

MİMAR SİNAN CAMİLERİNDE SEMBOLİZM ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

AN EVALUATION ON SYMBOLISM IN MIMAR SINAN'S MOSQUES

N. Çiçek Akçıl Harmankaya**

Öz

Sinan camilerinin sembolik özellikleri üzerine yeterince çalışılmadığı dikkati çekmektedir. Yapılan çalışmaların çoğunda da, mimarbaşının üslubundaki evrim ve plan tiplerinin sınıflandırılmasına öncelik verilmiştir. Oysaki Osmanlı camileri içinde çok önemli bir yere sahip olan Sinan camilerinin nasıl ve neden inşa edildiklerini de anlamaya çalışmak gerekir. Çünkü Sinan tasarladığı camilerine diğer yapı türlerine göre daha fazla önem vererek, bunlara yoğun simgesel ve kozmolojik anlamlar yüklemiştir. Ayrıca İslam yapılarının en görünür ve en önemli yapısı olan camiler toplumsal, siyasal, dinsel, ekonomik ve kozmolojik özelliklerin birlikte yer aldığı Osmanlı kültürünün bütünselliği içinde anlam bulmaktadır.

Bu çalışmada, Sinan dönemi Osmanlı mimarisinin en anıtsal ibadet yapısı olan camilerinin yaratılmasındaki düşünsel arka plan ile cami mimarisini şekillendiren sembolik unsurların kökenleri ve gelişimleri örnekler üzerinde incelenmiştir. Camilerindeki sembolik uygulamalar “Kuruluş ve Tesis Ediliş”, “Malzeme ve Teknik”, “Plan Şeması”, “Örtü Sistemi”, “İç Mekân Unsurları”, “Mimari Plastik” ve “Kutsal Emanetler” ana başlıkları altında incelenerek özellikleri bakımından simgesel ve kozmolojik anlamları ile değerlendirilmiştir.

* Dr. Öğr.Üys. İstanbul Esenyurt Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul / Türkiye. cicekakcil@yahoo.com

** Bu makale, 2017 yılında, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda Doç. Dr. Nuri Seçgin danışmanlığında hazırladığım “Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm” başlıklı doktora tezimden derlenmiştir.

Çalışmanın sonunda anlaşılmıştır ki; Sinan camileri sadece işlev ve biçim ilişkisi çerçevesinde tanımlanamaz. Çünkü salt işlev ve biçim Sinan'ın mimarisini tanımlamak için tek başına yeterli olmayacaktır. Tasarım kodlarının arkasında ihtiyaca yönelik standart mimari kalıpları aşan dini, kültürel ve siyasi pek çok sembolik unsur bulunduğu anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Osmanlı Dönemi, Osmanlı Mimarisi, Mimar Sinan, Cami, Sembolizm*

Abstract

It is noteworthy that the symbolic features of the Sinan mosques have not been studied sufficiently. In most of the studies, priority has been given to the classification of plan types and evolution in style of the chief architect. However, it is necessary to try to understand how and why the Sinan mosques, which have a very important place in Ottoman mosques, were constructed. Since Sinan placed more emphasis on his mosques than other building types, he attributed them with intense symbolic and cosmological meanings. In addition, the mosques, as most visible and most important of the Islamic structures, find meaning within the totality of Ottoman culture along political, religious, economic, and cosmological properties.

In this study, the intellectual background in the creation of the mosques which are the monumental religious structure of the Sinan period Ottoman architecture and the origins and developments of the symbolic elements that shaped the mosque architecture were examined on examples. Symbolic practices in his mosques examined under main titles of "Institution and Establishment", "Materials and Techniques", "Plan Scheme", "Cover System", "Interior Components", "Architectural Plastic" and "Holy Relics" and evaluated with their symbolic and cosmological meanings.

It is understood at the end of the study that Sinan's mosques can not be defined only within the framework of function and form relationships, as the pure function and form will not be enough to describe Sinan's architecture alone. Behind the design codes it is understood that there are many religious, cultural and political symbolic elements beyond the standard architectural patterns required.

Keywords: *Ottoman Period, Ottoman Architecture, Mimar Sinan, Mosque, Symbolism*

Sinan¹ camilerinin sembolik özellikleri üzerine yeterince çalışılmadığı dikkati çekmektedir. Yapılan çalışmaların çoğunda, mimarbaşının üslubunun evrimi ve plan tiplerinin sınıflandırılmasına öncelik verilmiştir. Oysaki Erken İslam mimarisine kadar uzanan bir geleneğin devamı olarak Mimar Sinan camileri sadece namaz kılmak için inşa edilen ibadet yapıları olmayıp tasarımında birtakım sembolik unsurların öne çıktığı dini siyasi ve sosyal işlevli yapılardır. Sinan'ın diğer yapı türlerine göre daha fazla önem verdiği bilinen camilerine simgesel ve kozmolojik anlamlar yüklediği de bilinmektedir.² Bu çalışmada Sinan dönemi Osmanlı mimarisinin en anıtsal ibadet yapısı olan camilerinin yaratılmasındaki düşünsel arka plan ile cami mimarisini şekillendiren sembolik unsurlar üzerinde durulacaktır.

Kuruluş ve Tesis Edilişi

Sinan'ın camileri hem Tanrı'ya hem de Devlet'e hizmet eden ve kamunun kullanımını için inşa edilmişlerdir. Cami yaptırmak, hükümdarlar için cihat duygusuyla sefere çıkmak gibi kutsal bir görev olduğu kadar, hatta belki ondan da öte, simgesel bir hükümdarlık davranışıydı. Cami inşa ettiği baniler arasında öncelikle padişah, hanedan mensupları, sonradan Müslüman olmuş veziriazam, vezir, beylerbeyi gibi devlet ricali, ulema ve farklı meslek gruplarından insanlar bulunmaktadır. Yaptırdıkları cami veya kamu hizmetine mahsus imaret siteleri ile Allah rızası için hizmet sunmanın yanı sıra, sonsuza kadar adlarını ve anılarını yaşatacak bir faaliyet içinde bulunmuşlardır.

Özellikle Sinan döneminde camiler sultanların ve İslamiyet'in güç sembolleri, sultanların sefere çıkmadan önce zafer beklentisi için adak ve seferde elde edilen başarı sonrası zafer anıtı olarak ölüm sonrası için bir vasiyet gibi sembolik nedenlerle inşa edildikleri söylenebilir. Osmanlı yazılı kaynaklarında Bursa ve Edirne'de ki eski selatin camilerinin yapımı da Hristiyan topraklarındaki askeri zaferlerle ilişkilendirilmiştir. Örneğin Bursa Ulu Camii, I Bayezid tarafından 1396'da Niğbolu'da kazandığı ezici zaferin ganimetleriyle yaptırılmıştı. Edirne

¹ Mimar Sinan ve mimarisine ilişkin birçok değerli çalışma bulunmaktadır. Konuya ilişkin temel bazı kaynaklar için bkz. Aptullah Kuran, **Mimar Sinan**, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1986; Zeki Sönmez, **Mimar Sinan İle İlgili Tarihi Yazmalar-Belgeler**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1988; Sâî Mustafa Çelebi, , **Yapılar Kitabı (Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye) Mimar Sinan'ın Anıları**, Çev. Hayati Develi-Samih Rifat, Koç Bank Yayınları, İstanbul, 2002; Ernst Egli, **Osmanlı Altın Çağının Mimarı Sinan**, Çev.ve Der. İbrahim Ataç, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2009; Doğan Kuban, **Sinan'ın Sanatı ve Selimiye**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011; Selçuk Mülayim, **Sinan bin Abdülmennan Bir Dünya Mimarının Hayat Hikâyesi**, Eserleri ve Ötesi, İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul, 2013.

² Gülru Necipoğlu, **Sinan Çağı ve Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür**, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013, s.23.

Eski Cami aynı padişahın oğulları Süleyman ve Musa Çelebi tarafından savaş ganimetleriyle finanse edilirken, Üç Şerefeli Camii, II. Murad'ın Macaristan seferine çıkmadan önce, zafer kazanmak dileğiyle adak olarak inşa ettirdiği bir yapıdır. Padişah, 1437-38'de adağına bir taahhüt olarak, “*Yeni Camii'nin*”³ temelini kendi elleriyle attıktan sonra sefere çıkmıştır. II. Bayezid de 1484'de Kili ve Akkırman seferine çıkmadan önce, zafer beklentisiyle Edirne'de yaptırdığı, tabhaneli cami, tıp medresesi, darüşşifa, imaret, kervansaray ve hamam yapılarından oluşan külliyesinin temellerini atmıştır.⁴

Sinan'ın payitahtta inşa ettiği camilerin konumları ve topografik özellikleri incelendiğinde, İstanbul'un tepe ve mahallelerine isim vererek oraların sembol yapıları haline geldikleri görülmektedir. Kaptan-ı deryalar tarafından yaptırılan camiler ise denizle olan mesleki ilişkilerine bağlı olarak genellikle deniz kıyılarında ya da tersane yakınında yer almıştır. (F.1) Genellikle Şehzadeler ve hanedan kadınları sancakta ve hac yollarında camiler inşa ettirirken menzillerde konulan yapıların sadrazam, vezir, paşa ve diğer baniler tarafından yaptırıldıkları görülür. Aynı zamanda Klasik Dönemde iyice genişleyen imparatorluk sınırlarına bağlı olarak uç bölgelerdeki camiler, imparatorluk topraklarını işaretleyen simgesel sınır taşları işlevini görüyordu.⁵

Sinan dönemi cami inşasının, cami temelini kazılarak inşaata başlanması, mihrabın tayini, kubbenin kapanması ve Padişah ile maiyetinin birlikte ilk Cuma namazını kılması gibi pek çok seremonik süreçlerden ve ritüellerden oluştuğu anlaşılmaktadır. İstanbul Süleymaniye Camii'nde olduğu gibi, Şeyhülislam Efendi'nin, külliyenin merkezini teşkil eden, caminin mihrap duvarı temelini yüce bir vakit ve uğurlu bir saatte ilk taşı koymasıyla inşaat sembolik olarak başlıyordu.⁶ Cami temelini yüce bir vakit ve uğurlu bir saatte ilk taşın konmasına verilen önem ve yapılan bu törenler, Uygurların yapı temellerine yazılı belgeler koymasını hatırlatır.⁷ Benzer şekilde Mezopotamya ve Anadolu'da da temele adak koyma geleneği ile sıklıkla karşılaşmaktadır.

³ Edirne Üç Şerefeli Camii'ne o devre ait vesikalarda Eski Camii ve Muradiye Camii'nden sonra inşa edildiği için (Cami-i Cedid) Yeni Camii ismi verilmiştir. Bkz. Ekrem Hakkı Ayverdi, **Osmanlı Mi'marisinde Çelebi ve Sultan II. Murad Devri 806-855 (1403-1451)**, C.II, İstanbul Fetih Derneği İstanbul Enstitüsü, İstanbul, 1972, s.423.

⁴ Necipoğlu, **a.g.e.**, s.79.

⁵ Necipoğlu, **a.g.e.**, s.36.

⁶ Ömer Lütfü Barkan, **Süleymaniye Cami ve İmaretinin İnşaatı (1550-1557)**, C.I, Türk Tarih Kurumu Ankara, 1972, s.48.

⁷ Bunlar “Semavi Dinlerde” Altun Kazkuka (Kazık) uymak veya büyü bozmak amacını taşıyordu. Bkz. Orhan Cezmi Tuncer, “Taşın Öyküsü ve Taş Temeller”, **X. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (Prof. Dr. H. Örcün Barışta'ya Armağan) Bildiriler**, Ankara, 2006, s.715-738.

Mimar Sinan camilerinin inşa nedenleri ile inşa süreçleri ve sahip oldukları mimari özellikler hakkında vakfiyeleri, Sâî' Mustafa Çelebi'nin *Tezkiretü'l Bünyan*⁸ ve Dayezade Mustafa Efendi'nin *Selimiye Risalesi*⁹ ile çeşitli araştırmacıların yayınlarında, benzetme, hikâye ve efsaneler yardımıyla bolca sembolik ifadeler yer aldığı dikkati çekmektedir. Özellikle Sâî' Mustafa Çelebi'nin tüm metinlerinde; selvilere benzeyen sütunlar ve minareler, okyanusu andıran dalga desenli mermerler, gök kuşağı gibi kemerler, zevk denizinin yüzeyindeki kabarcıkları andıran kubbeler, yeryüzünden yontulmuş dağlar misali kubbeli camiler, göksel küreler gibi kubbelerden asılı avizeler, cennet timsali mekânlar ve avlular tanımlanmaktadır.¹⁰

Malzeme ve Teknik

Mimar Sinan camilerinde malzeme kullanımıyla banilerinin kimliklerine yönelik işlevsel bir hiyerarşinin sembolize edildiği dikkati çekmektedir. Cami, avlu revakları ve cami alanını çevreleyen büyük pencereci duvarlar genellikle taştan inşa edilir; buna karşın medrese, imaret, kervansaray vb. yapılar tuğla ve taştan almaşık örgü tekniği ile inşa edilmiştir. Genel olarak cami ve müstemilatlarında farklı renk seçiminin ekonomik olanaklar dışında bir amaç ve anlam taşıdığı anlaşılmaktadır. Taşın kalıcılığı simgelemesinden¹¹ yola çıkarak Allah'ın evi olarak görülen cami ve söz konusu camiyi inşa ettiren baninin ölümsüzlüğü vurgulanırken öte yanda medrese, imaret, tabhane ve kervansaray gibi dünyeviyeti simgeleyen binalarda ise bu anlamsal özellikler farklı malzemeler kullanılmak suretiyle temsil edilmiştir.

Camilerde devşirme malzeme kullanımının ekonomik olması, dönemin modası ve süsleme özelliği olması dışında yapılarda siyasi dini kimlik ve güç göstergesi olarak kullanıldığı ve birçok farklı anlam taşıdığı söylenebilir.¹² Selçuklu döneminde de yaygın olarak kullanılan sütun ve başlık gibi devşirme malzemelerin Sinan dönemindeki camilerde genellikle taşıyıcı ayaklarda kullanıldığı dikkati çekmektedir. Fatih Camii'nin mimari strüktüründe ana kubbeyi taşıyan baldaken kuruluşu, her iki tarafta birer filpaye ve kırmızı somaki sütunla destek-

⁸ Çelebi, **a.g.e.**, s.32-97.

⁹ Sönmez, **a.g.e.**, s.101-122.

¹⁰ Çelebi, **a.g.e.**, s. 92,94,96-97.

¹¹ İnşa malzemesi olarak taş, abidevi yapıların hakikaten rükn'ia'zamı" veya "unsur-ı aslisi'dir. Bkz. Barkan, **a.g.e.**, s. 331.

¹² Zeynep Yürekli Görkay, "Osmanlı Mimarisinde Aleni Devşirme Malzeme: Gazilerin Alamet-i Farikası", **Gelenek, Kimlik Bireşim: Günsel Renda'ya Armağan**, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Ankara, 2011, s.275-276.

lenmektedir. Bundan önceki Osmanlı ulu camilerinin iç mekânlarında görülme-
yen büyük boyutlu devşirme kırmızı somaki sütunların baldakenin yapısında ilk
defa kullanımıyla, Roma-Bizans mimarlık geleneğinde imparatorluk statüsünü
simgeleyen diğer bir unsura sahip çıkılıyordu.¹³ Özellikle İstanbul'un fethi son-
rasında devşirme sütunların kullanımıyla öne çıkan bu egemenlik vurgusu İstan-
bul II. Bayezid ve İstanbul Süleymaniye Camii gibi kare baldakenli diğer selatin
camilerinde de devam etmiştir. Örneğin İstanbul Süleymaniye Camii'nin (1550-
1557) merkezi kubbe baldakenin iki tarafındaki İskenderiye, Baalbek, Kıztaşı ve
Topkapı Sarayı'ndan getirilen sütunlar¹⁴ ile Mısır, Babil, Roma ve Osmanlı gibi
dört büyük medeniyet cihan padişahı Kanuni Sultan Süleyman tarafından inşa
ettirilmiş olan tek bir yapıda simgelenir.¹⁵ Böylelikle Osmanlı padişahı bu dört
büyük medeniyetin mirasını ve gücünü İstanbul Süleymaniye Camii vasıtasıyla
kendi saltanatında bir araya getirmiş olur. Bu durum Osmanlı'nın bir dünya me-
deniyeti olarak insanlık mirasını devralan bir devlet olduğunun camii mimarisin-
deki sembolik bir ifadesidir. **(F.2)**

Bilinen tüm örnekler Osmanlı İmparatorluğu'nun evrensel bir sultani sta-
tü sembolü olarak dünyanın bütün önemli yapılarından devşirilen taş ve mer-
merlerin yapı malzemesi olarak kullanılmış olduğunu göstermektedir. Malzeme
kullanımı konusundaki bu eğilim Hz. Âdem tarafından İslam'ın ilk ibadetgâhı
ve Allah'ın evi olarak inşa edildiğine inanılan Kâbe¹⁶ ile Kudüs'teki Süleyman
Tapınağı'nın farklı yerlerden getirilmiş malzemelerle inşa edilmesine bağlanan bir

¹³ Necipoğlu, **a.g.e.**, s.111.

¹⁴ Sinan, Tezkiret-ül Bünyan'da her biri bir diyardan gelmiştir dediği bu dört sütünü“...Öncelikle
o dört mermer sütun ki, her biri dört seçkin dost benzeri din bahçesinin ulu selvileridir; her biri bir
başka diyardan getirilmiştir. Bunlardan biri, Kıztaşı Mahallesi denilen yerde kâfir zamanında bir
kızın diktiği sütundur. Kıztaşı, diye bilinen yekpare bir sütun, minare gibi, Tuba benzeri bir mildir. Bir
başka sütünü İskenderiye'den mavnayla getirdiler. Bir sütünü, Baalbek'ten deniz kenarına indirilip
mavnayla getirildi. Bir başka sütünsa Topkapı Sarayı'nda bulundu...” şeklinde anlatmaktadır.
Ömer Lütfü Barkan, sonuncu sütun dışında diğer üç sütunla ilgili kayıtları bularak, bu bilgilerin
doğruluğunu belirtmiştir. Ayrıca, Suphi Saatçi; “...İstanbul Süleymaniye Camii Marmara mermeri
sütun kaideleri Kzikos'tan 26 Ağustos 1550'de getirilmiştir. Caminin içinde kullanılan dört granit
ana sütundan biri 30 Aralık 1551'de Kıztaşı'dan, ikincisi Aralık 1552'de İskenderiye'den, üçüncüsü
Baalbek'ten getirilmiştir. Dördüncü, yani sonuncu sütun ise Eski Saray'dan taşınmıştır” demektedir.
Bkz. Çelebi, **a.g.e.**, s. 60,65; Barkan, **a.g.e.**, s.336-346; Suphi Saatçi, “Temelden Âleme İnşaat Süreci”,
Bir Şaheser Süleymaniye Külliyesi, Ed. Selçuk Mülayim, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları,
Ankara, 2007, s.59.

¹⁵ Recep Şentürk-Semih Ceyhan, “Osmanlı'da Mimari ve Sembolizm: İstanbul Süleymaniye Camii
Örneği”, **Süleymaniye Ulusal Sempozyumu/Şehir ve Medeniyet (23-25 Kasım 2007)**, Eminönü
Belediye Başkanlığı ve Kültür Ocağı Vakfı Yayınları, İstanbul, 2010, s. 531.

¹⁶ Haz. Âdem Tur-i Sina, Tur-i Zeytun, Lübnan ve Cudi dağlarından getirdiği taşlarla evi (Kâbe'yi)
kurdu. Temel taşlarını Hira'dan aldı. Bkz. Ömer Lekesiz, **Sevgilinin Evi Ev-Kâbe Simgeçiliği
Üzerine Bir Çözümleme**, Yedigece Kitapları, İstanbul, 1997, s.59.

geleneğin simgesidir.¹⁷ Benzer bir uygulama olarak Ortaçağ Avrupası'nda inşa edilmiş olan katedrallerin birçoğunda da eski Roma harabelerinden çıkarılan taşların kullanıldığı bilinmektedir.

Sinan'ın özellikle İstanbul Şehzade Mehmed (1543-1548), Süleymaniye (1548-1559) ve Edirne Selimiye (1568-1574) gibi selatin camilerinin revaklı avlu döşemelerinde renkli devşirme taşlarla oluşturulmuş geometrik düzenlemeler bulunmaktadır. Benzer döşeme taşlarına İstanbul ve İznik Ayasofya'sı gibi Bizans dönemine ait bazı yapılarda da rastlanmaktadır. Bu taşlar, Bizans döneminde kiliselerdeki taç giyme törenleri için imparator tahtının konacağı yeri vurgulayan nokta (omphalion) olarak hem işlevsel hem de sembolik bir anlam içermektedir.¹⁸ Sinan döneminde ise sultanın Cuma namazlarını kıldığı selâtin camiler olarak işlevini sürdüren İstanbul Şehzade Mehmed ve Süleymaniye Camii'nde, sultanın mahfile girmek için dış avlunun hangi kapısından külliyeye girdiği bilinmediğinden söz konusu taşların Bizans döneminde olduğu gibi bir tören düzenini yansıtır yansıtmadığını söylemek oldukça zordur. Ancak, giriş zeminlerine konan büyük daire şeklindeki bu taşların, üzerlerindeki kubbenin insan ölçüsüne indirgenmiş bir yansıması olduğu söylenebilir. Aynı zamanda iç mekân tasarımının temel unsurunu yapı girişindeki mimari ifadesidirler.¹⁹ Özellikle İstanbul Süleymaniye Camii'nin bütün giriş akslarında görülen bu döşeme taşları²⁰, İstanbul'u, Sultanı, Mimar Sinan'ı ve İmparatorluğun bir cihan devleti oluşunu simgeleyen bu camide Roma-Bizans imparatorluk geleneğini sembolize ettikleri düşünülmektedir. Ayrıca İstanbul Bayezid ve Yavuz Sultan Selim Camii (1516-1522) avlusunda da bulunan bu döşeme taşlarının babadan oğula devam eden ailevi bir sultani imge olarak kullanıldığı da dikkati çekmektedir. (F.3)

Sinan dönemi camileri arasında farklı bir uygulama olarak dış avlu duvarlarının bir köşesinde köşe sütunu bulunmaktadır. İstanbul Şehzade Mehmed

¹⁷ Musevi inancında Bet ha-Mikdaş olarak bilinen Süleyman mabedinin inşası için bkz. Yusuf Altıntaş, **Yahudilikte Kavram ve Değerler (Dinsel Bayramlar-Dinsel Kavramlar-Dinsel Gereçler)**, Gözlem Gazetecilik Basın Yayın, İstanbul, 2001, s.199-201; Ahmet Güç, "Yahudilik", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.43, İstanbul, 2013, s.208.

¹⁸ Silvia Pedone, "The Marble Omphales of Saint Sophia in Constantinople, An Analysis an Opus Sectila Pavament of Middle Byzantine Age", **XI. Uluslararası Antik Mozaik Sempozyumu, 16-20 Ekim 2009**, Ege Yayınları, İstanbul, 2011, s.749-768.

¹⁹ Semra Ögel, "Osmanlı Camii ve Birlik Kavramı", **Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2005, s.371.

²⁰ İstanbul Süleymaniye Camii avlu döşeme taşları için bkz. Ömür Bakırer, "İstanbul Süleymaniye Camii İç Avlusunda Zemin Kaplaması", **Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildiriler**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1996, s.45-46; Serpil Çelik, **Süleymaniye Külliyesi Malzeme, Teknik ve Süreç**, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, 2009, s.68-79.

Camii (1543-1548), Edirne Selimiye Camii (1568-1574) ve İstanbul Atik Valide Camii'nde (1571-1583) karşılaşılan bu sütunlardan ilk ikisinin devşirme oldukları gözlenmektedir. Bu sütunların sadece dekoratif amaçlı olmadıkları ve sembolik bir anlam içerdikleri kuvvetle muhtemeldir.²¹ Nitekim İstanbul Şehzade Mehmed Camii'nin Divan Yoluna cepheli dış avlu duvarındaki köşe sütunun şehrin coğrafi merkezini sembolize ettiğine inanılır.²² E. Çelebi, de caminin inşa edildiği yer için "üçgen şekilli olan İstanbul'un ortası" demektedir.²³

Plan Şeması

Sinan dönemi selâtin camileri genellikle çifte minareler ve dört ayaklı bir sultani kubbe şeklinde bir kurguya sahiptirler. Sinan dönemi camilerinin plan şemaları bani kimliklerini de sembolize etmektedir.

Edirne ve İstanbul'daki selâtin camilerde, Edirne Üç Şerefeli Camii'nin başlattığı bir sultani imtiyaz olarak kubbeli revaklarla çevrili, yedi kubbeli son cemaat yeri ve mermer döşeli şadırvanlı avlular bulunmaktadır. Selatin olmayan prestij camilerinde ise genellikle çifte revaklı son cemaat yeri tasarımı, Sinan'ın alâmet-i farikasıdır. Ayrıca bu camilerin avluları genellikle U biçimli medrese hücreleriyle çevrenmekteydi. Rumeli sancakbeyleri için inşa edilen camilerin önlerinde ise üç göz kubbeli revaklarının yer aldığı dikkati çekmektedir. Ancak, revakların bölüm sayıları ve tasarım özellikleri banilerin statüleri üzerinden yorumlanmakla birlikte konunun mimari strüktür ve cemaat yoğunluğuyla olan ilişkisi de göz ardı edilmemelidir.

Sinan camileri arasında, iç mekândaki alt sıra pencerelerin düzenlenişi, İstanbul Şehzade Mehmed Camii (1543-1548), İstanbul Süleymaniye Camii (1548-1557) ve Edirne Selimiye Camii'ndeki (1568-1574) gibi dış yan sofaların konumu ve avluyla olan ilişkileri bakımından Türk Ev mimarisıyla benzerlik gösteren örnekler bulunmaktadır.²⁴ Cephe kurgusu, geniş saçaklı son cemaat yerleri, iç ve dış yan mahfilleri ile pencere düzenleri gibi Sinan camilerinin ev mimarisi ile olan benzerlikleri Camilerin "*Allah'ın Evi*" imgesiyle de örtüşmektedir. **(F.4)**

²¹ Mimar Sinan Camilerinde karşılaşılan dış avlu duvarlarındaki bu köşe sütunları başka bir çalışmanın konusu olacağından burada kısaca değinilmiştir.

²² Gülru Necipoğlu, a.g.e., 2013, s.264.

²³ Seyit Ali Kahraman-Yücel Dağlı, *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, C.1, 1. Kitap, s.75.

²⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Semra Ögel, "Şehzade Mehmet Camii'nin Dış Yan Sofaları", *Vaktflar Dergisi*, S.21, İstanbul, 1990, s.155-157; Semra Ögel, "Anıtsal Mimari ve Konut Arasındaki İlişkiler Yönünden Sinan Yapılarına Bir Bakış", *Doğan Kuban'a Armağan*, Eren Yayınları, İstanbul, 1996, s.51-54.

İstanbul'un fethinden sonra özellikle de, II. Bayezid ve I. Selim dönemlerinde olduğu gibi bu dönemde de kiliselerin camiye çevrilmesi ya da eski kilise alanlarının cami inşası için kullanılmasına devam edilmiştir.²⁵ Örneğin Edirnekapı Mihrümah Sultan Camii (1563-1570) Aya Yorgi Kilisesi'nin yerine, Kadırga Sokollu Mehmed Paşa Camii (1567-1572) ise eski bir kilise alanına inşa edilmiştir.²⁶ Eski kilise arazilerine inşa edilen bu camiler tıpkı Fatih Camii'nin, Havariyun Kilisesi üzerine inşa edilmesi gibi yer seçiminde kültürel ve politik bir mirası devralmanın mimari pratiğe yansımaları sergilemektedir.

16. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğunda, birden çok minare veya çok şerefeli tek bir minare kullanımı padişah ya da hanedan camilerine özgü bir ayrıcalık haline gelmiş selatin camilerinin bir simgesi olmuştur. İran'daki İsfahan Mescidi Cuması veya Anadolu'daki Konya Sahip Ata Camii başta olmak üzere pek çok örnekte görülen çifte minare²⁷ uygulaması ilk kez Sultan Süleyman devrinde, ona kan bağıyla bağlı en yakın akrabalarına da tanınan sultani bir imtiyaza dönüşmüştür.²⁸ Örneğin minare ve şerife sayılarının toplamına özel bir anlam yüklenen İstanbul Süleymaniye Camii'nde (1548-1559) dört minare banisi olan Sultan Süleyman'ın İstanbul'un fethinden sonraki dördüncü padişah oluşuna, on şerife sayısı ise Osmanlı hükümdarlarının onuncusu olduğuna işaret etmektedir.²⁹ (F.5)

²⁵ Devşirme malzemenin kullanımının da temelini oluşturan, kilise ve manastırların yıkılıp yerlerine mescit ve medreselerin yapılması, Battal Gazi destanından beri yedi yüzyıldır güncelliğini yitirmemiştir. Destanın en başında, kahramanın hayattaki misyonu bir kehanetle tanımlanır: Cebrail Hz. Muhammed'e gelerek Allah'tan müjdeli bir mesaj getirir: Muhammed'in Rum vilayetini istediğini bilen Allah, o vilayeti ümmetine verecektir ki onlar manastırları yıkıp yerine mescit ve medreseler yaparlar. Hemen ardından, Cebrail bu işi Muhammed'in soyundan gelecek olan birinin (yani Battal Gazi'nin) gerçekleştireceğini müjdelirken, kilise yıkıp mescit yapma motifini yineler. 15. yy. sonunda Seyyid Battal Gazi türbesini yeniden yaptıran Mihaloğlu Ali Bey ile bu kez Mihaloğullarına yakıştırılır. Suzi Çelebi adlı şair tarafından 16. yy. başlarında yazılan Gazavatname'de atası Mihal'in İslam'a dönerek gazi olması şöyle hikâye edilir: Mihal rüyasında Hz. Muhammed'i, Büyük İskender'in de hazır bulunduğu bir mecliste görür. Mihal Muhammed'in huzuruna çıkartılır ve peygamber artık ona Müslüman olduğunu ve onun soyundan gelen bir dizi gazinin Tuna'yı geçeceğini, Bizans imparatorunun (Kayser'in) başına tacı alacağını ve birçok manastırı yıkıp mescit yapacağını müjdeler. Böylece Battalname'nin iki ana teması olan "Rum Kayseri'ne karşı savaş ve kilise ve manastırların yıkılıp mescit yapılması, bu kez Mihaloğulları'na yakıştırılır. Bkz. Görkay, a.g.e., s.275-76.

²⁶ Necipoğlu a.g.e.,s.419, 450.

²⁷ Türk mimarisinde çift minare kullanımı ve gelişimi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ayşe Denkalbant, **Osmanlı Öncesi Türk Mimarisinde Çifte Minareli Cephelerin Gelişimi (Anadolu, İran, Azerbaycan, Hindistan)**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, 2010.

²⁸ Necipoğlu, a.g.e., s.363.

²⁹ Kanununun Hicret'in 10. Asrında doğmuş olması, 10. Padişah olarak tahta çıkması, İslam peygamberine sahip çıkarak yoldaşlık eden ilk Müslümanlarda on kişi olmaları bilindiğinden, uğurlu sayılan bu rakam sebebiyle saltanatının parlak olacağını alameti sayılmıştır. Bkz. Hafız Hüseyin Ayvansarayî, **Hadikatü'l-Cevâmi (İstanbul Camileri ve Diğer Dini-Sivil Mimari Yapılar**, Haz.

Camilerin büyük giriş kapıları, üzeri kubbeye örtülü geniş ve büyük mekâna girecek olan insanları, girecekleri kutsal mekânın anlamsal boyutuna ve büyüklüğüne hazırlamaktadır. İstanbul Şehzade Mehmed Camii (1543-1548), İstanbul Süleymaniye Camii (1548-1559) ve Edirne Selimiye (1568-1574) Camilerinde olduğu gibi özellikle selâtin camilerinin cümle kapıları ile kutsal yönü sembolize eden mihrapları aynı eksen üzerinde yer almaktadır. Kapı ile hemen hemen aynı mimari ve süsleme kurgusuna sahip mihraplar adeta cennete açılan bir kapıyı andırmaktadır. Kapı ikonografisi mihrap üzerinde yer alan Âli İmrân Sûresinin 37. Âyeti “...Zekeriya, onun (Meryem) onun yanına, mihraba (mabede) her girişinde...”³⁰ gibi mihrap ayetleriyle de vurgulanmaktadır. Taç kapı aksındaki mihrapla olan ikonografik ve biçimsel bu benzerlik sonucunda, ibadet mekânının dört kapıya sahip olduğu izlenimi yaratılır. Camilerin yan girişleri ile birlikte (doğu-batı, kuzey-güney) dört yön vurgusunun öne çıkarıldığı dikkati çekmektedir. Böylece sayı sembolizminde ve İslam tasavvufunda önemli bir yeri olan dört kapı inancı sembolize edilmiş olur.³¹ Ayrıca aynı aks üzerinde konumlanan cümle kapısı ve mihrap ile zahiri ve batini âleme giriş temsil edilmiştir.

Sinan, İstanbul Süleymaniye Camii revaklı avlusundaki su terazisi ve Edirne Selimiye Camii’ndeki şadırvanın yanı sıra, harim mekânlarının içinde de çeşmeler yaparak farklı bir uygulamaya imza atmıştır. Bu su yapılarının fonksiyonel olmaktan çok sembolik anlamları olduğu düşünülmektedir. Örneğin Edirne Selimiye Camii’nin avlusunda yer alan mermer şadırvana ek olarak, kubbeli iç mekânın ortasındaki müezzin mahfilinin altında suluklu bir sekizgen havuz bulunmaktadır.³² Anadolu Türk Mimarisinde, özellikle tekke, dergâh gibi tarikat yapıları ile medrese ve zaviyeli camilerin çoğunda olduğu gibi merkezi mekânda konumlanmış havuzları andıran bu uygulama ile Sinan, geleneksel bir Anadolu motifine yer verirken Selimiye Camii’nde ise kubbenin yarattığı merkezi mekân duygusunu daha güçlü bir biçimde vurgulamak istemiştir. (F.6)

İstanbul Şehzade Mehmed Camii (1544-1548) ön bahçesinde Şeyh Ali Tablî Efendi’nin mezarı ve Edirnekapı Mihrumah Sultan Camii (1563-1570) re-

Ahmed Nezih Galitekin, İşaret Yayınları, İstanbul, 2001, s.56; Mülayim, a.g.e., s.111, 255-dpn.12; Kahraman-Dağlı, a.g.e., s. 72.

³⁰ “...küllema de hale aleyha zekeriyyel mihrabe...” https://www.kuran.gen.tr/?x=s_main&y=s_middle&kid=4&sid=3

³¹ Tasavvuf inancına göre dört kapı; Şeriat, Tarikat, Hakıykat, Mârifet olarak bilinir. Bkz. Abdülbaki Gölpınarlı, **Tasavvuf’tan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri**, İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul, 1977, s.101-102.

³² Günkut Akın, “Edirne Selimiye Camii’ndeki Müezzin Mahfili Üzerine Düşünceler”, **Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1996, s.27-37.

vaklı avlusunda Gülizar Dede ve Zambak Dede adında iki Fetih gazisinin mezarları bulunmaktadır. Bu şehit-gazi mezarları ve cami birlikteliği, bir fetih menkıbesine dayandırılan Eyüp Sultan türbesi ve cami inşasını sembolik olarak devam ettirmekte iken İstanbul Mesih Paşa Camii'nin (1584-1586) revaklı avlusunda, geleneksel olarak şadırvanın bulunması gereken yerde ise caminin banisi olan Mesih Paşa'nın sekizgen planlı açık türbesi yer almaktadır. Abdest musluklarının önünde şadırvan gibi kurgulanan bu açık türbe ile baninin diriltici “*Mesih*” ismi ve hayat suyu “*ab-ı hayat*” arasında sembolik bir ilişki göze çarpmaktadır. (F.7)

A. Arpat³³, İ. Yakıt³⁴, T. Çantay³⁵ ve Y. Umuter³⁶ gibi araştırmacılar Mimar Sinan'ın cami inşasında modül (0.55) ve ebced hesabını kullandığını belirterek özellikle ölçülerde ebced hesabına göre “45: *Âdem*, 66: *Allah*, 92: *Muhammed*, 110: *Ali ve 161: Sinan*” ifadeler bulunduğunu ileri sürmektedirler. Ancak, dönemine ve özellikle Sinan'a ait cami tasarımlarının rakamsal değerlerine açıklık getiren özgün metinler bulunmamaktadır. Ayrıca söz konusu camilerin çoğu zaman içinde geçirdikleri onarımlara bağlı olarak plan ve mimarisinde meydana gelen değişiklikler bahse konu yorumları tartışılır hale getirmektedir. Buna rağmen, Edirne Selimiye Camii'nin kubbe ve minare yüksekliklerinin günümüze kadar değişmediği bilindiğinden özellikle kubbe ölçülerindeki “66: *Allah*” ve “110: *Ali*” isimlerinin varlığı B.Tanman'ın³⁷ da belirttiği gibi Sinan'ın, II. Selim ile paylaşmadığı bir Bektaşî sırrı olsa gerektir. Ayrıca dört ayağa oturan baldaken sistemi, dörtlü kubbe geçişleri, mihrap ve kapıların oluşturduğu dört yön olgusu ile çehâr-yâr-ı güzîn “*Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman, Hz. Ali*” ve buna katılan “*Allah, Muhammed, Hasan ve Hüseyin*” isimleri cami mimarisinde kaynağını İslam tasavvufu ve Asyatik inançlardan alan bir sayı sembolizminin olduğuna işaret etmektedir. Benzer bir sembolik yaklaşım Hristiyan mimarisinde özellikle kilise yapılarının mimari strüktürel kurgusunda da karşımıza çıkmakta-

³³ Atilla Arpat, “Sinan Camilerinde Kutsal (Mistik) Boyutlar ve Modüler Düzen”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, Sayı: 28, Şubat 1984, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, 1984, s.1-28; Atilla Arpat, “Şehzade Camiinde Kubbe ile Avlu ve Şadırvan Arasındaki İlişkiler”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, Sayı: 87, Aralık 1993, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, 1993, s.9-16; Atilla Arpat, **Dini Mimaride Gizli Tasarım Yöntemleri**, Birsan Yayınevi, İstanbul, 2006, s.10.

³⁴ İsmail Yakıt, “Mimar Sinan'ın Eserlerinde Modüler Sistem ve Ebced Hesabı”, **Osmanlı: Kültür ve Sanat**, C.10, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s.208-212.

³⁵ Tanju Çantay, “XVI. Yüzyıl Türk Mimarisinde Bazı Tasarım ve Çizim Esasları”, **II. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi Bildiriler**, İstanbul Teknik Üniversitesi İnşaat Fakültesi, İstanbul, 1986, s.54-60.

³⁶ Yüksel Umuter, “Yapı San'atında Modüler ve Boyutsal Sembolizm”, **Mimar Sinan**, No: 58, Yenilik Basımevi, İstanbul, 1985, s.33-34.

³⁷ M. Baha Tanman, “Edirne Selimiye Camii'nin Hünkâr Mahfilindeki Bazı Ayrıntılardan II. Selim'in ve Mimar Sinan'ın Dünyalarına”, **Arkeoloji ve Sanat Tarihi Araştırmaları Yıldız Demiriz'e Armağan**, Simurg Yayınları, İstanbul, 2001, s.159.

dır. Örneğin kalıplaşmış olarak kubbe geçişlerinde yer alan çehâr-yâr-ı güzîn'ler "Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman, Hz. Ali" gibi Ortodoks kiliselerinin ana kubbe geçişlerinde de dört İncil yazarının (*Matta, Markos, Lukas, Yuhannes*) tasvirleri bulunmaktadır. Plan şemalarında ise bazilika formunu oluşturan düşey taşıyıcı sistemde on iki sütunun yer alması Hristiyanlıktaki on iki havariye işaret etmektedir. Ayrıca Kiliselerdeki apsis pencerelerinin "Kutsal Üçleme" ye göre düzenlendikleri de gözlenmektedir.³⁸

Örtü Sistemi

Osmanlı camilerinin üst örtü sisteminde kubbe bir imge olarak kent si-lüetine katkısı ve içerdği derin sembolik anlamların yanı sıra plan şemasını da belirleyen en önemli öğelerden biridir. Bu dönemde kubbe giderek Tanrı'nın, sultanın, imparatorluğun politik gücünün ve kent fizyonomisinin simgesi haline gelmiştir. İlk kubbeli mekânlardan bu yana dini yapılarda kubbe, göğü temsil etmekte olup birlik ve bütünlüğü yansıtmaktadır.³⁹ Orta ve İç Asya'ya dayanan köklü geçmişinde Türk çadırı ile kubbe arasındaki benzerlik gökyüzü ve kozmik sembollerle de açıklanmaktadır.⁴⁰ Gök kubbe inancı nedeniyle kozmik âlemin bir simgesi olarak kabul edilen pandantif yüzeylerindeki çini, kalemişi veya Kadırga Sokollu Camii'ndeki (1567-1572) gibi kabara olarak şekillenmiş dairevi unsurlar küçük gezegen simgeleri olarak kabul edilir. (F.8) Buna benzer uygulamalar 14. Yüzyılın önemli yapıları arasında yer alan Birgi Ulu Camii (1312-1313) ve Bursa Ulu Camii'nin (1399) minber aynalıklarında da görülmektedir.

Bizans Kilisesi ile Osmanlı Camisi arasında kubbenin simgeselliği açısından da bir yakınlık görülür. Osmanlı Camisi'nde merkezi kubbenin göbeğindeki Bakara Sûresinin bir bölümünü oluşturan Âyet-el Kürsî'nin 255. Âyeti⁴¹ "...Al-

³⁸ Arpat, a.g.e., 2006, s.10.

³⁹ Ernst Diez, Kubbenin, gök kubbesinin kozmik bir sembolü olarak, imparatora ifadesini bulan güneş Kültüne dayandığını bununla Mısır'da Güneş-Tanrıyı kavramına kadar indiğini belirtir. Örnek olarak Mısır firavunlarının belirli yortu günlerinde gök kubbenin sembolü olan baldaken altında dolaştıklarını belirtir. Bu geleneğin birer minyatür kubbe olan ciborium ile mihraba gelip dayandığını söyler. Bkz. Ernst Diez, "Bizans Sarayında ve Büyük Türk (Selatin) Camiinde Remiz", **Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi**, Ankara 19-24 Ekim 1959, Kongreye Sunulan Tebliğler, Ankara, 1962, s.140; E. Baldwin Smith, **The Dome A Study In The History of Ideas**, Princeton University, Princeton, New Jersey, 1950, s.61-94.

⁴⁰ Emel Esin, "Türk Kubbesi (Gök-Türklerden Selçuklulara Kadar)", **Selçuklu Araştırmaları Dergisi, Malazgirt Zaferi Özel Sayısı**, S. III, Ankara, 1971, s. 159-182.

⁴¹ "...Allahü la ilahe illa hüvel hayyül kayyüm la te 'huzühu sinetiv vela nevm lehu ma fis semavati ve ma fil ard men zellezi yeşfeu indehu illa bi iznih ya'lemü ma beyne eydühim ve ma halfühüm ve la yühıytune bi şey'im min ilmihü illa bi ma şa' vesia kürsiyyühüs semavati vel ard ve la yeudühu hıfzühüma ve hüvel alıyyül azıym..." https://www.kuran.gen.tr/?x=s_main&y=s_middle&kid=4&sid=2

lah, O'ndan başka tanrı yoktur; diridir, her şeyin varlığı O'na bağlı ve dayalıdır... Göklerde ve yerde ne varsa hepsi O'nundur... ” ya da “Allah gökleri ve yeri tutar” diye başlayan Fâtır (Melekler) Sûresinin 41. Âyeti gibi ayetler ile Bizans Kilisesinin kubbe ortasındaki Pantokrator İsa tasviri arasında da bir anlam birliği bulunmaktadır.

Sinan cami mimarisinde büyük, orta veya küçük çaplı kubbe seçimi, hem banisinin statüsüne hem de yapının yer aldığı mevkie bağlıydı. Özellikle İstanbul ve Edirne'deki önde gelen selâtin camilerin kubbe çapları 20 metrenin üzerinde olup, kent silüetinde öne çıkan monumental bir etki yaratmaktadır. Veziriazamlar, vezirler ve beylerbeyleri için İstanbul içinde veya dışında yapılan camilerin orta ve küçük boyutlu kubbe çapları 10-15 metre arasında değişiyordu. Şam ve Manisa gibi eyalet camilerinin kubbe çapları ise 10-11 metre aralığında olup kubbe ile vurgulanan hiyerarşik düzende en mütevazı örnekleri oluştururlar.

İç Mekân Unsurları

Fatih Mesih Paşa Camii (1584-1586), Edirnekapı Mihrümah Camii (1563-1570) ve Tahtakale Rüstem Paşa Camii'nde (1561-1563) olduğu gibi bazı camilerde içerden ulaşılmayan sembolik *kapı üstü mahfilleri* bulunmaktadır. İran Sultaniye'deki Olcayto Türbesi ve Timur döneminin birçok yapısında merkezi mekânın ayrılmaz parçasını oluşturan bu mahfil uygulamaları G. Akın'a göre Hint kutsal mekânında “*cennet balkonu*”, Çin'de “*göksel veranda*” adını taşıyan yükseltilmiş mekânlara dayanır.⁴² Ayrıca, Erken Osmanlı döneminin özellikle Bursa ve Edirne'deki tabhaneli camilerinde olduğu gibi Asya inançlarında oldukça yaygın olan hükümdar/dinsel liderin bir göstergesi olarak da nitelendirilir.⁴³ Erzurum Lala Mustafa Paşa Camii'nde (1562-1563) güneybatı köşede, yavın geçmişteki onarımlarda kapatılan, özel bir kapıdan girilen fevkani bir *paşa mahfili* bulunmaktadır.⁴⁴ Bilindiği üzere cami yapılarında siyasi otoriteye mahsus mahfiller sadece sultanların sahip olduğu bir ayrıcalıktır. Ancak Kanuni Döneminde merkezi otoritenin gücüne rağmen Erzurum Lala Mustafa Paşa Camii'nde gördüğümüz paşa mahfili büyük olasılıkla hükümdarın bilgisi dışında yapılmış olmakla birlikte sancak yönetiminin sultani otoriteye öykündüğü sıra dışı bir örnektir. **(F.9)**

⁴² Bu uygulama, Asya merkezi mekân geleneğine bağlı Sasani ateş tapınaklarında ve Samanoğlu Türbesi'nde karşımıza çıkan yükseltilmiş çevre koridorlarını hatırlatır. Bkz. Günkut Akın, “Türk Mimarlığında Yükseltilmiş Mekân”, **Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi**, I, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1995, s.47-54.

⁴³ Akın, a.g.e.,1995, s. 49.

⁴⁴ Hamza Gündoğdu, **Erzurum Lala Paşa Külliyesi**, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1992, s.33; Necipoğlu, a.g.e., s.613.

Farklı örnekler arasında Diyarbakır Çerkez İskender Paşa Camii (1551-1565) ve Behram Paşa Cami (1565-1573) içinde bulunan köşe hücreleri şeklindeki mahfillerden de bahsetmek gerekir. Bunların hangi amaçla yapıldıkları tam olarak bilinmemekle birlikte tasavvufi ibadetlere ayrılmış halvet hücreleri gibi bir işleve sahip oldukları düşünülmektedir.

İslam mimarisinde “*Bilâl-i Habeşî makamı*” olarak da anılan müezzin mahfillerinden Edirne Selimiye Camii müezzin mahfilinin İslam cami mimarisinde özel bir yeri bulunmaktadır. Merkezi kubbenin altında ve harim mekânının ortasında konumlanan kurgusuyla tek örnektir. Fevkani olan bu mahfilin altında, beyaz mermerden oyulmuş kare içinde sekizgen formlu bir havuz yer alır. Kare, sekizgen ve daire biçimlerinin katmanlar halinde üst üste bindirilmesi ile mikrokozmos bir model oluşturan caminin (kare plan içinde sekizgen destek sistemi üzerine oturtulmuş dairesel kubbe) geometrik plan kurgusunu yansıtan simgesel bir tasarım olarak yorumlanmaktadır.⁴⁵ Dikey aksta kubbe altındaki müezzin mahfili, ibadethanenin göbeğindeki axis mundi’ye işaret eder. Bu yönüyle Kubbetü’s-Sahra’nın ortasındaki, yeryüzünün göbeğini (omphalos) işaretlediğine inanılan kaya parçasına benzetilir.⁴⁶

Sinan’ın başta İstanbul Şehzade Mehmed (1543-1548), Süleymaniye (1548-1557) ve Edirne Selimiye Camilerinde (1568-1574) olduğu gibi cümle kapısıyla aynı eksen üzerindeki mukarnas kavsaralı ve üçgen alınlıklı taş mihraplar, cennete açılan bir kapıyı andırır. Kapı analogisi mihrabın tepesindeki kitabe ile pekiştirilmiştir. A. Sacit Açıkgözoğlu, “*mihrap sofası*” adıyla nitelendirdiği bu birimin, mekân organizasyonu ve işlevi yönünden Osmanlı camisinin başköşesi olduğunu ifade eder.⁴⁷ Mihraplar, İslam dininin ilk imamı olan Hz. Muhammed’i temsil etmesi yanında ölümden sonraki hayata açılan bir geçit olarak da görülmektedir. Ayrıca İslam dininin kiblesi ve Allah’ın evi olarak görülen Kâbe veya en önemli işlerin icra edildiği hükümdar sarayındaki, kubbeli, sütunlu yüksek platforma benzetilmesi ile ilgili olarak da pek çok simgesel özelliği bulunmaktadır.⁴⁸

⁴⁵ Selimiye Camii müezzin mahfili hakkında bkz. Günkut Akın, “Mimarlık Tarihinde Pozitivizmi Aşma Sorunu ve Osmanlı Merkezi Mekân İkonolojisi Bağlamında Edirne Selimiye Camisi’ndeki Müezzin Mahfili”, *Türk Kültüründe Sanat ve Mimari/Klasik Dönem Sanatı ve Mimarlığı Üzerine Denemeler*, 21. Yüzyıl Eğitim ve Kültür Vakfı, İstanbul, 1993, s.8; Akın, a.g.e., 1996, s.27-37.

⁴⁶ Necipoğlu, a.g.e., s.333.

⁴⁷ Ahmet Sacit Açıkgözoğlu, “Osmanlı Camiinde Kible Yönünde Özgün Bir Hacim”, *Türkler Ansiklopedisi*, C.12, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s.124-132.

⁴⁸ Mihrap sembolizmi için bkz. Alexandre Papadopoulo, *Le Mihrab Dans L’Architecture Et La Religion Musulmanes*, E.J.Brill, Leiden Newyork, 1980; Tolga Bozkurt, “İslam Mimarisinde Mihrap Sembolizmi”, *Prof. Dr. Selçuk Mülayım Armağanı Sanat Tarihi Araştırmaları*, Ed. Aziz Doğanay, Lale Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 185-2005; Ahmet Çaycı, *İslam Mimarisinde Anlam*

İstanbul Süleymaniye Camii (1550-1557), Konya Selimiye Camii (1566) ve Karagümrük Nişancı Mehmed Paşa Camii (1584-1589) minberlerinin külahları sembolik bazı özellikler göstermektedir. Bunlardan Karagümrük Nişancı Mehmed Paşa ve İstanbul Süleymaniye Camii'nin minber külahları yıldızlarla bezenmiştir. Gökyüzündeki yıldızları andıran metal yıldız kakmalı bu minber külahları kozmik evrenin mikro ölçekte bir modelini oluşturan cami mimarisinde gökyüzünü simgeleyen kubbe dışındaki bir başka öğedir.

Konya Selimiye Camii'nin (1566) mavi renkli, dilimli mermer minber külahu ise hemen yanındaki Mevlana Türbesi'nin firuze çinili dilimli piramidal külahunun adeta minik bir kopyasıdır. Bazı araştırmacılar tarafından mahalli bir unsur⁴⁹ olarak tanımlanan bu benzerlik dikkat çekici olup Şehzade Bayezid ile Şehzade Selim arasındaki kardeşler savaşı sırasında, Şehzade Selim tarafından Mevlana Celaleddin Rumi'nin verdiği manevi desteğe karşılık bir teşekkür sembolü olarak kabul edilir.⁵⁰ (F.10)

Edirne Selimiye Camii (1568-1574) hünkâr mahfilinin mihrap duvarı içinde dikdörtgen planlı küçük bir itikâf hücresi bulunmaktadır. II. Selim'in, silsilesi Hz. Ali'ye ulaşan Halveti tarikatına mensup Nureddinzade Mustafa Muslihiddin Efendi'ye (ö.1574) yakın olduğu ve onunla zaman zaman sohbet ettiği de bilinmektedir. Bu nedenle B. Tanman'ın da belirttiği gibi; hünkâr mahfilini, caminin içine yerleştirilmiş minyatür bir Halveti zaviyesi gibi değerlendirmek mümkündür.⁵¹ Dolayısıyla, Sinan sonrası, Sultan Ahmet Camii'nde de uygulanarak, padişah tarafından kullanılan bu hücre ile II. Selim'in Peygamber'in sünnetine uygun bir yaşam sürme isteği ve sûfilerin, nefislerini terbiye etmek için ibadet ve tefeküre daldıkları, halvethaneler⁵² sembolize edilmiştir. (F.11)

Mimari Süsleme

Sinan dönemine ait kalemişi uygulamalarının çoğu sonraki süreçte yapılan onarımlar nedeniyle yeni uygulamaların altında kalarak çoğunlukla kaybolmuş-

ve Sembol, Palet Yayınları, Konya, 2017, s.185-205.

⁴⁹ Nusret Çam, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Mahalli Unsurlar", **Türkler Ansiklopedisi**, C.12, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s.117.

⁵⁰ Şehzade Selim'in muharebeden önce Hz. Mevlana ve Konya evliyalarının türbelerini ziyaret ederek, onların ruhlarından yardım istemiş, bunun sonucunda kardeşi Bayezid'in Hz. Mevlana türbesinin üzerinden kalkarak ordusunun üzerine çöken bir toz bulutu sayesinde yenildiğine inanılır. Bkz. Necipoğlu, **a.g.e.**, s.82; Godfrey Goodwin, **Osmanlı Mimarılığı Tarihi**, Kabcacı Yayınevi, İstanbul, 2012, s.147.

⁵¹ Tanman, **a.g.e.**, 2001, s.157,160.

⁵² M. Baha Tanman, "Halvethane", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.15, İstanbul, 1997, s.388-392.

tur. Daha yakın dönemdeki restorasyonlarda ise çoğunlukla yenilenmeleri yoluna gidildiğinden özgün kompozisyonlarını tamamen yitirmiş olsalar da özellikle kubbe ortalarında daire istifli yazılar şeklinde karşımıza çıkan örneklerle karşılaşmaktadır. Daire sonsuzluğu ifade etmesi nedeniyle aynı zamanda evren sembolüdür. Gök kubbe ve dünyanın dönüşü ile de aralarında anlamsal bağlar bulunduğu söylenebilir. Keza kubbe göbeğine uygulanan dairesel formlu yazıların bulunduğu yer ile olan sembolik ilişkisi yazıların içeriği ile de vurgulanmaktadır. Bu dekoratif yazılar aynı zamanda gök kubbenin dairesini bulunduğu yüzeylerde tekrarlayan unsurlardır. Pandantiflerde, çini veya kalem işi dolgulu dairesel madalyonlar, yuvarlak pencereler, mihrabın iki yanında yer alan içine yazı istif edilmiş dairesel çini panolar, minber aynalarının içinde yer alan daireler, kemer aralarına yerleşenler, gök kubbenin dairesel formunu tüm mekânda tekrar etmektedir.

Sinan'ın Süleymaniye (1548-1557) ve Selimiye (1568-1574) gibi bazı camilerinde kible duvarının dekorasyonuna özel bir önem verildiği ve en çok çini süslemenin kullanılmış olduğu görülür. Gerek çok renkli çini kaplamalar gerekse bitkisel kompozisyonlu alçı revzenler ile mihrap bölümünün namazlarda yönelinen kutsal yön vurgusunu güçlendirmektedir. Tahtakale Rüstem Paşa Camii'nin (1561-1563) iç mekân cephelerinde, mihrapta ve minber köşkünün duvarında ve özellikle sol taraftaki günümüze ulaşmamış olmakla birlikte cümle kapısının her iki yanında yer alan çiçek ve bahar dallı “*cennet ağacı*” desenleriyle bezeli İznik çinileri ise dindar paşanın ölümden sonraki cennet arzusunu sembolize eder.⁵³ Bu çiniler Yavuz Sultan Selim, Şehzade Mehmed ve Hürrem Sultan türbelerinde olduğu gibi ölenlerin ebedi bahçe köşkleri olarak tasarlanan türbelerde de yoğun olarak karşılaşılan bir özelliktir.

Edirne Selimiye Cami (1568-1574) müezzin mahfilini taşıyan mermer ayaklardan biri üzerinde kabartma şeklinde “*ters lale*” motifi bulunmaktadır.

⁵³ 16. yüzyıl çini sanatının en muhteşem örneğini veren bir pano, kapının bir tarafında yer almaktadır. Lâcivert zemin üzerine, beyaz bahar çiçekleri açmış çift ağaç ve dipten fişkırان devrin naturalist üsluplu bütün çiçekleri, bir üzüm salkımı ve narlarla, çok ihtisamlı bir süsleme yer almaktadır. Mor renkle harenlenmiş ağacın dibindeki Saz üslubunun güzel bir örneği olan kıvrık yapraklar üzerinde zarif sümbüller yer alır. Ayrıca lâleler üzerinde de, çintemani motifinden dolgular yapılmıştır. Araya zarif çin bulutları serpiştirilmiştir. Kırmızı renkte düğümlü bir şeritle çevrelenmiş sathi niş biçimindeki pano içinde çok başarılı bir kompozisyon ortaya konmuştur. Pano bütünü ile bir cennet bahçesini sembolize etmektedir. Câmî kapısının hemen yanına konmuş olması, bu fikri kuvvetlendirmektedir. Evvelce, bu panonun bir benzerinin de, kapının öbür yanında olduğu sanılmaktadır. Çünkü aynı kompozisyonu tamamlayan bazı çini levhalar, camiin içinde, soldaki bir payede yamanmış olarak durmaktadır. Bkz. Şerare Yetkin, “Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni”, **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1**, Ed. Sadi Bayram, Vakıflar Genel Müdürlüğü, İstanbul, 1988, s.483.

Halk arasında pek çok öyküye konu olan bu motifin özgün olup olmadığı ve niçin yapıldığı bilinmemektedir⁵⁴. Ancak zaman içerisinde yapının bir simgesi haline gelmiştir. Lale kelimesi Allah ve Osmanlı'nın alameti olan Hilal sözcüğünün harfleri kullanılarak yazıldığından ebced hesabına göre Allah adının sayısal değeri olan 66 rakamını verdiği için kutsal kabul edilir. (F.12.) Müezzin mahfili tavanında bulunan çark-ı felek motifi ise kimi araştırmacılara göre Uzakdoğu inanç sistemindeki “*mandala*” diyagramını çağrıştırmaktadır.⁵⁵ Kâinatın sonsuz döngüsünü sembolize eden⁵⁶ ve kubbe merkezinin izdüşümünde yer alan çark-ı felek caminin sonsuza kadar yaşaması dileğini simgeleştirmektedir. (F.13)

Genel olarak Mimar Sinan'ın tüm camilerinde ahşap kapı ya da pencere kanatları başta olmak üzere taş ve bronz şebekelerde, minber aynalıklarında dört, altı, on ve oniki kollu yıldızlarla sonsuz karakterli geometrik motifler kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu sanatında evren ifadesi yüklenen geometrik yıldız sisteminin daire içine yerleştirilerek kurgulanması, bu motifin Osmanlı Sanatında da cami mekânının ifade bağlantısına alındığını göstermektedir.

Sinan camilerinin çoğunda ahşap kapı ve pencere kanatları ile mihrap ve minber gibi taş yüzeylerde bezeme ögesi olarak kullanılan motiflerden biri de Mühr-i Süleyman'dır. Birçok Sinan camisinin aydınlatma sisteminde ana kubbe ya da yarım kubbelerin kilit taşından sarkıtılan Mühr-i Süleyman'a benzer altı kollu yıldız şeklinde kandillikler yer almaktadır. Hz. Süleyman'ın ve onun tabiatüstü gücünün sembolü olup Tanrı manasına da gelen Mühr-i Süleyman yapıda koruyucu bir dua-tılsım yerine de kullanılmıştır. Aynı zamanda evren sembolizminde aşağı-yukarı, ön-arka ve sağ-sol olmak üzere altı yönde altı hareketi temsil ettiği kabul edilmekle birlikte matematikteki ilk mükemmel sayı olan altıdan dolayı mükemmeliyeti simgelediği de söylenebilir.⁵⁷ Bu nedenle cami mimarisinde

⁵⁴ Ters lale için derler ki; tam o mevkide bir ihtiyar Laleci baba varmış, dünyanın en güzel lalelerini yetiştirmiş. İnşaat için istimlak başlayınca bahçesini vermeye önce katiyen razı olmamış, ta ki padişah ayağına gelene kadar. Nihayet padişaha: ...” Bahçemi veririm ama bir şartla, demiş, camiye benden de bir işaret, bir nişan koyarsanız”. İşte tam lâle bahçesinin yerine hünkâr o lâle motifini koydurmuş, lakin ihtiyarın aksiliğini telmihen lâleyi ters yaptırmış. Edirneli o lâlenin gün günden toprağa yaklaştığına ve bir gün yerle birleşince kıyamet kopacağına inanır. Bir lise talebesi; Eski harflerle lâle tersinden hilal diye okunurmuş, dedi. Bu lâle toprağa her gün biraz daha yaklaşmaktadır. Sinan ters lâle ile şunu anlatmak istemiş ki, Hilal nihayet bir gün yere düşünce dünyanın sonu gelecek ve kıyamet kopacaktır. Fakat ne olursa olsun, Edirneli kıyamet günü bile Selimiye'nin ayakta kalacağına, başı yere gelmeyeceğine inanmaktadır. Bkz. Nezihe Aras, **Selimiye Efsaneleri**, İstanbul, 1954, s.22.

⁵⁵ Akın, a.g.e., 1996, s.33.

⁵⁶ Ahmet Çaycı, “Zaman ve Sanat Bağlamında Çark-ı Felek Motifi”, **Uluslararası İslam Medeniyetinde Zaman Sempozyumu, Bildiriler**, (8-11 Ekim 2015), C.II, İstanbul, 2016, s.299-305.

⁵⁷ Mühr-i Süleyman kullanımı ve sembolizmi için bkz. Nusret Çam, “Türk ve İslam Sanatlarında Altı Kollu Yıldız (Mühr-i Süleyman)”, **Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı**, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya, 1993, s.29-305; Sadi Bayram, “Mühr-ü Süleyman ve Türk

ilahi güç, iktidar ve saltanat simgesi olarak kullanılmış olmalıdır.

Özellikle Ortodoks kiliselerinde büyük önem arz eden ikonaların yerini Osmanlı cami mimarisinde kitabeler almaktadır. Çünkü camileri yazılarla donatmak kiliseleri resimlerle süslemekle aynı amaç ve nitelikte bir davranıştır. Birisinde referans Tevrat ve İncil, diğerinde Kur'an-ı Kerim'dir.⁵⁸ İslam sanatında ilahi vahyi taşıyan yazı⁵⁹ Sinan dönemi cami mimarisinde, mimariyi tanımlayarak, yapıya ruh ve anlam kazandırmaktadır.⁶⁰ Mekâna kozmik anlamlar yükleyen bu hat örnekleri, Kuran-ı Kerim'den alınmış ayetleri, Esmâ-i hüsnâ'ları (*Allah'ın güzel isimleri*), çehâr yâr-ı güzînleri (*Ebubekir, Ömer, Osman, Ali*), hasaneyn (Hasan, Hüseyin) ism-i nebî (*Muhammed*), lâfzâtullah (*Allah*) ve hadislerden seçilmiş metinleri içerirler.⁶¹ Bu dinsel metinlerin cami içerisinde yer alma nedenleri hat sanatı yoluyla insanlara İslami öğretilere ilişkin mesajlar vermektir.

Cami mimarisinde hadisler ve kullanıldığı yerler arasında anlam-işlev ilişkisi açısından tam bir uyumluluk bulunmaktadır. Camilerde yer alan hadisler, mescid inşa etmeye teşvik, namazın dinin direği olduğunu hatırlatma, Allah'tan dünya ve ahrette iyilik ve hayır kapılarının açılmasını istemek gibi farklı konulara yönelik bir çeşitlik sergiler.⁶² Erken Osmanlı camilerinin kitabelerinde Kur'an-ı Kerim ayetleri, hadisler ve Farsça şiirler ile bir arada kullanılırken Sinan camilerinde ise nadiren rastlanan örnekler dışında Kur'an ayetlerinin genellikle çoğunlukta olduğu görülür. Hat programında hadislere nazaran çoğunlukla Kur'an ayetlerinin yer alması, Sinan'ın camilerinin, temelde ibadete ve Tanrı'nın yüceltilmesine adanmış mekânlar olduğunu sembolize etmektedir.

Sinan yapılarının bazılarında eserlerin kimliğini veren inşa kitabeleri camiyi kendilerini ibadete adayanların mekânı olarak tanımlayıp içeriye buyur eder. Allah'ın evi ya da cennet bahçesi olarak tanımlanan camilerin ayrıca günahlardan bağışlanma yeri olarak da nitelendirildiği görülmektedir. Ayrıca, Ankara Cenâbî Ahmed Paşa (1565-1566), Kadırga Sokollu Mehmed Paşa (1567-1572) ve Üskü-

Kültürü'ndeki Yeri", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Ankara, 1993, s.61-72; İdil Türeli, *Türk Sanatında Altı Köşeli Yıldız-Mühr-i Süleyman*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2010.

⁵⁸ Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, Yapı Endüstri Merkezi, İstanbul, 2016, s.290.

⁵⁹ Bekir Tatlı, "Türk İslam Mimarisinde Yazılı Süsleme ve Hadis Kullanımı", *1. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu Gelenekten Geleceğe Cami Mimarisinde Çağdaş Tasarım ve Teknolojiler*, Diyanet İşleri Başkanlığı-Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013, s.203.

⁶⁰ Sinan camilerinin hat programı için bkz. Zübeyde Cihan Özsayner, "Sinan Camilerinde Hat Sanatı", *60. Yaşına Sinan Genim'e Armağan Makaleler*, Ege Yayınları, İstanbul, 2005, s.527-535; Zübeyde Cihan Özsayner, "Mimar Sinan Camilerinin Ana Kubbe Hatları", *Türkler Ansiklopedisi*, C.12, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s.121-123.

⁶¹ Özsayner, a.g.e., 2002, s.121.

⁶² Tatlı, a.g.e.,s.216.

dar Atik Valide Sultan Camii'nde (1571-1583) olduğu gibi banilerinin kimlikleriyle sembolik ilişkileri de vardır. Örneğin, Karagümrük Nişancı Mehmed Paşa Camii'nin (1584-1589) cümle kapısı üzerinde yer alan inşa kitabesinde resmi belgelere padişah tuğrasını çekmekle görevli baninin mesleki kimliğini yansıtan tuğra şeklinde çarpıcı bir işareti yer alır. Dönemin başka hiçbir inşaat kitabesinde tuğraya rastlanmaması, bu kitabeyi baninin kişisel amblemine dönüştürmüştür. (F.14)

Özellikle iç mekânda yer alan yazılar, evren tasarımını tamamlamakta, gök ve yeri bir bütün olarak zikretmektedir. Başta kubbe göbeğindeki dairesel düzenleme olmak üzere, camilerin iç mekânında yer alan ayetlerde, “gökler ve yer” den söz edenlere öncelik verilmiştir. Sinan'ın hemen bütün yapılarında kubbe göbeğindeki daire içine, “Allah gökleri ve yeri tutar” diye başlayan Fâtır (Melekler) Sûresinin 41. Âyeti yazılmıştır. “Allah göklerin ve yerin nurudur” diye başlayan Nur Sûresi'nin 35. Âyeti kubbe merkezinde yer aldığı anda ise bol ışıklı olsun veya olmasın cami mekânın ilahi aydınlığına vurgu yapmaktadır.⁶³ Genellikle Allah'ın birliğini ve büyüklüğünü öne çıkaran kubbe yazıları, adeta evrendeki kozmik birliği de simgelemektedir. Böylece yapının ana kubbesi ile gök kubbe, özdeşleşerek evren sembolizmi, ana kubbede ifade bulmuştur. (F.15-16)

Kubbeye geçişlerde ise ilk olarak İstanbul Süleymaniye Camii'nde (1548-1559) rastlanan sekiz “ikonik/kutsal” isim, “Allah, Hz. Muhammed, Ebubekir, Ömer, Osman, Ali, Hasan ve Hüseyin” adeta bir klasik dönem Osmanlı Sünniligi amblemine dönüşmüş, İstanbul Süleymaniye Camii'nden sonraki tüm camilerde küçük farklarla da olsa kullanılmıştır.⁶⁴ Genellikle kutsanan bu standart isimlerin yazılı olduğu sekiz madalyondan “Allah ve Muhammed” kıblenin sağında ve solunda, çehâr-yâr-ı güzîn olarak adlandırılan dört sünni halife “Ebubekir, Ömer, Osman ve Ali” kubbe geçişlerindeki dört pandantif yüzeyinde, “Hasan ve Hüseyin” ise kuzey duvarında, cümle kapısı üzerinde yer almıştır.

Mihraplarda genellikle Âl-i İmrân Sûresi'nin 37. Âyeti “...Zekeriya, onun (Meryem) yanına, **mihra**ba (mabede) her girişinde...”⁶⁵ ile aynı Surenin 39. Âyeti “...**Mabede (mihrabda)** namaz kılarken melekler ona (Zekeriya) seslendiler...”⁶⁶ ya da Bakara Sûresinin 144. Âyeti “...Biz bu yöneldiğin **kibleyi** özellikle resule

⁶³ Ögel, a.g.e., s.373.

⁶⁴ Necipoğlu, a.g.e., s.138.

⁶⁵ “...külemadehalealeyhazekeriyelmihra...” https://www.kuran.gen.tr/?x=s_main&y=s_middle&kid=4&sid=3

⁶⁶ “...Fe nadethülmelaiketü ve hüve kaimüyyısallı fil mihra...”; https://www.kuran.gen.tr/?x=s_main&y=s_middle&kid=4&sid=3

uyanlarla sırt çevirenleri açıkça ayırt edelim diye belirledik...”⁶⁷ yer alır.⁶⁸ Mihrap ya da kıblenin konu edildiği bu ayetler dışında Allah’ın birliği ve büyüklüğünü niteleyen Âyetü’l-kürsî ile kelime-i tevhid yazıları da yaygın biçimde kullanılmıştır. **(F.17-18)**

Sinan camilerinin son cemaat yerlerine bakan kuzey cephelerindeki pencere alınlıklarında caminin giriş cephesi olarak önemini vurgulayan ve cemaati karşılayan Esmâ-i Hüsnâ, Kuran ayetleri ve hadis-i şeriflerin yanı sıra besmele ve kelime-i tevhid de yazılıdır. Kapılarda ise İstanbul Süleymaniye Camii cümle kapısının ahşap künde-kari kapı kanatlarından sağdakinde, “*Allahümme Yâ müfettiḥ ’ü-l ebvâb /Ey kapıları açan Allahımız*”, solda ise “*İftehlenâ Hayre’l-bâb / (Bizimde) kapımızı hayırla aç*” hadislerine yer verilmiştir. Belirtilen örnekte olduğu gibi genellikle camilerin kapı kanatlarında görülen anlam bakımından mimari ile sembolik ilişki içindeki hadis-i şerif ya da kelime-i tevhidi içeren yazıtlar, girilen mekânın kutsallığını vurgulamaya yöneliktir. **(F.19)**

Siyasi otorite olarak Osmanlı sultanı ve halifesi adına hutbe okunan minberlerin kapı alınlığında da İslam dininin inanç temelini yansıtan “*Kelime-i Tevhid*” “*Lâ ilâhe illâ ’llâh Muhammedün resûlû ’llah / Allah’tan başka ilâh yoktur; Muhammed Allah’ın elçisidir*” ibaresine rastlanmaktadır.⁶⁹ Bilindiği üzere cami yapıları sadece ibadet amaçlı olmayıp birer kentsel merkez veya kamusal alan özelliği gösterirler. Bu özelliğin cami içerisindeki en belirgin unsuru ise minberlerdir ve minber caminin fonksiyonunu tanımlayan en önemli öğedir. İslamiyet’in erken dönemlerinden itibaren idari, askeri ve adli konularda halkı bilgilendirmek, karar almak ve gerektiğinde hüküm vermek için kullanılan minberler bir anlamda Hz. Muhammed’e ve onun vasıtasıyla Allah’ın mutlak hâkimiyetini temsil etmektedir. Minber kapı aynalarında gördüğümüz “*Kelime-i Tevhid*” ise anlam içeriği itibarıyla mutlak hâkimiyetin sözlü olarak yansımasıdır. **(F.20)**

Ayrıca, camilere hediye edilen Kuran-ı Kerim, rahle, halı, seccade, şamdan, mum, sancak, ve Kâbe taşları gibi çeşitli kutsal eşyalar bulunmaktadır. Bunlar içinde özellikle Kadırga Sokollu Mehmed Paşa Camii’nin (1571) cümle kapısı üzerinde, mihrap alınlığında, minber kapı alınlığında ve minber köşkü kemerinde olmak üzere dört küçük parça şeklinde yer alan Hacerülesved⁷⁰ olarak bilinen

⁶⁷ “...ve macealnelkiblelettekün-tealeyha illa lina’leme mey yettebiurrasulemimmeyyenkalibü ala akıbeyh...”; https://www.kuran.gen.tr/?x=s_main&y=s_middle&kid=4&sid=2

⁶⁸ Tatlı, a.g.e., s.220.

⁶⁹ Özsayiner, a.g.e.,2005, s.527.

⁷⁰ Kâbe’nin güneydoğu köşesine tavafın başlangıç noktasını belirlemek amacıyla yerleştirilen taş olup Arapça’da “siyah taş” anlamına gelir. Yerden 1,5 m. kadar yükseklikte bulunan, yaklaşık 30 cm. çapında ve yumurta biçimindeki bu taşın siyaha yakın koyu kırmızı renkte olması sebebiyle böyle adlandırıldığı anlaşılmaktadır. Kaynaklar, Hacerülesved’in Hz. İbrahim tarafından Kâbe’nin inşası

Kâbe taşlarının ayrı bir önemi vardır.⁷¹ Erken dönemde Edirne Eski Camii'nde (1402-1414) ve Edirne Muradiye Camii (1433) de gördüğümüz bu küçük taşların camideki saygın yerleri ile İslam dünyasının birliği ve Allah'ın evi olarak kabul edilen Kâbe sembolize edilmektedir. Hac görevini yerine getiremeyecek Müslümanların, gönül Kâbe'si olan bu yapıda edecekleri dua ve ibadetlerin Kâbe'de yapılacaklar kadar makbul sayılacağına olan inancı simgelediği de söylenebilir. (F.21-22)

Sonuç

Sinan camileri sadece işlev ve biçim ilişkisi çerçevesinde tanımlanamaz. Çünkü salt işlev ve biçim Sinan'ın mimarisini tanımlamak için tek başına yeterli olmayacaktır. Tasarım kodlarının arkasında ihtiyaca yönelik standart mimari kalıpları aşan dini, kültürel ve siyasi pek çok sembolik unsur bulunduğu anlaşılmaktadır. Mimar Sinan ait olduğu toplumda Tanrı'nın ve sultanın bir kulu olarak yaratımlarda bulunmuştur. Dolayısıyla inşa ettiği camiler de gerek İslam dini ve gerekse Osmanlı İmparatorluğu'nu yücelten birer mimari sembol olarak değerlendirilmelidir.

esnasında tavafin başlangıç noktasını belirlemek amacıyla yerleştirildiği konusunda ittifak etmekle birlikte bu taşın menşei, tarihçesi ve mahiyeti hakkında, birçoğu zayıf isnatlara dayanan, bazıları aynı zamanda sembolik bir anlam taşıyan çeşitli rivayetlere konu olmaktadır. Bu taşın Hz. İbrahim'in ve Hz. Muhammed'in hatırasını canlandırma, haccı önemsemeyi ve Allah'ın bu konudaki emrine boyun eğmeyi vurgulama, kulluk ve itaat gibi sembolik ve ibadete ait bir anlam taşıdığı söylenmektedir. Bkz. Salim Öğüt, "Hacerülesved", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C. 14, İstanbul, 1996, s.433-435; Titus Burckhardt, **İslam Sanatı Dil ve Anlam**, Çev. Turan Koç, Klasik Yayınları, İstanbul, 2013, s.24.

⁷¹ Gülru Necipoğlu, bu taşların Hacerü'l-Esved'in parçaları olduğu konusunda şüphe duymaktadır. Kutsal Hacerü'l-Esved'i parçalamak akla yakın görünmediği için, Kâbe'nin eskiyen siyah harem taşına ait olduğunu ve bu onarıma ilişkin 1567 tarihli Mısır Beylerbeyi'ne yollanan II. Selim fermanı bulunduğunu belirtir. Bkz. Necipoğlu, **a.g.e.**, s.450.

KAYNAKÇA

- Açıkgözoğlu, Ahmet Sacit, “Osmanlı Camiinde Kible Yönünde Özgün Bir Haccim”, **Türkler Ansiklopedisi**, C.12, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s.124-132.
- Akın, Günkut, “Mimarlık Tarihinde Pozitivizmi Aşma Sorunu ve Osmanlı Merkezi Mekân İkonolojisi Bağlamında Edirne Selimiye Camisi’ndeki Müezzin Mahfili”, **Türk Kültüründe Sanat ve Mimari/Klasik Dönem Sanatı ve Mimarlığı Üzerine Denemeler**, 21. Yüzyıl Eğitim ve Kültür Vakfı, İstanbul, 1993, s.1-39.
- Akın, Günkut, “Türk Mimarlığında Yükseltilmiş Mekân”, **Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi**, I, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1995, s.47-54.
- Akın, Günkut, “Edirne Selimiye Camii’ndeki Müezzin Mahfili Üzerine Düşünceler”, **Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1996, s.27-37.
- Altıntaş, Yusuf, **Yahudilikte Kavram ve Değerler (Dinsel Bayramlar-Dinsel Kavramlar- Dinsel Gereçler)**, Gözlem Gazetecilik Basın Yayın, İstanbul, 2001.
- Aras, Nezihe, **Selimiye Efsaneleri**, İstanbul, 1954.
- Arpat, Atilla, “Sinan Camilerinde Kutsal (Mistik) Boyutlar ve Modüler Düzen”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, S.28, Şubat 1984, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, 1984, s.1-28.
- Arpat, Atilla, “Şehzade Camiinde Kubbe ile Avlu ve Şadırvan Arasındaki İlişkiler”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, S.87, Aralık 1993, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, 1993, s.9-16.
- Arpat, Atilla, **Dini Mimaride Gizli Tasarım Yöntemleri**, Birsen Yayınevi, İstanbul, 2006.
- Ayvansarâyî, Hafız Hüseyin, **Hadikatü'l-Cevâmi (İstanbul Camileri ve Diğer Dini-Sivil Mimari Yapılar**, Haz. Ahmed Nezih Galitekin, İşaret Yayınları, İstanbul, 2001.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı, **Osmanlı Mi’marisinde Çelebi ve Sultan II. Murad Devri 806-855 (1403-1451)**, C.II, İstanbul Fetih Derneği İstanbul Enstitüsü, İstanbul, 1972.
- Bakırer, Ömür, “İstanbul Süleymaniye Camii İç Avlusunda Zemin Kaplaması”, **Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildiriler**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1996, s.39-48.
- Barkan, Ömer Lütfü, **Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı (1550-1557)**, C.I, Türk Tarih Kurumu Ankara, 1972.

- Bayram, Sadi, “Mühr-ü Süleyman ve Türk Kültürü’ndeki Yeri”, **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal’a Armağan**, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Ankara, 1993, s.61-72.
- Bozkurt, Tolga, “İslam Mimarisinde Mihrap Sembolizmi”, **Prof. Dr. Selçuk Mülayim Armağanı Sanat Tarihi Araştırmaları**, Ed. Aziz Doğanay, Lale Yayıncılık, İstanbul, 2015, s.185-205.
- Burckhardt, Titus, İslam Sanatı Dil ve Anlam, Çev. Turan Koç, Klasik Yayınları, İstanbul, 2013.
- Çam, Nusret, “Türk ve İslam Sanatlarında Altı Kollu Yıldız (Mühr-i Süleyman)”, **Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı**, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya, 1993, s.207-230.
- Çam, Nusret, “Mimar Sinan’ın Eserlerinde Mahalli Unsurlar”, **Türkler Ansiklopedisi**, C.12, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s.111-120.
- Çantay, Tanju, “XVI. Yüzyıl Türk Mimarisinde Bazı Tasarım ve Çizim Esasları”, **II. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi Bildiriler**, İstanbul Teknik Üniversitesi İnşaat Fakültesi, İstanbul, 1986, s.53-65.
- Çaycı, Ahmet, “Zaman ve Sanat Bağlamında Çark-ı Felek Motifi”, **Uluslararası İslam Medeniyetinde Zaman Sempozyumu, Bildiriler**, (8-11 Ekim 2015), C.II, İstanbul, 2016, s.299-305.
- Çaycı, Ahmet, **İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol**, Palet Yayınları, Konya, 2017.
- Çelebi, Sâî Mustafa, **Yapılar Kitabı (Tezkiretü’l-Bünyan ve Tezkiretü’l-Ebniye) Mimar Sinan’ın Anıları**, Çev. Hayati Develi-Samih Rifat, Koç Bank Yayınları, İstanbul, 2002.
- Çelik, Serpil, **Süleymaniye Külliyesi Malzeme, Teknik ve Süreç**, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, 2009.
- Denknbant, Ayşe, **Osmanlı Öncesi Türk Mimarisinde Çifte Minareli Cephehelerin Gelişimi (Anadolu, İran, Azerbaycan, Hindistan)**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, 2010.
- Diez, Ernst, “Bizans Sarayında ve Büyük Türk (Selatin) Camiinde Remiz”, **Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi**, Ankara 19-24 Ekim 1959, Kongreye Sunulan Tebliğler, Ankara, 1962, s.140-141.
- Egli, Ernst, **Osmanlı Altın Çağının Mimarı Sinan**, Çev. ve Der. İbrahim Ataç, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2009.
- Esin, Emel, “Türk Kubbesi (Gök-Türklerden Selçuklulara Kadar)”, **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, S.III, Malazgirt Zaferi Özel Sayısı, Ankara, 1971, s.159-182.

- Goodwin, Goodfrey, **Osmanlı Mimarlığı Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2012.
- Gölpınarlı, Abdülbaki, **Tasavvuf'tan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri**, İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul, 1977.
- Güç, Ahmet, "Yahudilik", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.43, İstanbul, 2013, s.207-212.
- Gündoğdu, Hamza, **Erzurum Lala Paşa Külliyesi**, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1992.
- Kahraman, Seyit Ali – Yücel Dağlı (Haz.), **Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi**, C.1, 1. Kitap, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016.
- Kuban, Doğan, **Sinan'ın Sanatı ve Selimiye**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011.
- Kuban, Doğan, **Osmanlı Mimarisi**, Yapı Endüstri Merkezi, İstanbul, 2016.
- Kuran, Aptullah **Mimar Sinan**, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1986.
- Lekesiz, Ömer, **Sevgilinin Evi Ev-Kâbe Simgeciliği Üzerine Bir Çözümleme**, Yedigece Kitapları, İstanbul, 1997.
- Mülayim, Selçuk, **Sinan bin Abdülmennan Bir Dünya Mimarının Hayat Hikâyesi**, Eserleri ve Ötesi, İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul, 2013.
- Necipoğlu, Gülru, **Sinan Çağı ve Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür**, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013.
- Ögel, Semra, "Şehzade Mehmet Camii'nin Dış Yan Sofaları", **Vakıflar Dergisi**, S.21, İstanbul, 1990, s.155-157.
- Ögel, Semra, "Anıtsal Mimari ve Konut Arasındaki İlişkiler Yönünden Sinan Yapılarına Bir Bakış", **Doğan Kuban'a Armağan**, Eren Yayınları, İstanbul, 1996, s.51-54.
- Ögel, Semra, "Osmanlı Camii ve Birlik Kavramı", **Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2005, s.369-373.
- Öğüt, Salim, "Hacerülesved", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C. 14, İstanbul, 1996, s.433-435.
- Özsayiner, Zübeyde Cihan, "Mimar Sinan Camilerinin Ana Kubbe Hatları", **Türkler Ansiklopedisi**, C.12, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s.121-123.
- Özsayiner, Zübeyde Cihan, "Sinan Camilerinde Hat Sanatı", **60. Yaşına Sinan Genim'e Armağan Makaleler**, Ege Yayınları, İstanbul, 2005, s.527-535.
- Papadopoulou, Alexandre, **Le Mihrab Dans L'Architecture Et La Religion Musulmanes**, E.J.Brill, Leiden Newyork, 1980.
- Pedone, Silvia, "The Marble Omphales of Saint Sophia in Constantinople, An

- Analysis an Opus Sectila Pavament of Middle Byzantine Age”, **XI. Uluslararası Antik Mozaik Sempozyumu, 16-20 Ekim 2009**, Ege Yayınları, İstanbul, 2011, s.749-768.
- Saatçi, Suphi, “Temelden Âleme İnşaat Süreci”, **Bir Şaheser Süleymaniye Külliyesi**, Ed. Selçuk Mülayim, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2007, s.57-71.
- Smith, E.Baldwin, **The Dome A Study In The History of Ideas**, Princeton University, Princeton, New Jersey, 1950.
- Sönmez, Zeki, **Mimar Sinan İle İlgili Tarihi Yazmalar-Belgeler**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1988.
- Şentürk, Recep – Semih Ceyhan, “Osmanlı’da Mimari ve Sembolizm: İstanbul Süleymaniye Camii Örneği”, **Süleymaniye Ulusal Sempozyumu/Şehir ve Medeniyet (23-25 Kasım 2007)**, Eminönü Belediye Başkanlığı ve Kültür Ocağı Vakfı Yayınları, İstanbul, 2010, s.523-533.
- Tanman, M. Baha, “Halvethane”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.15, İstanbul, 1997, s.388-392.
- Tanman, M. Baha, “Edirne Selimiye Camii’nin Hünkâr Mahfilindeki Bazı Ayrıntılardan II. Selim’in ve Mimar Sinan’ın Dünyalarına”, **Arkeoloji ve Sanat Tarihi Araştırmaları Yıldız Demiriz’e Armağan**, Simurg Yayınları, İstanbul, 2001, s.151-161.
- Tatlı, Bekir, “Türk İslam Mimarisinde Yazılı Süsleme ve Hadis Kullanımı”, **1. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu Gelenekten Geleceğe Cami Mimarisinde Çağdaş Tasarım ve Teknolojiler**, Diyanet İşleri Başkanlığı-Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013, s.203-219.
- Tuncer, Orhan Cezmi, “Taşın Öyküsü ve Taş Temeller”, **X. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, (Prof. Dr. H. Örcün Barışta’ya Armağan) Bildiriler**, Ankara, 2006, s.715-738.
- Türel, İdil, **Türk Sanatında Altı Köşeli Yıldız-Mühr-i Süleyman**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2010.
- Umuter, Yüksel, “Yapı San’atında Modüler ve Boyutsal Sembolizm”, **Mimar Sinan**, No: 58, Yenilik Basımevi, İstanbul, 1985, s.29-37.
- Yakıt, İsmail, “Mimar Sinan’ın Eserlerinde Modüler Sistem ve Ebced Hesabı”, **Osmanlı: Kültür ve Sanat**, C.10, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s.208-212.
- Yetkin, Şerare, “Mimar Sinan’ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni”, **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1**, Ed. Sadi Bayram, Vakıflar Genel Müdürlüğü, İstanbul, 1988, s.479-498.
- Yürekli, Görkay Zeynep, “Osmanlı Mimarisinde Aleni Devşirme Malzeme: Ga-

zilerin Alamet-i Farikası”, **Gelenek, Kimlik Bireşim: Günsel Renda’ya Armağan**, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Ankara, 2011, s.275-276.

https://www.kuran.gen.tr/?x=s_main&y=s_middle&kid=4&sid=216.08.2017.

https://www.kuran.gen.tr/?x=s_main&y=s_middle&kid=4&sid=3 16.08.2017.



F.1- Azapkapı Sokollu Camii ve Kasımpaşa tersanesi (2017)



F.2- İstanbul Süleymaniye Camii devşirme sütunlar (2017)



F.3- İstanbul Süleymaniye Camii harim girişi önündeki döşeme taşları (2017)



F.4- İstanbul Şehzade Mehmed Camii dış yan revaklı galeriler (2017)



F.5- İstanbul Süleymaniye Camii, iki ve üç şerefeli minareleri (2017)



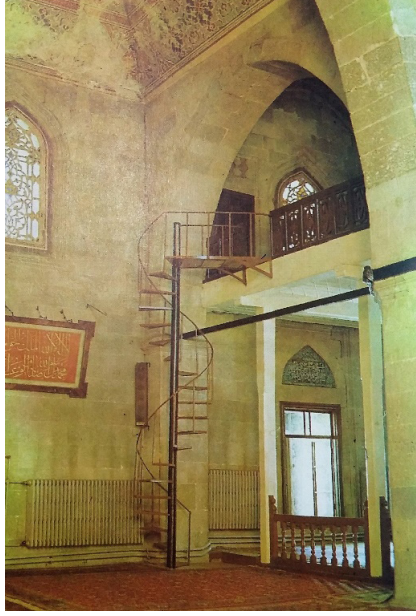
F.6- Edirne Selimiye Camii, Müezzın mahfili altında sekizgen havuz (2017)



F.7- Fatih Mesih Paşa Camii, banisinin avludaki sekizgen açık türbesi (2017)



F.8- Kadirga Sokollu Mehmed Paşa Camii, pandantiflerdeki kabaralar (2017)



F.9- Erzurum Lala Mustafa Paşa Camii, paşa mahfili (H.Gündoğdu, 1992)



F.10- Konya Selimiye Camii, minber kühahı (K.Kuşüzümü, 2017)



F.11 - Edirne Selimiye Camii, hünkâr mahfili itikâf hücresi (2017)



F.12 - Edirne Selimiye Camii müezzin mahfili ayağındaki ters lale motifi (2016)



F.13- Edirne Selimiye Camii, müezzün mahfil tavanında çark-ı felek (2017)



F.14- Karagümrük Nişancı Mehmed Paşa Camii, kitabesi (2017)



F.15- İstanbul Süleymaniye Camii, kubbede Fâtır Sûresinin 41. Âyeti (2017)



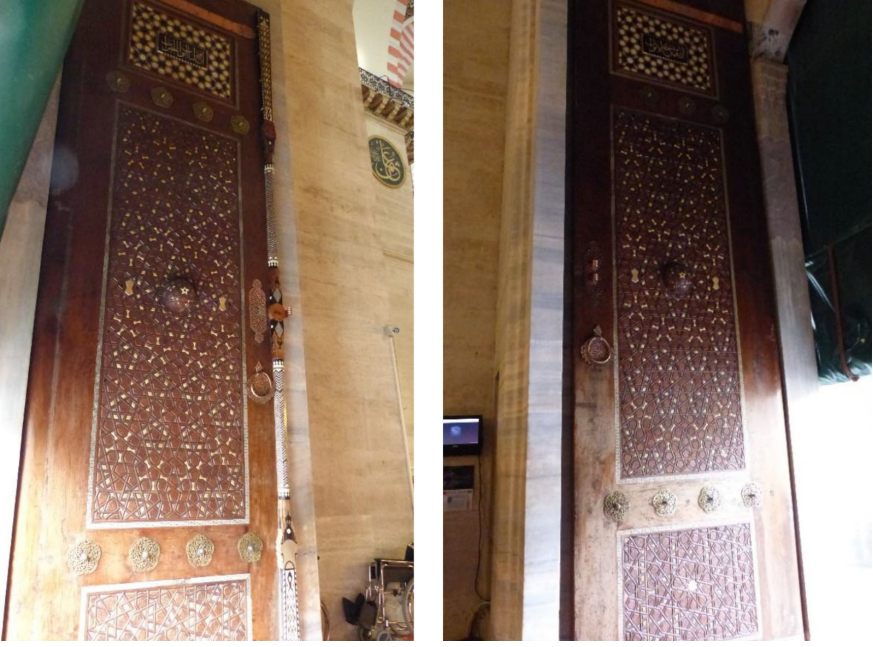
F.16- Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii, kubbede Nur Sûresi'nin 35. Âyeti (2017)



F.17- Edirnekapı Mihrumah Sultan Camii, mihrap, Âl-i İmrân Sûresinin 37. Âyeti (2017)



F.18- Eyüp Zal Mahmud Paşa Camii, mihrap, Âyeti Âl-i İmrân Sûresi'nin 39. Âyeti (2017)



F.20- Tahtakale Rüstem Paşa Camii minberde “*Kelime-i Tevhid*” (2017)



F.20- Tahtakale Rüstem Paşa Camii minberde “*Kelime-i Tevhid*” (2017)



F.21- Kadirga Sokollu Mehmet Paşa Camii, mihrap alınlığında Kâbe taşı (2017)



F.22- Kadirga Sokollu Mehmet Paşa Camii, minber kapı alınlığı Kâbe taşı (2017)

