçeğin boyuna kesitinin *tezhip* üslubuna çekilmiş halidir.⁵²⁰ En basit bir goncagülde bile taç yaprakları ve çanak kısmı bellidir. Meşîme ve tohumlar ya hiç görülmez ya da kısmen görülebilir. Şâyet meşîme ve tohumları daha belirli çizersek bu artık goncagül değil bir *hatâyî* olur. Yani goncagül motifi, *hatâyî* motifinin ilk adımları gibidir.⁵²¹

Hatâyî: *Tezyînatta* kullanılan bitki kaynaklı motifler içinde ana motiflerden biridir. İsminden de anlaşılacağı gibi, menşei itibariyle "*Hata*", "*Hatay*", "*Hıtay*" "*Huten*" isimleriyle de anılan *Doğu Türkistan*'a bağlıdır. *Orta Asya*'dan *İran* yoluyla *Anadolu*'ya ulaşan *hatâyî* motifinin en yaygın kullanımı, *Osmanlılar* devrinde olmuştur.⁵²² Muhtelif çiçeklerin dikine kesitinin, anatomik çizgilerinin üslûplaştırılmasıyla ortaya çıkan şekildir. Buna eski deyimiyle "*makta-ı tulani*" (uzunluğuna kesit) denir.⁵²³

⁵¹⁷ Birol ve Derman, a.g.k. , s:182

⁵¹⁸ A.g.k. , s:182

⁵¹⁹ A.g.k. , s:48

⁵²⁰ A.g.k. , s:101

⁵²¹ A.g.k. , s:101

⁵²² A.g.k. , s:65

⁵²³ A.g.k. , s:65

Yarı Üslûplaştırılmış Çiçekler: XV yüzyıl sonlarından itibaren mushafların sûrebaşı tezhiplerinde, ufak çiçekli ot kümeleri şeklinde görülen, yarı üslûplaştırılmış çiçekler, yerlerini, XVI. Yüzyılın ilk yarısından sonra hasbahçe çiçekleriyle yapılan yeni bir üslûba bırakır.

Diğer motifler gibi bu uygulama da ilk olarak kitaplarda tatbik edilmiş, sonra diğer bezeme alanlarında kullanılmıştır. Bilhassa *çini* sanatının en yüksek ve en olgun dönemi olan XVI. yüzyıl eserlerinde, hemen hemen bütün bahçe çiçeklerini bulmak mümkündür ve o müstesna domates kırmızısı ile lâle, karanfil, gül vs. gözlenmektedir.

XVI. yüzyıl *Kanunî* devrinde, *Saray'ın* sernakkaşı *KaraMemi* tarafından, bu üslubun ortaya çıkarıldığını biliyoruz. Bu dönemde bahçe çiçekleriyle beraber, bahar dalları ve servi ağacı da çok sık karşılaştığımız motiflerdendir. Üslûplaştırılmış olmalarına rağmen karakterini kaybetmeyen bu çiçekler, ayrı ayrı isimleriyle desen içinde fark edilirler.

Bu özelliği sebebiyle kompozisyon içinde yarı üslûplaştırılmış çiçekler kullanılırken her biri, kendi sapı ve kendi yaprağı ile çizilmelidir. Karanfil, yaprağı ile kendi sapı üzerinde bulunur. Sadece ulama desen çiziminde ve pervazlarda bu kaideye uyulmadığı görülür. Bu faklılık *KaraMemi*'ye ait, *Muhibbi Dîvanı* (İ.Ü.K.T. 5467)'nin halkâr ve *tezhibinde* her çiçek kümesinin ayrı çıkışla çizilmesine sebep olmuştur. Sonsuzluk hissi uyandıran ulama desenler, burada, yerini birer bahçe havası veren ayrı ayrı çıkışlı ve farklı çiçek topluluklarına bırakmıştır⁵²⁴. Bu gurubu teşkil eden çiçekler incelendiği zaman, çoklukla çiçeklerin yalın, sade olduğu dikkati çeker. *Osmanlı* devrinde katmerli çiçeklerin yaygın şekilde yetiştirilmediği hatta pek de makbul tutulmadığı görülür.⁵²⁵ *Türk* sanatkârının belki en mühim özelliği olan, gerçekçi düşünce mahsûlü olarak hazırlanmış desenler burada fanteziye dönüşmüştür.⁵²⁶

⁵²⁴ Birol ve Derman, a.g.k. , s:113

⁵²⁵ A.g.k. , s:113

⁵²⁶ A.g.k. , s:113

Madalyonlar: Bezemeye dahil edilebilecek bir başka unsur, penç deseni şekline sahip madalyonlardır. İnceleme yapılan *minber*lerde giriş kapısı iç yüzeyinde, köşk tavanı ve köşk altı tavanında bu formdaki bezemeler görülmektedir.

Bulut: *Türk tezyîni* sanatlarında önemli bir yer işgal eden bulut motifinin çıkış yeri olarak *Çin* gösterilir.⁵²⁷ *Türkler* her konuda olduğu gibi sanatta da gerçekçi davranmışlar ve ilham kaynağı olarak hayran kaldıkları, sevdikleri tabiatı seçmişlerdir. Bu sebeple ister *Çin'den* alınmış olsun, ister bizzat kendileri çizmiş olsun, gerek kullanma tarzları, gerekse çizim şekilleri itibariyle *Türklerde* bulutun çıkış noktası tabiattır diyebiliriz.⁵²⁸

Geometrik Bezeme: *Anadolu Türk Mimari Tezyînatı* 'nda, geometrik kompozisyonların doğuş nedenlerini ve kaynağını aramak, bu konunun kronolojik problemlerine bağlıdır. Bu tarz, *Anadolu*'ya dışarıdan getirilmiştir. XI. yüzyılda gelişmiş kompozisyonlar halinde ortaya çıkan bezeme konularının başka ülkelerde doğduğu şüphesizdir.⁵²⁹ Yakın zamanlara kadar *İslam* mimarisinde rastlanan *tezyînat* için pek çok yayında sadece "*arabesk*" deyiimi kullanılmaktaydı. Oysa bütün karmaşık motifleri özetleyen, birden fazla temayı içine alan muğlâk bir deyimle her türden motifi anlayabilmek zordur.⁵³⁰ Bu tarz motifler erken dönemde oldukça yaygın olarak karşımıza çıkmaktadır. *Minber*lerin bütün elemanlarına hakîm sayılabilecek ölçüdedir. Geometrik motifler tek başlarına yüzeyleri doldurmuşlar ya da yüzeyleri oluşturarak bitkisel motifle süslenmişlerdir. Tek sayılı kollu ve çift sayılı kollu yıldızlar aynı kompozisyon içinde çok başarılı bir şekilde kaynaştırılmıştır.⁵³¹

Osmanlı sanatında kullanılan geometrik motifleri, basit motifler ve yıldızlı motifler olarak iki ana grupta toplamak mümkündür. Geometrik motifleri en basitten

⁵²⁷ A.g.k. , s:153

⁵²⁸ Birol ve Derman, a.g.k. , s:153

⁵²⁹ Mülâyim, a.g.k., s:67

⁵³⁰ A.g.k., s:67

⁵³¹ Apa, a.g.t., s:168.

bileşiğe doğru gelişen bir sıra içinde incelediğimizde göreceğiz ki bunları meydana getiren ana çizgi veya prensipler göründüklerinden çok daha sade ve basittir.⁵³² Geometrik şekillerin muhtevası ile ilgili açıklamada sembolizm, totem, büyü gibi ritüel davranışlarla, *İslam* felsefesinde yer alan konular geniş yer tutar. Sembolizme dayanan açıklamalarda, şekillerin farklı çevrelerde özel bir takım kuvvetler taşıdığı kabul edilir. Ve buna dayanarak geometrik şekillere ilkel büyü ve sihir sisteminin belirtileri olarak bakılır. Bu şekillerden pek çoğu İslam öncesi Türk aşırı yapısının kozmolojisine *bağlanmaktadır*.⁵³³ *Anadolu* abidelerinde gördüğümüz geometrik çizgi ve kompozisyonlarda bir ölçüde ritüel şekiller, kolektif arzular, dini ve mistik tasavvurların varlığını aramak yerinde olur. *İslamî* devir *Türk* bezemesinde gördüğümüz yıldızlar kısmen *İslam* öncesine kadar uzanan bir inanç sisteminin ürünü, kısmen de *İslamî* inanç ve felsefeye bağlı olan kompozisyonlardır.⁵³⁴

Nokta, geometrik her olayın merkezi olarak kabul edilir. Bu düzlem içinde çizebildiğimiz en basit şekil noktadır. Noktadan sonra en kolay elde edilen şekil çizgidir. Düz, eğri veya kırık çizgiler çeşitli açılarla, temel geometrik formları yaratırlar.⁵³⁵

Genel olarak Geometrik bezeme, *İslam* sanatının kendine has görünüşlerinden biridir ve bu sanatın veya etkilerinin kendini gösterdiği bütün çevrelere yayılmıştır.⁵³⁶ *Türk* sanatında sonsuzluk prensibi, ana bezeme prensibini teşkil eder. Bu prensibin gözetilmesinde o derece ileri gidilmiştir ki ilk bakışta bordür veya merkezi kompozisyon olarak görünen birçok desenin yakından incelendiğinde aslında sonsuzluk esasına dayanan bir kompozisyonun parçası olduğu anlaşılır.⁵³⁷

Yıldızlı geometrik desenler, *İslam* bezemesinde bilhassa sevilmiştir ve bu sanatın karakteristik görünüşlerinden biridir.⁵³⁸ Yıldız sistemleri, kırık çizgilerin iç içe

⁵³² Demiriz, a.g.k., s:28.

⁵³³ Mülâyim, a.g.k., s:68

⁵³⁴ Mülâyim, a.g.k., s:68

⁵³⁵ A.g.k., s:69

⁵³⁶ Demiriz, a.g.k, s.31.

⁵³⁷ A.g.k, s.34.

⁵³⁸ A.g.k, s.31.

geçmesiyle, kesişmesiyle ya da geometrik şekillerin kare, beşgen, altıgen, sekizgen, ongen ve onikigen gibi çokgenlerin kesişmesi ya da iç içe geçmesiyle biçimlenen farklı sayıdaki kollardan oluşur. Her iki grupta da aynı motifin sürekli tekrarıyla, sonsuzluk ilkesinin uygulandığı görülmektedir.⁵³⁹ Kırık çizgilerin ya da altıgenlerin iç içe geçmesi veya kesişmesiyle oluşan altı kollu yıldız kompozisyonları *Anadolu Türk Sanatı'nda* kuruluş özelliklerine, kurgusuna bakılmaksızın "*Mühr-ü Süleyman*" olarak tanımlanmaktadır.⁵⁴⁰ Ayrıca altı kollu yıldızlar, *Orta Asya'daki Şamanist Türklerin* inandıkları dünyanın yaratıldığı gün sayısının altı olmasıyla da ilişkili olabilir. *Türk sanatında* yaygın olarak kullanılan altı kollu yıldız *Mühr-ü Süleyman* motifleri, diğer kültürlerde de *Hız. Süleyman'ın* simgesi, mührü olarak karşımıza çıkar.⁵⁴¹

Altı kollu yıldızlara göre sekiz kollu yıldız kompozisyonları daha yaygındır. Kırık çizgiler kare ve çokgenlerin (özellikle sekizgen) kesişmesiyle biçimlenen sekiz kollu yıldızlar, dört ana (doğu, batı, kuzey ve güney) ve ara yönü (kuzeydoğu, kuzeybatı, güneydoğu ve güneybatı) simgeleyerek, evren ve dünyaya hakîmiyeti, yani evrenin ve dünyanın yaratıcısı *Tanrı'yı* simgelemektedir. Sekiz sayısı, ayrıca, *İslam* aleminde *Cennet'in* sembolü anlamına gelmektedir.⁵⁴² Merkezdeki yıldızı, daire etrafındaki yıldızları daire ile kesişen daireler (sekiz daire) olarak algılayabiliriz. Güneş çevresinde dönen gezegenleri yansıtan bu şema, yıldız sistemlerinde sekiz kollu yıldız kompozisyonlarından başlayarak karşımıza çıkmaktadır.⁵⁴³

Yıldız sistemleri içinde en yaygın grubu on iki yıldız kompozisyonları oluşturmaktadır.⁵⁴⁴ Yıldızları kozmolojik anlamlarına bağlı olarak, *Mısır* ve *Mezopotamyalılardan* bu yana kullanılan güneş takviminin varlığı da dikkate alınırsa on iki kollu yıldızlar, bir yılın on iki ayını, aylara karşılık gelen burçları, gece ve gündüzün

⁵³⁹ Nermin Şaman Doğan, *Anadolu Selçuklu Dönemi Geometrik Bezemelerine (Yıldız Kompozisyonlarına) Yüklenen Anlamlar Ortaçağda Anadolu*, (Prof. Dr. Aynur Durukan'a Armağan), Ankara, Hacettepe Ün. Edebiyat Fak. San. Tar. Böl., Mart 2002, s:397.

⁵⁴⁰ Şaman Doğan, a.g.k., s:398.

⁵⁴¹ Şaman Doğan, a.g.k., s:398.

⁵⁴² A.g.k., s:398-399.

⁵⁴³ A.g.k., s:399.

⁵⁴⁴ A.g.k., s:401.

on iki saat dilimini yansıtır olmalıdır.⁵⁴⁵ Geometrik bezemenin yerini, yoğun olarak bitkisel olan yazı ve figürlü bezemeler alarak, özellikle geometrik bezemelerle soyut biçimde verilmeye çalışılan “evren simgesi, kozmik diyagram” yeni anlatımlarla daha açık okunabilir bir nitelik kazanmıştır.⁵⁴⁶

Yirmi dört kollu yıldızlar, *Tanrı'ya* giden yolun, ışığın ne denli güçlü, kuvvetli olduğunun göstergesidir.⁵⁴⁷ Tek ve çift kollu yıldızların kırık çizgilerle birbirine bağlanmasıyla oluşturulan kompozisyon, *Klasik Dönem* başlarına kadar devam etmiş, sonra yerini çift kollu yıldızlara bırakmıştır. Klasik dönemde sadece *İstanbul Bayezid Cami minberinin* aynalığında sekiz, dokuz, on ve on iki kollu yıldızlar aynı kompozisyon içinde kullanılmıştır. *Şehzade Cami minberinin* geçit üstü tavanında ise on ve on iki kolu yıldız kompozisyonu karşımıza çıkar. Yıldızların yanı sıra yıldız ve çokgenlerin içiçe kullanıldığı kompozisyonlar da görülmektedir. Altı kollu yıldız - altıgen, altı kollu yıldız onikigen sekiz kollu yıldız -sekizgen, on kollu yıldız – onikigenden oluşan örnekler bulunmaktadır. Altı kollu yıldız - altıgen grubuna örnek olarak *Edirne Selimiye Cami minberinin* köşk altı bölümü tavanını ve *Manisa Muradiye Cami minberinin* aynalığı verilebilir. *Süleymaniye Cami minberinin* korkuluğunda, sekiz kollu yıldız sekizgen şeması uygulanmıştır. On kollu yıldız onikigenden oluşan kompozisyon *Şehzade Cami* ve *Edirne Selimiye Cami* minberlerinin aynalıklarında görülmektedir. Özellikle korkuluklarda kullanılan altı kollu yıldız altıgenden oluşan kompozisyon, en yaygın olanıdır. *İstanbul Bayezid Cami*, *Yavuz Sultan Cami*, *Şehzade Cami*, *Manisa Muradiye Cami* ve *Sultan Ahmet Cami minberlerin* korkulukları bu şekilde süslenmiştir. Ayrıca, *Edirne Selimiye Cami minberini* çevreleyen bordürde aynı şema yarım olarak kullanılmıştır. Dokuzgenlerden oluşan bezeme, sadece *Edirne Selimiye Cami minberinin* korkuluğunda karşımıza çıkar.⁵⁴⁸

⁵⁴⁵ A.g.k., s:402.

⁵⁴⁶ A.g.k., s:402.

⁵⁴⁷ A.g.k., s:404.

⁵⁴⁸ Apa, a.g.t., s:169-170.

Zencerek: Birbirine geçmiş küçük halkalar manasındadır.⁵⁴⁹ Geçme adını verdiğimiz, hasır örgüsü gibi bir alttan bir üstten birbirini kesen şeritler, dünyanın en eski *tezyîni* motiflerindendir.⁵⁵⁰ Çadır mimarisinde halatların değişik şekillerde örülmesiyle ortaya çıkmıştır.

Orta Asya kaynaklı bezeme elemanıdır. Bilhassa *Selçuklu* taş işçiliğinde zengin çeşitlerini görmekteyiz. Kitap bezeme sanatlarında zengin örneklerinin başarılı bir şekilde uygulandığı görülmektedir. Zencerek motifi, tek başına rozet olarak da karşımıza çıkmaktadır.⁵⁵¹

⁵⁴⁹ Gülnur Duran, Yayınlanmamış Ders Notları, 2002.

⁵⁵⁰ Semra Ögel, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyînatı*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1966, s:83.

⁵⁵¹ Gülnur Duran, Yayınlanmamış Ders Notları, 2002.

3. KATALOG

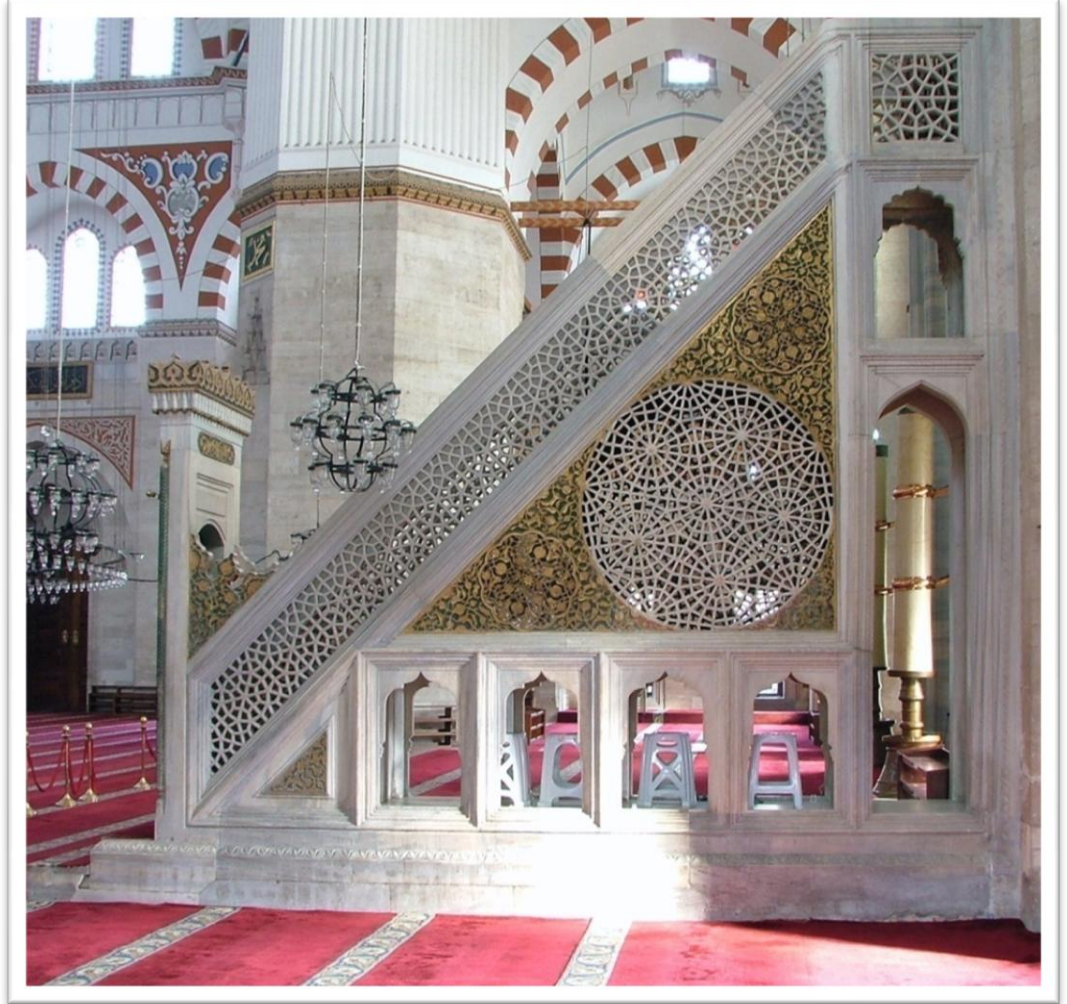
3.1. Şehzade Mehmet Camii Minberi

1. **Bulunduğu şehir** : İstanbul
2. **Bulunduğu ilçe** : Fatih
3. **Bulunduğu semt** : Şehzadebaşı
4. **Yapım tarihi** : 1543 - 1548
5. **Bânî** : Kanuni Sultan Süleyman
6. **Yükseklik** : 896 cm
7. **Uzunluk** : 525 cm
8. **Genişlik** : 115 cm
9. **Mihraba uzaklık** : 200 cm
10. **Merdiven basamak sayısı**: 17
11. **Malzeme** : Mermer
12. **Minber uygulama tekniği**: Kullanılan motifler zemin oyma tekniği ile kabartılarak rölyef formunu almıştır. Geometrik şebekelerde kafes oyma tekniği, külâh kısmında kalemişi uygulaması yapılmıştır. Motiflerin üzerindeki altın varak, transfer tekniği ile uygulanmıştır.
13. **Giriş** :Minber giriş söveleri, bezeme özelliklerine sahip zarif bir görünüm sergilemektedir. Sövelerde yer alan sütunçeler zikzak şeklinde bezenmiştir Taç kısmındaki dendanlı rumîli desenden gövdeye mukarnas ile geçiş sağlanmıştır. Kitâbe etrafında ve mukarnaslarda kullanılan silmelerle çevrelenmiştir. Sövelerde kullanılan sütunçeler ile giriş kısmı zenginleştirilmiştir. (Ç.4.10)
14. **Giriş tacı** :Dendanlı rumîli desen, rölyef kabartma tekniği ile uygulanmıştır. Kullanılan mukarnas ile gövdeye geçiş sağlanmıştır. (Ç.4-7)
15. **Kitâbe** : Sülüs hattıyla yazılmış Kelime-i Tevhit yer almaktadır.

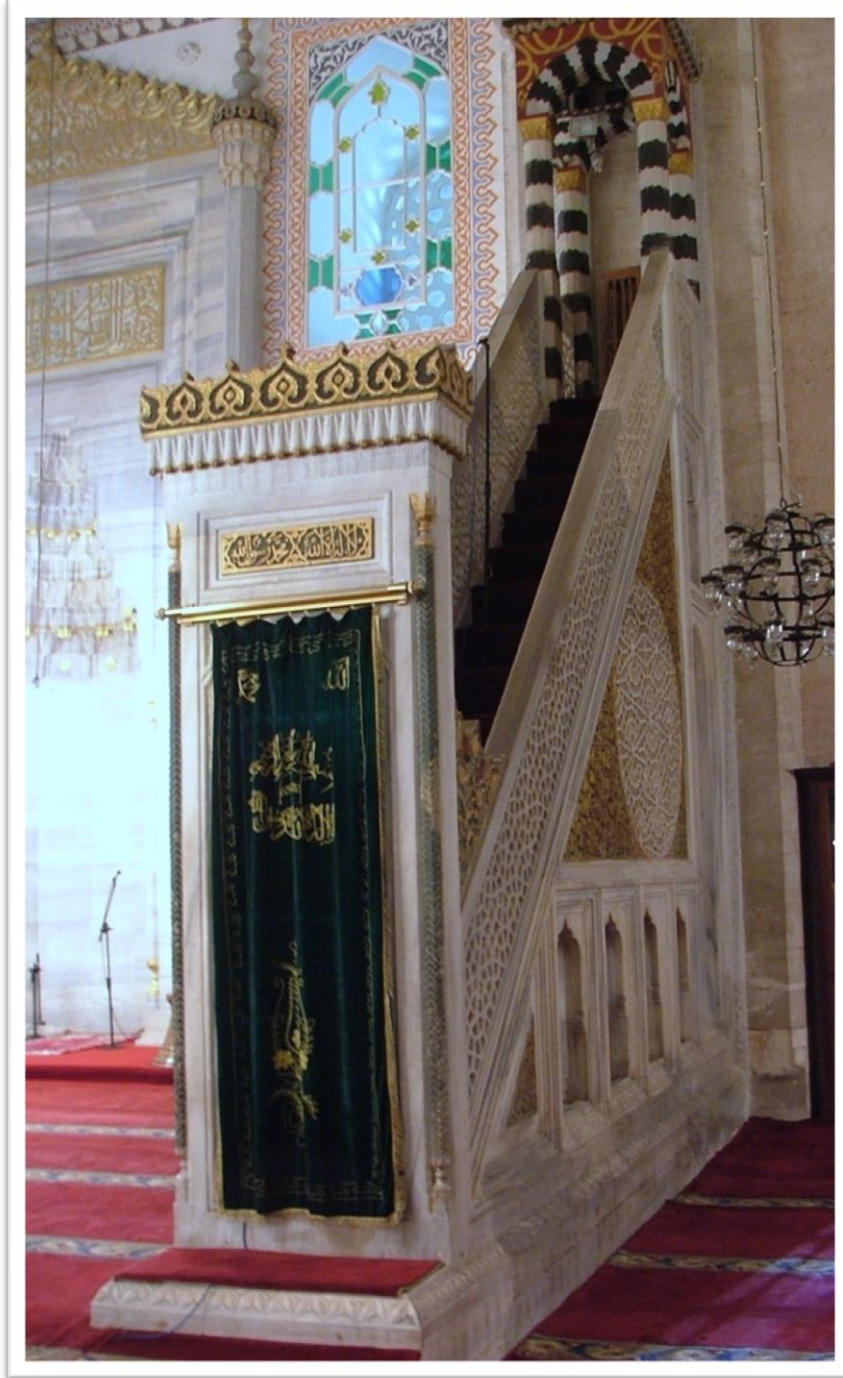
16. **Aynalık** :Üçgen formdaki aynalık bezemesinde, ortada daire formunda geometrik bir desen ve daire etrafındaki üçgen alanlarda hatâyî ve rumî motifler kullanılmıştır. Yan aynalıkta, korkuluklarda ve köşk yan panolarında kullanılan geometri sade ve zengindir. (Ç.4.1,2,4)
17. **Aynalık altı geçidi** :Aynalık altındaki geçitlerde bezeme yoktur. Aynalık altı üçgen alanda ise simetrik rumîli desen kullanılmıştır. Köşk altı geçidi ve aynalık altı geçitler ile minber kütlesi hafifletilmiştir.(Ç.4-5)
18. **Köşebent** :Rumî ve hatâyî gurubu motiflerinden oluşan, ½ simetrik köşebent bezemesi kullanılmıştır. (Ç.4-8)
19. **Korkuluk** :Silmelerle çerçevelenen korkulukta geometrik bezeme kullanılmıştır.
20. **Geçit** :Bezemesiz, sade olarak bırakılmıştır.
21. **Köşk** :Korkuluktaki geometrik bezeme köşk yan panolarında da kullanılmıştır. Köşk tavanı rumîli desenle bezelidir. Köşk sütun ve kemeri siyah ve beyaz renkte taştan yapılmıştır. Köşk kemeri sade ve bezemesizdir. Köşk tavanında çok şık rumîli desen kullanılmıştır.
22. **Köşk altı geçidi** :Köşk altı geçidi bezeme kullanılmadan sade olarak bırakılmıştır. Köşk altı tavanında geometrik desenli kabartma bezeme vardır.
23. **Köşk yan panoları** :Korkuluklarda kullanılan geometrik desenli şebeke köşk kısmının panolarında da kullanılmıştır.
24. **Köşk tavanı** :Kare şeklindeki alana 1/8 simetrik rumîli desen zemin oyma tekniği ile uygulanmıştır. (Ç.4-9)
25. **Kasnak** :Sade ve zikzak formunda kullanılan geometrik şekil alt ve üst kısmında çintemâni motifi kullanılmıştır. Uygulama lacivert üzerine altındır.
26. **Külâh** :Baklava desenli geometrik şebeke bezemesiz, sade bırakılmıştır. Uygulama lacivert üzerine altındır.
27. **Alem** :Sap kısmı iki boncuklu hilâl formundaki alem altın varak ile transfer tekniği ile uygulanma yapılmıştır.
28. **Bezeme Programı** : Oran olarak büyük olan minberde kullanılan geometrik şebekeli uygulamalar, rumî ve hatâyî grubu motiflerle tasarlanmış desenler son

derece uyumlu ve dengeli kullanılarak minberin kütlesi hafifletilmiştir. Minberi büyüklüğüne rağmen desenler çok başarılı bir şekilde çözümlenmiştir. Minber, Türk sanatında sadelik ve ihtişamın bir araya gelişini sergileyen bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

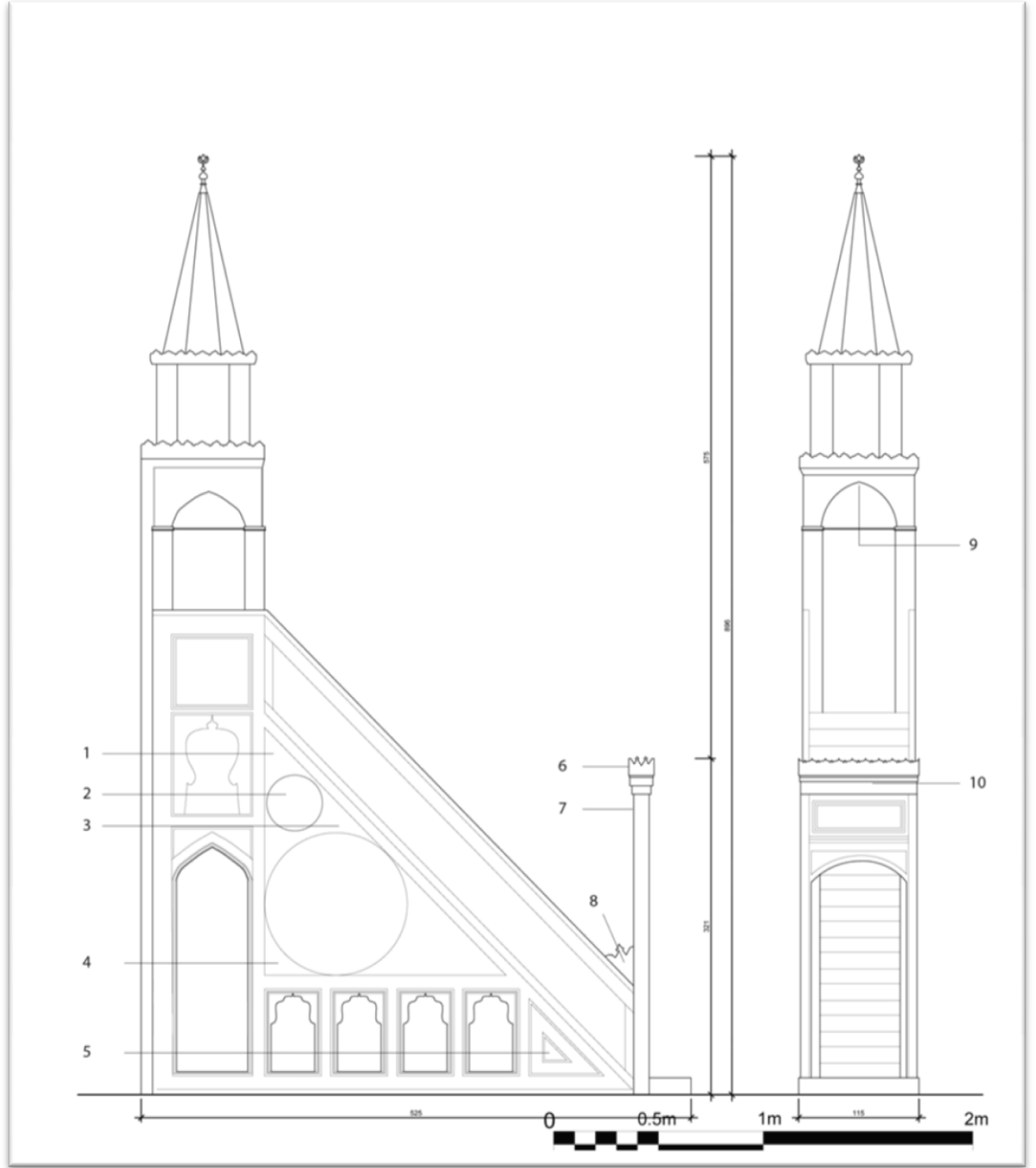
29. **İnceleme tarihi** :24.11.2014
30. **Resim no** :7-8
31. **Çizim no** :4



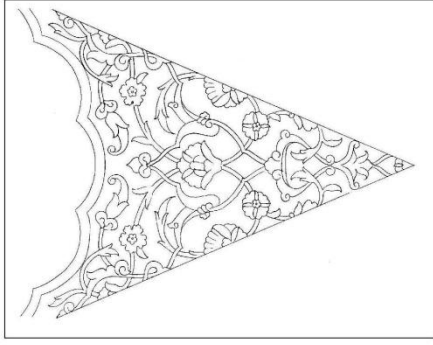
R.7. Şehzade Mehmet Paşa Camii Minberi - Yan Görünüş



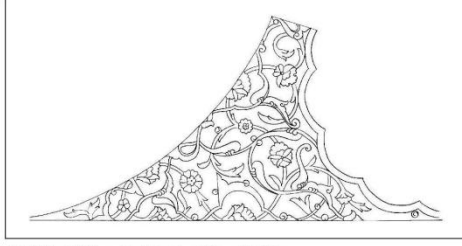
R.8. Şehzade Mehmet Paşa Camii Minberi - Ön Görünüş



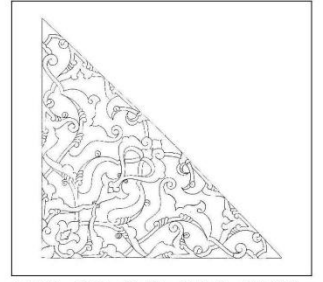
Ç.4. Şehzade Mehmet Paşa Camii Minberi - Ölçek: 1/100



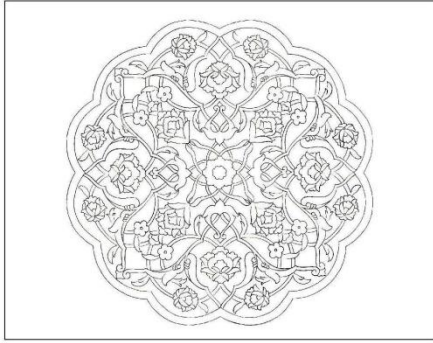
Ç-4-1- Şehzade Mehmet Camii Yan Aynalık Deseni 45x75 cm



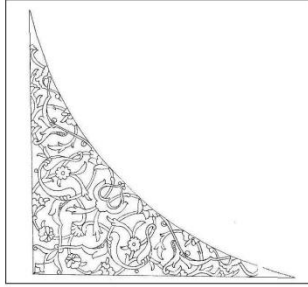
Ç-4-3- Şehzade Mehmet Camii Yan Aynalık Deseni 45x75 cm



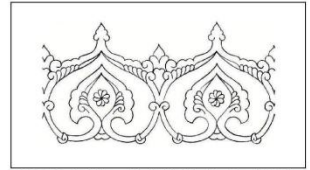
Ç-4-5- Şehzade Mehmet Camii Aynalık Altı Deseni 39x39x55 cm



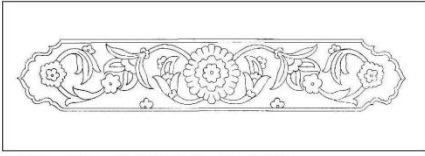
Ç-4-2- Şehzade Mehmet Camii Yan Aynalık Deseni 45 cm



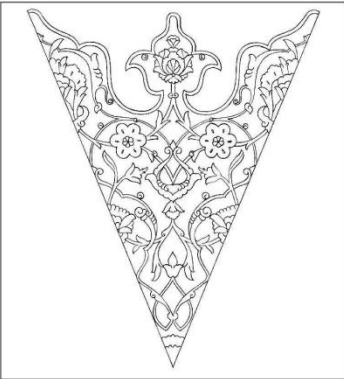
Ç-4-4- Şehzade Mehmet Camii Yan Aynalık Deseni 63x63 cm



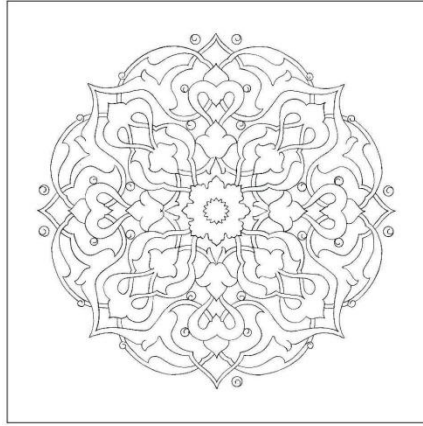
Ç-4-6- Şehzade Mehmet Camii Giriş Üstü Tağ Deseni 15x34 cm



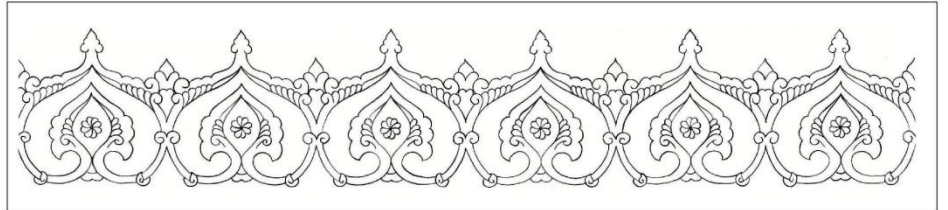
Ç-4-7- Şehzade Mehmet Camii Giriş Taç Arkası Deseni 12x80 cm



Ç-4-8- Şehzade Mehmet Camii Köşebent Deseni 78x79 cm



Ç-4-9- Şehzade Mehmet Camii Koşk Tavanı Deseni 62 cm



Ç-4-10- Şehzade Mehmet Camii Giriş Üstü Taç Kısmı Deseni 15x113

3.2. Mihrimah Sultan Camii Minberi (Üsküdar)

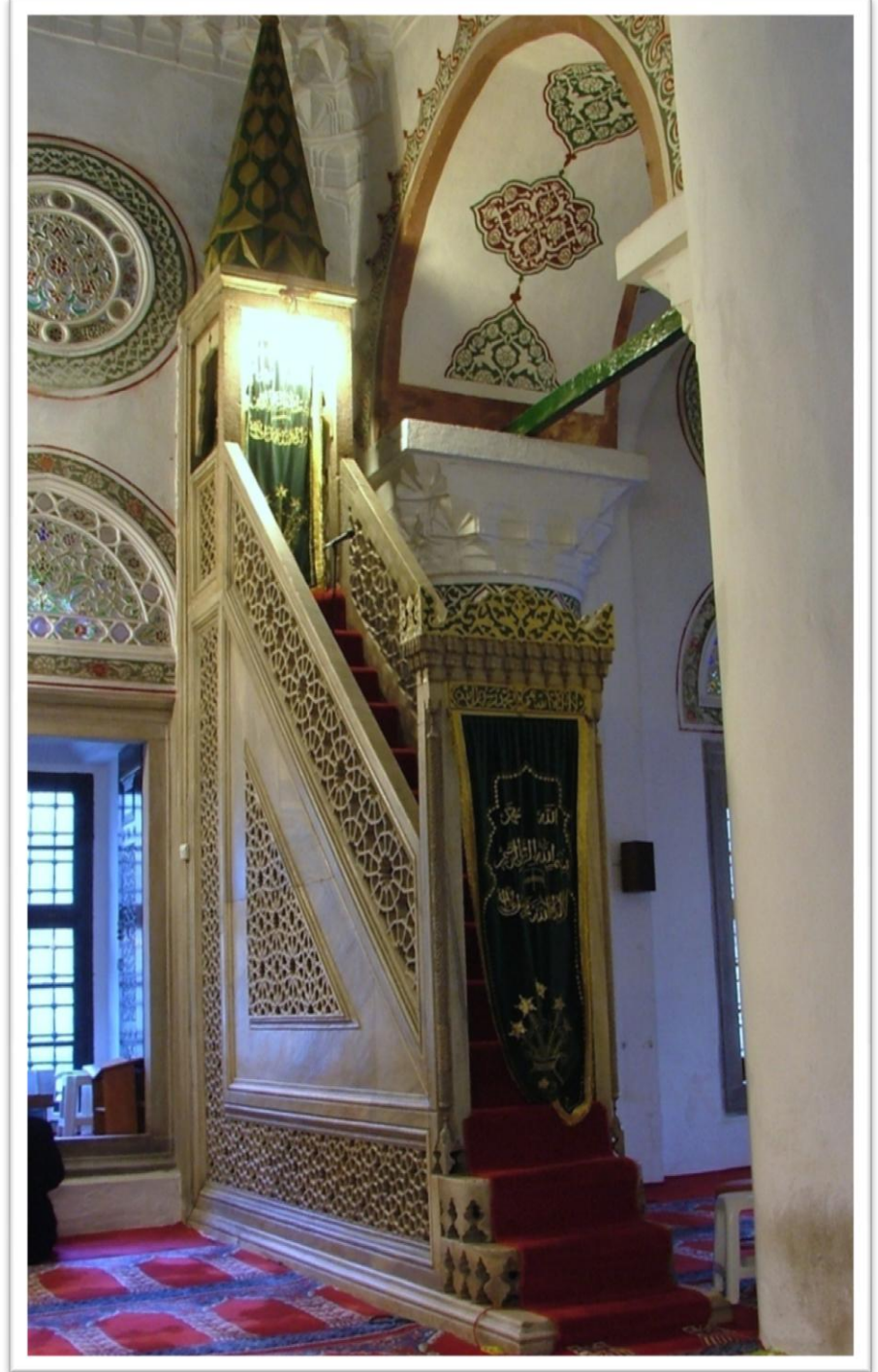
1. **Bulunduğu şehir** :İstanbul
2. **Bulunduğu ilçe** :Üsküdar
3. **Bulunduğu semt** :İskele
4. **Yapım tarihi** :1540 - 1548
5. **Bânî** :Mihrimah Sultan
6. **Yükseklik** :771 cm
7. **Uzunluk** :470 cm
8. **Genişlik** :92 cm
9. **Mihraba uzaklık** :150 cm
10. **Merdiven basamak sayısı**: 11
11. **Malzeme** :Mermer
12. **Minber uygulama tekniği** :Kullanılan motifler zemin oyma tekniği ile kabartılarak rölyef formunu almıştır. Geometrik şebekelerde kafes oyma tekniği uygulanmıştır. Külâh kısmında kalemişi uygulaması yapılmıştır. Motiflerin üzerindeki altın varak, transfer tekniği ile uygulanma yapılmıştır.
13. **Giriş** :Minber giriş söveleri, bezeme özelliklerine sahip zarif bir görünüm sergilemektedir. Sövelerde yer alan zikzak sütunçeler rölyef formundadır. Taç kısmındaki desenden gövdeye mukarnas ile geçiş sağlanmıştır. Motiflerin üzerindeki altın varak, transfer tekniği ile uygulanma yapılmıştır. Kullanılan rumî motifi zarif tasarım ve ince bir işçiliğe sahiptir. Kitâbesi bulunmaktadır. Kademeli olarak kullanılan mukarnaslar ile gövdeye geçiş sağlanmıştır. Sövelerde kullanılan sütunçeler ile giriş kısmı zenginleştirilmiştir. Giriş kapı açıklığına 3 basamakla çıkılırken basamaklar rumî tepelik kafes oyma formunda uygulanmıştır. Giriş tacı haricinde herhangi bir yerde bezemeye yer verilmemiştir.
14. **Giriş tacı** :½ simetrlili rumîli desen, rölyef kabartma tekniği ile uygulanmıştır. (Ç.5-1-2)
15. **Kitâbe** :Sülüs hattıyla yazılmış Kelime-i Tevhit yer almaktadır.

16. **Aynalık** : Yan aynalıklardaki üçgen formundaki geometrik bezeme son derece farklıdır. Aynalık bezemesinde geometrik desen şebekeli kafes oyma tekniğiyle yapılmıştır.
17. **Aynalık altı geçidi** :Aynalık altı geçitleri bulunmamaktadır. Minberin bu kısmında, geçit bölümü ile birleşik yekpare formda geometrik bezeme kullanılmıştır.
18. **Köşebent** :Köşebent bulunmamaktadır.
19. **Korkuluk** :Yan aynalık bezemesiyle aynı teknikte farklı bir geometrik desen uygulanmıştır.
20. **Geçit** :Geçit bulunmamaktadır. Minberin bu kısmında, aynalık altı bölümü ile birleşik yekpare formda geometrik bezeme kullanılmıştır.
21. **Köşk** :Çok sade bezemesiz bir köşkü vardır. Düz dikdörtgen sütunlar üzerine taç kısmı oturmaktadır.
22. **Köşk yan panoları** :Yan aynalık bezemesiyle aynı teknikte farklı bir geometrik desen uygulanmıştır. Kullanılan geometri kafes oyma tekniği ile uygulanarak gövde hafifletilmiştir. Zeminde kullanılan yeşil renk üzerine damla formuna altın ile uygulama yapılmıştır.
23. **Köşk tavanı** :Bezemesizdir.
24. **Kasnak** :Kasnak ve külâh kısmı desensiz sade formdadır. Zikzak şeklinde geometrik şekillerle yeşil zemin üzerine altınla bezenmiştir.
25. **Külâh** :Şemse şekilli çok sade bir desen yeşil zemin üzerine altın varak transfer teknikle uygulanmıştır.
26. **Alem** :Sap kısmı ile üç boncuklu alemin tepeliği, rumî tepelik motifi şeklindedir. Altın varak malzeme, transfer tekniği ile uygulanmıştır.
27. **Bezeme Programı** :Minber cami içerisinde mücevher gibi dikkat çekmektedir. Yapıyla uyumlu ve dengeli bir görünüm sergilerken heybeti ile önemli bir yer tutmaktadır. Minberde bezemeye az yer verilmesi dikkat çekicidir. Giriş tacı haricinde herhangi bir yerde bezemeye yer verilmemiştir. Mermerin tabii dokusunun sadeliği, minberdeki asaleti ve güzelliği ortaya çıkartan önemli bir unsurdur.

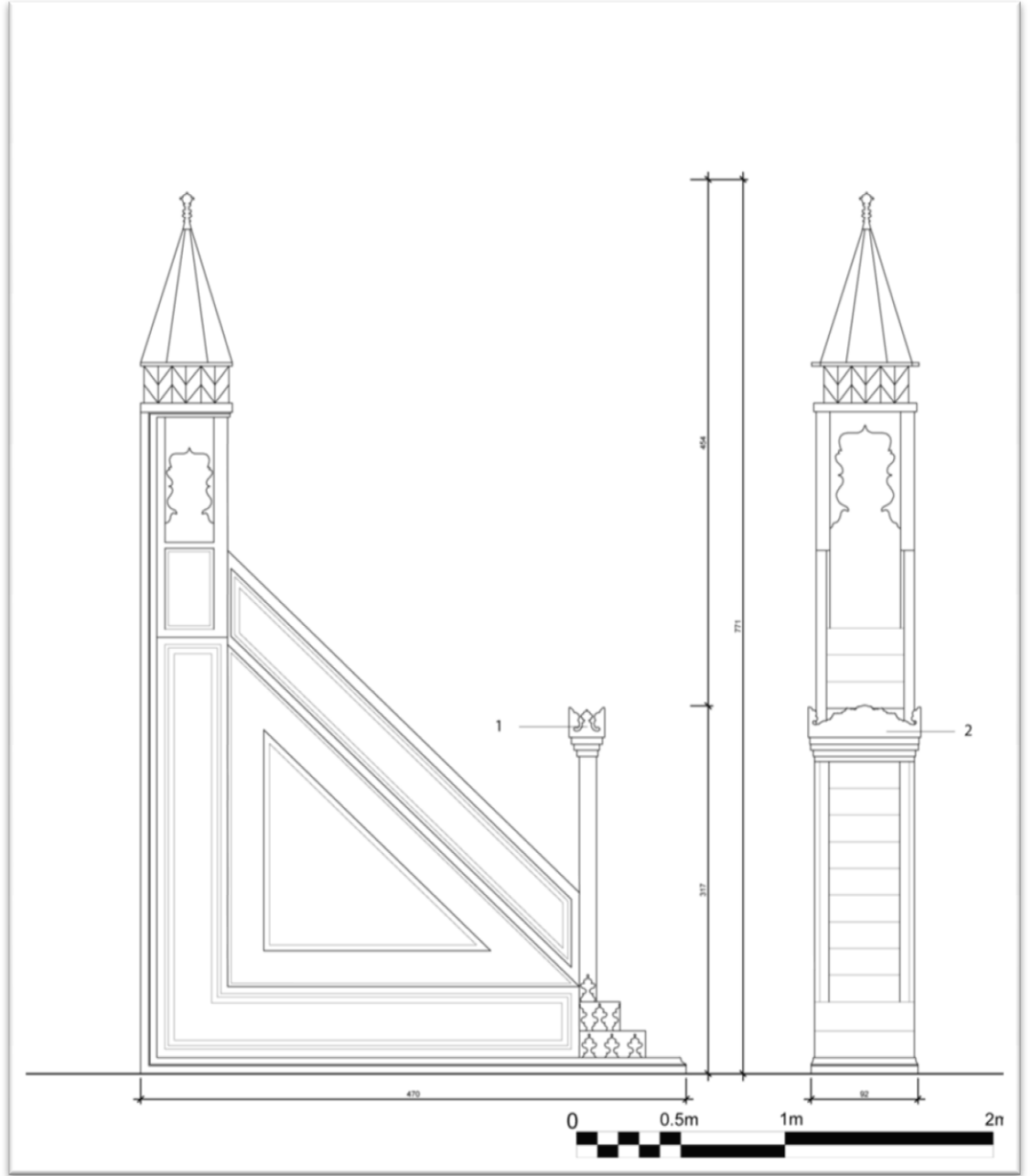
28. İnceleme tarihi :18.12.2014
29. Resim no :9-10
30. Çizim no :5



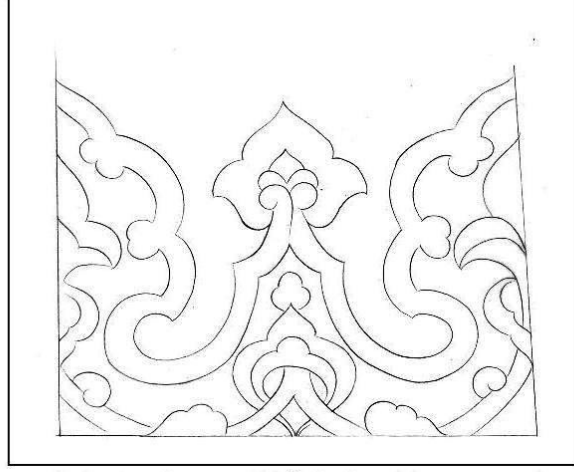
R.9. Mihrimah Sultan Camii (Üsküdar) Minberi - Yan Görünüş



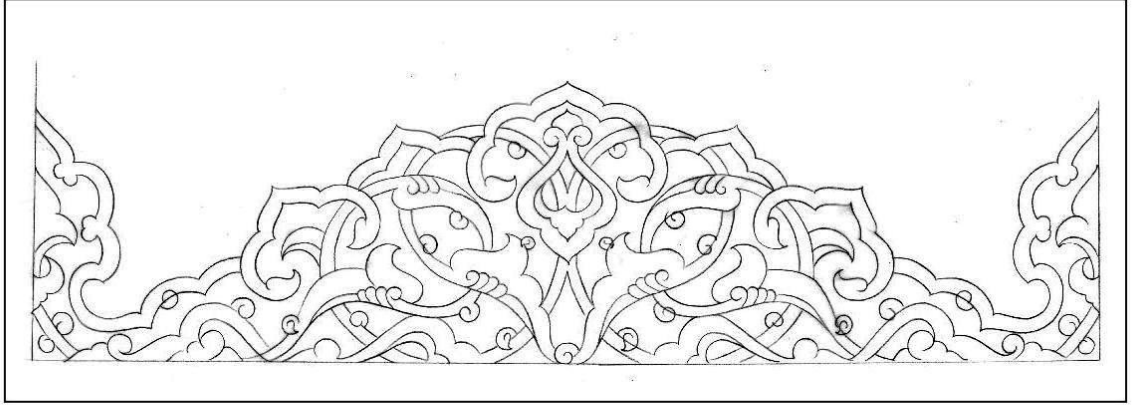
R.10. Mihrimah Sultan Camii (Üsküdar) Minber – Ön Görünüş



Ç.5. Mihrimah Sultan Camii (Üsküdar) Minberi – Ölçek: 1/100



Ç-5-1- Mihrimah Sultan Camii / Üsküdar Giriş Taç Deseni 22x22 cm



Ç-5-2- Mihrimah Sultan Camii / Üsküdar Giriş Taç Deseni 22x96 cm

3. 3. Hadım İbrahim Paşa Camii Minberi

1. **Bulunduğu şehir** :İstanbul
2. **Bulunduğu ilçe** :Fatih
3. **Bulunduğu semt** :Silivrikapı
4. **Yapım tarihi** :1551
5. **Bânî** :Hadım İbrahim Paşa
6. **Yükseklik** :814 cm
7. **Uzunluk** :475 cm
8. **Genişlik** :98 cm
9. **Mihraba uzaklık** :100 cm
10. **Merdiven basamak sayısı**: 11
11. **Malzeme** :Mermer
12. **Minber uygulama tekniği** :Kullanılan motifler zemin oyma tekniği ile kabartılarak rölyef formunu almıştır. Geometrik şebekelerde kafes oyma tekniği uygulanmıştır. Minber giriş taç kısmında kabartma tekniği kullanılmıştır. Motiflerin üzerindeki altın varak, transfer tekniği ile uygulanmıştır.
13. **Giriş** :Minber giriş söveleri, bezeme özelliklerine sahip zarif bir görünüm sergilemektedir. Sövelerde yer alan zikzak bezemeli sütunçeler rölyef formundadır. Taç kısmındaki bezemede tamamen hatâyî gurubu motifler kullanılmıştır. Bezemeden gövdeye mukarnas ile geçiş sağlanmıştır.
14. **Giriş tacı** :Tacın bezemesinde hatâyî gurubu motiflerle yapılan simetrlili desen kabartma tekniğinde uygulanarak, mermer tabii renginde bırakılmıştır. Motifler son derece detaylı, zarif ve ince bir işçiliğe sahiptir. (Ç.6-9)
15. **Kitâbe** :Kitâbe bulunmamaktadır, giriş kemer deseni rumî motifleriyle bezenmiştir. (Ç.6-10)
16. **Aynalık** :Üçgen formdaki aynalık içerisinde bulunan dendanlı şemse formunun içerisi bulut motifi ile bezenmiştir. Bulut motifinin etrafında hatâyî gurubu motifler ½ simetrlili desen yer alır. Desen, zemin oyma tekniği kullanılarak rölyef formunu almıştır, mermer tabii renginde bırakılmıştır.

Bezemeli sahadan gövdeye silmelerle geçiş sağlanmıştır. Bezemeli sahadan gövdeye silmelerle geçiş sağlanmıştır. (Ç.6-2-3)

17. **Aynalık altı geçidi** :Aynalık altındaki geçitlerde bezeme kullanılmamıştır. Aynalık altı üçgen alandaki bezeme, aynalık bezemesiyle aynı özellikleri taşımaktadır, desen hatâyî gurubu motiflerle yapılmıştır. (Ç.6-4)
18. **Köşebent** : $\frac{1}{2}$ simetrili rumîli desen, zemini oyma tekniği kullanılarak rölyef formunu almıştır, mermer tabii renginde bırakılmıştır.
19. **Korkuluk** :Silmelerle çerçevelenen korkuluk bezemesinde geometrik desen, kafes oyma tekniği ile uygulanmıştır. Geometrik şebekelerin iç kısmına kabartma tekniğinde işlenmiş katmerli pençler yerleştirilmiştir. Tasarımı birbirinden farklı 104 adet penç motifi vardır.
20. **Geçit** :Bezemesiz sade olarak bırakılmıştır, geçit tavanı çok sade bir desenle bezenmiştir. (Çizim:6-11)
21. **Köşk** :Köşk sütunun sade görüntüsü dikkat çekerken üzerinde hayat ağacı motifleri kazıma tekniği ile uygulanmıştır. Taç kısmında simetrili rumîli desen kabartma tekniğinde işlenmiştir. Rumî desenden silme bezeme elamanı ile gövdeye geçiş yapılmıştır. (Ç.6-7)
22. **Köşk altı geçidi** :Köşk alt geçidi bezeme kullanılmadan sade olarak bırakılmıştır. Köşk altı geçidinde kemer üzerindeki dikdörtgen alanda $\frac{1}{2}$ simetrili rumîli kabartma bezeme vardır. (Ç.6-1)
23. **Köşk Yan Panoları** :Geometrik desen, kafes oyma tekniği ile uygulanmıştır.
24. **Köşk Tavanı** :Köşkün tavanı sade ve bezemesiz olarak bırakılmıştır.
25. **Kasnak** :Kasnak taç kısmında simetrili rumîli desen kullanılmıştır. Taç kısmından gövdeye mukarnas ile geçiş yapılmaktadır.
26. **Külâh** :Kasnaktan uç kısma doğru 3 parça halinde silmeler ile yivler oluşturularak yumuşatılmıştır. Oyma sade bezemeler beyaz renkte bırakılmıştır.

27. **Alem** :Sap kısmı ile iki boncuklu altın kaplama alemin tepeliği hilâl şeklindedir, içerisine rumî tepelik motifi yerleştirilmiştir. Altın varak ile transfer tekniği ile uygulanmıştır.

27.**Bezeme Programı** : Minber oran olarak cami ile uyumlu ve dengeli bir görünüm sergilemektedir. Bezemelerde kullanılan desenler son derece zengindir. Desenlerdeki işçilik bozulmadan günümüze kadar gelmiştir.

28.**İnceleme tarihi** :21.11.2014

29.**Resim no** :11-12

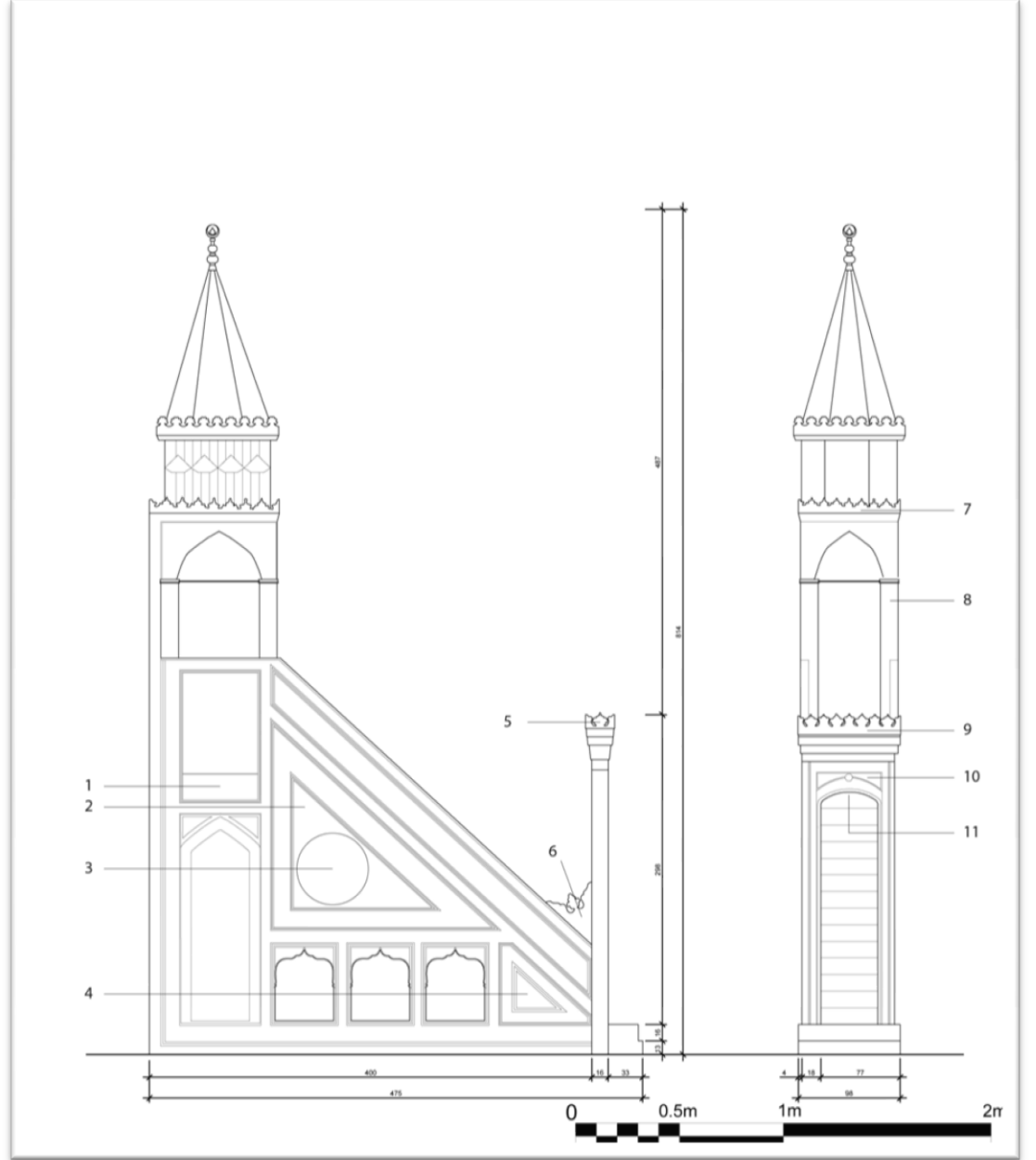
30.**Çizim no** :6



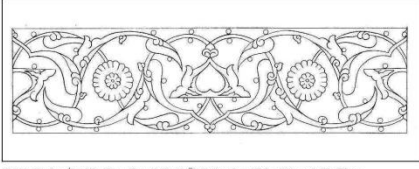
R.11. Hadım İbrahim Paşa Camii Minberi - Yan Görünüş



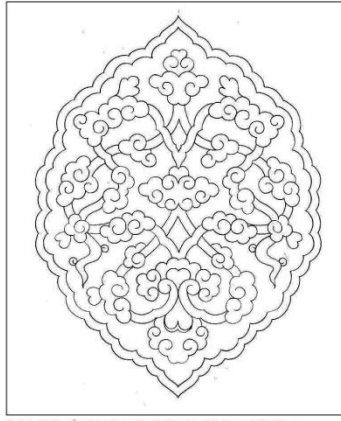
R 12. Hadım İbrahim Paşa Camii Minberi - Ön Görünüş



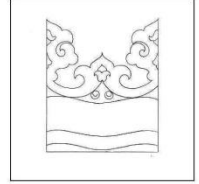
Ç.6. Hadım İbrahim Paşa Camii Minberi – Ölçek: 1/100



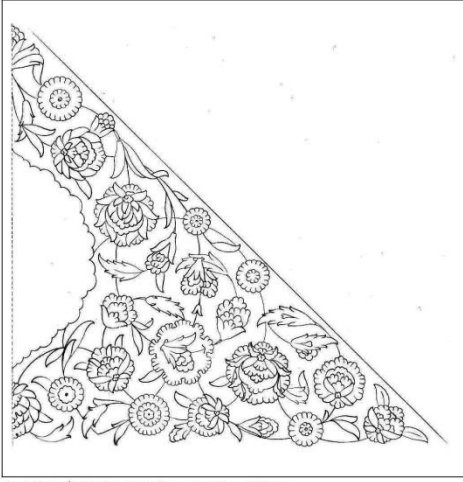
Ç-6-1- Hadım İbrahim Paşa Camii Geyit Üstü Rumi ve Hatayi Deseni 18x65 cm



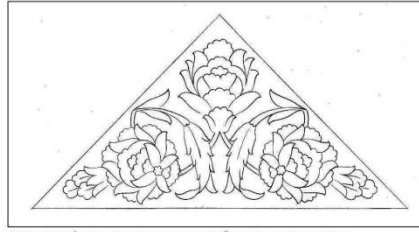
Ç-6-3- Hadım İbrahim Paşa Camii Yan Aynalık Deseni 45x60 cm



Ç-6-5- Hadım İbrahim Paşa Camii Köşk Taşı Deseni 15x28 cm



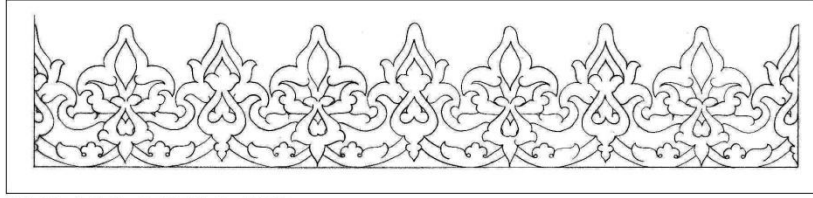
Ç-6-2- Hadım İbrahim Paşa Camii Yan Aynalık Deseni 60x85 cm



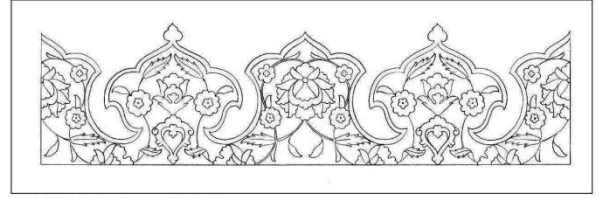
Ç-6-4- Hadım İbrahim Paşa Camii Aynalık Altı Uçgen Deseni 33x33x46 cm



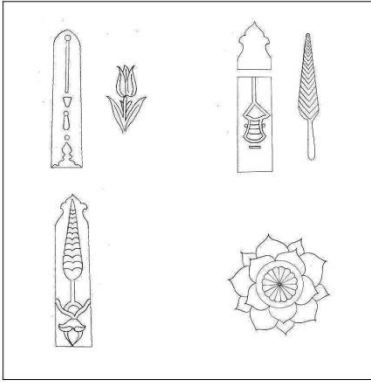
Ç-6-6- Hadım İbrahim Paşa Camii Köşebent Deseni 16x16 cm



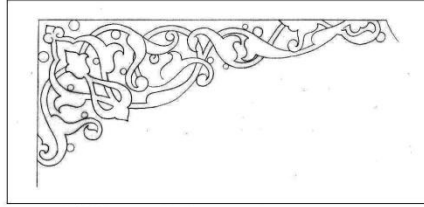
Ç-6-7- Hadım İbrahim Paşa Camii Köşk Taş Deseni 15x105 cm



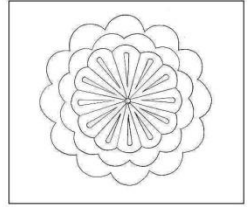
Ç-6-9- Hadım İbrahim Paşa Camii Giriş Taş Deseni



Ç-6-8- Hadım İbrahim Paşa Camii Sütun Desenleri 5x10 cm.



Ç-6-10- Hadım İbrahim Paşa Camii Giriş Kemer Deseni 15x105 cm.



Ç-6-11- Hadım İbrahim Paşa Camii Geçit Tavan Deseni 60x60 cm

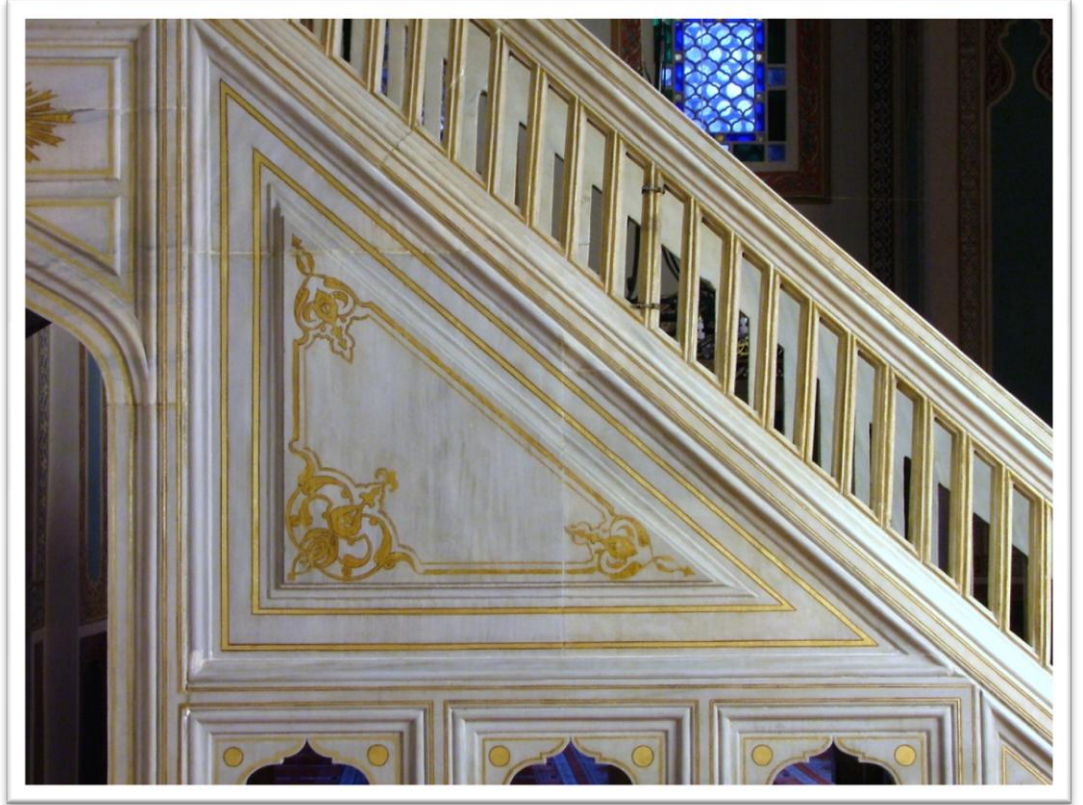
3.4. Sinan Paşa Camii Minberi

1. **Bulunduğu şehir** :İstanbul
2. **Bulunduğu ilçe** :Beşiktaş
3. **Bulunduğu semt** :Merkez
4. **Yapım tarihi** :1550 - 1555
5. **Bânî** :Kaptanı Deryâ Sinan Paşa
6. **Yükseklik** :701 cm
7. **Uzunluk** :434 cm
8. **Genişlik** :94 cm
9. **Mihriba uzaklık** :150 cm
10. **Merdiven basamak sayısı**: 11
11. **Malzeme** :Mermer
12. **Minber uygulama tekniği** :Minber bezemeleri son devir özellikleri taşımaktadır. Mermer üzerine çoğunlukla altınla rumîli desenler uygulanmıştır. Kûlah kısmındaki bezemeler kalemişi tekniğindedir.
13. **Giriş** :Minber giriş söveleri sade ve bezemesizdir.
14. **Giriş tacı** :Üçgen formdaki aynalık, üç köşesine altınla işlenen ½ simetrlili rumîli desenlerle bezenmiştir.
15. **Kitâbe** :Sülûs hattıyla yazılmış Kelime-i Tevhit yer almaktadır.
16. **Aynalık** :Üçgen formdaki aynalık içerisinde rumîli desen altın varak malzeme kullanılarak uygulanmıştır. Altın varak malzeme yapıştırma usulü ile uygulanmıştır. (R.14)
17. **Aynalık altı geçidi** :Aynalık altındaki geçitler bezemesizdir
18. **Köşebent** :Köşebent içine altın ile güneş motifinin ¼ işlenmiştir.
19. **Korkuluk** :Silmelerle çerçevelenen korkuluk düz parmaklık şeklindedir.
20. **Geçit** :Bezeme kullanılmadan sade olarak bırakılmıştır.
21. **Köşk** :Kemer köşeleri, altınla uygulanmış rumîli desenlerle bezenmiştir.

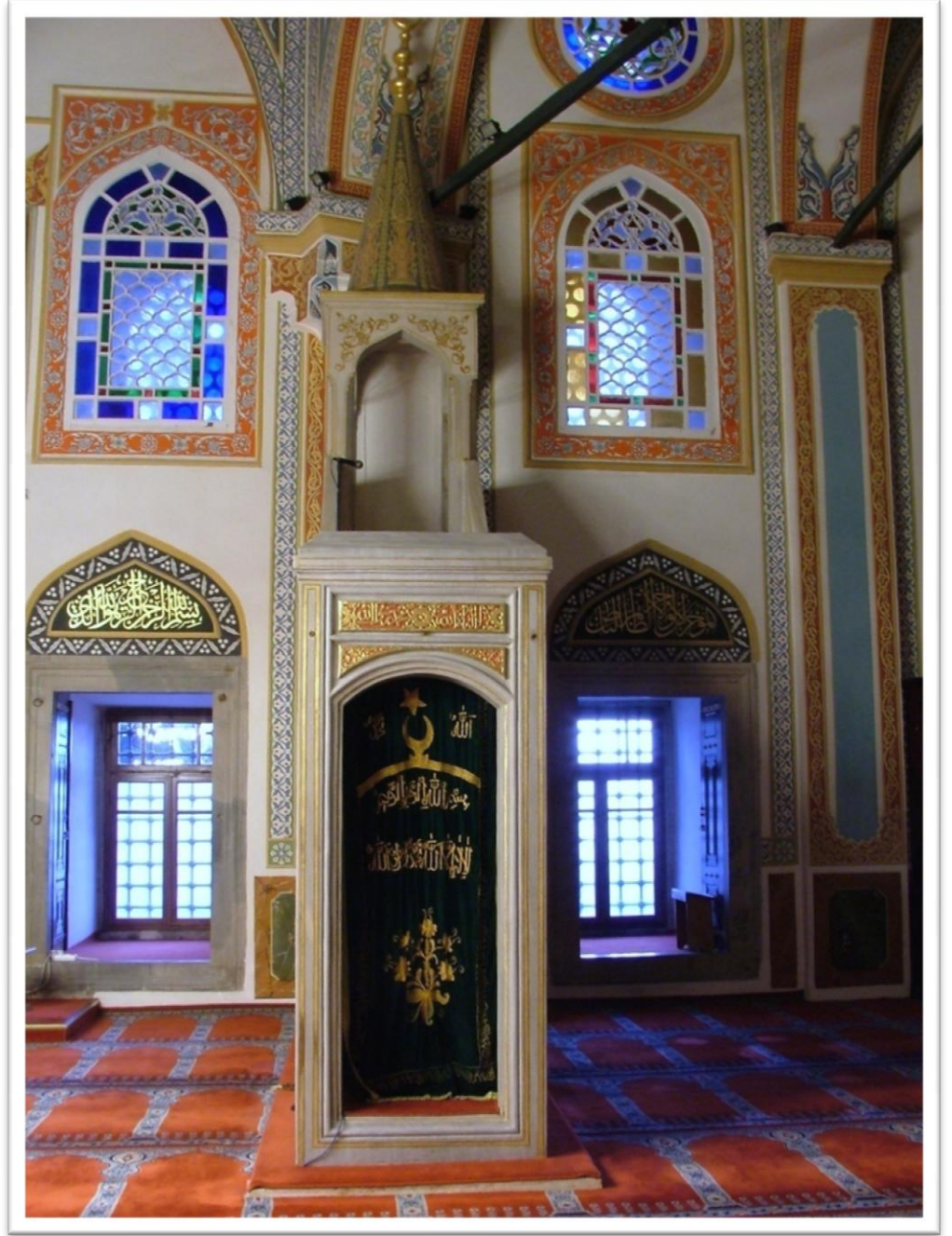
22. **Köşk altı geçidi** :Bezeme kullanılmadan sade olarak bırakılmıştır. Kemer üzerindeki dikdörtgen saha, altın güneş motifi ile bezemelidir
23. **Köşk yan panoları** :Yeşil, kahverengi, beyaz renklerdeki geometrik desenli bezemesi kakma tekniğindedir.
24. **Köşk tavanı** :Bezemesizdir.
25. **Kasnak** :Son dönem bezeme anlayışını yansıtan bezemeler, vazı, rumî ve bitkisel motiflerle yapılmıştır. Desenler yeşil ve bordo zemin rengi üzerine altınla uygulanmıştır. Koyu yeşil tonda bir renk üzerine altın uygulama yapılmıştır.
26. **Külâh** : Son dönem bezeme anlayışını yansıtan bezemeler, vazı, rumî ve bitkisel motiflerle yapılmıştır. Desenler yeşil ve bordo zemin rengi üzerine altınla uygulanmıştır. Koyu yeşil tonda bir renk üzerine altın uygulama yapılmıştır.
27. **Alem** :Sap kısmı ile üç boncuklu alemin tepeliğı hilâl şeklindedir.
28. **Bezeme programı** :Minber oran olarak cami ile uyumlu ve dengeli bir görünüm sergilemektedir. Bezemeler fırça ile işlenmiş rumî ağırlıklı desenlerdir. Osmanlının son dönem bezeme üslubunu göstermektedir. Minber genel itibari ile silmeler ile yumuşatılmıştır. Giriş kısmı sade bezemesizdir. Taç kısmından gövdeye geçiş silmeler ile sağlanmıştır. Köşk altı geçidi ve aynalık altı geçitler sade bırakılırken, bu boşluklar ile minber kütlesi hafifletilmiştir. Köşk kısmında sade görüntüden, külâh kısmına geçilirken herhangi bir bezeme kullanılmadan sade olarak bırakılmıştır. Taç kısmındaki sade ve düz silmelerle gövdeye geçiş sağlanmıştır.
29. **İnceleme tarihi** :01.08.2012
30. **Resim no** :13-14
31. **Çizim no** :7



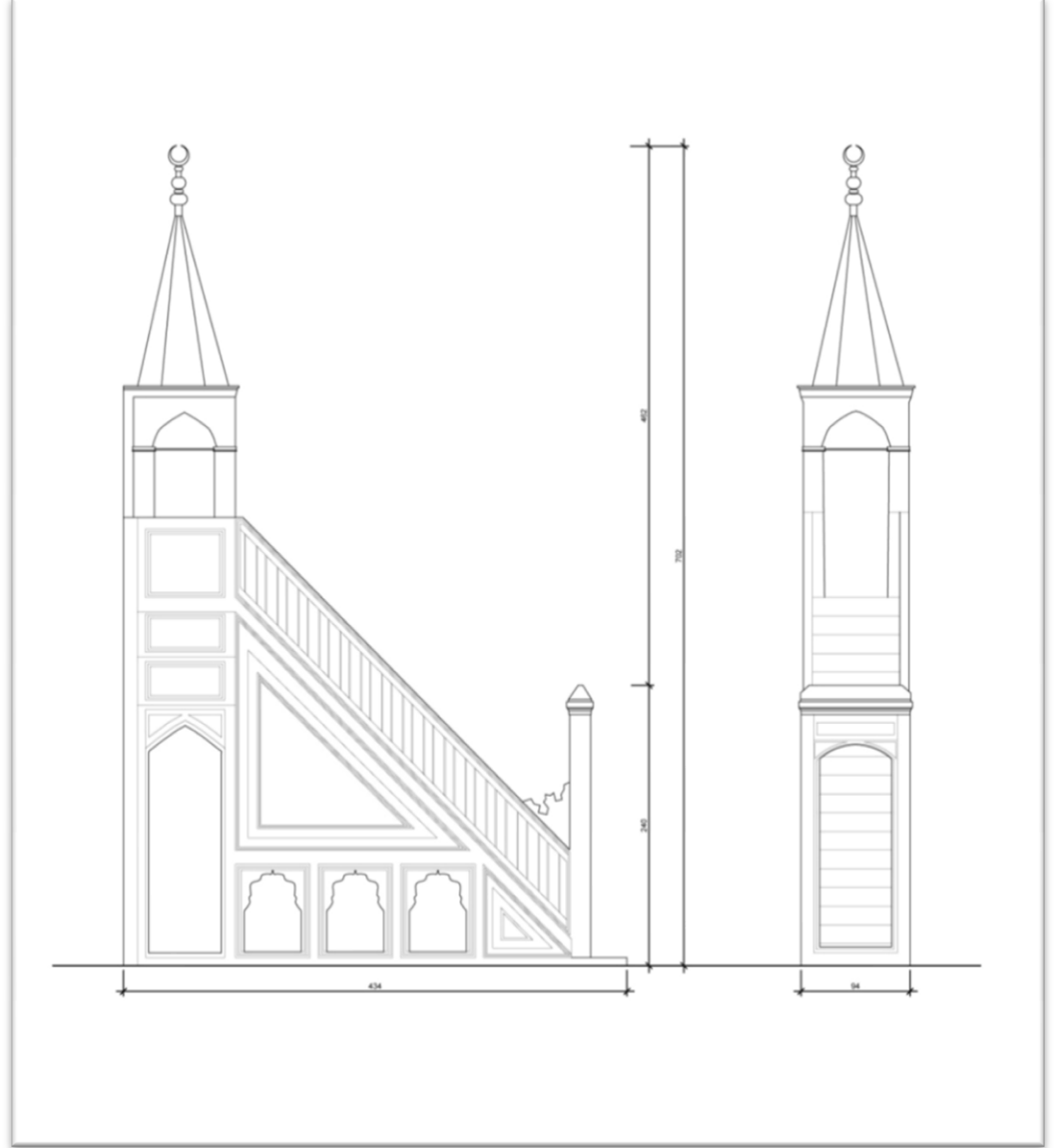
R.13. Sinan Paşa Camii Minber - Yan Görünüş



R.14. Sinan Paşa Camii Minberi - Yan Görünüş



R.15. Sinan Paşa Camii Minberi - Ön Görünüş

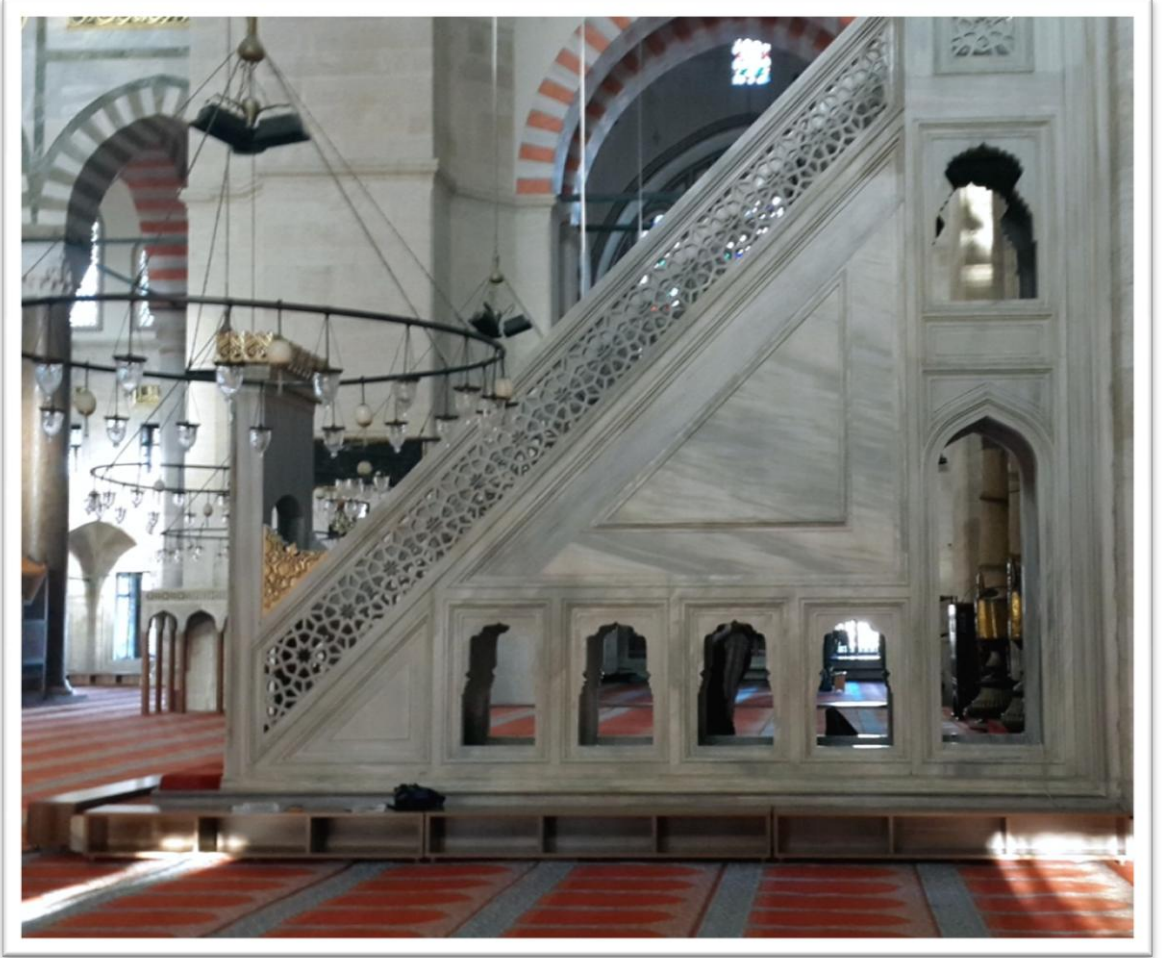


Ç.7. Sinan Paşa Camii Minberi – Ölçek: 1/100

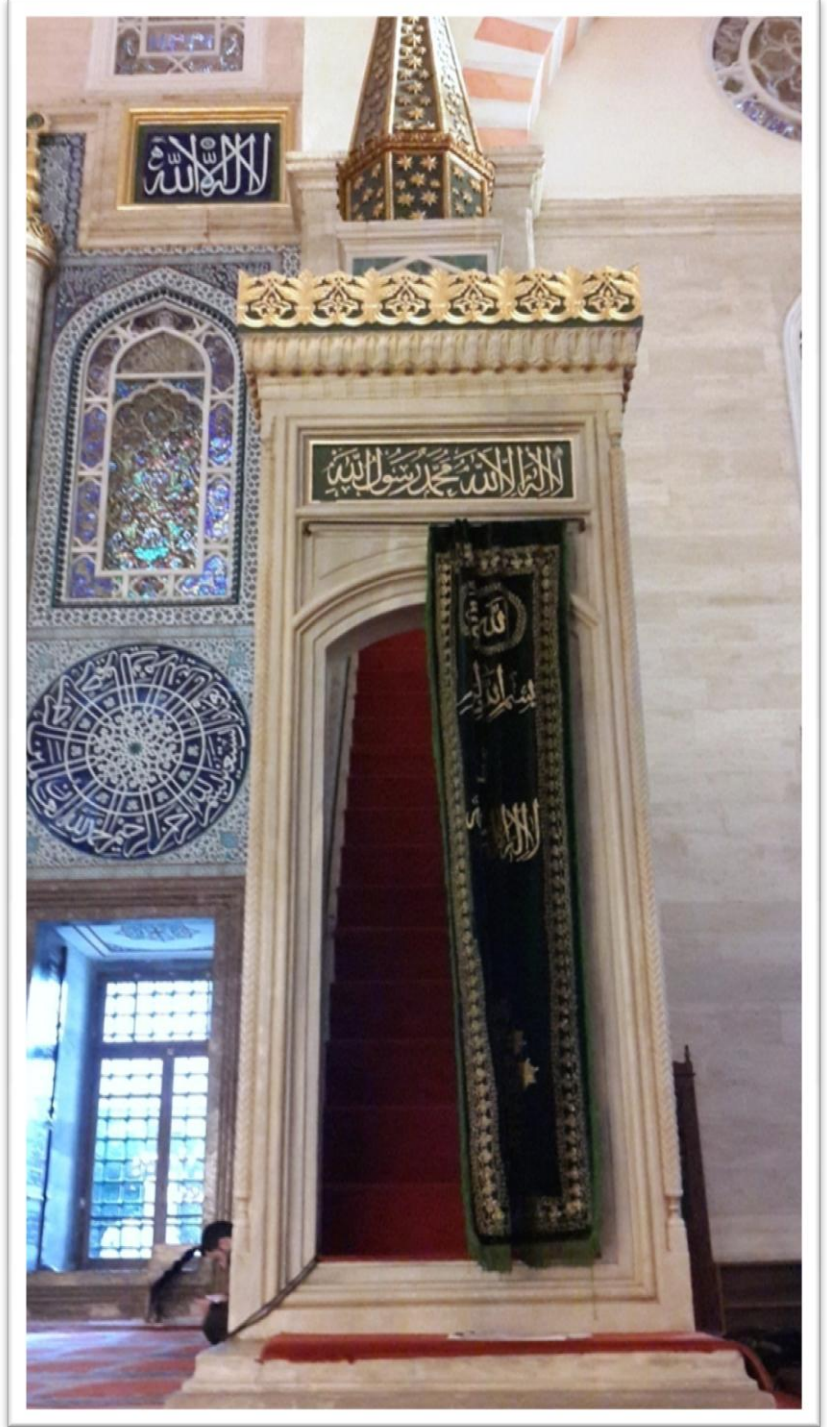
3.5 Süleymaniye Camii Minberi

1. **Bulunduğu şehir** :İstanbul
2. **Bulunduğu ilçe** :Fatih
3. **Bulunduğu semt** :Süleymaniye
4. **Yapım tarihi** :1550 - 1557
5. **Bânî** :Kanuni Sultan Süleyman
6. **Yükseklik** :1155 cm
7. **Uzunluk** :70 cm
8. **Genişlik** :94 cm
9. **Mihriba uzaklık** :150 cm
10. **Merdiven basamak sayısı**: 122
11. **Malzeme** :Mermer
12. **Minber uygulama tekniği** :Kullanılan motifler zemin oyma tekniği ile kabartılarak rölyef formunu almıştır. Geometrik şebekelerde kafes oyma tekniği uygulanmıştır. Motiflerin üzerindeki altın varak, transfer tekniği ile uygulanma yapılmıştır.
13. **Giriş** :Minber giriş söveleri, bezeme özelliklerine sahip zarif bir görünüm sergilemektedir. Sövelerde yer alan sütunçeler zikzak şeklinde bezenmiştir Taç kısımda hatâyî ve rumî motifi kompoze edilerek uygulanmış. Taç kısımdan gövdeye kademeli mukarnas ile geçiş sağlanmıştır. Kitâbe etrafında ve mukarnaslarda kullanılan silmelerle çevrelenmiştir.
14. **Giriş Tacı** :Hatâyî gurubu motifler ile rumî kompozisyon berber kullanılmıştır. Taç kısımdan gövdeye kademeli mukarnas ile geçiş sağlanmıştır. Altan kabartma rölyef tekniği ile uygulanmıştır. (Ç.8-1,3)
15. **Kitâbe** :Sülüs hattıyla yazılmış Kelime-i Tevhit yer almaktadır.
16. **Aynalık** :Üçgen formdaki aynalık içerisine desen kullanılmadan sade olarak bırakılmış, silmeler ile minber detaylandırılmıştır.
17. **Aynalık altı geçidi** :Aynalık altındaki geçitlerde desen kullanılmamıştır.

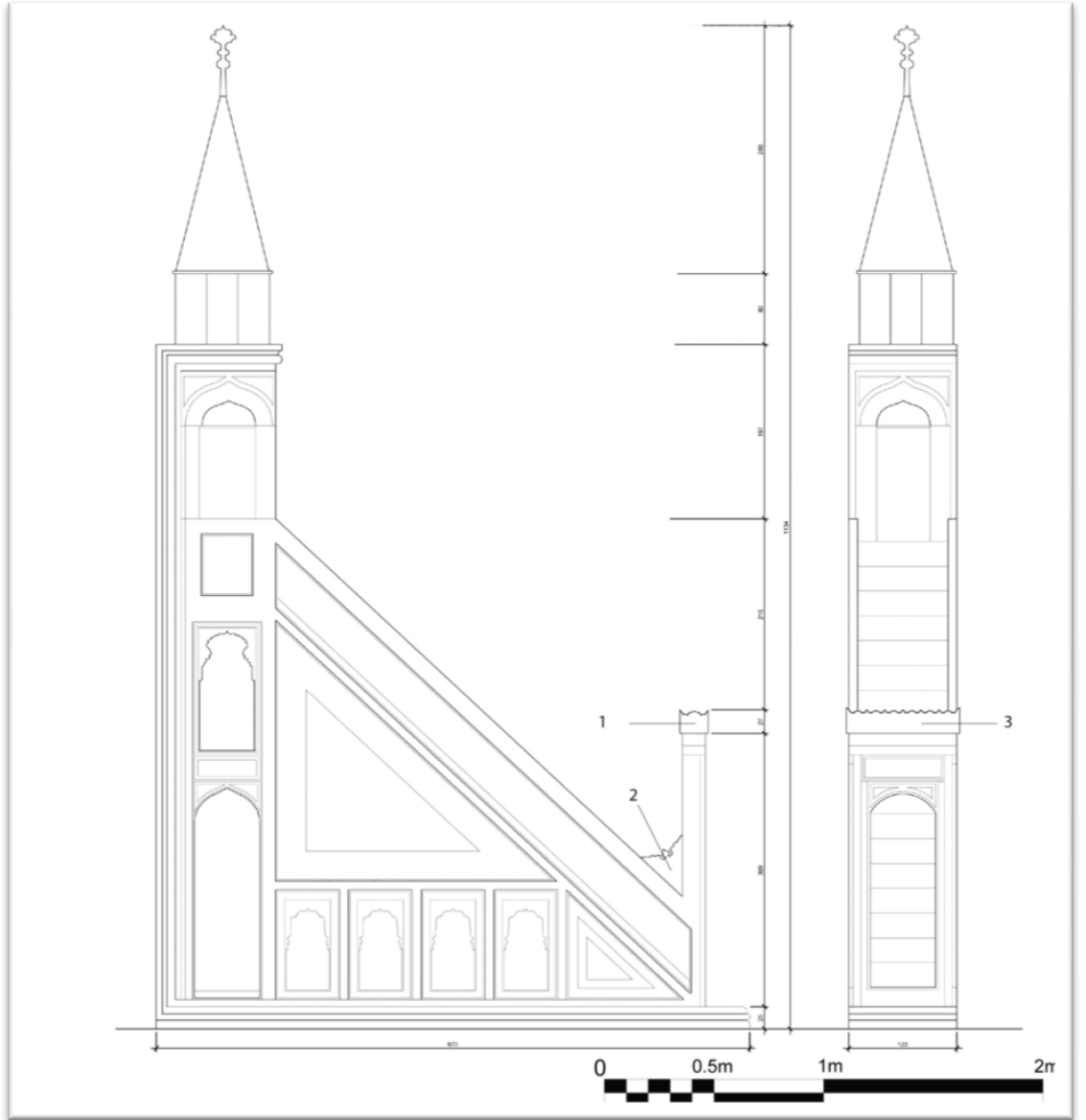
18. **Köşebent** :Rumî ve Hatâyî gurubu motiflerinden oluşan köşebent kullanılmıştır. (Ç.8-2)
19. **Korkuluk** :Silmelerle çerçevelenen korkulukta geometrik bezeme kullanılmıştır. Korkuluklarda ve köşk yan panolarında kullanılan geometri sade ve zengindir.
20. **Geçit** :Bezeme kullanılmadan sade olarak bırakılmıştır.
21. **Köşk** :Korkuluktaki geometri köşk yan panolarında kullanılmıştır. Köşk sütun ve kemerinde siyah ve beyaz renkte taş kullanılmıştır. Köşk kemeri sade ve bezemesiz olarak bırakılmıştır.
22. **Köşk altı geçidi** :Yan pencere boşluğu bezeme kullanılmadan sade olarak bırakılmıştır.
23. **Köşk yan panoları** :Korkuluklarda kullanılan geometrik desen köşk kısmının panolarda kullanılmıştır.
24. **Köşk tavanı** :Bezeme kullanılmadan sade olarak bırakılmıştır.
25. **Kasnak** :Bezeme kullanılmadan sade olarak bırakılmıştır. Uygulamada lacivert üzerine yıldız formu kabartma olarak kullanılmıştır.
26. **Külâh** :Bezeme kullanılmadan sade olarak bırakılmıştır. Uygulamada lacivert üzerine yıldız formu kabartma olarak kullanılmıştır.
27. **Alem** :İki boncuklu hatâyî formundaki alem, altın varak malzeme transfer tekniği ile uygulanma yapılmıştır.
28. **Bezeme programı** :Minber son derece sade ve detaysızdır, bezeme sadece detaylarda kullanılmıştır. Minberin sade kütlesi silmelerle detaylandırılıp incelik kazandırılmıştır.
29. **İnceleme tarihi** :24.12.2014
30. **Resim no** :16-17
31. **Çizim no** :8



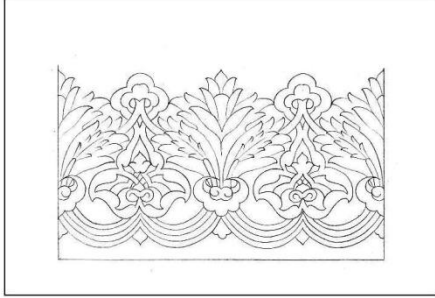
R.16. Süleymaniye Camii Minberi - Yan Görünüş



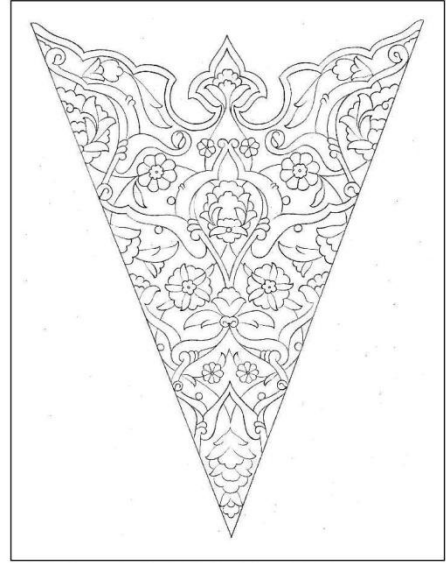
R.17. Süleymaniye Camii Minberi - Ön Görünüş



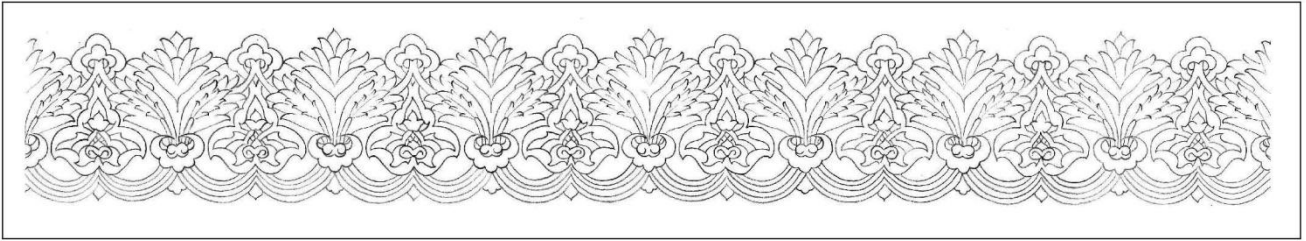
Ç.8. Süleymaniye Camii Minberi – Ölçek: 1/100



Ç-8-1- Süleymaniye Camii Giriş Taç Deseni 35x27 cm



Ç-8-2- Süleymaniye Camii Köşebent Deseni 70x72 cm



Ç-8-3- Süleymaniye Camii Giriş Taç Deseni 27x120 cm

3.6. Kara (Gazi) Ahmet Paşa Camii Minberi

1. **Bulunduğu şehir** :İstanbul
2. **Bulunduğu ilçe** :Fatih
3. **Bulunduğu semt** :Topkapı
4. **Yapım tarihi** :1554 - 1558
5. **Bânî** :Kara Ahmet Paşa
6. **Yükseklik** :434 cm
7. **Uzunluk** :827 cm
8. **Genişlik** :93 cm
9. **Mihriba uzaklık** :100 cm
10. **Merdiven basamak sayısı**: 13
11. **Malzeme** :Mermer
12. **Minber uygulama tekniği** :Kullanılan motifler zemin oyma tekniği ile kabartılarak rölyef formunu almıştır. Geometrik şebekelerde kafes oyma tekniği uygulanmıştır. Motiflerin üzerindeki altın varak, transfer tekniği ile uygulanma yapılmıştır.
13. **Giriş** :Minber giriş söveleri, bezeme özelliklerine sahip zarif bir görünüm sergilemektedir. Sövelerde yer alan zikzak bezemeli sütunçeler rölyef formundadır. Taç kısmındaki sade rumîli desenden gövdeye mukarnas ile geçiş sağlanmıştır. Kitâbe etrafında ve mukarnaslarda kullanılan silmelerle çerçevelenmiştir.
14. **Giriş tacı** :Sade rumîli kompozisyon rölyef kabartma tekniği ile uygulanmıştır. (Ç.9-5,8)
15. **Kitâbe** :Sülüs hattıyla yazılmış Kelime-i Tevhit yer almaktadır.
16. **Aynalık** :Yan aynalık içerisindeki daire formda geometrik bezeme kullanılmıştır. Geometrik daire etrafındaki üçgen alanlarda rumî bezeme kullanılmıştır. Geometri ile rumî motifi uyumlu ve dengelidir. Yan aynalıkta kullanılan rumîli desen bütüne yayılacak şekilde dengelenmiştir. (Ç.9-1,3)

17. **Aynalık altı geçidi** :Aynalık altındaki geçitlerde desen kullanılmamıştır. Üçgen alanda ise yan aynalık deseni ile benzer özellik gösteren rumîli desen kullanılmıştır. (Ç.9-4)
18. **Köşebent** :Yan aynalık deseni ile uyumlu rumî bezeme elamanı kullanılmıştır. (Ç.9-6)
19. **Korkuluk** :Silmelerle çerçevelenen korkulukta geometrik bezeme kullanılmıştır.
20. **Geçit** :Bezeme kullanılmadan sade olarak bırakılmıştır. Geçit tavanında ise katmerli penç zarafetinde kullanılmıştır. (Ç.9-2)
21. **Köşk** :Köşk sütunu bezeme yapılmadan sade olarak bırakılmıştır. Hareket katmak için iki farklı mermer ile görsel zenginlik yakalanmıştır. Taç kısmında rumîli bezeme kullanılmıştır. Rumî bezemeden gövdeye geçişte zikzak desen kullanılmıştır. (Ç.9-7)
22. **Köşk yan panoları** :Korkuluklarda kullanılan geometrik desen, oran olarak biraz daha büyük olarak köşk kısmının panolarında kullanılmıştır. Köşk yan panonun alt kısmındaki dikdörtgen alan sade bırakılmıştır.
23. **Köşk tavanı** :Köşk tavan bezemesinde Selçuklu geometrisi kullanılmıştır.
24. **Kasnak** :Kasnak taç kısmında bezeme kullanılmamıştır. Ahşap malzeme uygulanan kasnak taç kısmından gövdeye rumî bezeme elamanı kullanılmıştır..
25. **Külâh** :Külâhta herhangi bir bezeme kullanılmadan beyaz renkte bırakılmıştır.
26. **Alem** :Sap kısmı ile üç boncuklu alemin tepeliği hatâyî formundadır, içerisinde Allah lafzı bulunmamaktadır. Altın varak ile transfer tekniği ile uygulanma yapılmıştır. Zamanla oluşan kararmalar görülmektedir.
27. **Bezeme programı** :Oran olarak cami ile uyumlu ve dengeli bir görünüm sergilemektedir. Kullanılan desenler sade ve zengin tasarım özelliğine sahiptir. Minberin desenlerindeki işçilik bozulmadan günümüze kadar gelmiştir.

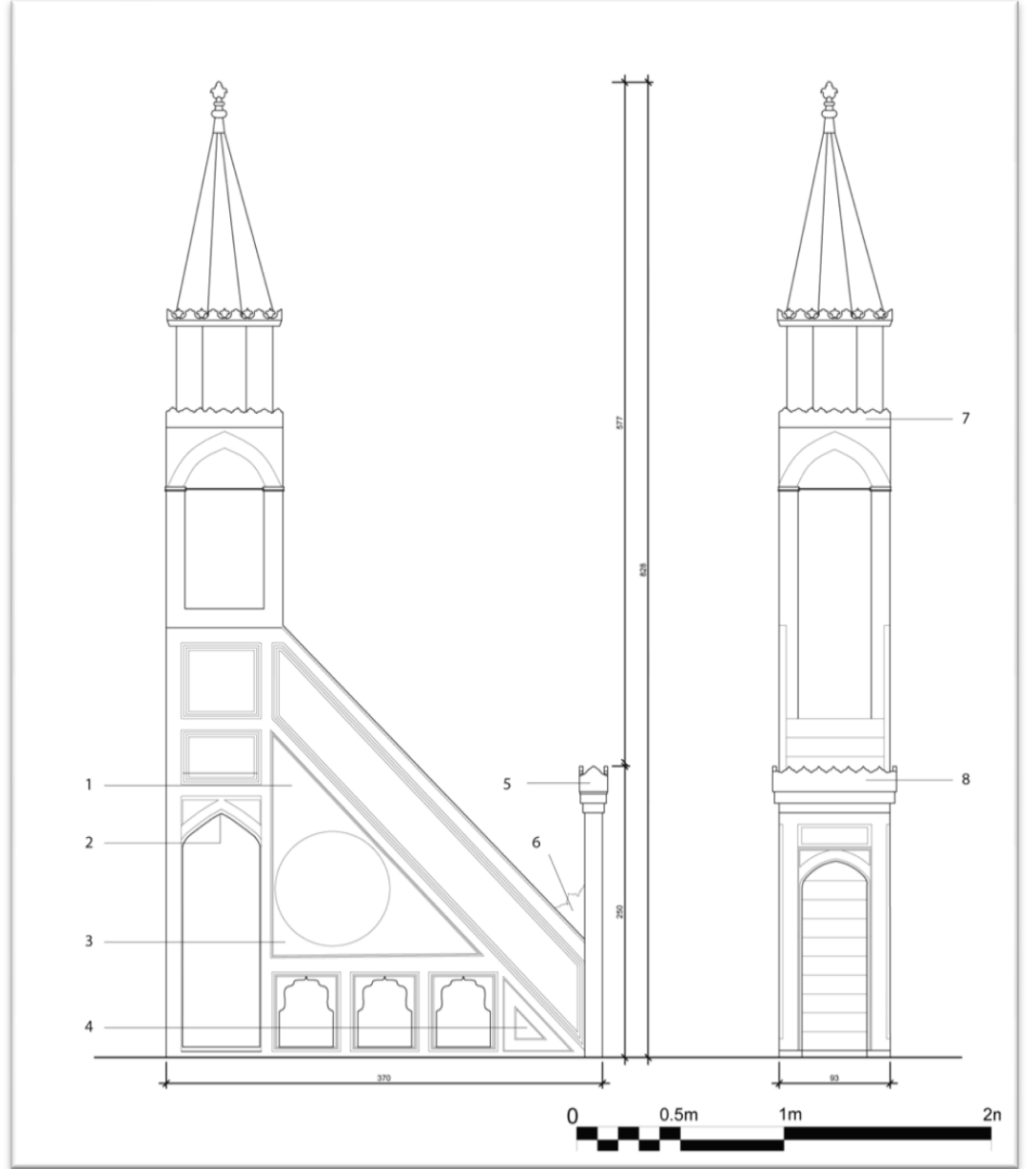
28. **İnceleme tarihi** :11.10.2014
29. **Resim no** :18-19
30. **Çizim no** :9



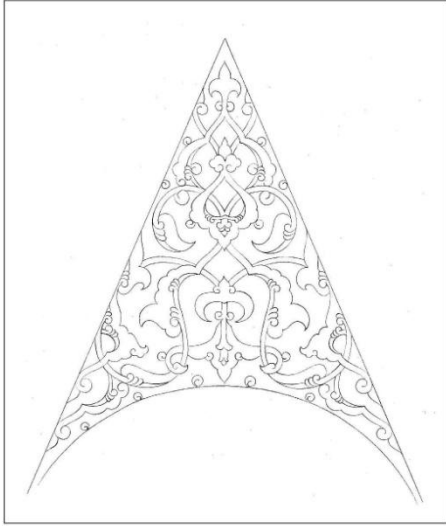
R.18. Kara (Gazi) Ahmet Paşa Camii Minberi - Yan Görünüş



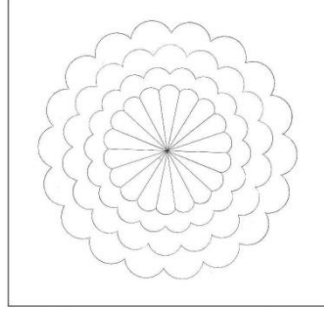
R.19. Kara (Gazi) Ahmet Paşa Camii Minberi - Ön Görünüş



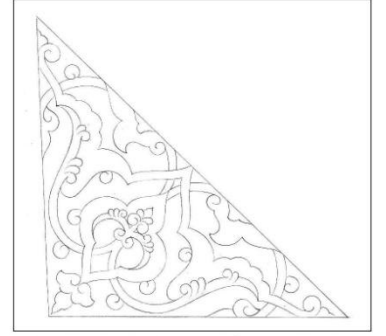
Ç.9. Kara (Gazi) Ahmet Paşa Camii Minberi – Ölçek: 1/100



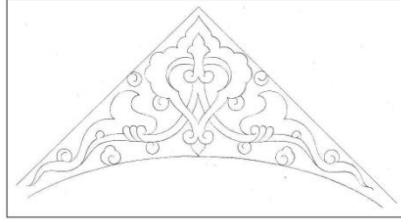
Ç-9-1- Kara (Guzi) Almet Paşa Camii Yan Aynalık Deseni 140x125 cm



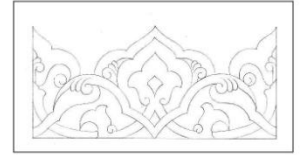
Ç-9-2- Kara (Guzi) Almet Paşa Camii Geçit Tavan Deseni 30x30 cm



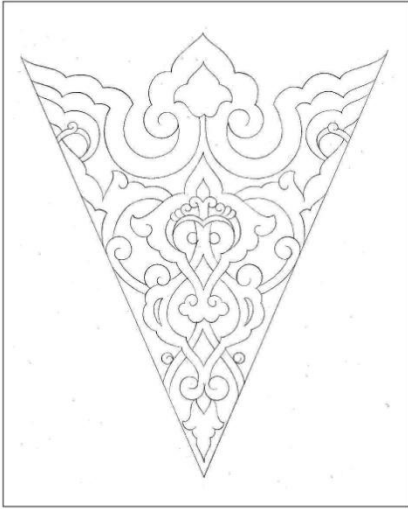
Ç-9-4- Kara (Guzi) Almet Paşa Camii Aynalık Ali Uçgen Deseni 34x35x45 cm



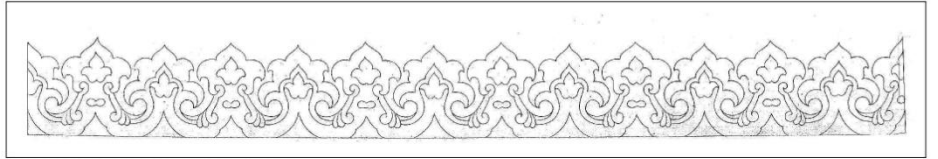
Ç-9-3- Kara (Guzi) Almet Paşa Camii Yan Aynalık Deseni 40x40 cm



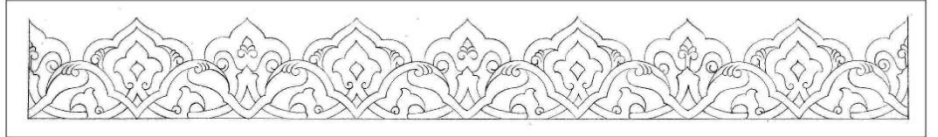
Ç-9-5- Kara (Guzi) Almet Paşa Camii Giriş Taş Deseni 13x28 cm



Ç-9-6- Kara (Gazi) Ahmet Paşa Camii Köşebent Deseni 55x55 cm



Ç-9-7- Kara (Gazi) Ahmet Paşa Camii Köşebent Deseni 13x105 cm



Ç-9-8- Kara (Gazi) Ahmet Paşa Camii Giriş Taç Deseni 13x105 cm

3.7. Rüstem Paşa Camii Minberi

1. **Bulunduğu şehir** :İstanbul
2. **Bulunduğu ilçe** :Eminönü
3. **Bulunduğu semt** :Tahtakale
4. **Yapım tarihi** :1560 - 1561
5. **Bânî** :Rüstem Paşa
6. **Yükseklik** :749 cm
7. **Uzunluk** :372 cm
8. **Genişlik** :96 cm
9. **Mihriba uzaklık** :120 cm
10. **Merdiven basamak sayısı**: 12
11. **Malzeme** :Mermer
12. **Minber uygulama tekniği**: Kullanılan motifler zemin oyma tekniği ile kabartılarak rölyef formunu almıştır. Geometrik şebekelerde kafes oyma tekniği uygulanmıştır. Motiflerin üzerindeki altın varak, transfer tekniği ile uygulanmıştır.
13. **Giriş** : Minber giriş söveleri, bezeme özelliklerine sahip zarif bir görünüm sergilemektedir. Sövelerde yer alan sütunçeler zikzak şeklinde bezenmiştir Taç kısmındaki Rumîli kompozisyondan gövdeye mukarnas ile geçiş sağlanmıştır. Kitâbe etrafı silmelerle çevrelenmiştir. Sövelerde kullanılan sütunçeler zikzak deseni ve giriş kemer köşeliğindeki rumîli desen zemin oyma tekniği ile kabartılarak rölyef tekniğinde bezenmiştir. (Ç.10.10)
14. **Giriş tacı** :Rumîli kompozisyon rölyef kabartma tekniği ile uygulanmıştır. (Ç.10.7,9)
15. **Kitâbe** :Sülüs hattıyla yazılmış Kelime-i Tevhit yer almaktadır.
16. **Aynalık** :Yan aynalık içerisindeki daire formda geometrik bezeme kullanılmıştır. Geometrik daire etrafındaki üçgen alanlara hatâyî ve rumî motiflerden oluşan bezeme kullanılmıştır. Yan aynalıkta yoğun bir şekilde kullanılan motifler silmelerle çerçevelenmiştir. Aynalık ortasındaki geometrinin

orta kısmında yarım daire rölyef formunda geometrik bezeme kullanılmıştır.
(Ç.10.4,5)

17. **Aynalık altı geçidi** :Aynalık altındaki geçitlerde desen kullanılmamıştır.
Aynalık altı üçgen formda ise rumî motif kullanılmıştır. (Ç.10.6)

18. **Köşebent** :Rumî motiflerinden oluşan köşebent kullanılmıştır.
(Ç.10.8)

19. **Korkuluk** :Silmelerle çerçevelenen korkulukta geometrik bezeme kullanılmıştır.

20. **Geçit** :Yarı stilize çiçek motifleri zemin oyma tekniği rölyef formundadır. Geçit üzerindeki panoda da yine yarı stilize çiçekler kullanılmıştır.
(Ç.10.2,3)

21. **Köşk** :Köşk sütunu sade ve bezemesiz, taç kısmında ise dendanlı rumî tepelik formu kullanılmıştır. Zikzak formundaki bezeme elamanı ile gövdeye geçiş yapılmıştır. Sütun ve kemer kısmında farklı iki taş kullanarak görsel zenginlik yakalanmıştır.

22. **Köşk yan panoları** : Aynalıktaki geometri köşk yan panolarında kullanılmıştır. Kullanılan geometrinin alt kısmındaki pano içinde kabartma bezeme vardır.

23. **Köşk tavanı** :Bezeme kullanılmadan sade olarak bırakılmıştır.

24. **Kasnak** :Klasik köşebent ve şemse formu içerisine motifler kullanılmadan kaba işçilikle boyanmıştır. Siyah üzerine altınla uygulanmıştır.

25. **Külâh** :Baklava desenli geometrik şebeke bezeme kullanılmadan sade olarak bırakılmıştır. Üçgen geometrik alan içerisine hayat ağacı yapılmıştır.

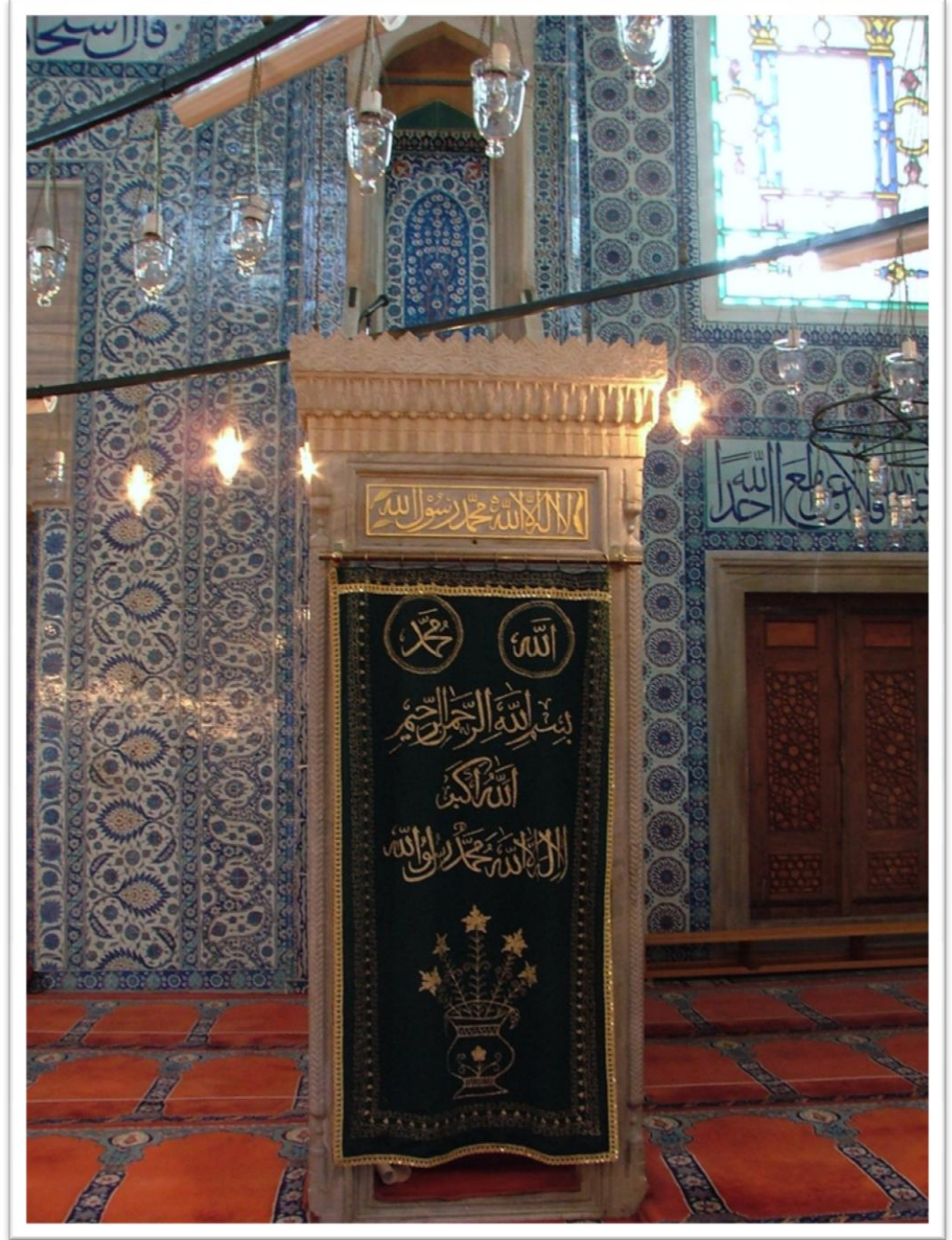
26. **Alem** :Sap kısmı ile üç boncuklu alemin tepeliği hilâl formundadır. Altın varak ile transfer tekniği ile uygulanma yapılmıştır.

27. **Bezeme Programı** :Bezeme özelliği bakımından son derece zengin ve çeşitli motiflerin kullanıldığı minberde kullanılan geometri ve geçitler ile minberin kütlesi hafifletilmiştir. Minberin büyüklüğüne rağmen rumî, hatâyî gurubu motifler ve yarı stlize çiçekler çok başarılı bir şekilde ele alınmıştır. Kullanılan desenlerde zaman içinde yıpranmalar sebep meydana gelmiştir.

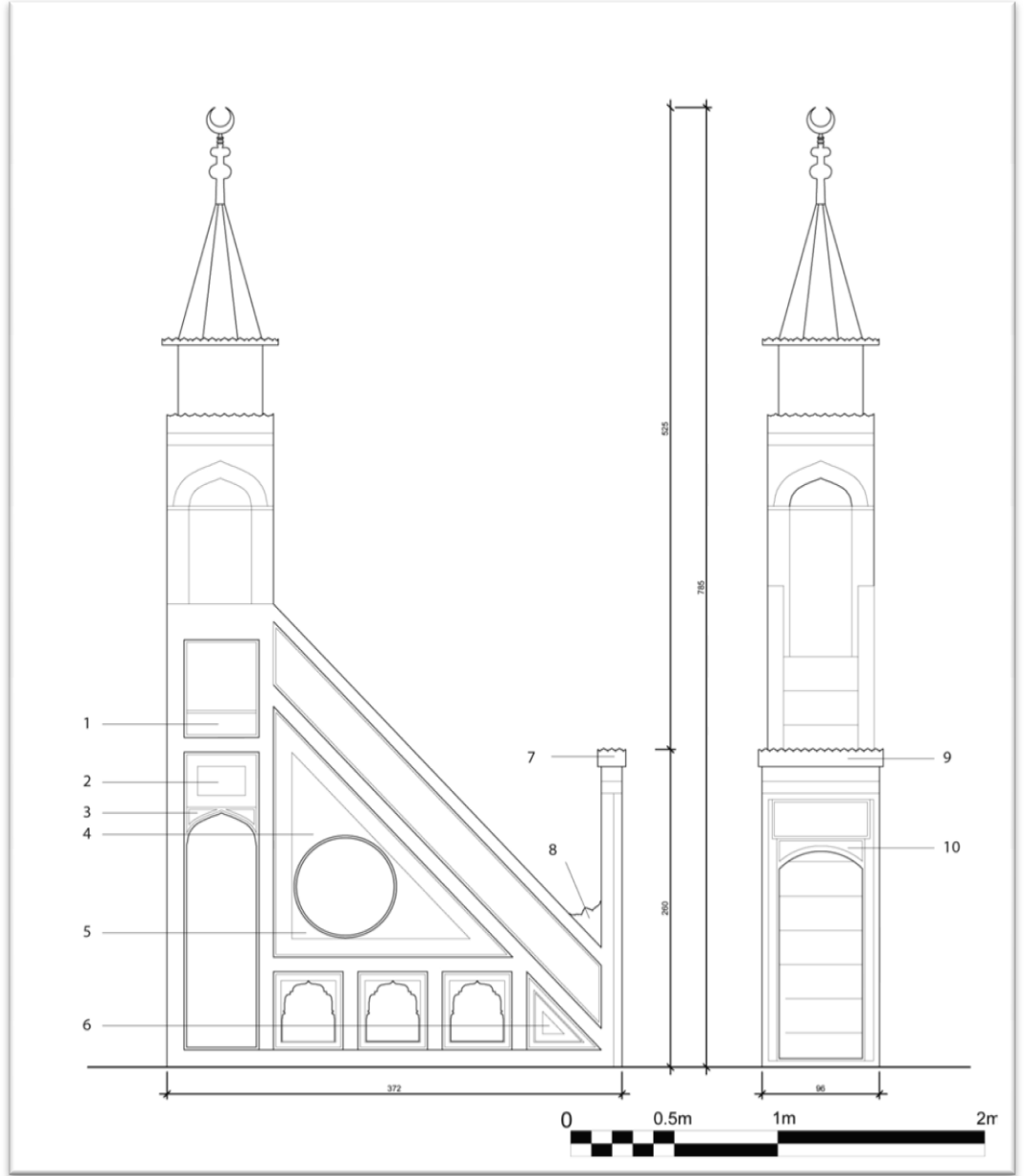
28. İnceleme tarihi :22.12.2014
29. Resim no :20-21
30. Çizim no :10



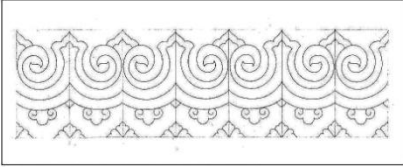
R.20. Rüstem Paşa Camii Minberi - Yan Görünüş



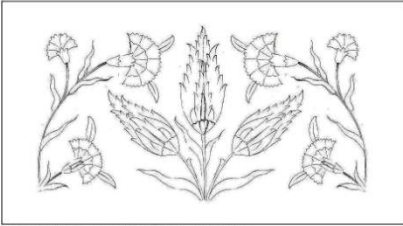
R.21. Rüstem Paşa Camii Minberi - Ön Görünüş



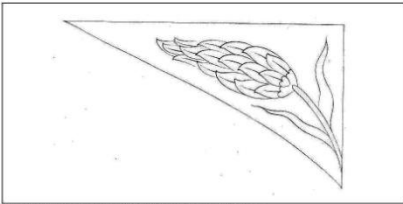
Ç.10. Rüstem Paşa Camii Minberi – Ölçek: 1/100



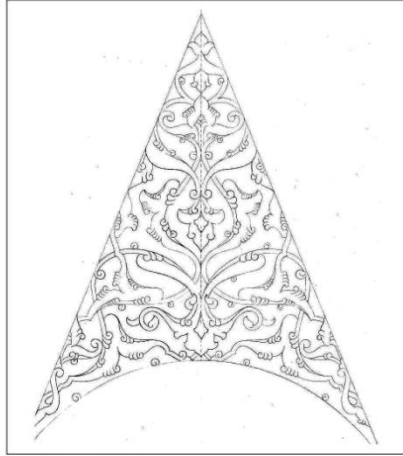
Ç-10-1- Rüstem Paşa Camii Köşk Altı Geçidi Deseni 18x56 cm



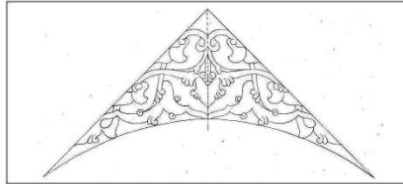
Ç-10-2- Rüstem Paşa Camii Geçit Üstü Deseni 26x47 cm



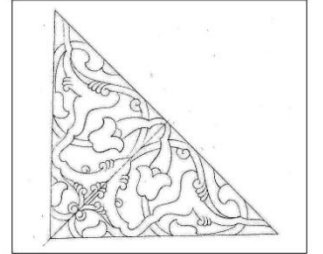
Ç-10-3- Rüstem Paşa Camii Geçit Kemerli Deseni 28x33 cm



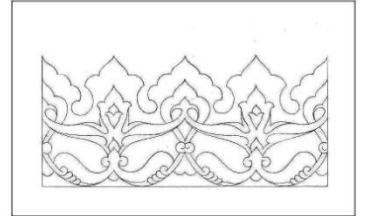
Ç-10-4- Rüstem Paşa Camii Yan Aynalık Deseni 80x80 cm



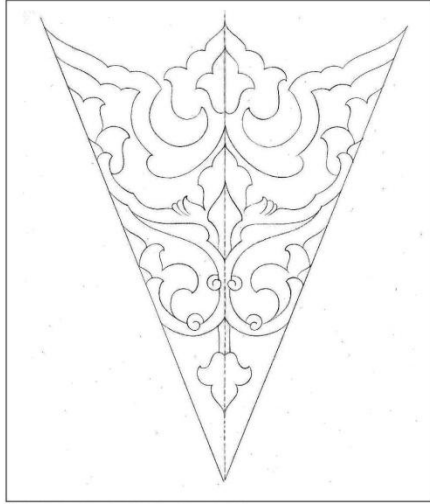
Ç-10-5- Rüstem Paşa Camii Yan Aynalık Deseni 28x28 cm



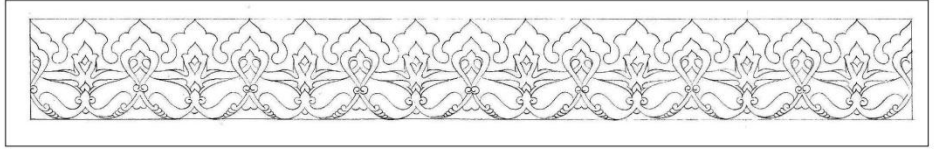
Ç-10-6- Rüstem Paşa Camii Aynalık Altı Üçgen Deseni 29x29x45 cm



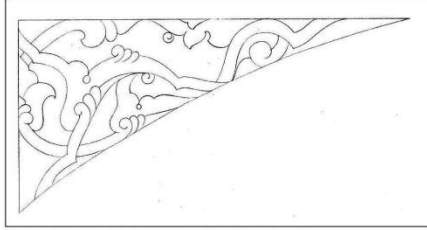
Ç-10-7- Rüstem Paşa Camii Giriş Taşı Deseni 13x22 cm



Ç-10-8- Rüstem Paşa Camii Köşebent Deseni 38x38 cm



Ç-10-9- Rüstem Paşa Camii Giriş Taç Deseni 13x110 cm



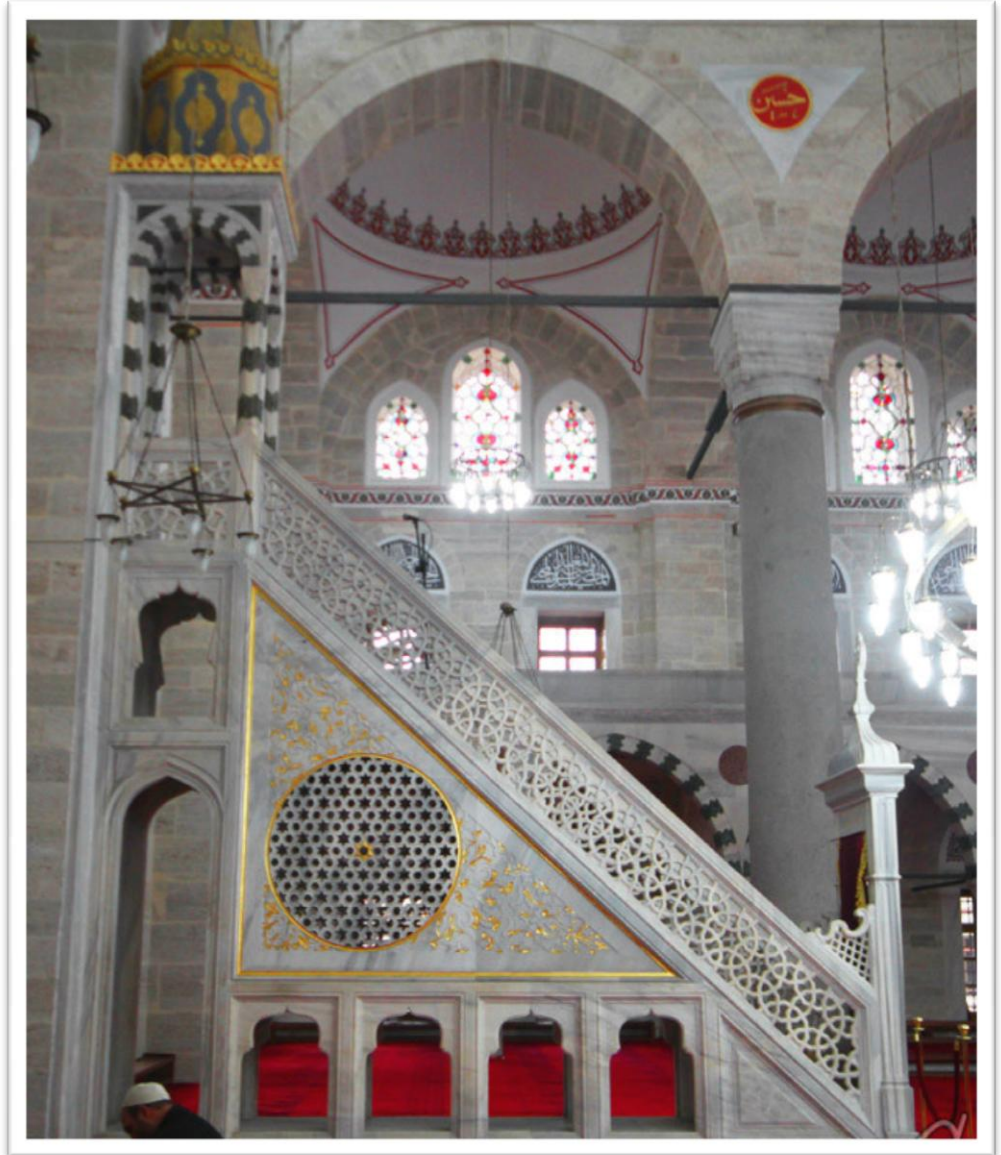
Ç-10-10- Rüstem Paşa Camii Giriş Kemer Köşeliği Deseni 9x36 cm

3.8. Mihrimah Sultan Camii (Edirnekapı) Minberi

1. **Bulunduğu şehir** :İstanbul
2. **Bulunduğu ilçe** :Fatih
3. **Bulunduğu semt** :Edirnekapı
4. **Yapım tarihi** :1562 - 1565
5. **Bânî** :Mihrimah Sultan
6. **Yükseklik** :844 cm
7. **Uzunluk** :530 cm
8. **Genişlik** :108 cm
9. **Mihraba uzaklık** :150 cm
10. **Merdiven basamak sayısı**: 16
11. **Malzeme** :Mermer
12. **Minber uygulama tekniği** :Kullanılan motifler zemin oyma tekniği ile kabartılarak rölyef formunu almıştır. Geometrik şebekelerde kafes oyma tekniği uygulanmıştır. Külâh kısmında kalemişi uygulaması yapılmıştır. Motiflerin üzerindeki altın varak, transfer tekniği ile uygulanma yapılmıştır.
13. **Giriş** : Giriş kimeri son derece farklıdır. Son dönem minber mimarisini hatırlatan detaylar görölmektedir. Klasik bezeme elemanlarının kullanılmadığı giriş taç kısmı lâle soğanı şeklinde kullanılmıştır. Minber giriş söveleri dikdörtgen formda sade ve bezemesizdir. Sütunlar silmelerle zenginleştirilmiştir. Taç kısmında desen bulunmamaktadır. Sade bir kitâbesi vardır. (Ç.6-10)
14. **Giriş tacı** :Lâle soğanı formundaki mimari eleman üzerinde desen kullanılmamıştır. (Ç.6-9)
15. **Kitâbe** :Sülüs hattıyla yazılmış Kelime-i Tevhit yer almaktadır.
16. **Aynalık** :Yan aynalıklardaki daire formundaki geometrik bezeme tasarım olarak korkuluk ve köşk geometrisinden farklıdır. Geometri ile rumî motifi uyumlu ve dikkat çekicidir. Yan aynalık köşelerindeki ½ kullanılan rumîli desen bütüne yayılacak şekilde dengelenmiştir. (Ç.11-1,2)

17. **Aynalık altı geçidi** :Aynalık altındaki geçitlerde desen kullanılmamıştır. Aynalık altı üçgen form sade bırakılmıştır.
18. **Köşebent** :Klasik köşebent formundan farklı olarak kendine has bir tarzda kullanılmıştır. İç bezemesi düz çizgilerden meydana gelen köşebent kafes oyma tekniği ile uygulanmıştır.
19. **Korkuluk** :Silmelerle çerçevelenen korkulukta geometrik bezeme kullanılmıştır.
20. **Geçit** :Bezeme kullanılmadan sade olarak bırakılmıştır.
21. **Köşk** :Köşk sütunu sade ve bezemesiz, taç kısmında ise dendanlı rumî tepelik formu kullanılmıştır. Zikzak formundaki bezeme elamanı ile gövdeye geçiş yapılmıştır. Sütun ve kemer kısmında farklı iki taş kullanılarak görsel zenginlik yakalanmıştır. Sütun üzerinde kullanılan hayat ağacı süslemeleri kazıma tekniği kullanılarak uygulanmıştır. (Ç.11-5)
22. **Köşk altı geçidi** :Köşk alt geçidi bezeme kullanılmadan sade olarak bırakılmıştır. Köşk altı geçidi ve aynalık altı geçitler ile minber kütlesi hafifletilmiştir. Sade görüntüden külâh kısmına geçilirken de desen kullanılmamıştır. Taç kısmındaki rumîli desen ve zikzak desen ile gövdeye geçiş sağlanmıştır.
23. **Köşk yan panoları** :Korkuluklarda kullanılan geometrik desen köşk kısmının yan panolarında kullanılmıştır.
24. **Köşk tavanı** :Bezemesizdir.
25. **Kasnak** :Klasik şemse formu içerisine desen kullanılmıştır. Rumîli desen mavi üzerine altın ile uygulanmıştır. Minber gövdesine göre daha ince ve detaylı rumî motifleri kullanılmıştır. (Ç.11-4)
26. **Külâh** :Baklava deseni içerisine rumî desen uç kısma doğru sadeleştirilerek kullanılmıştır. Rumîli desen lacivert üzerine altın malzeme ile uygulanmıştır.
27. **Alem** :Sap kısmı ile üç boncuklu alemin tepeliği hilâl formundadır. Altın varak ile transfer tekniği ile uygulama yapılmıştır.

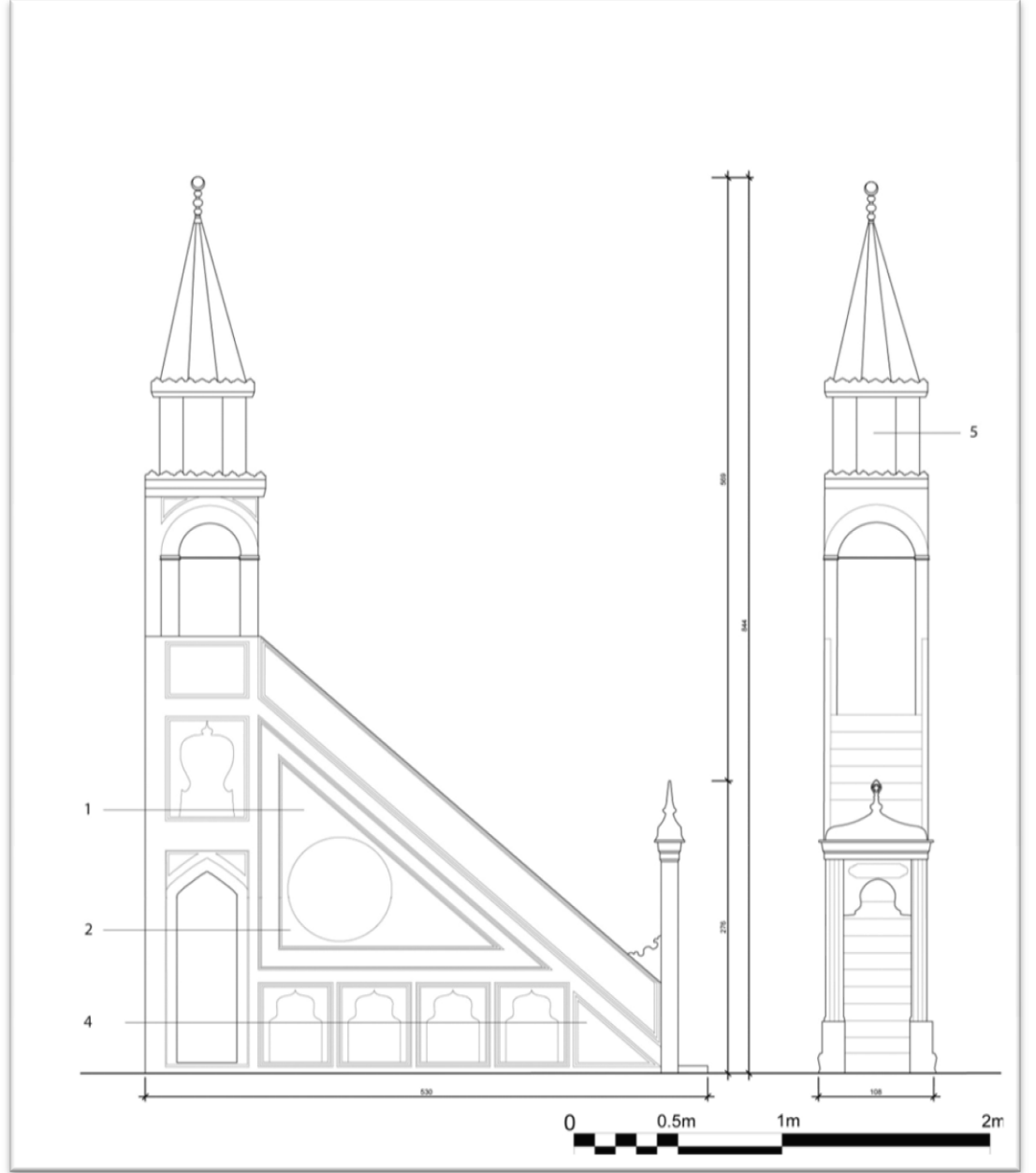
28. **Bezeme Programı** :Minberde kullanılan desenler son derece sade ve zengindir. Minberin desenlerindeki işçilik bozulmadan günümüze kadar gelmiştir.
29. **İnceleme tarihi** :15.11.2014
30. **Resim no** :22-23
31. **Çizim no** :11



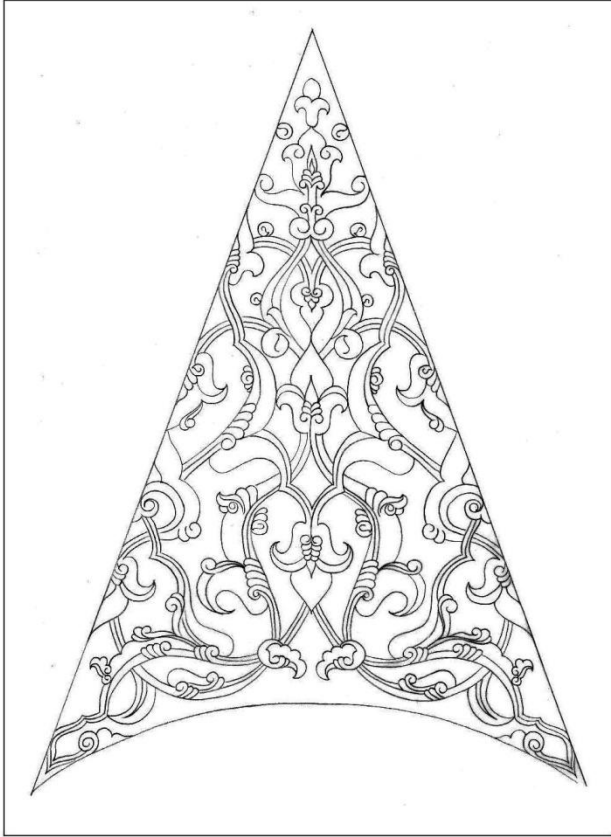
R.22. Mihrimah Sultan Camii (Edirnekapı) Minberi - Yan Görünüş



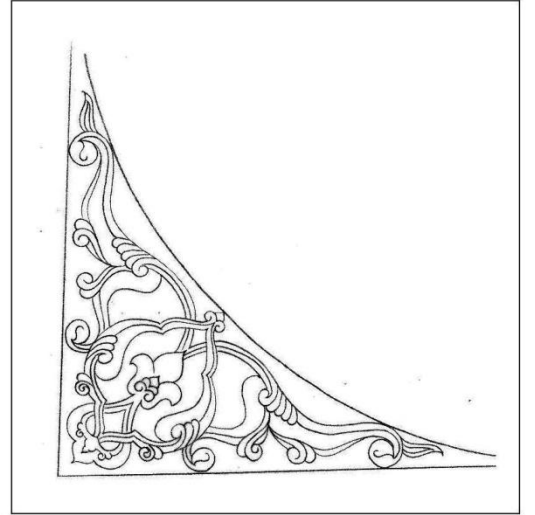
R.23. Mihrimah Sultan Camii (Edirnekapi) Minberi - Ön Görünüş



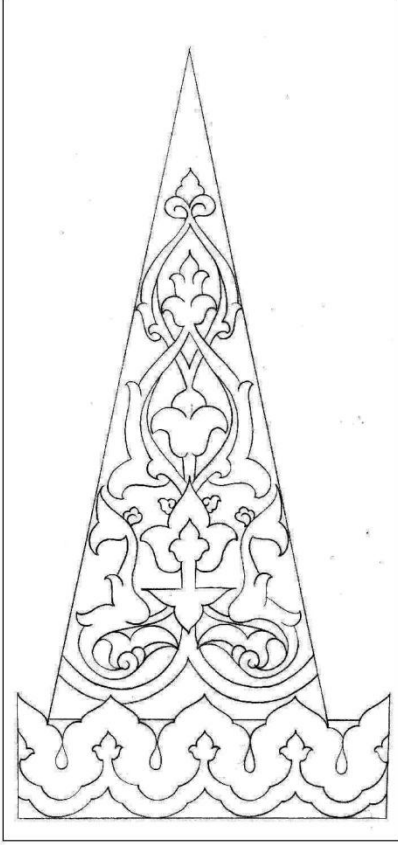
Ç.11. Mihrimah Sultan Camii (Edirnekapı) Minberi – Ölçek: 1/100



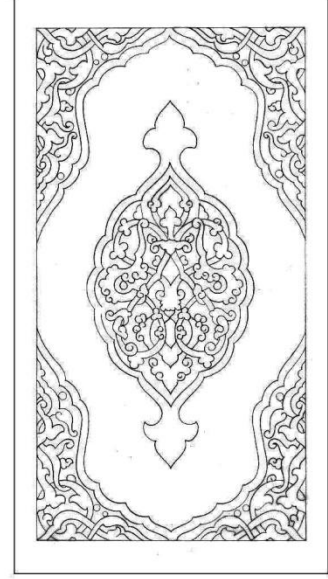
Ç-11-1- Mihrimah Sultan Camii (Edirnekapı) Yan Aynalık Deseni 180x180 cm



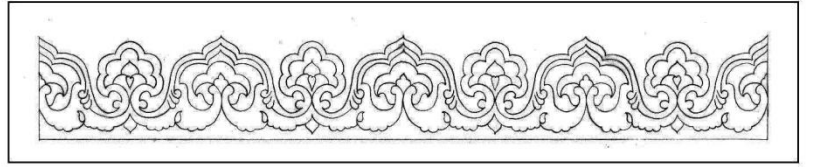
Ç-11-2- Mihrimah Sultan Camii (Edirnekapı) Yan Aynalık Deseni 35x35 cm



Ç-11-3- Mihrimah Sultan Camii (Edirnekapı) Külâh Deseni 30x170 cm



Ç-11-4- Mihrimah Sultan Camii (Edirnekapı)
Kasnak Deseni 60x30 cm

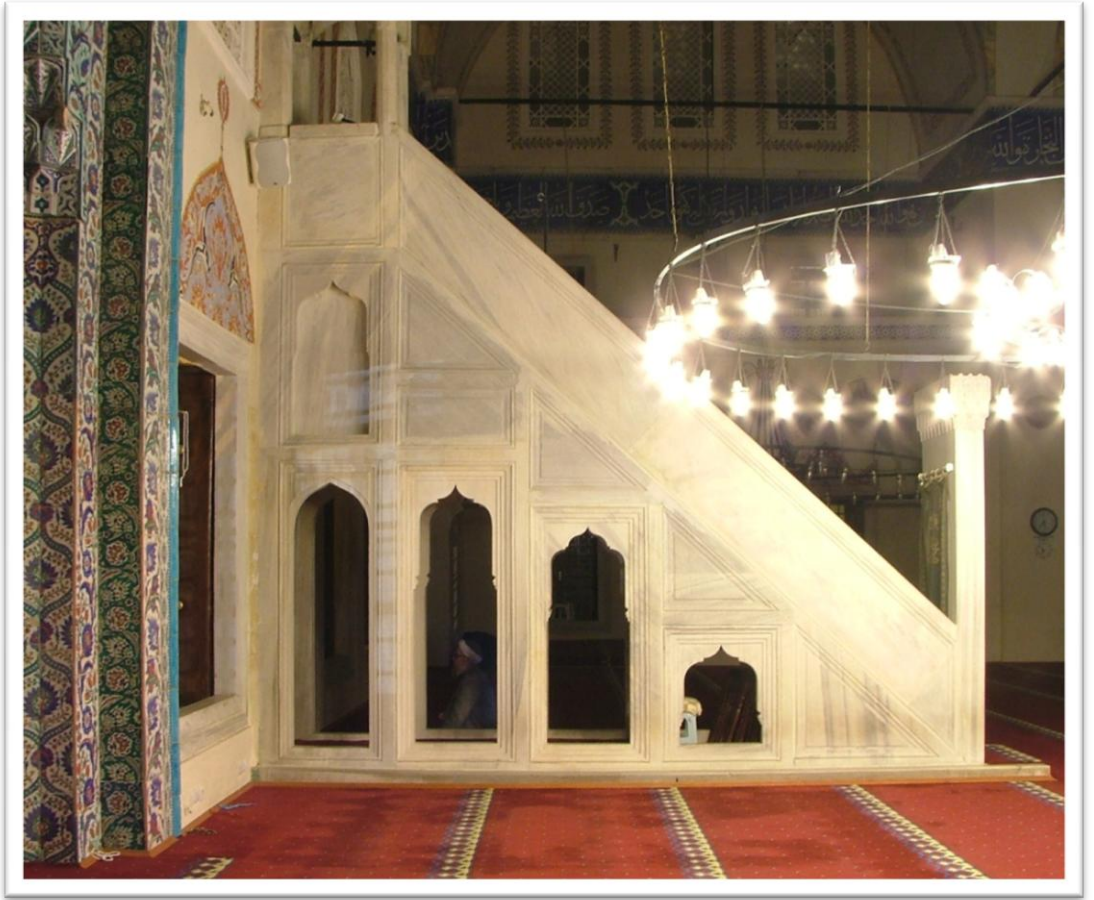


Ç-11-5- Mihrimah Sultan Camii (Edirnekapı) Köşk Taş Deseni 30x60 cm

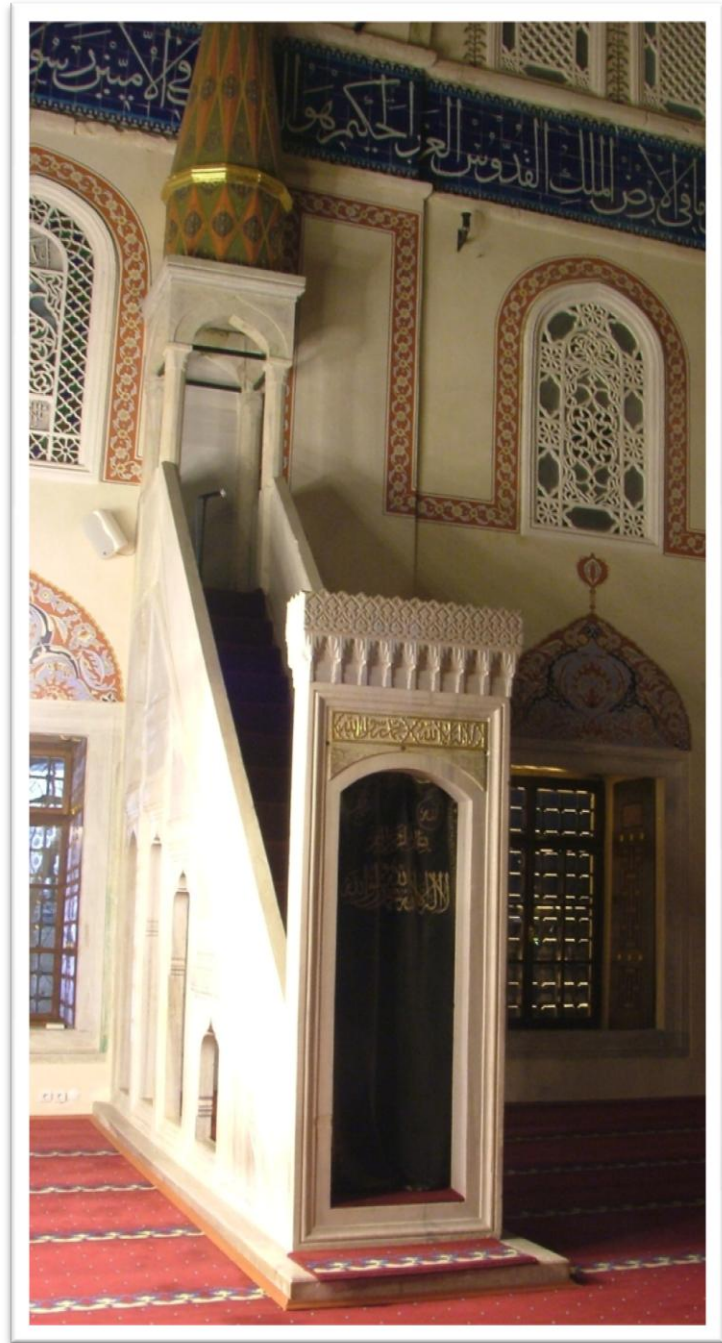
3.9. Piyale Paşa Camii Minberi

1. **Bulunduğu şehir** :İstanbul
2. **Bulunduğu ilçe** :Beyoğlu
3. **Bulunduğu semt** :Kasımpaşa
4. **Yapım tarihi** :1570
5. **Bânî** :Kaptan-ı derya Piyale Paşa
6. **Yükseklik** :1043 cm
7. **Uzunluk** :575 cm
8. **Genişlik** :95 cm
9. **Mihriba uzaklık** :150 cm
10. **Merdiven basamak sayısı**: 15
11. **Malzeme** :Mermer
12. **Minber uygulama tekniği** :Kullanılan motifler zemin oyma tekniği ile kabartılarak rölyef formunu almıştır. Külâh kısmında kalemişi uygulaması yapılmıştır. Motiflerin üzerindeki altın varak, transfer tekniği ile uygulanma yapılmıştır.
13. **Giriş** :Minber giriş söveleri sade ve bezemesizdir. Taç kısmındaki sade tepelik rumîli desenden gövdeye mukarnas ile geçiş sağlanmıştır. Kitâbe etrafında ve mukarnaslarda kullanılan silmelerle çerçevelenmiştir.
14. **Giriş Tacı** :Sade tepelik formundaki rumîli kompozisyon rölyef kabartma tekniği ile uygulanmıştır. (Ç.12.2)
15. **Kitâbe** :Sülüs hattıyla yazılmış Kelime-i Tevhit yer almaktadır.
16. **Aynalık** : Yan aynalıktaki üçgen form pencereler ile hafifletilmiştir. Pencere üzerindeki üçgen alanlarda herhangi bir bezeme kullanılmamıştır. Son derece sade ve ilginç yan aynalıklara sahip minberin köşebentleri bulunmamaktadır. Kullanılan geçitlerin üst kısımlarında bezeme yapılmadan sade olarak bırakılmıştır.

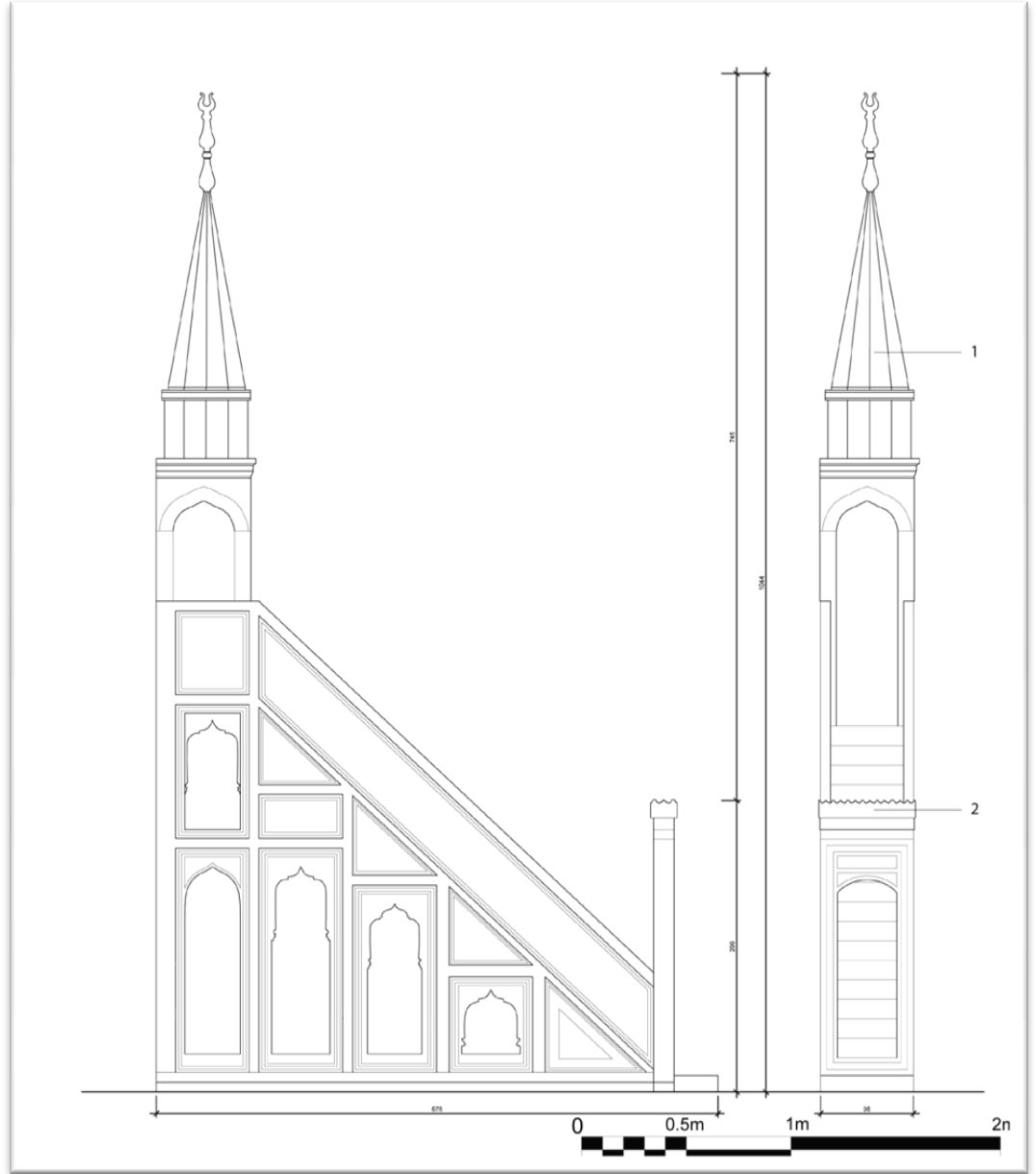
17. **Aynalık altı geçidi** : Yan aynalık üçgen aynalık formu yerine büyükten küçüğe doğru küçülen alt geçitler kullanılmıştır. Geçitlerde herhangi bir bezeme unsuru mevcut değildir.
18. **Köşebent** :Köşebenti yoktur.
19. **Korkuluk** :Sade bezemesiz düz mermer olarak bırakılmıştır.
20. **Geçit** : Bezemesizdir.
21. **Köşk** : Bezemesizdir.
22. **Köşk Altı** : Köşk altın penceresi aynalık altı pencerelerine benzer bir formdadır. Sonradan bir metalden bir kapı yapılarak iç kısmı depo olarak kullanılmıştır.
23. **Köşk yan panoları** : Bezemesizdir.
24. **Köşk tavanı** :Bezemesizdir.
25. **Kasnak** :Baklava dilimli şeklinde yapılan kasnak bezemesinde, dilimlerin içine rumî desenli şemseler yerleştirilmiştir. Baklava dilimlerin zeminleri yeşil ve turuncu, şemseler ise lacivert zemin üzerine altın rumîlidir.
26. **Külâh** :Kasnak bezemesi, külahta da tekrarlanmıştır. Baklava dilimli şeklindeki paftalar, yukarıya doğru küçülerek devam etmiştir. (Ç.12.1)
27. **Alem** :Sap kısmı ile iki damla formundaki alemin tepeliği lâle formundadır. Altın varak transfer tekniği ile uygulama yapılmıştır.
28. **Bezeme programı** :Oran olarak cami ile uyumlu ve dengeli bir görünüm sergilemektedir. Giriş ve külâh haricinde desen kullanılmamıştır. Minber genel itibari ile pencereler ile hafifletilmiştir.
29. **İnceleme tarihi** :20.12.2014
30. **Resim no** :24-25
31. **Çizim no** :12



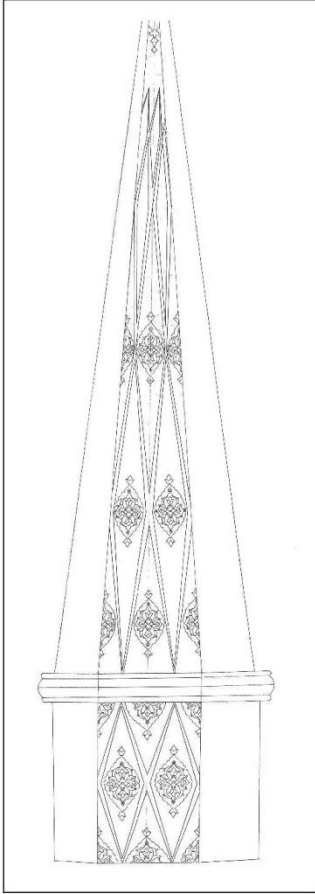
R.24. Piyale Paşa Camii Minberi - Yan Görünüş



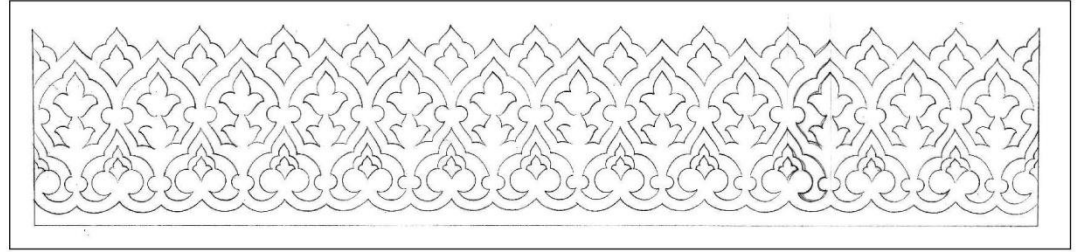
R.25. Piyale Paşa Camii Minberi - Ön Görünüş



Ç.12. Piyale Paşa Camii Minberi



Ç-12-1- Piyale Paşa Camii
Külâh Deseni 85x210 cm



Ç-12-2- Piyale Paşa Camii Giriş Taç Deseni 18x110 cm

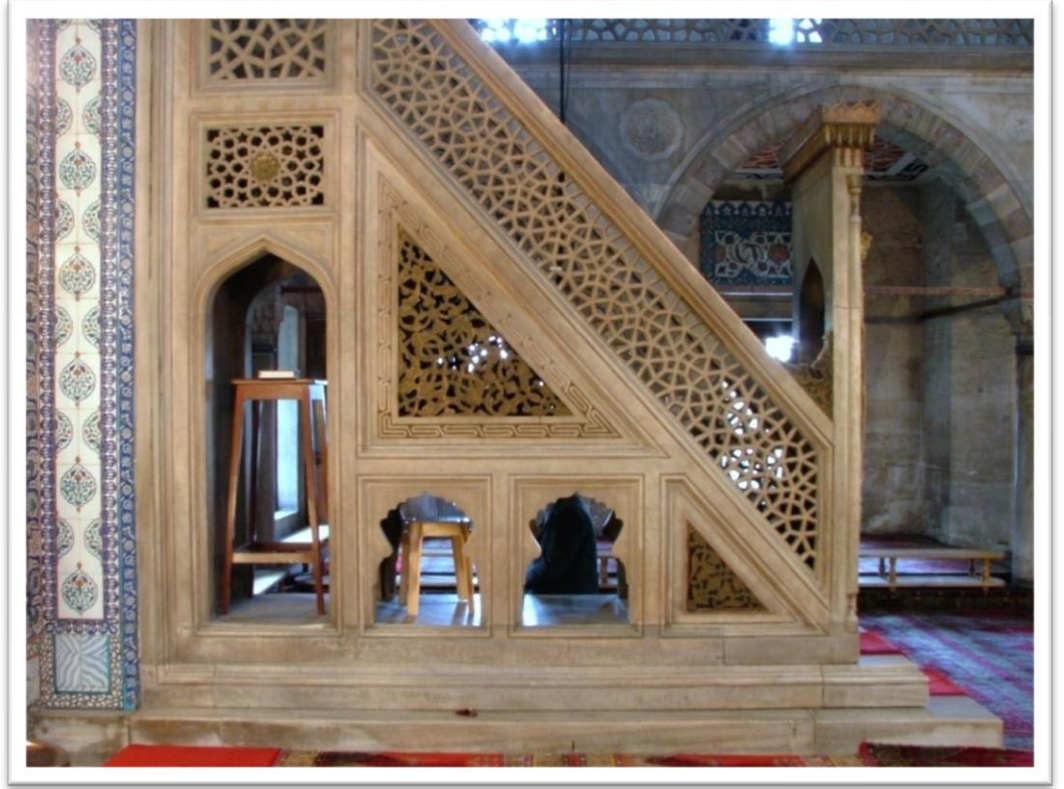
10. Sokollu Mehmet Paşa Camii Minberi

1. **Bulunduğu şehir** :İstanbul
2. **Bulunduğu ilçe** :Eminönü
3. **Bulunduğu semt** :Kadırga
4. **Yapım tarihi** :1571
5. **Bânî** :Sokollu Mehmet Paşa
6. **Yükseklik** :785 cm
7. **Uzunluk** :386 cm
8. **Genişlik** :110 cm
9. **Mihriba uzaklık** :120 cm
10. **Merdiven basamak sayısı**: 12
11. **Malzeme** :Mermer
12. **Minber uygulama tekniği** :Kullanılan motifler zemin oyma tekniği ile kabartılarak rölyef formunu almıştır. Geometrik şebekelerde kafes oyma tekniği uygulanmıştır. Minber giriş taç kısmında kakma tekniği kullanılmıştır. Külâh kısmında çini uygulaması yapılmıştır. Motiflerin üzerindeki altın varak, transfer tekniği ile uygulanmıştır.
13. **Giriş** :Minber giriş söveleri, bezeme özelliklerine sahip zarif bir görünüm sergilemektedir. Sövelerde yer alan sade sütunçeler rölyef formundadır. Taç kısmındaki rumî ve hatâyî gurubu motiflerle yapılan desen kakma tekniği ile uygulanmıştır. Rumî ve hatâyî gurubu desenden gövdeye mukarnas ile geçiş sağlanmıştır. Kitâbe etrafında ve mukarnaslarda kullanılan silmelerle çerçevelenmiştir. Giriş kemer köşeliğinde rumîli desen uygulanmıştır. (Ç.13.8)
14. **Giriş tacı** :Rumî ve hatâyî gurubu motiflerle kompozisyon kakma tekniği ile uygulanmıştır. (Ç.13-3,7)
15. **Kitâbe** :Sülüs hattıyla yazılmış Kelime-i Tevhit yer almaktadır.
16. **Aynalık** :Yan aynalıktaki üçgen formda son derece farklı ve iyi çözümlenmiş kısmi simetrikli rumîli kompozisyon kullanılmıştır. Rumî bezeme

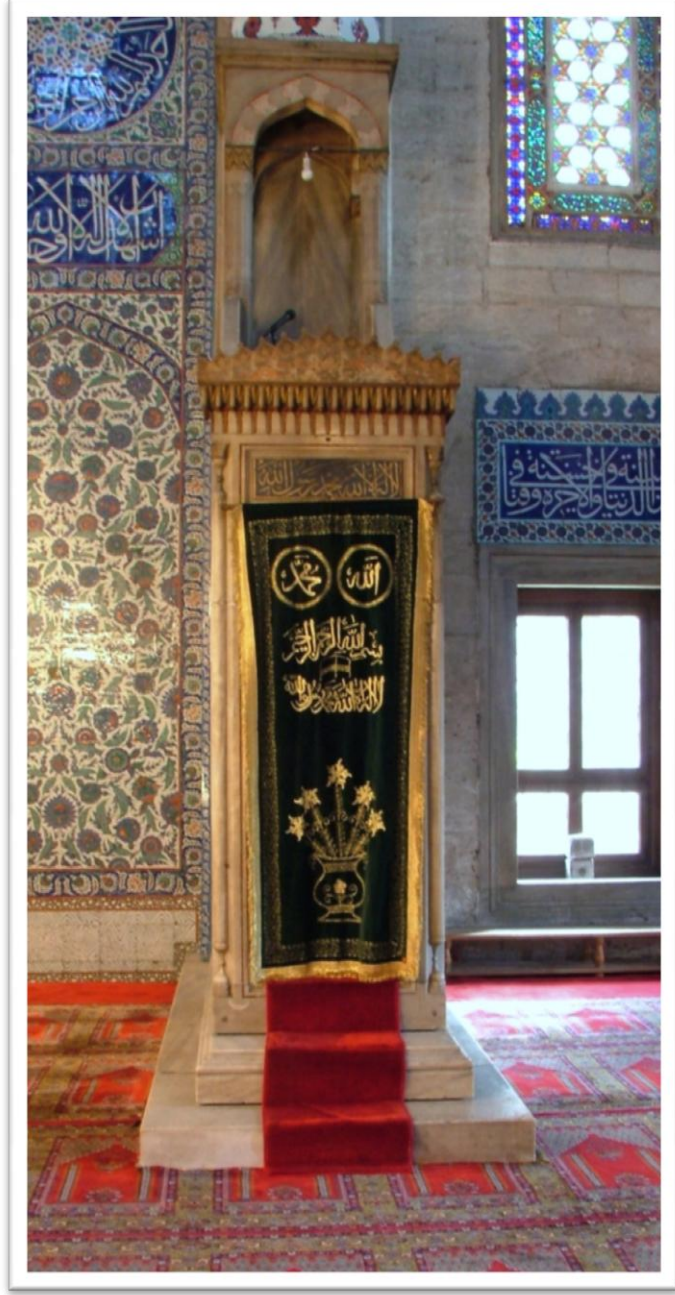
etrafında tek şerit kenarsuyu deseni kullanılmıştır. Silmelerle gövdeye geçiş sağlanmıştır. Desen, sade ve bütüne yayılacak şekilde dengelenmiştir. Silmelerle gövdeye geçiş sağlanmıştır. (Ç.13-1)

17. **Aynalık altı geçidi** :Aynalık altındaki geçitlerde desen kullanılmamıştır. Aynalık altı üçgen formda ise rumîli desen kullanılmıştır. (Ç.13-2)
18. **Köşebent** :Rumîli desen çok iyi çözümlenerek kullanılmıştır. (Ç.13-4)
19. **Korkuluk** :Silmelerle çerçevelenen korkulukta geometrik bezeme kullanılmıştır.
20. **Geçit** :Tavanında Selçuklu geometrik bezeme kullanılmıştır.
21. **Köşk** :Köşk sütunu sade ve bezemesiz olarak kullanılmış. Taç kısmında sade olarak bırakılmış, silme bezeme elamanı ile gövdeye geçiş yapılmıştır.
22. **Köşk yan panoları** :Korkuluklarda kullanılan geometrik desen oran olarak biraz daha büyük olarak köşk kısmının panolarında kullanılmıştır.
23. **Köşk alt geçidi:** Köşk alt geçidinde farklı bir geometri deseni kullanılmıştır. Geometrinin orta kısmında altın katmerli penç motifi kullanılmıştır. Köşk altı geçidi ile minber kütlesi hafifletilmiştir
24. **Köşk tavanı** :Tavanında Selçuklu geometrik bezeme kullanılmıştır..
25. **Kasnak** : Kasnak ve külâh kısmı minbere oranla çok daha detaylı ve yoğun bezeme özelliklerine sahiptir. Rumî ve hatâyî gurubu motifleri ile yapılan desen kullanılmıştır. Klasik köşebent formu içerisine rumî motif yerleştirilmiştir. Bezeme çini tekniği ile uygulanmıştır. (Ç.13.6)
26. **Külâh** : Kasnaktan uç kısma doğru incelenen hatâyî gurubu motif kullanılmıştır. Külâhın uç kısmına doğru üçgen formdaki alana motifler sadeleştirilerek kullanılmıştır. Kullanılan motifler çini tekniği ile uygulanmıştır. İnceleme yapılan minberlerde tek çinili kasnak ve külâha sahiptir. (Ç.13-5)
27. **Alem** :Sap kısmı ile iki boncuklu alemin tepeliği tepelik rumî şeklindedir. İçerisinde Allah lafzı bulunmaktadır. Alemin üzerine altın varak transfer tekniği ile uygulanmıştır.

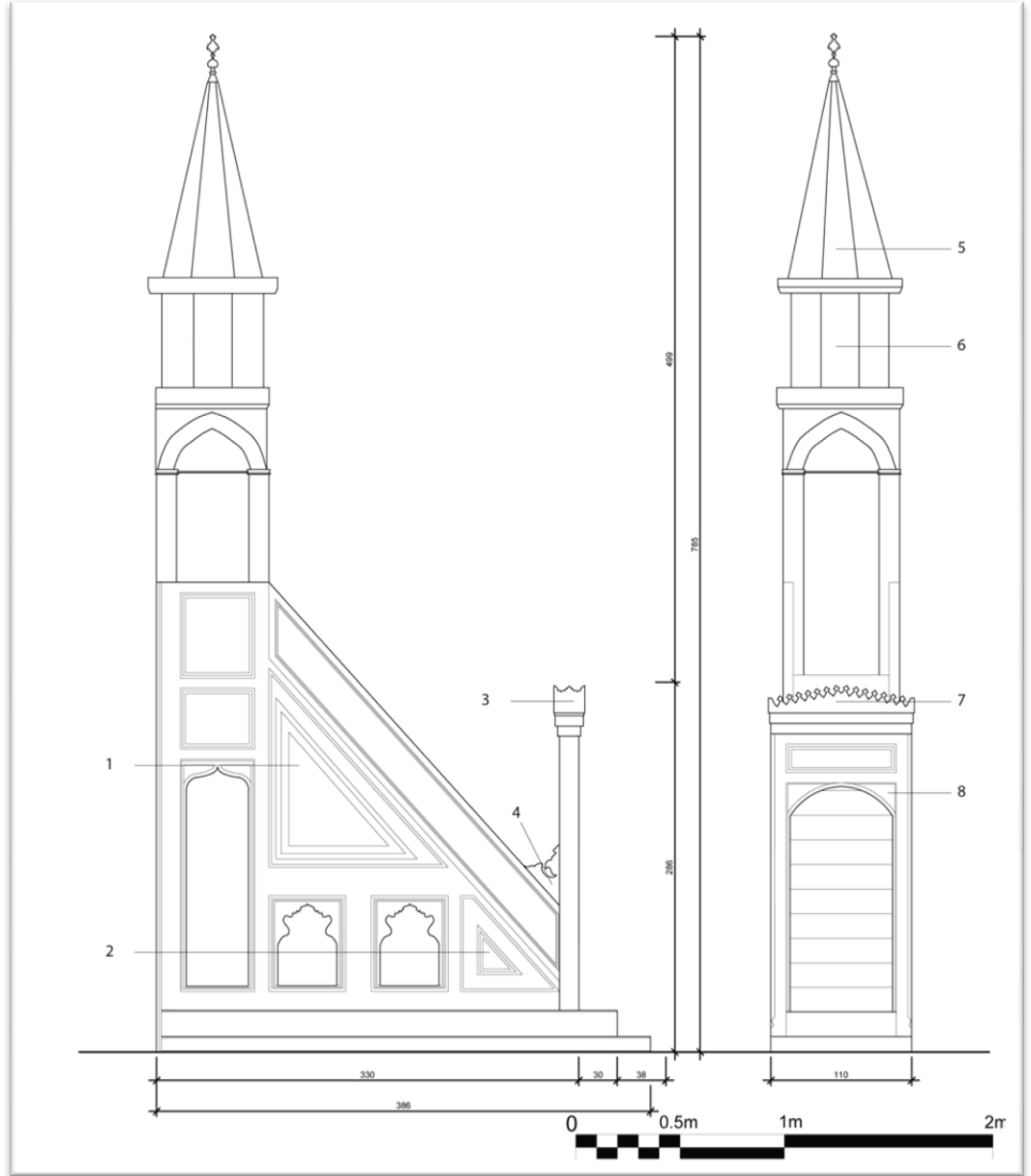
28. **Bezeme programı** :Oran olarak cami ile uyumlu ve dengeli bir görünüm sergilemektedir. Kullanılan desenler zengindir. Minberin desenlerindeki işçilik bozulmadan günümüze kadar gelmiştir.
29. **İnceleme tarihi** :07.12.2014
30. **Resim no** :26-27
31. **Çizim no** :13



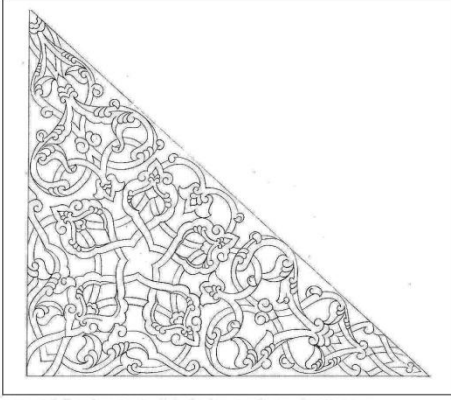
R.26. Sokollu Mehmet Paşa Camii (Kadırga) Minberi - Yan Görünüş



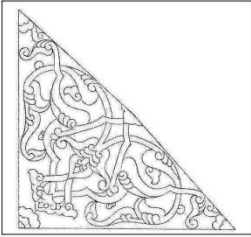
R.27. Sokollu Mehmet Paşa Camii (Kadirga) Minberi - Ön Görünüş



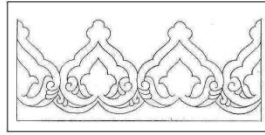
Ç.13. Sokollu Mehmet Paşa Camii (Kadirga) Minberi – Ölçek: 1/100



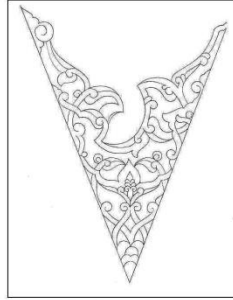
Ç-13-1- Sokollu Mehmet Paşa Camii (Kadrga) Yan Aynalık Deseni 78x88x118 cm



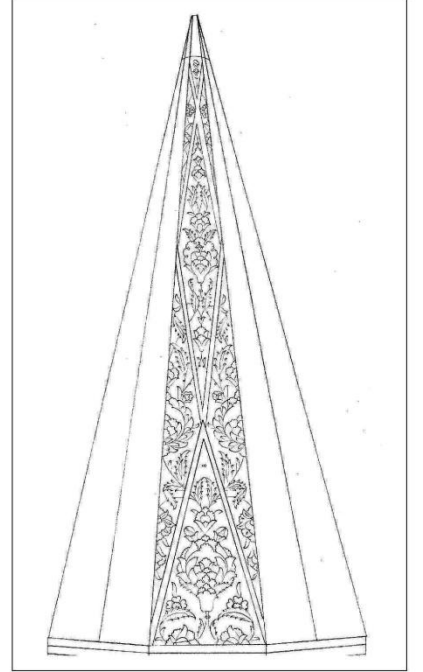
Ç-13-2- Sokollu Mehmet Paşa Camii (Kadrga) Yan Aynalık Altı Üçgen Deseni 78x88x118 cm



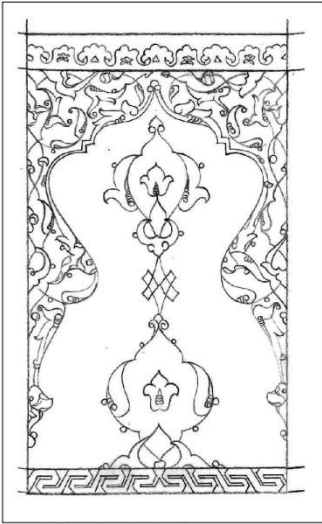
Ç-13-3- Sokollu Mehmet Paşa Camii (Kadrga) Giriş Taş Rumeli Kenar Deseni 78x88x118 cm



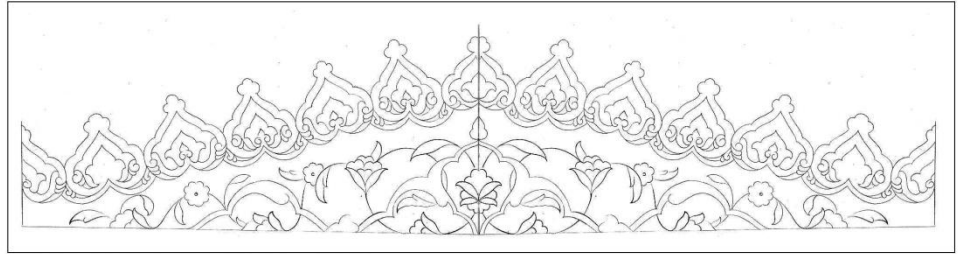
Ç-13-4- Sokollu Mehmet Paşa Camii (Kadrga) Köşebent Deseni 78x88x118 cm



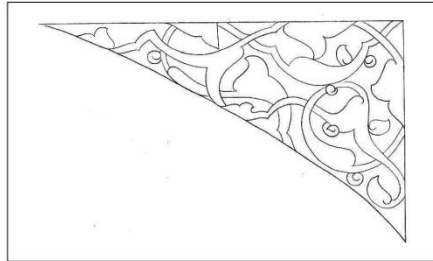
Ç-13-5- Sokollu Mehmet Paşa Camii (Kadrga) Kılıh Deseni 30x120 cm



Ç-13- 6- Sokollu Mehmet Paşa Camii (Kadırga)
Kasnak Deseni 30x55 cm



Ç-13- 7- Sokollu Mehmet Paşa Camii (Kadırga) Giriş Taş Deseni 78x88x118 cm



Ç-13- 8 - Sokollu Mehmet Paşa Camii (Kadırga) Giriş Kemer Köşeliği Deseni
78x88x118 cm

3.11. Zal Mahmut Paşa Camii Minberi

1. **Bulunduğu şehir** :İstanbul
2. **Bulunduğu ilçe** :Eyüp
3. **Bulunduğu semt** :Defterdar Caddesi
4. **Yapım tarihi** :1577
5. **Bânî** :Zal Mahmut
6. **Yükseklik** :850 cm
7. **Uzunluk** :434 cm
8. **Genişlik** :100 cm
9. **Mihriba uzaklık** :150 cm
10. **Merdiven basamak sayısı**: 12
11. **Malzeme** :Mermer
12. **Minber uygulama tekniği** : Bezemesi zengin bir minberdir. Kullanılan motifler zemin oyma tekniği ile kabartılarak rölyef formunu almıştır. Geometrik şebekelerde kafes oyma tekniği uygulanmıştır. Külâh kısmında kalemişi uygulaması yapılmıştır. Motiflerin üzerindeki altın varak, transfer tekniği ile uygulanmıştır.
13. **Giriş** :Minber giriş söveleri, bezeme özelliklerine sahip zarif bir görünüm sergilemektedir. Sövelerde yer alan burmalı sütunçeler rölyef formundadır. Taç kısmındaki ince işçilikli rumîli desenden gövdeye mukarnas ile geçiş sağlanmıştır. Kitâbesi silmelerle çerçevelenmiştir. Kapı kemeri üzerindeki üçgen alanda altınla işlenmiş rumîli desen kullanılmıştır.
(Ç.14-12)
14. **Giriş tacı** :İnce desen işçiliğine sahip rumîli kompozisyon rölyef kabartma tekniği ile uygulanmıştır. Altınla işlenmiştir. Kademeli olarak kullanılan mukarnaslar ile gövdeye geçiş sağlanmıştır. (Ç.14-7,11)
15. **Kitâbe** :Sülüs hattıyla yazılmış Kelime-i Tevhit yer almaktadır.
16. **Aynalık** :Yan aynalık içerisindeki daire formda geometrik bezeme kullanılmıştır. Geometrik daire etrafındaki üçgen alanlarda varak altınla

kaplanmış rumîli $\frac{1}{2}$ simetridli bezeme kullanılmıştır. Rumî motifli desen bütüne yayılacak şekilde dengelenmiştir. (Ç.14-1,3,4)

17. **Aynalık altı geçidi** :Aynalık altındaki geçitlerde varak altınla kaplı $\frac{1}{2}$ simetridli rumîli üçgen alanda ise hatâyî gurubu motiflerle yapılmış desen kullanılmıştır. (Ç.14-5,6)

18. **Köşebent** :Minberin köşebent deseninde varak altın kaplı hatâyî gurubu motifler kullanılmıştır. (Ç.14-8)

19. **Korkuluk** :Silmelerle çerçevlenen korkulukta geometrik bezeme kullanılmıştır. Minberin sağında ve solundaki korkulukta yer yer kırılmalar meydana gelmiştir.

20. **Geçit** :Geçit üstünde, iki ucu rumî tepelik motifli kitâbe yer alır. Geçit kemer köşeliği bezemesizdir. (Ç.14-2)

21. **Köşk** :Köşk sütunu bezemesizdir. Taç kısmında rumîli bezeme kullanılmıştır. Rumî bezemeden gövdeye geçit zikzak desen ile sağlanmıştır. Gövde kısmında kullanılan yoğun deseni dengelemek için köşk kısmında sade bırakılarak desen kullanılmamıştır. (Ç.14-10)

22. **Köşk altı geçidi** :Köşk alt geçidi penceresinin yarısında geometri bezeme kullanılırken diğer kısım sade bezemesiz açık bir şekilde bırakılmıştır.

23. **Köşk yan panoları** :Korkuluklarda kullanılan geometrik desen ile köşk bezemesi aynıdır.

24. **Köşk tavanı** :Köşk tavanında Selçuklu geometrisi kullanılmıştır.

25. **Kasnak** :Klasik kitâbe formundaki kasnaktaki şemse şeklindeki rumîli bezemede siyah zemin üzerine altın kullanılmıştır. Desen dışındaki yerler bordro renk ile boyanmıştır. Kasnak kısmında, özellikle minberin arka kısmına doğru dökülmeler meydana gelmiştir. Minber gövdesi bakımlı ve korunaklı halde iken külâh kısmında tam tersi bir durum söz konusudur.

26. **Külâh** :Külâh kısmındaki desen ve renk nerede ise tamamen dökülmüştür. Külâhın alt kısmındaki rumîli desenin uca doğru küçüldüğü tahmin edilmektedir. Belli belirsiz bazı yerlerde desen izleri görülmektedir.

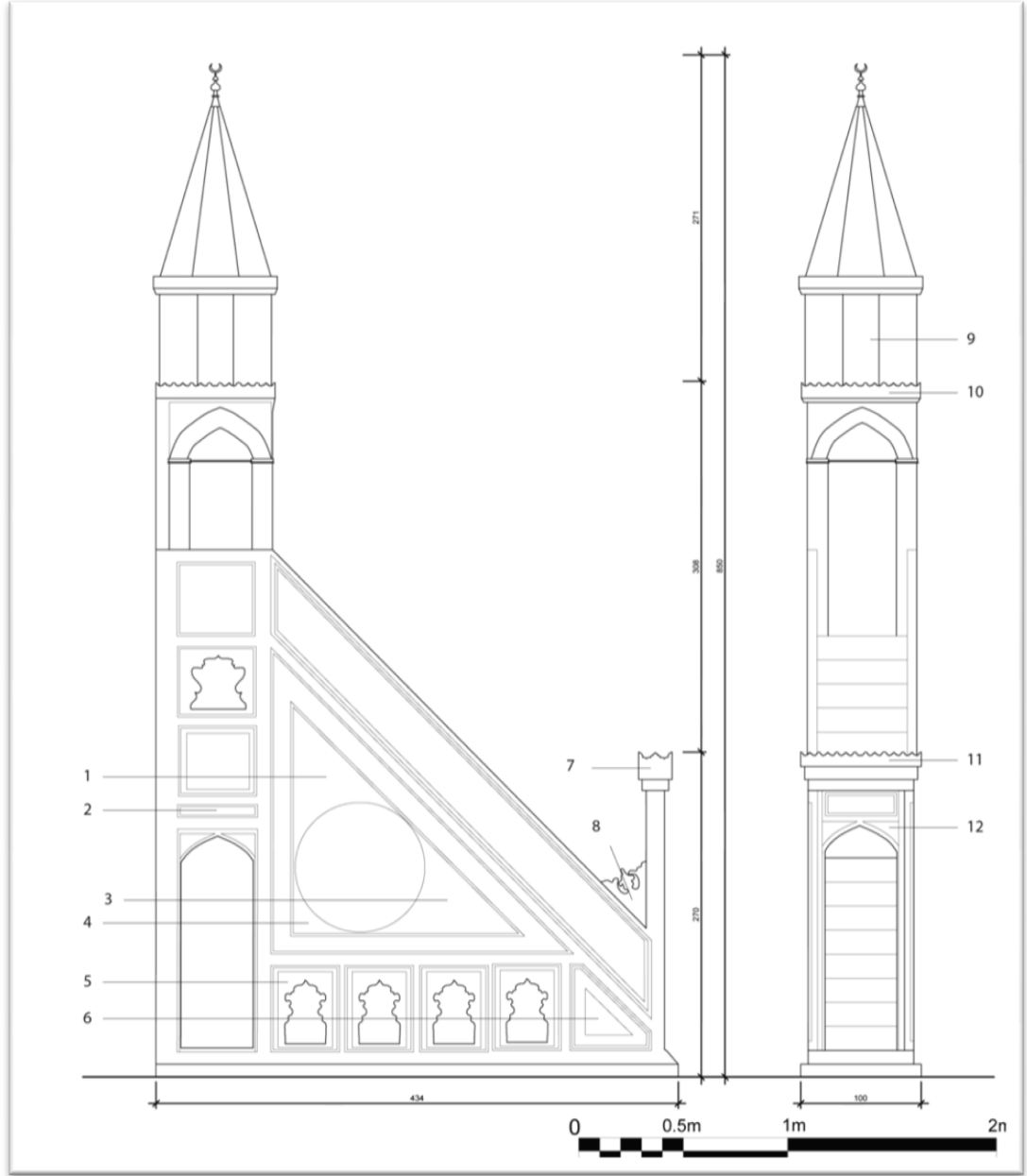
27. **Alem** :Sap kısmı ile tek boncuklu alemin tepeliği hilâl formundadır. Altın varak ile transfer tekniği uygulanmıştır.
28. **Bezeme programı** :Oran olarak cami ile uyumlu ve dengeli bir görünüm sergilemektedir. Minber detaylarında son derece zengin motiflerin olduğu rumî ve hatâyî gurubu desenler kullanılmıştır. Minber gövde kısmı bakımlı ve iyi korunmuş iken külâh kısmında dökülmeler meydana gelmiştir.
29. **İnceleme tarihi** :01.12.2010
30. **Resim no** :28-29
31. **Çizim no** :14



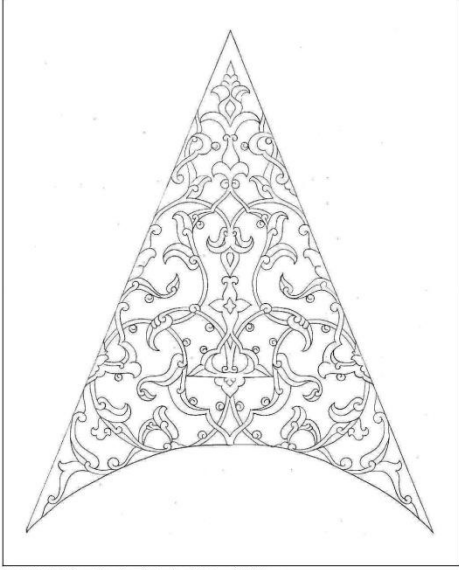
R.28. Zal Mahmut Paşa Camii Minberi - Yan Görünüş



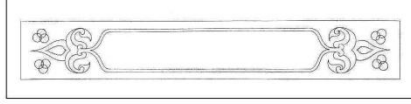
R.29 Zal Mahmut Paşa Camii Minberi - Ön Görünüş



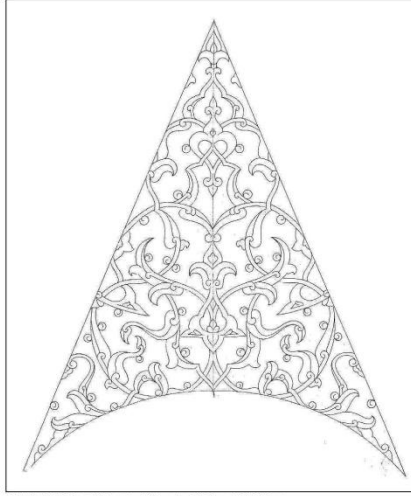
Ç.14. Zal Mahmut Paşa Camii Minberi – Ölçek 1/100



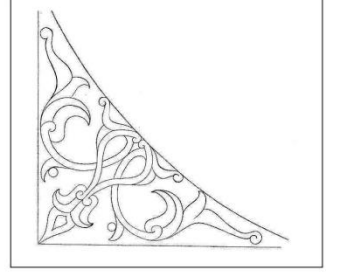
Ç-14-1- Zal Mahmut Paşa Camii Yan Aynalık Deseni 94x94 cm



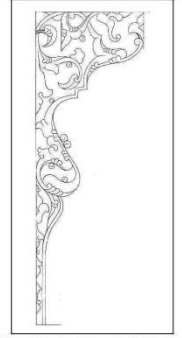
Ç-14-2- Zal Mahmut Paşa Camii Geçit Üstü Deseni 66x10 cm



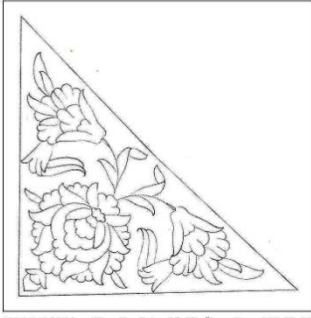
Ç-14-3- Zal Mahmut Paşa Camii Yan Aynalık Deseni 85x85 cm



Ç-14-4- Zal Mahmut Paşa Camii Yan Aynalık Deseni 30x30 cm



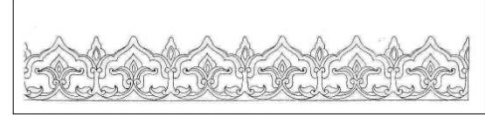
Ç-14-5- Zal Mahmut Paşa Camii Aynalık Altı Deseni 47x61 cm



Ç-14-6- Zal Mahmut Paşa Camii Aynalık Altı Üçgen Deseni 26x28x38 cm



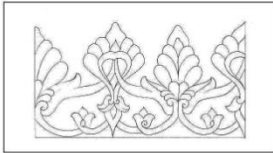
Ç-14-8- Zal Mahmut Paşa Camii Köşebent Deseni 38x38 cm



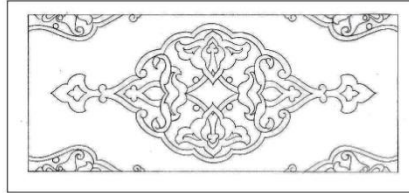
Ç-14-10- Zal Mahmut Paşa Camii Köşk Taş Deseni 100x10 cm



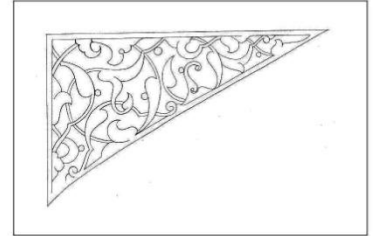
Ç-14-11- Zal Mahmut Paşa Camii Giriş Taş Deseni 100x10 cm



Ç-14-7- Zal Mahmut Paşa Camii Giriş Taş Deseni 10x25 cm



Ç-14-9- Zal Mahmut Paşa Camii Kastrak Deseni 30x60 cm



Ç-14-12- Zal Mahmut Paşa Camii Giriş Kemer Köşeliği Deseni 22x30 cm

3.12. Sokollu Mehmet Paşa Camii (Azapkapı) Minberi

1. **Bulunduğu** :İstanbul
2. **Bulunduğu ilçe** :Beyoğlu
3. **Bulunduğu semt** :Azapkapı
4. **Yapım tarihi** :1578
5. **Bânî** :Sokollu Mehmet Paşa
6. **Yükseklik** :814 cm
7. **Uzunluk** :383 cm
8. **Genişlik** :114 cm
9. **Mihriba uzaklık** :100 cm
10. **Merdiven basamak sayısı**: 12
11. **Malzeme** :Mermer
12. **Minber uygulama tekniği** :Kullanılan motifler zemin oyma tekniği ile kabartılarak rölyef formunu almıştır. Geometrik şebekelerde kafes oyma tekniği uygulanmıştır. Külâh kısmında kalemişi uygulaması yapılmıştır. Motiflerin üzerindeki altın varak, transfer tekniği ile uygulanmıştır.
13. **Giriş** :Minber giriş söveleri, bezeme özelliklerine sahip zarif bir görünüm sergilemektedir. Sövelerde yer alan burmalı sütunçeler rölyef formundadır. Taç kısmındaki sade rumîli desenden gövdeye mukarnas ile geçiş sağlanmıştır. Kitâbe etrafında ve mukarnaslarda kullanılan silmelerle çerçevelenmiştir. Giriş kemer köşeliği bezemesizdir.
14. **Giriş tacı** :Sade rumîli kompozisyon rölyef kabartma tekniği ile uygulanmıştır. (Ç.15-4,10)
15. **Kitâbe** :Sülüs hattıyla yazılmış Kelime-i Tevhit yer almaktadır.
16. **Aynalık** : Yan aynalıklardaki daire formundaki geometrik bezeme tasarım olarak korkuluk ve köşk geometrisinden farklıdır. Üçgen köşe alanlarında ½ simetrlili rumîli desen işlenmiştir. Geometri ile rumî motifi uyumlu ve dengelidir. Yan aynalıkta kullanılan desen sade ve bütüne yayılacak şekilde dengelenmiştir. (Ç.15-1,2)

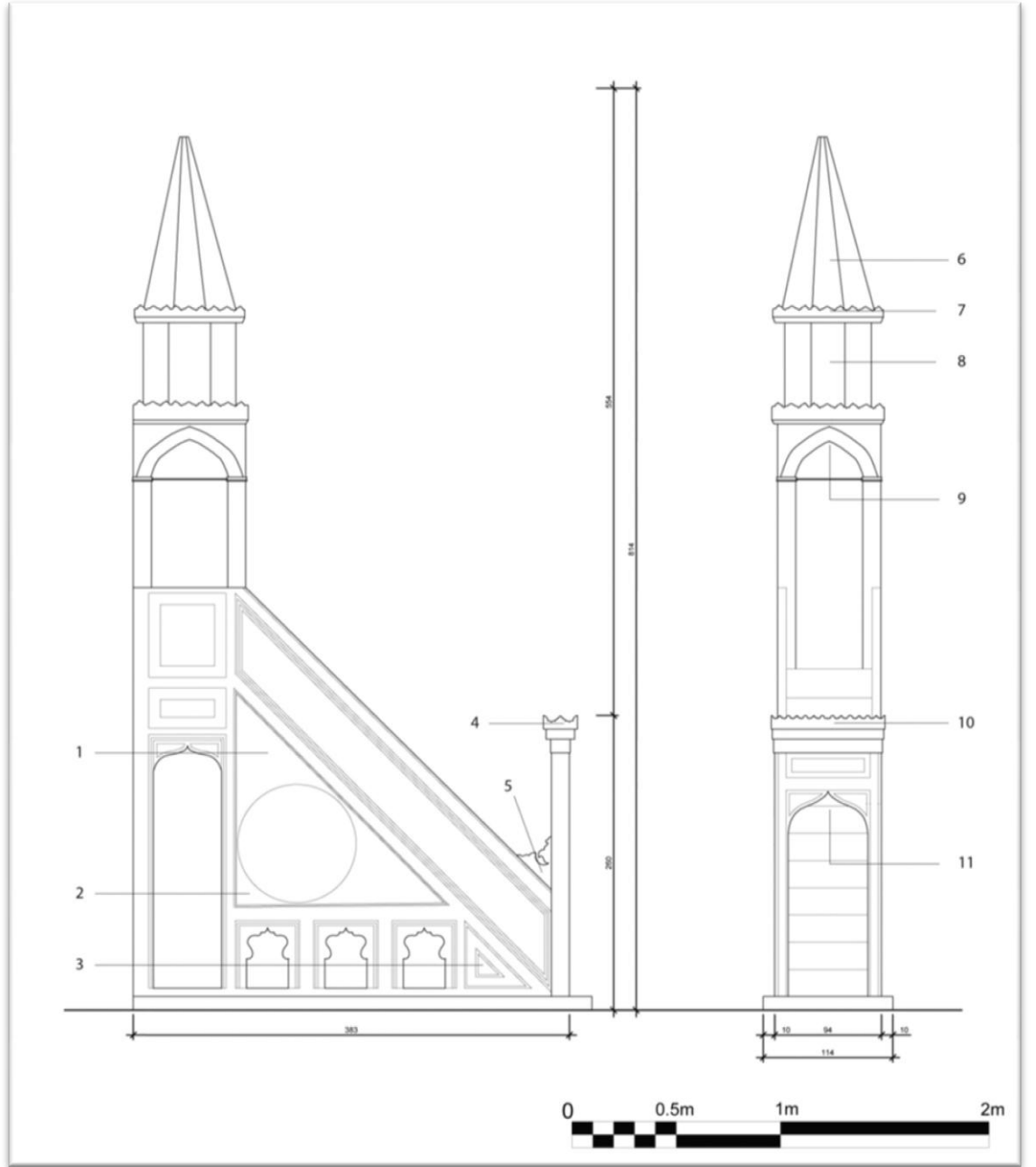
17. **Aynalık altı geçidi** :Aynalık altındaki geçitler bezemesizdir. Bu açıklıklarla minber kütlesi hafifletilmiştir. Aynalık altı üçgen formda ise ½ simetrikli rumîli desen kullanılmıştır. (Ç.15-3)
18. **Köşebent** :Rumîli desen çok iyi çözümlenerek kullanılmıştır. (Ç.15-5)
19. **Korkuluk** :Silmelerle çerçevelenen korkulukta geometrik bezeme kullanılmıştır.
20. **Geçit** :Bezemesizdir.
21. **Köşk** :Köşk sütunu sade ve bezemesizdir. Taç kısmında dandanlı form kullanılmış, silmelerle gövdeye geçiş yapılmıştır.
22. **Köşk yan panoları** :Korkuluklarda kullanılan geometrik desen oran olarak biraz daha büyük köşk kısmının panoların sade kabartma desen işlenmiştir.
23. **Köşk tavanı** :Kabartma desen işlenmiştir. (Ç.15-9)
24. **Kasnak** :Rumî ve hatâyî gurubu motifler kullanılmıştır. Klasik köşebent formu içerisine rumîli desen işlenmiştir. İç kısmında desen hatâyî gurubu motiflerle uygulanmıştır. Zamanla oluşan yıpranmalardan dolayı desenin bir kısmı görünmemektedir. (Ç.15-7,8)
25. **Külâh** :Kasnaktan uç kısma doğru incelenen rumî motifli desen koyu yeşil üzerine altın ile işlenmiştir. Rumî tepelik kısmında ise hatâyî gurubu motifler kalemişi tekniği ile uygulanmıştır. Motifler külâhın uç kısmına doğru sadeleştirilerek kullanılmıştır. (Ç.15-6)
26. **Alem** :Sap kısmı ile iki boncuklu alemin tepeliği bulunmamaktadır. Altın varak ile transfer uygulama yapılmıştır.
27. **Bezeme programı** :Oran olarak cami ile uyumlu ve dengeli bir görünüm sergilemektedir. Kullanılan desenler son derece sade ve zengindir. Minberin desenlerindeki işçilik bozulmadan günümüze kadar gelmiştir.
28. **İnceleme tarihi** :15.11.2011
29. **Resim no** :30-31
30. **Çizim no** :15



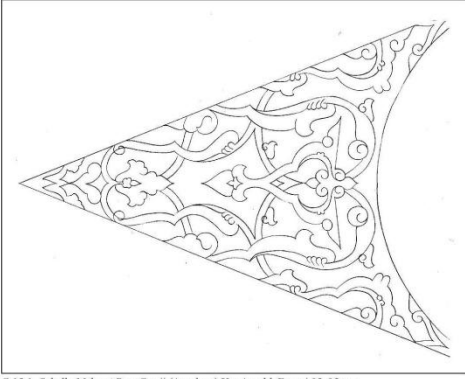
R.30. Sokollu Mehmet Paşa Camii (Azapkapı) Minberi - Yan Görünüş



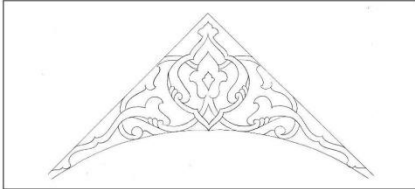
R.31. Sokollu Mehmet Paşa Camii (Azapkapı) Minberi - Ön Görünüş



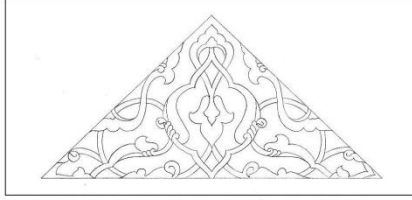
Ç.15.Sokollu Mehmet Paşa Camii (Azapkapı) Minberi – Ölçek: 1/100



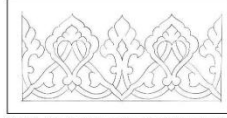
Ç-15-1- Sokollu Mehmet Paşa Camii (Azapkapı) Yan Aynalık Deseni 95x95 cm



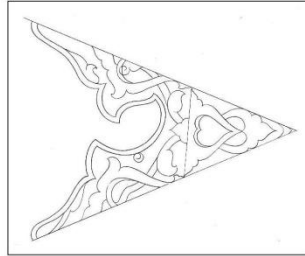
Ç-15-2- Sokollu Mehmet Paşa Camii (Azapkapı) Yan Aynalık Deseni 25x25 cm



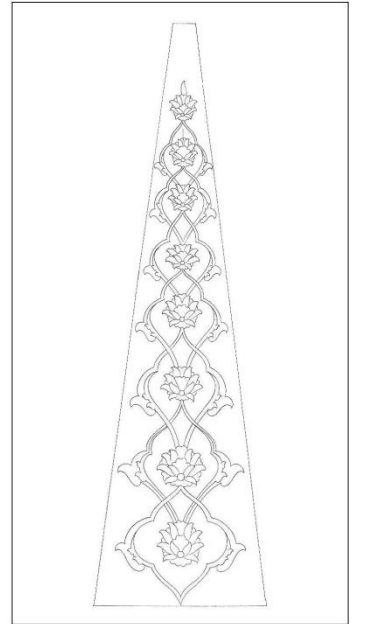
3- Sokollu Mehmet Paşa Camii (Azapkapı) Aynalık Alt Üçgen Deseni 62x61x78 cm



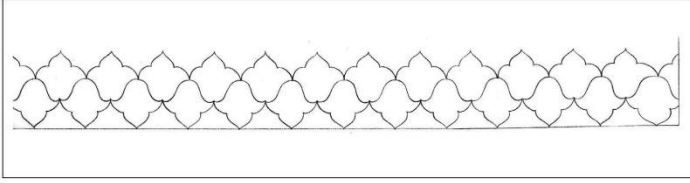
Ç-15-4- Sokollu Mehmet Paşa Camii (Azapkapı) Geniş Taç Deseni 12x30 cm



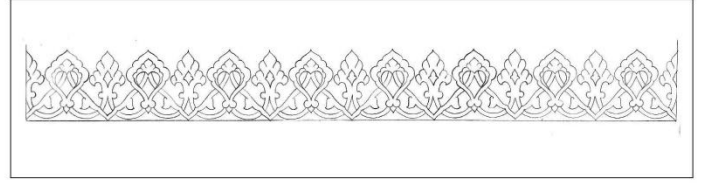
Ç-15-5- Sokollu Mehmet Paşa Camii (Azapkapı) Köşebent Deseni 35x35 cm



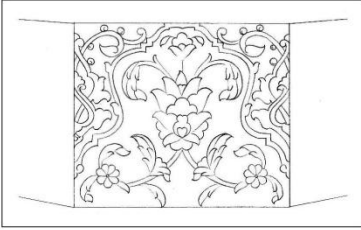
Ç-15-6- Sokollu Mehmet Paşa Camii (Azapkapı) Kûlah Deseni 30x110 cm



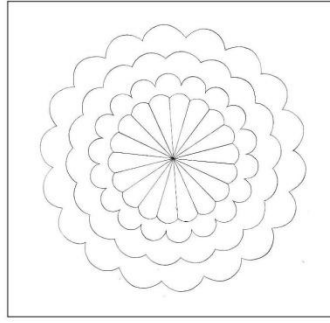
Ç-15-7- Sokollu Mehmet Paşa Camii (Azapkapı) Kasnak Taş Deseni 12x110 cm



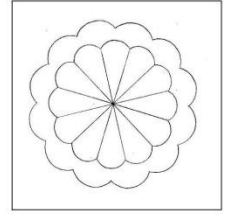
Ç-15-10- Sokollu Mehmet Paşa Camii (Azapkapı) Giriş Taş Deseni 30x110 cm



Ç-15-8- Sokollu Mehmet Paşa Camii (Azapkapı) Kasnak Deseni 12x110 cm



Ç-15-9- Sokollu Mehmet Paşa Camii (Azapkapı) Köşk Tavan Deseni 12x110 cm

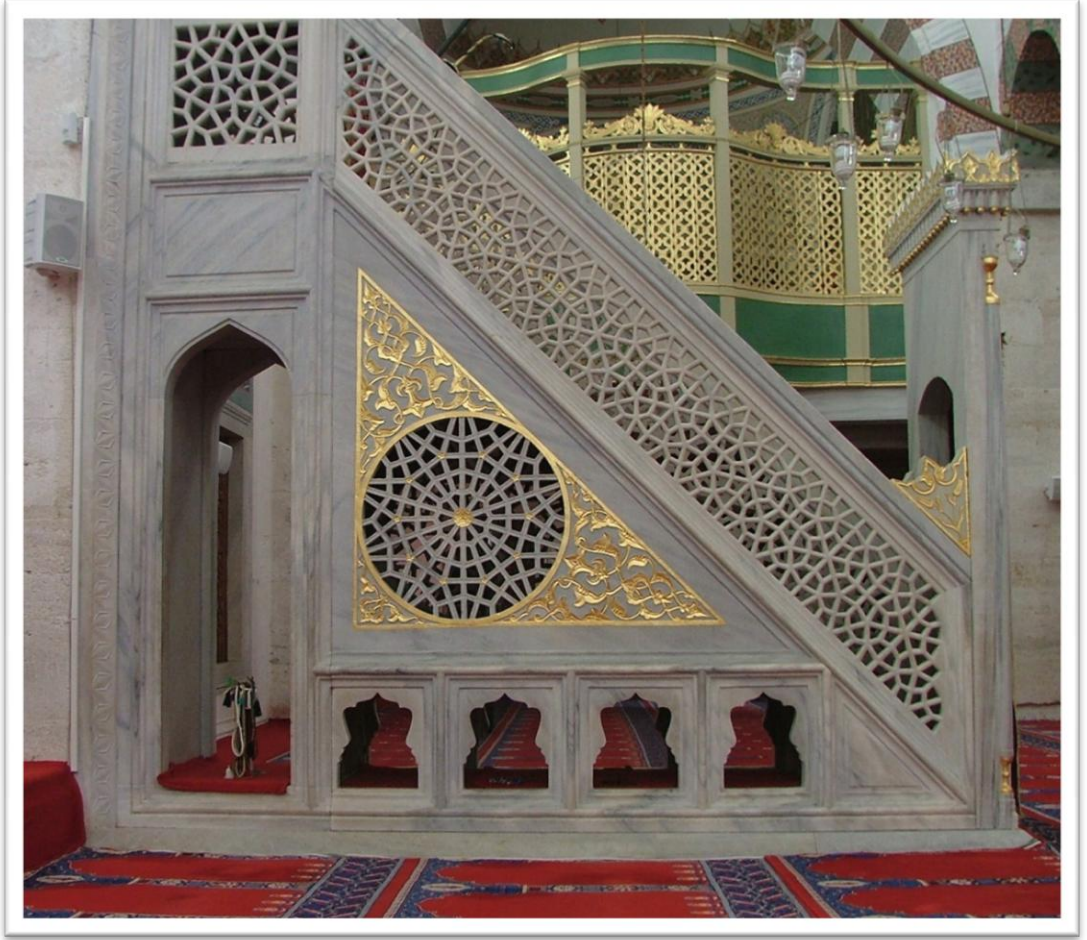


Ç-15-11- Sokollu Mehmet Paşa Camii (Azapkapı) Geçit Altı Tavan Deseni 30x110 cm

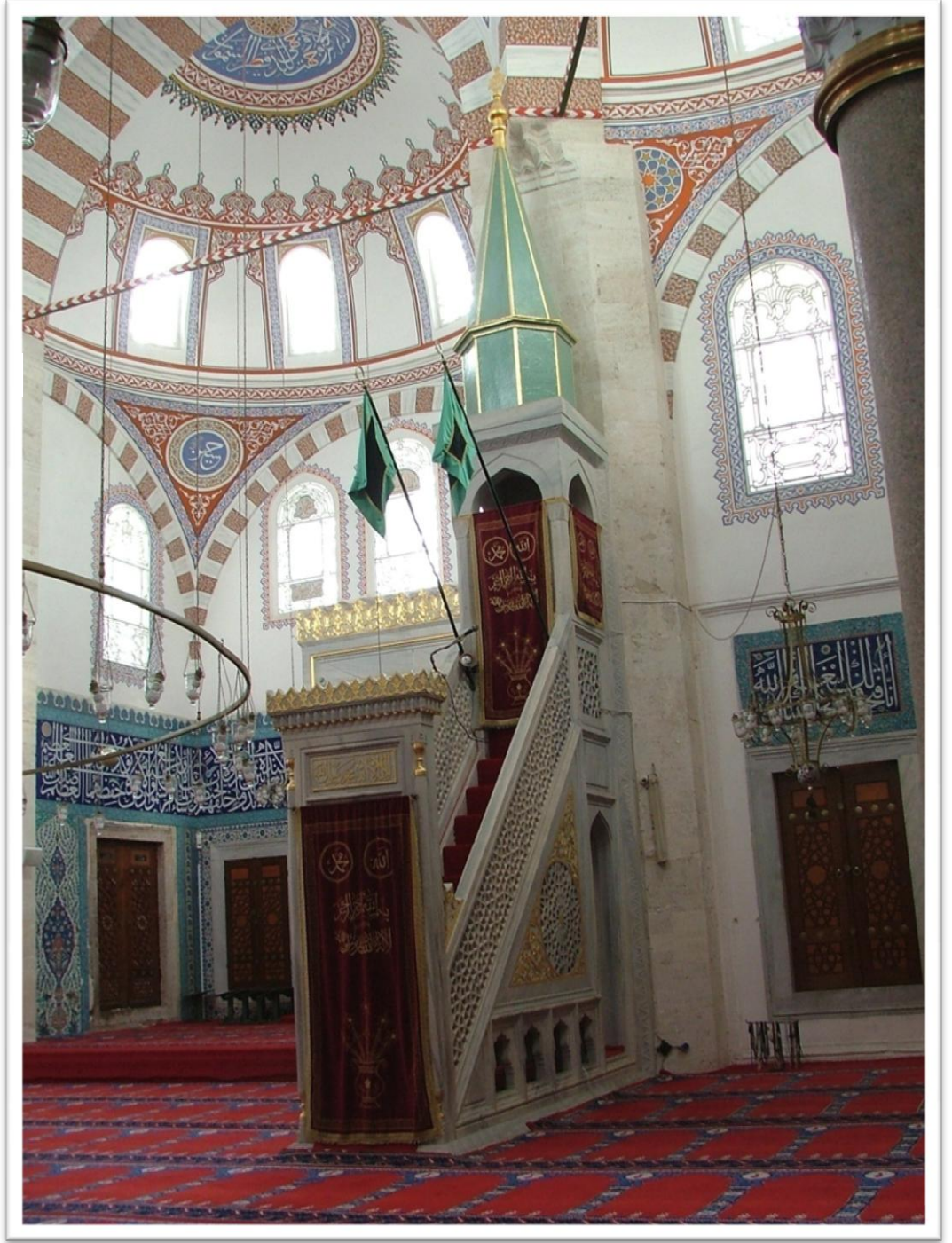
3.13. Valide Atik Paşa Camii Minberi

1. **Bulunduğu şehir** :İstanbul
2. **Bulunduğu ilçe** :Üsküdar
3. **Bulunduğu semt** :Valide Atik Mahallesi
4. **Yapım tarihi** :1570 - 1579
5. **Bânî** :Afife Nur-Bânû Valide Sultan
6. **Yükseklik** :758 cm
7. **Uzunluk** :372 cm
8. **Genişlik** :102 cm
9. **Mihriba uzaklık** :150 cm
10. **Merdiven basamak sayısı**: 11
11. **Malzeme** :Mermer
12. **Minber uygulama tekniği** : Kullanılan motifler zemin oyma tekniği ile kabartılarak rölyef formunu almıştır. Geometrik şebekelerde kafes oyma tekniği uygulanmıştır. Motiflerin üzerindeki altın varak, transfer tekniği ile uygulanma yapılmıştır.
13. **Giriş** :Minber giriş söveleri, bezeme özelliklerine sahip zarif bir görünüm sergilemektedir. Sövelerde yer alan sade sütunçeler rölyef formundadır. Taç kısmındaki sade rumîli desenden gövdeye mukarnas ile geçiş sağlanmıştır. Kitâbe etrafında ve mukarnaslarda kullanılan silmelerle çerçevelenmiştir.
14. **Giriş tacı** :Varak altınla işlenmiş rumîli kompozisyon rölyef kabartma tekniği ile uygulanmıştır. (Ç.16-3,5)
15. **Kitâbe** :Sülüs hattıyla yazılmış Kelime-i Tevhit yer almaktadır.
16. **Aynalık** :Yan aynalıklardaki daire formundaki geometrik bezeme tasarım olarak korkuluk ve köşk geometrisinden farklıdır. Geometri ile köşelerdeki ½ simetрили, varak altın kaplı rumîli desen uyumlu ve dengelidir. Yan aynalıkta kullanılan desen sade ve bütüne yayılacak şekilde dengelenmiştir. (Ç.16-1,2)

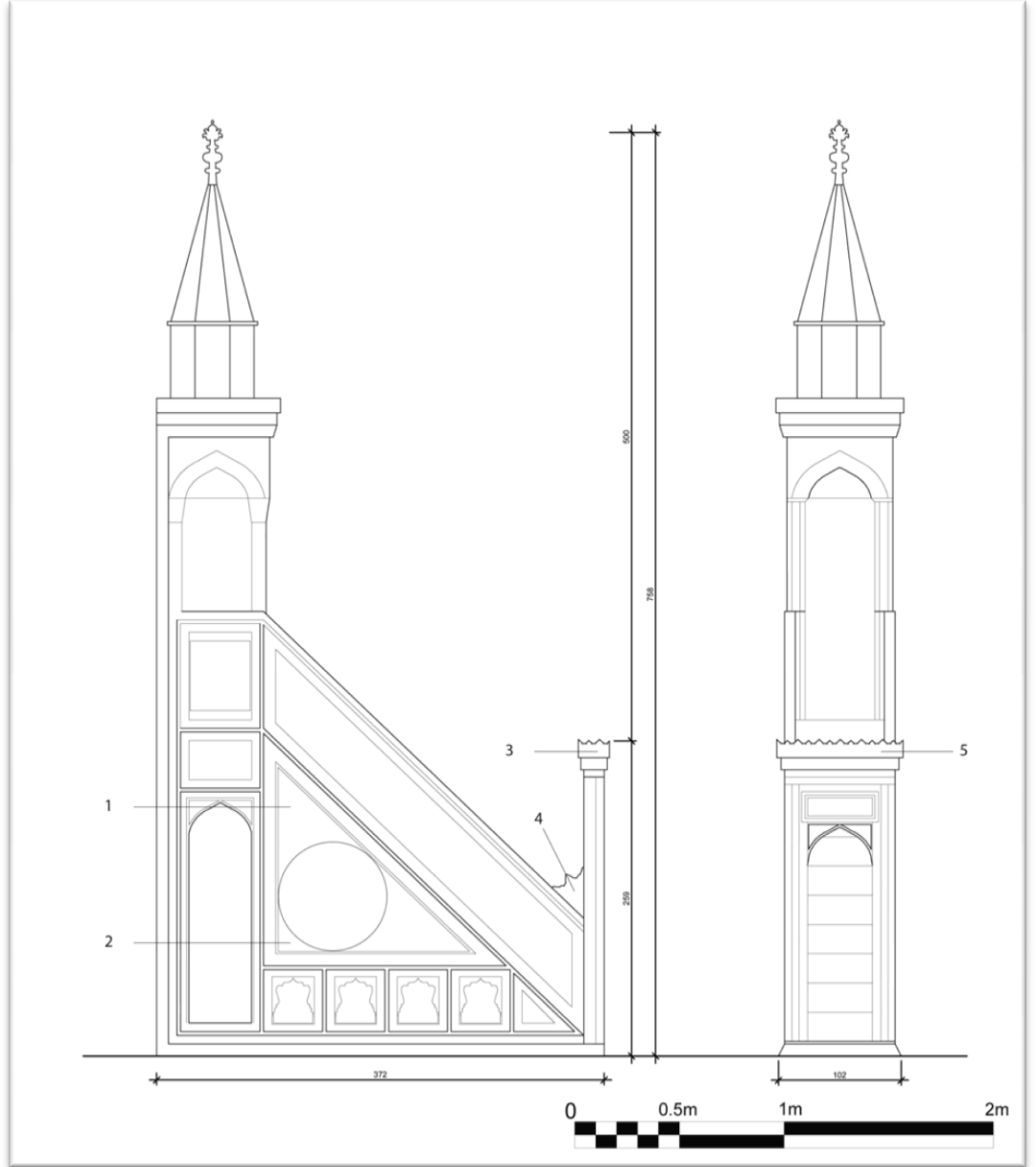
17. **Aynalık altı geçidi** :Aynalık altındaki geçitlerde ve üçgen alanda bezeme yoktur. (Ç.16-4)
18. **Köşebent** :Rumî form şeklinde sınırlandırılmış alan içerisine iki (2) adet lâle deseni varak altın ile işlenmiştir. Minberin başka bir yerinde lâle bezemesi kullanılmamıştır.
19. **Korkuluk** :Silmelerle çerçevelenen korkulukta geometrik bezeme kullanılmıştır.
20. **Geçit** :Bezemesizdir.
21. **Köşk** :Sade ve bezemesi olmayan taç alandan silme bezeme elamanı ile gövdeye geçiş yapılmıştır.
22. **Köşk yan panoları** :Korkuluklarda kullanılan geometrik desen oran olarak biraz daha büyük olarak köşk kısmının panolarda kullanılmıştır.
23. **Köşk tavanı** : Bezemesizdir.
24. **Kasnak** :Sade ve bezemesiz olarak bırakılmıştır. Yeşil tonda bir renk ile renklendirilmiştir
25. **Külâh** :Sade ve bezemesiz olarak bırakılmıştır. Yeşil tonda bir renk ile renklendirilmiştir
26. **Alem** :Sap kısmı ile üç boncuklu alemin tepeliği hatâyî formundadır, içerisinde Allah lafzı bulunmaktadır. Altın varak ile uygulama yapılmıştır.
27. **Bezeme programı** : Oran olarak cami ile uyumlu ve dengeli bir görünüm sergilemektedir. Kullanılan desenler son derece sade ve zengindir. Minberin desenlerindeki işçilik bozulmadan günümüze kadar gelmiştir.
28. **İnceleme tarihi** :29.12.2014
29. **Resim no** :32-33
30. **Çizim no** :16



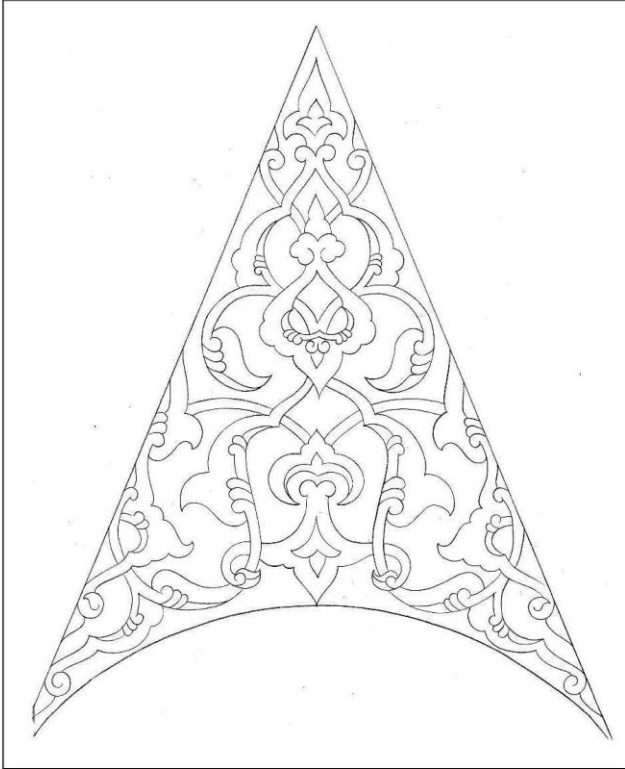
R.32. Valide Atik Paşa Camii Minberi - Yan Görünüş



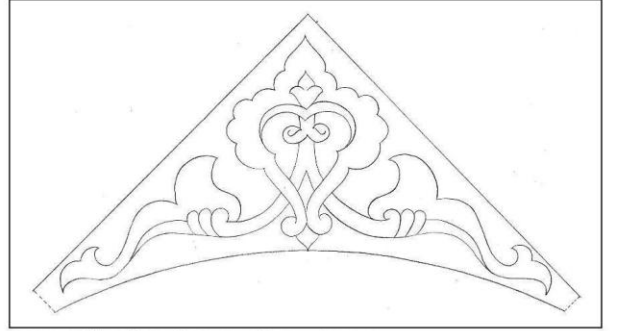
R.33. Valide Atik Paşa Camii Minberi - Ön Görünüş



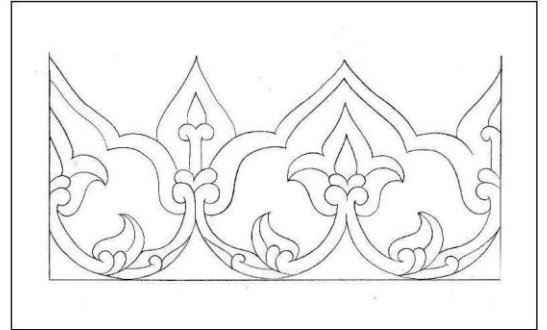
Ç.16. Valide Atik Paşa Camii Minberi – Ölçek: 1/100



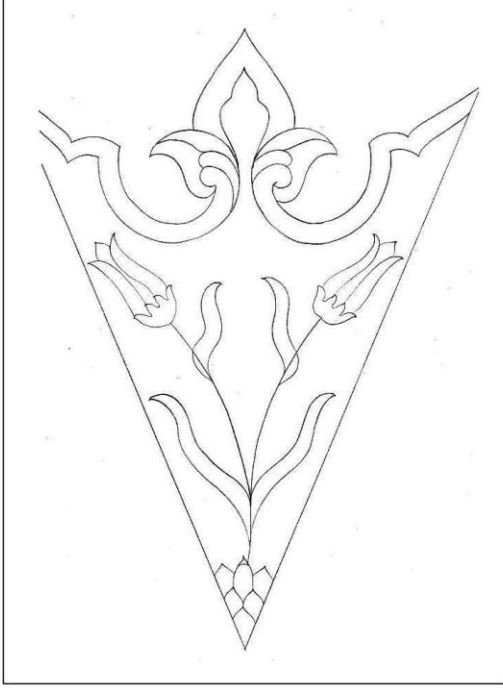
Ç-16-1- Valide Atik Camii Yan Aynalık Deseni 84x72 cm



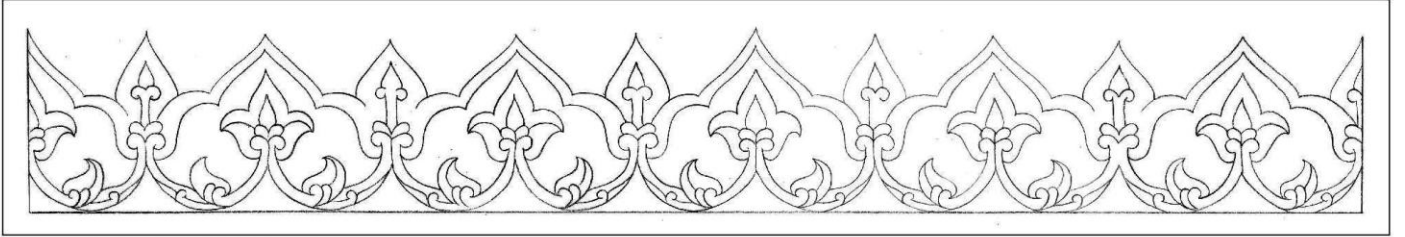
Ç-16-2- Valide Atik Camii Yan Aynalık Deseni 40x30 cm



Ç-16-3- Valide Atik Camii Giriş Taç Deseni 27,5x14 cm



Ç-16-4- Valide Atik Camii Kōşebent Deseni 40x31 cm



Ç-16- 5- Valide Atik Camii Giriş Taç Deseni 105x14 cm

3.14. Kılıç Ali Paşa Camii Minberi

1. **Bulunduğu şehir** :İstanbul
2. **Bulunduğu ilçe** :Beyoğlu
3. **Bulunduğu semt** :Tophane
4. **Yapım tarihi** :1580
5. **Bânî** :Kılıç Ali Paşa
6. **Yükseklik** :784 cm
7. **Uzunluk** :486 cm
8. **Genişlik** :94 cm
9. **Mihriba uzaklık** :150 cm
10. **Merdiven basamak sayısı**: 12
11. **Malzeme** :Mermer
12. **Minber uygulama tekniği** :Kullanılan motifler zemin oyma tekniği ile kabartılarak rölyef formunu almıştır. Geometrik şebekelerde kafes oyma tekniği uygulanmıştır. Külâh kısmında kalemişi uygulaması yapılmıştır. Motiflerin üzerindeki altın varak, transfer tekniği ile yapılmıştır.
13. **Giriş** :Minber giriş söveleri, bezeme özelliklerine sahip zarif bir görünüm sergilemektedir. Sövelerde yer alan burmalı sütunçeler rölyef formundadır. Taç kısmındaki sade rumîli desenden gövdeye mukarnas ile geçiş sağlanmıştır. Kitâbe etrafında ve mukarnaslarda kullanılan silmelerle çerçevelenmiştir.
14. **Giriş tacı** :Rumîli kompozisyon rölyef kabartma tekniği ile uygulanmıştır. Varak altınla kaplanmıştır. (Ç.17-4,8)
15. **Kitâbe** :Sülüs hattıyla yazılmış Kelime-i Tevhit yer almaktadır.
16. **Aynalık** :Yan aynalık içerisindeki daire formda geometrik bezeme kullanılmıştır. Kullanılan desen sade ve bütüne yayılacak şekilde dengelenmiştir.

Geometrik daire etrafındaki üçgen alanlarda varak altınla kaplanmış $\frac{1}{2}$ simetrikli rumîli bezeme kullanılmıştır, Rumîler kabartma tekniğiyle işlemiştir. (Ç.17-1,2)

17. **Aynalık altı geçidi** :Aynalık altındaki geçitlerde desen kullanılmamıştır.

Aynalık altı üçgen formda ise rumîli desen kullanılmıştır. (Ç.17-3)

18. **Köşebent** :Altın varakla kaplanmış rumîli desen çok iyi çözümlenerek kullanılmıştır. (Ç.17-5)

19. **Korkuluk** :Silmelerle çerçevelenen korkulukta geometrik bezeme kullanılmıştır.

20. **Geçit** :Bezemesizdir.

21. **Köşk** :Köşk sütunu sade ve bezemesiz olarak bırakılmıştır. Taç kısmında dandanlı rumî tepelik formu kullanılmış, zikzak formundaki bezeme elamanı ile gövdeye geçiş yapılmıştır.

22. **Köşk yan panoları** :Korkuluklarda kullanılan geometrik desen oran olarak biraz daha büyük olarak köşk kısmının panolarda kullanılmıştır.

23. **Köşk tavanı** :Sade ve bezemesiz olarak bırakılmıştır.

24. **Kasnak** :Mavi zemin renkli klasik köşebent ve kubbe formu içerisine hatâyî gurubu motiflerle desen işlenmiştir. (Ç.17-7)

25. **Külâh** :Külâh deseni üste doğru daralarak devam eden yeşil ve mavi zeminli üçgenlerle tasarlanmıştır. Desen en altta rumî tepelik motifiyle başlar, $\frac{1}{2}$ simetrikli hatâyî gurubu motiflerle yapılmış kompozisyonla devam eder. Desenin uygulaması altınlardır. (Ç.17-6)

26. **Alem** :Sap kısmı ile tek boncuklu alemin tepeliği hatâyî formundadır. Hatâyî formunun içerisine Allah lafzı kullanılmıştır. Altın varak ile transfer tekniği ile uygulanmıştır.

27. **Bezeme programı** :Oran olarak cami ile uyumlu ve dengeli bir görünüm sergilemektedir. Kullanılan desenler son derece zengindir. Minberin desenlerindeki işçilik bozulmadan günümüze kadar gelmiştir.

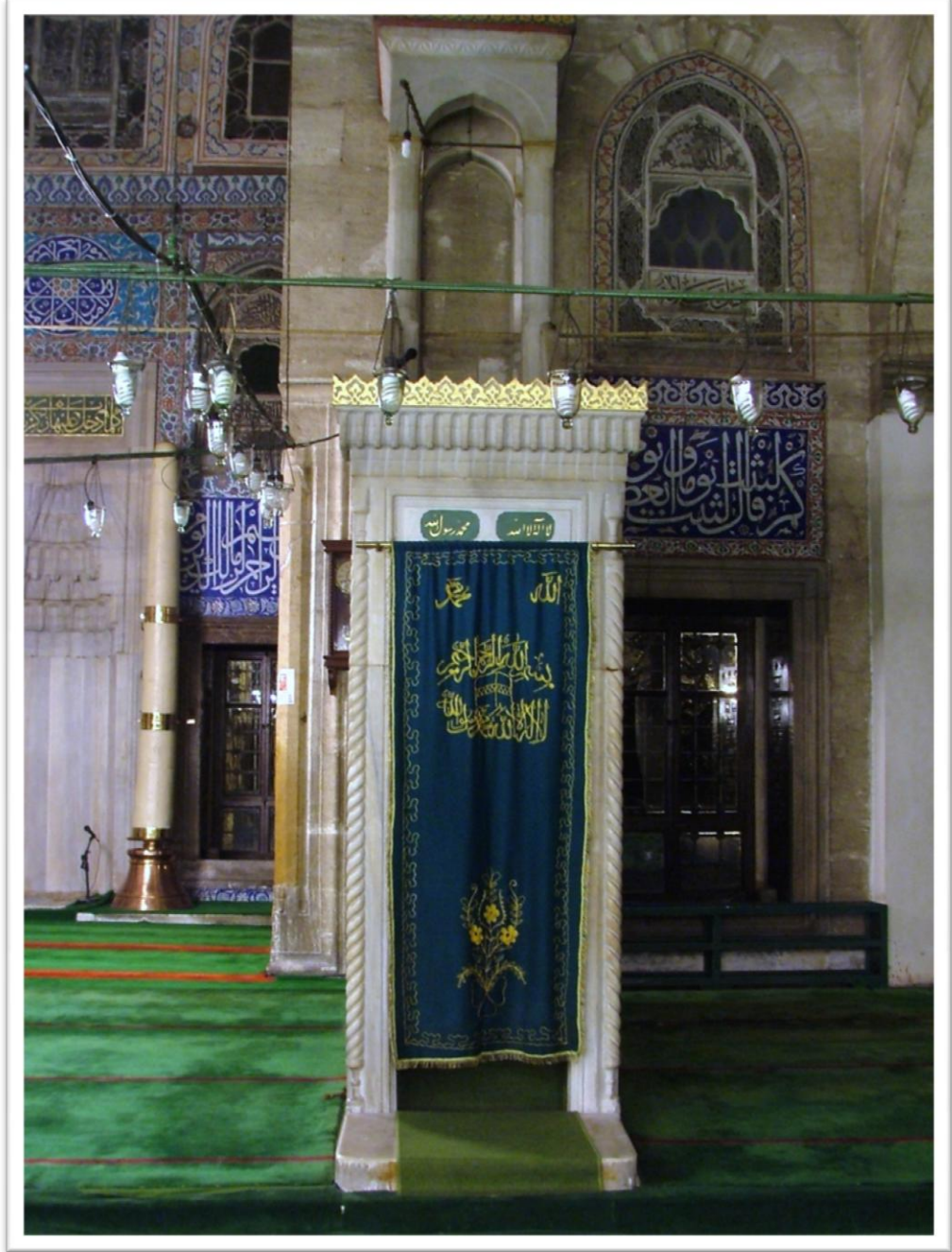
28. **İnceleme tarihi** :02.12.2014

29. **Resim no** :34-35

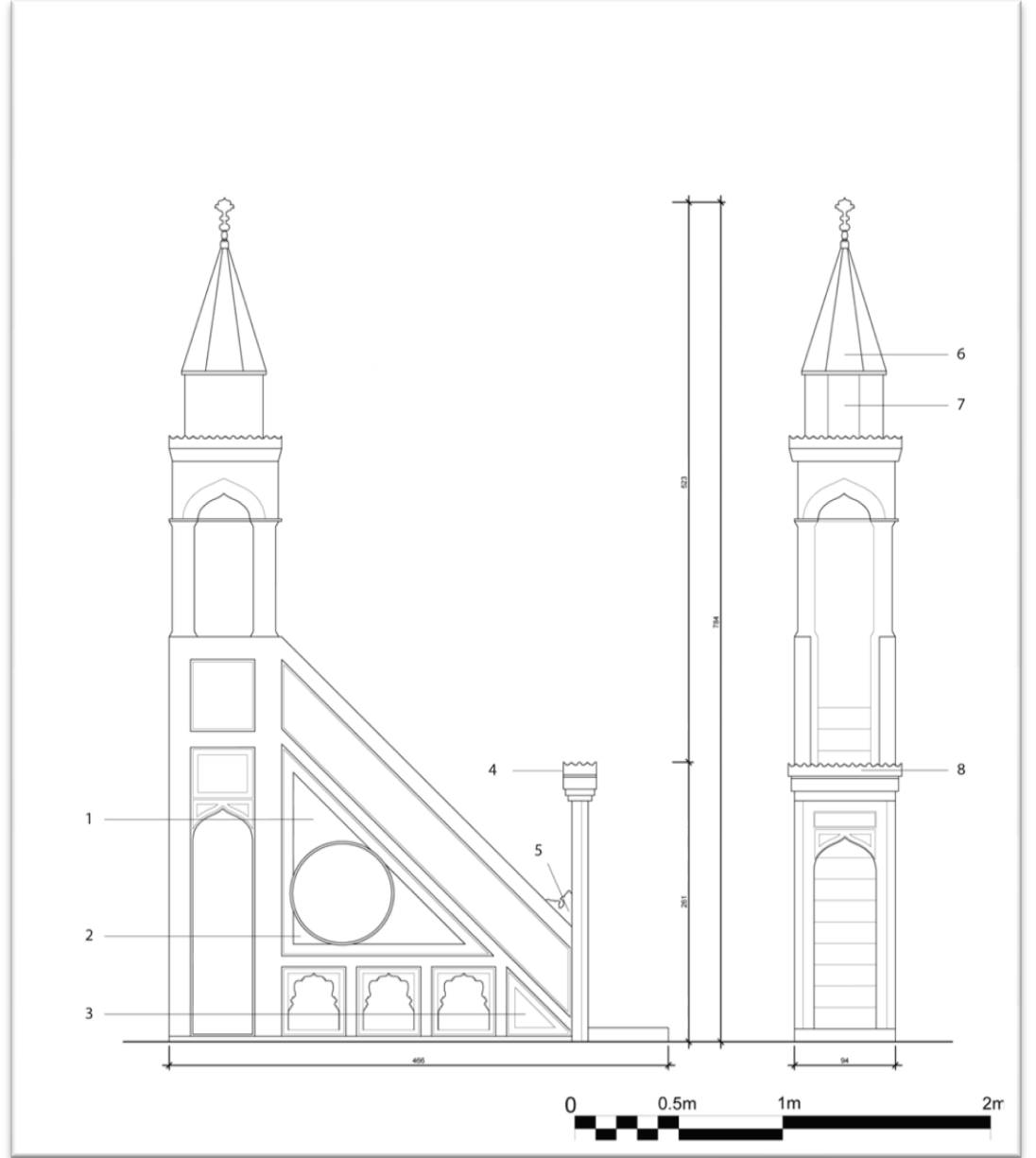
30. **Çizim no** :17



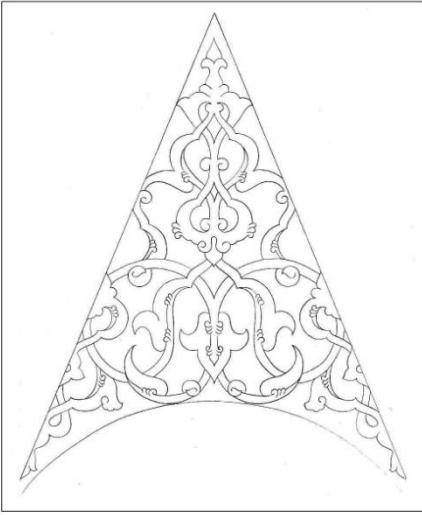
R.34. Kılıç Ali Paşa Camii Minberi - Yan Görünüş



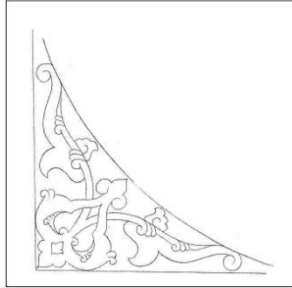
R.35. Kılıç Ali Paşa Camii Minberi - Ön Görünüş



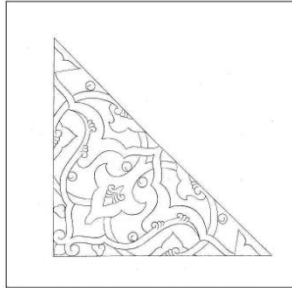
Ç.17. Kılıç Ali Paşa Camii Minberi – Ölçek: 1/100



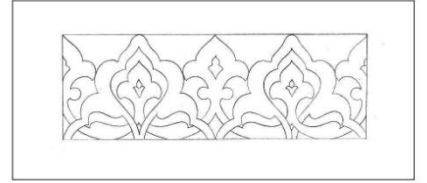
Ç-17-1- Kılıç Ali Paşa Camii Yan Aynalık Deseni 90x90



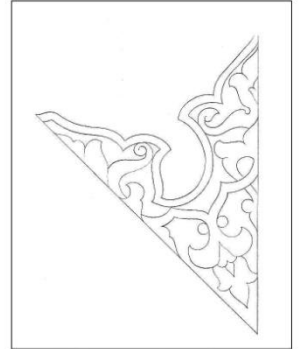
Ç-17-2- Kılıç Ali Paşa Camii Yan Aynalık Deseni 35x35



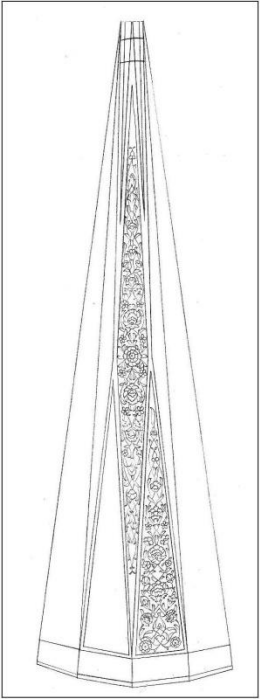
Ç-17-3- Kılıç Ali Paşa Camii Aynalık Altı Üçgen Deseni 44x61x61 cm



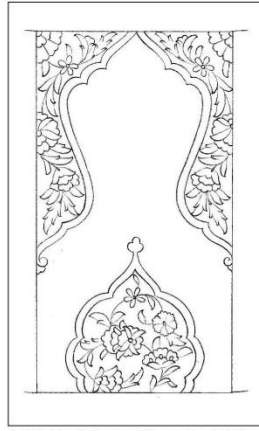
Ç-17-4- Kılıç Ali Paşa Camii Giriş Taç Deseni 12x30 cm



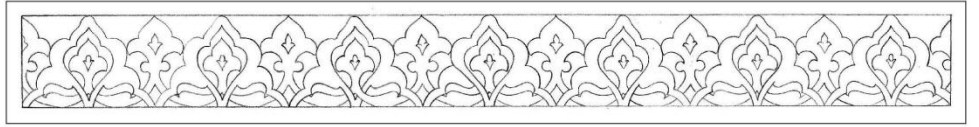
Ç-17-5- Kılıç Ali Paşa Camii Köşebent Deseni 10x15 cm



Ç-17-6- Kılıç Ali Paşa Camii Külâh Deseni 30x120 cm



Ç-17-7- Kılıç Ali Paşa Camii Kasnak Deseni 30x50 cm



Ç-17-8- Kılıç Ali Paşa Camii Giriş Taç Deseni 12x110 cm

3.15. Mesih Mehmet Paşa Camii Minberi

1. **Bulunduğu şehir** :İstanbul
2. **Bulunduğu ilçe** :Fatih
3. **Bulunduğu semt** :Muhtesip İskender
4. **Yapım tarihi** :1584
5. **Bânî** :Mesih Mehmet Paşa
6. **Yükseklik** :792 cm
7. **Uzunluk** :428 cm
8. **Genişlik** :94 cm
9. **Mihriba uzaklık** :100 cm
10. **Merdiven basamak sayısı**: 12
11. **Malzeme** :Mermer
12. **Minber uygulama tekniği** : Kullanılan motifler zemin oyma tekniği ile kabartılarak rölyef formunu almıştır. Geometrik şebekelerde kafes oyma tekniği uygulanmıştır. Külâh kısmında kalemişi uygulaması yapılmıştır. Motiflerin üzerindeki altın varak, transfer tekniği ile uygulamıştır.
13. **Giriş** :Minber giriş söveleri, bezeme özelliklerine sahip zarif bir görünüm sergilemektedir. Sövelerde yer alan burmalı sütunçeler rölyef formundadır. Taç kısmındaki rumîli desenden gövdeye mukarnas ile geçiş sağlanmıştır. Kitâbe iki parça halinde klasik paftalara ayrılarak silmelerle çerçevelenmiştir. Minber son derece bakımsız haldedir. Köşebenti kayıp olan minberin korkuluklarında kırılmalar meydana gelmiştir. Giriş kemer köşeliği, rumîli bezeme ile yapılmıştır.(Ç.18-3)
14. **Giriş tacı** :Sade rumîli kompozisyon rölyef kabartma tekniği ile uygulanmıştır. (Ç.18-7,10)
15. **Kitâbe** :Sülüs hattıyla yazılmış Kelime-i Tevhit yer almaktadır.
16. **Aynalık** :Yan aynalık içerisindeki daire formda geometrik bezeme kullanılmıştır. Geometrik daire etrafındaki üçgen alanlarda $\frac{1}{2}$ simetrikli, kabartma rumîli bezeme kullanılmıştır. (Ç.18-2,4)

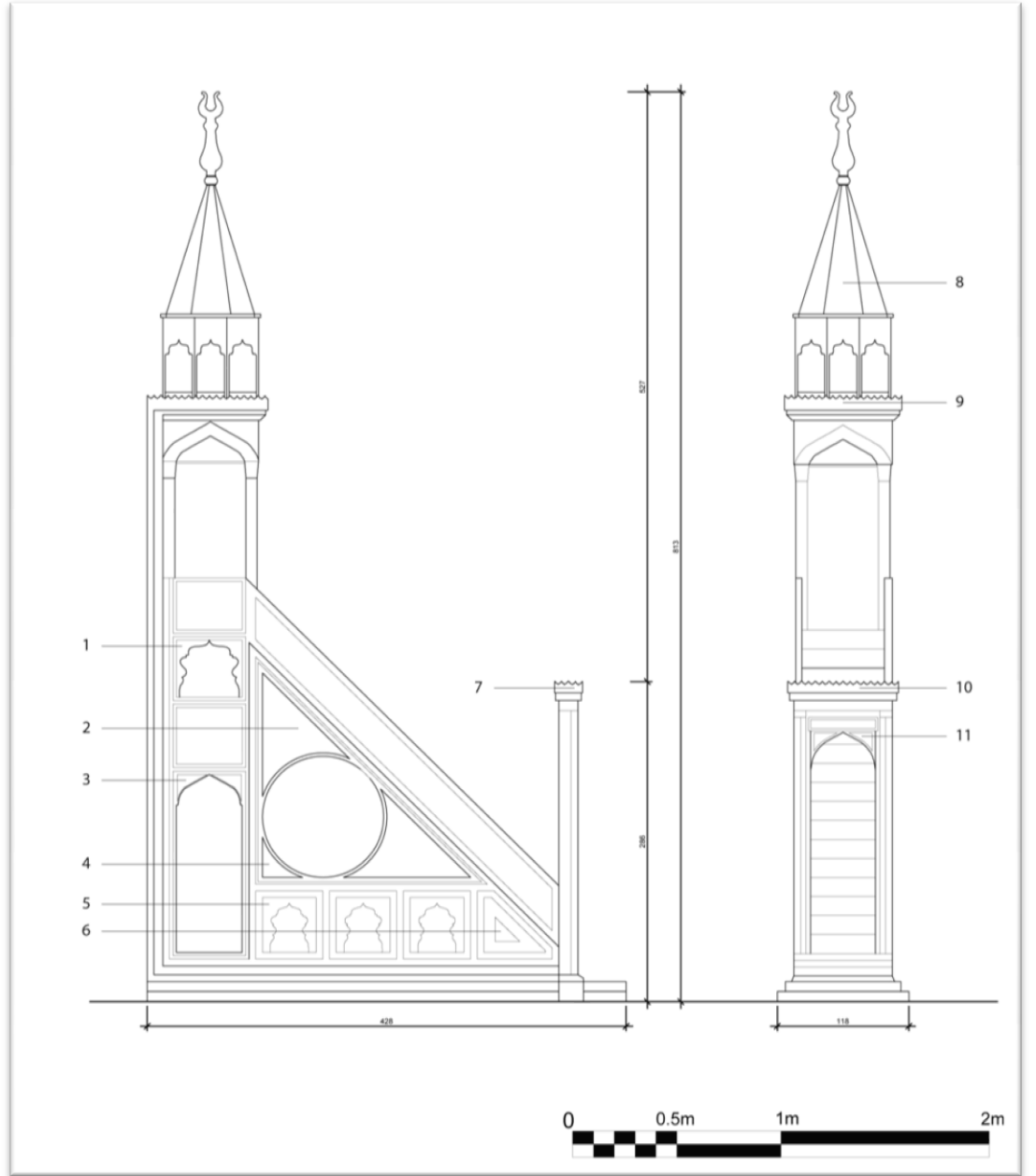
17. **Aynalık altı geçidi** :Aynalık altındaki geçitlerde rumîli desen kullanılmıştır. Üçgen alanda ise hatâyî gurubu motiflerle yapılmış ½ simetrik desen kullanılmıştır. .(Ç.18-5,6)
18. **Köşebent** :Minberin köşebentleri kayıptır.
19. **Korkuluk** :Silmelerle çerçevelenen korkulukta geometrik bezeme kullanılmıştır. Minberin sağında ve solundaki korkulukta yer yer kırılmalar meydana gelmiştir. .
20. **Geçit** :Geçit kemerinin üzerindeki üçgen alanda kabartma rumîli bezeme kullanılmıştır.
21. **Köşk** :Köşk sütununda bezeme kullanılmamıştır. Taç kısmında rumîli bezeme kullanılmıştır. Rumîli bezemeden gövdeye geçiş silmeler ile sağlanmıştır. .(Ç.18-9)
22. **Köşk altı geçidi** :Köşk alt geçidi penceresinde yarım geometri bezemenin yanında hatâyî gurubu motifler kullanılmıştır. .(Ç.18-1)
23. **Köşk yan panoları** :Korkuluklarda kullanılan geometrik desen köşk kısmının panolarında kullanılmıştır.
24. **Köşk tavanı** :Köşk tavanında Selçuklu geometrisi kullanılmıştır.
25. **Kasnak** :Klasik kitâbe formundaki kasnaktaki rumîli şemse şeklindeki kabartma bezemenin üzerine yeşil renkte boya sürülmüştür.
26. **Külâh** :Külâhın alt kısmından yukarıya doğru küçülen rumî kullanılmıştır. Zamanla kararmalar meydana geldiğinden desen belli belirsiz görünmektedir. .(Ç.18-8)
27. **Alem** :Sap kısmı ile tek boncuklu alemin tepeliği lâle tepelik formundadır. Altın varak ile transfer tekniği ile uygulanmıştır.
28. **Bezeme programı** :Oran olarak cami ile uyumlu ve dengeli bir görünüm sergilemektedir. Minber detaylarında son derece zengin rumî ve hatâyî gurubu motiflerle tasarlanmış desenler kullanılmıştır.
29. **İnceleme tarihi** :10.11.2014
30. **Resim no** :36-37
31. **Çizim no** :18



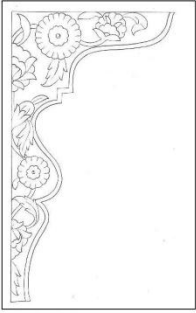
R.36. Mesih Mehmet Paşa Camii Minberi - Yan Görünüş



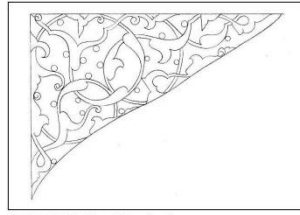
R.37. Mesih Mehmet Paşa Camii Minberi - Ön Görünüş



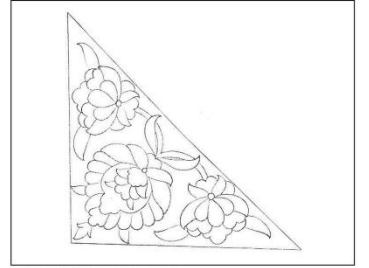
Ç.18. Mesih Mehmet Paşa Camii Minberi – Ölçek: 1/100



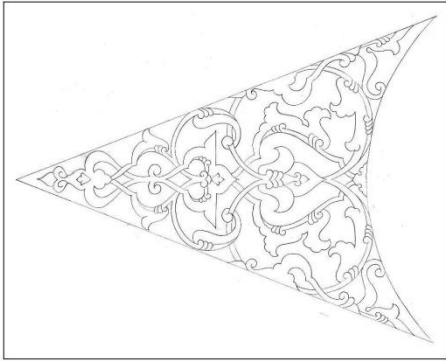
Ç-18-1- Mesih Mehmet Paşa Camii
Köşk Altı Kemer Köşeliği Deseni 29x54 cm



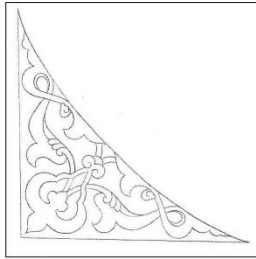
Ç-18-3- Mesih Mehmet Paşa Camii
Giriş Kemer Köşeliği Deseni 23x29,5 cm



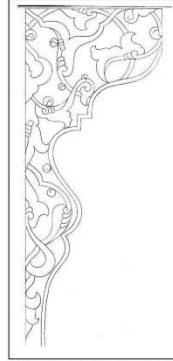
Ç-18-6- Mesih Mehmet Paşa Camii
Aynalık Altı Üçgen Deseni 26x28x38 cm



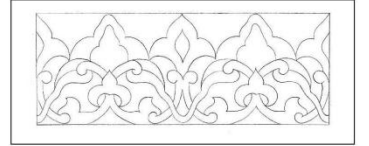
Ç-18-2- Mesih Mehmet Paşa Camii Yan Aynalık Deseni 94x94 cm



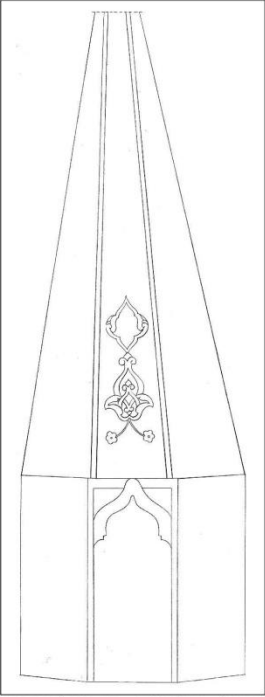
Ç-18-4- Mesih Mehmet Paşa Camii
Yan Aynalık Deseni 30x30 cm



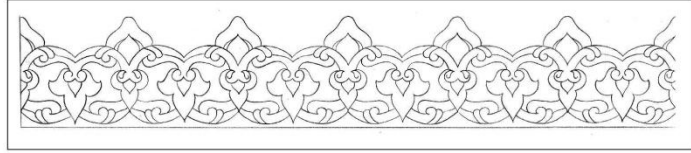
Ç-18-5- Mesih Mehmet Paşa Camii
Aynalık Altı Deseni 24x61 cm



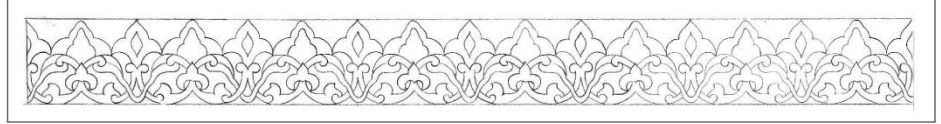
Ç-18-7- Mesih Mehmet Paşa Camii Giriş Taç Deseni 10x25 cm



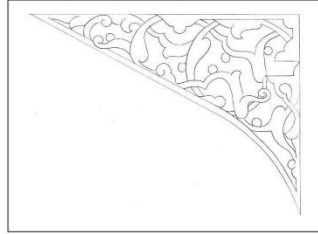
Ç-18-8- Mesih Mehmet Paşa Camii Külâh Deseni 170x40 cm



Ç-18-9- Mesih Mehmet Paşa Camii Köşek Taç Deseni 10x75 cm



Ç-18-10 - Mesih Mehmet Paşa Camii Giriş Taç Deseni 10x75 cm



Ç-18-11- Mesih Mehmet Paşa Camii
Geçit Kemerini Köşeliği Deseni 22x30 cm

3.16. Mehmet Ağa Camii Minberi

1. **Bulunduğu şehir** :İstanbul
2. **Bulunduğu ilçe** :Fatih
3. **Bulunduğu semt** :Çarşamba
4. **Yapım tarihi** :1584 - 1585
5. **Bânî** :Mehmet Ağa
6. **Yükseklik** :723 cm
7. **Uzunluk** :380 cm
8. **Genişlik** :96 cm
9. **Mihriba uzaklık** :150 cm
10. **Merdiven basamak sayısı**: 10
11. **Malzeme** :Mermer
12. **Minber uygulama tekniği** : Kullanılan motifler zemin oyma tekniği ile kabartılarak rölyef formunu almıştır. Geometrik şebekelerde kafes oyma tekniği uygulanmıştır. Külâh kısmında kalemişi uygulaması yapılmıştır. Motiflerin üzerindeki altın varak, transfer tekniği ile uygulanmıştır.
13. **Giriş** :Minber giriş söveleri, bezeme özelliklerine sahip zarif bir görünüm sergilemektedir. Sövelerde yer alan sade sütunçeler rölyef formundadır. Taç kısmındaki sade rumîli desenden gövdeye mukarnas ile geçiş sağlanmıştır. Kitâbe etrafında ve mukarnaslarda kullanılan silmelerle çerçevelenmiştir. Sövelerde kullanılan sade sütunçeler rölyef formundadır
14. **Giriş Tacı** :Sade rumîli kompozisyon rölyef kabartma tekniği ile uygulanmıştır. (Ç.19-6,9)
15. **Kitâbe** :Sülüs hattıyla yazılmış Kelime-i Tevhit yer almaktadır.
16. **Aynalık** :Üçgen formdaki aynalık içerisinde yine üçgen formundaki alana geometrik bezeme kullanılmıştır. Geometrik bezeme etrafına çerçeve niteliğinde kabartma rumî pervaz yapılmıştır. Bezeme mermer renginde bırakılmıştır. (Ç.19-3)

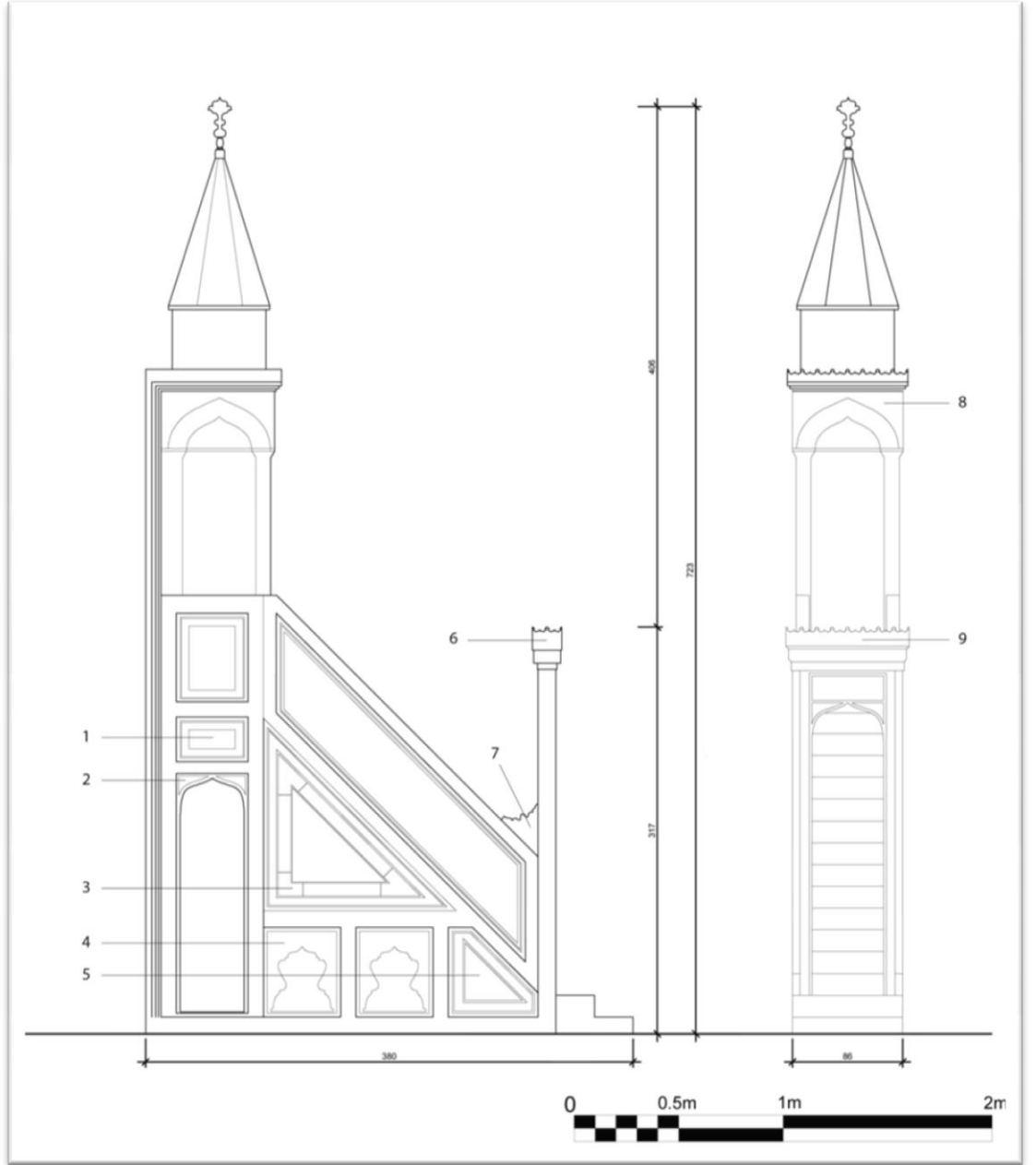
17. **Aynalık altı geçidi** :Aynalık altındaki geçitlerde kabartma tekniğinde işlenmiş rumîli desen kullanılmıştır. Üçgen alanda ise yan aynalık deseni ile benzer özellik gösteren rumîli desen uygulanmıştır.(Ç.19-4,5)
18. **Köşebent** : Köşebente yan aynalık deseni ile uyumlu rumîli bezeme elamanı kullanılmıştır. (Ç.19-7)
19. **Korkuluk** :Silmelerle çerçevelenen korkulukta geometrik bezeme kullanılmıştır.
20. **Geçit** :Geçit kemerinin üzerindeki üçgen alanda rumîli bezeme kullanılmıştır. (Ç.19-2)
21. **Köşk** :Köşk sütunu sade olarak uygulanırken kemer üzerindeki üçgen alanlarda ve taç kısmında rumîli bezeme kullanılmıştır. Rumî bezemeden gövdeye geçişte silmeler kullanılmıştır. (Ç.19-8)
22. **Köşk yan panoları** :Korkuluklarda kullanılan geometrik desen oran olarak biraz daha büyük olarak köşk kısmının panolarında kullanılmıştır. Köşk yan pano altındaki dikdörtgen alanda rumîli kompozisyon uygulanmıştır. (Ç.19-1)
23. **Köşk altı geçidi** :Yan panolar bezeme kullanılmadan sade olarak bırakılmıştır.
24. **Köşk tavanı** :Bezemesizdir.
25. **Kasnak** : Bezemesizdir.
26. **Külâh** :Külâhta herhangi bir bezeme kullanılmadan kasnakla beraber yeşil renkte bırakılmıştır.
27. **Alem** :Sap kısmı ile üç boncuklu alemin tepeliği hurdeli rumî tepelik motifi şeklindedir. Altın varak ile transfer tekniğinde uygulanmıştır.
28. **Bezeme programı** :Oran olarak cami ile uyumlu ve dengeli bir görünüm sergilemektedir. Minber ilk görünüşte sade görünürken detaylarında son derece zengin motiflerin olduğu desenler kullanılmıştır. Minberin desenlerindeki işçilik bozulmadan günümüze kadar gelmiştir.
29. **İnceleme tarihi** :05.11.2014
30. **Resim no** :38-39
31. **Çizim no** :19



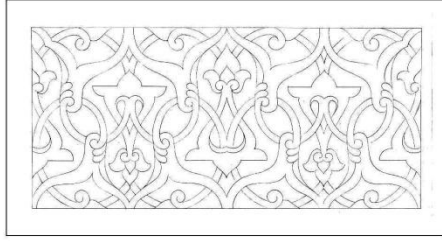
R.38. Mehmet Ağa Camii Minberi - Yan Görünüş



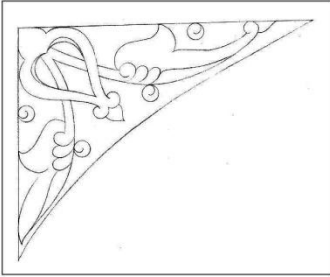
R.39. Mehmet Ağa Camii Minberi - Ön Görünüş



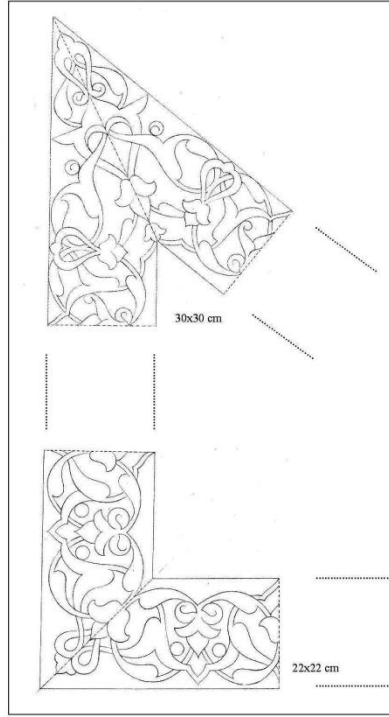
Ç.19. Mehmet Ağa Camii Minberi – Ölçek: 1/100



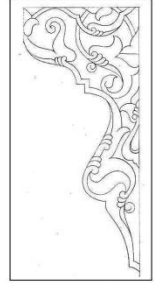
Ç-19-1- Mehmet Ağa Camii Köşk Korkuluğu Altı Pano Deseni 35x61 cm



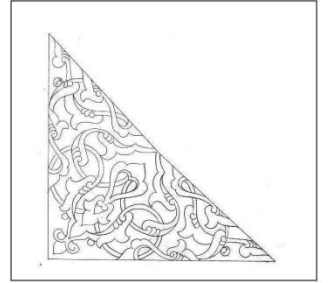
Ç-19-2- Mehmet Ağa Camii Geçit Kemer Köşeliği Deseni 23x30 cm



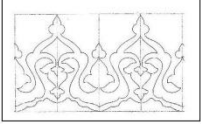
Ç-19-3- Mehmet Ağa Camii Yan Aynalık Kesit Deseni 140x150



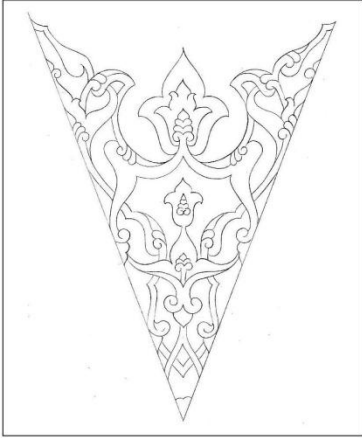
Ç-19-4- Mehmet Ağa Camii Aynalık Altı Geçidi Deseni 23x30



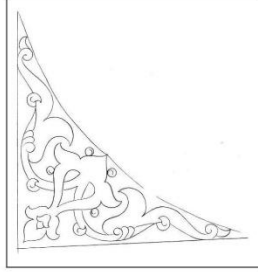
Ç-19-5- Mehmet Ağa Camii Aynalık Altı Üçgen Deseni 65x65x75 cm



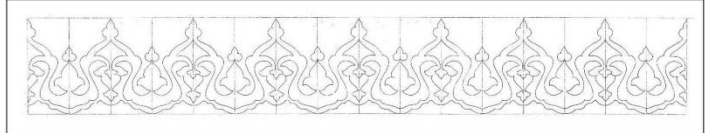
Ç-19-6- Mehmet Ağa Camii Giriş Taçı Yan Deseni 15x26 cm



Ç-19-7- Mehmet Ağa Camii Köşebent Deseni 42x42 cm



Ç-19-8- Mehmet Ağa Camii
Köşk Kemer Köşeliği Deseni 29x29 cm



Ç-19-9- Mehmet Ağa Camii Giriş Taşı Deseni 15x150 cm

3.17. Nişancı Mehmet Paşa Camii Minberi

1. **Bulunduğu şehir** :İstanbul
2. **Bulunduğu ilçe** :Fatih
3. **Bulunduğu semt** :Karagümrük
4. **Yapım tarihi** :1584 - 1588
5. **Bânî** :Nişancı Mehmet Paşa
6. **Yükseklik** :832 cm
7. **Uzunluk** :485 cm
8. **Genişlik** :98 cm
9. **Mihriba uzaklık** :150 cm
10. **Merdiven basamak sayısı**: 11
11. **Malzeme** :Mermer
12. **Minber uygulama tekniği** :Kullanılan motifler zemin oyma tekniği ile kabartılarak rölyef formunu almıştır Köşk kısmındaki rumîli bezeme kakma tekniği ile uygulanmıştır. Geometrik şebekelerde kafes oyma tekniği uygulanmıştır. Külâh kısmında kalemişi uygulaması yapılmıştır. Motiflerin üzerindeki altın varak, transfer tekniği ile uygulanmıştır.
13. **Giriş** : Minber giriş söveleri, bezeme özelliklerine sahip zarif bir görünüm sergilemektedir. Sadelik içinde zengin bir görünüm yakalanmıştır. Sövelerde yer alan sütunçeler sade rölyef formundadır. Taç kısmındaki rumîli desenden gövdeye mukarnas ile geçiş sağlanmıştır. Kitâbe etrafında ve mukarnaslarda kullanılan silmelerle çerçevelenmiştir. Kitâbe altındaki giriş kemerinde rumîli desen kullanılmıştır. (Ç.20-13)
14. **Giriş Tacı** :Rumîli kompozisyon, rölyef kabartma tekniği ile uygulanmıştır. (Ç.20-5,12)
15. **Kitâbe** :Sülüs hattıyla yazılmış Kelime-i Tevhit yer almaktadır.
16. **Aynalık** :Yan aynalıklardaki daire formundaki geometrik bezeme ve rumî motifleri uyumlu bir şekilde kullanılmıştır. Yan aynalıkta kullanılan

- desen sade ve bütüne yayılacak şekilde dengelenmiştir. Aynalık köşelerinde yeşil zemine altınla işlenmiş, rumîli kabartma desenler ½ simetridir. (Ç.20-1,2)
17. **Aynalık altı geçidi** :Aynalıkta kullanılan rumîli bezeme özelliklerini gösteren ½ simetrik desen kullanılmıştır. Aynı özellikteki aynalık altı üçgen deseni de rumîlidir. (Ç.20-3,4)
18. **Köşebent** :Rumîli desen çok iyi çözümlenerek kullanılmıştır. (Ç.20-6)
19. **Korkuluk** :Silmelerle çerçevelenen korkulukta geometrik bezeme kullanılmıştır.
20. **Geçit** :Bezemesizdir.
21. **Köşk** :Korkuluktaki geometri köşk yan panolarında kullanılmıştır. Köşk sütunu sade ve bezemesiz olarak bırakılırken kemerde rumî tepelik deseni siyah beyaz renkte kullanılmıştır. Köşk taç deseni ve köşk kemer üçgenlerinde rumî desen kullanılmıştır. (Ç.20-10,11)
22. **Köşk altı geçidi** :Köşk alt geçidi boşluğu bezeme kullanılmadan geometrik bezeme kullanılmıştır.
23. **Köşk yan panoları** :Korkuluklarda kullanılan geometrik desen köşk yan panolarında da devam etmiştir.
24. **Köşk tavanı** :Selçuklu geometrisi kullanılmıştır.
25. **Kasnak** :Son derece zengin motif elamanları kullanılmıştır. Klasik köşebent ve şemse formu rumîli desen turuncu üzerine altınla işlenmiş, pafta dışındaki yeşil alanda ise hatâyî gurubu motifler uygulanmıştır. Desen üzerine yıldız formu rölyef olarak kullanılmıştır. (Ç.20-9)
26. **Külâh** :Külâh deseni baklava dilimli yeşil ve turuncu renklerde paftalara ayrılmıştır. Desen, en alt sıradaki hurdeli rumî tepeliklerle başlar, yukarı doğru rumîli ve hatâyî gurubu motiflerle devam eder. Kasnak tacı deseninde tepelik motifleri kullanılmıştır. (Ç.20-7,8)
27. **Alem** :Sap kısmı ile üç boncuklu alemin tepeliği lâle formundadır. Hilâl formunun içerisine rumî tepelik yerleştirilmiştir. Altın varak transfer tekniğinde uygulanmıştır.

28. **Bezeme programı** :Oran olarak çok zarif bir görüntü sergileyen minberde kullanılan desenler son derece sade ve zengindir. Minberin oranları ile uyumlu desen kullanılmıştır. Özellikle köşk kısmındaki desen yoğunluğu ve işçiliği son derece dikkat çekicidir.

29. **İnceleme tarihi** :01.11.2014

30. **Resim no** :40-41

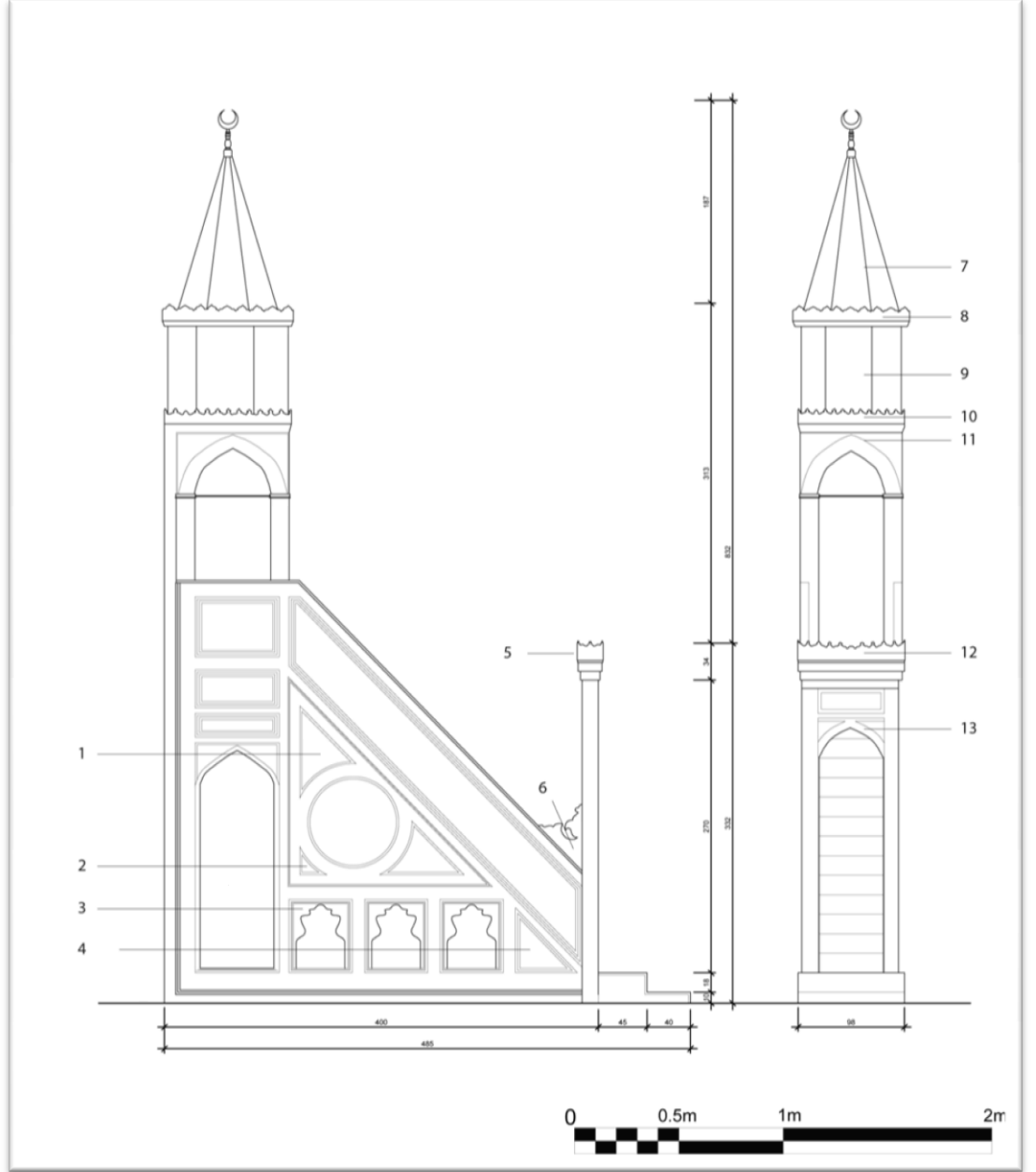
31. **Çizim no** :20



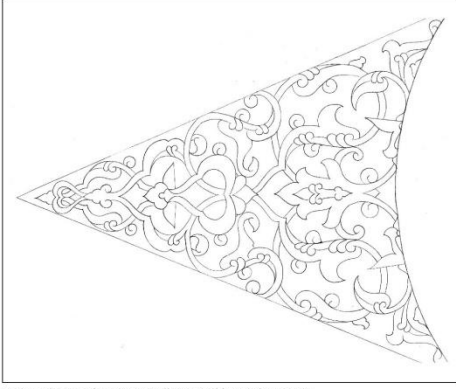
R.40. Nişancı Mehmet Paşa Camii Minberi - Yan Görünüş



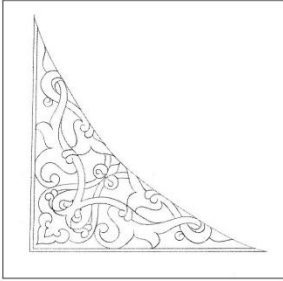
R.41. Nişancı Mehmet Paşa Camii Minberi - Ön Görünüş



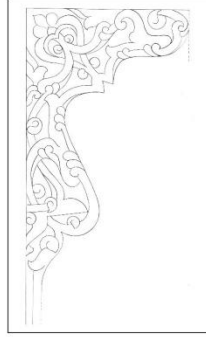
Ç.20. Nişancı Mehmet Paşa Camii Minberi – Ölçek: 1/100



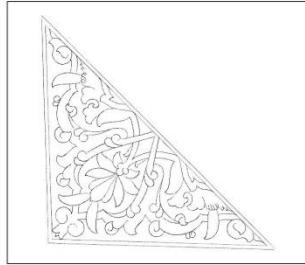
Ç-20-1- Nişancı Mehmet Paşa Camii Yan Aynalık Deseni 85x85 cm



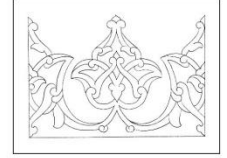
Ç-20-2- Nişancı Mehmet Paşa Camii Yan Aynalık Deseni 30x30 cm



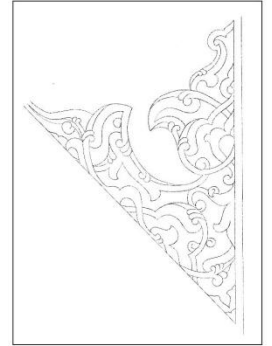
Ç-20-3- Nişancı Mehmet Paşa Camii
Aynalık Altı Deseni 24x48 cm



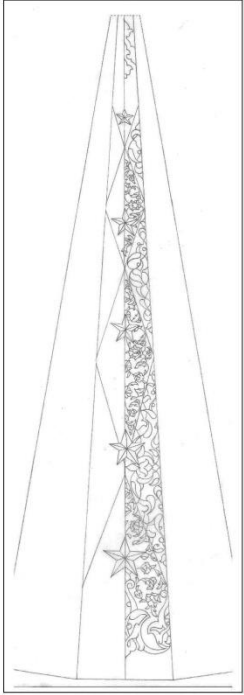
Ç-20-4- Nişancı Mehmet Paşa Camii Aynalık Altı Üçgen Deseni 60x60 cm



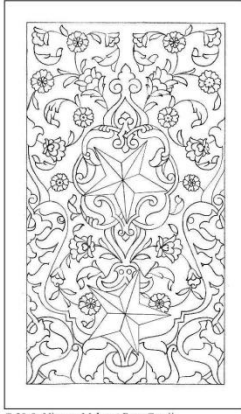
Ç-20-5- Nişancı Mehmet Paşa Camii Giriş Taç Deseni 16x25 cm



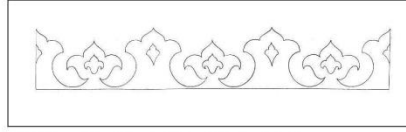
Ç-20-6- Nişancı Mehmet Paşa Camii Köşebent Deseni 60x60 cm



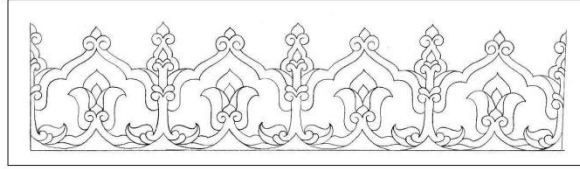
Ç-20-7- Nişancı Mehmet Paşa Camii Kûlah Deseni
35x165 cm



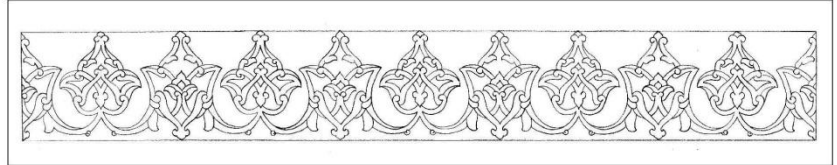
Ç-20-9- Nişancı Mehmet Paşa Camii
Kasnak Deseni 35x75 cm



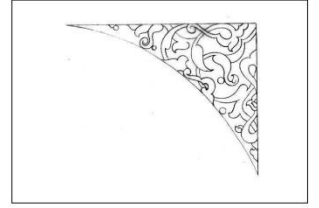
Ç-20-8 Nişancı Mehmet Paşa Camii Kasnak Taç Deseni 35x12 cm



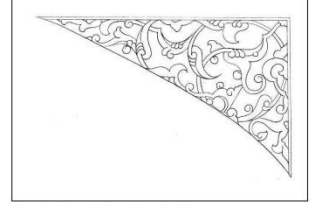
Ç-20-10- Nişancı Mehmet Paşa Camii Köşk Taç Deseni 12x98 cm



Ç-20-12- Nişancı Mehmet Paşa Camii Giriş Taç Deseni 16x98 cm



Ç-20-11- Nişancı Mehmet Paşa Camii
Köşk Kemer Köşeliği Deseni 25x35 cm



Ç-20-13- Nişancı Mehmet Paşa Camii
Giriş Köşk Kemer Köşeliği Deseni 45x44 cm

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Cami mimarisi açısından önemli bir mimari eleman olan minberler, Cuma ve bayram hutbelerinin okunduğu, aynı zamanda devletin cami içinde temsil edildiği önemli elemanlardan biridir. Minberler, tarihsel gelişimini sürdürerek klasik formuna kavuşmuştur.

Selçukluda dönemin bezeme özelliklerini de kullanarak son derece güzel minberler ustaların ellerinde hayat bulmuştur. Selçuklu minberleri ahşap malzeme ile künde-kârî, oyma kakma teknikleri kullanılarak yapılmıştır. Selçuklu minberlerini yapan ustalar minber üzerine imzalarını koymuşlardır. Bir sanat eseri kıvamında olan bu minberlerin malzemesinden dolayı günümüze çok az sayıda örneği ulaşabilmiştir.

Osmanlı, erken döneminden itibaren önemli bir değişiklik göstererek minber yapımında mermer malzemeye geçmiştir. Mermer malzemenin yanında külâhlarda ahşap, alemlerde ise pirinç kullanılmıştır. Osmanlı dönemi minberleri gerek malzeme gerekse estetik olarak, erken dönemden itibaren Selçuklu minberinden ayrılmıştır. Osmanlı erken döneminden itibaren farklılaşmaya başlayan minberlerin, sadelik içindeki zengin görünümünün Sinan'ın eserlerinde hayat bulduğu izlenmektedir. Sinan'ın minberlerindeki sadelik ve ihtişam, diğer İslam ülkelerindeki minberlerden ayrılarak kendine has bir çizgi ortaya koymaktadır.

Mimar Sinan'ın erken dönem yapılarından itibaren minberi önemseydiği önceki örneklerle kıyaslandığında hemen göze çarpmaktadır. Mimari üslubunda sadeliği ön planda tutan Sinan, bezemeyi az ve yerinde kullanmıştır. Bezemeyi ölçülü kullanan Sinan, minberleri kuyumcu işçiliği titizliği ile ele alarak minber tarihinin güzel ve zarif örneklerini ortaya çıkarmıştır. Mimari yapılarına göre bezeme konusunda bu kadar detaya girmesine rağmen sadelik anlayışında taviz vermemesi ve cami ile bezemesinin uyumu dikkat çekicidir.

Malzeme olarak mermer kullanan Sinan, minber elemanlarını oluşturan her bir mermer parçayı metal kenetlerle tutturarak inşa etmiştir. Kullanmış olduğu metal kenetleri, Fatih semtindeki Mesih Mehmet Paşa Camii Minberindeki zamanla oluşan kırılmalarda görülmektedir.

Minberlerin gövdesinde beyaz Marmara mermerini kullanan Sinan, özellikle köşk sütun ve kemerlerinde renkli mermere de yer vermiştir. Minber külâhlarında ahşap malzeme ve çini, alemlerde ise pirinç madenini tercih ettiği görülmektedir.

Minberlerinde teknik olarak *renkli taş işçiliği, zemin oyma, kakma, çini ve kalemişi* işçiliği uygulayarak zengin bir görünüm yakalamıştır. *Renkli taş işçiliğini* köşk kısmında, taşıyıcı eleman olarak kullandığı sütunlar ve köşk kemerlerinde görmekteyiz. *Zemin oyma tekniğini* girişlerdeki taç kısmında, kitâbelerde, yan aynalıklarda, korkuluklarda, köşebentlerde, aynalık altı geçitlerinde ve üçgen alanda, geçit bölümlerinin kemer köşeliklerinde, geçit üstü ve köşk altı bölümlerinde kullanılmıştır. Bu alanların haricinde köşebentlerde, köşk altı panolarında, köşk yan panolarında karşımıza çıkmaktadır. *Kakma tekniğini* çok fazla kullanmadığını, sadece Kadırgadaki Sokollu Mehmet Paşa Camisi'nde girişteki taç kısmında ve kemer üzerindeki üçgen alanda kullandığını görmekteyiz. (Ç.13-7,8) Kadırga Sokollu Mehmet Paşa Camisi külâh kısmında çini kullanmıştır. *Kalemişi* tekniğini ince bir işçilikle külâhlarda tercih etmiştir. (Ç.13-6)

Minberler desenlerinde ağırlıklı olarak rumî motifi ve hatâyî gurubu motiflerini, bulut, çintemâni, yarı stilize çiçekler ve geometrik desenler kullandığı görülmektedir.

Rumî motifini giriş tacında, kitâbe bölmelerinde, yan aynalıklarda, köşebentlerde, aynalık altı geçitlerinde ve üçgen alanda, geçit bölümlerinin kemer köşeliklerinde, geçit üstü ve köşk altı bölümlerinde, köşk tacı, köşk tavanı, köşk

kemerinin yanı sıra külâhtada kullanıldığını görmekteyiz. Hatâyî gurubu motifler ise rumî motife oranla daha az kullanılmıştır.

Hatâyî gurubu motifleri minberlerin giriş tacında, giriş kapısı arka kısmında, çoğunlukla minber yan aynalığında, köşebentlerde, aynalık altı geçitlerinde ve üçgen alanda, geçit bölümlerinin kemer köşeliklerinde, geçit üstü ve köşk altı bölümlerinde, köşk tacı, köşk tavanı, köşk kemerinin yanı sıra külâhta kullanıldığını görmekteyiz. Bulut motifini Hadım İbrahim Paşa Camii minberi yan aynalık kısmında kullanmıştır. (Ç.6-3)

Yarı stilize çiçekleri Rüstempaşa Camii geçit kemerinin üzerindeki üçgen içerisinde, geçit üzerindeki dikdörtgen alanda, Üsküdar Valide Atik Camii minberindeki köşebentte kullandığını görmekteyiz. (Ç.10-2,3)

Geometrik bezeme çeşidi minberlerde yan aynalık ortasında, korkuluklarda, köşk yan panoları ve köşk altı panolarında karşımıza çıkmaktadır.

Sinan, yapılarında bezeme elemanlarını kullanırken sade ve anlaşılır olması düşüncesinden hiçbir şekilde taviz vermemiştir. Desenler sade, anlaşılır özelliklere sahipken detayları ise sanat özelliğini de yansıtmıştır. Kullanılan desenlerin minberin bir parçası olma özelliği dikkat çekicidir. Desenler minberden ayrıldığı vakit başka bir etki vermektedir. Geometrik bezeme ile hayvansal çıkışlı ve bitkisel çıkışlı desenler birbiri ile uyumlu ve tek parça halindedir. İnceleme yapılan minberlerde ağırlıklı olarak rumî motifi kullanılırken, Hadım İbrahim Paşa camisinde daha çok bitkisel motifler kullanılmıştır. (Ç.6-2)

Minber girişleri erken dönem minberlerinden farklılaşarak klasik dönem giriş formuna sahip olmuştur. Selçuklu döneminde çift kanatlı kapılı giriş geleneği erken dönem Bursa Ulu Camisinden itibaren kapısız kemerli açıklık olarak yapılmıştır. Giriş kısımlarında altı camide *sivri kemer* kullanılırken Şehzade Mehmet Camii,

Mihrimah Sultan Camii, (Üsküdar) Hadım İbrahim Paşa Camii, Süleymaniye Camii, Sinan Paşa Camii, Valide Atık Camii, Sokollu Mehmet Paşa Camii (Kadırga), Rüstem Paşa Camii, Kara Gazi Ahmet Paşa Camii, Piyale Paşa Camilerinde *basık kemer* kullanılmış, kemerlerin etrafı silmeler ile çerçevelenmiştir. Edirnekapı'daki Mihrimah Sultan Camii minberinin *giriş kemeri* daha çok Sinan sonrası minberlere benzemektedir.

Sultan Yıldırım Beyazıt zamanında, Bergama 1399 tarihli Ulu camisinde görülen ilk *sütunçe*, Sinan eserlerinin on dört tanesinde görülmektedir. Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii, Sinan Paşa Camii ve Piyale Paşa Camisinde *sütunçe* kullanılmamıştır.

Giriş kısmındaki *Kelime-i Tevhid kitâbesi*, on dört camide tek pafta olarak, Mehmet Ağa camii, Kılıç Ali Paşa Camii, Nişancı Mehmet Paşa Camii, Piyale Paşa Camii, Kara Gazi Ahmet Paşa Camisinde iki ayrı pafta içinde yazılıdır, Hadım İbrahim Paşa camisinde ise bu kitâbe yoktur.

Giriş kısmındaki taç yüzeylerinde bezeme elemanları kullanarak görkemli bir giriş havası yakalanmıştır. Taç bezemelerinde on dört camide rumî deseni kullanılırken Hadım İbrahim Paşa Camisinde hatâyî gurubu motifler, (Ç.6-9) Kadırga Sokollu Mehmet Paşa camisinde ise rumî ve hatâyî gurubu motifler beraber kullanılmıştır. (Ç.13-7)

Edirnekapı Mihrimah Sultan Camisi'nin taç kısmı son derece farklıdır. Klasik taç formuna benzemeyen bir şekildedir ve bezemesizdir. (R.21)

Mimar Sinan'ın minberlerinde basamak sayıları birbirinden farklıdır. Minberin uzunluğunun basamak sayısını doğrudan etkilemediği görülmektedir. Basamaklarda Üsküdar Mihrimah Sultan Camii minberi hariç herhangi bir bezeme görülmez. Mihrimah Sultan Camisinin girişinde iki merdivenin yan kısımlarında rumî tepelik formunda bir açıklık yapılmıştır. (Ç.11)

Minber *yan aynalık* şekli Mimar Sinan ile birlikte büyük bir değişime gitmiştir. Sinan'dan önce üçgen şeklinde olan *yan aynalık* yekpare biçimde değerlendirilirken Şehzade Mehmet Camisi ile birlikte üçgen alan içerisine daire formu kullanılmaya başlanmıştır. İnceleme yapılan minberlerde *yan aynalıklar* çeşitlilik göstermektedir. *Yan aynalıklardan* on bir tanesi benzer şekildedir. Süleymaniye Camii ve Sinan Paşa Camisinde aynalık alanda geometrik bezeme yapılmadan sade olarak bırakılmıştır. Üsküdar Mihrimah Sultan Camisi *yan aynalığı* değişik formdadır. (Ç.11) Geçit altlığı boşluğu bırakılmadan *yan aynalık* yekpare olarak kullanılmıştır. İç içe geçmiş üçgen alanların etrafında ve iç kısmında geometrik bezeme kullanılmıştır. Kadirga Sokollu Mehmet Paşa Camisi *yan aynalığında* üçgen alandaki rumî desenin etrafına tek şerit pervaz bezemesi yapılmıştır. Piyale paşa camisinde *alt geçitler* yüksek tutularak *yan aynalık* kısmı kullanılmamıştır. Hadım İbrahim Paşa Cami *yan aynalığı*, üçgen alan içerisinde yine bulut ve hatâyî gurubu motifler kullanılmıştır. Hadım İbrahim Paşa Cami, Kadirga Sokollu Mehmet Paşa Camii ve Piyale Paşa Camii bu özellikleri ile tek örnek teşkil etmektedir. (R.11)

Aynalık altı kısmı, ilk defa 1488 Amasya II Beyazıt Camisinde kullanılarak klasik *aynalık altı* kısmının hazırlayıcısı olmuştur. İnceleme yapılan Şehzade Mehmet Camii, Zal Mahmut Paşa Camii, Valide Atik Camii ve Süleymaniye Camisinde dört adet, Rüstempaşa Camii, Kara Gazi Ahmet Paşa Camii, Azapkapı Sokollu Mehmet Paşa Camii, Mesih Ali Paşa Camii, Kılıç Ali Paşa Camii, Nişancı Mehmet Paşa Camii, Hadım İbrahim Paşa Camisinde üç adet, Kadirga Sokollu Mehmet Paşa Camii ile Mehmet Ağa Camisinde iki adet *aynalık altı pencere* bulunmaktadır. Üsküdar Mihrimah Sultan Camisinde ise *aynalık altı pencere* bulunmamaktadır. İnceleme yapılan minberlerin *aynalık altı* kısımlarının on üç tanesi bezemesizdir. Nişancı Mehmet Paşa Camii ve Mehmet Ağa Camii *aynalık altında* rumî deseni, Mesih Ali Paşa Camisinde ise hatâyî gurubu motifler kullanılmıştır. Sinan Paşa Camisi *yan aynalığında* ise serbest fırça ile klasik dönem ile ilgisi olmayan, sonradan yapıldığı anlaşılan desenler vardır. (R.13)

Aynalık altı yan üçgen kısımda Şehzade Mehmet Camii, Rüstempaşa Camii, Kadırğa Sokullu Mehmet Paşa Camii, Kara Gazi Ahmet Paşa Camii, Azapkapı Sokollu Mehmet Paşa Camii, Kılıç Ali Paşa Camii, Mehmet Ağa Camisinde rumîli desen, Zal Mahmut Paşa Camii, Mesih Ali Paşa Camii, Nişancı Mehmet Paşa Camii, Hadım İbrahim Paşa Camisinde hatâyî gurubu motifler kullanılırken, Süleymaniye Camii, Valide Atik Camii, Piyale Paşa Camii ve Mihrimah Sultan Camisinde bezeme yoktur. Nişancı Mehmet Paşa Camisinde rumî ve hatâyî gurubu beraber kullanılmıştır. Sinan Paşa Camisinde ise klasik dönem ile ilgisi olmayan, sonradan yapıldığı anlaşılan bezemeler vardır. (R.13)

Minberler arasında Klasik dönem özelliklerini yansıtan on beş adet *korkuluk* bulunmaktadır. Bu *korkuluklar* çeşitli kalınlıktaki silmelerle çerçeve yapılarak iç kısımlarında kullanılan geometrik bezemeye geçiş sağlamıştır. Kullanılan geometrik bezemeler zemin *oyma tekniği* ile hafifletilmiştir. Klasik özellik gösteren Hadım İbrahim Paşa Camisi korkuluğunda, geometrik bezeme içerisine birbirinden farklı penç motifleri yerleştirilmiştir. Toplam yüz iki adet olan bu motiflerin, 51 tanesi sağ korkulukta, 51 tanesi ise sol korkulukta kullanılmıştır. Sinan Paşa Camii korkuluğu klasik tavırdan farklı olarak ele alınmıştır. Geometrik bezeme yerine 27 adet ince söve kullanılmıştır. (R.13) Piyale Paşa korkuluğu ise klasik tavırdan farklı bir şekilde bezeme yapılmadan düz bir şekilde bırakılmıştır. (R.24)

Korkuluk ile girişin yan sövesi arasında kalan boşlukta yer alan *köşebentlerin* ayrı bir birim olarak yer alması ilk defa 1488 Amasya II Beyazıt Camisinde kullanılarak klasik *köşebent*'in hazırlayıcısı olmuştur. İnceleme yapılan minberlerin köşebentlerinin 15 tanesi bezemelidir. Rüstempaşa Camii, Kadırğa Sokullu Mehmet Paşa Camii, Azapkapı Hadım İbrahim Paşa Camii, Mehmet Ağa Camii, Kılıç Ali Paşa Camii, Nişancı Mehmet Paşa Camii, Nişancı Mehmet Paşa Camii, Kara Gazi Ahmet Paşa Camilerinde rumîli desen, Süleymaniye Camii, Şehzade Mehmet Camilerinde hatâyî ve rumîli desen beraber, Zal Mahmut Paşa Camisinde hatâyî

gurubu motifler, Valide Atik Camisinde yarı stilize çiçekler kullanılmıştır. Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii ve Piyale Paşa Camilerinde son dönem köşebentleri hatırlatan örnekler kullanılmıştır. (R.22) Mesih Ali Paşa Camisinin *köşebenti* kayıptır. (R.36) Üsküdar Mihrimah Sultan Camisinde ise *köşebent* yoktur. (R.9)

Minberlerin *geçit*leri 1399 Sultan Yıldırım Beyazıt zamanında yaptırılan Bergama Ulu Camii minberinden itibaren açıklık şeklinde bırakılmıştır. Osmanlı klasik minberlerinin kemeri sivri formdadır. 13 *Geçit kemer* üçgeninde herhangi bir desen kullanılmadan bırakılmıştır. Mehmet Ağa Camii ve Mesih Ali Paşa Camisinde rumî motifi, Rüstempaşa Camisinde ise yarı stilize çiçeklerden lâle motifi kullanılmıştır. Üsküdar Mihrimah Sultan Camisinde *geçit yoktur*. (Ç.5)

Geçit üstü, *köşk altı* geçit bölümü klasik dönemde üç farklı şekilde kullanılmıştır. *Geçit üstü* elemanları olanlar, *köşk altı* elemanları bulunanlar ve her iki elamana birden sahip olanlar.

Geçit üstü elemanları toplam 14 camide görülmektedir. Süleymaniye Camii, Kara Gazi Ahmet Paşa Camii, Valide Atik Camii, Azapkapı Sokollu Mehmet Paşa Camii, Mesih Ali Paşa Camii, Kılıç Ali Paşa Camii, Sinan Paşa Camilerinde bezeme bulunmamaktadır. Zal Mahmut Paşa Camii, Nişancı Mehmet paşa Camii, Kadırga Sokollu Mehmet Paşa Camisinde *geçit üstü* dikdöğren alanlarda geometrik bezeme uygulanmıştır. Geometrik bezeme *zemin oyma tekniği* ile uygulanmıştır. Hadım İbrahim Paşa Camisinde hatâyî ve rumîli desen beraber tasarlanmış, Rüstempaşa Camisinde ise yarı stilize çiçekler kullanılmıştır.

Köşk altı elemanı 5 camide kullanılmıştır. Şehzade Mehmet Camii, Süleymaniye Camii, Zal Mahmut Paşa Camilerinde *köşk altları açıklığı* bezemesiz bırakılmıştır. Piyale Paşa Camisindeki *köşk altı* elemanı kapalı tutulmuş, (R.24) Mesih Ali Paşa

camisinde *köşk altına* geometrik bezeme *zemin oyma tekniği* ile uygulanmıştır. Nişancı Mehmet Paşa Camisinde ise hatâyî gurubu desenleri kullanılmıştır.

Köşk bölümünde sütunların arasında kalan, sağ ve sol boşluğu kapatan fonksiyonel elemanlardır. Çoğunlukla *korkulukla* aynı geometrili desen *zemin oyma tekniği* ile uygulanmıştır. 13 Camide *korkuluk*taki desen ile aynısı kullanılırken, Üsküdar Mihrimah Sultan Camii, Hadım İbrahim Paşa Camisinde farklı geometrik bezeme tercih edilmiştir. Rüstem Paşa Camisinde farklı geometrili desenin yanısıra *yan panonun* alt kısmında rumîli desen de kullanılmıştır. Geometrili desen *zemin oyma tekniği* ile rumîli desen alttan *kabartma rölyef* uygulanmıştır. Sinan Paşa Camisinde korkuluktan farklı olarak geometrik bezeme *kakma* tekniği ile işlenmiştir. Beyaz mermer içerisine yeşil ve kırmızı taşlar *kakma* yapılmıştır. (R.13)

Minberlerde taşıyıcılar Üsküdar Mihrimah Sultan Camii haricinde *sivri kemerler* ile birbirine bağlıdır. Mihrimah Sultan Camisinde düz atkı kirişi formu kullanılmıştır. (R.9) Minberin *köşk tavanını* taşıyıcı sütunlar 10 camide sade kullanılırken, Şehzade Mehmet Camii, Süleymaniye Camii, Kara Gazi Ahmet Paşa Camii, Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii, Kadirga Sokollu Mehmet Paşa Camii ve Nişancı Mehmet Paşa Camilerinde iki farklı mermer ile *renkli taş işçiliği* görünür.

Köşk kaidesi kısmı on dört camide bezemesizdir. Mehmet Ağa Camii ve Nişancı Mehmet Paşa Camisinde bezeme yapılmıştır. *Köşk tacında* bezeme 9 camide görülürken, Şehzade Mehmet Camii, Üsküdar Mihrimah Sultan Camii, Süleymaniye Camii, Sinan Paşa Camii, Piyale Paşa Camii, Sokollu Mehmet Paşa Camii (Kadirga), Valide Atik Camii, Kılıç Ali Paşa Camilerinde bezemesiz bırakılmıştır.

Köşk tavanı 10 camide herhangi bir bezeme yapılmadan bırakılırken, Süleymaniye Camii, Kara Gazi Ahmet Paşa Camii, Sokollu Mehmet Paşa Camii (Kadirga), Zal Mahmut Paşa Camii, Kılıç Ali Paşa Camii ve Nişancı Mehmet Paşa

Camilerinde geometrili bezeme görülür. Şehzade Mehmet Camisinde ise rumîli desen kullanılmıştır. (Ç.4-9)

İnceleme yapılan minberlerin *kasnak* ve *külâh* bölümlerinin 15 tanesi *ahşap* malzemeden yapılmıştır. Hadım İbrahim Paşa Camisinin *kasnak* ve *külâh* bölümleri *alçı* malzeme, Kadirga Sokollu Mehmet Paşa Camisinin *kasnak* ve *külâh*ında *çini* malzeme kullanılmıştır. İnceleme yapılan camilerdeki tek *çinili panodur*. (R.26)

Minberlerdeki *kasnaklar* bezeme açısından farklılık göstermektedir. *Kasnak* kısmında bezeme olmayan 10 adet camii bulunurken, Sinan Paşa Camii, Piyale Paşa Camii, Sokollu Mehmet Paşa Camii (Kadirga), Zal Mahmut Paşa Camii, Sokollu Mehmet Paşa Camii (Azapkapı), Kılıç Ali Paşa Camii ve Nişancı Mehmet Paşa Camisinde bezeme yapılmıştır. Sinan Paşa Camisinde ise *kasnak* yapılmamış *külâh* kaide üzerinde yer almıştır. (R.13)

Kasnak kaidesi üzerindeki *taç* bölümü 10 adet minberde uygulanmamış, Hadım İbrahim Paşa Camii, Rüstempaşa Camii, Sokollu Mehmet Paşa Camii (Kadirga), Sokollu Mehmet Paşa Camii (Azapkapı), Kılıç Ali Paşa Camii ve Nişancı Mehmet Paşa Camisinde bezemeli yapılmıştır.

Kaide üzerindeki *külâh* kısımları *kaide* ile aynı özelliği göstermektedir. Bu kısımları bezemesiz on adet camii bulunurken, Sinan Paşa Camii, Piyale Paşa Camii, Sokollu Mehmet Paşa Camii (Kadirga), Zal Mahmut Paşa Camii, Sokollu Mehmet Paşa Camii (Azapkapı), Kılıç Ali Paşa Camii ve Nişancı Mehmet Paşa Camisinde bezemelidir.

Klasik dönem minberlerinde bitkisel bezeme ile geometrik bezeme unsurları dengeli bir şekilde kullanılmıştır. İnceleme yapılan minberlerde geometrik bezeme en çok korkuluklarda, yan aynalıklarda, köşk yan panolarında, köşk altı geçitlerinde kullanılmıştır.

Sinan Paşa Camii haricindeki tüm minberlerin korkuluk bezemesinde Selçuklu oniki kollu yıldızı kullanılmıştır. Sinan Paşa Camisinde klasik Selçuklu geometrisi yerine parmaklıklı şeritler tercih edilmiştir. Diğer tüm korkuluklardaki geometrik bezemeler silmelerle gövdeye bağlanmıştır. Kafes oyma tekniği ile uygulanarak minber hafifletilmiştir. Hadım İbrahim Paşa Cami'sinin korkuluklarında yer yer kırılmalar meydana gelmiştir.

Korkuluklarda kullanılan geometri zaman zaman biraz daha büyütülerek köşk yan panolarında kullanılmıştır. Sinan Paşa Cami'sindeki bezemede kırmızı ve yeşil iki farklı taş, kakma tekniği kullanılarak uygulanmıştır. Rüstem Paşa Cami'si köşk yan panosunun alt kısmında ise rumîli kompozisyon görülmektedir.

Yan aynalıklarda farklılıklar dikkati çekmektedir. Süleymaniye Camii, Sinan Paşa Camii'lerinde geometrik bezeme yapılmadan sade bırakılmıştır. Hadım İbrahim Paşa Camii ve Kadırga Sokollu Mehmet Paşa Camii'sinde geometrik bezeme yerine üçgen alana rumî tasarım yapılmıştır. Üsküdar Mihrimah Sultan Camisinde üçgen alan içerisine geometrik bezeme yapılmıştır. Şehzade Mehmet Paşa Camii, Rüstem Paşa Camii, Zal Mahmut Paşa Camii, Kara (Gazi) Ahmet Paşa Camii, Valide Atik Camii, Sokollu Mehmet paşa Camii (Azapkapı), Mesih Ali paşa Camii, Kılıç Ali Paşa Camii ve Nişancı Mehmet Paşa Camilerinde daire içerisinde merkez Selçuklu oniki kollu geometrik bezeme elemanı kullanılmıştır.

Mihrimah Sultan Camisi köşk alt geçitleri ve yan aynalık altı geçitleri yerine "L" şeklinde geometrik bezeme kullanılmıştır.

Zal Mahmut Paşa Camii, Kadırga Sokollu Mehmet Paşa Camii ve Nişancı Mehmet Paşa Camisi köşk altındaki pencerede geometrik bezeme kafes oyma tekniği ile uygulanmıştır.

Minberlerin hepsinde *alem* vardır. Alemler pirinç madeninden yapılmıştır. Üsküdar Mihrimah Sultan Camii, Rüstempaşa Camii ve Nişancı Mehmet Paşa Camii *aleminde* üç boncuklu gövdenin ucundaki hilâl içerisinde tepelik; Valide Atik Camii ve Mehmet Ağa Camii *aleminin* üç boncuklu gövdesinin ucunda rumî tepelik; Sinan Paşa Camii, Zal Mahmut Paşa Camii ve Edirnekapi Mihrimah Sultan Camii *aleminin* iki boncuklu gövdesinin ucunda hilâl tepelik motifi; Hadım İbrahim Paşa Camisinin iki boncuklu gövdesinin ucundaki hilâl içerisinde tepelik motifi; Süleymaniye Camii ve Kara Gazi Ahmet Paşa Camisinin iki boncuklu gövdesinin ucunda rumî tepelik; Sokollu Mehmet Paşa Camii, Kılıç Ali Paşa Camisi ve Mesih Ali Paşa Camisinin bir boncuklu gövdesinin ucunda rumî tepelik vardır. Piyale Paşa Camisinin iki damla formundaki gövdesinin ucunda lâle şeklinde tepelik vardır. Sokollu Mehmet Paşa Camisinin (Azapkapı) alemi yoktur.

Cami mimarisinde farklı dönemlerde farklı minber örnekleri kullanılmıştır. Osmanlı Devleti ile birlikte yeni bir bakış açısı ortaya çıkmıştır. Erken Osmanlı dönemindeki minberler Mimar Sinan'ın minberlerine hazırlık aşamasındadır. Erken Osmanlıda Selçuklu geleneği devam ettirilirken klasik formların yavaş yavaş oluşarak klasik dönem Osmanlı minberi formu ortaya çıkmıştır. Klasik Osmanlı minberleri Mimar Sinan ile birlikte sona ermiş, Nuru Osmaniye Camisi minberi ile beraber geç dönem minberleri yapılmaya başlanmıştır.

Mimar Sinan'ın minberlerinin üzerindeki desenlerin Saray Nakkaşhânesi'nde yapıldığı bilinmekle beraber hangi sanatçı tarafından tasarlandığı belli değildir.

Cami içerisinde mihrabın batısında bulunma geleneği Sinan ile devam etmiştir. Mihrap ile arasında fazla mesafe olmamakla beraber mihrap ile bağlantılı bezeme anlayışına sahiptir.

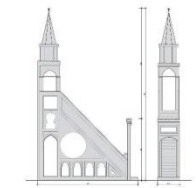
Selçukluda kullanılan ahşap minber geleneği erken Osmanlı minberleri ile beraber terk edilmiştir. Mimar Sinan malzeme olarak renkli Marmara mermerini

tercih etmiş, geç dönem minberlerinde ise daha renkli ve farklı mermerler kullanılmıştır.

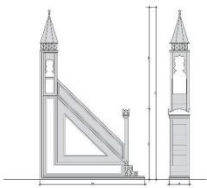
Erken dönemde minberlerde geometrik bezeme elemanı ağırlıklı olarak kullanılırken Mimar Sinan minberlerinde daha dengeli kullanıldığı görülmektedir. Geç dönemde ise geometrinin çok daha azaldığı dikkati çeker.

Sinan'ın minberleri önemsediği ve titizlikle üzerinde durduğu, tüm detaylardan anlaşılmaktadır. İlk minberi ile son minberi arasında form ve desenlerde büyük bir fark yoktur. Mimar Sinan'ın camilerinde yakalamış olduğu estetik değer ve incelik aynı oranda minberlerde de kendini göstermiştir. (Ç.21)

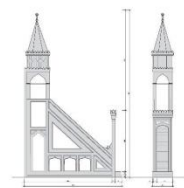
Çizim Tarihsel gelişimi içinde Sinan Minberlerinin şematik görünümünü



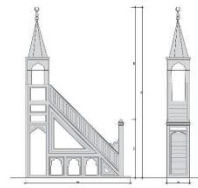
Şehzade Mehmet Camii Minberi 1543-1548



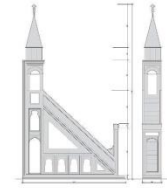
Mihrimah Sultan (Üsküdar) Camii Minberi 1540-1548



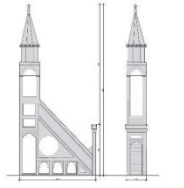
Hadım İbrahim Paşa Camii Minberi 1551



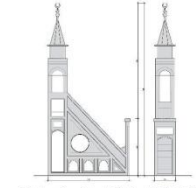
Sinan Paşa Camii Minberi 1550/1558



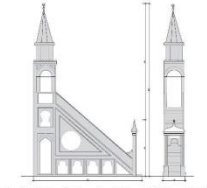
Süleymaniye Camii Minberi 1550-1557



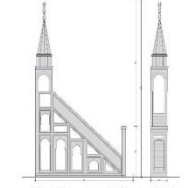
Kara (Gazi) Ahmet Paşa Camii Minberi 1554-1558



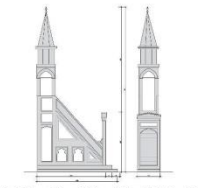
Rüstem Paşa Camii Minberi 1560-1561



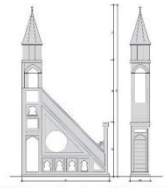
Mihrimah Sultan (Edirnekapı) Camii Minberi 1562-1565



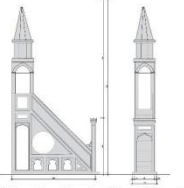
Piyale Paşa Camii Minberi 1570



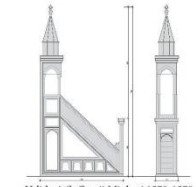
Sokollu Mehmet Paşa (Kadırga) Camii Minberi 1571



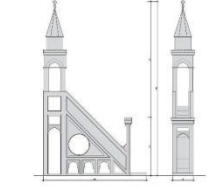
Zâle Mahmut Paşa Camii Minberi 1577



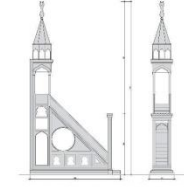
Sokollu Mehmet Paşa (Azapkapı) Camii Minberi 1578



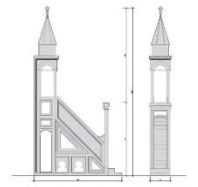
Valide Atik Camii Minberi 1570-1579



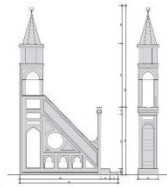
Kılıç Ali Paşa Camii Minberi 1580



Mesih Ali Paşa Camii Minberi 1584



Mehmet Ağa Camii Minberi 1584-1585



Nijancı Mehmet Paşa Camii Minberi 1584-1588

KAYNAKÇA

AKMAYDALI, Hüdavendigar, "Mihraplı ve Minberli Namazgâhlarımız", **Vakıflar Dergisi**, Sayı: XXIII, Ankara, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Tsimat Neşriyat, 1994, s:123-143.

AKOZAN, Feridun, "Ölümünün 400. Yılında Mimar Sinan'ın Hayatı ve Kişiliği" **Türkiyemiz Dergisi (Kültür Sanat Dergisi)**, Yıl:18, Sayı:54, Şubat 1988, s:38-55.

ALTUN, Ara, "Mimari Tasarım ve Yapı Tekniğinin Sinan'dan Önce Ulaştığı Ortam", **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri**, İstanbul, T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü, Sezgin Neşriyat, 1988, s:91-95.

APA, Gülay, "İstanbul - Üsküdar'daki Hanım Sultanlar Adına Yaptırılan Cami Minberleri", **Üsküdar Sempozyumu IV**, İstanbul, Seçil Ofset, 3-5 Kasım 2006, s:287-326.

APA, Gülay, **Osmanlı Dönemi Selâtin Cami Minberleri**, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi, Danışman: Remzi Duran, 2007, <<http://tez.yok.gov.tr>>

AREL, Ayda, " Sorunu", **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri**, İstanbul, T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü Sezgin Neşriyat, 1988, s.305-510.

ARSEVEN, Celal Esad, **Türk Sanatı**, İstanbul, Özkur Ofset, Mart 1984.

ARSLANOĞLU, İnci N., "Sinan'ın İstanbul Külliyelerinin Yerleşme Düzenlerine İlişkin Bazı Gözlemler" **Yapı Dergisi**, No:83, Yapı Endüstri M. Yayınları Aylık Kültür Sanat ve Mimarlık Dergisi, 1988, s:38-42.

ARSLANOĞLU, İnci, "Sinan Dönemi Türk Mimarı ve Batılı Çağdaşları Üzerine Bir Değerlendirme" **Mimar Sinan'ın Eserlerinin Stratejik Önemi**, s:36-48.

ASLANAPA, Oktay ve DİEZ, E., "Minber", **İslam Ansiklopedisi**, Cilt:8, Cüz:83, İstanbul, Maarif Basımevi, 1958, s:335-339.

ASLANAPA, Oktay, "Rüstem Paşa Cami", **Sanat Dünyamız**, Yıl:6, Sayı:18, İstanbul, Yapı Kredi Bankası Bir Kültür Hizmetleri, Tifdruk Matbaacılık San. A.Ş., Ocak 1980, s:3-5.

ASLANAPA, Oktay, **Mimar Sinan'ın Hayatı ve Eserleri**, Ankara, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları: 80, Seri: V, Sayı:14, 1988.

ATEŞ, İbrahim, "Vakfiyesinin İhtiva Ettiği Bilgiler Işığında Mimar Sinan" **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri**, İstanbul, T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü Sezgin Neşriyat, 1988, s:4-29.

BAYAT, Ali Haydar, "Birgi Ulu Cami Minberi (712-1322)", **Vakıflar Dergisi**, Sayı: XXII, Ankara, Lâle Ofset Matbaası, 1991, s:135-150.

BAYRAKAL, Sedat, Erken Dönem Osmanlı minberleri, İstanbul, Bilimevi Basın Yayın Ltd. Şti, 2008, s. 222

BİROL, İnci A. ve DERMAN, Çiçek, **Türk Tezyînî Sanatlarında Motifler Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Kubbealtı İktisadi İşletmesi**, İstanbul, Seçil Ofset, 1995.

BİROL, İnci A., **Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Kubbealtı İktisadi İşletmesi**, İstanbul, Seçil Ofset, 2008

CAN, Yılmaz, "Minberin Cami Mimarisine Katılımı" **Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, Samsun, Ondokuz Mayıs Yıl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Sayı: 3, VIII - 2008, s:9-30.

CANSEVER, Turgut, **Mimar Sinan**, İstanbul, Albaraka Türk Yayınları: 24, Kültür Kitapları: 2, Esen Ofset, Aralık 2005.

CAMBAZ, Mustafa, **Edirne Eski Camii Minberi**, http://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=10218, 10.01.2015.

DEMİRİZ, Yıldız, "Mimar Sinan'ın Yapılarında Kalem İşleri" (Mimar Sinan'ın Eserlerinin Stratejik Önemi, Mehmet Erdoğan -Fotokopi Nüsha-), s:1-4.

DEMİRİZ, Yıldız, **Osmanlı Mimarisinde Bezeme I, Erken Devir (1300-1453)**, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları: 263, 1979.

DEMİRİZ, Yıldız, Üsküdar'da Mihrimah Sultan Camii, **Sanat Dünyamız**, Yıl: 7, Sayı: 20, İstanbul, Yapı Kredi Bank, Yayınları, Tifdruk Matbaacılık, A.D., 20 Eylül 1980, s:17-23.

DEMİRİZ, Yıldız, "Sinan'ın Mimarisinde Bezeme", **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri**, İstanbul, T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü, Sezgin Neşriyat, 1988, s:466-474.

DERMAN, M. Uğur, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Hat Sanatı" (Mimar Sinan'ın Eserlerinin Stratejik Önemi, Mehmet Erdoğan -Fotokopi Nüsha-), s:1-2.

DOĞAN, Nermin Şaman, **Anadolu Selçuklu Dönemi Geometrik Bezemelerine (Yıldız Kompozisyonlarına) Yüklenen Anlamlar Ortaçağda Anadolu**, (Prof. Dr. Aynur Durukan'a Armağan), Ankara, Hacettepe Ün. Edebiyat Fak. San. Tar. Böl., Mart 2002.

DOĞAN, Sema, **İslam Ansiklopedisi**, "Nişancı Mehmed Paşa Külliyesi", Cilt:33, İstanbul, Diyanet Vakfı Yayınları, 2007, s:138-160.

DURAN, Gülnur, "Kara Memi". İslam Ans., C.24,s.363.

DURAN, Gülnur, Yayınlanmamış Ders Notları, 2002.

DİVRİĞİ KAYMAKAMLIĞI, **Divriği Ulu Camii Minberi**, http://www.divrigiulucamii.com/tr/Minber_9.html, 10.01.2015

ERCAN, Yavuz, "Osmanlı Devletinde Kültür", **Mimar Sinan 400 Anma Yılı 1588-1988**, s:74-85.

ERİÇ, Murat, "Sinan'ın XVI. yüzyıl Türk Mimarisi Malzeme Anlayışına Getirdiği Yenilikleri" **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı**, İstanbul, T. İş Bankası Kültür Yayınları, Mısırlı Matbaacılık A.Ş., 1988, s:113-117.

ERZİNCAN, Tuğba, **İslam Ansiklopedisi**, "Mesih Paşa Külliyesi", Cilt:29, İstanbul, Diyanet Vakfı Yayınları, Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi-Ankara-2004, 2008.

EYİCE, Semavi, "XVI. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nin ve İstanbul'un Görünümü", **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri**, İstanbul, T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü, Sezgin Neşriyat, 1988, s:99-107.

EYİCE, Semavi, **İslam Ansiklopedisi**, "Camii", İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı, Cilt: 7, 1993, s:46-92.

EYİCE , Semavi, **İslam Ansiklopedisi**, "Edirnekapı Cami ve Külliyesi", Cilt:10, İstanbul, Diyanet Vakfı Yayınları, Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş., 1994, s.446-448.

EYİCE, Semavi, **İslam Ansiklopedisi**, "Kılıç Ali Paşa Külliyesi, Cilt:25, Ankara, Diyanet Vakfı Yayınları, 2002.

GENİM, M. Sinan, "Mihraplı ve Minberli Namazgâhlara Bir Örnek", **Sanat Tarihi Yıllığı VI 1974-1975**, İstanbul, İstanbul Ün. Ed. Fak. San. Tar. Enstitüsü, 1976, s:147-155.

GÜNDÜZ, Erol, **Mescid-i Nebevi Camii Minberi**, www.WowTurkey.com, http://www.wowturkey.com.tr454Erol_Gunduz_ravza_2375.jpg, 10.01.2015

GÖKNİL, Ulya Vogt, **Mimar Sinan (Sinan ve İslam Mimarisi Geleneği)**, Güzel Sanatlar Matbaası, Sandoz Kültür Yay. No: 10, 1987, s:146-150.

KONYALI, İsmail Hakkı, **Abideler ve Kitâbeleriyle Üsküdar Tarihi**, Cilt: I, İstanbul, Türkiye Yeşilay Cemiyeti, Ahmet Sait Matbaası, 1976, s:213-221.

KOYUNOĞLU, A. Hikmet, "Mimar Sinan'ı Anarken", **Mimarlık Dergisi**, 82/5-6, Yıl:20 Sayı:179-180, s:25-26.

KUBAN, Doğan, "Sinan'ın Sanatı", **Türkiyemiz**, Sayı:3, Şubat 1971, s:2-13.

KUBAN, Doğan, **Sinan'ın Sanatı ve Selimiye**, İstanbul, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, Aralık 1977.

KUBAN, Doğan, **Osmanlı Mimarisi**, İstanbul, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları: 134, Mayıs 2007.

KURAN, Abdullah, "Mimar Sinan'ın Yaşamı ve Sanatçı Kişiliği" **Ağırnaslı Sinan**, s:17-100.

KURAN, Abdullah, **İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Cami**, Ankara, Mimarlık Fakültesi Yayın No: 1.

KURAN, Abdullah, **Mimar Sinan**, Hürriyet Vakfı Yayınları, Mas Matbaacılık, Ekim 1986.

KURTBİL, Zeynep Hatice, **İslam Ansiklopedisi**, "Minber", Sayı:30, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yay. Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi, s:101-106.

KUŞEN, Mustafa, **Manisa Ulu Camii Minberi**, http://www.cihan.com.tr/news/Manisa-Ulu-Cami-nin-minberi-ahsap-oymaciliginin-saheseri_3369-CHMTI0MzM2OS8x, 10.01.2015.

MAHİR, Banu, "Kanunî Döneminde Yaratılmış Olan Yaygın Bezeme Üslubu Sazyolu", **Türkiyemiz Dergisi**, Sayı:54, 1988, s:28-37.

Meydan Larousse, "Mimber veya Minber" maddesi, Cilt:8, Meydan Yayınevi, 1960.

MÜLAYİM, Selçuk, "Sinan Estetiği", **Ağırnaslı Sinan**, Kayseri, 2005, s:153-163.

MÜLAYİM, Selçuk, **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Bezemeler -Selçuklu Çağı-** Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 503, Aralık 1982, s:3-105.

MÜLAYİM, Selçuk, **Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Bezeme ve İkonografi**, İstanbul, Kaknüs Yayınları, Ocak 1999, s:1-255.

ORAL, M. Zeki, "Anadolu'da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitâbeleri ve Tarihçeleri", **Vakıflar Dergisi**, Sayı: V, Ankara, DYS Vakıf Sistem Matbaası, Vakıflar Genel Müdürlüğü Neşriyatı, 1962, s:23-25.

ORTAYLI, İlber, **Bir Mimarın Devri "Mimar Sinan'ın Eserlerinin Stratejik Önemi"**.

ÖDEKAN, A., **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, "Minber", Cilt:2, Y.E.M. Yayınları, s:1259-1260.

ÖDEKAN, Ayla, "Mukarnas Bezeme", **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri**, Editör: Sadi Bayram, İstanbul, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1988, s:475-478.

ÖĞEL, Semra, **Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyînatı**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1966, s:82-103.

ÖZBEK, Yıldırım, "Bursa Ulu Cami Minberi", **Sanat Tarihi Araştırmaları**, (Prof. Dr. Haşim Karpuz'a Armağan), Konya, Sanat Tarihi Araştırmaları, Şubat 2007, s:295-314.

ÖZBEK, Yıldırım, **Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Bezeme (1300-1453)**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2002, s:25-581.

ÖZGÜ, Ümit, **Sultan Ahmet Camii Minberi**, <https://geolocation.ws/v/P/8813235/mnber/en#>, 10.01.2015.

REFİK, Ahmet, **Türk Mimarları**, İstanbul, Sender Yayınları, Sümül Basımevi, Eylül 1977.

SEZGİN, Şerife, "Türk Ahşap İşçiliğine Bir Örnek, Çeşme Hacı Memiş Ağa Cami Minberi" **4. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirisi**, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi G.S.F., 21-24 Kasım 1985, s:230-238.

SİNEMOĞLU, Nermin, "Mimar Sinan Dönemi Duvar Çinçiliğinin Tekniği ve Gelişimi", **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı**, İstanbul, T. İş Bankası Kültür Yayınları, Mısırlı Matbaacılık A.Ş., 1988, s:241-254.

SİNEMOĞLU, Nermin, "Mimar Sinan Dönemi Duvar Çinilerine Biçim - Satıh, Renk ve Perspektif Açılarından Bakış", **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri**, İstanbul, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Sezgin Neşriyat, 1988, s:539-542.

SOYSAN, Hülya, **Konya Alaaddin Camii Minberi**, www.Geziaskina.com, <http://geziaskina.com/aska-gel.html>, 10.01.2015.

SÖNMEZ, Zeki, "Mimar Sinan ve Hassa Mimarlar Ocağı" **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı**, İstanbul, T. İş Bankası Kültür Yayınları, Mısırlı Matbaacılık A.Ş., 1988, s:231-255.

SÖNMEZ, Zeki, **Mimar Sinan ile Tarihi Yazmalar Belgeler**, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, Nisan 1988.

SÖZEN, Metin, **Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları: 149, Celtüt Matbaacılık Koll. Şti., 1975.

ŞENALP, Muharrem Hilmi, "Sermimaran-ı Hassa Sinan bin Abdulmennan" **Lâle Dergisi**, Sayı:6, Aralık 1988, s:3-15.

ŞEŞEN, Ramazan, "Mimar Sinan ile İlgili Yazmalar", **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı**, İstanbul, T.C. İş Bankası Kültür Yay., Mısırlı Matbaacılık A.Ş., 1988, s:269-275.

TANMAN, M. Baha, **İslam Ansiklopedisi**, "Atık Valide Sultan Külliyesi", Cilt:4, İstanbul, Diyanet Vakfı Yayınları, Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş.

TANMAN, M. Baha, "Mimarlığı Dışında Sinan" **Sanat Dünyamız**, Sayı:73, Y.K.Yayınevi, 1979, s:183-193.

TULUK, İskender, "Osmanlı Camilerinde Kurgusu Açısından Kare Tabanlı Baldakan Varyansları (15-17)", **Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi**, Cilt:21, No:2, 2006, s:275-284.

Türk Ansiklopedisi, "Minber", Cilt: 24, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı, 1976, s:213-217.

Türk Ansiklopedisi, "Sinan" maddesi, Ankara, M.E. Basımevi, 1980, s:55-65. UĞURLU, Ergül, "Ankara Kızılbaş Cami Minberi", **Türk Etnografya Dergisi**, Sayı:X, 1967, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1968, s:73-88.

YAVİ, Ersal, **Mimarlık ve Sanatta Anadolu Mermerleri**, İzmir, Yazıcı Yayınevi, Baskı-Aleşa Ofset Ambalaj Sanayi ve Tic. A.Ş., Aralık 1996, s:7-22.

YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz, "XVI. yy Osmanlı Dönemi Yapılarında Görülen Mimari Bezeme Programında Mimar Sinan'ın Katkısı var mıdır?" **Mimarlık Dergisi**, 85/5-6, Yıl:20, Sayı:179-180, s:29-35.

YETKİN, Şerare, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Bezeme Düzeni", **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri**, İstanbul, TC Vakıflar Genel Müdürlüğü, Sezgin Neşriyat, 1988, s:479-497.

YETKİN, Şerare, **İslam Ansiklopedisi**, "Çini", Cilt:8, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Sanatlar Matbaası A.Ş. 1993, s:329-335.

YÜCEL, Erdem, **İslam Ansiklopedisi**, "Edirnekâri", Cilt:10, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş. 1994, s:449-450.

YETKİN, Şerare, "İstanbul Rüstem Paşa Cami Çinileri Üzerinde Bazı Gözlemler ve Saray Nakkaşlarının Bu Çiniler Üzerinde Etkisi", **Kültür ve Sanat Dergisi**, İstanbul, T. İş Bankası Yay., Yıl:I, Sayı:4, Aralık 1989, s:15-22.

YÜCEL, Erdem, "Türk Sanatında Alem", **Türkiyemiz Dergisi**, Sayı:16, İstanbul, Apa Ofset Basımevi, Haziran 1975, s:34-37.

YÜKSEL, İ. Aydın, **Osmanlı Mimarisinde Kanunu Devri, 926-974-1520-1566**, Cilt: VI, İstanbul, s:677-698.

EKLER

1. RESİM LİSTESİ

R.1	Mescid-i Nebevi Camii Minberi.....	100
R.2	Konya Alaaddin Ulu Camii Minberi.....	104
R.3	Divriği Ulu Camii Minberi.....	105
R.4	Manisa Ulu Camii Minberi.....	108
R.5	Edirne Eski Camii Minberi.....	109
R.6	Sultan Ahmet Camii Minberi.....	111
R.7	Şehzade Mehmet Camii Minberi -Yan Görünüş.....	139
R.8	Şehzade Mehmet Camii Minberi - Ön Görünüş	140
R.9	Mihrimah Sultan Camii Minberi (Üsküdar) - Yan Görünüş.....	146
R.10	Mihrimah Sultan Camii Minberi (Üsküdar) - Ön Görünüş.....	147
R.11	Hadım İbrahim Paşa Camii Minberi -Yan Görünüş.....	152
R.12	Hadım İbrahim Paşa Camii Minberi - Ön Görünüş.....	153
R.13	Sinan Paşa Camii Minberi -Yan Görünüş.....	159
R.14	Sinan Paşa Camii Minberi -Yan Görünüş.....	160
R.15	Sinan Paşa Camii Minberi - Ön Görünüş.....	161
R.16	Süleymaniye Camii Minberi -Yan Görünüş.....	165
R.17	Süleymaniye Camii Minberi - Ön Görünüş.....	166
R.18	Kara (Gazi) Ahmet Paşa Camii Minberi - Yan Görünüş.....	173
R.19	Kara (Gazi) Ahmet Paşa Camii Minberi - Ön Görünüş.....	174
R.20	Rüstem Paşa Camii Minberi - Yan Görünüş.....	180
R.21	Rüstem Paşa Camii Minberi - Ön Görünüş.....	181
R.22	Mihrimah Sultan Camii Minberi (Edirnekapı) - Yan Görünüş.....	187
R.23	Mihrimah Sultan Camii Minberi (Edirnekapı) - Ön Görünüş.....	188
R.24	Piyale Paşa Camii Minberi - Yan Görünüş.....	194
R.25	Piyale Paşa Camii Minberi - Ön Görünüş.....	195
R.26	Sokollu Mehmet Paşa Camii Minberi (Kadırga) - Yan Görünüş.....	200

R.27	Sokollu Mehmet Paşa Camii Minberi (Kadırga) - Ön Görünüş.....	201
R.28	Zal Mahmut Paşa Camii Minberi -Yan Görünüş.....	207
R.29	Zal Mahmut Paşa Camii Minberi - Ön Görünüş.....	208
R.30	Sokollu Mehmet paşa Camii Minberi (Azapkapı) - Yan Görünüş.....	214
R.31	Sokollu Mehmet paşa Camii Minberi (Azapkapı) - Ön Görünüş.....	215
R.32	Valide Atik Camii Minberi - Yan Görünüş.....	221
R.33	Valide Atik Camii Minberi - Ön Görünüş.....	222
R.34	Kılıç Ali Paşa Camii Minberi - Yan Görünüş.....	228
R.35	Kılıç Ali Paşa Camii Minberi - Ön Görünüş.....	229
R.36	Mesih Mehmet Paşa Camii Minberi - Yan Görünüş.....	235
R.37	Mesih Mehmet Paşa Camii Minberi - Ön Görünüş.....	236
R.38	Mehmet Ağa Camii Minberi - Yan Görünüş.....	242
R.39	Mehmet Ağa Camii Minberi - Ön Görünüş.....	243
R.40	Nişancı Mehmet Paşa Camii Minberi - Yan Görünüş.....	250
R.41	Nişancı Mehmet Paşa Camii Minberi - Ön Görünüş.....	251

2. ÇİZİM LİSTESİ

Ç.1 Minberin Bölüm ve Unsurları – Yan Görünüş.....	96
Ç.2 Minberin Bölüm ve Unsurları – Ön Görünüş.....	97
Ç.3 İlk Minber.....	99
Ç.4 Şehzade Mehmet Camii Minberi.....	141
Ç.5 Mihrimah Sultan Camii Minberi (Üsküdar).....	148
Ç.6 Hadım İbrahim Paşa Camii Minberi.....	154
Ç.7 Sinan Paşa Camii Minberi.....	162
Ç.8 Süleymaniye Camii Minberi.....	167
Ç.9 Kara (Gazi) Ahmet Paşa Camii Minberi.....	175
Ç.10 Rüstem Paşa Camii Minberi.....	182
Ç.11 Mihrimah Sultan Camii Minberi.....	189
Ç.12 Piyale Paşa Camii Minberi	196
Ç.13 Sokollu Mehmet Paşa Camii Minberi (Kadırga).....	202
Ç.14 Zal Mahmut Paşa Camii Minberi.....	209
Ç.15 Sokollu Mehmet paşa Camii Minberi (Azapkapı).....	216
Ç.16 Valide Atik Camii Minberi.....	223
Ç.17 Kılıç Ali Paşa Camii Minberi.....	230
Ç.18 Mesih Mehmet Paşa Camii Minberi.....	237
Ç.19 Mehmet Ağa Camii Minberi.....	244
Ç.20 Nişancı Mehmet Paşa Camii Minberi.....	252

KISALTMALAR

a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.m.	: Adı geçen makale
a.g.k.	: Adı geçen kitap
a.g.t.	: Adı geçen tez
a.y.	: Aynı yer
bkz.	: Bakınız
Böl.	: Bölüm
çev.	: Çeviren
Ç.	: Çizim
Ens.	: Enstitü
Es.	: Eser
H.	: Hicrî
HZR.	: Hazırlayan
Kat.	: Katalog
Ktp.	: Kütüphâne
M.	: Milâdi
No	: Numara
R.	: Resim
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
trc.	: Tercüme eden
Ünv.	: Üniversite
vb.	: ve benzeri
yay.	: Yayın

ÖZGEÇMİŞ

1978 Sivas'ta doğdu.

1997 Kartal Endüstri Meslek Lisesi'nden mezun oldu.

2000 Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi G.T.E.S. Tezhip-Minyatür Anasanat dalında lisans eğitimine başladı.

2004 Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi G.T.E.S. Tezhip-Minyatür Anasanat dalından mezun oldu.

2008 M.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsündeki yüksek lisans eğitimine başladı.

2006 İstanbul Büyükşehir Belediyesi eğitim kurumlarında (İsmek) Tezhip Tasarım dersi vermeye başladı.

2013 Küçükçekmece Belediyesi Sanat Danışmanlığı ve Geleneksel Sanatlar Akademisi Yöneticilik görevine başladı.

Katıldığı Sergiler:

2001 Karma Sergi, *Yıl İçi Çalışma Sergisi*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu/Acıbadem- İstanbul

2002 Karma Sergi, *Bölüm Çalışmaları Sergisi*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu/Acıbadem- İstanbul

2003 Karma Sergi, *9 Galeri 9 Sergi*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu/Acıbadem- İstanbul

2004 Karma Sergi, *Yıl Sonu Mezuniyet Sergisi*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu/Acıbadem- İstanbul

2004 İstanbul Ticaret Odası (İTO) 1. Açıkhava sergisi,

2006 İsmek *Usta Öğreticiler Sergisi*, Cemal Reşit Rey Sergi Salonu

2007 Karma Sergi, *50. Yıl Mezunları Sergisi*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu/Acıbadem- İstanbul

2007 Karma Sergi, *Sanat Akmerkezde 5*, Akmerkez/Etiler- İstanbul

2013 İsmek *Usta Öğreticiler Sergisi*, Hünkar Kasrı Sergi Salonu/ Eminönü

2013 *Meşk IV Sergisi*, Küçükçekmece Belediyesi Cennet Kültür Merkezi

2013 *Ustalarla Buluşma Sergisi*, Küçükçekmece Belediyesi Sefaköy Kültür Merkezi

2014 *Meşk V Sergisi*, Küçükçekmece Belediyesi Cennet Kültür Merkezi

2015 *60 Sihirli Dokunuş Ustalarla 2015 Buluşması Sergisi*, Milli Saraylar Dolmabahçe Sergi Galerisi / Beşiktaş