

## Bursa/Keles Kemaliye Köyü Camii ve Duvar Resimleri

### Bursa Keles Kemaliye Village Mosque and Its Wall Paintings

Şeyda Algaç\* 

#### Öz

Bursa ilinin dağ yöresi ilçelerinden olan Keles'in ilçe merkezine 8 km uzaklıktaki Kemaliye köyünün moloz taşla inşa edilmiş dikdörtgen planlı camisi sade bir dış mimariye sahiptir. Yapının hariminde ve son cemaat yerinde bulunan, kalem işi tekniği kullanılarak yapılmış bezemeleri ve duvar resimleri yapıyı sıra dışı kılmaktadır. Harimin ve son cemaat yerinin duvar yüzeyleri kare ve dikdörtgen paftalara ayrılarak betimleme alanı olarak kullanılmıştır. Paftalarda birçok dinsel ve sivil yapıda görülebilecek buketlere ek olarak merkezinde Kâbe bulunan Mekke şehri, büyük kapıları olan şehir betimlemeleri, sandukalı ve destarlı sikke tarzında bir Mevlevî tac-ı şerifinin başlık olarak kullanıldığı mezar taşına sahip baldaken türbe, üzerine sancak ve teberlerin çapraz olarak yerleştirildiği sanduka, servi, meyveli ağaçlar, başak demetleri, kapağı kesilerek dilimlenmiş karpuz ve hançer yerleştirilmiştir.

Makalede Kemaliye köyü camiinin duvar resimleri ve yazı programı köydeki tasavvuf ortamı da göz önüne alınarak tanıtılmaya ve muhtemel sembolik anlamları irdelenmeye çalışılmıştır. Yapının inşa kitabesi bulunmadığından yapıldığı tarih ve banisi bilinmemektedir. Ancak yerel tarih çalışmalarına göre yapı, Hacı Mehmet oğlu Hacı Osman tarafından inşa ettirilmiş, bezeme ve tasvirler de yabancı ustalar tarafından yapılmıştır. Giriş kapısının üstünde yazan "sene 1129" (M 1874/1875) bezeme ve tasvirlerin yapım tarihidir. Bezemeleri ve resimleri özgün hâlleri ile günümüze ulaşabilen cami, 19. yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı toplumunun taşradaki beğenilerini yansıtan seçkin bir örnektir.

#### Anahtar Kelimeler

Bursa, Keles, Kemaliye Köyü, Camii, Duvar Resimleri, Bezeme, Kalem işi

#### Abstract

The rectangular planned mosque of Kemaliye village, 8 km from the town center of Keles, which is one of the mountain districts of Bursa province, built with rubble stone, has a simple exterior architecture. The decorations and wall paintings made using the hand-drawn technique in the sanctuary and the narthex render the building extraordinary. The wall surfaces of the sanctuary and the narthex were divided into square and rectangular sheets and used as a depiction area. In addition to the bouquets that can be seen in many religious and civil buildings on the sheets, the city of Mecca with the Kaaba in the center, the descriptions of the cities with large gates, a baldachin tomb with sarcophagus and destard coin-style tombstone in which a Mevlevî crown is used as a heading, were sarcophagus on which flags and battle-axe are placed diagonally, cypress, fruit trees, bunches of spikes, sliced watermelon with the cap cut off and dagger were placed. In the paper, it was attempted to introduce the wall paintings and writing program of the Kemaliye village mosque by considering the mystic environment in the village and examining its possible symbolic meanings. Since the building does not have a construction inscription, the date of its construction and its builder are not known. However, according to local history studies, the building was built by Hacı Osman, the son of Hacı Mehmet, and its decorations

\* **Sorumlu Yazar:** Şeyda Algaç (Dr. Öğr. Üyesi), Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel El Sanatları Bölümü, Afyonkarahisar, Türkiye. E-posta: seydaalgac@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-9403-9093

**Atf:** Algaç, Seyda. "Bursa/Keles Kemaliye Köyü Camii ve Duvar Resimleri." *Art-Sanat*, 18(2022): 1–31.  
<https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.18.1032694>

and depictions were made by foreign masters. Year “1129” (M. 1874/75) written above the entrance door is the date of manufacture of the decorations and depictions. The mosque, the decorations, and paintings of which have survived in their original form, is an outstanding example that reflects the tastes of the Ottoman society in the countryside in the last quarter of the 19<sup>th</sup> century.

**Keywords**

Bursa, Keles, Kemaliye Village, Mosque, Wall Paintings, Decoration, Hand-drawn

***Extended Summary***

The mountain region of Bursa consists of Harmancık, Keles, Büyükorhan, and Orhanlı districts. Administered by the Byzantine state as a feudal landlord, settlement and reconstruction of the area by Turks must have taken place after the conquest of Atranos Castle by Orhan Beg. The mosque that is the subject of the study is at Kemaliye village of Keles district. It is known that there was a dervish lodge in the village although it did not survive until this day. In addition, the existence of a beard of Mohammad and a flag carrying the name “Shaban Wali” demonstrated that the village was a significant Sufi center and the building, its decorations, and depictions shall be evaluated in this context. The mosque that is on sloping land in the East-West direction at the village center was constructed using rubble stone and wooden materials in a 90 cm thick wall. The building has a rectangular sanctuary in the North-South direction and a narthex to the North of the sanctuary. The center of the wooden ceiling of the building is emphasized with a round ceiling rose. Emphasizing centers of wooden ceilings with a square or round ceiling rose gives rise to the consideration that such parts could be ascribed mystical or cosmic meanings such as plaster dome or wooden ceiling rose that is used in ceilings of buildings with double functions such as a mosque-ancestral house.

The wall paintings and decorations on the inner surface of the structure and narthex walls were made using the hand-drawn technique which made the structure unique. Wall paintings using the hand-drawn technique became widespread from the second half of the 18<sup>th</sup> century, especially following the period of Abdülhamid the first (reign 1774-1789) to become an important part of the Ottoman visual culture. The wall paintings that were primarily observed in Topkapı Palace in Istanbul and other samples of civil architecture in the city were rarely used in religious structures in the capital. Wall paintings were used and popularized in religious architecture in Anatolia and Balkan geography. Acceptance and adoption of mosques with depictions by the local people must be related to their repertoire of religious subjects.

A cylindrical altar niche was placed at the center of the South wall of the structure. On both sides of the niche, there are columns drawn using hand-drawn technique reflecting imperial admiration and a pleated red curtain reflecting the same admiration in the niche. On the upper part of the eastern wall, there are imaginary city descrip-

tions with large gates. It could be argued that these are the “gates of paradise”. In late print copies of the text titled “Muhammediye” compiled by Yazıcıoğlu Mehmet in the 15<sup>th</sup> Century, various depictions describing the text were added, in these pictures, paradise was symbolized with large gates reflecting the taste of the late period. On the North part of the eastern wall, a watermelon description with two slices cut off and carrying a dagger on it was placed on the last two verses of the Holy Quran of Burûc Surah with twenty-two verses, which must not be a coincidental placement. Such an arrangement suggests to mind the shell-essence (external-internal) concepts that are used and discussed in mysticism. The Holy Quran is a whole with its “external” and “internal”. There is no essence without a shell but to reach the essence one should pass through the shell. In order to duly cut the watermelon and reach its essence one needs a knife. In the Holy Quran for reaching the internal meaning from external meaning, there is a need for an assistant, a guide, and a “perfect mentor” and it can be argued here that the knife is the symbol of a “perfect mentor”. On the western wall of the structure, there is a description of the city of Mecca with “Kaaba”. One of the most frequent pictures in religious places is “Kaaba” descriptions. The reason for their frequent use is the fact that looking at Kaaba is worshipping and that there are hadith on sharing the grace on Kaaba with lookers. On the North part of the western wall, there is the description of a tree with red fruits. Fruit trees can be symbolizing Heaven while the tree can be symbolizing the universe and fruit can be symbolizing the human. On the South wall of the narthex, over the entrance gate, there are wheat ears. Wheat symbolizes the flesh, the self and worldly values, and desires for being a measurement of material value. These kinds of wheat placed right on top of the entrance gate must have been there to remind the believers that the self, selfish emotions, and worldly desires must be left outside the sanctuary. On the eastern wall of the narthex, there is a “baldachin tomb”, a sarcophagus inside the tomb and destard coin-style tombstone in which a Mevlevi crown is used as a heading. Although it conflicts with the real one, this tomb must be symbolizing the spiritual identity of Mevlana Celaleddin and the Mevleviyeh. On the western wall of the narthex there is a sarcophagus with battle-ax and green and red flags were placed diagonally. The green flag that was also used in the Ottoman coat of arms represents the “Caliphate Flag” while the red flag represents the “Sultanate Flag” as a symbol of independence. Together with the bowl and salpinx, the “battle-axe” used by pilgrim dervishes is an emblem of the Kalenderiye sect and its derivatives in 14<sup>th</sup> Century Anatolia, the Abdals of Rum. Through the Abdals of Rum, these Kalender-origin articles entered Bektaşî and Rifa’î sects and were used in emblems of these sects. However, the fact that the battle axes on the sarcophagus were used with flags suggests the warrior dervishes that keep the “Gaziyân-ı Rum” tradition alive. In the writing program of the structure Allah, Muhammed, Ebubekir, Ömer, Osman, Hasan, and Hüseyin names that could be seen in any mosque together with selected verses from the Quran were used.

The building that is owned by the Directorate General of Foundations does not have a foundation charter or construction inscription, thus the date of its construction and its builder are not known. However, according to local history studies, the building was built by “Hacı Osman, the son of Hacı Mehmet” who had many mosques built in the region (died 1274/ 1857). The date of manufacture of the decorations and depictions made with hand-drawn technique must be “1291” (1874/1875) written among decorations over the entrance gate. Depictions of the mosque were made by Greek master/masters according to verbal history studies.

Consequently, it could be argued that the building is an outstanding example of the Ottoman visual culture in the mountainous region of Bursa in the last quarter of the 19<sup>th</sup> century.

## Giriş

Bursa'nın Dağ yöresi, güney Marmara ile Ege bölgesinin kesiştiği alanda yer alır ve Harmancık, Keles, Büyükorhan ile Orhaneli ilçelerinden oluşur. Doğusunda ve kuzeyinde Uludağ'ın yamaçları, batısında derin vadiler ve bu vadilerin içinden akan Alevo çayı yöresinin doğal sınırlarını oluşturur. Güneyde ise Kütahya'nın Tavşanlı ilçesi bulunmakta, ulaşım karayolu ile sağlanmaktadır. Bizans devleti tarafından Tekfurluk olarak idare edilen bölgenin Türkler tarafından geniş ölçüde iskân ve imar edilmesi Atranos kalesinin Orhan Bey tarafından fethinden sonra gerçekleşmiş olmalıdır<sup>1</sup>. Osmanlı Devleti zamanında Hüdavendigâr Livası'nın Bursa sancağına bağlı Atranos kazasının ismi, bazı kayıtlarda "Adranos", "Edrenos" ya da "Atranas" şeklinde kullanılmaktadır. Osmanlı Beyliği, ismi Bizans Devleti'nden aldığı şekliyle kullanmış ancak 1913 tarihli bir kararla kazanın adı "Orhaneli", merkez kasaba ismini de "Beyce" olarak değiştirilmiştir<sup>2</sup>.

Çalışmaya konu olan cami, Keles ilçesinin 8 km güneyindeki Kemaliye köyünde bulunmaktadır. Köyün adı, 1520-1521 yıllarında düzenlenmiş tahrir defterlerinde "Karye-i Kızıl" olarak geçmektedir<sup>3</sup>. Köyde, bir sakal-ı şerif, üzerinde "Ya Hazreti Sultan Pir Şâbân-ı Velî'nin adının bulunduğu bir sancak, varlığı bilinen ancak günümüze ulaşmamış bir tekke bulunmaktadır<sup>4</sup>.

## Mimari Tanım

Köy meydanında üç taraftan duvarla çevrilmiş, doğu-batı yönünde eğimli bir arazide bulunan cami<sup>5</sup>, moloz taş ve ahşap malzeme ile yığma olarak 90 cm duvar kalınlığıyla inşa edilmiştir ve kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı bir harim ile harimin kuzeyinde bulunan bir son cemaat yerinden oluşmaktadır (G. 1). Doğu ve batı yönleri duvarla kapatılmış olan son cemaat yerinin kuzey cephesi de sonradan kapatı-

- 1 Atranos Kalesi, Orhan Bey tarafından Bursa şehrinden önce fethedilmiştir. Derviş Ahmed Âşıkî, *Aşıkpaşazâde Tarihi*, haz. Ayşenur Kala (İstanbul: Kamer Yayınları, 2018), 72-73.
- 2 Kararın gerekçesi belirtilirken Atranos isminin kaynağı olarak "Adriyanus" gösterilmiştir. Adriyanus (Hadrianus), Orhaneli merkezine 2-3 km uzaklıkta bulunan "Hadrianoi" kentini MS 123 ile 131 yılları arasında bir av mahali olarak kuran Roma imparatorudur. Atranos ismi 1913 yılında resmi olarak terk edilse de Orhaneli'nin güneyindeki 6-7 köyün bulunduğu bölge için "Adırnaz" ismi hâlâ kullanılmaktadır. Bk. Niyazi Topçu, "1521 Tarihli Tımar Defteri'ne Göre; XVI. Yüzyıl Başlarında Dağ Yöresi (Orhaneli- Keles- Harmancık- Büyükorhan)", *Bursa Araştırmaları* 4 (2004), 34, dipnot 2 ve 3; Niyazi Topçu, "Atranos'tan Orhaneli Beyce'ye", *Güney Bursa Dağ-Der Yardımlaşma ve Kültür Derneği, Aylık Yerel Kültür Dergisi* 1/5 (2009), 14-15.
- 3 Niyazi Topçu, "1521 Tarihli Tımar Tahrir Defterine Göre Atranos Kazası Köyleri, Mezraaları ve Gelirleri", *Bursa Araştırmaları* 6 (2004), 20.
- 4 Ayhan Çaçu, *Keles-Yaşayan Tanıkların Dili İle (Sözlü Tarih Çalışması)* (Bursa: T. C. Keles Kaymakamlığı Yayınları, 2010), 187-188.
- 5 Yıldız Ötügen, Aynur Durukan, Hakkı Acun ve Sacit Pekak, *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler IV* (Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1986), 438- 439, Resim; 239-241; Gülseren Çetin Özben, "Keles Kentsel ve Kültürel Doku Üzerine Bir İnceleme" (Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2006), 46-56, Resim 39-63; *Bursa Köylerinde Geleneksel Mimari ve Arkeoloji*, ed. Aziz Elbas (Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2014), 324-325.

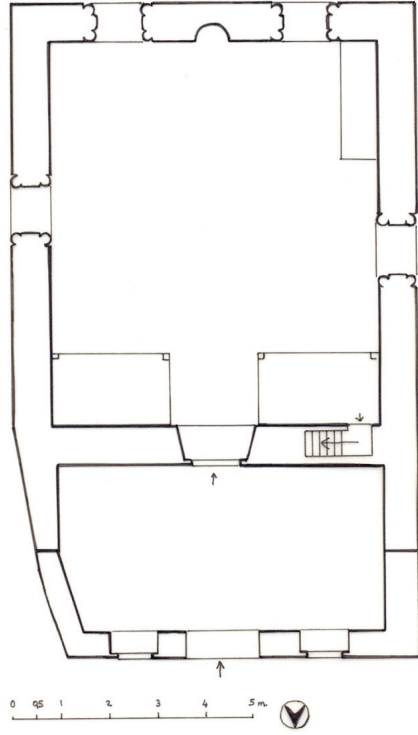
larak üst seviyeye ikişer yatay dikdörtgen, alt seviyeye ikişer dikey dikdörtgen ahşap çerçeveli pencere yerleştirilmiştir. Yapının güney cephesinde iki, kuzey cephesinin batı bölümünde ve doğu ve batı cephelerinde birer yuvarlak kemerli, ahşap çerçeveli pencere bulunmaktadır. Yapı, dıştan sıvanmış, Marsilya kiremit kaplı kırma bir çatı ile örtülmüştür (G. 2, G. 3)<sup>6</sup>. Taş- tuğla karışımı malzeme ile köşeleri yivlenmiş kübik bir alt yapı üzerine 1980’li yıllarda inşa edilmiş minare, yapının 2-3 metre uzağında ve kuzey-batı köşesinde yer almaktadır<sup>7</sup>. Yaklaşık 52 metre karelik alanı (6,5 x 8 m) kaplayan harime, kuzey cephesinde bulunan iki yana açılan ahşap bir kapıdan girilmektedir. Harimin kuzeyinde bulunan ahşap kadınlar mahfili kare kesitli dört ahşap direk tarafından taşınmaktadır. Bu bölüme kuzey duvarının içinden, duvarın batı bölümündeki küçük bir açıklıktan geçilerek ulaşılmaktadır. Mahfilin ortasında bulunan balkon bölümü harime doğru dikdörtgen bir çıkıntı yapmaktadır. Kadınlar mahfilinin altında, giriş kapısının her iki yanında kalan bölümler yerden 15-20 cm yükseklikte sekiler olarak değerlendirilmiştir.

Mekânı örten ahşap tavanın ortasında kare formunda çökertme bir bölüm vardır<sup>8</sup>. Tavanın derinliğini oluşturan beyaz sıvalı bölüme turuncu-sarı renkli çiçekler, yeşil yapraklar ve perde motifi girland şeklinde düzenlenerek yerleştirilmiştir. Çökertme tavanın merkezinde bulunan yuvarlak göbek, çıtalarla 15 bölüme ayrılmış, her bölüme dikey eksen üzerine çiçek ve yapraklardan oluşan bir bezeme applike tekniği ile yerleştirilmiştir. Kare paftanın köşelerinde ise kıvrık dallar üzerine yerleştirilmiş bitkisel bir bezeme bulunur (G. 4).

6 Makalede kullanılan tüm fotoğraflar yazara aittir.

7 Köy odasında bulunan köye ait fotoğraflarda caminin minaresi ahşap olarak görünmektedir.

8 Bu tip tavanlara “tekne tavan” da denilmektedir. Kemal Yıldırım ve M. Lütfi Hidayetoğlu, “Geleneksel Türk Evi Ahşap Tavan Süsleme Özelliklerinin ve Yapım Tekniklerinin Çeşitliliği Üzerine Bir İnceleme”, 9. Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu, 16-18 Kasım 2006 İzmir; Sempozyum Bildirileri 1 (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 2006), 334. Çökertme (tekne) tavanlı camilerin Denizli ilinde bulunan bazı örnekleri için bk. Nilgün Çevrimli, “Denizli ve Çevresinde Yer Alan Bazı Camilerin Yapı Elemanlarının Değerlendirilmesi”, *Vakıflar Dergisi* 47 (2017), 177-180.



**G. 1:** Kemaliye Köyü Camii Planı  
(Ötügen, Durukan, Acun ve Pekak, *Türkiye’de Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, 453)



**G. 2:** Keles Kemaliye Köyü Camii, kuzey ve doğu cephesi (Algaç, 2019)



G. 3: Keles Kemaliye Köyü Camii, güney ve doğu cephesi (Algaç, 2019)



G. 4: Keles Kemaliye Köyü Camii, ahşap tavan göbeği (Algaç, 2019)

İç mekânda güney duvarı ile batı duvarının kesişme noktasında bulunan ahşap minber, güney duvarı ile doğu duvarının kesişme noktasında bulunan ahşap vaaz kürsüsü, mihrabın her iki yanındaki sekilerin ve kadınlar mahfilinin altında bulunan sekilerin ahşap aksamı orijinaldir ancak görünümlerinden firuze renkli yağlıboya ile sonradan boyandıkları anlaşılmaktadır.



## İç Mekân Bezemeleri

İç mekândaki ve son cemaat yerinin güney, doğu ve batı duvarları ince bir sıva tabakası ile kaplanmış, yatay olarak üç birime ayrılmış, yukarıda kalan bir birimlik alanlara lacivert çizgilerin yardımı ile kare ve dikdörtgen paftalar çizilerek paftaların içlerine kalem işi tekniği ile yapılmış tasvirler ve bitkisel bezemeler yerleştirilmiştir. Paftaların köşelerinde lacivert renkli küçük çiçekler bulunmaktadır. Ortada kalan iki birimlik alanlar, yazı ve süsleme alanı olarak kullanılmış, en altta kalan bir birimlik alan ise yatay dikdörtgen paftalara bölünmüş, pembe ve eflatun renkler kullanılarak mermer taklidi olarak değerlendirilmiştir. Güney, doğu ve batı duvarlarının üst bölümlerinde paftaların aralarına kırmızı çiçekli “C” formundaki kıvrık dallar kırmızı kurdele ile karşılıklı bağlanarak daire formu oluşturulmuş, içlerine sırası ile “Allah”, “Muhammed”, “Ebubekir”, “Ömer”, “Osman”, “Ali”, “Hasan”, “Hüseyin” yazılmıştır.

Güney duvarının ortasında yarım silindir şeklinde kavsaralı mihrap nişi yer almaktadır. Nişin içine ampir beğeniye yansıtan, pileler yaparak yukarı ve yanlara doğru toparlanarak açılmış, ayrıntıları beyaz ve kırmızının tonları ile belirlenmiş kırmızı bir perde yerleştirilmiştir. Perdeden aşağıya ince püsküller sarkıtılmış, orta ekseninde olması gereken kandil motifi ise -muhtemelen- boyanarak kapatılmıştır. Mihrap nişinin dışında, beyaz zemin üzerine yerleştirilmiş, ayrıntıları mavi ve lacivertle belirlenmiş yaprak ve güllerden oluşan bir bordür vardır. Mihrabın her iki yanı 2/3'lük bir bakış açısı ile derinlik etkisi yaratacak şekilde ikişer sütunla sınırlandırılmış, sütun kaideleri ve gövdeleri iyon üslubunda yivlenmiş, sütun başlıkları kenger yaprakları ile süslenmiştir. Sütun başlıklarının üstünde kıvrımlı akantus yaprakları ile süslü dikdörtgen paneller bulunmaktadır. Bu dikdörtgen paneller üstte yatay dikdörtgen bir tabla ile birleştirilmiştir. Tablanın üstünde her iki tarafta başlık ve kaidesi yapraklarla bezenmiş, kısa küçük birer sütun vardır. Sütunların arasına siyah sülüs ile Âl-i İmrân suresinin 37. ayetinin bir bölümü olan “Küllema dehale Zekeriyya'l-mihrab” (Zekeriyya mihraba her girdiğinde) yazılmıştır. Küçük sütunların üstüne yatay dikdörtgen bir tabla yerleştirilmiş, tablanın üstündeki yatay oval formun içine siyah sülüsle “La ilahe illallah Muhammedün Resulullah” yazılmıştır. Yazının her iki tarafı simetrik olarak kıvrık dallar ve akantus yaprakları ile süslenmiştir. Mihrabı sınırlandıran sütunların yanlarına diplerindeki otların da belirtildiği birer servi ağacı yerleştirilmiştir. Mihrabın iki yanında yuvarlak kemerli dikdörtgen pencereler vardır. Pencerelerin üzerlerindeki yarım daire formundaki paftalara kırmızı gül ve yeşil yapraklardan oluşan bir bezeme, pencerelerin kavisli sövelerinin üzerlerine detayları mavi ve lacivertle belirlenmiş, birbirine paralel akantus yaprakları yerleştirilmiştir. Batıda bulunan pencerenin üzerine “Allah”, doğuda bulunanın üzerine “Muhammed” yazılmıştır. Güney duvarının en üstünde, doğu ve batı köşelerindeki dikdörtgen panolarda mavi bir vazo içine yerleştirilmiş çiçekler bulunmaktadır. Doğudaki panonun altında vaaz kürsüsünün

arkasında kalan bölümde siyah sülüsle “Allahû Rabbî ve Rabbu’l âlemîn” yazılmıştır. Yazı, doğu duvarında “Muhammed Nebî Rahmeten li’l-âlemîn” ifadesi ile devam etmektedir (G. 5).

Doğu duvarının en üstteki bir birimlik yatay alanı, dikey çizgilerle bölünmüş ve beş pano oluşturulmuştur. Güneyden kuzeye doğru sıra ile birinci panoda sütunların taşıdığı çift kemerli hayali bir kapı tasviri bulunmaktadır. Kemerlerin önüne üç katlı kare planlı bir kule, kulenin zemin katına yuvarlak kemerli bir giriş kapısı, üst katlara üçgen alınlıklı pencereler yerleştirilmiştir. Kule, aydınlık fenerli bir kubbe ile nihayetlenmektedir. Giriş kapısının yanlarında irili ufaklı kubbeleri alemlerle nihayetlenen yapılar vardır. Sol kemerin ortasına kapının gerisindeymiş izlenimi veren küçük yuvarlak kemerli bir kapı çizilmiştir. Kapının arkasında bir minare ve kapının üstüne kadar yükselen servi ağaçları dikkat çekmektedir. Kapı en dışta merdivenli ve zikzaklı bir duvarla çevrelenmiş, önde kalan boşluğa fiskiyeli ve kare planlı bir havuz yerleştirilmiştir (G. 6, G. 7). Dördüncü panoda tek kemerli hayali bir kapı tasviri bulunmaktadır. Kapının girişine kapıları her iki yana açılmış olan küçük bir giriş daha konmuştur. Giriş kapısının her iki tarafında üzerleri alemlerle örtülmüş irili ufaklı kulevari yapılar, yapının güneyinde üç şerefeli bir minare ile kulelerin arkasında gökyüzüne uzanan serviler bulunmaktadır. Kapı en dışta merdivenli ve zikzaklı bir duvarla çevrelenmiş, avluya fiskiyeli, kare planlı üstü kapalı bir havuz yerleştirilmiştir (G. 6, G. 8). İkinci ve beşinci panoda kırmızı, mavi ve turuncu çiçeklerin simetrik olarak düzenlendiği bir kompozisyon yer alır. Üstte çelenk şeklinde bağlanmış çiçeklerle çevrili yazılar vardır (G. 6).



G. 5: Keles Kemaliye Köyü Camii, güney duvarı (Algaç, 2019)



G. 6: Keles Kemaliye Köyü Camii, doğu duvarı (Algaç, 2019)



G. 7: Keles Kemaliye Köyü Camii, doğu duvarı, güney bölümü, ayrıntı (Algaç, 2019)



G. 8: Keles Kemaliye Köyü Camii, doğu duvarı, kuzey bölümü, ayrıntı (Algaç, 2019)

Doğu duvarının ortasında kalan bir birimlik alan ortada bulunan pencere ile ikiye bölünmüştür. Güneyde kalan bölümde köşeye vaaz kürsüsünün arkasında kalan alana “Muhammed Nebi Rahmeten li’l-âlemin” yazılmıştır. Yazının başında güney duvarının doğu bölümünde “Allahû Rabbî ve Rabbu’l âlemin” ifadesi bulunmaktadır. Ortadaki pencerenin hemen sağına diplerindeki otların belirtildiği iki servi ağacı, servilerin ortasına da Hud suresinin 88. ayetinin bir bölümü olan “Ve ma tevfikî illa bil-lah” (Fakat başarmam Allah’ın yardımına bağlıdır) müsenna olarak yazılmıştır. Ayetin başındaki “vav” harfleri ölçek olarak büyük tutulmuş, “çifte vav” olarak algılanacak şekilde düzenlenmiştir. Bu ifadenin üstünde mavi bordürlü yeşil zeminli dikdörtgen bir panonun içinde altın renkli dekoratif kufi ile yazılmış “besmele” vardır. Pencerenin kuzeyinde kalan bölüme Kur’an-ı Kerim’in seksen beşinci suresi olan Burûc suresinin son iki ayeti olan “Bel hüve Kur’ânün mecid”, (Şüphesiz o, şanı yüce bir Kur’an’dır) “Fi levhin mahfûz” (Levh-i mahfuzdadır) yazılmıştır. Yazıların kuzeyinde, tepe kısmı kesilmiş ve iki dilimi çıkartılmış, lacivert renkli kabuğu olan bir karpuz, bir adet bıçak (ya da hançer) ile birlikte betimlenmiştir. Kadınlar mahfilinin altında kalan dikdörtgen panoya ise bir servi ağacı yerleştirilmiştir (G. 6).

Batı duvarının üstte kalan bir birimlik bölümü dikey çizgilerle bölünerek altı pano oluşturulmuştur. Kuzeyden güneye doğru beşinci panoya Mekke kentinin betimlemesi yapılmıştır. Resmin merkezinde bulunan “Kâbe” korkuluklu yuvarlak bir çemberin içine alınmış, giriş küçük bir koridorla belirlenmiştir. Girişe yakın küçük mekân “Makam-ı İbrahim” olmalıdır. Çemberin dışında dört mezhebi belirleyen dört makam

oluşturulmuş, köşeye çıkırtığı ile birlikte bir zezem kuyusu çizilmiştir. Dikdörtgen bir duvarın içine alınan Mescid-i Haram bölgesinde, ön duvarın gerisinde iki şerefeli iki minare resmedilmiştir. Duvarın üstünde Mescid-i Haram bölgesine girişi sağlayan yuvarlak kemerli beş kapı vardır. Mescid-i Haram bölgesinin sağ tarafında ve arkasında, küçük dikdörtgen alanlar oluşturulmuş, dışlarına duvarlar yerleştirilmiştir. Mescid-i Haram bölgesini çevreleyen duvarların dışında kalan bölümler düz toprak damlı bir ya da iki katlı evlerle doldurulmuştur. Mekke kenti önde zikzaklı diğer taraflarda ise düz sınırlar içine alınmıştır. Kentin gerisinde kahverenginin tonları ile betimlenmiş sıradağlar bulunmaktadır. Dağ sıralarının aralarına minareli ve kubbeli küçük mescitler ile küçük yapılar serpiştirilmiştir. Dağ sıralarının ön tarafında, kentin dışında irili ufaklı üç adet hurma ağacı betimlemesi tasvire eklenmiştir. Birçok duvar resminde yedi minaresi ile göze çarpan “Kâbe” betimlemesi burada altı küçük minaresi ile dikkat çekmektedir. (G. 10). İkinci ve dördüncü panolarda diğer panolarda kullanılan ince lacivert vazolara yerleştirilmiş, ayrıntıları beyaz ile belirlenmiş, kırmızı, turuncu ve mavi renkli güller ve muhtelif çiçekler vardır. Üstte çelenk şeklinde bağlanmış çiçeklerle çevrili yazılar yer almaktadır (G. 9).



G. 9: Keles Kemaliye Köyü Camii, batı duvarı (Algaç, 2019)



G. 10: Keles Kemaliye Köyü Camii, batı duvarı, güney bölümü, ayrıntı (Algaç, 2019)

Batı duvarının ortasında kalan bir birimlik alan ortada bulunan pencere ile ikiye bölünmüştür. Güneyde kalan bölüme Kur'an-ı Kerim'in kırk sekizinci suresi olan Fetih suresinin ilk ayeti "inna fetahna (leke) fethan mübina" (Biz sana doğrusu apaçık bir fetih ihsan ettik) müsenna olarak, kuzeyde kalan bölüme ise "Ya Hafız" yazılmıştır. Kadınlar mahfilinin altında kalan bölüme bir dolap monte edilmiştir. Dolabın arkasında kalan duvarda küçük kırmızı meyveli (muhtemelen elma ya da kiraz) bir ağacın olduğu güçlkle görülebilmektedir<sup>9</sup> (G. 9).

Kuzey duvarının ortasında, kadınlar mahfilinin altında çift kanatlı ahşap giriş kapısı vardır. Kapının batı tarafında kalan kare panoya üzerlerinde ay-yıldız bulunan, yanlara toplanmış iki yeşil sancak yerleştirilmiştir. Kapının doğu tarafında kalan duvarda iki pano bulunmaktadır. Doğu yönünde olan panoya içinde üç adet lalenin bulunduğu firuze renkli bir vazo, batı yönünde olan panoya ise bir servi ağacı yerleştirilmiştir (G. 11).



G. 11: Keles Kemaliye Köyü Camii, kuzey duvarı, doğu bölümü (Algaç, 2019)

9 Batı duvarının kuzey bölümünde bulunan bu ağaç görüntüsü için bk. Özben, "Keles Kentsel ve Kültürel Doku Üzerine Bir İnceleme," 53, resim 50.

Yapının son cemaat yerinin güney duvarında üstte kalan bir birimlik alan dikey çizgilerle altına bölünmüş, kapının üstünde kalan iki birimlik alan birlikte değerlendirilerek yatay dikdörtgen bir pano oluşturulmuştur. Panoya simetri bir kompozisyonla kıvrık dallar, C ve S kıvrımları ve bunların üzerine ayrıntıları gri ve siyahla belirlenmiş akantus yaprakları yerleştirilmiştir. Kompozisyonun ortasında kalan boşluğa siyah talikle “Maşallah”, “sene 1291” yazılmıştır. Yatay panonun altta kalan köşelerine kıvrık dalların aralarından çıkan üçer adet dolgun başak yerleştirilmiştir. Ortadaki panonun her iki tarafında dikey dikdörtgen ikişer pano bulunmaktadır. Bu panoların içlerine yapının iç mekân duvarlarında kullanılan bitkisel bezemeler vardır (G. 12).



G. 12: Keles Kemaliye Köyü Camii, son cemaat yeri, güney duvarı orta bölüm (Algaç, 2019)

Son cemaat yerinin doğu duvarındaki dikdörtgen panoda ayrıntıları gri ve siyahla belirlenmiş mermer bir “baldaken (çardak) türbe” tasviri vardır. Türbe kare ya da altıgen planlıdır. Türbenin üç beden duvarı betimlenmiş, en alttaki kaidenin üstüne küçük kenger yaprakları, ortada bulunan bölüme irili ufaklı badem çiçekleri ve kenger yaprakları yerleştirilmiştir. Beden kısmı en üstte biri ince diğeri kalın içbükey iki silme ile sonuçlanmaktadır. Beden duvarlarının üstünde bulunan lacivert renkli alemli kubbe, kenger yaprakları ile süslenmiş başlıklı ve kaideli dört sütun tarafından taşınmaktadır. Sütunların arasında kalan dikdörtgen sandukanın üstüne pileli bir örtü serilmiş, sandukanın baş ve ayak uçlarına mumları ile birlikte birer şamdan dikilmiştir. Sandukanın üstünde kubbeden zincirle sarkıtılmış bir kandil bulunmaktadır. Şamdanların dış taraflarına birer mezar taşı yerleştirilmiş, mezar taşı kaideleri betimlenmiş, gövdelerine ise eğimli satırlara siyah renkle sülüs benzeri bir yazı ile okunamayan bir

kitabe yazılmıştır. Ancak doğu tarafında kalan kitabenin altındaki “1000” ibaresi okunabilmektedir. Mezar taşlarından batı kısmında kalan başlığa iri bir kenger yaprağı, doğu kısmında bulunana ise açık kahverengi ile destarlı sikke tarzında bir “Mevlevi taç-ı şerif”i yerleştirilmiştir (G. 13).



G. 13: Keles Kemaliye Köyü Camii, son cemaat yeri, güney- doğu köşesi (Algaç, 2019)

Son cemaat yerinin batı duvarındaki dikdörtgen panoda çardaktan arındırılmış, ayrıntıları gri ve siyahla belirlenmiş mermer, dikdörtgen planlı bir kaide ve üzerine yerleştirilmiş bir sanduka bulunmaktadır. Sanduka, doğu duvarında görülen baldaken türbenin içindeki sandukanın eşidir. Dikdörtgen planlı kaidenin dar ve uzun kenarı olmak üzere iki cephesi görülmektedir. Sandukanın üzerine doğu duvarında olduğu gibi pileli bir örtü serilmiştir, aynı mezar taşları başucuna ve ayakucuna yerleştirilmiştir. Diğer resimden farklı olarak sandukanın üstünde çapraz olarak düzenlenerek yerleştirilmiş ikişer teber ve ikişer sancak vardır. Kırmızı renkli sancak toplanmış, kırmızı ve yeşil renkli diğer sancak açık bırakılmış, sancakların üzerine küçük bir ay-yıldız ile Allah yazısı yerleştirilmiştir (G. 14, G. 15).





G. 14: Keles Kemaliye Köyü Camii, son cemaat yeri, güney-batı köşesi (Algaç, 2019)



G. 15: Keles Kemaliye Köyü Camii, son cemaat yeri, batı duvarı, ayrıntı (Algaç, 2019)

### Değerlendirme

Bu çalışmada incelenen yapı, moloz taş ve ahşap malzeme ile inşa edilmiş, kırma çatılı, kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı, ahşap tavanlı, son cemaat yeri kuzeyde bulunan, ana girişi kuzeyde ve mihrapla aynı ekseninde, dıştan sade görünümlü, mütevazı bir köy camisidir. Köyde günümüze ulaşamamış olsa da bir tekkenin var olduğu bilinmektedir. Ayrıca bir “sakal-ı şerif” ve üzerinde “Şâbân-ı Velî”nin isminin yazılı olduğu bir sancağın olması, köyün önemli bir tasavvuf merkezi olduğunu göstermektedir ki yapı ve yapının bezemeleri, tasvirleri bu bağlamda değerlendirilmiştir.

Yapının ahşap tavanının orta bölümünde kare formunda, tekne tavan tarzında çöktürme bir bölüm bulunmaktadır. Bu bölümün merkezine yine ahşap malzemeden bezemeli daire formunda bir tavan göbeği yerleştirilmiştir. Bu tip tavanlar öncelikle sivil mimaride yaygın olarak kullanılmış, sonradan dinî mimariye geçmiştir. Ahşap tavanların merkezlerinin “kare” ya da “yuvarlak bir tavan göbeği” ile vurgulanması, bu bölümlerin cami-tevhidhane gibi çift fonksiyonlu yapıların tavanlarında kullanılan “bağdadi kubbe” ve “ahşap tavan göbekleri” gibi mistik ve kozmik anlamlar yüklenmiş olabileceklarini düşündürmektedir<sup>10</sup>.

Yapının iç mekân ve son cemaat yerinin duvarlarında kalem işi tekniği ile yapılmış duvar resimleri ve bezemeler bulunmaktadır. Yapıyı özel kılan da sahip olduğu bu duvar resimleridir. Kalem işi tekniği ile yapılmış duvar resimleri, 18. yüzyılın ikinci yarısından özellikle de I. Abdülhamid (saltanatı M 1774-1789) döneminden itibaren yaygınlaşarak Osmanlı görsel kültürünün önemli bir parçasını oluşturmuştur<sup>11</sup>. Öncelikle İstanbul’da Topkapı Sarayı’nda<sup>12</sup> ve kentteki diğer sivil mimarlık örneklerinde<sup>13</sup> gözlemlenen duvar resimleri, başkentte dinî mekânlarda nadiren kullanılmıştır<sup>14</sup>. Üsküdar Atik Valide Camii’nin Hünkâr mahfilindeki perspektif kullanılarak yapılan mimari betimlemeler<sup>15</sup>, Nusretiye Camii’nin şadırvanındaki günümüze gelemeyen resimler<sup>16</sup>, III. Mehmet türbesinin girişindeki manzaralar<sup>17</sup>, II. Bayezid<sup>18</sup> ve Cedit Hava-tin Türbesi’nin<sup>19</sup> iç mekânında bulunan resimler istisna oluşturmaktadır.

10 Sivil mimari kökenli ahşap kubbeler, tarikat yapılarında kullanıldığı gibi mescit-tekke, cami-tekke gibi çift fonksiyonlu yapıların âyin mekânlarında da kullanılmıştır. M. Baha Tanman, “Beşiktaş Mevlevihane’sine İlişkin Bir Minyatürün Mimarlık ve Kültür Tarihi Açısından Değerlendirilmesi”, *17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı, Sempozyum Bildirileri, 19- 20 Mart 1998, İstanbul* (İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 1998), 195-197; M. Baha Tanman, “Osmanlı Mimarisinde Tarikat Yapıları/Tekkeler”, *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler, Kaynaklar- Doktrin- Ayin ve Erkan- Tarikatlar- Edebiyat- Mimari- İkonografi- Modernizm*, haz. Ahmet Yaşar Ocak (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2005), 332-333, 341; Hidayet Arslan, “Osmanlı Mimarisinde Ahşap Tavan Göbekleri” (Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 2005), 102-105.

11 Bu konuda öncü yayınlar için bk. Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700- 1850)* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977); Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988).

12 Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700- 1850)*, 79-108.

13 Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700- 1850)*, 108-121.

14 Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 25, dipnot 31; Tarkan Okçuoğlu, “18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı” (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2000), 77. Sıva üzerine kalem işi tekniğiyle olmasa bile, İstanbul’da Üsküdar Solak Sinan ve Rüstem Paşa Camiilerinde kullanılan 17. yüzyıla ait kutsal kent ve yöre tasvirli çiniler bu konuda öncü örnekler olarak zikredilebilir.

15 Godfrey Goodwin, *A History of Ottoman Architecture* (London: Thames and Hudson, 1971), 289; Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700- 1850)*, 119.

16 Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700- 1850)*, 116.

17 Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700- 1850)*, 121.

18 Mustafa Çağhan Keskin, “On Dokuzuncu Yüzyıl Osmanlı İç Mekân Bezemesinde Beyaz Zemin Üzerine Siyah-Gri Kalemişi Uygulaması”, *Sanat Tarihi Dergi* 15 (2012), 37-58; Mustafa Çağhan Keskin ve Mustafa Kaan Sağ, “II. Bayezid Türbesi’nde Neo-Barok Bezemeler ve Geleneksel Yorumlar”, *I. Türkiye Mimarlık Tarihi Kongresi, 20-22 Ekim 2010, Ankara, Bildiriler*, der. T. Elvan Altan, Sevil Enginsoy Ekinci ve Ali Uzay Peker (Ankara: ODTÜ Basım İşliği, 2017), 111-119.

19 Okçuoğlu, “18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı,” 101-102.

Duvar resimlerinin dinî mimaride kullanılarak yaygınlaşması, Anadolu ve Balkan coğrafyasında olmuştur. Başkentin önde gelenleri gibi bir hayatı taşrada sürdürmek isteyen âyan ve eşraf, resimlerin sivil mekânlardan dinî mekânlara taşınması konusunda öncü bir rol oynamışlardır. Cihanoğulları tarafından yaptırılan Aydın Cincin Köyü Cihanoğlu Camii (M 1785), muhtemelen Yeğenoğulları tarafından yaptırılan Manisa Soma Emir Hıdır Bey Camii (M 1791/1792), Çapanoğlu ailesinden Mustafa Bey tarafından yaptırılan Yozgat Çapanoğlu Camii'ne M 1794 senesinde eklenen resimlerin bulunduğu bölüm, Başçavuşoğlu Halil Ağa tarafından yaptırılan Yozgat Başçavuşoğlu Camii (M 1800/1801), Yazıroğlu ailesi tarafından yaptırılan Denizli Acıpayam Yazır Köyü Camii (M 1802) tasvirlerle sahip ve âyanlar tarafından inşa ettirilmiş erken tarihli örneklerdir<sup>20</sup>. Özetle, İstanbul'da Topkapı Sarayının iç mekânlarında ve saray önde gelenlerinin sahip olduğu konak ve yalılarda I. Abdülhamid döneminde yaygınlaşan duvar resimleri, Anadolu'da dinî mimaride bu dönemi takiben III. Selim (saltanatı M 1789-1808) döneminden itibaren görülmüştür. Tasvirlerle sahip bu tip camilerin yerel halk tarafından kabul görüp benimsenmesi ise sahip oldukları dinî konu repertuarı ile ilgili olmalıdır<sup>21</sup>.

Kemaliye Köyü Camii'nin batı duvarında içinde Kâbe'nin de bulunduğu Mekke şehrinin tasviri yer almaktadır. Kâbe ya da Mekke şehri (Mekke-i Mükerrreme) bazı yapılarda tek başına betimlenirken bazı yapılarda Medine şehri ile birlikte betimlenmiştir. Kutsal kent ve yöre tasvirleri genellikle harim mekânının ya da son cemaat yerinin güney duvarına yerleştirilmiş bazen de doğu ve batı duvarlarının güney bölümlerine konumlandırılmıştır.

Dinî mekânlarda kullanılan tasvirlerin konu sıralamasında "Kâbe" betimlemeleri birinci sırada yer almaktadır. Kâbe'nin bu kadar yaygınlık göstererek kullanılmasında, Kâbe'ye bakmanın ibadetten sayılması, Kâbe'ye inen rahmetin bir kısmının Kâbe'ye bakanlara verilmesi ile ilgili hadislerin etkili olduğu söylenebilir. Hz. Peygamber (sav)'in Kâbe hakemliğinden sonra inzivaya çekilmek için Hira mağarasını seçmesindeki en büyük sebep, mağaranın bulunduğu mevkiden Kâbe'yi her daim rahatlıkla görebilmesidir. Böylece söz konusu mekândan uzak kalmamış, onu temaşa edebilmiş, kendisini tavaf alanında hissedebilmiştir<sup>22</sup>.

Yapının doğu duvarının üst bölümlerinin güney ve kuzey kısımlarında iki adet hayali "kent tasviri" yer almaktadır. Tasvirlerin merkezine ise oldukça büyük kapılar yerleştirilmiştir. Kapıların arkasında gökyüzüne uzanan servileri ve minareleri ile Müslüman bir kentin varlığı hissedilmektedir. Bu kent kapılarının batı duvarında

20 Rüşhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Cami* (Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1973), 9, 10-22, 26-31; Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 27- 46.

21 Okçuoğlu, "18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı," 36.

22 Ünal Kılıç, Hz. Peygamberin Nübüvvet Öncesi Uzlet İçin Hira Mağarasını Seçmesi Üzerine Bazı Mülahazalar", *İstem* 24 (2014), 8-10.

bulunan Mekke şehri betimlemesinin karşısına yerleştirildiği göz önüne alınırsa bu kapıların “cennet kapıları” olduğu söylenebilir. 15. yüzyılda Yazıcıoğlu Mehmet tarafından telif edilen *Muhammediye* adlı eserin geç dönemde basılan matbu nüshalarına metni açıklayan çeşitli tasvirler eklenmiş, cennet bu resimlerde geç dönem zevkini yansıtan kapılar ile sembolize edilmiştir<sup>23</sup>. Harim duvarlarındaki bu yerleştirmeye benzer başka bir uygulama Eminönü Cedit Havatin Türbesi’nin geç döneme ait siyah beyaz duvar resimlerinde de görülebilir. Türbenin kuzey duvarında bulunan “Kâbe” betimlemesinin karşısına, alt bölümünde hurma ağaçları dizili hayali bir İstanbul betimlemesi yerleştirilmiş, İstanbul şehri burada aslında bünyesinde bulunmayan hurma ağaçlarından dolayı cennete benzetilmiştir<sup>24</sup>. İslam görsel kültüründe cennet kavramının dinî mekânlarda kullanılmasının ilk örneği Şam Emeviye Camii’nin günümüze ulaşabilmiş mimari konulu mozaikleridir. Bu mozaiklerdeki mimari betimlemelerin ve iri ağaçların cenneti sembolize ettiği genel olarak kabul edilmektedir<sup>25</sup>. Cennet-cehennem tasvirleri *Mi’raçnâme*, *Ahvâl-i Kıyamet*, *Fâlnâme*, *Kıyas-ı Enbiyâ*, *Hadîkatü’s-Süedâ*, *Tercüme-i Miftâh-ı Cifr el-câmi* gibi dinî konulu yazma eserlerde kullanılmış<sup>26</sup>, duvarlara ise ancak 18. yüzyılın sonlarına doğru yansımıştır. Dinî mimaride camilerin harim mekânlarında ve türbelerde bulunan manzaraların, köşk, havuz, çeşme gibi mimari ayrıntıların ve çeşitli meyvelerin cennet kavramı ile kesiştiği, cennet kavramına gönderme yaptığı söylenebilir<sup>27</sup>. Cennet, bazı yapılarda şematik olarak kat kat betimlenmiştir. Bu tip cennet tasvirleri 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Orta Karadeniz ve İç Ege bölgesindeki bazı dinî mekânlarda görülmektedir. Tokat Zile Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi’nde<sup>28</sup> (kalem işleri M 1855-1858) ve Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camii’nde<sup>29</sup> (kalem işleri 19. yüzyılın ikinci yarısı) bulunan şematik cennet tasvirleri bu bölge için verilebilecek nadir örneklerdendir. İç Ege bölgesinde ise ortak bezeme üslubuna sahip ve 19. yüzyılın son çeyreğine tarihlendirilebilecek bir grup köy camisinde<sup>30</sup> cennet, cehennemle birlikte şematik olarak betimlenmiştir. Bu betimlemelerde cennet sarı-turuncu-yeşil gibi renklerle ve üzerine ters yerleştirilmiş bir Tuba ağacıyla; cehennem ise kırmızı ve siyah renklerle ifade

23 Okçuoğlu, “18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı”, 33; Mürüvet Harman, “Yazıcıoğlu Mehmed’in Muhammediye’sinde Yer Alan Cennet ve Cehennem Tasvirleri”, *Mukaddime* 5/1 (2014), 102-105, erişim 4 Aralık 2021, <https://doi.org/10.19059/mukaddime.60506>.

24 Okçuoğlu, “18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı”, 73-74, 101-102.

25 Oleg Grabar, *İslam Sanatının Oluşumu*, çev. Nuran Yavuz (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998), 96-97.

26 Metin And, *Minyatürlerle Osmanlı- İslâm Mitolojyası* (İstanbul: Akbank Yayınları, 1998), 244-253; Bahattin Yaman, “Türk Minyatür Sanatında Cennet”, *Belleten* 72/ 263 (2008), 141-154; Necla Kaplan, “Osmanlı Resim Sanatında Cehennem Tasvirleri”, *Mukaddime* 4/ 4 (2011), 175-195.

27 Okçuoğlu, “18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı”, 31-38.

28 Halit Çal, “Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi”, *Türk Tarihinde ve Türk Kültüründe Tokat Sempozyumu 2- 6 Temmuz 1986, Tokat* (Ankara: Gelişim Matbaası, 1987), 435.

29 Gazanfer İltar, “Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camisi Duvar Resimleri”, *Vakıflar Dergisi* 42 (2014), 69- 80.

30 Bu camiler, Denizli Baklan Boğaziçi, Denizli Belenardıç, Denizli Çivril Bulgurlar, Denizli Akköy Yukarı Camii, Afyonkarahisar Dazkırı İdris Köy, Muğla Fethiye Seki Tekke Camii ve Aydın Kuyucak Kayran Köyü camileridir.

edilmiştir. 19. yüzyılda çok sayıda baskısı yapılan *Muhammediye*, *Marifetname* gibi eserlerde de şematize cennet cehennem betimlemelerine rastlanır ki muhtemelen bu kitaplarda bulunan betimlemeler kalem işi sanatçıları tarafından kullanılarak duvar yüzeylerine uygulanmıştır<sup>31</sup>.

Yapının son cemaat yerinin doğu duvarının güney bölümünde “baldaken türbe”, türbenin içinde sanduka, sandukanın başucunda da destarlı sikke formundaki Mevlevî “tac-ı şerifi”nin bulunduğu bir mezar taşı vardır. Hükümdarların “dünyevi saltanat”ını simgeleyen taçlar, tasavvuf kültüründe “manevi saltanat”ı ve Hz. Muhammed’den itibaren tarikat silsilesini izleyerek intikal eden “irşada mezuniyeti” temsil etmektedir<sup>32</sup>. Dal sikke ya da destarlı sikke şeklinde tac-ı şeriflerin Mevlevî mezar taşlarına yerleştirilmesi ise en erken 18. yüzyılın başlarından itibaren görülmektedir<sup>33</sup>. Gerçeğiyle bağdaşmasa da bu türbe Mevlâna Celaleddin’in manevi kimliğini ve Mevlevîliği temsil ediyor olmalıdır. Baldaken türbedeki mezar taşındaki okunabilen “1000” ibaresi ise Mevlâna Celaleddin’in vefat tarihini göstermediğine göre muhtemelen simgesel bir sayıdır. Bu sayı belki de Mevlevîliğin ilk binden sonra Bursa’ya girebilmesi ile ilgili bir ibare ya da ilk binin en büyük mutasavvıflarından birinin Mevlâna Celaleddin olduğu ile ilgili bir göndermedir.

19. yüzyıl boyunca Mevleviler, özellikle Mevlevihanelerde, mimari ayrıntılarda ve iç mekân bezemelerinde kendilerini temsilen “Mevlevî Tac-ı Şerifi”nin çeşitli biçimlerini kullanmışlardır<sup>34</sup>. Kasımpaşa Mevlevihanesinin semahane tavan göbeğinde bulunan Mevlevî sikkesi, musiki aletleri ve sancakların sema edercesine yuvarlak formda düzenlenerek kullanılması ise istisna bir örnektir ve sadece bu Mevlevihaneye özgü olarak kalmıştır<sup>35</sup>.

Dinî mekânlardaki duvar resimlerinde sandukasız çardak (baldaken) betimlemelerinin en erken tarihli örneği Soma Hızır Bey Camii’nde bulunmaktadır. Yapının mihrap cephesinde minberin köşk kısmına denk gelen bölümünde bulunan çardak, bulunduğu yerden dolayı “Makam-ı Peygamber”i temsil ediyor olmalıdır<sup>36</sup>. Türbe betimlemeleri

31 Mürüvet Harman, “Geç Devir Osmanlı Resim Sanatında Cennet İmgesi: Duvar ve Kitaplarda Yer Alan Şematize Cennet Tasvirleri”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 8/39 (2015), 354-363; Mürüvet Harman, *Osmanlı Görsel Kültüründe Cennet ve Cehennem* (Ankara: Payda Yayıncılık, 2016), 173.

32 M. Baha Tanman, “Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin’in Yarattığı “Osmanlı Dünyası” ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği”, *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar*, Güner İnal’a Armağan (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1993), 495-496.

33 Naci Bakırıcı, *Mevlevî Mezar Taşları* (İstanbul: Rûmî Yayınları, 2005), 25.

34 M. Baha Tanman, “Mevlevîhânelerin Mimari Süslemesinde Mevlevîliğe İlişkin Öğeler”, *Aşk Ocağında Cân Olmak*, haz. Ekrem Işın (İstanbul: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü Yayınları, 2007), 94-113.

35 Tanman, “Mevlevîhânelerin Mimari Süslemesinde Mevlevîliğe İlişkin Öğeler”, 105- 106.

36 Okçuoğlu, “18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı”, 58; M. Baha Tanman, “Geç Dönem Osmanlı Tekke Sanatında Seyyid Ahmed el- Rifa’î Türbesi Tasvirleri”, *Tasvir, Teori ve Pratik Arasında İslam Görsel Kültürü*, ed. Nicole Kaňçal Ferrari ve Ayşe Taşkent (İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2016), 279.

özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra daha yoğun olarak görülmektedir. Tokat Zile Yeşilce Köyü Şeyh Eylük Türbesi<sup>37</sup>, Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi<sup>38</sup>, Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii şadırvan kubbesi<sup>39</sup> ve Amasya Gümüşlü Camii'nin kubbe kasnağındaki günümüze ulaşmamış madalyonlar içindeki türbe tasvirleri<sup>40</sup> Zileli Emin tarafından yapılmış Seyyid Ahmed el-Rifa'î'ye ait hayali Baldaken türbe tasvirleridir. Seyyid Ahmed el-Rifa'î türbesi betimlemeleri Rifai tarikatına ait Kosova'daki Yakova Hacı Şeyh Musa Tekkesi ve Rahovec Hacı Şeyh İlyas Tekkesi'nin semahane kubbesinde de bulunmaktadır<sup>41</sup>. Seyyid Ahmed el-Rifa'î'ye ait Baldaken türbe tasvirleri geç dönem tekke levhalarında ve tılsım rulolarında da sıklıkla kullanılmıştır<sup>42</sup>. Duvar resimlerinde çok nadir görülen türbe tasvirlerinden biri de Hz. İmam-ı Hüseyin Türbesi betimlemesidir ki günümüze ulaşan örnekler Kosova'daki Yakova Hacı Şeyh Musa Tekkesi ve Rahovec Hacı Şeyh İlyas Tekkesi'nin semahane kubbesinde bulunmaktadır ve gerçeğe oldukça yakın betimlemelerdir<sup>43</sup>. Türbe tasvirleri nadiren sivil mimarlıkta da görülmektedir. Karaman Hacı Sami Efendi evinin kubbe eteğini süsleyen resimlerden birinde çevre duvarları ve kapısı ile birlikte betimlenmiş olan türbe, Sultan II. Mahmud'a aittir<sup>44</sup>.

Son cemaat yerinin batı duvarının güney bölümünde çardaksız, Mevlevi mezar taşlı bir sanduka ile üzerine çapraz olarak yerleştirilmiş teberler ve sancaklar bulunmaktadır. Sancaklardan biri açık olarak bırakılmış, kırmızı ve yeşille renklendirilmiştir. Osmanlı armasında da kullanılan yeşil sancak halifelüğün sembolü olan “Hilafet Sancağını”, kırmızı sancak da bağımsızlığın sembolü olan “Saltanat Sancağını” temsil etmektedir<sup>45</sup>. Toplanmış sancak ise kişinin savaşta görev aldığını işaret etmektedir<sup>46</sup>. Seyyah dervişler tarafından kullanılan “teber”, keşkül ve nefir, Kalenderiye tarikatının ve bunun 14. yüzyıl Anadolu'sundaki türevi olan Rum Abdallarının amblemleridir. Rum Abdalları yolu ile Kalenderi kökenli bu eşyalar Bektaşî ve Rifa'î tarikatlarına girmiş, bu tarikatların armalarında kullanılmıştır. Ancak sandukanın başındaki teber-

37 Halit Çal, “Tokat Zile Yeşilce Köyü Şeyh Eylük Türbesi”, *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı* (Konya: Selçuk Üniversitesi Araştırma Merkezi, 1993), 296.

38 Çal, “Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi”, 439.

39 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 74; M. Baha Tanman, “Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı “Osmanlı Dünyası” ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği”, 497, 507.

40 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 83.

41 Muzaffer Karaaslan, “Kosova'da Bulunan Geç Dönem Osmanlı Duvar Resimleri ve Boyalı Nakışlar”, (Yüksek Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2018), 145, 155; Muzaffer Karaaslan, “Kosova'daki İki Rifai Tekkesi'nden İmgeler”, *Sanat Tarihi Yıllığı* 29 (2020), 115, 119-120, erişim 4 Aralık 2021. <https://doi.org/10.26650/sty.2020.006>.

42 Tanman, “Geç Dönem Osmanlı Tekke Sanatında Seyyid Ahmed el-Rifa'î Türbesi Tasvirleri”, 269-273, 288-290.

43 Karaaslan, “Kosova'daki İki Rifai Tekkesi'nden İmgeler”, 112, 113, 120.

44 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 128; Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700- 1850)*, 154.

45 Kemal Özdemir, *Osmanlı Arması* (İstanbul: Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri, 1997), 115.

46 M. Baha Tanman, “Settings for the Veneration of Saints”, *The Dervish Lodge, Architecture, Art and Sufism in Ottoman Turkey*, ed. Raymond Lifchez (California: University of California Press, 1992), 146.

lerin, sarılı sancakla birlikte kullanılması “Gaziyân-ı Rum” geleneğini yaşatan savaşçı dervişleri temsil ettiklerini düşündürmektedir<sup>47</sup>.

Harim mekânında ve son cemaat yerinde bulunan tasvirlerin arasına serpiştirilmiş zengin bir bitkisel bezeme programı bulunur ki bu bezemelerin çoğu sembolik anlamlara sahiptir. Son cemaat yerinin güney cephesinin ortasında bulunan giriş kapısının üzerine “başak demetleri” yerleştirilmiştir. Bu tip başak demetleri, İzmir Şadırvanaltı Camii’nin adını aldığı sekizgen şadırvanın kubbe pandantiflerinde de diğer bitkisel bezemelerle birlikte salt bezeme amaçlı kullanılmıştır. Kemaliye Köyü Camii’nde ise giriş kapısının hemen üstüne büyük ölçekli olarak yerleştirilen buğdaylar, tekke sembolleri ile dolu olan bu camide karşılığı tasavvuf kültüründe bulunabilecek anlamlar yüklenmiş olabilir. Buğday, teni, nefsi, maddi değer ölçüsü olması açısından da dünyevi değerleri ve hevesleri sembolize etmektedir<sup>48</sup>. Kalender Paşa tarafından M 1614-1616 yılları arasında hazırlanıp Sultan I. Ahmed’e sunulan bir *Falname* (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 1703) nüshasının 7b sayfasında bulunan “Cennetten Kovulan Âdem ile Havva”yı betimleyen minyatürde de Havva, elinde başak demetleri tutmaktadır<sup>49</sup>. Caminin girişindeki buğday başakları mekâna ibadet için gelen müminlere nefsin, nefsanî duyguların, dünyevi ihtirasların harim mekânının dışında bırakılması gerektiğini hatırlatmak için yerleştirilmiş olmalıdır.

Doğu duvarının kuzey bölümünde 22 ayetten oluşan Burûc suresinin Kur’an-ı Kerim’le ilgili son iki ayetinin yazılı olduğu yere tepe kısmı kesilerek iki dilimi çıkarılmış ve üzerinde bir hançer bulunan bir karpuz betimlemesi yerleştirilmiştir ki bu, bilinçli bir düzenleme olmalıdır. Böyle bir düzenleme görselin ikonografisi ile ilgili bir ipucu olabilir. Tepe kısmı kesilerek dilimlenmiş karpuz betimlemesi, üzerindeki bıçakla birlikte batılılaşma dönemi duvar resimlerinde sıklıkla kullanılmakta ve öncelikle sivil mimaride görülmektedir<sup>50</sup>. 18. yüzyıl ortalarında yapıldığı düşünülen Milas Bahaeddin Ağa Konağı’nın eyvanında, başodanın tavan ve duvar resimlerinde<sup>51</sup> natürmortlar arasında bu motife sıklıkla rastlanmaktadır. Motif, bazı farklılıklar göstererek özellikle köy camilerinde 19. yüzyıl boyunca sevilerek kullanılmıştır. İlk dönemlerde muhtemelen sadece natürmort olarak dekoratif amaçla kullanılan bu motif zaman içinde sembolik bir anlam yüklenmiş olabilir. Karpuz gibi çekirdekli meyveler bolluk ve bereketle<sup>52</sup> ilgili olabileceği gibi karpuzun kabuğunun ve içinin bıçakla birlikte

47 Tanman, “Geç Dönem Osmanlı Tekke Sanatında Seyyid Ahmed el- Rifa’î Türbesi Tasvirleri”, 277.

48 Mustafa Tatcı, *İşitin Ey Yârenler -Yünus Emre Yorumları-* (İstanbul: H Yayınları, 2008), 36-38.

49 Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı* (İstanbul: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006), 193-195.

50 Semiha Altın, “Tarikat Kültüründen Bir Kesit: Osmanlı Mimari Süslemesinde Karpuz ve Karpuz- Bıçak Tasvirleri”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* 100 (2021), 398, erişim 14 Temmuz 2022, <http://dx.doi.org/10.34189/hbv.100.018>

51 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 89- 93.

52 R. Eser Gültekin, “Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyva Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi”, *Turkish Studies* 3/5 (2008), 14, erişim 4 Aralık 2021. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.408>.

Kur'an-ı Kerim'le ilgili ayetlerin yanında betimlenmesi, tasavvufta çok kullanılan ve tartışılan kabuk- öz (zâhir-bâtın) kavramlarını akla getirmektedir. Kur'an-ı Kerim "zâhiri" ve "bâtını" ile bir bütündür. Bâtın zâhirin özü, zâhir batının zarfıdır; zâhir olmasa bâtın da olmazdı. Tasavvuf batın ildir<sup>53</sup>. "Kabuk", bâtın ilmini bozulmaktan koruyan zâhir ildir. Gazzâlî, tevhidin dört mertebesinde söz ederken "kışr" (kabuk) ve "lüb" (öz) terimlerini kullanmış ve konuyu ceviz örneği ile açıklamıştır<sup>54</sup>. Kabuksuz öz olamaz ancak öze ulaşmak için kabuktan geçmek gerekir. Karpuzu usulünce kesip özüne ulaşabilmek için bıçağa ihtiyaç vardır. Kur'an-ı Kerim'in de zâhiri anlamından bâtını anlamına ulaşabilmek için bir yardımcıya, bir kılavuza, bir mürşid-i kâmile ihtiyaç vardır ki bıçağın burada "mürşid-i kâmil"ın sembolü olduğu söylenebilir. Afyonkarahisar Dazkırı İdris Köyü Camii'nin mihrap duvarında bulunan karpuz motifinin "Hz. Muhammed (sav)" isminin yanına yerleştirilmiş olması da bu fikri desteklemektedir<sup>55</sup>. Hz. Muhammed Kur'an-ı Kerim'in zâhiri ve bâtını anlamlarını kendinde cem eden bir peygamberdir.

Yapının batı duvarının kuzey bölümünde kadınlar mahfilinin altında kırmızı meyveli bir ağaç betimlemesi bulunmaktadır. Meyveli ağaçlar, cenneti sembolize edecekleri gibi başka anlamlar da yüklenmiş olabilirler. 17. yüzyılın mutasavvıf şairlerinden Sûn'ullâh Gaybî, bazı şiirlerinde kâinatı ağaca, insanı da bu ağacın meyvesine benzetmiştir. Gaybî'ye göre yaratılıştan maksat, kâinat (ağaç) değil, insan (meyve)dır. Çünkü kâinat ve ondaki bütün mevcudat Allah'ın isimlerinden her birine tecelligâh iken, insan, onun isimlerinin ve sıfatlarının tamamına mazhurdur<sup>56</sup>. "Âdem"den kastedilen de "insan-ı kâmil" olmalıdır.<sup>57</sup>

Yapının iç mekânında ve son cemaat yerinde tasvirler arasındaki panolarda içine çeşitli renklerde buketlerin yerleştirildiği vazolar vardır. Vazolara yerleştirilmiş bitkisel bezemenin en erken tarihli örneği M 1565-1566 tarihli *Muhibbi Divanı*'nda (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R. 738m) bulunmaktadır. Metin kısmını süsleyen lale, karanfil, gül, gül goncası, sümbül gibi natüralist anlayışla yapılmış çiçeklerin bazıları sade çizimli vazoların (25b-28b) içine yerleştirilmiştir<sup>58</sup>. Vazolara yerleştirilmiş buketlerin iç mekânlara taşınmasının en erken tarihli örneği ise III. Ahmed'in Topkapı Sarayı'nda bulunan M 1705 tarihli "Yemiş Odası"dır. Mekânda tabaklara

53 Mustafa Tahralı, "Ahmed er- Rifâî", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 2 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989), 127-130.

54 Süleyman Uludağ, "Lüb", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 27 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003), 241.

55 Şeyda Algaç, "Afyonkarahisar Dazkırı- İdris Köyü Camii ve Kalemîşi Bezemeleri", *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 1/ 2 (2017), 422.

56 Kamile Çetin, "Tasavvuf Şiirinde Ağaç ve Meyve İstiâresi: Gaybî Örneği", *Turkish Studies* 3/2 (2008), 205-206, erişim 4 Aralık 2021, <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.295>.

57 Emel Esin, "Dırakht-ı Cân" (Cân Ağacı)", *Konya*, haz. Feyzi Halıcı (Ankara: Güven Matbaası, 1984), 38.

58 Yıldız Demiriz, *Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1986), 169-170.



yerleştirilmiş meyveler ve rengârenk buketlerle âdetâ cennetten bir köşe yaratılmıştır. Bu bezeme anlayışı döneminde sevilmiş, özellikle meydan çeşmeleri meyve dolu sepetler ve vazolara yerleştirilmiş buketlerle süslenmiştir. Bu tip buketler ve meyveler 18. ve 19. yüzyıl boyunca hem sivil hem dinî mekânlarda sevilerek kullanılmıştır.

### Yazı Programı

Yapıda her camide görülen “Allah”, “Muhammed”, “Ebubekir”, “Ömer”, “Osman”, “Ali”, “Hasan”, “Hüseyin” isimleri karşılıklı olarak sıralanmış olmakla birlikte akslarda kayma söz konusudur. “Ebubekir” isminin simetriğinde köşe boş bırakılmış, burada olması gereken “Ömer” ismi biraz geride kalmış, “Osman” ve “Ali” ile “Hasan” ve “Hüseyin” isimleri karşılıklı yer almıştır. Harimde ayrıca Kur’an-ı Kerim’den seçilmiş çeşitli ayetler kullanılmıştır.

Doğu duvarının orta bölümünde müsenna<sup>59</sup> olarak yazılmış Hud suresinin 88. ayetinin bir bölümü olan “Ve ma tevfiği illa billah” (Fakat başarmam Allah’ın yardımına bağlıdır) ifadesi bulunmaktadır. Ayetin başındaki “vav” harfleri aşağı seviyede daha büyük ve vurgulanarak yazılmış ve “Çifte Vav” görüntüsü oluşturulmuştur. Ebced hesabında “Vav” harfinin sayısal değeri altıdır. Çifte vav ise altmışaltı değerini verir ki bunun karşılığı “Allah” lafzıdır<sup>60</sup>. “Çifte Vav” esma tarikatlarında zikrin temeli sayılmış ve bu yüzden mistik ritüelin merkezine yerleştirilmiştir<sup>61</sup>. Tasavvuf çevrelerinde şekillenen benzer ifadeler zamanla mimaride de kullanılmıştır<sup>62</sup>. “Çifte Vav”ı yazı tasarımlarının mimaride kullanılmış en erken tarihli örneklerine Topkapı Sarayı 3. avlusunda bulunan ve günümüzde saray kütüphanesi olarak kullanılan Ağalar Camii’nin iç mekân duvarlarında ve aynı avluda bulunan Hırka-i Saadet dairesinin hacet penceresi duvarlarındaki 1017 (M 1608) tarihli ve “Kemankeş Mustafa” imzalı çini panolarda rastlanmaktadır<sup>63</sup>. Hat sanatı açısından estetik bir harf olan vav, Habibullah ile Vedud ismine mazhar olmuştur. “Vav” vecittir, ebediyete, ikrara, biata vefadır, Hak’tan başkasına itimat etmemektir<sup>64</sup>.

Doğu duvarında kufi hatla yazılmış bir besmele vardır. *Kufi yazı*, İslamiyet’in ilk yüzyılından on beşinci yüzyılın ortalarına kadar yazılı metinlerde olduğu kadar anıtsal mimaride de sıklıkla kullanılmış, zamanla yerini diğer yazı türlerine bırakmıştır. Tedavülden kalkmış olan kufi yazı, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Sultan Abdülaziz

59 Simetrik ve karşılıklı olarak düzenlenmiş yazı.

60 Abdülbâki Gölpınarlı, *Tasavvufî Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri* (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2004), 76-77; Malik Aksel, *Türklerde Dini Resimler*, haz. Beşir Ayvazoğlu (İstanbul: Kapı Yayınları, 2010), 23-31.

61 Ekrem Işın ve Selahattin Özpabalıyıklar, *“Hoş Gör Yâ Hü” Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller Nesnelere* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), 11.

62 Tanman, “Osmanlı Mimarisinde Tarikat Yapıları/ Tekkeler”, 363.

63 E. Emine Naza Dönmez, “Topkapı Sarayı’nda 17. Yüzyıla Ait Usta Kitabeli Çiniler”, *İstanbul Araştırmaları Yıllığı* 4 (2015), 89-92.

64 Aksel, *Türklerde Dini Resimler*, 27.

tarafından inşa ettirilen İstanbul Beylerbeyi Sarayı'nda ve Aziziye Camii'nde tekrar kullanılmaya başlanmıştır. Ancak II. Abdülhamid ile birlikte hem dinî mimaride hem de kamu yapılarında kullanılmış, imparatorluğun diğer bölgelerine de yayılmıştır. Saadet çağını çağrıştıran kufi yazı belki de sultanın "İttihad-ı İslam" politikasının bir sembolü ve onun Müslüman dünyanın lideri olarak statüsünün altını çizen bir araçtır<sup>65</sup>. İstanbul'da böyle siyasi bir işlev yüklenen kufi yazı gözden ırak bir köy camisinde, İstanbul'daki modanın bir uzantısı olarak sadece dekoratif olarak kullanılmış olmalıdır.

Batı duvarında müsenna olarak düzenlenmiş Fetih suresinin ilk ayeti bulunmaktadır. İslam dininin evrenselliğini ve üstünlüğünü simgeleyen Fetih suresi, gazaya giden hükümdar ve kumandanların giydiği zırhlar üzerine yazılırdı. Surenin ilk ayeti ise askerler tarafından sıkça okunduğu gibi kullandıkları savaş aletlerinin üzerinde de bulunurdu<sup>66</sup>. Müsenna olarak hazırlanmış istifden, çeşitli teknikler kullanılarak levhalar oluşturulmuş, koruyucu olduğuna inanılarak bu levhalar duvarlara asılmış ya da Kemaliye Camii'nde olduğu gibi duvarlara nakşedilmiştir<sup>67</sup>.

Batı duvarının kuzey bölümünde bulunan "Yâ Hafız" Allah'ın isimlerinden biridir ve "koruyup, kollayan", "her şeyi gözeten", "zıtlıkları dengede tutan" anlamlarını taşımaktadır<sup>68</sup>. "Yâ Hafız" ismi 19. yüzyılda özellikle köy camilerinde, tekke levhalarında ve cam altı resimlerinde sıklıkla kullanılmıştır<sup>69</sup>.

Köyde var olduğunu bildiğimiz ancak günümüze ulaşamamış bir tekke ile hâlen muhafaza edilen bir "sakal-ı şerif" ve "Şâbân-ı Velî"nin adının yazılı olduğu bir sancağın bulunması köyün önemli bir tasavvuf merkezi olduğunu göstermektedir. Tekkenin hangi tasavvuf ekolüne bağlı olduğu anlaşılammamaktadır. Köy mezarlığında bulunan tekke dervişlerine ayrılmış bölüm de bu konuda herhangi bir ipucu vermemektedir. Yapının son cemaat yerindeki baldaken türbe tasvirleri bünyesindeki "destarlı dal sikke" şeklindeki "tac-ı şerifler"nin Mevlevilikle ilgili bir betimleme oldukları göz önüne alınırsa tekkenin kaynaklara geçmemiş, Bursa Mevlevihanesi ile Tavşanlı Mevlevihanesi arasında kurulmuş, küçük bir Mevlevi zaviyesi olduğu söylenebilir. Şâhidî'nin Bursa köylerinden Sikke köyünde bir Mevlevi zaviyesi olduğunu söylemesi<sup>70</sup>, bu fikrin, zayıf bir ihtimal de olsa, mümkün olabileceğini göstermektedir.

65 Irvin Cemil Schick, "The Revival of Kûfî Script during the Reign of Sultan Abdülhamid II", *Calligraphy and Architecture in the Muslim World*, ed. Mohammad Gharipour and Irvin Cemil Schick (Edinburgh: University Edinburgh Press, 2013), 133-135.

66 Emin Işık, "Feth Suresi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 12 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1995), 456-457.

67 Tülün Değirmenci, " 'Geleneğin Yeniden İcadı': Bulanıklaşan Sınırlarda Bir Köy Camisinin Tasvirleri", *Millî Folklor* 32/126 (2020), 125-126.

68 Bekir Topaloğlu, "Hafız", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 15 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997), 116-117.

69 *Cam Altında Yirmi Bin Fersah*, haz. Şennur Şentürk (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1997), 99; Işın ve Özpalabıyıklar, "Hoş Gör Yâ Hü" *Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller Nesnelere*, 50-51.

70 Abdülbâki Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik* (İstanbul: Gül Matbaası, 1983), 245-246, 334-335.

Köydeki mevcut sancakta “Ya Hazreti Pir Sultan Şâbân-ı Velî”<sup>71</sup> ismi bulunmaktadır. Böyle bir sancağın varlığı tekkenin Halvetiye’nin Şabaniye koluna bağlı olabileceğini akla getirir. Ya da ilk yıllarda Mevlevilere ait olan zaviye yıllar içinde Halvetilere geçmiştir. Mevlevilikle ilgili “destarlı dal sikke şeklindeki tac-ı şerif” de Mevlevilerle-Halvetilerin yüzyıllardır sürdürdükleri iyi ilişkilere bağlanabilir<sup>72</sup>. Halvetiler, Mevlâna Celaleddin’e olan saygılarını onun hayali türbesinin tasvirini kullanarak ifade etmiş olabilirler.

Mülkiyeti Vakıflar Genel Müdürlüğü’ne ait olan yapının vakfiyesi ya da inşa kitabesi olmadığından banisi ve inşa tarihi bilinmemektedir. Ancak yerel tarih çalışmalarına göre yapının banisi bölgede birçok cami yaptıran “Hacı Mehmet oğlu Hacı Osman”dır. 1274 (M 1857) tarihinde vefat eden Hacı Osman’ın mezarı Harmancık ilçesinin Çakmak köyündedir<sup>73</sup>. Kalem işi tekniği ile yapılan tasvir ve bezemelerin tarihi ise giriş kapısının üzerindeki nakışların arasına yazılmış olan “1291” (M 1874/1875) olmalıdır. Caminin tasvirleri de sözlü tarih çalışmalarına göre “Rum usta (ya da ustalar)” tarafından yapılmıştır<sup>74</sup>.

### Sonuç

18. yüzyılda öncelikle İstanbul’da sivil mekânlarda görülmeye başlayan duvar resimleri, özellikle I. Abdülhamid döneminde Anadolu ve Balkanlarda yaygınlaşarak sivil mekânlarda olduğu kadar dinî mekânlarda da kullanılmıştır. Ancak dinî mekânlarda kullanılan tasvirler, büyük şehirlerden ziyade merkezden uzak, küçük ölçekli köy ve kasaba camilerinde rastlanılmaktadır.

Çalışmaya konu olan Kemaliye köyünün sade bir dış mimariye sahip camisinin hariminde ve son cemaat yerinde her camide görülebilecek bitkisel bezemenin yanında plastik değeri yüksek tasvirler bulunmaktadır. Konu repertuarını oluşturan Kâbe, giriş kapıları vurgulanmış şehir betimlemeleri, sandukalı ve Mevlevi tac-ı şerifli mezar taşına sahip baldaken türbe, sancaklar, teber, mızrak, meyveli ağaç, servi, başaklar, dilimlenmiş karpuz ve bıçak gibi tasvirler, 18. yüzyılın ikinci yarısından 19. yüzyılın sonuna kadar birçok sivil ve dinî mekânda kullanılmıştır. Ancak bu tasvirlerin köydeki tasavvuf ortamının da etkisi göz önüne alındığında, karşılığı tasavvuf kültüründe bulunabilecek sembolik anlamlar yükledikleri söylenebilir. Caminin ahşap tavanının merkezini vurgulayan tavan göbeği ve özenle seçilmiş sembollerle yüklü resimlere sahip olması, yapının “tevhidhâne” gibi ikinci bir işleve daha sahip olduğunu düşün-

71 Şâbân-ı Velî (v. 1569), Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, Hacı Bektâş-ı Velî, Hacı Bayrâm-ı Velî ile birlikte Anadolu’nun dört kutbunu oluşturan velilerden biridir.

72 Gölpinarlı, *Mevlânâ’dan Sonra Mevlevîlik*, 317-319.

73 Ömer Faruk Dinçel, *Harmancık Tarihi (Harmancık- Bursa)* (Ankara: Harmancık Kaymakamlığı, 2011), 105, dipnot 157.

74 Çaçu, *Keles-Yaşayan Tanıkların Dili İle (Sözlü Tarih Çalışması)*, 187-188.

dürmektedir. Yöre insanı tarafından yaptırılan ve muhtemelen yabancı ustalar tarafından M 1874/1875 tarihinde bezenen caminin resimleri özgün hâlleri ile bugüne kadar gelebilmiştir. Eser, Bursa'nın dağ yöresinde ait olduğu dönemin “zevk-i selim”ini yansıtan seçkin bir örnektir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

### Kaynakça/References

- Aksel, Malik. *Türklerde Dini Resimler*. Haz. Beşir Ayvazoğlu. İstanbul: Kapı Yayınları, 2010.
- Algaç, Şeyda. “Afyonkarahisar Dazkırı- İdris Köyü Camii ve Kalemîşi Bezemeleri”. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 1/2 (2017): 421-432.
- Altier, Semiha. “Tarikat Kültüründen Bir Kesit: Osmanlı Mimari Süslemesinde Karpuz ve Karpuz-Bıçak Tasvirleri”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* 100 (2021): 397- 426. <https://dx.doi.org/10.34189/hbv.100.018>.
- And, Metin. *Minyatürlerle Osmanlı- İslâm Mitologyası*. İstanbul: Akbank Yayınları, 1998.
- Arıç, Rüçhan. *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Cami*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1973.
- Arıç, Rüçhan. *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.
- Arslan, Hidayet. “Osmanlı Mimarisinde Ahşap Tavan Göbekleri.” Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 2005.
- Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı. *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- Bakırcı, Naci. *Mevlevî Mezar Taşları*. İstanbul: Rumi Yayınları, 2005.
- Bursa Köylerinde Geleneksel Mimari ve Arkeoloji- I*. Ed. Aziz Elbas. Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2014.
- Cam Altında Yirmi Bin Fersah*. Haz. Şennur Şentürk. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1997.
- Çaçu, Ayhan. *Keles-Yaşayan Tanıkların Dili İle (Sözlü Tarih Çalışması)*. Bursa: T. C. Keles Kaymakamlığı, 2010.
- Çal, Halit. “Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi”, *Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu, 2- 6 Temmuz 1986 Tokat*. Ankara: Gelişim Matbaası, 1987, 427-461.
- Çal, Halit. “Tokat Zile Yeşilce Köyü Şeyh Eylük Türbesi”. *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*. (Konya: Selçuk Üniversitesi Araştırma Merkezi, 1993), 293-306.
- Çetin, Kamile. “Tasavvuf Şiirinde Ağaç ve Meyve İstiâresi: Gaybî Örneği”. *Turkish Studies* 3/2 (2008): 194-208. Erişim 4 Aralık 2021. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.295>.

- Çevrimli, Nilgün. “Denizli ve Çevresinde Yer Alan Bazı Câmilerin Yapı Elemanlarının Değerlendirilmesi”. *Vakıflar Dergisi* 47 (2017): 169-204.
- Değirmenci, Tülün. “ ‘Geleneğin Yeniden İcadı’: Bulanıklaşan Sınırlarda Bir Köy Camisinin Tasvirleri”. *Milli Folklor* 32/126 (2020): 118-135.
- Demiriz, Yıldız. *Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1986.
- Derviş, Ahmed Âşıkî. *Aşıkpaşazâde Tarihi*. Haz. Ayşenur Kala. İstanbul: Kamer Yayınları, 2018.
- Diñçel, Ömer Faruk. *Harmanlık Tarihi (Harmanlık- Bursa)*. Ankara: Harmanlık Kaymakamlığı, 2011.
- Esin, Emel. “ ‘Dirakht-ı Cân’ (Cân Ağacı)” *Konya*. Haz. Feyzi Halıcı. Ankara: Güven Matbaası, 1984, 35-39.
- Goodwin, Godfrey. *A History of Ottoman Architecture*. London: Thames and Hudson, 1971.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. *Mevlânâ’dan Sonra Mevlevîlik*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1983.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. *Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2004.
- Grabar, Oleg. *İslam Sanatının Oluşumu*. Çev. Nuran Yavuz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- Gültekin, R. Eser. “Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyva Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi”. *Turkish Studies* 3/5 (2008): 9-31. Erişim 4 Aralık 2021. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.408>.
- Harman, Mürüvet. “Yazıcıoğlu Mehmed’in Muhammediye’inde Yer Alan Cennet ve Cehennem Tasvirleri”. *Mukaddime* 5/1 (2014): 89-112. Erişim 4 Aralık 2021. <https://doi.org/10.19059/mukaddime.60506>.
- Harman, Mürüvet. “Geç Devir Osmanlı Resim Sanatında Cennet İmgesi: Duvar ve Kitaplarda Yer Alan Şematize Cennet Tasvirleri”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 8/39 (2015): 354-363.
- Harman, Mürüvet. *Osmanlı Görsel Kültüründe Cennet ve Cehennem*. Ankara: Payda Yayıncılık, 2016.
- Işık, Emin. “Feth Süresi”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 12. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1995, 456-457.
- Işın, Ekrem ve Selahattin Özpallabıyıklar. “HOŞ GÖR YÂ HÜ” *Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller Nesnelere*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- İltar, Gazanfer. “Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camisi Duvar Resimleri”. *Vakıflar Dergisi* 42 (2014): 69-80.
- Kaplan, Necla. “Osmanlı Resim Sanatında Cehennem Tasvirleri”. *Mukaddime* 4/4 (2011): 175-195.
- Karaaslan, Muzaffer. “Kosova’da Bulunan Geç Dönem Osmanlı Duvar Resimleri Ve Boyalı Nakışlar.” Yüksek Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2018.
- Karaaslan, Muzaffer. “Kosova’daki İki Rifai Tekkesi’nden İmgeler”. *Sanat Tarihi Yıllığı* 29 (2020): 107-127. Erişim 4 Aralık 2021. <https://doi.org/10.26650/sty.2020.006>.
- Keskin, Mustafa Çağhan. “On Dokuzuncu Yüzyıl Osmanlı İç Mekan Bezemesinde Beyaz Zemin Üzerine Siyah- Gri Kalemışı Uygulaması”. *Sanat Tarihi Defterleri* 15 (2012): 37-58.
- Keskin, Mustafa Çağhan ve Mustafa Kaan Sağ. “II. Bayezid Türbesi’nde Neo- Barok Bezemeler ve Geleneksel Yorumlar”. *I. Türkiye Mimarlık Tarihi Kongresi, 20- 22 Ekim 2010 Ankara, Bildiriler*. Der. T. Elvan Altan, Sevil Erginsoy Ekinci ve Ali Uzay Peker. Ankara: ODTÜ Basım İşliğı, 2017, 111-119.

- Kılıç, Ünal. “Hz. Peygamberin Nübüvvet Öncesi Uzlet İçin Hira Mağarasını Seçmesi Üzerine Bazı Mülahazalar”. *İstem* 24 (2014): 3- 11.
- Naza Dönmez, E. Emine. “Topkapı Sarayı’nda 17. Yüzyıla Ait Usta Kitabeli Çiniler”. *İstanbul Araştırmaları Yıllığı* 4 (2015): 89-99.
- Okçuoğlu, Tarkan. “18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı.” Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2000.
- Ötügen, Yıldız, Aynur Durukan, Hakkı Acun ve Sacit Pekak. *Türkiye’de Vakıf Abideler ve Eski Eserler IV*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1986.
- Özben Çetin, Gülseren. “Keles Kentsel ve Kültürel Doku Üzerine Bir İnceleme.” Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2006.
- Özdemir Kemal. *Osmanlı Arması*. İstanbul: Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri, 1997.
- Renda, Günsel. *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700-1850)*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977.
- Schick, Irvin Cemil. “The Revival of Kûfî Script during the Reign of Sultan Abdülhamid II”. *Calligraphy and Architecture in the Muslim World*. Ed. Mohammad Gharipour and Irvin Cemil Schick. Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2013, 119-138.
- Tahrallı, Mustafa. “Ahmed er- Rifâî”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 2. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989, 127-130.
- Tanman, M. Baha. “Settings for the Veneration of Saints”. *The Dervish Lodge, Architecture, Art and Sufism in Ottoman Turkey*. Ed. Raymond Lifchez. California: University of California Press, 1992, 130- 171.
- Tanman, M. Baha. “Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin’in Yarattığı “Osmanlı Dünyası” ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği”. *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal’a Armağan*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1993, 491-522.
- Tanman, M. Baha. “Beşiktaş Mevlevihanesi’ne İlişkin Bir Minyatürün Mimarlık ve Kültür Tarihi Açısından Değerlendirilmesi”. *17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı, Sempozyum Bildirileri, 19-20 Mart 1998, İstanbul*. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 1998, 181- 216.
- Tanman, M. Baha. “Osmanlı Mimarisinde Tarikat Yapıları/ Tekkeler”. *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler, Kaynaklar- Doktrin- Ayin ve Erkan- Tarikatlar- Edebiyat- Mimari- İkonografi- Modernizm*. Haz. Ahmet Yaşar Ocak. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2005, 305-363.
- Tanman, M. Baha. “Mevlevihânelerin Mimari Süslemesinde Mevlevîliğe İlişkin Öğeler”. *Aşk Ocağında Cân Olmak*. Haz. Ekrem Işın. İstanbul: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, 94-113.
- Tanman, M. Baha. “Geç Dönem Osmanlı Tekke Sanatında Seyyid Ahmed el- Rifa’î Türbesi Tasvirleri”. *Tasvir, Teori ve Pratik Arasında İslam Görsel Kültürü*. Ed. Nicole Kançal Ferrari ve Ayşe Taşkent. İstanbul: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2016, 269-295.
- Tatçı, Mustafa. *İşitin Ey Yârenler -Yunus Emre Yorumları-*. İstanbul: H Yayınları, 2008.
- Topaloğlu, Bekir. “Hafız”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 15. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997, 116-117.
- Topçu, Niyazi. “1521 Tarihli Tımar Defteri’ne Göre; XVI. Yüzyıl Başlarında Dağ Yöresi (Orhaneli-Keles- Harmancık- Büyükorhan)”. *Bursa Araştırmaları* 4 (2004): 31-35.
- Topçu, Niyazi. “1521 Tarihli Tımar Tahrir Defterine Göre Atranos Kazası Köyleri, Mezraaları ve Gelirleri”. *Bursa Araştırmaları* 6 (2004): 19-21.

- Topçu, Niyazi. “Atranos’tan Orhaneli Beyce’ye”. *Güney Bursa Dağ-Der Yardımlaşma ve Kültür Derneği Aylık Yerel Kültür Dergisi* 1/5 (2009): 14-15.
- Uludağ, Süleyman. “Lüb”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 27. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003, 241.
- Yaman, Bahattin. “Türk Minyatür Sanatında Cennet”. *Bellekten* 72/263 (2008): 141-154.
- Yıldırım, Kemal ve M. Lütfi Hidayetoğlu. “Geleneksel Türk Evi Ahşap Tavan Süsleme Özelliklerinin ve Yapım Tekniklerinin Çeşitliliği Üzerine Bir İnceleme”. *9. Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu, 16- 18 Kasım 2006 İzmir; Sempozyum Bildirileri I*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 2006, 332-339.

