

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
EDEBİYAT FAKÜLTESİ

# SANAT TARİHİ

## YILLIĞI

XV



SANAT TARİHİ ARAŞTIRMA MERKEZİ



İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ  
SANAT TARİHİ ARAŞTIRMA MERKEZİ

# SANAT TARİHİ YILLIĞI

XV



İSTANBUL

2002

**Santaş**

KİTAP • KİRTAŞIYE • FOTOKOPI  
SANAYİ ve TİCARET LİMİTED ŞİRKETİ  
Tel: (0212) 513 79 68 - 526 90 45  
Fax: (0212) 528 58 51

# SANAT TARİHİ YILLIĞI

İstanbul Üniversitesi  
Edebiyat Fakültesi

## YAYIN KURULU

Tarcan Yılmaz  
Yayın Kurulu Başkanı

Ara Altun M. Baha Tanman  
Tanju Cantay A. Gül İrepoğlu

## DANIŞMA KURULU

Karin Adehl  
Hüsamettin Aksu  
Oluş Arık  
Rüçhan Arık  
Oktay Aslanapa  
Nurhan Atasoy  
Esin Atıl  
Afife Batur  
Göntül Cantay  
Yıldız Demiriz  
Geza Fehervari  
Semra Germaner

Zeynep İnankır  
Hans Georg Mayer  
Robert Ousterhout  
Ayla Ödekan  
Göntül Öney  
Yıldız Ötüken  
Filiz Özer  
Ebru Parman  
Günsel Renda  
Julian Ruby  
Zeren Tanındı  
Uşun Tükel

### Yazışma Adresi

Tarcan Yılmaz İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü  
Genel Sanat Tarihi Anabilim Dalı 34459 PTT Fen Vezneciler/ İstanbul

Tel: 0212 514 03 75-77/1374

Faks: 0212 511 43 71

e-mail: [tarcan@istanbul.edu.tr](mailto:tarcan@istanbul.edu.tr)

# JOURNAL OF ART HISTORY

Istanbul University  
Faculty of Letters

## EDITORIAL BOARD

Tarcan Yılmaz  
Editor in Chief

Ara Altun M. Baha Tanman  
Tanju Cantay A. Gül İrepoğlu

## EDITORIAL ADVISORY BOARD

Karin Adehl  
Hüsamettin Aksu  
Oluş Arık  
Rüçhan Arık  
Oktay Aslanapa  
Nurhan Atasoy  
Esin Atıl  
Afife Batur  
Gönül Cantay  
Yıldız Demiriz  
Geza Fehervari  
Semra Germaner

Zeynep İnankur  
Hans Georg Mayer  
Robert Ousterhout  
Ayla Ödekan  
Gönül Öney  
Yıldız Ötüken  
Filiz Özer  
Ebru Parman  
Günsel Renda  
Julian Ruby  
Zeren Tanındı  
Uşun Tükel

### Correspondence Address

Tarcan Yılmaz İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü  
Genel Sanat Tarihi Anabilim Dalı 34459 PTT Fen Vezneciler/ İstanbul

Phone: 0212 514 03 75-77/1374

Fax: 0212 511 43 71

e-mail: [tarcan@istanbul.edu.tr](mailto:tarcan@istanbul.edu.tr)

## YENİDEN BAŞLARKEN

**S**anat Tarihi Yıllığı “Kunsthistorische Forschungen” İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi’ne bağlı Sanat Tarihi Enstitüsü tarafından 1965 yılında yayınına başlamıştır. Yıllık, 1997 yılına kadar yayınlandığı süre içinde Türkiye’de dalında tek akademik dergi niteliğinde olmuştur. Yeni bir kadro ve bu defa uluslararası düzeyde bir hakem kurulu ile Sanat Tarihi Araştırma Merkezi’ne bağlı olarak dört dilde Türkçe, İngilizce, Almanca ve Fransızca yayına başlamaktadır. Son olarak 1997 yılında XIV. sayıda yayınına ara verilen Yıllık, XV. sayısı ile yayın hayatına devam edecektir. Ancak daha büyük boyutta ve görsel malzemede gerekli olan renkli basım ile güncellenmektedir.

Yayını gerçekleştiren İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü’ne, katkılarından dolayı hakem kurulu üyelerine, mali destek vererek derginin güncelleşmesindeki katkılarından dolayı Türkiye Bilimler Akademisi’ne (TÜBA) ve İngilizce metinleri denetleyen Prof. Dr. Ayşe Dilek ERBORA’ya şükranlarımızı sunarız. Ayrıca derginin yayına hazırlanmasındaki katkıları nedeniyle Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI’na teşekkür ederiz.

**Prof. Dr. Tarcan YILMAZ**

Sanat Tarihi Araştırma Merkezi Müdürü

## İÇİNDEKİLER/CONTENTS

The Marian Iconography of the West Bay in the Parecclesion of Kariye Kariye Şapeli'nde Meryem İkonografisi ENGİN AKYÜREK .....	1
Erken Osmanlı Kalem İşlerinden Bir Örnek: Bursa Ali Paşa Camii An Early Ottoman Wall Painting: The Ali Pasha Mosque in Bursa BENGİ ÇORUM .....	27
Anmerkungen zu einem Mukarnasgewölbe im Osmanischen Bey-Hamam von 1444 in Thessaloniki Selanik'teki 1444 Tarihli Osmanlı Bey Hamamı'nın Mukarnaslı Kubbesi Hakkında Düşünceler GERD SCHNEIDER .....	45
Semerkand Şehrinin Antik Dönemden 19. yüzyıla Kadar Olan Fiziksel Gelişimi The Physical Development of the City of Samarkand from Antiquity to the 19 th Century İBRAHİM ÇEŞMELİ .....	57
Anadolu'da Türk Çadır Sanatı İle İlgili Mezar Yapıları Tombs Related to the Turkish Tent of Anatolia KADRİYE FİGEN VARDAR .....	91
Asariye Camii:Tanzimat Döneminde Benzersiz Planlı Bir Yapı The Asariye Mosque: A Building of the Tanzimat Period with a Unique Design TARKAN OKÇUOĞLU .....	115
Ortaçağ Avrupa Resminde Mimarinin Kullanımı The Use of Architecture of European Painting in the Middle Ages SEMRA DAŞCI .....	131
Romantizm Akımında Çocuk Figürü The Child in the Romantic Era of Painting SEMRA DAŞCI .....	149
NEKROLOJİ/ Necrology Dr. Tülay Reyhanlı- Gandjei .....	165
Dr. Johanna Zick.....	167
SANAT TARİHİ YILLIĞI - DİZİN.....	173
SANAT TARİHİ YILLIĞI - ALFABETİK DİZİN.....	189



# THE MARIAN ICONOGRAPHY OF THE WEST BAY IN THE PARECCLESION OF KARIYE

*Kariye Şapeli'nde  
Meryem İkonografisi*

**Engin AKYÜREK\***

**B**ugün Kariye Müzesi olarak bilinen Bizans dönemindeki Khorra manastırının kilisesi, şapelindeki fresko programının ikonografisi yeterince yorumlanmış değildir. Kilisenin güneyine bitişik mezar şapelinin batı mekan biriminde üst duvarlarda yer alan ve Eski Ahit'ten seçilmiş sahnelerin olduğu fresko çevrimi, özellikle Bizans'ın son döneminde büyük önem kazanmış olan Meryem kültü ile ilişkilidir. Bu çevrimde yer alan sahneler, farklı anlam katmanları olarak okunabilmektedir. Birinci anlam katmanı, doğrudan bu sahnelerin Eski Ahit'te anlatılan öyküleridir. Bu çevrimde okunabilen ikinci anlam katmanı ise, Meryem'in enkarnasyon mucizesindeki rolüne ilişkindir. Eski Ahit Hıristiyanlar tarafından, Tevrat'ta anlatılan öykülerin dışında, Yeni Ahit'in bir öncülü, hazırlayıcısı olarak yorumlanmıştır. Bu çevrim için seçilen bütün sahneler de, Meryem'in enkarnasyon olayındaki rolünü vurgulayacak biçimde onun figürasyonları arasından seçilmiş Eski Ahit konularıdır ve 'spiritüel olan'ı (İsa) barındıran, taşıyan 'madde' (Meryem) temasını ön plana çıkartmaktadır. Tanrı Kelamı tabletlerin içine konduğu Ahit Sandığı, gökyüzünden yeryüzüne uzanan Yakub'un merdiveni, içinde kutsal besinin olduğu kap bunun örnekleridir. Aynı sahnelerden oluşan fresko çevriminde okunabilen üçüncü anlam katmanı ise litürjik katmandır. Bu çevrimdeki sahneler ile Bizans'ın önemli litürjik metinlerinden biri olan ve ölümlerin anılması törenlerinde de okunduğunu bildiğimiz Akathistos ilahisi arasında bilinçli bir ilişki kurularak çevrime litürjik bir boyut katılmıştır. Seçilen sahnelerin saklı mesajlarını Akathistos ilahisindeki kıtaların anlamları ile karşılaştırdığımızda çevrimin bu metinle de bağlantılı olduğu ve bu çerçevede Litürjik bir anlam katmanının da olduğu görülmektedir.

\*Yard.Doç.Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,  
Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Bizans Sanatı Anabilim Dalı.

Although the architecture and the pictorial program of Kariye have been studied thoroughly by the art and architectural historians<sup>1</sup>, the iconography of the program, especially of the parecclesion's, was somehow neglected. For the iconographic interpretation of the fresco program of the chapel, Der Nersessian's and Ousterhout's articles are two major studies should be considered here.<sup>2</sup> This article aims to contribute to the discussions with regard to interpreting the iconographic program of the frescoes of the south chapel, by studying a small portion of the chapel's program, namely the Old Testament cycle at the west bay only.<sup>3</sup>

The parecclesion of the church of the Chora monastery (Kariye Museum today), was built and decorated between 1315-1321 by the ktetor Theodore Metochites, as his own burial chapel. It is one of the rare Byzantine monuments whose original fresco decoration has survived almost completely. The parecclesion runs along the south side of the Chora Monastery's church, whose archaeological history could be traced up to the sixth century. The parecclesion is a single-aisled rectangular building, formed of two square bays, the eastern bay covered by a domical-vault and the western with an impressive dome, and an apse almost as wide as the nave.<sup>4</sup> Having four tomb arcosolia set in the lateral walls, the parecclesion was designed as a burial chapel from the

very beginning, to function as a means of material protection for the tombs, as well as housing the burial and commemorative ritual. The chapel is completely decorated in fresco and has a sophisticated iconographic program<sup>5</sup> (Fig. 1). On the semidome of the apse, is the Anastasis scene, flanked by two Resurrection miracles of Christ on both sides of the bema arch. The domical vault covering the east bay and the upper walls of the bay is covered by the Last Judgement and the related episodes. The cuppola of the dome covering the west bay bears the medallion portrait of the Virgin and Child, encircled by the angels, while the upper walls of the same bay is covered by the Old Testament scenes, which are related to the Virgin as will be studied in this paper. On the four pendentives of the dome are the four hymnographers. The lower walls of the parecclesion have the row of the martyrs in full-figure or medallion portraits, while those of the apse has the six bishops. The main themes of the program could be identified as the resurrection and salvation, as well as the holy intercession, which express the expectations of the deceased and is convenient with the function of the building.

As signalled by the big<sup>6</sup> and impressive portrait of the Virgin on the cupola (Fig.2), the iconography of the parecclesion's west bay, is dominated by a Mariological program. This domination is due not only to the devotion<sup>7</sup> and the "balance" sought deliberately by

<sup>1</sup> For the architectural description and history of the Chora monastery, see; Robert Ousterhout, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, Washington, D.C., 1987 (hereafter *The Architecture*); also, for the architecture and the pictorial program see, Paul A. Underwood, *The Kariye Djami*, (3 vols.), New York, 1966 (hereafter, *Kariye*).

<sup>2</sup> Sirarpie Der Nersessian, "The Program and Iconography of the Frescoes of Parecclesion", *The Kariye Djami*, Vol. 4, (P.A. Underwood, ed.), Princeton, 1975, 305-349 (hereafter "Program and Iconography"). Robert Ousterhout, "Temporal Structuring in the Chora Parekklesion", *Gesta* XXXIV/1, (1995), p.63-76 (hereafter "Temporal Structuring").

<sup>3</sup> The complete program of the chapel was the subject of my Ph.D. study which was published in Turkish (see E. Akyürek, *Bizans'ta Sanat ve Ritüel, Kariye Güney Şapelinin İkonografisi ve İşlevi*, İstanbul 1996).

<sup>4</sup> For the detailed architectural description of the parecclesion, see; Ousterhout, *The Architecture*.

<sup>5</sup> An excellent catalogue of the frescoes and the iconographic program of the chapel was published by Underwood. See Underwood, *Kariye*, Vols. 1 and 3; Also see; Der Nersessian, "Program and Iconography".

<sup>6</sup> The diameter of the medallion containing Mary's portrait is 1.10 m., the greatest in the parecclesion.

<sup>7</sup> Underwood, depending on the poems of Metochites, and on the iconographic program of the narthexes, suggests that the monastery was devoted to both Christ and the Virgin. See, Underwood, *Kariye*, Vol. I, p.27-28. In one of his poems, Metochites dedicates his monastery to Christ (see; *Dichtungen des Gross-Logotheten Theodoros Metochites*, ed. M. Treu, Potsdam, 1895, p.35, Poem A, lines 1300 ff.) (hereafter *Dichtungen des*) and in several others to the Virgin (see; Treu, *Dichtungen des*, p.38, Poem B, lines 14 ff.; p.37, Poem A, lines 104 ff.). A dual dedication of the monastery is possible (see; Robert Ousterhout, "The Virgin of the Chora: An Image and Its Contexts", in *The Sacred Image East and West*, Illinois Byzantine Studies IV, (eds. R. Ousterhout and L.

the iconographers in terms of Christ and Mary,<sup>8</sup> but also to the Virgin's increased importance for the Byzantines, especially for the capital city, during the last centuries of the empire, and to Mary's role in the death cult as the supreme intercessor for the deceased before God.

In fact, in the Byzantine world there was a steady increase in the development of the Mary's cult from the fifth century on<sup>9</sup>, which reached its peak in the eleventh and twelfth centuries.<sup>10</sup> But, during the last centuries of the empire, especially in Constantinople, the Virgin Mary began to be venerated as if she was a goddess, as explained by Theophanes of Nicaea (d.1381): "*the union between Christ and his mother is so close that, whatever is said of Him, may also be said of Her, for, She received from Him the characteristics of His Godhead*".<sup>11</sup>

The failure of two sieges of the capital city in the seventh century, first the Persian offensive in 626, and second the so called 'Avar surprise' in 673, was attributed to the miraculous intervention of the Virgin Mary on behalf of Constantinople, where her very important relics<sup>12</sup> were being kept, and this increased Mary's importance in the life of

Byzantines. She was the supreme defender of their city.<sup>13</sup> and the guarantee for its survival.<sup>14</sup> Constantinople was "*Her city*" in which She was believed to dwell,<sup>15</sup> and which she would protect forever. The Russian failure in capturing Constantinople in 860 reinforced her role as the protectress of the city,<sup>16</sup> and the continuous threat of external invasion became a very powerful stimulus for the further development of the Marian cult. Her name became synonymous with victory and her icon proceeded the triumphal entry of the victorious emperors into the city.<sup>17</sup> Her hymn, the Akathistos Hymn, originally composed in the sixth century<sup>18</sup> for the feast of the Annunciation and later was adopted as City's special hymn of thanksgiving to the Virgin, was sung throughout the night by the citizens after every victory.

At the same time, the Virgin Mary was considered to be the supreme intercessor between God and men.<sup>19</sup> Her mediation was considered most effective not only because She was "*holier than the saints, higher than the heavens, more glorious than the cherubim, more venerable than all the creatures*",<sup>20</sup> but also because of her maternal authority over her son, it was believed that she could influ-

Brubaker), Urbana, 1995, p.91-109, esp. p.96-97 (hereafter "*Virgin of Chora*"). Concerning the parecclesion, Ousterhout suggests that it was dedicated to the Virgin (see; Ousterhout, "*Virgin of Chora*", p.97; also, idem., *The Architecture*, p.97).

<sup>8</sup> See; Underwood, *Kariye*, Vol.1, p.27-30.

<sup>9</sup> It was actually after the Council of Ephesus in 431 at which Mary was proclaimed to be the 'Bearer of God' (Theotokos) that popular worship to Mary began. For this, see; Averil Cameron, "*The Theotokos in sixth century Constantinople*", *The Journal of Theological Studies*, XXIX (1978), 79-108 (hereafter "*Theotokos*"); Michael Carroll, *The Cult of the Virgin Mary*, Princeton, 1986, p.5; Hilda Graef, *Mary: A History of Doctrine and Devotion*, London, 1985, p.75; Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, New York, 1971, Vol. I, p.5.

<sup>10</sup> See; Carroll, op.cit., p.5.

<sup>11</sup> After; Graef, op.cit., p.338.

<sup>12</sup> They were her robe and girdle. For their finding and translation to the capital, see; Norman Baynes, "*The Supernatural Defenders of Constantinople*", *Analecta Bollandiana*, 67 (1949), 167-177. Also see; Averil Cameron, "*The Virgin's Robe: an Episode in the History of Early Seventh Century Constantinople*", *Byzantion*, XLIX (1979), 42-56.

<sup>13</sup> Cameron, "*Theotokos*", p.79.

<sup>14</sup> Baynes, op.cit., p.171-172.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> For the emotional atmosphere after the departure of Russian army, see; Homily IV of Photius after the departure of Russians, in *The Homilies of Photius, Patriarch of Constantinople*, (translation and commentary by Cyril Mango), Cambridge, 1958, p.102 ff. (hereafter *Homilies of Photius*).

<sup>17</sup> John Tzimisces' return from the victorious Bulgarian expedition in 971, and later John and Manuel Comnenos' triumphal processions, as well as Michael Palaeologos' arrival at Constantinople in 1261 after the Latin conquest, witnessed such processions of victory headed by the icon of the Virgin. See; Sirarpie Der Nersessian, "*Two Images of Virgin in the Dumbarton Oaks Collection*", *Dumbarton Oaks Papers*, 14 (1960), 71-86, (hereafter, "*Two Images*").

<sup>18</sup> Egon Wellesz, "*The 'Akathistos' A Study In Byzantine Hymnography*", *Dumbarton Oaks Papers*, 9-10 (1955-56), 141-174.

<sup>19</sup> See; Walter Christopher "*Further Notes on the Deesis*", *Revue des Etudes Byzantines*, 28 (1970), 161-187.

<sup>20</sup> See; Germanus, PG 98, cols. 308 C, 320 B, 352 A, 380 D; Nicephoros, PG 100, col.341 C.

ence Christ.<sup>21</sup> Mary's motherhood was very important in her intermediary role, and this was stressed especially when her images used in more private circumstances, as in private chapels.<sup>22</sup> Mary appears twice in the parecclesion's iconography,<sup>23</sup> in both cases holding Her child affectionately (see Fig.2 and Fig.3). In his "Painter's Manual", Dionysios of Fourna suggests to the painters inscribe the scroll Mary holds in Deesis scenes, with the words: "... *leave the sins of your calling / and fulfill the prayers of a mother*",<sup>24</sup> thus stressing the emotional side of a motherly wish. The Virgin, depicted affectionately leaning towards her son in the Deesis in the small niche of the tomb chamber of Neophytos in Cyprus, holds a scroll bearing the words: "*Grant, my son, remission to him who lies here*".<sup>25</sup> Christ respond to his mother's intercession with these words: "*I grant it, moved as I am by your prayers*".<sup>26</sup> Such an effective intercession was very important for the deceased who were not anymore able to do anything to improve their situation before God.

In short, the cult of Mary was adopted to meet the personal and collective needs of the people living in Constantinople and became extremely important for their life and after-life. It was not surprising that fourteenth century Constantinople witnessed a very rich Marian literature by Nicephorus Callistus, Mathew Cantacuzenos, Gregory Palamas, Theophanes of Nicea, Nicolas Cabasilas and

Isidore Glabas,<sup>27</sup> sometimes in a language more applicable to a pagan goddess than to the Virgin.<sup>28</sup>

Mary's role and importance in the lives of people living in Constantinople, and in the funerary cult in the last centuries of the empire, helps to explain the iconography of the parecclesion's west bay, which is dominated by the Theotokos. Considering the intercessory role of the Virgin for the deceased, it is meaningful that the Virgin's portrait (Fig. 2) is pictured on the highest heaven stretching above the founder's tomb. A compassionate mother holding her child, the "*merciful*" and "*salvation for sinners*",<sup>29</sup> takes the place of the "*fatherly*"<sup>30</sup> figure of Christ pantocrator, who could be loving as well as angry,<sup>31</sup> or even frightening as it is in Daphni. For, what the deceased expected was compassion, pity and intercession on their behalf, as made explicit in the words of John Mauropus (d.1079) : "*...in heaven She intercedes for men; she will propitiate her Son,... from whom she will obtain good things for us*".<sup>32</sup> It is in this context that the earliest representations of Mary as a 'mother' are related to the death cult and found in the Roman catacombs.<sup>33</sup> The Virgin holding her son in the central medallion of the dome is encircled with the angels in the 'dome of heaven'. The portrait of the Virgin and Child at the center of large dome over the west bay is also the apex of the spiritual hierarchy followed vertically from the dome's center, which might be called as the most spiritual

<sup>21</sup> See; Der Nersessian, "*Two Images*"; p.75. Also see; Robin Cormack, *Writing in Gold, Byzantine Society and Its Icons*, London, 1985, p.167.

<sup>22</sup> Ioli Kalavrezou "*Images of the Mother: When the Virgin Became Meter Theou*", *Dumbarton Oaks Papers*, 44 (1990), 165-172.

<sup>23</sup> One image on the south tempon wall and the other on the dome of the west bay. She also appears in the composition of the Last Judgement in the east bay, in Jacob's ladder and in the burning bush, but in these she is a part of larger compositions.

<sup>24</sup> *The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fourna*, (Paul Hetherington, ed.), London, 1981, p.89 (hereafter, *Painter's Manual*).

<sup>25</sup> Cyril Mango-E.J.W. Hawkins, "*The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings*", *Dumbarton Oaks Papers*, 20 (1966), 119-206.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.148.

<sup>27</sup> For their Mariology, see; Graef, *op. cit.*, p.330-346.

<sup>28</sup> For example, see; Mariology of Isidore Glabas, *ibid.*, p.343.

<sup>29</sup> "Merciful" and "salvation for sinners" are two of the Virgin's names that Dionysius of Fourna suggests. See, *Painter's Manual*, p.88.

<sup>30</sup> See; J. Timken Matthews, *The Pantocrator: Title and Image*, (Ph.D. diss., New York University, 1976), p.141.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.142.

<sup>32</sup> After; Graef, *op. cit.*, p.323-324. Also see; PG 32, cols. 1109D-1111 A.

<sup>33</sup> Kalavrezou, *op. cit.*, esp. p.165. For a well preserved example of the Virgin's portrait with child in the early catacombs, see; Andre Grabar, *The Beginnings of Christian Art, 200-395*, (trans. S. Gilbert and J. Emmons), London, 1967, p.211, Fig. 232.

"supreme heaven",<sup>34</sup> down to the marble sarcophagi<sup>35</sup> on the floor level containing the 'soulless bodies' which were purely material.

### Old testament cycle of the parecclesion: Prefigurations of Mary as the instrument of the Incarnation

What is very interesting and unique in the iconography of the parecclesion's west bay is the cycle of the Old Testament events prefiguring the Virgin and Christ's incarnation through her. This cycle occupies the upper walls and vaults, between the cornice and the dome at the west bay. Three levels of meaning can be identified in this cycle of nine Old Testament events. The first is the literal meaning; Moses and the burning bush,<sup>36</sup> the carrying of the Ark of the Covenant,<sup>37</sup> carrying of the holy vessels of the tabernacle,<sup>38</sup> Solomon and all Israel before the Temple,<sup>39</sup> deposition of the Ark in the Holy of Holies,<sup>40</sup> Isaiah's prophecy and the Archangel's smiting the Assyrians before Jerusalem,<sup>41</sup> Aaron and his sons before the altar,<sup>42</sup> and Jacob's Ladder<sup>43</sup> are certain events told in the Old Testament, whose literal meaning will not be discussed in this article.

<sup>34</sup> Though the dome in general represents the heaven, as Lehman describes in his classic article, it is necessary to distinguish the central circle of the dome, which in Byzantine religious architecture was usually separated by a rainbow circle and occupied only by the Pantocrator image, the Virgin (in narthexes especially) or the cross and abstract ornaments. Lehmann identifies this section as "highest heaven" or "supreme heaven". See; Karl Lehmann, "The Dome of Heaven", *Art Bulletin*, 27 (1945), 1-27, esp., p.13-14.

<sup>35</sup> Though none of the sarcophagi from Kariye's parecclesion exist today, archaeological evidence shows the original existence of marble or stone sarcophagi in the niche arcosolia. See; Paul A. Underwood, "Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul:1954", *Dumbarton Oaks Papers*, 9-10 (1955-1956), 291-300; also see; Paul A. Underwood, "Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul:1955-56", *Dumbarton Oaks Papers*, 12 (1958), 269-287.

<sup>36</sup> Exodus, 3:1-6.

<sup>37</sup> I Kings, 8:1-3.

<sup>38</sup> I Kings, 8:4.

<sup>39</sup> I Kings, 8:1-5.

<sup>40</sup> I Kings, 8:6.

<sup>41</sup> Isaiah, 37:33-37; II Kings, 19:20-35.

<sup>42</sup> Exodus, 29; Leviticus, 8-10.

<sup>43</sup> Genesis, 28:10-13.

Old Testament events were usually used in the Christian art to express hope for the coming of the Messiah and the fulfilment in Christ,<sup>44</sup> and thus new (or a second) level of meanings were attached to them. The idea that the Old Testament serving as a sort of artist's preliminary sketch that would be completed and perfected by the New Testament,<sup>45</sup> goes back to such early fathers as St. John Chrysostom<sup>46</sup> and Cyril of Alexandria,<sup>47</sup> who interpreted the Old Testament as the shadow and type of the New. Similarly, in the Christian Topography of Cosmas Indicopleustes, a sixth century geographer, we can see that the Old Testament events are considered as the "antetypes" of the "real things",<sup>48</sup> the old prophets "announcing Christ",<sup>49</sup> and their prophecy being "fulfilled in the Lord Christ".<sup>50</sup> The Old Testament was also the history of the preparation of the human race for the coming of Christ. In this context, the Virgin Mary, connecting Christ to the lineage of David<sup>51</sup> and passing from the Old Covenant to the New one as the instrument of the fulfilment of the Old Testament's expectations in the New one,<sup>52</sup> was the summit of this preparation.

All the Old Testament events depicted on the upper walls of the parecclesion's west bay were considered as the prefigurations of the Virgin. The dedication of Solomon's Temple<sup>53</sup>

<sup>44</sup> Schiller, op. cit., Vol. I, p.12. Also see; Kurt Weitzmann-Herbert L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington, D.C., 1990, p.176-177.

<sup>45</sup> Herbert L. Kessler, "Medieval Art as Argument", *Iconography at the Crossroads*, (B. Cassidy, ed.), Princeton, 1993, 59-74.

<sup>46</sup> See; *Homilies on the Epistles to Hebrews*, (trans., F. Gardiner), Edinburgh, 1890, p.48.

<sup>47</sup> See; *Letters of St. Cyril of Alexandria*, (transl., J. McEnerney), Washington, D.C., 1987, p.180, Letter 41.

<sup>48</sup> *The Christian Topography of Cosmas An Egyptian Monk*, (trans., J. W. McCrindle), London, 1897, p.146 (hereafter, *Cosmas*).

<sup>49</sup> Ibid, p.180.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> V. Lossky "Panagia", *The Mother of God*, (E. L. Maschall, ed.), Westminster, 1949, 24-36.

<sup>52</sup> Ibid., p.29. Also see; John Meyendorff, *Byzantine Theology: Historical Trends and Doctrinal Themes*, New York, 1979, p.146-147.

<sup>53</sup> I Kings, 8:1-11.

with four episodes beginning from the east bay, occupies the entire south wall. It represents how the Ark of the Lord and all other vessels of the tabernacle were carried from the city of David (Sion) to the temple built by Solomon and put in the holy of holies. The first scene in this narrative is the 'carrying of the Ark of the covenant' (Fig. 4). The Ark, made by Moses in accordance to the instructions of God<sup>54</sup> and containing the 'Word', i.e. two tablets given to Moses by God,<sup>55</sup> had been transferred finally to Solomon's temple. The 'material' Ark of the covenant which was made of the gilded wood, but embodying the 'Word of God' in itself, was considered as the most popular prefiguration of the Virgin, from as early as the fourth century.<sup>56</sup> In the feast of the Presentation in the temple, Mary is hailed in the Great Vespers as "*..the living ark, that contained the Word*".<sup>57</sup> Also, Proclus<sup>58</sup> in his sermons says: "*She herself is the ark gilded inside and out, sanctified in body and spirit, in which is kept the gold sacrifice*",<sup>59</sup> i.e. Christ. This identification of the Ark and the Virgin, found a place in art, as the depiction of the Virgin's portrait in front of the Ark.<sup>60</sup>

The second scene is the 'carrying of the holy vessels of the tabernacle', the candlestick (menorah) and the stamnos (Fig. 5). Though Cosmas brings a 'geographical' interpretation to the seven branched candlestick without mentioning any relation with the Virgin,<sup>61</sup> the

menorah was usually interpreted as Mary's prefiguration bringing 'light' to this world. In the feast of the Annunciation, in Matins, Gabriel calls the Virgin "*..thou, candlestick of the light*".<sup>62</sup> Also, one miniature of the Smyrna Cosmas depicts the menorah with the Virgin and the Child above.<sup>63</sup> The seven branched candlestick in the parecclesion does not bear Mary's portrait, but some later depictions illustrated this identity explicitly: In the frescoes of Dionysiou and Dochiariou monasteries on Mount Athos, we see the portrait of the Virgin and Child on the menorah.<sup>64</sup> Similarly, the golden urn containing the manna<sup>65</sup> is also considered as the prefiguration of the Virgin, for, the manna, "*spiritual food*",<sup>66</sup> the heavenly bread God rained on the Chosen People,<sup>67</sup> prefigures Christ. In the Small Vespers read in the feast of the Virgin's Birth, she is hailed as "*She...who received within her body the bread of heaven*".<sup>68</sup> And, in the Great Vespers read in the feast of the Annunciation, Gabriel hails Mary as "*..thou divine jar of manna*".<sup>69</sup> The amphora-shaped stamnos carried on the shoulder of a priest in the parecclesion, is not in a very good condition of preservation, and it is not certain if it was decorated with an image of the Virgin, but, on the stamnos depicted on the north wall of bema in Gracanica, there is a portrait of the Virgin.

The final scene of the dedication of the temple is the 'deposition of the ark into the Holy of Holies by two priests, while King Solomon and other Israelites congregate outside of the temple (Fig. 6).<sup>70</sup> This event is identified with the Virgin in two ways: First, the Virgin herself is the material temple of God, where God dwelt. In this case, the Ark

<sup>54</sup> Exodus, 25:10; 37:1.

<sup>55</sup> Exodus, 25:21; I Kings, 8:9.

<sup>56</sup> See; Thomas. F. Mathews, "*The Epigrams of Leo Sacellarios and an Exegetical Approach to the Miniatures of Vat. Reg. Gr.1.*", *Orientalia Christiana Periodica*, 43 (1977), 94-133. Actually, in the 2nd. century, in the Christological symbolism of Irenaeus, the ark was identified with Christ himself. See; *ibid*, p.106.

<sup>57</sup> *The Festal Menaion, Service Book of the Orthodox Church*, (trans. from the original Greek by Mother Mary and K. Ware), London, 1969, p.166, (hereafter, *Festal Menaion*).

<sup>58</sup> Patriarch of Constantinople in the fifth century.

<sup>59</sup> Proclus, *Homilies*, PG 65, cols.753-756.

<sup>60</sup> In Mount Athos Vatopedi, Cod. 602, fol.345 v. the portrait of the Virgin is depicted in a round medallion in front of the ark carried by the priests. The ark in the Kariye perecclesion has a similar round medallion in it's front, but it is not possible to identify Mary's portrait on it since the fresco at this part is not preserved very well.

<sup>61</sup> Cosmas, p.152.

<sup>62</sup> *Festal Menaion*, p.455.

<sup>63</sup> Smyrna Evangelical School, Cod. A.1, fol.154.

<sup>64</sup> See; Gabriel Millet, *Monuments de l'Athos. I. Les peintures*, Paris, 1927, Plates 196/2, 218/2.

<sup>65</sup> The food God miraculously supplied to Israeli during their suffering in the desert (Exodus 16:4-14-31-32).

<sup>66</sup> I Corinthians 10:3.

<sup>67</sup> Exodus 16:4.

<sup>68</sup> *Festal Menaion*, p.99.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.439.

<sup>70</sup> I Kings, 8:5-6.

can be identified with Christ himself,<sup>71</sup> and the temple, or the holy of holies embodying the Ark, with the Virgin. Second, the Virgin is the Ark deposited into the temple's most holy place, prefiguring the Virgin's presentation to the temple.<sup>72</sup> There are no earlier examples of this scene in Byzantine monumental painting to compare with the one in Kariye's parecclesion.<sup>73</sup> In several fourteenth century churches, the deposition of the ark is in the tabernacle of Moses,<sup>74</sup> not in the temple of Solomon.

In the scene of 'Isaiah prophesying and Archangel Michael smiting the Assyrians before Jerusalem', we see the portrait of the Virgin in a tympanum over the gate of the city (Fig.7). The 'closed door' is a common type of the Virgin, but here, this depiction is not related to the closed door prefiguring the Virgin: First, the closed door is related to Ezekiel,<sup>75</sup> but not to Isaiah. The episode of the Archangel's victory over the Assyrians who were trying to capture Jerusalem is in Isaiah,<sup>76</sup> and is referred to on the hardly legible scroll that Isaiah is holding.<sup>77</sup> Second, in terms of iconography, when the closed door allegory is depicted, the Virgin is 'before' the door as it is in the chapel of Pammakaristos.<sup>78</sup> So, the medallion of the Virgin in this scene should refer not to the closed door allegory, but to the "City of God"<sup>79</sup> where God dwelt.<sup>80</sup> Isaiah calls Jerusalem "the Virgin, the daughter of

Zion".<sup>81</sup> John of Damascus says Mary is "...the city of the living God"<sup>82</sup> and is prefigured by Jerusalem, where God dwelt. Also, this scene could be related to the Virgin's role in defending Constantinople. A reference to the Akathistos hymn - which the people sang after every unsuccessful attack on the city- is inscribed on the scroll of Joseph the Hymnographer<sup>83</sup> who is on the adjacent pendentive to this scene. It helps to relate Jerusalem's miraculous saving by Michael to the rescue of Constantinople.<sup>84</sup> Constantinople was considered as the 'New Jerusalem'. Moreover, unlike most of the liturgical references in the iconography, Isaiah is not read in any of the Marian feasts, but read in the vigil of June 5 to commemorate the Avar Surprise.<sup>85</sup>

'The ladder Jacob saw in his dream', (Fig.8) rising from the earth up to heaven with angels ascending and descending on it, is also considered as a prefiguration of Mary, as St. John of Damascus explains in his Homilies on Nativity: "Today, the son of the carpenter...prepared an animated ladder for himself, whose base is set upon the earth, but whose upper part the very heavens; God rested upon it; Jacob saw its figure; God descended by it...was seen upon earth and conversed with men... The spiritual ladder, the Virgin, is firmly set upon the earth, for, she is born of the earth".<sup>86</sup> Besides being the instrument of God's descent into the world, the ladder is also the instrument of men's ascent to the heaven. The inscription of the Hymnographer Theophanes depicted on the adjacent pendentive of this scene is from his Canon read during the funeral services, and the inscription on the wall continues in the text as following:

<sup>71</sup> For the ark as the prefiguration of Christ, see; T. F. Matthews, op. cit., esp., p.103-105.

<sup>72</sup> Der Nersessian, "Program and Iconography", p.317,

<sup>73</sup> Ibid., p.340.

<sup>74</sup> For example; St. Clement in Ohrid, Lesnovo, Decani, Mt. Athos Protaton, Mt. Sinai chapel, and Holy Apostles in Thessaloniki.

<sup>75</sup> Ezekiel, 44:1-4.

<sup>76</sup> Isaiah, 37.

<sup>77</sup> Underwood relates this inscription to Isaiah, 37:21-33, which is about Isaiah's prophecy about the Assyrian attack on Jerusalem (Underwood, Kariye, Vol. 1, p.223). In Isaiah, the following event is about Archangel Michael's fight to Assyrians to protect the city (Isaiah, 37:36).

<sup>78</sup> Hans Belting, Cyrill Mango, Doula Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington, D.C., 1978. See; Fig. 109.

<sup>79</sup> Isaiah, 60:14.

<sup>80</sup> Also, in Hebrews 12:22, Jerusalem is called as the "city of the living God, the heavenly Jerusalem".

<sup>81</sup> Isaiah, 52:2.

<sup>82</sup> St. John Of Damascus, *Homilies on Nativity*, PG 96, cols. 673 D, 676.

<sup>83</sup> See; Underwood, Kariye, Vol.1, p.217.

<sup>84</sup> For this relation, see; Der Nersessian, "Program and Iconography", p.333-334.

<sup>85</sup> Gudrun Engberg, "Aaron and His Sons' -A Prefiguration of the Virgin?", *Dumbarton Oaks Papers*, 21 (1967), 279-283, esp. see p.280.

<sup>86</sup> John of Damascus, *Homily on Nativity 3*, PG 96, col. 665 B. Translation quoted here, after; V. Albert Mitchell, *The Mariology of St. John Damascene*, Kirkwood, 1930, p.177.

"But through thee, o Virgin, we have ascended from earth unto heaven, shaking off the corruption of death".<sup>87</sup> In this sense, the scene (Fig.8) is also related to the theme of death and salvation.<sup>88</sup>

The 'burning bush', through which God spoke to Moses<sup>89</sup> (Fig.9), was miraculously not consumed by the flames. Due to these qualities, the bush was considered as a prefiguration of the Virgin, through whom God came among people and communicate them, while, Mary, giving birth to God incarnate, still preserved her virginity.<sup>90</sup> In the Great Vespers read in the feast of the Annunciation, Gabriel hails Mary as "thou burning bush that remains unconsumed".<sup>91</sup> This analogy is referred to the Homily 5 on the Annunciation by Patriarch Photius: "As the bush received the fire, and feeding the flames was not consumed, thus shalt thou conceive a son, lending Him thy flesh, providing nourishment to the immaterial fire, and drawing incorruptibility in return".<sup>92</sup> In the depictions of the burning bush scenes, the portrait of the Virgin usually appears in the middle of the burning bush.<sup>93</sup>

One common point in all scenes of the Marian Old Testament cycle on the upper walls of the west bay, is the Virgin's being the earthly or material instrument of the Incarnation. Almost all the Old Testament prefigurations of the Virgin depicted in Kariye bear the idea of materiality embodying the spiritual. The Ark, was made of "acacia wood",<sup>94</sup> but gilded inside and out since it will embody the

Word of God.<sup>95</sup> Similar analogies are introduced by the other prefigurations of the Virgin as well: Solomon's "material" temple is to "house" God in it;<sup>96</sup> the golden urn was to contain the manna, i.e. "Christ the celestial manna";<sup>97</sup> the 'city of God' that the archangel defended has God in it; the material candlestick brings the immaterial light to people; Jacob's ladder is the material means through which God descended. In one of the poems of Metochites, in which he dedicates Chora monastery to the Virgin, it is very explicit how the founder perceived the Virgin: "But thou, oh Lady, hast become the instrument of this great miracle (i.e. the incarnation of Christ) which gave life to mortals \ And it is to bring a shrine to thee that erected this monastery \ Calling it Chora after thee, the one who contained the uncontainable, to thee the shrine of immortal God".<sup>98</sup> Similarly, the inscription on the mosaic of the Virgin Blacherinitissa above the entrance door to the church, calls Mary 'the mother of God containing the uncontainable', i.e. Christ.

The Old Testament itself is the 'material' history of men, embodying the seeds of the 'spiritual' New Testament of God brought by His Incarnation. The notion of the material tabernacle of Jews that would not be restored by Christ's coming, but would be replaced by a new and 'more spiritual' one,<sup>99</sup> refers to this idea. The Epistle to the Hebrews, compares the materiality of the Old Testament, the holy places "made with hands"<sup>100</sup> and the Ark of the Covenant made of gilded wood with "stone tables of covenant" in it,<sup>101</sup> and the "lampstand" and the "golden pot that had manna", and the "burnt offerings of bulls and

<sup>87</sup> Isabel F. Hapgood, *Service Book of the Holy Orthodox-Catholic Apostolic Church*, New York, 1922, p.383 (hereafter *Service Book*).

<sup>88</sup> Ousterhout points to the fact that Jacob's Ladder is located just over Metochites' tomb as the founder's wish to ascend up to the heaven through the intercession of the Virgin. See; Ousterhout, "Temporal Structuring", p.63-76.

<sup>89</sup> Exodus, 3:6.

<sup>90</sup> Graef, op. cit. p.65-66.

<sup>91</sup> *Festal Menaion*, p.437.

<sup>92</sup> *Homilies of Photius*, p.109-110.

<sup>93</sup> In monumental painting, for example, see the depictions in St. Clement in Ohrid, Asinou in Cyprus, or those in Gracanica and Staro Nogoricino.

<sup>94</sup> Exodus, 25:10.

<sup>95</sup> T. F. Mathews, op. cit., p.106.

<sup>96</sup> The God of Israel wants Solomon to build a house for Him, to "dwell" in, among the children of Israel. See; I Kings, 6.

<sup>97</sup> See; Der Nersessian, "Program and Iconography", p.340.

<sup>98</sup> Treu (ed), *Dichtungen des*, Poem B, Lines 14 ff., p.38. English translation here is quoted after; Underwood, *Kariye*, Vol.1, p.27.

<sup>99</sup> See; Herbert L. Kessler, "Through the Temple Veil: The Holy Image in Judaism and Christianity", *Kairos*, XXXII/ XXXIII (1991), 53-77, esp. p.67.

<sup>100</sup> Hebrews, 9:24.

<sup>101</sup> Hebrews, 9:2-4.



rams" with the spirituality of the New Covenant. The following words of God in the Epistle, are the clearest example for how the Old and New Testaments were perceived in terms of materiality and spirituality: "For this is the covenant that I will make with the House of Israel after those days, saith the Lord; I will put my laws into their mind, and write them in their hearts",<sup>102</sup> that is, not on the stone tablets. The Old Testament as a material shell, embodies the seeds of the New one in it. Beginning from Adam and Eve, the entire history up to the Virgin, was the 'material' preparation for the coming of Christ, the God. The Theotokos also was an 'earthborn'.<sup>103</sup> The Word of God himself, for our salvation's sake, dwelt in her womb, took flesh of her, and was born as a man.<sup>104</sup>

The selection of the Old Testament pre-figurations of the Virgin stresses her role as the instrument of incarnation, and thus, the first step in the redemption of human beings. St. John of Damascus, having enumerated the benefits of the Incarnation in his Homilies on Dormition, calls the Virgin the "workshop of our salvation".<sup>105</sup> The idea of the Incarnation in the iconography of the west bay, connects this Marian imagery to the themes of redemption and human salvation which is most explicitly depicted in the apse and from there radiates to the rest of the chapel's program.<sup>106</sup> Incarnation, represented indirectly in the Old Testament cycle in the west bay, is the beginning of the human salvation,<sup>107</sup> which will be completed by Christ's raise of the dead -which is represented in the apse program<sup>108</sup> - and the

final judgement -which is represented in the east bay- in his second coming. On the other hand, Mary herself, being the supreme intercessor, is related to the rest of the program. The idea of intercession of holy personalities for the deceased before God can be seen in the Deesis scene at the core of the Last Judgement fresco; in the "angel-Deesis" reliefs on the marbles crowning the archs of the arcsofia of Metochites' and Tornikes' tombs; in the row of the martyrs and bishops<sup>109</sup>; in the panel of the Virgin Eleousa on the south templon<sup>110</sup>; and in the medallion portrait of Archangel Michael on the top of the bema arch. Mary's intermediary role is especially very important in the Last Judgement day, as it is read during the office of the Orthodox Church for the parting of the soul from the body: "When the last great trump shall sound unto the frightful and dread Resurrection of the Judgement Day, and all shall rise from the dead; then remember me, o holy Birth-Giver of God".<sup>111</sup>

The mystery of the Incarnation could be represented 'directly' as it is in the mosaics of Kariye's narthex<sup>112</sup> or as it is in one of the contemporary burial chapels, namely the south chapel of Pammakaristos,<sup>113</sup> simply by presenting the scenes from the life of Christ. But in the Kariye's parecclesion an 'indirect' representation of incarnation through the pre-

---

scene, should be interpreted as Christ's raise of the dead on the day of the Last Judgement. For this interpretation, see Akyürek, op. cit., p.103-110; also, Anna D. Kartsonis, *Anastasis, The Making of an Image*, Princeton, 1986, p.157.

<sup>109</sup> Six Bishops in the apse with their books closed and standing in an iconic manner, shows that they are not related to the holy liturgy as it was in most of the late Byzantine apse programs in the Balkans. (see; Der Nersessian, "Program and Iconography", p.318-319). In this funerary context, probably they have an intercessional role like the martyrs on the walls had.

<sup>110</sup> This panel was probably facing an image of Christ on the north templon, as Underwood suggested (see, Underwood, *Kariye*, Vol. 1, p.27-30 and p.168-169).

<sup>111</sup> *Service Book*, p.365.

<sup>112</sup> For the program of the narthexes, see; Underwood, *Kariye*, Vols. 1 and 2.

<sup>113</sup> Mouriki suggests that the first stage in the divine scheme of the human salvation, marked by the incarnation and Christ's deeds in the course of his earthly life, is reflected by the scenes of the festival cycle in the south chapel of the Pammakaristos. See; Belting-Mango-Mouriki, op. cit., p.70.

<sup>102</sup> Hebrews, 8:10.

<sup>103</sup> As Nicholas Cabasilas in the fourteenth century said in his Homilies on Dormition: "earth She is, because She is from earth" See; Meyendorff, op. cit., p.148.

<sup>104</sup> Mitchell, op. cit., p.23-24.

<sup>105</sup> See; Mitchell, op. cit., p.172-173.

<sup>106</sup> For this discussion, see; Engin Akyürek, *Kariye Parekklesionu: Bir Mezar Şapeli Olarak İkonografik Programının Yorumlanması ve İşlevi*, (Ph.D. diss., University of Istanbul, 1995), p.92-102.

<sup>107</sup> Bishop Maximos Aghiorgoussis, "Orthodox Soteriology", *Salvation in Christ: a Lutheran-Orthodox Dialogue*, (J. Meyendorff and R. Tobias, ed.), Minneapolis and Augsburg, 1992, 35-58.

<sup>108</sup> The Anastasis scene on the semidome of the apse, being in a funerary context and adjacent to the Last Judgement

figurations of the Virgin was preferred. This indirect representation, besides honoring the Virgin by stressing her role in this mystery and by doing so expecting her mediation for those buried in the chapel, may also reflect the intellectual personality of the patron, Theodore Metochites, who preferred in his poems and writings a style which was "*ungraspable at the first sight*" even for the literate people of his time.<sup>114</sup>

### Liturgical strata in the Old Testament cycle:

A third level of meaning in reading the iconography of the Old Testament cycle in the parecclesion's west bay, can be identified. This might be called the liturgical level of meaning, since the Old Testament events depicted in this cycle, besides being read in certain Marian feasts,<sup>115</sup> can be related also with the Akathistos hymn, an important liturgical text of the Byzantine Church.

The fact that one of the distinguishing features of the Palaeologan church decoration was the "liturgification" of the programs -i.e. representing the liturgy directly<sup>116</sup> or having liturgical references in the program-, as well as that the Akathistos' being an important text for the Chora and its relation to the com-

memorative services of the dead -especially after the twelfth century-, makes the effort to seek the hymn's relation with the Old Testament cycle of the parecclesion meaningful. On Friday nights, a special commemoration of the dead, including the visits to the tombs, was held in the monasteries, and this commemoration was blended with the Friday evening office held in the monasteries in honor of the Virgin, at which Akathistos hymn was sang.<sup>117</sup> On the other hand, the hymn was important for the Chora: First, there is a direct reference to the hymn in the iconography of the parecclesion's west bay; the scroll of hymnographer Joseph the Poet on the south-west pendentive bears an inscription from his Ode 4 Canon for the Akathistos Hymn: "*Propitiation of the world, hail spotless Virgin*".<sup>118</sup> The inscription related to the Akathistos on the scroll of Joseph the Poet might be considered as evidence that the hymn was probably read in the parecclesion on certain days to commemorate those buried in the Kariye's parecclesion,<sup>119</sup> since we know that the hymn was also invoked in private devotions.<sup>120</sup> Secondly, the inscription "khora ton akhoraton" (who comprehend the incomprehensible) which appear twice in the program of Chora - one on the mosaic of Virgin Blachernitissa in the outer narthex, and one on the mosaic of Virgin Hodegetria on the south templon-, is from the Akathistos hymn.<sup>121</sup> A closer examination of the scenes and the text leads us to find a communication

<sup>114</sup> For this, see; Ihor Sevcenko, "*Theodore Metochites, the Chora, and the Intellectual Trends of His Time*", *The Kariye Djami*, Vol. 4, (P.A. Underwood, ed.), Princeton, 1975, p.17-90. Esp. see p.28. We can also detect his indirect style in his letter to the monks of the Chora monastery. For the Greek original and English translation of this letter, see; Appendix I to the above mentioned article, *ibid.*, p.57-84.

<sup>115</sup> Jacob's Ladder (Genesis, 28:10-17) was read in the feasts of the Virgin's Birth, Koimesis, Annunciation, and Nativity; Moses and the burning bush (Exodus 3:1-8) was read in the feast of the Annunciation; Dedication of the Solomon's Temple (I. Kings, 8:1-11) was read in the feast of the presentation of the Virgin to the temple; Isaiah's prophecy and the destruction of the Assyrian army by Michael before Jerusalem (Isaiah, 37) was read in the celebrations of the so called Avar Surprise in June 5; Aaron and his sons before the temple (Hezekiel, 43:27) was read in the feasts of the Virgin's birth, presentation to the temple, Koimesis and the Annunciation.

<sup>116</sup> This liturgification of the pictorial programs is very clear especially in the Balkans. For this, see; Richard Hamann-MacLean and H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien (Vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert)*, Giezen, 1963.

<sup>117</sup> For this, see; Nancy P. Sevcenko, "*Icons in the Liturgy*", *Dumbarton Oaks Papers*, 45 (1991), 45-57, esp. p.56.

<sup>118</sup> See; Underwood, *Kariye*, Vol.1, p.217.

<sup>119</sup> Since the typicon of the Chora monastery does not survive, we can not be sure about this. But, two other hymnographers on the pendentives, St. John of Damascus on the north-east pendentive and St. Theophanes on the north-west have inscriptions from their Canons for the funeral service. So, the inscription related to the Akathistos should also refer to such a liturgical purpose, and in this case it is highly probable that it was read as a private devotion by the founder.

<sup>120</sup> *Akathistos Hymn, Ode in Honour of the Holy Immaculate Most Blessed Glorious Mother of God and Ever Virgin Mary*, (trans. from original Greek and notes by Fr. Vincent McNabb), Sussex, MCMXLVII, p.VIII (hereafter *Akathistos Hymn*). See Note 3 by Fr. Vincent McNabb, *Akathistos Hymn*, p.134

<sup>121</sup> In the fifteenth stanza of the hymn addressing to the Virgin, it is read as "who didst comprehend the incomprehensible" (see, *Akathistos Hymn*).

between the scenes of the cycle and some stanzas of the hymn, which does not seem accidental. First, when we compare the Akathistos hymn's content with that of the Marian cycle represented by the Old Testament figurations of the Virgin, we can say that their subject matter coincides in its broadest sense: They both tell about the incarnation of Christ through Mary.

The Akathistos hymn, originally a late fourth or early fifth century hymn<sup>122</sup> of the Virgin composed for the feast of the Annunciation, later became one of the most famous hymns of the Eastern church.<sup>123</sup> After the lifting of the Persian siege of Constantinople in 626 or the failure of the Arabian siege in 719, a 'prooemium' as thanksgiving to the Virgin was added to the hymn,<sup>124</sup> and in the course of the centuries the hymn was identified with victory and became very popular. The hymn was not sung only on the feast of the Annunciation, but also after every victory, as well as in private devotions as mentioned above.

Following two 'prooimion', the hymn is formed of 24 stanzas, alternately short and long. Actually all stanzas have seven lines in which poet narrates the event and the mystery of the Incarnation, beginning with the Annunciation. But, to some stanzas the poet added 12 'charetismoi' praising the Virgin Mary. The first 12 stanzas contain the 'story' of the incarnation, six before Christ's birth, and six after. The second part of the hymn (stanzas from 13 to 24) praise the 'mystery' of the incarnation. Some stanzas of the hymn are Christological in content.<sup>125</sup>

The contents of the twenty-four stanzas<sup>126</sup>

may be summarized as follows:

- Stanza 1: The Annunciation to the Virgin. An angel comes to Mary and announces that she will give birth to a child who would bring salvation to people.
- St.2: The Annunciation to the Virgin. Mary does not understand how a virgin shall give birth.
- St.3: The Annunciation to the Virgin. Angel tells her how omnipotent is God.
- St.4: Conception by God.
- St.5: Mary, the God-bearing womb, goes to visit Elisabeth.
- St.6: Joseph's doubt.
- St.7: Birth of Christ and shepherds' adoration of the child.
- St.8: Star leads Magi to Christ.
- St.9: The Magi offer their gifts and praise Mary.
- St.10: The Magi turn back.
- St.11: Flight of the holy family to Egypt.
- St.12: Presentation of Christ in the temple.
- St.13: The Creator manifests himself as the new creature.
- St.14: The reason for Christ's coming is the salvation of the men.
- St.15: Christ as both man and god.
- St.16: All angels praise the incarnation.
- St.17: The wisdom brought by the Virgin.
- St.18: The reason for the incarnation is to save the world.
- St.19: Mary, the shelter for all who need it.
- St.20: Insufficiency of the hymns to praise Christ and his deeds for us.

<sup>122</sup> For dating of the hymn, see; Wellesz, op. cit. p.153.

<sup>123</sup> Ibid, p.143.

<sup>124</sup> Ibid, p.147-152.

<sup>125</sup> This leads Wellesz to conclude that the hymn was an earlier hymn for Christ blended with Marian stanzas. See; Wellesz, op. cit., p.150-151.

<sup>126</sup> Alexandra Pætzold summarizes the content of each stanza in section 2.3. of her book, where each is used as a subtitle, under which, she matches the content of each stanza with the scenes depicted in the churches she studies. See; A. Pætzold, *Der Akathistos Hymnos, Die Bilderzyklen in der Byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1989, p.43-55. Wellesz also, formulates a short content for each stanza. See; Wellesz,

op. cit., p.156-157. For the complete English translation of the hymn, see; *Akathistos Hymn*.

- St.21: The Virgin as the bringer of the light.
- St.22: Christ paid for the sins of all before him and after him.
- St.23: Praise the Virgin as the living temple of God.
- St.24: Offering hymns to the Virgin.

The earliest examples of the Akathistos hymn depicted 'directly' as a cycle in mural painting can be found in several fourteenth century churches of Greece and the former Yugoslavia,<sup>127</sup> for example Hagios Nikolaos Orphanos and Panagia ton Chalkeon in Thessaloniki, Pantocrator in Decani, St. Clement in Ohrid, St. Demetrios in the Monastery of Markov. In most of those examples, the Akathistos hymn is depicted on the walls as a 'cycle' of 24 scenes, each corresponding to a stanza of the hymn,<sup>128</sup> as it was defined in the so called "painter's manual".<sup>129</sup> Because it is very well preserved, the church of St. Demetrios in Markov Monastery, offers a good example: The cycle of the Akathistos scenes begins to the south of the bema, and continues through the south wall of the naos, then continues towards the east on the north wall, up to the north part of bema.<sup>130</sup> The fresco cycle contains twenty four scenes, exactly in the same order as the stanzas of the hymn. Even, the Annunciation is depicted in the first three scenes,<sup>131</sup> to match with the first three stanzas of the hymn.<sup>132</sup> Though no example depicting the full cycle of the Akathistos hymn has survived to our day in Constantinople, it is highly probable that this was created in the capital

city and from there spread to Balkans.<sup>133</sup> In the infancy cycle of Christ of the Kariye's narthex, Lafontaine-Dosogne identifies "*Unmistakable connections with the iconography employed in illustrating the Akathistos*" made through "*borrowings*" or "*concordances*".<sup>134</sup>

The iconographer(s) of the Kariye, had neither such a vast surface of painting nor the intention to depict the twenty four stanzas of the hymn on the walls of the west bay. What they did is to select among the numerous Old Testament figurations of the Virgin in a way that, each should represent Mary's role as a "material embodying the spiritual", as well as match to certain stanzas of the Akathistos hymn; so that three levels of meaning could be read on the same pictorial cycle. The stanzas that match the scenes are those with Mariological content,<sup>135</sup> holding the key points in the overall narrative of the hymn,<sup>136</sup> and having references to the selected Old Testament figurations of the Virgin. They are the stanzas 1, 3, 5, 9, 11, 17, 19, 21 and 23.<sup>137</sup>

Even though the sequence of the paintings of the cycle do not follow that of the stanzas' in the hymn, almost all could be matched or communicate with one of the above mentioned stanza of the Akathistos. To begin with the Moses and the burning bush fresco (Fig.9), an Old Testament event which was considered as a prefiguration of the Vir-

<sup>127</sup> Pätzold, op. cit., p.8 and others. Lafontaine-Dosogne suggests the last decades of the 13th. century for the depictions of the full cycle. For this, see; J. Lafontaine-Dosogne, "*L'illustration de la première partie de l'Hymne Akathiste et sa relation avec les mosaïques de l'Enfance de la Kariye Djami*", *Byzantion*, 54 (1984), 648-702 (hereafter "*L'illustration*").

<sup>128</sup> See; Pätzold, op. cit.

<sup>129</sup> In the Painter's Manual, the Akathistos hymn is mentioned as "24 stanzas of the Mother of God" and there are instructions how these stanzas should be depicted in churches. See; *Painter's Manual*, p.51.

<sup>130</sup> Pätzold, op. cit., p.15, and Plans 25, 26, 27, 28.

<sup>131</sup> See Figures 85, 86, 87, *ibid.*

<sup>132</sup> See the contents of the stanzas above.

<sup>133</sup> See; Lafontaine-Dosogne, "*L'illustration*".

<sup>134</sup> Jacqueline Lafontaine-Dosogne, "*Iconography of the Cycle of the infancy of Christ*", *The Kariye Djami*, Vol. 4, (P.A. Underwood, ed.), Princeton, 1975, p.195-241.

<sup>135</sup> The first six stanzas up to the Nativity are Marian stanzas. According to Wellesz, Christological subjects begin from the seventh stanza (see, Wellesz, op. cit., p.150), but certain stanzas even after it, namely the seventeenth, nineteenth, twenty-first, twenty-third and twenty-fourth stanzas are very explicitly Marian in content (see the content of the stanzas above).

<sup>136</sup> The long stanzas (those with odd numbers) usually hold the key points in the narrative of the hymn. To give an example, the eighth stanza - a short one- reports the Magi's journey to Bethlehem and the tenth -also a short one- is about their journey back, while the ninth -a long one- reports the presentation of their gifts and their adoration.

<sup>137</sup> See the content of the stanzas above.

gin in relation to the Annunciation,<sup>138</sup> can be matched to the first stanza of the Akathistos telling about the Annunciation. Also, some 'textual' similarities between the Annunciation to the Virgin and Moses' talk to the angel of God through the burning bush are traceable: Moses hears from "the Angel of the Lord" that "appeared to him in a flame of fire out of the midst of a bush"<sup>139</sup> the announcement about the delivery of 'his people' out of the hand of Egyptians, to the salvation. Similarly, the angel of God announces to the Virgin that she will give birth to a child who will bring salvation to the people. Both Moses and the Virgin were frightened when they first saw the angel: "Moses hides his face, for he was afraid";<sup>140</sup> and the angel of the Annunciation tells Mary not to fear.<sup>141</sup> In the second stanza of the Akathistos, which is a continuation of the Annunciation in the first stanza, Mary asks to the angel how she, being a virgin, could give birth to a child? Similarly, Moses did not understand how he will take his people from the hands of Pharaoh and asks the angel "Who am I, that I should go unto Pharaoh, and that I should bring forth the children of Israel out of Egypt?"<sup>142</sup>

The third stanza, which is also on the Annunciation to Mary, is likely related to the fresco of Jacob's ladder in the program, since, in this stanza there is a very strong reference to Mary's role as the ladder: In the fourth and the fifth chairetismoi, Mary is called "the heavenward ladder by which God came down, the earthly bridge carrying the earthborn unto heaven".<sup>143</sup> Taking the burial context of the parecclesion into consideration, we can connect the Jacob's ladder fresco to the third stanza of the hymn, rather than to the Annunciation.

The fresco of the bearing of the Ark of the covenant (Fig.4), though there is no clear reference to the Ark in the hymn, might be matched with the fifth stanza of the Akathistos, which is about the Visitation. As it is said in this stanza, "the Maid of the God-bearing womb" goes to visit Elisabeth.<sup>144</sup> The journey of the ark containing the 'word of god', may be considered as the Old Testament prefiguration of the Visitation.

The ninth stanza of the hymn is about the three Magi presenting their gifts to the child in adoration and praising Mary. This stanza may be matched with the Aaron and his sons before the temple scene in the parecclesion's frescos (Fig.10). The relation between the scene of Aaron and two sons presenting their offerings to God, to that of the Magi offering their gifts to the Virgin and child is not "purely formal" as Der Nersessian suggests.<sup>145</sup> The formal resemblance of the two events in Byzantine painting is fairly clear.<sup>146</sup> Their garments, gestures, and composition are quite similar. Even in typology, one of the Magi usually has white beard and hair, as that of Aaron's. These formal similarities should be intentional, rather than accidental; for, Aaron and his two sons, being the 'first three priests' of the most high God and making their offerings of calves and burned offers to God, prefigure the three kings of the East, who were the 'first three believers' of Christ and offer their gifts to God. In the ninth stanza of the Akathistos, there are references to this 'prefiguration'; Magi praise Mary because she had rescued them from "pagan rites" and "cult of fire"<sup>147</sup> represented by the material offerings of the Old Testament.

<sup>138</sup> Moses and the burning bush (Exodus, 3:1-8) is read twice in the feast of the Annuntiation (Der Nersessian, "Program and Iconography", p.317). For the relation of this episode and the Annunciation, see also; Homilies of Photius, p.102.

<sup>139</sup> Exodus, 3:1-12.

<sup>140</sup> Exodus, 3:6.

<sup>141</sup> Luke, 1:30.

<sup>142</sup> Exodus, 3:11.

<sup>143</sup> See; Akathistos Hymn.

<sup>144</sup> Ibid.

<sup>145</sup> For this, see; Der Nersessian, "Program and Iconography", p.348-349.

<sup>146</sup> Compare, for example, the fresco of Aaron and his sons in Kariye parecclesion or in Fethiye's chapel (see; Fig.110 in Belting-Mango-Mouriki, op. cit.) with the Adoration of Magi fresco in Daphni, church of Dormition, or with the miniature in Taphou 14, fol.99v, depicting the adoration of Magi, in Greek Patriarch Library, Jerusalem.

<sup>147</sup> See; stanza 9 of the hymn, Akathistos Hymn.

The eleventh stanza, telling about the holy family's flight into Egypt, contains several references to Moses' flight from Egypt, which was a prefiguration of the former one. In this stanza the Virgin is hailed as the "sea the mystic Pharaoh drowning",<sup>148</sup> "unfailing manna-food", "server of hallowing delights", "land of promise", "from whom flow milk and honey".<sup>149</sup> We know that manna was the miraculous food provided to the Israelites during their flight from Egypt<sup>150</sup> while they were suffering from hunger in the wilderness, and saved them. The manna urn, stamnos, which is depicted on the parecclesion's wall being carried by a priest (Fig.5), is considered a prefiguration of the Virgin, carrying her child, Christ, the heavenly bread or manna.

Stanza 17 of the Akathistos is about the wisdom brought by the Virgin. In the first chairetisma, Mary is hailed as "casket of God's wisdom" and, in the following ones "treasury of his providence", "confounder of the wisdom of wise".<sup>151</sup> In the Old Testament, it is Solomon who identified with the wisdom,<sup>152</sup> and he prefigures the wisdom brought by the Virgin. Virgin herself is the "wisdom building herself a temple"<sup>153</sup> similar to "wise Solomon's building of the temple". Thus, the iconographers of the parecclesion probably represented the wisdom brought by Mary through its Old Testament figuration, which was Solomon. In the fresco (Fig.6), Solomon and all the Israelites, though in terms of narrative they are part of the 'dedication of the temple' scene, have been separated from the altar, each part being on the either side of the lunette, so that Solomon serves also in the third level of meaning in the same cycle, i.e. representing the wisdom which prefigures Mary, as in the Akathistos.

The scene of the walled city with the Virgin's portrait on it, and the archangel fighting the enemies who besieged the city (Fig.7), are actually in conformity with the second proemium of the Akathistos, which was added to commemorate the failing sieges of Constantinople:<sup>154</sup> "to thee, unconquered Queen, I, thy city from danger freed an offering of thanks inscribe. O forth-bringer of God! yet for thy unconquerable might free me from all hurt that I may sing thee."<sup>155</sup> In the fresco, the Virgin is identified with the fortified Jerusalem; but because she was the protector of Constantinople and Akathistos hymn was related to the victorious liberations of Constantinople, this fresco could be interpreted as the visualisation of the second proemium of the hymn. On the other hand, stanza 19 of the hymn calls the Virgin the shelter of those who needed: "unto all who fly to thee thou art a wall".<sup>156</sup> She is also hailed as the "gate of safety" in the second chairetisma of the same stanza. So, the God protecting city surrounded with walls, seems to correspond to both the second proemium or the nineteenth stanza of the Akathistos.

Stanza 21 of the hymn praises Mary as "a lamp of the living light shining upon those in darkness". In the following chairetisma, she is hailed as "ray of the spiritual sun", "ray flash of never-waning light", "lightning-flash illuminating souls".<sup>157</sup> This is a very clear reference for the menorah depicted in fresco (Fig.5).

In the twenty third stanza Mary is praised as "the living temple" and hailed in the first and second chairetismoi as "tabernacle of God and the Word" and "holy beyond all holy ones". This stanza corresponds to the fresco of Solomon's temple, where the ark, bearing the word of God was set into the holy of holies in the temple (Fig.6).

<sup>148</sup> See; fifth chairetisma of the eleventh stanza of the hymn, *ibid.*

<sup>149</sup> See; ninth and eleventh chairetismoi of the eleventh stanza of the hymn, *ibid.*

<sup>150</sup> *Exodus*, 16.

<sup>151</sup> See; stanza 17 of the hymn, *Akathistos Hymn*.

<sup>152</sup> *I Kings*, 3; *Proverbs*.

<sup>153</sup> *Proverbs*, 9:1.

<sup>154</sup> See; Wellesz, *op. cit.*, p.147-152.

<sup>155</sup> See; Kontakion, *Akathistos Hymn*.

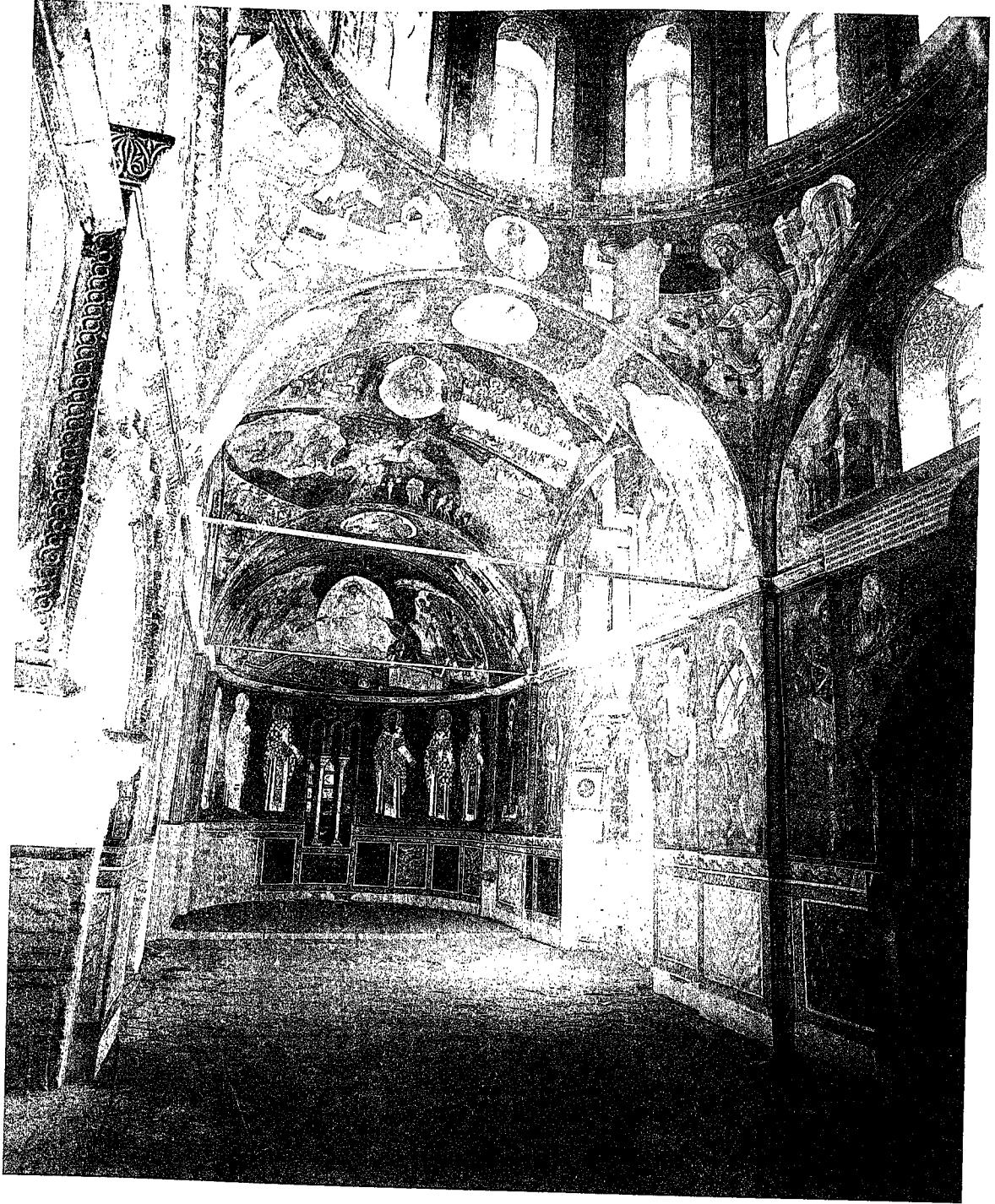
<sup>156</sup> See; stanza 19, *ibid.*

<sup>157</sup> See; stanza 21, *ibid.*

To sum up, the Marian cycle in the west bay of Metochites' chapel, which is formed of the Old Testament prefigurations of the Virgin, may be read in three levels of meaning in the same pictorial cycle: The first or literal level reports the Old Testament narrative as it is in the Bible. The second or indirect meaning is an implicit reference to the role of the Virgin as the instrument of the incarnation and so, to the human salvation. The third level is the liturgical level of meaning, since, each scene in the cycle are from the passages of the Bible read during certain Marian feasts, and also communicates to the selected stanzas of Akathistos hymn, an important liturgical text read during the commemorative services in the parecclesion. Moreover, these three levels of meaning, also correspond to the "vertical hierarchy" of the program as a whole which is moving from the 'material' (i.e. the portraits of the deceased on the niches of the arcossolia, or the sarcophagi with the soulless, purely material bodies) up to the 'spiritual' (i.e. the Virgin and Child at the central dome), where, the literal level corresponding to the 'material', and the liturgical level to the 'spiritual'. The Marian iconography in general, as well as the idea of the spirituality rising from the materiality followed throughout the west bay's program, is in conformity with the burial function of the parecclesion of Chora. In Orthodox theology, death is the beginning of man's long journey from the material world towards the spiritual, ultimately to the theosis. During this journey, what deceased needs is the intercession of a very effective and merciful mediator, which he found in the Theotokos.

### LIST OF THE FIGURES:

- Figure 1:** Kariye Parecclesion, interior, general view.
- Figure 2:** Virgin and the child, medallion of the dome, Kariye parecclesion, west bay, (detail).
- Figure 3:** Virgin Eleousa, (detail), south bema wall.
- Figure 4:** Bearing of the ark of the covenant, south-east tympanum.
- Figure 5:** Bearing of the sacred vessels, south of the middle arch.
- Figure 6:** Solomon and all Israel before the temple, south-west tympanum.
- Figure 7:** Isaiah prophesying and the angel fighting before Jerusalem, south of the western arch.
- Figure 8:** Jacob's ladder, north-west tympanum, west part.
- Figure 9:** Moses and the burning bush, north-west tympanum, east part.
- Figure 10:** Aaron and sons before the temple, north of the western arch



**Figure 1:** *Kariye Parecclesion, interior, general view.*





Figure 2: *Virgin and the child, medallion of the dome, Kariye parecclesion, west bay, (detail).*



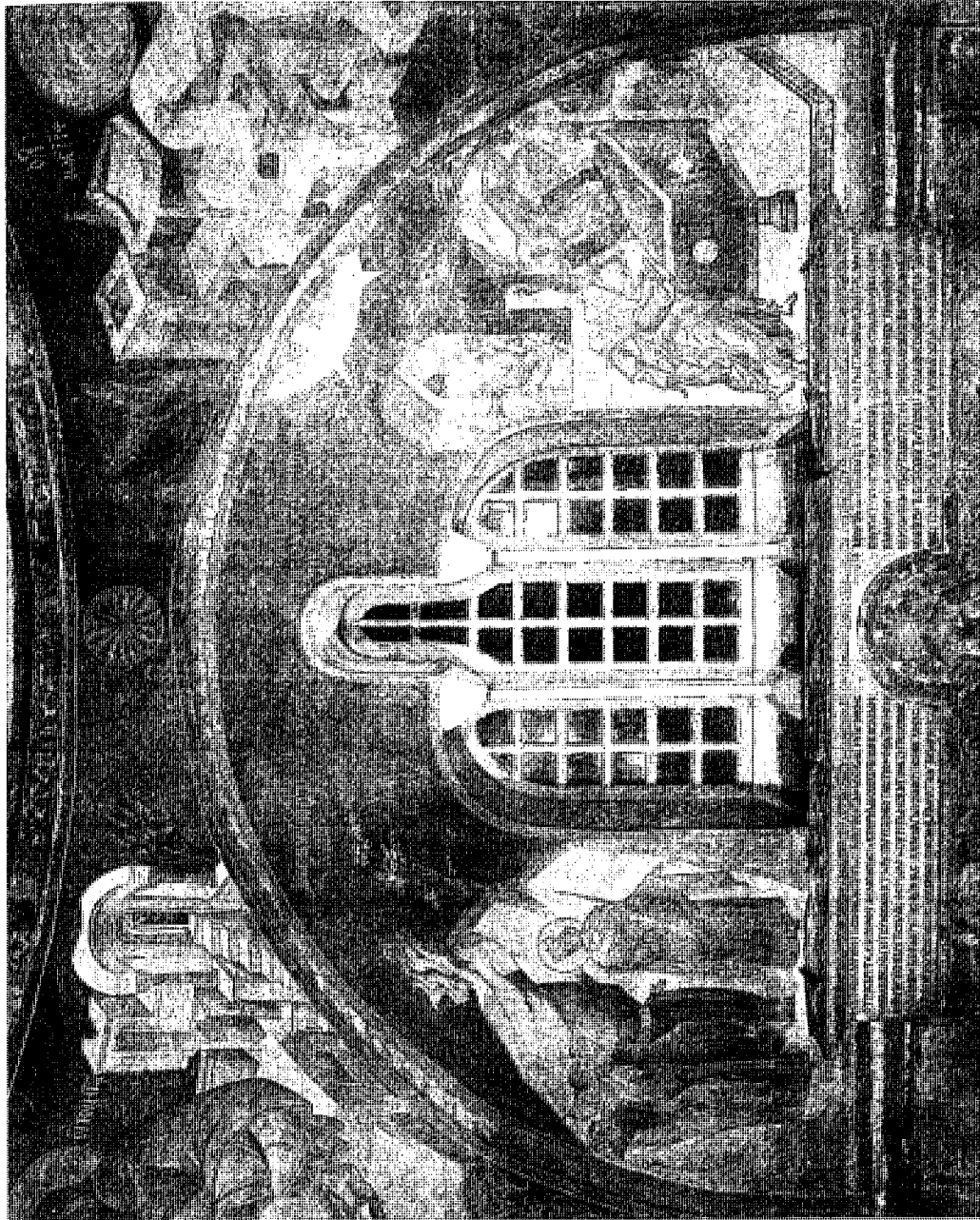
**Figure 3:** *Virgin Eleousa, (detail), south bema wall.*



Figure 4: Bearing of the ark of the covenant, south-east tympanum.



**Figure 5:** *Bearing of the sacred vessels, south of the middle arch.*



**Figure 6:** *Solomon and all Israel before the temple, south-west tympanum.*



**Figure 7:** *Isaiah prophesying and the angel fighting before Jerusalem, south of the western arch.*

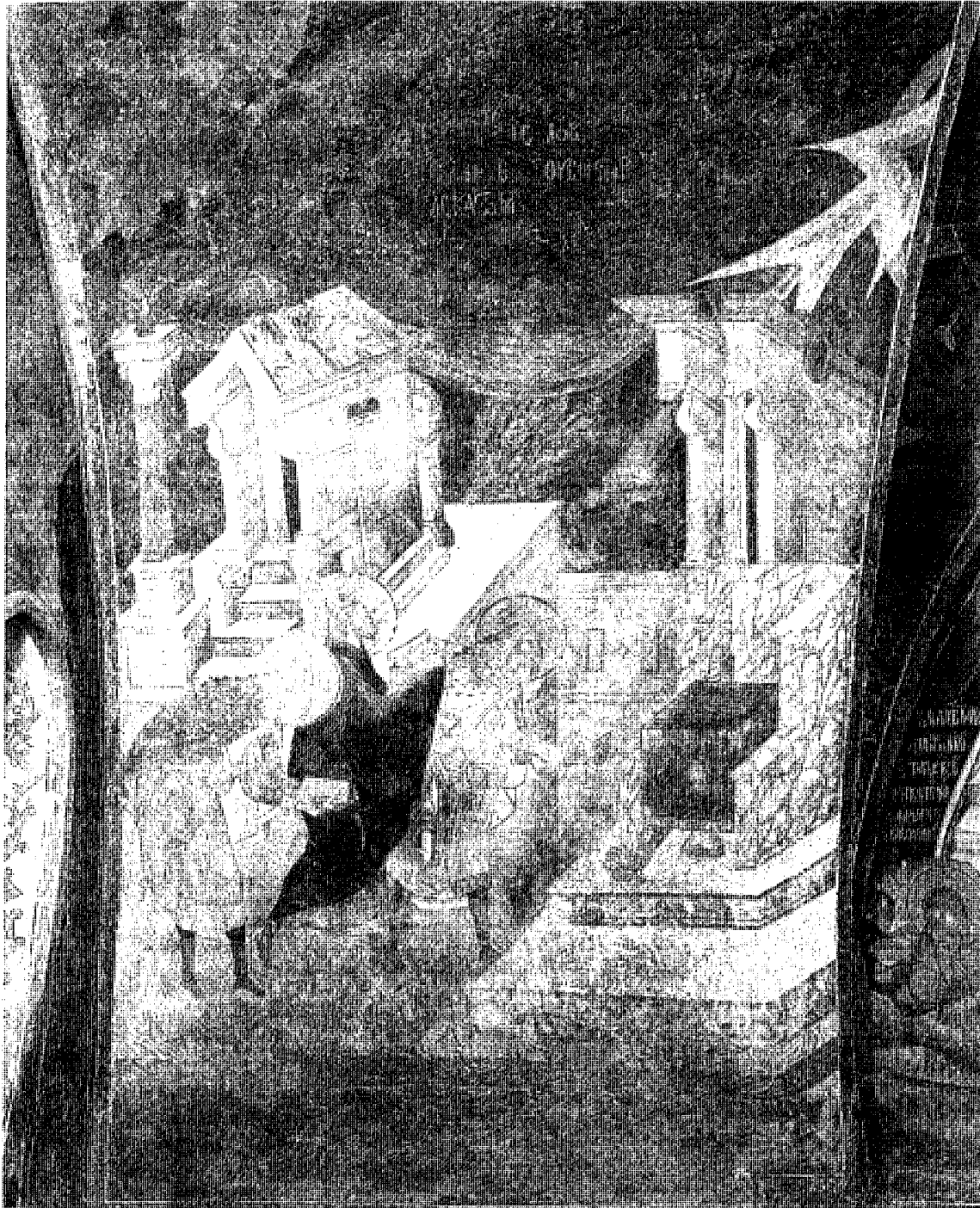


Figure 8: Jacob's ladder, north-west tympanum, west part.

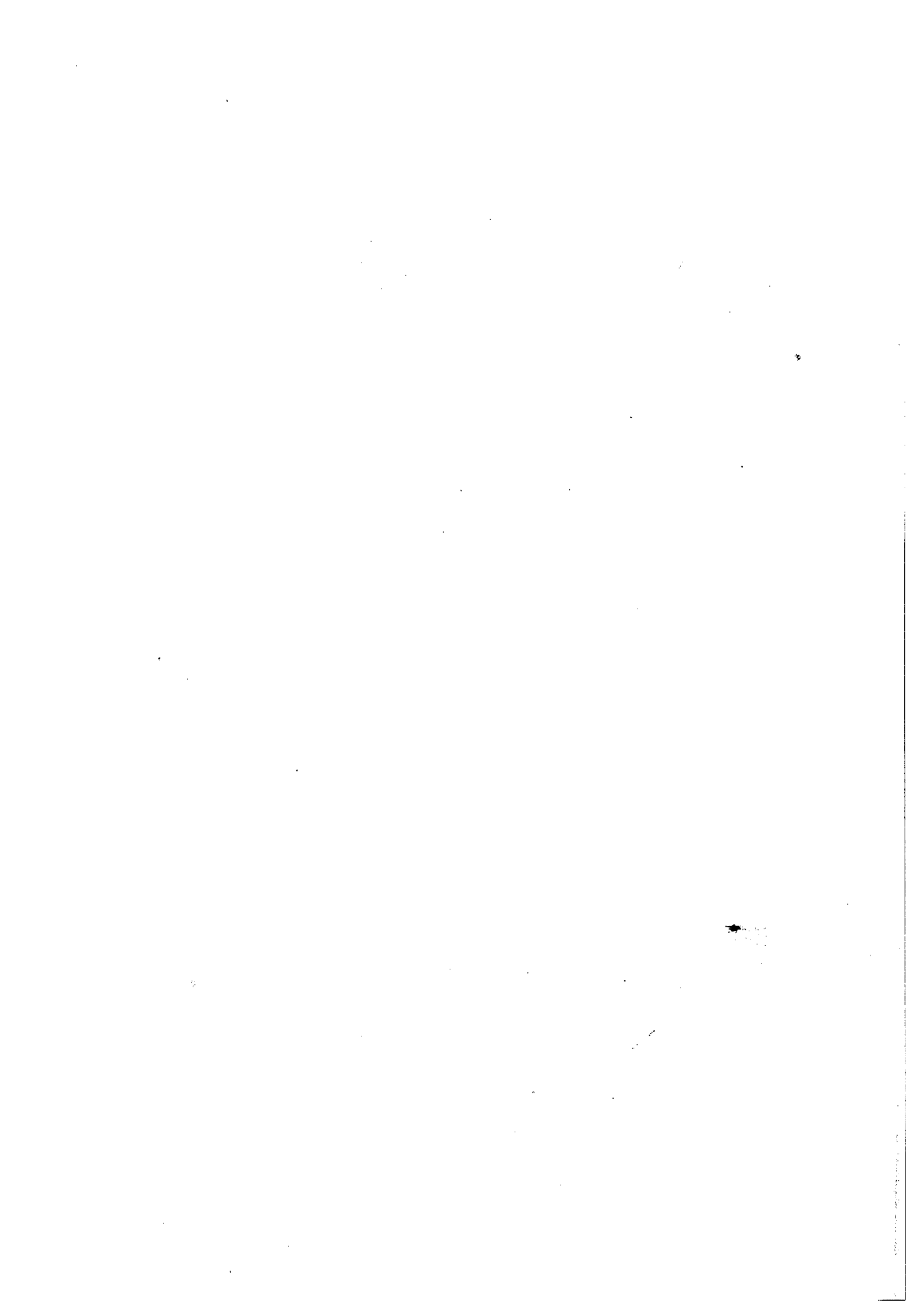


*Figure 9: Moses and the burning bush, north-west tympanum, east part.*





**Figure 10:** *Aaron and sons before the temple, north of the western arch.*



# ERKEN OSMANLI KALEM İŞLERİNDEN BİR ÖRNEK: BURSA ALİ PAŞA CAMİİ

*An Early Ottoman Wall  
Painting: Bursa Ali Pasa  
Mosque*

**Bengi ÇORUM\***

**A**li Pasha, the elder son of the grand vizier Chandarli Halil Pasha, was grand vizier during the reigns of Murad I, Bayezid I and Emir Süleyman. He died in 1406 (7 Rajab 809) and was buried in his father's tomb in Iznik. Only some parts of the mosque which belong to the building complex erected in a quarter of Bursa named after him are extant.

According to Ali Pasha's charter of waqf, he erected a zawiya that resembled a paradise-like palace at the upper end of Bursa and donated it to the dervishes of the Kazeruni order. The information given in the waqf indicates that this building was actually not a mosque but a multi-functional zawiya.

In 1999, during the restoration of the building by the General Directory of the waqfs, some designs were found under the plaster of the walls, painted on the original plaster. These designs of the zawiya, which has a reverse T-shape, resemble the early 14th-century Ilkhanid designs, the 14th-century Muzaffarid book illuminations prepared in Shiraz and the landscapes in the books of Jalayirid.

These designs, which are the prototypes of the Ottoman examples, are supposed to be the product of the Kazeruni dervishes who came from Shiraz. The influence of these designs can also be seen in the buildings of Bursa and Edirne.

\* Bengi ÇORUM, Bursa Müzesi Araştırmacısı (Emekli).

Sadrazam Çandarlı Halil Hayrettin Paşa'nın büyük oğlu olan Ali Paşa, babasının ölümü üzerine 1387 yılında sadrazamlığa getirilmiştir. Sultan I. Murad'ın (1359-1389) Karaman seferi ve Kosova savaşına katılmış, padişahın savaş alanında şehit olması üzerine orduyu toparlamış, yeni sultan I. Bayezid'in saltanatı süresince (1389-1402) sadrazam olarak kalmıştır. Sultan I. Bayezid'in Timur ile yapacağı savaşta meydan muharebesi yapılmaması ve Timur'un içeriye çekilip yıpratılmasını tavsiye etmiş ancak sultana sözünü dinletememiştir. I. Bayezid'in Ankara savaşında esir düşmesinden sonra büyük şehzade Emir Süleyman'ı yanına alarak Bursa'ya dönmüş, alabildiği kadar kıymetli eşya ile Edirne'ye geçmiş, Edirne'de Emir Süleyman padişahlığını ilan etmiş, Ali Paşa'da sadrazam olmuştur (1403). Kardeş kavgaları sırasında Emir Süleyman'ın yanında bulunmuş, Çelebi Mehmed ile yapılan çatışmalarda Emir Süleyman'ın ordusunu yönetmiştir. Üç padişaha sadrazamlık yapmış olan Ali Paşa, (7 Receb 809-18 Aralık 1406) tarihinde ölmüş, İznik'de babasının türbesine gömülmüştür. Osmanlı İmparatorluğu'nda çoğlan teşkilatı ile vezirlerin ihtişamının Ali Paşa'nın icadı olduğu söylenir. Tarihler, hırs ve gururu ile yaptığı bazı yenilikler dolayısıyla halk arasında pek sevilmediğini fakat hizmet ve liyakatinin Sultan I. Bayezid tarafından takdir edildiğini yazmaktadır<sup>1</sup>.

Bursa'da kendi adını taşıyan mahallede cami, zaviye, imaret, medrese ve hamam yaptırdığı, zaviyeyi de Ebu İshak Kazerûni dervişlerine tahsis ettiği kaynaklarda yazılıdır<sup>2</sup>. Bugün Ali Paşa'nın yaptırdığı bu yapı grubundan sadece cami olarak bilineni kısmen ayakta. Cami'nin batısında olduğu bilinen medrese ve imaret ile doğusunda olduğu bilinen hamam yıkılmıştır. Cami, ters T planlı tipin bir örneğidir. Duvarlar üç sıra tuğla, bir sıra taş ile örülmüştür. Planlarından anlaşıldığına göre beş bölümlü son cemaat yerinden zengin

mukarnaslı bir kapı ile ana mekana girilir. Kapının iki yanında yine mukarnaslı hücreler bulunmaktadır. Ana mekan arka arkaya iki kubbenin örttüğü orta bölümdür. İlk kubbenin bulunduğu kısımdan yan mekanlara geçilir. Yan mekanların dışarıdan girişi yoktur ve üzerleri beşik tonoz ile örtülüdür. Orta mekandaki ilk kubbeli bölümden iki basamak merdiven ile ikinci bölüme geçilir.

Cami 1855 yılı depreminde çok zarar görmüş, tahminen bu depremden sonra büyük bir onarım geçirmiş ve son şeklini almıştır. 1999 yılı onarımına girmeden evvel yuvarlak kemerli ve beş bölümlü son cemaat yerinin bölümlerinin üzeri kubbeli tonozlarla örtülüydü ve bu bölümlerin iki yanı kapalıydı. Taban yükseldiği için mukarnaslı giriş kapısının iki yanında bulunan hücrelerin bir bölümü gömülmüş durumdaydı. Caminin sadece orta mekanı kullanılıyordu. Onların da kubbeleri yıkıldığı için üst örtü düz çatı ile örtülüydü. İki kubbeli bölümü birbirinden ayıran kemerin oturduğu ayaklarda mukarnaslı yastıklar vardı. İki yan mekandan doğudakinin depremden yıkılan üst örtüsü tamir görmüş olup yarısı beşik tonoz, yarısı beton örtüydü, batıdaki yan mekana ise depremden yıkıldığı için tamamen kaldırılmıştı. E.H.Ayverdi batıdaki yan mekanda duvarların yürümüş, birbirinin içine girmiş, gidip başka taraflara yerleşmiş olduğunu ifade eder. Mihrap duvarında da bir eğrilik vardı, son cemaat yerinin ise doğu tarafı, batı tarafına göre 60-70 cm. daha genişti<sup>3</sup>. Caminin batıdaki yan mekânının ana mekana ve son cemaat yeri ile birleştiği köşede bulunan minare 1958 yılında yapılmıştır. 1999 Yılı onarımından evvel caminin içi sıvalı ve beyaz badana ile boyalıydı. Son cemaat yerinin önünde bulunan hazirede sağ üst köşedeki 703 H. (1303) tarihli mezar taşının Ali Paşa'ya ait bir makam taşı olduğu fakat tarihinin hatalı yazıldığı bilinmektedir<sup>4</sup>. Caminin tamir devirleri kesin olarak tespit edilememekle beraber 1885 yılı depreminden sonra orijinal halini kaybettiiren bir onarım gördüğü zannedilmektedir. Bilinen

<sup>1</sup> İ.Hakkı UZUNÇARŞILI, "Ali Paşa (Çandarlı)", *İslam Ansiklopedisi*, s.325-326; *Çandarlı Vezir Ailesi*, Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1986, s.31-45

<sup>2</sup> İ.Hakkı UZUNÇARŞILI, "Ali Paşa (Çandarlı)", *İslam Ansiklopedisi*, s.326.

<sup>3</sup> E.Hakkı AYVERDİ, *Osmanlı Mimarisinin İlk Devri*, C.1., İstanbul, 1966, s.385-387.

<sup>4</sup> İ.Hakkı UZUNÇARŞILI, "Çandarlızade Ali Paşa Vakfı-yesi, 808 H. (1405-1406) M.", *Belleten*, C.20.s.575

diğer bir tamir tarihi ise bugünkü minarenin yapıldığı 1958 yılıdır.

1999 Yılına kadar Ali Paşa Camii'nin süslemeleri olarak kaynaklarda sadece giriş kapısı, kapının iki yanında bulunan hücreler ve iç mekanda kemer ayaklarında bulunan mukarnaslar gösterilmiştir<sup>5</sup>. Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından 1999 yılında onarıma alınan Ali Paşa Camii'nde çalışmaların devam ettiği sırada Bursa Vakıflar Bölge Müdür yardımcısı mimar Gülgün YILMAZ caminin sıvalarını açarken alttan kalem işlerinin çıktığını bana bildirdi. Ben ve meslektaşım Prof. Dr. Zeren TANINDI yapıyı görmeye gittik. Çocukluğumdan beri bildiğim bu camiyi yepyeni bir mekan olarak gördüm. Duvarlarını hayretler içinde hayranlıkla izledik. İlk gittiğimizde son cemaat yeri ayakta idi, sonra burası kaldırılmış, caminin ayakta kalan orta mekanının üst örtüsü açılmış, duvarların yeni sıvaları kaldırılmış ve alttan eski sıvalar ile üzerlerindeki kalem işleri bütün ihtişamıyla gözler önüne serilmişti. Bu yazıda Ali Paşa Camii'nin ortaya yeni çıkan kalem işlerinin tanıtılmasına çalışılacaktır.

Caminin bütün içi bu kalem işleri ile süslüdür. Bu süslemelerde sıva üzerine boyama tekniği ile beraber malakari tekniği de kullanılmıştır. Sadece içi değil son cemaat yerinin de kalem işleri ile süslü olduğu kalan izlerden anlaşılmaktadır. Bugün son cemaat yeri kaldırıldığı için ön cephe (kuzey) duvarında 1958 yılında yapılan minarenin kapısının üzerinde oval madalyonların alternatif olarak sıralanmasından oluşan bir friz parçası görülmektedir (R.2) (Plan K.1). Küf yeşili renkli, malakari teknikte yapılmış oval madalyonda, ortada baklava motifi içinde altıgen bir rozet çiçek, baklava motifinin kenarından çıkan ışınsal simetrik rumili dörtlü dolgu, bunların dışında rumilerin birleşmesinden meydana gelen palmetler, tek rumiler ve kıvrık dallardan oluşan bir süsleme görülür. Rumi dolgularla dekoralı bu madalyon türünü 14. yüzyılın ikinci yarısı ortalarında Timurlu devri maden işlerin-

de<sup>6</sup>, Anadolu Beylikler Devri taş eserlerinde, İznik'te Çandarlı Halil Hayreddin Paşa tarafından yapımına başlanan fakat ölümünden sonra tamamlanan Yeşil Camii son cemaat yeri pencerelerinden birinin alınlık kısmında yarım dolgu şeklinde ve iç mekanın kuzey batı köşesinde üçgenli küçük geçişte taş üzerine yapılmış olarak görmekteyiz<sup>7</sup>. Onun yanında içi bozulmuş fakat renkli kalem işleri görülen yine oval bir madalyon vardır. İki oval madalyon arasındaki boşlukta mavi ve kırmızı renklerle boyanmış baş aşağı bir palmet ve iki rumiden oluşan dolgu yer alır. Bu frizin tamamında malakari tekniği kullanılmıştır. Aynı duvarda giriş kapısına daha yakın bir yerde yeşil yapraklar ve patlıcan moru tomurcuktan oluşan küçük bir süsleme parçası görülmektedir. (R.3) (Plan K.2).

İç mekana girişte caminin kapısı üzerinde bulunan iki sağır kemerin üsttekinin altında kalan kalem işi parçasında iki iri kırmızı rumi arasında sarı ve turuncu palmetler, bordürleri sarı dilimli oval madalyonların içinde tam olarak seçilemeyen çiçek motifleri alternatif olarak sıralanmışlardır. Üstte mavi hatayiler ile kıvrık dallar üzerindeki kırmızı tomurcukların bulunduğu girift bir süsleme görülür (R.4) (Plan K.3). İç mekanın ilk kısmında batı duvarındaki kemerin altında üç bölümlü süslemeye; üstte rumi ve kıvrık dallardan oluşan bir bölüm, ortada kırmızı ve mavi prizmatik dikdörtgenlerin meydana getirdiği bordür, en alta ise ortada mavi iri bir palmet, iki yanında kıvrık dallar üzerinde kırmızı ve mavi rumi ve yaprak motifleri dizilmiştir (R.5) (Plan K.4). Buna çok benzeyen rumili bir süslemeyi İznik Kırğızlar Türbesi'ndeki bir pencerenin çevresinde de görüyoruz<sup>8</sup>. Kapının iç kısmının batısında bozulmuş durumda zencerek motifli bir çerçeve vardır. Fakat içinde de süslemeler çok bozuk olduğu için niteliği anlaşılamamaktadır (Plan K.5). Batı kanadına açılan kapı kemerinin aynasındaki dolguda (R.6) (Plan K. 6) ke-

<sup>5</sup> Yıldız DEMİRİZ, *Osmanlı mimarisinde süsleme I, Erken Devir (1300-1453)*, Kültür Bakanlığı Yayınları 263, İstanbul, 1979, s.238.

<sup>6</sup> T.V.LENTZ ve G.LOWRY, *Timur and the Princely Vision. Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*, Los Angeles ve Washington, D.C. 1989, s.53, 57, 59.

<sup>7</sup> Yıldız DEMİRİZ, *Süsleme I*, s.607, resim 655 ; s.611 resim 664

<sup>8</sup> Yıldız DEMİRİZ, *Süsleme I*, s.574, resim162

narları üçgen kahverengi zikzaklar ve siyah örgü motifinden oluşan yuvarlak bir madalyon, bunun üzerinde yine yuvarlak madalyonlar ve fırça ile yapılmış dolgu ve hareler görülür (R.7) (Plan K.7). Bunlar 19. yüzyıl süslemeleri olmalıdır. Ayrıca yine bu bölümde doğu duvarının üst kısmında (Plan K. 8) siyah-beyaz renklerle yapılmış 19. yüzyıla ait rokoko bir süsleme parçası görülmektedir.

Bu ilk bölümün doğu duvarının ortasında yarısı kırılmış, on dilimli kalan ve onaltı dilimli olması lazım gelen yuvarlak alçı bir rozet, batı duvarında ise ortasında yuvarlak kabalar olan sekiz dilimli yuvarlak alçı bir rozet bulunur.

Orta mekanın ikinci bölümüne iki basamak merdiven ile çıkılır. İki bölümü birbirinden ayıran kemerin oturduğu mukarnaslı yastıkların altındaki kemer ayaklarında bugün tamamen dökülmüş çini süslemelerin izleri görülmektedir (R.8) (Plan Ç1-Ç2). Ancak toprak içinde firuze, yeşil ve patlıcan moru bazı çini parçaları (R.9) bulunmuştur. Ortada altıgen bir parçanın etrafındaki kare ve üçgen parçalardan oluşan kompozisyonun benzeri Bursa II. Muradiye Camii'nde mihrap önündeki bölümde vardır. Altta süpürgelik kısmında da yer yer firuze çini parçaları görülmektedir.

Mihrap önündeki bölümün doğu ve batı duvarlarının üst kısmında kemer içinde iki pencere arasındaki bölümde, beyaz zemin üzerine altta büyük birer ağaç motifi, üstte ise birer büyük yuvarlak madalyon bulunmaktadır (R.10-11) (Plan K.9-10). Yuvarlak madalyon şeklindeki kompozisyon bir büyük göbek, bunu çevreleyen bordür ve dışındaki tıglardan meydana gelmiştir. Madalyonun ortasında ışınal simetrik mavi zeminli beyaz palmet ve hatayi süslemeler alternatif olarak bulunur. Hatayilerin iki yanında iri beyaz rumiler vardır. Bunların dışında kırmızı zeminli bölümde alttaki palmetin üzerinden çıkan beyaz üç bölümlü küçük palmet, üzerinde mavi zeminli beyaz hatayi, iki yanında iri beyaz rumi motifi görülür. Aralar ise beş yapraklı beyaz iri çiçekler, kenarları beyaz ortası kırmızı rozet çiçekler ve yaprak motifleri ile doldurulmuştur. Madalyon ile bordür arasında beyaz malakari ince bir şerit, sonra kırmızı zeminli bordür vardır. Bordürde mavi yılankavi bir su

motifi dolaşır. Bu motifte karşılıklı iki ruminin birleşmesinden meydana gelen palmet motifleri alternatif olarak sıralanmıştır. İri madalyonlarla bezenmiş duvar süslemelerinin bilinen ihtişamlı ilk örnekleri 14.yüzyıl başına tarihlenen Sultan Muhammed Olcayto Hüdabende Türbesi'nde kalem işi olarak görülür<sup>9</sup>. Bu tür madalyonlu bezeme tasarımları İlhanlı döneminde, 14.yüzyıl sonları Muzafferiler döneminde Şiraz'da ve 14. yüzyıl sonu Timuri İskender Sultan için hazırlanan eserlerin tezhip tasarımlarında sıklıkla kullanıldığı gibi<sup>10</sup>, 14. yüzyılın sonu Semerkant yapılarında çini bezeme olarak tasarlanmıştır<sup>11</sup>.

Bu yuvarlak madalyonların altında her iki tarafta da aynı karakterde ama ayrı şekillerde iki ağaç motifi vardır. Diplerindeki kaya motiflerinin üzerinde mavi bitkiler bulunan bu ağaçlar kahverengi gövde ve dallar üzerindeki kırmızı bahar çiçekleri ile süslüdür. Çiçeklerin ortası mavi renklidir ve her çiçeğin etrafında tomurcuklar vardır. Tomurcukların etrafına da mavi malakari yapraklar sıralanmıştır. 14.Yüzyıl Muzafferiler döneminde Şiraz'da yapılan ve bugün Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan Firdevsi'nin 1371 tarihli Şahnamesi'nde bu bahar ağacı tasarımlarının örneklerini görmekteyiz<sup>12</sup>.

Doğu duvarında ki kemer içinde iki pencere arasında bulunan madalyon ve bahar ağacı kompozisyonunun dışında kalan diğer boş alanlar ve kemer üzerindeki köşeler (R.10-13) kırmızı, turuncu çiçekler, mavi yapraklardan oluşan ve bozulmuş durumda oldukları için tam olarak tanımlanamayan çiçek buketleri ile doldurulmuştur. Madalyonun solunda kenarları pembe dilimli, baş aşağı bir palmet motifi içinde kırmızı ve pembe çiçek ve yapraklar vardır.

<sup>9</sup> Sheila S.BLAIR, "The Epigraphic Program of the Tomb of Ulcaytu At Sultaniyya : Meaning in Mongol Architecture ", *Islamic Art II*, (1987), Pl.III.

<sup>10</sup> T.V.LENTZ ve G.LOWRY, *Timur and.....s.43*; Norah M. TITLEY, *Persian Miniature Painting*, The British Library, London, 1983, s.27.

<sup>11</sup> *Islam.Art and Architecture*, ed. By. Markus HATTSTEIN ve Peter DELIUS, Könemann, Cologne, 2000, s.422-423.

<sup>12</sup> J.M.ROGERS, Filiz ÇAĞMAN, Zeren TANINDI, *Topkapı. The Albums and Illustrated Manuscripts*, ed. By.J.M.ROGERS, London, 1986, res.49, 54.

Aynı duvarda ağaç motifinin altında lacivert zemin üzerine beyaz celi sülüs hatla yazılmış bir yazı parçası görülür (.....salat el-lezine.....) (R.10) (K.11). Bu yazı daha sonraki tamir devirlerine, tahminen 17. yüzyıla aittir. Bunun altından orijinal yazı bordürünün izleri görülmektedir. Kenarlarında tıgılı çerçeve olan eski bordürün mihrap duvarına doğru devamında yine kenarları tıgılı çerçeve ile çevrili bir yazı bordürü daha vardır (R 12) (Plan K. 12). Muhtemelen alttan görülen eski bordür bu bordürün devamıdır. Bu bölümü çevreleyen kemer üzerinde yine bir yazı kuşağı görülmektedir.

Batı duvarındaki kemer içi boşluğunda ise kemerin hemen kenarından başlayan baş aşağı ve üst üste iki yarım palmeti andıran kahverengi rumîler ile kahverengi, mavi, kırmızı, turuncu renklerle yapılmış çiçek buketleri, kırmızı sarmal dallar bulunmaktadır. Kemer üstünde ise lacivert zeminli, kenarları kırmızı bordürlü bir kartuş içinde yazı motifi vardır. Kartuşun uç kısmının kenarları dilimli ve tıgılı olup, baş aşağı bir yarım palmet ile sonuçlanır. Yarım palmet lacivert zeminli olup kenarları kırmızı dilimlidir ve içinde kırmızı çiçekler görülmektedir (R.14) (Plan K.13) Ali Paşa Camii' nin bu kadar süslü olması ilk devir Osmanlı camilerinin bir çoğunda olduğu gibi sadece ibadet için kullanılmadığını, çok işlevli bir yapı olarak görev yaptığını düşündürüyor. Bu düşünceler de bizi Ali Paşa' nın vakfiyelerini araştırmaya yöneltti. Ali Paşa' nın Zilhicce 796 (Ekim 1394) ve Receb 808 (1405 – 1406) tarihli iki vakfiyesi vardır. Çocuğu olmadığı için vakıflarının idaresini Bursa kadılarına bırakmıştır. 796 (1394) tarihli ilk vakfiyesini Molla Fenari, 808H (1405 – 1406) tarihli ikinci vakfiyesini ise o zaman Bursa kadısı olan kardeşi Çandarlı İbrahim Paşa hazırlatmışlardır. Üzerinde Emir Süleyman Çelebi' nin tuğrası bulunan ikinci vakfiye yayımlanmıştır<sup>13</sup>. İlk vakfiyenin devamı gibi olan ikinci vakfiyede de, Ali Paşa' nın Bursa' daki zaviyesinin sakinlerine bazı gayrimenkullerini vakfettiğini, orada hizmet etmek için tayin ettiği kişilerin adlarını saymakta ve vakfın toplam hasılatını

evvela vakfın imaretine ve onun gelirini artıracak işlere kullanılmasını söylemektedir. Zilhicce 796 (1394) tarihli ve yayımlanmayan ilk vakfiyeyi Vakıflar Genel Müdürlüğü' nün hoşgörülü izinleri sonucu elde ettim. Hayreddin Paşa oğlu Ali Paşa'ya ait ve Arapça olan bu vakfiye Vakıflar Genel Müdürlüğü' nün 734 numaralı vakfiye defterinin 108. sayfasında 120 numarada kayıtlıdır. 8.3.1946 tarihinde mütercim Ali Sami Yücesoy tarafından tercüme edilmiş olan vakfiye; (Hamdüsena) "Tanrıya şükürler olsun" diye başlayıp Tanrı'nın, insanların iyi yola girmesi için Kur'an-ı Kerim-i gönderdiğini, salat ve selamdeki şerefin parlak yıldızının Hz. Muhammed ve yakınlarının üzerine olmasını, namaz borcunu yerine getirdikten sonra dünyanın bir kötülükler dünyası ve bela ocağı olduğunun anlaşıldığını, oturduğu yer yüce olan kerem, alem ve sancak sahibi, kılıç ve kalem erbabını işe alan, soyu soppu temiz Hayreddin Paşa oğlu Ali Paşa dünyanın halini görünce ona göre hareket edip çareyi ölümle yaşam hallerinde sevabı sonsuz olan sadakada bulduğu yolunda ifadeler kullandıktan sonra "Bursa'nın üst tarafında ulema ve fakara ve miskinlerden gelen müsafirler için erkânî muhkem ve binası kuvvetli mamur zaviye bina eyledi. Herkim zaviyenin içine girse cennet köşkünden bir köşk olduğunu zanneder." cümlesini yazmaktadır. Sonra bu zaviye için bazısı mezkur şehirde (Bursa' da), bazısı başka yerlerde olan bütün emlakını sayılacak şartlar altında ve tamamını bu zaviyede kullanmak şartı ile vakfettiği belirtilmektedir. Daha sonra vakfettiği emlaklarını ve buralarda çalışacak şahısları sayıp 13. sırada "mezbur zaviyeye ki ulemadan gelen müsafirlerin ve mütevellî tarafından kabul edilen müsafirlere Ebu İshak Kâzrûni hazretlerine mensub fukaraya ve bu beldenin fukarasından ve yiyeceği olmayan yetimlerinden kimselere vakfeyledi" denilmektedir.

Artık Ali Paşa Camii değil Zaviyesi diyeceğimiz bu yapının içi gerçekten cenneti andıran güzellikteki kalem işleri ile süslüdür. Cami ve türbe gibi kutsal yapılarda görülen ağaç motifleri, buketler, çeşitli bitkiler ve kaya motifleri ile bezenmiş bu doğa tasvirlerini cennet

<sup>13</sup> İ.Hakkı UZUNÇARŞILI, "Çandarlızade Ali Paşa Vakfiyesi, 808 H.(1405-1406)M.", *Bellekten*, C.20.s.549-576

bahçeleri ile ilişkilendirmek yaygın bir düşüncedir<sup>14</sup>. 14. yüzyıl sonlarında Muzafferiler'in egemenliğinde olan Güney İran'ın Fars yöresindeki Şiraz şehrinde üretilen kitap resimlerinde, aynı yıllarda Bağdat'da yapılan Celâyiri minyatürlerinde<sup>15</sup>, daha sonra 15. yüzyılın ilk yarısında Herat'da Timuri sultanları için yapılan kitaplardaki minyatürlerin iç mekan süslemelerinde cenneti andıran bu tasvirlerle rastlamaktayız<sup>16</sup>. Bu zaviyede gördüğümüz bahar ağacı tasvirini ise Osmanlı sanatında ancak 16. yüzyılda görebiliyoruz. Zaviyenin Timur'un Anadolu'ya gelmesinden evvel yapılmış olması bu çalışmaların kimin ürünü olabileceğini düşündürüyor Ali Paşa'nın 796 (1394) tarihli vakfiyesinde zaviyesini Kazerûni dervişlerine tahsis ettiği belirtiliyor. O zaman Kazerûni tarikatını tanımak gerekiyor.

En eski İslam tarikatı olduğu tahmin edilen ve 11-14 yüzyıllarda İslam dünyasının en önemli tarikatlarından biri haline gelen Kazerûniyye tarikatının kurucusu Ebu İshak İbrahim bin Şehriyar 352 (963) yılında Güney İran'daki Fars yöresinde Şiraz yakınında bulunan Kazerûn şehri Emirencam köyünde dünyaya gelmiş, 426 (1034) yılında aynı yerde vefat etmiştir. Kazerûn'da eğitim gören Ebu

İshak, tasavvufa meylederek "Şeyh-i Kebir" veya "Şeyh-i Gazi" diye anılan Ebu Abdullah bin Hafif Şirazi'nin (ölümü 983) yolundan gitmiştir.

371 (981) yılında yapımına başlattığı mescid, zamanla ek binalarla külliye haline gelmiş ve 20 yaşında şeyh olarak merkez dergahının başına geçen Ebu İshak, dergaha verilen adak ve sadakaları teşkilatçı kişiliği sayesinde planlı kullanarak diğer tekkelere yönlendirmiştir. Ebu İshak'ın adından dolayı İshakiyye, "Şeyh-i Mürşid" lakabı dolayısıyla Mürşidiyye adını alan Kazerûniyye mensuplarına da "İshaki, Mürşidi, Kazerûni" denilen bu tarikatın propaganda ve ticari işlerinin yürütüldüğü, dervişlere, yolculara, misafirlere, kimsesizlere yiyecek ve yer verildiği, zikir meclislerinin düzenlendiği mekanlara "astana, ribat, hankâh ve buk'a" deniliyordu<sup>17</sup>. Bunlar Anadolu'daki tekke, dergâh ve zaviye terimleriyle eş anlamlıdır. Çin'den Balkanlara kadar yayılan Kazerûniyye tarikatı zamanla dinsel ticari loncaya dönüştü ve ileri gelen bir sûfi'nin adını taşısa da tarikattan ziyade bir dinsel meslek örgütü gibi gelişti<sup>18</sup>.

Ebu İshak'ın ölümünden sonra türbesi ziyaretgâh olur. Uzakdoğu'dan Balkanlara kadar uzanan alanda özellikle liman kentlerinde dergâh kurmaya dikkat eden Kazerûniler, denizciler ve deniz yolu ile seyahat edenlere velilerin manevi gücü anlamına gelen "baraka" satarlardı. Bu da Kazerûn'daki dergaha yüklü bağışlar kazandırır. 1347 yılında Kazerûn'a gelen İbn-i Batuta manevi koruyuculukla ilgili bu sistemi anlatır. Ona göre, Ebu İshak'ın kabirini ziyaret edenler, zaviyede et, buğday ve yağ ile pişen keşkek yerler, orada üç gün misafir olur, dilediğini şeyhe bildirir, şeyh de misafirin isteğini dervişlerine iletirdi. Dervişler kabirde yüksek sesle dua okur ve istek Allah'a iletilmiş olurdu. Yolculuğa çıkacak kişi bir adak yapar, ulaşacağı yere sağ salım ulaştığı

<sup>14</sup> Serpil BAĞCI, "Erken Osmanlı Kalem İşleri Üzerine Bazı Gözlemler", *Metin Akyurt-Bahattin Devam Anı Kitabı.Eski Yakındoğu Kültürleri Üzerine İncelemeler*, İstanbul, 1995, s.37-39

<sup>15</sup> Muzafferiler Döneminde 14.Yüzyıl sonlarında Fars yöresinde üretilen kitap resimlerindeki doğa tasvirlerinin en güzel örneklerinden bir tanesi bugün Türk-İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan *Binbahar Antolojisi*'dir. Bkz. AĞAOĞLU, "The Landscape Miniatures of an Anthology Manuscript of the Year 1938 A.D.", *Ars Islamica*, 3 (1936), 77-98 ; Aynı devirde bu doğa tasvirlerini Celâyiri dönemi minyatürlerinin Bağdat'da yapılan eserlerinden British Museum'da bulunan Hacı Kirmani'nin Hamse'sinde görüyoruz. Bkz. N.M.TITLEY, *Miniatures from Persian Manuscripts.Catalogue and Subject Index of Paintings from Persia, India and Turkey in the British Library and British Museum*, London, 1977, s.117, no.251.;Bu dönem eserleri için Bkz. *The Arts of the book in Central Asia 14<sup>th</sup> - 19<sup>th</sup> Centuries*, ed.by. Basil GRAY, London, 1979, resim 62, 64.

<sup>16</sup> T.W.LENTZ ve G.LOWRY, *Timur and the Princely vision. Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*, Los Angeles ve Washington, D.C.1989, kat.no.34., s.117;A.T. ADAMOVA, *Persian Fifteenth Century Painting and Drawing of the 15<sup>th</sup> -19<sup>th</sup> Centuries*, St.Petersburg, 1996, s.142, 146

<sup>17</sup> Mustafa KARA, *Bursa'da Tarikatlar ve Tekkeler*, 2, Bursa, 1993, s.13-31.;Fuad KÖPRÜLÜ, "Abu İshak Kazerûni ve Anadolu'da İshâki Dervişleri", *Belleten*, C.XXXIII, s.225-236; Mehmed ŞEMSEDDİN, *Bursa Dergahları.Yadigar-ı Şemsi I, II*, Hazırlayanlar: M.KARA ve K.ATLANSOY, Bursa, 1997, s.273.

<sup>18</sup> J.Spencer TRİMİNGHAM, *The Sufi Orders in Islam*, New York ve Oxford, 1998, s24, n.1-2.



takdirde kutsal birliğe ne kadar para ödeyeceğini bildiren bir belge imzalar, eğer bu badireden sağ salim kurtulursa daha fazla ödeyeceğini belirtirdi. Bu varakaların daha ziyade Hindistan ve Çin'e yapılan deniz yolculuklarında tehlikelere karşı koruyucu olduğuna inanılırdı. Eğer tüccar sağlıklı ülkesine dönerse gittiği ülkedeki Kazerûni tarikatının temsilcisine başlığı öder o da Kazerûn'a getirir veya tüccarın salimen yerine ulaştığı haberi gelince zaviye görevlilerden biri gider başlığı alır ve dönerdi. Tarikat çok gelişmiş bir takip organizasyonuna sahipti. Buradan elde edilen gelirler hayır işlerinde kullanılıyordu<sup>19</sup>.

12. yüzyılda Anadolu'ya girdiği tahmin edilen Kazerûni tarikatının Erzurum, Konya, Bursa ve Edirne'de zaviyeler kurduğu, bunların ancak 14. yüzyıl sonlarında çoğaldığı ve önem kazandığı görülmektedir<sup>20</sup>. Osmanlı Padişahları'nın da Kazerûni tarikatı ve bu tarikatın dervişlerine karşı ilgili olduklarını, Sultan I. Bayezid'in Bursa'da 802 (1399) tarihinde bu dervişler için Ebu İshak Zaviyesi'ni yaptırdığını biliyoruz<sup>21</sup>. Aynı adlı mahallede bulunan ve bugün Ebu İshak Camii diye anılan zaviyenin yönetiminin başına getirilen Seyyid Ali Nattâ'nın aynı zamanda Çandarlı Halil Hayreddin Paşa'nın damadı olduğu bazı kaynaklarda belirtilmektedir<sup>22</sup>. Bu ifadeye göre

Çandarlı ailesinin Kazerûni dervişleriyle bir akrabalık bağı da bulunmaktadır. 16. yüzyılda etkisini kaybetmiş olan bu tarikatın 17. yüzyılda tamamen sahneden çekilmiş olduğu ve muhtemelen başka bir grubun içinde eridiği sanılmaktadır<sup>23</sup>.

Kazerûni veya İshaki dervişlerinin batıya göçleri Erzurum, Konya, Bursa, Edirne gibi merkezlere yerleşmelerinin Timur'un İran ve Mezopotamya'yı istilasından sonra olduğu tahmin edilmektedir. Bu dervişler sadece Osmanlı yöneticilerinin himayesini görmeye kalmamış, Karamanoğlu Mehmed Bey de onlara 821 H. tarihli kitabesi olan bir zaviye tahsis etmiştir<sup>24</sup>. 11. yüzyıldan başlayarak bütün Fars yöresinde etkin olmuş olan bu tarikatın üyeleri muhtemelen kendileri de sanatkar olan müritlerdir.

Şiraz'daki makamın tarikat öğrenimi ve hizmetlerinin yanında bezemeli kitap öğretiminin de yapıldığı bir yer olduğunu ve Şiraz'da yapılan süslemeli kitap ticaretinde önemli bir yeri bulunduğunu, bu yolla sanatkar Kazerûni dervişlerinin tarikat için gerekli olan ekonomik geliri yarattıklarını ilk kez söyleyen Filiz Çağman ve Zeren Tanındı'dır. Araştırmalarında Şiraz'da kopya edildiği kaydı olan yaklaşık 40 kitabın kâtiplerinin "Mürşidi" nisbesini kullanmaları dikkatlerini çekmiş ve araştırmalarını bu yönde geliştirmişlerdir<sup>25</sup>. Aynı kişiler, Ali Paşa Camii'nin duvar resimlerini yapanların da Kazerûni dervişleri olabileceğini düşündüklerini söylemektedirler<sup>26</sup>.

<sup>19</sup> *The travels of Ibn Batuta (A.D.1325-1354)*, çev. Ve ed. C.Defremery ve B.R.Sanquinetti H.A.R. Gibb, Vol.II., Hakluty Society, 1972, s.319-321

<sup>20</sup> P.WITTEK, Kazerûni dervişlerinin Anadolu'ya 14.yüzyılda girdiklerini, bkz. "Kazerûni", *İslam Ansiklopedisi*, C.I., s.523.; Fuad KÖPRÜLÜ, ise:13.yüzyıl ve 14. yüzyılın ilk yarısında girseler bile önem kazanmalarının ancak 14.yüzyılda olduğunu ifade etmektedir. Bkz "Abu İshak Kazrûni ve Anadolu'da İshaki Dervişleri", *Belleten*, C.XXXIII., s.231.; M.KARA, bu dervişlerin bugüne kadar sanıldığı gibi 14.yüzyılda değil, hiç olmazsa 13.yüzyıl başlarında Anadolu'da olduklarını öğreniyoruz ama diyor ve kendisinin, bu tarikatın 12.yüzyılda Sökmen ve Saltuklu illerinde yayıldığı kanaatinde olduğu ifade ediyor. Dip not olarak (*Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi*, 122) veriyor. Bkz. *Bursa'da Tekke ve Zaviyeler*, 2, s.24.

<sup>21</sup> H. Adnan ERZİ, "Bursa'da İshaki Dervişlerine Mahsus Zaviyenin Vakfiyesi", *Vakıflar Dergisi*, Sayı II., s.423-429.

<sup>22</sup> Kazım BAYKAL, *Bursa ve Anıtları*, İstanbul, 1982, s.129, . Kazım Baykal dip not olarak Baldırzade'yi vermiştir. E.H.AYVERDİ, *Osmanlı Mimarisinin İlk Devri*, s.394-395'de Güldeste'de Seyyid Natta'nın vezir İshak Paşa'nın damadı olarak geçtiğini, araştırmaları sonucu o de-

virde İshak Paşa, hatta İshak isminde birine rastlanmadığını, Mehmed Şemseddin Efendi'nin (Mısri Dergahı Şeyhi) basılmamış kitabı *Medar-ı Şems*'de Baldırzade'yi kaynak olarak göstererek Çandarlı Halil Paşa'nın (Halil Hayreddin Paşa olmalı) damadı olduğunu yazdığını, bunun hakikate daha uygun olabileceğini söylemektedir. Mehmed Şemseddin Efendi'nin basılmamış kitabı *Medar-ı Şems* bugün Bursa'da Ahmed Ömer ERDÖNMEZ koleksiyonundadır.

<sup>23</sup> L.MASSIGNON, *La Passion d'al-Hallac*, C.I.s.410.

<sup>24</sup> Fuad KÖPRÜLÜ, "Abu İshak Kâzrûni ve Anadolu'da İshaki Dervişleri", *Belleten*, C.XXXIII., s.229-231.

<sup>25</sup> Filiz ÇAĞMAN ve Zeren TANINDI, "The Manuscript Production at the Kâzârûni Orders in Safavid Shiraz." *Safavid and Architecture* konulu sempozyum'a sunulan bildiri.(Baskıda)

<sup>26</sup> ÇAĞMAN ve TANINDI, "Tarikatlarda Resim ve Kitap Sanatı.", *Osmanlı Tarihinde Sufilik*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2001.(Baskıda).

Ben de araşmalarım sonucu aynı düşünceye katılıyorum. Çünkü Ali Paşa'nın zaviyesini Kazerûni dervişlerine tahsis ettiğini vakfiyesinden öğrenmiş bulunuyoruz. Bunlar Şiraz'dan gelen dervişlerdi ve içlerinde sanatkar olanların bulunması büyük olasılıktı. Ancak görkemli madalyonlar, bahar ağacı, kaya motifleri gibi tasvirleri 14. yüzyılda Anadolu'da başka bir yerde göremiyoruz. Ayrıca bunlar ilk defa yapılan acemi örnekler gibi değil, bu işi bilen kişiler tarafından ustaca yapılmış kompozisyonlardır. Dolayısıyla bu süslemelerin sanatkar Kazerûni dervişlerinin ürünü olabileceği düşüncesi güç kazanmaktadır.

Bu dervişler Anadolu'ya ulaştıktan sonra Sultan I. Bayezid, Vezir Çandarlı Ali Paşa ve Karamanoğlu Mehmed Bey gibi yönetici sınıfının takdirini kazanmış, Bursa ve Konya'da olduğu gibi onlara zaviyeler tesis etmişlerdir. Sultan ve sadrazamın yakın yıllarla aynı tarikat üyelerine zaviye tahsis etmeleri bu tarikata verdikleri önemi gösterir. 12-14. Yüzyıllarda Anadolu'da bu tür tarikatların varlığıyla kurulan Anadolu Ahi'liği, 15. yüzyılda Osmanlı gücünün tam olarak yerleşmesiyle ortadan kalkmış, fakat farklı tiplerdeki bu tarikatlar daima Osmanlı hayatının önemli boyutlarından birisi olmuştur.

Bu süslemelerin Osmanlı sanatındaki yansımalarını 15. yüzyılın ilk yarısında Bursa Yeşil Külliyesi, Muradiye Türbeleri (Cem Sultan, Şehzade Mahmud), Edirne Muradiye Camii'nde ve Tire Yeşil İmaret'te görüyoruz<sup>27</sup>. Yeşil Külliyesi'nin süsleme programının sorumlusu Nakkaş Ali bin İlyas Ali'nin Timur'un Anadolu'yu istilasından sonra onunla birlikte Horasan'a gittiği, orada sanat eğitimi gördüğü

ve Timur'un ölümünden sonra Anadolu'ya dönerken Yeşil Külliyesi'nin çinilerinin yapımında çalışan Tebriz'li ustalar gibi ustaları beraberinde getirdiği bilinmektedir. Muradiye Külliyesi'ndeki türbelerde ve Edirne Muradiye Camii, Tire Yeşil İmaret (Mevlevihane), Konya Mevlana Tekkesi süslemelerinde bu ustaların veya bunların atölyesinden yetişenlerin çalıştığı tahmin edilmektedir<sup>28</sup>. Bu yapılar içinde duvarlarında cennet tasvirlerine benzeyen süslemeler olan Edirne Muradiye Camii'nin de ilk önce zaviye (mevlevihane) olarak yapıldığı, sonra camiye çevrildiği bilinmektedir<sup>29</sup>. Kazerûni dervişlerinin Edirne'ye kadar gittiğini ve Edirne'de bir Kazerûni zaviyesi olduğunu biliyoruz. Belki de o zaviye Muradiye Camii diye bildiğimiz yapıdır. Muradiye Camii'nin II. Murad tarafından Mevlevihane olarak yaptırıldığı 1925'e kadar da bu işlevi sürdürdüğü bilinmektedir. Yapının süslemeleri de Kazerûni dervişlerinin ürünü olabilir. Bu düşüncenin ayrı bir araştırma konusu yapılabileceğini sanıyoruz.

Kazerûni dervişleri tarafından yapılmış olabileceğini söylediğimiz Ali Paşa Zaviyesi'nin kalem işleri, Osmanlı süsleme sanatının öncüleridir. Bir kısmı tahrip olsa da, üzerlerine sıva yapıldığı için yenilenmeden orijinal haliyle günümüze gelebilmişlerdir. Bu da sanat tarihi açısından bir şanstır kanısındayız<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Prof. Dr. M. Baha Tanman'nın yönettiği Barihüda Tanrıkorur'un "Türkiye Mevlevihanelerinin Mimari Özellikleri" konulu doktora tezinin kataloğunda yer almayan ancak tez çalışmaları sırasında gözden geçirilen yapılar arasında, Mevlevihane olarak kullanıldığı bilinen Tire Yeşil İmaret'te mihrabı barındıran yarım kubbeli çıkıntının duvarlarında son yıllarda gerçekleştirilen onarımlar sırasında, özgün sıva tabakasına ulaşıldığında, süpürgelik hizasından başlayarak kubbe eteğine kadar devam eden kalem işleri ile karşılaşılmıştır. Kalem işi bezeme Edirne Muradiye Camii'nin kalem işlerini hatırlatan ve büyük ihtimalle cennet bahçelerini tasvir eden stilize ağaç (servi, hurma vs.) ve çiçek motiflerini içermektedir.

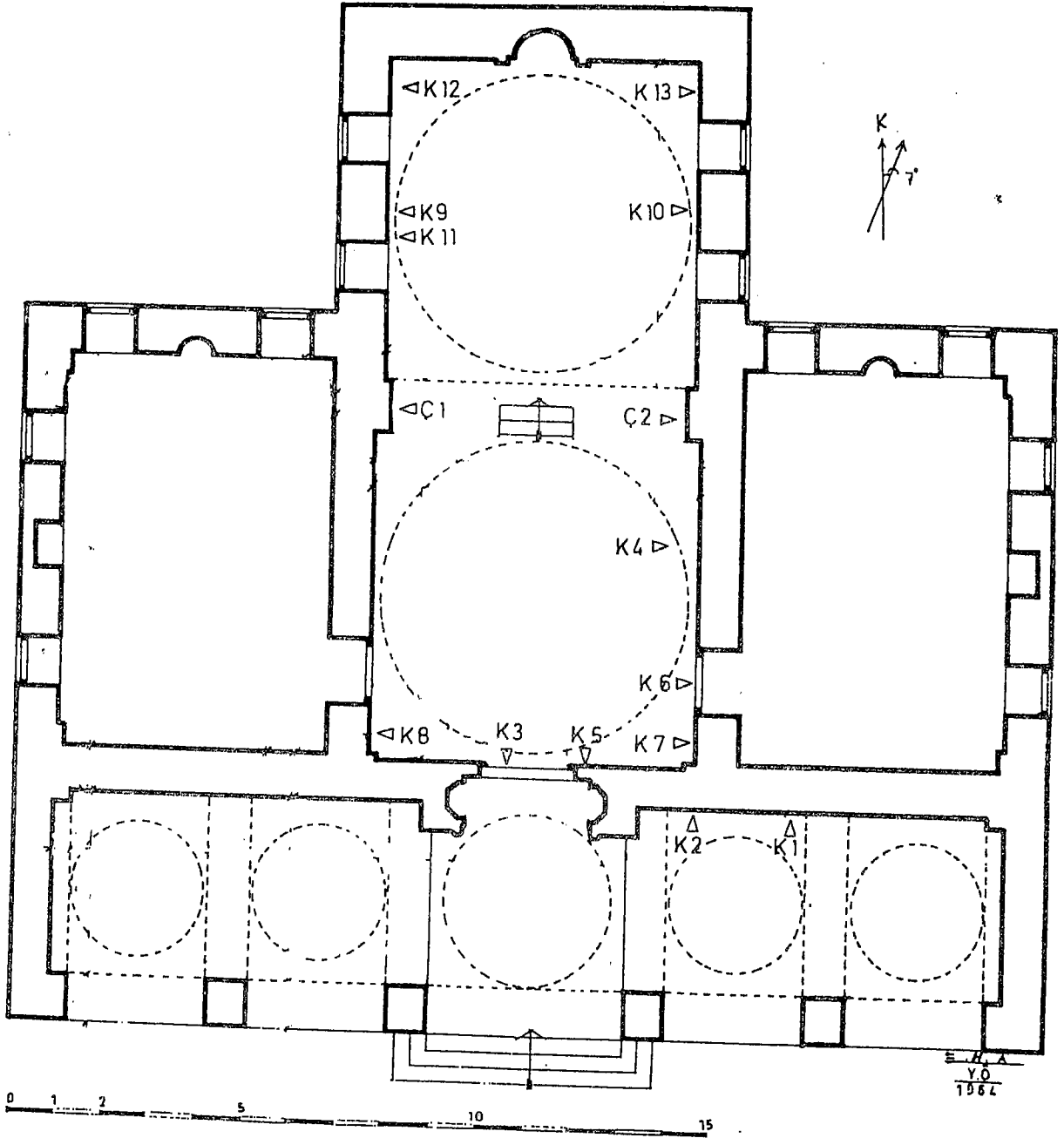
<sup>28</sup> Serpil BAĞCI, "Erken Osmanlı Kalem İşleri Üzerine Gözlemler." *Metin Akyurt-Bahattin Devam Anı Kitabı*, s.34.

<sup>29</sup> *Evlîya Çelebi Seyahatnamesi*, Hazırlayan: Mehmed ZILLIOĞLU, Sadeleştirenler: T.TEMELKURAN ve N.AKTAŞ, İstanbul, 1986, C.3-4, s.1019.; S.EYİCE, "Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler", *İktisat Fakültesi Mecmuası*, İstanbul 1963, Sayı 23, s.39

<sup>30</sup> Ali Paşa'nın vakfiyesinin tarafıma gönderilmesine izin veren Vakıflar Genel Müdürü Dr.Nurettin YARDIMCI, gönderilmesini sağlayan Genel Müdür Yardımcısı Ahmet TANYOLAÇ ve Bursa Vakıflar Bölge Müdür Yardımcısı Gülgün YILMAZ'a teşekkür ediyorum. Ali Paşa Camii(zaviyesi) kalem işi süslemeleri Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün isteği üzerine Arkeolog Restoratör Rıdvan İŞLER tarafından yerlerinden kaldırılarak koruma altına alınmışlardır. Rıdvan İŞLER, görüşmemizde kalem işlerinin arasında altın yaldızda kullanıldığını gördüğünü ifade etmiştir. Caminin onarım çalışmaları devam etmektedir.

## RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** Ali Paşa Camii haziresi ve Ali Paşa'nın makam kabri
- Resim 2:** Son cemaat yerindeki kalem işi friz parçası.
- Resim 3:** Son cemaat yerindeki kalem işi küçük parça
- Resim 4:** Giriş kapısı üzerindeki kalem işi süsleme
- Resim 5:** İlk bölümün batı duvarındaki kalem işi süsleme
- Resim 6:** Batı duvarında kapı üzerindeki kemer dolgusunun geç devir süslemeleri
- Resim 7:** Batı duvarındaki geç devir süslemeleri
- Resim 8:** Kemer ayaklarındaki çini süslemelerinin izleri
- Resim 9:** Dökülen çini parçalarının şekillendirilmiş hali
- Resim 10:** Mihrap önündeki bölümün doğu duvarı kalem işi süslemeleri
- Resim 11:** Mihrap önündeki bölümün batı duvarı kalem işi süslemeleri
- Resim 12:** Doğu duvarındaki yazı bordürü
- Resim 13:** Doğu duvarındaki kemer ve kalem işi süslemeler
- Resim 14:** Batı duvarındaki kemer ve kalem işi süslemeler

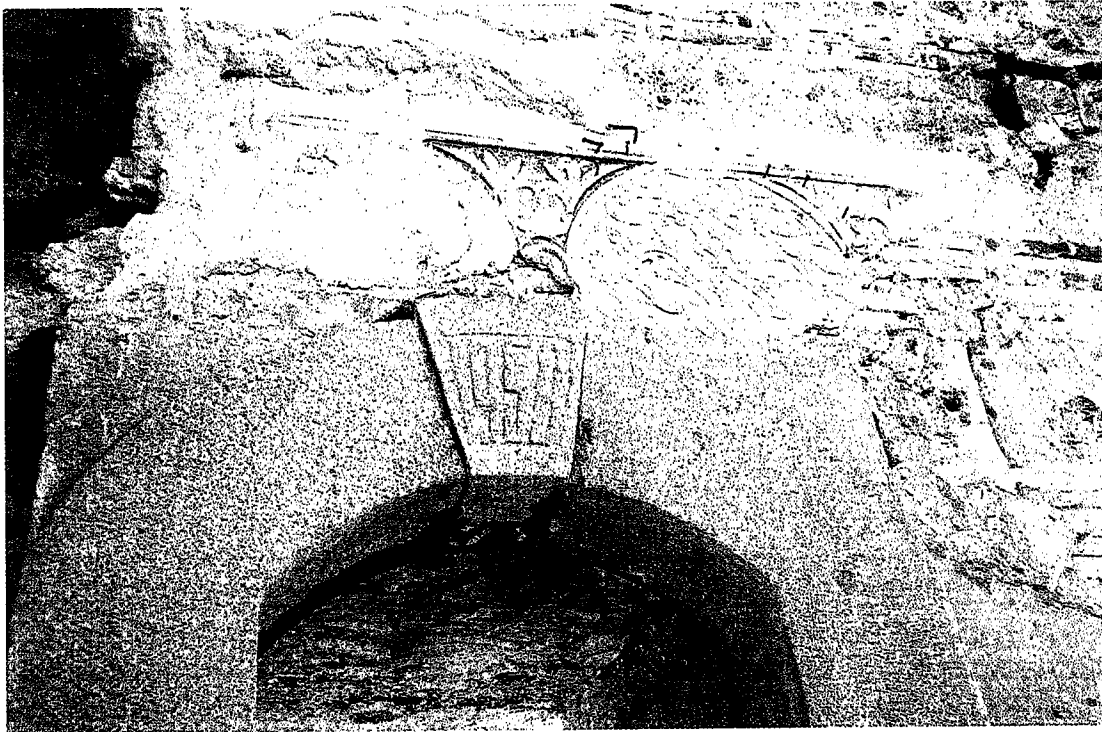


647. R. : Bursa 'Ali Paşa Câmî'i' plânı  
(E.H. Ayverdi'den)

Plan



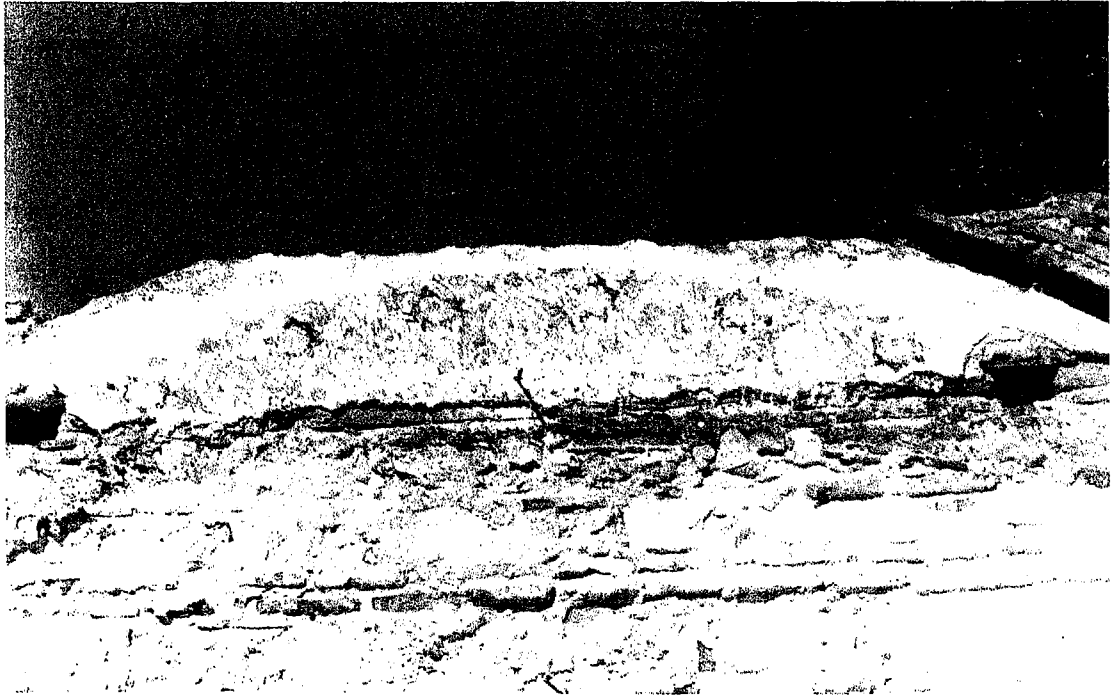
*Resim 1: Ali Paşa Camii haziresi ve Ali Paşa'nın makam kabri*



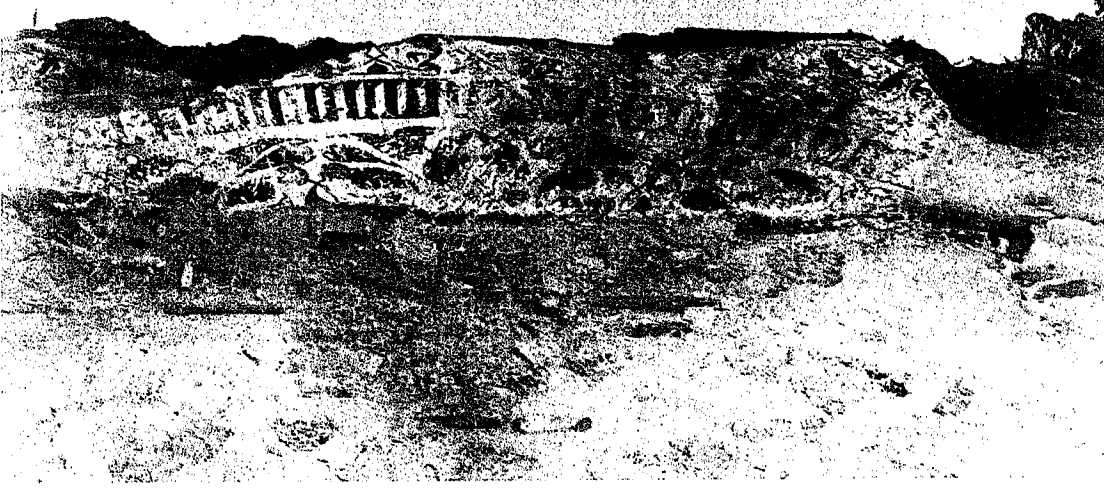
*Resim 2: Son cemaat yerindeki kalem işi friz parçası.*



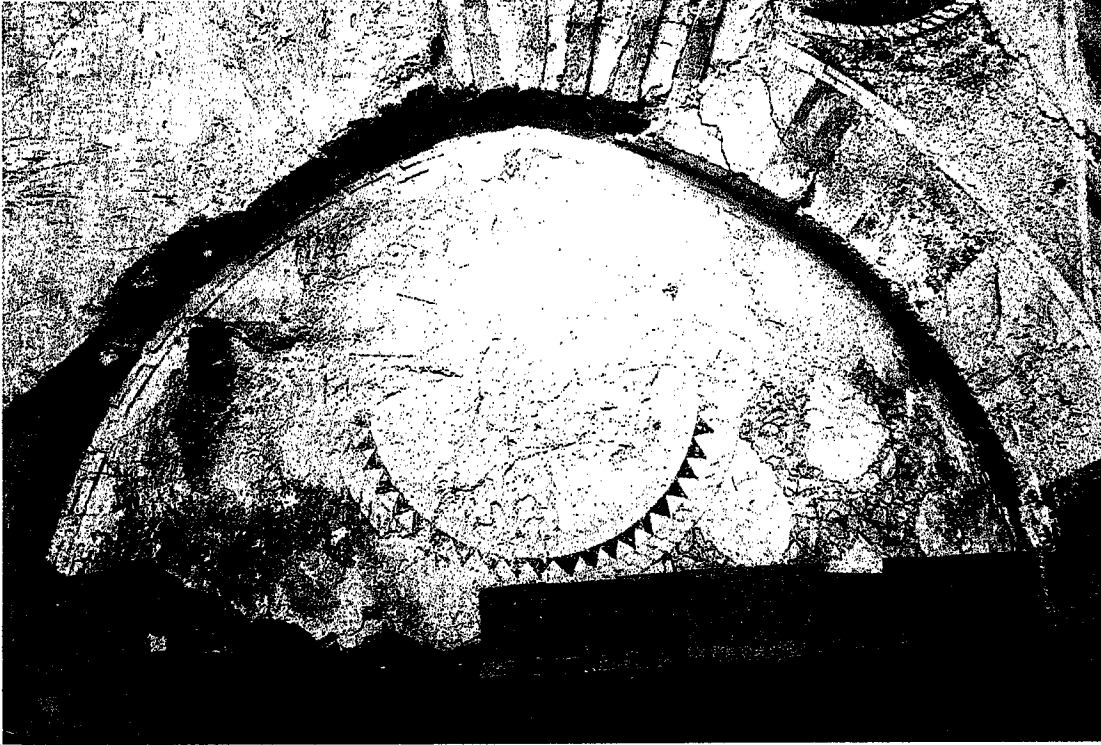
*Resim 3: Son cemaat yerindeki kalem işi küçük parça*



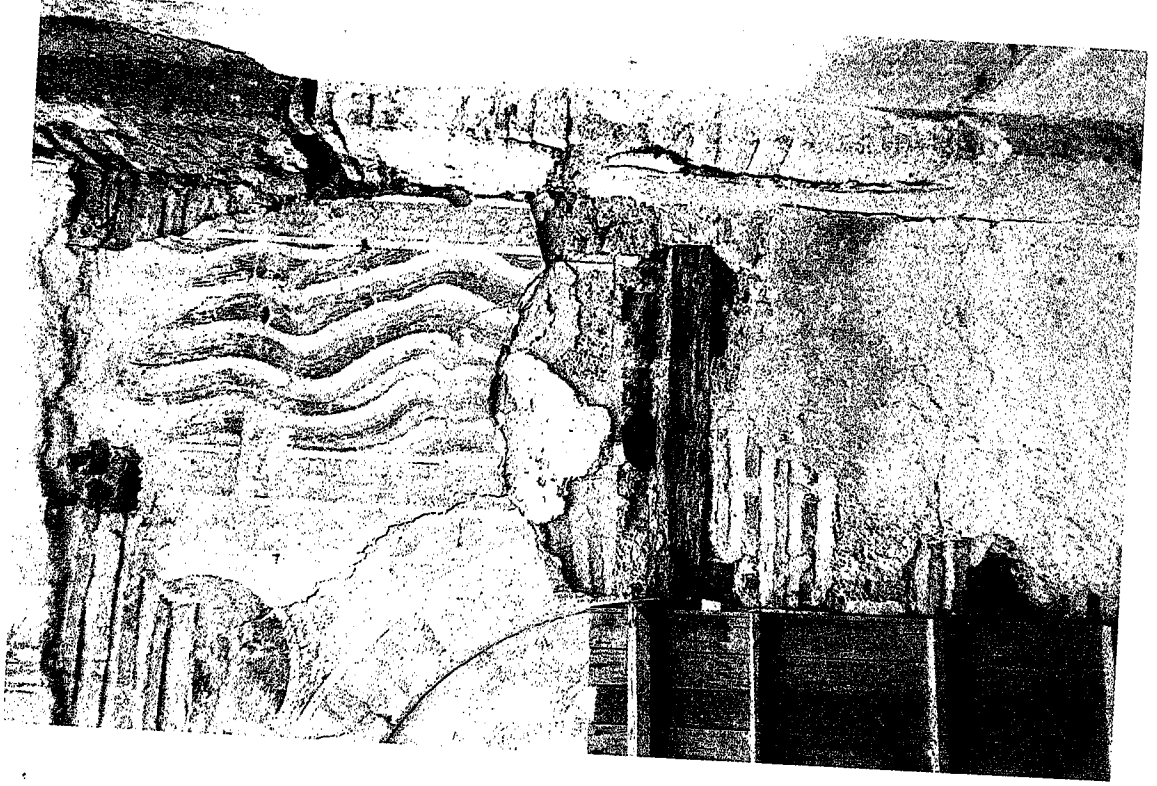
*Resim 4: Giriş kapısı üzerindeki kalem işi süsleme*



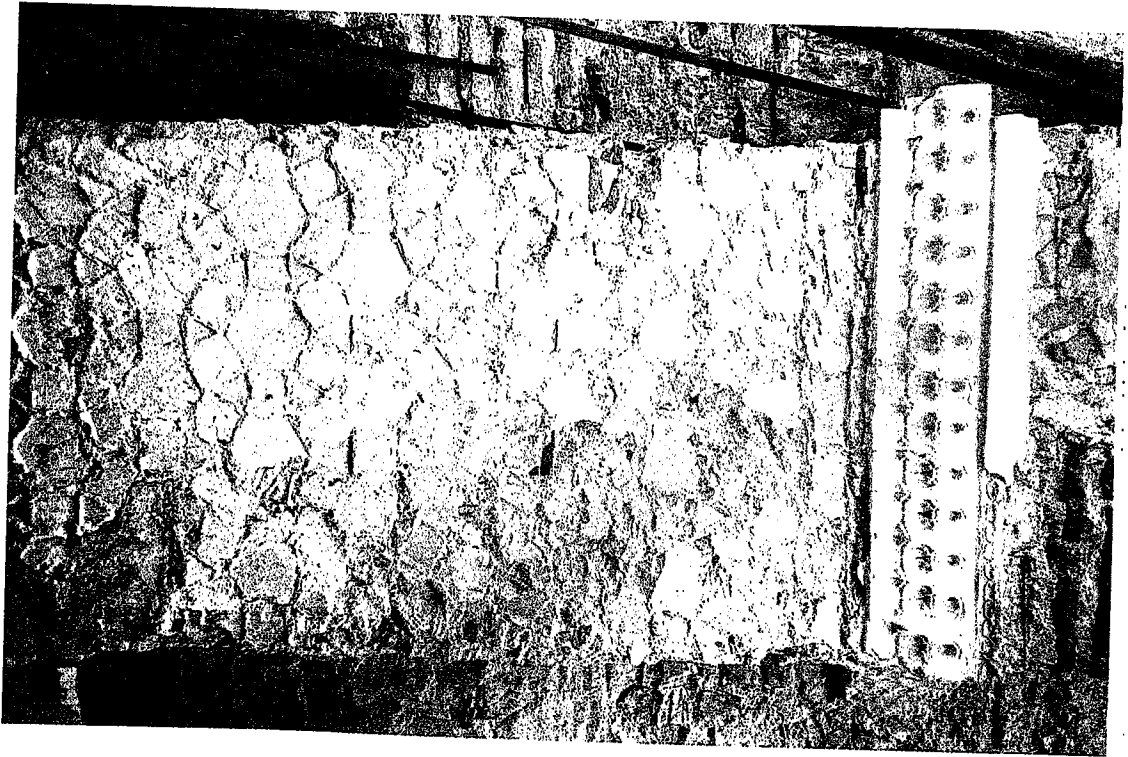
*Resim 5: İlk bölümün batı duvarındaki kalem işi süsleme*



*Resim 6: Batı duvarında kapı üzerindeki kemer dolgusunun geç devir süslemeleri*

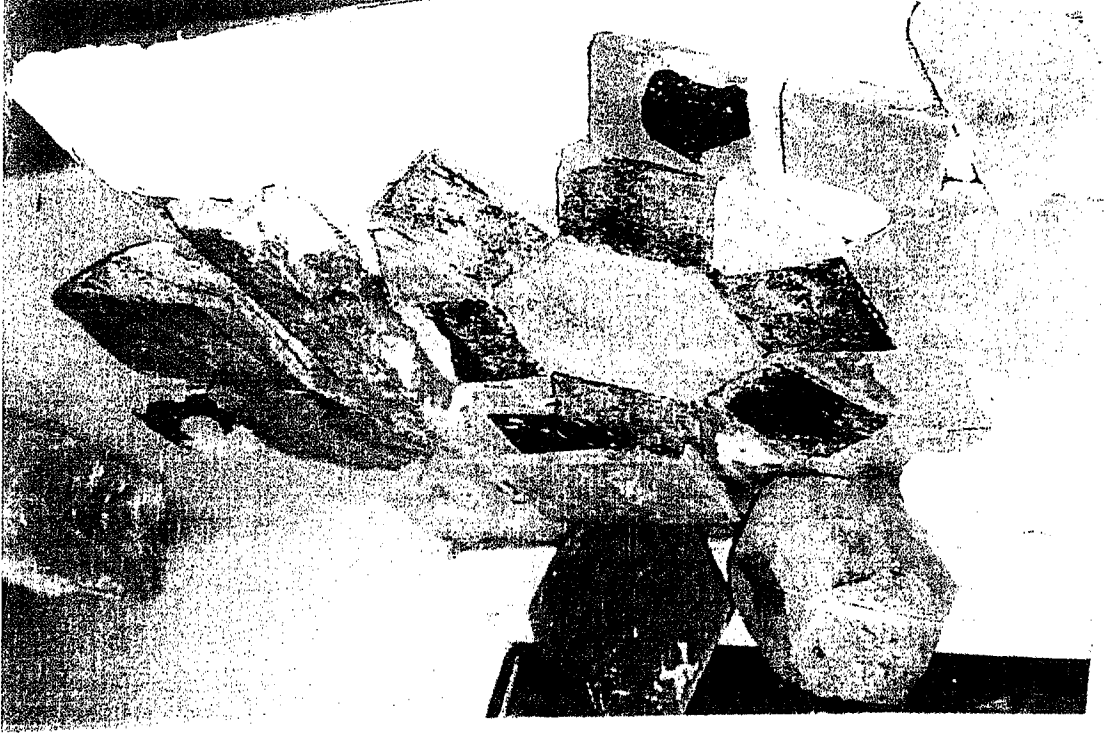


*Resim 7: Batı duvarındaki geç devir süslemeleri*



*Resim 8: Kemer ayaklarındaki çini süslemelerinin izleri*





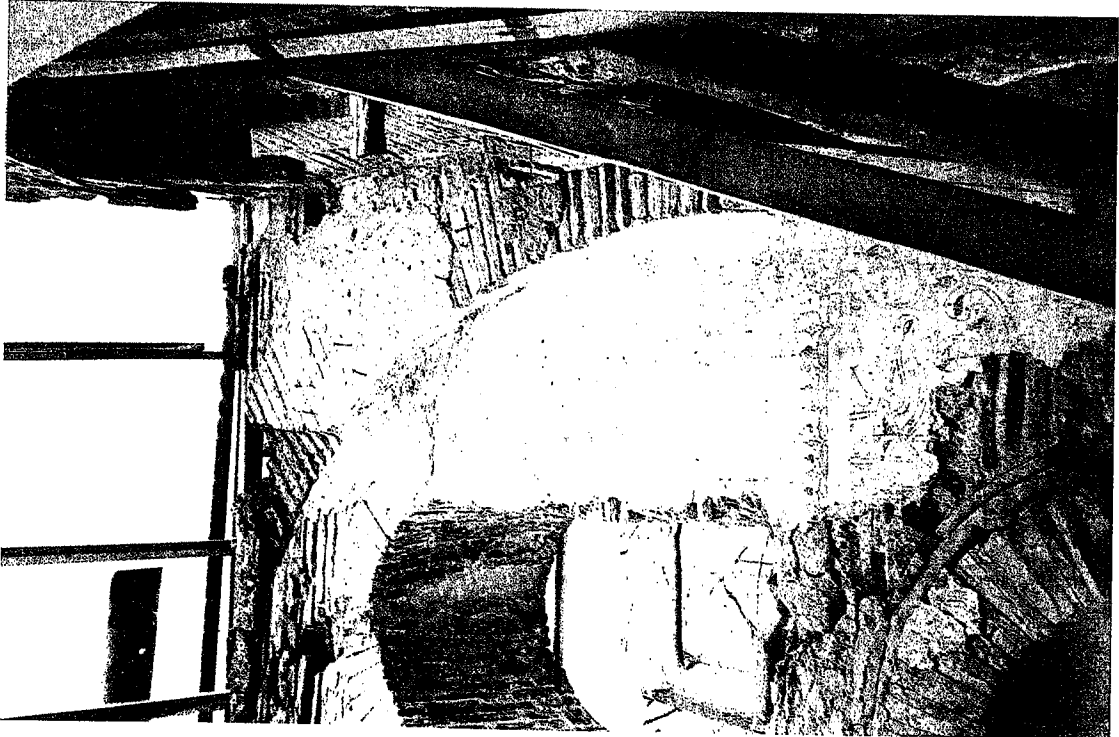
Resim 9: Dökülen çini parçalarının şekillendirilmiş hali



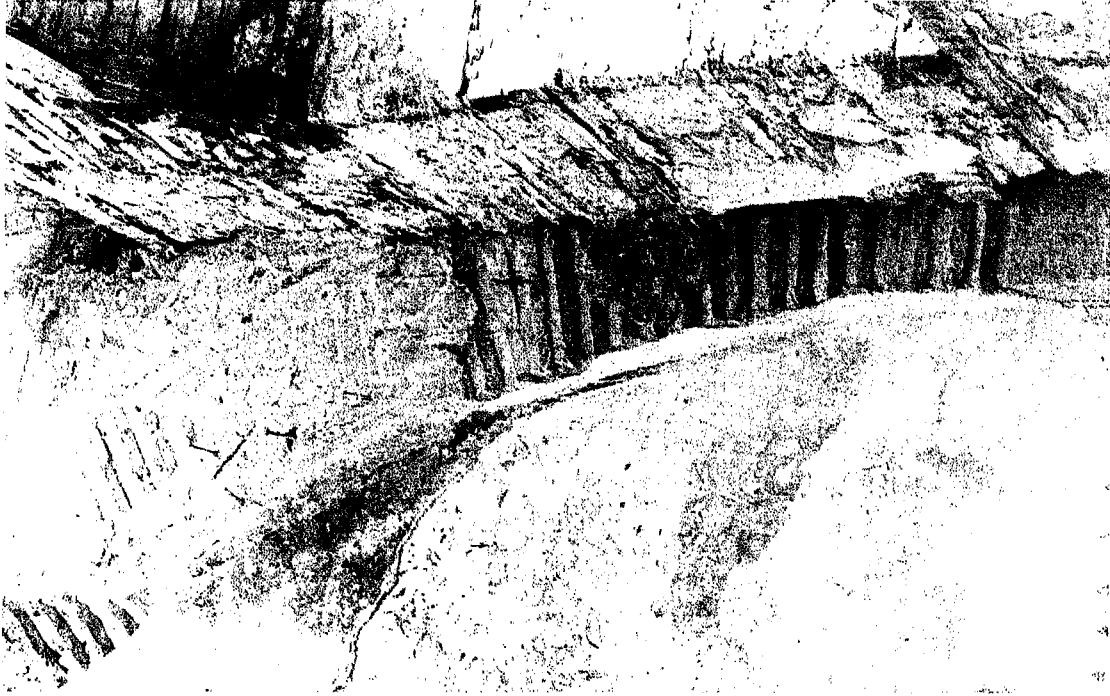
Resim 10: Mihrap önündeki bölümün doğu duvarı kalem işi süslemeleri



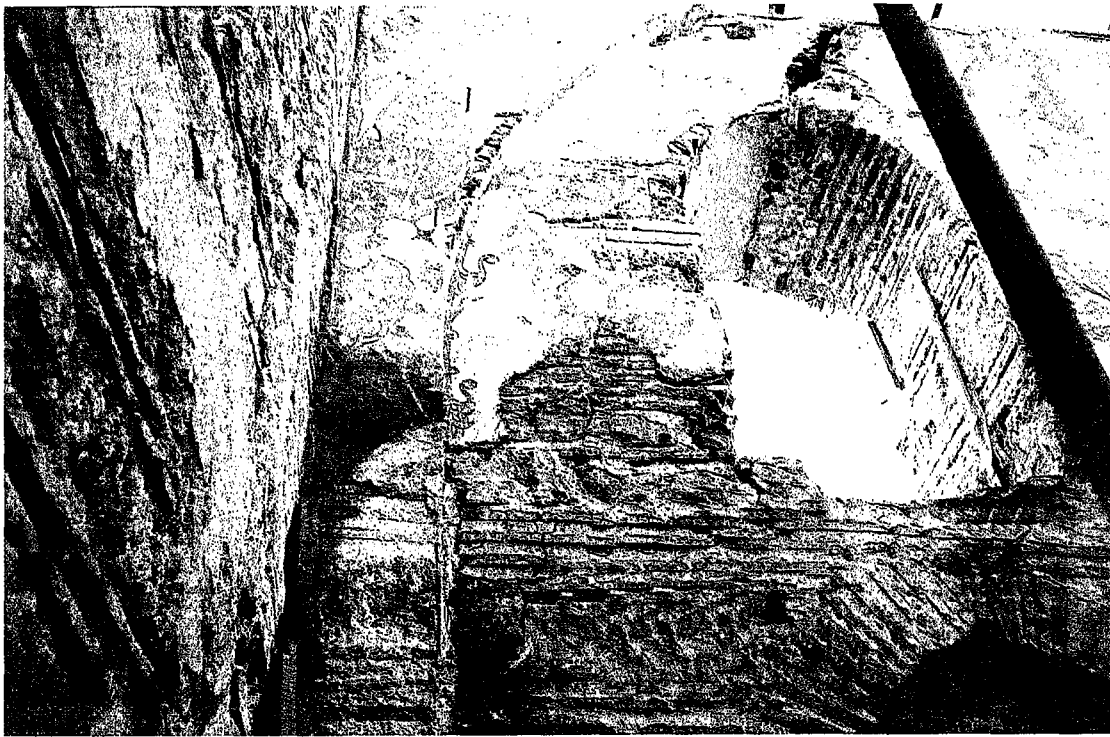
Resim 11: Mihrap önündeki bölümün batı duvarı kalem işi süslemeleri



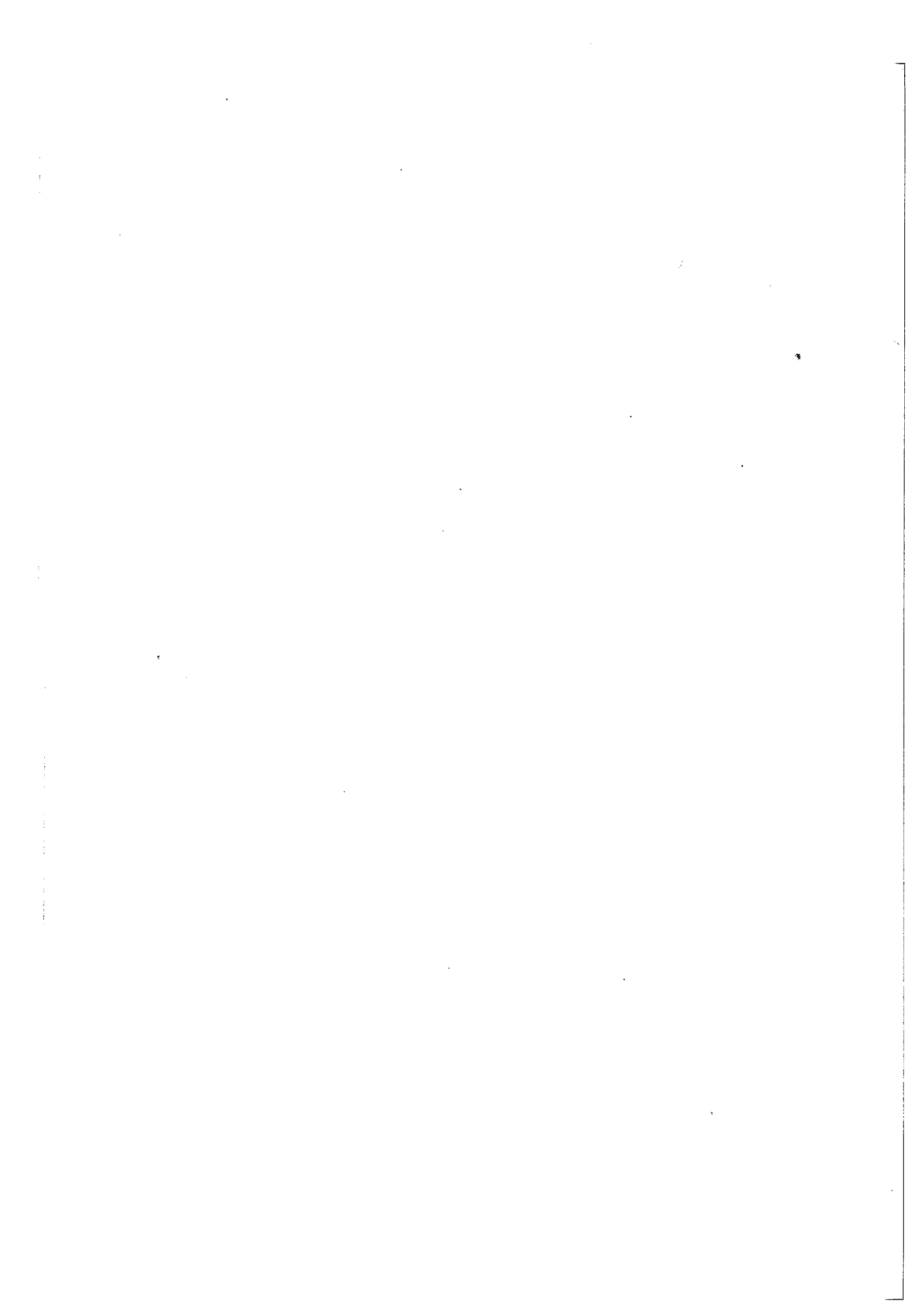
Resim 12: Doğu duvarındaki yazı bordürü



*Resim 13: Doğu duvarındaki kemer ve kalem işi süslemeler*



*Resim 14: Batı duvarındaki kemer ve kalem işi süslemeler*



# Anmerkungen zu einem Mukarnasgewölbe im osmanischen Bey- Hamam von 1444 in Thessaloniki

*Selanik'teki 1444 Tarihli  
Osmanlı Bey  
Hamamı'nın Mukarnaslı  
Kubbesi Hakkında Düşünceler*

Gerd SCHNEIDER\*

**S**elanik'teki hamam kubbesinin değerlendirilmesi, Selçuklu ve Osmanlı mukarnaslı skubbelerindeki tipik formların gözden geçirilmesiyle ve karşılaştırılmasıyla yapılabilir. Bu kubbe, tasarım; geometrik kuruluş ve yapısal ayrıntılar açısından incelendiğinde ve bu form açısından öncü olan Selçuklu mukarnasları, yapının çağdaş örnekleri ve sonraki Osmanlı mukarnaslarıyla karşılaştırıldığında, başkent etkisi ortaya çıkar. Uygulama ise yerel ustalar tarafından yapılmıştır. Çoklu aç sistemi kullanılmış olması, yapıya zenginlik ve canlılık verir. Karmaşık bağlantılar, kesintisiz birbiri içinden geçer, karşılıklar uyumlu bir birliğe gider, sonuçta bu bağdaştırmalar, Selanik'teki hamam kubbesinin özelliklerini ortaya koymaktadır.

**D**er Stellenwert des Hamamgewölbes von Thessaloniki wird deutlicher erkennbar durch eine kurze Charakterisierung und Benennung der typischen Formen in seldschukischen und osmanischen Mukarnasgewölben, von denen das Gewölbe geprägt ist. Einflüsse aus anderen Bereichen islamischer Kulturen können ausgeschlossen werden.

Rumseldschukische Mukarnas des 12. und 13. Jahrhunderts finden sich zumeist an

Gebetsnischen, Portalen, Gewölbezwickeln und Iwanen. Aus Mukarnas gebildete Volkuppeln sind selten (Yakutiye-Medrese, Erzurum und İshaklı-Han, Mescit), desgleichen Mukarnas an Gesimsen, Treppenkonsolen und Portalrahmungen.

Die nebeneinanderliegenden Einzelformen liegen in gleichbreiten Schichten übereinander, durch schmale waagrechte Stufen voneinander abgesetzt. Sie verbinden sich zu verschiedenen mehreckigen,

\* Dr., Araştırmacı, Karlsruhe, Almanya

vortretenden und zurückweichenden Formengruppen.

Trotz ihrer Herleitung aus Tonnengewölben handelt es sich nicht um echte, sondern um sogenannte falsche Gewölbe: die Einzelformen sind aus waagrechten, übereinander vorkragenden Blöcken herausgemeißelt.

Die Gewölbe der Portale und Gebetsnischen sind meist halb so tief wie breit und ebenso hoch wie breit. Sie sind aufgebaut wie halbierte Vollkuppeln. Die oberste Schicht bildet einen halbierten Stern.

Anfangs sind die Formen aller Schichten im gleichen Winkelsystem angeordnet, meist achteilig, seltener zehn- oder zwölftellig. Es kommen aber auch Gewölbe vor, in denen mehrere Systeme verschiedener Winkelbreite vorkommen (Karatay-Han, Hofportal), was im Osmanischen weitergeführt wird.

In Anatolien werden aus den vorausgegangenen großflächigen Ziegelmukarnas Irans kleinteilige, in Stein gemeißelte Formen. Vier Einzelformen bilden über 90 Prozent des Formenrepertoires: Spitzbogige Ausschnitte aus Tonnengewölben (Abb. 1a1), gebogene Flächen, die oben waagrecht und spitz sind, ebenfalls Ausschnitte aus Tonnengewölben (1b1), senkrechte Flächen (1c1) und fächerartig eingebogene, schräg geneigte Spitzbogenflächen mit waagrecht, abgewinkelter Unterseite (1d1).

Unter den weniger vorkommenden Formen sollen - ohne Vollständigkeit anzustreben - hier nur diejenigen erwähnt sein, die später eine Weiterentwicklung im Osmanischen erfahren haben: Schräg stehende Falze in spitzovaler Rahmung (1e1, Susuz-Han, Hallenportal), zwei übereinanderliegende verschiedene Formen innerhalb einer Schicht (1f1, Ağzikara-Han, Hofportal), genickte Spitzbogenfelder (1g1, Konya, Şeyh Sadrettin Konevi-Mescit, Mihrab) und zapfenförmige

Stalaktiten (1h1, Konya, Sahip Ata-Cami, Portal, Konya).

Die osmanischen Mukarnas sind wie die seldschukischen meist in Stein ausgeführt und ebenfalls kleinteilig. Sie finden sich auch an Säulenbasen und Kapitellen; an Vollkuppeln kommen sie ebenso selten vor wie bei den Seldschuken. An Portalen und Gebetsnischen weisen sie gestreckte Proportionen auf, sind also höher als breit. Auch kleinere Diagonalkuppeln und unterschiedliche Winkelsysteme in einem Gewölbe kommen vor.

Die Einzelformen sind aus seldschukischen weiterentwickelt, aber mehr als je zuvor in einer anderen Epoche verändert worden. Sie sind nicht nur schlanker und geschliffener, sondern weisen im 16. Jahrhundert fast keine Rundungen mehr auf. Die unter den Seldschuken noch wenig benutzen Einzelformen werden nun - weiterentwickelt - oft verwendet. Abb.1 zeigt exemplarisch und übereinanderliegend die zusammengehörenden seldschukischen und osmanischen Formelemente:

Die spitzbogige Fläche (1a2) steigt etwa bis zur halben Höhe senkrecht auf und führt nach starker Biegung schräg zur Spitze hoch oder sie ist geknickt (1g2). Der senkrecht verlaufende untere Teil von 1g2 kann durch eine Stufe in zwei Abschnitte geteilt sein (1f2). Geknickt sind auch die unten spitzen und oben breiten Formen (1b2), während die senkrechten Flächen unverändert vom Seldschukischen übernommen werden. Aus der Fächer- und Falzform (1d1, 1e1) übernehmen die Osmanen vom Fächer - geknickt - die schrägen und den Falz mit genickten statt gebogenen Rändern (1d2 e2). Sind die Stalaktiten im Seldschukischen noch klein und enden unten in kleinen Sternen, so sind osmanische meist breiter und länger (1h2).

Von der Komposition her lassen sich in vereinfachten Schemazeichnungen drei verschieden aufgebaute Mukarnasgewölbe

darstellen (Abb.2). Sie gelten nicht nur für Grundrisse quadratischer, sondern auch halbiertes, in ihren Zentren durchschnittenen Gewölben.

Sie bestehen aus übereinander angeordneten Reihen von Einzelformen, die sich in den Diagonalen im Winkel von 90 Grad miteinander verbinden (2a, Yakutiye-Medrese, Erzurum) und vor allem seldschukischen Gewölben zugrunde liegen. Oder das Gewölbe ist in Kreisen um das Zentrum aufgebaut, in die auch die vier Gewölbezwickel einbezogen sind (2b, Yeşil-Cami, Bursa). Beispiele dieser Art finden sich sowohl im Seldschukischen wie im Osmanischen. Oft stellen halbierte Gewölbe eine Kombination von a und b dar. Schließlich gibt es Gewölbe, deren Mukarnas kreisförmig um die Mittelkuppel und die vier Diagonalkuppel liegen. Die Sockel treten in der Mitte der vier Mauern in Halbkreisen vor. In den Ecken bilden Mukarnas Viertelkreise (2c, Bey-Hamam, Thessaloniki). Dieses Aufbauschema kommt in osmanischer Zeit vor. Frühere Gewölbe aus seldschukischer Zeit mit Ansätzen zu kleinen Diagonalkuppeln verbinden meist alle drei Kompositionswesen miteinander. Tatsächlich sind die einzelnen Mukarnas aller drei Gewölbearten polygonal zusammengesetzt, aber den geraden Reihen und Kreisen untergeordnet.

Zwei typische Gewölbe, die dem in Thessaloniki vorausgehen bzw. nachfolgen, sollen die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zum Hamamgewölbe herausheben:

Das frühosmanische Mukarnasgewölbe in der 1413-21 errichteten Yeşil-Cami in Bursa verwendet nur wenige verschiedene Einzelformen, aber ohne Rundungen und ist erheblich höher als breit. Es besitzt nur eine Kuppelöffnung, die sich in der Mitte befindet. Nur selten sind kreisförmig angeordnete Mukarnasreihen so konsequent und ausgewogen durchgebildet wie hier; dabei sind nur wenige verschiedene Einzelformen verwendet.

Dagegen weist das ebenfalls hochentwickelte 1463-70 entstandene Portalgewölbe der Fatih-Cami in Istanbul denselben Aufbau auf wie das Gewölbe in Abb.2c und das des Hamamgewölbes. Es besitzt weit mehr verschiedene Einzelformen als die beiden in Bursa und Thessaloniki. Es sind - außer den Abb. 1 gezeigten - Muschelformen und große mehrstufige Stalaktiten. Die Ausführung ist von einer in Hauptstädten üblichen hohen Qualität.

Das hier untersuchte Gewölbe befindet sich in dem 1444 von Sultan Murat II. errichteten Bey-Hamam, dem größten, in Griechenland erhaltenen türkischen Bad. Es ist ein Doppelbad, das heißt, es ist für Frauen und Männer gleichzeitig benutzbar. Innerhalb des Heißbadbereichs für Männer befindet sich - etwa in der Mitte des Gebäudes - ein kleiner Nebenraum. Seine Kuppel hat einen Durchmesser von ca. 2,40 Meter und besteht aus in Stuck ausgeführten Mukarnas. Der Raum scheint für den Sultan bestimmt gewesen zu sein. Vor diesem Raum liegt ein Vorraum, der kaum einen Meter breit ist und der wie die an der Wand befindliche Nische ebenfalls ein Mukarnasgewölbe besitzt. Auch der Mittelraum des Heißbades weist am Übergang zwischen dem Oktagon und der Kuppel Mukarnas auf. Das ebenfalls Mukarnas versehene Eingangsportal zum Männerbad blieb zu etwa einem Drittel unvollendet. Das Foto zeigt das Gewölbe in stark verwaschenem Zustand. Die Formen sind - vor allem an ihren Wandansätzen - kaum erkennbar, so daß nur teilweise eine annähernde schematische Darstellung möglich ist. Das Bad war bis zum Erdbeben 1978 in Benutzung. Eine Restaurierung des Baus ist geplant.

Schnitt und Grundriß des Gewölbes geben die Abb. 4 und 5 wieder. Die Höhe scheint der Breite des Gewölbes zu entsprechen. In der mittleren Kuppel befinden sich elf kreisförmige Öffnungen; die vier diagonalen besitzen nur je eine. Die - wie erwähnt - vereinzelt im Seldschukischen vorkommenden diagonalen Nebenkuppeln

sind hier in die Höhe gestreckt, vergrößert und belichtet (im Schnitt gestrichelt). Fensterlose Bäderäume machen Lichtöffnungen im Gewölbe notwendig. Wie in Abb. 2c sind die Einzelformen der oberen Schichten kreisförmig um die fünf Kuppeln gruppiert und in den unteren vier Schichten treten die Formen vor der jeweiligen Wandmitte umgekehrter Biegung halbkreisförmig vor die Mauer vor.

Die 6. Abb. zeigt in acht Zeichnungen die acht Schichten des Gewölbes. Bis auf die drei unteren Reihen ist jede Schicht mit der unter ihr liegenden Stufe schwarz gezeichnet. Die Stufenhöhe ist meist gleich hoch. Nur die vor die Wand vorkragenden Mukarnasschichten sind teilweise niedriger (Schicht 1-3). Die Mittelkuppel ist höher.

Abb. 7 zeigt die verschiedenen Einzelformen, 8 und 9 zeigen ihre Verteilung im Gewölbe. Die meisten Einzelformen sind Ausschnitte aus spitzbogigen Tonnengewölben. Am häufigsten kommt die spitzbödig begrenzte Form A mit waagrechter Unterseite vor (schwarz). Die Form ist zwar wegen ihres langen senkrechten unteren Teils weniger gebogen als die seldschukischen (Abb. 1a1), aber stärker als die osmanischen (1a2). Die Form in Thessaloniki ist typisch für eine eher frühere Entstehungszeit. Weniger häufig enthält das Gewölbe Ausschnitte mit einer Spitze unten und einem waagrechten oberen Rand (7B, weiß, punktiert). Zwei Formen im unteren Gewölbe (7C und D) sind in so desolatem Zustand, daß ihre jetzige Form sicher nicht ihre ursprüngliche ist. Ihr heutiges Aussehen ist ohne Parallele zu anderen Gewölben. Seltener kommt die Form E vor (schwarz, punktiert), an die eine Stufung anschließt, unter der -verkleinert- die Formen A und B zu liegen kommen, also zwei übereinanderliegende Formen in einer Schicht. Senkrechte Wandstücke sind häufig; in Abb. 8 sind es die weißen Flächen innerhalb der Schichten. Die weiße Fläche am unteren Rand die Mauer, aus der Mukarnas aufsteigen. Typisch für die frühosmanische Epoche sind die in Schicht 3 befindlichen, geknickten Falze in spitzovaler Rahmung

(7F); die anschließenden Spitzbogenflächen sind gekrümmt, die schräge Abstufung von 1d2 e2) fehlt noch. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes läßt sich feststellen, daß im Gewölbe - von seiner Entstehungszeit aus gesehen - sowohl ältere als auch neuere Formen enthalten sind.

Die Komposition weist Winkelsysteme auf, deren Analyse die Abb. 10 und 11 wiedergibt. Jede mit einer Zahl bezeichnete und jeweils verschieden strukturierte Fläche ist in einer anderen Winkelaufteilung ausgeführt und in gleich breite Abschnitte geteilt. Jeder Abschnitt besteht aus zwei bis sechs Einzelformen. Bei den Sockelkonsolen der unteren Schichten sind die Winkel der Abschnitte auf die Mitte der Wandflächen und die Kanten zwischen den Wänden ausgerichtet, bei den oberen auf die Kuppeln. Die Zahl gibt die Anzahl der Segmente gleicher Winkelbreite im Vollkreis, die dickeren Linien die Schichtentrennung wieder. Diejenigen Teile des Gewölbes, die in einer bestimmten Winkelaufteilung ausgeführt sind, erstrecken sich also nicht über das ganze, sondern nur über Teile des Gewölbes. Die hellen Zahlen in Abb. 10 geben die Winkelsysteme der zwei Schichten über den Diagonalkuppeln und der aus der Wandkante aufsteigenden Formen wieder.

Von der obersten Schicht nach unten ergibt sich folgende Gliederung: Die in der achten Schicht liegende Kuppel weist eine Scheitelöffnung und zehn kreisförmige, auf zwei versetzte Ringe verteilte Öffnungen auf (Abb. 4,5). Sie ist in fünf gleiche Abschnitte von je 72 Grad teilbar und in Abb. 10 und 11 mit der Zahl 5 gekennzeichnet; der Grundriß zeigt unterbrochene Ringe und der Aufriß waagrechte Linien.

Die je zwölf Gewölbeteile der siebten und sechsten Schicht sind zur Kuppel hin gleich breit. Die jeweilige Mukarnasgruppe ist um 30 Grad gegenüber ihrer benachbarten Gruppe gedreht. Die zwölf Nischen umschließen ein regelmäßiges Zwölfeck (12, gestrichelt).



In den Diagonalen der sechsten Schicht befinden sich die vier Nebenkuppeln. In der darunter liegenden fünften Schicht sind die neun Abschnitte um 40 Grad zueinander gedreht. In der vierten Schicht schließen sich nach außen hin noch je fünf Nischen desselben Winkelsystems an (9, punktiert).

In der Mitte von jeder der vier Mauern, die das Gewölbe begrenzen, liegen in den drei unteren Schichten halbkreisförmig aufgebaute Einzelformen, die im Winkel von 36 Grad voneinander getrennt sind, sich hier also aus fünf Abschnitten eines halbierten Zehnecks zusammensetzen. In der vierten Schicht sind es zur Mitte hin nur noch je drei Formabschnitte von derselben Einteilung (11 und 12, gestreift).

Über den im rechten Winkel zusammentreffenden Wandkanten sind in den Schichten zwei und eins die Formen im Winkel von 45 Grad aufgeteilt; es handelt sich also um je zwei Formteile in jeder Schicht, ein Viertel eines Achtecks, das sich zwischen den beiden Schichten ergänzen läßt (9, kaiert).

Bei den weißen Flächen handelt es sich um die vier Nebenkuppeln der sechsten und um Formen der fünften, dritten und zweiten Schicht. Es sind verbindende Übergangsformen, die sich keinem eindeutigen Winkelsystem einordnen lassen.

Das Gewölbe zeigt große Ähnlichkeit mit dem des Portals der Istanbuler Fatih Cami, das jedoch zwei Jahrzehnte später entstanden ist. Beide Gewölbe besitzen gleiche Winkelsysteme und dieselbe kreisförmige Anordnung der Mukarnasgruppen in verschiedenen Kreisen und Halbkreisen wie in Abb.2c, 4 und 5. Das Istanbuler Portalgewölbe besitzt zwei Schichten mehr als das in Thessaloniki, statt Kuppeln geschlossene Mukarnasgruppen und seine vielfältigen Einzelformen sind viel verfeinerter und höher entwickelt als Hamamgewölbe.

Auf Grund der verwendeten Einzelformen und einfacheren Ausführung halte ich es für wenig wahrscheinlich, daß das Hamamgewölbe Vorbild für das Istanbuler Portal gewesen ist. Eher halte ich es für möglich, daß es ein anderes, mir bislang nicht bekanntes Vorbild für die beiden Gewölbe gibt oder gegeben hat.

Meines Erachtens läßt der Gewölbeentwurf für Thessaloniki hauptstädtischen Einfluß vermuten. Dagegen scheint die Ausführung in den Händen einheimischer Handwerker gelegen zu haben. Es wäre zu untersuchen, ob noch ältere Gewölbe dieses Aufbaus existieren. Später findet dieser Gewölbetyp wiederholt Verwendung.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der Aufbau eindeutiger und präziser zu erfassen ist als die jeweilige Einzelform. Die im Vergleich mit Abb. 2a und b andere Gruppierung der Mukarnas ist kontrastreicher, sie beruht auf dem nebeneinander von verschieden zueinander gedrehten Mukarnasreihen. Auch der Gegensatz von Gewölben, die nur eine belichtete Kuppel aufweisen, zu den hier offenen fünf Kuppeln des Bey-Hamam ergibt durch das Auf und Ab zwischen den Gewölben eine viel plastischere Oberfläche. Das Vorkommen von nicht nur einem einzigen, sondern mehreren Winkelsystemen verleiht dem Gewölbe eine größere Vielfalt und Lebendigkeit, als es bei nur einem System der Fall gewesen wäre. Die komplizierten Verbindungen gehen bruchlos ineinander über, wobei die Gegensätze zu einer harmonischen Einheit verbunden sind. Die ausgeklügelte Kombination gibt der Kuppel, trotz des angegriffenen Zustandes ihrer Einzelformen, im Vergleich mit anderen Gewölben, ein ganz eigenes Gepräge.

Die Angaben zum Bau verdanke ich Frau Elke Stanicki, die Fotokopie von Abb.3 Herrn Machiel Kiel.

## LITERATURHINWEISE

ERDMANN, KURD-HANNA ERDMANN, 1976  
Das anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts, Teil II und III, Berlin.

ÖDEKAN, AYLÄ, 1977  
Osmanlı öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Mukarnas / Portal örtüleri, İTÜ Maden Fakültesi Yayınları, İstanbul.

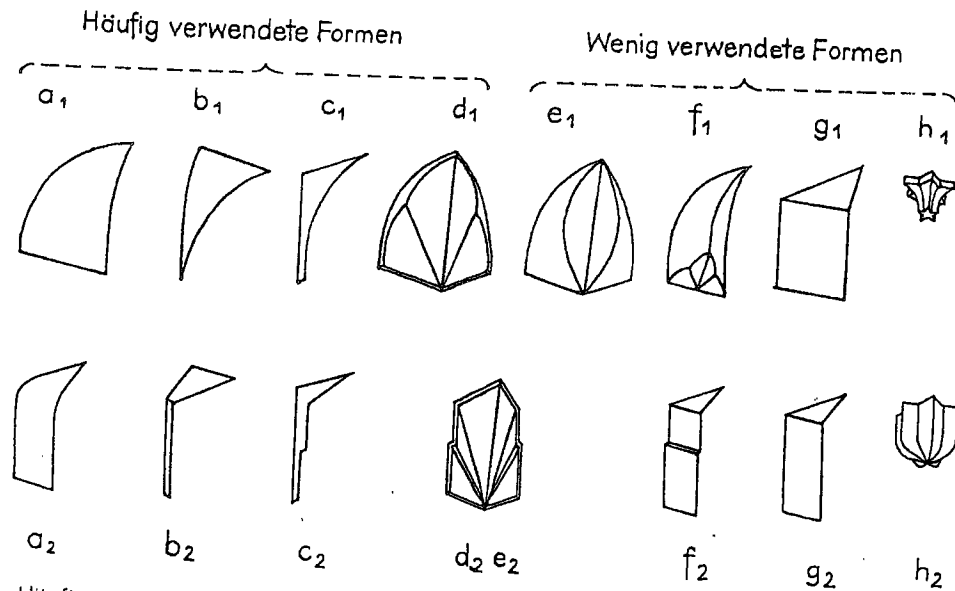
ZOMBAU-ASİMİ, 1985  
Anna, Das Bey – Hamam in Thessaloniki.

ÖGEL, SEMRA, 1966  
Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı, Ankara.

YAVUZ (TÜKEL), AYŞIL, 1975  
"The Geometric Patterns of Anatolian Seljuk Decorated Vaults", Fifth International Congress of Turkish Art, 21-26 Sept. 1978, Budapest, s. 863-880.

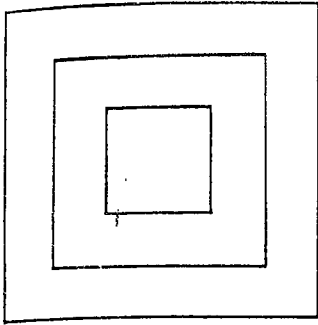
YAVUZ (TÜKEL), AYŞIL, 1983  
Anadolu Selçuklu Mimarisinde Tonoz ve Kemer, Ankara.

Lay out  
für die Anordnung der Abbildungen



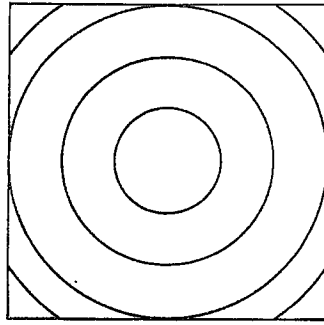
Häufig verwendete osmanische Einzelformen in Mukarnasgewölben des 16. Jahrhunderts  
Die im Osmanischen weiterentwickelten Formen liegen jeweils unter den vorausgegangenen seldschukischen und sind mit denselben Buchstaben gekennzeichnet

1. Seldschukische Einzelformen in Mukarnasgewölben des 13. Jahrhunderts



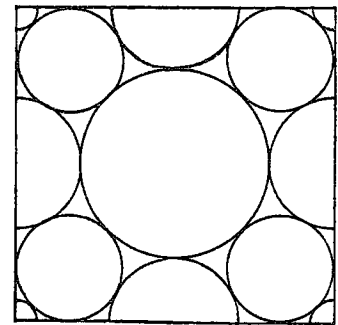
a

seldschukisch



b

seldschukisch und osmanisch



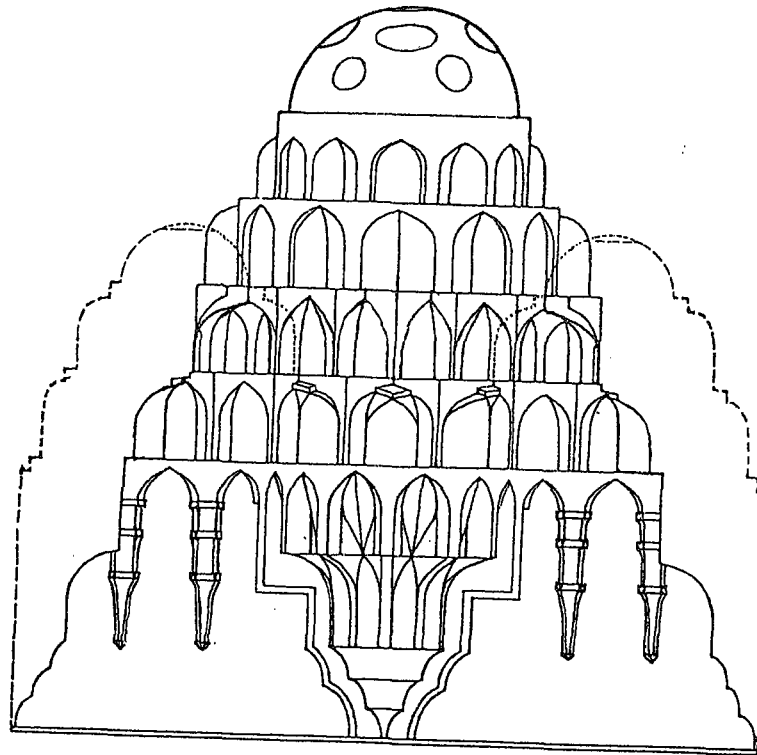
c

osmanisch

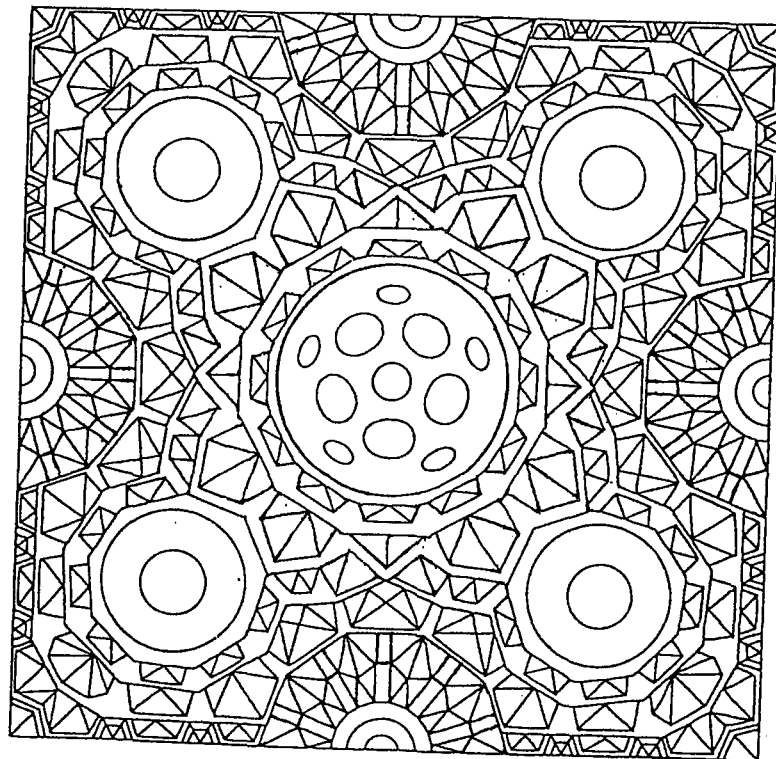
2. Schematische Darstellung des Aufbaus von seldschukischen und osmanischen Mukarnasgewölben auf quadratischem Grundriß



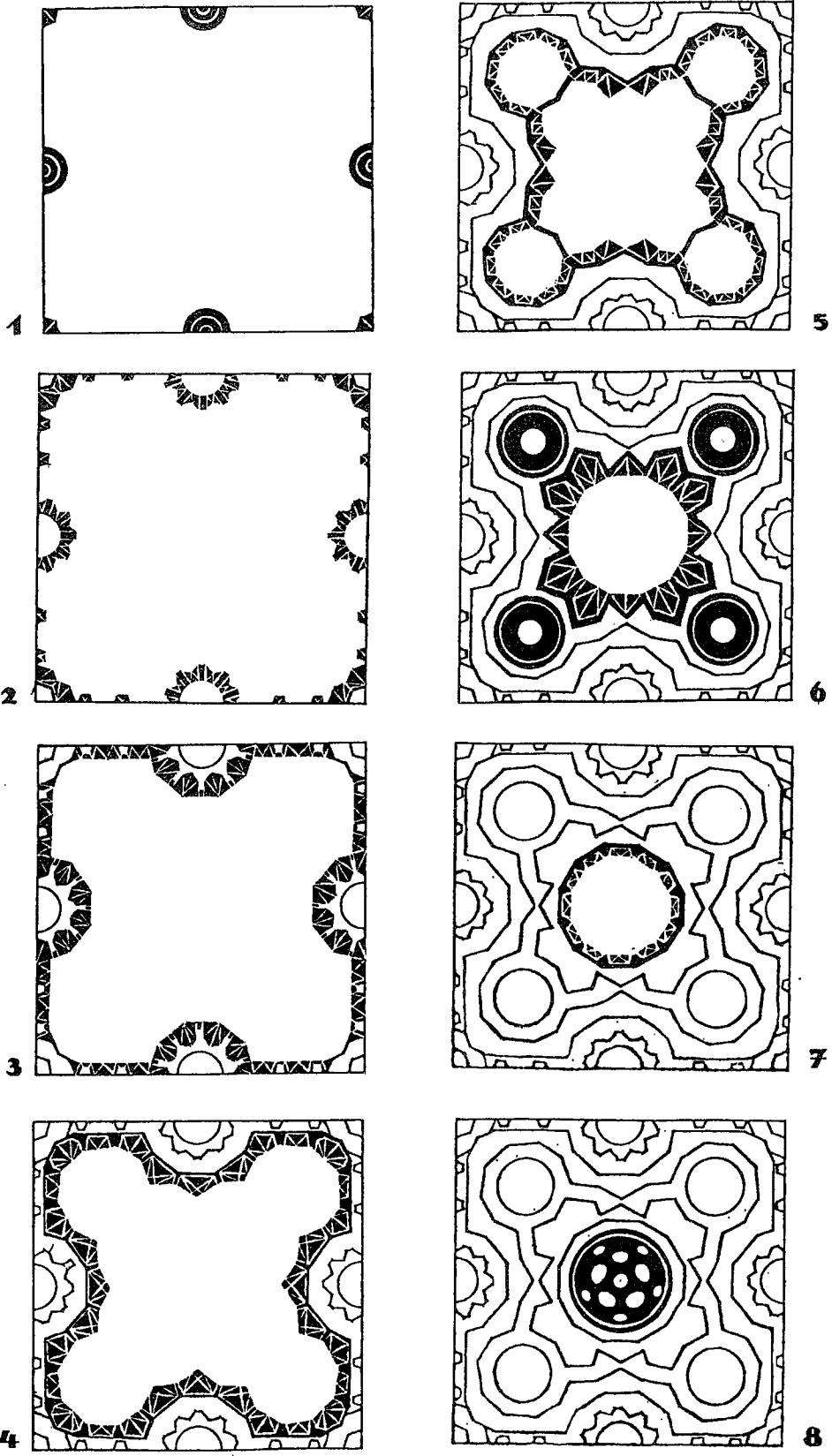
3. Thessaloniki, Bey-Hamam, Gewölbe, 1444.



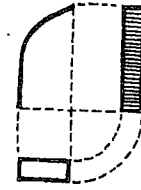
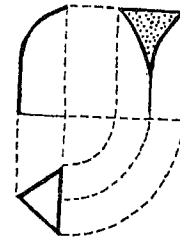
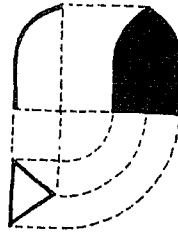
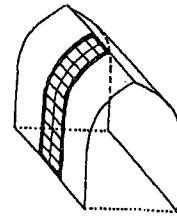
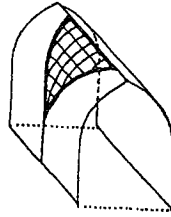
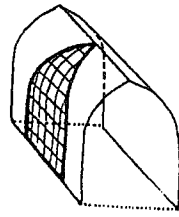
4. Schnitt des Gewölbes, diagonale Kuppeln gestrichelt



5. Grundriß des Gewölbes



6. Grundrisse der Gewölbeschichten



A

Schicht 2,3,4,5,6,7

durch 3 Linien begrenzte  
spitzbogige Fläche,  
oben spitz, unten waagrecht

B

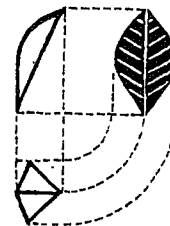
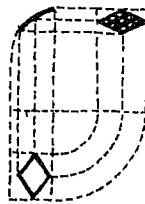
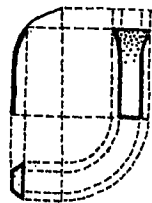
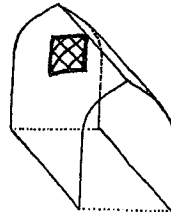
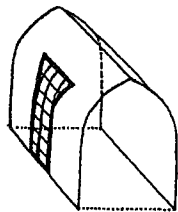
Schicht 2,4

durch 3 Linien begrenzte  
Fläche, oben waagrecht,  
unten spitz

C

Schicht 2

durch 4 Senkrechte  
und Waagrechte begrenzte  
Fläche



D

Schicht 2,3

durch 4 Linien begrenzte  
Fläche, oben und unten  
waagrecht, oben breiter als unten

E

Schicht 4

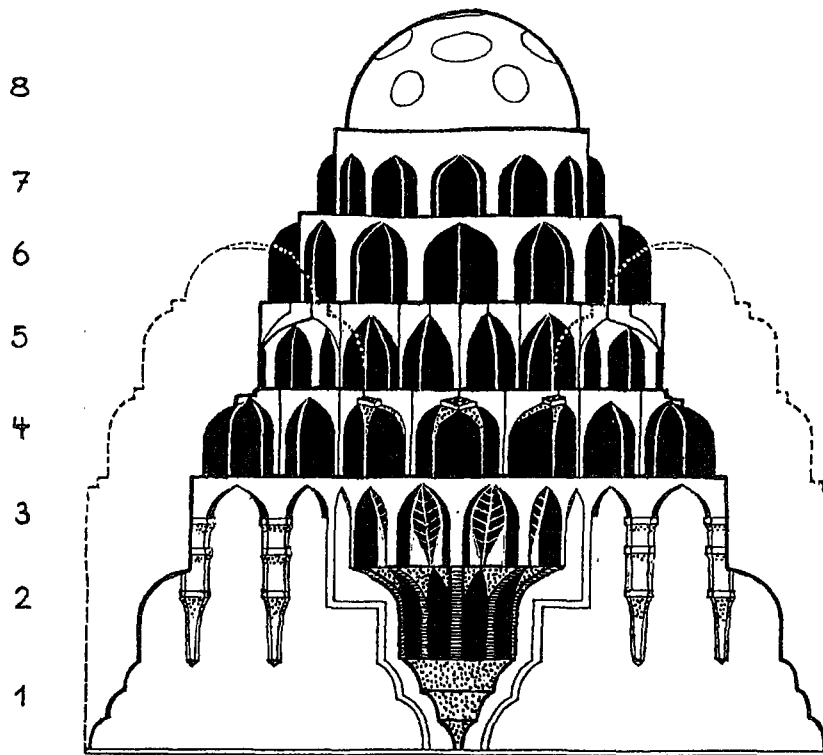
diagonal gedrehtes  
Quadrat

F

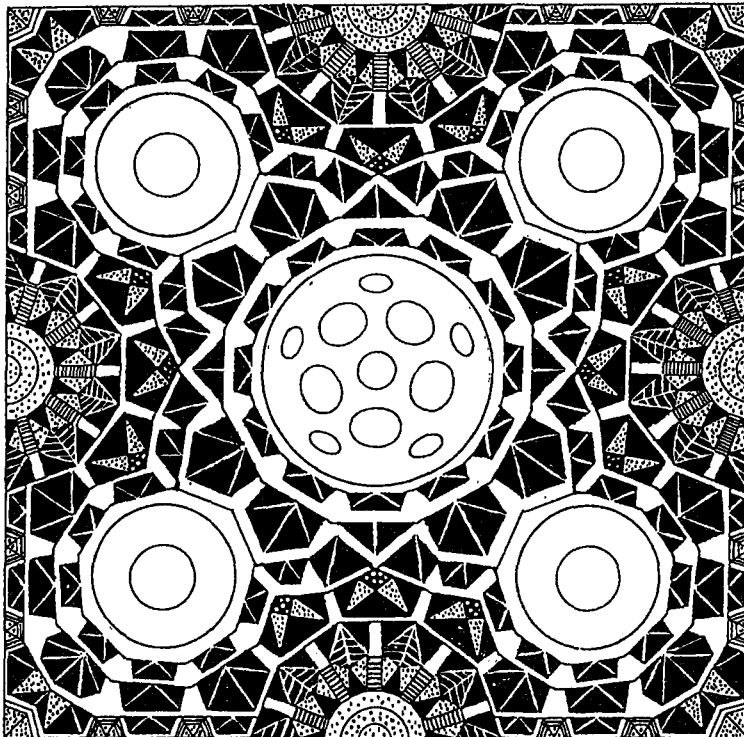
Schicht 3

geknickter Falz  
in spitzovaler  
Rahmung

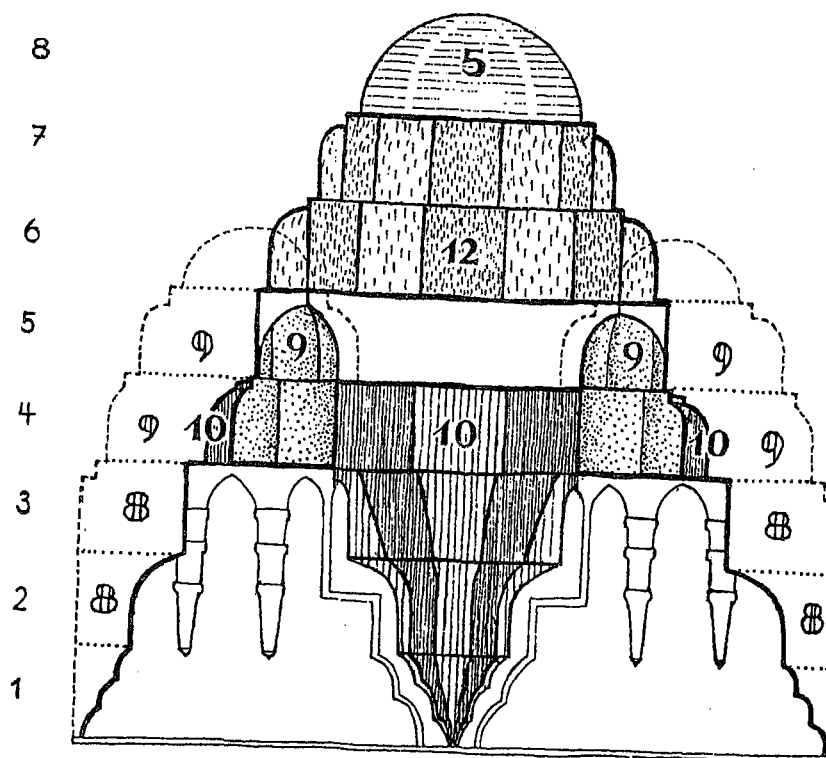
7. Ansichten, Grundrisse, Aufrisse und Seitenrisse von 6 Einzelformen des Gewölbes



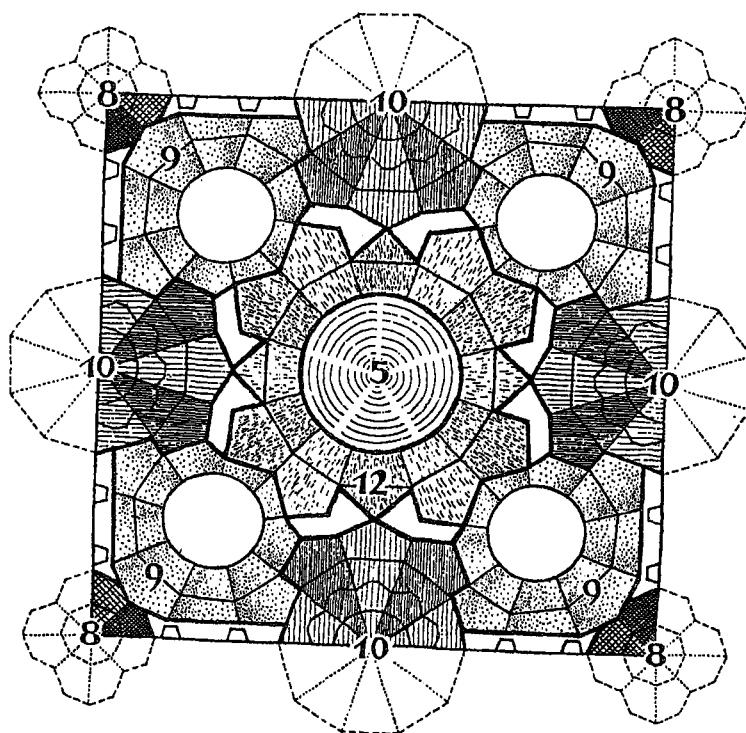
8. Schnitt des Gewölbes mit seinen verschiedenen Einzelformen weiß: Mittelkuppel und senkrechte Flächen



9. Grundrisse des Gewölbes mit seinen verschiedenen Einzelformen weiß: Kuppeln und waagrechte Stufung zwischen den Gewölbeschichten.



10. Schnitt des Gewölbes, Aufbau der Schichten nach verschiedenen Winkelsystemen; die hellen: Zahlen geben die Winkelsysteme der Diagonalkuppeln und Ecken wieder



11. Grundriß des Gewölbes, Aufbau der Schichten nach verschiedenen Winkelsystemen; weiß sind die Diagonalkuppeln und diejenigen Schichten wiedergegeben, die sich keinem Winkelsysteme zuordnen lassen. Die am Rand befindlichen 9 und 10-teiligen Systeme sind nach außen ergänzt.



# SEMERKAND ŞEHRİNİN ANTİK DÖNEMDEN 19. YÜZYILA KADAR OLAN FİZİKSEL GELİŞİMİ

*Physical Development of The  
City Of Semerkand From The  
Antiquity to the 19<sup>th</sup> Century*

İbrahim ÇEŞMELİ\*

**A**ncient Samarkand was founded on the Afrasiab hill, which lay north of today's Samarkand. City life at Afrasiab is considered to have begun in the Persian Era (6th-5th centuries B.C.) and to have been abandoned in Timur's period (end of the 14th century A.D.). Before the 8th century A.D., ancient Samarkand had a citadel surrounded by city wall like other Central Asian feudal cities. Rabad ramparts, which enclosed the suburbs, city (shahristan) and citadel (khundiz), were constructed after the 8th century in Arab times. This scheme resembled that of some other big cities in Central Asia. New Samarkand, which was founded south of the Afrasiab hill in Timur's era, had a citadel surrounded by city walls. During the next centuries, Samarkand developed in the same area and in the 19th century, it was replanned by Russians, who founded the basis of modern Samarkand.

\* AraÇ. Gör., İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Bugün Semerkand<sup>1</sup> şehri, Amu Derya ile Sır Derya nehirleri arasında, Özbekistan sınırları içinde Zereşan nehrinin yukarı kesiminin güneyinde, ülkenin de güneydoğusunda kıvıll kum çölünün sınırında yer almaktadır. Bu bölgeye tarihte Soğdıyana, Maveraünnehir, Turan, Transoxiana gibi isimler verilmiştir<sup>2</sup>.

Etrafı dağlarla çevrili olan Semerkand şehri, düz bir ova üzerine kurulmuş olup 70 km<sup>2</sup>'lik bir alanı kaplamaktadır. Şehrin bugünkü nüfusu 400.000 civarındadır<sup>3</sup>. Geçmişte olduğu gibi<sup>4</sup> bugün de Semerkand'ın ekonomisi, Zereşan nehrine bağıll sulama kanalları çevresinde oluşturulan verimli tarım alanlarına dayanmaktadır. Bunun yanında çeşitli ticaret işleri, hayvancılık, sanayi<sup>5</sup> kuruluşları ve geleneksel el sanatlarını sürdüren atölyeler şehrin ekonomisine katkıda bulunmaktadır<sup>5</sup>.

Yapılan araştırmalarda, bölgedeki insan yerleşimine ait izler günümüzden 40.000 yıl öncesine kadar gitmektedir<sup>6</sup>. Arkeolojik kazılar ve kalıntılardan, eski Semerkand şehrinin, bugünkü Semerkand'ın kuzeyinde yer alan ve Afrasiab olarak bilinen tepenin üzerinde olduğu anlaşılmıştır. Eski Semerkand şehri yaklaşık 2.2 km<sup>2</sup>'lik alanı kaplamaktaydı. Kuzeyden güneye 1.5 km., doğudan batıya ise yine 1.5 km. uzunluğundadır. Arkeolojik araştırmalarda bulunan kalıntılar ışığında, Afrasiab'ta şehir hayatına geçiş Persler döneminde M.Ö. 6-5 yüzyıllarda başladığı düşünülmekte olup şehir, 14. yüzyılın sonlarına doğru Timur devrinde terkedilmiştir<sup>7</sup>. Afrasiab tepesinde bulunan şehir, Zereşan nehrinin güneyinde onun suladığı verimli topraklar üzerine kurulmuştu ve tepenin kuzeyinden, Zereşan nehrine bağıll Siab (Kara su) sulama kanalı geçmekteydi. Afrasiab adından ilk defa 11. yüzyılda yazılmış olan İranlı şair Firdevsi'nin "Şehname" adlı eserinde söz edilmekte olup burada Afrasiab, Soğdıyana'nın İranlı efsanevi kahramanı olarak geçmektedir. Afrasiab kelimesinin, eski Soğdça'dan türediği

<sup>1</sup> 7-8. yüzyılda Soğdça yazılmış belgelere göre Semerkand ismi "Sm'rkndç" şeklinde ifade ediliyordu. Dolayısıyla Semerkand isminin, Araplar'dan önce bölgenin yerel dili olan Soğdçadan kaynaklanmış olabileceğini düşünebiliriz. bkz.; T. Rahmatov, "Etimologiya Toponima 'Samarkand'", *Sovjetskaya Türkologiya*, no 4, 1973, s.47-50; Abdulkadir İnan, "Orta Asya'da Muğkale Hafriyatında Bulunan Vesikalar", *Belleten*, VII/27,1943, s.615-619; "Semer" kelimesi, Arap dilinde "meyve, mahsül, verim, netice", Farsçada "kand (kend)" kelimesi ise "şehir" anlamındadır. Bu iki kelimenin birleşiminden Semerkand isminin "verimli şehir" anlamına geldiği düşünülebilir. Muhtemelen bu isim şehrin arazisinin çok verimli olmasından doğmuştur. Farsça da ise "semer" kelimesi Turan hükümdarlarından biri olarak da gösterilmekte ve Farsça da Semerkand (Kendi Semer) kelimesi Semer'in kurduğu şehir anlamındadır. Fakat kelimenin ilk bölümünün anlamı tartışmalıdır. bkz.; Ziya Şükün, "Semerkand", *Farsça-Türkçe Lügat*, C. 7, İstanbul 1948, s.1216; Ferit Develioğlu, "semir", *Osmanlıca-Türkçe*, Ansiklopedik Lügat, Ankara 1997, s.935. H. H. Schaefer-C. E. Bosworth, "Samarkand", *Encyclopedia of Islam*, C. 8, Ledien 1995, s.1031; Dietrich Brandenburg, *Samarkand*, Berlin 1972, s.9. Tarihi kayıtlarda şehre, zenginliğinden dolayı Türkler "Semiz Kent" demiş ve Semerkand kelimesinin buradan kaynaklandığı kaydedilmiştir. Türkçe de "semiz" kelimesi "şişman, besili hayvan" anlamındadır. Türkçe de "kend" kelimesi Farsça da olduğu gibi "şehir" anlamını veriyordu. bkz.; Ruy Gonzales De Clavio, (Çev. Ö. R. Doğrul), *Timur Devrinde Semerkand'a Seyahat*, İstanbul 1975, s.175; Zahirüddin Muhammed Babur, (Çev. Reşit Rahmeti Arat) *Babur'un Hatıratı*, C. I, İstanbul 1989, s.69; Kaşgarlı Mahmud, (Çev. Besim Atalay), *Divanü Lügat-it-Türk Tercümesi*, C. III, Ankara 1941, s.150; Kaşgarlı Mahmud, (Besim Atalay),"kend", *Divanü Lügat-it-Türk Tercümesi*, C. I, Ankara 1939, s.344; Kaşgarlı Mahmud, (Besim Atalay),"semiz", *Divanü Lügat-it-Türk Tercümesi*, C. I, Ankara 1939, s.365; E. Bretschneider, *Medieval Researches*, C. II, London 1910, s.60; Bir rivayete göre "Semer" İskenderin cariyelerinden birinin ismidir. İskender Semerkand şehrini bu cariye için inşa etmiştir. Başka bir rivayete göre ise Yemen meliklerinden Semer bin Mâlik Semerkand şehrini tahrib etmiştir. Eski Yemen dilinde "kand" kelimesi tahrib etmek anlamında olup Semerkand Semer'in tahrib ettiği şehir anlamına gelmekteymiş. Semerkand Türkçede "güneş şehri" anlamına da geliyormuş. Bkz.; İsmail Hakkı Bursevî, *Ruhu'l-Mesnevi*, C.1, İstanbul 1287, s.259-260.

<sup>2</sup> D. Brandenburg, *a.g.e.*, s.9-11; H. H. Schaefer-C. E. Bosworth, *a.g.e.*, s.1031; Stefano Bianca (Director), "Planning For The Historic City of Samarkand", *Historic Cities Support Programme*, Rome 1997, s.6, 18; Andrew Petersen, "Samarkand", *Dictionary of Islamic Architecture*, London- Newyork 1996, s.247

<sup>3</sup> S.Bianca, *a.g.e.*, s.18

<sup>4</sup> Vassiliy Viladimiroviç Barthold, (Haz. H. D. Yıldız), *Moğol İstilasına Kadar Türkistan*, Ankara 1990, s.86-88; H. H. Schaefer-C. E. Bosworth, *a.g.e.*, s.1031

<sup>5</sup> S.Bianca, *a.g.e.*, s.6, 22, 32, 42, 45, 47; H. H. Schaefer-C. E. Bosworth, *a.g.e.*, s.1034; Anonim, "Samarkand", *Great Soviet Encyclopedia*, C. 22, Moscow 1974, s.574-575.

<sup>6</sup> L. I. Albaum-B. Brentjes, *Wachter des Goldes*, Berlin 1972, s.20, 33; I. Umnyakov-Y. Aleskerov, *Samarkand*, Moskow 1972, s.13-14.

<sup>7</sup> Alexander Mongait, *Archaeology in the U.S.S.R.*, Moscow 1959, s.282, 285-286; Gregoire Frumkin, *Archaeology in Soviet Central Asia*, Leiden-Köln 1970, s.108,123-125; S.Bianca, *a.g.e.*, s.6.

düşünülmekte ve günümüzde Tacikçe'de "Siab nehrinin (Kara nehir) üzerinde" anlamını taşımaktadır<sup>8</sup> (plan 1).

Eski Semerkand hakkında yazılı ilk tarihi bilgileri, M.S.1-2 yüzyıldaki Romalı tarihçi ve coğrafyacılarından öğreniyoruz. Bu bilgiler, İskender'in Semerkand'ı M.Ö. 329 yılında aldığı dönemi anlatmaktadır. Antik dönem kaynaklarında Soğdiyana bölgesinde gösterilen ve ihtimalle Soğdça'dan kaynaklanmış "Marakanda" denilen şehrin, Afrasiab tepesinde bulunan eski Semerkand şehri olduğu bugün araştırmacılar tarafından genelde kabul edilmektedir<sup>9</sup>. Strabo, Soğdiyana bölgesinde Marakanda ismiyle bir şehrin yer aldığını kaydetmektedir<sup>10</sup>. Quintius Curtius Rufus, Marakanda şehrini çevreleyen surun 70 stad<sup>11</sup> uzunluğunda ve kalesinin de bir başka surla çevrili olduğunu belirtmiştir. Bu şehri muhtemelen bir Soğdlu olan Spitamenes isimli bir hükümdar yönetiyordu.<sup>12</sup> Flavius Arrianus ise, Marakanda şehrinin Soğdiyana bölgesinin baş şehri olduğunu kaydetmektedir<sup>13</sup>. Muhtemelen bu yazarlar, şehri hiç görmedikleri halde, kendilerinden önce yazılmış olan kaynaklardan faydalanarak şehir hakkında bilgi vermişlerdir.

İslamiyet öncesi eski Semerkand hakkında, antik dönem batılı kaynakları dışında Çin kaynaklarında da bilgiler bulunmaktadır. Şehir ilk olarak Han döneminde M.Ö. 2. yüzyıl-

da K'ang-kü, daha sonraları Kang, Si-wan-kin ve Sa-mo-kien isimleriyle tanınmıştır<sup>14</sup>. Çinli elçi Wei Tsie, Semerkand'ı ziyaret etmiş (M.S.605-616) ve bu şehri "K'ang" ismiyle kaydetmiştir. Çinli elçi, Semerkand ülkesi halkının ticarete çok yatkın olduklarını ve bir erkek çocuğa beş yaşına geldiğinde okuma yazma öğretildiğini, sonra da ticaret eğitimi aldırıldığını belirtmektedir. Elçi, yılın ilk altıncı ayının birinci günü kralın ve halkın tamamen yeni elbiseler giydiklerini, saçlarını ve sakallarını tıraş edip, şehrin doğusunda ormanlık alanın girişinde yedi gün boyunca at üzerinde ok atıp, sonuncu gün geldiğinde bir altın paranın hedef tahtasının üzerine konduğunu ve ona isabet ettirenin bir günlük kral olduğundan bahsetmektedir. Çinli elçi, halkın ilahlarına çokça adak sunma gibi adetlerinin bulunduğu bahseder. Elçi, halkın kutsal saydıkları bir çocuğun yedinci ayda öldüğüne ve cesedinin de kaybolduğuna (etleri dökülmüş sadece kemikleri kalmıştır) inandıklarını ve bu ay geldiği zaman din adamlarının siyah pileli kıyafetler giydiklerini ve çıplak ayakla yürüyüp, karınlarına vurarak ağlayıp inlediklerini, ayrıca kadınlar ve erkeklerden oluşan sayıları 300-500 kişinin etrafa dağılarak bu kutsal çocuğun bedenini aradıklarını ve yedinci gün törenin sona erdiğini kaydetmektedir. Wei Tsie, şehrin dışında mezarlık alanlarının bulunduğunu ve eğer biri ölürse cesedinin, kapalı bir mekanda özel olarak eğitilmiş köpeklerle parçalatılıp, kemiklerinin de toplanarak özel bir törenle gömüldüğünden de bahsetmektedir<sup>15</sup>. İslamiyet öncesi Semerkand hakkında önemli bilgileri, Budist misyoner Hüeng-Ts'ang'dan (M.S.630) alıyoruz ve buradan "Sa-mo-kien" diye bahsetmekte ve Semerkand ülkesinin çevresinin 1.600-1.700 li<sup>16</sup> civarında ve şehrin çevresinin de 20 li olduğunu belirtmektedir. Budist misyoner şehirde, dış ülkelerden gelmiş tüccarların ve

<sup>8</sup> T. Rahmatov, *a.g.e.*, s.44; D. Brandenburg, *a.g.e.*, s.10; I. Umnyakov- Y. Aleskerov, *a.g.e.*, s.99; *Samarkand*, Tashkent 1986, s.45.

<sup>9</sup> Burchard Brentjes-Gerhard Wirth, "Marakanda", *Der Neue Enzyklopadie der Antike*, C.7, Stuttgart 1999, s.843; H. H. Schaefer-C. E. Bosworth, *a.g.e.*, s.1032; G. Frumkin, *a.g.e.*, s.123; H. H. Schaefer, "Samarkand", *İslam Ansiklopedisi*, C. 10, İstanbul 1966, s.469; S.Bianca, *a.g.e.*, s.6; D. Brandenburg, *a.g.e.*, s.9,12; Anonim, "Maracanda", *Great Soviet Encyclopedia*, C.22, Moscow 1974, s.450.

<sup>10</sup> Strabo, (Çev. H. Leonard Jones), *The Geography of Strabo*, C.V, London MCMLIV, s.283.

<sup>11</sup> *Stad*, Antik Çağda kullanılan bir uzunluk birimidir. Bir *stad* ortalama 183 m'dir. bkz.; R.E.Wycherley, (Çev. N. Nirven- N. Başgelen), *Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu?*, İstanbul 1993, s.138

<sup>12</sup> Quintus Curtius, (Çev. John C. Rolfe), *History of Alexander*, C.2, London MCMLVI, s.179

<sup>13</sup> Arrian, (Çev. E. I. Robson), *Anabasis Alexandri*, C.3, London MCMXXIX, s.327.

<sup>14</sup> E. Bretschneider, *a. g. e.*, C.II, London 1910, s.59; E. Chavannes, *Documents Sur Les Tou-kiu (Turcs) Occidentaux*, Petersbourg 1903, s.132-133; H. H. Schaefer-C. E. Bosworth, *a.g.e.*, s.1032

<sup>15</sup> E. Chavannes, *a.g.e.*, s.133-134

<sup>16</sup> *Li*, Çinlilerin kullandıkları uzunluk ölçüsüdür. Bir *Li* ortalama 576 m'dir. bkz.; Anonim, "Li", *Nouveau Larousse Illustre*, C.5, Paris 1928, s.671.

onlara ait malların bulunduğu ambarların bulunduğunu, yerel halkın çeşitli sanatlarla ilgilenip ticaret işleri ile uğraştıklarını, dış ülkelere ticaret için gittiklerini kaydediyor. Budist misyoner, Semerkand ordusunun çok güçlü olup, komşu ülkelerin, Semerkand hükümdarına itaat ettiğini kaydetmektedir. Misyoner, şehrin nüfusunun çok kalabalık olduğunu, bölgede yetiştirilen atların sağlamlığından ve toprağın çok verimli olduğundan, ağaçların çiçek ve meyvelerine hayran kaldığından bahsetmektedir. Ayrıca Hüeng-Ts'ang, Semerkand halkının ateşe taptıklarını ve Budizm'e inanmadıklarını fakat şehirde iki adet harap durumda Budist manastırının yer aldığını ve eğer Budist rahipler bu manastırlara gelecek olsa, halkın ateşlenmiş bezler ve sopalara onların burada kalmalarına izin vermediklerini belirtiyor<sup>17</sup>. Bu da gösteriyor ki, daha önceleri bölgede Budizm yaygınken, sonraları etkinliğini kaybetmiştir. Her iki seyyah da, Semerkand'dan ülke ve başkent olarak bahsetmektedir.

Arap kaynaklarında da, İslamiyet öncesi Semerkand hakkında rivayetlere dayanan kısa bilgiler bulabiliyoruz. Bazı Arap kaynakları şehri İskender'in kurduğunu söyler<sup>18</sup>. 9. yüzyıldan El-Belâzuri'ye göre İslamiyet öncesi Semerkand'da, eski bir kale ile soyluların yaşadığı bir saray bulunuyordu. Arap tarihçi, şehrin hendeklerle çevrili olduğunu ve iyi korunduğunu aynı zamanda buraya fil şehri de denildiğini belirtmektedir. El-Belâzuri, şehirdeki put haneler ile ateşgedelerin varlığından ve Semerkand halkının Soğdlulardan olduğundan da bahsetmektedir<sup>19</sup>. Daha geç bir tarihçi olan 13. yüzyıldan İbn'ül Ferisi, yine rivayetlere dayanarak Semerkand'ın bir kalesinin bulunduğunu ve şehrin bir surla çevrili

olduğunu belirtir. İbn'ül Ferisi yerel halkın Soğdlulardan meydana geldiğini, aynı zamanda şehirde ateşgedeler ile putların bulunduğunu kaydeder<sup>20</sup>.

İslamiyet öncesi Semerkand hakkındaki bilgilerimiz zayıftır. Bu yüzden fiziksel durumunu tam olarak anlayamıyoruz. Yukarıdaki kısa bilgiler ve yapılan arkeolojik kazılar neticesinde Afrasiab tepesinde bulunan şehrin, içinde kalesi bulunan, etrafı surlarla çevrili bir tasarıma sahip olduğu anlaşılıyor. Kale, şehrin kuzeyinde yer alıyor ve muhtemelen şehirde ilk yerleşim burada kurulmuştur<sup>21</sup>. Bu tip bir planlama, İslamiyet öncesi feodal yerleşimleri andırmaktadır. Semerkand gibi, Orta Asya'daki feodal düzendeki şehirler, genellikle bir kale ve şehir surları olan küçük ölçekli tasarımlar halindeydiler<sup>22</sup>. Semerkand şehrinde, İslamiyet öncesine ve sonrasına ait, farklı dönemlerde yapılmış sur duvarları bulunmaktadır. Planını verdiğimiz (plan 2, 3) bu sur duvarlarından I.'si M.S.4-5. yüzyılda, II.'si M.S.6-7 yüzyılda, IV.'sü 8-9 yüzyılda ve III.'sünün ise Moğollar döneminde yapıldığı düşünülmektedir<sup>23</sup>. Bu sur duvarları şehrin zaman içinde büyüdüğünü göstermektedir. Bu durum, şehrin refah düzeyinin ve nüfusunun yükseldiğine de işaret etmektedir.

Zerefşan nehrinin suladığı verimli topraklar üzerine kurulmuş ve zaman içinde gelişmiş olan Semerkand'ın Çin'den, Hindistan'dan Afganistan'dan, İran'dan, Hazar Denizi kuzeyinden, Anadolu'dan ve Akdeniz'den gelen ticaret yollarının kesiştiği önemli bir ticaret merkezi haline gelmesiyle de ekonomik düzeyi gitgide yükselmiştir. Aynı zamanda ticaret hayatının gelişmesi, bölgede güvenliğin arttığını da bizlere göstermektedir. Özellikle M.S.5-7. yüzyıllar arasında, diğer şehirler gibi Semerkand da en parlak dönemlerini yaşıyordu. Bölgede her şehir ve onlara

<sup>17</sup> Samuel Beal, *Buddhist Records of the Western World*, C.I, London 1884, s.32-33; Nazmiye Togan, "Peygamberin Zamanında Şarki ve Garbi Türkistanı Ziyaret Eden Çinli Budist Rahibi Hüeng Çang'ın Bu Ülkelerin Siyasi ve Dini Hayatına Ait Kayıtlar", *İslam Tetkikleri Enstitüsü*, IV, 1-2, İstanbul 1964, s.37-38.

<sup>18</sup> İbn Al-Faqih Al-Hamadani, (çev.Henri Masse), *Abrege Du Livre Des Pays*, Damas 1973, s.386; V. V. Barthold, *a.g.e.*, s.86.

<sup>19</sup> El-Belâzuri, (Çev. Mustafa Fayda), *Fütuhü'l-Bıldan*, Ankara 1987, s.597-598, 607, 612-614.

<sup>20</sup> İbnü'l Esir, (Çev: Abdullah Köse), *İslam Tarihi*, C.4, İstanbul 1986, s.515-516.

<sup>21</sup> S.Chemelinkij, *Zwischen kuschanen und Arabern*, Berlin 1989, s.23; A. Mongait, *a.g.e.*, s.282, 286.

<sup>22</sup> S.Chemelinkij, *Zwischen...*, s.17-35.

<sup>23</sup> S.Chemelinkij, *Zwischen...*, s.21-23; I. Umnyakov- Y. Aleskerov, *a.g.e.*, s.103-104; A. Mongait, *a.g.e.*, s.286.

bağlı arazi, "dihkan" denilen yerel egemenlerce yönetilen feodal tipi yerleşimler şeklindeydi<sup>24</sup>. Semerkand da İslamiyet öncesinde ona bağlı küçük yerleşimlerle feodal düzende bir şehirdi<sup>25</sup>. Tarihi belgelere göre "Soğd hükümdarı, Semerkand efendisi" olarak tanınan Divastıç adlı Soğdlu bir dihkân Semerkand'ı 7-8. yüzyıllarda Araplar bölgeye gelene kadar yönetmiştir<sup>26</sup>. Şehrin, önemli bir ticaret merkezi olması ve sahip olduğu verimli tarım alanları yanında bölgede ortak merkezli siyasi bir egemenliğin bulunmaması, Orta Asya'daki diğer şehirler gibi Semerkand'ı da her zaman için yabancı toplulukların tehdidi altında bırakmıştır. Muhtemelen bölgede güvenliğin az olması sebebiyle Semerkand, savunması daha kolay olan Afrasiab tepesi üzerinde kurulmuştu. Şehrin yüksekçe bir yerde olmasını etkileyen sebeplerden biri de daha sonra bahsedeceğimiz gibi, kimi zaman çevredeki sulama kanallarının ve nehirlerin taşması olabilir.

İslamiyet öncesinde Semerkand'ın hükümdarları ve halkının çoğunluğu, İran kültürü etkisindeki Zerdüşt dinine inanan Soğdlulardan meydana geliyordu. Aynı zamanda bölgede Maniherizm, Budizm, Nesturilik gibi dinleri de görmek mümkündü. Semerkand 6. yüzyılda Manilerin ve Nesturilerin merkezlerinden biri haline geldi<sup>27</sup>. İslamiyet öncesinde bölgede sırasıyla şu topluluklar görülür; Persler (M.Ö. 6-4. yüzyıllar), Selekiler (M.Ö. 4-3. yüzyıllar), Baktrianlar (M.Ö. 3-2. yüzyıllar), doğudan gelen Yüç'lerin oluşturduğu Kuşanlılar (M.Ö.2. yüz-

yıl-M.S.5. yüzyıl), Ak Hunlar (M.S.5-6. yüzyıllar) ve Kök Türkler (M.S.6-8 yüzyıllar). Bölgede İran kültürü yanında Hellenistik ve Budist kültürü de iç içe yaşıyordu<sup>28</sup>. Tarım ise gerek İslamiyet öncesinde gerekse İslamiyet sonrasında, Zereşan nehrine bağlı sulama kanalları sayesinde gerçekleşmekteydi ve diğer şehirler gibi Semerkand ve ona bağlı yerleşimler, bu sulama kanalları çevresinde kurulmuştu<sup>29</sup>.

Semerkand şehri hakkındaki bilgilerimiz, Araplar bölgeye geldikten sonra daha netlik kazanmıştır. Kuteybe bin Müslim komutasında Semerkand, 712 tarihinde resmen Arapların eline geçmiş ve Araplar Afrasiab tepesinde bulunan şehri daha da genişleterek kullanmaya devam etmişlerdi. Şehir, Emevi ve Abbasi devletlerine bağlı Horasan valilerince yönetilmisti. Daha sonra Semerkand, Buhara'yı başkent yapan Samanoğulları'nın (877-999) idaresine geçmişti. Buhara'nın başkent olmasına rağmen Semerkand yine de önemini korumaya devam etmiştir. Şehir daha sonra Karahanlılar'ın (999-1212) idaresine geçmiş ve Batı Karahanlılar'ın başkenti olmuştu. Özellikle 11. yüzyılda Böri-tegin Tamgaç Buğra Han İbrahim bin Nasr zamanında (1047-1068) şehir, imar faaliyetlerinin yoğunlaşmasıyla daha da gelişti. 1141 tarihinde Katvan Savaşı'nda Karahanlılar'ı yenen putperest Karahıtaylar şehri yönetimleri altına aldılar. Şehri 1212 yılında ele geçiren Harzemşahlar burada kısa süreli hakimiyet kurmuşlardı. 1220 yılında Cengiz Han yönetimindeki Moğollar Semerkand'ı egemenlikleri altına soktular. 14. yüzyılda artık giderek harap duruma gelen şehir, 1370'de Timur'un Semerkand'ı almasıyla terkedilmiş, bu şehrin güneyine yeni Semerkand şehri inşa edilmiştir<sup>30</sup>.

9-13 yüzyıllar arasında El Belazuri, İbn Hurdâdbih, Taberi, İbn'ül Fakih, İstahri, İbn Havkal, Makdisi, Yakubi, Semani, İbn'ül Ferisi gibi Arap coğrafyacı ve tarihçileri

<sup>24</sup> Vitaly Naumkin, *Samarkand*, Lebanon 1996, s.11-12; G. Frumkin, *a.g.e.*, s.123; V. V. Barthold, *a.g.e.*, s.88, 195-197; S.Chemelnizkij, *Zewischen...*, s.17-21; S.Bianca, *a.g.e.*, s.6-7; *Samarkand*, Tashkent 1986, s.44-48; I. Umnyakov- Y. Aleskerov, *a.g.e.*, s.13-16; Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, İstanbul 1977, s.53-55, 90-95

<sup>25</sup> A. Mongait, *a.g.e.*, s.286; Mustafa Cezar, *a.g.e.*, s.54-55; S.Chemelnizkij, *Zewischen...*, s.21.

<sup>26</sup> Abdulkadir İnan, *a.g.e.*, s.615-619.

<sup>27</sup> Brian E. Colless, "The Nestorian Province of Samarqand", *Abr -Nahrain*, XXIV, 1986, s.51-52; V. V. Barthold, *a.g.e.*, s.195; H. H. Schaefer-C. E. Bosworth, *a.g.e.*, s.1032; Hans Wilhem Haussing, (Çev. Müjdat Kayayerli), *İpek Yolu ve Orta Asya Kültür Tarihi*, Kayseri 1997, s.224, 259, 261, 275-276

<sup>28</sup> D. Brandenburg, *a.g.e.*, s.11-12; S.Chemelnizkij, *Zewischen...*, s.10-16; H. H. Schaefer- C. E. Bosworth, *a.g.e.*, s.1032.

<sup>29</sup> V. V. Barthold, *a.g.e.*, s.86-88,92-94, 97-101.

<sup>30</sup> H. H. Schaefer-C. E. Bosworth, *a.g.e.*, s.1032-1033

Semer kand hakkında önemli bilgiler vermektedir. Bu eski kayıtlar, vakfiyeler ile arkeolojik kazılar ve kalıntılara dayanarak Moğollar dönemine kadar şehrin fiziksel durumu genel hatlarıyla ortaya çıkmaktadır.

Semer kand İslamiyet sonrasında Şehristan (asıl şehir), iç kale ve dış mahaller ile çarşıların olduğu rabad kısımlarından oluşmaktaydı<sup>31</sup> (plan 4). Şehristan 2.500 ceriblik<sup>32</sup> bir alanı kaplıyordu<sup>33</sup>. Şehristan'ın içinde ve kuzeyinde iki kapısı olan bir kühendiz (kale) bulunuyordu ve içinde hapishane ve dâr el-imate (hükümet Sarayı) yer alıyordu. Şehrin mescid-i cuması kühendizin batısında bulunmaktaydı ve kühendizle mescid arasından bir yol geçiyordu<sup>34</sup>. Kalıntıları günümüzde tespit edilebilmiş mescidin<sup>35</sup>, 9-10. yüzyıllar arasında yapıldığı<sup>36</sup> fakat 11.yüzyılda Karahanlılar döneminde ve daha sonra da 13.yüzyılda önemli değişiklikler geçirmiş olduğu düşünülmektedir<sup>37</sup>. Aynı zamanda bu mescidin altında bir tapınak olduğu da tahmin edilmektedir<sup>38</sup>. Daha sonra da bahsedeceğimiz gibi Arap kaynaklarına göre bu mescid Moğollar zamanında tahrip edilmiş, fakat Çin kaynakları burada büyük bir mescide Müslümanların ibadet ettiklerini

kaydetmektedir<sup>39</sup>. Şehrin dört kapısı bulunuyordu. Kuzeyde Buhara, Batıda Nevbahar, Güneyde Kişş ve Doğuda Çin adı verilen kapılar yer alıyordu. Muhtemelen şehrin surları 8-9. yüzyılda yapılmıştır. Fakat şehir surlarının İslamiyet öncesinde yapıldığı da düşünülmektedir. Şehrin içinde üç tane ana yol bulunmaktaydı<sup>40</sup>. Şehrin suyu Kişş kapısından giren kurşun kanalla sağlanıyordu<sup>41</sup>. Şehrin İsfizar denilen yerinde Samanoğulları soylularının evleri bulunuyordu<sup>42</sup>. Şehir içinde bulunan diğer mahalleler ise Ustabdize, Bab-ı Destan, Penchin, Zağrimaş, Sengdize, Fegidize, Kenven, IV. İbrahim Tamgaç-han'ın sarayının bulunduğu Gurcmin, Kibab, Versenin veya Yarkesdir. Caddeler ise Abdek, Salih (Gatfe mahallesinde bulunuyordu) ve Hayyandır<sup>43</sup>.

I. İbrahim Tamgaç Buğra Han vakfiyesinde (1066) çeşitli yapılar tespit edilebiliyor. Büyük bir olasılıkla şehrin güneyinde ve dışında bir marza-hana (hastahane) yer alıyordu bu hastahaneye vakfedilmiş çeşitli yapılar bulunuyordu. Hastahanenin yanında timak-i bimaristanı ve civarında Ebu Bekir Muhammed bin el-Hamdi en-Nasafi'nin hanı ve başka bir han daha yer alıyordu. Rivdad yolunda ise bir mescid, İbrahim bin Muhammed Dizakki'nin evi (bu ev Davud mescidinin tamiri için vakfedilmiş), Abdullah el-Hamid bin Ahmed'in evi, el-Hassan bin Ali et-Tabari'nin evi, Abd es-Sabura et-Tabari'nin kızı Fatma'nın evi, Mahmud'un kızı Ayşe'nin evi, Mahmud bin Mansur'un evi, Hamza Nasafinin kızı Fatma'nın ahır bulunuyordu. Hastahane ve Rivdad sokağı (Timur'un kurduğu şehirde Chor su'dan Suzangaran kapısına uzanıyordu) ile çevrelerindeki yapılar olasılıkla şehrin dışında ve güneyinde yer alan ve Soğd çarşısı olarak bili-

<sup>31</sup> İbn Al-Faqih, *a.g.e.*, s.386; İbn Khordadbeh, (Yay. M. S.De Goeje), *Kitab Al-Masallık Wal-Mamallık*, Leiden 1889, s.19; Le Guy Strange, *The Lands Of The Eastern Caliphate*, Cambridge 1905, s.463; Ramazan Şeşen, *İslam Coğrafyacılarına Göre Türkler ve Türk Ülkeleri*, Ankara 1985, s.226, 254; V. V. Barthold, *a.g.e.*, s.88-89; S.Chemelnizkij, *Mejdu Arabami i Turkami*, Berlin 1992, s.26-29; Al-İstahri, (Çev. C. Ritter), *Das Buch Lander*, Hamburg 1845, s.131; A. Mongait, *a.g.e.*, s.286; V. Minorsky, *Hudud-al alam*, London 1937, s.113.

<sup>32</sup> Bir cerib eni ve boyu 60 arşın olan arazi ölçüsüdür. Şemseddin Sami, (Haz. Mertol Tulum), "cerib", *Kâmûs-ı Türki*, C.1, İstanbul 1985, s.169; Bir arşın ortalama 68 cm'dir. bkz.; Ş. Sami, "arşın", *Kâmûs-ı Türki*, İstanbul 1985, C.1, s.53.

<sup>33</sup> İbn Al-Faqih, *a.g.e.*, s.386; L. G. Strange, *a.g.e.*, s.464.

<sup>34</sup> Y. Karev, "Nouvelles Dans La Citadelle De L'Ancienne Samarkand", *Bulletin*, no. 15, Geneve 2001, s.1-4; R. Şeşen, *a.g.e.*, s.226-227; V. V. Barthold, *a.g.e.*, s.91, 95; L. G. Strange, *a.g.e.*, s.463; S.Chemelnizkij, *Mejdu...* s.26-29, 64-66; A. Mongait, *a.g.e.*, s.285-286.

<sup>35</sup> V. V. Barthold, *a.g.e.*, s.95; S.Chemelnizkij, *Mejdu...*, s.64-66.

<sup>36</sup> S.Chemelnizkij, *Mejdu...*, s.64-65.

<sup>37</sup> S.Chemelnizkij, *Mejdu...*, s.65-66.

<sup>38</sup> V. V. Barthold, *a.g.e.*, s.95; S.Chemelnizkij, *Mejdu...*, s.64.

<sup>39</sup> İbnü'l Esir, *a.g.e.*, C.4, s.515-516; İbnü'l Esir, *a.g.e.*, C.12, s.327; E. Bretschneider, *a.g.e.*, C.I, s.91; El-Belazuri, *a.g.e.*, s.613; S.Chemelnizkij, *Mejdu...*, s.64-66; V. V. Barthold, *a.g.e.* s.95

<sup>40</sup> R. Şeşen, *a.g.e.*, s.226-254; V. V. Barthold, *a.g.e.*, s.90; L. G. Strange, s.463; S.Chemelnizkij, *Mejdu...*, s.26-29; I. Umnyakov - Y. Aleskerov, *a.g.e.*, s.104.

<sup>41</sup> R. Şeşen, *a.g.e.*, s.227; L. G. Strange, *a.g.e.*, s.464.

<sup>42</sup> R. Şeşen, *a.g.e.*, s.227.

<sup>43</sup> V. V. Barthold, *a.g.e.*, s.94-95.

nen bölgenin içerisindeydi. Aynı zamanda çarşıda, Kişan adlı bir han (bu hanı Hacib Ali bin Ahmed'in Fudan sokağındaki dükkanları çevreliyordu), Su'su el-a'cami hanı, kadı el-Hasan bin Ali vakfı medresesi binası, İbn el-Aşkari'nin kızının hanı, el-Acaca ve Mutali bin Abdullah el-a'cami'nin dükkanları, Ahmed bin Nasra'nın kızının evi, odun satıcılarının olduğu yerde Davud sokağı ile Timak sokağı arasında kalan Merva'nın hamamı çevresinde ekmek fırınları, Ömer bin el-Kasım el-Mu'ayyadavi adlı odun tüccarının dükkanı, kadınlar hamamı ile isimsiz bina ve dükkanlar (bu dükkanlar San adlı çarşıda olup sulama işleri için vakfedilmiştir) bulunmaktaydı. El-fey adlı han da muhtemelen çarşı içinde yer almaktaydı. Kazılardan elde edilen verilere göre şehrin dışında ve güneyinde camcılarının ve çömlekçilerin dükkanları da tespit edilmiştir. Şehrin içinde ve güneyinde Kişş kapısı yakınlarında yer alan ve I. İbrahim medresesi geliri için vakfedilen binalar da bulunuyordu. Soğd çarşısında Müflis sokağında kuyumcular semtinde Tim-i Palas adında bir han yer alıyordu ve bu hanın bağlık ve ağaçlık arazisi, su sarnıcı, su kanalları, çeşmeleri, su değirmenleri, hamamı, çöplük kuyusu ve tuvaletleri bulunuyordu. Çarşıda, Ras el tak semtinde Şirfuruşan (süt satıcılarının bölgesi), Abbada (Sikka) ve Darbmanara (Şari) adlı sokaklarda birer han, Raskantara Ahira semtinde Hammada sokağında (fahişeler köprüsü başında) erkekler hamamı yer alıyordu<sup>44</sup>. 1066 tarihinde yapılan I. İbrahim medresesi, Kussem bin Abbas türbesi'nin karşısında bulunuyordu. Kussem bin Abbas rivayetlere göre Hz. Muhammed'in yeğeni olup, 7. yüzyılda Arap ordusuyla Semerkand'a gelmiş, burada ölmüş ve buraya gömülmüştür. Arkeolojik kazılar ışığında Kussem bin Abbas türbesi'nin yapımı 11.yüzyıla kadar inmektedir. Bu türbenin çevresinde son yıllarda yapılan kazılarda 12-13. yüzyıllara ait türbe temelleri

bulunmuştur. Kussem bin Abbas türbesi'nin yanına bir ziyarethane (1334/1335) ve mescit (1460) yapılmıştır. Bugün şehrin kuzeydoğusunda yer alan ve 14-15. yüzyıllarda yoğun bir şekilde yapılan türbelerle meydana gelen Şah Zinde (Yaşayan Şah) türbeler topluluğunun temelini, Kussem bin Abbas türbesi meydana getirmektedir Yapılan arkeolojik kazılar, bu türbenin karşısında I. İbrahim medresesinin (1066) temel kalıntılarını ortaya çıkarmıştır. Yapının dört eyvanlı açık avlulu medrese tipinde olduğu anlaşılmıştır<sup>45</sup>. Mimarlık tarihinde, açık avlulu, eyvanlı medrese tipinin bilinen erken örneklerindedir. Bu bölge 11. yüzyıldan başlayarak günümüze kadar dini amaçlı ziyaret edilen, kutsal görülen bir alandır. Fakat burasının bir kült merkezi ve mezarlık alanı olarak kullanımının, İslamiyet öncesine kadar uzandığını düşünebiliriz. Vakfiyeden edinilen bilgilere göre, I. İbrahim medresesi ile türbe arasında bir sokak geçiyordu ve I. İbrahim medresesinin civarında, Tarhan Bey'in kızı olan I.İbrahim'in hanımı Melike Hatun'un türbesi ve hanı bulunuyordu. Bunların karşısında, aynı hanımın adını taşıyan bir meydan yer alıyordu ve Kussam bin Abbas'ın türbesinin güney cephesi bu meydana bakıyordu. Aynı yerde, I. İbrahim'in diğer hanımı olan Türkân Hatun'un evi, Ahmed el-Mukassasa'nın evi, Ebul Kasım bin el-Ata'nın evi, Emir Nizam ed-Davuli'nin hankâhı ve Havlı el-Hayltaşi'nin evi bulunuyordu. Ayrıca bu mahallede ilim talebelerine vakfedilmiş bir binadan bahsedilmektedir. Medresenin etrafında başka mülkler de vardı. El-Bügdüziye bunlardan biridir. Aynı yerde bir de mescitten de bahsedilmektedir. Kussam bin Abbas türbesinin yanında 11. yüzyıla ait bir minare kalıntısı bulunmuştur. Herhalde bu mescit, bu türbenin yanında, medresenin karşısında idi. I. İbrahim medresesi ve diğer yapılar bir külliye fikrini vermektedir. Bunların hepsi şehrin gü-

<sup>44</sup> O. G. Bolşakov, "Dva Vakfa İbrahima Tamgaç-Hana v Samarkande", *Strani i Narodi Vostoka*, C.10, Moscow 1971, s.171-172; Zeki Velidi Togan, "Karahanlılar Tarihi-ne Ait Bazı Kayıtlar", *Türk Yurdu*, C.5, S.11, 1966, s.7-8; Emel Esin, "Böri Tigin Tamgaç Buğra Kara Hakan İbrahim'in (H.444-60/1052-68) Samarkand'da Yaptırdığı Abideler", *Sanat Tarihi Yıllığı*, C.8, 1979, s.37-50.

<sup>45</sup> Lisa Golombek- Donald Wilber, *The Timurid Architecture of Iran And Turan*, C.I, Prinecton 1988, s.233-271; El-Belazuri, *a.g.e.*, s.599; D. Brandenburg, *a.g.e.*, s.33-83; G. A. Pugatschenkova, *Samarkand Buchara*, Berlin 1975, s.13-17; S.Finizkaja, *Samarkand*, Moskau 1982, s.50-56; G. A. Pougatchenkova, *Chefs-d'oeuvre d'architecture de l'Asie Centrale XIVE-XVE siecle*, Paris1981, s.82; Yolande Crowe, "Samarkand", *Encyclopedia of Islam*, C.8, Leiden 1995, s.1034-1036.

ney surlarına yakın bulunuyordu. Medresenin batısında ve güney kısmında, vakfiyede sözü geçen yapılar yer alıyordu. Mescid-i cumanın doğusundaki hükümdar kalesinin güneybatısında IV. İbrahim Kılıç Tamgaç Han (1178-1204), Gurcmin mahallesinde bir saray yaptırmıştı. Saray ve mescide, kuzeyden akan ırmağın kanalları ve borularla su geliyordu<sup>46</sup>.

Semer kand'da bir Mani manastırının da varolduğu kaydedilmektedir<sup>47</sup>. Aynı zamanda şehirde büyük çarşıların, konaklayacak yerlerin, hamamların, hanların, sarayların, köşkle- rin, evlerin olduğu ve devamlı su akan kanalların, yeşilliklerin, havuzların göz kamaştırdığı belirtilmektedir. Meydanların düzgün olduğu ve servi ağaçlarından yontulmuş filler, develer, öküzler, vahşi hayvanlar gibi heykeller sanki birbirlerini yakalamaya çalışıyor gibi olduğundan bahsedilmektedir<sup>48</sup>. Şehrin etrafında hendekler bulunuyordu. Bu hendeklerden çıkan çamurlarla şehrin surları inşa edilmiştir<sup>49</sup>.

Bir inanışa göre Semerkand'ın şehir kısmını Tübbâ'nın kurduğu ve inşaatın bir kısmını da Zül-Karney'in tamamladığı söylenir. Buraya gelen bazı coğrafyacılar, Kişş kapısında (Demir kapı veya Geniş kapı olarak da biliniyor) demir bir levha görmüşlerdir. Bu levhada şehrin arazisinin Tübbâ'ya ait olduğu ve Sana ile Semerkand arasında 1.000 fersah olduğu kaydedilmiştir. İnanışa göre Yemen'in başkenti Sana'yı yaptıran Tübbâ'nın, Semerkand'ın şehirini de yaptırdığına inanılmaktadır. Tübbâ'nın hakimiyeti Semerkand üzerinde de bulunuyordu. Himyerice olduğu söylenen ve 10. yüzyıl başlarında kapıda duran bir kitabe, aynı yüzyıl içinde kapı yandıktan dolayı aslına uygun olarak kapı yenilense de kitabe kaldırılmıştır<sup>50</sup>.

Şehristan'ın dışındaki yerleşimlerin olduğu rabad kısmı 6.000 ceriblik alanı kaplardı<sup>51</sup>. Rabad 12 fersah<sup>52</sup> uzunluğunda Duvar-ı Kiyamet isimli surla çevriliydi<sup>53</sup>. Kimi coğrafyacıya göre 12, kimisine göre de 8 kapısı bulunuyordu. Bunlar Gazâvec, İsbîşk, Şuhsin, Afşina, Versenin, Kuhek Rivded, Ferruhsid isimli kapılardı. Daha sonradan ağaçtan ve demirden yapılan kapılar kaldırılmıştır<sup>54</sup>. Arap coğrafyacı ve tarihçiler, dış surları yapan farklı göstermektedirler. Rabad surlarını kimisi Ebu Müslümün (8. yüzyıl ortası) inşa ettiğini, bir diğeri surların tahrip olduğu için Harun Reşid'in (8. yüzyıl sonu 9.yüzyıl başı) emri ile tamir gördüğünü, kimisi dış suru yarı efsanevi Yemen kralı Ebu Numan'ın inşa ettiğini, kimisi de Ebu Müslüm'ün kapıları, mazgalları ve gözcü kulelerini yaptırdığını ve surun uzunluğunun 7:5 fersah olduğunu ve bu surun 360 kısma böldüğünü ve her 200 gezde<sup>55</sup> bir kule bulunduğunu kaydetmektedirler. Rabad surunun yüksekliği 4 gezd<sup>56</sup>.

Şehir surları ile rabad surları arasında Soğd olarak da adlandırılan Zerefsan nehri akıyordu. Rabadı çevreleyen surun çapı 2 x 2 fersah kadardı<sup>57</sup>. Rabadın göbeği ve çarşıların toplandığı yer Ras'el-Tak (Kemer başı) bölgesiydi. Soğd çarşısı şehrin dışında ve güneyinde yer alan Ras'el Tak bölgesi içindeydi. Ras'el Tak, Kişş kapısı civarındaydı. Buraya bitişik çarşıların yanı sıra, sokaklar ve mahaller bulunuyordu. Semtler mesleki guruplara göre ayrılmıştı. Şehre sağlanan su Kişş kapısından girerdi. Su Kişş kapısının dışında, bakkırcılar çarşısından başlardı (burada bir bent yapılmıştı). Kanalin üstü kurşunla kaplıydı. Su Kişş kapısından hendekten, su kemeriyle geçirdi. Bu kanal, İslamiyet'ten önce çarşıların ortasında ve Semerkand'ın en mamur yerlerinden Ras'el-Tak denen yerde yapılmıştır. Vakıf şartlarına göre kanalı yaz kış koruyan

<sup>46</sup> O. G. Bolşakov, *a.g.e.*, s.172-173; E. Esin, *a.g.e.*, s.37-50; Z. V. Togan, *a.g.e.*, s.7-8.  
<sup>47</sup> V. Minorsky, *a.g.e.*, s.113.  
<sup>48</sup> R. Şeşen, *a.g.e.*, s.226-227  
<sup>49</sup> R. Şeşen, *a.g.e.*, s.227.  
<sup>50</sup> Al-Istahri, *a.g.e.*, s.131; İbn Al-Faqih, *a.g.e.*, s.387; R. Şeşen, *a.g.e.*, s.227-228.

<sup>51</sup> İbn Al-Faqih, *a.g.e.*, s.386.

<sup>52</sup> Bir fersah ortalama 5000 m'dir. Ş. Sami, "fersah", *Kâmûs-ı Türki*, C.1, s.371.

<sup>53</sup> İbn Al-Faqih, *a.g.e.*, s.386; R. Şeşen, *a.g.e.*, s.227.

<sup>54</sup> R. Şeşen, *a.g.e.*, s.227.

<sup>55</sup> 12000 gez bir fersaha eşit. Bkz.; V. V. Barthold, *a.g.e.*, s.90.

<sup>56</sup> V. V. Barthold, *a.g.e.*, s.89-90; Yakubi, (Çev. Gaston Wiet), *Kitab Al-Buldan*, Frankfurt 1997, s.110.

<sup>57</sup> R. Şeşen, *a.g.e.*, s.228.



ve bakan Mecusi muhafızlar bulunuyordu. Bunlardan vergi alınmazdı. Ras'el-Tak'ın bulunduğu şehrin dışında, Kişş kapısı civarı her zaman en mamur ve nüfusun en yoğun olduğu en iyi mahallelerin bulunduğu yerd. Aynı zamanda rabad kısmında hanlar, çeşitli sınıf tüccarların konutları yer alıyordu. Etrafa yayılmış mahallelerde, saraylarda, bostanlardaki sokakların ve evlerin çoğunda akarsu bulunuyordu. Buradan şehrin kalesine bakılmak istenirse evlerin, bostanların, kanalların kıyısındaki ve çarşılardaki ağaçlar yüzünden kale görülmezdi<sup>58</sup>. Şehir dışında, Ferzamisen, Maturid, Gedaved, Versenin mahalleleri ve Ferruhsid, Fenek, İsbiskes, Rivdad köyleri bulunmaktaydı. Şehrin güneyinde bulunan Ferruhsid köyünde, 12. yüzyılda yapılmış olan Hoca Abdi Birun mezarı bulunuyordu. Yine şehrin dışında ve güneyinde, 12. yüzyıldan kalan Hoca Abdi Derun mezarı yer almaktaydı<sup>59</sup>. Bu mezarlar günümüze kadar gelmiştir.

Çin kapısının ilerisinde Siab kanal suyu, Cired köprüsünün altından akıyordu. Sularının bolluğundan nehir köprüye yaklaşırdı. Soğd bölgesinin ağaçları bu nehirle Semerkand'a getirilirdi. Bu nehrin, yazın, dağlardaki karın erimesiyle sularının çoğalmasıyla bazen Cired köprüsünü yıktığı kaydedilmiştir. Sularının çokluğundan Semerkand halkı çaresizlik içinde kalırdı<sup>60</sup>. Bu yakınlarda 16. yüzyılda Şeybaniler tarafından inşa edilmiş olan başka bir köprünün kalıntıları da bulunmaktadır. Gatfir veya Gatfer denilen semtte bulunan daha küçük bir köprüden de bahsedilir. Burası modern şehre tekamül eder<sup>61</sup>.

Afrasiab tepesinin kuzeyinde Çoban Ata olarak da bilinen Kuhak tepesi bulunmaktadır. Şehirde kullanılan taşlar, kapların hamurları, kireç ve camın hammaddesi, bu dağdan elde edilirdi. Bu dağda gümüş ve altın bulunduğu, fakat işletmeye müsait olmadığı kaydedilmiştir.

tir. Pek azı, hariç şehrin tamamının yolları, sokakları, çarşıları taş döşeliydi. Semerkand'da evler ahşap ve topraktandı. Semerkand şehri, Maveraünnehir kölelerinin toplandığı yerd. Maveraünnehir'deki en makbul köleler Semerkand'da bulunurdu<sup>62</sup>.

Arap coğrafyacılar göre, Semerkand büyük, refah düzeyi yüksek ve harika bir şehirdir. Rabad ve şehristan'da 2000'den fazla inşa edilmiş çeşme, bakır küpler, duvarlara yerleştirilmiş külçelerde, buzlu vakıf sebil suyu bulunuyordu. Semerkand'da buzlu sebil suyu olmayan han, mahalle, sokağın olmadığı kaydedilmiştir. Dünyanın her yerinden şehre tüccarlar geliyordu. Semerkand'da, dünyanın her yerine ithal edilen kaliteli kağıt üretilirdi<sup>63</sup>.

İspanyol Yahudi Tudela'lı Benjamin 1170'de Semerkand'ı ziyaret etmiş ve burada 50.000 Yahudi olduğunu kaydetmiştir<sup>64</sup>.

Semerkand bölgesine on iki tane rustak adı verilen bölge bağlıydı. Bunlar, Zerefsan nehrinin kuzeyinde ve güneyinde, doğudan batıya doğru sıralanmıştır. Zerefsan'ın güneyinde olan rustaklar sırasıyla şöyledir; Buncikes (Pencikes), Verağşer, Mayemurg, Sencerfagan, Dergam, Ebgar, Zerefsan nehrinin kuzeyinde yer alan rustaklar ise Yarkes (Yarket), Furnemed (Buznemed), Buzmacin, Ebarkes, Kebundenckes (Kebudenceket), Veyzar (Vazar)'dır. Rustaklar Zerefsan nehri-ne bağlı sulama kanalları çevresinde kurulmuş, ağırlıkla tarımla uğraşan yerleşim yerleridir. Bu rustakların her biri çeşitli sayıda köylerden oluşur ve rustağa ismini veren merkez köy veya kasaba tarafından idare edilirdi. Rustaklar farklı büyüklüktedir. Daha büyük olan rustakların bazen şehristanı, kalesi, mes-cidi ve surla çevrili rabad kısımlarından oluşmaktaydı. Rustaklarda tarımcılık yanında ticaretle de uğraşılırdı. Coğrafyacılar Semerkand'ın rustaklarının arazilerinin çok verimli olduğunu, her köyün devamlı akan sulama kanalının bulunduğunu, buraların doğasına hayran kaldıklarını belirtirler<sup>65</sup>.

<sup>58</sup> R. Şeşen, *a.g.e.*, s.228; V. V. Barthold, *a.g.e.*, s.90-91; L. G. Stranger, *a.g.e.*, s.464; O. G. Bolşakov, *a.g.e.*, s.173-175.

<sup>59</sup> V. V. Barthold, *a.g.e.*, s.92, 95; L. Golombek - D. Wilber, *a.g.e.*, s.267; V. Naumkin, *a.g.e.*, s.117; G. A. Pugatschenkowa, *Samarkand...*, s.39-40.

<sup>60</sup> R. Şeşen, *a.g.e.*, s.228.

<sup>61</sup> V. V. Barthold, *a.g.e.*, s.90-91.

<sup>62</sup> R.Şeşen, *a.g.e.*, s.228; Al-İstahri, *a.g.e.*, s.131

<sup>63</sup> R. Şeşen, *a.g.e.*, s.209; V. Minorsky, *a.g.e.*, s.113.

<sup>64</sup> H. H. Schaefer-C. E. Bosworth, *a.g.e.*, s.1033.

<sup>65</sup> R. Şeşen, *a.g.e.*, s.230-232.

Rustaklar bozkırlık alan içinde bir vaha görüntüsü içindeydi. Yukarıda sayılan rustaklar dışında, Semerkand'ın güneyinde Şavzar adlı bir rustaktan daha bahsedilir. Burada Hıristiyanlar'ın kiliseleri, manastırları yer alıyordu. Aynı yerde Irak Hıristiyanlarından bir topluluk bulunuyordu<sup>66</sup>. Şavzar halkı büyük bir ihtimalle Nesturi Hıristiyanlarıydı.

Moğollar bölgeye gelmeden önce Ye-lü Ch'u Ts'ai adlı seyyah, 1219 yılında Semerkand'ı ziyaret etmiştir. Şehirde "Sün-sz-kan" diye bahsetmektedir. Ye-lü Ch'u Ts'ai, burasının büyük bir şehir olduğunu ve şehirdeki meyveliklerden, koruluklardan, çiçek bahçelerinden, su kemerlerinden, pınarlardan, havuzlardan, göllerden etkilendiğini ve hayran kaldığını belirtir<sup>67</sup>.

Moğollar Semerkand'ı 1220 yılında almıştır. 13. yüzyıl tarihçisi İbn'ül Ferisi, Moğolların şehri ve mescidi tahrip ettiklerini belirtir. Fakat Çin kaynakları bunun aksini belirtmektedir. Ch'ang Ch'un adlı Çinli seyyah, Semerkand'ı ziyaret etmiş (1221-1224) ve şehre "Sie-mi-sz-kan" demiştir. Ch'ang Ch'un, şehrin varoşlarının da olduğunu ve şehre kuzeydoğu kapısından girdiğini söylemektedir. Bu da şehrin surlarının Moğollar döneminde de var olduğunu göstermektedir. Çinli seyyah, Semerkand şehrinin, sulama kanallarıyla sınırlanan şekilde planlandığını ve nehirlerden ayrılan suların caddelerden geçtiğini ve böylece bütün evlerin sudan faydalandığını, ayrıca bölge toprağının verimliliğinden, tahıl ürünleri, meyve ve sebzelerinin çeşitliliğinden, tarlaların, bahçelerin çoğunun Müslümanlara ait olduğundan ve ekilip, biçilmesinde Karahıtayların ve Çinlilerin çalıştığından bahsetmektedir. Seyyah, Moğollardan önce Semerkand'da 100.000'den fazla aile bulunduğunu fakat Moğollar devrinde bunun dörtte birinin kalmış olduğunu belirtir. Çinli seyyah, şehrin ortasında yaklaşık 100 feet yüksekliğinde yüksek bir yer bulunduğunu, sultanın yeni sarayını buraya inşa ettiğini fakat şehrin bir bölümünün sayısız hırsızlık yü-

zünden güvensiz hale geldiği için Moğol ileri gelenlerinin şehrin kuzeyinde 100 feet yüksekliğinde bir tepe üzerindeki saraya çekildiklerini ve bu sarayın nehrin suyundan yansıdığını kaydetmektedir. Ch'ang Ch'un, ahşap örtülü yüksek binalardan ve yine ahşap örtülü büyük bir mescidden de söz etmektedir ve halkının Budizme inanmadıklarını, Müslümanlığa inandıklarını belirtmektedir<sup>68</sup>. 1259'da Ch'ang Te adlı Çinli seyyah, şehri ziyaret etmiş, buraya "Sün-sz-kan" demiştir. Ch'ang Te, burasının çok büyük ve popüler bir şehir olduğunu ve şehrin bitki örtüsünün ve tahıl ürünlerinin çeşitliliğini aktarmaktadır<sup>69</sup>. Yine Çin kaynaklarında Moğollar devrinde şehre "Sa-ma-rh-kan" da denmiştir<sup>70</sup>.

14. yüzyılda Orta Asya'ya gelen Marco Polo muhtemelen şehri görmemiştir. Eserinde, Semerkand hakkında duyduğu bir rivayeti aktarmaktadır. Marco Polo, Moğol hükümdarı Çağatay (1227-1242) zamanında Hıristiyanların, Semerkand'da Vaftizci Yahya'ya adanmış bir kilise inşa ettiklerini ve Müslümanlardan aldıkları kutsal bir taşı, kilisenin üst örtüsünü taşıyan merkezdeki bir sütunun kadesine koyduklarını fakat Çağatay'ın ölümünden sonra Müslümanların taşı geri aldıklarını fakat kilisenin çökmediğini, mucizevi bir şekilde sütunun yerden üç karış yüksekliğinde asılı kaldığını kaydetmekte ve Semerkand şehrinin büyük ve soylu bir şehir olduğundan da söz etmektedir<sup>71</sup>. Bu konuyla bağlantılı olarak 14. yüzyılda bir Çin yazmasında, "Semerkand'da her biri 40 feet yüksekliğinde büyük ağaçtan dört sütunun desteklediği bir tapınak bulunmaktadır. Bu sütunlardan biri asılı durumdadır ve yerden, bir ayaktan fazla yukarıda durmaktadır" diye kaydedilmiştir<sup>72</sup>. Bir Arap seyyaha göre 13. yüzyılda bu kilise, Semerkand Müslümanları tarafından yıkılmıştır<sup>73</sup>.

<sup>66</sup> R. Şeşen, *a.g.e.*, s.230-232, 254-255; V. V. Barthold, *a.g.e.*, s.86-88, 97, 101.

<sup>67</sup> E. Bretschneider, *a.g.e.*, C.I, s.21.

<sup>68</sup> E. Bretschneider, *a.g.e.*, C.I, s.88-91, 175-179.

<sup>69</sup> E. Bretschneider, *a.g.e.*, C.I, s.131-132.

<sup>70</sup> E. Bretschneider, *a.g.e.*, C. II, s.60.

<sup>71</sup> Marco Polo, (Çev. Henry Yule), *The Book Of Ser Marco Polo*, C.I, London 1975, s.183-186.

<sup>72</sup> Marco Polo, *a.g.e.*, C.I, s.187, dipnot 3; Brian E. Colless, *a.g.e.*, s.54.

<sup>73</sup> V. V. Barthold, *a.g.e.*, s.532.

13. yüzyılda Moğol hükümdarı Güyük (1246-1248) Hıristiyanlığı kabul etmiştir. Hıristiyanlığı kabul eden Moğollar ile Müslümanlara karşı ittifak yapma fikri, Fransa kralı St. Louis tarafından benimsenmiştir. Bu maksatla Moğolistan'a elçiler gönderildi. Bu birleşme için Moğol ileri gelenlerine yazılı mektupta, onları Hıristiyanlığa kabul edeceklerini arıcağ Roma kilisesini bütün kiliselerin başı olarak görmeleri gerektiği belirtilmektedir. Fakat Hıristiyanlığı kabul eden Güyük'ün ölümünden sonra bu planlar gerçekleşmedi. Ermeni Kralı Hetun (Haytan)'un kardeşi Ermeni Sarayı Nazırı Smbad, 7.3.1248 tarihinde Semerkand'dan bir mektup göndermiş, bu mektup Kıbrıs kralı tarafından, adaya gelen Fransa kralı St. Louis'e gösterilmiştir. Bu mektupta Smbad, bütün doğuya yayılmış Hıristiyanların bulunduğunu, çok sayıda eski ve güzel mimariye sahip kiliselerin olduğunu, bunların Türkler tarafından tahrip edildiklerini, Moğol hükümdarı Cengiz'in, Hıristiyanları büyük bir onurla kabul ettiğini ve inançlarını rahatlıkla yapmaları için garanti verdiğinden ve daha önceleri dehşet saçan Müslümanların, artık yaptıklarının cezasını iki kat çekmeleri gerektiğinden söz etmektedir. Smbad, bir kilisede gördüğü resimlere olan hayranlığından da bahsetmektedir<sup>74</sup>. Timurlu döneminde de, Semerkand'da Hıristiyanlar bulunuyordu. Fakat 15. yüzyılda Uluğ bey zamanında, Ermeni tarihçisi Mezoplu Thomas, Semerkand'da bir Müslüman'ın karısını yoldan çıkararak ve bununla övünen bir Nesturi'nin ahlaksız davranışının bütün Hıristiyanların zulüm görmesine sebebiyet verdiğini ve Hıristiyanların ya ölümlü ya da İslamiyet'i tercih etme zorunda bırakıldıklarını, çok az kişinin ölümü tercih ettiğini, diğerlerinin ise dinlerini değiştirdiklerini ve böylece Semerkand'da Hıristiyanların sonu geldiğini kaydetmektedir. Uluğ bey zamanından sonraki kayıtlarda Hıristiyanlar hakkında bilgi bulunmamaktadır<sup>75</sup>.

Afrasiab'ta bulunan Semerkand şehri terk edilmeden önce, burayı 14. yüzyılda son ziya-

ret eden İbn-i Batuta, burasının dünyanın en güzel ve en büyük şehirlerinden biri olduğunu, bahçe ve tarlaların nehir üzerine kurulan su dolapları ile sulandığını, şehir halkının namazdan sonra gezinmek ve hava almak için ırmağın kenarına geldiklerini, nehir kenarında büyük köşklerin ve binaların yer aldığını, ancak şehrin büyük kısmında olduğu gibi, bunların da çoğunun harap durumda olduğunu, şehrin sur ve kapılarının olmadığını, şehir içinde bahçe ve bostanlar bulunduğunu kaydeder. İbn-i Batuta, şehrin dışında Kussem bin Abbas'ın türbesinin bulunduğunu, şehir halkının ve Tatarların da burayı ziyaret ettiğini, buraya adaklar getirildiğini, bu adakların ziyaretçilere, zaviye ile kabrin bakıcılarına harcadığını, zaviyede, dervişlerden başka gelen gidenlerin de kaldığını, Tatarlar'ın, Müslüman olmadan önce de bu kutsal yere asla dokunmadıklarını ve burayı uğurlu saydıklarını kaydetmektedir. Aynı zamanda İbn-i Batuta türbenin ayrıntılı olarak mimari özelliklerini de tarif etmektedir<sup>76</sup>.

Afrasiab tepesinde bulunan Semerkand, Moğollar zamanına kadar ve bir süre daha önemini korumaya devam etti. Moğollar döneminde 13. yüzyılda buraya gelen Çinli seyyahlar, Semerkand'dan hayranlıkla bahsetmişlerdir. Fakat yine aynı dönemlerde nüfusun Moğol öncesine göre azalmış olması ve şehir içinde güvenliğin azaldığının ifade edilmesi ve daha sonra 14. yüzyılda İbn-i Batuta'nın, şehrin yapılarının çoğunu harap bulması ve surlarının olmadığından bahsetmesi, şehrin durumunun 13. yüzyıldan başlayarak yavaş yavaş bozulduğunu, 14. yüzyılda artık iyice ihmal edildiğini göstermektedir. Eski Semerkand, Afrasiab tepesinde, İslamiyet öncesinde kurulmuştu ve konumunu İslamiyet sonrasında ve Moğollar döneminde de korudu. Şehir, İslamiyet öncesinde iç kale ve çevre surları olan diğer feodal yerleşimleri gibi tasarlanmış. Bu gelenek rabad surlarının eklenmesiyle İslamiyet sonrasında da devam etmiştir.

<sup>74</sup> V. V. Barthold, *a.g.e.*, s.530-531; Marco Polo, *a.g.e.*, s.186, dipnot 1; Brian E. Colless, *a.g.e.*, s.53-54.

<sup>75</sup> V. V. Barthold, *a.g.e.*, s.532, dipnot 198.

<sup>76</sup> İbn Battuta, (Çev. C. Defremery B.R. Sanguinetti), *Voyages d'Ibn Batoutah*, Paris 1853- 1858, s.51-54.

Timur'un (1330-1405) kurduğu yeni Semerkand hakkındaki detaylı bilgileri, 1405'te burayı ziyaret eden İspanyol elçi Ruy Gonzales de Clavio ve 15. yüzyıl sonlarında şehirde kısa süreli hükümdar olan Babur'dan alıyoruz. Timur 1369 yılında Semerkand'ı ele geçirmiş, kurduğu İmparatorluğun başkentini Semerkand seçmişti. Timur Afrasiab tepesindeki eski Semerkand'ı terk edip, yeni Semerkand şehrini tepenin güneyindeki ovalık araziye kurmuştur<sup>77</sup>. Şehrin surlarının uzunluğu 13.9 km olup, 10.4 km<sup>2</sup>'lik alanı kaplıyordu. Şehrin çevresi hendeklerle çevrili idi<sup>78</sup> ve toplam altı kapısı bulunuyordu. Bunlar kuzeydoğuda Ahenin kapısı, kuzeyde Şehzade kapısı, doğuda Firuze kapısı, batıda Buhara kapısı, güneyde Suzangaran ve Gazüristan adlı kapılardı<sup>79</sup>. Kale şehrin içinde olup şehrin batısında idi ve kale duvarlarının uzunluğu ortalama 3 km. idi. Güneyde ve doğuda olmak üzere kalenin iki kapısı bulunuyordu<sup>80</sup>. Şehrin altı kapısından gelen altı ana yol, şehrin ortasında Registan (Kumluk) meydanında keşişiyordu. Burası şehrin pazar sahasıydı<sup>81</sup> (plan 5, 6, 7, 8,9).

Timur'un Afrasiab tepesinin güneyindeki geniş düzlük arazide Semerkand şehrini baştan yapıp, imparatorluğun başkenti yapmasının bir çok sebepleri vardı. Öncelikle bölgede sağlam bir şekilde güvenlik sağlanmıştır. Sonra Semerkand arazisinin, Zerefşan'ın suladığı verimli bir arazi de bulunması ve ticaret yolları üzerindeki merkezlerden biri olması, tarih boyunca bu bölgeyi önemli kılmıştır. Eski Semerkand'ın Timurlu devrinde iyice harap olması ve dışarıdan gelen insanlarla nüfus yoğunluğunun artması, küçük ölçekli olan eski Semerkand'ın terk edilme sebepleri arasında olabilir. Timur, başkentini dünyanın en asil ve en mükemmel şehri yapmak istiyordu. Bu

yüzden ticareti teşvik etti ve ele geçirdiği yerlerdeki en iyi ve en faydalı adamları toplayıp, en usta sanatkârları Semerkand'a gönderdi. Farklı bölgelerden dokuyucular, ipekçiler, ok yontanlar, zırh yapımçıları, camcılar, porselenciler, tüfekçiler, kuyumcular, inşaat ustaları, topçu mühendisleri gibi birçok kendi alanında değerli sanatkârları topladı<sup>82</sup>.

Şehir ve kırsal nüfusu 150.000 civarındaydı. Semerkand'ın halkı son derece kalabalıklaştığından yeni gelenlere mesken bulunmamış, bunlar bir müddet için çadırlara, bahçelere, köylere yerleştirilmişlerdi. Semerkand'da Türkler, Araplar, Fashılar, Ermeniler, Katolikler, Yakubiler Nesturiler gibi farklı din ve ırklardan insanlar yaşıyordu. Aynı zamanda ateşle vaftizlenen, fakat kendilerine göre Hıristiyan olan Hintliler de bulunuyordu<sup>83</sup>.

Timur şehirde geniş bir imar faaliyeti gerçekleştirdi. Semerkand'a çeşitli ülkelerden ticaret malları geliyordu. Şehrin pazarlarında farklı ülkelerden gelen deri, keten, ipek, değerli taşlar, çeşitli baharatlar gibi mallar bulunuyordu. Semerkand ürettiği ipekli kumaşlarıyla ünlüydü. Fakat Semerkand'da bütün bu malların depo edileceği ve uygun bir şekilde teşhir edilerek satılacağı bir yer yoktu. Timur, şehrin bir ucundan diğer bir ucuna uzanan bir cadde inşasını emretti. Caddenin iki tarafına dükkanlar yapılacak, bütün ticaret eşyası burada satılacaktı. Açılacak olan caddenin üzerindeki evler yıkıldı. Daha sonra karşılıklı dükkanlar inşa edildi. Bu çarşının üzeri örtüldü ve sonra tacirler buraya yerleştirildiler. Şehrin bir ucundan diğer ucuna uzanan büyük kapalı çarşı, 20 gün gibi kısa bir sürede bitirildi<sup>84</sup>.

Registan (Kumluk) meydanı Timurlu devrinde, şehrin merkezinde çarşı alanı olarak belirmeye başlamış, daha sonra buraya çeşitli dönemlerde yapılar inşa edilmiştir. Timur'un torunu Uluğ Bey (1334-1449) adını taşıyan Uluğ Bey medresesini (1417-1421) inşa etti.

<sup>77</sup> John Lawton, *Samarkand And Bukhara*, London 1991, s.42; R. G. Clavio, *a.g.e.*, s.174.

<sup>78</sup> R. G. Clavio, *a.g.e.*, s.174; *Samarkand*, Taşkent 1986, s.56; I. Umnyakow-Y. Aleskerov, *a.g.e.*, s.24.

<sup>79</sup> Z. M. Babur, *a.g.e.*, s.70, 135, 69, 138; Stefano Bianca, *a.g.e.*, s.11, 14; *Samarkand*, Taşkent 1986, s.49.

<sup>80</sup> J. Lawton, *a.g.e.*, s.42; I. Umnyakow-Y. Aleskerov, *a.g.e.*, s.24; *Samarkand*, Taşkent 1986, s.50.

<sup>81</sup> S.Bianca, *a.g.e.*, s.11; *Samarkand*, Taşkent, 1986, s.50; D. Brandenburg, *a.g.e.*, s.157.

<sup>82</sup> R. G. Clavio, *a.g.e.*, s.175.

<sup>83</sup> R.G. Clavio, *a.g.e.*, s.176

<sup>84</sup> R.G.Clavio, *a.g.e.*, s.169-170,175-176.

Yine Uluğ Bey zamanında medresenin güneyine, günümüze ulaşmamış Mescid-i Mukatta isimli yapı inşa edildi. Yine aynı dönemde medresenin yanına bir hamam ve hankâh yapıldı<sup>85</sup>. Daha sonra bu hankâh yerine Registan meydanında Şirdar medresesi (1619-1635) inşa edildi. Yine aynı yüzyılda aynı meydana Tillakâri medresesi (1646-1660) inşa edildi<sup>86</sup>. Ortadan kalkmış olan hankâhın güneyine Ali Kukeltaş mescidi (1439-1440) inşa edildi<sup>87</sup>. Fakat bundan da bir iz kalmamıştır. Registan meydanı Timurlu devrinden başlayarak daha sonraki yüzyıllarda da hep bir ticari ve eğitim faaliyetlerinin yoğunlaştığı bir alan olmuştur. Timur devrinden 19. yüzyıla kadar altı ana yolun kesiştiği yer olan Registan meydanı, şehrin merkezi olup, ticari faaliyetlerin yapıldığı pazar sahası idi. Registan meydanında Timur devrinde yapılan çarşının yerine 18. yüzyılda başka bir çarşı yapıldı. Chor Su olarak bilinen bu kapalı çarşı, günümüzde Şirdar Medresesi'nin yanında yer almaktadır<sup>88</sup>. Günümüzde Taşkent olarak bilinen cadde, Registan Meydanı'ndan Bibi Hanım Camisi'ne uzanmakta, bugün olduğu gibi eskiden de ticari faaliyetlerinin yapıldığı çarşı alanı olarak kullanılmaktaydı. Registan Meydanı ve burada bulunan yapılar, 19. yüzyılda artık harap ve bakımsız duruma geldi. Fakat 19. yüzyılda da Registan Meydanı ve Bibi Hanım Camisi arasındaki Taşkent Caddesi, pazar sahası olarak yoğun bir şekilde kullanılıyordu<sup>89</sup>.

Şehrin kuzeydoğusunda Timur, Bibi Hanım olarak bilinen camiye (1398-1405), Ahenin kapısı civarında inşa ettirmiştir. Timur'un, ölen eşi Saray Mülk Hanım için yaptırdığı Bibi Hanım olarak bilinen türbe (14. yüzyıl sonları-15. yüzyıl başları), Bibi Hanım mescidinin karşısında yer alır. Aslında burada,

Timur'un hanımının yaptırdığı bir de medrese bulunuyordu. Fakat günümüze ulaşmamıştır<sup>90</sup>.

Belki de şehrin fiziksel dokusunun içindeki önemli yerlerden biri de Bibi Hanım camisi ve türbesinin bulunduğu yer ile Registan Meydanı'na uzanan ve bugün Taşkent caddesi olarak bilinen alandır. Bu bölge, günümüzde olduğu gibi Timur devrinden başlayarak, 19. yüzyıla kadar devam eden ticaret hayatının çok canlı olduğu pazar sahasıydı. Bu alan Afrasiab tepesinde bulunan eski Semerkand şehrinin güneyinde, surların dışında, İslamiyet öncesinde kurulduğu düşünülen çarşıların yoğun olarak bulunduğu Ras el-tak bölgesine denk gelmektedir. Muhtemelen şehrin nüfus yoğunluğunun en yüksek olduğu bölümdü. Şehirde her esnaf grubunun birer çarşısı bulunuyordu. Birbirleriyle karışık değildiler. Ras el-tak olarak bilinen bölgede bulunan çarşıların olduğu yerde odun satıcılarının yer aldığı kumluk bir alan bulunuyordu ve Registan ismi de buradan kaynaklanmış olabilir<sup>91</sup>. Bibi Hanım mescidinin kuzeyinde, Ahenin kapısının dışında, Afrasiab tepesinin güneyinde tüccarların, seyyahların sıkça gelip geçtiği yol üzerinde, yolcuların koruyucusu ve hayat suyunun azizi Hz. Hızır adına yapılan bir mescid bulunmaktadır. Mescid 19. yüzyılda İslamiyet öncesine kadar dayandırılan kalıntıların üzerine inşa edilmiştir<sup>92</sup>. Kussem bin Abbas türbesinin çekirdeğini oluşturduğu Şah Zinde türbeler topluluğu Ahenin kapısı dışında, Hz. Hızır mescidinin doğusunda, bugün de olduğu gibi şehrin kuzeydoğusuna düşüyordu. Şah Zinde türbeler topluluğu 11.yüzyıldan başlayarak 20. yüzyıla kadar yapılan eklentilerle meydana geldi. Muhtemelen burası daha önce bahsettiğimiz gibi İslamiyet öncesinden başlayarak, İslamiyet sonrasında da bir gelenek halinde ziyaret edilen bir kült merkezi olması

<sup>85</sup> Z. M. Babur, *a.g.e.*, s.71; L. Golombek- D. Wilber, *a.g.e.*, s.263-265, D. Brandenburg, *a.g.e.*, s.162-168; G. A. Pugatschenkowa, *Samarkand...*, s.43-44; G. A. Pougatchenkova, *Chefs-d'oeuvre...*, s.124-125.

<sup>86</sup> Y. Crowe, *a.g.e.*, s.1037; D. Brandenburg, *a.g.e.*, s.162-179; G. A. Pugatschenkowa, *Samarkand...*, s.44-46.

<sup>87</sup> L. Golombek- D. Wilber, *a.g.e.*, s.268.

<sup>88</sup> S.Bianca, *a.g.e.*, s.11.; G. A. Pugacenkova-L. İ.Rempel, *İstoriya İskusstvo Uzbekistana*, Moskova 1965, s.338-339; V. Naumkin, *a.g.e.*, s.84; Y. Crowe, *a.g.e.*, s.1037.

<sup>89</sup> V. Naumkin, *a.g.e.*, s.77, 84.

<sup>90</sup> R. G. Clavio, *a.g.e.*, s.132, 170-171; Z. M. Babur, *a.g.e.*, s.70; L. Golombek-D. Wilber, *a.g.e.*, s.254-260; D. Brandenburg, *a.g.e.*, s.84-101; G. A. Pugatschenkowa, *Samarkand...*, s.26-31; G. A. Pougatchenkova, *Chefs-d'oeuvre...*, s.106-111; Y. Crowe, *a.g.e.*, s.1036.

<sup>91</sup> Z. M. Babur, *a.g.e.*, s.73; O. G. Bolşakov, *a.g.e.*, s.174-175.

<sup>92</sup> Z. M. Babur, *a.g.e.*, s.137-138; V. Naumkin, *a.g.e.*, s.38; *Samarkand*, Taşkent 1986, s.247; Y. Crowe, *a.g.e.*, s.1036; G. A. Pugatschenkowa, *Samarkand...*, s.25-26.

yanında şehrin mezarlık sahasıydı. Bugün de Semerkand'ın modern mezarlıklarından biri burada bulunmaktadır. Günümüzde Şah Zinde türbeler topluluğu halen kutsal sayılan bir alandır. Burada soyluların gömüldüğü başlıca şu türbeler bulunmaktadır; Hoca Ahmed (1350), Kutluk Aka (1361), Turkan aka (1371-1383), Emir Hüseyin (1376), Emir Burunduk (1390-1420), Şirin Bika Aka (1385-86), Ali Nesefi (1380), Uluğ Sultan Begüm (1385), Emir Zade (1386), Tuman aka (1404), Abdülaziz (1435-36), Kadızade-i Rumi (1420) altıgen bir türbe (1440). Bunların yanında isimsiz veya harap türbeler, kazılmış veya kazılmakta olan türbe temelleri de bulunmaktadır. Ayrıca türbelere bağlı ufak ziyaret yerleri ve mescidler de yer almaktadır<sup>93</sup>.

Şehrin güneybatı kısmı da dikkate değer bölümlerdir. Timur'un türbesi (1404), bunun yanında hankâh ve medrese (1400) bulunmaktaydı. Ancak bunlardan Timur'un türbesi günümüze ulaşmış, diğerlerinin temelleri kalmıştır<sup>94</sup>. Timur türbesinin kuzeyinde, şehrin güneybatısında Ruhabad (Ruhun evi) türbesi (1404) yer almaktadır. Burası Sufi Şeyhi Burhannedin Sağarcı'nın mezarıdır. Daha önce Kuran eğitimi verilen bir yerdi<sup>95</sup> Aksaray türbesi (1470), Timur'un türbesinin yakınında bulunmakla birlikte inşaatı yarım bırakılmıştır. Kimin adına yapıldığı kesin olarak bilinmemektedir<sup>96</sup>. Şehrin güneyinde Suzangaran kapısına yakın Hoca Ahrar da denilen Nasreddin Ubeydullah'ın hankâhı ve türbesi (1490) bulunmaktadır. Hoca Ahrar Nakşibendi dervişiydi. Aynı komplekste Nadir Divangi Bey mescidi ve medresesi (1630-1635) bu-

lunmaktadır<sup>97</sup>. Aynı zamanda şehir içinde Uluğ Bey zamanında yapılan, fakat günümüze gelememiş Mescid-i Laklaka isimli bir de yapı bulunuyordu<sup>98</sup>.

Şehrin dışında ve güneybatısında Semerkand'da kadı olduğu düşünülen Hoca Birun'nun türbesinin kalıntıları 12. yüzyıla kadar inmekte olup 1633-1634'de yenilendi. Burası, 17. yüzyılda bir hankâhın ve başka yapıların eklenmesiyle kompleks haline dönüştü<sup>99</sup>. 9.yüzyılda Semerkand'da kadılık yapmış diğer kişi olan Abdi Darun'un, hankahı (15. yüzyıl) ile kalıntıları 12.yüzyıla inen ve 15. yüzyılda tekrar inşa edilen türbesi, şehrin dışında ve güneydoğusunda yer almaktadır. Aynı zamanda daha geç dönemlerde buraya bir mescid ve medrese de eklendi<sup>100</sup>. Şehrin dışında, kuzeyde yer alan Kuhek (Çoban Ata) tepesinde, 15. yüzyılın ortasında yapıldığı düşünülen Çoban Ata türbesi yer almaktadır. Çobanların koruyucusu bir aziz için yapılan türbede mezar yoktur<sup>101</sup>. Yine aynı tepede Uluğ Bey'in yaptırdığı rasathane (1420) bulunmaktadır<sup>102</sup> Bugüne ancak temel kalıntıları ulaşmıştır. Yine şehrin dışında kuzeybatısında Namazgah mescidi (1630) yer almaktadır<sup>103</sup>. İşrethane (Mutluluk Evi) türbesi (1464), Abdi Darun hankâhı civarında, şehrin dışında yer almaktadır. Bu türbe, Ebu Said'in karısı Habibah Sultan Begüm'ün genç yaşta ölen kızları Sultan Havend Bika için yapılmıştır<sup>104</sup>. Bunların dışında diğer yapılar

<sup>93</sup> Z. M. Babur, *a.g.e.*, s.69; L. Golombek-D. Wilber, *a.g.e.*, s.233-250; G. A. Pugatschenkova, *a.g.e.*, s.13-25; G.A.Pougatchenkova, *Chefs-d'oeuvre...*, s.82-95; Y. Crowe, *a.g.e.*, s.1034-1036.

<sup>94</sup> L. Golombek-D. Wilber, *a.g.e.*, s.261-263; D. Brandenburg, *a.g.e.*, s.102-141; G. A. Pugatschenkova, *Samarkand...*, s.32-35; G. A. Pougatchenkova, *Chefs-d'oeuvre...*, s.112-115; G. A. Pugacenkova-L. İ. Rempel, *İstoriya...*, s.273-274.

<sup>95</sup> L. Golombek-D. Wilber, *a.g.e.*, s.253; G. A. Pugatschenkova, *Samarkand...*, s.31-32; G. A. Pugacenkova-L. İ. Rempel, *İstoriya...*, s.273.

<sup>96</sup> L. Golombek-D. Wilber, *a.g.e.*, s.270-271; G. A. Pugatschenkova, *Samarkand...*, s.40-41.

<sup>97</sup> L. Golombek-D. Wilber, *a.g.e.*, s.270; D. Brandenburg, *a.g.e.*, s.142-153; G. A. Pugatschenkova, *Samarkand...*, s.35-36; G. A. Pougatschenkova, *Chefs-d'oeuvre...*, s.172-173; G. A. Pugacenkova-L. İ. Rempel, *İstoriya...*, s.278.

<sup>98</sup> Z. M. Babur, *a.g.e.*, s.73.

<sup>99</sup> V. Naumkin, *a.g.e.*, s.117; D. Brandenburg, *a.g.e.*, s.154-156; *Samarkand*, Taşkent 1986, s.246.

<sup>100</sup> L. Golombek-D. Wilber, *a.g.e.*, s.267-268; D. Brandenburg, *a.g.e.*, s.154-156; G. A. Pugacenkova-L. İ. Rempel, *İstoriya...*, s.282.

<sup>101</sup> L. Golombek-D. Wilber, *a.g.e.*, s.268; G. A. Pugatschenkova, *Samarkand...*, s.5-8.

<sup>102</sup> Z. M. Babur, *a.g.e.*, s.72; L. Golombek-D. Wilber, *a.g.e.*, s.265-267; G. A. Pugatschenkova, *a.g.e.*, s.8; G. A. Pougatchenkova, *Chefs-d'oeuvre...*, s.134-135; G. A. Pugacenkova-L. İ. Rempel, *İstoriya...*, s.265-266.

<sup>103</sup> Y. Crowe, *a.g.e.*, s.1037; V. Naumkin, *a.g.e.*, s.131.

<sup>104</sup> L. Golombek-D. Wilber, *a.g.e.*, s.268-269; D. Brandenburg, *a.g.e.*, s.142-150; G. A. Pugatschenkova, *Samarkand...*, s.36-38; G. A. Pougatchenkova, *Chefs-*

şunlardı. Magzum-i Agzam kompleksi (Dagbit kasabası, 16-17. yüzyıl), Hoca Daniar'ın ve peygamber Daniel'in türbeleri, Medrese-i Ali, Mehtumi Horazm mezarlığı, iki mescidi ve medresesi, Hoca Nispetdarın türbesi ve mescidi, Evliya Yakup türbesi ve mescidi, Mescet-i Kalender türbesi ve mescidi, Hoca İsmail türbesi ve mescidi, Hoca Zugmurad türbesi, Şeybaniler sülalesine ait mezarlar (16.yüzyıl) bulunuyordu<sup>105</sup>.

Şehrin batısında bulunan kale, Timur devrinde yapıldı. Kale fazla yüksekte değildi ve su dolu hendeklerle çevriliydi. Timur'un hazinesi kalenin içindeydi ve buraya sadece muhafızlar girebiliyordu. Kalenin bir bölümünde zırhlar, kalkanlar, oklar, yaylar ve miğferler yapmakla meşgul 1000 sanatkâr bulunmaktaydı. Kalenin, biri Registan meydanına bağlanan doğu kapısı ile bir de güneyinde kapısı vardı. Kalede Timur'un yaptırdığı Gök Saray dört katlı idi ve burası 19. yüzyılda Ruslar tarafından askeri hastaneye çevrildi. Kalenin içinde Timur devrinde Bostan saray ismiyle bilinen bir yapı ve çeşitli imaretler yer alıyordu. Aynı zamanda bir sufi olan Nureddin Bassir'in türbesi (1371/72) de bulunuyordu. Günümüzde kaleden ve içindeki yapılardan hiçbir iz kalmamıştır. Günümüzdeki şehrin yönetim merkezi, kalenin olduğu yerdedir<sup>106</sup>.

Timur devrinde bölgede güvenliğin sağlanması ve şehir içinde nüfusun artmasıyla, yerleşim alanları şehrin surları dışına da taşdı. Özellikle şehir içi, bir ticaret merkezi haline geldikten sonra bağlar, bahçeler, köşkler, evler şehrin dışına yapıldı. En güzel ve en muhteşem binalar şehrin haricindeydi. Timur'un, şehir haricinde birçok sarayları ve köşkları

vardı. Bunların hepsi de bağlar ve bahçeler içindeydi. Şehre gelen biri, ağaçlardan meydana gelen dağlar ve bu dağlar arasında gizlenmiş köşkları görürdü. Bağlar ve bahçeler arasında, meydanlara çıkan caddeler açıldı. Etraftaki dükkanlar gerekli olan her şeyi satmaktaydı. Semerkand'ın içinden ve dışından birçok su yolları geçiyordu ve her tarafa su ulaşıyordu. Bağlar arasında çok iyi mahsul veren tarlalar bulunuyordu. Özellikle meyveleri ve pamuğu meşhurdu. Semerkand'ın etrafında mamur köyler çoktu ve Timur'un fethettiği yerlerden getirdiği muhacirler buralarda ikamet ediyorlardı. Şehrin dışında yaşayan ahalinin sayısı, şehrin içinde yaşayanlardan çoktu<sup>107</sup>. Timur devri ve sonrasında 15. yüzyılda şehrin dışındaki bağlar, bahçeler ve çayırliklar şunlardır; Şehrin dışında ve doğusunda Bağ-Dilgüşa ve daha uzakta olan Bağ-Boldi. Dilgüşa'dan Firuze kapısına kadar bir yol vardı ve iki tarafında ağaçlık bulunuyordu. Dilgüşa bağında bir köşk bulunuyordu. Büden olarak da bilinen Bildırcın korusu Dilgüşa bahçesi ile Firuze kapısı arasında yer alıyordu. Firuzah kapısı dışındaki çevrenin adı Gârı Aşıkân bölgesi olarak geçmektedir. Bu civarda Megak köprüsü bulunuyordu. Kağıdın malzemesinin geldiği Kân-ı Gil çayırı, şehrin kuzeydoğusunda yer alıyordu. Abı Rahmet denilen Kara su (siab) bu çayırliğin ortasından geçirdi. Yine şehrin kuzeydoğusunda Kân-ı Gil çayırının güneydoğusunda Han Yurdu çayırı bulunuyordu. Kara su bunun içinden geçerek Kan-ı Gil'e giderdi. Şehrin kuzeyinde Kulbe çayırı yer alıyordu. Zerefşan olarak bilinen Kuhek nehrinin güneyinde bulunuyordu. Doğusunda Çoban Ata olarak da bilinen Kuhek tepesi yer alıyordu. Kulbe çayırının güneyinde ismi bilinmeyen bir çarbağı, yine bunun güneyinde Derviş Muhammed Tamin'in çarbağı vardı. Derviş Muhammed Tamin'inin çarbağının güneyinde ve şehrin kuzeyinde Bağ Meydanı bulunuyordu ve içinde Çihil Sütun adlı bir köşk yer alıyordu. Bunun doğusunda ve Kuhek tepesinin eteğinde ismi bilinmeyen bir bahçe vardı ve bu bahçenin içinde Çini Hane isimli köşk ve adı bilinmeyen bir başka köşk daha bulunuyordu. Şeh-

*d'oeuvre...*, s.170-171; G. A. Pugacenkova-L. İ. Rempel, *İstoriya...*, s.277

<sup>105</sup> V. Naumkin, *a.g.e.*, s.126,135; W. Radloff; (Çev. Ahmet Temir), *Sibirya'dan*, C.II, İstanbul 1956, s.464-466; Arminus Vambéry, *The Travels and Adventures of the Turkish Admiral Sıdı Alı Reis in India, Afganistan, Central Asia and Persia during the Years 1553-1556*, Pakistan 1975, s.71-72.

<sup>106</sup> R. G. Clavio, *a.g.e.*, s.176-177; W. Radloff, *a.g.e.*, s.462-463; Eugene Schuyler, (Yay. Geoffrey Wheeler), *Turkistan*, London 1960; L. Golombek - D. Wilber, *a.g.e.*, s.252-253; Z. M. Babur, *a.g.e.*, s.55-56,70; D. Brandenburg, *a.g.e.*, s.22, 184, 208; G. A. Pugacenkova-L. İ. Rempel, *İstoriya...*, s.273; V. Naumkin, *a.g.e.*, s.76-77.

<sup>107</sup> R. G. Clavio, *a.g.e.*, s.136, 174-175.

rin kuzey doğusunda Nakşi Cihan bağı, Kuhek tepesinin eteğinde ve Kan-ı Gil ile Ab-ı Rahmet olarak da bilinen Kara suyun üst tarafında yer alırdı. Şehrin kuzeyinde Emir Zade Emiraşah'ın kızı için yapılan köşk ve bahçe vardı. Yine şehrin kuzeyine denk gelen Mirza köprüsü ve Muhammed Cep köprüsü yer alıyordu. Şehrin kuzeydoğusunda Köli Mogak çayırı bulunuyordu. Şehrin güneybatısında, içinde köşkü bulunan Bağ-ı Nev ile Bağ-ı Şimal ve Bağ-ı Behişt yer alıyordu. Şehrin güneyinde Bağ-ı Çınar bulunuyordu. Ayrıca şehir dışında ve içinde bir köşk bulunan Gül bağı vardı<sup>108</sup> (plan 10).

Timur'un kurduğu Semerkand 15. yüzyılda bilimin, kültürün ve ticaretin merkeziydi. Semerkand en parlak devrini bu yüzyılda yaşamıştır. Şehir 16. yüzyıldan sonra yavaş yavaş ekonomik açıdan gerilemeye başlamıştır. Özellikle 15. yüzyıla kadar ticaret yollarının kesiştiği noktalardan biri olan şehir, Orta Asya'nın ekonomik ve kültürel merkeziydi. Fakat 16. yüzyıldan sonra ticaret yollarının değişmesi, başkentin Buhara'ya kayması ve iç karışıklıklar sebebiyle Semerkand şehri eski önemini kaybetti. 1599 yılına kadar Özbek kökenli Şeybaniler sülalesi, sonra Astarhaniler sülalesi (1599-1753) ve 1753'den 1868'e şehri Ruslar alana kadar Mangitler sülalesi Semerkand'ı yönetti. 19. yüzyılda Semerkand'ı gören seyyahlar, şehrin eski görkeminden çok uzak olduğunu belirtirler. Şehrin surları ve yapıları çok harap durumdaydı. 19. yüzyılda şehir, Timur devrindeki konumunu koruyordu. 1868'de Ruslar şehri aldıktan sonra şehrin kalesi Rusların yönetim merkezi oldu. Gök Saray askeri hastaneye dönüştürüldü. Kalenin içine kilise ve okul yapıldı. 1871'de şehir Ruslar tarafından tekrar planlamaya başlandı. Şehrin batısına ışınsal planlı, yeni bir yerleşim kuruldu. Böylece modern Semerkand'ın temelleri atılmış oldu. Surlar önemini kaybet-

meye başladı. Yeni geniş caddeler açıldı. Şehrin eski ve yeni bölümleri bu caddelerle birleştirildi. Şehre yeni parklar ve meydanlar yapıldı. Şehrin nüfusu 20. yüzyıl başına kadar giderek yükselmiştir. 19. yüzyıl ortalarında şehir nüfusu 20.000 civarındayken, yüzyılın sonlarına doğru 55.000 civarına yükselmiştir. 19. yüzyılda Semerkand şehrinin dışında 1000 kadar Yahudi'nin yaşadığı ayrı bir bölge bulunuyordu. Burada bir de Sinagog vardı. Şehirde nüfusun ağırlığını Özbekler oluşturuyordu. Ayrıca Tacikler, Afganlar, İranlılar, Hintliler, Araplar ve sonradan gelen Ruslar gibi çeşitli etnik gruplar bulunuyordu. Günümüzde olduğu gibi 19.yüzyılda çarşı alanı olarak kullanılan ve ticaret faaliyetlerinin yapıldığı, nüfusun yoğunlaştığı alan, Registan meydanından Bibi Hanım camisine uzanan Taşkent caddesi idi. 1888'de Hazar ötesi demiryolunun Semerkand'a bağlanmasıyla ekonomik açıdan şehir tekrar canlanmaya başladı (plan 11). Şehre 1912 yılında büyük bir Ortodoks kilisesi yapılmıştır. Bugün kale ve onun içindeki yapılar ortada yoktur. Fakat kalenin bulunduğu alan günümüzde de Semerkand'ın idare merkezidir. Günümüzde Semerkand şehri, Timur'un kurduğu şehir üzerinde gelişimini sürdürmektedir<sup>109</sup> (plan 12, 13, 14, 15).

Zerefşan nehrinin suladığı verimli arazi de muhtemelen güvenliğin az olması, su kanalları ve nehirlerin taşması yüzünden Afrasiab tepesine kurulan Semerkand, İslamiyet öncesinde iç kalesi ve surları ile Orta Asya'da diğer feodal düzendeki ufak yerleşimlere benzemektedir. İslamiyet sonrasında eski konumunu koruyan Semerkand, şehir surları ve iç kalesiyle feodal yerleşim geleneğini devam ettirdi. Fakat şehrin dışında rabad kısmını meydana getiren yerleşim yerleri ve çarşılar, şehri de içine alacak şekilde bir dış surla çevrildi. Muhtemelen rabad surları göçebelerin yağmalamalarına karşı inşa edildi. Kale,

<sup>108</sup> R. G. Clavio, *a.g.e.*, s.134, 142-144; Z. M. Babur, *a.g.e.*, s.70-75; Nizamüddin Şami, (Çev. Necati Lugal), *Zafername*, Ankara 1987, s.203; L. Golombek-D. Wilber, *a.g.e.*, s.174-177; Donald N. Wilber, *Persian Gardens And Garden Pavilions*, Tokyo 1962, s.55; Donald N. Wilber, "The Timur Court: Life In Gardens And Tents", *Iran*, 17, London 1979, s.127-134.

<sup>109</sup> Arminus Vambery, *Travels In Central Asia*, Newyork 1970, s.197-221; W. Radloff, *a.g.e.*, s.455-470; Eugene Schuyler, *a.g.e.*, s.119-140; F. H. Skrine-E. D. Ross, *The Heart Of Asia*, London 1899, s.386-407; S.Bianca, *a.g.e.*, s.15-17; H. H. Schaeder, *a.g.e.*, s.471; Anonim, "Samarkand", *Great Soviet Encyclopedia*, C. 22, Moscow 1974, s.574.



Şehristan ve rabad bölümlerinden meydana gelen planlama anlayışı genellikle 8.yüzyıldan sonraki Orta Asya'nın diğer gelişmiş büyük şehirlerinde de gözükmekteydi. İslamiyet öncesinde taşın az olduğu bölgede, inşaat malzemesi olarak genellikle kerpiç ve ahşap kullanılmaktaydı. İslamiyet sonrasında kerpiç ve ahşap kullanımının yanı sıra yavaş yavaş tuğla malzemeye doğru bir geçiş oldu<sup>110</sup>. Timurlu devrinde ise şehir tepe üzerinden ovalık bir araziye taşındı. Bunun sebepleri arasında, bölgede güvenliğin sağlanması, su taşkınlarının kontrol altına alınması, eski şehrin artık çok tahrip olması, diğer bölgelerden gelen insanlarla nüfus yoğunluğunun artması ile daha büyük ölçeklerde bir şehre ihtiyaç duyulması gibi nedenler düşünülebilir. Timur'un kurduğu Semerkand şehri iç kalesi ve şehir surlarıyla İslamiyet öncesinde başlayan geleneği devam ettirdi. Daha önceleri şehrin dışında olan çarşılar içeri alındı. En iyi evler, köşkler ve bahçeler şehrin dışına yapıldı. Şehrin dışına doğru bir açılma söz konusudur. Gelişim daha sonraki yüzyıllarda da aynı konumda devam etmiştir. 19.yüzyıl ortalarında harap durumda olan şehir, Rusların bölgeye gelmesinden sonra yeniden planlanmaya başladı. Semerkand şehrinin konumunu belirleyen temel faktör, Zerefsan nehrinin suladığı verimli arazidir. Bölgede, bu nehre bağlı sulama kanallarıyla tarım yapılabilmekteydi. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de Semerkand şehrinin ekonomisinin temeli tarıma dayalıdır.

## PLAN LİSTESİ

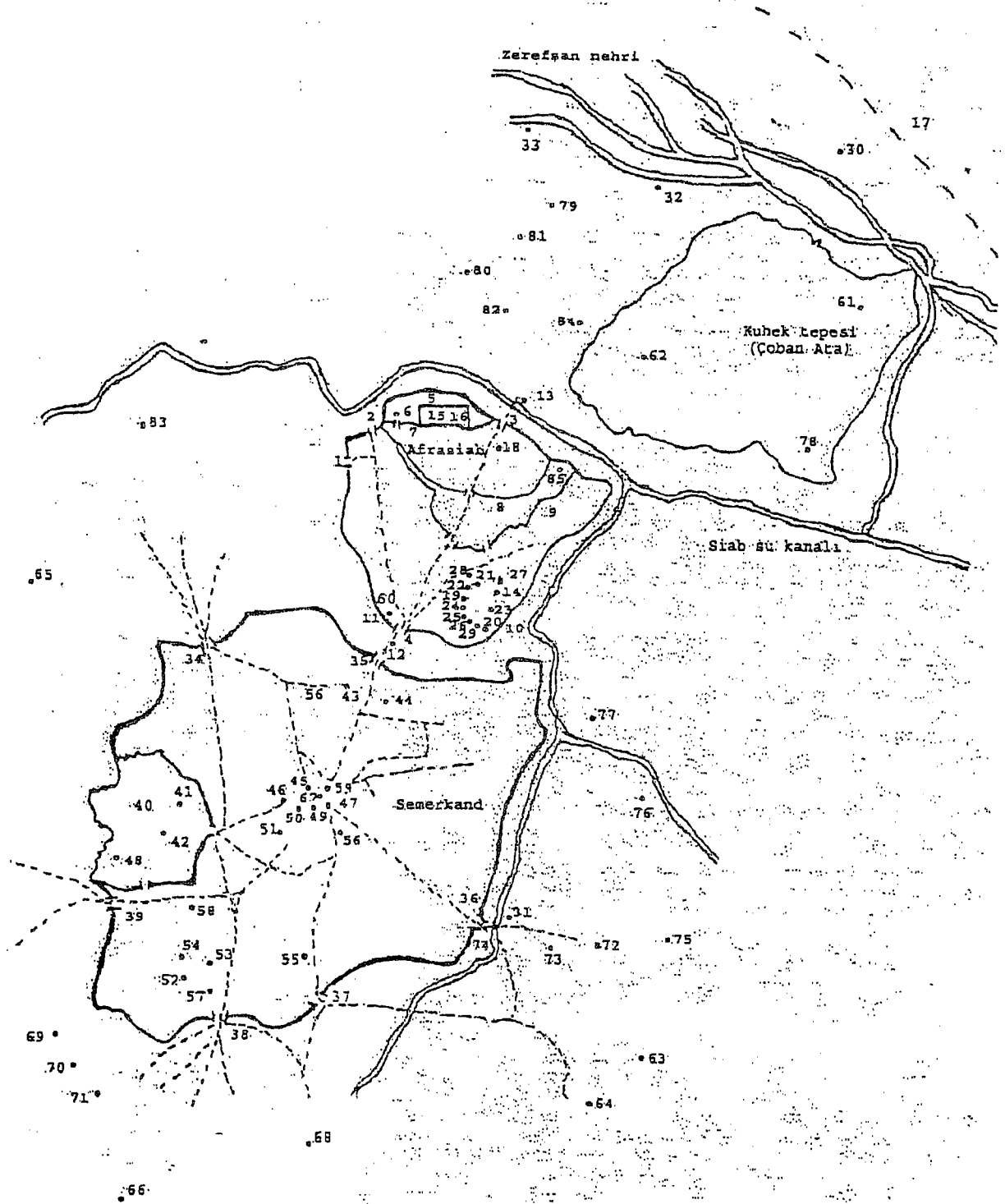
- 1- Metinde adı geçen bazı mimari yapıların ve yer isimlerinin Semerkand şehri planı üzerinde tahmini dağılımı (İ.Çeşmeli)
- 2- Afrasiab tepesi üzerindeki eski Semerkand şehrinin planı (A. Mongait'den).
- 3- Afrasiab tepesi üzerindeki eski Semerkand şehrinin planı (S.Chemelnizkij'den)
- 4- Afrasiab tepesi üzerindeki eski Semerkand şehrinin planı (S.Chemelnizkij'den)
- 5- Afrasiab tepesi üzerindeki eski Semerkand şehrinin planı (O. G. Bolşakov'dan)
- 6- 15. yüzyılda Semerkand şehrinin planı (L. Golombek-D. Wilber'dan)
- 7- 15. yüzyılda Semerkand şehrinin planı (S.Bianca'dan)
- 8- Afrasiab tepesi üzerindeki eski Semerkand şehrinin ve 15. yüzyıldaki Semerkand şehrinin planı (B.Brentjes, Mittelasien Kunst des Islam, Leipzig 1979, s.49'dan)
- 9- 15. yüzyılda Semerkand şehrinin planı (G. A. Pugacenkova-L. İ. Rempel'den)
- 10- 15. yüzyılda Semerkand şehrinin bağ ve bahçelerini gösteren plan (L. Golombek-D. Wilber'dan)
- 11- 19. yüzyılda Semerkand şehrinin planı (H. Vambery, Mohammed in Asien Verbotene Reise nach Buchara und Semerkand (1863-1864), Berlin 1983, s.271'den)
- 12- Günümüzde Semerkand şehrinin planı (S.Bianca'dan)
- 13- Günümüzde Semerkand şehrinin planı (S.Bianca'dan)
- 14- Günümüzde Semerkand şehrinin planı (J. Lawton'dan)
- 15- Günümüzde Semerkand şehrinin planı (D. Brandenburg'dan)

<sup>110</sup> S.Chemelnizkij, *Zwischen...*, s.36-59; S.Chemelnizkij, *Mejdu...*, s.37-59.

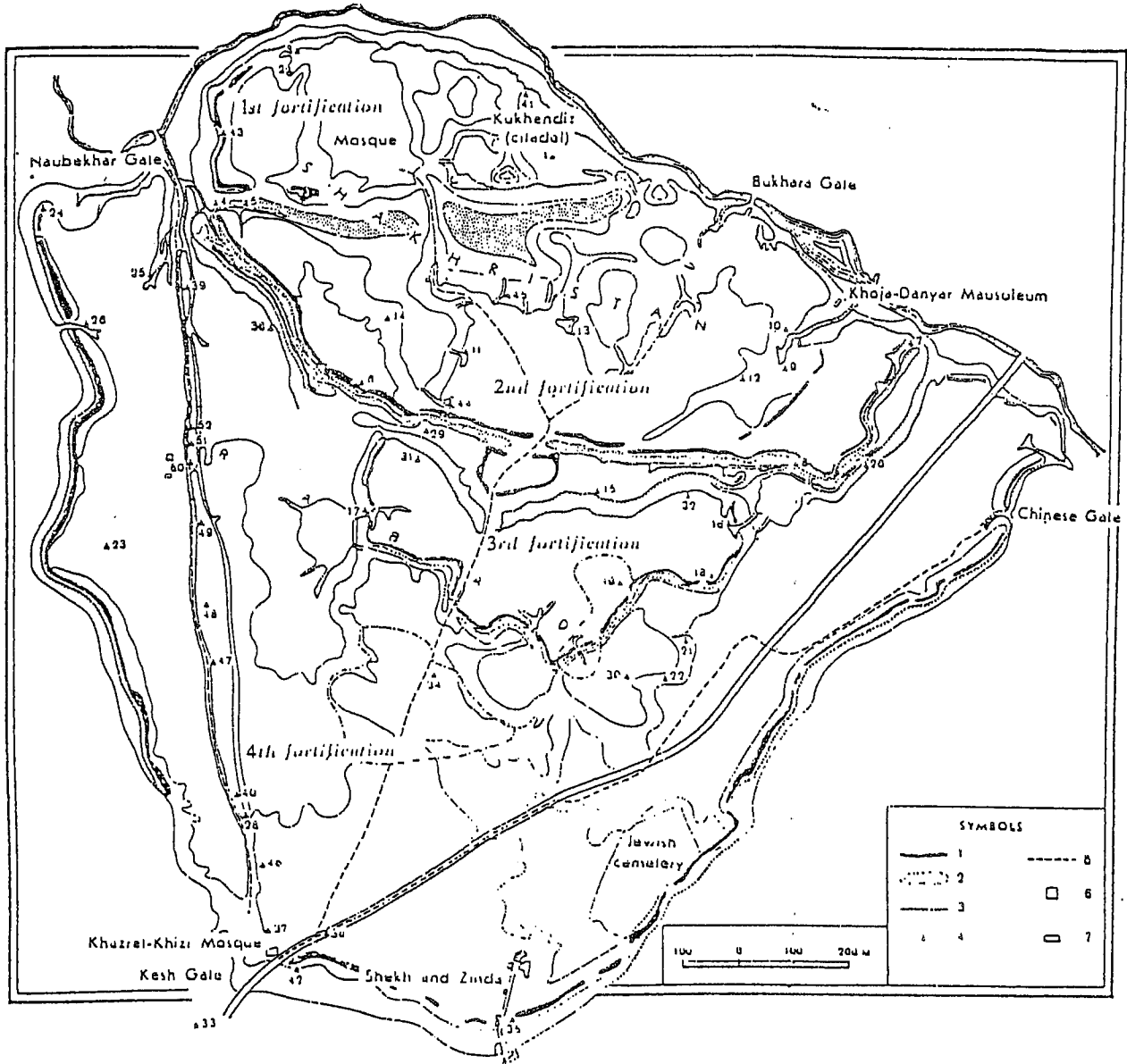
### HARİTA ÜZERİNDEKİ RAKAMLARIN AÇIKLANMASI

1. Nevbahar kapısı
2. Buhara kapısı
3. Çin kapısı
4. Kişş kapısı
5. Kale
6. Mescid-i cuma
7. 1. sur duvarı
8. 2. sur duvarı
9. 3. sur duvarı
10. 4. sur duvarı
11. Ras el tak bölgesi (?)
12. Su kemeri
13. Cird köprüsü
14. Kussem bin Abbas türbesi ve Şahzinde türbeler topluluğu
15. Dâr el imare (hükümet sarayı) (?)
16. Hapishane (?)
17. Rabat duvarı (Duvar-ı Kıyamet)
18. IV. İbrahim sarayı (Gurcmin mahallesi)
19. 19.Melike Hatun'nun hanı (?)
20. Ahmed el-Mukassa'nın evi (?)
21. I. İbrahim medresesi
22. Melike Hatun'nun türbesi (?)
23. Melike Hatun meydanı (?)
24. Türkan Hatun'nun evi (?)
25. Havlı el-Hayltaşı'nın hanı (?)
26. Ebul Kasım bin el-Ata'nın evi (?)
27. Minare
28. Talebe yurdu (?)
29. Emir Nizam ed-Davuli'nin evi (?)
30. Moğol dönemi sarayı (?)
31. Megak köprüsü (?)
32. Muhammed cep köprüsü (?)
33. Mirza köprüsü (?)
34. Şehzade kapısı
35. Ahenin kapısı
36. Firuzah kapısı
37. Suzangaran kapısı
38. Karizgah kapısı
39. Buhara (Chorsu kapısı)
40. Kale
41. Gök saray (?)
42. Bostan saray (?)
43. Bibi Hanım mescidi
44. Bibi Hanım türbesi
45. Tillakari medresesi
46. Uluğbey medresesi
47. Şirdar medresesi
48. Kudfi Çardaun türbesi (?)
49. Hankâh (?)
50. Hamam (?)
51. Mescid-i Mukatta (?)
52. Timur'un türbesi
53. Medrese
54. Hankâh
55. Hoca Ahrar hankâhı ve Nadir Divangi Bey medresesi
56. Ali Kukeltaş mescidi (?)
57. Aksaray türbesi
58. Ruhabad türbesi
59. Chor Su çarşısı
60. Hz. Hızır mescidi

61. Çoban Ata türbesi
62. Uluğbey rasathanesi
63. İşrethane türbesi
64. Abdi Darun hankâhı ve türbesi
65. Namazgâh mescidi
66. Hoca Birun türbesi
67. Şeybani sülâlesinin mezarları
68. Bağı Çınar (?)
69. Bağı Nev (?)
70. Bağı Şimal (?)
71. Bağı Behişt (?)
72. Bağı Dilgüşah (?)
73. Büdene (Bildırcın) koruluğu (?)
74. Gâri Aşıkân bölgesi (?)
75. Bağı Boldi (?)
76. Han Yurdu çayırı (?)
77. Kân-ı Gil çayırı (?)
78. Nakşi Cihan bağı (?)
79. Kulbe çayırı (?)
80. Derviş Muhammed Taminin çarbağı (?)
81. Çarbağı (?)
82. Bağı Meydan (?)
83. Köli Mogak çayırı (?)
84. Bahçe (?)
85. Hoca Daniar türbesi



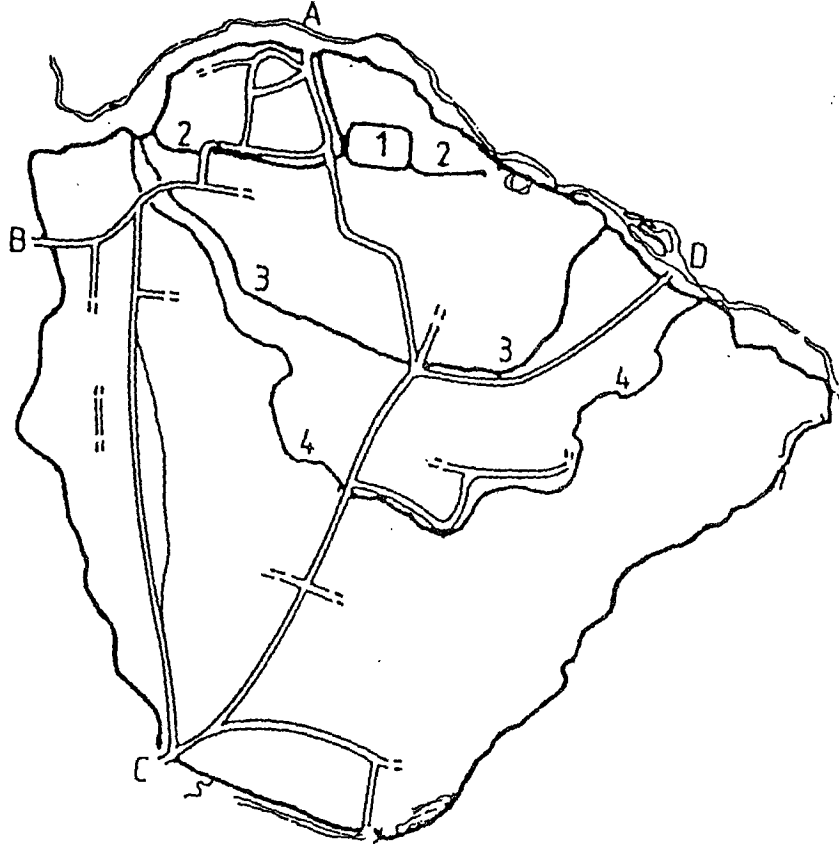
Plan 1: Metinde adı geçen bazı mimari yapıların ve yer isimlerinin Semerkand şehri planı üzerinde tahmini dağılımı (İ.Çeşmeli)



Plan of Afrasiab. Drawn by A. I. Terenozhkin

1. battlements; 2. moats; 3. ravines; 4. sites of archaeological finds; 5. direction of ancient streets; 6. building with cupola; 7. building with alabaster panels

Plan 2: Afrasiab tepesi üzerindeki eski Semerkand şehrinin planı (A. Mongait'den).

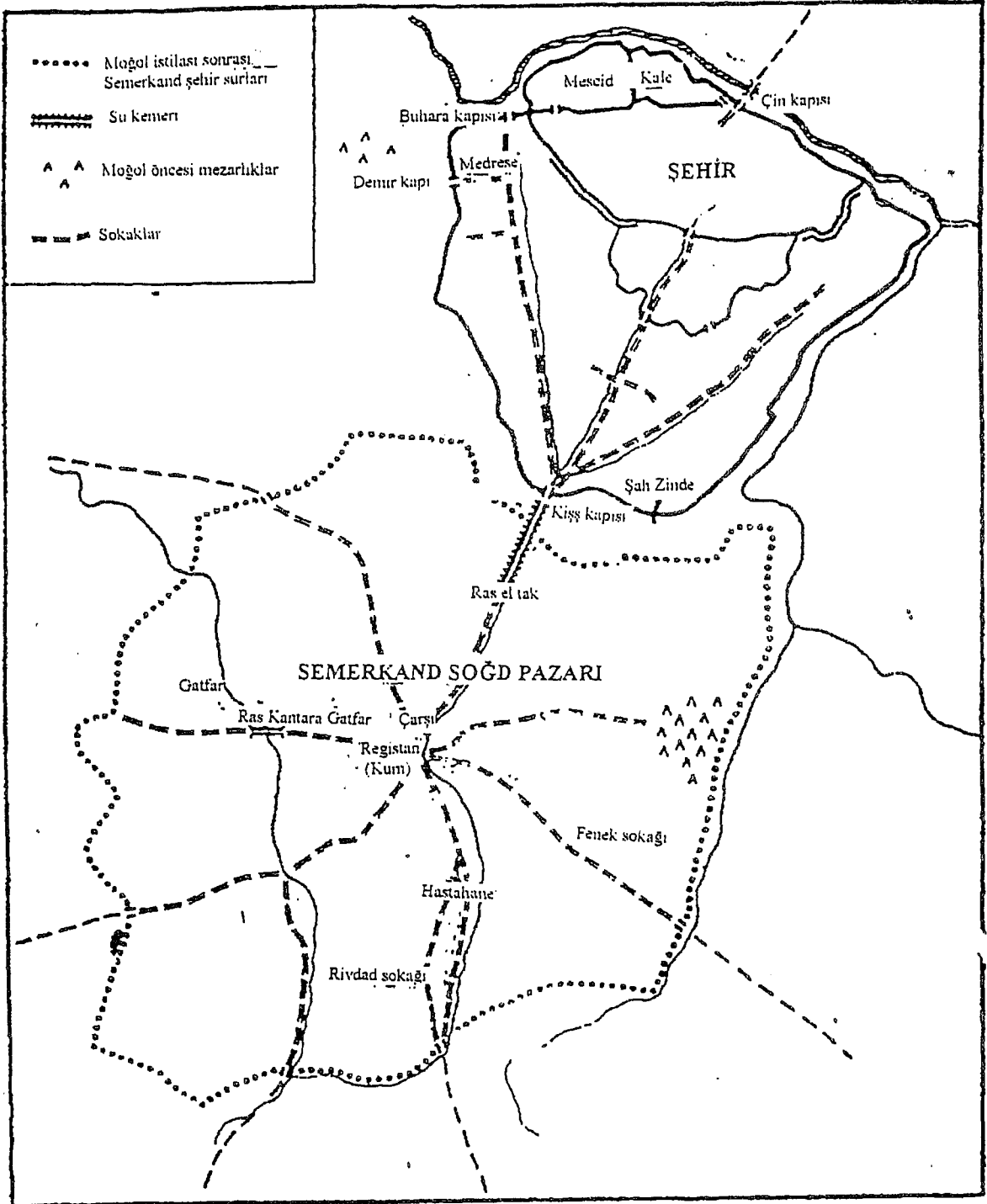


0 200 400 600 800 1000m.

Afrasiab/Samarkand im 7.-8. Jh.  
 1 = Zitadelle A = Bucharator  
 2 = 1. Mauer B = Naubechar-Tor  
 3 = 2. Mauer C = Kesch-Tor  
 4 = 3. Mauer D = China-Tor

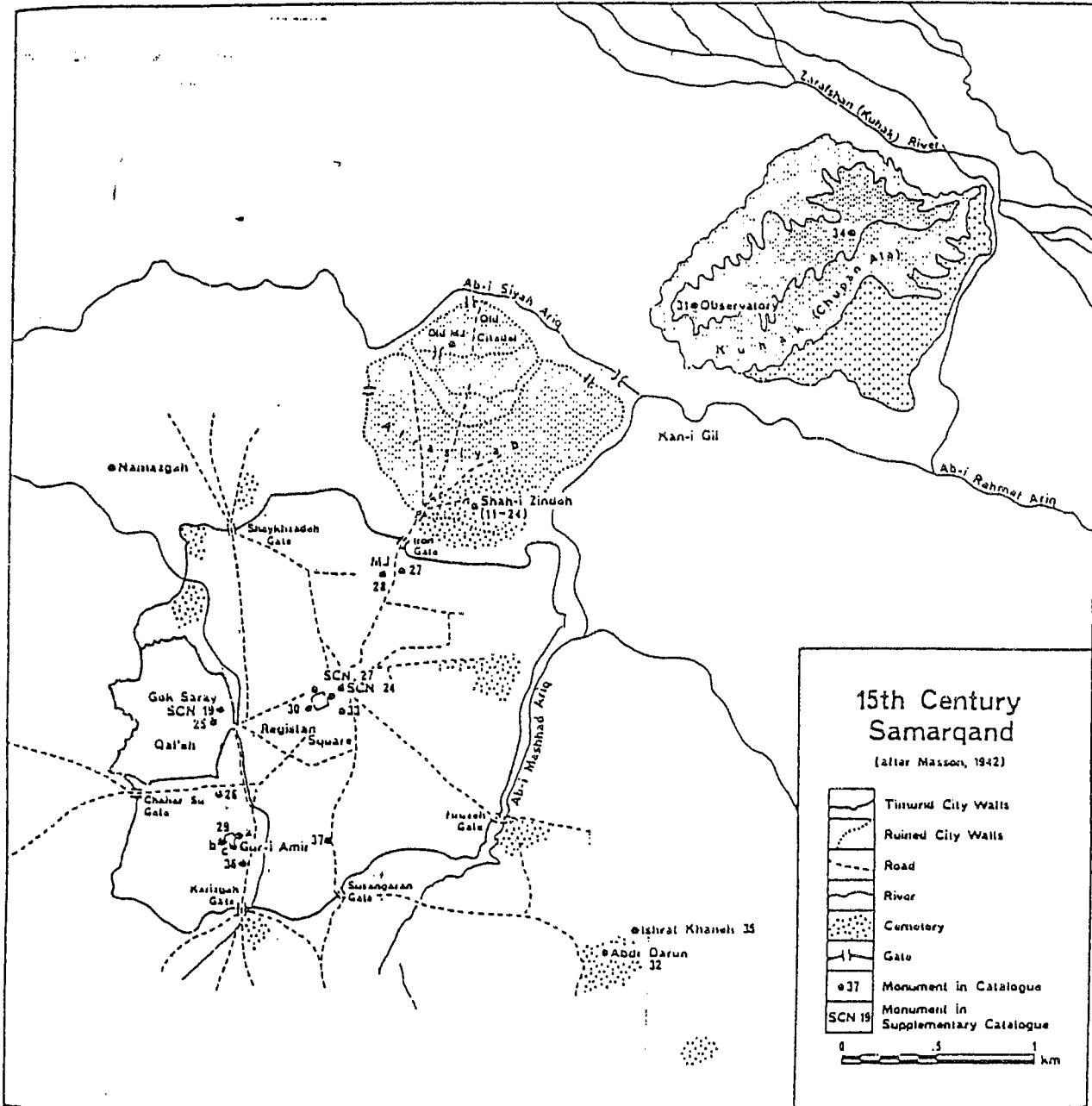
Plan 3: Afrasiab tepesi üzerindeki eski Semerkand şehrinin planı (A. Mongait'den).



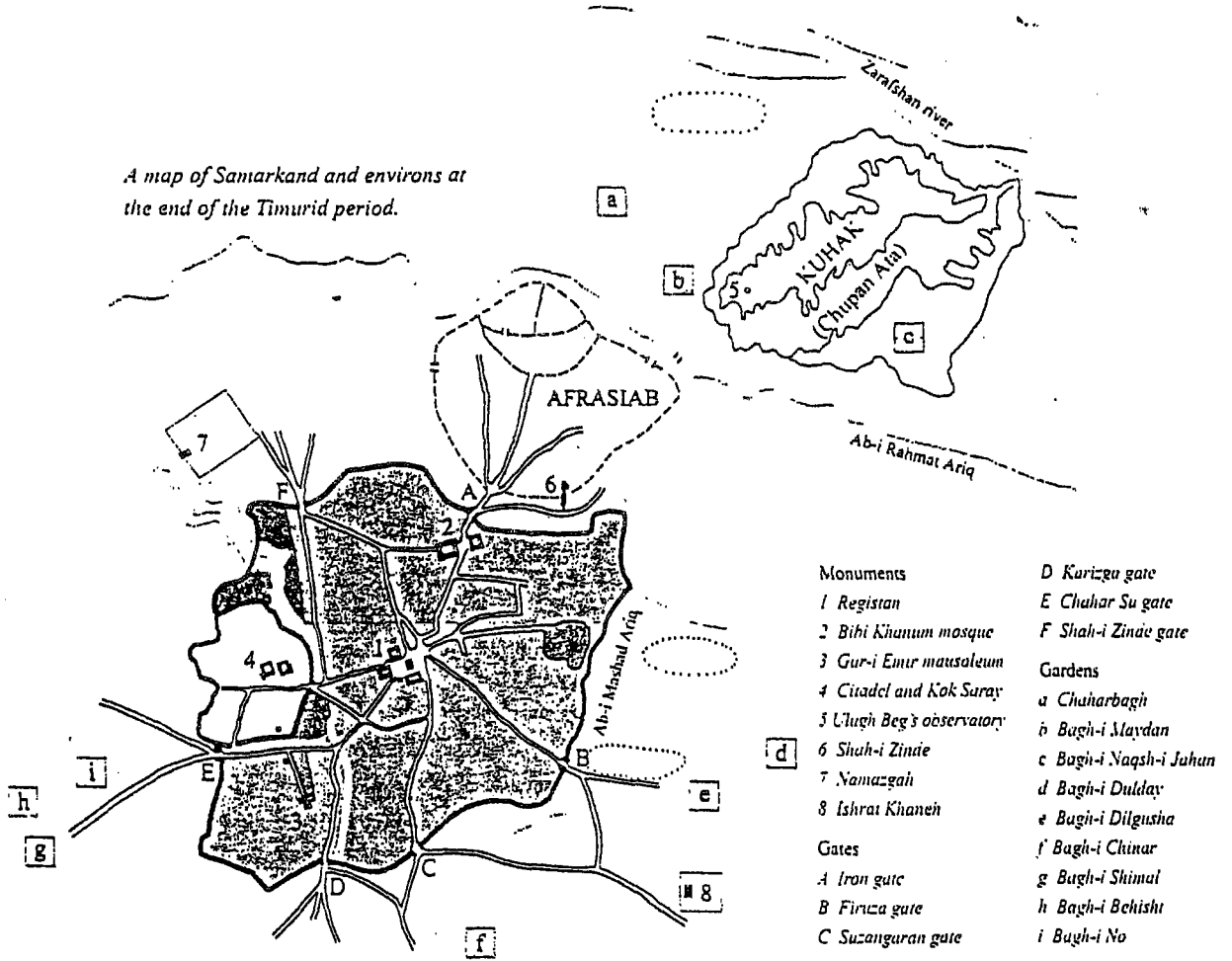


Plan 5: Afrasiab tepesi üzerindeki eski Semerkand şehrinin planı (O. G. Bolşakov'dan)



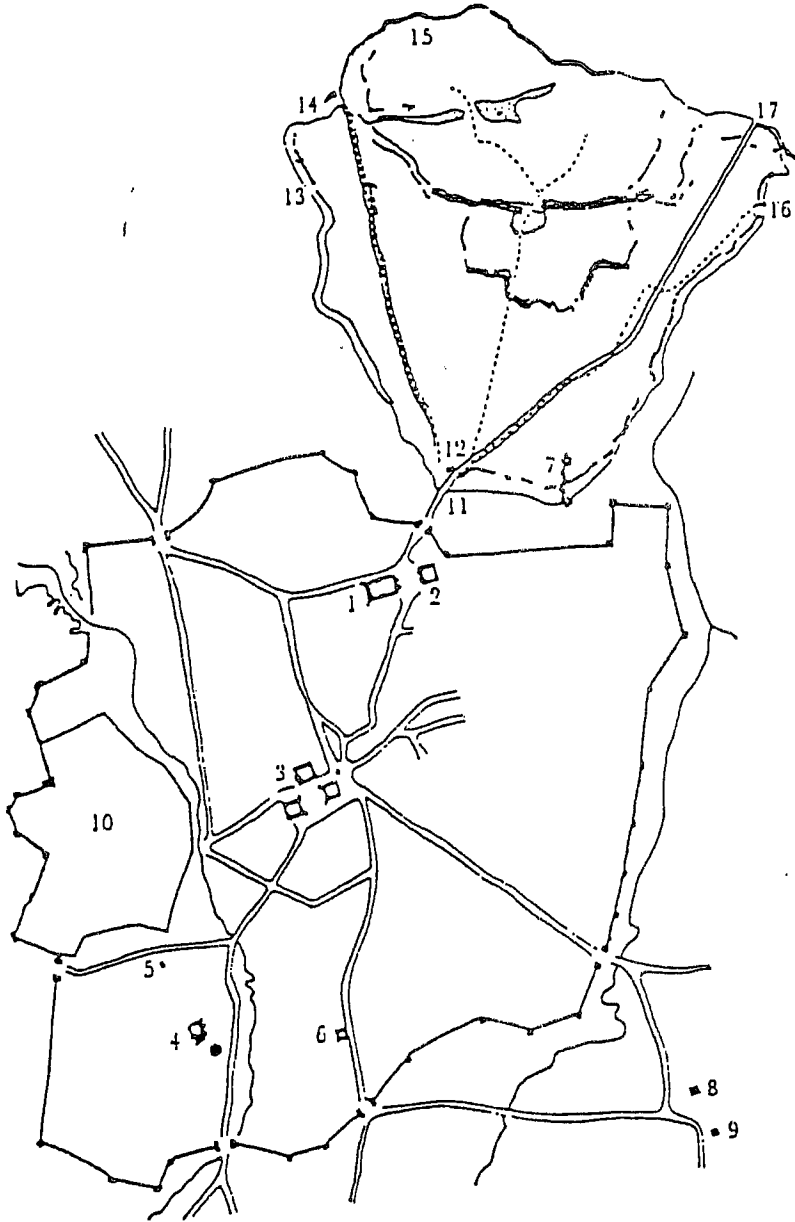


Plan 6: 15. yüzyılda Semerkand şehrinin planı (L. Golombek-D. Wilber'dan)



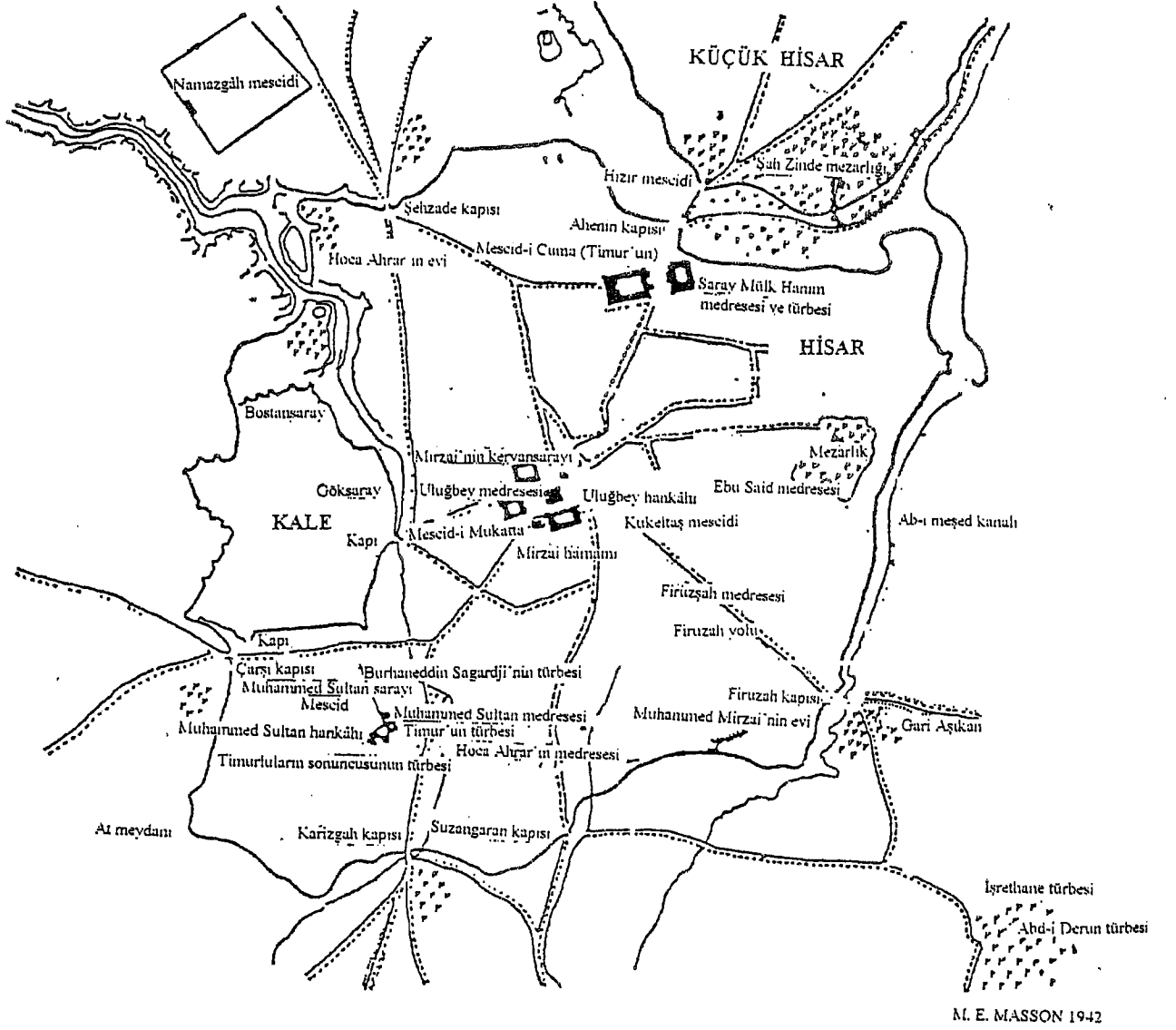
14

Plan 7: 15. yüzyılda Semerkand şehrinin planı (S.Bianca'dan)

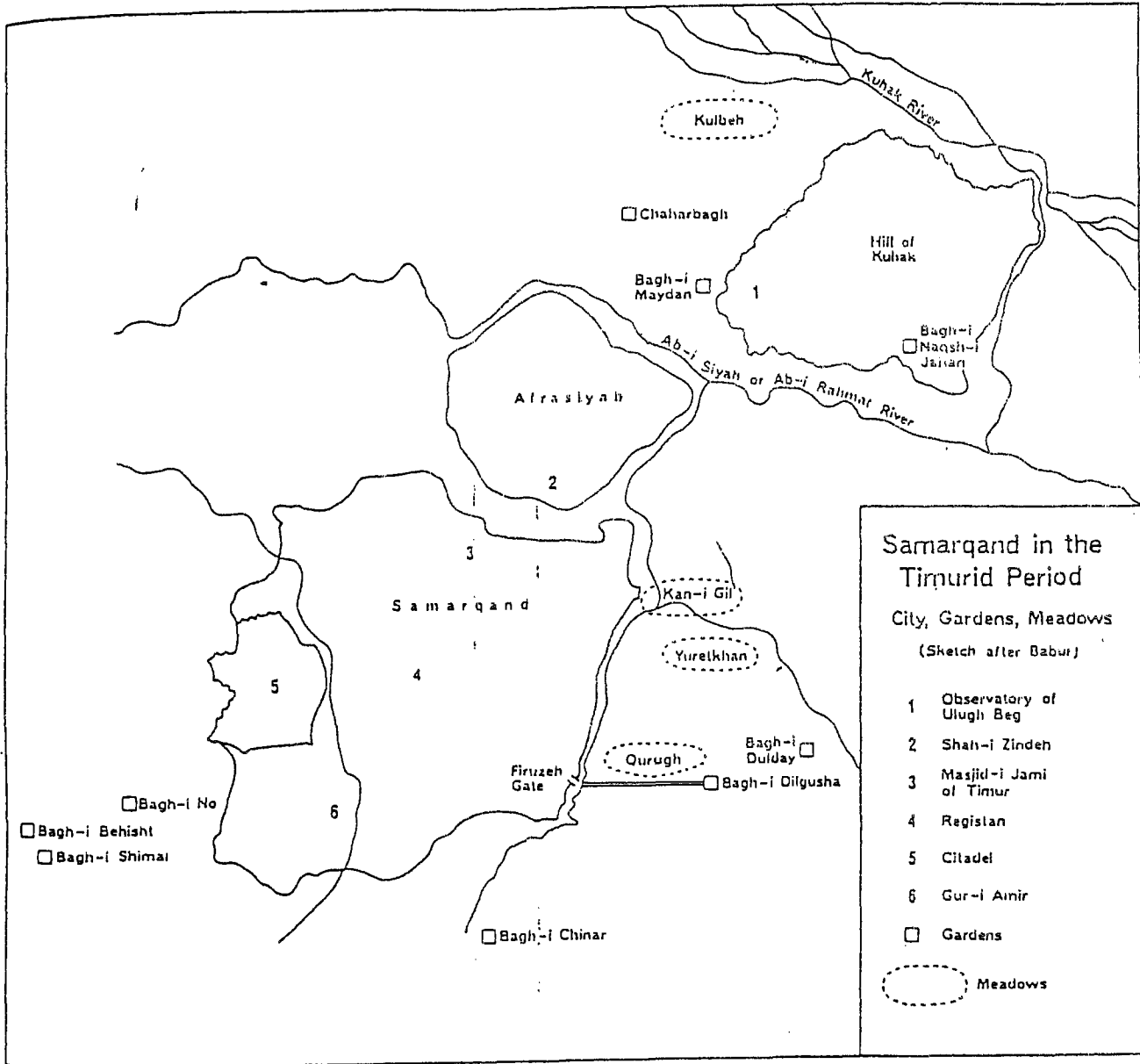


- Samarkand-Afrasiab  
(nach Jaralow)
- 1 Bibi-Chanym-Moschee
  - 2 Medrese Sarai Mulk Chanym
  - 3 Registan
  - 4 Komplex Gur-i Emir
  - 5 ‚Ruchabad‘-Mausoleum Burhan ad-Din Saradschis
  - 6 Medrese Nadir Diwan Beki
  - 7 Schah-i Sinda
  - 8 Ischrat-Chana
  - 9 Abd-i Darun
  - 10 Stadtburg
  - 11 Kosch-Tor
  - 12 Chazret-Chyzyr
  - 13 Naubechar-Tor
  - 14 Buchara-Tor
  - 15 Zitadelle
  - 16 Chinesisches Tor
  - 17 Chodscha Danwar-Grabmoschee

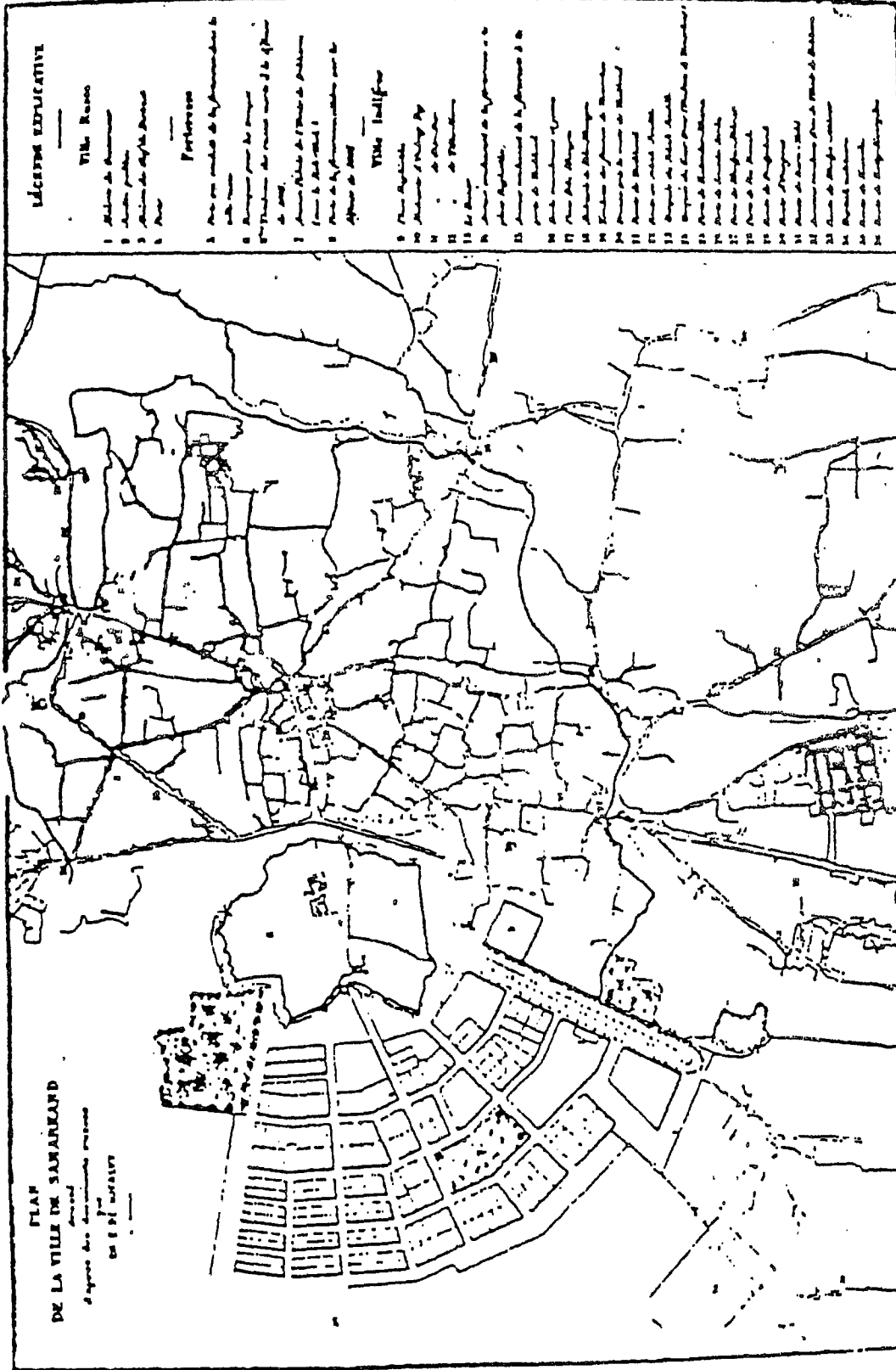
**Plan 8:** Afrasiab tepesi üzerindeki eski Semerkand şehrinin ve 15. yüzyıldaki Semerkand şehrinin planı  
(B.Brentjes, *Mittelasiyen Kunst des Islam*, Leipzig 1979, s.49'dan)



Plan 9: 15. Yüzyılda Semerkand şehrinin planı (G. A. Pugacenkova-L. İ. Rempel'den)














Plan 10: 15. yüzyılda Semerkand şehrinin bağ ve bahçelerini gösteren plan (L. Golombek-D. Wilber'dan)

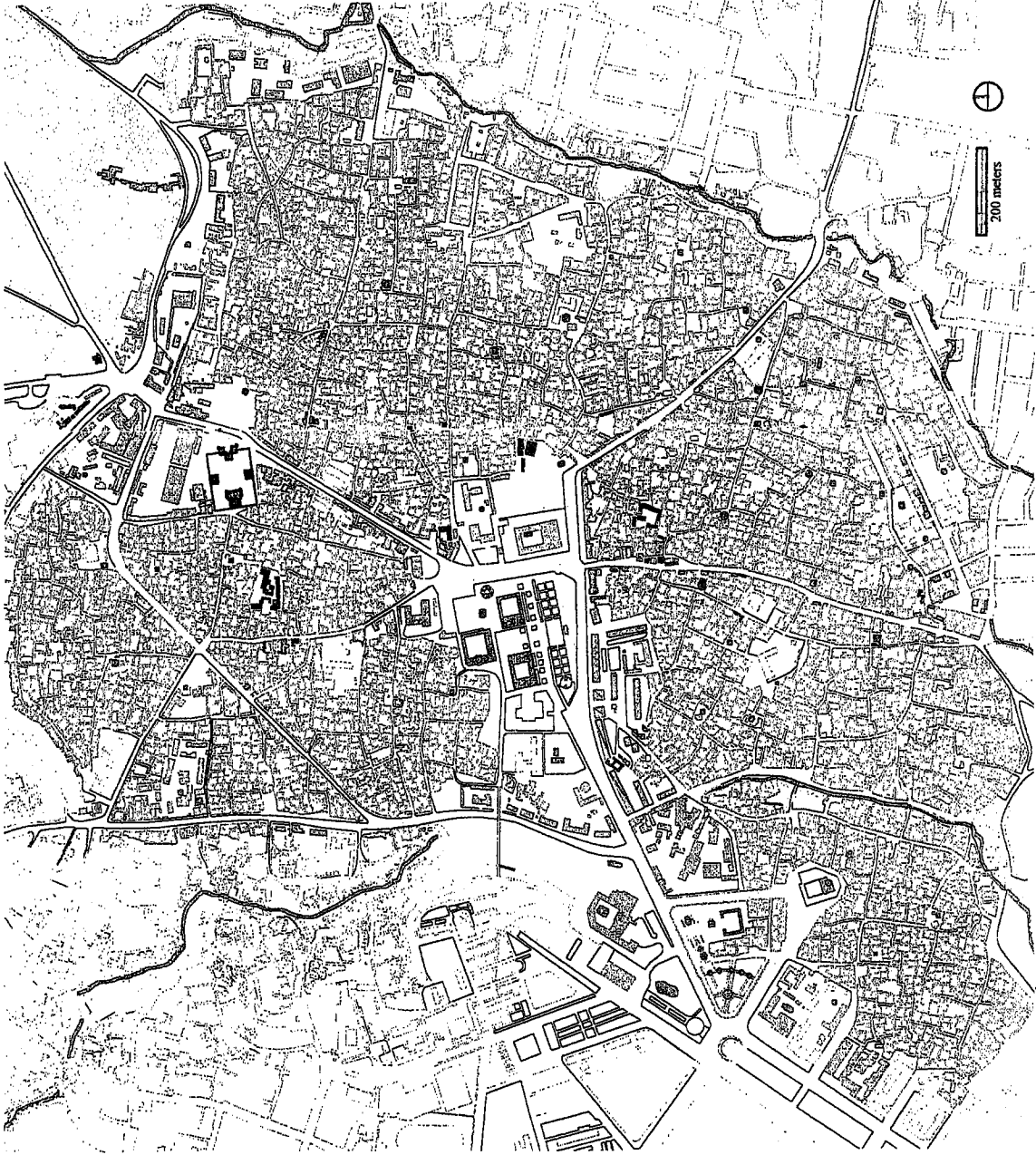


Plan 11: 19. yüzyılda Semerkand şehrinin planı (H. Vambéry, Mohammed in Asien Verbotene Reise nach Buchara und Semerkand (1863-1864), Berlin 1983, s.271 den)

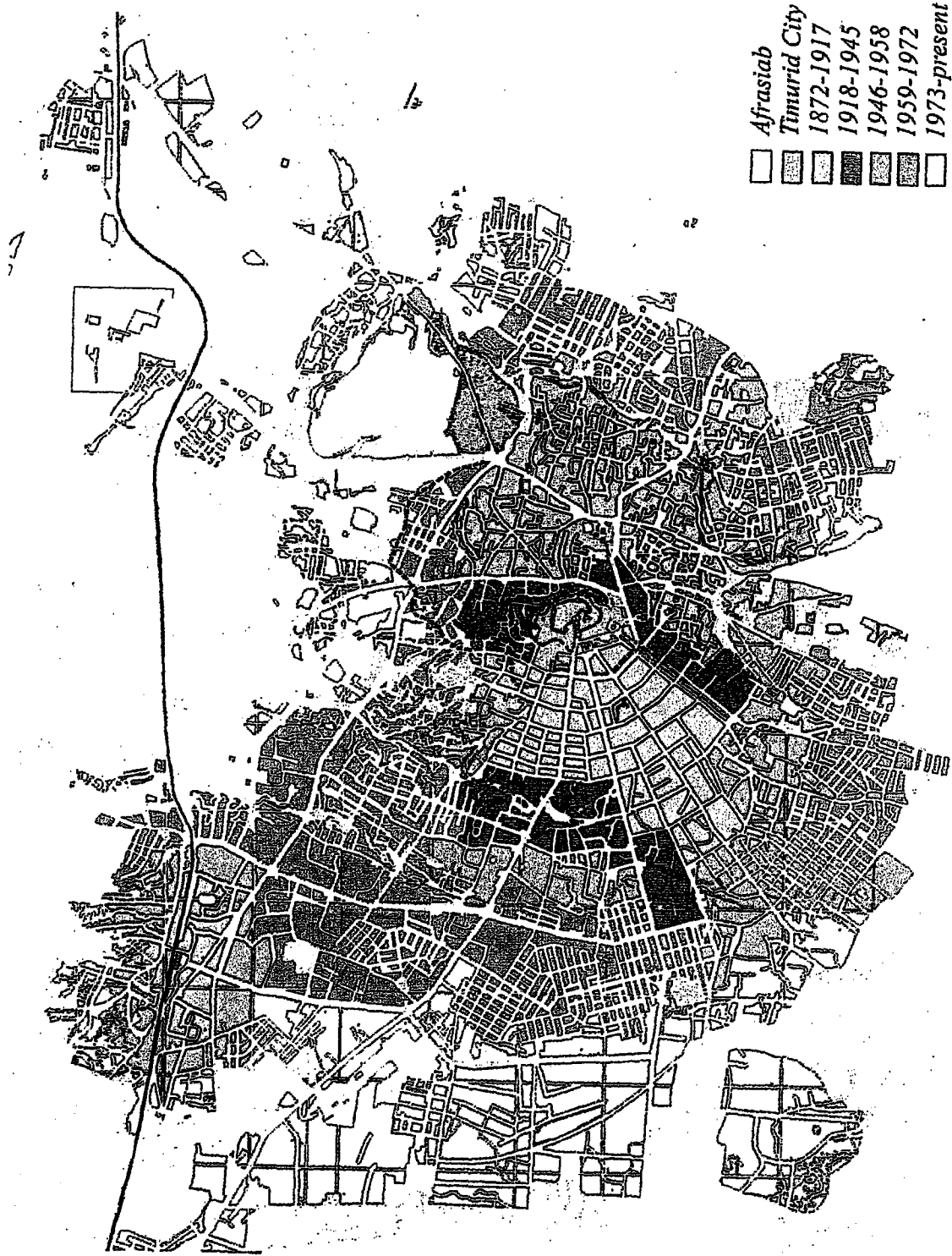
As part of the current planning initiative, a survey of land uses in the historic area was carried out in 1995. The plan shows schools and madrasah centres interspersed throughout the buildings in the upper section of Registan Road, in close proximity to the monument area. Commercial activities are concentrated primarily along Registan Road, Tachkent Street and, to a lesser degree, Poudjikent Street. The market area is located to the north, just outside the Iron Gate.

## Existing Land Uses

	Monument
	Madrasah centre
	Low-rise housing
	Apartment building
	School, kindergarten
	Public/Cultural use
	Hospital, health facility
	Commercial use
	Hotel, restaurant
	Workshop
	Industry



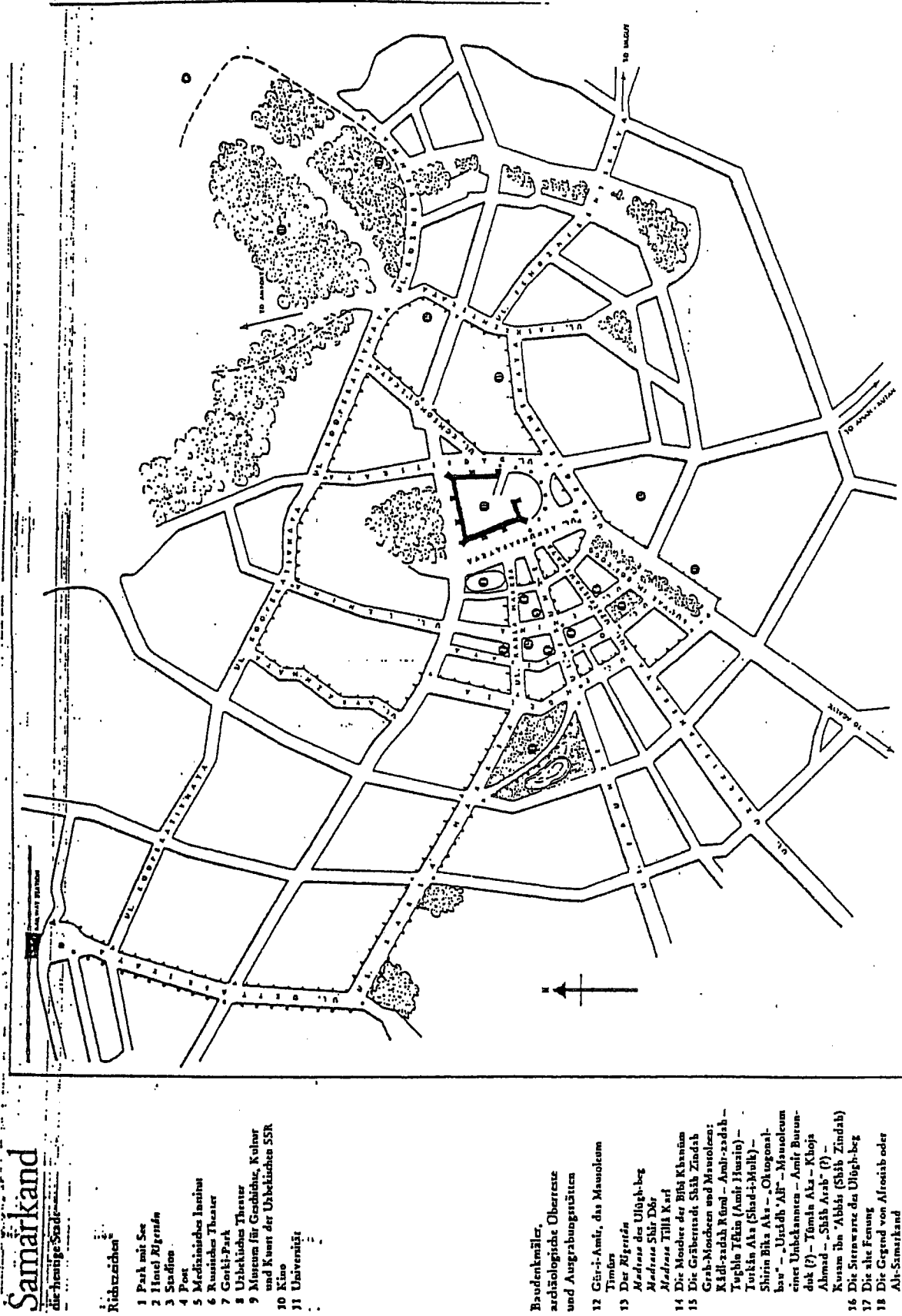
Plan 12: Günümüzde Semerkand şehrinin planı (S.Bianca'dan)



Plan 13: Günümlizde Semerkand şehrinin planı (S.Bianca'dan)







Plan 15: Günümlüde Semerkand şehrinin planı (D. Brandenburg'dan)

# ANADOLU'DA TÜRK ÇADIR SANATI İLE İLGİLİ MEZAR YAPILARI

## *Tombs Concerning the Turkish Tent of Anatolia*

Kadriye Figen VARDAR\*

*The tent, which was a part of the lives of the Turks in Middle Asia and which represents a part of the culture and art in Anatolia, has been an element that Turks have carried along wherever they lived. Anatolian tombs appear to have assumed tent-like structures, which show the importance of tents in settled life.*

*The spire roof situated inside the tomb and covering its area, a round multifoil plan and the continuation of this feature on the spire roof, the multifoil tomb spire, turquoise glazed brick plating, embellishments of the eaves, mouldings with textile characters, a zukak structure in the distribution setting of the tent, structures with coverings with the appearance of imperial tents – all these clearly show that the tent was the primary source in tomb architecture.*

*These tombs have their place within the continuity of the development of Turkish tent art in Middle Asia*

Çadır, Türk devletlerinin dini ve sosyal yaşamlarında etkili olmuş, Türkler için önem taşımış ve kutsal sayılmıştır<sup>1</sup>. Türkler'in "çadır-köy" ve "çadır-şehir" halindeki yaşamlarının geleneksel bir devamı olarak çadır hayatı, Selçuklular ve Osmanlılar'da çeşitli a-

maçlar ve kullanım zenginliği içinde varlığını duyurmuştur<sup>2</sup>.

Hunlar'ın kurganlarından örneklerini bildiğimiz çadır tiplerinin konik külâhlıları<sup>3</sup> ve yaygın olan yuvarlak biçimli ve tepesi delik toparlak örtülü yurt tipleri, Türkler'in çadır sanatında ulaştıkları değerlerin açık bir

\* Araştırma Gör. Dr., İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü

<sup>1</sup> Cenap Çürük-Ersin Çiçekçiler, *Örnekleriyle Türk Çadırları*, (basım yeri yok), 1983, s. 3.

<sup>2</sup> Bahaeddin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, I.cilt, Ankara, 1985, s.9.

<sup>3</sup> Mahrutî (konik) çadır için bkz.Taciser Onuk, *Osmanlı Çadır Sanatı (XVII – XIX. Yüzyıl)*, Ankara, 1998, s.19

göstergesidir. "En basiti sırtıkların birbirleriyle çatışarak konik bir biçim meydana getirendir"<sup>4</sup>. Orta Asya'daki kafesli çadırlar denilen yurtların bütün özellikleri Anadolu'da, İran'da ve Afganistan'daki çeşitli örneklerle temsil edilir<sup>5</sup>. Türkler iki tekerlekli araba da kullanırdı. "T'ung-chih" onların keçeden yapılmış arabalarda yaşadıklarını belirtir<sup>6</sup>. Çadırların arabalar üzerine tespit edilerek, göç sırasında hayvanlara çektirilenlerinin de bulunduğu bilinir<sup>7</sup>. Çin kaynaklarında Hunlar ve Göktürkler'in keçe çadırlı arabalarından söz edilmektedir. Türkler'in bu gelenekleri Proto-Moğol kavimlerinde de görülmekte, Doğu Moğolları'ndaki etkileşim Uygur devletinin 840 yılında yıkılması ve Uygurlar'ın güneye yönelmesi ile ortaya çıkmaktadır<sup>8</sup>. Hazar çadırları özel bir gelişme göstermekteydi. Üstün bir ustalığın ürünüydüler. Toplum içindeki sosyal sınıf farklılıklarına işaret etmekteydi. Hanımların çadırları için de bunlar geçerliydi. Altınla döşeli çadırlar yöneticilerle bağdaştırılırdı<sup>9</sup>.

Kuşanlarla başlayan mezar mimarlığı, çadır ve barklarla süreklilik göstererek İslam dönemine ulaşmıştır<sup>10</sup>. Türkler'in İran'ın doğusunda, Horasan'da ortaya koydukları kümbet tipleri, otağların tuğladan anıtlar halindeki şekliyle Radkan Kümbeti (XIII.yüzyılın başı)'nde karşımıza çıkar. 1253 yılında Moğolistan'a, Möngü Han'a giden Rubruquş'un gravüründe yer alan ve seyahatnamesinde anlattığı çadırlar, bütün özellikleri ile tuğla anıtlar olarak ortaya konmuştur<sup>11</sup> (Resim 1)<sup>12</sup>. Bu gelenek Anadolu Selçuklu kümbetlerinde taşla geçmiş olarak sürdürülecektir. Türkler için kutsal bir anlamı olan çadırın İslamlık'tan ön-

ce de, mezar geleneği ile sıkı bir bağlantısı olduğu bilinir. "Göktürkler ölüyü çadıra korlar", "Urenha-Tubalar, biri ölürse derhal çadıra çıkarıp keçe veya deri ile örterler"<sup>13</sup>. Çadırların geçici bir türbe şeklinde kullanılması geleneğinin, Türkler ve diğer İslam toplumlarında sürdürüldüğü görülür<sup>14</sup>. Osmanlılar, ordu ve saray teşkilatında, savaşlardan günlük eğlence ve törenlere, adalet ve cezalandırma işlerinden, sağlık ihtiyaçlarına kadar her alanda kullandıkları çadırı, geçici türbe olarak da kullanmışlardır<sup>15</sup>. Kanunî (1520-1566)'nin<sup>16</sup> ve II. Selim (1566-1574)'in<sup>17</sup> defin törenlerinde, açılan mezarlar üzerine kurulan otağlar, yapılan törenlerde hükümdarları son seferlerine uğurlamak düşüncesi ile ilgili olmalıdır. Türbe inşasına kadar belirli bir süre bu mezarları örten otağlar, her iki padişaha ait hükümdarlık âlâmetleri olarak görülmüşlerdir. "1566 yılında Kanunî Sultan Süleyman'ın sefer sırasında ölümü üzerine, Selim Belgrad'ta herhangi büyük bir yapıda değil, Osmanlı padişahlarının sarayı olan "otağ" da, yani çadırda tahta çıkmıştı. Mimarının yerini çadır ve sayebanların aldığı bu Biat Töreni, yani bağlılık töreni hiç şüphesiz daha önceki törenlerden daha az görkemli değildi"<sup>18</sup>.

Türk çadır sanatının kümbet mimarlığını etkilemiş olduğu anlaşılmaktadır<sup>19</sup>. Josef Strzygowski de çadırın mimarının gelişmesi üzerine etkili olduğunu söylemektedir<sup>20</sup>. Kümbetler, XII.yüzyıldan başlayan bir gelişim çizgisi içinde, İran'da Karahanlılar ve Büyük Selçuklular'ın tuğla örnekleri, Anadolu'da taş yapılar olarak inşa edilmişlerdir. Anadolu küm-

<sup>4</sup> Nejat Diyarbakırlı, *Hun Sanatı*, İstanbul, 1972, s.42-43  
<sup>5</sup> Peter Alford Andrews, *Nomad Tent Types in the Middle East*, I.cilt, Wiesbaden, 1997, s.25. Bu eserin 2. cildi de vardır. Bu cildde resimler yer almaktadır.  
<sup>6</sup> Peter Alford Andrews, *Felt Tents and Pavilions*, I.cilt, Londra, 1999, s.122. Bu eserin 2. cildi de vardır.  
<sup>7</sup> Nebi Bozkurt, "Çadır", *İslam Ansiklopedisi* (TDV), VIII.cilt, İstanbul, 1993, s.160  
<sup>8</sup> Bahaeddin Ögel, adı geçen eser, s.401  
<sup>9</sup> Peter Alford Andrews, adı geçen eser, s.193  
<sup>10</sup> Orhan Cezmi Tuncer, *Anadolu Kümbetleri*, I.cilt, Ankara, 1986, s.349. Bu eser üç cilt olup, makalede görülen çizimler bu eserden alınmıştır.  
<sup>11</sup> Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, I.cilt, İstanbul 1972, s.86  
<sup>12</sup> David Talbot Rice, *L'art de L'Islam*, Paris, 1966, s.63, resim 60

<sup>13</sup> Abdülkadir İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, Ankara, 1954, s.177 ve 183  
<sup>14</sup> Nebi Bozkurt, adı geçen eser, s.159  
<sup>15</sup> Cenap Çürük, "Çadır", *İslam Ansiklopedisi* (TDV), VIII.cilt, İstanbul, 1993, s.162  
<sup>16</sup> Süheyl Ünver, "Kanunî Sultan Süleyman'ın Son Avusturya Seferinde Hastalığı, Ölümü, Cenazesi ve Defni", *Kanunî Armağanı*, Ankara, 1970, s.306, resim 7  
<sup>17</sup> Metin And, *16. Yüzyılda İstanbul. Kent, Saray, Günlük Yaşam*, İstanbul, 1994, s.43  
<sup>18</sup> Nurhan Atasoy, *Otağ-ı Hümayun. Osmanlı Çadırları*, İstanbul, 2000, s. 16  
<sup>19</sup> Orhan Cezmi Tuncer, adı geçen eser, s.351  
<sup>20</sup> Josef Strzygowski, "Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi", *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*, (basım yeri ve yılı yok), s.43 ve 45

betleri, çokgen veya silindirik planlı anıt mezarlar olarak inşa edilmişlerdir.

Kümbet yapılarının Türk çadır sanatı ile olan ilgisi bağlamında, öncelikle kümbetlerde tekrarlanan ve mekânı örten külâh örtü kullanımını önem taşır. Kayseri, Hasbey Kümbeti (XIII.yüzyılın başı) (Çizim 1), Kayseri, Gevher Nesibe Hatun Kümbeti (1205) (Çizim 2), Kayseri, Lala Muslihiddin Kümbeti (XIII.yüzyılın üçüncü çeyreği) (Çizim 3), Ankara, Ahi Şerafeddin Kümbeti (1330) (Çizim 4), Mustafakemalpaşa, Lala Şahin Paşa Türbesi (1348) (Çizim 5), Kızılcahamam, Tekke Köyü Durhasan Şah Kümbeti (1421) (Çizim 6), Çemişgezek, Kümbeti (1572) (Çizim 7) olarak beliren bu kümbetler, çadırın ana unsurlarından biri olan, içte yer alan bir külâh örtü ile inşa edilmişlerdir.

Yuvarlak dilimli plan kuruluşları ile inşa edilen yapılarla, bu özelliğin külâh örtüde sürdürülmesi, Tercan, Mama Hatun Kümbeti (XIII.yüzyılın sonu)'nde sekiz yuvarlak dilimli plan kuruluşu ve örtüde bu özelliğin sürdürülmesi (Çizim 8), Akşehir, Seyyid Mahmud Hayranî Kümbeti (1270 yılı dolayları) (Çizim 9) ve Konya, Mevlana Türbesi (1274) (Resim 2)'nde plan kuruluşu yanında, kasnakta ve külâh örtüde görülen dilimli kuruluş bu yapıları değerlendirmiştir.

Dilimli külâh örtü kuruluşu Karaman, Alaeddin Ali Bey Kümbeti (1232)'nde dışta ve içte dilimli bir kuruluşla ortaya konmuştur (Çizim 10). Ankara, Ahi Şerafeddin Kümbeti (1330)'nde külâh içte dilimli olarak mekânı örter (Çizim 11). Şehzade Camii haziresine Mimar Sinan'ın inşa ettiği Şehzade Mehmed Türbesi (1548), bu geleneğin XVI.yüzyılda sürdürülen canlı bir görünüşüdür (Resim 3). Yapı, dilimli bir kasnak ve kubbe ile yükselmektedir.

Firuze sırlı tuğla kaplamalı külâh örtüler, çadır sanatında yer alan renkli kumaşlar ve gök kubbenin simgesi olan firuze sırlı tuğla kaplama ile ilgilidir. Konya, II. Kılıç Arslan

Kümbeti (XII.yüzyılın sonu)'nin tuğla külâhının firuze sırlı olduğu tespit edilmiştir<sup>21</sup>

Yarım yuvarlak ve üçgen dilimli saçaklar, Türk çadır sanatında, çadırı çevreleyen saçakların taşa geçmiş örnekleri olarak belirirler. Josef Strzygowski, Türk sanatının en bilinen süs sanat şekli olan saçığın menşesine bakılırsa, bu süs şeklinin çadırın muhtelif bitişik yerlerinin dikişlerini kapamak için kullanıldığını söylemektedir<sup>22</sup>. Kırşehir, Melik Gazi Kümbeti (XIII.yüzyılın ortası)'nde sekizgen gövdenin her yüzünde, tepelikleri birer küçük daire ile sonuçlanan üçgen süslemeler bir çadır motifi olarak kümbet mimarlığında yaşatılmıştır (Çizim 12). Tercan, Mama Hatun Kümbeti (XIII.yüzyılın sonu), Türk çadır sanatının tekstil ve süsleme özelliklerinin etkili bir görünümünü veren bir yapı olmuştur. Yapının üst bölümünde tekstil karakterli bir saçak silme yer alır (Resim 4). Yapı, dilimli daire planlı kuruluşu ve bu kuruluşun külâhta sürdürülmesi ile önem taşır. Külâh örtüde keramik çanaklar kullanılmıştır. Hasankeyf, Zeynel Bey Türbesi (XV.yüzyılın ikinci yarısı), Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan'ın oğlunun mezarı olarak inşa edilmiştir. Yapının tekstil karakterli sırlı tuğla kaplamaları, Orta Asya Türk sanatı çevresinin renkli keçe çadır süsleri ile ilgilidir (Resim 5). Kanunî Türbesi (1568)'nde kubbe içini kaplayan malakarî süsleme, Osmanlı çadır süslemeleri ile yapıyı bir otağ olarak değerlendirmiştir (Resim 6).

Saçakta tekstil özelliği gösteren silmeler, Erzurum, Çifte Minareli Medrese Kümbeti (1280 yılı dolayları)'nde halat silme (Resim 7), Tercan, Mama Hatun Kümbeti (XIII.yüzyılın sonu)'nde kaval silmeler olarak ortaya konmuşlardır (Çizim 13). Bütün özellikleri ile çadır sanatına bağlanan Tercan'daki kümbeti çevreleyen duvar kuruluşu Mama Hatun Kümbeti (XIII.yüzyılın sonu)'ni önemli bir eser olarak değerlendirir (Çizim 14). Yuvarlak dilimli bir çadır görünüşü ile beliren yapıda, çadırın çevre perdesi olan zुकak, taş

<sup>21</sup> İbrahim Hakkı Konyalı, *Abideleri ve Kitabeleri İle Konya Tarihi*, Konya, 1964, s.580-581

<sup>22</sup> Josef Strzygowski, adı geçen eser, s.29

mimarlığına ustalıkla geçirilmiştir. Zukak, çadırın çevresinde yer alan, ordugâhta ve arazide hükümdara, devlet yöneticilerine, komutanlara ve hükümdar eşlerine ait çadırların dış çevre ile bağlantısını kesen önemli bir unsur olmuş, törenlerde de çadırların çevresinde kullanılmıştır.<sup>23</sup> "Zokakların koruma gücü, mimari gibi olmasa da, gene de ilk engeli oluşturuyordu. En önemlisi de, çadır grubunu gözlerden uzak tutmanın yanı sıra, çadırdan çadıra geçişleri gözlerden saklaması ve çadırlar arasındaki korumaların da dışarıdan görülmesini önlemesiydi. Harem halkının haremden arabaya, arabadan hareme girişlerinde ve buna benzer geçişlerinde gözlerden saklı tutulabilmesi de zokaklar sayesinde olabiliyordu."<sup>24</sup>

Eretnalı eseri, Kayseri'de Köşk Medrese (1339) adı ile anılan hankah, mimarî kuruluşu ile, kare bir planda Tercan, Mama Hatun Kümbeti geleneğini tekrarlar. Emîr Eretna'nın hanımı Sulî Paşa'nın sekizgen planlı kümbeti, kare planlı, revaklı bir dış yapının ortasında yer alır (Resim 8).

Osmanlı otağlarının kuruluşunu yapının içinde veren eğrisel örtü, Çandır (Yozgat), Şah Sultan Kümbeti (1500)'nde görülür. Yapıda külâh bölümü, içte hafifçe sivrilerek Osmanlı otağlarının örtülerini andıran bir kuruluşla sonuçlanır. İçte bir otağ olmak özelliğini gösteren bu kümbet, bir hatun mezarı olarak ayrıca önem taşır (Çizim 15).

Türkler'in Orta Asya'daki yaşamlarının bir parçası olan çadır, taşıdığı kültür ve sanat değerleri ile, Anadolu'da görüldüğü üzere, Türkler'in yaşadıkları alanlara taşıdıkları bir unsur olmuştur. Anadolu kümbetleri, yerleşik düzende de çadırların taşıdığı önemi açıklayan, eş değerde yapılar olarak belirirler.

Kümbetlerde, içte yer alan ve mekânı örten külâh örtü, yuvarlak dilimli plan kuruluşu ve bu özelliğin külâh örtüde sürdürülmesi, dilimli külâh örtü, firuze sırlı tuğla kaplamalar, saçak süslemeleri, tekstil karakterli silmeler,

çadırın yerleşim düzeninde yer alan zukak kuruluşları, otağ görünümlü örtülerle beliren kuruluşlar, çadırın kümbet mimarlığında ana kaynak olduğunu açıklıkla ortaya koymuştur.

İnşa edilen kümbetler, Türk çadır sanatının Orta Asya'daki gelişim çizgisinin sürekliği içinde, Türk sanatının bütünlüğü ve devamlılığı ile değer kazanmışlardır.

## RESİMLER

1. Rubroek'in Orta Asya gezisi sırasında yaptığı bir resimle ilgili gravür.
2. Konya, Mevlana Türbesi.
3. Şehzade Mehmed Türbesi.
4. Tercan, Mama Hatun Kümbeti, üst bölüm.
5. Hasankeyf, Zeynel Bey Türbesi.
6. Kanunî Türbesi'nde kubbe süslemesi.
7. Erzurum, Çifte Minareli Medrese Kümbeti, saçak kesimi.
8. Kayseri'de Köşk Medrese adı ile anılan hankah. Emîr Eretna'nın hanımı Sulî Paşa'nın kümbeti

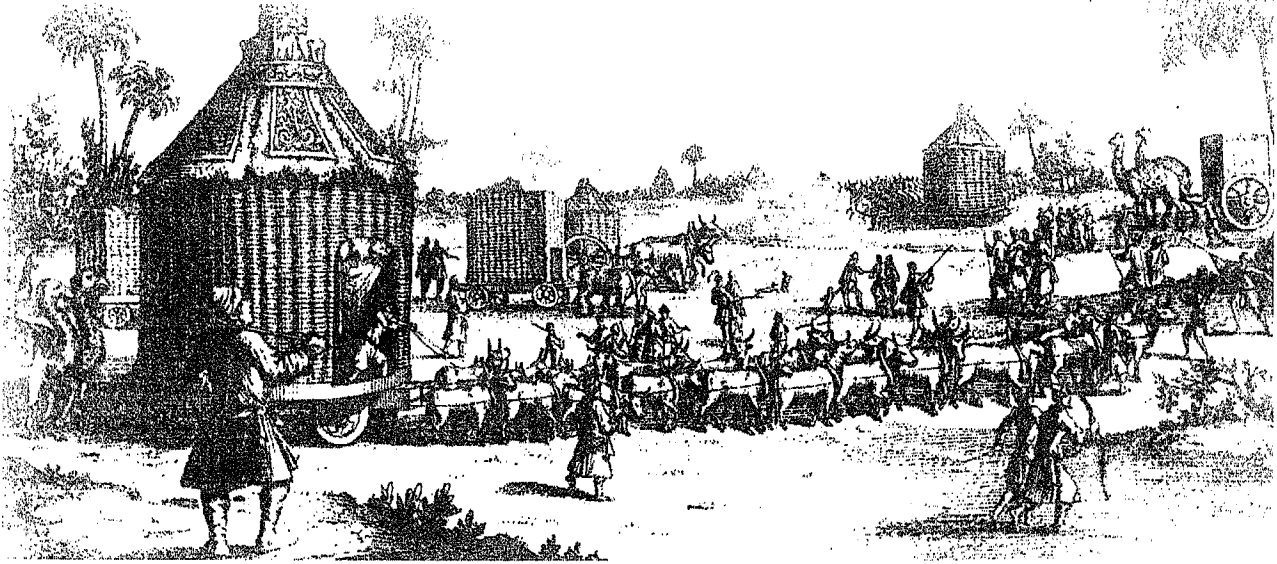
## ÇİZİMLER

1. Kayseri, Hasbey Kümbeti, kesit (Orhan Cezmi Tuncer).
2. Kayseri, Gevher Nesibe Hatun Kümbeti, kesit (Orhan Cezmi Tuncer).
3. Kayseri, Lala Muslihiddin Kümbeti, kesit (Orhan Cezmi Tuncer).
4. Ankara, Ahi Şerafeddin Kümbeti, kesit (Orhan Cezmi Tuncer).
5. Mustafakemalpaşa, Lala Şahin Paşa Türbesi, kesit (Orhan Cezmi Tuncer).

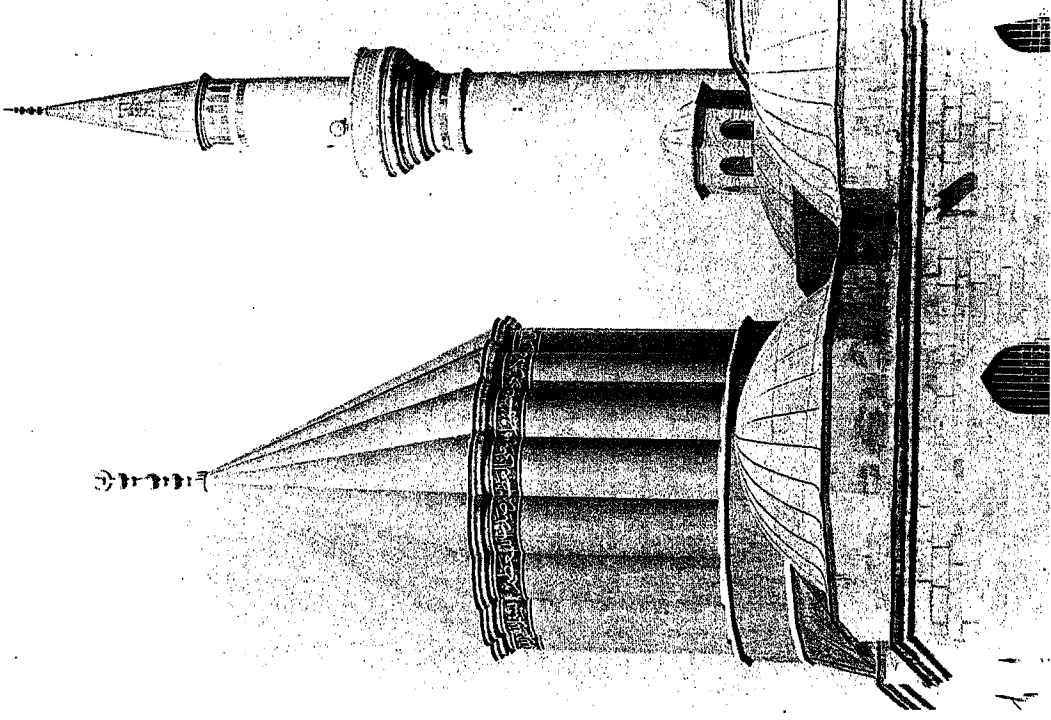
<sup>23</sup> Cenap Çürük, adı geçen eser, s.163

<sup>24</sup> Nurhan Atasoy, adı geçen eser, s.58 ve 59

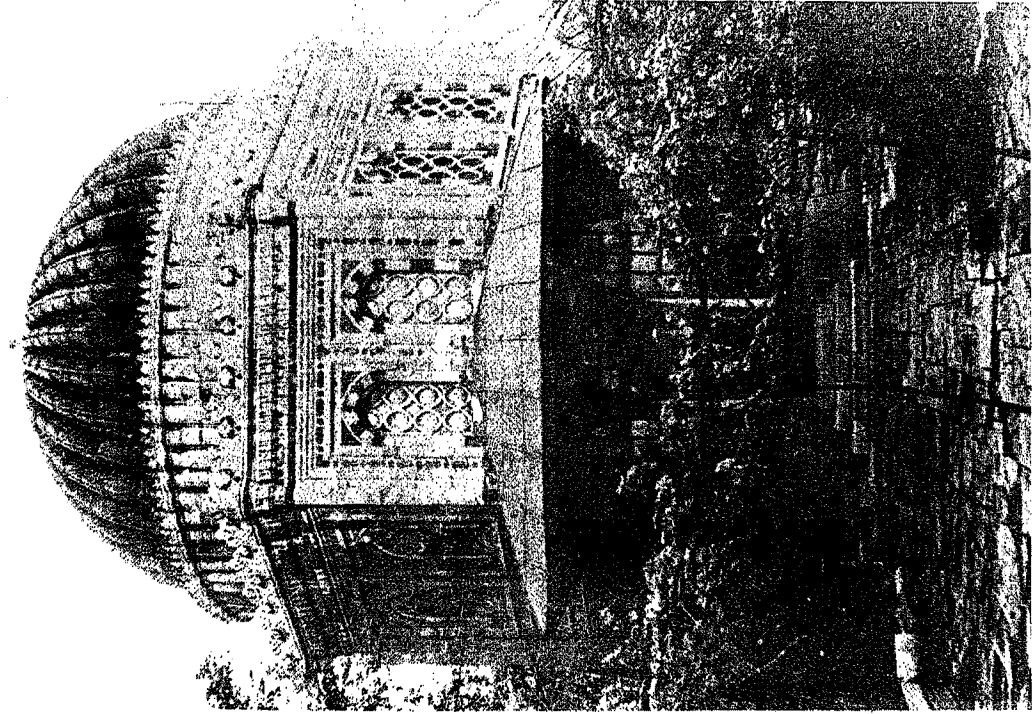
6. Kızılcahamam, Tekke Köyü Durhasan Şah Kümbeti, kesit (Orhan Cezmi Tuncer).
7. Çemişgezek, Kümbeti, kesit (Orhan Cezmi Tuncer).
8. Tercan, Mama Hatun Kümbeti, örtü planı (Orhan Cezmi Tuncer).
9. Akşehir, Seyyid Mahmud Hayranî, kasnak planı (Orhan Cezmi Tuncer).
10. Karaman, Alaeddin Ali Bey Kümbeti, örtü planı (Orhan Cezmi Tuncer).
11. Ankara, Ahi Şerafeddin Kümbeti, üst bölüm ve içte örtü planı (Orhan Cezmi Tuncer).
12. Kırşehir, Melik Gazi Kümbeti, görünüş (Orhan Cezmi Tuncer).
13. Tercan, Mama Hatun Kümbeti, görünüş (Orhan Cezmi Tuncer).
14. Tercan, Mama Hatun Kümbeti, genel plan (Orhan Cezmi Tuncer).
15. Çandır (Yozgat), Şah Sultan Kümbeti, kesit (Orhan Cezmi Tuncer).



**Resim 1:** Rubroek'in Orta Asya gezisi sırasında yaptığı bir resimle ilgili gravür.

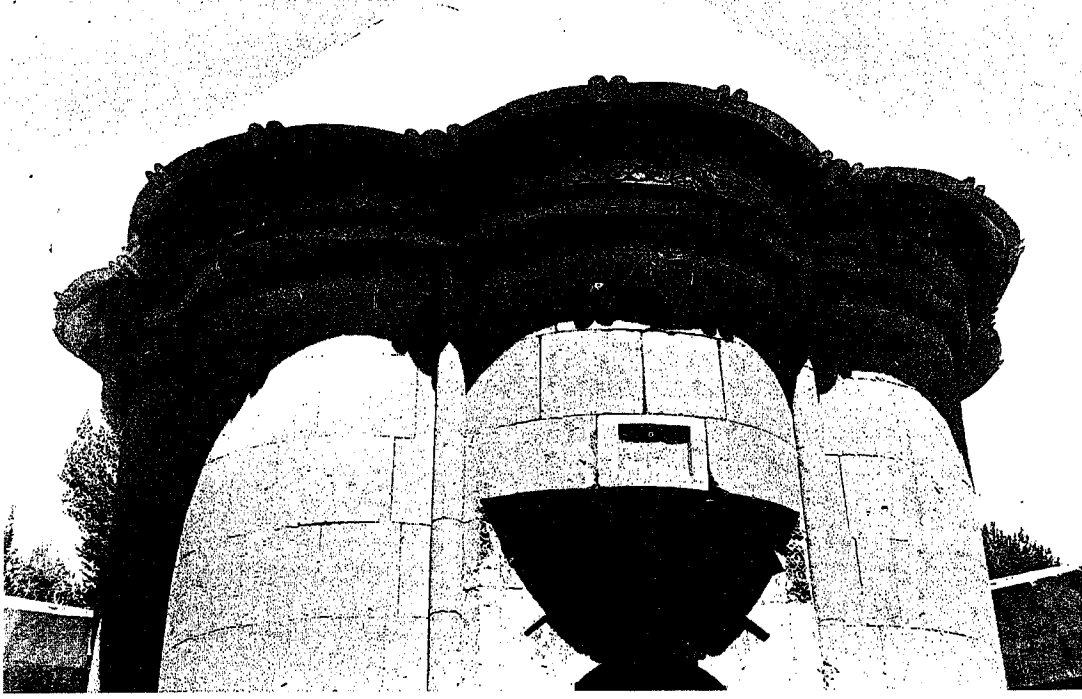


Resim 2: Konya, Mevlana Türbesi.

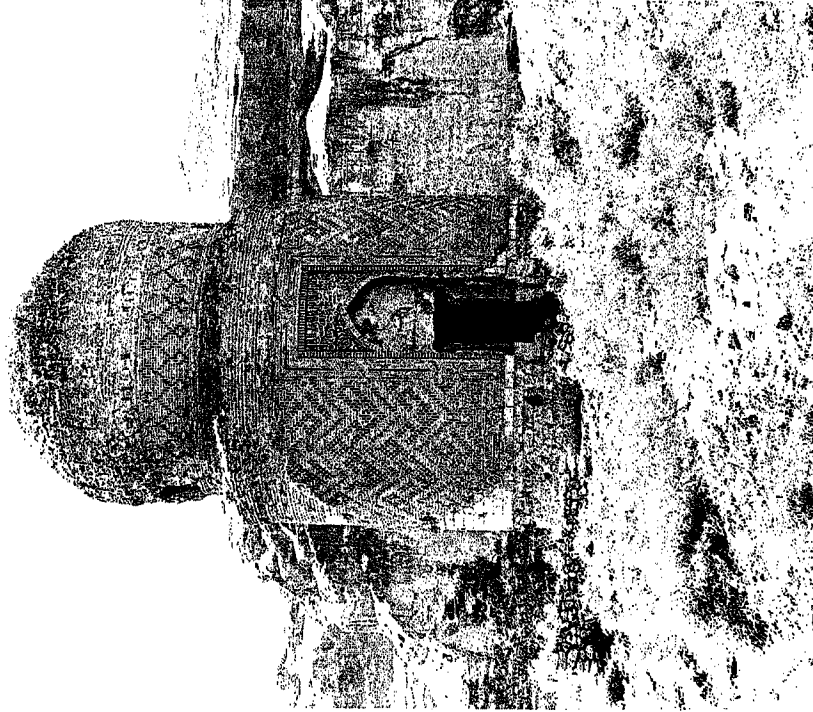


Resim 3: Şehzade Mehmed Türbesi.

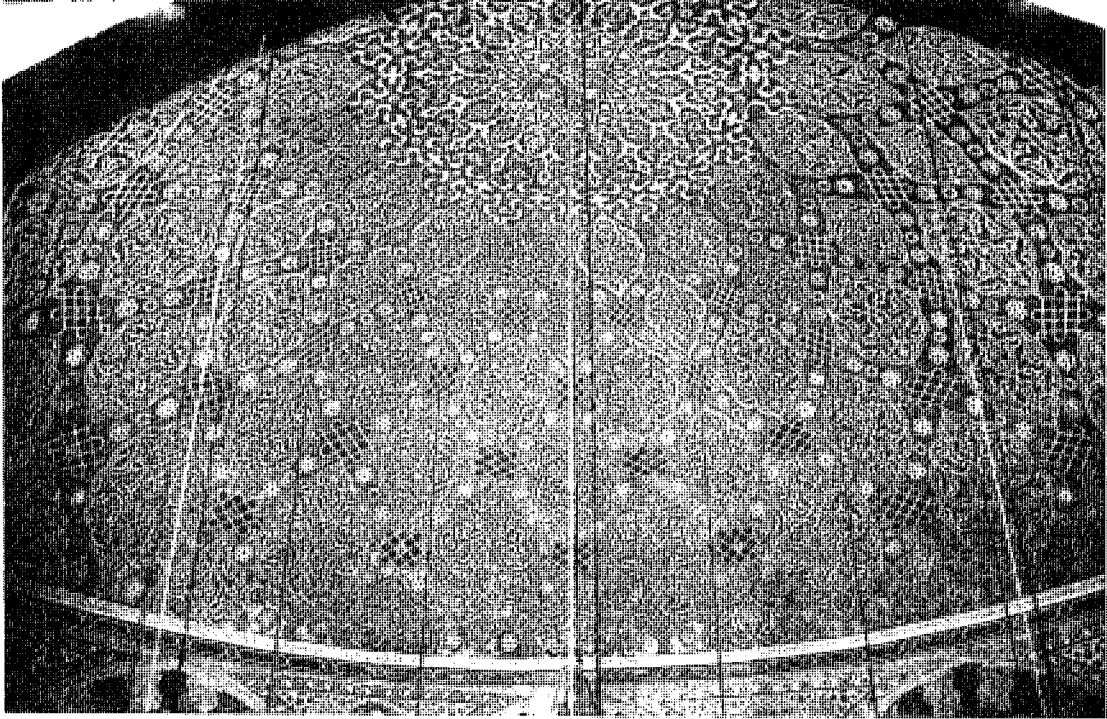




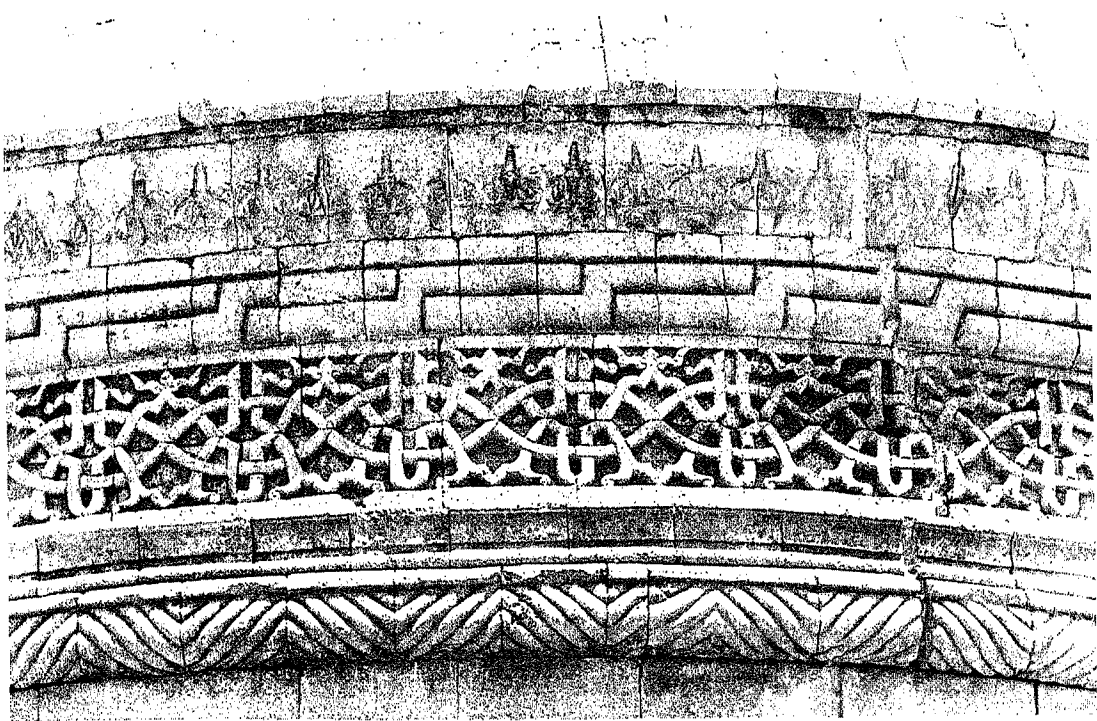
**Resim 4:** *Tercan, Mama Hatun Kümbeti, üst bölüm.*



**Resim 5:** *Hasankeyf, Zeynel Bey Türbesi.*



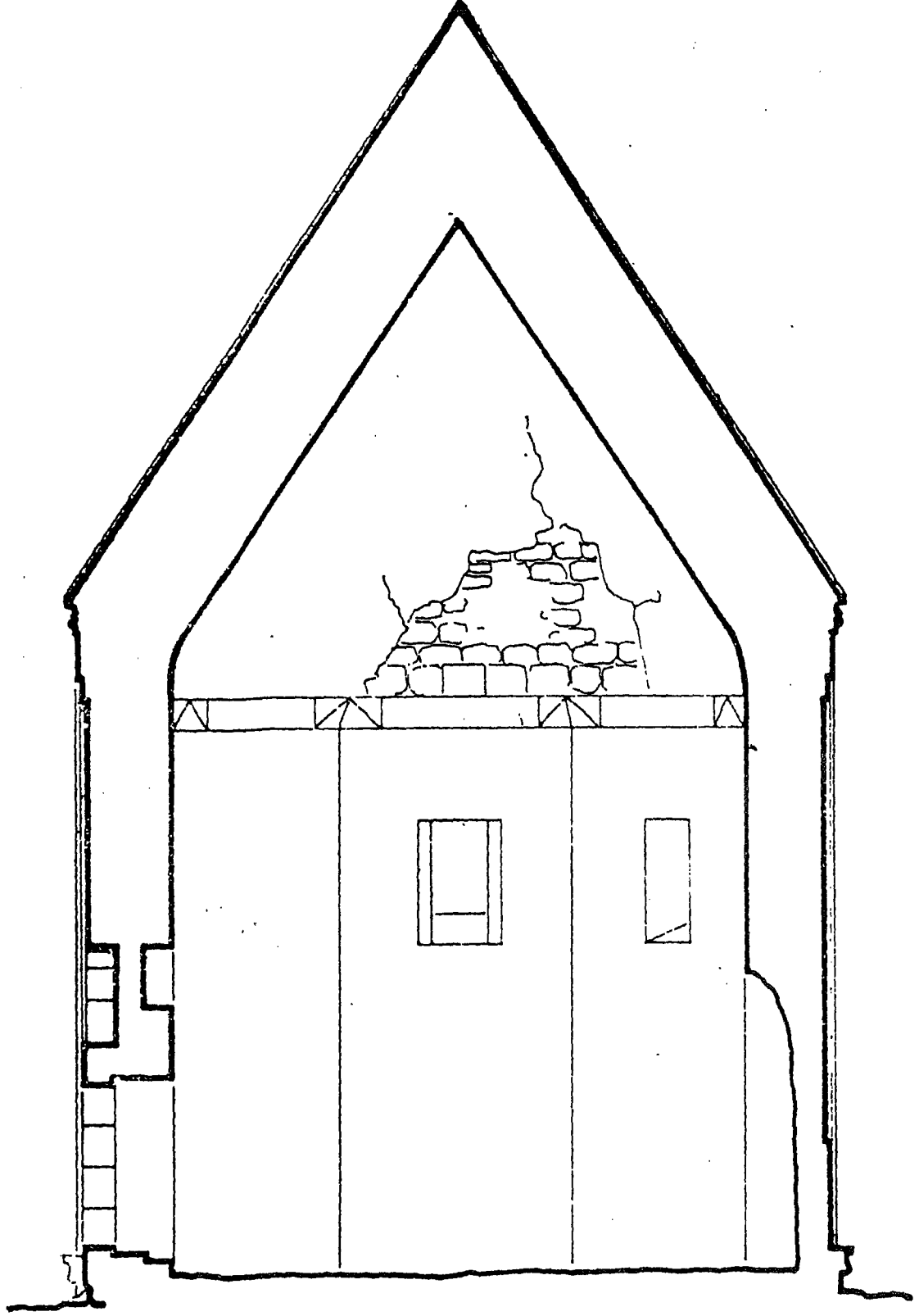
*Resim 6: Kanunî Türbesi'nde kubbe süslemesi.*



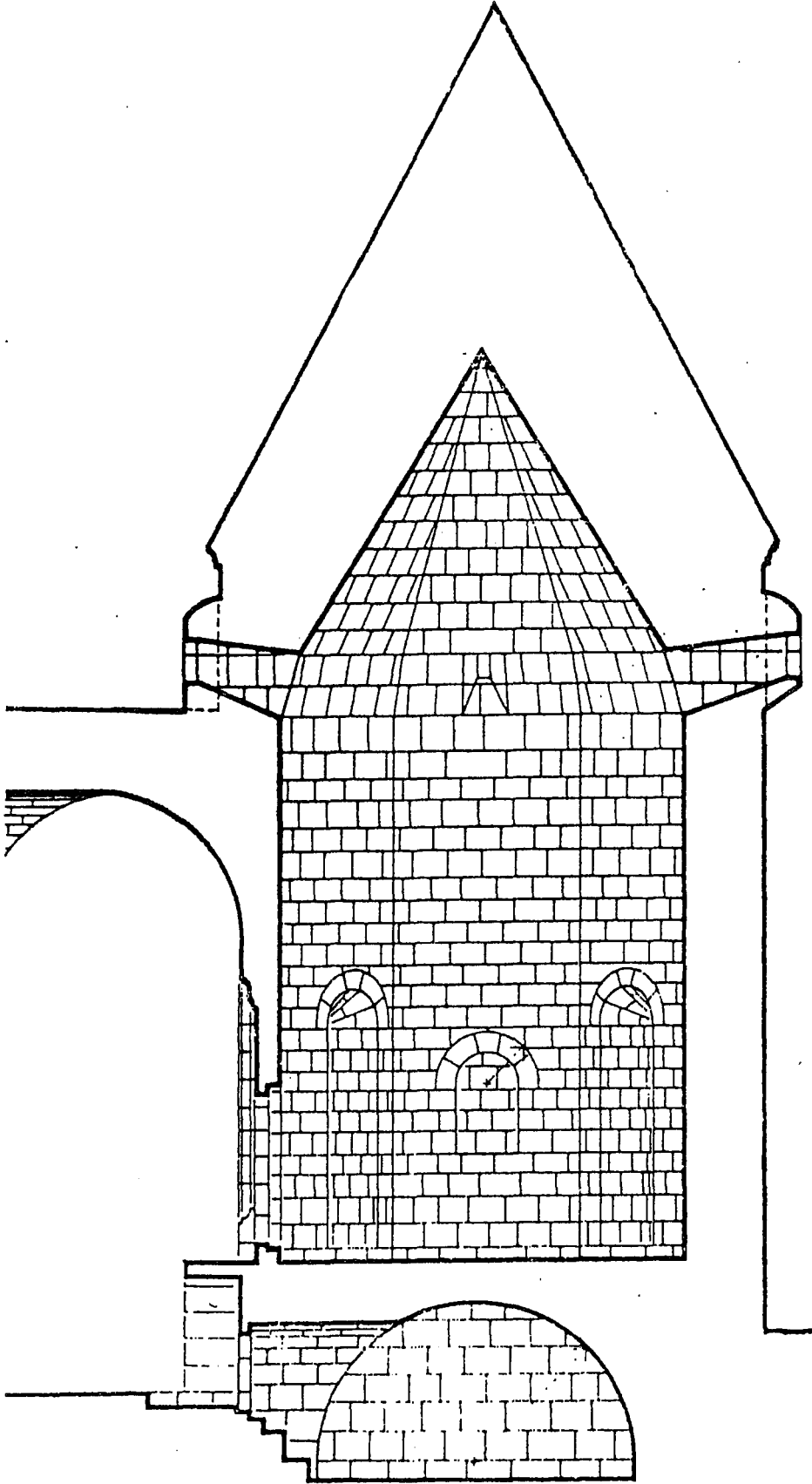
*Resim 7: Erzurum, Çifte Minareli Medrese Kümbeti, saçak kesimi.*



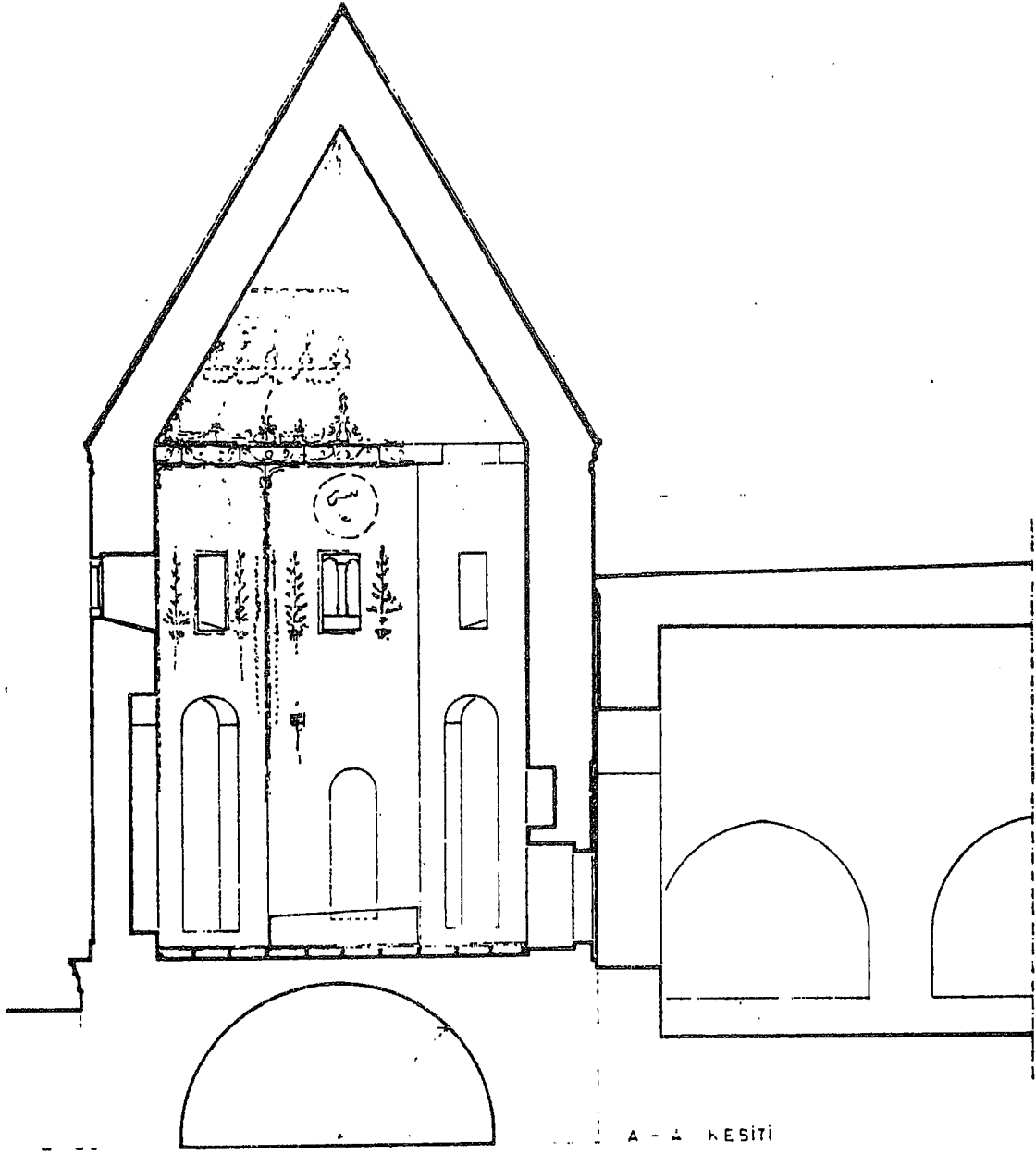
**Resim 8:** Kayseri'de Köşk Medrese adı ile anılan hankah. Emîr Eretna'nın hanımı Sult Paşa'nın kümbeti



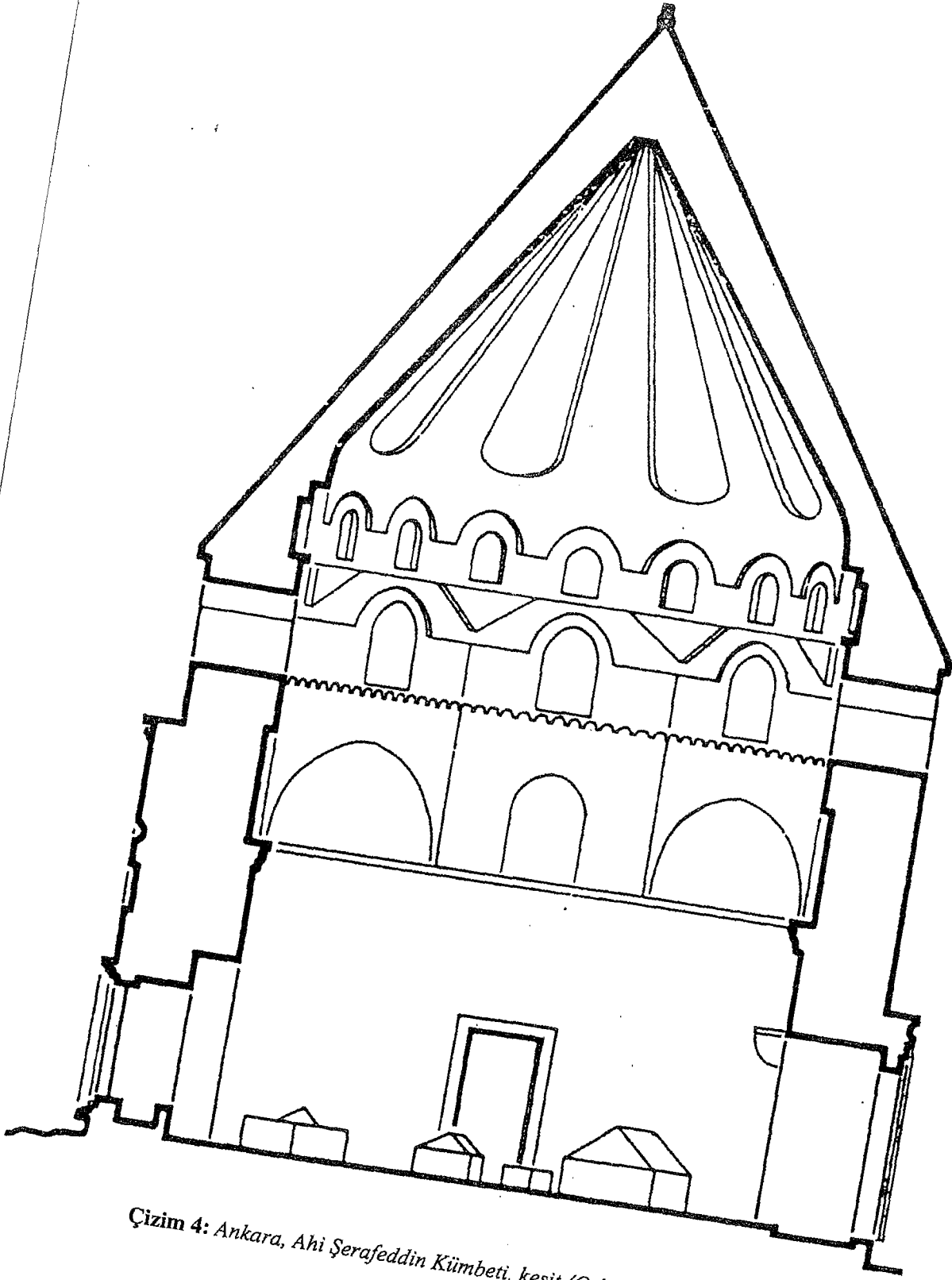
Çizim 1: Kayseri, Hasbey Kumbeti, kesit (Orhan Cezmi Tuncer).



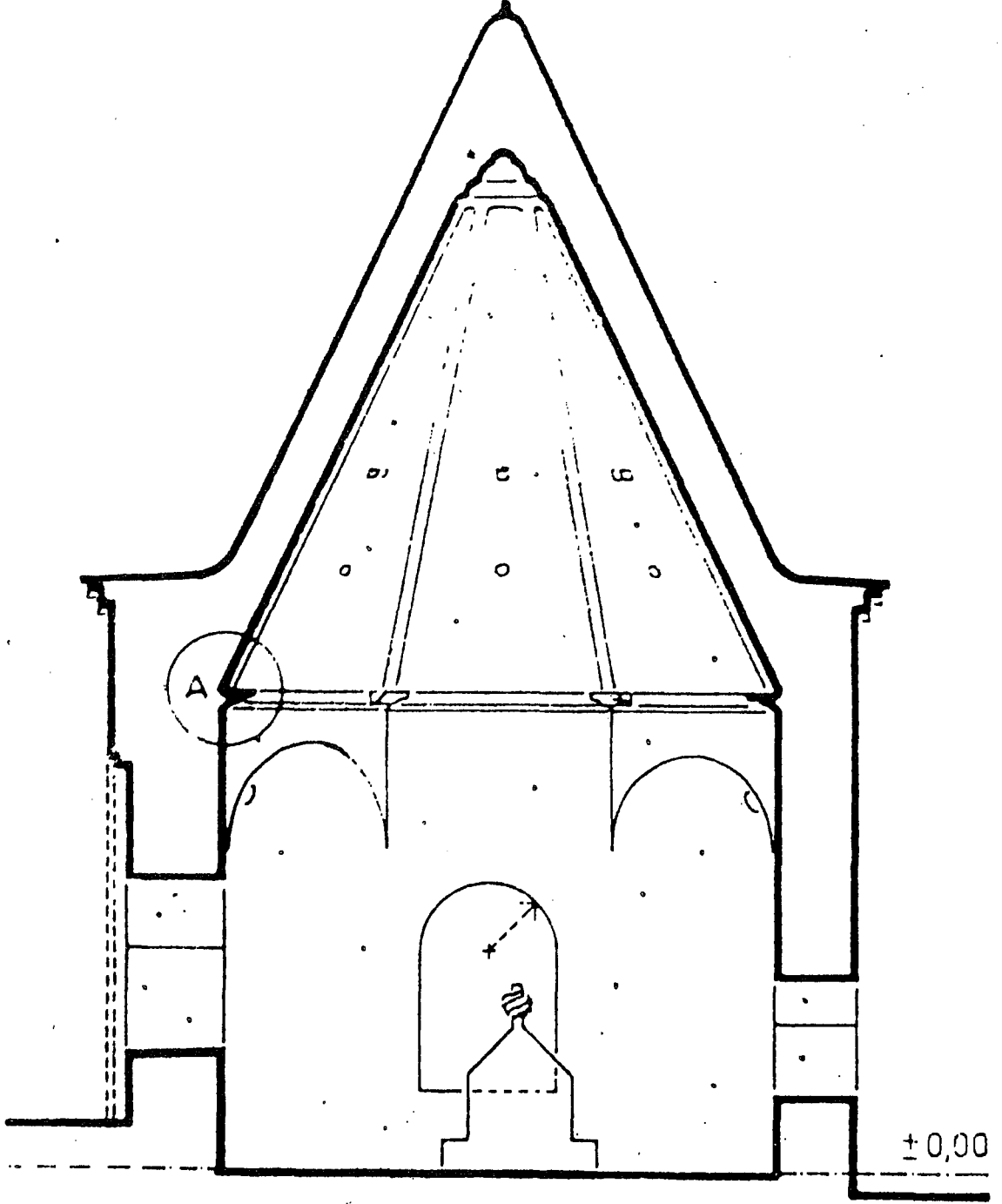
Çizim 2: Kayseri, Gevher Nesibe Hatun Kümbeti, kesit (Orhan Cezmi Tuncer).



Çizim 3: Kayseri, Lala Muslihiddin Kümbeti, kesit (Orhan Cezmi Tuncer).

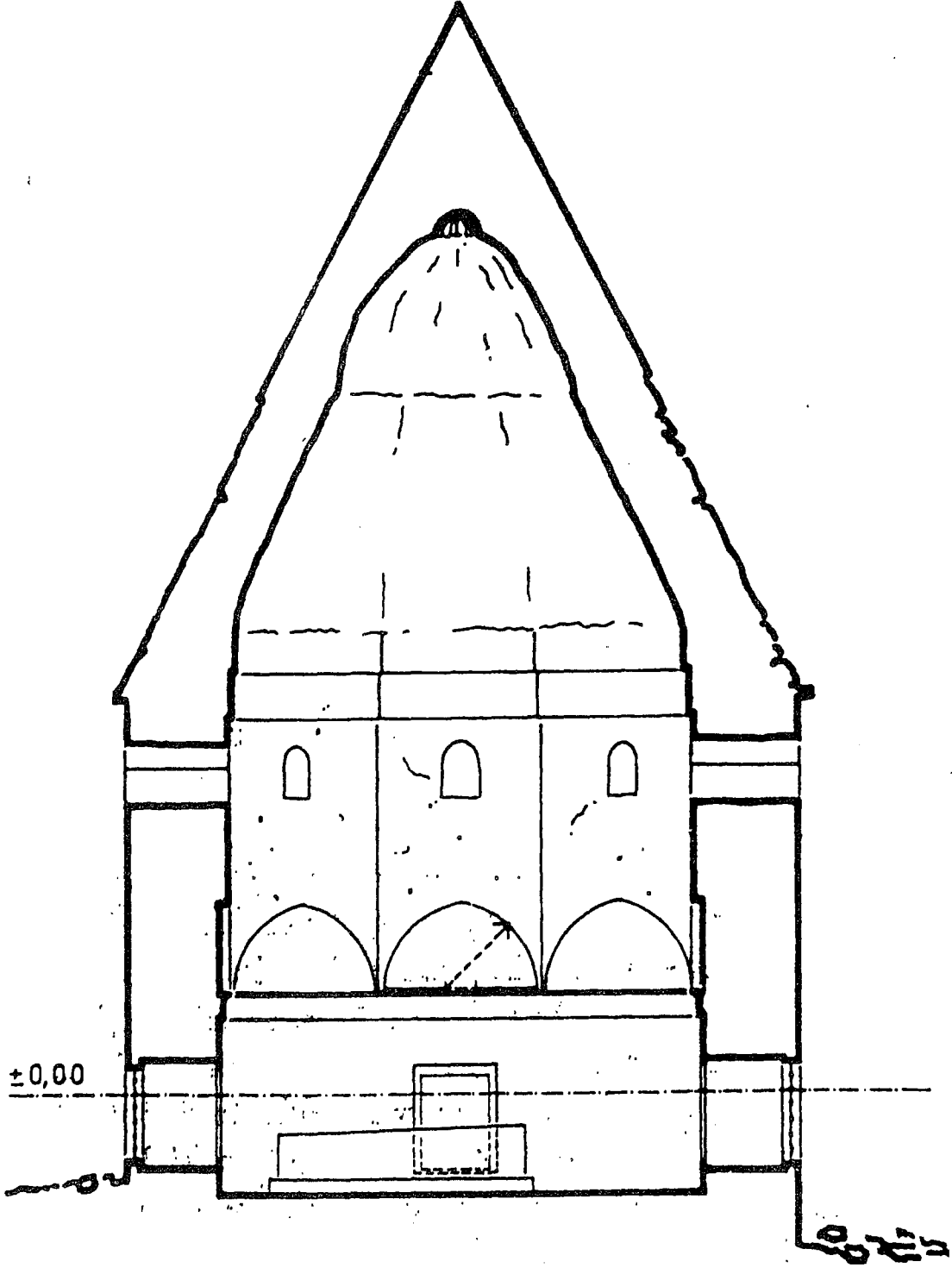


Çizim 4: Ankara, Ahi Şerafeddin Kümbeti, kesit (Orhan Cezmi Tuncer).

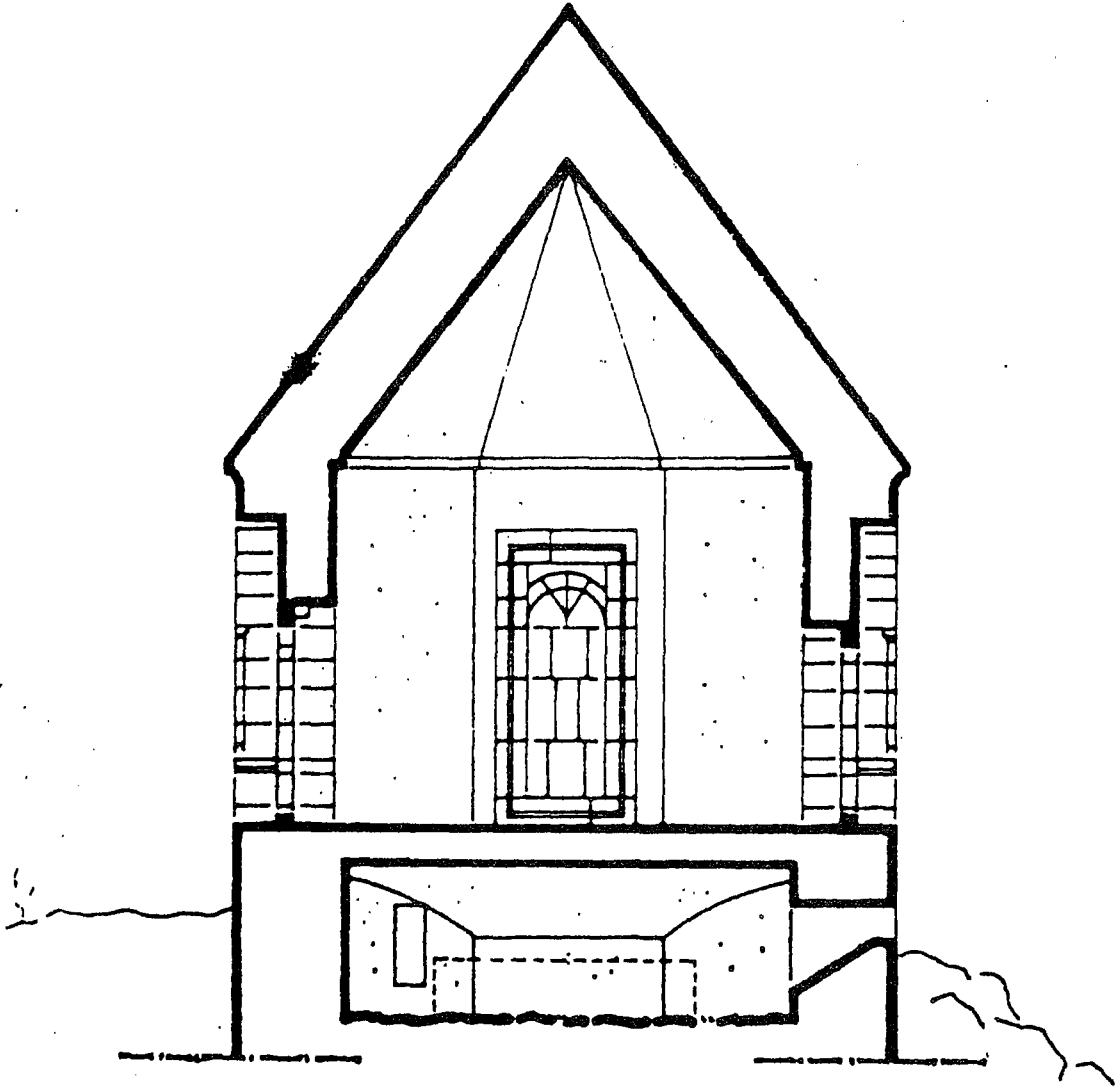


Çizim 5: Mustafakemâlpaşa, Lala Şahin Paşa Türbesi, kesit (Orhan Cezmi Tuncer).

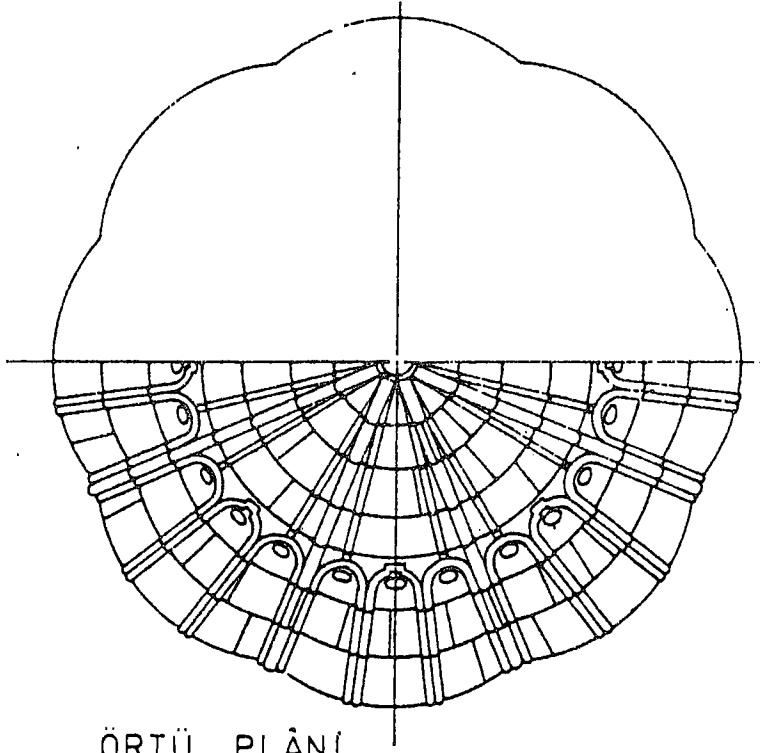




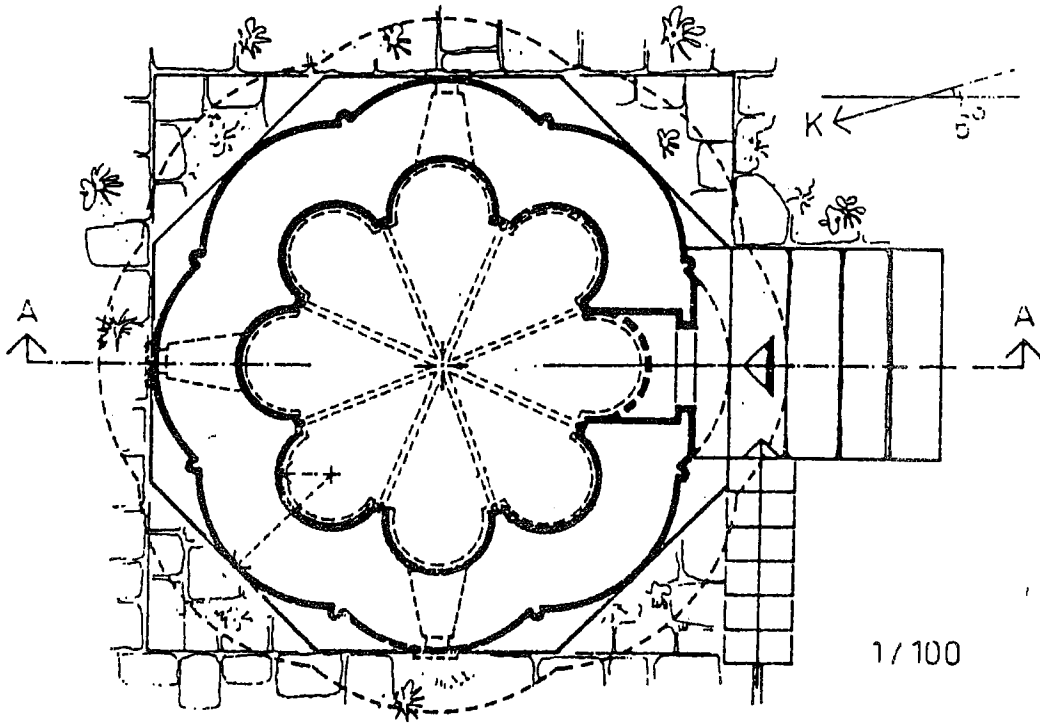
Çizim 6: Kızılcahamam, Tekke Köyü Durhasan Şah Kümbeti, kesit (Orhan Cezmi Tuncer).



Çizim 7: Çemişgezek, Kümbeti, kesit (Orhan Cezmi Tuncer).

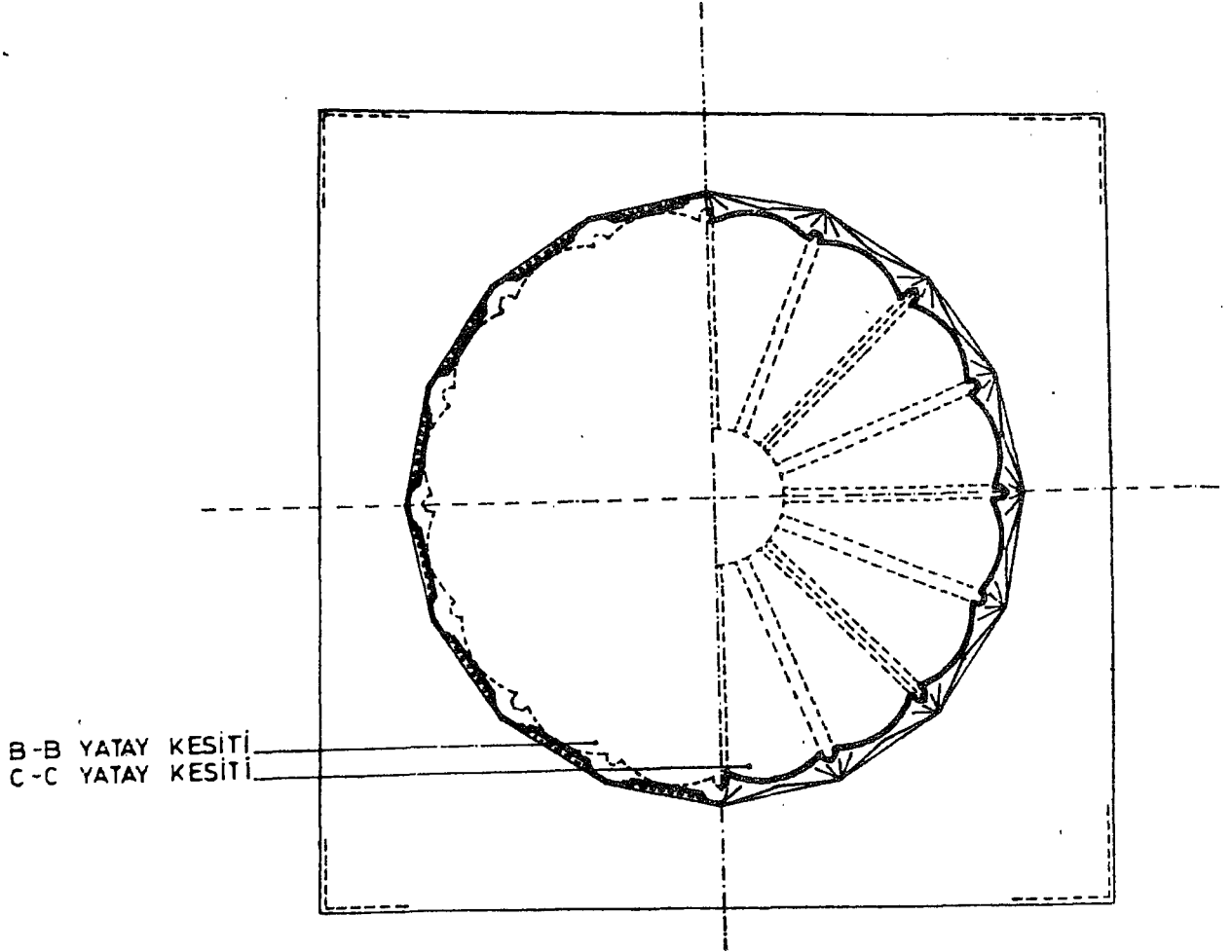


ÖRTÜ PLÂNI

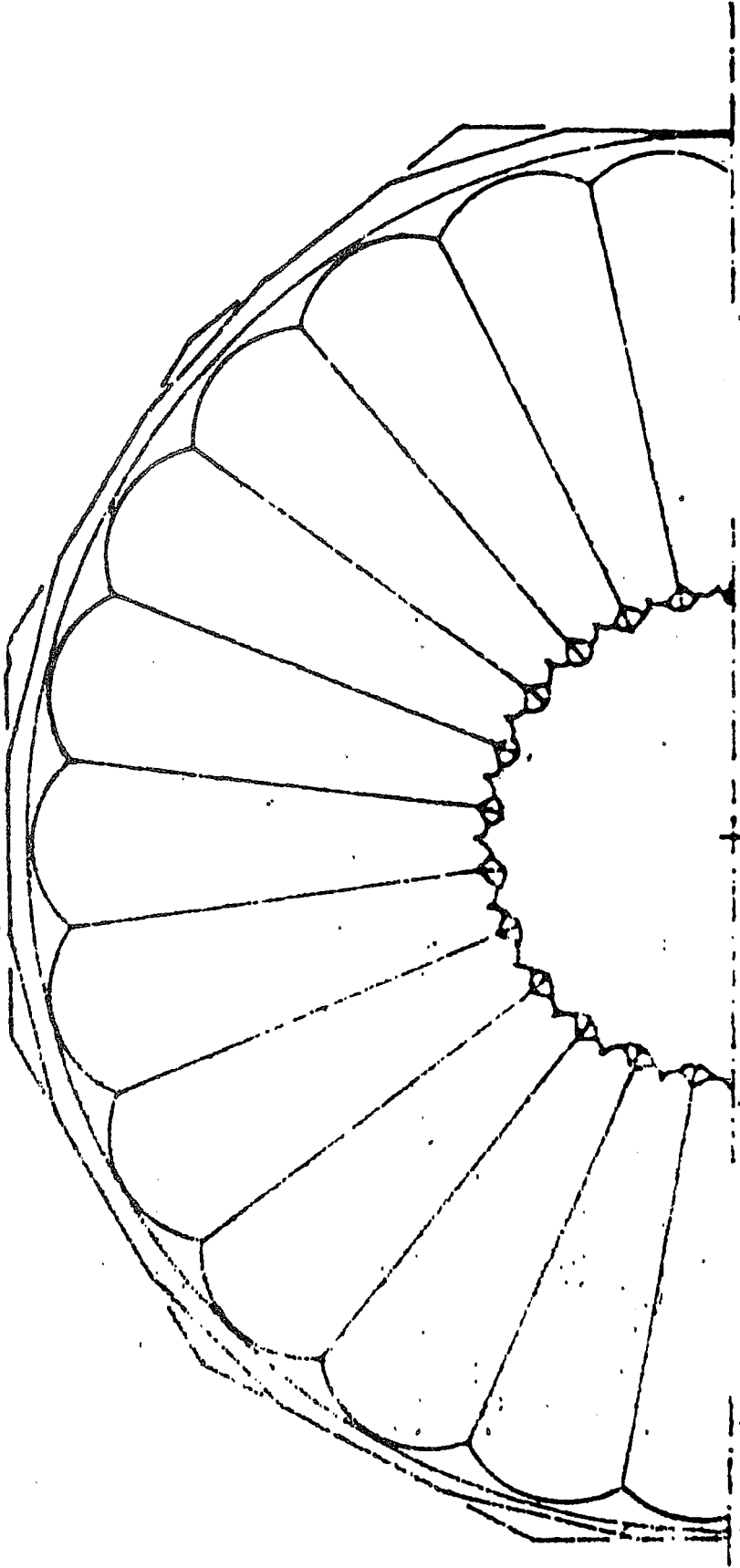


1/100

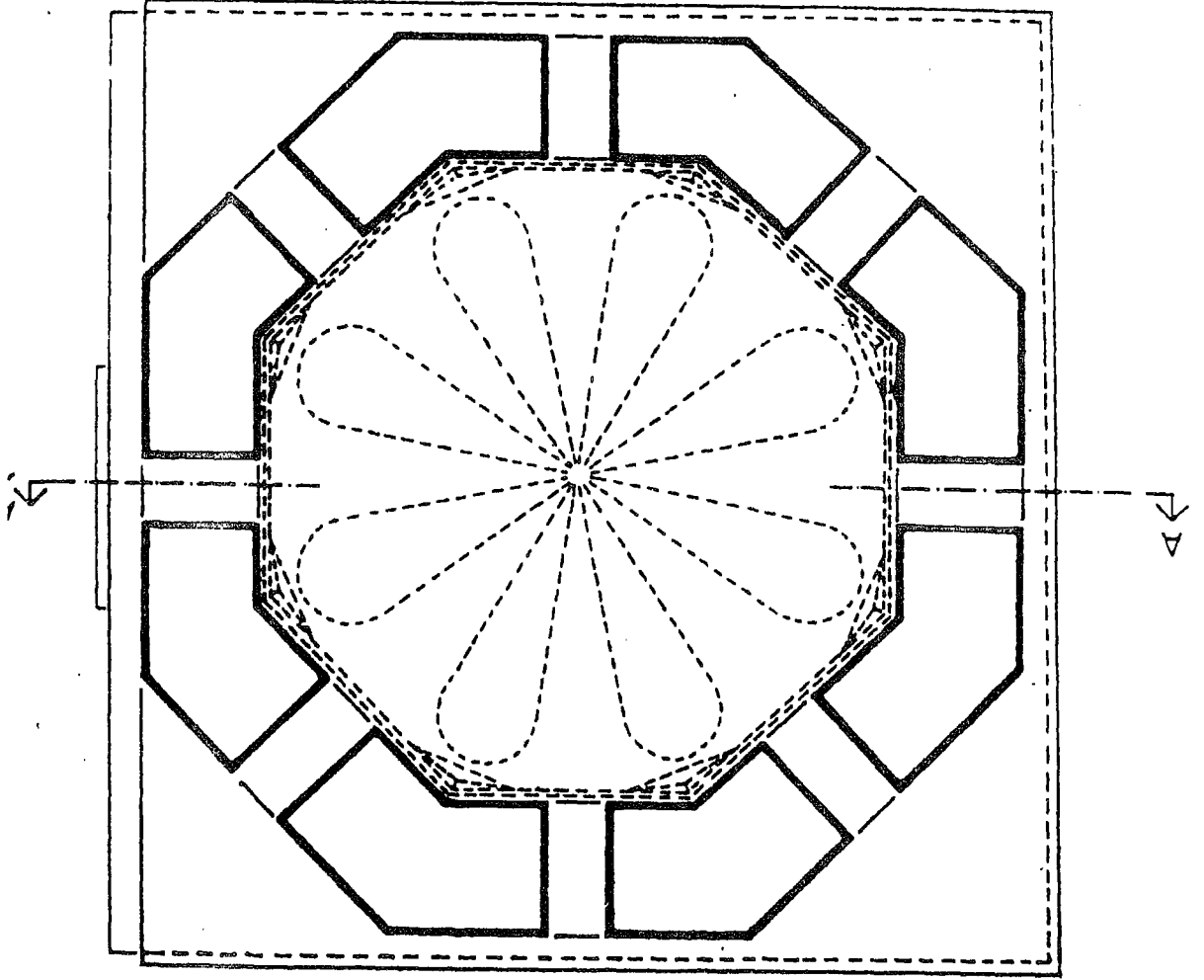
Çizim 8: Tercan, Mama Hatun Kümbeti, örtü plânı (Orhan Cezmi Tuncer).



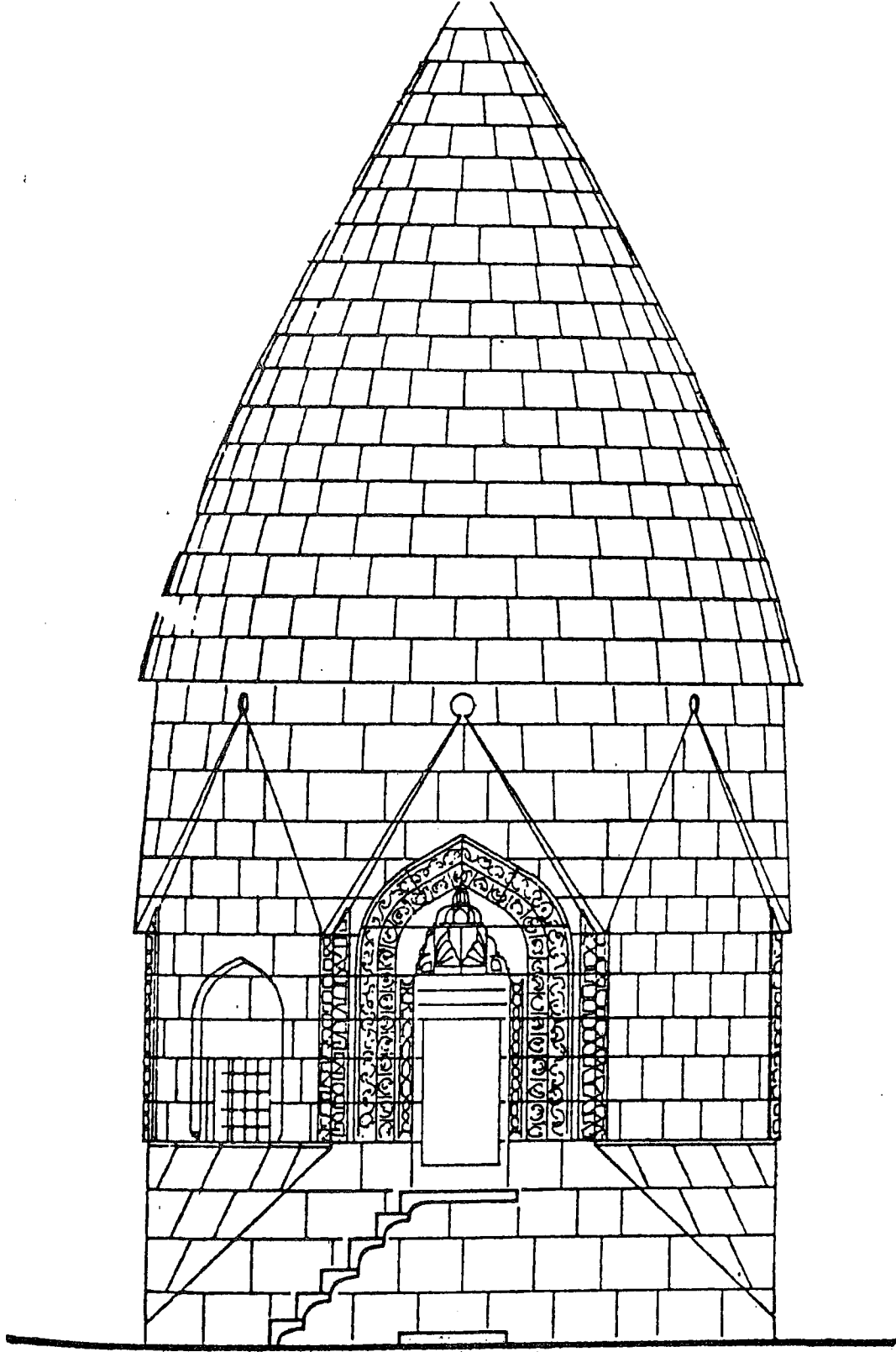
Çizim 9: Akşehir, Seyyid Mahmud Hayranî, kasnak planı (Orhan Cezmi Tuncer).



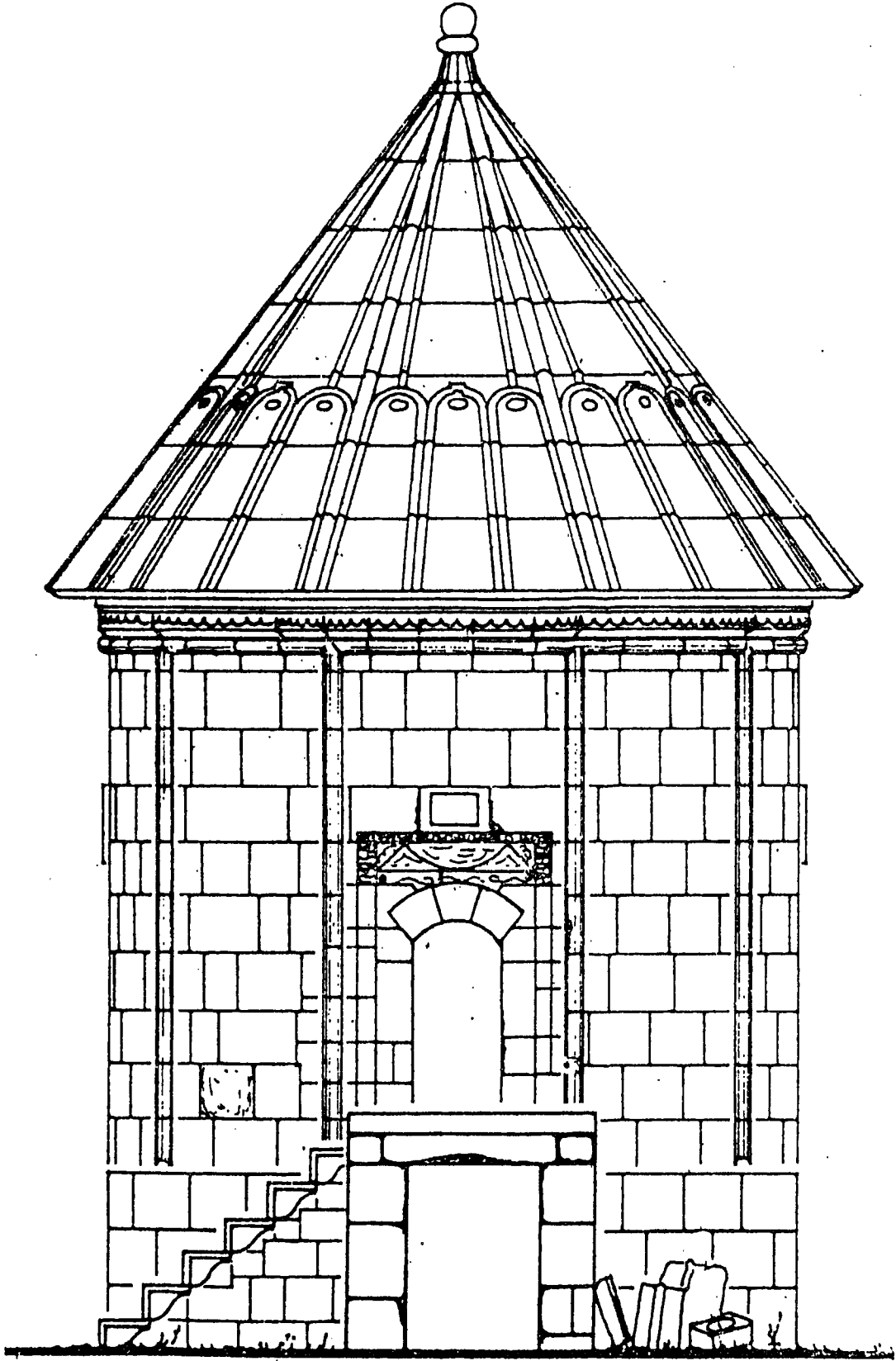
Çizim 10: Karaman, Alaeddin Ali Bey Kumbeti, örtü planı (Orhan Cezmi Tuncer).



Çizim 11: Ankara, Ahi Şerafeddin Kumbeti, üst bölüm ve içte örtü planı (Orhan Cezmi Tuncer).

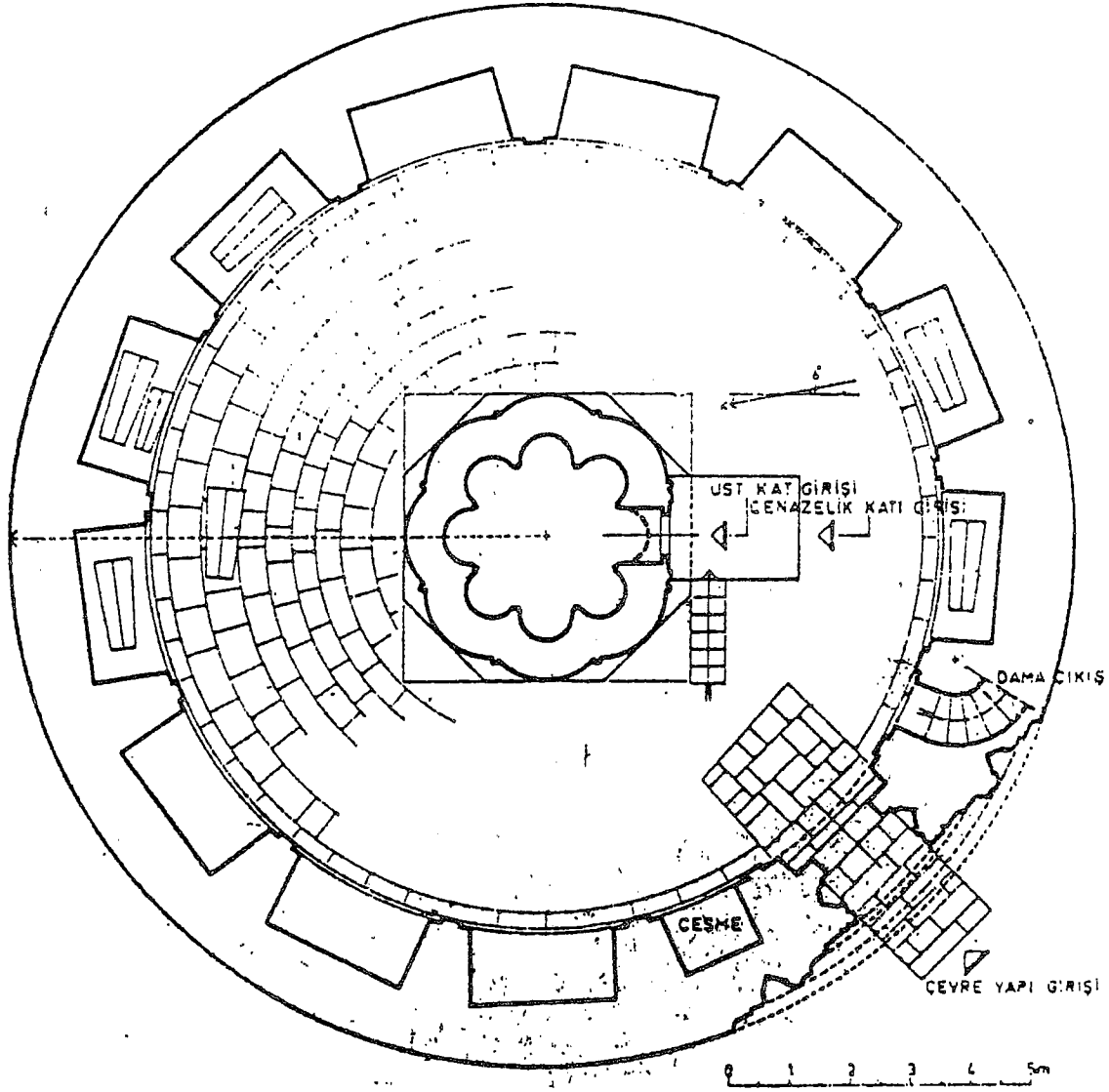


Çizim 12: Kırşehir, Melik Gazi Kümbeti, görünüş (Orhan Cezmi Tuncer).

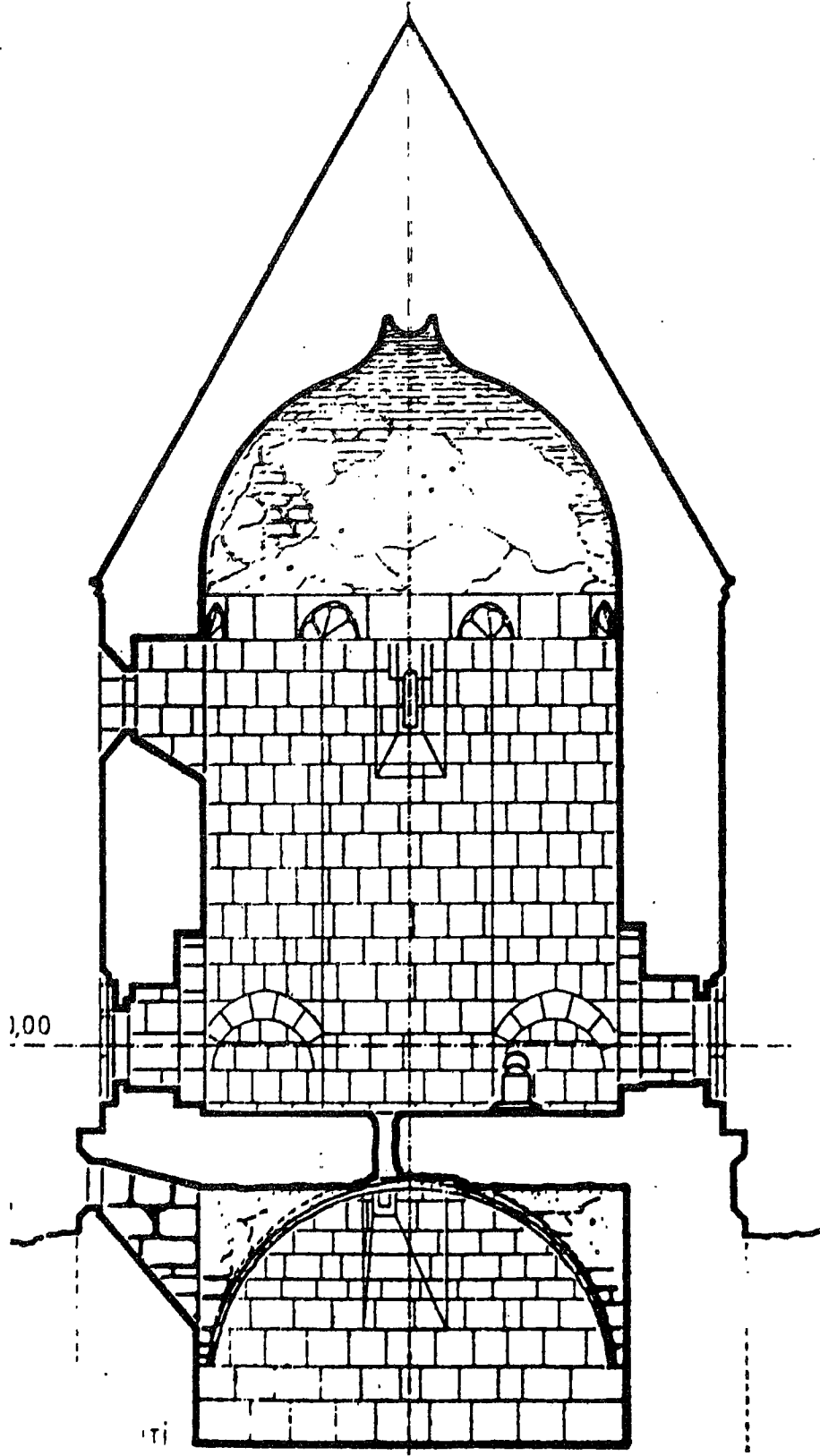


Çizim 13: Tercan, Mama Hatun Kümbeti, görünüş (Orhan Cezmi Tuncer).





Çizim 14: Tercan, Mama Hatun Kümbeti, genel plan (Orhan Cezmi Tuncer).



Çizim 15: Çandır (Yozgat), Şah Sultan Kümbeti, kesit (Orhan Cezmi Tuncer).

# ASARIYE CAMİİ: TANZİMAT DÖNEMİ'NDE BENZERSİZ PLANLI BİR YAPI

*Asariye Mosque: A Unique Plan  
of the Tanzimat Period*

Tarkan OKÇUOĞLU\*

*The Asariye Mosque is located in a blind alley named Asariye Avenue after itself in the Yıldız District of Istanbul. It was constructed towards the end of the reign of Mahmud II (1808-1839). The circular design of the mosque is unique and uncommon in the architectural typology of Ottoman mosques. This article deals with the reasons for the implementation of this atypical plan. It relates this choice to the emerging modernist mind-set of the Tanzimat era. It argues that the symbolic background of the mosque's design does not emanate from the local traditional discourse but from a new paradigm introduced to the Ottoman world view by French Enlightenment thought. It then argues that the Asariye Mosque was one of the first buildings in architectural history which exemplify the influence of the modernist thought of the Tanzim era on architectural design.*

Asariye Camii, Beşiktaş'ta Asariye Caddesi üzerinde kendi adıyla anılan çıkmaz sokağın köşesinde yer almaktadır. Yapının kitabesi eksik olduğundan tarihi kesin olarak bilinmemektedir<sup>1</sup>. Tahsin Öz, Hadikatü'l-

Cevami'ye dayanarak<sup>2</sup> caminin, yıkılan Kılıç Ali Paşa İskelesi Camii'nin yeri değiştirilerek, 18. yüzyılda Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa tarafından yaptırıldığını kaydetmiş ve kaynak belirtmeden yapının bugünkü durumunu II. Mahmud döneminde (1808-1839), 1255/1839 yılında aldığını belirtmiştir<sup>3</sup>. Caminin bahçesinin

\* Dr., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Türk ve İslam Sanatı Anabilim Dalı.

<sup>1</sup> Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'nde, tasnif edilmiş belgeler taranmış ancak söz konusu yapının inşaa tarihine ilişkin bir ipucuna rastlanmamıştır. Osmanlı döneminde yayımlanmış kaynaklar da bu hususta kesin bir sonuca götürmemektedir.

<sup>2</sup> Hüseyin Ayvansarayı, Hadikatü'l-Cevami, İstanbul 1281, 103.

<sup>3</sup> T. Öz, İstanbul Camileri, II, Ankara 1965, 41. T. Öz, Ayvansarayı'nın görüşünü izleyerek Asariye Camii'nin yerinde Hadika'da Kılıç Ali Paşa İskelesi Mescidi olarak ge-

kuzeydoğu yönünde kırık olarak bulunan talik hatlı kitabedeki<sup>4</sup> II. Mahmud tuğrasının yanı sıra caminin mimarlık ve süsleme özellikleri yapının II. Mahmud döneminin sonlarında, Abdülmecid döneminin (1839-1861) başlarında inşa edildiğini gösterir. Yazılardan görüldüğü kadar üç parçalı olduğu anlaşılan kitabenin, yalnız tuğrayı içeren orta bölümü durmakta, bu bölümde ise ne tarih ne de tarih beyti bulunmamaktadır.

Kagir yapı daire planlıdır ve kuzeybatı köşesine, Osmanlı cami mimarlığının geç dönemine özgü, dikdörtgen biçimli çıkma yapan ahşap bir hünkar kasrı eklenmiştir. Hünkar kasrının bu çıkmasını köşelerde iki adet mermer sütun ve bunların arasında iki adet kare kesitli ahşap sütun taşımaktadır. Ana mekan, yüksek ve yuvarlak bir kasnağa oturan, içeriden sıvalı, dışarıdan kurşun kaplı, ahşap strüktürlü, içeriden bağdadi sıvalı, dışarıdan kurşun kaplı bir kubbe ile örtülüdür. Burası dikdörtgen biçimli iki sıra pence-reyle bol ışık alan ferah bir hacimdir. Alt kattaki pencereler, II. Mahmud döneminde sıkça rastlanan, baklava biçimli ve pullu şebekelerle donatılmıştır. Cümle kapısı, kuzeyde mihrap ek-sininde yer almakta ve kapalı son cemaat yerine açılmaktadır. Daire planlı ana mekanda pencere aralarına sıralanmış sekiz çift bağdadi sıvalı duvar payesi, kubbe eteğine kadar çıkar ve kubbe göbeğinden yayılan sekiz kollu süsleme ile birleşir. Başka bir deyişle, taşıyıcılık işlevi olmayan "yalancı" duvar payeleri kubbedeki geometrik düzeni duvarlarda sürdürerek altyapı-üstyapı birlikteliğini sağlarlar. Kubbenin iç yüzeyi kartonpiyer tekniğinde yapılmış ve Türk ampiri

üslubunda süslenmiştir. Eteğini geniş bir silme dolaşır. Kubbenin merkezinde, madalyon biçimindeki dairenin içinde yapraklar ve çiçeklerden oluşan sekiz kollu bir süsleme görülür. Geri kalan yüzey, çift duvar payelerinin hizasında bulunan birer çift silme ile sekiz dilime ayrılmış ve böylece, zeminden kubbenin merkezine kadar elde edilen sekiz dilimli bölümlenmeyle mekanda görsel bir bütünlük sağlanmıştır. Silmeler arasında, kubbe merkezine doğru gittikçe daralan beş adet dikdörtgen bölüm içinde, yaprak dolgulu oval süsleme grupları yer alır. Bu dilimlerin eteğinde girlandlar, merkeze bağlanan kı-sımlarında ise perde motifleri bulunur<sup>5</sup>.

Yapının kuzeybatı köşesindeki hünkar kasrı çıkmasının altındaki kapıdan zemin kat sofasına girilir. Güney yönünde bir odanın bulunduğu bu sofadan yüksek tirabzanlı bir merdiven kıvrılarak üst kata ulaşır. Hünkar mahfili ile bağlantılı üst kat bir sofa, iç içe iki oda ve bir hela-abdestlik mekanından oluşmuştur. Hünkar mahfili harime doğru dairesel bir çıkma yapar. Mahfil ahşap karkaslı, ajurlu madeni şebekelerle kapatılmıştır. Karkasın üzerinde marköteri tekniğinde, II. Mahmud döneminde yaygın olarak kullanılan çubuk biçiminde ve oval kakmalar vardır. Hünkar mahfilinin simetrisinde ise yine dairesel bir çıkma yapan müezzin mahfili bulunmaktadır<sup>6</sup>. Bu mahfilin merdiveni son cemaat yerinin doğu kesiminde yer almaktadır.

Yapı eksenini üzerinde yer alan yuvarlak kemerli mihrap iki yandan ahşap pilastrlarla sınırlandırılmıştır. İçi kordonlu perdeler ve zincire asılı bir kandil dekoru ile bezelidir. Mihrabın yanlarında, ampir üslubu ile uyumlu, cami ile yaşıt pirinç şamdanlar durmaktadır. Mihrap çıkması, dışarıdan dikdörtgen biçimli bir daya-

çen yapının olduğuna kanaat getirirse de, metin incelendiğinde bunu doğrulayacak kesin bir ifade görülmemektedir. Benzer şekilde, R.E. Koçu da, aynı kitabın bir önceki paragrafında Çanakçı Limanı Mescidi olarak geçen yapının Asariye Camii'nin yerinde olduğu olasılığını dikkate alsa da, kesin bir hüküm veremediğini belirtmiştir: R. E. Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi*, II, İstanbul 1959, 1096. Yapıyı tanıtan diğer bir kaynak: T. Cantay, "Asariye Camii", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, III, İstanbul 1991, 461.

<sup>4</sup> Kırık kitabede okunabilen sözcükler şunlardır:

...n Mahmud'u Huda	Eylesün şevk ...
...şeref bu cami'e	Oldu âsâr...
...cevher-nisar	Etti hakan...

<sup>5</sup> Maçka'da Bezmialem Valide Sultan Çeşmesi'nin (1839) yapraklı ve çelenkli süslemeleri Asariye Camii'nin kubbesinde yer alan süslemelerle çok yakın benzerlikler göstermektedir. Buradan yola çıkarak her iki yapının süslemelerinin de aynı sanatçının eseri olduğu düşünülebilir.

<sup>6</sup> Hünkar mahfiliyle simetrik konumda ve aynı boyutlarda müezzin mahfili uygulamasına aynı dönemin başka camilerinde de (örneğin Hırka-ı Şerif Camii) rastlanır.

nakla desteklenmiştir. Ahşap minber, iki yüzündeki payeler ve eğri çizgilerinden oluşan tepeliği ile aynı üslubun egemenliğini vurgular. Duvar payeleri arasında ise, ahşap üzerine celi sülüs hatlı “Allah, Muhammed, Ebubekir, Ömer, Osman, Ali, Hasan, Hüseyin” levhaları asılıdır.

Kare kesitli kaidesi caminin yüksekliğine erişen keşme taş minare kuzeydoğu köşede yer almaktadır. Pabuç kısmı olmaksızın kalın bir simitle başlayan silindir gövdeli minarenin şerefesinin altına madeni akantus yaprakları aplike edilmiştir. Sekizgen yıldızlarla süslü şerefesinin alt bölümünde çelenk kabartmaları bulunmaktadır.

Tanzimat dönemiyle birlikte Barok ve Rokoko üsluplarından sonra Batı'dan alınan ikinci önemli mimarlık akımı olan Neo-klasik üslup<sup>7</sup> 19. yüzyıl Osmanlı mimarlığının biçimlenmesinde büyük ölçüde etkili olmuştur. Osmanlı mimarlığında Neo-klasik üslup, ağırlıklı olarak Fransa'da kullanıldığı biçimde benimsendi. Fransa'da *Empire* adı verilen bu üslup Neoklasisizmin bir türevidir. I. Napolyon döneminde (1804-1815) başlayıp, daha sonra III. Napolyon döneminde (1852-1870) tekrar ortaya çıkan üslubun<sup>8</sup> Osmanlı mimarlığında yorumlanış biçimi “Türk Ampiri” olarak anılmaktadır. Özellikle Tanzimat döneminde (1839) Fransa ile olan siyasal ve kültürel ilişkilerle birlikte yaygınlaşan Ampir üslubu Osmanlı sanatının çeşitli kollarında uygulanmıştır.

Asariye Camii de yukarıda ayrıntılarıyla betimlenen mimarlık ve süsleme özelliklerinden dolayı Ampir üsluba örnek oluşturmaktadır. Ancak, Asariye Camii'nin dairesel plan kuruluşunun, onu diğer camilerden farklı kılarak, Türk mimarlık tarihinde özgün bir yere yerleştirdiğini söyleyebiliriz. Oval ve daire biçimindeki plan kullanımını III. Selim döneminde yaygınlaşarak,

dini ve sivil yapılarda kullanım alanı buldu. Topkapı Sarayı'nda Şevkiye Köşkü (1789-1791), Gülhane Köşkü (II. Mahmud dönemi başları), Alay Köşkü (1810), Bebek Nispetiye Köşkü (18. yüzyıl sonları) oval biçimin kullanıldığı yapılara örnek olarak verilebilir. Konunun odağını oluşturan dairesel planlı yapıların ise II. Mahmud döneminde yoğunlaştığı anlaşılıyor. Dairesel planıyla Çağlayan'da Çadır Köşkü (1809-1816) konut mimarlığı içinde ilgi çekici bir örnektir. Türbe planlarında ise daire; altıgen, sekizgen ve bunların katları Anadolu ve çevresinde Ortaçağ'dan beri kullanılmaktadır. Ancak, Batılılaşma döneminin özelliklerini gösteren daire planlı türbeler için, Eyüp Şah Sultan Türbesi (1800), Fatih Nakşidil Valide Sultan Türbesi (1818) ve Fatih Külliyesi'nde Gülustu Kadın Efendi Türbesi (19. yüzyılın ikinci yarısı) örnek verilebilir. Divanyolu'nda II. Mahmud Türbesi'ne (1840) bağlı sebil dairesel antik bir tapınak görünümündedir. Dairesel planı, sade arşitrav bandı ve toskan üslubunda sütunlarıyla Avrupa'da saray bahçelerinde<sup>9</sup> ve parklarda sıklıkla görülen *rotonda* planlı yapıları andırır<sup>10</sup>. Aynı plan özelliği gösteren diğer bir yapı da, yine II. Mahmud tarafından Beylerbeyi Camii'nin (1778) güneyine yaptırılan, 1820 tarihli muvakkithane-mektep binasıdır.

Dairesel plan kullanımında, yukarıda sözü ettiğimiz *rotonda* planlı yapılar dışında bir başka esin kaynağı da Rönesans ile birlikte Avrupa'da görülen ve Neo-klasizm ile tekrar moda olan Pantheon benzeri binalar olabilir. Fransa'da başlayan Aydınlanma hareketiyle birlikte Rönesans'a duyulan ilgi Avrupa'da Pantheon imgesinin canlanmasına yol açmıştı<sup>11</sup>. Kasetli kubbeye sahip yapılar arasında Hırka-i Şerif Camii (1851) ve Küçük Mecidiye Camii (1848) sayılabilir. II. Mahmud'un Türbesi de alçı ka-

<sup>7</sup> G. Akın, “Mahmud II Türbesi ve Sebili”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, V, İstanbul 1994, 264 (burada “Neo-klasik” yerine “klasisist” terimi tercih edilmiştir).

<sup>8</sup> A.e., 264.

<sup>9</sup> Örneğin II. Mahmud Sebili'nin tasarımı Versailles Sarayı'nın bahçesindeki “Temple d'Amour” adıyla anılan *rotonda* planlı yapıyla çok benzer özellikler göstermektedir.

<sup>10</sup> Akın, a.g.e., 264.

<sup>11</sup> Örneğin, İngiliz mimar James Stuart Worcestershire, Hagley Parkı'nda 1758 yılında inşa ettiği bahçe köşkünü Atina ziyaretinin dönüşünde Pantheon'dan esinlenerek tasarlamıştır.

setli kubbesiyle bu uygulamanın bir örneğidir. Ancak Pantheon'un dairesel planı söz konusu türbede tercih edilmemiş, bunun yerine Osmanlı türbe mimarisinde görmeye alışık olduğumuz geleneksel çokgen plan kullanılmıştır. Asariye Camii'nin plan tasarımının Avrupa mimarlığı ile hangi noktalarda etkileşim içinde olduğunu ifade edebilmek için, Aydınlanma dönemine damgasını vuran iki mimar Claude Nicolas Ledoux (1736-1806) ve Étienne Boullée'nin (1728-1799) tasarımlarından kısaca söz etmek yerinde olur. Özellikle Boullée'nin çoğu uygulamaya geçmemiş tasarımları modern mimarlığa geçiş aşamasının en önemli örnekleri olarak kabul edilir<sup>12</sup>. Émile Kaufmann'dan başlayarak, ünlü mimar Aldo Rossi de dahil olmak üzere birçok araştırmacı Boullée'nin bir proje mimarı olarak modernite içinde yol aldığını vurgular<sup>13</sup>. Uygulamaya hiçbir zaman geçmemiş projeleri arasından en tanınmış Newton adına tasarladığı küredir (*cénotaphe*). Bu yapı, dönemin felsefe ve bilim düşüncesinin mimari tasarıma nasıl yansıdığını gösteren önemli bir örnektir. XV. Louis ve XVI. Louis'nin *Ancien Régime* olarak anılan egemenlik dönemindeki Rokoko sanatının aşırı bezemeli üslubu yapaylığın ve yozluğun belirtileri olarak değerlendirilerek, yalın geometri ve saf strüktür mimarlıkta Aydınlanma döneminin yeni değerleri olarak belirdi<sup>14</sup>. Pythagorasçı etkilerle Platon'un "güzelliğin geometrik formlarla ifade edilebileceği" görüşü, önce Rönesans döneminin anlayışını büyük ölçüde belirleyen Neo-platonizm düşüncesi içinde, sonra da Neoklasik dönemin estetik anlayışında etkili oldu. Aydınlanma dönemi entelektüelleri "kaynağa dönüş" söylemiyle doğaya adeta kutsal bir önem atfettiler. Özellikle ansiklopedistlerin çabalarıyla gelişen kaynağa dönüş düşüncesi felsefe ve sanat dallarında ağırlıklı olarak Antik Çağ üzerin-

den ilk biçim ve düşünceye dönüş üzerineydi<sup>15</sup>. Bu dönemde özellikle kusursuz bir geometriye sahip olduğu kabul edilen daire ve oval şekiller plan tasarımlarında çok sık kullanıldı. Örneğin Ledoux, oval biçimini "güneşin yörüngesi kadar saf" olduğu için kullanmayı sevdiğini söylemiştir<sup>16</sup>. Ledoux'nun çizdiği planlar incelendiğinde, daire planı sıklıkla uyguladığı görülmektedir<sup>17</sup>. Aynı dönemlerde Fransa'da gelişen düşünce akımları, diplomatik ilişkiler, Avrupa'ya gönderilen öğrenciler, yapılan çeviriler ve benzeri ilişkiler ile birlikte özellikle Tanzimat dönemi aydınlarınca tanınıyor ve benimseniyordu. Çoğunluğunu gayrimüslimler oluşturmak üzere 1856 yılı sonuna kadar sadece Fransa'ya giden öğrenci sayısı elliye bulmuştu<sup>18</sup>. Fransa'da 19. yüzyılın en önemli mimarlık okulu École des Beaux-Arts'da öğrenim görenler arasında, İstanbul'da birçok yapıda imzası bulunan Balyan ailesinin bireyleri de bulunmaktaydı<sup>19</sup>. Avrupa'dan dönenlerle birlikte mimari plan ve çizimlerin de Türkiye'ye geldiği ve uygulama alanı bulduğu anlaşılıyor<sup>20</sup>. Bu dönemde kurulan Darülfünun'da pozitif düşünce ve bilimlerin yanında Aydınlanma düşüncesi de halka açık konferanslarla aktarılmıştır<sup>21</sup>.

Yukarıda söz edildiği gibi, II. Mahmud döneminden itibaren inşa edilen köşk, türbe, muvakkithane, sebil gibi farklı yapı tiplerinde sınırlı da olsa daire plan kullanılmıştır. Daire

<sup>15</sup> Söz konusu dönemde Fransa'da üretilen mimarlık teorileri için önemli bir kaynak olarak bkz. A. Vidler, *The Writing of the Walls*, Princeton 1987.

<sup>16</sup> Roth, a.g.e., 541.

<sup>17</sup> Ledoux'nun mimarlık çizimleri için bkz. *Architecture de C.N. Ledoux*, I, New York 1983.

<sup>18</sup> E. İhsanoğlu, "Tanzimat Döneminde İstanbul'da Dalülfünun Kurma Teşebbüsleri", *150. Yılında Tanzimat* (Yay. Haz. H. D. Yıldız), Ankara 1992, 374.

<sup>19</sup> S. Batur, "Balyan Ailesi", *Tanzimattan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, 4, İstanbul 1985, 1090.

<sup>20</sup> Örneğin, yurtdışında öğrenilerek, 19. yüzyılda İstanbul'daki mimarlık yapıtlarında etkileri görülen Palladio üslubu için bkz. A. Ağır, "Palladio ve 19. Yüzyılda İstanbul", *Sanat Tarihi Defterleri*, 2, İstanbul 1988, 7-48.

<sup>21</sup> Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. E. İhsanoğlu, "Tanzimat Öncesi ve Tanzimat Dönemi Osmanlı Bilim ve Eğitim Anlayışı", *150. Yılında Tanzimat* (Yay. Haz. H. D. Yıldız), Ankara 1992, 335-396.

<sup>12</sup> J-P. Moulleseaux, *Les Architectes de la Liberté (1789-1799)*, Paris 1990, 3.

<sup>13</sup> A.e., 4.

<sup>14</sup> L. M. Roth, *Mimarlığın Öyküsü*, (Çev. Ergün Akça), İstanbul 2000, 529.

planın söz konusu yapı tiplerinin işlevlerini sınırladığı söylenemez. Ancak bu tasarım bir camiye uygulandığında aynı şeyi söyleyemeyiz. İşlevsellik penceresinden bakarsak, daire planlı ibadet mekanının hiçbir pratik yararı yoktur, üstelik namazda saf tutmak için uygun değildir. Ne daha önce denenmiş, ne de Asariye Camii'nden sonra uygulanmıştır. Plan tipolojisi üzerinden düşünüldüğünde, bu planın İstanbul'un mimarlık birikiminin halkalarından biri olduğunu iddia etmek de tutarlı değildir. Dolayısıyla, tarihselci ve pozitivist yaklaşımlar dairesel plan tasarımının seçimine ait nedenlerin sorgulanmasında eksik kalıyor. Bir cami harimi için daire planlı bir mekan tasarlamak biçimi işleve tercih etmek anlamına gelir. Değinildiği gibi, Asariye Camii'nin plan tasarımı cami plan tipolojisinin gelişiminde bir halka değil, tersine atipik bir örnektir<sup>22</sup>. Cami, gerek planı, gerek dışarıdan duvarlarla çevrili içe dönük mimarisiyle ilk bakışta bir tekke yapısını andırmaktadır. Gerçekten de dairesel plan kurgusu, yapının aynı zamanda tevhidhane olarak kullanılabilceğini düşündüren bir veri olarak kabul edilebilir. Örneğin İstanbul-Kocamustafapaşa'daki Küçük Efendi Külliyesi'nde (1825) aynı zamanda cami olarak kullanılan ayin mekanının (tevhidhanenin) oval biçimli planı<sup>23</sup>, bu tesisin bağlı bulunduğu Halvetiyye-Sümbüliyye tarikatının dairesel devran zikrine oldukça elverişlidir. Diğer bir deyişle, yapının planı işleviyle doğrudan örtüşür. Bu bağlamda, Asariye Camii'nin planı dairesel olması nedeniyle, devran zikri için daha da uygundur. Ancak şimdiye kadar bu yapının cami işlevinin yanında bir de tarikat yapısı olduğunu kanıtlayacak hiçbir bilgiye rastlanmadı.

Daire planının neden tercih edildiğinin yanıtı herhalde Batılılaşma/Modernleşme rüzgarının güçlü ivmesiyle gelen yeni imgelerde aranmalı. Bu planın gösterdiği en güçlü imge ise yeniliğin kendisidir Cami planındaki bu tercih, II. Mahmud döneminin eğilimleri göz önüne alınır-sa, geleneksel plan şemalarına değil, Tanzimat sürecinde gelişen modernist tutuma bağlıdır. Asariye Camii'nin ibadet mekanında kullanılan daire plan, cami mimarlığı tipolojisinde tek örnek olduğu kadar modern düşüncenin plan tasarımını biçimlendirmesi açısından da önemlidir. Öyleyse, Asariye Camii'nin dairesel planının biçimlenme aşamasının arka planındaki imgelelerin geleneksel bağlamdan değil, Fransız Aydınlanması'nın Tanzimat döneminde Osmanlı dünyasına yansıttığı yeni bir paradigmadan beslendiği düşünülmelidir<sup>24</sup>. Asariye Camii de Tanzimat dönemindeki yenilik düşüncelerini tasarımına yansıtan ilk yapılardan biri olarak mimarlık tarihi içinde yer almalıdır.

<sup>22</sup> R. E. Koçu, Asariye Camii'nin atipik plan kuruluşunu şu cümlelerle eleştirir: "*Türk yapı sanatının inhitat devri mahsulü camilerinden biri olup minaresi ve ahşap ilaveleri olmasa ilk bakışta hatta camiden ziyade kiliseye benzemektedir. Sağlam İslam terbiyesi camilerde Kabe istikametinde yapılmış bir mihrap duvarı görmek istiyor. Şirin bir yapı da değildir.*" *İstanbul Ansiklopedisi*, II, İstanbul 1959, 1098.

<sup>23</sup> Bkz. A. Kuran, "Türk Barok Mimarisinde Batı Anlamında Bir Teşebbüs: Küçük Efendi Manzumesi", *Belleken*, XXVII/107 (Temmuz 1963), 467-470; M. B. Tanman, "Küçük Efendi Külliyesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul 1994, 150-151.

<sup>24</sup> G. Akın, "Tanzimat ve Bir Aydınlanma Simgesi" adlı makalesinde Aydınlanma düşüncesi ve Tanzimat arasındaki ilişkiyi irdeleyip bunun mimarlık alanındaki izdüşümlerinden söz etmiş ve bu bağlamda, Divanyolu'nda II. Mahmud Külliyesi'ne bağlı çeşmeyi İstanbul'un ilk "modern yapısı" olarak yorumlamıştır. Bu çözümlemeye, aynı çerçeve içinde, yukarıda Asariye Camii'nin planı hakkında yapılan yorumlar eklenilebilir. Günkut Akın, "Tanzimat ve Bir Aydınlanma Simgesi", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, (17-18 Aralık 1992), İstanbul, 123-131.

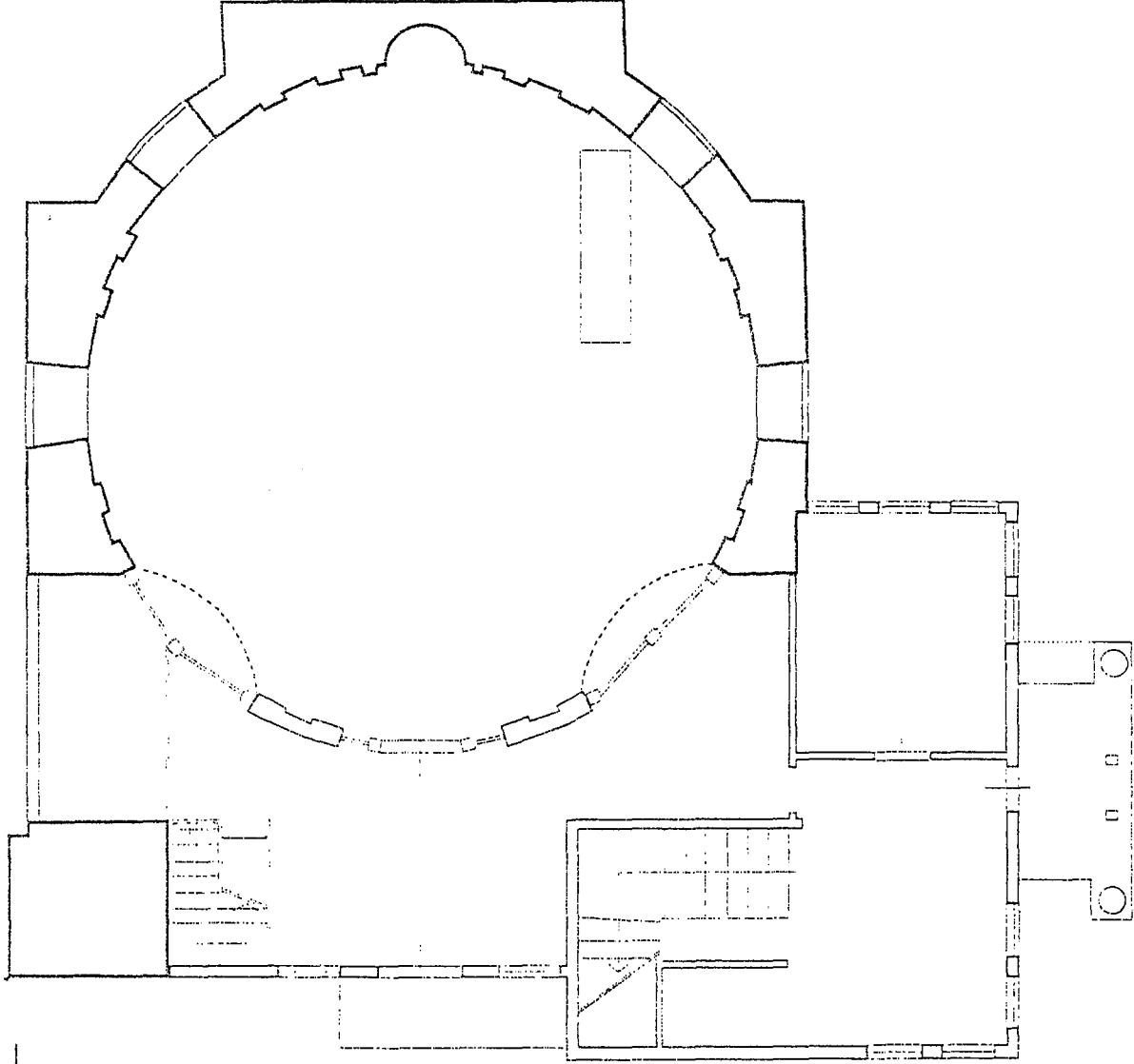
**ÇİZİM LİSTESİ**

- Çizim 1:** Asariye Camii, zemin kat planı (Gökçe Akçınar, İzzeddin Çalışlar)
- Çizim 2:** Asariye Camii, birinci kat planı (Gökçe Akçınar, İzzeddin Çalışlar)

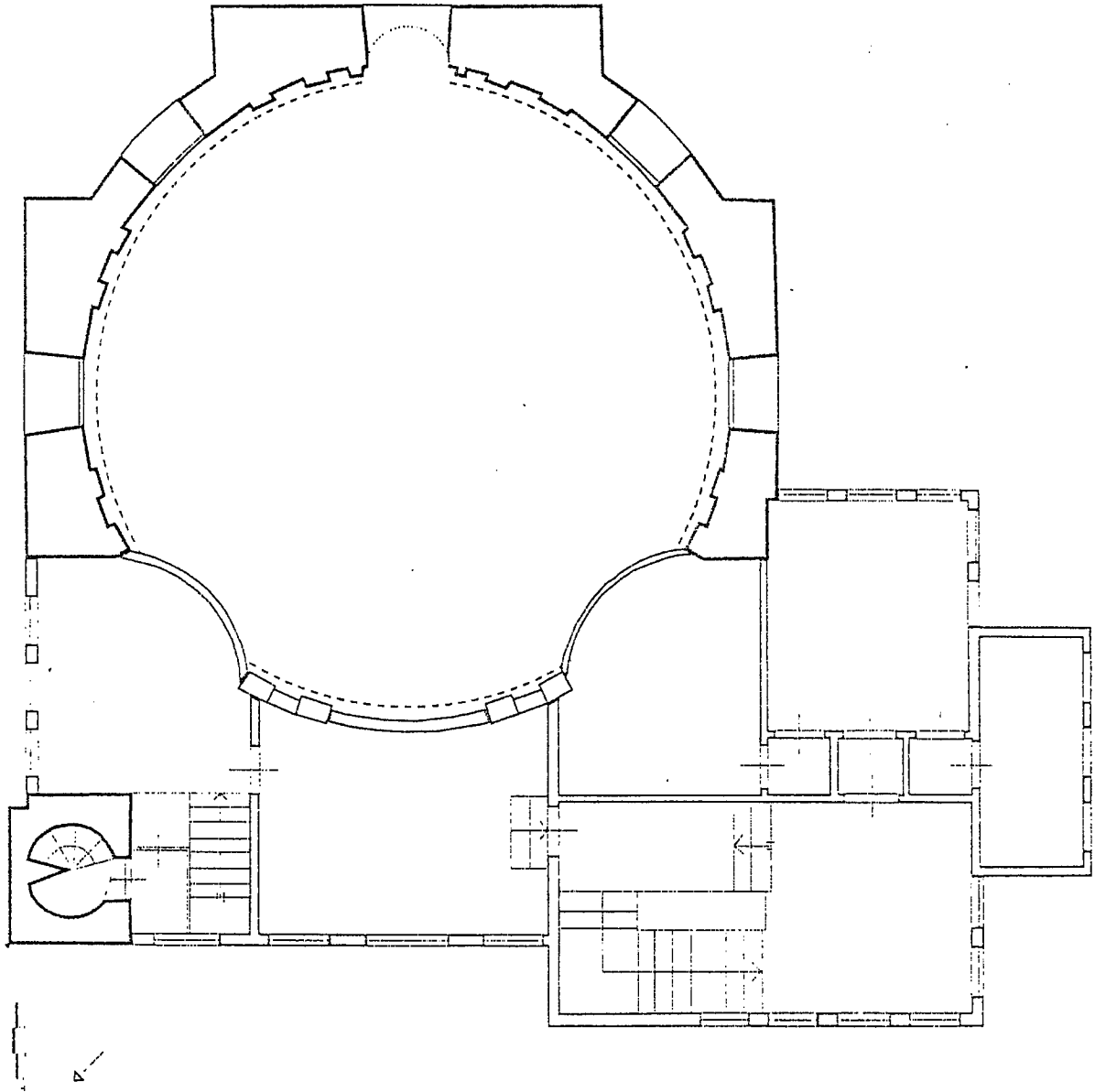
**RESİM LİSTESİ**

- Resim 1:** Kırık kitabe
- Resim 2:** Hünkar Mahfili
- Resim 3:** Kuzeybatı'dan görünüm
- Resim 4:** Üst yapı
- Resim 5:** Kubbeden ayrıntı
- Resim 6:** Kubbe ve pilastrlar
- Resim 7:** Kuzey yönünde mahfiller
- Resim 8:** Mihrap ve minber
- Resim 9:** Hünkar mahfilinin girişi
- Resim 10:** Hünkar mahfili şebekesi
- Resim 11:** Minareden ayrıntı

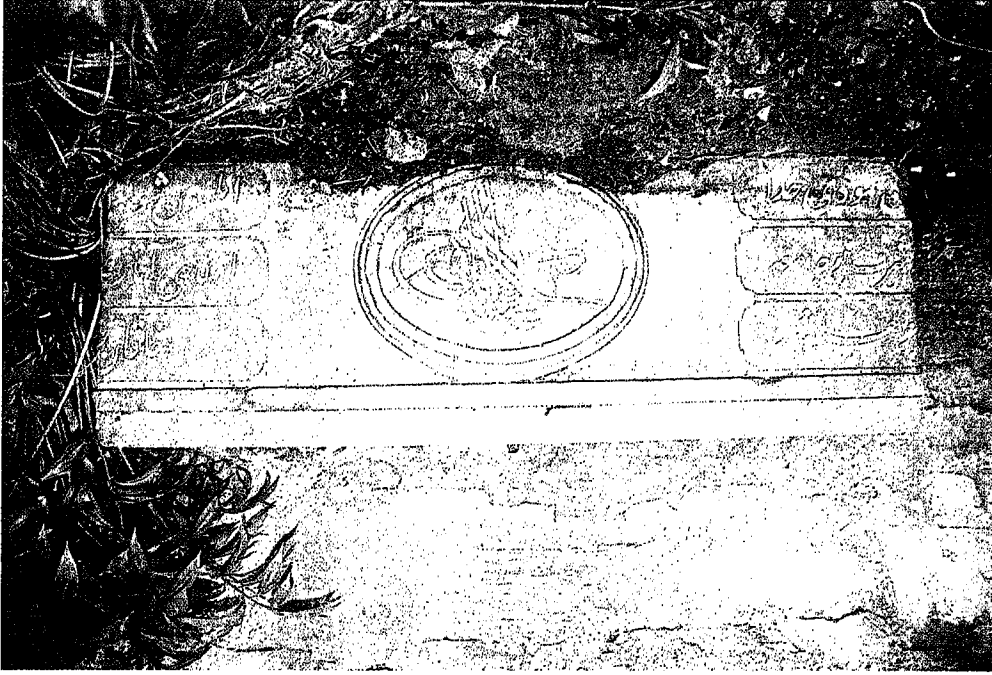




**Çizim 1:** *Asariye Camii, zemin kat planı (Gökçe Akçınar, İzzeddin Çalışlar)*



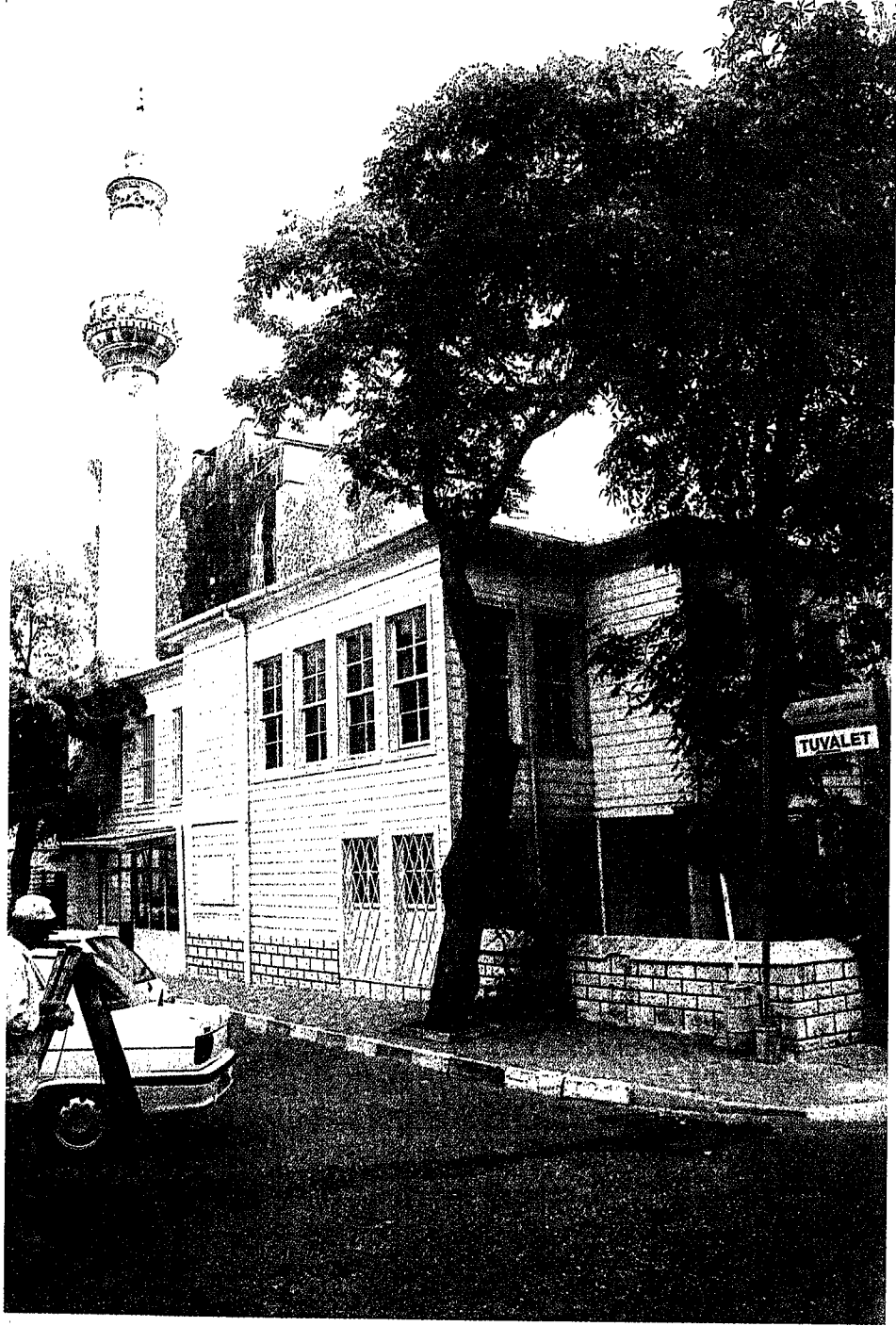
**Çizim 2:** *Asariye Camii, birinci kat planı (Gökçe Akçınar, İzzeddin Çalışlar)*



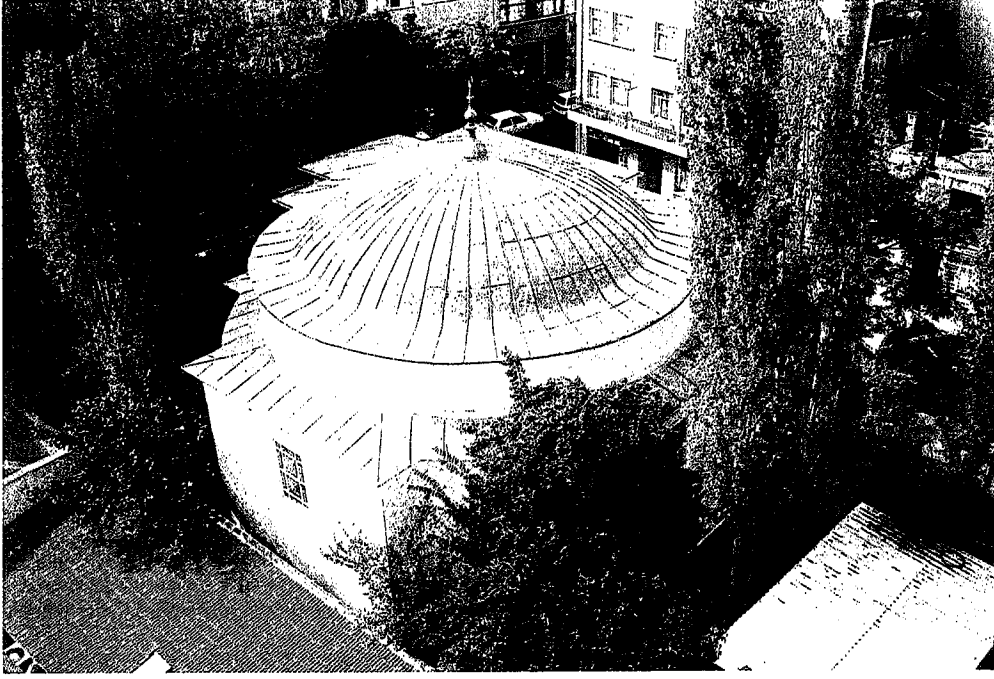
Resim 1: *Kırık kitabe*



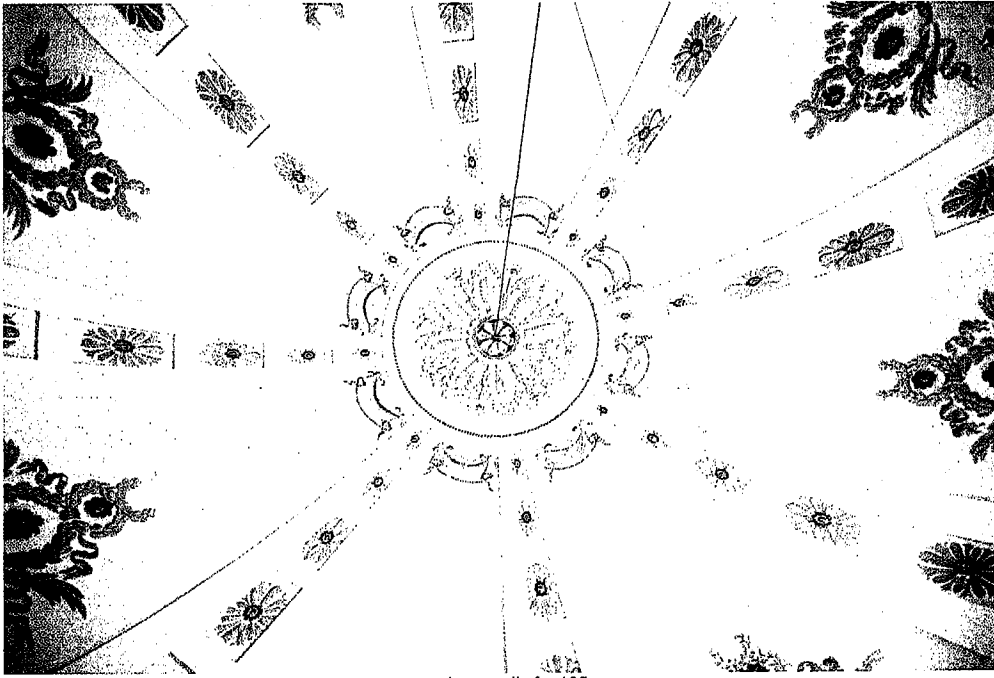
Resim 2: *Hünkar Mahfili*



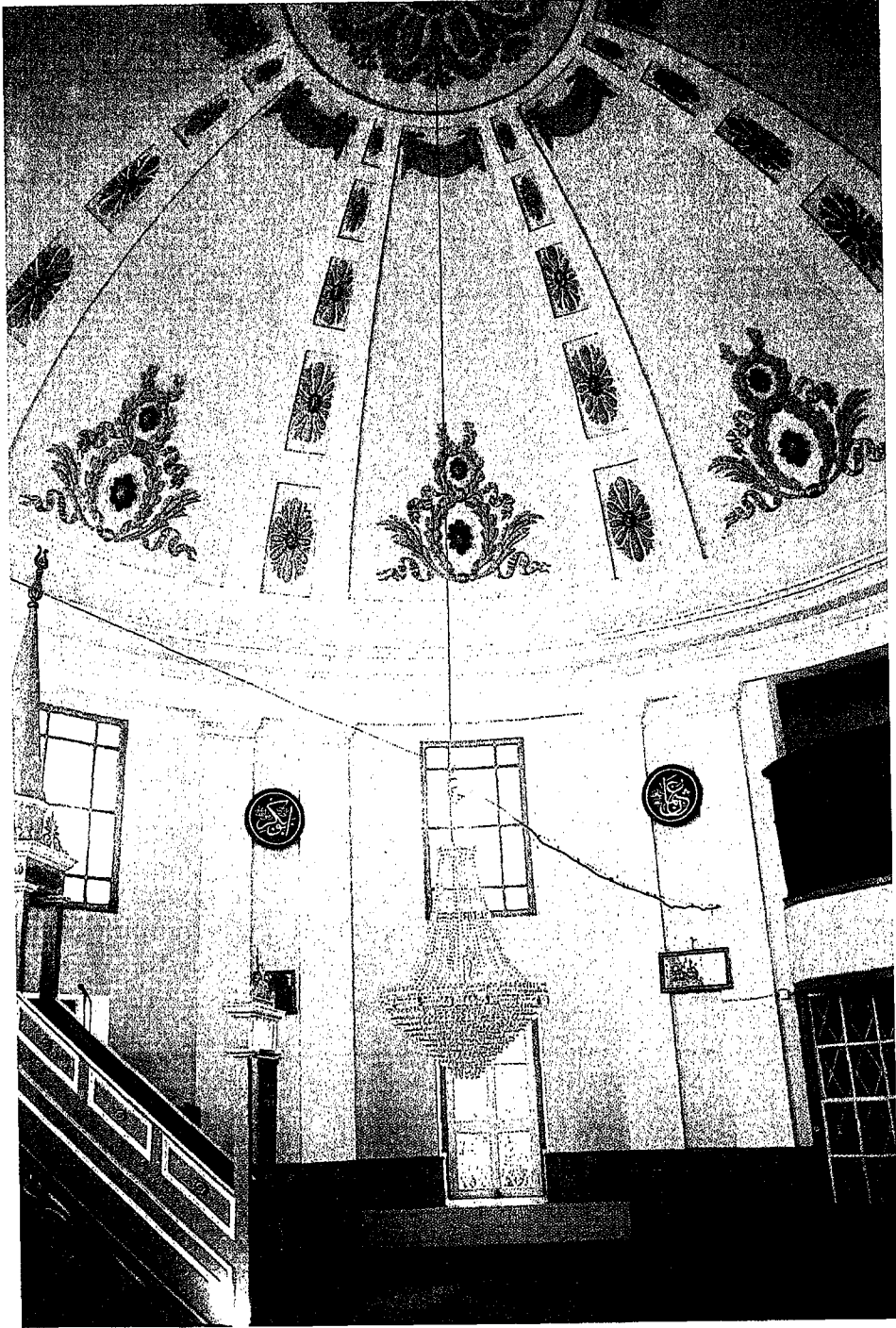
Resim 3: Kuzeybatı 'dan görünüm



Resim 4: Üst yapı



Resim 5: Kubbeden ayrıntı



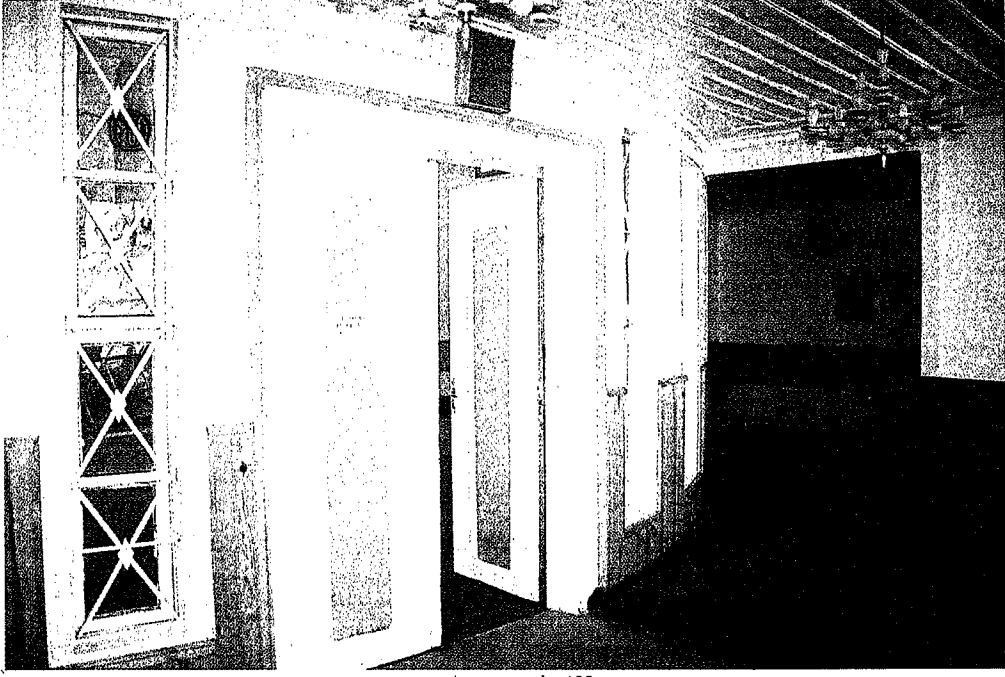
Resim 6: Kubbe ve pilastrlar



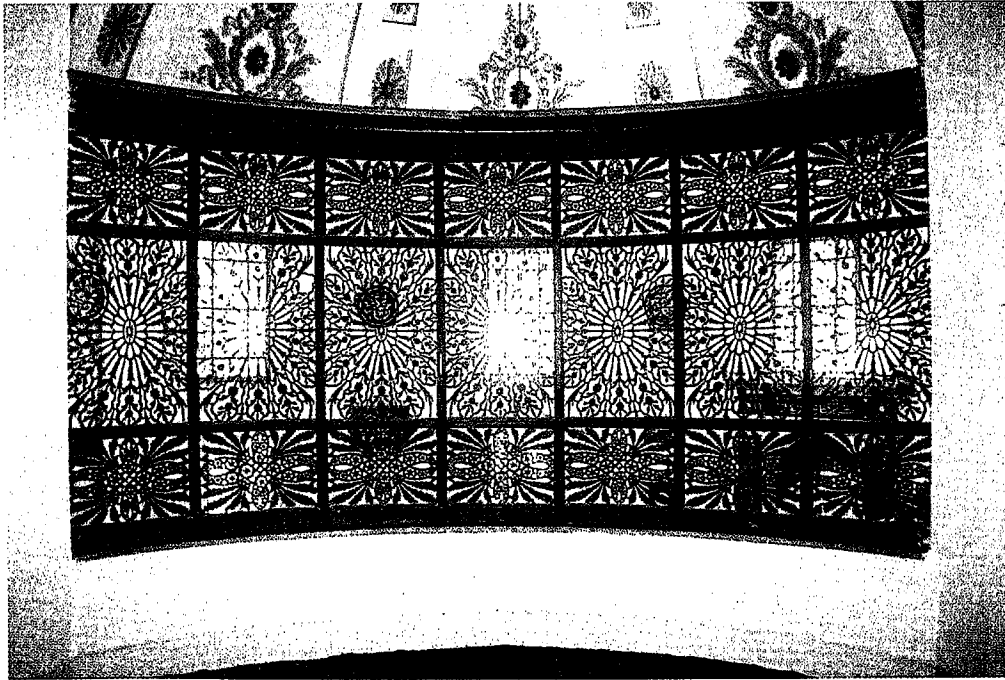
Resim 7: Kuzey yönünde mahfiller



Resim 8: Mihrap ve minber

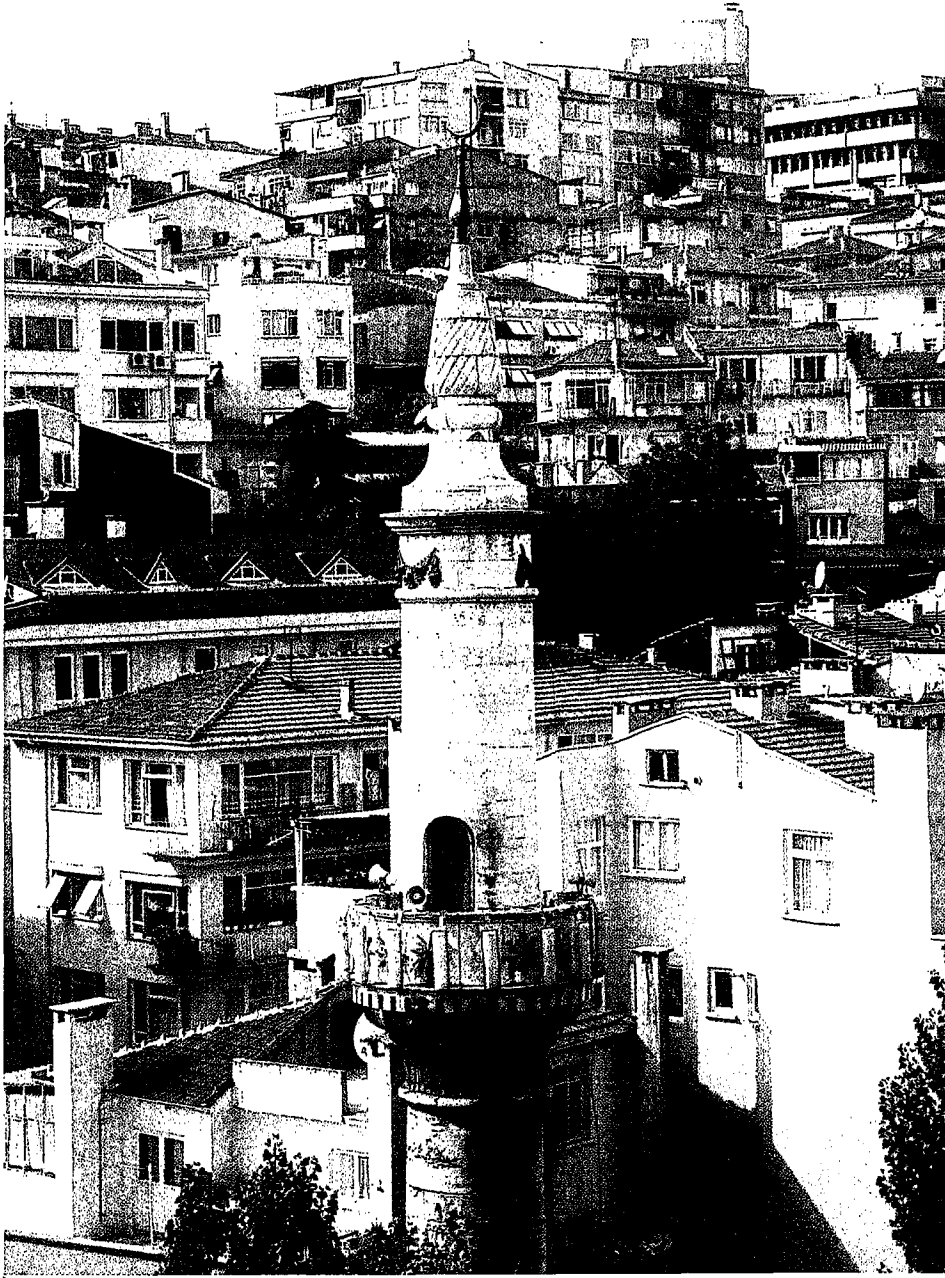


Resim 9: Hünkar mahfilinin girişi

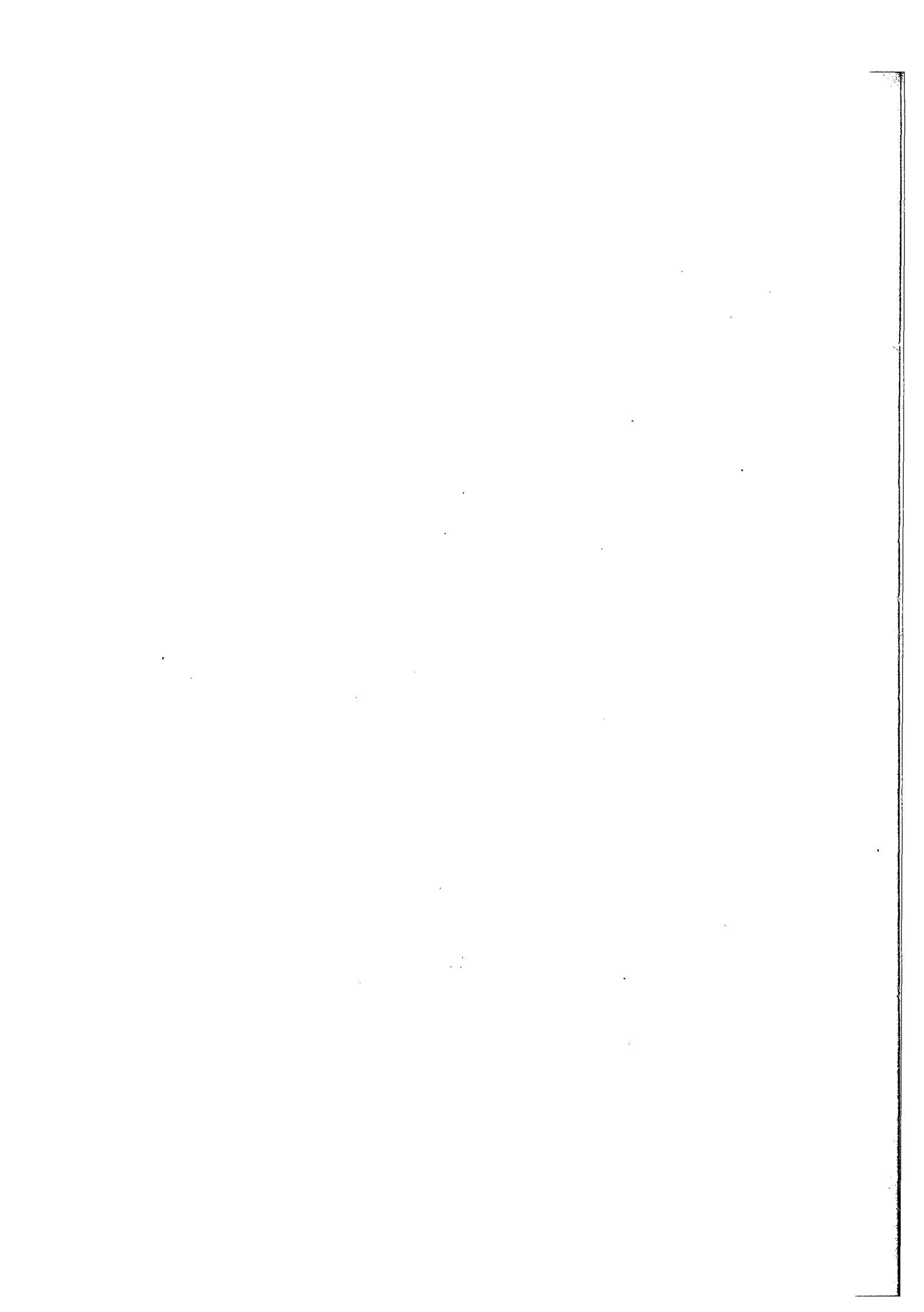


Resim 10: Hünkar mahfili şebekesi





Resim 11: Minareden ayrıntı



# ORTAÇAĞ AVRUPA RESMİNDE MİMARİNİN KULLANIMI

*The use of architecture of  
European Painting in the  
Medieval Age*

Semra DAŞCI\*

*In the Middle Ages, the concept of space began to develop in the art of painting. While in some compositions an architectural structure was set as a decorative background at the back of the pictorial space, it appeared in others at the center of the scene. The realistic architectural depictions of that period are important because they provide information about the appearance of structures some of which are still extant today. In the Middle Ages, architectural depictions were regarded as elements which were independent of other figures and usually had a more decorative function rather than a narrative one. In the Medieval pictorial treatment of architecture, ancient structures were occasionally used, however, the use of perspective was insufficient, not only in architectural designs but also in the composition as a whole.*

Avrupa sanatını derinden etkileyen Hıristiyanlığın, Bizans İmparatoru Konstantin tarafından 312 yılında kabul edilerek imparatorluğun resmî dini olarak tanınması, gizli bir topluluğun kültürünü birdenbire devlet kontrolünde açık bir din haline dönüştürmüştür. Bu dönemde kilise, pagan tapınak biçimini bilinçli olarak reddederek halka açık, geniş ve imparatorun asaletine uygun yeni bir plan tipi aramıştır. Roma döneminde mahkeme ya da talim salonu olarak kullanılan bazilika, komünyon ayinleri ve düzenli dinsel toplantılar için estetik ve litürjik açıdan elverişli bu-

lunmuştur<sup>1</sup>. Hıristiyanlık, bir yeraltı dini olmaktan çıktığı dönemde, katakombalarda görülen betimlemelerden çok daha öğretici, yeni bir görsel dile gereksinim duymuştur. Hıristiyan sanatının konuları 4. yüzyılda, İncil'e ait sahneler, azizlerin yaşamları, İsa ve Mer-yem'in betimlemeleri ve yeni sembollerle genişletilmiştir. Bu betimlemeler doğal olarak geç antik uygarlığın görsel ilgi ve alışkanlıklarıyla birleşmiş, Hıristiyanlık aynı zamanda Klasik değerlerin de koruyucusu olmuştur. Katakombalarda görülen "alçakgönüllü İyi Çoban", çok sayıda erken Hıristiyan lahdi üzerinde, öğrencileri arasında oturan bir klasik dö-

\* Arş.Gör.Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Anabilim Dalı

<sup>1</sup> Denise Hooker, *Art of the Western World*, London 1989, s.61.

nem öğreticisi ya da Romalı bir kahraman olarak tekrar ortaya çıkmıştır<sup>2</sup>.

Papa I. Gregory (590-604) Hıristiyanlıkta, dinsel betimlemelere puta tapar gibi tapınmaları önlemek amacıyla resimleri yok eden bir piskoposa şunları yazmıştır: “Resimlere tapmak farklı bir şeydir, tapınılması gerekeni onların yardımıyla öğrenmek farklı birşey. Yazı, eğitim görmüşler içindir; resimler ise kabul etmeleri gerekeni onlar aracılığıyla anlatan cahiller içindir. Onlar, kitaplardan okuyamadıklarını resimlerden okurlar.” Papanın, daha sonraki dönemlerde de sık sık gündeme gelen bu mektubu, doğudaki İkonolast’ların düşüncelerinden farklı olarak, batıda dinsel sanatın öğreticiliği teorisine temel hazırlamıştır. Böylece batı sanatının öyküleyici yönü giderek güçlenmiştir. Bu nedenle Charlemagne’ın, öğretici amaçlarla kiliselerde Kitab-ı Mukaddes sahnelerinin resmedilmesini teşvik ettiği bilinmektedir<sup>3</sup>.

15. yüzyıl ortalarında bir Fransisken vaizi, dinsel resimlerin kiliselere sokulmasında üç nedenin etkili olduğunu söylemiştir: “Birinci neden, halkın cahil olmasıdır. Bu nedenle yazıları okuyamayan kişiler, inanç ve kurtuluş ayinlerimizi resimlerden görerek öğrenebilirler...İkinci neden, bizim duygusal tembelliğimizdir. Azizlerin yaşamlarını dinlediklerinde etkilenmeyen kişiler, en azından onları resimlerde gördüklerinde, sanki gerçekten yaşıyorlarmış gibi etkilenebilirler. Çünkü duygularımız görülen şeylerle, işitilenlerden daha çok uyarılır...Üçüncü neden ise, birçok insanın hafızasında işittiği şeylerin kalmamasıdır. Bu kişiler ancak resimleri gördüklerinde hatırlayabilirler.” (Fra Michele da Carcono, *Sermones Quadragesimales*)<sup>4</sup>. Manastırın hakim güç olduğu ve nüfusun önemli bir bölümünü eğitimsiz halkın oluşturduğu Ortaçağda sanat, görsel anlatımıyla dinin hizmetinde bulunarak, dinsel konuları öyküleyici bir biçimde seyirciye aktarmıştır. Bu dönem betimlemele-

rine mimari açısından bakıldığında ise, mekan kavramının gelişmeye başladığı görülür.

III. Otto İncili’nde yer alan, *Havarilerin Ayaklarını Yıkayan İsa* (Resim 1) konulu kompozisyon, dönemin resim üslubunu ve mimari betimleme anlayışını ortaya koymaktadır. Ayak yıkama olayı, yılda bir kez Papa tarafından Konstantinopolis’te gerçekleştirilen bir alçakgönüllülük davranışıdır. Papa bu gün için Paskalya yortusundan önceki Cuma günü törensel olarak oniki kişinin ayaklarını yıkar<sup>5</sup>. Yuhanna İncili’nde anlatıldığına göre, Fısıh yemeğinde sofradan kalkan İsa, bir leğene su doldurarak havarilerin ayaklarını yıkamaya başlar. Simun Petrus İsa’ya, “Benim ayaklarımı asla yıkamayacaksın!” der. İsa ona, “Seni yıkamazsam benimle payın olmaz” sözleriyle karşılık verir. Bunun üzerine Simun Petrus İsa’ya, “Yalnız ayaklarımı değil, ellerimi de başımı da yıka!” der. İsa ona der ki: “Yıkanmış olan tamamen temizdir; ayaklarının yıkanmasından başka ihtiyacı yoktur. Sizler de temizsiniz, ama hepiniz değil.” (Yuhanna 13: 4-11). Resimde sanatçı için önemli olan, İsa ile Petrus arasında geçen bu karşılıklı konuşma olmuştur. Olayın geçtiği mekan, dikkati olayın içsel anlamından uzaklaştıracağı düşüncesiyle betimlenmemiştir. Sanatçı, figürleri derinliği olmayan, altın yaldızlı bir düzlemin önüne yerleştirmiştir<sup>6</sup>. Bizans yoluyla antikiteden gelen unsurların yer aldığı resimde, perspektifin yetersiz olduğu görülür. Kompozisyonun üst bölümünde yer alan yapı, antik sanat kökenlidir. Mimari düzenleme burada, tamamı altın yaldızla doldurulmuş bir bölümü taçlandıran simetrik bir motif olarak yüzeysel bir etkiye sahiptir<sup>7</sup>. Bunun nedeni, Ortaçağ sanatçılarının kutsal kitabı Hıristiyanlara doğrudan, yalın bir biçimde anlatma isteğidir. Bu amaç üzerinde yoğunlaşan sanatçılar, olayın özüne ilişkin unsurların ağırlık kazandığı ancak konuya doğrudan etkisi olmayan ayrıntıların yer almadığı, ya da önemsenmediği kompozisyonlar ortaya koymuşlardır. Bu kitap resminde olayın geçtiği mekana dair herhangi bir ipucu bulunmamak-

<sup>2</sup> Hooker, s.63-64.

<sup>3</sup> Hugh Honour - John Fleming, *A World History of Art*, London 1991, s.294-295.

<sup>4</sup> *British Museum London: Great Museums of the World*, England 1969, s.388.

<sup>5</sup> Honour - Fleming, s.323.

<sup>6</sup> E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Çev. B. Cömert, İstanbul 1992, s.121.

<sup>7</sup> Honour - Fleming, s.324.

tadır. İncil’de anlatıldığına göre İsa, yemek masasından kalkarak bu eylemi gerçekleştirmiş ve daha sonra tekrar masaya oturmuştur. Resimde ise yalnızca sanatçının hayalgücüne dayanan ilkel bir mimari betimleme görülmektedir. İki yandaki kuleleri, sur benzeri mazgalı bölümleri ve tepedeki haçıyla yüzeysel bir etki yaratan mimari kurgu, anlaşılmasız bir biçimde iki sütunun sınırladığı bir alt bölüm üzerinde yer almakta ve bir yapı grubundan çok bir alınlık gibi görünmektedir.

Karolenj Dönemi’nde olduğu gibi, Otto Dönemi’nde de resimli yazmaların hazırlanmasına devam edilmiş, bu dönemde *Pericope* adı verilen yeni bir litürjik kitap türü ortaya çıkmıştır. Bu yeni kitaplarda, Karolenj el yazmalarının başlangıcında yer alan İncil yazarlarının portrelerine yer verilmemiş, bunun yerine İsa’nın yaşamından alınan olaylar betimlenmiştir. Bu kitapların hazırlanmasında, ilk başlarda Byzantium ilham kaynağı olmuş, hazırlanan eserlerde Bizans etkileri açıkça hissedilmiştir; ancak çok geçmeden farklı üslupların da geliştirilmeye başlandığı görülür. Otto Sarayı ile Konstantinopolis arasındaki yakın ilişkiler, 972’de II. Otto’nun bir Bizans prensesiyle evlenmesi üzerine güçlenmiştir.

Klasik sanattan kaynaklanan biçimler ve üslup özellikleri, Avrupa’da özellikle Otto Sarayı ve çevresinde etkili olmuştur. Ren bölgesinde hazırlandığı düşünülen bir *Mezmurlar Kitabı*’nda yer alan *Meryem’e Müjde* sahnesi (Resim 2), Roma sanatının etkilerini açıkça ortaya koymaktadır. Kent surlarının şematik bir biçimde betimlendiği erken örnekler Pompei’de bulunan duvar resimlerinde de rastlamak mümkündür. *Meryem’e Müjde* kompozisyonunda heykelsi figürlerin, yalın bir geometrik düzen içinde yerleştirildikleri görülür<sup>8</sup>. Surların, farklı bakış noktalarından gösterilmesi, minyatür sanatında sıklıkla karşılaşılan bir özelliktir. Erken Ortaçağ betimlemelerinde iç mekan, keyfi ve sistemsiz bir biçimde yorumlanmıştır. Ortaçağ minyatürlerinde nesnelerin herbiri, genel anlatım içinde kendi başlarına değerlendirilmekte, arka plan-

dan kopuklukları ile dikkati çekmektedir. Rönesans sanatçısına göre ise betimlenen herşey akla ve optik kurallara uygun olmalıdır<sup>9</sup>.

Romanesk Dönem’de, okur-yazarlığa büyük bir önem verilmesi nedeniyle kitap üretiminde önemli bir artış kaydedilmiştir. Büyük manastırlar, el yazması kitapları kopya etmek için kurdukları kendi atölyelerinde (*scriptoria*) hazırlanan, satın alınan ya da bağış yoluyla elde edilen kitapların sayısı olduğu kadar, ihtişamıyla da gurur duymuştur. Bu dönemde tüm Avrupa’da, daha erken dönemlere ait İncil ve Mezmurlar’ın yerine geçmeye başlayan büyük boyutlu ve bol resimli Kitab-ı Mukaddesler’den çok sayıda üretilmiştir<sup>10</sup>. Canterbury ve o dönemde İngiltere’nin başkenti olan Winchester, el yazması eser üretiminde önemli merkezler olarak karşımıza çıkmaktadır<sup>11</sup>. Romanesk resim, büyük ölçüde mimarinin çocuğu olarak değerlendirilmektedir. Romanesk yapının ağırlığı, resamlara, çalışmalarını için geniş duvar ve kemer yüzeyleri sağlamıştır. Bu dönemde meydana getirilen kompozisyonların güçlü kuruluşları ile içerdikleri figürlerin stilize edilmiş yüzeyselliklerinin karşılıklı oluşturduğu görülmektedir<sup>12</sup>.

Duvar yüzeyinin büyük ölçüde azalması nedeniyle Gotik mimari, resim sanatı için elverişli olmamış, bu dönemde kitap resimleme sanatı ağırlık kazanmıştır. Yaşama ilişkin en canlı resimlerin yer aldığı el yazması kitaplarda ve takvimlerde, ziyafet, av partisi, tohum ekme, ürün toplama, Noel yortusu için yaban domuzu avlama gibi ayın tipik etkinlikleri resimlerle anlatılmıştır. Tıpla ilgili bilimsel çalışmalar, romanslar ve tarih gibi dinsel konulu olmayan kitapların yanısıra, yaygın olarak litürji ve teolojiyle ilgili kitaplar da hazırlanmıştır<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Uşun Tükel, “Resimde İç Mekan ya da Resmin İç Yapısı”, *Arredamento Mimarlık Dergisi*, Sayı:100+13, Nisan 1999/04, s.76.

<sup>10</sup> Edward Lucie-Smith, *Art and Civilization*, London 1992, s.120.

<sup>11</sup> Helen Gardner, *Art Through the Ages*, New York 1948, s.328.

<sup>12</sup> Lucie-Smith, s.122.

<sup>13</sup> Gardner, s. 334, 355-356.

<sup>8</sup> *British Museum London...*, s.147.

Fransa'da kitap üretimi, 14-15. yüzyıllarda zirveye ulaşmıştır. Dönemin el yazması eserlerine bakıldığında vitrayın etkisiyle canlı renklerin kullanıldığı dikkati çekmektedir. Bordür dekorasyonunda sarmaşık sevilen bir motif olmuş, yarı natüralist bitkisel motifler, yalın bir motifi biçimlendirmek için zarif kıvrımlar meydana getirmiştir. Bazen tek bir yaprak, sayfaya zarif bir zenginlik katmak için altınla kaplanarak kabartılmış, dalların arasına sık sık küçük hayvan figürleri ile grotesk figürler yerleştirilmiştir<sup>14</sup>. Gotik dönemde hazırlanmış el yazması bir eser olan *St. Louis Mezmurlar Kitabı*, gösterişli resimleriyle ünlü bir eserdir. Fransa Kralı IX. Louis'nin (St. Louis), el yazması eserlerden oluşan bir kütüphane kurduğu ve kitapların büyük bir bölümünü kendisinin hazırlattığı bilinmektedir. Bu eserlerden yalnızca birkaçı günümüze ulaşabilmiştir. 1252 ile Louis'nin ölüm tarihi olan 1270 yılları arasında hazırlanan *St. Louis Mezmurlar Kitabı*'nda, 78 tam sayfa resimden oluşan bir ön grup bulunmaktadır. Bu grup içindeki her sayfaya mimari bir düzenlemenin hakim olduğu görülür. Bu mimari; süs kuleleri, Gotik pencereleri ve her birinde birer gül pencerenin bulunduğu geniş sivri alınlıklarıyla dönemin moda akımını yansıtmaktadır. Bu türde düzenlemeler, kuyumcuların yapmış oldukları rölik mahfazalarında, ayrıca *Siena Katedrali*'nde (Resim 3) olduğu gibi dönemin Gotik kilise cephelerinde de görülmektedir. Bu minyatürlerde görülen mimari motifler, aynı döneme ait olan *Ste. Chapelle Evangelary* (Bibliothèque Nationale, Paris) ve IX. Louis'nin kızkardeşi Isabella için hazırlanan *Isabella Mezmurlar Kitabı*'nda (Fitzwilliam, Cambridge) da tekrarlanmaktadır<sup>15</sup>. IX. Louis'nin kitap ressamı konusunda herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

*St. Louis Mezmurlar Kitabı*'nda yer alan *Balaam ve Eşeği* konulu kompozisyon (Resim 4), Tevrat'ta sözü edilen bir olaydan alınmıştır (Sayılar, Bap: 22-23-24). Moab Kralı Balak tarafından İsraililer'i lanetlemesi istenen doğru kahin Balaam'ın yapacağı bu davranış

Tanrı tarafından yasaklanır. Balaam, yanında Moab reisleri ve iki uşağıyla birlikte giderken, elinde kılıcıyla onu engellemek için yola dikiilen Rabbin meleğini fark edemez ve meleği görerek duran eşeğine vurur. İsa'nın isteğiyle dile gelen eşek; "*Ben sana ne yaptım ki bana üç kere vurdun?*" der. Meleği gören Balaam, İsraililer'i lanetlemekten vazgeçerek onları kutsar. Balaam ve eşeğinin öyküsü sanatta yaygın olarak ele alınmış bir konu değildir<sup>16</sup>. Kompozisyonda ilk olarak dikkati çeken unsur, sahnenin süslemeli ve simetrik çerçevesidir. İki boyutlu arka plan ile heykelsi bir nitelik taşıyan ve ustalıklı biçimlendirilen figürler karşıtlık oluşturmaktadır<sup>17</sup>. Bu yazmada yer alan minyatürlerde, tüm kompozisyonun aynı kuvvetli dış çizgilere ve vitray bir pencereyi hatırlatan canlı renklere sahip olduğu görülür<sup>18</sup>. Resimde fon olarak kullanılan mimari, olayın geçtiği dönemin değil, minyatürün yapıldığı dönemin mimari üslubunu yansıtmaktadır. Dış mekanda geçen olay için bir anlamda dekor görevi yapan mimari kurgu, konuyla ve figürlerle doğrudan bağlantılı bulunmamasına rağmen oldukça özenli bir biçimde betimlenmiştir. Küçük farklılıklarla birlikte aynı düzenlemenin, yazmanın diğer sahneler için de fon oluşturduğu ve bu gösterişli Gotik yapı cephesinin, resim içinde işlevsel olmaktan çok dekoratif bir nitelik taşıdığı görülmektedir.

Çağını aşarak Rönesans resmini hazırlayan Ortaçağ sanatçılarından Giotto di Bondone'nin (yaklaşık 1267-1337), Padua *Scrovegni Şapelinde* (Arena Şapeli) bulunan *Kana Düğünü* (Resim 5) konulu fresko çalışması, bu dönemde mimarinin, dolayısıyla mekan kavramının resim sanatında kullanımıyla ilgili önemli bir örnek oluşturmaktadır. Scrovegni Ailesi için 1305-1313 yılları arasında dekore edilen şapelde, Giotto'nun freskoları, canlı üsluplarıyla dikkati çekmektedir<sup>19</sup>. Giotto'nun eserleri ile, gerek kendisinden önceki, gerekse çağdaşı olan birçok sanatçının eserleri arasında önemli farklılıklar görülmektedir. Bizans eğilimli bir

<sup>14</sup> Gardner, s.356.

<sup>15</sup> Andrew Martindale, *Gothic Art*, London 1993, s.124.

<sup>16</sup> Martindale, s.126. ; Peter - Linda Murray, *Christian Art and Architecture*, New York 1998, s.43.

<sup>17</sup> H. W. Janson, *History of Art*, London 1991, s.391.

<sup>18</sup> Honour, Fleming, s.349.

<sup>19</sup> Martindale, s.187.

grup, betimlenenin doğal görünüşüne fazla dikkat etmeden yalnızca renk, çizgi, ışık-gölge gibi biçimsel unsurlar üzerinde durmuştur. Diğer grup ise, Giotto'nun da yapmış olduğu gibi biçimleri, doğrudan görsel algı ve mekansal ilişkilere dayanarak oluşturmuş ve natüralizme doğru bir adım atmıştır<sup>20</sup>.

Giotto'nun, Kana Düğünü'nü konu alan bu kompozisyonunda, solda oturan İsa, hizmet eden genç bir kıza mucizenin gerçekleşmesine neden olan emri vermektedir. Sağ taraftaki hizmetçiler suyu kaplara boşaltmakta, kahya ise şaraba dönüşen suyun tadına bakmaktadır. Birbirini izleyen olayları aynı konu çerçevesi içine yerleştirme geleneği Ortaçağa dayanmaktadır. Sahnede olaylar birbirlerine iletişim ve hareketle bağlanmakta, bu bütünlüğe mimari çerçeve de katkıda bulunmaktadır<sup>21</sup>. L biçimli masanın yerleştirilmesiyle resimde, belirgin bir mekan derinliği yaratılmış, masanın oluşturduğu keskin açı, hizmetçiler tarafından maskelenmiştir. Alt tarafı koyu olarak gösterilen tavan gölgeliği, bu mekan duygusunu güçlendirmekte ve resimde mekan derinliği ile ilgili herhangi bir şüphe bulunmamaktadır<sup>22</sup>.

1278-1318 yılları arasında, adına çeşitli belgelerde rastlanan ve 14. yüzyıl Siena resminde önemli bir yeri olan Duccio di Buoninsegna'nın, *Kuyu Başında İsa ve Samiriye'li Kadın* (Resim 6) konulu çalışması 1311 yılında tamamlanmış, Thyssen Koleksiyonu'nda bulunan eserin dahil olduğu altar panosunun bazı bölümleri kaybolmuş, diğer bölümleri ise çeşitli müze ve koleksiyonlarda korunmuştur<sup>23</sup>. Kompozisyona mimari açıdan bakıldığında, mimari betimlemelerle figürler arasında doğru bir orantı kurulmadığı dikkati çekmektedir. Havarilerin çıkmakta oldukları kent kapısı ve surları ile daha geride yer alan yapılar, genel görünüşleri bakımından Ambrogio Lorenzetti'nin mimari betimlemelerini hatırlatmakta, sivri kemerli pencerelerde Gotik üslubun izleri görülmektedir.

Dönemin önde gelen sanatçılarından biri olan Ambrogio Lorenzetti'nin (aktif 1319-1347) *Palazzo Pubblico*'da bulunan *İyi Yönetimin Etkileri* (Resim 7) adlı fresko çalışması, o zamana kadar yapılan ilk gerçekçi kent manzarası olarak kabul edilmektedir. Siena'lı sanatçı, doğduğu kentin belediye binası için yapmış olduğu bu büyük boyutlu duvar resminde natüralist anlayışa doğru bir ilerleme kaydetmiştir. İyi yönetimin etkilerini gösteren kent ve taşra manzarasında, Siena kenti ve onu çevreleyen tepeler betimlenmiştir. Bu barış dolu sahenin karşı tarafında ise aynı kent ve taşra manzarasının savaşta harap edilmiş görüntüsü bulunmaktadır. Ancak bu bölümde yer alan resimler oldukça tahrip olmuş durumdadır. 1292-1355 yılları arasında Siena'yı yöneten yetkililerin toplantı yaptıkları bu odanın duvarlarını süsleyen freskolar, bir anlamda barışı korumayı salık veren bir politikanın görsel hatırlatıcısı olmuştur. Kompozisyonda birçok türde yapının betimlendiği görülür. Bunların arasında, önleri açık dükkanlar ve birinde hâlâ duvarcıların çalışmakta olduğu zenginlerin sarayları yer almaktadır. Bazı yapılarda ise iç savaş döneminde yapılmış olan kuleler dikkati çeker. Resimde yapılar, belirgin bir biçimde birbirlerinden ayrılmakta, insanlar ve hayvanlar, yapıların aralarındaki bu boşluklardan rahatlıkla geçebilmektedir<sup>24</sup>. Burada görülen yapılarda, silme ve pencere çizgileri birbirini takip etmekte, böylece yapılar birbirlerine bağlanarak yatay bir hareketlilik ortaya koymaktadır. Kötü yönetilen kentte ise bu durum görülmemekte, mimari unsurlar bir yapıdan diğerine geçmemektedir<sup>25</sup>. Bu büyük boyutlu panoramik manzara düşüncesinin başlangıcı açık olmamakla birlikte iyi yönetilen kentin, Siena olmasının amaçlandığı düşünülmektedir<sup>26</sup>. Sanatçının başarısını ve erken 14. yüzyılın sanatsal gelişimini ortaya koyan bu kompozisyonda kentin kendisi, başlı başına bir bilgi kaynağı oluşturmaktadır. Kent surları, sürekli olarak üstünlük için savaşan gruplar ve geniş aileler için bir barınak olmuş, Ortaçağ

<sup>20</sup> Gardner, s.473.

<sup>21</sup> Martindale, s.190.

<sup>22</sup> John White, *Art and Architecture in Italy 1250-1400*, Yale 1993, s.324.

<sup>23</sup> Gertrude Borghero (Ed.), *Thyssen - Bornemisza Collection*, Milano 1987, s.99.

<sup>24</sup> Honour, Fleming, s.364.

<sup>25</sup> John White, *Birth and Rebirth of the Pictorial Space*, London, tarihsiz, s.98.

<sup>26</sup> Martindale, s.217.

kentlerini taştan bir ormana benzeten kent kuleleri, birkaçı dışında zaman içinde yıkılmıştır. Bazı yapılarda, iskele kirişleri için göğüs hizasında açılan yuvalar görülmektedir. İnşa ve onarım sırasında bu yuvaların içine destekleyici keresteler yerleştirilerek üzerlerine tahta döşenmiş, kısa bir merdivenle bir sonraki seviyeye ulaşılmıştır. Daha sonra bu kirişler ve döşeme tahtaları sırasıyla geri çekilerek, boşalan yuvalar bakım amacıyla doldurulmadan bırakılmıştır. Bu türden kiriş yuvaları hâlâ *Palazzo Pubblico*'nun cephesinde ve çan kulesinde yer almaktadır<sup>27</sup>. Siena Pinacoteca'da, Ambrogio Lorenzetti tarafından yapıp yapılmadığı kesin olarak bilinmeyen iki manzara resmi bulunmaktadır. 1320'li yıllara tarihlenen resimlerden biri taşra, diğeri ise bir kent manzarasıdır. Her iki resimde de kuşbakışı perspektifin kullanıldığı görülür. Oyuncak evleri hatırlatan yapıların yer aldığı *Kent Manzarası* (Resim 8), kenti çevreleyen surlar, merkeze yerleştirilmiş katedral, kuleler, saraylar ve daha küçük kiliselerle tipik bir Ortaçağ şehri görüntüsü çizmektedir. İtalya'nın dört bir yanında bulunan irili ufaklı yerleşim yerlerinin düzenlenmesinde yerel yöneticinin bulunduğu kale, şehrin doğal ya da yapay tepesi üzerinde hakim bir konuma yerleştirilmiş, kale ise bozguna en son sığınacak yer olarak bu dönem savunmasında önemli bir rol oynamıştır<sup>28</sup>. Kompozisyonda, mimari betimlemelerin yanı sıra dönemin inşa teknikleriyle ilgili bilgilere de yer verilmiştir<sup>29</sup>. Ortaçağ kentlerine bakıldığında, en çok aranan yerler olarak kamu binaları, kiliseler ve belediye binalarının merkezde yoğunlaştığı, kentin genel profiline bu yapıların dikey gelişiminin hakim olduğu görülmektedir<sup>30</sup>.

Paul, Herman (ya da Armand) ve Jean de Limbourg Kardeşler (yaklaşık 1385/90-1416), Fransa Kralı II. John'un oğlu Berry dükü John (John de Bery) için hazırladıkları *Trés Riches Heures*'de (Zengin Saatler), dükün sahip oldu-

ğu şatolar, gerçekçi bir biçimde betimlenmişlerdir. Bu dönemde büyük bir servetin sahibi olduğu bilinen Berry dükü John'un koleksiyonunda, değerli taşlar gibi küçük objelerin yanı sıra şatolar gibi mülkler de bulunmaktaydı. Şapel ve şatolarını, heykel ve vitraylarla zenginleştiren dük, levha resimleri, düzinelerce goblen ve kuyumculuk eseri ile, yaklaşık üçte biri günümüze gelen çok sayıda el yazmasının da sahibiydi<sup>31</sup>. Limbourg Kardeşler tarafından hazırlanan ve bir dua kitabına ekli olduğu düşünülen oniki takvim sayfasında, her ay için bir sahne ve üstte yarım daire içine yerleştirilmiş olan oniki burç ile ilgili semboller yer almaktadır. 14. yüzyılın sonları ile 15. yüzyılın başlarında tüm Avrupa'ya hakim olan Uluslararası Gotik üslubun etkilerini taşıyan ve özel bir alıcının beğenisine uygun olarak hazırlanan *Trés Riches Heures*, önemli bir Ortaçağ sanat eseridir<sup>32</sup>. Dükün sahip olduğu şatoların betimlenmiş olması, resimlere bir tür tarihsel belge niteliği kazandırmakta, sahnenin gerçekçi bir üslupta ele alındığı görülmektedir; böylece sanat, gerçek yaşama ayna tutmaya başlamıştır<sup>33</sup>.

Limbourg Kardeşler'in, *Trés Riches Heures*'de yer alan Mayıs minyatüründe (Resim 9), her yıl dükalık sarayında kutlanan bahar bayramı ele alınmıştır. Gösterişli giysileri içindeki soylular, başlarında yaprak ve çiçeklerden oluşan taçları ile at üzerinde betimlenmişlerdir<sup>34</sup>. Kompozisyonun arka planında, dükün Riom'da bulunan sarayı görülmektedir. Bourges'da bulunan saray ile Riom'da bulunan sarayda, Guy de Dammartin'in mimar olarak çalıştığı bilinmektedir. 1380'de Kral V. Charles'ın ölümünden sonra krallık içinde önemli bir görev üstlenen dük, inşa programına hız vermiş, 1381'de genç Kral VI. Charles'dan büyük bir olasılıkla bir ricaya karşılık olarak Paris'te bulunan *Hotel de Nesle*'i almıştır. Bugün Institut de France'ın bulunduğu yerdeki bu yapı, yaşamının geri kalanında dükün önde gelen konutlarından biri

<sup>27</sup> Hooker, s.120-121.

<sup>28</sup> John White, *Art and Architecture in Italy 1200 to 1400*, Middlesex 1966, s.254.

<sup>29</sup> Leonardo Benevolo, *Avrupa Tarihinde Kentler*, Çev. Nur Nirven, İstanbul 1995, s.103.

<sup>30</sup> Benevolo, s.62.

<sup>31</sup> Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry*, C.I, Edinburgh 1967, s.36-37

<sup>32</sup> Honour - Fleming, s.365.

<sup>33</sup> Lucie-Smith, s.159.

<sup>34</sup> Gombrich, s.164-165.



olmuş; Berry dükü John, 1416 yılında burada ölmüştür. Berry dükünün, Paris yakınlarında Orge nehri üzerinde bulunan *Dourdan Şatosu*, Nisan; 1385'te II. Louis Anjou'dan alınan *Étampes Şatosu*, Ağustos; *Poitiers Şatosu*, Temmuz; *Lusignan Şatosu* ise büyük yapı üzerinde süzülerek yükselen ve bir efsaneye göre şatonun koruyucu perisi Mélusine olduğu düşünülen altın ejderha ile *Mart* kompozisyonunda görülmektedir. Dükün elde ederek yeniden düzenlediği Paris yakınlarındaki *Château de Bicêtre*, Limbourglar tarafından *Eylül* kompozisyonunda (Resim 10) betimlenmiştir<sup>35</sup>; ancak bu kompozisyonda yer alan şatonun, Loire'da bulunan *Saumur Şatosu* olabileceği de düşünülmektedir. Resimde, şatonun önünde yapılan bağ bozumu ele alınmakta, adeta barış ve bolluk simgelenmektedir. Resimde hiçbir dinsel göndermenin bulunmaması dikkat çekicidir. Örneğin asmalar, erken Ortaçağ sanatında olduğu gibi simgesel bir anlama sahip değildir<sup>36</sup>. Dük, *Château de Bicêtre* olabileceği düşünülen bu yapının duvarlarını halılar, duvar resimleri ve çok çeşitli sanat eserleriyle donatarak, Fransa'nın en zengin konutlarından biri haline getirmiştir. Şato, 1411'de Burgonyalılar tarafından ateşe verildiğinde vakanüvisler, yapının kaybı nedeniyle duydukları üzüntüyü dile getirmişler, Fransa kralları, papalar ve imparatorların portrelerinden oluşan bir dizi resimden özellikle söz etmişlerdir<sup>37</sup>.

Bourges bölgesinde, Mehun-sur-Yèvre'de bulunan ve dükün en gözde konutlarından biri olan eski şatoya, *Trés Riches Heures*'de yer alan *Günaha Teşvik* konulu kompozisyonda (Resim 11) yer vermişlerdir. Dük tarafından yeniden inşa ettirilen yapının inşası, 1367'lerde başlamış, 1385'e kadar devam etmiş ve 90'ların başında heykel ve resimlerle zenginleştirilmiştir. Limbourglar yapının dış görünüşüne Sahnede şeytan, İsa'yı dünyasal zenginliklerle yoldan çıkarmaya çalışırken gösterilmiştir. İsa bu kompozisyonda, şatonun arkasında bulunan bir tepenin üzerinde betimlenmiştir. Penot'nun, yapının mevcut olan bölümünü gösteren 1737 tarihli çiziminden elde

edilen bir gravür, Limbourglar'ın mimari betimlemesinin gerçeğe olan bağlılığını ortaya koymaktadır. Bugün tamamen yıkılmış olan yapının dış görünüşü, bu minyatür sayesinde korunmuştur<sup>38</sup>.

Limbourg Kardeşler'in *Trés Riches Heures*'de yer alan *Şubat* minyatüründe (Resim 12) ise, bir kar manzarası betimlenmiştir. Arka planda kilisesi ile bir köy, ön planda ise bir çiftlik ve çalışanları görülmektedir. Kompozisyonun ön planında bulunan evin dördüncü duvarı, ateşin başında ısınan üç figürü gözler önüne sermek amacı ile ressam tarafından kaldırılmıştır. 1416 yılında, tahminen salgın bir hastalık nedeniyle üçü birden ölen Limbourg Kardeşler'in yapmış oldukları bu resimler, köylülerin yaşam biçimine ilişkin en önemli tarihsel belgeler arasında yer almaktadır. *Şubat* kompozisyonunda görülen yapı tiplerine bakıldığında, sağ tarafta yer alan ve güvercinlik olarak kullanılan dairesel planlı gri yapı dikkati çeker. O dönemde güvercinlerin beslenmesindeki başlıca amaç, haberleşme ya da beslenmede kullanılmak değil, gübre elde etmektir. Koyun, sığır ve domuz gübresinden daha değerli olan güvercin gübresini, toprağın verimini arttırmak için kullanılmış ve Avrupa'da suni gübrenin ortaya çıkışına kadar da önemini kaybetmemiştir. Bu nedenle bir anlamda gübre fabrikası olan güvercinlikler, üretime en elverişli biçimde inşa edilmiştir. Bu yapılarda duvarların iç kısmı, yuvalar için nişli olarak düzenlenmiş, bu nişler yerden belirli bir yükseklikte yapılarak, dökülen gübrelerin toplanması sağlanmıştır. Güvercinler, rüzgar almayan sakin yerleri sevdiklerinden, güvercinlikler resimde de görüldüğü gibi genellikle bir ormanın korunaklı tarafına yapılmış, Berry dükünün döneminde ise ait olduğu kişinin zenginliğini ifade eden bir simge haline gelmiştir. Resimde, güvercinliğin yanında arı kovanlarının dizili olduğu görülmektedir. Şeker kamışının, ancak çok zengin kişiler tarafından ithal edilebildiği bu dönemde bal, en uygun tatlandırıcı olarak görülmekteydi<sup>39</sup>. *Şubat* kompozisyonu, soylu bir toprak sahibinin

<sup>35</sup> Meiss, s.37.

<sup>36</sup> Honour, Fleming, s.365.

<sup>37</sup> Meiss, s.37.

<sup>38</sup> Meiss, s.37-38.s

<sup>39</sup> Hagen C.I, s.10-12.

mülkiyetini ele almasına rağmen, kompozisyonunda bir şato ya da malikane yer almamaktadır. 1377 tarihli bir belgeye göre bir malikane de ahırlar, ambarlar, hizmetçilerin bulunduğu ayrı bir yapı, çiftlikte çalışan işçilerin kaldıkları mekanlar, bir şapel ve çiftlik kahyası için iki odalı bir çiftlik evi bulunmaktaydı. Limbourglar'ın *Şubat* kompozisyonunda betimlenen evin, çiftlik kahyasının evi olduğu anlaşılmaktadır. Ateşin, tek bir odanın ortasında yandığı ve dumanın bacadan değil, doğrudan çatıdan çıktığı işçi kulübelerinden farklı olarak, resimdeki mekanın sol tarafında bir şömine görülmektedir. Yoksul insanlar saman çuvallarının üzerinde uyurken, resimdeki mekanın arka arka tarafında bir yatağın varlığı ve duvarlarında asılı olan yedek elbiseler dikkati çekmektedir<sup>40</sup>. Limbourg Kardeşler, Şubat ayını ele aldıkları bu kompozisyonunda, belirli bir sınıfın o dönemdeki yaşam biçimini yansıtırken çeşitli mimari örneklerle de yer vermişlerdir.

Ortaçağ resim sanatında, mekan kavramının gelişmeye başladığı dikkati çekmektedir. Mimari betimlemelerde, eserin meydana getirildiği dönemin üslubuna ait mimari biçim ve ayrıntılar kullanılmıştır. Bazı örneklerde mimari, arka planda bırakılarak dekoratif bir fon görevi üstlenmiş, bazı örneklerde ise kompozisyonun merkezinde yer alan önemli bir unsur olmuştur. Bu dönemde ortaya konan gerçekçi mimari betimlemeler, günümüze kısmen ulaşabilen ya da ulaşamayan yapılara ışık tutmaları bakımından önemlidir. Ortaçağ mimari betimlemeleri, bir anlatım aracı olmaktan çok, figürlerden bağımsız, kendi başına varolan ve genellikle dekoratif nitelikli unsurlar olarak düşünülmüştür. Dönemin resim sanatı, mimari açıdan incelendiğinde, zaman zaman antik kökenli yapıların kullanıldığı, ancak gerek yapılarda, gerekse kompozisyonun genelinde perspektif etkinin yetersiz olduğu dikkati çekmekte, dönemin betimleme anlayışına uygun olarak, figürle mimari arasındaki oranın gerçekçi olmasına önem verilmediği görülmektedir.

<sup>40</sup> Hagen C.I, s.13.

## YAYINLAR

- BENEVOLO, Leonardo; *Avrupa Tarihinde Kentler*, Çev. Nur Nirven, Afa, İstanbul 1995.
- BORGHERO, Gertrude (Ed.); *Thyssen: Bornemisza Collection*, Electa International, Milano 1987.
- *British Museum London: Great Museums of the World*, Hamlyn, England 1969.
- FLEMING, John - Hugh HONOUR; *A World History of Art*, Laurence-King, London 1991.
- GOMBRICH, E. H.; *Sanatın Öyküsü*, Çev. B. Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.
- GARDNER, Helen; *Art Through the Ages*, Harcourt Brace, New York 1948.
- HAGEN, Rose-Marie and Rainer; *What Great Paintings Say*, C.I, Taschen, Cologne 1995, C.II, Taschen, Cologne 1996.
- HOOKER, Denise; *Art of the Western World*, Boxtree, London, 1989.
- JANSON, H. W.; *History of Art*, Thames and Hudson, London 1991.
- LUCIE-SMITH, Edward; *Art and Civilization*, Laurence King, London 1992.
- MARTINDALE, Andrew; *Gothic Art*, Thames and Hudson, London 1993.
- MEISS, Millard; *French Painting in the Time of Jean de Berry*, C.I-II, Phaidon, Edinburg 1967.
- MURRAY, Peter and Linda; *Christian Art and Architecture*, Oxford University Press, New York 1998.
- TÜKEL, Uşun; "Resimde İç Mekan ya da Resmin İç Yapısı", *Arredamento Mimarlık Dergisi*, S. Nisan 1999/04, İstanbul, 1999, s.76-81.
- WHITE, John; *Art and Architecture in Italy 1250 to 1400*, Penguin Books, Middlesex 1966.

- WHITE, John; *Art and Architecture in Italy 1250-1400*, Yale University Press, Yale 1993.
- WHITE, John; *The Birth and Rebirth of the Pictorial Space*, Faber and Faber, London, tarihsiz.

## RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** *Havarilerin Ayaklarını Yıkayan İsa, III. Otto İncili'nden*, yaklaşık 1000, minyatür. Bayerische Staatsbibliothek, Münih.
- Resim 2:** *Meryem'e Müjde, Mezmurlar Kitabı'ndan*, 11. yüzyıl başı, minyatür. British Museum, Londra.
- Resim 3:** *Siena Katedrali* (Giovanni Pisano tarafından tasarlanan batı cephesi), 1245-1380.
- Resim 4:** *Balaam ve Eşegi, St. Louis Mezmurlar Kitabı'ndan*, 1252-1270, minyatür. Bibliothèque Nationale, Paris.
- Resim 5:** Giotto di Bondone, *Kana Düğünü*, 1305-13, fresko. Arena (Scrovegni) Şapeli, Padua.
- Resim 6:** Duccio di Buoninsegna, *Kuyu Başında İsa ve Samiriye'li Kadın*, 1311, levha üzerine tempera, 43,5x46 cm., Thyssen-Bornemisza Koleksiyonu, Lugano.
- Resim 7:** Ambrogio Lorenzetti, *İyi Yönetimin Etkileri*, 1338-40, fresko, genişlik: 14m., Sala di Pace, Palazzo Pubblico, Siena.
- Resim 8:** Ambrogio Lorenzetti, *Kent Manzarası*, yaklaşık 1320, fresko, 22,5x32,5 cm., Pinacoteca, Siena.

**Resim 9:** Limbourg Kardeşler, *Mayıs*, *Trés Riches Heures*'den, yaklaşık 1415, minyatür. Musée Conde, Chantilly.

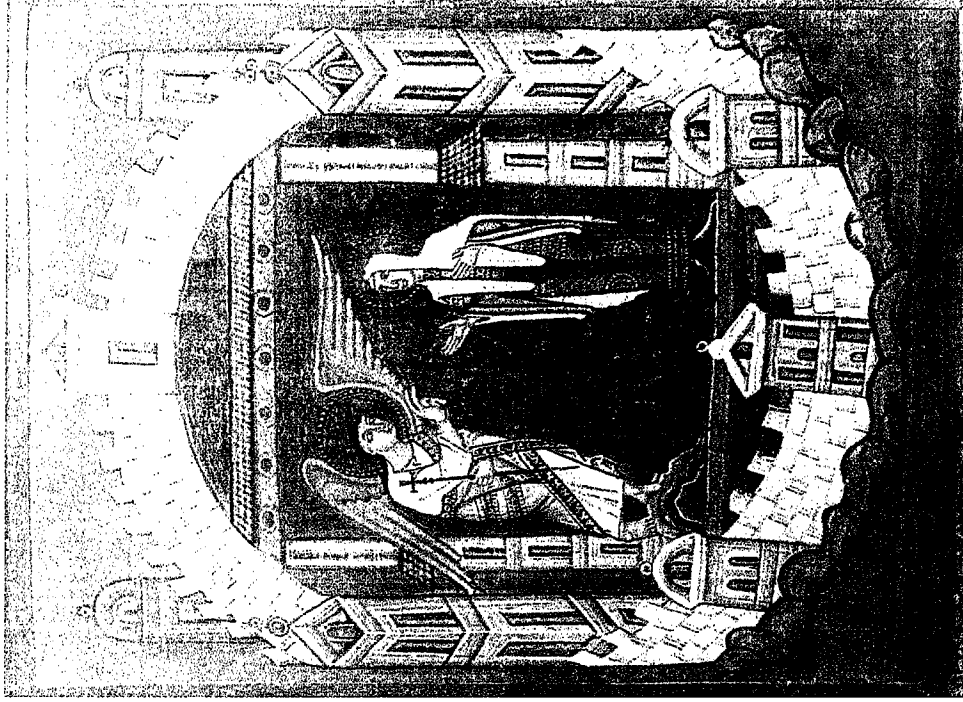
**Resim 10:** Limbourg Kardeşler, *Eylül*, *Trés Riches Heures*'den, yaklaşık 1415, minyatür. Musée Conde, Chantilly.

**Resim 11:** Limbourg Kardeşler, *Günaha Teşvik*, *Trés Riches Heures*'den, yaklaşık 1415, minyatür. Musée Conde, Chantilly.

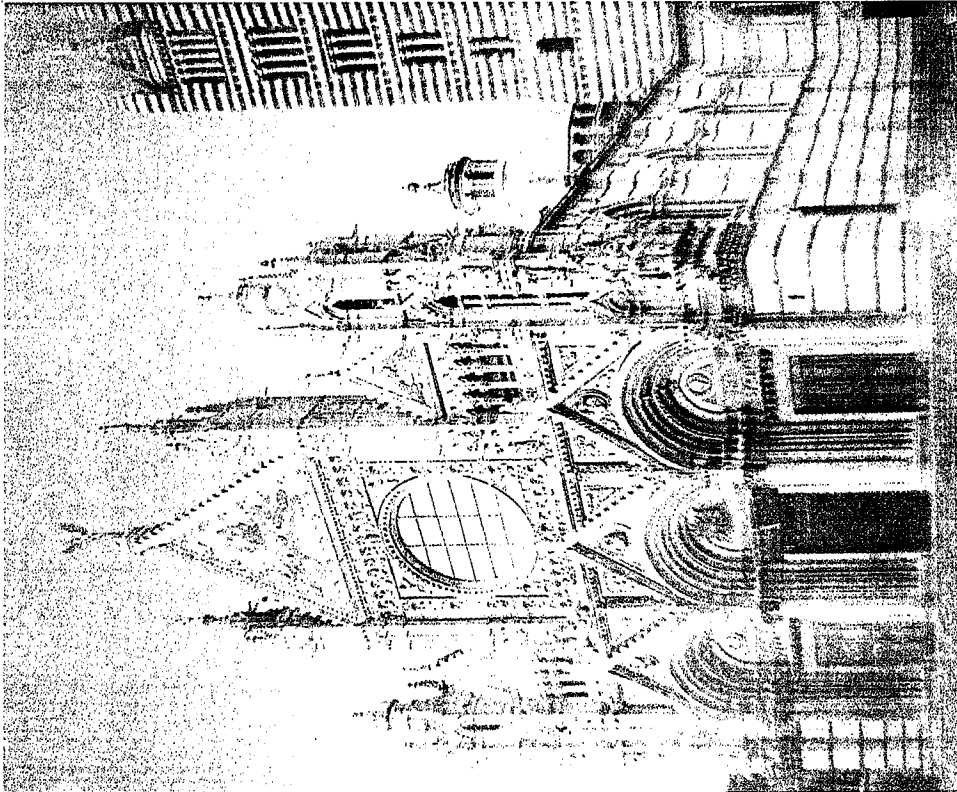
**Resim 12:** Limbourg Kardeşler, *Şubat*, *Trés Riches Heures*'den, yaklaşık 1415, minyatür. Musée Conde, Chantilly.



**Resim 1:** *Havarilerin Ayaklarını Yıkayan İsa, III. Otto İncili'nden*, yaklaşık 1000, minyatür. Bayerische Staatsbibliothek, Münih.



**Resim 2:** Meryem'e Müjde, Mezmurlar Kitabı'ndan, 11. yüzyıl başı, minyatür. British Museum, Londra.



**Resim 3:** Siena Katedrali (Giovanni Pisano tarafından tasarlanan batı cephesi), 1245-1380.



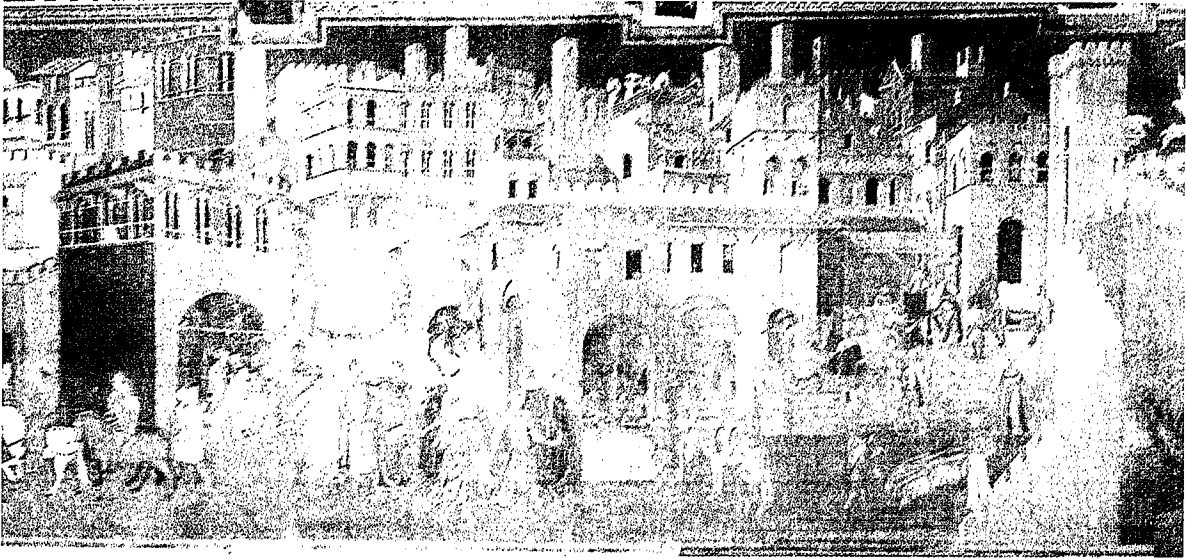
Resim 4: Balaam ve Eşegi, St. Louis Mezmurlar Kitabı'ndan, 1252-1270, minyatür. Bibliothèque Nationale, Paris.



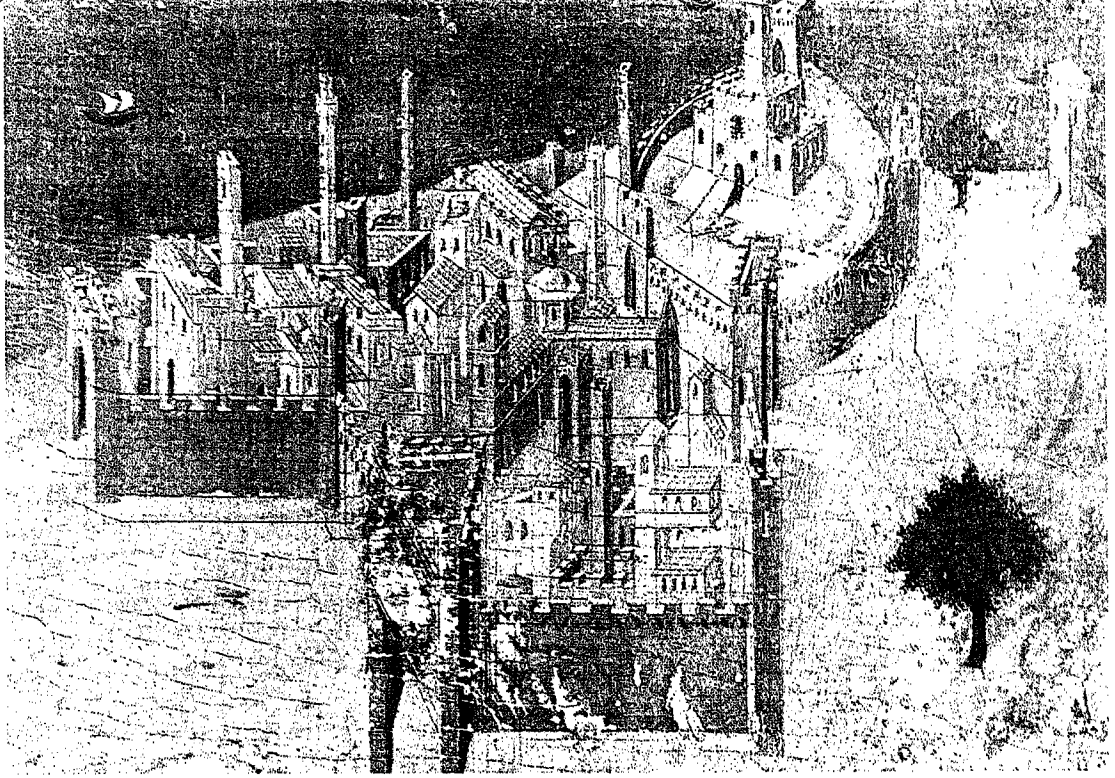
Resim 5: Giotto di Bondone, Kana Düğünü, 1305-13, fresko. Arena (Scrovegni) Şapeli, Padua.



**Resim 6:** *Duccio di Buoninsegna, Kuyu Başında İsa ve Samiriye'li Kadın, 1311, levha üzerine tempera, 43,5x46 cm., Thyssen-Bornemisza Koleksiyonu, Lugano.*



**Resim 7:** *Ambrogio Lorenzetti, İyi Yönetimin Etkileri, 1338-40, fresko, genişlik: 14m., Sala di Pace, Palazzo Pubblico, Siena.*

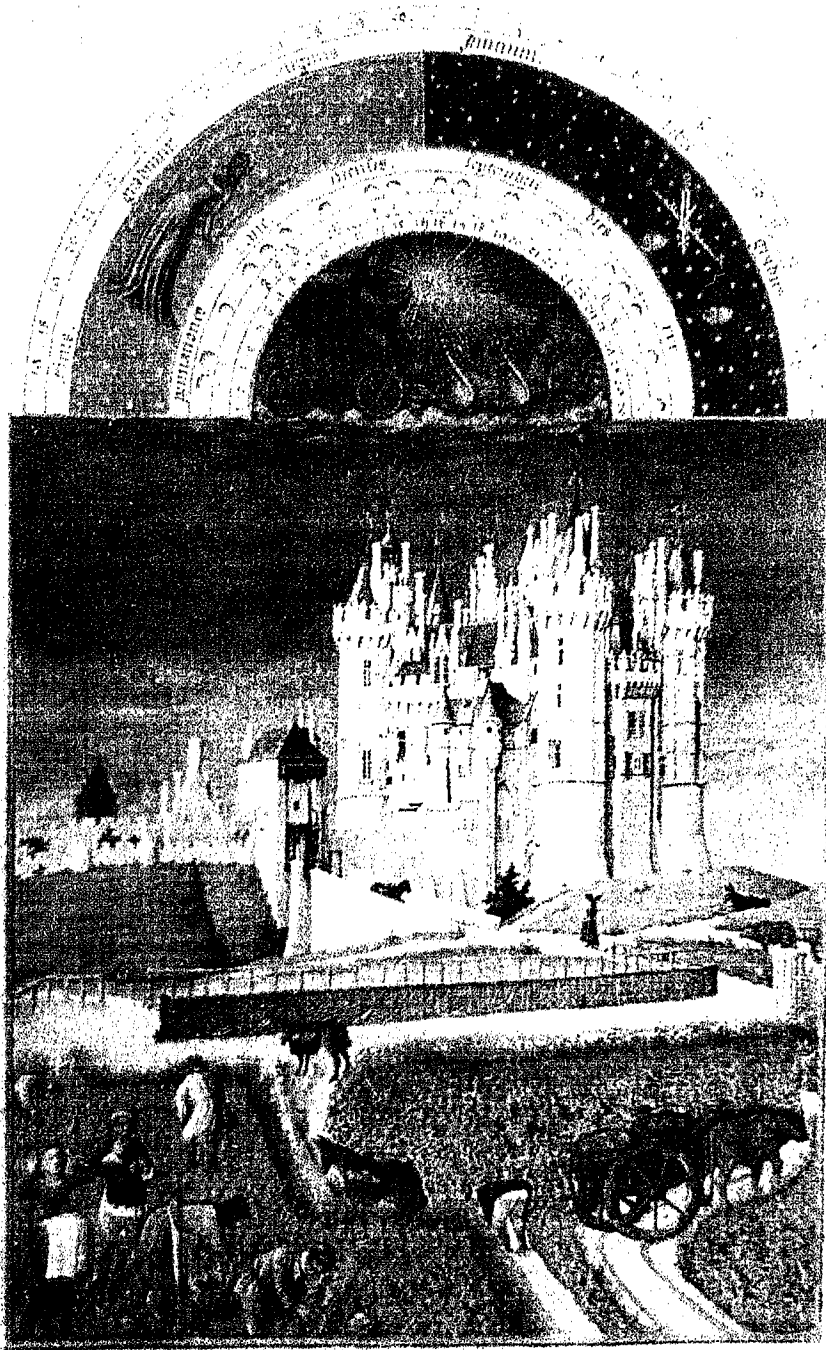


**Resim 8:** *Ambrogio Lorenzetti, Kent Manzarası, yaklaşık 1320, fresko, 22,5x32,5 cm., Pinacoteca, Siena.*

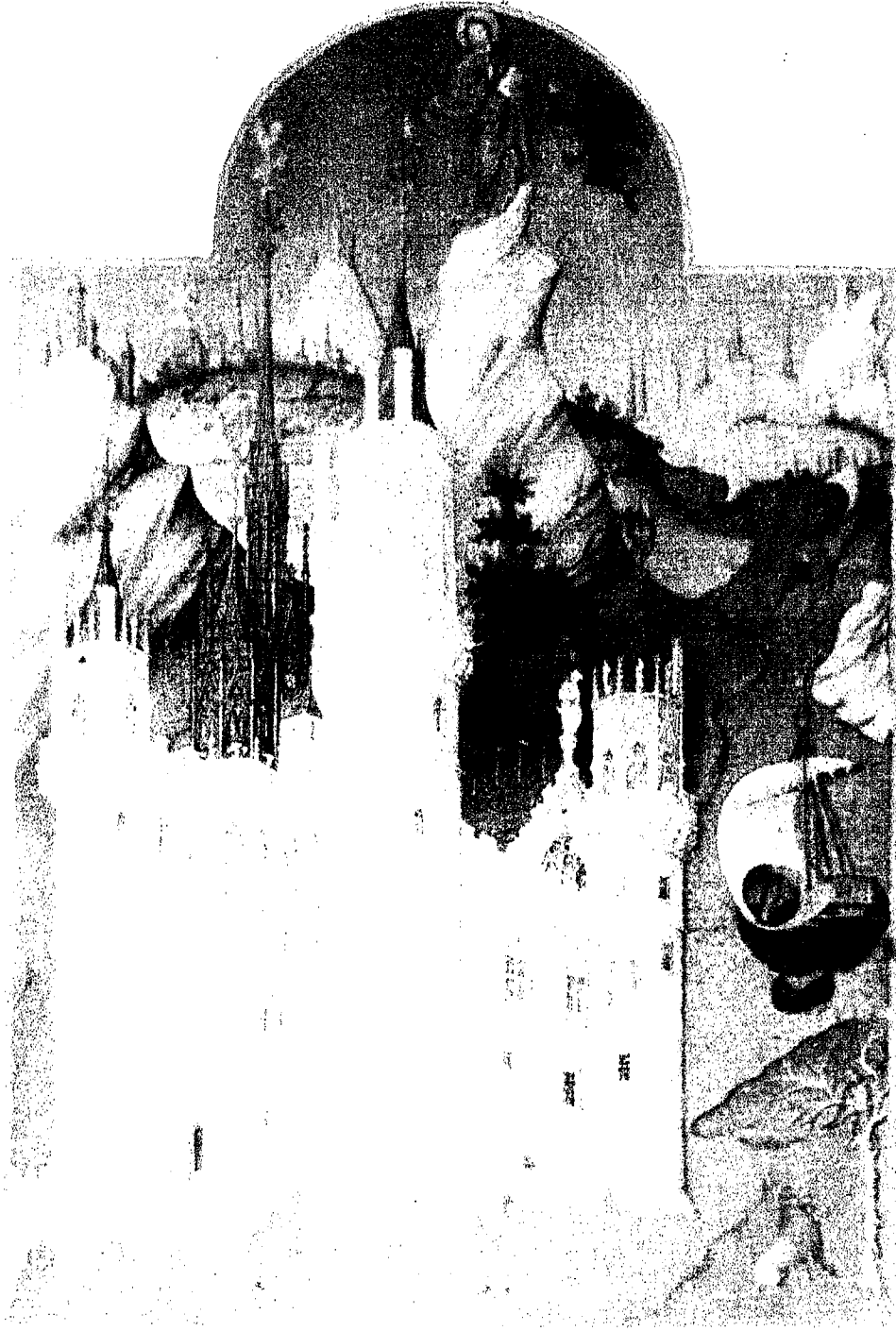


**Resim 9:** *Limbourg Kardeşler, Mayıs, Très Riches Heures'den, yaklaşık 1415, minyatür. Musée Conde, Chantilly.*





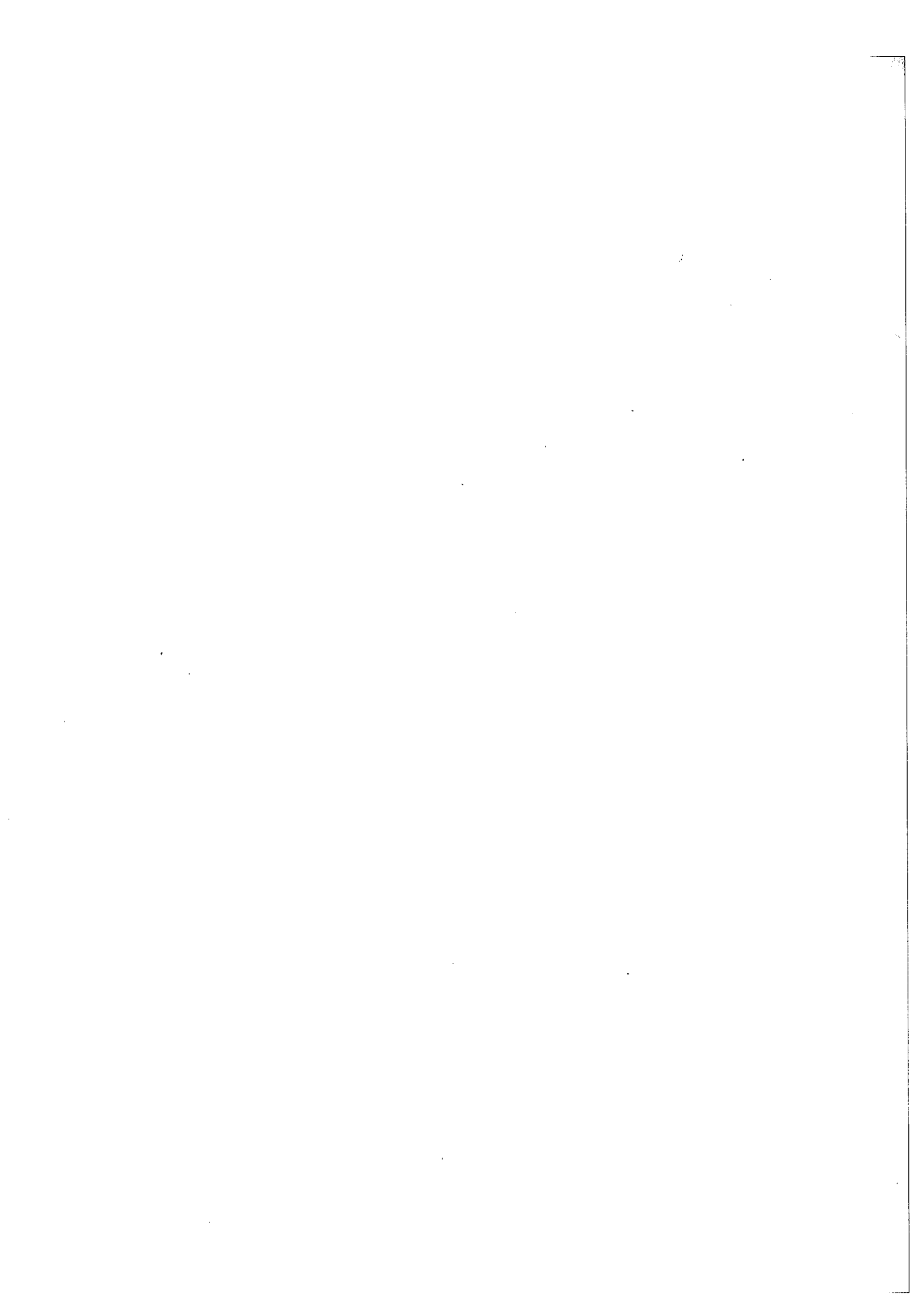
**Resim 10:** *Limbourg Kardeşler, Eylül, Très Riches Heures'den, yaklaşık 1415, minyatür. Musée Conde, Chantilly.*



Resim 11: *Limbourg Kardeşler, Günaha Teşvik, Très Riches Heures'den, yaklaşık 1415, minyatür. Musée Conde, Chantilly.*



**Resim 12:** *Limbourg Kardeşler, Şubat, Très Riches Heures'den, yaklaşık 1415, minyatür. Musée Conde, Chantilly.*



# ROMANTİZM AKIMINDA ÇOCUK FIGÜRÜ

## The Child in the Romantique Era of European Painting

Semra DAŞCI\*

*European painting of the 19th century is very important, not only because of its artistic trends and innovative painters but also because it reflects the historical and social developments of that era.*

*Compared to previous periods and styles, the child figure in 19th-century painting had a special place. In Romanticism, one of the major movements of this period, child figures were widely used to create a dramatic effect and to enhance the impact of the subject on the spectator. Occasionally they appeared in fictional and unrealistic compositions in scenes of war and revolt. The view of children in society and the characteristic painting styles endorsed the artistic trends of this era a great deal.*

A dını Ortaçağ “romance” larından, yani Latin kökenli dillerde anlatılan şövalyelikle ilgili söylencelerden alan Romantizm, tüm Avrupa’yı yaklaşık yüzyıl boyunca etkisi altına almıştır. Başlıca özellikleri arasında duygusallık, karamsarlık, yalnızlık, bilinçaltı, imgelem ve heyecanın sayılabildiği Romantizm akımının oluşmasında, Rousseau, Kant, Schelling, Hegel ve Schlegel’in felsefe alanında önemli katkılarına olduğu görülür. Edebiyat alanında ise Hugo, Goethe, Schiller ve Chateaubriand’ın çalışmaları önemli bir rol oynamıştır. Romantizmin başlangıç ve bitiş tarihlerini kesin olarak saptamak

güçtür; akım, yaklaşık olarak 18. yüzyılda başlamış, ülkelere ve sanat türlerine göre farklı biçimlerde kendini göstererek, 19. yüzyılın sonlarına kadar devam etmiştir.

Romantizm akımı içinde yer alan betimlemeler, çocuk figürünün kullanımı açısından değerlendirildiğinde, yüzyılın diğer büyük akımları gibi bu akımda da çocuğun önemli bir yer tuttuğu görülür. 19. yüzyıl Avrupa resim sanatında çocuk figürü, önceki dönemlerde olduğundan daha yaygın bir biçimde ele alınmıştır. Akımın özüne ve amacına uygun olarak kullanılan çocuk teması, Romantizm akımı

\* Arş.Gör.Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Anabilim Dalı.

içinde genellikle, resimdeki duygusal etkiyi güçlendirmek amacını taşımaktadır. Bunu özellikle, Romantik figür resminin Fransa'daki en önemli temsilcilerinden biri olan Eugéne Delacroix'nın çalışmalarında görüyoruz. Delacroix, ele aldığı savaş konuları ve isyan sahneleri içine çocukları yerleştirerek, onların yardımıyla, yaşanan olayın dehşetini ve seyirci üzerinde yarattığı etkiyi güçlendirmeye çalışmıştır (*Sakız Adası Katliamı*, 1824, Musée du Louvre, Paris; *Tanca'lı İsyancılar*, 1837-38, J. Hill Kol., New York).

Fransa'da, Romantik resmin önemli temsilcilerinden biri olan Théodore Géricault, çocuk figürünü Delacroix gibi hareketli sahnelerde kullanmamış, ruhsal durumu yansıtmadaki başarısını çocuk figürleri üzerinde de ortaya koymuştur. Psikolojik portreciliğin güçlü örneklerini veren sanatçı, gözlere ve ağız çevresine, insanların ruhsal durumlarını en iyi yansıtan unsurlar olarak özellikle önem vermiştir. Géricault'nun, Mans Müzesi'nde bulunan *Erkek Çocuğu Portresi*'nde (Resim 1) bu özellikleri görmek mümkündür. Sanatçının, Londra'da bulunduğu 1820-22 yıllarında, işçilerin yaşamını konu alan resimler ve çeşitli sokak sahneleri üzerinde çalışmışlığı bilinmektedir<sup>1</sup>. Tamamı sahne içinde yer almakla birlikte, çocuğun giysilerinin bakımsız ve buruşuk olduğu anlaşılmaktadır. Yüzünde ve bakışlarında durgun, mahzun bir ifade taşıyan çocuk, büyük bir olasılıkla halkın yoksul kesimindedir. Resimde izleyicinin dikkatini, çocuğun hüznü ve buruk bakan gözleri çekmekte, ışık ve gölgenin ustaca kullanımı da bu etkileyici ifadeyi güçlendirmektedir.

17. yüzyılda, Avrupa ülkelerinde çocukluk kavramı ve eğitimine, kısacası çocuk dünyasına ilişkin tutumlarda bir değişim sürecinin başladığı görülür. 17. yüzyıl başlarında ortaya çıkan bu dönemde, çocuklarla ilgili sözcük dağarcığı gelişmiş, "çocuk dili" bu yüzyılda moda haline gelmiştir. Çocukluk kavramının evrimi ile ilgili olarak yapılan bilimsel çalışmaların en ünlüsü, Fransız toplumsal tarihçi ve

nüfus bilimcisi Philippe Ariés'in, 1960 yılında yayınlanmış olan "Eski Devirlerde Çocuk ve Aile" adlı kitabıdır. Ariés, daha önce küçük erkek ya da kadınlar olarak betimlenen çocukların bu tarihten sonra daha doğal bir biçimde betimlenmeye başladıklarını ifade etmektedir. Ayrıca bu dönemde çocuklar için özel olarak elbiseler, oyuncaklar ve kitaplar hazırlanmaya başlanmıştır<sup>2</sup>. 1600'lü yılların başlarında görülmeye başlanan bu süreç, toplumun alt kesimine çok yavaş ulaşmış ve yoksul insanlar arasında eski tutumlar devam etmiştir; böylece bu kesimden olan çocuklar, yetişkinlerin dünyasını paylaşmayı sürdürmüştür. Tarihçi Plumb'ın bu konudaki gözlem ve saptamaları şöyledir: "*Victoria Dönemi'nde, Londra ya da Paris'te işçi sınıfı çocuklarının resimleri, hâlâ onları yetişkinler gibi giyinmiş olarak, genellikle ana-babalarının yıpranmış, küçültülmüş giysileri içinde gösteriyordu ve biz şimdi, onların içki içtiklerini, kumar oynadıklarını, cinsel ilişkilere girdiklerini ve aşında yetişkin yaşamının her biçimine katıldıklarını biliyoruz. Maddi olarak bu yaşamdan kaçmalarına olanak yoktu*"<sup>3</sup>.

İspanyol sanatçı Francisco de Goya, çocuk dünyasını çalışmalarında sıkça irdeleyen sanatçılardan biridir. Çocukların eğitimleri, oyunları, korkuları, Goya'yı yakından ilgilendirmiş ve çocukların yer aldığı sayısız resim yapmıştır. Goya'nın ortaya koyduğu eserlerin bir bölümü realist, bir bölümü, özellikle de daha geç çalışmaları romantik özellikler taşımaktadır. Sanatçının resimlerinde, ağlayan ve korkan çocukların içinde buldukları ruhsal ve fiziksel durumun başarıyla yansıtıldığı dikkati çekmektedir.

Goya'nın asit baskı serilerinden birini oluşturan *Kapriçyolar*'da (*Los Caprichios*) bozuk bir toplum hakkında, yorumlanması güç olan bir takım imalı ifadeler yer almakta, ülkedeki batıl inançlar ve cehalet iğneleyici bir

<sup>1</sup> Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880*, London, 1960, s.149.

<sup>2</sup> Mine Tan, "Çağlar Boyunca Çocukluk", *Eğitim Bilimleri Dergisi*, C.22, S.1, Ankara, 1989, s.76.; Bob Franklin (Der.), *Çocuk Hakları*, Çev. A. Türker, İstanbul, 1993, s.23.

<sup>3</sup> Franklin, s.26.

üslupla ele alınmaktadır<sup>4</sup>. *Kapriçyolar* serisine ait olan ve sanatçı tarafından “*Dikkat Et! Öcü Geliyor*” (*Que viene el Coco*) (Resim 2) başlığı verilen kompozisyonda, çocukların eğitimine ilişkin bir tema ele alınmıştır<sup>5</sup>. Resimde, iki çocuğu ile bir anne ve karşılarında, öcü olarak gösterilmiş bir figür görülmektedir. Figürlerin bulunduğu mekanı tanımlayıcı herhangi bir unsura yer verilmemiştir. Korkuya kapılan çocuklar, ne olduğunu anlayamadıkları bu varlıktan kurtuluşu, annelerine sığınmakta bulmuşlardır. Çocukların jest ve mimikleri, içinde buldukları ruhsal durumu başarıyla yansıtırken, aynı zamanda sanatçının gözlem ve ifade gücünü de ortaya koymaktadır. Çocuk figürünü eserlerinde önemli bir unsur olarak kullanan Goya, onları çeşitli sosyal ve psikolojik durumlar içinde göstermiştir. Sanatçının bazı çalışmalarında çocuk, asıl tema olarak yer alırken, bazı çalışmalarında ise aracı bir unsur olarak kullanılmıştır. Örneğin *Kapriçyolar* serisinde batıl inançlar ve cehalet esas alınmış, çocuk figürü ise bu anlatım içinde genellikle ifadesel bir araç olarak kullanılmıştır. *Testi Kırıldı* (Resim 3), sözü edilen seriye ait kompozisyonlardan biridir. Sahnenin merkezinde bir çocuk figürü ile onu dövmede olan yaşlı bir kadın figürü yer almaktadır. Çamaşırların asılı olduğu ipler ve içi çamaşır dolu sepet, yalın kompozisyonun diğer unsurlarıdır. Sahnenin, ön düzleminde görülen kırılmış testi ve testiden dökülen sular ise, adeta çocuğun dayak yeme nedenini ortaya koymaktadır.

Çocuklar, Goya'nın ilk resim serilerinin konularını oluşturmaktadır. Altı kompozisyonu içeren bir grup Madrid, Santa Marca Dükü Koleksiyonu'nda bulunmaktadır. Bu grupta yer alan resimlerin başlıkları, *Salıncak*, *Askerlik Oyunu*, *Kuş Yuvasının Soyulması*, *Boğa Güreşi Oyunu*, *Para Dilenen Çocuklar* ve *Zıplayan Çocuklar*'dir<sup>6</sup>. *Dev Oyunu* (Resim 4) Goya'nın, çocuk oyunlarını konu alan çalışmalarından biri olarak, oyun oynayan çocukların doğallığını gerçekçi bir biçimde yansıtır. 17. yüzyıl İspanyol resminde görülen gerçek-

çilik, Goya'nın üslubu üzerinde de etkili olmuştur. Jusepe Ribera ve Sevilla sokaklarındaki yaramaz çocukları tüm canlılığıyla betimleyen Esteban Murillo, bu dönemde çocuk temasına önem veren İspanyol ressamı arasında yer almaktadır. Hollanda okulundan Jan Steen, Fransız resminden Mathieu ve Louis Le Nain kardeşler de 17. yüzyılda çocuk figürünü sıklıkla ele alan sanatçılar arasındadır.

1789 yılı Nisan ayında kral IV. Carlos tarafından “kraliyet ressamı” (Pintor del Rey) ünvanı verilen Goya, günlük yaşam sahnelerinin yanısıra saraylıların portrelerini de yapmıştır. Bu portreler arasında *Don Manuel Osorio de Zuniga'nın Portresi* (Resim 5) dikkati çeker. Kestane rengi iri gözleri, pürüzsüz teni ile çocuk, içinde bulunduğu sosyal konum nedeniyle oldukça süslü bir biçimde giydirilmiştir. Çocukluk olgusunun zaman içinde geçirdiği değişim sürecinin, toplumun alt kesimlerine ulaşmasındaki yavaşlık, hiçbir dönemde soylu sınıf için geçerli olmamış, saraylıları konu alan resimlerin de belgelediği gibi, bu sınıfa dahil olan çocuklar, yaşları ne kadar küçük olursa olsun, oldukça gösterişli giysiler içinde betimlenmişlerdir.

Goya'nın 1793 yılında rahatsızlanması ve işitme duyusunu yitirmesi, onu kendisine yoğunlaştırmış, hayal dünyasını besleyerek toplumdan ayırmıştır<sup>7</sup>. Bu dönemde kendi kabuğuna çekilen sanatçı, doğaüstü varlıklara ve kendi hayalgücü ile sanrılarından kaynaklanan gerçekdışı varlıklara yönelmiş ve halk tarafından “Sağır Adamın Evi” (La Quinta del Sordo) olarak adlandırılan evinin duvarlarına da bu türde resimler yapmıştır<sup>8</sup>. Sanatçının, *Büyü* (Resim 6) adlı çalışması, bu döneme ait eserlerinden biridir. Resimde, sahnenin ön düzlemine yerleştirilmiş olan korku dolu bir figür ile onun etrafını saran bir grup büyücü görülmektedir. Siyah giysili büyücülerin herbiri farklı bir uğraş içindedir. Cadılardan birinin elinde, içinde bebeklerin olduğu bir sepet görülmektedir. Bebekler, adeta bir et yığını halinde sepete sokulmuşlardır; havaya kaldır-

<sup>4</sup> Novotny, s.135.

<sup>5</sup> Aldous Huxley, *The Complete Etchings of Goya*, New York, 1943, s.18.

<sup>6</sup> José Gudiol, *Goya*, New York, tarihsiz, s.27.

<sup>7</sup> Gudiol, s.50.

<sup>8</sup> Zeynep İnankur, *19. yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*, İstanbul, 1997, s.32-33.

dıkları el ve ayaklarından, sepetten kurtulmaya çalıştıkları anlaşılmaktadır. Sanatçı, ürkütücü büyücüler, alacakaranlıkta uçan baykuşlar, grubun tepesinde kemik sallayan şeytan gibi birtakım korku unsurlarının arasına bebekleri de yerleştirmiştir. Çocuk figürünün, doğaüstü ve korku unsurları barındıran sahnelerde kullanılması, resimdeki gerçekdışılığı güçlendirmesinin dışında, itici bir etki de yaratmaktadır.

Sembolizm akımının öncüleri arasında yer aldığı kabul edilen İngiliz sanatçı William Blake, çocuk figürüne sembolik anlamlar yüklemiş ve alışılmışın dışında çocuk betimlemeleri ortaya koymuştur. Ressam, gravür sanatçısı ve şair olan Blake, *Saflığın Şarkıları* (1789) adlı kitabında, bir çocuk ruhunun bakışından, yeni bir dünya görünümü yaratmış, kitabı tamamen kendisi resimlemiştir<sup>9</sup>. Blake, sanatını etkileyen sanrıları çocukluğundan itibaren görmeye başlamış, Tanrı'yı, yıldız kanatlı melekleri gördüğünü söylemiş, usdışı bir dünyaya yönelmiştir<sup>10</sup>. Blake, 18. yüzyılın akademik sanatından uzak durmuş, moda uygun resimlerle ilgilenmemiştir. Onun hayalî varlıkları kendilerini, şiir ve gravürlerde göstermiş, az sayıda takipçisi olmasına rağmen, Rönesans geleneklerini yıkan ilk sanatçılardan biri olması nedeniyle, modern sanat ile yakından ilgili bulunmuştur<sup>11</sup>. *Cennetin Kapıları*, 1793 yılında Blake tarafından çocuklara yönelik olarak hazırlanmış bir eserdir. 18. yüzyılın sonlarında çocuklar için, çoğu ahlaki ve dinsel nitelikli kitaplar hazırlanmaya başlanmıştır. Bu kitaplardan bazıları Mary Wollstonecraft tarafından tercüme edilmiş, Blake tarafından resimlenmiştir<sup>12</sup>. Blake'in, onyediyedi gravür resimden oluşan *Cennetin Kapıları* adlı kitabı, sanatçının en temel fikirlerini kapsamaktadır. Bu küçük semboller kitabının, 1818'de hazırlanan ikinci versiyonuna bir önsöz ile birlikte açıklayıcı beyitler konmuştur<sup>13</sup>. Bu kitapta yer alan *Onu Ağacın Altında Buldum* (Resim 7) başlıklı ve 1 numaralı gravür, insanın fiziksel ve bi-

yolojik yapısını ele alan ilgi çekici bir kompozisyonudur. Resimde, çocuk sembolü olarak kullanılan mandragor bitkisinden Eski Ahit'te birçok kez sözedilmiştir. Ağaç bu resimde, çocuğun geldiği soyu ve ecdadını temsil etmektedir. Bu ağacın gölgesinde doğan çocuk, annesi tarafından beslenir; annenin onu gizlediği örtü, ona miras kalan mizacıdır<sup>14</sup>. Çocuğun soyunu ve biyolojik mirasını temsil eden ağaç, adeta yapraklarıyla kadın figürünün üzerine doğru eğilmiştir. Antik heykelleri hatırlatan kadın figürü ise, ağacın dibinden mandragor bitkisi toplamaktadır. Kökü, insan vücuduna benzediği için "adamoğu" ya da "adamkökü" denen mandragor bitkisi burada, hem biçimsel olarak insana olan benzerliği, hem de sanatçının yüklemiş olduğu anlam nedeniyle küçük bir çocuk görünümünde betimlenmiştir.

Aynı kitaba ait olan 6 numaralı gravür ise (Resim 8), insanın kendi dünya görüşünde birtakım temel yanlışların farkına vardığı zamanı göstermektedir. Bu durum, insan yaşamında çok önemli bir dönüm noktasıdır<sup>15</sup>. Resmin altında, "*Olgun, yumurtadan çıkmak için nihayet kabuğunu kırar*" yazılıdır. Blake'in, *Yumurtadan Çıkan Çocuk* kompozisyonuna bakıldığında, yumurtanın kabuğunu kırarak dışarı çıkmaya çalışan, kanatlı bir çocuk figürü görülmektedir. Bu kanatlı çocuk figürü, mitolojik bir figür ya da Rönesans'ın *cupido*'larından biri değildir; tamamen sanatçının belirli düşüncelerini anlatmak üzere biçimlendirilmiştir.

Dönemin klasik ve romantik sanatçıları arasındaki tartışmalardan uzak kalmaya çalışan ve farklı ekollere içinde değerlendirilen Fransız sanatçı Camille Corot'nun, *Çocuğunu Emziren Köylü Kadın* (Resim 9) konulu çalışması ise anne-çocuk temasını ele almakta ve kırsal yaşamdan bir kesit sunmaktadır. Olağan ve alışılmış bir eylemi gerçekleştirmekte olan figürler, duygusal abartıdan uzaktır. Dönemin üslup tartışmalarından uzak kalmaya özen gösteren ve eserlerinde doğaya ağırlık veren

<sup>9</sup> Claudon, s.58.

<sup>10</sup> Claudon, s.47, 210.

<sup>11</sup> Michael Levey, *From Giotto to Cézanne: A Concise History of Painting*, London, 1962, s.256-260.

<sup>12</sup> Kathleen Raine, *William Blake*, London, 1970, s.47.

<sup>13</sup> Raine, s.64.

<sup>14</sup> George W. Digby, *Symbol and Image in William Blake*, Oxford, 1957, s.20.

<sup>15</sup> Digby, s.30.



Corot, çocuk figürünü de bu yaşamın bir parçası olarak betimlemektedir. Daha önceki dönemlerde, özellikle de Rönesans resminde anne-çocuk teması "Meryem ve Çocuk İsa" üzerinde yoğunlaşırken, dinsel konuların egemenliğini kaybettiği 19. yüzyılda, artık sıradan anneler ve çocukları da bu biçimde gösterilmeye başlanmıştır. Corot'nun anne-çocuk temasını ele alan çalışmaları, yine bu konuyu sıklıkla ele alan Empresyonist sanatçılar Mary Cassatt (Resim 10) ve Berthé Morisot'nun çalışmaları ile karşılaştırıldığında, iki figür arasındaki duygusallık ve yakınlığın, Corot'nun resimlerinde daha az hissedildiği görülmektedir.

Çocuğun, daha önceki dönemlerde olduğu gibi soyun devamlılığını sağlayan bir varlık olarak değil, anne ve babanın yaşamının bir parçası olarak değer görmeye başladığı 19. yüzyılda, bu yeni anlayış ve aile modeli, kentliler ve varlıklı insanlar arasında yaygınlık kazanmıştır. Kırsal bölgelerde yaşayan insanların ise 19. yüzyıl boyunca eski yaşam biçimlerini sürdürdükleri görülür<sup>16</sup>. Bu durum, dönemin sanat eserlerine de belirli bir ölçüde yansımaktadır. Bu nedenle zaman zaman resimlerde, çocuk kavramının yüzyıllar içinde geçirdiği aşamalara ilişkin ipuçları yakalamak mümkündür. Çocuk betimlemesi Empresyonizm üslubunda özellikle yaygınlaşmış, bu dönemde çocuk adeta bir neşe ve mutluluk simgesi haline gelmiştir. Başta Pierre Auguste Renoir, Claude Monet ve Berthé Morisot olmak üzere birçok sanatçının, kendi ailesi ile yakın çevresindeki çocukları keyifle betimledikleri görülür.

Önceki dönemlerle karşılaştırıldığında çocuk figürünün, 19. yüzyıl resminde daha farklı bir anlayışla betimlendiği ve konu türlerine göre çeşitlilik kazandığı dikkati çekmektedir. Ortaçağ ve Rönesans resimlerinde hakim çocuk figürü olan Çocuk İsa, resim sanatı içindeki yerini giderek sıradan çocuklarla paylaşmaya başlamıştır. Yüzyılın etkili akımlarından biri olan Romantizm'de ise ressamlar tarafından sıklıkla ele alınmış, genellikle dramatik bir

etki yaratmak ve konuyu seyirci üzerinde daha etkili kılmak amacını taşımıştır. Zaman zaman hayalî ve gerçekdışı konular içinde, doğüstü varlıklarla birlikte gördüğümüz çocuk figürü, bu ifadesini özellikle Goya ve Blake'in çalışmalarında bulmuştur. Avrupa toplumunda çocukluk olgusunun süregelen değişimi ve toplumda geçerli olan tutum ve alışkanlıklar, sanat akımlarından da büyük ölçüde etkilenerek dönemin resim sanatı eserlerine yansımış, toplumun çocuğa olan bakış açısı sanatsal bir çerçeve içinde gelecek kuşaklara aktarılmıştır.

## YAYINLAR

CLAUDON, Francis; *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev.:Ö. İnce – İ. Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994.

DIGBY, George W.; *Symbol and Image in William Blake*, Oxford, 1957, s.20.

*En Büyük Ressamlar: Delacroix*, İstanbul, 1968.

FRANKLIN, Bob (Der.); *Çocuk Hakları*, Çev.:A. Türker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993.

GUDIOL, José; *Goya*, Harry N. Abrams, New York, tarihsiz.

HUXLEY, Aldous; *The Complete Etchings of Goya*, Crow, New York, 1943.

İNANKUR, Zeynep; *19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997.

LEVEY, Michael; *From Giotto to Cézanne: A Concise History of Painting*, Thames and Hudson, London, 1962.

NOVOTNY, Fritz; *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880*, Penguin, London, 1960.

RAINE, Kathleen; *William Blake*, Thames and Hudson, London, 1970.

TAN, Mine; "Çağlar Boyunca Çocukluk", *Eğitim Bilimleri Dergisi*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, C.22, S.1, Ankara, 1989.

<sup>16</sup> Tan, s.82-83.

**RESİM LİSTESİ**

- Resim 1:** Theodore Géricault, *Erkek Çocuğu Portresi*, Mans Müzesi.
- Resim 2:** Francisco de Goya, *Dikkat Et! Öcü Geliyor, Kapriçyolar (Los Caprichios)*, No.3, 1793-96, asit baskı, Museo del Prado, Madrid.
- Resim 3:** Francisco de Goya, *Testi Kırıldı, Kapriçyolar (Los Caprichios)*, No.25, 1793-96, asit baskı, Museo del Prado, Madrid.
- Resim 4:** Francisco de Goya, *Dev Oyunu*, 1791, tuval üzerine yağlıboya, 137x104 cm., Museo del Prado, Madrid.
- Resim 5:** Francisco de Goya, *Don Manuel Osorio de Zuniga'nın Portresi*, 1788, tuval üzerine yağlıboya, 127x101 cm., Metropolitan Museum of Art, New York.
- Resim 6:** Francisco de Goya, *Büyü*, 1793, tuval üzerine yağlıboya, 40x27 cm., Lazaro Galdiano Foundation, Madrid.
- Resim 7:** William Blake, *Onu Ağacın Atında Buldum, Cennetin Kapıları*, No.1, 1793, gravür, British Museum, Londra.
- Resim 8:** William Blake, *Yumurtadan Çıkan Çocuk, Cennetin Kapıları*, No.6, 1793, gravür, British Museum, Londra.
- Resim 9:** Camille Corot, *Çocuğunu Emziren Köylü Kadın*, 1855-60, tuval üzerine yağlıboya, 29x21 cm., G. Renand Koleksiyonu, Paris.
- Resim 10:** Mary Cassatt, *Emmie ve Çocuğu*, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 90x64,5 cm., Art Museum of Wichita, Kansas.



**Resim 1:** *Theodore Géricault, Erkek Çocuğu Portresi, Mans Müzesi.*



*Que viene el vicio*

**Resim 2:** *Francisco de Goya, Dikkat Et! Öcü Geliyor, Kapriçyolar (Los Caprichios), No.3, 1793-96, asit baskı, Museo del Prado, Madrid.*



**Resim 3:** *Francisco de Goya, Testi Kırıldı, Kapriçyolar (Los Caprichios), No.25, 1793-96, asit baskı, Museo del Prado, Madrid.*



**Resim 4:** *Francisco de Goya, Dev Oyunu, 1791, tuval üzerine yağlıboya, 137x104 cm., Museo del Prado, Madrid.*



**Resim 5:** *Francisco de Goya, Don Manuel Osorio de Zuniga'nın Portresi, 1788, tuval üzerine yağ-  
liboya, 127x101 cm., Metropolitan Museum of Art, New York.*



**Resim 6:** *Francisco de Goya, Büyü, 1793, tuval üzerine yağlıboya, 40x27 cm., Lazaro Galdiano Foundation, Madrid.*





Resim 7: William Blake, *Onu Ağacın Atında Buldum, Cennetin Kapıları, No.1, 1793*, gravür, British Museum, Londra.



Resim 8: William Blake, Yumurtadan Çıkan Çocuk, Cennetin Kapıları, No.6, 1793, gravür, British Museum, Londra.



**Resim 9:** *Camille Corot, Çocuğunu Emziren Köylü Kadın, 1855-60, tuval üzerine yağlıboya, 29x21 cm., G. Renand Koleksiyonu, Paris.*



**Resim 10:** *Mary Cassatt, Emmie ve Çocuğu, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 90x64,5 cm., Art Museum of Wichita, Kansas.*



## **Dr. Tülay REYHANLI-GANDJEI**

*02.05.1941 - 26.01.2001*

*Konya Londra*

**O**rta öğreniminden sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden 1965 yılında mezun oldu. Türk İslam Eserleri Müzesi'nde görev yaptıktan sonra, 1967 yılında Türk ve İslam Sanatı Kürsüsü Asistanlığına atandı. Prof.Dr Oktay ASLANAPA'nın asistanlığını yaptı. Turkish Art and Architecture kitabının hazırlık çalışmaları ile çeşitli Kazı ve Araştırma-İnceleme gezilerine katıldı.

1971 yılında Dr.Turan GANDJEI ile evlendi ve Londra'ya yerleşti. 1974 yılında Osmanlı Külliyesi teziyle Doktor unvanını aldı. Londra School of Oriental and African Studies'de çalıştı. Londra'da Bengisu Rona ile birlikte Türkçe kursu düzenledi, Foreign Secretary 'de Türkçe dersleri verdi, İznik Seramikleri kitabı ve çeşitli yayınların çevirilerinde çalıştı.

Kısa süreli amansız bir hastalığa yenik düşerek 26.01.2001 tarihinde Londra'da vefat etti.

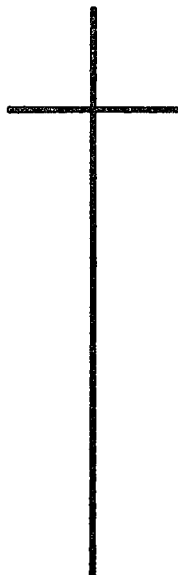
### **YAYINLARI**

- “Bali Bey Camii, Yenişehir”, **Sanat Tarihi Yıllığı III** (1970), 17-31.
- “Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan Memlûk keramikleri”, **Sanat Tarihi Yıllığı, IV**(1971), 215-235.
- “Osmanlı mimarisinde imaret: Külliye üzerine notlar”, **Türk Kültürü Araştırmaları, XVI/1-2** (1976), 121-130.

- (A.Altun ile), "Edirne/Havsa'da Sokullu (veya Kasım Paşa) Külliyesi, **Sanat Tarihi Yıllığı**, V1(1976), 67-80.
- "Bursa Yenişehirinde Koca Sinan Paşa Camii ve İmareti", **Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi**, Özel Sayı:9 (1978), 373-386.
- "Havsa'daki Sokullu veya Kasım Paşa Külliyesi hakkında tamamlayıcı notlar", **Türkiyat Mecmuası**, XIX( 1980), 241 -248.
- **İngiliz Gezginlerine Göre 16.Yüzyılda İstanbul'da Hayat (1582-1599)**, (1983). "Londra'daki iki sergi üzerine notlar", **Boyut**, 3/25 (1984), 25-27. "The Potraits of Murat III", **Erdem**, 3/8(1987), 453-478.
- "Nicolas de Nicolay'ın Türkiye seyahatnamesi ve desenler", **Erdem**, 5/14(1991), 571-615.



*Johanna Zick-Nissen  
16.12.1919 Berlin 19.6.2001*



Wir erfüllen die schmerzliche Pflicht mitzuteilen,  
daß meine liebe Frau, unsere liebe Mutter,  
Schwiegermutter und Großmutter

**Dr. Johanna Zick**

geb. Nissen

\* 16. 12. 1919

uns am 29. Mai 2001 für immer verlassen hat.

## 29 MAYIS 2001'DE KAYBETTİĞİMİZ DR. JOHANNA ZICK-NISSEN'İN TÜRK SANATINA HİZMETLERİ

**U**zun yıllar Türk Sanatı ve Kültürüne önemli hizmetleri geçen, makale ve kitap olarak 79 yayını bulunan Dr. Johanna-Zick-Nissen Berlin, Münih ve Viyana Üniversitelerinde Sanat Tarihi, Arkeoloji ve Tarih öğrenimi gördükten sonra 1945'de Prag Alman Karl Üniversitesi'nde doktorasını vermiştir. Bundan sonra Berlin Devlet Müzeleri, İslam Eserleri bölümünde düzenleme, restorasyon ve dokümantasyon çalışmalarına başlamış, 1949'da şehrin ikiye ayrılmasına kadar çalışmalarına devam etmiştir.

1954'de Batı Berlin Devlet Müzelerinde bir jübile sergisi için Prof. Ernst Küknel'e asistan olmuş, 1955'de savaş başında korumaya alınan müze eserlerinin saklandığı yerlerden Batı Berlin'e getirilerek müzede yeniden teşhiri için görevlendirilmiştir.

1959'da aynı müzede Direktör olan Prof. Kurt Erdmann'la çalışmış, 1961'de Kahire ve Atina müzelerinde tekstil ve keramik eserlerini incelemekle görevlendirilmiş, 1965'te St. Petersburg Ermitage Müzesi'nde Pazırık halısının koruma camı arasından çıkarılarak teknik incelemesini yapabilen tek araştırmacı olmuştur. Aynı yıl Stockholm müzelerinde araştırmalar yapmış, 1974'te İran'a inceleme gezisine çıkmıştır.

1964-1966 Prof. Küknel ve Erdmann'ın ölümlerinden sonra yeni müze binası, sergiler, restorasyon, yeni alınan eserler bakımından Berlin-Dahlem İslam Sanatı Müzesi'ndeki bütün faaliyetleri yalnız başına yönetmiştir.

1965 yılında İstanbul ve Ankara müzelerinde Birinci Türk Sanatı Sergisi için Alman sanat konseyi ve TKSM. Müdürü Hayrullah Örs ile birlikte çalışmıştır. 1966 yılında Ankara'da Bakanlığın davetlisi olarak Türkiye'de inceleme seyahati yapmıştır.

1971'de Prof. Klaus Brisch'in Müdürlüğü'nde Berlin- Dahlem'de yeni Müze binasında bütün sergilerin düzenlenmesi, katalog çalışması, restorasyonların kontrolü, fotoğraf arşivi hazırlanması işlerini gerçekleştirmiştir.

İngiltere, Fransa, Macaristan, Polonya, Kahire, Semerkand, Türkiye, Suriye, İspanya'da Türk ve İslam sanatı ile ilgili bilimsel kongrelere tebliğlerle katılmıştır. 1979 Münih Türk Sanatları Kongresi'nin bütün hazırlıkları, sergileri ve toplantıların organizasyonu için tek başına sekreter olarak görev yapmıştır.

Üniversiter faaliyetleri: Berlin Hochschule für Bildende Kunst ve Kahire Üniversitesi, Arkeoloji Fakültesi'nde ders vermiş, Berlin Freien Universität'te doktora çalışmalarını yönetmiştir.

Umman'da Alman Bochum Maden İşletme Müzesi kazılarında İslami keramik buluntuları üzerinde çalışmıştır. Münster Alman-Türk derneğinde, Hamburg-Rissen Protestan merkezinde konferanslar vermiş ve bu dinleyicilerle büyük bir Güneydoğu Anadolu seyahati tertiplemiştir.

1983'te Müze'deki görevinden ayrılmıştır. Bundan sonra Berlin İslam Keramik koleksiyonlarının tam kataloğu hazırlıklarında müze ile serbest çalışmaya başlamıştır. 1989'da yeni müdür Prof. Meinecke ile kontratlı olarak çalışmalarına devam etmiş; 1965-1986 yılları arasında Hamburg, Düsseldorf, Frankfurt, Stuttgart, Kudüs, Kopenhag müzelerine alınacak eserler için müşavir olarak çalışmıştır. Düsseldorf Hetjens Müzesi ve Münih Etnografi Müzesi için katalog hazırlamıştır.

"Osmanlı Devri Türk Sanat ve Kültürü" adlı ikibin sayfalık büyük kitabın sergi ve katalog taslağı olarak hazırlanması ve basılmasını gerçekleştirdi (Frankfurt-Essen 1984-1985).

Dr. Johanna Zick-Nissen Alman Arkeoloji Enstitüsü, Alman Sanat Tarihçileri Birliği, Berlin Arkeoloji ve Sanat Derneği ve Alman Türk derneklerinin üyesidir.

*Prof. Dr. Oktay Aslanapa*

Dr.Johanna Zick-Nissen

16.12.1919



## Schriftenverzeichnis Johanna Zick-Nissen

Studium von Kunstgeschichte, Archäologie, Geschichte sowie Kurse in Japanisch und in den Werkstätten der Kunsthochschule in Berlin, in München, Gast an der Universität Wien, Promotion 1945 an der Deutschen Karls Universität Prag.

Beginn der praktischen Museumstätigkeit 1945 an den Ehemals Staatlichen Museen Berlin, Islamische Abteilung: Aufräumung, Restaurierung, Dokumentation, Erlernung der Arabischen Sprache an der Humboldt-Universität Berlin. Ende dieser Tätigkeiten 1949 durch Teilung der Stadt. 1954 Assistenz bei Prof. E. Kühnel für eine Jubiläumsausstellung der Abteilung in Westberlin. 1955 ff. Aufträge für die 1956 durchgeführte Rücklagerung der Museumsobjekte nach Westberlin. 1959 Assistentin für Prof. Kühnel Erdmann. 1961 Studienaufenthalt in Kairo und Athen, Schwerpunkt Textilien und Keramik an den dortigen Museen, 1965 in dem Hermitage Museum, Leningrad und Stockholm. 1964-1966 nach dem Tod von Prof. Kühnel und Erdmann Betreuung aller Vorgänge des Museumsneubaus, der Ausstellung, der Restaurierung von Erwerbungen in Berlin-Dahlem, Museen für Islamische Kunst, Stiftung Preussischer Kulturbesitz. 1965 Assistenz und Ausstellungsaufbau für die erste Präsentation türkischer Kunst aus Istanbul und Ankararer Museen durch den Deutschen Kunstrat und bei Dir. Hayrullah Örs. 1966 Studienreise durch die Türkei auf Einladung des Ministeriums in Ankara.

Nach der Amtseinführung von Prof. Klaus Brisch als Direktor, Vorbereitung einer umfassenden Ausstellung des Westberliner Bestandes mit Katalog. 1947-1969 Vorbereitung und Durchführung der neuen Gesamtausstellung im Museumsneubau in Berlin-Dahlem 1971, Katalogarbeit, speziell Vorbereitung des Keramikataloges, Restaurierungsaufsicht, Fotodokumentationen. Beratung bei Erwerbungen. -Teilnahme an wissenschaftlichen Kongressen mit eigenen Beiträgen in England, Frankreich, Ungarn, Polen, Kairo, Samarkand, Türkei, Syrien, Spanien; Sekretär für die Vorbereitung und Durchführung des internationalen Kongresses für Türkische Kunst in München 1979.- Einzelne Hochschultätigkeiten für die Hochschule für Bildende Kunst Berlin, für die Faculty of Archaeology at the Ceiro University. Beratung von Doktoranden des Freien Universität Berlin. Zusammenarbeit mit dem Evangelischen Zentrum Hamburg-Rissen für Erwachsenenbildung.- In Oman Zusammenarbeit mit den Grabungen des Deutschen Bergbaumuseums Bochum, für die Funde islamischer Keramik.

Beendigung des Museumsdienstes 1983. Vorbereitung des Gesamtkataloges Islamischer Keramik der Berliner Sammlung in freier Zusammenarbeit mit den Museen, fortgesetzt 1989 durch Vertrag mit Prof. Dr. M. Meinecke.

Beratung für Erwerbungen von Museen in Hamburg, Düsseldorf, Frankfurt, Stuttgart, Jerusalem, Kopenhagen in den Jahren 1965-1968. Katalogarbeit für das Hetjensmuseum, Düsseldorf, das Völkerkundemuseum München. Ausstellungs- und Katalogskonzept für, "Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit", Frankfurt und Essen, 1984-1985. Korrespondierendes Mitglied des deutschen Archäologischen Instituts, Mitglied im Verband deutscher Kunsthistoriker der Archäologischen und der Kunsthistorischen Gesellschaft in Berlin, Deutsch-Türkischer Gesellschaft, Münster.

Sie wird in unseren Erinnerungen und in der kunsthistorischen Literatur weiterleben:

- 1948 Kunstschaffen unter dem Islam, IRIS VI. Berlin (1948)
- 1955 Islamic Art in Berlin-today, in: Oriental Art I, Oxford (1955)
- 1958 Buchbesprechung: Cairene Rugs, Ernst Kühnel, 120-22 in: Oriental Art N. S. IV,3 (1958)
- 1960 Die Bildenden Künste in Iran, 198-204, in: Mitt. D. Inst. f. Auslandsbeziehungen 10, Nr. 3-4 (1960)
- 1961 Papyrus- oder Weindekor, die kunstgeschichtliche Einordnung der Kairener Teppiche des 15. und 16. Jh., 5-7 in: Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Oktober- Mai 1961
- 1961 Eine Gruppe von Gebetsteppichen und ihre Datierung, 6-14 in: Berliner Museen XI, 1 (1961)

- 1961 Die Berliner Kunstsammlungen und unser Bild von der islamischen Kunstentwicklung, 33-40 in: BUSTAN 4 (1961)
- 1962 Ernst Kühnel zum 80.Geburtstag, 33-34 in: KERAMOS 18
- 1962 Koptische Musterelemente und mamlukische Knüpft Teppiche, 93-109 in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 7 (1962)
- 1964 Der osmanische Dekorationsstil, 35-46 in: BUSTAN 4 (1964)
- 1964 Ein mamlukisches Wirkteppichfragment, 43-44 in: Berliner Museen NF XIV, 2 (1964)
- 1964 Erwerbungen Islamischer Kunst 1954-1964. Sonderausstellung anlässlich der Gedenkfeier für Ernst Kühnel und Kurt Erdmann 1964, Berlin, Staatl. Museen
- 1964 Ernst Kühnel, 1882-1964- mit Anhang zum Tod von Kurt Erdmann, für Zeitschrift Museumskunde
- 1964 Nachruf auf Kurt Erdmann, 38-40 in: Jahrbuch der Stiftung Preußischer Kulturbesitz III (1964/65)
- 1964 Ernst Kühnel, Die Kunst des Islam, 121-22 in: Oriental Art N.S. X,2 (1964)
- 1964 Das Museum in Dahlem, die Islamische Abteilung, 215-6; das Pergamonmuseum; das Islamische Museum, 306 in: Berlin, Reisehandbuch von Karl Baedeker
- 1964 K.A.C. Creswell, A Bibliography of Islamic Arts and Crafts, 113 in ZDMG 113-3 (1964)
- 1965 Katalogtexte, Bibliographie, Beitrag 'Der osmanische Hofstil', 71-76, in: Katalog 'Türkische Kunst - historische Teppiche und Keramik', eine Ausstellung des Deutschen Kunstrats in Darmstadt
- 1965 Propyläen-Weltgeschichte VIII, Bilder und Dokumente (zu: E.v.Grunebaum u.Montgomery Watt)
- 1965 Ernst Kühnel, Islamische Kleinkunst, 279-291 in: Der Islam 40 (1964/1965)
- 1965 Proben des persischen Kunsthandwerkers im 17.Jh. ,Nr. 155-170 in: Gottorfer Kultur im Jahrhundert der Univeritätsgründung. Ausstellungskatalog, Kiel
- 1965 K.Otto-Dorn, Türkische Keramik, 281-85 in: der Islam 40 (1964/65)
- 1966 Buchbesprechung: W.Hein, Frühe islamische Keramik im Österreichischen Museum für Angewandte Kunst in Wien. Österr. Akademie d.Wiss., Phil.-Hist.Klasse, Denkschriften 83, 382-84 in: ZDMG 1966
- 1966 Islamische Keramik in deutschen Museen, 25-38 in: Fikrun wa Fann 7 (1966)
- 1966 Norbert Grund (Biographie eines Böhmisches Malers). Neue Deutsche Bibliographie 7
- 1966 Nachruf auf Kurt Erdmann, 266f. in:Archiv für Orient-Forschung 21
- 1966 Das Wolkenbandmotiv als Kompositionselement auf osmanischen Teppichen, 11-17 in: Berliner Museen XVI, 1 (1966)
- 1966 Der Knüpftteppich von Pazyrik und die Frage seiner Datierung, 569-581 in: Archäologischer Anzeiger 4 (1966)
- 1966 Meisterwerke aus der Islamischen Abteilung der Staatlichen Museen Berlin-West, 69-74 in: Westermanns Monatshefte 107, 9
- 1967 Islamische Kunst. Ausstellungskatalog des Museums für Islamische Kunst, Berlin-Charlottenburg, 1967-1969
- 1967 Knotted carpet-fragments from Fustat (800-1200 AD), 3.rd Int. Congress for Turkish Art, Cambridge 1967 (Manuskriptfassung)
- 1967 Beiträge für das Ullstein-Kunstlexikon. Stichworte zu 'Islamische Kunst'
- 1968 Nomadenkunst aus Belutschistan. Ausstellungskatalog Berlin 1968
- 1971 Ausstellungskatalog des Museums für Islamische Kunst, Objektbeschreibungen außer 'Textilien', 'Teppiche', 'Schreib- und Buchkunst', 'Spanisches Holz'.- 2. überarbeitete Auflage 1979 desgleichen, außer 'sasanidisches Silber, Stuck, Elfenbein, Münzen'
- 1972 Die iranische Kunst im islamischen Kalifat. Nr.116-235 und Einführung in: Ausstellungskatalog 'Das Tier in der Kunst Irans', Stuttgart,Linden-Museum für Völkerkunde

- 1972 Stichworte zum Thema "Islamische Kunst" in "Bertelsmann-Lexikothek"
- 1973 Beiträge in: J.Sourdel-Thomine und B.Spuler, Die Kunst des Islam, Propyläen-Kunstgeschichte 4: Nr. 128; Fig.41; 146-9; 151-2; XXVIII;190-92; XXXIV a-b;193; 198; XXXV; 300; LI
- 1973 Islamische Keramik. Ausstellungskat.Hetjensmuseum 1973, Düsseldorf (S.29-72, 87-186, 207-270)
- 1974 Eigennamen und Texte in arabischer Schrift im Katalog der Ausstellung 'Islamische Keramik', 62-65 in:KERAMOS 64/74
- 1974 Stichworte 'Keramik', 'Glas', in Lexikon der Islamischen Welt, Hrsg. Klaus Kreiser, Werner Diem, Hans Georg Majer, Stuttgart
- 1974 "Ghabri-Ware" und "Nischapur-Keramik", 35-46 in KERAMOS 64 (1974)
- 1975 Figuren auf mittelalterlich-orientalischen Keramikschalen und die "Sphaere Barbarica", 216-40, Tf.44-53 in: Archaeologische Mitteilungen aus Iran, N.F.8 (1975)
- 1975 Die Tebriser Meister und kunsthandwerkliche Produkte in Berliner Sammlungen, 62-70 in: Festschrift für Peter Wilhelm Meister, Hrsg.A.Ohm (1975)
- 1976 "Weißes" Geschirr vorderasiatischer Töpfer als "Nachahmung" chinesischer Feinkeramik im 9. und 11. Jh., 3-7 in: Themen, Probleme und Organisation inter-disziplinärer Arbeiten in der Archäometrie. Diskussionstagung des Arbeitskreises Archäometrie, Mainz 1976
- 1976 Some rare pieces of early Ottoman Blue and White ceramics. A study in style and technique in view to Yüan and early Ming porcelain, 249-256 in: IV eme Congrès Intern. d'Art Turque, Aix-en-Provence 1971 (Études Historiques 3)
- 1976 Medieval ceramic bowls decorations, interpreted as constellations, 349-367 in: 6<sup>th</sup> Int. Congress for Iranian Art and Archaeology, Oxford 1972
- 1977 Beschreibender Teil der Fliesensammlung Dr. Theodor Sehmer. Ständige Ausstellung im Haus "Der Westerhof", Tegernsee (Manuskriptfassung)
- 1978 Beobachtungen zur Lokalisierung, Datierung und Histoire osmanischer Feinkeramik des 17. Jh., 927-42 in Fifth Int. Congress of Turkish Art, Budapest 1975
- 1978 Eine kunsthistorische Studie zum ältesten erhaltenen Knüpftteppich islamischer Zeit, 222-227 in: Hali 1,3 (Referat auf der "Int. Conference on Oriental Carpets", London 1976)
- 1979 Rudi Paret, der Koran (1979): Bildteil mit Kommentar
- 1979 Osmanische Objekte und Islamische Grabungsfunde, 187-206 in: Wolfram Hoepfner u. Fritz Neumayer, Das Haus Wiegand von Peter Behrens in Berlin-Dahlem (1979)
- 1979 Ausstellungskonzept 'Osmanisch-türkisches Kunsthandwerk' 'Die osmanisch-türkische Kultur im Spiegel süddeutschen Museumsguts', 46-60; Objektauswahl; Beschreibungen für Abt. Keramik. Ingolstadt, Bayerisches Armeemuseum und Staatl. Museum für Völkerkunde, München
- 1979 Türkische Kunst in Deutschen Museen. Nachschlagewerk über Sammlungen, ihre Geschichte und Bestände. Anlässlich des Int. Kongr. f. Türk. Kst. in München (Manuskriptfassung)
- 1979 Kosmobild und Herrschertum in osmanischer und seldschukischer Zeit. 115-116 (Kurzfassung), Kongreßreferate des VI. Int. Kongr. f. Türkische Kunst, Universität München
- 1979 "Kosmobild und Herrschertum" in osmanischer und seldschukischer Zeit in: VI. Int. Kongr. f. Türk. Kst., München 1979 (Manuskriptfassung)
- 1980 Figurenreliefs auf islamischer Gefäßkeramik, 11-12 in:bm, Berliner Museen 19
- 1980 Beiträge für "Museum für Islamische Kunst", in: Kunst der Welt in den Berliner Museen, Nr. 7-10, 12,15, 17-26, 28-31, 33, 37, 41-42, 52
- 1980 Einige Fatimidische Schalenmalerien, 541-43 in: XX. Deutscher Orientalistenkongress in Erlangen 1977, ZDMG, Suppl. IV, 1980
- 1981 Türkisches Kulturgut in Deutschen Museen 1-20 in: Begegnung mit Türken – Begegnung mit dem Islam, T. 2, 1. ein Arbeitsbuch, Hrsg. Hans-Jürgen Brandt u. Claus-Peter Haase (1981)

- 1983 Ansätze zu einer Herrscherikonographie bei den Urtuquiden. 7. Int. Congress of Turkish Art. Warshaw Universität (Manuskriptfassung)
- 1983 The green bowl of Jamshid-advanced studies in Seljuk carved and moulded wares. Symposium on the Art of the Saljuqs. University of Edinburgh (Manuskriptfassung)
- 1983 Ausgewählte Beispiele des Kunsthandwerks – osmanische und türkische Kunst vom 16. bis zum 19. Jh., Ausstellung im Haus Bernheimer, München, 1636-37 in: WELTKUNST 53/12
- 1984 Überarbeitung für: Neuauflage von E. Kühnel, Miniaturmalerei im Islamischen Orient (1922 u. 23) für den Florian Kupferberg Verlag. 1984. (Manuskriptfassung)
- 1984 Triple-Ball and Stripes, an ornament and its turkish origin, First Int. Congr. On Turkish Carpets, Istanbul (Manuskriptfassung; erweiterte Manuskriptfassung 1991 auf dem 9. Int. Kongr. f. Türkische Kunst in Istanbul).
- 1984 Islam, 201-234 in Ausstellungskatalog "Osiris. Kreuz und Halbmond", Stuttgart u. Hannover (1984)
- 1985 Osmanisches Kunsthandwerk, S. 7-15; Fernöstliche und abendländische Beziehungen, S.16-28; Keramik 129-192, in: Katalog 'Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit' II, Frankfurt und Essen, 1985. Zweite erweiterte Auflage.
- 1986 Compositional aspects of some tilings at the Saray complex, 43-44 türkische Übersetzung, 95 Englisch. Çini-I, Kütahya 1986, Özetler/Abstracts (1986)
- 1986 Tilepainting for an Imperial, Turcic, Köşk, 247-68 in: First Int. Congr. On Turkish Tiles and Ceramics, Kütahya 1986
- 1986 Der "Türkische" Teppich im Bayerischen Land, histor. Zeugnisse zur Geschichte des osmanischen Teppichs 2184-2185 in WELTKUNST 56/16
- 1986 Der Blick nach Mekka –die Orientabteilung des Linden- Museums in Stuttgart, 1432-3 in: WELTKUNST
- 1986 Malaga Jugs, submersed in 1362 and "Alhambra vases". A study in decoration and iconography, 443-454 in: 2. Coloquio Internacional de Cerámica Medieval en el Mediterráneo Occidental, Toledo 1981
- 1986 Naturphänomene als Motive in der osmanischen Objektgestaltung, DMG, Sektion Kunst und Archäologie, Tagung "Natur und Landschaft in Architektur und Bildkunst im Wechselspiel der Kunst Asiens" Köln (Manuskriptfassung)
- 1986 Altertümliche Elemente im Entwurf der spanischen 'Wappenteppiche', Wien, 5. Intern. Konferenz des Orientteppichs (Manuskriptfassung)
- 1987 The context of literary and ornamental elements at architecture for "the Sultan", 34-35 in: The 8<sup>th</sup> Int. Congress of Turkish Art, Cairo 1987, Summaries
- 1988 The choice of decorative compositions at tilework in view to function of the room, Int. Symposion on Sinan the architect, T.C. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara (Manuskriptfassung)
- 1989 Porzellan, Seladon, und der Beginn einer osmanischen Produktion blau-weißer Feinkeramik. International Symposium on Iznik Ceramics and Tiles, Istanbul (Manuskriptfassung)
- 1991 Buchbesprechung: R. Neumann und G. Murza, Persische Seiden, in: Die Welt des Orients (im Druck für ZDMG)
- 1991 Manuskript für den Beitrag "Das literarische Hintergrund für Malereien auf fatimidischen Lüsterfayencen", referiert auf dem Deutschen Orientalistentag in München, 1991.
- 1991 Manuskript "Triple-balls and stripes" or Çintamani-The Turkish Tradition of a motif at applied arts, referiert auf dem 9. Int. Kongr. f. Türkische Kunst, Istanbul.

# SANAT TARİHİ YILLIĞI

## DİZİN

### SAYI I

#### JOHN CARSWELL

- “A Minor Group of Late Turkish Pottery” I, İstanbul 1965, s.1-15, 6 desen, 3 resim.

#### OKTAY ASLANAPA

- “İznik'te Sultan Orhan İmâret Camii Kazısı X”. I, İstanbul 1965, s.16-31, 4 plan, 2 kesit, 9 resim.
- “Die Ausgrabungen der Sultan Orhan İmâret Moschee von İznik”, I, İstanbul, 1965, s.32-38.

#### JAN REYCHMAN

- “İstanbul'da Eski Lehistan Devleti Elçiliğinin Yerine Dâir” I, İstanbul 1965, s.39-57, 9 resim.
- “La Question de L'emplacement de L'ancienne Ambassade de Pologne a Istanbul”, I, İstanbul 1965, s.58-59.

#### ŞERARE YETKİN

- “Türk Çini Sanatından Bazı Önemli Örnekler ve Teknikleri” I, İstanbul 1965, s.60-100, 29 resim.
- “Some Important Patterns and Techniques of Turkish Tiles” I, İstanbul 1965, s.101-102.

#### NURHAN ATASOY

- “Türk Minyatüründe Tarihî Gerçekçilik” I, İstanbul 1965, s.103-108, 2 resim.
- “Historischer Realismus in der Turkischen Miniatur Malerei” I, İstanbul 1965, s.109.

#### SEMRA ÖGEL

- “Anadolu Ağaç Oymacılığında Mail Kesim” I, İstanbul 1965, s.110-117, 7 resim.
- “Der Schrägschnitt in Anatolischer Holzornamentik” I, İstanbul 1965 s.118-119.

#### HALÛK KARAMAĞARALI

- “Çorum Ulu Camiindeki Minber” I, İstanbul 1965, s.120-142, 99 resim.

#### METİN SÖZEN

- “Oba Pazarı Çevresi ve Oba Medresesi” I, İstanbul 1965, s.143-154, 1 plan, 9 resim.

#### MÜKERREM PAKER

- “Anadolu Beylikler Devri Keramik Sanatı” I, İstanbul 1965, s.155-182, 26 resim.

#### PONSU KARAHASAN

- “İstanbul Sultan Selim Camii Hakkında” I, İstanbul 1965, 183-187, 2 resim.

#### BEYHAN YÖRÜKAN

- “Topkapı Sarayı Müzesindeki Albümlerde Bulunan Bazı Rulo Parçaları” I, İstanbul 1965, s.188-201, 6 resim.

**TEZLER**

- Sanat Tarihi Bölümünde 1947-1963 Yılları Arasında Yapılan 94 Lisan Tezinin Adları. I, İstanbul 1965, s.202-203.
- 1962'den Sonra Yapılan 45 Lisans Tezinin Özetleri. I, İstanbul 1965, s.204-210.
- 1960'dan Sonra Verilen 3 Doktora Tezinin Özetleri. I, İstanbul 1965, s.211-213.
- Hazırlanmakta Olan Lisans Tezlerinin Adları. I, İstanbul 1965, s.214-216.

**SAYI II****OKTAY ASLANAPA**

- "Kalehisar'da Bulunan Mimari Eserler" II, İstanbul 1968, s.1-14, 3 plan, 17 resim.

**JAN REYCHMAN**

- "Beyoğlu'ndaki "Venedik Sarayı"nın Mimarı Kimdir?" II, İstanbul 1968 s.15-23, 4 plan, 3 resim.

**CEVDET ÇULPAN**

- "Köprülerde Tarih Köşkleri" II, İstanbul 1968, s.24-35, 8 resim.

**ŞERARE YETKİN**

- "Anadolu Selçuklularının Mimari Süslemelerinde Büyük Selçuklulardan Gelen Bazı Etkiler" II, İstanbul 1968, s.36-48, 3 şekil, 10 resim.

**NURHAN ATASOY**

- "1510 Tarihli Memlûk Şehnamesinin Minyatürleri" II, İstanbul 1968, s.49-69, 20 resim.

**BEYHAN KARAMAĞARALI**

- "Camiut-Tevarih'in Bilinmeyen Bir Nüshasına Ait Dört Minyatür" II, İstanbul 1968, s.70-80, 7 resim.
- "Zu Vier Miniaturen Einer Unbekannten Camiut Tevarih Handschrift" II, İstanbul 1968, s.81-86.

**YILDIZ DEMİRİZ**

- "Topkapı Sarayı III.Ahmed Kütüphanesi'nde Bir Arapça İncil" II, İstanbul 1968, s.87-101, 14 resim.

**ZEREN AKALAY**

- "Tarihi Konuda İlk Osmanlı Minyatürleri" II, İstanbul 1968, s.102-115, 12 resim.

**MEHMET ÖNDER**

- "Kubâd-âbâd Sarayları Kazılarında Yeni Bulunan Resimli Dört Çini" II, İstanbul 1968, s.116-121, 5 resim.

**ERWIN LUCIUS**

- "Neue Figural Verzierte Seldschukische Keramik Aus Anatolien" II, İstanbul 1968, s.122-133, 3 resim.

**GERD SCHNEIDER**

- "Rekonstruktionen Seldschukischer Moscheen" II, İstanbul 1968, s.134-141, 6 resim.

**GÖNÜL ÖNEY**

- “Anadolu Selçuk Sanatında Balık Figürü” II, İstanbul 1968, s.142-159, 20 resim.
- “The Fish Motif in Anatolian Seljuk Art” II, İstanbul 1968, s.160-168.

**MÜNİR AKTEPE**

- “Abide ve Sanat Eserlerimize Ait Türk Tarihlerinde Mevcut Bilgiler” II, İstanbul 1968, s.169-183.

**SADİ DİLAVER**

- “Bünyan Ulu Camii - Erbaa /Akçaköy (Fidi) Silâhdar Ömer Paşa Camii” II, İstanbul 1968, s.184-199, 1 şekil, 2 plan, 20 resim.

**GÖNÜL GÜREŞSEVER**

- “Ağustos 1968 İznik Çini Fırınları Kazısı Sırasında Çıkarılan Stuko Buluntular” II, İstanbul 1968, s.200-208, 5 desen, 11 resim.

**TEZLER**

- Türk - İslâm Sanatı İle İlgili Lisans Tezleri (Yıllığın İlk Sayısından Sonrakiler), s.209-243.
- 1965 Tarihinden İtibaren Bizans Sanatı Tarihi Kürsüsü'nde Yapılan Lisans Tezleri, s.244-246.
- 1967 de Yapılan Doktora Tezlerinin Özetleri, s.247-249.
- 1957 de Yapılan Doçentlik Tezlerinin Özetleri, s.250-252
- Hazırlanmakta Olan Tezler, s.253-254.

**SAYI III****RAHMİ HÜSEYİN ÜNAL**

- “İğdir Yakınlarında Bir Selçuklu Kervansarayı ve Doğubayezid-Batum
- Kervan Yolu Hakkında Notlar” III, İstanbul 1970, s.7-15, 6 şekil, 7 resim.

**TÜLÂ Y REYHANLI**

- “Balı Bey Camii, Yenişehir” III, İstanbul 1970, s.17-31, 1 plan, 12 resim.

**GÖNÜL GÜREŞSEVER-ARA ALTUN**

- “Bayburt Köylerinde Türk Mimarî Eserleri” III, İstanbul 1970, s.33-47, 7 plan, 26 resim.

**ERDEM YÜCEL**

- “Mimar Sinan Mescidi” III, İstanbul 1970, s.49-58, 1 plan, 8 resim.

**OKTAY ASLANAPA**

- “Bursa Yenişehir'inde Reyhan Paşa'nın 734 (1333) Tarihli Mezartaşı ve Lâhdi” III, İstanbul 1970, s.59-67, 1 plan, 12 resim.

**ŞERARE YETKİN**

- “Sultan I.Alâeddin Keykubat'ın Alara Kalesi Kasrı Hamamındaki Freskler” III, İstanbul 1970, s.69-88, 2 desen, 1 plan, 23 resim.

**CEVDET ÇULPAN**

- “Artukoğulları Devri Taş Köprüleri ve Özellikleri” III, İstanbul 1970, s.89-120, 15 resim.

**MEHMET ÖNDER**

- “Kubadâbâd Çinilerinde Sultan Alâeddin Keykûbad'ın İki Portresi” III, İstanbul 1970, s.121-124, 2 resim.

**ERWIN LUCIUS**

- “Eine Seldschukische Schale aus Eski Kâhta” III, İstanbul 1970, s.125-134, 2 resim, 2 tafel.

**GÖNÜL ÖNEY**

- “Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri” III, İstanbul 1970, s.135-149, 13 resim.

**ZEREN AKALAY**

- “Tarihî Konularda Türk Minyatürleri” III, İstanbul 1970, s.151-166, 13 resim.

**NURHAN ATASOY**

- “1558 Tarihli “Süleymanname” ve Macar Nakkaş Pervane” III, İstanbul 1970, 167-196, 31 resim.

**GÜNER İNAL**

- “Topkapı Müzesi'ndeki Hazine 1509 No.lu Şehname'nin Minyatürleri” III, İstanbul 1970, s.197-220, 16 resim.

**YILDIZ DEMİRİZ**

- “Konya Müzesi'ndeki Özel Durumdaki Bir Kabartma Hakkında” III, İstanbul 1970, s.221-230, 10 resim.

**EMEL ESİN**

- “Bağdaş ve Çökme, Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kâdim İkonografisi” III, İstanbul 1970, s.231-242, 6 levha.

**KEMAL ÇİĞ**

- “Türk Lâke Müzehhipleri ve Eserleri” III, İstanbul 1970, s.243-252, 3 resim.

**ARA ALTUN**

- “Mardin'de İki Artuklu Medresesi” III, İstanbul 1970, s.253-264, 2 plan, 3 resim.

**TEZLER**

- Türk İslâm Sanatı İle İlgili Lisans Tezleri (yıllığın II. sayısından sonrakiler), s.265-275.
- Bizans Sanatı Kürsüsünde Yapılan Lisans Tezleri (Yıllığın II. sayısından sonrakiler), s.276-280.
- Avrupa Sanatı Kürsüsünde Yapılan Lisans Tezleri, s.281.
- 1969-70 Yıllarında Yapılan Doktora Tezlerinin Özetleri, s.282-286.

**CEVDET ÇULPAN**

- “Diyarbakır Kuzeyi, Devegeçidi Suyu Köprüsü: Artuk Oğulları Devri” III, İstanbul 1970, s.287-290.

**ŞERARE YETKİN**

- “The Wall-Paintings of The Bath-Kioshk of Sultan Alaaddin Kaykubat
- At The Alara Fortress” III, İstanbul 1970, s.291-298.



**GÖNÜL ÖNEY**

- “Die Techniken Der Holzschnitzerei Zur Zeit Der Seldschuken Und Während der Herrschaft Der Emirate In Anatolien” III, İstanbul 1970, s.299-305.

**GÜNER İNAL**

- “Shanameh Hazine No.1509 In The Topkapı Museum” III, İstanbul 1970, s.306-316.

**SAYI IV****OKTAY ASLANAPA**

- “1970 Temmuz Van Ulu Camii Kazısı” IV, İstanbul 1971, s.1-15, 5 şekil, 20 resim.

**SADİ DİLÂVER**

- “Anadolu'daki Tek Kubbeli Selçuklu Mescitlerinin Mimarlık Tarihi Yönünden Önemi” IV, İstanbul 1971, s.17-28, 12 şekil, 5 resim.

**METİN SÖZEN**

- “Çemişgezek'de Türk Eserleri ve Yelmaniye Camisi” IV, İstanbul 1971, s.29-47, 3 şekil, 26 resim.

**ARA ALTUN**

- “Konya'da Bulgur Tekkesi” IV, İstanbul 1971, s.49-60, 3 plan, 10 resim.

**M.KEMAL ÖZERGİN**

- Türkiye Kitabeleri
- I.(Samsun) Kale-Kapısı Mescidi
- II.(Alaşehir) Şeyh Sinân Türbesi, s.61-72, 2 resim.

**ÜLKÜ ÜLKÜSAL BATES**

- “An Introduction to the Study of the Anatolian Türbe and Its Inscriptions as Historical Documents” IV, İstanbul 1971, s.73-84, 8 resim.
- Türbe Kitabeleri, s.85-86.

**YILDIZ DEMİRİZ**

- “Atabey Ertokuş Medresesinde Bizans Devrine Ait Devşirme Malzeme” IV, İstanbul 1971, s.87-100, 18 resim.

**ŞERARE YETKİN**

- “Büyük Selçuklu Sultanı Alp Arslan'a Hediye Edilen Gümüş Tepsi” IV, İstanbul 1971, s.101-109, 7 resim.

**NURHAN ATASOY**

- “Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme” IV, İstanbul 1971, s.111-151, 55 resim.

**GÜNER İNAL**

- “Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresi İçindeki Yeri” IV, İstanbul 1971, s.153-181, 34 resim.
- “The Place of the Dragon Relief at Susuz Han in the Asian Cultural Circle” IV, İstanbul 1971, s.183-184.

**ESİN ATIL**

- “Ottoman Art at the Freer Gallery” IV, İstanbul 1971, s.185-207, 20 resim.
- “Freer Gallery'deki Osmanlı Eserleri” IV, İstanbul 1971, s.209-213.

**TÜLAY REYHANLI**

- “Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde Bulunan Memlûk Keramikleri” IV, İstanbul 1971, s.215-235, 27 resim.

**SAÂDET TAŞKIN**

- “Anadolu Selçukluları'nda Çinili Lâhitler” IV, İstanbul 1971, s.237-257, 4 şekil, 20 resim.

**ERDEM YÜCEL**

- “Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesinde Selçuklu Devrine Ait Bazı Çini Örnekleri” IV, İstanbul 1971, s.259-267, 8 resim.

**SEMAVİ EYİCE**

- “Konya'nın Alâeddin Tepesinde Selçuklu Öncesine Âit Bir Eser: Eflâtun Mescidi” IV, İstanbul 1971, s.269-302, 2 kroki, 5 plan, 21 resim.

**SANAT TARİHİ TEZLERİ**

- Yıllığın Üçüncü Sayısından Sonraki Doktora ve Lisans Tezlerinin Özetleri, s.303-320.

**SAYI V****OKTAY ASLANAPA**

- “Kazısı Tamamlandıktan Sonra Van Ulu Camii” V, İstanbul 1973, s.1-25, 2 plan, 7 desen, 18 resim.

**SEMAVİ EYİCE**

- “Tuzla'nın Değirmenaltı Mevkiinde Bir Bizans Kalıntısı” V, İstanbul 1973, s.27-76, 4 desen, 43 resim.

**ARA ALTUN**

- “Harput Ulu Camii'nin Durumu” V, İstanbul 1973, s.79-94, 1 plan, 22 resim.

**Z.NURDAN ERBAHAR**

- “Kuleli Ocağı (Kulebahçe) Mescidi'nin İlgi Çekici Örtüsü” V, İstanbul 1973, s.95-100, 1 plan krokisi, 7 resim.

**GÖNÜL GÜREŞSEVER**

- “Haseki Darüşşifası (H.946/M.1539)” V, İstanbul 1973, s.101-117, 2 plan, 14 resim.

**METİN SÖZEN**

- “Çemişgezek'in Ulukale Köyü'ndeki Mimarî Eserler” V, İstanbul 1973, s.119-140, 6 şekil, 12 resim.

**AYGEN BİLGE**

- “Mimar Sinan Hakkında Araştırmalar II” V, İstanbul 1973, s.141-174, 2 şekil, 17 resim.

**YILDIZ DEMİRİZ**

- “Mimari Süslemede Renk Unsuru Olarak Kullanılan Keramik Çanaklar” V, İstanbul 1973, s.175-208, 34 resim.

**ORHAN TUNÇER**

- “Diyarbakır, Mardin ve Dolaylarında Bazı Hıristiyan Dinî Yapılarında Türk-İslâm Mimari Unsurları” V, İstanbul 1973, s.209-239, 5 çizim, 45 resim.

**NERMİN SİNEMOĞLU**

- “Kanunî Çağı Duvar Çinilerinin Kompozisyon Düzeni Açısından Üslûp Tahlili” V, İstanbul 1973, s.241-259, 14 şema, 15 resim.

**YILMAZ ÖNGE**

- “İstanbul'un Eski Kuyu Bilezikleri Hakkında” V, İstanbul 1973, s.261-280, 6 levha, 15 resim.

**MÜNEVVER KEŞOĞLU**

- “İzmit Müzesinde Bazı Bizans Başlıkları” V, İstanbul 1973, s.281-290- 13 resim.

**ŞERARE YETKİN**

- “Yeni Bulunan Hayvan Figürlü Halıların Türk Halı Sanatındaki Yeri” V, İstanbul 1973, s.291-307, 5 desen, 7 resim.

**EMEL ESİN**

- “Türk ul-Acem»lerin Eseri Samarra'da Cavsak ul-Hakanî'nin Duvar Resimleri” V, İstanbul 1973, s.309-358, 12 levha.

**NURHAN ATASOY**

- “III.Murad Şehinşahnamesi Sünnet Düğünü Bölümü ve Philadelphia Free Library'deki İki Minyatürlü Sayfa” V, İstanbul 1973, s.359-387, 9 resim.

**ZEREN AKALAY**

- “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine 753 No.'lu Nizami Hamsesi'nin Minyatürleri” V, İstanbul 1973, s.389-409, 18 resim.

**FİLİZ ÇAĞMAN**

- “Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri” V, İstanbul 1973, s.411-442, 12 resim.

**GÜNSEL RENDA**

- “Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki H.1321 No.'lu Silsilenamenin Minyatürleri” V, İstanbul 1973, s.443-480, 1 şekil, 14 resim.
- “The Miniatures of Silsilename No.1321 in the Topkapı Saray Museum Library” V, İstanbul 1973, s.481-495.

**GÜNER İNAL**

- “Şah İsmail Devrinden Bir Şehname ve Sonraki Etkileri” V, İstanbul 1973, s.497-529, 27 resim.
- “A Manuscript of the Shâhnâme from the Period of Shâh İsmâ'il and its Influences on the Later Shâhnâme Illustrations” V, İstanbul 1973, s.530-545.

**ÖZDEN SÜSLÜ**

- “İstanbul Üniversitesi Kitaplığı Müzesindeki 16'ncı Yüzyıla Ait Osmanlı Minyatürlerindeki Kumaş Desenleri Üzerine Bir Deneme” V, İstanbul 1973, s.547-578, 12 desen, 27 resim.

**ALİ ALPARSLAN**

- “Bazı Farsça Kaynaklarda Hattatlıkla Alâkalı Bilgiler I” V, İstanbul 1973, 579-585.

**MERAL ALPAY**

- “Türkçe Basma Kitapların Beşik (Inkunabel) Devri” V, İstanbul 1973, s.587-599, 9 örnek.
- 1971-1972 Ders Yılında Yapılan Doktora ve Lisans Tezlerinin Özetleri, s.601-627.
- Mezuniyet Arifesinde Kaybettiğimiz Öğrenciler, s.628-631.

**SAYI VI****OKTAY ASLANAPA**

- “Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümünün Kuruluşunun Otuzuncu Yıldönümü” VI, İstanbul 1976, s.1-22.

**NURHAN ATASOY**

- “I.Sultan Mahmud Devrinden bir Abide Ev” VI, İstanbul 1976, s.23-43, 1 plan, 36 resim.

**R. HÜSEYİN ÜNAL**

- “Seyid Harun Camii ve Önündeki Üç Kümbet (Seydişehir - Konya)” VI, İstanbul 1976, s.45-65, 1 plan, 4 şekil, 12 resim.

**TÜLÂ Y REYHANLI-ARA ALTUN**

- “Edirne/Havsa'da Sokollu (veya Kasım Paşa) Külliyesi” VI, İstanbul 1976, s.67 -77, 6 plan, 19 resim.
- “Building- Complex of Sokollu at Havsa/Edirne (Summary)” VI, İstanbul 1976, s.78-88.

**ORHAN C.TUNÇER**

- “13.Yüzyıla ait Üç Kümbet” VI, İstanbul 1976, s.89-123, 21 çizim, 37 resim.

**ORHAN C.TUNÇER**

- “Van Yöresinde Bilinmeyen Bazı Yapılarımız” VI, İstanbul 1976, s.125-145, 3 çizim, 43 resim.

**M.SİNAN GENİM**

- “Mihraplı ve Minberli Namazgâhlara bir Örnek” VI, İstanbul 1976, s.147-155, 2 rölöve, 7 resim.

**ZÜMRÜT AKŞIT**

- “Ezine Hakkında Notlar” VI, İstanbul 1976, s.157-163, 7 resim.

**YILDIZ DEMİRİZ**

- “Antakya Prensi I.Bohemond'un Canosa'daki Mezar Şapelinde ve Kapısında İslâm Sanatı Etkileri” VI, İstanbul 1976, s.165-179, 8 resim.

**GÜNSEL RENDA**

- “Amasya II.Beyazıt Külliyesi'ndeki Muvakkithane” VI, İstanbul 1976, s.181-206, 1 plan, 23 resim., Summary, s.197.

**ŞERARE YETKİN**

- “Anadolu Selçukluları Devri'nden bir Madenî Eser” VI, İstanbul 1976, s.207-214.

**ÖZDEN SÜSLÜ**

- “Topkapı Sarayı ve Türk İslâm Eserleri Müzelerinde Bulunan XVI.Yüzyıla Ait Osmanlı Minyatürlerindeki Kumaş Desenlerinin İncelenmesi” VI, İstanbul 1976, s.215-278, 46 desen, 66 resim. (Resume, s. 245)

**BENĞİ ÇORUM**

- “1974 Yılında Bursa Müzesi Tarafından Müsadere Edilen İznik Keramikleri” VI, İstanbul 1976, s.279-294, 36 resim.

**H.CİHAT SOYHAN**

- “İki Duvar Çinisi Üzerinde İnceleme” VI, İstanbul 1976, s.295-301, 2 desen, 3 resim.

**GÜNER İNAL**

- “Topkapı Sarayı Koleksiyonundaki Sultanî bir Özbek Şehnamesi ve Özbek Resim Sanatı İçindeki Yeri” VI, İstanbul 1976, s.303-320, 26 resim.
- “A Royal Uzbek Shahnameh in the Topkapı Palace Museum and its Significance for Uzbek Painting (Summary)” VI, İstanbul 1976, s.321-332.

**FİLİZ ÇAĞMAN**

- “Sultan Mehmet II Dönemine ait bir Minyatürlü Yazma: Külliyyat-ı Kâtibî”, VI, İstanbul 1976, s.333-346, 3 şekil, 9 resim.

**ZEREN AKALAY**

- “Emir Hüsrev Dehlevî'nin 1496 Yılında Minyatürlenmiş Heşht Bihişti” VI, İstanbul 1976, s.347-373, 22 resim.

**ELEANOR G.SIMS**

- “Prince Baysunghur's Chahar Maqaleh” VI, İstanbul 1976, s.375-409, 10 resim.

**EMEL ESİN**

- ““Kuşçı” (Türk Sanatında Atlı Doğancı İkonografisi Hakkında)” VI, İstanbul 1976, s.411-452, 23 resim.

**SEMAVİ EYİCE**

- “Türkiye'de Bizans Mimarisi Hakkındaki Yabancı Araştırmaların Kısa Tarihi (İkinci Dünya Savaşı'na Kadar)” VI, İstanbul 1976, s.453-469.

**M. KEMAL ÖZERGİN**

- “Temürlü sanatına âit eski bir belge: Tebrizli Ca'fer'in Bir Arzı” VI, İstanbul 1976, s.471-518.

**TEZ ÖZETLERİ****YILDIZ DEMİRİZ**

- Erken Osmanlı Mimarisinde Süsleme (Doçentlik tezi), s.521-526.

**SAFWAN KHALAF TELL**

- “12-13.Yüzyıl Selçuklu Çıgırını İslâmi Minyatürlü Yazmaların Üslûp Gelişmesi” (Doktora Tezi) 1974, s.527-529.

**TÜLÂY REYHANLI (GANDJEI)**

- Osmanlılarda Külliye Mimarîsinin Gelişmesi (Doktora tezi), s.531-532.
- Lisans Tezleri, s.533-551.

**SAYI VII****AŞKIDİL AKARCA**

- “Gemi Tasvirli Bir Çanakkale Tabağı ve Ressamı” VII, İstanbul 1977, s.1-19, 17 resim.

**TANJU CANTAY**

- “Bir Kuzey-Batı Anadolu Gezisinden Notlar (Amasya Halifet Gazi Medresesi; Amasya Halifet Gazi Kümbeti'ndeki Roma Lâhdi; Tokat Garipler Camii; Niksar Hacı Çıkrık Medresesi)” VII, İstanbul 1977, s.21-40, 3 çizim, 27 resim.

**YILDIZ DEMİRİZ**

- “16.Yüzyıla Ait Tezhipli Bir Kur'an” VII, İstanbul 1977, s.41-58, 26 resim.

**GÜNER İNAL**

- “Realistic Motifs And The Expression of The Drama in Safavid Miniatures” VII, İstanbul 1977, s.59-88, 19 resim.

**YILDIZ ÖTÜKEN**

- “Yatağan İlçesine Bağlı Yava Köyü Yakınlarındaki Bizans Freskoları, I.İkonografik İncelemeler” VII, İstanbul 1977, s.89-106, 5 resim.

**M.BAHA TANMAN**

- “Hasırîzade Tekkesi” VII, İstanbul 1977, s.107-142, 5 çizim, 22 resim.

**ŞERARE YETKİN**

- “Osmanlı Saray Halılarından Yeni Örnekler” VII, İstanbul 1977, s.143-164, 4 şema, 18 resim.

**ERDEM YÜCEL**

- Ahi Elvan Camii Pencere Kapakları 165-177, 11 resim.
- YILLIĞIN VI.SAYISINDAN SONRAKİ DOÇENTLİK, DOKTORA ve LİSANS TEZLERİ, s.179-199.

**SAYI VIII****MAKALELER****İ.BİROL ALPAY**

- “I.Sultan Abdülhamid Külliyesi ve Hamidiye Medresesi” VIII, İstanbul 1979, s.1-22, 3 plan, 14 resim.

**MUALLÂ ANHEGGER-EYÜBOĞLU**

- “Fatih Devrinde Yeni Sarayda da Harem Dairesi (Padişahın Evi) Var Mıydı?” VIII, İstanbul 1979, s.23-36, 1 plan, 4 resim.

**EMEL ESİN**

- “Böri Tigin Tamgaç Buğra Kara Hâkân İbrâhim'in (H.444-60/1052-68) Samarkand'da Yaptırıldığı Âbideler” VIII, İstanbul 1979, s.37-55, 5 levha.

**SEMAVİ EYİCE**

- “Rölik Mahfazaları Hakkında Bir Kitap ve Bu Münasebetle Anadolu'dan Bazı Rölik Mahfazaları” VIII, İstanbul 1979, s.57-81, 24 resim.
- “A Book On Reliquaries And Some New Reliquaries From Anatolia” VIII, İstanbul 1979, s.82-94.

**MÜNEVVER KEŞOĞLU**

- “Silifke Müzesi'nde Kilise Biçiminde Rölik Mahfazası” VIII, İstanbul 1979, s.95-107, 2 şekil, 8 resim.

**GÜNER İNAL**

- “Uzak Doğuda Resim ve İslâm'da Minyatür” VIII, İstanbul 1979, s.109-128, 17 resim.

**ERDOĞAN MERÇİL**

- “Tarihî Kaynaklara Göre Salgurlu Atabeyliği'nde İmar Faaliyetleri” VIII, İstanbul 1979, s.129-138.

**CİHAT SOYHAN**

- “Pendik'de Bizans Devrine Ait Manastır Kazısı” VIII, İstanbul 1979, s.139-144.
- “The Excavation Of A Byzantine Monastery At Pendik/İstanbul (Summary)” VIII, İstanbul 1979, s.145-158, 4 plan, 21 resim.

**MUSTAFA SÜMER**

- “Topkapı Sarayı Müzesi'nde Bulunan 16.Yüzyıl Başlarına Ait Problemler Bir Grup Yazma” VIII, İstanbul 1979, s.159-172, 12 resim.

**M BAHA TANMAN**

- “İstanbul, Süleymaniye'de Helvaî Tekkesi” VIII, İstanbul 1979, s.173-201, 4 çizim, 16 resim.

**BİBLİYOGRAFYA****NAZİF HOCA**

- “Cemal Çeliç ve Mehmed Muyeziновиç, Stari Mostovi u Bosni i Hercegovini (Bosna ve Hersek'te Eski Köprüler)” Sarajevo, 1969, s.203-206.
- YILLIĞIN VII.SAYISINDAN SONRAKİ DOKTORA VE LİSANS TEZLER, s.207-216.

**SAYI IX-X****HÜSAMETTİN AKSU**

- “Sultan III.Murad Şehinşahnamesi” IX-X, İstanbul 1981, s.1-22, 20 resim.

**AYŞEN ALDOĞAN**

- “Konya Mevlâna Müzesindeki Kâbe Tasvirli Bir Seccade” IX-X, İstanbul 1981, s.23-27, 2 resim.

**ARA ALTUN**

- “Yarhisar, İlyas Bey Köyü Camisi ve Hamamı İçin Kısa Notlar” IX-X, İstanbul 1981, s.29-52, 5 çizim, 23 resim.

**MUALLÂ ANHEGGER-EYÜBOĞLU**

- “Topkapı Sarayı Veliht Dairesi Onarımı” IX-X, İstanbul 1981, s.53-81, 28 resim.

**TANJU CANTAY**

- “Niksar Kırkkızlar Kümbeti” IX-X, İstanbul 1981, s.83-105, 5 çizim, 17 resim.

**EMEL ESİN**

- “Selçuklulardan Önceki, Proto-Türk ve Türk Keramik Sanatına Dair” IX-X, İstanbul 1981, s.107-154, 53 resim.

**SEMAVİ EYİCE**

- “Osmanlı Devri Türk Yapı Sanatında Damgalı Tuğlalar” IX-X, İstanbul 1981, s.155-162, 1 çizim, 4 resim.

**SEMAVİ EYİCE**

- “XVIII.Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klâsik Üslubu” IX-X, İstanbul 1981, s.163-189, 1 plan, 24 resim.

**İ.GÜNDAĞ KAYAOĞLU**

- “Bakır Bir Dergâh Kazanı” IX-X, İstanbul 1981, s.191-195, 2 resim.

**YILDIZ MERİÇBOYU**

- “Figürlü Bir Selçuklu Kâsesi” IX-X, İstanbul 1981, s.197- 214, 11 resim.

**SELÇUK MÜLAYİM**

- “Trabzon Ayasofyası'nın Tarihlenmesinde Geometrik Bir Kompozisyonun Kronolojik Değeri” IX-X, İstanbul 1981, s.215-225, 2 şekil, 8 resim.

**SEMRA ÖGEL**

- “Hayat (Sofa) Köşkü ve Tahtseki” IX-X, İstanbul 1981, s.227-239, 14 resim.

**OSMAN F.SERTKAYA**

- “Timürlü Şeceresi (Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine 2152, v 32-43)” IX-X, İstanbul 1981, s.241-258, 14 resim.

**FARUK ŞAHİN**

- “Kütahya Çini-Keramik Sanatı ve Tarihinin Yeni Buluntular Açısından Değerlendirilmesi” IX-X, İstanbul 1981, s.259-286, 1 plan, 43 resim.

**MAHMUT H.ŞAKİROĞLU**

- “Hikmet Turhan Dağlıoğlu (1900-1977)” IX-X, İstanbul 1981, s.287-307.

**M.BAHA TANMAN**

- “Turhal'ın Gümüştop (Dazya) Köyündeki Namazgâh” IX-X, İstanbul 1981, s.309-316, 4 çizim, 2 resim.

**ORHAN C.TUNÇER**

- “Bitlis-Van Karayolu Üzerindeki Hanlar” IX-X, İstanbul 1981, s.317-352, 8 çizim, 28 resim.

**ŞERARE YETKİN**

- “Konya'da Yeni Bulunmuş Figürlü Stuko Süslemeler ve Anadolu Türk Mimarisindeki Devamı” IX-X, İstanbul 1981, s.353-362, 10 resim.
- YILLIĞIN VIII.SAYISINDAN SONRAKİ DOKTORA VE LİSANS TEZLERİ, s.363-372.
- KAYBETTİKLERİMİZ, s.373-376.



**SAYI XI****ARA ALTUN**

- “Kütahya'da Rüstem Paşa Medresesi Hakkında Kısa Notlar” XI, İstanbul 1982, s.1-12, 4 resim.

**OKTAY ASLANAPA**

- “Topkapı Sarayında Kalmış Bazı Kale Anahtarları” XI, İstanbul 1982, s.13-26, 19 resim.

**MÜKERREM (USMAN) ANABOLU**

- “Tire Müzesi'nde Bulunan 147 Env.No.'lu Bizans Sütun Başlığı” XI, İstanbul 1982, s.27-30, 3 resim.

**SÜMER ATASOY**

- “Bizans ve Osmanlı Devrinde Madenler” XI, İstanbul 1982, s.31-36.

**YILDIZ DEMİRİZ**

- “Eyüp'te Az Tanınmış İki Türbe Hakkında” XI, İstanbul 1982, s.37-57, 3 plan, 23 resim.

**ÜLKER ERGİNSOY**

- “Konya'da 13.Yüzyıla Ait Bir Buhurdan” XI, İstanbul 1982, s.59-81, 28 resim.

**GÜNER İNAL**

- “Orta Çağlarda Anadolu'da Çalışan Suriye ve Mezopotamyalı Sanatçılar” XI, İstanbul 1982, s.83-94, 6 resim.

**FAİK KIRIMLI**

- “İstanbul Çiniciliği” XI, İstanbul 1982, s.95-110, 6 resim.

**SELÇUK MÜLAYİM**

- “Konya Karatay Medresesi'nin Ana Kubbe Geometrik Bezemesi” XI, İstanbul 1982, s.111-132, 9 şekil, 1 plan, 1 resim.

**FARUK ŞAHİN**

- “Kütahya Seramik Teknolojisi ve Çini Fırınları Hakkında Görüşler” XI, İstanbul 1982, s.133-164, 2 plan, 2 kesit, 1 görünüş, 15 resim.

**ORHAN CEZMİ TUNÇER**

- “Sivas İzzeddin Keykâvus Şifahanesi Üzerine Üç Not” XI, İstanbul 1982, s.165-175,.

**ŞERARE YETKİN**

- “Hacı Bektaş Tekkesi Müzesinde Bulunan Figürlü Teber” XI, İstanbul 1982, s.177-188, 1 şekil, 9 resim.

**Bibliyografya ve Tezler****EMEL ESİN**

- “The Catalogue of Prince Sadruddin Agha Khan's Collection of Islamic Art” XI, İstanbul 1982, s.191-196.

**AYDIN OY**

- “Tekirdağ Tarihçisi Hikmet Çevik (1912-1974)” XI, İstanbul 1982, s.197-201.

- BÖLÜMÜMÜZDEN YETİŞMİŞ OLUP, HALEN ÇEŞİTLİ YÜKSEK ÖĞRETİM KURUMLARINDA GÖREV YAPANLARIN VE DOKTORALARINI VERMİŞ OLANLARIN YAYINLARI, s.203-218.
- YILLIĞIN IX-X.SAYISINDAN SONRAKİ LİSANS TEZLER, s.219-227.

## SAYI XII

### BENGİ ÇORUM

- “Balık Figürlü Milet İşi Keramikler” XII, İstanbul 1983, s.1-4, 3 resim.

### ESİN DAL

- “Atatürk Döneminde Resim ve Resim Tartışmaları” XII, İstanbul 1983, s.5-19.

### ZAFER ERTAŞ

- “Antalya Bölgesi Bir Grup Mezartası Hakkında Yorumlar” XII, İstanbul 1983, s.21-39, 15 resim.

### EMEL ESİN

- “Türklerde Gök Tapınağına Dair” XII, İstanbul 1983, s.35-60, 6 levha.

### HAMZA GÜNDOĞDU

- “Afyon'da Yeni Bulunmuş Figürlü bir Mezartası Hakkında” XII, İstanbul 1983, s.61-93, 4 çizim, 27 resim.

### HAŞİM KARPUZ

- “Trabzon'da Yok Olan Türk Devri Eserleri” XII, İstanbul 1983, s.95-115, 6 plan, 17 resim.

### MACHIEL KIEL

- “The Oldest Monuments of Ottoman-Turkish Architecture in the Balkans” XII, İstanbul 1983, s.117-144, 3 plan, 7 resim.

### EMİN TAN

- “İznik Müzesi'nde Bulunan Keramik Biblolar” XII, İstanbul 1983, s.145-147, 4 resim.

### ORHAN C.TUNÇER

- “Batıda Merkezi Kubbe ve Koca Sinan'ın Mekân Kavramı” XII, İstanbul 1983, s.149-160, 16 çizim.

### ERDEM YÜCEL

- “Beşiktaş (Bahariye) Mevlevihanesi” XII, İstanbul 1983, s.161-168, 4 resim.
- LİSANS TEZLERİNİN ÖZETLERİ, s.169-180.

## SAYI XIII

### NURHAN ATASOY

- “Hocamız İpşiroğlu” XIII, İstanbul 1988, s.1-3.

### ÜNSAL YÜCEL

- “Ord.Prof.Dr.Mazhar Şevket İpşiroğlu” XIII, İstanbul 1988, s.5-10.

**HÜSEYİN AKILLI**

- “Eski Mozaikin Yerinde Koruma ve Onarımı: Yeni Bir Uygulama” XIII, İstanbul 1988, s.11-18, 8 resim.

**HÜSAMETTİN AKSU**

- “İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde Bulunan Minyatürlü, Resimli, Şekilli, Cedvelli, Plân ve Haritalı (Türkçe-Arapça-Farsça) Yazmalar” XIII, İstanbul 1988, s.19-62.

**YILDIZ DEMİRİZ**

- “16.Yüzyıl Kur'an Tezhipleri Hakkında Bazı Notlar” XIII, İstanbul 1988, s.63-90, 3 şema, 28 resim.

**GÜNER İNAL**

- “Ondokuzuncu Yüzyıldan Bazı Tombak Eserler” XIII, İstanbul 1988, s.91-115, 23 resim.

**L.SUAT KONGAZ**

- “İstanbul-Yeşilköy'de Bulunan Bir Bizans Hipojesi” XIII, İstanbul 1988, s.117-129, 2 plan, 10 resim.

**FARUK ŞAHİN**

- “Cumhuriyet Dönemi Kütahya Çini ve Keramik Sanatı” XIII, İstanbul 1988, s.131-151.

**BEDRİ YALMAN**

- “İznik Tiyatro Kazısında Bulunan Seramik Fırını” XIII, İstanbul 1988, s.153-197, 3 plan, 36 resim.

**ŞERARE YETKİN**

- “İstanbul'da Silivrikapı'daki Hadım İbrahim Paşa Camii'nin Çinilerindeki Özellikler” XIII, İstanbul 1988, s.199-211, 12 resim.

**Kaybettiklerimiz****SEMAVİ EYİCE**

- E.Tümgeneral Cevdet Çulpan, s.215-218.

**ARA ALTUN**

- Eray Ertuğ-Suzan (Miroğlu) Bozkurt-Cevat Bozkurtlar, s.219-220.

**Doktora Tezi Özetleri****TANJU CANTAY**

- “XII-XIII.Yüzyıllarda Anadolu'da Cephe Mimarisinin Gelişmesi” XIII, İstanbul 1988, s.223-226.

**MEHMET İ.TUNAY**

- “Türkiye'deki Bizans Mimarisinde Taş ve Tuğla Tekniğine Göre Tarihlendirme” XIII, İstanbul 1988, s.227-229.

**A.GÜL İPEROĞLU**

- “Feyhaman Duran”XIII, İstanbul 1988, s.231-233.

**SAYI XIV****SEMAVİ EYİCE**

- “İ.Ü.Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Kürsüsü'nün Kurucusu Prof. Dr. Ernst Diez (1878-1961)” XIV, İstanbul 1997, s.3-15.

**NURHAN ATASOY**

- “İ.Ü.Edebiyat Fakültesi'nde Sanat Tarihi Eğitimi ve Çalışmalarının 50.Yılı” XIV, İstanbul 1997, s.16-18.

**UŞUN TÜKEL**

- “İ.Ü.Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Eğitiminin İçeriği” XIV, İstanbul 1997, s.19-21.
- “İ.Ü.Edebiyat Fakültesi'nde Günümüzde Sanat Tarihi Öğretim Üye ve Yardımcıları” XIV, İstanbul 1997, s.22.

**M.BAHA TANMAN - E.EMİNE NAZA - YAVUZ TİRYAKİ**

- “İ.Ü.Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Kürsüsü, Bölümü Anabilim Dalı, Dallarında Lisans, Yüksek Lisans, Doktora Düzeyinde Eğitim Görenlerin Kısa Özgeçmişleri ve Yayınları” XIV, İstanbul 1997 ve Yayınları, s.23-182.

# SANAT TARİHİ YILLIĞI

## ALFABETİK DİZİN

### **AKALAY, ZEREN**

“Tarihi Konuda İlk Osmanlı Minyatürleri” II, İstanbul 1968, s.102-115, 12 resim.

### **AKALAY, ZEREN**

“Tarihî Konularda Türk Minyatürleri” III, İstanbul 1970, s.151-166, 13 resim.

### **AKALAY, ZEREN**

“Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine 753 No.’lu Nizami Hamsesi’nin Minyatürleri” V, İstanbul 1973, s.389-409, 18 resim.

### **AKALAY, ZEREN**

“Emir Hüsrev Dehlevî’nin 1496 Yılında Minyatürlenmiş Heşht Bihişti” VI, İstanbul 1976, s.347-373, 22 resim.

### **AKARCA, AŞKIDİL**

“Gemi Tasvirli Bir Çanakkale Tabağı ve Ressamı” VII, İstanbul 1977, s.1-19, 17 resim.

### **AKILLI, HÜSEYİN**

“Eski Mozaikin Yerinde Koruma ve Onarımı: Yeni Bir Uygulama” XIII, İstanbul 1988, s.11-18, 8 resim.

### **AKSU, HÜSAMETTİN**

“Sultan III.Murad Şehinşahnamesi” IX-X, İstanbul 1981, s.1-22, 20 resim.

### **AKSU, HÜSAMETTİN**

“İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’nde Bulunan Minyatürlü, Resimli, Şekilli, Cedveli, Plân ve Haritalı (Türkçe-Arapça-Farsça) Yazmalar” XIII, İstanbul 1988, s.19-62.

### **AKŞİT, ZÜMRÜT**

“Ezine Hakkında Notlar” VI, İstanbul 1976, s.157-163, 7 resim.

### **AKTEPE, MÜNİR**

“Abide ve Sanat Eserlerimize Ait Türk Tarihlerinde Mevcut Bilgiler” II, İstanbul 1968, s.169-183.

### **ALDOĞAN, AYŞEN**

“Konya Mevlâna Müzesindeki Kâbe Tasvirli Bir Seccade” IX-X, İstanbul 1981, s.23-27, 2 resim.

### **ALPARSLAN, ALİ**

“Bazı Farsça Kaynaklarda Hattatlıkla Alâkalı Bilgiler I” V, İstanbul 1973, s.579-585.

### **ALPAY, İ. BİROL**

“İ.Sultan Abdülhamid Külliyesi ve Hamidiye Medresesi” VIII, İstanbul 1979, s.1-22, 3 plan, 14 resim.

### **ALPAY, MERAL**

“Türkçe Basma Kitapların Beşik (Inkunabel) Devri” V, İstanbul 1973, s.587-599, 9 örnek.

1971-1972 Ders Yılında Yapılan Doktora ve Lisans Tezlerinin Özetleri, s.601-627.

Mezuniyet Arifesinde Kaybettiğimiz Öğrenciler, s.628-631.

**ALTUN, ARA**

“Konya’da Bulgur Tekkesi” IV, İstanbul 1971, s.49-60, 3 plan, 10 resim.

**ALTUN, ARA**

“Mardin’de İki Artuklu Medresesi” III, İstanbul 1970, s.253-264, 2 plan, 3 resim.

**ALTUN, ARA**

“Harput Ulu Camii’nin Durumu” V, İstanbul 1973, s.79-94, 1 plan, 22 resim.

**ALTUN, ARA**

“Kütahya’da Rüstem Paşa Medresesi Hakkında Kısa Notlar” XI, İstanbul 1982, s.1-12, 4 resim.

**ALTUN, ARA**

“Yarhisar, İlyas Bey Köyü Camisi ve Hamamı İçin Kısa Notlar” IX-X, İstanbul 1981, s.29-52, 5 çizim, 23 resim.

**ANABOLU, MÜKERREM (USMAN)**

“Tire Müzesi’nde Bulunan 147 Env.No.’lu Bizans Sütun Başlığı” XI, İstanbul 1982, s.27-30, 3 resim.

**ANHEGGER-EYÜBOĞLU, MUALLÂ**

“Fatih Devrinde Yeni Sarayda da Harem Dairesi (Padişahın Evi) Var Mıydı?” VIII, İstanbul 1979, s.23-36, 1 plan, 4 resim.

**ANHEGGER-EYÜBOĞLU, MUALLÂ**

“Topkapı Sarayı Veliht Dairesi Onarımı” IX-X, İstanbul 1981, s.53-81, 28 resim.

**ASLANAPA, OKTAY**

“İznik’te Sultan Orhan İmâret Camii Kazısı X”. I, İstanbul 1965, s.16-31, 4 plan, 2 kesit, 9 resim.

“Die Ausgrabungen der Sultan Orhan İmâret Moschee von İznik”, I, İstanbul, 1965, s.32-38.

**ASLANAPA, OKTAY**

“Kalehisar’da Bulunan Mimari Eserler” II, İstanbul 1968, s.1-14, 3 plan, 17 resim.

**ASLANAPA, OKTAY**

“Bursa Yenişehir’inde Reyhan Paşa’nın 734 (1333) Tarihli Mezartaşı ve Lâhdi” III, İstanbul 1970, s.59-67, 1 plan, 12 resim.

**ASLANAPA, OKTAY**

“1970 Temmuz Van Ulu Camii Kazısı” IV, İstanbul 1971, s.1-15, 5 şekil, 20 resim.

**ASLANAPA, OKTAY**

“Kazısı Tamamlandıktan Sonra Van Ulu Camii” V, İstanbul 1973, s.1-25, 2 plan, 7 desen, 18 resim.

**ASLANAPA, OKTAY**

“Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümünün Kuruluşunun Otuzuncu Yıldönümü” VI, İstanbul 1976, s.1-22.

**ASLANAPA, OKTAY**

“Topkapı Sarayında Kalmış Bazı Kale Anahtarları” XI, İstanbul 1982, s.13-26, 19 resim.

**ATASOY, NURHAN**

“Türk Minyatüründe Tarihî Gerçekçilik” I, İstanbul 1965, s.103-108, 2 resim.

“Historischer Realismus in der Turkischen Miniatur Malerei” I, İstanbul 1965, s.109.

**ATASOY, NURHAN**

“1510 Tarihli Memlûk Şehnamesinin Minyatürleri” II, İstanbul 1968, s.49-69, 20 resim.

**ATASOY, NURHAN**

“1558 Tarihli “Süleymanname” ve Macar Nakkaş Pervane” III, İstanbul 1970, 167-196, 31 resim.

**ATASOY, NURHAN**

“Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme” IV, İstanbul 1971, s.111-151, 55 resim.

**ATASOY, NURHAN**

“III.Murad Şehinşahnamesi Sünnet Düğünü Bölümü ve Philadelphia Free Library’deki İki Minyatürlü Sayfa” V, İstanbul 1973, s.359-387, 9 resim.

**ATASOY, NURHAN**

“I.Sultan Mahmud Devrinden bir Abide Ev” VI, İstanbul 1976, s.23-43, 1 plan, 36 resim.

**ATASOY, NURHAN**

“Hocamız İpşiroğlu” XIII, İstanbul 1988, s.1-3.

**ATASOY, NURHAN**

“İ.Ü.Edebiyat Fakültesi’nde Sanat Tarihi Eğitimi ve Çalışmalarının 50.Yılı” XIV, İstanbul 1997, s.16-18.

**ATASOY, SÜMER**

“Bizans ve Osmanlı Devrinde Madenler” XI, İstanbul 1982, s.31-36.

**ATIL, ESİN**

“Ottoman Art at the Freer Gallery” IV, İstanbul 1971, s.185-207, 20 resim.

“Freer Gallery’deki Osmanlı Eserleri” IV, İstanbul 1971, s.209-213.

**BİLGE, AYGEN**

“Mimar Sinan Hakkında Araştırmalar II” V, İstanbul 1973, s.141-174, 2 şekil, 17 resim.

**CANTAY, TANJU**

“Bir Kuzey-Batı Anadolu Gezisinden Notlar (Amasya Halifet Gazi Medresesi; Amasya Halifet Gazi Kümbeti’ndeki Roma Lâhdi; Tokat Garipiler Camii; Niksar Hacı Çıkrık Medresesi)” VII, İstanbul 1977, s.21-40, 3 çizim, 27 resim.

**CANTAY, TANJU**

“Niksar Kırkkızlar Kümbeti” IX-X, İstanbul 1981, s.83-105, 5 çizim, 17 resim.

**CARSWELL, JOHN**

“A Minor Group of Late Turkish Pottery”. I, İstanbul 1965, s.1-15, 6 desen, 3 resim.

**ÇAĞMAN, FİLİZ**

“Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri” V, İstanbul 1973, s.411-442, 12 resim.

**ÇAĞMAN, FİLİZ**

“Sultan Mehmet II Dönemine ait bir Minyatürlü Yazma: Külliyyat-ı Kâtibî”, VI, İstanbul 1976, s.333-346, 3 şekil, 9 resim.

**ÇİĞ, KEMAL**

“Türk Lâke Müzehhipleri ve Eserleri” III, İstanbul 1970, s.243-252, 3 resim.

**ÇORUM, BENGİ**

“1974 Yılında Bursa Müzesi Tarafından Müsadere Edilen İznik Keramikleri” VI, İstanbul 1976, s.279-294, 36 resim.

**ÇORUM, BENGİ**

“Balık Figürlü Milet İşi Keramikler” XII, İstanbul 1983, s.1-4, 3 resim.

**ÇULPAN, CEVDET**

“Köprülerde Tarih Köşkleri” II, İstanbul 1968, s.24-35, 8 resim.

**ÇULPAN, CEVDET**

“Artukoğulları Devri Taş Köprüleri ve Özellikleri” III, İstanbul 1970, s.89-120, 15 resim.

**ÇULPAN, CEVDET**

“Diyarbakır Kuzeyi, Devegeçidi Suyu Köprüsü: Artuk Oğulları Devri” III, İstanbul 1970, s.287-290.

**DAL, ESİN**

“Atatürk Döneminde Resim ve Resim Tartışmaları” XII, İstanbul 1983, s.5-19.

**DEMİRİZ, YILDIZ**

“Topkapı Sarayı III.Ahmed Kütüphanesi’nde Bir Arapça İncil” II, İstanbul 1968, s.87-101, 14 resim.

**DEMİRİZ, YILDIZ**

“Konya Müzesi’ndeki Özel Durumdaki Bir Kabartma Hakkında” III, İstanbul 1970, s.221-230, 10 resim.

**DEMİRİZ, YILDIZ**

“Atabey Ertokuş Medresesinde Bizans Devrine Ait Devşirme Malzeme” IV, İstanbul 1971, s.87-100, 18 resim.

**DEMİRİZ, YILDIZ**

“Mimari Süslemede Renk Unsuru Olarak Kullanılan Keramik Çanaklar” V, İstanbul 1973, s.175-208, 34 resim.

**DEMİRİZ, YILDIZ**

“Antakya Prensi I.Bohemond’un Canosa’daki Mezar Şapelinde ve Kapısında İslâm Sanatı Etkileri” VI, İstanbul 1976, s.165-179, 8 resim.

**DEMİRİZ, YILDIZ**

“16.Yüzyıla Ait Tezhipli Bir Kur’an” VII, İstanbul 1977, s.41-58, 26 resim.

**DEMİRİZ, YILDIZ**

“Eyüp’te Az Tanınmış İki Türbe Hakkında” XI, İstanbul 1982, s.37-57, 3 plan, 23 resim.

**DEMİRİZ, YILDIZ**

“16.Yüzyıl Kur’an Tezhipleri Hakkında Bazı Notlar” XIII, İstanbul 1988, s.63-90, 3 şema, 28 resim.

**DİLAVER, SADİ**

“Bünyan Ulu Camii - Erbaa /Akçaköy (Fidi) Silâhdar Ömer Paşa Camii” II, İstanbul 1968, s.184-199, 1 şekil, 2 plan, 20 resim.

**DİLÂVER, SADİ**

“Anadolu’daki Tek Kubbeli Selçuklu Mescitlerinin Mimarlık Tarihi Yönünden Önemi” IV, İstanbul 1971, s.17-28, 12 şekil, 5 resim.

**ERBAHAR, Z. NURDAN**

“Kuleli Ocağı (Kulebahçe) Mescidi’nin İlgi Çekici Örtüsü” V, İstanbul 1973, s.95-100, 1 plan krokisi, 7 resim.



**ERGİNSOY, ÜLKER**

“Konya’da 13. Yüzyıla Ait Bir Buhurdan” XI, İstanbul 1982, s.59-81, 28 resim.

**ERTAŞ, ZAFER**

“Antalya Bölgesi Bir Grup Mezartaşı Hakkında Yorumlar” XII, İstanbul 1983, s.21-39, 15 resim.

**ESİN, EMEL**

“Bağdaş ve Çökme, Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kâdim İkonografisi” III, İstanbul 1970, s.231-242, 6 levha.

**ESİN, EMEL**

“Türk ul-Acem»lerin Eseri Samarra’da Cavsak ul-Hakanî’nin Duvar Resimleri” V, İstanbul 1973, s.309-358, 12 levha.

**ESİN, EMEL**

““Kuşçı” (Türk Sanatında Atlı Doğançı İkonografisi Hakkında)” VI, İstanbul 1976, s.411-452, 23 resim.

**ESİN, EMEL**

“Böri Tigin Tamgaç Buğra Kara Hâkân İbrâhim’in (H.444-60/1052-68) Samarkand’da Yaptırdığı Âbideler” VIII, İstanbul 1979, s.37-55, 5 levha.

**ESİN, EMEL**

“Selçuklulardan Önceki, Proto-Türk ve Türk Keramik Sanatına Dair” IX-X, İstanbul 1981, s.107-154, 53 resim.

**ESİN, EMEL**

“Türklerde Gök Tapınağına Dair” XII, İstanbul 1983, s.35-60, 6 levha.

**EYİCE, SEMAVİ**

“Konya’nın Alâeddin Tepesinde Selçuklu Öncesine Âit Bir Eser: Eflâton Mescidi” IV, İstanbul 1971, s.269-302, 2 kroki, 5 plan, 21 resim.

**EYİCE, SEMAVİ**

“Türkiye’de Bizans Mimarisi Hakkındaki Yabancı Araştırmaların Kısa Tarihçesi (İkinci Dünya Savaşı’na Kadar)” VI, İstanbul 1976, s.453-469.

**EYİCE, SEMAVİ**

“Tuzla’nın Değirmenaltı Mevkiinde Bir Bizans Kalıntısı” V, İstanbul 1973, s.27-76, 4 desen, 43 resim.

**EYİCE, SEMAVİ**

“Rölik Mahfazaları Hakkında Bir Kitap ve Bu Münasebetle Anadolu’dan Bazı Rölik Mahfazaları” VIII, İstanbul 1979, s.57-81, 24 resim.

“A Book On Reliquaries And Some New Reliquaries From Anatolia” VIII, İstanbul 1979, s.82-94.

**EYİCE, SEMAVİ**

“Osmanlı Devri Türk Yapı Sanatında Damgalı Tuğlalar” IX-X, İstanbul 1981, s.155-162, 1 çizim, 4 resim.

**EYİCE, SEMAVİ**

“XVIII.Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klâsik Üslubu” IX-X, İstanbul 1981, s.163-189, 1 plan, 24 resim.

**EYİCE, SEMAVİ**

“İ.Ü.Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Kürsüsü’nün Kurucusu Prof. Dr. Ernst Diez (1878-1961)” XIV, İstanbul 1997, s.3-15.

**GENİM, M. SİNAN**

“Mihraplı ve Minberli Namazgâhlara bir Örnek” VI, İstanbul 1976, s.147-155, 2 rölöve, 7 resim.

**GÜNDOĞDU, HAMZA**

“Afyon’da Yeni Bulunmuş Figürlü bir Mezartaşı Hakkında” XII, İstanbul 1983, s.61-93, 4 çizim, 27 resim.

**GÜREŞSEVER, GÖNÜL**

“Ağustos 1968 İznik Çini Fırınları Kazısı Sırasında Çıkarılan Stuko Buluntular” II, İstanbul 1968, s.200-208, 5 desen, 11 resim.

**GÜREŞSEVER, GÖNÜL -ARA ALTUN**

“Bayburt Köylerinde Türk Mimarî Eserleri” III, İstanbul 1970, s.33-47, 7 plan, 26 resim.

**GÜREŞSEVER, GÖNÜL**

“Haseki Darüşşifası (H.946/M.1539)” V, İstanbul 1973, s.101-117, 2 plan, 14 resim.

**HOCA, NAZİF**

“Cemal Çeliç ve Mehmed Muyeziyoviç, Stari Mostovi u Bosni i Hercegovini (Bosna ve Hersek’te Eski Köprüler)” Sarajevo, 1969, s.203-206.

**İNAL, GÜNER**

“Topkapı Müzesi’ndeki Hazine 1509 No.’lu Şehname’nin Minyatürleri” III, İstanbul 1970, s.197-220, 16 resim.

**İNAL, GÜNER**

“Shannameh Hazine No.1509 In The Topkapı Museum” III, İstanbul 1970, s.306-316

**İNAL, GÜNER**

“Susuz Han’daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresi İçindeki Yeri” IV, İstanbul 1971, s.153-181, 34 resim.

“The Place of the Dragon Relief at Susuz Han in the Asian Cultural Circle” IV, İstanbul 1971, s.183-184.

**İNAL, GÜNER**

“Şah İsmail Devrinden Bir Şehname ve Sonraki Etkileri” V, İstanbul 1973, s.497-529, 27 resim.

“A Manuscript of the Shâhnâme from the Period of Shâh İsmâ’il and its Influences on the Later Shâhnâme Illustrations” V, İstanbul 1973, s.530-545.

**İNAL, GÜNER**

“Topkapı Sarayı Koleksiyonundaki Sultanî bir Özbek Şehnamesi ve Özbek Resim Sanatı İçindeki Yeri” VI, İstanbul 1976, s.303-320, 26 resim.

“A Royal Uzbek Shahnameh in the Topkapı Palace Museum and its Significance for Uzbek Painting (Summary)” VI, İstanbul 1976, s.321-332.

**İNAL, GÜNER**

“Realistic Motifs And The Expression of The Drama in Safavid Miniatures” VII, İstanbul 1977, s.59-88, 19 resim.

**İNAL, GÜNER**

“Uzak Doğuda Resim ve İslâm’da Minyatür” VIII, İstanbul 1979, s.109-128, 17 resim.

**İNAL, GÜNER**

“Orta Çağlarda Anadolu’da Çalışan Suriye ve Mezopotamyalı Sanatçılar” XI, İstanbul 1982, s. 83-94, 6 resim.

**İNAL, GÜNER**

“Ondokuzuncu Yüzyıldan Bazı Tombak Eserler” XIII, İstanbul 1988, s.91-115, 23 resim.

**KARAHASAN, PONSU**

“İstanbul Sultan Selim Camii Hakkında” I, İstanbul 1965, 183-187, 2 resim.

**KARAMAĞARALI, BEYHAN**

“Camiut-Tevarih’in Bilinmeyen Bir Nüshasına Ait Dört Minyatür” II, İstanbul 1968, s.70-80, 7 resim.

“Zu Vier Miniaturen Einer Unbekannten Camiut Tevarih Handschrift” II, İstanbul 1968, s.81-86.

**KARAMAĞARALI, HALÛK**

“Çorum Ulu Camiindeki Minber” I, İstanbul 1965, s.120-142, 99 resim.

**KARPUZ, HAŞİM**

“Trabzon’da Yok Olan Türk Devri Eserleri” XII, İstanbul 1983, s.95-115, 6 plan, 17 resim.

**KAYAOĞLU, İ.GÜNDAĞ**

“Bakır Bir Dergâh Kazanı” IX-X, İstanbul 1981, s.191-195, 2 resim.

**KEŞOĞLU, MÜNEVVER**

“İzmit Müzesinde Bazı Bizans Başlıkları” V, İstanbul 1973, s.281-290- 13 resim.

**KEŞOĞLU, MÜNEVVER**

“Silifke Müzesi’nde Kilise Biçiminde Rölik Mahfazası” VIII, İstanbul 1979, s.95-107, 2 şekil, 8 resim.

**KIEL, MACHIEL**

“The Oldest Monuments of Ottoman-Turkish Architecture in the Balkans” XII, İstanbul 1983, s.117-144, 3 plan, 7 resim.

**KIRIMLI, FAİK**

“İstanbul Çiniciliği” XI, İstanbul 1982, s.95-110, 6 resim.

**KONGAZ, L. SUAT**

“İstanbul-Yeşilköy’de Bulunan Bir Bizans Hipojesi” XIII, İstanbul 1988, s.117-129, 2 plan, 10 resim.

**LUCIUS, ERWIN**

“Neue Figural Verzierte Seldschukische Keramik Aus Anatolien” II, İstanbul 1968, s.122-133, 3 resim.

**LUCIUS, ERWIN**

“Eine Seldschukische Schale aus Eski Kâhta” III, İstanbul 1970, s.125-134, 2 resim, 2 tafel.

**MERÇİL, ERDOĞAN**

“Tarihî Kaynaklara Göre Salgurlu Atabeyliği’nde İmar Faaliyetleri” VIII, İstanbul 1979, s.129-138.

**MERİÇBOYU, YILDIZ**

“Figürlü Bir Selçuklu Kâsesi” IX-X, İstanbul 1981, s.197- 214, 11 resim.

**MÛLAYİM, SELÇUK**

“Trabzon Ayasofyası’nın Tarihlenmesinde Geometrik Bir Kompozisyonun Kronolojik Değeri” IX-X, İstanbul 1981, s.215-225, 2 şekil, 8 resim.

**MÛLAYİM, SELÇUK**

“Konya Karatay Medresesi’nin Ana Kubbe Geometrik Bezemesi” XI, İstanbul 1982, s.111-132, 9 şekil; 1 plan, 1 resim.

**ÖGEL, SEMRA**

“Anadolu Ağaç Oymacılığında Mail Kesim” I, İstanbul 1965, s.110-117, 7 resim.

“Der Schrägschnitt in Anatolischer Holzornamentik” I, İstanbul 1965 s.118-119.

**ÖGEL, SEMRA**

“Hayat (Sofa) Köşkü ve Tahtseki” IX-X, İstanbul 1981, s.227-239, 14 resim.

**ÖNDER, MEHMET**

“Kubâd-âbâd Sarayları Kazılarında Yeni Bulunan Resimli Dört Çini” II, İstanbul 1968, s.116-121, 5 resim.

**ÖNDER, MEHMET**

“Kubadâbâd Çinilerinde Sultan Alâeddin Keykûbad’ın İki Portresi” III, İstanbul 1970, s.121-124, 2 resim.

**ÖNEY, GÖNÜL**

“Anadolu Selçuk Sanatında Balık Figürü” II, İstanbul 1968, s.142-159, 20 resim.

“The Fish Motif in Anatolian Seljuk Art” II, İstanbul 1968, s.160-168.

**ÖNEY, GÖNÜL**

“Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri” III, İstanbul 1970, s.135-149, 13 resim.

**ÖNEY, GÖNÜL**

“Die Techniken Der Holzschnitzerei Zur Zeit Der Seldschuken Und Während der Herrschaft Der Emirate In Anatolien” III, İstanbul 1970, s.299-305.

**ÖNGE, YILMAZ**

“İstanbul’un Eski Kuyu Bilezikleri Hakkında” V, İstanbul 1973, s.261-280, 6 levha, 15 resim.

**ÖTÜKEN, YILDIZ**

“Yatağan İlçesine Bağlı Yava Köyü Yakınlarındaki Bizans Freskoları, I.İkonografik İncelemeler” VII, İstanbul 1977, s.89-106, 5 resim.

**ÖZERGİN, M. KEMAL**

Türkiye Kitabeleri

I.(Samsun) Kale-Kapısı Mescidi

II.(Alaşehir) Şeyh Sinân Türbesi, s.61-72, 2 resim.

**ÖZERGİN, M. KEMAL**

“Temürlü sanatına âit eski bir belge: Tebrizli Ca’fer’in Bir Arzı” VI, İstanbul 1976, s.471-518.

**PAKER, MÜKERREM**

“Anadolu Beylikler Devri Keramik Sanatı” I, İstanbul 1965, s.155-182, 26 resim.

**RENDA, GÜNSEL**

“Topkapı Sarayı Müzesi’ndeki H.1321 No.’lu Silsilenamenin Minyatürleri” V, İstanbul 1973, s. 443-480, 1 şekil, 14 resim.

“The Miniatures of Silsilename No.1321 in the Topkapı Saray Museum Library” V, İstanbul 1973, s.481-495.

**RENDA, GÜNSEL**

“Amasya II.Beyazıt Külliyesi’ndeki Muvakkithane” VI, İstanbul 1976, s.181-206, 1 plan, 23 resim., Summary, s.197.

**REYCHMAN, JAN**

"İstanbul'da Eski Lehistan Devleti Elçiliğinin Yerine Dâir" I, İstanbul 1965, s.39-57, 9 resim.

"La Question de L'emplacement de L'ancienne Ambassade de Pologne a İstanbul", I, İstanbul 1965, s.58-59.

**REYCHMAN, JAN**

"Beyoğlu'ndaki "Venedik Sarayı"nın Mimarı Kimdir?" II, İstanbul 1968 s.15-23, 4 plan, 3 resim.

**REYHANLI, TÛLÂ Y**

"Balı Bey Camii, Yenişehir" III, İstanbul 1970, s.17-31, 1 plan, 12 resim.

**REYHANLI, TÛLÂ Y**

"Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde Bulunan Memlûk Keramikleri" IV, İstanbul 1971, s.215-235, 27 resim.

**REYHANLI, TÛLÂ Y -ARA ALTUN**

"Edirne/Havsa'da Sokollu (veya Kasım Paşa) Külliyesi" VI, İstanbul 1976, s.67-77, 6 plan, 19 resim.

"Building- Complex of Sokollu at Havsa/Edirne (Summary)" VI, İstanbul 1976, s.78-88.

**SCHNEIDER, GERD**

"Rekonstruktionen Seldschukischer Moscheen" II, İstanbul 1968, s.134-141, 6 resim.

**SERTKAYA, OSMAN F.**

"Timürlü Şeceresi (Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine 2152, v 32-43)" IX-X, İstanbul 1981, s.241-258, 14 resim.

**SIMS, ELEANOR G.**

"Prince Baysunghur's Chahar Maqaleh" VI, İstanbul 1976, s.375-409, 10 resim.

**SİNEMOĞLU, NERMİN**

"Kanunî Çağı Duvar Çinilerinin Kompozisyon Düzeni Açısından Üslûp Tahlili" V, İstanbul 1973, s.241-259, 14 şema, 15 resim.

**SOYHAN, H. CİHAT**

"İki Duvar Çinisi Üzerinde İnceleme" VI, İstanbul 1976, s.295-301, 2 desen, 3 resim.

**SOYHAN, H. CİHAT**

"Pendik'de Bizans Devrine Ait Manastır Kazısı" VIII, İstanbul 1979, s.139-144.

"The Excavation Of A Byzantine Monastery At Pendik/İstanbul (Summary)" VIII, İstanbul 1979, s.145-158, 4 plan, 21 resim.

**SÖZEN, METİN**

"Oba Pazarı Çevresi ve Oba Medresesi" I, İstanbul 1965, s.143-154, 1 plan, 9 resim.

**SÖZEN, METİN**

"Çemişgezek'de Türk Eserleri ve Yelmaniye Camisi" IV, İstanbul 1971, s.29-47, 3 şekil, 26 resim.

**SÖZEN, METİN**

"Çemişgezek'in Ulukale Köyü'ndeki Mimari Eserler" V, İstanbul 1973, s.119-140, 6 şekil, 12 resim.

**SÜMER, MUSTAFA**

"Topkapı Sarayı Müzesi'nde Bulunan 16.Yüzyıl Başlarına Ait Problemler Bir Grup Yazma" VIII, İstanbul 1979, s.159-172, 12 resim.

**SÜSLÜ, ÖZDEN**

"İstanbul Üniversitesi Kitaplığı Müzesindeki 16'ncı Yüzyıla Ait Osmanlı Minyatürlerindeki Kumaş Desenleri Üzerine Bir Deneme" V, İstanbul 1973, s.547-578, 12 desen, 27 resim.

**SÜSLÜ, ÖZDEN**

“Topkapı Sarayı ve Türk İslâm Eserleri Müzelerinde Bulunan XVI.Yüzyıla Ait Osmanlı Minyatürlerindeki Kumaş Desenlerinin İncelenmesi” VI, İstanbul 1976, s.215-278, 46 desen, 66 resim. (Resume, s. 245)

**ŞAHİN, FARUK**

“Kütahya Çini-Keramik Sanatı ve Tarihinin Yeni Buluntular Açısından Değerlendirilmesi” IX-X, İstanbul 1981, s.259-286, 1 plan, 43 resim.

**ŞAHİN, FARUK**

“Kütahya Seramik Teknolojisi ve Çini Fırınları Hakkında Görüşler” XI, İstanbul 1982, s.133-164, 2 plan, 2 kesit, 1 görünüş, 15 resim.

**ŞAHİN, FARUK**

“Cumhuriyet Dönemi Kütahya Çini ve Keramik Sanatı” XIII, İstanbul 1988, s.131-151.

**ŞAKİROĞLU, MAHMUT H.**

“Hikmet Turhan Dağlıoğlu (1900-1977)” IX-X, İstanbul 1981, s.287-307.

**TAN, EMİN**

“İznik Müzesi’nde Bulunan Keramik Biblolar” XII, İstanbul 1983, s.145-147, 4 resim.

**TANMAN, M. BAHA**

“Hasırızade Tekkesi” VII, İstanbul 1977, s.107-142, 5 çizim, 22 resim.

**TANMAN, M. BAHA**

“İstanbul, Süleymaniye’de Helvaî Tekkesi” VIII, İstanbul 1979, s.173-201, 4 çizim, 16 resim.

**TANMAN, M. BAHA**

“Turhal’ın Gümüştop (Dazya) Köyündeki Namazgâh” IX-X, İstanbul 1981, s.309-316, 4 çizim, 2 resim.

**TANMAN, M. BAHA - E. EMİNE NAZA - YAVUZ TIRYAKI**

“İ.Ü.Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Kürsüsü, Bölümü Anabilim Dalı, Dallarında Lisans, Yüksek Lisans, Doktora Düzeyinde Eğitim Görenlerin Kısa Özgeçmişleri ve Yayınları” XIV, İstanbul 1997 ve Yayınları, s.23-182.

**TAŞKIN, SAÂDET**

“Anadolu Selçukluları’nda Çinili Lâhitler” IV, İstanbul 1971, s.237-257, 4 şekil, 20 resim.

**TUNÇER, ORHAN C.**

“Diyarbakır, Mardin ve Dolaylarında Bazı Hıristiyan Dinî Yapılarında Türk-İslâm Mimarî Unsurları” V, İstanbul 1973, s.209-239, 5 çizim, 45 resim.

**TUNÇER, ORHAN C.**

“13.Yüzyıla ait Üç Kümbet” VI, İstanbul 1976, s.89-123, 21 çizim, 37 resim.

**TUNÇER, ORHAN C.**

“Van Yöresinde Bilinmeyen Bazı Yapılarımız” VI, İstanbul 1976, s.125-145, 3 çizim, 43 resim.

**TUNÇER, ORHAN C.**

“Bitlis-Van Karayolu Üzerindeki Hanlar” IX-X, İstanbul 1981, s.317-352, 8 çizim, 28 resim.

**TUNÇER, ORHAN C.**

“Sivas İzzeddin Keykâvus Şifahanesi Üzerine Üç Not” XI, İstanbul 1982, s.165-175.

**TUNÇER, ORHAN C.**

“Batıda Merkezi Kubbe ve Koca Sinan’ın Mekân Kavramı” XII, İstanbul 1983, s.149-160, 16 çizim.

**TÜKEL, UŞUN**

“İ.Ü.Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Eğitiminin İçeriği” XIV, İstanbul 1997, s.19-21.

“İ.Ü.Edebiyat Fakültesi’nde Günümüzde Sanat Tarihi Öğretim Üye ve Yardımcıları” XIV, İstanbul 1997, s.22.

**ÜLKÜSAL BATES, ÜLKÜ**

“An Introduction to the Study of the Anatolian Türbe and Its Inscriptions as Historical Documents” IV, İstanbul 1971, s.73-84, 8 resim.

Türbe Kitabeleri, s.85-86.

**ÜNAL, R. HÜSEYİN**

“İğdır Yakınlarında Bir Selçuklu Kervansarayı ve Doğubayezid-Batum Kervan Yolu Hakkında Notlar” III, İstanbul 1970, s.7-15, 6 şekil, 7 resim.

**ÜNAL, R. HÜSEYİN**

“Seyid Harun Camii ve Önündeki Üç Kümbet (Seydişehir-Konya)” VI, İstanbul 1976, s.45-65, 1 plan, 4 şekil, 12 resim.

**YALMAN, BEDRİ**

“İznik Tiyatro Kazısında Bulunan Seramik Fırını” XIII, İstanbul 1988, s.153-197, 3 plan, 36 resim.

**YETKİN, ŞERARE**

“Türk Çini Sanatından Bazı Önemli Örnekler ve Teknikleri” I, İstanbul 1965, s.60-100, 29 resim.

“Some Important Patterns and Techniques of Turkish Tiles” I, İstanbul 1965, s.101-102.

**YETKİN, ŞERARE**

“Anadolu Selçuklularının Mimarî Süslemelerinde Büyük Selçuklulardan Gelen Bazı Etkiler” II, İstanbul 1968, s.36-48, 3 şekil, 10 resim.

**YETKİN, ŞERARE**

“Sultan I.Alâeddin Keykubat’ın Alara Kalesi Kasrı Hamamındaki Freskler” III, İstanbul 1970, s.69-88, 2 desen, 1 plan, 23 resim.

**YETKİN, ŞERARE**

“The Wall-Paintings of The Bath-Kioshk of Sultan Alaaddin Kaykubat At The Alara Fortress” III, İstanbul 1970, s.291-298.

**YETKİN, ŞERARE**

“Büyük Selçuklu Sultanı Alp Arslan’a Hediye Edilen Gümüş Tepsi” IV, İstanbul 1971, s.101-109, 7 resim.

**YETKİN, ŞERARE**

“Yeni Bulunan Hayvan Figürlü Halıların Türk Halı Sanatındaki Yeri” V, İstanbul 1973, s.291-307, 5 desen, 7 resim.

**YETKİN, ŞERARE**

“Anadolu Selçukluları Devri’nden bir Madenî Eser” VI, İstanbul 1976, s.207-214.

**YETKİN, ŞERARE**

“Osmanlı Saray Halılarından Yeni Örnekler” VII, İstanbul 1977, s.143-164, 4 şema, 18 resim.

**YETKİN, ŞERARE**

“Konya’da Yeni Bulunmuş Figürlü Stuko Süslemeler ve Anadolu Türk Mimarisindeki Devamı” IX-X, İstanbul 1981, s.353-362, 10 resim.

**YETKİN, ŞERARE**

“Hacı Bektaş Tekkesi Müzesinde Bulunan Figürlü Teber” XI, İstanbul 1982, s.177-188, 1 şekil, 9 resim.

**YETKİN, ŞERARE**

“İstanbul’da Silivrikapı’daki Hadım İbrahim Paşa Camii’nin Çinilerindeki Özellikler” XIII, İstanbul 1988, s.199-211, 12 resim.

**YÖRÜKAN, BEYHAN**

“Topkapı Sarayı Müzesindeki Albümlerde Bulunan Bazı Rulo Parçaları” I, İstanbul 1965, s.188-201, 6 resim.

**YÜCEL, ERDEM**

“Mimar Sinan Mescidi” III, İstanbul 1970, s.49-58, 1 plan, 8 resim.

**YÜCEL, ERDEM**

“Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesinde Selçuklu Devrine Ait Bazı Çini Örnekleri” IV, İstanbul 1971, s.259-267, 8 resim.

**YÜCEL, ERDEM**

Ahi Elvan Camii Pencere Kapakları, s.165-177, 11 resim.

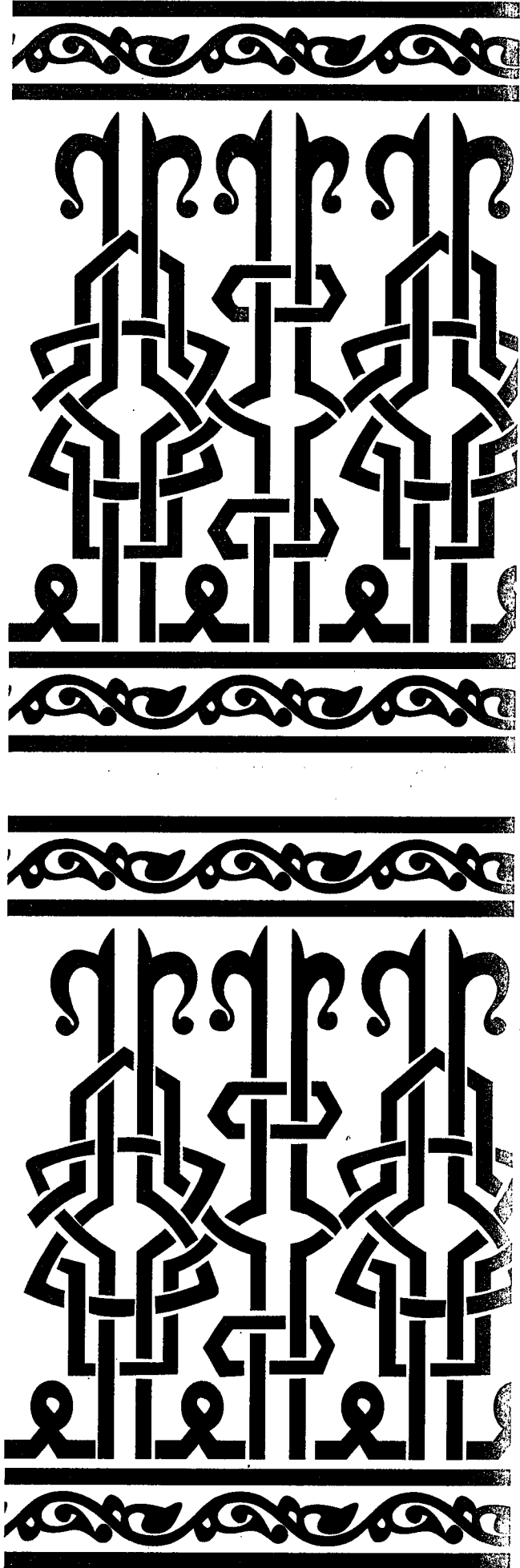
**YÜCEL, ERDEM**

“Beşiktaş (Bahariye) Mevlevihanesi” XII, İstanbul 1983, s.161-168, 4 resim.

**YÜCEL, ÜNSAL**

“Ord.Prof.Dr.Mazhar Şevket İpşiroğlu” XIII, İstanbul 1988, s.5-10.





Kitabın Satış Fiyatı  
Öğrenciye İnd. Satış Fiyatı

: 12.000.000 TL.  
: 9.600.000 TL.