

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

ELAZIĞ VE YAKIN ÇEVRESİNDEKİ TARİHİ
CAMİLERİN MİMARİ YAPISI İLE
SÜSLEMELERİNİN İNCELENMESİ

Mehmet Vefa HAN

Yüksek Lisans Tezi
Anabilim Dalı: Yapı Eğitimi
Danışman: Yrd. Doç. Dr. Yüksel ESEN

EYLÜL-2011

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

ELAZIĞ VE YAKIN ÇEVRESİNDEKİ TARİHİ CAMİLERİN MİMARİ YAPISI
İLE SÜSLEMELERİNİN İNCELENMESİ

Yüksek Lisans Tezi
Mehmet Vefa HAN
(08225101)

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 25 Ağustos 2011

Tezin Savunulduğu Tarih : 12 Eylül 2011

Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Yüksel ESEN

Diğer Jüri Üyeleri : Doç. Dr. Teoman AKSOY

Yrd. Doç. Dr. Mehmet KARATAŞ

EYLÜL-2011

ÖNSÖZ

Dini mimarinin en önemli birimlerinden birini oluşturan cami mimarisinin, özellikle Anadolu'daki mimari eserlerin, plan, mimari yapısı ve süsleme özellikleriyle incelenmesi, gelecek kuşaklara aktarılması büyük önem taşımaktadır.

Allahın rızasını kazanmak için dönemin önemli beyleri veya zenginleri tarafından, bazen de bölge halkının toplu katkısıyla yapılan camiler, inşa edildiği zamanın bütün mimari özelliklerini yansıtmaktadır.

Dini mimari içinde önemli bir yere sahip olan camiler hakkındaki araştırmalar İstanbul bölgesinde yoğunluk kazanmıştır. Anadolu'da yer alan cami örneklerini tanıtan monografik eserlerin sayısı oldukça azdır. Oysa bu yapılar gerek insanların gerekse tabiatın tahribatı sonucu büyük bir hızla yok olmaktadır. Yeniden restore edilen yapılar da aslından büyük oranda uzaklaşmaktadır.

Elazığ ve yakın çevresindeki tarihi camileri tanıtmaya çalıştığım tezi hazırlamamda bilgi ve birikimlerini esirgemeyen hocam Yrd. Doç. Dr. Yüksel ESEN'e, arazi çalışmalarında ve konuların hazırlanışında yardımcı olan Öğr. Gör. Mustafa KİZİRGİL'e ve Öğr. Gör. Harun ÖZKAYA'ya, maddi ve manevi desteğini esirgemeyen aileme teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ.....	II
İÇİNDEKİLER.....	III
ÖZET.....	VI
SUMMARY.....	VII
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	VIII
RESİMLER LİSTESİ.....	X
1. GİRİŞ.....	1
2. CAMİ VE İSLAM MİMARİSİNİN GELİŞİM SÜRECİ	3
2.1. Mescidi Nebevi ve İlk İslam Mescidi.....	5
2.1.1. İlk Mescidin Doğuşunda Rol Alan Faktörler.....	7
2.2. Emevi Dini Mimarisi	7
2.3. Endülüs Emevi Dini Mimarisi	8
2.4. Abbasi Dini Mimarisi	8
2.5. Büyük Selçuklu Dini Mimarisi	10
2.6. Anadolu Selçuklu Dini Mimarisi	11
2.7. Artuklu Dini Mimarisi	16
2.8. Osmanlı Dini Mimarisi	17
2.8.1. Erken Dönem Osmanlı Dini Mimarisi ve Sanatı	18
2.8.2. Klasik Dönem Osmanlı Dini Mimarisi.....	20
2.8.3. Geç Dönem Osmanlı Dini Mimarisi.....	24
3. CAMİ MİMARİSİNDE KLASİK PLAN ELEMANLARI.....	28
3.1. Avlu	28
3.2. Harim	30
3.3. Son Cemaat Mahfili.....	32
3.4. Minareler.....	33
3.5. Şadırvan	34
3.6. Havuzlar.....	35
3.7. İmam ve Müezzin Odaları	36
3.8. Musalla Taşı.....	36
3.9. Helâlar.....	36

4.	CAMİ MİMARİSİNDE YAPISAL ELEMANLAR.....	37
4.1.	Örtü Elemanları	38
4.1.1.	Kubbe.....	38
4.1.2.	Tonoz	39
4.2.	Geçiş Elemanları	41
4.2.1.	Pendantif	41
4.2.2.	Tromp	41
4.2.3.	Türk Üçgeni	42
4.2.4.	Mukarnas	43
4.3.	Ana Strüktür Elemanları	44
4.3.1.	Duvar	44
4.3.2.	Ayak	45
4.3.3.	Sütun.....	45
4.3.4.	Kemer	46
4.3.5.	Payanda.....	47
4.3.6.	Kasnak	48
4.3.7.	Kasnak Dayanağı (Payanda Kemerleri)	49
4.3.8.	Ağırlık Kulesi.....	50
5.	GELENEKSEL YAPIM TEKNİKLERİ VE MALZEME	51
6.	CAMİ MİMARİSİNDE SÜSLEME	56
6.1.	Türk Süslemesinin Kısa Bir Tarihçesi.....	56
6.2.	Süslemenin Oluşumu ve Motiflere Şematik Bir Bakış.....	58
6.2.1.	Bitkisel Motifler	58
6.2.1.1.	Palmet Motifi	59
6.2.1.2.	Lotus Motifi (Nilüfer Çiçeği).....	60
6.2.1.3.	Gonca gül Motifi	61
6.2.1.4.	Penç Motifi.....	61
6.2.1.5.	Hayat Ağacı Motifi.....	63
6.2.1.6.	Yaprak Motifi.....	65
6.2.1.7.	Akantis Motifi	66
6.2.1.8.	Hatai Motifleri.....	67
6.2.1.9.	Rumi Motifleri	68
6.2.2.	Hayvansal Motifler.....	71

6.2.3.	Geometrik Ve Sembolik Motifler	73
6.2.3.1.	Çizgi Sistemleriyle Gelişen Geometrik Kompozisyonlar.....	75
6.2.3.2.	Kapalı Şekil Geçmeli Geometrik Kompozisyonlar.....	77
6.2.4.	Geçme Motifleri	78
6.2.5.	Bulut Motifi	79
6.2.6.	Yazı.....	80
7.	ELAZIĞ VE YAKIN ÇEVRESİNDEKİ TARİHİ CAMİLER	82
7.1.	Çemişgezek Süleymaniye Camisi (XV-XVI. yüzyıl)	82
7.2.	Çemişgezek Yelmaniye Camisi (1397–1406)	87
7.3.	Pertek Sağman (Salih Bey) Camii (1556).....	92
7.4.	Pertek Çelebi Ağa (Çelebi Ali) Camii (1569).....	100
7.5.	Sungur Bey (Bay Sungur) Camii (1572-1577)	104
7.6.	Harput Ağa Camii (1589)	108
7.7.	Harput Alacalı Camii (1203-1204).....	112
7.8.	Harput Sara Hatun Camii (1465)	117
7.9.	Harput Ulu Camii (1156-1157).....	124
7.10.	Harput Kurşunlu Camii (1738-1739)	129
7.11.	Harput Arap Baba Mescidi ve Türbesi (Alacalı Mescit) (1279).....	134
7.12.	Keban Yusuf Ziya Paşa Camii (1795).....	138
7.13.	Mollakendi Molla Ahmet Peykeri (IV. Murat) Camii (1635)	148
7.14.	Palu Alacalı Mescit (XVI Yüzyıl).....	153
7.15.	Palu Cemşit Bey (Cimşit Bey) Camii (XVI. Yüzyıl).....	156
7.16.	Palu Dükkân Önü (Merkez) Camii (1874–1875).....	160
7.17.	Palu Ulu Camii (XVI. Yüzyıl)	164
7.18.	Palu Küçük Camii (XVI. Yüzyıl).....	166
8.	DEĞERLENDİRME.....	170
9.	SONUÇ	177
	KAYNAKLAR.....	180
	ÖZGEÇMİŞ.....	186

ÖZET

Elazığ tarihi boyunca pek çok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Doğu-batı ve kuzey güney arasındaki geçiş yolu üzerinde bulunması, birbirinden farklı özellik gösteren medeniyetlerin izlerini taşımasına neden olmuştur. Bu etkiler mimari eserlere de yansımaktadır. Bu çalışmada camilerin mimari yapıları incelenmiştir. Bunun nedeni aynı amaçla inşa edilen yapıların zaman içerisinde göstermiş olduğu değişimi, incelemektir.

Yapılan bu çalışmada Elazığ ve yakın çevresindeki camilerin mekânsal, yapısal ve süsleme özellikleri incelenmiştir. Böyle bir araştırma yapabilmek için, caminin ve cami ile ilgili olguların gelişim sürecinin incelenmesi gerekmektedir. Bu nedenle konu beş bölümde ele alınmıştır.

İlk bölümde; cami mimarisin günümüze kadar değişimi anlatılmıştır. İkinci bölümde; cami yapılarının mekânsal kurgusu işlenmiştir. Üçüncü bölümde; yapıda kullanılan yapısal elemanlar tek tek ele alınmıştır. Dördüncü bölümde; yapıya estetik kazandıran süslemeler açıklanmıştır. Son bölümde; çalışmaya konu edilen camiler, mekân kurgusu, yapı elemanları ve süslemeleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Elazığ, Camiler, Tarihi cami, Cami süslemesi, Cami mimarisi, Mimari süsleme.

SUMMARY

Investigation of Architectural Structure and Decoration Characteristics of Structure Material in Elazığ and Its Close Surround

Elazığ has hosted many civilizations throughout history. Due to its place, which is between both east-west and north-south road, it contains many different civilization's effects. These effects are also clearly seen in the architectural monuments. In this study architectural structure of the mosques is investigated. The reason of selecting this topic is to see the changes in the structure of the buildings during history.

In this study the spatial, structural and ornamental characteristics of mosques in Elazığ and its close surrounding is investigated. To make such a study it is important to research how mosques and causes related to mosques have been developed in time. That is why the study part to be five chapters.

In first chapter developing of architectural structure of the mosques form history to present were explained. In the second chapter spatial fiction structure of the mosques investigated. The third chapter is about materials used in the structure of mosques. These materials reviewed one by one. The ornament which gives aesthetic to the structure was explained in the chapter four. In the chapter five the spatial fiction structure, structural materials and ornaments of the mosques that searched about were investigated.

Keywords: Elazığ, Mosques, Historical Mosque, Mosque Architecture, Decoration of mosque, Architectural decorations.

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Hz Muhammed'in Medine'deki evi ile ilk mescit Mescidi Nebevi'nin planı.....	6
Şekil 2. Samarra Camii planı	9
Şekil 3. Mescidi Cuma.....	10
Şekil 4. Malatya, Ulu Camii. Eyvan ve kubbeli kısmın planı.....	14
Şekil 5. Kızıltepe Ulu camii	17
Şekil 6. Süleymaniye camii bölümleri.....	28
Şekil 7. Çeşitli kubbe tipleri.....	39
Şekil 8. Tonoç Çeşitleri	40
Şekil 9. Pandantif şekilleri ve uygulaması.....	41
Şekil 10. Tromp uygulamaları.....	42
Şekil 11. Kubbeye geçişte Türk üçgeni uygulaması.....	42
Şekil 12. Şekillerine göre ayak biçimleri.....	45
Şekil 13. Sütun şekilleri.	46
Şekil 14. Kemer çeşitleri.....	47
Şekil 15. Payanda biçimleri.....	48
Şekil 16. Kasnak şekilleri.....	49
Şekil 17. Kasnak Dayanağı (Düz ve Açılı Payanda Kemerleri)	49
Şekil 18. Ağırlık Kulesi çeşitleri	50
Şekil 19. Palmet motifinin çizimi	60
Şekil 20. Lotus motifinin Çizimi	61
Şekil 21. Yarı üsluplaştırılmış gonca gül motifi	61
Şekil 22. Dört yapraklı ve altı yapraklı penç motifleri	62
Şekil 23. Yalın ve katmerli penç motifleri.....	63
Şekil 24. Farklı hayat ağacı motifleri	64
Şekil 25. Yaprak Motifleri	66
Şekil 26. Hatai tarzında çizilmiş çiçek figürü	68
Şekil 27. Rumi Motifi Modelleri; a-Sade, b-Dilimli (Dendanlı), c- Hurde (İç İçe), d- Sarılma (Piçide), e-Sencide, f-İşlemeli (Serbest Motifle).....	70
Şekil 28. Türk Süsleme sanatında kullanılan çeşitli hayvan figürleri; a- çift başlı kartal, b- tavşan, c- geyik, d- leylek, e- ejder, f- simurg.....	72

Şekil 29. Üsluplaştırılmış hayvan figürleri	72
Şekil 30. Kırık çizgilerle desen oluşturma	76
Şekil 31. Eğri çizgilerle oluşturulmuş geometrik kompozisyonlar	77
Şekil 32. Geometrik şekillerden elde edilen motifler	77
Şekil 33. Tüm yüzeyde uygulanan geçme motifleri	78
Şekil 34. Bordür olarak uygulanan geçme motifleri	78
Şekil 35. Çeşitli bulut motifi şekilleri	80
Şekil 36. Hat sanatında yazı stilleri	81
Şekil 37. Çemişgezek Süleymaniye Camii planı	84
Şekil 38. Çemişgezek Yelmaniye Camii planı	88
Şekil 39. Pertek Sağman camii planı	93
Şekil 40. Çelebi Ağa Camii planı	101
Şekil 41. Sungur bey Camii planı	105
Şekil 42. Ağa camii planı	110
Şekil 43. Alacalı Camii planı	113
Şekil 44. Sara Hatun Camii planı	118
Şekil 45. Ulu Camii planı	125
Şekil 46. Kurşunlu Camii Planı	131
Şekil 47. Arap Baba Mescidi planı	136
Şekil 48. Keban Ziya Paşa Camii planı	139
Şekil 49. IV. Murat Camii planı	149
Şekil 50. Alacalı Mescit planı	154
Şekil 51. Cemşit Bey Camii genel planı	156
Şekil 52. Dükkan Önü Camii planı	160
Şekil 53. Ulu camii Planı	165
Şekil 54. Küçük Camii planı	168

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Samarra Camii.....	9
Resim 2. Mescidi Cuma.....	11
Resim 3. Kızıltepe Ulu camii.....	17
Resim 4. Nilüfer Hatun İmaretı.....	19
Resim 5. Keban Y. Ziya Paşa Camii Avlusu	29
Resim 6. Harput Ağa Camii Harim Bölümü.....	30
Resim 7. Selçuklu ve Osmanlı dönemlerini yansıtan Harput Ulu Camii ve Sarahatun Camii minareleri.....	34
Resim 8. İki farklı şadırvan resmi	35
Resim 10. Harput Ulu Camii kubbesinde uygulanan mukarnas geçiş.	43
Resim 11. Taş üzerine işlenmiş palmet	59
Resim 12. Taş üzerine işlenmiş lotus	60
Resim 13. Keban Y. Ziya Paşa Camii minberinde yer alan hayat ağacı figürü.....	64
Resim 14. Akantus yaprağı motifi.....	66
Resim 15. Çemişgezek Süleymaniye Camii giriş kapısı	83
Resim 16. Çemişgezek Süleymaniye Camii iç kapı.....	85
Resim 17. Harim bölümünde yer alan tonoz ayakları	85
Resim 18. Çemişgezek Süleymaniye Camii'nin mihrap ve minberi	86
Resim 19. Çemişgezek Süleymaniye Camii minaresi.....	87
Resim 20. Taç kapının dışında oluşturulan bordür ve rozetler	89
Resim 23. Orta kubbe ve tonozların kesişmesi.	90
Resim 24. Mihrapta kullanılan çiniler kesme taş üzerinde yapılan oyma yazı.....	91
Resim 25. Mihrap kubbesi üzerinde yapılan tek parça kesme taş üzerine stilize çiçek motifi.....	92
Resim 26. Son cemaat mahfilinde yer alan kör kemerler ve kubbe ye geçiş elemanları. ...	94
Resim 27. Son cemaat mahfili sütun, kemer ve minare girişi	95
Resim 8. Taç kapı.....	96
Resim 29. Damla figürü.....	96
Resim 30. Taç kapı nişinin üzerinde yer alan mermer mukarnas	96
Resim 31. Sağman camii mermer çinilerle işlemeli mihrabı.....	97
Resim 32. Minberde bulunan çini örnekleri	98
Resim 33. Caminin minaresi ve şerefede bulunan mukarnas işlemleri	99

Resim 34. Pertek Sağman (Salih Bey) Camii cephe resmi.....	100
Resim 35. Çelebi Ağa Camii cephe görünüşü	102
Resim 36. Caminin son cemaat mahfili.....	106
Resim 37. Taşla örülerek kapatılmış kadınlar mahfili girişi ve minare girişi.....	108
Resim 38. Ağa camii harim bölümü.....	111
Resim 39. Ahşap kadınlar mahfili.....	111
Resim 40. Ağa camii minaresi	112
Resim 41. Minare şerefesi.	112
Resim 42. Alacalı Camii giriş kapısı ve yanda bulunan kandil boşluğu	114
Resim 43. Oyma işlemlerle süslenmiş mihrap nişi.....	115
Resim 44. Alacalı Camii ahşap tavan kaplaması.	116
Resim 45. Alacalı Camii minaresi.....	116
Resim 46. Giriş kapısı ve zekat penceresi	119
Resim 47. Giriş kapısında bulunan motifler	119
Resim 48. Kemerde bulunan motif.....	119
Resim 49. Kubbe içerisinde yer alan 1843 yılında yapılmış hat sanatı yazmamalar	120
Resim 50. Mihrap ve mihrapta yer alan taş üzerine oyulmuş sade süs	121
Resim 51. Minber.....	122
Resim 52. Lihye-i Saadet (Sakalı Şerif) dolabı.....	122
Resim 53. Vaiz kürsüsü girişi ve duvarda bulunan bolkon	122
Resim 54. Sarahatun Camii'nin ince minaresi ve şerefede bulunan işlemler.	123
Resim 55. Ulu Camii doğu ve batı giriş kapıları.....	126
Resim 56. Avlulu son cemaat mahfili	126
Resim 58. Kubbeye mukarnas geçiş elemanı	128
Resim 59. Mihrabın bulunduğu bölüm.....	128
Resim 60. Caminin mihrap ve süslemesi.....	128
Resim 61. Ulu Camii minaresi.	129
Resim 62. Kurşunlu Camii giriş bölüm	130
Resim 63. Caminin giriş kapısı	131
Resim 64. Kenarlarda sütun görüntüsü ve iç içe iki kemerle süslü mihrabı.....	132
Resim 65. Ulu Caminin IV Murat tarafından hediye edilen 450 yıllık abanoz ağacından yapılmış eski minber	133
Resim 66. Kubbe kasnağında yer alan taş kafesli vitray camlı pencere.....	134

Resim 67. Mescidin girişi ve kitabesi.....	136
Resim 68. Arap Baba Mescidi mihrabında bulunan çiniler.....	137
Resim 69. Mescidin minaresi.....	137
Resim 71. Taş karolarda kullanılan metal bağlantı ve çevrede bulunan oluklar.	139
Resim 72. Ziya Paşa Camii son cemaat mahfili.....	140
Resim 73. Revaklarda bulunan sütun başlıkları.....	141
Resim 74. Son cemaat mahfilinde yer alan hat süslemeleri.	141
Resim 75. Taç kapı.....	142
Resim 76. Taç kapıda yer alan motifler.....	142
Resim 77. Kapı menteşesi ve tokmağında bulunan işlemeler.....	143
Resim 78. Mihrap nişi ve nişe yer alan geometrik ve bitkisel süslemeler	144
Resim 79. Keban Ziya Paşa camii minberi ve minberde yer alan geometrik ve bitkisel figürlerden örnekler	145
Resim 80. Ahşap kadınlar mahfili ve ahşap direklerde yer alan geometrik ve bitkisel motifler.....	146
Resim 81. Minare ve geometrik motiflerle süslü giriş kapısı	147
Resim 82. Güney duvarında bulunan payandalar	147
Resim 84. Caminin son cemaat mahfili sütun ve kemerleri	150
Resim 85. Kubbeye geçişte kullanılan kemer ve tromplar	151
Resim 86. Mihrap nişi ve mukarnas süslemeleri	151
Resim 87. Camide bulunan minber ve süslemeleri.....	152
Resim 88. Mescidin son cemaat mahfili.....	154
Resim 89. Alacalı mesccit mihrap ve mihrap nişinde uygulanan mukarnas süsleme.....	155
Resim 90. İç avlu giriş kapısı.....	157
Resim 91. Cemşit Bey Camii.....	158
Resim 92. Cemşit Bey Camii.....	158
Resim 93. Cemşit Bey Camii mihrap nişi.....	158
Resim 94. Cemşit Bey Camii.....	159
Resim 95. Cemşit Bey Camii.....	159
Resim 96. tavanı ve kemerleri çökmüş caminin üst görüntüsü	161
Resim 97. Caminin mukarnaslı mihrap nişi ve geometrik desenli duvarı.....	162
Resim 98. Caminin ana girişi (Taç kapı)	163
Resim 99. Ulu camii 1970	164

Resim 100. Ulu Camiinin üstten görünüşü	165
Resim 101. Küçük Camii üst görünüşü.	167
Resim 102. Küçük Camii minare resmi.....	169
Resim 103. 1970’te çekilmiş minare resmi	169

1. GİRİŞ

İnsan hayatındaki en önemli yapı kollarından biri mabet mimarisidir. İslam dininde kutsal bir mekân olan cami; ilk zamanlar toplanılacak, konuşulacak, dinin gereklerinin öğrenileceği ve ibadet edilecek bir mekân olarak ortaya çıkmış, zaman içerisinde gelişerek anıtsal bir yapı haline gelmiştir. Bu anıtsal yapılar içinde insanların kendilerini huzurlu hissetmeleri ana fikrinden yola çıkarak bulunduğu dönem içerisindeki iktidarın güçsel büyüklüğünün de simgesi haline gelmiştir.

İslam ülkelerindeki mimari eserlerin çoğunluğu, dini sanatın ürünleridir. Bu dini yapı sanatının ağırlık merkezini de cami teşkil eder. Cami, planını, toplu olarak kılınan namazın gereklerinden almıştır.

Namaz saflar halinde kılınır. İlk safta namaz kılmak, Peygambere yakın olmak demektir. Bu yüzden, ilk saf mümkün olduğu kadar sıkışık ve geniş tutulmuş, diğer saflarda bu safa uyulmuştur. Camilerin derin olmaktan çok geniş olması bundandır (Yetkin, 1970).

İmamın tek durması nedeniyle önde kaybolan bir safı kurtarmak amacıyla duvarın ortası niş şeklinde oyularak bir mekân oluşturulmuş ve mihrap böylece ortaya çıkmıştır. Nişler gayet geniş açılarak oymaların yanında sanatlı yazılar, seyyar süsler ve şamdanlar bu mekânı sanatsal hale getirmiştir (Yetkin, 1970).

Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemlerinde başkentlerde anıtsal sayılacak cami örnekleri üretirken, yönetimleri altında bulunan diğer bölgelerde de önemli eserler bina etmişlerdir. Konya, Erzurum, Amasya, Harput, Şanlı Urfa vb. merkezlerde sayısız örneklerle karşılaşmaktayız.

Osmanlı ve Türk-İslam mimarisinin başkentler dışındaki cami uygulamalarını görerek, genel mimari içerisinde değerlendirmesi, karşılaştırmaları ve Türk-İslam mimarisi içerisindeki yerini saptamak amacıyla yapılan bu çalışma ile dağınık ve eksik değerlendirilen Elazığ ve yakın çevresindeki tarihi camilerin toplu bir katalog çalışması yapılmıştır.

Kültür değerlerimiz içinde yer alan Elazığ ve yakın çevresindeki tarihi camilerimizin mimari yapısını ve süslemelerinin doğal afetler, iklim şartları gibi doğa kaynaklı ya da bakım yetersizliği, hatalı onarım, çalınma vb. insan kaynaklı nedenlerle günden güne yok olma tehlikesi ile karşı karşıyadır.

Bu kültür mirasımızın gelecek kuşaklara aktarılabilmesi için dokümantasyon materyal yöntemleri ile belgelenmesinin önemli bir boşluğu dolduracağı düşünülmüştür.

Bu araştırmada, dini mimarinin en önemli yapı birimi “ Tarihi Cami Mimarisi”ni Elazığ ve yakın çevresi ölçeğinde ele alınarak, eserler yapısal olarak incelenmiştir. Böyle bir değerlendirmenin ön koşulu elbette caminin ve bununla ilgili olguların gelişim süreci içinde irdelenmesi gerekmektedir. Bu düşünce doğrultusunda araştırma şu bölüm başlıkları altında ele alınacaktır.

Birinci bölümde; caminin tanımı, İşlam mimarisi içerisindeki gelişim sürecinde plan ve strüktürel öğelerin oluşumu. Bu oluşum serüveninde farklı dönemlerdeki iktidarların etkileri incelenmiştir. Ancak araştırma sınırlarımız doğrultusunda ağırlıklı olarak Türk-İşlam mimarisi üzerinde durulmuştur.

İkinci, nc, dördüncü bölümlerde; yapısal elemanlar ele alınarak, bu elemanların açıklamaları yapılmıştır. Kullanılan yapısal elemanların kullanım amaçları ve gelişimi incelenmiştir. Cami yapısının estetik değerini arttırmak amaçıyla yapılan süslemeler hakkında genel bilgiler verilmiştir.

Beşinci bölümde; araştırma konusu içerirse giren camiler tek tek ele alınarak bir katalog çalışması yapılmış, plan şekli, yapısal elemanları, kullanılan malzeme özellikleri değerlendirmeleri yapılmıştır. Plan şeması, resim gibi unsurlarla konu zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca araştırma konusuna giren camilerdeki estetik elemanlar ve süslemeler incelenmiştir.

2. CAMİ VE İSLAM MİMARİSİNİN GELİŞİM SÜRECİ

Milattan sonra ortaya çıkan İslam dininin etkinliğinde gelişen toplumlar, bilim, felsefe, sosyal düzen ve mimari alanlarında önemli bir medeniyet yaratmıştır. Araştırma içerisinde İslam medeniyetinin yalnız plastik sanatları ile ilgili taraflarını, bunların özelliklerini, tarihi ilerleyişleri içinde gözden geçirilmiştir. Ama daha önce İslam sanat eserlerinin benzerlik ve bölgelere göre gösterdiği değişiklik sebepleri üzerinde durmakta yarar vardır.

İndus nehrinden Atlantik denizine kadar uzanan uçsuz bucaksız ülkeler üzerinde yayılmış olan İslam mimari eserleri, hangi bölgede ve hangi devirde yetişmiş, hangi millete mensup sanatkarlar tarafından vücuda getirilmiş olursa olsun, aynı ailenin fertleri gibi, aynı dilin lehçeleri gibi birbirlerine benzerler. Zaman ve mekân değişikliğine rağmen bu eserlere birliğini veren, her şeyden önce İslam dininin kuralları olmuştur. İslam mimarisi aslında dini bir sanattır. Bu sanatın ağırlık merkezini de cami teşkil eder. Cami, planını, toplu olarak kılınan namazdan almıştır.

İslam sanatının birliğini sağlayan din unsurunun yanı başında, İslamlığa kavuşmuş olan bölgelerin iklim benzerliğini de dikkate almak gerekir. İklim değiştikçe şeklini ve rengini değiştiren bitkiler gibi, sanatlarda bir iklimden başka bir iklime geçince değişir. İklimleri değişik olan bölgelerin sanat eserleri arasında nasıl farklılıklar görülürse, iklimleri aynı olan bölgelerin sanat eserleri arasında da benzerlikler görülür. Bir memleketin kuru veya yağışlı olmasına bağlı olarak mimarinin alacağı biçimde başkalaşır. Kuzey bölgelerindeki yapılar ile güney bölgelerdeki yapıların çatıları farklıdır. Çok yağışlı olan Hollanda da çatılar dik ve yüksek yapıldığı ve binanın mühim bir kısmını oluşturduğu halde, Güney Fransa, İtalya, Mısır veya Mezopotamya gibi sıcak bölgelerde ehemmiyetini kaybetmiş, yerini yatık bir çatıya veya düz bir satha yani dama bırakmıştır. Yapılardaki boş ve dolu kısımların, yani pencere ve açıklıkları ile sağır duvarların oranı da iklimle ilgilidir. Sıcak bölgelerin yapılarında açık, soğuk bölgelerin yapılarında ise kapalı kısımların hâkim olması bundandır (Yetkin, 1970).

İşte İslam yapıları arasındaki benzerliğin bir sebebi de doğudan batıya uzanan İslam memleketlerinin aşağı yukarı aynı iklim kuşağı üzerinde olmasıdır. İslam memleketleri Avrupa'daki memleketlerle kıyaslanırsa daha sıcak, daha ıslıklı, daha kurudur. İslam memleketlerinde dini ve sivil yapılarda şadırvana ve havuza büyük ölçüde yer verilmesi,

şehirlerin çeşmelere boğulması, suyun devamlı bir unsur olarak kullanılması, bu durumun tabii bir sonucudur (Yetkin, 1965).

Havanın sıcaklığı, güneşin şiddeti yüzünden açık kısımlar İslam yapılarında büyük ölçüde yer almıştır. Bizim güney illerimizde bugün bile görülen avlu ve eyvanlı evler bu iklim ifadesinden başka bir şey değildir. Hindistan ve Pakistan'da sıcak daha şiddetli olduğundan camilerin kapıları dahi yoktur. İçeriye doğrudan doğruya açık kemerlerden girilir. Hem sıcaktan korunmak, hem de havadan faydalanmak endişesi mimarları böyle bir tarzı kabule zorlamıştır (Yetkin, 1965).

Yapının gövdesini etkileyen iklim zaruretlerinin, süslemelerini de etkilediğini burada hatırlamalıyız. İslam memleketlerinin ortak olan mimari bezemelerinin birçok özelliği, portallerdeki hendesi veya üsluplaştırılmış bitki oyma süslerinin derinlik dereceleri, bu süslerin örgüleri arasındaki genişlik nispetleri, gömme keramiklerin gruplaştırılması, güneşin dikkate alınmasıyla vücut bulmuştur (Yetkin, 1965).

Bu benzerliklerinin yanında İslam ülkelerindeki mimari yapılar arsında üslup farklılıkları da vardır. Bu farklılıklar değişik tarihi geleneklere ve medeniyetlere sahiplik yapmış bölgeler arasında görülür. İslam ülkelerindeki sanatsal yapıları ortaya çıkaran mimarların kendilerinden önce yaşamış mimarlardan ve eserlerinden etkilendikleri ve kendi eserlerinde kullandıkları görülmektedir. Hatta daha eski medeniyetlere ait yapı karakterlerini kullanmakla kalmayıp, daha eski yapıların sütun gibi bazı öğelerini devşirme olarak kullandıkları da görülmektedir (Yetkin 1965).

İslamlığın kabulünden önce Türklerin, Sasanilerin, Bizanslıların, Suriye Hristiyanlarının, Koptların, Vizigotların, Hinduların kendilerine ait sanatları vardı. İslam sanatı, Müslümanlığı kabul eden her memleketin sanat unsurlarından, sanatkârlarından ve işçilerinden faydalanarak gelişmiş ve karakter farkları böylece ortaya çıkmıştır. İran'da ve Mezopotamya'da Sasani ve Türk; Suriye ve Mısır'da Kopt, Türk, Roma ve Bizans; İspanya'da Vizigot; Hindistan'da Çin, Hindu ve Türk izleri görmemek imkânsızdır. İran'da Anadolu'da ve Hindistan'da devlet kurmuş olan Türklerin bu bölgelerdeki sanatları arasında görülen farklılıklar, adı geçen bölgelerin bıraktığı miras başkalığından ileri gelmektedir. Bu tesirler gerek yapının planında, gerek süslerinde, gerekse kullanılan malzemede kendini göstermektedir. Mesela Mısır'da taştan bol bir şey olmadığı halde, Tulunoğlu Camii'nin tuğladan yapılmış olması, ancak Samarra'daki Türk mimarisinin tesiri ile açıklanabilir. Bu saydığımız tesir tabakaları altında kubbe ve kemerleri başarı ile kullanmış olan Asurî ve Keldani tesir tabakası da bulunduğu düşünülürse İslam sanatının

birliği içinde niçin bazı farklar gösterdiği anlaşılr. İslam sanatının türlü unsurlarını, çeşitli kemerlerini, dayanak kulelerini, sütunlarını ve sütun başlıklarını, tonozu, kubbeyi, trompu, pandantifi, beyaz ile siyah ve beyaz ile kırmızı taşları kemerlerde nöbetleşe kullanılışını, süslemeyi, arabeski, keramik kaplamayı, mozaik'i, yapıların planını, kullanılan malzemeyi incelersek bu tesirleri birçok örnekle belirtmiş oluruz. Dünya sanat tarihinde, zapt edilen ve yerleşilen memleketlerin sanat unsurlarıyla kurulmuş tamamıyla yeni ve orijinal böyle bir sanat daha gösterilemez. Öyle ki yüz senelik bir zaman, bu unsurların yeni terkipler içerisinde tanınmaz bir kılığa girmesine kâfi gelmiştir (Yetkin, 1965).

İslam mimarisi kendi birliği içinde, değişik kavimlerin geleneklerindeki ayrılıklardan, sosyal ihtiyaçlarındaki farklılıklardan, yayıldığı yeni yerlerin farklı sanatlarından ve hâkim kültürün davranışından dolayı azda olsa farklılık göstermiştir. Bu nedenle İslam mimarisini farklı kollara ayırarak incelemek doğru olacaktır.

İslam mimarisini bölgelere ayırarak incelendiğinde, bölgenin genel yapısıyla uyuşmayan farklı dönemlere ait mimari yapılarla karşılaşmaktadır. Bu yapıların aynı bölgede hüküm sürmüş kavimlerin sanat tarzlarıyla alakalı olduğu görölmektedir. Örneğin İran'da ancak bir Selçuklu, Moğol ve Timur Oğulları, Safevi; Mısır'da sırası ile Tolunoğlu, Fatımi, Eyyubi, Memluk ve Osmanlı mimarisinden söz edilebilir.

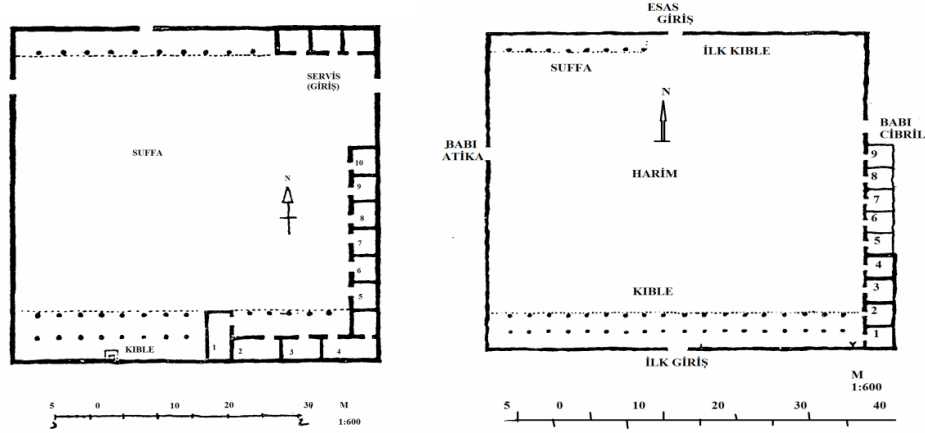
İslam mimarisinde kollar daima bir hanedan adını taşır. Bu bakımdan İslam mimarisini, coğrafi bölgelere göre değil, İslam dünyasının şu veya bu bölgesini belli asırlarda hâkimiyetleri altında tutan halife veya hükümdar soylarına bağlamak yerinde olur (Yetkin, 1965).

İslam mimarisini, belli dönemlerde geniş ülkelerde hüküm sürmüş, medeniyet kurmuş hükümdar soylarına göre sınıflayıp incelemek daha doğrudur. Biz araştırmaya katkı sağlayacak bu dönemlerden Anadolu İslam mimarisinde yer alan Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı üzerinde ağırlıklı olarak durmak gerekir. Ancak konunun açıklanabilmesi için diğer dönemlerden de kısaca bahsedilmiştir. Bununla birlikte İslam mimarisi oldukça kapsamlı bir mimari alanı kapsamaktadır. Dönemler içerisindeki dini mimari yapılar ve özelde cami mimarisi ana konuyu oluşturmuştur.

2.1. Mescidi Nebevi ve İlk İslam Mescidi

Hazreti Muhammed'in sağlığında Medine' de inşa edilen cami, sonraki bütün camilerin ilk örneği olmuştur. Peygamber zamanında yapılan bu camiden bugüne bir şey

kalmadığı için, onun mimari değeri hakkında bir şey söyleyebilmek pek mümkün değildir. Suut Kemal Yetkin'e göre, taş ve kerpiç duvarlardan çevrilmiş kare bir sahnadan ibaret olan Medine camisinin kuzey yönü, ağaç direkler üzerine tutturulmuş hurma dallarıyla kapatılmıştı. Hz. Peygamber, bu kapalı yerde, kuzeye dönerek namaz kıldırırdı. Bu yön, 624'te, Medine'ye göre güneyde bulunan Mekke'ye çevrilmiştir (Oral, 1993).



Şekil 1. Hz Muhammed'in Medine'deki evi ile ilk mescit Mescidi Nebevi'nin planı (Söylemezoğlu, 1955).

Bu bina her kenarı yaklaşık 100 dirsek boyunda bir kare şeklinde inşa edilmiştir. Duvarlar yedi dirsek yüksekliğinde olup, güneşte kurutulmuş tuğladan örülmüştü. Başlangıçta avlunun üstü tamamen açıktı. Fakat müminlerin güneşin kızgın ışınları altında namaz kılmaktan şikâyetle bulunmaları üzerine avluda bir gölgelik inşa edildi. Birkaç hurma ağacı gövdesi bu gölgeliğin sütunlarını oluşturuyordu. Çatısını ise hurma dallarından yapılamış bir örgü örtüyordu. Bu örgünün üstüne bir tabaka toprak serilmişti. Binanın üç adet kapısı vardı: güney duvarındaki kapı, müminlerin avluya girmek için kullandıkları esas kapıyı oluşturuyordu (Söylemezoğlu 1955).

İkinci kapı ise Bab'Atika veya Bab-ar-Rahman idi. Üçüncü kapı da BabJibril idi ki bu kapıyı Hz. Muhammed kullanıyordu. Avlunun doğu tarafındaki duvarın güney ucunda ise odalar inşa edilmişti. "Hücre" diye isimlendirilen bütün bu odalar binanın doğu kısmı ve çevre duvarının dışına inşa edilmişti. Hepsinin birer kapı ile avluya irtibatı vardı. Avlunun batı duvarı üzerinde hiçbir oda yoktu (Söylemezoğlu 1955).

2.1.1. İlk Mescidin Doğuşunda Rol Alan Faktörler

Namaz kılınırken kibleye dönmek gerekir, böyle bir zorunluluk yapının yönünü ve yerleşimi kendiliğinden ortaya çıkarmaktadır. Namazın saflar halinde kılınması, ilk safın önemi, yapının genişliği daha uzun dikdörtgen şekilde olmasını sağlamıştır. Ayrıca bundan amaç, saf adedinin kibleden itibaren arkaya doğru fazlalaşarak imamın sesinin duyulmasına engel olmamak ve toplu bir şekilde Allah’a ibadette mümkün olduğu kadar ön saflarda bulunmak arzusudur.

Avlu geç kaldıkları için caminin içinde yer bulamayan Müslümanların namaza katılmalarını sağlamak düşüncesinden doğmuştur. Avluyu çeviren revaklar da, caminin nizamını bozmadan namaz kılanların durumlarını iyileştirmek yolunda bir denemedir. Peygamberimiz döneminde revaklar yok idiyse de, kiblenin Kudüs’e yönelmiş olduğu zamanlarda hem kuzey tarafında “zulla” (kapalı namaz yeri), hem de güney tarafında kapalı bir yer vardı ki buralarda namaz kılınırdı. Namaz kılınan yerin diğer önemli bir elemanı da mihraptır. İmamın tek başına tuttuğu saf yeri, duvara bir hücre açılmasıyla tasarruf sağlanmıştır. Bu şekilde dışarıda bulunan bir saf içeriye alınarak, bir saf insana yer sağlanmıştır. Bu bakımdan mihrabın Van Berchem’in iddia ettiği gibi kilisede bulunan “absid” (Kilise yapılarında, yapının doğu bölümünde bulunan papazın ayin yaptığı yarım daire şeklindeki kısım) şeklinden alınarak üretildiği iddiasını da kendiliğinden çürütülmektedir (Söylemezoğlu 1955).

Caminin “minber” ve “maksure” gibi unsurlara gelince, maksure, halifelere mahsus olup parmaklık veya kafesle ayrılmış yerdir. Eskiden yalnız hükümet başkanları veya halifelerin olduğu başkentlerde ve bazı camilerde bulunurdu. Minber hutbe okumak içindir. Yalnızca Cuma namazı kılınan camilerde yer alır. Bu yapısal oluşumlara bakıldığında, cami planının meydana gelişinde tesadüfler yerine, cami içerisindeki fonksiyonların rol aldığı açıklıkla görülmektedir.

2.2. Emevi Dini Mimarisi

Emevi mimarisi kuruluş devrinde olan her sanat gibi devşirmecidir. Bazen biri diğerine üstün gelen tesirler süslemecilikte daha çok kendini belli eder. Eserlerinin hepsinde Suriye ve Mısır Hristiyan (Kopt) ile Sasani sanatlarının tesirlerini görmek mümkündür. Zaman, bu devşirmeciliği disiplin altına alacak, yabancı unsurları bir düzen

içinde kaynaştıracak ve İslam mimari sanatı yer yer kendine özgü ve ölçülü bir sanata doğru yol alacaktır (Yetkin,1965).

Peygamber döneminde ve dört halife dönemlerinde yapılan gerek sivil gerekse dini mimariden günümüze pek bir şey kalmamıştır. Bugüne kadar ayakta duran Şam'daki Ümeyye Camisi, Kūduste bulunan Mescidül-Aksa, Kubbetü's-Sakhra, Kayravan Camii bizi ilk camiler hakkında bilgilendirmektedir (Yetkin, 1965).

2.3. Endülüs Emevi Dini Mimarisi

Kurtuba Emevileri'nin sanatı, yurdundan dönmek üzere ayrılmış olan bir prensin ve soyunun yurt özleminin yaşatan bir sanat dalı olarak görülür. I.Abdurrahman ve sonrakiler Endülüs'te yeni bir Suriye yaratmak istemişlerdi. Bu bakımdan Kurtuba mimarisi büyük ölçüde Suriye'den gelir. Bununla beraber yeni vatanın zengin sanat gelenekleri vardı. Orada Roma sanatı yayılmış, harabeleri üzerinde de bir Vizigot sanatı yükselmişti. Kurtuba mimarisinde görülen birçok özellikler Roma geleneğine bağlanır. Üst üste binen kemerler Roma su köprülerinin anatomisini hatırlatır. Bazı bezeme unsurları gerek desen, gerekse çalışma tarzı bakımından klasik Yunan sanatından henüz uzaklaşmış değildir. Kurtuba camisinin sahnlarında birbirinin izleyen sütunların başlıkları, korent ve kompozit başlıklar örnek tutularak vücuda getirilmiştir (Yetkin, 1965).

Zaten bu muhteşem sanat, yalnız Emevi sanatını beşiği olan Suriye'ye ve onun sığınağı olan İspanya'ya borçlu değildir. Emirlerin ve daha çok halifelerin Kurtuba'sı, cazibesiyle İslam ve Hristiyan dünyasına tesir eden bir merkez olmuştur. II. Hakem'in ilavesinde görülen mozayık bezemeler bunun bir sonucudur. İslam dünyasından kopmuş gibi gözüke de alım-satıcılar, öğrenciler, sançılar gidip gelirken doğu sanatını da bu bölgeye taşımışlardır (Yetkin, 1965).

2.4. Abbasi Dini Mimarisi

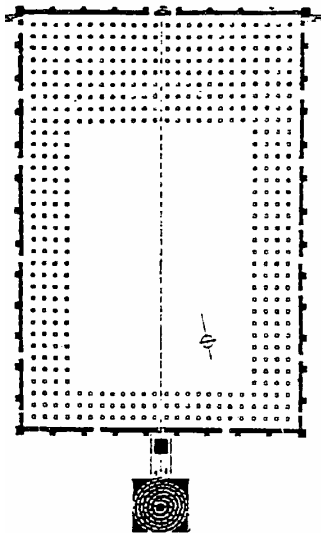
Abbasi yapı sanatında, devlet merkezi Şam'dan Bağdat'a geçmekle, Helenistik tesirlerin yerini İran ve Türk tesirleri almıştır. Bu tesirler mimariyi ve süslemeleri derin surette değiştirmiş, Samarra sanatının doğuşuna imkân vermiştir. Emevi Saraylarında merasim ve teşrifat salonu yoktur. Abbasilerde, Sasani merasim ve teşrifat geleneğinin benimsenmesiyle görülmeye başlar (Yetkin, 1965).

Abbasilerin Bağdat'ta ve Rakka'da yaptırđıkları camilerden günümüze bir Şey kalmamıştır. Bunların varlığını tarihi kaynaklardan öğreniyoruz. Buna karşılık Şekil 2 ve resim 1'de g r ld Ğu gibi Samarra'daki Cami 'l-Kebir ile daha kuzeyde bulunan Ebu Dulef Camii'nden, ilk durumlarını belli eden kalıntılar hala ayakta durmaktadır.

Abbasiler devrinde yapılan camilerin en belirgin özelliklerinden birisi büyüklük fikridir. Mimari eserlerinde olduğu gibi dini mimaride de  l eği oldukça büyük tutmuşlardır. Camilerde faklı olarak herkesin eşit bir Şekilde  n safta yer almasını sağlamak ve herkesin camiye girmesini sağlamak için devasa camiler yapmışlardır.



Resim 1. Samarra Camii (URL- 16).

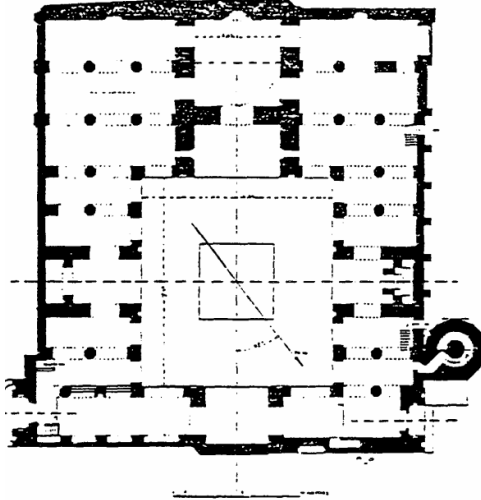


Şekil 2. Samarra Camii planı (Creswell'den (Söylemezoğlu, 1959)).

2.5. Büyük Selçuklu Dini Mimarisi

Selçuklular, İran'da Türk Mimarisinde daha önce başlayan gelişmeleri devam ettirerek abidevi cami mimarisinin tipini ve şemasını ortaya koymuşlardır. İdareleri altında bulunan topraklarda cami, kümbet, medrese ve türbe gibi birçok mimari eser bırakmışlardır. Mezar taşlarında ki farklılıkları, hala ayakta duran kümbetleri incelenmeye değer önemli eserlerdir.

Gazneli ve Karahanlı geleneklerinin izlerini taşıyan Selçuklu sanatının ilk özgün mimarlık örnekleri medreselerdir. Orta avlulu ve dört eyvanlı şemanın uygulandığı bu medreselerde dershanenin yanı sıra öğrenci ve öğretmenlerin kaldığı hücrelerle yemekhane gibi mekânlar vardır. Aynı mimarlık anlayışından yola çıkarak geliştirilen şekil 3 ve resim 2'de görülen mescidi cumaların tipik özellikleri dikdörtgen biçimli bir avlu, bu avlunun çevresini saran revaklar ve her kenarın ortasında yer alan eyvanlardı. Önce Lala Han'da, daha sonra Gülpayegün, Gazvin, Zevvare, Ardistan gibi şehirlerde inşa edilen bu tip camilerde ana eyvanla mihrap arasındaki bölümü bir kubbe kaplıyordu (Aslanapa, 2005).



Şekil 3. Mescidi Cuma (Aslanapa, 2005).



Resim 2. Mescidi Cuma (URL-3).

Selçukluların İslam mimarlığına kazandırdığı bir başka önemli yapı tipi sultanlar, emirler ve büyük devlet adamları için yapılmış anıtsal mezarlardır. Türkistan ve İran’da örneklerine rastlanan bu mezarlar, kümbetler ve kubbeli türbeler olmak üzere iki gruba ayrılır. Büyük çadırlara benzeyen ve genellikle tuğladan yapılan kümbetler plan olarak kare, çokgen yahut dairesel biçimliydi. İki katlı olan ve çoğunda bir mihrap bulunan kümbetlerin üzeri kubbeye veya içten kubbe, dıştan koni ve bazen piramit biçimli külahlarla örtülüydü. En ilginç Selçuklu kümbetleri arasında Meşhed’deki Kümbeti Radkün, Horasan’daki Kümbeti Kişmar, Meraga’daki kümbeti Kırmızı ve Gürgen’deki Kümbeti Kabus sayılabilir. Plan olarak kare biçimli olan türbelerde kaidenin üstünde kemerli bir galeri yer alıyordu. Çatı ise yüksek bir kasnağa oturtulmuş bir kubbe biçimindeydi. Selçuklu türbelerinin en güzel örneklerinin başında Merv’deki Sultan Sencer Türbesi, Damgan’da ki Kırkkızlar Türbesi ve Tua’taki Gazali Türbesi gelir (Aslanapa, 2005).

Selçuklu yapılarının iç ve dış yüzeylerini alçı, mermer tozu ve kireç karışımıyla elde edilen bir harçtan yapılma süslemeler kaplardı. Günümüze yalnız kalıntıları ulaşmış saraylarda da kullanılan bu süslemelerde çeşitli arabesk motifler, hayvan ve kuş motifleri, ayrıca av ve saray yaşamı sahneleri görülür.

2.6. Anadolu Selçuklu Dini Mimarisi

1071 Malazgirt Savaşından sonra tümüyle Türklere açılan Anadolu’da, 13. yüzyılın sonuna kadar süren bir dönemin sanatına verilen genel isim, Selçuklu Çağı Sanatıdır.

Önce İznik, sonra Konya'yı başkent yapan Anadolu Selçuklularının ikinci derecede merkezleri Kayseri ve Sivas ile çevreleri olmuştur (Aslanapa, 2005).

Özellikle 12. yüzyıl boyunca, batıda Bizans ile ilişkilerini ve Haçlı seferlerine karşı mücadelesini sürdüren Anadolu Selçukluları, taht kavgalarını da çözümlemek zorunda kalmış, yoğun bir siyasal ortamda yaşamıştır. Bu süre içinde, özellikle doğu ve güneydoğu Anadolu'da ilk Türk Devletleri, zaman zaman Anadolu Selçuklu Sultanlığını veya İran ve Suriye Selçuklularının yüksek egemenliğini tanıyarak, erken dönemin mimarlık ürünlerini vermeye başlamışlardır. Bunlar arasında Sivas, Kayseri, Malatya çevresinde 1071-1174 arasında Danişmentliler; Hasankeyf, Mardin, sonra Diyarbakır merkezleri ve Harput'ta 1101-1312 arasında Artuklular; Erzurum'da 1081-1202 arasında Saltuklular; Erzincan, Kemah, Şebinkarahisar, Divriği merkezlerinde 1171-1252 arasında Mengüçüklüler Anadolu Türk Mimarlığının şekillenmesinde, erken dönemin önemli denemelerini ortaya koymuşlardır (Aslanapa, 2005).

Anadolu Türk Mimarlığının genel karakterini kesme taş malzeme, taş işçiliğine dayanan süsleme ve yalın bir mekân etkisi meydana getirir. Tuğla, sırlı tuğla, mozaik çini ve bazen de alçı genellikle süsleme malzemesi olarak kullanılmış, çok az örnekte bulunur. Büyük Selçuklu mimarlığının genel karakteri olan tuğla malzeme, süsleme amacı dışında, yapı malzemesi olarak da ele alınmıştır.

Anadolu Selçuklu çağı mimarlığının diğer bir özelliğini de cepheler de ışıktandırma meydana getirmektedir. Dışa açık geniş pencere düzeni, özellikle erken dönemde, görülmemektedir. Bunun yerine, üst hizalarda yer alan tepe pencereleri ile yapıların ortalarında, örtüde meydana getirilen açıklıklar ışıktandırmayı sağlamaktadır. Bu orta açıklıkların, her tip yapıda, iç avlunun geleneğini yaşattığı düşünülebilir (Aslanapa, 2005).

Cephelerde taş kapılar genel bir özelliktir. Çoğunlukla mukarnaslı niş biçimindeki kemerli kapılar, birkaç sıra ve çeşitli taş işçiliği gösteren bordürlerle çerçeve içine alınmıştır.

Cephelerde, taş kapıların iki yanında veya cepheyi sınırlayacak biçimde iki yanda, minareler, bazı merkezlerde, özellikle 13.yüz yılın ortasından itibaren yaygınlaşmıştır.

Plan ve form tasarımı bakımından yapı tiplerinin kendi içlerinde belli bir gelişimini izlenebilir. Bu bakımdan yapı tiplerini ele alarak, genel karakterini belirlemek mümkündür (Aslanapa, 2005).

Selçuklu çağı Anadolu Türk Mimarlığında, günümüze ulaşabilen anıt niteliğindeki mimarlık ürünlerinin büyük kısmı dini mimarlık örnekleridir. Camiler bunların en ilgi

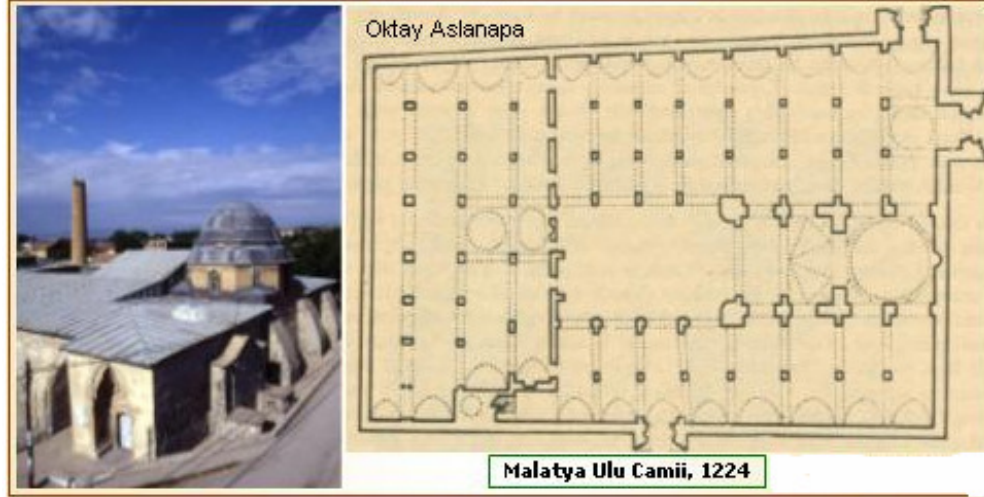
çekicileridir. Dini eğitim yanında, din dışı eğitim de yapılan ve çağının yükseköğretim kurumları olan medreseler, ikinci bir gurubu meydana getirirler. Mezar anıtlarının da, Anadolu'da ilgi çekici bir gelişmesi vardır. Kervansaraylar ise en gelişmiş biçimiyle Anadolu'da Selçuklu çağında ortaya çıkmış olan Ortaçağ'ın önemli mimarlık örnekleridir ve yüzden fazla sağlam örneği Anadolu'da günümüze ulaşabilmiştir. Selçuklu dönemi Anadolu Saray ve Köşkleri, son yıllardaki kazılarla aydınlatılmış, geniş alanlara yayılmış yapı toplulukları olarak dikkati çekerler. Özellikle çini süslemeleri şaşırtıcı detay zenginliği göstermesi bakımından ilgi çeker. Bu çinilerdeki figürlerle birlikte, her tip yapıda rastlanan taş kabarta figür detayları Selçuklu çağı Anadolu Türk mimarlığının diğer bir ilgi çekici yönünü meydana getirir (Aslanapa, 2005).

Camilerde; Güneydoğu Anadolu başta olmak üzere erken dönem Anadolu Türk mimarlığında, Şam Ümeyye Camiinin modelini tekrarlayan Diyarbakır Ulu Camii günümüze ulaşabilen en erken örnek olmaktadır. Geniş bir avlunun güneyinde enine gelişen çok direkli ana mekân, tasarımın aslını meydana getirir. Siirt ve Bitlis Ulu Camilerinde de zamanla aynı biçime ulaşılmış olduğu gözlenir. Enine gelişen bir ana mekânın ortasında ve mihrap önünde kubbenin yer aldığı plan tasarımı ise Artuklu camilerinde ortaya çıkar ve yerleşir. Silvan ve Mardin camilerinden sonra, Kızıltepe Ulu Camii bu tipin en gelişmiş örneğidir. Buna karşılık, Danişmentli camilerinde, çok ayaklı ana mekân, mihrap önünde kubbe motifini vazgeçilmez biçimde kullanmakla birlikte, mekân enine gelişmeyi bir yana bırakmakta, kuzeydeki geniş avlu, yerini ana mekânın ortasına, merkeze alınmış iç avluya bırakmaktadır. Çoğunlukla üzeri açık bırakılan veya camekânla örtülen bu iç avlu aynı zamanda ışıklandırmaya da yaramaktadır (Aslanapa, 2005).

İlk Türk Beyliklerinin ve Anadolu Selçuklularının camilerinde Artuklular'ın enine gelişen tasarımı dışında, genellikle mihrap önünde kubbeli bölümün yer aldığı, çok ayaklı bir düzen gözlenmektedir. Ancak, orta açıklık veya bunu yaşatan camekân toplayıcı olmakta, çok az örnekte, doğrudan dikine bir gelişme gözlenmektedir. Özellikle mihrap duvarı yönünde enine bir gelişme, gerek örtüde, gerekse alt bölümde mutlaka yapıya egemen olmakta, mihrap önü kubbesiyle de bu durum vurgulanmaktadır(Aslanapa 2005).

Geniş orta avlusu, tuğlanın da kullanıldığı malzemesi ve genel plan tasarımı ile Büyük Selçuklu camilerini andıran Malatya Ulu Camii tek örnek olarak kalmaktadır (Şekil 4). Malatyalı mimarı bilinen bu yapı, Anadolu Selçuklu çağı mimarlarının İran'daki Büyük Selçuklu mimarlığına yabancı olmadıklarını, ancak, Anadolu'da yeni bir tasarımı

gerçekleştirmek için çalıştıklarını kanıtlayan güzel bir örnektir. Bu çabalar, Beylikler ve Osmanlı dönemi mimarlığının temellerini atacaktır (Aslanapa, 2005).



Şekil 4. Malatya, Ulu Camii. Eyvan ve kubbeli kısmın planı (Aslanapa, 2005).

Cami ile Medrese'nin birleştirilerek ele alındığı bir mimari tasarıma Kayseri'de Danişmentli döneminden Kölük Camiinde, sonra da Selçuklu döneminden Hacı Kılıç Cami-medresesinde rastlanmaktadır. Bu çaba, Amasya'da Gök Medrese-Camii gibi ilgi çekici denemelerden sonra, Osmanlı mimarlığında, medresenin caminin avlusunda yer almasıyla sonuçlanacaktır. Anadolu Selçuklu Camilerinin önemlilerini Konya Alaeddin Camii, Niğde Alaeddin Camii, Malatya Ulu Camii, Kayseri Huand Hatun Camii, Bünyan, Sinop, Develi Ulu Camileri gibi örneklerle çoğaltmak mümkündür (Aslanapa, 2005).

Bu dönemin önemli bir tipini de ağaç direkli camiler oluşturur. Ağaç direkler üzerinde düz damlı bu yapılarda diğer camilerin tasarımını detaylarda yakalamak mümkündür. Özellikle ortada açıklık-ışıklık bölümleriyle, ağaç işçiliği örnekleriyle dikkati çekici yapılardır. Afyon, Sivrihisar, Ankara Arslanhane, Beyşehir Eşrefoğlu Camileri bunların önemli örnekleridir. Beyşehir örneğinde, tuğladan mihrap önü kubbesi her iki tipin kaynaştırıldığı bir örneği meydana getirmektedir (Aslanapa, 2005).

13.yy. içinde, özellikle Konya ve çevresinde örnekleri görülen tek kubbeli küçük ölçüdeki mescitler, hazırlık mekânlarıyla dikkati çeker.

Bu gelişme, küçük denemeler biçiminde, Beylikler ve Osmanlı dönemi mimarlığının son cemaat yerleri bulunan tek kubbeli camilerinin tasarımını hazırlayan bir temel olarak görülebilir (Aslanapa, 2005).

Anadolu Türk Mimarlığında, başlıca iki tip medresenin birbirine paralel bir gelişme içinde 13.yy.ın sonuna kadar yapıldığı görülmektedir. Bunlardan birincisi, tek ya da iki katlı olmakla birlikte, eyvanlı bir orta avlu düzenine dayanmaktadır. Eyvan sayısı tek, iki, üç ya da dört olabilmekte, avlu da revaklı ya da revaksız olabilmektedir. Avlu çevresinde eyvanlardan artan bölümlerde hücreler bulunmaktadır. Çoğunlukla taç kapılarının süslemeleri, eyvanlarının kaplamaları ile dikkati çeken bu yapılarda genellikle köşe odaları kubbeli olmakta, bazen de kapalı bir mescit ve türbe yer almaktadır. Bu tip yapılara genelde avlulu medreseler adı verilmektedir. Aynı biçimde tasarlanmış fakat ortadaki avlusunun üzeri kubbe ile örtülü olan medreselere de genelde kubbeli medreseler adı verilmektedir. Bunların bir bölümünün gözlemevi olduğu anlaşılmaktadır(Aslanapa 2005).

Kayseri’de Huand Hatun, Konya’da Sahip Ata gibi külliye olarak yapılan yapılarda, hamam, türbe, hanikâh gibi çeşitli fonksiyonlardaki yapılar, cami ve medrese ile birlikte topluca ele alınmaktadır (Aslanapa, 2005).

Bir bölümü özellikle medreselerle birlikte veya camilere bitişik olarak yapılan Anadolu Selçuklu çağı mezar anıtları da medreseler gibi iki ana tipte incelenir. Türbeler ve Kümbetler. Türbeler, genellikle kare veya çokgen gövdeye sahip, çoğunlukla kubbe ile örtülü mezar anıtlarıdır. Kümbetler ise, aynı biçimdeki gövdelerinin üstündeki kubbeleri piramit ya da koni biçimi bir külâhla örtülü, altında da mumyalık adı verilen ölü gömme odasının bulunduğu bir yapı tipidir. Bu çok genel tarifler, form olarak yapıları birbirinden ayırmak için kullanılmaktadır. Türbeler ’in Anadolu’da bir de özel tipi, Eyvan biçimli türbeler olarak karşımıza çıkmaktadır (Aslanapa, 2005).

XII. yüzyılda Danişmentli, Mengüçüklü, Saltuklu Kümbetleri Anadolu Selçuklu Kümbetlerini hazırlayan örnekler olmuşlardır. Artuklular’da ise, tek başına türbe veya kümbete rastlanmamıştır (Aslanapa, 2005).

Taç kapının belirgin olarak cepheyi süslediği bu yapılarda birinci bölüm açık avlu esasına dayanır. Bu avlu çoğunlukla revaklıdır. Revaklar arasında sayıları değişen eyvanlar da yer alır. Sultanhanları plan düzeninde, avlunun ortasında “köşkmescit” denilen bir yapı vardır. Dört ayak ve dört kemer üstünde yükselen kare planlı bu mescit, bazı örneklerde, taç kapının üstüne alınmış ve öyle uygulanmıştır (Aslanapa, 2005).

2.7. Artuklu Dini Mimarisi

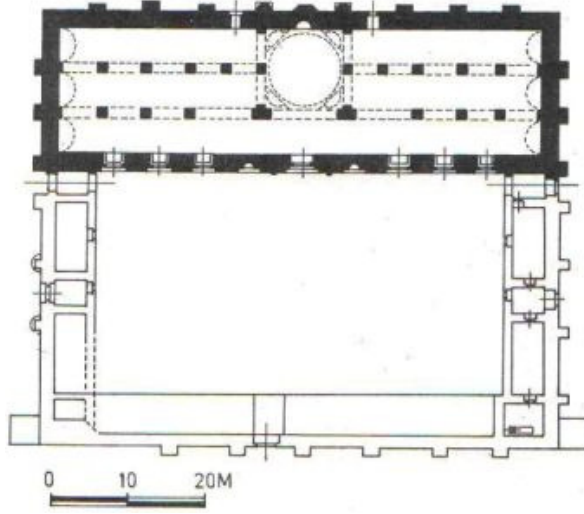
Artuklu hükümdarları saray ve şehirlerde kurdukları kütüphanelerde, binlerce ciltlik kitaplar toplamışlardır. Artukluların inşa ve imar faaliyetleri, mimari eserleri çok meşhur idi. Artuklular, Orta Asya ve İslam alemindeki mimariyi birleştirip kaynaştırarak, kıymetli eserler inşa ettiler. Artuklu ülkesindeki iktisadi yükselişe paralel olarak, ihtiyaca ve lüzumuna göre; hükümdar, devlet adamları, hanedan mensupları ve hayırseverler; cami, medrese, imaret, zaviye, türbe, hastane, hamam, çarşı, han, köprü, kervansaray, kale ve surlar ile memleketi süsleyip, medeniyet diyarı haline getirdiler.

Bunlardan en meşhurları: Mardin’de Eminateddin ve Cami’ el-Asfar da denilen Necmeddin külliyesi; Harput, Silvan, Mardin, Koçhisar (Kızıltepe) Ulu Camileri, Harput Alacalı Cami, Mardin’de Latifiye de denilen Abdülatif Camii, Bab-es-Sur da denilen Melik Mahmud Camii; medreselerden ise Mardin’de Hatuniye de denilen Sitti Radviyye, Ma’rufiye, Şehidiye, Melik Mensur, Altunboğa, Zinciriyye de denilen Sultan İsa, Harzem’de Tacüddin-i Mes’ud, Diyarbakir’de Mes’udiyye ve Zinciriyye medreseleri; hamamlardan Mardin’de Maristan, Radviyye, Yeni Kapı ve Ulu Cami. Harput’ta dere hamamları, Hısnkeyfa, Haburman Botaman Suyu, Deve Geçidi köprüleri, ayrıca Hısnkeyfa Sarayı, Diyarbakir İçkale Sarayı, Mardin’de Firdevs Köşkü, Silvan’da Darü’l-Acemiyye Sarayı, Diyarbakir’de Ulu Beden, Yedi Kardeş Burçlar, Harput Kalesi ve zamanın tahribatına uğramış pek çok eser inşa ettirdiler. Bunlardan bazıları hala kullanılıp, hizmet vermektedir. Artuklu şehirlerinden Mardin, Diyarbakir, Hısnkeyfa (Hasankeyf), Meyyafarikin (Silvan), Duneysir (Koçhisar, Kızıltepe), Nusaybin, Dara, Harput ve Halep havalisindeki Artuklu eserlerinin mimari yapısı, sanatkârlığı, zarifliği, tezyinatı, kullanılan malzemenin seçimi çok ustaca olup, şaheser mahiyettedir (Altun, 1978).

Artuklu cami mimarisi Orta Asya’dan ulaşan özelliklerin yanı sıra İran, Mezopotamya ve Kafkasya’dan da izler taşır. Revaklı avlu planı geliştirilmiş, mekânlarla çevrelenmiştir. Harim kısmı üzerinde içten ve dıştan bütün yapıya hâkim olan mihrap önü kubbesi düşünülmüştür. Mihrap süslemeleri ve ön cephesi yapının eski ihtişamlı görünümü hakkında fikir verebilecek güçtedir (Altun, 1978).

Enine gelişen bir ana mekânın ortasında ve mihrap önünde kubbenin yer aldığı plan tasarımı Artuklu camilerinde ortaya çıkar ve yerleşir. Silvan (Meyyafarkin) ve Mardin Ulu camilerinden sonra, Kızıltepe Ulu camii bu tipin en gelişmiş örneğidir (Şekil:5, Resim:3).

Artuklular'ın kurduğu sağlam temeller üzerinde Anadolu Türk Mimarisinin sonraki devirleri hızla gelişmiştir (Altun, 1978).



Şekil 5. Kızıltepe Ulu camii (Sözen, 1975).



Resim 3. Kızıltepe Ulu camii

2.8. Osmanlı Dini Mimarisi

Çöken iki büyük imparatorluğun enkazı üzerinde kısa bir zamanda taze bir medeniyet kurmayı başaran Osmanlı Türkleri, XIV. yüzyılın ilk yarısından itibaren askeri hareketin yanı sıra geniş bir imar faaliyetlerine girişmişlerdi. Önce ilk başkentleri Bursa ve civarında, sonra sırasıyla Edirne ve İstanbul'da Osmanlı devlet mimarisinin esasları tasarlanmış, şekillenmiş ve yayılmıştır. Diğer cemiyet ve medeniyetlerle temas eden her topluluk için olduğu gibi, Osmanlı Türkleri için de yabancı tesirlerden muafiyet iddia

edilemez. Orta Asya'dan Batı Anadolu'ya uzanan, İstanbul'dan İran, Yemen, Cezayir, Macaristan, Podolya ve Kırım'a kadar yayılan Osmanlı Türklerinin karşılaştıkları eski, yeni medeniyet eserleriyle ilgilenmedikleri, bunların tesirinde kalmadıkları ve Osmanlı devlet mimarisinin şekillenmesinde bu tesirlerin rol oynamadığı düşünülemez. Diğer yandan, sanatkarın muhayyilesini kıvılcım veremeyen bir cemiyet ve kültür ortamı dışında en üstün yapı tekniği, sınırsız mali imkanlar ve ihtişam arzusunun mimari mükemmelliğe erişmek için yeterli olmadığı bir gerçektir. XVI. yüzyılda muhteşem eserler veren Osmanlı Türk mimarisinde, yapı sistemleri, malzemenin kullanılışı veya tezyinat motifleri gibi teknik hususlar ötesinde bu mimarinin bel kemiğini teşkil eden bazı müşterek faktörler ve mimari esaslar bulunmaktadır (Kuran, 1964).

Osmanlı dini mimarisi üç döneme ayrılır. Bunlar Erken Dönem, Klasik Dönem (Sinan Dönemi) ve Geç Dönemdir.

2.8.1. Erken Dönem Osmanlı Dini Mimarisi ve Sanatı

Osmanlı mimarisinin erken döneminden günümüze gelen yapıların çoğu dini mimariye bağlıdır. Dönem üsluplarını ve plan gelişmesini kesintisiz inceleyebileceğimiz başlıca yapı grubu ise camilerdir. Camileri plan ve işlevlerine göre gruplara ayırmak da tanıtımı kolaylaştırıcı olacaktır.

Tek kubbeli camilerin ilk örneklerini Anadolu Selçuklularının mescitlerinde bulunuyoruz. Osmanlılar bu tipi geliştirmiş ve anıtsal sayılabilecek örneklerini vermişlerdir. Tarihi belli en eski Osmanlı Camii, tek kubbeli bir yapı olan ve 1333 yılına tarihlenen İznik'teki Hacı Özbek Camii'dir. Tek kubbeli kare bir mekân ve bunun önünde yer alan kubbeli son cemaat yeri ile "Tek kubbeli cami" tipinin karakteristik bir örneği olan yapı, dönemin özelliklerinin birçoğunu bünyesinde taşır. Taş ve tuğla dizilerinden oluşan duvar, kiremit örtülü kubbe bu özelliklerdendir. Ancak geçirdiği çeşitli tamirler, bu yapının orijinal planını ve görünüşünü olumsuz yönde etkilemiştir (Demiriz, URL-4).

Erken Osmanlı döneminin önemli bir yapı grubu da "Zaviyeli" camilerdir. Araştırmacılarca bunlara "Ters T", "Kanatlı", "Çok işlevli" gibi değişik adlar da verilmektedir. Bu gruptaki yapıların planı, ana eksen üzerinde yer alan kapalı bir avlu durumundaki merkezi mekân ve çevresindeki üç eyvandan oluşur. Osmanlı mimarisinde bütün mekânları kubbe ile örtmek eğilimi kuvvetlidir. Zaviyeli yapılarda da eyvan düşüncesinden gelişen bölümlerin çoğu kubbe ile kaplıdır. Bu plan, Türk mimarisinin çok

daha önceleri geliştirdiği “dört eyvanlı yapı” tipinin değişmesiyle ortaya çıkmıştır (Demiriz, URL-4).

Bu tipin erken örneklerinden biri İznik'teki Nilüfer Hatun İmareti'dir. I. Murat Hüdavendigâr tarafından annesi Nilüfer Hatun için yaptırılmıştır. Kesin tarihi bilinmez. Ancak I. Murat tarafından yaptırıldığı bilindiğinden, 14. yüzyıl üçüncü çeyreğine ait olduğu kabul edilebilir. Tuğla ve taş dizilerinden oluşan duvar tekniği bu dönem için karakteristiktir. Sütun başlıkları ise mukarnaslı klasik dönem başlıklarının öncülerinden sayılabilir (Demiriz, URL-4).



Resim 4. Nilüfer Hatun İmareti (URL-6).

Osmanlı mimarisinde karşımıza çıkan bir başka cami tipi çok kubbeli “Ulu cami”dir. Bu plan tipi Selçuklu döneminden tanıdığımız ahşap direkli camilerden gelişmiş bir mimari formdur. Osmanlılarda bütün mekânları kubbe ile örtmek eğilimi kuvvetli olduğundan, bu tipteki yapıların her bir bölümü de kubbe ile kaplanmıştır. Ancak kimi örneklerde bölümlerden bazısının tonozlu olduğu görülür (Demiriz, URL-4).

Bursa Ulu Camii de 20 kubbesi ile bu tipin anıtsal bir örneğidir. Yıldırım Bayezid tarafından yaptırılmış ve Miladi; 1400’de tamamlanmıştır. Ana eksen üstündeki dört kubbe ötekilerden daha yüksek tutularak eksen iyice belirtilmiştir. Ana eksenindeki kubbelerden birinin üzeri aydınlık feneri ile örtülmüş, bunun tam altına da şadırvan konularak, adeta avlu düşüncesi yaşatılmaya çalışılmıştır. Bu tip yapılarda bir mekân birliğinden kolayına söz edilemez. Nitekim Bursa Ulu Camii’nde de iri payeler genel görüşü engelleyerek, mekânı bölmektedir. Kitabeli ahşap minber ise caminin tarihlendirilmesi konusunda bir dayanaktır (Demiriz, URL-4).

Osmanlı mimarisinde klasik dönemi hazırlayan yapılar içinde Edirne’deki Üç şerefeli Camii’nin önemli bir yeri vardır. Dikdörtgen bir planın ortasında altı dayanağa oturan büyük bir kubbe yer almış, mekan ayrıca iki yanda daha küçük kubbelerle örtülü

ikişer bölümle genişletilmiştir. Bu yolla enine gelişen ideal cami planına yaklaşılmıştır. Tek kubbenin altında toplanan mekân, caminin büyük bir kısmını kapsamaktadır. Öteki bölümler ise kaybedilmiş mekânlar sayılabilir. Bu plan tipi ileriki yıllarda da birçok kez kullanılmıştır. I. Murad tarafından 1443-1447 yılları arasında yaptırılmış olan cami, adını üç şerefesine de ayrı merdivenlerle çıkılan minaresinden almaktadır. Minarelerin avlunun dört köşesine yerleştirilmesi de ilk kez bu yapıda uygulanmıştır. Caminin portalinde ise öteki yerlere oranla daha yoğun bir taş süsleme bulunmaktadır. iki kemer içinde mukarnas kavsaranın yer aldığı kapıda en ilginç süsleme yapı kitabesidir. Girift bir istif içindeki bu kitabe süsleme sanatı açısından özel bir anlam taşımaktadır (Demiriz, URL-4).

İstanbul'da fetihten sonra Osmanlıların yaptırdığı ilk önemli dini yapı grubu, Fatih Külliyesi'dir. Külliyenin merkezini oluşturan cami 1470/71 yılında tamamlanmıştır. 1765'de depremde çok büyük hasar gören yapı, 1767-1771 yılları arasında Sultan II. Mustafa tarafından yeniden inşa ettirilmiştir. Bugünkü cami, gerek plan gerekse üslup açısından 18. yüzyıl özelliklerine sahiptir. İlk caminin, merkezi büyük bir kubbeyi destekleyen bir yarım kubbesi olduğu, yazılı ve resimli kaynaklardan anlaşılmaktadır. Yapı bugün ise dört yarım kubbelidir. Yine de ilk Fatih Camii'nden ve süslemesinden bazı bölümler günümüze gelmiştir. Örnek vermek gerekirse, ilk akla gelenler dış avlu duvarının renkli taş kakmalı pencere alınlıklarıdır. İç avludaki çini pencere alınlığı da Fatih döneminden günümüze gelmiştir. Fatih dönemi, mimarının yanı sıra süslemede de imparatorluk sanatına geçiş, bu nedenle de yeni teknikler ve üsluplar arama dönemidir. iç avludaki çinileri teknikleri açısından arayış döneminin ürünü sayılabilir (Demiriz, URL-4).

2.8.2. Klasik Dönem Osmanlı Dini Mimarisi

II. Beyazıt döneminden 16. yüzyılın sonuna kadar olan süre, Osmanlı mimarisinin Klasik Dönemi olarak adlandırılır. II. Beyazıt ile başlayan bu döneme, aynı zamanda Büyük Külliye Devri de denilebilir (Demiriz, URL-4).

Osmanlı devleti, Fatih Sultan Mehmet'le birlikte imparatorluk niteliği kazanmıştır. Erken dönemde de külliye sayısı hayli çok olmakla birlikte kent planlamasına pek büyük katkıları yoktu. İstanbul'un başkent olmasıyla başlayan dönemin bir ürünü olan Fatih Külliyesi, gerek büyüklüğü gerek planlamasındaki düzenliliği, gerekse kentin dini ve kültürel merkezi oluşu ile Osmanlı mimarisinde bir çığır açmıştır. Daha sonra II.

Bayezid'in Edirne, Amasya ve İstanbul'da yaptırdığı külliyeseler, bu kentlerin Osmanlı kimliği kazanmasında önemli rol oynamışlardır (Demiriz, URL-4).

Edirne'deki 1488 tarihli Bayezid Külliyesi Mimar Hayreddin'in eseridir. Külliyesinin merkezinde tek kubbeli tipin anıtsal bir örneği olan cami yer alır. Darüşşifa ve tıp medresesi ise öteki önemli birimlerdir. Caminin portalı cepheye hakim durumdadır. Mukarnaslı kavsaranın altında ise kitabe kuşağı yer alır. Edirne Bayezid Camii oldukça yalın bir görünüme sahiptir. Kubbeye geçişi sağlayan pandantiflerin çok aşağılara kadar inmesi, aslında yüksek olan iç mekânda basık bir etki yaratmıştır. Caminin içinde de fazla süsleme yoktur. Ancak, kapı ve pencere kanatları dönemin seçkin ürünleridir, ahşap işçiliğinin üstün kalitesini yansıtır. Darüşşifa ise külliyenin önemli birimlerinden biridir. Altıgen planlı ana mekanda huzur verici bir atmosfer vardır. Bu bölüm akıl ve sinir hastalarının toplu tedavisi için kullanılıyordu. Burada müzikle tedavi uygulandığı bilinir. Avlunun çevresinde ise hasta ve hekimler için odalar yer almaktadır. Hemen yanında da tıp medresesi bulunur (Demiriz, URL-4).

İstanbul'daki II. Bayezid Külliyesi de mimar Hayreddin'in eseridir. 1501 tarihli külliye, kentin geçirdiği değişikliklerden etkilenerak meydanın çeşitli köşelerinde dağınık yapılar olarak kalmıştır. Cami, medrese, kervansaray, türbeler ve sübyan mektebi gibi birimlerin birbiri ile bağıntısını anlamak, bugün için bir hayli güçtür. Bayezid Camii'nde ortadaki büyük kubbe, ana eksen üzerindeki iki yarım kubbe ile desteklenmiştir. Bu plan, daha önce İstanbul'daki Ayasofya'da da uygulanmıştır. Ancak burada artık merkezi bir mekân anlayışı söz konusudur. Mimar Sinan daha sonra bu plan şemasını Süleymaniye Camii gibi çok önemli bir yapıda da kullanmıştır. 15. yüzyıldan bu yana görülen şadırvanlı, revaklı iç avlu, bu dönemden başlayarak büyük camilerin standart bir elemanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tür avlularda genellikle son cemaat yerindekiler daha yüksek olmak kaydıyla sütunlara oturan kubbe ile örtülü revaklar yer alır. Hemen dikkati çeken eleman ise camiye girişi sağlayan ve artık klasik biçimini almış olan taç kapıdır (Demiriz, URL-4).

Genellikle basık kemerli kapının yukarısında mukarnaslı bir kavsara yer alır. Bu asıl portalın yanı sıra avluya üç taraftan girişi sağlayan taç kapılar da vardır. Bu kapılarda ise renkli taş kakma süsleme hakimdir (Demiriz, URL-4).

Osmanlı mimarisinin klasik çağı Mimar Sinan Dönemi olarak da adlandırılabilir. Sinan, İstanbul'da ilk külliyesini 1539'da Haseki Hürrem Sultan için yapmıştır. Bu tarihten başlayarak 16. yüzyılın sonuna değin Osmanlı mimarisine damgasını vuran bu büyük usta,

her tür yapıda çeşitli plan tiplerini ve örtü sistemlerini denemiştir. İlk anıtsal yapısı sayılabilecek olan 1548 tarihli şehzade Mehmed Külliyesi'nin camiinde, merkezi kubbenin çevresinde dört yarım kubbe şemasını ele almıştır. Bu plan tipinde örtü sistemini taşıyıcı elemanlarda denge sağlanmış, merkezi mekanda bir bütünlük yaratılmaya çalışılmıştır. Ancak bu çapta bir kubbeyi taşımak için gerekli olan iri payelerin arkasında kalan bölümlerin ana mekana yine de tam olarak katılamadığı söylenebilir. Bu cami, genç bir şehzadenin anısına yapılmıştır. Belki de bu nedenle taş süsleme ile hafif, adeta neşeli bir görünüş sağlanmaya çalışılmıştır. Bu durum minare gövdelerinde daha iyi görülmektedir. Caminin piramit biçimindeki ana kitlesine çeşitli yapı elemanları yoluyla bir hareket getirilmiş, taş süsleme ise tüm sınırları belirleyici bir işlev kazanmıştır. Caminin haziresindeki şehzade Sultan Mehmet Türbesi'nin dilimli kubbesi ve renkli taş süslemeleri hareketli bir dış görünüm sunarlar. Türbenin çinileri ise renkli sır tekniğinin Osmanlı sanatındaki son ve en zengin örnekleridir. Geleneksel rumi ve hatai motifleri, geometrik desenler, yazı frizleri tüm yüzeyleri kaplamaktadır. Bu çinilerde ayrıca natüralist süslemeye geçişin habercilerini görmek de mümkündür (Demiriz, URL-4).

Şehzade Camii ile aynı tarihe ait olan Üsküdar Mihrimah Sultan ya da öteki adıyla İskele Camii de Sinan'ın yarım kubbe denemelerinden biridir. Burada topografik durumun zorlaması ile üç yarım kubbeli bir sistem uygulanmıştır. Aynı nedenle revaklı avlu da yoktur. Revaklı avlunun yerini kısmen de olsa ikinci bir son cemaat yeri durumundaki sakıf almıştır. Bu yapıda da mekan bütünlüğü için arayışların başarı ile sürdüğü görülür. Camide pek az süsleme vardır, çini ise hiç kullanılmamıştır. Ama pencerelerdeki renkli cam süslemenin kısmen de olsa orijinal olduğu kabul edilir. Caminin pencereleri bu tür süslemenin klasik dönemden kalma nadir örneklerindendir. Ayrıca camideki kaliteli ahşap işçiliği de klasik dönemin seçkin ürünleridir. Mimar Sinan'ın yarım kubbeli camileri arasında en başarılı olanı kuşkusuz Süleymaniye Camii'dir. Cami aynı zamanda İstanbul'un en büyük külliyelerinden birinin parçasıdır. Süleymaniye Külliyesi, gerek yapılarının çokluğu ve kapladıkları alan, gerekse kentsel planlama açısından büyük önem taşır. Külliye meyilli bir araziye yerleştirilmiş ama yine de simetri uygulanmıştır. Haliç tarafından bakıldığında, yapıların yerleştirilmesindeki ustalık hemen ortaya çıkar. Birbirinin görünüşünü kapamayan yapılar, ortadaki cami ile birlikte tepenin eğimine uygun olarak kurulmuştur. Caminin genel kitlesi piramidal olmakla birlikte küçük kubbeler, ağırlık kuleleri ve payandalarla çok çekici bir hareket sağlanmıştır (Demiriz, URL-4).

Süleymaniye Camii iki yarım kubbelidir. Eksen üzerindeki yarım kubbeler ana kubbeyi desteklemekte, bu da yanlardaki küçük kubbeler ve kemerlerden oluşan bir sistem ile dengelenmektedir. Bu şema Ayasofya modelini akla getirir. Ama Ayasofya’da hiçbir zaman sağlanamamış olan statik denge, Süleymaniye Camii’ndeki en başarılı özelliklerinden biridir. Bu arada, caminin büyük depremler geçirmesine rağmen önemli bir hasara uğramadığını, oysa Ayasofya’nın kubbesinde zaman zaman çökmeler ve büyük çatlamaların olduğunu da hatırlamak gerekir (Demiriz, URL-4).

Mimar Sinan bir yandan camilerde ideal mekân arayışını sürdürürken, bir yandan da çeşitli plan tiplerini ele almıştır. Bunlar arasında geleneksel çok kubbeli Ulu Cami tipi de vardır. Kaptan-ı Derya Piyale Paşa için İstanbul’da 1573’te yaptığı cami de böyle bir denemenin ürünüdür. Piyale Paşa Camii’nin dikdörtgen mekânı, iki sütuna oturan kemerler yardımıyla altı eşit kare bölüme ayrılarak üstleri de birer kubbe ile örtülmüştür. Şaşırtıcı bir dış görünüme sahip olan yapının tek minaresi girişin tam üzerinde yer alır. Burası bir minare için en akla gelmeyecek yerlerdendir. Yanlarda da ne amaçla ve ne zaman yapıldığı anlaşılamayan bölümler bulunmaktadır. Bu yapıda Ulu Cami tipinin eski örneklerinde görülen ağır payelerin yerini sütunlar almıştır. Bu sütunlar taşıdıkları kubbelerle göre çok ince görünümlü olmakla birlikte mekan bütünlüğüne katkıda bulunmaktadırlar. Camide klasik dönemin nadir çini mihraplarından biri karşımıza çıkar (Demiriz, URL-4).

Mimar Sinan küçük ölçülerdeki yapılarda da çok başarılıdır. Üsküdar’daki Şemsi Paşa Külliyesi bunu kanıtlayan bir örnektir. Bir mimarın medrese, cami ve türbeden oluşan külliyei dar bir alanda nasıl bu kadar olumlu biçimde yerleştirebildiğine şaşmamak olanaksızdır. Bir yapının mütevazı ölçülerde olması, hiçbir zaman sanatçının işi küçümsemesine neden olmamıştır (Demiriz, URL-4).

Sinan’ın üzerinde önemle durduğu bir konu da kubbeyi altı ya da sekiz desteğe oturtturarak ideal merkezi mekânı elde etme arayışları olmuştur. Bu tür çalışmaları çok sayıdadır. Beşiktaş’taki Sinan Paşa Camii’nde Edirne Üç şerefeli Cami planını yineleyen Mimar Sinan, Kadirga’daki Sokullu Camii’nde ise yaratıcı gücünü tüm açıklığıyla sergilemiştir. Yapının altı dayanağa oturan kubbesi Sinan’ın en başarılı uygulamalarından biridir. Bu yapıda mekan bütünlüğü de büyük ölçüde sağlanmıştır. Süslemede çini bolca kullanılmış ama mimariyi ezecek boyuta ulaşmamıştır. Sokullu Camii, mimari-süsleme dengesi açısından da çok başarılı bir örnektir (Demiriz, URL-4).

Mimar Sinan sekiz dayanaklı camilerde ise kendi yarattığı bir formu uygulamıştır. Kubbenin sekiz desteğe oturduğu Ulu Camii tipi yapılar, Türk mimarisinde daha önce de

uygulanmıştı. Ancak Mimar Sinan ile birlikte yanlardaki yardımcı mekanlar önemini yitirmiş, ortadaki büyük kubbe hakim duruma geçmiştir. 1558 tarihli Edirnekapı Mihrimah Camii bu tipin oldukça erken bir örneğidir. Araziye de uyum sağlanmış olan bu camide, Sinan yarattığı mimari ile yapının üstünde bulunduğu yüksek noktaya daha bir belirginlik kazandırmıştır. Caminin dış görünümündeki ferahlık ise bir hanım için yapıldığından olsa gerektir. Bu aydınlık ve ferah atmosfer yapının içinde de karşımıza çıkar. Caminin iç mekanı aynı yıllara ait Süleymaniye Camii ile karşılaştırılırsa fark daha iyi görülür (Demiriz, URL-4).

Edirne'deki Selimiye Camii Mimar Sinan'ın başarılı sanat yaşamını noktalar. 1575 tarihli yapı kentin yüksekçe bir yerindedir. Günümüzde ise kent tarafından daha iyi görünebilmesi için önüne bir meydan açılmıştır. Selimiye Camii'nin kubbesi de sekiz dayanağa oturtulmuştur. Bu yapıda mekânın hemen hemen tümü tek bir kubbe altında toplanmıştır. Bu örneğe, Osmanlı mimarisindeki en görkemli kubbe denilebilir. Selimiye Camii, merkezi mekanın en başarılı örneklerinden biri olarak dünya mimarlık tarihi literatürüne geçmiştir. Yapı yalnız Türk mimarisinin değil, dünya mimarisinin de baş yapıtlarından biridir. Caminin içinde ferah ve aydınlık bir atmosfer vardır. Süslemesinde ise kalem işleri ve çiniler başta gelir. Portaldeki taş süsleme, aynı zamanda mihrap ve minberde de kullanılmıştır. Çinilerde aşırıya kaçmamaya özen gösterilmiştir. En güzel örnekler hünkar mahfilinde görülür. Tüm Osmanlı sanatında meyvalı bir elma ağacı da yalnızca burada bir çini panoya konu olmuştur (Demiriz, URL-4).

2.8.3. Geç Dönem Osmanlı Dini Mimarisi

Mimar Sinan'ın ölümü ile Osmanlı mimarisinde “Klasik Dönem” diye adlandırılan çağ kapanmış, ama bu büyük ustanın etkileri uzun süre devam etmiştir. Bu etki, özellikle cami planlarında çok güçlü ve kalıcı olmuştur. Mimar Sinan'ın şehzade Camii'nde geliştirdiği dört yarım kubbeli sistem, birçok yapıda yinelenmiştir. Bunlar arasında en önemli olanı Sultan Ahmet Camii'dir (Demiriz, URL-4).

I. Sultan Ahmed'in mimar Sedefkar Mehmed Ağa'ya yaptırdığı bu külliye, Sinan'ı izleyen, onun ekolünü sürdüren yapılar arasında en tanınmış örnektir denilebilir. Külliyenin merkezini oluşturan cami, dört yarım kubbeli plan şemasının başarılı uygulamalarından biridir. Yapının öteki camilerden ayrılan yönü ise avlunun dört köşesinde ve caminin iki yanında birer olmak üzere altı minareye sahip oluşudur. Caminin

avlusu da ortasındaki şadırvanı ve çepeçevre revaklarıyla klasik dönemdekilere benzer. Ancak ayrıntılarda bazı farklar vardır. 17. yüzyılın ilk yıllarına ait olan bu yapıda dikey hatların ön plana geçmeye başladıkları görülür. Süslemede klasik motifler ele alınmış, ancak kompozisyon anlayışında bazı küçük farklar belirmiştir. Caminin iç mekanı aydınlık ve ferahdır. Kubbenin çok iri payelere oturtulmuş olması mekan bütünlüğünü az da olsa zedelemektedir. Bu durum, aynı tipteki yapıların ortak bir özelliğidir (Demiriz, URL-4).

Sultan Ahmed Camii çinileri açısından da oldukça zengindir. Çinilerin tümü galeri biçimindeki üst mahfilin duvarlarını kaplamaktadır. 16. yüzyıldaki örneklerle göre daha değişik renkler görülür. Kırmızılar kiremit rengine dönüşmüş, sırlar maviye çalmaya başlamıştır. Kompozisyonlarda ise servi, bahar açmış ağaç motifleri büyük panolar halindedir. Ayrıca, sonsuz düzende tekrarlanan motiflerin yer aldığı bitkisel süsleme görülür. Natüralist üslupta çiçekler arasında lale, karanfil, sümbül ve gül ön plandadır. Kapı ve pencerelerde ise yüksek kaliteli ağaç işçiliği karşımıza çıkar. Bunlarda özellikle sedef ve fildişi kakmalara yer verilmiştir. Yapının hemen yanındaki hünkar mahfili bugün Halı Müzesi olarak kullanılmaktadır. Caminin yakınında bulunan Sultan I. Ahmed'in Türbesi ise kare planlı oldukça büyük bir yapıdır. Çiniler ve alçı üzerine yapılan "Malakâri" denilen süslemelerinin yanında sedefli kapı da dikkati çeker (Demiriz, URL-4).

Klasik dönemde, "Küllîye" olarak adlandırılan yapılar topluluğunun merkezini cami oluşturmaktaydı. 17. yüzyılda ise merkezde cami yerine medresenin yer aldığı bir dizi küllîye karşımıza çıkar. Bunlar, sultanların değil de devlet ileri gelenleri ve vezirlerin yaptırmış olduğu örneklerdir. Bu tipteki külliyelerden biri de 1683-1690 yılları arasında yapılmış olan Divan Yolu'ndaki Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Külliyesi'dir (Demiriz, URL-4).

18. yüzyıl, Osmanlı sanatına Batı etkilerinin girdiği, başka bir deyişle Batılılaşmanın başladığı dönemdir. Bu dönemde özellikle süslemede Barok, Rokoko gibi Batı kaynaklı üsluplar görülür. Ama bu üslupların Osmanlı sanatındaki uygulamasında geleneksel Türk motifleri ve yapı tiplerinden vazgeçilmemiştir (Demiriz, URL-4).

Klasik Osmanlı mimarisindeki plan tiplerinin uygulanmasına 18. yüzyılda da devam edilmiştir. 1734'te tamamlanan İstanbul'daki Hekimoğlu Ali Paşa Camii, böyle bir örnektir. Bu yapıda da altı dayanaklı plan şeması ele alınmıştır. Planın klasik döneme dayanmasına karşılık, üst yapıda ve süslemede farklı bir dönemin özellikleri görülür. Yapının yüksekliği artmış, mimariye değişik oranlar girmiştir. Bu arada klasik motifler de yeni bir anlayışla ele alınmıştır. Mekan içeriden de hayli yükselmiş, böylece aydınlık bir

ortam yaratılmıştır. İç süslemede Tekfur Sarayı atölyelerinde yapılan çiniler karşımıza çıkar. Sırların mavimsi bir renk alması, sarının fazlaca kullanılışı bu çinilerin önemli özelliklerindendir (Demiriz, URL-4).

Nur-u Osmaniye Camii ise mimaride Batılı üslupların belirginleştiği bir yapıdır. Bu durum, daha planında dikkati çeker. Barok üslubun en belirgin özelliklerinden biri olan oval formlar Türk mimarisinde pek kullanılmamıştır. Ancak bu yapıda avlunun oval oluşu ile plana Barok bir nitelik kazandırılmıştır. Barok özellikler yapının dışında da kendini gösterir. Kıvrık yuvarlak kemerler, oval pencereler, “S” biçimindeki payandalar bu türden ayrıntılardır. Zaten bu üslup, Türk sanatında kendini daha çok ayrıntılarda hissettirmiştir. Oval plan, yapının iç avlusunda da ilginç bir biçimde uygulanmıştır. Üslup değişimlerinden en kolay etkilenen elemanlar olan sütun başlıkları ve kemerler, doğal olarak bu yeni üslubun özelliklerini taşımaktadırlar. Bu üslup değişiminden yapının portalı de etkilenmiştir. Ana hatlarıyla klasik portalları andırmakla birlikte mukarnasın yerini almış olan Barok kıvrımlı kavsara dolgusu, adeta “Türk Baroğu”nun simgesidir. Caminin yanında hünkar mahfili, kitaplık gibi ek yapılar da vardır. Yapı, çevresindeki dış avlu ile de Kapalıçarşı’nın hareketli görünümünden yalıtılmaya çalışılmıştır (Demiriz, URL-4).

1763 gibi hayli ilerlemiş bir tarihte yapılmış olmasına rağmen Laleli Camii’ndeki Barok üslubun çok çarpıcı olmadığı söylenebilir. Bu yapıda da kubbenin sekiz dayanağa oturduğu klasik şema yinelenmiştir. Barok özellikler kıvrık hatlar, dalgalı yuvarlak kemerler, pencereler gibi ayrıntılarda karşımıza çıkar. Barok üslubun bu yapıdaki etkileri, özellikle kubbeyi destekleyen “S” biçimindeki payandalarda görülür. Yoldan bir hayli yüksek konumdaki Laleli Camii’nin altında büyük bir arasta yer alır. Burası günümüzde de çarşı olarak kullanılmaktadır. Bu özelliğiyle yapı, “Fevkani” olarak adlandırılan yükseltilmiş camilerin bir örneği durumundadır (Demiriz, URL-4).

19. yüzyıl başlarında ise bir üslup karmaşası karşımıza çıkar. Bu dönemde Ampir, Barok, Rokoko ve klasik Osmanlı üsluplarının hepsinin bir arada kullanıldığı yapılar bile vardır (Demiriz, URL-4).

Tophane’deki Nusretiye Camii’nde ise Ampir üslup ağır basmaktadır. Ampir, sözcük olarak “İmparatorluk Üslubu” anlamına gelir. Esinini Yunan ve Roma gibi klasik üsluplardan alan bu anlayış, eski Mısır biçimlerinden de etkilenmiştir. Napoleone Bonaparte zamanında ortaya çıkan bu üslubu daha sonra Osmanlılar da benimsemiştir. Nusretiye Camii’nde Ampir üslubun yanı sıra Barok üslup da görülmektedir. Perde motifleriyle süslü korkuluk levhaları ve soğan biçiminde kaideye sahip minarede Barok

üslup egemendir. Nusretiye Camii'nde oranlar da değişmiştir. Ana kitle ve kubbenin çok yüksek olmasından dolayı minareler ince ve uzundur. Yapıda bu dönem camilerinin ortak özelliği olan ferah ve çok aydınlık bir mekan yaratılmıştır. İç süslemesinde ise mihrap ve minberin yanı sıra kubbe eteğini çevreleyen yazı kuşağı da dikkati çeker (Demiriz, URL-4).

19. yüzyıl ortalarındaki Osmanlı cami mimarisinin durumunu açıkça gösteren Ortaköy Camii ise ilginç bir örnektir. Tek kubbeli yapı, aşırı ölçüde saydam bir nitelik kazanmıştır. Duvar yüzeyleri parçalanmış, adeta yok olmuştur. Yapının dışında da düzlem olarak nitelenebilecek bir bölüm kalmamıştır. Bu nedenle de caminin içi çok aydınlıktır. Yapı adeta deniz manzaralı bir saray odası gibidir. Renkli taş minber dönemin karakteristik formunu taşımaktadır. Kubbe içinde ise, havalı bir mimari görünüm veren renkli nakışlarla güçlü bir derinlik izlenimi yaratılmıştır (Demiriz, URL-4).

Bu tarihlerden sonra Osmanlı sanatında bir “kendine dönüş denemeleri” dizisi izlenebilir. Batı Neo-Klasikliği yerine Türk Neo-Klasikliği uygulanmaya çalışılmıştır. Ama bunun ne dereceye kadar başarılı olduğu tartışılabilir. İstanbul Aksaray'daki 1871 tarihli Valide Camii bu akımın öncülerinden biridir. Bu yapıda birçok üslup bir aradadır. Özellikle dış süslemede Batı sanatının Gotik üslubundan, Kuzey Afrika'nın Mağrip üslubuna kadar akla gelebilecek hemen her türden ayrıntı göze çarpmaktadır. Ancak buradaki sivri ya da at nalı kemerler, uzak ülkelerin sanatının bir kopyası olarak değil de, olasılıkla iyi anlaşılamamış bir İslam sanatı Neo-Klasik denemesi biçiminde ortaya çıkmıştır. Yapıda pekiyi araştırılmadan denenmiş rumeli süslemelerin varlığı, bunu düşündürmektedir (Demiriz, URL-4).

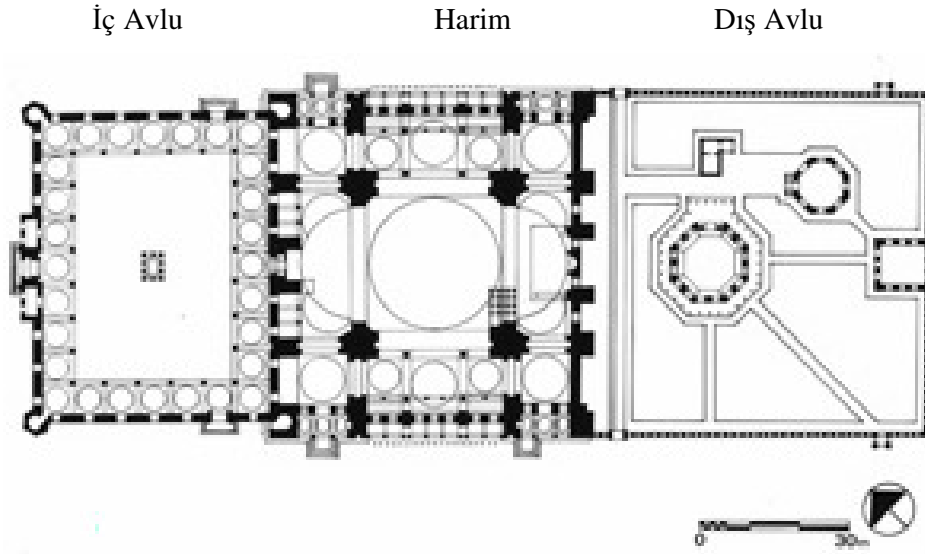
Bu ilk denemelerden sonra Türk Neo-Klasik üslubu daha bilinçli bir biçimde yaratılmaya çalışılmıştır. Ancak oranların farklılığı, kemer ve benzeri yapı elemanlarıyla süsleme motiflerinin tam anlaşılamaması, ortaya yanlış uygulamaların çıkmasına neden olmuştur. Örneğin sivri kemerler, Gotik ya da at nalı biçimindeki Mağrip kemerlerini andırmaktadır. Bu dönemin başarılı yapıları arasında, 20. yüzyılın başlarında mimar Kemalettin tarafından yapılan Bebek Camii sayılabilir (Demiriz, URL-4).

Ulusal mimari akımı, Cumhuriyet döneminde de bir süre devam etmiş ve yerini uluslararası betonarme mimariye bırakmıştır. Son yıllardaki klasik Türk mimarisi tarzındaki çalışmalar ise daha çok sit ve çevre koruması amacıyla yapılmaktadır (Demiriz, URL-4).

3. CAMİ MİMARİSİNDE KLASİK PLAN ELEMANLARI

3.1. Avlu

Klasik cami mimarisinde avlu; Şekil 6’da görüldüğü gibi dış avlu ve iç avlu olarak iki bölüme ayrılır.



Şekil 6. Süleymaniye camii bölümleri (Aslanapa, 2005).

Dış avlu, camiye kenarındaki evlerden yalıtın ve sokaklardan ayıran, camiye tek bir yapı özelliği veren, etrafı duvarlarla çevrili üstü açık bir meydandır. Dış avluların etrafı adam boyundan biraz fazla duvarlarla çevrilmiş ve duvarlara sıra sıra demir parmaklıklı pencereler yapılmış, farklı yönlerden gelen insanlar için uygun yerlerden kapılar açılmıştır. Pencerelerden maksat caminin dış avlusuna hapisane özelliği vermemek ve cami ile dışarıdaki sokak arasında bağlantı sağlamak ve camiye bu suretle çekicilik kazandırmaktır. Bu dış avlular Selatin Camilerinde, yani padişahların yaptırdığı camilerde çok büyük olup, zemini topraktır ve üzerinde kaldırım döşeli ince yollar vardır (Resim 5). Hem gölge yapmak hem de binaya güzellik kazandırmak için bazı yerlerine ağaçlar dikilmiştir. Dış avluda türbelerin, mezarların bulunduğu yer vardır ki, buraya "*hazire*" denilir.



Resim 5. Keban Y. Ziya Paşa Camii Avlusu

Caminin etrafındaki bu dış avlular geniş bir alan oluşturarak, yapının mimari güzelliğini ortaya çıkarmakla birlikte, camiye gelen insanların ruhunda dünyadan ayrı bir aleme giriş hissini vererek camiye ruhi bir hazırlıkla girmelerine neden olur. Dış avluların cami dışında sağladığı diğer bir fayda deprem, yangın gibi büyük felaketler esnasında halkın buralara sığınmasına ve eşyalarını buralarda muhafaza etmelerine yarayan bir meydan vazifesi görür. Aynı zamanda kenarındaki mahallelerin havasını temizleyen ve tazeleyen birer boş saha görevini görür ki bugünün şehirciliğinde bir şehrin ciğerleri olarak kabul edilen boş alanların eski dönemlerde yapılmış ve kendilerine has bir düzenleme usulleri de vardır.

İç avlu, camiye bitişik dikdörtgen planlıdır veya kare planlıdır. Üstü açık ve etrafı revaklarla çevrili Selçuklu medreselerinden gelen bu şekil aynı zamanda üstü açık revaklı Arap camilerinin sahnlarına benzemekte ve bunlara bitişik olan camide, anılan camilerin eyvanı yerine geçmektedir.

İç avlu cami binasına bitişik ve kiblenin ters yönüne gelen tabanı mermer döşeli ve etrafı pencereli yüksek duvarlarla çevrili kısımdır. Bu avlunun iç tarafında sütunlu revaklar vardır. Revakın iki sütun arasında kalan her bölümünde demir parmaklık takılmış, genellikle ahşap kapakları bulunan pencereler açılmıştır. Revakın bulunduğu kısım, iç avluyu dört tarafından çepeçevre dolaşır ve yüksekçe bir seki şeklinde olup zeminden yüksektir. Cami ile birleşen taraftaki kısmına ise, son cemaat yeri denir. İç avlunun ortasında cemaatin abdest alması için yapılmış bir şadırvan bulunur. İç avlunun eksenini ile,

camii iinin ekseni aynı istikamette olur. Mihraptan geçen bu eksenin i avlu duvarında bir kapı bulunur. Bu kapıya "cümle kapısı" denir. Bundan başka i avlunun sağ ve sol yanlarında esas mekâna yakın kısımlarında da birer kapı vardır. Bunlara da "koltuk kapı" denir.

Cümle kapılarına ta kapı da denir. Ta kapı ismi verilen kapılar, yüksek ve üstü kemerli kapılardır. İranlılar bu kapıya baş kapı anlamında “Serder” ve Araplar “Rita” derler. Fransızcada “Portail” denir.

3.2. Harim

Osmanlılarda camilerin kubbe ile örtölmesi sonucu olarak bir i bina haline gelen cami, İran ve Selçuklunun eyvanlı camilerinden farklı bir şekil almıştır. Camilerin içi, orta sahn, yan sofalar, mihrap, müezzin mahfili, hünkâr mahfili, kadınlar mahfili, minber olmak üzere birkaç kısımdan oluşmaktadır (Resim 6).

İ avlunun aksı üzerindeki cümle kapısından caminin içine girilir. Bu kapıdan geçen aksın karşısına gelen ve bu aksa dik olan duvara kible duvarı denilir. Bunun ortasında bir mihrap bulunur. Bütün camiler Kâbe’ye dönük olarak inşa edildikleri için kapı ve mihrapların ortasından geçen aks, kible istikametinde olur ve mihraplar genellikle cümle kapısının karşısına gelir.



Resim 6. Harput Ağa Camii Harim Bölümü

Camilerin içi, bilhassa büyük camilerde mihrap duvarlarına dik olarak üç kısma ayrılmıştır. Bunlardan ortada bulunan alana merkezi veya orta sahn ve yanlarda bulunan bu orta sahndan daha dar olan alanlara yan sahn denir. Bu iki yan sahn, caminin orta sahnından biraz daha yüksekçe olursa yan sofa ismini alır. Bunlar çoğunlukla, kubbeyi tutan ayaklarla, dış duvarların aralarını bağlayan ve yukarıda yüksek bir kat oluşturan revakların veya mahfilin altında yer alır.

Camilerin içi, duvarlarda ve kubbenin kenarlarına açılmış olan pencerelerden ışık alır. Bu pencerelerin zemin seviyesinde olanları düz atkılı ve renksiz camlı, üsttekiler ise kemerli ve camları nakışlıdır. Alaktaki pencereler caminin alt kısmını aydınlatır ve kiliselerdeki bir yer altı mahzeni havasını ortadan kaldırır.

Alt pencerelerin çerçeveleri yukarıdakiler gibi sabit olmadığından, gerektiğinde açılarak caminin içi havalandırılır. Üst pencereler çoğunlukla sabit yapılmıştır. Sabit olan bu pencerelerin bazılarında hava cereyanını temin etmek ve pencere dışlarını temizlemek için açılır kapanır küçük kısımlar yapılmıştır.

Camilerin içindeki başlıca kısımlardan biride mahfillerdir. Bunlar etrafı taş veya tahta parmaklıklarla çevrilmiş yüksekçe yerlerdir. Burada müezzinler namaz kılınırken, imamın tekbirlerini arka saflara duyurmak için tekrar ederler. Bunlardan bazıları zeminden 40-50 cm. kadar yüksek bir sofa halinde, bazıları 2-3 metre kadar yüksek olup küçük ahşap dayama merdivenlerle veya basamakla çıkılır. Altları boş olduğundan orada da namaz kılınabilir.

Diğer bir tür mahfil de, padişahların halktan ayrı olarak namaz kıldıkları hünkâr mahfilidir. Bunlar, etrafı parmaklıkl  ve maksure şeklinde yapılan üst kat seviyesinde yüksek mahfillerdir. Bu mahfillere dışarıdan ayrı bir kapı ile girilir ve sadece başkentlik yapmış vilayetlerde ki camilerin bazılarında bulunur.

Ayrıca kadınlarında camilerde namaz kılmaları ve cemaate katılmalarını sağlamak amacıyla son cemaat yerinde veya daha içeride girişe yakın bir kısımda etrafı kafes şeklinde örülmüş dışarıdan içerisi görülmeyen bir mahfil türü de kadınlar mahfilidir.

Camilerin içinde, k ble tarafındaki duvara, k ble yönünü göstermek ve imamın cemaate namaz kıldırırken durmasına mahsus olarak, o duvarın orta kısmına biraz oyuka olarak yapılan kısma mihrap denir. İşlam dininde ve mimarisinde mihrap kısmı, caminin diğer bölümlerinden farklı bir yer değildir. Bunun böyle bir şekilde yapılması hem k ble yönünü göstermek, hem de bir saf daha yer açmak içindir. Mihraplar, genellikle ve özellikle büyük camilerde caminin en süslü kısmını oluşturur. Çünkü herkes buraya

yöneldiğinden burası en çok göze batan yerdir. Mihraplar, mermer silmelerle çevrilmiş dikdörtgen bir çerçeve içine oyulmuş bir hücre gibi yapılmış ve kenarlarına bazen sütunceler konulmuştur. Mihrapların yukarı kısımları ya yarım tonoz kubbe şeklinde veya mukarnaslarla kaplı, eğik bir tavan halinde yükselerek mihrabın kemer teşkil eden yukarıdaki dış yüzeyi ile birleşir.

Camilerin içinde bulunan bir diğer eleman, Arapça yükseklik anlamına gelen minberdir (nebr). Genel olarak mimari açıdan cami içerisinde mihrabın sağ tarafına denk gelecek şekilde inşa edilmektedir. İmamın, özellikle cemaate yüksekçe bir yerden hitap edebilmesi için merdivenli biçimde tasarlanmış cami içi bütünleyici yapıdır. Minber; ahşap, mermer, tuğla gibi maddelerden yapılabilir. Merdivenli yapıda imamın sesini cemaate duyurması hedeflenmiştir.

Osmanlı devrinde en gelişmiş ve güzel bir şekil alan, bu minberler, 1 metre kadar eninde, 8-10 basamakla üzerine çıkılan ve üst tarafında karesel bir düzlükten ibaret olup yanlarında birer korkuluğu bulunan bu yerin dört köşesine konulmuş dört direk üstüne de bir kubbecik yapılmış ve tepesine bir âlem konulmuştur.

Aşağıda merdivenlerin başladığı yerde de perde asılı bir kapısı vardır. Merdivenin iki yanında eğik korkulukları vardır. Bazı Selçuklu minberleri kapılı olarak yapılır.

3.3. Son Cemaat Mahfili

Caminin iç avlusuna bakan cephesinin ortasında caminin cümle kapısı bulunur ve içeriye buradan girilir. Bazı camilerde bu kapıdan, cami dâhilindeki son cemaat yeri denilen bir kısma ve oradan yine bir iç kapı ile caminin harimine geçilir. Bazı camilerde ve özellikle klasik büyük camilerde, son cemaat yeri avlunun camiye bitişik olan revakları altındadır. Bunların avlu tarafları açıktır. Bu kısım, namaz vaktinden sonra gelenlerin veya cami dolu olduğunda fazla gelen cemaatin içerideki cemaate uyarak namaz kılmasına mahsustur.

Avludaki son cemaat yeri denilebilecek bu yer, avludan yüksek bir platformdandır. Duvarları pencereli ve mükebbirelidir (balkon). Döşeme mermerdir ve örtü olarak kilim, tahta, hasır kullanılır. Eğer caminin cümle kapısından (ana kapı) içeri girildiğinde sahna açılan ikinci bir kapı varsa, bu iki kapı arasındaki bölüme de son cemaat yeri denir. Burası kapalıdır ve halı kaplıdır.

3.4. Minareler

Minare, İslam dininde ibadet yerleri olan camilerde namaza çağrışı bildirmek ve sala okumak için inşa edilmiş ana yapıdan yüksek tasarlanan yapılardır (Eyice, 1953).

Farsça "ateş yeri" demektir. Bu sözcük, Zerdüş dini'nin Ateşgede'lerinden gelmedir. Bazı ülkelerde, Arapça "kulak yeri" ya da "ezan yeri" anlamında "mi ezene" derler. Camilerde minare ihtiyacı teknolojinin henüz olmadığı İslamiyet'in ilk dönemlerinden 20. yy.ın ilk yarısına kadar, ezanın uzak yerlerden duyulmasına imkân sağlamak için yapılmışlardır. Eski devirde müezzin, caminin balkonuna yani şerefeye çıkar, istinare denilen şekilde dönerek ezan okurdu. Modern çağda artık minareye çıkmadan cami içindeki mikrofondan okumaktadır. Mamafih bazı Nakşibendî tarikatlarında hoparlörle okumak yerine yine eski usul kullanılmaktadır ki, onlar teknolojinin bir kısmını bidat olarak görmektedirler. Camilerde minare zorunlu bir yapı parçası değildir (Eyice, 1953).

İslamiyet'te ilk minare Mısır'ın başkenti Yeni Kahire'deki Amr İbn Al-As camisinde inşa edilmiştir. Minare ana parçaya Emevi Meliki I. Muaviye zamanında vali Meslem bin Muhalled tarafından 678 yılında eklenmiştir

Arap, İran, Hint, Türk, Mısır minare şekilleri farklıdır. Minare sanatının büyük ustası Mimar Sinan bu yapı ögesine geometrik ve zarif şekli vermiştir. İnce çubuk ve kabartma süslü minarenin benzersiz örneği Şehzade Camii minareleridir. Selimiye Camii'nde uyguladığı teknikte minarenin üç şerefesine ayrı merdivenlerden çıkılmakta ve her merdivenden çıkan diğerini görmemektedir. Osmanlı minareleri ve şerefeleri süsleme sanatıdır. Boyları 10 ila 40 m.dir. Camiye bitişik veya ayrı hatta biraz uzaktaki minarenin yapımında taş, tuğla ve horasan harcı kullanılmıştır (Eyice, 1953).

Aşağıdaki Resim 7'de görüldüğü gibi, Selçuklu minareleri kalın, güdük, petek kısmı bedene göre kısadır. Genellikle tuğladır ve taç kapının yanlarında ikizdir. Osmanlılarda ise daha ince ve zarif şekilli ve 6 adede kadar minare vardır. Tek minareler geleneksel olarak caminin sağında yapılır. İki minareli camilerde minareler caminin iç avlu köşelerindedir. Dört minareli camilerde iç avlunun köşelerindedir. Altı minareli Sultanahmet Camii'nde ise mihrap duvarına göre üç minare sağda üç minare soldadır. En uzun minare 70,8 metre ile Selimiye Camii minaresidir. En büyük minare Samerra Camii'nin spiral minaresidir. En kalın olanı 5,08 metre ile Edirne Üç Şerefeli Cami'dir (Eyice, 1953).



Resim 7. Selçuklu ve Osmanlı dönemlerini yansıtan Harput Ulu Camii ve Sarahatun Camii minareleri.

Minarenin taş veya tuğla gövdesi genellikle çokgendir, bazen karedir. Gövde burmalı ve yivlidir. Kabartmalar ve motiflerle süslüdür. Şerefe bindirmelikleri mukarnaslardır. Şerefe korkulukları taştan ve oymalıdır. Minareler arasına kandil ve Ramazan ayında mahya asılır. Mimar Sinan minarede her şerefeye birbirini görmeden çıkan ayrı ayrı merdivenler yapmıştır (Eyice, 1953).

Minarenin bölümleri kaide, gövde, şerefe, petek, külah, alem ve paratonerdir. En üstteki külah, minarenin çatısıdır ve kurşun kaplamadır. Külahın ucunda çoğunlukla bir hilal olan âlem bulunur. Külahla şerefe arasına petek denir. Şerefenin altındaki kısım gövde, bunun üzerine oturduğu kısma pabuç ve minarenin oturduğu yere kaide veya kürsü denilir. Minarenin kapısı içtedir ve merdivenle şerefeye çıkılır (Eyice, 1953).

3.5. Şadırvan

Şadırvan kelimesi, Farsça kökenli olup çok anlamına gelen “şad” ve akar anlamına gelen “revan” kelimelerinin birleştirilmesi ile oluşturulmuştur (Arseven, 1991).

Şadırvanlar, sudan faydalanmanın yanı sıra estetik amaçlı olarak yapılmış, Anadolu cami, medrese, han, kervansaray gibi dini ve sosyal binaların iç veya dış

avlularında yer alan ve ortasında göbekli fiskiyesi, kenarlarında muslukları bulunan, yüksek kenarlı havuzlardır (Ödekan, 1993).

Planı yuvarlak, dört köşe, çokgen olabilen şadırvan haznesinin üzeri kirlenmeye karşı tel kafesle kapatılmıştır. Şadırvan musluklarının önünde ahşap veya taş oturma yerler, musluk altlarında taş ayak destekleri, suyun sıçramasını önleyen ve toplanıp uzaklaştırılmasını sağlayan su kanalları bulunmaktadır. Şadırvanlar yağmur ve güneşin etkisinden korunmak için, ayakların taşıdığı ahşap bir çatı veya kubbeyle örtülüdür. Bunun yanında üzeri açık şadırvanlar da vardır (Resim; 8) (Ödekan, 1993).



Resim 8. İki farklı şadırvan resmi (URL- 5, 6)

3.6. Havuzlar

Türk havuzları ve fiskiyeleri medrese ve camilerin hacimlerini, konak salonlarını, bahçe ve parkları süsleyen serinleme ve ruhu ferahlatma düşüncesiyle yapılan mimari elemanlardır. Klasik dönem havuzları köşeli ve sade bir mimari gösterirken Barok dönemin havuzları hareketli ve kavisli biçimlere dönüşmektedir (Önge, 1995).

Fiskiyeler havuzların ortalarında, suyun akış şeklini düzenleyen ve estetik bir ahenk veren mimari motiflerdir.

Bunların birçoğu mermer ve taş oymacılığının şaheserleridir. 1422 tarihli Bursa Yeşil Camii havuzu ve fiskiyesi ile Osmanlı havuz ve fiskiye mimari unsurlarına güzel örnekleridir (Önge, 1995).

3.7. İmam ve Müezzin Odaları

Bazı camilerde imam, müezzin ve görevlilerin ikametine, namaz vakitlerini beklemek ve istirahat etmek için dış avlunun bir köşesinde bir iki odalı ve bir katlı binalar bulunur. Bunların mimarisi genellikle medreselerin mimarisine benzer.

3.8. Musalla Taşı

Dış avlularda caminin kible duvarına yakın bir yerde ve sağ tarafta musalla taşı denilen, masa şeklinde bir metre yüksekliğinde bir taş bulunur ki bu taş musalla taşı denir. Buraya cenazenin tabutu konularak cenaze namazı kılınır. Müslümanlarda cenazenin Hristiyanlarda olduğu gibi mabed içerisine sokulması caiz olmadığından, dua mahiyetinde olan cenaze namazını caminin dışında bu musalla taşı üzerinde kılarlar.

Büyük camilerde birkaç musalla taşı bulunabilir. Musalla taşı kible duvarına yakındır. Bazı mescitlerde ise caminin giriş kapısı önündedir. Arakiyeci Ahmet Mescidi'nde bir küp mermer şeklindedir.

3.9. Helâlar

Camilerde ibadet esnasında abdesti bozacak bir zaruret hissetmemek ve ihtiyatlı bulunmak için birçok kimselerce helaya gitmek adet olduğundan camilerin dış avlularında ve uzakça bir köşede helaların inşası gelenek haline girmiştir.

4. CAMİ MİMARİSİNDE YAPISAL ELEMANLAR

Tarihi yapıların modellenmesi ve analiz edilmesinde sadece yapının geometrik ve malzeme özelliklerinin bilinmesi yeterli değildir, aynı zamanda yapının farklı bölümleri modellenirken en iyi elemanların kullanılması ve doğru sonuçları alabilmek için farklı yapısal elemanların nasıl birleştirileceğinin bilinmesi gerekir. Bu bölümde camiler yapısal bölümlerine ve sistemlerine göre sınıflandırılmıştır. Kullanılan farklı yapı teknolojileri ve malzemeleri araştırılmıştır.

Mimari bir yapıtı belirleyen form karşılması gereken fonksiyona ve bu formu belli yapıml teknikleri ile ayakta tutacak strüktüre bağılı olarak ortaya çıkar. Mimari formun oluşturulmasında gerekli olan en önemli etken fonksiyon olmasına karşın form tasarımı açısından ikinci plana düştüğü olmuştur. Fakat tasarım sürecinin ister en önemli ve öncelikli kriteri olsun veya olmasın ortaya çıkan form onu oluşturan strüktürü ile ayakta kalır (Kuban, 1990).

Prof. Dr. Doğan Kuban, mekânları hareket yönlerine göre üçe ayırmıştır. Bunlar; Boyuna gelişmiş mekân, Enine gelişmiş mekân, Merkezi mekânlardır. Hristiyan mimarisinin boyuna gelişmiş mekânları tercih etmesine karşılık ilk İslam camileri enine gelişmiş mekânlardır. Bunun sebebi müminlerin kible duvarına paralel sıralar halinde namaz kılmaları gösterilmektedir.

Buna karşın Osmanlı mimarisinde camilerin mekân bakımından enine olmaktan çok merkezi olmaya yönelmiştir. Merkezi planlı yapılara Osmanlılardan çok önce Roma'da, Bizans'ta, Anadolu ve Suriye'deki Hristiyan mimarisinde rastlanmaktadır (Kuban, 1958).

Osmanlılar ne Anadolu'da rastladıkları planları kopya ederek, ne de teorik esaslardan hareket ederek merkezi planlı yapılara varmışlardır. Her safhası ayrı ayrı ve kolaylıkla tespit edilebilecek uygulamanın sonunda merkezi planlı mekân tipinin Osmanlı camilerinde vardığı gelişmeye başka hiçbir yerde rastlanmamaktadır (Kuban, 1990).

Mekânın ibadetin şekil ve yer düzeninden ileri gelen geleneğı devam ettirerek enine gelişmesi bir orta kubbeye bağılı olma fikriyle bir araya gelince her yönde büyüme ve açılma ihtiyacı baş göstermiş ve bu durum, orta kubbenin, çevreleyen ve her zaman bir dikdörtgen oluşturan beden duvarlarından kurtulup yerine göre dört, altı veya sekiz ayaklı

bir taşıyıcı sistem oluşturarak orta boşluğa hâkim olması sonucunu doğurmuştur (Batur, 1968).

İslam camilerinde altıgen ve sekizgen plan üzerine kubbeli caminin gelişimi sadece Osmanlı Türk Mimarisine özgüdür (Kuban, 1958).

16.yy. dini yapılarından monümantal olanlarının çekirdeğini her zaman “Baldeken” diye adlandırılan bu kubbeli çardak teşkil eder. Bazen sadece iki yana, bazen de güney cephesi hariç diğer üç yana yerleştirilen yarım kubbe, kubbe veya tonozlarla örtülü sahnlar ve galeriler, bu taşıyıcı sistemin belirlediği çekirdeğe eşlik eder (Batur, 1968).

Batur(1974), camilerde kullanılan taşıyıcı elemanları “Osmanlı Baldekeni”ni meydana getiren strüktürel elemanlar başlığı altında şu şekilde gruplandırmıştır;

- Eğrisel örtü: Kubbe ve Tonoz,
- Düşey taşıyıcılar: Kolonlar ve Ayaklar (duvarlar),
- Geçiş elemanları ve geçiş strüktürü,
- Kemer sıralaması.

Daha detaylı bir sınıflandırmayla;

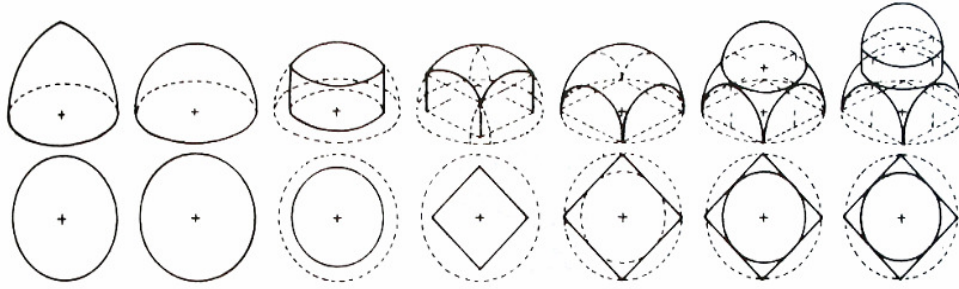
- Örtü elemanları; Kubbe, Tonoz,
- Geçiş elemanları; Pandantif, Tromp, Türk üçgeni, Mukarnas,
- Ana strüktür elemanları; Kemer, Duvar, Ayak, Sütun, Ağırlık kulesi, Kasnak, Kasnak dayanağı, Payanda,

4.1. Örtü Elemanları

4.1.1. Kubbe

“Bir kemerin, yayının tepe noktasından inen dikin çevresinde dönmesiyle meydana gelen örtü”(Hasol, 1998) diye tanımlanmaktadır.

Yapı taşlarının bir yay oluşturacak şekilde dizilmeleri, üstten gelen yükleri yalnızca basınca çalıştırarak alttaki taşıyıcı elemanlara aktarımını sağlamaktadır. Bu da kemer gibi, geniş açıklıkların geçilmesinde basınç direnci yüksek çekme direnci düşük yapı elemanlarının rahatlıkla kullanılmasına imkân sağlamaktadır. Şekil 7’de yapının tasarımına bağlı olarak kullanılan farklı kubbe şekilleri görülmektedir.



Şekil 7. Çeşitli kubbe tipleri (URL-6)

Kubbe, bazı problemlerine rağmen, hem taşıyıcı bir örtü olması, hem etkili bir mekân belirleyici olması bakımından her dönemde en gözde yapı elemanı olarak kullanılmıştır. Fakat Osmanlı-Türk mimarları kubbeyi sırf bir örtü elemanı olmaktan çıkarak Osmanlı mimarlığının simgesi haline getirmiştir.

4.1.2. Tonoz

“Biçimi alttan içbükey olmak üzere taş ya da tuğla ve harçla örülmüş yarım silindir biçimde tavan, bir kemerin aralıksız olarak devam etmesi ile meydana gelen örtü” (Hasol, 1998) olarak tanımlanan tonoz, bir kemerin kendi düzlemine dik doğrultuda ötelenmesiyle oluşan örtü sistemidir. Tonoz yapımında, kubbede olduğu gibi basınç direnci yüksek malzemeler kullanılmalıdır. İşlenmiş doğal taşlar, tuğla ve özel hazırlanmış beton bloklar tonoz yapımında kullanılabilir (Erol, 1979).

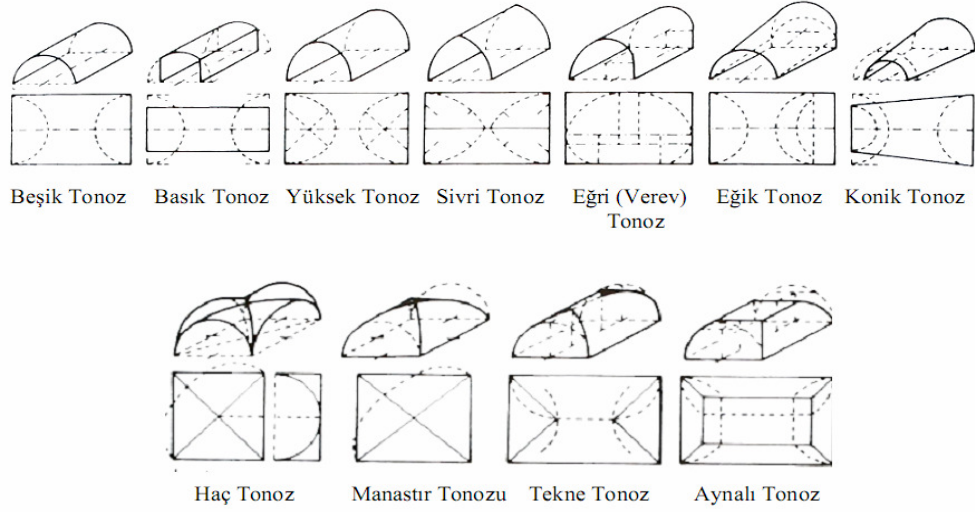
Tonozun strüktürel özelliği, dayanak noktasında sürekli taşıyıcı elemanları gerektirmesidir. Erken Mezopotamya döneminde elde edilen, çok geniş duvarlardan oluşan alt yapı üzerine konumlandırılan beşik tonozun ardından, zamanla çeşitli tonoz türleri elde edilmiştir. Bunlar: beşik tonoz, sivri tonoz, konik tonoz, verev tonoz, eğik tonoz, haç tonoz, tekne tonoz, aynalı tonoz, manastır tonozu olarak sıralanabilir(Şekil 8) (Erol, 1997).

Tonozlar, tek ve çift eksenli olmak üzere iki grupta incelenebilir:

Tek Eksenli: Bir kemerin, merkezi yönünde ötelenmesiyle meydana gelir. Beşik, sivri, verev, eğik, konik tonozlar bu gruba dâhildir.

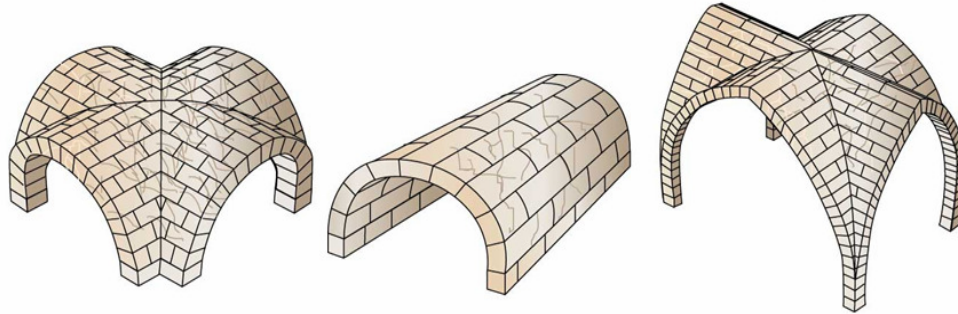
Çift Eksenli: Birbirini dik kesen tonozlardan oluşur. Çapraz tonozda yükler yalnızca dört köşede toplandığı için dört sütunla ayakta kalabilir. Diğer bütün tonozlar,

aldıkları yükü duvarlara iletirler. Manastır tonozu, tekne tonoz, aynalı tonoz ve çokgen tonoz bu gruptadır (Tuluk, 1999).



Şekil 8. Tonz Çeşitleri (URL-6).

Tonzun ilk örneklerine Mezopotamya ve Mısır'da rastlanır. Bu tonozlar, bir duvara eğik biçimde yaslanan birbirinden bağımsız kemerlerin yan yana konmasıyla oluşmuştur. Dikdörtgen mekânların örtülmesinde kullanılan beşik tonoz, silindirik biçimlidir. Kare mekânların örtülmesinde ise manastır tonozu ve haçvari tonoz kullanılır (Resim 9) Geçmiş dönemlerde birden çok haçvari tonozun yan yana getirilmiş sütunlar üzerine oturtulmasıyla, büyük hacimlerin örtülmesi mümkün olabilmıştır (Erol, 1997).



Resim 9. Tonz uygulanma şekilleri

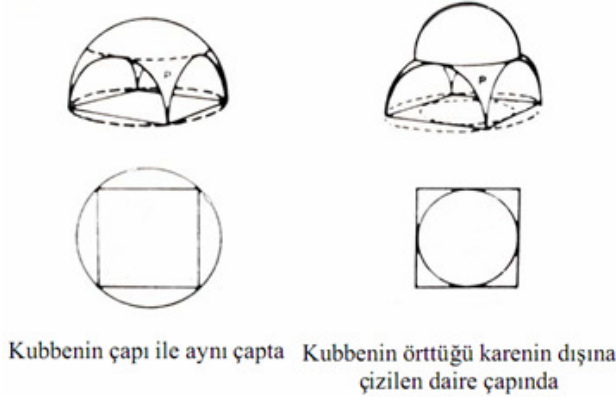
4.2. Geçiş Elemanları

4.2.1. Pandantif

Küresel bingi, olarak da bilinen pandantif “Bir kubbeyi taşıyan kemerler ile kubbe kaidesinin arasını kapatan ve kare bir plandan kubbenin dairesel kaidesine geçmeyi sağlayan küresel üçgen” (Hasol, 1988) olarak tanımlanmaktadır.

Trompun daha gelişmiş olan pandantif, Yakınoğlu’nun çeşitli ülkelerindeki ilkel denemelerde görülür. Pandantifin bulunması, küçük çaplı kubbelerde taşıtma tekniğinde geçiş öğelerinin denenmesinden doğmuş olabilir. Küresel bingi olarak da adlandırılan pandantif, örtü biçimine bağlı olarak iki şekilde uygulanabilir:

1. Kubbenin çapı ile aynı çapta (yelken tonoz): Örtünün bir parçası gibi sürekli yüzey oluşturur.
2. Kubbenin örttüğü karenin dışına çizilen daire çapında: Pandantifin en çok kullanıldığı şekil budur. Örtüden ayrılmıştır, taşıyıcıların parçasıymış gibi görülebilir (Şekil 9) (Kuban, 1998).



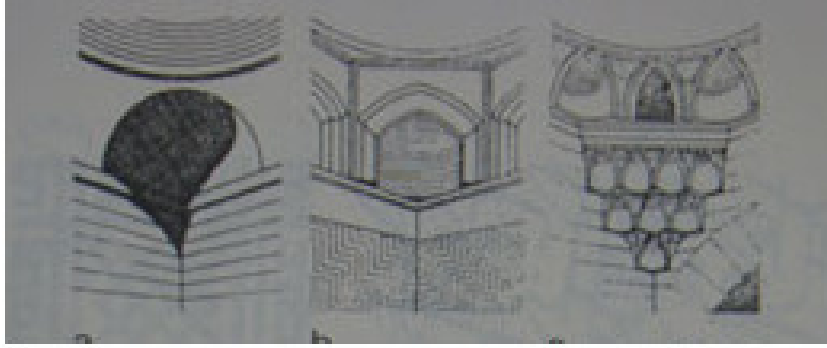
Şekil 9. Pandantif şekilleri ve uygulaması (URL-6)

4.2.2. Tromp

Kare taban üzerine kubbe yapımında en büyük problem, daireden kareye geçişte köşelerde oluşan garip üçgensel boşluklardır. Bu boşluklar için farklı bölgelerde farklı çözümler üretilmiştir. İranlı mimarlar ‘tromp’u, Bizanslı mimarlar da ‘pandantif’i geliştirmişlerdir. Anadolu Türk mimarlığında ise bu problem ‘Türk üçgeni’ sayesinde çözülmüştür (Tuluk, 1999).

“Kare planlı kubbeli bir yapının duvarları arasındaki köşelerin üst bölümüne yapılan ve binanın üstünü sekiz kenarlı bir şekil haline koyarak kubbenin oturmasına elverişli bir kaide meydana getirmek üzere köşeleme örtülen tonoz, tonoz bingi, köşe tonozu.”olarak tanımlanır (Hasol, 1988).

İslam mimarisinde dekoratif olarak da kullanılan tromp, taş ya da tuğladan yapılabilir. Osmanlı mimarlığında daha çok içi istiridye gibi dilimli, mukarnas dolgulu, yarım kubbe biçimli tromplar kullanılmıştır (Şekil 10) (Tuluk, 1999).



Şekil 10. Tromp uygulamaları (URL-6).

4.2.3. Türk Üçgeni

Anadolu Türk mimarlığında 15.yy.dan önce kullanılmış bir geçiş elemanıdır. Poligonal kubbe tabanının her bir kenarı bir üçgen tabanı olacak biçimde ve tepesi de karenin köşe noktası düzeyine gelecek şekilde yerleştirilirse bu geçit elemanı Türk üçgeni adını alır. Bu eleman bir payanda gibi çalışarak kubbe mesnet yüklerini alt yapı elemanlarına iletir (Şekil 11).



Şekil 11. Kubbeye geçişte Türk üçgeni uygulaması(URL-6).

4.2.4. Mukarnas

Kademeli olarak taşmalar yapacak biçimde, aşırıtmalı olarak yan yana ve üst üste gelen, üç boyutlu görünüm veren bir geçiş ve dolgu ögesi. Petek biçimi bir görüntü ile yarım kubbelerin içini dolgu ile dolduran İslam sanatı ögesidir. Sarkıtlı olanlarına istalaktit denilir (Resim 10).

Yakut Türkçesinde çıkıntı, burun anlamlarına gelen mukarnas, düşey bir yüzeyden, üzerinde bulunan daha taşkın bir yüzeye geçmek ve ona bindirmelik görevi yapmak için taş veya tuğladan küçük prizmalar şeklinde, birbiri üzerine oturan bindirmeliklere verilen ad, istalaktit. Sinan çağında bunlara tekil olarak mukarnas, çoğul olarak da mukarnesat denirdi. Mukarnasın çeşitli bölümlerine asaba, pah, badem, peş, kanat, yırtmaç, diş, püskül gibi adlar verilmiştir.



Resim 10. Harput Ulu Camii kubbesinde uygulanan mukarnas geçiş.

Sözen ve Tanyeli “Yan yana ve üst üste yerleşen prizmatik öğelerin dışa doğru derece derece taşarak, genellikle simetrik bir düzen içinde dizildiği üç boyutlu bir mimari bezeme ögesi ve strüktürdür.” Şeklinde tanımlamaktadır (Sözen; Tanyeli, 1992).

Mukarnas tekniği, duvar yüzeyinde üç boyutlu bezemeli şeritler oluşturma, bir duvar yüzeyinden iki yada geri planda bir öteki duvar yüzeyine ve bir geometrik biçimden bir ötekine mimari bir bezemeye geçme olanağı sağlar. Osmanlı mimarisinde sıkça sütun başlıklarında, mihrap nişlerinde, cami girişlerinde ve özellikle duvarla örtü arasında geçişi sağlayan yüzeylerde (pandantif, tromp gibi) kullanılmıştır.

4.3. Ana Strüktür Elemanları

4.3.1. Duvar

Yığma yapılarda sürekli taşıyıcı olan duvarlar, aynı zamanda mekanı sınırlama işlevi de görürler. Hasol, duvarı; “yapılarda taş, tuğla, briket, kerpiç ve benzeri gereçlerle yapılan düşey bölme ögesi” olarak tanımlar (Hasol, 1988).

Düşey yüklerin yanı sıra kendi ağırlığını da taşıyan duvarlar, yatay yüklerin karşılanmasına da yardımcı olur. Yapıları sınırlandıran taşıyıcı duvarlar, yatay yüklerin büyük bölümünü alarak sütunların stabil olmasını sağlar. Yığma yapılarda taşıyıcı duvar kalınlığı, taşıdığı elemanların ağırlıklarına bağlı olarak artar ya da azalır. Yani yapının kendi ağırlığından, döşeme ve çatının öz ağırlığından kaynaklanan düşey yükler; rüzgar, deprem gibi dış etkilere kaynaklanan yatay yükler; kemer, tonoz gibi eğrisel örtü elemanlarından kaynaklanan eğik yükler, duvar kalınlığını etkileyen faktörlerdir. Bunun yanı sıra kapı ve pencere boşlukları da duvarın yük taşıma gücünü azaltır. Duvarın girintili çıkıntılı olması ya da duvar yüzeyinde destekleyiciler olması ise duvar direncini artırıcı etkenlerdir. Yığma yapılarda duvarlar, sürekli taşıyıcı elemanlar olduğundan taşıma gücünün yeterli olabilmesi için doluluk- boşluk oranlarına dikkat edilmeli ve kritik noktalar olan köşelerde yeterli doluluk bulunmalıdır (Tuluk, 1999).

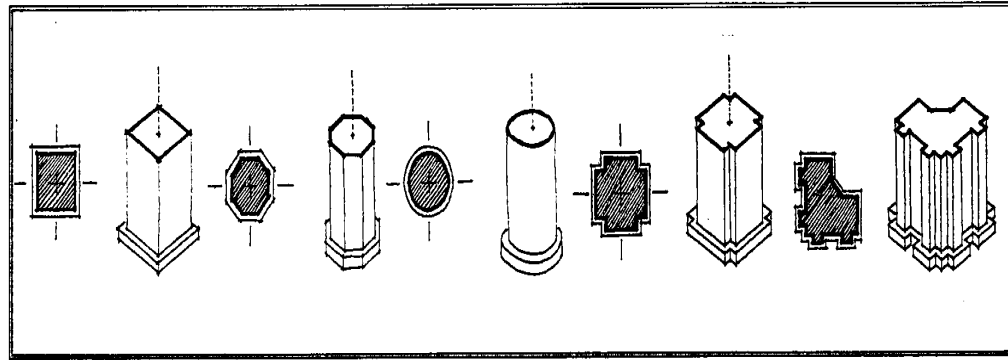
Sinan camilerinde, duvarların yatay kesitinde dolu-boş oranı %40'ı aşmamakta, köşelerde daima yeterli bir doluluk bulunmaktadır. Bugün yığma yapı duvarlarının depreme dayanıklılığı konusunda dolu-boşluk yerleri ve oranları için konulan kurallara 350 yıl önce uyulmuştur (Yorulmaz; Alhunbay, 1986).

Kalın kâgir duvarların düşey yükler altında şişip açılmasını önlemek amacıyla belli seviyelerde düzenlenen hatıllar, duvar yüzlerini birbirine bağlayıp sağlamlaştırmanın yanında duvarın yükseklik/kalınlık oranını azaltır ve ilk çatlağın oluşacağı yeri belirleyerek çatlakların yapıya tehlike oluşturacak şekilde bir başka yerde ortaya çıkmasını önler. Duvarlarda oturmaları ve açılmaları önlemek için ahşap, beton, tuğla duvarlarda taş, taş duvarlarda tuğla hatıllar kullanılır. Ahşap hatılların kâgir duvarlarda kullanılması 2500 yıldır bilinen bir tekniktir, ancak ahşabın zaman içinde çürümesi, su etkisiyle şişip sonra kuruması duvarda oturmaları yol açar (Arun, 2005).

4.3.2. Ayak

Taş yada tuğla örgü teknikleri kullanılarak yapılmış ve sütun gibi çalışan kalın taşıyıcı yapı ögesidir (Sözen, Tanyeli, 1992). Kemer, tonoz ve kubbe gibi örtü elemanlarını taşımak için kullanılan strüktür elemanlarından birisi olan ayak, taş ya da tuğladan, bağımsız veya bir duvara bitişik olarak örülürler.

Örtüden gelen yükler tek tek noktalara toplanabildiği zaman, taşıyıcı sistem de taşıyıcılardan, yani ayak ve sütunlardan meydana gelebilir. Ayaklar biçimsel olarak kare, dikdörtgen, çokgen ya da daire kesitlerde olabilirler. Ayaklar da duvarlar gibi, örtüye bağlı olarak biçimlenirler. Özellikle Klasik Devir Osmanlı mimarlığı ayak çeşitlemelerinin çok zengin kullanıldığı yapılara sahiptir (Şekil 12).



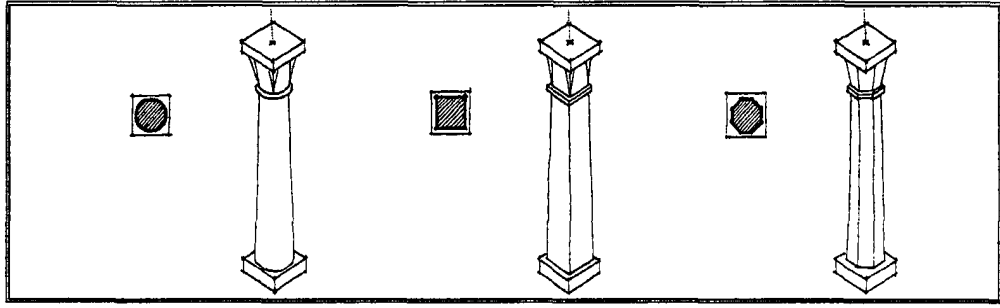
Şekil 12. Şekillerine göre ayak biçimleri

Tarihi yapılarda, duvar ve ayaklardaki açmayı engellemek için bazı elemanlar kullanılmıştır. Uçan payandalar, yatay itkilerin kemerlerden payanda ayaklarına iletilmesini sağlar. Böylece yapının iç duvarlarına yalnız düşey yükler etki etmiş olur. Ağırlık kulesi de ayağın ağırlığına eklenerek düşey yük oluşturur ve böylece kemerden duvara yatay olarak gelen itkilerin, ağırlık kulesi ve payanda kemerinin etkisiyle ayağın tabanının üçte birlik kısmının içinde kalması sağlanır (Ünay, 2002).

4.3.3. Sütun

Sütun, ‘‘Kare, çokgen ya da daire planlı, taştan ya da mermerden yapılmış düşey taşıyıcı öge’’ şeklinde tanımlanır (Sözen, Tanyeli, 1992).

Örtü sisteminin yükü tek noktalara toplanabildiği zaman, taşıyıcı sistem tek taşıyıcılardan oluşabilir. Buna olanak veren elemanlar, sütunlardır. Sütun genellikle tek parçalı bir strüktür elemanı olmakla birlikte istenilen yüksekliğin tek parça elemanla elde edilemediği durumlarda tamburlardan oluşturulmuştur. Sütunlar kaidelerine, tamburlar birbirlerine kurşunla sabitleştirilmiş demir millerle bağlanmıştır. Sütunların aşağıda şekil 13’te gösterildiği gibi dörtgen, dairesele ya da çokgen kesitli yapılmış örneklerine rastlamak mümkündür.



Şekil 13. Sütun şekilleri.

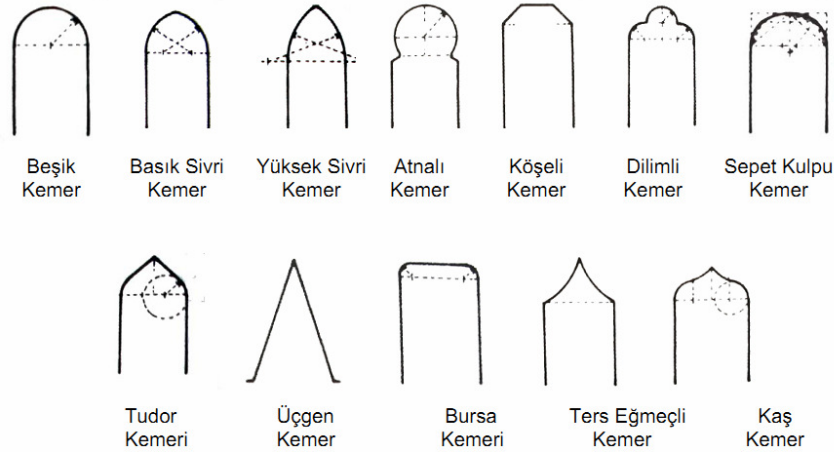
Osmanlı camilerinde sütunlar, yaygın olarak dış mekanlarda son cemaat revakı ve avlusunda, dış yan galerilerde kullanıldığı gibi iç mekanlarda da galeriyi veya askı kemerleri içindeki dolgu duvarlarını taşımaktadır.

4.3.4. Kemer

Kemer’in sözlük karşılığı “İki sütun veya iki ayak arasındaki bir açmanın üstünü örtmek için, uçları bir sütun veya ayaklara oturmak üzere yay şeklinde yapılan ahşap, maden ya da kagir yapı parçasıdır” (Hasol, 1988).

Mimarlık tarihi içerisinde büyük mekân açıklıklarına giden yol kemerin bulunmasıyla başlamıştır. Büyük açıklıklı mekânlar yapabilmenin ilk adımı hiç şüphesiz kemerlerin bulunmasıyla atılmıştır. Eski Mısır ve Anadolu’da ilk örneklerine rastlanan kemerler; tonoz, kubbe gibi örtü elemanlarının kaynağıdır. Kemerin, strüktürel gelişmenin ilk biçimi olduğu söylenebilir. Üzerine gelen yükleri, basınç şeklinde ileterek açıklığın iki yanına aktaran kemer, yalnız basınca çalışır. Bu nedenle taş, tuğla gibi basınç direnci yüksek, çekme direnci düşük malzemelerin kemer yapımında kullanılması uygundur.

İlk kemerler, birbirine ters v şeklinde dayanan iki büyük taşın açıklığı örtmesiyle oluşturulmuştur. Böylece kemerin en ilkel örneğinden günümüzdeki kemer biçimine ulaşana kadar farklı teknikler denenmiş ve birçok kemer çeşidine ulaşılmıştır. Bunlar; basık, şişkin, sepetkulpu, beşik, düz, üçgen, abanık, mızrak ucu, at nalı, tudor, dilimli, köşeli, armudi, ters eğmeçli, yıldız, kaş kemer gibi sıralanabilir (Şekil 14). Kemerler, gerek pencere gibi küçük açıklıkları geçmekte kullanılmış, gerekse kubbenin tüm yükünü aktaran büyük açıklıklı askı kemeri olarak kullanılmıştır (Arun, 2005).



Şekil 14. Kemer çeşitleri

Duvar yüzeyinden ayrı, kemer şeklinde, kubbenin kasnağını destekleyen payandalar, kemer itkisinin duvarda neden olacağı açmaları engellemek için yapılmıştır. Bunlara ‘uçan payanda’ ya da ‘dayanma kemeri’ de denir (Arun, 2005).

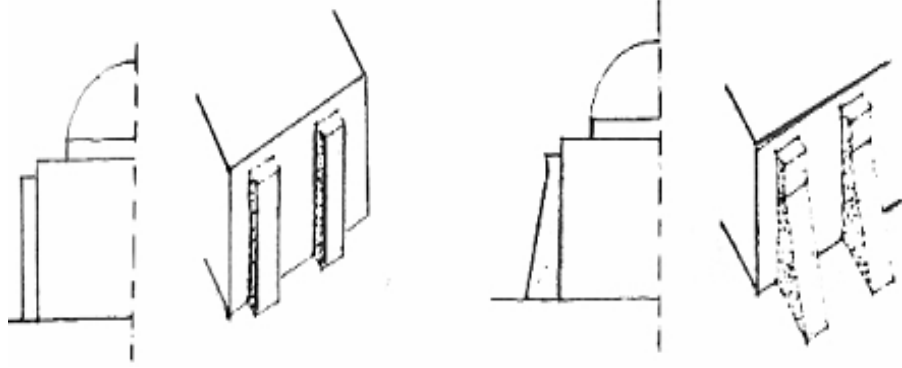
Osmanlı camilerinde taç kapılarda ve cami giriş kapılarında kullanılan basık kemer, daha geniş açıklıklarda taşıyıcı kemer olarak kullanım örnekleri daha sınırlıdır. Daha çok 15.yy.ın ikinci yarısı ile 17.yy. arası kullanılan kaş kemer, Osmanlı camilerinde en az kullanılan kemer tipidir. Daha çok pencere, giriş kapısı ve seyrek olarak da galeri kemerlerinde kullanılmıştır (Batur, 1974).

4.3.5. Payanda

Yığma sistemlerde, örtüden gelen yükleri taşımada duvarların yetersiz kalması durumunda, duvarların açılmasını önlemek amacıyla payandalar kullanılır. Payanda,

“Duvarın dışa doğru eğilmesini önlemek amacıyla, karşı yönde inşa edilen destekleme sistemidir” (Sözen, Tanyeli, 1992).

Tarihi yapı üsluplarında payandalar farklı şekillerde kullanılmıştır. Duvar yüzeyine dik olarak, her kesiti aynı kalınlıkta örülen payandaların yanında, yatay yüklerin fazla olması durumunda payandaların kesitinin aşağı doğru artan biçimde örüldüğü durumlar da vardır (Şekil 15).

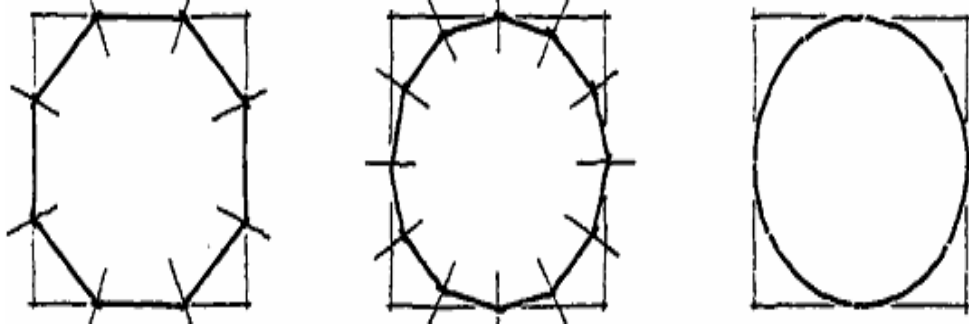


Şekil 15. Payanda biçimleri

Payandaların yetersiz olması durumunda, kemer, tonoz veya kubbede açılmalar olur, hatta sistem yıkılabilir. Taşıyıcı sistemi hatalı tasarlanmış olan anıtların belki de en önemlisi İstanbul Ayasofya’dır. İlk tasarımında şimdiki kubbesinden çok alçak bir yelken tonozla örtülen bina, 31 m. açıklığında bir kubbeyi destekleyecek payanda düzenine sahip olmadığı için kubbenin itkisiyle yan duvarlarda açılmalar olmuş ve kubbe 558 yılında geçirdiği ilk deprem sonrasında çökmüş, sonra itkinin az olması için daha yüksek kubbe yapılmıştır (Çamlıbel, 1998).

4.3.6. Kasnak

Genellikle mimarlıkta, üstünde kubbenin yer aldığı yapı ögesidir. Kubbe yükünü eşit olarak alttaki baldakene veya dört duvara iletir. Şekil 16’da görüldüğü gibi alttaki baldakenin formuna göre silindir ya da çokgen olarak şekillenir. Osmanlı camilerinde, taşıdığı kubbenin dışa doğru açılma kuvvetinin şiddetine bağlı olarak aşağıya inildikçe kalınlaşır. Osmanlı camilerinde çok yaygın olarak kasnaklara pencereler açılarak mekân aydınlatılmaya çalışılmıştır.

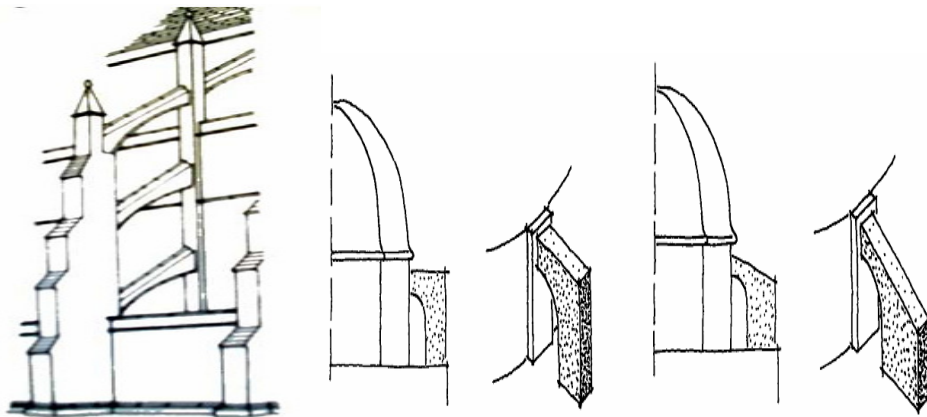


Şekil 16. Kasnak şekilleri

Büyük kubbelerde tabanda oluşacak çekme gerilmelerini etkisiz hale getirmek için kasnaklar yapılır. Sinan da bu sorunu hissetmiş olmalıdır ki tasarladığı yapıların kubbelerinde çekme gerilmelerinin oluşacağı bölgede kemerli pencere boşlukları açarak bu bölgeyi boşaltma yoluna gitmiştir.

4.3.7. Kasnak Dayanağı (Payanda Kemerleri)

Osmanlı camilerinde, kubbelerin açılma kuvvetini karşılamak amacıyla kubbe kasnaklarını destekleyen kemerli payandalardır. Kubbeden gelen yanal yüklerin kasnakla birlikte alt üst strüktürel elemanlara iletilmesini sağlayan ve açılma kuvvetinin şiddetine bağlı olarak dik ya da eğik yüzeyli yapılan kasnak dayanakları genellikle taşıyıcı ayaklara yakın mesnetlendirilirler (Şekil 17).

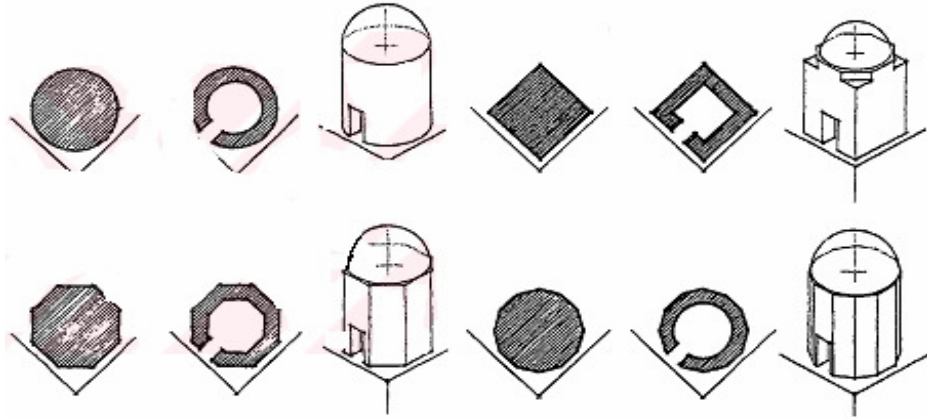


Şekil 17. Kasnak Dayanağı (Düz ve Açılı Payanda Kemerleri)

Kasnak dayanakları üst yapıda kubbe kasnakları üzerinde eşit aralıklarla dağıtılabildiği gibi strüktürel zorluklardan dolayı farklı aralıklarla da yerleştirilebilirler.

4.3.8. Ağırlık Kulesi

Geniş açıklıklı kubbelerin yatay yüklerle yanlara doğru açılmasını önlemek amacıyla, kubbeyi taşıyan ayaklara üstten eklenen ek yükü yaratan mimari öğedir. Osmanlı camilerinde önemli strüktür elemanlarından olan ağırlık kuleleri kubbeden gelen açılma yüklerine karşı gerekli düşey yükü sağlamak için, içi tümüyle ya da kısmen dolu olarak örülürler (Şekil 18). Üst örtüde ağırlık kulesi sayısı, cami yapısındaki ayak sayısı kadardır (Sözen, Tanyeli, 1992).



Şekil 18. Ağırlık Kulesi çeşitleri

5. GELENEKSEL YAPIM TEKNİKLERİ VE MALZEME

19.yy.a gelene kadar, bütün büyük yapı eylemlerinin ne kadar az sayıda malzeme ve ilkel tekniklerle yürütüldüğü şaşırtıcı olduğu kadar, bu olanaklarla ulaşılan biçim zenginliği de o derecede şaşırtıcıdır (Kuban, 1990).

Büyük Mısır piramitlerinden ilki olan Zoser piramidi yapıldığı zaman ocakta kullanılan ilkel araçlar, bakır ve sert diyoritten yapılan kesici aletlerdir. Mısır piramitlerinde bütün taşıyıcılar ve örtü elemanları taştandır (Kuban, 1990).

Yapım tekniği; Bir tasarımı yapıya dönüştürmek için başvuru alan ya da uygulanan tüm teknik, yöntem ve pratiklerin ortak adıdır. Gelişimi insanlık tarihinin üç ana evresini (tarih öncesi dönem, endüstri öncesi dönem, endüstri sonrası dönem) kapsamaktadır. Bütün büyük yapı eylemlerine giden yol endüstri öncesinde geliştirilen yapım teknikleriyle olmuştur.

Bu dönemden başlayarak yapım teknolojisinin tüm büyük atılımları kamusal alanda yapılmıştır. Bu yapıların tümünde halk mimarisinden daha karmaşık, daha yüksek düzeyde örgütlenmiş ve daha fazla uzmanlaşma gerektiren bir yapım tekniği uygulanmıştır.

Endüstri öncesi dönemin geniş bir tarihsel ve coğrafi yayılım gösteren dört ayrı yapım geleneğini ortaya koyduğu görülmektedir;

- 1) Kagir altyapı – ahşap örtü,
- 2) Kesme taş alt yapı – taş atkılı örtü,
- 3) Kagir altyapı – eğrisel kagir örtü,
- 4) Ahşap karkas.

Kagir; Taş, tuğla ya da kerpiçten yapılmış her türlü yığma yapı yada duvardır. Taş ve tuğla yalnız basınca dayanıklı malzeme olduklarından, kagir, yapılarda açıklıkları geçmek için kemer, tonoz ve kubbe gibi yapı elemanları kullanılır.

Anadolu Türk mimarlığında temel, en erken dönemlerden başlayarak önemini sürdürmüştür. Ancak 15.yy.da belirginleşen Osmanlı yapım pratiklerinden önce kazıklı temel ve radye temel gibi uygulamaların var olduğunu kanıtlamak olanaksızdır.

Süleymaniye Camii temelleri Ülgen tarafından 1957 yılında yapılan kazıyla incelenmiş, alınan rölövelere göre temeller kayaya anpatman (pabuç, sömel) şeklinde

inmekte ve 20cm. kalınlığındaki horasan harcı ile oturtulduğu görülmüştür. Horasan harcı içerisinde ahşap ızgaralar olduğu saptanmıştır (Aksoy, 1980).

Yeni Camide 1977 yılında yapılan sondaj çalışmalarında, temellerin suni dolgu zemine oturmakta olduğu ve anpatman şeklinde olduğu görülmüştür. Nur-u Osmaniye Camisinde yapılan çalışmalarda, yapının temel kısmında sarnıç gibi odaların inşa edildiği ve temel sisteminin de Yeni Camideki gibi radye olduğu saptanmıştır (Peynircioğlu; Toğrol; Aksoy, 1981)

Genel olarak taşıyıcı sistemleri gerçekleştirmek için dört tür duvar yapım tekniği uygulandığı görülmektedir. Tuğla, kaba yonu, almaşık ve yanaşık derzli örgüler.

Tuğla duvar örgüsü daha çok Selçuklularda ve kısıtlı ölçüde Beylikler döneminde kabul görmüştür. Osmanlı döneminde ise 18.yy.da yaygınlık kazanmıştır (Anonim, 1997).

Moloz ve kaba yonu örgüler ekonomik oluşlarında ötürü, boyut ve ölçek olarak mütevazı olan yapılarda kullanılmıştır. Bu teknikte, taşlar ocaktan çıktıkları düzensiz biçimleriyle bırakılarak, kum, kireç ve tuğla-kiremit tozu ve kırıklarından oluşan, Antik Roma'dan buyana biline gelen ve Osmanlıların "horasan" diye adlandırdığı bir harçla örülmüştür (Anonim, 1997).

Almaşık duvar, kuşkusuz Bizanslılardan öğrenilmiş bir tekniktir. 13. ve 14.yy. Osmanlı mimarlığında çok yaygın biçimde kullanılmış ve zengin görsel çeşitliliğe ulaşmış olan almaşık duvar tekniklerinin uygulanmasına 16.yy.da kısıtlı olanaklarla gerçekleştirilen kâgir yapılarda ve büyük külliyelerin ancak ikinci derece yapılarında rastlanmaktadır (Anonim, 1997).

Prestij yapıların hemen tümünde 12.yy.dan başlayarak yanaşık derzli kesme taş duvar örgü teknikleri uygulanmıştır. Tekniğin özelliği, örgüyü oluşturan örgülerin düzgün dik açılı biçimlerde oluşu ve aradaki harcın gözükmemesine olanak vermeyecek kadar birbirlerine yanaşık bir düzende örülmeleridir (Anonim, 1997).

Almaşık örgüde olduğu gibi yanaşık derzli örgüde de duvar, çift cidarlı olarak örülür ve arasına horasan harcıyla birlikte moloz taş doldurulur (Anonim, 1997).

Osmanlı dönemine dek yanaşık derzli örgüde kenet kullanımına hiç denecek kadar az rastlanır(Anonim, 1997). Osmanlı mimarlığında ise gördüğü işleve göre kenetler üç ayrı türde olabilmektedir; 1. Taşı taşa bağlayan kenetler, 2. Taşı mermere bağlayan kenetler, 3. Ahşabı taşa bağlayan kenetler (Tanyeli, 1990).

Osmanlı mimarlığında kullanılan bir başka strüktürel demir kullanımı ise gergilerdir. Strüktürel işlevleri açısından birbirinden farklı iki tür gergi kullanılmıştır: 1.

Açıklık gergileri, 2. Duvar gergileri. Birinci tür gergiler adlarından da anlaşılacağı gibi, bir açıklığın karşılıklı iki tarafında yer alan iki düşey taşıyıcı öğeyi birbirine bağlamaktadır. Duvar gergileriye, duvar içinde yer alan ve bir çerçeve oluşturmada bir duvarı kendisine dik konumda bitişen bir diğer duvara bağlayan tekil demir öğeleridir (Tanyeli, 1990).

Kagir duvar öğelerinin hemen tümünde belli kotlarda ahşap hatıllar yer almaktadır. Anadolu Selçuklu döneminden başlayarak yaygın bir biçimde uygulanan bu hatıl sistemi iç ve dış duvar yüzeyinin yaklaşık 10cm. kadar yakınına dek yanaşabilen, genellikle kare yada kareye yakın kesitli ve birbirine paralel iki elemandan oluşur (Anonim, 1997).

Son cemaat yerlerinde ve cami içlerinde tek taşıyıcı olarak Sütun ve ayaklar kullanılmıştır. Küfeki, Marmara mermeri, gri beyaz Kapıdağ graniti, pembe beyaz mısır graniti, serpantin bresi, puding, eski kırmızı porfir gibi malzemeler farklı renk ve dayanıklılık özellikleriyle yapı içinde ve dışında yerlerini almışlardır (Yorulmaz; Ahunbay, 1986).

Ender olarak son cemaat yerinde (Edirne Selimiye Camii), çoğunlukla cami içinde, dörtgen, çokgen yada daire blokların üst üste yığılmasıyla oluşan, yatay kesiti tek parçalı sütunlar da vardır (Yorulmaz, Ahunbay, 1986).

Küçük boyutlu ayakların örgüsü, blok taşlardan oluşan, birbirine kenetlerle bağlı taş sıralarıyla gerçekleştirilmiştir. Süleymaniye Camii'ndeki gibi büyük boyutlu ayaklarda ise, kesme taş bloklar yalnızca dış yüzeylerde kullanılmış, içte kireç yada horasan harcı ile bağlanan moloz taş çekirdek oluşturmuştur (Yorulmaz; Ahunbay, 1986).

Sütun başlıkları çoğunlukla Marmara mermerinden yapılmıştır. Ayaklarda başlıklar, ayakla aynı malzemeden, Marmara mermeri yada kireçtaşındandır. Sütun ve ayakların başlıkla bağlantıları yine zıvanalar arcılığıyla olmaktadır. Başlıkların üst yüzeyinde kemerden gelen gergi kancalarının saplanabilmesi için oyuklar bulunmaktadır (üç veya köşelerde dört tane). Gergi kancalarının ve kemer üzengi taşlarının başlığa tespiti için kurşun kullanılmış olmalıdır (Yorulmaz; Ahunbay, 1986).

Geçiş öğeleri, türlerine, boyut ve önemlerine göre farklı malzemelerden seçilmiştir. Büyük boyutlu pendentiflerde, açıkta bırakılan kesme taş örgünün yanı sıra, üstü çini kaplı yada sıvalı uygulamalar bulunmaktadır. Tromplarda, üstü açık bırakılan kesme taş örgünün yanı sıra, sıvanan tuğla örgü düzenleri kullanılmıştır. Mukarnas bezemeye temel oluşturmak üzere özel biçim ve boyutlarda tuğlalar kullanıldığı bilinmektedir (Yorulmaz; Ahunbay, 1986).

Kubbe ve tonozlarda tuğla kullanılmıştır. Kubbe örgüsünde tuğlalar ahşap kalıp üzerine, merkeze göre ışınsal olarak dizilerek, tepede kilit taşının girdiği boşluğa kadar yükselir. Beşik ve aynalı tonozlarda tonozun formuna bağlı olarak farklı örgü biçimleri kullanılmıştır (Yorulmaz; Ahunbay, 1986).

Yarım küre biçimindeki bir kubbede, küre merkezinden geçen bir doğruyla 52^0 lik açı yapan noktaların belirlediği düzlemin yukarısı basınç bölgesi, aşağısıysa çekme bölgesi olarak nitelenmektedir. Kagir bir kubbede basınç bölgesinde bir problem olmamasına rağmen çekme bölgesinde sorunlar çıkmaktadır. İşte Osmanlı mimarları 15.yy.ın sonundan başlayarak bu problemi kubbe eteğine konulan büyük çemberlerle (kubbe kuşaklaması) çözmüşlerdir (Tanyeli, 1990).

Arazi eğimi dolayısıyla yarı veya tam bodrum katı olmayan camilerde döşeme doğrudan zemine oturmaktadır. Fevkani camilerde (üst katı olan) döşeme, alt katta bulunan ayaklara mesnetlenen çapraz tonozlar üzerine oturmaktadır. Mahfil ve galeri katlarında, küçük boyutlar söz konusu olduğundan sık kirişlemeli ahşap döşeme, büyük galeri katlarında ise, aynalı, çapraz ve düz tonozlardan yararlanılmıştır (Yorulmaz, Ahunbay, 1986).

Standart Osmanlı döşeme kirişi, kendisi sayesinde geçilecek olan açıklığı kenarlardan birine paralel doğrultuda aşmaktadır. Neredeyse tüm büyük camilerin tonozlu olmayan mahfil döşemeleri böylesi kirişlerle taşınmaktadır. Döşeme kirişlerinin en erken örneklerinin görüldüğü Süleymaniye Camiinde düz olan kat döşemeleri köşeden köşeye çapraz biçimde yerleştirilmiş kirişlerle taşınmaktadır (Tanyeli, 1990).

Neredeyse endüstrileşme dönemine dek tüm dünyada yaygın olarak kullanılan malzeme devşirme pratiği erken dönem Anadolu-Türk mimarlığı ve Osmanlı mimarlığında da sıkça kullanılmıştır (Yorulmaz; Ahunbay, 1986).

Devşirme malzeme kullanımı, erken dönemde Anadolu'da yakın çevreden toplanan malzemenin değerlendirilmesinden öteye gitmemiş ve devşirme kolayca tanınabilir yabancı parçalar olarak kendini göstermişlerdir. Osmanlı mimarlığında ise ister devşirme olsun ister olmasın, her tür yapı malzeme aynı ilkeler doğrultusunda kullanılmış, bütüne yabancılaşması titizlikle önlenmiştir (Tanyeli, 1990).

Klasik Osmanlı mimarlığında iki tür devşirme malzeme kullanımına rastlanmaktadır: 1. Devşirme parçaların işlenmemiş kaba malzeme olarak değerlendirilmesi, 2. Devşirme malzemenin olduğu gibi yada pek az değiştirilerek işlenmiş yapı elemanı olarak kullanılışı (Tanyeli, 1990).

Osmanlı taş kesme teknikleri yeterli olduğu halde devşirme malzemeye itibar etmesinin nedenleri vardır. Akla ilk gelen pratik neden devşirme malzemenin elde edilme maliyetinin düşük olmasıdır. Bir başka neden ise, ender bazı durumlarda olsa dahi devşirme elemanların estetik bir tercihten ötürü kullanılması söz konusudur. Bu iki gerekçe başka nedenler aramayı anlamsız kılmaktadır. Ancak, en azından bazı yapılar için uygulandığında malzeme devşirme etkinliğinin toplumsal, kültürel işlevleri de olmalıdır. Deyim yerindeyse, kimi anıtlarda devşirme malzemeye yer verilışı mistik ve simgesel bir içerikle yüklüdür (Tanyeli, 1990).

6. CAMİ MİMARİSİNDE SÜSLEME

İslam mimarisinde süsleme, dinî ve dindışı faktörler tarafından şekillendirilmiştir. Dindışı faktörler etnik, kronolojik ve coğrafi boyutlara bağlı olarak değişirken; İslam'ın özünden kaynaklanan etkenler her dönemde ana belirleyici konumunda olmuştur. Bunlar tevhit anlayışına bağlı olarak geliştiği düşünülen tasvir yasağı, soyutlama, stilize etme gibi özelliklerdir.

İslam dünyasında mimari süsleme öncelikli olarak yönetici sınıf adına yapılan ve İslam ile hâkim yönetimin gücünü simgeleyen eserlerde kullanılmıştır. Bu nedenle “resmi mimari” olarak da nitelendirebileceğimiz bu yapılarda süsleme de, aynı amaca hizmet edeceği düşünülerek yoğun şekilde uygulanmıştır.

İslam mimarisinde cami, tekke, zaviye, gibi dini yapıların yanı sıra medrese, han, hamam, saray v.b. sosyal nitelikli yapılara da yer verilmiştir. Mimari yapılar ait oldukları dönemin özelliklerini sergileyecek şekilde farklı süsleme programlarına sahiptir. Bunların içinde cami, mimarinin odak noktasını teşkil eden öncelikli ve ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. İslam'ın olduğu kadar, hâkim siyasal gücün simgesi olarak da görülen camiler, diğer yapılara oranla özenle ele alınmış ve yoğun süsleme programlarına tâbi tutulmuştur.

Camilerde süsleme, yapıda aynı zamanda işlevsel de olan bazı elemanların simgesel özelliklerini ön plana çıkarma ve bu elemanları vurgulama amacı taşımaktadır. Dış mimaride genellikle giriş cepheleri ve minareler üzerinde yer alan süslemeler, iç mekânda özellikle mihrap ve minber, üst örtü ve zaman zaman da duvar yüzeylerinde yoğunlaşmaktadır.

6.1. Türk Süslemesinin Kısa Bir Tarihçesi

Süslemecilik insanlık tarihiyle birlikte başlar. Kendini yaşadığı ortama ve kullandığı eşyayı göze en hoş gelecek şekilde süslemek, onu sanat anlayışı ile biçimlendirmek, insanoğlunun adeta doğal bir tutkusudur denilebilir. Gelmiş geçmiş uygarlıkların arasında, süsleme sanatları en olgun ve seçkin bir seviyeye ulaşmış milletlerden biride şüphesiz Türklerdir. Türk, Orta Asya'dan başlayarak, yakın doğuyu da içine alan milli sanat kültürünü yüzyıllardan beri Anadolu ve Trakya'da çok başarılı bir şekilde yürütmüştür. Ancak konunun genişliği ve bin senelik bir geçmiş, çeşit çeşit

üsluplar ve biçimler içerisinde, ansiklopedi oluşturabilecek malzeme verdiğinden, biz burada Türk Süslemeciliğinin geniş bir tarihçesini vermekten ziyade kısa bir sıralama yapmakla yetineceğiz. Süslemecilik Türklerde dört büyük etki altında gelişerek doruğuna ulaşmıştır:

Orta Asya ve Uzak Doğu etkileri: Uygur, Hun ve Çin sanatının anlayışları, Türk Süslemeciliğinden hiçbir zaman kaybolmamıştır denilebilir. Birçok motif ve desenlerin kökenlerini özellikle Uygur resimlerinde aramak gereklidir.

Yakın doğuda varlıklarını sürdürmüş olan pek çok toplumun kültürleri, dinleri ve sanat anlayışları da çok etkili olmuştur. Başta XI. ve XII. yüzyıl İran Selçuklularının kendilerine öz kavramları, İlhanlıların parlak ve atak sanat ibdaları, Timurluların ince ve zarif sanat görüşleri, Memlukların, Muzafferilerin, Akkoyunlu ve Karakoyunlu Türkmenlerinin nihayet Safavilerin süsleme sanatlarında gösterdikleri başarılı buluşlar, Türk Süslemesinin oluşmasında büyük rol oynadığı kesin olarak kabul edilebilir.

Türk süslemesinde görülen diğer bir etkide Yakın Doğu ve Anadolu da hâkimiyetlerini sürdürmüş olan eski uygarlıkların izleridir. Örneğin; Helenistik çağın, Hititlerin, Sümerlilerin, Sasanilerin ve Bizans'ın sanat kavramlarını bir karşılaştırma zemini olarak göstermek mümkündür (Aslanapa, 2010).

Yöresel etkiler: İklimler, doğa örtüleri, İmparatorluğun o yere verdiği önem ve ihtiyaç, çeşitli bölgelerde paralel üsluplar ve ekoller oluşturmıştır. Örneğin; Bağdat, Musul, Tebriz, Diyarbakır, Orta Anadolu, (Konya, Kayseri, Sivas), Amasya, İstanbul, Bursa, Edirne ekolleri kendilerine özgün özellikler taşıyan süslemelerle doludur (Aslanapa, 2010).

Bu dört etkinin yanı sıra, her devrin kendine göre değişen bir sanat kültürü anlayışı da göze çarpmaktadır. Yeni icatlar ve keşifler, batı dünyası ile ilişkilerin çoğalması Türk süslemeciliğine yeni renkler, motifler, desenler getirmiştir. Bu açıdan ele alındığı zaman süslememizin tarihsel gelişimi beş bölüm üzerinden programlanabilir.

13. yüzyıldan önceki süslemeler, 13. ve 14. yüzyıl, Selçuklu ve Beylikler dönemi süslemeleri, Osmanlı erken devir ve 15. yüzyıl süslemeleri, 16. ve 17.yy'ın ilk yarısının süslemeleri ki bu dönemde sanatımız doruğuna ulaşmış ve her dalında çok başarılı olmuştur. Böylece bu bölüm süslemeciliğimiz 'klasik devir' olarak tanımlanmaktadır. 'Türk Rokokosu' başlığı altında toplanan 18. ve 19.yy süslemeleridir.

Türk süslemeciliğinin bu tarihi gelişimi zaman içerisinde kendi köken, gelenek ve yorumlarına sıkı sıkıya bağlı kalarak İslam dünyasında seçkin bir yeri bulunduğu ne kadar

gerçekse, bu gelişmede İslam düşüncesine de önemle sadık kaldığını belirtmek o kadar yerinde olur (Keskiner, 2002).

6.2. Süslemenin Oluşumu ve Motiflere Şematik Bir Bakış

Süsleme genel anlamda şöyle tarif edilebilir. Resim sanatının bir kolu olup belirli bir yerin, eşyanın, abidenin daha da güzelleştirilmesi için üsluplaşmış şekil, resim motiflerle değerlendirilmesidir. Demek ki ana teması desen, deseni de oluşturan motiflerdir. Türk süslemesinin zenginliği motif çeşitlerinin bolluğu ve motiflerinin son derece estetik bir yapıya sahip oluşlarından ileri gelmektedir. Yüzyıllar boyu devam eden geleneklerle yoğrulmuş olarak dekoratif sanatlarımızın ileri bir düzeye ulaşmasını sağlamışlardır. Bu denli bir oluşumun nedenlerinden biride Türk sanatkârının dini yasaklar nedeniyle resim ve heykel sanatlarında kısıtlandığı için benliğini süsleme sanatları kanalıyla koruma çalışmasında aramak gerekmektedir. Hayal gücünü bu sahalarda bazen ileri derecede bir stilizasyona, bazen ise soyutlamaya kadar giden, modası geçmeyen yapıtlar meydana getirmiştir. Örneğin; selvi ağacı motifinin yanı sıra, aynı büyüklükte bir gül motifini işleyerek ölçü birimini ortadan kaldırması gibi. Ayrıca süslemede, doğanın güzelliği ve verdiği ilham göz önüne alınacak olursa, yüzyıllar boyu kendilerine en güzel yöreleri yurt edinen Türk insanının, gerçek bir sanatçı olarak, doğayı aynen taklit etmek yerine onu üsluplaştırarak uygulamayı doğru bulduğu görülür.

Türk motifleri, tahminlerin üstünde olağanüstü geniş bir konudur. Çalışma ve araştırmaların oranında bu bin bir çeşit motiflerin ve oluşturdukları desenleri, bitkisel motifler, hayvansal motifler, geometrik ve sembolik motifler, geçmeler bulutlar ve yazı ana kolları altında toplanmıştır (Keskiner, 2002).

6.2.1. Bitkisel Motifler

Osmanlı öncesinde genelde stilize motiflerle kurulan girift kompozisyonlar, zamanla yerini natüralist kompozisyonlara bırakmıştır. Kullanılan bitkisel motifler stilize nitelikli rumi, palmet, lotus, hatai ve kıvrık dallar; natüralist üslupta işlenen gül, karanfil, narçiçekleri, v.b. ile sembolik içerikli hayat ağacı motifinden meydana gelen oldukça çeşitli bir repertuar sunmaktadır. Anadolu-Türk Mimarisinde süslemenin en zengin anlatım yollarından biri olan bitkisel motif ve kompozisyonlar, Asya, Mezopotamya ve

Anadolu'daki yerli kültürlerle bağlantılıdır. İslam sanatçısı diğer süslemelerde olduğu gibi bitkisel motifler konusunda da doğada gördüğü örneklerle karşı ilgisiz kalmıştır. Doğada gördüğü örnekler yerine imaj yüklü kullanımları tercih etmiş ve değişik fantezilere girişerek bu tutumunu vurgulamıştır. Realizm yerine stilizasyona, gül ve karanfil yerine rumi ve palmet gibi motifler tercih edilmiştir. Yaprak ve kıvrık dallar merkezleri önceden belirlenmiş noktalar üzerinde ilerlerken, çiçekler de desen üzerine gelişigüzel serpiştirilmeyip, planlanan yerlerinde uygun şekilde konumlandırılmışlardır (Mülayim, 1983).

Stilize kompozisyonlar palmet, rumi, lotus ve hatai motiflerinden meydana gelmektedir:

6.2.1.1. Palmet Motifi

Bir sapın bir tarafına karşılıklı olarak tertip edilmiş, uçları kıvrık uzunca yapraklardan ibaret bezeme ögesi olup el pençesine benzer (Resim 11). Cepheden duran palmet palmiye yaprağının simetrik bir soyutlamasıdır (Şekil 19). En eski örneğini Babil'de M.Ö. 605- 562'de yapılan yazlık sarayın taht salonunun duvarlarındaki bezemede görülür. Emeviler döneminde İslam sanatında kullanılmaya başlanmıştır. Osmanlı Türkleri palmeti 1700-1730'lardan sonra kullanmaya başlamıştır (Yetkin, 1954).



Resim 11. Taş üzerine işlenmiş palmet



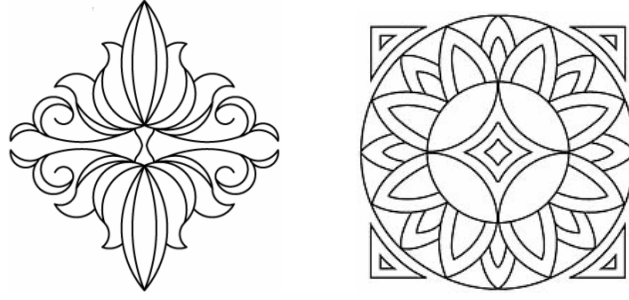
Şekil 19. Palmet motifinin çizimi (URL-7)

6.2.1.2. Lotus Motifi (Nilüfer Çiçeği)

Nilüfer çiçeğinin sadeleştirilmiş şeklidir. Genellikle palmet motifiyle birlikte kullanılır. Lotus çiçeğinin yapraklarını sürekli temiz tutması, ilaç olarak kullanılması süslemede ayrı bir anlam kazanmasına neden olmuştur (Resim 12). İslam mimarisinde iki amaçla kullanıldığı görülmektedir. İlki, lotus çiçeğinin güzel desen oluşturmasıdır. İkincisi, lotus çiçeği su hava ve güneşte büyüyen bir çiçek olarak insanı simgelemektedir (Şekil 20) (MEGEP-I, 2009).



Resim 12. Taş üzerine işlenmiş lotus



Şekil 20. Lotus motifinin Çizimi (URL-8,9,10)

6.2.1.3. Gonca gül Motifi

Buradaki gül bildiğimiz gül değil genel olarak çiçek manasını ifade eder. Yani gonca çiçek demek olan bu motifler, tam açılmamış bir çiçeğin boyuna kesitinin tezhip üslubuna çekilmiş halidir (MEGEP, 2009)

En basit bir goncagül de bile taç yaprakları ve çanak kısmı bellidir. Meşime ve tohumlar ya hiç görülmez veya kısmen görülebilir. Şayet meşime ve tohumları daha belirli çizersek bu artık gonca gül değil hatai olur. Yani goncagül motifi hatainin ilk adımları gibidir.

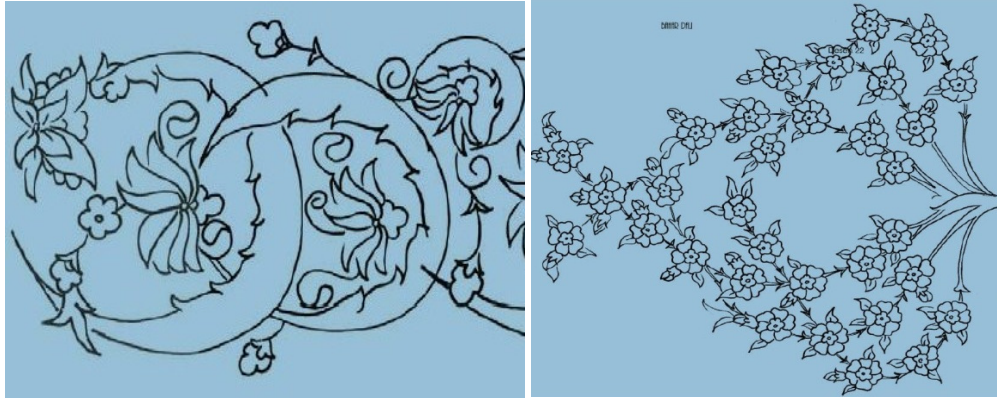


Şekil 21. Yarı üsluplaştırılmış gonca gül motifi (MEGEP-I)

6.2.1.4. Penç Motifi

Penç; hatai gurubundan, penç ismiyle bilinen bu motifler, bitki kaynaklı olup, herhangi bir çiçeğin kuşbakışı görüntüsünün, üsluplaştırılarak (stilize edilerek) çizilmesiyle elde edilmiştir. Gelişmiş bir çiçeğe kuşbakışı bakıldığı zaman, önce göze görünen, renkli taç yapraklarıdır. Model üsluplaşırken şekil 22’de görüldüğü yaprakların sayısına göre Farsça isimler almış ve:

- Bir yapraklı ise, yek berk
- İki yapraklı ise, dü berk
- Üç yapraklı ise, se berk
- Dört yapraklı ise, cihar berk
- Beş yapraklı ise, penç berk
- Altı yapraklı ise, şeş berk, denilmiştir.

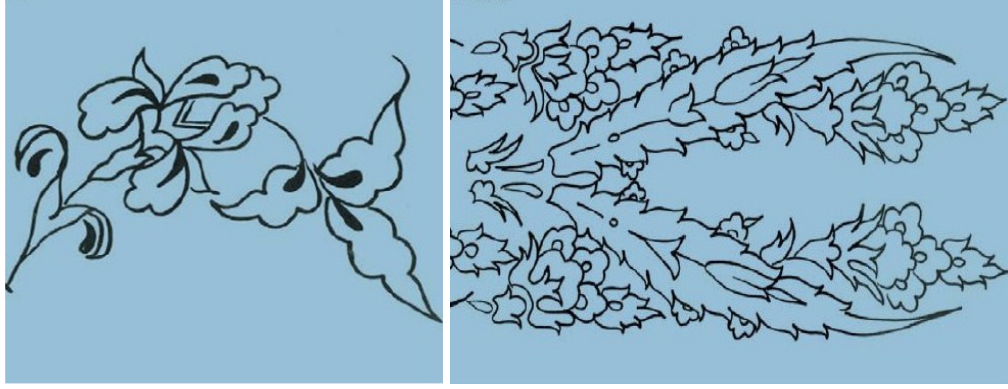


Şekil 22. Dört yapraklı ve altı yapraklı penç motifleri (URL- 17)

Fakat zaman içinde en çok kullanılan beş yapraklısı olacak ki, penç berk deyim haline gelerek bütün motifleri kendi ismi altında toplamıştır. Daha sonraları bu da kısaltmaya uğramış berk kelimesi atılmış ve bu motiflere sadece penç denilmiştir (Derman, 2005).

Oluşturulan kompozisyonlarda genellikle üç yapraklı penç ile goncagül motifi ayırt edilemeyecek kadar benzerlik gösterir. Bunları ayıran en belirgin özellik; goncagüle yandan bakıldığı zaman sapın birleştiği nokta görülmez. Bu nedenle penç motifin herhangi bir yerinden kompozisyon içinde sap çıkmak mümkündür.

Penç motifi oluşturulan motife göre iki çeşit oluşturmaktadır. Bunlar; yalın ve katmerli penç motifidir. Büyük boyda çizilen penç motifi katmerli penç olarak bilinmektedir (Şekil 23). Penç motifi desen içerisinde yardımcı ve ana motif olarak yer almaktadır (Derman, 2005).



Şekil 23. Yalın ve katmerli penç motifleri (URL- 17)

6.2.1.5. Hayat Ağacı Motifi

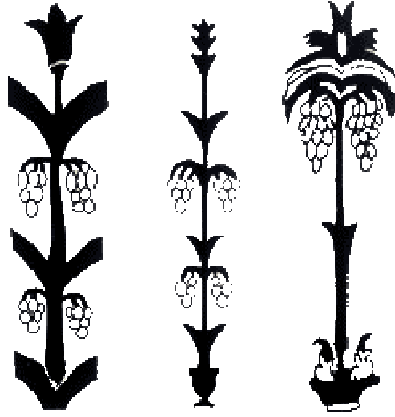
Hayat ağacı motifi yaşamın her döneminde, her uygarlıkta özelliklerde Türklerde sanatın her dalında kullandığı elde edilen bulgulardan anlaşılmaktadır. Hayat ağacı motifi, yaşamı, soyu, matemi simgelemesi bakımından Türklerde ayrı bir önem kazanmış, halıda, mimaride süsleme aracı olarak kullanılmıştır.

Selçuklu ve Osmanlılarda, cenneti temsil etmesi ve uzun ömrü göstermesi bakımından, camilerde, bilhassa çini malzemede, minyatürlerde, halı-kilimlerde, Kâbe örtüsü kumaşlarında ise hurma dalı şeklinde, mezar taşlarında selvi ağacı şeklinde kullanıldığı görülmektedir (Şekil 24).

Özellikle hayat ağacı motifi kabartma olarak resim 13'te görüldüğü gibi yapı cephelerinde ya da figürlü çini kabartma olarak yapı cephelerinde ya da figürlü çinilerde görülür. Osmanlı'larda ise kıvrık dallar arasında stilize edilmiş çeşitli çiçeklerden oluşan süsleme üslubu yaygındır. Bu tür bezemede şakayık, narçiçeği gibi çiçekler bir ölçüde ayırt edilebilse de motifler genellikle çiçeklerin türlerini belirleyemeyecek ölçüde stilizedir. Özellikle Osmanlı çini sanatında XVI yy. ortalarına değin hata i süsleme geniş yer tutar.



Resim 13. Keban Y. Ziya Paşa Camii minberinde yer alan hayat ağacı figürü



Şekil 24. Farklı hayat ağacı motifleri (URL-11)

Hayat ağacı sürekli gelişen, cennete yükselen hayatın, dikey sembolizmi oluşturur. Geniş anlamda sürekli değişim ve gelişim yaşayan evreni sembolize eder. Evrenin üç elementini, toprağın derinine inen kökleriyle yeraltını, alt dalları ve gövdesiyle yeryüzünü, ışığa yükselen üst dallarıyla cenneti birleştirir. Yeryüzü ve cennet arasında iletişimi sağlar.

Kökleriyle topraktan aldığı suyla, dallarını ve hava alma organı olan yapraklarını besler; yeni yağmurlar getirerek evrensel döngüyü sağlar. Ateş onun dallarının birbirine sürtülmesiyle oluşur. Servi, sedir, incir, zeytin, asma, hurma, palmiye, kayın, nur meşe v. b. ağaçlar değişik toplumlarda hayat ağacının sembolüdürler. Anadolu motiflerinde hayat ağacı “can ağacı” olarak da nitelendirilir, ölümsüzlüğün sembolüdür (Erbek, 1986)

6.2.1.6. Yaprak Motifi

Bezeme sanatımızda yaprakların da oldukça önemli bir yeri vardır. Süsleme amacı ile tabiat unsurları ele alınırken çok tabi olarak yapraklar da ihmal edilmemiş ve bu alanda büyük üsluplaşmalar meydana getirilmiştir.

Kırık, kıvrık ve birbirlerini delerek geçen bol dilimli şekilleri ile Osmanlı süsleme sanatının son dönemlerine kadar bütün bezeme alanlarında uygulandığı görülür. “Sadberk” adı verilen çiçek ve diğer motiflerin katkısı olmadan yalnızca yapraklardan yapılan düzenlemelere de oldukça sık rastlamaktayız.

Yine XVI. yy. da Müzehhip Kara Memi tarafından meydana getirilen natüralist süsleme üslubunun çeşitli örneklerde ise çizilen her çiçek yaprağının tabiata ters düşmeyecek bir anlamda ele alınmasına özellikle özen gösterildiği görülmektedir. Bu nedenle bir dönemin bezemelerinde gülden bir lale yaprağının veya laleden gül veya sümbül gibi başka bir çiçek yaprağının çıktığı genellikle görülmez. Bu dikkat ve uyum XVIII. yy. da “Şukufe Tarzı” denilen üslubun bütün ürünlerinde çok daha kuvvetle kendini göstermektedir.

XVIII. yy. sonlarına doğru Batı Sanatı etkisi altında “Türk Rokokosu” adı ile de bilinen üslupta ise defne, meşe, zeytin ve maydanoz gibi değişik ve yeni yaprak motiflerinin süslemelerde kullanıldığı görülür.

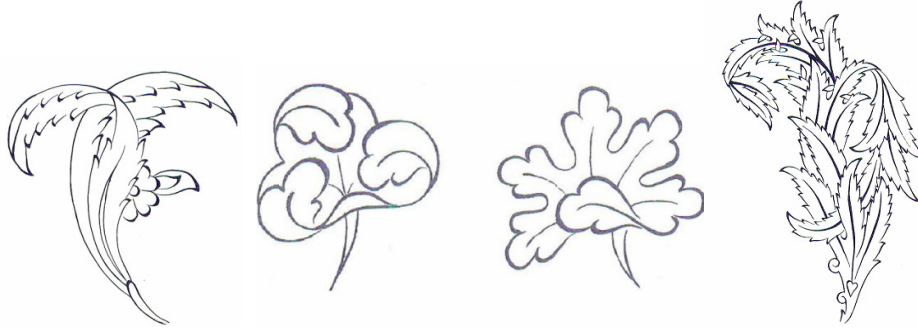
Selçuklu sanatında geometrik üslubun hâkimiyeti yüzünden gelişmemiş olan yaprak ve aynı gruptan motifler (hatai grubu motifleri) Osmanlı döneminde önem kazanmış, XVI. yüzyılda en mükemmel şeklini bularak altın devrini yaşamıştır. Yine aynı devirde abide eserlerin duvarlarında seyredilen bu mükemmel ifade gücünü anlatmak isteyen bir yazarımız şöyle diyor: “aynı motifle ayrı dekor yaratmak! İşte bu, Türk sanatkârının çözülmeyen bir sırrıdır(Tayanç, 1967).

Yaprak, hatai gurubundaki penç, goncagül, hatai gibi motifleri meydana getiren ve desen içinde önemli yeri olan temel motiflerdendir. Tezhipte kullanılan yaprak, tabiattaki görünüşünün üsluplaştırılmasıyla, tezyinatta çeşitli şekillerde çizilmiştir.

Şöyle ki:

- 1) Sade ve küçük boyda yapraklar
- 2) İri dişli yapraklar
- 3) Parçalı ve dilimli yapraklar
- 4) Ortadan katlı yapraklar

5) Kıvrımlı yapraklar (Şekil 25) (Derman, 2005).



Şekil 25. Yaprak Motifleri (MEGEP-I).

6.2.1.7. Akantus Motifi

Girintili, çıkıntılı damarlı yapısı ile zengin görünüşler oluşturmaya müsait akantus, mimaride yarattığı ışık-gölge oyunları ile canlı bir karaktere sahiptir. Akdeniz’de yetişen yabani bir bitkinin bölge ve dönem üsluplarına göre stilize edilmesiyle gelişen akantus, İlkçağdan başlayarak Roma ve Bizans sanatında yoğun bir kullanım alanı bulmuştur. Korint ve kompozit başlıkların ayrılmaz bir parçası olan akantus özellikle Akdeniz sanatında çeşitli malzeme üzerinde yaprak kıvrımlarının farklı formlar alması halinde karşımıza çıkmaktadır (Resim 14) (Demiriz, 1984).



Resim 14. Akantus yaprağı motifi (URL-18).

Antik süsleme sanatına özgü kullanılan bir motif olan akantus, Anadolu-Türk mimarisinde sütun başlıklarında devşirme kullanımına bağlı olarak gelişmiştir. Ancak Selçuklu akantusları ile antik akantuslar arasında doğallık, hareketlilik ve yüksek kabartma

teknikleri bakımından farklılıklar gözlenmektedir. Anadolu-Türk sanatına özgü akantuslarda şematik bir donukluk ve uzama görülmektedir. Osmanlı sanatında kullanılmayan bu motif 19.yüzyıl Batı etkileri ile yeniden gündeme gelmiştir (Mülayim, 1999).

6.2.1.8. Hatai Motifleri

Doğu ve gelişimi hakkında değişik görüşler bulunan hatai farklı çiçek motiflerinin stilize edilmesiyle oluşmaktadır. Çeşitli çiçek motiflerinin dikine kesitinin anatomik çizgilerinin üsluplaştırılması ile ortaya çıkan motif, Timurlu devrinde ünlü bir kültür ve sanat merkezi haline gelen Herat'ta Çin Türkistan'dan getirilerek geliştirilmiştir. Orta Asya'dan İran yolu ile Anadolu'ya ulaşan hatai motifinin en yaygın kullanımı Osmanlı döneminde gerçekleşmiştir (Demiriz, 1984).

Hatailerin Türk sanatındaki en erken örnekleri Uygur döneminde Maniheizt duvar resimlerinde görülmektedir. Anadolu Selçuklularında bu motifin daha sade şekillerde ele alındığı dikkat çekmektedir. Özellikle 15.yüzyılda Fatih döneminde çok değişik ve zengin örnekler veren hatai, Osmanlı çini sanatının 16.yüzyıla kadar ki evresinde yaygın olarak kullanılmıştır (Demiriz, 1984).

Hatai motifini üç kısımda incelemek doğru olacaktır.

- 1) Çiçeğin göbek kısmında tohumları koruyan meşime dediğimiz kesecik vardır. Meşimenin alt ve orta kısmında, sapın çiçeğe birleştiği nokta bulunur. Bu nokta hatai için “ukde- i hayati” (can noktası) gibidir. Ekseriyetle ya bir helezon veya mine şeklinde belirtilir.
- 2) Çiçeğin kaidesini oluşturan ve eskiden keys denilen çanak kısmı belirgin şekildedir. Mesela karanfilde bu kısım en çok açık olarak görülür.
- 3) Meşimenin veya göbeğin etrafını çeviren yapraklar ise çiçeğin renkli kısmını teşkil eden taç yapraklarıdır. Eskiden bunlara “ tüveyç” denilirdi (Şekil 26) (Derman, 2005).



Şekil 26. Hatai tarzında çizilmiş çiçek figürü (MEGEP-I)

6.2.1.9. Rumi Motifleri

Türklerin Orta Asya'da çok eski dönemlerden beri bir süsleme unsuru olarak bezemelerinde kullandıkları Rumî, İslâm sanatının en gözde motiflerinden olmuştur. Rumî motifinin kaynağı konusunda sanat tarihçilerimizin yaygın olan, iki ayrı görüşü mevcuttur. Bundan dolayıdır ki rumi motifinin tanımını çeşitlilik arz etmektedir.

Selçukluların kullandıkları bir bezeme tarzıdır ki, Türk Tezyinatının başlıca bir nevini teşkil eder. Bu tarzdaki bezeme şekilleri Orta Asya'da en eski zamanlardan beri tezyinata kullandıkları hayvan şekillerinin tezyini mahiyetle üsluplaştırılmasından meydana gelmiştir. Türk Tezyinatının klasik bir üslubudur. Diğer bir tanımı ise; Anadolu Selçukluların kullandıkları filiz ve yaprak şeklinde üsluplaştırılmış stilize hayvan motiflerinin meydana getirdiği dolaşık tezyinata verilen isim (Yetkin, 1968).

Rumi motifinin gelişerek ve zaman içinde üslûplaşarak süslemede hakimiyet kazandığı dönem, Türklerin her bakımdan güçlendiği, XIII. yüzyıl Anadolu Selçukluları dönemine rastlar. Çok çeşitli şekillerde karşımıza çıkan rumiler, grifon, melek, ejder gibi efsanevi yaratıkların ve kuşların kanat süslemelerinde, yazılarda ve minyatürlerin zemin bezemelerinde yer alır.

Selçuklu döneminde rumi, tek başına olabildiği gibi hatai ve diğer motiflerle de işbirliği halinde kullanılmaya başlamıştır. Osmanlı döneminde ise Rumî motifi gerçek bir üslûplaşmayla karşı karşıyadır. Öyle ki bu motifler, hayvansal bir kökeni inkâr edercesine kendilerine has bir kurguyla, Türk sanatının çeşitli dallarında, sadece bezeme amaçlı olarak yer alırlar.

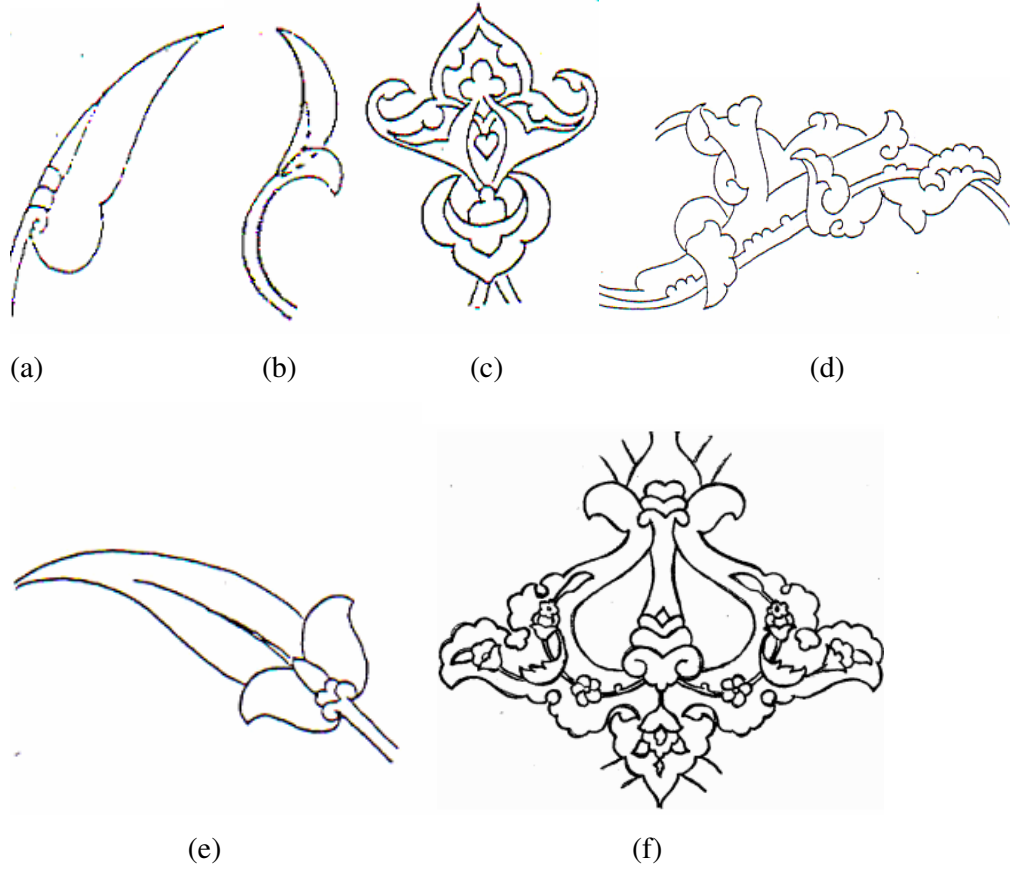
Rumî motifinin bitkisel kökenli olduğu görüşünü savunanlar ise bu motifin Mısır ve daha sonra Yunan Sanatlarında süsleme unsuru olarak kullanılan palmet motifinden

türediğini ileri sürmüşlerdir. Bu teoriye göre yarım palmet motifinin değişimiyle rumi motifi oluşmuştur (Bakır, 1999).

Rumî motifi XV. ve XVI. yüzyıllardaki en gelişmiş haliyle ele alınırsa, pek çok çeşidiyle karşılaşılır. Çizilişindeki farklılıkların yanı sıra, desen içinde kullanılış maksadı veya yüklendiği vazife de farklıdır. Bu sebeple motif iki türlü gruplandırılır (Derman, 2005).

A) Çizilişine göre şöyle isimler alır;

- 1) Sade Rumî: Kanaviçenin şeklini muhafaza eden, sade görünüşlü rumi motifidir.
- 2) Dendanlı Rumî: Sade ruminin sınır çizgisi, dendanlı çizilerek süslenmiş rumidir.
- 3) İşlemeli Rumî: XVI. yüzyıl başından itibaren görülür. İrice bir ruminin içi, hatai grubu motiflerle süslenmiştir. Tezyinata çok kullanılmış olan işlemeli ruminin ilk denemeleri, oğlu Kanunî Sultan Süleyman tarafından inşa olunan Yavuz Sultan Selim türbesindeki çinilerde görülür. En güzel örneklerde Topkapı Sarayı Mukaddes Emanetler kısmındaki çinilerdedir. Şehzade başı İbrahim Paşa Türbesi kapısındaki taş işçilikle yapılmış oymalar, motif olarak da desen olarak da eşsizdir.
- 4) Sencide Rumî: Simetrik gibi düşünülebilirse de, geometrideki manada simetrik değildir.
- 5) Sarılma Rumî (piçide rumi) : İsminden de anlaşıldığı gibi, üzerine sarılmış çıkmalarla süslü rumi motifidir. Sencide ve piçide rumiler bazı yayınlarda yanlış olarak aynı ruminin farklı isimleri gibi gösterilmiştir.
- 6) Hurdelenmiş Rumî: İri bir rumi motifinin, küçük rumilerle hurdelenmesi veya süslenmesiyle ortaya çıkmıştır (Şekil 27) (Derman, 2005).



Şekil 27. Rumi Motifi Modelleri; a-Sade, b-Dilimli (Dendanlı), c- Hurde (İç İçe), d-Sarılma (Piçide), e-Sencide, f-İşlemeli (Serbest Motifle).

B) Desen içinde aldığı vazifelerden dolayı rumi motifi şu isimler altında toplanır:

1) Ayırma Rumî: Tezayinatta hazırlanan desenlerin çeşitlilik kazanması, cazibesinin artması için paftalara ayrılır ve zemin farklı renklendirilir. Bu renk ayrımı, iplik, bulut, rumi gibi, uzayabilen motiflerle yapılır. Bu motifler kullanılmazsa desen yamalı bohça gibi, güzelleşeceği yerde sakil bir görünüşe sahip olur. İşte bu gaye ile kullanılan rumi motiflerine, ayırma rumi denir. Sencide, sarılma, dendanlı ve hurdelenmiş rumi gibi bütün rumiler, aynı zamanda desende ayırma rumi olarak kullanılabilir ve dendanlı ayırma rumi, sencide ayırma rumi, işlemeli ayırma rumi gibi isimlerle ifade edilir.

2) Tepelik: Desen içinde tepe noktalarına konulan, helezonlarda başlangıç teşkil eden ve simetrik bir şekil gösteren rumi motifidir. Çeşitli yayınlarda hatalı olarak rumi tepelik motifi, palmet ismiyle verilmektedir. Bazen hatayı yerine, bazen rumi tepelik yerine kullanılan bu kelimenin Türk Tezhip Sanatında yeri yoktur.

3) Ortabağ: Helezonların başlama ve birleşme noktalarında yer alır. Desen içinde bağlayıcı bir motif olup üç helezon çıkışı verdiği için vazifesi önemlidir.

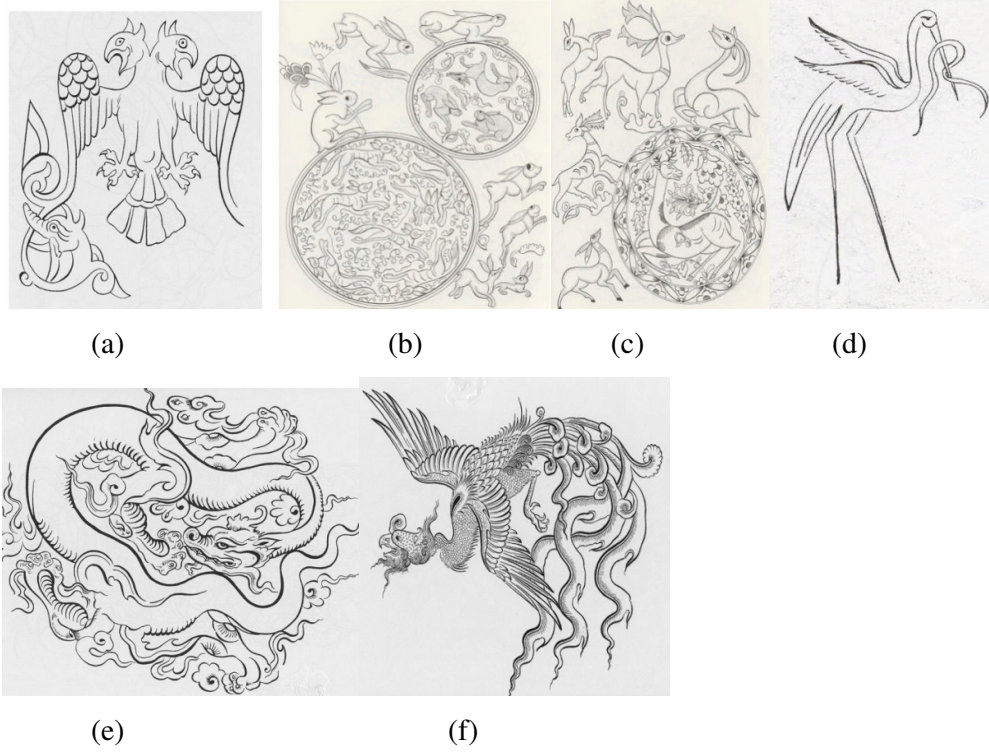
4) Hurde Rumî: İrice, rumi veya başka bir motifi süslemek maksadıyla kullanılan, küçük boy, sade rumi motifine verilen isimdir.

6.2.2. Hayvansal Motifler

İnsan ve hayvan figürlerinin süsleme sanatlarına giriş tarzları, bu figürlerin yer aldığı tasarım ortamına göre anlam kazanmakta, çoğu kez özel sembolik değerler üstlendikleri, görülenin ötesinde bazı anlamlar taşıdıkları fark edilmektedir. İnsan ve hayvan figürleri yanında bazı garip yaratıkların sahnelendiği, eski tarihlere doğru inildikçe bunların sayıca arttığı belirlenen bu figürlerin araştırmacılar tarafından fantastik figürler olarak tanımlandığını görüyoruz.

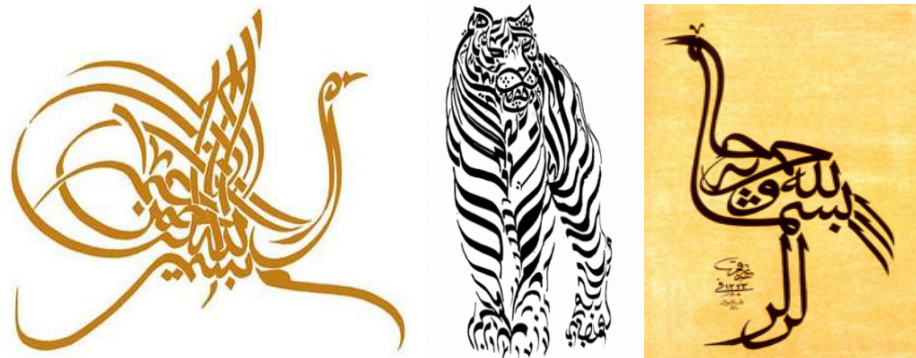
İran ve Uzak Doğu sanatlarının tesiriyle Türk tezyini sanatlarına giren bu motifler, Osmanlı tezyinatında en az kullanılan motiflerin başında gelir (MEGEP-II)

Genel olarak hayvan figürlerini, Orta Asya hayvan üslubu, İran-Sasani çevresi ve Anadolu'nun yerli kültürleri gibi üç kaynağa bağlanabilir. Çini, halı, taş, ahşap ve seramik sanatlarında kullanılmışlardır. Kuşların çoğunlukta olduğu bu motiflerde tavşan, geyik, aslan, leylek, kartal, güvercin, kaplan, kurt, pars, boğa, at, keçi, balık, vb. üsluplaştırılmış hayvan figürleri bulunmaktadır. Örneğin timsah, Mısır'ın fethinden sonra üsluplaştırılarak süslemeye girmiştir (Şekil 28) (MEGEP-II)



Şekil 28. Türk Süsleme sanatında kullanılan çeşitli hayvan figürleri; a- çift başlı kartal, b- tavşan, c- geyik, d- leylek, e- ejder, f- simurg

Şaman inancında hayvanların her biri bir anlam ifade ederdi. Bazıları da tılsımlı, manevi güçleri olan hayvanlardı (aslan ve kartal gibi). Süsleme sanatlarında kullanılan bu hayvanlar, daha sonraki devirlerde ise bir süsleme malzemesi olarak kullanılmışlardır. İslam dini, resim ve heykele hoş bakmadığı için, Türk sanatkârları doğadan aldıkları hayvan motiflerini aşırı derecede soyutlayarak stilize etmişler, başka bir deyişle üsluplaştırmışlardır (Şekil 29) (Alsan, 2005).



Şekil 29. Üsluplaştırılmış hayvan figürleri

XV. yüzyıla kadar mimaride olsun halı, kilim vb. diğer sanat dallarında olsun çeşitli hayvan şekillerinden veya ayrıntılarından yapılan süslemenin çok benimsenmiş olduğu görülmektedir. Bunları da iki grup altında toplayabiliriz:

Efsanevi veya Mitolojik Hayvan Motifleri:

-Harpiler (Yarı insan yarı hayvan şeklinde olan yaratıklar), Zümrüdü Anka veya Simurg adı ile tanınan efsanevi kuşlar, Ejderler (Ejderhalar),

Stilize Hayvan Motifleri:

-Kuşlar(özellikle kartal, güvercin ve leylek gibi), Kurt, aslan, kaplan gibi vahşi hayvanlar, At, geyik, tavşan, keçi gibi hayvanlar, Balık ve diğer deniz hayvanlar (Alsan, 2005).

Türklerin İslam dinini kabulünden sonra, hayvan resimlerinin süsleme içinde kullanılması azalmıştır. Osmanlı süslemelerinde buna oldukça az rastlanır. Süslemedeki bu figürler daha çok köşk, saray gibi dini içeriği olmayan yapılarda kullanılmıştır. Cami mimarisinde ender olarak bazı kuş figürlerine ya da tamamen stilize edilmiş figürlere rastlanmaktadır.

6.2.3. Geometrik Ve Sembolik Motifler

İnsanlık tarihinin hemen her döneminde görülen geometrik bezemelere dini inançlar, felsefi ve siyasi düşünceyle bağlantılı kozmolojik ve ikonografik anlamlar yüklenmiştir. İlkel ve büyümlü bir sistemin belirtileri olarak bakılan geometrik şekillerin semboller, totemik ipuçları ve olağan dışı dünyayı temsil ettiği düşünülmüş, dini, mistik ve benzeri türden kolektif arzuları anlatmanın yolu soyut geometrik biçimler yaratmak olarak görülmüştür (Mülayim, 1982).

İslam sanatçısının soyuta yönelişinin olağanüstü ifadesi olan geometrik süslemeler, İslam sanatının ortak paydasını oluşturmaktadır. Süslemenin diğer konularında farklılıklar görülebilirken, sanatçılar geometrik süsleme konusunda aynı dili kullanmayı tercih etmiştir. Bu durum geometrik düzenlemeleri kronolojik ve bölgesel boyutlardan yoksun kılarak farklı coğrafyalarda benzer görüntülerle karşılaşmamıza neden olmaktadır. Soyut görünümü ve dolaylı anlamlarıyla karşımıza çıkan geometrik kompozisyonlar, inanç sisteminin getirdiği algılama ve anlatım biçimiyle örtüştüğü için İslam dünyasında oldukça yaygın bir gelişme zemini bulmuştur (Mülayim, 1995).

Anadolu-İslam mimarisindeki geometrik düzenlemelerin Buhara, Özkent, Semerkant yapılarından Karahanlılar aracılığıyla İran'a, oradan da Anadolu'ya geçtiği düşünülmektedir. Taş, geometrik şekiller bakımından daha geniş tasarım imkânı sunduğundan motif programında Anadolu öncesine göre bazı değişiklikler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu oluşumda Anadolu'nun yerli kültürleri ile çevre bölgelerin birikimlerinin de etkisi söz konusudur. Şerit sistemleri ve yivler malzemenin, daha girift kompozisyonlar oluşturma adına son sınırına kadar imkânlarının zorlandığını göstermektedir. Gazneli, Karahanlı ve Büyük Selçuklu eserlerinde belli bir oluşum evresi geçiren geometrik düzenlemeler Anadolu'da gelişmiş kompozisyonlar halinde belirmektedir. 13. yüzyılın ortalarına kadar süslemelerde ağırlıklı olarak yer edinen bu kompozisyonlar sonraki dönemlerde bitkisel süslemelerle birlikte kullanılmaya başlamıştır (Mülayim, 1982).

Osmanlı mimarisinde geometrik süslemenin daha az yer bulduğu, kapı ve pencere kepenkleri, şebeke ve korkuluklar gibi mimariye bağlı ikinci derecedeki elemanlar üzerinde uygulandığı görülmektedir. İç mekânlarda bitkisel motiflerden oluşan natüralist düzenlemeler daha yoğun kullanılmıştır (Mülayim, 1982).

Geometrik kompozisyonları meydana getiren şekillere tarih boyunca farklı anlamlar yüklenmiştir. Özellikle geometrik şekilleri anlamlandıran antik düşünceler, İslam'ın kendi dünya görüşü içerisinde kolaylıkla özümseyebileceği bilgiler olması yönüyle, Müslüman düşünürler tarafından da benimsenmiştir. Antik dönemdeki bu anlamlandırma çabaları içinde Eflatun'un, her geometrik şeklin bir kozmik kanunu simgelediği yolundaki görüşleri dikkat çekicidir. Bu şekiller içinde geometrik sistemlerin oluşturulmasında zengin bir potansiyele sahip olan daire, sonsuz olanı simgelemesi ve evrendeki düzen ile birliği ifade etmesi yönüyle ayrıcalıklı bir konuma sahiptir (Mülayim, 1995).

Matematik ve geometri bilimindeki ilerlemeye paralel olarak geliştiği öne sürülen ve ileri bir matematiksel görüş gerektiren geometrik süslemeler Müslüman metafiziğinin en güçlü ifadelerinden biridir (Mülayim, 1995).

Pisagor teoreminden etkilenen İslami görüşe göre, dünyanın evrimi sayıların evrimine paraleldir. Boşluk ve sınırdan, birlik; birden sayı; sayıdan da bütün gök, bütün evren ortaya çıkmıştır. Pisagor ve Platoncu fikirlerin aktarıldığı sayı gizemciliğinde, sayıların düzen verdikleri şekillerin karakterini etkilediği düşünülmektedir. Böylece sayılar Tanrı ile dünya arasında aracı olarak görülmüştür (Mülayim, 1995).

Geometrik süslemelerin kaynağı olarak "tevhit" ilkesi gösterilmektedir. İslam inancında negatif ve soyut olarak temsil edilen bu ilke, her safhada, Allah'ın birliğini

vurgulamakta ve her şeyin ondan kaynaklanıp yine ona döneceği temel prensibine dayanmaktadır. İkona bağımlılığı ve putperestliğin yolunu kesen bu süslemelerde her parça bir bütüne, her bütün ise genele aittir. Her şekil çokluktan birliğe götüren bir vasıta görevi üstlenmiştir. Tekrarlama yoluyla sağlanan çoğalma, şekillerin geçiciliğini ve dolayısıyla ebedî olanı vurgulamaktadır (Mülayim, 1995).

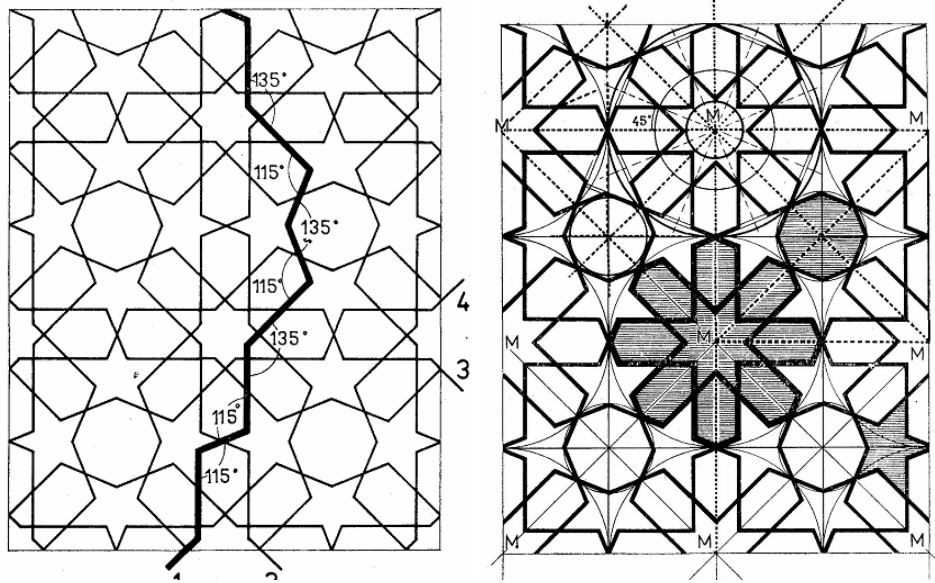
Tasavvufî düşünceler de geometrik kompozisyonlar üzerinde şekillendirici etkide bulunmuştur. S. Ögel'in, İbn'ül-Arabî'nin düşüncesiyle, bu tarz süslemeler arasındaki ilişki üzerine yaptığı tespitler ilgi çekicidir. Ögel, Arabî'nin evrenin katlarını daireler sistemi şeklinde açıkladığına dikkat çekerek, bu sistemin, İslam sanatındaki geometrik düzenlemelerin temel kuruluş şeması ile benzerliğini vurgulamaktadır (Mülayim, 1995).

Geometrik kompozisyonlar analitik yapıları ve form özelliklerine göre, sonsuz karakterli alan dolguları, bordür düzenlemeleri ve merkezi kompozisyonlar olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır. Sonsuz karakterli düzenlemelerde, bir çerçeve içine sığdırılan kompozisyon iki ya da dörtkenardan sonsuz genişletilebilme imkânına sahiptir. Böylece örnekler sınırsız bir alanı kaplayabilecek kompozisyonlardan alınmış kesitler niteliğindedir. Kompozisyonların sonsuz olarak nitelendirilebilmesi için kullanılan sistemin aynı düzlem üzerinde aynı koşullarda nitelik değiştirmeden, ritmik olarak tekrar edilmesi gerekmektedir. Bu nedenle geometrik süslemelerde görülen başka bir prensip ritmik düzendir. Motiflerin eşit aralıklarla yüzeye yerleştirilmesi etkili bir estetik görünüm sağladığı gibi bir doğrultuya göre düzenlenen süsleme için de adeta zorunlu bir yöntemdir. Merkezi kompozisyonlar sonsuz düzenlemelerden alınan kesitler olmakla birlikte, bu uygulamalarda sistemin merkezindeki ana elemanın çevresinde yardımcı elemanlar yer almaktadır (Mülayim, 1999).

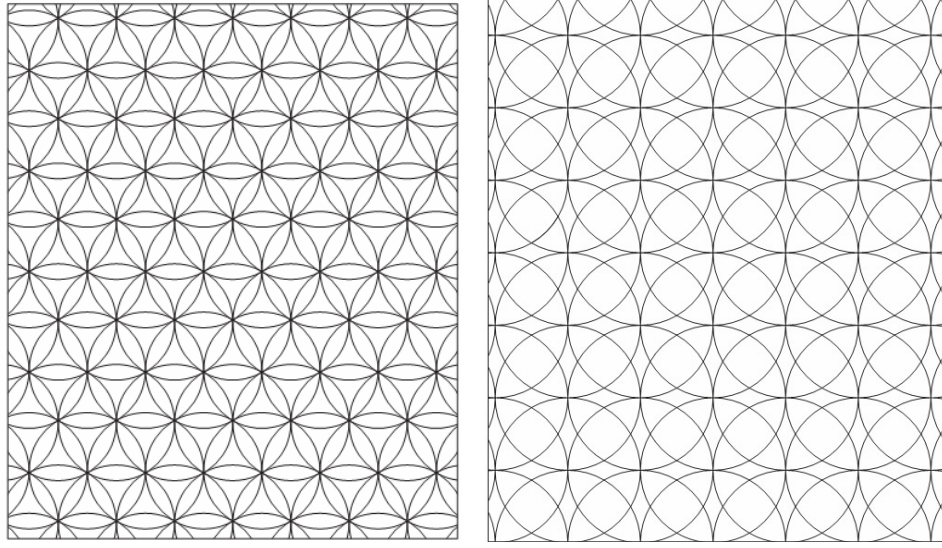
6.2.3.1. Çizgi Sistemleriyle Gelişen Geometrik Kompozisyonlar

Sonsuz karakterdeki geometrik kompozisyonların en sadesi şüphesiz eşit aralıklı paralel çizgilerin birbirini dik açıyla kesmesinden hâsıl olan ızgara sistemidir. Monotonluğu nedeniyle tezyinatta pek yaygın kullanım alanı bulamayan bu sistem, zemindeki küçük karelerin köşeleriyle çakışan çapraz şeritlerle zenginleştirilerek çeşitli şebeke ve korkuluk tezyinatında kullanılmaktadır. Dik ve çapraz doğruların kesişmesiyle veya kesişen bu doğruların bir tanesinin ortadan kaldırılmasıyla değişik ızgara sistemleri

Çapraz eksenlere uygun ilerleyen diğer bir tip de, bir altta bir de üstte dikdörtgen çıkıntılar halinde kırılmalar yapan iki kırık çizgi sisteminin kesişmesiyle ortaya çıkmaktadır. Her kırık çizgi kendi kırılmalar yapan iki kırık çizgi sisteminin kesişmesiyle ortaya çıkmaktadır. Her kırık çizgi gamalı haçları birbirine bağlayan kırık çizgiler dikdörtgen çıkıntı ve girintilerden meydana geldiği için zeminde sekiz kollu çıkıntılılarıyla garip bir motif meydana gelir (Şekil 30) (Mülayim, 1982).



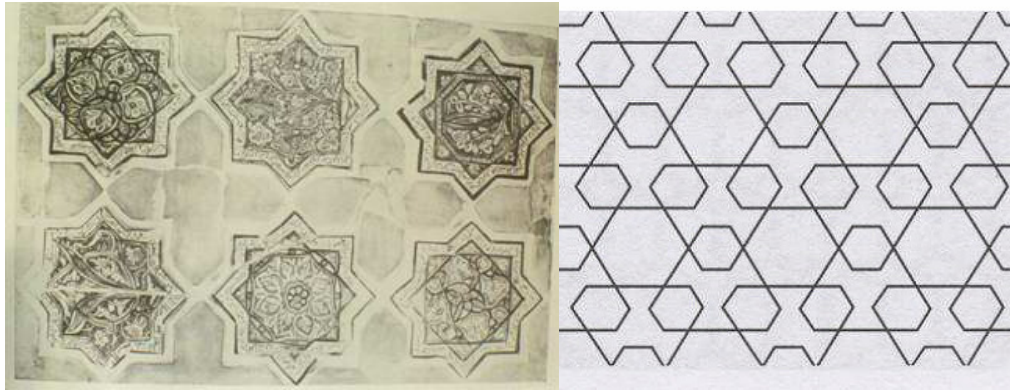
Daire yayları veya bu yayların birbirine bağlanmasından meydana gelen kompozisyonlarda tamamen kırık çizgi sistemlerinde görülen kareleme şemasına uyarlar. Her karenin içine, kare kenarlarına teğet ve aynı merkezli bir daire çizilebilir. Karelere bölünmüş bir yüzeyde karelerden her birinin köşesine konan pergelle diğer iki köşeden geçen yaylar, farklı karelerde yapılan aynı işlemle tamamlanırsa bütün zeminde palmet, lale, sekizgene benzeyen örnekler meydana getirir. Eğri çizgilerle yapılan bütün kompozisyonlarda yarım dairelerin ters ve düz çıkıntılar halinde birleşmesi, aynı yayların aynı yönde birleştirilmesiyle veya eğri çizgi sistemlerinin karışık ve alternatif kullanılmasıyla değişik geometrik kompozisyonlar yaratılır (Şekil 31) (Mülayim, 1982).



Şekil 31. Eğri çizgilerle oluşturulmuş geometerik kompozisyonlar(Wallach, 2004).

6.2.3.2. Kapalı Şekil Geçmeli Geometrik Kompozisyonlar

Kırık çizgi sistemleri sınırlı bir yüzey içinde bir kesit halinde kalıp uzayan kolları ve belirli doğrultularda kesilmesinden ve başladığı noktaya asla dönmeden devam edebilir. Kırık çizgi sistemleri gibi kapalı şekillerle de sonsuz karakterde kompozisyonlar elde edilebilir. Kapalı şekiller sadece düzgün çokgen ve yıldızlar değil, fakat çeşitli kırılmalarla ve geçmelerle kendi şekil bünyesinden çıkıp tekrar aynı şekle dönerek bağlanan bütün formlardır. Kapalı formlar belirli şekli olan kare, üçgen ve sekizgen gibi yüzeyleri çeviren bölümler ayırır (Şekil 32) (Mülayim, 1982).



Şekil 32. Geometrik şekillerden elde edilen motifler (MEGEP-III).

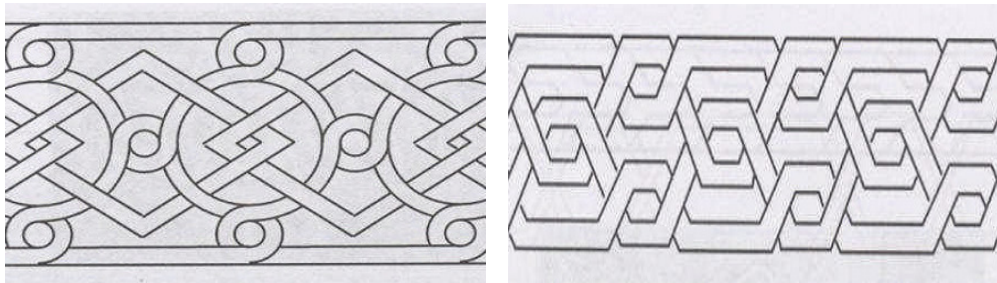
6.2.4. Geçme Motifleri

Bütün İslam ülkeleri süslemelerinde kullanılmakla beraber en güzel ve en zengin örneklerini Anadolu Selçukluları tarafında yapılmış olan sanat eserlerinde görürüz. Yazma eserlerde, yazı veya tezhip gibi iki ana konuyu ayıran pervaz (bordür) süslemelerinde ve dua kitaplarının satır sonlarına konan noktalarda kullanılır (Buttanrı, 2003).

Zincirleme halkaların birbiri içinden geçerek devamı ile oluşan bir süsleme çeşididir. Eski adı zencirek olarak bilinen bu desenin çok değişik çeşitleri olduğu gibi geniş bir uygulama alanı da vardır. Bordür, kenar suyu, pervaz ve ulama gibi değişik isimlerle de tanımlanır. Yapılan süslemelerde bordürler süsleme amacı için kullanılabildiği gibi, bezenmiş bölümleri birbirinden ayırmak içinde kullanılır. Çizim ve yapıları kolay olmasına rağmen dikkat ve özen ister. Eski çağlardan beri birçok bordürün yan yana gelmesiyle oluşan dekorlar ve panolar da yapılmıştır (Şekil 33, 34) (Buttanrı, 2003).



Şekil 33. Tüm yüzeyde uygulanan geçme motifleri(MEGEP-III).



Şekil 34. Bordür olarak uygulanan geçme motifleri(MEGEP-III).

6.2.5. Bulut Motifi

Türk tezyini sanatlarında önemli bir yer işgal eden bulut motifinin çıkış yeri olarak Çin gösterilir. Bulut motifinin kaynağı Çin sanatına dayandırılır. Bu nedenledir ki bu motife “Çin Bulutu” da denir. Efsanevi bir hayvan olan ejdere Çin sanatında oldukça sık rastlarız. Çin inanışlarına göre ejder bir güç sembolüdür. Göklerin koruyucusu ve tek hâkimidir. Arseven bulut motifini ejderin kıvrık formuna benzetmektedir. Bazı sanat tarihçileri de bu bulut motiflerini ejderin ağzından çıkan ateşe veya buhara dayandırmaktadır (Akar; Keskiner, 1978).

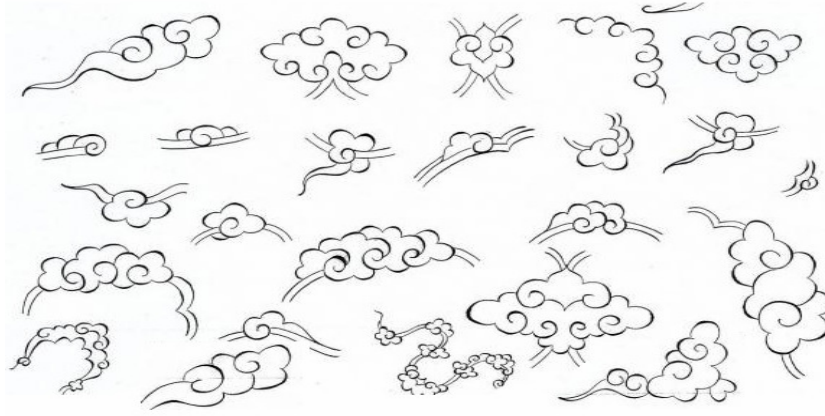
Türk sanatına tam anlamıyla girişi ise 2.Beyazıt Döneminde olmuştur. 15. ve 6. yüzyıllar bulut motifinin en çok ve süslemede en yaygın olarak kullanıldığı dönemdir. Ancak hatai ve rumi üsluplarında olduğu gibi bulut da Osmanlı sanatında tamamıyla kendine has bir üsluplaşmayla karşımıza çıkar(Akar; Keskiner, 1978).

Türkler bu konuda da gerçekçi davranmışlar ve ilham kaynağı olarak hayran kaldıkları sevdikleri tabiatı seçmişlerdir. Gerek kullanma tarzları gerekse çizim şekilleri itibariyle Türkler de bulutun çıkış noktası tabiattır diyebiliriz

Çiziliş itibariyle bulut motifini iki grupta toplayabiliriz:

1-Yığma bulut motifleri, bulut kıvrımlarının üst üste getirilerek kümeleştirilmesinden oluşur. Yığma bulut motifleri desen içerisinde; Gökyüzündeki bulutu yansıtmak (minyatürde), boşluk doldurmak, Motiflere başlangıç noktası yaratmak amacıyla kullanılan motiflerdir.

2-Dolantı veya çizgi bulut: Bazı kaynaklarda da stilize bulut olarak geçmektedir. Stilize bulut, gökyüzündeki bulut motifinden tamamıyla farklılaşarak üsluplaşan bir motiftir. Bir yılan gibi kıvrılarak, yalnız veya diğer motiflerin arasında, serbest bir kompozisyon anlayışıyla kullanılan motiflere “S” şeklinde bulut motifleri denir.(Bunlar daha önce sözünü ettiğimiz ejder formuna benzeyen motiflerdir.) (Şekil 35) (Akar; Keskiner, 1978).



Şekil 35. Çeşitli bulut motifi şekilleri (URL-12).

Rumi üslubunda olduğu gibi bulut motifinin kollarıyla da “ayrıca bulut” formlar oluşmuştur. Ayrılan kollarla oluşan bulutlar ikili ve üçlü dilimler şeklinde çıkabilir. Rumi şemaları incelendiğinde her iki üslupta da kompozisyonun işleyiş mekanizmasının yani motiflerin birbirine bağlantısının çok benzer olduğu göze çarpmaktadır (Akar; Keskiner, 1978).

6.2.6. Yazı

İslam dünyasında resim yasağı nedeniyle Halifeler Döneminde kâğıt ve papirüs üstüne düz ve yuvarlak hatlı, taş üstüne sert ve köşeli harfler yazılmaya başladığı dikkat çekmektedir. Kullanılan kaleme, harflerin büyüklüğü ve şekline göre ortaya farklı hat türleri çıkmıştır. Ayrıca bu dönemde yazı stillerinin çeşitli bölgelere göre değiştiği görülmektedir. Örneğin geometrik hat, kufi adını bir şehirden almaktadır. Emeviler zamanında yazı çeşitleri artmış, hattatlar ortaya çıkarak bu stilleri geliştirmiştir. Abbasiler dönemine gelindiğinde kufi yazı İbni Mukle adında bir hattat tarafından noktayı ölçü alan bir sisteme dönüştürülmüş, “sülüs, nesih muhakkak, reyhanî, tevki, rıka”dan oluşan altı çeşit yazı türemiştir (Eczacıbaşı, 1995).

Sülüs üçte biri yuvarlak, üçte ikisi düz yazı tipidir. Celi sülüs, sülüse göre kalın ve şekillidir. Nesih ise sülüsün ince yazılanıdır. Rıka küçük ve bitişiktir. Muhakkak, boyuna uzun ayrı yazı stilidir. Reyhanî ise muhakkakın küçüğüdür. Bu stillerde yazıyı güzelleştirme çabaları görülmektedir. Bu altı çeşit yazıdan sonra nestalik, divani, celi ve rık’a adındaki yazı türleri de ortaya çıkmıştır (Şekil, 36) (Eczacıbaşı, 1995).

Abbasilerin ardından ünlü Türk ve İranlı hattatlar tarafından yazı geliştirilmeye devam edilmiştir. Türkler, Arap yazısını güzel sanatların bir ögesi haline getirirken, özellikle Kuran-ı Kerim'in yazılmasında büyük gelişmelere öncülük etmişlerdir. İlhanlılar, Gazneliler ve Selçuklular ile tüm Türk kavimlerinin yazdığı eserler bugün hala müzelerde korunmaktadır. Türklerin "sülüs", "nesih" ve uzaktan bile okunabilecek büyüklükte yazı üslubu olan "celi"yi geliştirdiği ve önemli eserler verdiği bilinmektedir. Bu eserler yaşamın içine girmiş, mimari eserlerde, herkesin rahatça görebileceği büyüklükte örnekleri yapılmaya başlanmıştır. Osmanlı Döneminde de Türk zevkini yansıtan önemli yazılı ve mimari eserler yapılmıştır (Eczacıbaşı, 1995).



Şekil 36. Hat sanatında yazı stilleri (Rado, 1984)

7. ELAZIĞ VE YAKIN ÇEVRESİNDEKİ TARİHİ CAMİLER

7.1. Çemişgezek Süleymaniye Camisi (XV-XVI. yüzyıl)

Çemişgezek ilçesinin Kale mahallesinde bulunan önemli tarihi eserlerden biri Süleymaniye camisidir. Bulunduğu mahalleden dolayı kale camisi olarak ta anılmaktadır. Caminin kitabesi olmadığından hangi döneme ait olduğu ve kim tarafından yaptırıldığı bilinmemektedir. Cumhuriyet döneminden önce yerleşim bölgelerinde bulunan camilerden sadece merkez camilerinde musalla taşının bulunma özelliği nedeniyle ve büyüklüğü ön plana alındığında, daha önceki dönemlerde merkez camisi olarak kullanıldığı düşünülmektedir.

İlçedeki tarihi eserler arasında en büyük yapıdır. Yapının mimari tarzı Selçuklu mimarisini anımsatmaktadır. Bölgede XIV-XV. yy.dan itibaren Türkmen Beyleri'nin etkinliğinin arttığı görülür. Özellikle Çaldıran savaşı(1514) sonra Yavuz Sultan Selim tarafından Pir Hüseyin Bey'e verilen Çemişgezek'te yapılaşmanın da arttığı bir dönemdir. Süleymaniye camisinin XV-XVI. yüzyıllar arasında yapıldığı düşünülmektedir. Ancak XVIII. Yüzyılda cami yeniden yapılrçasına yenilenmiştir (URL-14).

Tarihi veriler, yapım zamanını Osmanlı dönemi olduğunu gösterse de son cemaat mahfilinin olmaması (sonradan eklenmiştir), Harput Ulu Cami'sinin duvarları gibi yere gömülü olması, tuğladan ve şişkin minaresinin bulunması ve tavanın sadece tonozlarla örtülmesi klasik Selçuklu mimarisini hatırlatmaktadır.

Cami, bahçe içerisinde geniş bir alanı kaplamaktadır. Fakat yeni yapıların birçoğu camiye yakın ve daha yüksektir. Bu nedenle minaresi dışında dışarıdan fark edilmesi oldukça güçtür. Binaların yakınlığı nedeniyle cephe fotoğrafları da alınamamıştır.

Caminin girişi; kesme taşlardan dikdörtgen yüzey, üzerinde siyah taş kabartmalarla yapılmış bir tarafı kesik basık altıgen figürlü bordür ve bordürün tam ortasında beşgen şekilli bir rozet bulunmaktadır. Rozetin üst kısmı ters “V” şeklinde ve tam üzerinde yan yana iki adet stilize palmet motifi altında beyaz kesme taş üzerine oyulmuş daha büyük stilize palmet motifi yer almaktadır. Rozet kenar kabartmalarıyla tepesi üçgen şeklinde pencereyi anımsatmaktadır (Resim 15).

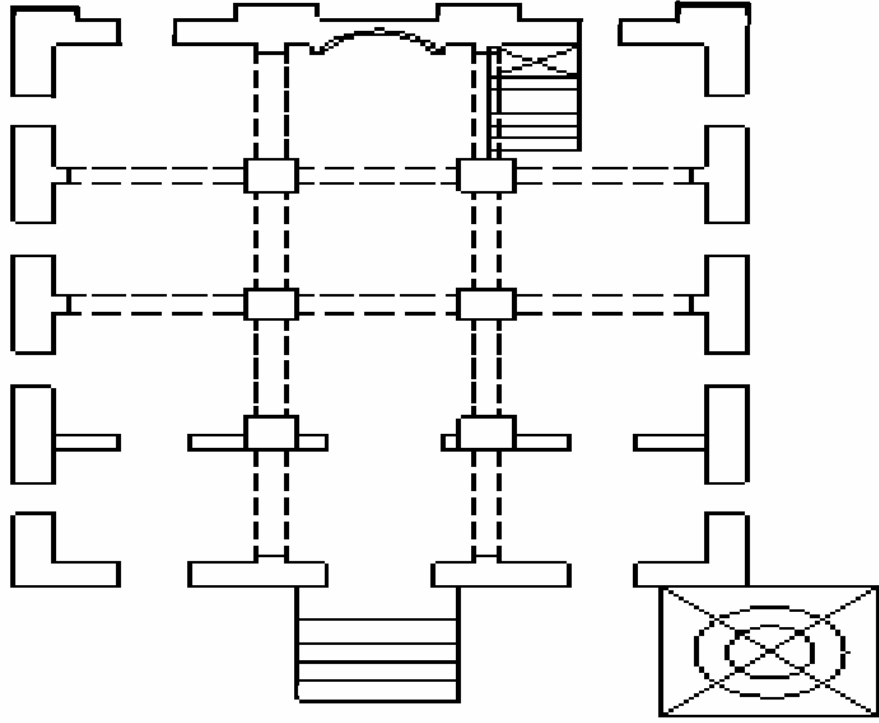


Resim 15. Çemişgezek Süleymaniye Camii giriş kapısı

Dikdörtgen yüzey içerisinde bulunan giriş kapısının üst kısmında siyah taşlardan yapılmış kabartma bir kemer, yanlarda kabartma sekizgen sütunlar görülmektedir. Kemer basık altıgen geçmelerle süslenmiş, sütun başları ise biri çiçek motifi, diğeri geometrik üçgen figürü ile süslenmiştir. Bu kemerin hemen altında, beyaz kesme taşlar üzerine iç içe iki kemer yapılmış, üstte sivri kemer, altta basık kemer uygulaması vardır. Üstteki kemerin yüzeyi geometrik altıgen figürlerle süslenmiştir. Kapının her iki tarafında bulunan taşlara başlık yapılarak ayak görünümü verilmiştir. Ahşap kapı yeni ve ancak birkaç yıllıktır.

Giriş kapısına yapılan işlemlerle kapıya görkemli bir hava verilmeye çalışılmışsa da 6-7 basamak zeminden aşağıda olması, minare duvarının sağ tarafı tamamen kapatması görüntünün etkileyiciliğini büyük ölçüde engellemiştir.

Dikdörtgen planlı cami, doğu batı yönünde yaklaşık 18 metre ve kuzey güney yönünde son cemaat mahfili ile birlikte 16 metredir. Şekil 37’de genel planı verilmiştir.



Şekil 37. Çemişgezek Süleymaniye Camii planı

Caminin duvarları yaklaşık 80 cm kalınlığında şekilsiz taşlardan yapılmıştır. Dışa açılmayı engellemek amacıyla kible duvarında 4 adet destek ayağı yapılmıştır. Taşlar arasında bağlantı sağlamak amacıyla ağaç hatıllar atılmıştır. Doğu tarafında bulunan duvarda dışa doğru şişme meydana geldiği görülmektedir.

Dikdörtgen planlı cami doğu-batı yönlü birbirine paralel dört beşik tonozla bölümlenmiştir. Girişteki ilk tonozun altı son cemaat mahfili olarak kullanılmaktadır. Ana giriş kapısı ile iç kapı arasında üç metrelik bir alan boş bırakılmış, sağda ve solda basamakla çıkılan 40-50 cm. kadar yüksek iki sahn bulunmaktadır. Sahlardan sol tarafta bulunan kısımda vakit namazları dışında cemaatle namaz kılınması için işlemsiz düz bir mihrap bırakılmıştır. Son cemaat mahfili kapalı olarak yapılmıştır.

Caminin harim kısmına giriş için kullanılan kapının üzerinde işlemsiz olarak iç içe, biri basık, diğeri sivri olmak üzere iki kemer bulunmaktadır. Bu kısımda yine beyaz kesme taşlardan yapılmıştır. Kapı kenarlarında taş kabartma ile sütun görünümü verilmeye çalışılmıştır (Resim 16).



Resim 16. Çemişgezek Süleymaniye Camii iç kapı.

Harim kısmının üstü üç beşik tonozla kapatılmıştır. Tonoz ayaklarının duvarlara ve son cemaat mahfiline gelen kısımların altı kapalı, ortada bulunan tonoz ayakları üç adet kemer ve iki adet ayakla harimi üç sahna bölmüştür. Kemer ayakları 1x1,5 metre ebatlarında dikdörtgen tabanlı yaklaşık 1,5 m. yüksekliğinde beyaz kesme taştan yapılmıştır. Ayakla kemer arasında söve şeklinde başlık bırakılarak estetik bir görünüm verilmeye çalışılmıştır. Beşik tonozlar üzerinde, iki kemerin birleştiği ayaklar hizasında yine beyaz kesme taştan kemerlerle tonozlar üç bölmeye ayrılarak tonozun yükü hafifletilmeye çalışılmıştır. Tonozların üzeri sıvalı olduğundan yapım malzemesi hakkında bilgi edinilememiştir. Üzeri metal ile kaplanmış (Resim 17).



Resim 17. Harim bölümünde yer alan tonoz ayakları

Caminin aydınlatılması toplam dokuz pencere ile sağlanmıştır. Bunlardan biri mihrabın üzerinde olmak üzere, mihrap duvarında üç, diğer altısı tonoz başlarındadır. Son cemaat mahfilinde sağ ve sol duvarlarda ikişer adet pencereyle camideki toplam pencere adedi on üçe çıkmaktadır. Pencereleer Artuklu eserlerinde görüldüğü gibi aynı hizada değildir.

Mihrap beyaz kesme taşlardan dikdörtgen bir çerçeve içerisinde dikdörtgen bir çerçeve içerisinde oldukça sade olarak yapılmıştır. Mihrap nişinin üst kısmında Mukarnas benzeri bir şekilde taş oyularak yarım kubbe görünümü verilmiş, altta üçgen kabartmalı bir bordür, üstte bir merkeze toplanan eğri çizgiler ve en üstte küçük bir daire ile yarısı kesik külaha benzemektedir. Mihrabın bulunduğu sahn, diğer iki sahndan 15- 20 cm kadar yüksektir (Resim 18).



Resim 18. Çemişgezek Süleymaniye Camii'nin mihrap ve minberi

Camide bulunan minber de yine kesme taşlardan yapılmış, sadece minber korkuluğunda taşlar kesme oyma yapılarak süslenmiştir. Taht kısmının üstü ile geçit (dolap) kısmının üstünde bulunan taşlar kemer şeklinde kesilmiştir. Külâh kısmı üçgen şeklinde kesilmiş bir taşla tamamlanmıştır. Tepesinde âlem bulunmamaktadır. Yine kapı üstü alınlığında herhangi bir yazı ve süs bulunmamaktadır (Resim 18).

Caminin tuğladan yapılan minaresi Selçuklu mimarisini göstermektedir. Osmanlı mimarisinde görülen ince minarelerin aksine oldukça kalındır. 20 metre kadar yüksekliğe sahip olan minarenin alt kısmı kare tabanlı beyaz kesme taştan yapılmıştır. Tuğladan örülen minarenin dairesel bölümünün alt kısmı yatay ortada bordür şeklinde balıksırtı üstte tekrar düz şekil görülmektedir. Şerefenin hemen alt kısmı yine balıksırtı şeklinde

ör÷lmüştür. Minarenin şerefesi sonradan ilave edilmiştir (Resim19). Abdest almak için yapılan çeşmeler, helâlar ve bahçe çevirmesi oldukça yenidir.



Resim 19. Çemişgezek Süleymaniye Camii minaresi

7.2. Çemişgezek Yelmaniye Camisi (1397–1406)

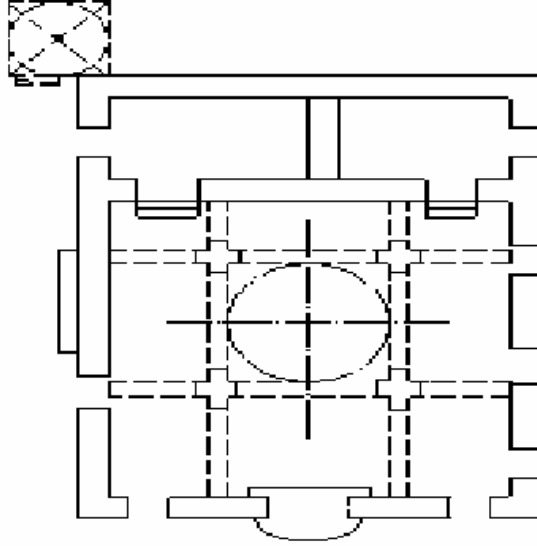
Çemişgezek ilçesinin eski yerleşim yerlerinden olan Medrese Mahallesi’nde tarihi bir camidir. Mahalle ismini medresenin kitabesinde yer alan bilgilere göre sultan II. Abdülhamit tarafından yaptırılan medreseden almaktadır. Ancak medresenin tarihinin Selçuklulara kadar dayandığı iddia edilmektedir (URL-13).

Medreseye ait olduğu düşünülen Yelmaniye Camisi kitabesinde yer alan bilgilere göre, Timur döneminde yaşamış olan Çemişgezek Beyi Emir Taceddin Yelman bin Keykubat bin Halit el-Kürdi tarafından hicri 800-809 miladi 1397-1406 tarihleri arasında yaptırılmıştır. Medrese Camii adıyla da bilinir. Caminin giriş kapısı üzerindeki kısmen okunabilen kitabesi:

“Emere bi-imaretü medresetül El-mübâreke el-Melik el-Adil Taceddin Yalman ibni Keykubât ibni Halid el-Kürdi fi eyyâmi Timur Han min maveraünnehir halledellahu devlete-himâ 806 Muharrem el-harâm fi sene sitte ve semâne-mie.” (1997 Çemişgezek yıllığı).

Çeşitli zamanlarda yapılan onarım ve değişmelerin izini taşıyan yapı, iki bölümden oluşur. Caminin ana kısmı ve girişin hemen solunda yer alan iki odası kullanılmaktadır. Ancak günümüze gelen kalıntılar yapının tam olarak orijinal planını ortaya koymaktan uzaktır.

Caminin planı, kare bir şekil göstermektedir. Camiye batı yönünde büyük görkemli bir avlu kapısından girilmektedir. Camide son cemaat yeri bulunmamaktadır. Harim kısmı dört beşik tonozla artı şeklinde bölümlenmekte ve orta kısmı sivri bir kubbeye kapanmaktadır (Şekil 38).



Şekil 38. Çemişgezek Yelmaniye Camii planı

Eğimli bir arazide yapılan caminin giriş kısmına iki basamakla çıkılmaktadır. Kesme taştan yapılan taç kapının üstü beşik tonozla kapatılmış ve kapının hemen üzerinde iki renkli taşla sivri bir kemer süslemesi yapılmıştır. Kesme beyaz taşlardan yapılan kapı geometrik motiflerle süslenmiştir. Kapının en dış kısmında basık altıgenlerle çapraz bir şekilde dörtgen yıldızlar, düz çizgilerle bölümlendirme, ortada on iki köşeli yıldız tekrar düz çizgilerle bölümlendirme ve altıgen parçalarla oluşturulmuş sekiz köşeli yıldız motifi ve düz çizgilerle bitirilen bordür bulunmaktadır. Dikdörtgen kenar işlemenin alt kısmında sağda ve solda olmak üzere iki adet geometrik desenli kabartma rozet mevcuttur (Resim 20). En altta burgulu işlemlerle tonoz kısmına geçiş yapılmıştır. Tonozun bitiminde, kemer süsünün altında bulunan kapının üstünde palmet motifiyle yapılmış kabartma bir rozet ve altında caminin kitabesi yer almaktadır. Kapının her iki tarafına, genellikle mihrap yanında kullanılan, sekizgen sütunlar yerleştirilmiştir (Şekil 21). Bu sütunlar kapı üzerinde bulunan kemere adeta mesnet görevi yapmaktadır. Kapının hemen üzerinde dikdörtgen şeklinde düz çizgilerle bordür oluşturulmuş, altında altıgen parçalarla sekiz

köşeli yıldız motifi, onun altında üçgenlerle dört köşeli yıldız motifleri yapılmış ve basık bir kemerle giriş kısmı tamamlanmıştır (Resim 22).



Resim 20. Taç kapının dışında oluşturulan bordür ve rozetler

Ayrıca taç kapının hemen sağında bulunan pencere üstü kemer süsü, hemen altında geometrik şekilli yıldız motifli rozeti ve kenar bordürleriyle kapıya görkemli bir görünüm kazandırılmaya çalışılmıştır (Resim 20).



Resim 21. İşlemeli pencere

Resim 22. Taç kapı

Kapı girintisi dışında ki diğer köşelere yerleştirilen sütunlarla ayrılan harim kısmında, kubbeyi payanda şeklinde destekleyen dört beşik tonozla artı şekli

oluşturulmuştur. Köşelerdeki sütunlarla ayrılan yerler tonozların yan kısımlarında açılan ikişer sivri kemerle harim kısmına birleştirilmiştir. Basık tonozlarla köşelerde oluşturulan bu bölmeler, yapı içerisinde açık hücreler oluşturmuştur. Mihrap üzerinde bulunan beşik tonoz dışında diğerleri sıvanarak kapatılmıştır. Açık olan tonozdan, bu kısımların tuğla ile yapıldığı görülmektedir. Yine tuğla dizilişindeki farklılıklar beşik tonozların da zaman içerisinde onarımlar gördüğünü açıkça ortaya koymaktadır. Binanın taştan yapılmış dış duvarlarının büyük bir kısmı orijinal değildir. Oldukça fazla onarım gördüğü ve onarımların özensiz bir şekilde yapıldığı gözlenmektedir. Tonozlarla kubbe kasnağının kesiştiği kemerleri oluşturan kesme taşlar üzerinde biri düz diğeri kırk beş derece eğimli iki karenin iç içe çizilmesiyle oluşturulmuş geometrik motifler yer almaktadır. Orijinalliğini korumuş dış duvar kısımlarında bitkisel motiflerden oluşan kabartmalar ve süs amaçlı sütuncuklar bulunmaktadır. Ortadaki kubbe ve tonozların düz dam şeklindeki örtüsü çatı ile kaplıdır. Minare, kuzeybatı köşesinde ve binadan ayrı olarak sonradan yapılmıştır. Orijinalliği olmayan bu yapı oldukça sadedir.

Ortadaki kesme taşlardan oluşturulmuş kubbe sekizgen tabanlı bir kasnak üzerine oturmaktadır. Tonozlardan kubbeye geçiş tromplarla sağlanmıştır. Dıştan kurşun kaplamayla kapatılmış ve kubbe ortada dört ayakla taşınmıştır (Resim 23).



Resim 23. Orta kubbe ve tonozların kesişmesi.

Ortadaki kesme taşlardan oluşturulmuş kubbe sekizgen tabanlı bir kasnak üzerine oturmaktadır. Tonozlardan kubbeye geçiş tromplarla sağlanmıştır. Dıştan kurşun kaplamayla kapatılmış ve kubbe ortada dört ayakla taşınmıştır.

Güney yönünde en yüksek tonozun baş kısmında mihrap bulunmaktadır. Orijinallliğini muhafaza eden mihrap yapım şekli ve süslemeleriyle şaheser değerindedir. Mihrabın dış kısmında; taş üzerine işlenmiş kabartma kare geçmeler, altında Selçuklu dönemine ait mavi yeşil ve beyaz renkli çiniler bulunmaktadır (Resim 24). Çinilerin en dış kısmında yaprak motifleri yer alır, hemen altında ayetlerin yazılı olduğu kısım yer almaktadır. Ancak yapılan boya ve kireç etkilerinden dolayı renklerin kısmen bozulduğu gözlenmektedir. Mihrabın hemen üzerinde kabartma bir ayet motifi ve mihrap nişine geçiş için stilize çiçek motifleri bulunmaktadır.



Resim 24. Mihrapta kullanılan çiniler kesme taş üzerinde yapılan oyma yazı

Mihrap nişinin üst yarım kubbe biçimindeki kısmı diğer camilerde görülen Mukarnas süslemelerin aksine tek parça taştan yapılmış, kabartmalı girift çiçek motiflerinden oluşmaktadır (Resim 25). Yine diğer camilerde niş içerisine süsleme yapılmazken, burada yarım kubbenin hemen altında şerit şeklinde ayet kabartması ve yere

kadar devam eden on iki köşeli yıldız motifleri yer almaktadır. Camide bulunan ahşap minber yeni yapıldığından tarihi bir önemi yoktur.



Resim 25. Mihrap kubbesi üzerinde yapılan tek parça kesme taş üzerine stilize çiçek motifi

Caminin aydınlatılması, güney yönünde gösterişli bir pencere ve doğu-batı yönlerinde sekiz pencere ile sağlanmıştır. Bunlardan üç küçük pencere doğu yönündeki tonozda, biri büyük ve ikisi küçük olmak üzere üç pencere batı yönündeki tonozda, mihrabın üzerine düşen bir pencerede orta tonozda bulunmaktadır. Diğer iki pencere ise doğu ve batı yönündeki beden duvarları üzerindedir. Kuzey yönünde bulunan odalardan dolayı penceresi bulunmamaktadır.

7.3. Pertek Sağman (Salih Bey) Camii (1556)

Sağman camisi; Pertek ilçe merkezinden 20 km kadar uzaklıkta Sağman köyünde bulunmaktadır. 1994 yılında terör nedeniyle köyün, eski yerleşim yerinden 3 km kadar uzaklıkta meydanlar bölgesine taşınmasına kadar kullanılmıştır. Ayşe Tükel 1969 yılında Vakıflar dergisinin VIII sayısında yayınlanan makalesinde camiyi Salih Bey camisi olarak isimlendirmiştir.

Veli Saltuk “ Sarı Saltuk ve Saltuklular” adlı makalesinde Sağman Sancağı, Pir Hüseyin’in büyük oğlu Keyhüsrev Saltuk Bey’e verildi. Keyhüsrev, kaleyi onarıp “Sağman Kalesi” yanına bir mescit yaptırdı. Kapısındaki kitabeden (bugün sadece cami karşısında

kalmış, kaba yonu taş ve tuğladan örülmüş, medresenin; mutfak, ocak, yatakhane gibi kısımları bulunmaktadır. Batısında, bir duvarı camiye bitişik olarak, altıgen kümbet şeklinde, Salih beye ait olduğu düşünülen bir türbe bulunmaktadır (Şekil 39).

Caminin kuzey cepsinde, son cemaat mahfili revaklı bir avlu şeklindedir. Son cemaat mahfili üç küçük kubbe altından oluşmaktadır. İki sütun ve üç kemerle üç bölüme ayrılmıştır. Kenar sahnlar, orta sahndan 40–50 santimetre kadar yüksek olarak yapılmıştır. Her iki yan sahnda da mihrap bulunmamaktadır. Orta sahn taç kapı girişini oluşturmaktadır.

Kubbelere geçişler her sahnda dört adet sivri kemer ve aralarda pendentiflerle sağlanmıştır. Kubbenin iç kısımları ve pendentif geçişler tuğla ile örülmüş ve sıvanmıştır. Dıştan düzgün kesme taşlarla kaplanmış ve yarım küre şeklindedir. Kemerler düzgün kesilmiş beyaz taşla yapılmıştır. Harim duvarına ve yan duvarlara örülü olan kemerler duvar içerisine gömülmüştür. Kuzey cephede bulunan kemerlerin üzerine beyaz kesme taştan kenarları derin pahlı olarak söve yapılmış, içte kalan kemerler işlemsiz ve düzdür. İç köşelerde kalan ve yan duvarlara gelen kemer uçlarına mermerden ters miğfer şeklinde başlıklarla süslenmiştir (Resim 26).



Resim 26. Son cemaat mahfilinde yer alan kör kemerler ve kubbe ye geçiş elemanları.

Sütunlar; yapının asıl halinde beyaz mermerden süslemesizdir. Bugün onların yerine mozaik iki sütun bulunmaktadır (Resim 27). Asıl sütunlar karakol bahçesinde koruma altındadır. Sütun başlığında üste dikdörtgen şekilli olarak iki kemere altlık

oluşturulmuş, altta pahlanarak silindirik sütuna geçiş yapılmıştır. Taban kare karolarla kaplanmıştır.

Mahfilin yan duvarları ve güney cephesi, taç kapı dışında, 2 metre kadar yükseklikte işlemez olarak mermer ile kaplanmıştır. Her iki sahnın harim ile bağlantısını dikdörtgen şeklinde birer pencere sağlamaktadır. Son cemaat mahfilinin sağ sahnında, pencerenin yanında yerden 40-50 cm. kadar yüksekte bir kapı bulunmaktadır. Bu kapı, harimin girişinde bulunan kadınlar mahfiline ve diğer yönde minareye açılmaktadır.



Resim 27. Son cemaat mahfili sütun, kemer ve minare girişi

Caminin taç kapısı, eşine az rastlanacak bir mermer işçiliği sergilemektedir. Diğer iki sahnın 80cm. kadar çıkıntılı olarak yapılan ve ortadaki kamerin altına kadar yükselen mermer bir dikdörtgen içerisinde bulunmaktadır (Resim 30). En dışta 50-60 cm. kadar kahverengi mermerle yapılmış bir çerçeve ve üstte beyaz mermerle bir alınlık bulunmaktadır. Kenarlar kabartmalı ve derin pahlıdır. Kenar çerçevesinin iç kısmında, alınlığın altına kadar yükselen kapı nişi bulunmaktadır. Nişin kenarları, mermer üzerine oyulan iki sütunla süslenmiştir. Bu sütunların simetriği çerçevesinin kenarında da bulunmaktadır. Nişin iki yanındaki sütunlar, altta kum saati şeklinde oyulmuş ve yüzeyi kırık çizgilerle süslenmiştir. Nişin içerisine sağda ve solda iki adet niş daha açılmıştır. Bu nişler süslemesiz olarak yapılmıştır. Ortada üstü basık kemerli iki kanatlı kapı bulunmaktadır. Nişin üst kısmına mavi beyaz mermerlerle Mukarnas geçmelerden oluşan sivri bir kubbe yapılmıştır (Resim 28). Dairesel Mukarnas süslemenin ilk ve beşinci

sırasında köşeli yıldız biçiminde damla figürleri eklenmiştir. Ancak bugün ikisi hariç diğerleri kırılmıştır (Resim 29).



Resim 28. Taç kapı



Resim 29. Damla figürü



Resim 30. Taç kapı nişinin üzerinde yer alan mermer mukarnas

Caminin harim kısmı 11x10 m. ebatlarında dikdörtgen bir alandan oluşmaktadır. İlk girişte kapının hemen üzerinde, 1.5x7.5 m. uzunluğunda ve yaklaşık 3 m. kadar yüksekte kadınlar mahfili bulunmaktadır. Kuzey kemerinin altında bulunan bu bölüme dışarıdan çıkılmaktadır. Tabanı düz kesilmiş beyaz kesme taşlardan yapılmış kadınlar mahfili, güneyde mermerden yapılmış iki sütun, diğer yönlerde duvarlarla taşınmıştır. Sütunlarda ve başlık kısımlarında süsleme yapılmamıştır.

Caminin tabanı yine karo taşlarıyla döşenmiştir. Kuzey cephede yerden 40- 50 cm. yükseklikte 30 cm. kadar derinlikte içi oyularak üstü kemerli 12 adet taşın kandil yuvaları

bulunmaktadır. Yapının duvarları içten kaba yonu taşlarla örülmüş, dışarıdan siyah kesme taşlarla kaplanmıştır. Pencere çevreleri ise beyaz kesme taşla örülmüş olup, lentolar ağaç malzemeden yapılmıştır. Kaba yonu taşlar arasına belli aralıklarla ahşap hatıllar atılmıştır. Özellikle güney cephedeki duvarda önemli çatlaklar ve yarılmalar görülmektedir.

Harimin yan duvarlarından, siyah ve beyaz kesme taşlarla örülmüş sekiz adet kemerle kubbe kasnağına geçiş yapılmıştır. Ara geçiş elemanı tuğladan yapılmış tromplardır. Sekizgen kasnak düzgün siyah kesme taştan 150-170 cm. kadar yüksek yapılmıştır. Kasnak üzerine dört yönde dört adet pencere açılmıştır. Üstte beyaz kesme taşla saçak yapılmış ve buradan tuğlalarla örülerek basık bir kubbeyle harimin üzeri kapatılmıştır. Kubbe üstten karolarla kaplanmıştır.

Cami, altta dört cephede dikdörtgen ikişer adet, kuzey cephesi hariç üstte kemerli birer adet ve kasnakta dört adet olmak üzere toplam 15 pencere ile aydınlatılmaktadır.

Mihrap mermer çinilerle nadide eserler arasındadır. Duvardan biraz daha yüksek dikdörtgen bir alan içerisine üçerli kesik küreden oluşan bordürle başlanmış, hemen içerisine işlenmiş mermer karolar yerleştirilmiş, kabartma şeklinde iki sütunla niş kısmına geçilmiştir. Nişin alt kısmı düz mermer karolarla örülürken, üst kubbesi mermer çinilerle yapılmış mukarnaslarla süslenmiştir. Mukarnasın alt kısmında renkli mermer çini ile yapılmış dört adet köşeli damla figürü bulunmaktadır(Resim 31). Mukarnasın iki yanında iki adet sarı renkli vazo figürlü çini bulunmaktadır. Kısa süre önce yapılan bazı onarım çalışmalarında renklerin oldukça zarar gördüğü görülmektedir.



Resim 31. Sağman camii mermer çinilerle işlemeli mihrabı

Minber beyaz keme taşlardan düz olarak örülmüştür. Basamaklar ve yan aynalık kısımları hariç diğer bölümleri yıkıldığı için şekli hakkında bir fikir yürütmek oldukça zordur. Duvarlarının Selçuklu çinisi ile kaplı olduğu söylenmektedir. Ancak birkaçı hariç büyük çoğunluğu sökülerek götürülmüştür. Kalan çinilerden anlaşıldığı kadarıyla; sekizgen geçmeler ve ortasında sekiz yapraklı çiçek figürü, mavi fon üzerine kırmızı renkli kabartmalarla işlenmiştir (Resim 32). Minberin şerefe kısmında, köşeleri stilize çiçek motifiyle dört köşeli eşkenar dörtgen motifli bir rozet bulunmaktadır. Dışı mermerle kaplanmış minberin iç kısmı, taş, kum, tuğla ve benzeri molozla doldurularak onarılmak istenmiştir.



Resim 32. Minberde bulunan çini örnekleri

Caminin minaresi kuzey-batı köşede bulunmaktadır. Kırmızı renkli düzgün kesilmiş taşlarla örülmüştür. Pabuçluk kısmı cami kaidesinde kalmaktadır. Buradan dairesel gövdeye geçilir. Üstte bir bilezik ve sonrasında mukarnaslarla şerefe kısmına geçiş yapılmıştır. Şerefe korkulukları, kesme taşların dikine kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Şerefeden sonraki gövde çapı daha dardır. Minarenin külahı yine aynı malzemeden kesme taşla yapılmıştır. Alem ile yapı tamamlanmıştır. Aslında çok yüksek olmayan minare konumu itibarıyla oldukça yüksek hissi vermektedir. Minareye çıkış alt kaidenin cami içerisinde oluşu nedeniyle son cemaat mahfilindedir. Kadınlar mahfilinden sonra sağa dönülerek devam edilir (Resim 33).



Resim 33. Caminin minaresi ve şerefede bulunan mukarnas işlemleri

Caminin batısında Salih Bey'e ait olduğu tahmin edilen bir türbe bulunmaktadır. Türbeye kuzey cephede bulunan revaklı bir türbe mescidi içinden geçilerek girilmektedir. Mescit; kuzey yönünde iki küçük kubbe altından oluşan, iki kemerli açık bir alanla başlar. Daha sonra düz damlı bir oda ve odadan türbeye geçilir. Üzeri karo taşlarla kaplı olan mescidin tabanı yine karo taşlarla kaplanmıştır. İç kısmı tonozla örülü olan mescit birkaç küçük pencereyle aydınlatılmaya çalışılmıştır. Kubbelerin ve tonozun içten tuğlayla örüldüğü görülmektedir. Duvarların tamamı siyah kesme taşla örülmüştür.

Türbe altıgen planlı olarak yapılmıştır. Daha çok Selçuklu kümbetlerini anımsatmaktadır. Üstü piramit şekilli altıgen bir kubbeyle kapatılmıştır (Resim 34). Pandantif geçişle altıgen karnak ve tuğla ile örülen kubbe, üstten siyah kesme taşlarla kaplanmıştır. Duvarlar siyah ve beyaz iki renkli taşla bir sıra siyah, bir sıra beyaz olarak örülmüştür. Üç adet pencereyle aydınlatma yapılmıştır. Pencere üstten kemerli ve yanlardan sütun kabartmalıdır. Tabanı karolarla kaplı bulunan türbenin ortasında bir metre kadar yükseklikte sanduka bulunmaktadır.



Resim 34. Pertek Sağman (Salih Bey) Camii cephe resmi

7.4. Pertek Çelebi Ağa (Çelebi Ali) Camii (1569)

Pertek ilçesinin, Soğuk Pınar Mahallesi’nde bulunan tarihi bir camidir. Cami ilk olarak Murat ırmağının kıyısında inşa edilmiş olup, bu alanın Keban baraj gölü sahası altında kalması nedeniyle, 1971-1973 yılları arasında ODTÜ Restorasyon Bölümü tarafından taşları numaralandırılarak Pertek yeni ilçe merkezine taşınmış ve burada yeniden aslına uygun olarak yapılmış ve ibadete açılmıştır.

Çelebi ağa camii; Kültür varlığı özelliği göstermesi nedeniyle, Kültür Bakanlığı Erzurum Kültür ve Tabiat varlıkları Koruma Kurulu’nun 28.12.2002 gün ve 1324 sayılı kurul kararı ile “Korunması gerekli kültür varlığı” olarak tescil edilmiştir (Cami tanıtım levhası).

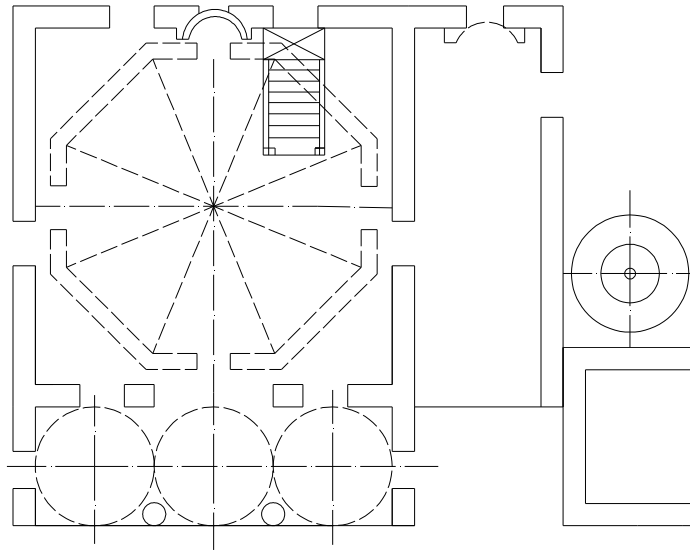
Tarihi Camii; Çelebi Ağa, Çelebi Ali, Ali Oğlu Çelebi, Meydan Camii, Aşağı Camii gibi farklı isimlerle anılmaktadır. Caminin giriş kapısı üzerinde yer alan kitabeye göre, Koca Hacılı Oğlu Çelebi Bey tarafından; Hicri. 976 /Miladi. 1569 yılında yaptırılmıştır (URL-14-).

Caminin kitabesi; “Emere bi-imareti haze’l mescid-el mübarekete azze-l ikram Çelebi bin Ali Bey Koca hacılı gafur Allah Zünübuhuma fi tarih şehri ramazan sitte ve

tisamiye 976 seneti” şeklinde verilen kitabenin çevirisi ise şöyledir; bu mübarek mescidin inşasını İzzet ve ikram sahibi Koca Hacılı Çelebi Oğlu Ali Bey emretti. Allah onların günahlarını affetsin. Ramazan ayı dokuz yüz doksan altı ve 976 şeklindedir (Gabriel, 1940).

Caminin batı yönünde bulunan ve cami ile aynı dönemlerde yapılmış olan çeşmenin kitabesi ise; “Ecre haze-l ayn Çelebi bin Ali Bey gafur Allah lehu ve li-validiye 980 seneti” olarak okunurken çevirisi; Bu çeşme çelebi Oğlu Ali Bey tarafından yaptırıldı. Allah’ın bağışlaması onun ve ailesinin üzerine olsun sene 980 şeklindedir (Gabriel, 1940).

Yeni yerinde oldukça geniş bir alana kurulu olan cami, iki bölümden oluşmaktadır. Bunlardan ilki, caminin ana yapısı, diğeri ise cami ile minare arasında bulunan tonozlu yapıdır. Caminin batı duvarında bulunan oldukça süslü, tonozlu ve kemerli çeşme ile minare ise caminin diğer elemanlarını oluşturmaktadır (Şekil 40).



Şekil 40. Çelebi Ağa Camii planı

Yapının hemen hepsinde görülen taş çeşitleri dışında yer yer tuğla kullanımı da görülmektedir. Kuzey cephesinde bulunan son cemaat yeri ve kuzey giriş bölümünde görülen düzgün siyah ve beyaz kesme taş malzeme; minarenin gövde ve kaidesinde, kapı ve pencerelerin lento ve sövelerinde, mihrapta ve eyvanlı çeşmede kullanılmıştır. Kaba yonu taş ise kuzey hariç tüm cephelerde kaplama ve dolgu olarak kullanılmıştır. Pencere üstlerinde ve duvarlarda ahşap hatıllar kullanılmıştır. Mermer malzeme, son cemaat yeri sütun ve sütuncelerde kullanılmıştır. Kubbe ve kubbeye geçiş elemanları tuğla ile yapılmış,

kaplamalar metal levhalardan oluşmaktadır. Caminin çevresi ve tabanı taş karolarla döşenmiştir. Giriş basamakları daha büyük taş bloklardan oluşmaktadır.

Son cemaat mahfili üç küçük kubbe altından oluşmaktadır. Ortadaki kubbe altındaki sahn taç kapı girişini, kenarlardakiler ise son cemaat mahfilini oluşturmaktadır. İki basamakla çıkılan orta sahn diğer iki sahnda 50 cm. kadar daha düşüktür. Kenarlardaki her iki sahnda da mihrap bulunmamaktadır. Açık bir alan olmasına rağmen doğu ve batı duvarlarına birer pencere bırakılmıştır. Ayrıca harimle bağlantıyı sağlamak amacıyla kemerli iki dikdörtgen pencere daha bulunur. Pencere üstlerine konan sivri kemerlerin yanında kenarlarda taş üzerine oyulan iki sütunla basitçe süslenmiştir (Resim 35)



Resim 35. Çelebi Ağa Camii cephe görünüşü

Taç kapı, üstte sivri bir kemer ve yanlarda taş üzerine oyularak yapılan sütun görüntüsü verilerek, oldukça yüksek ve büyük bir niş içerisinde, kapının üzerinde yine basık bir kemerle, iki kanatlı ahşap bir kapıdan oluşmaktadır. birkaç düz ve kırık çizgi süslemesi dışında oldukça sadedir.

Son cemaat mahfilinin üstü tuğladan örülen yarım küre şeklindeki kubbelerle kapatılmıştır. Kubbeye geçişler duvar bölümlerinde kapalı, kuzey cephede açık düzgün kesme taştan örülmüş kemerler ve aralarda tuğladan örülmüş pendentiflerle sağlanmıştır. Sütunlar ve sütun başlıkları mermerden süslemesiz olarak yapılmıştır. Mahfilin tamamı üstten metal levhalarla kaplanmıştır. Caminin kuzey cephesindeki süsleme, siyah ve beyaz

düzgün kesme taşların bir sıra beyaz, bir sıra siyah örülmesiyle yapılmıştır. Son derece sadedir.

Harim bölümü, beden duvarları tarafından taşınan ve sekizgen bir kasnağa oturan, sekizgen piramit şekilli tuğla ile örülerek yapılan kubbe ile örtülmüştür. Kubbeye geçişler sekiz kemer ve tromplarla sağlanmıştır. Köşelerdeki kemerler, yarım kubbe oluştururken aralardakiler kör kemerlerdir. Kemerler siyah ve beyaz kesme taşlardan örülmüştür. Aralardaki geçişler tuğla ile örülmüş tromplarla sağlanmıştır. Kubbe kasnağı 150 cm. kadar yüksek kaba yonu taşlarla yapılmıştır. Üstten metal levhalarla kaplanmıştır.

Harim beden duvarların üç cephesinde yer alan beş pencere ile aydınlatılırken, kasnak üzerinde, dört yönde açılan birer pencere ile desteklenmiştir. Harime bitişik dikdörtgen alan ise sadece batı yönünde yer alan pencere ile aydınlatılmıştır. Ayrıca her iki alan arasındaki pencere, iki mekân arasındaki bağlantıyı sağlarken kısmen aydınlatmayı da desteklemektedir.

Ön cephede, mihrabın bulunduğu kısım düzgün kesme taşlardan yapılmıştır. Mihrap nişi süslemesiz oldukça sadedir. Hemen sağında bulunan ahşap minber yenidir.

Camiye batı duvarında bitişik olarak yapılan bölüm, çeşme kitabesinden anlaşıldığına göre 5-6 yıl kadar sonra yapılmıştır. Yapı ekseninde güney duvarında ikinci bir mihrap bulunmaktadır. Hemen kuzeyinde minareye geçiş için bir koridor bulunur.

İkinci yapının batı duvarına dıştan kademeli olarak düzenlenmiş ve beşik tonozla üstü kapatılmış bir çeşme bulunmaktadır. Çeşmenin üzerinde kitabesi bulunmaktadır. Çeşme eyvan kemeri altında yer alan sütuncedeki burgulu kaval silmeler, yaprak motifleri, kırık çizgilerin yan yana gelmesiyle oluşan baklava dilimleri ve üçgenler ile süslenmiştir.

Tek şerefeli minarenin kaidesi, beden duvarlarına kadar yükselen kürsü kısmı, onun hemen ardından gövdeye geçişi sağlayan pabuçluk yer alır. Kürsüden pabuçluğa geçişte köşeler pahlanmış olup sekizgen pabuçluğun her cephesinde yer alan sağır sivri kemerli düzenleme ile gayet güzel bir şekilde silindirik gövdeye geçilmiştir. Bu geçişte yer alan bileziğin bir benzeri şerefenin hemen altında yer almaktadır. Şerefenin altı çeyrek küre şekilli mukarnaslarla süslenmiştir. Şerefenin üzerindeki gövde alttan daha incedir. Minareyi sonlandıran külâh bölümü orijinalinde yıkık olup yeniden kurulması esnasında tamamlanarak sonradan eklenmiştir.

7.5. Sungur Bey (Bay Sungur) Camii (1572-1577)

Pertek ilçesinin, Elazığ-Pertek karayolunda ilçe girişinde bulunan bir camidir. Yukarı cami olarak da bilinir. Bay Sungur Camisi eski Pertek ilçesinin kurulu bulunduğu Murat ırmağının kıyısında iken, buraların Keban baraj gölü sahası altında kalması nedeniyle, 1971-1973 yıllarında ODTÜ Restorasyon Bölümü tarafından taşları numaralandırılarak Pertek ilçesinin yeni yerleşim merkezine taşınarak, burada yeniden monte edilmiş ve ibadete açılmıştır.

Bay Sungur Camisi; Kültür varlığı göstermesi nedeniyle, Kültür Bakanlığı Erzurum Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 28.12.2002. gün ve 1323 sayılı Kurul Kararı ile "Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlığı" olarak tespit edilmiştir (Cami tanıtım levhası).

Eski Pertek'te bulunduğu yerde, yapının yanında bulunan hamam, hazire ve kantariye ile birlikte külliye olarak kullanılmıştır. Taşıma sırasında bu bölümlerden sadece cami taşınarak getirilmiştir.

1970'li yıllarda Baysungur ve Çelebi Ağa camilerinin baraj alanından bu günkü yerine taşınması çalışmalarında görev alan Aysıl Tükel, Ömür Bakırer ve Cevat Erder Harput Müzesinde bulunduğunu belirttikleri kitabeye göre yapıyı Hicri. 980/ Miladi. 1572-1577 yıllarına tarihlendirmektedirler (Tükel, 1969).

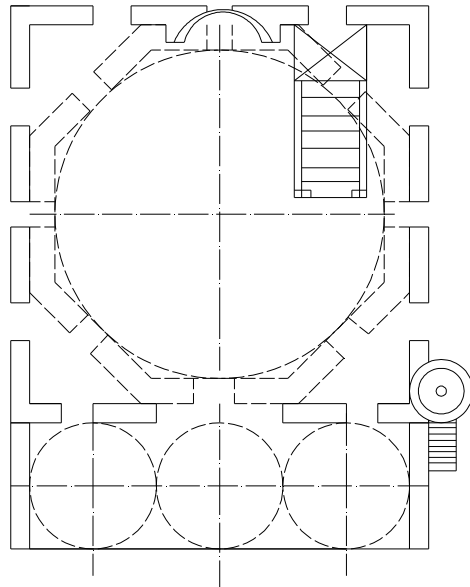
Cami kitabesi; "El azam el hakan el muazzam yahyetin bin Rüstem Bey bin Hüseyin Bey fi Pertek gaffera Allaha aenubahum fi 985" ve " es sultan'ül-azam el hakan'ül-muazzam melik'ül emir Baysungur... Bin Rüstem Bey bin Hüseyin Bey Pertek ellazi zenubahum 985" şeklindedir. Çevirisi ise; Sultan Selim Oğlu Murad Han zamanında Pir Hüseyin Bey oğlu Bay Sungur tarafından yapılmıştır. Pertek, Allah günahlarını affetsin sene 985, şeklindedir (Tükel, 1969).

Minber kitabesinde ise; Ve'kad bünye fi eyyam'ül-Saltanat-i es'sultan-ül müfahham Vel'hakan-ül muazzam melik'ü Rum vel Arab'ü vel Acem Sultan Murat Han bin'i Selim Han halledellah'ü Mülkehu bena haza fah'ül-enam Baysungur bin'i Rüstem bin'i Hüseyin Pertek ellezi gaferehu zünubehüm H.935" şeklindedir. Çevirisi ise "Bu bina ünlü sultan ve hakan ve Rum ve Arap ve Acem meliki Sultan Selim Han oğlu Sultan Murat'ın saltanat günlerinde Pertekli Hüseyin oğlu Rüstem'in oğlu Baysungur tarafından H. 985'de inşa edildi" şeklindedir (Tükel, 1969).

Caminin tanıtım yazısında ise; Kanuni Sultan Süleyman zamanında Pertek Sancağına Bey olarak tayin edilen Rüstem Beyin oğlu Baysungur tarafından yaptırılmıştır. Koyu renkli taş duvardaki yazılar okunamayacak kadar bozulmasına rağmen, minberdeki yazısında bu caminin en büyük sultan ve muazzam hakan Rum Arap ve acem illerinin padişahı Sultan Murat Han'ın (III Murat) zamanında Pir Hüseyin'in torunu Rüstem Beyin oğlu Bay Sungur tarafından yaptırıldığı ifade edilmektedir. Yine bu yazıttan anlaşıldığına göre Hicri; 985 (Miladi; 1577) yapıldığı anlaşılmaktadır (Cami tanıtım levhası).

Baysungur Camisi; Çelebi Ağa Camisi gibi bu günkü yerinde çok geniş bir alan üzerine kuruludur. Cami tek mekânlı olup kare plan üzerine kubbe ile örtülüdür. Harim kısmı, kuzey cephede son cemaat mahfili ve minaresi olmak üzere üç elemandan oluşmaktadır (Şekil 41).

Yapıda çeşitli yerlerde taş çeşitleriyle tuğla kullanılmıştır. Kuzey cephede kaplama olarak kullanılan iki renkli siyah ve beyaz düzgün kesme taşlar; minare, giriş alınlığı, son cemaat mahfili, mihrap ve minberde, pencere söve ve lentoları ile kemer ve kubbe kasnağında kullanılmıştır. Kaba yonu taş ile moloz taşlar ise kuzey hariç diğer tüm cephelerde kaplama ve dolgu malzemesi olarak kullanılmıştır. Tuğla malzeme kubbelerin örülmesinde ve geçiş elemanlarında bulunmaktadır. Sadece son cemaat mahfilindeki sütunlar mermerden yapılmıştır.



Şekil 41. Sungur bey Camii planı

Caminin son cemaat mahfili, üç küçük kubbe altından oluşmaktadır. Bu bölüme üç basamak çıkılarak geçilir. Basamaklar oldukça büyük tek parça kesme taşlardan yapılmıştır. Mahfil üç sahndan oluşmaktadır. Yan sahnlar 50cm. kadar daha yüksek, tabanı karolarla kaplanmış ve namaz için ayrılmıştır. Orta sahn giriş kısmını oluşturur. Kuzey cephesi iki sütun ve üç kemerle açık olarak yapılmıştır. Diğer cephelerdeki kör kemerler bulunmaktadır. Aralarında tuğla örgüsüyle meydana getirilen pendentif kubbelere geçiş yapılmıştır. Sütunlar işlemsiz düz silindirik ve mermerden yapılmıştır. Sütun başlıkları altta bir bilezik, hemen üzerinde mukarnas yapıyla genişleyerek kemerlere altlık oluşturmuştur. Kemerler siyah ve beyaz kesme taşların sıralı dizilişiyle süslemiştir. Ön cephede bulunan kemerlerin üzerinde beyaz kesme taşla, kenarları derin pahlı söve yapılarak süslenmiştir. İç köşelerde kemerlerin kesişme noktaları ters miğfer şekilli mermer başlıklar üzerindedir. Orta sahna gelen kemerlerin alt köşeleri üçgen figürlü oyularak süslenmiştir (Resim 36).



Resim 36. Caminin son cemaat mahfili

Kubbeler içten tuğla ile örülerek üstü sıva ve beyaz boya ile kaplanmıştır. Dıştan, kubbe ve kubbe kenarları metal levhalarla kaplanmıştır. Kenarlara beyaz kesme taştan saçaklar yapılmıştır.

Mahfilin, harim ile bağlantısı kuzey duvarında bulunan iki pencere ile sağlanmaktadır. Pencereler sivri kemerli bir niş içerisinde bulunur. Nişin iki kenarında taş

üzerine oyulmuş iki kemer vardır. Sütunun üzerinde oyulmuş bir sütun başlığı ve yüzeyi ise ters "V" şeklinde hasır örgü motifiyle süslenmiştir. Başlık üzerinde sekizgen yıldız motifleri yapılmış ve yivlerle sütun üzerinde bulunan bilezik motifiyle birleştirilmiştir..

Taç kapı, yan sahnalardan daha ileride ve çıkıntılıdır. Dikdörtgen yüzeyli bu alan, kapı nişi hariç yine iki renkli kesme taşlarla örülmüştür. Üstte kemer altına kadar devam eder. Kapı nişi kenarlarda iki sütun ve üstte burgulu sağır sivri bir kemerle nihayet bulur. Niş içerisinde bulunan iki kanatlı ahşap kapının üstü basık kemerle tamamlanmıştır. Kenarlardaki oyma sütun görüntüsü altta kum saati figürüyle tamamlanır. Sütun yüzeyi; geniş basık altıgenler ve aralarında burgulu geçmelerle süslenmiştir. Beyaz taştan oyma şeklinde yapılan başlık basık altıgen motifiyle süslenmiştir. Burgulu kemerin tepesine kadar uzanan nişin kubbesi çeyrek küre şeklindeki mukarnasla tamamlanmıştır.

Kuzey ekseninde açılan bir kapı ile girilen 10x10 m. ebatlarındaki harim, beden duvarları tarafından taşınan ve sekizgen bir kasnağa oturan kubbe ile örtülmüştür. Kubbeye geçişler sivri kemerler ve tromplarla sağlanmıştır. Harim, her cephede ikişer, üstte kemerli birer ve sekizgen kasnağın her cephesinde birer olmak üzere toplam on beş pencere ile aydınlatılmıştır.

İçten sekiz kemer ve aralarda tromplarla geçiş yapılan kasnak 140- 170 cm. kadar yüksek yapılmıştır. Kasnak üzerinde bulunan basık küresel kubbe ve tromplar tuğla ile örülmüş olup dıştan metal levhalarla kaplanmış ve çevresine beyaz kesme taşlarla saçak yapılmıştır.

Giriş ekseninde güney duvarda beş eksenli, düzgün kesme taştan yapılmış kavsaralı bir mihrap nişi vardır. Dikdörtgen bir yüzeyde bulunan mihrap en dışta üçgen kabartmalarla bir bordür, nişin iki yanında sütun kabartmaları ve kubbe kısmında mukarnas süslemelerle tamamlanmıştır. Mihrabın sağında bulunan beyaz düzgün keme taştan yapılmış minber oldukça sadedir. Kapı alınlık kısmında bir kitabe bulunmaktadır.

Kadınlar için yapılan ve minare merdivenlerinden çıkılan, ahşap ikinci kat sahlığı taşıma esnasında yapılmadığından, harim batı duvarında 3 m. kadar yüksekte bulunan kapı kapalı tutulmaktadır (Resim 37).



Resim 37. Taşla örülerek kapatılmış kadınlar mahfili girişi ve minare girişi

Yapının batı cephesinde yer alan tek şerefeli minare, kadınlar mahfili kapısına geçiş vermek için yapının beden duvarına oranla oldukça yüksek tutulmuştur (Resim 37). Altta beden duvarı seviyesine kadar yükselen kare kaideden sonra kürsü kısmı yer almaktadır. Kürsüden pabuçluğa pahlanmış köşelerle geçilirken, pabuçluktan silindirik gövdeye geçişte bir bilezik bulunur. Aynı bileziğin bir benzeri ise şerefeden altına yer alır. Alt tarafı mukarnaslı olan şerefeden sonra yer alan gövde daha ince tutulmuştur. Kûlah kısmı yine aynı kesme taşlarla örülmüştür.

Bahçede yer alan beyaz kesme taştan yapılmış üstü açık bir şadırvan bulunmaktadır. Şadırvan beyaz kesme taşların dikine kullanılmasıyla yapılırken, iskemleleri silindirik olarak yapılmıştır. Herhangi bir süslemesi yoktur.

7.6. Harput Ağa Camii (1589)

Harput'un girişinde solda bulunan ve bugün orijinalliğinden büyük ölçüde uzaklaşmış tarihi bir yapıdır. İlk hali kaynaklardan edinilen bilgiye göre kubbeli ve tonozlu olan yapının kubbesi çökmüş olup harabe bir haldeyken 1999 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü Tarafından yaptırılan restorasyon çalışmaları sonucu düz dam şeklinde ve çatılı olarak tekrar ibadete açılmıştır. Ağa Camisi'nin Elazığ Müzesi'nde bulunan kitabesine göre; Pervane Ağa tarafından 1589 yılında yaptırılmıştır.

Ağa camii, Harput'un Ağa mahallesinde Hükümet ve Sarayhane caddelerinin birleştiği köşe başındadır. Önceleri Pervane Camii adıyla ahşap bir mescit halindeyken Hicri; 946, Miladi; 1589 yılında Harput köylerinden Sarını Ağaları tarafından tamir

edildiğinden Ağa Camii adıyla anılmaya başlamıştır. Hicri; 1306, Miladi 1889 tarihinde Sarahatun Camii'nin banisi Müftü Hacı Ahmet Efendi'nin torunu Hacı Abdülhamit Efendi'nin himmet ve yardımıyla harabeye yüz tutan cami yıktırılmış ve yerine kagir, kubbeli ve minareli olarak yeniden yaptırtmıştır (Sunguroğlu İ., 1958).

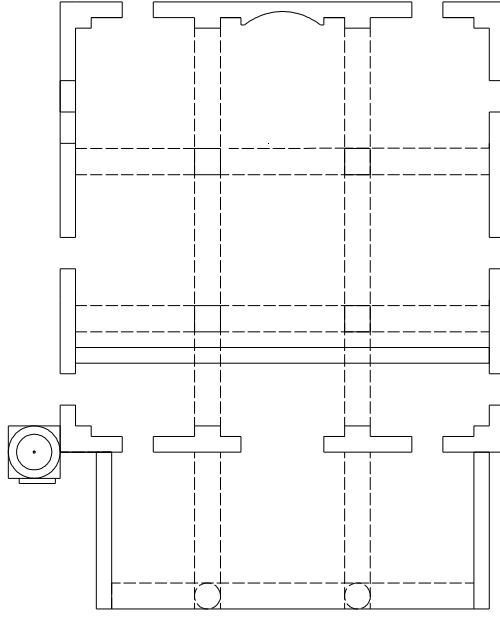
Ağa Camii 18 ada, 1900 parselde kayıtlı, 30.05.1985/1089 sayılı Kurul Kararı ile “Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlığı” olarak tescil edilmiştir. Camiden sorumlu kuruluş Ömer Ağa vakfıdır. Sorumlu olması gereken kuruluş Vakıflar Genel Müdürlüğüdür(Elazığ Kültür Envanteri, 2009).

İshak Sunguroğlu Harput Yollarında adlı eserinin birinci cildinde, caminin 1950'lerdeki yapısı hakkında şu bilgileri vermektedir; “Caminin mimari yapısı bakımından bir fevkaladelîği yoktur. 80 santim genişliğinde dört taş duvarla yükseltilmiş ve bu duvarların ortasında dört yuvarlak sütun üzerine bir kubbe oturtulmuştur. Etrafı ise tonoz şeklinde yapılmıştır. Yarım asır önce caminin damı toprakla örtülüyken halkın yardımıyla çatı kaplanmıştır.

Caminin cadde tarafında ve üçlü çeşme tarafında taş kemerli iki kapısı vardır. Birinci kapıdan girilince sol tarafı mezarlık, sağ tarafı ise caminin duvarlarını teşkil eder. Bu koridorun ortasında iki üç basamakla taşlık bir merhale çıkılırdı ki, üç büyük kemerle ve ön tarafı yüksek ağaç parmaklıklarla bu koridordan ayrılmıştı (son cemaat mahfili). Bu methalin sağ tarafında ufak bir mihrap vardı. Zeminde büyük ve geniş hasırlar seriliydi, yaz günleri, çok defa bu eyvanda namaz kılınırdı.

Metalden büyük ve kemerli bir kapı ile de iç camiye girilirdi (harim). Kapının her iki tarafında ağaç parmaklıklı maksureler ve bu maksurelerin birisinden yine ağaç merdivenle iki saflık tahtabende çıkılırdı. Caminin tavana yakın yedi küçük ve aşağılarda ise dokuz büyük penceresi vardı. Tavan ve kubbenin yüksek olması, pencerelerinin çok olması ve iç genişliğinin takribi 20x20 metre olması dolayısıyla ziyadar, ferah ve oldukça büyük bir camiydi” (Sunguroğlu, 1958).

Ağa Camii'nin bugün 1999 yılında yapılan restorasyon sonucunda ise; etrafı kaba yonu taşlarla örülmüş bahçe içerisinde caddeden iki metre kadar yüksek düz bir alanda bulunur. Cami son cemaat mahfili, içeride iki sahnadan oluşan harim kısmı, ahşap kadınlar mahfili ve minare bölümlerinden oluşur (Şekil 42).



Şekil 42. Ağa camii planı

Dış duvarlar orijinale sadık kalınarak kaba yonu taşla örülmüş olup, son cemaat mahfili siyah kesme taşlarla yapılmıştır. Kapı girişi, mihrap, harimi ikiye bölen merdiven taşları ve minaresi orijinal beyaz düzgün kesme taşlardan yapılmıştır. Harimde bulunan yüksek dikdörtgen sütunları (kolonlar) ve tavanı betonarmedir. Kadınlar mahfili olarak girişin hemen üzerinde yapılan bölüm yine yeni yapılmış ve ahşaptır. Üst kaplaması metal levhalardan yapılmıştır.

Son cemaat mahfili restorasyonla birlikte eklenmiş, iki kesme taş üzerine kuzey güney yönlü iki kemerle üç bölüme ayrılmıştır. Yan sahnlar namaz için ayrılırken, daha geniş olan orta sahn giriş bölümünü oluşturur. Harimle bağlantı birer pencereyle sağlanmıştır. Taç kapı oldukça sade dikdörtgen şekilli beyaz kesme taşlardan yapılmıştır. Tek süslemesi kenarlarda bulunan ve düz çizgilerden oluşan kabartmalardır. Tek kanatlı kapının üstü basık kemerli olarak yapılmıştır.

Harim kısmı doğu batı ekseninde boylu boyunca uzanan iki basamakla iki sahna bölünmüştür. Girişte bulunan sahnın üstü ahşap kadınlar mahfilini oluşturur. İkinci kata sağda bulunan ahşap merdivenle çıkılır. Orta kısım oldukça yüksek tutulmuş tavanla ferah bir alan oluşturmuştur (Resim 38,39).



Resim 38. Ağa camii harim bölümü.



Resim 39. Ahşap kadınlar mahfili

Mihrap duvarı iki kolon arasında ve beyaz kesme taştan, duvardan çıkıntılı olarak yapılmıştır. Sade bir süslemesi olan duvarda, en dışta düz çizgilerden oluşan kabartmalar çerçeveyi oluştururken, nişin etrafı kırık çizgilerin simetrik dizilişiyile ve hemen üstünde yarım dairelerin simetrik dizilişiyile bordür oluşturulmuştur. Mihrap nişi düz süslemesiz olarak yapılmıştır. Minber yeni ve ahşap malzemeden yapılmıştır.

Caminin aydınlatılmasında; kuzey duvarında sadece altta dikdörtgen iki, güney duvarında atlat dikdörtgen ve büyük iki, üstte daha küçük ve dikdörtgen şekilli iki, doğu ve batı duvarlarında altta dikdörtgen ve büyük üç üstte daha küçük üç pencere kullanılmıştır. Orijinal yapıda on altı pencere kullanılırken, restorasyondan sonra pencere sayısı on sekize çıkmıştır. Pencere kenarları beyaz kesme taş ile yapılmıştır.

Caminin orijinalinden bozulmadan kalan tek yapısı minaresidir. Kuzey doğu köşede bulunan minarenin kaidesi beden duvarlarının üstüne kadar yükselir. Giriş kısmı kuzeyden, dikdörtgen şekilli tek kanatlı bir kapı ile verilmiştir. Kare bir tabana oturan kürsü, üstte söveli bir geçişle pabuçluğa uzanır. Pabuçluk derin köşeli pahlarla minarenin gövde şeklini alır. Altta bir bilezikle gövdeye geçilir. Çatı hizasında güney yönünde bir kapı daha bırakılmıştır. Şerefenin altında yer alan bilezik yarım daire halkalarla işlenmiştir. Şerefenin alt kısmı kademeli pahlanan mukarnasla işlenmiştir. Korkulukları taş kafesle süslenmiştir. Şerefeden sonra yer alan gövde daha incedir. Külâh kısmı yine kesme taşla örülmüştür. Külâhla gövde arsında yarım daire oymalı bilezikle söve yapılmıştır. Minarenin ilginç bir görüntüsü de aşağıdan yukarı doğru incelen huni görüntüsüdür (Resim 40-41).



Resim 40. Ağa camii minaresi.



Resim 41. Minare şerefesi.

7.7. Harput Alacalı Camii (1203-1204)

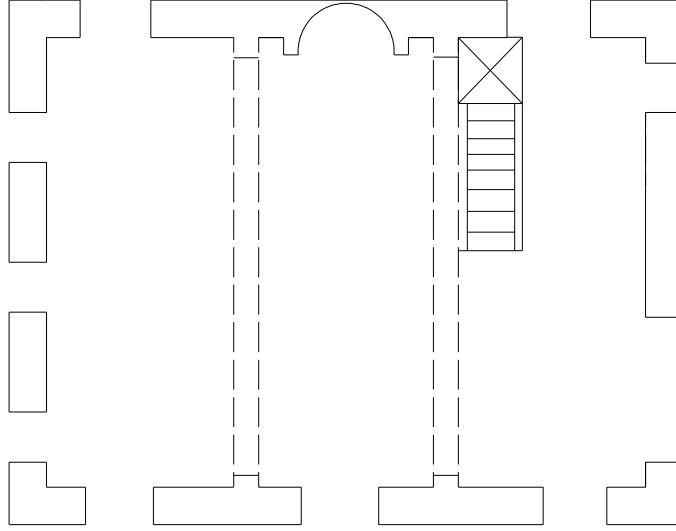
Harput'ta Ağa Mahallesi'nde kayabaşı yolu üzerinde bulunan Alacalı Cami Artukoğulları dönemine aittir. Artukoğullarından Nureddin Ebû'l-Fâzıl Artuk Şah'ın babası Hızır Bey zamanında 1203-1204 yıllarında yapılmıştır. Caminin minaresinde ve yapı detaylarında iki farklı renkte kesme taşların kullanılmasından ötürü “Alacalı Cami” ismi ile tanınmıştır. Caminin Artuklular döneminden kalan bölümleri kuzey duvarı ile caminin batı köşesindeki iki renkli kesme taştan örülmüş minaresi ve minarenin yanındaki iki renkli taşlardan yapılmış kapısıdır.

Artukoğullarının, Harput kolunun son hükümdarlarından Nureddin Ebû'l-Fâzıl Artuk Şah'ın babası olan ve aynı zamanda Paris'teki Blacas koleksiyonundaki bronz aynada adı geçen Hızır Bey zamanında yaklaşık olarak Hicri; 600, Miladi; 1203-1204 yıllarında yapılmıştır (Sunguroğlu İ., 1958).

Alacalı Camii, 13 ada, 450 parselde kayıtlı, 09.04.1982/A-3562 sayılı Kurul Kararı ile “Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlığı” olarak tescil edilmiştir. Camiden sorumlu kuruluş Vakıflar Genel Müdürlüğüdür. XIX. Yüzyılda büyük bir onarım görmüştür. Tavandaki ahşap işçiliği bu dönemde yapılmıştır (Elazığ Kültür Envanteri, 2009).

Alacalı Camii'nin yapımında ağırlıklı olarak kaba yonu taş ve kesme taş kullanılmıştır. Camiyi oluşturan dört beden duvarı kaba yonu taştan yapılırken, destek amacıyla ortasından ahşap hatıllar geçer. Minare, pencere ve kapı kenarları, mihrap, kemerler kandil söveleri ve iki duvar köşelerinde kesme taş kullanılmıştır. Tavan ahşapla kaplanmış, üstten düz dam şeklinde örtülmüştür. Giriş kapısı düz olmasına rağmen işlemeli

menteşelerle farklı görünmektedir. Girişin önünde yapılan bina orijinalde olmayıp 1999 yılında vakıflar genel müdürlüğünün yaptırdığı restorasyon sırasında eklenmiştir (Şekil 43).



Şekil 43. Alacalı Camii planı

Caminin giriş kısmında klasik Selçuklu Camilerinde olduğu gibi son cemaat mahfili bulunmamaktadır. Altı sivri kemerli ve kesme taştan, üstü kaba yonu taştan yapılmış olan iki katlı yapı yenidir. Caminin giriş kapısı beyaz renkli kesme taşlardan bir çerçeve içerisinde yer alır. Üstü burgulu kemerli, kenarları sütun kabartmalı bir niş içerisinde yer alan tek kanatlı kapının üstü basık kemerlidir. Birkaç geometrik motifli taş kabarma dışında işlemesi olmayan girişte, ahşap kapı üzerinde metal rozetlerle yapılan süsleme dikkat çekicidir. Kapının sağında üstü yan yana iki kemerli kandil yuvası bulunur. Yine girişin sağında kesme taştan yapılmış merdivenlerle, caminin üstünde bulunan minare girişine geçilir (Resim 42).



Resim 42. Alacalı Camii giriş kapısı ve yanda bulunan kandil boşluğu

Harim kısmı 9x12 metre ebatlarında dikdörtgen bir plana sahiptir. Duvar kalınlığı yaklaşık 80cm.'dir. Batıda bulunan kapıda bir basamakla esas mekâna çıkılır. İç mekân üstten iki sivri kemerle üç bölüme ayrılmıştır. Mihrabın bulunduğu kısım diğer bölümlerden biraz daha dardır. Önceden ahşap olan zemin restorasyonla önce müze haline getirildiğinde taş olarak yapılmış, sonra tekrar camiye çevrildiğinde halı kaplanmıştır. Kuzey duvarı dışında üç duvarda kesme taştan yapılmış duvar üzerinde yer alan kandil rafı bulunmaktadır. Duvar içerisine gömülerek kesme taştan yapılan raflar uçları pahlanmış, alttan meşale başlığı şeklinde taşlarla desteklenmiştir.

Mermerden yapılmış mihrap, iki kemer arsıda bulunan duvarda çevresi mukarnaslı bir çerçeve içerisinde yer alır. Niş kenarlarında düz çizgilerden oluşan iki sıra kademeli kabartma bulunur. İçi sade olan nişte kubbe kısmı mukarnasla süslenmiş ve burgulu kemer oluşturulmuştur. Minber oldukça yeni ve ahşaptan yapılmıştır (Resim 43).



Resim 43. Oyma işlemlerle süslenmiş mihrap nişi

Caminin ahşap tavanı kemerlerle üç uzun dikdörtgen kısma ayrılmıştır. Her bölüm tekrar eşit üç bölüme ayrılarak değişik geometrik şekillerle süslenmiştir. Mihrabın solundaki dikdörtgen kısmın güney tarafındaki bölümde siyah, lacivert ve kırmızı küçük dikdörtgen, kare panolar, ortadaki bölümde kırmızı ve lacivert küçük karelerden büyük bir pano, bu panonun sağında ve solunda siyah, lacivert, kırmızı küçük sekizgenlerden bir şerit yer almaktadır. Bu sekizgenlerden biri içeriye kaydırılarak sekiz köşeli yıldız meydana getirilmiştir. Kuzey tarafındaki bölümde de, siyah küçük karelerden bir pano vardır.

Mihrabın üstündeki dikdörtgen kısmen güneydeki bölümdeki gibi kırmızı, siyah küçük karelerle yapılmıştır. Ortadaki bölümde kırmızı ve lacivert renkte iç içe girmiş sekizgenlerden oluşmuştur. Sekizgenlerin ortasında kare şekli meydana gelmiştir. Kuzeydeki bölümde de siyah ve kırmızı renkte küçük kare ve dikdörtgenler yer alır.

Mihrabın sağındaki dikdörtgen kısmın güney tarafındaki bölümde siyah, lacivert ve kırmızı küçük kare ve dikdörtgenler vardır. Orta bölümde ise lacivert ve kırmızı renkli küçük sekizgenlerden bir şeritler atılmıştır. Kuzey tarafındaki bölümde de kırmızı ve siyah kareler yer almıştır. Şekilleri birbirinden ayıran çizgiler beyaz renklidir (Resim 44).



Resim 44. Alacalı Camii ahşap tavan kaplaması.

Örgü biçimiyle Alacalı Camiye ismini veren minaresi, batı cephesindeki giriş kapısının üzerinde üst örtüden itibaren yükselir. Minareye, kapının sağındaki merdivenli kısımdan çıkılır. Minarenin kısa ve kalın silindirik bir gövdesi vardır. Bu gövde bir sıra beyaz, bir sıra siyah taşla örülerek şekilli yapılmıştır. Şerefe beyaz kesme taştan tek renklidir. Alttan mukarnaslı olan şerefenin korkulukları taş kafesli olarak yapılmıştır. Şerefeden sonra yer alan gövde daha incedir. Buradaki taş dizilişi damalı bir şekil gösterir. Orijinalinde külah kısmının ahşap olduğu belirtilse de bugün siyah kesme taştan yapılmıştır (Resim 45).



Resim 45. Alacalı Camii minaresi.

7.8. Harput Sara Hatun Camii (1465)

Elazığ, Sara Hatun Mahallesi'nde, batısında Cimşit Hamamı ve doğusunda Sara Hatun çeşmesi bulunan bu tarihi yapı, bir dönem Harput'u idare eden Akkoyunlu Sultanı Uzun Hasan'ın annesi Sara Hatun tarafından ahşap bir mescit olarak yaptırılmıştır. Bazı kaynaklarda bu mescidin yapım tarihi olarak 1465 yılı gösterilmektedir. Cami Sultan III.Murat döneminde Hacı Mustafa tarafından 1585 yılında onarılmıştır. Sultan Abdülmecit döneminde Harput Müftüsü Hacı Ahmet Efendi tarafından 1843 yılında eki ahşap mescit tamamen yıkılarak bugünkü hali yaptırılmıştır. Vakıflar bölge müdürlüğü tarafından önce 1996, sonra 2006-2007 tarihleri arasında yeniden restore edilmiştir. Evliya Çelebi seyahatnamesinin III. Cildinde, 1656 yılında Harput'u ziyaret ettiğini ve Harput camilerini anlattığı kısımda, Sara Hatun Camii'nin minaresiz olduğunu anlatır. Minare kitabesinde de 1889 yılında yaptırıldığı yazılıdır.

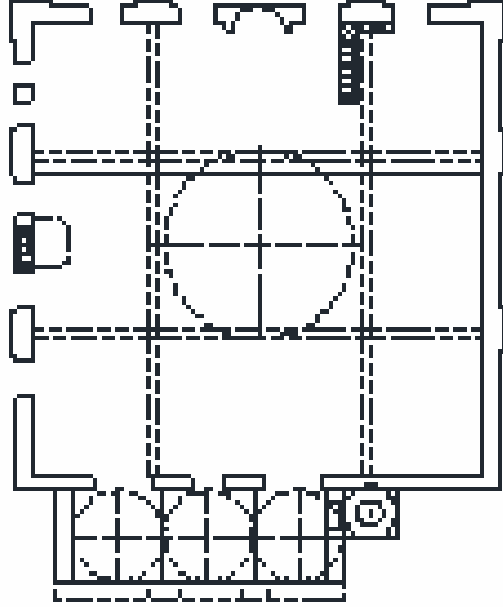
İlk mescit, Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan'ın ananesi Sara Hatun tarafından Hicri; 1465, Miladi; 1465 yılında yaptırılmaya başlanmıştır. Ahşap mescidi, şimdiki caminin güney duvarının sol tarafında duvara gömülü kitabede adı geçen Mustafa oğlu Hacı Mahmut oğlu Hacı Hüdaverdi oğlu Hacı Mustafa (III. Murat devrinde) Hicri; 993, miladi; 1585 yılında tamir ettirilmiştir. Üçüncü bir tamirde Padişah Abdülmecit devrinde Hacı Ahmet Efendi namında bir müftünün üstün gayretleriyle Hicri; 1259, Miladi; 1843 yılında yaptırılmıştır. Bu tamirde eski ahşap mescit tamamen yıkılmış, yerine bu günkü cami yaptırılmıştır(Sunguroğlu, 1958).

Sara Hatun Camii, 13 ada, 439 parselde kayıtlı, 30.05.1982/A-3562 sayılı Kurul Kararı ile "Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlığı" olarak tescil edilmiştir. Camiden sorumlu kuruluş Vakıflar Genel Müdürlüğüdür. (Elazığ Kültür Envanteri, 2009).

Cami; üstü kubbe ve tonozla kapatılmış harim, üç kubbe altından oluşan son cemaat mahfili, harim girişinde bulunan ahşap ikinci kat veya kadınlar mahfili, kesme taştan yapılan minaresi, kuzey doğu köşesinde bulunan üçlü çeşmesi bölümlerinden oluşur. Cumhuriyet öncesi camilerde yalnızca merkezi camilerde cenaze namazı kılınırdı. Bu nedenle merkez camisi dışında diğer camilerde musalla taşı bulunmazdı. Harput camileri içerisinde sadece Sara Hatun Camii'nde musalla taşının bulunması, bu caminin merkez camisi görevi gördüğünü göstermektedir (Şekil 44).

Sara Hatun Camii'nin duvarları kaba yonu taş la örülmüştür. Köşelerde, kapı ve pencere sövelerinde, kemerlerde, mihrapta kesme taş kullanılmıştır. Minberi mermerden

yapılmıştır. Geçiş elemanları, tonozlar, kubbe tuğla ile örülmüş olup üstten kurşun levhalarla kaplanmıştır.



Şekil 44. Sara Hatun Camii planı

Son cemaat mahfili üç hafif sivri kemerle dışarıya açılır. Kemer araları camekânla kapatılmıştır. Üstü kenarlarda çapraz tonozlar ile ve orta kısmı küçük kubbeye kapatılan mahfil altta üç bölüme ayrılmıştır. Diğer camilerden farklı olarak kenarda bulunan sahnlar iki giriş kapısını, orta sahn ise son cemaat yerini oluşturur. Kesme taştan örülen mahfilin güney duvarı üzerinde, kenardaki ikisi burgulu kemerli, ortadaki sivri kemerli üç niş bulunur. Kuzey cephesi ortada iki kare sütuna, kenarlarda duvar içerisindeki ayaklara bindirilmiş üç sivri kemerle açık olarak yapılmıştır. Orta sahn kenar sahlardan 50-60 cm. kadar yüksek üç basamakla çıkılır. Harim ile bağlantısını niş içerisinde bulunan dikdörtgen pencere sağlamaktadır. Bu pencere aynı zamanda zekât dağıtıldığı rivayet edildiği için, zekât penceresi olarak ta anılmaktadır. Pencere üzerinde bir dua ile altı beyitlik bir kitabe yer almaktadır (Resim 46-47). Sivri kemerin üstü stilize yaprak motifinin simetrik dizilişiyle süslenmiştir. Girişte bulunan kemerler sade sivri kemerlerdir. Ortadaki kubbeye geçiş tromplarla verilmiştir. Kenardaki çapraz tonozlarla kubbe üstü kurşun plakalarla kaplanmıştır. Ortada bulunan kare sütunların baş kısımları pahlanmış ve üzerine ters olarak dört yapraklı yonca figürü işlenmiştir (Resim 48). Sütunlar birbirleriyle ve duvarlarla demir gergilerle bağlanmıştır.



Resim 46. Giriş kapısı ve zekat penceresi



Resim 47. Giriş kapısında bulunan motifler



Resim 48. Kemerde bulunan motif

Her iki kapıda aynı şekli taşımaktadır. Üste burgulu bir kemerle niş içerisine alınmış, altta at nalı kemerle kapıya geçilmiştir. Nişin her iki yanına taş üzerine işlenmiş sütun kabartması yapılmış ve kemer altında mukarnasla sütun başlığı kabartması görülür. Niş içerisinde ve kapı üzerinde ikişer adet kitabe yer almaktadır.

Harim kısmına son cemaat mahfilinin sağında ve solunda bulunan iki kapı ile girilir. 20x20 metre ebatlarındaki kare şekilli harim ortada dört sütun ve kemelerle desteklenen, kenarlarda ortadan birer kemerle bölümlenmiş dört beşik tonoz ve köşelerde çapraz tonozlar ile kapatılmıştır.. Doğu batı yönlü bir basamakla iki sahna ayrılmaktadır.

Girişte bulunan sahnın kuzey bölümü ayrıca 20-25 cm. kadar yüksekliğinde iki sahn daha bulunur. Üstü ahşap kadınlar mahfili olarak düzenlenmiştir. Altta bulunan bu sanlardan batı yönünde bulunan sahnın içinde 2x2 metre ve 2 metre kadar yüksek ahşap müezzin mahfili bulunmaktadır.

Caminin ortasında dört adet kalın, beyaz ve iki parçadan oluşan sütun bulunmaktadır. Sütunlar altta kare tablalar üzerine oturtulurken, kemerlere iki kademeli bilezik ve kenarlardan derin eğrisel pahlarla geçişi sağlayan başlıktan oluşmaktadır. Sütunlar hafif sivri kemerlerle bir birlerine ve duvarlara bağlanmışlardır. Ayrıca sütun başlıklarından da demir profil gergilerle birbirlerine ve duvarlara bağlantılar yapılmıştır. Ortadaki kubbenin ağırlığı bu kemerlerle sütunlara taşınmıştır. Kubbeye geçiş pandantiflerle sağlanmıştır. Caminin kuzey-doğu, güney-doğu, güney batı ve kuzey batı köşeleri çapraz tonozludur. Ortada kalan kısımlar beşik tonozla örtülmüş olup, beşik tonozlar duvar içerisinde yer alan ayaklara bindirilmiş kör kemerlerle taşınmıştır. Kasnağı dairesel olan kubbe içi hat sanatı yazmalarıyla süslüdür. Kubbe kasnağı üzerinde üç sıra esma-i Hüsnâ ve üzerinde hurma dalı motifleri yer alırken kubbenin tam ortasında iç içe geçmiş iki kare, dışta sekiz köşeli yıldız ve etrafında ihlâs-ı şerif yazması bulunur. Bu kısımdan sonra iki sıra kandil motifi işlenmiştir (Resim 49).



Resim 49. Kubbe içerisinde yer alan 1843 yılında yapılmış hat sanatı yazmamalar

Güney duvarında bulunan mihrap üstü tonozlu iki pencere arasında beyaz kesme taşla kaplanmış dikdörtgen bir alan içerisinde bulunur. Kenarlardan hafifçe düz çizgilerden oluşan taş kabartmayla dışarı taşarak mihrap duvarına çerçeve yapılmıştır. Duvarın üstünde tam ortada taş kabartmalı bir kitabe yer alır. Nişin her iki yanına ince birer sütun kabartması yapılmış, başlık geometrik motifli üç sıra mukarnasla tamamlanmıştır. Üstü

sivri kemerli nişin içerisine üstü çeyrek küre biçimli bir niş daha açılarak mihrap tamamlanmıştır (Resim 50).



Resim 50. Mihrap ve mihrapta yer alan taş üzerine oyulmuş sade süs

Mermerden yapılmış sade minberi vardır. Arka kısımda geçiş ve dolap bulunmayan aynalıktaki üstü kemerli bir penceresi olan işlemsiz şekilde yapılmıştır. Kapı ve aynalık dikdörtgen olarak yapılmış, kapı kenarları hafifçe pahlanmış ve üstü burgulu kemerle tamamlanmıştır. Dört sütun içerisinde yer alan köşk kısmının üstü, içi bitkisel motiflerle oyulmuş külahlı kapatılmıştır. Köşkün altında mihrap yanında kandil rafı bulunur. Güney duvarının alt köşesinde ve minber süpürgeliklerinin üstünde boydan boya üstü sivri kemerli kandil yuvaları yer almaktadır (Resim 51).

Minberin sağında ve bitişiğinde, cami duvarı içerisine dolap bulunmaktadır. Demir kapaklı ve üstü yeşil perde ile örtülü bu dolap, Harput'ta muhafaza edilen lihye-i saadet'in (sakalı şerif) saklandığı dolaptır. Dolap nişinin etrafında en içte, mukarnaslı bir bordür, sonra köşelerde daire rozetler ve palmet motiflerinin bulunduğu ikinci bordür yer almaktadır (Resim 52).



Resim 51. Minber



Resim 52. Lihye-i Saadet (Sakalı Şerif) dolabı

Doğu duvarının ortasında yer alan pencere içerisinde bulunan dikdörtgen bir kapı ile doğu duvarının ortasında yer alan 2-2,5 metre yükseklikteki küçük balkona çıkılır. Kapısı, merdivenleri ve üst tonozu kesme taştan yapılmıştır. Balkon konsolları kesme taştan yapılırken korkuluğu ahşaptır. Vaaz vermek amacıyla kullanılmaktadır (Resim 53).



Resim 53. Vaiz kürsüsü girişi ve duvarda bulunan bolkon



Caminin aydınlatılmasında; doğu duvarında altta beş, üstte dört, güney duvarında altta dört, üstte dört, batı duvarında üstte dört ve kuzey duvarında bir pencere kullanılmıştır. Pencereilerin etrafı beyaz kesme taşla kaplanmış üstü tonozludur. Alt pencerelerin altına birer ikişer adet üstü sivri kemerli kandil yuvası açılmıştır.

Son cemaat mahfilinin batı duvarına bitişik beş, on basamaklı bir merdivenle minareye çıkılır. Kare kaidenin bir kısmı duvarın içine gömülü olduğundan dıştan bakıldığında tam kare görünmemektedir. Kare kaidenin üst kısmında konsollar bulunmaktadır. Üstü ve altı söveli siyah ve beyaz kesme taşla yapılan pabuçluktan üç silindirik kademeyle silindirik gövdeye geçilir. Beyaz kesme taştan yapılan minare içerisinde helezon şeklinde tek sıra siyah kesme taşla süsleme yapılmıştır. Şerefenin hemen altında siyah kesme taşla yapılan bir bilezik ve mukarnasla şerefeye geçilir. Şerefede korkulukları taş kabartmalarla ve geometrik motiflerle işlenmiştir (Resim 54). Şerefeden sonraki gövde aynı kalınlıktadır. Külâh kurşun levhalarla kaplanmıştır. Beldedeki diğer minarelere oranla oldukça ince ve nazık bir yapısı vardır. Minarenin hemen sağında köşeye yakın bir yerde musalla taşı bulunmaktadır.



Resim 54. Sarahatun Camii'nin ince minaresi ve şerefede bulunan işlemler.

Caminin kuzey doğu köşesinde üstü kemerli, üç lüleli bir çeşme yer alır. Çeşmenin üstünde duvar içerisine açılmış sabunluk bulunmaktadır. Tamamı kesme taştan yapılmış çeşmenin, 2007 yılında yapılan restorasyon çalışmasında, üstü kaba yonu taşla kapatılmış

ve doğu duvarına birleştirilmiştir. Son cemaat mahfilinin yanından, sekiz basamaktan oluşan merdivenle inilmektedir. şadırvan, helalar restorasyon sırasında eklenmiştir.

7.9. Harput Ulu Camii (1156-1157)

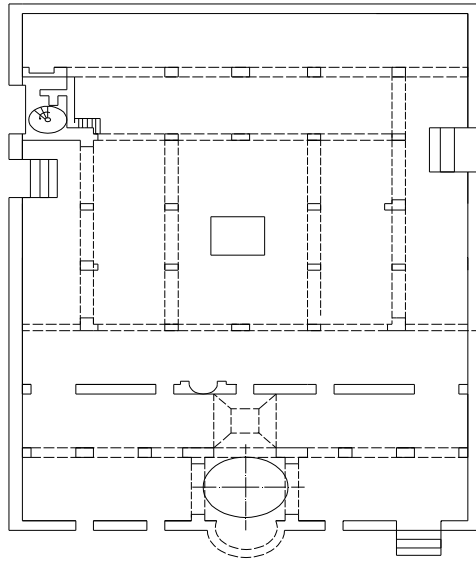
Harput'ta, Keşoğlu Meydanı'nda, Kazı Bahçesi'ne giden yolun üzerinde bulunan tarihi yapı, Artuklu Hükümdarı Fahrettin Karaarslan tarafından 1156-1157 yılları arsında yaptırılmıştır. Anadolu'nun en eski ulu camilerinden biri olan bu yapı dikdörtgen planlı olup, mimari tarzı Artuklu ve Selçuklu dönemlerinde yapılmış camilerden oldukça farklıdır. Burada Selçuklu ve İran camilerinin plan ve şekilleri birleştirilmiş ve Anadolu'ya özgü bir yapı tipi ortaya konulmuştur. Camii Kebir, Cami-i Muazzam, Cami-i Azam ve Eğri Minareli Cami olarak da adlandırılan cami, halen ibadete açık olup; yapılan son restorasyonlardan sonra yapıdaki orijinallik büyük ölçüde kaybolmuşsa da; minare, giriş kapıları, avlu payeleri ve mihrapta kısmen de olsa orijinal malzeme korunmaktadır.

Ulu Camii Keşoğlu Meydanı'nda, Kazı Bahçesi'ne giden caddenin sağındadır. 1148-1174 yılları arsında saltanat süren Artukoğulları'ndan Fahrettin Karaarslan namına Hicri; 551, Miladi; 1156-1157 yıllarında yapılmıştır. Bunu, avlunun kuzeye bakan bir kemer payesi üzerinde bulunan 30x40 cm. genişliğinde mermer blok üzerinde yazılmış kitabesinden öğreniyoruz. On bir satırlık kitabede Fahrettin Karaarslan bir takım unvanlarla zikredilmektedir. Kitabenin tarihinde onlar hanesi şüpheli olmakla birlikte hamsin yani elli olması en muhtemelidir. Bu suretle 1156- 1157 yıllarında yapıldığı anlaşılmaktadır (Ardıçoğlu, 1964).

Kitabenin tercümesi şöyledir; Besmeleden sonra, Allah'ın rızasını tahsil ve Allah'a yakınlaşmak kastiyle bu binayı yaptıran ol kişidir ki, büyük Baş Buğ ve emirdir. Âlimlerin efendisi, Cenabı Hak tarafından yardım görmüş, kuvvetlenmiş, dünyadaki mücahitlerin muzafferı, dinin medarı iftiharı, Müslümanların en güzeli, imamların zahiri, halkın ve devletin yardımcısı, halk arasında şan ve şeref sahibi, ümmetin tacı, mülk sahiplerinin güneşi, sultanların aziz ve şerifi, İşlam askerlerinin şerefi, mücahitlerin yardımcısı, Allah'ı tanımayan ve şirk koşanların katili, şerefi göklerden alıcı, sultanların kılıcı, emirlerin efendisi, çiftçilerin babası sıfatında olan Artukoğlu Sokman'ın oğlu, Davut'un oğlu Karaarslan'dır. Halifenin de yardımcısıdır. Allah onun saltanatını, ta-cü tahtını daim ve baki etsin. Allahın laneti, Allah yolundan ve emrinden ayrılanların ve dönenlerin üzerine olsun (Sunguroğlu, 1958).

Ulu Camii, 14 ada, 436 parselde kayıtlı, 30.05.1982/A-3562 sayılı Kurul Kararı ile “Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlığı” olarak tescil edilmiştir. Camiden sorumlu kuruluş Vakıflar Genel Müdürlüğüdür (Elazığ Kültür Envanteri, 2009).

Ula Camii, 30x45 metre ebatlarında dikdörtgen planlıdır. Ortada havuzlu bir avlu ve dört etrafında buraya açılan mekânlar yer alır. Güney ekseninde beş kapı ile girilen harım kısmı bulunmaktadır. Yapının kuzey batı köşesine yakın ve girişi, içten batı duvarından verilen eğri bir minaresi bulunmaktadır (Şekil 45). Batı bölümünde bulunan hazire alanını ve dışarıdan duvarlarla çevrili geniş bir bahçe içerisinde yer alır.



Şekil 45. Ulu Camii planı

Cami temellerden itibaren büyük kısmında kaba yonu taş kullanılmıştır. Köşeler, kapı girişlerinin çerçeveleri, kemerleri taşıyan payeler (ayaklar), mihrap kaplamaları ve merdivenler kesme taşla yapılırken, kemerleri, mihrap üzerinde yer alan kubbesi, yapının üst örtüsünü oluşturan tonozları, geçiş elemanı pendentifleri, mihrap nişi ve pencere üzerinde yer alan kemerler tuğla ile örülmüştür. Caminin üstü orijinal yapıda torak damlı iken restorasyon sırasında çatı ile kaplanmıştır. Yer kaplamaları taş karolarla yapılmıştır. Avlu ve kapalı bölümde kemerlerin alın ve içlikleri, mihrap önü kubbesi, mihrap arkası tonozu, minare gövdesinin alt kısmı, pabuç üzerinde yükselen ilk sıralar, yatay istifin düz örgü türüne birer örnektir.

Doğu ve batı cephelerinde, eksenin kuzeyindeki asimetrik basık kemerli ve güney cephesinde eksenin doğusunda sivri kemerli birer kapıyla yapıya girilir. Batı kapısı sivri kemerle, doğu kapısı yuvarlak kemerle kuşatılmıştır. Batı kapının simetrisinde, minare kaidesini oluşturan sivri kemerli niş yer alır (Resim 55).



Resim 55. Ulu Camii doğu ve batı giriş kapıları

Son cemaat mahfili, iç mekânın kuzeyinde kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlı açık avlu üç yönden, kuzeyden ikinci paye dışında doğudakiler ve batıda kuzeydeki L, diğerleri dikdörtgen kesitli payelere sivri kemer atılımı ile biçimlenmiş çift sıralı revaklarla kuşatılmıştır. Avlunun doğu ve batısında, eksenin kuzeyindeki payelere doğu-batı yönünde de kemer atılımıyla, doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı birer eyvan oluşturulmuştur (Resim 56). Doğudaki dış revak kuzey duvara kadar devam ettirilmiştir. Batıdaki iç revak ise, kuzeyde yer alan minare kaidesi dolayısıyla kesintiye uğramıştır. Revakların örtü sistemi sivri tonozdur. Avlu güneyde, iki yandakiler L, diğerleri dikdörtgen kesitli payelere atılmış profilli sivri kemerler ve beş kapı ile ibadet mekânına açılır. Son cemaat yeri olarak değerlendirilen iç avlunun güneyindeki ilk bölümün ve ibadet mekânının duvarları tümüyle sıvalıdır; son cemaat yerindeki mihrap alçıdandır. Bu mihrap nişinin üst kısmı istiridye kabuğu şeklinde süslenmiştir. İstiridye kabuğu motifinin üst kısmında örgü motifi şerit şeklinde uzanmaktadır (Resim 57).



Resim 56. Avlulu son cemaat mahfili



Resim 57. Son cemaat mihrabı

Harim kısmı, tek bölümlü son cemaat yeri ile güneyinde, dikdörtgen payelere enine sivri kemer atılımı ile biçimlenmiş enlemesine iki sahnalı bölümden oluşur (Resim 58). Mihrap önünde, duvar payelerine ve T biçimli serbest payelere çift yönlü sivri kemer atılımı ile oluşturulmuş kare birim, içi mukarnaslı pendentif geçişli 4.00 m. çapında bir kubbe ile örtülüdür (Resim 59). Bu bölümün kuzeyindeki birimin örtüsü aynalı haç tonoz, diğer birimlerin ise sivri tonozdur. Böylelikle, mihrap önünün vurgulanmaya çalışıldığı görülür. Sivri tonoz örtülü cemaat yerinin güney duvarında, iki köşede sivri kemerli birer kapı, eksen simetrik sivri kemerli birer pencere ile batıda istiridye motifi kavsaralı ve yarım yuvarlak nişli alçı mihrap yer alır. İbadet mekânının güney duvarındaki eksenin doğusunda, üst bölümünün kesme taş kaplaması dökülmüş ve tuğla dolgusunun bir bölümü açığa çıkmış, ancak son onarımda bu bölüm tümüyle kapatılmış; yuvarlak kemerli ve üç cepheli mihrap nişi, doğusunda bir ve batısında iki dikdörtgen pencere görülür; mihrabın üzerindeki pencere doldurulmuştur. Doğu ve batı duvarlarında eksene simetrik birer dikdörtgen pencere vardır.



Resim 58. Kubbeye mukarnas geçiş elemanı



Resim 59. Mihrabın bulunduğu bölüm

Mihrap dışarıya çıkıntılıdır. Niş dışarıdan tuğla ile örülmüş olup içeriden kesme taş ile kaplanmıştır. Nişin iki kenarında ince taş üzerine oyulmuş sütun bulunmaktadır. Başlıklarda üçgen ve baklava motifleri yer almaktadır. Başlıklarda görülen motiflerin bulunduğu bir süs bordürü şerit halinde mihrap nişinin etrafını dolaşmaktadır. Bu şeritten sonra beyaz kesme taşlar yer alır. İkinci bordürlü çerçeve bu sıranın üstünde bulunur (Resim 60).



Resim 60. Caminin mihrap ve süslemesi



Ulu Cami'nin en ilginç yönlerinden birisi de minaresidir. Buraya, caminin kuzeyinde yer alan beşik tonozla örtülü sahtandan on iki basamakla çıkılır. Minare kaidesi

tuğladan yapılmış silindirik olarak yapılmış olup kısa ve kalındır. Çubuk şeklindeki yivlerle hareketli bir görünüm verilmiştir. Minare gövdesi ise, kuşaklar halinde tuğla dizileri ile değişik şekiller ortaya koymuştur. Burada geçmeli altı köşeli yıldızlar ve örgü motifleri boş yer bırakmamacasına tüm minare gövdesini sarmıştır. Minarenin şerefeden yukarı olan kısmı oldukça uzun, dar ve silindiriktir. Burada üzerinde durulacak bir nokta, tuğlanın hem yapı elemanı, hem de bezeme elemanı olarak kullanılmasıdır. Bu yüzden de Artukluların diğer yapılarından ayrılmaktadır. Şerefede palmetlerle süslenmiş taşların da ilginç bir görünümü vardır (Resim 61).



Resim 61. Ulu Camii minaresi.

7.10. Harput Kurşunlu Camii (1738-1739)

Harput'ta jandarma karakolu binası karşısında, Çınarlı Park içerisinde bulunan tarihi bir yapıdır. Cami bahçesi park ve lokanta olarak kullanılmakta ve içerisinde asırlık bir çınar ağacı bulunmaktadır. Kitabesi Osmanlı döneminde Çarsancak Beylerinden Osman Ağa tarafından 1738-1739 yıllarında yaptırıldığı rivayet edilmektedir. Giriş kapısı üzerinde bulunan kitabede Hicri;1151 (1739) tarihi seçilebilmektedir.

Çarsancak beylerinden Osman Ağa tarafından yaptırıldığı tevatürden söylenir (Sunguroğlu, 1958).

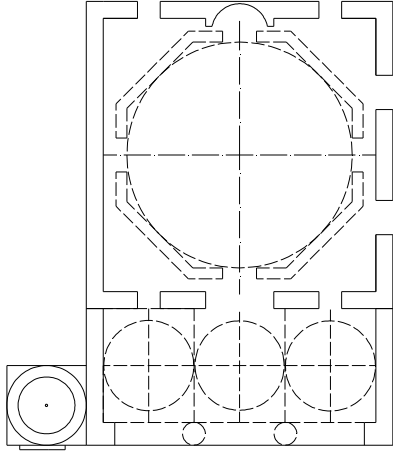
Kurşunlu Camii, 13 ada, 579 parselde kayıtlı, 30.05.1982/A-3562 sayılı Kurul Kararı ile “Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlığı” olarak tescil edilmiştir. Camiden sorumlu kuruluş Vakıflar Genel Müdürlüğüdür (Elazığ Kültür Envanteri, 2009).

Kurşunlu Cami’nin önündeki bahçeye caddeden üç dört basamaklı iki merdivenle inilir. Merdivenlerden bir minarenin bitişiğindedir. Bahçede, bir havuz, bir çınar ve caddeden bahçeyi ayıran duvara bitişik bir çeşme vardır. Dikdörtgen bir plana sahip caminin son cemaat mahfili, iki sütunlu üç sivri kemerli önceden açık olan, şimdi ahşap camekânla kapatılmış revaklarla bahçeye açılır (Resim 62). Harim kısmı, sonradan girişte sağ köşeye yerleştirilmiş ahşap müezzin mahfili ile tek sahnalıdır. Girişi dışarıdan verilmiş minaresiyle, bölgede bulunan nadide Osmanlı camilerinden biridir.



Resim 62. Kurşunlu Camii giriş bölüm

Caminin duvarlarının bir kısmında olarak kaba yonu taş kullanılmıştır. Dış yüzey kaplamalarında, kemerlerde, pencere ve kapı sövelerinde, minarede ve son cemaat mahfilinde beyaz kesme taş kullanılmıştır. Yaklaşık 1,20 metre genişliğindeki duvar araları moloz dolgu ile doldurulmuştur. Kubbe ve geçiş elemanları tuğla ile örülmüş olup üstten kurşun levhalarla kaplanmıştır (Şekil 46).



Şekil 46. Kurşunlu Cmai Planı

Son cemaat mahfili iki sütun üzerinde yer alan üç sivri kemerle üç revaklıdır. Kemerler kenarlarda duvar içerisinde bulunan ayaklar üzerine bindirilmiştir. Mahfil üstte iki kemerle üç bölüme ayrılmıştır. Kenarda bulunan 40-50 cm. kadar yüksek iki kare sahn kubbe ile örtülmüş olup, ortadaki giriş kısmı dikdörtgen şeklinde ve üstten tonozla örtülmüştür. Tuğla ile örülen tonoz ve kubbeler üstten kurşun levhalarla kaplanmıştır. Kubbelere geçişler pendentiflerle sağlanmıştır. Zemin taş karolarla döşenmiştir. Harimle bağlantı yan sahlarda birer dikdörtgen pencereyle sağlanmıştır. Kapının sağında bulunan sahnda bir mihrap nişi yer alır. Giriş kapısı kesme taştan yapılmış, üstten burgulu kemer içerisinde bulunan bir niş içerisinde yer alır. Kapının üstünde sadece tarihi okunabilen kitabesi vardır. İki kanlı kapının üstü basık kemerlidir (Resim 63).



Resim 63. Caminin giriş kapısı

Harim kısmı içten 11x11 metre ebatlarında kare şekilli ve üzeri kubbe ile örtülüdür. Kubbeye geçiş köşe trompları ile sağlanmıştır. İçten tuğla ile örülen tromplar ve kubbe dıştan kurşun levhalarla kaplanmıştır. Kesme taştan örülmüş kubbe kasnağı sekizgen şekillidir. Kasnağın her yönünde dıştan taş kafesli birer pencere bırakılmıştır. Cami ismini bu kaplamadan almaktadır. Duvar içine yapılmış kesme taştan sekiz kör kemer bulunmaktadır. Kemer altlarına kadar sıvasız olan cami duvarları kemer üstlerinde sıvalı ve işlemsiz sade olarak yapılmıştır. Zemin taş karolarla döşenmiştir.

Mihrap güney duvarında beyaz düzgün kesme taşla yapılmıştır. Mihrap nişi içten yuvarlak, dıştan üç dilimli bir burgulu kemerden oluşur. Nişin kenarlarında sade iki sütun kabartması bütün süslemesini oluşturmaktadır. Mihrap duvarının ortasında, nişin yanında iki adet üstü kemerli kandil yuvası bırakılmıştır. İşlemsiz ve çok sadedir (Resim 64).



Resim 64. Kenarlarda sütun görüntüsü ve iç içe iki kemerle süslü mihrabı

Caminin minberi; aslında Ulu Caminin, önce Saray Camii'ne götürülen sonra bu camiye getirilen minberdir. İki kanatlı ahşap bir kapı üzerinde büyük bir rozet yer almaktadır. Kenarları bitkisel motiflerle işlenmiştir. Dolap ya da geçiş kısmı kesme oymalarla işlenmiş ve kapalıdır. Köşk dört ahşap sütun üzerine oturmaktadır. İshak Sunguroğlu, Harput Yollarında adlı eserinde IV. Murat'ın Revan seferi dönüşü Harput'u ziyaret ettiğini ve abanoz ağacından yapılan minberle birlikte değerli bir halıyı, Ulu Cami'ye hediye ettiğini, halının bir aralık, caminin onarılması için 205 altına satıldığını yazmaktadır(Sunguroğlu, 1958).

Semra Ögel, Anadolu’da Ağaç Oymacılığı eserinde ve Oktay Aslanapa, Anadolu Türk Çini ve Keramik Sanatı esrinde bu tarihi minberdeki işlemleri şu şekilde anlatmaktadırlar; minberin yan yüzlerindeki alanlar geniş şeritlerle çeşitli poligonal sahalarla ayrılmıştır. Bu sahalar beşgen ve altıgendir. Altı tane beşgen ortadaki daha büyük altıgenin etrafında birleşerek gruplar teşkil ederler. Yine bu yan yüzlerdeki büyük üçgen alanlarda iç içe geçmiş tam ve yarım sekizgenler yer almıştır. Sekizgenlerdeki kıvrık dalların aynısı 1964 yılında Keykubadiye Sarayı (Kayseri) kazısında çıkarılan çinide görmekteyiz (Resim 65) (Ögel, 1965; Aslanapa, 1968).

Minberin yan yüzeylerinde oluşan bu alanların içine ayetlerden oluşan birçok yazı yazılmıştır. Bu yazılardan biri “Kapıların üzerindeki yazıları Sa’d yazdı) şeklinde kitabesini oluşturmaktadır.



Resim 65. Ulu Caminin IV Murat tarafından hediye edilen 450 yıllık abanoz ağacından yapılmış eski minber

Caminin aydınlatılmasında, altta altı büyük adet pencere kullanılmıştır. İçten tonozlu, dıştan sivri kemerli bu pencerelerin ikisi, mihrabın sağında ve solunda olmak üzere güney duvarında, ikisi batı duvarında ve ikisi giriş kapısının sağında ve solunda olmak üzere kuzey duvarında yer alır. Doğu duvarında pencere yoktur. Kubbe kasnağı üzerinde dıştan taş kafesli, içten vitray camlarla renkli olarak süslenmiş dört pencereyle de aydınlatma desteklenmiştir (Resim 66)



Resim 66. Kubbe kasnağında yer alan taş kafesli vitray camlı pencere

Minare son cemaat mahfilinin solunda, doğu duvarına bitişik olarak ayrı bir blok halinde yer alır. Kare bir kaide üzerinde yükselen minareye kuzey duvarında yer alan basık kemerli tek kanatlı bir kapıdan girilir. Kaidenin üstü pahlanarak pabuçluğa geçilir. Pabuçluğun üzerinde sağır sivri kemerler yer almaktadır. Buradan bir bilezikle silindirik gövdeye geçiş yapılmıştır. Şerefenin altında yer alan bilezik siyah ve beyaz kesme taşların sıralı olarak dizilişiyle şekillenmiştir. Şerefenin alt kısmı üç sıra üçgen şekilli mukarnasla süslenmiştir. Korkulukları düz kesme taşların dikine yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Şerefeden sonra yer alan gövde daha ince olarak yapılmıştır. Külâh kısmı kurşun levhalarla kaplanmıştır.

7.11. Harput Arap Baba Mescidi ve Türbesi (Alacalı Mescit) (1279)

Harput merkezinde, Kurşunlu Camiin yüz metre kadar doğu istikametinde, Belediye otoparkının hemen sağ tarafında, Sara hatun Camiine varmadan ayrılan sokağın sonunda bulunan tarihi bir yapıdır. Dik kayalıkların üzerine inşa edilen bu anıtsal yapıya Arap Baba mescidi ve türbesi bilinen ve üst kısmı mescit, alt kısmı ise eskiden ölülerin

konulduğu körhane şeklinde tabir edilen, edilen bu Selçuklu eseri Alaca Mescit adıyla da anılmaktadır. Mescide girilen kapının kemer boşluğunda yer alan kitabesinde Hicri; 678, Miladi; 1279 tarihinde yaptırıldığı belirtilmektedir.

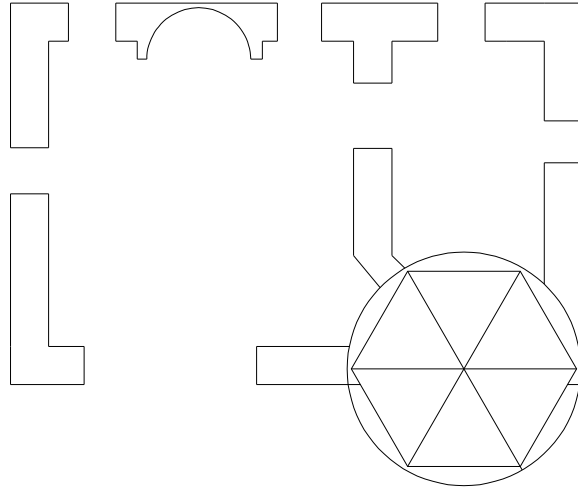
Kitabenin manası; 1,2,3. Satırlar; Allah'ın mescitlerini, ancak Allah'a ve ahret gününe, inanan, namazlarını kılan, zekatlarını veren ve Allah'tan başkasından korkmayan kimseler yapar ve imar ederler, umarım ki, bunlar doğru yolu bulmuş ve hidayete ermiş kimselerdir. 4,5,6. Satırlar; bu metin ve ali bina, Selçuk sultanlarından din ve dünyası mamur ve abadan olan büyük Sultan Kılıç Sultan'ın oğlu Keyhüsrev'in zamanında ve onun istek ve emirleriyle, Şabanın torunu ve Arabi Şahın oğlu Sahibül-Ataya vel-İhsan olan Cenab-ı Hakkın rahmetini rica eden Yusuf tarafından hicretin 678. yılında yapılmıştır (Sunguroğlu, 1958).

Bu padişahın devrine ait Kayseri'nin Develi kazasında da Ulu Camii veya Sivasi Hatun Camii kitabesine tesadüf edilmektedir ki; kitabe Alaca Mescit Kitabesinin aynısıdır. Bu kitabenin tarihi Hicri;680'dir. Yani Alaca mescitten iki sene sonra yapılmıştır (Sunguroğlu, 1958).

Kitabede adı geçenlerden birisi; Selçuki hanedanının XVIII. Padişahı IV. Rüknuddin Kılıç Arslan'ın (646 birinci-655 ikinci) oğlu ve hanedanın XX. Padişahı III. Giyaseddin Keyhüsrev olup unvanı “ Essultanül-Muazzam Ebul Fetih Emirül-müminin Burhan”dır. İkincisi ise éYusuf Bin-i Arabişah Bin-i Şaban”dır. Alacalı mescidin birincisinin zamanında, ikinci şahıs tarafından yaptırıldığı anlaşılmaktadır (Sunguroğlu, 1958).

Alacalı Mescit, 13 ada, 450 parselde kayıtlı, 30.05.1982/A-3562 sayılı Kurul Kararı ile “Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlığı” olarak tescil edilmiştir. Camiden sorumlu kuruluş Vakıflar Genel Müdürlüğüdür. Selçuklu tarzını yansıtan cami 1965 yılında vakıflar genel müdürlüğü tarafından restore edilmiştir (Elazığ Kültür Envanteri, 2009).

Sarp kayalıkların üzerine yapılmış olan mescit, iki katlıdır. Üst katta mescidin harim bölümü, türbenin hemen üzerinde yer alan hücre kısmı ve üst kısmı kurşun levha ile kapatılmış minaresi yer alır. Alt katta üstü tonozla kapatılmış ve sandukanın bulunduğu türbe bulunmaktadır (Şekil 47).



Şekil 47. Arap Baba Mescidi planı

Mescidin duvarları dıştan beyaz kesme taşlarla kaplanmış olup içten sıvalıdır. Kubbe, tonoz ve minaresi tuğla ile örülmüştür. Kapı ve pencere söveleri, kemerler ve minarenin alt kısmı kesme taşlardan yapılmıştır. Mihrap duvarının ana malzemesi tuğladan yapılmış üstü Selçuklu çinileriyle kaplanmıştır.

Mescidin ana girişi kuzey yönünde, kesme taştan ve at nalı şeklinde yapılmış iç içe iki kemer altında bulunan niş içerisindeki tek kanatlı bir kapıdan verilmiştir. Kapının üstü basık kemerlidir. Niş içerisinde kapı üzerinde mescidin kitabesi yer alır (Resim 67).



Resim 67. Mescidin girişi ve kitabesi

Harim kısmı, 5,5x5,5 metre ebatlarında kare planlıdır. Üstten tuğa ile örülmüş kubbe ile örtülmüştür. Batı duvarında biri minare girişini, diğeri hücre girişini oluşturan dikdörtgen şekilli iki kapı daha vardır. Mescidin doğusunda bir, güneyinde iki olmak üzere iki penceresi vardır. Mescidin batısında yer alan hücreye açılan bir pencere daha vardır.

Mihrap 13. Yüzyıl Selçuklu çinileriyle kaplıdır. Mihrap üzerinde mazgal şeklinde siperler bulunur. Siperler üzerinde mozaik çini dekorları değişik desenlidir birinde patlıcan moru baklava motifi, diğerlerinde mihrap nişine benzer şekiller gösterir. Mihrap kemeri köşe dolguları patlıcan moru renginde altı kolu yıldız ve firuze altıgen çinilerden birbirine geçme dekor oluşturmuştur. Nişin iç yüzeyinde firuze ve patlıcan moru renklerde palmetlerden geçme yapılmıştır (Resim 68).



Resim 68. Arap Baba Mescidi mihrabında bulunan çiniler

Hücre kısmı dikdörtgen planlı olup 3x5,5 metre ebatlarındadır. Mescitten buraya batı duvarında yer alan 75x135 cm. ebatlarında küçük bir kapıdan girilir. Güney duvarında biri altta kare, biri üstte dikdörtgen olmak üzere iki penceresi vardır. Ayrıca kuzey duvarında da bir penceresi vardır.

Güneye açılan 75x90 cm. ebatlarında üstü kemerli bir kapıdan türbeye girilir. Türbenin üstü tuğla ile örülen tonozla kapatılmıştır. Tonoz altında bulunan duvarlar kaba yonu taşla yapılmıştır. Ortada camekânlı bir sanduka ve 700 yıldır çürümeyen naaş yer almaktadır.

Mescidin minaresi kuzeyde girişin hemen sağında yer alır. Minareye mescidin içinde bulunan kapıdan girilmektedir. Kapı sövelerinde gri kesme taş kullanılmıştır. Yaklaşık 50 cm. kadar altıgen bir kaidesinden iki bilezikle pabuçluğa geçiş yapılmıştır. Önce pahlanarak inceltilen pabuçluk tekrar dik bir şekilde 50 cm. kadar yükselmektedir (Resim 69). Altıgen altlıktan 5cm. kadar içeride silindirik şekilli gövde yer almaktadır. Gödenin üzeri 5 cm kadar tuğla ile kaplanmış, daha sonra kesme taş üzerine rozetler işlenerek süslenmiştir. Şekiller büyük oranda silindiğinden motif hakkında yorum yapmak oldukça güçtür (Resim 70). Bu gün ancak bir kısmı bulunan süslemenin diğer tarafı alçıyla

kötü bir şekilde kaplanmıştır. Devamı tuğla örgülü olan minarenin üstü yıkıldığından kurşun levhayla piramidal olarak kapatılmıştır.



Resim 69. Mescidin minaresi



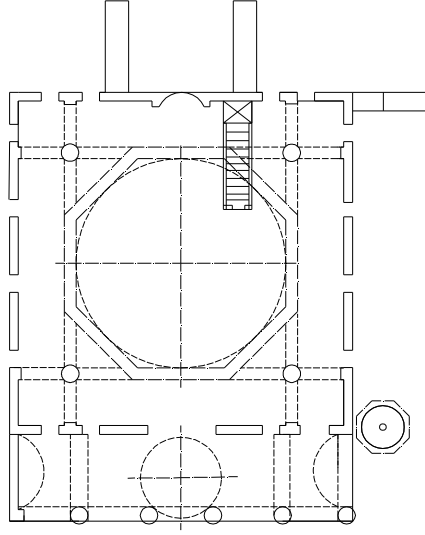
Resim 70. Minarenin altında yer alan süsleme

7.12. Keban Yusuf Ziya Paşa Camii (1795)

Keban ilçe merkezinde Çarşılar Mahallesi'nde yer alan Yusuf Ziya Paşa Külliyesi'nden günümüze kalan birkaç tarihi yapıdan biridir. Taç kapıda yer alan ayetin altında yer alan tarihte Hicri; 1212 Miladi; 1795 yılında, 1790'lı yıllarda Diyarbakır valisi ve Ma'âdin-i Hümayun emini Yusuf Ziya Paşa tarafından yaptırıldığı belirtilmektedir. Cumhuriyet döneminde önemli bir süre depo olarak kullanılan cami Vakıflar genel müdürlüğü tarafından 1999 yılında yeniden restore edilerek ibadete açılmıştır.

Yusuf Ziya Paşa Camii 13.02.1986/1838 sayılı Kurul Kararı ile “Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlığı” olarak tescil edilmiştir (Elazığ Kültür Envanteri, 2009).

Yusuf Ziya Paşa Camii, kayalık bir yamaçta mamur bir şekilde durmaktadır. Güney cephesinde yapılmış olan payandaları dışında, cami, şadırvan, kütüphane ve tuvaletler kuzeydoğu ve kuzeybatı köşelerinde bulunan merdivenlerle inilen etrafı çevrili bir avlu içerisinde yer alır. Avlu içerisinden oldukça heybetli olan cami, yolun altında ve revakları cadde seviyesinde bulunması nedeniyle bu görüntüyü kısmen kaybeder. Avlunun kuzey cephesi kaba yonu taşlarla örülmüş bir duvarla sınırlanırken, güney cephesi tersine yol üzerine örülmüş bir duvarla sınırlanır (Şekil 48).



Şekil 48. Keban Ziya Paşa Camii planı

Caminin kaplamasında ağırlıklı olarak beyaz düzgün kesme taş kullanılmıştır. Kuzey cephesi, kemerler, pencere ve kapı lento ve çerçeveleri, şadırvan, minare ve kütüphane kesme taştandır. Duvarlar içten kaba yonu taşla örülüp sıvanmıştır. Geçiş elemanları ve kubbe tuğla ile örülmüş üzeri kurşun levhalarla kaplanmıştır. Bu nedenle Kurşunlu Camii ismiyle de alınır. Caminin kubbe içleri, kemerleri ve duvarlarında yapılan nakış ve tezyinat restorasyon sırasında yapılmıştır. Cami kadar eski olmayan ve çıkışı harim içerisinden verilen ahşap kadınlar mahfili de ahşap oymalarla süslenmiştir. Eğimli taş kaplamaların arasında demir bağlantılar kullanılmıştır (Resim 68). Harim tabanı ve avlu taş karolarla kaplıdır. Avluda taş olukların bulunması ise yamaçta bulunan caminin su baskınından korunma amacıyla olmalıdır (Resim 71).



Resim 71. Taş karolarda kullanılan metal bağlantı ve çevrede bulunan oluklar.

Cami girişini kuzey cephede yer alan oldukça gösterişli son cemaat mahfili oluşturur. Ortada küçük kubbenin altında yer alan giriş kısmı, kenarlarda orta kemerle güçlendirilmiş iki tonoz altında bulunan sahnlardan oluşur. Son cemaat mahfilini oluşturan yan sahnlar, girişte iki basamakla çıkılan ve yaklaşık 40 cm. kadar yüksek tabanı taş karolarla döşenmiştir. Solda bulunan sahnda iki adet üstü sağır kemerli pencere ile harime bağlantı sağlanmışken, sol sahnda bir pencere ve birde üstü kemerli tali giriş bırakılmıştır. Doğu cephesi kör bir kemerle ve kaba yonu taşla örülen duvarla kapatılmış, batı cephesi ise açıktır. Güney cephesinde beş adet kör kemer bulunurken, kuzey cephesinde biri doğu cephede ayağa diğerleri beş sütuna bindirilen beş kemeri vardır. Kuzey güney yönlü bir ucu duvar içerisindeki ayaklara diğer uçları sütunlara bindirilmiş beş kemer daha bulunmaktadır. Bu kemerlerden iki tanesi tonozları güçlendirirken, ortadaki dört kemer küçük kubbenin kasnağına geçişi sağlamıştır (Resim 72).



Resim 72. Ziya Paşa Camii son cemaat mahfili

Revakları oluşturan sütunlar tek parça taştan silindir biçimli olarak süslemesiz sade şekilde yapılmıştır. Altta kare tabandan dört köşe pahlanarak silindir gövdeye geçişi oluşturan altlıklar bulunurken, üstte kademeli şekilde pahlanmış ve köşeleri mukarnaslı kare başlıklar yer alır (Resim 73). Sütunlar duvar içerisinde yer alan ayaklarla ve kendi aralarında gergi demirleriyle bağlanmıştır. Restorasyon sırasında, her bir tonozun içerisine altıgen yıldız motifiyle birlikte, yıldızın dört köşesine birer bitkisel motiflerden oluşan rozet yapılmıştır (Resim 74). Eski resminde bu nakışlar görülmez. Giriş kısmında bulunan sivri kubbe tuğladan örülmüş ve sıvanarak tepesinde daha büyük bir yıldız yapılmış, kasnak simetrik yaprak motifleriyle bordür haline dönüştürülmüş ve kemer aralarında

bulunan pendentifler üzerine dört adet bitkisel motifli rozet yapılmıştır. Mahfilin üstü kurşun levhalarla kaplanmıştır.



Resim 73. Revaklarda bulunan sütun başlıkları



Resim 74. Son cemaat mahfilinde yer alan hat süslemeleri (restorasyon sırasında yapılmıştır).

Caminin ana girişi olan taç kapı oldukça görkemlidir. Kuzey duvarı içerisinde yer alan kör kemerin iki ucu arasında taş kabartma şeklinde yapılmış dikdörtgen bir çerçeve de yer alır (Resim 75). Çerçevenin üzerinde kemerin altında siyah zemin üzerine beyaz yazı ile besmele yazılıdır. Çerçevenin içerisinde iç içe iki kemer altında bir niş içerisinde üstü basık kemerli iki kanatlı kapı ve üstünde, caminin banisi Yusuf ziya Paşa' ya ithaf edilen altı beyitlik bir kitabe bulunur. Nişin iki yanında simetrik olarak üst üste hayat ağacı figürünün yer aldığı kabartma süslemeler, kemer yanında bir tarafta âlem ve baklava dilimi kabartması diğer tarafta baklava dilimi motifi ile devam eder. Daha üstte kemerin her iki yanına simetrik olarak dağıtılmış dört adet rozetin araları hayat ağacı ve buğday desteleri

figürleriyle süslenmiştir. Niş kemerinin en tepesinde Arapça maşallah yazılı kare levha yer alır. Dikdörtgen çerçevenin üstü bir sıra yaprak bordürü ile tamamlanır (Resim 76).



Resim 75. Taç kapı



Resim 76. Taç kapıda yer alan motifler

Kapının sağında, caminin mimarı için dua istenen dört beyitlik bir kitabe daha bulunur. Cephenin en sağında bulunan mahfilden sonra üstü basık kemerli süslemesiz iki kanatlı bir giriş kapısı daha bulunur. Bu kapının üstünde caminin yapım tarihi ve ziya paşa için dua istenen bir beyit yer alır. Muhtemelen bu kapı kadınlar mahfiline geçişte kullanılmak amacıyla bırakılmıştır. Cami kapıları üzerinde bulunan menteşeler metal oymalarla süslenmiştir. Aynı menteşe üzerinde yer alan gonca, lale, beş yapraklı yonca ve yaprak figürlerinin yanında, hilal ve altı köşeli yıldız motifleri ahenk içerisinde kullanılmıştır (Resim 77).



Resim 77. Kapı menteşesi ve tokmağında bulunan işlemler

Harim kısmı 23x23 metre ebatlarında kare şekilli, ortada oldukça ince dört sütun, sekiz köşeli kasnak üzerine oturan merkezi bir kubbe ile örtülmüştür. Bu sütunların ince oluşundan ötürü ibadet mekânı bölünmemiştir. Kubbenin etrafında yapılan dört tonozla destek sağlanmıştır. Tonoz aralarında destek amaçlı birer kemer bulunurken, duvara gelen kısımlarda kör kemerler kullanılmıştır. Ortadaki kemerler ve pendentif geçişlerle dairesel kasnağa geçilir. Kasnak üzerinde tuğla ile örülmüş üzeri sıvanarak nakış ve tezyinatla süslenmiş yarım küre şekilli kubbe yer alır. Son cemaat mahfilinde uygulanan figürler burada daha yoğun biçimde kullanılmıştır. Kubbe içerisinde ve yer yer tonoz içerisinde yer alan küçük delikler kubbe ve tonoz yapısı içerisinde muhtemelen içi boş künk kullanıldığını göstermektedir. Sinan camilerinde bu şekilde cami içerisinde akustik sağlandığı bilinmektedir. Muhtemelen burada da amaç aynıdır. Sütunlar duvar içerisinde bulunan ayaklarla ve birbirleriyle başlık kısmından demir gergilerle bağlanmıştır. Üç

parçadan oluşan sütunların başlıkları oldukça sade bir şekilde köşeleri pahlanarak kemerler için altlık oluşturmuştur.

Mermerden yapılan mihrap duvarı bir sıra ters iki üçgen figürü bordürü, bir sıra burgu kabartma ve bir sıra düz çizgi kabarma ile çerçeve içerisine alınmıştır. Duvarın üstünde taş üzerine kesme oyma şeklinde oldukça büyük ayet yazılı bir levha yer alır. Çerçeve içerisinde nişin her iki kenarında hayat ağacı figürleri, üstte burgu, büyükçe bir eğri çizgili rozet ve âlemi ile kubbesi eş büyüklükte üç adet cami motifi simetrik olarak işlenmiştir. Nişin kubbe kısmının her iki yanında baklava dilimli geometrik motif yer alırken, kubbenin tepesinde sağda ve solda iki kitabe ve ortada hurma ağacı figürü yer almaktadır. Nişin iç kısmı burgulu kabartmayla üç bölüme ayrılmıştır. En altta hayat ağacı, ortası boş ve üst kubbe kısmı mukarnaslı ve burgulu kemerlidir(Resim 78).



Resim 78. Mihrap nişi ve nişte yer alan geometrik ve bitkisel süslemeler

Mermerden yapılan minber de oldukça işlemelidir. Şerefe altı ve yan aynalık kısmında, hurma ağacı, hayat ağacı, üzüm salkımı, saksılı çiçek motifleri gibi bitkisel süslemeler, altı, sekiz, on iki kollu yıldız ve baklava dilimi gibi geometrik süsleme ile stilize kubbeli cami figürleri ahenk içerisinde kullanılmıştır. Kapısı iki sütunlu yapılırken, alınlıkta iki rozet, bir kitabe ve üstte âlem kullanılmıştır. Dört sütun üzerine kare tavanla yapılan taht kısmının üstüne, altı sekiz kemerli, üstü sivri kubbeli bir külah üzerine yine bir âlem yerleştirilerek bitirilmiştir (Resim 79).



Resim 79. Keban Ziya Paşa camii minberi ve minberde yer alan geometrik ve bitkisel figürlerden örnekler

Kadınlar mahfili ahşap ayaklar üzerine dikdörtgen şekilli olarak yapılmıştır. Üst kata çıkış ikinci kapı yanından verilmiştir. Altta sütun aralarında bulunan kirişler kemerli olarak yapılmıştır. Ahşap sütunlar baş ve orta kısımlarda kabartmalarla ve oymalarla süslenmiştir. Ancak koruma amaçlı vernik kalın sürüldüğü için figürler kendini gösterememektedir (Resim 80).



Resim 80. Ahşap kadınlar mahfili ve ahşap direklerde yer alan geometrik ve bitkisel motifler

Caminin aydınlatılması için altta içten tonozlu, kuzey duvarında üç, doğu, batı, güney duvarlarında dört büyük pencere kullanılmıştır. Üstte tonozlar üzerinde yine içten tonozlu, işlemeli camlı ve alt pencere hizasında doğu ve batı duvarında dört, güney duvarında bir de mihrabın üzerinde beş pencere ile aydınlatma desteklenmiştir.

Caminin minaresi kuzey doğu köşede camiden ayrı bir yapı olarak yapılmıştır. Tamamı kesme taştan yapılan minare, sekizgen bir tabana sahiptir. Kemerli tek kanatlı kapının üzerinde kitabesi bulunmaktadır. Kürsü ve pabuçluk kısmı beden duvarlarıyla eş yüksekliktedir. Pabuçluk köşeli olarak pahlanmış ve buradan gövdeye geçilmiştir. Gövde altı sarkıtlarla süslenmiş bir bilezikle başlar ve altı sarkıtlı üstü oymalı bir bilezikle şerefeye ulaşır. Şerefenin altı incir sarkıtlı mukarnas bir süslemeye sahiptir. Korkulukları taş kafesli olarak yapılmıştır. Üst gövde daha incedir. Kurşun levhalarla kaplı külâh üzerinde altı işlemeli hilalle tamamlanmıştır (Resim 81).



Resim 81. Minare ve geometrik motiflerle süslü giriş kapısı

Caminin güney duvarına dışarıdan kemerli iki büyük payanda ile destek verilmiştir. Payanda kemerlerinin altından alt yol geçmektedir (Resim 82). Burada bir de üzerinde kitabesi bulunan üstü kemerli çeşme yer almaktadır. Caminin şadırvanı on köşelidir. Üst köşeleri yine incir sarkıtlarıyla süslenmiş, musluk düz çizgilerden oluşan dikdörtgen çerçeve içerisine alınmıştır. Her musluk için bırakılan oturaklar düz kare taşlardan yapılmıştır (Resim 83)



Resim 82. Güney duvarında bulunan payandalar



Resim 83. Cami şadırvanı

7.13. Mollakendi Molla Ahmet Peykeri (IV. Murat) Camii (1635)

Mollakendi beldesinde, XVII. Yüzyılda yaşamış aslen Erzincanlı bilgin ve mutasavvıf Ahmet Peykeri Hazretleri'nin külliyesinden günümüze kalan tarihi bir camidir. Cami üzerinde bulunan kitabe günümüze ulaşmadığından tam olarak ne zaman yapıldığı bilinmemektedir.

Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde 1655 yılında bölgeyi ziyaret ettiğinde bu cami için verdiği bilgilere göre şöyle demektedir;

“Harput Kalesi sol tarafımızda kaldı. Oradan yine doğuya giderek Molla Efendi köyünde konakladık. Harput nahiyelerinden yüz evli, bir camili, mamur zeamet bir Müslüman köyüdür. Molla efendi hazretleri cami yanında gömülüdür” (Evliya Çelebi Seyahatnamesi).

Evliya Çelebinin yanı sıra İshak Sunguroğlu Harput Yollarında adlı eserinde; Şeyh Ahmet Peykeri ile Sultan IV. Murat'ın Revan seferi gidişinde Mollakendi'ye beş kilometre uzaklıkta Hogu (Yurtbaşı) Köyü'nde görüştüklerini, padişahın İran'da muvaffak olup olamayacağını sorduğunu ve manevi yardımlarını rica ettiğini, zaferle aynı yoldan dönünce şeyhi tekrar ziyaret ettiğini ve kendisine bir şükran olmak üzere ismine izafetle bir cami yaptırdığını belirtmiştir (Sunguroğlu,1958).

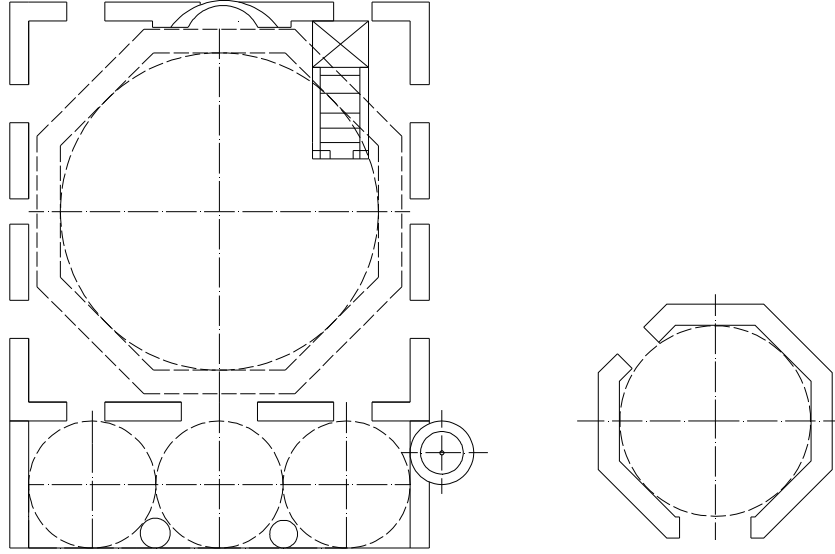
Değişik zamanlarda onarım geçiren cami orijinal yapısından uzaklaşmıştır. Enson 2008 yılında Malatya vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından restorasyonu yaptırılarak bugünkü halini almıştır.

VI. Murat Camii,1045 ada, 20 parselde kayıtlı,02.10.1996/1848 sayılı Kurul Kararı ile “Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlığı” olarak tescil edilmiştir. Elazığ İl Kültür Müdürlüğü, yaptığı envanter çalışmasında bu günkü sahibi olarak Elazığ Müftülüğünü göstermiş ve bakımından sorumlu kuruluş olarak Vakıflar Genel Müdürlüğünü göstermiştir (Elazığ Kültür Envanteri, 2009).

VI. Murat Camii altı bölümden oluşmaktadır. Kuzey cephede içinde yeni yapılmış şadırvan ve lavaboları bulunan avlusu yer almaktadır. Cami son cemaat mahfili ve harim kısmından oluşmaktadır. Batı cephede minaresi, türbe ve mezarlığın uzantısı bulunur. Güney cephesi mezarlık olarak kullanılmaktadır (Şekil 49).

Caminin yapımında çeşitli taşlar kullanılmıştır. Beden duvarlarının büyük çoğunluğu ve kubbe kasnağı kaba yonu taşla yapılırken içten sıvamıştır. Kuzey cephesi, , minberi, kemerleri, pencere çevresi ve minaresi beyaz renkli düzgün kesme taş ile

yapılmıştır. Kubbe, kasnağa geçiş için kullanılan pandantif ve üst pencere üst kemerler tuğla ile örülmüştür. Kaba yonu taşlar arasında yer yer ahşap hatıllar kullanılmıştır. Kubbe ve çevresi tamamen metal levhalarla kaplanmıştır. Tamamı kesme taşlardan yapılan türbe kubbesi tuğladan örülerek, üstten metal levhalarla kaplanmıştır. Mihrap duvarının kaplamasında mermer kullanılmıştır.



Şekil 49. IV. Murat Camii planı

Camiye üç revaklı bir son cemaat mahfilinden girilmektedir. Mahfil dikine kesilen üç küçük kubbe altından oluşmaktadır. üç sahna bölünmüş mahfilin kenar sahları son cemaat yerini oluştururken orta sahn giriş holüdür. Kenar sahnlar 20 cm. kadar orta sahndan yüksektir. Mahfilin harimle bağlantısını kenar sahnlerde bulunan birer dikdörtgen pencere sağlamaktadır. Sağda bulunan sahnın batı duvarı aynı zamanda minare kaidesinin doğu duvarıdır. Minareye girişte buradaki kapıdan verilmiştir. Kuzey ekseninde açık olan mahfil diğer yönlerde kaplıdır. Açık olan kuzey cephede iki adet sütun ve sütunların üzerinde yer alan üç kemer bulunur. Sütunlar; tabanı kare, üstü eğrisel olarak pahlanmış üstünde bilezik bulunan altlık, üstte dört taraftan köşeli ve kademeli olarak pahlanmış başlık ve ortada silindir şekilli süslemesiz, tek parça taştan oluşmaktadır. Sütunların üzerinde ikisi sahnları kuzey- güney yönlü olarak bölen, üçü kuzey cepheyi oluşturan, diğer uçları duvar içinde yer alan ayaklara oturan beş sivri kemer yer alır. Duvar içerisinde yer alan beş sivri kör kemerin altına kadar duvarlar kesme taşla kaplanmıştır. Aralarda tuğladan örülmüş pandantif şekilli geçiş elemanlarından kasnak oluşturularak kubbeye

geçilir (Resim 84). Kubbeler içten tuğla ile örülmüş olup, dıştan metal levhalarla kaplanmıştır.



Resim 84. Caminin son cemaat mahfili sütun ve kemerleri

Giriş kapısı üstte keme taşlardan yapılmış kemer içerisinde oluşturulan bir nişte bulunur. Kapının üstü basık kemerlidir. Caminin önemli bir bölümü gibi sade ve işlemsizdir. İki kanatlı bir kapı ile harim bölümüne geçilir.

Harim kısmı 10x10 metre ebatlarında kare planlı olup üstten kubbe ile örtülmüştür. Tek sahndan oluşan harimin tabanı taş karolarla döşenmiştir. Giriş kısmında yeni yapılmış bir kadınlar mahfili bulunmaktadır. Duvar içerisine gömülü olarak yapılan sekiz kör kemer kesme taştan yapılmıştır. Aralarda kasnağa geçiş kullanılan troplarla ile köşelerde oluşan yarım kubbeler tuğla ile örülmüş olup üstleri sıvanmıştır (Resim 85). Kubbe kasnağı kaba yonu taşla yapılmıştır. Bir metre kadar yükseltilmiş olan kasnak dıştan sekizgen şekilli iken içten köşeler fark edilmez. Kubbe tuğla ile örülmüş olup dıştan metal levhalarla kaplanmıştır. Duvarların köşeden bir metre geride, yerden iki metre yer alan, kesme taştan yapılmış, uç kısmı eğrisel pahlanmış kandil altlıkları bulunmaktadır.



Resim 85. Kubbeye geçişte kullanılan kemer ve tromplar

Caminin süslemeleri mihrap ve minber kısmında toplanmıştır. Mihrap mermer karolarla kaplı dikdörtgen bir alan içerisinde yer almaktadır. Alanın dış kısmında sivri kubbelere benzeyen kabartmaların simetrik bir şekilde dizilişiyle oluşmuş bir bordür yer alır. İçeride nişin iki yanına mermer üzerine kabartma sütün yerleştirilmiştir. Nişin alt kısmı sade bir şekilde mermer karolar ile kaplanırken st kubbesi beyaz mermer üzerine yine sivri kubbe biçimli mukarnasla süslenerek sivri bir kubbe oluşturulmuştur (Resim 86).



Resim 86. Mihrap nişi ve mukarnas süslemeleri

Kesme taştan yapılmış tarihi minber oldukça ilgi çekicidir. Her iki aynalık kısmın altında ve süpürgeliğin hemen üzerinde on iki adet kandil yuvası yer almaktadır. Külâh kısmı zaman içerisinde kırılarak kaybolmuştur. Geçit bulunmaz, onun yerine kandil yuvaları üstünde açık dolap vardır. Kesme taş bloklardan yapılan korkuluk, alınlık ve kapı kırık çizgiler ve ayetlerle süslenmiştir. Ancak kireç ve beyaz boya ile boyanması görüntüyü büyük oranda kaybettirmiştir. Kapının alınlık kısmı içi oyularak yapılan bitkisel motiflerle süslenmiştir. Taş merdivenlerin altı dolgudur(Resim 87).

Caminin aydınlatılması; her cephede altta iki adet dikdörtgen pencere, üstte ise kuzey cephesi hariç üstü tuğla ile örülerek kemer şekli verilmiş bir pencere ile sağlanmıştır. Toplamda on bir pencere vardır. Kasnak üzerine pencere bırakılmamıştı



Resim 87. Camide bulunan minber ve süslemeleri

Tek renkli düzgün kesme taşlardan yapılan minaresinin kaidesi beden duvarlarının ortasına kadar yükselmektedir. Kare tabanlı olan kaidenin doğu duvarı, son cemaat mahfilinin batı duvarını oluşturmaktadır. Giriş mahfil içinden küçük bir kapı ile verilmiştir. Kaideden kademeli olarak üç parçada pahlanarak ve üstte sağır kemerlerle pabuçluk oluşturulmuştur. Pabuçluktan bir bilezikle ana gövdeye geçilir. Gövde silindir şekilli olarak şerefenin altında yine bir bilezikle son bulur. Şerefenin altında mukarnasla genişleyerek şerefeyi oluşturur. Şerefeden sonra yer alan gövde daha incedir. Kesme taşlarla yapılan külâhla yapı son bulmuştur.

Sekizgen planlı olan türbe üstten basık bir kubbe ile örtülmüştür. Giriş kapısı sağır kemerli bir niş içerisinde yer alır. Üstü kemerli olan tek kanatlı bir kapıdır. Yapının duvarları kesme taştan yapılırken kubbesi tuğla ile örülmüştür. Üstten metal levhalarla

kaplanmıştır. Türbe içerisinde orta kısımda Molla Ahmet Peykeri hazretlerinin sandukası yer alır.

7.14. Palu Alacalı Mescit (XVI Yüzyıl)

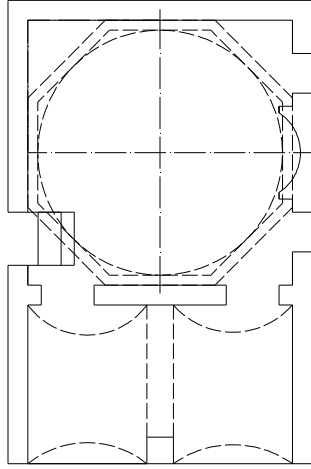
Palu İlçesinin eski yerleşim yeri Zeve Mahallesi'nde bulunan tarihi bir yapıdır. Aynı mahallede bulunan Merkez Camii ile karşı karşıyadır. Palu'da 1977 yılında meydana gelen deprem sonrası ilçenin Murat nehri kıyısına taşınmasıyla kullanılmamıştır. Deprem etkileri ve bakımsızlıktan çok fazla tahrip olmuştur. Toprak kaymaları sonucu mescit, kuzey yönünde yarıya kadar toprağa gömülüdür.

Alacalı mescit 312 ada, 1 parselde kayıtlı olup, 13.02.1986/1838 sayılı Kurul Kararı ile "Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlığı" olarak tescil edilmiştir. Elazığ İl Kültür Müdürlüğü, yaptığı envanter çalışmasında acilen onarılması gerekli kültür varlığı olarak belirtmiştir (Elazığ Kültür Envanteri, 2009).

Yapıyı tarihlendirecek net veri, kaynak ve kitabe bulunmamakla birlikte, plan özellikleri ve süsleme şekilleri yapının Selçuklu olduğunu göstermektedir. Ancak son cemaat yeri olarak kullanılan iki eyvan gibi kısımlar Erken Osmanlı mimarisini göstermektedir. Palu kaymakamlığı 2004 yılında hazırladığı tanıtım levhasında XVI. Yüzyıl olarak tarihlendirmektedir (Cami tanıtım levhası).

Yapısal olarak mescit iki bölümden oluşmaktadır. Piramidal sivri bir kubbe altından oluşan harim kısmı ile batı yönünde yer alan üstü tonozla örtülmüş iki eyvan bulunmaktadır. Her bir eyvanın harimle bağlantısını batı duvarında yer alan birer kapı sağlamaktadır. Kuzey duvarında beş-altı merdivenli yüksekçe bir kapı daha bulunmaktadır. Muhtemelen bu kapı hem ana girişi, hem de minaresi olmayan mescitte ezan okuma amacıyla kullanılıyordu. İçeriden girişi verilen minare kürsüsü olduğunu da söyleyebiliriz. Selçuklu camilerinde son cemaat mahfili bulunmadığından ve minare girişi cami harimden verilmesi bu düşünceyi desteklemektedir (Şekil 50).

Mescit malzeme olarak çeşitli taşlarla yapılmıştır. İki renkli düzgün kesme taş malzeme güney cephe duvarında ve mihrap nişinde, pencere çevresinde, kapı çevresinde, kemerlerde ve kandil yuvalarında kullanılmıştır. Kubbeye geçiş elemanı troplarla kubbe örgüsü tuğladandır. Kuzey, doğu duvarlarında kaba yonu taş kullanılmıştır. Mescidin üst örtüsü siyah karo taşlarıyla kaplanırken dolgu olarak moloz karışumlu harç kullanılmıştır.



Şekil 50. Alacalı Mescit planı

Son cemaat mahfili ortada basık bir kemer ile iki parçaya ayrılmıştır. Her iki mahfilin üstü de tonozla örtülmüştür. Yaklaşık 3 metre derinliğinde ve 2.5 metre genişliğinde olan mahfil sonradan eklenmiştir. Mahfilin ön cephesi bir sıra siyah ve bir sıra beyaz olmak üzere kesme taşla kaplanmıştır. Alt kısmı kaba yonu taş olan mahfil duvarlarının üstü tuğla ile örülen beşik tonozla kapatılmıştır. Beşik tonozların üstü toprak karışımı harçla kaplanmış düz dam şeklindedir. Tamamı taş karo ile kaplanmışken bugün ancak birkaç tanesi mevcuttur. Güney yönünde bulunan tonozun üstü çökmüştür. İki mahfil arasında orta duvarda düzgün kesme taştan yapılmış basık bir kemer bulunur. Mahfillerden harime biri kuzey cepheye yakı diğeri güney cepheye yakın iki kapı ile geçiş verilmiştir. Kapı kalıntılarından anlaşıldığı kadarıyla kenarlarda taş üzerine oyulmuş iki sütun bulunmaktadır. Üstte sivri kör kemer ve altta dikdörtgen kapı bulunmaktadır (Resim 88).



Resim 88. Mescidin son cemaat mahfili

Harim yaklaşık 8x8 metre ebatlarında kare planlıdır. Batı cephesi ile birlikte kasnakta ve güney cephesinde kullanılan düzgün kesme taş diğer yönlerde pek tercih edilmemiştir. Olasılıkla yapının cadde üzerinde yer alan bölümü görsel olarak öne çıkaran bir düzenleme yapılmıştır. Kubbeye kesme taşlardan yapılmış, altı adet kör kemer ve kapı boşluklarında yer alan iki kemerle ve kemer aralarında tuğla örgülü tromplarla geçilir. Piramidal yapıdaki kubbe içten tuğla ile örülmüş ve üstten moloz karışımı harç üzerine siyah taş karolarla kaplanmıştır. Mescidin dört duvarına, kesme taşların içi oyularak üst kısmı sivri kemerli kandil yuvaları yerleştirilmiştir.

Mihrap nişi, kesme taştan dikdörtgen bir yüzey üzerine açılmıştır. Nişin kenarlarında taş üzerine oyulmuş iki adet sütun bulunmaktadır. Sütunların üzerine kırık çizgilerden oluşan geometrik süslemeler yapılmıştır. Sütun başlıkları stilize bitkisel motiflerle süslenmiştir. Nişin göbek kısmı sade yapılırken kubbesi mukarnas süslemeleriyle tamamlanmıştır (Resim 89).



Resim 89. Alacalı mesccit mihrap ve mihrap nişinde uygulanan mukarnas süsleme

Mescidin aydınlatılmasında, ikisi mihrabın sağında ve solunda olmak üzere güney duvarında, ikisi kuzey duvarında toplam dört pencereyle aydınlatılmıştır. Güney duvarında bulunan pencereler dıştan üstü sivri kemerli iki niş içerisinde bulunan dikdörtgen yapıya, kuzey cephede yer alan pencereler dikdörtgen şeklinde sade ve süslemesizdir.

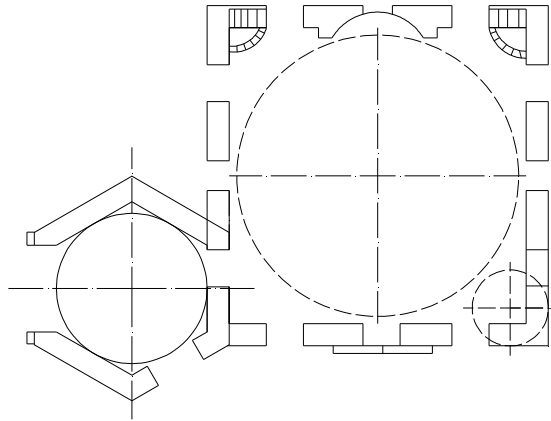
7.15. Palu Cemşit Bey (Cimşit Bey) Camii (XVI. Yüzyıl)

Palu İlçesinin eski yerleşim yeri Zeve Mahallesi'nde bulunan tarihi bir yapıdır. Tam kesin tarihi bilinmemekle birlikte XVI. yüzyılın sonlarında zamanın Palu Beyi Cemşit Bey tarafından külliye şeklinde yaptırılmıştır. Bugün külliye'den cami, Cemşit Bey'e ait türbe ve hazirenin (mezarlık) bir kısmı kalmıştır.

Küçük Camii, 323 ada, 19 parselde kayıtlı, 13.02.1986/1838 sayılı Kurul Kararı ile "Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlığı" olarak tescil edilmiştir. Elazığ İl Kültür Müdürlüğü, yaptığı envanter çalışmasında acilen onarılması gerekli kültür varlığı olarak belirtmiştir (Elazığ Kültür Envanteri, 2009).

Klasik Osmanlı mimarisini yansıtan cami, Cumhuriyet Dönemi içerisinde uzunca bir süre kullanılmamış, 1997 yılında yapılan yenileme çalışması sonucu tekrar ibadete açılmıştır.

Beş bölümden oluşan Cemşit Bey Camii büyük bir bahçeden oluşan dış avlu içerisinde bulunur.. Yüksek duvarlarla çevrili iç avlu içerisinde cami ve türbe birbirine bitişik olarak yapılmıştır. Caminin şu anki yapısı içerisinde minare bulunmamakla birlikte kuzey batı köşede çıkış yeri ve üstünde gövde açıklığı bulunmaktadır. Pertek Salih Bey Camii gibi burada da kuzey cephede minare girişinden girilen kadınlar mahfili bulunmaktadır (Şekil 51). Türbe caminin doğu duvarına bitişik olarak yapılmış, biri iç avluda, diğeri dış avluda iki girişi bulunmaktadır.



Şekil 51. Cemşit Bey Camii genel planı

Caminin yapımında çeşitli taş malzemeler kullanılmıştır. Beden duvarlarının dış kaplamasının büyük bir kısmı siyah kesme taşlardan oluşurken iç örgüsü kaba yonu taşla yapılmış ve üstü sıvanmıştır. Kubbe kasnağı, türbe, kapı kemerleri ve pencere yanları beyaz düzgün kesme taşla yapılmıştır. Kubbe ve geçiş elemanları tuğla ile örülmüş, üstten metal levhalarla kaplanmıştır. Mihrabı mermer malzemeden oluşmaktadır.

Caminin işlemeli taş kapısını iç avlu kapısı oluşturmaktadır. Son cemaat mahfili olmayan caminin, harim girişi oldukça sade ve sıradandır. Avlu kapısı; ilk hali tek parça olan düz kesme taştan yapılmış basık bir kemer, yanlarda sütun üstlerinde kullanılan iki başlık ve taş kabartmalar kullanılmıştır. Kapı demir profil ve çubuklarla sonradan yapılmış ve uyumsuzdur (Resim 90).



Resim 90. İç avlu giriş kapısı

Harim kısmına siyah kesme taşlardan yapılan, dikdörtgen sade bir iki kanatlı bir kapıdan girilir. Harim tek sahndan oluşan 12x12 metre abatlarda kare bir alana sahiptir. Duvarlar dıştan kesme taşla kaplanırken, içten kaba yonu taşla örülmüş arada moloz dolgu kullanılmış ve iç kısım sıvanarak kapatılmıştır. Duvarlarda yer yer çatlaklar görülmektedir. Dört cephede kesme taşlardan yapılmış kör kemer bulunmaktadır. Kemer aralarında duvardan kasnağa geçişi sağlayan tuğla ile örülmüş pendentif geçiş elemanları yer almaktadır. Üstte kesme taşlardan yapılmış dairesel kasnak yaklaşık bir metre yüksekliktedir. Kubbe içten tuğla ile örülmüş olup dıştan metal levhalarla kaplanmıştır. Ancak eski fotoğrafında kubbe kaplamasının da beyaz kesme taş olduğu görülmektedir (Resim 91-92).



Resim 91. Cemşit Bey Camii (2011)



Resim 92. Cemşit Bey Camii (1970), (URL-15).

Giriş kısmında bulunan kemerin altında yer alan 2x7 metre ebatlarında ve yaklaşık 3 metre yükseklikte ahşap kadınlar mahfili yer alır. Şimdi kullanılan mahfil oldukça yenidir. Mahfile çıkış caminin kuzey batı köşesinde beden duvarı içinden verilmiştir. Merdivenlerin yukarı doğru devam etmesi burada daha önceden minarenin var olduğunu göstermektedir.

Mihrap mermerden yapılmış olup, duvardan 10 cm. kadar çıkıntılı iki mermer kare sütun içerisinde yer alır. Üstte üçgen şeklinde mermer çerçeve içerisinde siyah zemin üzerine ayet yazılarak süslenmiştir. Sütun başlıkları kademeli kare yapıdadır. Üçgen çerçevenin altı iki sütun arası karelerin yan yana dizilmesiyle oluşan mermer kabartma figürüyle süslenmiştir. Değişik süslemesiyle Roma saray kapılarını anımsatmaktadır. Niş oldukça sadedir. Alt gövde düz yapılırken, kubbesi burgulu kemerli yapılmış ve burgular arasına düz çizgi kabartmaları yapılmıştır (Resim 93).



Resim 93. Cemşit Bey Camii mihrap nişi

Güney duvarının her iki köşesine içeri doğru birer balkon yapılmıştır. Balkonlara çıkış köşelerde bulunan pencere içerisinden verilmiştir. Yaklaşık iki metre kadar yüksek olan balkonların ön kısmına ahşap korkuluklar yapılmıştır. Ancak bu korkuluklar oldukça yenidir. Bugün sağdaki balkon minber olarak kullanılmaktadır.

Caminin aydınlatılmasında; her bir beden duvarında kemer nişi içerisinde altta ikişer tane dikdörtgen ve üstte ortada birer tane kemerli olmak üzere 12 adet, kubbe kasnağının her cephesinde birer adet ve toplam on altı pencere kullanılmıştır.

Camiye bitişik olan türbe yaklaşık 4-5 metre çapında sekizgen tabanlıdır. Dış kaplaması beyaz kesme taşla yapılırken iç duvarlar kaba yonu taşla örülmüştür. Eski fotoğraflarında kare şekilli olarak görülen ve kaba yonu taşla örülen caminin, yine o dönem fotoğraflarında üstü düz dam şeklindedir. Restorasyon sırasında buraya da bir kubbe yapılmıştır. Orijinal olarak sadece türbe girişi bulunmaktadır (Resim 94-95).



Resim 94. Cemşit Bey Camii (2011)



Resim 95. Cemşit Bey Camii (1970),(URL-15)

İki girişi olan bulunan türbenin, orijinal kapısı dış avluya açılmaktadır. Üstü sivri kemerli bir niş içerisinde yer alan kapının sağında ve solunda taş kabartmadan iki sütun bulunur. Üç basamakla çıkılan dikdörtgen iki kanatlı büyük bir kapısı vardır. Biri giriş kemeri üzerinde kemerli, diğeri cami duvarında bulunan iki pencereyle aydınlatılmıştır. Diğer girişi iç avluya açılan tek kanatlı bir kapıdır. İç kısımda biri Cemşit Bey'in diğerleri akrabalarının mezarları olan sandukalar bulunmaktadır.

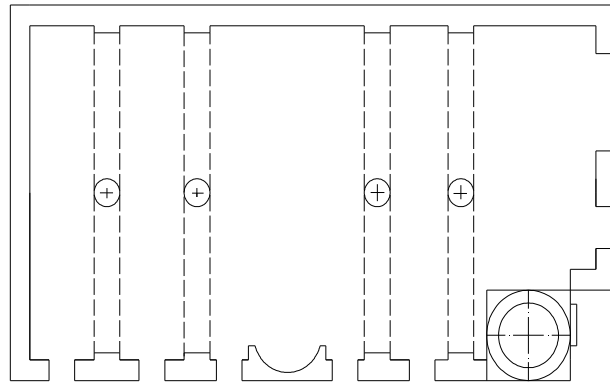
7.16. Palu Dükân Önü (Merkez) Camii (1874–1875)

Palu İlçesinin eski yerleşim yeri Zeve Mahallesi'nde bulunan tarihi bir yapıdır. Aynı mahallede bulunan Alacalı Mescit ile karşı karşıyadır. Palu'da 1977 yılında meydana gelen deprem sonrası ilçenin Murat nehri kıyısına taşınmasıyla kullanılmamıştır. Deprem etkileri ve yağışlar sonucu üst örtüsü çökmüştür. Toprak kaymaları sonucu caminin, kuzey duvarı yıkılarak yarıya kadar toprağa gömülüdür.

Merkez Camii, 13.02.1986/1838 sayılı Kurul Kararı ile “Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlığı” olarak tescil edilmiştir. Elazığ İl Kültür Müdürlüğü, yaptığı envanter çalışmasında acilen onarılması gerekli kültür varlığı olarak belirtmiştir (Elazığ Kültür Envanteri, 2009).

Merkez ve Dükân Önü isimleriyle bilinen caminin Palu Kaymakamlığı tarafından hazırlanan tanıtım levhasında 1874–1875 tarihleri arasında inşa edildiği belirtilmektedir. Kitabesi ve bilgi verebilecek bir kaynak bulunamamıştır. Yine aynı tanıtım levhasında caminin 1973 yılında yapılan inceleme esnasında sağlam olduğu belirtilmektedir. Bugünkü harabe haline deprem, bakımsızlık ve yağışların yol açtığı söylenmektedir (Cami Tanıtım Levhası).

Dikdörtgen planlı cami, doğu batı ekseninde 21,10 metre, kuzey güney ekseninde 11,90 metre ebatlarındadır. Son cemaat mahfili bulunmayan cami, harim ve güneydoğu yönünde bulunan minaresiyle iki bölümden oluşmaktadır. Bazı rivayetler kuzey yönünde girişin bulunduğunu ve burada son cemaat mahfilinin olduğunu söylemektedir. Ancak bu duvarın büyük oranda yıkık olması ve toprakla dolması nedeniyle hiçbir iz görülmemektedir (Şekil 52).



Şekil 52. Dükkan Önü Camii planı

Cami birkaç farklı taş malzemeyle yapılmıştır. Güney ve doğu cephesinde, kemerlerde ve sütun kalıntılarında, minaresinde düzgün kesme taş kullanılmıştır. Batı yönüyle duvarların üst kısımlarında kaba yonu taş kullanılırken duvar örgü aralarında çok sayıda künk bulunmaktadır. Duvar örgüsü aralarında bağlantı amacıyla ahşap hatıllar görülmektedir. İç duvarlarda çamur sıvalar yapılmıştır. Sütun parçaları arasında metal bağlantı çubukları kullanılmıştır. Daha sonradan yapıldığı görülen, minare gövdesinde ve bazı duvarlarda demir bağlantılar görülmektedir.

Caminin harim kısmı, her sırada dört adet olmak üzere toplam sekiz, kuzey güney yönünde birbirlerine ve duvarlara paralel on iki kemerle desteklenen düz dam ile örtülmüştür. Doğu batı ekseninde üç, kuzey güney ekseninde beş sahna ayrılmıştır. Üst örtü tamamen çöktüğü için, içten tonoz veya başka bir şeklin olup olmadığı anlaşılamamaktadır.

Yıkıldığı yerde bulunan sekiz sütun incelendiğinde; altta sekizgen taban üzerine kenarlar pahlanarak silindirik gövdeye uyumlaştırılmış altlık, üstte tek parça silindir şekilli gövde ve en üstte silindir gövdeden pahlanarak kare şekilli bir başlık elde edilmiştir. Parçalar ortadan metal çubuklarla birbirine bağlanmıştır. Kemerlerin yıkık olması şekli ile ilgili fikir yürütmeyi engellemektedir. Bununla beraber kemer taşlarının alt köşelerinin yivli ve pahlı olduğu görülmektedir (Resim 96)



Resim 96. tavanı ve kemerleri çökmüş caminin üst görüntüsü

Mihrap nişi iki pencere arasında ve duvardan 20-30cm. kadar çıkıntılıdır. Kesme taşlardan dikdörtgen bir alan üzerinde bulunur. Mihrap duvarı üstünde ve nişin iki yanında biri dikdörtgen diğeri sivri kemerli birer kandil yuvası bulunur. Soldaki yuvanın üstünde kırık çizgilerden geometrik süsleme yapılırken, sağdaki yuvanın üzerinde bitkisel motifler yer almaktadır. Selçuklu süslemelerinde görülen asimetrik uygulama ilgi çekicidir. Nişin alt kısmında sade ve süsleme bulunmakta sadece kubbe kısmında üçgen, köşeli sarkıt damlalarından oluşan mukarnas yer almaktadır. Mukarnasın altında yer alan ve düz çizgilerden oluşan kabartma bütün mihrap duvarını enine geçmektedir (Resim 97).



Resim 97. Caminin mukarnaslı mihrap nişi ve geometrik desenli duvarı

Doğu duvarında bulunan taş kapı düzgün kesme taştan bir dikdörtgen yüzey oluşturur. Bu yüzey üzerinde kemer içerisinde niş açılmıştır. Kemerin hemen altında niş içerisinde dikdörtgen mermer bir levha üzerinde, üstte hilal oyması altında altı köşeli bir yıldız motifi olan rozet yer almaktadır. Rozetin altında kitabe yeri boş olarak bulunmaktadır. Kitabenin söküldüğü fakat nerde olduğu bilinmemektedir. Altta üst köşeleri pahlanarak kırık köşeler oluşturulmuş dikdörtgen kapı yer alır (Resim 98).



Resim 98. Caminin ana girişı (Taç kapı)

Kuzey duvarının yıkılmadan kalan kısımlarında, kaba yonu taşla yapılan duvar örgüsü aralarında çok sayıda künk görölmektedir. Künklerin arkasında ahşap hatıllar dikkat çekicidir. Muhtemelen duvar nemini dengelemek amacıyla kullanılmışlardır.

Cami içerisinde aydınlatma, doğu, batı ve güney yönünde bulunan pencerelerle yapılmıştır. Güney cephede beş adet içten niş içerisinde kemerli, batı yönünde bir ve doğu yönünde bir adet pencere bulunmaktadır. Kuzey duvarı büyük oranda yıkık olduğu için pencere olup olmadığı anlaşılamamıştır.

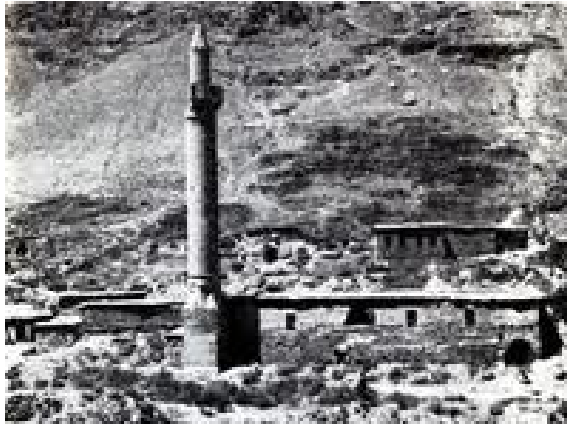
Minarenin üst gövdesi yıkılmış ve eski fotoğraf bulunamadığından üst örgü hakkında bir şey söylemek güçtür. Altta kare kaidesiyle kürsü kısmı sağlamdır. Düzgün kesme taşlardan yapılan minarenin kaidesi, beden duvarlarına kadar yükselmektedir, kürsü kısmı pahlanarak dört sağır kemerle silindirik gövdeye geçilmiştir. Minareye giriş kuzey cepheden ve cami dışından verilmiştir.

7.17. Palu Ulu Camii (XVI. Yüzyıl)

Palu İlçesinin eski yerleşim yeri Çarşıbaşı Mahallesi'nde bulunan tarihi bir yapıdır. Aynı mahallede bulunan Küçük Camii ile karşı karşıyadır. Palu'da 1977 yılında meydana gelen deprem sonrası ilçenin Murat nehri kıyısına taşınmasıyla kullanılmamıştır. Deprem etkileri ve yağışlar sonucu üst örtüsü kemerler ve ayaklar dışında çökmüştür. Toprak kaymaları sonucu caminin, kuzey duvarı yamaç yönünde arkadan tamamen toprakla dolmuştur.

Ulu Camii,13.02.1986/1838 sayılı Kurul Kararı ile “Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlığı” olarak tescil edilmiştir. Elazığ İl Kültür Müdürlüğü, yaptığı envanter çalışmasında acilen onarılması gerekli kültür varlığı olarak belirtmiştir(Elazığ Kültür Envanteri, 2009).

Mimari yapısı Erken Osmanlı Mimari özelliklerini göstermekte olup Palu Kaymakamlığının internet sitesinde XIV. yüzyıl'da Abdullah Oğlu Hacı Behram tarafından yaptırıldığı ve 1741 senesinde onarım gördüğü yazmaktadır. Palu İlçesi'nin 1977 depremi öncesi eski yerleşim yeriyle ilgili resimlerde görüldüğü kadarıyla son dönemlere kadar sağlam ve kullanılan bir yapıdır. Bugünkü harabe haline bu tarihten sonra gelmiş olmalıdır (Resim 99).



Resim 99. Ulu camii 1970 (URL-15)

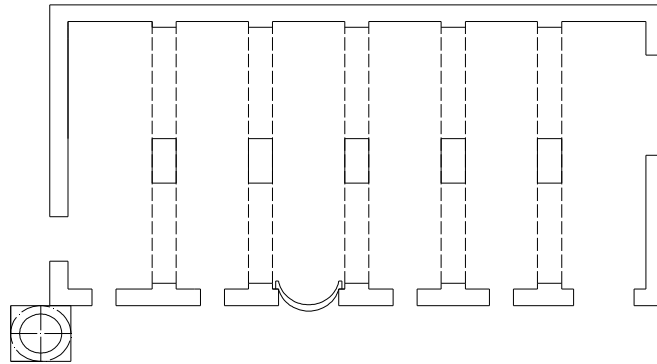
Ulu Camii doğu batı ekseninde dikdörtgen planlı yaklaşık 24x11,5 metre ebatlarındadır. Bir sıra ayaklar ve kemerlerle iki sahna ayrılan harim kısmı ile tamamı kesme taşlardan yapılan ve girişi dışarıdan verilen minaresiyle iki elemanlıdır. Çevresi tamamen torak altında kaldığı için, avlu, şadırvan gibi bölümlerin olup olmadığı

anlaşılamamaktadır. Sadece kuzey batı yönünde, büyük bölümü toprak altında bulunan, üst kemeri görülebilen ve siyah kesme taşlardan yapılmış bir çeşme kalıntısı görülmektedir (Resim 100).



Resim 100. Ulu Camiinin üstten görünüşü

Caminin ayak ve kemerleri ile minaresi düzgün kesme taşlardan yapılmıştır. Yine pencere kenarlarında, mihrapta ve mihrap üstünde yer alan kemerli pencerede düzgün beyaz kesme taş kullanılmıştır. Beden duvarları, kemer üstü ve kemer aralarında kaba yonu taş bulunurken, duvarlar ağaç hatıllarla bağlanmıştır. Palu Merkez Camii'nde görülen, duvar örgüsü içerisindeki künkler burada hem dış duvarlarda hem de iç duvarlarda kullanılmıştır. Şuan tamamen çökmüş olan üst örtü caminin eski fotoğrafından görüldüğü kadarıyla toprak dam şeklindedir. Kemer üzerindeki kaba yonu taşlarla örülmüş duvarlarla birlikte düşünülünce, kemerler üzerine ahşap hatıllarla desteklenen üzerine torak örtülü bir sistemde yapıldığı sanılmaktadır (Şekil 53).



Şekil 53. Ulu camii Planı

Caminin harım kısmı; doğu batı ekseninde iki, kuzey güney ekseninde altı sahna ayrılmıştır. Ortada yaklaşık 80x40 cm. ebatlarında beş ayak, güney ve kuzey duvarları içerisindeki on sivri kemerden oluşmaktadır. Ayaklar ve kemerler siyah ve beyaz düzgün kesme taşlardan şekilsiz karışık olarak örülmüştür. Giriş kapısı kuzey cephede bırakılmış ancak bugün toprak altındadır. Minarenin yanında tek kapılı küçük bir giriş daha bulunmaktadır. Kapının üstü sivri kemerli dikdörtgen şekillidir.

Mihrap duvar içerisinde yapılan güney duvarının ortasında yer alan iki ayak arasında kesme taşlardan yapılan dikdörtgen bir yüzey içerisindeki nişten oluşur. Mihrap nişinin üstünde örtü altına kadar uzanan üstü kemerli 2x1 metre ebatlarında büyükçe bir pencere vardır. Sol üst köşede cami ile ilgili ayetlerin yer aldığı taş kitabe yer alır. Nişin her iki tarafını stilize çiçek motifli rozetlerin simetrik dizilişiyile oluşturulan bordür süslemektedir. Bordürün çevresi kırık çizgilerden oluşan çerçeveye tamamlanmıştır. Mihrap nişini kubbe kısmından ayıran düz çizgi kabarması bütün mihrap duvarı boyunca devam eder. Nişin kubbe kısmı neredeyse silinmiş, yaprak ve bitkisel motiflerle süslenmiştir. Kesme taştan yapılan niş göbeği yıkılmıştır. Solda bulunan bir sonraki sahnda üstü kemerli bir niş daha vardır. Ancak büyük oranda toprak altında kalmıştır.

Caminin aydınlatılmasında; güney cephesinde, mihrap üzerinde bir, sağında ve solunda ikişer adet olmak üzere beş adet, doğu ve batı duvarında ikişer adet, pencere kullanılmıştır. Kuzey duvarı büyük oranda yıkılmış olduğundan pencere olup olmadığı anlaşılamamaktadır.

Minare kesme taştan yapılmıştır. Minareye giriş cami dışında, minarenin batı duvarında bulunan basık kemerli bir kapı ile verilmiştir. Minarenin üst gövdesi şerefesiyle birlikte yıkılmış durumdadır. Ancak eski fotoğrafından anlaşıldığı kadarıyla; beden duvarlarına kadar yükselen kare tabanlı bir kaide ve sonrasında derin pahlı, sivri sağır kemerlerle yapılan pabuçlukla silindirik gövdeye geçiş yapılmıştır. Pabuçluğun üzerinde bir bilezik ve üstünde silindir gövde yer alır. Şerefenin altında yine bir bilezikle mukarnas bir geçişle şerefeye ulaşılmıştır. Şerefeden sonra yer alan gövde daha ince olup, yine kesme taşlarla yapılan külah kısmıyla son bulmaktadır.

7.18. Palu Küçük Camii (XVI. Yüzyıl)

Palu İlçesinin eski yerleşim yeri Çarşıbaşı Mahallesi'nde bulunan tarihi bir yapıdır. Aynı mahallede bulunan Ulu Camii ile karşı karşıyadır. Eski fotoğraflardan görüldüğü

kadarıyla ilçe taşınmadan önce de kullanılmayan caminin beden duvarları ve minaresi (şuan minarenin de yarısı yıkılmıştır) ayaktaadır.

Küçük Camii,312 ada, 12 parselde kayıtlı,13.02.1986/1838 sayılı Kurul Kararı ile “Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlığı” olarak tescil edilmiştir. Elazığ İl Kültür Müdürlüğü, yaptığı envanter çalışmasında acilen onarılması gerekli kültür varlığı olarak belirtmiştir(Elazığ Kültür Envanteri, 2009).

Kitabesi bulunmayan caminin kim tarafından ve hangi tarihte yapıldığı bilinmemektedir. Mimari yapısı Erken Osmanlı Mimari özelliklerini göstermekte olup Palu Kaymakamlığının internet sitesinde XIV. yüzyıl’da yapıldığı belirtilmektedir.

Sadece duvarları ve minaresinin yarısı ayakta kalan cami harim ve kaidesi güney beden duvarı içerisine yapılmış minareden ibarettir. Duvar üzerinde bulunan kalıntılardan kubbeli olduğu anlaşılan caminin üst örtüsü tamamen çökmüş ve hiçbir kalıntı kalmamıştır (Resim 101).

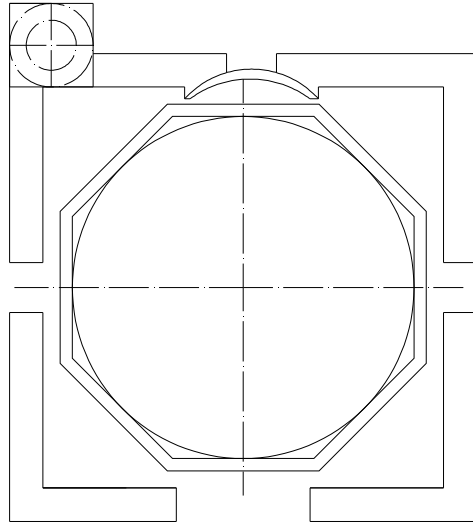


Resim 101. Küçük Camii üst görünüşü.

Caminin yapımında farklı taş çeşitleri kullanılmıştır. Beden duvarlarında kaba yonu taş kullanılırken, minare ve duvarlarda bulunan kör kemerlerde düzgün kesme taş kullanılmıştır. Kubbeye geçiş elemanları ve muhtemelen kubbeye tuğla kullanılmıştır.

Kubbe kasnağı tamamen yıkılmış olması ve hiç kalıntı olmaması nedeniyle yapı malzemesi hakkında fikir yürütmek oldukça güçtür.

Harim yaklaşık 11x11 metre ebatlarında kare planlıdır. Giriş kısmı kuzey cepheden verilmiş ancak bu duvar tamamen yıkık olduğundan şekli bilinmemektedir. Kasnağa geçiş elemanları olarak duvar içerisinde yer alan sekiz adet iki renkli siyah ve beyaz düzgün kesme taştan yapılmış kör kemer yer almaktadır. Muhtemelen kasnak sekizgen bir yapıdadır. Köşelerde bulunan kör kemerlerin içi tuğla ile örülmüştür. Aralarda kubbeye geçişi sağlayan tuğla ile örülmüş tromplar yer almaktadır (Şekil 54).



Şekil 54. Küçük Camii planı

Yapının kemer altında kalan duvarları kaba yonu taş ile örülmüştür. Pencere kenarlarında kesme taş kullanılmıştır. Biri mihrabın üzerinde ve diğer ikisi doğu ve batı duvarlarında toplam üç pencere görülmektedir. Pencere üstleri bölgedeki diğer camilerden farklı olarak tuğladan kemerli olarak örülmüştür. Kuzey duvarda pencere olup olmadığı yıkık olması nedeniyle bilinmemektedir.

Mihrap güney duvarı içerisinde, yer almaktadır. Duvar kaplaması, nişin iç kısmı tamamen sökülüştür. Sadece niş boşluğu kalmıştır.

Minarenin üst kısmı şerefenin hemen altından itibaren yıkıktır. Ancak eski fotoğrafında sağlam olarak görüldüğünden, yeni yerleşim yerine taşındıktan sonra yıkıldığı anlaşılmaktadır. Eski fotoğrafı ve su anki kalıntısından anlaşıldığı kadarıyla minarenin yapısı; caminin güneydoğu köşesini oluşturan beden duvarı içerisinde yer almaktadır.

Minareye giriş cami içerisinde üstü basık kemerli siyah kesme taştan küçük bir kapı ile verilmiştir. Minare kaidesi kare tabanlı olup caminin güneydoğu köşesini oluşturur. Beden duvarlarına kadar yükselen kaideden, pabuç kullanılmadan, bir sıra siyah kesme taşlardan siyah şerit şeklinde gövdeye geçiş yapılmıştır. Beyaz kesme taşlarla örülen gövde yine siyah şerit şeklinde bir sıra siyah kesme taşla ve üzerinde bir bilezikle şerefe altına ulaşır. Şerefeye geçişte mukarnas kullanılmamış, bunun yerine eğrisel bir pah şerefe korkuluğunda devam eder şekilde, çanak biçimli olarak yapılmıştır (Resim 102). Şerefenin üzerinde bulunan gövde eski fotoğrafından anlaşıldığı kadarıyla tuğla ile örülmüştür (Resim 103). Altta bulunan gövdeden daha incedir. Minarenin külah kısmı da yine tuğla ile örülmüştür. Üst kısım Harput Ulu Camii minaresini anımsatmaktadır.



Resim 102. Küçük Camii minare resmi



Resim 103. 1970'te çekilmiş minare resmi

8. DEĞERLENDİRME

İnsanlık tarihi boyunca doğayla olan mücadelesinde tek başına yetersiz kalan insan, kendisinden daha güçlü, her şeye hâkim ve istediğinde mükâfatlandırırken, istediğinde cezalandırabilen üstün varlık arayışında farklı inanç biçimleri bulmuş ve geliştirmiştir. Böyle bir üstün varlığa karşı şükranlarını dile getirmek amacıyla, bir araya gelinmiş ve bazı hareketleri birlikte yapmaları gerekmişti. Böylece ortak inançları için özel yapılar inşa etmeye ve toplu ibadetler yapmaya başlamışlardı.

İslam dini ilk olarak Mekke’de yayılmaya başladığında, birlikte yapılan ibadetleri, inananlar evlerde toplanarak gerçekleştirebiliyordu. Medine’de Müslümanların toplanacakları bir yere ihtiyaçları oldu. Ancak bu mekân kişilerden bağımsız, herkesin ortak kullanabileceği bir yer olmalıydı.

İsminden de anlaşılabileceği gibi cami mimarisi ilk toplanma amacıyla ortaya çıkmış basit bir yapı tarzıdır. Öyle ki üstü açık, sadece mekânı sınırlayan duvarlar ve giriş için açık bırakılmış boşluklardan oluşuyordu. Zaman içerisinde şekillenmesi, bütün endüstriyel üretimlerde olduğu gibi insan ihtiyacına dayalı olmuştur. Güneş altında namaz kılmak zor olduğu için, hurma dallarıyla gölgelik yapılmış, namaz bir yöne doğru kılındığı için, mihrap şekli ortaya çıkmıştır. Namazda ilk saf önemli olduğu için yapı enine geniştir, namaz kılanın önünden geçmek yasak olduğu için giriş çoğunlukla kuzeydedir. Hutbede hem imamın cemaati görme isteği, hem cemaatin imamı görme isteği minber yapısını oluşturmuştur. Geç kalan cemaat için son cemaat mahfili oluşurken, haremlik selamlık kadınlar mahfilini doğurmuştur. Devlet başkanının cemaate iştirak ettiği hünkâr mahfili ihtiyacın mimari yansımasıdır.

Cami mimarisinin şekillenmesi sadece ibadet mekânında duyulan ihtiyaçlarla şekillenmemiş, sonraki yüzyılda Arap yarım adasının dışına taşan sınırlarıyla yeni medeniyetlerle tanışan İslam medeniyeti farklı mimari yapılarla karşılaşmış ve dinini üstün kılma isteğiyle, kendi ibadethanelerini de en güzel biçime kavuşturma hedefi oluşturmuştur. Böylece daha önce yapı içerisinde veya tamamen farklı bir yerde giderilen ihtiyaçlar için çözümler üretilmesine neden olmuştur. Namazı haber veren ezan, yapının dışına çıkarak yeni evi minareyle buluşmuştur. Ancak yeni binanın şekillenmesi de sesini en uzağa duyurmak isteyen müezzinin ihtiyacına cevap veren ince fakat yüksük yapı

sekinde olmuştur. Abdest tazeleyecekler için şadırvan, ihtiyaç için helâlar, hep ibadetin gereksinimlerine yöneliktir.

Türkler İslam'ı kabulünden sonra cami mimarisinin şekillenmesinde önemli anlam değışikliğine yol açmışlardır. Cami yapısı içinde ayrıcalıklı bir ibadet mekânının yanında, medrese, yurt, aşhane, çayhane binaları ve büyük bahçesiyle, merkezlerde insanların faydalanabildiği sosyal bir yapıya, yani külliye dönüşmüştür. Mabedin etrafında diğer yapıları toplayarak, camiyi yaşam merkezi haline getirmiş, büyük bahçeleriyle gerek normal zamanda, gerek doğal afet ve savaş zamanları gibi özel durumlarda açık alanlar oluşturulmuştur.

İbadet mekânındaki temel ihtiyaçlar doğrultusunda şekillenen yapı, devlet gücünün de simgesi haline gelmiştir. Emeviler de Ümeyye Camii, Mescidü-s Sahra, Endülü's Emevilerinde Kurtuba Camii, Abbasilerde Samarra Camii, Büyük Selçuklularda Mescid-i Cuma'lar, Anadolu Selçukluları ve beyliklerde Ulu Camiler, Osmanlıda Selimiye, Sultan Ahmet ve Bursa Ulu Camii birer ibadet mekânından çıkıp gösterişiyle devleti temsil etmiştir. Böyle olunca mimarlar yapıların ihtişamını arttırmak için bütün hünelerini göstermişlerdir. Üst kaplamada hurma dalıyla başlayıp, kubbeye nihayetlenen yapı gerek malzeme kullanımında, gerek mekân anlayışında önemli aşamalar kat etmiştir.

Sadece gölge amacıyla başlayan üst örtü, Sinan'ın bütün cemaati tek kubbe altına toplama fikriyle gerçek bir mühendislik problemine dönüşmüştür. Düz duvarlardan Türk üçgeniyle yeni bir geçiş tazı çıkarılırken, ağırlık kuleleri devasa kubbelerin kuvvet yönlerini değıştirerek açılmalarını engellemiştir. Gittikçe büyüyen alanlarda ortaya çıkan akustik, aydınlatma gibi problemler yapı estetiği içerisinde çözümlenmiştir.

Başkent olarak görev yapan şehir merkezlerinde malzeme çok fazla sorun oluşturmamış, gerek yakın, gerek uzak bölgelerden taşıma yoluyla istenilen malzeme türü istenildiği kadar temin edilerek kullanılmıştır. Ancak daha küçük yerleşim birimlerinde, bölgelerin geleneksel yapı malzemeleri kullanılmıştır. Ahşabın bol bulunduğu karedeniz gibi yerlerde ağırlıklı olarak bu malzeme yer alırken, daha içlerde kaba yonu taş, düzgün kesme taş, mermer ve tuğlanın daha fazla ön plana çıktığı görülmektedir. Kırsal yerleşim birimlerinde ise temel malzemeyi taş ve kerpiç oluşturmıştır. Bazen yıkıntı ve harbelerde kullanılan malzemenin devşirme olarak yeni yapılara girdiği de görülmektedir. Anadolu'da Selçuklu mimarları devşirme malzemeleri olduğu gibi kullanırken, Osmanlı mimarları yeni yapıya uygun hale getirerek eski özelliğini yok etmişlerdir.

Anadolu'nun geleneksel yapı malzemesi taş, süslemenin de ana malzemesi konumundadır. Taşa göre daha az kullanılan çini ve ahşap çoğunlukla iç mekânlara yönelik kullanılmıştır. Süsleme daha çok yapının belirli bölgelerinde toplanmıştır. Girişin yer aldığı ve genellikle kuzeyde yer alan taç kapı süslemeleri ve mihrap duvarı taş oymacılığı, çini gibi süsleme tarzında ön plana çıkarken, kemer, pencere ve kapı, kubbe içlerinde kalem işi tezyinatın en güzel örneklerini görebiliriz. Ahşap işçiliği, kadınlar mahfili, müezzin mahfili, minber, vaiz kürsüsü ve ters tavan kaplamalarında karşımıza çıkmaktadır.

Tarihi yapıların konuşan dili olan süslemeler, yapıyı sadece estetik göstermemiş içinde taşıdığı mana ile gelecek kuşaklara mesajlar iletmiştir. Selçuklunun ilk dönemlerinde yapılan eserlerinde daha çok karşılaştığımız hayvansal figürler, henüz Orta Asya kültüründen uzaklaşmadığını gösterirken, Osmanlı yaptığı bitkisel figürlerle yeni tanıştığı Avrupa kiliselerinin resimli tezyinatına meydan okumuştur. Selçuklu; süslemelerinde geometrik desenlerle simgesel anlatımı tercih ederken, Osmanlı; yazıyı üsluplaştırarak hat sanatını ortaya çıkarmıştır.

Tarihi M.Ö. 2000'li yıllara kadar uzanan Elazığ, eski ismiyle Harput bölgesi birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Bilinen tarihinde önce Hurri, sonra Hitit, Urartu, Roma, Müslüman Araplar, Bizans hâkimiyetine girmiş olan Harput bölgesinde, bugüne ulaşan kalıntılardan bölgede birçok eser bıraktıklarını görmekteyiz. Malazgirt meydan muharebesiyle birlikte Anadolu'nun Türklere açılmasıyla Harput ve çevresinde Türkleşme, İslamlaşma görülür. İnceleme konusunda yer alan eserlerde bu tarihten sonra üretilmiştir. Bu eserleri ortak özellikleri açısından inceleyecek olursak;

Harput'ta Artuklu döneminde yapılan Ulu Cami, Arap Baba Türbesi ve Mescidi, Alacalı Camii bulunur. Akkoyunlu dönemini Sara Hatun ve Osmanlı mimarisini Kurşunlu Cami temsil etmektedir. Palu'da Cemşit Bey Camii, Ulu Camii, Küçük Camii, Pertek'te Sungur Bey, Salih Bey, Çelebi Ağa Camii ve Çemişgezek'te, Yelmaniye, Süleymaniye camileri beylikler veya yöneticiler adına yapılırken Mollakendi Ahmet Peykeri camisi, Medrese'nin şeyhi adına, Keban ziya Paşa ise maden bölgesinin imarı için yapılmıştır.

İşlemelerdeki farklılık açısından incelendiğinde; mermer işçiliğinin nadide örneklerini sağman ve ziya paşa camilerinde görürken, Çemişgezek Yelmaniye ve Harput Arap Baba Mescidinde çini işlemeciliğini görebiliriz. Harput Ulu Cami, Çemişgezek Süleymaniye, Palu Küçük Cami minaresi ve Alacalı Mescitte tuğla işçiliği ön plana çıkmaktadır. Harput Alacalı Camii ise ahşap tavan kaplamasıyla bölgedeki tek örneği oluşturmaktadır.

Tavan kaplamaları açısından incelediğinde,

- 1- Dam şeklinde olanlar; Harput alacalı Camii, Ağa Camii, Palu Dükkan Önü ve Ulu Camii
- 2- Tek Kubbeli Olanlar; Harput Kurşunlu Camii, Arap Baba, Sungur Bey, Salih bey, IV. Murat Palu Meydan ile Cemşit Bey camileridir.
- 3- Konik Kubbeli Olanlar; Çelebi Ağa Camii ile Palu Alacalı Mescittir.
- 4- Tek Kubbeli Çok Tonozlu Olanlar; Yelmaniye, Yusuf Ziya Paşa, Harput Sara Hatun ve Ulu Camileridir.
- 5- Tonozlu Olanlar; Çemişgezek Süleymaniye camisidir.

Bölge camilerinde kubbe çoğunlukla duvar içlerine yerleştirilen kemerlerle taşınırken, Yelmaniye camiinde bu görevi kenarlarda yer alan dört tonoz almıştır. Dört fil ayağı üzerine kubbenin oturtulduğu örnekler ise Keban ziya paşa ve Harput Sara Hatun camileridir.

Bu camilerde giriş kısımlarında yer alan revaklar dışında duvar içlerine kör kemerler kullanılmıştır. Sütunlar küçük camilerde tek parça taştan oluşurken Sara Hatun ve Yusuf Ziya Paşa camilerinde parçalı kullanılmıştır. Dış duvarların büyük çoğunluğu en kolay bulunan kaba yonu taşla örülmüştür. Kemerler, kapı ve pencere söveleri, mihrap duvarları, bazı camilerde iç veya dış kaplama kesme taştan yapılmıştır. Osmanlı öncesi yapılmış camilerin üstü kesme taştan yapılmış karolarla kaplanırken, daha sonra kurşun levhalar tercih edilmiştir.

Duvarların içinde çoğunlukla ağaç hatıl kullanılırken, nem alışı verişini dengelemek için künkler, ses akustiği sağlamak için su kabağı kullanılması dikkat çekicidir. Dayanak amaçlı olarak duvar içlerine yapılan istinat ayakları, Yusuf Ziya Paşa camiinde kemerli payanda olarak yapılmıştır.

Camilerde kullanılan minberler açısından bakıldığında, taş mermer ve ahşap kullanıldığını görülür. İlk örneklerle bakıldığında düz sade yapılan minberlerin da sonra mermer üzerine oymalarla yapılan işlemleri, Salih Bey Camiinde olduğu gibi Selçuklu çini işçiliği dikkat çekicidir.

Bölgede bulunan camilerin minareleri çoğunlukla taştan yapılmış sadece birkaç tanesi tuğla ile örülmüştür. Sara Hatun, Kurşunlu camii, Yusuf Ziya paşa camii ile Palu ulu cami minareleri ince ve uzundur. Harput Ağa Camii minaresi kalından başlayıp yukarı doğru incelen bir yapıya sahiptir. Harput Ulu Camii, Çemişgezek Süleymaniye ve Arap Baba Mescidi minareleri tuğla ile örülmüştür. Bu özelliklerin dışında Selçuklu ve Artuklu

dönemi eserlerinde minareye çıkış harimden verilirken, Osmanlı eserlerinde dışarıdan veya son cemaat mahfilinden verilmiştir. Sağman Salih Bey ve Palu Cemşit Bey camilerinin minare girişi dışarıdan verilmiş olup, kadınlar mahfili ile minare merdivenleri cami duvarı içerisinde ortak başlayıp kadınlar mahfilinden sonra ayrılmaktadır.

Bölgede bulunan minarelerin hepsi tek şerefeli ve tek yolludur. Harput Ulu Cami minaresine çıkış ahşap merdivenlerle verilmiştir. Harput alacalı mescit hem ahşap tavanı hem de harim üzerinde yer alan minare girişiyle diğer camilerden ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bu caminin girişine adar taş merdivenlerle açıktan çıkılır.

Harput ve çevresinde yer alan camilerin aydınlatılmasında kullanılan pencereler yeterlidir. Gece ibadetleri esnasında kandillerle aydınlatma yapılmıştır. Camilerin büyük çoğunluğunda kandil için duvara oyuk açılırken, Molla Peykeri camiinde köşelere taştan küçük raflar yapılmış, Harput Alacalı camiinde duvar boyunca raf uygulanmıştır.

Süsleme açısından incelediğinde. Her dönemde farklılaşan etki alanlarıyla geleneksel ve yerel unsurların kaynaştırılarak kullanıldığı süsleme anlayışı, çok yönlü faktörlerin etkisi altında gelişmiştir. Süslemelerde her dönemde belirli oranda karşımıza çıkan yerel unsurların kökenlerini ve söz konusu sentez içindeki konumlanışlarını belirlemek güçtür. Bölgenin coğrafi yapısı da yerelliği belirleyen önemli etkenlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Süslemelere bütünsel görünüm kazandıran unsur, dönem özelliklerinden çok, bu yerel unsurlardır. Bu çevrenin konuşan dili olarak kabul edebilecek süslemeler, bir taraftan estetik etkiyi artırarak görsel zenginlik kazandırırken diğer taraftan kent ve çevresinin kültürel kimliğini aydınlatma adına önemli bir rol üstlenmektedir. Ancak üzülmektedir ki, özellikle cumhuriyet sonrası birçok yerleşim biriminin taşınması, eserlerin bakımsız kalması gibi gerçekleşen kötü etkenlerle tarihi yapılar olumsuz yönde etkilenmekte ve bu olumsuzluklardan süslemeler de payını almaktadır.

Elazığ yöresinde bulunan dini yapılarda görülen tezyinatın büyük çoğunluğunu taş üzerine yapılan oymalardan oluşmaktadır. Kalem işi işlemlere Osmanlı döneminde rastlanılmaktadır. Ahşap üzerine yapılan işlemler ise ancak kalan birkaç örnekte mevcuttur. Metal daha çok korkuluklarda kullanıldığından birleşim noktalarında kullanılan noktalı ve kenarları pahlı demirlerden oluşmaktadır. İşleme örneklerine Keban Yusuf Ziya Paşa ve Harput Alacalı camilerinde rastlanmaktadır. Camiler süsleme bakımından sade, mihrap ve taç kapıda yoğun süslemeli ve hemen hemen bütününde yoğun süslemeli olarak üç şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Sade olan iki cami Pertek ilçe merkezinde yer alan Sungur Bey ve Çelebi Ağa camileridir. Burada çoğunlukla kesme taşların iki renginden faydalanılmıştır. Kesme taşlar üzerinde yer alan düz oyma çizgiler, kapı ve pencere kenarlarında yer alan taş üzerine oyulmuş sütunceler, sütun başlıklarında yer alan eğmeçli pahlar ile minarelerinde bulunan mukarnas geçişler camilerin bütün işlemlerini oluşturmaktadır. Ancak Sungur Bey Camii'nin taç kapısı mukarnaslı ve burgulu kemerlidir.

İkinci tip süsleme tarzında Ulu Camii'nin farklı bir yeri vardır. Üzerinde ve tonozlarda taşıyıcı olarak kullanılan kemerler tuğla ile düz bir şekilde örülerek hem sade bir süs hem de kemer görevini üstlenmiştir. Son cemaat mahfilinde yer alan mihrapta aslında Akdeniz bölgesine özgü istiridye kabuğu motifi sadece bu camide yer alır. Esas mihrap nişinde yer alan üçgenlerin simetrik ve asimetrik dizilimiyle elde edilen motif sadeliğin devamı niteliğindedir. Aynı üçgenler kubbeye geçişte kullanılan mukarnasta piramide dönüşmüştür. Minarede yer alan tuğlalar ise yine Akdeniz bölgesine özgü deniz canlılarının stilize geometrik motiflerini göstermektedir. Minare örgüsünü oluşturan tuğlalar altta kırık çizgilerle başlayıp, bir üstte üçgenlerle elde edilen düzgün altıgenlere ve en üstte stilize denizyıldızı motiflerini oluşturmaktadır. Selçukluya ait geometrik motiflerin Artuklularda gelişerek ve genişleyerek devam ettiğini göstermektedir.

Taç kapı ve mihrapta yoğunlaşan süslemeleri Çemişgezek Süleymaniye, Peretk Sağman, Harput alacalı camii, Arap Baba mescidi ve Mollakendi Molla Peykeri camilerinde görebiliriz. En çok karşılaşılan taş oyma motifleri kesik miğfer figürü, çeşitli şekillerde stilize edilmiş köşeli damla ve stilize palmet motifleridir. Bordürlerde çoğunlukla eğri çizgilerle oluşturulan burgular ve basık altıgenlerle elde edilen geçme motifleri dikkat çekicidir. Üçgen piramitler ve pahlar şerefe altında yer alan mukarnaslarda görülmektedir. Mihrap ve şerefe mukarnaslarında kesik miğfer figürünü de bolca görebiliriz.

Bunların dışında Sağman Camii çinilerinde yer alan düzgün sekizgen göbeğinde yer alan sekiz yapraklı Rumili rozet ve minberin kürsü kısmı altında bulunan çinide yer alan dört yapraklı rumi rozet ile mihrap kenarlarında yer alan boş kavanoz figürleri başka camilerde görülmemektedir. Kapı girişinde bulunan sütuncelerin altlığında yer alan kum saati oymaları bölge camilerine özgüdür.

Yapının büyük kısmında süslemelerin yoğun kullanıldığı üç camiden ikisi Sara Hatun ve Yelmaniye camileri bölgesel özellikler gösterirken Keban Yusuf Ziya Paşa Camii'nde yer alan süslemeler İstanbul camilerini anımsatmaktadır. Dış cephede geometrik

yıldız motiflerinin ve altı, sekiz, on iki kollu yıldız motiflerinin yanı sıra eğri çizgili yıldız motiflerinin bulunduğu rozetlerle süsleme yapılırken iç cephede yerini hatai çiçek motifleriyle yazıya yerini bırakan Yelmaniye Cami'sinin aksine Sara Hatun Camii'nde dış cephede uygulanan geometrik motiflere aynı şekilde devam edilmiştir. Ayrıca Sara Hatun Cami'sinin hem dış cephesinde hem iç kısımlarda ve hem de kapılarında birçok kitabe bulunmaktadır. 1800'lü yılların sonlarına doğru yapılan restorasyonda kubbede işlenen kalem işi tezyinat daha çok klasik Osmanlı mimarisinde yer alan stilize bitki motiflerini içermektedir.

Keban Yusuf Ziya Paşa Camii'nde yer alan taş üzerine yapılmış oymalar adeta süslemede kullanılan bütün motifleri içermektedir. Taç kapıda vazoda içerisinde lalelerin asimetrik dizilişle başlayan bitkisel figürler başak destesi, hurma ağacı, üzüm salkımlarıyla asma, stilize papatya, stilize kasımpatı ve yedi sekiz yapraklı rumiler ve yaprak motifleri arasında yer alan altı, sekiz, on iki köşeli yıldızlar rozet olarak kullanılmıştır. Çerçeveler arası geçişlerde eğik çizgilerle yapılan burgular yer alır. Bunların yanında küçük cami figürleri meyve tabağı ve vazoda içerisinde yer alan çiçek demetleri figürleri bölge camileri içerisinde sadece buraya özgüdür. Mihrap ve şerefe mukarnasları ile şadırvanın üst kısmında stilize incir figürü sarkıt şeklinde kullanılmıştır.

Caminin pencere üstlerinde, kubbe ve tonozlarında kalem işi tezyinat yer almaktadır. Kubbe içinde bitkisel motifler, stilize bitkisel motifli ayırmaçlar ve vazoda içerisinde ağaç figürleri yer alırken kasnak ayetlerin yazılı olduğu bir bordürle süslenmiştir. Geçiş elemanları üzerinde isimlerin yer aldığı stilize bitkisel çerçeveli rozetler yer alır. Revaklarda yer alan kubbe ve tonozlarda geometrik altı kollu yıldız motifi ağırlık kazanmıştır.

9. SONUÇ

Elazığ ve yakın çevresinde bulunan tarihi eserler, şüphesiz bölgenin en önemli kültürel mirasını oluşturmaktadır. Bu büyük miras içerisinde dini yapılar, konutlar, sebiller (çeşmeler), köprüler, hanlar ve kervansaraylar sayılabilir. Ancak, yapı grupları içerisinde camiler, diğer eserlerden farklı olarak, belirgin sınırları ve sosyal yapısı ile mimari gelişimi daha kolay takip edebileceğimiz yapı türünü oluşturmaktadır.

Birçok medeniyetin izlerine rastladığımız Elazığ'da; 19. yüzyıl başlarına kadar birçok dini mimari eser inşa edilmiştir. Her gelen toplum bir taş koyarak Elazığ mimari kültürüne katkıda bulunmuştur. Toplumsal birikimlerin binlerce yılda oluşturduğu tecrübenin sonunda, dini mimari yapılar ortaya çıkmıştır.

Bölge camileri kendilerine has özel bir mimari tarz ortaya çıkarmaktan oldukça uzaktır. Ancak kendi dönemlerine ait mimari yeniliklerin birçoğunu da taşıdığı görülmektedir. Camilerin büyük çoğunluğunda ana giriş kısmı yoğun süslemeli olarak yapılmış olup binaya olduğundan daha büyük bir görünüm kazandırılmaya çalışılmıştır. Sara Hatun ve Yusuf Ziya Paşa camileri dışında büyük ebatlı camiler bulunmamaktadır. Daha çok mahalle ihtiyacına cevap verecek ölçülerdedirler. Palu'da Cemşit Bey, Keban'da Ziya Paşa, Pertek'te Sağman Salih Bey, Molla Ahmet Peykeri, Çemişgezek Yelmaniye, Pertek Sungur Bey camileri külliye ve medrese şeklinde yapıldıkları için bulundukları mahalde merkez konumundadırlar.

Camilerin büyük çoğunluğu tek sahndan ibarettir. Daha çok Selçuklu mimari özelliklerini taşıyan camilerden oluşmaktadır. Birçoğunda son cemaat mahfili ya bulunmamakta veya sonradan eklenmiştir. Sungur Bey, Çelebi Ağa, Molla Peykeri, Yusuf Ziya Paşa, Harput Kurşunlu Camii Osmanlı mimari özelliklerini taşıyan son cemaat mahfili bulunan camilerdir. İlk dönem camilerinde avlu bulunmazken, Osmanlı dönemi camilerinde avlu içerisinde birde şadırvan yapılmıştır. Helâların bulunduğu tek camii, Yusuf Ziya Paşa Camiidir. Kadınlar mahfili bulunan camilerde geçiş minare yanından veya ikinci bir kapı ile harim içerisinden ahşap merdivenle vererek haremlik selamlık sağlanmıştır. Salih Bey Camii dışında bütün camilerde kadınlar mahfili ahşaptan yapılmıştır.

İlk dönem minareleri kalın ve kısa olarak yapılırken, Osmanlı özelliği taşıyan cami minarelerinde incelme ve boyunda uzama görülür. Daha çok kesme taştan yapılan

minareler içerisinde Süleymaniye Camii, Ulu Cami ve Arap Baba mescidinin minareleri tuğla ile örülmüştür.

Özellik olarak Ulu caminin minaresinin eğri olması önemini arttırmaktadır. Ayrıca Artuklu dönemi plan özellikleri dışında iç avlulu tek camidir. Plan yapısına bakıldığında, İran, Arap ve Anadolu mimarilerinin ilk sentezlerinden biridir.

Yapı malzemesi olarak genellikle taş kullanılmıştır. İlk örnek Harput Ulu Camii ile en son eserlerden biri olan Yusuf Ziya Paşa camileri arasında geçen süreyi kıyasladığımızda, kullanılan taşın zaman içerisindeki evrimi de ortaya çıkmaktadır. İlk zamanlarda duvar örgülerinin büyük bir kısmını oluşturan kaba yonu taş zaman içerisinde dolgu malzemesine dönüşmüş, yapının süslemesini de oluşturan tuğla, daha çok eğrisel yüzeylerde kullanılmış ve üstü sıvanmıştır. Kesme taşın ilk zamanlar yapının belirli kısımlarında kullanıldığı görülürken, sonraki dönemlerde yapının tamamına yayıldığı görülmektedir. Mermer; Salih Bey ve Yusuf Ziya Paşa camilerinde ön plana çıkan bir malzeme olmaktadır.

Büyük çoğunluğu sonradan yapılan kadınlar mahfili ve Ulu Camii'nin eski minberi dışında ahşap pencere lentolarında, duvar içerisinde bağlantı elemanı olarak görmekteyiz. Bölgede kereste olarak kullanılacak ağacın az bulunması nedeniyle, taş tercih edilmiştir. Alacalı Camii'nin ahşap tavanı 19. Yüzyıl eseri olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapının Selçuklu olmasına rağmen, Osmanlı döneminde tavanı yeniden yapılırken uygulanan ahşap asma tavan işlemlerinin geometrik desenlerden oluşması da ilgi çekicidir.

Taş oymacılığın çokça görüldüğü süslemelerde, ilk zamanlar tuğla, kesme taş sıralarının dizilişiyle desen verilirken, daha sonraları oyma süslemelerin ön plana çıktığı görülmektedir. Çini işleri sadece üç camide görülür. Salih Bey Camii'nin mihrabı ve minberinde, Yelmaniye Camii'nin mihrap nişi ve çevresinde ve Arap Baba mescidinin mihrabında Selçuklu çinileri kullanılmıştır. Kalem işi yazmalar özellikle 1800'lü yılların başında Yusuf Ziya Paşa Camii ile başlar. Alacalı Mescidin Ahşap Tavanının boyanması ve Sara Hatun Camii'nin kubbe içinin yapılışı da aşağı yukarı bu döneme rastlamaktadır. Çoğu cami oldukça sade yapılmıştır.

Camilerin bu günkü fiziksel durumuna baktığında; bazılarının oldukça yoğun restore edildiğini, bazılarında sadece çevre düzenlemesi yapıldığını, bazılarının is harabe durumunda olduğu görülmektedir. Yusuf Ziya Paşa, Molla Peykeri, Kurşunlu Camii, Sungur Bey ve Çelebi Ağa camileri orijinaline sadık kalınarak iyi bir şekilde onarılmıştır.

Çemişgezek Yelmaniye ve Süleymaniye camilerinde sadece basit çevre düzenlemeleri yapılmıştır. Sara Hatun ve Ulu Camii yapılarının yenileme sonrası genel planı aynı kalmakla birlikte kısmi değişiklikler gözlenmektedir. Ağa Camii yenileme sonrası tamamen farklı bir binaya dönüşmüştür. Palu camilerinden Cemşit Bey dışında diğerleri tamamen harabe haldedir. Acilen onarım görmeleri gerekmektedir. Palu Cemşit Bey bitmiş haliyle Pertek Salih Bey yarım kalmış onarım çalışmasıyla kötü birer restorasyon örneği oluşturmaktadır.

Bu tez, Elazığ ve çevresinde bulunan, geçmişten günümüze uzun yıllar ayakta kalabilen, her zaman bulunduğu mahallenin ihtiyaçlarına uygun ve çevresiyle uyumlu cami yapılarının strüktürel elemanları ile estetik amaçlı kullanılan süslemelerin temel bilgilerini içermektedir. Bugün yapılan camilerin büyük çoğunluğu hiçbir faktör dikkate alınmadan başka projelerden kopya edilerek yapılmaktadır. Dinin manevi gereksinimleri dışında pek fazla sosyal amaç taşımayan bu camiler çoğu zaman bulunduğu çevreyle de uyumsuzluk göstermektedir. Tarihi yapılar detaylı incelenerek daha doğru eserler tasarlayabilmek mümkündür.

KAYNAKLAR

- Akar, Ö, Keskiner, C.,** 1978, Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif, Tercüman Gazetesi Yayınları, İstanbul.
- Aksoy, İ.H.,** 1982, Süleymaniye Camii ve Temellerinin İncelenmesi, TÜBİTAK Bilim Kongresi, Ankara.
- Alsan, Ş.,** 2005, Türk Mimari Süsleme Sanatlarında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Figürleri (Orta Asya'dan Selçuklu'ya), Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Anonim,** 1997, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, “Yapım Teknikleri”, İstanbul.
- Ardıçoğlu, N.,** 1964, Harput Tarihi, Harput Turizm Derneği Yayınları, Matbaa Teknisyenleri Basımevi, İstanbul.
- Arseven, C.E.,** 1954, Türk Sanatı Tarihi, Milli Eğitim Yayınları, Yazır Matbaacılık, İstanbul.
- Arioğlu, N., Tuğrul, A., Zarif, İ.H., Girgin, C. ve Arioğlu, E.,** 1999. Küfeki taşının dayanıklılık analizi: Şehzade Camisi Örneği-I, Yapı Dergisi,
- Arun, G.,** 2005, Yığma Kagir Yapı Davranışı, Yığma Yapıların Deprem Güvenliğinin Arttırılması Çalıştayı, ODTÜ, Mimarlık Fakültesi, Ankara
- Aslanapa, O.,** 2005, Türk Sanatı, Remzi Kitapevi Yayınları, İstanbul
- Aslanapa, O.** 2010, Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Asutay-Effenberger,** 2006, Konya Alaeddin Camisi Yapım Evreleri Üzerine Düşünceler, METU (ODTÜ) JFA, 2006/2, (23:2), Ankara.
- Bakır, S. T.,** 1999, İznik Çinileri ve Gülbenkian Koleksiyonu, Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Batur, S.,** 1968, Osmanlı Camilerinde Sekizgen Ayak Sisteminin Gelişmesi Üzerine, Anadolu Sanatı Araştırmaları I, İTÜ Mimarlık Fakültesi yayınları, İstanbul.
- Batur, S.,** 1974, Osmanlı Camilerinde Kemer Strüktür-Biçim İlişkisi Üzerine Bir Deneme (1300-1730), Doktora Tezi, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul.
- Bayraktar, A.,** 2006, “Yığma Yapı Kitabı” Tarihi yapıları Analitik İncelenmesi ve Sismik Güçlendirme Metotları, Beta Yayınevi, İstanbul.
- Böke, H., Akkurt, S., İpekoğlu, B.,** 2004, Tarihi Yapılarda Kullanılan Horasan Harcı ve Sıvalarının Özellikleri, Yapı Dergisi, İstanbul.

- Buttanrı, H.**, 2003, Türk Süsleme Sanatlarında Geçmeler, Osman Gazi Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Cowper, A.**, 1998, Lime and Lime Mortars, Donhead Publishing Ltd, Dorset (first Published in 1927 for the Building Research Station by HM Stationary Office, London
- Çamlıbel, N.**, 1998, Sinan Mimarlığında Yapı Strüktürünün Analitik İncelenmesi, Y.T.Ü. İmarlık Bölümü Yayınları, İstanbul.
- Çamlıbel, N.**, 2000. Yapıların Taşıma Gücünün İyileştirilmesi, Birsan Yayınevi, İstanbul.
- Demiriz, Y.**, 1984, 'Acanthus' Türkiye'nin Arkeoloji ve Sanat Tarihi Terminolojisine Yanlış Adla Girmiş Bir Bitki Motifi, Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi, III, İzmir.
- Demiriz, Y.**, URL-4 www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/osmanlisanati.htm
7 Mayıs 2011.
- Derman, Ç., Birol, İ.**, 2005, Türk Tezyini Sanatında Motifler, İstanbul.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**; 1995 Yem Yayınevi, cilt:2, İstanbul.
- ERBEK, G.**, 1986, Hayat Ağacı Motifi I, Antika Dergisi, Sayı: 15, İstanbul.
- Eriç, M., Ünver, A., Ersoy, Y.H.**, 1990. Horasan Harcının Günümüzde de Kullanımını Sağlamak Amacıyla Yapılan Bir Araştırma. İstanbul.
- Erol, A. İ.**, 1997, Mimarlıkta Taşıyıcı Sistemler Karaelmas üniversitesi Zonguldak MYO Ders Notu, Zonguldak.
- Evliya Çelebi Seyahatnamesi**, 1976, Üçdal Neşriyat yayınları, Er-Tu Matbaası, İstanbul.
- Eyice, S.**, 1953, İstanbul'da Bazı Cami ve Mescit Minareleri, Türkiyat Mecmuaları, Sayı: X (10), İstanbul.
- Gabriel, A.**,1940, Voyages Archéologiques Dans La Turquie Orientale, I Texte, Paris.
- Hasol, D.**, 1988, Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Tunç Matbaacılık, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Keskiner, C.**, 2002 Türk Motifleri, Turing ve Otomobil Kurumu, Hatayi, Kültür Bakanlığı, Ankara.
- Kırzioğlu, N.**, 2001, Altaylar'dan Tunaboyu'na Türk Dünyası'nda Ortak Yanışlar (Motifler), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Kuban, D.**, 1958, Osmanlı Dini Mimarisinde iç Mekan Teşekkülü, İTÜ. Mimarlık Fakültesi Yayını, Güven Basımevi, İstanbul.
- Kuban, D.**, 1990, Mimarlık Kavramları, Tunç Matbaacılık, Yem Yayınları, İstanbul.
- Kuban, D.**, 1998, Mimarlık Kavramları, Yem Yayınları, İstanbul.

- Kuran, A.,** 1964, İlk devir Osmanlı Mimarisinde Cami, METU (ODTÜ) Mimarlık Fakültesi Yayını No:1, Ankara.
- Medici, F., Piga, L., Rinaldi, G.,** 2000. Behaviour of Polyaminophenolic Additives in the Granulation of Lime and Fly-Ash, Waste Management, 20.
- MEGEP-I,** 2009 El Sanatları Teknolojisi, Bitkisel Motif Çizimi, MEB Yayınları, Ankara.
- MEGEP-II,** 2007,(Meslek eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi projesi), İnşaat Teknolojisi, Hayvansal Motif ve Figürleri, MEB Yayınları, Ankara.
- MEGEP-III,** 2008, (Mesleki eğitim ve Öğretim Sisteminin güçlendirilmesi Projesi), İnşaat Teknolojisi, Geometrik Motifler, , MEB Yayınları, Ankara.
- Mülayim, S.,** 1982, Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler -Selçuklu Çağı-, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Sanat Eserleri Serisi-I-, Ankara.
- Mülayim, S.** 1983 Sanat Tarihi Metodu, İstanbul.
- Mülayim, S.,** 1999, Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Unsurlar,V.Selçuklu Semineri, Antalya, 1999.
- Mülayim, S.,** 1992, Selçuklu Süsleme Sanatı, Selçuklular Devrinde Kültür ve Medeniyet, Kayseri,
- Mülayim, S.** 1995, Çözüm ve Tarihleme Sorunlarıyla Bir Geometrik Kompozisyon, IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri, Bildiriler, Konya.
- Oral, M.,** 1993 Gelişim Süreci İçerisinde Cumhuriyet Dönemi Cami Mimarisinin İrdelenmesi- Konya Örneği-, Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü,Mimarlık Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Ödekan, A.,** 1997, “Şadırvan” maddesi Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, Cilt:3, İstanbul.
- Önge, Y.,** 1995, Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları, Mimar Koca Sinan'ın Şadırvanları, 9. Milletlerarası türk Sanatları Kongresi Bildirgeleri, Ankara.
- Peynircioğlu, H., Toğrol, E., Aksoy, İ. H.,** 1981,İstanbul'da Osmanlı Döneminde İnşa Edilen Camilerin Temelleri, I. Uluslararası Türk İslam Bilim Teknoloji Tarihi Kongresi, Ankara.
- Rado, Ş.,** 1984, Türk Hattatları, XV. Yüzyıldan Günümüze Kadar Gelmiş Ünlü Hattatların Hayatları Ve Yazılarından Örnekler, Tifdruk Matbaacılık Ve Yayınevi, İstanbul.
- Saltık, V.** 2005, “Sarı Saltuk Ve Saltuklular” , Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, Sayı: 34, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara.

- Saraç,M.M.**, 2003. Tarihi Yığma Kargir Yapıların Güçlendirilmesi, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, İstanbul.
- Sevgen, N.**, 1959, Anadolu Kaleleri, Ankara
- Sickels, L.B.**, 1981. Organics and Synthetics: Their Use as Additives in Mortars, Mortars, Cements and Grouts Used in the Conservation of Historic Buildings, roceedings of Symposium in Rome, Rome
- Söylemezoğlu H. K.**, 1955, İslam Dini ilk Camiler ve Osmanlı Camileri, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, Güven Basım Evi, İstanbul.
- Sözen, M.** 1975, Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan, Türkiye İş Bankası Yayınları, No: 149, İstanbul.
- Sözen, M., Tanyeli, U.**, 1992, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Sunguroğlu, İ.**, 1958, Harput Yollarında, Birinci Cilt, Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Şener, A.**, 2010, T.C. Elazığ Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, Elazığ Arkeoloji ve Etnografya Müze Müdürlüğü, Elazığ Kültür Envanteri 2009, Elazığ İl Özel İdaresi Basımevi, Elazığ.
- Tanyeli, G.**,1990, Osmanlı Mimarlığında Demirin Strüktürel Kullanımı (15.-18.yy), Doktora Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Tayanç, M. M.**, 1967, Duvar Çinilerimizdeki Yaprak Motifi, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni, İstanbul.
- Tuluk, Ö. İ.**, 1999, Mekana Bağlı Strüktür Analizi; Osmanlı Dini Mimarisinde Örnekleme (15-17. Yüz Yıl), Doktora Tezi Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Anabilim Dalı, Trabzon.
- Tükel, A.** 1969, "Sağman'da Çok Fonksiyonlu Salih Bey Camisi", Vakıflar Dergisi, VIII, Ankara.
- Ünay, A. İ.**, 2002, Tarihi Yapıların Depreme Dayanımı, , ODTÜ Mimarlık Fak. Basım İşliği, Ankara.
- Ünver, R.** 2000, aydınlatma ve dini yapılar, Tasarım dergisi, Sayı: 102, İstanbul.
- Ülgen A.**, 1996, Klasik Devir Minareleri Osmanlı Cami Planında Minarenin Konumu, Melisa Matbaacılık, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul.
- Yetkin, S. K.**, 1965 İslam Mimarisi, Ankara Üniversitesi ilahiyat fakültesi, Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, Ankara.

Yetkin, Ş., 1968, Anadolu Selçuklularının Mimari Süslemelerinde Büyük Selçuklulardan Gelen Bazı Etkiler, Sanat Tarihi Yıllığı, 1-2, İstanbul.

Yetkin, S. K., 1970 Türk Mimarisi, Bilgi yayınları, İstanbul.

Yorulmaz, M., Ahunbay, Z., 1986, Sinan Camilerinde Taşıyıcı Sistem ve Yapım Teknikleri, II. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi, İstanbul.

URL-1 www.absba.org/showthread.php?t=684573,

16 Nisan 2011

URL-2 <http://dunyacamileri.blogspot.com/2010/05/samarra-camii-irak.html>,

18 Nisan 2011

URL-3 www.forumdas.net/dini-resimler/mescidi-cuma-resimleri-62622/,

9 Nisan 2011

URL- 5 www.lifeinbursa.com/fotografx/4/19343/camiler/iznik_yesil_cami.htm

7 Mayıs 2011.

URL- 6 http://tatilname.blogspot.com/2010_10_01_archive.html

26 Mart 2011

URL-7 www.felsefeekibi.com/sanat/sanatterimlerisozlugu,

9 Mayıs 2011.

URL-8 http://en.wikipedia.org/wiki/File:Lotus_carving_Panhala.jpg

17 Mart 2011

URL-9, <http://stores.digitechpatterns.com/-strse-1655/PJC147-Lotus-Motif-Mirrored/Detail.bok> 22 Nisan 2011

URL-10, <https://www.pickledishstore.com/productDetail.php?PID=348>

6 Haziran 2011

URL-11, <http://uqusturk.wordpress.com/2011/05/09/anadolu-motifleri/>

21 Haziran 2011

URL-12, <http://tezhpnedir.wordpress.com/2009/12/01/bulut-motifleri/bulut-1/>

7 Temmuz 2011

URL-13, www.tuncelikulturturizm.gov.tr/belge/1-58081/suleymaniye-camii.html

27 Mayıs 2011

URL-14- www.tuncelikulturturizm.gov.tr/belge/1-58196/celebi-aga-camii.html

15 Mart 2011

URL-15, <http://www.el-aziz.net/img4406.htm>, 13 Nisan 2011

URL -16, <http://www.travelterminal.net/GeziDetay.aspx?GziNo=20&Url=>
15 Haziran 2011

URL- 17, html://www.sinanasaygi.org/uye_resimler.asp?uye=Caner%20Cang%FCI
5 Haziran 2011

ÖZGEÇMİŞ

02.04. 1972 yılında Bitlis'te dünyaya geldim. 1993–1994 yılında Hacettepe Üniversitesi Ağaç İşleri Endüstri Mühendisliği'ne kayıt yaparak yüksek öğrenim hayatına başladım ve 1998 yılında bu okuldan mezun oldum. 2003 yılında Fırat Üniversitesi Muş Meslek Yüksek Okulu'nda Mobilya ve Dekorasyon Programında Öğretim Görevlisi olarak göreve başladım. 2008 yılında Fırat Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu Mobilya ve Dekorasyon Programına geçiş yaptım. Halen bu okulda hizmet etmeye devam etmekteyim.