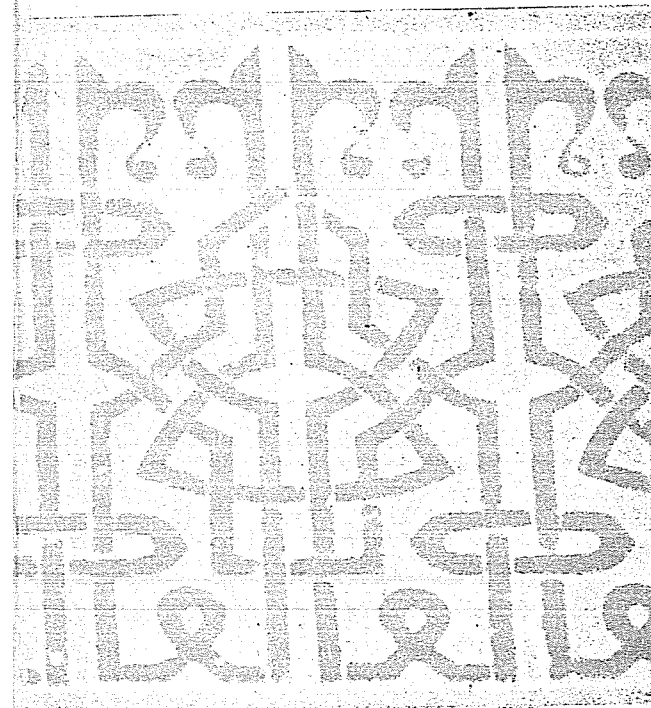


# SANAT TARİHİ



# YILLIĞI

# SANAT TARİHİ YILLIĞI

1966 – 1968

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ  
SANAT TARİHİ ENSTİTÜSÜ



## İÇİNDEKİLER

OKTAY ASLANAPA	
Kalehisar'da Bulunan Mimari Eserler . . . . .	1
JAN REYCHMAN	
Beyoğlundaki "Venedik Sarayı"nın Mimarı Kimdir? . . . . .	15
CEVDET ÇULPAN	
Köprülerde Tarih Köşkları . . . . .	24
ŞERARE YETKİN	
Anadolu Selçuklularının Mimari Süslemelerinde Büyük Selçuklulardan Gelen Bazı Etkiler . . . . .	36
NURHAN ATASOY	
1510 Tarihli Memlûk Şehnamesinin Minyatürleri . . . . .	49
EYHAN KARAMAĞARALI	
Camiut-Tevarih'in Bilinmiyen Bir Nüshasına Ait Dört Minyatür . . . . .	70
Zu Vier Miniaturen Einer Unbekannten Camiut Tevarih Handschrift . . . . .	81
YILDIZ DEMİRİZ	
Topkapı Sarayı III. Ahmed Kütüphanesinde Bir Arapça İncil . . . . .	87
ZEREN AKALAY	
Tarihi Konuda İlk Osmanlı Minyatürleri . . . . .	102
MEHMET ÖNDER	
Kutâd-âbâd Sarayları Kazılarında Yeni Bulunan Resimli Dört Çini . . . . .	116
ERWIN LUCIUS	
Neue Figural Verzierte Seldschukische Keramik Aus Anatolien . . . . .	122
GERD SCHNEIDER	
Rekonstruktionen Seldschukischer Moscheen . . . . .	134
GÖNÜL ÖNEY	
Anadolu Selçuk Sanatında Bahk Figürü . . . . .	142
The-Fish Motif in Anatolian Seljuk Art . . . . .	160
MÜNİR AKTEPE	
Abide Ve Sanat Eserlerimize Ait Türk Tarihlerinde Mevcut Bilgiler . . . . .	169

Bu sayıyı hazırlayanlar :

**Oktay ASLANAPA**

**Şerare YETKİN — Tülây REYHANLI**

**BAHA MATBAASI**  
**İSTANBUL—1968**

SADİ DİLAVER

Bünyan Ulu Camii - Erbaa/Akçaköy (Fidi) Silâhdar Ömer Paşa Camii . 184

GÖNÜL GÜREŞSEVER

Ağustos 1968 İznik Çini Fırınları Kazısı Sırasında Çıkarılan  
Stuko Buluntular . 200

TEZLER

Türk - İslâm Sanatı İle İlgili Lisans Tezleri  
(Yılığın İlk Sayısından Sonrakiler) . 209

1965 Tarihinden İtibaren Bizans Sanatı Tarihi Kürsüsünde Yapılan  
Lisans Tezleri . 244

1967 de Yapılan Doktora Tezlerinin Özetleri . 247

1967 de Yapılan Doçentlik Tezlerinin Özetleri . 250

Hazırlanmakta Olan Tezler . 253

OKTAY ASLANAPA

### KALEHİSAR'DA BULUNAN MİMARİ ESERLER

Alacahöyük'ün 5 Km. kuzey-doğusunda eski ve küçük bir Selçuklu iskân merkezinin harabeleri eskidenberi dikkati çektiği halde bugüne kadar etraflıca incelenip yayınlanmamıştır.<sup>1</sup> Buradaki eserlerin daha iyi anlaşılabilmesi için, yerinde bazı sondajlar yapmak gerekiyordu. 1965 ve 1966 temmuz aylarında bu çevredeki çalışmalarımız sonunda, yapıların plânlarını çıkarmak ve mimarî özelliklerini araştırmak kabil olmuştur. Bu eserler, medrese, kervansaray ve hamamdan meydana gelen bir topluluk olmakla beraber, üç yapı arasında herhangi bir bağlantı yoktur.

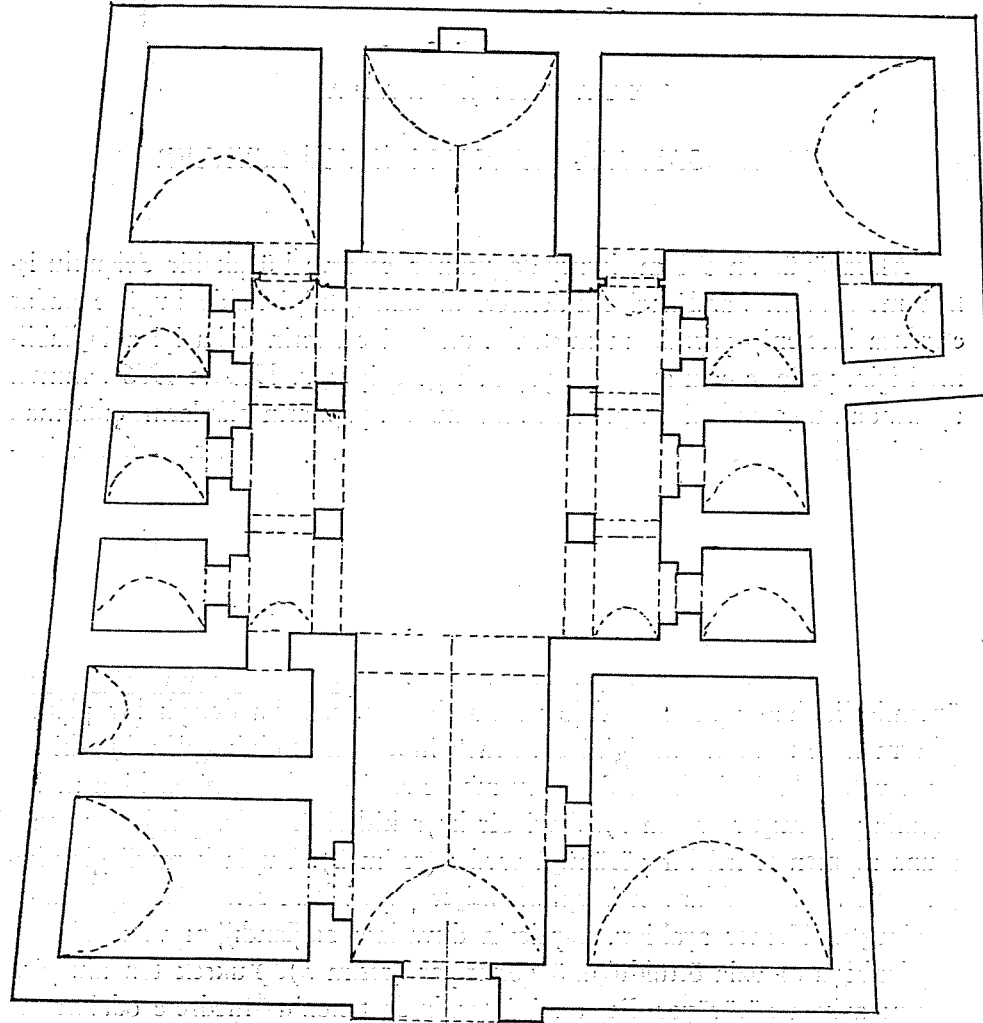
Bunlardan medrese, daha önce araştırmacıların dikkatini çekmiş, plân krokisi de R. Naumann tarafından çizilerek, Erdmann tarafından Anadolu-daki medrese tipleri arasında incelenip yayınlanmıştır.<sup>2</sup>

Husamiye medresesi adıyla tanınan bu yapı, Kalehisar'daki eserlerin en önemlisidir. Yaptığımız sondajlar sonunda bunun, daha detaylı bir plânını çıkarmak ve mimarî özelliğini belirtmek imkânını bulduk (plân 1). İki eyvanlı ve tek katlı Anadolu Selçuklu medreseleri gurubuna giren bina moloz taşlarla yapılmıştır (resim 1). Sivri bir kaya kitlesi önünde, çok harap duruma rağmen tesirli bir görünüşü vardır (resim 2). Tuğla kemerli giriş kapıları ve avlu revaklarının karşılıklı ikişer payesi kazı sonunda meydana çıkarılmıştır. Kemer ayakları, payelerin duvarlara bağlandığını ve revakların boydanboya tonozla örtüldüğünü gösteriyor (resim 3). Yüksek tonozlu giriş eyvanı avluya götürüyor. Bunun iki tarafında tonozlu medrese odaları yer almıştır. Doğu tarafında iki paralel tonozlu odadan dar olanın kapısı avluya açılmaktadır. Avlu revaklarının arkasında karşılıklı üçer medrese odası vardır. Tonozları aynı yöndedir (resim 4). Aslında kesme taş kaplı olduğu

<sup>1</sup> K. Bittel, "Funde im Östlichen Galatien" İstanbuler Mitteilungen No. 6 (1955) s. 33. v.d.

<sup>2</sup> Kurt Erdmann, *Vorosmanische medresen und Imarets vom medresentyp in Anatolien*, Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Professor Creswell 1965, 49 fig 1. s. 56 - 57.

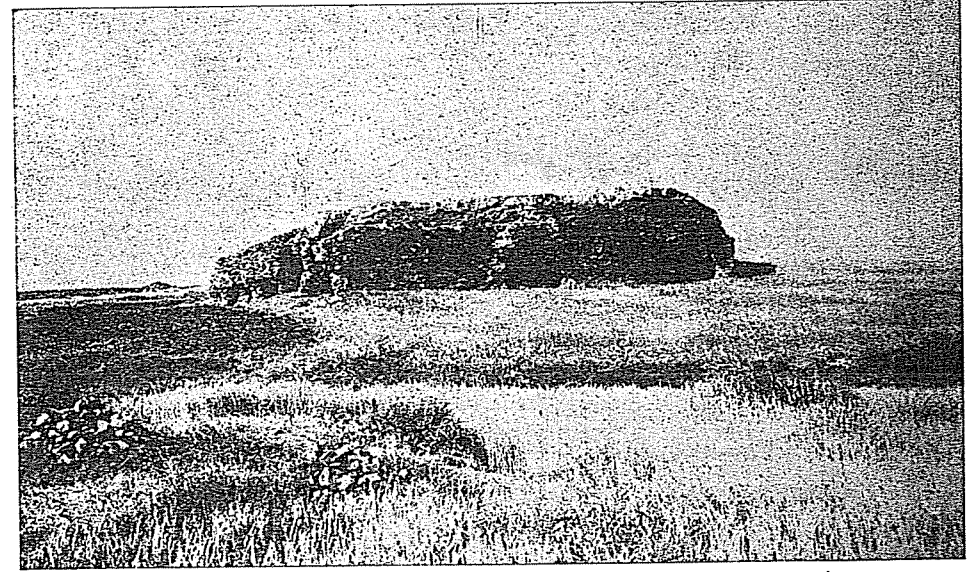
anlaşılan kible eyvanı avludan bir basamak daha yüksektir. Mihrap nişi çok sadedir (resim 5). Batı yanda, kible eyvanına dikey tonozlu uzun ve geniş bir oda, buna bitişik ve sadece bu odadan girişi olan çok küçük ikinci bir



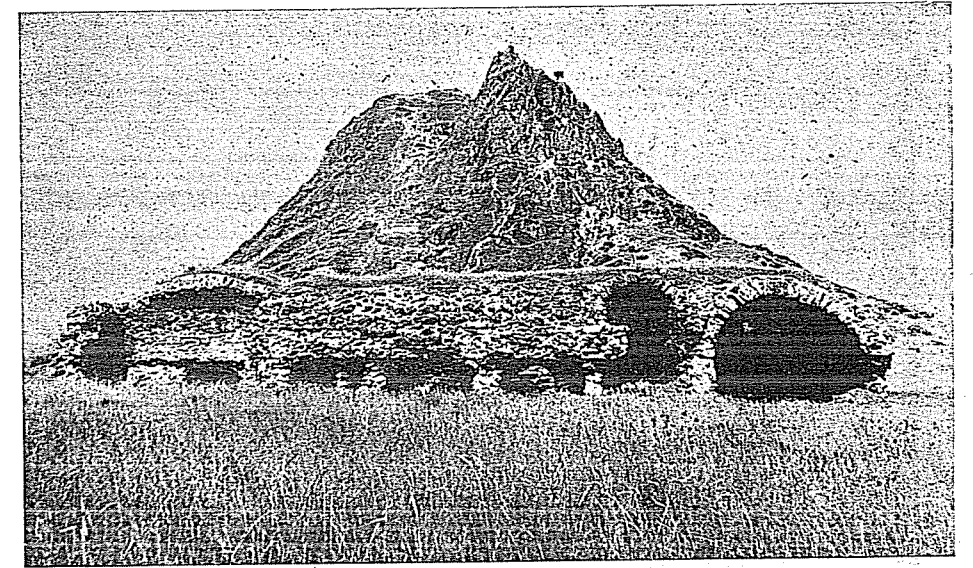
Çizen: Metin Sözen

Plân: 1 Kalehisar Medresesi

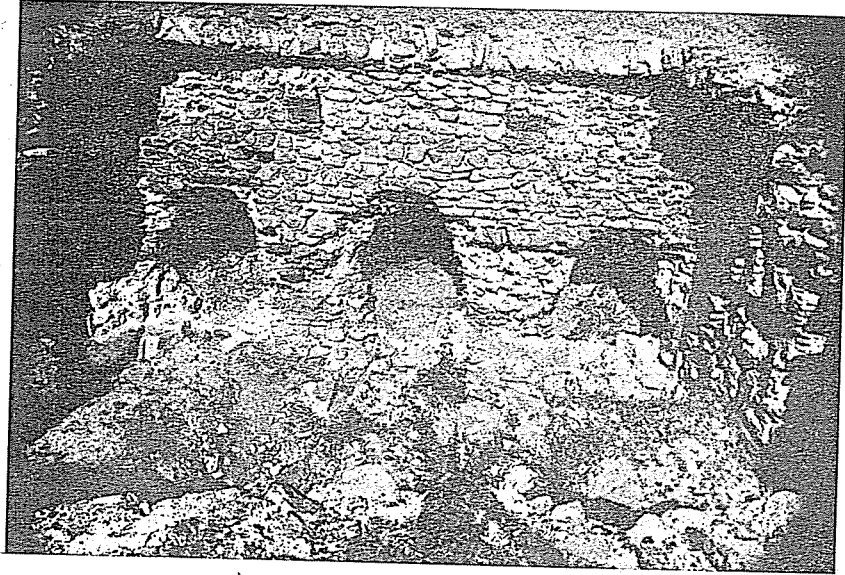
oda vardır. Doğu yanda kareye yakın, geniş bir oda, eyvanlarla aynı yönde bir tonozla örtülüdür. Duvarlardaki hafif eğrilik arazi yüzünden değil, belki yapılırken ölçülerin gelişigüzel alınmasından ileri gelmiş olmalıdır. Diğer



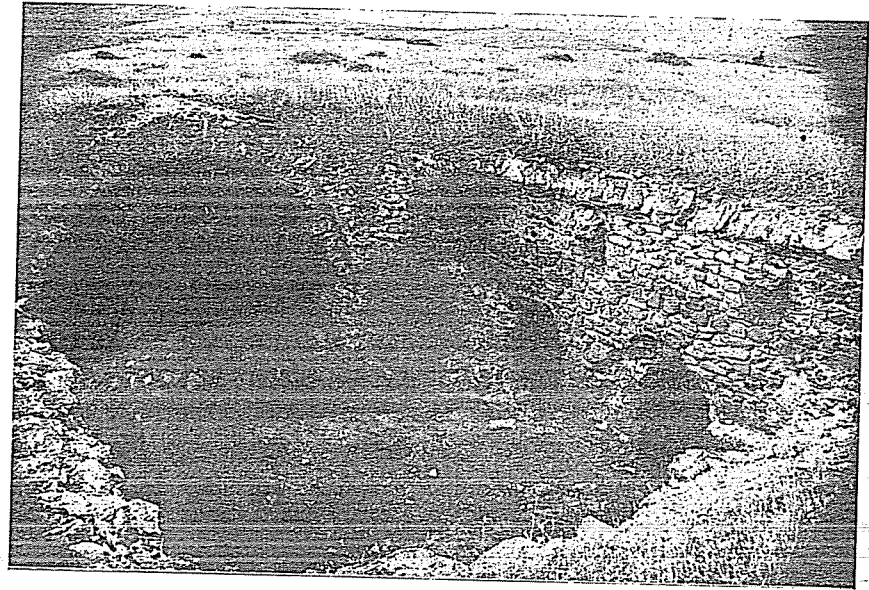
Resim 1. Kalehisar Medresesi Güney'den



Resim 2. Kalehisar Medresesi doğudan

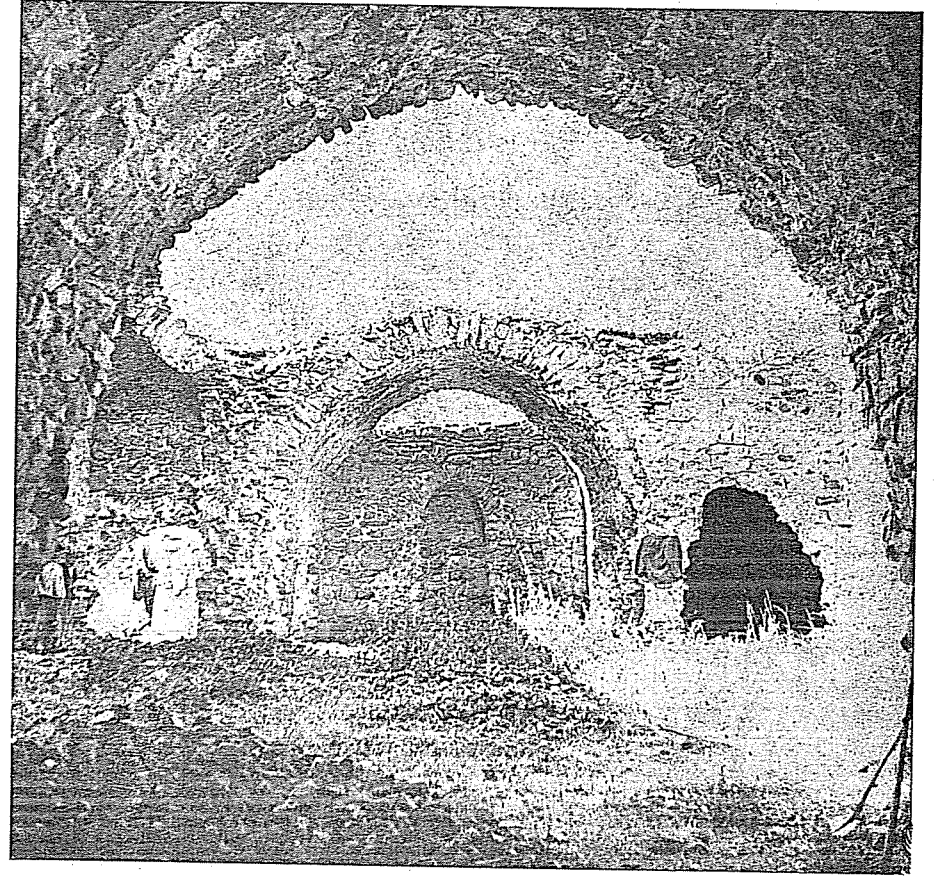


Resim 3. Kalehisar Medresesi revakları



Resim 4. Kalehisar Medresesi eyvanı

odaların ölçüleri de birbirine uymamaktadır. Kiblenin batı köşesindeki çıkıntı da böyle bir tesadüfe bağlanabilir (plân 1). Kaplamaları tamamen sökülmiş olan medrese, bugün fakir ve kaba bir manzara göstermektedir. Plânın

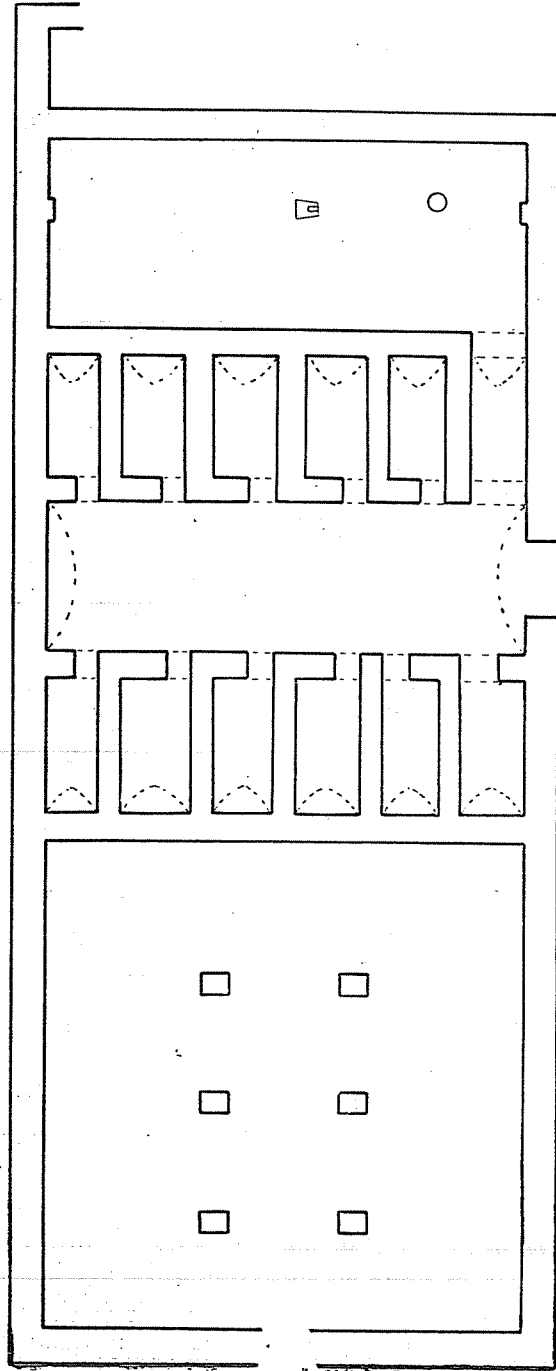


Resim 5. Kalehisar Medresesi kible eyvanı ve mihrap

ve yapının arkaik görünüşü onüçüncü yüzyılın ilk çeyreğine işaret etmektedir. Kazılar sonunda ele geçirilen keramik buluntuları bu tarihlendirmeye uymaktadır.

Kazılar tamamlanınca ikinci yapının bir kervansaray olduğu anlaşılmıştır. Kuzey-güney hattı boyunca uzanan, üç bölümlü uzun bir dikdörtgen blok halindedir. Birinci kısım kare biçiminde ve ortasında iki sıra halinde üçer adet dört köşe paye bulunan geniş bir mekândan ibarettir (resim 6). Duvarları yıkıldığından örtü sistemi hakkında hiçbir fikir edinilememiştir. Aynı zamanda diğer kısımlarla herhangi bir bağlantısı da yoktur. Ortada kalan



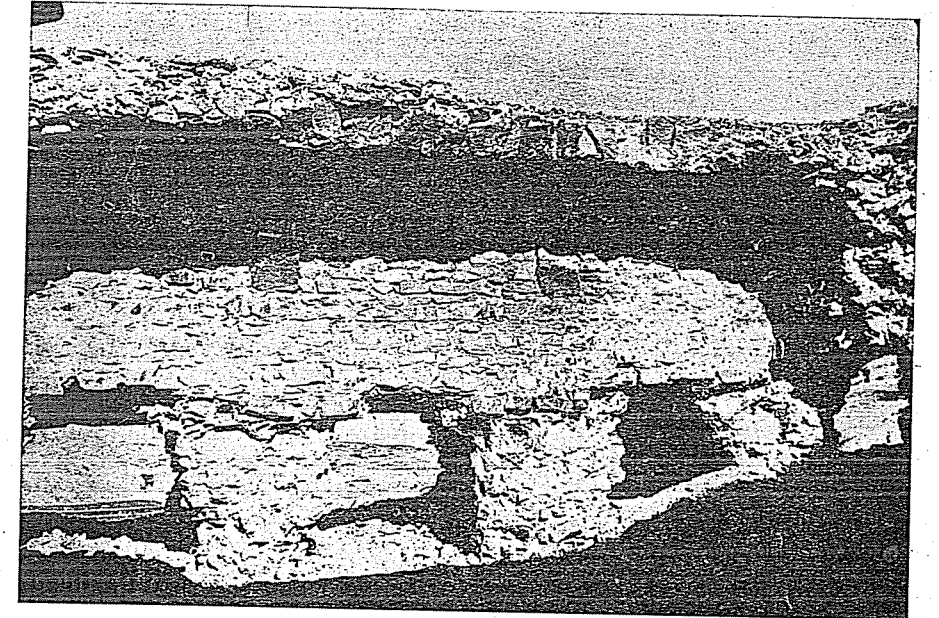


Çizen: Cengiz Sezer

Plân: 2. Kalehisar Kervansarayı 1/200



Resim 6. Kalehisar Kervansarayı kazısından genel görünüş

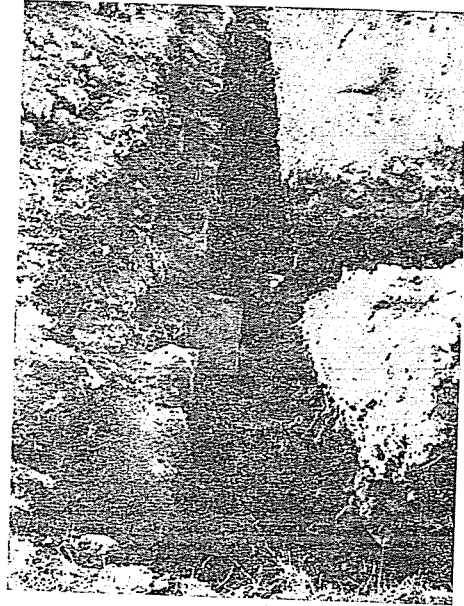


Resim 7. Kalehisar Kervansarayında odaların duvarları

ikinci bölüm boydan boya tonozla örtülü bir holün iki tarafında sıralanmış dikey tonozlarla altışar uzun odadan meydana gelmiştir. Bunlardan giriş kısmının sağında bulunan tonoz üçüncü bölüme geçişi temin etmektedir. Bu orta bölümün duvarları kısmen ayakta kaldığından tonozların durumu da belli olmaktadır (resim 7). Yalnız, bu orta bölümden geçilebilen üçüncü bölümün durumu hakkında bir fikir edinmek çok güçtür. Burada biri yuvarlak, diğeri köşeli iki paye ve bunların karşısında köşeli kemer ayakları bulunduğu gösteren kalıntılar vardır (Res. 8-9). Dört köşe payede belki ağaç di-

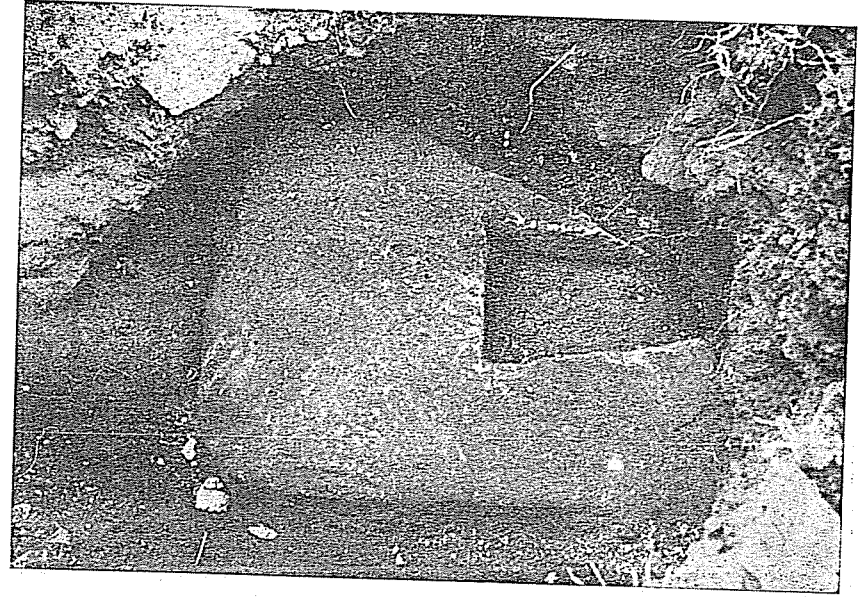


Resim 8. Kalehisar Kervansarayında kazıda çıkarılan sütun

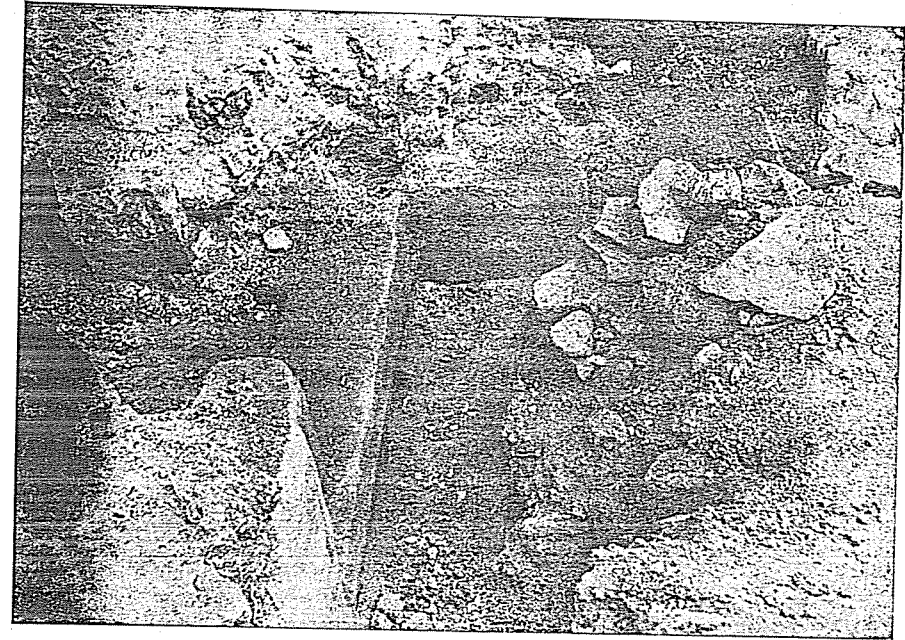


Resim 9. Kalehisar Kervansarayında temel duvarları

reklerin konulması için, yine dört köşeli bir yuva (oyuk) vardır. Kemer ayaklarından 3.50 m. mesafede bulunan kalın paye belki bir sütun, belki sütun ayağı olabilir (Res. 10). Bu kısmın uzunlamasına ikiye bölündüğü düşünülebilirse de iki metre kadar olan dar kısmın neye yaradığı anlaşılmıyor. Bunun hayvanların barınması için yapıldığını gösterecek hiçbir işaret olmamakla beraber yine de ahır ve yemliklerin bulunduğu kısım olarak kabul etmek akla yakın geliyor. Bütün duvarlar ve tonozlar taş ve harçla örülmüş, tuğla hiç kullanılmamıştır. (resim 11, 12, 13, 14).

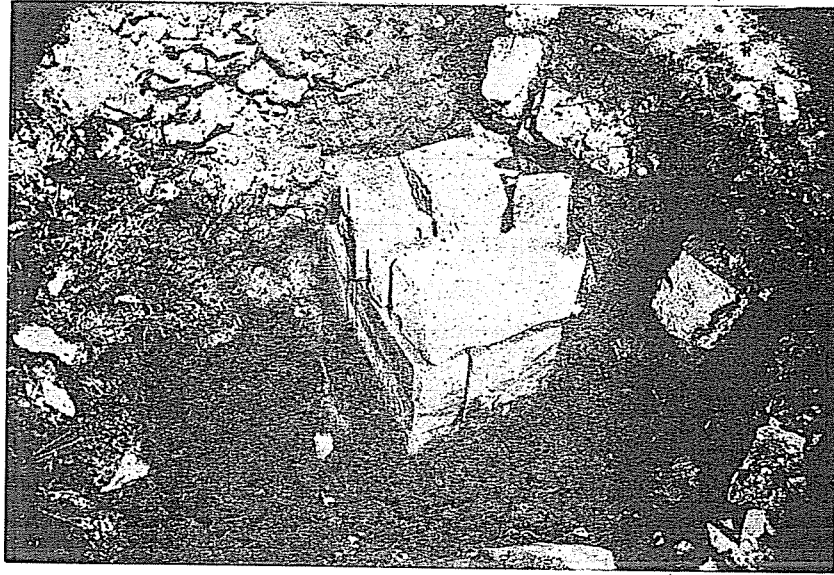


Resim 10. Kalehisar Kervansarayında direk yuvası



Resim 11. Kalehisar Kervansarayı kazısında kesme taş duvar kalıntısı



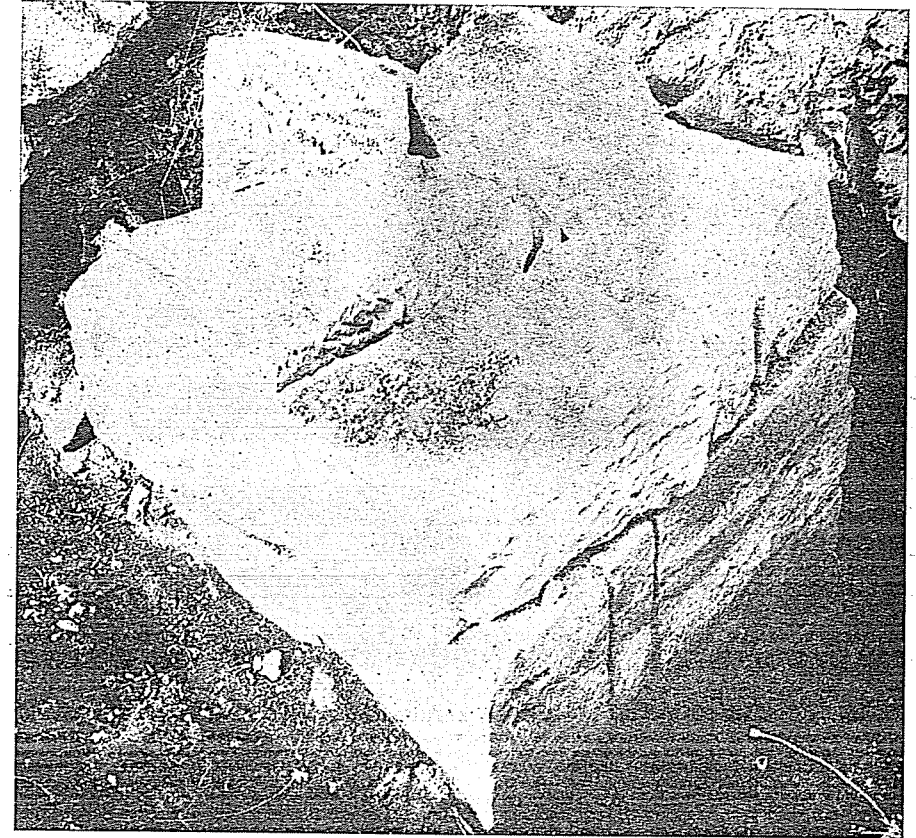


Resim 12. Kalehisar Kervansarayında paye kalıntısı



Resim 13. Kalehisar Kervansarayında bir paye kalıntısı

Plânı bütünüyle Selçuklu kervansaraylarından çok farklı ve daha çok Osmanlı kervansaraylarına yakın bir düzen göstermektedir (plân 2). Bununla beraber yaptığımız iki kazı boyunca oldukça mühim Selçuklu keramik buluntuları ele geçtiği halde bir tek Osmanlı keramik kalıntısı bulunamamıştır.<sup>3</sup> Osmanlılar zamanında bu bölgenin devamlı olarak iskân edilmedi-



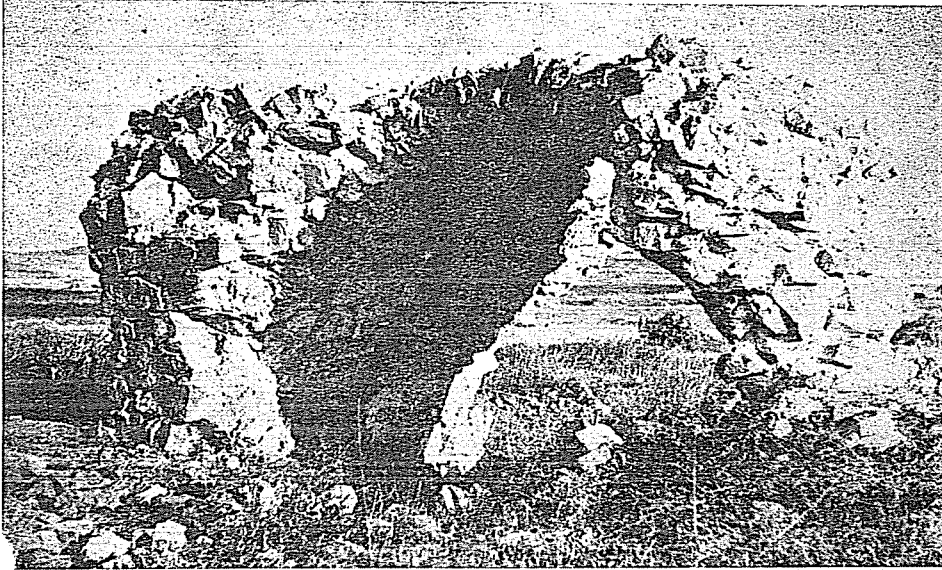
Resim 14. Kalehisar — Kervansaray avlusundaki payelerinden biri

ği, şimdiki Mahmudiye köyünün kurulmuş olduğu anlaşılıyor. Bu sebeple, kervansarayı tarihlendirme bakımından güçlüklerle karşılaşyoruz. Elimizde bunun için plândan başka bir ipucu yoktur. Bugüne kadar bilinen Selçuklu ve Osmanlı kervansarayları arasında buna benzer bir plân görülmemiştir. Plân bir bütün de değildir. Üç bölüm birbirinden epice farklı karakter gösteriyor. İklimi oldukça sert bir bölgede mahalli ihtiyaçları karşılamak üzere

<sup>3</sup> Oktay Aslanapa, *Seldschukische Scherben und Keramiköfen in Kalehisar*, *Anatolica I*, Leiden 1967; s. 135 - 142 Pl. 4.

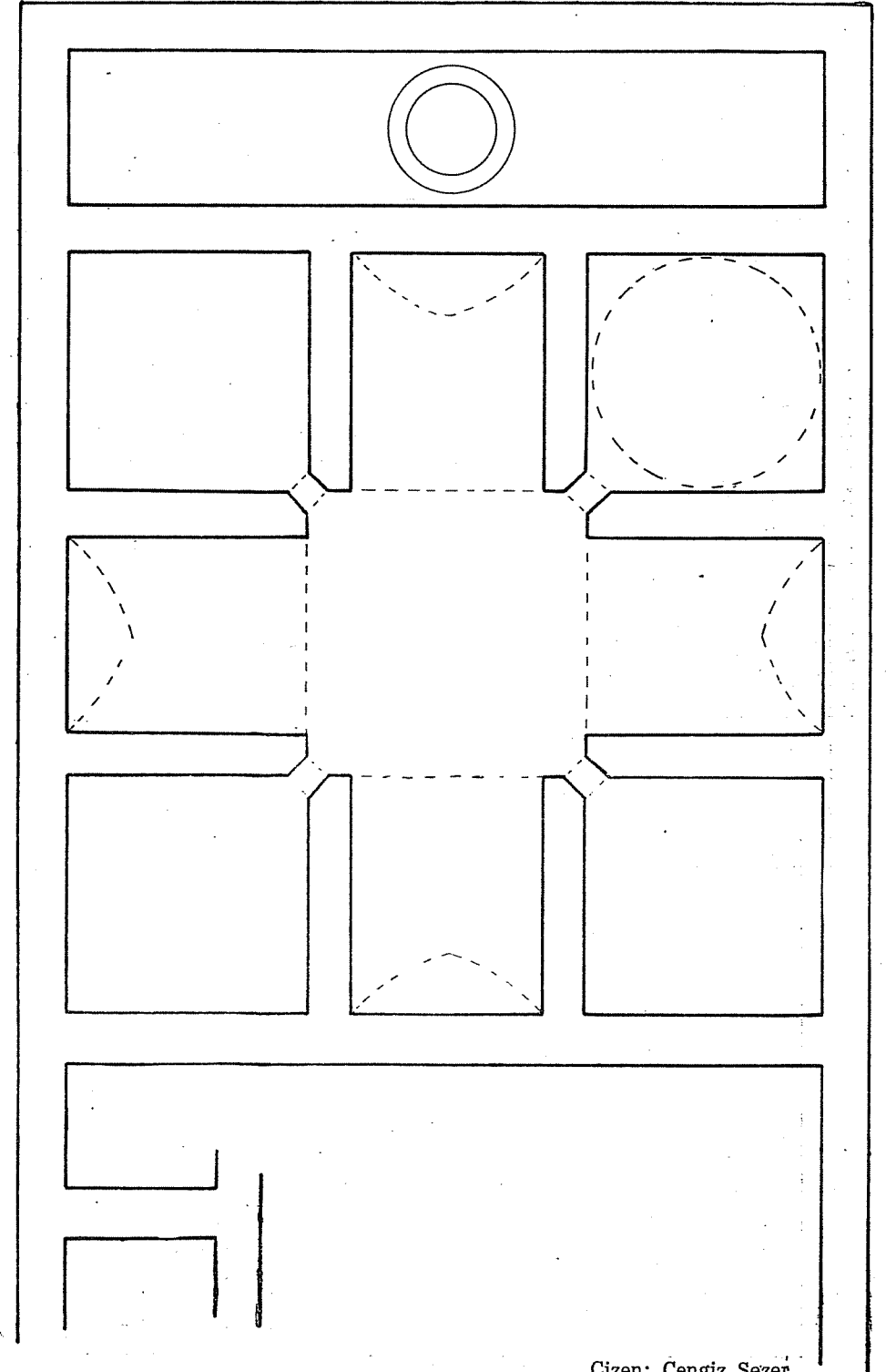
yapılmış olmalıdır. Eski Çorum - Yozgat yolu üzerinde, tam yarı yolda kervanların konaklanması için yaptırıldığı düşünülebilir. Bunun medreseden çok sonraları yapıldığı ileri sürülebilir. Tarih olarak ondördüncü yüzyıl sonu akla yakın gelmektedir.

Kazıdan önce tek bir kemerden ibaret olan kalıntının aslında hamam olduğu anlaşılmıştır (resim 15). Bunun yalnız sıcaklık kısmı-



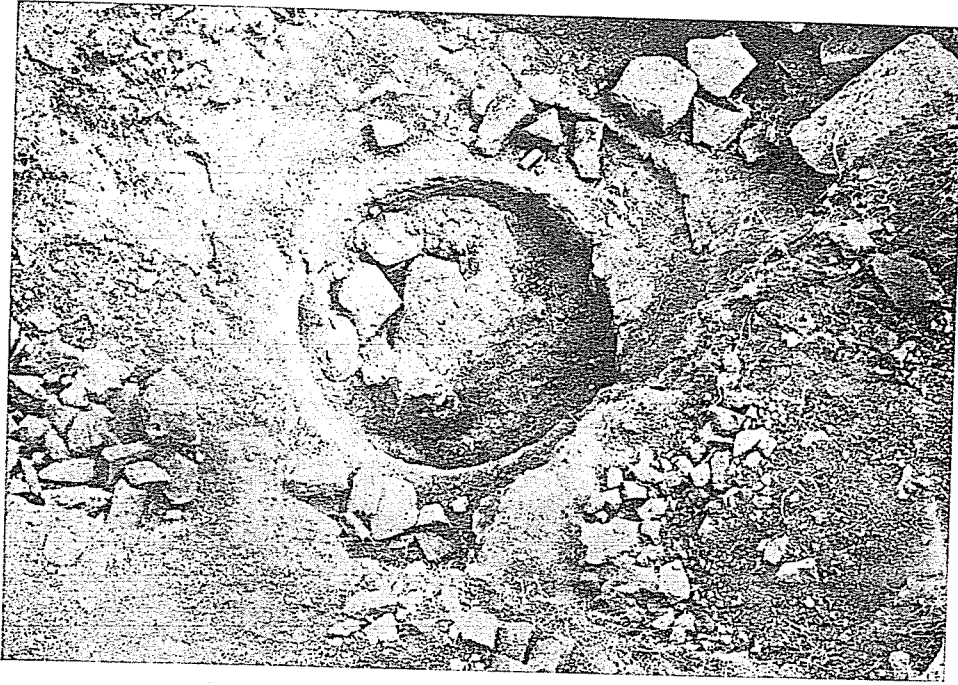
Resim 15. Hamamın kazıdan önce görünüşü

nın plânı çizilebilmiştir (plân 3). Soyunma yeri (camekân) ve soğukluk kısımları, eğer var idiyse kaybolmuştur. Halvet (sıcaklık) kısmına da ön taraftan giriş kapısı bulunamamıştır. Külhan oldukça iyi durumdadır (resim 16). Duvarlardan ancak temele yakın pek az kısımları kaldığından kubbe ve tonoz örtüleri hakkında bir fikir edinmek imkânsızdır (Res. 17). Bunların şekilleri, ancak tahmine dayanarak, plânda gösterilmiştir. Bu hamamın kervansarayla aynı yıllarda, kervanın ve aynı zamanda civar köylerin faydalanması için yapıldığı anlaşılıyor. Böylece kervansarayla hamamın medreseden sonra, ondördüncü yüzyıl sonunda yapılmış ve Osmanlıların sonraları, belki onbeşinci yüzyıl ortalarında burasını terketmiş olduğunu kabul etmek tarihî araştırmalarla daha kesin ip uçları elde edilinceye kadar en akla yakın görüş olarak ileri sürülebilir.



Çizen: Cengiz Sezer





Resim 16. Kalehisar — Hamamın külhanı



Resim 17. Kalehisar hamamı kazısından genel görünüş

JAN REYCHMAN

## BEYOĞLUNDAKİ "VENEDİK SARAYI" NIN MİMARİ KİMDİR?

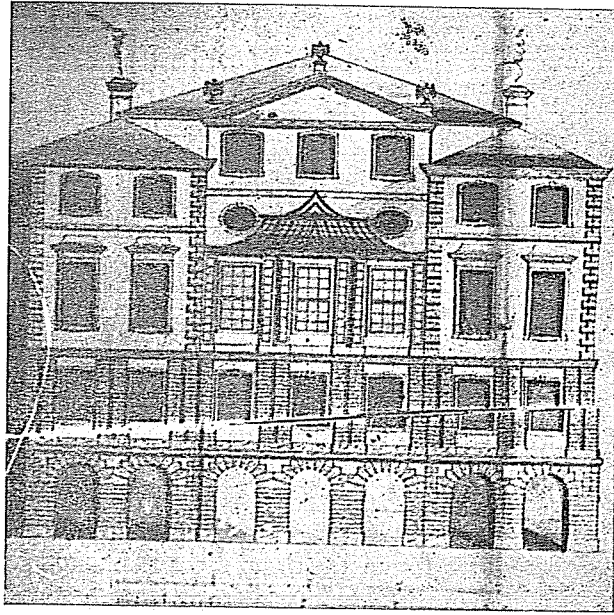
Beyoğlunda, Tom-Tom sokağı yakınlarında bulunan, bugün İtalyan Başkonsolosluğu olan ve "Venedik Sarayı" adı ile anılan binanın tarihçesini, genel hatları ile, T. Bertelè'nin ilginç eserinde buluyoruz.<sup>1</sup> Bilindiği gibi, Venedikliler bu sarayı, Beyoğlunun tanınmış bir ailesinden, Testa'lardan satın almışlardı. Venedik Balyosu Andrea Memmo (1777 - 1781) binayı yıktırıp yeniden inşa ettirmek istemişti. Ama bu projenin Venedik bütçesine fazla ağır bir yük yükleyeceğini düşünen Cumhuriyet Senatosu, Balyosun bu teklifini reddetmiş, birkaç değişiklikle yetinen esaslı bir onarım projesine ancak razı olmuştu. Bu onarım işlerine 1780 - 1781 kışında, İseppo ve Bartolomeo Coccon adında iki İtalyan ustabaşının yönetimi altında başlandı. Gereken malzemeyi Beyoğlunda yerleşmiş Vasallo adında bir İtalyan tüccarı temin ediyordu. Ama burada bugüne kadar çözümlenmemiş bir sorunla karşılaşılıyor: Bertelè, kitabında, inşaat işlerini kontrol eden, J.C. Orlovski adında bir Polonyalı rahipten bahsediyor. Öte yandan, Orlovski'nin imzası, Venedik arşivlerinde muhafaza edilen, Bertelè'nin kitabında da yer alan onarım projelerinin (Res. 1, 2) birinde görülmektedir.<sup>2</sup> Balyos Memmo'nun Orlovski'ye verdiği görev acaba neydi? Lehli rahip, projeyi hazırlayan mimar mıydı? Yoksa bu projeyi yerine getiren, sadece onarım işlerine bakan bir memur muydu? Orlovski'nin bu projeyi hazırladığını kabul edersek, XVIII nci yüzyılda İstanbul'da yerleşmiş, mimar olarak çalışan bu Lehli rahip kimdi?

Venedik ve Polonya arşivlerinde yaptığımız araştırmalardan sonra, Bertelè'nin eserinde bulunan verileri tamamlayabilecek, eski İstanbul'un tarihiyle meşgul olanları ilgilendirebilecek bazı bilgiler elde edebildik.

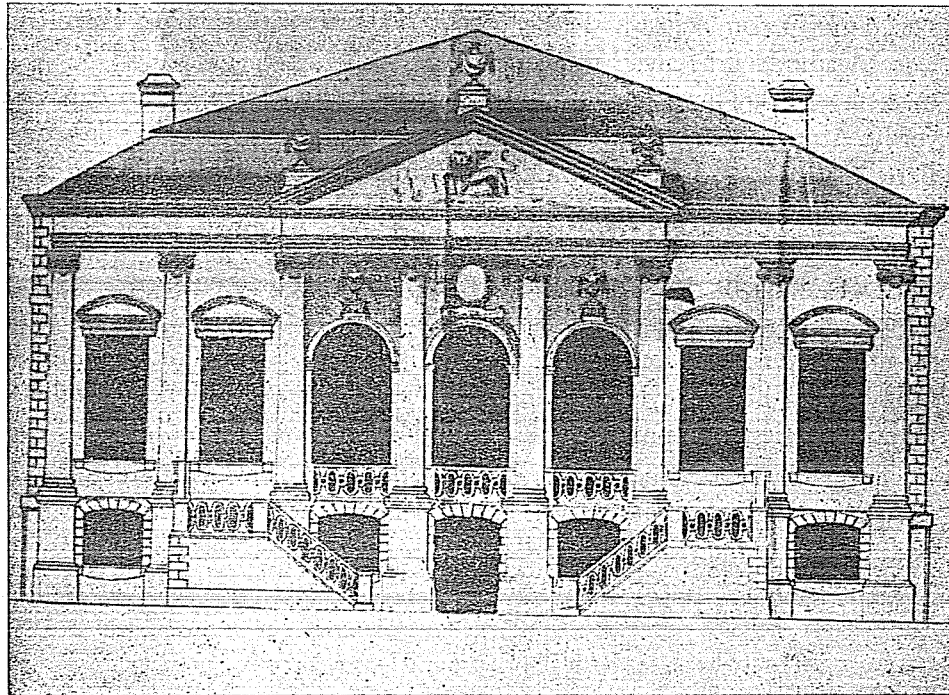
Polonyalı rahip Jean-Chrysostome Orlovski kimdi? Doğduğu tarih bi-

<sup>1</sup> T. Bertelè, *Il palazzo degli ambasciatori di Venezia a Costantinopoli e le sue antiche memorie*, Bologna 1932.

<sup>2</sup> Venedik devlet arşivi, İstanbul'dan raporlar, nr. 222.



Resim 1. Venedik sarayı projesi (1781), güney cephesi (Venedik Devlet arşivi), aşağıda kenarda Orlovski'nin imzası görülür.



Resim 2. Venedik sarayı projesi (1781), binanın esas cephesi (kuzey), (Venedik Devlet arşivi), kenarda Orlovski'nin imzası var ise de bu fotoğrafta görülmemektedir

linmemektedir. Ama ailesi, Polonyanın tanınmış ailelerindendi. Orlovski, Türkiyede bulunan Lehli esirlerin fidyesini vermek, bunları özgürlüğe kavuşturmakla ödevlendirilmiş Trinitaire keşişler tarikatına girdi ve bu görevle, bir papaz heyetiyle beraber 1777'de İstanbul'a geldi. Orlovski, Lehistandan dönen Türk murahhası Numan beyle beraber seyahat etmişti. Birkaç yıl bu görevinde kalan Orlovski ile Trinitaire keşişlerinin başkanlığına tayin edilen Rahip Rodolphe arasında, 1780 yılına doğru, bir anlaşmazlık başgösterdi. Orlovski'ye Polonyaya dönmesi için emir verildiği halde, Lehli rahip bu emri yerine getirmedi ve birkaç yıl daha Türkiyede kaldı. Orlovski'nin Lehistan kralı Stanislas-Auguste'e yazdığı ve misyonerlerden şikâyet ettiği mektuplar iyi karşılanmış, Kral bu şikâyetlere teselli edici cevaplar vermişti.

Orlovski, Venedik Sarayını baştana aşağı tamir ettirmek isteyen Balyos Memmo ile işte o sıralarda tanışmıştır. Balyos Memmo XVIII nci yüzyılda Venedikte büyük ün salmış bir şahsiyetti.<sup>3</sup> Mimarlığa büyük ilgi beslerdi. Bu sanatın büyük nazariyecisi C. Lodoli'nin talebeliğini yapan, A. Zaguri ile beraber üstadın bazı görüşlerini tenkid eden, buna rağmen, Lodoli'nin ölümünden sonra, bütün eserlerini derleyip yayınlayan Memmo'dur.<sup>4</sup> Padova şehrinde provedditore (vali) bulunduğu süre içinde, Memmo mimarlığa karşı beslediği büyük sevgiyi belirtme imkânlarını buldu: Nitekim, eski bir yarış yeri olan bataklık bir yeri, Prato della Valle'yi, gösterişli bir meydan haline getirdi. Bu meydan, tarih boyunca Padova şehri ile herhangi bir şekilde ilişki kurmuş meşhur adamların heykelleri ile donatılmıştı. Bu anıtlar arasında, Lehistan krallarından Etienne Batori ile Jean Sobieski'nin heykelleri de bulunuyordu. Bu münasebetle Polonyalılarla ilişki kuran Memmo, Venedik Balyosu sıfatı ile İstanbul'a gedikten sonra da bu ilişkileri devam ettirdi.

İstanbul'a gelir gelmez Memmo, Venedik Balyosluğuna yaraşacak bir bina aramaya koyuldu. O tarihe kadar, Venedik Balyosluğu belirli bir sarayda yerleşmemiş, elçilik merkezi olarak çeşitli konaklar kiralanmıştı. Memmo ilkönce Kara Boğdan Kapı Kâhyası Rizo Yakovaki'nin Beyoğlunda, Dört Yol ağzına yakın bir yerde bulunan konağını satın almak istedi. Ama bu konak, kısa bir süre önce, eski Lehistan kralı Auguste III'ün vekilinin oğlu, Beyoğlunun tanınmış bankerlerinden Hübsch'e satılmıştı. Bunun üzerine Memmo, daha yukarıda söylediğimiz gibi, Testa ailesinin malı olan bir konak satın aldı ve bu binayı Venedik Cumhuriyetinin şanına uygun düşecek

<sup>3</sup> G. Torcellan, *Una figura dela Venezia settecentesca: Andrea Memmo*, Venezia 1963.

<sup>4</sup> Memmo, *Elemento dell'architettura Iodoilana o sia: l'arte del fabricare con solidità scientifica e con eleganza non capriciosa*, 1-2, Roma 1786.

bir saray haline getirmek üzere, onarım projelerini gerçekleştirmeye girişti. İşte o ara, Lehli rahiple ilişki kurdu.

Venedik Balyosu ile Polonyalı Trinitaire rahibi arasındaki bu ilişkilerin niteliği acaba neydi? Hiç şüphesiz, mimarlık aşkı aralarında kuvvetli bir bağ olmuştur. Orlovski'nin bu sanattaki mesleki yetenekleri hakkında fazla bir şey bilinmemektedir. Ama Trinitaire rahiplerinin özellikle mimarlık sanatı ile meşgul olmaları, konumuza ışık tutacak bir noktadır. Meselâ, 1728-1791 yılları arasında yaşamış olan Polonyalı bir Trinitaire rahibi, A. Weclawski "*Studium Architecturae civilis et militaris*" başlıklı bir eser neşretmiştir. Belki de Orlovski, Weclawski'nin yetiştirdiği talebelerden biriydi.

Balyos Memmo'nun, mimarlıktan her halde iyi anlıyan rahip Orlovski ile tanışması, Venedik elçisinin projelerini kolaylaştıracak, bulunmaz bir fırsattı. Bilindiği gibi o tarihte, Venedik Senatosu Memmo'nun projelerini fazla masraflı bularak reddetmiş, Sarayın onarımına ayrılacak bütçede indirimler yapmasını emretmişti. Memmo'nun görevi ise 1781'de sona erecekti. Balyos, Venediğe dönmezden önce, tamirat işlerini garanti altına almak, güvenebileceği birine teslim etmek istiyordu. Amiriyle geçinemiyen rahip Orlovski ise, diğer rahiplerden tecrit edilmiş bir durumda bulunuyordu. Balyosun teklifi onu bu güç durumdan kurtarıyordu. Gerçekte Balyos rahibi konağına misafir etti, geçimini sağladı. Orlovski görevine ocak 1780'de başladı.<sup>5</sup>

Venedik arşivlerinde bulduğumuz ve 16 Mart 1781 tarihini taşıyan bir raporda, Balyos Memmo, İstanbul'dan yakında ayrılacağını belirterek, bu konuda bize ilginç bilgi veriyor: "Bu meseleyi — Venedik Sarayının onarımını — nasıl halledeceğimi düşünürken, çok değerli, mesleğinde, hayatında herkesin takdirini kazanmış, Lehli Trinitaire keşişi rahip Orlovski'yi konağında misafir etmem, kanaatıma göre, büyük bir talih eseridir."<sup>6</sup>

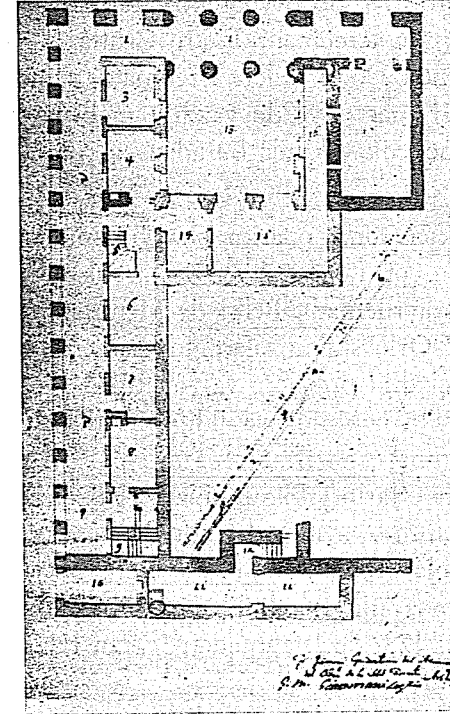
İki mimarlık meraklısı böylece beraber çalışmaya başladılar. Bir yabancı diplomat, 25 ocak 1780 tarihinde İstanbul'dan yolladığı bir raporda bu işbirliğinden bahseder; İstanbul'da bulunan bütün Avrupalı diplomatların "bir İtalyan elçisinin bütün işlerini, Litvanyalı bir mimarın eline teslim etmesi"ne hayret ettiklerini söyler.<sup>7</sup> Bu raporun verdiği bilgiye göre, Orlovski'nin aslen Litvanyalı olması da mümkündür. Muhakkak olan bir şey varsa, o da

<sup>5</sup> J. Reyhman, XVIII. yüzyılda İstanbul'da Leh hayatı, (Lehçe), Varşova 1959.

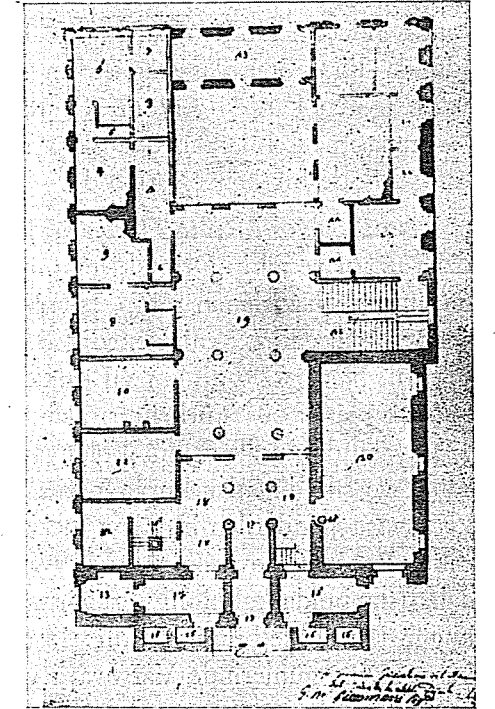
<sup>6</sup> Memmo'nun raporu, 16 Mart 1781, Venedik devlet arşivi, nr 222.

<sup>7</sup> İstanbul'daki leh name resanının, kont Dzieduszycki'nin bir raporu, 25 ikinci kâmin 1780, Polonya Devlet arşivi, Varşova. Bk. J. Reyhman, Sur l'activité de quelques artistes polonais en Turquie au XVIIIe siècle, First International Congress of Turkish Arts, Ankara 19th — 24th October 1959, Communications presented to the Congress, Ankara 1961.

Venedik Balyosunun, rahibin zevkine ve kabiliyetine güvendiği, onunla tam işbirliği halinde çalıştığıdır. Gerek Bertelè'nin kitabında yer alan proje; gerekse Venedik arşivlerinde muhafaza edilen ve Arşiv Müdürlüğü'nün bize büyük bir nezaketle mikrofilmlerini sağladığı bütün projeler, sadece Orlovski'nin imzasını taşımaktadır (Res. 1-5). Bu projeleri Orlovski mi hazırlıyordu? Yoksa Memmo tarafından genel hatları ile tespit edilen bu projeleri çizip gerçekleştiriyor muydu? Bu soruya kesin bir cevap vermemize imkân olmakla beraber, yine de bu konuda tahminler yürütülebilir. Orlovski'nin ya-



Resim 3. Venedik sarayı bodrum katı plânı (1781), kenarda Orlovski'nin imzası bulunmaktadır. (Venedik Devlet Arşivi).



Resim 4. Venedik Sarayı alt katı plânı (Venedik Devlet Arşivi).

pıcı, hattâ yaratıcı rolü her halde inkâr edilemez. Saray cephesinin projesi, genellikle, Foscari ailesinin Venedikteki alla Malcontenta sarayının cephesini andırıyordu. Ama bu benzerlikler kesinlikle, açıklıkla görülmemektedir. İstanbul'daki konağın cephesini, bir Venedik sarayının cephesine benzetmeyi her halde Balyos Memmo düşünmüştü.

Orlovski'nin Polonya kralı Stanislas-Auguste'e yazdığı mektuplar, Kral-



dan aldığı cevaplar, rahibin Venedik Sarayında gördüğü işler hakkında bazı bilgiler veriyor. Lehistana dönmesi için emir aldığı halde, rahip İstanbul'dan bir türlü ayrılamıyordu. 1781 ilkbaharında İtalyaya dönecek olan Balyos Memmo, onarım işlerini Polonyalı rahibe teslim etti. Lehistan Krallık Kançılıyasına yazdığı 1 ve 15 Mart 1781 tarihli mektuplarda, rahip Orlovski, Balyos Memmo'nun yakında Türkiyeden ayrılacağını haber veriyor, "sarayın cephesinde çizilecek bir hattın işini tamamlamak üzere" İstanbulda bir süre daha kalmasına izin verilmesi için ricada bulunuyor ve bütün işlerini iki üç aya kadar bitireceğini söylüyor.<sup>8</sup> Ama mart 1781'de Beyoğlunda, rahibin yakında gideceği sanılıyordu. İngiliz Elçiliğinin tercümanı, Pietro Crutta, Varşova'da, Kral Stanislas-Auguste'ün sarayında Doğu dilleri tercümanı olarak vazife gören kardeşi Antoine Crutta'ya 31 mart 1781'de yazdığı mektupta: "Arkadaşım, Lehli rahip Jean-Chrysostome, çok yakında buradan ayrılacaktır" şeklinde bir haber veriyordu.

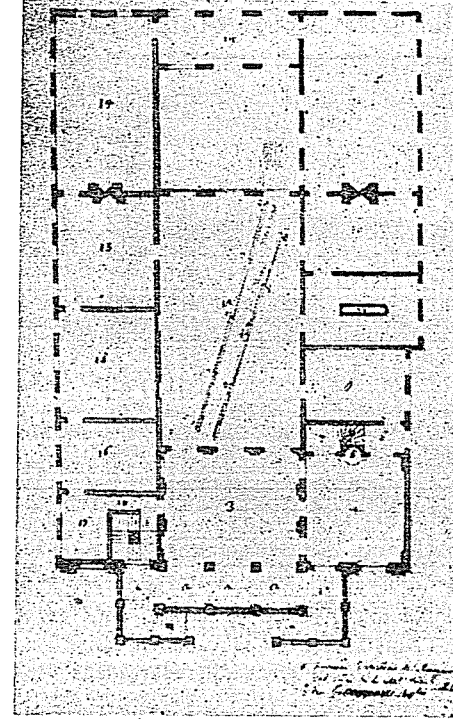
Ama Balyos Memmo İtalyaya döndükten sonra onarım işleri bir müddet daha uzadı ve rahip Orlovski tahmininden çok fazla kaldı. 1781 aralık ayında gitmeye hazırlanan rahip, İstanbuldan ayrılamadı. Belki de Memmo'nun yerine tayin edilen yeni Venedik Balyosu, Orlovski'nin alacağını hemen ödemedi. Nisan 1782'de, iki yıl müddetçe çizdiği projelere ve yönettiği işlere karşılık olarak 50 Türk lirası alan Orlovski, hakkının yenildiğini iddia etti. 1782 yazında ancak, rahip Polonyaya dönmeye hazırlandı. Türkiye ile devamlı ve sıkı ilişkiler kuran prens Adam Czartoryski'nin siparişi üzerine, Polonyaya gönderilen bir deve kervanı temmuz ayında İstanbuldan ayrılacaktı. Rahip Orlovski'nin bu kervanla yola çıkması mümkün iken, bir ay daha İstanbulda kaldığını görüyoruz. Orlovski'nin İstanbuldan ayrıldığı tarih bugün kesinlikle bilinmemektedir: 14 ağustos 1782'de İstanbuldan çıkan rahip, kasımın ilk günlerinde Varşovaya varmıştır.

Orlovski İstanbuldaki bütün alacaklarını tahsil edememişti. XIX ncü yüzyılda Polonyalı şarkiyatçı Antoni Muchlinski, Venedik Elçiliğinin kasa-sından rahip Orlovski'ye 408 kuruş tutarında bir paranın ödendiğini belirten birkaç senet neşretti. 1783'de Orlovski artık Türkiyede bulunmadığına göre, söz konusu para, belki de Orlovski'den vekâletname almış birine ödenmiştir. Muchlinski'nin senetlerdeki tarihi yanlış okumuş olması da mümkündür. Ama her halde bu para, "Venedik Sarayı"nın onarım işinde, Orlovski'nin emeğine karşılık ödenen ücretin son taksidi idi.

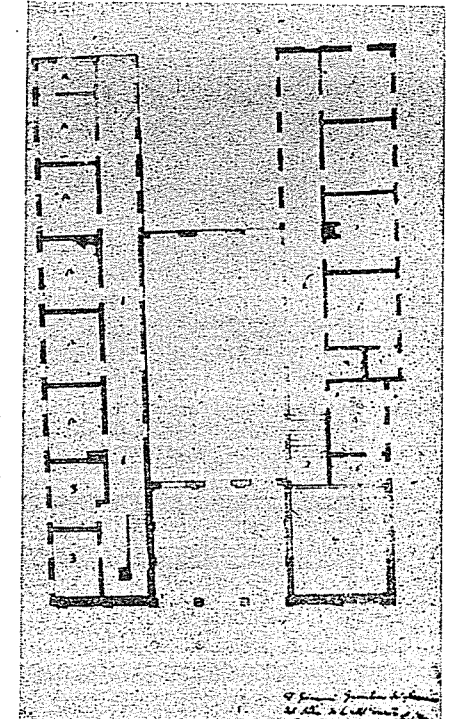
Rahip Orlovski bundan sonra ne oldu? Bu konuda fazla bilgimiz yok-

<sup>8</sup> Leh tercümanın, Pichelstein'in bir mektubu, İstanbuldan 16 mart 1781, Polonya devlet arşivi, "Popiel" tasnifi, nr 399.

tur. Orlovski'nin Kral Stanislas-Auguste'ün Kançılıyasına 1784'te yazdığı bir mektuptan, rahibin Osmanlı hudutları yakınlarında, Podolya vilâyetinde, Kamenica'da bulunan bir manastırda yaşadığını öğreniyoruz. Ayrıca, Prusyanın İstanbul elçisi, Gaffron'un, memleketine dönerken, Polonya'dan geçtiğini, 1783 ekiminde, İstanbuldan tanıdığı rahip Orlovski'nin daveti üzerine, Kamenica'da, Trinitaire keşişlerinin manastırında misafir edildiğini biliyoruz. Orlovski'nin kral Stanislas-Auguste'ün İtalyanca kançılıyaya işlerine ba-



Resim 5. Venedik sarayı birinci kat planı (Venedik Devlet Arşivi).



Resim 6. Venedik sarayı ikinci kat planı (Venedik Devlet Arşivi).

kan rahip Ghigiotti'ye yazdığı son mektup, 1785 tarihini taşımaktadır. Mimar-rahibin bu tarihten sonra ne olduğunu, hangi yılda öldüğünü bilmiyoruz. Beyoğlundaki "Venedik Sarayı" ile ilgili projelerden başka, Orlovski'nin imzasını taşıyan her hangi bir mimari projesi de bulunmamıştır.

Balyos Memmo ile rahip Orlovski'nin yarattığı eser ise elden ele geçti. Venedik Cumhuriyetinin lağvından sonra, Campo-Formio anlaşmasının hükümlerine göre, "Venedik Sarayı" Avusturyaya teslim edildi ve bu ülkenin

elçiliği olarak kullanıldı. XVIII nci yüzyıl sonlarında Venedik sarayı Fransa devletinin idaresine geçtiğinde, Directoire ve İmparatorluğun ilk yıllarında buraya elçiliklerde tercüman olarak görevlendirilmek üzere yetiştirilen *dil oğlanları* (jeunes de langue) nı yerleştirildiğini biliyoruz. Dil oğlanları teşkilâtının tarihçesi vesilesi ile bu binanın da bir tarifini bilmekteyiz: “Bu, yüksek zemin katı dikdörtgen biçimli uzun pencereler, üst katı ise yuvarlak pencereleri olan büyük bir kâgir kitle idi. Cephesi İyon nizamında dört sütunun taşıdığı bir alınlık ile süslenmişti.”<sup>9</sup>



Resim 7. Venedik sarayının XIX. yüzyıl başlarında, Avusturya sefreti olarak kullanıldığı sıradaki görünüşü (Bu resim Fransız elçiliği bahçesinden çizilmiştir — A.L. Castellan'ın *Lettres sur la Grèce*, Paris 1811, adlı eserinden).

XVIII nci ve XIX ncu yüzyıllarda İstanbuldan geçen bütün seyyahlar, binanın sanat değerinden bahsetmektedir. Rus seyyahı Reimer 1793'de gördüğü “hatlarıyla son derece güzel, son derece gösterişli Venedik Sarayının büyük salonu”nu tarif ediyor.<sup>10</sup> XIX ncu yüzyıl seyyahlarından Murger Venedik Sarayının “şato gibi, hâlâ fevkalâde güzel” kaldığını belirtiyor.<sup>11</sup> Macar seyyahı V. Battyany ise şöyle diyor: “Bu harikulâde güzel bina, öbür elçilikler arasında, hemen dikkati çekiyor; ön cephesinde hâlâ kanatlı arslar-

<sup>9</sup> H. Dehérain, *Les jeunes de langues à Constantinople sous le Premier Empire*, Revue de l'Histoire des Colonies Françaises, 1928 (Temmuz - Ağustos sayısı) s. 393.

<sup>10</sup> Reimer, *Reise des russisches kaiserlichen Gesandtschaft an die Othomanische Pforte*, II. cild, Petersburg 1803, s. 189.

<sup>11</sup> F. Murhard, *Gemälde von Konstantinopel*, Petersburg 1805, s. 32.

nıyla Venedik arması duruyor.”<sup>12</sup> Sarayın o devirde yapılmış bir resmini, Castellanın kitabında görebiliyoruz.<sup>13</sup> (Res. 6).

XIX ncu yüzyılda, saray birkaç kere — 1853 de, 1887 de, 1891 de — daha tamir edildi, değişikliklere uğradı. Binaya bir kat ilâve edildi; ama ön kısmı, genel hatlarıyla, Memmo ile Orlovski'nin projesinde tespit edilen cephedir.

Avusturya - Macaristan imparatorluğu çöktükten; Mondros mütarekesi imzalandıktan sonra, Sarayı İtalyan deniz kuvvetleri işgal etti. Binaya İtalyan elçiliği yerleşti. Yeni Türkiye kurulduktan sonra, Ankara başkent haline getirilince, Venedik Sarayı, İtalyan Başkonsolosluğu oldu. Bugün de bu şekilde kullanılmaktadır.

XVIII nci yüzyılda bu sarayda yapılan onarımın tarihçesi böylece eski Beyoğlu saray ve konakları tarihinde özel ve ilginç bir yer tutmaktadır.

#### (RESUMÉ)

On sait du beau livre de Bertelè que le Palais de Venise à Beyoglu, près de la rue Tom-tom, a été reconstruit à fond au XVIIIe siècle aux soins du bailli Memmo 1777 - 1781. Il a collaboré dans les travaux de la reconstruction avec un certain abbé J. Ch. Orlovski, moine trinitaire polonais. Mais une question se pose: qui était ce prêtre et quel était son rôle dans ces travaux? L'auteur se mit en recherches et il en résulta que l'abbé Orlovski était membre de l'ordre des pères trinitaires, qui se consacraient au rachat des prisonniers chrétiens dans les pays turcs et en ce caractère et venu à Istanbul. Il est noté que dans l'ordre des trinitaires les sciences architecturales étaient cultivées. D'autre part le bailli Memmo était bien versé dans ces connaissances, il venait de publier les œuvres posthume de l'architecte Lodoli, qui était son maître. Est ce que Memmo était l'auteur du projet et Orlovski le réalisateur, celui qui dirigeait les travaux? Mais dans tous les projets de la reconstruction, que l'auteur a retrouvé dans les archives de Venise, c'est la signature du Orlovski qui figure au bas du projet. Peut être que Memmo donnait la vision générale et Orlovski la traçait au papier? Peut être, mais rien ne le prouve. En tout cas Orlovski est resté à Istanbul après le rappel de Memmo/1781 et son départ d'Istanbul, il poursuivait les travaux auprès du palais jusqu'à la fin. Il en a reçu une rémunération de la caisse de la légation de Venise et il n'est parti vers la Pologne qu'en août 1782. Il a eu des démêlés avec ses supérieurs, voulait devenir un prêtre laïque mais enfin est resté dans l'ordre. Il est devenu en suite préposé d'un couvent à Kamenetz près des frontières turques. Le Palais de Venise à Beyoglu est devenu en 1797 siège de la légation impériale (ensuite autrichienne) et après 1818 siège de l'ambassade de l'Italie (jusqu'au 1923). Il a subi plusieurs transformations au XIX ième. Il renferme maintenant le consulat général d'Italie à Istanbul.

<sup>12</sup> V. Batthyány, *Reise nach Konstantinopel*, Pest 1810 s. 17.

<sup>13</sup> A.L. Castellan, *Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Constantinople*, II. cild, Paris 1811.

Qui était l'architecte du Palais de Venise à Beyoglu au 18. siècle?

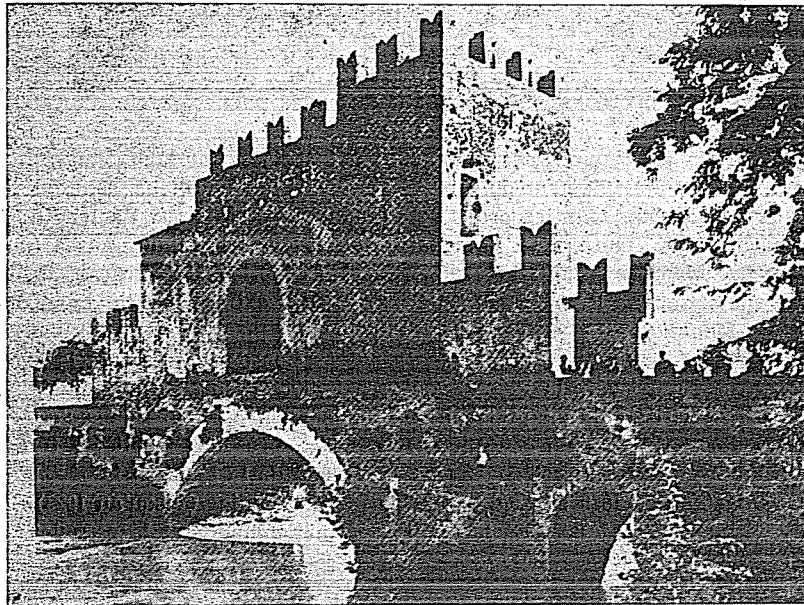
C E V D E T Ç U L P A N

## KÖPRÜLERDE (TARİH KÖŞKLERİ):

I. Köprülerin esasını meydana getiren ayaklar, kemerler, korkuluklar, döşmelerden sonra, köprü üzerinde çeşitli amaçlarla şu gibi tesisler de vücuda getirilmiş ve bazılarında süs için yazılar ve heykeller de konmuştur:

### A. Emniyet ve kontrol tesisleri:

*Roma:* 3 mil kadar dışında (Anien nehri) üzerindeki (Ponte Nomentano) ile (Ponte Salario) da köprü üzerinde (*kule ve burçlar*) görülmektedir.<sup>1</sup> (Res. 1) Büyük ve basık kemerli olan Ponte Nomentano, nadir ve ilgi çeken



Resim 1. Roma; Ponte Nomentano

<sup>1</sup> Piero Gazzola: Pontî Romani, 1963, II., 186 - 187, N: 282 - 283

bir şekil ve teknikte yapılmıştır. Köprü üzerinde bir kule ile bunun ön ve arka tarafında ayrıca burçlar bulunmaktadır. Bunlar bir galeri vücuda getirmekte olup altından yol geçmekte, aynı zamanda geçiş de kontrol edilmektedir. Kule ve burçlar, büyük kemerin yanlarındaki ayaklar üzerine oturtulmuş, büyük kemer üzerindeki basıncı azaltmak için de, menba' ve mansap yönlerinde kapı şeklinde büyük açıklıklar bırakılmıştır. Bu suretle, aynı zamanda Anien nehrini de boydan boya kontrol imkânı sağlanmıştır.

*Eski İran:* (Aras nehri üzerinde: Pul-i Huda Âfarîn), (İsfahan: Şahrîstan köprüsü), (Şiraz: Bend-i Amîr) üzerinde de birer kule mevcut idi.<sup>2</sup>

*Anadolu'da:* Bazı Türk köprülerinde de, muhafızlar veya gümrük memurları tarafından beklenen (kapılar) ve bunların ikamet ettikleri (odacıklar) mevcuttur. (Silvan: Malabadi köprüsü ve Erzurum - Hasankale: Çoban köprüsü gibi).<sup>3</sup>

Mardin vilâyetinde, Hasan Keyf'te (Dicle köprüsü)nün büyük kemeri üstündeki orta kısmında ahşap bir inşa tarzı uygulanmış ve düşman hücumlarında bu kısmın kesilmesi suretiyle köprünün savunması sağlanmış idi. Halen köprünün yalnız ayakları kalmış ve kemerleri çökmüştür.<sup>4</sup>

Piero Gazzola'nın yukarda adı geçen "Pontî Romani" eserinin I. inci cildinde, Verona'da, Adige nehri üzerindeki antik bir köprünün ikinci dünya savaşı sırasında, 1944 yılında tahrip edildiği, sonradan, nehir içindeki en küçük parçalarına varıncaya kadar bütün taşlarının toplattırılmak ve monte edilmek suretiyle bu köprünün yeniden yapılcasına inşa edildiği anlatılmaktadır.

Hasan Keyf'teki (Dicle Köprüsü) de, Artukoğullarından Kara Arslan zamanında (H. 510 — M. 1116) yapılmış çok değerli bir eser idi. Ortasındaki büyük kemer açıklığı 40 m.yi buluyordu. Yâkut: "Mu'cem al-buldân, II, 277 de, geçtiği bütün memleketlerde bundan daha büyüğünü görmediğini yazmıştır. XV.inci yüzyılda buradan geçen Venedik'li bir tüccar da bu köprü karşısında hayranlığını belirtmiştir. Bunun da, Verona'daki köprü gibi diriltilmesi ne kadar arzuya şâyândır. Bu hususta karşılaşılabilecek güçlükler, şüphesiz, pek çoktur. Fakat hiç olmazsa, şimdilik güzel bir (maket)i olsun mey-

<sup>2</sup> Pope, Arthur Upham: A survey of Persian art from prehistoric times to the present, 1938 - 39, II., s. 1227, 1231, 1235

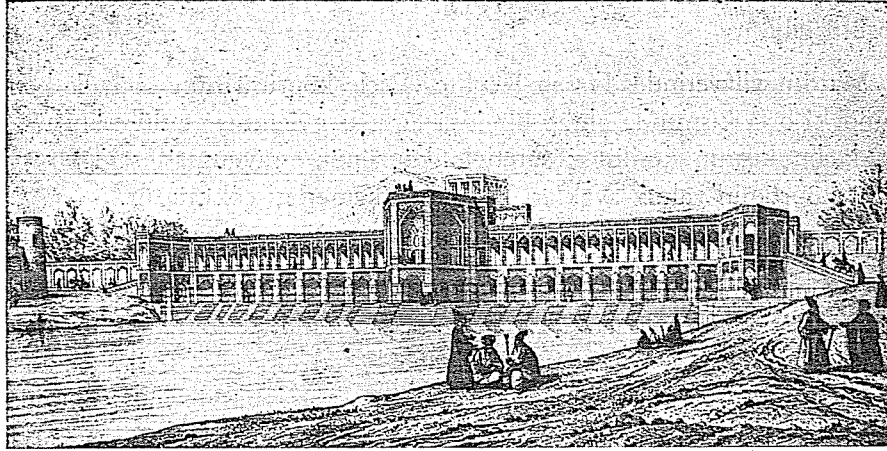
<sup>3</sup> Evliya Çelebi, II., 383 ve IV., 76 - 78

<sup>4</sup> A. Gabriel: Voyages archéologiques dans la Turquie orientale, 1932, I., 55 - 56, 70 - 79

dana getirilemez mi? Bu gibi nadir değerdeki eserlerin dessen, plân ve maket'lerini ihtiva eden bir (*Mimarlık müzesi*) ne olan ihtiyaç meydandadır.

B. *Dinlenme yerleri, köşkler, balkonlar ve bir (cami) :*

İsfahan'da Şah Abbas II. tarafından yaptırılan ve (Hasanâbâd — Baba Rüküddin — Mecusî köprüsü) adları ile anılan 126 m. uzunlukta, 11.70 m. genişlikteki köprü-bent üzerinde bir de (kasr) vardır ki, İsfahan'ın ileri gelenleri, yazın sıcak günlerinde bu kasırdaki salonlara serinlemeğe gelir ve saz âlemleri yaparak eğlenirlerdi.<sup>5</sup> (*Res. 2*). Burada büyük bir lüks göze çarpmaktadır.



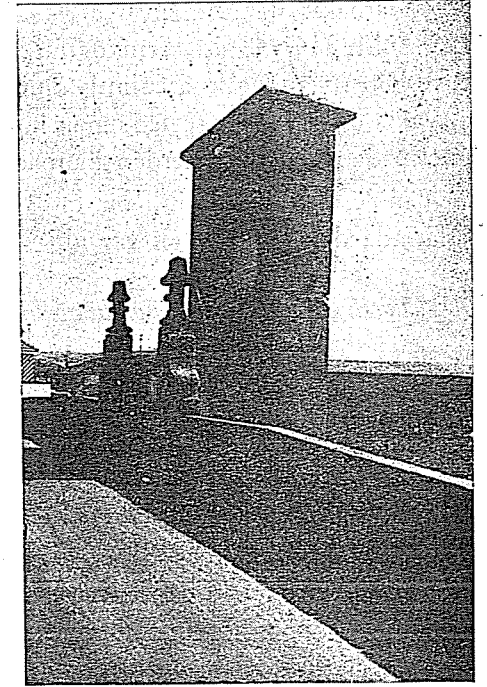
Resim 2. İsfahan: Hasanâbâd Köprüsü

Arthur Pope'un belirttiğine göre: Eski İran'da, Ahvaz civarında (Hinduvân köprüsü) üzerinde, Adud ad-devle zamanı yapılmış bir (cami) dahi var idi.<sup>2</sup>

Türk köprülerinde ise daha ziyade, orduların stratejik ve halkın ekonomik ve sosyal ulaştırma ihtiyaçları gözönünde tutulmuştur. Bundan ötürü, bir dinlenme ve sohbet yeri mahiyetinde sayılabilecek (Balkonlar) ile yetinilmiştir. (Başlıca örnekler: Bursa'da Selçuk Hatun köprüsü (XIV.), Geyve'de Sultan Bayazid II. köprüsü (XV.), Babaeski köprüsü (XVII.) ve Edirne'de Meriç köprüsü (Yeni köprü XIX.) da olduğu gibi.

<sup>5</sup> Pascal Coste: *Monuments modernes de la Perse*, 1867, s. 33 - 34, Pl. XLVIII, LI, LII.

Edirne'de Saraçhane köprüsü balkonu ve Babaeski köprüsü balkonu yan çerçeveleri (*Res. 3*) köşelerinde, eski devlet ileri gelenleri kavuklarını andıran başlıklar görülmektedir ki, Dr. Rıfat Osman Tosyavîzade, Mimar Kemaleddin'in bunları eserin banîsinin bir vezir olduğuna işaret için vezir serpuşlarına benzer şekilde yapılmış olabileceğini söylediğini nakletmektedir.<sup>14</sup>



Resim 3. Babaeski Köprüsü Tarih Köşkü.

C. *Resim, yazı ve heykeller:*

Adıyaman ilinde, Kâhta civarında Bulansuyu = Cendere (Roman) köprüsünün latince kitabesinden anlaşıldığına göre: (Septim Sevère, Caracalla, Géta) taraflarından, Alphénus Sénessis nezaretinde baştan başa onarılmış, daha sonra 16. ncı lejyonun başı Marius Perpectuus ve bölge idare makamları tarafından köprü'nün iki başlarına 4 sütun dikilerek üzerlerine de İmparator heykelleri konmuştur. Halen bu heykellerden hiç bir iz kalmamıştır. Yalnız 3 sütun durmaktadır.<sup>6</sup>

*Cizre* (Ceziret ibn Ömer) köprüsü: İslamî en eski köprülerden biri olan bu köprü halen haraptır. Ayakları üzerindeki kalıntılarda (İnsan, akrep, balık, yengeç, arslan, güneş, ay, ikizler, koç, yılan) motifleri ve ayrıca bazı küffî yazılar görülmektedir. (Motiflerin 12 burcu temsil ettikleri sanılmaktadır.)<sup>7</sup>

*Hasan Keyf köprüsü*: H. 510, M. 1116 tarihli ve Artukoğulları eseri olan bu köprü ayaklarındaki bazı kabartma kalıntılar, Cizre köprüsündekileri hatırlatmaktadırlar. Eksik ve çok harap durumdadırlar.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Osman Hamdi: *Le Tumulus de Nemrud Dag*, 1883, s. 1 - 3

<sup>7</sup> Konrad Preusser: *Nordmesopotamische Baudenkmäler*, 1911, s. 24 - 28, Abb. 5, 6, Pl. 34 - 41

<sup>8</sup> A. Gabriel: N: 4, aynı eser



Diyarbakır ili, Batmansuyu = Malabadi köprüsü: Silvan doğusunda, H. 542, M. 1147/48 de, Artukoğullarından Timurtaş tarafından (M. Sauva-ge'te göre) yeniden inşa edilmiş olup üzerinde güneş, insan, hayvan, oturan ve ayakta duran ve bir şeyler sunan insan kabartmaları bulunmaktadır. (Muh-temelen daha eski tarihlerden kalmadırlar.)<sup>9</sup>

Çin'de, M. 1190 tarihli bir taş köprü üzerinde bir çok arslan ve köprü başlarında da 4 fil heykeli var idi.<sup>10</sup>

#### D. (*Tarih sütunları*) ve *Tarih köşkleri*):

Eski eserlerde uygulanan çok güzel hususlardan biri de, bunların göze çarpan yerlerine birer (*Tarih kitabesi*) konmuş olmasıdır. Bunlar, eserin bir nevi (*Tapu senedi*) yerini tutmakta, yapının sahibini, tarihini ve hattâ bazı-larında mimarı ile kitabeyi yazan sanatkârı da belirtmektedirler. Öyle ki, ese- rin zamanla kendisi harap veya yok olduğu halde elde kalabilen kitabesi, bu- nun varlığı hakkında çok değerli bir belge teşkil etmektedir. Bundan ötürü, yabancı çevrelerde eski Türk eserlerinin ilkin kitabelerinin yok edilmesine ça- lışılmakta olduğu görülmektedir. (Kendi yurdumuzda, kendi elimizle bu gibi kitabelerin kaybına meydan vermek ise millî büyük bir suç sayılmalıdır. Büyükçekmece köpüsü batı ucunda ve kuzey kenarındaki Kanunî Sultan Sü- leyman kitabe sütununun üst sol yukarı köşesi uzun zamandanberi harabe yüz tutmuş durumdadır. Bir an evvel onarılması gerekmektedir. Bu kitabe, Mimar Sinan köprülerinde kendi imzasını taşıyan biricik eserdir.)

Türk - İslâm sanatlarında çok revaç bulmuş olan ve köprülerde de rast- lanan kitabeler:

- Önceleri, Selçuklular ve Artuklularda olduğu gibi, köprünün ayak- larından biri üzerine veya köprü gözleri arasına, mermer üzerine işlenmiş bir levha halinde yerleştirilmekte idiler,
- Daha sonraları köprü bedeni ve köprü döşemesi yanından yükselen sütunlar üzerine konulmuşlar,
- Bu sütunlara bazılarında (Mihrap şekli) de verilmiştir.
- Osmanlı devrinde bu maksatla özel (*Tarih köşkleri*) inşa edildiği de görülmektedir. (Edirne köprülerinde olduğu gibi.)

<sup>9</sup> Basri Konyar: Diyarbakır tarihi (yıllığı - III.), 1936, s. 322 - 325

<sup>10</sup> De Planey: Recherches archéologiques et historiques sur Pekin et ses envi- rons, 1879

Bu suretle köprü kitabeleri ve Tarih köşkleri de ayrı bir konu halinde ele alınacak bir özellik taşımaktadırlar.

Sütunlu veya mihrap şekilli başlıca örnekler: Tokat'da Yeşilirmak köp- rüsü (XIII.), Bursa'da Selçuk Hatun köprüsü (XIV.), Geyve'de Bayazid II. köprüsü (XV.), Cısr-i Mustafa Pş. (XVI.), Babaeski köprüsü (XVII.) gibi...

#### (*Tarih köşkleri*)ne gelince:

Bunun başlıca örneklerine, İkinci Osmanlı başkenti Edirne'de rastla- maktayız.

Selçuklular devrinin Keykubadiye sarayı ile bazı kervansaray mescidle- rini inceleyen K. Erdmann, 4 kemer üzerine inşa edilmiş olan bu tarzın, açık türbe şeklinde de devamına işaret eylemekte ve bunların menşei (Ateş kül- tü) nün (Ateşgede)lerine bağlamaktadır.<sup>11</sup> Örnek olarak da, 1951 de Kurt Bittel tarafından Weinreich armağanında yayınlanan ve Ankara arkeoloji müzesi deposunda bulunan (*Bünyan sunağı*)nı göstermektedir ki, bu, Kayse- ri civarında (Akhamenid) devrinden kalma, kitabeli ve 4 ayak üzerine oturu- lmuş, küçük bir kubbeyi de ihtiva eden âbidelerden biridir.

İznik'te Saltık Dede türbesi<sup>12</sup>, Edirne'de, Darülhadîs arkasında Şehza- deler türbesi (II. Murad'ın iki oğlu)<sup>13</sup>, İstanbul, Eyüp'te Ayas Pş. türbesi, Sü- leymaniye'de Mimar Sinan türbesi de bu açık türbe tiplerindedirler.

4 ayak üzerine oturtulmuş, küçük bir kubbeyi de ihtiva eden bu örnek- ler, Edirne'deki (*Tarih köşkleri*) konusunda bize yol göstermekte ve bunla- rın, klâsik şekillerin XVII, XVIII. ve XIX.uncu yüzyıllarda tekrar canlandı- rılması hamlesinden ibaret bulunduğunu anlatmaktadırlar:

- Edirne: H. 1016 - 1021 (M. 1608 - 1615) tarihli Eski köprü (Ekmekçioğ- lu Ahmet Pş. köprüsü) tarih köşkü (*Res. 4*)

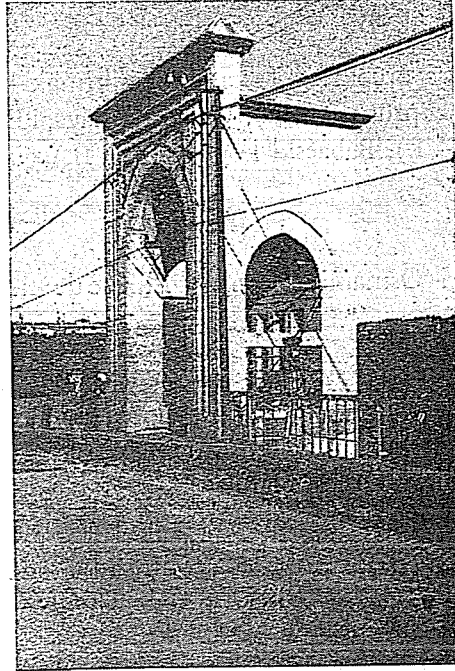
<sup>11</sup> Kurt Erdmann: Keykubadiye'deki 4 kemerli bina (saray). (Ankara üniver- sitesi, İlahiyât fakültesi, yıllık araştırmalar dergisi, II., 1958, s. 93 - 106

M. Zeki Oral: Kayseri'de Kubadiye sarayı (Belleten, XVII, 1953, N: 68)

<sup>12</sup> Ernst Diez, Oktay Aslanapa: Türk sanatı, s. 169

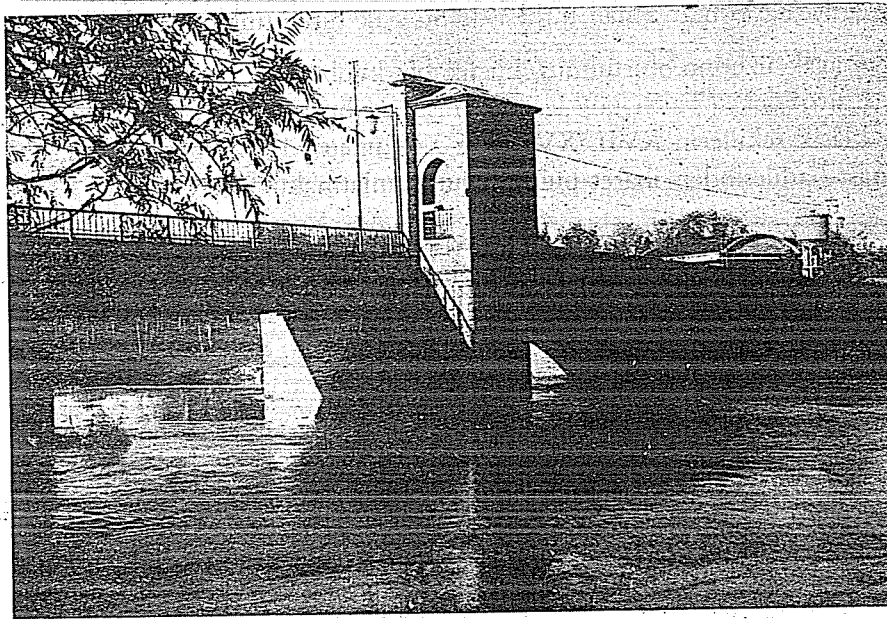
<sup>13</sup> Prof. Dr. Oktay Aslanapa: Edirne'de Türk mimarisinin gelişmesi - Edirne ar- mağan kitabı, 1965, Res. 37





Resim 4. Edirne: Ekmekçiolu Ahmet Pş. Köprüsü (Eski Köprü) Tarih Köşkü

Resim 4 - A. Ekmekçioğlu Ahmet Pş. Köprüsü Tarih Köşkü (Arkadan görünüş)



Resim 4 - B. Edirne: Eski Köprü (E. H. Ayverdiden)

*Köprü kitabesi metni (Taliğ hat ile):*

Ekmekçi Zade Ahmed Paşa-i	Hayratını görenler itmez mi hayr
kâmkârı	ile yâd
Bu devlet işre defterdâr oldu on	Bâ haşmet-i vezâret bâ devlet-i
sekiz yıl	Hüdâ dâd
Toldurdi Tunca nehrin bî şübhe.	Bu cisr-i bî adîli li- 'LLâh itti
sîm ü zerle	bünyâd
Maksudu bir du'adır ancak gelüb	Lâyık budur ki sen de ruhunu
geçenden	idesin şâd
Kâmî didi esas-ı müstahkemine	Zibende rah-ı gülşen bu cisr-i
tarih	Ahmed âbâd

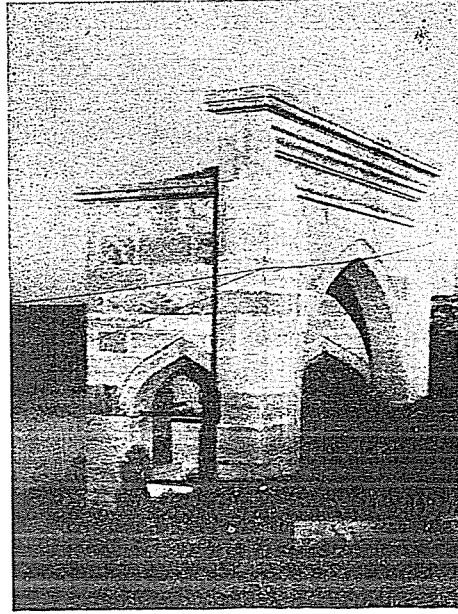
Kad büniye fî sene 1016 (1607)

Reseme fî sene 1116 (1704)

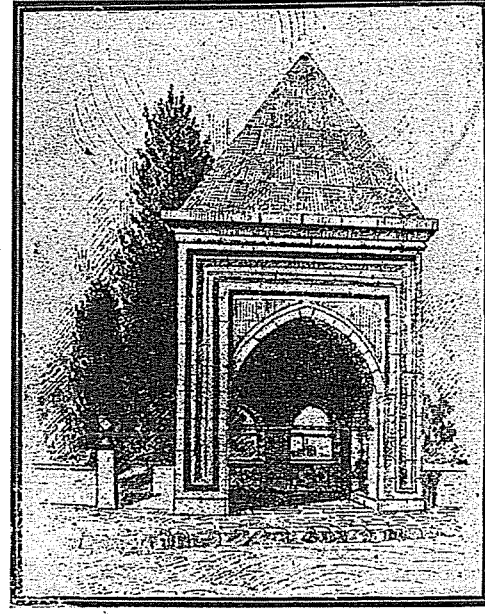
B. Edirne: Mihalgazi köprüsü orta kısmında, Kemankeş Kara Mustafa Pş. tarafından H. 1050 — M. 1640 tarihinde yaptırılan ve kitabesi Şeyhülislâm Yahya Ef. tarafından kaleme alınan tarih köşkü (Res. 5)

Bu tarih köşkünün çatısı, evvelce Seiçuklu devri kümbetlerinde olduğu gibi, sivri şekilli idi. Dr. Rifat Osman Tosyavîzade, takribâ 1877 tarihli çok

eski bir fotoğrafından tarama şeklinde kopya ederek bunu yayınlamıştır.<sup>14</sup> (Res. 6).



Resim 5. Edirne: Mihalgazi Köprüsü Tarih Köşkü



Resim 6. Edirne Mihalgazi Köprüsü Tarih Köşkü (eski hali)

*Köprü kitabesi metni:*

Mustafa Paşa vezir-i a'zam âlî nijâd  
Kim vücudin âleme Allah in'âm eyledi  
Mülk-i osmanîyi ma'mur etmeğe sa'y eyleyüb

Her diyarın nazmına li-LLah ikdâm eyledi  
İşidüb cısr-i Mihale kesr ü noksan irdiğin  
Kesrini cebreyleyüb noksanın itmâm eyledi

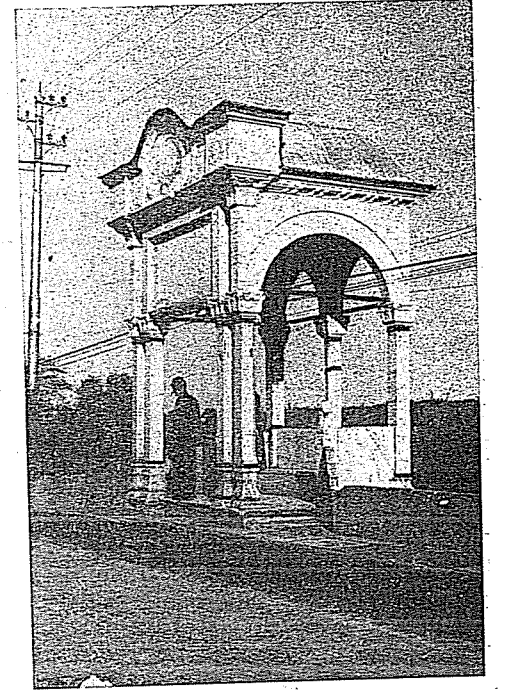
Oldu bu cısr-i sevab encama tarih tamam  
Mustafa Paşa bu âlî cisri ihkâm eyled(i)

<sup>14</sup> Dr. Rifat Osman Tosyavizade: Edirne köprüleri ve tarih köşkleri (Milli mecmua), 1927, sayı 92, s. 1484 - 88

C. Edirne: 1842-47 tarihli Meriç köprüsü (Yeni köprü) tarih köşkü: (Res. 7)

Bu tarih köşkünün eski resimlerinde (İstanbul, üniversite Ktp., Yıldız sarayından naklen gelen Foto. albümleri, N: 90455, 90766) köşkün kubbesi üzerinde şu'a'lı bir küre de bulunmaktadır. Halen mevcut değildir.

Köprü kitabesine gelince: Yunanlılar, I. inci dünya savaşından sonra Trakya'yı işgalleri sırasında bunu yoketmişlerdir. Kitabe, yazı üstadlarımızdan Necmeddin Okyay'dan icazetli Bay Uğur Derman tarafından — Badi Ef.: Riyaz-ı belde-i Edirne eserindeki metnine göre — talik hat ile yeniden yazılmış, taşçı ustası tarafından mermer üzerine işlenmiş ve müteahhidi tarafından 1966 yılı sonlarında Edirne'ye götürülerek yerine yerleştirilmiştir.



Resim 7. Meriç Köprüsü Tarih Köşkü (Yeni Köprü)

*Köprü kitabesi metni:*

Esas endâz-ı bünyân-ı kerem Abdülmecid Han'ın  
İmar-ı mülkünün üstad-ı adli oldu mimari  
Olaldan menhel-i cezb-i mekârim olşehin ahdi  
Sezâ ma'end-i deryâ dehre kılsa lutfunu cari  
O Şahinşehdir elhakk faizü 'l-hayrât âlemde  
Sezâdır kılsa âbâdân mülkü böyle asarı  
Edirne beldesi enharı üzre hayr-ı şahâne  
Garîk-i cûy-i ihsan eyledi etraf ü aktarı  
Gelüb geçtikçe halk-ı memleket bu cısr-i sanîden  
Du'a-sâz-ı dübâlâ kıldılar evrad ü ezkârı  
Meriç ve Arda nehri tâ revan oldukça bu sûden  
O şahın mülkünün feyz-i ilâhî ola enharı  
Bu tâk-ı cisri tarsı' etti Ziver işbu tarihin  
Bu âlî cısr oldu cısr-i sanî-i cihandârî  
Sene: 1258

(Ketebehu Mustafa Uğur tilmiz-i Necmeddin gaffara 'llahü lehüma, sene 1386)

(Not: Uzunköprü'de, II. Murad devri (H. 847, M. 1443-44) eseri olan 174 gözlü ve 1392 m. boyundaki (Uzunköprü)nün kitabesi, II. Hamid devri onarımı sırasında, kasaba içinde (Gazi Mahmut Bey veya belediye parkı çeşmesi) diye anılan çeşme üzerine nakledilmiş olup halen oradadır.

1325 tarihli Şehbal mecmuası, sayı 30, s. 106 da köprünün, foto. Sebah-Joailer tarafından çekilmiş bir fotoğrafı yayınlanmıştır. Bu fotoğraf altında her ne kadar (Cisr-i Mustafa Paşa — meşhur Uzunköprü) yazısı görülmekte ise de, fotonun incelenmesinden, bunun cisr-i Mustafapaşa ve Uzunköprü ile hiç bir ilgisi bulunmadığı anlaşılmaktadır. Köprü ayakları arasındaki boşaltma gözleri, tarih köşkü kaidesi, tarih köşkü kubbesi üzerindeki şu'a'lı küre, bunun Edirne'deki Meriç Köprüsüne ait olduğunu göstermektedirler. Fotoğraf altındaki yazıda bir yanlışlık vardır.)

D. Dupniça: Bistriça köprüsü tarih köşkü (Bulgaristan):

C. Jireçek<sup>15</sup>, kasabanın ortasında, eski bir cami yanında, kemerli ve cüretkârâne bir surette inşa edilmiş eski bir köprüden ve Dupniça'nın büyük konakları ve müteaddit camileri ile bir Türk kasabası karakterinden bahsetmekte, Dupniça'nın ilk olarak Türkler devrinde İstanbul'dan Arnavutluk ve Bosna'ya ve Sofya, Serez, Selânik'e giden yol ağı sayesinde inkişaf etmiş olduğunu da — Kolonya'lı Ritter Arnold von Harff'ın 1499 tarihli seyyahatnamesine atfen — ilâve eylemektedir. (Tarih kitabesi hakkında bir bilgi elde edilememiştir.)

Dr. J. Petkov, Dupniça'da eski bir köprünün resmini yayınlamıştır. (s. 43). Bu resimde, köprü üzerinde bir (tarih köşkü) görülmektedir ki, bazı ayrıntılarına rağmen, Edirne'deki eski köprü tarih köşküne benzemektedir. (Res. 8). Prof. Dr. Semavi Eyice'nin 1966 Bulgaristan gezi notlarına göre cami harap bir halde henüz ayakta durmaktadır. Fakat köprü modernleştirildiğinden konkuluk ve tarih köşkü yokolmuştur.

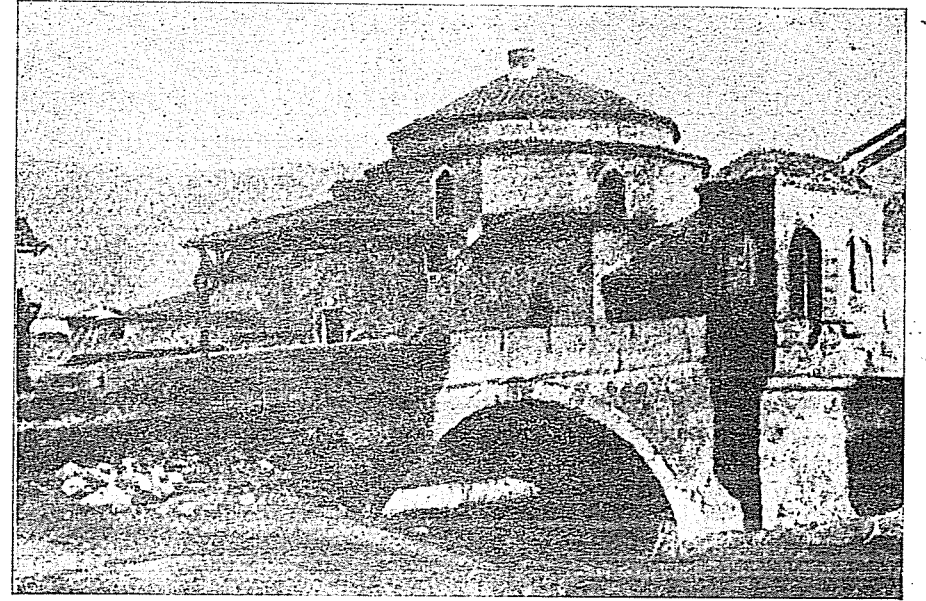
II. Köprü yapılarındaki ana plânlar, genel olarak, birbirinin benzeridirler. Yalnız, bölgelere ve zamanlara göre bazı özellikler göze çarpmaktadır. Zamanla silâhlar ve menzilleri değişmiş olduğundan, köprü üzerine kule ve burçlar inşası keyfiyeti, önemini kaybetmiştir.

Büyük akar sular üzerindeki eski köprülerin bir çoğu, yüzyıllar boyunca harabe yüz tutmuş ve değişik eller tarafından zaman zaman onarılmışlardır. Bundan ötürü, bazı eserlerde başkaca karakterler de meydana gelmiştir. Nitekim, Arthur Pope'de bu noktaya değinmekte ve bazı İran (Şuster, Dizful, Pul-i Duhter, Isfahan'da Şahrîstan) köprülerini örnek göstererek,

<sup>15</sup> Constantin Jireçek: Bulgarien, 1891, s. 484 - 486

bunların yer yer Sasanî, islamî ve Selçuklu karakterinde olduklarını yazmaktadır.<sup>16</sup>

Bilhassa İran tarzı kırık sivri kemerler yerine, Selçuklu, Artuklu ve Osmanlıların güzel ve sağlam sivri kemer şekilleri bir çok yerlerde göze çarpmaktadır.



Resim 8. Dupniça (Bulgaristan): Eski bir köprü'de tarih köşkü

Taşköprülerin belirli bir ömürleri vardır. Bu, ancak sürekli onarımlarla uzatılabilmektedir. Alp Arslan'ın, 1071 Malazgirt zaferindenberi, 900 yıla yakın bir zamandır Anadolu'nun sürekli egemeni Türkler, akarsular üzerinde bir yandan yeni yeni köprüler kurdukları gibi, eski devirlerin harabe yüz tutanlarından da, bunları onarmak veya tadil etmek suretiyle faydalanmağı sağlamışlardır. Fetheyledikleri diğer bölgelerde de aynı tarzda eserler varetmişlerdir. Tarihî incelemeler, artık bu gerçeği ortaya koymuş bulunmaktadır.

III. Taş köprüler konusunda bir kaç yıldanberi hazırlamakta olduğum eserin — genel bilgileri kapsayan — birinci bölümü hemen hemen tamamlanmak üzeredir. Bu münasebetle, Sayın Prof. Dr. Oktay Aslanapa ve Prof. Dr. Semavi Eyice, edebiyat fakültesi tarafından hazırlanmakta olan (1968 sanat tarihi yılı) bana da bir yer ayırmak lütûfkârlığında bulundular. Burada kendilerine şükranlarımı belirtmeği bir borç bilmekteyim.

<sup>16</sup> Pope, Arthur Upham: N: 2 aynı eser

## ŞERARE YETKİN

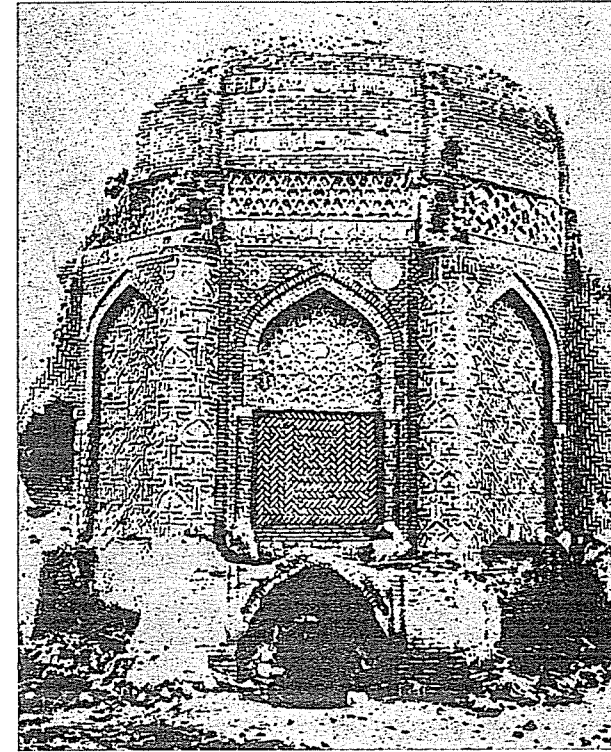
ANADOLU SELÇUKLULARININ MİMARİ SÜSLEMELERİNDE  
BÜYÜK SELÇUKLULARDAN GELEN BAZI ETKİLER

Anadolu Selçuklularının mimarî süslemelerinin kaynaklarını, Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçukluların yükselttiği âbidelerin süslemelerinde bulmamız, bu kaynakların kuvvetini açıklar. Anadolu'da yepyeni bir sanat yaratan Türkler, kuvvetlerini bu köklerden almışlardır. Bilhassa İrandaki Büyük Selçuklu sanatının mimarî süslemelerinde âbidevî bir üstünlüğe ulaşan tuğla ve stuko süslemelerinin etkisi, yerini, Anadolu Selçuklu sanatında taş ve çininin kullanılmasındaki teknik üstünlüğe terk ederek büsbütün kuvvetlenmiş ve zenginleşmiştir. Dış mimarî de, tuğlanın yerine alan taş süslemelerle artan âbidevî görünüş karşısında iç mimarî de, tuğlaların sırlanması ve mozaik çininin kullanılması ile renkli bir atmosfer kazanmıştır. Büyük Selçuklu mimarisinde görülen tuğla ve stuko süslemelerindeki motiflerin Anadolu'da taş ve çiniye geçişi çok başarılı olmuş ve üslûp'un bütünlüğü, aynı motifleri taş ve çinide tekrar ederek korunmuştur. İlk örnekler de tuğladan taş geçişte görülen yumuşak akış çini süslemeden evvel tuğla ve sırlı tuğla dekorunun kullanılması ile kuvvetlenir. İlk eserlerde tuğla süsleme hakim olmuş, fakat kısa zamanda sırlı tuğla ve çininin katılması ile renklenmişlerdir. Şüphesiz bölgedeki taş malzemenin çokluğu da, tuğlanın yerine taşın seçilişini zorunlu kılmıştır. Ancak maddenin seçilişindeki bu yenilik örneklerin tezyini düzenindeki kuvvetli benzerliklerle daha da önem kazanır. Teknik değişmekle beraber aynı tezyini motiflerin tekrarlanması, bu motiflerin şekillendirilmesindeki kuvvetin kaynağına işaret eder.

İran'da son zamanlarda bulunmuş Büyük Selçuklulara ait iki kümbetin çok çeşitli ve zengin tuğla süslemeleri, bu kaynağın kuvvetini belirtir<sup>1</sup>. Karağan kümbetleri adı verilen bu iki kümbet Kazvin - Hemedan yoluna yakın

<sup>1</sup> D. Stronach — T.T. Young Jr. *Three Seljug Tomb Towers, Iran, Vol, IV, London, 1966, S. 1 - 20.*

ıssız bir yerde ve birbirinden 29 metre uzaklıktadır. İran'da bulunan en muhteşem ve zengin dış tuğla süslemesine sahip olan bu kümbetlerin kitabelerinde inşa tarihleri, ustaları ve yaptırınların adı yazılıdır<sup>2</sup>. Birinci kümbetin kitabesi dış kubbeye giriş cephesinin üst kısmında bulunmaktadır. Buna göre Kümbet, H. 460 (1067 - 68) de Büyük Selçuklu Sultanı Alpaslan dev-



(Resim 1. Birinci Karağan (Harrakan) kümbeti,  
H. 460 (1067 - 68) tarihli

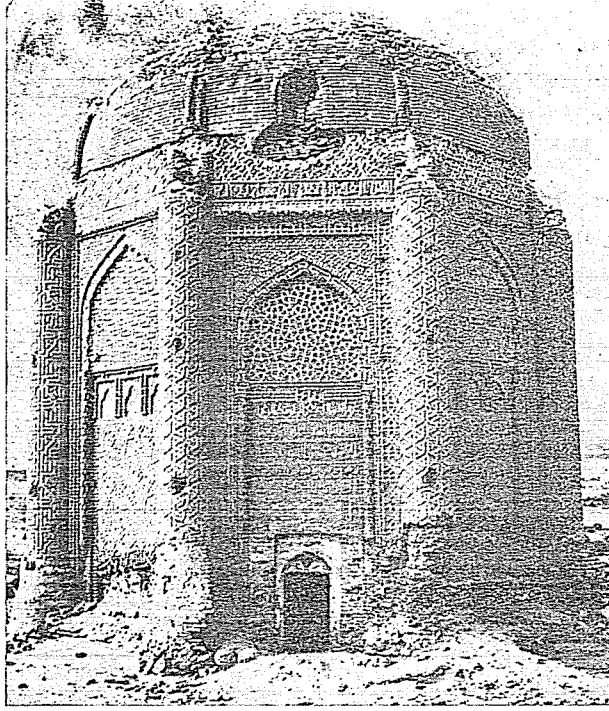
rinde Muhammed bin Makki el Zincanî tarafından inşa edilmiştir. Yaptırını da kalan ve okunabilen harflere göre Abu Said Bijar bin Sad'dır (Res. 1). İkinci kümbet kapısı üzerinde beş satır halindeki kitabesine göre H. 486 (1093) de yaptırılmış olup ustasının adı Abul-Maalî bin Mekkî el Zincanî'dir. Yaptırını okunabildiği kadar Abu Mansur bek Elsi bin Tekin'dir<sup>3</sup> (Res. 2).

<sup>2</sup> S.M. Stern, *The Inscriptions of The Kharragan Mausoleums, Iran, Vol IV, London, 1966, S. 21 - 27.*

<sup>3</sup> Kitabenin okunuşuna ilâveler, Prof. Dr. Oktay Aslanapa tarafından yapılmıştır.



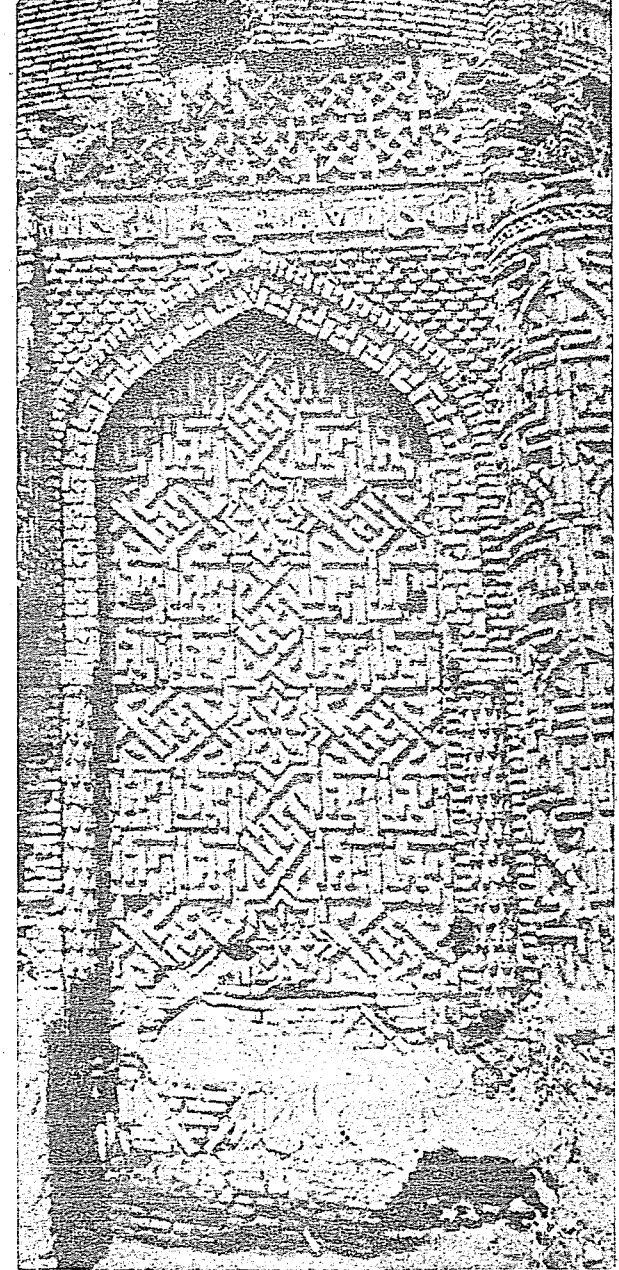
İsimlerden anlaşıldığı gibi yaptırılanlar Selçuklu Türklerinden önemli şahıslar olmalıdırlar. Ancak ünvanları olmaması bunların tanınmasını zorlaştırmaktadır. Ayrıca aralarında 26 yıl kadar fark olan iki kümbeti yapan ustaların ya baba oğul, ya kardeş veya isimler arasındaki ufak farka rağmen aynı şahıs olması düşünülebilir. Kümbetlerin her sekiz yüzeyi sathî sivri kemerlerle bölünmüş, içleri, köşelerdeki yuvarlak payeler, kubbe kasnağı, her-



Resim 2. İkinci Karağan (Harrakan) kümbeti,  
H. 486 (1093) tarihli

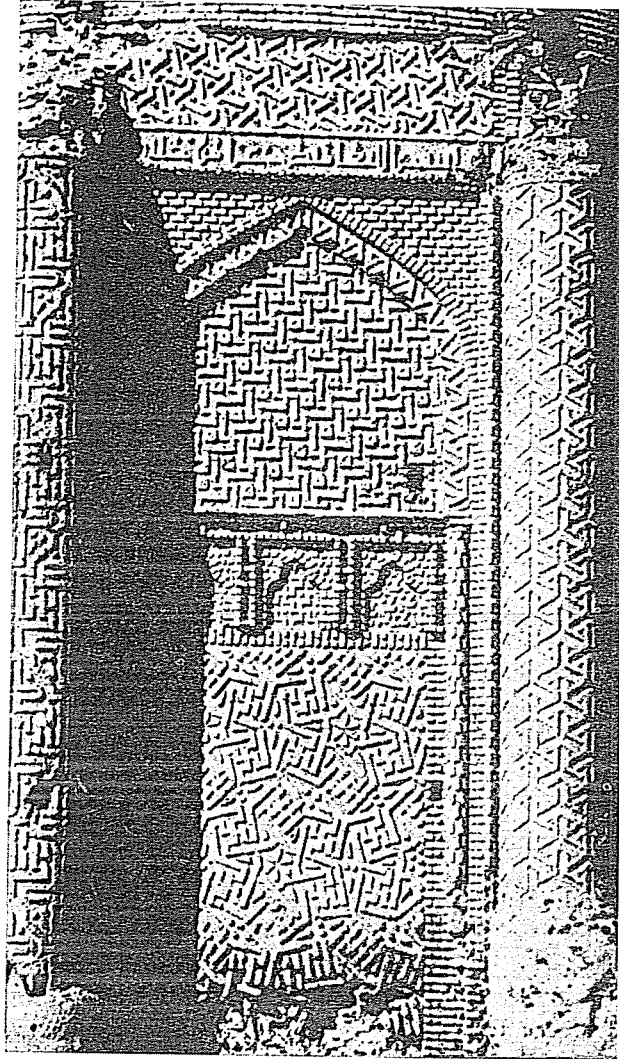
biri çeşitli geometrik kompozisyonlar veren tuğla sıralamaları ile zengin bir şekilde kaplanmıştır. Bu örnekler içinde birinci kümbetin giriş cephesinin hemen yanına rastlayan sağ kenardaki yüzeyin sathî kemer dolgusundaki tuğla süsleme, asıl büyük gelişmesini Anadolu'da ortaya koyan mozayik çini süslemelerinden birinin kaynağı olması bakımından bilhassa önemlidir. Burada sekiz köşeli bir yıldız ve bunun uçlarından çıkan gamalı haçların birleşmesinden meydana gelmiş dört kollu haç motifinin sonsuza doğru sıralanmasını veren bir kompozisyon vardır (Res. 3). Ayrıca, bu cephedeki kubbe kasnağını dıştan çevreleyen dikdörtgen panoda sekizgenlerin kesişmesinden

meydana gelen dört düğümlü bir örgü motifi görülmektedir. İkinci kümbette ise gene giriş cephesinin yanındaki kenarda sathî kemer dolgusunun alt



Resim 3. Birinci kümbetten bir kenarın süslemesi

kısmı altı köşeli bir yıldız ve uçlarından çıkan gamalı haçların meydana getirdiği altıgenlerle doldurulmuştur. Her yıldız çevresinde gamalı haçlar iç içe çerçeveler yaparlar. Aynı şekilde giriş cephesinin yuvarlak köşe payelerinin üzeri de altıgenlerin iç içe kesişmesinden meydana gelmiş bir motifle kaplan-

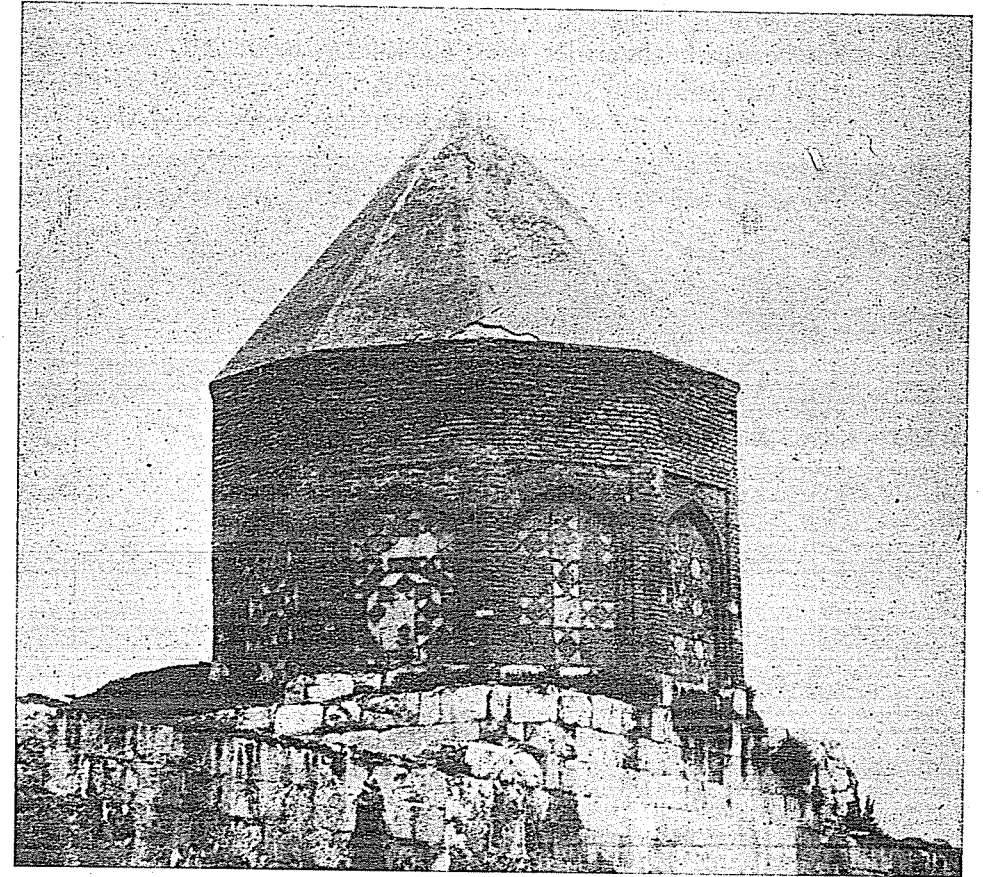


Resim 4. İkinci kümbetten bir kenarın süslemesi

mıştır (Res. 4). Bu motiflerin benzerlerini Anadolu'daki Selçuklu mimarisinin süslemelerinde bulmamız, aradaki kuvvetli bağlantının en açık delilidir. Gerek mimari, gerekse süsleme özellikleri bakımından İran Selçuklu sanatı-

nın ilk ve en önemli âbidelerinden olan bu tarihi belli kümbetler, Anadolu'da gelişen Selçuklu süsleme sanatına da en gür kaynak olmuştur.

Anadolu Selçuklu sanatının belli bir düzene göre çini ile süslenmiş ilk abidevî eseri Şivas'ta Sultan I. İzzeddin Keykâvus'un adını taşıyan şifahanesindeki türbesidir. Cephesindeki zengin tuğla ve mozaik çini süslemesi, daha



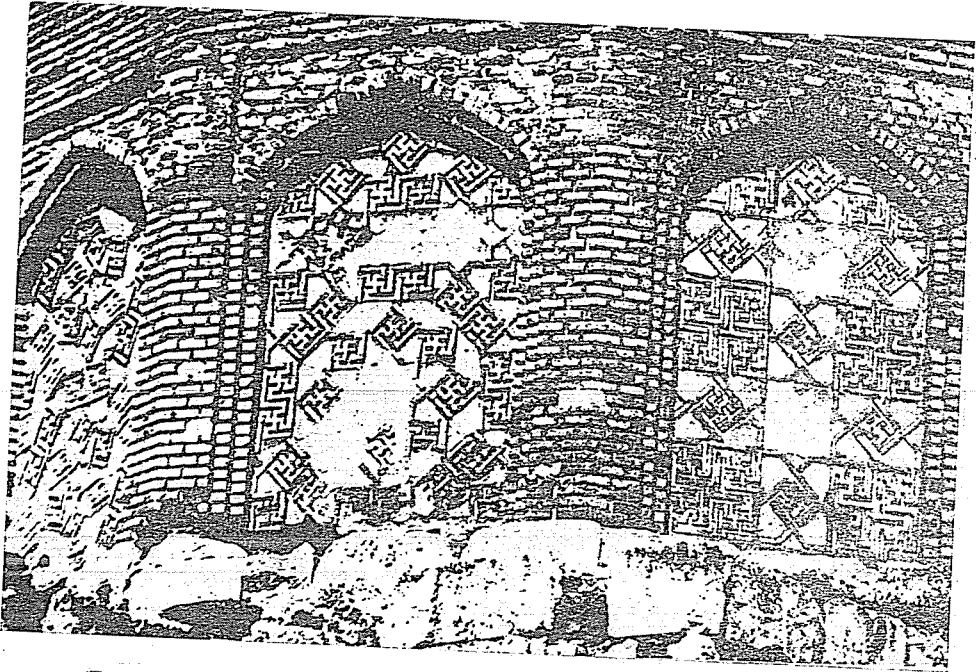
Resim 5. Sivas'ta I. İzzeddin Keykâvus'un Şifahanesindeki türbesinin dıştan görünüşü

sonra büyük bir gelişme gösterecek olan çini sanatının müjdecisidir<sup>4</sup>. Cephenin üst kısmında kare levhalar üzerine kabartma harflerle yazılmış olan çini kitabede veremden ölen sultanın ölüm tarihi, acı ve lirik bir ifade ile belirtil-

<sup>4</sup> A. Gabriel, *Monuments Turcs D'Anatolie*, II, Amasya, Tokat, Sivas, Paris, 1934, S. 146 - 150.

S. Çetintaş, *Sivas Darüşşifası*, İstanbul, 1953.

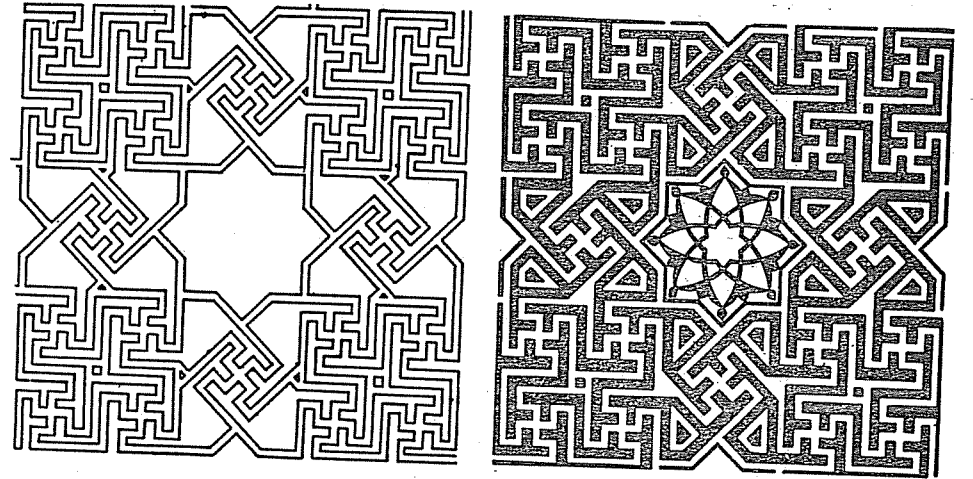
miştir H. 617 (1220). Anadolu'da Selçuklu sanatının bu ilk âbidevi çini süslemeli eserinde İran Selçuklu sanatı ile bağlantı, bilhassa türbenin 12 gen kasnaklı kısmında belli olur. Her kenarın yüzeyi sathî bir kemer ile bölünmüştür. Her biri çok zengin ve değişik geometrik kompozisyonlar verecek şekilde yerleştirilmiş tuğlalar ve bugün pek küçük parçalar halinde kalmış firuze sırlı tuğlalarla kaplıdır. Bu tuğla süslemelerden bilhassa güney ve güney batıdaki kemerlerin iç dolguları, Karağan kümbetlerinin tuğla süslemeleri ile çok yakın benzerlik gösterirler (Res. 5). Bunlardan ikisinde birbirinden ufak detay farkları ile ayrılan sekiz köşeli yıldız ve uçlarından çıkan gamalı



Resim 6. Sivas'ta I. İzzeddin Keykâvus'un şifahanesindeki türbesinin kasnak kısmından.

haçların meydana getirdiği dört kollu haçların sıralanması görülür (Res. 5) (Şek. 1). (Res. 3) deki kemerin iç dolgusunun örneğini aynen tekrarlar. Kasnağın diğer iki kenarındaki kemer taksimatının iç dolguları ise (Res. 6) ikinci Karağan kümbetinin giriş cephesinin sağında kalan kenarının kemer taksimatı içindeki dolguyu çok yakından hatırlatır. Burada 8 köşeli bir yıldızın uçlarından çıkan birer gamalı haç vardır. Ayrıca bunların etrafında çifter çifter birleşmiş gamalı haçlar sekizgen bir çerçeve yaparlar. Bunun yanındaki kemerin iç dolgusunda ise altı köşeli bir yıldızın ucundan çıkan gamalı haç-

lar ve bunun etrafında altıgen bir çerçeve yapan çifter çifter birleşmiş gamalı haçlar görülür. Bu kompozisyonun çok benzeri ikinci Karağan kümbetinin kemer dolgusu içindedir (Res. 4). Aynı kompozisyon aynı motiflerle tekrarlanmıştır. Sadece Karağan kümbetinde gamalı haçlar yıldızlar etrafında iç içe geçen çerçeveler yapar. Şifahanedeki türbenin kasnağındakilerde ise dış çerçevenin kenarı daha belirli ve üstteki yıldızla ortaktır. Ancak Karağan kümbetlerinin süslemelerinden farklı olarak motiflerin araları, yıldızların içi boş bırakılmıştır. Kırmızı tuğlalar beyaz harç zemin üstünde kuvvetle belirirler ve daha ferah bir görünüş sağlarlar. Tuğlanın, Firuze renkli sırlı tuğlalarla birleşerek örneği vermesi süslemeye bir renklilik de katar. Gerek Tuğla malzemenin kullanılışı gerekse motifler arasındaki benzerlik ise, Karağan kümbetleri ile Sivas'taki türbenin bağlantısını kuvvetlendirir. Arada-



Şekil 1. Sivas'ta I. İzzeddin Keykâvus türbesinin kasnağından.

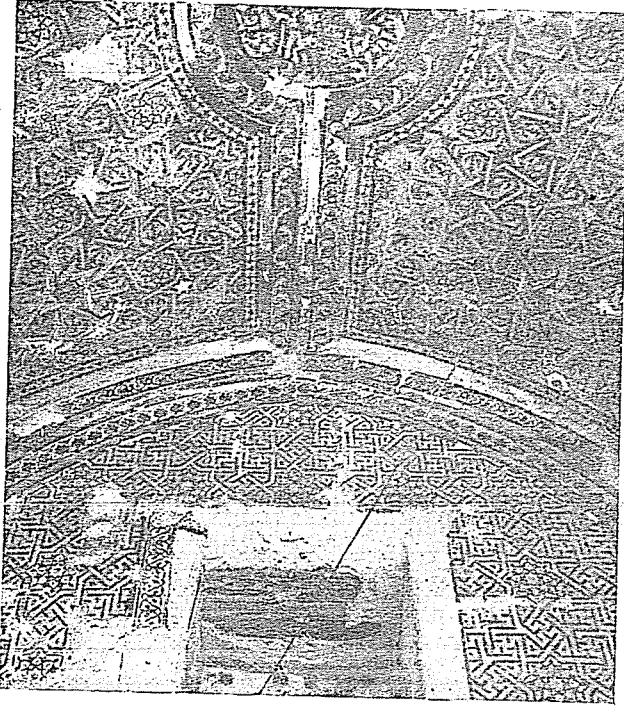
Şekil 2. Sivas'ta Gök Medresenin yan eyvanlarının arka duvarından

ki zaman farkına rağmen süsleyici motiflerin kaynağını İran Selçuklu sanatında bulmamız, şifahanedeki türbenin cephesinde pencere alınlığı içine yerleştirilmiş kazıma tekniğindeki çini levhacıklarda okunan usta ismi ile büsbütün değerlendirilir. Karağan kümbetlerinde tespit edilen ustanın Zincanlı olmasına karşılık bu eseri yapan usta da İran'ın Marend şehrinde gelmiştir. Böylece ustaların da aynı bölgeden gelmesi aradaki benzerliği daha da malandırır.

Örnekler arasındaki köklü bağlantı kuvvetini 13. yüzyıl boyunca devam ettirmektedir. Gene Sivas'ta Gök medresenin yan eyvanlarının arka duvarlarını süsleyen zengin mozayik çini kaplaması, bu sürekliliğe bir de geliş-



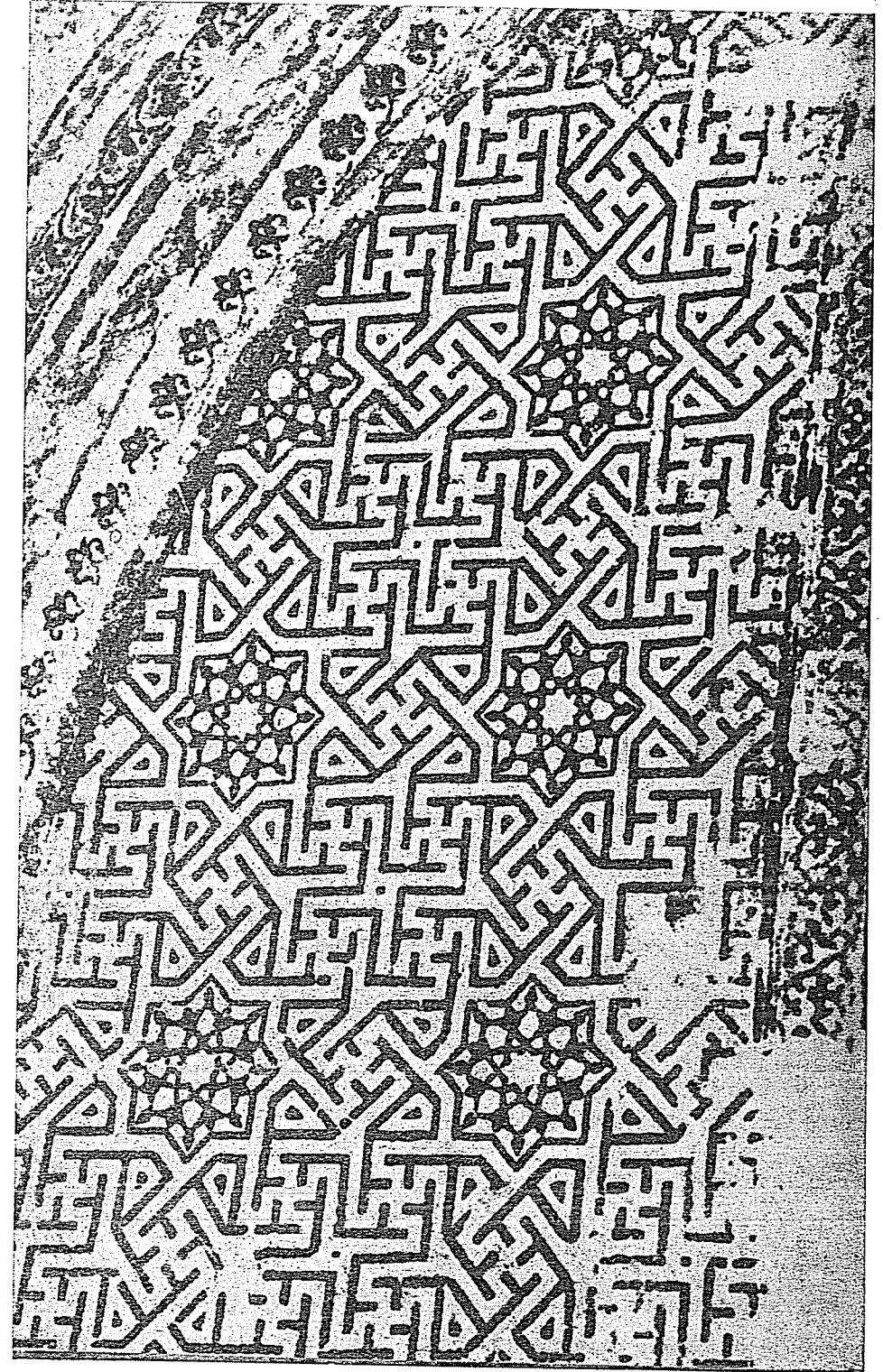
me katar (Res.7). Burada aynı yıldız ve gamalı haç dolgulu büyük dört kol-  
lu haçların sıralanması, bu defa tamamen mozayik çiniden yapılmış ve renk-  
li görünüşü ile daha da etkili olmuştur. Anadolu'da asıl büyük gelişmesini  
yapan Türk çini sanatının köklerini, İran Selçuklu sanatının tuğla süsleme-  
lerinde bulmamızın en açık delilidir. Kitabesine göre Selçuklu veziri Sahip  
Ata tarafından H. 670 (1271) de yaptırılan bu muhteşem mermer portalli  
medresenin eyvanları da Selçuklu çini sanatının en zengin mozayik çini de-



Resim 7. Sivas'ta Gök Medresenin yan eyvanı

koru ile kaplıdır.<sup>5</sup> Esas eyvan bu gün tamamen ortadan kalkmıştır. Fakat  
iki yan eyvanın süslemelerinden bunun da çok zengin bir şekilde çini ile  
kaplı olduğu anlaşılmaktadır. Yan eyvanların arka duvarları, birinci Kara-  
ğan kümbetinin ve Sivastaki türbenin tuğla süslemelerinde bulduğumuz ay-  
nı motiflerle, fakat bu defa tamamen mozayik çinilerle kaplanması, tuğla-  
dan çiniye aynen geçen motiflerin, tekniğin değişmesiyle kazandığı üstün-

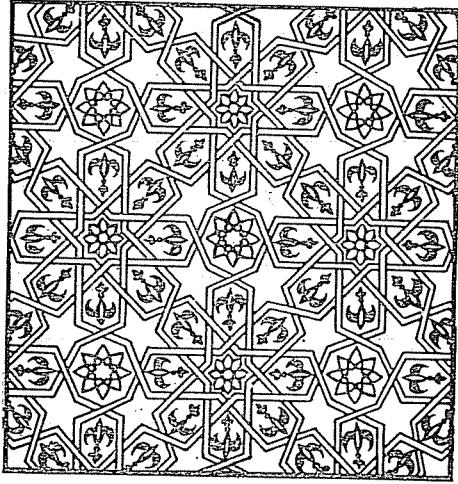
<sup>5</sup> Gabriel, Aynı eser, S. 155 - 161; J. M. Rogers, *The Çifte Minare Medrese at Erzurum and The Gök Medrese at Sivas*, Anatolien Studies, Vol. XV, London, 1965, S. 64- 85.



Resim 8. Sivas'ta Gök Medresenin yan eyvanın arka duvarından



lüğünü bütün ihtişamı ile açıklar (Res.8) (Şek.2). Dış mimarîye hakim olan tuğla ve taş süslemelerin yerine iç mimaride kullanılan çini, aynı motiflerin renkliliğini sağlamıştır. Sivasda Gök Medresenin yan tonozlarının içi de İran Selçuklu sanatında ve Anadolu Selçuklu sanatında zengin bir

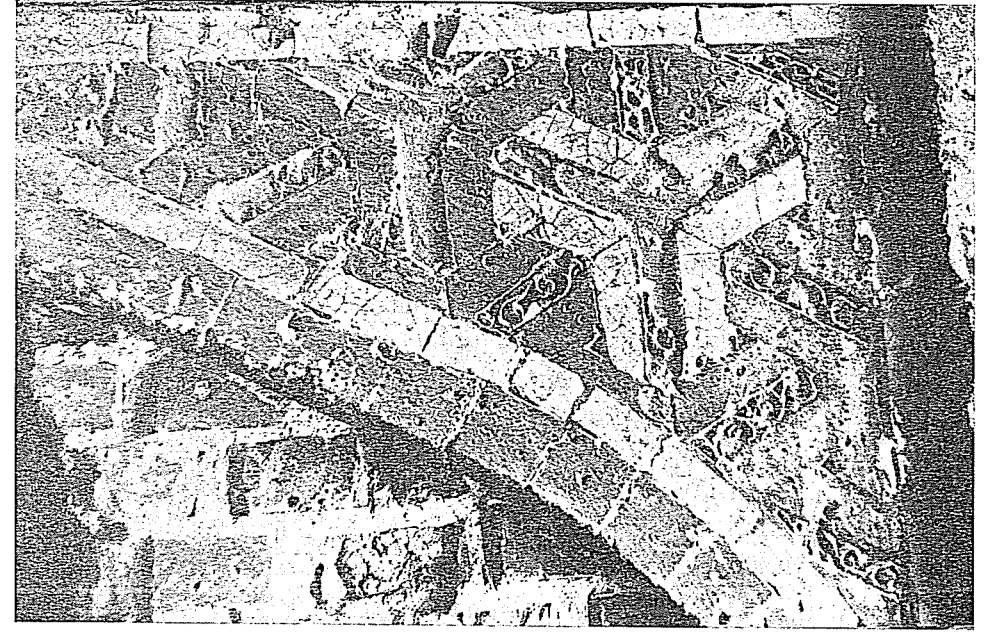


Resim 3. Sivas'ta Gök Medresenin yan eyvanının tonozundan

çeşitlilik gösteren geometrik yıldız örgüsü ile kaplanmıştır. Fakat bu defa kabartma olarak alçı içine yerleştirilen tuğlalar, firuze, koyu mor ve lâcivert çinilerle, örnek belirtilmiştir. Çukurda kalan boşluklara, Türk çini sanatında ilk defa burada rastladığımız garip şekilli bir motif yerleştirilmiştir. (Şek. 3) Eyvan tonozunun ortasında iki taraftan birer kanalla açılan yuvarlak bir madalyon vardır. İçi zarif bir yazı ile doldurulmuştur. Böyle bir madalyon Konyada 1243 tarihli Sırçalı medresenin eyvan tonozunda da bulunmaktaydı, fakat bu gün dökülmüştür. Sivas Gök medrese eyvanının arka duvarını çevreleyen mozaik çiniden Lotus - Palmet firizinin benzeri-

ni, Merv'de Sultan Sencer türbesinin stuko süslemelerinde bulmamız, aradaki bağlantının başka bir delilidir.

İkinci Karağan kümbetinin yuvarlak köşe payelerindeki iç içe kesişen altgenlerden meydana gelen tuğla süslemelerin benzerini, gene Sivas'daki Şifahanenin, türbesinin bulunduğu yan eyvanın tam karşısındaki eyvanın karşılıklı iki duvarına yerleştirilmiş birer nişin köşe dolgularında da görüyoruz (Res. 9). Burada altgenlerden biri tuğla diğeri firuze rengi mozaik çiniden yapılmıştır. Fakat arada kalan sahalar zarif rumileri taşıyan kıvrık dallı alçıdan bir süsleme ile doldurulmuştur. Büyük Selçuklu Sanatında tuğla derzleri arasında çeşitli geometrik örnekleri olan bu süslemeler, Şifahanenin tuğla kaplamalarında da görülmekle beraber, yalnız bu nişlerin köşelerinde nebati kıvrımlarla zenginleşmiştir. Nahcıvan'daki Mümine Hatun türbesinin süsleme tekniğini hatırlatmaktadır. Ayrıca Karağan kümbetindeki bu motifin benzeri, Aksaray'daki küçük bir mescidin tuğla ve mozaik çini süslü cephesinde de görülür (Res. 10). Mescit, cephesindeki firuzi çini kakmalarından dolayı halk arasında Cıncıklı Mescit adı ile tanınır. Çeşitli geometrik örneklerle kaplı cephesi çok bozulmuş olmakla beraber, günümüze



Resim 9. Sivas'ta I. İzzeddin Keykâvus Şifahanesinin yan eyvanındaki nişlerden birinin köşe dolgusu.



Resim 10. Aksaray (Niğde Aksarayı) da Cıncıklı Mescidin cephesinden.

kalmıştır. Kitabesi olmayan bu küçük mescit, süslemelerindeki arkaik görünümlerden dolayı 13. yüz yılın başlarına yerleştirilebilir. Tuğlalar arasına çininin katılmasıyla başlayan zengineşmenin başka bir örneğini görmekteyiz.

Karağan kümbeterindeki tuğla süslemelerin benzerleri Anadolu Selçuklu sanatında taş üzerine de aynen tatbik edilmiştir. Özellikle birinci Karağan kümbetindeki sekizgenlerin kesişmesinden meydana gelen dört düğümlü motifin benzerlerini (Res. 3) Divriği Sitte Melik kümbetinde, Afyon civarında Boyalı köydeki kümbette ve Alay han'da buluyoruz. Aynı motifi Harput Ulu Camiinin, bu gün gene Harput'ta Sare Hatun camiinde bulunan muhteşem minberinde, bu defa tahta üstünde tespit edebiliyoruz. Kayseri yakınında Keykubadiye köşklerinde yapılan kazıda çıkarılan sır altına dekorlu çini levhalar bu motifin çeşitli tekniklerdeki başarılı kullanımını belirtir.<sup>6</sup> Ayrıca ikinci Karağan kümbetinde köşe payelerindeki kesişen altıgenlerin benzerlerini taş üzerindeki süslemelerde de buluyoruz. Erzurum Çifte minareli medresenin avlusundaki köşeli sütunun süslemesinde olduğu gibi.

Ayrıca Birgi Ulu Camiinin mozayik tekniğindeki çini süslemeleri aynı motifin Beylikler devrinde de başarılı devamını gösterir.

Türkler Anadolu'da yeni bir Türk sanatı yaratırken sağlam temellere dayanan kendi sanatlarından ilham almışlar, âbidelerini bu sanatın motifleri ile süslemişler, aynı motifleri çeşitli malzeme ve tekniklerle değerlendirmişlerdir. Anadolu da Selçuklu sanatı, böylece, 13. yüz yılda, daha önceki ve sonraki yüz yıllar arasında, bağ teşkil eden en parlak halka olarak Türk sanatının devamlılığını sağlamıştır. Bir kaç motif üzerinde bile bu devamlılığı tespit edebilmemiz, Türk sanatının bütünlüğüne ışık tutmaktadır.

<sup>6</sup> O. Aslanapa, *Excavation for the Qeyqubadiye Villas at Kayseri (1964)* Journal of the Regional Cultural Institute (Iran, Pakistan, Turkey) Vol. 1, Tehran, 1967, S. 7-23

NURHAN ATASOY

## 1510 TARİHLİ MEMLÜK ŞEHNAMESİNİN MİNYATÜRLERİ

Topkapı Sarayı Kütüphanesinde bulunan Hazine 1519 sayı ile kayıtlı olan Firdevsinin Şehnamesinin tercümesi şimdiye kadar bir çok orientalistin dikkatini çekmiş ve araştırmalarda bahis konusu edilmiştir.<sup>1</sup> Ananiasz Zajczkowski<sup>2</sup> adlı bir Polonyalı türkolog ise yukarıda adı geçen eseri yayınlamış ve kitabının başında Mısırdaki Memlûk devri kültürünün Arap, İran ve Türk kültürlerinin bir karışımına dayandığını, bilhassa edebiyatının Anadolu türkçesi ile İran edebiyatının tesiri altında olduğunu izah ettikten sonra yazmaya, o zamana kadar sadece bir tercüme eser olarak bakıldığı, halbu ki Memlûk devrinde Anadolu'dan Mısıra göç edenlerin gelişi ile eserin Anadolu türkçesiyle yazılışından dolayı Türk dili bakımından ayrı bir önem taşıdığını söylemektedir.

Eserin dili gayet sade ve güzeldir. Bugünkü türkçe gibi rahatlıkla anlaşılabilir. Harekeli oluşu ile dil özelliklerinin kolaylıkla ve kat'i olarak tesbit edilebilmesi bakımından önemlidir. Yazma eser dil ve edebiyat tarihi bakımından da son derece önemlidir ve bu yönden şimdiye kadar kimisinin dikkatini çekmemiş ve hiçbir çalışmaya konu olmamıştır.

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde bulunan zengin Şehname koleksiyonu içinde bu şehname tercümesinin minyatürleri hem yapıldığı yer,

<sup>1</sup> Juhl Mohl, *Le Livre de Rois par Abou'l Kasım Firdovsi*, Paris, 1838-78. Önsözde. Mehmet Tahir, *Osmanlı Müellifleri*, C. II, S. 256 da, Şerif-i Amidi'den bahseder. Rieu, *Catalogue of the Turkish Manuscripts...*, London 1888, S. 152.

E.J.W. Gibb, *A History of Ottoman Poetry*, London 1902, C. II, S. 390 - 392. Mohammad Awad, *Sultan al-Gawri, His Palace in Literature and Learning* (Three books written under his patronage) "Actes du XXe Cogress International des Orientalistes, Bruxelles 1938", Louvain, Bureux du Muséon, 1940, S. 321 - 322.

N. Lugal, *Şehname* (tercümesi), İstanbul 1956. S. XX.  
<sup>2</sup> *Turecka Wersja Sah-name z Egiptu Mameluckiego*, Warszawa 1965. (Panstwowe wydanwn ictwo Naukowe Zakladorientalistyki Polskiejakademii Nauk)

hem yapıldığı tarih, hem de gösterdiği üslûp özellikleri bakımından çok önemlidir. Ayrıca bu devirden Mısırda, Kahirede yapılmış minyatürlü başka eserlerin mevcut olmayışı esere ayrı bir değer kazandırmaktadır.

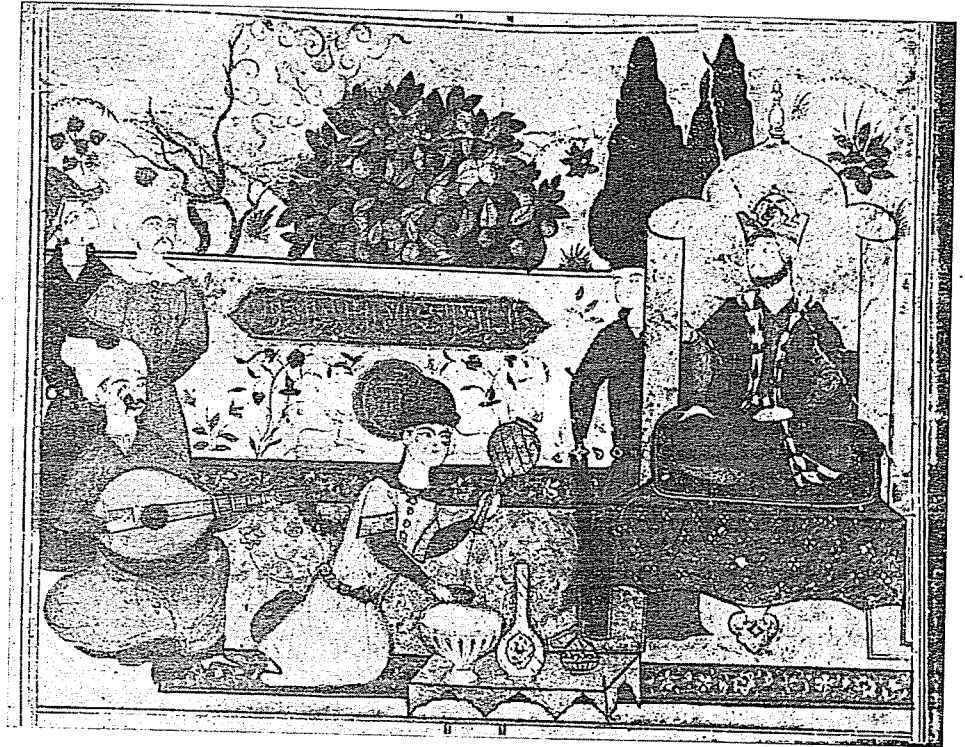
Eser 62 minyatürle süslüdür. Nesih olan yazısı 25 satırlık iki sütun halindedir. 1170 varaktır ve büyük ebaddadır (41×25 cm.) Günümüze oldukça iyi muhafaza edilerek gelmiştir. Yapıştırma ve kabartma tekniğinde tezyin edilmiş olan cildin ön ve arka kapağı vişne çürüğü renginde, cildin iç kapakları ise koyu yeşil deridendir; tamir geçirmiştir, gene de hırpalanmış durumdadır. Deriden oyma ve yapıştırma ince kıvrımdal ve rumîli şemse, kartuş ve köşebentlerde altın yıldız kullanılmıştır.

İlk sayfasında (S. 1 a) Memlûk Sultanı Kansuh el Gavri'nin kütüphanesi için yazıldığına dair madalyon içinde yazı vardır. Yazar, Firdevsî'nin Şehnamesinin tercümesine başlamadan önce "Peygamberin hicretinden 900 yıl geçmişti. Mısırda ulu bir Sultan vardı." diyerek sırayla sultanlardan bahseder, (S. 6 - 12 b) onların medhiyeleri ile bir giriş yapar ve "Sebeb-i telif-i kitab" diyerek eserin hazırlanış sebeplerini anlatır. Sultan Kansuh el Gavri'nin kitaba, okumaya, ilme ve bilhassa tarihe olan merakından bahseder, Sultanın kütüphanesinde bir çok şehnameler olduğunu söyler. Sultanın, bu kıymetli kitapların kolayca okunup anlaşılması için tercümelerini istediğini ve bu vesile ile aralarında geçen konuşmaları uzun uzun nakleder; Farsça bilen Sultanın tercüme için değil herkes için yaptırmak istediğini izahla, Sultanın "Bu işi yap, arkanda iyi bir eser bırak, ebediyen adın anılsın" sözleriyle tercümede ısrar ettiğini belirtir.

Sayfa 12 b de Firdevsî Şehnamesinin tercümesi nazmen başlar, birinci cilt sayfa 616 da biter. Burada yazar H. 913 yılında Şaban ayının ilk gecesi Mısırda Kubbetül Hüsnîye'de birinci cildin tamamlandığını bildirdikten sonra kendi adını verir, ki bunu sayfa 1669-1670 de de tekrarlar. Sayfa 1152 a da Şehname sona erer. Şehnameyi Gazneli Sultan Mahmud'dan itibaren Sultanlardan bahseden kısım takip eder (S. 1152-1160). Sonra yazar mensub olduğu sarayı ve saray adamlarını anlatır, Sultan Kansuh el Gavri'yi meth eder, yaptırdığı yapıları anlatır; kara meydanı nasıl mamur hale getirdiğini, Düheyşe denen meydandaki bahçe içinde, tavanı tamamen camdan olan köşkün nakışlarını, çeşmelerini ve nihayet Sultan Gavri medresesini tasvir eder (S. 1166 a - 1169 b). Son olarak

*"Şerif'nin bu kadar çıkar elinden  
Ki Sultana dua eder dilinden  
Dili ağzında deprendikçe amin  
Duacısıdır öl Şah-ı cihanın"*

dedikten sonra; "bu kitaba efendimiz Sultan Gavri'nin saltanatının ilk yıllarında başladık" diyerek 10 yılda 2 Zilhicce 916 pazartesi (M. 1510 Mart) tarihinde Sultan Gavri'nin saltanatında bittiğini kaydeder ve "Bu eserin nazımı ve kâtibi kulların en acizi Hüseyin bin Hasan bin Muhammed el Hüseyinî el Hanefî Mısır (Kahire) şehrinde merhum ve mağfur, said, şehid el Melik Müeyyid'in camiinde bitirdi" diyerek kendinden bahseder.

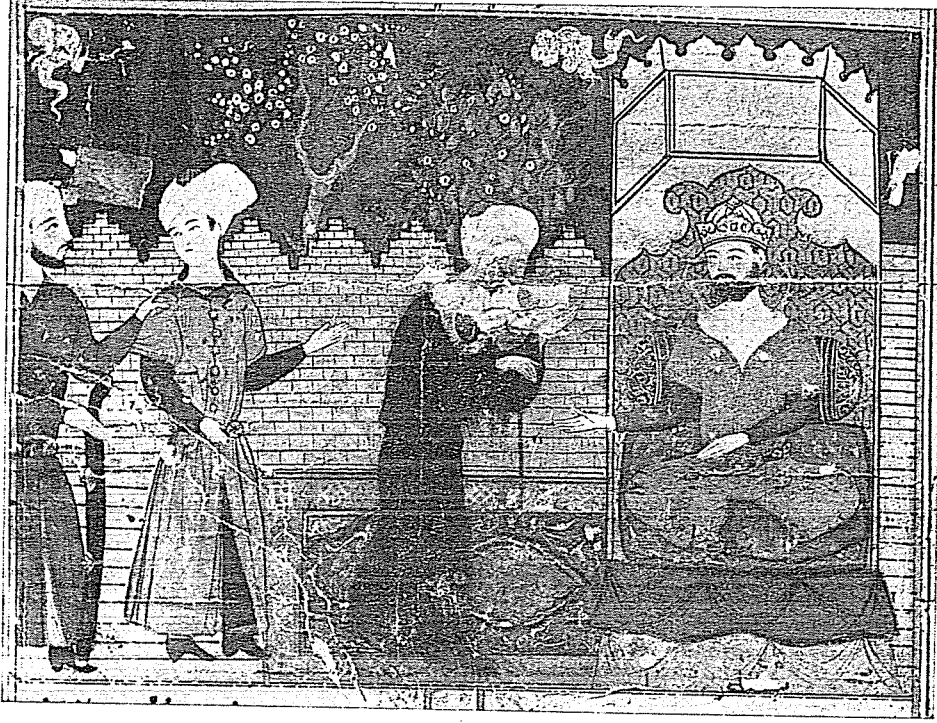


Resim 1. Cemsid'in Saltanati

Resim 1: *Cemsidin Saltanati* sahnesinde (S. 22 b, 12,3×17 cm.) hükümdar tahtında oturmaktadır. 15. yüzyıldan itibaren yaygın olan elbise ve 16. yüzyıl başında Türkmen üslûbunda görülen bir sarık giymiştir. Sol tarafta çalgıcı ve saraylılar bir grubu teşkil ederler. Ortada, elindeki kaba içki döken figür iki tarafı birbirine bağlar. Soldaki figürler sarıkları, kıyafetleri ile tam Türkmen üslûbunun figürleridirler, ancak oranları, uzun boynlarıyla bir fark gösterirler. Figürlerin arkalarına, üzerinde bir kartuş ve rozet içinde sultanın medhini yapan arapça kitabeli bir beyaz duvar yerleştirilmiştir. Bir duvarla figürlerin ön plâna, seyircinin hemen önüne alınması bu devir minya-



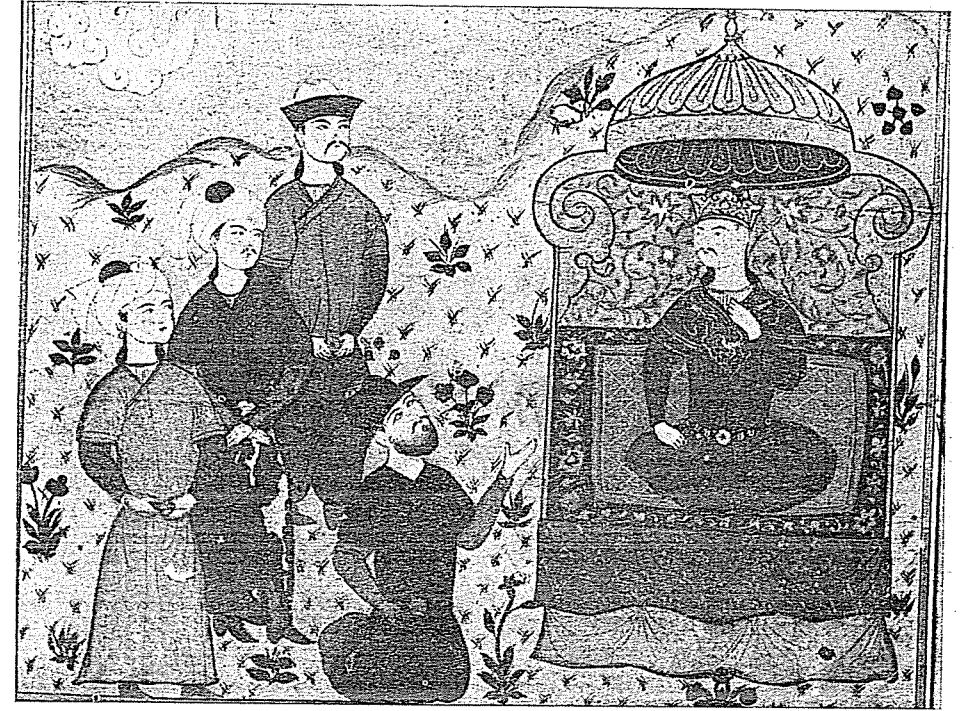
türlerinde çok kullanılan bir kompozisyon değildir. Duvarın arkasından görülen tepeleri süsleyen Türkmen üslûbu çiçek ve yaprak demetçikleri ve buluta karşılık ağaçlar, bilhassa tam ortaya yerleştirilmiş olan ağaç parlak sarı ve kırmızı meyvaları ile bilhassa dikkatimizi çeker. Ayrıca meyvaların yuvarlak hacmini belirten hafif gölgelemeli çalışma tamamen yabancı ve yeni bir görüştür.



Resim 2. Dahhak'ın Saltanatı

Resim 2: *Dahhak'ın Saltanatı* sahnesi (S. 40a, 12,3×17 cm.) olayla ilgili figürlerin bir duvar önüne yerleştirilerek birinci plâna alınması esasına dayanan aynı kompozisyon şeması içinde tasvir edilmiştir. Taht yine sağ yana alınmıştır. Garip bir perspektifle köşeli bir görünüş verilmeye çalışılmış olmasına rağmen tam bir yüz zevkini aksettiren tahtta omuzlarından yılanlar çıkmış olan Dahhak oturmaktadır. Yaşlı bir hekim kıyafetinde huzura gelen şeytan ile saraylılar bir önceki sahnede gördüğümüz figürler gibi sadece uzun boyunları, daha ince uzun görünüşleri ile Türkmen figürlerinden ayrılırlar. Bir tiyatro sahnesi gibi olan, figürlerin bulunduğu ön, birinci plân arkadaki

bahçeden bir duvarla ayrılır. Tuğla duvar Mısır mimarisinde Fatımîlerden itibaren sık sık rastladığımız kademeli dendanlıdır. 16. yüzyıl başı Türkmen üslûbunda görülen tipte bulutlar ve çiçekli ağaçların yanında gene parlak renklerle ve gölgelendirilerek boyanmış olan meyvalı ağaç derhal alışılmamış görünüşü ile dikkatimizi çekmektedir.



Resim 3. Feridun'un Saltanatı

Resim 3: *Feridun'un Saltanatı*nı tasvir eden sahne (S. 49 b, 18×14,5 cm.) yukarıda bahsettiğimiz taht sahneleriyle figürlerin işlenişi, kompozisyon şeması, değişik görünüşlü tahtı, zeminin işlenişi ve bulut motifi bakımından yakın benzerlik göstermektedir. Sahneyi ön ve arka plâna ayıran duvar burada söz konusu olmamakla beraber gene figürler sahnenin ön plânına yerleştirilmişlerdir. Timur devri taç ve elbisesi içinde Feridun kubbeli tahtında oturmaktadır. Solda Türkmen sarıklı ve Timur devri minyatürlerinde görülen başlıkları ile saraylı figürleri yer alırlar. Zemini süsleyen çiçek demetleri ve bulut motifi Türkmen üslûbundadır. Sade ufuk hattı zemini taht ve figürleri çerçevesiyle şekle çizilmiştir.

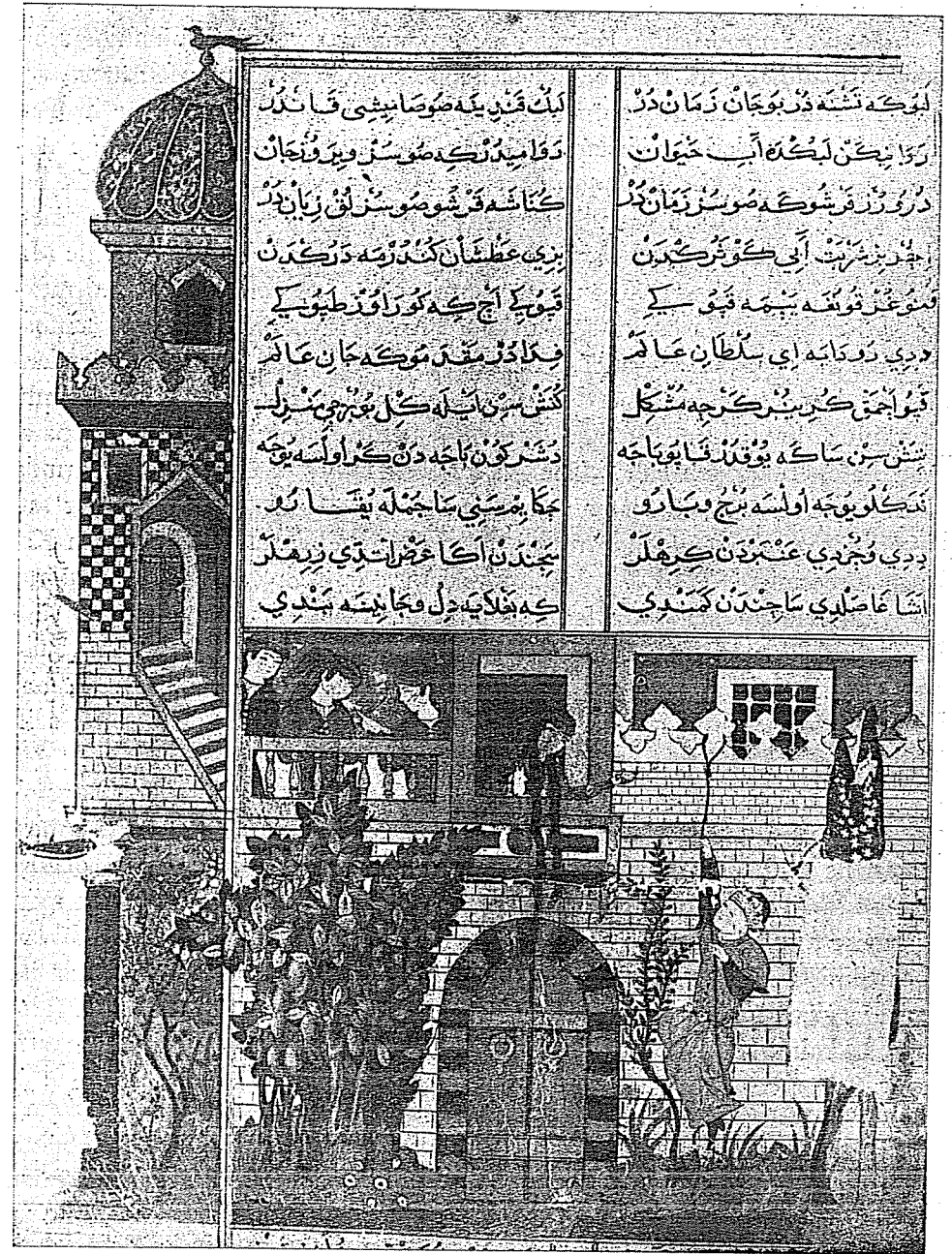
Resim 4: *Minucih'r'in Tur'u öldürmesini* canlandıran sahnenin (S. 82 b, 18×14 cm.) ön plânında yerde yüzükoyun yatan Tur'a Minucih'r dizleri ile bastırmaktadır. Bir eliyle saçlarından tutarak kaldırdığı kafasını kılıcı ile kesmektedir. Olayı iki taraftan adamlar seyrederek, soldakiler gayet süslü örtüleri olan iki atı tutmaktadırlar. Sağdaki adamlardan biri gördüğü manzara



Resim 4. Minucih'r'in Tur'u öldürmesi

karşısında hayretle elini ağzına götürmüştür. Zemin tezyinatı ve asker miğferleri Türkmen üslubundadır. Sade bir kompozisyon teşkil eden sahnenin orta kısmına büyük bir ağaç yerleştirilmiştir. Ağacın gövdesi Türkmen üslubundaki ağaçlara benzemekte ise de yaprakların bir kütle teşkil edercesine toplu oluşu farklıdır. Yapraklar yeşilin çeşitli tonları ile boyanmıştır. Sağ üst köşede hafif gölgelendirilerek boyanmış olan üç küçük ağaç grubu ise 15-16. yüzyıl başında yapılmış minyatürlerde hiç rastlanmayan bir motif olduğundan dikkati çekmektedir.

Resim 5: *Zal'in Mihrab'ın kızı Rudabe'ye aşık olmasını* tasvir eden sahne (S. 115 a, 15,5×23 cm.) yazmanın en güzel ve en kaliteli minyatürlerin-



Resim 5. Zal'in, Mihrab'ın kızı Rudabeye aşık olması.



den biridir. Sayfanın alt yarısına, yazının arasına yerleştirilen sahne solda cetvelin dışına taşmakta, sayfa boyunca yayılmaktadır.

Zal bir kement haline getirdiği ipe tırmanarak sevgilisinin bulunduğu binaya tırmanmaktadır. Rudabe kapalı kapının üstündeki cumbadan uzun saçlarını sarkıtarak Zal'i seyretmektedir. Sol tarafta balkonda bir genç ile Rudabe'nin nedimleri yer alırlar. Figürlerin kıyafetlerinin, son gelişmesine varmamış olan Türkmen üslubunu aksettirmelerine karşılık sahnede büyük bir yer tutan mimarîde herhangi bir minyatür üslubu tesirinden bahsetmek mümkün değildir. Çünkü mimarî genel görünüşü kadar detayları ile de Mısır mimarisine, bilhassa Memlûk devri mimarisine has özellikleri aksettirmektedir. Renkli taşlarla örülmüş olan kapı kemeri, kemerin üzerindeki cumbanın renkli taş tezyinatı, Zal'in kemendini tutturduğu lotus şeklindeki dandanlar bu detaylardan bir kısmıdır. Nedimelerin bulunduğu balkonun boğumlu korkuluk direkcikleri Mısırdaki ahşap kürsülerde, pencere kafeslerinde, paravan kafeslerinde pek çok kullanılan bir elemandır. Solda sayfa kenarında kalan mimarî kısım da tamamen Memlûk mimarisini aksettirir. Duvar sırtının dama tahtası şeklinde renkli taşlarla canlandırılması akla hemen Kalaun türbesinin (Resim 17) duvarlarını hatırlatır. Kahverengi-beje boyanmış olan duvarın üst kenarının lotus şeklinde dandanlarla nihayetlenmesi, yüksek kubbe kasnağı ve kasnaktaki sivri kemerli pencere ve nihayet dilimli kubbe Memlûk Mimarîsinin genel görünüşlerinden biridir (Resim 18). Kubbe dilimleri sahnemizde ayrıca tezyin edilmiş, tepeye de bir altın kuş ilâve edilmiştir.

Mimarînin önünde, ince gövdeli ağaçlar gerek grublaşmaları, gerek muhtelif yeşil tonları ile boyanmış yaprakları ve bilhassa parlak renkli meyvaları ile yeni bir tip ağaç olarak ortaya çıkar. Meyvalardan uzun olanlar parlak sarı renktedirler ve kırmızı ile gölgelendirilmişlerdir. Yuvarlak meyvalar ise turuncudurlar ve gene kırmızı ile gölgelendirilmiş ve yuvarlaklıkları belirtilmiştir. Hiçbir paralelini görmediğimiz bu ağaç grubunun sağında iki selvi ve çiçekli zarif ağaç kısmen, tamir maksadı ile yapıştırılmış olan kâğıdın altında kalmışlardır. Sahnenin en alt kenarında gümüş renkli bir su akar.

Resim 6: *Rüstemin doğumunu* tasvir eden sahne (S. 141 b, 18×14,3 cm.) İran minyatürlerine yabancı olan bir mimarî görünüş içinde yer alır. Sahne iki kısma ayrılmıştır. Ön ve alt kısımda, sağda duvara asılmışçasına karşıdan çizilmiş olan sarı halı üzerinde Rudabe bir yer yatağında yatmaktadır. Yanındaki iki kadın Rudabeyi tutmakta ve Zal, bebek Rüstemi annesinin yarılmış olan karnından çıkarmaktadır. Rudabenin karnından kanlar çanağa akmaktadır. Sahnenin solunda iki kadın kollarını yüzlerine doğru kaldı-

arak teessürlerini ifade ederek oturmaktadırlar. Bir zenci hizmetkâr ise elinde altın ibrik ve leğen taşımaktadır. Sahnenin üst kısmı bir bölme ile derinliğine giden bir mekânı göstermektedir. Solda kapalı bir kapı girişe işaret etmektedir. Tam ortaya rastlayan pencereye ağır bir perde asılmıştır. Düğümlenmiş olan mavi-bej rengi perdeye hafifçe gölgelendirmek suretiyle



Resim 6. Rüstem'in doğumu

benzerine rastlamadığımız kütleli bir görünüş vermektedir. Bölmelerin arkasında, pencerenin solunda bir zenci adam, sağında teessürden saçları perişan, kollarını kaldırarak dövünen iki kadın vardır. Bu kadınların hareketleri sahneye dramatik bir ifade kazandırmaktadır. Turuncu, yeşil, mor, siyah, firuze, bej renkli elbiseler giymiş olan figürler 15. yüzyıl ortalarından itibaren Şiraz - Türkmen üslubunda pek yaygın olan tipleri devam ettirirler.

Resim 7: *Rüstemin Sam'ı karşılaşması* sahnesi (S. 144 a, 16×18,4 cm.) 15. yüzyılda pek yaygın olan iri çiçek ve yaprakların süslediği zemin üzerinde yer alır. Türkmen üslubunda çizilmiş olan figürler sağ ve soldan ortaya doğru karşılaşan guruplar halindedir. Yüksek ve sade bir ufuk hattının arka

sında altın rengi gök görülür. Sahnenin üst kısmında, ortada yer alan ağacın iri yaprakları üç çeşit yeşille boyanmıştır. Şiraz - Türkmen veya Şiraz - Ti-

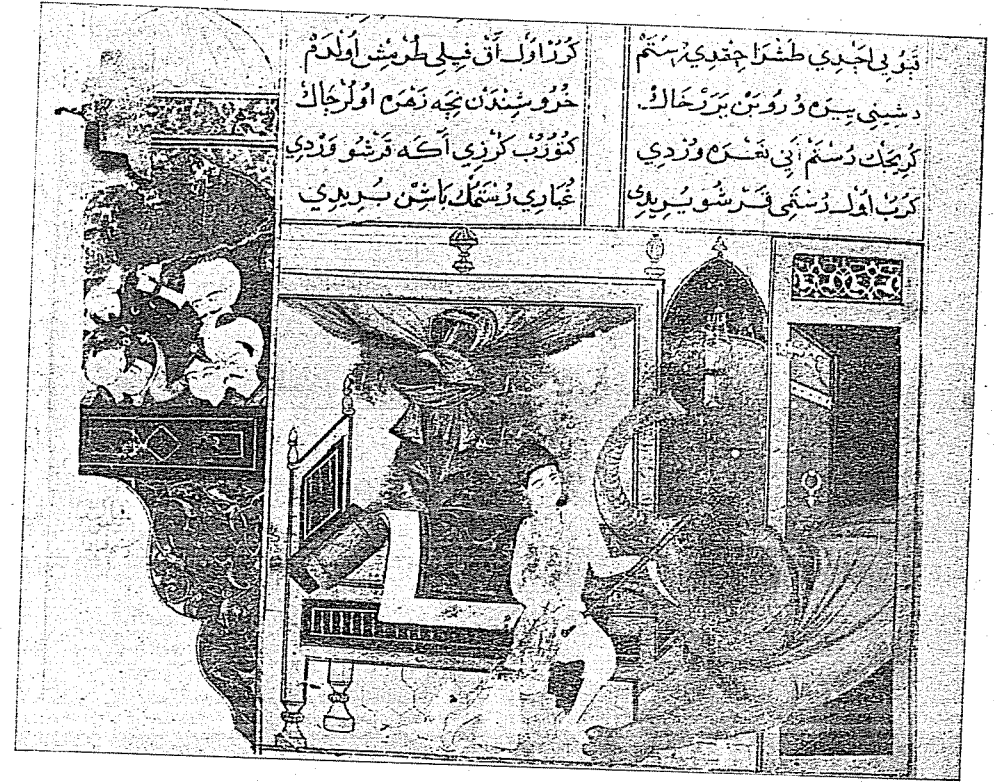


Resim 7. Rüstem'in Sam'ı karşılaması

mur devri üslûbundakilere benzemeyen ağacın gövdesi gridir ve kahve rengiyle gölgelendirilmiştir.

Resim 8: *Rüstemin beyaz fili öldürmesi* sahnesi eserin bir çok minyatürleri gibi kendine has özellikleri aksettiren güzel ve önemli minyatürlere biridir (S. 146 a, 14,5×23 cm.). Sayfanın alt yarısında metin arasında ayrılmış sabada tasvir edilen sahnede esas olay yer almaktadır. Sağda açık kapıdan yarı yarıya girmiş vaziyette görülen fili, yatmak üzere soyunmuş halde olan çocuk Rüstem elindeki güzü kafasına hayret edilecek kuvvetle vurarak öldürmektedir. Filin sırtında kıvrımları gölgelendirilerek boyanmış olan bir örtü vardır. Filin girdiği kapının bitişiğinde, ortasından bir kandil sarkan niş, yuvarlak derinliği belirtilecek şekilde gölgelendirilerek boyanmıştır. Nişin solunda adeta bir çerçeve ile sınırlanmış olan kısımda bir karyola vardır. Memlûklarda pek çok kullanılan boğumlu parmaklık sütuncuklarının

görüldüğü karyola bize Mısırdaki ne tip yatakların kullanıldığını aksettirmesi bakımından ayrıca önem taşımaktadır. Karyolanın üstünde rumîlerle süslenmiş bir yorgan örtülmüştür. Yastıkların yuvarlak hacimlerini belirtecek şekilde gölgeli boyanmış olması minyatür çalışmasına uymayan görünüşü ile dikkatimizi çekmektedir. Karyolanın bulunduğu kısmın üzerinden sarkan perde



Resim 8. Rüstem'in beyaz fili öldürmesi

(resim 6) daki gibi gene ağır, kütleli görünüştedir ve büyük bir düğümle toplanmıştır, aynı şekilde gölgelendirilmiştir. Sayfanın solunda marjda bir cumba veya balkon şeklinde ve dilimli ve altın kuşlu bir kubbeyle örtülü olan çıkıntıda bir çok kadın ve erkek figürleri görülür, bunlardan bir kısmı Hintli tiplerini andırmaktadır.

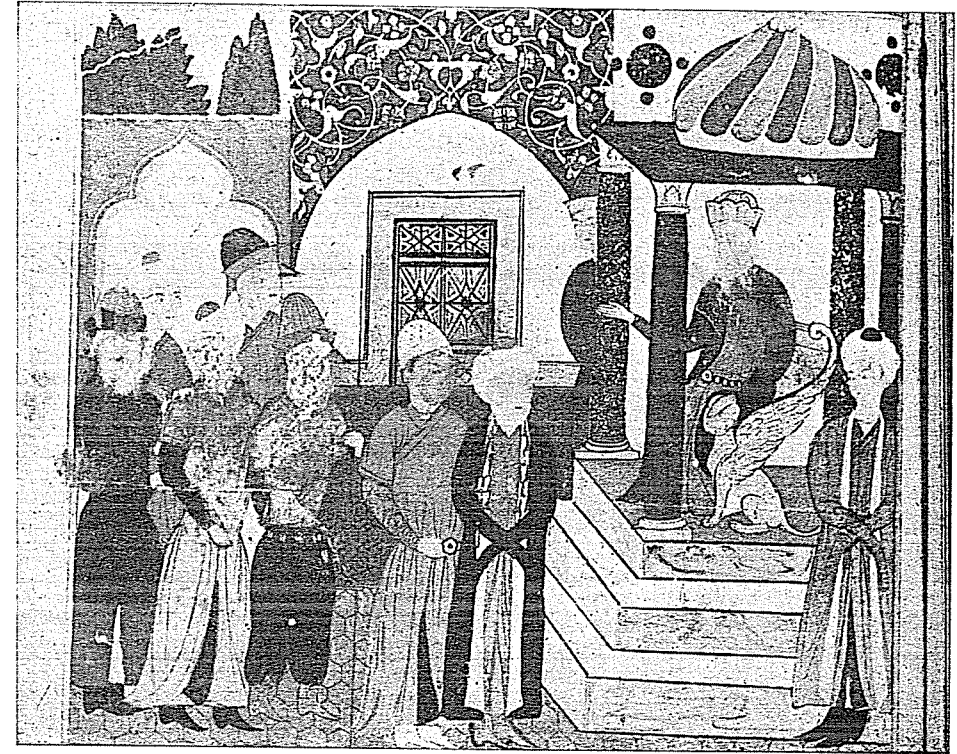
Resim 9: *İran - Turan savaşını* tasvir eden sahne (S. 160 a, 23×16 cm.) fevkalâde hareketli ve zengindir. Sol tarafa, cetvel dışına taşmıştır. Sayfa yer yer yapıştırılan kâğıt parçaları ile tamir edilmiştir. Atlılar birbirinin içine girmiş vaziyette yapıldıklarından son derece şiddetli savaş havası hissedilmek-





Resim 9. İran - Turan Savaşı

tedir. Ürkmüş, saldıran atlar ve zengin renkli tezyinatla süslü at örtüleri savaşın hareketli havasını kuvvetlendirirler. Atlılarla kapanmış olan ufuk hattının ve zeminin ancak küçük bir kısmı görülmektedir. Küçük zemin parçacıklarında Türkmen üslubu çiçek demetçikleri fark edilmektedir. Altın yıldız göğün sol tarafında, sayfanın kenarında yukarı doğru, tepesinde yapıların seçildiği kayalar uzanır. Kayaların yanından yükselen bayrağın gölgeli bir şekilde boyanması 15. yüzyıl sonu Şiraz - Türkmen ve Timur devrinin satıhcı zevkini aksettiren figür ve tezyinata uymamaktadır.

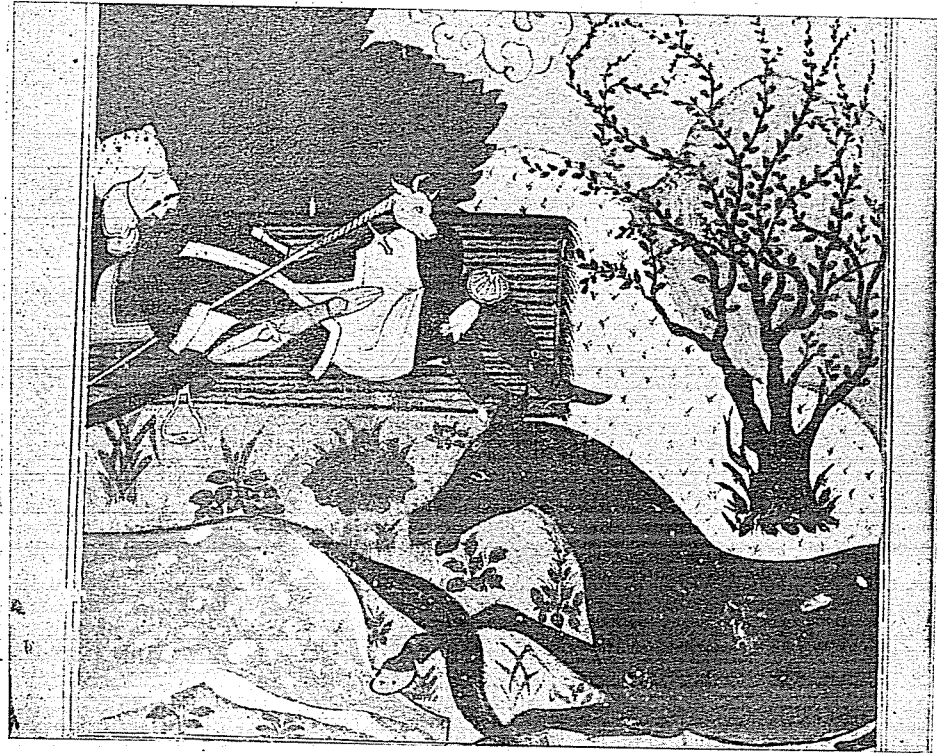


Resim 10. Keykubat'ın Saltanatı

Resim 10: *Keykubatın saltanatı* (S. 188 a, 16×18 cm.). Bu taht sahnesi bir çok yönlerden gösterdiği değişikliklerle aynı devir eserlerinden çok farklı bir görünüme sahiptir. Aslında tahtın bir kenara alınması, öbür yanda huzura gelenlerin gurup teşkil edecek şekilde tahta doğru yönelmeleri ve figürlerin kıyafet ve tipleri çok alışılmış detaylardır. Fakat, bir kaç kademeli set üzerinde bulunan ve dört sütunun taşıdığı dilimli bir kubbeye örtülü baldakin alışılmış bir taht motifi değildir. Keykubatın sfenksli tahtı da şimdiye kadar



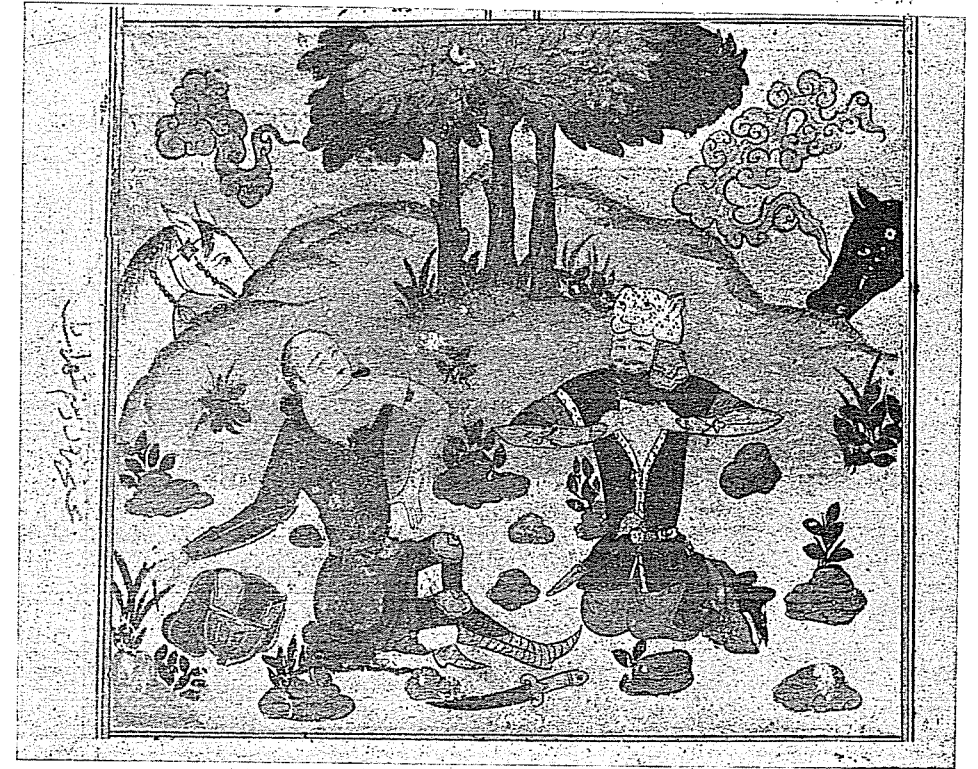
hiç bir minyatürde yer almayan bir motiftir. Burada bir eski Mısır taht şeklinin devam ettiğini görmekteyiz. Baldakin kubbesinin iki yanını süsleyen yuvarlak renkli mermer tezyinat da Memlûk mimarî dekorasyonunu aksettirmektedir (Res. 19). Hükümdarın huzuruna gelenlerin arkasına rastlayan duvarda görülen dilimli kemer Memlûk mimarîsinde portallerde sevilerek kullanılan bir kemer tarzıdır. Dilimli kemer ile taht arasında hafif sivrilerek yükselen kemerin üst ve köşelerini süsleyen rumîli, kıvrık dallı tezyinatın çok yakın benzerini Kahirede Abû - Bekir İbn Muzhır medresesinde görüyoruz (Resim 20). Kemerin içindeki kapı da Mısır ahşap kapılarının bir örneğini vermektedir.



Resim 11. Rüstem'in atı Rahş'in Türkler tarafından alınarak şehire götürülmesi.

Resim 11: Rüstem'in atı Rahş'in Türkler tarafından alınarak şehire götürülmesi sahnesi (S. 258 a, 17,3×18,2 cm.) muhtelif renkli tepelerle doldurulmuştur. Sol üst kısımda çizgili bir örtü üstünde Rüstem uzanmış uyumaktadır. Sahnenin ön kısmında aynı yönde koşmakta olan iki at figürü minya-

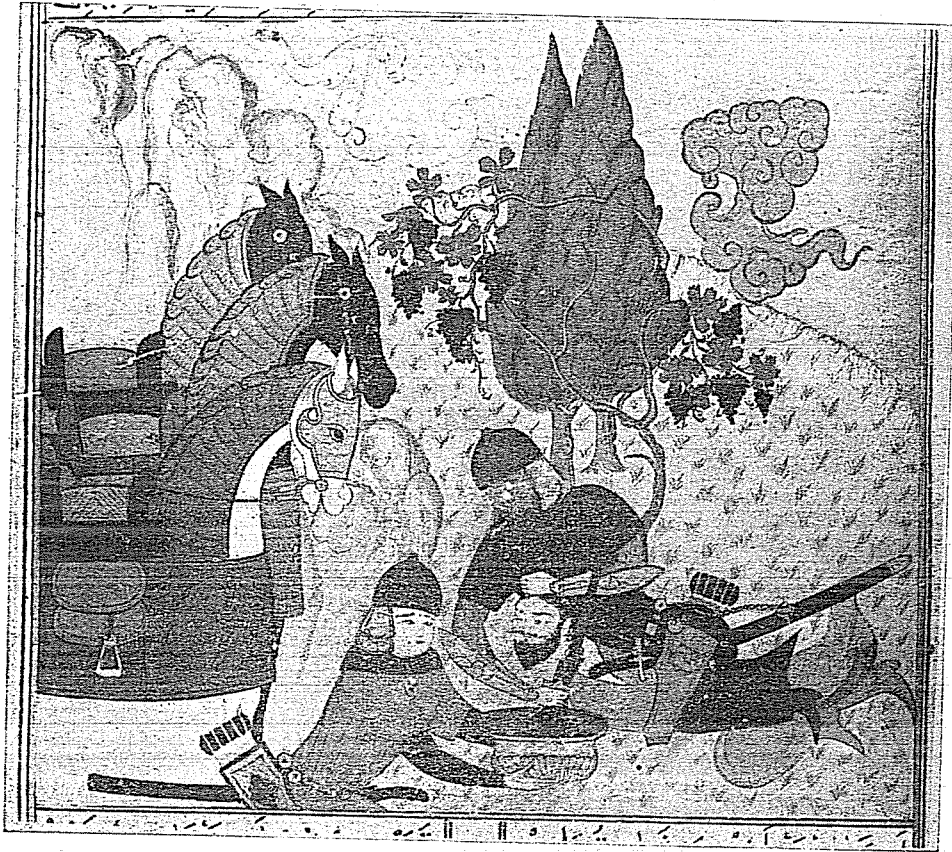
türün alt ve iki yan çerçevesi tarafından kesilmiştir. Gerek Rüstem, gerek at figürleri bu minyatür sahnesi içinde oldukça iri kalmaktadırlar. Türkmen üslûbunda süslenmiş zemin ve bulutun yanında, Rüstemin arkasındaki ağaç ile sağ taraftaki küçük yapraklı, ince dallı ağaç değişik görünüştedirler.



Resim 12. Rüstem'in, oğlu Suhrab'ı öldürmesi

Resim 12: Rüstem'in oğlu Suhrab'ı öldürmesi sahnesi (S. 301 a, 16×18 cm.) gerek genel görünüşü gerek detayları ile tamamen 15. Yüzyıl Şiraz - Türkmen üslûbundadır. Bu tip kompozisyonlarda yuvarlak ufuk hattının iki yanında olayı izleyen insan başlarının yerini burada at başları almışlardır. Sahnenin ortasında karşılıklı olarak yerde oturmuş halde, aldığı yaradan ölmek üzere olan Suhrab ile yaptığı büyük hatayı anlayarak üzüntüsünden yakasını yırtan Rüstem görülür. Zemine yer yer küçük kaya parçacıklarının dibinden çıkan çiçek demetçikleri serpiştirilmiştir. Rüstemin kıyafeti ve başlığı Şirazda yapılmış olan Rüstem tasvirlerinin aynıdır. İki yanında 15. yüzyıl Şiraz - Türkmen bulutları bulunan ve sahnenin üst orta kısmında görülen üçlü ağaç gurubu bu üslûba uymayan tek taraftır.

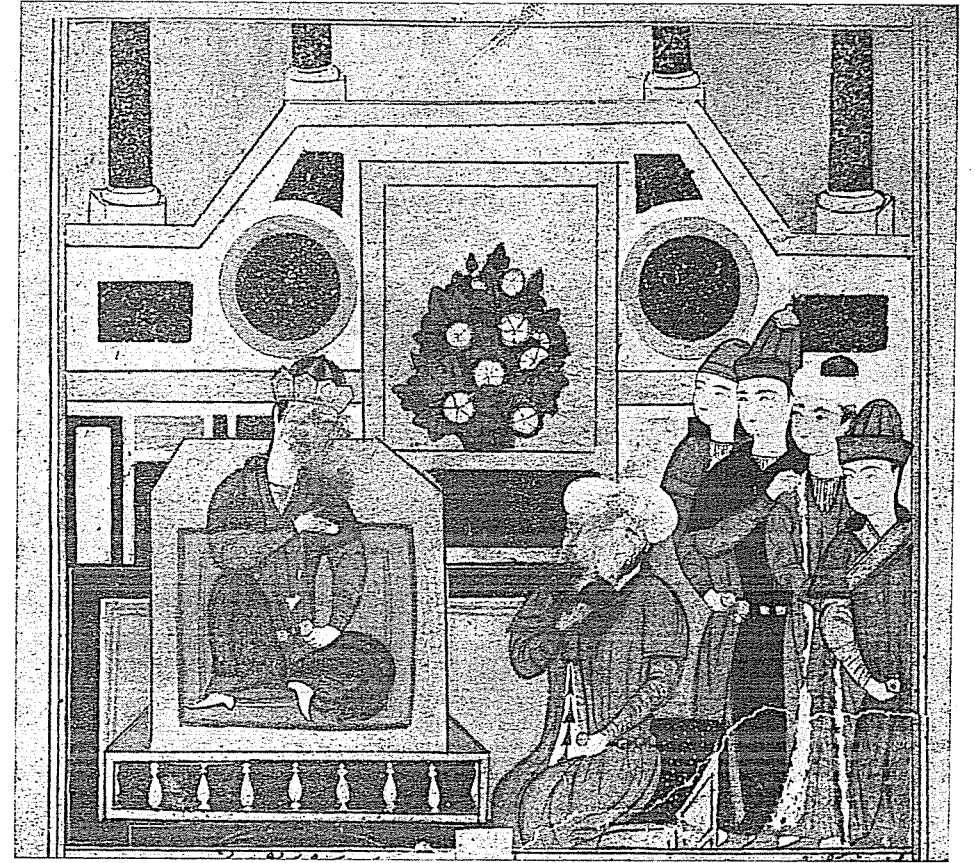
Resim 12: *Efrasiyab'ın Siyavuş'un başını kesmesi ve kanını altın kaba akıtmasını* tasvir eden sahnenin (S. 379 a, 16×18 cm.) ortasında, önde Efrasiyab yerde yatan Siyavuş'a dizleri ile bastırarak sol eliyle saçlarından tutup kılıçla başını kesmektedir. Soldan sağa doğru uzanan adam elindeki altın tase kesilen kafanın altında tutmaktadır. Kayalarla yanyana getirilmiş olan



Resim 13. Efrasiyab'ın Siyavuş'un başını kesmesi ve kanını altın tase aktırması

ufuk hattı, zemin ve figürler 15. yüzyıl Şiraz - Timur üslûbundadır. Efrasiyab'ın hemen başının üst hizasına rastlayan yerde bulunan ağaçlar sözü geçen üslûplar için yabancı tiplerdir, hafif gölgelendirilerek boyanmışlardır. Bu iki ağaca adeta sarılarak uzanan asma motifine ise Türkmen üslûbunda rastlıyoruz, fakat burada aynı motif çok büyük ve dikkati üzerine çekecek şekilde kullanılmıştır.

Resim 14: *Keyhüsrev'in tahta oturuşunu* tasvir eden kompozisyona (S. 425 b, 18×17 cm.) tam bir tiyatro sahnesi düzeni hakimdir. Olayla ilgili figürler sahnenin ilk plânına, öne alınmışlardır. Solda Hükümdar tahtında oturur, sağda oturan ve ayakta sıralananlar olmak üzere huzurdakiler iki grup teşkil ederler. Figürler diğer sahnedekilerden farklı değildir. Tahtın



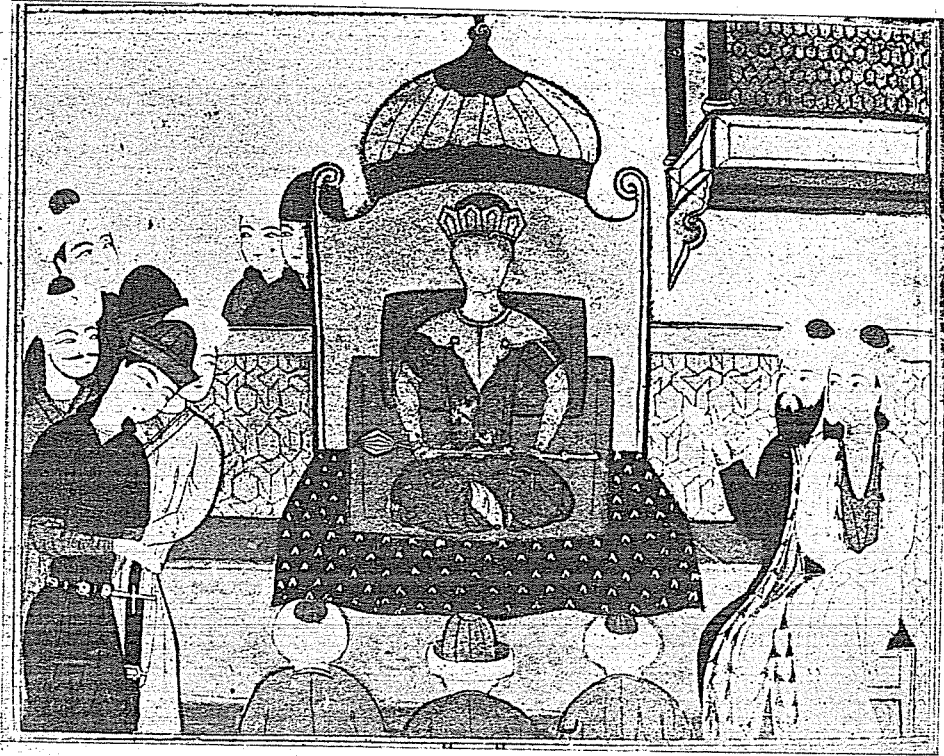
Resim 14. Keyhüsrev'in tahta oturuşu

alt kenarında boğumlu parmaklık sütuncukları dizilidir. Memlûk görünüşü yalnız bununla kalmamıştır; arkada sahnenin dekorunu, renkli yuvarlak ve köşeli şekillerin süslediği sütunlu bir Memlûk mimarîsi teşkil etmektedir. (Resim 19).

Resim 15: *Hürmüz'ün tahta çıkışı* tasvirinde de (S. 1005 a, 13×17 cm.) tiyatro sahne düzeni görülür. Hükümdar sahnenin tam ortasında kubbeli bir



tahtta oturur ve tam karşıdan görülür, yüzü silinerek bozulmuş olan Hürmüzün tahtının karşısında minyatürün alt çerçevesi tarafından kesilen üç erkek figürü tam arkadan görünürler. Sağda oturan iki adamdan biri elini



Resim 15. Hürmüz'ün tahta çıkışı

kaldırarak konuşmakta, solda ise guruplar teşkil eden yedi adam görülmektedir. Figürlerin kıyafet ve görünüşlerinin alışılmış tarzda olmalarına karşılık bazı figürlerin cepheden ve arkadan görünüşleri 15. yüzyıl ve 16. yüzyıl başı için yabancıdır.

Resim 16: *Behram'ın yanına gelen bir adam tarafından öldürülmesi* sahnesi-(S. 1081 b, 12×17 cm.) sade bir mimarî dekor içinde yer almaktadır. Bu sadeliğe Şirazda rastlanır, ancak kesilmiş yarım görünüşler Şiraz'a yabancıdır. Sahnede derinliğe işaret eden her hangi bir motif kullanılmamış, mimarî sathlar, yatak ve halı tam karşıdan çizilmiştir. Bu sath düzeninin içinde figürler adeta satha yapıştırılmış gibidirler.

Mısır'ın Yavuz Sultan Selim tarafından 1517 de fethedilip Osmanlı İm-

paratorluğu sınırlarına katılmasından yedi yıl önce tamamlanmış olan yazmanın minyatürleri bu devirde Mısır'daki kültür karışımını aksettirmektedir. İlk bakışta tek bir nakkaşın elinden çıkmamış olduğu farkedilen minyatürlerden bir kısmını gayet zengin renklerle boyanmış zengin ve fevkalâde tezyinî şahnelerin teşkil etmesine karşılık bir kısmı gayet sade ve basit kompozisyon şeması esaslarına göre yapılmışlardır.

Figürlerin tek tek işlenişleri, kıyafetleri, sarık ve taçları, kadın başlıkları, figürlerin gruplaşmaları, bazı kompozisyon şemaları, zemini süsleyen

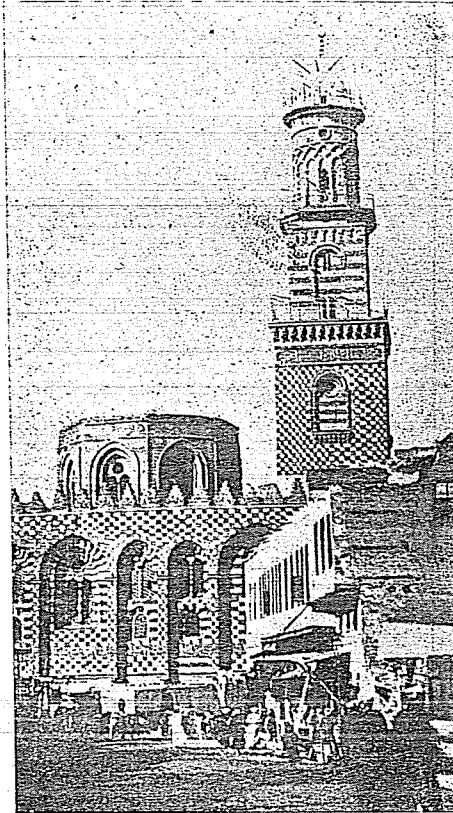


Resim 16. Behram'ın yanına gelen bir adam tarafından öldürülmesi.

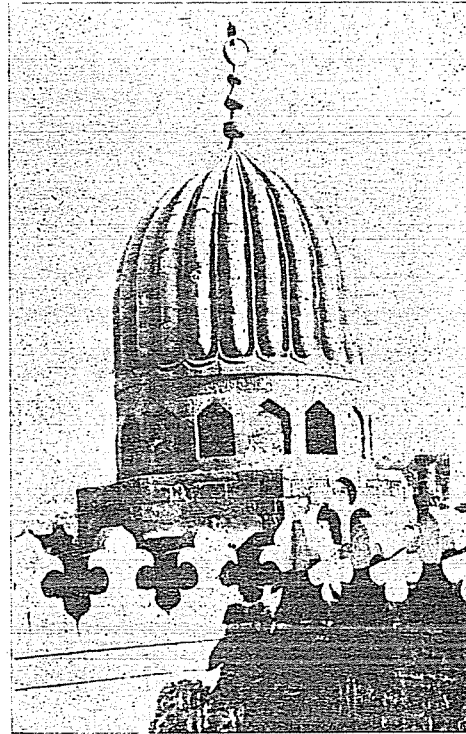
nebatî motiflerde Şiraz - Timur ve Şiraz Türkmen üslubunun gayet kuvvetli tesiri bunların Şirazlı sanatkarlar elinden çıktığını düşündürecek kadar kuvvetli olmakla beraber başka hiçbir sanat çevresinde görülmeyen özellikler yazmaya ayrı bir önem kazandırmaktadır. Eser Çerkez Memlûkları devri minyatür üslubunu bize tanıtan ve elimize gelen tek örnektir.

Minyatürlerde görülen figürler genel olarak Türkmen üslubundakilere çok benzemekle beraber daha ince ve uzun vücutludurlar ve Türkmen figürleri gibi çok kısa boyunlu değildirler. Mekân içine yerleştirilen figürler min-

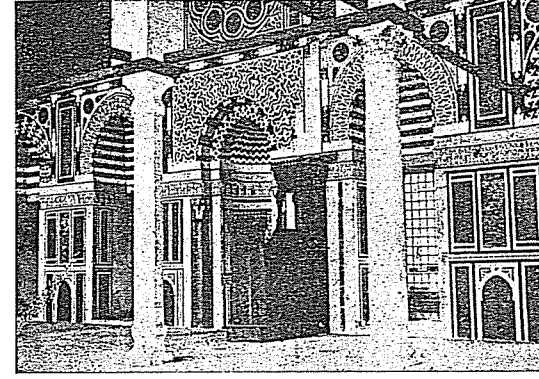
yatürlerin çoğunda, tiyatro sahnesine benzeyen bir düzen içinde ön plâna alınmışlardır. Sahnelerde tasvir edilen ve tamamen yerli olan eşyalar eski Mısırdan beri yaşatılan geleneği aksettirmektedirler. Meselâ, doğuda yerde olan yatak yerine burada eski Mısırdan beri yüksekte olan yatağın Memlûklarda karyola halinde nasıl devam ettiğini minyatürlerden takip edebilmekteyiz. Sfenksli taht da mobilyada eski geleneğin 16. yüzyıl başına kadar Mısırdan beri yaşatıldığını gösteren bir başka örnektir. Eseri minyatürleyen sanatkârların çalışırken, hergün içinde yaşadıkları çevreyi eserlerinde aksettirme zevklerini mimarî ve mimarî tezyinat tasvirlerinde de izleyebiliyoruz. Minyatürlerde tasvir edilen mimarî motiflerle, mimarî tezyinat tamamen Mısır mimarisine has özellikleri göstermektedir. Bu özellikleri öylesine kuvvetle belirtmişlerdir ki yazmanın kolofonu günümüze gelmemiş olsaydı bile eserin Kahirede yapılmış olabileceğini kolaylıkla söyleyebilirdik.



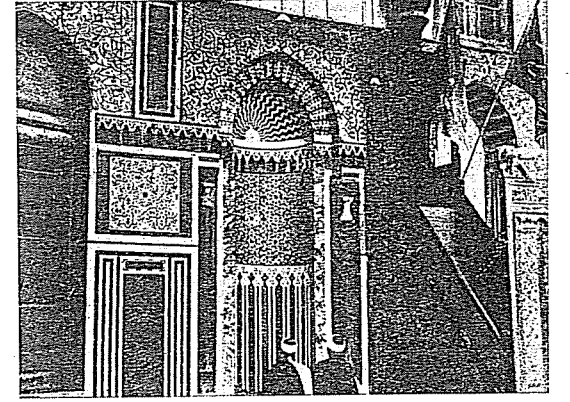
Resim 17. Kahire: Sultan Kalavun Muristan'ı



Resim 18. Kahire Zeyneddin Yusuf Medresesi



Resim 19. Kahire Müeyyed Câmii



Resim 20. Kahire Abu Bekir Mazhar Medresesi

Yukarıda sırasıyla saydığımız Mısır has özelliklerin yanında, minyatürleri aynı devrin diğer çevrelere ait eserlerinden ayıran bir taraf da sık sık rastladığımız gölgeleme çalışmasıdır. Gölgeleme suretiyle eşyanın veya figürlerin hacimlerinin belirtilmesi esas itibariyle minyatür sanatının dayandığı esas prensiplere aykırıdır. Çalışmamıza konu olan eserde bu gölgeleme çalışması muayyen yerlerde, ağaçlarda, nişlerde ve yastık, örtü, perde gibi eşyalarda görülmektedir. Yazmanın minyatürlerine değişik görünüş veren, bu özelliğin nasıl ve ne tesirle doğduğu sorusu 16. yüzyılın ilk yarısında, İstanbul'da yapılmış olan minyatürlerdeki gölgeleme çalışmalarını hatırlatmaktadır. Bu devir Osmanlı minyatürlerinde de yabancı tesir merkezi olarak başta Şiraz gelmektedir. Bunun yanında bir de batı tesiri söz konusudur. Ve kanaatimizce erken Osmanlı minyatürlerindeki gölgeleme çalışmaları da batı sanatı tesiri ile görülmektedir. Gölgeleme meselesi ve Şiraz tesirinden başka, mimarî ve mimarî tezyinat motiflerinde benzerlikten söz edilmezse de Şiraz üslûbunu tanıyan Osmanlı nakkaşlarının bu büyük türkçe Şehname nüshasının minyatürlenmesinde bir payları olabileceği ihtimali de akla gelebilir. Erken Osmanlı minyatürleri üzerinde yapılacak araştırmalar ilerledikçe bu mesele üzerinde daha ciddi fikirlerin ortaya atılabileceği muhakkaktır. Burada tesir ve sanatkâr menşelerinden daha önemlisi şüphesiz ki 16. yüzyıl başında Memlûk minyatür üslûbunu bize tanıyan tek örnekle karşı karşıya olu-  
muzdur.



BEYHAN KARAMAĞARALI

CAMIU'T-TEVARİH'İN BİLİNMEYEN BİR NÜSHASINA ÂT  
DÖRT MİNYATÜR

Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığında bulunan 2153 numaralı murakkaa, çeşitli devirlerde ve üslûplarda yapılmış resim ve minyatürleri ihtiva etmektedir.<sup>1</sup> Bunlardan bir kısmı ile bilinen bazı yazmalar arasında konu ve üslûp bakımından bir bağ kurulabilmektedir. Nitekim Stchoukine bu koleksiyonda bazı Camiu't-Tevarih ve Şehnâme minyatürleri bulunduğunu tesbit etmiştir.<sup>2</sup> R. Ettinghausen da bir Camiu't-Tevarih yazması ile ilgili bulunduğu üç minyatürü neşretmiştir.<sup>3</sup> Biz bu yazımızda albümde bulunan Camiu't-Tevarih minyatürlerinden aralarında tam bir konu ve üslûp münasebeti bulunan dört parçayı ele alacağız.

2153/23B: 30×34 cm. ölçüsündeki bu minyatür bir ilhanla hatunun huzurlarında yapılan bir merasimi tasvir etmektedir (Res. 1). Boş bırakılmış bir zemin üzerine çizilmiş olan figürler kırmızı, beyaz, mavi, yeşil, eflâtun, kahverengi gibi parlak renkler ve bunların çeşitli tonları ile açıklı koyulu ve keskin konturlu olarak boyanmışlardır. Merasime katılan prens ve prensesler üç-dört kişilik gruplar halinde arka arkaya saflar teşkil ederler. Sahnenin tanziminde perspektif kaideleri dikkate alınmamıştır. Öndekilerle arkadakiler, oturanlarla ayakta kiler hemen hemen aynı ölçüde yapılmıştır. Hattâ arkadaki bazı figürler öndekilerden daha büyük çizilmişlerdir. Bu tarz duvar resmi ve duvar rulosu anlayışına uygundur.<sup>4</sup> Bununla beraber figürlerin arkadan ve

<sup>1</sup> B. (Yörükân) Karamağaralı, Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan dört albüme ve bu albümler üzerindeki çalışmalara toplu bakış, *Etnoğrafya Dergisi*, VII - VIII, 1964 - 1965.

<sup>2</sup> I. Stchoukine, Notes sur les peintures persanes du Sérail de Stamboul, (*Journal Asiatique* Vol. 226 1935), pp. 117 - 140.

<sup>3</sup> R. Ettinghausen, On some Mongol Miniatures, *Kunst des Orients* III, 1959, pp. 52 - 57.

<sup>4</sup> Aurel Stein, *Serindia*, Oxford 1921, Pl. LVI - LXVI, CXXIV - CXXV; Von Le Coq, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, Teil V, Berlin 1922, Taf. 22.

yandan gösterilmesi ile resme bir derinlik verilmiştir. Ayrıca taht ve masanın çiziminde üçüncü buudun kullanılışı da dikkati çeker. Resmin sağ tarafında merasime katılanların teşkil ettiği dört sıkışık sıra ve bu horizontal sıraları dikine kesen dörtlü bir grup vardır. Resmin sağına doğru figürler çoğalmıştır. Sağdaki çerçeve çizgisi ile figürlerin kesilmesi resmin sağa doğru devam ettiği hissini uyandırmaktadır. Buna mukabil ilhanın ve hatunun bulunduğu kısım daha serbest bırakılmıştır. Bazı figürlerin birbirleri ile konuşmaları ve jestler ile de resme bir hareket verilmek istenmiştir.

Kadınlar uzun, bol kollu, ağır ve gösterişli elbiseler giymişlerdir. Sol ellerinde zarif bir şekilde bir mendil tutmaktadırlar. Başlarında Uygur prenseslerinde görülen bir başlık vardır.<sup>5</sup> Yüzlerini çerçeveleyen bir dizi çiçek süslerini tamamlamaktadır. İbni Batuta, prenseslik alâmeti olan bu başlığın "Bugtak" olduğunu söylemekte;<sup>6</sup> Rubruquis ve Plano Carpini de "Bokka" ismi verilen bu başlıkları anlatmaktadırlar.<sup>7</sup> Erkeklerin üzerinde kruvaze yakalı, kısa ve geniş kollu kaftanlar vardır. Bunların altından uzun iç elbiseleri görünmektedir. Başlarında Moğol prenslerinin taşıdıkları tüylü başlıklar bulunmaktadır.<sup>8</sup> Elbiselerin keskin ve belirli çizgilerle belirtilen kıvrım ve katları vücut hareketlerine uygundur. Hatların düzgünlüğüne ve kıvraklığına rağmen yüzler ifadesiz, hareketler donuk ve tutuktur. Yuvarlak ve dolgun çehreleri, çekik gözleri, araları açık ince yay kaşları ve üst dudaklarından aşağıya doğru sarkan karakteristik ince bıyıkları ve tıknaz vücutlarıyla figürler Turfan duvar resimleri ile İlhanlı devri Camiu't-Tevarih ve Şehnamelerinden tanıdığımız Doğu Türkü tipini temsil ederler. Tahtın alt tarafında ters olarak yazılmış "Kâr-ı Frenk" ibaresi sonradan, resmin değişik üslûbundan ve kıyafetlerinden dolayı yakıştırılmış ve yazılmış olabilir.

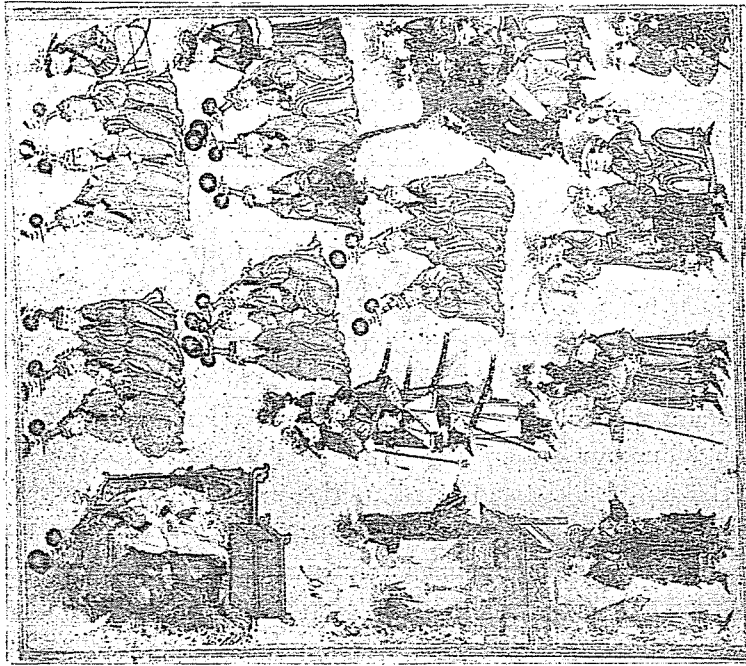
2153/166A: 30.2×39 cm. ebadındaki minyatür de bir merasim sahnesinin bir kısmını göstermektedir (Res. 2). Sıra sıra oturan saray erkânı, kılıç, gürz ve ok-yay gibi savaş âletleri ile mücehhez prensler, ut ve lir çalan figürler sahneyi doldurmaktadır. Sol üst ve solda alt köşelerde birer portatif sandalye ile testinin görünmesi bu toplantının bir şölen olduğu düşüncesini uyandırmaktadır.

<sup>5</sup> Von Le Coq, *Die Buddhistische Spätantike*, 1926, Teil V, Taf. 25.

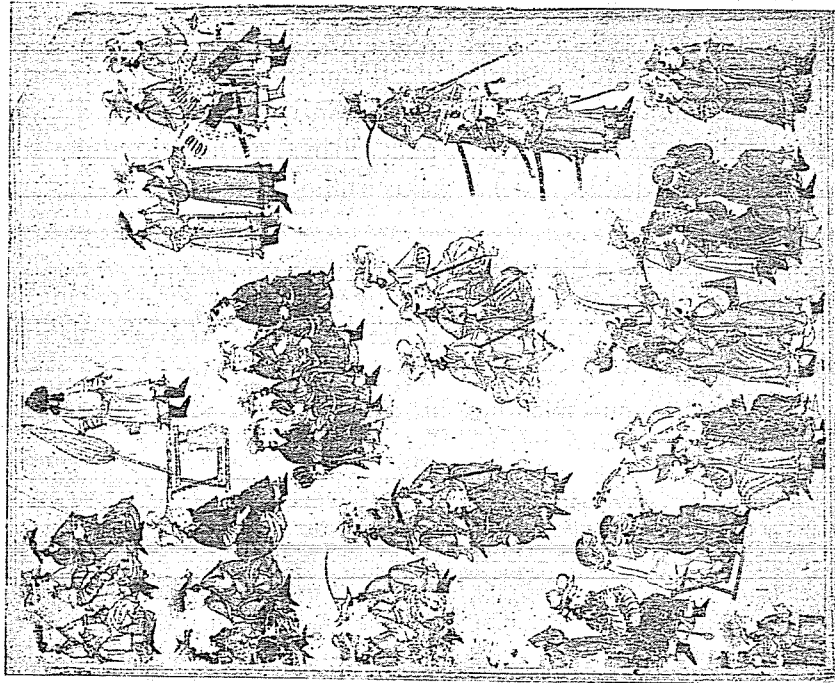
<sup>6</sup> İbni Batuta, Şerif Paşa tercümesi, I. cilt, 368 - 373. s.

<sup>7</sup> A.Y. Yakubovskiy, (Çev.: Hasan Eren), *Altın Ordu ve inhitatı*, İstanbul 1955 146 - 147. s.). Burada Carpini ve Rubruk'tan naklen bazı pasajlar vardır.

<sup>8</sup> E. Blochet, *Les peintures des Manuscrits Orientaux de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1914 - 1920. p. 270.



Res. 1. (2153/23 B)



Res. 2. (2153/166 - A)

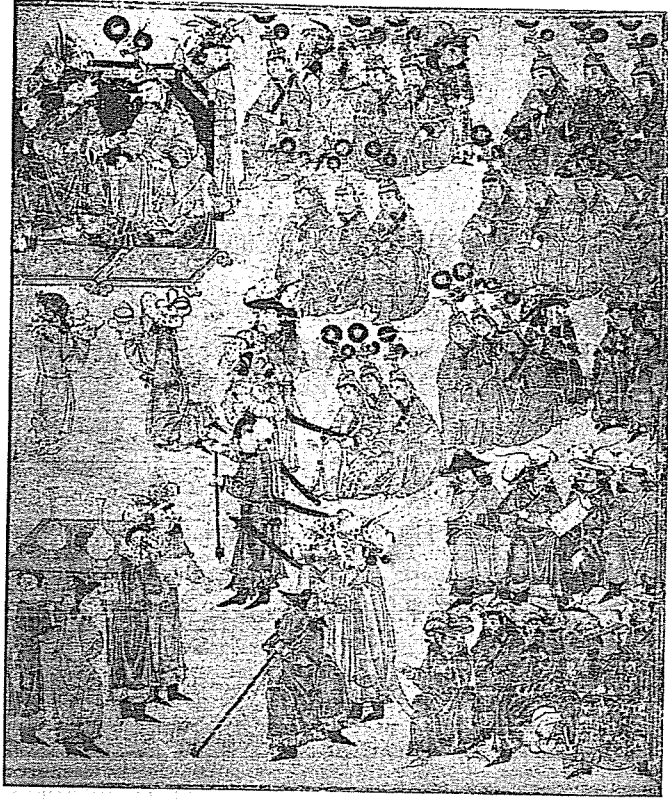
Resmin sol tarafı 23B deki gibi çerçeve ile kesilmiş ve böylece sahnenin devamı muhayyileye bırakılarak resme bir genişlik kazandırılmıştır. Ancak konuşmak için başını geriye çeviren birkaç figür hariç, bütün figürlerin cephe ve yüzleri sağa doğrudur. Bu da sağ tarafta hepsini ilgilendiren bir sahnenin mevcut olduğunu gösterir.

Konu, kıyafet, renklendirme ve çizim tekniği 2153/23B ye çok benzer. Kalabalık burada da aynı düzen içinde fakat sağa doğru seyrek, sola doğru sıklaşarak sıralanmakta ve yine çerçeve ile sınırlanmaktadır. Bir evvelki ile aralarında en, renklendirme ve üslup birliği bulunması dikkate alınarak iki resim yanyana getirildiği zaman, her ikisinde de figürlerin karşılıklı olarak yer almaları ve ortaya doğru seyrekleşmeleri manâ kazanır ve gerek sahne, gerek kompozisyon bakımından Biblioth que National'deki 1113 numaralı Camiu't-Tevarih'in 227B-228 sayfalarındaki Gazan Han ile Bulugan Hatun'un huzurlarında yapılan bir merasimi tasvir eden ve çift sayfayı kaplayan minyatürü hatırlatırlar.<sup>9</sup> Kanaatımızca incelediğimiz bu iki resim aynı sanatkâr tarafından çift sayfa halinde yapılmış tek bir sahneyi tasvir etmektedir. Bunun hangi kağına ait olduğunu tesbit güçtür. Çünkü Camiu't-Tevarih'te Moğol kağanlarının şölenlerini anlatan buna benzer pekçok sahne mevcuttur. Ancak Bib. Nat. 1113/126v sayfasında bulunan ve Cengiz Han ile Burtefuçin'in huzurlarında yapılan bir merasimi tasvir eden resimdeki hatunların buğtaklarını 2153/23B deki gibi bir dizi çiçek süslemektedir ki yalnız bu sahnede görülen bu süs Cengiz Han'ın zevceleri için bir özellik teşkil ediyorsa konumuz olan bu sahne de Cengiz Han ile ilgili olabilir.

2153/53B: 30×36 cm. ölçüsündeki minyatürde de 23B dekine benzer bir konu ve sahne görülmektedir (Res. 3). Burada da resmin sol tarafı noksan-dır. Resim tek olarak ele alındığı takdirde sağ tarafının çok dolu, sol tarafının ise serbest oluşu kompozisyonda bir muvazenesizlik yaratır. Bu parça da sağlı sollu çift sayfa bir minyatürün sağ tarafını teşkil etmiş olmalıdır. Üslup, motif ve kompozisyon bakımından da 23B ye çok benzer. Hattâ alttan ikinci sırada elinde bir rulo tutan sağdan ikinci figür, sahnenin ortasında enine safları vertikal olarak kesen dört prens; sahnenin önündeki uzun sakallı bastonuna dayanmış ihtiyar bir adam her iki minyatürde de müşterektir. Fakat iki resim arasında bazı farklar da mevcuttur. Meselâ taht daha değişik bir biçim ve tezyinat gösterir. Sağda figürler beş ufkî sıra teşkil ederler. Kompozisyon daha sıkışık, figürler daha iridir ve daha kalabalık intibainı verirler.

<sup>9</sup> E. Blochet, Manuscrits Orientaux, p. 271, Pl. XVII.

Hâkim renk kırmızıdır. Çizim de diğerlerinden farklıdır. Bu bakımdan bu resim ile 23B ve 166A arasında bir el farkının bulunduğu açık olarak görülmektedir. Kanaatımızca 53B, 23B nin bir kopyası olmayıp diğer bir kağana



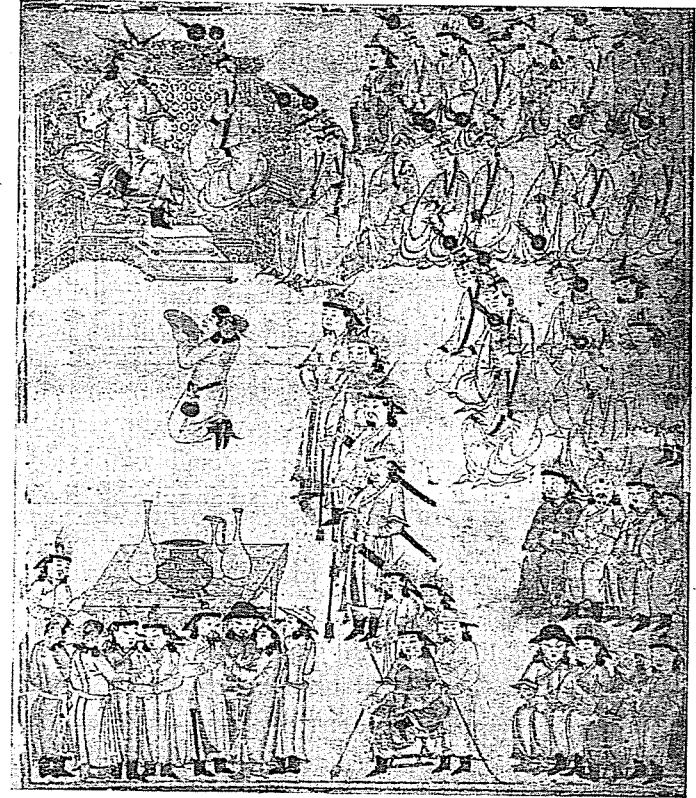
Res. 3. (2153/54 B)

ait bir merasim sahnesini canlandırmaktadır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Camiu't-Teravîh yazmalarında ayrı ayrı kağanların temsil edildiği aynı mahiyette, birbirine benzeyen merasim sahneleri mevcuttur.<sup>10</sup>

2153/148B: 30×36 cm. ölçüsündeki bu minyatürde de 53B ve 23B deki-ne benzeyen bir konu ve kompozisyon görülmektedir (Res. 4). Kalabalık, aynı nizam içinde ve bir sıra halinde yerleştirilmiş, yine çerçeve çizgileri ile sahne

<sup>10</sup> E. Blochet, Manuscrits Orientaux, Pl. XIII, XV, XVII de görülen Bib. Nat. 1113/203B, 126B, 227B-228 no'lu sayfalar.

kesilmiştir. Hakan ve hatunun buldukları sol tarafa doğru kalabalık azalmaktadır. Tahtın sağında nakışlı bir tabure üzerinde oturan iki hatun kağanın imtiyazlı zevceleri olmalıdır. Küçük prens ve prenseslerle diğer saray kadınları alt alta üç sıra halindedirler. Dördüncü sıradaki üç Moğol prensi arasında oturan sarıklı figür de her halde devrin itibarlı müslüman şahıslarından birini temsil etmektedir.



Res. 4. (2153/148 B)

Burada da kıyafetler diğerlerindeki gibidir. Yalnız kaftanlar altın işlemelidir. İçki testileri ve onların üzerine konulduğu masa ile taht da işlemelidir. Diğer iki minyatürdeki sahneye çok benzemekle beraber bunun da diğerlerinin bir kopyası olmayıp Camiu't-Tevarih ile ilgili ayrı bir sahneyi, Bib. Nat. 203V deki minyatüre kıyasla, Abaka Han'ın oğlu Argun han ile karısı Kütlük Hatunu, temsil etmesi muhtemeldir. Bu resmin konu, üslup ve kompozisyon bakımından çok yakın bir benzeri "Rampur State Library"de bu-

lunmaktadır.<sup>11</sup> Rampur State parçasında diz çökerek içki sunan prens; ellerinde kadeh tutan kağan ve hatun; Hatunun solunda bir taburede oturan ikinci bir hatun; arka sıradaki küçük prens ve prensesler ile erkânın teşkil ettiği beş adet sıra; dördüncü sırada bulunan dört figürden ikincisinin diğerlerinden farklı bir tarzda sarık taşınması; beşinci sırada iki ve dördüncü figürlerin ellerinde sülüne benzer birer kuşun bulunması bu iki resmin aynı sahneyi canlandırdığını göstermektedir.

Resimde figürler uçuk renkle ve az boyanmışlardır. Çizim lineardır. Fırça darbeleri daha ince fakat kararlı ve keskindir. Hatlar daha çok yuvarlatılmış ve elbiselere daha plâstik ve dolgun bir görünüş verilmiştir. Bu üslûp incelediğimiz diğer minyatürlerin üslûbundan farklıdır.



Incelediğimiz minyatürlerde kâğıdın kendi renginin zemin rengi olarak bırakıldığını yukarıda kaydetmiştik. Bazı İlhanlı eserlerinde görülen<sup>12</sup> bu tarz Türkistan ve Moğolistan resim sanatının bir özelliğidir.<sup>13</sup>

Figürlerin yanyana ve altalta sıralar halinde yerleştirilmeleri bunları yapan sanatkarların Uygur duvar resmi geleneğine bağlı olduklarını ortaya koymaktadır.<sup>14</sup> Tabure, taht, masa gibi eşyanın tersiminde üç buut kullanılmasına (perspektif kaidelerine riayet edilmesine) rağmen, arkadaki figürler ile öndekilerin aynı ölçüde veya arkadakilerin daha büyük yapılması duvar resmi ve duvar rulosu anlayışının bir yazmaya tatbik edilmiş şeklinden başka bir şey değildir.<sup>15</sup> Bu minyatürlerde derinliğin figürlerin muhtelif yönlerden, bilhassa arkadan ve yandan gösterilmek suretiyle sağlanması da yine Doğu Türkistan geleneklerine bağlanmak gerekir. Bu tarzın daha eski örneklerini kuzey ve doğu Türkistan'daki eski mâbet resimlerinde görmekteyiz.<sup>16</sup>

<sup>11</sup> J. Strzygowski, Asiatische Miniaturenmalerei, Taf. 89, Abb. 238.

<sup>12</sup> Topkapı Sarayı Hazine 1653/169B, 17B, 280B, 282A, 284B, 301A, 304B, 308, 320A

<sup>13</sup> Ernst Diez, Sino-mongolian Temple painting and its influences on Persian illumination p. 166 (Ars Islamica, 1934, Vol. I, Part 2).

<sup>14</sup> M. Bussagli, Le Peinture l'Asie Centrale, 1963, pp. 76 - 82 (Kızıl 600 - 650), pp. 92 - 93 (Sarıçuk VIII - IX. asır), p. 110 (Bezekli VIII. asır).

<sup>15</sup> Blochet'de 1113 no.lu Camiu't-Tevarih resimleri için fresk tarzında demektir. (Manuscripts Orientaux, p. 270) ve bk. 4. not.

<sup>16</sup> E. Diez, Sino-Mongolian painting, fig. 1, 2, 5; O. Sirén, Central asian influences, in Chinese, Painting, fig. 2, 6, 10 (Arts Asiatiques, 1956); Serindia, Von le Coq.

Kıyafetler, bilhassa kadınların baş tuvaleti Turfan<sup>17</sup> ve X. yüzyıl Bezeklik duvar resimlerindekilere çok benzemektedir.<sup>18</sup> Vücudun hareketlerine uygun olan canlı elbise kıvrımları, gölgeli ve hacimli çiziliş, kıvrak ve keskin hatlar Doğu Türkistan geleneğinin bu resimlerde devam ettiğini göstermektedir.<sup>19</sup> Bütün bu münasebetler, bizi, bu minyatürlerin Uygur sanatkarları tarafından yapılmış olduğu neticesine götürmektedir.

Incelediğimiz minyatürlerin hangi Camiu't-Tevarih nüshasına ait olduğunu tesbit etmek bugün için imkânlarımızın dışında kalmaktadır. Parçaları Edinburg (707/1307) ve Londra'da (714/1314) bulunan nüsha ile İstanbul'daki iki nüsha (717/1318 ve Hafız Ebru Zeyli) eserin birinci ciltleri olduğundan Moğol Tarihine ait minyatürleri, dolayısı ile İlhanlarla ilgili bu taht ve merasim sahnelerini ihtiva etmemeleri tabiidir. Konumuz olan minyatürlerin bu nüshalardan birinin kaybolmuş bulunan ikinci cildine ait olması ihtimali hatıra gelirse de, elde bulunan ciltlerdeki minyatürlerle bu dört minyatürün arasındaki ebad ve üslûp farkları bu ihtimali ortadan kaldırmaktadır. Edinburg - Londra ve İstanbul'da bulunan ciltlerdeki minyatürlerde figürler tek sıra halinde yanyana konulmuşlar ve resmin yapılacağı sahanın ölçüsüne nazaran büyük olarak çizilmişlerdir. Bu sebeple harp ve merasim sahnelerinde dahi az sayıda figür bulunmaktadır. Konumuz olan minyatürlerde ise sanatkar çok sayıda figürü birbirini kapatmadan ve fazla yer kaplamadan ustalıklı yerleştirmiş ve alt alta sıralar teşkil ederek bir İlhanın huzurunda yapılan merasimin ihtişamını vermiştir. Çizgiler daha ince ve itinalı; yüz, el ve ayaklar daha ifadelidir. Gözler tek bir hatla çekilmiş, Topkapı nüshasındaki gibi gözkaçağı belirtilmemiştir. Resimlerin 30×38 cm. ölçüsünde bir sâhaya yapılmış olmaları da bu dört parçanın eb'ad bakımından diğerlerinden farklı bir nüshaya ait olduklarını göstermektedir.

Tübingen albümünde de bazı Camiu't-Tevarih resimleri bulunmaktadır<sup>20</sup> (Res. 5-7). Bunlar, Prof. İpşiroğlu'nun da isabetle teşhis ve tesbit ettiği

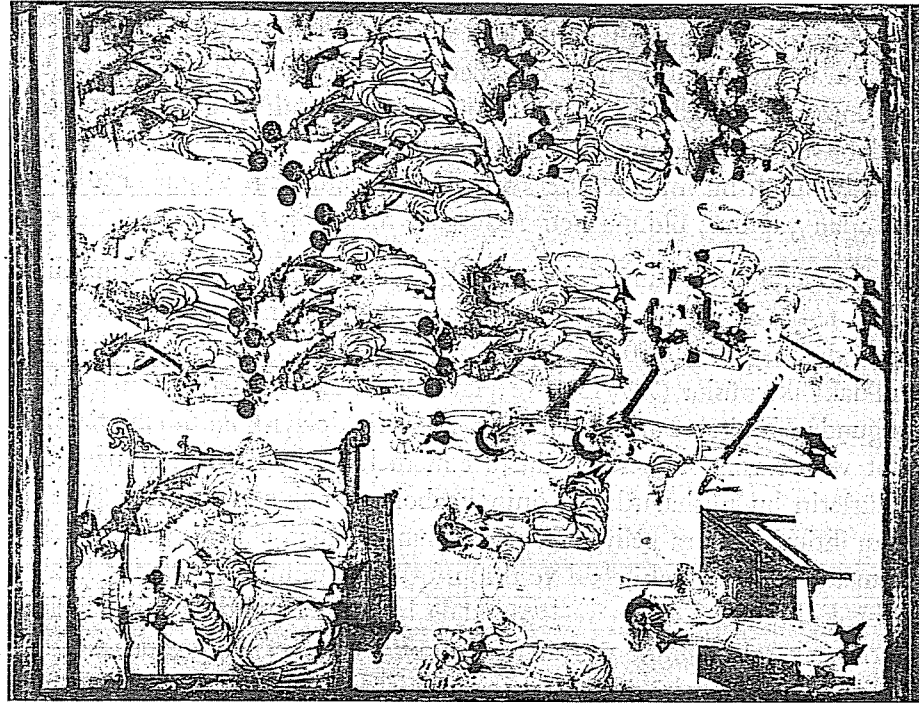
<sup>17</sup> J. Strzygowski, Rampur State'de bulunan aynı mahiyetteki bir minyatürün kıyafetlerini Turfan kıyafetleriyle mukayese ederek aradaki benzerliğe işaret etmiştir. Bu minyatürlerle Rampur'dakiler arasında büyük bir benzerlik vardır. (Asiatische Miniaturen malerei, wien, 1933. S. 194 - 195).

<sup>18</sup> Von Le Coq, Die Buddhistische Spätantike. Teil V, Berlin 1925, Taf. 25.

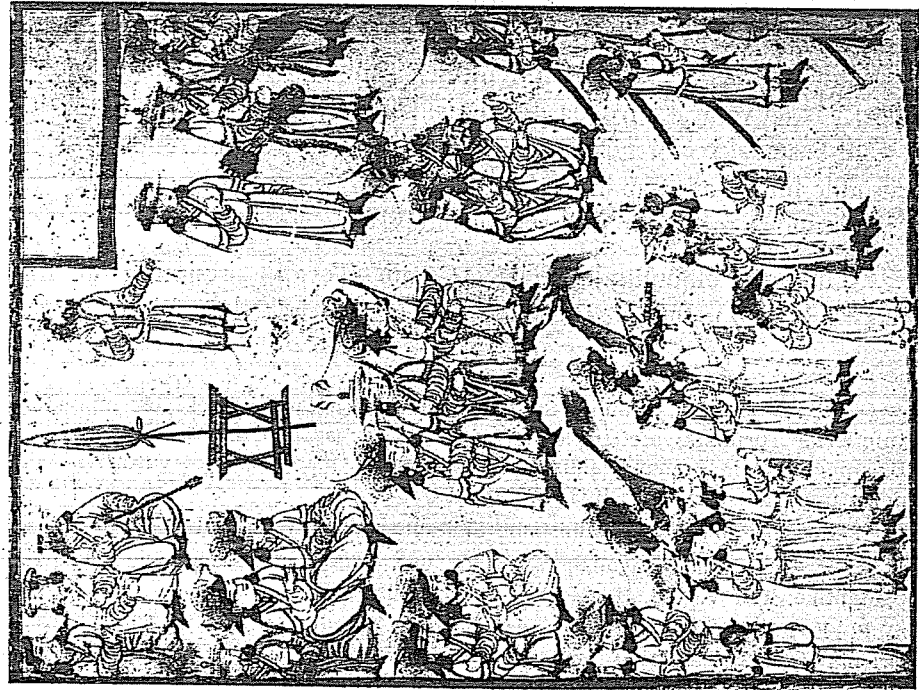
<sup>19</sup> E. Diez, Sino-Mongolian painting, 160 - 170; Von Le Coq, Die Buddhistische Spätantike, Teil V, Taf. 18, 24 v.d.; Berlin Müzesi T. III. M. 128 (7) ve I.B. 7009.

<sup>20</sup> E. Kühnel, Malernamen in den Berliner "Saray" - Alben pp. 66 - 77 (Kunst des Orients II, 1959; Persische Miniaturmalerei, 1959 Berlin, Taf. 5; M. Ş. İpşiroğlu, Saray Alpen, Diez'sche Klebebände aus den Berliner Sammlungen, Wiesbaden 1964.





Res. 6. (D. 70 S. 10)



Res. 5. (D. 70 S. 5)

gibi,<sup>21</sup> bilinenlerden başka bir Camiu't-Tevarih nüshasının Moğol tarihine tahsis edilmiş kısmına ait resimlerdir. Bu resimlerle incelediğimiz minyatürler aynı elden çıkmamış olmakla beraber aynı devir ve aynı ekol üslubunu göstermektedirler. Her iki grubun ölçüleri de birbirine uymaktadır.<sup>22</sup> Ancak her iki grupta da aynı sahnelerin bulunuşu, bunların aynı nüshaya ait olmaları



Res. 7. (D. 70/22)

ihtimalini ortadan kaldırmaktadır. Kanaatımızca bu dört minyatür diğer parçaları kaybolmuş bulunan başka bir yazmadan arta kalmış olmalıdır.

<sup>21</sup> İpşiroğlu, Mongolische Miniaturen S. 295 (Pantheon, V, 1964).

<sup>22</sup> D. 70/5: 29 x 39 cm., D. 70/10: 29.7 x 36.2 cm., D. 70/22: 26 x 34 cm. Tübingen Albümünde bulunan resimlerin fotokopilerini bana vermek lütfunda bulunan Sayın Prof. M.Ş. İpşiroğlu'ya teşekkürü bir borç bilirim.

Stchoukine bu dört minyatürü Edinburg ve Londra Royal Asiatic'te bulunan Camiu't-Tevarih resimlerinden beş-on yıl sonra, Bibliothèque Nationale nüshası (takriben 1370 - 1400) dan yarım asır önceye, yani 1320 yılı civarına tarihlemektedir. Stchoukine'in bu tarihi nasıl tesbit ettiğini bilemiyoruz. Hernekadar sanatkârın Uygur geleneklerine çok bağlı oluşu İlhanlı devrinin bir hususiyeti ise de sahnelerin çift sayfaya resmedilmesi ve ebadın büyümesi Timurlular devrini işaret etmektedir.<sup>23</sup> Edinburg-Londra ve İstanbul nüshalarındaki resimlerin tek sayfaya ve küçük ölçüde yapılmış olmalarına mukabil Bibliothèque National nüshasında ebadın büyüdüğünü ve sahnelerin çift sayfaya yapıldığını görüyoruz. Bu husus incelediğimiz minyatürlerle Bibliothèque National nüshası arasında bir tarih yakınlığı tesbit etmemize imkân vermektedir. Bu dört minyatürün Uygur geleneğine daha bağlı oluşu, sanatkârın menşei ve gelenekleri veya Bibliothèque National nüshasından biraz evvel yapılmış olması ile izah edilebilir. Rakamla ifade etmek lâzım gelirse konumuz olan minyatürler XIV. yüzyılın son çeyreği içinde yapılmış olmalıdırlar.

<sup>23</sup> A. Sakisian, *La Miniature Persane*, 1929, pp. 51 - 83; B. Gray, *La peinture persane*, 1961, pp. 65 - 93.

B E Y H A N K A R A M A Ğ A R A L I

ZU VIER MINIATUREN EINER UNBEKANNTEN CAMIU'T-  
TEVARİH HANDSCHRIFT

Der Sammelband Nr. 2153 der Hazine-Bibliothek des Topkapı-Saray-Museums enthält Malereien und Miniaturen verschiedener Epochen und Stile.<sup>1</sup> Unter diesen finden sich einige, die im Hinblick auf Motiv und Stil mit bekannten Handschriften in Verbindung gebracht werden können. So hat schon Stchoukine die Camiu't-Tevarih- und Şhname- Miniaturen dieses Sammelbandes bestimmt<sup>2</sup>, und Ettinghausen veröffentlichte später drei Miniaturen bei denen er Ähnlichkeiten mit einer Camiu't-Tevarih-Handschrift feststellen konnte.<sup>3</sup> In diesem Aufsatz beschreiben wir vier Exemplare der Camiu't-Tevarih-Miniaturenmalerei, die in dem Sammelband enthalten sind und verwandte Motive aufweisen.

2153/23 B

Eine Miniatur mit den Massen 30×34 cm., die eine Zeremonie in Gegenwart des Khakan und der Khatun zeigt (Abb. I). Die Figuren sind vor freiem Hintergrund in klaren Konturen und leuchtenden, im Ton kontrastierenden Farben (rot, weiss, blau, grün, violett, braun u.a.) dargestellt. Bei dieser Zeremonie stehen die Prinzen und Prinzessinnen reihenweise in Gruppen von drei bis fünf Personen. Die Szene ist ohne Berücksichtigung der Perspektive angeordnet. Die Grösse der einzelnen Gestalten ist auch nicht auf die Haltung (sitzend und stehend) bezogen; die im Bild obenstehende, also eigentlich hinterste Figurenreihe hat die gleiche Grösse oder ist sogar grösser als die vordere. Diese Darstellungsweise entspricht der Konzeption der Wandmalereien und Rollbilder.<sup>4</sup> Ausserdem wird durch die seitlich stehenden und die den Rücken zukehrenden Personen der Eindruck einer Bildtiefe hervorgerufen. Auffallend ist die Berücksichtigung der dritten Dimension auch bei dem Thron und dem Tisch. Den vier dichtgedrängten, horizontal angeordneten Figurenreihen auf der rechten Bildseite stehen vier vertikale Personengruppen gegenüber; nach rechts hin nimmt die Zahl der Figuren zu. Durch den Rahmenstrich, der auf der rechten Seite die Figurenreihen

durchschneidet, erhält die Darstellung einen auschnitthaften Charakter. Der Platz vor dem Il-Khan und der Khatun ist frei gelassen worden. Mit der Haltung einzelner Personen, die miteinander zu sprechen scheinen, und mit ihren Gebärden hat der Künstler wohl eine Bewegung andeuten wollen. Die Frauen tragen schwere, ansehnliche Gewänder mit langen und weiten Ärmeln. In eleganter Pose halten sie ein Tuch in der linken Hand. Auf dem Kopf tragen sie eine besondere Kopfbedeckung, an der uigurische Prinzessinnen zu erkennen sind.<sup>5</sup> Ihre Schmuck ist vervollständigt worden mit einer Blumenreihe, die um ihre Gesichter läuft. Nach Ibn Batuta soll dies das Kennzeichen einer Prinzessin sein und "Bugtak" genant werden.<sup>6</sup> Auch Rubruquis und Plano Carpini haben ausführlich von einer Kopfbedeckung berichtet, die "Bokka" heissen soll.<sup>7</sup> Die Männer tragen über ihren Gewändern einen Kaftan mit einem kreuzförmigen Kragen und kurzen, weiten Ärmeln. Ihre Kopfbedeckung zeigt den für mongolische Prinzen charakteristischen Federschmuck.<sup>8</sup> Der Faltenwurf der Kleidung entspricht der körperlichen Bewegung und ist mit klaren, scharfen Linien meisterhaft dargestellt. Trotz klarer und bewegter Linienführung sind die Gesichter ohne Ausdruck geblieben, und die Handlungweise ist zögernd und zurückhaltend. Es sind untersetzte Gestalten mit vollen, runden Gesichtern, weit auseinanderstehenden schrägen, mandelförmigen Augen und feingeschwungenen Augenbrauen, mit den charakteristischen dünnen, von der Oberlippe herabhängenden Schnurrbärten - osttürkische Typen, wie wir sie aus den Wandmalereien von Turfan und dem Camiu't-Tevarih sowie dem Şehname der Il-Khane kennen. Unter dem Thron finden sich Schriftzeichen, die als "Kâr-ı Frenk" (ausländisches Werk) zu lesen und als späterer Zusatz anzusehen sind. Wegen des abweichenden Stils (Tiefenwirkung des Faltenwurfs) hat jemand eine ausländische Herkunft dieses Bildes vermutet.

## 2153/166A

Eine Miniatur mit den Massen 30,2×39 cm., die einen Teil einer zeremoniellen Szene darstellt (Abb. 2): in Reihen sitzende Hofleute, Prinzen mit Waffen (Schwert, Keul, Pfeil und Bogen) und Personen, die lyra- und lautenähnliche Saiteninstrumente (ut, lir) spielen. Links oben und unten ist ein Klappstuhl zu sehen; neben dem oberen steht ein Krug. Das legt den Gedanken nahe, dass es sich um ein Fest (*sölen*) handeln könnte. Auf der linken Seite ist - wie bei der Miniatur 23B - ein Rahmenstrich gezogen worden, der dem Bild einen auschnitthaften Charakter gibt; man kann sich leicht eine Fortsetzung vorstellen. Abgesehen von einigen, die sich - wohl zum Zweck der Unterhaltung - anblicken, sind alle Personen mit den

Gesichtern und der Vorderseite nach rechts gewandt. Auch das deutet darauf hin, dass ausserhalb des Bildes eine Szene gedacht werden muss, die die Aufmerksamkeit der Personen auf sich lenkt. Motiv, Farbgebung und Zeichentechnik sowie auch die Kleidung und Kopfbedeckung der Figuren ähneln der Darstellung Nr. 23B. Die Personen stehen in der gleichen Anordnung, aber nach links dicht gedrängt und nach rechts etwas lockerer. Wenn man das Bild neben die oben erwähnte Miniatur, die die gleiche breite Farbgebung und den gleichen Stil hat, hält und aufmerksam betrachtet, gewinnt die Anordnung der Figuren eine Bedeutung; beide zusammen erinnern an die doppelseitige Miniatur im Camiu't-Tevarih, die eine Zeremonie des Gazan Khan und der Bulugan Khatun zeigt (in der Bibliothèque Nationale Nr. 1113, Seite 227B-228).<sup>9</sup> Meines Erachtens gehören diese beiden Bilder zusammen und stellen eine einzige Szene sowie des Werk desselben Künstlers dar. Es ist schwer zu entscheiden, welcher Khan hierauf dargestellt ist, weil im Camiu't-Tevarih von vielen solchen Fest-Szenen mongolischer Khane berichtet wird. In der Bib. Nat. Nr. 1113/126v gibt es eine Zeremonie von Tschingis Khan und Burtefucin. Darauf haben die Frauen an ihrem "Bugtag" einen Schmuck wie auf dem Bild Nr. 2153/23B. Wenn dieser Schmuck, der nur auf dieser Buchseite zu sehen ist, ein Charakteristikum von Tschingis Khans Frauen ist, so kann unsere Szene Tschingis Khan betreffen.

## 2153/53B

Die Darstellung auf Seite 53B (Masse: 30×36 cm.) ist hinsichtlich des Motivs und der Szene ebenfalls der Miniatur 23B ähnlich (Abb. 3). Auch hier wirkt die linke Seite unvollständig; wenn man dieses Bild für sich betrachtet, wirkt die Komposition unausgeglichen, die rechte Seite ist zu voll und die linke dagegen ziemlich leer. Deshalb muss man sich auch dieses Bild als den rechten Teil einer doppelseitigen Miniatur vorstellen. In Thema, Stil und Komposition ähnelt es dem Bild 23B. Ebenso wie dort sieht man hier in der zweiten Reihe von unten eine Person - die zweite von rechts -, die eine Papierrolle in der Hand hält, sowie eine aus vier Prinzen bestehende vertikale Reihe, die die Szene in der Mitte durchschneidet und im Vordergrund einen auf einen Stock gestützten alten Mann mit einem langen Bart. Zwischen den beiden Bildern gibt es jedoch auch manche Unterschiede: Zum Beispiel ist der Thron hinsichtlich seiner Form und Ornamente unterschiedlich dargestellt; auf der rechten Seite sind die Figuren in fünf horizontalen Reihen angeordnet. Sie sind etwas grösser als die Figuren auf den früher besprochenen Thronszenen und füllen deshalb die Bildfläche stärker aus. Es entsteht da-

durch der Eindruck einer dichtgedrängten Menschenmenge. Die beherrschende Farbe ist Rot. Der zeichnerische Stil unterscheidet sich auch von dem der anderen Miniaturen. Deshalb ist es klar, dass dieses Bild von anderer Hand stammt als die Darstellungen 23B und 166A. Meiner Meinung nach kann 53B keine Kopie von 23B sein, es dürfte vielmehr eine andere Zeremonie eines anderen Kaghans darstellen. Wie wir schon oben festgestellt haben, gibt es im Camiu't-Tevarih ähnliche Thronszenen gleicher Komposition, die verschiedene Kaghane darstellen.<sup>10</sup>

2153/148B

Diese Miniatur (Masse: 30×36 cm.) ist in Motiv und Komposition den Darstellungen 53B und 23B ähnlich (Abb. 4). Sie zeigt gleichfalls eine Menge Personen, die in fünf Reihen angeordnet sind, und auch hier beendet wieder ein Rahmentsrich die Szene. Die linke Bildhälfte ist wieder verhältnismässig leer, da sich vor dem Thron des Khakan und der Khatun ein freier Platz befindet. Rechts neben dem Thron ist ein truhenförmiger, ornamental verzierter Sitzplatz, auf dem zwei offensichtlich bevorzugte Frauen des Khakans Platz genommen haben. Die weniger hochgestellten und jüngeren Prinzen und Prinzessinnen sowie die anderen Hofdamen sind in drei Reihen untereinander angeordnet. In der vierten Reihe sitzt zwischen drei mongolischen Prinzen ein Mann mit einem Turban, der wohl ein mohammedanischer Würdenträger ist. Die Kleidung und der Kopfschmuck sind in gleicher Weise dargestellt wie auf den anderen Bildern; nur die Kaftane sind goldbestickt. Obgleich die Szene den oben beschriebenen sehr ähnlich ist, handelt es sich doch nicht um eine Kopie, sondern um die Darstellung einer anderen Szene aus dem Camiu't-Tevarih, wie man aus einem Vergleich mit der Miniatur 203v der Bibl. Nat. ersehen kann, die Argun Khan, den Sohn Abaka Khans, mit seiner Frau Kutluk Khatun zeigt. Die Miniatur steht in Motiv, Stil und Komposition einer ähnlichen Darstellung in der "Rampur State Library" sehr nahe,<sup>11</sup> auf der folgende Szene zu sehen ist: Ein Prinz kniet vor dem Herrscherpaar und reicht ihm einen Trunk; der Khakan und die Khatun halten einen Becher in der Hand; links der Khatun sitzt eine zweite Khatun; Prinzen, Prinzessinnen, Hofdamen und Beamte bilden wieder fünf Reihen; in der vierten Reihen; in der vierten Reihe von oben trägt die dritte Person von rechts einen Turban, und in der fünften - also untersten bzw. vordersten - Reihe halten zwei Personen einen Vogel, vielleicht einen Fasan. Diese auffallenden Ähnlichkeiten zwischen den beiden Bildern zeigen, dass dieselbe Szene gemeint ist.

Die Figuren sind in hellen Farben gehalten; die Farbgebung ist spar-

sam, die Zeichnung linear. Die Pinselführung ist leicht, aber entschieden und klar. Die Linien sind noch stärker geschwungen, und die Kleidung erscheint dadurch noch voller und plastischer. Diese Stileigenart weicht von der Darstellungsweise der früher beschriebenen Miniaturen ab.

★

Wir haben oben festgestellt, dass die natürliche Farbe des Papiers als Grundfarbe dient. Dieser Brauch, der auch bei einigen Werken der Il-Khane beobachtet werden kann,<sup>12</sup> ist eine Besonderheit der Bildkunst Turkistans und der Mongolei.<sup>13</sup> Die Anordnung der Figuren nebeneinander und in Reihen untereinander weist auf die Verbundenheit der Künstler mit der uigurischen Tradition hin.<sup>14</sup> Trotz der Berücksichtigung der dritten Dimension bei dem Thron, Sitzplatz und Tisch sind die hinteren Figurenreihen in gleicher Grösse wie die vorderen dargestellt, worin eine Übertragung der uigurischen Wandmalerei- und Rollbilder-Konzeption auf die Handschriftenmalerei zu erkennen ist.<sup>15</sup> In diesen Miniaturen ist die Tiefenwirkung bei figürlichen Darstellungen, besonders der Rücken- und Seitenansichten, mit der ost-türkistanischen Tradition in Verbindung zu bringen. Ältere Beispiele dieses Stils begegnen uns in alten Tempelmalereien in Ost- und Nord-Turkistan.<sup>16</sup>

Die Kleidung, besonders der Kopfschmuck und die Frisuren der Frauen, erinnern stark an die Wandmalereien von Turfan<sup>17</sup> und an die von Bezeklik lichen Bewegung entspricht, der Hell-Dunkel-Kontrast mit der plastischen aus dem X. Jahrhundert.<sup>18</sup> Die Zeichnung des Faltenwurfs, der der körper-Wirkung und die scharf geschwungene Linienführung zeigen, dass die ost-türkistanische Tradition in diesen Miniaturen weiterlebt.<sup>19</sup> Alle diese verwandten Züge führen uns zu dem Ergebnis, dass diese Miniaturen von uigurischen Künstlern gemalt worden sind. Heute liegt es ausserhalb unserer Möglichkeiten festzustellen, welcher Handschrift des Camiu't-Tevarih sie angehören. Die Edinburger (707/1307) und Londoner (714/1314) Fragmente sowie die beiden Istanbul Handschriften enthalten die ersten Bände des Werkes. Darum ist es natürlich, dass es darin keine Darstellung der mongolischen Geschichte, also keine Thron- und Zeremonie-Szenen der Il-Khane geben kann. Der Gedanke liegt nahe, dass diese Miniaturen zu einer Handschrift gehören, deren zweite Bände verlorengegangen sind. Es gibt jedoch sowohl in den Massen als auch im Stil Unterschiede zwischen unseren Miniaturen und den obenerwähnten Miniaturen der Bände. Deshalb ist diese Möglichkeit auszuschliessen. In den Darstellungen der genannten Handschriften sind die Figuren in einer Reihe nebeneinander angeordnet, und die



Bildfläche ist ganz von grossen Figuren ausgefüllt, ohne auf die Proportionen der Szene Rücksicht zu nehmen. Die Thron- und Kriegsszenen sind deshalb in Kompositionsgruppen dargestellt. In unseren Miniaturen hingegen haben die Künstler verschiedene Figurenreihen meisterhaft angeordnet - ohne sie gegenseitig zu verdecken oder ihnen zu viel Platz einzuräumen - und auf diese Weise prunkvolle Zeremonien dargestellt, die sich um einen Sultansthron gruppieren, Ausserdem ist die Pinselführung feiner und sorgfältiger; die Gesichter und Glieder der Figuren sind ausdrucksvoller, und die Augen sind in einer einzigen kraftvoll geschwungenen Linie gezogen, während in den Camiu't-Tevarih-Handschriften des Topkapı-Saray den Augenlidern eine Kontur gegeben ist. Die Grösse der Miniaturen (30×38) zeigt ebenfalls, dass sie auch ihren Massen nach einer anderen Handschrift angehören.

Es gibt jedoch im Tübinger Sammelband einige Camiu't-Tevarih-Miniaturen<sup>20</sup> (Abb. 5-7). Wie Prof. İpsişiroğlu festgestellt hat,<sup>21</sup> sind diese Bilder Illustrationen zur mongolischen Geschichte von anderen Camiu't-Tevarih-Handschriften. Diese Bilder und unsere Miniaturen zeigen, obwohl sie von gleicher Hand gemalt sind, die gleiche Epoche und den Stil derselben Schule. Die Masse der beiden Gruppen passen auch zueinander.<sup>22</sup> Es handelt sich ferner um die gleichen Szenen. Deshalb ist es nicht denkbar, dass die Miniaturen der Tübinger und unserer Miniaturen derselben Handschrift entstammen. Meines Erachtens gehören diese vier Miniaturen zu einer verlorenen Handschrift.

Stchoukine datiert diese Miniaturen fünf bis zehn Jahre nach den Royal-Asiatic-Miniaturen von Edinburg (707/1307) und London (714/1314) bzw. ein halbes Jahrhundert vor der Handschrift der Bibliothèque Nationale (ungefähr 1370/1400), d. h. etwa 1320. Obwohl die starke Bindung an die uigurische Tradition für die Künstler der Epoche der Il-Khane charakteristisch ist, zeigen diese Darstellungen jedoch schon die vergrösserten Masse und doppelseitigen Szenen der Timur-Periode.<sup>23</sup>

Die Handschriften von Edinburg-London und Istanbul enthalten dagegen einseitige Darstellungen in kleineren Ausmassen, Die Handschrift der Bibl. Nat. aber weist, gleich unseren Miniaturen, doppelseitige Szenen in grösseren Ausmassen auf. Das gibt uns die Möglichkeit, für unsere Miniaturen eine ähnliche Entstehungszeit anzunehmen wie für die Bilder der Handschrift der Bibl. Nat. Die Bindung an die uigurische Tradition ist in unseren Miniaturen aber noch etwas deutlicher. Deshalb dürften sie etwas vor den Miniaturen der Bibl. Nat. gemalt worden sein, d. h., in Jahreszahlen ausgedrückt, wohl im letzten Viertel des XIV. Jahrhunderts.

## YILDIZ DEMİRİZ

### TOPKAPI SARAYI III. AHMED KÜTÜPHANESİNDE BİR ARAPÇA İNCİL

Topkapı sarayı müzesi kütüphanesindeki III. A. 3519 numaralı yazma bugüne kadar etraflı şekilde yayımlanmamış bir Arapça İncil'dir.<sup>1</sup> Çeşitli yönlerden ilgi çekici olan bu yazmayı tanıtmayı faydalı bulduk. Ancak, sanat açısından değerlendirmeye çalıştığımız bu yazmanın teolojik yönünden tefsirlere muhtaç olduğuna da burada temas etmek istiyoruz. Normal İncillerden bazı ayrılıklar gösteren metin kısmı üzerinde, bu konuda söz sahibi olan bir kimsenin araştırmalar yapması herhalde ilgi çekici sonuçlar verecektir.<sup>2</sup>

#### 1. Yazma hakkında genel bilgi :

Yazmanın konusu dört incilin Arapça tercümesi ve inciller ile yazarları hakkında bazı izahlardır. 13×18,5 cm. boyunda 225 varaktan meydana gelmiştir. Sahifelerin yazı veya tezhipte kaplı kısımları normal olarak 9,6×13,6 cm.dir. Cildi oldukça yenidir. Tezyinatsız ve miklepli bir cilttir. Bütün varaklar oldukça ince aherli kâğıttandır. Yazma genel olarak iyi durumdadır. Görünür hasar sadece dış yapraklarda hafif kurt yenilkeri ve cedvellerde altın yerine bakır kullanılması yüzünden bazı sahifelerde kâğıdın bu çizgi boyunca yenmiş olmasıdır.

Yazma halen dört minyatür ve oldukça çok sayıda tezhipli sahife ihtiva eder. Minyatürler tamamen Bizans üslubunda, yazı ve tezhip ise islâmî ka-

<sup>1</sup> Bu güne kadar bu yazmadan kısa bir not halinde bahseden tek yayın zannımızca şudur: F. Ögütmen, XII - XVIII. yüzyıllar arasında minyatür sanatından örnekler, Topkapı Sarayı Minyatür Bölümü rehberi, İstanbul 1966, s. 40; Topkapı Sarayı kütüphanesindeki gayri islâmî yazmaları incelemiş olan A. Deissmann, *Forschungen und Funde im Serai*. Berlin - Leipzig 1933, adlı eserinde Suriye yazısı ile bazı arapça incillerden bahsetmekle beraber (Kşr s. 134, No. 126, 127) bu yazmayı zikretmez. Ancak sa. 30, not 2 de bu kütüphanede doğu yazmaları arasında arapça incil vs. hristiyan konulu yazmalar bulunabileceğini bir ihtimal olarak söyler.

<sup>2</sup> Yazmanın arapça metninin incelenmesi ve çeşitli yönlerden değerlendirilmesi hususunda kıymetli yardımlarını esirgemeyen, muhtelif hususlarda bize yol gösteren sayın Doç. Dr. Nihat Çetin'e en derin teşekkürlerimi arz etmek isterim.

rakterdedir. Metin kısmı nesih yazısı iledir. Yazılar çoğunlukla siyah olmakla beraber, özel önem verilen ve itina edilen sahifelerde siyah tahrilli altın, mavi, kırmızı yazılar vardır. Harekeler de genellikle ilgili oldukları yazının rengindedir. Yazının boyu ve sahifeye düşen satır sayısı değişmektedir.

Kitabın yazıldığı tarih belli değildir. Son sahifede kitabın hattatı kendi ismini vermemekte, sadece bazı sıfatlar sayarak sonuç olarak "ben" yazdım demekle kalmaktadır. Böylece sanatkârın ismi doğu sanatında çok defa olduğu gibi burada da meçhul kalmıştır. Tarihin bulunması gereken yerde ise bir ihmal veya dalgınlık sonucunda sadece "sene" yazılıdır fakat yıl sayısı verilmemiştir. Bu, herhalde farklı renkte yazılacak iken mürekkep değiştirildiğinde yapılan bir unutkanlıktan olsa gerek, bizim için üzüntü verici bir eksikliktir. Kitabın başka bir sahifesi ise (67 a) ithaf sahifesidir (Res. 1). Burada yazmanın merhum Fahreddin Eb'ul-'Alâ'nın oğlunun kütüphanesi için yazıldığı kaydedilmiştir. Fakat bu şahsın kim olduğunu tesbit şimdilik mümkün olmadı. Eğer bu husus tesbit edilebilirse yazmanın nerede ve ne zaman yapıldığı hakkında önemli bir ipucu elde edilmiş olur. Son iki sahifede II. Bayazid'in mührü bulunduğu göre, en geç 15. yüzyılın ikinci yarısında saray kütüphanesine girmiş bulunuyordu.

## 2. Konu ve tertip:

İncelediğimiz yazma hristiyan mukaddes kitabının en önemli kısmını teşkil eden dört incilin arapçaya tercümesini ihtiva eder. Esas incil metinleri, bugün kullanılmakta olan arapça incil tercümeleriyle mâna bakımından büyük ayrılıklar göstermemekle beraber cüme kuruluşu vs. detaylarda farklıdır. İncillerin kendi içinde bölümlere ayrılışı da bugünkü şekilden tamamen farklıdır. Günümüzde kullanılan incillerdeki gibi büyük baplara ayrılmış olmayıp, daha çok sayıda küçük fasıllara ayrılmıştır. Bu fasılların sayıları hakkında metnin başında izahat da mevcuttur.

Baş sayfayı bir deisis sahnesi kaplar. Bunu incilin dört nüshası ve yazarları hakkında genel bilgi takip eder (2 b — 3 b.) Bundan sonra dört incil, alışılmış sıraları ile dizilmiştir. Herbiri yazarının bir minyatürü ile başlar. Bundan sonraki iki sahife hangi incilin başı olduğunu bildiren bir başlıktır ve çok zengin şekilde tezhiplidir. Bu tezhipli sahifelerden sonra daha sade şekilde tezyin edilmiş birkaç sahifede yazar hakkında bilgi verilir ve bu incilin kaç fasıl olduğu bildirilir. Bunu bir fihrist takibeder. İncil metni bundan sonra verilmiştir ve daha sade şekilde yazılmış ve süslenmiştir.

<sup>3</sup> Bu rakamların hangi çevrede kullanılan tipte olduklarını tesbit edemedik. Bunun tesbiti yazmanın menşei hususunda önemli bir ipucu olabilirdi.

Yazmayı incelerken bir eksiklik hemen dikkati çeker. İncil yazarlarından Lukas'ın minyatürü yoktur. Bu hususta yapılan daha dikkatli bir inceleme ise yazmanın 10 varaklık tam bir formasının eksik olduğunu ortaya koyar. Yazmanın sahifeleri numaralıdır. Gerek bu numara sistemi gerekse fasılları gösteren numaralar Yunan rakam sistemine göre, fakat işaretler bakımından farklıdır. Bu işaretlerden ancak bazıları Yunan rakam işaretleriyle benzerlik gösterir. Bazılarında ise arap harflerine benzerlik görülür. Meselâ yunanca lamda olması gereken yerde arapça lama benzer bir işaret vardır.<sup>3</sup> Theta ise aynen alınmıştır. Biraz dikkat edince bu rakamları okumak kolaylıkla mümkün oldu. Böylece hangi sahifelerin eksik olduğunu kesinlikle söyleyebiliyoruz. Bugünkü sahife sayılarına göre 110-111 yaprakların arasına rastlayan bu 10 varaklık noksanlığın kitabın orijinal cildinin eskidiği ve dağıldığı sırada meydana geldiğini ve yeniden ciltlenirken yeni sayfa numaralarının verildiğini tahmin ediyoruz. Eski numaralarda 10 sayılık bir atlama vardır. Markos incilinin bugünkü bölümlere göre XVI. bap, 19. cümlesi yarısından itibaren ve 20. nin tamamı eksiktir. Lukas minyatürü ihtiva eden sahife, tezhipli olması gereken karşılıklı iki başlık sahifesi, Lukas incilinin fihristi ve bu incilin I. babının bir kısmı da yoktur. Mevcut kısım bu babın 15. cümlesinin ortasından "içki içmiyecek..." kelimeleri ile başlar. İncilin bundan sonraki kısmı tam olarak mevcuttur.

## 3. Minyatürler :

Yazmada bugün tam sahife halinde 4 minyatür mevcuttur. Bunların müşterek özellikleri üzerinde durmadan önce teker teker incelemeyi yerinde bulduk.

### a) *Deisis* (Var. 1 b) <sup>4</sup> Res. 2

Minyatürün boyutları çerçevesiz olarak 14.4×9.5 cm.dir. Çerçeve kalınlığı 3 mm. kadardır. 3 tarafta ayrıca lâcivert tuğlar vardır. İç yan ise düzdür. Esas kompozisyon, ortada İsa, solda Meryem ve sağda Ioannes Prodromos (Vaftizci Yahya) figürlerinden ibarettir. Başlarının üzerinde kırmızı renkte Yunan harfleri ile monogramları bulunur. Minyatürün fonu düz altındır. Yalnız İsa'nın ayakları altında basit çizgilerle belirtilmiş ters perspektifli bir seki vardır. Diğer figürlerin bastığı zemin belirtilmemiştir. Figürlerin boyları çok uzundur. Plastik değerler gölge ve ışık yardımı ile gayet iyi verilmiştir. Kompozisyonda ise derinlik yoktur. İsa ağırlığını sağ ayağı üzerine vermiş, sol ayağı daha hafif ve daha öne basar durumdadır. Sol dizisi büküktür. Sağ eli-

<sup>4</sup> Bu konu minyatür sanatında pek karşılaşmadığımız bir şeydir.

nin bütün parmakları ile takdis eder pozdadır. Sol elinde bir kitap tutmaktadır. Baş kısmı tahribe uğramıştır, ancak saçının ve çenesinin bir kısmı mevcuttur. Başının etrafında haçlı hale vardır. Lâcivert renkteki tunica'sının sağ omuzundan etek ucuna kadar turuncumsu bir şerit inmektedir. Üstüne mavi, bol kıvrımlı bir toga almıştır. Ayağındaki sandallar ince çizgilerle belirtilmiştir. Ten rengi olan kısımlar yeşilimtrak gölgeli ve esmerdir.

Meryem 3/4 profildendir. Yüz burada da tahribe uğramıştır. Başını öne eğmiştir. Ellerini İsayaya doğru uzatmış, şefaata dilemektedir. Boyu aşırı derecede uzundur. Elbisesi mavi, mantosu lâciverttir. Kırmızı ayakkabılarının ancak uçları görünür. Cilt rengi İsanınki gibidir. Ioannes de İsayaya dönük olarak ve 3/4 profilden tasvir edilmiştir. Tunica'sı mavi, toga'sı yeşildir. Saçları uzun, görünen sağ kolu ve bacakları çok zayıf ve ayakları çıplaktır. Cilt rengi İsanınki gibidir.

b) *Mattheos* (Var. 4 a) Res. 3.

Çerçevesiz olarak boyutları 14.1×9.1 cm.dir. Çerçeve ve tuğlar ilk minyatürdekinden daha basittir. Fon altındır. İncil yazarı resmin soluna ve kitabın içine dönük olarak arkalıksız bir bankta oturmaktadır. Bank ve Mattheos'un ayağını bastığı seki ters perspektiflidir. İncil yazarının tunica'sı mavi, mantosu yeşilimtrak gölgeli okru'dur. Ten rengi olan kısımlar da yeşilimtrak gölgeli ve esmerdir. Ayağında romalı sandalları vardır.

Mattheos, kucağındaki bir kitabı sol eliyle sayfasını açarak tutmaktadır. Sağ elinde tuttuğu kalem bir mürekkep hokkasına batırır ve yazmaya hazırlanır durumdadır. Yazmadaki minyatürlerden yalnız bunda, yüz kısmı hemen hemen sağlam olarak kalmıştır. Yüz diğer ten rengi kısımların rengindedir. Mattheos oldukça yaşlı bir insan olarak tasvir edilmiştir. Saçı ve sakalı gridir. Yüzünde oldukça derin kırışıklıklar vardır. Başını halezidir.

Kompozisyonda hiçbir yardımcı eleman yoktur, derinlik verilmemiştir. Plastik değerler güzel bir şekilde belirtilmiştir.

c) *Markos* (Var. 68 a) Res. 4

Çerçevesiz olarak 13,3×9,1 cm.dir. Zemin altındır. İncil yazarının ismi Yunan harfleri ile kırmızı olarak yazılmıştır. Markos, ters perspektifli bir bankta sola dönük olarak oturmaktadır. Tunica'sı lacivert, mantosu mavidir. Baş kısmı haraptir. Elinde bir rotulus tutmaktadır. Kompozisyon özellikleri Mattheos minyatüründeki gibidir.

d) *Ioannes* (Var. 177 a) Res. 5

Minyatür, etrafındaki kırmızı cedvelle beraber 12,5×9,6 cm. boyundadır.

Zemin diğer minyatürlerdeki gibi altındır. Fakat farklı olarak burada arka plân, iki yanda hellenistik üslûp etkisindeki çok stilize kademeli kayalıklar ve ortada bir mimarî ile belirtilmiştir. Kompozisyonda Ioannes ile birlikte bir şahıs daha görülür. Bu, şakirdi Prokhoros'dur. İncil yazarları genel olarak yalnız tasvir edilirler. Fakat Ioannes'in bu şahısla birlikte tasvir edildiği başka bir yazmayı da tanıyoruz.<sup>5</sup> Kompozisyonda figürlerin yerleştirilişi bu yazmadakinin simetriğidir. Yani Ioannes sağda olacağına soldadır. Her iki şahıs da birer küçük tabureye oturmuştur. Sol yukarı köşeden mavi renkte bir ışın Ioannes'e doğru inmektedir. İncil yazarı, sola doğru bakarak elinde bir rotulus tutan Prokhoros'a incil metnini dikte ederken tasvir edilmiştir. Her iki figürün baş kısmında boyalar dökük olmakla beraber yüz hatlarını sezme mümkündür. Ioannes'in alını iki yandan epeyce açık, yüzü uzunca ve sakallıdır. Bu, başka tasvirlerinde de görülen tipidir. Prokhoros ise genç bir insandır ve sakalsız tasvir edilmiştir. Ioannes lâcivert tunica ve yeşil manto, Prokhoros lâcivert tunica ve kolu ile yakasında lâcivert şeritler olan gri manto giymiştir.

Buraya kadar teker teker incelediğimiz minyatürlerin müşterek özellikleri şöylece özetlenebilir:

Bir tanesi hariç, minyatürlerin hepsinde fon düz altındır ve mekân veya derinliğe işaret edebilecek hiç bir unsur kullanılmamıştır. Figürlerin plastik değerleri ise çok iyi bir şekilde verilmiştir. Boylarının aşırı denilecek kadar uzun oluşu dikkati çeker. Bu husus, deisis konulu minyatürde şahıslar ayakta durduğu için bilhassa belirir. Minyatürler gerek üslûp, gerekse işleniş tekniği bakımından tamamen Bizans devrinin oldukça geç bir safhasındaki örneklerle benzerler. Boylardaki uzama, hareketlerdeki rahatlık ve plâstik de-

<sup>5</sup> İncil yazarı Ioannes'in Prokhoros ile birlikte tasvir edildiği bir minyatür Paris Bibl. Nat. da 71 numaralı Yunanca yazma olarak kayıtlı bulunan bir incilde mevcuttur, (fol 149 vo) Kşr. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la bibliothéque nationale*, Paris 1929, s. 46 - 47, Lev. LXXXVII; Ioannes'in bu şahısla birlikte resmedilmesinin ve arkadaki kayalıkların bir gelenek olduğu anlaşılıyor. Aynaroz'da bulunmuş bir ressam el kitabında, Ioannes'in diğer incil yazarlarından farklı olarak bir mağarada resmedilmesi gerektiği ve incil yazarının, kitabının metnini Prokhoros'a dikte ettiği ifade edilmektedir. Bk. *Malerhandbuch des Malermönchs Dionysios vom Berge Athos*, München 1960 (G. Schäger'in 1855 tarihli tercümesine göre yeni baskı) s. 133, no. 402.

<sup>6</sup> 14. yüzyıl mozaik ve freskolarının bu üslûbunu görmek için en yakın çevremizin önemli bir eseri olan İstanbul'daki Kariye camindeki örnekleri incelemek bile yeterli bir fikir verebilir. Bu konuda en geniş yayın olarak bk. P.A. Underwood, *The Kariye Djami*, Londra 1967.

<sup>7</sup> Bizans minyatürlerine temas eden hemen hemen her kitapta bu kompozisyonlardan birkaç tanesini görmek mümkündür. Bizansın her devrine ait bol sayıda örnek için bk. H. Omont, *not 5 deki eser*.



ğerlerin verilmesindeki başarı 14. yüzyıldaki Bizans mozaik ve freskolarında da göze çarpan özelliklerdir.<sup>6</sup> Kompozisyonlar ise Bizansın hemen hemen her devresinde görülebilen tiplerde olduğu için tarihlendirme bakımından fazla bir önem taşımıyorlar. İncil yazarı tasvirleri hemen hemen bütün minyatürlü incillerde bulunur ve adeta klişeleşmiş konulardır.<sup>7</sup> Fakat bunlar, üslûp, arka plânın tertibi gibi hususlarda birbirinden ayrılmışlardır. İncelediğimiz yazmadaki minyatürlerin, doğunun ve islâm sanatının tesirini hemen hemen hiç almamış bir Bizanslı ustanın elinden ve 14. yüzyılın ortalarında çıktığını çok kuvvetli bir ihtimal olarak ileri sürebiliriz. Bu tarihlendirmeyi yazmadaki tezhipler de üslûp özellikleri ile desteklemektedir.

Burada ilgi çekici bir özelliğe de temas etmek istiyoruz. İncil yazarı tasvirlerinde hemen hemen istisnasız olarak figür resmin solunda oturmakta ve sağa doğru dönmüştür. Bu yazmada ise kompozisyon bunun tam tersine tertip edilmiştir. Yani figür sağda oturur ve sola bakar. İki figürden meydana gelen İoannes Theologos minyatüründe de aynı ters kompozisyon tertibine işaret etmiştik. Bu herhalde, kitap arap harfleri ile yazıldığı ve sahifeleri sağdan sola doğru okunduğu için böyledir. Yazarın, Yunan ve Lâtin harfleri ile yazılmış incillerde olduğu gibi, burada da kitabın içine doğru bakabilmesi için, resim içindeki yeri ve yönü bu şekilde değiştirilmiştir. Bu da, minyatürlerin bu yazma için bilhassa yapıldığının bir delili sayılabilir.

#### 4. Tezhipler :

İncelemekte olduğumuz yazmanın muhtelif sahifeleri, bunlara verilen önem derecesine göre değişik şekillerde süslenmiştir. En basit şekildeki sahifelerde sadece yazıda birkaç renk kullanılması bir süsleme unsuru olmuştur. (Res. 6-7). Duraklar bütün yazmada altın ile yapılmıştır ve kendi aralarında çok ufak farklar gösteren iki tiptedir. Bunlardan daha çok görüleni bir küçük rozet çiçeği, diğeri ise lotus koncası diyebileceğimiz şekildedir. Daha itinalı bazı sahifelerde altın ile yazılan yazılar bulutu andıran şekillerde siyah konturlar içine alınmış, arada kalan zemin kısmı ise sulu sepia ile taranmıştır. Bu taranmış kısımlara üçer veya dörder noktalık gruplar serpiştirilmiştir. (Res. 8) Yazının aynı şekilde konturlandığı bir başka sahifede ise lâcivert (Ultramarin) ile doldurulan zemin, beyaz kıvrık dal motifleri ile bezenmiştir. (Res. 9) Bir diğesinde ise sahifenin kenarında bir geçme motifi bordür olarak kullanılmıştır. (Res. 10) Yazının aynı tertipte olduğu bir başka sahifede oldukça zengin tezhiplere karşılaşıyoruz. (Res. 11). Koyu renk zemin ortasında hatâi tarzını hatırlatan yaprak ve çiçek motifleri, kâğıdın renginde bırakılmak suretiyle bir dolgu elde edilmiştir. Aynı çiçeklerden meydana gelen ve kıvrık dal esasına dayanan bir bordür sayfayı sınırlamaktadır. Bazı sa-

hifelerin yanlarında güller vardır. Tığlar ve cedveller ise genellikle çok sadedir.

Fakat bu yazmadaki tezhiplerin en zenginleri kitabın en başındaki tek ve Mattheos ile Markos incillerinin başındaki çift başlık sahifeleridir. Lukas incilinin baş kısmının kayıp olduğunu söylemiştik. İoannes incilinde de böyle zengin tezhipli bir başlık yoktur. Bunun da sonradan ortadan kaybolduğunu tahmin edebiliriz.

İlk tezhipli başlık sahifesi (Var. 2 a), deisis konulu minyatür ile karşılıklı yer almıştır. (Res. 12) Sayfanın tezhipli kısmı 14.1×9.6 cm.dir. Çerçeve dolaşan geniş bordür, içleri rumî motifleri ile bezenmiş şemselerden meydana gelmiştir. Şemseleri dar bir şerit birbirine ve dış kenarlara bağlar. Bu çerçevenin içinde kalan saha üçe bölünmüştür. Üst ve altta altın ile kûfî yazılar bulunur. Bu yazıların arasında zemin lâcivertle doldurulmuş, aralara üçer noktalık gruplar serpiştirilmiştir. Geri kalan kare sahada, Selçuklu çini-lerinde de karşımıza çıkan sekiz köşeli yıldız ve haç bileşimi tertip görülür. Yıldızlar rumili, haçlar ise hatâi tarzında çiçekli dolgulara sahiptir.

Mattheos incilinin başında bulunan tezhipli çift sahifenin (Var. 10 — 11 a) en üstünde rumî ve lotus-palmet tertibini andıran bir bordür vardır. (Res. 11) Bunun altında yer alan dikdörtgen saha ile sayfanın en altındaki bölüm aynı tertiptedir. Oval bir çerçeve içinde beyaz renkte kûfî yazılar bulunur. Zemin kısmını ise lâcivert üzerinde helezonî kıvrılan altın rumîler gayet dekoratif bir şekilde doldurmaktadır. Sayfanın geri kalan kısmı geometrik bölümler içinde hatâi tarzında çiçek ve yapraklarla tezhiplenmiştir.

Markos incilinin başındaki tezhipli sahifelerde (Var. 72 b - 73 a) ana tertip aynıdır. (Res. 14). Farklı olarak kûfî yazılar mavi, bu kısımların zemini zeytin yeşilidir. Üstteki bordür de aynıdır. Ortada kalan bölüm ise farklı şekilde tertiplenmiştir. Burada iki yandaki kıvrık dal esasına dayanan hatâi tarzında bordürlerin içinde kalan saha karedir. Bu sahanın ortasında ince şeritler yardımı ile dört yapraklı yoncaı andıran bir şema meydana getirilmiştir. Bölümlerin içleri yandaki bordürlerinkini andıran çiçeklerle süslenmiştir. Tam ortada ise bir haç motifi meydana getirilmiştir.

Tezhiplerin genel karakteri tamamen islâmîdir. Muhakkak ki bunlar, minyatürleri yapan sanatçıdan tamamen ayrı bir çevreden yetişmiş bir ustanın işidir. Tezhipleri hristiyan yazmaları ile karşılaştırarak bir tarihlendirme yapmak bu durumda mümkün olmayacaktır. Topkapı sarayı kütüphanesinde bulunan tezhipli bazı yazmaları incelediğimizde bilhassa 14. yüzyıl ortalarına ait olanları ile bariz benzerlikler müşahade ettik. E.H. 1171 numaralı ve

H. 767 (M. 1366) tarihli yazmada birçok benzer hususlar vardır.<sup>8</sup> Başlıkların formu, kûfî yazının tipi ve tertibi, hataî tarzı çiçekler, zemindeki taramalar arapça incildekine çok benzemektedir. Geçmeli bir bordür ile dar şeritler ise hemen tamamen aynıdır. Ancak burada farklı olarak renkler daha canlı, yazı ve tezhibin işçiliği çok daha temizdir. H. 741 (M. 1341) tarihli bir diğer yazmada ise<sup>9</sup> (M. 5 numaralı) başlık yazıları ve fonlarındaki rumîlerin tertibi, zemindeki tarama ve duraklar, yazıların tipi incelediğimiz yazma ile büyük benzerlik gösterdikten başka, kullanılan renkler aynıdır. Tezhibin genel havası ve işçiliğin biraz serbest çizgileri de tamamen aynı karakterdedir. Bu sonuncudaki tezhipleri yapan Şamlı bir sanatçıdır. Şu halde incelediğimiz incildeki tezhiplerin de kuvvetli bir ihtimalle 14. yüzyıl ortalarında ve belki de Suriye çevresinde meydana getirildiğini ileri sürmek mümkündür.

#### Sonuç :

Incelediğimiz yazmanın ne tarihi, ne de yapıldığı yer hakkında maalesef kesin bilgimiz yoktur. Topkapı sarayına ne zaman girdiği de kesin olarak bilinmez. Ancak bu hususlarda birtakım tahminler yapmak mümkün olmaktadır.

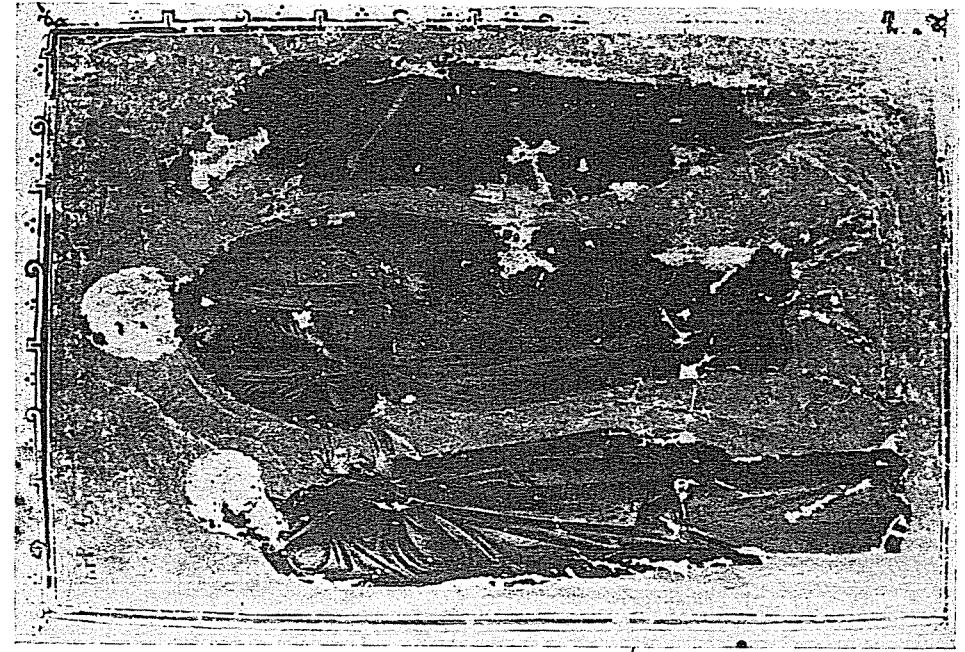
Tezhipleri İslâm çevreleri ile çok yakından ilişkileri olan bir Hristiyan sanatçının, hattâ daha zayıf bir ihtimalle de olsa bir İslâm sanatçının yapmış olması mümkündür. İslâm sanatı ile bu kadar yakın bir ilgi ancak yazmanın yapıldığı yere bağlı bir husus olabilir. Böyle bir yer olarak Suriyeyi biz en kuvvetli ihtimal olarak ileri sürmek istiyoruz. Minyatörcü ise bu tesirden tamamen uzak kalmış, yani bu çevreye kısa zaman önce gelmiş bir Bizanslı olabilir. Yapılış tarihi için gerek minyatürlerin üslûbu, gerekse tezhipler bizi 14. yüzyıl ortalarını en kuvvetli bir ihtimal olarak kabul etmeye sevk etmektedir.

Yazmanın Topkapı sarayına giriş tarihi olarak biz Fatih Sultan Mehmed'in zamanını düşünüyoruz. Zira bu padişahın incilin arapçaya bir tercümesini yaptırdığı bilinmektedir.<sup>10</sup> Elimizdeki incilin bu tercüme olduğu ilk anda hatıra gelebilirse de, tezhiplerin daha erken bir devri işaret eden karakteri yüzünden bu mümkün değildir. Ancak II. Mehmed'in bu konu ile yakından ilgilenişi dolayısı ile, bu yazmanın onun zamanında kütüphaneye girmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

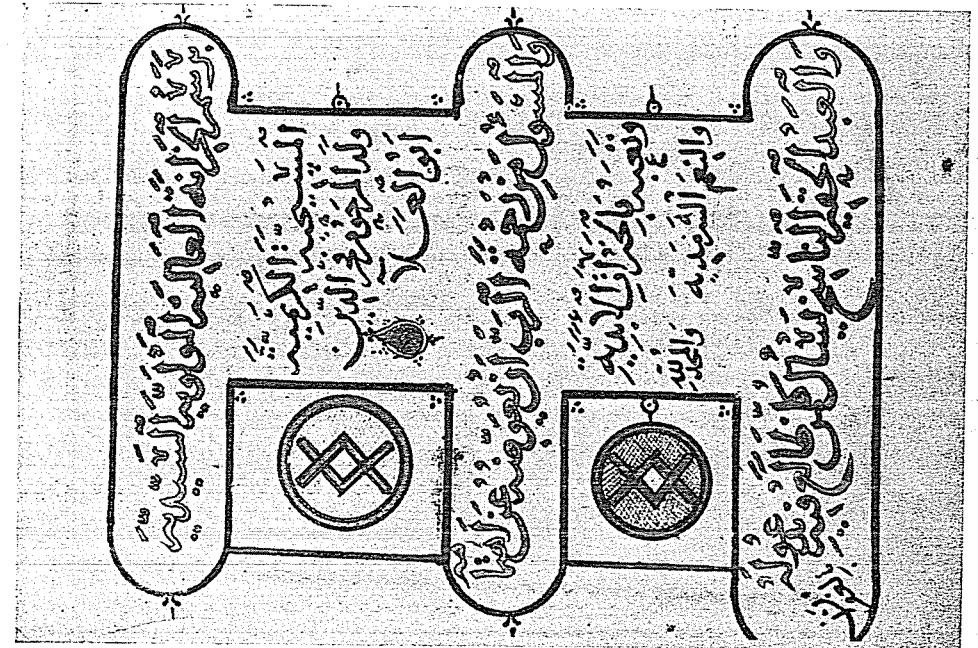
<sup>8</sup> F.E. Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Arapça yazmalar kataloğu*, İstanbul 1966, III. cilt, s. 418, No. 6007.

<sup>9</sup> Aynı eser, C. 1, İstanbul 1962, s. 42 - 43, No. 138.

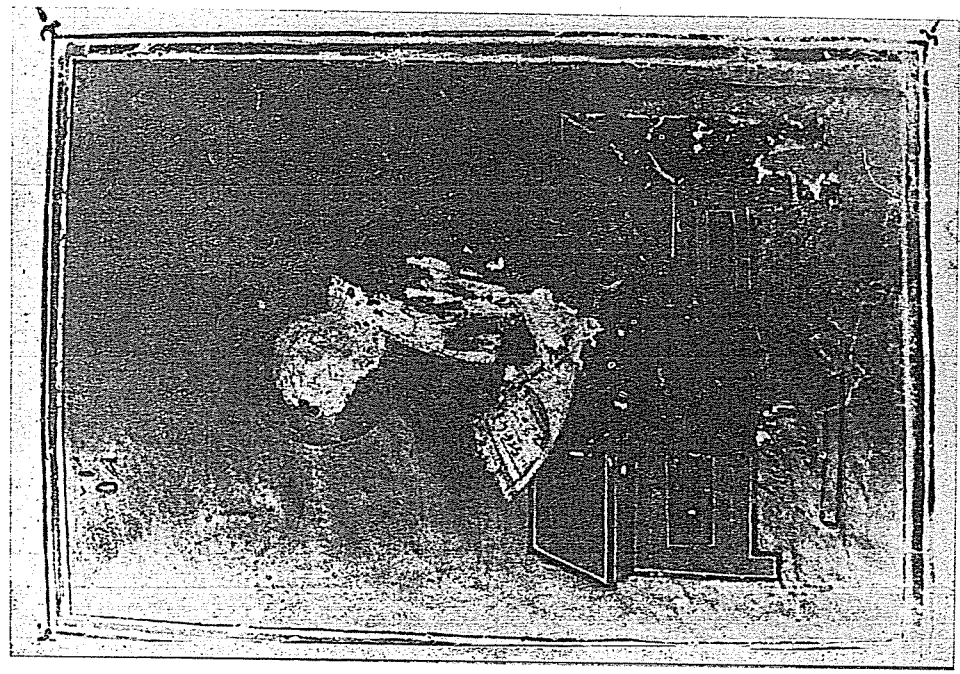
<sup>10</sup> A. Deissmann, *Not 1 deki esr.* s. 30, not 2.



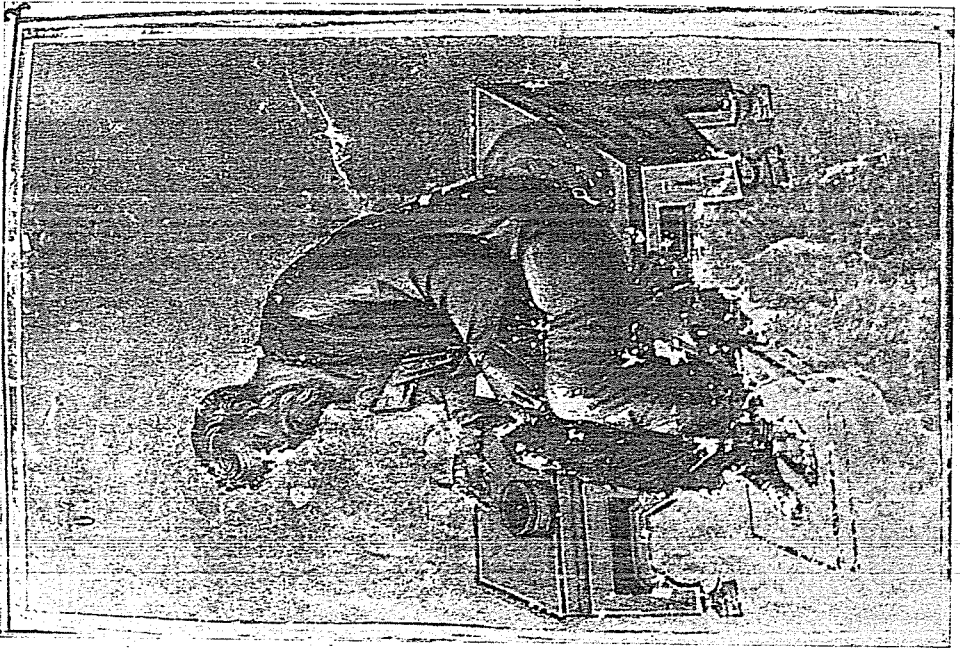
Res. 2: Deisis minyatürü  
(var. 1 b)



Res. 1: İthaf sahifesi  
(var. 67 a)



Res. 4: Markos minyatürü  
(var. 68 a)



Res. 3: Mattheos minyatürü  
(var. 4 a)



Res. 5: Ioannes minyatürü  
(var. 177 a)

وقال لهم ارجعوا الى ابيكم واتبعوا وصاياهم  
 فاستجابوا له فاجابوا الرب وقال لهم  
**الفصل الثاني والاربعون**  
**الاصحاح العشرون**  
 فلما كان عشي ذلك اليوم الذي هو اخيرا السبت والاربعاء  
 مغلقه في الموضع الذي كان فيه الابله من جمعهم  
 جالس مع يوسف في وسطهم وقال لهم السلام لهم قال هيداوا  
 ايديهم وجوههم ففتح الابله لاني لم ارا الرب وقال لهم  
 اصلا السلام لكم اذ ارسلني الارب كذلك انا اذ ارسلم قال لي  
 وخبرهم وقال لهم افسدوا روح القدس من يرد له خطاه  
 عظيمه ومن لم يمتنعوا عليه فسكت  
**الفصل الثالث والاربعون**  
 ولم يزل ايضا اجد اسم الرب يسوع المسيح الذي معتم اذ جابني

Res. 6: Normal bir yazı sahifesi  
(var. 222 a)

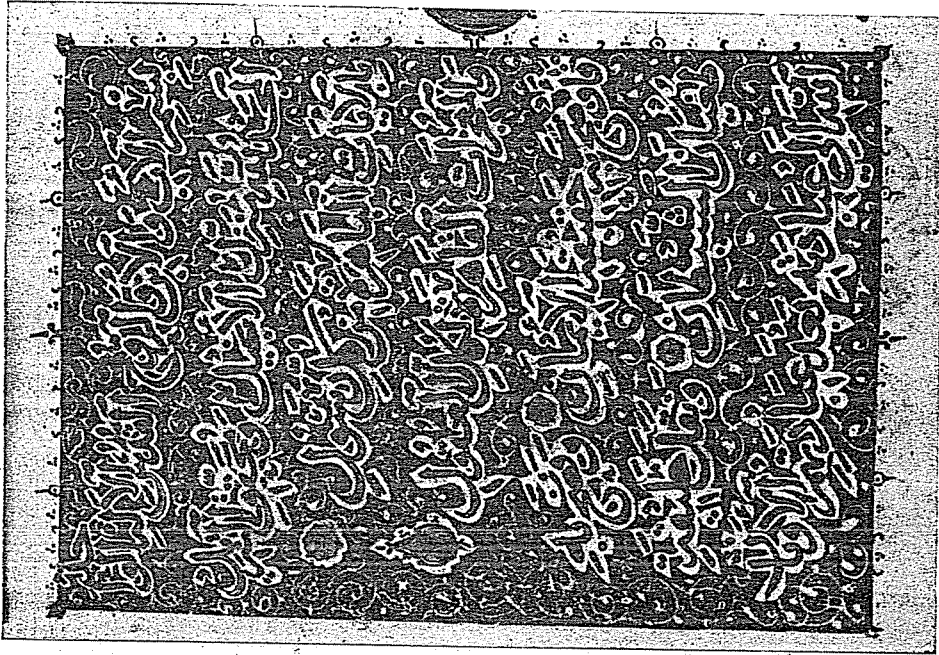


وكان يوت بر السأ قالا اب الجب الذي سهرت  
 النفس التي  
 وكان يبع قد صا له ثلثون سنة وكان ثلث الله  
 يوسف بن هالي بن جليل بن لاوي  
 بن تالي بن فونا بن يوسف بن طابو  
 بن عافون بن اجوم بن عيني بن عجا  
 بن مات بن طابو بن ثاماي بن يوسف  
 بن صودا بن فوان بن فينا بن فو يابل  
 بن يابل بن يدي بن باجي بن اجوي  
 بن صامه بن لادام بن ليز بن فينا  
 بن العاراذ بن زيار بن طاك بن لاوي  
 بن شعون بن صودا بن يوسف بن فوان  
 بن يابيم بن تبا بن سا بن طابا

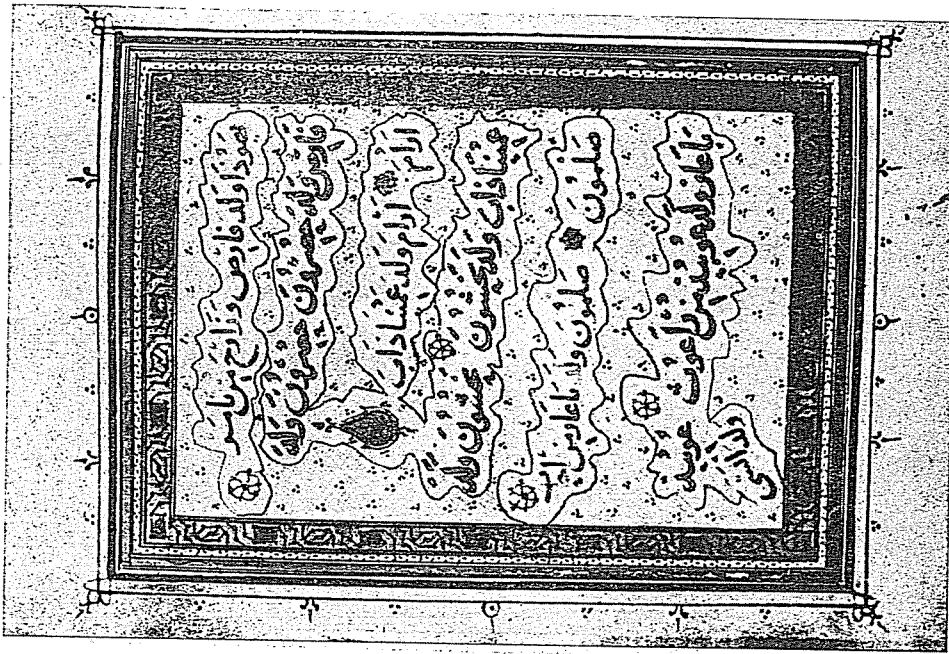
Res. 7: Normal yazılı bir sahife.  
(var. 118 a)



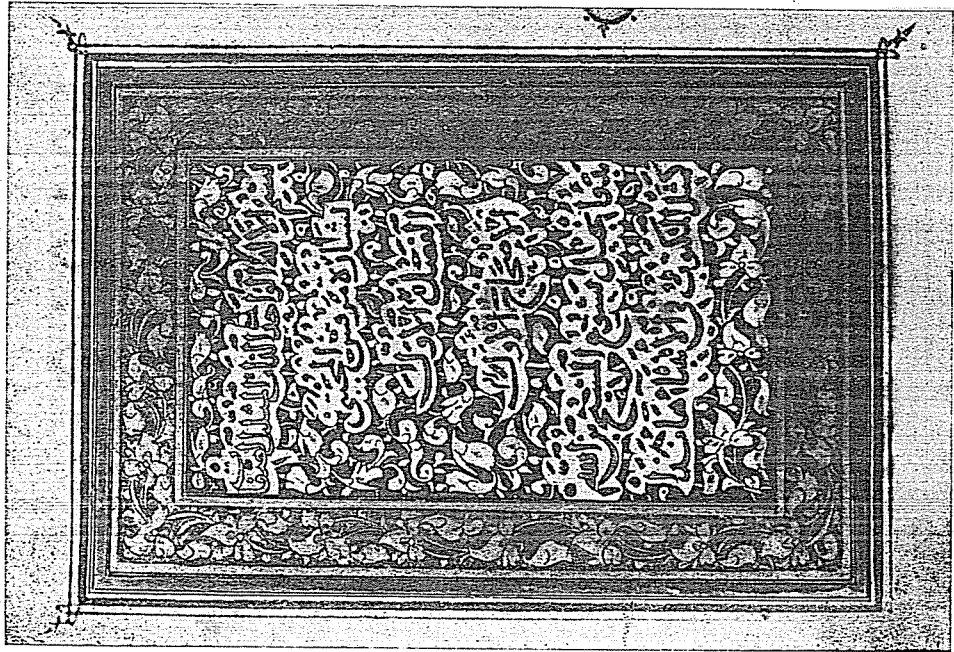
Res. 8: Tezhipli bir başlık  
(var. 176 b)



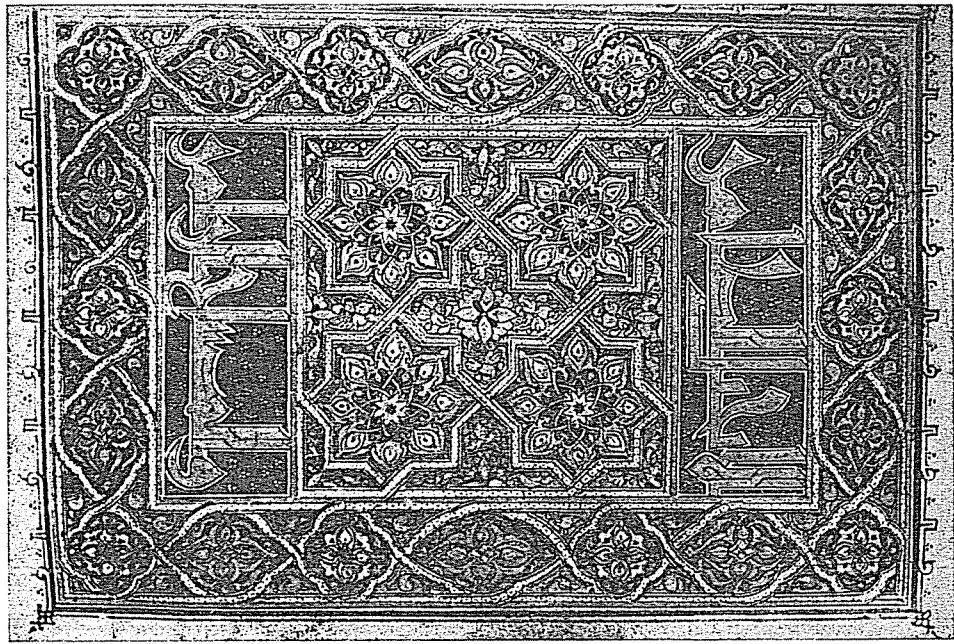
Res. 9: Lâcivert zemimli  
yazı sahifesi (var. 2 b)



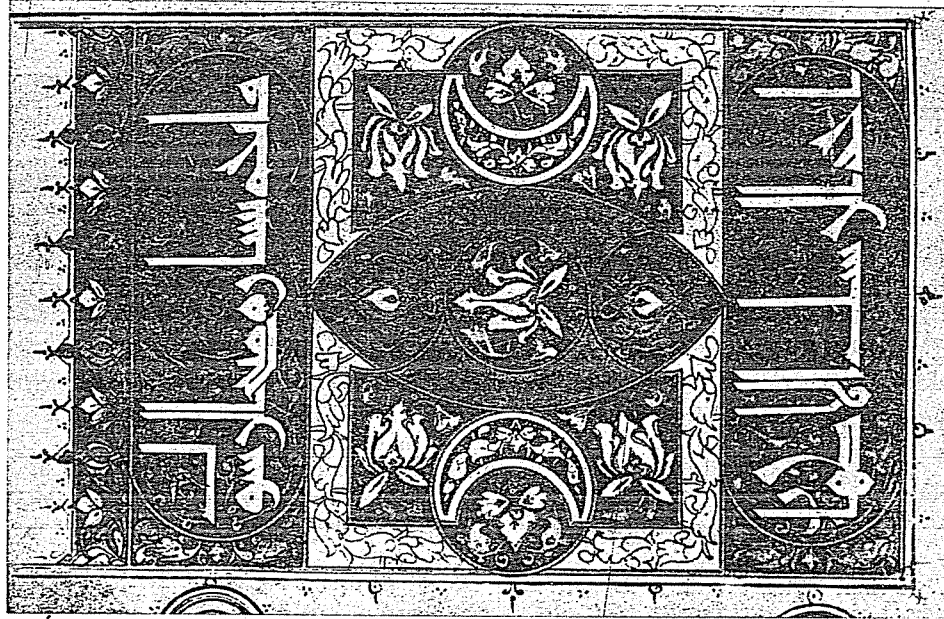
Res. 10: Tezhipli çerçeve  
(var. 12 a)



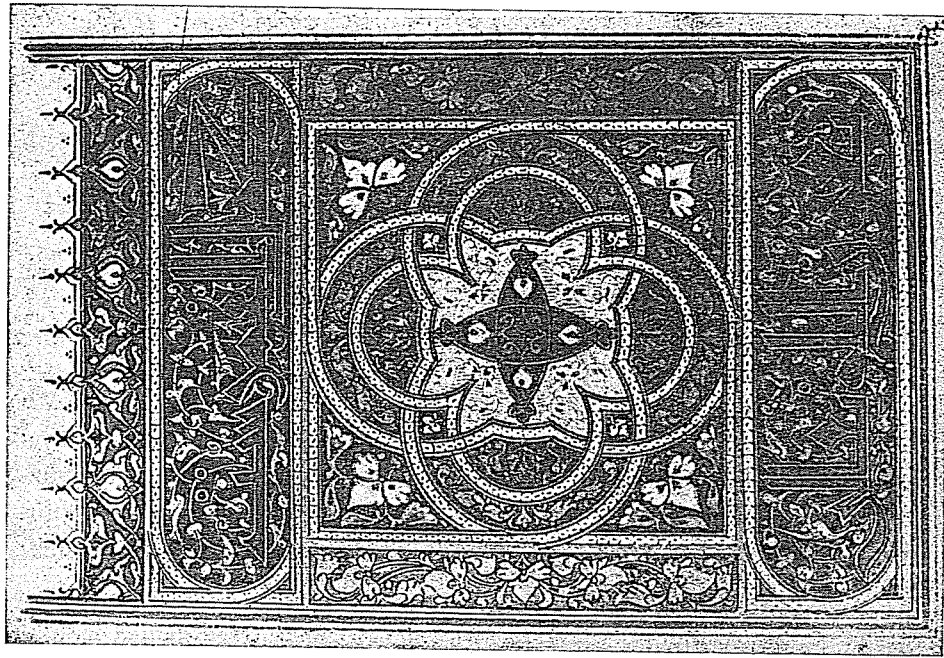
Res. 11: Markos incilinin başı (var. 73 b)



Res. 12: Tezhipli başlık sahifesi (var. 2 a)



Res. 13: Matheos incilinin başlık sahifesi (var. 11 a)



Res. 14: Markos incilinin başlık sahifesi (var. 72 b)

Z E R E N A K A L A Y

## TARİHİ KONUDA İLK OSMANLI MİNYATÜRLERİ

Osmanlı minyatür san'atında tarihî konulu minyatürlü yazmalar XVI. yüzyılın ilk yarısında, Kanunî devrinde ortaya çıkmakta ve Osmanlı minyatür san'atının karakteristik bir özelliğini teşkil etmektedir. Bunlar XVI. yüzyılın ilk yarısından itibaren Osmanlı resim san'atına girerek XVII. yüzyılın ilk yarısına kadar devam etmiş ve Osmanlı resim san'atının en güzel örneklerini vermiştir.

Tarihî konulu yazmaların minyatürlü sahifelerinde ordu, yürüyüş halinde veya kale, şehir civarında konakladığı bir sırada yahut savaş anında tasvir edilmiştir. Olaylar kompozisyonun ön plânında geçmekte, arka plânda kale, şehir tasvirleri yer almaktadır. Bazen sahneler kale ve şehir tasvirleri hakim olarak, kompozisyona figür dahi katılmamaktadır.

Tarihî konuda tamamen figürsüz, bu tip yazmalar arasında en erken tarihli üç örnek dikkati çeker:

Bunlardan biri İstanbul Üniversite kitaplığında Beyan-ı Menazil-i sefer-i İrakeyn diğer ikisi de Topkapı Sarayı Müzesi kitaplığındaki Tarih-i Sultan Bayazıd ile Süleyman-nâme (Tarih-i Feth-i Sikloş Estergon Ustoli Belgrad<sup>1</sup>) dir.

Beyan-ı Menazil-i Sefer-i İrakeyn veya Mecma-i Menazil adı ile tanınmakta olan eser Kanunî Sultan Süleyman'ın (1534-35) İran ve Irak seferini anlatmaktadır.

Yazma (1537) yılında minyatürlenmiş olup yazarı ve nakkaşı Nasuh al-Silâhi al-Şehir bi-Matrankidir.<sup>2</sup> İçindeki 128 minyatür İstanbul'dan Tebrize,

<sup>1</sup> Fehmi Ethem Karatay, Topkapı Sarayı Müzesi Türkçe Yazmalar Kataloğu 1961, No: 624 - 667.

<sup>2</sup> İstanbul Üniversite Kitaplığı T. 5964, S. 110 b.

Tebriz'den İstanbul'a kadar gidiş ve dönüş yolu üzerinde konulup göçülen menzilleri canlandırır. Yalnız minyatürler kalitece aynı değeri taşımazlar. Öyleki, o devirde önemli bir merkez oldukça basit denecek bir tarzda tasvir edilmiştir. Bu duruma sebep de o menzilde uzun süre kalınmamasıdır. Buna karşılık İstanbul, Tebriz, Bağdad, Halep, Diyarıbekir gibi büyük şehirlerin tam tesbit edilmiş olması san'atkârın ne kadar usta bir gözlemci olduğuna işaret etmektedir. Her sahifede san'atkârın kendi tipik motiflerini bulmakla beraber, bir çok motifler çevreye göre değişmekte, çevre özellikleri taşımaktadır. Dağlar, ağaçlar, zemin rengi, mimarî unsurlar birbirini takip eden sahifelere bir renklilik, canlılık kazandırmaktadır. Tepe çevrelerinde konturların arslan, ayı gibi şekiller alması ve karşımıza çıkan tavşan, geyük, karaca, ördek gibi hayvanlar sahifelere beklenmedik bir neşe katmaktadır.

Bir takım dekoratif görünümlere rağmen, san'atçı gerçeğin dışına çıkmamıştır.

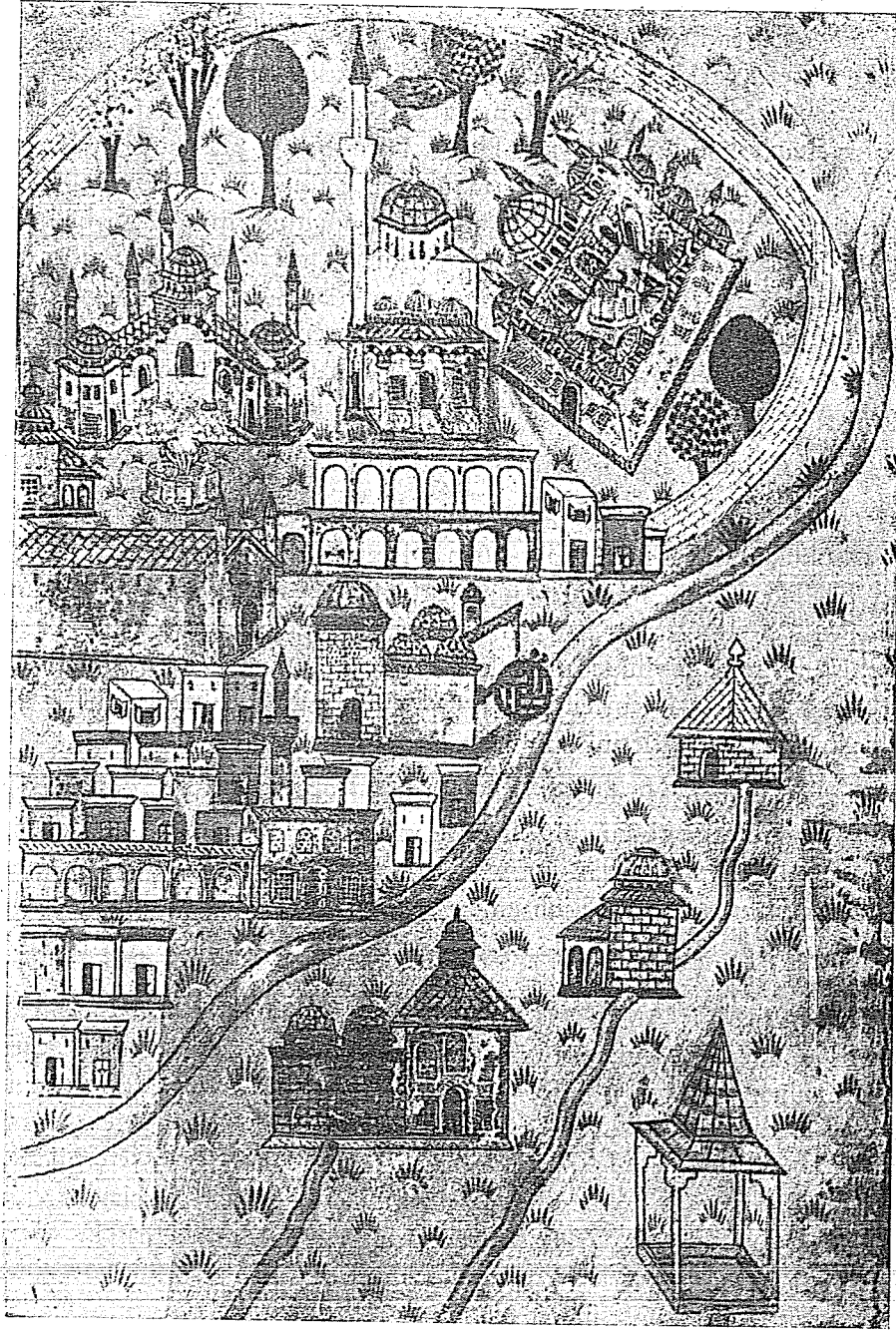
İstanbul, Bitlis, Diyarıbekir, Adana, Eskişehir, Seyitgazi, Tebriz, Sultaniye, Bağdad, Halep, Derguzin gibi şehirlerin XVI. yüzyıldaki görünüşleri başka türlü düşünülemez. San'atçı bilhassa şehir plânlarını mimarî anıtları ve şehirlerin tipik özelliklerini ifadede fevkalâde titizlik göstermektedir. Mimarî unsurlardaki süslemecilik hayvan figürlerinin çizilmesindeki ustalık, renkler san'atkârın hislerini ifade için bir vasıta olmuştur. (Resim 1)

Topkapı Sarayı Müzesi kitaplığında bulunan diğer iki yazmanın tarihî, yazarı ve nakkaşı hakkında bir bilgimiz yoktur. Yalnız Matrakçı Nasuh hakkında araştırma yapmış olan Dr. Hüseyin YURDAYDIN Mecma-i Menazil gibi bu iki yazmanın da Nasuh tarafından yazılmış ve minyatürlenmiş olduğunu ileri sürmektedir.<sup>3</sup>

SÜLEYMAN-NAME (Hz. 1608) 1543 de Kanunî Sultan Süleyman'ın Macaristan seferi ile aynı aylarda Barbaros Hayrettin Paşanın çıktığı Akdeniz seferini anlatmakta, minyatürler fethedilen ve konaklanan Nis, Tulon gibi limanlarla Budin, Estergon gibi şehirleri göstermektedir. Her iki sefere ait minyatürler aynı yazma içinde toplanmıştır. 36 B sahifesinde deniz seferi ile ilgili olaylar bitmekte, 37 A sahifesinde Macaristan seferleri ile ilgili olayların anlatılmasına geçilmektedir. 39 B sahifesinden itibaren ise Macaristan seferine ait menzillerin minyatürleri başlamakta, yalnız Macaristana ait menzillerin minyatürleri 52 A sahifesinden itibaren başlamaktadır.

<sup>3</sup> Prof. Dr. H. Yurdaydın, Matrakçı Nasuh, Ankara 1963.



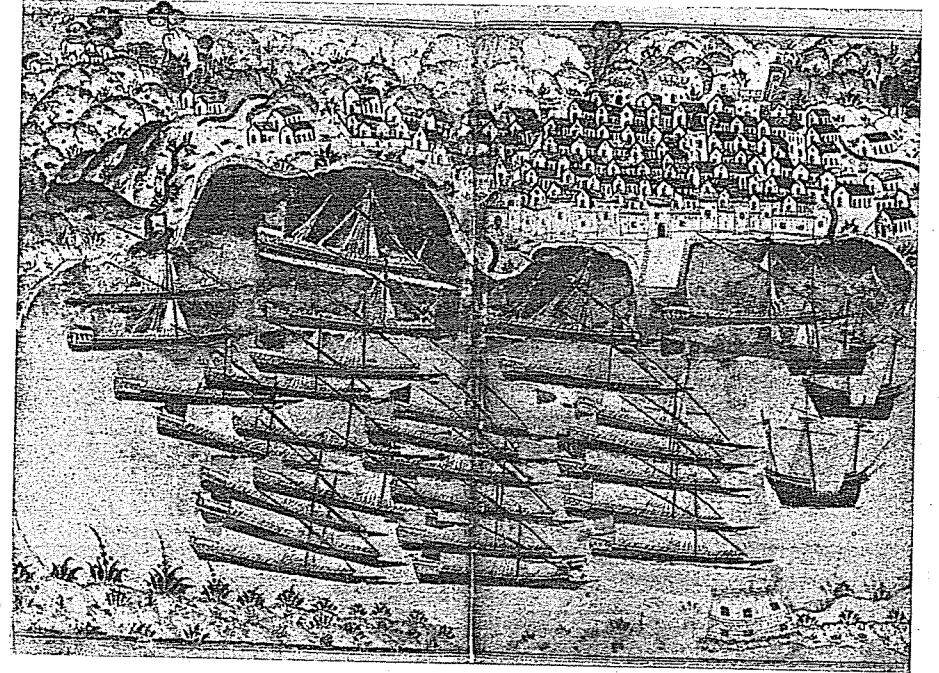


Resim 1. Eskişehir

Mecma-i Menâzil

39 B — 48 A sayfeleri arasında minyatürler için ayrılmış kısımlar boş bırakılmış sadece, ay, gün, yıl olarak menziller arasındaki mesafe işaretlenmiştir.

İlk kısımdaki minyatürlerde sadece limanlar gösterilmiş olup, kompozisyonda ilk plânda donanmaya ait gemiler göze çarpmaktadır. Limanlar ve şehirler kalın sur duvarları ile çevrilidir. Sur içinde ince çizgilerle ve az renk (mavi, pembe, yeşil) kullanmak suretiyle evler, kiliseler tasvir edilmiştir. Sur dışında ise ön plândaki ince işçilikle hiç bağdaşmayan oldukça kaba, küçük bitki ve ağaçlarla süslü tepeler, zaman zaman tepeler arasında evler, mevzilere yerleştirilmiş toprak görülmür. (Resim 2)



Resim 2. Tulum limanı

Süleyman-nâme

İkinci kısımdaki minyatürlerde zemin rengi olarak altın yıldız, sık sık kullanılmıştır. Zeminde renk renk çadırlar, yeşil ağaçlar ince taramalarla gösterilen tepeler, geometrik düzen içindeki mimarî anıtlar bazan sayfeyi boydan boya dolaşan nehirler, nehirler üzerindeki adalar kompozisyonun esasını teşkil eder. Sahnelerin üzerinde görülen yazılarda menzil adlarından başka ay, gün, yıl adları da belirtilmiştir. (Resim 3-4)

Bu yazmada iki ayrı konunun minyatürleri arasında görülen biçim, renk, kompozisyon anlayışları arasındaki farklar ve metin kısmını teşkil eden sahifeler arasında görülen düzensizlikler, yazı değişimleri minyatürlerin aynı



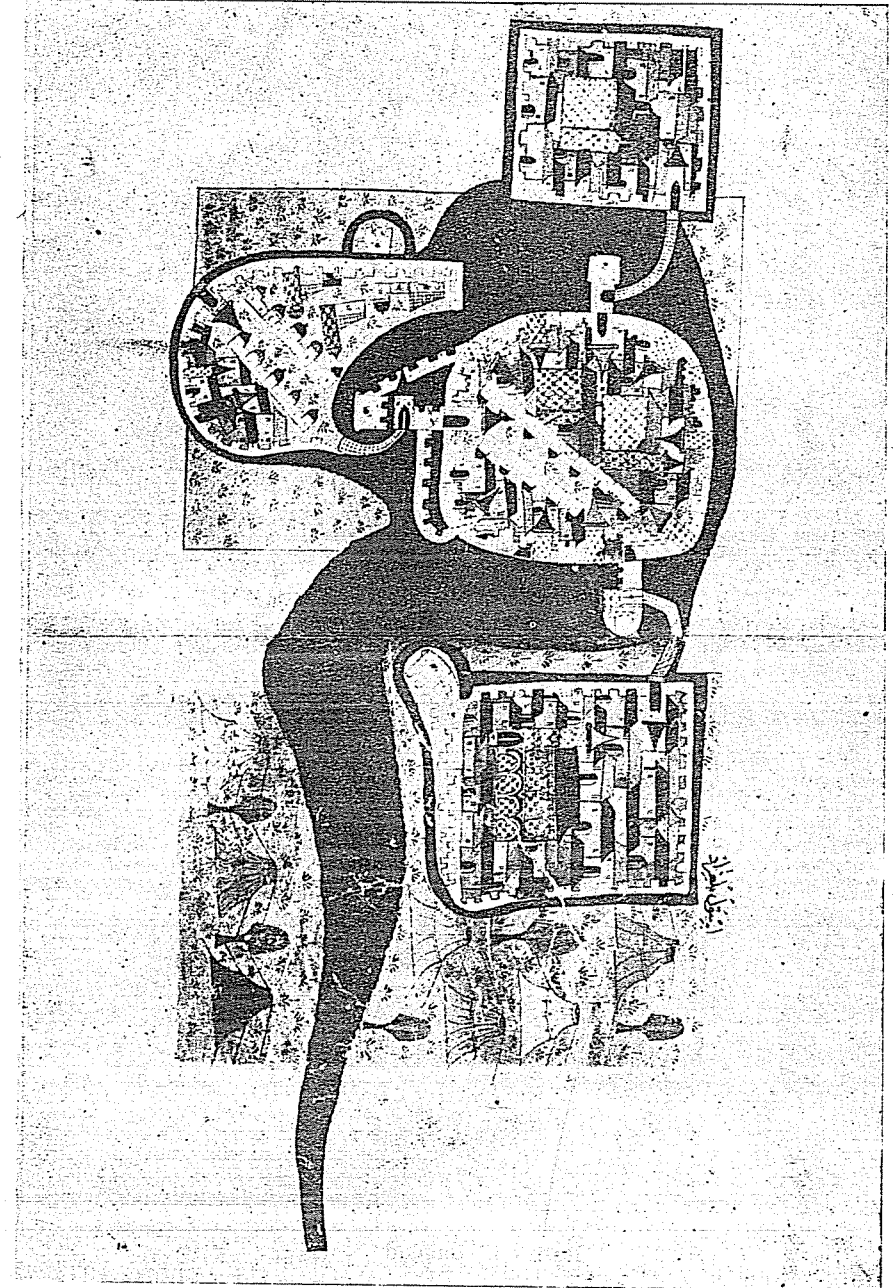
Resim 3. Niş civarındaki konaklar

Süleyman-nâme

elden çıkmadığı kanaatini uyandırmakla beraber gerek Kanunî'nin Macaristan, gerekse Barbaros'un deniz seferleri aynı senenin hemen hemen aynı aylarında olduğundan san'atçının bu iki seferden birine katılması yüzünden, iki konuyu farklı anlayışla resmetmiş olması düşünülebilir.

Macaristan seferi ile ilgili, minyatürler, kompozisyonun tertip tarzı, ağaçlar, evler, çiçekler gibi bazı küçük motiflerle Nasuh'un Mecma-i Menazil minyatürlerine daha yakın üsluptadır. Bilhassa Bağdad ve Budapeşteyi gösteren sahifeler arasında tertip tarzındaki uygunluk açıkça görülür. (Resim 5-6)

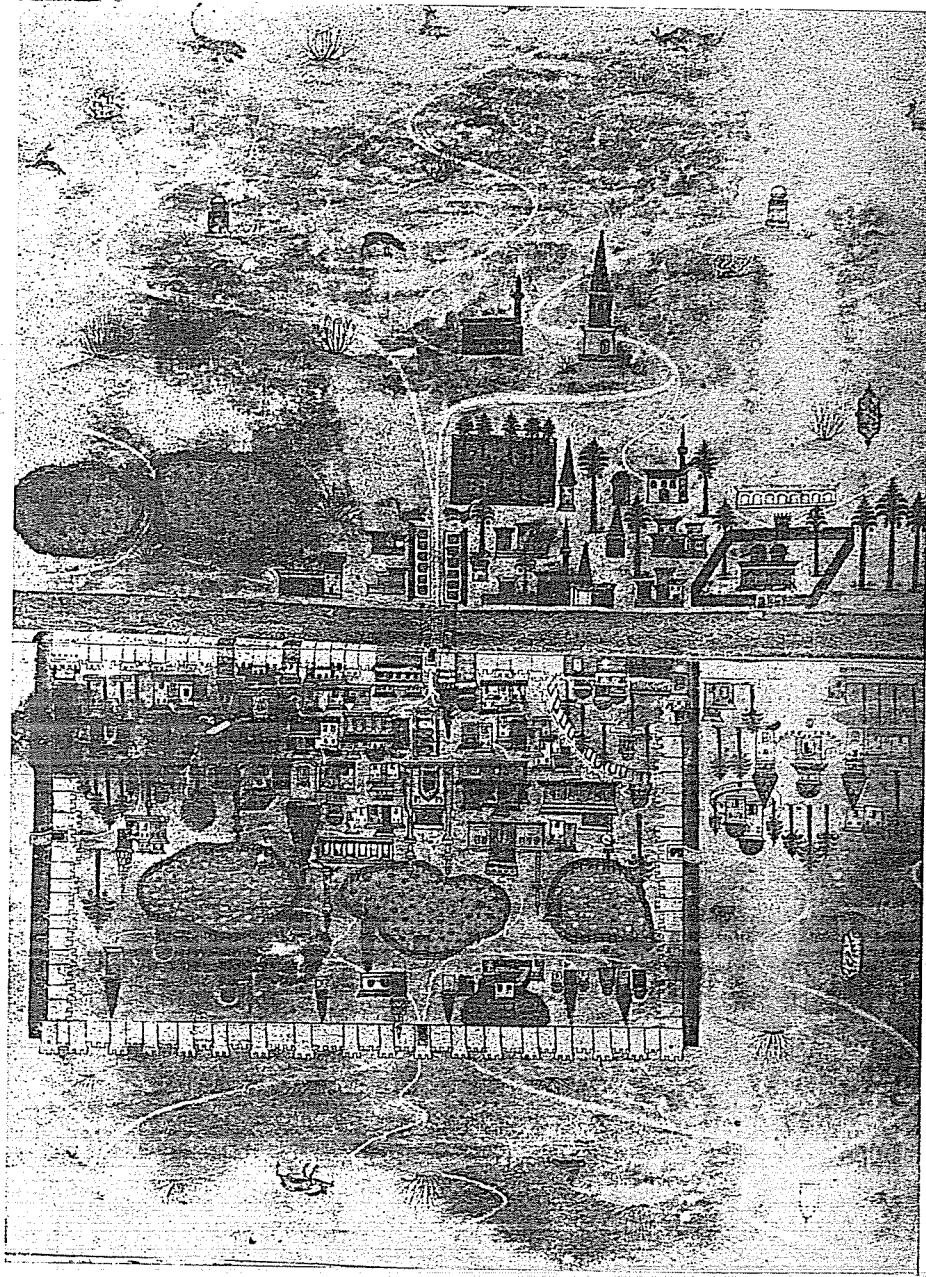
**TARİHİ SULTAN BEYAZIT (R. 1272):** Sultan II. Beyazıt devrinin olaylarını e'le almaktadır. İçindeki 10 minyatür Beyazıt devrinde fethedilen Gülek, İnebahtı, Modon gibi kaleleri göstermektedir. Baş sahifelerde görülen ilk üç minyatür çok küçük boyda ve çok koyu renklerde boyanmış, oldukça basit çizgiler halindedir. Diğer minyatürler açık renk çizgilerle, manzara ise



Resim 4. Ustonibelgrad

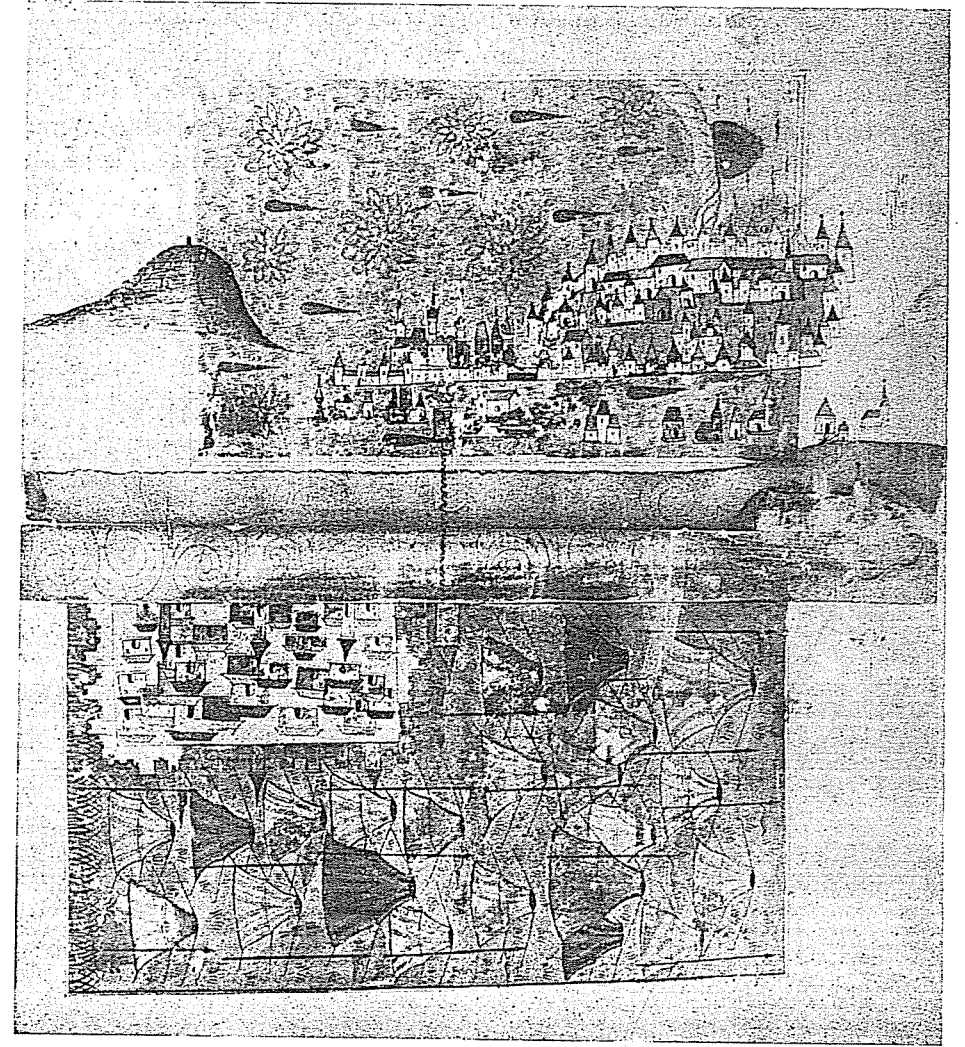
Süleyman-nâme





Resim 5. Bağdad

Mecma-i Menâzil



Resim 6. Budin - Peşte

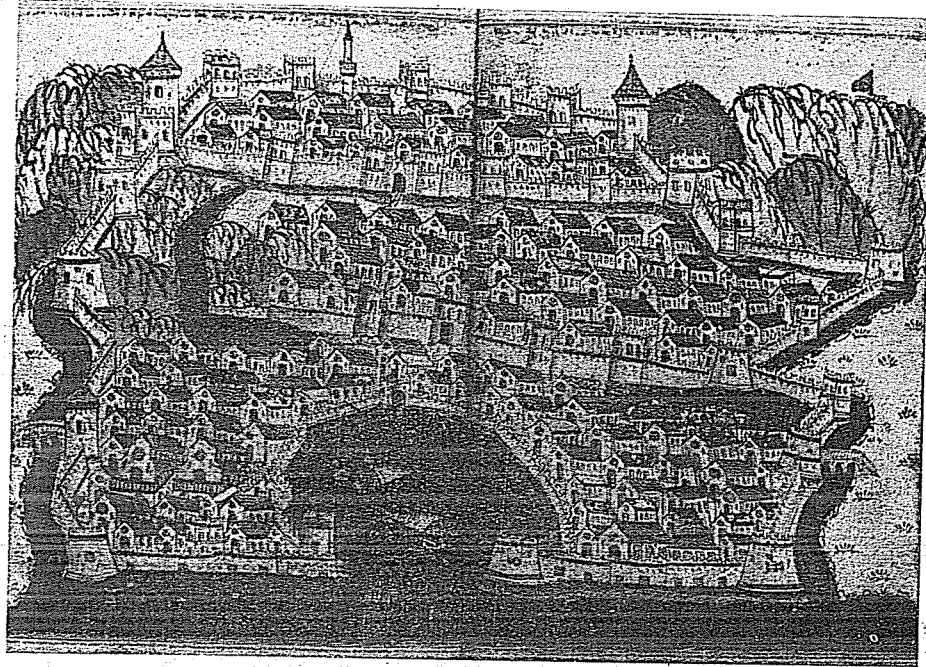
Süleyman-nâme

tamamen şematik ve pastel renkler kullanmak sureti ile tasvir edilmiştir. Yalnız gemi resimleri ve kaleler ustalıkla çizilmiştir. (Resim 7)

Minyatürler üzerinde kalelerin adlarını belirten herhangi bir yazı yoktur. Ancak metin içinde kalelerin adlarını bulmak mümkün olmaktadır. Minyatürleri, Süleyman-namenin ilk bölümünde görülen minyatürlerle yakın benzerlik göstermektedir. Renkler, mimarî desenler, çizgiler zaman zaman kompozisyona hâkim olan gemi desenleri arasındaki uygunluk, üslup birliğini gösterir. Her iki yazmada da bu gruptaki minyatürler daha çok desen ve ha-



rita anlayışı ile yapılmıştır. San'atkâr her şeyden önce usta bir desencidir. Son derece hareketli çabuk çizen bir kalemi vardır. Fotoğraf çekercesine, menzilleri isabetle tespit etmektedir. Bir şemayı andıran bazı resimlerde, basit görüşler, bazı deformasyonlar ve kaba işçiliğine rağmen, nakkaş desene ve mevzuuna son derece hakimdir. Bu üç ayrı minyatürlü yazma eser Osmanlı minyatür san'atına değişik bir üslûp an'ayışı getirmektedir.



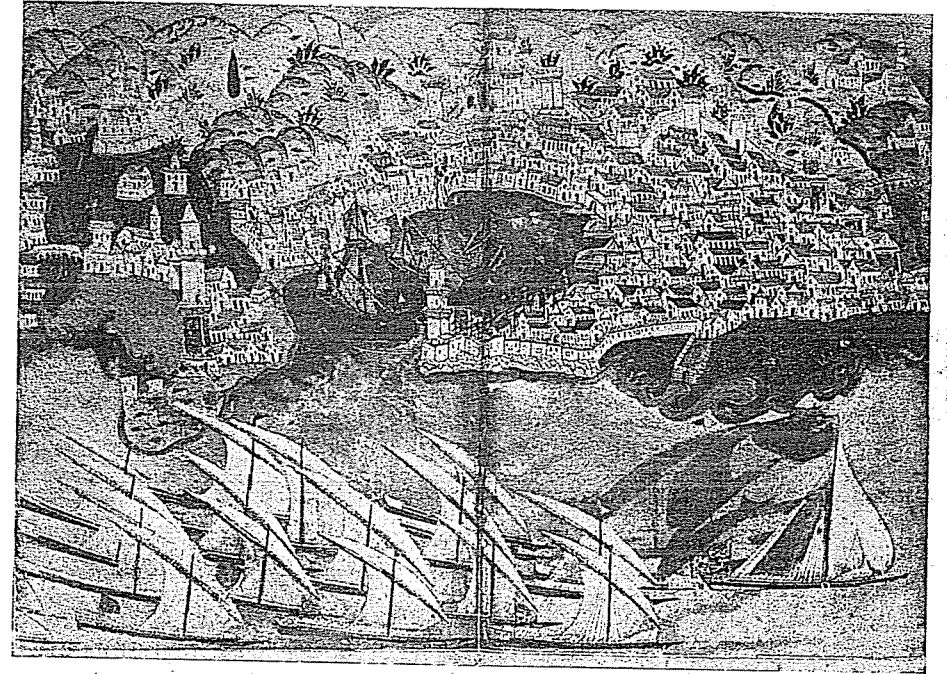
Resim 7. İnebahtı limanı  
Tarih-i Sultan Bayazid

Her üç mevzuun önemli bir yanı tamamen figürsüz oluşudur. San'atçı insan figürünü hiç bir zaman hareket noktası olarak almamış figüre bağlı kalmamıştır. Buna rağmen ifadeciliğinden, gerçekçiliğinden hattâ zaman zaman sembolcülüğünden hiç bir şey kaybetmemiştir. San'atkâr renk konusunda ince bir zevke ve geniş bir hürriyete sahiptir. Maviler, yeşiller, sarılar, turuncular, kırmızılar hattâ yalnız desen olarak bırakılan satırlar ve altın yıldızın kullanılışı renk serbestliğinin kuvvetli delilleridir. Zaman zaman renklerle şekiller arasında beliren kontrast ifade gücünü artırır.

Bazı sahifelere ahenkle yerleştirilen gemi resimleri, kompozisyonda usta bir ifadeciliğin varlığına işaret eder. Burada san'atçının kıvrak bir desen anlayışıyla çizdiği çağının gemileridir.

Sanatkârın minyatür ustalığı ile beraber yürüttüğü bir diğer özelliği haritacılığıdır. Bu özellik tarihî Sultan Beyazid ve Süleymanname'nin ilk bölümündeki minyatürlerde daha barizdir.

XVI. yüzyılın ilk yarısı Osmanlı deniz savaşlarının en hareketli olduğu bir devirdir. Venedik, Ceneviz, İspanyol ve Portekiz gemicileriyle sürekli olarak karşılaşan Osmanlı donanması Ege ve Akdenizde hakimiyet tesis ettikten başka deniz aşırı ülkelerde de başarılar elde etmiştir. Bu sebeple Osmanlı ha-



Resim 8. Ceneviz (Cenova) limanı  
Süleyman-nâme

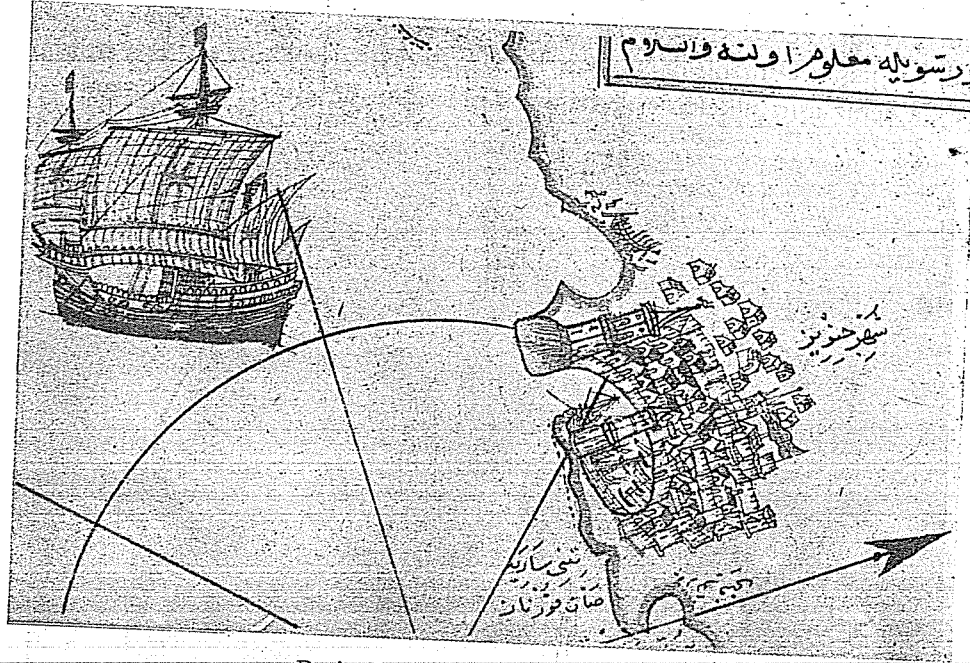
rita sanatında bir gelişme, bilhassa İspanyol ve Portekiz haritalarından gelen etkiler vardır.<sup>1</sup>

Topkapı Sarayı Müzesi Hz. 642 No.da kayıtlı Kitab-ı el Bahriye, 1525-1526 da Piri Reis tarafından yazılan ve Akdeniz sahillerini, adalarını, limanlarını gösteren resimli bir atlasır. Bu kitabın Mudon, Kron, Ceneviz ve Nis

<sup>1</sup> Fevzi Kurtoğlu, Harita ve Krokilere verilen değer ve Ali Macar Reis Atlası, İstanbul, 1935.

Afet İnan, Bir Türk Amiralisi, XVI. yüzyılın büyük Geografı, Piri Reis, T.T.K. Belleteni, C. I, S. 317, Ankara, 1937.

gibi şehir ve limanları gösteren sayfeleri Hz. 1608 ve R. 1272 No.lu yazmaların deniz seferi ile ilgili, aynı şehir ve limanları gösteren sahneler ile kompozisyon ve topoğrafya bakımından üslup birliği gösterir. (Resim 8 - 11)



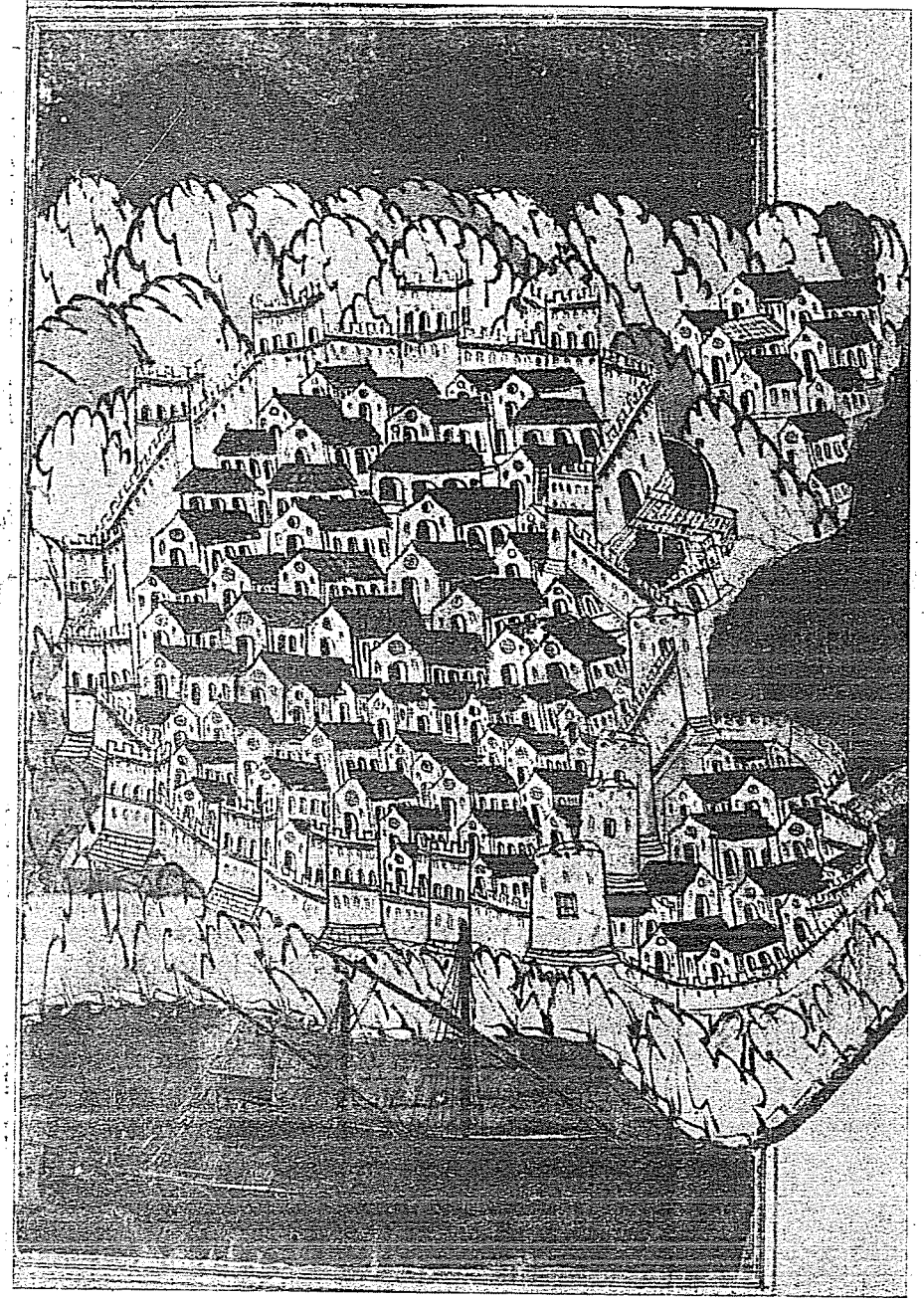
Resim 9. Ceneviz (Cenova) limanı  
Piri Reis'in Kitab-ı el-Bahriyesi

1509 - 1516 tarihleri arasında yapılmış Portekiz şehirlerini ve limanlarını gösteren diğer bir Atlasda da aynı tip çalışmaları bulmaktayız.<sup>1</sup> (Resim 12)

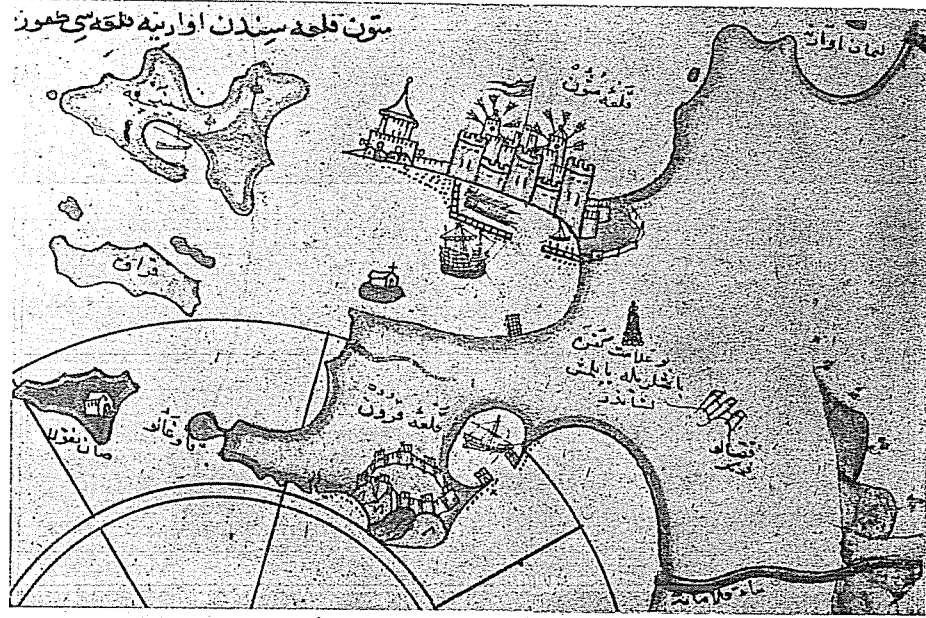
Bu durumda san'atkârın bu tip çalışmalara oldukça yakın olduğu, elindeki malzemeyi minyatürlerine rahatça uygulayabildiği anlaşılıyor ki bu Hz. 1608 ve R. 1272 No.lu yazmaların deniz seferleriyle ilgili bölümlerinde olduğu gibi, san'atkârın şahsen iştirak etmediği seferlere ait menzillerin minyatürlenmesinde daha fazla etkili olmuştur.

Hız. 1608 ve R. 1272 No.lu bu yazmaların tarihi ve nakkaşının kimliği hakkında hiç bir bilgiye rastlanmıyor. Yalnız bu iki yazmanın minyatürlerinin, Nasuh - al - silâhî - al - Matrakî'nin veyahut onun atölyesine mensup bir san'atçının elinden çıkmış olduğu muhakkaktır.

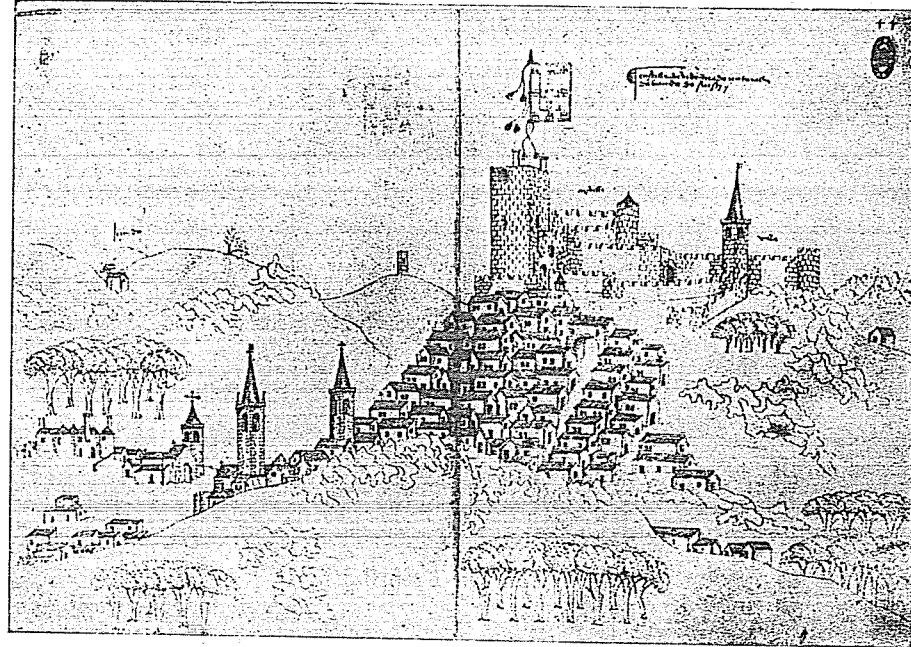
<sup>1</sup> Portugaliae Monvmenta Cartographica. Vol. I, p. 28, Lisboa 1960.



Resim 10. Kron limanı  
Tarih-i Sultan Bayazid



Resim 11. Kron ve Mudon limanları  
Piri Reis'in Kitab-ı el-Bahriyesi



Resim 12. Portekis Atlası (1509 - 1512) ndan bir kale tasviri

Osmanlı minyatür san'atında 1537 den itibaren Nasuh ile yeni bir ekol kurulmaktadır. Bu ekolün etkileri, bütün XVI. yüzyıl boyunca ve XVII. yüzyılın ilk yarısında tarihî konulu minyatürlü yazmalarda görülür. Bunların mimarî tarihi bakımından önemleri, gerçeğe olan bağlılıkları mimarî motiflerin tasvir edilmişindeki ustalıkları, haritacı anlayışı, minyatür kompozisyonlarında görülen çözülmeye rağmen uzun zaman devam etmektedir.



MEHMET ÖNDER

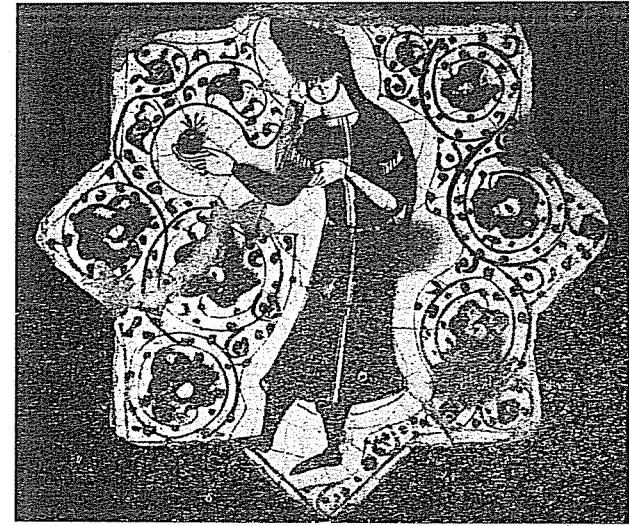
KUBÂD-ÂBÂD SARAYLARI KAZILARINDA YENİ BULUNAN  
RESİMLİ DÖRT ÇİNİ

Selçuklu devri kadın ve erkek giyimleri konusunda yapılacak bir araştırmanın, son yıllarda kazıları yapılan Kubâd-âbâd Sarayları figürlü duvar çinilerinden geniş şekilde faydalanacağı şüphesizdir. 1965 yılından bu yana, sistemli bir şekilde yürütülen Kubâd-âbâd kazıları, Türk kültürü ve sanat tarihine, gerçekten, şimdiye kadar örneklerine az rastlanan malzeme vermiş, özellikle Selçuklu devri süsleme ve figür sanatına büyük katgılarda bulunmuştur. Selçuklu Sultanı Alâeddin Keykubad I. (1219 - 1239)'ın, Konya-Beyşehir Gölü batı sahillerinde yaptırdığı ve "Kubâd-âbâd" adını verdiği bu yazlık sayfiye saraylarının kazıları ilerledikçe ve neticeleri yayınlandıkça, buluntuların Türk sanatı yönünden önemi daha çok artacaktır.<sup>1</sup>

Kubâd-âbâd Sarayları'nın, başkanlığımız altında bir heyet tarafından yürütülen 1967 yılı kazı sezonunda, önceki yıllara nisbetle, daha değişik resimli duvar çinileri bulunmuştur. Bunlar arasında, Büyük Saray'ın avlusunu çeviren (1-0) numaralı yan odalardan birinin temizliği yapılırken, dört adet ayakta, giyimli insan figürü resimli çini bulunmuştur. Daha önceki buluntularda, daima bağdaş kurmuş kadın ve erkek figürlerine rastlandığı için, ayakta ve vücudun bütün kısımlarını gösteren, dolayısıyla tam bir Selçuklu devri giyimini ifade eden bu figürler, kazıların en orijinal buluntuları arasında yer almıştır. Giyim tarihimiz yönünden önemli gördüğümüz bu dört insan figürünün kısaca tanıtımı şöyledir:

1 — Sekiz köşeli, 26×26 cm. eb'adında, yıldız şekilli bir duvar çinisi olup krem rengi beyaz fon üzerine sır altı tekniği ile resim ve süslemeleri yapılmıştır. Kobalt mavisi ve siyah renk güller ve yapraklı kıvrım dalların çevirdiği ayakta duran bir insan figürü vardır. Figürün başında hotozlu bir saç

<sup>1</sup> Otto-Dorn — Önder, Kubâd-âbâd Kazıları 1965 yılı ön raporu (Türk Arkeoloji Dergisi s. 237 - 248. Ankara 1967).



Resim 1. Kubâd-âbâd Sarayı çinilerinde nar tutan figür.  
(Konya Çini Eserler Müzesi, 1967).



Resim 2. Kubâd-âbâd Sarayları çinilerinde av hayvanı taşıyan figür.  
(Konya Çini Eserler Müzesi)

tuvaleti görülür. Örgülü saçları bele kadar dökülmekte ve belden aşağı bir çengel yapmaktadır. Figürün üzerinde önu yırtmaçlı, yakasız, bir ferace (fereci) veya entari vardır. Yırtmaçlar çift sıra kaytanlıdır. Kollarda tiraz işareti olup, bel bir kemer veya kuşakla bağlanmıştır. Ayaklarda uzun boğazlı çizmeler görülmektedir. Sağ elinde bereket sembolü bir nar tutan figürün sol eli aynı hizada kalkmış, hamle vaziyetindedir. Sol elin işaret parmağındaki yuvarlak taşlı yüzük dikkati çekecek kadar büyüktür. (Resim: 1)

2 — Birçok kırık parçaların yapıştırılmasıyla az-çok tamamlanabilmiş bu çini de yıldız şeklindedir. Figür olarak birinciye çok benzemektedir. Yalnız, figürün kucağında, hilâl biçiminde boynuzu olan, sevimli bir yaban keçisi



Resim 3. Kubâd-âbâd Sarayları çinilerinde başsız bir figür.  
(Konya Çini Eserler Müzesi)

vardır. Figürün sağ ve solunu bereket sembolü meyvalı nar ağacı dalları bir çelenk gibi çevirmektedir. (Resim: 2)

3 — Bu çini de yıldız şeklindeki duvar çinilerinden bir parça olup, üzerindeki figür ikinci çiniye benzemektedir. Omuzdan itibaren baş kısmı kırılmıştır. Giyim birinci ve ikinci çinideki figür giyiminden farksızdır. Figürün etrafını güller ve kıvrımdallar çevirmektedir. (Resim: 3)

4 — Bu çini de yıldız şekilli çinilerden bir parçadır. Üzerindeki resim, üçüncü çinimizdeki figüre pek benzemektedir. Yalnız feracanın etek ucu iç kısmında benekli bir kumaş görülmektedir. (Resim: 4)



Resim 4. Kubâd-âbâd Sarayları çinilerinde başsız diğer bir figür.  
(Konya Çini Eserler Müzesi)

Bu dört figürün sırtındaki önu yırtmaçlı ferace (fereci) veya entariyi, Selçuklu devrinde bir giyim şekli olarak görmekteyiz. Büyük mutasavvıf Mevlâna Celâleddin, Mesnevî adlı eserinde: (Sofî'nin biri, bir iç sıkıntısına uğradı, cübbesinin önünü yırttı, ondan sonra ferahladı. O yırtık cübbeye, fe-

rahlık demek olan fereci adını koydu. Bu ad, ondan sonra yayıldı..) demektedir.<sup>2</sup> Mevlâna'nın bugün Konya Müzesinde muhafaza edilen ve Selçuklu devrine ait tek giyim örnekleri olarak bilinen, alaca dokuma kumaşından dikilmiş, önü yırtmaçlı, yakasız feraceleri ile<sup>3</sup>, figürlerimizdeki feraceler arasında sıkı bir benzerlik vardır.

Kadın ve erkeklerin, çoğu zaman cübbe gibi, elbiseleri üzerine giydikleri feracelerin etekleri, uzun ve geniş, kolları ise dardır. Beldeki bir kemer veya kuşakla sıkılan feraceler, yürürken etekleri ayaklara dolaştığı ve yürümeği zorlaştırdığı için, çoğu zaman bu eteklerin uçları kemerlere sokulur. Nitekim, İbni Bibi'de, Sultan Alâeddin Keykubad I'nın kumandanlarından Emir Çaşniğir'in bir tören sırasında: (Eteklerini kemerine sokup, başına Keykubâdî külâhını giydiği..) kayıtlıdır.<sup>4</sup>

Selçuklu devrinde beli sıkın kemer veya kuşak, bu devre ait pekçok insan figürlerinde görülür. Kemerler madenden, deriden veya kumaştan yapılarak üzerleri süslenmekte ve feracenin üzerinde iki ucu bir tokayla veya düğümle tutturulmaktadır. Alâeddin Keykubad I.'ın da başında "Saltanat tacı, belinde kemer" taşıdığına dair Yazıcızade'de kayıtlar vardır.<sup>5</sup>

Figürlerimizde, feracenin geniş eteklerinin altında ökçesiz çizmeler görülmektedir. Deri ve sahtiyandan dikilen bu tip uzun boyunlu çizmelerin, Selçuklular devrinde pek rağbet gören bir papuç olduğunu sultanların da bu tip yumuşak çizmeler giydiğini Selçuklu devri kaynaklarından öğreniyoruz.<sup>6</sup>

Kubâd-âbâd Sarayları duvar çinileri üzerinde görülen bu dört boy figürünün giyim şekillerini kaynaklardan verilen bilgilerle karşılaştırdıktan sonra, bu, örgülü, uzun saçlı, hotozlu figürlerin, kadın veya erkek mi olduğu meselesi ortaya çıkmaktadır. Her ne kadar, Kubâd-âbâd çinileri insan figürleri arasında Sultan Alâeddin Keykubad I. a ait olduğunu sandığımız, birinin başında "Keykubâdî tac" ve "Horasanî" destar (sarık bulunan, sakallı ve bıyıklı iki figür mevcutsa da, diğer bütün figürlerde, erkek olduğuna delil teşkil eden sakal ve bıyık yoktur. Üstelik bu figürlerin omuzlara dökülen örgülü saçları vardır. Türklerin eskidenberi uzun saçlı olduklarına ve uzun saçın bir yiğitlik sembolü olduğuna dair çeşitli kaynaklarda bilgiler verilmektedir. El-Cahiz, Horasanlı Türklerin ağzından (Biz cüsseli, iri, uzun ve gür saçlı, büyük kafalı, geniş omuzlu, geniş alınlı, kalın boyunlu, uzun kollu

<sup>2</sup> Mesnevi C. 5. beyit: 354 - 355.

<sup>3</sup> M. Önder, Mevlâna'nın elbiseleri. İlahiyat Fakültesi Dergisi, Ankara 1953.

<sup>4</sup> İbn-i Bibi (Houtsma tab'ı), s. 202.

<sup>5</sup> Yazıcızade, Tarih-i Âl-i Selçuk, s. 139.

<sup>6</sup> Anonim Selçukname (Matbu nüsha) s. 28.

kimseleriz..) diye onların menkıbelerini uzun uzun anlatır.<sup>7</sup> İbni Bibi'de, Sultan Alâeddin Keykubad I. in emirlerinden Çaşniğir Seyfeddin'in, bir vesile ile: (Ben gurbet zamanlarında sultanı ve kardeşini omuzlarımda, kucağında büyüttüm, besledim, uzun saçlarımı keserek onların uğrunda sattım..) şeklindeki ifadesinden de Selçuklular devrinde, erkeklerin çoğu zaman uzun saçlı oldukları anlaşılmaktadır.<sup>8</sup>

Selçuklu devri minyatürlerinde de kadın ve erkek tasvirleri biri diğerine benzemekte, erkekler de kadınlar gibi sakalsız ve bıyısız, üstelik her ikisi de saçlı olarak resmedilmektedir. Meselâ, Ayyukî'nin Gazneli Sultan



Resim 5. Varaka ve Gülşah mesnevisinden bir sayfa.  
Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine Kt. No. 841, s. 33/b).

Mahmud adına yazdığı meşhur (Varaka ve Gülşah) adlı Mesnevi'nin, Selçuklular devrinde, tahminen XIII. Yüzyıl başlarında yazılmış minyatürlü bir nüshasında<sup>9</sup>, kadın olan Gülşahla sevgilisi Varaka resimleri aynı tipte örgülü saçlarla ifadelendirilmişlerdir. (Resim: 5). Şu hale göre, Kubâd-âbâd çinilerine resmedilmiş kucağında bir av hayvanı taşıyan veya elinde bir nar tutan uzun saçlı figürlerin birer erkek figürü olabileceği düşünülmelidir.

Netice olarak diyebiliriz ki, Kubâd-âbâd Sarayları figürlü çinileri, Selçuklu devri giyim şekilleri yönünden de ayrıca önem taşımaktadır. Burada kısaca tanıtmaya çalıştığımız dört figür de bu konuya ışık tutan malzemeler olarak dikkati çekmektedir.

<sup>7</sup> El-Cahiz (Terc: R. Şeşen), Hilâfet ordusunun menkıbeleri ve Türklerin faziletleri, s. 48, Ankara, 1967.

<sup>8</sup> İbn-i Bibi, s. 224

<sup>9</sup> Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı Yazmaları, Env. No: 841.



ERWIN LUCIUS

NEUE FIGURAL VERZIERTE SELDSCHUKISCHE KERAMIK  
AUS ANATOLIEN

Die Zahl der bis jetzt in Kleinasien gefundenen und veröffentlichten Keramiken mit menschlichen Gesamt- oder Kopfdarstellungen ist nicht sehr groß. Vom Yümük Tepe / Mersin ist ein Schalenbruchstück mit einem bis zur Schulter erhaltenen Frauenkopf, den ein "Tiraz" — Turban zierte, aus dem 13. — 14. Jh. (nach F. Day) bekannt.<sup>1</sup> Im Museum Adana befindet sich unter dem Fundort Misis eine Schale mit einer Kopfdarstellung und seldschukischer Krone, die in das 12. Jh. datiert wird. Neuerdings kamen in Kalehisar mehrere seldschukische Keramikfunde mit menschlichen Darstellungen zu Tage. Eine Scherbe zeigt den Oberkörper einer Figur, das Gesicht ist nur zur Hälfte erhalten, mit gestreiftem Gewand und inschriftgeschmückten (Allah) Bändern an den Oberarmen aus dem 12. Jh., eine weitere mit einem Kopf und Hut, sowie Ranke mit Halbpalmetten und zwei weitere Scherben mit karikaturartigen Kopfdarstellungen.<sup>2</sup>

Weiters werden in der Literatur noch zwei Schalen aus *Tarsus* aus der Sammlung F.C. Güven, Istanbul, genannt<sup>3</sup>, deren beide Innenflächen ebenfalls menschliche Darstellungen aufweisen.<sup>4</sup>

1. Schale aus hellbräunlichem, feinem, feinsten Kalksteinchen gemagertem, Ton, niedriger abgesetzter Standfuß, konischer Bauchteil mit ausladendem, durch plast. Leiste abgesetzten gekerbten Mundsaum. Außenfläche: auf weißer Engobe grüne Glasur. Innenfläche: auf weißer Engobe verlaufend weißlichgrün,

<sup>1</sup> J. Garstang, Prehistoric Mersin, Yümük Tepe in Southern Turkey, Oxford 1953, S. 261, ohne Abb.

<sup>2</sup> O. Aslanapa, Keramiköfen und figürliche Keramik aus Kalehisar, Anatolica I, 1967, S. 135 ff, Fig. 1, 2 und Taf. XIV/9.

<sup>3</sup> K. Otto-Dorn, Türkische Keramik, Veröffentlichungen der Phil. Fak. der Uni. Ankara, Nr. 119, Ankara 1957, S. 46 f, ohne Abb.; K. Erdmann, Neue Arbeiten zur türkischen Keramik, Ars Orientalis V, 1963, S. 200, ohne Abb.

<sup>4</sup> Sie befinden sich derzeit bei Dr. G. Güven, Istanbul, dem für die Einsichtnahme und Veröffentlichungserlaubnis an dieser Stelle nochmals herzlich gedankt sei.

hellgrün und helles Ockerbraun, Sgraffito, Überlauftechnik (Teile des Randes gesprungen und geklebt).

H: 93 mm, MSDm: 262 mm

Muster: *männl. Figur* in Frontansicht auf untergeschlagenen Beinen, deren Flächen mit Bögen gefüllt, Ärmel mit Tirazstreifen in Bogen-Punktmuster, rechte Hand zu Körper gewinkelt, linke erhoben mit Becher, glattes Obergewand mit Spitzkragenausschnitt, Kopf leicht links geneigt mit seldschuk. Krone und Ohrgehänge links, links neben Figur karaffenartiges Objekt. Mundsaum: Doppelreihe von einfacher Flechtbandmusterung mit Punkten.

Abb. 1a.

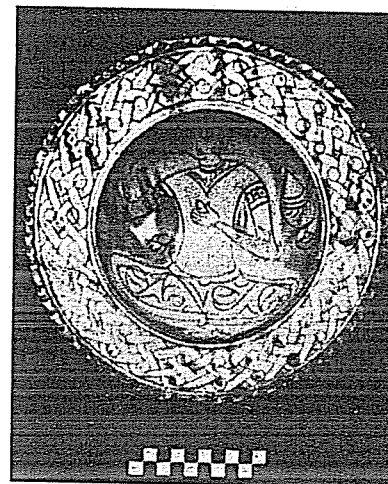


Abb. 1a. Fuszschale aus Tarsus



Abb. 1b. Fuszschale aus Tarsus

2. Schale aus dunkelbräunlichem, feinem Ton, Magerung nicht feststellbar, Form wie 1. Außenfläche: in weißer Engobe Sgraffitomusterung: Augen auf MS, auf Körper abwechselnd senkrechte doppelte Geraden und Girlanden in verlaufend weißlichgrün, hellgrün und hellem Ockerbraun, Überlauftechnik. Innenfläche: auf weißer Engobe dieselben Farben auf MS auch hellviolett, Sgraffito, Überlauftechnik, Dreifußabdruck. H: 85 mm, MSDm: 253 mm

Muster: rechts gerichteter *Vogel* in schreitender Stellung mit menschlichem *Kopf* in Frontansicht, rechter Flügel entfaltet, linker angelegt, Stoß mit Bogenmustern ausgefüllt, Hals

mit Kamm verziert, am Kopf seldsch. Krone und Ohrgehänge (?), oberhalb Körper Flächenfüllung durch kombinierte Dreiecke und Bögen, Blüten und Blätter zw. Figur und Rand. Auf Mundsaum einfache Flechtbandmusterung mit Punkten.

Abb. 1b.

In Raume von *Eski Kâhta* (heute Kocahisar), Vil. Adiyaman, bekannt durch die Entdeckung der kommagenischen Hauptstadt Arsameia,<sup>5</sup> kamen in den Grabungsjahren 1953-56,<sup>6</sup> besonders aber im Sommer 1965 im großen Stile islamische Funde zu Tage,<sup>7</sup> zu denen sich 1967 noch einige Lesestücke gesellten. Die Bedeutung dieses Ortes wird noch durch die Anwesenheit einer islamischen Festung, der Yeni Kale, unterstrichen.<sup>8</sup>

Aus der großen Menge der in Sgraffitotechnik gearbeiteten Keramikfunde zeigt eine Fußschale zwei ganze menschliche Figuren, die übrigen 4 als Scherben nur Köpfe.

3. Fußschale aus rotbraunem bis grauem, kleinen Kalksteinen gemagertem Ton, konisch gegliederter, an der Basis verbreiteter mit Delle versehener hohler Standfuß, weit ausladender Körper mit abgesetztem geradem Mundsaum. Außenfläche: Fuß grau geschlickert, Körper auf weißer Engobe grüne Glasur. Innenfläche: auf weißer Engobe Reste grüner, hellgrüner und ockerbrauner Glasur, Sgraffito, farblose Deckglasur, Farben verbrannt.

H: 180 mm, MSDm: 440 mm

Muster: *Paar* in Frontansicht, links ein Mann mit Turban und untergeschlagenen Beinen, an Oberarmen je 1 Tirazstreifen, in linker Hand ein lautenartiges Instrument, rechte schlägt die Saiten; rechts eine Frau mit Kopftuch und Überwurf,

<sup>5</sup> F.K. Dörner, Th. Goell, Arsameia am Nymphaios. Die Ausgrabungen im Hierothesion des Mithradates Kallinikos von 1953-1956, Ist. Forschungen 23, 1963. Arsameia I.

<sup>6</sup> a.a.O., S. 246 ff.

<sup>7</sup> F.K. Dörner, Arsameia am Nymphaios. Bericht über die Grabungskampagne 1965 (mit Beiträgen von K. Böhne, E. Brödner, E. Lucius, W. Nowothnig), Ist. Mitteilungen 16, 1966, S. 145 ff.; Arsameia II (in Vorbereitung).

<sup>8</sup> Siehe Anm. 1.

F.K. Dörner, R. Naumann, Forschungen in Kommagene, Ist. Forsch. 10, 1939 S. 70 ff.

Sitzart wie Mann, in linker Hand flötenartiges Instrument, rechte zum Mann ausgestreckt; zwischen beiden Figuren hohe Fruchtschale mit Früchten und aufgesetzter zweiter, ein fruchtetragender Blätterzweig, weitere umgeben das Paar. Motiv mit 2 konzentrischen Linien und plast. Leiste abgeschlossen. Am Mundsaum zwischen 2 Doppellinien gegenständige Blätter mit Bogenlinien verbunden.

Fundort: Flur Köyönü, Raum D (Suchgraben 2 Nord) in Brandschichte (August 1965).

Abb. 1c.

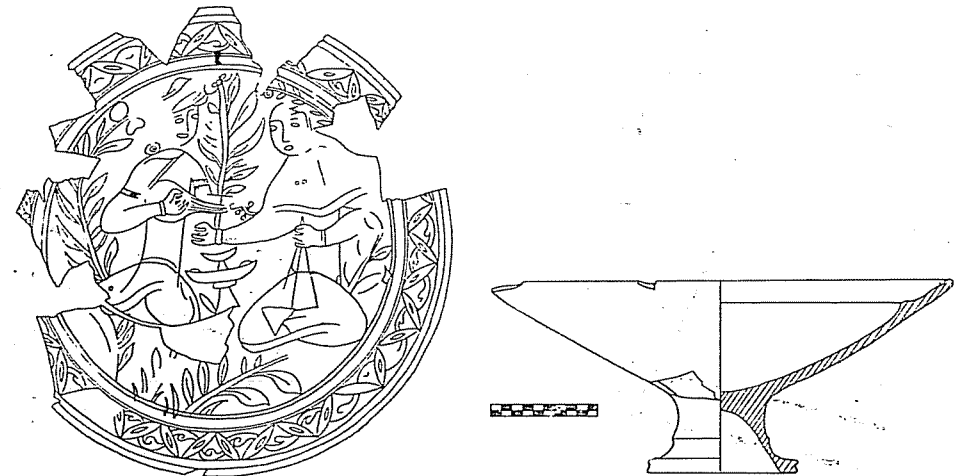


Abb. 1c. Fußschale aus Brandschichte von Raum D.  
Flur Köyönü, Eski Kâhta

4. Wandstück aus rötlichbraunem, feinem, kalkgemagertem Ton, Außenfläche: weiße Engobe mit Sgraffitomuster. Innenfläche: auf Schlicker bräunlichgrüne Glasur.  
Dicke: 8 mm

Muster: Breitovaler *Kopf* mit grünem Stirnband, mandelförmigen Augen (rechtes ockerbraun) und angedeuteten Pupillen, Nase und Mund in einer Linie, spiralförmige Ohringe in ocker, konischer Hals in grün. Begrenzungsfelder links dunkelviolett, rechts ocker, wie auch Flächenfüllkreise.

Fundort: Flur Kilise Tepe, NW — Ecke Bau 4 in Aschenlage (August 1965).

Abb. 3a.



Abb. 2a. Lesefund unterhalb Yeni Kale, Eski Kâhta.



Abb. 2b. Lesefund aus Eski Kâhta



Abb. 2c. Lesefund unterhalb Yeni Kale, Eski Kâhta

5. Randstück aus rötlichbraunem, feinem Ton, Magerung makroskop. nicht sichtbar, leicht geschwungener Hals mit wulstigem Mundsaum. Außenfläche: auf weißer Engobe gegen MS verlaufend grün. Innenfläche: weisse Engobe mit Sgraffito. erhaltene H: 32 mm, Dicke: 6 mm

Muster: runder *Kopf* in Frontansicht, hellweißlicher, mit Turban in grün (— windungen in Strichen angedeutet), mandelförmige Augen mit linksschauenden Pupillen, linkes Auge

mit Verlängerungsstrich, hochgezogene Augenbrauen mit schräger Stirnfalte, Nase als Bogen; spitzer Schnurrbart, Mund als rechts offener Winkel, Kinn ist verlängerte Kopflinie, ansetzender Hals. Rechter Scherbenteil ocker.

Fundort: Lesefund vom Fuße der Yeni Kale (Juni 1963) Abb. 2a

6. Wandstück aus hellbraunem, kalkigem Ton, Außenfläche: geschlickert. Innenfläche: weiße Engobe mit Sgraffito. erhaltene H: 42 mm, Dicke: 8—16 mm

Muster: *Kopf* in Frontansicht in hellgrün, linke Braue in einer Linie mit Nase, Mund aus 2 waagrechten, kurzen Strichen, mandelförmige Augen mit Pupille, Haare neben Gesicht herabhängend und Ohrschmuck in 2 Kreisen und Gehänge in dunkelviolet.

Fundort: Lesefund im Dorfbereich (August 1967) Abb. 2b

7. Wandstück aus rötlichbraunem, schwach kalkgemagertem Ton, Außenfläche: auf weißer Engobe hellgrüne Glasur. Innenfläche: weiße Engobe mit Sgraffito. erhaltene H: 65 mm, Dicke: 9 mm

Muster: Unterteil eines *schemat. Kopfes*, rechtes Auge erhalten in violett, grüner senkrechter Glasurstrich als Nase, Mund als waagrecht, Hals als senkrechter Strich. umgeben von 2 hellockerfarbenen schrägen Bändern, links anschliessend grüne Fläche.

Fundort: Lesefund vom Feld unter Yeni Kale (Juli 1967) Abb. 2c, 3b.

Ein Überblick über die bisherigen Funde zeigt, daß wir es mit der Doppeldarstellung auf der *Fußschale* (Nr. 3) aus *Köyönü* (*Eski Kâhta*) um den ersten dieser Art in Anatolien zu tun haben (Abb. 1c). Schalen und/oder Teller mit sitzendem Paar sind in erster Linie aus Persien aus seldschukischer Zeit bekannt. Die Größe unseres Stückes aber (440 mm  $\varnothing$ ) und der schön ausgearbeitete, gegliederte Fuß muß als eigenartig herausgehoben werden. Trotz des sekundären Brandes lassen die Farbreste in grün, hellgrün und ockerbraun erkennen, daß sie sich sehr gut innerhalb der Sgraffitolinien halten, die sorgfältig angebracht keinen flüchtigen Eindruck erwecken. Das



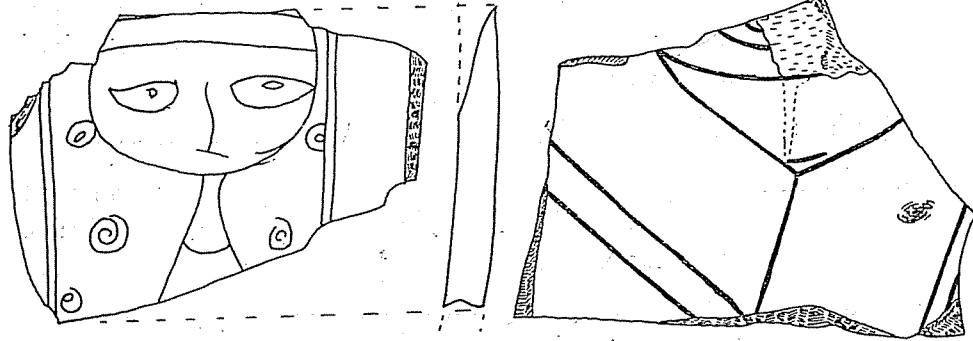


Abb. 3a. Flur Kilise Tepe, Aschenschicht von Bau 4, Eski Kâhta, 1:1,25

Abb. 3b. Lesefund vom Feld unterhalb Yeni Kale, Eski Kâhta, 1:1,25

wird auch durch die Komposition verstärkt. Der Mann links, der einen Turban trägt, dessen Wickelwindungen gut zu erkennen sind, hält in der linken Hand eine Laute mit drei Wirbeln und Saiten, die er mit der rechten schlägt, die Oberarme zieren gestrichelte Bänder, die Beinkleider werden durch einen Gürtel gehalten. Die rechte Figur, eine wie der Mann mit untergeschlagenen Beinen sitzende Frau trägt ein angedeutetes Tuch am Kopf, über die Schultern hängt ein Umhang, in der linken Hand hält sie ein flötenartiges Instrument (eine andere Deutung ist der Form wegen nur schwer denkbar), das sie aber nicht zum Munde geführt hält, die rechte ist zum Manne ausgestreckt. Zwischen beiden Figuren stehen zwei Fußschalen ineinander mit Früchten, während sie von fruchttragenden Blätterzweigen umrahmt werden. Auf der Bordüre sind gegeneinander gestellte gefüllte Spitzblätter mit dazwischenliegenden Bogenlinien angebracht.

Wie oben erwähnt, finden sich gute Parallelen dazu in Persien, wie eine "overglaze painted and gilded" Schale aus Kâshân aus dem 12. — 13. Jh. zeigt. Ebenfalls links sitzt ein Mann und rechts eine Frau, wobei der Mann, dessen Kopf wieder ein flacher Turban ziert und Oberarme mit Kufischriftbändern versehen sind, seinen linken Arm zur Frau ausstreckt, ohne aber ein Instrument zu halten. Die Frau, mit einem Kelch in der linken Hand, trägt in zwei Strähnen herabhängendes Haar ohne Ohrschmuck. Eingerahmt wird diese Gruppe durch Blätterzweige, auf denen Vögel sitzen.<sup>9</sup> Diese starke Ähnlichkeit wird nur durch 3 Details durchbrochen nämlich, kein Instrument in der linken Hand des Mannes, Vögel anstelle von Früchten auf

<sup>9</sup> A.V. Pope, A Survey of Persian Art, V, London 1938, Taf. 653.

den Zweigen und ein Kelch statt der Flöte in der linken Hand der Frau. In Bezug auf die Haare läßt sich wegen der durch den Brand schlecht erhaltenen Sgraffitolinien nichts aussagen. Sehr ähnlich ist eine Schale, ebenfalls aus Kâshân aus dem 12. Jh., wo der linkssitzende Mann eine Leier in seiner Rechten hält.<sup>10</sup> Auf Lüsterkeramik führt A. Lane einen Lautenspieler in Türkensitz an, den er unter seldschukisch in das 12. Jh. datiert.<sup>11</sup> Als Parallele zu der Bordüre mit den gegenständigen Spitzblättern auf der Fußschale kann die eine Greifendarstellung umrahmende in ocker und grün angeführt werden, welche derselbe Autor als "deutlich syrischen Einfluß" bezeichnet,<sup>12</sup> wie auch die auf einem als seldschukisch bezeichneten Teller in Überlauftechnik mit der Inschrift "Allah" als Mittelmotiv im Museum Adana.

Die Vergleichsstücke für die Komposition weisen also eindeutig nach Osten, insbesondere Persien, wo diese mehr in das 12. als in das 13. Jh. datiert werden. Die Fundposition der Fußschale<sup>13</sup> läßt aber in Verbindung mit der Geschichte von Eski Kâhta nähere Angaben zu. Stratigraphisch kam unser Objekt in einer auf einem Estrich gelegenen Brandschicht in Raum D zu Tage (Abb. 3c) (d.h. sie wurde von den herabstürzenden brennenden Teilen zerstört und eingehüllt) und wird von Emiratsware (sog. "Milet"-Ware, frühosmanische Ware nach O. Aslanapa<sup>14</sup>) überlagert. Derselbe

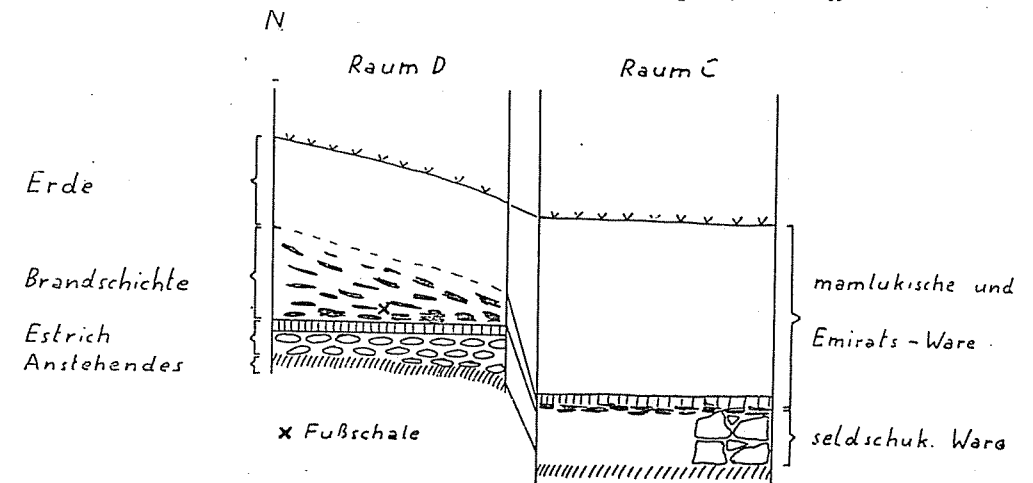


Abb. 3c. Profilschemata der Räume C und D Flur Köyönü, Eski Kâhta

<sup>10</sup> a.a.O., Taf. 652.

<sup>11</sup> A. Lane, Early Islamic Pottery, 2. Aufl., London 1953, S. 34.

<sup>12</sup> a.a.O., Taf. 35 A.

<sup>13</sup> Arsameia II (in Vorbereitung).

<sup>14</sup> O. Aslanapa, Türkische Keramik und Fliesen in Anatolien, Türk Kültürünün Araştırma Enstitüsü Yayınları 10, Seri V 1, İstanbul 1965, S. 29 ff.

Befund zeigt sich auch in Raum C vom gleichen Grabungsfeld (Abb. 3c), wo seldschukische Keramik unter mamlukischer und emiratszeitlicher Ware durch Brandschicht und Estrich wieder getrennt ist. Nach J.H. Mordtmann<sup>15</sup> wurde Eski Kâhta 1150 von den Seldschuken erobert, stand aber bis 1226 unter ortokidischer Herrschaft. Ab diesem Datum beherrschten bis zur mamlukischen Besetzung 1283 die Seldschuken selbst diesen Ort. Die Fußschale kann also den örtlichen Gegebenheiten und Fundumständen nach in das 13. Jh. gestellt werden, wobei man vielleicht an dessen Mitte denken möchte.

Die Frage nach dem Entstehungsort ist weniger leicht zu klären. Tonmäßig handelt es sich um einen rotbraunen bis grauen, mit kleinen Kalksteinchen gemagerten, eine Art, die in Eski Kâhta bis auf den grauen Einschlag bei allen Sgraffitowaren anzutreffen ist. Dieser ist jedoch fast sicher primär, da eine sekundäre Brandeinwirkung sich nicht gleichmäßig, sondern stellenweise, fleckig zeigen würde. Abgesehen von Form und Größe, die unikat sein dürften, erscheint die Ausführung der Komposition den Vergleichsobjekten gegenüber etwas einfacher und gröber, so daß einiges für eine örtliche Nachahmung persischer Vorbilder spräche, wobei das Problem einer Erzeugung in Eski Kâhta selbst oder an einem anderen anatolischen Ort vorderhand noch offen bleiben muß (es soll in dem Zusammenhang aber nur auf die Funde von Dreifüßen mit verglasten Fußspitzen von der Flur Köyönü hingewiesen werden).

Einheitlich in Form und Ausführung erweisen sich die beider *Schalen* (Nr. 1 und 2) aus *Tarsus* (Abb. 1a, 1b). Beide zeigen einen hohen konischen Körper auf niedrigem Standfuß, ausladenden Mundsaum mit Randkerbung. Auch die Kompositionen haben einheitlichen Charakter, handelt es sich doch bei beiden in der Gestaltung um Sgraffitoware in Überlauftechnik. Für die Datierung können, da es Sammlungsobjekte sind, nur technische und motivische Kriterien herangezogen werden. Einen wichtigen Hinweis gibt die Krone, welche beide Figuren tragen, die seldschukisch ist und eine Parallele in der weiter oben erwähnten Schale aus Misis (Museum Adana) besitzt. Wie bei diesem fließen auch bei den Schalen (Nr. 1 und 2) die Farben weit über die Oberfläche (Abb. 1a, 1b), halten sich nicht an die Sgraffitolinien, sondern haben vielmehr nur eine die Komposition einrahmende und grobgliedernde Funktion. Im Vergleich zur Fußschale (Nr. 3) würde dies einen früheren Ansatz bedeuten, da die verlaufenden Farben in dem Über-

<sup>15</sup> J.H. Mordtmann, EI II, S. 712 ff.

laufglasurverfahren anfänglicher sind<sup>16</sup> und erst später in seldschukischer Zeit die Farben innerhalb die Sgraffitolinien eingeeignet wurden. Der terminus ad quem wird aber näher durch die Rum-Seldschuken ab der Mitte des 12. Jh. angedeutet.

Dieser Zeitansatz hat auch eine Bekräftigung durch die Kompositionen. Zeigen diese doch in ihrer wenn auch flüchtig gehaltenen Art und Konzeption Ähnlichkeiten zu den seldschukischen Darstellungen in Persien (siehe weiter oben), wie auch in den Details. Die männliche Figur auf Schale Nr. 1 (Abb. 1a) hat verzierte Armbänder — Tirazstreifen (z. B. Schale aus Kâshân, 12. — 13. Jh.<sup>17</sup>, "Engelsfigur" von Kalehisar, 12. Jh.<sup>18</sup>, Fußschale Nr. 3 von Köyönü des 13. Jh.), sowie einen Becher in der linken Hand (z. B. Schale aus Kâshân<sup>19</sup>). In der rechten hält er einen Gegenstand, der als Frucht<sup>20</sup> angesprochen wird und dessen nähere Bestimmung wegen der Flüchtigkeit der Darstellung nicht möglich ist. Die Beinkleider sind geometrisch verziert und das Oberkleid zeigt einen V — förmigen Ausschnitt, was eine Abweichung von den üblichen Gewandabbildungen (gerader Kragen) darstellt. Ob es sich bei dem Gegenstand links vom Manne um eine Karaffe handelt, eventuell aus Bronze, soll nur aufgezeigt werden.

Die Figur auf der anderen Schale (Nr. 2) (Abb. 1b) stellt einen Vogel (Hahn ?) mit kronetragendem Menschenkopf dar und kann deshalb nicht als Sirene angesprochen werden<sup>21</sup>. Ebenfalls flüchtig ausgefertigt schreitet das Vogel — Menschwesen nach rechts, der rechte Flügel ist angelegt, der linke entfaltet. Beide sind leicht stilisiert dargestellt, während der Stoß mit Bogenlinien ausgefüllt ist. Am Hals kann eine Wellenlinie als Kamm gedeutet werden. Beide Schalen zeigen auf der Bordüre einmal ein einfaches (Nr. 2) oder ein doppeltes Flechtband (Nr. 1). Diese Verzierungsart hat eine gute Parallele auf einem Teller mit Hirschdarstellung von Gözlükule/Tarsus (Museum Adana), der als seldschukisch angesprochen wird, sowie auch aus Köyönü (Eski Kâhta, Nr. 116-2<sup>22</sup>) und aus Kalehisar<sup>23</sup>. Dieses Muster wird

<sup>16</sup> siehe Anm. 14, S. 43.

<sup>17</sup> siehe Anm. 9.

<sup>18</sup> siehe Anm. 2, S. 137, Fig. 1, Abb. XIV/6.

<sup>19</sup> siehe Anm. 9, Taf. 652.

<sup>20</sup> siehe Anm. 3, K. Otto-Dorn, S. 46 f.

<sup>21</sup> a.a.O.

<sup>22</sup> Arsameia II (in Vorbereitung)

<sup>23</sup> K. Erdmann, Karahisar Demirci (Kalehisar), in: K. Bittel, Funde im östlichen Galatien, Ist. Mitteilungen 6, 1955, S. 122.

von K. Erdmann als typisch seldschukischer Dekor des 13. Jh. angesprochen<sup>24</sup>.

Die beiden Schalen aus *Tarsus* können also in Hinblick auf ihren Darstellungsinhalt, ihre Ausführung und ihren Dekor wohl in die 2. Hälfte des 12. Jh. gestellt werden, wobei aber dann der zeitlich etwas frühere Ansatz des Flechtbandes unter Berücksichtigung der Überlauftechnik gerechtfertigt erscheint.

Was nun die Scherbenfunde mit *Kopfdarstellungen* aus *Eski Kâhta* betrifft, können diese ihrer Art nach in 2 Gruppen eingeteilt werden: die eine ist mehr naturalistisch (Nr. 5 und 6) (Abb. 2 a, b), die andere schematisch-karikiert (Nr. 4 und 7) (Abb. 2c, 3a, b).

Das Randstück einer Schale von rund 280 mm Mundsaumdurchmesser (Nr. 5) vom Fuße der Yeni Kale (Abb. 2 a) zeigt einen rechts blickenden, runden Kopf von vorn in Sgraffito und Überlauftechnik. Der Kopf ist aus einer Linie gebildet, darauf ein Turban gesetzt, dessen Wicklung durch Striche angedeutet wird, steile Augenbrauen und eine Stirnfalte, sowie ein kleiner Schnurrbart verraten eine feinere Ausführung. Die nach rechts blickenden Pupillen lassen darauf schließen, daß der Kopf einen Teil einer Komposition gebildet hat. Die Farben haben auch hier, wie bei den Schalen aus *Tarsus* mehr einrahmenden Charakter, so ist der Turban in einem grünen Fleck, das Gesicht weiß und rechts von ockerbraun begrenzt. Der Mundsaum selbst ist verdickt und in verfließendem Grün (mit Glasurtropfen) gehalten. Ähnliche Köpfe erscheinen auf einer Mauermalerei aus Rayy des 12. oder 13. Jh.<sup>25</sup>. Artmäßig steht dieses Stück den beiden Schalen aus *Tarsus* näher als der Fußschale aus Köyönü (*Eski Kâhta*), besonders was die Glasurtechnik (Überlaufverfahren) betrifft, weswegen an eine ähnliche Zeitstellung (2. Hälfte 12. Jh.) gedacht werden kann.

Etwas schematischer, aber durchaus nicht karikiert ist auch der Kopf auf der Scherbe Nr. 6 (Abb. 2 b) aus dem Dorfbereich von *Eski Kâhta*. In groben Linien eingeritzt zeigt sich ein Gesicht frontal in hellgrünlich, durch ein dickes Haar und eine Strähne rechts in violett eingerahmt. In derselben Farbe ist auch ein langes Ohrgehänge aus angedeuteten Ringen gehalten. Im Gegensatz zu Nr. 5 halten sich die Farben genau innerhalb der Sgraffitolinien. Das Ohrgehänge hat eine gute Parallele in der "overglaze painted and gilded" Schale aus *Kâshân* des 12. Jh.<sup>26</sup>, wo dieses auch aus einzelnen Ringen

<sup>24</sup> a.a.O., S. 122 - 124.

<sup>25</sup> siehe Anm. 9, Taf. 554 B.

<sup>26</sup> a.a.O., Taf. 652.

besteht. Die dicken Haarsträhnen, wie auch der ganze Kopf ähneln in ihrer einfachen Ausführung mehr den Köpfen aus Rayy und Sāva des 13. Jh.<sup>27</sup>, weswegen eine Datierung in die 2. Hälfte 12. Jh. — 13. Jh. in etwa angenommen werden kann.

Schematisch karikiert erscheinen schließlich die beiden Kopfdarstellungen Nr. 4 vom Kilise Tepe (Abb. 3a) aus einer Brandschicht des Ofenbaues 4 und Nr. 7 (Abb. 2c, 3b) vom Feld unterhalb der Yeni Kale (beide *Eski Kâhta*). In einfachen Sgraffitolinien sind sie mehr umrissen als ausgeführt, obwohl Nr. 4 ein frontales Gesicht deutlich erkennen läßt, das von Spiralkreisen umgeben wird. Noch abstrahierter zeigt sich der Kopf auf Nr. 7, bei dem die Nase sogar nur durch einen grünen senkrechten Glasurstrich gekennzeichnet wurde. Die Farben violett, ocker und grün auf weißlichgrün verlaufend halten sich nicht an die Linien, sondern fließen z.T. ineinander. Ähnliche Karikaturen wurden in Kalehisar auf monochrom grün glasierten Scherben innerhalb des seldschukischen Materiales gefunden<sup>28</sup>, nur sind diese noch gröber angefertigt.

Diese wenigen Beispiele figural verzierter Keramik aus Anatolien zeigen die Probleme der Datierung und auch der Herstellungsgebiete im besonderen neben vielen anderen, deren Lösung nur auf breiterer Materialbasis und genauen Grabungsbeobachtungen beruhen wird.

<sup>27</sup> a.a.O., Taf. 666 und 669.

<sup>28</sup> siehe Anm. 2 S. 137, Taf. XIV/9.



GERD SCHNEIDER

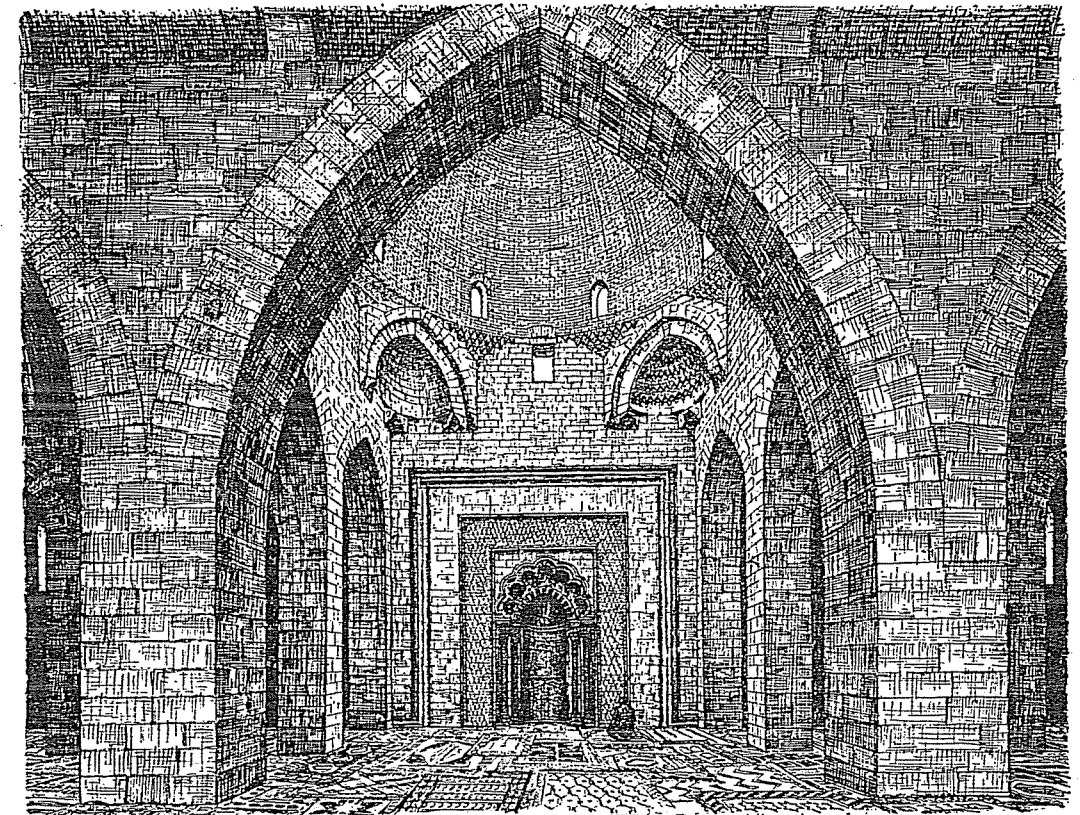
## REKONSTRUKTIONEN SELDSCHUKISCHER MOSCHEEN

Dargestellt sind 4 seldschukische Moscheen in der Türkei, die nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form existieren. Da Grund- und Aufriss allein nicht in der Lage sind, eine klare Vorstellung eines Baus zu vermitteln, ist zur ästhetischen Beurteilung des Raumbilds eine Rekonstruktion notwendig. Für die ausgewählten Beispiele erlaubte der heutige Bestand, und im Falle Vans die alten Aufnahmen, die Ergänzung fehlender Teile. Gleichzeitige Bauzeugnisse ähnlicher Art wurden dabei zum Vergleich herangezogen. Die 4 Bauten habe ich 1964, 1965 und 1960, z.T. mehrfach, besucht. Für die Rekonstruktion war es wesentlich, die Einzelheiten wiederzugeben, da die Raumwirkung ebenso von den Details und vom Material wie von der architektonischen Form ausgeht. Allen Ansichten wurde eine Figur als Grössenmaßstab eingezeichnet.

Für die Zeichnung der von 1200/04 stammenden Ulu-Cami in Kızıltepe, früher Dünaysir, ist der Blickpunkt vom Hauptportal aus gewählt. Durch den Einsturz der Maksurakuppel, etwa ein Viertel blieb erhalten, hat sich der Lichteinfall in diesem Raumteil sehr verstärkt. Ferner ist die links sichtbare Trompe stark verwittert. Soweit noch erkennbar, war sie nicht in derselben Weise wie die rechte orientiert. Ich habe sie deshalb in der Zeichnung von den Konsolen abgesehen-schmucklos wieder gegeben. Der Sichtwinkel der Abbildung ist sehr weit gewählt, was den Vorteil hat, dass die an das Kuppelrechteck anschließende Raumlagerung sichtbar wird. Das hat andererseits den Nachteil, dass der Kuppelbau hinter den grossen Spitzbogen relativ klein und entfernter erscheint als in Wirklichkeit. Der umfassendere Überblick schien mir die damit verbundenen Nachteile zu rechtfertigen. Der Mimber kann ähnlich Divriği-ausserhalb der Maksurakuppel rechts hinter dem Seitenschiffbogen gestanden haben. Der dortige Standort ist aber für die vom Mimber aus gehaltene Predigt ungünstig. So ist es wahrscheinlicher, dass er innerhalb des Kuppelraums nahe der rechten

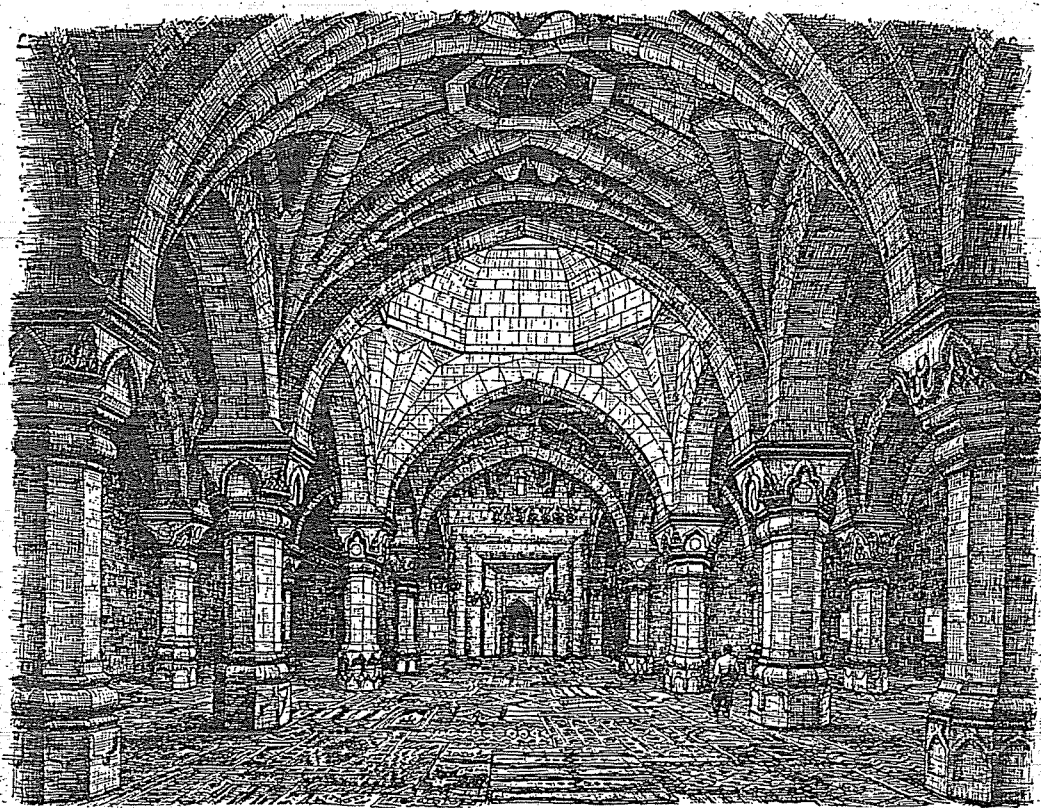
Aussenseite des Mihrabs gestanden hat, zudem dort eines der Mihrabprofile bis zu einer gewissen Höhe abgemeisselt ist. Wenn er dort stand, ist es nicht sicher, dass er sich da von allem Anfang an befunden hat, zudem durch ihn die Harmonie des symmetrisch im Raum konzipierten Mihrabs gestört worden wäre. Ich habe ihn deshalb hier weggelassen. Der mit Teppichen belegte Boden dürfte den Gesamteindruck nicht unerheblich mitbestimmt haben.

Auch für die 1228 erbaute Ulu-Cami in Divriği wurde ein weiterer Blickwinkel vom Nordportal aus gewählt, jedoch ohne Verzerrung der Abschnitte untereinander. Der Innenraum ist ganz erhalten, aber verändert. Die linke, zur Hauptseite hin gelegene Längsmauer war durch Druck nach rechts verschoben worden und hatte fast die Hälfte der Gewölbe einstürzen



Res. 1. Dünaysir (Kızıltepe) Ulu cami mihrap öni kubbesi  
Ulu-Cami in Kızıltepe (Dünaysir)

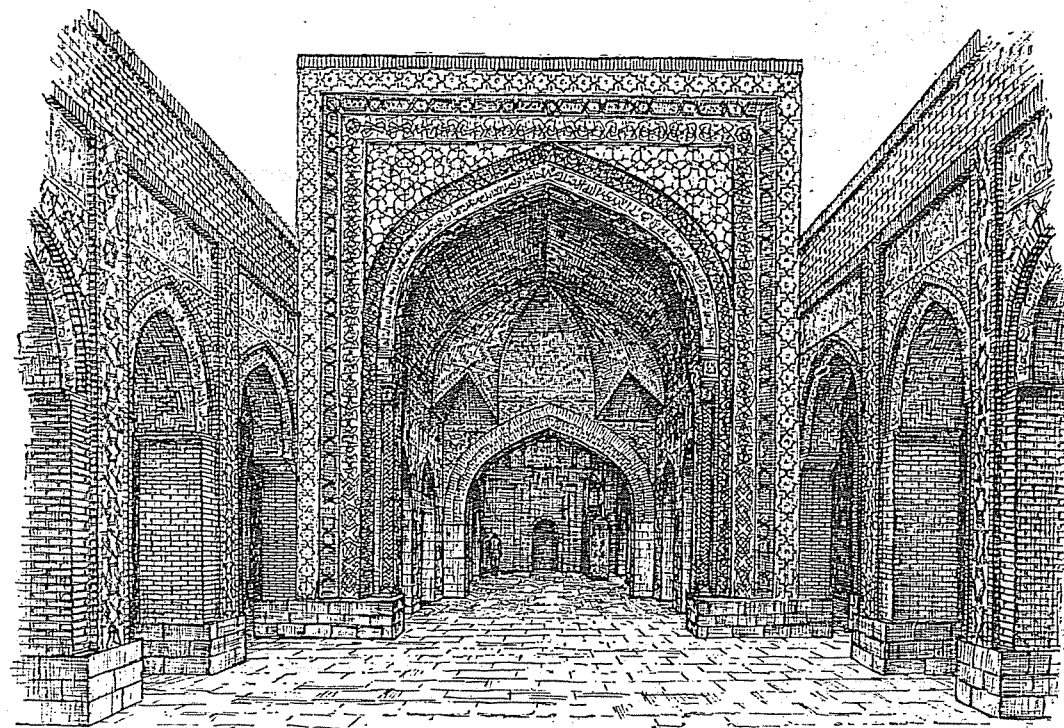
lassen. Den erhaltenen Wölbungen nach zu schliessen waren die ursprünglichen Gewölbe vermutlich verschieden voneinander und wenigstens teilweise dekoriert. Man hat sie sehr einfach erneuert und alle Säulen ummantelt. Die Restauration der letzten Jahre hat 7 der im Bild links gelegenen Säulen bis auf die der Maksurakuppel freigelegt. Die 8 der rechten Seite wurden aus Sicherheitsgründen in der verbreiterten Form belassen. Bei meinem Besuch 1964 war für kurze Zeit das Kapitell eines der rechts gelegenen Säulen teilweise freigelegt worden. Ich glaubte mich deshalb berechtigt, die Säulen der rechten Seite als Variationen der linken wiederzugeben. Einem Kapitell des anschliessenden Hospitals ist das äusserste rechts nachgebildet. Für das erneuerte, vor der Maksurakuppel im Mittelschiff gelegene Gewölbe wurde eines in Art des links daneben liegenden gewählt. Das Schneedepot unterscheidet sich von der jetzigen Form durch



Res. 2. Divriği Ulu câmi içinden görünüş.  
Ulu-Cami in Divriği

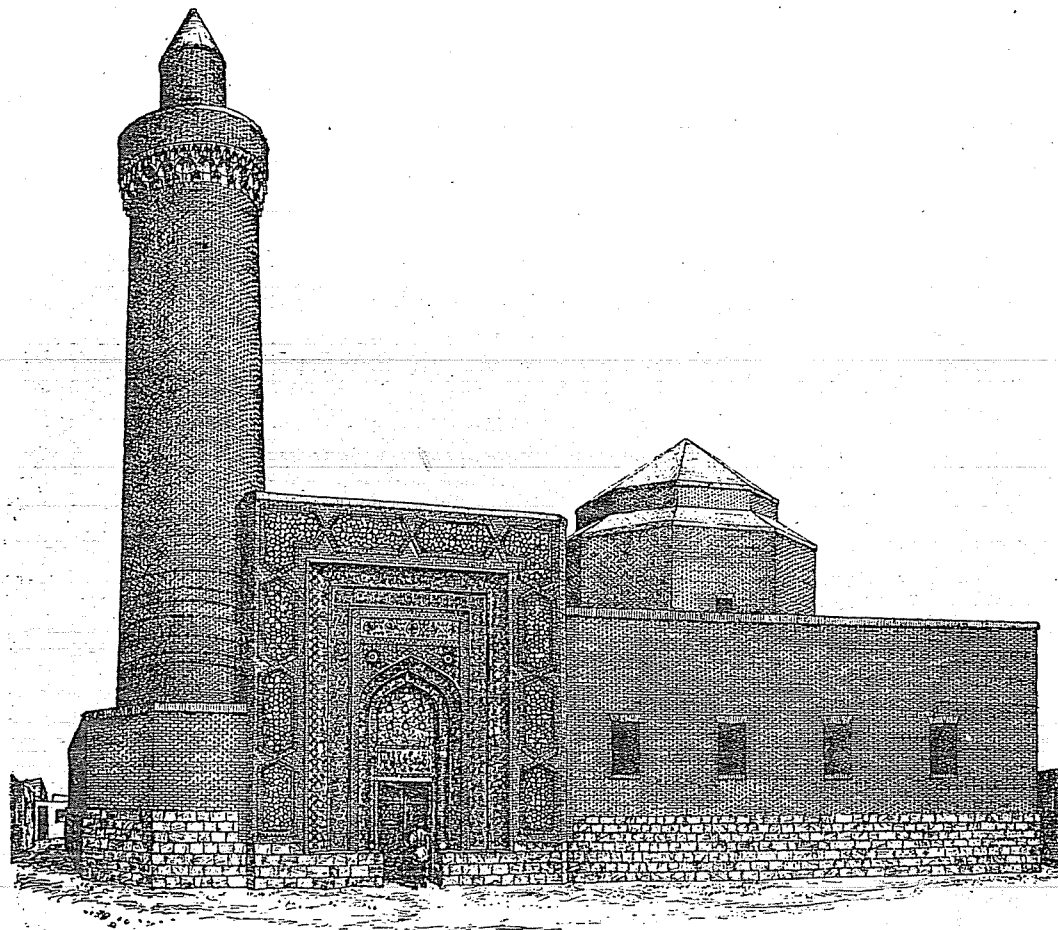
ein an den türkischen Dreiecken ansetzendes, achteiliges Gewölbe mit verkleinerter Öffnung. Letztere findet sich auch in der Gök-Medrese-Cami in Amasya und der Yakutiye-Medrese in Erzurum. Der Raum war also nicht wie heute auf der rechten Seite verstellt und unübersichtlich, sondern in seiner ganzen Weite zu überschauen. Im Gegensatz zu den glatten, achteckigen Pfeilern gaben die plastisch dekorierten Säulen, die ursprünglichen Gewölbe und Teppiche dem gesamten Raum einen dynamisch-ornamentalen Charakter, ein im Seldschukischen einmaliges Beispiel.

Die Ulu-Cami in Eski-Malatya dürfte ihren dekorierten Innenhof einer Restauration des späten 13. Jahrhunderts verdanken. Er büsste bis heute die linken Hofarkaden ein, die durch schmucklose Bogen ersetzt sind. Der stark beschädigte Iwan ist oberhalb des Spitztonnengewölbes zerstört, und dieses selbst durch Risse so gefährdet, dass es mit 2 Gurtbogen aus Quadern unterfangen werden musste. Die Zeichnung des Hofes ist ohne Verzerrung wiedergegeben. Zur Ergänzung der Zwickelfelder zwischen Iwängewölben und Iwanrahmung habe ich auf Formen zurückgegriffen, wie sie ähnlich



Res. 3. Eski Malatya Ulu Câmî kible eyvanı  
Ulu-Cami in Eski-Malatya

an den Fayence-Iwanen der Gök-Medrese in Tokat, der Sircalı-Medrese in Konya, und im westlichen Iran vorkommen. Da mir kein Beispiel bekannt ist, in dem sich die einander gegenüberliegenden Hofseiten in Form, Material und Schmuck stark voneinander unterscheiden, glaubte ich die linken Arkaden wie die rechten gliedern zu können. Ihren Ornamentschmuck habe ich entsprechend dem der rechten Seite variiert. Die Schrift am Iwanrand bildete ich in Rhythmus und Art der im unteren erhaltenen Stück sichtbaren Schrift nach. Da ich sie nicht beherrsche, ist sie ohne inhaltlichen Sinn. Den jetzigen Mihrab habe ich beibehalten und den im Ethnographischen Museum in Ankara befindlichen Mimber hinzugefügt. Da die oben erwähnten Bauten

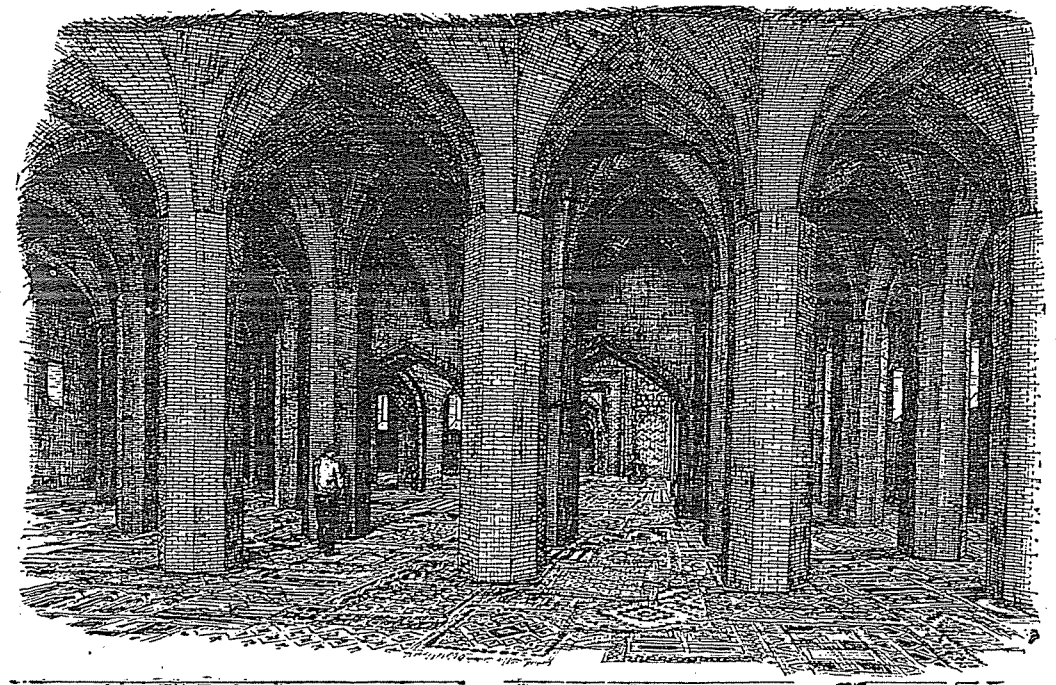


Res. 4. Eski Van: Ulu Câmî dıştan restitution denemesi.  
Ulu-Cami in Eski-Van, Auseres

in Tokat und Konya sich nicht ohne grosse Schäden erhalten haben, zeigt erst die Rekonstruktion den Zusammenklang der ringsum dekorierten Teile zueinander.

Im Gegensatz zu den vorherigen 3 Bauten ist die dem späten 13. oder dem 14. Jahrhundert entstammende Ulu-Cami in Eski-Van seit einem halben Jahrhundert völlig zerstört. Walter Bachmann hat wenige Jahre zuvor den Bau sowohl aufnehmen als auch vermessen können und sein Material 1913 veröffentlicht. Die publizierten Risse und 6 Fotos zeigen einen zu Zweidrittel eingestürzten Bau. Hier schienen mir mehrere Rekonstruktionen angebracht.

Die Aussenansicht fusst auf den Rissen und dem Portalfoto, auf dem das obere Drittel fehlt. Zum formalen Aufbau der oberen Portalteile wurden, neben iranischen Beispielen von Maraghah und Zavzan, aus der Türkei der allerdings erneuerte-Mihrab der Ulu-Cami in Sinop und das Portal des Timarhane in Amasya zum Vergleich herangezogen. Hierbei sind mehrere Variationen denkbar. Es fehlt also die letzte Sicherheit, die für die gewählte Form spricht. Die verhältnismässig grosse Höhe gegenüber der anschlies-



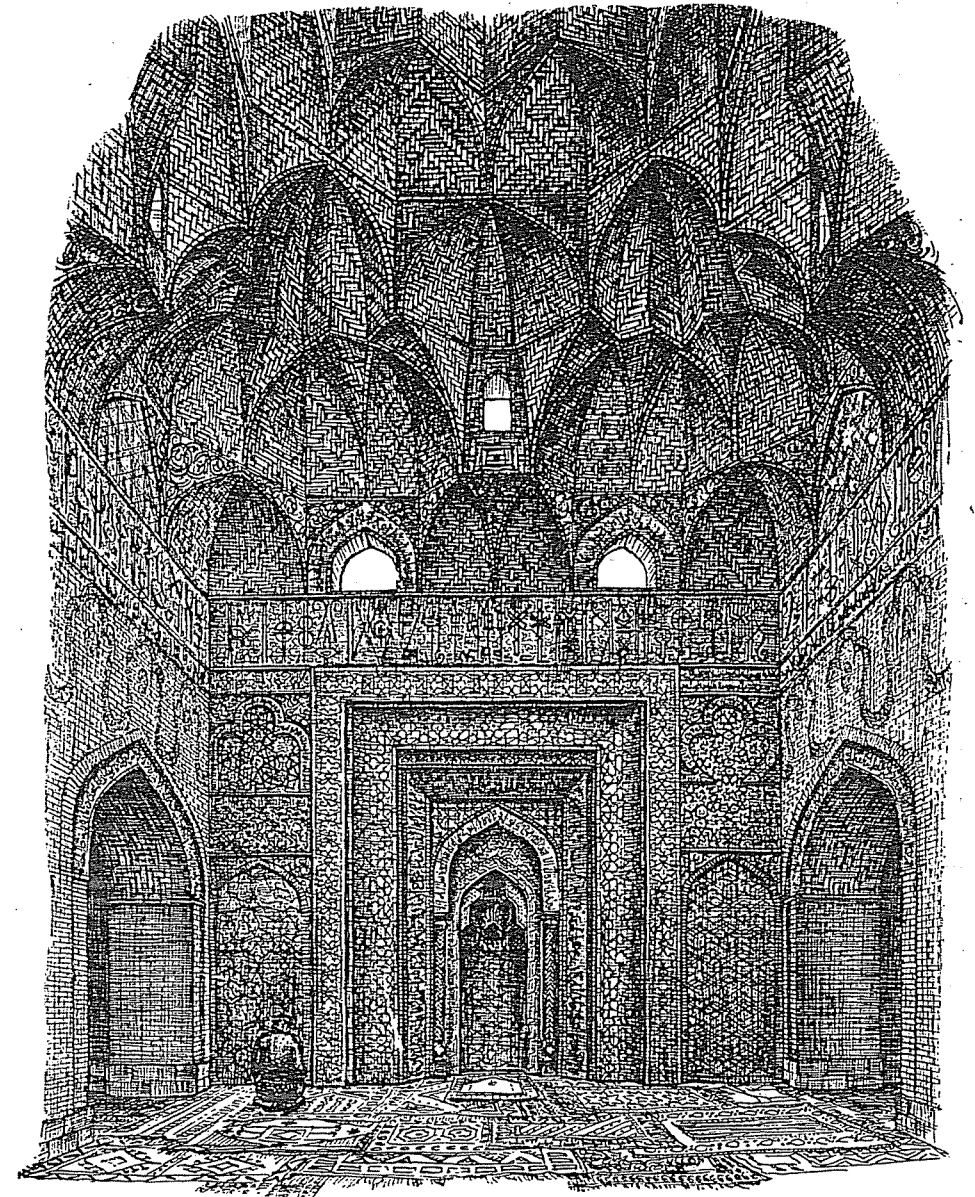
Res. 5. Eski Van Ulu Câmî içinden görünüş.  
Ulu-Cami in Eski-Van, Halle



senden Mauer bleibt im Rahmen zeitgenössischer Beispiele und liegt noch unter dem Portal der Alaeddin-Cami in Niğde.

Die Hallenansicht geht auf die Risse und ein Foto zurück, an dessen linkem Rand noch eben ein kleiner Teil einer Säule mit dem Gewölbeansatz sichtbar ist. Zur Klärung des Raumeindrucks ist die abschliessende Rückwand nicht berücksichtigt. Der grosse Abstand des Betrachters zu den ersten Pfeilern entspricht nicht der Wirklichkeit. Bei einer Wiedergabe mit dem Blickpunkt innerhalb des Hallenraums wäre wegen der engen Pfeilerabstände bzw. der Pfeilerdicke höchstens der Durchblick durch zwei Raumfluchten möglich gewesen, aber nicht ein Überblick durch den gesamten Raum, wie es die Zeichnung zeigt.

Den Kuppelraum, Mihrab und Details zeigt Bachmann mit 4 Aufnahmen. Fast dreiviertel der Kuppel waren damals schon eingestürzt. Der Schutt lag etwa halb so hoch wie die eigentliche Mihrabnische und der Ornamentschmuck zu beiden Seiten war unterhalb der Konsolen der daneben ansetzenden Arkaden zerstört. An der rechten und der dem Mihrab gegenüberliegenden Seite fehlten die Arkaden. Für die Zeichnung ist der Standpunkt des Betrachters am äussersten zurückgelegenen Punkt des Kuppelquadrats gegenüber dem Mihrab zu denken. Ähnlich der Rekonstruktion von Kızıltepe ist der Blickwinkel vor allem nach oben sehr weit, aber nicht verzerrt. Die architektonische Form liess sich mit Sicherheit ergänzen. Dagegen musste die Ornamentik an mehreren Stellen ergänzt, oder passende Formen dazu erfunden werden, und zwar in den unteren Teilen des Mihrabs, den Flächen daneben, den Kuppelstalaktiten, der Kufibordüre unter dem Kuppelrand und in der darunter liegenden Schriftschleife. Hierzu wurden die zahlreichen anatolischen Fayence-Mihrabs und persische Bauten, z. Bsp. Qazwin, herangezogen. Der Unsicherheitsfaktor der Ergänzung hält sich in Grenzen, da sich durch die Technik bereits festgelegte Formbegrenzungen aufzwangen: Ziegel-Fayence, Fayence-Mosaik und Stuck. Den Mimber habe ich aus den gleichen Gründen wie bei Kızıltepe weggelassen. Mehr noch als bei den anderen Bauten lässt hier erst die Rekonstruktion den Raumeindruck entstehen. Nirgends in der Türkei hat sich ein Beispiel aus dieser Zeit erhalten, in dem Mihrab und Kuppel durch ihren in Reichtum und Feinheit aussergewöhnlichen Dekor so eng miteinander verflochten sind.



Res. 6. Eski Van: Ulu Cāmi mihrab önü kubbesi.  
Ulu-Cami in Eski-Van, Raum der Maksurakuppel

G Ö N Ü L Ö N E Y

## ANADOLU SELÇUK SANATINDA BALIK FIGÜRÜ

Balık motifi zengin Anadolu Selçuk figür tasviri dünyasında ufak bir yer tutar.<sup>1</sup> Taş kabartma, çini ve alçı malzeme ile işlenen balık figürleri ender olarak yalnız başına görülürler. Genellikle çift ve simetrik olarak tasvir edilmişlerdir. Balık figürünün çok zaman muhtelif rozet şekilleri, insan figürü veya çeşitli burç hayvanları ile birlikte verilmesi ilk plânda dikkatimizi çeker. Sadece Konya kalesine ait bir kabartma ve Kalehisar kazısında bulunan seramikler arasında bir balık figürü bu bakımdan istisna teşkil eder (Resim 1, 2, 3). Belki orijinal halinde Konya kalesi balıkları da başka motiflerle birlikte tasvir edilmişlerdir. Örneklerimizi guruplandırarak inceleyelim.

*Yazı İle Birlikte Verilen Balıklar:*

Konya İnce Minare Medresesi Müzesinde Env. No. 873 de kayıtlı olan bu balıklar 1.95×0.20×0.19 m. ebadında taşa yassı kabartma olarak işlenmişlerdir. İki taşın birbirinin devamı olduğu anlaşılmaktadır. Konya Lârende kapısından getirilmişlerdir. Selçuk figür tasvirleri karakterine uygun olarak çok stilize işlenmişlerdir. Kuyruk kısmı dışa, başlar içe gelmek üzere yerleştirilmişlerdir. Ağız ve göz hattından başka vücut detayı belli olmaz. Ortadaki kitabede tarih verilmektedir (1221 M.) (618 H.).

( ٦١٨ ) سنة ثمانية عشر و ستمائة

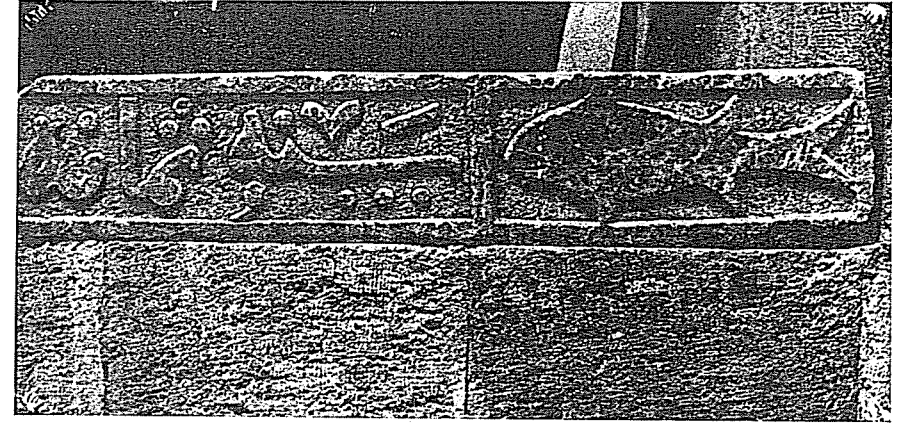
*“Senetu Semaniyeti ve ‘aşere ve sittemie”*

yazılıdır. (Resim 1, 2)

Kalehisar kazısında bulunan çok orijinal bir balık fragmanı sgrafito tekniği ile işlenmiş, yeşil sırlı bir seramik üzerinde yer almaktadır (Resim 3).

<sup>1</sup> Öney, G. Anadolu Selçuklularında Heykel-Figürlü Kabartma ve 14. - 15. asırlarda devamı. III. Cilt, 1966 Ankara, basılmamış doçentlik tezi.

Balığın baş tarafı kırıktır. Gövdesi üzerinde ters olarak soldan sağa doğru üst kısımda “el abd”, altta iki şerit arasında “Allah” yazılıdır.<sup>2</sup>



Res. 1: Konya kalesindeki balık.  
Fig. 1: Fish Figure from Konya Fortress



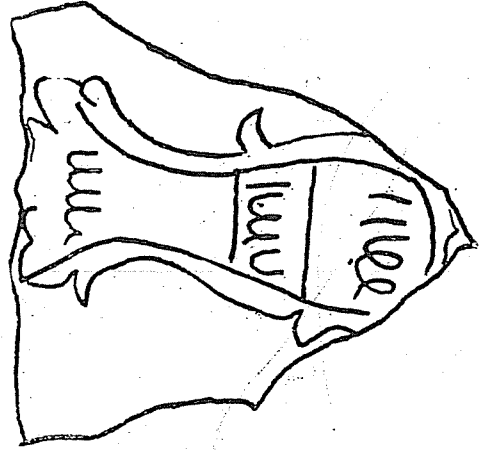
Res. 2: Konya kalesindeki balık.  
Fig. 2: Fish Figure from Konya Fortress

*Masal Hayvanı İle Birlikte İşlenen Balık Figürleri:*

Anadolu Selçuk sanatında iki örnekte masal yaratıkları ile birlikte de balık figürü görmekteyiz (Ejderli Obaköy örneği bu guruba da girebilir.

<sup>2</sup> Aslanapa, O.: Keramiköfen und Figürliche Keramik aus Kalehisar. *Anatolica*, 1. Annuaire International pour les civilisations de l'Asie Antérieure. 1967. S. 138, Fig. 3, Abb. 5, 8

Resim 13). Balıkla ilgili en orijinal örnek Alâeddin Keykubad'ın yazlık sarayı, Beyşehir gölü kıyısındaki Kubadabad sarayında (1236 M.) bulunmuştur.<sup>3</sup>

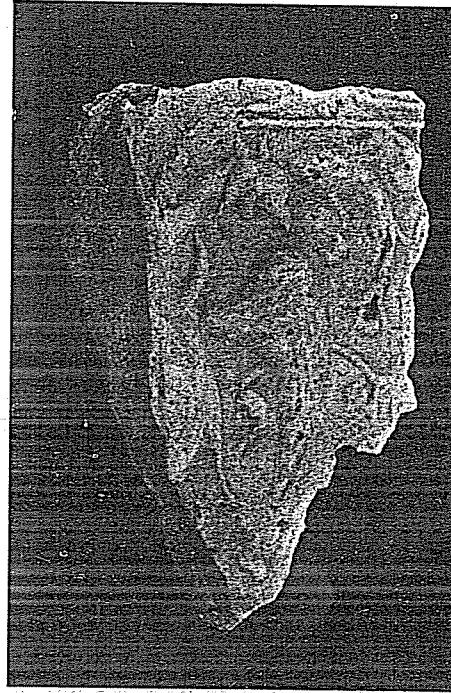


Res. 3. Kalehisar Seramiğinde balık.  
Fig. 3: Fish Motif on the  
Kalehisar Ceramic



Res. 4: Kubadabad sarayında  
siren etrafında çift balık  
Fig. 14: Sign of Zodiac: Crab,  
Fish and Man Sitting Cross-Legged

1965 yılı Kubadabad kazısında bulduğumuz sır altı tekniği ile işlenmiş bir çini üzerinde siren ve altında üstünde birer balık görülmektedir. (Konya Karatay medresesi müzesinde, çininin çapı 23 cm.). (Resim 4). Siren gövde profilden, taçlı baş cepheden olarak işlenmiştir. Mavi ve patlıcan moru renkler ustalıkla bir arada kullanılmıştır. Balıklar hareketli kıvrımlarıyla canlı



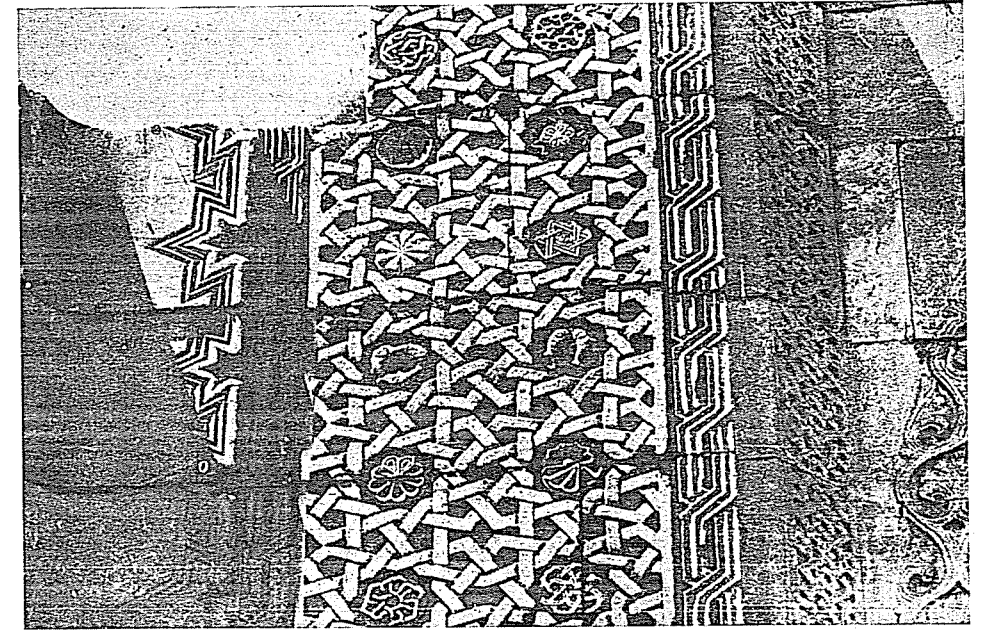
Res. 5: Felekabad sarayından çift başlı  
kartal fragmanı ve balık.  
Fig. 5: Fragment of Double-headed  
Eagle and Fish from Felekabad Palace

işlenmişlerdir. Siyah arabeskli zemin üzerinde çok orijinal yarım palmetler dikkati çeker.

Konya Felekâbad sarayından (13. asır, Karatay medresesi müzesinde Env. No. 1015) bir alçı fragmanda yarısı kırık bir çift başlı kartal kabartmasının etrafında yine balık görülür. Balık arabeskler arasında kartal başı hizasında, kıvrık gövde ile silüet halinde verilmiştir. Kırık olan sol tarafta bir ikinci balığın yer almakta olduğunu tahmin ediyoruz (Ölçüler 0.12×0.15×0.05 m.). (Resim 5).

#### Rozetlerle Birlikte Tasvir Edilen Balıklar:

Aksaray Sultanhandâ iç portalde (13. asır, tamir kitâbesi 1278) sol tarafta, geometrik kafes örgüsünden ibaret geniş bordürün içinde 0.05 m. çapında çeşitli tip rozetler mevcuttur.<sup>4</sup> Dikkatle bakıldığında bu rozetlerden or-



Res. 6: Aksaray Sultan han iç portalinde balık ve rozetler  
Fig. 6: Fish Figures Inside Rosettes at the Portal of Aksaray Sultanhan

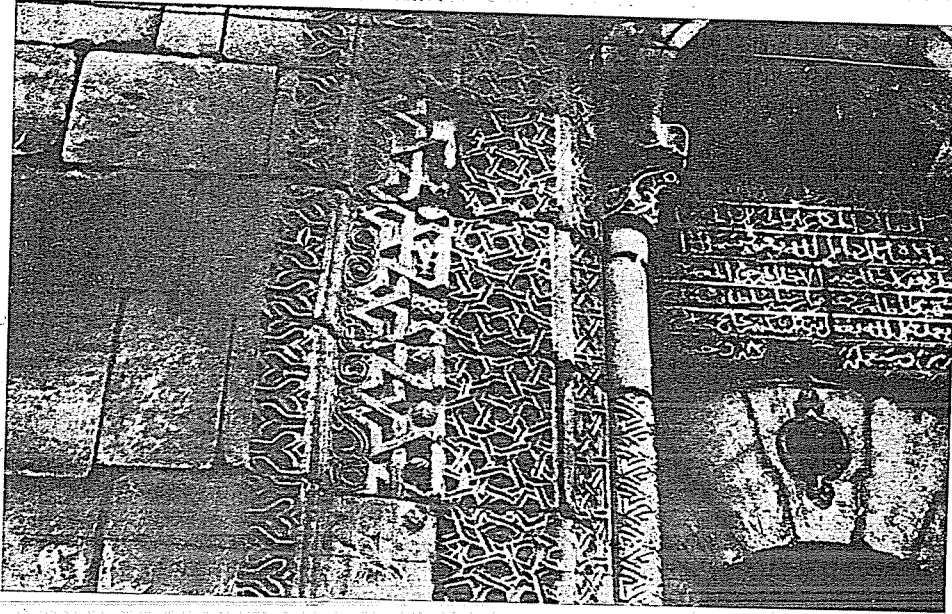
<sup>3</sup> Otto-Dorn, K.-Önder, M. Kubad-Abad kazıları 1965 yılı ön raporu. Türk Arkeoloji dergisi XIV, 11-2. 1965 Ankara, Resim 7.

<sup>4</sup> Selçuk portallerinde ve mihraplarında sık sık görülen rozetler de muhtemelen bu örnekler gibi gezegen tasviri olarak kullanılmıştır. Bak. Otto-Dorn, K. Die Kunst des Islam. Baden-Baden 1964. S. 148. Ayrıca bak. Öney, G. Artuklu devrinden bir ha-



tada sağdaki iki, soldaki ise üç balık seçilir. Balıklar birinin başı diğerinin kuyruğuna gelmek üzere yerleştirilmiştir (Resim 6).

Sivrihisar'da dekorasyonuyla tamamen Selçuk devri tezeyinat geleneğini devam ettiren Alemşah Türbesi portalinde sağ tarafta (1327-28)<sup>5</sup> ufak bir



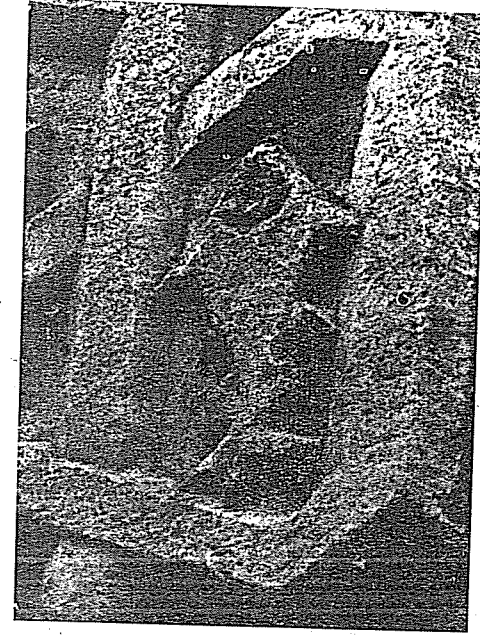
Res. 7: Sivrihisar Alemşah türbesi portalinde rozet ve balıklı bordür  
Fig. 7: Edge Strip With Rosettes and Fish at the Portal of Alemşah Türbe in Sivrihisar.

balık figürü seçilir. (Resim 7, 8). Balık ikinci geometrik bordürde baş yukarı gelmek üzere yer alır (Ölçüler 0.12×0.08 m.). Bu geometrik bordür içinde yine muhtelif gezegenleri sembolize etmesi mümkün olan çeşitli rozetler görülür.

yat ağacı kabartması hakkında (Türkçe - Almanca), Vakıflar Dergisi VII, İstanbul 1967, ayrıca bak. Öney, G. Niğde Hüdavent Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları. Belleten, XXXI, 122, Nisan 1967, Ankara, s. 164.

Makalem baskıya verildikten sonra neşredilen Baer, E. "Fishpond ornaments on Persian and Mamluk metal vessels" Bulletin of the school of Oriental and African studies, University of London, Vol. XXXI, 1, 1968 makalede İslam metal işçiliğinde balıkların güneş rozeti ile birlikte tasvir edildiği çeşitli örnekler verilmektedir. Pl. VI-XIII.

<sup>5</sup> Özalp, T. Sivrihisar Tarihi. Eskişehir, 1960 s. 72.



Res. 8: Sivrihisar Alemşah türbesi  
Fig. 8: Fish Figure at the Portal of Alemşah Türbe in Sivrihisar.

#### *Muhtelif Burç Hayvanları İle Birlikte Verilen Balıklar:*

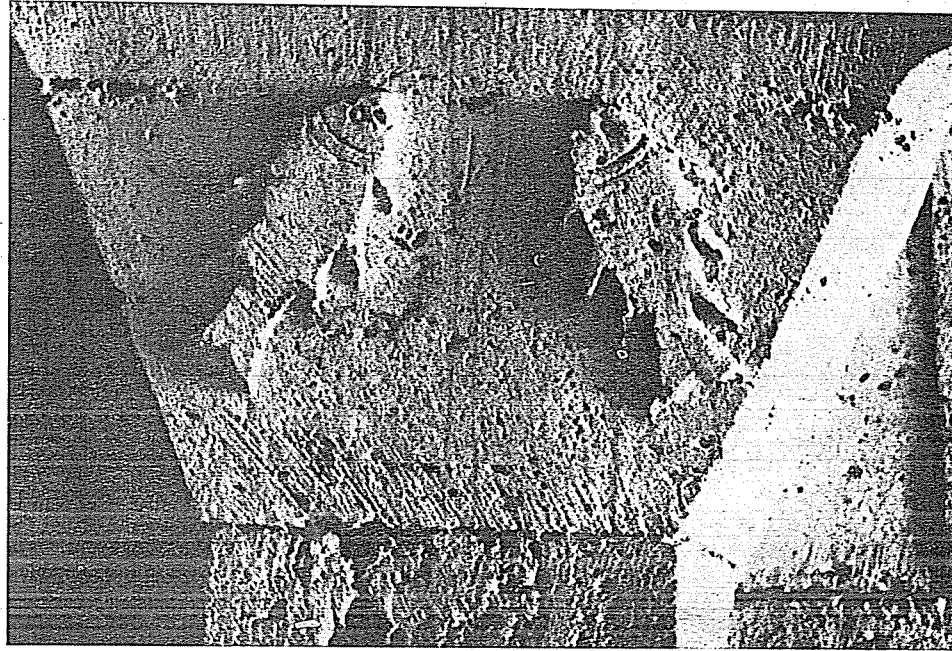
Denizli - Dinar yolunda Çardak köyü yakınındaki Çardak hanın kapalı kısmında orta sahanda, sağ tarafta, üçüncü ayağın sütun başlığında iki balık görülür. (Resim 9). Balıklar alçak kabartma olarak işlenmiş ve karşılıklı diyagonal, simetrik yerleştirilmişlerdir.<sup>6</sup> Gayet stilize silüet halinde işlenmişlerdir. (Ölçüleri 0.25×0.05 m.). Hanın kapalı kısmında aynı sahanda birinci ayakta boğa başı, beşinci ayakta ise koyun başı kabartması yer almaktadır.<sup>7</sup> Bu başlar da stilize ve yassı kabartma olarak işlenmiştir. Balıkla birlikte bu hayvanların da burç hayvanı olarak kullanıldığını biliyoruz.

Niğde Sungurbey Camisinde (1335 M.) doğu portalinde muhtelif takvim hayvanları işlenmiştir. Hayvanlar 14 cm. eninde helezonlu bir sarmaşık

<sup>6</sup> Erdmann, K. Das Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts. Teil I, Text, Berlin 1961, no. 15. s. 60.

<sup>7</sup> Aynı. Erdmann koyun başını insan başı olarak tanıtır.

meydana getirmek üzere sadece başları ile verilmişlerdir.<sup>8</sup> Eyvan şeklindeki girintinin iki yan duvarında geometrik kafes ve yıldız motifli panonun dışındaki bordürde yer alırlar. (Resim 10, 11). Başların çoğu harab olduğundan



Res. 9: Çardakhan'da çift balık.  
Fig. 9: Double Fish Figure at Çardakhan.

seçilmez. Sadece balık ve kuş figürleri bütün gövdeyle işlenmiştir. Balıklar sarmaşığa uyan kıvrık gövdeleri ile canlandırılmışlardır. Bariz olarak seçilirler. Bordürdeki hayvan başlarını oğlak, at, panter, antilop, ejder, boğa, tavşan, maymun, sıçan, köpek, arslan, koyun başlarına benzetebiliriz. Balık yan yüzde bir defa, sol yan yüzde beş defa kullanılmıştır. Belki sağ yan yüzde kırık olan kısımlarda daha fazla balık tasviri mevcuttu. Bu saydığımız hayvanlar Türk-Çin hayvan takviminde kullanılan hayvanlardır.<sup>9</sup> Balık bu takvimde yer almadığı halde burda kullanılmıştır. İslâm el sanatlarında iki burç siste-

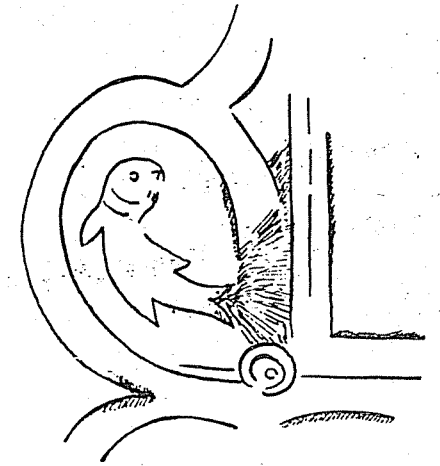
<sup>8</sup> Gabriel, A. Monuments Turcs d'Anatolie I. Paris 1931, s. 131, Pl. X, IX, 2. Ayrıca bak. Otto-Dorn, K. Darstellungen des Turco-Chinesischen Tierzyklus in der Islamischen Kunst. Diez Armağanı, İstanbul 1963. s. 148, Resim 18, 19, 20.

<sup>9</sup> Turan, O. Oniki hayvanlı Türk Takvimi. İstanbul 1941 s. 91 - 96.

mine ait hayvan figürlerinin bir arada kullanılmasına bilhassa İran Selçuklularının kakma metal işçiliğinde birçok örneklerde şahit oluyoruz.<sup>10</sup>



Res. 10: Niğde Sungurbey camisi portalinde takvim hayvanları ve balık.  
Fig. 10: Calendar Animals and Fish at the Portal of Sungurbey Mosque in Niğde.



Res. 11: Niğde camisi portalinde balık  
Fig. 11: Fish at the Portal of Sungurbey in Niğde.

#### Rozetler ve Burç Hayvanları ile birlikte verilen Balıklar :

Malatya Ulu Cami avlusunda Kırklar mezarlığından getirilmiş mermer bir mezartaşı üzerinde (Ölçüler 0.57×0.30×0.51 m.) üç girdap rozet ve bunların içinde sağdan sola doğru çift balık, boğa, koç tasvirleri görülmektedir

<sup>10</sup> İran Selçuk sanatına ait gümüş kakmalı bir kalemdan üzerinde en tipik misallerden biri ile karşılaşırız. Burada ellerinde tuttıkları alâmetlerden kati olarak gezen tasviri oldukları anlaşılabilir bağdaş kurarak oturan figürler görülür. (1281). Kutuda ayrıca Türk - Çin hayvan takviminden hayvanların başları arabeskler arasına gizlenmiştir. Bak Otto-Dorn, K. Darstellungen des Turco-Chinesischen Tierzyklus in der Islamischen Kunst. Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens in Memoriam Ernst Diez. Abb. 24, S. 131 - 165

(Resim 12). Aralarında neshî yazı dikkati çeker. Yazı stiline göre taşın 14. asırdan olduğunu tahmin ediyoruz. Hayvanlar Selçuk stiline uygun olarak



Resim 12: Malatya mezar taşında Burç hayvanları.  
Fig. 12: Animals Representing the Signs of the Zodiac and Fish on a Tombstone in Malatya

profilden yassı kabartma olarak işlenmişlerdir. Balıklı rozette figürler âdeta birbirlerini kuyruklarından ısırmakta ve çember meydana getirmektedirler. Hayvanların etrafında yer alan neshî yazılardan bir mânâ çıkmaz.

... ذوالجلا ل والا ...

Zü'l-celâl ve'l.....

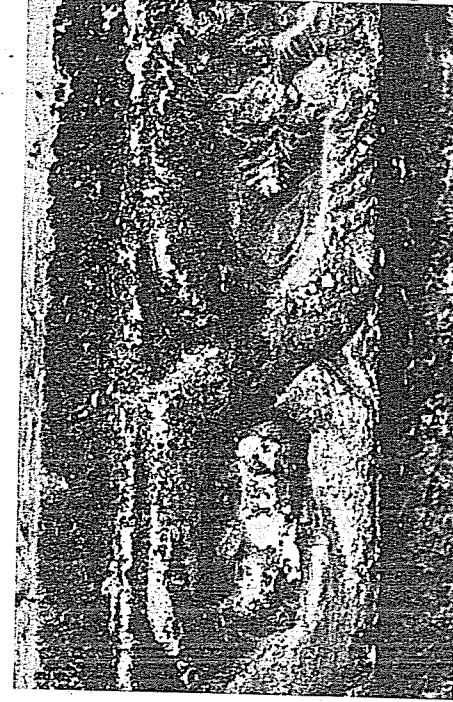
Yazısı okunur, devamı kırıktır.<sup>11</sup> Taşın sadece bir yüzü işlenmiştir.

Alanya Obaköy'de XIV. yüzyılın ikinci yarısından Obaköy medresesi portalinde balık, burç hayvanı ve rozet birleşiminin çok orijinal bir örneğini görmekteyiz.<sup>12</sup> (Resim 13 a, b). Girişin sol sövesinde eşik taşından başhya-

<sup>11</sup> Kitabeyi okumak lütfunda bulunan sayın Prof. Dr. Faruk Sümer'e teşekkürü borç bilirim.

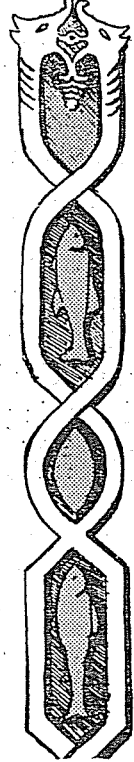
<sup>12</sup> Sözen, M.: Oba Pazarı ve Çevresi Oba Medresesi. Sanat Tarihi Yıllığı 1964-65. İstanbul, s. 150, Resim 5, 6.

arak yükselen karşılıklı iki ejder figürü mevcuttur. Ejderler açık ağızları, çatal dilleri ile karşılıklı birbirlerine bakarlar.<sup>13</sup> Üçer sivri dişleri, dışarıya dö-



Res. 13 a: Alanya Obaköy'de çift ejder ve gövdesi içinde balıklar.

Fig. 13a: Fish Figures Inside the Body of Dragon at Obaköy, Alanya.



Res. 13b: Alanya Obaköy'de çift ejder ve gövdesi içinde balıklar

Fig. 13b: Fish Figures Inside the Body of Dragon at Obaköy, Alanya.

<sup>13</sup> Bu tarz ejder tasvirleri Selçuk sanatı için tipiktir. Bak. Öney, G. Anadolu Selçuklarında Heykel ve Figürlü Kabartma... Cilt II, Kat. 154-169, Cilt III, Resim 167-182.

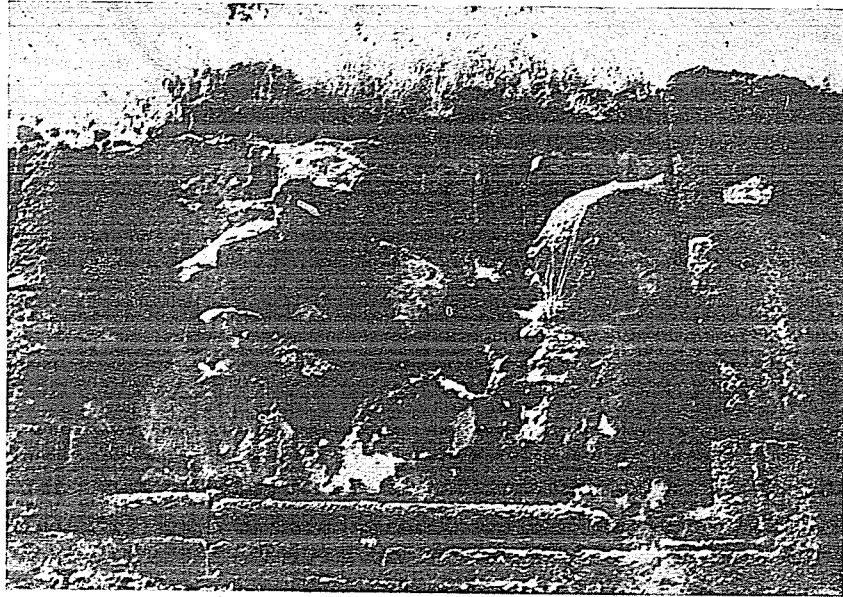
Ayrıca bak. Otto-Dorn, K. Türkische Grabsteine mit Figurenreliefs aus Kleinasien, Ars Orientalis III, 1959 Abb. 36, S. 70-75., Rice, T.T. The Seljuks. London 1961 s. 266 Konya kalesine ve Konya Alâeddin sarayına ait olan yukarıda bahsi geçen ejderler haricinde Kayseri Sultanhan mescidinde ve Kayseri Karatayhan portal giriş-eyvan kemerinde bulunan ejderler de tipik misallerdir. Bak. Erdmann, K. Das Anatolische Karavansaray... Teil I No. 26, Abb. 151, No. 32, Abb. 226, 231, 223, s. 122. Afyon'da Boyalı köyden Afyon müzesine getirilen bir Selçuk mezar taşı üzerinde bu guruptan en orijinal örneğe rastlarız. Burada birbirine dolanmış ejderler rozet şeklinde verilen güneşi tehdit etmektedirler. Bak. Otto-Dorn, K. Türkische Grabsteine... s. 63, Abb. 1, 2, 3, 4. Ani kalesinde (12. asır), Çankırı Hasbey darüşşifasında (1235) ejderler başka çift örneklerdir. Ahlat mezar taşlarında da görülürler. Çeşitli ejder hayvan kompozisyonları da bu gurubu zenginleştirir. (Selçuk ejder tasvirleri hakkında tarafımdan bir makale hazırlanmaktadır.)



nük helezonlar meydana getiren çeneleri, sivri kulakları, badem gözleri ile tipik Selçuk ejderlerine benzerler. Ejderlerin birbirlerine dolanan gövde boşlukları arasında köşeli kısımlarda balık figürü, yuvarlak olanlarda rozet gibi çıkıntılar seçilir. En alt kısım tahrib olduğundan buradaki kabartmanın balık olup olmadığı seçilmemektedir. Diğer ikisinde balıklar bariz olarak görülmektedir. Ejder başlarının altında ise bir palmet motifi seçilir. (Balıkların ölçüsü 0.12×0.03 m.).

*İnsan figürü ile birlikte işlenen balıklar :*

Bu gruptan en erken örnekleri Artukoğullarına ait Cizre köprüsü taş kabartmalarında görürüz (1164 M.). Cizre'nin güneyinde bugün Suriye topraklarında kalan Cezire-ibn Umar veya İbn Omar köprüsünün batı ayağında dikdörtgen panolar içinde sekiz adet yüksek kabartma burç tasviri görülür.<sup>14</sup> Kabartmalar sekiz yüzlü ayakta kaide ile külâha geçiş kısmında yer almaktadır. Bazalt köprüde kabartmalı panolar beyaz kalker taşındandır. Bir panonun ölçüsü 0.20×1.00 m.dir. Köprü yakınındaki köy sebebi ile Yafes köprüsü



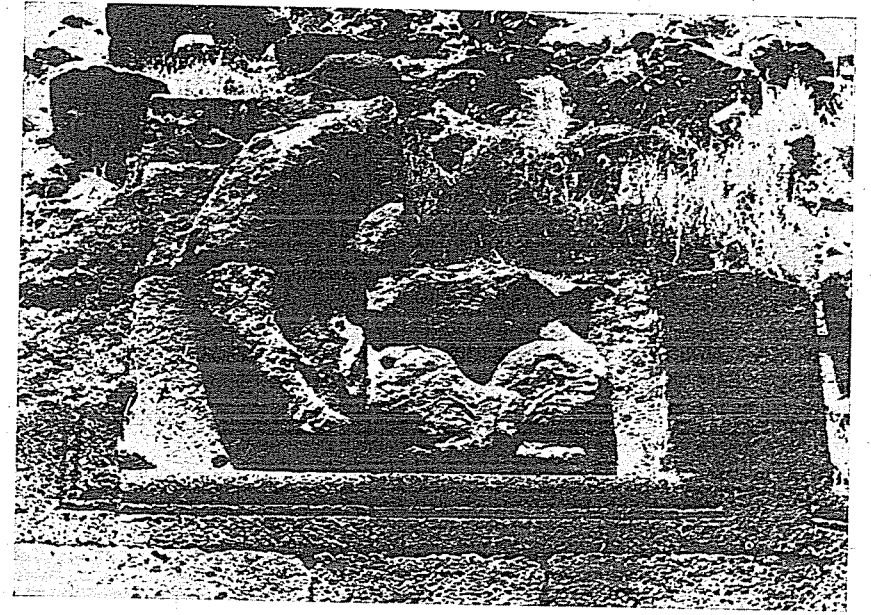
Res. 14 Cizre köprüsü'nde yengeç burcu, balık ve bağdaş kuran adam (Jüpiter)

Fig. 14 Scene Depicting Sign of Zodiac Crab with Fish and Man Sitting Cross-Legged (Jupiter)

<sup>14</sup> Hartner, W. The pseudoplanetary nodes of the moon's orbit in Hindu and Islamic Iconographies. *Ars Islamica* Vol. V, 2 1938, s. 113.

*Sagittarius gezegen deşil burçtur (yay burcu!)*

diye bilinir. Köprü büyük ihtimalle 1164 tarihinde Musul Veziri Cemaeddin tarafından yaptırılmıştır.<sup>15</sup> Köprü ayağında bağdaş kurmuş figürlerle sembolize edilen gezegenler ve ellerindeki alâmetlerle sembolize edilen burç'ar tasvir edilmiştir. Bunlar sağdan sola doğru sıra ile jüpiter, mars, güneş, venüs, merkür, ay, sagittarius'tur.<sup>16</sup> Burçlar ise aynı sırayla terazi, yengeç, oğlak, arslan, balık, ikiz, boğa, yay'dır. Bizi ilgilendiren balıklı panolar yengeç (ikinci pano) ve balık burcudur (beşinci pano). Yengeç burcu panosunda dikdörtgen çerçeve içinde sağda büyük yengeç, solda cepheden tasvir edilmiş bağdaş kurmuş insan figürü görülmektedir (Resim 14).<sup>17</sup> Yengeç kısıkaçları arasında kıv-



Res. 15 Cizre köprüsünde balık ve bağdaş kuran adam: (Venüs)

Fig. 15: Fish and Man Sitting Cross-Legged (Venus) from the Cizre Bridge.

rık gövdesi ile bir balık tutmaktadır. İnsan figürü ellerini beline dayamıştır. Sakallı ve uzun örgülü saçlıdır. Üstte çok aşınmış neshî kitabe seçilir. Burada tasvir edilen jüpiter gezegeni ve yengeç burcudur.

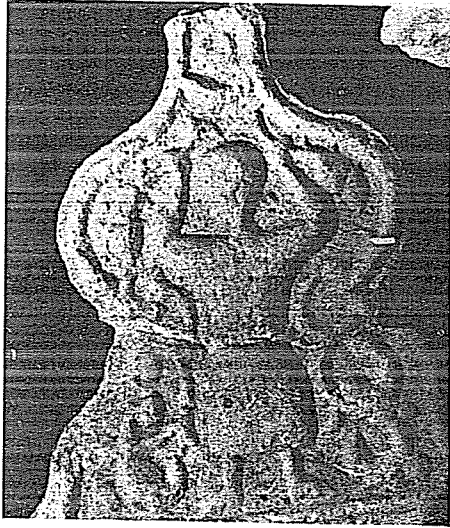
<sup>15</sup> İbn ül Ezrak. *Tarih-ü Meyyafarıkın ve Amid*. H. 572. Varak 187 b-188 a. Bak Tunçdağ, F. Artukoğlu Sanatı. Ankara 1963, D.T.C. Fakültesi. Basılmamış doktora tezi. s. 109 - 113.

<sup>16</sup> Hartner, W. aynı s. 113.

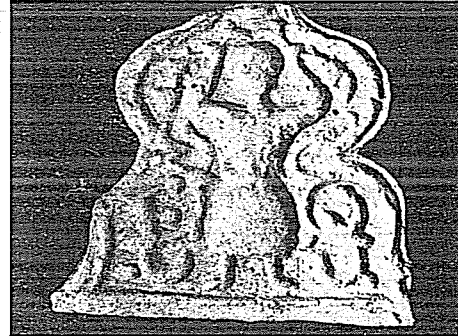
<sup>17</sup> Selçuk devri islâm el sanatlarında buna benzer çeşitli örnekler görülür. Bak. Kühnel, E. *Islamische Kleinkunst*. Braunschweig 1963 Abb. 131, 141, Pope, A.U. aynı.

İkinci balıklı dikdörtgen panoda sağda bağdaş kurarak oturan insan figürü, solda gövdesi sağa doğru kıvrık, başı yukarı doğru gelmek üzere yerleştirilen balık kabartması görülür (Resim 15). Yüksek kabartma olarak yapılan tasvirlerden insan figürünün belden yukarısı kırık durumdadır. Balığın solunda üst kısımda neshî kitabenin birkaç harfi seçilir. Bu kabartma ile venüs gezegeni ve balık burcu tasvir edilmiştir.

Yine burç-gezegen olması gereken, insan figürü ile birlikte verilmiş balık figürü kabartmalarına Konya Alâeddin köşkü alçılarında rastlamaktayız (Resim 16, 17, 18). Konya İnce Minareli Medrese müzesinde Env. 11 de kayıtlı bu parçalar 1257-67 IV. Kılıçarslan devrine tarihlenmiştir, bizim tahminimize göre ise Alâeddin Keykubad devrinden olmaları gerekir.<sup>18</sup> Biri kırık üç parça halinde olan bu alçalarda ölçüler 0.14×0.12 m., 0.12×0.11 m., 0.09×0.06 m. kalınlıklar 0.03 m.'dir. Her üç parçada, arabesk zemin üzerinde, cepheden ve havaya kalkık ellerinde balık tutan insan figürleri tasvir edilmiştir. Figürler Abbasilerin 9. asırdan Samarra'daki saray ve cami pencere,



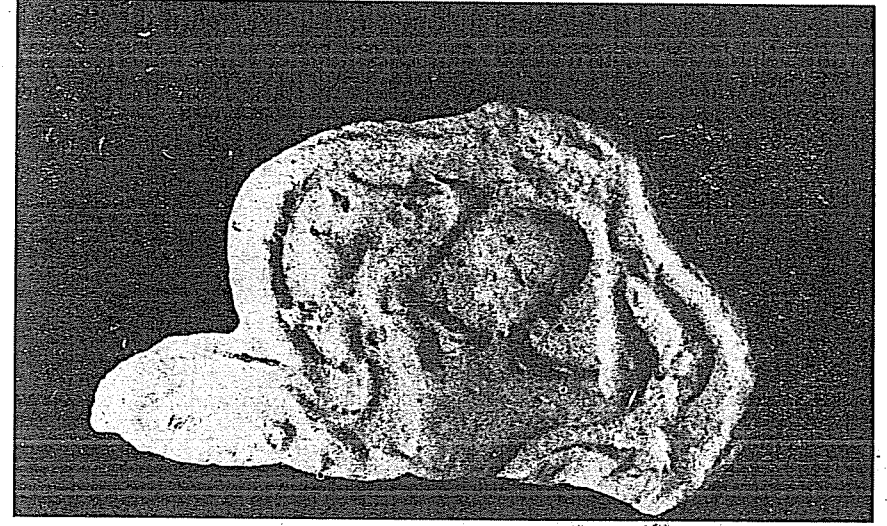
Res. 16: Konya Alaeddin köşkü alçısında ellerinde balık tutan insan  
Fig. 16: Human Figure Holding Fish  
(Stucco Work from Alaeddin Kiosk of Konya)



Res. 17: Konya Alaeddin köşkü alçısında ellerinde balık tutan insan  
Fig. 17: Human Figure Holding Fish  
(Stucco Work from Alaeddin Kiosk of Konya)

<sup>18</sup> Sarre bu alçıları IV. Kılıçarslan devrine tarihler (1257 - 67) (Bak. Sarre, F. Der Kiosk von Konia, Berlin 1936, S. 36 - 37). 1966 yılı Kubadabad kazısında bulunan figür-lü alçılarla mukayese sonucu (1236 Alâeddin Keykubad) Konya Alâeddin Köşkü alçı-larının da aynı devirden olduğunu kabul edebiliriz.

niş sisteminde tipik olan dilimli kemerli nişler içinde yer almaktadır.<sup>19</sup> İkinci parçanın tepesi, üçüncü parçanın tepesi ve alt kısmı belden itibaren kırık vaziyettedir. Kaftan giymiş olan figürler Selçuk sanatında alışılmış olan ör-



Res. 18: Konya Alaeddin köşkü alçısında ellerinde balık tutan insan.  
Fig. 18: Human Figure Holding Fish (Stucco Work from Alaeddin Kiosk of Konya)

neklerin haricinde ayakta durmaktadır.<sup>20</sup> Başlarında Konya, Akşehir ve Kırşehir mezar taşlarındaki figürlerde olduğu gibi sarık vardır.<sup>21</sup> Yüz ve elbise detayları seçilmez. Bacaklar hafif açık ve profilden verilmiştir. Balıklar kuy-

<sup>19</sup> Samarra'da 9. asırdan bir Abbasi devri ev freskinde aynı şekilde elinde balık tutan figür görülür. Bak. Herzfeld, E. Die Malereien von Samarra. Bd. III, Taf. LII. Nişler için bak. Creswell, K.A.C. Early muslim Architecture II. Oxford 1940. Pl. 66, d; 67, b; 73, b.

<sup>20</sup> Anadolu Selçuklarında nadiren ayakta insan tasviri görülür. Kubadabad büyük saray kazısında yıldız çini üzerinde bir fragmanda, Antalya müzesinde Aspendos çinilerinden bir fragmanda bu motif görülür. Akşehir müzesindeki bir mezar taşında da ayakta duran kaftanlı insana rastlanır. Hasankeyf köprüsünde burç sembolü olarak verilen (1144 - 1175) figürler bu guruptan nadir örneklerdir. (Bak. Gabriel, A. Voyages Archeologiques dans la Turquie Orientale II, Paris 1940, s. 70 - 75, Fig 60 PL, XVI.) Diyarbakır müzesinde Cizre'den getirilmiş (12. asır) (Env. 386) bir taş üzerinde, Urfa'da Harran kapıda arslan figürleri önünde (13. sonu) ve İstanbul Türk ve İslâm eserleri müzesinde 2510 Env. No.lu taşda cenk sahnesini canlandıran iki figürde ayakta durma dikkati çeker. (Bak. Ogan, A. - Kühnel, E. İstanbul müzelerinde şaheserler, Resim 6, s. 161, Berlin - Leipzig 1928.

<sup>21</sup> Eyice, S.: Kırşehir'de H. 709 tarihli tasvirli bir Türk mezartası. Ein H. 709 datierter türkischer Grabstein mit Menschen-Darstellung in Kırşehir. Resit Rahmeti Arat için, Ankara 1966, s. 218 - 223, resim 2, 3, 6, 11, 21, 23.

ruklarından tutulmuş başaşağı sarkıktır. Gövdeleri kavis meydana getirir. Arabeskli zeminde adeta yarım palmet yaprağına benzerler.

Bu guruptan en orijinal örnekleri çini sanatında görmekteyiz. 1965 yılı Kubadabad büyük saray kazısında bulduğumuz sır altı tekniği ile işlenmiş bir yıldız çini üzerinde bağdaş kurarak oturmuş insan figürü iki elinde birer balık tutmaktadır.<sup>22</sup> Koyu mavi kaftan üzerinde içi siyah noktalı beyaz benekler, kollarda tiraz bandı görülür. (Resim 19). Başında serpuş ve etrafında



Res. 19: Kubadabad çinisinde ellerinde balık tutan insan figürü.  
Fig. 19: Human Figure Holding Fish on Faience Tile from Kubadabad

hâle vardır. Uzun saç örgüsü seçilir. Figürün iki elinde tuttuğu balıklar diğerlerinin aksine başlar yukarı gelmek üzere yerleştirilmiştir. Gövdeleri kıvrılarak yükselir. Ortaları siyah, baş ve kuyruklar soldakinde koyu mavi, sağdakinde patlıcan morudur. Kubadabad'da büyük sarayda bulunan tamamı aynı şekilde olması gereken başka balık fragmanları da bulunmuştur. (Resim 20). Lüster tekniği ile işlenmiş yıldız çini parçalarında da balık figürüne rastlanmaktadır. (Bazıları belki yine siren figürünü çevrelemekteydi). Bu parça-

<sup>22</sup> Bericht über die Grabung in Kubadabad (Oktober 1965). Archeologischer Anzeiger, Heft 2, 1966. Berlin.

Ayrıca Bak. Otto-Dorn, K. Die Menschliche Figur auf den Fliesen von Kubadabad. Baskıda. In Memoriam Kurt Erdmann, 1968, İstanbul.

lara dayanarak Kubadabad sarayında bu motifin sık sık tekrar ettiğini söyleyebiliriz.

Kubadabad örneklerini tanıdıktan sonra bugün Antalya Yivli minare medrese müzesinde bulunan Aspendostan getirilmiş, oradaki Selçuklu sarayına ait olan balık motifini de tamamlayabiliriz.<sup>23</sup> Motif, teknik, stil bakımından Kubadabad çinilerinin bir kopyası olan bu çinilerde de balık figürünün yaygın olduğunu tahmin edebiliriz.

#### Sonuçlar :

Yukarıdaki örnekleri tanıdıktan sonra balık motifinin Anadolu Selçuk sanatında ve devamında burç sembolü ve Türk - Çin takvimi hayvanı olarak kullanıldığını kabul edebiliriz. Malatya mezar taşında gezegen-burç hayvanı birleşiminin en sarıh örneğini görürüz. Aksaray Sultanhan ve Sivrihisar Alemşah türbesinde rozetlerle verilen bütün bir gezegen sistemi sadece balık burcuyla birlikte canlandırılmıştır. Çardakhan kabartmalarında özetli bir programla sunulan burç hayvanları Niğde Sungurbey camisi örneğinde daha zenginleşen bir kadro ile karşımıza çıkmaktadır. Enteresan olan husus balığın hem en iki hayvanlı Türk - Çin takvimi, hem de bugün kullanılan burç sistemi ile ilgili kabartmalarda kullanılmasıdır.

Obaköy örneğinde büsbütün orijinal bir kompozisyonla karşılaşıyoruz. Ortaçağda sekizinci ve dokuzuncu gezegen olarak kabul edilen Cauzehir bilindiği gibi düğümlü gövdeli, ejder başlıdır.<sup>24</sup> Tahminimize göre burada canlandırılan, gövdesinde yer alan rozet şeklindeki diğer gezegenler ve balıklarla (burçla) birlikte Cauzehir'dir. Böylelikle Obaköy'de burç-gezegen birleşmesi çok değişik orijinal bir şekilde sunulmaktadır.

Cizre köprüsü kabartmalarında insan figürü ile birleşen ve bariz olarak burç tasviri olarak kabul ettiğimiz örnekler Konya alçalarında ve Kubadabad çinilerindeki örnekleri de burç tasviri olarak aydınlatır. Bilindiği gibi balık takvimde balık burcunu sembolize eder. Astrolojik inanca göre bu burcu et-

<sup>23</sup> Aslanapa, O. Antalya müzesinde Selçuklu çinileri. Reşit Rahmeti Arat İçin, Ankara, 1966, s. 9, resim 6.

<sup>24</sup> Cauzehir hellenistik astrolojinin başından beri bilinir. Sekizinci ve dokuzuncu gezegen olarak kabul edilen Cauzehir farsçada timsahın başı ve kuyruğu anlamına kullanılır. İkinci mânası da gezegendir. Bu terim bugün modern astrolojide de kullanılır. Ayın çizdiği daire ile güneşin çizdiği daire iki noktada kesişir. Bu düğüm noktaları ejderin başı ve kuyruğu ile sembolize edilir. Hindu ve islâm astrolojisinde bu düğümler iki ayrı gezegen gibi kabul edilir. Bu sebeple gövdesi düğümlü, başı ve kuyruğu ejder başı ile son bulan ejder tasviri ile Cauzehir gezegeni sembolize edilmektedir. Daha önce bahsi geçen Konya kalesi ve köşkündeki ejderlerin de bu şekilde Cauzehir tasviri olması mümkündür. (Bak. Hartner, Willy. Aynı eser s. 113)



kide bulunduran venüs gezegeni olduğundan bazen bir arada tasvir edilirler. İran Selçuklularının el sanatlarında çeşitli örneklerden bildiğimiz gibi bir çok hallerde gezegenler bağdaş kurmuş figürlerle sembolize edilirler. Bu takdirde rozet-balık birleşimi ile insan figürü-balık birleşimi aynı maksatla kullanılmış tasvirlerdir. Selçuk devrinde bilindiği gibi astrolojik inanca büyük yer verilmekteydi. Tasvirlerimiz de bunu doğrulamaktadır. Yukarıdaki örneklerden gördüğümüz gibi bu tarz burç tasvirleri hem sivil hem de dinî mimaride yer almaktadır. Sivil mimarideki örnekler daha yaygındır.

Konya kalesi ve Kalehisar balıklarında astrolojik sembol olabilecek bir işaret görmüyoruz. Bu kabartmalarda kalenin balık burcunda tamamlandığı ifade edilmek istenmiş olabilir. İki balığın arasındaki kitabede 618 Hicri (1221) yılının verilmesi ile kale 1221 yılının balık burcunda tamamlandı denilmek istenmiş olabilir. Bir uzak ihtimal de balık kelimesinin etimolojisi ile ilgili olabilir. Orta Asya'da eski türkçede balık kelimesi şehir, ka'e, saray anlamında kullanılmaktaydı.<sup>25</sup> Orhon kitabelerinde sık sık şehir için balık kelimesinin geçtiği dikkati çeker.<sup>26</sup> Konya kalesinde veya saraylarda tasvir edilen balıkların şehri, kaleyi, sarayı sembolize etmesi de mümkün olabilir. Bu tez örnek azlığından ve kaynak yokluğundan bir tahmin olmaktan öteye gidemez.

Felekâbad alçısında ve Kubadabad çinisinde tanıttığımız çift başlı kartal ve siren figürlerinin de burçla ilgili olduğunu zannetmiyoruz. Balığın sayısız yumurtaları sebebiyle bereket, bolluk sembolü olarak kullanıldığını biliyoruz.<sup>27</sup> Bugün hâlâ modern Pakistan'da gelinlerin taktığı, evlenme sembolü

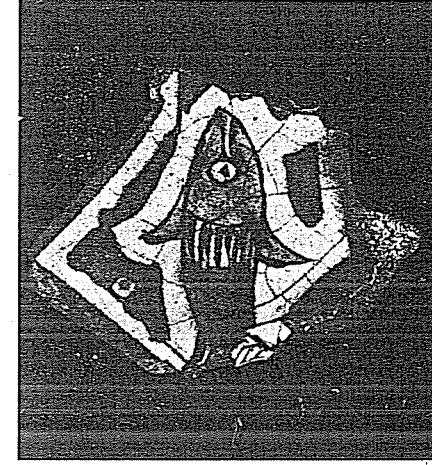
<sup>25</sup> Arat, R.R. Balık maddesi. İslâm Ansiklopedisi. Cüz 14, İstanbul 1950, s. 275, Barthold, W. Enzyklopedie des Islam: s. 645.

<sup>26</sup> Dip notu 25 aynı.

<sup>27</sup> Balık motifi Anadolu'da Erken Hristiyan, Ermeni, Bizans sanatında da yaygındır. Hristiyanlık sembolü olarak kullanılır. Mut yakınındaki Alahan (M.S. 5) ve Van yakınındaki Achtamar kilisesi balık figürleri (10. asır) buna örnektir. Bak. Verzone, P. Alahan Manastırı üzerine Bir İnceleme. İstanbul 1955. Resim 63, 64, 65, 65. Ayrıca Bak. Eyice, S., Büyük Balık Küçük Balığı Yutar. Türk Etnoğrafya Dergisi. Sayı VII, VIII, 1966, İstanbul, S. 5 - 7. Ayrıca bak. Gough, M.R.E. The Early Christians, London 1961, Fig. 32. İpsirolu, M.Ş. Die Kirche von Achtamar. Mainz 1963, Abb. 12. İslâm sanatında bilhassa Selçuk'lar devrinde el sanatlarında balık figürüne rastlanır. Bak. Lane, A. Early Islamic Pottery: Fig. 74 a, 86 b, 91 a. Minyatür stilinde verilen minai seramiklerde tabiatte geçen sahnelerde göl, havuz, dere içinde üst üste ve yanyana sıralanmış stilize balıklar görülür. Bak. Pope, A.U. aynı eser Bd. V. Pl. 686, 687, 691 B, 692, 703, 708, 709, 715, 773. Fatımiler devrinde el sanatlarında balık figürü mevcuttur. (10 - 12. asır): Cam üzerine lüster boyalı tabak ve seramik vazo buna örnektir. Bak. Kühnel, E. aynı eser s. 219, Fig. 178. Koeçlin, R-Migcon, G. Islamische Kunstwerke. Berlin 1928, Pl. VII.

olarak kullanılan süs eşyalarında çift başlı kartalı ve balığı görmekteyiz.<sup>28</sup> Çift başlı kartal-balık, siren-balık birleşiminde bereket, bolluk, talih sembolünün kullanılmış olması mümkündür.<sup>29</sup>

Genellikle burç sembolü olarak kullanılan balık motifi, aynı eserde girift muhtelif sembolik maksatlarla kullanılmış olabilir. Çok cepheli olan Selçuk figür sanatında başka figürlerde de bunun çeşitli örneklerini görmekteyiz.



Res. 20: Kubadabad çinisinde el ve balık fragmanı.

Fig. 20: Faience Tile Fragment with Hand and Fish from Kubadabad

<sup>28</sup> Cammann, S. Ancient Symbols in Modern Afghanistan. Ars Orientalis. II. 1957, s. 16 - 17, Fig. 4 - 7.

<sup>29</sup> Baer, E. "Fish-pond ornaments.....". Makalede balık - siren - güneş birleşimi tanıtılmaktadır (Fig. 6, 7, 10). Menakıby Sultan Sarı Saltık Gâzi destanına göre insan başlı kuşun kanatlarıyla yakaladığı balıklarla beslendiği ve bir adada yaşadığı belirtilmektedir (Baer, E. aynı. s. 20, 21). Makalede siren balıkla birlikte talih, ebedî hayat getirici olarak kabul edilir. s. 27.

G Ö N Ü L Ö N E Y

## THE FISH MOTIF IN ANATOLIAN SELJUK ART

The fish motif has a small place in the rich world of figural description of Anatolian Seljuk Art.<sup>1</sup> Fish figures are found as reliefs on stones, on faience tiles and on stucco work but they are seldom encountered alone. Generally speaking, these motifs are shown as symmetrically placed pairs. It is striking to note that the fish motif is usually shown in connection with rosettes, together with human figures or with the various animals of the Zodiac. Two examples, one from the Konya fortress and the other on a ceramic found in Kalehisar form exceptions (Figs. 1, 2, 3). However it is possible that the fish from Konya were originally shown together with other motifs. It will be best if we classify the examples at hand and study them accordingly.

*Fish Motifs Combined With Inscription:*

These fish motifs have been carved as flat reliefs on two stone slabs measuring 1.95×0.20×0.19 m. (Konya, İnce Minare Medresesi Museum, Inv. no. 873). The two slabs constitute a unity; in their original position they must have been placed next to each other. These slabs have been taken from the Lârende Gate on the Konya city walls. The fish figures have been shaped in a highly stylized manner in conformity with the Seljuk tradition of figural representation. The tails of the fish project outward while the heads face each other towards the center. Except for the mouth and eye lines no details of the body are visible. The inscription at the center gives a date: 618 H (1221 A.D., Figs. 1, 2).

Fragment of fish figure on green glazed ceramic from the excavation at Kalehisar is a very original example rendered in sgraffito technique (Fig. 3). The head of the fish is broken. On the body we see the inscription "al abd" at the top written from left to right and the word "Allah" between two lines at the bottom.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Öney, G.: Anadolu Selçuklarında Heykel-Figürlü Kabartma ve 14. - 15. Asırlarda Devamı. 3 Volumes, 1966 Ankara, Unpublished Habilitation Thesis.

<sup>2</sup> Aslanapa, O. Keramiköfen und Figürliche Keramik aus Kalehisar. *Anatolica I. Annuaire International pour les Civilisations de l'Asie Antérieure*. 1967. p. 138, Fig. 3, Abb. 5, 8

*Fish Figures Represented In Connection With Mythical Animals:*

In Anatolian Seljuk Art, we find fish represented together with mythical creatures in two examples (The Obaköy example may also be included in this group; Fig 13). The most typical example was found in Kubadabad, the summer palace of Alaeddin Keykubad along the shore of Beyşehir Lake<sup>3</sup> (1236 A.D.) On an underglazed faience tile we have found in 1965 during the Kubadabad Excavations, there is a harpy figure with fish figures at the top and the bottom (Konya Museum of Karatay Medrese; diameter of tile 23 cm.) Fig. 4. The harpy figure has its body drawn in profile and its crowned head shown from the front. Blue and egg-plant violet colours have been used together in a very skillful manner. The fish are shown in a lively manner with their curved bodies. Interesting half palmettes on the black arabesque background add to the ornamental beauty of the tile.

A fish figure is found on a stucco fragment from the Felekabad Palace of Konya showing a double-headed eagle in relief form. The fish is located in the arabesque background next to the head of the eagle and is shown with a curved body in silhouette form. Probably, there was another fish on the missing lefthand side. (Size: 0.12×0.15×0.05 m.) Fig. 5.

*Fish Motifs Found In Connection With Rosettes:*

In the inner portal of the Sultanhan at Aksaray, (13th century A.D. Inscription put during repairs bears the date 1278) there are a number of rosettes of different types inside the wide bordering strip of ornamental geometric patterns.<sup>4</sup> Upon close inspection, it is observed that two of these rosettes contain fish figures. These fish are placed in such a way that the head of one fish meets the tail of the other (Fig. 6).

<sup>3</sup> Otto-Dorn, K. — Önder, M.: Bericht über die Grabung in Kubadabad (Oktober 1965) *Archeologischer Anzeiger*, Heft 2, 1966, Berlin. Abb. 7.

<sup>4</sup> The rosettes frequently seen in the Seljuk portals and mihrabs have most probably been used to represent the planets. See Otto-Dorn, K. *Die Kunst des Islam*. Baden-Baden 1964, p. 148. Also see Öney, G. *Über eine Ortokidische Lebensbaum Darstellung*. (Turkish - German) *Vakıflar Dergisi VII*, İstanbul 1967 and Öney, G. *Die Figurenreliefs an der Niğde Hüdavent Hatun Türbe in Niğde* (Turkish - German) *Bulleten XXXI*, 122, 1967, Ankara. p. 164.

While this article was in print, an article called "Fish-pond ornaments on Persian and Mamluk metal vessels" published by E. Baer in the *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, Vol XXXI, 1, 1968. This article contains various examples of fish-sun rosette descriptions in Islamic metal art. PL. VI - XII.

At the portal to the Türbe of Alemsah in Sivrihisar there is a small fish figure on the right side (Figs 7, 8). This türbe (1327 - 28)<sup>5</sup> has all the characteristics of the ornamental tradition of the Seljuk Period.

The fish figure is found on the second edge strip of geometrical pattern (Size: 0.12×0.08 m.). Within this strip of geometrical pattern there are a number of rosettes which may represent some of the planets.

*Fish Figures Shown Together With Various Animals of the Zodiac:*

Inside Çardak Han next to the Village of Çardak on the Denizli - Dinar Road, there are two fish figures on the stone capital of the righthand support at the nave (Fig. 9). These two fish have been carved on stone as flat reliefs and placed diagonally in a symmetrical way.<sup>6</sup> They are highly stylized and shaped in silhouette form (Size: 0.25×0.05 m.). In the closed part of the Han at the same nave there is a bull's head on the first support and a sheep's head on the fifth support. These heads are also stylized and are carved in flat relief. We know that these animals are represented in the Zodiac alongside fish.

In the Sungurbey Mosque at Niğde (1335 A.D.) there are a number of animals of the Turco-Chinese calendar on the eastern entrance. These animals form a vine-like spiral band 14 cm. wide and are only represented by their heads.<sup>7</sup> They are found in the edge strip bordering the panel woven with star motifs on the two side walls off the ivan-like niche (Figs. 10, 11). Since most of the heads have disintegrated, it is difficult to identify these animals. Only the fish and bird figures have been shown in full with their bodies. The fish are shown with curved bodies conforming to the vine-like spiral and are distinctly noticeable. The other animal heads on the border strip can be likened to heads of goat, horse, panther, antelope, dragon, bull, rabbit, mouse, dog, lion and sheep. The fish motif appears once on the righthand side and five times on the lefthand side. It is possible that there were more fish figures on the righthand side in disintegrated places. The above-mentioned animals are found in the Turco-Chinese animal calendar.<sup>8</sup> Although fish is not a part of this calendar it has nevertheless been represented. In Islam handicraft we

<sup>5</sup> Özalp, T. Sivrihisar Tarihi, Eskişehir, 1960, p. 72.

<sup>6</sup> Erdmann, K. Das Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts, Teil I, Text, Berlin 1961, no. 15, p. 60.

<sup>7</sup> Ibid. Erdmann describes the sheep's head as a human head.

<sup>8</sup> Gabriel, A. Monuments Turcs d'Anatolie I, Paris 1931, p. 131, Pl. X, IX, 2. Also see Otto-Dorn, K. Darstellungen des Turco-Chinesischen Tierzyklus in der Islamischen Kunst, Diez Award, İstanbul 1963, p. 148, Figs. 18, 19, 20.

<sup>9</sup> Turan, O. Oniki Hayvanlı Türk Takvimi. İstanbul 1941. pp. 91-96.

frequently see the figures of two different planetary systems used together, especially in the metal works of the Seljuks of Persia.<sup>10</sup>

*Fish Figures Shown in Connection With Rosettes and the Animals of the Zodiac:*

On a tombstone brought to the courtyard of the Ulu Cami of Malatya from the Kırklar Cemetery (Size: 0.57×0.30×0.51 m.) there are three whirlpool shaped rosettes and within these rosettes there are, from right to left, a double fish figure, bull and ram figures (Fig 12). Between these figures, neshî inscription is noticeable. The style of the inscription leads us to presume that the tombstone is from 14th century. The animals have been carved in profile and with flat reliefs in conformity with Seljuk style. In the case of the rosette with fish figures, figures seem to bite each other's tail and thus form a circle. It is impossible to extract some meaning from the neshî inscription around the animals. The slab is partly broken and only some words in the inscription are readable. Only one side of the tombstone has been carved.

In Obaköy, Alanya we find a very interesting example of fish, Zodiac animals and rosettes on the entrance to the Medrese of Obaköy<sup>11</sup> (Fig 13 a, b). At left side of the door, there are two dragon figures rising in an intertwined manner. The dragons face each other with open mouths, their forked tongues protruding. These dragons resemble typical Seljuk dragons with their pointed teeth, jaws forming spirals, pointed ears and almond-shaped eyes.<sup>12</sup> Between the intertwining bodies of the dragons fish figures

<sup>10</sup> We observe one of the most typical examples on a silver inlaid pen holder belonging to Persian Seljuk Art. In this work, there are human figures sitting cross-legged and holding signs which distinctly show that they represent the planets (1281). The heads of animals from Turco-Chinese Calendar are shown in the arabesque background of the pen holder. See Otto-Dorn, K. Darstellungen des Turco-Chinesischen Tierzyklus in der Islamischen Kunst, Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens in Memoriam Ernst Diez, Abb. 24, p. 131 - 165.

<sup>11</sup> Sözen, M.: Oba Pazarı Çevresi ve Oba Medresesi, Sanat Tarihi Yıllığı 1964-65. İstanbul, p. 150, Figs. 5, 6.

<sup>12</sup> This kind of dragon description is typical for Seljuk Art. See Öney, G. Anadolu Selçuklarında Heykel, Figürlü Kabartma... Vol. II, Katalog 154 - 169, Vol. III, Fig. 157 - 182. See also. Otto-Dorn, K. Türkische Grabsteine mit Figurenreliefs aus Kleinasien, Ars Orientalis III, 1959, Abb. 36, p. 70 - 75.

Rice, T.T. The Seljuks. London 1961, p. 266. Outside the above-mentioned dragon figures belonging to the Konya Fortress and the Alaeddin Palace of Konya, the dragons found in the Sultanhan Mescid and on the ivan-arch of the entrance portal of Karatayhan, Kayseri are typical examples. See Erdmann, K. Das Anatolische Karavansaray... Teil I, No. 26, Abb. 151, No. 32, Abb. 226, 231, p. 122. The most original example of this group is found on a Seljuk tombstone brought to Afyon Museum from Boyalıköy



are noticeable in the cornered spaces and rosette-like protrudings are observed in the round spaces. It is impossible to know if there was a fish figure in the rosette-like protruding at the very bottom because its surface has been badly damaged. However, on the other two "rosettes" fish figures are clearly visible. A palmette motif is seen below the dragon heads. (Size of the fish: 0.12×0.03 m.)

*Fish Motifs Shown Together With Human Figures:*

The earliest examples of this group are found in the stone reliefs of the Cizre Bridge from the Ortokid Period (1164 A.D.). On the western support of the Cezire-ibn Umar Bridge south of Cizre inside Syrian territory, there are eight pictorial representations carved in deep relief inside rectangular panels.<sup>13</sup> These reliefs are found on the octagonal support between the footing and the arches. The bridge itself is built of basalt rock but the panels with reliefs are made of white limestone. The measurements of one panel are 0.20×1.00 m. The bridge is also called the Yafes Bridge because of the village of that name in the vicinity. The bridge was built most probably in 1164 A.D. by the Vezir of Musul named Cemaleddin.<sup>14</sup> At the bridge support, planets have been symbolized by figures sitting cross-legged and the Zodiac by means of the signs they hold. These are, from right to left: Jupiter, Mars, Sun, Venus, Mercury, Moon and Sagittarius.<sup>15</sup> The Zodiac symbols are, in the same sequence, scale, crab, goat, lion, fish, twins, bull and bow. The panels which interest us from the standpoint of our subject are the crab (second panel) and the fish (fifth panel). In the panel representing the crab, a large crab is shown at the righthand side of the rectangular frame and at the lefthand side a sitting human figure faces the onlooker (Fig 14).<sup>16</sup> The crab is holding a fish between its arms. The human figure has his hands resting

near Afyon. Here, two intertwined dragons are threatening the Sun represented by a rosette. See Otto-Dorn, K. *Türkische Grabsteine...* p. 63, Abb. 1, 2, 3, 4. The dragons at the Ani Fortress (12th Century) and the dragons at the Hasbey Darüssifa in Çankırı (1235 A.D.) are other examples of double dragons, which are also seen in the Ahlat tombstones. Various dragon-animal compositions enrich this group (The author of this article is preparing another article on dragon compositions in Seljuk Art.)

<sup>13</sup> Hartner, W. The pseudoplanetary nodes of the moon's orbit in Hindu and Islamic Iconographies. *Ars Islamica* Vol. V, 2, 1938, p. 113.

<sup>14</sup> İbn ül Ezrak. *Tarih-ü Meyyafarikin ve Amid*. H. 572. Varak 187 b-188 a. See also Tunçdağ, F. *Artukoğlu Sanatı*. D.T.C. Fakültesi. (Unpublished doctor's thesis). Ankara 1963, pp. 109 - 113.

<sup>15</sup> Hartnar, W. op. cit. p. 113.

<sup>16</sup> In Islamic handicraft of Seljuk Period, various similar examples are found. See Kühnel, E. *Islamische Kleinkunst*. Braunschweig 1963, Abb. 131, 141, Pope, A.U. op. cit.

on his waist. He is bearded and has long plaited hair. At the top there is a neshî inscription in a greatly worn condition. The planet Jupiter and the sign of Zodiac crab are represented in this panel.

In the second rectangular panel with fish, there is a sitting human figure on the right and on the left a fish whose body is curved towards the right and whose hand points to the top of the panel (Fig. 15). Both of these figures have been carved in deep relief but the top part of the human figure is broken. To the left of the fish, a few words of the neshî inscription are noticeable. This panel represents the planet Venus and the sign of the Zodiac: fish.

Another example which must denote Planet-Sign of Zodiac composition is found in the stucco work removed from the Alaeddin Köşk of Konya (Figs 16, 17, 18). These pieces which are now in the Muesum of İnce Minareli Medrese in Konya (Inv. No. 11) were dated to the reign of Kılıçarslan IV (1257 - 67 A.D.). However we think that they belong to the Alaeddin Keykubad period.<sup>17</sup> These stucco pieces one of which is broken measure 0.14×0.12 m., 0.12×0.11 m. and 0.09×0.06 m. Their thickness is 0.03 m. On all three pieces human figures shown from the front hold a fish in their risen hand.<sup>18</sup> These figures are placed in arched niches, typical of the windows in the Abbasid palaces and mosques of Samarra during the 9th century.<sup>19</sup> The top of the second piece and the top and the bottom parts of the third piece are broken so that the portion of the figure below waist is missing. Unlike the usual examples in Seljuk art, these figures are shown standing.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Sarre dates these stuccos to the Kılıçarslan IV Period (1257 - 67). (See Sarre, F. *Der Kiosk von Konia*, Berlin 1936, p. 36 - 37). After comparing them with the figural stuccos found during the 1966 excavation in Kubadabad (1236 Alaeddin Kaikobad) we can conclude that the Konya Alaeddin Kiosk Stuccos are probably from the same period.

<sup>18</sup> In a house fresco in Samarra dating to the Abbasid period, 9th Century, there is a similar figure holding a fish. See Herzfeld, E. *Die Malereien von Samarra*. Bd. III, Taf. LII.

<sup>19</sup> Creswell, K.A.C. *Early Muslim Architecture II*. Oxford 1940 Pl. 66 d; 67 b; 73 b.

<sup>20</sup> In Anatolian Seljuk Art it is seldom that human figures are shown standing. The only example of a standing human figure found during the excavation of the Main Palace in Kubadabad was a fragment of a star-shaped tile. Another example is seen on a fragment from the Aspendos tiles in the Museum of Antalya. On a tombstone in the Museum of Akşehir, there is a standing human figure wearing a kaftan. The figures representing the signs of the Zodiac on the Hasankeyf Bridge (1144 - 1175 A.D.) are rare examples of this group. See Gabriel, A. *Voyages Archeologiques dans la Turqui Orientale II*, Paris 1940, pp. 70-75, Fig. 60 PL XLI. A stone slab brought to the Diyarbakır Museum from Cizre (12th Century, Inv. no. 386), the lion figures with men in front at the Harran Gate of Urfa (End of 13th Century) and the two figures on a

They have turbans on their heads like the figures found on the Konya, Akşehir and Kırşehir tombstones.<sup>21</sup> The details of the faces and the costumes are not distinguishable. The legs are slightly parted and are shown in profile. The fish are held by the tail with the heads facing down and the bodies of the fish are curved, looking like half palmette leaves on the arabesque background.

The most unique examples of this group are found in the faience art. During the Kubadabad excavations of the Main Palace in 1965, we found an underglazed faience tile with a person sitting cross-legged and holding a fish in each hand.<sup>22</sup> The dark blue kaftan is covered with white dots with black centers and the arms are tiraz bordered (Fig 19). There is a serpuş over the head and a halo around it. The hair is long and plaited. Contrary to other examples, the fish held by the man have their heads pointing up. The bodies rise in a curve. The middle part of the fish are black. The head and tail of the fish at the left are dark blue while the head and tail of the fish on the right side are egg-plant violet. In the Main Palace of Kubadabad, other fish fragments were discovered. The fish on these fragments must have been similar in their full form (Fig. 20). Fish figures are also seen in fragments of starshaped tiles prepared with luster technique. Some of these may have been shown together with harpy figures. Based on these findings, we can state that this motif is repeated often in the Main Palace at Kubadabad.

After studying the Kubadabad examples, we are in a better position to complete the fish figure brought to the Yivli Minare Museum in Antalya from the Seljuk Palace at Aspendos.<sup>23</sup> These tiles are copies of the Kubadabad tiles from the standpoint of motif, technique and style. We can, therefore, assume that the fish motif has been extensively used in these tiles too.

#### *Conclusions:*

After studying the above examples, we can conclude that the fish motif has been used as a symbol of the Zodiac and as a Turco-Chinese calendar

slab depicting a fight scene at the Museum of Turkish and Islamic Arts of Istanbul are examples of figures shown standing (See Ogan, A. - Kühnel, E. *Istanbul Müzele- rinde Şaheserler*, Fig. 6, p. 16. Berlin - Leipzig 1938.

<sup>21</sup> Eyice, S. *Ein H. 709 datierter türkischer Grabstein mit Menschen Darstellung in Kırşehir: Reşit Rahmeti Arat İçin*, Ankara 1966, pp. 218 - 223, Figs 2, 3, 6, 11, 21, 23.

<sup>22</sup> Otto-Dorn, K. Önder, M. *Bericht über die Grabung in Kobadabad (Oktober 1965)* *Archaeologischer Anzeiger* Heft 2, 1966 Berlin. See also Otto-Dorn, K. *Die Menschliche Figur auf den Fliesen von Kubadabad*. In *Memoriam Kurt Erdmann*. (In print) 1968. İstanbul.

<sup>23</sup> Aslanapa, O.: *Antalya Müzesinde Selçuklu Çinileri. Reşit Rahmeti Arat İçin*. Ankara 1966, p. 9, Fig. 6.

animal in the Anatolian Seljuk Art. The tombstone at Malatya represents the most distinct example of Planet-Sign of Zodiac composition. At the Aksaray Sultanhan and the Alemşah Türbe of Sivrihisar, a whole planetary system has been shown inside the rosettes together with only one sign of the Zodiac, namely the fish. The animals of the Zodiac are represented in "summary form" on the Çardakhan reliefs but they appear in richer detail at the Sungurbey Mosque of Niğde. The interesting point is the fact that fish has been shown both in conjunction with the twelve animals of the Turco-Chinese calendar and the pictorial representation of the Signs of the Zodiac as they are used today.

In the Obaköy example, we are confronted by a most unique case. As it is well known, Cauzehir was known as the eighth or ninth planet during the Middle Ages and it was represented by a dragon with a knotted body.<sup>24</sup> We think that the figure in this case represents Cauzehir together with other planets and fish. This constitutes a very special and different example of Planet-Sign of Zodiac composition. The examples encountered at the Cizre Bridge clearly represent the Signs of Zodiac shown in connection with human figures. Furthermore, these examples shed light on the stucco works of Konya and the faience tiles of Kubadabad and help to establish the relationship of these works to the Signs of Zodiac. Fish represents one of the signs in the calendar. Since according to astrological belief, the planet Venus is considered to affect this sign of the Zodiac, fish and Venus are sometimes shown together. There are various examples in which the planets are shown by means of human figures sitting cross-legged (like in the Cizre Bridge). It can thus be concluded that rosette-fish compositions have been used with the same purpose. During the Seljuk Period, astrological beliefs were rather strong. The above-mentioned examples confirm this fact. As it will be noted in studying the works presented in this article, these representations are encountered both in civilian and religious architecture. However application in civil works is more extensive.

In the case of the fish figures belonging to the Konya fortress we do not find any sign that would signify any connection with astrological symbols. However, the presence of the fish figures might denote that the fortress was completed during the time of this Sign of Zodiac. In the inscription between

<sup>24</sup> The orbit of the Sun and the orbit of the Moon intersect at two points "knots"; these points are symbolized by the head and the tail of the dragon. In Hindu and Islamic Astrology, these two points of intersection or "knots" are accepted as two different planets. For this reason, the dragon figure with a knotted body and with dragon head represents the Planet Cauzehir. (See Hartner, W. *op. cit.* p. 113.)

the two fish the date 618 H (1221 A.D.) is given. This may signify that the fortress was completed under this Sign of Zodiac. Another remote possibility is that the presence of the fish figures is related to the etymology of the word "fish". In old Turkish in Central Asia the word fish was used to signify cities, fortresses and palaces.<sup>25</sup> In Orhon inscriptions frequent reference is made to cities by the word "fish".<sup>26</sup> The fish figures found in the Konya fortress or in palaces may be the symbol of the city, fortress or palace. However, this thesis is merely an assumption due to the scarcity of such examples and due to the lack of sources to back it.

We do not think that the double-headed eagle and harpy figures found in the stuccos of Felekabad and the faience tiles of Kubadabad are related with the Signs of Zodiac. On the other hand, we know that fish, with its countless eggs, was used as a symbol of fertility and abundance. It is possible that double-headed eagle-fish and harpy-fish compositions symbolized fertility, abundance and luck.<sup>27</sup>

The fish motif which is generally used as a symbol of the Zodiac may also have been used in connection with other complex symbolic representations in the same work. We see similar examples in other motifs of the rich and many-sided Seljuk figural art.

<sup>25</sup> Arat, R.R. Balık. İslam Ansiklopedisi. Cilt 2, Cüz 14. İstanbul 1950, p. 275. Barthold, W. Enzyklopaedie des İslam. p. 645.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> The fish motif as a Christian symbol has been extensively used in Anatolia during the Early Christian, Armenian, and Byzantine Periods. The Fish Figures at Alahan near Mut (5 th. Century A.D.) and at the Achtamar Church (10 th Century A.D.) are such examples. See Verzone, P. Alahan Manastırı Üzerine Bir İnceleme, İstanbul 1955, Figs. 63, 64, 65, 67. See also Eyice, S. Büyük Balık Küçük Balığı Yutar. Türk Etnografya Dergisi. No. VII, VIII, 1966. İstanbul, pp. 5 - 7. Gough, M.R.E. The Early Christians, London 1961, Fig. 32. İpşiroğlu, M.Ş. Die Kirche von Achtamar. Mainz 1963, Abb. 12.

In Islamic Art, especially during the Seljuk Period, fish figures are encountered in handicraft. See, Lane, A. Early Islamic Pottery. Figs. 74 a, 86 b, 91 a. On Nature scenes painted on minai ceramics, stylized groups of fish are shown in ponds, lakes, and streams, all presented in miniature style. See Pope, A.U. A Survey of Persian Art. Vol V. Pl. 686, 687, 691 B, 692, 703, 708, 709, 715, 773. Fish Motifs are seen also in the Fatimid handicraft. See. Kühnel, E. op. cit. p. 219, Fig. 178, and Koeclin, R. — Migeon, G. Islamische Kunstwerke. Berlin, 1928, Pl. VII.

In E. Baer's article "Fish-pond ornaments....." fish-sun composition is represented (Fig. 6, 7, 10). The ancient Ottoman epic Menaçibi Ghazawati Sultan Sari Saltıq Ghazi refers to a human-headed bird living on an island and feeding on fish which it catches with its wings. (Baer, E. op. cit. pp. 20, 21). According to Baer, harpy together with fish is considered to bring luck and eternal life. p. 27.

M Ü N İ R A K T E P E

## ÂBİDE VE SAN'AT ESERLERİMİZE ÂİT TÜRK TÂRİHLERİNDE MEVCUT BİLGİLER

Osmanlı türklerinin târihine âit ana kaynaklardan mühim bir kısmı anônim tevârih-i âl-i osmanlar, şehnâmeler, zafernâmeler ve hususî mâhiyet-te hazırlanmış olan târihler ile nihayet daha sonraki devirlerde ortaya çıkan vak'anüvislerin kaleme aldığı vekayî'nâmeler teşkil etmektedir. Hâlen bu eserlerin, çok az bir kısmı hâric, hemen hepsi eski harflerle yazına veya basma olarak, kütübhânelerimizde, yâhud Avrupa'nın başlıca kitabluklarında bulunmaktadır. İçlerinde siyâsî târihimize olduğu kadar, teşkilât, san'at ve edebiyata yâni kültür târihimize dâir de gayet bol bilgiyi ihtiva eden bu kaynaklar, henüz bugünkü yazı şekline çevrilemediği için, bir çok kimselerin istifâdesinden uzak, fâidesiz birer eşya hâlinde durmaktadırlar. Diğer taraftan gün geçtikçe, bunlardan fâide temin edecek olanların da sayısı azalmaktadır. Bu itibarla biz târihcilere ve târih sahasında yayın ile meşgul olan müesseselere yeni bir görev düşüyor demektir. O da millî varlığımızı bugünkü nesle intikal ettirebilmek amacı ile bahis konusu eserleri, daha sür'atli bir şekilde, bu sahada çalışan gençlerin ve meraklıların anlayabileceği bir hâle getirmektir. Şüphesiz bu iş büyük külfet ve masraflara mâl olacak bir mes'eledir; fakat her türlü imkânı sağladıktan sonra, bu hususta faaliyete geçmeyi düşünmek de, kanaatimizce bizleri her gün biraz daha geri bırakmakta ve geciktirmektedir. Bu itibarla biz bu yazımızda, küçük ölçüde ve kısmî şekilde olsa dahi, aynı dâvanın üzerinde durmak ve fâideli olmak amacı ile Breslau Üniversitesi profesörlerinden Dr. Friedrich Giese'nin 1922 yılında Breslau'da yayınladığı "*Tevârih-i âl-i Osman*"<sup>1</sup> adlı eseri ele alarak, onun içinde mevcut san'at

<sup>1</sup> Osmanlı Devleti'nin ilk devirlerinden bahseden bir kısım tarihlerin yazarları belli olduğu halde, bir kısmınınki de belli değildir. Diğer taraftan yazarları belli olanlar arasında dahi büyük nüsha farkları görmekteyiz. Bu itibarla bahis konusu eserler üzerinde araştırma yapmak ayrı bir çalışma konusudur.

Tevârih-i âl-i Osman nushaları, bunların Türkiye ve dünya kütübhânelerinde hangi numaralarda buldukları, istinsah tarihleri, birbirile olan karşılaştırması ve nihayet basılma şekilleri hakkında Çiftcioğlu Nihâl Atsız geniş bilgi vermiştir. Bak. **Osmanlı Tarihleri: I. (Aşıkpaşaoğlu Ahmed Âşıkî, Tevârih-i âl-i Osman)**, İstanbul 1949, s. 83/5.



ve imâr faaliyetleriyle âlâkalı husûsları, bugünkü neslin anlayacağı bir hâle getirmek istiyoruz.

Derhâl şunu da kaydedelim ki, burada her hangi bir eserin mukayeseli yayımını yapacak, metnini tam olarak neşrecek değiliz. Böyle bir iddiâmız da yoktur. Gayemiz, daha çok san'at tarihi, mimârî tarihi ve kültür tarihi ile uğraşan öğrencilerin bu nevi' eserlerden faydalanmalarını sağlamak amacı ile trihlerimizde mevcut, inşaat ve san'at husûslarıyla alâkalı bilgileri, onlara akdamak, mühim gördüğümüz yerlere geniş ölçüde notlar koymak ve böylece faydalı olmakdan ibârettir. Bu bakımdan, şimdilik yalnız bahis konusu ettiğimiz *Anonim Tevârih-i âl-i Osman*'ın, san'at ve âbidâta âit konularını, sahife sırasına göre taramak suretile, buraya almış bulunuyoruz. Bu eserin ikmâlini müteakip, fâideli gördüğümüz diğer bir esere geçilecek ve böylece Osmanlı tarihine âit kaynak mâhiyetindeki eserler taranmaya çalışılacaktır.

### TEVÂRİH-İ ÂL-İ OSMAN

Dr. Friedrich Giese, (Breslau 1922)

#### Mezar-ı Türk

S. 5 :

"... Ol zaman Mahan şehrinin padişahı Süleyman Şah idi kim Osman'ın dedesidir; âl-i Selçik ve âl-i Abbas tefrika olmağın Süleyman Şah dahi Mahan şehrinde kopup Rum vilâyetine gelmeye niyyet etti ve hem işittikim Rum vilâyetinde sazalar olur, Süleyman Şah dahi memleketinden kopup Erzincan'a geldi. Erzincan'dan Rûm vilâyetine girdiler; Amasya tarafı kim rûmîlerdir ol taraftan çok gazalar ettiler; Rum vilâyetinden hayli vilâyetler aldılar; âkibet andan göçüb Haleb'e çıktılar. Ca'ber kal'ası derler bir kal'a vardır, gelüp önüne kondular. Fırat ırmağı suyu önlerine gelüp ırmağı geçmek dilediler. Yol iz bilmezler. ...Süleyman Şah atın depti, geçmek istedi, önü hod yarmış, Süleyman Şah Fırat ırmağında boğuldu... halk üşdü, ırmaktan çıkardılar; ol Ca'ber kal'asının önünde defin ettiler; şimdiki hâlde ona Mezar-ı Türk derler..."<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Mezar-ı Türk, denilen Süleyman Şah kabri, 20 Ekim 1921 de, Ankara'da imzalanan, Türkiye - Fransa T'tilâf-nâmesi'nin 8. maddesi uyarınca, Suriye sınırları dahilinde bırakılmıştı. Ancak bu bölgede, Türkiye Cumhuriyeti hükûmeti, bir muhafız kıt'ası bulundurmamak ve Türk bayrağı çekmek hakkını hâiz olacak; türbe ve etrafının tâmirleri de Türk hükûmeti tarafından yaptırılacaktı. Bu madde bilâhîre, 24 Temmuz 1923 de imzalanan Lozan andlaşması ile de aynen kabûl olundu. Bak. M. Cemil Bilsel, *Lozan, İstanbul 1933*, C. II, 214/16 ve 585; Enver Z. Karal, *Türkiye Cumhuriyeti tarihi*, İstanbul 1960, s. 110/11; Reşad Ekrem Koçu, *Osmanlı Muâhedeleri ve Lozan, İstanbul 1934*, s. 335/36. T.C. Bayındırlık Bakanlığı — *Bayındırlık İşleri Dergisi* (Yönetmelik Kısım) — yıl 4 (Nisan 1938), sayı 11 de vâziyet krokisi ve fotoğrafları vardır. Türbe etrafındaki Türk toprağı 8797 m<sup>2</sup> dir.

#### İznik şehri :

S. 7

"... Orhan Gazi... gelip İznik'i hisar etti. İznik ol zamanda gayet sarp ve mu'teber ve kalabalık şehir idi.<sup>3</sup> Dört yanı sazlık ve bataklık idi. Şöyle kim adam yöresine varamazdı; hem içinde adam kalabalık idi. Şöyle rivâyet ederlerkim dört kapısı vardı; her kapısından bin alaca atlı kâfir çıkardı. Geri kalan renkli atı ona göre kıyas et, nice kalabalık şehirdi".

#### Daz Ali Hisarı :

Ol vakit kim Gaziler... gelüp İznik'in dâiresin yağma ettiler, kâfirleri nice kez çıktılar uğraştılar, Haktaalâ (S. 8) gazilere fırsat verüb kâfirleri sıyub hisara koydular; gördüler kim cenk ile alınmaz; dört yanı su, hiç katına adam varamazdı. Vardılar Yenişehir'den yana olan dağ divarında bir havâle kal'a yaptılar; ol kal'nın içine adamlar koydular. Ol zamanda Daz Ali derlerdi, bir dilâver vardı... ana kırk kişi koşup, ol hisara koyup İznik'e havâle kodular. Şimdiki hâlde ol hisarcığa Daz Ali Hisarı derler ve hem üst yanında bir yüksek kaya vardır anın dibinde bir soğuk pınar dahi vardır, ol pınara dahi Daz Ali Pınarı derler..."<sup>4</sup>

#### Yalova Kaplıcaları ve yanında bulunan ziyâretgâh :

S. 9.

"... Çünkim İznik'i aldılar bu kez Yalak Ovası'na dolaştılar. Zirakim ol vakit bu Yalak-Ovası sarp dağlar ve sarp hisarlardı ve hem bi-nihâye iller, vilâyetlerdi ve şenlik yerlerdi. Ol zamanda İznik ile İstanbul arasında olan dağlarda çâk İznikmid (İzmid)'e varınca ol dağlarda bir ağaç yoktu. Şöyle şenlikdi ki kal'alar ve şehirler ve köylerdi..."

Ol yörenin şenlik olmasına birkaç sebep beyan ettiler... Biri dahi olkim, meğer İstanbul'un tekfurunün bir mahbûbe kızı vardı, gayet cemile kızdı; onu tekfur gayet de severdi; nâgâh ol kız cüzam olmuştu; andan tekfur ne kadar memleketinde ve gayri iklimlerden ne kadar etibba (doktorlar) varsa mal döküp getirtmişti, hiç birisinden çâre olmadı. Nice kim timar ettiler hâsil olmadı... Tekfur bir gün vezirlerine eyitti; bâri bu kıza bir yer buluverüb anda koyun; anı ben bu hâlde görüp tasalanmayayım dedi. Meğer İstanbul'un karşısında Anadolu yakasında, Yalak-Ovası'nda bir Tanrı'dan ıssı su vardı,

<sup>3</sup> İznik surları hakkında bk. A.M. Schneider ve W. Karnapp, *Die Stadtmauer von İznik (Nicaea)*, Berlin, 1938. Dört kapının adları: Yenişehir, Lefke, İstanbul ve Göl kapılarıdır. Bugün yalnız ilk üçü durmaktadır.

<sup>4</sup> İznik'in Yenişehir cihetinde, tepelerin başladığı yerde olması gereken bu hisarın izlerinin hâlâ durup durmadığını araştırmak mümkün olmamıştır.

şöyle yerden kaynar çıkardı; çokluk su idi; vardılar yarâğın görüp (lüzûmlu eşyayı tenin edüp) anda gönderdiler... (S 10) Kız anda karar edüp dururken bir yüksek yere çıkup, ol yerden çıkup kaynayan suya nazar edüp dururken gördükim bir kara canavar geldi... ol suyun balçığına girüp gömülüp biraz yattı, andan çıkup dağlara giderdi, irtesi gün geri geldi, yattı, çıkup gine gitti. Öyle ede ede ol canavarın tüyü bitti, geldi, semirdi sağ oldu, güzellendi.<sup>5</sup> Âhir ol kız, ol canavarı öyle görücek, gönlüne ilham düşdü... Belki Hakta'âlâ bana dahi sıhhat vere deyüp soyundu, ol suyun balçığına gömülüp yattı; bir nice gün isti'mâl etti... pâk oldu, tiz atasına müştucu (müjdecı) gönderdi... Tekfur onü işidüp, kayığa bünüp anda vardı. Kızını sağ esen bulup şâd oldu. Andan nice sıhhat bulduğun sordu. Kız dahi canavarı nice gördüğün ve kendinün vâsf-ı hâlini atasına beyan etti. Çünkü Tekfur ol sudan, ol hasiyeti gördü, ümid etti kim üzerine türlü türlü bina eylediler, kubbeler ve havuzlar ettiler ve kurnalar ettiler, bir hamam ettiler kim âlem-i kâinata [emsâli] yoku. Ol su gayet ıssı olmağın ayruk yerden kârgir ile soğuk su getirdiler; çok emekler çektiler; andan sonra yer altına gider gemiler ettiler; tâ hattâ denize değın ol gemiler yer altından gelir... (S. 11) Ol yerler hod şenlik idi ve illâ ol kızdandan ötürü dahi şenlik oldu ve hisarlar ve kal'alar ve şehirler oldu ki vâsfi olmazdı... Anda ol kâfirler karar ederken nâgâh bir gün bir üryan derviş çıka-geldi; anları islâma dâvet etti... Derviş ol arayı fethetti; anda karar etti. Âkıbet anda vefat etti; ziyâretgâh oldu. Şimdiki hâlde dahi ol hamam yanında ol mezar bellüdür, meşhûrdur, ol hamama varanlar ol mezarı ziyâret ederler..."<sup>6</sup>

*Gündüzalp ve Aydoğdu'nun mezarları :*

S. 12.

"... Osman Gazi dahi Hakka sığınûb... hazır olan gaziler ile gelüp, Koyun-hisarı'nda kâfirler ile buluşup azîm cenk ettiler, gayet kırgun oldu, kâfirlerden çok adam düşürdüler, gazilerden Osman'ın karındaşı Gündüzalp

<sup>5</sup> Anadolu'daki kaplıca (veya ılıca) ların başkaları için de aynı hikâye anlatılmıştır. Nitekim Kırşehir vilâyetindeki Karakurt hamamında dahi aynı efsane tesbit edilmiştir, bk' S. Ünver, *Selçuk tababeti XI - XIV. üncü asırlar*, Ankara 1940, s. 107; R. Roman, *Şifâlı suları kullanma ilmi — Balneoloji ve Şifâlı Kaynaklarımız*, İstanbul 1942, s. 439 — 440.

<sup>6</sup> Yalova'nın etraflı bir tarihçesi ile buranın arkeolojisi hakkında bk. A.M. Mansel, *Yalova ve civarı*, İstanbul 1936; s. 18 vd. da buradaki sıcak çamurlu mağara hakkında izahat vardır. Bu dervişin menakibi ise, eski Türk tarihlerinde tekrarlanmaktadır. Bu hususta bk. A.M. Mansel, *ay. esr.*, s. 43.

<sup>7</sup> Koyunhisarı (= Baphaon) Gemlik'in güneyinde ve Bursa'nın kuzey doğusunda bulunuyordu.

oğlu Aydoğdu şehid oldu.<sup>8</sup> Dinboz دین بو سınırandan Koyun-Hisarı'na değın, yolda ölüsünü defnettiler; mezarını anda belli ettiler; üzerine taş yığdılar, dâiresini çevirdiler. Ol vilâyette şöyle meşhurdur ki, her kiminki atı sancılansa, götürürler ol mezarı üç kez dolandırırılar... şifa bulur, hem yolca geçenler, toprağından alırlar giderler, sıtma tutana içirirler..."

*Bursa Balabancık Hisarı :*

S. 12.

"... Gaziler gelüp Bursa'nın üzerine düşdüler; Osman Gazi kim gördü cenk ile alınmaz, Kaplıca tarafında kim vardır, hisara karşı bir havâle yaptılar; karındaşı oğlu Aktimur'ı üzerinde kodu, gayet bahadır yiğitdi, yarar yoldaşlar kodular. Bir havâle dahi dağ tarafına yaptı; Balabancık derler bir kulu vardı, hasdı; Balabancık'ı ol hisara koydu. Bursa'ya havâle kodu. Şimdiki hâlde dahi ol hisara Balabancık hisarı derler. Ol iki havaleyi bir yılda yaptılar..."

*Osman Gazi Türbesi :*

S. 13.

"... Orhan Bursa'yı fethetti, hicretin 726 (1326) yılında vâki' oldu. Orhan Bursa'yı feth ettiğinde, Osman hayatta idi. Amma Bursa gazasına gelmediğine sebep ayağı ağrırdı... Osman Gazi on dokuz yıl beylik etti, sonra Hak emrine vardı. Oğlu Orhan Bey oldu. Hicretin 727 (1326/27) yılında vâki' oldu Osman vasiyyet etti kim beni Bursa'da Gümüşkubbe altında koyun dedi.<sup>9</sup> Amma bazıları derler Söğütçük'de defnettiler..."

*İzmid Medresesi :*

S. 13.

"... Orhan Gazi kendi geldi İznikmid (İzmid) i fethetti; kiliselerini yıkdı, yerlerine mescidler ve medreseler yaptı. Şimdiki hâlde İznikmid'de medresesi vardır..."

<sup>8</sup> Muralt, *Chronographie byzantine*, II, s. 480 den naklen, İ.H. Uzunçarşılı, ölüm tarihini 27 Temmuz 1302 olarak kabûl eder. Bk. *Osmanlı Tarihi*, Ankara 1961, s. 109.

<sup>9</sup> Osman Gazi, Bursa'da Türk tarihlerinin Gümüşlü kümbet dedikleri, bir Bizans yapısına defnedilmiş ve burası Osman Gazi türbesi olmuştur. Bu türbe 1855 de Bursa'yı harap eden depremde tâmir kabûl etmeyecek derecede zarar gördüğünden 1868 de yerinde, herhâlde aynı temeller üzerine şimdiki türbe yaptırılmıştır. Bk. S. Eyice, *Bursa'da Osman ve Orhan Gazi türbeleri*, *Vakıflar Dergisi*, V (1962) s. 131 - 147, ayrıca 14 resim.

*Gelibolu'da Kadı Fazlullah Tekkesi :*

S. 14.

"... Yalak-ovası'n Akçakoca ile olan gazilere timar üleşdirdiler. Ermeni-bazarı'nı Yahşi lalaya verdiler ve Kandıri vilâyetin Akbaş'a verdiler. Bunların neslinden şimdi dahi vardır. Fazlullah Kadı kim şimdiki hâlde Gelibolu'da tekkesi vardır, Akçakoca neslindedir..."

*İznik'de Orhan imâreti :*

S. 14

"... Andan Orhan gelüp İznik'de bir ulu mescid câmi<sup>10</sup> ve bir imâret yaptı. Kendi eli ile âşın üleşdirdi. İmâretlerde aş bişirmek ondan kaldı..."<sup>11</sup>

*I. Murad'ın eserleri :*

S. 24.

"... Gazi Hünkâr bu fethi işidüb şâd'oldu; geri Bursa'ya indi, anda karar etti. Hicretin 767 (1365/66) yılında vâki oldu. Murad Gazi ol yıl oğlanların Yıldırım Bayezid'i ve Ya'kub Çelebi'yi sünnet eyledi, âlî düğünler eyledi ve Bilecik'de bir câmi yaptı<sup>12</sup> ve Bursa'da dahi bir câmi ve<sup>13</sup> bir âlî medrese yaptı ve bir imâret dahi yaptı..."<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Orhan Gazi, İznik'in en büyük kilisesi olan Ayasofya'yı câmi hâline getirmiş, ayrıca Yenişehir kapısı dışında bir zâviye-imâret tesis etmiştir. Ayasofya hak. bk. Katharina Otto-Dorn, *Das islamische Iznik*, Berlin 1941, s. 9 vd.; A. Sâmî Ülgen, *İznik'de Türk Eserleri Vakıflar Dergisi*, I (1938) s. 55. Orhan Câmiî olarak da bilinen Ayasofya, 16. asırda bir yangın geçirdiğinden Kanûnî Sultan Süleyman devrinde Mimar Sinan tarafından büyük değişiklikler ile ihya edilmiştir. Geçen asırda tekrar harap olan Ayasofya, günümüze kadar harabe hâlinde gelmiştir. Bugün müzeye bağlı, bakımlı bir ziyaret yeri hâlinindedir. Son yıllarda, içerideki kalın toprak tabakası temizlenirken, binanın Bizans devrine âit muhteşem mozaik döşemesinin bir parçası bulunmuştur. Bk. S. Eyice, *Two mosaic pavements from Bithynia*, *Dumbarton Oaks Papers*, XVII, (1963), s. 373 - 383.

<sup>11</sup> Bu zâviye-imâret hakkında kşl. S. Eyice, *İlk Osmanlı devrinin dini - içtimâî bir müessesesi: Zâviyeler ve zâviyeli câmiler*, İ.Ü. İktisat Fakültesi Mecmuası, XXIII (1963) s. 56, not 140; bir kazı yapılarak bu binanın kalıntıları meydana çıkarılmıştır. O. Aslanapa, *İznik'de Sultan Orhan İmâret Câmiî kazısı*, *Sanat Tarihi Yıllığı*, I (1964 - 65) s. 16 - 31.

<sup>12</sup> E. H. Ayverdi, *Orhan Gâzi devrinde mimârî*, *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, I (1956) s. 140 - 144. Bilecik'deki Orhan Gâzi Câmiî'nin burada adı geçen yapı olması çok muhtemeldir.

<sup>13</sup> I. Murad'ın Bursa'daki câmiî, hisarın içinde yaptırdığı Şehadet câmiîdir. Bu bina, 1855 depreminde harap olmuş, uzun müddet yarı yıkık hâlde durmuş ve sonraları, birçok aksanı yıkılıp kaldırılarak tâmir edilmiştir. Bu sırada, yakındaki Orhan Gazi câmiînin kitâbesi yan kapısı üstüne konmuştur. Bu câmi hak. bk. A. Gabriel, *Une capitale turque* : Brousse, Paris 1958, s. 45 - 46; K. Baykal, *Bursa ve anıtları*,

*I. Murad'ın türbesi :*

S. 27.

"... Murad Gazi otuz yıl beylik etti; andan vefat etti; andan düştüğü yerde dahi bir türbe yaptırub bellü ettiler. Şimdi dahi ol yerde türbesi durur.<sup>15</sup> Andan meytini iledüb Kapluca'da defn ettiler.<sup>16</sup> Hicretin 791 (1389) yılında vâki oldu. Andan Bayezid göçüb Edrene'ye geldi..."

*Yıldırım Bayezid'in eserleri :*

S. 28.

"... Yıldırım Han Bursa'ya vardı, anda câmi ve medrese ve timar-hâne başlatıp yaptırdı; tamam ettirdi.<sup>17</sup> Andan sonra Edrene'de dahi bir imâret bünyad edüb, anı dahi tamam ettirdi.<sup>18</sup> Andan sonra yine Bursa'ya vardı, andan leşker cemi' edüb Karaman'a çıktı..."

"... Kırallı leşkeri ile Tuna suyuna döküp, helâk etti; hicretin 793 (1391) yılında vâki oldu. Yıldırım andan göçüb gine Kostantaniyye'ye gelüp üzerine düşdü. Galata'dan yukarı bir yüksek bârû vardır, anda havâle yaptırdı.<sup>19</sup> Dahi eğritti. Şöylekim kâfirleri âciz kaldılar. Âkıbetü'l-emr nâçar olup, tekfur adam gönderüp, Sultan Yıldırım Han ile sulh ettiler. Yıldırım dahi içine adam koyup kadı dikti. Taraklı-yenicesi'nin hisar erlerini sürüp, getirüp İstanbul'un içine koydular. Bir mahâlle ettiler, mescid yaptılar, hicretin 794 (1391/92) yılında vâki oldu. Andan Yıldırım Han Niğbolu'yı, Silistre'yi fethetti. Andan sonra Mora tarafına vardı, Karaferye'de (S. 29) oturdu; dahi

Bursa 1950, s. 55; S. Eldem, *Bursa'da şahadet câmiî konusunda bir araştırma*, *Türk San'atı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, I (1963) s. 313 - 326; E. H. Ayverdi, *Osmanlı mimarisinin ilk devri*, İstanbul 1966, s. 267 - 274.

<sup>14</sup> Bu, Kaplıca İmâreti olarak adlandırılan Çekirge imâretidir ki, bugün Hüdâvendigâr câmiî olarak tanınır; A. Gabriel, *Brousse*, s. 51 vd.; E. H. Ayverdi, *İlk devir*, s. 231 vd.

<sup>15</sup> I. Murad'ın şehid edildiği Kosova sahrasında bir makam - türbe inşâ edilmiştir; bu türbe hak. bk. S. Eyice, *Kosova'da "Meşhed-i Hüdâvendigâr" ve Gâzi Mestan türbesi*, *Tarih Dergisi*, XII (1962) s. 71 - 82 ve 4 lev; M. Münir Aktepe, *Kosova (İsl. Ansk.)*, s. 871.

<sup>16</sup> Bursa'daki türbe hak. bk. A. Gabriel, *ay. esr.* s. 61; E.H. Ayverdi, *ay. esr.* s. 290 vd.

<sup>17</sup> Bursa'daki bu manzûme hak. bk. A. Gabriel, *ay. esr.* s. 65 vd.; E.H. Ayverdi, *ay. esr.* s. 419 vd., s. 454 vd. (Dârüşşifâ).

<sup>18</sup> Edirne'de Yıldırım Bayezid imâreti, büyük bir ihtimâl ile bir Bizans yapısının temelleri üzerine kurulmuştur; bk. O. Aslanapa, *Edirne'de Osmanlı devri âbideleri*, İstanbul 1949, s. 2 - 6; S. Eyice, *Zaviyeler*, s. 35; E.H. Ayverdi, *ay. esr.* s. 484 vd.

<sup>19</sup> Burada Anadoluhisarının yapılması kastedilmektedir. Bu hisar hak. bk. A. Gabriel, *Les Châteaux turcs du Bosphore*, Paris 1943; E.H. Ayverdi, *ay. esr.* s. 501 vd.



dört yana akın saldı; mübalâğa mal cemi' etti; hem Karaferye'de bir imâret emredüp yaptırdı..."<sup>20</sup>

*Sivas Kal'asını Timur'un tahribi :*

S. 36.

"... Timur Han elçi gönderdi, hisarı diledi. Vermediler. Andan Timur Han'ın lâğımçıları vardı; emrettikim kal'aya lâğım vuralar. Heman el-urub lâğıma başladılar. Ol zamanda hisarda olanlar rivâyet ettilerkim hiç savaş etmeyüb hemen şöyle konup yatarlardı... Bunlar geleli yedi gün oldu. Sekizinci gün onu gördük kim Hisarın burgozları bir bir devrilip yıkıldı. Bunlar hod cümle hisarı lâğıma almışlardı. Hiç bizim haberimiz olmadı. Çünkim Hisar yıkıldı, andlaşup ahidleşdik kim bizi kırmayacak oldular, Hisarı verüb dışarı çıktık... Hisarın yıkılmayan yerlerin dahi yıktılar..."

*Edirne'de Eski Câmi :*

S. 49.

"... Mûsa Çelebi geldi, Edrene'de tahta geçti, padişah oldu. Hicretin 813 yılında vâki oldu. Emir Süleyman yedi yıl beylik etti; ondan sonra Mûsa Çelebi Bey oldu; Edrene'de karar etti. Eski Câmi'i bünyad bıraktı; ta yeryüzüne çıkınca binası yapıldı..."<sup>21</sup>

*Karaman oğlu Mehmed Bey'in Bursa'yı yakması :*

S. 52.

"... Sultan Mehmed, Mûsa ile Rumeli'nde kavuşurken bu taraftan Karaman oğlu yürüdü, Bursa'ya gelmeye kastedti. Sivrihisar'a geldi. Ol vakit Sivrihisar anın değildi, geldi ki dört yanın yaka, boza. Andan Bursa'ya geldi. Ol vakit Hacı Ivaz Paşa Bursa'nın sübaşı idi... Karaman oğlu dahi geldi. Bursa'yı hisar etti, şehrini oda vurdu; andan lâğımlar kazdırdı. Pınarbaşı suyunu ve gölün akıtıp hisarı lâğımlarla ala. Ivaz Paşa duydu. Hisar içinden lâğımları od'a (ateşe) vurdu, halkını kırdı. Bunlar bu cenktheyken, Mûsa'nın ölüsünü Kaplıca imâretine götürdüler. Karaman oğlu onu görüp kaçtı."

*Minnet Beyoğlu Mehmed Bey imâreti :*

S. 53.

"... Sultan Mehmed [bn. Bayezid] göçüp Bursa'ya geldi devlet ile, sonra

<sup>20</sup> Karaferye bugün Yunanistan'da Verria kasabasıdır. 1953 de burada henüz iki-üç câmi görülebiliyordu, bk. S. Eyice, Yunanistan'da Türk mimâri eserleri, Türkiyat Mecmuası, XII (1955) s. 206.

<sup>21</sup> Bk. O. Aslanapa, ay. esr. s. 6 vd.; R. Anhegger, Beitrage zur Frühosmanischen Baugeschichte, Zeki Velidi Armağanı, İstanbul 1953.

varup Samsun'ı aldı. Oğlu Sultan Murad Amasya'da oturdu. Çünki Samsun'ı aldı, gelüp İskilip'e uğradı; anda çok tatar gördü kim Timur Han'dan kalmışlardı. Ol tatar evlerini hep sürdürdü, Rumeli'ne geçirdi. Filibe yöresinde Konuş-hisarı'nda ve dâiresinde kondurdular. Minnet Bey oğlu Mehmed Bey'e ismarladı. Minnet Bey oğlu ol arayı ma'mûr eyledi; ol tatarlar anda kaldılar. Minnet Bey oğlu Mehmed Bey o Konuş'da bir imâret ve bir kervansaray yaptırdı; ol yerleri ma'mûr etti..."

*Edirne :*

S. 55.

"... Andan sonra sultan Mehmed varup Bursa'da karar etti ve Edrene'de Eski Câmi'i Emir Süleyman başlandı; Mûsa Çelebi yerden yukarı kaldırdı. Âhiri sultan Mehmed'e nasib oldu. Ol tamam ettirdi. Andan Bursa'da dahi bir imâret yaptırdı.<sup>22</sup> Evvel Edrene'de ol saray başladı,<sup>23</sup> düzdürdü. Andan sonra padişahlar Edrene'de durur oldular. İleri gelen beyler Bursa'da otururlardı. Ol vakit Edrene'nin hisarından taşrasında evler yoktu; andan sonra taşrası dahi hep ev oldu.<sup>24</sup> Andan sonra sultan Mehmed Edrene'de Allah emrine vâsıl oldu. Sekiz yüz yirmi dördünde (1421)..."

S. 66.

"... Hicretin 840 (1436/37) yılında yine sultan Murad Yeni Câmi'i Edrene'de bina edüp cuma günü kendi elile binasını vurup Engürûs vilâyetine sefer edüp..."<sup>25</sup>

S. 70.

"... Sultan Mehmed padişah olup... yeni akçe kestirdi; Edrene'de karar etti, Hicretin 849 (1445/46) yılında. Andan sonra Sultan Mehmed [III.] hükmi hükümet içindeyken Edrene şehri oda yandı, helâk oldu, Hicretin 850 (1446/47) yılında..."

*Yerköyü Hisarı :*

S. 73.

"... Andan sonra sultan Murad [II.] Han gelüp Edrene'de karar etti. Ol

<sup>22</sup> Bursa'da Yeşil manzûmesidir; bu eser hak. bk. A. Gabriel, Brousse, s. 79 vd.

<sup>23</sup> Edirne sarayı için bk. Rifat Osman, Edirne sarayı, Ankara 1957.

<sup>24</sup> Edirne fetholunduğunda, eski bir Roma castrum'u içine sıkışmış bir Bizans şehri idi. Muntazam çevreli hisar, maalesef geçen asır içerilerinde yıktırılmıştır; bugün pek az izi ile bir vakitler saat kulesi olan, bir burcu kalmıştır; S. Eyice, Bizans devrinde Edirne ve bu devre ait eserler, Edirne 600. Fetih yıldönümü Armağanı Kitabı, Ankara 1965, s. 65 vd.

<sup>25</sup> Yeni Câmi, Üç şerefeli adı ile tanınan eserdir; bu câmi hak. bk. O. Aslanapa, Edirne, s. 14 vd.

yıl sefer etmedi; tekrar yılda (852 = 1448 varup Yerköyü *برکوک* hisarın yaptırdı. Andan Eflâk iline akın verdi...”

*Edirne Sarayı :*

S. 73.

“... Sultan Mehmed Muharrem ayının on altısında (18 Şubat 1451) tahta geçti, padişah oldu. Andan dönüp Edrene'ye geldi. Tunca yanında bir saray başladı. Hicretin 856 (1452) yılında, bu tarih içinde... Andan sefer edüp Kostantaniyye katında Boğazkesen Hisarı'nı bina etti, hicretin 856 (1452) yılında...”<sup>26</sup>

*Aydıncık (Edincik) :*

S. 75.

“... Semsie Hatun bir gün Süleyman peygambere eyitti, benim için bir âlî saray bina et kim ol saray gibi âlî bina hiç âlem-i kâynatda olmaya dedi... Süleyman peygamber dahi... hükme etti kim, bir yer bulun kim havası hûb ola, hem cennet misâl ola dedi. Anda benim için bir âlî saray edesiz dedi... Âkıbet vilâyet-i Rum kim... Yunan demekle meşhur, anda Akdeniz kenarında bir havası hûb yer bulup gördüler kim Aydıncık *آبدنجق* dağı derler. şimdiki asırda dahi vardır. Temâşâlık derler, eski bina, anda (S. 76) durur, âkıbet ol yeri beğenip... saray yapmaya meşgul oldular. Kûh-ı Elburuz'dan ve kûh-ı Kaf'dan buldukları yerden ne kadar mermer madeni varsa getirdiler. Sekiz somâki mermer direk kim Ayasofya'da vardır, anı... kûh-ı Kaf'dan getirdiler... Bir âlî saray yaptılar kim hiç dünyada, yer yüzünde kimesne bina eylememiştir... Çünkü ol köşkü tamam yapılar, Semsie Hatun gelüp ol köşkün içinde karar etti. .... Meğer kim Semsie ... puta tapardı. Süleyman'ın haberi yoktu... Semsie'nin bir ulu putu vardı. Ol putu Aydıncık'da olan köşkün içinde bir yerde saklamıştı...”

*İstanbul'un kuruluşu efsanesi :*

S. 76.

Süleyman peygamber dünyadan nakleyledi. Andan sonra nice nice padişahlar gelip gittiler; âkıbet Yunan vilâyetinden, Kayser-i rûm vilâyetinden bir ulu padişah koptu. Yanko bn. Madyan derlerdi... Yanko bn. Madyan ... tâ Engürûs kapısından tâ Semerkand tarafına varınca hükmederdi...

<sup>26</sup> Boğazkesen hisarı, bugün Rumelihisarı olarak tanınan kaledir. B. A. Gabriel, *Les châteaux turcs du Bosphore*, Paris 1943, s. 29 vd.; E.H. Ayverdi, *Fatih devri marisi*, İstanbul 1953, s. 415/25; S. Eyice *Rumelihisarı* mad. *İslâm Ansiklopedisi*, (1963) s. 773 - 777.

S. 78.

Yanko bn. Madyan kim Kostantaniyye'yi bünyad vurdu, Resûlullah'ın hicretinin bu tarihine değin 857, sultan Mehmed Gazi Kostantaniyye'yi fethetti... İlm-i hendese bilenler dünyayı çev çev hesab ettiler Kostantaniyye fethine değin bu kadar 2288 yıl ilerü bina olunmuştur...

Bu şehrin bina olmasına sebep ne idi? takdir de olsa gerekti. Çünkü Yanko bn. Madyan diledi kim bir şehir bünyad ede. Evet aceb ne yerde olsa deyü fikrederdi. Bu fikirdeyken bir gece, nâgâh yatarken düşünde dedilerkim yacağın şehri Karadeniz'den Akdeniz'e akar boğazın kenarına bina eyle dediler. Yanko bn. Madyan uyandı; vezirlerine eyitti, bana bu hâlli bir yer gösterdiler, bilmezim, ol yer ne yerdir? vezirler dahi bilmediler, tahayyürde kaldılar. Nâgâh, yine bir gece Yanko bn. Madyan'ı tahtundan döşegi ile kapılar getirdiler; şimdiki Kostantaniyye yeridir, anda kodular; dedilerkim ol yapacağın şehri bunda bina vur dediler. Heman dem Yanko bn. Madyan uyandı; Kendüyü bir acâib yerde gördü kim ve hem yalnız. Gözlerin yine yumdu bir havf vâki oldu. Aceb düşmüdü deyi geri gözün açtı. Gördü kim düş değıl. Uyandı durdu. Geldi kendüyü deniz kenarında gördü, yalnız, mütehayyir kaldı, durdu. Dört yanı seyran etti. Ol nâhiyede beylerinden birini buldu. Hâlini ahvâlini ona dedi. Ol bey dahi Yanko bn. Madyan idüğün bildi. Hemendem hizmet kuşağın kuşandı... Ol bey atlar getirtti, atlandılar, ol ikisi ol arayı gezdiler. Karadeniz'den Akdeniz'e giden boğazda, Senbûsa *سنبوسه* şeklinde, şimal tarafında, cezîre gibi olmuştur, şimdi Kostantaniyye onun yerindedir. Pes Yanko bn. Madyan ol yeri gördü, beğendi. Hem ol düşünde (S. 79) gösterdikeri yedi... Vezirine dedi, bize işâret oldu kim, bu yrede bir şehir bina eyle deyü. Vezir dahi... itaat eyledi. Şöyle ikdam ettilerkim ol yerde bir şehir bünyad edeler Ol yeri beğenüp bina eylemeye meşgul oldular. Yanko bn. Madyan her etrafın beylerine ve her memleketin padişahlarına elçiler gönderdi bana bunun gibi hâl vâki oldu ve hem bana bir şehir yap deyü işaret ettiler. İmdi siz dahi dostluk üzre himmet edesiz ve hem memleketinizde olan bennalardan ve ırgadlardan gönderesiz deyü haber gönderdi. Hind, Sind, Çin, Maçin, Kıfçak, Bulgar, Rus, Tatar deşt vilâyetine varınca, Engürûs'dan ve Moskov'dan ve Frenkistan'dan, tâ Mağrib zemîninden ve vilâyet-i Hâbeş'den ve Mısır vilâyeti Şama gelince ..... ol tâfelerin beyleri ve padişahları hâlli hâlince bennalardan ve ırgadlardan göndereler. Ondan sonra ol yere bina vurmaya başladılar; gelüp evvel hendek kazmaya başladılar. Kırk gün, kırk arşın kazıldıktan sonra, nâgâh bir ehremen kubbe çıktı; ol kubbenin boyu ve dâiresi kırk arşındı. Âkıbet kapısının bulup açtılar; içinde değer nesne yok; ve illâ kubbenin içinde ne gördüler, beş yerde beş

kerkes var.<sup>27</sup> Bu kerkeslerin başları yok ve bir yerde dahi, altı, kerkes şeklinde miknadıdan elmasla örtülmüş; kubbenin altında dururlar ve illâ bu beş yerde olan kerkeslerin başları yoktur ve altıncı bölükde olan altı kerkesün başı vardır. Her bölük önünde birer levha durur, tarihleri yazılmış ve kazılmış. Çünkim ol levhaları alup nazar eylediler, gördüler kim hiç kimesne okuyamaz, yetmiş iki dil söyler, bilür adamlar getirdüler ve illâ ol levhada olan yazıları ne vechile idiğün bilemediler, hayran kaldılar...”

*İstanbul surları ve diğer binalar :*

S. 80.

“... Yanko bn. Madyan yedi yıl taşını, kirecini dökeli; esbabını hazır ettirdi. Sekizinci yılda etrâf-ı âlemden çeriler cem' edüp her memleketin padişahları ve beyleri hâlli hâlince gönderdiği adamlar ve kendinin hükmünde olan leşkerler ile kırk kez yüz bin eri vardı; hazır edüp, hem kırk bin benna ve iki yüz bin ırgadı vardı, hazır durdular kim hisarın bünyadını vuralar... (S. 81) Bunlar, kırk günde şehrin bünyâdını bırakıp dâiresin tamam ettiler. Üç yüz altmış bir burgoz ettiler. Her bir burgozun aralığın otuz beden ettiler ve altmış kapı eylediler. Her gün iki kapıdan çıkarlardı. Bir ayda altmış kapıyı divar eyledilerdi. Dolanırdı bac almakiçin. Andan sonra bin kilise ve altmış bin ev ve yüz hamam ve beşyüz kervansaray yaptılar;<sup>28</sup> Çünkim tamam ettiler, andan mecmû' memleketlerden, Arab'dan, Acem'den, vilâyet-i Rum'dan ve Engürûs'dan zûlm ile çok evler sürdüler ve çok şehirlere viran eylediler, getürdüler, bu şehri zûlm ile doldurdular.

Çün şehir tamam oldu adını Yanko bn. Madyan kodular ve hem ol şehri ol bina etti... Andan şehrin dâiresinde (S. 82) ve sahralarında 360 pâre kal'alar yaptılar; tâ kim yabandan çeri cem' etmeye muhtaç olunmaya... Ankûr? عنکور zamanında bir şehir bina ettirmişti, kim Yanko bn. Madyan dahi ol bina üzerine ol şehri tertib eyledi. Şehrin içinde miller [sütunlar] yaptırdı. Bir ulu mil yaptırdı; beş yüz arşın mikdarı. Şimdiki (zamanda dahi,

<sup>27</sup> Yazar, her bin yıl geçtikde, bir kerkesin başını kesüb buraya koyduklarını, başı kesik kerkeslerin biner yıla tekabül ettiğini kaydetmektedir. Bak. esas metin, s. 80.

<sup>28</sup> İstanbul'un kuruluşu ve surlarının inşası hakkındaki bu efsâne o derece mübalâğa ile doludur ki, içinde belki mevcut olan tarihi esası bulup çıkarmak imkânsız bir hâle gelmektedir. Surların inşası bugün girilen kara tarafındakiler) II. Theodosius (408 - 450) zamanına aittir; bu hususta bk. A.M. Schneider ve B. Meyer — Plath, *Die Landmauer von Konstantinopel*, Berlin 1943; şehirde ise hiçbir vakit bin kilise olmamıştır; kaynaklardan derlenen bütün kilise adları için bk. R. Janin, *La géographie ecclésiastique*, Paris 1953.

Ayasofya önündeki, çeşme üzerindeki) bakır at kim onun üstünde idi.<sup>29</sup> Nitekim Ankûr dahi öyle etmişti, Yanko Bn. Madyan dahi ol surette ettirdi. Ol mil üzerinde yedi başlı bir ejderha ettirdi kim, kimesne anı şerh eylese olmazdı. Yanko bn. Madyan, kendi sûretin bakırdan ettirüp ol ejderhanın üzerinde kodu. Şimdi kim Bakır-at (meydanı) yeridir. Önünde bir ulu kilise dahi yaptırdı kim, bin hücre vardı; her hücrelerinde yedişer ruhban sâkin olup, kendi dinleri ve mezhepleri tarıkınca okurlardı...”

*İstanbul'un zelzeleden yıkılışı :*

S. 85/86.

“... Çünkim yine bir nevrûz günü, cem' olup ol kiliseye koyuldular... yeller esüp, yağmurlar yağıp ve dolular yağıp bir azım zelzele vâki oldu kim Nuh peygamber ve Hûd peygamber zamanında ve Salih ve Lût peygamber zamanında ... incileyn zelzele vâki olmamıştı. Andan ol saat Haktaâlâ'nın hışmı yetişüp ol zelzeleden ol kilise yeri yurdu ile kubbesi aşağı geçdi, yıkılıb zîr-ü zeber oldu. Ol keşişler ve ol rûhbanlar ve patrikler ve beyler ve bey oğlanları ve Yanko bn. Madyan ve ol arada olan leşker ve halk cümlesi, ol kilisenin altında kaldılar, helâk oldular... Şimdiki zamanda Kostantaniyye içinde, Ayasofya'nın katında olan yıkık kilise ve ol virâneler kim vardır oldür.<sup>30</sup> Çün hâl böyle oldu, ol kiliseden taşra olan ve yanında olan bâkî halk kim vardır, ol heybeti görüp dağıldılar; her biri bir tarafa perâkende oldular. Şehir ıssız kaldı, andan sonra ol şehir yıkıldı, harab oldu; insan gidüp içinden canavarlar oldu...”

Pes râvîler şöyle rivâyet etti kim, ol günlerde kim ol kilise yıkıldı, ol yıl içinde... Hazret-i risâlet [Muhammed] dünyaya gelmezden bu kadar, 710 yıl önceydi...”

*İstanbul'un ikinci kuruluşu :*

S. 86.

Yanko bn. Madyan'ın bir oğlu kaldı. Andan gitmişti; hazır değildi. Adına Buzantin بوزانطين derlerdi. Ol vilâyetden kaçıp Engürûs vilâyetine

<sup>29</sup> Burada bahsi geçen anıt ile üstündeki bakır (doğrusu tunç = bronz) atlı heykel, İustinianos'un heykeli olarak tanınır. Bu eserin basit bir resmi evvelce Topkapı Sarayı'nda iken, geçen asrın ikinci yarısında Budapeşte'ye hediye edilen bir elyazmada bulunmuştur; bu anıtın İmparator Theodosius'u da tasvir etmesi daha muhtemeldir. Bu anıt hakkında bk. Ph. W. Lehmann, *Theodosius or Justinian? A Renaissance? of a Byzantine rider*, *The Art Bulletin*, XLI (1959) s. 39 - 57.

<sup>30</sup> Eu efsâne tarihi bir değeri hâiz olmamakla beraber, *Tarih* müellifinin Ayasofya etrafındaki yıkık kilise ve virânelerin mevcudiyetine işaret etmesi bakımından ilgi çekicidir.



vardı. Engürüs ve Çih چح ve Cessar ve Moskov ve Bosna vilâyetin, tâ frengistan sınırına varınca ol memleketlerde kırk yıl bey oldu. Bunda şehri Kostantaniyye kırk yıl ıssız kaldı. İçinde ejderhalar ve yırtıcı canavarlar turdu, yerlendi. Buzantin kırk yıl Engürüs vilâyetinde beylik ettikten sonra,, gerü kâsd ettikim Kostantin şehrini yine ma'mur ede..."

S. 88.

Engürüs'dan leşker cem'edüp Kostantaniyye üzerine geldi. Pes hükmetti kim, ne kadar beyler var ise ve bey oğlanları, şehirliden şol kim dünyası vardır kim, niye gücü yeterse, tiz anlara hükmetti; şehrin içinde, yerin altını kazalar, tâ nihâyet bulduğu yere dek. Ol aradan bünyad vurular, kârgir saraylar ve köşkler ve kiliseler edeler; yerin içinden tâ yer yüzüne çıkınca yapalar; yer yüzüne çıktıkta yine ol binanın üstüne ağır binalar edeler; köşkler ve kârvarsaraylar ve kiliseler ve hamamlar bina edeler; vardılar bu vechile bina ettiler. Onun için bu binaları ettiler kim zelzele ve sâika kim, yanko bn. Madyan zamanında vâki' olmuştu, onun korkusundan; yerin altında olan binalara ol bünyadları ettiler. İmdi Kostantiniyye'nin iki kat olmasına sebep bu vechile oldu. Ol zamandan kalmıştır kim, şimdiki zamanda dahi ne kadar yerin altında kazalar ise ağır binalar bulurlar.<sup>31</sup> Ol zaman halkı her kaçan ki bir sâika ve yıldırım ve yağmurlar yağsa ol yerin altında olan binalara girerlerdi...

S. 89. Çün Bizantin بظن İstanbul'u ma'mur etmeye başladı, ol mil kim yıkılmış idi, yine bir mil yaptırdı. Andan üzerine bir fil sûretin düzdürdü. Andan kendi sûretin kim bakırdan ettirdi; Andan ol mil üzerinde koydurdu. Bizantin file binerdi. Zirâ kim at çekmezdi... Yine nevrûz günlerinde tâun oldu. Bizantin, ..... tâun ile helâk oldular. Şöyle kırıldılar kim, öşrü dahi kalmadı. Tâundan kurtulan halk yine dağılıp gittiler; şehir ıssız kaldı..."

*Kostantaniyye :*

S. 89.

"... Bizantin oğullarından Kostantin bn. Alanya علايه adlı bir padi-

<sup>31</sup> Bütün bu efsânenin esas dayanağı, İstanbul'un hemen her noktasında rastlanan eski mahzenler ile su sarnıçlarının çokluğudur. Evvelce bu çeşit eserler etraflı surette incelenmiş, bk. Ph. Forchheimer ve Y. Strzygowski, *Die byzantinischen Wasserbehälter von Konstantinopel*, Wien 1893; ve K. Wulzinger, *Byzantinische Substructionsbauten Konstantinopels*, *Jahrbuch des Arch. Instituts*, XXVIII (1913) s. 370 - 395; fakat o tarihlerden sonra daha pek çok sayıda başka mahzen ve sarnıçlar bulunmuş ve son istismlâklar ile yeni büyük binaların yapılması için toprak hafriyatında daha başkaları da ortaya çıkmaktadır.

şah, Engürüs vilâyetinden kopup geldi. Ol dahi bu şehri ma'mur etmek istedi. (S. 90)... Evvelkiden dahi yeğ oldu. Güzel binalar ve miller ve kiliseler yaptılar ve bir kâmil dahi gelüp bir tılsım bağladı. At-meydanı'nda tunçdan bir ejderha şeklinde dizüb bir tılsım üzerine bir havas yazıp koydu. Andan ol ejderha şeklinde olan tuncu At-meydanı'nda dikdirdi. Meğer ol şehrin hasiyyeti oldur kim, ol şehir viran oldukda içinde yılanlar ve ejderler durmuştu.<sup>32</sup> Adem oğlanı, yilandan ve ejderhadan içine giremezlerdi ve yürüyemezlerdi. Ol tunçdan kim, ejderha şeklidir; anı kim dikdiler, hemen yılan çıyan ve ejderhalar, ne kim varsa cümle helâk oldular. Ol zamandan tâ bu zamana değin ol yerde yılan ve çıyan ve ejderha olmaz; olan dahi ziyan etmez... Andan malûmdur kim tılsım olduğu. Andan sonra Kostantin bn. Alanya ol şehri ma'mur edüp yaptırdı; andan adın Kostantaniyye kodu. Bu ad evvel bina olduğundan sonra kondu. Andan sonra Kostantin bn. Alanya ve Asfiyye ol şehirde karar edüp kaldılar..."<sup>33</sup> (Devamı var)

<sup>32</sup> Bu, bugün Sultanahmet meydanında sadece gövdesi duran **Burmali** direk. Aslında birbirine dolanmış üç yılan hâlinde olan bu anıt Platea zaferinin arkasından İrânlılardan alınan ganimetlerden Delphi kâhinine hediye edilmişti (oradaki orijinal şekli için b. A.M. Mansel, *Ege ve Yunan tarihi*, Ankara 1963, 2. baskı, res. 181); sonra İstanbul'a getirilerek Hipodrom'a yerleştirilen Yılanlı direk, Türk devrinde de uzun süre sağlam bir hâlde durmuştur. Ve Silâhdar Mehmed [Fındıklılı] Ağa'nın *Nusretnâme*'sinden öğrenildiğine göre ancak H. 1112 (1700) de başları kopmuştur... bk. V.L. Ménage, *The Serpent Column en Ottoman sources*, *Anatolian Studies*, XIV (1964) s. 169 - 173. Yılanlardan bir tanesinin üst çenesi geçen asır ortalarında bulunmuş olup, şimdi İstanbul Arkeoloji müzesindedir, P. Devambez, *Les grands bronzes du musée de Stamboul*, Paris 1937, s. 9 - 12; lev. 2. Aynı efsane Evliya Çelebi'de de vardır, bk. *Seyahatnâme*, İstanbul 1314, I, s. 65 - 67.

<sup>33</sup> Bu makalenin notları Semavi Eyice tarafından hazırlanmıştır.

SADİ DİLÂVER

BÜNYAN ULU CAMİİ — ERBAA/AKÇAKÖY (FİDİ) SİLÂHDAR  
ÖMER PAŞA CAMİİ

1968 Eylül ayındaki araştırma gezisinde inceleme fırsatını bulduğum pek az tanınmış Bünyan Ulu Camii<sup>1</sup> ile Silâhdar Ömer Paşa Camii, ilgi çekici olduklarından bunları tanıtmak faydalı olacaktır.

*Bünyan Ulu Camii :*

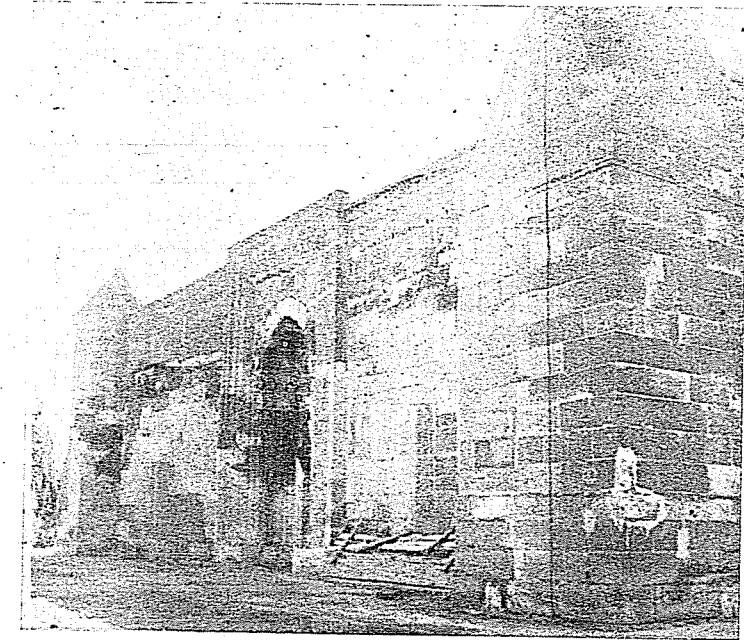
İlçenin güney doğu kesiminde, Cami-i Kebir mahallesindeki bir düzlüktedir. Onarıcılardan birinin adına göre Salihbey Camii diye de bilinir.<sup>2</sup> Sonradan eklenmiş minaresi dikkate alınmazsa kitlevî yapısıyla dıştan küçük bir kale görünüşündedir (Res. 1). Gri kalker kesme taştan itinalı kalın dış duvarlar dikdörtgen bir alanı çevirir. Kuzey duvarı ortasındaki dışa taşkın portalde hayvan başı figürleriyle değişik süslemeleri, kuzey doğu köşesindeki masif kulesi ve dekorsuz pencereleriyle yapı, aslına oldukça uygun onarımlarla günümüze kadar iyi durumda gelebilmiştir.

Kare kaideli masif kule on ikigen olarak cami duvarı kadar yükselir ve on ikigen bir külâhla son bulur. Benzeri Kayseri'deki Huand Hâtun (1237/8) ve Hacı Kılıç (1275) çamilerinde görülmektedir. Aslında kuzey batı köşesinde de buna benzer bir kule veya minare kaidesi yapılmış olmalıydı. Bu köşedeki minare kaidesinin 1906 onarımında yapıldığını düşünebiliriz.<sup>3</sup> 1956'da özenerek yeniden yapılmış olan minarenin gövdesi ve üst kısımları yapıya uygun düşürülemedi. Değişik ölçü ve şekilli 6 küçük pencereden güneye 2, kuzeye 1 (çok küçük), doğuya 2, batıya 1 pencere açılmıştır. Başarılı onarımlar sebebiyle bu pencerelerin ne zaman yapıldıklarını kestirmek oldukça güçtür. Bünyanlıların söylediğine göre eskidenberi düz toprak damlı

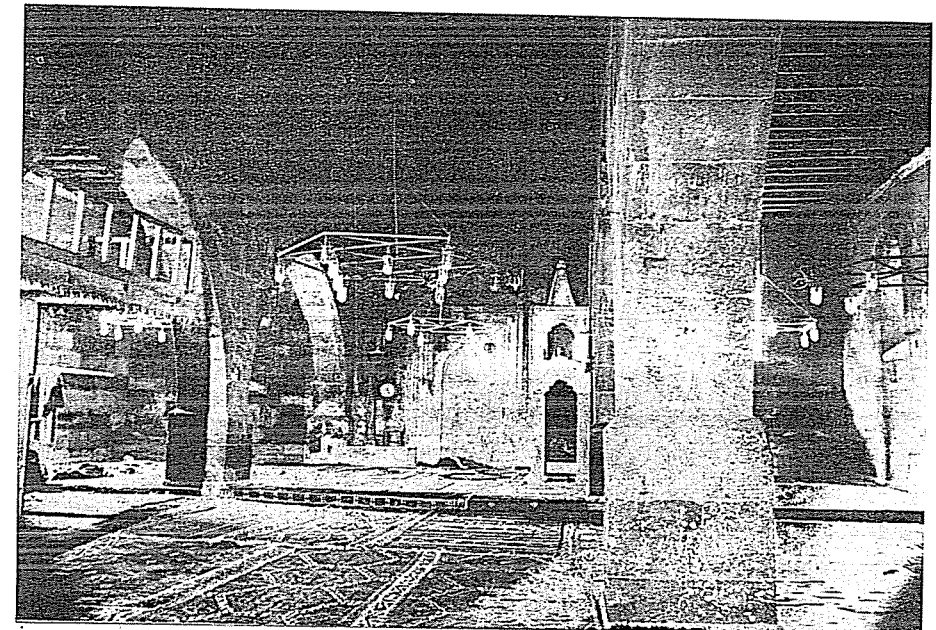
<sup>1</sup> Özdoğan, K. Kayseri Tarihi I. Kayseri 1948, s. 48.; Üçok; H. Çağlayanlar Beldesi Bünyan. Kayseri, 1953, s. 11.; Öney, G. Anadolu Selçuklularında Heykel-Figürlü Kabartma ve XIV. - XVI. asırlarda devamı. C. I, II, III. Ankara, 1966 (Basılmamış doçentlik tezi), C. I, s. 140/41, Kat. 209. C. II, Res. 236. C. III, s. 173/74.

<sup>2</sup> Özdoğan, K. Ay. es. s. 48.

<sup>3</sup> Üçok, H. Ay. es. s. 11.

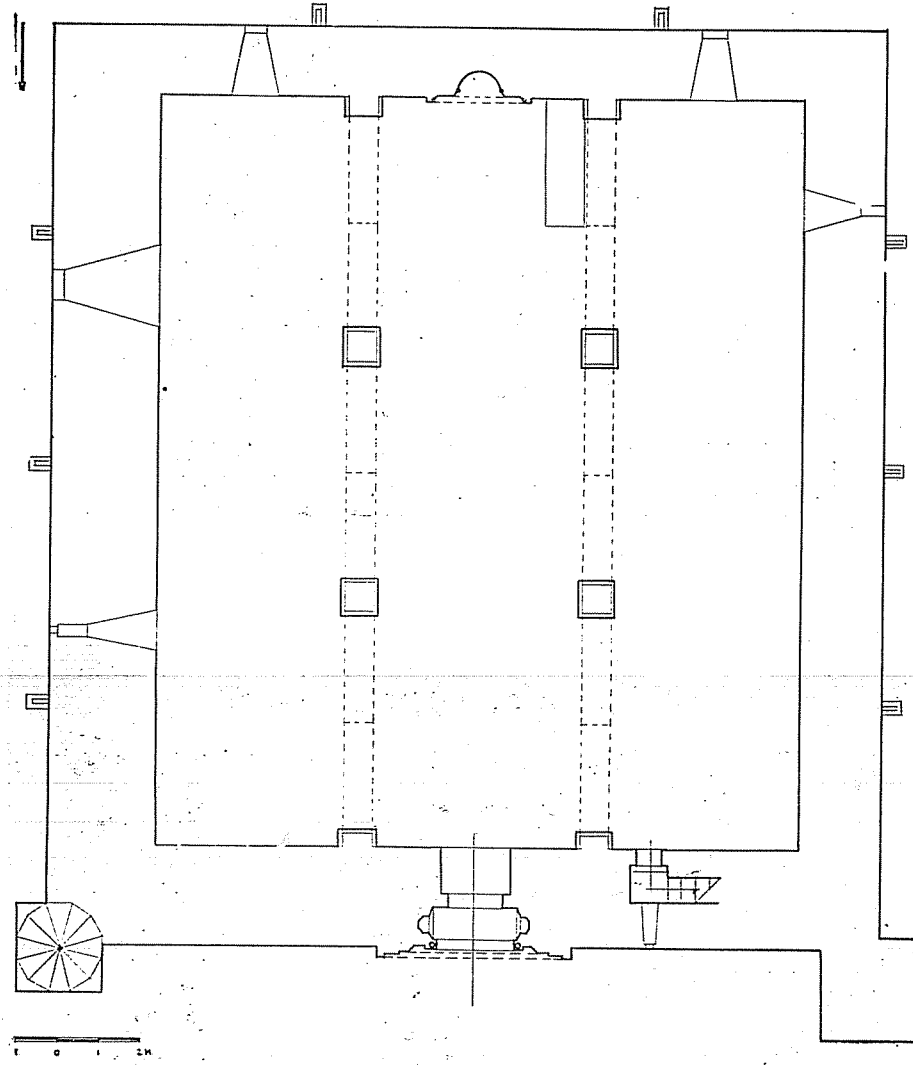


Resim 1. Bünyan Ulu Camii cephesi.



Resim 2. Bünyan Ulu Camii içi.

olan cami, 1964-67 onarımında çinko ile kaplanmıştır. Çörtlenlerin ve yapıyı yukardan sınırlayan iki kademeli düz kornişin de son onarımlarla ilgili olduğu anlaşılmaktadır.



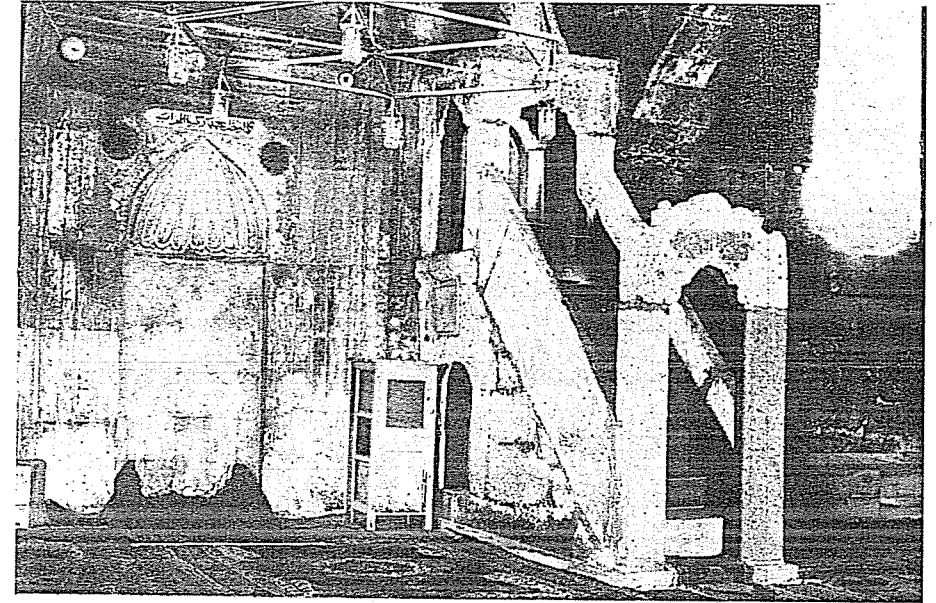
Plan 1. Bünyan Ulu Camii

Çizen: Ara Altun.

Camiyi içte, orta yerdeki 4 kalın paye ile kuzey ve güney duvara dayalı 4 yarım payeyi birleştiren sivri kemerler, mihrap duvarına dik 3 nefi ayırır (Plan 1, Res. 2). Orta nef yan neflerden daha geniştir. Kemerler üzerindeki kısa duvarlar, doğu-batı yöne uzatılmış yuvarlak hatılların desteklediği

ahşap tavanı taşır. Orta nefte hatıllar ve tavan konsollarla bir kademe daha yükselmiştir. Tavanın son onarımında, fakat eskiye uygun olarak yenilediği anlaşılmaktadır. İki kademeli ahşap zemin de son onarımdandır. Tamamen ilk yapıdan kalan kısa ve kalın taş payeler, alçak tavan, mazgal pencereler ve kalın taş duvarlarla iç mekân kitlevi, basık ve loş bir etki bırakır. Konya'da Hacı Ferruh (Taş) Mescidinde (1215) olduğu gibi, kuzey duvar içindeki bir taş merdivenle dama çıkış sağlanır.

İlk yapıdaki mihrap ve minber hakkında bilgimiz yoktur. Üslup yönünden sonradan yapılmış olduğu anlaşılan taş mihrap ve taş minber camiye uyunsa da, sanat değerinden yoksundur (Res. 3) Kademeli mihrap nişi stuko



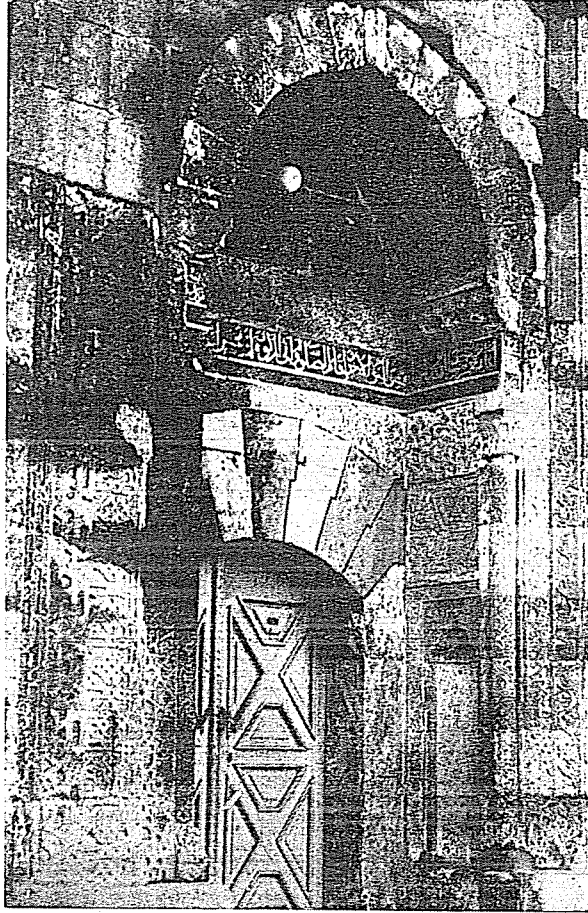
Resim 3. Bünyan Ulu Camii mihrabı ve minberi.

kaplı olup, caminin içinde dikkate alınabilecek yegâne süslemelerdir. İrili ufaklı yıldız motiflerinin araları naturalist çiçeklerle doldurulmuştur. Sivri kemerli istiridye şeklindeki mihrap nişinin kemer dolgularındaki iki kabartma rozet ve iki yanında bulunan prizma başlıklı iki sütunçe ile mihrap zenginleştirilmiştir, cami içinde başka bir süslemeye rastlanmaz.

Önemli süslemeler caminin portalindedir (Res. 4). Kitabeli ileri taşkın portalin zengin süslemeleri, ilk yapıdan olan kavsara kemerinin alt hizasına kadar yükselir. Üst kısmı son onarımda orjinal bordür ölçülerine göre, fakat süslemesiz olarak tamamlanmıştır. Portalin yüksekliği caminin yüksekliğini



biraz geçer. 5 sıra halindeki bordürlerden en dıştaki kaydırılmış zencerek motifleridir (Res. 5). Yanındaki, yatık M harflerinden iki şeridin birbirine geçmesiyle meydana gelecek oyma yarım yıldız frizi gibi olan ve XIII. yy.



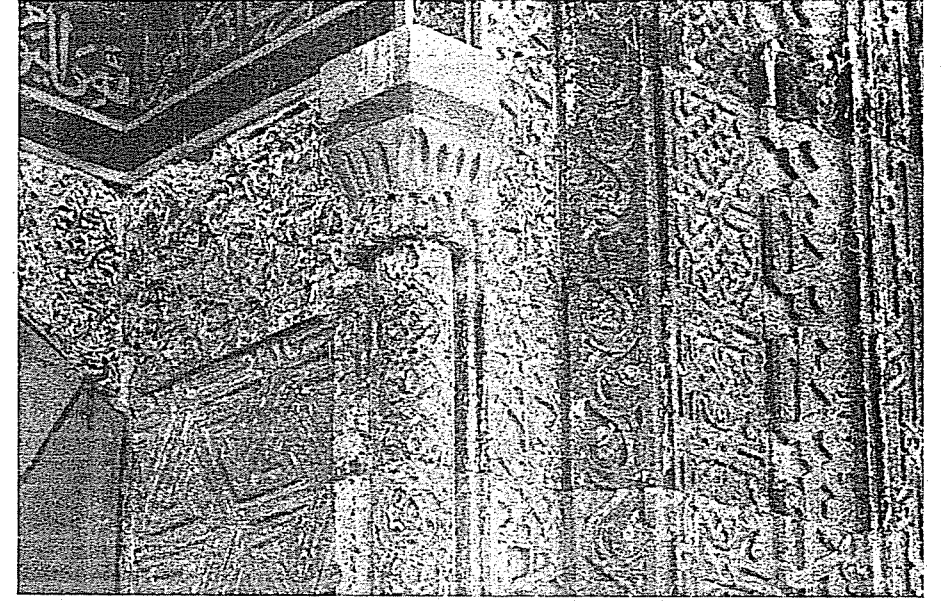
Resim 4. Bünyan Ulu Camii portalı.

2. yarısından sonra sık sık rastlanan motifin az farklı benzeridir.<sup>4</sup> Ortadaki, Sivas Çifte Minareli Medrese (1271/2) cephesindeki sol niş bordüründe örgülü kûfiden geliştirilmiş geometrik geçmenin bir başka örneğidir.<sup>5</sup> Dördüncü bordür, Anadolu Selçuklu camilerinde benzeri bilinmeyen kıvrık dallar arasında bir sağa, bir sola dönük sıralanmış hayvan başları göstermek-

<sup>4</sup> Ögel, S. Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı. Ankara, 1966, s. 27, Şek. 15.

<sup>5</sup> Gabriel, A. Monuments Turcs d'Anatolie II. Paris, 1934, Pl. XLV.; Ögel, S. Ay. es. s. 64, Şek. 45, Res. 96a.

tedir (Şek. 1, Res. 6). Buradaki stilize griffon ve arslan başı motiflerinin daha gelişmiş, ifadeli örneğini Sivas Gök Medresesinin (1271/2) kapı kemiği köşesindeki kabartma vermektedir.<sup>6</sup> Bu bordürün değişik hayvan figürleriyle tek-



Resim 6. Bünyan Ulu Camii portal detayı.

rarını sadece Niğde Sungurbey Camiinde (1335) buluyoruz.<sup>7</sup> Nihayet iç bordürün geometrik geçmeleri, Kayseri Huand Hâtun Türbesi (1238), Konya Sahip Ata Camii (1258) portalı ve Kayseri Hacı Kılıç Medresesi (1275) portal köşe sütunçesi dekorlarında<sup>8</sup> olduğu gibi Anadolu Selçuklu sanatında sık sık görülmektedir. Portal köşe sütunçelerinin süslemeleri Sivas Buruciye Medresesinde (1271) olanlardan çok farklı değildir (Res. 7).<sup>9</sup> Sütunçe başlık ve kaideleri de Buruciye Medresesinininkilere uygun bir örnekte olmalıydı. Fakat bunların sakatlanmış ve sağdaki başlığın yeni yapılmış olmasından tam fikir edinilemiyor. Portalin yan nişleri mukarnas dolgulu olup, alt yönleri düzdür. Her iki nişi meandr motifi çerçevelemekle beraber niş kemerlerinin köşe dolguları birbirinden farklıdır. Sağda kıvrık dallar ve rûmîler; solda, nişin

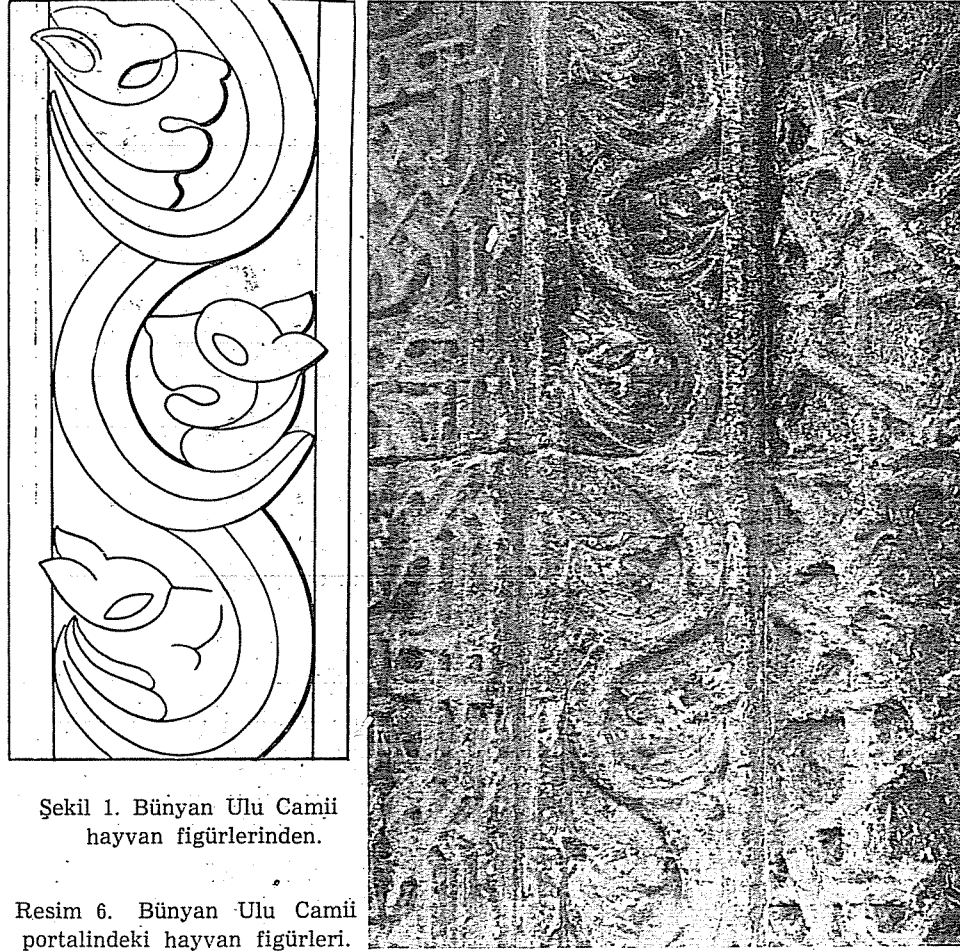
<sup>6</sup> Gabriel, A. Ay. es. Pl. LVIII, 1; Ögel, S. Ay. es. Res. 85.

<sup>7</sup> Gabriel, A. Ay. es. I. Paris, 1931, Pl. XXXIX, 2.

<sup>8</sup> Ögel, S. Ay. es. Res. 45, 78, 111.

<sup>9</sup> Ögel, S. Ay. es. Res. 104.

üstündeki panonun altıgen geçmelerinin devamı görülür (Res. 7). Bu geometrik motife Aksaray Sultan Hanı (1229) portalinin kapı kemer dolgusunda raslanır.<sup>10</sup> Soldaki bu panonun üstünde kıvrık dallar ve iki kör kemer gibi görülen süslemenin benzeri, Tokat Gök Medresesinin (1275) portalinde, ba-



Şekil 1. Bünyan Ulu Camii hayvan figürlerinden.

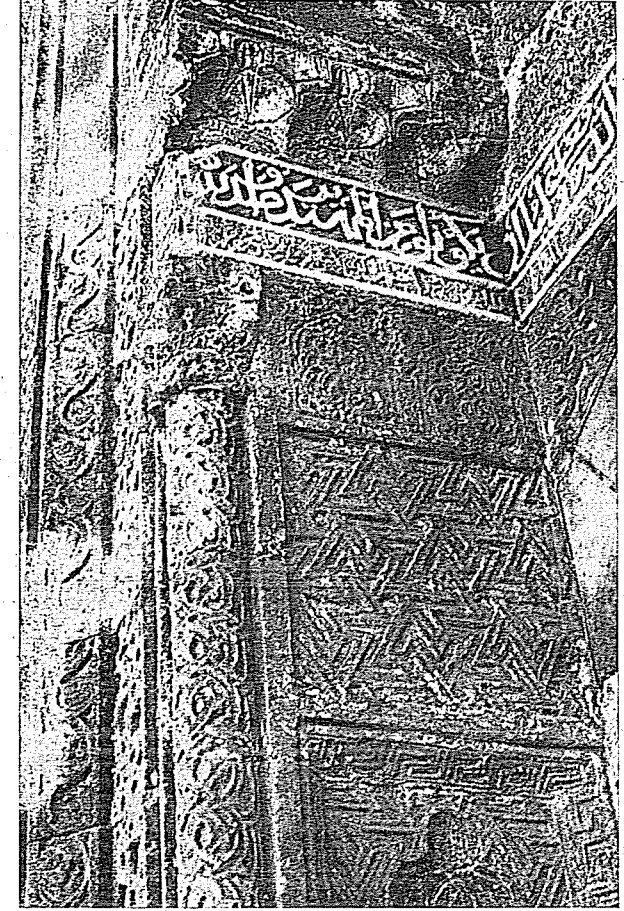
Resim 6. Bünyan Ulu Camii portalindeki hayvan figürleri.

sık kapı kemerinin üstünde bulunur.<sup>11</sup> Sağdaki nişin üstündeki motifler bunlardan farklıdır. Biri çok rastlanan geometrik geçmeler (dıştan beşinci bör-

<sup>10</sup> Erdman, K. Das anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts. Berlin, 1961, Abb. 134.

<sup>11</sup> Gabriel, A. Ay. es. II. Pl. XXII, 1.

dür motifinin aynı); diğeri okların ve kırık hatların meydana getirdiği ağaç işçiliğini hatırlatan geometrik bir motiftir (Res. 5). Bu panonun sonsuz örnek halindeki eşini XIII. yy.ın ortasında yapılmış olan Erzurum Çifte Minareli Medresenin revak sütunlarının gövdesinde görüyoruz.<sup>12</sup> Mukarnas üzen-



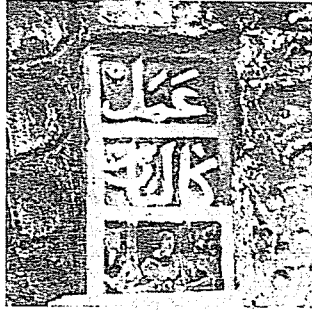
Resim 7. Bünyan Ulu Camii portalinden detay.

gili basık kapı kemerinin üstü ve köşe dolguları kıvrık dallar ve rûmîlerle süslüdür. Bunun üstünde ve iki sütun başlığı arasında boydan boya kitabe frizi uzanır. Kitabe frizinin orta kısmı üzerindeki yıldız geçmeleri, klâsik Selçuklu yapılarının çoğunda bulmak mümkündür. Portalin sivri kemeri de-

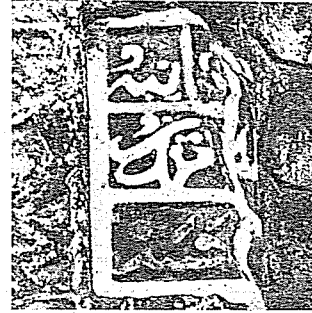
<sup>12</sup> Ünal, H.R. Les monuments islamiques anciens de la ville d'Erzurum et de sa région. Paris, 1968, Ph. 70, Fig. 88.

korsuz olup mukarnaslı iki üzengiye oturur. Kemer dışındaki kısımlar gibi giriş kapısının ahşap kanatları da sonradan yapılmış ve sadedir (Res. 4).

Bünyan Ulu Camii portalindeki motiflerin hemen hepsini (tek tek hayvan başları dahil) Anadolu Selçuklularının XIII. yy. 2. ve 3. çeyreği yapılarında buluyoruz. Plân şeması da bu tarihlere uygundur. Anadolu'da bilinen kible duvarına dikey 3 nefli Divriği Kale Camii (1180/1), Niğde Alâeddin Ca-



Resim 8. Bünyan Ulu Camii kitabesindeki mimar adı.



Resim 9. Bünyan Ulu Camii kitabesindeki kırık bölüm.

mii (1223), Amasya Burmalı Minare Camii (1237 - 47) ve Amasya Gök Medrese Camii (XIII. yy.) gurubuna Bünyan Ulu Camii de girmekle beraber, düz ahşap örtüsüyle onlardan ayrılır. Fakat bu yönden de XIII. yy. Ulu Camii tipine girer (Sivas Ulu Camii gibi). Böyle iki tipin birleştiği tek örnek



Resim 10. Resim 8'deki orta bölüm



Resim 11. Resim 8'deki alt bölüm.

olarak kalışı, bilinen XIII. yy. camilerine bir yeni form eklemesi yönünden şaşırtıcı değildir. Kitabede yapı tarihi —kırıklığı sebebiyle— okunamamakla beraber (Res. 9, 12), mimar Kâlûyân'ın adı yapının tarihlendirilmesinde sağlam bir ipucu vermektedir (Res. 8, 10). Ilgın Kaplıcası (1267) ve Sivas Gök

Medresesinin (1271/2) yapıcısı da Kâlûyân'dır. Sivas Gök Medresesindeki hayvan figürlerinin üslûp ve esprisini biraz farklı olmakla beraber Bünyan Ulu Camii'nde bulmak mümkündür. Aradaki fark, Bünyan Ulu Camii'nin daha eski olduğuna işaret sayılabilir. Mimarın Sivas Gök Medresesinde "üstad" sıfatını kullanmış olması da bu ihtimali kuvvetlendirmektedir.



Resim 12. Bünyan Ulu Camii kitabesindeki kırık yapı tarihi.

Selçuklu sülüsü ile yazılan kitabenin okunabilen kısımlarına göre caminin bir Emirü'l ümera tarafından yaptırıldığı, mimarının Kâlûyân olduğu, ...4 (H.) yılının I Muharrem günü tamamlandığı anlaşılmaktadır. Yukarıdaki karşılaştırmalar bu bilgimize eklenince, caminin yapı tarihi için H. 654 (1256) yılını veya yakınına kabullenmek gerektiği sonucuna varılır.

Kitabe metni:

Sol ön :   به ///  
          حمد ///  
          عنه ///

Sağ ön :   عمل  
          كالم بن  
          قر أبو دا

Giriş kapısı üstü (orta) :

امر بعمارة هذا المسجد المبارك امير الامراء عادلى  
مويدي مظفر قاهر الفسق قاتل (؟....) ظهير لدو //

Giriş kapısı üstü (sol kanat) :

(المود؟) (؟....) بن لاح (؟....) احسن الله  
عاقبه كتب في غره مفتوح شهور المحرم سنة  
اربع و بد /// و سه ///

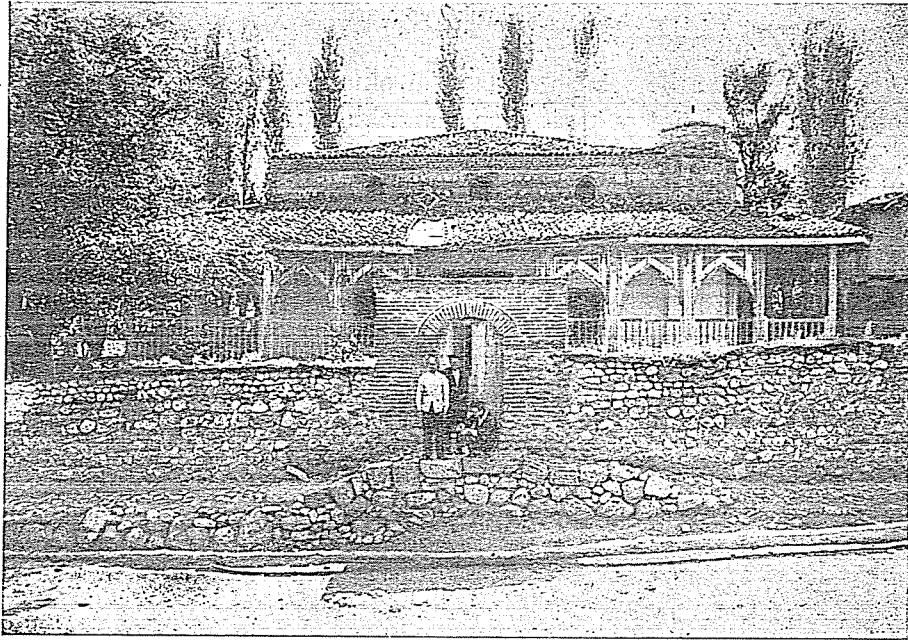
Bu kitâbe, mimarlık tarihimizin bir problemini çözen belge olmasıyla



da önemlidir. Anadolu Selçuklularının iki büyük mimar adı Kөлüg (Kölük?) ve Kâlûyân birbirine karıştırılarak iki adın aynı mimara ait olduğu ileri sürülmek istenmiştir.<sup>13</sup> Konya İnce Minareli Medrese (1258) ve Sahip Ata Camii'nin (1258) mimarı Kөлüg'ün baba adı Abdullah'dır. Bu kitâbede ise Kâlûyân'ın tam okunamayan baba adının Abdullah olmadığı kesindir (Res. 11). Baba adlarının farklılığı, Kөлüg ve Kâlûyân'ın ayrı iki mimar olduğunu açıkça göstermektedir.

#### *Silâhdar Ömer Paşa Camii :*

Erbaa'ya bağlı Akçaköy (Fidi) içinde Eski Cami diye bilinen, Anadolu ahşap camilerinin tanınmamış bir örneği ortaya çıkmış bulunmaktadır. İçer-



Resim 13. Silâhdar Ömer Paşa Camii genel görünüşü.

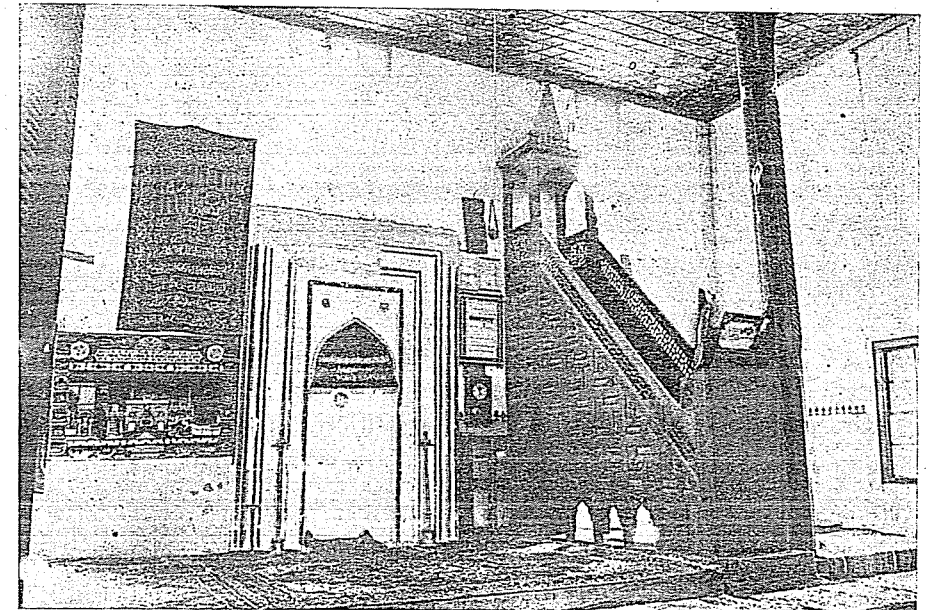
deki şaşırtıcı zenginlikte kalem işçiliğine karşılık, dış görünüşü sade ve mi-marî değeri azdır (Res. 13). Yapının duvarları bir sıra kesme taş, üç sıra tuğ-

<sup>13</sup> Ferit, M. - Koman, M. Sahip Ata ve Oğullarının hayat ve eserleri. İstanbul, 1934, s. 120/21.; Önder, M. Mevlânâ Şehri Konya. Konya, 1962, s. 87 vd.; Bünyan Ulu Camii kitabesi üzerinde çalışan M. Özergin'e burada teşekkürü borç bilir, bu konuda çalışmalarına devam edeceğini ümit ederim.

la dizisiyle değişik örülmüştür (Res. 14). Kısa minaresi kuzey batı köşededir. Yapının kuzey ve kuzey batısındaki tuğla örgülü, kirpi saçaklı iki kapı kalıntısı eski avlu hakkında bir fikir verir (Plan 2).

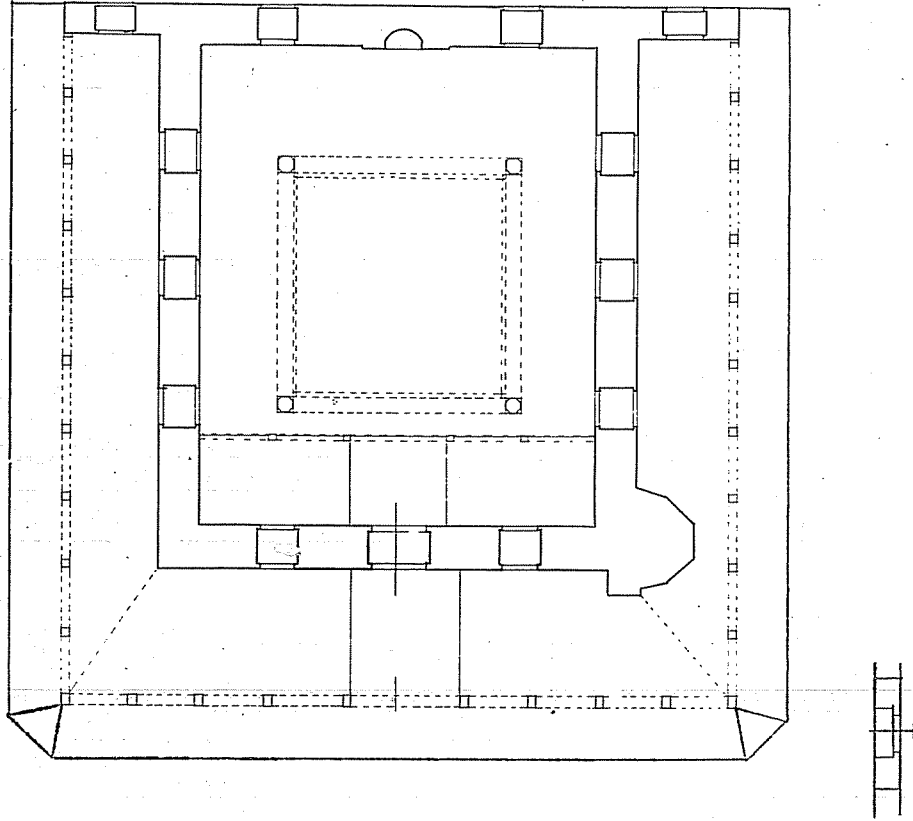


Resim 14. Silâhdar Ömer Paşa Camii güney duvarı



Resim 15. Silâhdar Ömer Paşa Camii iç görünüşü.

İki kat halinde 22 pencereden gelen ışık camiye ferahlık vermekte, zengin ve çok renkli kalem işlerini aydınlatmaktadır Stuko mihrapta, ince geç-

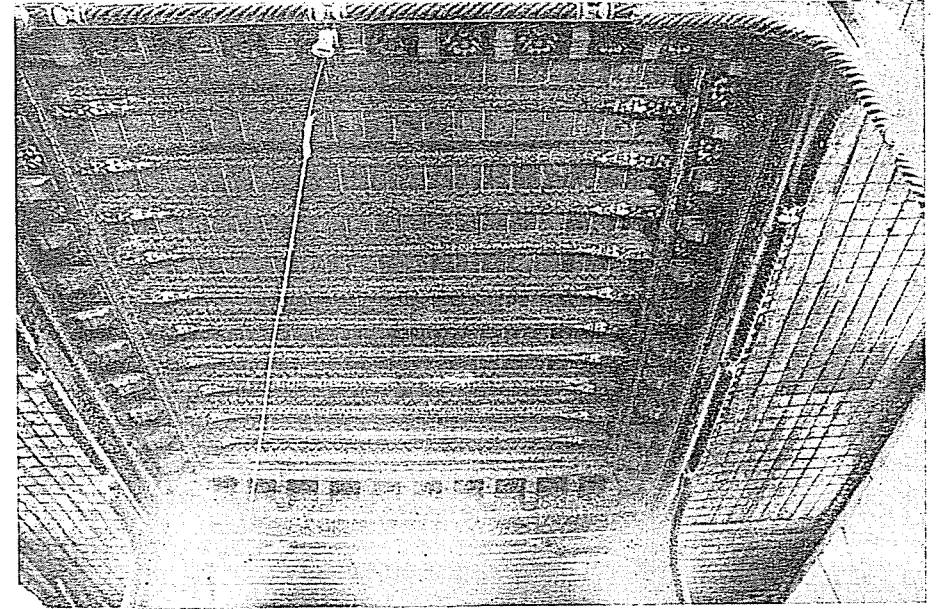


Plan 2. Silâhdar Ömer Paşa Camii  
Çizen: Ara Altun

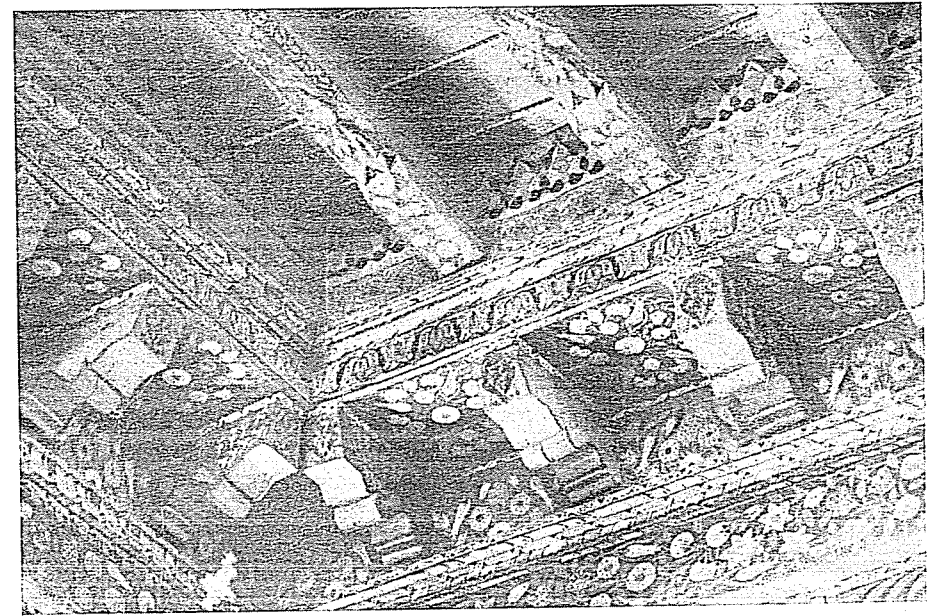
meler arasında az reliefli rûmî ve palmet motifleri görülür. Ağaç minber oldukça sadedir (Res. 5).

İç yüzlerinde burmalı çıtalar bulunan 4 ağaç direğin taşıdığı ahşap tavanın ortası yükseltilmiştir (Res. 16). Burada hatıllar ve konsollar tamamen renkli kalem işleriyle süslenmiştir (Res. 17, 18). Bunlar arasındaki bol natüralist çiçeklerin benzerlerini Manisa Muradiye Camii (XVI. yy. s. 11) müez-

zin mahfili tavanında,<sup>14</sup> Topkapı Sarayı Revan Köşkü (1695) tavanında<sup>15</sup>



Resim 16. Silâhdar Ömer Paşa Camii tavanı.



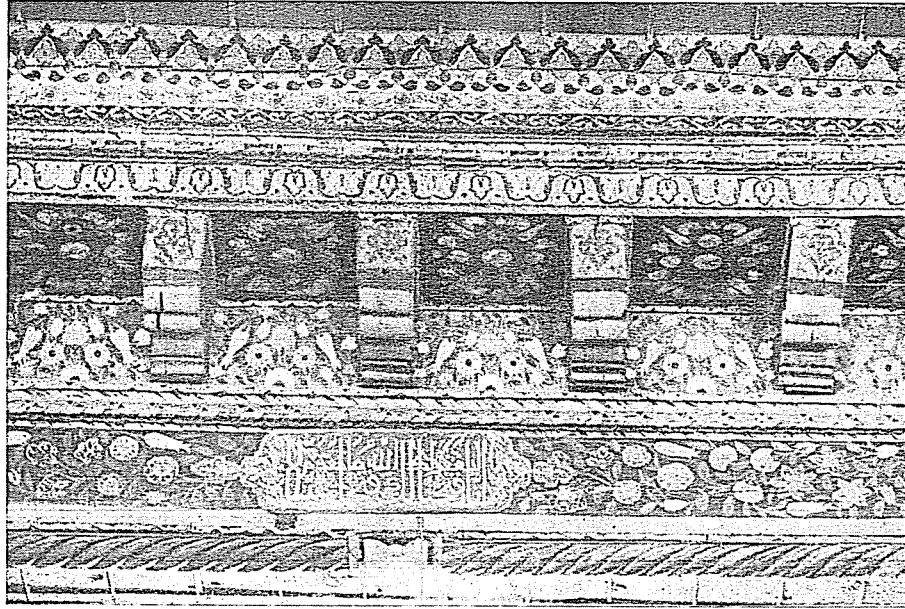
Resim 17. Silâhdar Ömer Paşa Camii tavan süsleri.

<sup>14</sup> Öz, T. "Tavanlarımız" *Güzel Sanatlar*, 5. Ankara, 1944, s. 32, Res. 5.

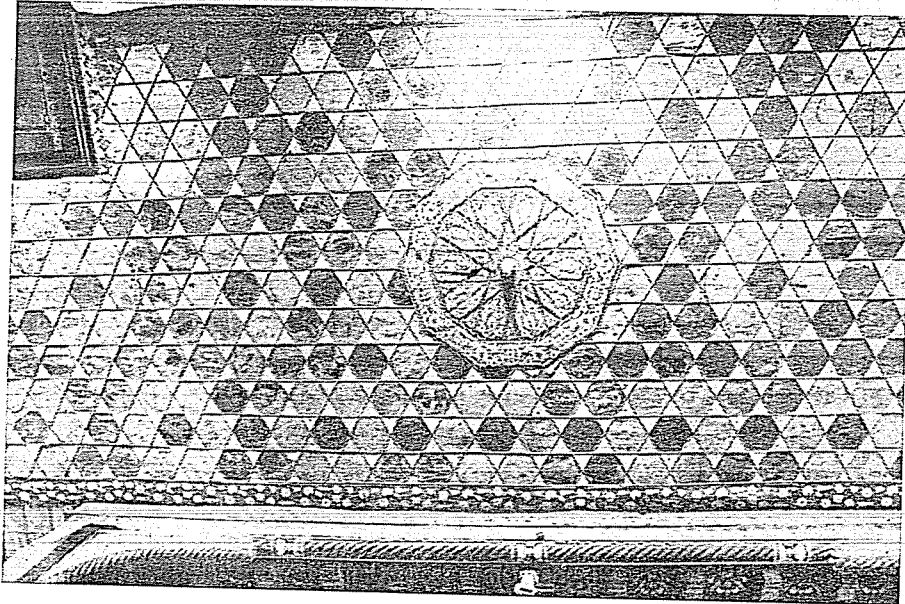
<sup>15</sup> Öz, T. *Ay. es.* s. 35, Res. 9.



görmekteyiz. Mihrap yakınında tavan, süslemelerin en zengin olduğu yerdir. Eski Ankara evlerinde rastlandığı gibi geometrik bölümlere ayrılan tavan

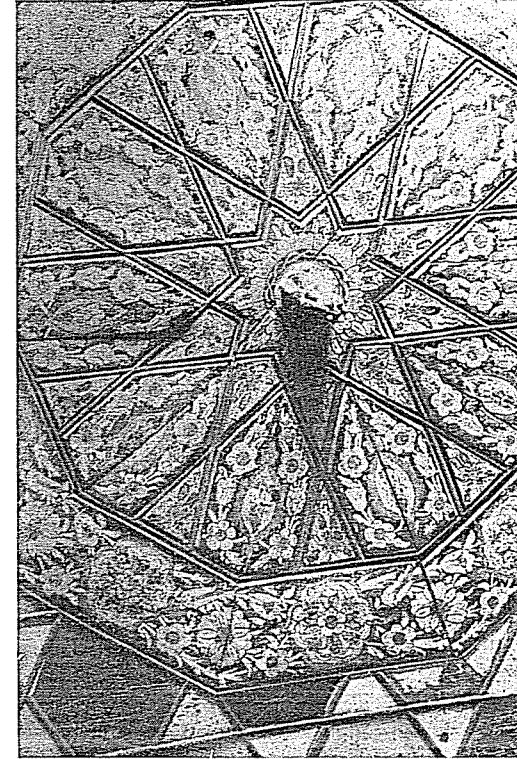


Resim 18. Silâhdar Ömer Paşa Camii tavan süsleri.



Resim 19. Silâhdar Ömer Paşa Camii mihrap önü tavan süsleri.

göbeği natüralist çiçeklerle iyice doldurulmuştur (Res. 19, 20).<sup>16</sup> Kadınlar mahfilinin üstünde de, dikdörtgen bir alana çıtalarla geometrik süsleme yapılmıştır. En çok kullanılan renkler kiremit kırmızısı, sarı-turuncu, sarının muhtelif tonları, zeytin yeşili ve beyazdır. Süslemeler bozulmadan günümüze kadar gelebilmiştir.



Resim 20. Silâhdar Ömer Paşa Camii mihrap önü tavan süslerinden detay.

İki kademeli zemin altıgen tuğlalarla döşelidir.

Kitabesi olmayan camiyi yaptıran Silâhdar Ömer Paşa'nın vakıf bırakmadan 1707 den önce ölmüş olduğunu biliyoruz.<sup>17</sup> Tamir ve bakım için 1707 de vakıf istenmiş olması ve süslemelerin üslûbu camiyi, XVII. yy. sonuna tarihlendirmeye imkân vermektedir.

<sup>16</sup> Eldem, S. H. "17. ve 18. asırda Türk Odası" *Güzel Sanatlar*, 5. Ankara, 1944, s. 19, Res. 14.

<sup>17</sup> Erdoğan, M. "Osmanlı Devrinde Anadolu Camilerinde Restorasyon Faaliyetleri" *Vakıflar Dergisi*, VII. İstanbul, 1968, s. 180.

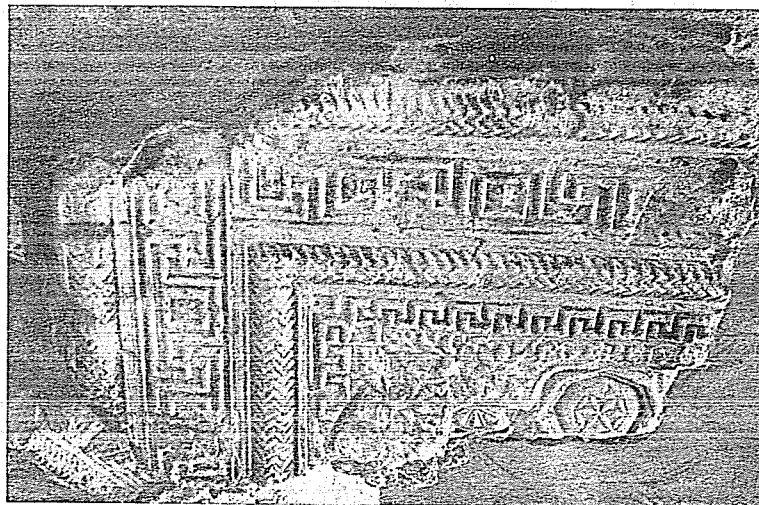


G Ö N Ü L G Ü R E Ş S E V E R

AGUSTOS - 1968, İZNIK ÇİNI FIRINLARI KAZISI SIRASINDA  
ÇIKARILAN STUKO BULUNTULAR.

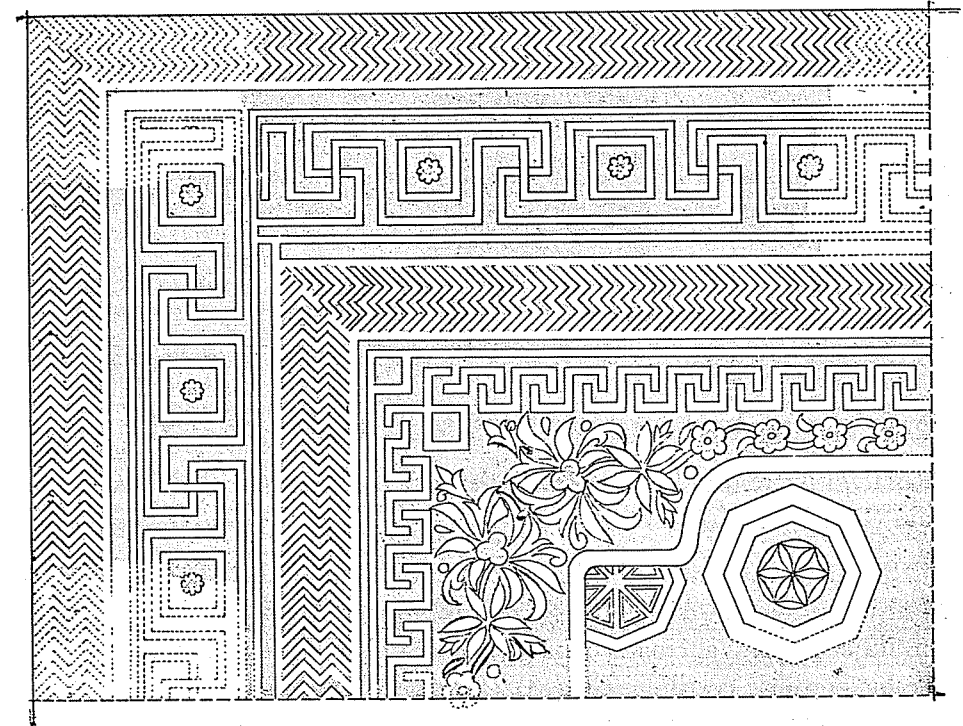
Prof. Dr. Oktay Aslanapa başkanlığında, Doç. Dr. Şerrare Yetkin, Asis. Tülâ Reyhanlı ve yirmi bir kişilik öğrenci grubunun katıldığı kazıda, Saraybahçe denilen yerde, Süreyya sokakta, daha önce şahsa ait bir evin inşâsı sırasında, Müze Müdürlüğü'nün tespit edip toplattığı alçı kabartma parçaların bulunduğu yerde üç sıra tuğla hatıllı kesme taş duvarın iç kısmında geri kalan parçalar toprak altından çıkarılmıştır.

Sokak seviyesinden bir metre derinlikte bir kitâbe frizi parçası ile büyük bir nişin parçaları, daha önce bulunan frizin benzeri olan parça ile birlikte çiçekli kûfi ve diğer kitâbe parçaları bunlar arasındadır. Aynı yerde daha derine inilerek kûfi ve nesih yazılı parçalar ile yıldız geçmeli, geometrik tezyinatlı parçalarla büyük bir nişin köşesi olarak parçaların en büyüğü ele geçirildi ve 45×55 cm. ebadında bir bordür parçası bulundu. Müzedeki parçalarla birleştirilerek bir değerlendirme yapmaya çalıştığımızda, mevcut par-



Resim 1. Stuko Niş köşesi. 55 x 40 cm.

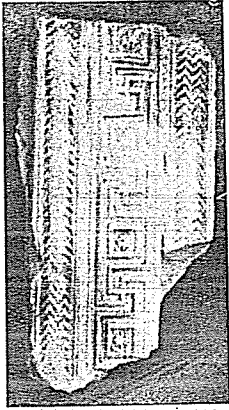
çaların hiç biri diğeriyle birleştirilemedi. Çünkü parçalar iki ayrı nişe ait ve nişlerin çeşitli kısımlarındandı. Tespit edebildiğimiz kadarıyla bu parçaları değerlendirecek olursak; nişin köşesine ait olan büyük parçada meandr bordürünün iki kenarında yer alan çift balıksırtı şeklindeki iki şeritle sınırlanmış geniş bir dış bordür bulunmaktadır. Bu, nişin bütününün üstten ve iki kenarından çevrilmekte olduğunu gösterir. Geniş bordürün iç tarafındaki balık sırtı frizin iç yanındaki köşeli S'lerin yatay olarak birbirini takibetmesiyle meydana gelen bordür yer alır. Bu köşeli meandr şeklindeki bordürün hemen altında ise nişin köşe üçgeni alanını tezyin eden natüralist çiçek dekorasyonu vardır. Niş köşe alanı bahar çiçekleri, yıldız çiçeği ve şekâyık motifleriyle doldurulmuştur. Bundan sonraki kısım 2 cm. derin bir niş oyun-



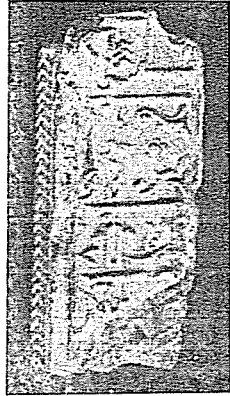
Desen: 1

tusu halinde olup, bu niş alanını çok köşeli ve sekiz köşeli geometrik rozetler tezyin etmektedir (Res. 1) (Desen 1). Köşe parçasının devamı olduğu anlaşılan diğer parça ortada meandr geçme motifi iki kenarında çift balık sırtı şeritlerden bir örnek gösterir (Res. 2). Diğer geniş bordür parçası üzerinde bitki motiflerinden bir dekor görülür. Bu bitkisel örnek yaprak, palmet ve

rûmîlerin yerleştirildiği dallardan boğumlu geçmeler halindedir. Ayrıca derin yiv halinde şerit boğumlar vardır (Res. 4) (Desen 2). Bitkisel bordürden sonra yer alabilecek durumda çok köşeli yıldız motifli gösteren geometrik geçme dekorlu parçalardır (Res. 5) (Desen 3). Geometrik geçmeler arasında meydana gelen beş köşeli kısımlar palmet motifleriyle zenginleştirilmiş olup yıldızın ortası kademeli bir kabara halindedir. Bu bordür kademeli rölyef halinde işlenmiştir. Nişin en dış bordürü olduğunu zannettiğimiz diğer parça da, çiçekli kûfî ile yazılmış bordürdür. (Res. 3). Bu parçaların yanlarındaki kalıntılardan ve çift balık sırtı şerit parçalarının çok sayıda olmasından da



Res. 2. Stuko Meandr-bordür.  
60x20 cm.



Res. 3. Kûfî yazı bordür parçası.  
32x15 cm.

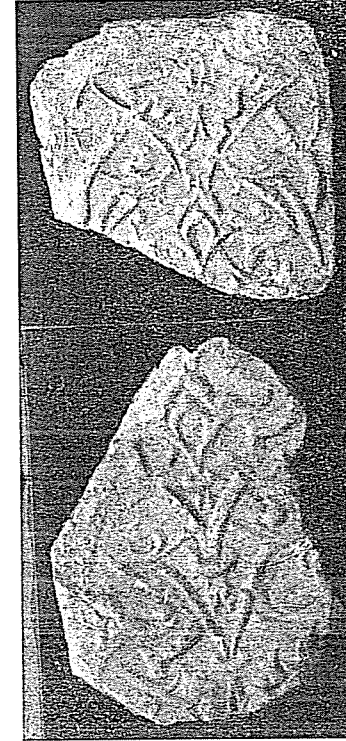


Res. 6. Çift balıksırtı dekor ve rozet süslemeli parça.  
45x30 cm.

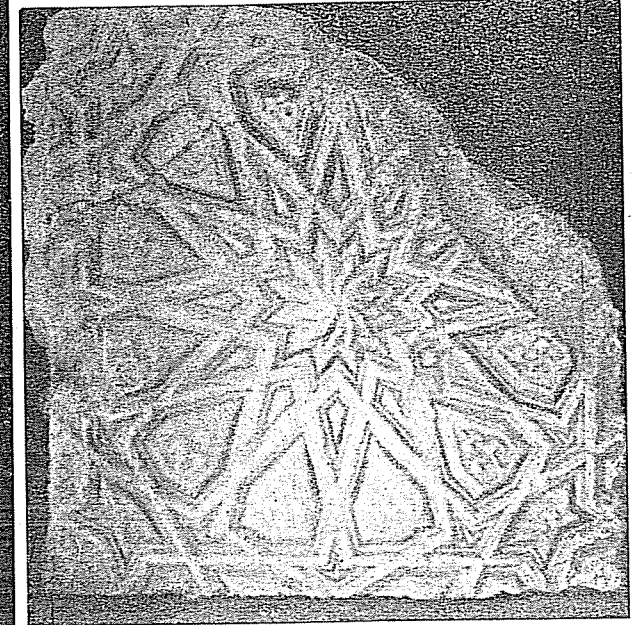
anlaşacağı üzere, her bordür birbirinden çift balık sırtı şeritlerle ayrılıyor olmalı. (Res. 1, 2, 3, 6) (Desen 1).

Stuko parçalar arasında diğer bir niş olduğunu zannettiğimiz parçalarda nişin iki ayrı köşesi halinde güzel şekâyık motifinin yer aldığı iki parçanın, ikiye kenarı alternatif olarak yerleştirilmiş palmet ve lotüslerden ibaret ince bir bordürle çevrilidir (Res. 8) (Desen 4). Diğer parça da kanatlı iki rûmînin meydana getirdiği iki ayrı palmet motifinin ters yönde alternatif olarak yerleştirilmesinden elde edilen bir tezyinat gösteren bordür parçasıdır. (Res. 8) (Desen 5). Bir çiçekli kûfî yazı bordürü bu nişi çevirmektedir, fakat yazının okunması mümkün olmuyor. Çünkü çok bozulmuş, çiçekli kûfî bordürde bir balık sırtı kabartılmış dar bordürle bitişiyor (Res. 10). Derin rölyef halinde işlenmiş geniş bordür parçası ise kıvrık dallar üzerinde rûmîler, tomurcuklardan ibaret bir dekor gösterir. Bitki dekorlu geniş bordürü her iki kenarından balık sırtı dekorlu kabarık birer şerit ve kademeli olarak iş-

lenmiş rozetlerden meydana gelen dar bordür ve balık sırtı şeritle sınırlanan sekizgenlerin birbiri içine geçmesiyle geometrik düğüm dekoru gösteren parçadır (Res. 7) (Desen 6). Nihayet son önemli parça da içe doğru oyuk bir



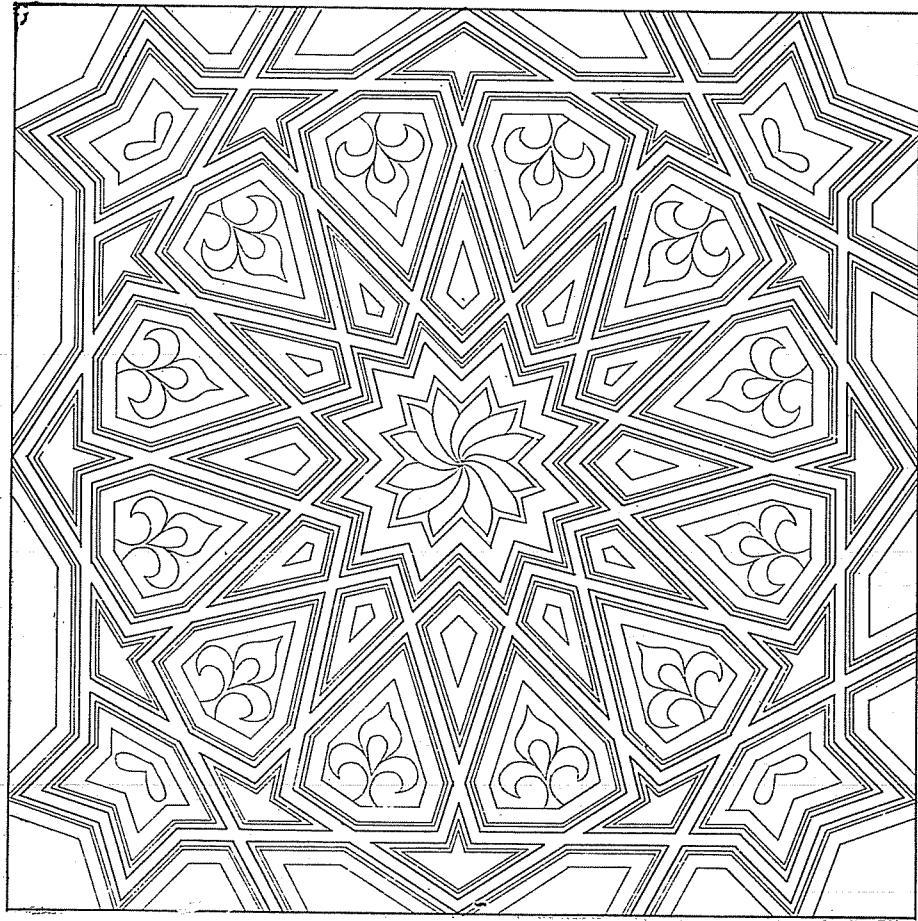
Res. 4. Bitki Dekorlu bordür parçaları.  
(30x23 cm.) (35x23 cm.)



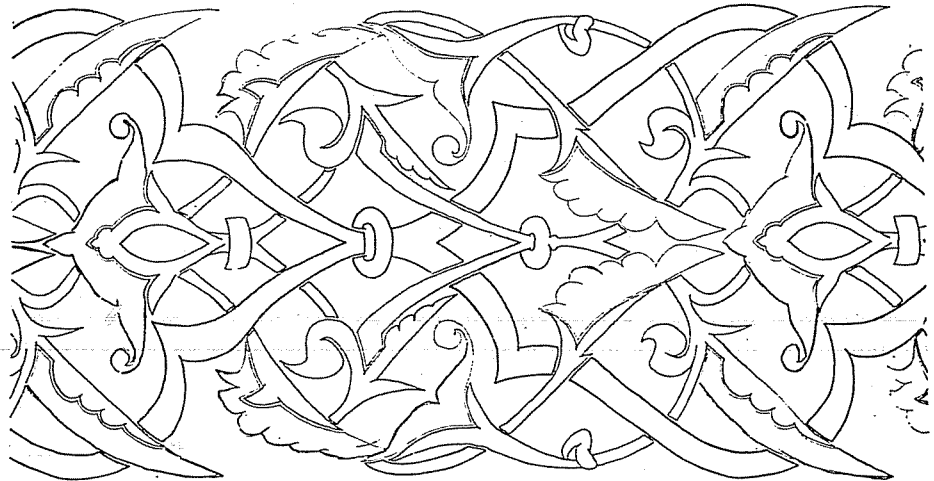
Res. 5. Stuko, geometrik yıldız geçme süslemeli parça. 38x35 cm.

zemin üzerine rölyef halinde kûfî ve güzel bir nesih yazı bordürüdür, yazının zemini rûmî, palmet motifleriyle tezyin edilmiştir. Nesih yazıdan sadece "ED-DÜNYA" okunabiliyor. Nesih yazı bordürü de bir sıra kademeli rozetli dar bordürle sınırlanıyor (Res. 11). Bir envanter numarası altında 8-73 arasında muhtelif büyüklükte diğer stuko parçalar bulunmuştur (Desen 8).

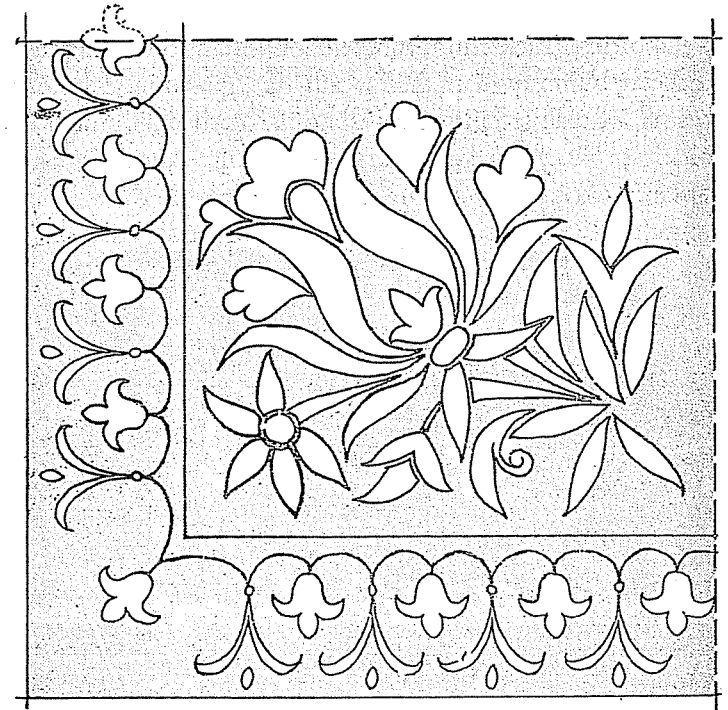
Stuko kabartmalar derin rölyef halinde geometrik geçme ve yıldız dekoru, natüralist bitki dekoru ayrıca çiçekli kûfî yazı ile nesih yazı dekorunu gedek ayrı ayrı gerekse aynı bordür üzerinde vermektedir. İşçilik ve teknik olarak fevkalâde parçalardır. Bu stukolar ilk Osmanlı yan mekânlı camilerinde olduğu gibi ocaklı ve nişli duvar kaplamalarında görülen stuko dekorları ha-



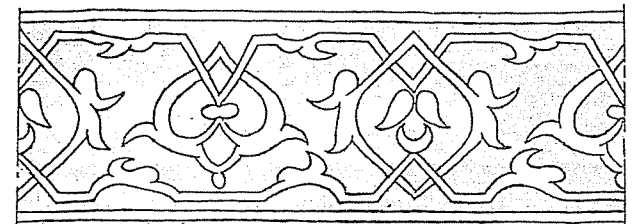
Desen: 3



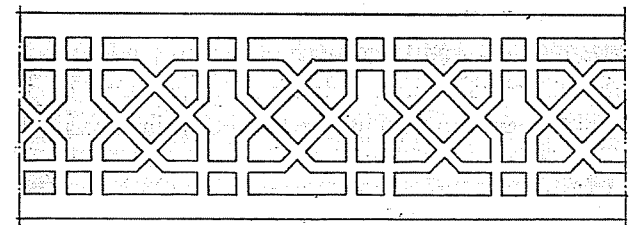
Desen: 2



Desen: 4



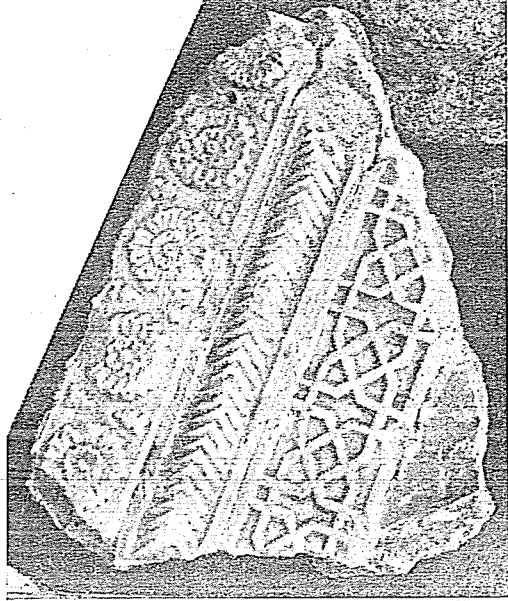
Desen: 5



Desen: 6



tırlatır. İlk anda birleştirmek mümkün olmadığından, bu kadar farklı dekorlarla bu parçaların bulunduğu mahallin adı da gözönünde bulundurularak bir saray yapısına ait olabileceğini de düşündük. Yerli halk bunlara Sadrazam Çandarlı Halil Paşa sarayının kalıntıları demektedir. Ancak İznik'te Osmanlıların ilk zamanlarına ait bir sarayın mevcudiyetine herhangi bir kaynakta rastlanmamaktadır. Bu hususta kazı esnasında öğrendiğimiz bilgiye göre;



Res. 7. Rozetleri, balıksırtı ve düğüm motifli friz parçası. 47 x 35 cm.

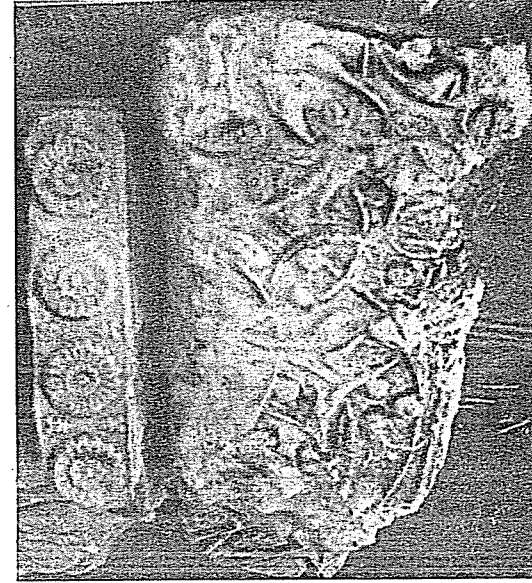


Res. 8. Stuko niş köşesindeki şekâyik motifli. 16 x 17 cm. Palmet motifli bordür parçası. 21 x 9 cm.

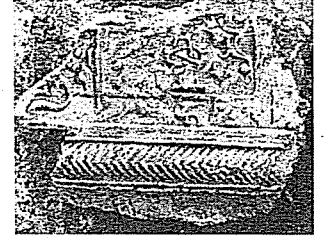
Birinci Dünya savaşından önce bir camide çıkarılan molozlarla birlikte stuko parçaların, tespit ettiğimiz tuğla hatıllı taş duvar arkasına dökülmüş olduğunu öğreniyoruz. Kaliteli işçilik ve ileri bir teknik gösteren stuko parçaların duvara monte edilen yüzlerinde kitleler halinde kalın harçlar bulunmaktadır. Bu da stukoların söylenildiği gibi belki bir mihraba ait olabileceği fikrini destekler.

Bulduğumuz stukolar, İznik - Yeşil camii son cemaat yeri pencere alınlıklarında görülen taş süslemeleri, Bursa - Yeşil camii (1421) ve Türbesinde görülen çiniler ve Milâs Firuz Bey camii (1394) taş süslemesi ile üslup baki-

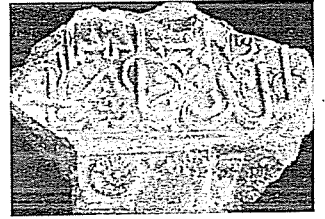
mundan benzerlik gösterir. (Res. 4) te görülen palmet ve dilimli rûmîlerin bir örneğini Bursa Yeşil türbedeki çini lâhdin kenarındaki sıraltı tekniği ile yapılmış çinilerde görüyoruz. (Res. 9) daki derin rölyef halinde palmet ve rûmîlerin benzeri Firuz Bey camii'nin (1394) portal üstündeki kemer dolgunun taş süslemelerine benzemektedir. Diğer taraftan (Res. 5) (Desen 3) te



Res. 9. Derin rölyefli bitki süslemelerile bordür parçası. 40 x 35 cm.



Res. 10. Çiçekli küfi yazının yer aldığı ştuko bordür parçası. 26 x 23 cm.



Res. 11. Nesih ve küfi yazının yer aldığı ştuko bordür parçası. 35 x 24 cm.

geometrik yıldız geçmeler Selçuklu ve Osmanlı sanatında gerek taş gerekse çini ve tahta işçiliğinde en güzel örneklerini vermiştir. Bu geometrik geçme yıldız dekorunun en bariz örneklerini çini olarak Bursa Yeşil camii ve türbesinin renkli sır tekniğindeki çinilerinde ve tahta kapı kanatlarında görüyoruz. (Res. 1) (Desen 1) de niş köşe dolgusunda natüralist bitki dekorları Osmanlı çini tezyinatında çok bol olarak yer almıştır. Aynı şekilde küfi ve nesih yazılı bordürler de Selçuklu ve Osmanlı sanatının geleneksel olarak tezyini gelişiminde önemli yer tutmaktadır. (Res. 7) (Desen 6) da görülen sekizgen geçmelerden meydana gelen düğümler Edirne Şahmelek Paşa camii'nin (1429) alçı mihrabında ve Yıldırım camii (1397) nişli ocak süslemelerinde yer almaktadır. Daha önce Karahanlıların Buharada Mugak Attari camii portalinde, Özkent'te Nâsır bin Ali türbesinde (1012), Kazvin - Hemedan yolunda Karagan - Türbe cephe dekorlarında (1067), Anadolu'da Kale camii

(1180) portalinde, Divrik Sitte Melik türbesi (1196) portalı etrafında ve Harput Ulu camii (1184-1200) minberinde, ayrıca Alay han (1220-1225) portal dekorlarında görürüz.<sup>1</sup> Aynı düğümün Anadolu'da Selçuklular zamanında yaşadığını Kayseri Keykubadiye köşkündeki çinilerde müşahede ediyoruz. Böylece kökü Karahanlılara dayanan bir motifin Osmanlı sanatının ilk âbidelerinde devam ettiğini görmekteyiz.

Bu stuko parçaların önemi, ilk Osmanlı devrine ait süsleme motiflerini toplu halde vermesiyle büsbütün artar. Osmanlı sanatı başlıca lotüs, palmet, rûmî bağlantısı, geometrik yıldız geçmeler, rozetler ve meandrlar gibi, Selçuklu süsleme sanatının motiflerini devam ettirmekte olup, bunu yeni motifler halinde büsbütün zenginleştirmiştir.

Bilhassa 14. ve 15. y.y. çini, taş ve tahta süslemelerin stuko üzerinde de görülmesi bir devir üslûbuna işaret eder.

<sup>1</sup> Aslanapa, Oktay, Excavation For The Qeyqubadiye Villas At Kayseri (1964). Reprint from the Journal of the Regional Cultural Institute. Summer 1967. Vol. I. No. 2.

## TÜRK - İSLÂM SANATI İLE İLGİLİ LİSANS TEZLERİ:

(Yıllığın ilk sayısından sonrakiler)

140 — Gökşen ÖZÜESEN

**Eskişehir ve Sivrihisar'da Türk Eserleri. 1965.**

44 Sayfa, 98 Resim, 9 Desen, 14 Plân.

Eskişehir ve Sivrihisar tarihçesinden sonra bu yerlerin Selçuklu, Karamanlı, Osmanlı yapıları tek tek incelenmiş; 'Karşılaştırma' bölümünde bu yapıların diğer bölgelerdeki Türk yapıları ile mimarî ve süsleme yönünden benzerlik ve ayrılıkları belirtilmiştir. 'Netice' bölümünde bilhassa 1274 tarihli Sivrihisar Ulu Camisi ve 1327 tarihli Alemşah Kümbeti üzerinde durularak Ulu Caminin, Anadolu Selçuklu Câmileri arasında özel bir yeri olan ağaç direkli, zengin dekorlu ahşap camilere önemli bir örnek olduğu; Alemşah Kümbetinin ise İlhanlı hâkimiyeti devrinin bütün üslup özelliklerini aksettirdiği ve ince işlemeli kapı blokunun gözahcılığı açıklanmıştır. Ayrıca 'Yapıların İncelenmesi' bölümünde Eskişehir ve Sivrihisar'da bugün mevcut olmayan veya değişikliğe uğramış bulunan cami ve mescitler de ele alınmıştır.

141 — SİDAL KİRAZLI

**İnegöl İshak Paşa Külliyesi, 1965.**

41 Sayfa, 41 Resim, 8 Röleve

Osmanlı Türk Mimarîsinin başlangıç devrine ait tipik bir örnek olan İnegöl İshak Paşa Külliyesi tezin konusunu teşkil eder.

Girişte, Külliyenin tarihçesi ile İshak Paşa'nın hayatı hakkında bilgi verilmiş birinci bölümde, ilk Osmanlı kuruluş ve yayılış devrinde hâkim durumda olan yan mekânlı plân şemasında inşa olunan cami, vaziyet plânında külliyenin kuzey tarafına inşa edilmiş olan "U" şeklindeki plân şemasıyla medrese, caminin kible batı köşesindeki altıgen plânı türbe, ikinci bölümde, İshak Paşa'nın vakfiyeleri, üçüncü bölümde, yan mekânlı camiler, bu camilerin özelliği ve İspak Paşa camii ile, Karacabey camii ve Bursa'daki Hamza Bey camii arasında mukayees ve değerlendirme yapılmıştır.

142 — Yüksel ÖZDOĞAN.

**Konya Mezar Anıtları. 1965.**

110 Sayfa, 203 Resim, 41 Plân.

Mezar mimarîsinin tarihçesi, Türkler Müslüman olmadan önceki durum, Müslüman olduktan sonra İslâm dünyasına bu yönden etkileri, diğer İslâm ülkelerindeki

NOT: Özetleri çıkarılan tezlerin numara sırası, tarih sırasına göre değildir.

anıtlar ele alınmıştır. Sonra, Konya'da Selçuklu, Karamanlı, Osmanlı devirlerinden 63 mezar anıtı önce devirlere, sonra da tiplere göre incelenmiş; mimari ve süsleme unsurlarındaki gelişme önemle ele alınarak devirler arasındaki farklar belirtilmiştir. Bir kısmı yıkılmış olan bu anıtların 48'i Selçuklu 4'ü Karaman, 11'i Osmanlı devrine ait olduğu tesbit edilmiştir.

Konya mezar anıtları 6 gurupta toplanarak ilk defa belirli tipler ortaya konmuş ve bu tiplerin ayrı ayrı öncülerine ve benzerlerine — yurt içinde ve dışında — örnekler verilmiştir. 'Netice' bölümünde genel olarak Anadolu mezar anıtları ile İran mezar anıtları arasındaki benzer taraflar ve farklar ele alınarak Anadolu'daki gelişim ortaya konmuş, yukarıdaki 6 ana guruba dahil olmayan diğer tiplerden Konya ve Anadolu'nun diğer şehirlerindeki örnekler gösterilmiştir. Önemle üzerinde durulan sonuç, mezar yapıları yönünden Anadolu'da devamlı gelişmenin olduğu ve bu gelişmenin Konya'daki bol örneklerle izlenebildiğidir.

143 — Aysel USLU.

**İstanbul'da Çarşamba Nişancı Mehmet Paşa Camii. İstanbul 1964-65.**

Nişancı Mehmet Paşa'nın biyografisi verilmiş, caminin mimari özelliği üzerinde durulmuş, plân, cephe ve örtü sistemi incelendikten sonra süsleme özelliği, taş işçiliği, kalem ve ağaç işçiliği incelenmiştir. Camiin sekiz ve altı isnitalı diğer camilerle mukayesesi ve değerlendirilmesi yapılmış, Sinan'ın son devirlerinde meydana getirmiş olduğu bu cami büyük bir abidevi kubbe ve onun hissedilmeyen yardımcıları altında mistik havayı sağlıklı mekânı meydana getirmiştir.

144 — Duran İŞMEN.

**Hadım İbrahim Paşa Külliyesi. İstanbul, 1965-66.**

30 Sayfa, 48 Resim, 21 Plân.

Giriş bölümünde Hadım İbrahim Paşa'nın hayatı ve vakfiyeleri ile aynı şekilde Mimar Sinan'ın biyografisi verilmiş, sonra külliye elemanları incelenip netice olarak Hadım İbrahim Paşa külliyesinin Osmanlı mimarisindeki yeri anlatılmıştır.

145 — Afif Süreyya DURUÇAY.

**Otağ-ı Hümayun — Davutpaşa Kasrı. 1962.**

Sayfa, 78 Resim, 20 Şekil, 3 Kesit, 4 Plân, 1 Kroki.

Çadırın Türklerdeki rolü ve Otağ-ı Hümayunlar hakkında bilgi verildikten sonra Davutpaşa Kasrının Otağ-ı Hümayun olarak kullanılması, kasır olarak sivil mimarimizdeki önemi belirtilmiştir. Kasrın bulunduğu yerin ve kasrın tarihçesi; yapının muhtelif tarihlerdeki onarımları, mimari ve süsleme özellikleri anlatılarak Selçuklular ve Osmanlılarda kasır mimarisinin gelişmesi içinde bu kasrın yeri açıklanmıştır. Bu arada 13. — 17. yüzyıllardaki sivil mimari plân tipleri incelenerek, bu yapının otağ ve kasır olarak kullanılması sebebiyle fonksiyonu bakımından orjinalliğine değinilmiş, plân düzeni yönünden öncekilerle benzerlik göstermemesine rağmen esas salon fikrinin burada da hakim olduğu sonucuna varılmıştır.

146 — Yıldız GENÇATA (Sarıbatı)

**Ramazan Efendi Camii.**

Resim 56, Şekil 5, Plân 2.

Tezin konusu olan 1586 tarihli camiin, ahşap çatılı ve Türk mimari tarihinde kubbenin çeşitli varyantını denemiş bir mimar olan mimar Sinan tarafından yapıldığı ve en büyük özelliğinin burada ahşap çatı sisteminin kullanıldığı üzerinde önemle durulmuştur. Mimari organlarda XVI. y.y.'ın II. yarısına ait özellikler görülmektedir. Camiin mimari özelliği yanında, içinin XVI. y.y.'ın en güzel çinileriyle kaplı olduğu, bu çinilerin yanı sıra, taş süsleme ve kalem işlerinin de kullanıldığı anlatılmıştır. Camiin basit bir mimari düzen içinde çiniler ve diğer süslemelerle ufak ve basit mekânlarda, renkli ve canlı bir atmosfere ulaşıldığı sonucuna varılmıştır.

147 — Dilek HASKÖK.

**İstanbul'da Çinili Türbeler. 1965.**

198 Sayfa, 14 Plân, 162 Resim, 45 Desen.

Anadolu çini dekorasyonunun kısa tarihçesi, çini ve çini teknikleri belirtilmiştir. Mimarileri kadar çini süslemeleri de önemli olan ve bu iki unsurun ayrılmaz bir bütün olduğu 18 adet İstanbul çinili türbesi, çinileri yönünden kronolojik sıraya konmuş, türbelerin inşa tarihine göre de listesi verilmiştir. Fakat esas tasnif, çini dekorları yönünden yüzyıllara göre yapılır. Böylece türbelerde başka devirlere ait çinilerin kullanıldığı da tesbit edilmiş olunuyor.

'Toplama' bölümünde 1463/74 tarihli Mahmutpaşa Türbesinde kompozisyon ve teknik Selçuk üslubu olmakla beraber çini mozaikleri, taş duvarlarda açılmış yuvalara gömülmekle tek örnek olduğu; 1548 tarihli Şehzade Mehmet Türbesinde iç çini süslemenin tamamen mimari şemaya uydurulduğu ve renkli sır çini tekniğinin türbelerdeki son örnek olduğu açıklanmıştır. 'Değerlendirme' bölümünde çinilerin üslup, teknik, renk, motif ve kalite bakımından gelişimi izlenmiş, diğer yapılarıdaki çinilerle mukayeseleri yapılmıştır. Eyüp Sultan Türbesi hariç, bütün İstanbul türbelerindeki çinilerin İznik atölyelerinde yapıldıkları ileri sürülmüştür. 1458 tarihli (tamiri: 1724) Eyüp Sultan Türbesi XV., XVI., XVII. ve XVIII. yy. çinilerinden örnekleri biraraya toplaması bakımından, küçük bir çini müzesi durumunda olduğuna işaret edilmiştir.

148 — Ahmet BALTAÇI.

**Yemen Fatihî Sinan Paşa Külliyesi. 1966.**

38 Sayfa, 5 Plân, 55 Resim.

İstanbul Çarşıkapı semtindeki medrese, türbe ve sebilden meydana gelmiş olan bu külliye tipinin, Memluktardan beri Mısır'da kullanılmış olduğu, Osmanlılarda ise bol örneklerine raslanıldığı belirtilmiştir. Külliye yapıtıran Yemen Fatihî Koca Sinan Paşa'nın hayatı, külliyenin mimarı Davut Ağa'nın hayatı ve eserleri kısaca anlatıldıktan sonra 'Katalog' bölümünde klasik üsluptaki medrese, türbe ve sebilin mimarisi ve süslemeleri incelenmiştir. 'Toplama ve Değerlendirme' bölümünde medrese, türbe, sebil yapılarının tarihçesi verilerek Sinan Paşa medresesi, türbesi ve sebilin Osmanlı sanatındaki yeri belirtilmiştir. Bu arada medreselerin Osmanlılarda 5 ana



guruba ayrıldığı esası üzerinden bu medrese 2. guruba (Etrafı revaklarla çevrili odaları ve kubbeli dershanesi olan dikdörtgen plânlı ve mihraplı tip) sokulmuş ve onlardan ayrılan tarafları belirtilmiştir. 'Mukayese' bölümünde medrese, diğer Osmanlı medreseleri ile karşılaştırılmıştır. 'Netice' bölümünde medrese gelişiminin Osmanlılarda değişik olduğu ele alınmış, İstanbul'da bol örnekleri olan bu medrese tipinin günümüz üniversiteleri ayarında okul olarak önem kazanmış olduğu belirtilmiştir. Sanat değerleri yanısıra birçok Osmanlı devlet ve ilim adamı yetiştirmeleri ile de tarihi değer taşıdıklarına işaret edilmiştir.

149 — Emel ETGÜR.

**Zal Mahmut Paşa Külliyesi. 1967.**

42 Sayfa, 70 Resim, 7 Plân.

İstanbul Eyüp semtindeki bu külliye vakfeden Zal Mahmut Paşa'nın hayatı, külliye mimarı Mimar Sinan'ın hayatı ve eserleri hakkında kısa bilgi verildikten sonra 'Katalog' bölümünde külliye camisi, 2 medresesi, türbesi, avlu duvarları, kapıları, çeşme ve şadırvanı incelenmiştir. 'Toplama ve Değerlendirme' bölümünde çok kısa olarak Anadolu camilerinin gelişimi bazı örneklerle anlatılmış; tek kubbeli tipe giren bu caminin orta mekânının doğu ve batı yönlerde iki yana dikdörtgen mekânlarla genişletilmesi ve yine kuzey yönde bir miktar daha genişletilmesi ile tek kubbeli tip içinde değişik plân şeması ve mekân konstrüksiyonu getirmiş olduğu, böylece içten ferahlık sağladığı belirtilmiştir. Kubbe ağırlığının cami içindeki payelere aktarılması ile 8 ve 6 payeli camilerin gelişmesinde bu caminin başlangıç olarak atılmış bir adım olduğu ileri sürülmüştür. Medreselerin ve türbenin, Osmanlı klâsik tiplerinden olduğu anlatılmış; 'Karşılaştırma' bölümünde bunlar, diğer benzerleri ile ele alınmışlardır. 'Netice' bölümünde, şimdiye kadar Sinan'ın eserleri hakkında çeşitli yayınların yapılmış olmasına karşılık Osmanlı - Türk mimarisinde örneği pek az bulunan, kesin olarak tarih bilinemeyen bu camiden ve külliye söz edilmemiş oluşunun üzüntüsü belirtilmiştir.

150 — Hamiyet İNCEOĞLU.

**Topkapı Sarayı Türk Çinileri Seksiyonundaki Eserler. 1966.**

136 Sayfa, 143 Resim, ayrıca 'katalog' bölümünde 18 desen.

Büyük Selçuklulardan beri Türk çini ve keramik sanatında üslup ve teknikler anlatılmış; çini merkezleri, bilhassa Anadolu merkezlerinin özellikleri incelenmiştir. 'Toplama ve Değerlendirme' bölümünde bu seksiyondaki XV., XVI., XVII., XVIII. ve XIX. yüzyıllara ait eserlerin özellikleri ve mimari eserlerdeki benzerleri gösterilmiştir. 'Mukayese' bölümünde yine bu eserler, diğer müze ve mimari eserlerdekiyle karşılaştırılmış; Anadolu çini merkezlerinin özellikleri birbirleri ile mukayese edilmiştir. 'Netice' bölümünde, seksiyondaki eserler teknik ve üslup yönünden özetlenerek izah edilmiş; çok örnek olmasına rağmen bu eserlerin Türk çini ve keramik sanatını tanıtmaya yönünden yetersiz oldukları ifade edilmiştir. Müzenin küçüklüğü sebebiyle Osmanlı keramiğine ait bazı örneklerin teşhir edilemediği ve en güzel ve bol örneklerin ise dünya müzelerine dağılmış olduğu belirtilmiştir.

151 — Sevim ŞENER.

**Sultanahmet Camii ve Külliyesi. İstanbul 1965.**

71 Sayfa, 154 Resim.

Genel olarak Sultanahmet camii ve külliyesi ele alınmış, mimarisi, plâni ve mimariyi tamamlayan unsurları ayrı ayrı işlenmiştir. Sonra külliye meydana getiren diğer yapılar tek tek verilip, yarım kubbeli camilerin kronolojik gelişimi ve Sultanahmet camininin bu gelişimdeki yeri belirtilmiştir. Ayrıca Sultanahmet camininin diğer dört yarım kubbelilerle mukayesesi yapıp mimari kıymet ve tezyinatı yönünden zenginliklerle dolu olduğu neticesine varılmıştır.

152 — Cansen ÖZERDEM.

**Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Külliyesi. İstanbul, 1965-66.**

31 Sayfa, 57 Resim, 2 Plân.

Girişte Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın biyografisi verildikten sonra külliye mevkii ve tarihçesi anlatılmış, mimari özellikleri ve külliye yapıları tek tek incelenmiş, Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın külliyesi diğer külliyelerle karşılaştırılıp, Osmanlı mimarisindeki yeri belirtilerek sonuçlanmıştır.

153 — Ertunç BAŞBUĞ

**Yenicami ve Külliyesi. İstanbul, 1965.**

88 Sahife, 153 Resim.

Giriş bölümünde külliye genel olarak tanıtılmaktadır.

İkinci bölümde külliye caminin yeri, tarihçesi, mimarları ve vakfiyesi hakkında bilgi verilmiştir. Üçüncü bölümde; külliye yapıları ve bunların genel özellikleri belirtildikten sonra Yenicami mimarı izahına geçilmekte, plân ve kubbe sistemi, iç ve dış görünüş, tezyinat özellikleri incelenmektedir. Aynı bölümün ikinci kısmında külliye caminin diğer yapıları olan Hünkâr Kasrı, Türbe, Sebîl, Mısır çarşısı, cami arkasındaki kemerli geçit, mimari bakımdan tek tek incelenmekte ve tezyini özellikleri belirtilmektedir.

Dördüncü bölümde; dört yarım kubbeli yapı tipinin genel olarak bir gelişmesi yapıldıktan sonra Yenicami Şehzade ve Sultanahmet camileri ile karşılaştırılması yer almaktadır.

Beşinci bölüm olan sonuç kısmında külliye caminin Türk mimari sanatındaki yeri ve estetik değeri anlatılmaktadır.

154 — İlhan HATTATOĞLU.

**İstanbul'da Hekimoğlu Ali Paşa Külliyesi. 1967.**

71 Sayfa, 501 Resim, 6 Plân.

Külliye caminin Türk mimarisindeki yeri 'Giriş' bölümünde belirtilmiştir. Ayrıca eski kaynaklara, eski resimlere dayanarak külliye caminin 230 yıl içindeki değişiklikleri tespit edilmiştir. Hekimoğlu Ali Paşa'nın hayatı, yaptırmış olduğu diğer eserleri hakkında bilgi verildikten sonra 'Katalog' bölümünde külliye caminin yeri, arazi durumu, yapılarından cami, türbe, kütüphane, sebîl, şadırvan, çeşmeler, avlu, cümle kapıları incelenmiştir. 'Toplama ve Değerlendirme' bölümünde külliye yapılarının genel plânda, fonksiyonlarına uygun bir şekilde dağıtıldıkları belirtilmiştir. 'Mukayese' bölümünde 6 payeli olan şemasının Türk mimarisindeki gelişimi incelenmiş, yabancı mimarilerdeki aynı şemayı gösteren örneklerle karşılaştırmalar yapılmıştır. 'Netice' bölümünde kül-

liyenin Türk mimarisindeki yeri, külliyyede yapılan tamir ve restorasyonlar belirtilmiş; buradaki tahribat örnek verilerek Türk sanatında ne gibi kayıplara yol açabileceğine dikkat çekilmiştir.

155 — Tülin SALMAN.

**Lâleli Camii ve Külliyesi. İstanbul, 1965.**

39 Sayfa, 47 Resim, 5 Plân.

Girişte yapının tarihi ve mevkii anlatılmış, camiin plânı iç ve dış görünüşleri, süslemeleri incelenmiş, külliye elemanları anlatılmış, sekiz payeli yapılar genel olarak verildikten sonra, bu külliyenin Sinan'ın sekizgen plânlı Selimiye Camiine uymasına rağmen onun sınırlandırılmış kare mekânına, Rüstem Paşa ve Üsküdar Yeni avlîde camilerinin enine mekânına, Azapkapı Sokullu camiinin sınırsız tesirine uymadığı anlatılarak sonuca varılmıştır.

156 — Şükran TEK.

**Üsküdar Çinili Abideleri, İstanbul 1965.**

64 Sayfa, 94 Resim, 23 Desen, 5 Plân.

Girişte 16. yüzyıl ikinci yarısından sonra Osmanlı çini sanatı gelişimi verilmiş, sonra Üsküdar'daki Çinili âbideler mimari bakımdan incelenmiştir. Çinilerin eserlerde buldukları yer belirtilmiştir. Çiniler İznik çinileri, Kütahya çinileri, Tekfur sarayı çinileri ve Avrupa çinileri olarak, kompozisyon, renk şeması, kalite ve teknik olarak ele alınmış mukayees ve değerlendirmeleri yapılmıştır. Netice olarak Üsküdar âbidelerinde XVI., XVII. ve XVIII. y.y. çini sanatından zengin bir koleksiyon olduğu belirtilmiştir.

157 — Tülin ULU.

**Topkapı Sarayı Çinileri. 1965.**

40 Sayfa, 46 Resim, 15 Diapozitif, 1 Desen.

Topkapı Sarayı'ndaki çiniler bütün olarak devir, teknik, kullanıldıkları yer ve kaliteleri yönünden mukayeseli incelenmiştir. 'Giriş' bölümünde Anadolu Türk çini sanatının gelişimi kısaca belirtilmiş; 'Katalog' bölümünde çinilerle birlikte yapılar, tarihi fonksiyonları ve mimari değerleri ile incelenmiştir. 'Mukayese ve Değerlendirme' bölümünde XV. yy. 2. yarısından XVIII. yy. 'a kadar çeşitli devirlerdeki teknik ve üslup yönünden farklı Topkapı Sarayı çinileri, kendi aralarında karşılaştırılmış; diğer Osmanlı âbidelerinden ve tekstilden benzer örnekler verilmiştir. Kronolojik sıra, karışık olarak yerleştirilmiş çeşitli devirlere ait çinilerin motif kompozisyonlarına göredir. 'Netice' bölümünde bu çinilerin, Osmanlı çini sanatının bütün tekniklerini, devir ve üslup özelliklerini, kalitelerini belirten en zengin koleksiyon olduğu belirtilmiş ve sarayın ihtişamına başlı başına değer kattıkları; bazı çinilerin duvara tablo gibi asılı görünüşlerine karşılık bazılarının gelişi güzel sıralanmış oldukları ve birbirileri ile da-hi ahenk içinde olmadıkları ifade edilmiştir. Ayrıca, sarayın yıkılmış yapılarının çinilerinin de kısmen depolarda saklı olduklarına değinilmiştir.

158 — Tarcan ESNAF.

**İvaz Efendi, Mehmet Ağa, Mesih Paşa, Ramazan Efendi, Takkeci İbrahim Ağa camileri çinilerinde kullanılan çiçek motifleri. 1965.**

45 Sayfa, 70 Resim, 70 Desen.

'Giriş' bölümünde konu bakımından tezin sınırı, izlenen çalışma yolu açıklanmış; kısaca camilerin tarihlerinden söz edildikten sonra, çinilerin teknik, renk ve desen yönünden incelenmesi yapılmıştır. Daha sonra XVI. yy. 2. yarısına kadar kullanılan çiçekler ve XVI. yy. 2. yarısından sonra natüralist çiçekler olarak iki gurup halinde bilgi verilmiş; çiçeklerin çeşitleri, camilerde buldukları panolar ve teşkil ettikleri kompozisyonlar incelenmiştir. Aynı devir işleme, kumaş, halı, kalem işleri ile karşılaştırılarak devir üslubunun özellikleri belirtilmiştir. Aynı bir gurup olarak Musée des Arts Decoratifs'de bulunan XVI. yy. çinileri de incelenmiş, kompozisyon ve çiçek motifleri yönünden değerlendirilmiştir.

159 — Özden SÜSLÜ.

**XVI. yy. Osmanlı Minyatürlerindeki Kumaş Desenleri. 1965.**

145 Sayfa, 123 Resim, 66 Desen.

Topkapı Sarayı, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, Üniversite kütüphanesi ve Paris Bibliothèque National'deki XVI. y.y.a ait minyatürlü el yazmaları ve Paris, Musée des Arts Decoratifs'deki kumaş, keramik ve çinilerdeki desenlerin tesbitinden sonra, giriş kısmında minyatür sanatının doğuşu ve gelişmesi ve bu sanatın tezin konusu olan kumaşlar hakkında kıymetli bir vesika değeri taşıdığı belirtilmiş, 'katalog' kısmında el yazmalarının bugünkü durumları, konuları, renkleri ve desenleri ayrı ayrı belirtilmiştir. Değerlendirme kısmında desenler ayrı ayrı incelenip, devrin orijinal kumaşları, çinileri, keramikleri, kalem işleri ve halılarındaki desenler ile benzerlik derecelerine göre tasnifi yapılmıştır. 'Mukayese' kısmında, diğer sanat çevrelerine mensup kumaş desenleri ile yakınlıkları belirtildikten sonra, genel olarak tekrar gözden geçirilmiş ve neticelendirilmiştir.

160 -- Zeren AKALAY.

**Beyan-ı Menazil-i Sefer-i İrakeyn. 1965.**

131 sayfa, 133 resim.

'Giriş'te, XVI. y.y. da minyatür sanatı hakkında genel bir bilgi verildikten sonra, eserin incelenmesine geçilmiştir.

Minyatürlü yazmanın durumu, yazarı ve nakkaşı, konusu üzerinde durularak katalog çalışması yapılmıştır.

Matrakçı Nasuh'un Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan diğer iki eseri, Tarih-i Feth-i Şikleş ve Tarih-i Sultan Bayazıt incelenerek 'değerlendirme' bölümünde her menzilin mimari ve topoğrafya bakımından değeri üzerinde durulmuş, menzillerin bugünkü durumları ile olan ilişkileri ortaya konmaya çalışılmıştır.

'Karşılaştırma'da Nasuh'un iki eserinin, İstanbul Üniversite Kütüphanesinde ve Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan XVI.y.y. Osmanlı minyatürleri ile kompozisyon şeması, konusu bakımından karşılaştırılmaları yapılmıştır.

'Sonuç'ta Osmanlı minyatür sanatının ve Beyan-ı Menazil-i Sefer-i İrakeyn'in realiteye olan bağlılığı belirtilmiştir.

161 — Nursen ÇOPUROĞLU.

**Uşak Halıları.**

95 Sayfa, 82 Resim, 11 Şema.

Girişten sonra Uşak halılarının menşei belirtilmiş ve Uşak halılarının tipleri ve gelişmeleri üzerinde durulmuştur. Uşak halılarının genel ve teknik özellikleri, şema, motifler, renk ve malzeme olarak incelenmiş, Uşak halılarının diğer halı grupları ile mukayesesi yapıp, bu halıların Türk halı sanatı içindeki yeri belirtilmiştir.

162 — Nurten MORALI.

**Hereke Seccadeleri. 1964.**

41 sayfa, 38 resim, 18 desen.

'Önsöz' den sonra Hereke'nin tarihçesinden bahsedilmiş ve Hereke halı-seccadelerinin özellik ve tekniklerine geçilmiştir. Daha sonra Hereke seccadelerinin tiplerine göre incelenmesi yapılmış ve bunlar desenlerle belirtilmiştir. Ayrıca, üzerinde durulan bütün halıların kataloğu verilmiş ve bir 'Karşılaştırma' bölümünden sonra 'Sonuç'a varılmıştır.

163 — Sadi DİLÂVER.

**Cambridge Fitzwilliam Museum'daki Osmanlı Çinileri. 1965.**

46 sayfa, resim, diaporitif.

Yurt dışında bulunan sanat eserlerimiz arasındaki bu koleksiyon çinileri, hemen bütün sır altı tekniğinde Osmanlı çini guruplarından örnekler verdiği için, Osmanlı çini sanatı bütünüyle ele alınarak incelenmiştir. Çini kelimesinin anlamı ve kısa tarihçesi verildikten sonra Osmanlı çini gurupları, Cambridge Fitzwilliam Museum'daki örnekler verilerek —örneklerin niceliği oranında— ayrı ayrı incelenmiş ve müzedeki çinilerin Osmanlı çini sanatındaki yerlerine de işaret edilmiştir. 'Değerlendirme ve Sonuç' bölümünde bu koleksiyonun önemi ele alınmış ve Anadolu'daki çini sanatının gelişme ve düşüş nedenlerine genel olarak değinilmiştir. 'Katalog' bölümünde her örnek önemle incelenmiş ve fotoğrafları renkli olarak düzenlenmiştir.

164 — Şükran PEKEL.

**Tekirdağ, Babaeski, Kırklareli'nde Osmanlı Mimarisi, 1965.**

41 Sayfa, 70 Resim, 11 Plân.

Girişte Trakya bölgesinin kısaca tarihçesi verilmiş, eserlerin mimari ve süsleme yönünden önemi üzerinde durulmuştur. Tekirdağ'da Rüstem Paşa külliyesi, Eski camii ve diğer camiler ayrı ayrı incelenmiştir. Babaeski'de Cedit Ali Paşa camii ve külliyesi ile Fatih caminin önemi belirtilmiştir. Sivil mimariden Kasımağa köprüsü ve Çarşı çeşmesi, Kırklareli'de Hızır Bey camii ve külliyesi ile diğer sekiz cami incelenmiştir.

Yapıların genel karşılaştırılması ve değerlendirilmesi yapıldıktan sonra, Kırklareli Hızır Bey camii ve külliyesi Sinan'ın yaptığı külliyeler olan Tekirdağ Rüstem Paşa Camii ve külliyesi, Babaeski Cedit Ali Paşa camii ve külliyesi, Klâsik Osmanlı mimarisinde başlangıç ve gelişmesini gösteren en değerli örnekler olarak neticelendirilmiştir.

165 — Ahmet MENZİ.

**Adana'da Ramazanoğullarından kalan Mimari eserler.**

59 Sayfa, 65 Resim, 8 Plân.

Ramazanoğullarının ve devrin yapı özellikleri verilmiş dini ve sivil mimari ayrı ayrı ele alınmış, camilerden Ulu camii ve külliyesi ile Yağ camii ve medresesi üzerinde durulmuştur. Adana Ulu camii ile Şam Emeviye camii, Yağ camii ile Sivas Ulu camii karşılaştırılarak, değerlendirmeleri yapılmıştır. Ramazanoğulları mimarisi yine Adana Osmanlı devri mimarisi ile karşılaştırılmıştır. Adana Ramazanoğlu yapıları Suriye ve Mısır, İslâm Türk mimarisi tarzını kullanmış, Zengi, Memlûk, Osmanlı sanatlarıyla mahalli üslûp anlayışında birleştirilerek bir aracı vazifesi yapmış olduğu neticesine varılmıştır.

166 — Nuri Afif ÖZMEN.

**Harput'da Türk Mimari Eserleri. 1965.**

63 sayfa, 122 resim, 17 plân, 2 kroki, 4 desen.

Harput'ta Artuklu, Selçuklu, Osmanlı devirlerinden kalan 23 eserden ancak 13 ünün plânı, 2 sinin krokisi verilmiş, diğer yapılar hakkında kesin bilgi edinilebilmesi için kazı gerektiği kanaatine varılmıştır. Harput'un kısa tarihçesinden sonra 'Katalog' bölümünde ençok, başta 1156 tarihli Ulu Cami olmak üzere 1463 tarihli Sâre Hatun Camisi ve Harput Kalesi anlatılmıştır. 'Toplama, Değerlendirme ve Karşılaştırma' bölümünde Harput Ulu Camisi plânının —kesin bir şemaya bağlama güçlüğüne rağmen— en yakın benzeri 1135 tarihli Zevvare ve diğer camilerle benzer ve ayrı tarafları belirtilerek, Türk mimarisinde gerek cami' gerek avlu bakımından değişiklikler ve yenilikler getirdiğine işaret edilmiştir. 'Netice' bölümünde Harput Ulu Camii'nin merkezi bir kubbeye doğru gelişimin ilk adımı olduğu üzerinde durulmuş, Anadolu tek kubbeli camilerinden söz edilmiş ve abidevi Osmanlı cami tipine gidiz izlenmiştir. Harput türbelerinin İran ve Anadolu türbelerinden farkları ve benzer tarafları ele alınmış, hamamların ise, her zaman karşılaşılan Türk hamamı tipinden ayrılmadıkları belirtilmiştir.

167 — İnci ÖZKORAY.

**Üsküdar Mihrimah Sultan Camii ve Külliyesi.**

35 Sayfa, 82 Resim, 11 Plân.

Mihrimah Sultan Külliyesi hakkında tarihçesi verilip, mimari ve süsleme yönünden külliyenin camii, medrese, türbe, sübyan mektebi, hamam ve çeşmesi birer birer incelenmiş, yarım kubbeli camilerin kronolojik gelişimi ve Mihrimah Sultan Camii'nin bu gelişimdeki yeri ile kendi tipindeki diğer örneklerle mukayesesi yapıp, sonuçta Sinan'ın Mihrimah Sultan camii ile üç yarım kubbeli plân şemasını geliştirmiş ve geniş ferah bir mekân vermesini blmiş olduğu belirtilmiştir.

168 — Tülâ ERGİL.

**Tire Camileri, İstanbul 1965.**

82 Sayfa, 160 Resim, 16 Plân.



Girişte Tire tarihi ve mimarî eserleri incelenmiş, yapıların yakın örneklerle mukayese ve değerlendirilmesi yapıp, bölge yapılarının tezyinatı üzerinde durulmuştur. Neticede Tire'deki cami mimarisinin Selçuklu ve Beylikler devri yapılarından erken Osmanlı mimarisine geçişte önemli özellikler taşıdığı fikrine varılmıştır.

169 — Güler BÖREKÇİ.

**Edirne Selimiye Camii ve Külliyesinin Mimarî Yönünden İncelenmesi. 1965.**

57 sayfa, 97 resim, 3 plân.

Selimiye Camii için Edirne'nin seçiliş sebebi hakkında hipotez, şehircilik bakımından seçilen yerin önemi, Türk mimarlarının, bilhassa Sinan'ın bu husustaki üstünlüğü; Selim II ve Selimiye'nin kısa tarihçesinden sonra 'Selimiye Külliyesinin Mimarî Yönünden İncelenmesi' bölümünde külliyenin yapıları incelenirken Selimiye Camisi Süleymaniye ve Ayasofya ile mukayeseli ele alınmıştır. 'Sinan ve Sinan mimarî Yapılarının Türk Mimarisindeki Önemi ve Gelişim Çizgisi' bölümünde kısaca Sinan'ın hayatı anlatılmış, eserlerindeki üslup özellikleri, plân tipleri bazı örneklerle belirtilmiş, mimarî tezyinat prensipleri açıklanmıştır. 'Son Söz' bölümünde Selimiyenin İran ve Avrupa yapılarından ayrılıkları belirtilerek mimarî değeri belirli noktalarla ortaya konmuştur.

170 — Ümran ÖZDİLEK.

**Osmanlı mimarisinde pencere şekilleri. İstanbul, 1964-65.**

24 Sayfa, 133 Resim, 27 Desen.

Girişte pencere formları ele alınmış ve dikdörtgen, kemerli, daire pencereler olarak sınıflandırılmıştır. Pencere dekorları madeni, alçı ve taş şebekeler olarak, pencere bordürleri de çini ve taş dekorlu olarak incelenmiş ayrıca pencere kemerlerinin tuğla dekorları üzerinde durulmuştur. Şekil ve üslup özellikleri belirtilmiştir.

171 — Mustafa BEKTAŞ.

**Konya'da Osmanlı Mimarî Eserleri. 1965.**

95 Sayfa, 138 Resim, 16 Plân.

Konya'daki bütün Osmanlı yapısı cami, mescit, medrese, türbe, zaviye-imaret, kütüphane, hamam, şadırvan ve çeşmeler birer birer incelenmiş, bugün mevcut olmayanlar hakkında da kaynaklara dayanılarak bilgi verilmiştir. 'Giriş' kısmında Selimiye, Şerafettin ve Aziziye gibi birkaç cami dışında Konya'da önemli Osmanlı mimarisi örneği olmadığı, fakat bu yapılarla Osmanlı - Türk mimarisinin gelişiminde Konya'nın önemli olduğu belirtilmiştir. Kısa Konya tarihinden sonra gayli bir hayli kabarek olan eserlerin mimarî özellikleri incelenmiş; 'Yapıların Karşılaştırılması' bölümünde 1566 tarihli Konya Selimiye Camisi 1462 tarihli Eski Fatih Camisi ve 1552 tarihli Kırım Gözleve Camisi ile, ayrıca XVI. yy. başından Piri Mehmet Paşa Zaviyesi İznik Süleyman Paşa Medresesi ile karşılaştırılarak benzer ve ayrılıklar belirtilmiştir. 'Son Söz' bölümünde Aziziye Camisinin Türk barok ampir devri yapısı olduğu; 1763 tarihli Nakiboğlu ve 1764 tarihli Ovaloğlu camilerinin çini mihraplarının Kütahya yapısı olduklarını kabul edilebileceği; Konya'daki Osmanlı mescitlerinin Selçuklu mescitleri gibi sanat değeri taşımadıkları ileri sürülmüştür. Elliye yakın medreseden zamanımıza tek bir örnek kalmadığı ve Konya türbelerinin klâsik Osmanlı tipinde, şadırvan ve çeşmelerinin basit yapılar oldukları ayrıca belirtilmiştir.

172 — Sibel ÖZTUNÇ.

**Adana Ramazanoğulları ve Osmanlı devri yapıları.**

65 Sayfa, 53 Resim, 18 Plân.

Girişte Adana'nın tarihi ve Anıtların özellikleri belirtilmiş, eserler Ramazanoğulları devri ve Osmanlı devri olarak tek tek incelenmiş, bunların devirleri içinde karşılaştırma ve değerlendirilmesi yapıldıktan sonra, Adana, Ramazanoğulları devri yapıları yönünden, Osmanlı Kâlsik Türk mimarisi içinde, Suriye ve Mısır İslâm-Türk mimarî tarzını da kullanarak Zengi, Memlûk, Osmanlı sanatıyla mahalli üslup anlayışında birleştirerek bir aracı vazifesi yapmış ayrıca iklimine has özellikler göstermiş olduğu, Osmanlı devri yapılarının ise; Osmanlı mimarî gelişiminden ziyade daha önceki yapı geleneklerine bağlı kalmarak devam ettirildiği neticesine varılmıştır.

173 — İsmet EKİZ.

**Antalya Mimarî Eserleri. 1965.**

44 Sayfa, 17 Plân, 82 Resim.

Kısa Antalya tarihinden sonra 'Katalog' bölümünde Selçuklu, Osmanlı ve Hamidoğulları devri yapıları, bilindiği kadarıyla yapıtiranların biyografisi de verilerek anlatılmıştır. 'Toplama ve Değerlendirme' bölümünde Selçuklu yapısı yivli minarenin bilinen Anadolu minare tiplerine uymadığı, Gazne, İran ve Hindistan'daki Türk yapıları ile benzerlik arandığı; yine Selçuklu yapısı Karatay Medresesinin belirli bir tipe sokulamadığı görülür. Osmanlı yapısı Tekeli Mehmet Paşa Camisinin 6 payeli olarak İstanbul'daki örneklerine benzediği, fakat son cemaat yeri olabilecek kısmın cami mekânına katılmış olması ile tek örnek olduğu açıklanmıştır. 'Mukayese' bölümünde Yivli Minare Camisinin 6 kubbeli diğer Osmanlı camilerine örnek olduğuna; Tekeli Mehmet Paşa Camisinin İstanbul'daki 1554 tarihli Ahmet Paşa Camisine sadece 6 payeli ve eksodralı oluşu yönünden benzerlik gösterdiğine işaret edilmiştir. 'Netice' bölümünde bu yapıların yapı malzemesi — genel olarak — açıklanmış, 6 payeli camileri gelişen tek mimarinin Osmanlı mimarisi olduğu fikri ileri sürülmüştür.

174 — Tanju KABAKÇIOĞLU.

**Kayseri Kümbetleri, İst. 1966.**

44 Sayfa, 20 Levha, 10 Plân.

Girişten sonra, Kayseri'nin tarihî durumu incelenmiş, türbe ve kümbetlerin gelişimi yapılmış, Selçuklu kümbetleri, türbe ve kümbetlerin çeşitleri ve dağılımları, Türk sanatında türbe mimarisinin örnekleri verilmiştir. Kayseri'de bulunan kümbetleri, mimarî özellikleri, süsleme özellikleri ile, kronolojik sıraya göre anlatılmış, tarihlendirilmeleri yapılmıştır. Kayseri'deki türbe ve kümbetler, diğer Anadolu Selçuklu kümbet ve türbeleri ile karşılaştırılmış, sonuçta, Kayseri kümbetlerinin karakteristik özellikleri belirtilmiştir.

175 — Uzma UNGAN.

**Çok Kubbeli Camiler. İstanbul, 1965.**

48 Sayfa, 49 Levha.

Girişte Türk mimarî sanatındaki çok kubbeli camiler gerek kendi içlerinde yaptıkları tiplerle, gerekse tesir ettikleri diğer cami plânlarıyla ele alınmıştır. Eş kubbelerle örtülü çok kubbeli camilerin en bariz örnekleri verilmiştir. Eserlerin mukayese ve değerlendirilmesi neticesinde, çok kubbeli cami gelişimi Anadolu Selçuklularında gelişip, çok örnek verdiği ve 15. yüzyılın birinci yarısında merkezî plâna göre geliştiği belirtilmiştir.

176 — Gürol SÖZEN.

**Diyarbakır Camilerinin Plân Özellikleri. 1967.**

63 Sayfa, 11 Plân, 61 Resim.

'Giriş' bölümünde Diyarbakır'ın bütün cami ve mescitleri üzerinde kısaca durulmuş ve genel bilgi verilmeğe çalışılmıştır. 'Katalog' bölümünde yapılar gruplandırılarak detaylı bir şekilde incelenmiştir. 'Toplama ve Değerlendirme' bölümünde katalog bölümünde incelenen camiler, plânlarının gösterdiği özelliklerine göre kendi içlerinde gruplandırılmıştır. Camilerin genel gelişimi böylece ortaya konduktan sonra bu yapılarla ilgili görülen diğer çevre yapılarına değinilmiş, genel bir gelişme çizgisi ortaya konmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak Diyarbakır'da ortaya çıkan yenilikler ve Türk mimarisinin bazı özellikleri belirtilmiştir.

177 — Esin SERTESEN.

**Azapkapı Sokollu Camii. İstanbul, 1965.**

44 Sayfa, 39 Resim, 12 Plân.

Girişte caminin mevkii anlatılıp, ikinci bölümde plânı iç ve dış görünüşleri incelenmiş, diğer sekiz payeli camiler ve Osmanlı mimarisindeki yeri belirtilmiş, Azapkapı caminin şematik yönden Selimiyyede varılan gelişmeyi bir adım ileri götürdüğü fakat mekân anlayışı yönünden aynı üstünlüğe ulaşmadığı söylenerek sonuçlandırılmıştır.

178 — Nuran TÜZÜN

**Şam Emeviye Camiinin Türk Sanatındaki Yeri.**

Sayfa, 50 Resim, Krokiler.

Tez çalışması, "Şam Emeviye Camiinin Türk Sanatındaki Yeri" konusunda, daha çok, yayınlanmış malzemenin yeniden değerlendirilmesi şeklinde olmuştur. İslâm âleminin bu son derece önemli âbidesi, daha sonra yapılmış bazı camilerin proto-tipi olmuştur. Abbasiler devrinde (750-1258) bu plân tipinden uzaklaşmış X. y.y.'da Fatimiler devrinde tekrar ortaya çıkmıştır. Çalışmada, XII. y.y.'da Anadolu'da yapılmış olan camilere, Şam Emeviye caminin yaptığı büyük etkilerden ve bu etkilerin neler olduğundan, Anadolu'daki benzer camilerle olan benzerlik ve ayrılıklarından bahsedilmiştir. Ayrıca Anadolu dışındaki benzerleri ile de karşılaştırma yapılmıştır. Böylece, Anadolu Selçuklu camilerinin plân orijinlerinden biri iyice incelenmiş olmuştur.

179 — H. Sami GÜVENAL.

**Tezkirelerdeki Yapı Sırasına Göre Mimar Koca Sinan'ın Eserlerinin Karşılaştırılması. 1967.**

461 Sayfa.

'Giriş' te Koca Sinan'la ilgili yazılı ana kaynaklara ve diğer yayınlara değinilerek, inceleme metodu belirtilmiştir. Sonra, Koca Sinan'ın hayatı, çalışmaları, eserleri ile ilgili kaynaklar üzerinde durulmuş ve değerlendirilmiştir. Tezin asıl konusu olan tezkirelerdeki yapı sırasına göre Koca Sinan'ın eserlerinin karşılaştırılmasında camiler, mescitler, darulkuhralar, imaretler, medreseler, darüşşifalar, su yolu kemerleri, köprüler, saraylar, kasır ve köşkler, kervansaraylar, mahzenler, türbeler, hamamlar tarihleri kesin ve kesin olmayışlarına göre kronolojik sıraya konarak incelenmişlerdir. Bu incelemede yapılar tek tek ele alınarak yaptıranı, bulunduğu yeri, şimdiki durumu, mimarî ve süsleme özellikleri hakkında bilgi verilerek şematik karşılaştırmalar yapılmış ve genel görüşler belirtilmiştir. Daha sonra eserler, tiplere ayrılarak her tip kendi içersinde sınıflandırılmıştır. 'Toplama, Değerlendirme ve Karşılaştırma' bölümünde Koca Sinan'la ilgili yazılı kaynaklar arasındaki farklar ortaya konmuş, doğru olabilecekler üzerinde durulmuştur. Ayrıca, yapıların mimarî özellik ve plân gelişmesi ele alınarak, sanatkarın yaşadığı süre içindeki çalışma grafiğinin tespitine çalışılmıştır.

180 — Naciye ÖZER.

**Köprülü Külliyesi. 1965.**

43 Sayfa, 66 Resim, 6 Plân.

'Önsöz' de külliyenin, sade ve hiç denecek kadar az dekorlu olduğu; 'Giriş' te, küçük çapta fakat bir külliye olarak bütün özellikleri taşıdığı ve mimarının kim olduğunun bilinemediği belirtilmiştir. Köprülüler devrinde Osmanlı devletinin durumu ile Köprülü Mehmet Paşa ve oğullarının kimlikleri belirtildikten sonra "Külliye Yapılarının Mimarî Özelliği" bölümünde yapılar tek tek incelenmiştir. Han ve kütüphane anlatılırken bu tip yapıların fonksiyonları da ele alınmış, bilhassa Osmanlı kütüphanelerinin gelişimi ve tipleri kısaca belirtilmiştir. Fazıl Ahmet Paşa'nın kurduğu 1661 tarihli Köprülü Kütüphanesinin İstanbul'da başlıbaşına yapı olan ilk kütüphane örneği olduğu ve estetik değeri belirtilmiş; kütüphanedeki eserler hakkında da çok genel ve kısa bilgi verilmiştir. 'Karşılaştırma ve Değerlendirme' bölümünde külliye yapılarının toplu olmayıp, şehircilik yönünden yol ve arazi durumuna göre dağıtık düzenlenmiş oldukları, bu sebeple yapıların bilinen tipleri değişim varyasyonları oldukları sonucuna varılmıştır. Köprülü Mescidinin 8'gen Osmanlı türbe yapısı tipinde bir mescit olarak ilk örnek olduğu kabul ediliyor ve sonraki benzerleri ile karşılaştırılıyor. Medresenin ise, örnekleri ile gösterilen 5 Osmanlı medrese tipinden 4. guruba bir varyant olarak girebileceği kabul ediliyor.

181 — Feriha ENGİZ.

**Silivri'de ve Küçükçekmece'de Osmanlı Eserleri. İstanbul, 1966.**

95 Sayfa, 78 Resim, Plân ve kesitler 23.

Girişte Silivri'nin yeri, tarihçesi ve bugün yıkılmış olan eserler hakkında bilgi verilmiş, sivil mimariden küçük köprü ve Mimar Sinan'ın köprüsü incelenmiştir. Pirî Mehmet Paşa'nın biyografisinden osnra cami ve külliyesinin her kısmı birer birer ele alınmış, Pirî Mehmet Paşa caminin aynı gruba giren camilerle mukayesesi ve değerlendirilmesi yapılmış, mimarî hakkında bilgi verilmiş, eserlerin Osmanlı mimarî sanatı içindeki önemi belirtilmiştir.

182 — Günsenin İMER.

**Manisa Mimari Eserleri. İstanbul, 1966.**

92 Sayfa, 58 Resim, 17 Plân, 21 Desen.

Manisa mimari eserleri iki ayrı devir, Saruhanoğulları devri ve Osmanlı devri eserleri olarak ayrı ayrı incelenmiş, Ulucami ve diğer yapılar birer birer ele alınmıştır. Mimari eserlerin tuğla tezyinatı ve tezyinî özellikleri hakkında bilgi verilmiş, eserlerin toplama ve değerlendirilmesi yapılmıştır. Her iki devir mimari anıtlarını Türk mimari sanatı içindeki yeri ve önemi belirtilmiştir.

183 — Gülseren ÜNANSAL.

**Akhisar'daki Türk Eserleri. 1966.**

45 Sayfa, 12 Plân, 65 Resim.

Akhisar coğrafyası ve tarihinden sonra, Türkler elinde Saruhanoğullarından eser kalmadığı, fakat Osmanlılardan küçük olmakla beraber değerli tek kubbeli camiler kaldığı ifade edilmiştir. Eserler incelenirken bilhassa Ulu Cami üzerinde durulmuş; ilk yapılışı çok eskilere giden binanın 1313 yılında Saruhanoğulları tarafından kiliseden camiye çevrilmiş olduğu ve bazilika iken yan mekânlı tipe uydurulduğu, kubbeli mekâna sonradan eklenmiş olan sütunlar ve ağaç başlıklarının orjinalliği belirtilmiştir. 'Karşılaştırma' bölümünde yapılar — hamamlar hariç — benzerleri ile tek tek ve madde madde karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırmada örnekler İznik Yeşil Cami hariç hep Manisa'dan alınmıştır. 'Sonuç' ta XIV. - XV. - XVI. yüzyıllarda yapılmış olan bu yapılardan camilerin hemen hepsinin tek kubbeli ve mimari süslemelerine önem verilmiş olduğu belirtilmiştir.

184 — Aylâ PÜSKÜL.

**İbrahim Paşa Sarayı. 1964 - 1965 yılı (Haziran).**

45 Sayfa, 38 Resim.

Eğümlü Sultanahmet meydanının batısında bulunan yapı, tezde 12 bölümde incelenmiş, genellikle tarihi bilgi veren belgelerden yararlanılmıştır. Yapım tarihi ve plân incelendikten sonra mimari üzerinde durulmuş, geçirdiği değişiklikler anlatılmıştır. Sarayın tarihi safhaları ve Batı kaynaklarındaki yeri belirtildikten sonra diğer saray yapıları ile karşılaştırılması yapılarak 1965'deki durumuna değinilmiştir.

Bibliyografyada vesikalar dahil 28 eser belirtilir.

185 — İlknur DEMİRBÜKER.

**Hacı Bektaş Veli Külliyesi. 1966.**

43 Sayfa, 38 Resim, 19 Plân.

Hacı Bektaş ilçesinin tarihi, coğrafyası, Hacı Bektaş Veli ve Bektaşilik hakkında kısa bilgiden sonra külliye yapıları vaziyet plânındaki sıraya göre, fonksiyonları ve eşyaları ile birlikte incelenmiştir. 3 avlulu bir mimari topluluk olan külliyenin kuruluşunun XVI. yy. dan XX. yy. a kadar devam etmiş olduğu, her çeşit yapı malzemesinin kullanılmış olduğu belirtilmiştir. 'Toplama ve Değerlendirme' bölümünde Beylik ve Osmanlı devirleri yapıları özellikleri ile anlatılmış, yapıların malzemeleri ve

dekorları tasnif edilmiştir. 'Mukayese' bölümünde 1207 tarihli Seyyid Baddal - Gazi Külliyesi ile karşılaştırılmış; 'Sonuç' ta 1926 da kapatılan ve 1964 te müze yapılan külliyenin devir üslupları açıklanmıştır.

186 — Sevda FEDALİ.

**Manisa Saruhanoğulları Eserleri.**

Tezin konusu, 1313 - 1390 yılları arasında yaşayan Saruhanoğulları Beyliğinin Manisa'da yapmış oldukları eserlerdir.

Ulu Câmi ve külliyesi bu devrin en mühim yapısı olduğu, mihrap önündeki büyük kubbesi, revaklı avlusu bakımından Ulucami mimarisinde önemli bir yer işgal ettiği belirtilmiştir.

Câminin yanında bitişik olarak Türbe ve Medrese vardır. Medrese asimetrik olan iki kenarı ile değişik bir plân gösterir.

Saruhanoğulları devri eserleri Ulucami dışında umumiyetle basit ve sade yapılarıdır. Türbeler (Saruhan Bey, İshak Bey, Revak Sultan) kare plânlı veya kareye yakın dikdörtgen plânlıdır.

Tek kubbeli İlyas Bey Mescidi, Çukur Hamam, Mevlevihane, Gediz nehri üzerindeki köprü devrin diğer eserleri arasındadır. İnşaat malzemesi olarak muntazam olmayan taşlar kullanılmıştır.

Saruhanoğulları'na ait olup, zamanımıza kadar gelen eser azdır. Bir çoğunun kitâbesi olmaması yüzünden, kat'i tarihlerini öğrenemiyoruz. Bilgilerimiz bu yüzden bir takım tahminlere dayanmaktadır.

187 — Tülay ÖZKAR.

**Duvar Çinilerimizdeki Yaprak Motifi. 1966.**

37 Sayfa, 50 Resim, birçok desen.

İstanbul'daki Osmanlı yapısı bazı âbidelerin çinilerindeki sayılamıyacak kadar çok çeşitli yaprak motiflerinden 500 kadar desen çıkarılarak bazıları 'Katalog' bölümünde incelenmiş; 'Mukayese' bölümünde çinilerdeki yaprak motifleri aynı devirlerin diğer sanat kollarındakilerle karşılaştırılmıştır. 'Netice' bölümünde yaprak motiflerinin çini kompozisyonlarındaki yerleri, formları, renkleri ve diğer özellikleri belirtilmiştir.

188 — Ali Haydar ÖZYURT.

**İznik Mimari Tipleri ve Gelişimi. 1966.**

60 Sayfa, 116 Resim, 32 Plân.

İznik tarihi ve coğrafyasından sonra 'Katalog' bölümünde İznik'teki Osmanlı yapıları plân ve fonksiyonlarına göre 6 tipte incelenmişlerdir. Yapıların özellikleri, menşeleri İznik dışındaki gelişimleri anlatılmış, bu yapılan Osmanlı mimarisine geçiş sağlamış olduklarına işaret edilmiştir. 'Netice' bölümünde İznik yapılarının harap durumlarından veya kötü restorasyonlarından yakınılmıştır. 1963/4 kazıları ile meydana çıkarılan Orhan İmaret Camisinin, yan mekânlı camilere ilk örnek olduğu, İznik türbelerinin Selçuklu türbelerinden ayrılıkları, kısacası İznik yapılarının bütünü ile Osmanlı mimarisinin temel taşı olduğu sonucuna varılmıştır.



189 — İnci BAKLACI.

**Kastamonu'da Candaroğulları ve Osmanlı Devri Camileri. 1966.**

61 Sayfa, 11 Plân, 77 Resim.

Kastamonu tarihçesinden sonra Kastamonu'nun Candaroğullarından önceki en eski camisi olan 44 ağaç sütunlu Atabey Camisi ve sonra Candaroğulları ve Osmanlı camileri kronolojik sıraya göre incelenmiştir. 'Devirlere Göre Üslup Özellikleri' bölümünde Anadolu'da Selçuk, Karaman ve Osmanlı devirlerindeki cami mimarisi ele alınmış, Beylikler devrine ait camiler tiplere ayrılarak bunların listesi ve özellikleri verilmiştir. 'Toplama ve Değerlendirme' bölümünde Kastamonu camilerinin çoğunlukla küçük ölçüde, basit, tek kubbeli ve ahşap çatılı oldukları; ancak 1506 tarihli Nasrullah Camii gibi çok kubbeli olanların da var olduğu belirtilerek bu camilerin mütevazî görünüşleri yanında tesirlerden uzak bir sanat değeri taşıdıkları, Türk mimarisinde bir yeniden başlamaya işaret sayılabilecekleri ifade edilmiştir. Kastamonu camileri tiplerine göre gurüblara ayrılmıştır. 'Mukayese' bölümünde Kastamonu'daki her tip camiden bir örnek alınarak, Anadolu'nun diğer benzer camileri ile karşılaştırılmıştır. 1366 tarihli Kasaba Köyü Mahmut Bey Camii içindeki renk ve dekor zenginliğine dikkat çekilmiştir. 'Netice' bölümünde Kastamonu camilerinin özellikleri 10 maddede toparlanmıştır.

190 — Ülkân KUYUCU.

**Boğazın Rumeli sahili yalıları. İstanbul, 1966.**

148 Sayfa, 116 Resim, 24 Plân.

Girişte Boğaziçinin gelişimi ve yalı mimarisi hakkında bilgi verilmiş, Bostancıoğlu ve Bostancıbaşı defterleri izah edilmiştir. Rumeli sahili yalılarıyla mukayesesi ve değerlendirilmesi yapılmıştır. Neticede yalı mimarisinin Osmanlı profan mimarisindeki yeri ve önemi belirtilmiştir.

191 — Günal ERSOY.

**Edirne Bayezit II Külliyesi. 1966.**

43 Sayfa, 62 Resim, 10 plân.

Edirne ve Bayezit II Külliyesi hakkında kısa bilgi, Külliye'nin Evliya Çelebi'ye göre izahı ve vakfiyesi kısaca anlatıldıktan sonra yeri, tarihi, yapıların düzeni ve yapıların tek tek incelenmesi yapılmış; Anadolu'da merkezi ve tek kubbeli yapıların gelişimi örneklerle gösterilmiştir; Edirne Bayezit Camisi İstanbul Yavuz Sultan Selim Camisi ile, külliye ise bütün olarak Amasya ve İstanbul Bayezit Külliyesi ile mukayese edilmiştir. 'Külliye'nin Osmanlı Mimarisindeki Yeri' bölümünde Cami, büyük kubbesi ile XV. yy. tek kubbeli camilerin sonuncusu olduğu, avlusu ve son cemaat yeri ile Osmanlı mimarisinin ilk örneklerinden biri olduğu ve klâsik Osmanlı mimarisine geçişte bir köprü olduğu üzerinde durulmuştur. 'Netice' bölümünde mimari değeri kadar İslâm dünyasının belli başlı hayır müesseselerinden biri olmakla da ayrı önem taşıdığı; merkezi plânlı hastahanesinin düzeninin ancak yüzyıllar sonra Amerika'da ele alınabildiği belirtilmiştir.

192 — Osman ÇUHADAROĞLU.

**Eğridir Türk Eserleri. 1966.**

59 Sayfa, 5 Resim, 14 Plân.

Eğridir tarihi ve coğrafyası hakkında kısa bilgiden sonra katalog çalışması yapılmış ve 'Toplumu' bölümünde Eğridir yapı tiplerinin gelişimi belirtilmiştir. 'Karşılaştırma' bölümünde Eğridir Ulu Camisi, mihrap önünde kubbeli diğer Selçuklu ağaç direkli camileri ile; Taş Medrese Antalya Korkuteli Medresesi ile; Büyük Hamam İstanbul Langa Hamamı ile; Yukarı Hamam Atpazarı Hamamı ile ve Eğridir Hanı Aksaray Sultan Hamamı ile karşılaştırılmıştır. 'Netice' bölümünde İlyas Bey Camisi, Dündar Bey Medresesi, Kale Kapısı ve Demirkapı'daki hamam bir külliye meydana getirdiği, fakat bu külliye'nin bir tasarıya göre düzenlenmemiş olup her Hamidoğlu hükümdarının yeni bir eser ilâvesi ile meydana geldiği sonucuna varılmıştır. Külliye yapıları dışında önemli eserlerin, çok harap olmasına rağmen Eğridir Hanı, tipik Selçuklu Örneği Baba Sultan Türbesi, Büyük Hamam oldukları ve bütün olarak Eğridir yapılarının, Selçuklularla Hamidoğulları yapı benzerliğini göstermesi yönünden önemli olduklarına işaret edilmiştir.

193 — Öznur ALTUĞ.

**Edirne Hamamları. 1966.**

53 Sayfa, 86 Resim, 10 Plân.

Edirne coğrafya ve tarihçesi verildikten sonra Edirne'de 36 hamam yapılmış olduğu, fakat günümüze ikisi kullanılır durumda olmak üzere 12 hamam kaldığı açıklanmış ve 'Katalog' bölümünde mevcut hamamların incelenmesi yapılarak, mevcut olmayanların listesi ve haklarında bazı bilgiler verilmiştir. Yine bu bölümde bilhassa XVI. yy. 2. yarısından Sinan'ın yapısı Sokullu Hamamına ve Tahtakale Hamamına da ha çok yer verilmiş, Edirne hamamlarının yapı malzemelerinden bahsedilmiştir. 'Toplama ve Değerlendirme' bölümünde hamam mimarisi gelişimi ve Türk hamam tipleri belirtilerek hamamların mimarî elemanları, halvet kısımlarına göre başka bir plân tasnifi, Edirne hamamlarının form, malzeme ve dekor bakımından toplu nitelikleri belirtilmiştir. 'Mukayese' bölümünde Edirne hamamları esas olarak iki gurupta toplanmış, benzer örneklerle karşılaştırılmış ve Türk hamamları içinde yeri aydınlatılmıştır. 'Netice' de Selçuklu ve erken Osmanlı İznik hamamları ile benzer, İstanbul bazı hamamları ile aynı olan Edirne hamamlarının alışlagelmiş örneklerden oldukları sonucuna varılmıştır.

194 — Mahir ALTAN.

**Üç Şerefeli Cami Külliyesi. 1966.**

77 Sayfa, 88 Resim, 7 Plân.

Edirne'nin tarihçesi, Üç Şerefeli Camiyi yaptıran II. Sultan Murad ve caminin kısa tarihçesi ile bilinmeyen mimarının kimliği hakkında birkaç nattan sonra külliye'nin mimarî yönden incelenmesi yapılmıştır. Bu arada bilhassa caminin getirdiği yenilikler, genel olarak minarelerin gelişimi, Üç Şerefeli Cami minarelerinin yenilikleri, Sinan yapısı minarelerle mukayesesi, caminin iç - dış görünüşü ve tezeyinatı üzerinde durulmuştur. Anadolu'da bu camiden önceki camilerin kısa gelişimi örneklerle gösterilmiş, Üç Şerefeli Caminin klâsik Osmanlı mimarisine öncü olarak getirdiği yenilikler madde madde gösterilerek Türk mimarisindeki değeri belirtilmiştir.

195 — İnciay BERİK.

**Bursa Muradiye Külliyesi ve Türbeleri. 1966.**  
52 Sayfa, 39 Plân, 150 Resim.

Bursa ve II. Murad hakkında bilgi verildikten sonra külliye yapıları ayrı ayrı incelenmiştir. İlk Osmanlı yapı sanatının kapandığı Bursa'da II. Murad Camii, medrese, imaret hamam ve İslâm dünyasının en sakin mezar topluluklarından biri olan türbelerin meydana getirdiği bu külliye yapıları, çağdaş diğer Osmanlı yapıları ile karşılaştırılmış; 1424/6 tarihli caminin tuğla, çini, mermer ve ağaç oyma işçiliği; medresenin tuğla işçiliği; imaret ve hamamın harap durumu belirtilerek 'Netice' bölümünde tabiatla tam ahenk içinde bulunan Muradiye Camisinin Selçuk mimarî üslubunun gelişmiş örneği olduğu, çinilerinin yeni örnekler ve temnik yönden gelişime katkılı olduğu; medresenin odaları ve çinili dershanesi ile Selçuk medreselerini hatırlattığı; türbelerin ise İznik türbelerinden sonra Osmanlı türbe mimarisinin öncüsü oldukları öne sürülmüştür.

196 — Hasan BAYKAL.

**Seyitgazi ve Çevresindeki Türk Eserleri. 1966.**  
47 Sayfa, 127 Resim ve Plânlar.

Seyitgazi Kasabası'nın yeri, tarihi; Seyyit Battal Gazi'nin tarihçesi verildikten sonra en önemli yapı gurubu olan Seyyit Battal Gazi Külliyesi yapıları incelenmiştir. Külliye'nin kuruluşunun Selçuklulara kadar gittiği; XVI. yy. başlarında cami, medrese, türbe yapılarının yenilenmiş; külliye'nin II. Bayezit zamanında büyük bir Bektaşî dergâhı haline getirilerek tam bir Osmanlı havasına sokulmuş olduğu belirtilerek; çevredeki yapılardan tamamen değişikliğe uğrayan Selçuklu yapısı Bardakçı Köyü Ulu Camisi hakkında bilgi verilmiştir. 'Karşılaştırma ve Değerlendirme' bölümünde külliye, Hacı Bektaş Veli Külliyesi ile karşılaştırılarak başlıca farkın Seyyit Gazi Külliyesinde yapıların 1, diğerinde ise 3 avlu etrafında toplandıkları ve Hacı Bektaş Veli Külliyesinde her çeşit yapı malzemesi kullanılmış olmasına karşılık Seyyit Battal Gazi Külliyesinde kerpiç malzemenin kullanılmamış olduğu tesbit edilmiştir. Her ikisinde de külliye yapıları, önemli şahısların türbeleri etrafında toplanmış olmaları ile paralellik gösterdiklerine değinilmiştir. 'Sonuç' bölümünde bu külliye sadece Bektaşî dergâhı olması yönünden değil, uzun bir süre sosyal yardım müessesesi olarak kullanılmakla da önem kazanmış olduğu belirtilmiştir.

197 — Gülten TUNCAY.

**Davutpaşa Külliyesi. 1966.**  
58 Sayfa, 18 Plân, 85 Resim.

Davut Paşa'nın hayatı, vakfiyeleri ve imareti hakkında bilgi verildikten sonra külliye'nin yeri ve tarihçesi anlatılarak 'Katalog' bölümünde külliye'yi meydana getiren cami, medrese, şadırvan, çeşme, kabristan ve hamam yapıları incelenmiştir. 'Toplama ve Değerlendirme' bölümünde, İslâm ve bilhassa Anadolu sanatında cami mimarisinin gelişimi anlatılırken, daha çok Davutpaşa Camisinin girdiği yan mekânlı cami tipi üzerinde durulmuş; bu tip camiler 3 gurupta, örnekler verilerek ele alınmıştır. Sonra da Davutpaşa Camisi, medresesi ve türbesi diğer benzer yapılarla karşılaştırılmıştır. 'Netice' bölümünde 1485 tarihli caminin plân yönünden Selçuklu mimarisinden klâsik Osmanlı mimarisine geçiş sağladığı kabul edilmiştir.

198 — Hülya GÖL.

**Aksaray Murat Paşa Külliyesi.**  
44 Sayfa, 51 Resim, 9 Plân.

Giriş bölümünde Murat Paşa'nın biyografisi verilerek, külliye elemanlarının incelenmesine geçilmiş ve karşılaştırmalar yapılarak, sonuçta külliye'nin Osmanlı mimarisindeki yeri ve önemi belirtilmiştir.

199 — Necdet KÖKTEN.

**İstanbul Dışında Yarım Kubbeli Camiler, 1966.**  
76 Sayfa, 103 Resim ve Plânlar.

'Giriş' bölümünde Osmanlıların yarattığı dört yarım kubbeli cami tipinin olgun mekân birliği övülmüş; bunlardaki 1/2 düzeninin değişmezliğine dikkat çekilmiştir. Aynı bölümde tek, iki ve dört yarım kubbeli camilerin kronolojik sıraya göre âbidevi örnekleri verilmiş; 'Katalog' bölümünde daha mütevazî örnekler olan İstanbul dışındaki (Yurt dışındakiler dahil) örnekler, menşe olarak kabul edilen XI. yy. yapısı Buhara'daki Deggaron Camisinden itibaren incelenmiştir. 'Toplama ve Değerlendirme' bölümünde bu gurubun — tonozlu ve üç yarım kubbeli varyantları dahil — gelişimi gösterilmiş; İstanbul dışında en olgun örnek olarak 1584 tarihli Tosya Abdurrahman Paşa Camisi verilmiştir. Ayrıca bu tip camiler, örtü sistemleri ve plânlarına göre 5 guruba ayrılarak İstanbul'daki örneklerle birlikte her gurubun tam listesi verilmiştir. 'Mukayese' bölümünde benzer örnek olarak ele alınan camiler hakkında da kısa bilgi edinmek mümkündür. İstanbul örnekleri dahil, bir gelişme çizgisi verilen dört yarım kubbeli camilerin 'Netice' bölümünde, XI. yy. da öncülerine raslandığı, XVII. yy. ilk yarısında en olgun örneklerini vererek günümüze kadar yapılageldiği ve İstanbul dışı örneklerinin hiç bir zaman İstanbul örnekleri ile mekân ve zenginlik yönünden boy ölçüşmeyeceği açıklanmıştır.

200 — Serap ÖZLER.

**Gelibolu'daki Türk Mimari Eserleri. 1967.**  
74 Sayfa, 124 Resim, 17 Plân.

Gazi Süleyman Paşa'nın 1356 yılında Rumeliye geçerek Geliboluyu Osmanlı Beyliğine kazandırması ile buraya yerleşmeye başlayan Türklerin yüzyıllar boyu meydana getirdikleri eserlerin bir kısmı bugün tamamen yok olmuş (varlıklarını ancak kaynak ve kayıtlardan öğrenebiliyoruz) sivil mimari eserlerin yanısıra, harap olmuş ve yeniden inşaları sırasında karakteristiklerini kaybetmiş camiler ve ilk inşâ özelliklerini çağımıza kadar koruyabilen bazı türbeler, kale, tershane, çilehane ve çeşmeler gibi çok ve çeşitli mimari eserlerden bahsedilmiştir. Çok kubbeli mimariye taslak teşkil eden tek kubbeli camilerin ilk örneklerinden, bu camilerde zaman zaman görülen Avrupa üslubu, eklektik üslup gibi değişik mimari çalışmalardan, hattâ zaman zaman (bilhassa türbelerde) Selçuk etkilerinden de bahsedildikten sonra, eserlerin bir katalog çalışması yapılmıştır.

**Gelibolu'daki Eserler :**

Camiler : Büyük Cami (Gazi Süleyman Paşa Camii), Kadı İskelesi Camii, Dağ Efendi Tekkesi, Mevlevihane, Namazgâh.

Türbeler : Hallac-ı Mansur (Ahmed) Türbesi, Saruca Paşa Türbesi, Gazi Süleyman Paşa Türbesi (Bolayır'da), Bayraklı Baba (Karacabey Mezarı), Vezir-i Azam Kalafat Mehmed Paşa Mezarı.

Çeşmeler : Telli Çeşme, Yazıcızade Çeşmesi, Çilehane.

Gelibolu'da, bugün mevcut olan eserlerin yanısıra, yıkılarak tamamen ortadan kalkan birtakım eserlerin de adı geçmektedir: Bedesten, Mesih Paşa Camii, Hünkâr Camii, İskender Camii, İbn-i Adil Camii, Saruca Paşa Camii, Bahş-i zâde Camii, Karacabey veya Deli Şahin Cami.

201 — Yalçın YAZICI.

**Tokat'ta Osmanlı Devri Mimari Eserleri. 1966.**

96 Sayfa, 16 Plân, 110 Resim, 2 Desen.

'Giriş' te Tokat'taki Türk yapılarının bakımsızlık, kötü tamir ve eklerle bir kısmının harap olmuş, bir kısmının da orjinalitesini kaybetmeğe yüz tutmuş oldukları; tarihi bilinen Osmanlı eserlerinin çoğunun bugünkü durumu açıklanmıştır. Tokat'ın tarihçesinden sonra 'Katalog' bölümünde yapılar, kitabeleri verilerek incelenmiştir. 'Toplama ve Değerlendirme' bölümünde Tokat Ulu Camisine bazı önemsiz benzerlikleri olan camiler bulmak mümkün olmakla beraber, plânını kesin bir şemaya bağlamanın güçlüğü; 3 nefli bir bazilika özelliği taşımasına rağmen harap olmuş bir kilise üzerine yapılmış olduğuna dair bir delil olmayışı; doğu ve batısında son cemaat yeri olan tek örnek oluşu açıklanmıştır. XV. yy. yapısı Takyeciler Camisinin, Osmanlı çok kubbeli camilerinin öncülerinden biri, 1485 Hatuniye Camisinin, zaviyeli camiler içinde gelişen yeni bir tipin ilk örneklerinden biri olduğu; XV. yy. 2. yarısında yapıldığı kabul edilen küçük ölçülü Gündük Minare Camisi plân yönünden Edirne Üç Şerefeli Camiye benzediği belirtilmiş ve bu tipin diğer örnekleri sıralanmıştır. Yine aynı bölümde Tokat'taki diğer Osmanlı yapıları da ayrı ayrı ve mukayeseli değerlendirilmiştir. 'Netice' bölümünde Tokat'taki Osmanlı yapı tiplerinin Anadolu'da bazı örneklerle kısa gelişimi gösterilerek, bunların Osmanlı mimarisindeki yeri belirtilmiştir. Ayrıca, sadece Tokat'ta görülen bazı mimari ve dekoratif özellikler, örnekler verilerek açıklanmıştır.

202 — Semra ÜNAL.

**İzmit'te Bufenan Osmanlı Sanat Eserleri. 1966.**

64 Sayfa, 86 Resim, 14 Plân.

'Giriş' te tez konusu dışında kalan Pertev Paşa Camisi hariç, İzmit'te âbidevi Osmanlı yapısı olmadığı, fakat İzmit'in ilk Osmanlı yapıları yönünden önemli olduğu; yapıların genellikle ahşap tavanlı veya ahşap kubbeli oldukları; birçoğunun tarihi tesbit edilemediğinden katalog çalışmasının alfabetik sıraya göre düzenlendiği belirtilmiştir. İzmit'in coğrafyası ve tarihi anlatıldıktan sonra, sağlam eserlerden çoğunun son yüzyıllarda yapılmış olduğu, erken devir eserlerinin ise ya çok harap veya tamirlerle özelliklerini kaybetmiş oldukları açıklanmış, XVI. yy. minyatüründe İzmit eserlerinin araştırılması yapılmıştır. 'Mukayese' bölümünde İzmit camileri "ahşap düz tavanlı" ve "ahşap kubbeli" diye iki grupta toplanarak 1. grup camileri kendi aralarında karşılaştırılmıştır. Bu arada İzmit camilerinin gelişme göstermeyen küçük ölçüde yapılar olduklarına da işaret edilmiştir. 'Toplama ve Değerlendirme' bölümünde, genellikle ilk yapıları ahşap olan bu eserlerin zamanla kâgire çevrilmiş oldukları, mi-

'Netice' de Karaman'daki cami, türbe ve hamamlardan birkaçı, Anadolu'daki diğer bazı örneklerle birlikte ele alınarak sınıflandırılmış; Karaman devri yeniliklerinden bir olan son cemaat yerinin cami ile imareti birbirine bağlayışına, XV. yy. yapısı Karabaş Veli Külliyesi örnek verilerek işaret edilmiştir.

203 — Güner GÜLNAZ.

**Karaman'daki Türk Mimari Eserleri. 1967.**

59 Sayfa, 28 Plân, 193 Resim.

Karamanoğulları kısa tarihinden sonra 'Katalog' bölümünde en çok 1381/83 tarihli Hatuniye Medresesi ve 1424/63 tarihli İbrahim Bey İmareti üzerinde durulmuştur. 'Mukayese ve Değerlendirme' bölümünde Karaman'daki bazı camiler, benzerleri ile karşılaştırılmış; medrese mimarisinin gelişimi hakkında örneklerle kısa bilgi verildikten sonra Hatuniye Medresesinin sadece kendi devrinde yapılan medreselerle benzerlik gösterdiği, fakat Karamanlılara has, revak arkasındaki 3 kubbeli odası ile diğer medreselerden ayrıldığı ifade edilerek en yakın benzeri Ermenak Tol Medresesi ile karşılaştırılmıştır. Yine bazı türbelerin karşılaştırılmasından sonra genel olarak Selçuklu mimari tezyinatı ile Karaman mimari tezyinatı arasındaki farklar açıklanmıştır. Neticede Karaman'daki cami, türbe ve hamamlardan birkaçı, Anadolu'daki diğer bazı örneklerle birlikte ele alınarak sınıflandırılmış; Karaman Devri yeniliklerinden biri olan son cemaat yerinin cami ile imareti birbirine bağlayışına, XV. y.y. yapısı Karabaş Veli Külliyesi örnek verilerek işaret edilmiştir.

204 — Adnan ALTAY.

**Cerrahpaşa Camii ve Külliyesi. 1966.**

41 Sayfa, 4 Plân, 88 Resim, 2 Desen.

Külliyenin mevkii, tarihçesi, kurucusu Cerrah Mehmet Paşa ve mimari Davut Ağa hakkında bilgi verildikten sonra 'Katalog' bölümünde 1594 tarihli külliyenin camisi, kısmen yıkılmış medresesi, türbesi, tamamen yıkılmış hamamı, avlu duvarları ve çeşmesi anlatılmıştır. 'Toplama ve Değerlendirme' bölümünde 6 istinatlı enine gelişen ve merkezi plânlı cami gelişimi Üç Şerefeli Camiden itibaren ele alınarak Cerrahpaşa Camisinde tatbiki izlenmiş; iki giriş kapısı ile medresenin ve sadeliği ile dikkati çeken türbenin Osmanlı mimarisinin klâsik örneklerinden oldukları belirtilmiştir. 'Mukayese' bölümünde ise orjinal kalabildikleri, geç devir kalem işleri dikkate alınmazsa tezyinatın yoksun oldukları, çok az örnek kalan eski Türk evlerinin sanat tarihi yönünden, hamamların ise eskilikleri yönünden değerli oldukları belirtilmiş; 'Netice' bölümünde eserlerin eski hüviyetleri ile ortaya konulmaya çalışıldığı ifade edilmiştir.

205 — Koral HANYAL.

**Çankırı'da Türk Mimari Eserleri. 1966.**

44 Sayfa, 69 Resim, 9 Plân.

'Giriş' bölümünde Çankırı'daki Selçuklu, Candaroğlu, Danişmendli ve Osmanlı yapılarından ancak birkaçının sanat tarihi yönünden önemli olduğu belirtilerek Çankırı'nın tarihçesine geçilmiştir. 'Katalog' bölümünde daha çok 1958 tarihli Büyük Cami ve Selçuklu yapısı Taş Mescit-şifahane ele alınarak plân şemaları ve süslemeleri üzerinde durulmuştur. 'Karşılaştırma ve Değerlendirme' bölümünde üç yarım kubbeli Bü-

yük Cami plânının dört yarım kubbeli cami plânından doğduğu ve onun bir varyantı olduğu ileri sürülerek benzer camilerle karşılaştırılması yapılmıştır. Yine Darüşşifa, Taş Mescit ve Çankırı hamamları benzerleri ile karşılaştırılmışlardır. Fakat Taş Mescit diye bilinen Selçuklu yapısının kendine has bir mezar plânı gösterdiği, diğer Selçuklu türbeilerine benzemediği ileri sürülmüştür. 'Netice' bölümünde Selçuklu yapı kalıntıları sebebiyle Çankırı'nın; üç yarım kubbesi ve taş malzemesi ile âbide ve Çankırı Büyük Camisinin önemi belirtilmiş, diğer yapıların ise sadece tarihi bilgi vermesi yönünden incelenecek nitelikte oldukları ifade edilmiştir.

206 — Ziya BAŞAK.

**Safranbolu'da Türk Mimari Eserleri. 1966.**

119 Sayfa, 28 Plân, 169 Resim.

Birkaç yeni yapı hariç tutulacak olursa tipik bir Osmanlı kasabası görünümünde ve Candaroğulları ile Osmanlı yapılarının çoğunun ayakta olduğu ifade edilen Safranbolu'dan yeri, tarihçesi anlatıldıktan sonra 'Katalog' bölümünde önemli evler ve köprüler de dahil bütün Türk mimari eserleri incelenmiş, evlerin genel özellikleri belirtilmiştir. 'Mukayese ve Değerlendirme' bölümünde ahşap düz çatılı Candaroğulları camilerinin aynı devir ve Osmanlı devri örnekleri belirtilmiş; belirli plânları olmayan bu tip basit yapıların karşılaştırılması yapılmamıştır. Ancak, Osmanlı yapısı tek kubbeli Safranbolu camileri diğer örneklerle; son cemaat yeri gibi bir bölümün içeriye katıldığı 1796 tarihli İzzet Mehmet Paşa Camisi bu tipin öncüsü 1378 tarihli İznik Yeşil Cami ile; kervansaray ve hamam mimarisinin Anadolu'daki gelişimi kısaca anlatıldıktan sonra yaklaşık olarak 1648 trihli Cinci Hanı ve Safranbolu hamamları, diğer Osmanlı örnekleri ile karşılaştırılmışlardır. 'Netice' bölümünde Safranbolu'daki Candaroğulları camilerinin basit; Osmanlı camilerinin ise klâsik Osmanlı mimarisi özellikleri taşımalarına rağmen mahalli bazı özelliklerle birlikte meydana getirilmiş oldukları fikri ileri sürülmüş, bazı yapıların arazi durumuna uygun bir şekilde düzenlenmiş olduğu mahalli özelliğe örnek gösterilmiştir.

207 — Tülây TUNÇER.

**Mimar Sinan'ın türbe mimarisi ve getirdiği yenilikler, İst. 1965.**

68 Sayfa, 98 Resim, 16 Plân.

Girişte kümbet mimarisinin önceliğine değinilerek, Osmanlı kümbet mimarisi hakkında bilgi verilip, genellikle dört köşeli oldukları ve kubbe ile örtüldükleri belirtilmiştir.

Mimar Sinan'ın İstanbul'da inşa ettirmiş olduğu 16 türbedeki mimari unsurların gelişimi açıklanmıştır. Sinan, önceki üslubu alıp, en sade tarzda kullanmış ve geometrik mekân formu içinde değerlendirmiştir. Eeserlerinde çini de önemli rol oynamıştır.

208 — Ergun TAMER.

**Çinili Mihrap ve Mihrap Duvarları [İstanbul anıtlarının çivili mihrapları ve mihrap duvarlarının çini ile süslenmesi]. 1962 - 1963 yılı.**

86 Sayfa, 131 Resim.

İslâm san'atında mihrabın anlamı ile başlanan tezde, ana inceleme konusu olan İstanbul'daki anıtların çinili mihrapları ve mihrap duvarlarının çini ile süslenmesi

bölümüne kadar 27 sayfalık bir kısımda Anadolu Selçuklularında mozaik çinili mihraplar ile renkli sır tekniğinde erken Osmanlı çinili mihrapları üzerinde durularak kısa bilgiler verilmiştir.

Beş bölümde incelenen İstanbul'daki 24 çinili mihrap, kendi aralarında kompozisyon yönünden bir sıralama ile verilmiştir.

İstanbul dışındaki Osmanlı çinili mihraplarının bir listesi eklendikten sonra, örnekler üzerinde araştırma ve kıyaslamalar bölümünde mihraplar, teknik yönden ve örnekler üzerinde araştırma ve kıyaslamalar bölümünde mihraplar, teknik yönden de bir sıralamaya tâbi tutulmuştur.

209 — Filiz GÜNERİ.

**İstanbul Selimiye Kışlası ve Selimiye Camii, İst. 1966.**

47 Sayfa, 61 Resim, 26 Plân ve kesit.

Girişte, kışlanın askerî mimarideki önemi belirtilerek, mimari teşkilâtı anlatılmıştır. Genellikle melez üslup (Rönesans ve Barok etkileri) gösterirler. Osmanlı devrinde kışlaların arazisi büyük ölçüde ele alınmıştır. Camiye nazaran kışla sade yapıdadır.

210 — Sevinç ÖZÜDOĞRU.

**Nomad Karakterli Halılar, 1966.**

118 Sayfa, 72 Resim, 16 Desen.

Nomad karakterli halılar (köy ihtiyacına cevap veren halılar) ve ev halıları incelenmiş ve bunlar hakkında teker teker bilgi verilmiştir.

211 — Mehmet Şani EREN.

**Urfa'da Türk Camileri, İst. 1966.**

53 Sayfa, 82 Resim, 10 Plân.

Giriş bölümünde Urfa'nın, Emeviler devrinden itibaren önem kazınıp çeşitli eserlerle süslenmesi sonrası, Osmanlı eserleriyle de bu zenginleşmenin süregeldiği belirtilmiştir. Genellikle Urfa camileri çeşitli hâkimiyet devreleri yüzünden değişik plân ve mimari özellik gösterirler. Örnek alınan yapılar yansısı, her hâkimiyet devrinde yeni bir şey de katılmıştır. Nihayet kendi içlerinde gösterdiği gelişme de kaydedilmiştir.

212 — Türkân AYDIN.

**Konya Ereğlisi âbideleri, 1966.**

Sayfa 44, Resim 55, Plân 10.

Konya Ereğlisinin tarihi ve coğrafi durumu üzerinde durulmuştur. Yapılar üç devirde yapılmış, genellikle yapı malzemesi olarak taş kullanılmıştır.

213 — İlnur ILIKKAN.

**Gebze Türk Sserleri, 1966.**

78 Resim, 6 Plân, 41 Sayfa.



Girişte çalışmada takip edilen metot açıklanıp eserlerin genel olarak üzerinde durulmuş daha sonra bu eserlerin katalog çalışması yapılarak, kendi aralarında ve Anadolu'daki diğer benzerleri ile karşılaştırılmıştır.

214 — Atkın AKALIN.

**Ermenek ve Mut'taki Türk Eserleri. (1966).**

55 Sayfa, 48 Resim, 11 Plân.

Karaman Beyliği devrinde önemli iskân yerlerinden olan Mut ve Ermenek'teki Selçuklu ve Osmanlı eserlerinin önemi girişte belirtilmiş, bu arada Ermenek Ulu Camii'ndeki son cemaat yerinin Karamanoğulları tarafından ilk defa kullanıldığı da kaydedilmiştir. Avlu da yine Beylikler devrinde ortaya çıkmaktadır. Beylikler devri özelliklerinin Selçuklu devri özelliklerinden farklı olduğu da belirtilmiştir. Genellikle klâsik tip hâkimdir.

215 — Gülderen HÜNÜLÜ.

**Nuruosmaniye Külliyesi, 1966.**

Nuruosmaniye külliyesinin yeri, tarihçesi ve mimarları hakkında bilgi verilmiş, külliye inşaaı anlatıldıktan sonra yapıları tek tek incelenip Nuruosmaniye külliyesinin taşıdığı bazı özelliklerle klâsik san'at geleneğini çoktan geride bıraktığı ileri sürülerek sonuçlanmıştır.

216 — Birol ERTÜRK.

**Geyve ve Göynük'te Türk mimari eserleri. Şubat 1967.**

37 Sayfa, 75 Resim, 6 Plân, 1 Kroki.

Giriş kısmında Geyve ve Göynük'un yeri ve tarihçesi anlatılmış, diğer bölümde Geyve'deki eserlerle Göynüktekiler tek, tek incelenip, ilk devir Osmanlı eserleri hakkında genel bir fikre sahip olmanın imkânsız olduğu ve ilk devir Osmanlı eserlerinin mahiyetlerini ortaya koyduğu neticesine varılmıştır.

217 — Sevim İŞLEK.

**Ankara Etnoğrafya Müzesindeki Türk Halı ve Seccadeleri. 1967.**

Sayfa 146, Resim 120.

Etnoğrafya Müzesi hakkında bilgi verilmiş, halı ve seccadeler tiplere ayrılarak tarihsel gelişme çerçevesi içinde incelenmiştir.

218 — Berrin KUZEBAY.

**Galata ve civarındaki mescitler. 1967.**

Galata'nın mevkii ve tarihçesi anlatılıp, mescitlerin adı verilip teker, teker incelenmiştir. Galata ve civarındaki mescitlerin çoğu basit ve sade yapılar olup orjinal mimarilerini kaybetmişlerdir.

219 — Göksen SARAN.

**Eski Bilecik ve Vezirhandaki Osmanlı - Türk mimari eserleri, 1966- 67.**

32 Sayfa, 48 Resim, 18 Plân.

İlk devrin Osmanlı mimarisinin kaynaklarını taşıyan Eski Bilecik eserleri daha çok tarihi değerleri haizdir ve basit cami ile mescitler bakımından dikkat çektiği görülüyor. Yapılarda basit inşaat malzemesi kullanılmış olup, genellikle ahşaptır. Az miktarda kullanılmış olan kesme taş ve tuğla-horasan, kubbe inşaatında görülmektedir.

220 — Ayhan BİLGİLİ.

**Akşehirdeki Türk mimari eserleri, 1967.**

59 Sayfa, 232 Resim, 24 Plân.

Akşehir'in tarihçesi anlatılıp mescit, camiler, türbeler ve kaleler, medreseler, hamamlar incelenip, az veya çok değişikliğe uğramış olan Akşehir camilerinin Selçuklu Karaman ve Osmanlı devrine ait olduğu belirtilerek sonuçlanmıştır.

221 — Ayhan MURSALOĞLU.

**Afyon Cami ve Mescitleri. 1967.**

55 Sayfa, 120 Resim, 26 Plân.

Önce Afyon'un coğrafi durumu ve tarihçesinden bahsedilmiş, ilk bölümde cami ve mescitlerin listesi verildikten sonra yapılar hakkında ayrı ayrı bilgi verilmiştir. Afyon cami ve mescitleri. 3 ayrı devirde, 3 tip halinde inşa edilmiştir. Ulu Cami, tek kubbeli mescitler ve yan mekânlı tipler.

222 — Gönül ERDİN.

**Bursa Yıldırım Beyazıd külliyesi, 1967.**

57 Sayfa, 66 Resim, 8 Plân, 8 Kesit.

Yıldırım Beyazıd külliyesi hakkında kısa bir tarihçe verilmiş, külliye mimari ve süsleme yönünden incelenip, külliye yapıları tek tek anlatılıp, yan mekânlı camilerin menşei ve gelişimi üzerinde durulmuş Osmanlı mimarlarının Selçuklu mimarlarından elde ettikleri görgüye bu yapıda kendilerinden bir şeyler kattıkları anlatılarak sonuçlanmıştır.

223 — Şermin TEKNEKURANOĞLU.

**Ankara'da Selçuklu ve beylikler devri eserleri, 1967.**

69 Sayfa, 77 Resim, 4 Plân.

Girişte Ankara'nın tarihçesi üzerinde durulmuş, katalog kısmı cami, mescid, türbe, çeşme, hamam, köprü olmak üzere guruplanıp, diğer bölümde bu kısımlara ait eserler tek tek incelenmiş, değerlendirme bölümünde sütunlu tek kubbeli, yan mekânlı camilerin menşei ve gelişmesi anlatılıp Selçukluların getirdikleri yenilikleri beyliklerin devam ettirdiği ve Osmanlı mimarisine de bir intikal olduğu belirtilerek sonuçlanmıştır.

224 — Yalçın ARAZ.

**Diyarbakırdaki camiler dışında mimari eserler. 1967.**

51 Sayfa, 71 Resim.

Girişte Diyarbakırın kısa bir tarihçesi yapıldıktan sonra, bugün mevcut olmayan eserlerin bir listesi verilmiştir. Daha sonra medreseler, mescitler, türbeler, namazgâh, hanlar hamamlar, çeşmeler kendi aralarında guruplandırılarak kronolojik sıraya göre hepsinin ayrı ayrı katalog çalışmaları yapılmıştır. Son bölümde eserler birbirleriyle ve Anadolu'nun diğer bölgelerindeki benzerleriyle karşılaştırılarak değerlendirilmeleri yapılmış, Diyarbakırın stratejik mevkiinden ötürü aldığı önem belirtilmiş, Anadolu'daki ilk medreselerin burada yapıldığına işaret edilmiştir.

225 — Birsen AKÇAYLI.

**Erzurum Türk Mimari Eserleri, İst. 1967.**

51 Sayfa, 86 Resim, 13 Plân, 3 Kesit.

Erzurum'un tarihçesinden sonra, katalog kısmına geçilmiştir. Eserler, kendi aralarında guruplandırılmış, toplama ve değerlendirme kısmında, birbirleriyle ve Anadolu'nun diğer bölgelerindeki mevcut benzerleri ile karşılaştırılmıştır. (Erzurum'da Saltuklu, Selçuklu ve Osmanlı devri eserler bulunmaktadır). Sonuçta, Ulu Camiin Anadolu'nun en eski Ulu camilerinden biri ve Çifte Minareli Medresenin, minareli portalli medreselerin sonuncusu olduğu belirtilmiştir.

226 — Kürşad ÖNGAY.

**İlk Osmanlı Türbeleri, İst. 1967.**

60 Sayfa, 115 Resim, 25 Plân.

Girişte, üstü açık ve örtülü olarak nitelenen türbelerin tarihçesi ve mimari tipleri açıklanmıştır. İlk Osmanlı türbelerinin en önemli özelliklerinin sadelik ve mantık olduğu belirtilerek, en zengin ve mükemmel örnek olarak, çini dekorlu, yeşil türbe verilmiştir. Selçuk türbe mimarisinden ayrı olarak iç kısım dekorları önem kazanmıştır. Osmanlı türbeleri diğer İslâm ülkelerine nispetle küçük ölçüde ve sade yapıda ele alınmıştır.

227 — Zerrin ÖZÇUBUKÇU.

**Çay (Afyon) daki Türk mimari eserleri, İst. 1967.**

40 Sayfa, 93 Resim.

Girişte, Çay'ın çok kısa bir tarihçesi verilmiş, sonra eserler guruplandırılarak, kronolojik sıraya göre katalog çalışması yapılmıştır (Çay medresesi, Kervansaray, cami, türbeler, Kırkgöz köprüsü, hamam, çeşmeler). Değerlendirme bölümünde, Çay medresesinin plân yönünden, Selçuklu kubbeli medreseleri içinde tek örnek olduğuna işaret edilmiş, Çay Han'ın, XIII. y.y.da görülen en yeni han olduğu belirtilmiştir.

228 — Hasan Süreyya KOÇ.

**Bolvadin, Emirdağ, Şuhut ve Sandıklı'daki Türk eserleri, İst. 1967.**

44 Sayfa, 56 Resim, 12 Plân ve Kroki.

Girişte dört kasabanın tarihçesi incelenmiştir. İncelenen eserler Germiyanogulları, Selçuklular ve Osmanlılardan kalmıştır. Genellikle yapılar sade olup, merkezi hacim denenmiştir. Yapılarda son cemaat yerine rastlanılmayıp, tuğla dekorlar yer alır kârgir duvarlar üzerine. İç ve dışta çiniye rastlanmamaktadır. Hamam mimarisinde de gelişme kaydedilmemiştir.

229 — Melih GÖKDEMİR.

**Niğde Aksaray'ı Türk Mimari eserleri, İst. 1967.**

45 Sayfa, 82 Resim.

Girişte Aksaray'ın Milât öncesine giden tarihinden bahsedilerek, Selçuklular'ın Aksaray'ın imar ve ilim yönünden gelişmesi için yaptıkları hizmetler anlatılmıştır. Aksaray'da Selçuklu ve Karamanlılar'dan kalmış olan eserlerde dış görünüş genellikle sâde olup, genellikle kesme taştandır ve örtü sistemi tuğladır. Ayrıca Selçuk çinicilik de eserlerde önem kazanmış olup; yapılar bugün restore edilerek özelliklerini kaybetmişlerdir.

230 — Ruhidil ERTAN.

**Niğde'deki Türk Eserleri, İst. 1967.**

47 Sayfa, 98 Resim, 16 Plân.

Giriş ve Niğde'nin tarihçesinden sonra 17 yapı devirlerine ayrılarak incelenmiştir. Bunlar sırasıyla Selçuklu Devri Yapıları: Alâaddin Camii, Hüdavend Hatun kümbeti, Kale, Haytiroğlu Çeşmesi.

İlhanlı Devri Yapıları: Sungurbey Camii, Sungur Bey Türbesi, Gündoğdu Türbesi, II. Türbe.

Karamanoğulları Devri Yapıları: Hanım mescidi, Dörtayak Türbesi, Dar'ül Zikir Türbesi, Ak Medrese.

Osmanlı Devri Yapıları: Dışarı Camii, Paşa Camii, Kığılı Camii, Paşa Çeşmesi, Bedestendir.

Eserler yapıldıkları devrin özelliklerini aksettirmektedir. Sağlam malzeme kullanılması ve iklim şartlarının müsait olması bakımından zamanımıza kadar gelmiş ve orijinalliğini muhafaza etmektedirler.

231 — İncilây ATLAMAZ.

**Büyükçekmecedeki Türk eserleri. 1967.**

29 Sayfa, 71 Resim, 9 Plân.

Girişte çalışmada takip edilen metod açıklanıp eserlerin genel olarak durumu belirtilmiş, bundan sonra yapılar tek tek incelenip, Büyükçekmecedeki Türk eserlerinin sanat tarihi bakımından değil, tarihi bakımdan kıymeti haiz olduğu anlatılarak sonuca bağlanmıştır.

232 — Semra ARDANE.

**Atık Ali Paşa camii ve külliyesi, 1967.**

42 Sayfa, 57 Resim, 4 Plân.

İlk bölümde Atik Ali Paşanın şahsiyeti, külliyesinin tarihi ve mevki hakkında bilgi verilmiş, daha sonra yapının plânı iç, dış görünüşleri ve tezyinatı üzerinde durulmuş, külliye binaları tek tek incelenip Mekânda mihrap üstündeki yarım kubbenin gelişimi anlatılıp Atik Ali Paşa caminin İstanbul'daki büyük camilerin tekâmülü bakımından bir merhale teşkil ettiği neticesine varılmıştır.

233 — Gönül GÜREŞSEVER.

**Edirne Çinili Âbideleri, 1967.**

66 Sayfa, 127 Resim, 7 Desen.

Edirne'nin tarihçesi ve coğrafi durumundan sonra buradaki çinili altı Osmanlı devri eseri tek tek incelenmiş, kısaca mimari yönden tanıtıldıktan sonra çini süslemeciliği üzerinde detaylı olarak durulmuştur. Ayrıca kullanılan tekniklerin nasıl yapıldığı anlatılmıştır.

14. yy. sonundan itibaren Edirne'de yapı malzemesi ile çini süslemeciliğinin beraber kullanılmaya başladığını, 15 yy.'da bu teknikle süslemenin devam ettiği ve Bursa eserlerine öncü mahiyette olduğu belirtilmiştir. 15. yy.'da çini dekarosyonda renkli sır tekniğinin şaheser bir örneği olan Muradiye camii ile, 16. yy.'da sır altı tekniğini kalite, teknik, kompozisyon şeması bakımından en güzel örneklerini içinde toplayan Selimiye Camii üzerinde detaylarıyla durulmuştur.

Karşılaştırma bölümünde Bursa'dan örnekler seçilmiş ve teknik, renk, kalite ve kompozisyon şeması bakımından mukayese edilmiş, kompozisyon şemalarının menşei araştırılmıştır. Netice bölümünde Muradiye ve Selimiye Camii çinileri üzerinde durularak teknik renk, kompozisyon şeması ve kalite bakımından 15. ve 16. yy.'ın en karakteristik örnekleri olduğu belirtilmiştir.

234 — Sevgi EVRENOS.

**Merzifon'daki Türk Mimari Eserleri, 1967.**

124 Sayfa, 155 Resim, 13 Plân.

Merzifon'da eskiden var olduğu bilinen ve bugün ancak yarısı mevcut olan yirmi cami, ondokuz mescit, üç medrese, beş hamam, iki bedesten, bir han ve onbir çeşmenin kataloğu yapılmıştır. Camiler iki gurupta toplanmıştır: Kubbeli ve düz tavanlı, Sanat tarihi yönünden en kıymetli eserin Çelebi Mehmet medresesi olduğu belirtilmiştir. Hamamlar, haçvari dört eyvanlı ve köşe hücreli tiplerine göre incelenmiştir. Sivil yapılardan Merzifonlu Kara Mustafa Pş.'nin külliyesine dahil Bedesten ve Taş Han'ın plân ve malzeme bakımından çok orijinal olduklarına işaret edilmiştir. İncelenen bütün bu eserler, Anadolu'nun birçok yerlerinde, bilhassa İznik ve Bursa'daki benzerleriyle karşılaştırılmış, sonuçta Merzifon'un Anadolu sanatı içinde, eserleriyle kazandığı önem belirtilmiştir.

235 — Aysel KIRKEVLER.

**Bugünkü Fatih Camii ve Külliyesi, İst. 1967.**

37 Sayfa, 78 Resim, 6 Plân.

Büyük Osmanlı külliyelerine genel bir bakış yapılmış, ve ilk külliyesinin Karaman'daki İbrahim Bey imareti (1433) olduğu belirtilmiştir. Bundan sonra Fatih kül-

liyesi bugünkü durumuyla ve Türk mimarisindeki kıymeti ile tanıtılmış, bilhassa cami üzerinde durulmuştur. Plân bakımından klâsik devre sadık kalmış, içteki bazı mimari organların kullanılmasında Barok üslûbu tesiri olduğu belirtilmiştir. Fatih külliyesi Osmanlı külliyelerine bir başlangıç teşkil etmiştir.

236 — Ayten UZMAN.

**Edirne'de ilk Osmanlı Camileri, 1968.**

- 1) Zaviyeli ve yan mekânlı camiler.
- 2) Tek kubbeli camiler.

69 Sayfa, 112 Resim.

Edirne'nin tarihçesi anlatılmış, diğer kısımda bu eserler teker teker incelenip zaviye plânı ve tek kubbeli camilerin Osmanlı mimarisindeki önemleri anlatılmış, onlar hakkında fikir sahibi olmamız sağlanmış ve bu eserlerin mahiyetleri hakkında bilgi verilmiştir.

237 — Bige ÖZKAN.

**İstanbul'daki Mevlevihaneler, İst. 1967.**

82 Sayfa, 150 Resim.

Giriş bölümünde eski ilim ve musiki yuvaları olan Mevlevihaneler ve bu tarihin kurucusu olan Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî hakkında bilgi verilerek, düşüncelerinin mimarideki akisleri üzerinde durulmuş. Bugün ise, birçoklarının kapatılmaları sonucu, harabe halinde buldukları belirtilmiştir.

238 — Neclâ GÜLMAN.

**Anadolu Türk sanatında insan figürlü plâstik eserler, 1967.**

48 Sayfa, 126 Resim.

Giriş kısmında cami, medrese, han, köprü ve kale gibi mimari eserlerde ve ayrıca koleksiyonlarda müzelerde bulunan insan figürlü taş plâstik eserler incelenmiş ve ele alınan her insan figürü için nerede, hangi mimaride, mimarinin neresinde olduğu, eserin deskripsiyonu yapılarak hangi tarihte meydana getirildiği ortaya konulmuştur.

239 — Işıl BARIM.

**Balıkesir Türk mimari eserleri, İst. 1967.**

50 Sayfa, 97 Resim, 12 Plân.

Girişte Balıkesir'in tarihi hakkında bilgi verildikten sonra önce camiler, türbeler, medrese, saat kulesi, şadırvan, hamam ve köprü üzerinde ayrı ayrı durulmuş, sonuç bölümünde ise eserlerin ancak Osmanlılar devrinden kaldığı ve Yıldırım Camii ve İmareti ve Paşa Hamamının Osmanlı mimarisinin ilk devrine ait eserler olduğu belirtilmiştir. Eserlerde genel olarak sadelik hakim unsurdur.

240 — Zihni SEZEN.

**Bolu ve Mudurnu Türk eserleri, 1967.**

40 Sayfa, 78 Resim, 15 Plân.

Girişte Bolu ve Mudurnu'nun tarihçesi üzerinde durulmuş ve Boludaki kubbe-  
li camilerden bahsedilmiş ayrıca hamam ve tek bir örnek olarak kalan handan bahse-  
dirmiştir. Mudurnu'daki 3 eser de aynı şekilde incelenmiştir.

241 — Güneş ERCAN.

**İstanbul'daki Sibyan Mektepleri, 1967.**

44 Sayfa, 55 Resim, 10 Plân.

Sibyan mektepleri hakkında genel bilgi verildikten sonra her eserin ayrı ayrı  
mimari özellikleri belirtilmiş, mektepler yapıldıkları devirlere göre özellikler göstere-  
rek gelişmişler ve tipik örnekler vermişlerdir. Genellikle Sibyan mekteplerinde iç süs-  
lemeye yer verilmemiştir. Bütün teferruat binanın dış görünüşündedir.

242 — Fikret ALBAYRAK.

**Sivas'ta Osmanlı devri eserleri, 1967.**

45 Sayfa, 80 Resim, 14 Plân.

Girişte Sivas tarihinin eskiliği ve Osmanlı devrinde oynadığı önemli rol işare-  
tenmiş, eserlerde sadelik gözetilerek, yabancı tesirlerden uzak kalmıştır. Sivas'ın  
Osmanlı devri eserlerinde daha çok iç kısım süslemesine önem verilmiştir. Selçuklu  
devri eserlerine nispetle sadelik göze çarpar.

243 — Burhan BİLGET.

**Sivas'ta Selçuklu devri eserleri, 1967.**

55 Sayfa, 93 Resim, 7 Plân.

Girişte Sivas tarihi ele alınarak, Sivas'ın son yıllara kadar önemli olaylara ta-  
nik olduğu belirtilmiş, Selçuklular devri eserleri yanısıra Osmanlı eserlerinin de bu ka-  
rakteri taşıdığı anlatılmıştır. Sivas'ın bu türlü tarihi eserlerle dolu olmasında Selçuklu  
sultanlarının da rol oynamış olduğu kaydedilmiştir.

244 — Sadık ERSÜMER.

**Isparta ve Atabey'de Türk Mimari Eserleri, 1968.**

65 Sayfa, 124 Resim, 15 Plân.

Tez iki kısımdan ibarettir: Isparta ve Atabey. Isparta bölümünde, merkez olan  
Isparta ve çevre köylerinde sanat değeri olan hiçbir eserin ayakta kalmadığı belirtil-  
miş, son devirde kötü olarak restore edilmiş bir cami ve onun vakfiyesi be-  
desten, bir çeşme ve birkaç hamam, çevre köylerinde ise, 1 minare, 2 çeşme ve iki  
tane de köy mevcut olduğu belirtildikten sonra, bunlar hakkında bilgi verilmiştir.

Atabey bölümünde, 1224 tarihli Mübarizüddin Ertokuş Medresesi, 1 cami, tarih-

siz fakat abidevi bir minare, medreseye bitişik bir kümbet ve 3 tane basit hamamın  
katalog çalışması yapılmıştır.

Değerlendirme kısmında, eserlerin büyük bir kısmı, plân benzerlikleri göster-  
dikleri için kendi aralarında, bir kısmı ise başka yerlerdeki benzerleriyle karşılaştırıl-  
mış ve sonuçta da Isparta ve Atabey'deki eserlerin Anadolu sanatındaki yeri belirtil-  
miştir.

245 — Semiha ÇELİK.

**Bursa'daki İlk Devir Osmanlı Türbeleri, İst. 1967.**

49 Sayfa, 128 Resim, 16 Plân.

Türbeler hakkında bir giriş ve Bursa'nın tarihçesinden sonra ilk devire giren  
18 türbe tarih sırasına göre ele alınıp incelenmiştir. Bunlar sırasıyla: Osman Gazi T.,  
Orhan Gazi T., Çoban Bey T., Okçu Baba T., Hanım Kızlar T., Murad Hüdavendigâr  
T., Gülçiçek Hatun T., Yahşi Bey T., Yıldırım Bayezid T., Devlet Hatun T., Yeşil T.,  
II. Murad T., Alâaddin Hüma Hatun T., Abdal T., Saraylılar T., Gülbahar Hatun T.,  
Abdüllatif-i Kutsi türbesidir.

İlk Osmanlı devri yapıları Anadolu Selçuklu ve Beylikler mimarisinin bir deva-  
mı olmakla beraber yerli tesirlerle bazı değişikliklere uğramış ve hususî bir karakter  
almıştır.

246 — Günay PINAR.

**19. Yüzyıl Su mimarisinden Bentler ve Sebiller.**

67 Sayfa, 85 Resim, 20 Plân.

Girişte Bentlerin ve Sebillerin tarihçesi ve özellikleri belirtilmiş, Kirazlı,  
II. Mahmud ve Elmalı bendleri üzerinde durulmuştur. Sonra 19. yüzyıla ait olup, halen  
17 tanesi mevcut ve 5 tanesi mevcut olmayan sebiller incelenmiştir. Her iki mimarın  
de Barok, Ampir ve Neoklâsik olarak değerlendirilmesi ve kendi aralarında mukaye-  
sesi yapılarak bugünkü durumları ve mimarideki yerleri ile önemi belirtilerek netice-  
ye varılmıştır.

247 — Nazire KAPLAN.

**Uşak, Gediz, Simav Türk Sanat Eserleri. İstanbul, 1968.**

63 Sayfa, 97 Resim, 9 Plân.

Uşak, Gediz, Simav'ın tarihçeleri anlatıldıktan sonra, Uşak mimari eserleri  
arasında Ulu camii, diğer camilerin, dinî yapıların, köprü ile çeşmelerin önemi belir-  
tilmiştir. Gediz'de Ulu cami, Kurşunlu camii incelendikten sonra, Simav Ulu camii  
ele alınmış, herbir eserin mukayese ve değerlendirilmesinden sonra, Uşak, Gediz ve  
Simav'daki eserlerin, devirlerinin üslûp özelliklerini gösterdikleri neticesine varıl-  
mıştır.

248 — Işık UNGAN.

**İzmir Camileri, İstanbul 1968.**

92 Sayfa, 189 Resim, 25 Plân.



Girişte, İzmir şehrinin ve Kadifekale'nin kısa bir tarihi verildikten sonra, katalog kısmına geçilmiştir. Camiler, kronolojik sıraya göre, bütün yönleri ile incelenmiş, toplama ve değerlendirme kısmında; bu eserler plân bakımından 6 istinatlı, 8 istinatlı, merkezi plânlı, tek kubbeli ve düz damlı camiler olarak gruplandırılmıştır. (İzmir'de tek kubbeli camiler çoğunluktadır). Karşılaştırma bölümünde ise bu camiler kendi aralarında ve diğer benzerleriyle karşılaştırılmıştır. İzmir camileri, Osmanlı devrinin cami plânlarında tesbit edilen önemli tipleri tekrarlaması bakımından önemlidir.

249 — Işık UNGAN.

**İzmir Camileri. İstanbul, 1968.**

92 Sayfa, 191 Resim, 26 Plân.

İzmir ve Kalesinin kısa tarihçesinden sonra, katalog kısmında 26 caminin ayrıntılı incelenmesi yapılmış, yapılar 8 dayanaklı, 6 dayanaklı, merkezi plânlı, tek kubbeli, düz çatılı olarak gruplandırılıp değerlendirilmiştir. Çeşitli çevrelerde benzerlik gösteren yapılarla karşılaştırmadan sonra sonuç olarak, Osmanlı mimarisinin çeşitli plân tiplerinin, İzmir'deki uygulamalarında görülen özellikler belirtilmiştir.

250 — Olcay UNGAN.

**19. Yüzyıl İstanbul Cami ve Türbeleri. İstanbul, 1968.**

72 Sayfa, 23 Plân, 202 Resim.

Girişte tarihçe verildikten sonra 19. yüzyıl camileri teker teker ele alınmış ve incelenmiştir. Sonra türbeler tarih sırası ile incelenmiş, karşılaştırma ve değerlendirilmesi yapılmıştır. 19. Yüzyılda caminin esas mekânında plân tipi bakımından esash bir değişme olmamış, değişiklik daha çok tezyinatıta kalmıştır. Örnekler içinde Küçük Efendi Camii'nin oval plânı ile Türk Barok devrinin Avrupa Barok devri plânları ile benzerlik gösteren tek örneği olduğu neticesine varılmıştır.

251 — Taner AKHAN.

**Birgi'deki Türk Eserleri, 1968.**

55 Sayfa, 93 Resim, 10 Plân.

Birgi hakkında kısa bir tarihçe yapıldıktan sonra, bir girişle katalog kısmına geçilmiştir. Bu kısımda eserler tek tek, detaylı olarak incelenmiş, toplama ve değerlendirme bölümünde ise, eserler, gerek plân şeması gerekse işçilik bakımından diğer eserlerle karşılaştırılmıştır. Birgi'deki eserlerin, Beylikler devrinden itibaren bir gelişme ve değişim gösterdiği bununla beraber, Selçuklu etkileinin de devam ettiği sonucuna varılmıştır.

252 — Mehmet GÜLTEKİN.

**Erzincan, Kemah ve Niksar'daki Türk Mimari eserleri. İstanbul, 1968.**

63 Sayfa, 85 Resim, 10 Plân.

Maraş'taki mimari eserler, Dulkadiroğulları ve Osmanlı devri eserleri olarak sınıflandırılmıştır. Bu eserlerin ve bilhassa Ulu caminin önemi belirtilmiş, yakın örnek-

ler ile mukayese edilip, değerlendirilmesi yapılmıştır. Tezyinatı da belirtildikten sonra Dulkadiroğlu eserlerinin Selçuklu ve Memlûk tesiri altında kalınarak meydana getirildiği, Osmanlı eserlerinin de Memlûk tesiri gösterdiği neticesine varılmıştır.

253 — Servet YERLİ

**Adıyaman ve Çevresinde Türk Mimari Eserleri.**

78 Sayfa, 7 Plân, iki kesit, 100 Fotoğraf, İstanbul 1967.

Adıyaman ve çevresindeki Türk Mimari Eserleri incelenmeden önce Adıyamanın coğrafi durumu belirtilmiştir. Sonraki bölümde mimari eserlerin üzerinde uzun uzun durulmuş, yerleri yapıları, özellikleri ortaya koyularak katalogu yapılmıştır. Son kısımda ise kısaca eserlerin Türk mimarisindeki yeri, toplama ve değerlendirilmesi ile mukayeseleri tez programına uyularak neticelendirilmiştir.

254 — Dilara EZER.

**Maraş Türk Mimari eserleri. İstanbul 1968.**

63 Sayfa, 85 Resim, 10 Plân.

Maraş'taki mimari eserler, Dulkadiroğulları ve Osmanlı devri eserleri olarak sınıflandırılmıştır. Bu eserlerin ve bilhassa Ulu caminin önemi belirtilmiş, yakın örnekler ile mukayese edilip, değerlendirilmesi yapılmıştır. Tezyinatı da belirtildikten sonra Dulkadiroğlu eserlerinin Selçuklu ve Memlûk tesiri altında kalınarak meydana getirildiği, Osmanlı eserlerinin de Memlûk tesiri gösterdiği neticesine varılmıştır.

255 — Sevgi KARABURÇAK.

**Sinop Türk eserleri. İstanbul, 1968.**

53 Sayfa, 83 Resim, 18 Plân.

Girişte devirler tesbit edilip, her devir ayrı ayrı ele alınmıştır. Pervane oğulları devri, Çandarogulları devri, Osmanlı devri yapıları dini ve profan mimari olarak teker teker incelenmiştir. Bunun yanında Sinop kale ve tersanesi de incelenerek, en yakın örnekleriyle mukayese ve değerlendirmeye gidilmiştir. Sinop'ta üç devrin eserlerinin toplanmış olmasının ehemmiyeti belirtilerek neticelenmiştir.

256 — Yılmaz SALMAN.

**Taşköprü'de Türk Eserleri, 1968.**

60 Sayfa, 118 Resim, 18 Plân.

Taşköprü hakkında kısa bir tarihi bilgiden sonra, giriş yapılarak katalog kısmında eserler tek tek incelenmiştir. Toplama ve değerlendirme kısmında, eserlerin sentezi yapılmış, karşılaştırmada ise, bu eserlerle plân şeması bakımından benzerlik gösterenler karşılaştırılarak incelenmiştir. Tez, eserlerin hepsinin basit ve sade olup, mahalli özellikler gösterdiği sonucuna varmıştır.

257 — Ünsal YAZICIOĞLU.

**Amasya'da Camiler dışında kalan Türk mimari eserleri, İstanbul 1968.**

55 Sayfa, 103 Resim, 17 Plân.

Girişte, Amasya'nın kısa bir tarihi anlatılmış, eserlerin kendi aralarında gruplandırılarak katalogları yapılmıştır. Mescidler, türbeler, Bimarhane, Kapağası Medresesi, Bedesten, Taşhan, Hamamlar, Köprüler, toplama ve değerlendirme kısmında ender bir örnek olan Kapağası mescidinden ve eyvanlı türbelerden bahsedilmiş bunlar diğer eyvan tipi türbelerle, diğer eserler de kendi aralarında ve Anadolu'nun bazı yerlerindeki benzerleri ile karşılaştırılmıştır. Sonuçta Amasya'nın, Selçuklu, İlhanlı ve Osmanlı devri eserlerinin en karakteristik örneklerini içinde toplaması yönünden önemi belirtilmiştir.

258 — Gülden TAŞGİL.

**Ayna Süslemeleri.**

66 Sayfa, 49 Resim, 37 Desen.

Girişte aynanın tarihçesi ve çeşitleri belirtilip, Türk ve İslâm Eserleri Müzesindeki aynalar birer birer incelenmiş, değerlendirilmeleri yapıldıktan sonra kendi içinde, Çin aynaları ile, Selçuklu öncesi ve sonrası İran aynalarıyla karşılaştırılmıştır. Sonuçta Osmanlı Türk aynalarında görülen teknik ve motiflerin sanat değerleri belirtilmiştir.

259 — Ersen ERSÜ.

**Elmalı'da Türk Yapıları, 1968.**

55 Sayfa, 96 Resim, 9 Kabartma şekil, 9 Plân, 3 Desen.

Girişte, Elmalı'nın kısa bir tarihçesi yapıldıktan sonra, katalog kısmında, Elmalı'da bulunan eserler tek tek incelenmiştir. Bunların içinde medresesi ile Ömer Paşa Camii ve çinileri üzerinde durulmuştur. Ayrıca, 2 mescit, 1 medrese, 1 hamamdan bahsedilmiş, değerlendirme kısmında, mevcut yapıların Türk mimarisi içindeki önemi anlatılarak, benzerleriyle karşılaştırması yapılmıştır.

260 — Lütfü Çetin PEKÜN.

**Bursa'da Yıldırım Bayezid Devri Eserleri ve İssız Han.**

147 Sayfa, 136 Resim, 15 Plân.

Önsözden sonra Bursa'nın tarihi hakkında kısa bir bilgi verilmiş, girişte Yıldırım Bayezid'in hayatından bahsedilmiştir. Yıldırım Bayezid külliyesinin tarihçesi ve külliye hakkında ileri sürülen çeşitli fikirler belirtilmiştir.

Katalogta yan mekânlı camiler ve bunlar hakkında ileri sürülen tezler üzerinde durulmuştur. Daha sonraki kısımlarda mimari eserlerin kronolojik sıraya göre tasnif ve mukayeseleri yapılmıştır.

261 — Ayşen BUĞDAYCI.

**Anamur'da Türk Eserleri.**

Sayfa 37, Plân 6, Resim 73.

Kısa bir önsözden sonra, giriş yapılmış ve Anamur'un coğrafi durumu, Anamur'un tarihçesi hakkında bilgi verilmiştir.

Katalog kısmında ise ilk olarak Anamur'da bulunan Ak Camii veya (Alâedin Camii)'nin toplu bir incelemesi yapılmıştır. Daha sonra aynı inceleme Anamur Kale Camii için olmuştur. Bilâhare orada bulunan çeşme, hamam ve han incelenmiş nihayet sanat tarihinde epeyi, büyük önemli bir yer alan Anamur (Mamuriye Kalesi) gene aynı şekilde bunların daha eski devirlerden (Roma, Bizans, Selçuklular'dan) kalan izleri dökümanlardan ve fotoğraflardan tesbit edilerek tek tek incelenmiştir. Neticede eserler benzerleriyle karşılaştırılmış ve kısa bir sonuç bölümü ile tez'e son verilmiştir.

262 — Zümrüt SUNER.

**Osmanlı Tuğraları ve Motifleri. İstanbul 1968.**

102 Sayfa, 79 Resim,

Tuğralar hakkında genel bir bilgidен sonra gelişimi anlatılmış sonra katalog kısmına geçilmiştir. Burada tuğraların tezyinat ve tekniği devirlere bölünerek anlatılmıştır.

263 — Râşit Attilâ DİNÇER.

**Afyon'un Sincanlı ve İshaklı ilçelerindeki Türk eserleri.**

56 Sayfa, 96 Resim, 15 Plân.

Önsöz ile başlayıp, giriş ve tarihçeden sonra katalog kısmında Sincanlı ilçesindeki Osmanlı eserlerini (Sinan Paşa camii, Sinan paşa türbesi, Sinan paşa imarethanesi, Sinan paşa mektebi, Sinan paşa hamamını), Boyalı köydeki Selçuklu eserlerini (Medrese, Kureys baba kümbeti, Eyvan tipi türbeyi) ve İshaklı ilçesindeki (İshaklı Ulu cami, Çiftlik Camii ve Selçuklu eseri olan İshaklı kervansarayı, İshaklı hamamı ve Lâleli çeşmesi) sırayla incelenmiş ve toplama, değerlendirme kısmında ise bu eserler birbirleri ve Anadolu'daki diğer benzerleri ile karşılaştırılmıştır.

266 — Dilek ÇETİNKAYA.

**Türk Minarelerinin Gelişmesi, 1968.**

61 Sayfa, 145 Resim.

Önsözden sonra, giriş kısmında minarelerin menşee ve mânası belirtilmiş, kronolojik katlog kısmından sonra toplama, değerlendirmede tiplere göre minareler gruplandırılmıştır. Bu gruplar arasında yapılan mukayese ve varılan netice ile tez tamamlanmıştır. Bunlara göre; bölge, bölge Orta Asyadan itibaren Anadolu'ya kadar Türk minare gelişimi incelenmiş ve böylece Anadolu'da benimsenen tipler ortaya çıkmıştır.

267 — Yaşar EREN.

**Milâs'daki Türk mimarî eserleri, İstanbul 1968.**

54 Sahife, 108 Resim,

Önsözü takiben, giriş bölümünde ilçenin coğrafi durumu, tarihi ve Mentese Beyliğinin önde gelen şahsiyetleri anlatılmış, katalog kısmında ise Milâs'da mevcut Türk mimarî eserleri hakkında genel bilgi verilmiştir. Diğer bölümlerde eserlerin toplama ve değerlendirmesi ve karşılaştırması ile resim ve plân kataloğu yapılmıştır.

**1965 YILINDAN İTİBAREN BİZANS SANATI TARİHİ KÜRSÜSÜNDE  
YAPILAN LİSANS TEZLERİNİN ÖZETLERİ:**

Ayla ALPÖGE

**Bizans sanatında etkiler meselesi hakkında bir deneme. (Plâstik - Minyatür - Tezyini sanatlarında)**

92 Sahife, 48 Resim, İstanbul, Haziran 1965.

Bizans sanatında etkiler sanat tarih' Ortaçağ ve Bizans içindeki yeri ve Bizans sanatına olan etkiler açısından incelenmiş, Bizans'ın diğer sanatlara etkisi hakkında bilgi verildikten sonra bu mesele ile ilgili bazı örneklerin karşılaştırılması yapılmıştır.

Fitnat TANSUĞ.

**Topkapı Sarayındaki 13 No.lu Mezmurlar Kitabı.**

122 Sahife, 53 Resim, 11 Diapozitif. İstanbul, Haziran 1965.

Girişte minyatür ve mezmurlar hakkında genel bilgi verildikten sonra Topkapı Sarayındaki 13 No.lu Mezmurlar kitabı hakkında evvelce yapılan incelemelerden bahsedilmiş, elyazma ve minyatürlerin tasvirleri ile minyatürlerin kataloğu yapılmış, sahnelerin ikonografyası, detayların menşei ve benzerleri ile mukayeseleri yapılmış, 13 No.lu Mezmurlar kitabının sanat tarihindeki değeri belirtilmiştir.

Delma İŞİN.

**Ankara'da Klemens ve İznik'te Koimesis Kiliseleri.**

70 Sahife, 69 Resim, 14 Diapozitif, 14 Plân, 4 Kesit, 2 Desen. İstanbul, Şubat 1966.

Ankara'da Klemens kilisesi ile İznik'te Koimesis kiliselerinin buldukları yer, mimarî durumları ve tezyinatları hakkında bilgi verildikten sonra kubbeli basilikalarla, haçvarî plânlı kiliselerle ve Koimesis ile Klemens kiliseleri birbiriyle karşılaştırılmış ve değerlendirme kısmında sanat tarihindeki yerleri üzerinde durulmuştur.

Engin YÜCEL.

**Bolu'nun Seben İlçesinin Çeltikdere Köyündeki Kilise ile Mağara Şapelleri.**

31 Sahife, 97 Resim, 34 Plân, 6 Şekil, İstanbul, Ekim 1966.

Girişte Bolu'nun coğrafyası, çevresi tarihi ve eserlerin yerleri hakkında bilgi verildikten sonra kilise ve mağara şapellerinin tarifleri yapılmış, çevrede bulunan diğer eserler tanıtılmış, kilisenin ve mağara şapellerinin sanat tarihindeki yerleri üzerinde durulmuştur.

Cengiz SEZER.

**Sille Kaya Kiliseleri.**

58 Sahife, 121 Resim, 17 Plân, 48 Diapozitif. İstanbul, Şubat 1966.

Sillenin tarihi, jeolojik durumu, adının menşei ve bugünkü durumu incelendikten sonra buradaki kaya kiliseleri ve diğer kiliselerin bir kataloğu yapılmış ve eserler mimarî ve tezyinat bakımından benzerleri ile karşılaştırılmıştır.

Sabih ERKEN.

**Kilikya Kaleleri İçinde Yılan Kalesi.**

73 Sahife, 104 Resim, 16 Plân, İstanbul, Haziran 1966.

Kilikya tarihine genel bir bakıştan sonra Yılan Kalesinin coğrafi yeri, malzeme ve tekniği, plân ve detayları incelenmiş, kale ve civarında bulunan keramiklerden kısaca bahsedilmiştir. Daha sonra Yılan Kalesinin tarihçesi ve bu eserden bahseden seyahatnameler ve önemli araştırmalar ele alınmış ve diğer kalelerle mukayesesi yapılmıştır.

Hülya HASKÖYLÜ.

**Adapazarında Iustinianos (Sangarios) Köprüsü (Beşköprü).**

72 Sahife, 74 Resim, 12 Plân, İstanbul, 1967.

Bölgenin coğrafi durumu ve tarihçesinden ve Bizans yolları ile köprüler hakkında genel bilgiden sonra eser hakkındaki tarihi kaynaklar, seyahatnameler ve araştırmalar üzerinde durulmuş, yapının yeri ve mimarisi ile çevresindeki yapılar incelendikten sonra Roma, Bizans, Türk ve İslâm köprüleri ve su kemerleri ile karşılaştırılmıştır. Değerlendirme kısmında ise köprünün adı, tarih ve sanat tarihindeki yeri ve nehrin akışına göre durumu ele alınmıştır.

Özer SÜRÜEL.

**Niğde Vilâyetinin Aksaray İlçesinin Akhisar Köyündeki Çanlı Kilise.**

36 Sahife, 128 Resim, 28 Plân, 20 Diapozitif, İstanbul, Ekim 1967.

Girişte Aksaray'ın coğrafyası, çevresi ve tarihçesi hakkında bilgi verildikten sonra eser, mimarisi ve freskleri yönünden incelenmiş, ayrıca civardaki kaya kiliseleri hakkında bilgi verilmiş ve Çanlı Kilise ile Kaya Kiliseleri sanat tarihindeki yerleri bakımından değerlendirilmiştir.

Gülseren ARKAYIN.

**Afik Mustafa Paşa Camii.**

76 Sahife, 53 Resim, 22 Plân, 7 Kesit. İstanbul, Şubat 1968.

Eserin mevkii ve tarihçesi ile hakkındaki araştırma ve yazıların incelenmesinden sonra mimarisi ve tekniği anlatılmış, İstanbul, Anadolu ve diğer çevrelerdeki benzerleri ile karşılaştırılmıştır.

Turgay TEZCAN.

**Afyon, Ayazın Kaya Kiliseleri.**

45 Sahife, 68 Resim, 13 Plân, 3 Harita. İstanbul, 1968.

Girişte Afyon'un coğrafyası Phrygia ve Akroenos'un kısa tarihi ve Ayazın köyü hakkında bilgi verildikten sonra Büyük Kilisenin cephe ve dış görünüşünün ve plânı ile iç mimarisinin izahı yapılmış, Küçük Kilise ve üç nefli Küçük Kilise anlatılmış ve diğer kaya kiliseleri ile karşılaştırılması yapılmıştır.

Esin YÜCEL.

**Bizans Ambonları ve Yan Kanatları.**

107 Sahife, 97 Resim, 2 Desen. İstanbul, 1968.

Ambonların kataloğu yapıldıktan sonra ambonların litürjik kullanılışı, kilisede ambonun yeri ve eserlerin değerlendirilmesi yapılmıştır.

## 1967 DE YAPILAN DOKTORA TEZLERİNİN ÖZETLERİ

METİN SÖZEN

### ANADOLU'DA MEDRESE MİMARİSİNİN GELİŞMESİ

508 sahife, 199 resim, 73 plân ve kesit, İstanbul 1967.

Kısa bir önsöz'den sonra tezin giriş bölümünde Anadolu sanatının Selçuklu ve Beylikler devrinde geçirdiği değişiklikler üzerinde durulmuş ve medreselerin oynadığı rol belirtilmeğe çalışılmıştır.

123 medresenin teker teker incelendiği katalog bölümünde yapılar form ve fonksiyonlarına göre kısımlara ayrılmış, ayrıca kendi içlerinde, tarihleri göz önünde alınarak sıralanmıştır. Bunlar Eyvanlı Medreseler, Kubbeli Medreseler, Bir Kısmı Ayakta Olan Medreseler, sadece Kaynaklardan bilinen Medreseler olmak üzere dört kısımda toplanmış, ayrıca kendi içlerinde de bir ayrıma tabi tutulmuştur.

Anadolu Medreselerinin Kaynakları ve Öncüleri bölümünde ise İslâm Dünyasında medrese mimarisinin şekil aldığı ve ilk belirtilerinin görüldüğü devirlerden bu yana ortaya konan eserler incelenmiş, Anadolu'ya geçişine kadarki gelişme gözden geçirilmiştir. Bu konuda özellikle Gazneliler, Büyük Selçuklular, Zengiler ve Eyyübilerdeki medrese formu üzerinde durulmuştur.

Anadolu'ya kadar olan durum ortaya konduktan sonra tarihleri göz önüne alınarak Anadolu Medreselerinde ortaya çıkmağa başlayan bütün yenilikler ve değişmeler teker teker belirtilmiş, böylece her yeniliğin ortaya çıktığı devir ve yapılar içindeki belirtisi gösterilmeğe çalışılmıştır.

Selçuklu ve Beylikler devrindeki Anadolu medreselerinin gelişmesi gözönünde bulundurularak Büyük Selçuklu, Zengî, Eyyübî ve Memlûk medreseleriyle benzerlik ve ayrılıkları ortaya konmuş, bu arada değişimin sebepleri ele alınmıştır.

Sonuç bölümünde ise Anadolu medreselerinin dört eyvanlı şemayı esas almakla beraber, bu şemayı devamlı değiştirdiği, kubbeli medreseler gibi yeni bir denemeye girerek bunu sonuna kadar geliştirdiği, özellikle XIII. yüzyılın ikinci yarısında hangi formu kullanırsa kullansın en son noktasına ulaştırdığı belirtilmektedir. İncelenen 123 medresenin ortaya koyduğu bilgilere dayanılarak medrese mimarisinin devamlı bir gelişme ile sağlam bir yol izlediği açıklanarak, bu çağ içinde Anadolu'da ulaşılan yüksek kültür seviyesinin varlığı ayrıntılı olarak gösterilmeğe çalışılmıştır.

Katalog bölümünde her yapının sonuna konulan o yapıyla ilgili bibliyografya dışındaki çalışmanın sonunda da bu geniş devrenin mimarisini kapsayan genel bir bibliyografya sunulmuş, plân ve resimlerin listesi de eklenmiştir.



AYDA AREL DOĞAY

#### 14. YÜZYILDA ANADOLU TÜRKMEN BEYLİKLERİ MİMARİSİ

.....Sayfa, ..... Resim, ..... Plân ve Kesit. İstanbul, 1967.

##### "SONUÇ"

20. Yüzyılda, önce epigrafik incelemelerle tanınmaya başlayan ve Anadolu Tarihinin Beylikler Devri olarak anılagelen kesimi özel bir önem kazanmış, ilgili araştırmalar Osmanlı Devletinin kuruluşu meselesini "...umumi Türk tarihinin çerçevesi içinde, yani sâir Anadolu Beylikleri ile beraber, Anadolu Selçuk tarihinin bir devamı gibi tetkik ve telâkki etmek zorunluğunu ortaya koymuştur.

Aynı zorunluk mimarlık ve sanat tarihleri alanında da duyulmuş, Osmanlı mimarisini "Beylikler devrinde yer alan araştırma ve denemelerin direkt sonucu" olarak görülmüştür. Bu görüşün doğruluk derecesini ortaya koymak, bu araştırmanın amacı olmuştur:

14. yüzyılda, Anadolu sanat ve mimarisinde belli başlı gelişme ve yönelişlerin Anadolu'nun siyasal panoramasıyla uyum halinde olduğu müşahede edilebilir. Şöyle ki: bu dönemin başlıca tarihsel olayı, Moğol istilâsı sonucunda Anadolu Türkmen unsurun Selçuk Devletinin periferisine çekilerek bir muhalefet bölgesi yaratması, sonradan bağımsızlığını kazanarak kendi kaderini tayin etmesi ve Osmanlılar şahsında da Anadolu'yu tekrar bir siyasal hegemonya içinde birleştirmek yoluna gitmesidir. Bu olayın kültürel sonuçları arasında:

a) Selçuk Devleti topraklarından çıkan ve Bizanstan alınan bölgelere yerleşen beyliklerde, İlhanlı buyruğundaki Selçuk bölgesiyle irtibatın azalması yüzünden, Selçuk sanat geleneğinden belli ölçüde bir uzaklaşma; buna karşılık,

b) Selçuk Devletinin çekirdeği olan Rum Vilâyetinde egemen yaşayan ve siyasal alanda Konyaya dönük bulunan Karaman Beyliğinde Selçuk geleneğine daha büyük ve daha uzun süren bir bağlılık;

c) İlhanlılara karşı reaksiyonun tabii bir sonucu olarak Akdenize ve Mısır'a yönelen bir siyasetin getirdiği kültürel ve iktisadî alışverişlerin ürünü olan etkilenmeler; ve özellikle

d) İlhanlı baskısı yüzünden arkası kesilmeyen bir göç hareketinin, Anadolu Türkmen beyliklerini Horasan, Türkistan hattâ Azerbaycanla sürekli ilişki halinde tutması, vardır.

Bu durumların yanı sıra, 14. yüzyıl Anadolu'sunda çok önemli bir fenomen olarak Türkmen topluluklarının yerleşik ve kentsel hayata geçmeleri, bunların çoğunda yaşama şartlarını düzenleyen faktörün deniz ve deniz ticaretinin olması, denizin ayrıca demografik zorlamaların da rol oynadığı kozmopolit ilişkilere meydan vermesi gibi hususlar sayılabilir.

Şu halde, 14. yüzyılda, Anadolu'da, Osmanlılarla aynı düzlemde gelişen, ve Osmanlılarla billûrlaşan yeni bir medenî siyasal düzeni hazırlayan çevrelerin mimarisini, tercihen "Anadolu Türkmen Beylikleri Mimarisi" adı altında anmak gerekir. Bu beylikler zamanında, mimarî alanda atılan adımlar, daha sonra Osmanlı Devleti zamanında vuzuh kazanan bir üslûbun hazırlık safhalarıdır. Ve beylikler devri mimarisini kapsayan bir incelemenin bu açıdan ele alınması, Anadolu Sanatı meselesine tutarlılık kazandıracak gibi, bu mimariyi yöneten çeşitli eğilimler arasında da bir önem hiyerarşisi tesbit etmeğe yarayacaktır.

Türkmen beylikleri zamanında mimarinin gerçekleştirdiği devrim, özellikle iç mekânın teşkilatlanması hususunda olmuştur: mekanik ve eklemeci bir tasarımdan mekân bütünlüğüne ön plânda yer veren ve yapı kısımlarını strüktürel bir organizma içinde birleştiren bir mimarî anlayışa geçilmiştir. Bu alanda en önemli hamleler Batı Anadolu'da yapılmıştır.

Son cemaat yerini, daha önce yapıldığı gibi 14. yüzyıla ait bir yenilik olarak telâkki etmek hatalıdır. Ancak, portik karakterindeki son cemaat yerinin (özellikle Osmanlı mimarisinde) gelişmesi, kubbeli yapının revaç görmesi ve başlıca yapı tipi haline gelmesiyle açıklanabilir.

Kubbe mimarisine geçiş, kubbenin imkânlarını zorlamağa ve kubbeyi iç mekâna hâkim kılmağa götürmüştür.

Mekân araştırmalarına yönelen bu mimaride, detay güzelliği yerine tüm binayı ilgilendiren, parça bütün ilişkisini araştıran ve oranlara değer veren estetik bir anlayış ağır basmağa başlamıştır.

Nihayet, Bizans ve Bizans mimarisine daha direkt bir ilişki kuran Osmanlılar sayılmayacak olursa, eski Bizans topraklarında devlet kuran Türkmen beyliklerinin Bizans etkilerinden şaşılacak derecede azade oldukları, buna karşılık Mısır etkilerine açık buldukları ve bunlardan yararlandıkları görülür. Ancak bu etkilenme körükörüne bir taklitçilik olmaktan uzaktı; aksine, Mısır'dan ve daha genel olarak Akdeniz mimarisinden ithal edilen fikirler, çok orijinal ve mahallî şartlara uygun gelişmelere dayanarak teşkil eden temalar olarak işlenmiştir.

İşte bu nedenlerle, Selçuk üslûbu geleneğinden uzaklaşmayı ifade eden bu dönemin mimarisine, ne bir inkâr devri mimarisini, ne de bir tükeniklik dönemi olarak bakmak doğru olur. Aksine, çeşitli etkilerin massedildiği Türkmen beylikleri yapılarında yeni bir üslûbun filizlendiği, Osmanlılarda coşkun bir yaratıcılığa dönüşecek olan bir canlılığın kabardığı ve ifade biçimleri aradığı müşahede edilir.

## 1967 DE YAPILAN DOÇENTLİK TEZLERİNİN ÖZETLERİ :

ŞERARE YETKİN

### ANADOLUDA TÜRK ÇİNİ SANATININ GELİŞMESİ

176 Sayfa, 181 Resim, 43 Şekil, İstanbul, 1967.

Türk mimarisinde çini süslemenin kullanılması Uygur sanatına kadar uzanmaktadır. İdikut Şehri (Kara Hoço) da yapılan kazılarda M.S. VIII - IX. yüzyıllardan kalma mâbetlerin zemininin kabartma motifli sırlı tuğlalarla kaplı olduğu anlaşılmıştır. Son zamanlarda yapılan kazılar, Gazne Saraylarında da çini kaplama kullanıldığını ortaya koymuştur. Karahanlı mimarisinin de çini ile süslendiğini belirten izler vardır. Fakat Büyük Selçukluların İran'daki mimarisi, çini süsleme sanatına tam bir yöneliş olmuştur. Bununla beraber çini sanatı asıl büyük ve sürekli gelişmesini Anadolu Türk mimarisinde göstermiştir. İlk örneklerde tuğla süslemeler arasında kullanılan çini, XIII. yüzyılın başından itibaren büyük bir hızla gelişmiş ve iç mimaride en çok kullanılan süsleme unsuru olmuştur.

Anadolu Selçuklu mimarisinde taş işçiliğinin dış mimarî süslemedeki hakimiyeti, iç mimaride çini süslemenin yarattığı renkl atmosferle birleşmiştir. Anadolu Selçuklu dini mimarisinde mozaik çini tekniğinin mimarî ile en uygun şekilde bağdaşan üstünlüğüne karşı, saraylarda çok zengin bir figür anlayışının çeşitli teknik imkânlarla renklendiği çini levhalarla kaplama görülür.

Anadolu Selçuklu sanatının üslûp bütünlüğü içinde kendine has bir özellik gösteren çini sanatı, benzer motiflerini İran'daki Türk Sanatında bulmakla köklü bağlarını ortaya kor. Anadolu'da Türk çini sanatı ilk örneklerinde, İran'daki Büyük Selçukluların basit çini süslemesine bağlı kalmakla beraber, XIII. yüzyılın başından itibaren büyük bir gelişme göstererek, yüzyılın sonuna kadar gelişmesini sürdürmüştür. Öyle ki, XIII. yüzyıl boyunca Anadolu'da yapılan çinili eserlerle yarışacak üstünlükte hiçbir çinili eser Anadolu dışında yoktur. Daha sonraki çini sanatının gerçek kaynağını da Anadolu'da bulabiliriz.

Selçuklulardan sonra çini sanatının gelişmesi durmamıştır. XIV. yüzyıl Beylikler Devrinde bir duraklama olmakla beraber, yine de Selçuklu sanatını hatırlatacak üstünlükte bir kaç çinili eser yapılmıştır. Nihayet, Osmanlılar Devrinde Türk çini sanatı yeni bir hamle daha yaparak tekrar hayatiyet kazanmıştır. İlk örneklerde Selçuklu çini sanatının mozaik tekniği devam etmekle beraber, yeni renk ve motiflerin katılması ile zenginleşmiştir. İlk Osmanlı çini sanatının getirmiş olduğu en büyük yenilik, renkli sır tekniğinin kullanılması olmuştur. Selçuklu mozaik çini tekniği ile renkli sır tekniğini birleştiren Osmanlı çini sanatı, gelişmesini XV. yüzyıl boyunca sürdürmüş ve XVI. yüzyılın ikinci yarısında sadece sır altı tekniğini kullanmakla ulaştığı başarıyı hazırlamıştır. Selçukluların son zamanlarında başlayan naturalist üslûp, XVI. yüzyıl Osmanlı çini sanatında adeta tabiattan fıskıran bir canlılık içinde verilmiştir. Selçuklulardan beri aranan kırmızı rengin, sır altına kabartma olarak tatbik edilmesi ile son başarısına ulaşmıştır.

Türk çini sanatı her devrin üslûp birliğini aksettiren yaratıcı kuvveti, büyük bir süsleme unsuru olarak ilk defa Anadolu'da abidevi bir üstünlüğe ulaşmıştır. Birbirine bağlanan, birbirini aşan yeni teknikler, renk ve motiflerle zenginleşmiştir. Türklerin geliştirdiği bir sanat olması ile de, İslâm sanatı içinde Türk sanatının üstün yerini sağlamıştır.

NURHAN ATASOY

### TOPKAPI SARAYI MÜZESİ KİTAPLIĞINDAKİ H. 152, H. 2153, H. 2154 VE H. 2160 NUMARALI ALBÜMLERDEKİ ŞEHNAME SAHNELERİ.

203 Sayfa, 112 Resim.

Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığındaki H. 2152, H. 2153, H. 2154 ve H. 2160 numaralı albümler, içlerinde doğu resim san'atı bakımından çok önemli ve çeşitli eserleri toplarlar.

Bu araştırmanın başında albümler hakkında genel bilgi verildikten sonra, tezin konusu olan "Şehname Sahneleri"ne geçilmeden, İran'ın milli destanı Şehname ve Firdevsi üzerinde kısaca durulmuştur. Şehnamenin resimlerinin seçilmesi bir bölümde ele alınmış ve tezin asıl konusunu teşkil eden H. 2152, H. 2153, H. 2154 ve H. 2160 numaralı albümlerde bulunan Şehname Sahneleri metin ile karşılaştırılarak tespit edilmiştir.

Bu Şehname sahneleri, mukayeseli bir çalışma ile, üslûplarına göre dört kısma ayrılarak değerlendirilmeye çalışılmıştır. Her kısımdaki eserler de kendi aralarındaki üslûp, kalite, renk eb'adları bakımından karşılaştırılmış, aynı yazmadan olanlar bir araya toplanmış ve aynı sanatkârın üslûbunu gösterenler de işaret edilmiştir. Şehname konusunu işleyen desen ve taslaklar da ayrıca konu ve üslûp bakımından değerlendirilmiştir.

### İÇİNDEKİLER

- I. Giriş.
- II. Albümler hakkında bilgi.
- III. Firdevsi ve Şehname.
- IV. Şehnamenin resimlendirilmesi.
- V. Albümlerdeki Şehname sahneleri.
  - A. Tebriz Celayirî Okulu.
  - B. Türkmen üslûbunda büyük boy Şehname sahneleri.
  - C. 15. y.y. ilk yarısından bazı Şehname sahneleri.
  - D. Safavî Devri üslûbundaki örnekleri.
  - E. Desen ve taslaklar.
- VI. Kataloğ.
- VII. Sonuç.
- VIII. Bibliyografya.
- IX. Resim listesi.

## TÜRK MİMARİSİNDE KUBBENİN YERİ

74 Sayfa, 18 Sayfa Notlar ve Bibliyografya, 53 Şekil, Plân ve Kesitler, 1967.

Bu çalışmanın gayesi, ilk devirlerinden on sekizinci asra kadar Türk mimarisinde kubbe yapısının gelişmesini takip etmek ve kubbenin mimarî kavram olarak geçirdiği değişiklikleri tesbit etmek yolunda bir denemedir. Çok geniş bir zaman ve sahayı kaplamasına rağmen, bu denemede Türk mimarisinde kubbe yapısının belirli bir yönde geliştiğini görmek mümkün olmaktadır. Bu gelişme, tek kubbeli müstakil yapıdan merkezi kubbenin hâkim olduğu kompleks bir mekâna doğru olmuştur. Şüphesiz ki erken tipler ve bilhassa tek kubbeli müstakil yapı, sonraları da daha gelişmiş kubbeli yapılar yanında yer almaya devam etmiştir. Ancak ana hatları ile böyle bir gelişim çizgisi belirlemektedir.

Orta Asya ve İran'da Türk Mimarisinde müstakil tek kubbeli yapı tipi hâkimdir, 12. asırda abidevi ölçülere ulaşmıştır. İran'da Büyük Selçuklular devrinde kubbeli mekân, yine müstakil karakterini muhafaza ederek, daha büyük bir yapı bünyesinde (İsfahan Mescid-i Cuma tipi) en önemli yeri teşkil eder, yani daha büyük bir bütüne transfer olunur.

İran Selçuklu eserlerinde kubbenin bu yeri, çok eski bir İslâm sanatı geleneği olan mihrap kubbesi mimarî motifi ile kaynaşır, Anadolu'da da Artukilerde İran camilerinin büyük kubbeleri tarzında Danişmend ve Selçuklu eserlerinde, bütün devam ettikten sonra içinde fazla belirmeyen mihrap kubbesi karakterinde yer alır.

Anadolu'nun 12. ve 13. asır kubbeli medreselerinde, büyük bir merkezi kubbenin tayin ettiği plân ortaya çıkar ki, bu plânın da öncülerini Orta Asya'nın 8 - 10. asır profan yapılarında bulmak kabildir.

Dört eyvanlı avlulu medrese tipi ile de kesişen ve eyvanlarla bağlanan kubbeli medrese tipi, 15. asır Osmanlı yapılarında belirgen yeni bir yapı tipinin meydana gelmesinde rol oynamıştır. Bu tip arka arkaya iki kubbe ve yanlarındaki daha ufak kubbelele, hâkim kubbeli mekân ve ona tabi tâli mekânlara doğru —ki bu amaç kubbeli medreselerde de bir çözüm yolu bulmuştu— bir diğer adım teşkil eder.

Diğer taraftan, mihrap kubbesi şeklinde devam edegelen cami mekânı içindeki özel mevkiî kubbe fikri, 14. asır sonlarına doğru Beylikler devrinde Manisa Ulu Camii'nin sekiz desteğe dayanarak mekân içinde serbesti kazanan kubbesi ile yeni bir gelişmeye doğru adım atar. 15. asır ortasında, Osmanlı merkezi Edirne'de Üç Şerefeli Camii'de bu mimarî fikir, mekâna hakim merkezi kubbeye doğru, altı payeye dayanan orta kubbe ve ikişer yan kubbe ile yaklaşmış olur.

İstanbul'un fethinden sonra, 15. asrın ikinci yarısında ilk Fâtih Câmii ve Atik Ali Paşa Camilerinde tek yarım kubbe ile merkezi kubbeli mekânı genişletmek merhaslesinden sonra, 16. asır başlarında bunu iki yarım kubbe ile yapan Bayazid II Camii safhasına varılır ve bundan sonraki gelişim Sinan'ın eserlerinde devam ederek, mekâna hâkim merkezi kubbe ve ona tâbi kubbeli yan mekân birliğinde her türlü kompozisyon imkânı denir. Dört yarım kubbeli merkezi plândan sonra (Şehzade Camii), Sinan'ın ele aldığı 6 ve 8 payeli gibi, menşeiini Manisa ve Edirne'de bulan merkezi yapı tipi, mekânda en olgun bütünlüğe, asırlardan beri mekân birliğine yönelen gelişimin en yüksek bir noktası olarak Edirne'deki Selimiye gibi bir mekânda erişmiştir.

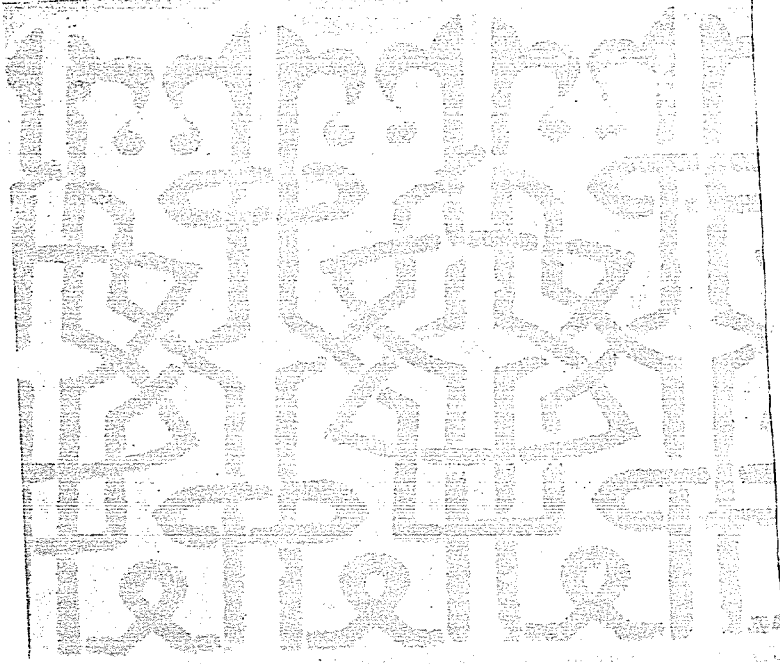
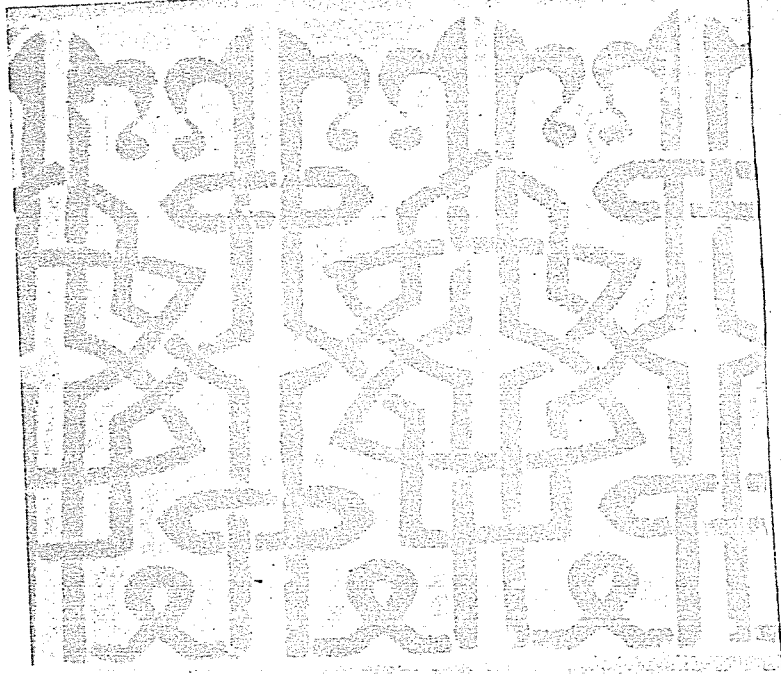
16. Asırdan sonra, tek tek başarılı kompozisyonlar dışında ve dört yarım kubbeli merkezi mekânın en başarılı temsilcisi olan Sultan Ahmet Camii'nden başka, yeni kubbeli mekân denemelerine girilmemiştir. Modern mimarinin getirdiği imkânlar ise çok verimli olabilecekn hñüz kullanılmamıştır.

## HAZIRLANMAKTA OLAN TEZLER

- |                              |   |
|------------------------------|---|
| 1 — Esin Özasan              | : Rakka Keramikleri.  |
| 3 — Tuncer Güven             | : Anakara Câmilerinin tipleri ve özellikleri.                               |
| 4 — Seval Yağcıoğlu          | : Amasya'da cami tipleri.   |
| 5 — Bercis Türkoğlu          | : Beylerbeyi Sarayı, Küçüksu Kasrı.   |
| 6 — Zeki Günaydın            | : Gölarmara'daki Türk eserleri.   |
| 7 — Nimet Engin Baki         | : Gemi motifli keramikler.  |
| 8 — Nursen Bulak             | : İstanbul camilerinde mimberler.   |
| 9 — Esat Kula                | : Iğın'daki Türk eserleri.  |
| 10 — Nurdan Erbahar          | : İstanbul'un fethinden sonra Osmanlı Türbeleri.                            |
| 11 — Sevinç Koper            | : İvaz efendi camii ve Sinan'ın eserleri ile karşı-                         |
| 12 — Esen Işın               | : laştırma.   |
|                              | İstanbul'daki Kasır ve Köşkler.   |
| 13 — Macide Hekimoğlu        | : İstanbul'da Anadolu yakası yalıları.                                      |
| 14 — Servet Belgin           | : İstanbul'daki Tekke ve Zaviyeler.   |
| 15 — Meral Karadeniz         | : Konya'da Selçuklu mescitleri.   |
| 16 — Sevinç Dünder           | : Konya'da Sahip Ata külliyesi.   |
| 17 — Selma Madenci           | : Mihrap tipleri ve şekilleri.  |
| 18 — Fikret Türgân           | : Osmanlı Ocakları.   |
| 19 — Kâmil Gürpınar          | : Osmanlı camilerinde mekân gelişimi.                                       |
| 20 — Sevgi Arıkan            | : Selçuklularda cami tipleri.   |
| 21 — Necla Sökmen (Birsell)  | : Osmanlı saray halıları.   |
| 22 — Vasıf Artun             | : 19. yüzyıl çeşmeleri.   |
| 23 — Betül Savaş             | : Camilerde revaklı avlular.  |
| 24 — Fahrettin Menemencioğlu | : Tarsus ve Payastaki Türk eserleri.  |
| 25 — Nurdan Tanyeri          | : Abdülhamit'in İstanbul'daki hayır eserleri ve Beylerbeyi Camii külliyesi. |
| 26 — Semra Türker            | : Topkapı Sarayı sur kapıları ve kasrı (Sur-i Sultani) Sepetçi Kasrı.       |
| 27 — Güler Yazıcıoğlu        | : Tophane'de Humbarahane mimarisi.  |
| 28 — Sevgül Suner            | : Rüstempaşa'nın İstanbul'daki eserleri.                                    |
| 29 — Şehma Yasa              | : İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesindeki Memlûk keramikleri.           |
| 30 — Filiz Aymergen          | : Yenişehir'deki Türk eserleri.   |
| 31 — Işıl Bacinoğlu          | : Etnografya Müzesindeki tahta işleri.                                      |
| 32 — Nursel Türkten          | : Vezirköprü ve Havza'daki Türk eserleri.                                   |
| 33 — Aysel Ertunga           | : Kayseri camileri.   |
| 34 — Serpil Caner            | : Kütahya'da Osmanlı eserleri.  |
| 36 — Gülümser Ataseven       | : Kıbrıs'taki Türk mimarisi.  |
| 38 — İksel Kaya              | : İstanbul camilerinde Hünkâr kasırları ve mahfilleri.                      |
| 42 — Aydan Mehmet            | : Bursa âbidelerindeki kalem işleri.  |

- 43 — Yüksel Çağlar : Çorum ve Yozgat camileri.  
 44 — Dilek Çetinkaya : Türk minare tipleri.  
 45 — Gülcan Kurbanizade : 18. yy. sonu Kütahya çini ve keramikleri.  
 46 — Mübeccel Ergüney : Abdülhamit albümündeki mimarî eserler.  
 47 — Kıvanç Efeoğlu : Elbistan ve Afşindeki Türk eserleri.  
 48 — Zümrüt Suner : Osmanlı Tuğraları ve gelişmesi.  
 49 — Aydan Çelebi : Bina cephelerindeki çeşme ve sebiller.  
 50 — Muhterem Bilge : Kadınhan ve Ulukışla'daki mimarî eserler.  
 51 — Saadet Taşkın : Çinili lâhitler.  
 52 — Nermin Tabak : Ahlat'taki mimarî eserler.  
 53 — İsmet Malgir : Malatya'daki Türk eserleri.  
 54 — Emel Adsız : Van'daki mimarî eserler.  
 55 — Nesrin Kurdoğlu : Bab-ı Âli'de Beşir Ağa külliyesi.  
 57 — Ara Altun : Mardin ve Dünaysır'daki eserler.  
 58 — Sedat Gürses : Kastamonu'da camiler dışındaki Osmanlı eserleri.  
 59 — Zahide Yalçın : Mimar Kemalettin'in eserleri.  
 60 — Şener Bulduk : Mimar Vedat'ın eserleri.  
 61 — Ayten Koçer : Divriği'deki mimarî eserler.  
 62 — Ali Zavar : Gaziantep'teki Türk eserleri.  
 63 — Mine Alptekin : Çankırı, Eskipazar, Kurşunluda mimarî eserleri.  
 64 — Sırma Darkot : Üsküdar Yeni Valide camii külliyesi.  
 65 — Yıldız Pekel : Bursa'daki medrese ve şifaahneler.  
 66 — Betül Atagün : Bursa'da selâtin camileri dışında kalan camiler.  
 67 — Levent Toksoy : Selçuk, Balat, Söke'deki eserleri.  
 68 — Tülin Osma : İstanbul medreseleri.  
 69 — Hükümran Sev : Tercan ve Bayburt'taki Türk eserleri.  
 70 — Serpil İzgiz : Belen, Ayaş, Misis, Ceyhan Kozan.  
 71 — Aynur Eşkinat : Dekorlu alınlıklar. (Bursa, Edirne ve İstanbul'da)  
 72 — Türkân Telli : Alanya'da Türk eserleri.  
 73 — Gülten Karatekin : Arapkir, Darende, Gürün, Hekimhan, Yazihan'-  
 74 — Orhan Cirit : daki mimarî eserler.  
 : Bor, Kemerhisar, Altınhisar ve Fertek'teki mimarî eserler.  
 75 — Nurdan Canbil : Trakya Köprüleri.  
 76 — Fikret Göksel : Tokat'ta Osmanlı devrine kadar Türk mimarî eserleri.





FIATI : 25,20 Lira