

**EMRE KÖYÜ CARULLAH BİN SÜLEYMAN CAMİİ  
KALEMİŞLERİ****EMRE VILLAGE CARULLAH BIN SULEIMAN MOSQUE  
PAINTED DECORATION****Arkin ONGAN \*****Ayşe Zehra SAYIN \*\*****Ali Fuat BAYSAL \*\*\***

\* Öğr. Gör., Manisa Celâl Bayar

Üniversitesi, Turgutlu Meslek

Yüksekokulu,

arkinongan@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7036-5078

Manisa / TÜRKİYE

\*\* Öğr. Gör. Dr., Necmettin Erbakan

Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık

Fakültesi

azsayin@erbakan.edu.tr

ORCID: 0000-0003-4087-2148

Konya / TÜRKİYE

\*\*\* Doç. Dr., Necmettin Erbakan

Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık

Fakültesi

afbaysal@erbakan.edu.tr

ORCID: 0000-0002-8616-8781

Konya / TÜRKİYE

**Anahtar Kelimeler**

Cârullah Bin Süleyman Cami, Duvar

Resmi, Şeyhzâde Abdurrahman Efendi,

Resimli Cami, Emre Köyü Cami

**Keywords**

Cârullah Bin Süleyman Mosque,

Wallpaper, Şeyhzâde Abdurrahman

Efendi, Illustrated Mosque,

Emre Köyü Mosque.

**Öz**

Manisa'nın Kula ilçesine bağlı Emre köyünde bulunan Cârullah bin Süleyman Cami, mimari özelliklerinin yanı sıra tezyinatı itibarıyla da başlı başına ayrı bir değere sahiptir. Anadolu'da benzer örnekleri bulunan duvar resimleri ile donatılmış olan cami, XIX. yüzyılın başlarında Şeyhzâde Abdurrahman Efendi tarafından tezyîn edilmiştir. Yanında bulunan hamam kalıntıları ve çeşmesiyle birlikte bir külliyein parçası olan cami, süslemelerinin sıra dışı olması itibarıyla ilgi odağıdır. Süsleme kitabesinde ismi zikredilen Şeyhzâde Abdurrahman Efendi tarafından cami yoğun şekilde tezyîn edilmesi yapının nadir örnekler arasında olmasını sağlar. Bu çalışma ile halk arasında "resimli cami" olarak da anılan Cârullah Bin Süleyman Camii'nin, süslemeleri analiz edilmiş, resim ile dinî mimarının birbiri ile çelişmeden bir araya getirildiği incelenmiştir. Ayrıca duvar resimlerinin sembolik ifadeler taşıma ihtimali göz önüne alınarak, betimlenen öğeler sembolizm açısından değerlendirilmiştir. Çalışmamızın birinci kısmında Cârullah Bin Süleyman Cami, bânîsi ve kalemkârı hakkında kısaca bilgi verilmekte, ikinci kısmında caminin tezyinatı incelenmekte, üçüncü kısımda ise tezyinatın sembolik ifadeleri üzerinde durulmaktadır. Son kısmında ise caminin tezyinatı hakkında değerlendirmeler yer almaktadır.

**Abstract**

Cârullah bin Süleyman Mosque, located in Emre village of Kula district of Manisa, has a separate value in itself in terms of its decoration as well as its architectural features. The mosque, which is equipped with wall paintings with similar examples in Anatolia, was decorated by Şeyhzâde Abdurrahman Efendi at the beginning of the 19th century. The mosque, which is part of a tower along with its hammam residues and fountains, is also a distinct focus of attention as their decoration is extraordinary. The intense decoration of the mosque by Şeyhzâde Abdurrahman Efendi, whose name is mentioned in the ornament inscription, ensures that the building is among the rare examples. In this study, the decorations of the Cârullah Bin Süleyman Mosque, which is also known as the "painted mosque" among the people, were analyzed and it was examined that painting and religious architecture were brought together without contradicting each other. In our study, which also refers to symbolic expressions of drawings, we examine the alignment of the new and the old, taking into account the centuries between the year of construction and the year of the thesis. In the first part of our study, brief information is given about the Cârullah Bin Süleyman Mosque, its patron and its scribe, in the second part the decoration of the mosque is examined, and in the third part, the symbolic expressions of the decoration are emphasized. In the last part, there are evaluations about the decoration of the mosque.

**Başvuru/Submitted:** 15/09/2022**Kabul/Accepted:** 28/11/2022

## GİRİŞ

Lale Devri'nden sonraki süreçte Osmanlı resim sanatı Batı sanatından oldukça etkilenmiştir. Bunun neticesinde XVIII. yüzyılın son çeyreğinde resim sanatında "Duvar Resmi" olarak isimlendirilen yeni bir üslup ortaya çıkar (Arık, 1988, s. 23). İstanbul ve Anadolu'da nerdeyse aynı anda karşılık bulan bu üslûbun en nadide örneklerinden birisi Cârullah Bin Süleyman Cami'dir.

Cami Manisa'nın Kula ilçesine bağlı Emre Köyünde bulunmaktadır. Köyün camisi köyün ismi ile anılmakla birlikte Cârullah Bin Süleyman Camii olarak da bilinmektedir (Bozer, 1987, s. 15). Caminin iç mekân duvar yüzeylerinde yer alan ve alışlagelen klasik cami süslemelerinden farklı tasarımlara sahip olması camiye ayrı bir özellik katmaktadır. Klasik tezyinat bağlamında cami mimarisi içerisinde çok tercih edilmeyen tasvirler (İpşiroğlu, 2018, s. 19) bu caminin tezyinatında yoğun biçimde uygulanması özellik arz eden bir durum olarak değerlendirilmektedir.

Caminin kalemkârı ismini kitabede zikretmiştir. Bu yönüyle önemli bir bilgiye ulaşılabilmektedir. O dönemde camilere duvar resmi yapan Zileli Emin ve Ali Miralaygil ustaların isimleri var iken (Arık, 1994, 2459) bu kitabe vasıtasıyla başka ustaların da varlığı anlaşılmaktadır. Ancak caminin bânisi ve kalemkârı Şeyhzâde Abdurrahman Efendi hakkında kitabelerde yazan isimlerinden başka bir bilginin olmayışı, araştırmayı oldukça sınırlamaktadır.

Bu çalışmamız, nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması düzeninde yürütülmüştür. Veri toplama araçları olarak doküman incelemesi yapılmış elde edilen veriler betimsel analizlerle çözümlenmiştir. İlk aşama olarak Cârullah Bin Süleyman Cami ve tezyinatında "Duvar Resmi" konusu ile ilgili birçok kaynaktan literatür taraması yapılmış, bu taramadan elde edilen verilerle analizler gerçekleştirilmiştir. Betimsel analizler, çekilen fotoğraflarla desteklenerek eserlerin durumu net bir şekilde ortaya konulmuştur.

### 1. Cârullah Bin Süleyman Camii (Emre Köyü Camii)

Emre Köyü, Manisa'nın Kula ilçesine bağlıdır. Köy ismini Yunus Emre ve Tapduk Emre'nin ihtilafı olsa da (Yetim, 2005, s. 173) kabirlerinin bulunmasından dolayı (T.C Manisa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2011, s.36) almaktadır (Bozer, 1994, s. 2447). Kitabesinden Emre Köyü Cami'nin, M.1547-48 (H.954) yıllarında Cârullah Bin Süleyman tarafından yaptırıldığı anlaşılmaktadır (Fotoğraf 1, 2).



Bâni-i hâze'l-camii'ş-şerif ve'l-makâmü'l-münif sahibü'l-hayrât ve'l-hasenât  
Cârullah bin Süleyman fi tarih seneti erbain ve hamisine ve tis' amie  
"Bu şerefli cami ve yitce makamın bânisi,  
güzellikler ve hayırlar sahibi Carullah Bin Süleymandır

**Fotoğraf 1:** İnşâ Kitabesi



**Fotoğraf 2:** Carullah Bin Süleyman Camii



**Fotoğraf 3:** *Hamam Kalıntıları*



**Fotoğraf 4:** *Çeşme*

Cami; türbe (Tapduk Emre Türbesi), hamam ve çeşmeden oluşan bir külliyein merkezidir (Bozer, 1994, s. 2451). Külliyein bölümlerinden biri olan hamam, harabe hâlinde olup caminin doğusunda yer almaktadır. Üzerinde kurulu iskeleden restore edilmeye başlandığı anlaşılmaktadır (Fotoğraf 3). Çeşme yıpranmış bir hâlde olup caminin güney batısındadır (Fotoğraf 4). Türbe ise bu yapılar gibi caminin yanında değil, yaklaşık bir kilometre kadar kuzeyindedir.

Caminin bânisi hakkında Arap asıllı olup Şam'dan geldiği söylentisinin dışında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır (<https://danyalasik.wordpress.com/2020/10/25/carullah-bin-suleyman-camii-kula/>). Kalemkârı Şeyhzâde Abdurrahman Efendinin ismi ise sadece kitabedeki metinden bilinmektedir. Onun da hakkında herhangi bir bilgi mevcut değildir.

Cami'nin harem kısmı kare formunda olup pandantifler üzerine oturtulmuş tek bir kubbe ile örtülüdür. Son cemaat yeri 3 adet kubbeden oluşmaktadır. Kubbeler devşirme sütunlar ile batı ucunda bulunan minare kaidesi üzerine sivri kemerler ile birleştirilmiştir. Kubbelerin üzerleri kiremitle örtülü olup minaresi tuğladan yapılmıştır. Hareme giriş kapısının sağında ve solunda sivri kemerli ve dik şekilde tasarlanmış birer adet dikdörtgen pencere bulunmaktadır. Batı, doğu ve güney duvarlarında ise ikisi aşağıda üçüncüsü orta üst kısımda olmak üzere üçer adet pencere bulunmaktadır. Altta bulunan pencereler sivri kemerli olup dik tasarlanmış dikdörtgen pencerelerdir. Üstte bulunan pencereler ise yuvarlak kemerlidir (Bozer, 1994, s. 2451-2452; Bozer, 1987, s. 15).

Bahçesinde iki basamakla inilen ve 3 adet oluğu bulunan üzeri açık abdest alma yeri mevcuttur. Oluklardan birisi kapatılmış olup diğer ikisi sürekli olarak akmaktadır. Cami ibadete açık olup faaliyetine devam etmektedir.

### 1.1 Cârullah Bin Süleyman Câmî Tezyinatının İncelenmesi

Mimari yapıların duvarlarında XIV. yüzyılın sonlarından itibaren kullanılan doğa tasvirlerinin yer aldığı duvar resimlerini görmek mümkün (Bağcı, Çağman&Renda&Tanındı, 2012, s. 14; Baysal&Sayın, 2019, s. 39-64; Baysal&Ertunç, 2021, s. 39) olsa da günümüze ulaşmış resimlerin çoğu geç Osmanlı döneminde görülmektedir (Arık, 1988, s. 23). Duvar resimlerinde, çoğunlukla mimari yapılar ve nebati unsurlar işlenmiştir. Söz konusu tasvirlerin, sembollerle ifade edilmeye çalışılan düşüncelerin yansıması olduğu ileri sürülebilir (Baysal&Ertunç, 2021, s. 39). Bundan



dolayıdır ki bu araştırma kapsamında incelenen caminin, tasavvuf büyükleri Yunus Emre'nin ve Tapduk Emre'nin diyarı kabul edilen köyde bulunması, resimlerin de sembolik ifadeler taşıyabileceği ihtimalini ortaya koymaktadır.

Caminin tezyinatını incelediğimizde diğer camii süslemelerinden çok farklı bir tezyinat ile karşılaşılmaktadır. Camilerin duvar yüzeylerinde ve özellikle ana kubbenin pandantiflerinde varlığına aşına olduğumuz ism-i celâl, ism-i nebî ve cihar yâr-ı güzîn levhaları yoktur. Bu ism-i şerifler, camii içerisinde belirgin tek hat örneği olan ve kubbe kasnağını saran Âyete'l-kürsî'nin sonunda bir kartuşun içerisine yan yana yazılmış halde görülmektedir.

Ortada dört pandantif üzerinde geniş bir kubbe bulunan caminin, kubbe tasarımı merkezdeki daire ve üç geniş bordür içerisinde yer almaktadır. Kubbenin ortasında sarı ve mavi renkli yirmi beş dilimden oluşan bir çarkifelek deseni vardır. Çarkifeleğin içinde ise "C" ve "S" (Okumuş, 2016, s. 13) formlarından oluşan barok bir desen bulunmaktadır (Fotoğraf 5).



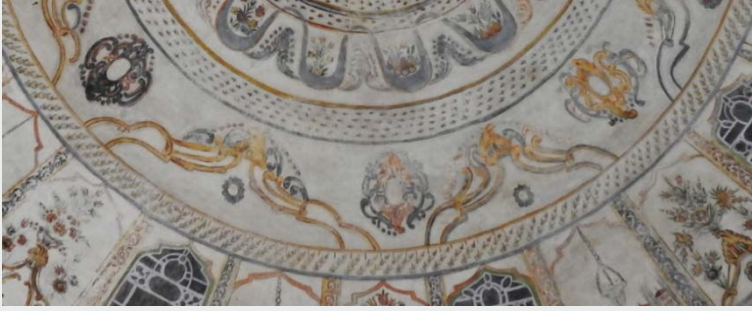
**Fotoğraf 5:** Kubbe



**Fotoğraf 6:** Kubbe Detay

Merkezin devamındaki ilk geniş bordürde "S" helezon bir kuşak bulunmakta olup bu kuşağın kıvrımları arasına barok desenler, natürmort resimler ve şehir tasvirleri yerleştirilmiştir. Natürmort resimlerde çiçek motifleri ve armut, üzüm, nar gibi

meyveler resmedilmiştir. Şehir tasvirleri çok katlı binalar ve servi ağaçlarından oluşmaktadır (Fotoğraf 6).



**Fotoğraf 7:** Kubbe Detay

İkinci bölümde barok ve rokoko tarzı desen vardır. Toplam sekiz adet olan bu motiflerin arası yine sekiz adet barok ve rokoko üsluplarında hazırlanmış bir çerçeve misali kontürlerden oluşur. İki hariç içleri boştur. Birinde kavuna benzer bir meyve diğerinde ise çiçek motifi mevcuttur (Fotoğraf 7).



**Fotoğraf 8:** Kubbe Detay

Üçüncü bölümde ise sekiz adet pencere tasviri yapılmıştır. Her iki pencere arasında ikişer adet pano içerisinde biri natürmort diğeri ise şehir manzarası konulu resimler vardır. Ancak sadece kuzeydeki iki pencere tasviri arasında üç adet pano bulunmaktadır. Bu bölümde natürmort ortada olup bir yanında şehir tasviri diğeri yanında ise ağaçlar arasında iki minareli bir cami tasviri yer alır. Natürmortlarda, tek kulplu ve çift kulplu vazolar içerisinde çiçekler vardır. Vazoların altları kaide misali barok motiflerle resmedilmiştir (Fotoğraf 8).

Kubbe kasnağında "S" formunda bir desen bordür olarak kullanılmıştır. Bordürün hemen yanında 18 adet kontür içerisine parça parça yazılmış olan Âyete'l-kürsî bulunmaktadır. Sonrasında dört adet bordürden sonra kubbenin yüzeyi üç adet süsleme şeridi ile dörde bölünmüştür. Bordürler genelde birbirleriyle bağlantısı olmayan tek gül motifi defalarca çizilmek suretiyle bir şerit oluşturmuştur. Bunun dışında "S" formunda tezyin edilmiş bir desen de şerit halinde kullanılmıştır (Fotoğraf 5).





**Fotoğraf 9:** *Mihrap Duvarı*

Haremin mihrap duvarını dört bölümde inceleyebiliriz. Birinci ve en alt bölüm; yaklaşık 2 metre yüksekliğe kadar düz bir renk ile boyalıdır. Herhangi bir desen yoktur. Restorasyon öncesi bu alanın fayans malzeme ile kaplı olduğu belirtilmektedir (Bozer, 1987 s. 15; Bozer, 1994, s. 2452). İkinci bölümde mihrabın solunda üç, sağında ise dört adet panonun olduğu görülür. Pano araları çiçek ve “S” formlu bordürler ile ayrılmaktadır (Fotoğraf 9).



**Fotoğraf 10:** *Mihrab Duvarı Detay*

Soldan sırasıyla birinci panoda Türk rokoku olarak da adlandırdığımız barok ve rokoko üslubunda bir desen ile nebati tezyinat bulunmaktadır. Nebati tezyinatta kiraz motifleri dikkat çekmektedir. İkinci pano, çift minareli şehrin ulu bir noktasında merdivenle çıkılan bir camidir. Revaklı bir avlusu vardır. Bu revakların beşinde kandil tasviri bulunmakta olup diğerlerinde yoktur. Avluda kubbeli bir şadırvan gözükmekte olup caminin son cemaat yerinin beş bölmeli olduğu görülmektedir. Kubbe ve minarelerinde üç uçlu âlemler mevcuttur. Kahverenginin tonları ve mavi tonlar baskındır. Üçüncü panoda bir natürlü resim bulunmakta olup çoğu kısmı tahrip olmuştur. Çiçeklerin üzerinde bulunduğu kaide fildişi kakmalı bir sehpa gibi görünmektedir. Sehpanın üzerine sarkan kırmızı ve kara üzüm salkımları ayrıca dikkat çekmektedir (Fotoğraf 10).



**Fotoğraf 11-12:** *Mihrab Duvarı Detay*

Mihrabın sağında kalan panolar natürmort resimlerden oluşmaktadır. Birinci panoda, yukarıda bahsettiğimiz sehpa tasvirinin üzerinde tek kulplu bir sürahi içerisinde çiçekler, kırmızı ve kara üzüm salkımları yer almaktadır. İkinci pano, minberin arkasında kalmış olup çerçeve içerisinde bir natürmort çiçek resimlerinin bulunduğu görülmektedir. Üçüncü pano büyük ölçüde tahrip olmuş bir natürmort çiçek panosudur. Sadece çiçeklerin üst kısımları gözükmektedir. Dördüncü pano da bir natürmort çalışmadır. Bu çalışmayı ilginç kılan çeşitli kıvrımlardan oluşan bir kâse içerisinde bir dilimi kesilmiş karpuz ve üzerinde kavunun resmedilmiş olmasıdır. Meyvelerin üzerinde de bir demet çiçek bulunmaktadır (Fotoğraf 11-12).



**Fotoğraf 13-14:** *Mihrab Duvarı Detay*

Haremin mihrap duvarının üçüncü bölümünde; ortada yuvarlak kemerli bir pencere vardır. Sağında ve solunda üçer adet pano bulunmakta olup kenarda kalan boşluklar ise ağaç resimleri ile tezyin edilmiştir. Kompozisyonda perspektif uygulanmıştır. Yuvarlak yapıları ağaç yaprakları üzerine açık renk ile ışık-gölge etkisi verilmiştir (Fotoğraf 13-14).



**Fotoğraf 15:** *Mihrab Duvarı Detay*



Pencerenin kenarındaki panolar “S” helezon kenar bordürleri ile ayrılmışlardır. Soldan itibaren sırasıyla birinci pano, ayaklı sehpa üzerinde çift kulplu bir sürahi ve içerisinde çiçeklerle resmedilmiştir. Süslemenin her iki tarafında üçer tane servi ağacı vardır. Birinci ve ikinci pano süsleme özelliği olarak birbirine benzerdir. Tek farkı sehpa üzerinde bulunan kırmızı ve siyah üzüm salkımlarıdır. Ağaçlar üç ve iki adettir. Üçüncü panoda barok kıvrımların üzerine yerleştirilmiş bir kâse içerisinde dilimi kesilerek kendisi üzerine konulmuş bir karpuz, üzüm salkımı, erik ve benzeri meyveler bulunmaktadır. Üst kısmı çiçeklerle tamamlanmaktadır. Karpuzun kesildiği bıçak da yine karpuz saplı şekilde resimde görülmektedir (Fotoğraf 15).



**Fotoğraf 16:** *Mihrab Duvarı Detay*

Pencerenin sağında yer alan panolarda ise, sırasıyla fildişi görünümlü sehpa üzerinde tek kulplu bir sürahi, sürahi içerisinde bulunan çiçekler ve sehpanın üzerinde bulunan kırmızı ve siyah üzüm salkımları bulunmaktadır. İkinci panoda barok kıvrımlar üzerinde iki adet nar ve armut benzeri meyveler ile dolu kâseler, ortada tek kulplu sürahi içerisinde çiçekler görülürken sağ tarafta bir servi ağacı dikkat çekmektedir. Üçüncü panoda ise barok kıvrımlar üzerine yerleştirilmiş çift kulplu bir sürahi içerisinde çiçekler ile yine kıvrımlar üzerine yerleştirilmiş sağda üç solda dört adet servi ağacından müteşekkildir. Panolar arası “S” kıvrımlarından oluşan bir desen ile hazırlanmış kenar bordürleri ile ayrılmıştır (Fotoğraf 16).



**Fotoğraf 17:** *Mihrab Duvarı Pencere Üst Kısmı*

Haremin mihrab duvarının dördüncü kısmında Türk rokoko üslubunda hazırlanmış helezon ve motifler yer almaktadır (Fotoğraf 17).





**Fotoğraf 18:** *Harem Batı Duvarı*

Haremin batı duvarını da dört bölümde inceleyebiliriz. Birinci bölüm, alttan iki metre yükseklikte herhangi bir süsleme olmadan tek renk boya ile boyalıdır. İkinci bölümde büyük bir tasvir yer almaktadır. Üçüncü bölümde altı adet natürmort pano ile kenarlarda ağaç tasvirleri mevcuttur. Dördüncü bölüm Türk rokokosu tarzı motifler ve bu motiflere yerleştirilmiş ananas benzeri bir figür ile bezenmiştir (Fotoğraf 18).



**Fotoğraf 19:** *Harem Batı Duvarı Detay*

İkinci bölümdeki tasvirin İzmir Körfezi tasviri olduğu zikredilmektedir (Bozer, 1994, s. 2455). Bizimde aynı fikirde olduğumuz tasvirde dalgalı bir deniz içerisinde kürekli bir gemi ile Türk bayraklı yelkenli bir gemi resmedilmiştir. Sahilin her iki tarafında çok katlı evler vardır. Soldaki evler sur ile çevrilmiş evlere benzemektedir. Orta kısımda bir hurma ağacı meyveleri sarkmış halde evlerle orantısız devasa boyuttadır. Solundaki palmiye perspektif açıdan küçük, canlı renkler kullanılmadan çizilmiştir. Onun da solunda bol kırmızı meyveli orantısız yükseklikte, üzerine merdiven dayanmış bir ağaç vardır. Merdivenin üzerinde meyveleri toplamak için sepet bulunmaktadır. Hurma ağacının sağında tek kulplu bir sürahi içerisinde çiçekler vardır. Onun da gerisinde uzakta servi ağaçları görülmektedir. Kesme taştan yapılmış iki adet kale burcu vardır. Birinde Türk bayrağı diğerinde kırmızı bayrak mevcuttur. Üç adet yel değirmeni yan yana görülmektedir. Bir yandan perspektif kaidelerine uyarak yapılan çok katlı evler varken bir yandan adeta onların üzerinde uçan ve çapalarını evlere sarkıtmuş gemiler resmedilmiştir (Fotoğraf 19).



**Fotoğraf 20:** *Harem Batı Duvarı Detay*

Üçüncü bölümdeki panolarda, altı adet natürmort çalışma mevcuttur; köşe boşluklar harem mihrap duvarında olduğu gibi perspektife uygun çizilen ağaçlar ve bu ağaçlar üzerinde farklı renklerle uygulanan ışık gölge görüntülerini sergilenmektedir. Panolar soldan itibaren pencereye kadar sırasıyla barok çizgiler üzerinde sürahi, tek kulplu sürahi ve kâse içerisinde çiçeklerden oluşmaktadır. Sürahinin yanlarında birer adet nar, ibriğin yanlarında ise nar, armut gibi meyvelerin bulunduğu meyve kâseleri vardır. Pencerenin sağındaki panolarda ise sırasıyla barok çizgiler üzerinde kâse ve tek kulplu sürahiler içerisinde çiçeklerden oluşan natürmort resimler bulunmaktadır (Fotoğraf 20).



**Fotoğraf 21:** *Harem Doğu Duvarı*

Harem'in doğu duvarını dört bölüme ayırdığımızda; birinci bölüm tezyinatın olmadığı alt kısmı, ikinci bölüm büyük bir manzara tasvirini, üçüncü bölüm natürmort panoları, dördüncü bölüm ise barok desenler ve desenlerin içerisindeki ananas benzeri figürden oluşmaktadır (Fotoğraf 21).



**Fotoğraf 22:** *Harem Doğu Duvarı Detay*



İkinci bölümdeki panoda bir şehir kesiti bulunmaktadır. Çok katlı evlerin arkasından servi ağaçlar gözükmektedir. Bu ağaçlar pano boyunca arkada sıra halinde devam etmektedir. Evler adeta bir kayalığın üstündedir. En öndeki evin iki cephesinde de cumba mevcuttur. Bazı yapıların üzerinde üç uçlu âlem yer alır. Hurma ağacının meyveleri salkım salkım sarkmış durumdadır. Hurma ağacının yanında meyve vermiş bir elma ağacı vardır. Bir yel değirmeni, yanında daha evvelki panolardakilere benzemeyen sarı tonlarında yaprakları olan iri bir ağaç, onun yanında meyveleri tropik meyvelere benzeyen bir ağaç bulunur. Bu iki ağacın arasında iki minareli bir cami dikkati çekmektedir. Alanda meyveleri tropik meyveye benzeyen ağaçtan bir tane daha mevcuttur. Yanında meyve dolu bir ağaç ve ağaca dayanmış bir merdiven ve merdivenin üzerinde bir sepet bulunmaktadır. Çok katlı evlerden oluşan bir şehir silueti ve arkasındaki ağaç görüntüleri ile pano tamamlanmıştır. Bu büyük tasvir ile üstteki tezyinat bölümü arasını, birbiri ile bağlantısı olmayan üçerli sıralar halinde dizilmiş gül şeridi bordür ayırmaktadır. Duvarda panoların arasında gül bordürü dışında "S" helezon barok desenlerden oluşan bordürlerde bulunmaktadır (Fotoğraf 22).



**Fotoğraf 23:** Harem Doğu Duvarı Detay

Doğu duvarının üçüncü bölümünde pencerenin her iki tarafında üçer adet pano mevcuttur. Sol tarafta sırasıyla barok çizgiler üzerine oturtulmuş içlerinin çiçeklerle tezyin edildiği tek kulplu sūrahi, çift kulplu sūrahi ve çift kulplu vazo görülmektedir. Sağdaki panoların ilkinde barok çizgiler üzerinde ayakları gözükmeyen sehpa ve üzerine yerleştirilmiş tek kulplu çiçekli bir sūrahi bulunur. Sehpanın üzeri nar, kara üzüm ve armut gibi meyvelerle doludur. İkinci pano baklava dilimlerine bölünmüş, adeta bir kafes görünümü verilmiştir. Her dilimin içerisinde mavi göbekli kırmızı yapraklı sapsız tek bir çiçek bulunmaktadır. Son panoda ise barok çizgiler üzerine oturtulmuş çift kulplu bir vazo içerisinde çiçekler yerleştirilmiştir. Vazonun her iki yanındaki kâseler, meyvelerle doludur. Köşe kısımlara ağaç resimleri tezyin edilmiştir (Fotoğraf 23).



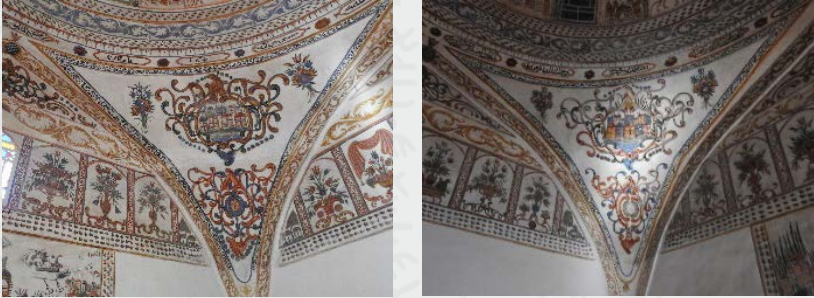
**Fotoğraf 24:** Harem Kuzey Duvarı

Haremin kuzey duvarını üç bölümde inceleyebiliriz. En alt bölüm tezyinatın olmadığı bölümdür. Tezyinatlı alana geçişteki bordür üst üste üçerli dizilmiş güllerden oluşmaktadır. Sonrasında yedi adet pano göze çarpmaktadır. En ortadaki pano içerisine pencere formu çizilmiştir. Diğer panolarda natüromort çalışmalar mevcuttur. Köşelerdeki boşluklar ise diğer duvarlarda olduğu gibi ağaç resimleri ile tezyin edilmiştir. Panoları soldan sağa doğru incelediğimizde, ilk panoda barok çizgiler üzerine oturulmuş bir kâse ve içerisinde meyve ile çiçekler vardır. İkinci pano diğer panoda olduğu gibi süslenmiştir. Ancak bu pano camideki bütün panolardan ayrı bir özellikte, çiçeklerin üzerine bir perde tezyin edilerek oluşturulmuştur. Üçüncü panoda barok çizgiler üzerine oturtulmuş tek kulplu bir sürahi ve içerisinde çiçekler, her iki yanında ise meyve dolu kâseler yer almaktadır. Sağdaki panoların ilk sırasında ayaklı bir sehpa bulunmaktadır. Bu sehpanın üzeri içerisinde çiçeklerin bulunduğu çift kulplu bir sürahiyle tezyin edilmiştir. Ayrıca sehpanın üzerinde kırmızı ve siyah üzüm salkımları mevcuttur. Bu pano iç tezyinat kitabesinin bulunduğu panodur. Sehpanın ayakları arasında olması gereken kitabe tahminen zaman içerisinde solarak okunmaz hale gelmiş veya üzeri boyanmıştır. İkinci panoda barok çizgiler üzerine oturtulmuş bir kâse içerisinde çiçekler ve meyveler gözükmektedir. Meyveler nar ve dal üzerinde zeytinlerden oluşmaktadır. Son panoda benzer şekilde barok çizgiler üzerine oturtulmuş çift kulplu sürahi içerisinde çiçeklerle tezyin edilmiştir. Kâseler içerisinde meyveler bulunmaktadır. Panoların üzerinde Türk rokoku tarzında hazırlanmış helezon ve üzerinde aynı usulde hazırlanmış bir desen vardır. En tepede ise ananas benzeri bir resim mevcuttur (Fotoğraf 24).



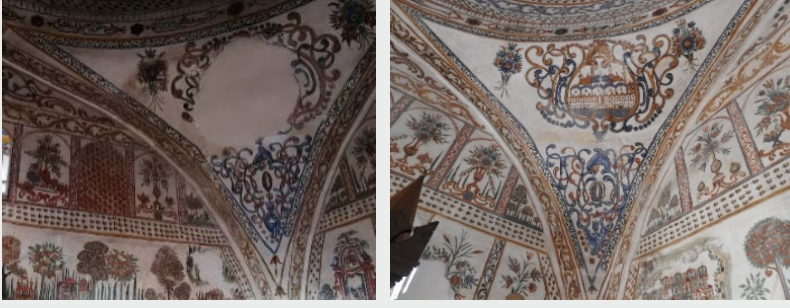
**Fotoğraf 25:** Pandantiflerin Birleşen Bordürleri

Harem'in pandantifleri ile harem duvarları arasında "C" ve "S" formlarında oluşturulmuş, biri mavi diğeri kahve tonlarında iki ayrı bordür vardır. Alttaki bordür sarı renkte olup pandantif üzerinden hareket ederek harem duvarının tepe noktasında diğere pandantiften gelen bordür ile birlikte ananas benzeri bir resimle birleşmektedir. Bu dört duvarda da aynı şekildedir (Fotoğraf 25).



**Fotoğraf 26-27:** Kuzeybatı ve Kuzeydoğu Pandantif





**Fotoğraf 28-29:** Güneydoğu ve Güneybatı Pandantif

Bütün pandantiflerde alt kısımda Türk rokoko kıvrımlarından oluşmuş bir motif, motifin üzerinde aynı üslupla oluşturulmuş çerçeve görünümlü bir kartuş bulunmaktadır. Bu kartuşun sağında ve solunda buket halinde çiçekler mevcuttur. Kartuşların içerisinde; kuzeydoğu ve kuzeybatı pandantiflerinde denize nazır, çok katlı binalardan ve ağaçlardan oluşan şehir manzaraları bulunmaktadır. Güney batı pandantifinde; denize nazır, dört minareli bir cami resmi bulunmaktadır. Caminin biri ortada büyük ve mavi renk, dördü ise kahverengi tonlarda olmak üzere beş kubbesi bulunmaktadır. Camide kandiller sarkıtılmış beş bölmeli son cemaat yeri ve merdivenle çıkılan revaklı bir avlu bulunmaktadır. Deniz kenarında bir sıra servi ağaçlar görülmektedir. Ancak Güney Doğu pandantifi hasar görmüş ve kartuşun içerisi sıvanmıştır (Fotoğraf 26, 27, 28, 29).



**Fotoğraf 30:** Dış Tezyinat Kitabesi-İnşa Kitabesi

Son cemaat yerine geçildiğinde harem giriş kapısı üzerinde kitabeler yer almaktadır. “Bânî-i hâze’l- camii’ş-şerif ve’l- makâmü’l- münîf sâhibü’l hayrât ve’l hasenât Carullah bin Süleyman fî târi seneti erbain ve hamsine ve tis’a mie” “Bu şerefli cami ve yüce makamın banisi, güzellikler ve hayırlar sahibi Carullah Bin Süleyman’dır. Sene 954 H.” (1547–1548 M.) metninin bulunduğu inşa kitabesinin üst kısmında caminin tezyinatına ait olduğu düşünülen alçı üzerine oldukça bozuk ve okunması zor olan kitabenin iri rakamlarından 1223 H. 1808-1809 M. tarihi görülmektedir. Bu kitabeden düzenlemenin 1808–1809 M. yılında yapıldığı anlaşılırken (Fotoğraf 30), harem kısmında masa ayakları arasındaki kitabede (Bozer, 1987, s. 15; T.C Manisa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2011, s. 45; Bozer, 1994, s. 2453-2454) mealen “1237 H. 1821-1822 tarihinde mescid, mihrap ve minberin ışığı Ebubekir, Ömer Osman ve Haydar, yazan Şeyhzade Abdurrahman Efendi” ifadesi yer almaktadır. Bu tanımlamadan tezyinatı Şeyhzade Abdurrahman Efendi’nin yaptığı anlaşılmaktadır. Tezyinata ait iki ayrı tarihli kitabenin olması, süslemelerin iki ayrı tarihte mi yapıldığı veya dışarıda 1808 yılında

başlayıp içeride 1822 yılında mı tamamlandığı ihtimallerini ortaya koymaktadır. İçerideki kitabenin üzeri ya çok silinmiş yahut da boyanmış olduğu için bugün sadece izleri mevcuttur. Netice itibariyle Caminin İzmir Vakıflar Müdürlüğü tarafından 2006 yılında yapılan restorasyon sonrası duvar yüzeyine asılan tanıtıcı tabloda caminin 1223-1237 H. 1808-1821 yılları arasında duvar resimleri ile bezendiği anlatılmaktadır (Fotoğraf 31,32,33).



**Fotoğraf 31-32-33:** İç Tezyinat Kitabesinin Eski (Bozer, 1994, s. 587) ve Günümüz Fotoğrafı, Camii Tanıtıcı Tablo

Haremin giriş kapısının üzerinde kitabenin sağında damla formunda “Maşallah” ibaresi, solunda ise “Subhanallah” ibaresi yer almaktadır. Yazıların devamına farklı çeşitte ağaçlar resmedilmiştir. Zaman içerisinde duvarlar boyandığı için resmin büyük kısmı artık gözükmemektedir (Fotoğraf 30).



**Fotoğraf 34-35:** Son Cemaat Yeri Sivri Kemerli Pencere Alınlıkları

Son cemaat yerinde, sivri kemerli pencere alınlıkları üzerindeki duvar resimleri büyük ölçüde tahrip olmuştur. Kalıntılardan her ikisinde denizde yüzen yelkenli gemi resimleri olduğu görülmektedir (Fotoğraf 34,35).



**Fotoğraf 36-37:** Kemerler Arasında Kalan Duvar Tezyinatı

Son cemaat yeri'nin sağ ve sol penceresi üzerindeki süslemeler benzerdir. Kemer arasındaki duvarda, üst kısımda “C” ve “S” formlarından oluşmuş bir çerçeve içerisinde lale, gül ve goncalardan oluşan nebatî unsurlar vardır. Bu tezyinatın



altındaki üç adet panoda vazo, kulplu kâse ve sürahi içerisinde çiçekler bulunmaktadır. Çiçeklerde, mavi ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Ortada bulunan panoda diğer panolardan farklı olarak kulplu kâsenin içerisine nar, armut ve incir gibi meyveler konulmuştur. Panolar arası kenar süsleri ile ayrılmıştır. Bu üç panonun sağında ve solunda kalan boşluklar ağaç resimleri ile doldurulmuştur (Fotoğraf 36,37).



**Fotoğraf 38:** Harem Kapısının Üzerindeki Kemer Arasındaki Duvarın Tezyinatı

Haremin giriş kapısı üzerine kalan kemerin arasındaki duvarda üst kısımda "C" ve "S" kıvrımlarından oluşan bir kontür görmekteyiz. İçerisinde nebatî süsleme mevcuttur. Altta üç adet pano, bordür süsleriyle ayrılmıştır. Üç panonun yanlarında yeterli boşluk olmadığı için ağaç resimleri çizilmemiştir. Yan panolarda sürahiler içerisinde çiçekler mevcut iken ortada kulplu kâse içerisinde çiçekler ve üzüm, nar, armut, incir gibi meyveler vardır (Fotoğraf 38).



**Fotoğraf 39:** Batı Kemerinin İçinde Kalan Duvarın Tezyinatı

Son cemaat yerinin batısında yer alan minare girişinin üzerindeki kemerin arasında diğer kemer aralarında olduğu gibi üstte "C" ve "S" kıvrımlarından oluşan bir kontür içerisinde nebatî tezyinat ile altında 3 adet bordür süsleriyle ayrılmış pano bulunmaktadır. Orta panoda kâse içerisinde çiçekler ile meyveler vardır. Yan panolarda ise kâse içinde çiçekler ve ikişer adet nar resmi mevcuttur. Panolardan arta kalan boşluklara ağaç resimleri çizilmiştir (Fotoğraf 39.)



**Fotoğraf 40:** *Son Cemaat Yeri Batı, Harem Üstü ve Doğu Kubbesinin Tezyinatı*

Son cemaat yerinin kubbe süslemeleri benzerdir. Kubbe göbeklerini iç içe iki adet daireyi saran dört yana doğru yaprak misali dilimleri olan başka bir daire çevirmektedir. Daireler sarı renk olup kenarlarına siyah renk kontür çekilmiştir. Göbek deseni haremın giriş kapısının önündeki kubbede belirgindir. Barok ve rokoko üslubunda bir göbek deseni olduğu görülmektedir. Dilimlerin içerisinde zincirle sarkıtılmış kandil resimleri mevcut olup, çok zarar görmüştür. Kuzey dilimindeki tamamen silinmiş olup güney ve batı dilimindekiler de çok az belli olmaktadır. Dilimler arasında kalan diğer kısımlar baklava deseni şeklinde çizilmiş olup kesişme noktalarında yer yer mavi noktalar olduğu görülmektedir. Diğer noktalar silinmiştir. Baklava desenlerinin her birinin içerisinde bir gül bulunduğu ancak sadece yer yer izlerinin kaldığı görülmektedir. Orta göbek kısmında da eskiden bir resmin var olduğu kalıntılardan anlaşılmaktadır. Kubbenin yanındaki kemerin alt kısmı iç içe çizilmiş sarı ve mavi renkli baklava desenleri ile tezyin edilmiştir. Kubbe kasnağında bir mavi bir kırmızı renkli laleler sap kısımlarından birer atlamalı olarak birleştirilmek suretiyle bir bordür süsü oluşturmuştur (Fotoğraf 40).

Pendantifler de Türk rokoku üslubu "C" ve "S" motiflerinden oluşan kontürler içerisinde şehir görselleri bulunmaktadır. Bu şehir görselleri yan yana dörder katlı üç binadan ve çatıların arkasından gözüken servi ağaçlarının uç kısımlarından oluşmaktadır. Mavi ve kırmızı renkler ile sarı renk tonları kullanılmıştır. Bazı çatılar mavi renkle tezyin edilmiştir. Kuzeybatı pendantifin içerisindeki Türk rokoku kontürün içerisindeki resim silinmiştir (Fotoğraf 40).



**Fotoğraf 41:** *Caminin Kuzey Cephesi*



Son cemaat yerinin sütunları üzerindeki sivri kemerler arasında camiinin kuzeyine bakacak şekilde iki adet duvar resmi bulunmaktadır. Sol tarafta Türk rokoko üslubu "C" ve "S" kıvrımları ile hazırlanmış bir çerçeve ve içerisine çizilmiş şehir kesitidir. Evler üçer dörder katlı evler olup evlerin çatısının arkasından servi ağaçlarının uç kısımları gözükmektedir. Sağdaki panoda ise durgun bir deniz üzerinde iki adet gemi karşılıklı olarak bulunmaktadır. Hemen altında zaman içerisinde silindiği için çok net olmayan damla formunda bir hat levhası vardır. Harf duruşları izlerinden "Maşallah" yazdığı tahmin edilmektedir. Onun da hemen yanında yine deniz kenarında evler vardır ancak çerçeveleri yoktur (Fotoğraf 41).

## 2. Tezyinat Hakkında Sembolik Çözümlemeler

Dinin metafizik bir olgu olduğu düşünülür. Bu nedenle yaratıcı, melek, şeytan gibi metafizik varlıkların dil ile anlatılması konusu âlimler ve filozoflarca sürekli tartışılmıştır. İslam inancında, özellikle Tanrı'ya atfedilecek her sıfatın onu ifade etmekten çok ifade edememeye, dahası tanrıya eksiklik isnat etmeye yol açacağı kabul edilir. Tanrı'ya bir eksiklik isnat etmeden, bazı şeyleri ifade edebilmek için İslam düşünürleri özellikle Farabi ile birlikte dinin sembolik olarak ifadesi konusunda görüşler sunmuşlardır (Tokat, 2009, s. 75-77). Sembol, bir iletişim aracıdır ve bazı anlamları aktarmamız için gereklidir. Dinler, günümüzde de bu sembol dilini bu nedenle aktif olarak kullanılmaya devam etmektedir (Dilmen, 2020, s. 21; Kızıl, 2018, s. 328).

Bu sebeple cami tezyinatında kullanılmış tasvirlerin sembolik ifadelerinin de olacağı muhakkaktır. Tapduk Emre ve Yunus Emre'nin tasavvufi düşüncesinin belki de hayat bulduğu bu köyde her tasviri dikkatlice incelemek gerekir. Çünkü her öğede bize anlatılmak istenen bir felsefi düşünce sembollerle resmediliyor olabilir (Baysal&Ertunç, 2021, s. 51; Ertunç, 2019, s. 411-426).

Caminin girişinde bizi deniz kenarında ağaçlarla birlikte çok katlı bir şehir tasviri ile iki geminin karşı karşıya durduğu durgun bir deniz tasviri karşılamaktadır. Deniz insana huzur veren bir yapıya sahiptir. Ağaçlar da güçlük ve birlik duygusu uyandırır. Dinî sembolizmde ise deniz şeriatı; ağaçlar aileyi (Akarpınar, 2004, s. 14), yapılar ise İşrâkiye felsefesine göre insanı temsil eder (Baysal&Ertunç, 2021, s. 49). Buradan hareketle bu camiye girer ve şeriate uygun davranırsanız kendinize değer katarsınız ve sevdiğiniz ile birlikte huzurla yaşarsınız (Evler misali kat kat olursun) ifadesi çıkarılabilir. Burada yapılan ibadetlerin, (O dönemlerde böyle yapılaşmanın yaygın olmadığı da göz önüne alınarak) insanın asli vatanına dönüşünde vaat edilen köşklerde (Şahin, 1993, s. 376-386) ailesi ile birlikte huzurlu bir yaşantıya ulaştıracağını ifade etmesi muhtemeldir.

Gemi, Mevlâna Hazretleri'nin mesnevisinde kurtuluş ve hakikate ulaşmanın yolu olarak kabul edilmektedir. Hz Nuh (a.s)'un tufandan kurtuluşu ile ilişkilendirildiği için böyle bir anlam yüklenmiştir (Köle, 2016, s. 1869-1870). Buradan hareketle iki gemiyi insanın dünyasının ve ahiretinin kurtuluşu için şeriat denizinde yüzmesi gerekir şeklinde yorumlayabiliriz.

Son cemaat yerine girildiği andan itibaren pencere alınlıklarında yelkenli gemilerin bulunması bize rüzgârı anımsatıyor. Tasvir net olmasa da denizin durgun olmadığı

yelkenlerden anlaşılmaktadır. Kuran’da rüzgâr müjde verici, bereket getirici, azap aracı ve de Hz. Süleyman (a.s.)’a hizmet için emrine verilmiş bir güç olarak zikredilmektedir (Temel, 2021, s. 75-104). Tasviri bu bilgiler ışığında yorumlayacak olursak; şariat denizinde her zaman sükûnet ile yol almanın mümkün olamayacağını, iki pencere ve iki tasvirten hareketle, nefis ve şeytan bir rüzgâr çıkararak fırtına ile insanı engellemeye çalışabileceğini ama Allah’ın dinine sıkıca sarılan ve kulluğa yönelen kişinin bu ameliyle gemisinde yelkenleri açarak sabrı ve kulluğu sayesinde fırtınayı, hayrına çevirerek yol almasını sağlayabileceğinin tasvir edildiğini düşünebiliriz. Yani “dikkat edin!” anlamında bir uyarının verilmiş olması muhtemeldir.

Duvarlardaki ve kubbelerin pandantiflerinde bulunan şehir tasvirleri, türlü vesveseler ile boğuşan insanoğluna, nereye bakarsa baksın aynı mesajı hatırlatmak için defaatle tekrar edilmiş olmalıdır. Son cemaat yerinin kubbelerinde sürekli kullanılan tek gül motifi Hz. Muhammed’in (s.a.v.) sembolüdür. Cami tezyinatında hat sanatının adeta bir detay gibi kaldığı düşünülürse, bu tezyini üslupla Peygamber her an her yerde zikredilmiştir. Bu yorumu geliştirerek bütün tasvirlerde anlatılmak istenilen düşünceler güllerden oluşan bordürler ile çevrelendiği için adeta sünnete uyananın bu tasvirlerin işaret ettiği değerlere ulaşacağını zikretmeye çalışıyor şeklinde yorumlanabilmektedir.

Son cemaat yerinin kubbelerindeki dört dilimin “Dört Mezhep” düşüncesine atfı yapıyor olması muhtemeldir. Zira mezhepler insanların manevi kurtuluşa ilerledikleri yollardır. Bu yollarda ilerleyenler tasvirlerdeki kandilin nuruyla yönünü kaybetmeden yollarını bulacak ve kurtuluşa ereceklerdir (Baysal&Ertunç, 2021, s. 51) ifadesi çıkarılabilir.

İbrik, kullanım itibariyle içerisine su konulması, temizlik ve abdest aracı olarak vazife görmesi sebebiyle sembolik anlamda da temizliği ifade etmektedir. Birçok yerde kandille birlikte kullanılması, içinden çiçekler çıkması ona bambaşka anlamlar yüklemektedir. İbriğin, sürahinin, vazunun ve kâsenin yerini aldığı birçok eserde görülür (Altier, 2019, s. 149-202). İbriğin içinde âb-ı hayat suyunun yahut zezemin olacağını düşünebiliriz. Ruhsal ve bedensel temizlik ile âb-ı hayat suyundan bir sürü çiçeklerin çıkacağını kandillerin üzerinden nurlar sarkıtarak cennet meyvelerinin sunulacağını hayal edebiliriz. Kullanıldığı yerlere, çiçeklere ve meyvelere göre bunlar değişiklik gösterebilir.

Perde kullanılması mahremiyet ve gizliliği sembolize eder. Perdenin insanların camiden çıkarken görecekları şekilde kuzey duvarında kullanılması, ibadetlerinizi gizleyin, ibadetleriniz ile riya yaparsanız yaptıklarınız boşa gider diye bir uyarı niteliğinde olduğu düşünülebilir. Camide tek perde motifi olması ve perdenin konumu bu düşünceyi pekiştiriyor.

Fildişi tasarımlı sehpa düşündürücü tasvirlerdendir. Yükselmenin ve ayakları sağlam yere basmanın neticesinde cennet nimetlerine kavuşabilmenin imkân dâhilinde olduğunun ifadesi gibi algılanabilir. Aynı zamanda dinin geçmişe olduğu gibi geleceğe de hitap ettiği düşünülebilir.



Kubbede çarkıfelek motifi güneşin sembolü olduğu kadar doğum ve ölüm kavramlarını içinde barındıran sonsuz bir yaşam döngüsünü yani sonsuzluğu da simgeler (Das, 2018, s. 200). Bu anlamıyla kubbedeki çarkıfelek motifi yapının temsil ettiği dinin sonsuza dek süreceği ifadesini vermek için resmedilmiş olabilir.

Haremin batı ve doğu duvarlarını süsleyen büyük tasvirlerle bakacak olursak çok katlı yapıların, deniz ve gemilerin, ağaçların haricinde kale figürleri, bayrak, tepe, ağaçlarda meyve, merdiven, yel değirmeni gibi başka ayrıntılar da mevcuttur. Bu levhalar gündelik yaşamın sürüp gittiğini, insanların çalıştıklarını, ürettiklerini, yaşamlarını sürdürdüklerini hatırlatmaktadır. Özellikle merdiven ve sepet dünyaya dair bir sahne olduğunu düşünmemize sebep olmaktadır. Ahirette çalışma olmayacağı ve sınırsız, sonsuz nimetlerin istenildiği anda insanlara sunulacağı bilgisine (Yüksel, 2019, s. 110) istinaden bu levhaları dünya hayatına yormaktayız. Dünya malı hayra yönlendirilmediği takdirde hayrı sadece dünyaya olur oysa ahireti hiçbir zaman unutmamalıyız fikri bu suretle verilmeye çalışılmış olabilir.

### 2.1. Çiçeklerin İncelenmesi

Çiçekleri incelediğimiz zaman genelde karanfil, lale ve gül gibi çiçekler ile üsluplaşmış “pençberk” diye tabir ettiğimiz beş yapraklı çiçekler ve “şeşberk” dediğimiz altı yapraklı çiçekler kullanılmıştır. Lâle’nin tasavvufi anlamı ve ifade ettiği değer çok büyüktür. Laleyi oluşturan harfler ile Allah’ı (c.c.) oluşturan harflerin aynı olması ve dolayısıyla her ikisinin de ebced değerlerinin 66 sayısında olması, Allah cc isminin yazılmadığı yahut yazılmadığı yerlerde Allah’ı (c.c.) sembolik olarak ifade etmek için kullanılmıştır (Baytop& Kurnaz, 2003, C. 27, s. 81; Akarpınar, 2004, s. 15-17; İncidağı, 2015, s. 15-16).

Gül; sevgiliyi ve özellikle Allah ve Resûlullah aşkını simgeler. Hz Muhammed’in (s.a.v.) terinden doğduğu rivayet edildiği için genelde Hz Muhammed’i (s.a.v.) remzetmek için gül deseni ve gül kokusu tezyinatta ve edebiyatta yüzyıllardır kullanılmaktadır (Sayın, 2013, s. 76; Akarpınar, 2004, s. 12-17; İncidağı, 2015, s. 15-16).

Karanfil; yanak, yara, yüz, zülf gibi birçok anlam için kullanılıyor olsa da genelde aşık ve abdal anlamlarında kullanılır (İncidağı, 2015, s. 17). Burada da bu düşünceye göre dervişî yahut Allah ve Resulullah aşkı ile yanan kişiyi sembolize ettiği düşünülebilir.

“Pençberk” ve “şeşberk” stilize edilip geleneksel tezyinatımızda kullanılan çiçek türleridir (Biolol&Derman, 2020, s. 17). Bu türlerin yaprak sayılarını dikkate alırsak beş rakamını İslâm’ın beş şartını altı rakamını da İman’ın altı şartını simgelediği düşünülebilir. Bütün çiçeklerin manalarını birleştirecek olursak maddi ve manevi kirlere arınan (sürahi ile), imânın ve islâmın şartlarına (penç berk ve şeş berk) riayet eden âşık (karanfil) Allah (c.c.) ve Hz Muhammed (s.a.v.) ile bir arada nimetler içerisinde olacaktır ifadesi çıkarılabilir.

### 2.2. Meyvelerin İncelenmesi

Tasavvufî mânâda meyvelerin anlamlarına değinecek olursak; karpuz, nar, armut, kavun gibi meyveler nefsanî yiyecekleri simgeler. Dolayısıyla nefisle yapılacak mücadeleye işaretler. İncir, ilahî bilgiyi ve kâmil insanı; üzüm, kâmil insanı sembolize

eder. Kiraz sevgilinin yüceliğini; hurma acılıkların tatlıya dönüşmesini (İncidağı, 2015, s. 81-341); ananas, konukseverliğin, sıcak karşılamanın, içtenlik ve nezaketin (Yıldız, 2012, s. 196); zeytin, barışın, bereketin ve uzun ömrün sembolüdür (Gültekin, 2020, s. 13). Tüm bu bilgiler ışığında, çiçeklerle birlikte yer almalarını da göz önüne alarak değerlendirdiğimizde, nefsanî arzularını dizginleyebilenlerin, kâmil insan olanların cennet yurdunda bereketlere nail olacaklarını düşünebiliriz. Haremin dört duvarının ortasında yer alan ananas figürü de konukseverliğin yani hoşgörünün; yaratılan herkesin bu camide yerinin olduğunun ifadesi olarak düşünülebilir.

### 2.3. Renklerin İncelenmesi

Renkleri ele aldığımızda cami içerisinde sarı, yeşil, mavi, kahverengi ve kırmızı renklerini görmekteyiz. Mavinin doğru bilgi ve ihsanla ilişkili olduğunu, yeşilin sükûn, kırmızının irfanla ve celâl sıfatıyla ilgili olduğunu sarının ise imanla alakalı olduğunu zikredilir (Yıldırım, 2006, s. 135).

Bu bilgiler ışığında sarı rengin ağırlıklı olması iman duygusunun önemine, nereye bakılırsa bakılsın onun hatırdan çıkarılmamasına işaret ettiği düşünülebilir. Mavi deniz figürlerinde ve bazı pençberk ve şeşberklerde çiçeğin göbeğinde yahut yaprağında kullanılmıştır. Denizin şeriatı simgelemesi mavinin doğru bilgiyi sembolize etmesiyle örtüşmekte ve ihsan manası da çiçeklerde zuhur etmektedir. Yeşilin sükûnu ifade etmesinin izaha gereği yoktur. Şehir tasvirlerinde yeşil ağaçlar zaten bakana huzur ve sükûnu fısıldamaktadır. Kırmızının Celâl sıfatıyla ilişkili olması onun sadece lale ve gül remizlerinde kullanılması ile örtüşmekte, irfan sembolünün de bayraklarda kullanılması gayet anlamlıdır. Kahverengi ise sarı, mavi ve kırmızının karışımıdır. İnsanı simgeleyen evlerde ağırlıklı bu renklerin kullanılması iman, doğru bilgi ve irfan ile yükselmenin mümkün olacağına işaret ettiği düşünülebilir.

### 2.4. Sayıların İncelenmesi

Sayı bakımından iki minareli cami tasvirlerinin olması, son cemaat yerinin kubbelerinin üç adet olması, pencerelerin her duvarda üçer adet olması, cami tasvirlerinde üç uçlu âlemlerin kullanılması, kubbelerde dört dilimli desenlerin yer alması, caminin dört duvarının olması, kubbenin dört pandantifinin olması. Cami tasvirlerinde son cemaat yerlerinin beş bölümlü olması, beş kubbeli bir cami tasviri bulunması, tasvirde yer alan bir camide revaklı avlunun yedi bölüm olması. Ayet el-kürsî'nin kubbe kasmağında on sekiz bölme içerisinde yazılması, kubbeye sekiz pencere tasviri ve sekiz kandil tasvirinin olması, çarkifeleğin yirmi beş diliminin olması gibi ayrıntılar bu sayıların da sembolik bir ifadesi var mıdır? Sorusunu akla getirmektedir.

Bir sayısı sayıların kaynağıdır. İkincisi olmayandır. Tüm sayılar birden türemiştir ve tüm sayıları kendinde birleştirmiştir. Tekliği, vahdeti ifade eder (Küçük, 2019, s. 101-102; Keleş, 2019, s. 566). Tek bir büyük kubbenin, birlik içerisinde tek bir Tanrı'ya yönelmeyi ifade ettiği düşünülebilir.

İki sayısı sembolizmde zıtlığı ve ayrılığı ifade eder. Ancak ikilikten birliğe gittiği de olur. İki duvarın birleşmesi gibi (Küçük, 2019, s.115; Keleş, 2019, s. 568) iki minare de birleşmek için bir olmaya çağrı şeklinde düşünülebilir.



Üç sayısını İbnü'l Arabî, yaratma eyleminin sayısı olarak görür. Ayrıca şeriat, tarikat ve hakikat kavramlarını da bir üçlü sacayağıdır (Küçük, 2019, s. 119). Bu üç kavramın insanlarda manevi kavramlar uyandırması amaçlanmış olabilir.

Dört sayısı tüm cisimleri ve varlıkları ifade etmesinin yanı sıra düzeni de anlatmaktadır (Keleş, 2019, s. 569). Ayrıca dört mezhebin bulunması ve dört kandil ile son cemaat yerinin aydınlanması da mezheplerin hangisi olursa olsun bir düzen içerisinde insanı aydınlığa götürebileceğine işaret ediyor olabilir.

Beş sayısı “yaşam ve sevgi sayısı” olarak tanımlanır. Ayrıca beş vakit namaz da beşi Müslümanlar için anlamlı kılmaktadır (Keleş, 2019, s. 571). İslam’ın beş şartına da işaret ettiği düşünülebilir.

Şeş berklerdeki altı sayısı imanın altı şartına işaret ediyor olabilir.

Yedi sayısı Müslümanlık için önemli bir rakamdır. Özellikle Fatıha Suresi’nin yedi ayet olması, yedi kat göklerden bahsedilmesi, Kâbe’nin yedi kez tavaf edilmesi, yedi kez Safa ile Merve arasında şaft yapılması yedi rakamını özel kılmaktadır (Keleş, 2019, s. 573). Cami tasvirinde yedi bölmeli revaklı avlu kurtuluşa başlangıç olarak camiye ilk adımın atıldığı yer olarak düşünülebilir.

Kubbedeki sekiz pencere ve sekiz kandil sekiz cennete kapısına (Koyuncu, 2021, s. 262; Keleş, 2019, s. 575) işaret ediyor olabilir.

On sekiz rakamını ele alacak olursak Ayet el-kürsî’nin onsekiz parça halinde kartuşlar içerisinde yazılması, on sekiz bin âlemi ifade ediyor olabilir (Keleş, 2019, s. 578-579). Ayrıca on sekiz rakamı Mevlevilikte de çok önemli bir yere sahiptir. Hz Mevlana’nın Mesnevi’nin ilk on sekiz beytini kendi eli ile yazması, niyaz yahut nezd diye ifade edilen hediye kavramının da bu sebeple on sekiz rakamı sayılmasını sağlamıştır. Bu sebeple Mevleviler her işlerini on sekiz ve katlarına göre hesap etmektedirler. Besmelenin sessiz harflerinin on sekiz olması yine on sekizi anlamlı kılan başka bir husustur (Koyuncu, 2021, s. 262). Ayrıca Cenâb-ı Allah’ın (c.c.) Hayy (cc) esmâsının ebced hesabında karşılığının on sekiz olması (Atasoy, 2016, s. 291; Koyuncu, 2021, s. 262) gibi daha da çoğaltılabilecek bir anlamlar içerdiği için çok önemli bir semboldür.

Yirmi beş rakamı bir döngü olarak beş vakit namazın tekrarına işaret etmek için beşin karesi olarak düşünülmüş olabilir.

## SONUÇ

Araştırma kapsamında caminin banisi Cârullah Bin Süleyman hakkında herhangi bir net bilgi bulunmamasına karşın Anadolu’nun küçük bir köyünde bu isme ait bir caminin bulunması araştırılması gereken bir konudur. Zira köyün Tapduk Emre ve Yunus Emre gibi tasavvuf büyüklerinin düşünceleriyle yoğurulmuş bir belde olduğunu gözden kaçırmamak lazımdır.

Osmanlı İmparatorluğu’nun tezyini sanatlarında batı sanatı etkilerinin yeni yeni görülmeye başladığı bir dönemde, bir köy camisinde derin anlamlar içeren uygulanmaların yer alması dikkate değerdir. Caminin duvar yüzeylerine resmedilen hiçbir şeyin gelişigüzel tasvir edilmediği, olgusal olarak görünen tasvirlerin; kullanılan renkleriyle, çizimiyle veya tekrar edilen sayılarıyla veya objeleriyle sembolik anlamlar

taşıdığı muhakkaktır. Aynı zamanda nakkaşın tasarımlarında sembol dilini çok iyi kullanması onun tasavvuf ehli bilge bir şahsiyet ve olduğunu düşündürmektedir. Mevlevihanelerin sanat üretme ve sanatkâr yetiştirme konusundaki maharetini göz önüne aldığımızda, hakkında her ne kadar bilgi bulamadığımız Şeyhzâde Abdurrahman Efendi'nin Mevlevî dervişi olması muhtemeldir.

Anadolu'nun en ücra köşesinde bile müzeyyen bir caminin olması, tezyini sanatlarımızın sağlam temeller üzerinde olduğunun bir yansımasıdır. Öyle ki bu sanatlarımızın gelişerek devam etmesi ve gelecek nesillere aktarılması oldukça önemlidir. Bundan dolayıdır ki söz konusu cami tezyinatının muhafaza edilmesi en büyük isteğimizdir.

#### EXTENDED ABSTRACT

Cârullah bin Süleyman Mosque is located in Emre Village of Kula district of Manisa. The other name of the mosque is also the name of the village in which it is located. It is understood from its inscription that Emre Village Mosque was built by Cârullah Bin Süleyman between 1547 and 1548. Mosque; It is the center of a complex consisting of a tomb, bath and fountain. The bath, which is one of the parts of the complex, is in ruins and is located to the east of the mosque. The fountain is in a worn condition and is in the south-west of the mosque. The tomb, on the other hand, is not next to the mosque like these structures, but is about one kilometer north of it. There is no information about the founder of the mosque. Sheikhzade Abdurrahman Efendi made the decorations. Unfortunately, there is no information about Şeyhzade Abdurrahman Efendi other than her names written in the inscriptions. The harem part of the mosque is in square form and is covered with a single dome placed on pendentives. The last congregation place consists of 3 domes.

When we examine the decoration of the mosque, we encounter a very different decoration from other mosque decorations. The interior wall surfaces of the building are heavily decorated with depictions. It has been seen that the depictions that are not preferred in other mosques are used extensively in mosque architecture. In the dome decoration, there are passionflower patterns, baroque patterns consisting of "C" and "S" forms, still life paintings and city depictions and window depictions. A pattern in the form of "S" is used as a border on the dome rim. Right next to the border, there is Âyete'l-kursi, which was written piece by piece within 18 contours. Afterwards, after four borders, the surface of the dome is divided into four with three ornamental strips. The walls of the harem are usually decorated in four sections. The first and lowest part is painted in a solid color up to a height of about 2 meters. There is no pattern in this section. The second and third sections of the sanctuary wall are with panels; The second part of the western wall is decorated with a large depiction and the third part is decorated with panels. The second part of the east wall is the landscape depiction, the third part is the panels; the north wall is decorated with panels and borders. There are still life works in the panels. There are trees drawn in accordance with perspective in the corner spaces in the arrangement of the boards. Light and shadow images applied with different colors are displayed on these trees. In still lifes; baroque lines, flowers and various fruits are depicted in a jug and bowl. In the city section; mosques, multi-



storey houses, various trees were drawn behind or in the middle of the houses. Gulf of Izmir is depicted on the western wall of the harem section. In the depiction, there is a rowing ship and a sailing ship with a Turkish flag in a rough sea. There are multi-storey houses and trees on both sides of the beach. At the top of the harem walls, there are spirals and motifs prepared in Turkish rococo style. Between the pendentives of the harem and the walls of the harem, there are two separate borders formed in the form of "C" and "S", one in blue and the other in brown tones. The border at the bottom moves over the pendant, and at the top of the harem wall, it merges with the border from the other pendant, with a pineapple-like painting. It is the same with these four walls. On the underside of all pendants, there is a motif composed of Turkish rococo folds, and a frame-like cartridge created in the same style on the motif. There are flowers in bouquets on the right and left of this cartridge. Inside the cartridges; On the northeast and northwest pendentives, there are city views of the sea, consisting of multi-storey buildings and trees. When the last congregation is passed, there are inscriptions on the entrance door of the harem. It is understood from the arrangement on the plaster on the upper part of the construction inscription, which is thought to belong to the decoration of the mosque, that the mosque was built in 1808-1809. In the inscription between the table legs in the harem, it is written that the decorations were made by Şehzade Abdurrahman Efendi. As a result, it is stated that the mosque was decorated with wall paintings between 1808 and 1821 in the introductory table hung on the wall after the restoration made by İzmir Foundations Directorate in 2006. The decorations on the windows of the narthex are similar. On the wall between the arch, on the upper part, there are vegetable elements consisting of tulips, roses and buds in a frame consisting of "C" and "S" forms. Last congregation place dome decorations is the same. The dome is surrounded by another circle with leaf-like slices on four sides that surrounds two intertwined circles. There are pictures of oil lamps hanging with a chain inside the slices and they have been badly damaged. The other parts between the slices are drawn in the shape of a lozenge pattern and it is seen that there are blue dots in places at the intersections. There are city images in the contours of Turkish rococo style "C" and "S" motifs on the pendants. There are two wall paintings facing north of the mosque between the pointed arches on the columns of the narthex.

In the second part of the article, symbolic analyses about ornaments are tried to be made. In this village, where the mystical thought of Tapduk Emre and Yunus Emre may come to life, a philosophical thought may be depicted with symbols in every depiction. When the flowers in the decoration are examined, flowers such as carnations, tulips and roses and stylized "pençberk" and "şeşberk" flowers are used. Fruits, colors and numbers were examined and their symbolic meanings were indicated one by one.

As a result, it is noteworthy that applications with deep meanings took place in a village mosque at a time when the effects of western art were just beginning to be seen in the ornamental arts of the Ottoman Empire. The factual depictions in which nothing is depicted haphazardly on the wall surfaces of the mosque; It is certain that it has symbolic meanings with its colors, drawings or repeated numbers or objects. At the

same time, the use of the symbol language very well by the muralist in his designs suggests that he is a wise person who is a Sufi. Considering the skill of the Mevlevihanes in producing art and raising artists, it is possible that Şeyhzade Abdurrahman Efendi, about whom we could not find any information, was a Mevlevi dervish.

### **Makale Bilgileri**

<i>Etik Kurul Kararı:</i>	Etik Kurul Kararından muaftır.
<i>Katılımcı Rızası:</i>	Katılımcı yok.
<i>Mali Destek:</i>	Çalışma için herhangi bir kurum ve projeden mali destek alınmamıştır.
<i>Çıkar Çatışması:</i>	Çalışmada kişiler ve kurumlar arası çıkar çatışması bulunmamaktadır.
<i>Telif Hakları:</i>	Çalışmada kullanılan görsellerle ilgili telif hakkı sahiplerinden gerekli izinler alınmıştır.

### **Article Information**

<i>Ethics Committee Approval:</i>	It is exempt from the Ethics Committee Approval.
<i>Informed Consent:</i>	No participants
<i>Financial Support:</i>	The study received no financial support from any institution or project.
<i>Conflict of Interest:</i>	No conflict of interest.
<i>Copyrights:</i>	The required permissions have been obtained from the copyright holders for the images and photos used in the study.



## KAYNAKÇA

- Akarpınar, R. B. (2004). Sûfi kültüründe sembollerin yeri ve önemi hakkında bir deneme. *Türkbilig*, 7, 3-19.
- Altier, S. (2019). Osmanlı sanatı'nda ibrik tasvirleri ve ikonografisi. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 26, 149-202.
- Arık, R. (1988). *Batılılaşma dönemi Anadolu tasvir sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- Aşık, D. (2022, 03 Şubat). Cârullah Bin Süleyman Camii, Kula. Erişim adresi: <https://danyalasik.wordpress.com/2020/10/25/carullah-bin-suleyman-camii-kula/>.
- Atasoy, N. (2016). *Derviş çeyizi*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yay.
- Baysal, A. F. & Ertunç, Ç. Ö. (2021). Mevlânâ Türbesi kalemişlerinde ortaya çıkartılan resimlerin eflatun ve işrakilik bağlamında bir analiz denemesi. *Art Sanat*, 15, 35-60.
- Baytop, T. & Kurnaz, C. (2003). Lâle. *İslâm ansiklopedisi* ( C. 27, s. 79-81). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yay.
- Biol, İ. A. & Derman, F. Ç. (2020). *Türk tezyîni san'atlarında motifler*. İstanbul: Kubbealtı Yay.
- Bozer, R. (1987). Kula-Emre Köyünde resimli bir cami. *Türkiyemiz*, (18)53, 15-22.
- Bozer, R. (1994). Kula'nın Emre Köyü'ndeki Türk eserleri. X. *Türk Tarih Kongresi V. Cilt Bildirileri içinde* (s. 2447-2460). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.
- Das, E. (2018). Mezar taşlarında svastika ve çarkifelek sembollerinin kökeni ve anlamı üzerine düşünceler. M. Duranlı, R.K. Haykıran, G.K. Demir (Haz.) *I. Uluslararası Türk-İslam Mezar Taşları Kongresi bildirileri içinde* (s. 199-206) [http://www.kusadasikultureliras.com/FileUpload/as907491/File/kongre\\_bildiriler\\_son\\_kitabi-26\\_mb.pdf](http://www.kusadasikultureliras.com/FileUpload/as907491/File/kongre_bildiriler_son_kitabi-26_mb.pdf).
- Dilmen, Ö. (2020). *Turuk-ı aliyyede cihâz-ı tarikat* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi, Antalya.
- Ertunç, Ç. Ö. (2019). Kelile ve Dimne minyatürlerinin anlatımsal açıdan incelenmesi. *Uluslararası Bilim, Teknoloji ve Sosyal Bilimlerde Güncel Gelişmeler Sempozyumu 'Sosyal ve Beşeri Bilimler* (s.411-426). Ankara.
- Gültekin, R. E. (2008). Türklerde bereket sembolü olarak kullanılan meyve motifleri ve mimaride değerlendirilmesi. *Sosyal Bilimler Araştırma dergisi* 3/5, 9-31.
- İncidağı, A. S. (2015). *Mevlânâ'nın Mesnevî'sinde yer alan bitki ve meyvelerin tasavvuf dünyasındaki sembolik anlamları* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi: Konya.
- İpsiroğlu, M. Ş. (2020). *İslâm'da resim yasağı ve sonuçları*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Keleş, R. (2019). Ahmed Yesevî'nin hikmetlerinde sayı sembolizmi. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 23, 561-586.
- Kızıl, H. (2018). Dinî sembolizm üzerine. *Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9(20), 327-351.
- Koyuncu, Z. (2021). Mâder-i Mevlânâ Mümine Hatun'a yazılan manzumeler. *SEFAD*, 45, 253-270.
- Köle, B. (2016). Mevlânâ'nın Mesnevî'sinde gemi metaforu. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(42), 1869-1877.
- Küçük, O. N. (2019). *Kutb-i İrfân Muhyiddin İbnü'l Arabî'ye göre sayılar ve rüyalar*. İstanbul: Nefes Yay.
- Okumuş, A. (2016). *Türk süsleme sanatlarında barok ve rokoko*. İstanbul: İlke Basın Yay.
- Sayın, E. (2013). Tasavvufta gül. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, 75-84.
- Şahin, M. S. (1993). Cennet. *İslâm ansiklopedisi* (C. 7, s. 374-376). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay.
- T.C Manisa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. (2011). Küllerinden doğan kent Kula. *Manisa Dergisi*, 2, 34-51.
- Temel, A. V. (2021). Kur'an'daki meteorolojik kavramların değerlendirilmesi. *Diyanet İlmî Dergisi*, 57, 75-104.
- Tokat, L. (2009). Dinin sembolik dili. *Milel ve Nihal İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 75-98.
- Yetim, F. (2005). Yunus Emre'nin kabri ile ilgili görüşler üzerine. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(1), 171-185.
- Yıldırım, A. (2006). Renk Simgeçiliği ve Şeyh Gâlib'in üç rengi. *Millî Folklor*, 9(72), 129-141.
- Yıldız, S. (2012) Kitap tahlilleri. *Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Biça İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Yönetim Bilimleri Dergisi*, 10(20), 195-202.
- Yüksel, M. A. (2019). Kur'an'da cennet ve cennetliklerin yaşına dair tartışmalar. *Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 7(2), 104-122.