T.C

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ

TÜRK SANATI ANA BİLİM DALI

BURSA YEŞİL CAMİİ SÜSLEME PROGRAMI
(Taş, Ahşap, Kalemişi ve Alçı Üzerine Bir İnceleme)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MURAT ALKAN

İSTANBUL 2013

T.C

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ

TÜRK SANATI ANA BİLİM DALI

BURSA YEŞİL CAMİİ SÜSLEME PROGRAMI
(Taş, Ahşap, Kalemişi ve Alçı Üzerine Bir İnceleme)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MURAT ALKAN

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. AZİZ DOĞANAY

İSTANBUL 2013

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Yüksek lisans öğrencisi Murat ALKAN'ın "Bursa Yeşil Cami Süsleme Programı (Taş, Ahşap, Alçı ve Kalemişi Üzerine Bir İnceleme)" konulu tez çalışması jürimiz Türk Sanatı Anabilim Dalı yüksek lisans tezi olarak oy birliği / ~~oy çokluğu~~ ile başarılı bulunmuştur.

		İmza
Tez Danışmanı	: Doç.Dr. Aziz DOĞANAY	.....
Üniversitesi	Marmara Üniversitesi	
Üye	: Prof.Dr. Selçuk MÜLAYİM	.....
Üniversitesi	Marmara Üniversitesi	
Üye	: Yrd.Doç.Dr. Tülin ÇORUHLU	.....
Üniversitesi	Sakarya Üniversitesi	

ONAY

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü Yönetim Kurulu' nun 19/07/ 2013 tarih ve 2013/14-3 sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof.Dr. Gülşen SEYHAN ALIŞIK
Müdür

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER I
ÖNSÖZ III
ÖZET V
ABSTRACT VII
RESİMLER VE ŞEKİLLER LİSTESİ IX
I. GİRİŞ 1
1.1. Konunun Niteliği 1
1.2. Kaynak ve Araştırmalar 3
1.3. Yöntem 5
1.4. Terminoloji 6
II. BURSA YEŞİL CAMİ 13
2.1. Genel Tanım 13
2.2. Mimari Özellikler 18
2.3. Onarım ve Müdahaleler 51
III. SÜSLEME PROGRAMI 62
3.1. Malzeme ve Teknik 62
3.1.1. Taş İşçiliği 63
3.1.2. Ahşap İşçiliği 66
3.1.3. Kalem İşi 70
3.1.4. Alçı İşleri 72

3.1.5. Malakâri 74
3.2. Süslemenin Sınıflandırılması ve Analizi 75
3.2.1. Taş Süsleme 76
3.2.2. Ahşap Süsleme 91
3.2.3. Kalem İşi Süsleme 100
3.2.4. Alçı Süsleme 114
3.3. Tasarım Yöntemleri 126
3.3.1. Serbest Kompozisyonlar 127
3.3.2. Simetrik Kompozisyonlar 128
3.3.3. Ulamalı Düzenlemeler 129
3.3.4. Tekrarlı Kompozisyonlar 131
3.3.5. Merkezi Kompozisyonlar 132
3.4. Motif ve Kompozisyonlar 133
3.4.1. Bitkisel Motifler 133
3.4.2. Geometrik Kompozisyonlar 142
3.4.3. Yazı 148
3.4.4. Figürlü Süsleme 152
3.4.5. Mimari Plastik 153
IV. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ 160
SÖZLÜK 202
BİBLİYOGRAFYA 208
EK 221

ÖNSÖZ

Erken Osmanlı döneminin en önemli yapılarından biri olan Bursa'daki Yeşil Camii'nin süsleme programının, taş, ahşap, kalem işi ve alçı malzeme üzerinden değerlendirildiği bu çalışma; teknik çizimlerle desteklenmiş detaylı kompozisyon çözümlerinin yapılması ve dönemine ait orijinal motiflerin guruplandırılarak bir nevi envanterlerinin oluşturulması gibi temel hedefler doğrultunda gerçekleştirilmiştir. Konunun olabildiğince detaylı olarak ele alınmasına özen gösterilmesine rağmen, şüphesiz Yeşil Cami gibi yalnız süslemelerinin zenginliği ile değil, malzeme, teknik, işçilik, kompozisyon ve motif özellikleri bakımından dönemine getirdiği yeniliklerle de ön plana çıkan bir yapının değerlendirilmesinde bazı noktaların eksik kalacağı muhakkaktır. Zaman içinde, değerli hocalarımın telkinleriyle, söz konusu tezi daha da geliştirmeyi ümit ediyorum.

Marmara Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Başkanlığı tarafından desteklenen bu çalışma sırasında başta, konu seçiminden çizimlerin gerçekleştirilmesine kadar çalışmanın her aşamasında büyük emeği olan danışman hocam Doç. Dr. Aziz Doğanay'a, derslerinden ve bilgilerinden istifade ettiğim Prof. Dr. Selçuk Mülayim'e, gösterdikleri ilgi ve hassasiyetlerin yanı sıra değerli uyarılarıyla çalışmaya katkıda bulunan Yrd. Doç. Dr. Tülin Çoruhlu, Yrd. Doç. Dr. Gülsen Tezcan ve değerli hocam Prof. Dr. Hamza Gündoğdu'ya, ayrıca Marmara Bölgesi Vakıflar Genel

Müdürlüğü'ndeki Yeşil Cami ile ilgili belgelerin temin edilmesi konusundaki yardımlarından dolayı sanat tarihçisi Hüseyin Yıldırım'a ayrı ayrı teşekkürlerimi sunarım.

Murat ALKAN

ÖZET

Mimariye bağlı süsleme sanatlarında kullanılabilecek tüm malzeme ve süsleme çeşitlerinin, daha öncesinde görülmedik bir zenginlikte bir araya getirildiği Bursa'daki Yeşil Camii, bu bakımdan erken Osmanlı döneminin en önemli yapılardan birini oluşturmaktadır. Bu anlamda Yeşil Cami'nin süslemeleri hakkında yapılan çalışmaların yeterli düzeyde olmadığı kanaatine varılmış ve söz konusu yapının süsleme programı, tez çalışması olarak belirlenmiştir. Yapının süsleme programını oluşturan malzeme ve süsleme özelliklerinin detaylı olarak tanıtılmasının dışında, çalışmanın temel amacı doğrultusunda, konuyu oluşturan süslemelerin büyük bir bölümü çizimlerle belgelenmiş, süslemeyi oluşturan kompozisyonlar yine çizimlerle desteklenerek çözümlemeleri gerçekleştirilmiştir. Ayrıca Yeşil Cami'deki başlıca süsleme çeşidi olan bitkisel kompozisyonları oluşturan motifler, gruplandırılıp bir araya getirilerek yapının motif dağarcığı ortaya konmuştur.

Yapının süsleme programında önemli bir yer tutan çini süslemeler, ayrı bir tez çalışmasının konusunu oluştursa da bu çalışmada, yapıdaki çinilerin teknik özellikleri ve tarihi gelişimi hakkında genel bilgiler verilerek kompozisyon çözümleri gerçekleştirilmiştir. Böylelikle Türbesi ile birlikte Yeşil Cami'nin süslemeleri, genel olarak değerlendirilebilmiş ve birbiriyle olan ilişkileri tespit edilebilmiştir. Yapının madeni süslemeleri de kapsamlı bir çalışma olarak ele alındığı için çalışmaya sınırlarına

dâhil edilmemiştir. Bu bakımdan, taş malzeme başta olmak üzere ahşap, kalem işi ve alçı malzeme üzerine işlenen süsleme programı, araştırmamızın temel konularını oluşturmuştur.

Yeşil Cami'nin şimdiye kadar geçirdiği onarımlar hakkında, ilgili kaynak ve belgeler ışığında bilgiler verilerek onarımların yapıdaki süslemeleri ne derece etkilediği değerlendirilmiş, ayrıca 2009-2012 yılları arasında gerçekleştirilen restorasyon çalışmaları ve ortaya çıkarılan süslemeler konusunda, yeni bilgiler de ortaya konmuştur.

Malzeme, süsleme ve kompozisyon özelliklerinin detaylı analizleri ve erken Osmanlı döneminde, süslemeleriyle öne çıkan belirli yapıların incelenmesi ile Yeşil Cami'nin süsleme programının önemini ortaya koyan özellikler: simetri anlayışı, süslemelerin uyumu, işçiliği kalitesi, kompozisyon ve motiflerin klasik nitelikleri gibi temel başlıklar altında değerlendirilmiş, elde edilen bulgular ışığında yapının Türk mimari tarihindeki yeri belirlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Bursa Yeşil Camii, mimari süsleme, erken Osmanlı mimarisi, zaviyeli camiler, Tebrizli sanatçılar.

ABSTRACT

The Green Mosque in Bursa that all materials and decoration varieties can be used decoration arts depending on the architecture brought together with an unprecedented magnificence, in this respect, is one of the most important structures of the early Ottoman period. In this sense, it have been concluded that insufficient studies about how to decorate of the Green Mosque and the decoration programme of this structure have been determined as subject of thesis. Except for the introduction of the material and decorative features forming the decorative program of structure in detail, the main purpose of the study in accordance with, a large part of decorations that make up the subject have been documented with drawings, compositions forming the decoration have been analyzed by supporting with drawings also. Motifs that make up the herbal compositions that is the main varieties of decoration in the Green Mosque have been also revealed by grouping the motif repertoire of structure.

The ceramic tile decorations which is an important in the decorative programme of structure, even if constitutes the subject of a separate thesis, general information about the technical characteristics and historical development of ceramic tiles in the structure have been informed and composition analyzes have been carried out. In this way, the Green Mosque decorations together with the tomb could be evaluated generally and their relations with each other could be detected. Because discussed as a

comprehensive study, the metal decorations of structure have not also been include limits of the study. In this regard, the stone material especially, decoration programme was committed on, wood, stenciled and plaster material have formed the main topics of our research.

In the light of the sources and documents, informations about repairs that the Green Mosque underwent so far have been given and effect of repairs on structure decorations have been evaluated. Also, about restoration work was carried out between the years 2009-2012 and discovered decorations have been put forth new informations.

Detailed analysis of the material, decoration and composition features and features demonstrating importance of the decoration programme of the Green Mosque with examination of the specific structures prominent with decorations the early Ottoman period; have been evaluated under the main titles as symmetry mentality, harmony of decorations, quality of work, composition and classical characteristics of motifs. In the light of the findings, the place of the structure in Turkish architectural history have been tried to determine.

Key Words: The Bursa Green Mosque, architectural decoration, the early Ottoman architecture, angular mosques, Tabriz artists.

RESİMLER VE ŞEKİLLER LİSTESİ

Foto. 1: Bursa Yeşil Camii genel görünümü.

Foto. 2: Yeşil Cami inşa kitabesi.

Foto. 3: Yeşil Cami inşa kitabesinin batı yüzü.

Foto. 4: Yeşil Cami inşa kitabesinin doğu yüzü.

Foto. 5: Yeşil Cami mimar kitabesi.

Foto. 6: Yeşil Cami mimar kitabesi.

Foto. 7: Yeşil Cami nakkaş kitabesi.

Foto. 8: Yeşil Cami şadırvanı.

Foto. 9: Şadırvanın 2012 yılında eklenen fiskiyesi.

Foto. 10: Şadırvanın süslemeli mermer levhası.

Foto. 11: Yeşil Cami'nin kuzeydoğu köşede yer alan minaresi.

Foto. 12: Yeşil Cami'nin kuzeybatı köşede yer alan minaresi.

Foto. 13: Kuzeydoğu köşede yer alan minarenin külah kısmı.

Foto. 14: Kuzeydoğu köşede yer alan minarenin külah kısmından detay.

Foto. 15: Yeşil Cami kuzey cephesinin genel görünümü.

Foto. 16: Yeşil Cami kuzey cephesinden detay.

Foto. 17: Yeşil Cami batı cephesinin genel görünümü.

Foto. 18: Yeşil Cami batı cephesinden detay.

Foto. 19: Yeşil Cami doğu cephesinin genel görünümü.

Foto. 20: Yeşil Cami güney cephesinin genel görünümü.

Foto. 21: Yeşil Cami örtü sisteminin genel görünümü.

Foto. 22: Çatıyı destekleyen sivri kemerlerin görünümü.

Foto. 23: Taçkapının doğusundaki kuş evinin çatı arasından görünümü.

Foto. 24: Giriş holünün genel görünümü.

Foto. 25: Cümle kapısı ve giriş holünün örtü düzenlemesi.

Foto. 26: Giriş holündeki Bizans dönemine ait sütun başlıklarından detay.

Foto. 27: Yeşil Cami giriş sofasının güneyden görünümü.

Foto. 28: Giriş sofasının duvarlarında yer alan bitkisel süslemeli çini madalyon.

Foto. 29: Giriş sofası çini ve kalem işi süslemeli kuşaklarından detay.

Foto. 30: Kapalı avlu ve kıble yönündeki eyvanın genel görünümü.

Foto. 31: Kapalı avlunun örtü sistemi.

Foto. 32: Kapalı avlunun kuzey duvarı.

Foto. 33: Kapalı avlu ve batıdaki eyvan.

Foto. 34: Kapalı avlu ve doğudaki eyvan.

Foto. 35: Giriş sofasının batısındaki müezzin mahfili.

Foto. 36: Giriş sofasının doğusundaki müezzin mahfili.

Foto. 37: Müezzin mahfillerinin alınlık çinilerinden detay.

Foto. 38: Giriş sofasının batısındaki müezzin mahfilinin kemer karnındaki çinilerden detay.

Foto. 39: Giriş sofasının batısındaki müezzin mahfilinin kemer kilit taşının karnındaki çini süsleme.

Foto. 40: Giriş sofasının batısındaki müezzin mahfilinin tavanı.

Foto. 41: Giriş sofasının doğusundaki müezzin mahfilinin tavanı.

Foto. 42: Giriş sofasının doğusundaki müezzin mahfilinin pencere tavanı.

Foto. 43: Giriş sofasının doğusundaki müezzin mahfilinin duvar çinilerinden detay.

Foto. 44: Giriş sofasının doğusundaki müezzin mahfilinin duvar çinilerinden detay.

Foto. 45: Giriş sofasının doğusundaki müezzin mahfilinin mukarnaslı kemer yastığı.

Foto. 46: Yeşil Cami'nin asıl ibadet mekânı olan güney eyvanı.

Foto. 47: Kıble yönündeki eyvanın örtü sistemi.

Foto. 48: Yeşil Cami mihrabı.

Foto. 49: Mihrabın taç kısmındaki tepelikler ve mihrabı çevreleyen dıştan birinci kuşakğın süslemelerinden detay.

Foto. 50: Mihrabı çevreleyen dıştan üçüncü kuşaktan detay.

Foto. 51: Mihrabı çevreleyen dıştan dördüncü kuşaktan detay.

Foto. 52: Mihrabı çevreleyen dıştan beş ve altıncı kuşaktan detay.

Foto. 53: Mihrabı çevreleyen dıştan yedinci kuşak ve mihrap sütuncelerinden detay.

Foto. 54: Mihrap kavsarasındaki çini süslemelerden detay.

Foto. 55: Mihrap kavsarasındaki müsenna istifli hat levhası.

Foto. 56: Mihrabın köşelik süslemeleri.

Foto. 57: Mihrabın kitabelik kısmı ve kuşak çinilerinden detay.

Foto. 58: Mihrap kavsarasındaki mukarnaslı çinilerden detay.

Foto. 59: Vaaz kürsüsünün önden görünümü.

Foto. 60: Vaaz kürsüsünün yandan görünümü.

Foto. 61: Yeşil Cami minberi.

Foto. 62: Minberin köşk kısmı ve korkuluk süslemelerinden detay.

Foto. 63: Minberin taç kısmı ve kitabeliği.

Foto. 64: Kıble yönündeki eyvanın duvar çinilerinden detay.

Foto. 65: Yeşil Cami doğu eyvanı örtü sistemi.

Foto. 66: Yeşil Cami batı eyvanı örtü sistemi.

Foto. 67: Yeşil Cami eyvan çinilerinden detay.

Foto. 68: Doğu eyvanı güneyindeki tabhanenin örtü sistemi.

Foto. 69: Doğu eyvanı güneyindeki tabhanenin mukarnaslı pandatifinden detay.

Foto. 70: Doğu eyvanı güneyindeki tabhanenin güney ve doğu duvarı.

Foto. 71: Batı eyvanı güneyindeki tabhanenin örtü sistemi.

Foto. 72: Doğu eyvanı güneyindeki tabhanenin güney ve batı duvarı.

Foto. 73: Kuzeybatıdaki tabhanenin örtü sistemi.

Foto. 74: Kuzeydoğudaki tabhanenin batı duvarı.

Foto. 75: Kuzeydoğudaki tabhanenin örtü sistemi.

Foto. 76: Hünkâr mahfili.

Foto. 77: Hünkâr mahfilinin alınlık çinilerinden detay.

Foto. 78: Hünkâr mahfilinin kuzey kemerinin karın kısmındaki çinilerinden detay.

Foto. 79: Hünkâr mahfilinin güney kemerinin karın kısmındaki çinilerinden detay.

Foto. 80: Hünkâr mahfilinin kemer yastığındaki çiniler ve usta kitabesi.

Foto. 81: Hünkâr mahfilinin duvar ve tavanındaki çini kompozisyondan detay.

Foto. 82: Hünkâr mahfilinin korkuluğu.

Foto. 83: Hünkâr mahfilinin sahanlığı.

Foto. 84: Hünkâr mahfili sahanlığının kuzey duvarındaki pencerenin alınlığı.

Foto. 85: Hünkâr mahfili sahanlığının örtü sistemi.

Foto. 86: Hünkâr mahfili sahanlığı ve üst kat hollerindeki geometrik şebekeli pencere düzenlemesi.

Foto. 87-88: Hünkâr mahfilinin doğusundaki ikinci kat holü.

Foto. 89: Hünkâr mahfilinin batısındaki tabhanenin örtü sistemi.

Foto. 90: Hünkâr mahfilinin batısındaki tabhanenin kuzey duvarı.

Foto. 91: Hünkâr mahfilinin batısındaki tabhanenin güney duvarı.

Foto. 92: Hünkâr mahfilinin doğusundaki tabhanenin güney duvarı.

Foto. 93: Üst kat doğu köşedeki mekânının örtü sistemi.

Foto. 94: Üst kat doğu köşedeki mekânın güney duvarı.

Foto. 94: Üst kat doğu köşedeki mekânın kuzey duvarı.

Foto. 96: Üst kat batı köşedeki mekânın örtü sistemi.

Foto. 97: Üst kat batı köşedeki mekânın güney duvarı.

Foto. 98: Üst katın köşelerinde yer alan mekanlardaki çeşmenin yalak kısmı.

Foto. 99: Üst kat batı köşedeki mekânın duvar çinilerinden detay.

Foto. 100: Yeşil Cami'nin kuzeyini gösteren eski bir fotoğraf (İ.Ü.N.E.K. no: 90449)

Foto. 101: Yeşil Cadde ve Yeşil Cami'nin bir bölümün gösteren eski bir fotoğraf (İ.Ü.N.E.K. no: 90449).

Foto. 102: Yeşil Cami'nin kuzey girişi ve şadırvanını gösteren eski bir fotoğraf (M.B.V.G.M. arşivi).

Foto. 103: Yeşil Cami'yi gösteren ait eski bir fotoğraf (İ.Ü.N.E.K. no: 90449).

Foto. 104: Yeşil Cami'nin giriş kısmını gösteren eski bir fotoğraf (İ.Ü.N.E.K. no: 90449).

Foto. 105: Yeşil Cami'nin giriş kısmını gösteren eski bir fotoğraftan detay (İ.Ü.N.E.K. no: 90449).

Foto. 106: Yeşil Cami'nin taçkapısı ve kuzey cephenin bir bölümü gösteren eski bir fotoğraf (İ.Ü.N.E.K. no: 90449).

Foto. 107: Yeşil Cami'nin kuzey cephesinden detay gösteren eski bir fotoğraf (İ.Ü.N.E.K. no: 90449).

Foto. 108: Yeşil Cami'nin yan cephe pencerelerinden birini gösteren eski bir fotoğraf (İ.Ü.N.E.K. no: 90449).

Foto. 109: Yeşil Cami'nin yan cephe pencerelerinden birini gösteren eski bir fotoğraf (İ.Ü.N.E.K. no: 90449).

Foto. 110: Yeşil Cami inşa kitabesi, (2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce).

Foto. 111: Yeşil Cami mimar kitabesi, (2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce).

Foto. 112: Yeşil Cami mimar kitabesi, (2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce).

Foto. 113: Giriş holündeki Bizans dönemi sütun ve başlıkları, (2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce).

Foto. 114: Güneybatıdaki tabhaneden dışarıya açılan pencerenin (T7) alınlık kompozisyonu, (2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce).

Foto. 115: Mihrabın batısından dışarıya açılan pencerenin (T9) alınlık kompozisyonu, (2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce).

Foto. 116: Günümüze ulaşamayan kapalı avludaki şadırvanın fiskiyesini gösteren eski bir fotoğraf (İ.Ü.N.E.K. no: 90449).

Foto. 117: Yeşil Cami'nin kıble yönündeki eyvanını gösteren eski bir fotoğraf (İ.Ü.N.E.K. no: 90449).

Foto. 118: Kıble yönündeki eyvanı gösteren eski bir fotoğraftan detay (İ.Ü.N.E.K. no: 90449).

Foto. 119: Kıble yönündeki eyvanı gösteren eski bir fotoğraftan detay (İ.Ü.N.E.K. no: 90449).

Foto. 120: Kıble yönündeki eyvanı gösteren eski bir fotoğraftan detay (İ.Ü.N.E.K. no: 90449).

Foto. 121: Kuzeybatıdaki tabhaneyi gösteren eski bir fotoğraf (İ.Ü.N.E.K. no: 90449).

Foto. 122: Güneybatıdaki tabhaneyi gösteren eski bir fotoğraf (İ.Ü.N.E.K. no: 90449).

Foto. 123: Kuzeybatıdaki tabhanede yer alan alçı duvar kaplaması, 2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce (M.B.V.G.M. arşivi).

Foto. 124: Kuzeydoğudaki tabhanede yer alan alçı duvar kaplaması, 2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce (M.B.V.G.M. arşivi).

Foto. 125: Hünkâr mahfilinin doğusundaki odada yer alan alçı duvar kaplaması, 2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce (M.B.V.G.M. arşivi).

Foto. 126: Hünkâr mahfilinin doğusundaki odada yer alan alçı duvar kaplaması, 2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce (M.B.V.G.M. arşivi).

Foto. 127: Doğudaki eyvanın güneyinde yer alan tabhanenin alçı duvar kaplaması, 2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce (M.B.V.G.M. arşivi).

Foto. 128: 2012 yılında tamamlanan restorasyon sırasında kıble yönündeki eyvanın kubbe geçişleri üzerindeki kalem işlerinin onarımı.

Foto. 129: 2012 yılında tamamlanan restorasyon sırasında kıble yönündeki eyvanın kubbe geçişleri üzerindeki kalem işlerinin onarımı.

Foto. 130: 2012 yılında tamamlanan restorasyon sırasında kıble yönündeki eyvanın kubbe geçişleri üzerindeki kalem işlerinin onarımı.

Foto. 131: Kıble yönündeki eyvanın kubbe kasnağındaki pencerenin alınlık süslemesi, 2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce.

Foto. 132: Kapalı avlunun kubbe çevresindeki kalem işi süslemeler, 2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce.

Foto. 133: Kapalı avlunun kubbe çevresindeki kalem işi süslemelerden detay, 2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce.

Foto. 134: Kapalı avlunun kubbe çevresindeki kalem işi süslemelerden detay, 2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce.

Foto. 135: Kapalı avlunun kubbe çevresindeki kalem işi süslemelerden detay, 2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce.

Foto. 136: Batıdaki eyvanın kalem işi süslemeleri, 2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce.

Foto. 137: Doğudaki eyvanın kalem işi süslemeleri, 2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce (M.B.V.G.M. arşivi).

Foto. 138: 2012 yılında tamamlanan restorasyon sırasında batı eyvanı kubbe çevresindeki kalem işlerinin onarımı.

Foto. 139: 2012 yılında tamamlanan restorasyon sırasında batı eyvanı kubbe çevresindeki kalem işlerinin onarımı.

Foto. 140: 2012 yılında tamamlanan restorasyon sırasında doğu eyvanı kubbe çevresindeki kalem işlerinin onarımı.

Foto. 141: Güneybatıdaki tabhanenin kalem işi süslemeleri, 2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce.

Foto. 142: Güneybatıdaki tabhanenin kalem işi süslemeleri, 2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce.

Foto. 143: Kuzeybatıdaki tabhanenin kalem işi süslemeleri, 2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce.

Foto. 144: Kuzeydoğudaki tabhanenin örtü sistemi, 2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce.

Foto. 145: 2012 yılında tamamlanan restorasyon sırasında kuzeydoğudaki tabhanenin kalem işi onarımı.

Foto. 146: 2012 yılında tamamlanan restorasyon sırasında kuzeydoğudaki tabhanenin kalem işi onarımı.

Foto. 147: Cümle kapısının tavanındaki kalemişi süslü levha, 2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce.

Foto. 148: 2012 yılında tamamlanan restorasyon sırasında ortaya çıkarılan giriş sofasındaki kalem işi tığlar.

Foto. 149: Yeşil Cami'nin taçkapısı (T1).

Foto. 150: Taçkapıyı çevreleyen kuşaklardan detay, kapının doğu yanı.

Foto. 151: Taçkapıyı çevreleyen kuşaklardan detay, kapının batı yanı.

Foto. 152: Taçkapıyı çevreleyen dıştan birinci kuşaktan detay.

Foto. 153: Taçkapıyı çevreleyen dıştan ikinci kuşaktan detay, kapının batı yanı.

Foto. 154: Taçkapıyı çevreleyen dıştan ikinci kuşaktan detay, kapının batı yanı.

Foto. 155: Taçkapıyı çevreleyen dıştan ikinci kuşaktan detay, kapının doğu yanı.

Foto. 156: Taçkapıyı çevreleyen dıştan ikinci kuşaktan detay, kapının doğu yanı.

Foto. 157: Taçkapının rumî üslubunda düzenlenen köşelik kompozisyonu.

Foto. 158: Taçkapının batı yan nişi.

Foto. 159: Taçkapının batı yan niş süslemesinden detay.

Foto. 160: Taçkapı batı yan nişinin köşelik süslemesi.

Foto. 161: Taçkapının doğu yan nişi.

Foto. 162: Taçkapı doğu yan nişinin köşelik süslemesi.

Foto. 163: Taçkapının doğu yan niş süslemesinden detay.

Foto. 164: Taçkapının batı yanındaki pencere düzenlemesi (T2).

Foto. 165: Taçkapının doğu yanındaki pencere düzenlemesi (T2).

Foto. 166: Taçkapının batı yanındaki pencere düzenlemeden detay.

Foto. 167: Taçkapının doğu yanındaki pencere düzenlemeden detay.

Foto. 168: Taçkapının batısındaki mihrabiye (T3).

Foto. 169: Taçkapının batısındaki mihrabiye nişinin süslemesi.

Foto. 170: Taçkapının doğusundaki mihrabiye (T3).

Foto. 171: Taçkapının doğusundaki mihrabiye nişinin süslemesi.

Foto. 172: Taçkapının batısındaki mihrabiyenin köşelik süslemesi.

Foto. 173: Taçkapının doğusundaki mihrabiyenin köşelik süslemesi.

Foto. 174: Kuzey cephenin batı köşesindeki pencere düzenlemesi (T4).

Foto. 175: Kuzey cephenin doğu köşesindeki pencere düzenlemesi (T4).

Foto. 176: Kuzey cephenin batı köşesindeki pencere süslemesinden detay.

Foto. 177: Kuzey cephenin doğu köşesindeki pencere süslemesinden detay.

Foto. 178: Kuzeybatıdaki tabhaneden dışarıya açılan pencere düzenlemesi (T5).

Foto. 179: Kuzeybatıdaki tabhaneden dışarıya açılan pencerenin alınlık süslemesi.

Foto. 180: Kuzeydoğudaki tabhaneden dışarıya açılan pencere düzenlemesi (T5).

Foto. 181: Kuzeydoğudaki tabhaneden dışarıya açılan pencerenin alınlık süslemesi.

Foto. 182: Batıdaki eyvandan dışarıya açılan pencere düzenlemesi (T6).

Foto. 183: Doğudaki eyvandan dışarıya açılan pencere düzenlemesi (T6).

Foto. 184: Batıdaki eyvandan dışarıya açılan pencerenin alınlık süslemesi.

Foto. 185: Doğudaki eyvandan dışarıya açılan pencerenin alınlık süslemesi.

Foto. 186: Güneybatıdaki tabhaneden dışarıya açılan pencere düzenlemesi (T7).

Foto. 187: Güneydoğudaki tabhaneden dışarıya açılan pencere düzenlemesi (T7).

Foto. 188: Güneybatıdaki tabhaneden dışarıya açılan pencerenin alınlık süslemesi.

Foto. 189: Güneydoğudaki tabhaneden dışarıya açılan pencerenin alınlık süslemesi.

Foto. 190: Kıble yönündeki eyvanın batı duvarından dışarıya açılan pencere düzenlemesi (T8).

Foto. 191: Kıble yönündeki eyvanın doğu duvarından dışarıya açılan pencere düzenlemesi (T8).

Foto. 192: Kıble yönündeki eyvanın batı duvarından dışarıya açılan pencerenin alınlık süslemesi.

Foto. 193: Kıble yönündeki eyvanın doğu duvarından dışarıya açılan pencerenin alınlık süslemesi.

Foto. 194: Mihrabın batı yanından dışarıya açılan pencere düzenlemesi (T9).

Foto. 195: Mihrabın batı yanından dışarıya açılan pencerenin alınlık süslemesi.

Foto. 196: Mihrabın doğu yanından dışarıya açılan pencere düzenlemesi (T9).

Foto. 197: Mihrabın doğu yanından dışarıya açılan pencerenin alınlık süslemesi.

Foto. 198: Kuzey cephenin batı köşesinde yer alan şahnişin (T10).

Foto. 199: Mihrabın doğusundaki müezzin mahfilinin korkuluk ve pabuçlukları (T11).

Foto. 200: Kıble yönündeki eyvan ile kapalı avluyu ayıran Bursa kemerinin ayak düzenlemesi (T12).

Foto. 201: Kıble yönündeki eyvan ile kapalı avluyu ayıran Bursa kemerinin ayağındaki mukarnaslı niş düzenlemesi.

Foto. 202: Kıble yönündeki eyvanın batı duvarındaki pencere tavanı (T13).

Foto. 203: Kıble yönündeki eyvanın doğu duvarındaki pencere tavanı (T13).

Foto. 204: Mihrabın batı yanındaki pencere tavanı (T13).

Foto. 205: Mihrabın doğu yanındaki pencere tavanı (T13).

Foto. 206: Yeşil Cami cümle kapısı, 2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce (A1).

Foto. 207: Cümle kapısından detay, başlık levhası.

Foto. 208: Cümle kapısından detay, başlık levhası.

Foto. 209: Cümle kapısından detay, etek kısmındaki levha.

Foto. 210: Giriş sofasına geçit veren kapının kuzeyden görünümü (A2).

Foto. 211: Giriş sofasına geçit veren kapının güneyden görünümü (A2).

Foto. 212: Kapalı avlunun batısındaki eyvanın pencere kapakları (A3).

Foto. 213: Kapalı avlunun batısındaki eyvanın pencere kapaklarından detay, başlık levhası.

Foto. 214: Kapalı avlunun batısındaki eyvanın pencere kapaklarından detay, başlık levhası.

Foto. 215: Kapalı avlunun batısındaki eyvanın pencere kapaklarından detay, etek kısmındaki levha.

Foto. 216: Kapalı avlunun batısındaki eyvanın pencere kapaklarından detay, etek kısmındaki levha.

Foto. 217: Kapalı avlunun batısındaki eyvanın pencere kapaklarından detay, orta kısımdaki levha.

Foto. 218: Kapalı avlunun doğusundaki eyvanın pencere kapakları (A4).

Foto. 219: Kapalı avlunun doğusundaki eyvanın pencere kapaklarından detay, sağ kapağın başlık levhası.

Foto. 220: Kapalı avlunun doğusundaki eyvanın pencere kapaklarından detay, sol kapağın başlık levhası.

Foto. 221: Kapalı avlunun doğusundaki eyvanın pencere kapaklarından detay, sağ kapağın etek kısmındaki levha.

Foto. 222: Kapalı avlunun doğusundaki eyvanın pencere kapaklarından detay, sol kapağın etek kısmındaki levha.

Foto. 223: Kıble yönündeki eyvanın batı duvarındaki pencere kapakları (A5).

Foto. 224: Kıble yönündeki eyvanın batı duvarındaki pencere kapaklarından detay, başlık levhası.

Foto. 225: Kıble yönündeki eyvanın batı duvarındaki pencere kapaklarından detay, başlık levhası.

Foto. 226: Kıble yönündeki eyvanın batı duvarındaki pencere kapaklarının orta kısımdaki levhalarından süsleme detayı, 2012 yılında tamamlanan restorasyondan önce (M.B.V.G.M. arşivinden).

Foto. 227: Kıble yönündeki eyvanın batı duvarındaki pencere kapaklarının bini kısmından detay.

Foto. 228: Kıble yönündeki eyvanın batı duvarındaki pencere kapaklarının bini kısmından detay.

Foto. 229: Kıble yönündeki eyvanın doğu duvarındaki pencere kapakları (A6).

Foto. 230: Kıble yönündeki eyvanın doğu duvarındaki pencere kapaklarından detay, sağ kapağın başlık levhası.

Foto. 231: Kıble yönündeki eyvanın doğu duvarındaki pencere kapaklarından detay, sol kapağın başlık levhası.

Foto. 232: Kıble yönündeki eyvanın doğu duvarındaki pencere kapaklarının orta kısımdaki levhalarından süsleme detayı.

Foto. 233: Kıble yönündeki eyvanın doğu duvarındaki pencere kapaklarından detay, sağ kapağın etek kısmındaki levha.

Foto. 234: Kıble yönündeki eyvanın doğu duvarındaki pencere kapaklarının bini kısmından detay.

Foto. 235: Kıble yönündeki eyvanın doğu duvarındaki pencere kapaklarının bini kısmından detay.

Foto. 236: Mihrabın batı yanındaki pencere kapakları (A7).

Foto. 237: Mihrabın batı yanındaki pencere kapaklarından detay, sol kapağın orta kısmındaki levhadan süsleme detayı.

Foto. 238: Mihrabın batı yanındaki pencere kapaklarından detay, sol kapağın etek kısmındaki levhadan süsleme detayı.

Foto. 239: Mihrabın batı yanındaki pencere kapakları (A8).

Foto. 240: Giriş sofasının batısındaki müezzin mahfilinin pencere kapakları (A9).

Foto. 241: Kuzeybatıdaki tabhanenin kuzey duvarındaki pencere kapakları (A11).

Foto. 242: Kuzeybatıdaki tabhanenin batı duvarındaki pencere kapakları (A13).

Foto. 243: Kuzeybatıdaki tabhanenin kapısı (A15).

Foto. 244: Kuzeydoğudaki tabhanenin kapısı (A16).

Foto. 245: Güneybatıdaki tabhanenin batı duvarındaki pencere kapakları (A17).

Foto. 246: Güneybatıdaki tabhanenin batı duvarındaki pencere kapaklarından detay.

Foto. 247: Güneybatıdaki tabhanenin güney duvarındaki ahşap dolap (A19).

Foto. 248: Güneydoğudaki tabhanenin güney duvarındaki ahşap dolap (A20).

Foto. 249: Güneydoğudaki tabhanenin güney duvarındaki ahşap dolap kapaklarından detay.

Foto. 250: Güneydoğudaki tabhanenin güney duvarındaki ahşap dolap kapaklarının kitabeliği.

Foto. 251: Giriş holünden üst kata geçişi sağlayan kapı, zemin kat taçkapının batısı (A21).

Foto. 252: Giriş holünden üst kata geçişi sağlayan kapı, zemin kat taçkapının doğusu (A22).

Foto. 253: Zemin kat taçkapının doğusundaki üst kata geçişi sağlayan kapıdan detay, sağ kanadın başlık levhası.

Foto. 254: Zemin kat taçkapının doğusundaki üst kata geçişi sağlayan kapıdan detay, sağ kanadın başlık levhası.

Foto. 255: Hünkâr mahfilinin batısındaki hole açılan üst kata çıkış kapısı (A23).

Foto. 256: Hünkâr mahfilinin doğusundaki hole açılan üst kata çıkış kapısı (A24).

Foto. 257: Hünkâr mahfilinin doğusundaki hole açılan üst kata çıkış kapısından detay, başlık levhaları.

Foto. 258: Hünkâr mahfilinin doğusundaki hole açılan üst kata çıkış kapısından detay, orta kısımdaki levha.

Foto. 259: Hünkâr mahfilinin sahanlığından batısındaki hole açılan kapı (A25).

Foto. 260: Hünkâr mahfilinin sahanlığından doğusundaki hole açılan kapı (A26).

Foto. 261: Hünkâr mahfilinin batısındaki tabhaneye açılan kapı (A27).

Foto. 262: Hünkâr mahfilinin doğusundaki tabhaneye açılan kapı (A28).

Foto. 263: Üst katın batı ucundaki tabhaneye açılan kapı (A29).

Foto. 264: Üst katın doğu ucundaki tabhaneye açılan kapı (A30).

Foto. 265: Üst katın doğu ucundaki tabhaneye açılan kapının arkadan görünümü (A30).

Foto. 266: Üst katın batı ucundaki tabhanede minareye geçit veren kapı (A31).

Foto. 267: Üst katın batı ucundaki tabhanede minareye geçit veren kapıdan detay, sağ kanadın başlık levhası.

Foto. 268: Üst katın batı ucundaki tabhanede minareye geçit veren kapıdan detay, sol kanadın başlık levhası.

Foto. 269: Üst katın batı ucundaki tabhanede minareye geçit veren kapıdan detay, sol kanadın etek kısmındaki levha.

Foto. 270: Üst katın batı ucundaki tabhanede minareye geçit veren kapıdan detay, sağ kanadın etek kısmındaki levha.

Foto. 271: Üst katın doğu ucundaki tabhanede minareye geçit veren kapı (A32).

Foto. 272: Üst katın doğu ucundaki tabhanede minareye geçit veren kapının orta kısmındaki levhadan süsleme detayı.

Foto. 273: Üst katın doğu ucundaki tabhanede minareye geçit veren kapıdan detay, başlık levhaları.

Foto. 274: Cümle kapısının kalem işi süslemeli tavanı (K1).

Foto. 275: Giriş holünün mihrap aksındaki kalem işi süslemeli tavanı (K2).

Foto. 276: Giriş holünün tavanındaki kalem işi süslemeden detay.

Foto. 277: Giriş holünün tavanındaki kalem işi süslemeden detay.

Foto. 278: Giriş sofasının kalem işi süslemeleri (K3), tonoz karnındaki bitkisel süslemeli dikdörtgen levha.

Foto. 279: Giriş sofasının tonozundaki bitkisel süslemeli levhadan detay.

Foto. 280: Giriş sofasının tonozundaki bitkisel süslemeli levhadan detay.

Foto. 281: Giriş sofasının tonozundaki bitkisel süslemeli levhadan detay.

Foto. 282: Giriş sofasının tonozundaki bitkisel süslemeli levhadan detay.

Foto. 283: Giriş sofasının duvarlarındaki kûfi hatlı kalem işi yazı kuşağından detay.

Foto. 284: Kapalı avlunun kalem işi süslemeleri (K4), kubbe geçişlerindeki bitkisel süslemelerden detay.

Foto. 285: Kapalı avlunun kubbe eteğindeki kûfi hatlı kalem işi yazı kuşağından detay.

Foto. 286: Kapalı avlunun kubbe çevresindeki kalem işi süslemelerden detay.

Foto. 287: Kapalı avlunun batı duvarındaki celî sülüs hatlı kare formlu levha.

Foto. 288: Kapalı avlunun doğu duvarındaki celî sülüs hatlı kare formlu levha.

Foto. 289: Kapalı avlunun batı duvarındaki celî sülüs hatlı dikdörtgen formlu levha.

Foto. 290: Kıble yönündeki eyvanın kalem işi süslemeleri (K5).

Foto. 291: Kıble yönündeki eyvanın kubbe çevresindeki kalem işi süslemelerden detay.

Foto. 292: Kıble yönündeki eyvanın kubbe çevresindeki kalem işi süslemelerden detay.

Foto. 293: Kıble yönündeki eyvanın kubbe çevresindeki kalem işi süslemelerden detay.

Foto. 294: Kıble yönündeki eyvan ile kapalı avluyu ayıran Bursa kemerinin karnındaki alçı şebekeli kalem işi süslemeli dikdörtgen levha.

Foto. 295: Kıble yönündeki eyvan ile kapalı avluyu ayıran Bursa kemerinin karnındaki levhadan süsleme detayı.

Foto. 296: Kıble yönündeki eyvanın batı duvarındaki celi sülüs hatlı madalyon.

Foto. 297: Kıble yönündeki eyvanın batı duvarındaki celi sülüs hatlı dikdörtgen formlu levha.

Foto. 298: Kıble yönündeki eyvanın doğu duvarındaki celi sülüs hatlı madalyon.

Foto. 299: Kıble yönündeki eyvanın doğu duvarındaki celi sülüs hatlı dikdörtgen formlu levha.

Foto. 300: Batıdaki eyvanın kubbe çevresindeki kalem işi süslemeler (K6).

Foto. 301: Batıdaki eyvanın kubbe yüzeyindeki kalem işi süslemelerden detay.

Foto. 302: Batıdaki eyvanın kubbe çevresindeki kalem işi süslemelerden detay.

Foto. 303: Batıdaki eyvanın kubbe çevresindeki kalem işi süslemelerden detay.

Foto. 304: Batıdaki eyvanın güney duvarındaki celi sülüs hatlı madalyon.

Foto. 305: Batıdaki eyvanın kubbe çevresindeki kalem işi süslemelerden detay.

Foto. 306: Batıdaki eyvanın kuzey duvarındaki ta'lik hatlı dikdörtgen formlu levha.

Foto. 307: Doğudaki eyvanın kalem işi süslemelerinden (K7) detay, kubbe yüzeyindeki kalem işi süslemeler.

Foto. 308: Doğudaki eyvanın kubbe çevresindeki kalem işi süslemelerden detay.

Foto. 309: Doğudaki eyvanın kubbe çevresindeki kalem işi süslemelerden detay.

Foto. 310: Doğudaki eyvanın kuzey duvarındaki celi sülüs hatlı madalyon.

Foto. 311: Doğudaki eyvanın kuzey duvarındaki celi sülüs hatlı madalyon.

Foto. 312: Doğudaki eyvanın kubbe çevresindeki kalem işi süslemelerden detay.

Foto. 313: Doğudaki eyvanın kubbe çevresindeki kalem işi süslemelerden detay.

Foto. 314: Doğudaki eyvanın kubbe çevresindeki kalem işi süslemelerden detay.

Foto. 315: Güneybatıdaki tabhanenin kubbe çevresindeki kalem işi süslemelerden detay (K8).

Foto. 316: Güneybatıdaki tabhanenin kasnak yüzeyindeki hat levhalarından, batı duvarı.

Foto. 317: Güneybatıdaki tabhanenin kasnak yüzeyindeki hat levhalarından, doğu duvarı.

Foto. 318: Güneybatıdaki tabhanenin güney duvarındaki kalem işi süslemeler.

Foto. 319: Kuzeybatıdaki tabhanenin kalem işi süslemelerinden (K9) detay, kubbe çevresindeki kalem işi süslemeler.

Foto. 320: Kuzeybatıdaki tabhanenin kalem işi süslemelerinden detay.

Foto. 321: Kuzeybatıdaki tabhanenin doğu duvarında yer alan alçı şebekeli üst sıra penceresi.

Foto. 322: Kuzeybatıdaki tabhanenin güney duvarındaki süslemeli alçı ocak-niş düzenlemesi (B1).

Foto. 323: Kuzeybatıdaki tabhanede yer alan alçı düzenlemenin taç kısmı ve yazı kuşağından detay.

Foto. 324: Kuzeybatıdaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, yan kanatların üst kısmındaki geometrik süslemeli levha.

Foto. 325: Kuzeybatıdaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, batı kanadın orta kısmındaki gözlerden detay.

Foto. 326: Kuzeybatıdaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, doğu kanadın orta kısmındaki gözler.

Foto. 327: Kuzeybatıdaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, batı kanadın etek kısmındaki niş düzenlemesi.

Foto. 328: Kuzeybatıdaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, batı kanadın etek kısmındaki nişten süsleme detayı.

Foto. 329: Kuzeybatıdaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, doğu kanadın etek kısmındaki niş düzenlemesi.

Foto. 330: Kuzeybatıdaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, doğu kanadın etek kısmındaki niş düzenlemeden detay.

Foto. 331: Kuzeybatıdaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, orta bölümün üst kısmındaki geometrik süslemeli levhadan detay.

Foto. 332: Kuzeybatıdaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, yan kanatların etek kısmında yer alan maşalıkların köşebent süslemeleri.

Foto. 333: Kuzeybatıdaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, sonradan geçite dönüştürülen ocak kısmı.

Foto. 334: Kuzeydoğudaki tabhanenin güney duvarındaki süslemeli alçı ocak-niş düzenlemesi (B2).

Foto. 335: Kuzeydoğudaki tabhanede yer alan alçı düzenlemenin taç kısmı ve kuşak süslemelerinden detay.

Foto. 336: Kuzeydoğudaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, batı kanadın üst kısmındaki geometrik süslemeli levha.

Foto. 337: Kuzeydoğudaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, doğu kanadın orta kısmındaki gözlerden detay.

Foto. 338: Kuzeydoğudaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, doğu kanadın üst kısmındaki geometrik süslemeli levha.

Foto. 339: Kuzeydoğudaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, batı kanadın orta kısmındaki gözler.

Foto. 340: Kuzeydoğudaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, batı kanadın etek kısmındaki niş düzenlemesi.

Foto. 341: Kuzeydoğudaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, doğu kanadın etek kısmındaki niş düzenlemesi.

Foto. 342: Kuzeydoğudaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, ocak bölümünün süslemeleri

Foto. 343: Kuzeydoğudaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, ocağın davlumbaz süslemesinden detay.

Foto. 344: Kuzeydoğudaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, ocağın davlumbaz süslemesinden detay.

Foto. 345: Güneybatıdaki tabhanenin kuzey duvarındaki süslemeli alçı ocak-niş düzenlemesi (B3).

Foto. 346: Güneybatıdaki tabhanede yer alan alçı düzenlemenin alınlık süslemeleri.

Foto. 347: Güneybatıdaki tabhanede yer alan alçı düzenlemenin alınlık süslemelerinden detay.

Foto. 348: Güneybatıdaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, yan kanatların üst kısmındaki geometrik süslemeli levha.

Foto. 349: Güneybatıdaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, batı kanadın orta kısmındaki gözlerden detay.

Foto. 350: Güneybatıdaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, batı kanadın orta kısmındaki uzunlamasına dikdörtgen levhadan süsleme detayı.

Foto. 351: Güneybatıdaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, batı kanadın etek kısmındaki maşalığın köşebent süslemeleri.

Foto. 352: Güneybatıdaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, doğu kanadın etek kısmındaki niş düzenlemesi.

Foto. 353: Güneybatıdaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, ocağın davlumbaz süslemelerinden detay.

Foto. 354: Güneybatıdaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, ocağın üst kısmındaki geometrik süslemeli levha.

Foto. 355: Güneydoğudaki tabhanenin kuzey duvarındaki süslemeli alçı ocak-niş düzenlemesi (B4).

Foto. 356: Güneydoğudaki tabhanede yer alan alçı düzenlemenin alınlık süslemelerinden detay.

Foto. 357: Güneydoğudaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, batı kanadın orta kısmındaki gözler.

Foto. 358: Güneydoğudaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, doğu kanadın orta kısmındaki gözler.

Foto. 359: Güneydoğudaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, doğu kanadın etek kısmındaki niş düzenlemesi.

Foto. 360: Güneydoğudaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, batı kanadın etek kısmındaki niş düzenlemesi.

Foto. 361: Güneydoğudaki tabhanede yer alan alçı düzenlemenin geometrik süslemeli kuşağından detay.

Foto. 362: Güneydoğudaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, batı kanadın etek kısmındaki nişten süsleme detayı.

Foto. 363: Güneydoğudaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, ocak davlumbazı ve ocağı çevreleyen kuşaklardan detay.

Foto. 364: Hünkâr mahfilinin batısındaki tabhanede yer alan alçı ocak-niş düzenlemesinin (B5) taç kısmındaki tepelik süslemelerinden detay.

Foto. 365: Hünkâr mahfilinin batısındaki tabhanenin doğu duvarında yer alan alçı ocak-niş düzenlemesi (B5).

Foto. 366: Hünkâr mahfilinin batısındaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, yan kanatlardaki geometrik süslü levha.

Foto. 367: Hünkâr mahfilinin batısındaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, kuzey kanattaki gözün süslemesi.

Foto. 368: Hünkâr mahfilinin batısındaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, yan kanatların üst ve etek kısmındaki geometrik süslü levhalardan detay.

Foto. 369: Hünkâr mahfilinin doğusundaki tabhanenin batı duvarında yer alan alçı ocak-niş düzenlemesi (B6).

Foto. 370: Hünkâr mahfilinin batısındaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, bitkisel bezemeli uzunlamasına dikdörtgen levhalardan biri.

Foto. 371: Hünkâr mahfilinin doğusundaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, yaşmak kısmındaki levhalardan biri.

Foto. 372: Hünkâr mahfilinin doğusundaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, yaşmak kısmındaki levhadan detay.

Foto. 373: Hünkâr mahfilinin doğusundaki tabhanede yer alan alçı düzenlemede, geometrik ve bitkisel bezeli dikdörtgen levhanın kompozisyonundan detay

Foto. 374: Yan eyvanların kuzey batısındaki tabhanenin doğu duvarında yer alan üstlük pencerelerinden biri.

Foto. 375: Kıble yönündeki eyvanın güney duvarında yer alan üstlük pencerelerinden biri.

Foto. 376: Taçkapının iki yanında yer alan pencerelerin mukarnaslı sövelerinden detay.

Foto. 377: Kuzey cephenin köşelerinde yer alan pencerelerin mukarnaslı sövelerinden detay.

Foto. 378: Yan eyvanların kuzeyindeki tabhanelerden dışarı açılan pencerelerin mukarnaslı sövelerinden detay.

Foto. 379: Yan eyvanlardan dışarı açılan pencerelerin mukarnaslı sövelerinden detay.

Foto. 380: Yan eyvanların güneyindeki tabhanelerden dışarı açılan pencerelerin mukarnaslı sövelerinden detay.

Foto. 381: Kıble yönündeki eyvanın yan duvarlarından dışarı açılan pencerelerin mukarnaslı sövelerinden detay.

Foto. 382: Güney cephede yer alan pencerelerin mukarnaslı sövelerinden detay.

Foto. 383: Bursa Yeşil Türbe'nin genel görünümü, dıştan.

Foto. 384: Bursa Yeşil Türbe'nin genel görünümü, dıştan.

Foto. 385: Bursa Yeşil Türbe, cephedeki alınlık çinilerinden detay.

Foto. 386: Yeşil Türbe, cephedeki dikdörtgen formlu çini levhalardan detay.

Foto. 387: Yeşil Türbe'nin taçkapısından detay.

Foto. 388: Yeşil Türbe taçkapı kubbesinin çinilerinden detay.

Foto. 389: Yeşil Türbe giriş kapısının doğu yan nişi.

Foto. 390: Yeşil Türbe giriş kapısının doğu yan nişinden detay.

Foto. 391: Yeşil Türbe giriş kapısının doğu yan nişinden detay.

Foto. 392: Yeşil Türbe giriş kapısı.

Foto. 393: Yeşil Türbe giriş kapısından detay.

Foto. 394: Yeşil Türbe giriş kapısından detay.

Foto. 395: Yeşil Türbe'nin genel görünümü, içten.

Foto. 396: Yeşil Türbe mihrabının köşelik kompozisyonundan detay.

Foto. 397: Yeşil Türbe mihrap nişinin hatayî üslubundaki bitkisel kompozisyonu.

Foto. 398: Yeşil Türbe mihrabının taç kısmındaki süslemelerden detay.

Foto. 399: Yeşil Türbe mihrabını dıştan çevreleyen süslemeli kuşaklardan detay.

Foto. 400: Yeşil Türbe mihrap nişi çevreleyen süslemeli kuşaklardan detay.

Foto. 401: Çelebi Mehmed'in sanduka kaidesinin yan yüzlerindeki çinilerden detay.

Foto. 402: Çelebi Mehmed'in sanduka kaidesinin ön yüzündeki çinilerden detay.

Foto. 403: Yeşil Türbe'deki pencerelerin tavan çinilerinden biri.

Foto. 404: Yeşil Türbe'nin kubbe yüzeyindeki kalem işi süslemeden detay.

Foto. 405: Bursa Yeşil Medrese'nin genel görünümü.

Foto. 406: Bursa Yeşil Medrese'nin giriş cephesinden detay.

Foto. 407: İznik Kırgızlar Türbesi'nin kalem işlerinden detay.

Foto. 408: İznik Yeşil Camii giriş cephesinin batı ucunda yer alan pencerenin alınlık süslemesi.

Foto. 409: İznik Yeşil Camii'nin batı cephesindeki pencere süslemelerinden detay.

Foto. 410: İznik Yeşil Camii'nin batı cephesindeki pencere süslemelerinden detay.

Foto. 411: İznik Yeşil Camii'nin son cemaat yeri korkuluklarından.

Foto. 412: İznik Yeşil Camii'nin son cemaat yeri korkuluklarından.

Foto. 413: İznik Yeşil Cami'nin mihrabı.

Foto. 414: İznik Yeşil Camii mihrap süslemelerinden detay.

Foto. 415: Milas Firuz Bey Camii'nin taçkapı alınlığı (Aziz Doğanay'dan).

Foto. 416: Milas Firuz Bey Camii taçkapısının üzerindeki alınlık düzenlemesi (Aziz Doğanay'dan).

Foto. 417: Milas Firuz Bey Camii son cemaat yeri revakındaki ana kemerin yastık süslemesi, batı (Aziz Doğanay'dan).

Foto. 418: Milas Firuz Bey Cami son cemaat yeri revakındaki ana kemerin yastık süslemesi, doğu (Aziz Doğanay'dan).

Foto. 419: Milas Firuz Bey Camii son cemaat yeri saçak konsollarından detay (Aziz Doğanay'dan).

Foto. 420: Milas Firuz Bey Camii son cemaat yeri saçak konsollarından detay (Aziz Doğanay'dan).

Foto. 421: Milas Firuz Bey Camii son cemaat yeri saçak konsollarından detay (Aziz Doğanay'dan).

Foto. 422: Milas Firuz Bey Camii son cemaat yeri saçak konsollarından detay (Aziz Doğanay'dan).

Foto. 423: Milas Firuz Bey Cami son cemaat yeri saçak konsollarından detay (Aziz Doğanay'dan).

Foto. 424: Milas Firuz Bey Camii son cemaat yeri saçak konsollarından detay (Aziz Doğanay'dan).

Foto. 425: Milas Firuz Bey Camii son cemaat yeri saçak konsollarından detay (Aziz Doğanay'dan).

Foto. 426: Milas Firuz Bey Camii son cemaat yeri saçağındaki taş levhalardan detay (Aziz Doğanay'dan).

Foto. 427: Milas Firuz Bey Camii son cemaat yeri saçağındaki taş levhalardan detay (Aziz Doğanay'dan).

Foto. 428: Milas Firuz Bey Camii son cemaat yeri saçağındaki taş levhalardan detay (Aziz Doğanay'dan).

Foto. 429: Milas Firuz Bey Camii son cemaat yeri saçağındaki taş levhalardan detay (Aziz Doğanay'dan).

Foto. 430: Milas Firuz Bey Camii son cemaat yeri saçak konsollarından detay (Aziz Doğanay'dan).

Foto. 431: Milas Firuz Bey Camii son cemaat yeri saçak konsollarından detay (Aziz Doğanay'dan).

Foto. 432: Milas Firuz Bey Camii son cemaat yeri saçak konsollarından detay (Aziz Doğanay'dan).

Foto. 433: Firuz Bey Camii'nin mihrabı (Aziz Doğanay'dan).

Foto. 434: Firuz Bey Camii mihrabının taç kısmından detay (Aziz Doğanay'dan).

Foto. 435: Firuz Bey Camii mihrabının alınlık kompozisyonu (Aziz Doğanay'dan).

Foto. 436: Bursa Ulu Camii kuzey cephesindeki girişin yan nişlerinden, detay.

Foto. 437: Bursa Ulu Camii kuzey cephedeki giriş kapısından detay.

Foto. 438: Bursa Yıldırım Camii'nin giriş cephesindeki pencere düzenlemelerinden.

Foto. 439: Bursa Yıldırım Camii taçkapısının yan nişlerinden.

Foto. 440: Bursa Yıldırım Camii taçkapısının yan nişlerinden, detay.

Foto. 441: Bursa Yıldırım Camii'nin güneybatısındaki tabhanede yer alan alçı ocak-niş düzenlemesi.

Foto. 442: Bursa Yıldırım Camii'nin güneydoğusundaki tabhanede yer alan alçı ocak-niş düzenlemesi.

Foto. 443: Bursa Yıldırım Camii'ndeki alçı düzenlemelerden detay.

Foto. 444: Bursa Yıldırım Camii'ndeki alçı düzenlemelerden detay.

Foto. 445: Bursa Yıldırım Camii'ndeki alçı düzenlemelerden detay.

Foto. 446: Bursa Yıldırım Camii'ndeki alçı düzenlemelerden detay.

Foto. 447: Bursa Yıldırım Camii'ndeki alçı düzenlemelerden detay.

Foto. 448: Edirne Yıldırım Camii'nden alçı ocak düzenlemesi.

Foto. 449: Amasya Bayezid Paşa Camii'nden, alçı ocak-niş düzenlemesi.

Foto. 450: Amasya Bayezid Paşa Camii'ndeki alçı düzenlemeden detay.

Foto. 451: Amasya Bayezid Paşa Camii'ndeki alçı düzenlemeden detay.

Foto. 452: Amasya Bayezid Paşa Camii'nin giriş kapısı.

Foto. 453: Edirne Eski Camii taçkapısının batı yanındaki pencere düzenlemesi.

Foto. 454: Edirne Eski Camii taçkapısının batı ucundaki pencere düzenlemesinden detay.

Foto. 455: Edirne Eski Camii taçkapısının doğu yanındaki pencere düzenlemesi.

Foto. 456: Edirne Eski Camii taçkapısının doğu yanındaki pencere düzenlemesinden detay.

Foto. 457: Edirne Eski Camii minberi.

Foto. 458: Edirne Eski Camii minber süslemelerinden detay.

Foto. 459: Edirne Eski Camii minber süslemelerinden detay.

Foto. 460: Edirne Eski Camii minber süslemelerinden detay.

Foto. 461: Edirne Eski Camii minber süslemelerinden detay.

Foto. 462: Edirne Eski Camii kalem işi süslemelerinden detay.

Foto. 463: Edirne Eski Camii kalem işi süslemelerinden detay.

Foto. 464: Edirne Eski Camii kalem işi süslemelerinden detay.

Foto. 465: Edirne Eski Camii kalem işi süslemelerinden detay.

Foto. 466: Edirne Eski Camii kalem işi süslemelerinden detay.

Foto. 467: Edirne Eski Camii kalem işi süslemelerinden detay.

Foto. 468: Edirne Eski Camii kalem işi süslemelerinden detay.

Foto. 469: Edirne Eski Camii kalem işi süslemelerinden detay.

Foto. 470 Edirne: Eski Camii kalem işi süslemelerinden detay.

Foto. 471: Edirne Eski Camii kalem işi süslemelerinden detay.

Foto. 472: Edirne Eski Camii kalem işi süslemelerinden detay.

Foto. 473: Edirne Eski Camii kalem işi süslemelerinden detay.

Foto. 474: Edirne Eski Camii kalem işi süslemelerinden detay.

Foto. 475: Edirne Eski Camii kalem işi süslemelerinden detay.

Foto. 476: Edirne Eski Camii kalem işi süslemelerinden detay.

Foto. 477: Edirne Eski Camii kalem işi süslemelerinden detay.

Foto. 478: Bursa Muradiye Camii giriş eyvanı çini süslemelerinden detay.

Foto. 479: Bursa Muradiye Camii giriş eyvanı çini süslemelerinden detay.

Foto. 480: Bursa Muradiye Camii son cemaat yeri kemerlerindeki taş-tuğla işçiliğinden detay.

Foto. 481: Bursa Muradiye Camii giriş cephesindeki çini alınlık kompozisyonu.

Foto. 482: Bursa Muradiye Camii harimi.

Foto. 483: Bursa Muradiye Camii duvar çinileri.

Foto. 484: Bursa Muradiye Camii'nin giriş kapısı .

Foto. 485: Bursa II. Murad Türbesi'nin giriş kapısı.

Foto. 486: Edirne Muradiye Camii harimi.

Foto. 487: Edirne Muradiye Camii'nde kıble yönündeki eyvana geçit veren sivri kemerin karın kısmındaki kalem işlerinden detay.

Foto. 488: Edirne Muradiye Camii'nde kıble yönündeki eyvana geçit sivri kemerin karın kısmındaki kalem işlerinden detay.

Foto. 489: Edirne Muradiye Camii'nde kıble yönündeki eyvanın doğu duvarındaki kalem işleri.

Foto. 490: Edirne Muradiye Camii'nde kıble yönündeki eyvanı doğu duvarındaki kalem işlerinden detay.

Foto. 491: Edirne Muradiye Camii'nde orta kubbenin kalem işi süslemelerinden detay.

Foto. 491: Edirne Muradiye Camii'nde kıble yönündeki eyvanın batı duvarındaki kalem işlerinden detay.

Foto. 493: Edirne Muradiye Camii'nin mihrabı.

Foto. 494: Edirne Muradiye Camii'nin mihrabından detay.

Foto. 495: Edirne Muradiye Camii'nin mihrabından detay.

Foto. 496: Edirne Muradiye Camii'nin mihrabından detay.

Foto. 497: Edirne Muradiye Camii'nin mihrabından detay.

Foto. 498: Edirne Üç Şerefeli Camii avlu kapılarından, kuzey giriş.

Foto. 499: Edirne Üç Şerefeli Camii avlu kapılarından, doğu giriş.

Foto. 500: Edirne Üç Şerefeli Camii'nin pencere kanatlarından.

Foto. 501: Edirne Üç Şerefeli Camii'nin pencere kanatlarından.

Foto. 502: Edirne Üç Şerefeli Camii'nin pencere kanatlarından.

Foto. 503: Edirne Üç Şerefeli Camii'nin pencere kanatlarından detay.

Foto. 504: Edirne Üç Şerefeli Camii'nin pencere kanatlarından detay.

Foto. 505: Edirne Üç Şerefeli Camii'nin pencere kanatlarından detay.

Foto. 506: Edirne Üç Şerefeli Camii'nin pencere kanatlarından detay.

Foto. 507: Edirne Üç Şerefeli Camii'nin pencere kanatlarından detay.

Foto. 508: Edirne Üç Şerefeli Camii'nin pencere kanatlarından detay.

Foto. 509: Edirne Üç Şerefeli Camii'nin pencere kanatlarından detay.

Foto. 510: Edirne Üç Şerefeli Camii'nin pencere kanatlarından detay.

Foto. 511: Edirne Üç Şerefeli Camii'nin pencere kanatlarından detay.

Foto. 512: Edirne Üç Şerefeli Camii'nin pencere kanatlarından detay.

Foto. 513: Edirne Üç Şerefeli Camii'nin taçkapısı.

Foto. 514: Edirne Üç Şerefeli Camii taçkapısının iki yanında yer alan hat levhalarından.

Foto. 515: Edirne Üç Şerefeli Camii inşa kitabesi.

Foto. 516: Edirne Üç Şerefeli Camii hariminden genel görünüm.

Foto. 517: Edirne Üç Şerefeli Camii'nin kıble duvarındaki kalem işlerinden detay.

Foto. 518: Edirne Üç Şerefeli Camii kubbe yüzeyindeki kalem işlerinden detay.

Foto. 519: Edirne Üç Şerefeli Camii kubbe yüzeyindeki kalem işlerinden detay.

Foto. 520: Edirne Üç Şerefeli Camii kubbe yüzeyindeki kalem işlerinden detay.

Foto. 521: Edirne Üç Şerefeli Camii kubbe yüzeyindeki kalem işlerinden detay.

Foto. 522: Edirne Üç Şerefeli Camii kubbe yüzeyindeki kalem işlerinden detay.

Foto. 523: Edirne Üç Şerefeli Camii avlu revaklarındaki kalem işlerinden detay.

Foto. 524: Edirne Üç Şerefeli Camii avlu revaklarındaki kalem işlerinden detay.

Foto. 525: Edirne Üç Şerefeli Camii avlu revaklarındaki kalem işlerinden detay.

Foto. 526: Edirne Üç Şerefeli Camii avlu revaklarındaki kalem işlerinden detay.

Foto. 527: Edirne Üç Şerefeli Camii avlu revaklarındaki kalem işlerinden detay.

Foto. 528: Edirne Üç Şerefeli Camii avlu revaklarındaki kalem işlerinden detay.

Foto. 529: Edirne Üç Şerefeli Camii avlu revaklarındaki kalem işlerinden detay.

Foto. 530: Edirne Üç Şerefeli Cami avlu revaklarındaki kalem işlerinden detay.

Foto. 531: Edirne Üç Şerefeli Camii avlu revaklarındaki kalem işlerinden detay.

Foto. 532: Edirne Üç Şerefeli Camii avlu revaklarındaki kalem işlerinden detay.

Foto. 533: Edirne Üç Şerefeli Camii avlu revaklarındaki kalem işlerinden detay.

Foto. 534: Edirne II. Bayezid Camii'nin pencere kanatlarından.

Foto. 535: Edirne II. Bayezid Camisi'nin giriş kapısı.

Foto. 536: Edirne II. Bayezid Camii'nin ahşap işlerinden detay.

Foto. 537: Edirne II. Bayezid Camii ahşap işlerinden detay.

Foto. 538: Edirne II. Bayezid Camii ahşap işlerinden detay.

Foto. 539: Edirne II. Bayezid Camii ahşap işlerinden detay.

Foto. 540: Edirne II. Bayezid Camii'nin revak kubbelerindeki kalem işlerinden.

Foto. 541: Edirne II. Bayezid Camii'nin revak kubbelerindeki kalem işlerinden detay.

Foto. 542: Edirne II. Bayezid Camii'nin revak kubbelerindeki kalem işlerinden detay.

Foto. 543: Edirne II. Bayezid Camii'nin revak kubbelerindeki kalem işlerinden detay.

Foto. 544: Edirne II. Bayezid Camii'nin revak kubbelerindeki kalem işlerinden detay.

Şekil 1: Bursa Yeşil Camii Külliyesi vaziyet planı (Doğan Kuban'dan).

Şekil 2: Yeşil Cami vaziyet planı (M.B.V.G.M. arşivinden).

Şekil 3: Yeşil Cami zemin kat planı (E.H. Ayverdi'den).

Şekil 4: Yeşil Cami birinci kat planı (E.H. Ayverdi'den).

Şekil 5: Yeşil Cami kuzey cephesi (M.B.V.G.M. arşivinden).

Şekil 6: Yeşil Cami batı cephesi (M.B.V.G.M. arşivinden).

Şekil 7: Yeşil Cami doğu cephesi (M.B.V.G.M. arşivinden).

Şekil 8: Yeşil Cami doğu cephesi (M.B.V.G.M. arşivinden).

Şekil 9: Yeşil Cami'nin A-A kesiti (M.B.V.G.M. arşivinden).

Şekil 10: Yeşil Cami'nin A1-A1 kesiti (M.B.V.G.M. arşivinden).

Şekil 11: Yeşil Cami'nin B-B kesiti (M.B.V.G.M. arşivinden).

Şekil 12: Yeşil Cami'nin B1-B1 kesiti (M.B.V.G.M. arşivinden).

Şekil 13: Yeşil Cami'nin C-C kesiti (M.B.V.G.M. arşivinden).

Şekil 14: Yeşil Cami kuzey cephesi (Leon Parvilleé'den).

Şekil 15: Yeşil Cami taçkapısının doğusundaki mihrabiyeden detay (Leon Parvilleé'den).

Şekil 16: Yeşil Cami'nin kapalı avlusu ve kıble yönündeki eyvanı (Leon Parvilleé'den).

Şekil 17: Yeşil Cami kapalı avlusunun kuzey duvarı (Leon Parvilleé'den) .

Şekil 18: Yeşil Cami'nin zemin kattaki süsleme bölümlerini gösteren şematik plan (A. Gabriel'den işlenerek).

Şekil 19: Yeşil Cami'nin üst kattaki süsleme bölümlerini gösteren şematik plan (A. Gabriel'den işlenerek).

Şekil 20: Yeşil Cami taçkapısı (T1).

Şekil 21: Yeşil Cami taçkapısının mukarnas planı (M.B.V.G.M'den).

Şekil 22: Yeşil Cami taçkapısının batı yan nişi.

Şekil 23: Yeşil Cami taç apısının doğu yan nişi.

Şekil 24: Taçkapının batı yanındaki pencere düzenlemesi (T2).

Şekil 25: Taçkapının batısındaki mihrabiye (T3).

Şekil 26: Kuzeybatıdaki tabhaneden dışarıya açılan pencere düzenlemesi (T5).

Şekil 27: Batıdaki eyvandan dışarıya açılan pencere düzenlemesi (T6).

Şekil 28: Güneybatıdaki tabhaneden dışarıya açılan pencere düzenlemesi (T7).

Şekil 29: Kıble yönündeki eyvanın batı duvarından dışarıya açılan pencere düzenlemesi (T8).

Şekil 30: Güney cephedeki pencere düzenlemesi (T9).

Şekil 31: Taçkapının köşelik kompozisyonu.

Şekil 32: Taçkapının iki yanında yer alan pencerelerin alınlık kompozisyonu.

Şekil 33: Kuzeycephenin köşelerindeki pencerelerin alınlık kompozisyonu.

Şekil 34: Kuzeybatıdaki tabhaneden dışarıya açılan pencerenin alınlık kompozisyonu.

Şekil 35: Batıdaki eyvandan dışarıya açılan pencerenin alınlık kompozisyonu.

Şekil 36: Güneybatıdaki tabhaneden dışarıya açılan pencerenin alınlık kompozisyonu.

Şekil 37: Kıble yönündeki eyvanın batı duvarından dışarıya açılan pencerenin alınlık kompozisyonu.

Şekil 38: Mihrabın doğusundan dışarıya açılan pencerenin alınlık kompozisyonu.

Şekil 39: Taçkapyı çevreleyen dıştan birinci kuşağın kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 40: Taçkapı sütuncelerini çevreleyen kuşağın kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 41: Taçkapı dıştan üçüncü kuşağın kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 42: Taçkapı köşeliklerinin kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 43: Taçkapı yan niş köşeliklerinin kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 44: Taçkapı batı yan niş yüzeyinin kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 45: Taçkapı doğu yan niş yüzeyinin kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 46: Taçkapının iki yanında yer alan pencere köşeliklerinin kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 47: Taçkapının iki yanında yer alan pencere alınlıklarının kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 48: Taçkapının iki yanında yer alan pencere alınlıklarının kompozisyonu.

Şekil 49: Kuzey cephede yer alan mihrabiye köşeliklerinin kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 50: Kuzey cephede yer alan mihrabiyelerin niş yüzeyindeki kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 51: Yan eyvanların kuzeyindeki tabhanelerden dışarıya açılan pencere alınlıklarının kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 52: Yan eyvanlardan dışarıya açılan pencere alınlıklarının kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 53: Yan eyvanların güneyindeki tabhanelerden dışarıya açılan pencere alınlıklarının kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 54: Kıble yönündeki eyvanın yan duvarlarından dışarıya açılan pencere alınlıklarının kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 55: Kıble yönündeki eyvanın yan duvarlarından dışarıya açılan pencere alınlıklarının kompozisyonu.

Şekil 56: Güney cephede yer alan pencere alınlıklarının kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 57: Güney cephede yer alan pencere alınlıklarının kompozisyonu.

Şekil 58: Kuzey cephede yer alan şahnişin korkulukları.

Şekil 59: Kuzey cephede yer alan şahnişin korkuluklarının kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 60: Müezzin mahfili korkuluklarının kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 61: Pabuçluklar.

Şekil 62: Kıble yönündeki eyvanın batı duvarındaki pencere tavanının kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 63: Cümle kapısı orta ve etek kısmındaki levhaların kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 64: Yeşil Cami giriş sofasına geçit veren kapı, A2 (M.B.V.G.M arşivi).

Şekil 65: Batıdaki eyvanın pencere kanatları, A3 (M.B.V.G.M arşivi).

Şekil 66: Kıble yönündeki eyvanın batı duvarındaki pencere kanatları, A5 (M.B.V.G.M arşivi).

Şekil 67: Kıble yönündeki eyvanın doğu duvarındaki pencere kanatları, A6 (M.B.V.G.M arşivi).

Şekil 68: Müezzin mahfillerinin pencere kanatları, A9-A10 (M.B.V.G.M arşivi).

Şekil 69: Giriş holünden üst kata geçişi sağlayan kapı, zemin kat taçkapının batısı (A21) (Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî'den).

Şekil 70: Giriş holünden üst kata geçişi sağlayan kapı, zemin kat taçkapının doğusu (A22) (Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî'den).

Şekil 71: Doğudaki eyvan pencere kanatlarının kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 72: Kıble yönündeki eyvanın pencere kanatlarında orta kısmındaki levhaların kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 73: Cümle kapısı tavanındaki kalem işi süslemeli levhanın (K1) kompozisyon çözümlemesi.

Şekil 74: Güneybatıdaki tabhanenin kubbe çevresindeki kalem işi süslemeli bitkisel kuşak kompozisyonu (M.B.V.G.M arşivi).

Şekil 75: Güneybatıdaki tabhanenin kubbe çevresindeki kalem işi süslemeli bitkisel kompozisyon (M.B.V.G.M arşivi).

Şekil 76: Güneybatıdaki tabhanenin kubbe çevresindeki kalem işi süslemeli bitkisel kompozisyon (M.B.V.G.M arşivi).

Şekil 77: Güneybatıdaki tabhanenin kubbe geçiş öğelerinde yer kalem işi süslemeli bitkisel kompozisyon (M.B.V.G.M arşivi).

Şekil 78: Güneybatıdaki tabhanenin kubbe geçiş öğelerinde yer alan kalem işi bitkisel süsleme kompozisyonu (M.B.V.G.M arşivi).

Şekil 79: Kuzeybatıdaki tonoz örtüsünün ayna kısmında yer alan bitkisel süsleme kompozisyonu.

Şekil 80: Kuzeybatıdaki tonoz kemerinin karnında yer alan kalem işi süslemeli bitkisel kompozisyon.

Şekil 81: Kuzeybatıdaki tabhanenin tonoz yüzeyinde yer alan kalem işi süslemeli bitkisel kompozisyon.

Şekil 82: Kuzeybatıdaki tabhanenin duvar yüzeyinde yer alan kalem işi süslemeli bitkisel madalyon.

Şekil 83: Kuzeybatıdaki tabhanenin güney duvarında yer alan kalem işi süslemeli bitkisel kompozisyon.

Şekil 84: Kuzeybatıdaki tabhanede yer alan alçı düzenlemenin taç kısmı.

Şekil 85: Kuzeydoğudaki tabhanede yer alan alçı düzenlemenin taç kısmı.

KISALTMALAR

Aziz Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı -Klasik Devir Haneden Türbeleri 1522-1604.*	:	Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı.*
Bakınız	:	Bkz.
Çeviren	:	Çev.
Editör	:	Ed.
Fotoğraf	:	Foto.
Hazırlayan	:	Haz.
Marmara Bölgesi Vakıflar Genel Müdürlüğü	:	M. B. V. G. M.
Milli Eğitim Basımevi	:	M. E. B.
Numara	:	No.
Türk Tarih Kurumu	:	T. T. K.
Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî	:	*Osmanlı Mimarisi.*
Yayın	:	Yay.
Yıldız Demiriz *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I Erken Devir (1300-1453)*	:	*Osmanlı Mimarisinde Süsleme.*

I. GİRİŞ

1.1. Konunun Niteliği

Bu çalışmanın konusunu, Bursa'da yer alan Yeşil Camii'nin süsleme programı oluşturmaktadır. Bilindiği üzere Türk süsleme sanatlarında -süslemenin uygulandığı alan, oluşturulduğu malzeme ve teknik bakımından oluşabilecek bazı farklılıkların yanında- kompozisyonları meydana getiren motif, figür, yazı ve şekil gibi unsurlar, aynı karakteri taşımaktadır[1]. Bu ortak karakterden hareketle Anadolu-Türk süsleme sanatlarının gelişiminin tasarımı meydana getiren bu unsurların üzerinden değerlendirilmesi, Türk sanatının zenginliğini tam anlamıyla ortaya koyabilmek adına oldukça önemlidir. Bunun için yüzeysel kompozisyon çözümlemelerinin ötesine geçerek kompozisyonu oluşturan unsurların tespit edilmesi, bir nevi envanter çalışmalarının ortaya konması gerekmektedir ki Türk sanatında bu konu, maalesef yeterince ele alınmamıştır. Bu temel amaç doğrultusunda ele alınan söz konusu çalışmanın, şüphesiz ki sınırları oldukça geniş olan süsleme sanatları alanında, sadece konunun önemine vurgu niteliği taşıyacağını belirtmek gerekir.

---

[1] A. Süheyl Ünver, *50 Türk Motifi*, İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları, 1986, s. VI.

Yeşil Cami adını ve ününü, eşsiz güzellikteki çinilerinden almış olsa da taş, ahşap, kalem işi, alçı ve madeni malzemeler üzerine işlenen süsleme unsurları ile Osmanlı döneminde, kendisinden önce ve sonrasında inşa edilen yapılarda görülmeyen bir zenginliğe sahiptir. Süslemelerin detaylı bir şekilde incelenmesi ile yapının Türk mimari tarihi içerisindeki öneminin ortaya konması, çalışma sonunda hedeflenen amaçlardan biri olacaktır. Yeşil Cami'nin süsleme programını oluşturan her bir unsurun belgelenmesiyle; bunların kompozisyon içerisinde nasıl değerlendirildiği, yapının geneline nasıl dağıtıldığı ve bir tez çalışmasının sınırlarını aşmayacak şekilde erken dönem Osmanlı Mimarisi içerisindeki gelişimi belirlenmeye çalışılacaktır. Araştırmanın sonunda belgelenecek Osmanlı dönemine ait orijinal motif ve kompozisyonlar sayesinde, çalışmanın geleneksel el sanatları alanında çalışan sanatçı ve araştırmacılar için başvurulabilecekleri küçük bir kaynak olacağı ümit edilmektedir.

Yeşil Cami'nin süsleme programında, özellikle taş malzeme üzerine uygulanan kompozisyonlardan bir kısmının, tamamlanmadan bırakıldığı görülmektedir. Özellikle taçkapı gibi algılanması daha kolay kısımların dışında, detaya inildiğinde yarım kalan süslemelerin şimdiye kadar yapılan yayınlarda bahsedildiğinden oldukça fazla olduğu dikkat çekmektedir. Bu unsurların tam anlamıyla belgelenmesine gayret edilecek, tamamlanamamış süslemelere zaman içindeki müdahalelerin etkisi olup olmadığı araştırılacaktır.

Yeşil Cami'nin şimdiye kadar geçirdiği onarımlar, ilgili kaynak ve belgeler ışığında değerlendirilecektir. Yapılan onarımların yapıdaki süslemeleri ne derecede etkilediğinin ortaya konması, çalışmamız sonucunda elde edeceğimiz motif envanterinin sağlıklı bir sonuca ulaşabilmesi açısından önem taşımaktadır.

Araştırmanın sınırlarını, taş malzeme başta olmak üzere ahşap, kalem işi ve alçı malzeme üzerine işlenen süsleme programı oluşturmaktadır. Yeşil Cami'nin çinileri, teknik ve kompozisyon özelliklerinin detaylı analizlerle ortaya konduğu bir yüksek lisans tez çalışması[2] olarak ele alındığı için, bu çalışmada, yapıdaki çinilerin teknik özellikleri ve tarihi gelişiminden genel olarak bahsedilmekle yetinilmiştir. Bununla birlikte Yeşil Cami'deki süslemelerin birbiriyle olan ilişkilerini

---

[2] Fatma Serra Ushuoğlu, *Bursa Yeşil Cami Çini Sitleme Programı*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013.

değerlendirebilmek için, çini malzeme üzerine işlenen kompozisyonların çözümlemesi yapılarak kompozisyonu oluşturan unsurlar analiz edilmiştir. Çininin dışında, Yeşil Cami'de madeni süslemeyi meydana getiren lokma parmaklıklar da detaylı bir şekilde incelendiği için[3] çalışmaya dâhil edilmemiştir.

1.2. Kaynak ve Araştırmalar

Osmanlı süsleme sanatlarında motif kaynaklı araştırma ve yayınlar, ağırlıklı olarak kitap sanatları ve mimariye bağlı süsleme sanatlarında da çini malzeme üzerinde kendini göstermektedir. Bunun yanında bir yapı veya eserin süslemelerine ait herhangi envanter çalışması bulunmamaktadır. Bu bakımdan inceleyeceğimiz yapı üzerine yapılan araştırmalar, çalışma sırasında başvurulan ana kaynaklar olmuştur.

Umûr-ı Nâfia Nazırı (bugünkü bayındırlık bakanı) Edhem Paşa'nın başkanlığında, 1873 yılında Viyana'daki Uluslararası Sergi için Osmanlı Mimarisi'ni tanıtmak amacı ile hazırlanan eser[4], Yeşil Cami hakkındaki ilk yayın olması açısından önemlidir. Eserin sergi için hazırlanmasından dolayı metinler kısa tutulmakla birlikte eserdeki ifadelerin günümüzün bilimsel verileriyle örtüşmediği dikkat çekmektedir. Eserde rumî motifleri fasülye, kabak ve nohut yaprağına benzetilmiş, ayrıca ileride görüleceği üzere caminin nakışlarını yapan İlyas b. Ali, yapının mimarı olarak gösterilmiştir[5]. Ayrıca İlyas b. Ali'nin yenilik çabasının ürünü olan Yeşil Cami ile Osmanlı mimarlık usulünün başladığı ileri sürülmüş[6] ve tanıtılan mimari eserler arasında birinci sıraya konmuştur. Montani, Bagos Şaşıyan gibi Osmanlı tebasına bağlı mimar ve sanatçılar tarafından hazırlanan eserde, büyük çoğunluğu Yeşil Cami'e ait, mimari ve süsleme detaylarını içeren çizimlere yer verilmiştir. Özellikle eserdeki bitkisel süslemelerin çizimleri, -küçük perspektif hataları ve motiflerin detaylandırılmasındaki eksikliklerin dışında- ayrı birer sanat eseri olarak nitelendirilebilir.

---

[3] Bedri Yalman, *Bursa Yeşil Camii Pencere Parmaklıklarındaki Gümüş Kakma Motifler*, Bursa: Uludağ Üniversitesi Yayınları, 2003.
[4] Montani Efendi vd., *Osmanlı Mimarisi (Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî)*, (haz.) İlhan Ovalıoğlu vd., İstanbul: Çamlıca Basım Yayın, 2010.
[5] Montani Efendi vd., *Osmanlı* Mimarisi, s.9, 17.
[6] Montani Efendi vd., *Osmanlı* Mimarisi, s.9.

Günümüze kadar yapılan araştırmalar ışığında Yeşil Cami'nin tek yapı ölçeğinde değerlendirildiği tek çalışma, Osman Şevki'nin "*Bursa Yeşil Camii*" isimli eseridir.[7] Mimari kurgu ve süsleme unsurları hakkında detaylı analizlerin yer almadığı eserde, caminin XIX. yüzyılın sonları ve XX. yüzyılın başlarındaki durumu ve yapılan müdahalelere ait bilgilerden yararlanılmıştır.

Osmanlı Mimarisi ve özellikle de erken dönemini konu edinen araştırma ve yayınların birçoğunda, Bursa'daki Yeşil Camii hakkında yapılmış değerlendirmeler mevcuttur. Genel olarak mimari analizlerin ön planda tutulduğu bu araştırmalarda, yapıdaki süsleme unsurlarının değerlendirilmesinde çini malzeme ön plana çıkmış olsa da yapının süsleme özellikleri dolaylı olarak değerlendirilmiş ve detaylı analizlere yer verilmemiştir. Albert Gabriel tarafından 1958 yılında yayınlanan Bursa'daki Osmanlı eserlerini konu alan çalışma[8], Yeşil Cami hakkında önemli bilgilerin yer aldığı ilk eser olması bakımından, başvurulan temel kaynaklardan biri olmuştur. Aynı şekilde Ekrem Hakkı Ayverdi'nin Çelebi Mehmed ve II. Murad Dönemi Mimarisi'ni kapsayan yayını[9], cami hakkında detaylı mimari analizlerin yapıldığı önemli diğer bir eserdir. Söz konusu iki eserin de sınırlarının genişliği nedeniyle, yapının süsleme özellikleri etraflıca değerlendirilememiştir. Bununla birlikte iki eserde de çini malzeme birinci planda tutulmuş, diğer unsurlar ve özellikle taş malzeme oldukça yüzeysel bir şekilde ele alınmıştır.

Erken Osmanlı dönemi mimariye bağlı süsleme sanatları alanında; Yıldız Demiriz'in *"Osmanlı Mimarisinde Süsleme I Erken Devir (1300–1453)*[10]*"* isimli çalışması, dönemin süsleme sanatları alanındaki ilk önemli araştırmalardan biri olması bakımından, bu çalışmanın önemli kaynaklarından birini oluşturmaktadır. Konunun belirli bir malzeme ile sınırlandığı çeşitli tez çalışmaları arasında Yıldıray Özbek'in *"Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)"*[11] ve Bedri Yalman'ın *"Bursa Yeşil Camii Pencere Parmaklıklarındaki Gümüş Kakma Motifler"* başlıklı çalışmalar,

---

[7] Osman Şevki, *Bursa Yeşil Camii*, Bursa: Bizim Matbaa, 1933.
[8] Albert Gabriel, *Bir Türk Başkenti Bursa*, C.I-II, (çev.) Neslihan Er vd., Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2008, s.79-94.
[9] Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi Mehmed ve II. Murad Devri*, 2. Baskı, İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları, 1989, s.46-94.
[10] Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I Erken Devir (1300-1453)*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları / 263, 1979.
[11] Yıldıray Özbek, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları / 2918, 2002, s. 325-381.

konularında detaylı inceleme ve değerlendirilmelerin yapıldığı özgün araştırmalardır. Yeşil Cami Külliyesi'nin yazılı süslemelerinin de Türkçeye çevrilip değerlendirildiği, Abdülhamit Tüfekçioğlu'nun *"Erken Osmanlı Mimarisinde Yazı"*[12] başlıklı çalışması, sıkça başvurduğuz bir diğer kaynak olmuştur. Bu araştırmaların dışında, kompozisyon, motif ve desen tasarımı hakkındaki yayınlar ve süsleme sanatları alanında yapılan birçok makale arasından bu çalışmaya kaynak oluşturanlar, yeri geldikçe sayfa altlarında dipnot olarak gösterilmiştir.

1.3. Yöntem

Çalışmanın başlangıç aşamasında gerekli izinler alınmış, ardından yapının ve süslemeyi oluşturan unsurların ölçüleri alınarak genel ve ayrıntılı fotoğraf çalışması gerçekleştirilmiştir. Kütüphane çalışması gerçekleştirilerek konu ile ilgili tespit edilen her türlü yayın, doküman temin edilmiştir. Aynı zamanda Bursa'da yer alan Marmara Bölgesi Vakıflar Genel Müdürlüğü'nden, Yeşil Cami ile ilgili 2009 yılında başlatılan restorasyon faaliyetlerini kapsayan çizim ve fotoğraflar elde edilmiştir. Bu çizimler içerisinden plan, kesit, cephe görünüşlerinden yararlanılmış olunmakla birlikte süsleme unsurlarının büyük bir kısmında çizimlerin tam anlamıyla gerçeği yansıtmadığı görülmüştür. Aynı şekilde yukarıda değinilen *"Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî"* 'de yer alan bazı çizimlerdeki perspektif hataları ve motiflerin detaylandırılmasındaki eksikliklerden dolayı yapıdaki süsleme unsurlarının büyük bölümünün çizimi, tarafımızdan gerçekleştirilmiştir. Alıntı yapılan çizim ve fotoğrafların altında, alındığı yer belirtilmiştir. Çalışma sırasında kullanılan fotoğraf ve çizimler, metnin akıcılığını bozmamak adına çalışmanın sonuna eklenmiştir.

Araştırma beş bölümden meydana gelmektedir. Birinci bölümde; konunun niteliği, kaynak ve araştırmalar, yöntem ve terminoloji başlıkları altında çalışmaya giriş yapılmıştır. Terminoloji bölümünde, çalışma içerisinde kullanılan bazı terimlerin kullanış gerekçeleri ifade edilmiştir. İkinci bölümde Yeşil Cami'nin mimari özellikleri değerlendirilmiş, yapının günümüze kadar geçirdiği onarım ve müdahaleler hakkında elde edilen dokümanlar ışığında bilgiler verilmiştir. Çalışmanın esasını oluşturan üçüncü bölümde ilk olarak, Yeşil Cami'de kullanılan malzeme ve süsleme teknikleri

---

[12] Abdülhamit Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001, s.135-164, 167-183.

konusunda genel bilgiler verilerek yapıdaki uygulamaları ifade edilmiştir. Süsleme programı içerisinde yer alan kompozisyonların çözümlenmesi gerçekleştirilmeden önce süslemenin, malzemeye göre tasnifi yapılmış ve bunlar plan şeması üzerinde numaralandırılmıştır. Mimariye bağlı süsleme sanatları hakkında yapılan çalışmalarda, Yıldız Demiriz'den itibaren uygulamaları görülen bu yöntem uygulanarak hem önceki çalışmalarla bir nevi üslup birlikteliği oluşturulmaya çalışılmış hem de konunun algılanması kolaylaştırılmıştır. Süsleme programı değerlendirilirken, taş üzerine işlenen süslemede yarım bırakılmış kısımlar ve birbirinin aynısı olan düzenlemelerde görülen işçilik farklılıkları, ayrıntılı çizimler ile belgelenmiştir. Herhangi bir malzemeye ait birbirleriyle aynı şekilde düzenlenmiş unsurlar değerlendirilirken, bunlardan birisi detaylı olarak tanımlanarak diğerlerinin sadece farklılıkları belirtilmiştir. Yine bir malzeme üzerinde farklı malzeme ile oluşturulan unsurlar -örneğin, ahşap kapı kanatları üzerinde yer alan madeni aksamlar- bağlı bulunduğu ana malzemenin başlığı altında incelenmiştir. Kompozisyon çözümlemelerinin ardından tasarım yöntemleri ve tasarımları meydana getiren motif ve şekiller, ilgili başlıklar halinde açıklanarak yapı içerisindeki örnekleri sunulmuştur. Çizimlerde, motifler yapıdaki orijinal boyutlarıyla değil, aynı oranda büyütülerek gösterilmiş ve bu yolla motifler üzerinde yapılacak olan çalışma kolaylaştırılmıştır. Motifler sunulurken, aynı üslubu gösteren motifler kendi içerisinde en basitinden başlayarak sıralanmış, böylece bir grupta yer alan motiflerin yapı içerisindeki gelişimi, çizim yoluyla da gösterilmeye çalışılmıştır.

Son bölümünde Yeşil Cami'nin süsleme programı, malzeme, süsleme çeşitleri ve kompozisyon özellikleri açısından değerlendirilmektedir. Bu aşamadan sonra elde edilen sonuçlar ile ilişkilendirilen erken Osmanlı dönemi mimarisi içindeki örneklerin karşılaştırılması yapılarak çalışma sonlandırılmıştır.

1.4. Terminoloji

Sanat Tarihi alanındaki kavram tartışmaları, özellikle süsleme konularında yoğunlaşmaktadır. Dönemin süsleme terimlerini içeren eski belgeler oldukça kısıtlıdır. Bundan dolayı süsleme konularıyla ilgilenen araştırmacılar süslemenin formunu tanımlarken bir takım benzetmelere başvurmak durumunda kalmış, bu durumun neticesi olarak aynı forma sahip şekiller için birbirinden farklı tanımlamalar ortaya çıkmıştır. Form tartışmalarının yanında, motif ve kompozisyonların kökeni ve ikonografisi gibi konularda da çoğu zaman en az iki karşıt görüş kendini göstermiştir. Bu farklı görüşler,

ilgili bölümlerde mümkün olduğunca dile getirilmeye gayret edilmiştir. Çalışma sırasında kullanılan terimler seçilirken, var olan Türkçe kavramlar ve dönemi içerisinde ifade edildiği bilinen kelimeler kullanılmış, ayrıca çalışmanın sonuna bu kelimelerin anlamlarını içeren bir sözlük eklenmiştir.

Yeşil Cami'nin süsleme programında birinci sırayı alan bitkisel süslemeler incelenirken en çok zorlanılan konu, Anadolu'nun Türk döneminde kullanılan bazı motiflerin kaynağı ve özellikle de isimlendirilmesi konusunda yapılan farklı görüşler olmuştur. Bu nedenle öncelikle şimdiye kadar yapılan çalışmalar ışığında lotus, palmet ve rumî motifleri hakkında yapılan açıklamalar ve ortaya atılan görüşler ifade edilerek bu çalışmada temel alınan görüş açıklanmaya çalışılacaktır.

Lotus ve palmet, çeşitli uygarlıklar tarafından[13], kültürlere göre değişen sembolik anlamlarda ve formlarda kullanılmış, kökeni antik Mısır sanatına dayanan[14] iki farklı motiftir. Birbirinden farklı motifler için kullanılan bu terimlerden; lotus ismi tarihi kaynaklarda geçmekteyken palmet terimine rastlanmamaktadır[15]. Bu terim - motifin palmiye (hurma) ağacına benzemesinden dolayı- batılı araştırmacılar tarafından sonradan verilmiştir[16]. Ayrıca palmet terimiyle ifade edilen motif konusunda da tam bir fikir birliği olmadığı, bazı yayınlarda lotus, palmet lale gibi terimlerin birbirinin yerine kullanıldığı bilinmektedir[17].

Söz konusu motiflerin yaygın olarak kullanıldığı çevrelerden birisi de Anadolu'dur. Palmet veya lotusun tek başına fakat genellikle ikisinin birlikte sıralı dizilişinden oluşan kuşaklar *"Anthemion"*[18], Yunan sanatı ve Roma dönemindeki başlıca bitkisel kuşakları oluşturmaktaydı[19]. Bu dönemdeki motifler, çok çeşitli formlar oluşturmakla beraber genel olarak; orta eksendeki ince sivri uçlu bir yaprağın iki tarafında simetrik olarak yerleştirilen uzunca yapraklardan meydana gelmektedir. Lotus

---

[13] Celal Esad Arseven, "Palmet", *Sanat Ansiklopedisi*, C.IV, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1952, s. 1587-1588; Selçuk Mülayim, "Selçuklu Palmet Motiflerinin Tipolojisi", *Anadolu (Anatolia)*, C. XX, 1976-1977, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1984, s. 145; Şennin Anadol, "Lotus", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.2, Yem Yayınları, İstanbul: 1997, s. 1127; Yaşar Çoruhlu, "Uygur Sanatında Lotus" *Uluslar arası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 119, 1997, s. 161.
[14] Sevgi Kuthay Küçük, "Sanat Tarihi Terminolojisinde Lotus ve Palmet", *Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Bildirileri*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası, 2000, s. 253, 255.
[15] Özbek, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme*, s. 533.
[16] Küçük, "Sanat Tarihi Terminolojisinde Lotus ve Palmet", s. 254.
[17] Semra Ögel, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, 2. Baskı, Ankara: T.T.K. Basımevi, 1987, s. 75 (43. dipnot).
[18] Anadol, "Lotus", s. 1127.
[19] Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme*, s. 27.

motifinde bir ile üç adet arasında değişen, ince sivri uçlu simetrik yapraklar dışa doğru kavislenerek son bulmaktadır. Palmet motifinde ise çoğunlukla üç ve beş arasında değişen ince simetrik yapraklar; içe veya dışa doğru hafif "s" kıvrımları oluşturabilmekte, yaprak uçları sivrilerek veya hafif spiral oluşturarak sonlanabilmektedir[20].

"Rûm" kelimesinin Anadolu ve Trakya yarımadasında kullanımı, vakti ile buralarda hüküm süren Doğu Roma İmparatorluğu'ndan gelmektedir. "Roma / Rom" kelimesi Türkçeye, Doğu Romalılardan bahseden bir âyet dolayısıyla Kur'an-ı Kerîm'in 30. Sûresinde, Arapçada "o" yerine "u'' kullanılmasından dolayı bu şekilde geçmiştir[21]. Böylelikle söz konusu coğrafya için *"Rûm"* tabiri -Diyar-ı Rûm, İklîm-i Rûm, Rumeli (Roma Diyarı, Anadolu), Selâçika-i Rûm (Anadolu Selçukluları)- buraya bağlı şahıs ve konular için ise *"Rumî"* tabiri -Mevlana Celaleddin Rumî, rumî bezeme gibi- sıklıkla kullanılmıştır. Osmanlı döneminde rumînin, motif adından ziyade bir bezeme üslubunu ifade etmek için, 16. yüzyılda yaygın olarak kullanıldığı bilinmektedir[22].

İsmi bakımından sadece Anadolu'yu çağrıştıran rumî, Selçuklu döneminden önce Karahanlı, Gazneli, Abbasî, Endülüs Emevileri ile Fatımî süslemelerinde sıklıkla görülen bir motiftir[23]. Bu isimlendirmenin Anadolu ile ilişkilendirilmesi konusunda iki farklı görüş bulunmaktadır. Bunlardan birisi, rumî motiflerinin Selçuklular tarafından geliştirilerek yaygın olarak kullanılmasından kaynaklandığı yönündedir[24]. Diğer görüşe göre ise, İstanbul'un fethinden sonra Topkapı Sarayı'nda kurulan saray nakışhanesinde *Bölük-i Acemân* ve *Bölük-i Rumîyân* adında, iki ayrı sanat üslûbunu temsil eden sanatkâr gruplarından Bölük-i Rumîyân tarafından icra edilen işleri ifade etmek için kullanılabileceği ifade edilmektedir[25]. Timur döneminde Maverahünnehir'de, bu üslup

---

[20] Cevat Başaran, "Anadolu Roma Çağı Lotus-Palmet Örgesinde Tip Gelişimi", *Türk Arkeoloji Dergisi*, S. XXVIII, Ankara: 1989, s. 53-72.
[21] Birol-Derman, *Türk Tezyînî Sanʿatlarında Desen Tasarımı*, s.182.
[22] Selçuk Mülayim, "Rumî Motifinin Zoomorfik Kökeni Hakkında", *Uluslar arası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını - Sayı: 119, 1997, s. 178.
[23] Mülayim, "Rumî Motifinin Zoomorfik Kökeni Hakkında", s. 177-178.
[24] Arseven, "Rumi", s. 1714-1715; Ögel, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, s. 78.
[25] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı*, s. 81-82.

için *islimi/eslimi* kelimesinin kullanıldığı bilinmektedir[26]. Günümüzde dahi İran'da, rumînin karşılığı olarak bu kelimeler kullanılmaktadır[27].

İleri derecede üsluplaştırılmış bu motiflerin kökeni konusunda farklı görüşler öne sürülmüştür. Bir görüşe göre, bitkisel kökenli olan rumînin kaynağı Helen sanatına dayanmaktadır ve yarım palmetlerin değişime uğramasıyla ortaya çıkmıştır[28]. Fakat bu konudaki yaygın görüş; motifin Orta Asya kökenli olduğu, ilk örneklerinin bir takım hayvan ve hayali yaratıkların kanat, kuyruk veya bedenlerinde şematize edildiği yönündedir[29]. Fakat figürün hoş karşılanmaması nedeniyle, İslâmiyetle birlikte rumînin bitkisel yöne doğru, yepyeni gelişim sürecine girdiği anlaşılmaktadır. Öyle ki Orta Asya hayvan üslubunun etkilerinin kuvvetli bir biçimde hissedildiği Anadolu Selçukluları'nda bile rumîler, yaygın bir şekilde, sap üzerinde betimlenen motifler olarak, bitkisel karakterde düzenlenmiştir[30]. Osmanlı dönemiyle birlikte tamamen bitkisel bir yapıya bürünen rumiler, bu dönemin sonuna kadar varlığını sürdürmüştür. Bu çalışmanın konusunu oluşturan Yeşil Cami'deki kompozisyonların yapısından da, bu motiflerin karakteri açıkça anlaşılmaktadır (Şekil 31-38; Foto. 232-233, 258, 274-280, 286, 291). Ayrıca yapıdaki rumîlerin baştan sona doğru, kendi içindeki gelişimi incelendiğinde, bitki dışında herhangi bir tema ile ilişki kurulamayacağı, rahatlıkla görülebilecektir (Şekil 106-116).

Rumî belirli esaslara göre çizilmesine rağmen çok çeşitli varyasyonlarının yapılabileceği bir motiftir ve bu motifler Selçuklu döneminden itibaren belirli kurallar içerisinde uygulanmıştır[31]. Söz konusu terimin bir motif adından çok bir bezeme üslubunu[32] ifade etmesi bu nedenledir. Motifin esasını bir yay ve bu yaya birleşen kaba

---

[26] M. Kemal Özergin, "Temürlü Sanatına Âit Eski Bir Belge: Tebrizli Ca'fer'in Bir Arzı", *Sanat Tarihi Yıllığı VI,1974-1975*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 1976, s. 494, 504.
[27] Amir-Haushang Aghamiri, *Eslimi -Decorative Designs In The Illumination and Carpet Designing-*, (English translation) Sonia Rezapour, Iran-Tehran: Yassavoli Publications, 2012.
[28] Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme*, s.27.
[29] Mülayim, "Rumî Motifinin Zoomorfik Kökeni Hakkında", s. 177; Akar- Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, s.19; Hatice Aksu, "Rumi Motifinin İlk Öncüleri", *Türkler Ansiklopedisi*, C. IV, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s. 189; Arseven, "Rumi", s. 1714.
[30] Aziz Doğanay, "Tezyinat", *İslam Ansiklopedisi*, C.XXXXI, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2012, s. 82.
[31] Rumînin özellikleri ve çizim kuralları için bkz. Cahide Keskiner, "Süsleme Sanatlarımızda Rumi", *Antika*, S. 34, Şubat 1988, İstanbul, s. 24.
[32] Celal Esad Arseven, "Rumî" *Sanat Ansiklopedisi*, C.IV, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1952, s. 1714-1715; Hüsnü Züber, *Türk Süsleme Sanatı*, 2. Baskı, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Sanat Eserleri Dizisi 6, 1972, s. 19.

bir "s" meydana getirmekte; bu şekle ikinci bir yay eklenmesi ve farklı kıvrım hareketleriyle sayısız çeşitlemeler üretilebilmektedir (Şekil 107-109).

Anadolu-Türk süsleme sanatları üzerine yapılan araştırmalar incelendiğinde, antik çağlardan beri kullanılan lotus ve palmetlerin, Anadolu Türk sanatında da kullanılmaya devam edildiği[33] ve sözü edilen motiflerin aslında rumî üslubu içerisinde değerlendirilmesi gerektiği[34] yönünde iki temel karşıt görüş kendini göstermektedir.

Birinci görüşü savunan araştırmacılardan Yıldız Demiriz'e göre palmet motifi, doğu sanatına Helenistik akım yoluyla girmiş ve bu yolla İslâm sanatına yayılmıştır[35]. Bu görüş içinde, lotus ve palmetin Anadolu'nun Türk döneminde uygulamaları üzerine yapılan araştırmalardan çıkan sonuç, bu motiflerin üç dilimli bir ana tip ve bu tipin sayısız varyasyonları olduğu yönündedir. Bahsedilen ana tiplerde palmetin simetrik yan yaprakları hafifçe aşağıya doğru kıvrılmakta ve bu iki yaprak üst kısımda üçüncü bir yaprak ile birleşmektedir[36] (Şekil 111 g1-8, g17- 28, 112 j1, j3-6, 116 o1-7). Lotus motifinde ise yan yapraklar uzayarak içe doğru kıvrılmakla beraber bu yaprakları birleştiren üçüncü yaprak genelde daha küçüktür (Şekil 110 e6-9, Şekil 111 g9-16, Şekil 112 j2, j7, Şekil 119 o10). Selçuklu dönemindeki bitkisel motifleri palmet, lotus, rumî, akantüs ve kompozit motifler şeklinde sıralayan Semra Ögel, üç dilimli bu motiflerin çoğu kez birbirine çok yaklaştığını ve bir ayrım yapmanın çok güç olduğunu ifade etmektedir[37]. Sözü edilen motifler tarif edildiği halleriyle, Türk dönemi öncesinde görülen lotus ve palmetlerin ince, sivri uçlu yaprak formlarına göre bariz bir değişim göstermektedir[38]. Sevgi Kutluay Küçük değişime uğrayan bu formların lotus-palmet bileşimi şeklinde yeniden adlandırılmasını teklif etmektedir[39]. Hamza Gündoğdu palmet terimini kullanmakla birlikte, Hun dönemine ait buluntulardan hareketle Anadolu'daki

---

[33] Ögel, *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*, s. 75-79; Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme*, s. 27; Mülayim, "Selçuklu Palmet Motiflerinin Tipolojisi", s. 141-153.
[34] İnci Birol - Çiçek Derman, *Türk Tezyinî Sanʿatlarında Motifler*, 7. Baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2008, s. 11 (Kerim Silivrili'nin giriş yazısı); Azade Akar-Cahide Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları: 2, 1978, s. 19; İlhan Özkeçeci-Şule Bilge Özkeçeci, *Türk Sanatında Tezhip*, İstanbul: Seçil Ofset, 2007, s.86; F. Çiçek Derman, "Türk Tezyînatındaki Istılâh ve Tâbir Kargaşasına Dâir", *M.Uğur Derman Armağanı*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayını, 2000, s. 257.
[35] Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme*, s. 27.
[36] Mülayim, "Selçuklu Palmet Motiflerinin Tipolojisi", s. 146.
[37] Ögel, *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı* s. 75.
[38] Başaran, "Anadolu Roma Çağı Lotus-Palmet Örgesinde Tip Gelişimi", s. 64-72.
[39] Küçük, "Sanat Tarihi Terminolojisinde Lotus ve Palmet", s. 256.

palmet motiflerinin kaynağının Orta Asya'da aranması gerektiğini ifade etmektedir[40]. Söz konusu buluntuları kaynak alan diğer bir çalışmada, üç dilimli bu motifin *nevruz çiçeği* olduğu ve eski devirlerden beri çeşitli sembolik anlamlar taşıyan söz konusu motifin, Türkî cumhuriyetlerinde günümüzde dahi bu isimle kullanıldığına dikkat çekilmektedir[41].

Diğer görüşe göre ise üç dilimli bu motifin ve bunun farklı varyasyonlarının karşılıklı, sırt kısımları birleştirilmiş iki rumîden başka bir şey olmayıp bu nedenle farklı isimlendirmelerin söz konusu olmayacağı dile getirilmektedir[42]. Bu görüşü esas alan araştırmacıların dayanak noktaları üç temel nokta ile özetlenebilir. Rumî aslında bir süsleme üslubunu ifade ettiğine göre, tasarım esasını kaybetmeden değişik formlara girebilmesi doğaldır. İkincisi üç dilimli bu formların rumî kompozisyonları içerisindeki temel görevi, karşılıklı simetrik sapların kesişme noktalarını kapatmak olduğu için simetrik olarak çizilmeleri gerekmektedir. Üçüncüsü ve belki de en önemli dayanak noktası, rumî kompozisyonlarının çizim kuralları ile açıklanmaktadır. Rumî motifleri ile oluşturulan desenlerin temel kurallarından biri; rumî motifleri ile hatayî, bulut vb. farklı türden motifler ile birlikte bir tasarım oluşturulacağı zaman, bu farklı türler hiçbir zaman aynı sap üzerinde yer almayıp her tür kendi hattı üzerinde ayrı kurgular meydana getirecek şekilde desene dâhil edilmektedir[43]. Bu nedenle söz konusu görüşe göre rumî üslubundaki motiflerin yer aldığı bir hat üzerinde farklı türden bir motifin kullanılmayacağı savunulmaktadır.

İsim tartışmalarına konu olan üç dilimli form ve farklı varyasyonların, Yeşil Cami'deki örnekleri, bu dönemdeki başka hiçbir yapıda görülmeyecek bir çeşitlilik sergilemektedir. Bu motiflerin içerisinde, küçük boyutlu rumîlerin söz konusu formu meydana getirdiği birçok örnek, motifi meydana getiren sanatçı için bu formun rumîden başka bir şeyi (veya o dönem adına ne deniyorsa) ifade etmediğini açıkça

---

[40] Hamza Gündoğdu, "İkonografik Açıdan Türk Sanatında Rûmî ve Palmetler", *Sanat tarihinde İkonografik Araştırmalar -Güner İnal'a Armağan-*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Dizisi: 4, 1993, s. 204.
[41] Remzi Duran, "Türk Süsleme Sanatlarının Ortak Motifi Nevruz Çiçeği", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, S. II, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 1998, s. 125-171.
[42] Hatice Aksu, "Türk Süsleme Sanatı Motiflerinden Rumi ve Münhani", *Hat ve Tezhip Sanatı*, (ed.) Ali Rıza Özcan, 2. Baskı, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı / 479, 2012, s. 452, 454.
[43] Birsen Gökçe, "Rumi Motifler ve Rumili Desenlerde Çizim Kuralları", *Antika*, S. 34, Şubat 1988, İstanbul, s. 31-36.

göstermektedir (Şekil 113 k7-8, Şekil 115 m38-40 n1-10). Bu örnekleri rumî ile ilişkilendirmek aynı formdaki diğer örnekleri (Şekil 110-113, 116) palmet ve lotus adı altında ifade etmek kendi içinde çelişeceğinden, bu çalışmada, yapıdaki tüm motifler rumî ve hatayî olmak üzere bir üslup başlığının altında değerlendirilmiştir.

II. BURSA YEŞİL CAMİ

2.1. Genel Tanım

Yeşil Cami, Bursa İli'ne bağlı Yıldırım İlçesi, Yeşil Mahallesi, 12 Pafta, 171 Ada, 7 Parsel üzerinde yer almaktadır. Cami ile birlikte külliyeyi oluşturan medrese, türbe ve imaret, kentin doğusunda, Setbaşı'ndan Emir Sultan'a giden aks *"Yeşil Cadde"* üzerinde bulunmaktadır. Cami arazisinin doğu sınırını Yeşil Sokak, kuzey sınırını Alan Sokak, batı sınırını Akyokuş Sokak ve güney sınırını ise Yeşil Cadde kesmektedir. Arazinin engebeli oluşu, yapıların belirli bir düzen içerisinde konumlandırılmalarını engellemiştir (Şekil 1). Bu durumun sonucu olarak türbe, caminin üst kotunda yer almakta, arazi kuzeyde Gökdere Vadisi'ne doğru sert bir meyil oluşturduğundan dolayı bu yönden camiye giriş, ancak dik merdivenlerle sağlanmaktadır. Külliye yapılarından cami, türbe ve medrese, büyük ölçüde korunarak günümüze kadar ulaşmış, imaretin ise sadece matbah (mutfak) bölümleri ayakta kalabilmiştir. Günümüzde Yeşil Hamamı olarak adlandırılan yapı ise külliyenin bir parçası değildir. Külliye ile aynı yüzyılda yapılan hamamın, 1485 tarihinden önce var olduğu bilinmektedir[44].

[44] Kazım Baykal, *Bursa ve Anıtları*, Bursa: Aysan Matbaası, 1950, s. 137.

Yeşil Cami Külliyesi'nde, beşi cami bünyesinde, biri türbenin ahşap giriş kapısında olmak üzere altı adet kitabe yer almaktadır. Bu kitabelerdeki bilgiler ışığında Cami, Çelebi Mehmed tarafından yaptırılmış ve 1419 Aralık- 1420 Ocak yılları arasında tamamlanmıştır. Yapının mimarı, Hacı İvaz Paşa'dır. Caminin nakışları İlyas Ali oğlu Ali tarafından 1424 yılında bitirilmiştir. Yapının çini işleri, Muhammed el- Mecnun önderliğinde Tebrizli ustalar tarafından yapılmış olup ağaç işleri yine Tebriz'li olan Hacı Ahmed oğlu Hacı Ali tarafından yapılmıştır[45].

Yeşil Cami'nin inşa kitabesi, yapının yay kemerli giriş açıklığı üzerinde yer almakta ve kavsarayı üç yönden çevrelemektedir (Foto. 2-4). Helezoni kıvrımlı dallar üzerine celî sülüs hatla Arapça olarak üç satır halinde istiflenen kitabenin okunuşu ve Türkçe anlamı şu şekildedir[46].

Okunuşu:

1. Bi'smi'llâhi'r-rahmâni'r-rahîm ve'l-i□tisâmü bi-keramihî / 'l-□amîm masnû□u sâni□i'l- fitrati ve masûgu sâigi'l-kudreti a□nî hâzihi'l-buk□ate'l kerîmete nüshaten min nüsahi cenneti'n-na□îm nüsihat bi- takdîri'l- □azîzi'l-□a / lîm ve ravdaten min riyâdı'l-□ukbâ nüsicet bi- zühreti'l-hayâti'd-dünyâ

2. Tebahterat 'ale'l-aktâri ve tedâelet dûnehâ'l-em / şâri mâ semiha bi-mislihâ'l-edvâr mâ dâra'l-felekü'd-devvâr vekafe's-sultânü'l-a□zâm ve'l-hâkânu'l-ekram sultânü'ş-şarkı ve'l-garbi ve hâkânu'l-□ace / mi ve'l-□Arabi el-müeyyedü bi-te'yîdi rabbi'l-□âlemin ğıyâsü'd-dünyâ ve'd-dîn

3. es-sultân bin es-sultân es-sultân Muhammed bin Bâye / zîd bin Murad bin Orhân halleda'llâhü fi hılâfeti'l-arzı mülkehû ve ecrâ fi bahri'l-murâdâti fülkehû bi'l-emni bi-te'sîsihâ ve tayyidihâ ve teşdîdi erkâ / nihâ ve teşyîdihâ ve't-tefaka itmâmehâ fi zi'l-hicceti hicceti'sneyni ve □ışrîne ve semânimâyeh

Türkçe anlamı:

---

[45] Türbenin kapısı ile cami içindeki ahşap işlerinin uyumundan dolayı, Hacı Ali, her iki yapının da ahşap ustası olarak kabul edilmektedir. Bkz. Celâl Esad Arseven, *Türk Sanatı*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1973, s. 148; Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme*, s.25; Şevki, *Bursa Yeşil Camii*, s.8.
[46] Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s.136-138.

Çok bağışlayıcı ve merhamet edici olan Allah'ın adıyla ve O'nun âlemi kuşatan kerem ve ihsanına bağlanarak işe başlıyorum. Fıtratı yaratanın sanat eseri ve kudret kuyumcusunun kudret eseri, yani bu yüce eser - ki Nâim Cenneti'nin azîz ve âlim olan Allah'ın takdiri ile istinsah edilmiş nüshalarından bir nüsha, ahret bahçelerinden dünya hayatının çiçeği ile bezenmiş bir bahçe, dünya süsleri ile meydana getirilmiş olan bu makam, kâinat kurulduğundan beri sanatının inceliği ve manzarasının güzelliği ile bütün cihan ne kadar iftihar etse, en mâmur şehirler bile benzerine kavuşamadıklarından dolayı çekingen bir vaziyette karşısında ne kadar utanıp sıkılsalar yeridir- Orhan'ın oğlu Murad'ın oğlu Bâyezid'in oğlu büyük sultan, ihsan sahibi hakan, doğunun ve batının padişahı, Arap ve Acem'in hakanı, âlemlerin Rabbi olan Allah'ın te'yidi ile desteklenmiş, din ve dünyanın yardımcısı, sultan oğlu sultan, sultan Mehmed'in – Allah yeryüzünde onun mülkünü devamlı kılsın ve arzular dünyasında da gemisini emniyetle yürütsün – vakfıdır. O, 822 yılının zilhicce ayında binanın inşasını ve diğer kısımlarını kuvvetlendirerek ve sağlamlaştırarak tamamlamaya muvaffak oldu (Aralık 1419-Ocak 1420).

Yapının mimarını belirten kitabeler, taçkapının iki yanındaki nişler üzerinde yer almaktadır. Cephe yüzeyinden çıkıntı yapan 37 x 98 cm. ölçülerindeki kitabeler, kıvrımdalı zemin üzerine, celî sülüs hatla Arapça olarak yazılmıştır[47] (Foto. 5-6).

Kitabelerin okunuşu:

Batı yüzde: Râkımühû ve nâzımühû ve mukanninü kavânînihi ekallü hademi bânîhi

Doğu yüzde: Hâcî Ivaz ibn Ahî Bâyezîd gufira lehüma.

Türkçe anlamı:

Yazılarını yazan, planlarını çizen, kanunlarını tespit eden, yapının bânisinin hizmetkârlarının en değersizi, Ahi Bâyezid'in oğlu Hacı İvaz'dır. Kendisine ve babasına gufran nasib olsun.

---

[47] Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s.136-138. Ayrıca yapıda yer alan kitabeler için bkz. Halim Baki Kunter, "Kitabelerimiz", *Vakıflar Dergisi*, S. II, Ankara, 1942, s.439; Nermin Beşbaş- Hikmet Denizli, *Türkiyede Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, C.III, Ankara: Yenigün Matbaası, 1983, s. 216-218.

Yapının içinde ortadaki kapalı avlunun kuzeyinde yer alan hünkâr mahfilinin üzerinde yer alan taş kitabe, 97 x 183 cm. ölçülerindedir. Kitabe iki sıra halinde, celî sülüs hat ile Arapça olarak, siyah zemin üzerine altın yaldızla yazılmıştır. Kitabe üzerinde herhangi bir süsleme unsuru bulunmamaktadır (Foto. 7).

Okunuşu:

1. Kad temme nakşü hâzihi'l □ımârati'ş-şerîfeti bi-yedi afkarı'n-nâsi 'Ali bin İlyâs 'Ali

2. Fî evâhiri ramazâni'l-mübarek seneti seb□in ve □ışrîne ve semânimieh.

Türkçe anlamı:

Bu şerefli imaretin tezyinatı, insanların en zayıfı olan İlyas Ali oğlu Ali tarafından 827 yılının mübarek ramazan ayının sonlarında tamamlanmıştır.

Söz konusu kitabelerin dışında, hünkâr mahfilinin mukarnaslı çini yastığında *"Amel-i Muhammed Mecnun"* (Foto. 80), mihrabın sağ köşeliğinin alt kısmında *"Amel-i üstadan-ı Tebriz"* ifadeleri yer almaktadır (Foto. 56). Türbenin ahşap kapısı üzerinde yer alan kitabesinde, ustasının Tebrizli Hacı Ahmed oğlu Hacı Ali olduğu yazılıdır.

Külliyenin bânisi Çelebi Mehmed, 1386/1387 yılında dünyaya gelmiş olup I. Bayezid'in Devlet Hatun isimli bir cariyesinden doğan dördüncü oğludur[48]. Çelebi Mehmed, Yıldırım Bayezid'in 1402 yılındaki Ankara Savaşı'nda Timur tarafından esir alınmasından sonra oluşan ve *Fetret Devri* olarak adlandırılan kargaşa döneminde kardeşleriyle giriştiği mücadelenin ardından 1413 senesinde, Osmanlı ülkesinin tek hükümdarı olarak tahta geçmiştir. Yaklaşık 8 yıl süren hükümdarlığı süresinde, barışçıl bir politika izlemeye özen göstermiş, Bizans ve diğer devletlerle karşılıklı çıkarlara dayalı dostluk ilişkisi kurmuştur. Anadolu'da, Kardeşi Süleyman Çelebi'nin Marmara kıyısında Bizanslılara terk ettiği bazı yerlerle, Samsun, Saruhan ve Aydın illerini geri almış, Menteşe Beyliği'ni ise Osmanlı egemenliği altına sokmuştur[49]. 1421 yılı Haziran ayında Edirne'de vefat eden Çelebi Mehmed için kaynaklarda, Edirne'de avlanırken

[48] Halil İnalcık, *Kuruluş Dönemi Osmanlı Sultanları (1302-1481)*, İstanbul: İsam Yayınları, 2010, s. 121.
[49] Necdet Öztürk, "Fetret Devri ve Osmanlı Hâkimiyetinin Yeniden Tesisi", *Türkler Ansiklopedisi*, C.IX, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s.237.

felç geçirerek attan düştüğü ve kısa bir süre sonra ölümünün gerçekleştiği ifade edilmektedir[50]. Torunu Fatih Sultan Mehmed tarafından İstanbul'un alınıp beyliğin imparatorluk haline getirildiği düşünülürse, oluşan kargaşa ortamının ardından yeniden beyliğin birliğini sağlayan Çelebi Mehmed Han'ın, Osmanlı tarihi açısından önemi daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Külliyenin yapımının nezaretinde gerçekleştirildiği ve en azından planların da kendisi tarafından çizildiği kesin olan Hacı İvaz Paşa, Osmanlı beyliğinde ikinci vezirliğe kadar yükselmiş bir devlet adamıdır. Künyesi İmâdüddin olan Paşa'nın babası Ahi Bayezid olup dedesinin ismi İvaz'dır[51]. Doğum tarihi bilinmemekle beraber o zamanlar Danışmendli Beyliği'nin vilayeti olan Tokat'ın Kazâbâd (Kazova) nahiyesinde dünyaya gelmiş, burada tımarlı sipahi olarak hizmet etmiş ve daha sonra subaşı olmuştur[52]. Osmanlıların hizmetine girmeden önce Ankara'da yaşadığı ve mimarlık sanatına ilk adımını burada attığı sanılmaktadır[53]. Çelebi Mehmed'in Amasya Sancak Beyi olduğu sırada onun mahiyetinde, Tokat'ta dirlik sahibi tımarlı sipahi ve Kazâbad'da sipahi beyi olarak hizmet etmiş daha sonra kendisine Kocaeli Sancağı verilmiştir[54]. Ankara Savaşı sırasında, tımarlı sipahi veya tımarlı sipahilerin bölge kumandanı olarak hizmet etmiş, Çelebi Mehmed'in kardeşi Musa Çelebi ile yaptığı saltanat mücadelelerinin sonuna doğru Bursa subaşılığında bulunmuştur[55]. Karamanoğlu Mehmed Bey'in Bursa'yı kuşatması sırasında (1413), kalenin müdafaasında üstün hizmet göstermiş ve buna karşılık üçüncü vezir, birinci vezir Yörgüç Paşa'nın Amasya'ya sancak beyi olması üzerine de ikinci vezirliğe yükselmiştir[56]. II. Murad döneminde gözden düşen Hacı İvaz Paşa, bir süre sonra vezirlikten azledilerek gözlerine mil çekilmiştir[57]. Bu olay hakkında çeşitli rivayetler mevcut olmakla beraber, İvaz Paşa'nın, veziriâzam İbrahim Paşa ve ona yakınlığı ile bilinen âlim Molla Fenâri ile arasının iyi olmadığı bilinmektedir[58]. Kalan ömrünü

---

[50] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Mehmed I", *İslâm Ansiklopedisi*, C.7, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1978, s.503.
[51] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Hacı İvaz Paşa'ya Dair", *Tarih* Dergisi, C.X, Sayı: 14, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1959, s.25.
[52] Uzunçarşılı, "Hacı İvaz Paşa'ya Dair", s.25.
[53] Zeki Sönmez, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, Ankara: T.T.K. Basımevi, 1995, s. 426.
[54] Salih Pay, "Baş Mimar Hacı ivaz Paşa", *Bir Masaldı Bursa*, (haz.) Engin Yenal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 178.
[55] Pay, "Baş Mimar Hacı ivaz Paşa", s.178.
[56] Uzunçarşılı, "Hacı İvaz Paşa'ya Dair", s.27.
[57] A.Süheyl Ünver, *Bursa Yeşil Türbesi Mihrabı*, 2. Baskı, İstanbul: Tege Laboratuvarı Yayınları III, 1955, s.8.
[58] Uzunçarşılı, "Hacı İvaz Paşa'ya Dair", s.32-33.

Bursa'da geçiren Hacı İvaz Paşa, 20 Ağustos 1428'de veba (taun) hastalığından vefat etmiştir[59]. Mezarı, Kuzgunluk mevkiindeki Pınarbaşı Mezarlığı'nda bulunmaktadır[60].

Hacı İvaz Paşa'nın ilim ve sanata düşkün olduğu, kendisine ait bir kütüphanesinin bulunduğu[61], özellikle Tokat, Bursa ve Edirne'de birçok vakıf eseri[62] yaptırdığı bilinmektedir. Yeşil Cami ve Türbesi dışında, Bursa'daki İpek Hanı, Geyve Hanı ve Dimetoka'daki Çelebi Sultan Mehmed Camii de kendisinin eseri olup[63], mezar taşına yazdırdığı kendi ifadesi ile kılıç, kalem ve hesap sahibi[64] biri olarak Osmanlı Beyliği'ne sayısız hizmetlerde bulunmuştur.

Yeşil Cami Külliyesi'nde çalışan sanatkârlar hakkındaki bilgiler oldukça sınırlıdır. Külliyenin nakışlarını yapan Ali b. İlyas Ali, Osmanlı şairlerinden Lâmi Çelebi'nin dedesi olup Bursa'da dünyaya gelmiştir[65]. 1402 yılında Timur'la birlikte Semerkant'a gitmiş, sanatını burada ilerleterek Bursa'ya dönmüştür[66]. Nakkaş Ali, Bursa'da Kaleiçi semtinde bir mescid yaptırmış olup kendisi de mescidin haziresine defnedilmiştir[67]. Yeşil Cami'de çalışan Tebrizli ustaların Anadolu'ya nakkaş Ali ile beraber geldiği ifade edilmektedir[68].

2.2. Mimari Özellikler

Osmanlı Mimarisi'nde zaviyeler/zaviyeli camiler[69] şeklinde isimlendirilen yapılar, Beylikler döneminde ortaya çıkmış ve özellikle Osmanlılar tarafından geliştirilmiştir[70]. Bilinen en erken örneği, Orhan Gazi Camii'nde[71] uygulanan plan şemasının, Selçuklular Dönemi açık avlulu, dört eyvanlı ve kapalı avlulu medrese

---

[59] M. Tayyip Gökbilgin, *Osmanlı Müesseseleri Teşkilatı ve Medeniyeti Tarihine Genel Bakış*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları / 2272, 1977, s.81.
[60] Baykal, *Bursa ve Anıtları*, s.141.
[61] Ünver, *Bursa Yeşil türbesi Mihrabı*, s.8.
[62] Pay, "Baş Mimar Hacı ivaz Paşa", s. 179-181.
[63] Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, 6. Baskı, İstanbul: Remzi Kitapevi, 2003, s.231.
[64] Kunter, "Kitabelerimiz", s. 440.
[65] Ali Alparslan, "Ali b. İlyâs Ali", *İslâm Ansiklopedisi*, C.2, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1989, s. 400.
[66] Taşköprülüzâde, *Osmanlı Bilginleri*, (çev.) Muharrem Tan, İstanbul: İz Yayıncılık, 2007, s. 315.
[67] Kunter, "Kitabelerimiz", s. 441-442.
[68] Aslanapa, *Türk Sanatı*, s.230.
[69] Bu konudaki yayınlar için bkz. Semavi Eyice, "Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler", *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, C. 23, No. 1-2, Ekim 1962-Şubat 1963, s. 3-57; Sedat Çetintaş, *Yeşil Cami ve Benzerleri Cami Değildir*, İstanbul: Maarif Basımevi, 1958; Sedat Emir, *Erken Osmanlı Mimarlığında Çok İşlevli Yapılar: Kentsel Kolonizasyon Yapıları Olarak Zaviyeler*, C.I-II, İzmir: Akademi Kitabevi, 1994.
[70] Gönül Öney, *Beylikler Devri Sanatı*, 2. Baskı, Ankara: T.T.K. Yayınları, 2007, s. 13.
[71] Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinin İlk Devri*, 2. Baskı, İstanbul: Fetih Cemiyeti Enstitüsü No: 57, 1989, s. 71.

tipinden geliştiği düşünülmektedir[72]. Bu plan şeması ana hatları ile mihrap aksında kubbe veya tonozla örtülü iki mekân ve mihrabın kuzeyindeki orta mekâna açılan birer eyvandan meydana gelmektedir.

Bu plan şemasının örneğini sunan Yeşil Cami'de, mihrap aksında uzunlamasına düzenlenen iki sofa ile yan eyvanlara ilave olarak, eyvanlara kuzey-güney doğrultusunda bitişik olarak tasarlanan birer tabhane ilave edilmiştir. Bu birimlerden, kuzeydoğu ve kuzeybatıda bulunan tabhanelerin üstü, yıldız tonoz ile örtülmüştür. Diğerlerinin üzeri kubbe ile kapatılmış olup yan eyvanlar ve bu eyvanların güneyindeki odaların kubbeleri, dilimli olarak tasarlanmıştır. Kuzeyde, yapının giriş kısmından ortadaki kapalı avluya kadar olan bölüm, iki katlı olarak düzenlenmiştir (Şekil 3-4). Günümüzde cami, üç yönden set duvarları çevrili olup kuzey-batı doğrultusunda uzanan avluya giriş, kuzey, kuzeybatı ve güney cephenin batısına açılan parmaklıklı demir kapılar ile sağlanmaktadır (Şekil 2).

Yeşil Cami'nin duvar örgüsü, muntazam kesme küfeki taşı ile oluşturulmuştur. Mermer, plakalar halinde, kaplama olarak yapının içinde ve dışında yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Dışta, kuzey cephe tamamen mermer ile kaplanmıştır. Diğer cephelerde ise alt sıra pencere düzenlerinin üst kotunda - yaklaşık 6 m.- sonlanmaktadır. Yapının içinde, giriş sofasından kapalı avluya geçit veren sivri kemerli açıklıkta, yan eyvanlara açılan sivri kemerler ve bu kemerlerin bulunduğu cephelerde, harime açılan bursa kemerli düzenleme ve pencere kaplamalarında mermer malzeme kullanılmıştır. Yapıda kullanılan mermerin cinsi, Marmara Adası mermeri olarak ifade edilmektedir[73]. Söz konusu malzeme, tamamen beyaz renkte olmayıp yüzeyinde gri renkli damarlar göze çarpar. Tuğla, sıva altına gizlenmiş olmakla birlikte örtü sisteminde ve kubbe kasnaklarında kullanılmıştır.

Caminin kuzeyinde, sekizgen planlı bir şadırvan yer almaktadır. Sekizgeni oluşturan mermer levhaların ikisine; musluğu çevreleyecek şekilde dilimli, oval bir madalyon, madalyonun üst kısmına ise ay ve yıldız şekilleri işlenmiştir. Şadırvanı çevreleyen ahşap direkler, sekizgen oluşturacak biçimde sıralanmıştır. Alt kısımda

---

[72] Aptullah Kuran, *İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Cami*, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Yayını No.1, 1964, s. 3; Oktay Aslanapa, *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1985, s12.
[73] Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi Mehmed ve II. Murad Devri*, s.84; Özbek, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taç Süsleme*, s.506.

sekizgen taş kaidelere oturan direkler üstte, düz ahşap kirişler ile birbirine bağlanmış olup bu kirişler, dilimli kaş kemer formunda düzenlenen ahşap köşebentler ile çevrilmiştir. Taşıyıcı sistemi üstte, meyilli konik bir külah örtmektedir. Tepesinde bakırdan yapılmış bir alem bulunan külah, dıştan kurşun ile kaplanmıştır. Şadırvanın fıskiyesi yeni olup 2009 yılında başlatılan restorasyon sırasında takılmıştır (Foto. 8-10).

Yeşil Cami'nin kuzeydoğu ve kuzey batı köşelerinde, beden duvarları üzerinden yükselen, iki adet minaresi bulunmaktadır. Minarelerin şerefelerine kadar olan kısımları tuğla ile örülmüş olup geri kalan kısımları taştır. Minarelere çıkış, kuzeydoğu ve kuzeybatıdaki üst kat odalarından sağlanmaktadır. Birbiri ile aynı özellikteki minarelerin pabuç kısmı, armudi tarzdadır. Gövde kısmının, yaklaşık olarak bir tuğla boyutunda pahlanmasıyla çok kenarlı bir form elde edilmiştir. Gövdenin alt ve üst kısmında, dışarı doğru taşınlan birer silme bulunmaktadır. Mermer bloklar ile çevrili korkuluklara sahip şerefelerin altında kirpi saçak yer almakta, bu kısımdan gövdeye geçiş, kademelendirilerek yerleştirilen iki sıra diş ile sağlanmaktadır. Taş külahın bilezik kısmına kadar olan bölümü, gövdede olduğu gibi çokgen formlu olarak tasarlanmıştır. Köşeleri pahlı kare madalyonlar içine yerleştirilen gülbezeklerin bulunduğu taş silmenin ardından yivlenen külah kısmının üzerinde pirinç malzemeden imal edilmiş alemler yer almaktadır (Foto. 11-14). İlk yapıya ait olmayan minareler hakkındaki kayıtlara, onarım ve müdahaleler bölümünde değinilecektir.

Kuzey cephe duvarındaki kemer üzengileri ve girişin iki yanına düzenlenen setlerden, buraya bir son cemaât yerinin planlandığını anlaşılmaktadır. Bu son cemaât mahallinin hiçbir zaman gerçekleştirilmediği, Yeşil Cami hakkında yapılan tüm yayınlarda ortak kanı olarak dile getirilmiştir. 11.22 m. yükseklik ve 34.87 m. uzunluğundaki kuzey cephenin ortasına yerleştirilen zengin süslemeli taçkapı, doğu ve batıda cepheyi birbirine eş iki bölüme ayırır. Her bir bölümde; altta iki pencere arasına birer mihrabiye, üst kısımda ise pencerelerin hizasına yerleştirilen ikişer şahnişin ile simetri sağlanmıştır. Aynı usûlde düzenlenen pencerelerin söve ve kirişleri mukarnas bezemeli olup, dikdörtgen formlu pencere açıklıklarının üzerinde sivri kemerli birer alınlık yer almaktadır. Dıştan pencere ve alınlığı çevreleyen yazı kuşağında yüzey, yuvarlak ve oval formda sıralı olarak dizilmiş kartuşlar ile bölümlenmiştir. Alınlık yüzeylerindeki süsleme kompozisyonları ve kartuş içlerindeki yazılar açısından, kuzeydoğu ve kuzeybatı köşedeki pencereler ile taçkapının iki yanındaki pencereler

birbirlerinin aynısıdır. Bunun yanında pencerelerin ortasına yerleştirilen mihrabiyeler de işlenişi ve süsleme kompozisyonları açısından birbiriyle aynı şekilde oluşturulmuştur (Şekil 5; Foto. 15). Pencere ve mihrabiyeleri dıştan, ortada düz bir silmenin iki yanında ters ve düz armudi kesitli[74] üç sıra silme çevrelemektedir. Bu silmelerin üzerinde -ortadaki daha küçük olmak üzere- kısa kenarları dilimli köşebentlere sahip üç adet dikdörtgen kitabelik yer almaktadır. Şahnişinler Bursa kemerli olup korkulukları, şebekeli işlenmiş geometrik kompozisyonlara sahiptir. Şahnişler dıştan dört sıra silme ile kademelendirilmiştir. Bu silmelerden iç ve dışta bulunanı düz olup, bunların arasındaki iki silme, dışbükey ve içbükey olarak silindirik kesitlidir (Foto. 16). Kuzey cephenin köşelerinde yer alan şahnişlere geçit bulunmamaktadır. Cephede simetriyi sağlamak adına yerleştirilen bu yalancı şahnişlerde, yan eyvanların kuzeyindeki tabhanelere -tonoz seviyesine yakın- açılan sivri kemerli birer pencere yer almaktadır (Foto. 198).

Kuzeyde, beden duvarını destekleyen ayaklar dışarıya doğru taşırıldığı için cephenin şekillenişinde rol oynamaktadır. Taçkapının iki yanında ve cephenin köşelerinde yer alan ayaklar cephe boyunca izlenebilmekteyken mihrabiyelerin aksında yer alan ayaklar, mihrabiyelerin varlığından dolayı şahnişlerin alt kotunda sonlanmaktadır. Cephe boyunca uzanan ayaklardan cephe yüzeyine geçiş, iki sıra silme ile sağlanmıştır. Dıştaki içbükey silme, saçak seviyesinde düz silmeye dönüşerek tam ayakları birbirine bağlar. Armudi kesitli olan iç silme ise saçak seviyesinden biraz daha aşağıda tutulmakla beraber, yarım ayakların çevresini dolandıktan sonra şahnişlerin üzerinde devam ederek aşağıya yönelmektedir. Böylelikle alt kısımda pencerelerin dış silmesini oluşturarak doğu ve batı bölümde kesintisiz olarak devam etmiş olur. Taçkapının doğu ve batısında, saçak seviyesinin hemen altında üçer adet göz yer almaktadır. Bu gözler, arkasındaki kuş evi olarak düşünülen birer mekâna açılmakta olup çatı arasından da bu kuş evlerine geçit bulunmaktadır (Foto. 23).

Yükseklikleri batıda 14.59 m. doğuda ise yaklaşık 16 m. olan Yeşil Cami'nin yan cepheleri, pencere düzenleri ve pencerelerin üzerine işlenen kompozisyon özellikleri açısından aynıdır. Harim eyvanının dışarıya doğru çıkıntı oluşturması, yan cephelerin şekillenişi üzerinde etkili olmuştur. Yapının kuzeydoğu ve kuzeybatı

---

[74] Doğan Hasol, *Mimarlık Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları: A2, 1975, s.232.

köşelerinden güneye doğru 30.82 m. uzunluğunda düz bir yüzey oluşturan söz konusu cepheler, 9.12 m.'lik girinti yaptıktan sonra 9.30 m. kadar daha güneye doğru devam eder ve bu şekilde yapının güney cephesine bağlanırlar. 30.82 m.'lik yüzeyde, alt kısımda yaklaşık 6 x 3 m. gibi oldukça büyük boyutlu üçer pencere, bu pencerelerin hemen üzerinde ise üç adet dikdörtgen formlu, sivri kemerli tepe pencereleri yer alır. Bu cepheler, alt sıra pencerelerinin üst kotuna kadar kesme taş ile örülmüş, geri kalan kısımlar mermer plakalarla kaplanmıştır. Taş yüzeyde yer alan alt sıra pencereleri, mermer plakalarla kaplanarak belirginleştirilmiştir. Üst kısımdaki pencerelerin kemer taşları ise kırmızı renkte boyanarak mermer yüzey ile arasında zıtlık oluşturulmuştur.

Üzerindeki süslemeler ile birbirinden ayrılan alt sıra pencereleri, bir sıra içbükey silme ile cephe yüzeyine girinti yapmaktadır. Bu seviyede, pencere açıklığı ve alınlık kemerini çevreleyen firuze renkli çini kuşağın ardından yüzey tekrar kademelendirilerek bir kat daha çökertilmiştir. Dikdörtgen formlu pencere açıklıklarının mukarnas bezeli söve ve kirişlerinin üzerindeki sivri kemerli alınlıklar, bitkisel kompozisyonlar ile bezenmiştir. Pencerelerin kitabelik kısımları, kısa kenarlarında farklı formlarda köşebentler ile çerçevelenmiş ve yüzeyleri sağır bırakılmıştır. Yapıdaki tüm alt sıra pencerelerin önünde lokma parmaklıklar yer almakta olup bunların bir kısmı bronzdan, bir kısmı dökme demirden imal edilmiştir. Bugün büyük çoğunluğu yok olmakla birlikte, pencerelerin parmaklıkları ve bunları birbirine bağlayan lokmaların üzerinde, kakma tekniğinde yazı, bitkisel ve geometrik olmak üzere çok sayıda motif yer almaktadır. Yeşil Cami'nin -ana cephesi dışındaki cephelerde- tepe pencerelerinin alçı şebekeleri fil gözü şeklinde düzenlenmiştir (Foto. 17-19).

Yan cephelerin girinti yaptığı yüzeyler, caminin kubbeli sofasına açılan yan eyvanların güneyinde bulunan tabhanelerin güney cepheleridir. Oldukça sağır tutulan bu bölümlerde birer adet, diğerleriyle aynı formda tepe pencereleri yer alır. Mihrabın bulunduğu ana sahnın yan cephelerinde ise diğerler örneklerde olduğu gibi büyük boyutlu bir pencere ile üst kısmındaki tepe penceresi yer bulunmaktadır. Bu cephede harim ile tabhane köşelerine denk gelen alt sıra pencereleri tam olarak bitmeden, batı ve doğuda güney cepheye doğru kıvrılmaktadır (Şekil 6-7; Foto. 18).

Yeşil Cami'nin güney cephesinde, mihrabın iki yanında yer alan birer pencere ve bu pencerelerin aksında yer alan tepe pencereleri, düzenlenişleri bakımından yan cephedekiler ile aynı özelliktedir. Fakat güney cephenin caddeye dönük olmasından

dolayı pencerelerin alınlık kompozisyonlarında daha girift düzenlemelere gidilmiş, ayrıca pencerelerin etrafını çeviren düz çini kuşak yerine, aynı malzeme ile rumî üslubunda oluşturulmuş tepelikler uygulanmıştır (Şekil 8; Foto. 20).

Yeşil Cami'de eyvan kemerlerinin ve üst örtünün yükü, doğrudan beden duvarlarına aktarılmıştır. Ana kubbeler ile yan eyvanların kubbeleri dışarıdan izlenebilmektedir (Foto. 21). Yanlarda sivri tuğla kemerler ile (Foto. 22) kırma çatı oluşturulduğu için, yan eyvanların iki yönünde yer alan tabhanelerin kubbeleri dışarıya yansımamıştır. Ayrıca hünkâr mahfilinin sahanlığında bulunan mukarnaslı kubbe, dıştan istridye kabuğu biçiminde yarım olarak belirmekte ve çatı bu kubbeden itibaren öne doğru meyilli olarak inmektedir (Şekil 5). Kubbeler ve çatı sistemi dıştan kurşun ile kaplanmıştır. Bunun yanında ana kubbelerin oturduğu sekizgen kasnakların oldukça yüksek tutulduğu böylece dışarıdan kubbelerin etkisinin arttırıldığını söylemek mümkündür.

Kuzey cephedeki cümle kapısından, doğu-batı doğrultusunda uzanan giriş holüne geçilmektedir (Foto. 24). Holün mihrap aksındaki orta bölümü, dört yönden dilimli kaş kemerler ile çevrilmiş olup kare formlu düz tavanı, kalem işi nakışlar ile bezenmiştir (Foto. 25). 17.09 x 2.32 m. ölçülerindeki holün doğu ve batısında ikişer adet, başlıkları kompozit düzende oluşturulmuş devşirme sütunlar yer almaktadır. Bu sütunlar, yapının kuzey beden duvarından hole doğru çıkıntı yapan ayaklar arasına atılan ve ahşap kenetlerle desteklenen sivri kemerleri taşımaktadır. Yapının üst katına çıkış, sütunların doğu ve batısında yer alan ve dört basamakla çıkılan sahanlığa açılan ahşap kapılar ile sağlanmaktadır (Foto. 26). Holün iki ucu güneye doğru, doğuda 117 x 64, batıda 112 x 77 cm. uzunluğunda dirsekler oluşturmakta ve kuzeydoğu ve kuzeybatıdaki tabhanelere giriş, bu bölümlerin sonuna açılan kapılar ile sağlanmaktadır (Şekil: 3).

Giriş holünün ardından, ahşap bir kapı ile beşik tonoz örtülü giriş sofasına geçilir. Tonozun karın kısmında, kalem işi süslemeli dikdörtgen bir levha ve tonozu çevreleyecek şekilde kalem işi tuğlar yer almaktadır. Sofanın yan duvarları, tonozun başlangıç seviyesine kadar koyu yeşil ve firuze renkte altıgen çini levhalar ile kaplanmış olup orta kısmında, bitkisel süslemeli birer madalyon bulunmaktadır. Duvarların üst kısmında, yine çiniden bitkisel süslemeli dar bir kuşak, bu kuşağın üzerinde, kıvrım dallı lacivert zemin üzerine beyaz renkli celî sülüs hat ile İhlâs Sûresi'nin işlendiği yazı

kuşağı ve bunun da üzerinde kûfi hatlı Kelime-i Tevhid'in tekrarlandığı kalem işi bir kuşak yer almaktadır (Foto. 27-29).

Giriş sofasına sivri kemerli bir açıklık ile bağlanan kapalı avlu, 12.86 x 13.11 m. ölçülerinde olup 13 m. çapında ve 25 m. yüksekliğindeki[75] bir kubbe ile örtülüdür. Prizmatik üçgenler üzerine oturan kubbe kasnağında, biri kör olmak üzere sivri kemerli dört pencere bulunmaktadır. Kasnağının etek kısmında çiçekli kûfi hat ile oluşturulmuş kalem işi yazı kuşağı, prizmatik üçgen yüzeylerinde yine kalem işi bitkisel süslemeler yer almaktadır (Foto. 31). Kubbedeki sekizgen planlı aydınlık fenerinin altında yine aynı formda, mermer levhalarla çevrili bir havuz bulunmaktadır. Bu avlu, büyük birer sivri kemer ile doğu ve batı eyvanlarına açılmakta, güneyde Bursa kemeri ile kıble yönündeki eyvana bağlanmaktadır. Yan eyvanların güneyindeki tabhanelere geçiş, Bursa kemerinin iki yanındaki basık kemerli açıklıklarla sağlanmaktadır. Sofanın kuzey cephesinde, giriş açıklığının iki yanında müezzin mahfilleri, üst kısmında ise hünkâr mahfili yer almaktadır (Foto. 30-34).

Orta sofanın doğu ve batı duvarları ile buraya girişin sağlandığı açıklığın üzeri mermer ile kaplanmıştır. Sofanın kuzey cephesinde, mahfilleri ve hünkâr mahfilinin iki yanındaki pencereleri çevreleyen rumî üslubundaki kuşaklar, bu pencerelerin sivri kemerli alınlıkları[76] ile üstlerindeki madalyonlar[77] çini malzemeden imal edilmiş, cephenin geri kalan yüzeyi sarı renkli boya ile sıvanmıştır. Orta sahın üzerinde süslemenin en yoğun olduğu bölüm, müezzin mahfilleridir. Avlu zemininden de 75 cm. kadar yükseltilen mahfillerin; dışta Bursa kemeri, kitabelik kısmı ve pervazları, iç kısımda ise tavanı da dâhil olmak üzere ise tüm yüzeyleri çini kaplanmıştır. Çinilerde kullanılan teknik; Bursa kemerinin karnı (Foto. 39), mahfil tavanları (Foto. 40-41) ve pencere sahanlığının tavanlarında (Foto. 42) çini mozaik, geri kalan kısımlarda renkli sır (lâkabi) tekniğidir[78]. Mahfiller, rumî ve hatayî üslûbundaki bitkisel kompozisyonların yanında, yazı sanatı bakımından da oldukça zengindir. Mahfillerin geometrik

---

[75] Beşbaş- Denizli, *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, s. 223.
[76] Lacivert zemin üzerine beyaz renkli celî sülüs hat ile hünkâr mahfilinin doğusunda *"Peygamberimiz buyurdu ki: Dünya leştir, onu isteyen köpeklerdir."*, batısında *"Yine O şöyle buyurdu: Dünyada üstünlük mal ile ahrette ise ameller ile iledir."* hadisleri işlenmiştir. Bkz. Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s. 148-150.
[77] Lacivert zemin üzerine beyaz renkli celî sülüs ve kûfi hat ile işlenen levhalarda, hünkâr mahfilinin doğusunda Hasan *(Allah ondan razı olsun)*, batısında *Hüseyin (Allah ondan razı olsun)* ibareleri yer almaktadır.
[78] Şerare Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 2. Baskı, İstanbul Ün. Ed. Fak. Yayınları No: 1631, İstanbul, 1986, s. 202.

kompozisyonlara sahip korkulukları mermer olup alt kısmında, yine aynı malzeme ile kaplı pabuçluklar yer almaktadır (Foto. 35-45).

Kıble yönündeki eyvan ile orta sofayı ayıran Bursa kemerinin yüzeyi mermer kaplanmıştır. Bu kemer yanlarda yedi sıra mukarnaslı yastıklara basmakta, bu kısmın altında beş sıra mukarnaslı bir kavsaraya sahip nişler yer alır. Kemerin kilit taşının karnı, alçı malzeme ile geometrik ve bitkisel bezeli olup altın yaldızla boyanmıştır. Kıble yönündeki eyvana çıkan basamakların iki yanında, dilimli kaş kemer formlu köşebentlere sahip dörder pabuçluk bulunmaktadır.

Orta sofanın zemininden 1 m. kadar yükseltilen ana sahın, 12.59 x 11.76 m. ölçülerinde olup üzeri prizmatik üçgenlerle geçilen kubbe ile örtülüdür. Kasnak pencerelerinin alınlıklarında, üçgen geçiş öğelerinde ve altındaki silindirik kesitli silmede rumî ve hatayî üsluptaki bitkisel kalem işi süslemeler ile etek kısmında, siyah zemin üzerine celî sülüs ve kûfi yazının birlikte kullanıldığı âyet kuşağı yer almaktadır[79] (Foto. 46-47). Güney cephesinin ortasına yerleştirilen çini mihrap, 6.08 x 10.67 m.[80] ölçülerinde olup tamamen renkli sır tekniğindeki çinilerle kaplanmıştır. Mihrabın doğusundaki ahşap vaaz kürsüsü (Foto. 59-60) ve batısındaki ceviz ağacından imal edilen minber geç tarihlidir. Minberin kitabelik kısmına sülüs hat ile Arapça *"İnnallâhe ye'muru bil-adli vel ihsân"*[81] ibaresi işlenmiş olup taç kısmında şebekeli oyma tekniğinde oluşturulmuş bitkisel kompozisyon yer almaktadır. Aynalık kısmı sağır bırakılan minberin korkuluklarında yine şebekeli oyma tekniğinde geometrik ağlar, köşk kısmında ise eğri kesim tekniğinde işlenmiş bitkisel kompozisyonlar yer almaktadır (Foto. 61-63).

Kıble yönündeki eyvandan cepheye, iki sıra halinde dörder pencere açılmaktadır. Alt sıra pencereleri, sivri kemerli alınlıkları ve bu kısımları çevreleyen çini kuşağa kadar mermer levhalar ile kaplanmıştır. Bu pencerelerin tavanında, mermerden yapılmış geometrik süslemeli levhalar yer almaktadır. Birbirleri ile aynı

---

[79] Mihrap duvarının batı köşesinden başlayarak silme yüzeyinde Haşr Sûresi 18-24, Bakara Sûresi 285-286, Âl-i İmrân Sûresi 8, Mü'min Sûresi 65. âyetleri sıralanmaktadır.
[80] Savaş Yıldırım, "Bursa Yeşil Camii Mihrabı", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi 47-1*, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 166.
[81] Nahl Sûresi 90. Âyeti'nin ilk cümlesidir *(Türkçe anlamı: Muhakkak ki Allah, adaleti, iyiliği, akrabaya yardım etmeyi emreder)*. Bkz. Hayrettin Karaman vd., *Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meali*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları / 86-E, 2007, s. 276.

usuldeki pencere kapaklarında, kündekâri tekniği ile oluşturulan geometrik birimlerin içine bitkisel motif ve desenler işlenmiştir. Tepe pencereleri sonradan, rumî üslûbunda mavi, kırmızı ve yeşil renkteki revzenler ile bezenmiştir. Sofanın duvar yüzeyleri 3.50 m. seviyesine kadar beyaz renkte şeritlerle çevrili, lacivert renkte altıgen çini levhalar ile kaplanmıştır. Bu levhaların üzerinde hatayî üslubunda bir şerit ile kıvrım dallı zemin üzerine sülüs ve kûfi hattın birlikte kullanıldığı hadis kuşağı[82], pencerelerin üst kısmını da çevreleyecek şekilde ana eyvanı üç yönden dolanmaktadır (Foto. 64). Duvar yüzeylerinde 20. yüzyıl başlarından kalma, altı çini madalyon, birer tane büyük kalem işi madalyon ve üç adet dikdörtgen formlu hat levhaları yer almaktadır (Foto. 30, 46).

Yan eyvanlar, 7 m. çapında, 18 m. yüksekliğindeki kubbeler ile örtülüdür. Sekizgen kasnak üzerine oturan yirmi dört dilimli kubbelere geçiş, mukarnaslı pandantifler ile sağlanmıştır. Kasnak üzerinde sekiz adet sivri kemerli, dışa cephe veren duvar yüzeylerinde; altta dikdörtgen, üstte sivri kemerli birer pencere ile eyvanların aydınlatılması sağlanmıştır. Sivri kemerli pencerelerin alçı revzenleri geç döneme aittir. Alt kısımdaki pencereleri çevreleyen kuşak ve alınlık kısmı mermer malzeme ile kaplanmış olup bu pencereler, çift kanatlı ahşap oyma kapaklar ile kapatılmıştır. Eyvanların kubbelerinde, geçiş öğelerinde kalem işi süslemeler, kuzey duvarları üzerinde de hat levhaları yer almaktadır. Beden duvarlarını süsleyen çiniler; üstte

---

[82] Batı duvarın kuzey köşesinden itibaren başlayarak sıralanan hadisler şöyledir: (Celî sülüs) *Çok bağışlayıcı ve merhamet edici Allah'ın adıyla. Ömer oğlu Abdullah'ın bildirdiğine göre Rasûlullah Efendimiz şöyle buyurdu: Allah'a ibadet ediniz, yemek yediriniz ve selamı yayınız ki Cennet'e huzurla giresiniz. Ve yine O buyurdu: Şüphesiz ki sadaka Rabb'ın gazabını söndürür ve kötü bir sonla ölmeyi def eder. Ve yine şöyle buyurdu: Suyun ateşi söndürdüğü gibi sadaka da günahları söndürür (siler). Bir Müslüman, çıplak olan bir müslümana elbise giydirirse Allah da o kimseye cennet elbiselerinden giydirir. Bir Müslüman acıkmış bir müslümanı doyurursa Allah da onu Cennet meyvalarıyla doyurur. Bir Müslüman susamış bir müslümana su verirse Allah da onu mühürlenmiş bir içecekle sular. Peygamber Efendimiz buyurdu ki: Kulların sabahladığı bir gün yoktur ki o günde iki melek (yeryüzüne) inmiş olmasın. onlardan biri "Allahım! sadaka veren kuluna güzel ahlak bahşet" (diye dua); diğeri ise "Allahım! cimrilik yapan kulunun malını da telef et" (diye bed) dua eder. Rasûllah doğru söyledi. Peygamberimiz şöyle buyurdu: İnsanların en hayırlısı onlara faydalı olandır. Nebî aleyhisselam "Size Cennet ehlinin meliklerini haber vereyim mi?" diye sordu. Onlar da: "Yâ Rasûlallah! Cennet ehlinin melikleri kimlerdir?". (Kûfi) Çok bağışlayıcı ve merhamet edici Allah'ın adıyla. Selam ve salât üzerine olsun ki Peygamber şöyle buyurdu: (Rasûlullah) "Sizin Melikiniz (Allah) katında amellerinizin en temizini, derecelerinizin en yükseğini, altın ve gümüşten infak ettiklerinizden daha hayırlısını, düşmanlarınızla karşılaştığınızda onların sizi, sizin de onları vurup öldürmenizden daha iyisini haber vereyim mi?" (diye sordu. Ashab da) Evet dediler. O da "Allah'ı zikretmektir" buyurdu. Allah'ın Rasûlü doğru söyledi. Yine O buyurdu ki: Bir topluluk Allah'ı zikretmek üzere oturmasınlar ki, melekler onları çevrelemesin, üzerlerine sükûnet ve huzur inmesin ve rahmeti onları kuşatmasın ve Allah da onlar hakkında katındakilere anlatmasın. Allah'ın Rasûlü doğru söyledi. Selam O'nun üzerine olsun Hz. Peygamber şöyle buyurdu. Şüphesiz belâ ve musibet inerken dualar da onları karşılar ve kıyamete kadar boğuşup dururlar. Peygamber Efendimiz buyurdu ki: Hayırlı bir işe vesile olan, onu meydana getiren gibidir. Yine O şöyle buyurdu: "Lâ ilahe illa'llah (Allah'tan başka ilah yoktur) sözünü söyleyen kimse Cennet'e girer. Rasûlullah doğru söyledi.* Bkz. Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s. 155-158.

dendanlı genişçe bir hadis kuşağı[83], bu kısmın altında rumî rumîli bir kuşak ve yerden 2 m. seviyesine kadar uzanan altıgen çini levhalar şeklindedir. Koyu yeşil renkteki levhaları, firuze renkli üçgen parçalar çevrelemektedir. Levhaların üzerinde, müezzin mahfillerinde olduğu gibi altın yaldızlı bitkisel süslemeler bulunmaktadır. Duvar yüzeylerinde, çinilerden itibaren sarı renkli sıva yer almaktadır (Foto. 33-34, 65-67).

Yan eyvanların güneyinde yer alan, yaklaşık olarak 6.50 x 6.50 m. ölçülerindeki tabhanelerin üzeri, sekizgen birer kasnak üzerine oturan kubbe ile örtülüdür. Otuz iki dilimli bu kubbelere geçişler, mukarnaslı pandantifler ile sağlanmıştır (Foto. 68-69, 71). Kasnak yüzeyindeki sekiz adet pencerenin ikisinden aydınlatma sağlanmaktadır. Tabhanelerin güney duvarında, boydan boya uzanan alçı ocak ve gözler bulunmaktadır (Foto. 345, 355). Odaların doğu-batı duvarlarında birer pencere, güney duvarında kitaplık olarak düzenlenmiş birer dolap yer almaktadır. Duvarlar yaklaşık 2 m. seviyesine kadar firuze renkli altıgen ve bunları çevreleyen koyu lacivert üçgen çini levhalar ile kaplanmış olup bu kısmın üzerinde, açıklıkları da çevreleyen bitkisel süslemeli çini bir kuşak yer almaktadır. Pervaz üzerindeki rumî üslubundaki kompozisyon, yan eyvandakiler ile aynı özelliktedir. Açıklıkların üzerindeki sivri kemerli alınlıklar da çini kaplamalı olup, kapı ve pencerede kıvrımdallı zemin üzerine üç sıra halinde sülüs hatlı yazı kuşakları[84], dolap kısmında ise rumî ve hatayî üslubundaki motiflerden oluşan kompozisyon yer almaktadır (Foto. 70, 72). Batıdaki tabhanenin kubbesinden mukarnaslı bingilerine kadar tüm yüzeyi geç döneme

---

[83] (Batı eyvanda) *Çok bağışlayıcı ve merhamet edici Allah'ın adıyla. Ebû Hureyra - Allah ondan hoşnut olsun- Peygamber Efendimiz'in şöyle buyurduğunu söylemiştir: Allah'a ve ahiret gününe iman eden kimse misafirine ikramda bulunsun. Allah'a ve ahiret gününe inanan eden kimse komşusuna eziyet vermesin. Allah'a ve ahiret gününe iman eden kimse güzel söz söylesin ya da sussun. Allah'ın Rasûlü doğru söyledi. Şureyhu'l-Ka'bî'den rivâyet edildiğine göre Rasûlullah Efendimiz şöyle buyurdu: Allah'a ve ahiret gününe inanan kimse misafirine ikram etsin. Onun süresi bir gün ve gecedir. Misafirlik üç gündür. Bundan fazlası ise sadakadır Rasûlullah doğru söyledi. Peygamberimiz'den rivâyet edilmiştir ki:* (doğu eyvanda) *Kim helal kazancından bir çuval hurma tasaddûk ederse Allah onu kabul eder. Çünkü O, ancak helal ve temiz olanı kabul eder, sonra onu sahibi için sizden birinizin tayını büyüttüğü gibi büyütür. Allah'ın Rasûlü doğru söyledi. Yine O şöyle buyurdu: Cennet'te inciden bir köşk vardır. Oraya ancak şehidler ve adaletli devlet başkanları girerler. Peygamberimiz yine şöyle buyurdu: Adaletli davrananlar kıyamet günü, inciden minberler üzerindedirler. Yine Rasûlullah Efendimiz buyurdu ki: aç olan kimseyi doyuran Cennet'tedir; susamış kimseye su verenler Cennet'tedir; çıplak kimseyi giydiren kişi de Cennet'tedir; kim bir kâfiri öldürürse o da Cennet'tedir. Peygamberimiz şöyle buyurdu: "Allah'tan başka ilâh yoktur" sözünü söyleyen kimse Cennet'e girer. Rasûlullah doğru söyledi. Dünya gelip geçen bir zamandır. Öyleyse orada tâat ve ibadet ediniz.* Bkz. Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s. 150-152.

[84] Kapı ve pencere alınlığında birbiriyle aynı olan metnin Türkçe anlamı şöyledir: (1. sıra, Arapça) Tevekkülüm beni yaratanadır. (2. sıra, Farsça) Bu imaret ebedi olarak mamur kalsın; onun sahibi, düşmanlarının üzerine daima muzaffer olsun; (3. sıra, Farsça) her kim bu devletin sonsuza kadar payidar olmaması hakkında beddua ederse dünyada kahr ve perişan olsun. Bkz. Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s. 153-154.

ait kalem işi nakışlarla süslüdür. Doğu tabhane ise sarı renkli sıva ile sonradan tamamen kapatılmıştır.

Kuzeydoğu ve kuzeybatıda yer alan tabhaneler, yaklaşık olarak 6x7 m. ölçülerinde, dikdörtgene yakın birer oda olup üzerleri yıldız tonoz ile örtülmüştür. Tabhanelerin kuzey duvarlarında, alçı ocak ve gözler yer almaktadır (Foto. 322, 334). Odaların üst pencereleri alçı revzenli olup alt sıra pencerelerinde ve giriş kapılarında, güneybatı tabhanedekiler ile aynı olan ahşap kapaklar yer almaktadır. Tonoz ve duvar yüzeylerindeki kalem işi süslemeler, geç dönem özelliklerini yansıtmaktadır. Tabhane duvarları, diğer mekânlarda olduğu gibi pencere hizasına kadar çini ile kaplanmıştır. 185 cm. seviyesindeki firuze renkli altıgen çini levhaların üzerinde yer alan 14 cm. enindeki bitkisel süslemeli pervaz, diğer bölümlerdekiler ile aynıdır. Kapı ve alt sıra pencerelerinin sivri kemerli alınlıklarında, güney tabhanelerde olduğu gibi çini yazı kuşaklarına yer verildiği görülmektedir[85] (Foto. 73-75).

Yeşil Cami'nin üst kat düzenlemesini; mihrap aksında konumlandırılan hünkâr mahfili, mahfilin iki yanında birer tabhane ve tabhanelerin önündeki birer sofa oluşturmaktadır. Üst katın merkezinde yer alan hünkâr mahfili, 3.33 x 4.50 m. ölçülerinde dikdörtgen tabana oturan bir mekân olup kuzey yönünde, 3.30 x 3.65 m. ölçülerinde bir sahanlığa açılmaktadır. Sahanlığın zemininden 94 cm. yükseltilen mahfilin tüm yüzeyleri, renkli sır ve çini mozaik tekniğinde çiniler ile kaplanmıştır. Firuze ve lacivert zemin üzerine, sarı, mavi, beyaz, lacivert, koyu ve açık yeşil renkle işlenen yazılı[86], bitkisel ve geometrik kompozisyonların uygulandığı söz konusu mahfil, erken dönemin en güzel çini uygulamalarından birini oluşturmaktadır (Foto. 76-82). Mahfile geçit veren sahanlığın üzeri, 11 sıra mukarnaslı bir kubbe ile örtülmüştür. Sahanlığın duvarları 2.12 m. seviyesine kadar çini ile kaplanmış, bu kısımdan itibaren sarı renkli sıva ile kapatılmıştır. Kuzey duvarının etek kısmında dikdörtgen formlu, yan

---

[85] Kuzeybatı ve kuzeydoğu tabhanelerinde Arapça olarak Hz. Muhammed'ait hadisler ve Hz. Ali'ye ait şu sözler tekrarlanır: *"Sıhhatten daha güzel bir elbise yoktur, ahretin nimetleri dünyanimetlerinden daha hayırlıdır", "Ölüm gelmeden önce tövbeye ve vakti geçmeden namaza acele edin. Hayırlı iş ancak tamam olanıdır", "Dünya hayatı bir saat kadar kısadır. Öyleyse onu ibadete çevir", "Tatlı sözlü olanın sevilmesi vaciptir", "Sıhhatten daha güzel bir elbise yoktur", İnsanların en hayırlısı insanlara en fazla faydası olandır".* Bkz. Zülfükar Yorulmaz, *Taşlar Konuşuyor -Yeşil Camii ve Yeşil Türbe'deki Yazılardan Osmanlı'nın Dünyaya Bakışı-*, İstanbul: Step Ajans Yayını, 2012, s. 35-37.

[86] Hünkâr mahfiline geçit veren Bursa kemerinin kitabelik kısmında, mavi renkli kıvrım dallarla birlikte lacivert zemin üzerine beyaz renkli celî sülüs hat ile şu hadis yazılmıştır. *Peygamber Efendimiz buyurdu ki: " Sadaka verin. Zira öyle bir zaman gelecektir ki sadakanızı alacak fakir bir kimse bulamazsınız".* Bkz. Yorulmaz, *Taşlar Konuşuyor -Yeşil Camii ve Yeşil Türbe'deki Yazılardan Osmanlı'nın Dünyaya Bakışı-*, s. 59.

duvarlarda ise birer adet sivri kemerli alçı şebekeli pencere ile sahanlığın aydınlatması gerçekleştirilmiştir. Mahfilin yan duvarlarında yer alan birer kapıdan, üst kata çıkılan hollere geçiş sağlanmaktadır. Kapı açıklıklarının ve kuzeydeki pencerenin alınlık kısmında celî sülüs hat ile yazılan Arapça ibareler[87] ile rumî üslubundaki kompozisyonlar, renkli sır tekniğindeki çinilerden imal edilmiştir (Foto. 83-86).

4 m. uzunluğunda 1.60 m. enindeki üst kat holleri, kuzey güney doğrultusunda uzanmakta, kuzeyde hünkâr mahfilinin iki yanındaki tabhanelere, doğu-batı uçlarda ise minarelere geçişin sağlandığı şahnişinli odalara açılmaktadır. Bu bölümlerde, yan duvarlardaki alçı şebekeli sivri kemerli pencerelerin dışında herhangi bir süsleme unsuru bulunmamaktadır (Foto. 87-88).

Hünkâr mahfilinin doğusunda 2.93 x 3.22, batısında 2.83 x 3.44 m. ölçülerindeki tabhanelerin üstü, tekne tonoz ile örtülü olup yüksekleri 4 m. kadardır. Birbiriyle aynı şekilde düzenlenen tabhanelerin yan duvarlarında, tonoz seviyesine kadar uzanan alçı ocak ve gözler bulunmaktadır (Foto. 365, 369). Kuzey duvarında kapalı avluya açılan dikdörtgen formlu, güney duvarında ise önündeki şahnişinlerin bulunduğu sofalara açılan altta dikdörtgen çerçeveli, üstte sivri kemerli birer pencere yer almaktadır. Dikdörtgen çerçeveli pencereler lokma demir parmaklıklı, sivri kemerli pencereler ise geometrik kompozisyona sahip alçı revzenlidir. Tabhanelerin duvarları 1.70 metre seviyesine kadar çini kaplıdır. Altıgen biçimli, firuze renkli çini levhalar ve üstündeki bitkisel süslemeli kuşağın kompozisyonu ile birinci kat seviyesindeki kuzeydoğu-kuzeybatı tabhane odalarının duvar çinileri tekrar edilmiştir (Foto. 89-92).

Üst katın doğu ucunda yer alan oda, 3.40 x 3.78 m. ölçülerinde kareye yakın bir mekân olup üzeri, on altı dilimli bir kubbe ile örtülüdür. 6.87 m. yüksekliğindeki kubbeye geçişi sağlayan pandantif benzeri üçgenler, aşağıya doğru plastır şeklinde uzatılarak kubbenin etek kısmında Bursa kemerli düzenler elde edilmiştir (Foto. 93-94). Odanın zemini taş ve mermer bloklarla kaplanmış olup orta kısımda günümüze sadece 1x1 m. ölçülerindeki yalak kısmı ulaşan, fiskiyeli bir çeşme bulunmaktadır. Tabhanenin duvarları 1.66 m. hizasına kadar çini ile kaplanmıştır. Duvar çinileri 1. 42 cm. kadar

---

[87] Hünkâr mahfilinin iki yanındaki kapıların alınlıklarında, *"Elde olanı her zaman daha iyiye kullanmazsan, şüphesiz kesin olarak bilinen ebed kapısının eşiğine başını koyacaksın (öleceksin)"*, kuzey duvarındaki pencere alınlığında, *"Kalplerin şifası, sevgililerin kavuşmasıyla mümkündür"*. Bkz. Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s. 143-144.

firuze renkli, altıgen ve koyu lacivert üçgen plakalar ve bu kısmı çevreleyen aynı renklerdeki kazayağı şeklinde düzenlenen kuşaktan oluşmaktadır. Güney duvarın batı ucundan, işlemeli ahşap bir kapı ile minareye çıkılmakta, kuzey duvarın batı köşesinde ise 1.85 x 2.22 m. ölçülerinde ve 3.20 m. yüksekliğindeki şahnişin yer almaktadır (Foto. 95).

Batı köşedeki oda, 3.49 x 3.92 m. ölçülerinde olup kubbesinin dilimli olmaması ile doğu uçtaki simetriğinden ayrılmaktadır. Ayrıca burada, köşe bingileri ortada birleşerek sivri kemerler meydana getirmektedir (Foto. 96-98). Duvarlardaki firuze renkli altıgen çiniler içerisinde bitkisel süslemeli iki uygulamanın, yapı içerisinde başka örneği bulunmamaktadır (Foto. 99).

Tek renk sırlı, çini mozayik ve renkli sırla boyama tekniğinin örnekleriyle zengin bir çeşitlilik sunan çini süsleme, Yeşil Cami ve Türbesi'nin Türk mimari tarihindeki önemini vurgulayan en önemli özelliklerinden biridir.

Yeşil Cami'deki çinilerin süsleme özelliklerine geçmeden önce yapıda uygulanan tekniklerin gelişimi, ana hatlarıyla şu şekilde özetlenebilir. Türk sanatında *tek renk sırlı tuğla ve düz çini levhaların* kullanımı Uygur dönemine kadar uzanmaktadır. İdikut ve Karahoto'da yapılan kazılar sonucu Uygur mabetlerinde zemin döşemesi olarak kullanılan, gri-mavi renkli levhalar ve sırlı tuğlalar ortaya çıkarılmıştır[88]. İslâmiyetle birlikte erken devirlerden günümüze ulaşan örnekler oldukça az olup IX. yüzyılda, Abbasiler tarafından Türk askerleri için kurulan Bağdat'ın kuzeyindeki Samarra kentinde yapılan kazılarda, benzer şekilde çini kalıntılarının bulunduğu bilinmektedir[89]. XI. yüzyılda Türkistan bölgesinde, Karahanlılar dönemine ait yapılardan Ayşe Bibi Türbesi, 1152'ye tarihlenen Usgend'deki Celaleddin Hüseyin Türbesi ve 12. yüzyıla ait Buhara'daki Muğak Attari Camii'nin portali, tek renkli firuze çini ve tuğlalarla bezenmiş örnekler içerisinde yer alır[90]. İran bölgesinde Büyük Selçuklulardan günümüze ulaşan en erken tarihli yapı, 1058 tarihli Damgan'daki

---

[88] Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, s.15 (57. dipnot).
[89] Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El* Sanatları, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1978, s. 77.
[90] Gönül Öney, "Doğu'dan Batıya İslam Sanatından Türk Çini ve Seramiklerine Uzanan Miras", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (ed.) Gönül Öney-Zehra Çobanlı, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi 469, 2007, s. 14.

Mescid-i Cuma'nın minaresindeki firuze renkli kitabe kuşağıdır[91]. Bu dönemde, tek renkli sırlı çini ve sırlı tuğla ile birlikte mozayik çini tekniği de kendisini göstermeye başlar. XII. yüzyılın ilk yarısı boyunca Isfahan ve çevresindeki yapıların minarelerinde firuze renkli sırlı tuğla kitabe ve süslemeler ön plana çıkarken yüzyılın ortalarından itibaren, Kazvin'deki Mescid-i Haydariye (1155 civarı), Azerbaycan'ın Maraga kentinde Kümbet-i Surh'da (1147), Nahcevan'daki Mümine Hatun Kümbeti (1186) gibi yapılar, sırlı tuğla, düz çini ve çini mozayik tekniğinin daha dengeli bir şekilde kullanıldığına işaret etmektedir[92].

Büyük Selçukluların çini sanatı, İran üzerinden Anadolu'ya geçmiş[93] ve Anadolu Selçuklu mimarisinde hızla gelişerek XIII. yüzyıl boyunca daha öncesinde görülmedik bir çeşitliliğe ulaşmıştır[94]. Selçuklu yapılarının dışında genellikle sırlı tuğla ve az olarak da çini kullanılmıştır. Firuze rengin yanında patlıcan moru ve lacivert sırlı tuğlaların, sırsız tuğla örgüsüyle bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş çeşitli geometrik şekiller, zikzaklar ve kûfi yazılar, başta minarelerde olmak üzere yapıların dışında zengin süsleme örnekleri sunar[95].

Sırlı tuğla, Selçuklu devri eserlerinden Konya Sırçalı Medrese (1242-1243) Eski Malatya Ulu Camii (1247), Konya Küçük Karatay Medresesi (1248), Konya İnce Minareli Medrese (1264 civarı), Tokat Gök Medrese (1270), Akşehir Taş Medrese Mescidi ve Türbesi (1250), Sivas Buruciye Medresesi Türbesi (1271-72), Çay Taş Medrese (1278), Konya Sahip Ata Hanikâhı (1280) gibi pek çok yapının; kemer, tonoz, eyvan, kubbe geçişleri ve kubbe yüzeylerinde, çoğu kez de çini mozayikle birlikte yaygın olarak kullanılmıştır[96]. Bu iki tekniğin yanı sıra düz renkli kare, dikdörtgen, üçgen veya altıgen formlu çiniler -Tokat Gök Medrese (1270), Amasya Burmalı Minare Camii (1237), Konya Sırçalı Medrese duvarlarında veya Amasya Gök medrese Camii (1266 civarı) türbelerindeki sandukalarda olduğu gibi- bazen tek başlarına bazen de iki veya üç farklı şekilde geniş yüzeylerin kaplamasında kullanılmıştır[97]. Bu çiniler sırlı

---

[91] Oktay Aslanapa, *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, İstanbul: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları - 10, 1965, s. 13.
[92] Gönül Öney, *İslâm Mimarisinde Çini*, İstanbul: Ada Yayınları, 1987, s. 18.
[93] Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, s.22.
[94] Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El* Sanatları, 78.
[95] Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El* Sanatları, 81-83.
[96] Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El* Sanatları, 83.
[97] Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Çini ve Seramik Sanatı", *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*, (ed.) Ara Altun, İstanbul: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, 1999, s. 34.

tuğlaya benzer şekilde fakat daha kaliteli ve sert, sarımsı kül rengindeki çini hamuru ile yapılmış olup sırın altında genellikle astar kullanılmamıştır[98].

Beylikler ve Erken Osmanlı dönemi düz renkli levhalarında kullanılan, firuze, yeşil, lacivert ve patlıcan moru, Selçuklu dönemi örnekleriyle paralellik sunmaktadır[99]. Osmanlı döneminin erken tarihli yapılarında duvarlar -İznik Orhan Camii (1335), Bursa Orhan Camii (1339-1340) ile Bursa Koca Naib Camii'nde (XIV. yüzyılın ikinci yarısı) olduğu gibi- genelde aynı renk ve forma sahip levhalarla kaplanmış, XV. yüzyıldan itibaren Bursa Yeşil Camii ve Türbesi, Muradiye Camii ve Medresesi (1425-1426), Şehzade Ahmed Türbesi (1429) ile Edirne Şah Melek Camii'nde (1429) ise farklı form ve renklerdeki çini levhalar bir arada daha yaygın olarak kullanılmıştır[100]. Bu dönemde, yapıların dış kısmında düz çini levhaların kullanıldığı tek örnek ise firuze renkli dikdörtgen levhalarla kaplanan Yeşil Cami Türbesi'nin cepheleridir (Foto. 383-385). Yine bu dönemde, özellikle duvar örgüsünde taş ve tuğlanın birlikte kullanıldığı yapılarda, tuğla yüzeylerinin düz veya çeşitli şekillerde kesilerek sırlanmasıyla, Selçuklu geleneğinin bir süre daha devam ettirildiği görülmektedir. Bursa Yeşil Külliye'de bu uygulamaya, medresenin pencere alınlıklarında (Foto. 405-406), ayrıca Yeşil Cami'nin yan cephelerinde, pencere açıklığı ve alınlığı çevreleyen düz kuşaklarda (Foto. 178, 180, 182-183, 186-187, 190-191) yer verilmiş, ayrıca caminin güney cephesinde, dilimli rumîlerin sıralanmasıyla oluşturulan farklı bir uygulamaya gidilmiştir (Foto. 194,196).

Yeşil Cami'nin içinde tek renk sırlı çiniler; firuze, koyu yeşil ve lacivert renkli altıgen plakalar halinde, yaygın olarak altıgenleri çevreleyecek şekilde küçük üçgenler veya düz şeritlerle birlikte (Foto. 30, 64, 70, 72, 83, 94-95), bazen de tek başına olmak üzere (Foto. 28,74, 90), pencerelerin üst hizasına kadar olan duvar yüzeylerini kaplamaktadır. Alt kat mahfilleri ve yan eyvanların duvar çinilerinde farklı olarak, altın yaldızla işlenmiş bitkisel süslemeler yer almaktadır. Fakat sır üstüne sonradan uygulandığı için bu süslemelerin büyük ölçüde silindiği gözlenmektedir. Süslemelerin esasını, altıgenlerin ortasına denk gelecek şekilde, sapları birleşerek merkezde altı

---

[98] Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El* Sanatları, 84.
[99] Öney, Beylikler Devri Sanatı, s. 41.
[100] Sevinç Gök Gürhan, "Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Genel Bir Bakış", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (ed.) Gönül Öney-Zehra Çobanlı, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi 469, 2007, s. 206.

köşeli bir yıldız oluşturan rumî motifli bir desen oluşturmaktadır (Şekil: 117 p20). Alt kat mahfillerinde bu desene, altıgenin kenarlarını çevreleyecek şekilde tığlar eklenmiştir. Yan eyvanlar ise, ortadakinden biraz daha farklı ve daha küçük olarak oluşturulan desen, altıgenin köşelerine de işlenerek farklı bir kompozisyon meydana getirilmiştir (Foto. 43, 67).

Türk sanatında tek renkli çini plakalar üzerine altın yaldızla işlenen bu tür süslemelerin, eritilmiş altının fırça ile sürülmesi yoluyla veya ıstampa ile basılarak meydana getirilmiş örneklerinin olduğu ifade edilmektedir[101]. Yeşil Cami'deki örneklerin gerek dayanıksız oluşu gerekse çok fazla sayıdaki plaka üzerine işlenmiş olması, sır üstüne baskı yoluyla yapıldığının işaretleridir. Selçuklu döneminde Konya Karatay Medresesi'nde uygulanan altın yaldızlı çinilere Osmanlı döneminde, başta Bursa Yeşil Camii olmak üzere, Edirne Şah Melek Camii (1429), Bursa Şehzade Mustafa ve Cem Sultan Türbesi (1479) gibi yapılarda rastlanmaktadır[102].

Mozayik çini tekniğinin, sırlı tuğlaların zamanla kesilerek çeşitli şekillerde yerleştirilmesiyle gelişmeye başladığı düşünülmektedir[103]. Tekniğin esası, işlenecek desene göre farklı renkteki çini plakalardan kesilen ufak çini parçacıklarının sırlı yüzeyleri dışa gelecek şekilde kalıplara yerleştirilerek, arka yüzeylerine harç dökülüp dondurulmasına dayanır[104]. Mozayik çininin görülmeye başlandığı XII. yüzyıldan itibaren, Büyük Selçuklu yapılarında sırlı tuğla ile düz veya kabarık levhalarla birlikte dengeli bir biçimde kullanılmış, fakat asıl ve sürekli gelişimi, XIII. yüzyılın sonunda Anadolu'da gerçekleşmiştir[105]. Selçuklu döneminde kullanılan renkler firuze, patlıcan moru, kobalt mavisi ve siyah olup parçalar ayrı ayrı fırınlanmış düz çinilerden kesildiği için oldukça canlı ve parlıktır[106]. Anadolu Selçuklu çinilerinin en önemli grubunu oluşturan bu teknik, sırlı tuğlayla da yapılabilen çeşitli geometrik şekil ve kûfi yazıların dışında bitkisel süslemeler ve sülüs gibi yuvarlak hatlı yazılar ile düzgün bir form sunmayan yüzeylere de uygun olduğundan, oldukça grift zengin kompozisyonlar meydana getirilmiştir. Bu dönemde yapıların çini mozayikle süslü kubbe yüzeyleri,

---

[101] Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, s.207.
[102] Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, s.207; Gürhan, "Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Genel Bir Bakış", s. 209.
[103] Şerare Yetkin, "Çini", *İslam Ansiklopedisi*, C. XIII, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1993, s. 329.
[104] Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Çini ve Seramik Sanatı", s. 36.
[105] Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, s.14.
[106] Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El* Sanatları, 87.

kubbeye geçiş elemanları, kemer, niş, duvar kaplamaları ve sandukaların yanında ilk örnekleri Anadolu'da görülen çini mozayik mihraplar[107] ayrı bir önem taşır. Konya Alâeddin Camii (1120-1237), Akşehir Ulu Camii (1213-37), Konya Sırçalı Medrese, Konya Sırçalı Mescid (XIII. yüzyılın ikinci yarısı), Konya Sahib-i Atâ Camii (1258), Sivas Gök Medrese Mescidi (1271), Konya Sadreddin Konevi Mescidi (1274), Çay Taş Medrese (1278), Harput Alaca Mescid (1279), Kayseri Külük Camii (XIII. yüzyıl sonları) ve Ankara Arslanhane Camii'nin mihrapları, bu teknikle oluşturulan dönemin en seçkin örnekleri arasında yer alır[108].

XIV. yüzyıldan itibaren, eski önemini kaybetmekle birlikte, Beylikler dönemi eserlerinde Selçuklu mozayik çini geleneğinin devam ettiği görülür[109]. Erken Osmanlı döneminde ise, İznik Yeşil Camii'nin (1378-91) minaresi ve Edirne Şah Melek Camii (1429) portalinin dışında başlıca örnekleri Bursa Yeşil Camii ve Türbesi ile Bursa Muradiye Camii'nde (1425-26) görülen[110] çini mozayik bezeme, Selçuklu ve Beylikler dönemi örneklerine göre oldukça farklı özellikler taşımaktadır. Bu dönemde çini parçacıkları daha iri taneli olup büyük kompozisyonlu motifler oluştururlar. Geleneksel firuze, kobalt mavisi, siyah ve patlıcan moru renklerin yanı sıra sarı, fıstık yeşili, beyaz renklerin de kullanıldığı dikkati çeker. Çini parçacıkları Selçuklu ve Beylikler devri örneklerinin aksine, çok sıkı yerleştirilir ve aralarında harç boşluğu bırakılmaz[111]. Süslemelerde de belirgin farklılıklar kendini gösterir. Sülüs yazıların ve bitkisel kompozisyonların hâkim olduğu süslemelerde, içleri daha küçük rumîlerle detaylandırılmış iri rûmilere ek olarak, naturalist anlayışa yakın hatayî üslubundaki çiçek ve goncalar kompozisyonlarda önemli bir yer tutar.

Bu tekniğin erken Osmanlı dönemindeki en zengin ve en önemli yapısı Bursa Yeşil Camii'dir. Söz konusu teknik, son örneklerini İstanbul'da II. Mehmed tarafından

---

[107] Ömür Bakırer, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrabları*, Ankara: T.T.K. Yayınları,1976, s. 32.
[108] Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El* Sanatları, 89-91.
[109] Gürhan, "Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Genel Bir Bakış", s. 206; Ayrıca Beylikler dönemi çini mozayik örnekleri için bkz: Öney, *Beylikler Devri Sanatı*, s. 35-41; Selda Kalfazade-Ertuğrul, "Aydınoğlu Eserlerinde Çini Kullanımına Dair", *Prof. Dr. Şerare Yetin Anısına Çini Yazıları*, İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları:1, 1996, s.97-102.
[110] Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme*, s. 19.
[111] Öney, *İslâm Mimarisinde Çini*, s. 69.

Çinili Köşk (1472) ve Mahmud Paşa Türbesi'nin (1473) süslemelerinde verdikten sonra bir daha kullanılmamış ve Osmanlı çini sanatı yeni bir gelişim sürecine girmiştir[112].

Yeşil Cami'de çini mozayik tekniğinin görüldüğü kısımlar; alt kat mahfillerinin tavanları, pencere sahanlığının tavanları, hünkâr mahfilinden kapalı avluya açılan Bursa kemerinin kilit taşının karnı ve üst kattaki köşe odalarına geçit veren kapının kemer köşelikleridir. Süslemeyi oluşturan parçalar, o kadar özenli bir işçilikle yerleştirilmişlerdir ki özellikle alt kat mahfillerinin tavanında, aralardaki derz izleri neredeyse hiç belli olmamaktadır. Firuze, lacivert, beyaz, sarı ve siyah rengin yanında, özellikle iri motifleri taşıyan ana kurguların altın yaldızla işlendiği dikkati çeker. Bir görüşe göre, yaygın olarak kullanılan bu altın yaldızlar, fırınlamadan sonra fırça ile sürülmüştür[113]. Bir başka araştırmacı ise sarı renk üzerine uygulanan bu altın yaldızların, sonraki dönemlerde yapılan tamirlerle ilişkili olabileceğini düşünmektedir[114]. Bitkisel süslemelerde motiflerin zemini, sonradan zümrüt yeşili ve kırmızı renk ile dolgulanmıştır. Sonradan yapılan analizler sonucunda, Yeşil Cami öncesinde görülmeyen bu kırmızının, macuna benzeyen, sonradan sertleşen civa sülfürlü bir mineral olduğu anlaşılmıştır[115].

Bu örneklerin dışında, yan eyvanların kuzeyinde yer alan tabhanelerdeki alçı duvar kaplamalarında, firuze ve koyu yeşil renkli çinilerden kesilen parçalar; mukarnasların diş kısımları ve geometrik kompozisyonlu levhalardaki bazı parçalara kakılarak yapıdaki diğer alçı işlerinden farklı bir uygulamaya gidilmiştir. Fakat zaman içinde bu renkli sırların büyük bir kısmı dökülmüş olduğundan söz konusu yüzeyler, aynı renklerde boyalarla yenilenmiştir (Foto. 322, 324, 329, 334).

Yapıdaki mozayik çinili kompozisyonlar, daha sonra bulundukları bölümlerle birlikte değerlendirilecektir.

Renkli sır tekniğinin Anadolu'daki ilk örnekleri, Bursa Yeşil Camii ve Külliye birimlerinde görülmektedir[116]. Bu teknikte desen; kırmızımsı hamura, kenarları kazılarak veya kalıpla basılarak işlenir, sonra renkli sırlarla içleri doldurulur. Fırınlama

[112] Aslanapa, *Anadoluda Türk Çini ve Keramik Sanatı*, s.12.
[113] Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, s. 203.
[114] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı*, s. 65.
[115] Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, s. 203.
[116] Öney, *İslâm Mimarisinde Çini*, s. 62-63.

sırasında renklerin birbirine karışmaması için desenlerin arasına balmumu veya bitkisel yağ-manganezden oluşan bir karışım sürülür. Mum kullanıldığında fırınlanmadan sonra renkli sırlar arasında koyu kırmızı bir kontur (tahrir) meydana gelmektedir. Yağ-manganez karışımı kullanıldığında ise konturlar siyah olur[117]. Mozayik çini tekniğinde kullanılan renklerin tek bir levha üzerinde verilebilmesi, bu tekniğin sağladığı en büyük kolaylık olarak dikkati çekmektedir. Bu nedenle, Osmanlı çini mozayik bezemelerinde kullanılan bitkisel ağırlıklı kompozisyonlar, renkli sır tekniğinde de değişmeden devam eder.

Büyük Selçukluların seramik sanatında, *"lakabi"* adıyla, renkli sırla boyama tekniğini kullandıkları bilinmektedir[118]. Bu tekniğin yaygın bir biçimde mimaride kullanımı ise Timur devrine rastlar. Bu döneme ait, düz ve kabartmalı olarak renkli sırlı çinilere sahip başlıca yapılar; Semerkand Şah Zinde Mezarlığı'nda bulunan Usta Ali Türbesi (1380) ve Emirzade Türbesi (1386), bugün harap durumda olan Semerkand Bibi Hatun Medresesi'nin (1398-1404) minareleri ve kubbeleri, Meşhed Gevher Şad Medresesi (1418) ile Herat Gevher Şad Musallası (1417-37) olarak gösterilmektedir[119]. Yeşil Cami'nin çini kitabelerinde geçen "Üstadan-ı Tebrîzi" ifadesi ve Nakkaş Ali'nin Semerkant'da aldığı eğitim, Timur devri eserleriyle Yeşil Cami çinileri arasındaki bağlantıyı gösteren somut deliller olarak nitelendirilebilir.

Bursa Yeşil Külliye'den sonra; Bursa Muradiye Camii ve Medresesi (1425-26), Karaman İbrahim Bey İmareti (1433), Kütahya Germiyanoğlu II. Yakub Bey Türbesi (1428-29), Kütahya İshak Fakih Türbesi (1433), Edirne Muradiye Camii (1436), Hasankeyf Zeynel Türbesi (XV. yüzyıl ikinci yarısı), İstanbul Çinili Köşk (1472), Bursa Şehzade Mustafa ve Cem Sultan Türbesi, Bozhöyük Kasımpaşa Camii ve Hamamı (1526) ile İstanbul Yavuz Sultan Selim Türbesi'nde (1532) olmak üzere[120], XVI. yüzyılın ikinci yarısına kadar renkli sır tekniğindeki çinilerin kullanımı devam eder.

---

[117] Gönül Öney, "Türk Çini ve Seramik Sanatı", *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, (haz.) Nejat Diyarbekirli, vd., Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1993, s. 290.
[118] Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, s. 206.
[119] Öney, *İslâm Mimarisinde Çini*, s. 63.
[120] Gürhan, "Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Genel Bir Bakış", s. 209-210.

1559 tarihli Haseki Hürrem Sultan Türbesi'nin çinilerinden sonra, bu tekniğin bir daha uygulanmadığı ifade edilmektedir[121].

Renkli sır tekniğindeki çiniler, Yeşil Cami ve Türbesi'nde kullanılan çinilerin temelini oluşturur. Camideki tek renkli sır ve mozayik çinilerin toplandığı duvar yüzeyi, tavan, kemer karnı ve köşeliklerine ek olarak; çevreleyici kuşaklar, pencere alınlıkları, madalyonlar, kemer yüzeyi, mukarnas hücreleri, mihrap ve hatta zemin döşemesi gibi çok çeşitli yüzeylerde renkli sırlı çiniler kendini gösterir. Yeşil Cami'nin mihrap ve mahfillerinde en güzel örneklerini sunan bu çiniler, Anadolu'daki ilk uygulamalar olmasına rağmen bu tekniğin bütün özelliklerini üzerinde toplar. Erken Osmanlı döneminde, sıraltı ve renkli sır tekniğinin birlikte uygulandığı Bursa'daki Muradiye Camii'nin mihrabı bir kenara bırakılırsa, renkli sır tekniğinin Bursa ve Edirne'deki diğer yapılarda, sadece duvarları çevreleyen dar kuşaklarda görülmesi -ki bu örnekler, Yeşil Cami ve Türbesi'ndeki kompozisyonun tekrarından başka bir şey değildir[122]-, Yeşil Cami ve Külliyesi'nin önemini belirgin bir biçimde ortaya koymaktadır.

Renkli sır tekniği yapının duvarlarında; düz renkli plaka çinileri çevreleyen bitkisel ve yazılı kuşaklar ile kapı-pencere alınlıklarında ve hünkâr mahfiline açılan kapıların köşeliklerinde görülür. Giriş sofası, yan eyvanlar ile bu eyvanların ve hünkâr mahfilinin iki yanındaki tabhanelerin duvar çinilerini çevreleyen dar kuşaklar, süsleme sanatlarında çift iplik kenar bezemesi[123] olarak adlandırılan bir rumî kompozisyonuna sahiptir. İki yandan beyaz şeritlerle sınırlandırılan koyu mavi zemin üzerine işlenen kompozisyonda, motif ve saplar; firuze, beyaz ve sarı renkte işlenmiş, ayrıca kurguların birisinde motif zemini olarak, siyah renk olarak kullanılmıştır (Foto. 29, 67, 70, 90-92). Yapının üst katında, hünkâr mahfilinden kuzeye açılan sahanlıkta yer alan kuşaklar, kuzeydeki pencere ile mekâna girişi sağlayan kapıların köşelik ve alınlıklarını da çevreleyecek şekilde, duvar yüzeyini kesintisiz olarak dolanır. Kuşak yüzeyi sarı renkli şeritlerle ayrıca çerçevelenmiş olup yüzeyi, birbirine bağlanacak şekilde sarı renkte işlenen; biri, kenarları dilimli uzun, diğeri dört köşeli yıldız oluşturan levha ve şekillerle bölümlere ayrılmıştır. Levha yüzeylerindeki rumî tasarımı, birer ortabağdan çıkarak

---

[121] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı*, s. 117.
[122] Erken Osmanlı mimarisinde renkli sır tekniğinin uygulandığı yapılar için bkz; Nilgün Cura, *Erken Osmanlı Mimarisinde Renkli Sır Tekniğindeki Çiniler* (1300 – 1453), Çanakkale: Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2008.
[123] Birol, *Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri*, s.188.

birbiri içerisinden geçen "s" kıvrımlı sapların oluşturduğu iki hattan meydana gelmektedir. Firuze ve beyaz renkle birbirinden ayrılan hatların biri, orta noktada dört köşeli bir yıldız oluşturmakta ve uç kısımlarda beş dilimli motiflerle sonlanmaktadır. İki levha arasındaki dört köşeli yıldız yüzeylerine işlenen, beyaz bir gülbezekten dört yöne çıkan firuze renkli sivri dişli yaprakların oluşturduğu bir motif ve dört köşeli yıldızın aralarında kalan yüzeylerdeki dörtlü tepelikler, kompozisyonu tamamlayan diğer kurgular olarak öne çıkmaktadır (Foto. 83-84). Kıble yönündeki eyvanın duvarlarında beyaz şeritli altıgen plakaları çevreleyen bitkisel kuşağın süslemesi, hatayî üslubundadır. Ulamalı usûlde düzenlenen kompozisyon, firuze renkli bir sap üzerinde; kenarlarda yarımşar gülbezek, ortada bir hatayî motifi ve bu motifin iki yanındaki sivri dişli yaprakların oluşturduğu desenin katlanarak çoğaltılmasıyla meydana gelmektedir. Sarı, beyaz, firuze ve siyah renklerin kullanıldığı motiflerin konturları, siyah renkle belirtilmiştir (Foto.64). Kuzeydeki şahnişinlere açılan üst kat odalarının kuşaklarında ise kazayağı şeklindeki motiflerin sıralandığı daha sade bir uygulamaya yer verildiği görülür (Foto. 94, 97).

Söz konusu kuşakların üst kısmında; giriş sofası, yan eyvanlar ve kıble yönündeki eyvanın duvarlarında olmak üzere, geniş yazı kuşakları da renkli sır tekniğinde oluşturulmuştur. Giriş sofasının dışındaki bölümlerde, kuşakların üst kısmı dendanlıdır. Beyaz renkli celî sülüs hatla sûre ve hadislerin işlendiği kuşaklar, lacivert zemin üzerine firuze renkli serbest kıvrımlı dallarla birlikte işlenmiş, harf boşlukları siyah renkle belirtilmiştir. Harf ve motiflerin konturları da siyahtır. Yazılara bir nevi zemin oluşturan serbest kıvrımlı dalların taşıdığı rumîler, çok çeşitli formlar sergilemektedir. Bazı motiflerde de yapraklar, yuvarlak hatlı küçük dilimlere ayrılmıştır. Rumî motiflerinin dışında, giriş sofasındaki kuşağın kıvrımlı dallarında yer verilen sarı renkli basit gülbezekler, dikkat çekicidir. Bütün bu ortak özelliklere rağmen, kıble eyvanındaki kuşağın daha kaliteli bir işçiliğe sahip olduğu ve bazı detaylarla zenginleştirildiği görülür. Burada celî sülüsle birlikte kûfi yazı da süslemeye dâhil edilmiş, ayrıca kuşağın başında ve sonunda, içi simetrik rûmi kompozisyonuyla süslü yarım birer madalyon ile hatayî üslubunda ters-düz olarak karşılıklı birer buket tasarımına yer verilmiştir (Foto. 29, 64, 67, 239).

Yan eyvanların kuzey ve güneyinde yer alan tabhanelerin kapı ve pencerelerinin sivri kemerli alınlıkları, çini yazıların bir başka örneği olarak karşımıza çıkar. Üç satır

halinde sülüs yazı ile genel olarak hadislerin işlendiği metinler, diğer örneklerde olduğu gibi, lacivert zemin üzerine firuze kıvrımlı dallar ile birlikte beyaz renkle işlenmiştir (Foto. 241-245). Bunun yanında, güneybatıdaki tabhanelerin ahşap kitaplıkları ile hünkâr mahfilinin sahanlığından dışarı açılan pencerenin alınlığı, lacivert zemin üzerine birbirine benzer şekilde düzenlenen zarif bitkisel kompozisyonlarla dikkat çeker. ½ simetri hesabına göre oluşturulan bu kompozisyonlar iki farklı kurgudan oluşur. Ana kurgu, alınlığın ortasında karşılıklı olarak yerleştirilen birer rumînin alt ve üst kısmından çıkarak iki yana yayılan, iri rumileri taşıyan saplarla şekillenmektedir. İç kısımları daha küçük rumîlerle tekrar işlenen iri rumîlerin formları ve kullanılan renkler, güneybatı tabhanelerindeki alınlıklar ile hünkâr mahfilinin sahanlığında birbirinden farklıdır. Örneklerin birinde beyaz, diğerinde sarı renkle işlenen kurguların zemininde kullanılan renkler, fıstık yeşili ve siyahtır. İkinci kurguda, karşılıklı rumîlerin içine yerleştirilen birer hatayîden çıkan saplar, çatallanıp helezonlar oluşturarak yüzeyin kalan boşluklarını doldurmaktadır. Firuze renkli sapların üzerinde, beyaz, siyah ve fıstık yeşili renklerde işlenen gülbezek, gonca ve yaprakların formu, diğer kurgudaki rumîlere göre oldukça küçüktür (Foto. 84, 247-248).

Hünkâr mahfilinin sahanlığındaki pencere düzenlemesi, söz konusu alınlığın dışında, köşelikleri ve bunun üzerindeki ikinci bir alınlık düzenlemesiyle, güneybatı tabhanelerdeki benzerlerinden ayrılır. Daha önce ifade edildiği üzere, dar bir rumîli kuşakla birbirinden ayrılan bu bölümlerden, üçgen içine alınmış köşelik yüzeylerine; biri kapalı form oluşturacak şekilde karşılıklı yerleştirilen iki rumîden, diğeri gülbezek ve goncaları taşıyan hatayî üslubundaki bir sapla şekillenen iki kurgunun oluşturduğu sade bir tasarım resmedilmiştir. Desenler, diğer örneklerde olduğu gibi sarı, beyaz, firuze, siyah ve fıstık yeşiliyle renklendirilmiştir. Köşeliklerin üzerindeki ikinci alınlıkta, beyaz renkli celî sülüs hat ile Arapça *"Kalplerin şifası, sevgililerin kavuşmasıyla mümkündür"* ibaresi, daha önceki örneklerde olduğu gibi kıvrımdallı bir zemin üzerine yazılmıştır. Burada farklı olarak serbest kıvrımlı dalların, iki farklı renk ve usûlde işlendiği görülür (Foto. 84). Sahanlığa geçişi sağlayan karşılıklı kapılarda,

alınlıklarındaki yazının metni[124] dışında, penceredeki süslemelerin tekrarlandığı görülür (Foto. 259-260).

Üst kattaki köşe odalarına geçit veren kapıların köşelikleri, mozayik çini tekniğinde oluşturulmakla birlikte oldukça sade bir süslemeye sahiptir. Dar ve düzgün bir form sunmayan köşelik yüzeylerindeki süsleme; biri beyaz, diğeri firuze renkli sade rumîlerden oluşmaktadır. Motif yüzeylerinin ayrıca, siyah ve kırmızı renkle dolgulandığı dikkat çeker (Foto. 263-264).

Yeşil Cami'de, renkli sır tekniğindeki çinilerin en zengin uygulamaları, kapalı avlunun kuzeyindeki üç mahfil ve kıble yönündeki eyvanın ortasında yer alan mihrapta kendini göstermektedir.

Cami'nin tamamen renkli sır tekniğindeki çinilerle kaplı muhteşem mihrabı, Yeşil Türbe ve Edirne Muradiye Camii ile birlikte Erken Osmanlı dönemindeki üç çini mihrap örneğinden biri olup 6.08 x 10.67 m. ölçüleriyle de Anadolu'daki en abidevi mihrap olma özelliğine sahiptir. Yarım sekizgen bir niş şeklinde tasarlanan mihrabın kavsarası, on iki sıra mukarnaslı hücrelerden oluşmaktadır. Taç kısmında tepelikleri bulunan mihrabın kavsara köşeliklerinde rumî ve hatayî motiflerinden oluşan bitkisel bir kompozisyon, bu kısmın üzerinde de kitabelik yer alır. Yanlarda dilimli kaval silmelere sahip sütuncelerin yer aldığı mihrap nişini, dıştan birbirinden farklı yedi kuşak çevrelemektedir. Koyu mavi zemin üzerine işlenen süslemelerde ağırlıklı olarak bitkisel kompozisyonlar tercih edilmekle birlikte geometrik, yazılı süsleme ile mukarnaslara da yer verilmiş ve genellikle yüzeyler firuze renkli dar silmelerle birbirinden ayrılmıştır (Foto. 48).

Mihrabın taç kısmındaki tepelikler, üç dilimli iri rumî motiflerinin birbirine bitişik şekilde sıralı dizilişinden oluşmaktadır. Konturları firuze renkte işlenen bu motiflerin alt kısmından çıkan sapların yardımıyla, aradaki boşlukların da tepeliklerle aynı forma kavuşması sağlanmıştır. Tepelik yüzeyleri ise biri kapalı form oluşturan beyaz renkli rumileri taşıyan, diğeri sarı goncalarla yüklü firuze renkli serbest kıvrımlı iki dalın oluşturduğu, simetrik bitkisel bir tasarımla değerlendirilmiştir (Foto. 49).

---

[124] *"Elde olanı daha iyiye kullanmazsan, şüphesiz kesin olarak bilinen ebed kapısının eşiğine başını koyacaksın"*, bkz. Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s.143-144.

Mihrabı çevreleyen kuşakların süslemeleri ise dıştan içe doğru şu şekilde sıralanmaktadır. Yanlarda 45°'lik açıyla mihrabın duvar yüzeyinden taşınılmasını sağlayan birinci kuşak, 15 cm. genişliğindedir. İki yandan beyaz şeritlerle sınırlandırılan yüzeyde, kıble yönündeki eyvanın duvarlarındaki dar kuşaklarda görülen hatayî kompozisyonu tekrar edilmiştir (Foto. 49,64).

Bu kuşağın ardından gelen yazı kuşağı, içbükey profilli olup 42 cm. genişliğindedir. Üzerinde rumîleri taşıyan, firuze renkli helezoni kıvrımlı dallar üzerine beyaz renkli celî sülüs ve sarı renkli kûfi hatla Kur'an âyetlerinin[125] işlendiği kuşağın alt kısmında, farklı olarak sarı ve beyaz renkli iki örgü motifi sıralanmaktadır (Foto. 48).

Üç sıra mukarnas hücrelerinden oluşan diğer kuşak, 42 cm. genişliğindedir. Sarı renkli şeritlerle çevrili mukarnas yüzeylerine, beyaz ve firuze renkli sade rumî desenleri işlenmiş, ayrıca mukarnas sıraları fıstık yeşili ince şeritlerle birbirinden ayrılmıştır (Foto. 50).

Mihrap üzerindeki tek geometrik süslemeyi oluşturan dördüncü kuşağın genişliği 47 cm.'dir. Birbiriyle kesişecek şekilde konumlandırılan kapalı şekillerden oluşan kompozisyon, merkezdeki altı köşeli bir yıldız ile bu yıldızı çevreleyen deltoid ve altıgenlerden oluşan şemanın iki farklı eksen üzerinde dizilişinden oluşur. Söz konusu dizilişle kendiliğinden meydana gelen düzgün olmayan çokgenler de dâhil olmak üzere, kompozisyonu oluşturan birim yüzeylerine, kabartmalı simetrik rumî desenleri işlenmiştir. Altı köşeli yıldız ve altıgen yüzeylerdeki tasarımlar, sapları merkezde yıldız oluşturacak biçimde, bağlı bulunduğu yüzeyin formuna göre sıralanan motiflerle şekillenmektedir. Diğer birim yüzeylerinde ise kapalı form oluşturacak şekilde, karşılıklı rumîlerle şekillenen daha sade tasarımlara yer verilmiştir. Kompozisyonda kullanılan renkler; geometrik şeritlerde sarı, motifler ise beyaz, firuze, açık yeşil, sarı ve siyahtır. Ayrıca bazı noktalarda zeminin kahve renkle dolgulandığı da görülmektedir (Foto. 51).

Yaklaşık 8 cm. genişliğindeki beşinci kuşak, silindirik kesitli olup üç farklı kurgudan oluşan rumî üslubundaki bir kompozisyona sahiptir. Boyuna gelişen

---

[125] Söz konusu kuşak üzerinde Neml Sûresi 30. Âyeti ve Fetih Sûresi'nin 1-11. âyetleri yer almaktadır. Bkz. Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s.160-162.

kompozisyondaki ilk kurguda, sarı renkle hatları belirtilen içleri boşaltılmış dört dilimli motifler, birbirine bağlanarak yüzeyi bölümlere ayırır. Çift iplik düzenindeki ikinci kurguda, aynı formdaki rumileri taşıyan firuze renkli iki sap, içleri boşaltılan motiflerin merkezinde kesişecek şekilde "s" kıvrımları oluşturmaktadır. Her iki kurguda da sapların kesişme noktaları, basit düğmelerle kapatılmıştır. Üçüncü kurgu ise sarı ve beyaz olarak iki farklı renkteki, ilk kurguyu oluşturan dilimli motiflerin içine yerleştirilen tepelikli bağ motifinden meydana gelmektedir. Kompozisyonu oluşturan sap ve motiflerin hepsinde konturlar, siyah renkle belirginleştirilmiştir (Foto. 52).

Altıncı kuşak, kuruluş açısından bir öncekine benzer bir anlayışla şekillendirilmiştir. 8 cm. genişliğinde iç bükey profilli bir silme oluşturan kuşak yüzeyinde enine doğru gelişen kompozisyonda, yüzeyin bölümlenmesini sağlayan içleri boşaltılmış dilimli motifler, alt kısımda birleşmeden birbirine bağlanmaktadır. Diğer kurguda, alt kısmından çıkan saplarla birbirine bağlanan kanatlı rumîler, ilk kurgudaki motiflerin içlerini dolduracak şekilde sıralanmaktadır. Bu motiflerden çıkan sapların kesişme yerleri, küçük bir tepeliğe sahip, karşılıklı iki rumîden oluşan bir motifle kapatılmıştır (Foto. 52).

Mihrap nişi ve üst kısmındaki kitabeliği çevreleyen 30 cm. genişliğindeki yedinci kuşakta, iki farklı bitkisel süsleme yer almaktadır. Alt ve üst kısımları yuvarlak dilimli dikdörtgen levhalar içerisindeki kompozisyon, iki farklı kurgudan oluşur. İlk kurguda, levhanın alt ve üst kısmında birbiriyle aynı olan karşılıklı birer rumîden çıkan saplar, "s" kıvrımı oluşturacak şekilde birbiri içerisinden geçerek orta kısımda, yine kapalı form oluşturan rumîlere dönüşmektedir. Alt ve üst kısımda sapların kesişme noktaları, tepelikli bağ motifleriyle kapatılmıştır. Kurgu, siyah zemin üzerine beyaz renklerle işlenmiş olup şimdiye kadarki örneklerden farklı olarak, rumî yüzeyleri daha küçük boyutlu rumîlerle detaylandırılmıştır. Hatayî üslubundaki motiflerden oluşan ikinci kurguda, kapalı form oluşturan rumîlerin içindeki sivri dişli yapraklardan çıkan bir sapın, yüzeyin kalan boşluklarını doldurduğu görülmektedir. Firuze renkli sap üzerinde, gülbezekler, sivri dişli yapraklar ve goncaların yanı sıra, orta kısımda açık yeşil renkte işlenmiş çınar yaprağına benzer motifler dikkati çekmektedir. İki levha arasında kalan açık yeşil zemin üzerinde ise, bir ortabağdan çıkarak iki yana kıvrılan rumîli sapların oluşturduğu ½ simetrisindeki sade bir tasarım yer alır (Foto. 53).

Mihrap nişinin üst kısmında yer alan 130 x 230 cm. ölçülerindeki dikdörtgen formlu kitabelikte, çiçekli kıvrım dallar üzerine sarı renkli celi sülüs ve beyaz renkli kûfi hatla Âlî İmran Sûresi'nin 37. Âyeti yazılmıştır[126]. İleride görüleceği üzere, yapıda, yazıya zemin oluşturacak şekilde işlenen helezoni kıvrım dallı süslemelerin hepsi, rumî motiflerini taşıyan saplarla şekillenmişken yalnızca söz konusu kitabelikte hatayî üslubundaki çiçek ve goncalara yer verilmesi dikkat çekicidir. Kitabeyi dıştan, bitkisel süslemeli bir kuşak çevrelemektedir. Sarı renkli dilimli şemselerle bölümlere ayrılmış yüzey üzerindeki süsleme; hatayî üslubundaki çiçek, gonca ve gülbezekleri taşıyan çift iplik düzenindeki sapların, tek yöne ulamalı olarak çoğaltılmasıyla meydana gelmektedir. Süslemede -diğer örneklerde olduğu gibi- firuze, beyaz, sarı, açık yeşil ve siyah renkler kullanılmıştır (Foto. 57).

Nişin köşeliklerine işlenen, boyuna doğru gelişen serbest kıvrımlı iki dalın oluşturduğu kompozisyonda yer alan; beyaz renkli dallar üzerinde iri rumî motifleri, firuze dallar üzerinde ise sarı renkli goncalar, yapraklar ve naturalist anlayışa yakın çiçekler, gerek form gerekse işlenişi bakımından çok ince bir tasarım anlayışı ve işçiliğin eseridir. Koyu mavi zemin üzerine işlenen süslemede, rumî yüzeyleri küçük rumîlerle tekrar bölünmüş olmakla birlikte motiflerin zemininde, siyah ve bazı kısımlarda da kırmızı rengin kullanıldığı görülmektedir. Köşeliklerin etek kısmında, sarı çizgilerle belirtilen küçük dikdörtgen levhalar, yazıya ayrılmıştır. Koyu mavi zemin üzerine beyaz renkli sülüs hatla Arapça olarak işlenen levhalardan sağdakinde *"Tebriz ustalarının işi"* şeklinde bir ibare, solda ise Farsça olarak Şeyh Sadi'nin Gülistan'ından bir beyit[127] yer alır (Foto. 56).

Kavsarayı kuşatan on iki sıra mukarnas dizisi, her bir sırada firuze ve koyu mavi ince şeritlerle birbirinden ayrılmış olup ayrıca her bir mukarnas hücresi ve yırtmaçları, açık yeşil çizgilerle çevrelenmektedir. Üstten birinci sırada, diş kısımlarının uzatılmasıyla istiridye kabuğuna benzer bir form eldilmiş ve üzeri altın yaldızla boyanmıştır. Dıştan bu kısmı çevreleyen dar kuşak üzerinde; biri dilimli rumileri, diğeri basit goncaları taşıyan çift iplik düzeninde bitkisel bir süsleme yer almaktadır. Beyaz

---

[126] Âyet'in Türkçe anlamı: *Zekerriya onun yanında, mâbede her girişinde orada bir rızık bulur ve "ey Meryem, bu sana nereden geliyor?" der. O da "Bu, Allah tarafındandır".* Bkz. Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s. 160-162.

[127] *"Zalim zulmünü ve fenalığını yaparken öfkesini tatmin etmiş olmaktan zevk almaya çalışır. Bilmez ki pek çok zaman geçtiği halde yaptığı zulmün günahı ebediyen kendi boynunda kalır".* Bkz. Şevki, *Bursa Yeşil Camii*, s. 43.

renkli rumîlerin zemininde kırmızı, firuze renkli sap üzerindeki goncalarda da sarı renk kullanılmıştır. Geri kalan mukarnasların yüzeyi, bitkisel desenlerle değerlendirilmiştir. Dar bir form sunan diş kısımlarına, tek bir sap üzerindeki ters-düz sırasıyla dizilmiş basit rumî ve goncalar veya çift iplik oluşturan sade rumîler işlenmiş, diğer hücrelere ise rumî ve hatayîlerin birlikte kullanıldığı ½ simetrik tasarımlara ve çift iplik örgülerine yer verilmiştir. Desenlerde kullanılan renkler, diğer örneklerde olduğu gibi, beyaz, firuze, sarı ve siyahtır (Foto. 58).

Mihrap nişinin iki yanındaki yuvarlak dilimli sütunceler, sekizgen formlu kaide ve başlıklara sahiptir. Sekizgenin köşeleri geniş birer dişle pahlandıktan sonra, iç ve dışbükey kavisli bir yüzeye dönüşmektedir. Mihrabı çevreleyen içbükey kuşakta, yüzeyi bölümleyen üç dilimli motiflerle aynı formu oluşturan bu kavisli yüzeylere, açık yeşil zemin üzerine sarı ve koyu mavi renklerle işli çift iplik rumî kompozisyonu işlenmiş, pahlı yüzeylere de tepelikli bir ortabağın çevrelediği karşılıklı birer rumî yerleştirilmiştir. Başlık ve kaidelerin düz bir yüzey oluşturan kısımlarında ise, rumî ve hatayî motifleriyle şekillenen iki kurgunun oluşturduğu, boyuna gelişen simetrik bir kompozisyona yer verilmiştir. Aynı anlayışla şekillendirilen sütunce yüzeylerinde, bu kez iki kurguyu da sapları birbiri içerisinden geçen farklı eksenlerdeki rumîli saplar oluşturmaktadır (Foto. 53). Niş yüzeyinde, boyuna doğru "s" kıvrımları yaparak gelişen ters-düz dizilişindeki rumîleri taşıyan firuze renkli sapların oluşturduğu kompozisyonda, sapların kesişme noktaları, iki farklı eksende olmak üzere, tepelikli bir ortabağ ve karşılıklı yerleştirilen birer rumîyle gizlenmiştir. İki ucundan çıkan saplarla birbirine bağlanan ve böylece kapalı bir form oluşturan beyaz renkli rumîlerin, bu dönemde örneğine pek rastlanmayan bir forma sahip oldukları dikkati çekmektedir (Foto. 54). Niş yüzeyin üst kısmında, yaklaşık 40 x 40 cm. ölçülerinde, kare formlu bir hat levhası yer almaktadır. Sarı renkli bir çerçeve içerisinde, celi sülüs hatla Arapça yazılan *"Allah (Celle Celâlühü)"* ibaresi, müsenna istifli olarak siyah zemin üzerine sarı renkle yazılmıştır (Foto. 55).

Bugün müezzin mahfili olarak kullanılan alt kattaki mahfiller, birer Bursa kemeri ile kapalı avluya açılmakta, kuzey duvarında ise dikdörgen formlu birer pencere yer almaktadır. Üzeri düz tavanla örtülü mahfillerin ölçüleri, giriş sofasının doğusunda 3.11 x 3.65, batısında 3.30 x 3.67 m. olup zeminden yükseklikleri yaklaşık 5.35 m. dir. Pencere sahanlığı da dâhil olmak üzere, mahfillerin zemine kadar tüm yüzeyi çinilerle

kaplanmış, dıştan da yine çinili kuşaklarla çevrilmiştir. Çinilerde kullanılan teknik, tavanlarda çini mozayik, duvarlarda pencere hizasına kadar altın yaldızlı tek renk sırlı çini, geri kalan kısımlarda ise renkli sırdır. Mihrapta olduğu gibi bu mahfillerde de süslemeler, koyu mavi zemin üzerine işlenmiş ve bölümler genellikle firuze renkli düz kuşaklarla birbirinden ayrılmıştır (Foto. 35-36).

Mahfillleri dıştan çevreleyen, aynı bitkisel süslemeye sahip iki kuşak, firuze renkli düz silmelerle birbirinden ayrılmaktadır. Daha geniş tutulan süslemeli kuşakların kompozisyonu, hünkâr mahfilinin sahanlığını çevreleyen kuşakla aynıdır (Foto. 37). Bu kuşakların ardından içbükey kavisli diğer bir kuşakla kemer yüzeyine geçilmektedir. Kemer ayaklarını çevreledikten sonra yukarıya doğru yönelerek tavanları da çevreleyen bu kuşak üzerinde; sapları birbirine bağlı iki rumî motifinin sıralı dizilişinden oluşan bir süsleme yer alır. Beyaz ve firuze renkte işlenen motif ve sapların boşluklarında sarı kullanılmıştır (Foto. 37, 45).

Bursa kemerinin yüzeyi; dikdörtgen bir kitabelik, üçgen köşelikler ve bu kısımları birbirinden ayıran süslü bir kuşakla değerlendirilmiştir. Kitabelik kısımlarında, helezoni kıvrımlı firuze renkli dallar üzerine, beyaz celî sülüs hatla Kur'an âyetleri[128] işlenmiştir. Kemer ayaklarının kavislendiği geniş yüzeylerde yer alan, sarı renkli şeritlerle çevrili köşeliklerde ise, üç farklı kurgudan oluşan rumî üslubundaki bir süslemeye yer verildiği görülmektedir. ½ simetri hesabına göre düzenlenmiş olan kompozisyon, üç farklı kurgudan oluşur. Birinci kurguda, birbirine bağlanacak şekilde ortada tam, yanlarda yarım olarak işlenen, içleri boşaltılmış üç dilimli, tepelikli motiflerle simetri eksenleri belirlenmiştir. Diğer iki kurguda, ortadaki tam motifin merkezindeki birer ortabağdan çıkan simetrik saplar, serbest kıvrımlarla yüzeyin kalan boşluklarını doldurmaktadır. Konturları siyah renkle işlenen motif ve saplarda; sarı, beyaz ve firuze, motif zemininde ise sarı ve siyah renkler kullanılmıştır. Aynı renkler, kitabelik ve köşelikleri birbirinden ayıran, rumî ve hatayî motiflerini taşıyan iki farklı sapın şekillendirdiği çift iplik düzenindeki kuşak kompozisyonunda da tekrar edilmektedir (Foto. 37).

---

[128] Giriş sofasının batısındaki mahfilin kitabelik kısmında Fâtır Sûresi'nin 3. Âyeti, doğudaki mahfilde ise Zümer Sûresi'nin 74. Âyeti yer almaktadır. Bkz. Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s. 144-147.

Bursa kemerinin ayakları, üç sıra mukarnasla kademelenen zarif yastıklara oturmaktadır. Mukarnas hücreleri altın yaldızla boyanmış, aralarında kalan düz yüzeylere, zarif buket demetleri ve rumîler işlenmiştir. Mukarnas dizisinin alt kısmı, bezemeli bir kuşakla birbirine eş iki dikdörtgene ayrılmıştır. Sivri ve dilimli kemerciklerle kademelendirilen dikdörtgen yüzeylere, sarı, beyaz, firuze ve siyah renklerle bitkisel motif ve desenler resmedilmiştir (Foto. 45). Kemerin karın kısmında; kemer ayaklarının kavislendiği yan bölümler ve ortadaki düz yüzeyde olmak üzere, iki farklı süsleme yer alır. Yan bölümlerin üst kısımları, dikdörtgen levhalar içerisine alınmış ve yüzeylerine kıvrımdallı zemin üzerine, celî sülüs hatla Arapça olarak İslâmi övgü ve öğütler[129] işlenmiştir (Foto. 37-38). Geri kalan yüzey, iki ucu birer tepelikle son bulan dilimli levhalarla bölümlenerek, bitkisel desen ve kompozisyonlarla bezenmiştir. Köşeliklerdeki desen, hatayî üslubunda çiçek ve goncaları taşıyan karşılıklı iki saptan ibaret olup levha yüzeylerine, boyuna doğru gelişen bir rumî kompozisyonu tasarlanmıştır. Daha önceki çini süslemelerde birçok defa örneği bulunan kompozisyon şeması, birer ortabağdan çıkan, belirli noktalarda birbiriyle kesişecek şekilde gelişen "s" kıvrımlı iki saptan meydana gelmektedir (çift iplik düzeni). Sapların kesiştiği noktalar ve yüzeyin kenarlarına denk gelen kısımlar, farklı formlardaki simetrik motiflerle gizlenmiştir. Ayrıca kurguları oluşturan hatlardan birinde, rumî yüzeyleri daha küçük rumîlerle detaylandırılmıştır (Foto. 38).

Kurgulardan biri hatayî üslubunda düzenlenmiş olmakla birlikte, Bursa kemerinin düz bir yüzey oluşturan orta kısmı da benzer bir anlayışla düzenlenmiştir. Fakat burda kullanılan teknik, çini mozayiktir. Tasarımı oluşturan motifler, mihrap köşeliklerindekilerle yarışacak düzeyde, gelişkin formlar sunmaktadır. Motif ve saplarda beyaz ve firuzenin yanında, altın yaldız da belirgin bir biçimde kullanılmış ayrıca motif boşluklarında koyu yeşil, kırmızı ve firuze bir arada kullanılarak, süslemeye zengin bir görünüm kazandırılmıştır (Foto. 39).

Mahfillerin duvarları, daha önce de belirtildiği üzere, pencerelerin üst hizasına kadar altın yaldızlı, koyu yeşil renkte altıgen plakalarla kaplanmıştır. Pencere açıklığı da dâhil olmak üzere, bu çinileri kesintisiz olarak dolanan kuşağın süslemesi, mahfilleri

---

[129] Her iki mahfilde de aynı şekilde *"İslâm'dan daha üstün bir şeref yoktur. İzzet ancak Allah'a itaattedir"* ibaresi yer almaktadır bkz. Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s. 144-147.

dıştan çevreleyen iki kuşakla aynıdır. Bu kuşağın üzerinde, atlamalı olarak sıralanan madalyon ve oval formlu levha yüzeylerine işlenen geniş bir yazı kuşağı[130] daha yer almaktadır. Yazılar, firuze renkli, helezoni kıvrım dallı bir zemin üzerine işlenmiştir. Madalyonlarda, ortada altı köşeli bir yıldız oluşturacak şekilde istiflenen celî sülüs yazı ile oval levhalara celî sülüs-kûfi birlikteliğiyle yazılan Yeşil Cami ve Çelebi Mehmed'i öven metinler, kuşak üzerindeki dikkat çeken ayrıntılar olarak öne çıkmaktadır (Foto. 43).

Mahfillerin söz konusu yazı kuşağıyla tavan arasında kalan yüzeyleri, koyu mavi renkteki altıgen plakalar üzerine işlenen renkli sır tekniğindeki bitkisel bir süslemeye sahiptir. Kompozisyonda, iki farklı üçgen oluşturacak şekilde yerleştirilen beyaz renkli üç ortabağ ve firuze renkli karşılıklı basit birer rumîden çıkan saplar, levhanın orta noktasında altı köşeli bir yıldız oluşturacak şekilde birbiri içerisinden geçmektedir. Bu yıldızın içerisine de siyah zemin üzerine sarı renkli bir gülbezek işlenmiştir. Bu şemanın her bir levhanın orta kısmına tam, köşelerine de yarım olarak işlenmesiyle, iki farklı şemadaki ortabağ ve rumîlerin, birbiri içerisinden geçecek şekilde birleştiği görülmektedir. Bu kompozisyon, daha sonra 1437-1447 tarihleri arasında Edirne'de inşa edilen Üç Şerefeli Camii'nin mihrap duvarında, kalem işi olarak uygulanmıştır (Foto. 521-522). Kapalı avluya girişi sağlayan açıklığın doğusundaki mahfilin güney duvarında, söz konusu süslemeden farklı olarak, ma'kılî hatla dörtlü *"Muhammed"* yazısının işlendiği bir levha bulunmaktadır[131] (Foto. 43-44).

Yeşil Cami Külliyesi'ndeki mozayik çinilerin en güzel örneği, söz konusu mahfillerin tavanlarında yer alır. Dıştan dar bir kuşakla çevrili tavan; orta kısımda iri bir

---

[130] Her iki mahfilde madalyonlar içerisinde sarı renkli celî sülüs hat ile Allah'ın güzel isimleri *"Yâ gufrân yâ burhân yâ sultân yâ hannân yâ mennân yâ deyyân"*, işlenmiştir. Türkçe anlamları için bkz. http://www.diyanet.gov.tr/yayin/basiliyayin/ydinikavramlaryazdir.asp?id=433. Oval formlu birimlerde sarı renkli kûfi hat ile Farsça *"Mutluluk, huzur, hayat boyunca (Allah'tan) desteklenmiş uzun bir ömür, içinde boyun eğme aşağılık bulunmayan sürekli bir izzet ile kıyamete kadar bahtiyarlık (bu eserin) sahibine olsun"* ibareleri yer almaktadır. Yine aynı birimlerde yer alan celî sülüs hatla yazılmış Farsça beyitler doğu ve batıdaki mahfilde farklı olmakla birlikte şu şekildedir: giriş sofasının doğusunda *"Ey mutluluk kıblesi ve ey saâdet kâbesi! Hoş bir yersin, başka hiçbir yere yol yoktur. / Senin revakındaki her kemer, dünyada yeşeren bir bitkidir/ Senin binalarında gök kuşağından oluşan her göz, dünyayı gösteren bir kristaldir. / Kapıya halel getirecek şey, temele ait değildir. Dağlar yayılsa veyahut gökler yarılsa da"*; batısında *"Binlerce yıl sonra Zühal'in ismine ulaşılır./ Eğer insana senin sarayından bir taş serbest bırakılırsa / zerrelerden oluşan güneş eğer mecal bulursa / kafasındaki müşteri senin ölçünü buluta ve havaya koyar. / Bela yumağı, Kitab'ın kapsamında ebedî olarak dolaşır. / Tersine dönmüş deniz (mavîliğinden dolayı semâ), izzet ve bekâ senin için daim olsun."*. Bkz. Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s. 144-147.

[131] Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s.143'de yanlışlıkla bu ibarenin giriş sofasında olduğu ifade edilmiştir.

madalyonla bölümlenmiş ve tüm yüzey çeşitli bitkisel kompozisyonlarla bezenmiştir. Madalyonun yüzeyinde, tamamen rumî motiflerini taşıyan sapların oluşturduğu üç farklı kurgunun 1/12 oranında çoğaltılmasıyla, oldukça girift bir düzenleme meydana getirilmiştir. Kompozisyonun tamamında, sapları merkeze doğru altı köşeli yıldızlar oluşturan motifler, aynı şekilde yıldızlar oluşturarak çevreye yayılmaktadır. Kurgulardan birini, yine içleri boşaltılmış dilimli motifler oluşturmakla birlikte, burada yan dilimlerin sade rumîlerle hareketlendirilmiş olduğu dikkati çeker. Beyaz, firuze ve altın yaldızla renklendirilen kurgularda, motiflerin zemini kırmızı ve koyu yeşil parçalarla dolgulanmıştır. Tasarımın oldukça girift olmasına rağmen ideal form ve boyutlardaki motiflerle yüzeyle tasarım arasındaki doluluk-boşluk oranı, çok başarılı bir biçimde dengelenmiştir. Madalyonu dıştan; sapları birbirine bağlanan dört dilimli motifler ile bunların içine ve aralarına yerleştirilen karşılıklı rumîlerin sıralanmayısla oluşan, bir kuşak çevrelemektedir. Madalyonun dört köşesinden gelişerek tavanın geri kalan yüzeyini kaplayan süsleme, her iki mahfilde birbirinden farklıdır. Üç farklı kurgudan oluşan batıdaki mahfilin kompozisyonunda, birinci kurgu; ortada tam, yanlarda yarım olmak üzere, beyaz renkle sadece konturları işlenen dilimli motiflerden meydana gelmektedir. Ayrıca yarım olarak işlenen motiflerin sapları, karşılıklı olarak tekrar kıvrılarak madalyonun ana eksenlerinde, birer tepelik oluşturmaktadır. İkinci kurguda, tavanın köşesine yakın bir ortabağın alt kısmından çıkan saplar kanatlı birer rumîye dönüşerek kapalı bir form oluşturduktan sonra, iki yana kıvrılarak iri rumîleri taşımaktadır. Altın yaldızla işlenen bu kurguda, rumî yüzeyleri daha küçük rumîlerle bölünmüş ve rumîlerin aralarında kalan boşluklar, firuze ve koyu yeşil çinilerle dolgulanmıştır. Son kurguda ise, kapalı form oluşturan klasik formdaki bir hatayî çiçeğinin alt ve üst kısmından çıkan firuze renkli saplar, serbest kıvrımlarla yüzeyin kalan boşluklarını doldurmaktadır. Sap üzerindeki çiçek, gonca ve gülbezekler, beyaz renkle işlenmiş olup her bir motifin zemininde kırmızı ve koyu yeşil kullanılmıştır (Foto. 40). Doğudaki mahfilin süslemesi, aynı tasarım esası ve renklerle düzenlenmiş olmakla birlikte motiflerin formları farklıdır ve batıdaki mahfilde, sadece konturları işlenen dilimli motifler, burada bulunmamaktadır (Foto. 41). Tavanı çevreleyen kuşaklar da birbirinden farklıdır. Batıdaki kuşağın kompozisyonu, rumî ve hatayî üslubundaki motifleri taşıyan çift iplik düzenindedir. Doğuda ise, üzerinde hatayî üslubunda çiçek ve goncalardan başka üç dilimli iri bir yaprağı taşıyan "s" kıvrımlı bir sap, kuşak boyunca tekrarlanmaktadır.

Mahfillerin, pencere sahanlıklarının tavan süslemeleri de mozayik çinili olup ana ve ara yönler doğrultusunda, rumî ve hatayî üslubunda iki kurgudan oluşan bitkisel bir süslemeye sahiptir. Bu süslemeyi çevreleyen, siyah ve altın yaldız şeritlerle belirtilen kuşak yüzeyi, yanları dilimli uzun levhalarla bölümlere ayrılmış; köşelere denk gelenlere, kapalı form oluşturacak şekilde kanatlı rumiler ve bir gülbezekten iki yana çıkan basit dallar resmedilmiştir. Kanat rumilerin iki yanından çıkan saplar, levhanın kenarlarına doğru kıvrılarak dilimli rumîlere dönüşmekte ve bu şekilde sonlanmaktadır. Diğer levhalara ise firuze renkli kıvrık dallar üzerine beyaz nesih yazı ile "velâilâheillâllâh", "vallahuekber", "sübhanallah", "velhamdülillâh" yazılmıştır[132] (Foto. 42).

Birinci kat seviyesinde, giriş sofasının üzerinde yer alan hünkâr mahfili, 3.33 x 4.50 m. ölçülerinde olup yerden yüksekliği 4.14 m.'dir. Kuzeyindeki mukarnas kubbeli sahanlığın zemininden iki sıra basamakla çıkılan mahfil, bu kısma ve güneyindeki kapalı avluya, karşılıklı birer Bursa kemeriyle açılmaktadır. Düz tavanın, duvarla birleştiği kısımda, güçlü bir plastik etkiye sahip mukarnaslı bir pervaz yer alır. Alt kat mahfillerinden farklı olarak zemini de süslemeye dâhil edilen mahfilin çinilerinde kullanılan teknik; kemerlerin düz bir yüzey oluşturan karın kısmında çini mozayik, geri kalan kısımlarda ise renkli sırdır.

Hünkâr mahfilinin harime dönük olan güney cephesini, birbirinden farklı iki kuşak çevrelemekte, taç kısmında ise mihraptakilerle aynı olan tepelikler yer almaktadır. Kapalı avlunun zeminine kadar uzanan dıştaki kuşağın üzerinde, firuze renkli helezoni kıvrımlı dallar üzerine, beyaz renkte örgülü kûfi hatla oluşturulan Kelime-i Tevhîd tekrarlanmaktadır. İlkine göre oldukça geniş tutulan ikinci kuşak, geometrik bir kompozisyona sahiptir. Bu kompozisyon, söz konusu kuşağın dışında, mahfilin duvarlarında, tavanında, zemininde ve korkuluk yüzeyinde olmak üzere mahfildeki çinilerin temelini oluşturur. Tasarım, sekiz kollu yıldız ve sekizgenin birbiriyle kesişecek şekilde, iki farklı eksende sıralanmasından oluşmakta, şekillerin bu şekilde sıralanması sonucunda da, sekiz kollu yıldızların etrafında, kendiliğinden beş köşeli yıldızlar meydana gelmektedir. Geometrik şekilleri oluşturan çizgiler, kabartma oluşturacak şekilde ve sarı renkle işlenmiştir. İkinci kez kabartılan geometrik birim

---

[132] Şerare Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, s. 204.

yüzeylerinde ise, rumî ve hatayî motiflerinin birlikte kurgulandığı simetrik sade desenler yer alır (Foto. 81). Mahfilin korkuluk şebekesinde, geometrik birimlerin yüzeyi, oyularak boşaltılmıştır. Ayrıca mahfilin kullanımı dikkate alınarak, zemin çinileri, kabartma oluşturacak şekilde değil, düz yüzeyli olarak imal edilmiştir.

Mahfilin Bursa kemerlerinde, cephe oluşturan yüzeylerin süslemesi ve mukarnaslı yastıklar, alt kat mahfilleriyle hemen hemen aynıdır. Farklılık, kemerlerin karın kısmına işlenen geometrik kompozisyonlarda kendini gösterir (Foto. 76-77). Kompozisyonların esası her iki kemerde de aynıdır. On köşeli bir yıldızı çevreleyen beşgenler ve bu beşgenler ile yatay ve düşey doğrultuda kesişen konkav sekizgenlerden oluşan bir şema, iki farklı eksende sıralanarak grift geometrik bir ağ meydana getirir. Güney taraftakinden farklı olarak, kuzeydeki kemerin karnındaki geometrik şekiller, yuvarlak hatlı olarak tasarlanmıştır. Geometrik birimlerin yüzeyine işlenen rumî desenlerinin; kuzeydeki kemerde genellikle çarkıfelek tarzında, güneydekinde ise karşılıklı, kapalı form oluşturacak şekilde tasarlandığı söylenebilir. Kompozisyonlarda, geometrik şekilleri oluşturan çizgiler sarı renkle, rumîli desenler ise beyaz, firuze, açık yeşil ve kırmızıya yakın kahverengiyle işlenmiştir (Foto. 78-79). Aynı kompozisyonların kemerlerin düz bir yüzey oluşturan orta kısımlarında, çini mozayik tekniğiyle değerlendirilmesi ilginç bir ayrıntı olarak dikkati çeker. Firuze, lacivert ve koyu yeşil renkte parçalarla oluşturulan bu kısımlarda, şekilleri oluşturan sarı çizgiler, altın yaldızla tekrar boyanarak, renk etkisinin arttırıldığı görülmektedir (Foto. 77).

Yeşil Türbe'nin çinileri, gerek caminin çinileriyle gerekse diğer süslemeleriyle büyük bir uyum içindedir. Dıştan dikdörtgen firuze çinilerle kaplı türbede, sülüs yazılı pencere alınlıkları, onikigen geçmelerine sahip dikdörtgen levhalar ile bu kısımları ve firuze çinileri çevreleyen kuşaklar, giriş kısmındaki kitabeler, kapının iki yanındaki mihrabiyeler, kubbe ve çevresini kaplayan çiniler, yapının çinileri ve taş süslemelerini büyük ölçüde tekrarlar (Foto. 86, 153, 170, 199, 383-391). Giriş cephesinde, çini kitabeleri ve iki yandaki mihrabiyeleri çevreleyen rumîli bir kuşak ve aynı süslemeye sahip mihrap nişini çevreleyen kuşakta farklı olarak desenin yüksek kabarta oluşturacak şekilde oyulması, cami çinilerinde görülmeyen bir özellik olarak dikkati çeker (Foto. 400).

Türbenin iç kısmında duvarlar altıgen firuze çinilerle kaplanmış, mihrap ve pencerelerin iki yanında, firuze çinilerin arasına içi rumîlerle süslü zarif şemse-salbek

yerleştirilmiştir. Caminin giriş sofası ve müezzin mahfillerindeki zümrüt yeşili altın yaldızlı plakalar, türbenin içine geçişi sağlayan, dışa taşkın, anıtsal yüzeyinde de görülür. Türbedeki mozayik çini tekniğinin örneğini oluşturan pencere tavanları ise, camideki örneklerin daha sade uygulamaları olarak dikkat çeker (Foto. 403).

Çelebi Mehmed'in tamamen renkli sır tekniğindeki çinilerle kaplı muhteşem sandukasında, kabartma harfli yazılara zemin oluşturan dilimli zarif yaprakların yanında, sandukanın kaidesinde, dilimli kemerler içine alınan iri hatayiler, camideki örneklerden ayrılan belirgin motifler olarak öne çıkar (Foto. 401). Kaidenin üst yüzeyindeki rumî kompozisyonunda, motif yüzeylerinin aynı rengin açıktan koyuya doğru tonlamalı olarak işlenmesi, Yeşil Cami'de görülmeyen bir yenilik olarak oldukça dikkat çekicidir (Foto. 402).

Türbe çinilerinin en güzel örnekleri kuşkusuz, tamamen renkli sır tekniğindeki çinilerle kaplanan mihrapta yer alır. Taç kısmındaki, iki farklı form sunan iri tepelikler, rumî bezeli kabaralar, bazı noktalarda yüksek kabartma oluşturan silmeler ve iri rumî motifleri ile cami mihrabından farklı bir bezeme programı, ilk bakışta kendisini hissettirir. Mukarnaslı kavsaranın altında, niş yüzeyinde, dilimli kaş kemer içerisine alınan süslemede, bu farklılık daha da belirginleşmektedir. Lacivert zemin üzerine sarı, firûze, beyaz, açık yeşil ve kahverengi ile işlenen iki şamdan, kandil ve bir vazodan çıkan iri yapraklar, gonca ve çiçeklerin meydana getirdiği süsleme Yeşil Külliyesi'ndeki en orijinal tasarımlardan biri olarak öne çıkar (Foto. 395-400).

Medresenin çini programında, pencere alınlıklarına uygulalan firuze renkli sırlı tuğla kompozisyonlarının dışında, giriş eyvanının yarım tonozunu çevreleyen bir kuşakta, türbeden arta kalan iki farklı süslemeye sahip çinilerin yüzeye uygulandığı görülmektedir. Bunun yanında batıdaki eyvanın tonoz aynasında yer alan, renkli sır tekniğinde, yirmi dört kollu bir yıldızdan gelişen kompozisyondan alınmış bir kesit ise, medresenin kendine has bir bezemesi olarak diğer çiniler arasında ön plana çıkmaktadır.

2.3. Onarım ve Müdahaleler

Yeşil Cami ve Külliyesi'nin günümüze kadar geçirdiği onarım ve müdahaleler hakkında, gerek eski belgeler gerekse yapıya ait eski fotoğraflar, birtakım bilgiler sunmaktadır. Bunun yanında, yapının içinde ve dışında dönemsel müdahalelerin izlerini

görmek de mümkündür. Cami'nin onarımları hakkındaki en eski bilgiler, Bursa kadı sicilleri ve Başbakanlık Osmanlı arşivlerinde kayıtlıdır. Çeşitli yayınlardaki[133] bu bilgilerden, özellikle yapının süsleme unsurlarını etkileyen müdahalelere değinilecektir.

Söz konusu kayıtlardaki bilgiler ışığında yapının ilk onarımı, 1552 tarihinde gerçekleştirilmiş ve o zamana kadar hiçbir işlem yapılmamış olan kubbelerin bütün kurşunları yenilenmiştir[134]. 1623 yılında yapılan keşifte kubbe kurşunlarının bozulduğu, yağmur sularının içeriye sızıp nakışlara ve çinilere zarar verdiği, minaresinin ve şerefesinin, acil olarak onarılması gerektiği belirtilmektedir ki yapının süslemelerine yapılan en erken tarihli müdahale, bu kayıtta ifade edilmiştir[135]. 1635, 1645 ve 1684 tarihinde yapılan onarımlarda, yapının süslemelerine etki edecek herhangi bir müdahale kayıtlara geçmemiştir. 1783 yılında gerçekleştirilen kapsamlı çalışmalar sırasında, kalem işi süslemelere yapılan müdahaleler söz konusudur. Kıble yönündeki eyvan ile orta avluda yapılan çalışmalarda, duvarların sıvası yenilenmiştir. Bu bölümlerde kubbelere geçişi sağlayan prizmatik üçgenler üzerinde bulunan kalem işlerinin büyük bir bölümü sağlam olduğundan, onarıma muhtaç olan az bir yeri sıvanarak tekrar kalem işi ile süslenmiştir. Aynı onarımda güneydoğu-güneybatı tabhanelerinde, kubbe eteklerine kadar üzerinde herhangi bir süsleme bulunmayan duvarların sıvası yenilenmiş ve bu bölümden yukarıda yer alan kalem işi nakışlar onarılmıştır.

1854 yılında Bursa'da meydana gelen deprem, şehirde büyük kayıplara yol açmış, pek çok yapı yıkılmış, Yeşil Cami Külliyesi de dâhil olmak üzere birçok yapıda ciddi hasarlar meydana gelmiştir[136]. 1863 yılında dönemin valisi Ahmed Vefik Paşa'nın daveti üzerine İstanbul'dan Bursa'ya gelen Fransız Mimar Leon Parvilleé, Yeşil Cami ve Türbesi ile birlikte Ulu Camii, Orhan ve II. Murad camilerinin onarımını gerçekleştirmiştir[137]. Leon Parvilleé Bursa'da kaldığı süre içinde, çini malzeme başta olmak üzere caminin süsleme unsurlarını resmetmiş ve 1873 yılında *"Architecture et Decoration Turques au XVe Siecle''* adlı eserini yayınlamıştır. Söz konusu eserde

---

[133] Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi Mehmed ve II. Murad Devri*, s. 50-54; Doğan Yavaş, "Yeşil Cami'de 2009/2010 Yılı Restorasyonu", *XVI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, Konya: Kömen Yayınları, 2010, s. 629-653; Doğan Yavaş, "Bursa Yeşil Cami'de Yapılan Onarımlar", *Türk Dünyası Araştırmaları (Prof. Dr. Oktay Aslanapa Özel Sayısı)*, Kasım-Aralık 2009, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, s. 589-598.
[134] Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi Mehmed ve II. Murad Devri*, s. 50.
[135] Yavaş, "Yeşil Cami'de 2009/2010 Yılı Restorasyonu", s. 633.
[136] Kâzım Baykal, "1854 Zelzelesi ve Tahribatı", *Uludağ*, S.83, Mayıs-Haziran-1947, Bursa: s.18.
[137] Leon Parvilleé, *Architecture et Decoration Turques au XVe Siecle*, Paris: V.A. Morel, 1874, s.4.

yapının o anki durumu ve yapılan uygulamalar hakkında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Fakat *Usûl-i Mi□mârî Osmânî*'de, bu onarım sırasında hasar gören kubbelerin demir çemberler içine alınıp çatlak olan yerlerine çimento katılarak tamir edildiği ifade edilmektedir[138].

1893 yılında yapılan onarımda Yeşil Cami'nin kubbeleri, kurşunları ve aydınlık feneri yenilenmiş, iki minaresi de onarılmıştır[139]. 1904-1907 yılları arasında mimar Asım Kömürcüoğlu tarafından türbe ve camide gerçekleştirilen onarım sırasında, bozulan çiniler, Kütahya'da aslına uygun olarak üretilen yenileriyle değiştirilmiş ve mimarın başarılı onarımından dolayı Sultan Abdülmecid tarafından ödüllendirilmiştir[140]. Bu tarihten sonra 1940, 1954, 1967, 1977 ve 1983 yıllarında, Yeşil Cami'ye yapılan küçük çaplı müdahaleler, Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivlerinde kayıtlıdır[141]. Bunun dışında Kâzım Baykal, 1950 yılında alçı ustası İsmail Sönmez tarafından gerçekleştirilen çalışmalar sonucunda, orta kubbeye geçiş öğeleri ve güneydoğu-güneybatı tabhanelerdeki[142] sıva altında kalan nakışların ortaya çıkarıldığını ifade etmektedir. En son olarak camide 2009 yılında başlayan restorasyon çalışmaları, 2012 yılında tamamlanarak 11 Mayıs günü cami ibadete tekrar açılmıştır.

Yeşil Cami'ye ait eski fotoğrafların büyük bir bölümü, bugün İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde 90449 numarada kayıtlı olan, Sultan II. Abdülhamid'in isteği doğrultusunda hazırlanan fotoğraf albümlerinden günümüze ulaşmıştır. Söz konusu albüm için 1894 yılında çekilen yapının içi ve dış cephelerine ait çok sayıdaki fotoğraf, yapının o zamanki durumu hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. O tarihte yapının dış kısmında dikkati çeken en belirgin farklılık, taçkapının üzerindeki barok tarzda konsol ve kirişlerle desteklenen mermer saçağın varlığıdır. Büyük bir olasılıkla L. Parvilleé tarafından konan bu saçağın ne zaman kaldırıldığına dair kesin bir kayıt yoktur. Ayrıca günümüzde mermer kaplı avlu zeminin, o yıllarda serbest taş döşeli

---

[138] Montani Efendi vd., *Osmanlı Mimarisi*, s.19.
[139] Yavaş, "Yeşil Cami'de 2009/2010 Yılı Restorasyonu", s.634.
[140] Anonim, "Y.Mimar Asım Kömürcüoğlu Hayatı ve Eserleri (1879-1957)", *Arkitekt*, C.26, No: 290, İstanbul: 1958, s. 43.
[141] Ali Kılıcı, "Hacı Bayram-ı Veli Döneminden (1300-1453) Günümüze Kalan Vakıf Eserleri ve Vakıflar Genel Müdürlüğümün Bunlar Üzerinde Yaptığı Çalışmalar", *IV. Vakıf Haftası*, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1987, s. 103.
[142] Kâzım Baykal'ın *"Koridorun sonundaki odaların kubbeleri, kasnağı ve stalaktitler, nakkaş Ali'nin nakışları ile süslü yeni açılıyor"* ifadesi ile hangi mekânları kastettiği tam anlaşılamamakla (giriş koridorunun iki ucundaki odalar tonoz örtülüdür) beraber bu kısımların, yan eyvanların güneyindeki tabhaneler olması muhtemeldir bkz. Baykal, *Bursa ve Anıtları*, s. 138.

olduğu, şadırvanın etrafında çapraz ahşap gergili korkuluklar ve mermer korkuluklarının üzerinin de metal parmaklıklı olduğu görülmektedir. Günümüzde güney cephenin batı ucunda yer alan avlu kapısı o tarihte, kuzey cephenin batı ucuna açılmaktadır (Foto. 100-101). M.B.V.G.M. arşivindeki bir başka fotoğrafta, günümüzde taçkapı ile şadırvanın aksında yer alan kuzey girişin, biraz daha doğuda olduğu görülmektedir (Foto. 8, 102).

1894 yılına ait fotoğraflarda, camiye girişi sağlayan ahşap kapının farklı olduğu görülmektedir (Foto. 104). Bu fotoğraflardaki dikkat çekici bir diğer ayrıntı, kapı açıklığının yay kemeri üzerinde, kilit taşına hakkedilen tamir kitabesidir. 15 Muharrem 1208 (23 Ağustos 1793) tarihinin yazılı olduğu kitabe, günümüzde bulunmamakla birlikte, 1783 yılındaki kapsamlı onarımlar ile ilişkili olmalıdır (Foto. 105). Ayrıca inşa kitabesinin üstündeki, günümüzde geometrik şebekeli olan pencere, o tarihte ahşap kapakla örtülüdür ve taçkapının iki yanındaki pabuçluk bölümleri o tarihten sonra yenilenmiştir. Günümüzde, dilimli kaş kemer formunda oluşturulmuş bölümlerin de daha önceleri Bursa kemerli olarak yapıldığı görülmektedir (Foto. 104). Söz konusu kısımların XX. yüzyılın başlarında -büyük olasılıkla, 1904-1907 yılları arasındaki Asım Kömürcüoğlu'nun onarımı sırasında- yenilendiği düşünülebilir.

Yapının kuzey köşelerinde yer alan minare külahlarının daha önceden takye biçiminde ve üzerlerinin sıvalı olduğu anlaşılmaktadır (Foto. 101,103). Leon Parvilleé çiziminde tek minare göstermiş (Şekil 14) olsa da simetrik olarak bulunan minare yolları ve kuzey cephedeki mazgallar yapının ilk inşası sırasında iki minareli olarak yapıldığını göstermektedir. Bununla birlikte 1893 tarihinde onarılan iki minareden bahsedilmesi, ikinci minarenin Fransız mimar tarafından veya hemen sonrasında yapıldığına işaret etmektedir. Bugünkü taş külahlar 1905 yılında, dönemin valisi Mümtaz Paşa tarafından mühendis İrfan Bey'e yaptırılmıştır[143].

Yeşil Cami'nin kuzey cephesinin yer aldığı yine 1894 tarihli fotoğraflarda, taçkapının batısında bulunan şahnişin korkuluklarının büyük ölçüde yok olduğu, bu ve diğer cephelerdeki bazı pencerelerin, özellikle söve ve kirişlerinde kopmalar meydana geldiği görülmektedir (Foto. 106-109). Yenilenen söve ve kirişlere dikkatli bakıldığı

[143] Şevki, *Bursa Yeşil Camii*, s. 30.

zaman, diğerleriyle arasında oluşan renk farkı görülebilir. Bu kısımların dışında, diğer taş süslemelerde de zaman içinde yapılan müdahalelerin izleri okunabilmektedir. Taçkapının iki yanında yer alan pencerelerin alınlık çevresinde, yekpare mermer üzerine oyulmuş süslemenin üst kısımlarının düzgün kesitli ayrı plakalar halinde olması, bu kısımların aslına uygun olarak sonradan eklendiğine işaret etmektedir. Özellikle taçkapının batı yanındaki pencerede, bu plakalar belirgin bir renk farkı meydana getirmektedir (Foto. 139-140). Taçkapının doğu yanında yer alan nişin sağ alt köşesine yakın bir yerde, hasar gören yüzey düzgün form oluşturacak şekilde kesilerek yerine aynı şekilde işlenmiş yeni parçalar eklenmiştir (Foto. 163). Cephelerdeki taş süslemelerde, sonradan eklendiği izlenimini uyandıran küçüklü büyüklü mermer parçaların bulunduğu örnekleri çoğaltmak mümkündür (Foto. 168, 171, 174-177, 181, 188, 193, 195). Leon Parvilleé'in taçkapının doğusundaki mihrabiyenin çiziminde, sol köşeliğin üst kısmında meydana gelen tahribatı olduğu gibi resmetmesi, taş süslemede tahrip olmuş kısımların, aslına uygun olarak yeniden yapıldığını göstermesi bakımından hayli önemlidir (Şekil 15; Foto. 173).

Yeşil Cami'nin inşa ve mimar kitabeleri, siyah zemin üzerine altın yaldızla oluşturulmakla birlikte, inşa kitabesi zemininin sonradan boyandığı ifade edilmektedir.[144] Yeşil Cami'de gerçekleştirilen son restorasyon çalışmaları sırasında, inşa kitabesinin altın yaldız ve boyaları yenilenmiş, mimar kitabelerindekiler ise temizlenmiştir (Foto. 110-112, 1-6). Kitabeler dışında dış cephelerde oluşan çatlak ve benzeri yüzey kayıpları dolgulanmış, süslemelerin yer aldığı yüzeylerde oluşan kir tabakaları bilimsel yöntemlerle temizlenmiştir[145] (Foto. 113-115).

Yeşil Cami iç mekânında da zaman içinde meydana gelen bir takım değişimler söz konusudur. Orta kubbenin altında yer alan sekizgen havuzun şebekeli oyma tekniğindeki fiskiye takı, günümüze ulaşamamıştır (Foto. 116). Osman Şevki, fiskiyenin zamanında çalındığını fakat XIX. yüzyılda vali Ahmet Vefik Paşa tarafından bulunarak yerine koyulduğunu, ayrıca şadırvanı çevreleyen altın kakmalarla süslü bir parmaklık bulunduğunu ifade etmektedir[146]. Günümüzde havuzu çevreleyen yalın mermer korkuluklar, Leon Parvilleé'in çiziminde tezyinatlı olarak resmedilmiştir. Aynı çizimde,

---

[144] Baykal, *Bursa ve Anıtları*, s.138.
[145] Restorasyon sırasında taş ve diğer malzemeler üzerine uygulanan işlemler için bkz. Ek-1.
[146] Şevki, *Bursa Yeşil Camii*, s. 35.

avlu zemini muntazam taş plakalarla kaplı ve kasnak ile kıble yönündeki eyvanın üst sıra pencereleri, ahşap çerçeveli ve düz camlı olarak resmedilmiştir (Şekil 16). 1894 tarihli bir fotoğrafta da L. Parvilleé'in tasvir ettiği pencereler, aynı şekliyle görülebilmektedir (Foto. 117). Avlu zemini de sonradan ahşap kaplanarak orijinal kotundan 6-8 santimetre kadar yükseltilmiştir.

Günümüzde kıble yönündeki eyvanın güney, doğu ve batı duvarlarında bulunan madalyon şeklindeki çini hat levhaları (Foto. 46), o tarihte, farklı olarak kalem işi tezyinatlıdır (Foto. 120). Kıble yönündeki eyvanın batı duvarındaki kalem işi madalyon üzerinde Ahmet Vefik Paşa'nın adının geçmesi ve bu madalyonun kuzeyindeki hat levha üzerindeki 1863-1864 tarihleri, bu kısımların söz konusu onarım sırasında yapıldığını göstermektedir (Foto. 46, 296-298). 1950'li yıllara ait bir fotoğrafta[147], bu levhaların yer aldığı kıble yönündeki eyvanın yan duvarlarının sıva ile kapatıldığı görülmektedir. 1894 tarihli fotoğraflarda da yerinde bulunan levhaların yer aldığı duvarların, 1904-1907'de mimar Asım Kömürcüoğlu tarafından gerçekleştirilen onarım çalışmalarında sıvanmış olabileceğine dair bir görüş bulunmaktadır[148]. Fakat kesin olan şey, sıvama işleminin kıble yönündeki eyvanın duvarlarıyla sınırlı kalmadığıdır. Bir kısmı günümüze ulaşan ve son restorasyon çalışmalarında tamamen ortaya çıkarılarak yenilenen, kapalı avlunun prizmatik üçgen geçişleri üzerindeki kalem işi tezyinat, 1863-1864 onarımı esnasında yerinde durmaktaydı (Şekil 16-17). Ayrıca güneybatı ve kuzeybatıdaki tabhanelerin 18. yüzyılın üslubunu[149] yansıtan kalem işi nakışları günümüze ulaşabilmişken bu odaların doğu yöndeki karşılıkları, tamamen sıva ile kapatılmıştır (Foto. 68-69, 143-144)

Ahşap işlerinden, cümle kapısının yanındaki minber ve vaaz kürsüsü, ilk yapıya ait değildir. Minberin yer aldığı 1894 tarihli fotoğrafların birinde, minbere girişi sağlayan ahşap bir kapının var olduğu görülmektedir. Fotoğraf dikkatli incelendiği zaman bu kapının minberden çok daha erken tarihli olduğu, başlık ve orta levhadaki, içleri bitkisel bezemeli geometrik kurgulu kompozisyondan anlaşılmaktadır. Başlık levhasındaki kompozisyonun eski ve şimdiki cümle kapısındaki levhalarla aynı olması

---

[147] Gabriel, *Bir Türk Başkenti Bursa*, Levha XXXIV.
[148] Mustafa Beyazıt, "Bursa Yeşil Cami Kalem işi Süslemeleri", *Kültürel Bellek ve Estetik Yansımalar*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 2011, s.58.
[149] Yavaş, "Bursa Yeşil Cami'de Yapılan Onarımlar", s. 595-596.

ilginçtir. Ayrıca Yeşil Türbe kapısı ve ileride görüleceği üzere, kıble yönündeki eyvanın pencere kapakları ile uyumlu olan levhaların bu örnekler gibi kündekâri tekniğinde oluşturulduğu, fotoğraftaki kopmuş parçalardan anlaşılmaktadır. Kapının alt kısmının sonradan işlem görerek asıl özelliğini kaybetmiş olması da erken devire ait olduğunu göstermektedir (Foto. 104, 118-119). Yeşil Cami eğer E.H. Ayverdi'nin idda ettiği gibi inşa edildikten 8-10 sene sonra cuma camisine çevrildiyse[150] fotoğrafın detayında görülen bu kapı, ölçüleri ve bezemesiyle o tarihte eklenecek bir minbere uygun düşmektedir.

Bu unsurların dışındaki ahşap işlerinde de bir takım müdahale izlerini görmek mümkündür. Süsleme programının değerlendirildiği kısımda görüleceği üzere, yapıda doğu-batı yönlerde birbirinin karşılığı olan ahşap işleri, aynı şekilde düzenlenmiş ve süslenmiştir. Doğu eyvanı pencere kepenklerinin bu kuralın dışında olması, ilk yapıya ait olmayabileceğini akla getirmektedir. Fakat bu kepenklerin zaman içinde çeşitli müdahalelere maruz kaldığı kesindir. Birbiriyle aynı kompozisyona sahip başlık ve etek levhalarından, sağ kanadın üst kısmındaki, diğerlerine göre oldukça yenidir (Foto. 219). Bununla birlikte ortadaki ana levhaların sağır oluşu da ibadet mekânındaki diğer örneklerle tezat oluşturmaktadır (218).

Mihrabın batısında yer alan pencerenin sol kanadından, bu kısmın yangına maruz kaldığı anlaşılmaktadır. Tek bir kanadın zarar görmesi göz önüne alınırsa bu durumun, eski fotoğraflarda mihrabın batısında görülen (Foto. 117) büyük mumluğun devrilmesiyle meydana gelmiş olduğu düşünülebilir (Foto. 236-238). Kıble yönündeki eyvanın batı duvarındaki pencere kepenklerinin aynı kısımdaki levhalarında, kündekâri parçaların büyük bir kısmında bitkisel bezemeler bulunmamaktadır. Bu kısımlar, geometrik parçaların formuna göre gitgide küçülen silmeler ile şekillendirilmiştir (Foto. 223).

Yeşil Cami'deki kapı ve pencere kapaklarının tamamına yakını ceviz ağacından imal edilmiştir[151]. Fakat zaman içinde sürülen cila ve boyalar neticesinde

---

[150] Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi Mehmed ve II. Murad Devri*, s. 51.

[151] Kıble yönündeki eyvanın batı duvarında yer alan pencerenin sol kepengi ak meşe, diğer bütün pencere ve kapıların ceviz ağacından imal edildiği, ayrıca giriş sofasına geçit veren kapının çatma tekniğinde oluşturulan parçalarından bazılarında ıhlamur ağacının kullanıldığının bilgisi; 2009-2012 restorasyonunda Yeşil Cami'nin ahşap işlerinin restorasyonunu gerçekleştiren Selçuk Antik Mobilya'nın sahibi restoratör Sedat Bircan'dan alınmıştır.

kapı ve pencere kapaklarında birbirinden farklı renkler ortaya çıkmıştır[152]. 2009 yılında başlanan ahşap işlerinin restorasyonunda, kapı ve pencere kapaklarında gerçekleştirilen onarımların yanında, bu boya ve cila tabakaları da temizlenerek söz konusu unsurlar asıl renklerine kavuşturulmuştur. Giriş sofasına geçit veren kapının çatma tekniğindeki levhaları, tek taraflı olarak camla kapatılmıştı. Son restorasyonda camlar kaldırılarak kapı eski haline döndürülmüştür.

Yeşil Cami'nin alçı malzemeden imal edilen ocaklı nişlerinde, zaman içinde erime ve kopmalar meydana gelmiştir. Erime yoluyla aşınan yüzeyler, özellikle geometrik ve bitkisel bezemenin bir arada kullanıldığı dikdörtgen levhalarda daha belirgindir (Foto. 324, 354). Bazı kısımlarda aşınan yüzeyler sıvanarak olduğu gibi bırakılmıştır (Foto. 330, 340). Kuzeydoğu-kuzeybatı tabhanelerdeki düzenlemelerde kullanılan sırlı çini parçalarda meydana gelen tahribat, bazı noktalarda aynı renk boya kullanılarak kapatılmıştır. Ayrıca kuzeybatı tabhanedeki nişin yaşmak kısmı, sonradan oyularak önündeki eyvana geçiş sağlanmıştır (Foto. 121). 2009 yılına kadar, söz konusu tahribatların yanında tüm alçı işlerinde yoğun bir şekilde kararma meydana gelmişti (Foto. 123-127). Son restorasyon çalışmalarında, alçı işleri temizlenmiş ve gerekli onarımları yapılmıştır.

Yeşil Cami'nin şimdiye kadar geçirdiği onarımlardan en fazla kalem işi nakışlar etkilenmiştir. Son restorasyon sırasında yapılan raspa çalışmalarında, kıble yönündeki eyvanın kubbe kasnağındaki geçiş elemanları üzerinde muhdes sıva izine rastlanmamıştır. Bu kısımda, malakârî tekniğinde yüzeylere uygulanan kalem işi süslemelerin işlendiği harç tabakası, çok sayıda çivi ile mıhlanarak duvara tutturulmuştur (Foto. 128-130). İleride detaylı olarak görüleceği üzere üçgen bingilerin üzerine işlenen rumî üslubundaki kompozisyon şemaları, özellikle taş ve çini malzeme ile oluşturulan örneklerle yakın benzerlik göstermektedir (Foto. 130, 291). Ayrıca kasnak pencerelerinin köşeliklerine, yine malakârî tekniğinde işlenen hatayî üslubundaki çiçekli dalların, XV. yüzyıl çini, maden ve cilt sanatında kullanılmış örneklerinin bulunduğu ifade edilektedir[153] (Foto. 131). Fakat prizmatik üçgen

[152] Belirgin renk farklılıklarından dolayı Ayla Ersoy, cümle kapısının malzemesini karaağaç, giriş sofasının kapısı ile yan eyvanların pencere kepenklerinin malzemesini Ihlamur ağacı olarak nitelendirmiştir. Bkz. Ayla Ersoy, *XV. Yüzyıl Osmanlı Ağaç İşçiliği*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yay. Yayın No: 509 Atatürk Eğitim Fak. Yayın No: 14, 1983, s. 19-20.

[153] Yavaş, "Bursa Yeşil Cami'de Yapılan Onarımlar", s.594.

bingilerin altındaki silindirik kesitli silme yüzeyinde ve altındaki âyet kuşağında sıva üzerine işlenmiş iki farklı tezyinatın bulunması, bu kısımlara zaman içinde müdahale edildiğini göstermektedir. Silme yüzeyinde görülen iki farklı kompozisyondan üç yöndeki aynı olup kuzeyde, Bursa kemerinin üstündeki farklıdır. Bursa kemerinin üzerindeki, ters ve düz olarak sıralanan üç dilimli tepelikler müezzin mahfilinin korkuluk kenarlarında da (Foto. 199) yer almakla birlikte; Bergama Ulu Camii (1398-1399) taçkapı alınlığının altında, Bursa Yıldırım Camii (1400 yılına ait vakfiyesi mevcut) taçkapı yan niş yüzeyleri (Foto. 439-440) ile iki ana mekânı ayıran Bursa kemerinin üzengilerinde ve Amasya Bayezid Paşa Camii (1414) revağındaki zemin çeşmelerinde de görüldüğü üzere dönemi içerisinde sıklıkla kullanılan bir kompozisyondur. Enine gelişen rumi üslubundaki diğer kompozisyon da yapı içinde özellikle taçkapı üzerindeki bir kuşak ile yakın benzerlik sunmaktadır (Şekil 39; Foto. 152, 291). Son restorasyon sırasında yapılan raspa ile farklı olan süslemenin altında, diğer üç yöndeki kompozisyonun izlerine rastlanmış ve üst tabakadaki tasarımın bir kısmı olduğu gibi bırakılarak diğer kısımlar orijinal haline göre yenilenmiştir (Foto. 292). Erken dönemde yaygın olarak kullanılan kûfi-celî sülüs birlikteliğiyle oluşturulan âyet kuşağında ise zemini oluşturan kıvrımlı dallar, bazı kısımlarda kaybolmaktadır, ayrıca kûfi hatların rengi ve karakteri de iki farklı şekildedir (Foto. 293). Süslemelerin karakterine bakılarak kubbe eteğindeki müdahalelerin erken tarihlerde, 1623 tarihindeki onarımda gerçekleştirilmiş olabilir. Buna rağmen kıble yönündeki eyvanın kubbe çevresindeki tezyinatın çok az değişikliğe uğrayarak günümüze ulaştığını veya en azından orijinal kompozisyon şemalarını koruduğu söylenebilir.

Kapalı avlunun kubbe çevresinde, son restorasyon öncesinde günümüze ulaşan kalem işi kalıntıları bulunmaktaydı (Foto. 132-133). 2011 yılında yapılan çalışmalar sırasında, bu kısımdaki kalem işi süslemeler tamamen yenilenmiştir. Üçgen bingilerin yüzeylerinde sıva üzerine hatayî üslubundaki iri yaprak, çiçek ve gonca tasarımları 15. yüzyıla tarihlendirilmektedir[154] (Foto. 284-286). Simetri hesabına göre oluşturulan rumî üslubundaki kompozisyon şemaları, hem mihrap önü kubbesindeki hem de diğer malzemelere ait orijinal süslemelerle örtüşse de özellikle üçgen bingilerin en alt seviyesindeki motiflerin karakteri, geç dönem özelliği göstermektedir (Foto. 134-135). Taçkapının orijinal yazılı kuşağına bakılarak kubbenin etek kısmındaki yazı kuşağı için

[154] Yavaş, "Bursa Yeşil Cami'de Yapılan Onarımlar", s.595.

de aynı çıkarım yapılabilir (Foto. 150-151, 285). Buradan, söz konusu kalem işlerinin başından beri var olup, zaman içinde yapılan onarımlarda dönemin üslubuna göre yenilendiği anlaşılmaktadır.

Caminin yan eyvanlarındaki kalem işlerinin büyük bir bölümü günümüze ulaşmıştır (Foto. 136-137). Batı eyvanının kubbe çevresindeki kalem işleri, XVIII. yüzyılın üslubunu yansıtmaktadır (Foto. 300-301, 305). Doğu eyvanında aynı yüzyıl özelliği gösteren kompozisyonların (Foto. 307) yanında, en azından erken devir şemasını koruduğu düşünülen örnekler de bulunmaktadır. Kubbe kasnağındaki büyük prizmatik üçgenlerin üzerinde yer alan hatayî üslubundaki tasarımlar, kapalı avludaki uygulamaların eşidir. Ayrıca daha küçük boyutlu diğer üçgen bingilerine işlenen rumî üslubundaki kalem işlerinin, en azından tasarım şemalarını koruduğu söylenebilir (Foto. 308-309, 312). Erken devir karakterini daha belirgin bir biçimde yansıtan rumî üslubundaki bezemeler, doğu eyvanı doğu duvarının üst kısmında yer almaktadır (Foto. 313-314). Süsleme programının değerlendirildiği bölümde görüleceği üzere, söz konusu bezemelerin gerek tasarım şeması gerekse motiflerin yapısı bakımından taş ve çini üzerindeki bazı tasarımlar ile birebir örtüşmektedir. 2011 yılındaki restorasyon çalışmaları sırasında, bu bölümlerde daha önceden raspa çalışması gerçekleştirildiği anlaşılmıştır[155]. Ayrıca kubbenin etek kısmında yer alan yazı kuşağında farklı dönemlerin izleri tespit edilmiştir (Foto. 138-140, 303). Batı eyvanının güney duvarında, daha önce sıva altında kalan (Foto. 136) madalyon şeklindeki hat levhası ortaya çıkarılarak yenilenmiştir (Foto. 304, 311).

Yeşil Cami'nin güneybatı ve kuzeybatı tabhanelerinde gerçekleştirilen son dönem restorasyonunda raspa çalışmaları gerçekleştirilmiş fakat XVIII. yüzyıl üslubundaki mevcut süslemelerin daha öncesine dönük yeterli tezyinata rastlanmamıştır. Kısmî bozulmalarla günümüze ulaşan kalem işleri (Foto. 141-143) ilgili uzmanlar tarafından yenilenmiştir. Kuzeydoğu tabhanesinin sonradan tamamen sıvanan duvarları temizlenerek, kuzeybatıdaki tabhane ile aynı olan kalem işleri ortaya çıkarılmış ve yenilenmiştir (Foto. 144-146). Güneydoğu tabhanesinin sonradan sıvanan duvarlarında ise son restorasyon sırasında herhangi bir işlem yapılmamıştır. Bu odanın kubbe geçişlerinde daha önceden yapılan sondaj neticesinde bazı süslemelere ulaşılmış

[155] Yavaş, "Yeşil Cami'de 2009/2010 Yılı Restorasyonu", s.639.

olmakla birlikte renkler çok soluk olduğundan süslemeler tam anlaşılamamaktadır (Foto. 68-69).

Kuzey-güney aksında, cümle kapısının, giriş holünün ve giriş sofasının kalem işi tavan süslemeleri günümüze ulaşmakla birlikte, boyaların renklerinde oluşan soluklaşmalar açıkça görülebilmekteydi (Foto. 147). Son restorasyon sırasında söz konusu tavanların üzerinden geçilerek kalem işi nakışlar yenilenmiştir. Ayrıca giriş sofasının duvarlarında yapılan raspa sonucunda, çini malzemeli yazı kuşağının hemen üzerinde kûfi hatlı bir yazı kuşağı ile sofanın tonozunu çevreleyen tığlar açığa çıkarılmıştır. Diğer kalem işi süslemelerde de yapıldığı gibi açığa çıkarılan süslemenin bir kısmı olduğu gibi bırakılarak geri kalan yüzeyler, restoratörler tarafından yenilenmiştir. Söz konusu kalem işi süslemeler -değerlendirme bölümünde detaylı olarak görüleceği üzere- yapıdaki diğer malzemeler ile oluşturulan kompozisyonlarla büyük bir uyum içindedir. Bu nedenle bu uygulamaların ilk halinden çok fazla bir değişime uğramadan günümüze ulaştıkları rahatlıkla öngörülebilir (Foto. 29, 148, 271, 273-283).

III. SÜSLEME PROGRAMI

Yeşil Cami'de, mimariye bağlı süsleme sanatlarında kullanılabilecek bütün malzemeler, Anadolu'da o zamana kadar görülmedik bir zenginlik içinde süslemeye dâhil edilmiştir. Nakkaş Ali'nin önderliğinde, ismi kitabelerle sabit olanların dışında, hüner sahibi oymacıların, alçı sanatkârlarının, kalemkârların ortak çabası sonucunda; zengin çeşitliliğin yanında birbiriyle tamamen uyumlu bir süsleme programı ortaya konmuştur.

3.1. Malzeme ve Teknik

Mimariye bağlı süsleme sanatlarında uygulanan tasarımların gelişimi, her ne kadar bir malzemeye bağlı olmadan gerçekleşmiş ise de kullanılan malzeme ve teknikler sonucunda ortaya çıkan bazı farklılıklar bulunmaktadır. Örneğin çini veya kalem işi üzerine devrin renkleri ile ve ayrıntılı olarak işlenen hatayî motifi, taş veya ahşap gibi sert bir zemin üzerine daha az ayrıntılı olarak işlenir. Çünkü sert zemin işlenirken çizgi yoğunluğunun az olması, işçiliği kolaylaştırır ve desenin rahat algılanmasını sağlar[156]. Mimariye bağlı süsleme sanatlarında kullanılan tüm malzemenin Yeşil Cami'nin süsleme programında yer alması, aynı üsluptaki bir motifin

---

[156] İnci Birol, *Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri*, 2.Baskı, İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, 2009, s. 31.

malzeme ve tekniğe göre gösterdiği değişikliği izlemeye imkân sağlamaktadır. Yeşil Cami'nin süsleme programında -çalışmanın sınırları dâhilinde- kullanılan malzeme ve teknikler şunlardır:

3.1.1. Taş İşçiliği

Türk sanatında, taşın başlıca inşa malzemesi olarak kullanımı, Anadolu'da gerçekleştirilmiştir. İran coğrafyasında tuğla, kerpiç ve terakotayı yoğun olarak kullanan[157] Selçuklular, köklü bir taş işçiliği geleneğine sahip Anadolulu sanatkârlardan da yararlanarak[158] kendi yapı ve süsleme kültürünü bu yeni malzeme üzerine aktarmışlardır[159]. Bölgelere göre değişen bazı farklılıklarla beraber, giderek gelişerek kendi karakterini oluşturan taş işçiliği[160], XII.-XIV. yüzyıllar arasında diğer malzemelere oranla çok daha estetik bir düzeye ulaşmıştır[161]. XIV. ve XV. yüzyıllarda Doğu Anadolu'nun taş işçiliğinde Selçuklu üslubunun etkisi devam ederken, batıya doğru özellikle Osmanlılarda XIV. yüzyıldan itibaren daha sade bir anlayışa sahip taş işçiliği etkisini, yüzyıl ilerledikçe diğer bölgelerde de hissettirmiştir[162].

Erken Osmanlı Mimarisi'nde, I. Bayezid dönemine (1389- 1402) kadar inşa malzemesi olarak, düzgün kesme taş ve mermerin yerine, moloz taş ve tuğlanın almaşık olarak kullanımı söz konusudur[163]. Almaşık duvar örgüsü ve tuğlanın süsleme unsuru olarak kullanılması, XIII. XIV. ve XV. yüzyıllarda Batı Anadolu ve İstanbul'da yer alan geç dönem Bizans yapılarında da yaygındır. Bu benzerlik etkileşimden ziyade topraklarını terk etmeyen Bizanslı ustaların, bilgilerini Osmanlı banilerinin isteklerine göre biçimlendirmesiyle Osmanlı mimarisinin oluşum sürecine sağladığı katkı olarak ifade edilmektedir[164]. Bu dönemden itibaren -özellikle sultan yapılarında- ekonomik etkinliğin artmasıyla birlikte, tuğla yapıların dış yüzeylerinden çekilmiş, içte sıva ve

---

[157] Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El* Sanatları, s. 29.
[158] Ögel, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, s. 148.
[159] Arseven, *Türk Sanatı*, s. 203; Semra Ögel, "Anadolu'nun Selçuklu Çehresi", *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, Yıl: 19 Sayı: 59, Ekim 1989, s.4.
[160] Oluş Arık, "Başlangıç Devri Anadolu Türk Mimarî Tezyinatının Karakteri", *Malazgirt Armağanı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1993, s. 175-176.
[161] Doğan Kuban, *Sanat Tarihimizin Sorunları*, İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1975, s. 77.
[162] Öney, *Beylikler Devri Sanatı*, s.29.
[163] Özbek, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme*, s.35.
[164] Filiz Yenişehirlioğlu, "XIV.-XV. Yüzyıl Mimari Örneklere Göre Bursa Kentinin Sosyal Ekonomik ve Kültürel Değişimi", *IX. Türk Tarih Kongresi Bildirileri*, 21-25 Eylül 1981, C. III, Ankara: T.T.K. Basımevi, 1989, s.1352.

kurşun altına gizlenerek Bizans'tan tamamen farklı bir mimari plastik ve süsleme anlayışı şekillenmeye başlamıştır[165].

Devşirme malzeme kullanımını Anadolu Selçuklularından itibaren yaygın olarak sütunlar, sütun başlık ve kaideleri, söve ile kirişlerde görülmektedir. Yıldıray Özbek erken dönem için bu unsurlara, kaplama malzemesi olarak kullanılan mermerin bir bölümünü de ilave etmektedir[166]. Yeşil Cami'de içte ve dışta yoğun olarak kullanılan mermer levhalarda, devşirme olduğunu kanıtlayacak herhangi bir işaret ya da süsleme unsuru bulunmamaktadır. Mermerlerin Bursa'nın yakın çevrelerinde bulunan ve Osmanlı öncesinde de var olduğu bilinen[167] üretim merkezlerinden sipariş edilmesi de mümkün olabilir. Yeşil Cami'de devşirme olduğu kesin olan unsurlar, giriş holünde bulunan korint başlıklara sahip dört adet sütundur (Foto. 26).

Eski kaynaklarda taş işçiliği için sengtraşi ve haccâri gibi terimler kullanılmıştır[168]. Taş süslemede uygulanan başlıca teknik, kabartmadır. Bu teknikte tasarımı oluşturan motif ve şekillerin arasında kalan boşluklar oyularak süslemenin dışa doğru taşırılması sağlanmaktadır. Yeşil Cami'nin cephe süslemelerinin tamamı ve kıble yönündeki eyvanın pencere tavanlarında yer alan geometrik bezeli mermer levhalar, yüksek kabartma oluşturacak şekilde söz konusu teknikle işlenmiştir. Farklı bir uygulama olarak pencere tavanlarındaki iki örnekte, birimlerin hatlarını oluşturan şeritlerin yüksek kabartma, geometrik birim yüzeylerinin ise alçak kabartma oluşturacak şekilde işlendiği görülmektedir (Foto. 204-205).

Cephe süslemelerinde taçkapı, mihrabiyeler ve pencere alınlıklarının rumî üslubunda düzenlenmiş kompozisyonlarında, motif yüzeyleri meyilli olarak eğri kesim tekniğiyle işlenmiştir (Foto. 152-153, 157, 162-163, 166, 169, 179, 184, 188, 192, 195). Motifleri taşıyan saplar çoğunlukla yine aynı teknikle "v" oluşturacak biçimde yivlenmiş, bazen de yarım daire kesitli olarak işlenmiştir. Taçkapının köşelik kompozisyonu dışında, sapların yarım daire kesitli olarak işlenmesi, kompozisyondaki farklı kurguları birbirinden ayırmak için tercih edilmiş bir yöntem olarak göze çarpar.

---

[165] Selçuk Mülayim, *Değişimin Tanıkları -Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi-*, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999, s.25.
[166] Özbek, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme*, s.506- 508.
[167] Özbek, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme*, s. 27.
[168] Aziz Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı -Klasik Devir Hanedan Türbeleri 1522-1604-*, İstanbul: Klasik Yayınları, 2009, s.57.

Taçkapıyı çevreleyen dıştan üçüncü kuşakta, taçkapının yan niş ve kuzey cephedeki mihrabiyelerin niş yüzeyindeki levhalar ile üç farklı alınlık kompozisyonunda görüldüğü üzere, yüzeyi paftalara ayıran içleri boşaltılmış dilimli motiflerin sapları, yarım daire kesitli ve kompozisyondaki diğer saplardan daha kalın işlenerek vurgulanmıştır (Foto. 153-145, 159, 163, 166-167, 169, 171, 184, 197). Kuzey cephedeki pencerelerin birbiriyle aynı olan köşeliklerinde ise köşeliklerin yüzeyine uygun olarak gelişen ve üzerinde rumî üslubundaki motifleri taşıyan iki farklı sapın, yüzeyleri farklı işlendiği gibi, sap üzerindeki motiflerin hurdeleri de bağlı olduğu sapla aynı usûlde işlendiği görülmektedir (Foto. 166-167). Bu örneklerin dışında farklı bir uygulama olarak, taçkapının köşeklerinde tasarımı oluşturan sapların hepsi yarım daire profilli olarak belirtilmiştir.

Yazılı yüzeylerin işlenişinde de iki farklı uygulama görülebilmektedir. Taçkapı üzerindeki celî sülüs hatlı kitabelerde, kûfi hatlı yazı kuşağında ve kuzey cephenin doğu köşesindeki pencere alınlığının örgülü kûfi hattında, harf yüzeyleri yarım daire kesitli olarak işlenmiştir (Foto. 150, 177). Taçkapıyı çevreleyen celî sülüs hatlı geniş yazı kuşağında, kuzey cephenin batı köşesinde, doğu köşedekiyle aynı şekilde oluşturulan pencere alınlığında, kuzey cephedeki pencerelerin alınlık ve pencere açıklığını çevreleyen sülüs hatlı kuşaklarda ve yan eyvanlardan güneyindeki tabhanelerden dışarı açılan pencere alınlıklarındaki yarım madalyonların içerisindeki celî sülüs hatlarda ise, harf yüzeyleri ikinci kez işlenmeden düz olarak bırakılmıştır (Foto. 151, 164, 174, 176, 188). Fakat kuzey cephenin köşelerindeki aynı süslemeye sahip alınlıklarda, harflerin düz ve yuvarlak yüzeyli olmak üzere birbirinden farklı olması ve -yan cephelerdeki yarım madalyon içindeki hattın dışında- diğer örneklerde de tamamlanmamış kısımların bulunması, aslında tüm harf yüzeylerinin yuvarlatılarak profillendirilmek istenmiş olabileceğini akla getirmektedir.

Yeşil Cami'de olduğu gibi daha çok kitabelerde uygulanan *çift katlı kabartma tekniği*; genel olarak yüksek kabartma tekniğinde işlenen kompozisyona göre daha alçak düzeyde tutulan ve dolgu vazifesi gören ikinci bir yüzeyin oluşturulmasıyla meydana getirilir. Yeşil Cami'nin banisi ve mimarının yer aldığı kitabelerde, çatallanarak helezonlar oluşturan alçak kabartma kıvrım dalların üzerine, ikinci bir kat olarak sülüs yazı istiflenmiştir (Foto. 2-6). Kapı ve pencere kanatlarında ahşap malzeme üzerinde de

çok sayıda örneği bulunan bu tekniğin, XV. yüzyıldan sonra yaygınlaştığı bilinmektedir[169].

Şebekeli oyma tekniğinde[170], işlenecek yüzeyin tamamen oyularak boşaltılması söz konusudur. Bu nedenle genellikle kalınlığı fazla olmayan levha yüzeylerinde, geometrik kompozisyonlarla birlikte uygulanmaktadır. Osmanlı dönemi kayıtlarında bu teknikle yapılan süslemeler "müşebbek" olarak adlandırılırdı[171]. Tekniğin Yeşil Cami'deki örnekleri, kuzey cephedeki şahnişin ve müezzin mahfillerinin korkuluklarında görülmektedir. Söz konusu örnekleri oluşturan iki farklı kompozisyonda, geometrik birimlerin boşaltılmasıyla oluşan şeritler, tekrar işlenmeden düz yüzeyli olarak bırakılmıştır (Foto. 198-199).

Yapı tekniklerinin gelişmesi ve düzgün kesme taş kullanımının artması ile birlikte XV. yüzyıldan itibaren renkli taşın kullanımı yaygınlaşmaya başlamış, daha sonraları da ölçülü biçimde kullanılmaya devam etmiştir[172]. Renkli taşın Yeşil Cami'de kullanımı; gri ve beyaz renkli taşların sıralı dizilişiyle oluşturulan cümle kapısının yay kemerinde ve kuzey cephedeki mihrabiyelerin somaki mermer sütuncelerinde görülmektedir. Yan ve güney cephedeki pencere düzenlemelerinde, alınlık ve pencere açıklığını dolanacak şekilde kakma tekniğinde uygulanan sırlı tuğla pervazlar -güney cephede tepelik şeklindedir-, taş işçiliği içerisinde, bahsedilebilecek diğer unsurlar olarak ifade edilebilir (Foto. 191, 194).

3.1.2. Ahşap İşçiliği

Orta Asya buluntularından ortaya çıkarılan çeşitli süs eşyaları, Türklerin Hun devrinden itibaren ahşap işlerinde ileri bir seviyeye ulaştığını göstermektedir[173]. Bu döneme ait kurganlardan ele geçen taşınabilir eşyalardan hareketle, eğri kesim tekniğinin ilk defa Türkler tarafından uygulandığı ifade edilmektedir[174]. Oyma işleminde kullanılan keski/bıçağın belli bir açıyla yüzeye paralel olarak tutularak yüzeyin meyilli olarak oyulması esasına dayan bu teknik, Türkler yoluyla Abbasiler

---

[169] Özbek, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme*, s.511.
[170] Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme*, s.11.
[171] Özbek, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme*, s.512.
[172] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı*, s.57.
[173] Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, 2. Baskı, Ankara: T.T.K. Basımevi, 1984,s. 64.
[174] Rüstem Bozer, "Ahşap Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler dönemi Uygarlığı 2*, (ed.) Ali Uzay Peker - Kenan Bilici, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006, s. 538.

döneminde İslâm sanatına geçmiş olup Tolunoğlları yoluyla da Mısır'a yayıldığı ifade edilmektedir[175]. Anadolu'da Selçuklu döneminden itibaren taş ve ahşap üzerinde yaygın olarak uygulanan eğri kesim tekniği, Osmanlı döneminin sonuna kadar kesintisiz olarak varlığını sürdürmüştür.

Anadolu'da Selçuklu döneminden günümüze ulaşan ahşap işleri çoğunlukla mimariye bağlı mihrap, minber, kürsü, tavan kirişleri, sütun, sütun başlıkları, kapı-pencere kanatları ile sanduka ve rahlelerden takip edilebilmektedir[176]. Bu dönemde ahşap üzerine işlenen kompozisyonlar, taş başta olmak üzere diğer malzeme örnekleriyle paralel bir gelişim gösterir[177]. Beylikler ve Erken Osmanlı devrinde Selçuklu ahşap işçiliğinin etkisi hissedilmekle birlikte XV. yüzyılın ortalarından itibaren kündekâri tekniğinin ön plana çıkması ve kakma tekniğinin yaygınlaşmasıyla, Osmanlı ağaç işçiliği farklı bir gelişim süreci içerisine girmiştir[178].

Ahşap işlerinde en çok tercih edilen ağaçlar çam, ıhlamur, gürgen, meşe, ceviz, dışbudak, karağaç, kızılağaç ve kestanedir[179]. Ahşap işçiliğinde kullanılmak üzere yetiştirilen ağaçlar, uzun bir hazırlık evresinden geçirildikten sonra biçilerek özel işlemlere tabi tutulur. Özsuyunun çekildiği mevsimde kesilen ağaçlar, kurtlanmaya sebep olan özsuyundan tamamen arındırılmak için su havuzlarında bekletilmekte ve biçildikten sonra da kurtlanmaya karşı kireç kaymağı ile terbiye edilmektedir. Neme karşı dayanıklı hale getirmek için bezir yağı ve benzeri yağlar ile doyurulan ağaçlar, işlendikten sonra sandal yağı ve benzeri koruyucularla kaplanarak cilalanmaktadır[180]. Osmanlı döneminde ağaç işi ile uğraşan sanatkârlara *neccâr* denildiği tarihi kayıtlarda belirtilmektedir[181].

Mimariye bağlı süslemede taşa uygulanan oyma teknikleri ahşaba da uygulanmıştır. Yeşil Cami'nin süsleme programında oyma işçiliğinin en güzel örneği A3'ün orta kısmındaki levhalarda, rumî motifleriyle süslü şemse-salbek

---

[175] Ekrem Akurgal, "İslâm Sanatında Türklerin Rolü", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C.II, S.IV, Ankara, 1944, s.530-532.
[176] Seyfi Başkan, "Ortaçağ Anadolu Türk Ahşap Sanatı", *İlgi*, S: 42, Mayıs, 1995, s. 10.
[177] Sabahattin Türkoğlu, "Ağaç Sanatı", *Geleneksel Türk Sanatları*, (haz.) Mehmet Özel, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1993, s. 57.
[178] Can Kerametli, "Osmanlı Devri Ağaç İşleri, Tahta Oyma, Sedef, Bağ ve Fildişi Kakmalar" *Türk Etnografya Dergisi*, S.IV, Ankara, 1961, s. 6.
[179] Züber, *Türk Süsleme Sanatı*, s. 130.
[180] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı*, s.67.
[181] Ömer Lütfi Barkan, *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı (1550-1557)*, II, Ankara: T.T.K. Yayınları, 1979, s. 116.

kompozisyonunda görülmektedir. Taş üzerine işlenen bitkisel süslemelerde olduğu gibi "v" oluşturacak şekilde yivlenen sapların taşıdığı motifler, yüksek kabartma tekniğinde oluşturulmuş ve motif yüzeyleri eğri kesim tekniğiyle ikinci kez işlenmiştir (Foto. 217). Yine şemse-salbek kompozisyonlarının işlendiği A21-24, A27-28 ve A31-32'nin göbek levhaları, daha sade bir işçiliğe sahip olmakla birlikte salbekleri oluşturan karşılıklı rumîler, oldukça yüzeysel ve zemine girinti yapacak şekilde işlenerek farklı bir uygulamaya gidilmiştir (Foto. 258). Aynı ahşap işlerinin sülüs hatlı başlık levhaları, örgülü etek levhaları (Foto. 251-257 261-262, 267-270, 273) ile benzer kompozisyona sahip A3'ün etek levhaları (Foto. 215-216), yüksek kabartma tekniğinde oluşturulan süslemelere sahiptir. A4'ün geometrik ve bitkisel kompozisyonun birlikte uygulandığı başlık ve etek levhalarında, altı kollu yıldızların yüzeyine işlenen rumîli desenler, yüksek kabartma oluşturacak şekilde işlenmişken, diğer birim yüzeylerinde alçak kabartma oluşturacak şekilde sade motif ve bezeklere yer verilmiştir (Foto. 218-222).

Yapıdaki kapı ve pencere kanatlarının binileri, çeşitli oyma tekniklerinin uygulandığı diğer kısımlardır. İnce işçiliğin sergilendiği A1, A5-A8'in binilerinde tüm yüzey, yüksek kabartma oluşturacak şekilde eğri kesim tekniğiyle işlenen rumî üslubundaki boyuna gelişen kompozisyonlarla bezenmiştir (Foto. 227-228, 234-235). A3-A4 ile A11-20'de ise binilerin alt ve üst başlıkları, yine yüksek kabartma tekniğindeki rumîlerle işlenmişken, gövde kısımlarında alçak kabartma oluşturacak şekilde balıksırtı motifleri ve basit gülbezeklere yer verildiği görülmektedir (Şekil 65; Foto. 212).

A1, A3, A5-A8'in başlık levhalarındaki kitabeler, ahşap işlerinde *çift katlı kabartma* tekniğinin uygulandığı kısımlardır (Foto. 207-208, 213-214, 224-225, 230-231, 236, 239). İlk yapıya ait olmayan kürsü ile minberin alınlık ve korkulukları ise *şebekeli oyma* tekniğinde düzenlenmiştir (Foto. 59-63).

Kündekâri ve *kafes tekniği*, ahşap malzemenin süsleme sanatlarına kattığı, bu malzemeye özgü tekniklerdir. İslâm sanatında en erken örnekleri XII. yüzyılda Mısır, Halep ve Anadolu'da görülen *kündekâri* tekniğinde, geometrik şekilli küçük ahşap parçalar çivi, tutkal veya benzeri malzemeler kullanılmasızın birbirine

geçirilmektedir[182]. Bu teknik, su yönleri birbirine zıt olan ahşap parçaların oluklu ahşap kirişlerden oluşan iskelete geçme yaparak bir karkas üzerine yerleştirilmesiyle gerçekleştirilmektedir[183] (Foto. 226). Selçuklu ve Beylikler devrinden itibaren minberler ve kapı kanatlarında yaygın olarak uygulanan kündekâri tekniği ile çeşitli geometrik parçalarla istenilen kompozisyon elde edilirken, parçaların birbirine eklenmesiyle aynı zamanda yüzeyin kendisi de meydana getirilmektedir. Bu nedenle kündekâri tekniği, hem süsleme hem de bir kuruluş/yapım tekniği özelliği taşır[184]. Cümle kapısı (A1), kıble yönündeki eyvanın pencere kanatlarının (A5-A8) orta ve etek kısmındaki levhalar ile türbe kapısının levhaları, Yeşil Cami Külliyesi'ndeki kündekâri tekniğinin örneklerini oluşturmaktadır. Altı köşeli ve on kollu yıldızdan gelişecek şekilde çeşitli geometrik parçaların birbirine geçirilmesiyle oluşturulan kompozisyonlarda, geometrik parçaların yüzeylerine, eğri kesim tekniğiyle rumî ve hatayî tarzındaki motif ve desenler işlenmiştir (Foto. 209, 223, 226, 232, 237, 383).

Yeşil Cami'de sadece giriş sofasına geçit veren kapı ile kemer açıklığını kapatan kirişlerde uygulanan (Foto. 210-211) *kafes tekniği*, ahşap kirişlerin geometrik şekiller oluşturacak şekilde birbirine çakılmasıyla gerçekleştirilmektedir. Daha çok minberlerin alınlık ve korkulukları ile kapı kanatlarında görülen[185] bu teknikle oluşturulan şekiller, zeminsiz bir kompozisyon oluşturduğu için şebekeli oyma tekniği ile birbirine karıştırılmaktadır[186].

Selçuklu devri ahşap işçiliğinde görülmeyen *kakma tekniğinin* en erken örnekleriyle XIV. yüzyıldan itibaren karşılaşılmaktadır[187]. Ahşap üzerine açılan yuvalara aynı şekle sahip parçaların yerleştirilmesiyle oluşturulan bu teknikte, yüzeyle zıtlık oluşturacak şekilde farklı cinsteki ahşabın yanı sıra, sedef, fildişi, kemik ve çeşitli madeni malzemeler uygulanmaktadır[188]. Yeşil Cami'nin ahşap işlerinde A3, A5-8, A11-20, A25-26 ve A29-30'da görüldüğü üzere, silme oluşturacak şekilde açılan yuvalara daha açık renkli ahşabın kakıldığı örnekler oldukça yaygındır (Foto. 246, 249). Söz

---

[182] Gönül Öney, "Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", *Sanat Tarihi Yıllığı 1960-1970*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1970, s. 135.
[183] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı*, s.67.
[184] Bozer, "Ahşap Sanatı", s.534.
[185] Ersoy, *XV. Yüzyıl Osmanlı Ağaç İşçiliği*, s. 52.
[186] Kerametli, "Osmanlı Devri Ağaç İşleri, Tahta Oyma, Sedef, Bağ ve Fildişi Kakmalar", s. 10.
[187] Öney, "Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", s 145.
[188] Erdem Yücel, "Osmanlı Ağaç İşçiliği", *Kültür ve Sanat*, S.5, Ocak 1977, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, s. 63.

konusu örneklerden farklı olarak A4'ün süslemeli levhalarında yine aynı şekilde ince tellerin kakıldığı görülmektedir (Foto. 220-222).

3.1.3. Kalem İşi

Kalem işi süsleme veya kalemkâri[189], mimariye bağlı süsleme sanatlarında sıva, taş, ahşap, bez ve deri üzerine kalem adı verilen ince kıllı fırçalar ile boya veya altın varak kullanılarak yapılan süslemeleri ifade etmektedir[190]. Bu sanatla uğraşan kişilere nakkaş veya kalemkâr denilmektedir[191]. Yüzeye uygulanan çeşitli boyalar, özellikle yangınlar ve nem gibi dış faktörlerden kolayca etkilenebilmektedir. Bozulan kalem işlerinin Osmanlı döneminde, ya tamamen sıva ile kapatılması ya da dönemin zevkine göre yenilenmesi[192], günümüze yeterli sayıda orijinal örneğin ulaşmasını engellemiştir.

Türk sanatında kalem işi süslemelerin en yaygın kullanımı, kuru sıva üzerine gerçekleştirilmiştir[193]. Erken Osmanlı döneminde Bursa Yeşil Camii'nin dışında, İznik Kırgızlar Türbesi (XIV. yüzyıl) ile Edirne Üç Şerefeli Camii'nin (1447) avlu revaklarında ve Bursa Hüma Hatun Türbesi'nde (1449), sıva üzerine uygulanan kalem işlerinin ilk örneklerine rastlanmaktadır[194]. Osmanlı dönemi camilerinde kalem işi bezemelerin uygulandığı kubbe yüzeyleri, geçiş elemanları, kemer kavsaraları ve kemer aralarında kalan üçgen yüzeyler, pencere çevreleri ve alınlıkları gibi yüzeyler; geometrik ve bitkisel bezemelerin yanında, hat sanatının da seçkin örneklerini sunmaktadır. Kalem işi süslemelerin sıklıkla uygulandığı diğer bir malzeme, ahşaptır. Klasik dönemde, genelde ahşabın dayanıklılığını sağlamak ve düz bir zemin oluşturmak için, çeşitli seyreltici lerle beraber bezir yağı ve üstübeç gibi maddelerle hazırlanan macun yüzeye çekilir, sonrasında kalem işi nakışlar tatbik edilerek üzeri lâke ile

---

[189] M. Zeki Pakalın, "Kalemkâri", *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C. II, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1993, s. 145.
[190] M. Semih İrteş, "Kalem İşlerimizin Bugünü ve Yarını", *Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını, I. Ulusal Sanat Sempozyumu Bildirileri*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları No: 1, 1985, s. 425.
[191] Candan Nemlioğlu, "Kalem İşi Teknikleri", *Antika*, Yıl: 2, Sayı: 17, Ağustos 1986, s. 7.
[192] Yıldız Demiriz, "Osmanlı Kalem İşleri", *Osmanlı Ansiklopedisi*, C.XI, (ed.) Güler Eren, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999, s. 297-298.
[193] M. Semih İrteş, "Kalem İşlerimiz ve Teknikleri", *Sanat ve Kültürde Kök*, 20-21-22 Ekim-Kasım-Aralık 1982, s.49.
[194] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı*, s. 73.

kaplanırdı[195]. Cila olarak kullanılan lâke, uzak doğuda yetişen bilâder ağacından çıkan zamk ve reçineye verilen isimdir[196]. Üzeri lâke kaplı ahşap ve deri üzerine yapılan bezemelerin en başarılı şekilde uygulandığı merkezin Edirne olması sebebiyle sonradan bu şekilde yapılan bezemelere *"Edirnekâri"* denilmiştir[197].

Camilerde ahşap üstü kalem işlerinin yaygın olarak uygulandığı hünkâr ve müezzin mahfili tavanları gibi geniş yüzeyler, daha detaylı işçilik gerektirir, tezgah üzerinde ayrı parçalar halinde hazırlan nakışlı ahşap parçalar sonradan yerine monte edilirdi[198]. Ahşabın üzerine deri ve bez gerilerek kalem işi süslemelerin gerçekleştirildiği farklı bir teknik, XVI. yüzyıldan itibaren görülmekle beraber XVIII.-XIX. yüzyıllarda yaygın olarak kullanılmıştır[199].

Kalem işi tekniğinde yüzeye uygulanacak bezeme, kâğıt üzerine çizildikten sonra desenin ana hatları iğne yardımıyla delinerek kalıbı hazırlanır. İstenilen yüzeye yerleştirilen kalıbın üzerinden gezdirilen kömür tozu yardımıyla da desenin hatları yüzeye aktarılır[200]. Kalem işi tekniğinde tasarımın uygulanışı, tezhip sanatından farklıdır. Tezhip sanatında motifler renklendirildikten sonra tahrir çekilip en son zemin boyanırken, kalem işlerinde motifler ve zemin renklendirildikten sonra tahrir çekilmektedir[201]. Osmanlı dönemi kalem işlerinde genellikle zemin rengi olarak kırmızı, mavi ve lacivert; kompozisyonlarda ise lacivert, mavi, kırmızı, beyaz ve sarı kullanılmış, kompozisyonu oluşturan hatlar siyah renkle tahrirlenmiştir[202]. Klasik anlayışta yapılan kalem işi bezemelerde gölgeleme uygulanmazken XVII. yüzyılın ortalarından itibaren batı etkisiyle renklerde tonlamalara gidilmiştir[203].

Yeşil Cami'deki kalem işi süslemelerinin tamamına yakını, kuru sıva üzerine gerçekleştirilmiştir. Onarım ve müdahaleler bölümünde detaylı olarak belirtildiği üzere,

---

[195] Serda Kantarcıoğlu, "Ahşap Üstü Kalem işi Bezemelerin Koruma Yöntemleri", *Türkiyemiz*, 22/68 (Ekim 1992), s. 45.
[196] Nemlioğlu, "Kalem İşi Teknikleri", s.8.
[197] Ayla Ödekan, "Edirnekari", *Eczacıbaşı Sanat* Ansiklopedisi, C.I, İstanbul: Yem Yayınları, 1997, s. 502-503.
[198] İrteş, "Kalem İşlerimizin Bugünü ve Yarını", s. 426.
[199] İrteş, "Kalem İşlerimiz ve Teknikleri", s. 50.
[200] Serpil Bağcı, "Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar", *Osmanlı* Uygarlığı, C.II, 2. Baskı, (eds.) Halil İnalcık vd, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2004, s. 737.
[201] Oktay Hatipoğlu, *XIX. Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem İşi Tezyinatı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s. 36.
[202] Ayla Ödekan, "Kalemkâri", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.II, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları,1997, s. 933.
[203] Bağcı, "Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar", s. 751.

yapının zengin kalem işi örneklerinin bir kısmı, yapılan onarımların sonucunda geç dönem karakterini kazanmıştır. Kıble yönündeki eyvan ve kapalı avlu duvarlarında yer alan geç tarihli hat levhaları, sonradan da yapıya eklenen uygulamaların olduğunu göstermektedir. Yapı içindeki büyük Bursa kemerinin kilit taşının karnında, mukarnaslı bir püsküle sahip geometrik ve bitkisel bezeli levha, kalem işi bezemenin alçı malzeme üzerine uygulandığı bir örnek olarak dikkati çekmektedir. Levhanın nakışında renkli boyaların yanında, altın yaldız da kullanılmıştır. Ayrıca dikdörtgen formlu bu levhanın uzun kenarlarına işlenen bitkisel kuşak ve orta sofanın batı duvarında yer alan hat levhası, yapıdaki mermer üzerine işlenen kalem işi örneklerini oluşturmaktadır (Foto. 33, 289, 295). Ahşap üzerine uygulanan kalem işi örneği ise, yan eyvanların güneyinde yer alan tabhânelerin güney duvarındaki dolap kapaklarının kitabelik bölümünde karşımıza çıkmaktadır (Foto. 247-248, 250).

3.1.4. Alçı İşleri

İçinde kristal su zerrecikleri bulunan alçı taşının (jips), pişirilip suyunun bir kısmının uçurularak öğütülmesi ile elde edilen[204] alçı tozu, suyla karıştırılınca tekrar katılaşan, bağlayıcılık özelliğine sahip yapı malzemesine dönüşmektedir[205]. Kolay temin edilebilmesi ve işlenişinin yanı sıra, eğri ve profilli yüzeylere de uyarlanabilmesi gibi sebeplerle alçı, eski çağlardan beri, yapıların hemen her yerinde farklı amaçlarla kullanılan bir malzeme olmuştur[206].

Anadolu'daki alçı işçiliği, Türk dönemi öncesinde yaygın değildir[207]. Alçı malzeme ile oluşturulan bezemeler, IX. yüzyılda Bağdat'ın kuzeyinde Türk askerleri için kurulan Samarra kentinde gelişme göstermiş, İran, Mısır ve Anadolu'ya yayılarak etkisini İslâm mimarlığında yüzyıllar boyu sürdürmüştür[208]. Kolay tahrip olması sebebiyle Selçuklu döneminden günümüze ulaşan sınırlı sayıdaki alçı süslemelerden, özellikle bu döneme ait saray kazılarında elde edilen buluntular, alçı üzerine diğer

---

[204] Erol Gürdal, "Alçı", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.I, İstanbul: Yem Yayınları, 1997, s. 56.
[205] Bkz. http://www.toprakalci.com.tr/alci-nedir-1.
[206] Abdullah Karaçağ, "Alçı Sanatı", *Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Uygarlığı, 2*, (eds.) Ali Uzay Peker vd.), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006, s. 494.
[207] Selçuk Mülayim, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler -Selçuklu Çağı-*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 503, 1982, 59.
[208] Ayla Ödekan, "Alçı Bezeme", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.I, İstanbul: Yem Yayınları, 1997, s. 57.

malzemelerle paralel gelişen bir süsleme programının uygulandığını göstermektedir[209]. Anadolu'da XIV. ve XV. yüzyıllardan itibaren yaygınlaşan[210] alçı mihraplar, Beylikler devrinde alçının en yoğun kullanıldığı yapı elemanları olmuştur[211]. Alçı süslemeler erken Osmanlı döneminde, duvar yüzeylerinde, tuğla mimariye dayalı geçiş unsurlarında, mukarnas bezemelerde, kubbelerde, tonozlarda[212] ve pencere şebekelerinde[213] ve yaygın kullanım alanı bulmuştur. Yeşil Cami ile beraber, Bursa'daki Yıldırım Camiii (1390-99) ve Amasya'daki Bayezid Paşa Camii'nde (1414-1419) görülen ocaklı nişli dolaplar, Osmanlı alçı süslemelerinin en zengin örnekleri arasında gösterilmektedir[214].

İran'da XII. yüzyıl mihraplarında yaygın olarak kullanılan oyma tekniği, Anadolu'da pek tercih edilmemiştir[215] . Bu teknikte yüzeye, istenilen yükseklik elde edilinceye kadar alçı ilave edilmekte ve desenler oyularak ortaya çıkarılmaktadır[216]. Anadolu alçı işçiliğinde kullanılan temel teknik, *kalıplama* tekniğidir. Bu teknikte mermer, kiremit tozu gibi katkılarla karıştırılan alçı, sulandırılarak negatif olarak oyulmuş kalıplara dökülmekte, sertleştikten sonra kalıptan çıkarılarak harç yardımıyla istenilen yüzeye uygulanmaktadır[217].

Yeşil Cami'de alçı; mihrap aksındaki iki ana sofa ile yan eyvanların kubbe geçişlerindeki prizmatik üçgenlerde, yine yan eyvanlar ve bu eyvanların güneyindeki tabhanelerdeki mukarnaslı pandantiflerde, hünkâr mahfilinin sahanlığını örten mukarnaslı kubbede (Foto. 72), tuğla yüzey üzerine kaplama malzemesi olarak kullanılmıştır. Yapı içerisindeki tepe pencereleri, iki ana sofayı ayıran Bursa kemerinin karnındaki geometrik kurgulu dikdörtgen levha ve bu levhadan sarkan mukarnaslı püskül (Foto. 294-295) ile giriş holünün mihrap aksındaki tavanı çevreleyen mukarnas dizisi (Foto. 275), kalıplama tekniği ile meydana getirilmiştir. Yeşil Cami'de bu

---

[209] Rüçhan Arık, *Kubad Abad: Selçuklu Saray ve Çinileri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 179.
[210] Bakırer, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrabları*, Ankara: T.T.K. Yayınları, 1976, s. 33.
[211] Karaçağ, "Alçı Sanatı", s. 497.
[212] Aziz Doğanay, "Osmanlı Mîmârîsinde Tezyînât", *Osmanlı Ansiklopedisi*, C.XI, (ed.) Güler Eren, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999, s. 324-334.
[213] Ödekan, "Alçı Bezeme", s. 57.
[214] Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme*, s.22.
[215] Bakırer, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrabları*, s. 34.
[216] Bakırer, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrabları*, s. 34.
[217] Bekir Eskici, "Alçı Mihrablarda Yapım Yöntemleri ve Süsleme Teknikleri Üzerine Gözlemler", *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, 19-20 Nisan 2001, s. 238.

teknikle oluşturulan alçı işçiliğinin en seçkin örnekleri, yan eyvanların kuzey ve güneyi ile hünkâr mahfilinin iki yanında yer alan ocaklı nişli duvar kaplamalarıdır (Foto. 322-374). Kuzeydoğu - kuzeybatı tabhanelerindeki uygulamalarda ikinci bir teknik olarak, yüzeye renkli çini parçaların tatbik edildiği görülmektedir (Foto. 322, 334).

3.1.5. Malakâri

Alçı ve kalem işi tekniğinin birlikte uygulandığı malakâri, başlı başına bir teknik olarak ele alındığı[218] gibi, bazen de söz konusu malzemelerden birinin başlığı altında değerlendirilmiştir[219]. Genel bir ifadeyle "Tavan ve duvarlara mıhlanan küçük çivilere tutturulan, bir santimetreyi geçmeyecek kalınlıktaki alçının mala gibi küçük aletlerle şekillendirilmesi ve boyanması yoluyla elde edilen bir tezyinat"[220] olarak tanımlanmaktadır. Yaş alçı sıvanın üzerine işlenen bezemenin ana hatları üzerinden mıhlanan çivilerle duvara tutturulduğu için bu teknikle yapılan süslemeler, düz sıvaya göre çok daha uzun ömürlü olmaktadır (Foto. 128-129). Malakâri tekniği Anadolu'da Beylikler döneminde görülmeye başlamış, XIX. yüzyılda yerini kalıp yöntemine (kartonpiyer) bırakmıştır[221].

Malakâri tekniği hakkındaki bilgiler, bugün için tatmin edici düzeyde değildir[222]. Yayınlarda bu tekniğin temel özelliği olarak, alçının kabartma meydana getirecek biçimde oyularak şekillendirildiği ifade edilmektedir[223]. Malakâri tekniği Yeşil Cami'de, kıble yönündeki eyvanın kubbe çevresinde görülmektedir. Kubbeye geçişi sağlayan prizmatik üçgenlerin bir kısmındaki bitkisel kompozisyonlarda, yüzey oyularak motiflerin bir kısmı kabartma olarak belirtilmiştir (Foto. 292). Yapıdaki son restorasyon sırasında bu kısımda gerçekleştirilen raspa çalışmalarında, bu tekniğin kabartma oluşturan bezeklerin yanında, düz yüzeyler halinde de uygulandığı anlaşılmıştır. Kubbeye geçişi sağlayan büyük prizmatik üçgenlerin büyük bir bölümünde ve kasnak pencerelerinin alınlığına işlenen bitkisel süslemelerde, çiviler yardımıyla tutturulan yüzeylere herhangi bir oyma işlemi gerçekleştirilmemiş, çivilerin

---

[218] Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme*, s. 22.
[219] Malakârinin kalem işi tekniği olarak değerlendirildiği yayınlar için bkz. İrteş, "Kalem İşlerimizin Bugünü ve Yarını", s. 427; Nemlioğlu, "Kalem işi Teknikleri", s. 7. Diğer bir araştırmada malakâri tekniği, oyma tekniğinde yapılmış alçı süsleme olarak ifade edilmektedir. Bkz. Karaçağ, "Alçı Sanatı", s. 493.
[220] C.E. Arseven, "Malakâri", *Sanat Ansiklopedisi*, C.III, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1950, s. 1270.
[221] İrteş, "Kalem İşlerimiz ve Teknikleri", s. 50.
[222] Ayla Ödekan, "Malakâri", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.II, İstanbul: Yem Yayınları, 1997, s. 1156.
[223] Bağcı, "Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar", s. 751; Ödekan, "Malakâri", s. 1156.

mıhlandığı kısımlar ince bir tabakayla kapatılarak boyama işlemi gerçekleştirilmiştir (Foto. 128-131).

3.2. Süslemenin Sınıflandırılması ve Analizi

Yeşil Cami'nin dış cepheleri, taş süslemenin Osmanlı dönemi içerisindeki en zengin örneklerini sunmaktadır. Kuzey cephenin ortasında yer alan taçkapı düzenlemesi (T1), taş süslemenin en yoğun olduğu kısımdır. Kuzey cephede süslemenin görüldüğü diğer alanlar: taçkapının doğu ve batısında yer alan birinci kat seviyesindeki ikişer pencere düzenlemesi (T2, T4), bu pencerelerin arasındaki birer mihrabiye (T3) ile bunların üstündeki şahnişinlerdir (T10). Yan cephelerde simetrik olarak tasarlanmış birinci kat seviyesindeki dörder pencere (T5, T6, T7, T8) ve güney cephede, mihrabın iki yanında yer alan pencere düzenlemeleri (T9), yapının cephelerindeki diğer süslemeli yüzeyleri oluştururlar. Yapının içinde ise müezzin mahfillerinin korkulukları (T11), mihrap aksındaki iki ana mekânı ayıran Bursa kemeri düzenlemesi (T12) ile mihrabın yer aldığı asıl ibadet mekânından dışarıya açılan pencere tavanları (T13), taş süslemenin uygulandığı kısımlardır.

Kapılar (A1-A2, A15-16, A21-32), pencere kapakları (A3-14, A17-18) ve güneydoğu-güneybatı tabhanelerde birer adet olmak üzere dolap kapakları (A19-20), Yeşil Cami'nin ahşap işlerini oluşturmaktadır.

Kalem işi süslemeler, Yeşil Cami'nin iç kısımlarında görülmektedir. Cümle kapısından itibaren mihrap aksı boyunca, giriş açıklığının (K1), doğu-batı doğrultusundaki holün (K2) ve giriş sofasının tavanında (K3), dikdörtgen ve kare formlu levhalar şeklinde uygulanmıştır. Ortasında havuzun bulunduğu kapalı avlıda (K4), kıble yönündeki eyvanda (K5), doğu (K6) ve batı (K7) eyvanda, güneybatıdaki tabhanede (K8) ve kuzeybatı (K9) ile kuzeydoğuda (K10) yer ala tabhaneler, örtü sistemi ve geçiş öğeleri başta olmak üzere kalem işi süslemelerin görüldüğü diğer kısımlardır.

Yeşil Cami'de alçı süslemelerin en orijinal ve en zengin örneklerini, yan eyvanların kuzey (B1-B2) ve güneyindeki (B3-B4) tabhaneler ile hünkâr mahfilinin batı (B5) ve doğu (B6) yanındaki odalarda yer alan (B5-B6); ortada ocak şeklinde yaşmaklı bir niş ve bu kısmın iki yanında küçüklü büyüklü nişler ile dikdörtgen veya kare formlu

levhalardan oluşan duvar kaplamaları oluşturmaktadır. Söz konusu düzenlemelerin dışında, büyük bir kısmı döneme ait olmakla birlikte, yapının üst sıra pencerelerinin alçı şebekeleri, geometrik ve bitkisel olmak üzere çeşitli kompozisyonların uygulandığı örnekler olarak yapının süsleme programına dâhil edilmişlerdir (Şekil 18-19).

3.2.1. Taş Süsleme

T1, 6.02 x 11.22 m. ölçülerinde dikdörtgen bir niş biçiminde tasarlanmıştır. Cephe yüzeyinden kademelendirilerek oluşturulan birbirinden farklı dört kuşak, dıştan içe doğru bir sıra bitkisel bir sıra yazı düzeninde oluşturulmuş ve yazılı kuşaklar diğerlerine oranla daha geniş tutulmuştur. Üzerinde rumî üslubundaki bitkisel kompozisyonların işlendiği köşeliklerin altında, on iki sıra mukarnaslı bir kavsara yer almaktadır. Mukarnaslar, uçlarında birer tepelik bulunan beş dilimli rumîlerden oluşan püsküller ile sonlanmaktadır. Yırtmaç ve dişleri keskin hatlar ile belirtilen mukarnas hücrelerinin bir sırası, istiridye kabuğu biçiminde tasarlanmıştır. Kavsaranın alt kısmında, alçı şebekesi altı köşeli yıldızların oluşturduğu geometrik kompozisyona sahip, dikdörtgen formlu küçük bir pencere yer almaktadır. Kavsaranın iki yanında bulunan silindirik formlu sütunceler, iki sıra mukarnaslı kaide ve başlıklara sahiptir. Sütuncelerin etrafını dolanan hatayî üslubunda düzenlenmiş bir kuşak daha bulunmaktadır. Dıştan bir düz ve müşebbek tarzda birer silme ile çevrili cümle kapısının yay kemerli giriş açıklığı, kamalı gri ve beyaz renkli taşlarla örülmüş olup söve yastıkları iki sıra mukarnas ile işlenmiştir. Giriş açıklığının üzerinde, kavsarayı üç yönden çevreleyen inşa kitabesi yer almaktadır. Taçkapının yanlarında inşa kitabelerinin altına denk gelecek şekilde yerleştirilen birer kitabe ve yan nişler, taçkapı düzenlemesini tamamlayan diğer unsurlardır (Foto. 149; Şekil 20-21).

T1'i çevreleyen kuşaklar dıştan içe doğru şu şekilde tasarlanmıştır. Birinci kuşakta yer alan rumî kompozisyonu, sonsuzluk prensibinde enine doğru gelişen üç kurgudan meydana gelmektedir. Birinci kurguda, sapları üst seviyede birleşerek tepelik oluşturan, kapalı formda düzenlenmiş iki motif yer almaktadır. Bu motiflerin merkezinde, sırt sırta vermiş birer rumîden çıkan saplar, etek seviyesinde kırılıp düz bir hat oluşturduktan sonra aynı şekilde yukarıya doğru yönelerek iki yanda birer rumîye dönüşmektedir. Orta kısımda bu sapların kesiştiği nokta, küçük bir bağ ile kapatılmıştır. Üçüncü kurgu ise söz konusu bağı merkezine alacak şekilde yerleştirilen kapalı formdaki yaprak motiflerinden ibarettir (Şekil 39). Kompozisyon üzerindeki motiflerin

hepsi hurdelenmiştir. Motifler, zemine dik olarak kabartılmış, sapların yivlenişi ve motif yüzeyleri eğri kesim tekniğinde işlemiştir (Foto. 152).

Bu düzenlemeden sonra gelen yazı kuşağı, armudi kesitli olup diğerlerine göre daha geniş tutulmuştur. Sülüs hat ile oluşturulmuş kuşağın batı yüzünden başlayarak hadisler[224] sıralanmakta, üst kısmında ise farklı olarak âyetler yer almaktadır[225]. Harfler düz yüzeyli olarak işlenmiş olup bazı kısımlarda harf boşluklarının oyulmadığı görülmektedir. Yine düz yüzeyli olarak işlenen basit rumî motifleri, genellikle kuşağın kenarlarındaki boşlukları kapatma görevi üstlenmiş, bazen de saplar harfler üzerinden çıkmış şekilde işlenmiştir (Foto. 150-151).

Düz bir zemin oluşturan üçüncü kuşakta yer alan rumî kompozisyou, boyuna gelişen kompozisyon, üç farklı kurgudan meydana gelmektedir (Şekil 41). Birinci kurguda, birbirine bağlanacak şekilde, sadece konturları işlenmiş beş dilimli motifler ile yüzeyin bölümlenmesi sağlanmıştır. Konturları yuvarlak yüzeyli olarak işlenen motiflerin bağlantı noktaları, küçük bağlar ile kapatılmıştır. Diğer iki kurgu, çift iplik kenar bezemesi şeklinde düzenlenmiştir. Birinci kurgudaki beş dilimli rumîlerin alt ve üstünden geçmeler yaparak gelişen çift iplik düzenlerinde, eğri kesim tekniği ile yivlenmiş sapların üzerinde bulunan motiflerin yüzeyleri, yine aynı teknikle oyulmuş ve içleri hurdelenmiştir. Ayrıca sapların üzerinde yer alan motifler, iki farklı formda tasarlanarak hatlar (iplikler) birbirinden ayrılmıştır. Çift iplik düzenleri, taçkapının batı kenarında yukarıya doğru gelişirken, beş dilimli rumîlerin yönü, aşağıya dönüktür (Foto. 153-154) . Doğuda ise bu durumun tam tersi söz konusudur (Foto. 155-156). Diğerlerinde olduğu gibi bu kuşak da dikkatli incelendiği zaman, birden fazla sayıdaki ustanın aynı anda çalıştığı anlaşılmaktadır. Bu durum, yüzeylerin farklı kısımlarında yer

---

[224] Hadis-i Şeriflerin Türkçesi: (Batı yüzde)*"Meliklerin sözü, sözlerin melikidir. Özellikle Peygamber Efendimiz Şöyle Buyurdu: Herhangi bir mümin aç olan bir mümini doyurşa, Allah da onu kıyamet gününde cennetin nimetleriyle doyurur. Herhangi bir mümin susamış bir mümine su verirse, Allah da o kimseyi kıyamet gününde sular. Hangi mümin de çıplak bir mümini giydirirse, Allah da onu Cennet'in ipekleriyle örter". Allah'ın elçisi doğru söyledi. Yine O, şöyle buyurdu: "Cömertlik imandandır". Kertm olan Allah'ın Rasülü doğru söyledi.* (Doğu yüzde) *Ve (Razulullah Efendimiz) buyurdu ki: "(Bir mümin) çıplak bir mümini giydirirse Allah'da onu Cennet'in ipekleriyle giydirir". Allah'ın elçizi doğru söyledi. Ve yine O şöyle buyurdu: " Nefizlerinizi, hesaba çekilmeden önce siz, hesaba çekin". Yine O şöyle buyurdu: "İnsanoğlu öldüğü zaman üç şeyin haricinde ameli sona erer. (Bu üç şey) Sadaka-i cäriye (toplumun faydasına hayırlı tesisler kurmak), kendisinden faydanılan ilim ve (ailesine) dua eden Salih bir evlat". Yine O şöyle buyurdu: "Cömertlik imandandır. İman da Cennet'tendir." Onun tamamı hayırdır. Sözün sahibi ne kadar doğru söyledi.* Bkz. Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s. 138-139.

[225] Nur Süresi'nin 61. Âyeti'nden alıntı yapılmıştır. Türkçesi şu şekildedir: *Yüce Allah şöyle buyurdu: "Evlere girdiğiniz zaman, Allah tarafından mübarek ve pek güzel bir yaşama dileği olarak kendinize (birbirinize) selam verin. İşte Allah, düşünüp anlayasınız diye size âyetleri böyle açıklar".* Bkz. Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s.139.

alan tamamlanmamış bölümlerden ve aynı motifler üzerinde yer alan biçim farklılıklarında kendini göstermektedir. Mesela beş dilimli rumîlerin konturları bazen düz olarak işlenmiş, bazen de basit bir rumîyle hareketlendirilmiştir. Yine aynı şekilde çift iplik düzenlerinde yer alan rumîlere bazen dişli yapraklar eklenmiş veya hurde sayıları ya da formları bir sıra sonra değişivermiştir (Şekil 20).

Bundan sonraki yazı kuşağında, örgülü kûfi hat ile oluşturulmuş hadis[226] tekrarlanmaktadır. Yüzeyleri yarım daire profilli işlenmiş harflerin uç kısımları, çoğu kez klasik formda oluşturulmuş rumîlere dönüşmektedir. Ayrıca bu motifler, kenarlarda müstakil olarak da yer almaktadır. Diğerlerinden farklı olarak, söz konusu kuşak üzerinde yarım bırakılmış herhangi bir kısım bulunmamaktadır (Şekil 20; Foto. 150-151).

T1'in iki yanında yer alan sütunceleri çevreleyen kuşağın kompozisyonu; üzerine hatayî tarzında gülbezek ve goncaları taşıyan, "s" kıvrımlı bir sapın, ritmik tekrarından oluşmaktadır. Kompozisyonda, sap ve motif yüzeylerinde eğri kesimle oluşturulmuş yivler yer almakla birlikte diğer kuşaklardaki bezemelere oranla derinlik, daha az gözükmektedir (Şekil 40; Foto. 150-151).

T1'in köşeliklerinde işlenen kompozisyon, köşeliğin altında birbirine yakın konumlandırılan iki farklı ortabağdan çıkan ve üzerinde rumî motiflerini taşıyan sapların serbest bir şekilde helezonlar oluşturması ile meydana getirilmiştir. Yarım olarak işlenen bu orta bağlardan biri, köşeliğin düz uzun kenarının köşe yaptığı alt kısımda yer almaktadır. Üstünde küçük bir tepeliği bulunan bu ortabağdan çıkan saplar, üç ve beş dilimli iri rumîleri taşımaktadır. Orta seviyeye kadar olan üç dilimli rumîlerin yaprakları, küçük sivri dişli yapraklarla dilimlenmiştir. İkinci kurgudaki ortabağdan çıkan saplarda, çatallanarak ayrılmaların fazla oluşu ve üzerindeki rumîlerin küçük boyutlu işlenişi neticesinde oldukça girift bir tasarım meydana getirilmiştir. Kompozisyon ½ simetrisine tamamlandığında, uzun kenarın ortasına yerleştirilen tepelikli ortabağın sadece merkezindeki iki rumîyi çevrelediği ve diğer saplar ile bir ilişkisi olmadığı görülmektedir (Şekil 42). Kompozisyonda motifler zemine dik açılı olarak kabartılmış, yüzeyleri eğri kesim tekniğinde işlenmiştir. Dişli yapraklara sahip

---

[226] (Türkçe meali) Peygamber efendimiz şöyle buyurdu: *"Güzel ve hayırlı bir işe sebep olan kişi, onu yapan kimse gibidir. Hayırlı işi yapan ise cennet'tedir. Sözü söyleyen doğru söyledi"*

motiflerde bu yaprakların büyük bir bölümü, ayrıca yivlenmiştir. Bunun dışında, sapların ve motif detaylarının yuvarlak profilli olarak işlendiği görülmektedir (Foto. 157). Yalnızca doğu köşeliğin uzun kenarının ortasındaki bağ ve bu bağın içindeki motifin hurdelerinde, eğri kesim tekniğindeki yivler söz konusudur. Yeşil Cami'de taş malzeme ile oluşturulan neredeyse tüm motiflerin yivlenerek detaylandırılması, köşeliklerdeki işçiliğin yarım kalmış olabileceğini akla getirmektedir. Ayrıca köşelikler dikkatli incelendiği zaman, doğu ve batı yüzeyde birbirinin karşılığı olan motiflerdeki farklılıklar göze çarpmaktadır (Şekil 31).

Yay kemerli giriş açıklığı üzerinde yer alan inşa kitabesi, kavsarayı üç yönden çevrelemektedir. Kavsaranın batı yüzünde başlayan kitabe (82x129 cm.), kapı kemeri üzerinde (82 x 342 cm.) devam ederek kavsaranın doğu yüzünde sonlanır (82x129 cm.). Siyah renkli zemin üzerine altın yaldızlı, celî sülüs hat ile işlenen kitabe, çift katlı kabartma tekniğinde oluşturulmuştur. Yanlarda kaş kemer formunda kitabe açmalarıyla üç sıra halinde paftalara ayrılan kitabe, helezonlar oluşturan kıvrım dallar üzerine sülüs hat ile istiflenmiş olup harfler, yuvarlak yüzeyli olarak işlenmiştir. Üzerinde sade ve kanatlı rumîleri taşıyan saplar, diğer örneklerde olduğu gibi eğri kesim tekniği ile bir sıra yivlenmiştir. Motiflerin yüzeyleri de aynı teknikle oyulmuş ve içleri hurdelenmiştir. Hurdelenme çoğunlukla sivri dişli yaprak formlarıyla sağlanmış olmakla birlikte birkaç yerde eğri kıvrımlı şekiller de görülebilmektedir (Foto. 2-4). Kitabenin koltuk kısımlarında, yine rumî üslubundaki desenlere yer verilmiştir. Kapalı form oluşturan düzenlemelerde, alt kısımda basit birer rumîyi taşıyan saplar, düz bir şerit halinde devam ettikten sonra kırılarak yukarıya doğru yönelmekte, orta kısımda oval formlu bir ortabağın içinden iki yana kıvrılarak yine aynı formda birer motif ile sonlanmaktadır. Yan nişlerin üzerinde bulunan Hacı İvaz'ın adını taşıyan kitabeler, kitabe açmalarının bir sıra oluşu ve koltuk kısmında bulunan motiflerdeki farklılıkların dışında inşa kitabesi ile aynı özellikleri yansıtmaktadır (Foto. 5-6).

T1'in iki yanında yer alan nişler, 103,5 x 280 cm. ölçülerindedir. Birbiri ile aynı usûlde oluşturulan nişleri; dıştan sırası ile iç bükey, armıdi kesitli ve düz bir silme çevrelemektedir. Kavsarasında on iki sıra mukarnas dizisinin yer aldığı nişlerin köşelikleri ve niş yüzeyleri, yüksek kabartma tekniğinde işlenen rumî üslubundaki kompozisyonlar ile bezenmiştir (Şekil 22-23; Foto. 158-163).

Her iki nişin köşeliğinde de aynı kompozisyon yer almaktadır. Yüzeye dörtte bir oranında işlenen kompozisyon, üç farklı kurguyla şekillenmektedir. Kompozisyonun bütününe bakıldığı zaman, merkezde yer alan dört kollu bir yıldızın yatay ve dikey eksenlerde geliştiği bir kurgu ve yine aynı eksenlerde konumlandırılan diğer düzenlerin oluşturduğu merkezi bir kompozisyon şemasının oluşturulduğu anlaşılmaktadır (Şekil 43). Zemine dik açı ile kabartılan motif ve sapların yüzeyleri, eğri kesim tekniği ile işlenmiş olup motif yüzeyleri ayrıca detaylandırılmıştır. Köşeliklere işlenen kompozisyon ve motiflerin aynı olmasının yanında, her iki niş köşeliğini birbirinden ayıran işçilik farklılıkları göze çarpar (Şekil 22-23; Foto. 160, 162).

Niş yüzeyleri doğu ve batıda, dört yöne genişleyebilen ulama yöntemiyle[227] düzenlenmiş, birbirinden farklı kompozisyonlara sahiptir. Birim alana uygulanan rumî üslubundaki desenler, yanlara doğru da genişletilmiş ve böylece nişlerin yan yüzeyleri de süslemeye dâhil edilmiştir.

Batıda yer alan niş yüzeyindeki kompozisyonda, ulamanın gerçekleşeceği birim alana, beş farklı düzen kurgulanmıştır. Çapraz eksende konumlandırılan dört dilimli rumîlerin sapları altta ve üstte, merkeze doğru birleşerek dört köşeli bir yıldız meydana getirmektedir. Bu rumîlerin sapları, düz denecek kadar az bir meyille belirtilmiş ve içleri boşaltılmıştır. Boşaltılan alanın merkezine, tepelikli bir ortabağdan çıkan ve basit formda birer rumî ile sonlanan sapların oluşturduğu ikinci kurgu işlenmiştir. Yine aynı eksende konumlandırılan üçüncü kurguda, merkezlerde yer alan dört köşeli yıldızların etrafında, yine dört köşeli yıldız oluşturan helezoni kıvrım dallar yer almaktadır. Dalların, birim alanın kenarlarına denk gelen kısımlarına üç dilimli yarım rumîler yerleştirilmiş böylece kompozisyonun tamamında yatay ve dikey eksenler belirtilmiştir. Dördüncü kurgu, birim alanın alt kısmında bulunan birer sapın, yine aynı şekilde fakat daha büyük boyutlu bir yıldız meydana getirdikten sonra iki yanda kavislenerek klasik formda birer rumîye dönüşmesiyle meydana gelmektedir. Son kurguda alanın köşelerine konumlandırılan yarım rumîlerin sapları, kompozisyonun tamamında, yatay ve dikey eksenlerde dört kollu bir yıldız oluşturmaktadır (Şekil 44). İçleri boşaltılan dört dilimli rumîlerin haricindeki diğer motiflerin sapları ve yüzeyleri, eğri kesim tekniğinde oluşturulmuş ve motiflerin içleri hurdelenmiştir (Foto. 159).

---

[227] Cahide Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler -Hatayi-*, Ankara: T.T.K. Basımevi, 2000, s. 26.

Doğudaki niş yüzeyi, dört farklı kurgudan meydana gelmekle beraber batıdaki örnek ile oldukça benzerlik göstermektedir. Burada da çapraz eksenlerde yerleştirilen kurgular birim alanın köşelerinde, farklı formlarda dört kollu yıldızlar meydana getirmektedir (Şekil 45). Sadece konturları belirtilen motifin burada altı dilimli olması gibi diğer motifler de batıdaki niş örnekleriyle küçük farklılıklar göstermektedir (Foto. 163).

T2, taçkapının batısında 273 x 427 cm., doğusunda 276 x 428 cm. ölçülerindedir. T2'nin süsleme unsurlarını oluşturan kısımları: pencere açıklığının mukarnas bezeli söve ve kirişleri, sivri kemerli alınlık ve köşelikleri ile bu kısımları çevreleyen yazı kuşağıdır (Şekil 24; Foto. 164-167). Yazı kuşağı yuvarlak ve oval formlardaki atlamalı olarak sıralanan levhalar ile bölümlenmiş; alınlık kemeri üzerinde yer alan iki oval levha üzerine Ahzab Sûresi'nin 56. Âyeti[228], sövelerdeki diğer yüzeylere ise Hz. Ali'nin sözleri[229] işlenmiştir. Yazılar, sülüs hat ile düz profilli olarak işlenmiştir. Her iki pencerede de yazıların yarım bırakıldığı dikkat çekmektedir.

Söve ve kirişleri iki sıra mukarnas ile bezeli pencerelerin alınlık yüzeyi ve köşelikleri, rumî üslubundaki kompozisyonlarla bezelidir. Köşeliklerde yer alan kompozisyonu, çatallanarak helezonlar oluşturan iki farklı kıvrım dal üzerindeki motifler oluşturmaktadır (Şekil 46). Dallardan biri yarım daire profilli olarak işlenmiş, diğeri bir sıra yivlenmiştir. Bu dalların taşıdığı motiflerin işlenişi de bulunduğu dal ile aynı şekilde oluşturulmuştur. Motif yüzeyleri her zaman olduğu gibi eğri kesim tekniği ile detaylandırılmıştır (Foto. 166-167).

T2'nin alınlığına, ana ve ara yönlerde konumlandırılan birbirinden farklı dört kurgunun oluşturduğu kompozisyon şeması uygulanmıştır (Şekil 47). Kurguları meydana getiren saplar, merkezde birbirinden farklı dört kollu yıldızlar meydana getirmektedir. Yüzeyin ana yönler doğrultusunda paftalandığı birinci kurguyu, üstünde küçük birer tepelik bulunan, altı dilimli rumî motifleri meydana getirmektedir. Daha önceki örneklerdeolduğu gibi, bu motiflerin yüzeyleri boşaltılmıştır. Boşaltılan bu

---

[228] Âyetin Türkçe Meali: "Şüphesiz Allah ve melekleri, Peygamber'e çok salevât getirirler. Ey müminler! siz de O'na salevât getirin ve tam bir teslimiyetle selâm verin. Bkz. Karaman, *Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meali*, s.426.
[229] Sözlerin Türkçesi: (Batıdaki pencere pervazında) Hz. Ali dedi ki: "Düşünen ibret alır, akıllı insanın zannı kehanettir ". Bu söz tamamen doğrudur. (Doğudaki pencere pervazında) Hz. Ali şöyle dedi: "Kendini bilen, Rabbini de tanır". Bkz. Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s.142.

yüzeylere, yine ana yönler doğrultusunda gelişen ikinci düzenleme işlenmiştir. Burada merkeze yerleştirilen birer ortabağ üzerinden çıkan saplar iki yönde, üzerinde birer rumînin bulunduğu bir sıra helezon oluşturduktan sonra çatallanarak ikiye ayrılmaktadır. Bu sapların biri, tepe seviyesinde taç yaprakları kesişen birer rumî ile son bulurken diğeri, aşağı doğru kıvrılarak dört dilimli birer rumîye dönüşmektedir. Üçüncü kurguda alınlığın merkezine yakın bir yerde, ara yönler doğrultusunda konumlandırılan klasik formda birer rumînin uç kısımları sapa dönüşerek ana ve ara yönlerde geliştiği görülür. Ara yönleri meydana getiren çapraz eksenlerde, söz konusu rumîlerin karın kısımları birleştikten sonra iki yana ayrılarak beş dilimli bir motifin konturlarını meydana getirir. Bu yolla tepe seviyesine ulaşan saplar, iki yanda düz bir şerit halinde devam ederek yarım birer tepelik ile sonlanırlar. Ana yönlerde ise rumîlerin gövdelerinden çıkan saplar, ikinci kurgunun merkezinde üç dilimli bir bağ meydana getirdikten sonra iki yana kıvrılarak ara yönlerdeki düzene katılırlar. Ara yönlerde kalan boşlukları dolduran son düzenleme, birbiri içinden geçerek kapalı "s" kıvrımları oluşturan saplar ve bu sapların kesişme noktalarını kapatan farklı formlardaki bağ motiflerinden meydana gelmektedir (Şekil 48). Kompozisyonda paftalamanın yapıldığı altı dilimli motiflerin sapları, yuvarlak yüzeyli olarak işlenerek vurgulanmıştır. Diğer kurgular ise eğri kesim tekniğinde işlenmiştir.

T3, yarım sekizgen bir niş şeklinde tasarlananmış olup dıştan, beden duvarından kademelendirilerek dışarıya doğru taşırılan üç sıra silme ile çevrelenmektedir. Bu silmeler, orta kısımda bulunan düz bir silmenin alt ve üstünde armudi kesitli olarak düzenlenmiştir. Altı sıra mukarnaslı yaşmağa sahip kavsara, iki yanında yarım daire profilli somaki mermer sütünceler ile sonlanmaktadır. Mukarnaslar, alt kısmında uçları ters yerleştirilmiş rumî motiflerinin oluşturduğu yüksek kabartma püsküllere sahiptir. Taçkapının batısında 164 x 304, doğusunda 172 x 304 cm. ölçülerindeki T3'ün, köşelikleri ve kavsarasında rumî kompozisyonlarına yer verildiği görülmektedir (Şekil 25; Foto. 168-173).

T3'ün köşeliklerine işlenen kompozisyonda, yüzeyin şekline uygun olarak tek bir sapın çatallanarak ters ve düz olarak helezonlar oluşturduğu, boyuna gelişen bir düzenlemeye gidilmiştir. Bir sıra yivle hareketlendirilmiş saplar üzerinde, eğri kesim tekniğinde işlenmiş, içleri hurdeli ve birbirinden farklı formlarda dilimli iri rumîler yer almaktadır. Köşeliklerin üst yan köşelerine yerleştirilen yarım ortabağ motifleri,

kompozisyonun aslında ½ simetrisine göre oluşturulduğunu göstermektedir (Şekil 50). Kavsaranın şekline uygun açılar ile yerleştirilen üç adet mermer levha yüzeylerinde de yine yüksek kabartma tekniğinde işlenen rumî üslubundaki kompozisyonlar yer alır. Levhaların üst kısmının iki yanına ters olarak işlenmiş yarım tepeliklerin sapları, orta kısımda birleşerek başlık kısmını meydana getirmektedir (Foto. 169). Aynı kompozisyona sahip levha yüzeylerine, ½ simetri esasına göre oluşturulmuş birbirinden bağımsız üç kurgudan meydana gelen tasarım uygulanmıştır. Boyuna gelişen kompozisyondaki ilk kurguyu, üst kısmı bir tepelikle sonlanan birbirinden farklı formlardaki beş dilimli rumîler oluşturmaktadır. Birbirine bağlanacak şekilde işlenen bu rumîlerin sadece yuvarlak yüzeyli olarak konturları belirtilmiştir. İkinci hatta söz konusu rumîlerin merkezine yerleştirilen, birbirinden farklı üç ve beş dilimli orta bağların taç yapraklarından çıkan saplar, büyük ölçüde ilk kurgunun ekseninde gelişerek tepe seviyesine kadar yükselir ve iki yanda birer sencide rumî ile son bulur. Üçüncü kurgu, alanın kenar boşluklarını doldurma vazifesi üstlenmiş, serbest bir anlayışla düzenlenmiş kıvrım dallardan meydana gelmiştir. Bu kurguda, etek seviyesinde basit bir rumîden çıkan yivli saplar, iki sıra içe doğru helezonlar oluşturduktan sonra çatallanarak yukarıya doğru atlamalı olarak içe ve dışa doğru kıvrımlar oluşturmaktadır. Kimi zaman kenarlarda sap üzerinde yer alan rumîlerin çanak yaprakları sapa dönüşmeden önce dilimli yarım rumîler ile kesilmiş, kimi zaman da basit birer rumî ile son bulmuştur. Kompozisyonun merkezine doğru çatallanan saplar ise basit birer yaprak ile sonlanmıştır (Şekil 50).

Kuzeydoğu köşede yer alan T3'ün doğu köşeliğindeki iki motifin tam olarak işlenmediği görülmektedir (Foto. 173). Her iki mihrabiyenin niş yüzeylerindeki levhaların başlıklarını oluşturan ters tepelik motiflerinin işlenmek üzere çizildiği, fakat yarım bırakıldığı, birkaç plaka üzerindeki kazımalardan anlaşılmaktadır (Foto. 169). Ayrıca doğu taraftaki levhaların üst kısmı, her iki mihrabiyede de işlenmeden bırakılmıştır (Foto. 168, 170). Bu kısımlarda, işlenmiş yüzeylerden bağımsız mermer levhaların yer almasının, sonradan yapılan bir müdahale esnasına olabileceği düşünülebilir. Hatırlanacağı üzere, taş malzeme üzerinde kopan veya aşınan yüzeylerin orijinaline göre işlenerek yerine monte edildiği, onarım ve müdahaleler başlığı altında ifade edilmişti.

T4, kuzey cephenin batı köşesinde 270 x 427, doğu köşesinde 273 x 427 cm. ölçülerindedir. T2 ile aynı usûlde oluşturulan yazı kuşağında; alınlık kemeri üzerinde yer alan iki oval levha üzerine Zümer Sûresinin 53. Âyeti[230], pencere sövelerine ise çeşitli hadisler[231] yer almaktadır. Söz konusu kısımlar, Arapça sülüs hat ile düz profilli olarak işlenmiştir. Alınlık köşelerine işlenen kompozisyon, T2 ile aynıdır. ½ simetrisine göre oluşturulan T4'ün alınlık kısmında ise düğümlü kûfi hatla yazılan Hadis-i Şerif'e yer verilmiştir[232]. Kompozisyonda, alınlığın merkezini çevreleleyen yarım bir madalyonun merkezindeki yarım olarak işlenmiş sekiz kollu yıldızdan ve bu yıldızın hemen üzerinde, ana ve ara yönler doğrultusunda yerleştirilmiş rumî üslubundaki motiflerin çanak yapraklarından çıkan saplar, orta kısma doğru düğüm oluşturduktan sonra üst tarafta harflere dönüşmektedir. (Şekil 33). Alınlıktaki rumî motifleri, bazen harflerin uzantıları şeklinde bazen de müstakil olarak işlenmiştir. Söve ve kiriş yüzeylerindeki mukarnaslar, dilimli tromp şeklinde olup alt kısmındaki dişlerin arası dilimli kaş kemer formunda düzenlenmiştir (Foto. 174-177).

Alınlık üzerinde kompozisyonu oluşturan harf ve motif yüzeyleri, kuzeydoğudaki pencerede farklı olarak, yarım daire profillidir (Foto. 177). Bu nedenle kuzeybatıdaki düz yüzeyli süslemenin tamamlanmadığı, özellikle de ikinci kez işlenmeden bırakılan motif yüzeylerinden, anlaşılabilmektedir (Foto. 176). Onarım ve müdahaleler bölümünde, her iki pencerenin alt lentolarının büyük ölçüde zarar gördüğü ifade edilmişti. Sonradan eklenen bu kısımların oluşturduğu renk farklılığı, açık bir biçimde belli olmaktadır (Foto. 174-175).

T5, batı cephede 471 x 644, doğu cephede 470 x 645 cm. ölçülerinde olup dıştan sırası ile düz ve içbükey bir silme ile duvar yüzeyine girinti yapmaktadır. Bu yüzeyde yer alan firuze renkli çini kuşağın ardından pencere yüzeyinin bir kat daha çökertildiği seviyede, dikdörtgen formlu pencere açıklığı ve sivri kemerli alınlığı çeviren düz bir silme yer alır. Pencerelerin söve ve kirişleri bir sıra mukarnasla, alınlık

---

[230] Âyetin Türkçe Meali: *"De ki: Ey kendi nefsleri aleyhine haddi aşan kullarım! Allah'ın rahmetinden ümit kesmeyin! Çünkü Allah bütün günahları bağışlar. Şüphesiz ki O, çok bağışlayan, çok esirgeyendir"*. Bkz. Karaman, *Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meali*, s. 463.

[231] Sözlerin Türkçesi: (Batıdaki söve alt kartuşta): *"Dünyanın övüncü malla, ahretin övüncü amelle olur"* (üst kartuşta) *"Dünya bir zamandır, onu itaatla geçir"*, (doğu söve alt kartuşta) *"Dünya müminlerin hapishanesi, kâfirlerin cennetidir"*, (üst kartuşta) *"Dünya ahretin kazanıldığı yerdir"*. Bkz. Tüfekçioğlu, *Erken Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s.142.

[232] Hadisin Meali: *"Hayırlı bir işe vesile olan kimse o işi yapan gibidir"*. Bkz. Tüfekçioğlu, *Erken Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s.142.

kısmı ise rumî üslubundaki bitkisel kompozisyon ile işlenmiştir. Alınlığın köşelikleri ve kitabelik kısmı sağır olup kitabe açması, kaş kemer formu ile sağlanmıştır (Şekil 26; Foto. 178, 180).

Alınlık yüzeyinde yer alan ½ simetrisindeki kompozisyon, üç farklı kurgudan meydana gelmektedir. Birinci kurguda alınlığın ortasına yerleştirilen üç dilimli iri rumînin taç yap yaprağından çıkan saplar çatallanarak ikiye ayrılmaktadır. Bu saplardan biri içe doğru kavislenerek zarif bir rumîye dönüşür ve bu rumînin çanak yapraklarından çıkan saplar, tepe seviyesinde birleşir. Diğer sap ise alınlığın kenarlarında beş dilimli yarım bir rumîye dönüştükten sonra düşey eksende alınlığın konturunu meydana getirir. Buradan sonra sap aynı usülde, fakat farklı kıvrım ve ayrımlarla devam ederek merkezdeki rumînin volütlü çanak yapraklarını oluşturur. İkinci kurgu, alanın geri kalan boşluklarını doldurma vazifesini gördüğünden dolayı, tamamen serbest bir anlayışla yerleştirilmiş düğümler ve kıvrımlar yapan, üzerinde zarif hurdeli rumîlerin yer aldığı bir saptan oluşmaktadır. Alınlığın merkezine, tepe noktasına ve köşelerine yerleştirilen birbiriyle geçmeler yapacak şekilde biçimlenmiş ikisi simetrik, dört bağın oluşturduğu son kurgu ile T5'ün alınlık kompozisyonu tamamlanmaktadır (Şekil 51; Foto. 179, 181).

T6, Yeşil Cami'nin pencere düzenlemeleri içerisinde, işçiliğin en iyi sergilendiği örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Kuruluş düzeni açısından küçük farklılıklar dışında doğu ve batı cephelerdeki diğer pencere düzenleri (T5-T8) tekrar edilmiştir. Bununla birlikte T6'yı çevreleyen silindirik ve arnudi kesitli silmeler daha plastik bir ifade taşımaktadır. Bu plastikleşme söve ve kirişlerin üzerindeki tek sıra mukarnasın püsküllerinde daha da belirgindir. Kitabe açmalarının dilimli olarak tasarlanmasıyla da iki yanındaki T5 ve T7'nin kaş kemerli düzenlemesinden ayrılmaktadır (Şekil 27; Foto. 182-183). T6'nın ölçüleri; batı cephede 473 x 658, doğu cephede 472 x 646 cm.'dir.

T6'nın alınlığı, ½ simetri esasına göre oluşturulan rumî üslubundaki bitkisel bir kompozisyon sahiptir. Birinci kurguda, ana ve ara yönlerde konumlandırılan, uç kısmında birer tepelik bulunan beş dilimli rumîlerin sapları, kompozisyonun merkezine doğru düğümlenmektedir. Yüzeyi paftalara ayıran bu motiflerin içleri boşaltılmış, iki hat oluşturan konturları, yuvarlak yüzeyli olarak işlenmiştir. Düğümlenmenin olduğu bölümde oluşan dairevi alanlardan itibaren başlayan ikinci kurguda, söz konusu boşluklara işlenen birer rumîden çıkan saplar, oval bir kartuş formu oluşturmakta ve bu

formun ortasından iki yana çıkma yaparak farklı formlardaki basit birer rumî ile son bulmaktadır. Kartuşun tepe noktası ise merkezde üç dilimli bir rumîye kök oluşturmaktadır. Bu rumînin taç yaprağından çıkıp iki yana kıvrılan saplar, çatallanarak ters ve düz helezonlar oluşturur ve zarif rumîlere dönüşerek son bulur. Yine ara yönlerin ekseninde gelişen üçüncü kurguyu, ikinci kurgunun merkezinde yer alan rumîyi içine alan bir ortabağ şekillendirmektedir. Bu orta bağdan iki yana kıvrılıp çatallanan saplar, içe doğru bir sıra kavisle helezon oluşturduktan sonra ayırma rumîler vasıtasıyla ters kavis yaparak rumîlerle son bulur. Ana yönlerdeki beş dilimli rumîlerin merkezine hatayî motifleri, alınlığın merkezine ise yarım gülbezek motifi işlenerek T4'ün alınlık kompozisyonu tamamlanmıştır (Şekil 52, Foto. 184-185).

T7, batı cephede 446 x 653, doğu cephede 463 x 648 cm. ölçülerindedir. Düzenlenişi bakımından T5 ile aynı olan T7'nin farklı olan kısımları, söve ve kirişlerindeki mukarnasların formu ile alınlık yüzeyindeki kompozisyondur (Şekil 28; Foto. 186-187). T7'nin alınlığında rumîli desenlere ek olarak yazı da kompozisyona dâhil edilmiştir. Alınlığın merkezinden itibaren giderek büyüyen, iç içe geçmiş üç yarım daire formu oluşturulmuştur. Bu yarım dairelerden merkezde yer alan, küçük boyutlu tutulmuş ve içine gülbezek motifi işlenmiştir. Birbirine yakın konumlandırılan diğer iki yarım daire dışta, yüzeyine tepelik dizilerinin işlendiği bir kuşak meydana getirmiş ve içte kalan geniş alan yazıya ayrılmıştır. Bu alana Allah'ın sıfatlarından Ya Hannân, Ya Gufrân, Ya Sultan, Ya Burhân (Ey Şefkatli, Ey Bağışlayıcı, Sultan Sensin, Ey İspat Edici) sülüs hat ile yazılmıştır (Şekil 36).

Tepelikli kuşak ile alınlık kemeri arasında kalan yüzeyde, ana ve ara yön eksenlerinde oluşturulmuş, rumî kompozisyonu yer almaktadır. ¼ simetri hesabına göre oluşturulan taslağın, alınlık yüzeyine ½ sinin uygulandığı kompozisyonu birbirinden farklı iki kurgu meydana getirmektedir. Yüzeyin bölümlenmesinin gerçekleştirildiği ana ve ara yönler doğrultusundaki ilk kurguda, kapalı form meydana getiren motifler aynı usûlde oluşturulmakla birlikte bazı küçük farklılıklarla ana ve ara yönler birbirinden ayrılmıştır. Tepelikli bir ortabağın şekillendirdiği bu motifler, hafif kıvrımlı birer sap ile birbirine bağlanmaktadır. Yüzeyin geri kalan boşluklarını dolduran ikinci kurgu, üzerinde farklı formlardaki rumîlerin yer aldığı iki sıra helezon oluşturan saplardan oluşmaktadır (Şekil 53). Yüksek kabartma tekniğinde işlenen alınlıkta harfler, düz yüzeyli olarak belirtilmiştir. Sapların üzerinde yer alan rumî ve yapraklar, diğer

örneklerde olduğu gibi hurdelenmiş, saplar da aynı şekilde eğri kesim tekniğinde yivlenmiştir (Foto. 188-189).

T8'in düzenlenişi bakımından yan cephelerdeki diğer üç pencere ile önemli bir farklılık sunmamasına rağmen T8'in konumundan doğan zaruretler söz konusudur. Güneybatıda 409 x 710, güneydoğuda 412 x 714 cm. ölçülerindeki T8 düzenlenirken, kıble yönündeki eyvan ile gerisindeki tabhanelerin kesiştiği noktada 72,5 cm.'lik kırılma yaparak cephe düzenine ayak uydurulmuştur. Dikdörtgen formlu kitabelik bölümleri, basit bir silme ile çökertilmiş ve yüzeyi sağır bırakılmıştır. Dilimli kaş kemer formundaki kitabe açması, batıdaki pencerede tek yönde yer almakta, doğu pencerede ise bulunmamaktadır (Foto. 190-191). Alınlığın sivri kemeri basit bir silme ile kademelendirilmiş, alınlık yüzeyine rumî üslubundaki merkezi kompozisyon işlenmiştir. Pencere açıklığını çevreleyen söve ve kirişlerde, iki sıra mukarnas dizisi yer almaktadır. Birinci sırada yer alan hücreleri ayıran yüzeyler, uzunlamasına dikdörtgen biçiminde ikiye bölünmüş, bölünen yüzeylere sapları örgü oluşturan karşılıklı yarım iki tepelik işlenmiştir. Batıdaki pencerede, mukarnasları çevreleyen silme üzerinde, kabaca belirtilmiş tepelik benzeri bir motif dizisi daha bulunmaktadır. Keskin hatlara sahip badem ve yırtmaçların işlendiği ikinci sıranın altında, ikişer diş dizisi yer almaktadır. Kazıma tekniğinde oluşturulan püsküller ve hücreler, diş kısımları ve aralarındaki boşlukları kesintisiz olarak dolanarak T8'deki mukarnas düzenini tamamlamaktadır (Şekil 29).

Alınlık yüzeyindeki kompozisyon, ana yönlerin ekseninde ve ½ simetri hesabına göre düzenlenmiştir. Yüzeyde, birbirinden bağımsız olarak düzenlenmiş kurgular; yatay doğrultularda beş dilimli, düşey doğrultuda ise yedi dilimli tepelik formlarını meydana getirmektedir (Şekil 54). Bu kurgulardan birinin sapları, merkezde dört dilimli yıldız meydana getirmektedir. Alınlığın yan kenarlarına, yarım olarak işlenmiş beş ve yedi dilimli birer motif daha yer almaktadır (Şekil 55). T8 alınlığında, yüzeyin işlenerek boşaltılması, diğer taş işçiliklerine göre oldukça fazladır. Alınlığın yan kenarlarındaki yarım motifler yoluyla da yüzeyin, doluluk boşluk dengesinin başarılı bir şekilde sağlandığı görülür. Doğu ve batı yöndeki iki pencere düzenlemesinde de erime ve kopmalar mevcuttur. Pencere açıklığı ile alınlık kemerini çevreleyen sırlı tuğla kuşaklarda ve doğudaki pencerenin alt kirişinde bu durum belirgin bir şekilde görülmektedir. Güneybatıdaki alınlığın etek kısmındaki motiflerin bir kısmı,

içleri detaylandırılmadan yarım bırakılmıştır. Bununla birlikte her iki pencere alınlığında da renk farkı oluşturan mermer levha parçaları, sonradan yapılan müdahalelere işaret etmektedir (Foto. 192-193).

T9 mihrap duvarında, mihrabın batısında 487,5 x 709,5, doğusunda ise 473 x 711 cm. ölçülerindedir. Pencereler dıştan, yan cephelerdeki diğer örneklerde olduğu gibi müşebbek tarzda düzenlenmiş bir silme ile çevrilmiştir. Kitabelik bölümlerinin düzenlenişi de yine aynı olmakla birlikte T9'da kitabe açmalarına yer verilmemiştir. Söz konusu örneklerden farklı olarak bu pencerelerde firuze renkli sırlı tuğla kuşağın yerine, pencere açıklığı ve alınlığı üç yönden çevreleyen aynı renkteki tepelik formlu tuğlar işlenmiştir. Sivri kemerli alınlık kısmında rumî üslubundaki bitkisel süslemelerin işlendiği T9'un söve ve kirişlerinde de iki sıra mukarnas dizisi yer almaktadır (Şekil 30; Foto. 194,196).

T9'un alınlık yüzeyleri, Yeşil Cami taş süslemeleri içindeki en girift uygulamadır. Sapları altı üstlü geçmeler yaparak merkezde örgü meydana getiren, birbirinden farklı dört kurgu ile alınlık yüzeyi, neredeyse hiç boş yer kalmayacak şekilde doldurulmuştur. Yüzeyin ana yönler doğrultusunda paftalara ayrıldığı ilk kurguyu, yalnızca konturları belirtilen yedi dilimli motifler meydana getirmektedir. Bu formların boşluklarını dolduran ikinci kurguda, tepelikli bir ortabağdan gelişerek farklı formlardaki üç dilimli rumîler ile sonlanan kıvrım dallar yer almaktadır. Yine farklı formlardaki dilimli orta bağlardan gelişen diğer iki kurgu, büyük ölçüde ara yönler ekseninde gelişmekle beraber, sap çıkmalarıyla geri kalan boşlukları doldurmaktadır (Şekil 56-57). T9'un alınlık kısmı için hazırlanan tasarımın ¼'ü yüzeye uygulanmış gibi gözükse de aynı doğrultuda olmayan ana yönlerde alınlığın formundan dolayı oluşan küçük farklılıklar söz konusudur. Bu bakımdan tasarımın ½'sinin alınlık yüzeyine işlendiğini söylemek yerinde olacaktır (Şekil 38). Kurguları oluşturan kıvrım dallardan ikisi, yuvarlak yüzeyli olarak işlenmiştir. Ana yönlerin doğrultusunda gelişen ikinci kurguda saplar, çok az bir derinlik oluşturacak biçimde iki sıra yivlenmiştir. Dördüncü kurgudaki saplar ise tek sıra halinde yivlenmiştir. Motif yüzeyleri her zaman olduğu gibi eğri kesim tekniği ile belirtilmiştir. Motiflerdeki hurdelerin işlenişinde ise motifin bağlı bulunduğu sapın formu, genel anlamda belirleyici olmuştur. Buna göre yuvarlak yüzeyli olarak işlenen sap üzerindeki motiflerin detayları yuvarlak yüzeyli olarak belirtilmiş, yivli saplar üzerinde yer alan motiflerin hurdeleri eğri kesim tekniğinde

tekrar işlenmiştir (Foto. 195, 197). Şimdiye kadarki örneklerden farklı bir uygulama olarak, mihrabın batısındaki pencerenin alınlığında, paftalamanın gerçekleştirildiği yedi dilimli motif konturlarının zincirek şeklinde işlendiği dikkati çekmektedir (Foto. 195). Her iki pencerede de tığlar üzerindeki sırların bir kısmında dökülmeler mevcuttur. Alınlık yüzeyleri ile lento ve söve kısımlarındaki çatlamaların yanında özellikle mihrabın batısındaki pencere alınlığındaki bozulma, oldukça belirgindir.

Birbirleri ile aynı şekilde oluşturulan şahnişinlerin (**T10**) açıklıkları, yaklaşık olarak 245 x 342 cm. ölçülerindedir. Şahnişinlerin çevreleyen üç sıra silmeden; alt ve üst kısımdaki düz, ortadaki ise müşebbek tarzda düzenlenmiştir. Şahnişin açıklığının üst tarafı Bursa kemeri formunda düzenlenmiş olup kilit taşı karnına ve köşeliklerin alt kısmına iki sıra mukarnas hücreleri işlenmiştir. Üst kısmında dilimli köşebentlere sahip korkuluklar, şebekeli oyma tekniğinde oluşturulan geometrik bir kompozisyona sahiptir. Kompozisyonu oluşturan altı kollu yıldız ve altıgenler, zikzak hareketleri ile yatay ve dikey doğrultuda ters - düz sırası ile ilerleyen iki farklı çizgiden meydana gelmektedir. Kompozisyonda söz konusu birimlerin yüzeyleri, ikinci kez işlenmeden düz olarak bırakılmıştır (Şekil 58-59; Foto. 198).

Zeminden iki basamak ile yükseltilen müezzin mahfillerinde, basamakların iki yanındaki pabuçluklar ve bunların üzerindeki korkuluklar, **T11**'deki taş işçiliğinin sergilendiği alanlardır. Her biri yaklaşık 27 x 71 cm. ölçülerindeki yekpare mermer bloklardan oluşan korkuluk yüzeyleri, şebekeli oyma tekniğinde işlenmiş onikigenlerden meydana gelen geometrik kompozisyona sahiptir. Sonsuzluk prensibine göre oluşturulan kompozisyonda onikigenler, merkezde altı kollu yıldız meydana getirecek şekilde, birbiri içinden geçmektedir. Geometrik birimlerin konturları, düz yüzeyli olarak belirtilmiştir. Korkulukları dıştan, kaval ve oluklu birer silme çevrelemektedir. 52 x 79 cm. ölçülerindeki dikdörtgen pabuçlukların iki yanında yer alan köşebentler, dilimli kaş kemer formunda düzenlenmiş, yüzeyleri ise sağır bırakılmıştır (Şekil 60-61; Foto. 199).

T12'nin süsleme unsurlarının oluşturan bölümler, kuzey- güney aksındaki iki ana mekânı ayıran Bursa kemerinin ayakları ve kilit taşının karnı ile harime geçişi sağlayan basamakların iki yanında yer alan dörder adet pabuçluklardır. Kemerin yastık kısımları, alt kısmı dişler ile sonlanan altı sıra mukarnas dizisiyle yumuşatılmıştır. Birbirinin aynısı olan hücreler, basit birer sarkıt ile birbirinden ayrılmıştır. Bu bölümün

altında beş sıra mukarnas dizisine sahip birer niş yer alır. 101 x 155 cm. ölçülerindeki niş yüzeyleri, dıştan içbükey ve ters armudi kesitli birer silme ile çökertilmiştir. Yastık kısmındakiler ile aynı formda düzenlenen mukarnas hücreleri, ters olarak yerleştirilmiş beş dilimli püsküller ile sonlanmaktadır (Foto. 200-201). Bu nişlerin alt kısmında, harim kotundan 73 cm. yukarıda yer alan sütuncelerin uzunluğu, 108 cm. dir. Silindirik formda düzenlenen sütunceler, iki sıra mukarnas dizili başlıklara sahiptir (Foto. 200). Kemerin kilit taşının karnında yer alan kalem işi süslemeli levha, söz konusu malzemenin incelendiği bölümde değerlendirilecektir. Harime çıkan basamakların yanlarındaki pabuçlukların düzenlenişi, T11'deki örnekler ile aynıdır.

T13'ü oluşturan tavan süslemeleri, kıble yönündeki eyvanın pencere tavanlarında yer almaktadır. Ortalama 132 x 132 cm. ölçülerindeki kare formlu mermer levhaları, dıştan içbükey, dışbükey, armudi kesitli ve düz bir silme çevrelemektedir. Söz konusu dört levhanın yüzeyine, ikisi aynı olmak üzere sonsuzluk prensibinde gelişen üç farklı geometrik kompozisyon kurgulanmıştır. Aynı kompozisyona sahip mihrabın iki yanındaki pencere tavanlarının tasarımı, üç farklı kurgudan meydana gelmektedir. Kompozisyonda ana kurgu, iki farklı eksen üzerinde ulamalı olarak çoğalabilen on iki kollu yıldızdan meydana gelmektedir. On iki kollu yıldız, başlangıcı ve bitişini belirleyen iki daire içerisine, "x" şeklindeki kapalı form oluşturan dört kollu yıldızın 30□'lik açıyla döndürülmesi ile elde edilmekte ve bu daireler ortadan kaldırıldığında, yıldızı oluşturan geometrik birimler kendiliğinden meydana gelmektedir. Bu kompozisyon ve ileride görüleceği üzere diğer malzemeler üzerindeki benzer örnekler, bu tür tasarımlarda, önceden hazırlanan şablonların kullanıldığını düşündürmektedir. On iki kollu yıldızların dizilişiyle, yıldızın çevresinde beliren, bir köşesi eksik beş köşeli yıldızları tamamlayan yardımcı kurgular ile tasarım sonlanmaktadır (Şekil 62). Kompozisyonu oluşturan çizgiler, yarım daire profilli olarak yüksek kabartma tekniğinde işlenmiştir. Çizgilerin belirlediği geometrik birimler, daha küçük boyutlu olarak yine kabartma halinde ikinci kez belirtilmiş ve yüzeyleri sağır bırakılmıştır (Foto. 204-205). Bu örnekle benzer şekilde tasarlanan kıble yönündeki eyvanın batı duvarındaki tavanın kompozisyonu, iki farklı eksende sıralanan oniki ve sekiz kollu yıldızlar ve bu yıldızların aralarında kalan boşlukların tamamlanmasıyla şekillenir (Şekil 97). Diğer örnekten farklı olarak kompozisyondaki tüm yüzeyler, aynı seviyede tutulacak şekilde işlenmiştir. Ayrıca burada levha yekpare değildir. Batı kısmında yer

alan düzgün kesitli parça ile yüzeyin geri kalan kısmında belirgin bir renk farklılığının bulunması, bu kısmın sonradan yapıldığı izlenimini uyandırmaktadır (Foto. 202).

Doğu duvarındaki pencerenin tavanında yer alan tavan kompozisyonda, daha girift bir uygulama söz konusudur. Burada, kompozisyonun ana kurgusunu oluşturan yıldızlar, daha küçük boyutlu ve on kollu olarak tasarlanmıştır. Böylelikle yıldızların yatay ve düşey doğrultuda sıralanmasıyla yıldızların arasındaki yardımcı kurgularla tamamlanacak olan boş yüzeylerin, daha büyük boyutlu olmaları sağlanmıştır (Foto. 203).

3.2.2. Ahşap Süsleme

Yeşil Cami'nin cümle kapısı olan **A1**, ceviz ağacından imal edilmiştir. Çift kanatlı kapının tek bir kanadı, 116 x 371 cm. ölçülerindedir. Beş bölümlü olarak tasarlanan kanatlarda levhalar, silmelerle hareketlendirilmiş aşırtmalı çıtalar ile zeminden çökertilmiştir. Yekpare parçadan oluşturulan 79 cm. uzunluğundaki başlık levhalarında, basit çerçevenin birbirinden farklı ölçülere sahip yan kenarları (60 cm. ve 24 cm.) üstten dışa doğru, kavisli bir yay ile birleştirilmiştir. Levha yüzeylerine, helezonlar oluşturan bir sıra sap üzerine Arapça olarak; üst kısımda kûfi, alt sırada celî sülüs hatla ile hadis yazılmıştır[233]. Yazılar, kıvrım dallar üzerinde ikinci bir yüzey meydana getirmekle beraber, yüzeyler arasında bariz bir fark bulunmamaktadır. Harfler yuvarlak yüzeyli olarak, saplar eğri kesim tekniği ile orta kısımda sırt oluşturacak şekilde işlenmiştir. Kompozisyon, dıştaki ile aynı özellikte, fakat daha sade bir iç çerçeve ile zeminden yükseltilmiştir (Foto. 207).

79 x 130 cm. ölçülerindeki orta levha ve etek levhası (51 x 79 cm.) aynı şekilde düzenlenmiştir. Kündekâri tekniği oluşturulan levhalarda, sonsuzluk prensibine göre düzenlenen geometrik bir kompozisyon yer almaktadır. Çeşitli kapalı şekillerden oluşan tasarımın esasını, iki farklı eksen üzerinde sıralanan altı kollu yıldız ve altıgenler oluşturmaktadır. Yıldız ve altıgenlerin dizilişi; bir yıldız, bir altıgen ve bir yıldız iki altıgen şeklinde yer aldığı eksene göre değişmektedir. Söz konusu dizilişle,

---

[233] Hadis-i Şerîf'in Türkçe meâli: Peygamber Efendimiz şöyle buyurdu: *"Güzel ve hayırlı bir işe sebep olan kişi, onu yapan kimse gibidir. Hayırlı işi yapan ise Cennet'tedir"*. Sözü söyleyen doğru söyledi. Bkz. Tüfekçioğlu, *Erken Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s.139.

kompozisyondaki diğer geometrik şekiller -konkav sekizgen ve deltoidler[234]- kendiliğinden oluşmaktadır (Şekil 63). Kompozisyonu oluşturan tüm şekilleri, iki sıra silmeli çıtalar çevrelemektedir. Düzenleme neticesinde oluşan geometrik birimlerin yüzeylerine, yüksek kabartma tekniği ile bitkisel motifler işlenmiştir. Altı kollu yıldızlara işlenen motifler, hatayî tarzında olup geri kalan birimlerde, kapalı form oluşturan rumî motifleri yer almaktadır. Motifler zemine dik açılı olarak kabartılmış, yüzeyleri eğri kesim tekniği ile yeniden oyulmuştur (Foto. 208).

Ortadaki bölümün alt ve üst kısmında yer alan 10 x 79 cm. ölçülerindeki levhalar, silmeli çerçeveler ile kapı yüzeyinden çökertilmiştir. Sade bir anlayışla düzenlenen bu levhalar, süslemenin yoğun olduğu diğer levhaları birbirinden ayırmaktadır (Foto. 206).

A2, çift kanatlı olup bir kanadının ölçüsü 182 x 288 cm.'dir. Kanatlar, başlık ve etek bölümlerinde kare (48 x 48 cm.), orta kısımda dikdörtgen (48 x 111 cm.) olmak üzere üç bölüme ayrılmıştır. Orta bölümde, çatma tekniğinde yatay ve düşey olarak çakılan çıtalar ile kare birimler oluşturulmuş ve içlerine dört kollu çarkıfelekler işlenmiştir. Bu çarkıfeleklerin merkezi baklava dilimi biçimindedir. Alt ve üst bölümlerde ise aynı şema, biraz daha büyük ve kaydırmalı olarak tekrarlanmaktadır. Kapıyı üç yönden çevreleyen 30 cm. genişliğindeki kayıt ve dikmelerin yüzeyi de ortadaki bölümle aynı şekilde düzenlenmiştir. A2'de süslemeyi oluşturan çıtalaların yüzeyine dar oluklar açılarak içlerine, farklı renkte ağaç şeritler kakılmıştır. Zor ve ince işçilik gerektiren bu tekniğin -ileride görüleceği üzere- yapının içindeki diğer ahşap işlerinde de uygulanmış olması, A2'nin ilk yapıya ait olduğu düşünülen diğer ahşap işleriyle ilişkisini göstermesi açısından önemlidir. A2, ceviz ağacından üretilmiş olup, çatma tekniğindeki bazı parçalarında farklı olarak ıhlamur ağacı kullanılmıştır. Kapının bini kısmı üzerinde herhangi bir süsleme unsuru bulunmamaktadır (Şekil 64; Foto. 210-211).

A3, ceviz ağacından imal edilmiş olup 73 x 212 cm. ölçülerindeki yekpare parçalardan oluşan kanatlar, içbükey ve dışbükey kesitli basit silmelere sahip çıtalar ile üç bölüme ayrılmıştır. 30 x 57 cm. ölçülerindeki başlık bölümlerine, helezonlar

---

[234] Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme*, s.29.

oluşturan rumîli kıvrım dallar üzerine, celi sülüs hat ile Arapça olarak; sağda, (Allahümme yâ müfettiha'l-ebvâb) solda, (iftah lenâ ebvâbe'l hayrât) "*Ey kapıları açan Allahım! Bize hayır ve iyilik kapılarını aç*'' ibaresi işlenmiştir. Zemine göre dik kesim ile belirtilen sap ve harflerin yüzeyleri, yuvarlatılmıştır. Kompozisyonun yer aldığı levha, bir iç çerçeve içine alınarak zeminden yükseltilmiştir (Foto. 213-214).

Kanatların orta bölümünde yer alan levhalar, 56 x 106 cm. ölçülerinde olup yüzeyi, boyunca uzanan şemse salbek motifi ile bölünmüştür. Söz konusu motifin içi ve köşeliklerine, yüksek kabartma tekniğinde rumî kompozisyonları işlenmiştir. Daire formlu şemsenin yüzeyinde, merkezde yer alan daire formlu madalyonun etrafından çevreye doğru yayılan ve sapları geçmeler yapan kapalı formdaki rumîler yer almaktadır. Uçları hatayî üslubunda yarım gülbezekler ile sonlanan salbeklerin konturları iki sıra yiv ile belirtilmiş, içlerine bir orta bağın çanak ve taç yapraklarından çıkan sapların oluşturduğu müstakil motifler işlenmiştir. Köşelerde kalan alanlarda, sapı salbeğin şemse ile birleştiği kısma yakın bir yerden çıkan rumînin kanatları, tekrar sapa dönüştükten sonra çeşitli yönlerde çatallanıp helezonlar oluşturarak yüzeyi doldurmaktadır. Bu bölümdeki kompozisyonlarda, saplar ve motifler dik, yüzeyleri eğri kesim tekniği ile işlenmiş, ayrıca motifler hurdelenmiştir. Şemse ve salbekleri oluşturan şeritlerin yüzeyine ok ucu şeklinde bir zincirek tasarlanmış, bunun için şerit yüzeyine kanal açılmış ve şemsenin üst kısmında küçük bir alana motifler işlendikten sonra bitirilmeden öylece bırakılmıştır (Foto. 217).

30 x 57 cm. ölçülerindeki etek bölmeleri üzerinde, örgülü kûfi yazı karakterinde grift bir düzenleme yer almaktadır. Fakat yazı özelliğini kaybetmiş, saf dekorasyon halini almıştır[235] (Foto. 215-216). Kompozisyonu oluşturan örgü yüzeyleri, yarım daire profille belirtilmiştir. Ancak aslında yüzeylerin bir sıra yiv ile hareketlendirilmek istendiği, sol kanat üzerinde bulunan levhadaki yarım kalan uygulamadan anlaşılmaktadır. Ayrıca bu levha ve aynı kanadın başlık levhasını çevreleyen ince silmeli çıtaların bazılarında, silmelerin tel ile dolgulandığı dikkati çekmektedir (Foto. 216).

---

[235] Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme*, s. 377.

Kanatların birleştiği kısmı örten bininin alt ve üst başlıkları, orta kısma doğru daralan dikdörtgen bir form sunmaktadır. Üzerinde çift iplik örgüsünün bulunduğu başlık bölümlerinden gövdeye geçiş, bir sıra diş ile sağlanmıştır. Eşkenar üçgen şeklindeki gövde üzerinde ise balıksırtı motifine yer verilmiştir. Bininin göbek kısmında yer alan madalyonun iki tarafına, eğri kesim tekniği ile birer motifi, aynı şekilde oyulan madalyon yüzeyine ise sade bir gülbezek işlenmiştir. A3'ün oldukça sade olarak tasarlanan madeni aksamları: yarım küre formundaki kapı halkaları, uçları bir tepelik ile sonlanan rezeneler ve bini üzerinde üç, kanatları alt kirişe bağlayan zincirin uçlarında iki olmak üzere toplam beş adet olan pulbezeklerdir (Şekil 65).

A4'ün kanat uzunluğu 73 x 212 cm. olan pencere kapakları, A3'de olduğu gibi üç bölümlü olarak tasarlanmıştır. Aynı kompozisyona sahip başlık ve etek levhaları 29x56 cm. ölçülerindedir. Yüksek kabartma tekniği ile işlenen levhalarda, ulama esasına dayalı tasarlanan geometrik kompozisyondan kesit yer almaktadır. Kompozisyon simetri eksenine göre tamamlandığında, tasarımın onikigen, altı kollu yıldız ve altıgen olmak üzere üç farklı şekilden meydana geldiği anlaşılmaktadır (Şekil 71). Bu üç şeklin farklı eksenlerde ve birbirine kesişecek biçimde sıralanmasıyla oluşan geometrik birimlerden; altı kollu yıldız yüzeyine, basit bir gülbezek, geriye kalan birim yüzeylerine ise rumî üslubunda müstakil motifler, eğri kesim tekniği ile işlenmiştir. A3' de, levhaları çevreleyen çıtalar üzerine uygulanan tel dolgular, A4'de, geometrik birimleri belirleyen hatların üzerinde de görülmektedir (Foto. 220-222). Birbiriyle aynı olan bu dört levha içerisinde sağ kanadın üst levhası, diğerlerine göre oldukça yenidir (Foto. 219). Kanatların orta bölümlerinde yer alan ana levhalar 56 x 115 cm. ölçülerinde olup üzerlerinde herhangi bir süsleme unsuru bulunmamaktadır. A4'in madeni aksamı ve bini kısmı, A3 ile aynı özellikleri yansıtmaktadır (Foto. 218).

Çift kanatlı **A5**'in sol kanadı ceviz ağacından, sağ kanadı ak meşeden üretilmiştir. 72 x 216 cm. ölçülerine sahip kanatlar, üç bölümlü olarak tasarlanmış olup başlık levhaları 25 x 54, orta levha 53 x 125 ve etek levhaları 25 x 53 cm. ölçülerindedir. Çift katlı kabartma tekniğinde düzenlenen başlık levhalarında, helezonlar oluşturan kıvrım dallar üzerine yuvarlak yüzeyli celî sülüs hat ile Arapça " *Allah'tan başka ilâh yoktur, O'na sonsuz övgüler olsun. / Allah'tan başka ilâh yoktur,*

O'nun şanı yüce olsun" ibareleri[236] yer almaktadır (Foto. 224-225). Orta ve etek kısmındaki levhalar, kündekâri tekniği ile oluşturulan geometrik kompozisyonlara sahiptir. Orta levha yüzeylerinde, ulamalı usûlde düzenlenen oluşturulan tasarım, ½ simetrisinde yüzeye aktarılmıştır. Tasarım levhanın ortasına konumlandırılan on kollu yıldız ile farklı eksenlerde ters-düz şeklinde sıralanan iki farklı çokgen olmak üzere, üç farklı geometrik şekilden oluşmaktadır. Çokgenlerin birbiri içinden geçmesiyle üçgen, beşgen, deltoid ve konkav sekizgen gibi farklı geometrik şekiller kendiliğinden meydana gelmektedir (Şekil 72). Söz konusu geometrik birimlerden on kollu yıldız ve levhanın yan kenarlarına denk gelen üçgen ile beşgen yüzeylerine rumî motifleri işlenmiş, diğer birimlerin ise şekline uygun olarak, merkeze doğru gitgide küçülen çıtalar ile konturları belirtilmiştir. Ayrıca bu geometrik parçalardan bazıları, daha açık renkteki ağaçla oluşturulmuştur. Bu sayede, özellikle on kollu yıldız ve beşgenleri çevreleyen küçük boyutlu üçgen parçalar, kendi içlerinde ayrı birer yıldız meydana getirerek sanatçının ince zevkini ortaya koymaktadır. Birimlerin silmeli çıtalar ile çevrilmesi, oldukça sade düzenlenen etek levhasında da görülmektedir (Şekil 66; Foto. 223, 226).

A5'in bini kısmının başlık bölümleri; A3 ve A4 ile aynı formda, gövde kısmı farklı olarak silindirik formda düzenlenmiş olup üzerine işlenen rumî kompozisyonu ile de diğer iki uygulamadan ayrılmaktadır. Boyuna gelişen tasarımların başlık bölümlerindeki uygulamalarında, iki farklı ortabağdan çıkan ve üzerinde aynı formdaki rumîleri taşıyan sapların altlı üstlü geçmeler yapacak şekilde ilerlemektedir. Bininin gövde kısmındaki kompozisyonda, içleri boşaltılmış dört dilimli motiflerin altlı üstlü geçmeler yaptığı, çift iplik örgüsü yer almaktadır. Bu düzenleme, T1'i çevreleyen dıştan üçüncü kuşak üzerindeki kompozisyona oldukça benzemektedir. Eğri kesim tekniği ile oluşturulan bini kompozisyonlarında, motif yüzeyleri çizikleme tekniği ile detaylandırılmıştır (Foto. 227-228).

A5'in madeni aksamı, A3 ve A4 ile aynı olmakla birlikte, kapı halkalarında bazı farklılıklar bulunmaktadır. Burada kapı halkasının üst kısmında serviyi andıran bitkisel bir motif bulunmakta ve motif yüzeyi ile kapı halkasının yüzeyinde, delik işi tekniğinde oluşturulmuş geometrik formlar yer almaktadır (Şekil 66; Foto. 226).

---

[236] Araçası için bkz. Tüfekçioğlu, *Erken Osmanlı Mimarisinde Yazı*, 155.

Diğer örneklerdeki gibi çift kanatlı kapaklara sahip **A6**'nın bir kanadı 72 x 216, başlık levhaları 26.60 x 54, orta levhalar 53.50 x 125 ve etek levhaları 25.08 x 53.50 cm. ölçülerindedir. A5 ile aynı şekilde oluşturulan başlık levhasında farklı olarak, hadis[237] yer alır. (Foto. 230-231). A5 ile aynı kompozisyona sahip orta levhada farklı olarak geometrik parçaların neredeyse tamamına, eğri kesim tekniği ile bitkisel motifler işlenmiştir. Motiflerin işlenişinde, üzerinde bulunduğu geometrik birimin şekli belirleyici olmuştur. İnce işçiliğin sergilendiği motiflerde, kapalı form oluşturan rumî üslubundaki motifler çoğunluğu oluşturmakla beraber, hatayî tarzında düzenlenmiş gonca ve gülbezeklere de yer verilmiştir (Foto. 232). Yine Kündekâri tekniği ile oluşturan etek levhasında, alt kenarın ortasına yerleştirilen üçgen ile levha yüzeyi iki eşit parçaya ayrılmış ve içlerine bitkisel motifler işlenmiştir (Foto. 233). A6'nın bini kısmının gövdesindeki bitkisel kompozisyon, A5'in aynı kısımdaki uygulamasından biraz farklılık göstermekle beraber, bininin geri kalan kısımları ile madeni aksamı A5 ile aynıdır (Şekil 67; Foto. 234-235).

A7, başlık levhasındaki Hadis-i Şerîf[238] dışında A6 ile aynı şekilde oluşturulmuştur. A7'nin tek bir kanadı 143 x 211, alt- üst levhalar 26 x 53 ve orta levha 53 x 122 cm. ölçülerindedir (Foto. 236-238).

A8, birkaç santimetrelik ölçü farklılıklarının dışında, A6 ve A7 ile aynı şekilde düzenlenmiş olup yalnızca başlık levhasındaki hadis[239] ile diğer örneklerden ayrılmaktadır (Foto. 239).

A9'un kanat uzunluğu, 88 x 155 cm. olan çift kanatlı kapakları, üç bölümlü olarak tasarlanmıştır. Kanatları çeviren yaklaşık 10 cm. enindeki pervazın kenarları basit silmeler ile hareketlendirilmiş, pervaz yüzeyine ise bir sıra perçin çakılmıştır. 25 x 22 cm. ölçülerindeki alt ve üst levhalar ile 25 x 81 cm. ebadındaki orta levha, aşırtmalı çıtalar ile çevrili olup yüzeyleri sağır bırakılmıştır. A9'da ve ileride görüleceği üzere bu kapıyla aynı usûlde oluşturulan diğer kapı ve pencere kanatlarında, bölümleri belirleyen çıtalardaki silmelerin daha açık renk ahşap ile dolgulandığı görülmektedir (Foto. 246,

---

[237] (Türkçe meali) *"Selam üzerine olsun Peygamberimiz buyurdu ki: Dünya bir zaman diliminden ibarettir. Bu nedenle onu ibadetle geçirin"*. Bkz. Tüfekçioğlu, *Erken Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s.155-159.

[238] (Türkçe meali) *"Peygamber Efendimiz şöyle buyurdu: Hayırlı ve güzel bir işe vesile olan, onu gerçekleştiren kimse gibidir."* Bkz. Tüfekçioğlu, *Erken Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s.155-159.

[239] (Türkçe meali) *"Selam üzerine olsun Peygamberimiz buyurdu ki: Cennet cömertlerin yurdudur"*. Bkz. Tüfekçioğlu, *Erken Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s.155-159.

249). Kapının binisi form açısından A3 ve A4 ile aynı olmakla beraber yüzeyinde herhangi bir süsleme unsuru bulunmamaktadır. Kapı halkaları da söz konusu iki örnek ile aynıdır. A9 üzerinde, rezeneler mevcut değildir (Şekil 68; Foto. 240).

A10, A9 ile birebir aynı olup bu pencere kapakları ile aralarında birkaç santimetrelik ölçü farklılıkları bulunmaktadır.

A11'in bir kanadının ölçüsü 60 x 209 cm, başlık ve etek levhaları 38 x 42, göbek levhası 42 x 83 cm.dir. Tasarımı A9 ve A10 ile bini kısmı ve madeni aksamı ise A3 ve A4 ile aynı şekilde oluşturulmuştur (Foto. 241).

A12'nin bir kanadının ölçüsü 60 x 227, başlık ve etek levhaları 38 x 41, orta levha, 41 x 88 cm.dir. A11 ile aynı şekilde oluşturulmuştur.

A13, A11 ve A12 ile aynı şekilde oluşturulmuştur. Kanat ölçüleri 63 x 210, başlık ve etek levhaları 35 x 35, orta levha 35 x 88 cm.dir (Foto. 242).

A14, A11-A13 ile aynı şekilde düzenlenmiş olup ölçüleri; tek bir kanadı 70 x 230, başlık ve etek levhaları 31 x 39 ve orta levhada 39 x 91 cm.dir.

A15'in bir kanadı 65 x 204, başlık ve etek levhaları 41 x 46, göbek levhası 46 x 86 cm. ölçülerindedir. Söz konusu kapı A11-A14 ile aynı özellikleri yansıtmaktadır (Foto. 243).

A16, bir iki santimetrelik farkların dışında, A15 ile aynıdır (Foto. 244).

A17, A11-A16 ile aynı şekilde düzenlenmiştir. Tek bir kanadı 67 x 210, başlık ve etek levhaları 37 x 42 ve orta levha 42 x 88 cm ölçülerindedir (Foto. 245-246).

A18, A11-A17 ile aynı şekilde düzenlenmiştir. A18'in ölçüleri şu şekildedir: kanat uzunluğu 69 x 206, başlık ve etek levhaları 34 x 42, göbek levhası 42 x 84 cm.

A19, kanatların düzenlenişi ve üzerindeki bini kısmı ile A11-A18'deki ahşap işçiliklerinin devamı niteliğinde olup kitabelik bölümü ve bu kısım ile kanatları dolanan kuşak düzenlemesi ile söz konusu örneklerden ayrılmaktadır. Dıştan armudi kesitli bir silmenin ardından açıklığı dolanan 13,5 cm.'lik kuşak, 37 x 83 cm. ölçülerindeki kitabelik bölümü ile 36 x 102 cm. ölçülerindeki çift kanatlı dolap kapaklarını

birbirinden ayırmaktadır. Kuşak yüzeyi, çıtalar ile sıralı olarak dizilen iki farklı formdaki altıgenler ile köşelerde, altıgenlerin birleştirilmesinden meydana gelen "L" ve "T" şeklindeki birimler ile bölümlere ayrılmıştır. Zeminden ikinci kez yükseltilen birim yüzeylerine herhangi bir süsleme unsuru işlenmemiştir. Kitabelik bölümü, tek levha halinde düzenlenmiştir. İkinci bir çerçeve ile zeminden yükseltilen bölümün yüzeyine kalem işi tekniği ile kıvrımdallar üzerine celi sülüs hat ile *"İslâm'dan daha üstün bir şeref yoktur"*[240] ifadesi işlenmiştir. Etrafına kırmızı renk ile cetvel çekilen pano yüzeyi mavi, rumî motiflerini taşıyan helezonlar kırmızı, yazı ise sarı renk ile nakşedilmiştir (Foto. 250). A19 üzerinde, herhangi bir madeni aksam yer almamaktadır (Foto. 247).

A20, 19'un doğu yöndeki karşılığı olarak, aynı tasarıma sahiptir. A20'de kitabelik kısmı daha iyi korunarak günümüze ulaşmıştır. 125 x 198 ölçülerindeki A20'nin kanat ve levha ölçüleri, A19 ile aynıdır (248-249).

A21'in her biri 35 x 159 cm. olan kanatları, üç bölümlü olarak tasarlanmıştır. Kapı, açıklığın iç tarafında yer aldığı için açıklığın sivri kemeri başlık levhalarını kenarlardan kapatmaktadır. 21 x 17 cm. ölçülerindeki bu levhalar, müşebbek tarzda bir silme ile çerçevelenmiş olup yüzeyine celi sülüs hat ile Arapça - İftah lenâ ebvâbe'l hayr- *"Bize hayır kapılarını aç"*, ibaresi işlenmiştir. Yazının yer aldığı yüzeyin çerçeve içine alınarak zeminden yükseltildiği levha yüzeyinde harfleri arasına gelişigüzel yerleştirilen rumî karakterli motiflerin, estetik açıdan bir katkı sağladığını söylemek güçtür.

21 x 97 cm. ölçülerindeki orta bölüm basit silmeli bir çerçeve içine alınmış, düz çıtalar ile oluşturulan ikinci bir çerçeve ile levha yüzeyi belirlenmiştir. Yüzeye, levhanın merkezine yerleştirilen şemse-salbek motifinden gelişen bitkisel bir kompozisyon tasarlanmıştır. Daire formlu şemse yüzeyine ¼ simetrisinde düzenlenen kompozisyonda, merkezde yer alan sekiz kollu yıldızın kollarının sapa dönüşüp birbiri içinden geçmeler yaparak rumî karakterli motiflere dönüştüğü görülmektedir. Şemsenin konturlarını oluşturan çizgiler, tepe noktalarında geçmeler yapıp kuzey-güney doğrultusunda kıvrılarak armudi formlu salbekleri meydana getirmektedir. Salbeklerin uçlarında beş dilimli bir bağ motifine dönüşen kontur çizgileri, bu noktadan sonra ikiye

---

[240] Tüfekçioğlu, *Erken Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s. 154.

ayrılarak bir tepelik ile birbirine bağlanan kanatlı rumîlerle son bulur. Şemseyi oluşturan çizgilerin sap mantığında düşünüldüğü ve bu sap hareketlerinin kompozisyonun taslağını meydana getirdiğini söylemek mümkündür. Şemse-salbek içlerinde nispeten yüksek kabartma tekniği görülmekle birlikte, uç noktalarda daha yüzeysel bir oyma işçiliği söz konusudur. Alt bölümlerde, daha önce benzeri A3'ün etek levhasında görülen kûfi karakterli, örgülü düzen görülmektedir. Bölümleri ayıran kayıtların üzerinde yer alan üçer adet pulbezek ve diğer ahşap işleri ile aynı olan kapı halkaları, A21'in madeni aksamını oluşturmaktadır. Sol kanat üzerinde yer alan bini üzerinde, herhangi bir süsleme unsuru bulunmamaktadır (Şekil 69; Foto. 251).

Bazı kısımlardaki birkaç cm.'lik farklılığın dışında A21 ile aynı ölçülerde olan **A22**'nin başlık ve etek levhaları, A21 ile aynı şekilde oluşturulmakla birlikte orta levhadaki kompozisyonda farklı olarak şemse motifi, oval formda tasarlanmıştır. Şemse yüzeyine yine ¼ simetrisine göre düzenlemiş, sapları merkezde dört kollu bir yıldız meydana getiren rumî üslubunda bir kompozisyon işlenmiştir (Şekil 70; Foto. 252-254).

Kanat ölçüsü 36 x 199, başlık ve etek levhaları 23 x 25 ve orta bölümdeki levhaları 25 x 122 cm. olan **A23**, A22 ile aynı şekilde oluşturulmuş olup başlık levhasındaki ibareler farklıdır. Sonraki zamanlarda yapılan müdahalelerin etkisiyle olsa gerek, söz konusu ibareler anlamlı bir cümle oluşturmamaktadır. Üzerinde süslemenin yer alamadığı bini kısmı, A21'deki uygulamanın eşidir (Foto. 255).

A24, A23'ün doğu yöndeki karşılığı olarak aynı usûlde tasarlanmış olup söz konusu kapı ile aralarında birkaç cm.'lik ölçü farklılıkları bulunmaktadır (Foto. 256-258).

A25'in 39 x 166 cm. ölçülerindeki çift kanatlı kapakları, A9-A20'de olduğu gibi aşırtmalı çıtalar ile oluşturulan üç levhadan ibarettir ve bu örnekler gibi silme yüzeyleri, farklı renkli ahşap ile dolgulanmıştır. Bini kısmı üzerinde herhangi bir süsleme bulunmamaktadır (Foto. 259).

A26, düzenlenişi itibariyle simetriğindeki A25'nin eşidir. A26'nın kanat ölçüsü 40 x 168 cm. olup, levhaların ölçüleri A25 ile birebir örtüşmektedir (Foto. 260).

A27, A22-24 ile aynı usûlde düzenlenmiş olmakla birlikte, kapı açıklığı diğer örneklerdeki gibi sivri kemerli değil, düz kirişli olarak tasarlanmıştır (Foto. 87). Ayrıca

diğer örneklerden farklı olarak bininin gövde kısmı, düz değil dilimlidir. A27'nin kanat uzunluğu 44 x 205, orta levha 28 x 128, başlık ve etek levhaları 25 x 28cm ölçülerindedir (Foto. 261).

A28'in bir kanadının uzunluğu 45 x 213, başlık ve etek levhaları 25 x 29 ve orta bölümdeki ana levhalar, 25 x 132 cm. ölçülerindedir. Düzenlenişi bakımından batı yöndeki simetriği olan A27 ile aynıdır (Foto. 262).

A29 düzenlenişi bakımından, A9-A20 ve A25-A26 ile aynıdır. A31'in kanat ölçüsü 40 x 168, kanatların başlık ve etek kısmındaki levhalar 23 x 25 cm, ve orta bölümdeki levhaları 25 x 82 cm.'dir (Foto. 263).

A30, A29'un doğu yöndeki karşılığı olarak bu kapı ile aynı şekilde tasarlanmış olup bir kanadı 39 x 168, başlık levhaları 24 x 26, göbek kısmındaki levhalar 26 x 83 ve etek 23 x 26 cm. ölçülerindedir (Foto. 264-265).

A31'in bir kanadı 36 x 185, başlık ve etek levhaları 18 x 22, göbek levhaları 22 x 122 cm. ölçülerindedir. A22-A24 ve A27-A28 ile aynı usûlde düzenlenmiş olmakla birlikte başlık levhalarındaki *"El-ızzetü Lillah, El-kudretü Lillah"* ifadesi (İzzet, şan ve şeref Allah'a mahsustur), (Kudret Allah'a mahsustur) ile söz konusu örneklerden ayrılmaktadır. A27 ve A28'de sonradan yapılmış olduğu ifade edilen kanatlardaki gibi, A31'in orta bölümdeki levhanın süslemesini oluşturan motiflerin tümü aynı derece kabartılarak işlenmiştir (Foto. 266-270).

A32, A31'in doğu yöndeki karşılığıdır ve dolayısıyla diğer ahşap işlerinde olduğu gibi simetrisindeki A31'in eşi olarak tasarlanmıştır. Orta bölümdeki levhaların işlenişi ile de A33'den farklılık göstermez. A34'ün kanadı 36 x 168, başlık ve etek levhaları 19 x 23, orta bölümdeki ana levhalar ise 23 x 105 cm ölçülerindedir (Foto. 271-273).

3.2.3. Kalem İşi Süsleme

K1, taçkapının iki yanında, yapının içine yönelen ayakların tavanında, yüzeye uygun olarak dikdörtgen formlu levha şeklinde tasarlanmıştır. 72 x 190 cm. ölçülerindeki K1'i çevreleyen ince pervaz yüzeyinde, üzerinde hatayî üslubunda gülbezek ve goncaların bulunduğu "s" kıvrımı yapan tek bir sapın tekrarlandığı, boyuna

gelişen bitkisel tasarım yer almaktadır. Levha yüzeyine işlenen rumî kompozisyonu, orta kısımda, ¼ simetri hesabına göre oluşan üç farklı kurgudan meydana gelmektedir. Birinci kurguda, ana yönler doğrultusunda yerleştirilen beş dilimli orta bağların çanak yapraklarından çıkan saplar, merkezde dört kollu bir yıldız meydana getirmektedir. Orta bağların taç yapraklarından çıkan saplar ise düşey doğrultuda tekrar bağ motifine dönüşerek sonlanırken, yatay doğrultuda helezonlar oluşturarak sade formlu rumîlerin sapını meydana getirmektedir. İkinci kurgu, bu kez ara yön eksenlerinde konumlandırılan kanatlı rumîler ile şekillenmektedir. Bu rumîlerin çanak yapraklarından çıkan saplar, birbiri içinden geçerek merkezdeki yıldızın kol sayısını sekize çıkartmaktadır. Üçüncü kurguda tepelikli bir ortabağdan çıkan saplar, doğu batı doğrultusunda beş dilimli tepelik formlarının konturlarını meydana getirmektedir (Şekil 73). Levhanın yan kenarlarında, orta kısımdaki kompozisyona bağlanan ve bu kompozisyona benzer şekilde yarım olarak işlenmiş, birer düzenleme daha yer almaktadır. Ayrıca levhanın uzun kenarlarının uç kısımlarına yakın bir yerde yine yarım olarak işlenmiş birer rumideseni ile K1'in kompozisyonu tamamlanmaktadır

K1'de zemin; kırmızı, siyah ve mor renkte, motifler de altın yaldızla boyanmıştır. Ayrıca kırmızı renk, hatayî üslubundaki motiflerin içlerinde, altın yaldız ise pervaz çerçevelerinde de kullanılmıştır. Motiflerin konturları ve hurdeleri siyah renk ile belirtilmiştir (Foto. 274)

Yeşil Cami'nin giriş holünün merkezinde yer alan, 2.46 x 2.36 m. ölçülerindeki tavanın süslemesi (K2), alt kısmında ters yerleştirilmiş tepeliklerin bulunduğu iki sıra mukarnaslı bir pervaz ile çevrili olup mukarnas hücreleri altın yaldızla renklendirilmiştir. Mavi renge boyanan tavanın merkezinde oval formda düzenlenmiş bitkisel süslemeli bir madalyon, kenarlarında ise yine bitkisel süslemeli bir kuşak yer almaktadır. Merkezdeki madalyonun dört yanında yer alan kartuşların içerisinde ma'kılî yazı ile Arapça *"Yâ Mennân yâ Deyyân yâ müfettiha'l-ebvâb iftah lenâ hayra'l-bâb"* (Ey veren (nimetlendiren), ey mükâfatı ve cezayı hakkıyla veren, ey kapıları açan, bize hayırkapılarını aç) ifadesi yer almaktadır (Foto. 275).

K2'yi çevreleyen bitkisel süslemeli kuşak, rumî üslubunda düzenlenmiş iki farklı kurgudan meydana gelmektedir. Tek yöne ulamalı usûlde düzenlenen kurguların ilkinde, sırt sırta konumlandırılan iki rumînin üst yaprak uçları ve sapları birleşerek kapalı form meydana getirmekte, çanak yaprakları ise yanlara doğru sapa dönüşerek

ulanacak birimi belirlemektedir. İkinci kurguda, kapalı form oluşturan rumîlerin merkezine işlenen tepelikli orta bağların alt kısmından çıkan saplar, yukarıya doğru dilimli bir forma dönüşerek birinci kurgudaki rumîleri çevrelemektedir. Sapların kesiştiği ve formun değiştiği noktaların basit bağlar ile kapatıldığı kompozisyonda, beyaz, mor, koyu yeşil, sarı ve siyah renkler kullanılmış, ayrıca motif ve saplar siyah renk ile tahrirlenmiştir (Foto. 277).

Merkezde yer alan oval formlu madalyon içerisine, rumî ve hatayî üslubundaki bitkisel süslemeler nakşedilmiştir. ¼ simetri hesabına göre oluşturulan tasarım, birbirinden farklı iki kurgudan oluşur. Ana yönlerin doğrultusunda düzenlenen birinci kurgu, kapalı form oluşturan zarif hurde rumîler ile şekillenmektedir. Yatay ve düşey doğrultuda birbirinin aynısı olan iki farklı formdaki bu rumîlerin üst kısmından çıkan saplar, iki yana kıvrılarak farklı formlardaki diğer hurde rumîler ile sonlanmakta, alt kısımdan çıkan saplar ise merkezde dört kollu yıldız meydana getirmektedir. Tasarımda sap ve motifler beyaz renkte, kontur çizgileri ve yüzey boşlukları siyah, kapalı form oluşturan motiflerin boşlukları eflatun renk ile işlenmiştir. Hatayî üslubunda oluşturulan ikinci kurgu, dört kollu yıldızın merkezinde, başlangıç noktasının gülbezekle kapatıldığı sapların hem birinci kurgunun içinde, hem de madalyonun geri kalan boşluklarını doldurmasıyla meydana gelmektedir. Söz konusu düzenleme, sarı, siyah ve beyaz renklerle işlenmiştir (Foto. 276).

Giriş sofasının kalem işi süslemeleri (K3), tonoz karnındaki bitkisel süslemeli dikdörtgen levha, yan duvarların tonoz başlangıcındaki kûfi hatlı yazı kuşağı ve bu kuşak ile levhayı kesintisiz olarak dolanan tığlar olmak üzere üç farklı alanda görülmektedir.

Süslemenin bulunduğu tonoz karnına, silindirik kesitli silme ile geçilmektedir. Silme yüzeyinde yer alan rumî kompozisyonu, tepelikli sapların enine doğru tek yöne ulanmasıyla oluşmaktadır (Foto. 280). Aynı kompozisyon, müezzin ve hünkâr mahfillerinde çini malzeme üzerinde de görülebilmektedir (Foto. 37, 45, 77, 80). Bu silmeden sonra gelen levha yüzeyinin tasarımı, rumî bezemeli bir kuşak, bu kuşağın dört köşesinde yine aynı üsluptaki dilimli köşebentler ve levhanın merkezindeki şemse salbek kompozisyonundan meydana gelmekte, ayrıca şemse ve salbek arasında yazılı kartuşlar yer almaktadır (Foto. 278).

Şemse-salbek düzenlemesinde, oval formlu şemse motifi dilimli olarak tasarlanmış ve yüzeyine ¼ simetri hesabına göre oluşturulan rumî kompozisyonu nakşedilmiştir. Koyu mavi zemin üzerine işlenen kompozisyon, birbirinden farklı üç kurgudan oluşmaktadır. Birinci kurgu, ana yönlerin doğrultusunda yerleştirilen hurde rumîler tarafından şekillenmektedir. Sapları, merkezde dört kollu bir yıldız meydana getiren söz konusu rumîlerin, kompozisyonda orta bağ vazifesi gördüğü, yatay doğrultuda bu motiflerden çıkan ve aynı doğrultuda kapalı form oluşturan rumîler ile sonlanan saplardan anlaşılmaktadır. Düşey doğrultudaki motiflerin üst kısmını şemsenin konturları kestiği için sap hareketleri izlenememektedir. Birinci kurguda motif ve saplar koyu yeşil, motiflerin kontur ve boşlukları siyah ile işlenmiştir. İkinci kurgu, bu kez ara yön eksenlerinde konumlandırılan hurde rumîlerden oluşmaktadır. Zemini kırmızı, yüzeyleri beyaz renk ile belirtilen bu kurguda, karşılıklı olarak yerleştirilen rumîlerin sapları, merkeze doğru birleşmektedir. Üst kısımda saplar, karşılıklı rumîlerin bir tanesi üzerinden çıkarak, yatay doğrultuda birinci kurgudaki motiflerin merkezine yönelerek bu noktada son bulmaktadır. Kurgudaki motif ve saplar siyah renk ile tahrirlenmiştir. Son kurgu, ikinci kurgunun eksenlerinde gelişmektedir. Yine hurde rumîlerden oluşan düzenlemede motifleri taşıyan saplar; alt kısımda merkeze doğru yönelerek bileşmekte, iki yanda içi boşaltılmış beş dilimli tepelik motifinin konturlarını meydana getirmektedir. Uç kısımlarda kapalı form oluşturan bu saplar, iki yanda devam ederek tepelikli salbeklerin dilimli konturlarını meydana getirmektedir. Üçüncü kurguda, sap ve motifler sarı, motif boşlukları siyah renk ile bezenmiştir (Foto. 279).

Salbek yüzeyleri ve köşebentlere şemsedekiler ile renk ve form uyumu gösteren rumî üslubundaki kurgular tasarlanmıştır. Kırmızı zemin üzerine beyaz renkte işlenmiş köşebentleri çevreleyen kuşak yüzeyinde, iki farklı kurgunun oluşturduğu düzenleme, kapalı form oluşturan tepelikli birer rumî ve bu rumîlerin merkezinde yer alan ortabağdan meydana gelmektedir. Bu iki kurgunun ters-düz dilişi ile oluşan kompozisyonda ortabağdan çıkan saplar iki yanda kanatlı rumîlere dönüşmekte ve bu rumîlerin de üst yaprakları tepeliğin üzerinde birleşmektedir. Şemse ve salbeklerin

arasında yer alan, köşeleri pahlı dikdörtgen kartuşlar içerisinde siyah zemin üzerine beyaz ma'kılî hat ile K2'deki ifadeler tekrar edilmiştir[241] (Foto. 281-282).

Yazı kuşağı ve tığlar daha önce de belirtildiği üzere, son restorasyon çalışmaları sırasında ortaya çıkarılmıştır. Yaklaşık olarak 15 cm. enindeki yazı kuşağında, kıvrım dallı zemin üzerine kûfi hatlı Kelime-i Tevhîd tekrarlanmaktadır. Kobalt mavisi zemin üzerindeki helezoni kıvrımlı dallar beyaz, harfler yeşil renkle işlenmiş olup tahrirler; dallar üzerinde kırmızı, harflerde ise siyah renktedir (Foto. 283).

Kapalı avluda yer alan kalem işi süslemeler (K4), kasnak yüzeyinde kubbeye geçişi sağlayan prizmatik üçgen dizilerinde, kasnağın etek kısmındaki yazı kuşağında (Foto. 31) ve sofanın doğu-batı duvarlarında yer alan hat levhalarında görülmektedir (Foto. 33-34). Kasnak yüzeyindeki üçgen bingilerin tepe ve etek seviyesinde yer alan birim yüzeylerinde, birbirine benzer şekilde düzenlenen rumî kompozisyonları yer almaktadır. ½ simetri hesabına göre oluşturulan kompozisyonlarda zemin rengi olarak mavi, sap ve motiflerde sarı, kırmızı, açık yeşil ve beyaz kullanılmıştır. Tepe seviyesindeki kompozisyon, erken devir karakterine daha yakınken etek kısmındaki benzerlerinde geç dönemin etkisi ağır basmaktadır. Büyük prizmatik üçgenlerin yüzeyinde -köşelere denk gelen kısımlar farklı olmak üzere-, yüzeyin şekline göre gelişen hatayî üslubundaki bir kompozisyona yer verilmiştir. Beyaz zemin üzerine sarı, kırmızı, yeşil ve beyaz renklerle uygulanan tasarım, bir dala bağlı iri gonca, yaprak ve çiçeklerden oluşmaktadır (Foto. 284). Köşedeki büyük üçgenlerin yüzeyine ise ½ simetrisinde düzenlenen, orta bağlar ve kapalı form oluşturan motiflerden oluşan rumî kompozisyonu nakşedilmiştir. Mavi zemin üzerine işlenen kompozisyonda sap ve motifler açık yeşil, kırmızı, siyah ve beyaz renkler ile işlenmiş ve siyah renkle tahrirlenmiştir. Ayrıca kompozisyonun alt kısmına yakın bir yerde, yüzeye girinti oluşturacak şekilde konumlandırılan köşeleri pahlı dikdörtgen kartuşların içinde, kırmızı zemin üzerine beyaz renkli çiçekli kûfi hat ile Farsça *"Mübârek bâd"* (mübarek olsun) yazılmıştır (Foto. 286). Büyük üçgenlerin üst kısmında simetrik olarak yerleştirilen daha küçük boyutlu prizmatik yüzeylerde, iki farklı kompozisyon görülmektedir. Bu kompozisyonlardan biri ½ simetrisinde oluşturulan hatayi ve rumî üslubundaki iki farklı

---

[241] Tüfekçioğlu, *Erken Osmanlı Mimarisinde Yazı"*, s.143-144.

kurgudan oluşmakta, diğerinde ise bir sapın üzerindeki gonca ve hatayi çiçeklerinden oluşan sade bir buket tasarımı yer almaktadır (Foto. 284).

Kubbe eteğinde, geçiş elemanlarının altındaki yazı kuşağında, çiçekli kûfi hat ile oluşturulmuş Hadis-i Şerif [242] yer almaktadır. Kıvrım dallı zemin üzerine işlenen hatta, kıvrımlı dalların taşıdığı rumîlerin karakteri, geç döneme işaret etmektedir. Bunun yanında kûfi hattın ilk yapıya ait olan T1 üzerindeki kuşakla yakın üslup birliği gösterdiği söylenebilir (Foto. 285).

Hat levhaları, orta sofanın doğu duvarında bir, batı duvarında iki olmak üzere toplam üç adettir. Sofanın doğu cephesinde yer alan büyük boyutlu kare şeklindeki levha, basit bir çerçeve ile duvara asılı durumdadır. Üzerine celî sülüs hat ile Bakara Sûresi'nin otuzuncu âyetinden yapılan alıntı *"Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım"* yazmaktadır[243]. İs mürekkebi ile yazılan hattın alt kısmında Hicri 1281 (M. 1864) tarihi yazmaktadır. Hattın üç köşesinde bahar dalları, sol alt köşesinde ise hattat imzası yer almaktadır (Foto. 287). Bu levhanın batı cephedeki aynı tarihli karşılığında, bu kez Sâd Sûresi'nden yapılmış alıntıya *"Muhakkak biz seni yeryüzünde bir halife kıldık"*[244] yer verilmiştir (Foto. 288). Bu levhanın kuzeyinde yer alan mermer üzerine işlenmiş enine dikdörtgen levhada, siyah zemin üzerine sarı renkli celî sülüs ile Arapça olarak Hz. Peygamber'in müezzininin ismi *"Yâ Hazreti Bilâl Habeşî"* yazılmıştır. Levhayı çevreleyen iki sıra çerçeve, hat ile aynı renkte olup levhanın sol üstünde aynı renk ile işlenmiş yaprak motifleri yer almaktadır (Foto. 289).

K5 mekânında; kubbeye geçişi sağlayan prizmatik üçgenlerde ve alt kısmındaki silme yüzeyinde, kubbe eteğindeki yazı kuşağında, mihrabın üst kısmındaki kitabelikte, kıble yönündeki eyvan ile orta sofayı ayıran Bursa kemerinin kilit taşında ve yan cephelerdeki hat levhaları, kalem işi süslemelerin uygulandığı alanlardır (Foto. 30, 46-47).

---

[242] Hadis-i Şerif'in Türkçesi: *"Peygamber Efendimiz şöyle buyurdu: Dünyada üstünlük mal ile, ahirette ise ameller iledir"*. Bkz. Tüfekçioğlu, *Erken Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s. 150.

[243] Bakara Sûresi 30. Âyet'in Türkçesi: *"Hatırla ki rabbin meleklere: Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım, dedi. Onlar: Bizler hamdinle seni tesbih ve seni takdis edip dururken, yeryüzünde fesat çıkaracak, orada kan dökecek birini mi yaratacaksın? dediler. Allah da onlara: sizin bilemeyeceğinizi herhalde ben bilirim, dedi."* bkz. Karaman, *Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli*, s.5.

[244] Sâd Sûresi 26. Âyet'in Türkçesi: *"Ey Davud! Biz seni yeryüzünde halife yaptık. O halde insanlar arasında adaletle hükmet. Heva ve hevese uyma, sonra bu seni Allah'ın yolundan saptırır, hesap gününü unutanlara karşı çetin bir azap vardır."* bkz. Karaman, *Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli*, s.453.

Kubbeye geçişteki üçgen bingilerin üzerinde malakâri tekniği ile oluşturulmuş rumî üslûbundaki bitkisel süslemeler yer almaktadır. Yüzeylere işlenen kompozisyonlarda, rumî motiflerini taşıyan kıvrım dallı tek kurgudan oluşan tasarımların yanında, ½ simetriğinde oluşturulmuş iki kurgudan meydana gelen kompozisyonlar çoğunluğu oluşturmaktadır. Bu ikinci tipte ilk kurguyu, sadece kontur çizgileri belirtilen üç ve beş dilimli motifler oluşturmakta, ikinci kurgu bu motiflerin merkezine işlenen orta bağlardan çıkan saplar aracılığıyla gelişmektedir (Foto. 291-292). Rumîden farklı olarak, kasnak pencerelerinin köşeliklerinde malakâri tekniğinde, simetrik olarak işlenmiş hatayî üslubundaki çiçekli dallar yer almaktadır (Foto. 292). Köşe bingilerinin alt kısmındaki kaval silme yüzeyindeki tek yöne ulamalı usûlde oluşturulan kompozisyonda, iki farklı orta bağ düzenlemesinin enine doğru sıralanması söz konusudur (Foto. 291-293). Bunun dışında kuzeyde Bursa kemerinin üzerindeki kasnak penceresinin hemen altına denk gelen kısımda, yan yana sıralanan üç dilimli tepeliklerden meydana gelen farklı bir tasarımın izleri görülmektedir (Foto. 292).

Kubbe eteğindeki yazı kuşağında, siyaha yakın lacivert renkli zemin üzerine beyaz renkli celî sülüs ve kırmızı renkte çiçekli kûfi hat ile yazılan çeşitli Kur'an âyetleri yer almaktadır. Âyet kuşağı üzerinde, bazı kısımlarda çiçekli kıvrım dalların görülmesi, bazı kısımlarda ise bulunmaması, bu kuşağında zaman içinde yapılan onarımlardan etkilendiğini göstermektedir (Foto. 292-293).

Kıble yönündeki eyvan ile orta sofayı ayıran Bursa kemerinin kilit taşının karnında, alçı şebekeli geometrik kompozisyona sahip yatık dikdörtgen formlu bir levha yer almaktadır. 103 x 307 cm. ölçülerindeki levhada, geometrik birimlerin yüzeyleri ve levhayı dıştan çevreleyen kuşak, kalem işi olarak bitkisel süslemeyle bezenmiştir. Levhanın geometrik kompozisyonu, dört yöne ulamalı usûlde oluşturulmuş olup iki farklı kurgudan meydana gelmektedir. Eksenleri kaydırılarak yerleştirilmiş onikigenlerin oluşturduğu birinci kurgunun iki yanına işlenen kırık çizgilerin oluşturduğu kapalı formlardan oluşan ikinci kurgu, onikigenlerin merkezinde oniki kollu yıldızlar meydana getirmektedir (Şekil 102). Levhanın ortasına denk gelen yıldızın üzerinde beş sıra mukarnaslı bir sarkıt yer almaktadır. Tasarımın sonucunda oluşan geometrik birimlerin yüzeylerine, aynı formu sunan birimlerde birbirinin aynısı olmak kaydıyla, üçgen formlu saksıdan çıkan hatayî üslubundaki çiçek ve goncalar işlenmiştir. Levhayı çevreleyen kuşak, çift iplik örgüsü şeklinde olup hatayî

üslubundaki sap ve motiflerden meydana gelmektedir. Levhanın kompozisyonun oluşturan bitkisel ve geometrik kurgular, altın yaldız, siyah ve kahverengi ile boyanmıştır (Foto. 294-295).

Mihrabın üst kısmındaki duvar yüzeyinde, kırmızı zemin üzerine beyaz renkli celî sülüs ile Kelime-i Tevhid'e bitişik olarak *"La havle ve la kuvvet"*'e (Güç ve kuvvet anvak Allah'a mahsustur) ibaresinin işlendiği hat levhası bulunmaktadır. Uzunlamasına dikdörtgen formdaki levha, iki yanda dilimli olarak siyah ve beyaz renkli çerçeve içine alınmıştır (Foto. 290).

Yan duvarlarda alt ve tepe pencerelerinin arasında yer alan iki adet hat levhası, birbiriyle aynı usûlde düzenlenmiş olup ortalama 348 m. çapında, daire formlu madalyon şeklinde tasarlanmışlardır. Levha yüzeylerinde, yine daire oluşturacak şekilde iki sıra halinde celî sülüs hat ile Nebe Sûresi'nin ilk on altı âyeti yer almaktadır. Dıştaki sıranın harf uçları, düz bir çizgi halinde merkeze doğru yönelerek sekiz kollu yıldız meydana getirmektedir. Bu yıldızların içlerinde; batıdakinde *"Rattebehû Ahmed Vefik Paşa"* (Tertip eden/ettiren Ahmed Vefik Paşa) (Foto. 289), doğu duvarındakinde ise Osmanlıca *"Meşkalemiz İmam-ı evvel hâlâ"* yazmaktadır (Foto. 290).

Yazılı madalyonların kuzeyindeki dikdörtgen formlu hat levhaları, maldalyonlarda olduğu gibi sıva üzerine işlenmişlerdir. Hicri 1280 (M. 1863-1864) tarihli batı duvarındaki levha üzerinde celî sülüs hat ile Arapça *"Ufevvidu emrî illâllâh"* (İşlerimi Allah'a bırakırım) ve ayrıca hattatının ismi *"ketebe Nâbi/Nebi"* yazmaktadır (Foto. 297). Benzer şekilde düzenlenen doğu duvarındaki levhada *"El cemâtü rahmetûn ve-l firkatü azebûn"* (cemaatte rahmet, ayrılıkta azap vardır) hadisi yer almaktadır. Üzerinde yazılı olduğu üzere Hicri 1296 (M. 1878-79) tarihli levhanın sanatkârı, hattat Şevki'dir (Foto. 299).

Yapının batı eyvanında yer alan kalem işi nakışlar (K6); dilimli kubbe yüzeyinde, kubbe kasnağındaki prizmatik üçgenlerde, kubbe eteğindeki yazı kuşağında, mukarnaslı köşe bingilerinde, eyvan kemerinin aynası ile güney ve kuzey duvarları üzerindeki iki adet hat levhası üzerinde yer almaktadır (Foto. 300-306).

Dilimli kubbenin yüzeyine, merkeze doğru yönelen rumî üslubundaki kompozisyon nakşedilmiştir. Koyu kırmızı zemin üzerine sarı ve krem renkle işlenen iki

farklı kurgu, boyuna doğru gelişerek yüzeyi doldurmaktadır. Kurgulardan ilki, sadece konturları işlenen üç ve beş dilimli tepeliklerden oluşmakta, ikinci kurgu bu tepeliklerin merkezine yerleştirilen orta bağlardan çıkan saplar aracılığıyla şekillenmektedir. Tasarımın esası, ilk yapıya ait bezeme örnekleriyle örtüşüyorsa da motiflerin karakteri 18. yüzyılın üslubunu yansıtmaktadır (Foto. 301). Kasnak üzerindeki üçgen bingilerin yüzeylerinde, kubbedekiler ile aynı dönem karakteri taşıyan dört farklı bitkisel kompozisyon yer almaktadır. Rumî ve hatayî tarzındaki motiflerin bir arada kullanıldığı kompozisyonlarda ayrıca çeşitli büyüklükteki goncalar ve dilimli yapraklar resmedilmiştir. Nakışlarda kırmızı ve koyu yeşil zemin üzerine mavi, krem, açık ve koyu yeşil, sarı, beyaz ve kırmızı renkler kullanılmıştır (Foto. 305).

Üçgen bingilerin alt kısmındaki Allah'ın isimlerinin yer aldığı yazı kuşağında, üç farklı dönemin izleri görülebilmektedir. Oval formlu levhalar ve madalyonlar içerisindeki hatlarda, sarı, siyah ve kırmızı olarak üç farklı zemin rengi bulunmakta, ayrıca yüzeylere göre yazı karakteri ve bezeme özellikleri de değişmektedir. Kırmızı zemin üzerindeki paftalarda, yeşil renkli kıvrımlı dalların üzerindeki hat, celî sülüs ile beyaz renkle işlenmiş ve siyah renkle tahrirlenmiştir. Siyah ve sarı renkli yüzeylerde kıvrımlı dallar bulunmamakla birlikte celî sülüs hatlar, aynı şekilde oluşturulmuştur. Ayrıca sarı zeminli kısımda, celî sülüsün yanında siyah renkli kûfî yazı da kullanılmıştır (Foto. 303, 305).

Eyvanın pandantif yüzeyindeki mukarnas hücreleri kırmızı, mavi, sarı ve siyah renklerde boyanmış olup yüzeylerde herhangi bir bezeme unsuru bulunmaz (Foto. 302). Eyvan kemerinin bir köşesinde, diğer bitkisel süslemeler ile aynı dönem özelliği gösteren bahar dalı yer almaktadır. Beyaz sıva üzerine işlenen süslemede sap ve yapraklar yeşil renk ile nakşedilmiş, çiçekle ve goncalarda kırmızı, sarı, beyaz ve mavi renkler kullanılmıştır (Foto. 303).

Güney duvarının üst kısmında yer alan hat levhası; yaklaşık 2 metre çapında, daire formlu madalyon şeklinde tasarlanmıştır. Bu madalyonun içerisinde, siyah renkli merkeze doğru küçülen iki çember bulunmaktadır. Çemberlerin belirlediği dıştaki geniş şeritte, celî sülüs hat ile Fatiha Sûresi'nin ilk dört âyeti yazılmıştır. Kompozisyonda uzun harf uçları, merkeze doğru kırık çizgilere dönüşerek birbirine bağlanmakta ve bu yolla yıldız kümeleri meydana getirmektedir. Levhada, dıştaki büyük madalyonun konturları gri, kompozisyonun geri kalan kısımları, siyah renktedir (Foto. 304). Kuzey

duvara asılı olan Hicri 1380 tarihli, yatık dikdörtgen formlu hat levhası, daha önce kıble yönündeki eyvanın batı duvarına asılı iken son restorasyon sırasında buraya taşınmıştır. Siyah renkli kumaş üzerine gümüş iplikle işlenen levhada, sülüs hat ile Arapça *"Ya erramer el-rahimin erhannâ"* (Bağışlayan ve esirgeyen Allah'ım, bize rahmet et) ibaresi yer almaktadır (Foto. 306).

K7 mekânındaki kalem işi süslemeler; dilimli kubbe yüzeyinde, kubbeye geçişi sağlayan prizmatik üçgenlerde, kasnağın etek kısmındaki içbükey silmede ve duvar yüzeylerinde görülmektedir (Foto. 65, 307-314).

Dilimli kubbenin yüzeyindeki kompozisyonda, renkler ve motiflerdeki küçük ayrıntıların oluşturduğu farklılığın dışında, K6'nın kubbe tezyinatı tekrar edilmiştir (Foto. 307). Kasnak yüzeyinde, kubbenin hemen altında yer alan iki sıra üçgen yüzeylere hatayî üslubunda gülbezekler işlenmiştir. Üst sıradaki yüzeylerde görülen, rumîli simetrik desenle birlikte işlenen iri gülbezek tasarımı, K6'daki uygulamanın aynısıdır. Burada farklı olarak gülbezeğin yaprak uçları, sade rumîlere dönüşmektedir. Aynı gülbezek formu, alt sıradaki yüzeylere bu kez tek başına resmedilmiştir (Foto. 307-308). K4'ün büyük prizmatik üçgen yüzeylerine işlenen bir dala bağlı hatayî üslubundaki çiçek ve goncalardan oluşan buket tasarımının benzeri, K7'de yine büyük boyutlu prizmatik üçgenlere uygulanmıştır. (Foto. 284, 286, 309). Bu yüzeylerin alt ve üstünde kalan eşkenar üçgen şeklindeki yüzeyler, ½ simetri hesabına göre düzenlenmiş, rumî üslubunda kapalı form oluşturan motiflerden oluşan bir tasarıma sahiptir (Foto. 309). Bu şemanın daha sade bir örneği, köşelere denk gelen alt sıradaki üçgenlerin üst kısımlarında görülmektedir (Foto. 312). Üçgen bingilerin altındaki, son restorasyon öncesinde, neredeyse tamamı sıva altında kalan (Foto. 137), içbükey profilli yazı kuşağında, batı eyvanda da örneği olduğu üzere, Esma-ül hüsnâ ibareleri ortaya çıkarılarak yenilenmiştir. Siyah ve kırmızı zemin üzerine işlenmiş olan iki farklı dönemin hattı ortaya çıkarılmakla birlikte, yüzeyler daha eski katman olan kırmızı zemin üzerine, yeşil kıvrım dallı beyaz renkteki celî sülüs hat kompozisyonuyla yenilenmiştir (Foto. 65, 308). Prizmatik üçgen oluşturacak şekilde sıralanan, siyah konturlu, beyaz, sarı, kırmızı, açık mavi ve yeşil renklerde işlenen yatık dikdörtgenlerden oluşan zencirek, sözü edilen yazı kuşağını iki yönden çevrelemektedir (Foto. 308). Pandantiflerin mukarnas hücreleri, K6'da olduğu gibi son restorasyon sırasında renklendirilmiştir. Ayrıca K6'da, eyvan kemerinin üstünde bir kısmı mevcut

olan geç dönem bitkisel süslemesi, K7'de dört yönde kesintisiz dolanacak şekilde yenilenmiştir.

Doğu duvarda bu kısmın altında, ½ simetri hesabına göre oluşan rumî kompozisyonu yer almaktadır. Kompozisyon şeması bakımından özellikle T8'in alınlığı ile (Şekil 37) yakın benzerlik gösteren tasarımda, rumî motiflerinin karakteri de erken devir özelliklerini yansıtmaktadır. Fakat bu tasarımın ortasında yer alan madalyon şeklindeki hat levhası ile çakışması, ilk yapıya ait olup olmadığı konusunda soru işaretleri uyandırmaktadır (Foto. 313-314).

Eyvanın güney duvarındaki büyük boyutlu madalyonda, batı eyvandakinin devamı olarak Fatiha Sûresi'nin geri kalan kısmı yazılıdır (Foto. 311). K6'da olmayan siyah zemin üzerine beyaz renkte celî sülüs ile işlenen, Hasan ve Hüseyin ibarelerinin geçtiği diğer levha, yine güney duvarında üst örtüye yakın bir yerde bulunmaktadır (Foto. 65, 310).

K8 mekânında; dilimli kubbede, sekizgen kasnak yüzeyinde, mukarnaslı pandantif yüzeylerinde ve duvarların tepe seviyesinde, tümü 18. yüzyılın üslubunu yansıtan kalem işi nakışlar yer almaktadır (Foto. 71, 315, 318).

Dilimli kubbe yüzeyindeki merkezi kompozisyon, K6 ve K7'deki uygulamaların benzeridir. Burada diğer iki örnekten farklı olarak rumî üslubundaki kurguyla aynı hat üzerinde yer alan hatayî üslubundaki çiçek ve goncalar tasvir edilmiştir. Söz konusu tasarım, sıva üzerine, kırmızı, sarı, mavi ve yeşil renkler ile nakşedilmiştir. Kubbe dilimlerinin etek kısmındaki kare yüzeylere denk gelecek şekilde, mavi zemin üzerine siyah tahrirli olarak sarı ve beyazla işlenmiş gülbezekler yer almaktadır. Ayrıca kubbe dilimlerinin başlangıcını oluşturan dişlerin yüzeyleri, kırmızı renk ile belirtilmiştir. Bu kısmın hemen altında, tepe seviyesinde, kasnağı boydan boya dolanan dar bir kuşak bulunmaktadır. Bitkisel kompozisyona sahip kuşakta, ters-düz olarak ritmik tekrarlarla ilerleyen (tek iplik düzeni) rumî rumîlerden çıkar vaziyette, iri yaprak ve çiçekler yer almaktadır (Şekil 74). Sekizgen kasnağın köşelerindeki pandantif benzeri üçgen yüzeylere, ½ simetrisinde oluşturulmuş rumîler ile hatayî üslubundaki goncalardan oluşan bitkisel kompozisyon işlenmiştir (Şekil 75; Foto. 315). Kasnak yüzeyindeki pencerelerin iki yanına da yine benzer şekilde rumî ve hatayî üslubunda bitkisel motiflerin yer aldığı simetrik kıvrımlı dallar resmedilmiştir (Şekil 76; Foto. 71).

Tabhanenin kuzey duvarı hariç, kasnağın köşelere denk gelmeyen düz yüzeylerinde, pencerelerin altına denk gelecek şekilde konumlandırılmış hadis ve Hz. Ali'nin sözlerini içeren oval formlu levhalar[245] yer almaktadır. Zemini kırmızı ile belirtilen levhalarda, celi sülüs ve kûfi hatlar, alt üst sırasında beyaz ve siyah renklerle işlenmiştir (Foto. 316-318308-310). Bu levhaların altına denk gelecek şekilde, içi rumî kompozisyonuyla işlenmiş, dilimli yarım şemseler yer almaktadır. Mavi zemin üzerine işlenen sap ve motiflerde, sarı ile kırmızı renkler kullanılmıştır (Şekil 78; Foto. 318). Pandantiflerin mukarnas hücrelerine, koyu lacivert zemin üzerine "s" oluşturacak biçimde işlenmiş gülbezek ve rumîler, sarı renkle nakşedilmiştir (Şekil 77; Foto. 71).

K9 bölümünde kalem işi süslemeler; çapraz tonoz yüzeyinde, kıble cephesindeki alçı duvar kaplamasının üst kısmında, diğer üç cephede yer alan ikişer madalyon ile pencerelerin alınlık ve etrafını çevreleyen kuşaklarda uygulanmıştır (Foto. 73, 319-321).

Tonozun yüzeyinde üç farklı kompozisyon yer almaktadır. Merkezde yer alan dik konumlandırılmış kare yüzeye 1/8 simetrisinde üç farklı kurgudan oluşan, rumî tasarımına yer verilmiştir. İlk kurguda ana yönler doğrultusunda sadece konturları belirtilen dört dilimli motifler, sapları merkezde dört kollu bir yıldız meydana getirecek şekilde işlenmiştir. Ara yön doğrultusunda gelişen ikinci kurguda, beş dilimli orta bağlardan çıkan saplar, karenin köşelerine doğru dişli yapraklar ve goncalara dönüşmekte, merkeze doğru ise sekiz kollu bir yıldız meydana getirmektedir. Diğer kurguda, ana yönlerde yer alan tepeliklerin merkezinde yer alan tepelikli ortabağdan çıkarak iki yana kıvrılan saplar, uç kısımlarında rumî benzeri motiflere dönüşerek sonlanmaktadır. Tasarımda zemin rengi olarak kırmızı, yeşil ve koyu lacivert, sap ve motiflerde beyaz ve sarı renkler kullanılmıştır (Şekil 89). Merkezdeki kare levhayı çevreleyen ince uzun üçgen yüzeylere, iki farklı kurgunun oluşturduğu boyuna gelişen bitkisel kompozisyon uygulanmıştır. Kurgulardan birini stilize edilmiş çiçekli dallar, diğerini klasik özelliklerini kaybetmiş rumî motifleri meydana getirmektedir. Kompozisyon tonoz yüzeyine, yeşil, kırmızı, sarı ve beyaz renklerin tonları ile

---

[245] Söz konusu levhaların Türkçe okunuşları: Doğu duvar (kûfi) *"Allah onun şerefini arttırsın ve Allah ondan razı olsun Hz. Ali dedi ki:* (celî sülüs) *Ahiretin nimetleri dünya nimetlerinden daha hayırlıdır."* Batı duvar (kûfi) *"Peygamber Efendimiz buyurdu ki:* (celî sülüs) *İlim Çin'de bile olsa onu ara"* güney duvar (kûfi) *"Peygamber Efendimiz buyurdu ki:* (celî sülüs) *Allah'ın dostlarına korku yoktur. Onlar mahzun da olmazlar"*. Bkz. Yorulmaz, *Taşlar Konuşuyor*, s.73.

işlenmiştir (Foto. 319). Tonozun büyük üçgen yüzeylerine ise ¼ simetri hesabına göre oluşturulan ve iki farklı kurgudan meydana gelen bitkisel tasarımın yarısı işlenmiştir. Ana yönlerin ekseninde düzenlenen rumî üslubundaki ilk kurguda, sadece konturları işlenen, dikey doğrultuda üç, yatay doğrultuda altı dilimli tepelikli motifler ile yüzey, paftalara ayrılmaktadır. İkinci kurgu, yüzeyin geri kalan boşluklarını doldurma vazifesi gören helezoni kıvrımlı dallardan meydana gelmektedir. Üzerinde hatayî üslubunda stilize edilmiş çiçek ve goncaların bulunduğu dalların çatallandığı noktalar, klasik özelliklerini yitirmiş rumîler ile kapatılmıştır (Şekil 81).

Kuzey-güney doğrultusunda tonozun başlangıcını oluşturan sivri kemerlerin karnında, boyuna gelişen rumî üslubundaki tasarımdan alınan kesit yer alır. Kompozisyonu oluşturan ilk kurgu, sadece konturları belirtilen dört dilimli, iki farklı motifin sıralı dizilişinden meydana gelmektedir. Bu iki motif form olarak aynı olup, biri biraz daha basık tutulmuş ve yan dilimlerine sade formlu rumîler işlenerek diğerinden ayrılmıştır. İkinci kurguda yanlarda, ilk kurguya göre eksenleri kaydırılarak ve yarım olarak işlenen tepelikli orta bağlardan çıkan saplar, iki yanda çatallanıp helezonlar oluşturarak birinci kurgudaki motiflerin doğrultusunda yukarıya doğru kıvrılmaktadır. Kompozisyon simetrisine göre katlandığında, birinci kurgudaki motiflerin merkezlerinde bulunan iki farklı orta bağın, ikinci kurgudaki sapların kesiştiği noktaları kapatmak için konduğu yani ikinci kurguya ait olduğu görülmektedir. Son kurgu ikinci kurgudakine benzer şekilde, yarım olarak işlenmiş tepelikli orta bağlardan oluşmaktadır. İkinci kurgudakiyle aynı eksende yer alan bu orta bağlar, söz konusu kurgudan çıkan sapların bu noktadaki kesişme noktalarını örtmektedir (Şekil 80). Kompozisyonda zemin rengi olarak yeşil ve kırmızı, sap ile motiflerde sarı ve beyazın tonları kullanılmış, ayrıca siyah renkle tahrir çekilmiştir (Foto. 320). Bu kemerlerin alt kısmından itibaren, tabhaneyi dört yönden çevreleyen dar kuşak üzerindeki tek iplik kurgusu, K8 bölümünde kasnağın üst kısmını çevreleyen kuşak ile aynı özellikleri gösterir (Şekil 74; Foto. 315, 320).

Tabhanenin alçı şebekeli sivri kemerli üst pencerelerini çevreleyen bitkisel süslemeli kuşak, tek yöne ulamalı usûlde düzenlenmiş olup enine gelişen iki farklı kurgudan meydana gelmektedir. Sıva üzerine koyu kahverengi ile işlenen kompozisyonun ilk kurgusunda, kıvrımlı konturlara sahip tepelik benzeri bir form ile ulamanın gerçekleştirileceği birim alan belirlenmiştir. Bu formun içine yerleştirilen, alt

ve üst kısmından iki yana kıvrılan sapların çıktığı üç dilimli bir ortabağdan oluşan ikinci kurgu ile tasarım tamamlanmaktadır. Pencerenin köşeliklerinde, siyah zemin üzerine beyaz ve açık kahve tonları ile serbest bir anlayışla işlenen rumîli kıvrım dallar yer almaktadır. Sivri kemerli alınlıkta siyah zemin üzerine, köşeliklerdekiler ile aynı renkte, helezoni kıvrım dallar ve onun üzerine de beyaz renkli sülüs yazı[246] nakşedilmiş olup alınlığın üzerine işlenen altı dilimli tepelik motifleri ile pencerelerin kalem işi süslemeleri sonlandırılmıştır (Foto. 320). Kıble cephesinin dışındaki cephelerde, üst pencerelerinin iki yanına yerleştirilen madalyon şeklindeki levhalara yine rumî üslubunda düzenlenmiş bitkisel bezemeler işlenmiştir. Madalyon yüzeyinde, merkeze doğru daha küçük ikinci bir daire ile dışta dar bir kuşak meydana getirilmiş olup kuşağın yüzeyinde, pencereleri dolanan ulamalı tasarım tekrar edilmiştir. İç kısma işlenen kompozisyon, 1/12 simetri hesabına göre düzenlenmiş olup üç farklı kurgudan meydana gelmektedir. Atlamalı olarak sıralanan ilk iki kurgudaki beş dilimli motiflerin sapları birbiri içinden geçerek, merkezde oniki kollu bir yıldız meydana getirmektedir. Bu motiflerden biri, daha önce de uygulamalarını gördüğümüz şekilde sadece kontur çizgileriyle hatları belirtilmiş halde işlenmiştir. Bu motiflerin içlerinde yer alan tepelikli orta bağlar ile şekillenen üçüncü kurguda, orta bağlardan çıkan kıvrımlı saplar, yüzeyin geri kalan boşluklarını doldurmaktadır (Şekil 85; Foto. 73). Kuzey cephede alçı dolap kaplamasının üzerinde söz konusu kalem işi madalyonların yerine, simetrik olarak işlenen, rumî ve hatayî üslubundaki stilize çiçekleri taşıyan kalın dallı buketler yer almaktadır. Serbest bir anlayışla oluşturulan tasarım yaş sıva üzerine sarı, beyaz, kırmızı ve yeşil tonlarıyla uygulanmıştır (Şekil 83). Tabhanenin doğu cephesinde, yapının giriş holüne açılan ve üst pencereleri ile aynı formda olan bir pencere daha bulunmakta olup dıştan, diğer pencereler ile aynı bezemeye sahip kalem işi bir kuşakla çevrilmiştir (Foto. 321).

K10 bölümünde, bazı küçük farklılıkların dışında K9'daki kalem işi süslemeler tekrarlanmıştır. K10'un en belirgin farklılığı, kıble cephesindeki pencerenin iki yanında yer alan iri rumî ve çiçekli dallarda kendini göstermektedir (Foto. 75). Ayrıca tabhanenin giriş holüne açılan penceresinde, K9'da olduğu gibi kalem işi süslemeli bir kuşak yer almamaktadır.

---

[246] Fadlen ve rahmeten min Allah (Allah'tan rahmet ve bağışlanma dilenmektedir) bkz. Beyazıt, "Bursa Yeşil Camii Kalem işi Süslemeleri", s. 56.

3.2.4. Alçı Süsleme

B1, 582 x 555 cm. ölçülerinde olup bulunduğu tabhanenin güney duvarında yer almakta ve zeminden tonoz eteğine kadar uzanmaktadır. Genel hatları ile birbirine benzer şekilde tasarlanan yan bölümler ve bu bölümlerden bir sıra mukarnas dizisi ile ayrılan, üzerinde ocağın da bulunduğu orta bölümden meydana gelmektedir. Taç kısmında, tel örgüsü şeklindeki bir silmenin (Şekil 91) üstünde, çanak yaprakları ve saplarının birbirine bağlandığı iki rumî motifinin sıralı dizilişinden meydana getirilmiş tepelikler yer almaktadır. Taç kısmının hemen altında kıvrım dallı zemin üzerine, celi sülüs hat ile Kelime-i Tevhid'in tekrarlandığı içbükey profilli bir kuşak B1'i üç yönden çevrelemektedir (Şekil 84; Foto. 322-323).

Yan bölümlerin üst kısmında; doğuda 139 x 143, batıda 142 x 115 cm. ölçülerinde aynı şekilde düzenlenmiş birer levha yer almaktadır. Üzerinde enlemesine gelişen rumî kompozisyonunun (Şekil 86) yer aldığı içbükey bir silmenin ardından çökertilen levha yüzeyinde, on kollu ve beş kollu yıldızlardan meydana gelen geometrik kompozisyon yer almaktadır. Kompozisyondaki ana şekli oluşturan on kollu yıldızın kol uçları, kırık çizgiler ile oluşturulmuş ve bu sayede, yıldızın yatay ve düşey doğrultuda altlamalı olarak sıralanmasıyla daha küçük boyutlu beş kollu yıldızlar -bir köşesi hariç- kendiliğinden meydana gelmiştir. Son kurguda, aynı zamanda on kollu yıldızın kollarında da görülen deltoid benzeri şekillerin karşılıklı olarak yerleştirilmesiyle, yüzeyin geri kalan boşlukları tamamlanmaktadır (Şekil 96). On kollu yıldızın kollarını meydana getiren çizgilerin kesişmesiyle oluşan üçgenlere ve beş kollu yıldız yüzeylerine, firuze, kobalt mavisi ve koyu yeşil renkli mozaik çiniler uygulanmıştır. Geri kalan birimlerin yüzeylerine ise, kapalı form oluşturan rumî motifleri resmedilmiştir (Şekil 117 p11; Foto. 324).

Yan bölümlerin orta kısmında üçer sıra halinde; doğu kanat üzerinde dokuz, batıda altı adet olan dikdörtgen formlu gözler yer almaktadır. Batı kısımdaki bu açıklıkların ölçüleri; üst sırada 50 x 60, alt sırada 50 x 55 cm.'dir. Dilimli sivri kemer formunda köşebentlere sahip nişleri, tek iplik düzenindeki rumîli kuşaklar birbirinden ayırmaktadır (Şekil 92). Yarım daire profilli burmalı silmelerin çevrelediği nişlerin köşebentlerinde, ½ simetrisine göre oluşturulmuş rumî üslubundaki kompozisyona yer verilmiştir. Kompozisyonda, üst yapraklarının uçları birleşerek tepeliğe dönüşen kapalı formdaki kanatlı rumîlerin, diğer yaprakları sapa dönüşüp helezonlar oluşturarak yüzeyi

doldurmaktadır. Ayrıca, köşebentlerin alt kısmında yer alan zencirekler, yukarıya doğru yönelerek üst kısımdaki bitkisel kompozisyonla birleşmektedir (Şekil 87; Foto. 325). Batıda, nişlerden birinin üzerinde bulunan firuze renkli pervaz, mozaik çininin aslında bu kısımlara da uygulandığını göstermektedir (Foto. 322). Doğu bölümün orta kısmındaki nişlerin boyutları, birbirinden farklılık göstermekle birlikte üst sıradakiler diğerlerinden daha büyüktür. Bu kısımda, nişleri birbirinden ayıran rumî üslûbundaki kuşak bulunmamakta ve köşebentlere işlenen kompozisyon, batı kanattakilerden farklılık göstermektedir (Şekil 88). Zaman içinde köşebentlerin birleştiği kısımlardaki kopmaların sonradan dolgulanması sonucunda, köşebentlerin formlarında farklılıklar meydana gelmiştir (Foto. 326).

Yan bölümlerin etek kısmında, ocağın iki yanında denk gelecek şekilde; üstte yaklaşık 30 x 50 cm. ölçülerinde birer göz, alt kısma 23 x 144 cm. ölçülerindeki birer maşalık, bu kısımların yanlarında ise doğuda 66 x 134, batıda 76 x 141 cm. ölçülerinde dikdörtgen formlu büyük birer niş yer almaktadır. Maşalıkların kaş kemer formlu köşebentlerinde bulunan rumî kompozisyonu, B1'deki diğer örneklerden daha sade bir anlayışla düzenlenmiştir (Foto. 332). Maşalıkların üst kısmında yer alan nişlerden batıdakinin köşebentleri, doğu kanattaki dokuz adet nişin köşebent kompozisyonu ile aynı olup alt kısmındaki kuşakta enlemesine gelişen rumîli bir süsleme yer almaktadır. Bu nişin doğudaki karşılığında kuşak kompozisyonu aynı, köşebent kompozisyonu farklıdır. ½ simetri hesabına göre oluşturulan köşebent kompozisyonu rumî üslûbunda olmasına rağmen, rumî motiflerinden çıkan saplar üzerinde yer alan birer hatayî motifi dikkati çekmektedir (Foto. 330).

Maşalıkların yanlarında bulunan dikdörtgen formlu nişleri dıştan, diş aralıklarına firuze ve yeşil renkte mozaik çinilerin uygulandığı bir sıra mukarnaslı geniş bir silme çevrelemektedir. Üst kısmında köşebentlerin bulunduğu batıdaki niş yüzeyine, dört yönde ulamalı olarak on iki kollu ve sekiz kollu yıldızlardan oluşan geometrik bir kompozisyon tasarlanmıştır. Üst tarafta yer alan levhalarda olduğu gibi, yıldız kollarının yan yana dizilmesiyle, beş köşeli yıldızlar kendiliğinden meydana gelmiş ve yıldız kolları ile aynı formdaki boş yüzeyler tamamlanarak kompozisyon tamamlanmıştır (Şekil 97). Tasarım sonucunda oluşan geometrik birimlere, sapları ikinci bir kontur oluşturacak şekilde düzenlenmiş simetrik rumî motifleri resmedilmiştir. Nişin yan kenarlarına açılan üçer adet gözün köşebent kompozisyonu, doğu yandaki maşalık

kısmının üzerinde bulunan göz ile aynı şekilde düzenlenmiş olup bu gözleri dıştan, çift iplik örgüsünde oluşturulan kuşaklar çevrelemektedir (Foto. 327-328). Doğudaki nişte yer alan dört adet göz, süslemeleri açısından batıdaki karşılığı ile aynı özellikleri yansıtmaktadır. Fakat burada gözler, nişin yan kenarları yerine, niş yüzeyinde ve yan kenarları ortada kesişecek şekilde düzenlenmiştir (Foto. 329-330).

B1'in orta bölümü, üstteki 122 x 206 cm. ölçülerindeki uzunlamasına dikdörtgen bir levha ile bu levhanın altındaki ocak kısmından oluşmaktadır. Ocak bölümünde yaşmağın oyularak batı eyvanına geçiş sağlandığı, onarım ve müdahaleler bölümünde ifade edilmişti. Bu bölümleri çevreleyen mukarnaslı silme, yan bölümlerin etek kısımlarındakiler ile aynı özelliktedir. Üst kısımdaki levha, diğer örnekler ile aynı olan çift iplik örgülü bir silme ile zemin yüzeyinden taşırılmıştır. Levha yüzeyindeki ulamalı usûlde düzenlenen geometrik kompozisyon ise üç farklı kurgudan oluşur. Kompozisyondaki birinci kurgunun esasını, yarıçapı boyunda kaydırılan altlı üstlü dört daire oluşturmaktadır. Çapraz eksenlerde, dairelerin ¼'ünü oluşturan çizgilerin ortadan kaldırılması ile dört köşeli yıldız ve bu yıldızın uç kısımlarından taşan eğri çizgiler açığa çıkmaktadır. Oluşan şekil, yatay ve düşey doğrultuda sıralandığı zaman taşıntı yapan bu çizgiler, kompozisyondaki sekizgen formlu şekilleri meydana getirmektedir. İkinci kurguda "s" kıvrımı oluşturan çizgiler, yatay ve düşey doğrultuda ters-düz sırası ile dizilerek, birinci kurgudaki yıldızın köşe sayısını dörtten sekize çıkarmaktadır. Bu "s'' kıvrımı yapan çizgilerin boyları, dört köşeli yıldızın ana yönler doğrultusundaki köşelerinden çizilen çizgiler ile yüzeyin karelere bölünmesi sonucunda belirlenmiştir. Kompozisyondaki son kurguda, sekiz köşeli yıldızların içlerine kabartma olarak, sekiz köşeli yıldızların dolgulandığı görülür (Şekil 98). Geometrik birimlerin firuze ve zümrüt yeşili ile renklendirilmesi bu levhada da kendini göstermektedir (Foto. 331). Uzunlamasına dikdörtgen formlu ocak bölümünü kuşatan düz silme yüzeyinde, yine çift iplik örgüsü bulunmaktadır. Ocağın yaşmağında, alt kısmı dilimli kaş kemer formunda düzenlenmiş üçgen bir alınlık yer almaktadır. Alınlık yüzeyi ve köşeliklerinde, birbirine bitişik olarak sıralanmış sekizgenlerden oluşan geometrik kompozisyon tasarlanmış olup sekizgenlerin içlerine, altı ve sekiz kollu yıldızlar işlenmiştir. Ayrıca alınlığın yan kısımlarının başlangıç seviyesinde, B1'deki gözlerin köşeliklerinde görülen bitkisel süslemeler belli olmaktadır (Foto. 333).

B1 üzerinde oluşan aşınmalar hemen her bölümde kendini göstermektedir. Burada, tasarımda kullanılan mozaik çinilerin yeterli oranda tutulduğunu ve görünümü zenginleştirdiğini söylemek mümkündür. Bunun yanında yan bölümlerde, orta kısımlardaki gözlerin sayıca birbirinden farklı oluşu, estetik anlamda olumsuz etki yaratmaktadır. Üst kısımlardaki geometrik levhalarda, ocağın iki yanındaki maşalık ve gözler gibi birbirinin aynısı olan bölümlerde de belirgin ölçü farklılıkları, bu olumsuz etkiyi açıkça göstermektedir.

5 x 6 m. ölçülerindeki **B2**'de yüzeyin bölümlenişi ve bölümler içerisindeki unsurların süsleme kompozisyonları, B1 ile ortak özellikler taşır (Foto. 334). B2'nin taç kısmı, B1'de olduğu gibi, iki farklı rumî motifinin sap ve yapraklarının birbirine bağlanması ile oluşturulmuştur. Burada motif aralarının oyularak boşaltılması ve motiflerin daha büyük boyda işlenmesi, taç kısmının B1'den daha plastik bir ifade taşımasını sağlamıştır. Tepeliklerin hemen altında ve taç kısmı boyunca uzanan ince silme yüzeyinde, tek bir çizginin zikzak hareketleri ile oluşan basit düzenleme yer almaktadır (Şekil 85). Bu silmenin ardından gelen iki kuşak, B2'yi üç yönden çevrelemektedir. Bu kuşaklardan ilki, B1'de de yer alan Kelime-i Tevhîd yazılı içbükey profilli yazı kuşağıdır. Daha dar tutulan düz yüzeyli ikinci kuşakta ise birbirine bağlı meandırların tekrarlandığı görülür (Foto. 335). Bu silmelerin altında yan kısımda; batıda 100 x 145, doğuda 122 x 172 cm. ölçülerinde, geometrik kompozisyonlara sahip, birer levha yer almaktadır. Dıştan -bundan öncekiler ile aynı olan- çift iplik örgülü düz bir kuşak ile çevrili levhalar, içbükey ikinci bir silme ile yüzeyden çökertilmiştir. Silme üzerindeki enine gelişen rumî kompozisyonu da B1'de görülen uygulamaların eşidir (Şekil 86). Bu levhalardan batıdakinin üst kısmında, çift iplik örgüsünde düzenlenmiş bir kuşak daha bulunmaktadır. Söz konusu kuşakta, iplik olarak tabir edilen hatlardan biri üzerinde sencide rumîler, diğerinde gülbezekler yer almaktadır (Foto. 335).

Batıdaki levhada yer alan geometrik kompozisyon, dört yöne ulamalı usûlde düzenlenmiş olup üç farklı kurgudan meydana getirilmiştir. Birinci kurgudaki onikigenlerin iki yanına ½ simetrisine göre oluşturulan kırık çizgilerden oluşan ikinci kurgu, onikigenlerin merkezinde oniki kollu yıldızlar meydana getirmektedir. Son kurguda yıldız yüzeylerine, 1/8 simetrisinde oluşturulan ve sapları birbiri içinden geçmeler yaparak yine oniki kollu yıldız meydana getiren rumî üslubundaki kabaralar ve kabaraların merkezine de çarkıfelek motifleri işlenmiştir. Yüksek kabartma meydana

getiren geometrik çizgilerin karın kısmı yivlenmiş, birim yüzeyleri ise ince bir kontur oluşturacak şekilde yeniden işlenmiştir (Şekil 99, 117 p19; Foto. 336). Doğudaki levhada çizgiler daha az derinlik oluşturmakla beraber, çizgilerin yivlenişi aynı usûldedir. Bu levhada yer alan kompozisyon da çokgen ve kırık çizgilerin sonsuzluk prensibinde, kaydırmalı dizilişinden meydana gelmektedir. İlk kurgudaki altıgenlerin merkezinden çizilen ve yıldız benzeri kapalı form oluşturan şekiller, birbiri içerisinden geçerek altıgenlerin merkezinde dört kollu yıldızlar meydana getirmektedir. Kompozisyonda, ikinci kurguyu oluşturan formun köşe noktaları bir çizgi ile birleştirildiğinde onikigenler meydana gelmektedir ki bu da tasarımı gerçekleştiren sanatkârın, kompozisyonu altıgen ve onikigenlere göre biçimlendirdiğini göstermektedir (Şekil 100; Foto. 338).

Bu levhaların altında; batı kanatta üç sıra halinde onbir, doğuda ise iki sıra halinde yedi adet göz bulunmaktadır. Gözlerin köşebent formları ve boyutları her iki bölümde farklı olduğu gibi her bir sırada da farklılık sunmaktadır[247]. Bu gözlerden doğu kanadın alt sırasında yer alan gözlerin dışında, köşebentlerin formları, üzerlerindeki süslemeler ve nişleri ayıran çift iplik örgülü kuşaklar, B1'deki uygulamaların aynısıdır (Foto. 339). Köşebent kompozisyonu farklı olan gözlerin, ½ simetrisine göre oluşturulan rumî tasarımında, iki farklı ortabağdan çıkan sapların helezonlar oluşturarak yüzeyi kapladıkları görülür (Foto. 337). Yan kısımların etek bölümünde B1' de olduğu gibi ortadaki ocağın yanına; doğu kanatta 32 x 133, batı kanatta 25 x 140 cm. ölçülerinde birer maşalık ve doğu kanatta, maşalık üstüne denk gelecek şekilde 32 x 47 cm. boyutlarında bir adet göz yer almaktadır. Maşalıkların yanlarındaki büyük dikdörtgen formlu nişleri, 30 cm. genişliğinde mukarnaslı birer pervaz çevrelemektedir. Mukarnasların diş kısımlarında, B1'de olduğu gibi firuze ve zümrüt yeşili renklerde çini parçaları bulunmaktadır. Batı kanatta, 85 x 97 cm. ölçülerindeki niş yüzeyi, kenarları ortada birleşecek şekilde dikdörtgen formlu birer açıklık şeklinde bölümlenmiştir. Yüksek kabartma meydana getirecek şekilde işlenmiş köşebent süslemeleri ½ simetrisine göre oluşturulan, zarif rumî kompozisyonundan oluşmaktadır (Foto. 340). Doğu kanatta yer alan uzunlamasına dikdörtgen formlu niş, 82 x 145 cm. ölçülerinde olup düzenlenişi açısından B1'in batı kanadının etek kısmındaki niş ile aynıdır. B1'in

---

[247] B1 yan bölümlerin orta kısmında yer alan gözlerin ölçüleri: (Batı kanat) üstten birinci sıra 37x46, ikinci sıra 37x49, üçüncü sıra 53x60 cm. (Doğu kanat) üstten birinci sıra 41x44, ikinci sıra 56x64 cm.'dir.

ocak kısmının alınlığında bulunan sekizgenlerden oluşan geometrik kompozisyon B2'de, söz konusu nişin yüzeyinde değerlendirilmiştir (Şekil 90; Foto. 341). Ayrıca maşalıklardan zemine kadar olan dikdörtgen levha yüzeylerine ve ocak davlumbazının köşeliklerine de aynı geometrik kompozisyon uygulanmıştır.

B2'nin orta bölümü; 112 x 142 cm. ölçülerinde, geometrik kompozisyonlu bir levha ve bu levhanın altında 126 x 272 cm. ölçülerinde ocak nişinden meydana gelmektedir. B1 üzerinde gördüğümüz kompozisyon şemaları, B2'nin orta bölümünde de karşımıza çıkmaktadır. B1'de yan kanatların üst kısımlarında yer alan on kollu yıldızların kaydırmalı olarak dizilişinden meydana gelen düzenleme, B2'nin orta bölümünün üst kısmındaki dikdörtgen levhada tekrar edilmiştir (Şekil 96). B1'deki levhalardan farklı olarak burada geometrik birim yüzeylerinde çini kaplama bulunmamaktadır (Foto. 334). B2'nin B1'den farklılık arz eden en önemli unsuru, yaşmak düzenlemesidir. Yarım onikigen şeklindeki bu yaşmak, üstten yarım konik bir külah ile örtülüdür. Yaşmağın gövdesinde ve külahında her bir kenar, altta ve üstte dilimli sivri kemer formlu köşebentlere sahip levhalar ile yüzeyden çökertilmiştir. Levhaların üst köşebentlerine simetrik olarak birer kuş tasviri işlenmiştir. Levha yüzeyleri, düşey doğrultuda birbirine bağlanacak şekilde sadece konturları işlenen dört dilimli rumî motifleri ile paftalanmıştır. Söz konusu motiflerden üstteki ikisinin yönü yukarıya, diğer ikisinin ise aşağıya dönüktür. Bu motiflerin içlerine hatayî çiçekleri, kenar boşluklarına da kapalı form oluşturan rumî desenleri uygulanmıştır (Foto. 342-344). Levhaları birbirinden ayıran silme yüzeylerinde yer alan, tek yöne ulamalı usûlde oluşturulan kompozisyonda; dışta sadece konturları işlenen, bunun içinde de kabara şeklinde sekiz köşeli yıldızlar oluşturulmuş, ayrıca altlı üstlü iki yıldızın arası, damla motifleri ile doldurulmuştur. Aynı sekiz köşeli yıldızlar, yaşmağın alt kısmında köşelere denk gelecek şekilde, yarım olarak işlenmiştir. Davlumbazı destekleyen konsolların dış yüzeylerinde yer alan rumî üslubundaki kompozisyonlar ise B1 ve B2'deki niş köşeliklerinde görülen düzenlerin tekrarıdır.

B3, yaklaşık 600 x 620 cm. ölçülerinde olup B2'de olduğu gibi davlumbazlı ocağın bulunduğu orta bölüm ve birbirine benzer şekilde düzenlenmiş yan kısımlardan oluşmakla birlikte, üzerinde yer alan alınlık kısmı ile diğer iki örnekten ayrılmaktadır (Foto. 345-346). Kasnak seviyesine kadar yükselen alınlık kısmı, köşelerde bulunan mukarnaslı pandantiflerin varlığından dolayı, bu noktalarda kırılmalar yapmaktadır. Taç

kısmındaki tepelikler ve altındaki zikzak hareketleri oluşturan kırık çizgilerden meydana gelen ince silme, B2'deki düzenlemenin tekrarıdır (Şekil 85). Bu silmenin ardından içbükey profilli bir silme ve silindirik kesitli burmalı bir silme ile bu kısımlara girintili, alınlık yüzeyine geçilmektedir. Alınlık yüzeyinde, B1'in orta kısmında yer alan dikdörtgen levha yüzeyindeki sekiz köşeli yıldız ve sekizgenlerden oluşan geometrik kompozisyon yer almaktadır. Burada birim yüzeylerine B1'de olduğu gibi renkli çini parçaları uygulanmamış, yıldızların merkezi kabartma olarak belirtilmiştir. (Şekil 98; Foto. 346, 363). Alınlığın merkezinde, yüzeyden çıkıntı meydana getiren dikdörtgen formlu bir levha bulunmaktadır. Levha üzerindeki delik işi tekniğinde bitkisel süslemeli kabarada ve levhanın köşelerinde, rumî üslubundaki kompozisyonlara yer verildiği görülür. Kompozisyonlarda taş ve ahşap malzeme örneklerinde olduğu gibi, saplar yivlenerek oluşturulmuş, motif yüzeyleri hurdelenmiştir. Kabaranın bulunduğu levhayı çevreleyen rumî üslubundaki kompozisyonu, tek yönlü ulamalı usûlde düzenlenmiş olup enine gelişen iki kurgudan meydana gelmektedir (Şekil 93; Foto. 347). Alınlık yüzeyini çevreleyen kuşağın kompozisyonu ise B1 ve B2'de, yan kısımlardaki geometrik levhaları çevreleyen kuşak kompozisyonları ile aynı özellikleri taşır (Şekil 86).

B3'ün yan bölümlerinin üst kısmında; doğuda 70 x 96, batıda 72 x 141 cm. ölçülerinde, aynı süsleme kompozisyonuna sahip, birer levha yer almaktadır. Levhalar, üzerinde diğer alçı işlerinde örneğini gördüğümüz tek iplik örgülerinin (Şekil 92) yer aldığı içbükey silmeler ile yüzeyden taşırılmıştır. Levha yüzeylerinde görülen rumî kompozisyonları, dört yönde ulamalı usûlde oluşturulmuştur. Ulamanın yapılacağı birim alana tasarlanan birbirinden farklı beş kurguda, tasarımları meydana getiren dalların sapları, birbiri içinden geçerek çapraz eksenlerde; alt kısımda sekiz, üst kısımda dört kollu yıldızlar meydana getirmektedir (Şekil 102). Sekiz kollu yıldızların merkezinde, kabartma olarak birer sekiz kollu yıldız daha eklenmiştir. Kompozisyonda, saplar ve motifler, yuvarlak yüzeyli olarak işlenmiştir (Foto. 348). Bu levhaların altında; yaklaşık olarak batıda 37 x 50 cm. ölçülerinde üç, doğuda 41 x 48 cm. ölçülerinde altlı üstlü ikişer adet olmak üzere, yedi adet göz yer almaktadır. Aynı süsleme programına sahip gözler, gerek köşebentlerindeki bitkisel süslemeler ile gerekse gözleri birbirinden ayıran silindirik kesitli silmeleri ve çift iplik örgülü kuşak düzenlemeleri ile B1'in doğu kanadı etek kısmında ve ocağın doğusundaki gözler ile aynı şekilde oluşturulmuştur. Doğu kanatta yer alan gözlerin arasında bulunan 16 x 90 cm. ölçülerindeki yatık

dikdörtgen levhanın, boyuna gelişen rumî ve hatayî üslubundaki kurgulardan oluşan bezemesinde de, B2'nin ocak davlumbazı yüzeylerindeki kompozisyon tekrar edilmiştir (Foto. 349-350). A3'ün etek seviyesinde uzunlamasına dikdörtgen formlu ve önceki alçı işlerinde olduğu gibi birbirinden farklı şekilde tasarlanan birer niş bulunmaktadır. Batı kanatta yer alan 96 x 143 cm. ölçülerindeki niş yüzeyi, üstte üç, altta iki adet göz ile bölümlenmiştir. Nişi çevreleyen kuşak yüzeyine, diğer alçı işlerinde gördüğümüz ve B3'ün alınlığı ile orta bölümü çevreleyen kuşakta da yer alan rumî tasarımı uygulanmıştır (Foto. 352). Doğu kanatta yer alan niş, 90 x 110 cm. ölçülerindedir. Kuşak yüzeyi ve köşebent kompozisyonu ile batı kanattaki örnek ile aynı olan nişin, yüzeyi ikinci kez işlenmeden bırakılmıştır (Foto. 345).

Yan kanatları vurgulayan mukarnaslı pervazlardan doğudaki daha dar tutulmuş, böylelikle ocak ile pervaz arasında, 30 cm.'lik bir yüzey elde edilmiştir. Alt kısımda 30 x 153 cm. ölçüsündeki bir adet maşalık ve bunun üzerinde 30 x 49 cm. ölçülerindeki birer nişin yer aldığı yüzeyin tepe ve etek kısımları, uzunlamasına yerleştirilen geometrik süslemeli dikdörtgen birer levha ile değerlendirilmiştir. Birbiriyle aynı şekilde oluşturulan levhaların kompozisyonu, B2'nin doğu kanadının etek kısmındaki niş yüzeyinde, maşalıkların alt kısmında ve B1, B2, B3'ün ocak kısmının köşelerine de uygulanan, yan yana dizilmiş sekizgenlerden meydana gelmektedir (Şekil 90). Maşalık köşebentleri B1 ve B2'de olduğu gibi, rumî üslubunda düzenlenmiş sade bir tasarıma sahiptir, fakat ve diğer alçı süslemelerden farklı olarak, burada süslemenin sonradan oluşturulduğu anlaşılmaktadır (Foto. 351)

B3'ün orta bölümü üstte, 78 x 149 cm. ölçülerinde geometrik kompozisyona sahip dikdörtgen bir levha ve bu kısmın altındaki ocak kısmından meydana gelmektedir. Yaşmaklı ocağın ölçüsü dıştaki yarım daire profilli silmeden itibaren, 130 x 290 cm.'dir. Orta bölümü dıştan çevreleyen rumî üslûbundaki kuşağın (Şekil 86) ardından, sadece ocak kısmını çevreleyen ikinci kuşak yüzeyine B2'de olduğu gibi meandır tasarımı resmedilmiştir. Tepe seviyesindeki 70 x 130 cm. ölçülerindeki levha yüzeyinde, B1'in yan kanatların üst kısmında ve B2'nin orta bölümünde yer alan on kollu yıldızların oluşturduğu kompozisyonlar tekrar edilmiştir (Şekil 96; Foto. 354).

Ocak kısmında açıklığı örten yaşmak, B2'deki gibi düzenlenmiş olup yüzeyine işlenen süsleme ile bu uygulamadan ayrılmaktadır. Burada yer alan kompozisyon, sapları alt ve üstten birbirine bağlanacak şekilde konumlandırılan iki rumînin ulamalı

olarak çoğaltılmasıyla meydana getirilmiştir (Şekil 103). Sadece konturları işlenen üç dilimli motifler, yaşmağın alt kısmında bu kez ters yerleştirilerek tekrarlanmıştır. Yaşmağın alt kısmındaki köşebentler üzerinde ise daha önce, B1'in batı kanadındaki gözler ile etek kısmındaki niş köşebentlerine ve B2'nin batı kanadındaki gözlerin köşebentlerine uygulanan rumî üslubundaki düzenleme yer almaktadır (Şekil 87; Foto. 353).

B3, diğer iki örneğe göre daha iyi korunarak günümüze ulaşmıştır. B3 üzerindeki bölümlerde, diğer örneklerde olduğu gibi çini kaplamalar bulunmamaktadır. Bunun yerine taç kısmındaki motiflerin bazı bölümleri ve taç kısmının altındaki içbükey profilli silme yüzeyinin, kırmızı ile boyandığı görülmektedir (Foto. 345).

645 cm. genişliğinde ve 585 cm. yüksekliğindeki **B4**, güneydoğu tabhanesinin kuzey duvarını kaplamaktadır. B4'ün süsleme programında, bundan önceki uygulamalar büyük ölçüde tekrar edilmiş, fakat kompozisyonların uygulandığı yüzeyler değiştirilerek birebir tekrardan kaçınılmıştır (Foto. 355). Konumu itibariyle B3'ün doğu yöndeki karşılığı olan B4'ün alınlık kısmı, bu mekânda da var olan köşe bingilerinden dolayı B3'deki gibi oluşturulmuş, fakat burada yüzey, silmeler yoluyla yanlarda üçgen, orta kısımda dikdörtgen levhalarla bölümlere ayrılmıştır. Alınlığın taç kısmında, iki sıra hücrelere sahip mukarnaslı bir silmenin üstünde B1'dekinin aynısı olan tepelikler yer alır. Alınlığın yan kısımlarındaki üçgen levha yüzeylerinde, B1'in batı kanadının etek kısmındaki niş yüzeyine uygulanan oniki ve sekiz kollu yıldızların dört yöne ulanmasıyla oluşturulan geometrik kompozisyon tekrarlanmıştır (Şekil 97; Foto. 356). Ortada kısımdaki dikdörtgen levhanın yüzeyine işlenen geometrik kompozisyon, yine dört yöne ulamalı usûlde oluşturulmuştur. Diğer alçı işlerinden farklı olan düzenlemede, birim alana birbirinden farklı üç kurgu uygulanmıştır. İlk kurgu, oniki kollu yıldızlardan oluşmaktadır. Birim alanda bu yıldızın köşelerine ¼ ü işlenmiş iç içe iki sekizgen, ikinci kurguyu meydana getirmekte ve üçüncü kurguyla yüzeyin kalan boşlukları doldurularak tasarım sonlandırılmaktadır (Şekil 104). Kompozisyondaki geometrik birimlerden, oniki kollu yıldız yüzeylerine çarkıfelekler, yıldızın kollarına ise basit rumî motifleri işlenmiştir (Foto.: 362).

Alınlık kısmının altında B3'ü üç yünden çevreleyen kuşak 40 cm. genişliğinde olup yüzeyinde; B1'in orta kısmındaki dikdörtgen levhada ve B3'ün alınlık yüzeyinde de bulunan sekiz köşeli yıldız ve sekizgenlerden oluşan geometrik tasarım yer

almaktadır (Şekil 98; Foto. 361). Yan kanatlarda bu kuşağın altında, iki sıra halinde üçer göz bulunmaktadır. Gerek gözlerin formları gerekse rumî üslubundaki köşebent kompozisyonları ile -biri haricinde-, diğer alçı işçiliklerinde görülen uygulamalar tekrar edilmiştir (Şekil 88; Foto. 357). Farklı köşebent kompozisyonuna sahip olan göz, batı kanatta yer alır. Bu kısımdaki kompozisyon, rumî üslubunda ve ½ simetrisine göre şebekeli oyma tekniğinde oluşturulmuştur (Şekil 89; Foto. 358). Her iki kanatta yer alan gözleri çevreleyen üç iplik örgüsündeki kuşaklar da şimdiye kadarki uygulamalardan farklılık göstermektedir (Şekil 89).

B4'ün etek kısmında, doğu ve batı uçta, dikdörtgen formlu büyük birer niş, bu nişlerin yanlarında birer maşalık ve maşalıkların üstünde birer göz yer almaktadır (Foto. 355). Dikdörtgen formlu nişlerin ölçüleri; doğu kanatta 99 x 148, batı kanatta 101 x 158 cm, maşalıklar; doğu kanatta 33 x 99, batı kanatta 20 x 96 cm, maşalıkların üst kısmındaki gözler; doğuda 33 x 40 ve batıda 19 x 47 cm.'dir. Söz konusu yüzeylerde yer alan süslemelerde, daha önceki örneklerden farklı bir uygulama bulunmamaktadır (Foto. 359-360).

B4'ün orta bölümü, diğer örneklerdeki gibi üst kısımda 50 x 149 cm. ölçülerinde bir levha ve 149 x 306 cm. ölçülerindeki yaşmaklı ocak kısmından meydana gelmektedir. B3'ün yaşmak yüzeyine işlenen bezeme, burada ocak bölümünü çevreleyen pervaz yüzeyinde değerlendirilmiştir. B4'te yaşmağın köşelerinde ve üst kısımdaki dikdörtgen levhada yer alan geometrik kompozisyon ile orta bölümü çevreleyen iki kuşağın süslemelerinde de daha önceki uygulamaları tekrar edildiği görülmektedir (Foto. 363).

B5, 288 x 307 cm. ölçülerinde olup bulunduğu mekânın doğu duvarında yer almakta ve tonoz eteğine kadar uzanmaktadır. B5'in yan bölümlerinde, geometrik süslemeli üçer levha ve birer niş, orta kısımda ise yaşmaklı ocak kısmı bulunmaktadır (Foto. 365-368). Taç kısmında bulunan üç dilimli tepelik yüzeylerine, bir ortabağdan çıkarak tepeliğin formuna göre gelişen, zarif rumi desenleri tasarlanmıştır (Foto. 364). Taç kısmının hemen altında, B5'i üç yönden çevreleyen 3,5 cm. genişliğinde, yarım daire profilli burmalı bir silme yer almaktadır. Bu silmenin ardından bitkisel süslemeli bir kuşak, A5'i kesintisiz bir şekilde dolanarak orta ve yan bölümleri birbirinden ayırmaktadır. 9 cm. genişliğindeki kuşak yüzeyine, tek yöne ulamalı usûlde düzenlenmiş rumî üslubunda, enine gelişen kompozisyon uygulanmıştır. Tek kurgudan

oluşan birim alandaki tasarımı, sapı düz olarak aşağıya indikten sonra iki yana kıvrılarak kapalı formdaki rumîlere dönüşen, çanak yaprakları ise kapalı formdaki rumîlerin ortasında bağ oluşturan bir motifin ulamalı dizilişi meydana getirmektedir (Şekil 94; Foto. 368).

B5'in söz konusu kuşak dışındaki süslemelerinde, daha önceki alçı işlerinde uygulanan kompozisyonlar tekrar edilmiştir. Yan kısımlarda üstten ikinci sırada yer alan levhaların ilk bakışta farklı gibi görünen on iki kollu yıldızdan gelişen kompozisyonu B4'ün alınlığının ortasındaki levha ile doğu yanının etek kısmındaki niş yüzeyindeki kompozisyon ile aynıdır (Şekil 104). Fakat bu levhalara B4'den farklı olarak, dört yöne ulamalı usûldeki tasarımın tek bir birim alanı işlenmiştir (Foto. 366).

Yan bölümlerde yer alan birimlerin ölçüleri şu şekildedir. En üstteki levhalar, kuzeyde 45 x 55, güneyde 48 x 48 cm, üstten ikinci sıradaki levhalar 51 x 53 cm. ve etek kısmındaki levhalar, kuzeyde 48 x 48, güneyde 46,5 x 47,5 cm.'dir. Nişler, kuzeyde 48 x 68, güneyde 48 x 83 cm.'dir. Orta bölümdeki yaşmağın yerden yüksekliği 148 cm. olup yaşmağın bir köşesi 19 x 48 cm.'dir.

275 x 297 cm. ölçülerindeki **B6**, B5'in batı yöndeki karşılığı olarak, bulunduğu mekânın batı duvarında yer almakta ve tonoz eteğine kadar uzanmaktadır. Taç kısmı bulunmayan A6, genel hatları ile diğer alçı işlerinde olduğu gibi orta ve yan bölümlerden oluşmaktadır. Bu bölümleri, dıştan kesintisiz olarak devam eden bir silme belirlemektedir. Yarım daire profilli bu silme yüzeyine, kazıma tekniği ile iç içe üçgenlerden oluşan basit bir düzenleme işlenmiştir. Bu silmenin ardından -daha önce B2'nin yaşmak yüzeyinde de uygulanan- geometrik kompozisyonlu bir kuşak, yan kısımları dörder bölüme ayırmaktadır (Foto. 369-373).

Güney bölümde; üstten birinci levha (31 x 72 cm.), üçüncü levha (17 x 72 cm.), kuzeyde; üstten birinci (31 x 57 cm.) ve etek kısmındaki (25 x 57 cm.) levha ile yaşmak yüzeyinde yaklaşık olarak 17 x 78 cm. ölçülerindeki levhalar birbiriyle aynı süslemeye sahiptir. Diğer alçı işlerinde de örneği olan, köşebentlerinde kuş figürlerinin yer aldığı bitkisel süslemeli levhaları (Foto. 370-372) çevreleyen içbükey profilli silme yüzeyinde, enine gelişen farklı bir rumî kompozisyonu yer almaktadır. Birim alana tasarlanan iki farklı kurgunun tek yöne ulanmasıyla oluşturulan (Şekil 95)

kompozisyon, B6'daki geometrik ve bitkisel süslemenin beraber kullanıldığı diğer levha yüzeylerine de uygulanmıştır.

Aynı kompozisyona sahip söz konusu levhalar, güney bölümün etek kısmında 65 x 72 cm, üstten ikinci levhada 72 x 100 cm. ve bu levhanın kuzey bölümdeki karşılığında 57 x 63 cm. ölçülerindedir. Dört yöne ulamalı usûlde düzenlenen kompozisyon, dört farklı geometrik kurgudan meydana gelmektedir. İlk kurguda, tasarımın uygulanacağı yüzey, eşit aralıklarla yerleştirilen kareler ile paftalara ayrılmıştır. İkinci kurguda, karelerin köşelerine denk gelecek şekilde konumlandırılan daha küçük boyutlu bir kare ve bu karenin üzerine dik oturtulan aynı boydaki ikinci kare ile sekiz köşeli yıldızlar oluşturulmuştur. Sekiz köşeli yıldızdan çıkarak çapraz eksenlerde dört kollu yıldızların oluşturduğu üçüncü kurgunun ardından son kurguda, yatay ve dikey eksenlerdeki diğer sekiz köşeli yıldızların karşılıklı köşeleri, bir kez katlanarak kapalı şekiller meydana getirmiş ve geometrik kompozisyon sonlandırılmıştır (Şekil 101). Kurgular sonucunda oluşan geometrik birimlerin bir kısmına, kapalı form oluşturan rumî ve hatayî tarzındaki bitkisel motifler resmedilmiştir. Bu levhalarda diğer alçı işlerinde görmediğimiz bir teknik söz konusudur. Geometrik sistemi oluşturan küçük boyutlu bazı birimlerin içi tamamen boşlatılarak, alçak kabartma oluşturan bitkisel süslemeli daha büyük boyutlu diğer birimler arasında belirgin derinlik farklılıkları oluşturulmuştur. Böylece üzerleri süslü birimlerin algılanışı kolaylaştırılmıştır (Foto. 373). Kuzey bölümde yer alan sivri kemerli niş, 57 x 94 cm. ölçülerinde olup üzerinde herhangi bir süsleme unsuru bulunmamaktadır (Foto. 369).

Yeşil Cami'nin süsleme programında alçı süslemeler içerisinde değerlendirilebilecek diğer uygulamalar, alçı şebekeli (revzen) pencerelerdir. Taçkapının üzerinde, hünkâr mahfilinin sahanlığını aydınlatan 54 x 76 cm. ölçülerindeki pencerenin alçı şebekesi, "s" kıvrımlı çizgilerden oluşan geometrik kompozisyona sahiptir. Kompozisyonda söz konusu çizgiler belirli açılarla ters-düz olarak düşey ve yatay doğrultuda tekrarlanarak, iki farklı eksen üzerinde birbirine bağlanan altı köşeli yıldızlar meydana getirmektedir (Foto. 157). Diğer yıldız kompozisyonlarında olduğu gibi tasarımı meydana getiren çizgilerin, geometrik bir alt yapıya dayandığı anlaşılmaktadır (Şekil 105).

Yeşil Cami'nin üst sıra pencereleri ile kasnak ve aydınlık fenerindeki sivri kemerli açıklıkların alçı şebekelerinde, içlik ve dışlıklar birbirinden farklıdır. Dışlıklar, iki farklı eksen üzerinde sıralanan dairelerden oluşan ve erken dönemden itibaren, üst sıra pencerelerinde çok görülen sade bir düzenlemeye sahiptir (Foto. 17-20). Yapının içine bakan şebekelerde ise birbirinden farklı düzenlemeler görülebilmektedir. Kapalı avlunun aydınlık fenerinde, yan eyvanlar ile bu eyvanların kuzeyi ve güneyinde yer alan tabhanelerin kasnak pencerelerinin alçı şebekeleri; yine daire esasına göre düzenlenmiştir. Dış kısımdakilerden farklı olarak, daireler, aynı eksen üzerinde sıralanmaktadır. Daireler, dıştan sivri kemerli ikinci bir kayıt ile çevrelendiği için kayıt ile pencere açıklığı arasında, dar şeritler oluşturmaktadır. Sözü edilen pencere şebekelerinin birçoğunda, tasarımı oluşturan dairelerin yüzeyleri düz camla kaplanmış olup geri kalan birimler şebeke oluşturacak şekilde bitkisel ve basit geometrik formlar ile bölümlenerek renkli küçük camlar ile kaplanmıştır (Foto. 31, 303, 307, 318, 321). Bir kısmında da tüm birimlerin süslenmeden düz camla kapatıldığı görülmektedir (Foto. 71). Yan eyvanların üst sıra pencere şebekeleri aynı tarza sahip olmakla birlikte buralarda dairelerin yerine kareyi andıran şekillerin kullanıldığı görülmektedir (Şekil 9-10). Kıble yönündeki eyvanın üst sıra ve kasnak yüzeyinde yer alan pencere şebekeleri, daha detaylı bir işçiliğe sahiptir. Diğerlerinden farklı olarak bitkisel kompozisyona sahip şebeke yüzeyinde, rumî üslubunda iki farklı kurgunun oluşturduğu boyuna gelişen kompozisyon yer almaktadır. Bu kompozisyonu çeviren kuşak yüzeyi, paftalara ayrılarak, hatayî tarzında gülbezek ve goncaları taşıyan kıvrımlı dallardan oluşan süsleme ile bezenmiştir (Foto. 375).

Yapıdaki diğer pencere şebekeleri, orta sofanın kuzeyinde, ikinci katta seviyesindeki hollerin iki yanında ve hünkâr mahfilinden kuzeydeki şahnişinli odalara açılan sivri kemerli pencerelerde bulunmaktadır. Boyut farklılıklarının dışında birbiriyle aynı şekilde oluşturulan şebekelerinin onikigen geçmelerinden oluşan geometrik tasarımları, müezzin mahfilinin korkuluk kompozisyonlarının tekrarı olarak dikkat çekmektedir (Şekil 60; Foto. 86, 93, 97).

3.3. Tasarım Yöntemleri

Süsleme sanatlarında tasarımı meydana getiren şekil ve motifler, belirli bir malzemeye göre değişiklik göstermeden, birtakım yöntemlerle bir araya getirilerek kompozisyonu oluştururlar. Bu sayede aynı formdaki motif veya şekiller ile de

birbirinden farklı, zengin kompozisyonlar meydana getirilebilir. Tasarımın uygulanacağı yüzeyin formu ve boyutları, tasarım yöntemini ve tasarımı oluşturan unsurların oranlarını belirlemede önemli rol oynamaktadır. Süslemenin türü ne olursa olsun, sanatçı yüzeyi belirli bir geometrik kurguyla paftalara ayırarak önceden belirlediği yöntem doğrultusunda tasarımını gerçekleştirmektedir (Şekil 96-101, 104-105).

Yeşil Cami'de uygulanan tasarım yöntemleri şunlardır.

3.3.1. Serbest Kompozisyonlar

Desenin tekrar veya simetri esası gözetilmeden oluşturulduğu, belirli bir alan içerisinde başı ve sonu belli olan tasarımlardır. Başka deyişle, bir noktadan başlayarak tüm alana yayılan irili ufaklı helezonlardan meydana gelmektedir. Bu bakımdan serbest kompozisyonlar, şekli düzgün olmayan alanlar için en ideal tasarımlardır[248].

Yeşil Cami'de serbest kompozisyonların tamamı bitkisel düzenlerde görülmekle beraber en yoğun kullanımı, yazı zemininde yardımcı unsur olarak gerçekleştirilmiştir. T1 üzerinde yer alan yapının bani ve mimarının zikredildiği kitabelerde, A1, A3, A5, A6, A7, A8'in başlık levhalarında, A19-20'nin kitabeliklerinde, K9-10'daki sivri kemerli pencere alınlıklarında, giriş sofasının yan duvarlarında, mihrap aksındaki iki kubbe ile yan eyvanların kubbe kasnaklarında ve B1 ile B2'yi üç yönden çevreleyen yazı kuşaklarında, yazı ile birlikte kullanılan rumî üslubundaki kıvrım dallar, belli bir tekrar yapmaksızın helezonlar oluşturmaktadır (Foto. 2-6, 207-208, 213, 224-225, 230-231, 250, 283, 285, 320). Yazılı kuşak veya levhaların dışındaki serbest tasarımların diğer uygulamaları, yeterli genişliğe sahip olmayan veya düzgün bir form oluşturmayan yüzeylerde yer almaktadır. Batı eyvanının ahşap pencere kapaklarında (A3), orta levhadaki şemse salbek motifinin köşelerinde kalan yüzeyde, klasik formdaki bir rumînin yaprakları sapa dönüşerek oldukça girift bir uygulama meydana getirmektedir (Foto. 216). K4 ve K5 bölümünde kubbeye geçişi sağlayan prizmatik üçgen yüzeylerinde (Foto. 286, 292) K6 ve K7'de eyvan kemerlerinin üst kısmında (Foto. 308, 313), K8'de kasnak yüzeylerinde (Şekil 76) ve K9-K10'da güney cephelerin üst kısmında ise(Şekil 83; Foto. 73, 75), çoğunluğu hatayî

[248] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı*, s.95-96.

üslubundaki çiçekli dallardan oluşan serbest kompozisyonların uygulandığı görülmektedir.

3.3.2. Simetrik Kompozisyonlar

Desenin, ½, ¼ veya daha fazla oranda katlanmasıyla oluşturulan tasarım yöntemidir. Bunun için önce tasarımın gerçekleştirileceği yüzeyin simetri eksenleri belirlenir. Oluşan birim alan içerisine katlanarak çoğaltılacak olan tasarım gerçekleştirilir.

Simetrik kompozisyonlar Yeşil Cami'nin süsleme programında en çok kullanılan tasarım yöntemi olup tamamı bitkisel kompozisyonlarda gerçekleştirilmiştir. Desenin bir kez katlanması ile oluşturulan ½ oranındaki simetrik tasarımlar, T3'ün niş yüzeyinde (Şekil 50), K3'te salbek motiflerinin içlerinde (Foto. 280), K4, K5, K6 ve K7'de kasnak yüzeyindeki prizmatik üçgenlerde (Foto. 284, 286, 305, 309, 312), K8'de kasnağın üst kısmındaki pandantif benzeri elemanlarda (Şekil 75) ve B5 ve B6 haricindeki alçı işçiliğindeki niş ve yaşmak köşebentlerinde (Şekil 87-89) uygulanmıştır. A23-A26, A29-30 ile A33-A34'ün orta ve alt kısımdaki levhaları (Şekil 69-70), K1, K2 ve K3'deki tavan süslemeleri (Şekil 73; Foto. 274, 276, 279), ¼ simetri hesabına göre düzenlenmiştir. Tasarımın 1/8 oranında katlanarak kompozisyonun meydana getirildiği süslemeler; B3 alınlığındaki kabarada (Foto. 347), K9-K10 bölümünde tonozun merkezindeki dik konumlandırılmış kare levha yüzeyinde (Şekil 79) ve kıble cephesi dışındaki cephelerde yer alan madalyon şeklindeki levhalarda (Şekil 82) görülebilmektedir.

Yapının süsleme programında, simetri usulüne göre oluşturulan tasarımın yarısının veya dörtte birinin yüzeye işlendiği uygulamalar oldukça fazladır. T1, T3 köşelikleri (Şekil 42, 49), birbirinin aynısı olan T2 ve T4 köşeliklerinde (Şekil 46), K4 ve K5'in kasnak yüzeyinde, tepe ve etek kısmındaki prizmatik üçgenlerde (Foto. 286, 291), K7'nin kasnağın etek kısmındaki üçgen yüzeylerde (Foto. 305), B1, B2, B3 ve B4'ün niş köşebentlerinde (Şekil 88), ½ simetri hesabına göre oluşturulan tasarımın yarısı yüzeye işlenmiştir. T2, T4, T5, T7, T8'in alınlıkları, K7'nin doğu cephesinin üst kısmına (Foto. 313), K8'de kuzey cephe hariç diğer üç cephenin üst kısmında (Şekil 78) ve K9 ile K10'da tonozun büyük üçgen yüzeylerine (Şekil 81), ¼ simetri hesabına göre oluşan kompozisyonun yarısı işlenmiştir. T2, T6 ve T9'un alınlıklarında ise 1/8 simetri

hesabına göre oluşturulan tasarımların yarısı, yüzeye aktarılmıştır. T1'in yan nişlerinin köşeliklerinde farklı olarak ¼ simetri hesabına göre oluşturulan tasarımın dörtte biri, yüzeye işlenmiştir (Şekil 43). Söz konusu örneklerde görüldüğü üzere kompozisyonun bir kısmının işlendiği yüzeyler, özellikle köşelik veya alınlık gibi düzgün geometrik form oluşturmayan alanlar için uygulanmıştır. Ayrıca T2, T6 ve T9'da alınlıkların formu, tam anlamıyla bir simetrinin oluşmasını engellemiştir. Alınlıkların tepe noktaları ile doğu-batı köşelere denk gelen sap ve motiflerde, sanatçı tasarımı yüzeyin şekline uydurmak durumunda kalmıştır (Şekil 32, 35, 38).

3.3.3. Ulamalı Düzenlemeler

Birbirine bağlanarak devam eden motiflerden meydana gelen süsleme yöntemi[249] olarak ifade edilen bu yöntemde de desenin simetri hesabına göre katlanması söz konusudur. Sonsuzluk ilkesinde oluşturulan ulamalı kompozisyonların farkı, desenin yüzeyin elverdiği ölçüde katlanabilmesinden gelmektedir. Bunun için, kare veya dikdörtgen şeklindeki birim alana desen işlenirken, alanın kenarlarına denk gelen motif ve şekiller yarım olarak çizilir. Böylece, desen katlandığı zaman simetriğindeki unsurlar, birbirini tamamlamış olur[250]. Düzgün bir form sunan geniş yüzeyler için dört yöne de ulamanın yapılabileceği desenler, kuşaklar gibi iki yandan sınırlı, fakat belirli bir uzunluğa sahip dar yüzeyler için ise tek yöne doğru katlanacak şekilde oluşturulan tasarımlar, en pratik tasarım yöntemi olarak süsleme sanatlarının hemen her alanında yoğun bir biçimde uygulanmıştır. Dört yöne genişletilebilen tasarımların farklı bir uygulamasını, desenin simetri eksenleri kaydırılarak gerçekleştirilen tasarımlar oluşturmaktadır.

Yeşil Cami'nin süsleme programında, tek yöne ulamalı usûlde gerçekleştirilen kompozisyonların büyük bir çoğunluğunu, rumî üslubunda düzenlenmiş sade tasarımlar oluşturmaktadır. Bu tasarımların iki farklı şekilde oluşturulduğu söylenebilir. B1, B2, B3 ve B4'ün taç kısmı (Şekil 84-85) ile B3'ün yaşmak yüzeyinde ve B4'de yaşmağı çevreleyen kuşakta (Şekil 103) görülen örneklerde, sapları birbirine bağlanan iki farklı motifin, enine doğru ulanması söz konusudur. İkinci düzenleme, bir ortabağdan çıkan sapların iki yana kıvrılarak rumîlere dönüşmesi ve ortabağı merkezine alacak şekilde

---

[249] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı*, s.96.
[250] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı*, s. 96.

yerleştirilen kapalı formdaki motiflerden meydana gelmesiyle şekillenir. Ortabağdan çıkan saplar -B1, B2'de yan bölümlerin üst kısımlarındaki dikdörtgen levhaları, B3 ile B4'de alınlık kısmını, etek kısmındaki büyük nişleri ve davlumbazlı ocak nişini çevreleyen pervazlarda, B5 'i kesintisiz dolanan pervaz yüzeyinde, B6'da tüm levhaları çevreleyen silme yüzeyinde, K2 ve K3'ü çevreleyen kuşaklarda, K5'in kasnaktaki prizmatik üçgenlerin hemen altındaki yarım daire profilli silme yüzeyinde, K9-K10'da sivri kemerli pencere çevresindeki kompozisyonlarda olduğu üzere- genel olarak iki yanda helezon şeklinde kıvrımlar oluşturarak motiflere dönüşmektedir (Şekil 86, 93, 94, 95; Foto. 277, 280, 292-293, 320-321). Bazen de T1 üzerindeki bir kuşak veya B3-B4'ün alınlığı ile B5'de geometrik kompozisyonlu levhaları çevreleyen kuşaklarda olduğu gibi iki yanda sert kırılmalar yapıp, düz şeritlere dönüştükten sonra diğer motiflere bağlanmaktadır (Şekil 39, 93).

Tek yöne ulamalı yöntemle oluşturulan geometrik kompozisyonlar, alçı malzeme üzerine uygulanmıştır. B1'in taç kısmının hemen altındaki tel örgüsü, aslında düşey eksende iç içe geçmiş iki dairenin, ulamalı olarak çoğaltılmasıyla oluşturulmuştur (Şekil 84, 91). B2 ve B3'ün silme yüzeylerinde meandır motifi katlanarak, ters-düz olarak sıralanmaktadır (Foto. 335, 354). Yine aynı alçı işlerinde taç kısmının altındaki ince silme yüzeyinde görülen kompozisyon, bir eşkenar üçgenin katlanarak çoğaltılmasıyla oluşturulmuştur (Şekil 85). Üçgenin ulamalı sıralanmasıyla oluşan farklı bir düzenleme, B6'da orta ve yan bölümleri birbirinden ayıran yarım daire profilli silmenin yüzeyine uygulanmıştır (Foto. 373). Aynı alçı işçiliğinde, süslemeli birimleri birbirinden ayıran silme yüzeyine ve B2'nin yaşmağındaki dikdörtgen levhaların arasına, içi kabara şeklinde düzenlenen sekiz köşeli yıldızlardan oluşan tek yöne ulamalı tasarım resmedilmiştir (Foto. 370, 373).

Dört yöne de genişleyebilen kompozisyonlar, sonsuz karakterli geometrik ağların tasarlanmasında başlıca yöntemi oluşturmaktadır. Yapının süsleme programında, geniş yüzeylere uygulanan geometrik kompozisyonların tamamı, bu yöntemle meydana getirilmiştir. Yeşil Cami'nin ahşap işlerinde; A1'in göbek ve etek levhalarında, A2'nin orta levhasında, A4'ün başlık ve etek levhalarında, A5, A6, A7 ve A8'in orta kısımda yer alan ana levhalarında ve alçı malzeme ile oluşturulmuş levhalara işlenen iki farklı kompozisyonda, birim alana işlenen geometrik tasarımlar, katlanarak yüzeyleri doldurmaktadır (Şekil 63-64 71-72, 90, 102). Bu örneklerin dışında; taş malzeme ile

oluşturulan tavan süslemelerinde (Şekil 62), şahnişin ve müezzin mahfillerinin korkuluklarında (Şekil 59-60), kıble yönündeki eyvan ile orta sofayı ayıran Bursa kemerinin kilit taşının karnındaki alçı kalıpla oluşturulan levhada (Foto. 294) ve alçı işlerinde bulunan geometrik kurgulu levhaların bir kısmında (Şekil 96-101), birim alana çizilen desen katlanırken simetri ekseni kaydırılmıştır.

Dört yöne de genişleyebilen tasarım yöntemi, geometrik kompozisyonların dışında; T1'in yan nişleri (Şekil 44-45) ile B3'ün yan bölümlerinin üst kısmında yer alan dikdörtgen formlu levha yüzeylerinde (Şekil 102) ve K9-K10'da kuzey güney doğrultusundaki sivri kemerlerin karnında (Şekil 80; Foto. 320) rumî üslubundaki bitkisel kompozisyonlarda uygulanmıştır. A3'ün etek kısmındaki levhalarda birbiri içerisinden geçerek düğüm oluşturan kûfi yazı karakterli tasarım (214-215), geometrik ve bitkisel kompozisyonların dışında ayrı başlık halinde değerlendirilebilir.

3.3.4. Tekrarlı Kompozisyonlar

Daha çok çevreleyici kenar bezemelerinde uygulanan bu yöntemde, oluşturulan tasarım, ritmik olarak tekrarlanarak yüzeyi doldurmaktadır. Bu yöntemle oluşturulan kompozisyonların en önemli grubunu, iplik olarak adlandırılan "s" kıvrımlı sapların oluşturduğu düzenlemeler oluşturmaktadır. Tek bir sapın tekrarlanmasıyla oluşan kenar bezemelerinin en sade şekli, alçı malzemeli B1 ve B3'de görülmektedir. B1'de küçük boyutlu nişleri, B3'de büyük boyutlu dikdörtgen levhaları çevreleyen silme yüzeylerinde yer alan kompozisyonda, "s" kıvrımlı hattın üzerinde ters-düz sırasında çıkan rumîler tekrar eder (Şekil 92). B2'nin batı bölümünün üst kısmında yer alan tek yönlü bir kuşakta, aynı tasarım esası küçük değişikliklerle tekrarlanmıştır. Burada, hat üzerinden çıkan rumîlerin formları faklı olmakla birlikte, hattın üzerine hatayî üslubundaki gülbezek motifi işlenerek durağanlık giderilmiştir (Foto. 335). Kalem işi süslemelerin geç dönem özelliği gösteren örnekleri arasında, benzer bir uygulama bulunmaktadır. K8'de dilimli kubbenin hemen altında yer alan, K9 ve K10'da tonoz kemerlerinin altındaki kuşakta da tekrarlanan kompozisyonda, tek bir hattın üzerindeki rumîlerden ters-düz sırasıyla çıkan hatayî üslubundaki yaprak ve çiçek motifleri tekrarlanmaktadır (Foto. 314, 320). Taş ve kalem işi malzeme ile oluşturun çevreleyici karakterdeki birer kuşak, hatayî üslubundaki motifleri taşıyan "s" kıvrımlı tek bir hatla oluşturulmuş en gelişmiş örnekleri sunmaktadır (Şekil 40; Foto. 151, 274).

Yapının süsleme programında, "s" kıvrımlı iki hattın birbiri içinden geçerek tekrarlandığı, birbirinden farklı karakterdeki kompozisyonların en yalın hali alçı işlerinde B1-B5'in rumî üslubundaki çevreleyici kuşaklarda (330, 339, 349, 353, 357-358, 368) ve ahşap malzemede, A3-A4 ile A11-A22'de bininin alt ve üst başlıklarında (Şekil 65; Foto. 226) yer almaktadır. A1, A5-A8'de bini kısımlarının alt ve üst başlıklarında yer alan çift iplik kurgusu, farklı formlardaki birer ortabağdan çıkacak şekilde işlenmiştir (Şekil 66; Foto. 233). Aynı kompozisyona, T1'i çevreleyen kuşaklardan biri (Şekil 42) ve A1 ile A5'in binilerinin gövde kısmında (Foto. 214), sadece konturları işlenen dört dilimli motif eklenerek, tasarım zenginleştirilmiştir. Kıble yönündeki eyvan ile orta sofayı ayıran Bursa kemerinin karnında yer alan levhayı çevreleyen kuşak, hatayî üslubundaki sap ve motiflerle kurgulanan çift iplik düzenindeki tek örnek olarak dikkati çekmektedir(Foto. 287-288).

Alçı malzeme ile düzenlenmiş B4'de, üç farklı şerit birbiri içerisinden geçerek saç örgüsü şeklinde bir tasarım meydana getirilmiştir (Şekil 92).

Tekrarlı kompozisyonlarda bitkisel bezemenin dışında bir örnek, kalem işi süslemelerde yer almaktadır. K7'nin kubbe kasnağındaki yazı kuşağını iki yönden dolanan kuşakta, üçgen oluşturacak şekilde, karşılıklı yerleştirilen iki dikdörtgenin ritmik olarak tekrarlanmasıyla, üç boyutlu izlenimi veren bir görünüm elde edilmiştir (Foto. 301-302).

3.3.5. Merkezi Kompozisyonlar

Bu kompozisyonlar, ışınsal bir düzlem içerisinde bir merkezden çıkarak çevreye yayılan ya da tam tersi bir şekilde bir merkeze yönelen simetrik düzenlemelerdir. Yüzeyin en az ¼ kesrinin oluşturduğu birimlerin, eksenleri aynı merkezde kesişecek şekilde düzenlenmesi ile oluşturulan bu tür kompozisyonlar, bir merkez etrafında dönerek fasit bir daire oluştururlar[251]. Bu bakımdan, şemse, madalyon ve kubbe gibi daire veya oval yüzeyler için, en ideal tasarım yöntemi olmaktadır.

Ahşap ve kalem işi malzeme ile oluşturulan süslemelerden, A3'ün göbek levhasındaki şemse yüzeyine (Foto. 203) ve caminin yan eyvanları ile güneybatı

[251] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı*, s.96.

tabhanelerinin dilimli kubbelerine işlenen rumî üslubundaki düzenlemeler (Foto. 301, 307, 315), yapının süsleme programındaki merkezi kompozisyonların örneklerini oluşturmaktadır.

3.4. Motif ve Kompozisyonlar

Kompozisyon oluşturma yöntemlerinin yanında, tasarımların özünü oluşturan - motif, şekil, figür ve yazı- her bir öğenin kendi içinde zengin çeşitlilik sunması, ayrıca birden fazla süsleme çeşidinin de birlikte kullanılabilmesi sayesinde, aynı formu sunan iki eser bile sanatkârın elinde ayrı bir kimliğe kavuşabilmektedir.

Yeşil Cami; süsleme yoğunluğunun yanında, bitkisel, geometrik, yazılı süsleme ve figür olmak üzere, tüm süsleme çeşitlerinin görüldüğü bir yapı olarak ayrı bir öneme sahiptir. Yapı içinde söz konusu öğeler, kendi içinde gruplandırıldığında şöyle bir sonuç ortaya çıkmaktadır.

3.4.1. Bitkisel Motifler

Anadolu'da Selçuklu ve Osmanlı dönemi süsleme sanatlarında bitkisel süslemeler, diğer konulara göre her zaman büyük bir çeşitlilik ve sayısal üstünlük sergilemektedir[252]. Yeşil Cami de bu kuralın dışında değildir. Rumî ve hatayî, Osmanlı dönemindeki bitkisel süslemelerin iki ana kolunu oluşturmaktadır[253]. Yeşil Cami'nin süsleme programında bu iki üslubu yansıtan motiflerin çok çeşitli varyasyonları olmakla birlikte, kullanım yoğunluğu açısından rumî motiflerinin, yapıdaki tüm süsleme çeşitleri arasında birinci sırada yer aldığı görülür.

3.4.1.1. Rumî

Daha önce de ifade edildiği gibi, söz konusu motifin belirli esaslara göre çizilmesine karşılık, sanatkârların yorumu neticesinde, tek bir kalıba bağlı kalmadan çok çeşitli ve zengin formlar meydana getirilmiştir. Rumî'nin hatayîde olduğu gibi bir motifin adından çok bir üslubu ifade etmesi bu nedenledir. Bu üslubu meydana getiren motifler, formlarına ve kompozisyon içerisinde üstlendikleri vazifelere göre çeşitli

---

[252] Mülayim, *Değişimin Tanıkları*, s.168.
[253] Züber, *Türk Süsleme Sanatı*, s. 19.

isimler[254] ile adlandırılmış olup bu terimlerin büyük bir kısmı, klâsik dönemden günümüze kalmıştır[255]. Rumî çeşitleri, yayınlarda küçük farklılıklar göstermekle birlikte çizim özelliklerine göre, sade, kanatlı, piçide, hurde, sencîde rumî; kompozisyon içerisindeki işlevlerine göre, tepelik, orta bağ ve kapalı formlar olarak adlandırılmaktadır.

Rumî, en yalın hali ile bir yay ve ona paralel olarak bitişen kabaca bir "s" kıvrımından meydana gelmektedir. Yeşil Cami süsleme programında -özellikle taş malzeme ile oluşturulan kompozisyonlarda- rumînin bu en basit formunun bile ne kadar farklı şekillerde karşımıza çıkabileceği görülmektedir (Şekil 106-107). Bu çeşitlilik, hurdeleme yoluyla, sivri dişli yaprak ekleme ve motifin işlendiği alana uygun düşecek şekilde, farklı kıvrım hareketleri ile sağlanmıştır. Sade formlu rumilerin içerisinde ikinci bir helezon ayrımının bulunduğu kanatlı rumîler (Şekil 108, 114; I5-I6, I9-I12, I15- I18), klasikleşmiş formlar olarak yalnız Yeşil Cami'de değil, tüm Osmanlı dönemi süslemelerinde en çok kullanılan motiflerdir. Genellikle her iki kanadının boyu birbirine yakın olarak çizilir ve hurde, sencide, piçide, orta bağ veya tepelik gibi diğer rumî motifleri, kanatlı formların farklı detaylandırılması ile meydana getirilir.

Yeşil Cami'de görülen sade rumîler içerisinde tek bir helezonun içinden şekillenen formlar, diğer rumî motiflerine oranla daha küçük boyutlarda işlenerek, genellikle ana motiflerin ardından kompozisyonu tamamlayan yardımcı unsurlar olmuştur. Helezon oluşturan veya belirli bir hat üzerinde devam eden saplarda, durağanlığı ortadan kaldırmak için, uç kısmından tekrar bulunduğu sapa bağlanan sade rumîler: T1'in köşeliklerinde, T1 yan niş köşelikleri ile doğudaki nişin yüzeyinde, T2-T4 alınlık köşeliklerinde, T3 niş yüzeyinde, T5 alınlığında, T7'de alınlığın ana ve ara yönlerdeki paftaları birbirine bağlayan hat üzerinde, A3'ün orta levhasında, K5 bölümünde köşelere denk gelen büyük prizmatik üçgenleri çevreleyen küçük ikizkenar üçgen yüzeylerinde (Foto. 291), K7 ve K8 bölümünün duvar nakışlarında (Foto. 313, 318) görüldüğü üzere yaygın olarak kullanılmıştır (Şekil 107 b19-23, 25-26, 32, 60). Aynı uygulamayı, T1'in dıştan üçüncü kuşağındaki birinci kurguda (Şekil 20), T3 niş yüzeyindeki birinci kurguda (Şekil 50), K9 bölümünde tonoz kemerinin karnındaki yine

---

[254] Özkeçeci, "Türk Sanatında Tezhip", s.85.
[255] Birol-Derman, *Türk Tezyinî Sanʿatlarında Desen Tasarımı*, s.184 (13. dipnot).

birinci kurguda (Şekil 80), paftalamanın gerçekleştirildiği kartuş biçimindeki saplar üzerinde de görmek mümkündür (Şekil 113 k3, k10). Yine sıklıkla görülen farklı bir uygulamada sade formlu rumîler; bazen helezon oluşturan saptan çıkma yapan müstakil bir motif olarak işlenmiş (Şekil 106 a1-6, 8, 13-21, 24), bazen de çatallanan kısımdaki sapların ayrım noktasında değerlendirilmiştir (Şekil 106 a7, 9-12, 22-23, 25-26). Sade rumîlerin T6'nın alınlığındaki kompozisyonu oluşturan üçüncü kurguda, helezon oluşturan sapların, alınlığın kenarı ile kesiştiği kısımları kapatmak için kullanılması (Şekil 35, 52) ve K7 bölümündeki duvar kompozisyonunda simetrik olarak yerleştirilerek kapalı form oluşturması gibi daha az sayıdaki kullanımları da görülebilmektedir. Yapı içinde sade rumîler ile oluşturulan diğer bir uygulama ise taş ve alçı üzerinde; aynı kıvrım hareketlerini tekrarlayan sap veya saplardan oluşan kenar bezemelerinde görülmektedir (Şekil 41, 92; Foto. 330).

Söz konusu formların, kompozisyondaki doluluk boşluk dengesini kurmadaki payı, birkaç şekilde görülebilmektedir. Özellikle simetri eksenine göre düzenlenen girift tasarımlarda, çatallanarak ters-düz helezonlar oluşturan saplardan kısa olanının sade rumî ile sonlandırılması, ana motiflerin dışında kalan kısımların değerlendirilmesi için en çok kullanılan yöntemdir. T1'in yan niş yüzeyleri T6 alınlığında, müezzin mahfillerinin duvar çinilerinde ve yapının kuzeyindeki tonozlu odaların kemer karınlarında da görülen diğer bir uygulamada ise ortabağın iki yanından çıkan hafif kavisli birer sapın ucundaki motiflerin, ana kurgulardan kalan boşlukların değerlendirilmesinde kullanıldığı görülmektedir (Şekil 35, 44-45, 80; Foto. 44).

Yeşil Cami'deki kanatlı rumîlerin kompozisyon içerisindeki konumları incelendiğinde, üç farklı uygulama görülmektedir. Motiflerin birinci ve en yaygın işlenişi, kıvrımdalların ucunda sapı nihayetlendiren motif vazifesi gördükleri uygulamadır. İkinci kullanımda, helezoni kıvrım dalların çatallandığı kısımların kapatılması söz konusudur ki kanatlı rumîler, bu uygulama için kullanılan en ideal formlardır (Şekil 108 c34-42, 45-46, 53-54, 56-57, 64, 67, 114 l9, l11-12, l15-16). Karşılıklı yerleştirilen iki motifin uç kısımlarının birleştirilmesi ile oluşturulan k*apalı formlar*, kanatlı rumîlerin kompozisyon içerisindeki diğer uygulamasını meydana getirmektedir. Bu uygulamada motifler, enine gelişen kuşaklarda (Şekil 39, 94-95) ve simetri eksenine göre düzenlenen tasarımlarda (Şek 50, 82, 87-88; Foto. 276, 280, 284, 292, 314, 375), sapların başlangıcını oluşturan bağ motiflerini içine alacak şekilde

konumlanmaktadır ve bu kullanımıyla tasarımı tamamlayan ikinci veya üçüncü kurguları meydana getirmektedir. Yapı içindeki şemse salbek kompozisyonlarında da salbeklerin oluşumu, yine bir ortabağı çevreleyen kanatlı rumîler aracılığıyla şekillenmektedir (Foto. 217, 258, 272).

Daha iri olarak çizilen bir rumî motifinin içinin küçük rumîler ile detaylandırıldığı *"hurde rumîler"*, form açısından oldukça estetik bir görünüm sunmaktadır (Şekil 109, 115). Bu motifler yapının süsleme programında alınlık, köşelik ve tavan yüzeyleri gibi geniş alanlarda simetri esasına göre düzenlenen kompozisyonlarda görülmektedir. Taş ve ahşap gibi oyma işleminin gerektiği malzemelerde bu motiflerin işlenmesi artı bir iş yükü ve ustalık gerektirmektedir. Bu nedenle taş ve ahşap malzemelerde bu motiflerin kullanımı oldukça azdır. Yeşil Cami'de söz konusu malzemeler üzerinde sadece T5'in alınlığında, diğer motiflerle birlikte kompozisyon içerisine kaynaştırılmış şekilde, hurde rumîlere yer verildiği görülmektedir (Şekil 109; Foto. 179, 181).

Çini ve kalem işi üzerine uygulama kolaylığının yanında, zeminle motif yüzeyinin farklı renklerde oluşturulabilmesiyle tasarımın güzelliği ve algılanışı, daha kolay ortaya çıkarılabilmektedir. Yapıda bu malzemeler üzerine işlenen zengin kompozisyonlar incelendiğinde hurde rumîlerin bulunduğu hat üzerinde, diğer rumî çeşitlerine yer verilmediği görülmektedir. Giriş sofasının tavanındaki şemse salbek düzenlemesinde ve müezzin mahfilinin tavanındaki madalyon yüzeylerinde, kompozisyonu oluşturan tüm kurgular, hurde rumîleri taşıyan saplardan oluşmaktadır (Foto. 40-41, 279-280). Diğer örneklerde ise hurde rumîler ile oluşturulan ana desene, ikinci bir kurgu olarak hatayî üslubundaki gonca ve çiçeklerden oluşan kıvrımdallar eklenmiştir. Söz konusu örneklerin ortak noktası, hatayî üslubundaki motiflerin rumîlere göre oldukça küçük boyutlu olarak işlenmesidir. Böylelikle hatayî üslûbundaki desenler arka planda kompozisyonu tamamlayıcı bir görev üstlenmekte ve ilk bakışta dikkat, ana motif konumundaki rumîlere çekilmektedir (Foto. 40-42, 56, 84, 247-248, 275-276).

Lügat manası ile *"tartılmış, ölçülü"* anlamına gelen *"sencide rumî"*, iki taraflı çizilen rumî çeşidini ifade etmektedir[256] (Şekil 110, Şekil 114 l13-14). Yapının süsleme

[256] Birol-Derman, *Türk Tezyinî Sanʻatlarında Motifler*, s. 184.

programında bu motiflerin en yoğun kullanıldığı yüzeyler, taçkapı ve mihrabiyelerin köşelikleridir. Sözü edilen iki örnekte de sencide rumîler, çeşitli ve oldukça iri formlarda işlenerek kompozisyonlardaki ana motifleri oluşturur (Şekil 42, 49, 110 e7-8, e10-19, f1-4). Alçı malzeme ile oluşturulan bir başka köşebent kompozisyonunda, karşılıklı yerleştirilerek kapalı form oluşturan iki motifin, yine ana motif konumunda değerlendirildiği görülmektedir (Şekil 87). Söz konusu köşeliklerin dışında, simetri hesabına göre oluşturulan gelişmiş kompozisyonlarda bu motiflerin kullanımı oldukça azdır. A3, A24-26, 29-30 ve 33-34'ün orta levhalarında, T1 yan niş köşeliklerinde, T3 niş yüzeyi ile T8 ve T9'un alınlıklarında görüldüğü üzere, kompozisyon içerisindeki bir veya birkaç motif ancak dikkatli incelendiği zaman algılanabilmektedir. (Şekil 43, 50, 55, 57; Foto. 217, 258). Aynı durum, yazılı süslemeye zemin oluşturan serbest kıvrımlı dallar için de geçerlidir (Foto. 29, 67, 230-231).

Yapının süslemelerinde sencide rumîlerin diğer kullanımı, tek yönde ilerleyen ulamalı kompozisyonlarda görülmektedir. B1, B2 ve B3'nin taç kısımlarında; iki farklı sencide rumî, alt ve üstten birbirine bağlanarak kompozisyonu oluşturmaktadır (Şekil 84-85). Alçı üzerinde görülen diğer bir kompozisyonda, karşılıklı olarak kapalı form oluşturan sencide rumîler, kompozisyonu oluşturan iki kurgudan birini meydana getirmektedir. Alçı ve çini üzerine uygulanan dört farklı kenar bezemesinde ise iplik olarak adlandırılan hatların birini sencide rumîler oluştururken diğer hat, hatayî üslubundaki motiflerden oluşmaktadır (Foto. 37, 53, 77, 295, 335).

Ortabağlar, helezonların başlama veya kesişme noktalarında yer alan, adından da anlaşılacağı gibi bağlayıcı özelliğinde kullanılan motiflerdir. En az iki helezon çıkışı verdiği için karşılıklı olarak çizilirler (Şekil 111, 115 n1-2, n6-10, Şekil 116). Bu özelliğinden dolayı simetri ilkesine göre şekillendirilen bütün tasarımlarda, yüzeyin şekline göre gelişecek olan kurgunun oluşmasında başlıca görev üstlenmektedirler. Yapıdaki örneklerde görüldüğü üzere (Şekil 42, 48, 50, 52, 57, 117 p2-4, 8-13, 18-22; Foto. 152, 160, 217, 227, 375) bazen kompozisyonu oluşturan tüm kurgular, bir veya birkaç simetri eksenine konumlandırılan ortabağlardan çıkan saplardan oluşabilmektedir. Bazen de ortabağları çevreleyecek şekilde, kapalı form oluşturan kanatlı veya sencide rumîlerden çıkan sapların oluşturduğu diğer kurgular ile kompozisyonlar çeşitlenebilmektedir (Şekil 39, 51, 69, 73, 86, 88, 95,102, 117 p6, 14, 17; Foto. 28, 232, 274, 292, 309, 312). Bahsedilen örneklerden hareketle, kurguların

başlangıç noktalarını oluşturan motiflerin formlarının, tasarımın işleneceği yüzeye bağlı olmadığı, sanatçının tercihi ile ilgili olduğu söylenebilir.

Ortabağ formlarının belirli bir hat üzerindeki saplar ile herhangi bir bağı olmadan, tek motif veya desen olarak olarak değerlendirildiği örnekler de bulunmaktadır. T7'nin alınlık kompozisyonunda, bir ortabağdan simetrik olarak çıkan sapların oluşturduğu desenler ile yüzeyin paftalara ayrılması sağlanmıştır (Şekil 53). T1 ve T3'ün köşelik kompozisyonları simetri eksenine göre tamamlandığında köşeliğin uzun kenarında yer alan tepelikli ortabağların, kompozisyondaki kıvrımdallar ile organik bir bağının olmadığı, bu kısımdaki sapların kesiştiği noktaları kapatmak için kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca çini mihrabı çevreleyen kuşaklarda, aynı amaçla kullanılan motiflerin farklı renklerde işlenerek diğer kurgulardan ayrıldığı anlaşılmaktadır (Foto. 52-54).

Rumî motiflerinin uç noktalarına konan *"tepelikler"*, ortabağlar gibi simetrik olarak çizildikleri için form açısından bu motiflere oldukça benzemektedirler (Şekil 112). Kompozisyon içerisindeki temel görevi, karşılıklı sapların kesişme noktalarını örtmek olduğu için ortabağlar ve iki yönlü sap çıkışının olduğu motifler ile birlikte yaygın olarak kullanılırlar (Şekil 111 h12-21, Şekil 112 j12-18, Şekil 118 n2-5, 10-11, Şekil 116 o10-12).

Bunu dışında, tepeliklerin müstakil motifler olarak kullanıldığı örnekler de yaygındır. Taç kısımlarında görülen uygulamalarda; B1-B4'de olduğu gibi ya taç kısımları iki motifin sıralı dizilişinden meydana getirilmiş ya da mihrap ve B6'da olduğu gibi kontur halinde tepeliklerin hatları belirtilerek içleri bitkisel bezemelerle dolgulanmıştır (Şekil 84-85; Foto. 49, 364). Giriş sofasının tavanını çevreleyen silindirik kesitli silme yüzeyinde ve müezzin mahfilleri ile hünkâr mahfilini dıştan çevreleyen silmelerde yine iki farklı motifin alt ve üst kısımda birbirine bağlanmasıyla oluşan tasarım, bu kez kuşak kompozisyonu olarak değerlendirilmiştir (Foto. 77, 278). Alçı malzeme üzerinde görülen bir başka kuşakta ise kurguyu oluşturan iki motiften biri, sadece konturları belirtilen tepelik formunda işlenmiştir (Şekil 103). T9 üzerindeki son örnekte ise sırlı tuğla ile oluşturan tek bir motifin, pencere açıklığı ve alınlığı çevreleyecek şekilde duvara uygulandığı görülmektedir (Foto. 194, 196). Kuşakların dışında tepelik formlarının müstakil motif olarak kullanıldığı diğer örneklerle; mukarnas hücrelerinin alt kısmında (Foto. 157, 201), kuzeydoğu-batı tabhanelerinin üstlük

pencerelerinin alınlıklarında (Foto. 320), T3 niş yüzeyindeki levhaların iki yanındaki yarım bırakılan motiflerde (Foto. 169) ve geometrik kurgular ile birlikte birim yüzeylerinde (Şekil 117 p16; Foto. 78, 328) karşılaşılmaktadır.

3.4.1.2. Hatayî

Çeşitli çiçeklerin, kökeni çoğu kez belli olmayacak şekilde stilize edilmesiyle oluşan[257] hatayî üslubu, köken itibariyle *"Hatâ"*, *"Hatay"*, *"Hıtay"*, *"Huten"* isimleriyle de anılan Çin Türkistan'ına bağlanmaktadır[258]. Çiçeklerin doğal biçimiyle yansıtıldığı Çin uygulamalarından ayrılan[259] bu üslubun en erken örneklerine, VIII. ve IX. yüzyıllarda yapılmış Uygur duvar resimlerinde rastlanır[260]. Rumînin aksine tamamen bitkisel temele dayanan hatayî motifleri, sap, yaprak ve çiçeklerin çeşitli yönlerden görünüşünün üsluplaştırılmasıyla meydana gelmektedir[261]. Farsçada genel anlamıyla her türlü çiçeğe gül, çiçeğin açılmamış haline de gonca denirdi[262]. Osmanlı döneminde hatayînin bir üslup olarak algılandığı, motifleri tanımlamak için Farsça'da olduğu haliyle, berk (yaprak), gonca ve gül terimlerinin kullanıldığı, tarihi kaynaklarda açıkça yer almaktadır[263].

Anadolu'da Selçuklular döneminde hatayî motiflerinin kullanımı, geometrik ve rumîli süslemelere göre oldukça kısıtlıdır. Kubad-âbâd Sarayı çinileri ve Varka ile Gülşah gibi XIII. yüzyıla ait bazı yazma eserlerde, naturalist anlayışla oluşturulan bitkisel motifler görülebilmektedir. Mengücekli Beyliği'nin eseri olan Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi'nde stilize edilmiş birkaç iri çiçek motifi, bu dönemin en güzel örnekleri arasında sayılmaktadır[264].

Hatayî üslubundaki çiçeklerden oluşturulan tasarımların Anadolu mimari süslemesindeki ilk örnekleri, erken Osmanlı çağında görülmektedir. İznik'te Candarlı Hayrettin Paşa Türbesi'ndeki (1387) mezar taşlarının alınlıklarında, Menteşe Beyliği'ne

---

[257] Keskiner, *Süsleme Sanatlarımızda Stilize Çiçekler (Hatayi)*, s.3.
[258] Muhsin Demironat, "Türk Tezyîn Sanatlarında Motifler", *Akademi Mecmuası* V, İstanbul, 1966, s. 48-49.
[259] Minako Mizuno Yamanlar, "Hatayi Motifinin Menşei", *IX. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, Ankara, 1995, s. 446.
[260] Rezan Çelebi, "Hatayi", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.2, İstanbul: Yem Yayınları, 1997 s. 768.
[261] Aziz Doğanay, "Hatayî Üslubu Motifler", *Hat ve Tezhip Sanatı*, 2. Baskı, (ed.) Ali Rıza Özcan, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi 479, 2012, s. 448.
[262] Ziya Şükûn, *Farsça-Türkçe Lügat Gencine-i Güftar Fehreng-i Ziya*, C. III, İstanbul; M.E.B. Yayınları, 1984, s.1685.
[263] Doğanay, "Hatayî Üslubu Motifler", s. 437.
[264] Doğanay, "Hatayî Üslubu Motifler", s. 440.

ait Milas'taki Firuz Bey Camii'nde; kitabenin yan kısımlarında, giriş cephesindeki sundurma üzerindeki levha ve konsol yüzeylerinde[265] görülen başarılı örneklerin ardından Bursa Yeşil Camii Külliyesi'ndeki stilize çiçek ve yaprak motifleri, devrini aşan bir çeşitlilik ve olgunluk göstermektedir (Şekil 118-122). Bu çeşitlilik kalem işi ve özellikle çini malzemede kendini göstermekte olup taş, ahşap ve alçı malzeme ile oluşturulan hatayî üslubundaki bezemeler ise az sayıdaki örneklerle sınırlı tutulmuştur.

Yeşil Cami'nin süsleme programında hatayî üslubundaki motifler yaygın olarak; tek motif olarak veya rumî üslubundaki motiflerle birlikte aynı kompozisyonda - birbirinden ayrı kurguları oluşturacak şekilde- kullanılmış, tamamen hatayî üslubunda oluşturulmuş desenler diğer iki uygulamaya göre oldukça sınırlı tutulmuştur.

Belirli şekillerle sınırlandırılan yüzeyler içerisinde kullanılan motiflerin ey yaygın kullanımı; ahşap işlerinde A1, A4, A6-A8'de, alçı işlerinde B6'da ve kalem işlerinde, K5 bölümündeki büyük kemerin karnındaki levha yüzeylerinde görüldüğü üzere, geometrik kompozisyonlarla birlikte olmuştur (Şekil 122 d1-2, d5-7; Foto. 209, 219, 232-233, 294-295, 373). T6'nın alınlık kompozisyonunda, sadece konturları işlenen dilimli rumî motiflerinin merkezine işlenen hatayîler, bu üslupta işlenmiş en güzel örnekleri oluştururlar (Şekil 120 b3-b4; Foto. 184-185). Bu motiflerin benzerleri, alçı işlerinde B2, B3, B5 ve B6'da, uzunlamasına dikdörtgen formlu levha yüzeylerinde de görülebilmektedir (Şekil 120 b1-b2; Foto. 343). Bu iki örneğin dışında T6 ve T7'nin alınlıklarının merkezine yerleştirilen yarım gülbezek motifleri, rumî kompozisyonlarıyla birlikte değerlendirilen diğer bağımsız motiflerdir (Şekil 121 c6, c9; Foto. 185-185, 188-189). Rumî ve geometrik kompozisyonların dışındaki hatayî üslubundaki diğer motif örnekleri; ahşap işlerinde A3, A4, A11-20 ve A24'ün binilerinin göbek kısmında, A21-32'nin kayıtlarında, kalem işlerinde doğu eyvanındaki prizmatik üçgenler ile güneybatıdaki tabhanedeki dilimli kubbenin etek kısmında görüldüğü üzere, sade bir şekilde işlenen gülbezeklerdir (Şekil: 121 c3, c6-9; Foto. 212, 217, 256, 309, 315).

Tamamen hatayî üslubundaki motiflerden oluşan desenler; taçkapıda sütunceleri çevreleyen silme yüzeyinde, cümle kapısının tavanındaki kalemişi bezeli levhada, giriş sofasının doğusundaki müezzin mahfilinin tavanında, kıble yönündeki

---

[265] Özbek, *Erken Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme*, s. 148-157 (Foto. 115-131, 134).

eyvanın duvarları ve mihrap yüzeyi ile alçı şebekeli pencerelerin bazılarında, çevreleyici kenar bezemesi olarak değerlendirilmiştir (Şekil 121 c7-8; Foto. 41, 49, 64, 150-151, 274, 376). Üzerinde bir veya birkaç motif ve ince yaprakların yer aldığı bir sapın, ritmik tekrarıyla oluşturulan söz konusu bezemelerin dışındaki diğer örnekler, serbest tasarım yöntemiyle oluşturulan kalem işi bezemelerde görülür. Kapalı avlu ve bu avlunun doğusundaki eyvanın prizmatik üçgen şeklindeki kubbe geçiş öğelerinde, kıvrımdallı bir sapın üzerinde yer alan iri gonca ve çiçeklerin yanında, dikey eksende karşılıklı yaprakları içe doğru kıvrılan dilimli iri yaprak motifleri, erken devir karakterini yansıtması açısından önemlidir (Foto. 284, 308). Yine aynı karakterdeki motiflerin yer aldığı karşılıklı işlenmiş serbest kıvrımlı dallar, yan eyvanların kemer aynalarında da -batıdaki eyvanda küçük bir kısmı günümüze ulaşabilmiş-, görülebilmektedir (Foto. 303, 308). Kıble yönündeki eyvanın kasnak pencerelerinin alınlıklarında, yapının kasnak ve üst sıra pencerelerinin alçı şebekelerinin bir kısmında, hünkâr ve müezzin mahfillerinin çini yastıklarında yer alan daha küçük boyutlu birer örnek, yapıda tamamen çiçek, yaprak ve goncalardan oluşan diğer desen örnekleri olarak dikkat çeker (Foto. 80, 292, 375).

Hatayî ve rumî üslubundaki motiflerin birlikte kurgulandığı kompozisyonlar, özellikle ilk yapıya ait çini ve kalem işi bezemelerde belirli bir üslup içinde uygulanmıştır. Söz konusu örneklerde kompozisyondaki ana kurguyu, simetri eksenine göre şekillenen rumî üslubundaki iri motifleri taşıyan saplar oluşturmaktadır. Daha küçük boyutlu işlenen hatayî üslubundaki motiflere bağlı kıvrım dallar, yüzeyin geri kalan boşluklarını doldurarak ana kurguya bir nevi fon oluşturmaktadır (Foto. 39-41, 49, 53, 84, 247-248, 276). Fakat bu özellik; alınlık, tavan gibi gelişkin ve simetrik kompozisyonlara imkân veren yüzeylerde kendini göstermektedir. Kuşak yüzeyleri ile düzgün bir formu bulunmayan, daha açık bir ifadeyle yeterli genişliğe sahip olmayan yüzeylerde, rumî ve hatayî üslubundaki kurguların birbiriyle dengeli bir biçimde uygulandığı söylenebilir (Şekil 74; Foto. 53, 57, 58, 77, 284, 295, 335).

Güneybatı, kuzeybatı ve kuzeydoğu tabhanelerinde yer alan kalem işi nakışlarda yer alan, naturalist anlayışa yakın iri çiçek ve gonca motifleri geç dönemin zevkini yansıtması bakımından diğer örneklerden ayrılır. Bu nakışların tamamına yakınında çiçek ve gonca motiflerinin erken dönem örneklerinden farklı olarak, rumî

motifleri ile aynı hat üzerinde ve çoğunlukla bir rumînin içinden çıkar vaziyette işlendiği görülmektedir (Şekil: 74-76, 81, 83; Foto. 71, 73, 75, 315, 319).

3.4.2. Geometrik Kompozisyonlar

Basit geometrik şekiller ile yapılan süslemelerin gelişmiş sistemler haline dönüşmesi ve bu yolla başlı başına bir süsleme çeşidini oluşturması, İslâm sanatıyla birlikte mümkün olmuştur[266]. Geometri ile İslâm sanatı arasındaki ilişkiyi inceleyen araştırmacılar, sanatta herhangi bir şeyi tasvir etmekten hoşlanmayan İslam sanatkârlarının soyutlama ve stilizasyona yöneldiğini, soyut imgelerin de en kuvvetli biçimde geometrik şekillerde ifade edildiğini belirtmektedirler[267]. Bu anlayışla X. yüzyıldan itibaren İslâm sanatının normlarından birini oluşturan geometrik bezemeler, hâkimiyetini Anadolu'da XII. ve XIII. yüzyıllarda devam ettirmiş, özellikle taş ve çini malzeme üzerinde başka hiçbir devirde benzerine rastlanmayacak şekilde olgun tasarımlar meydana getirilmiştir[268]. Bu tarihten itibaren özellikle Osmanlı dönemiyle birlikte hâkimiyetini bitkisel temalara bırakan geometrik kompozisyonlar, belirli ölçüler dâhilinde uygulanarak varlığını sürdürmüştür[269].

Sembolik anlamlara sahip geometrik şekillerin içinde çeşitli kol sayılarına sahip yıldızlarla oluşturulan ağlar, Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler devrinin başlıca geometrik kompoziyonlarını oluşturmaktadır[270]. Sonsuzluğu ifade eden daire, sembolik anlamlar taşıyan şekiller içerisinde, ayrı bir öneme sahiptir[271]. Yıldız sistemlerinin yanı sıra kapalı geometrik şekillerle de oluşturulan geometrik kompozisyonlar, genellikle bir dairenin içerisinden gelişmektedir (Şekil 62, 72, 91, 96-99, 104-105).

Ortaçağ Türk süslemelerindeki geometrik kompozisyonlar; çizgilerden meydana gelenler, kapalı şekil geçmeleri ve her ikisinin bir arada uygulandığı gelişkin

---

[266] Müleyim, *Değişimin Tanıkları*, s.189.
[267] Shelia Blair-Jonathan Bloom., "İslam Süsleme Sanatı", *İslam Sanatı ve Mimarisi*, (ed.) Markus Hattstein-Peter Delius, İstanbul: Literatür Yayınları, 2007, s.124; Selçuk Müleyim, *İslam Sanatı*, İstanbul: İsam Yayınları, 2010, *s.177-178.*
[268] Müleyim, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, s. 79.
[269] Müleyim, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, s. 91.
[270] Çeşitli kol sayısına sahip yıldızların içerdiği anlamalar için bkz. Nermin Şaman Doğan, "Anadolu Selçuklu Dönemi Geometrik Süslemelerine (Yıldız Kompozisyonlarına) Yüklenen Anlamlar", *Ortaçağ'da Anadolu (Prof. Dr. Aynur Durukan'a Armağan)*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, 2002. s.397-413.
[271] Semra Ögel, *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, İstanbul: Matbaa Teknisyenleri Basımevi, 1986, s. 95.

kompozisyonlar olarak üç guruba ayrılmaktadır[272]. Üç grubun da örneğini sunan Yeşil Cami'nin süsleme programındaki geometrik süslemeler, malzeme ve kuruluş düzenine göre şu şekilde değerlendirilebilir.

Yapıdaki geometrik kompozisyonların en çok kullanıldığı malzeme alçı olup bu kompozisyonların en sade ve en gelişmiş örnekleri, yine bu malzemeyle yapılan ocak-niş düzenlemelerinde görülür. Ahşap malzeme üzerinde, giriş sofasına geçit veren çatma tekniğindeki kapının basit düzenlemesinin yanında, cümle kapısı ve kıble yönündeki eyvanın kündekâri tekniğindeki pencere kapaklarında, geometrik ve bitkisel süslemenin bir arada kullanıldığı, ince işçiliğe sahip zengin örnekler sunulmuştur. Taş ve kalem işi süslemede ise geometrik kompozisyonların birkaç örnekle sınırlı tutulduğu ve bu malzemeler ile oluşturulan tasarımların, alçı ve ahşap örneklere göre çok daha sade olduğu gözlenmektedir.

Yeşil Cami'nin süsleme programında, tek yönlü silme ve çevreleyici kuşaklar gibi iki yandan sınırlandırılmış dar ve uzun yüzeylerde, gerek çizgi sistemleri gerekse kapalı şekillerle düzenlenen sade kompozisyonlar görülebilmektedir. Silme yüzeylerinin çizgi sistemleriyle değerlendirildiği tüm uygulamalar, alçı malzemeden yapılan ocak-niş düzenlemelerinde yer almaktadır. Kuzeydoğu ve güneybatı tabhanelerindeki alçı işlerinde taç kısmının hemen altında yer alan yatay doğrultudaki tek yönlü silme yüzeyinde; aynı açıyla kırılmalar yapan tek bir çizginin oluşturduğu zikzaklar, yapı içindeki en sade geometrik şemayı oluşturmaktadır (Şekil 88). Bu şema ayrıca, silmenin şekli ve genişliğine göre farklılaşarak iki ayrı şekilde daha uygulanmıştır. Kuzeydoğudaki tabhane ile hünkâr mahfilinin doğusundaki odanın alçı işlerinde, yaşmak kısımlarında yer alan levhanın silme yüzeyleri, "v" şeklini almış çizgilerin tekrarından oluşurken (Foto. 343-344), hünkâr mahfilinin doğusundaki düzenlemeyi çevreleyen silme yüzeyinde, aynı doğrultuda birden fazla çizginin oluşturduğu zikzaklara yer verildiği görülmektedir (Foto. 373). Tek bir çizginin iki farklı açıyla kırılarak boyuna doğru tekrarlandığı farklı bir uygulama; alçı işlerindeki küçük boyutlu nişlerin bir kısmında, bitkisel süslemeli köşebentlerin alt kısımlarındaki dar yüzeylerde yer almaktadır (Şekil 87). Kuzeybatı tabhanesinde tüm alçı düzenlemeyi, güneybatı tabhanesinde ise ortadaki yaşmaklı ocak nişini üç yönden çevreleyen düz yüzeyli silme

[272] Mülayim, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, s. 70.

üzerinde yer alan meandır motifi, yine kırık çizgilerle oluşturulan tasarımların diğer bir örneğini oluşturur (Foto. 335, 354). Kırık çizgilerin dışında, yay şeklindeki eğri çizgilerle oluşturulan -burnalı- yarım daire profilli silmeler, yapıdaki tüm ocak-niş düzenlemelerinde sıkça tekrarlanan bir düzenleme olarak öne çıkar (Şekil 87; Foto. 337, 349, 351).

Çevreleyici kuşak yüzeylerinde görülen çizgi sistemlerinin dışında, bir veya birkaç geometrik şeklin sıralı dizilişi ile oluşturulan düzenlemeler; alçı malzemenin yanında taş, ahşap ve kalem işi üzerindeki birer örnekte karşımıza çıkmaktadır. Alçı üzerindeki iki örnekten ilki, kuzeybatı yönündeki tabhanenin taç kısmının hemen altındaki düz yüzeyli silme üzerinde yer almaktadır. Söz konusu tasarımda, yatay doğrultuda birbirine bitişik, düşey doğrultuda birbiri içerisinden geçecek şekilde sıralan dairelerin, iki yandan yarıçapı oranında kesilmesiyle dikenli tel örgüsü şeklinde bir düzenleme elde edilmiştir (Şekil 91). Diğer örnek, hünkâr mahfilin doğusundaki alçı duvar kaplamasını boydan boya dolanan silme üzerinde, kuzeybatıda ve hünkâr mahfilinin batısındaki tabhanelerde ise yaşmak üzerindeki bitkisel süslü levhaları birbirinden ayıran düşey doğrultudaki dar yüzeylerde, ayrıca yaşmağın alt kısmında yarım olarak işlenmiş şekilde görülmektedir. Kompozisyon içlerinde; yüksek kabartma çarkıfeleklerin yer aldığı sekiz köşeli yıldızların ulamalı usûlde çoğaltılmasıyla oluşturulmuş, yıldızların kesişmesiyle oluşan boşluklara damla formlu basit şekiller resmedilmiştir (Foto. 370). Yapının doğu eyvanı kubbe eteğindeki yazı kuşağını iki yandan çevreleyen kalem işi süsleme örneğinde; çapraz olarak uzanan karşılıklı iki dikdörtgenin tekrarlanmasıyla, üç boyutlu izlenimi veren ve erken dönemde tuğla saçaklarda çok fazla görülen testere dişi şeklindeki form elde edilmiştir (Foto. 308-309). Taş ve ahşap malzeme ile oluşturulan örneklerde ise atlamalı olarak dizilen geometrik şekiller aracılığıyla yüzeyin bölümlenmesinin gerçekleştirildiği görülmektedir (Foto. 164-165, 174-175, 246-247).

Yeşil Cami'nin süsleme programında, geniş yüzeylerde uygulanan geometrik süslemeleri; çizgi sistemleri, kapalı şekiller ve her ikisinin bir arada uygulandığı kompozisyonlar olmak üzere, üç şekilde de görülebilmektedir.

Geniş yüzeylere uygulanan çizgi sistemlerinin en sade örneği olan giriş sofasına geçit veren çatma tekniğinde oluşturulan kapı kanatlarında (A2); dört kollu basit birer çarkıfelek oluşturacak şekilde yerleştirilen küçük çıtaların sıralandığı

görülmektedir (Şekil 64; Foto. 210-211). Yapının giriş cephesinde yer alan mermer malzemeli şahnişin korkuluklarında (T10) ise yatay ve düşey doğrultuda aynı açıyla kırılmalar yapan kırık çizgilerin ters-düz sırasında dizilişiyle, kırık çizgilerin kesiştiği noktalarda altı köşeli yıldız ve altıgenler meydana gelmektedir (Şekil 58-59; Foto. 185). Çizgi sistemleri ile oluşturulan geometrik kompozisyonlar içerisinde, kırık ve eğri çizgilerin birlikte kullanıldığı bir uygulama, yan eyvanların güney duvarında yer alan madalyon şeklindeki büyük boyutlu hat levhalarında, yazı ile bağlantılı olarak yer almaktadır. Dışta, madalyonun şekline göre istiflenen yazının uzun harf uçları, düğümlenip birbiri içerisinden geçerek, merkezdeki on iki köşeli yıldızın çevresinde altı ve dört köşeli yıldızlar oluşturmakta, ayrıca dıştaki altı kollu yıldızları oluşturan çizgiler, üç yönden dilimli rumî motifleriyle sonlanmaktadır (Foto. 304, 311). Sadece eğri çizgilerle oluşturulan kompozisyonuyla bu grup içerisinde değerlendirilebilecek son örnek, XX. yüzyılın başlarında yapılan taçkapı penceresinin, alçı malzemeli pencere şebekesidir. Söz konusu kompozisyonda, yatay ve düşey doğrultudaki "s" kıvrımlı eğri çizgiler, iki farklı eksen üzerinde sıralanarak, altı köşeli yıldızları meydana getirmektedir (Şekil 105)

Yeşil Cami'nin süsleme programında, kapalı şekiller ile gerçekleştirilen düzenlemeler, geniş yüzeyler için en çok tercih edilen geometrik tasarım yöntemidir. Yapının geometrik süslemeleri içinde, bu grubun en sade örnekleri; belirli formların birbiri ile geçme yoluyla bağlantıya girmeden, belirli esaslara göre yerleştirilmesiyle oluşturulan düzenlemelerdir. Bu düzenlemeler içerisinde, kündekâri tekniğindeki A6-A8'in etek kısmındaki levhalarda, içlerinin bitkisel motiflerle dolgulandığı geometrik kurgu, ½ simetrisinde iki ikizkenar üçgen ve bir altı kenarlı çokgenin levhanın formuna uygun olarak yerleştirilmesiyle meydana gelmektedir (Şekil 67). Hünkâr mahfilinin doğusu hariç, alçı malzeme ile yapılan ocak-niş düzenlemelerinde görülen kompozisyonda, sekizgenlerin aynı doğrultuda birbirine bitişik olarak sıralanmasıyla aralarda dört kollu yıldızlar oluşmuştur (Foto. 368). Daha gelişkin bir örnek, cümle kapısının (A1) göbek ve etek kısmındaki levhaların tasarımında görülmektedir. Altı köşeli yıldız, altıgen ve deltoidlerin iki farklı eksende birbirleriyle kesişecek şekilde sıralanmasıyla, bu kez konkav sekizgenlerin kendiliğinden meydana geldiği anlaşılmaktadır (Şekil 63; Foto. 209). Aynı prensipte oluşturulan daha sade geometrik düzenler, -kapalı avlunun aydınlık fenerinde, yan eyvanlar ile bu eyvanların kuzeyi ve güneyinde yer alan tabhanelerde- kasnak pencerelerinin geç döneme ait alçı

şebekelerinde yer alır. Duvar kalınlığının iki ucunda, birbirinden farklı olarak tasarlanan pencere şebekelerinden dışa dönük olanlar, iki farklı eksen üzerinde sıralanan dairelerden oluşan ve erken dönemden itibaren, üstlük pencerelerinde çok görülen, sade bir düzenlemeye sahiptir. Yapının içinden görünebilen şebekelerde ise, yukarıda ifade edilen sekizgen kompozisyon şemasının, bu kez daireler ile gerçekleştirildiği görülmektedir (Foto. 19, 303).

Çeşitli kol sayısına sahip yıldızların, aynı doğrultuda veya iki farklı eksen üzerinde sıralanmasıyla şekillenen geometrik kompozisyonlarda, ana şekli oluşturan yıldızların kol uçları, açı oluşturacak şekilde kırılma yapmaktadır. Bu sayede, yıldızların sıralanması sonucunda birbiriyle kesişen kol uçları, daha küçük boyutlu yıldızları meydana getirmektedir. İlk bakışta gelişmiş çizgi sistemleri gibi görünen yıldız kompozisyonlarında; aynı doğrultuda veya iki farklı eksen üzerinde sıralanan yıldızların esasını, yıldızın kol sayısına göre, ana veya ara yön doğrultusunda çizilen dört ya da üç kollu yıldız oluşturmaktadır. Bu yıldızın kolları, belirli açılar ile döndürülerek yıldızın kol sayısı, sekiz, on veya on iki olarak belirlenmektedir. Ayrıca kolların birbirine eşit olması ve yüzeyi eşit şekilde bölümleyebilmek için, söz konusu yıldızlar her zaman bir dairenin içerisinde oluşturulmaktadır (Şekil 62, 97).

Yapının kuzeybatı, kuzeydoğu ve güneybatı tabhanelerinde yer alan alçı duvar kaplamalarında, dikdörtgen formlu levha yüzeylerinde yer alan kompozisyonda, on kollu yıldızın iki farklı eksen üzerinde sıralanmasıyla, yıldız kollarının kesiştiği alanlarda beş köşeli yıldızlar -bir köşesi hariç- meydana gelmektedir. İkinci kurguda, yıldızların aralarında kalan düşey doğrultudaki boşluklara, yıldızın kollarını oluşturan beş kenarlı çokgenler karşılıklı olarak yerleştirilerek tasarım tamamlanmaktadır (Şekil 96). Söz konusu kompozisyonun oldukça benzeri, yan eyvanların mermer malzemeli tavanlarında yer almaktadır. Burada yıldızın kol sayısının on ikiye çıkartılmasıyla, ana yıldızların çevresinde oluşan beş köşeli yıldızların sayısı artmıştır. İkinci kurguda, alçı malzemeli tasarımda olduğu gibi beş köşeli yıldızları tamamlamak için kullanılan beş kenarlı çokgenlere ilave olarak ana yıldızı dört yönden çevreleyecek şekilde yerleştirilen sekizgenler, üçüncü bir kurgu olarak kompozisyona dâhil edilmiştir. (Şekil 62; Foto. 205). Yine oniki kollu yıldız ve sekizgenler ile şekillendirilen başka bir uygulama; güneybatı tabhanesinde ve hünkâr mahfilinin batısındaki odanın alçı malzemeli ocak-niş düzenlemelerinde, kare formlu levha yüzeylerinde görülmektedir. Kompozisyonda,

kareleme yoluyla bölümlenen yüzeye, merkezi karelerin köşelerine denk gelecek şekilde iç içe iki sekizgen çizilerek, on iki kollu yıldızların aynı doğrultuda sıralanmaları sağlanmıştır (Şekil 104). Yine alçı malzeme üzerinde görülen diğer bir kompozisyonda, bu kez farklı kol sayısına sahip iki yıldızın kullanıldığı görülmektedir. Kuzeybatı tabhanesindeki alçı düzenlemenin batı yanının etek kısmında; güney doğu tabhanesinde, alınlığın kenarlarındaki üçgen yüzeylerde yer alan kompozisyonda, on iki ve sekiz kollu yıldızlar atlamalı olarak sıralanmakta, çapraz doğrultuda karşılıklı yerleştirilen deltoidler ile geri kalan boşluklar tamamlanmaktadır (Şekil 97). A4'ün başlık ve etek levhalarına yarım olarak işlenen kompozisyon da simetri eksenine göre tamamlandığında, kompozisyonun onikigen, onikigenin içinden gelişen altı kollu yıldız ve altıgenin iki farklı eksende sıralanmasıyla oluşturulduğu anlaşılmaktadır (Şekil 71; Foto. 218-221).

Kapalı şekiller ile oluşturan geometrik kompozisyonların diğer örnekleri, çeşitli şekillerin birbiri içerisinden geçmesiyle meydana getirilmiştir. Bu grup içerisindeki en yalın kompozisyon, bugün müezzin mahfili olarak kullanılan birimlerin mermer korkuluklarında ve üst katta yer alan sivri kemerli pencerelerin alçı şebekelerinde görülmektedir. Söz konusu kompozisyonda, iki farklı eksen üzerinde atlamalı olarak sıralanan oniki kenarlı çokgenler, birbiri içerisinden geçerek altı köşeli yıldızlar meydana getirmektedir (Şekil 60; Foto. 86, 199). Kuzeydoğu tabhanesindeki alçı düzenlemede, batı bölümün üst kısmında yer alan enine dikdörtgen formlu levhada, iki farklı geometrik şeklin oluşturduğu kurguların birbiri içerisinden geçmesiyle elde edilmiş bir kompozisyona yer verilmiştir. İlk kurguda iki farklı eksen üzerinde sıralanan altıgenler ile yüzey, paftalara ayrılmıştır. Altıgenin merkezinden itibaren, söz konusu şeklin iki katı büyüklüğünde çizilen onikigenin kenar çizgileri, zikzak oluşturacak şekilde içe ve dışa taşırılmış ve böylelikle kapalı form sunan kabaca bir altı kollu yıldız oluşturulmuştur. Bu şekilde oluşan şemanın, altıgenlerin doğrultusunda sıralanmasıyla, altı kollu yıldız benzeri şeklin, detaylı incelenmeden kolay anlaşılamayacağı, oldukça girift bir tasarım elde edilmiştir (Şekil 100; Foto. 336). Bu kompozisyonun yer aldığı levhanın doğu bölümdeki karşılığında ve yapı içindeki büyük Bursa kemerinin kilit taşının karnındaki alçı şebekede, benzer şekilde düzenlenmiş farklı bir kompozisyon yer almaktadır. Kompozisyonda yüzey, iki farklı eksen üzerinde sıralan onikigenler ile bölümlenmiş, tasarımı şekillendiren ikinci kurgu ise, karşılıklı olarak ve eksenlere göre ters-düz dizilişinde konumlandırılmış, iç içe geçmiş geometrik şekillerle

oluşturulmuştur. Diğer örneklere göre biraz daha karmaşık olan ikinci kurgunun bahsedildiği şekilde sıralanmasıyla, onikigenlerin merkezinde oniki köşeli yıldızlar meydana getirilmiştir (Şekil 99; Foto. 294, 336). Kıble yönündeki eyvanın pencere kapaklarının orta levhalarında yer alan kompozisyonda, orta kısımdaki on kollu yıldızı merkez alacak şekilde, farklı eksenlerde konumlandırılan büyük boyutlu iki çokgenin birbirlerinin içinden geçmesiyle; farklı formlarda üçgenler, altıgen ve konkav sekizgenler gibi farklı geometrik şekillerin oluşması sağlanmıştır (Şekil 72; Foto. 222).

Yapının geometrik süslemeleri içerisindeki son grubu, geometrik şekil ve çizgilerin birlikte kullanıldığı kompozisyonlar oluşturmaktadır. Hünkâr mahfilinin doğusundaki alçı düzenlemenin yan bölümlerinde dikdörtgen ve kare şeklindeki levhalar üzerindeki dört farklı kurgudan oluşan tasarımda; ilk üç kurgu, kare sekiz köşeli yıldız ve dört kollu yıldız olmak üzere kapalı formlardan meydana gelmektedir. Son kurguda, sekiz köşeli yıldızların ana yön doğrultusundaki uç kısımlarını kapatan basit kırık çizgiler ile kompozisyon tamamlanmaktadır (Şekil 101). Bu grubun ikinci ve son örneği, alçı malzemeli dolap düzenlemelerinde; kuzeybatı tabhanesinde, orta bölümünün üst kısmındaki dikdörtgen levhada, güneybatıdaki tabhanede, alınlık yüzeyinde, güneydoğu odada ise, alınlığın hemen altında alçı düzenlemeyi üç yönden dolanan geniş silme yüzeyinde, yaşmak köşelerinde ve yan bölümlerin etek kısmındaki küçük kare levhalarda yer almaktadır. Kompozisyonda aslında tasarımın tamamı eğri çizgiler ile gerçekleştirilmiş olup kapalı form oluşturan sekiz köşeli yıldızlar, eğri çizgilerin oluşturduğu daha büyük boyutlu yıldızın içini doldurmak için kullanıldığı anlaşılmaktadır (Şekil 98).

3.4.3. Yazı

Estetik kurallara bağlı kalarak yapılan ölçülü ve güzel yazı yazma sanatı "*Hüsn-i hat*'ın[273] doğuşuna kaynaklık eden temel faktör, İslâm dinidir. Dinin okuma ve yazmaya verdiği önemin yanında, Kur'an'ın en güzel şekilde yazılabilmesi için hissedilen arzu, yazının sanat seviyesine erişmesini sağlamış; batı dünyasında özellikle tasvir sanatını şekillendiren din, İslâm dünyasındaki karşılığını en güçlü biçimde hat

[273] Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, 3. Baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı No: 68, 2010, s. 20.

sanatında bulmuştur[274]. Daha sonraları İslâm'ı kabul eden tüm toplumlarda hat, başlı başına bir sanat dalı haline gelmiş ve yazılanlar dini konuda olsun veya olmasın, öneminden bir şey kaybetmeden günümüze kadar devam ettmiştir[275].

İslâmiyet'ten önce ve İslâmiyet'in ilk yıllarında, daha sonraları kûfi ve nesih adını alacak köşeli ve yuvarlak karakterli iki farklı yazının mevcut olduğu, bu devrelere ait örneklerden anlaşılmaktadır[276]. Hat sanatının asıl gelişiminin yaşandığı Abbasiler döneminde, güzel yazının kuralları ortaya konarak devamında adına aklâm-sitte denilen, hepsi yuvarlak karakterli harflere sahip, altı çeşit (sülüs-nesih, muhakkak-reyhanî, tevkî-rikâ) yazı ortaya çıkmıştır[277]. X. yüzyıla kadar el yazmaları ve mimari yapılarda yaygın olarak kullanılan kûfi, hâkimiyetini bu tarihten sonra aklâm-sitte'ye bırakmış olsa da belirli ölçülerde kullanılmaya devam etmiştir. Kûfinin düz olarak yazılanından başka, çiçekli, örgülü ve tamamen geometrik şekillerden oluşan *(ma'kîli)* tezyini şekilleri ile celî sülüs ve celî ta'lîk, mimaride kullanılan diğer yazı çeşitleridir[278]. Açık, zahir, aşikâr, iri anlamlarına gelen "celî" terimi, söz konusu yazı çeşitlerinden farklı olarak, uzaktan okumaya imkân veren büyük yazıları ifade etmek için kullanılmaktadır[279].

Hat sanatında İran'daki Abbasi üslûbu, Selçuklular ve Osmanlıların erken devirlerinde etkisini sürdürmüştür[280]. Bununla birlikte Selçuklu mimarisinde, Konya İnce Minareli Medrese, Sâhib Ata Külliyesi ve Konya Karatay Medresesi gibi eserlerde seçkin örnekleri bulunan celî sülüs yazının, yeni bir karakter kazandığı ve Selçuklu sülüsü adıyla ünlendiği bilinmektedir[281]. Karahanlı, Gazneli dönemlerinden sonra İran'daki Selçuklu eserlerinde de yaygın olarak kullanılan tezyini kûfinin, Anadolu'da bir müddet daha kullanıldıktan[282] sonra önemini kaybettiği, Beylikler ve Osmanlı

---

[274] Elke Niewöhner, "İslâm Hat Sanatı", *İslam Sanatı ve Mimarisi*, (ed.) Markus Hattstein-Peter Delius, İstanbul: Literatür Yayınları, 2007, s. 574.
[275] M.Uğur Derman, *Osmalı Hat Sanatı*, Berlin: Deutsche Guggenheim, 2001, s. 5.
[276] Ali Alparslan, "İslam Yazıları", *Hat ve Tezhip Sanatı*, (ed.) Ali Rıza Özcan, 2. Baskı, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi 479, 2012, s. 28.
[277] Ali Alparslan, "Hat Sanatında Osmanlılar" *Osmanlı Uygarlığı*, C.II, 2. Baskı, (ed.) Halil İnalcık vd, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2004, s. 825.
[278] Ahmet Sacit Açıkgözoğlu, "Türk Mimarisinde Hat Sanatı", *Hat ve Tezhip Sanatı*, (ed.) Ali Rıza Özcan, 2. Baskı, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi 479, 2012, s.182-183.
[279] Açıkgözoğlu, "Türk Mimarisinde Hat Sanatı", s. 184.
[280] Derman, *Osmanlı Hat Sanatı*, s. 15.
[281] Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, s. 114-115.
[282] Anadolu Selçuklu mimarisinde, kûfi yazı ile birlikte kullanılan diğer yazıların kronolojik örnekleri için bkz. Metin Şahinoğlu, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazının Dekoratif Eleman Olarak Kullanılışı*, İstanbul: Türk Eğitim Vakfı Yayınları, 1977, s. 27-55.

dönemindeki sınırlı sayıdaki örneklerden anlaşılmaktadır[283]. Özellikle XVII. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan ta'lik yazının[284] erken devir eserlerinde bulunan örnekleri ise geç devirde eklenen hat levhalarında kendini göstermektedir (Foto. 306).

İstanbul'un fethiyle birlikte Fatih Sultan Mehmed döneminde kitap sanatlarında yaşanan parlak gelişmenin sonucunda, hat sanatı yepyeni bir evreye girmiştir. II. Bayezid döneminde Amasyalı Şeyh Hamdullah Arap harflerini yeni estetik kaidelere oturtarak ilk büyük atılımı gerçekleştirmiş, onun izinden giden yetenekli hattatlar sayesinde İstanbul, kısa sürede hat sanatının yeni merkezi haline gelmiştir[285]. Öyle ki bugün dahi tüm İslâm ülkelerindeki hattatların kendi ekollerini oluşturan Türk hattatlarının izinden gittiği ifade edilmektedir[286].

Yeşil Cami'nin süsleme programında; dışta taçkapı ve pencerelerde, iç kısımda giriş sofası, harim duvarları, kubbeler, mihrap, minber, müezzin ve hünkâr mahfilleri, ahşap pencere ve kapı kanatlarının alınlıkları ile başlık levhaları ve alçı malzemeli ocak-niş düzenlemelerinde görüldüğü üzere mimaride, hat sanatının uygulanabileceği tüm malzeme ve yüzeylerden maksimum derecece yararlanılarak, özellikle celî sülüs ve kûfi yazıyla oluşturulan seçkin örnekler ortaya konmuştur. Taçkapının iki yanında yer alan kitabelerde geçen *"rakım"* kelimesinden hareketle, Hacı İvaz'ın mimar vasfından başka yapının hattatı da olabileceği ileri sürülmektedir[287].

Yeşil Cami'de celî sülüs yazı örnekleri; kitabelerde, T1'i çevreleyen dıştan ikinci kuşakta, T2 ve T4'te alınlık ve pencere açıklığını çevreleyen kuşakta, T7 alınlığındaki yarım madalyonda, giriş sofası, yan eyvanlar ve kıble yönündeki eyvanın duvarlarındaki çini kuşaklarda, orta sofa, kıble yönündeki ve yan eyvanların duvarlarındaki daire, kare ve dikdörtgen formunlu levhalarda, yan eyvanların iki yanındaki tabhaneler, hünkâr mahfili sahanlığı ve mahfilin iki yanındaki odaların pencere alınlıklarında, yan eyvan kubbelerinin etek kısmında, minberin ve hünkâr mahfilinin aynalık kısmında, müezzin mahfillerinin aynalık, kemer karnı, pencere

---

[283] Alparslan, "Hat Sanatında Osmanlılar", s. 827.
[284] Muammer Ülker, *Başlangıçtan Günümüze Türk Hat Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1987, s. 8-9.
[285] Mahmud Bedreddin Yazır, *Kalem Güzeli*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1981. s. 68.
[286] Ali Alparslan, "Osmanlı Hat Sanatının Gelişmesi ve Bunun Nedenleri", *Osmanlı Ansiklopedisi*, C.XI, (ed.) Güler Eren, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999, s. 38.
[287] Abdülhamit Tüfekçioğlu, "Osmanlı Sanatının Oluşumunda Yazı", *Hat ve Tezhip Sanatı* (ed.) Ali Rıza Özcan, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009, s. 63.

tavanları ve duvarlarındaki daire formlu madalyonlarda, A3, A5-A8, A19-20, A21-24, A27-28, A31-32'nin başlık levhaları ile B1 ve B2'yi çevreleyen kuşaklarda görüldüğü üzere en çok kullanılan yazı çeşidi olmuştur (Foto. 2-7, 29, 80, 37-38, 42-43, 63, 77, 84, 91-92, 164, 174, 240-244, 249, 259-260, 287-289, 296-299, 304, 310-311, 320, 323, 335). T1 çevreleyen dıştan dördüncü kuşakta, T4 alınlığında, giriş sofası yan duvarları ile kapalı avlunun kubbe eteğinde çiçekli örgülü kûfi (Foto. 150-151, 176-177, 283, 285), kapalı avlunun kubbe geçişlerindeki büyük prizmatik üçgenlerde, çiçekli kûfi (Foto. 286) ve müezzin mahfillerinin kuzey duvarı ile giriş sofasının tavanındaki kartuşlar içerisindeki ma'kîli hatlar, yapıdaki kûfi yazı çeşitlerini meydana getirmektedir (Foto. 44, 280-282). Sülüs ve kûfi hatla oluşturulan örneklerin yanında, her iki hattın birlikte aynı satırda kullanıldığı örnekler ise müezzin mahfillerinin duvarlarındaki oval madalyonlarda, mihrapta, kıble yönündeki ve yan eyvanların duvarlarındaki çini kuşakta, kıble yönündeki eyvan ve yan eyvanlarda kubbe kasnağının etek kısmındaki silme yüzeylerinin bir kısmında, güneybatı yöndeki tabhanenin kasnak yüzeylerindeki oval formlu madalyonlarda ve A1'in başlık levhalarında görülmektedir (Foto. 43, 48, 57, 64, 67, 207-208, 292-293, 316-318).

Yukarıda sözü edilen celî sülüs ve kûfi hatla oluşturulan yazılı kısımlardan; kıble yönündeki eyvan, kapalı avlu ve yan eyvanların duvarlarındaki kalemişi hat levhaları, T2 ve T4'te pencere açıklığı ile alınlığı çevreleyen yazı kuşakları, T7'nin alınlığı, minber kitabeliği ve çini ustası Muhammed Mecnun ile kalemkâr İlyas Ali'ye ait kitabelerin dışındaki tüm yazılar, helezoni kıvrımdallı bir zemin üzerine oluşturulmuştur. Kıble yönündeki eyvan ve yan eyvanların kubbe kasnağındaki kalemişi yazılı içbükey silme yüzeylerinde ise zaman içindeki müdahalelerin etkisiyle, günümüze bazı kısımların düz, bazılarının kıvrımdallı zemin üzerine işlenmiş olarak günümüze ulaştığı görülmektedir (Foto. 291-293, 308)

Yeşil Cami mihrabının niş yüzeyinde celî sülüs levha, karşılıklı, ikili ya da aynalı şeklinde isimlendirilen *"müsenna"* istifin Anadolu'daki ilk uygulamalardan biri olarak sonraki yüzyıllara örnek oluşturması bakımından oldukça önemlidir[288] (Foto. 55).

---

[288] Tüfekçioğlu. "Osmanlı Sanatının Oluşumunda Yazı", s.63.

3.4.4. Figürlü Süsleme

Orta Asya'da Hunların oluşturduğu Türk sanatının ilk ve en önemli üslubu, hayvan üslubudur. Bozkır kültüründe iç içe yaşanılan hayvanların, insanların soylarının dayandığı hayvan-atalar olarak kabul edilmesi, koruyucu ruh olduklarına inanılması, kalıntılarına saygı gösterilmesi, hayvan kılığına girildiğinde gücüne sahip olunduğuna inanılması gibi Şamanizm ve totemlere dayalı inançların etkisiyle ortaya çıkan söz konusu üslup[289], eski çağ boyunca -bölgelere göre değişen özellikler sergilemekle birlikte- Asya Kıtası'ndan Avrupa'nın doğusuna kadar, çok geniş bir coğrafi alana yayılmaktadır[290]. Hayvan üslubu İslâmi devirle birlikte Abbasilerle Samarra'ya, Gaznelilerle Asya'nın güney-batısında, Büyük Selçuklularla İran, Irak ve Anadolu gibi merkezlere girerek X-XIV. yüzyıllar arasındaki Türk-İslâm sanatı içerisinde de etkisini hissettirmeye devam etmiştir[291].

Orta Asya hayvan üslubu geleneğinin yanında, yerli kültürler ve İslâm inancının etkileriyle şekillenen[292] sembolik anlamlarla yüklü çeşitli hayvanlar, insan tasvirleri, sfenks, grifon, siren, ejder, çift başlı kartal gibi hayali yaratıkların oluşturduğu zengin figür çeşitliliği, Anadolu Selçuklu mimarisinin kendine has özelliklerinden birini oluşturmaktadır. Beylikler döneminde Menteşe Beyliği'nin eseri olan Peçin'deki Ahmet Gazi Medresesi ve Selçuklu üslubunu sürdüren Karamanoğulları Beyliği eserlerinde önemli örnekleri bulunan figürlü süslemelerin[293], mimari yüzeylerde kullanımının XV. yüzyıldan itibaren büyük ölçüde sona erdiği, bu devirlerden günümüze ulaşan eserlerden anlaşılmaktadır.

Yeşil Cami'nin süsleme programında -tek bir motif olmakla birlikte- figürlü süslemeye yer verilmesi, Selçuklu etkisinin devamını göstermesi ve Osmanlı mimarisindeki ender uygulamalardan biri olması açısından oldukça önemlidir. Söz konusu figür, -kuzeybatıdaki hariç- tabhanelerde yer alan alçı duvar kaplamalarında,

---

[289] Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007, s. 148.
[290] Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, İstanbul: M.E.B. Yayınları, 1972, s. 124; Mülayim, *Değişimin Tanıkları*, s. 111.
[291] Z. Kenan Bilici, "Anadolu Taş Tezyinatında Hayvan Üslûbu (Erken Devir Örnekleri Üzerine Bir Deneme)", *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, S. II, İzmir, 1983, s.21.
[292] Şerare Yetkin, "Bazı Selçuklu ve Beylikler Devri Taş Süslemelerindeki Figürlü Plâstikle İlgili İkonografik Yorumlar", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar -Güner İnal'a Armağan-*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayını, 1993, s. 595.
[293] Yetkin, "Bazı Selçuklu ve Beylikler Devri Taş Süslemelerindeki Figürlü Plâstikle İlgili İkonografik Yorumlar", s. 597-599.

bitkisel bezemeli uzunlamasına dikdörtgen levhaların köşebentlerine karşılıklı olarak işlenen, birer kuş figürüdür. Figürler alçı levhanın oluşturulduğu kalıba alçak kabartma oluşturacak şekilde, yüzeysel olarak işlenmiştir. Kısmen uzun boyunlu, kanatları açık ve ayaklarını geriye doğru atacak şekilde -uçar vaziyette- işlenen figürün bir su kuşu olduğu düşünülebilir (Foto. 342-344, 349-350, 363, 370-372). Bu figürlerin ilk bakışta dikkati çekmeyecek kadar küçük boyutlu olarak ve normalde bezemesiz de bırakılabilecek köşebent yüzeylerine işlenmesi, salt süsleme anlayışının ötesinde figürlerin temsil ettiği manevi anlamların etkisi olduğunu düşündürmektedir.

Orta Asya'da eskiçağlardan beri kuşların, gerek genel anlamda gerekse türlerine göre çeşitli sembolik anlamlar taşıdığı bilinmektedir. Kuşun ruhun simgesi olduğu, Orhun yazıtlarındaki ölümle ilgili ifadelerden anlaşılmaktadır. Uçmak sözcüğü Türkçe'de ölümü ima ediyordu. Aynı zamanda cennetin simgesi olan kuşlar, şamanlar tarafından suretine bürünülen ve yardım alınan ya da koruyucu ruh olarak edinilen hayvanlardan sayılıyordu[294]. Türlerine göre kaz, kuğu, güvercin, bıldırcın, sülün, tavus kuşu gibi yırtıcı olmayan bazı kuşların; yiğitlik, güzellik, iyi şans, ölümsüzlük, uzun hayat, kötülük, başarı, mutluluk gibi birtakım simgesel anlamlara sahip olduğu ve kutsal sayıldığı bilinmektedir[295]. Ayrıca İslâmi dönemde de ruhların kuş olup göğe uçtukları inancına, sufilere ait hikâyelerde sık rastlanmaktadır[296]. Bu anlamda, eski geleneklerin yanında Yeşil Cami'deki kuş figürlerinin yapının genel dini hüviyetine uygun sembollerle örtüştüğünü söylemek mümkündür.

3.4.5. Mimari Plastik

Teknik birer yapı elemanı olmalarının yanında her biri kendi içinde farklı formlar sunan; geçiş unsurları, açıklıklar, kemerler, sütunlar, sütun başlıkları, mukarnaslar ve silmeler Yeşil Cami'nin şekillenmesinde rol oynayan diğer mimari unsurlardır. Kemer ve mukarnasların dışındaki unsurlar, süslemeye bağlı olarak yer aldığı bölümlerde detaylandırıldığı için sadece söz konusu iki yapı elemanı ve bu elemanların Yeşil Cami'deki uygulamaları hakkında bilgi verilecektir.

---

[294] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 3. Baskı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010, s. 174.
[295] Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, s. 175.
[296] Ögel, *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, s. 7-8.

Mimaride özellikle iki duvar veya ayak arasına binerek o açıklığın üstünü örten kavis şeklindeki mimari elemana kemer denilmektedir[297]. Yeşil Cami'de kullanılan çeşitli kemer şekilleri içerisinde sivri kemer; yan kanatlarda kırma çatıyı oluşturan iskelet (Foto. 21-22) ve giriş holünün iki yanındaki devşirme sütunların taşıdığı üçlü kemerlerin (Foto. 26) dışında giriş sofası (Foto. 27), yan eyvanlar (Foto. 33-34), şahnişinler ile kapı ve pencerelerin açıklıklarında görüldüğü üzere en çok kullanılan kemer çeşidi olmuştur.

Söve ve kirişlerle desteklenen dikdörtgen formlu alt sıra pencerelerinin üzerinde, duvar örgüsünün yükünü açıklığın iki yanında dağıtan boşaltma kemerlerinin[298] oluşturduğu alınlıklar, dışta taş (mermer) süslemenin yoğunlaştığı yüzeyleri oluşturması açısından önem taşımaktadır (Foto. 15, 17, 20, 164, 174, 178, 182, 190, 194). Söz konusu alınlıkların çizimleri yapılırken, buradaki kemerlerin tek merkezli olduğu; tepe noktasından karşılıklı olarak on beş derecelik açıyla inen iki doğru parçasıyla, pencere açıklığı boyutundaki kemer genişliğinin merkezinden gelişen dairenin, birbiriyle kesişecek şekilde çizilmesiyle meydana getirildiği anlaşılmıştır. İç kısımda ise yan kanatlardaki tabhanelerin pencereleri ile ahşap dolap nişlerinde (Foto. 70, 72, 74, 241-245), hünkâr mahfilinin sahanlığındaki pencere ve kapılarda (Foto. 32, 83-84), ayrıca bu mahfilin iki yanındaki tabhanelerin pencerelerinde (Foto. 91-92); duvar örgüsünde kemer olmamasına rağmen çini süslemeli sivri kemerli alınlıklar oluşturularak, cephe pencereleriyle form uyumu ve simetrisinin sağlandığı görülmektedir.

Yapıda kıble yönündeki ve yan eyvanların alt sıra pencere düzenlemeleri mermer plakalarla kaplı olup, düzenlenişleri bakımından diğer pencerelerden ayrılmaktadır. Yan eyvanların pencereleri dıştan, düz bir silmeyle duvar yüzeyinden çökertilerek, pencere açıklığı ile sivri kemerli alınlık kemerini çevreleyecek şekilde düz bir silme elde edilmiştir. Silme yüzeyinden tekrar kabartılan alınlık yüzeyi ise işlenmeden yalın olarak bırakılmıştır (Foto. 212, 218). Kıble yönündeki eyvanın pencereleri, dıştaki düz silmenin ardından silindirik kesitli içbükey ve dışbükey birer silmeyle kademelendirilmiş olup pencere açıklığının üzer,i yekpare mermer plakalarla

---

[297] C.Esad Arseven, "Kemer", *Sanat Ansiklopedisi*, C.II, 2. Baskı, Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1966, s.1006.
[298] Selçuk Mülayim, "Kemer", *İslâm Ansiklopedisi*, C.25, *Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2002*, s. 252.

kaplanarak dikdörtgen formlu yalın alınlıklar elde edilmiştir (Foto. 223, 229). Farklı olarak mihrabın iki yanındaki pencerede, söve ve kirişleri çevreleyen düz silme yukarıya doğru devam ederek alınlıkta sivri kemer formu oluşturmaktadır (Foto. 236, 239). Bu uygulamayla tüm alt sıra pencerelerinin birbirleriyle uyumlu olacağı ve kıble eyvanındaki dört adet alt sıra penceresinden ikisinde görülebilmesi dikkate alındığında, bu kısımların tamamlanamadan bırakıldığı söylenebilir.

Orta sofanın aydınlık kemerindeki yay kemerli pencerelerin (Foto. 21) dışında, üst sıra ve kasnak pencerelerinin uzunlamasına dikdörtgen formlu içlik ve dışlıkları, sivri kemerli olarak düzenlenmiştir (Foto. 31, 46-47, 73, 75, 86, 88). Farklı olarak yan eyvanların güneyindeki tabhanelerin kasnağındaki içliklerde, biri yine sivri kemerli olmak üzere iki farklı pencere formuna yer verilmiştir. Sekizgen kasnağın her yüzeyinde atlamalı olarak sıralanan bu pencerelerden -sivri kemer benzeri- farklı form sunan pencereler kördür (Foto. 68-71). Aynı şekilde; kıble yönündeki eyvan, orta sofa, yan eyvanlar ve bu eyvanların kuzeyindeki odalarda da bir kısmı kör olmasına rağmen üst örtü çevresindeki pencereler, karşılıklı yerleştirilerek simetri sağlanmıştır (Foto. 47, 73, 75, 132, 303)

Giriş sofasının orta sofaya geçit veren sivri kemerli açıklığı tamamen mermer kaplanarak iki yanındaki ve üst kısmındaki çini kaplı mahfillerden ayırt edilmiş, ayrıca kitabelik ve yan kısımları, çeşitli silmelerle kademelendirilerek tezyini karakteri ön plana çıkarılmıştır (Foto. 27).

Orta sahından güneydeki tabhanelere geçişte düz kiriş ve sövelerin oluşturduğu giriş açıklığının üzeri örülerek sivri kemerli bir alınlık elde edilmiş ve yüzeyi işlenmeden bırakılmıştır. Ayrıca giriş açıklığının üst lentosu, basık kemer biçimi verilmiş bir kaplama ile örülerek keskin hatların yumuşatılması sağlanmıştır[299] (Foto. 30). İki yanda, üst kata geçişi sağlayan merdivenlerin iki ucundaki kapılar, yine üst katta şahnişinlerin bulunduğu köşe odalarının kapıları ile bu odalardaki minareye geçit veren kapılar, sivri kemerli bir açıklığın arkasına yerleştirilmiştir. Osmanlı döneminde sık görülen bu uygulamayla –yan eyvanların güneyindeki tabhane girişlerinde olduğu gibi- kapıların mukavemeti köşelerde zayıflatılmıştır (Foto. 251-252, 255-256, 263-

---

[299] Afife Batur, *Osmanlı Camilerinde Kemer, Strüktür-Biçim İlişkisi Üzerine Bir Deneme (1300-1730)*, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, 1974, s. 67.

264266, 271). Hünkâr mahfilinin iki yanındaki tabhanelere geçiş, bir silme ile kademelendirilen düz söve ve kirişle sağlanmış olmakla birlikte açıklıkların üzeri sivri kemerli alınlık oluşturacak şekilde duvar yüzeyinden çökertilmiştir. Fakat burada, şimdiye kadar sözü edilen örneklerden farklı olarak, açıklığın genişliği ile alınlık arasındaki orantısızlık dikkat çekicidir (Foto. 87).

Osmanlı döneminde en yaygın kullanımın gerçekleştirildiği ve en başarılı şekilde kullanılıp değerlendirildiği şehre mal edilen Bursa kemeri[300], kilit taşının düz olması sebebiyle bulunduğu mekânlara daha geniş açıklıklar sağlamaktadır. Bu nedenle özellikle tabhaneli camilerde, kıble aksındaki iki ana mekânı birbirine bağlamak için en ideal kemer formu olmuştur. Bu uygulamanın Yeşil Cami'deki örneğinde; orta sofanın yan duvarlarındaki mermer kaplama kemer yüzeyinde de devam ettirilmiş, kemer ayakları yalın bırakılmayarak süslemeye dâhil edilmiştir. Ayakların düzenlenişinde; yedi sıra mukarnaslı yastıkların hemen altında yine mukarnas kavsaralı küçük birer niş, duvar yüzeyinden iki sıra silme ile çökertilen bu nişlerin altında ise köşe sütuncelerine yer verilmiştir. Sütuncelerin mukarnaslı başlıklarındaki oyma işçiliği, üst kısma göre daha yüzelsel olduğundan ilk bakışta dikkat çekmemektedir (Foto. 46, 200-201). E.H. Ayverdi, Bursa'da bu uygulamanın ilk örneğini oluşturan Yıldırım Camii'ne (1400) bakarak, Yeşil Cami'deki büyük Bursa kemerinin ayaklarındaki düzenlemelerin uygun oran ve ölçülerine kavuştuğunu ifade etmektedir[301]. Yaratılan plastik etkinin yanında, kilit taşının karnında yer alan kalem işi bezeli alçı şebekeli muhteşem levha ile Yeşil Cami'deki düzenleme, dönemi içerisindeki diğer örneklerden ayrılmaktadır (Foto. 294-295).

Bursa kemerinin yapıdaki diğer örnekleri, şahnişinler ile mahfillerde yer almaktadır. Orta sofanın kuzeyindeki hünkâr mahfili ve bugün müezzin mahfili olarak kullanılan küçük mahfillerde, tüm yüzeylerde olduğu gibi kemerler de mukarnaslı yastıklarıyla birlikte çini ile kaplanarak malzeme bütünlüğü korunmuştur. Çini ile bezenmelerinin dışında kemerlerin boyutları dikkate alındığında, bu kemerlerin taşıyıcı fonsiyonundan çok, süsleme amaçlı olarak tasarlandığı söylenebilir (Foto. 35-39, 76-80). Şahnişinlerin dışa açılan bursakemerlerinde de aynı durum söz konusudur. (Foto.

---

[300] Aslanapa, *Osmanlı Devri Mimarisi*, s. 27.
[301] Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi Mehmed ve II. Murad Devri*, s. 538.

15-16, 198). Şahnişinlerin önündeki odaya açılan geniş açıklıklarda, ön yüzden farklı olarak sivri kemerler kullanılmıştır. Mermer plaklarla kaplanan kemerin üst tarafında ayrıca iki sıra halinde dikdörtgen plakaların bulunması, esasında tüm duvar yüzeyinin mermer plakalarla kaplı olabileceğini düşündürmektedir (Foto. 95).

Yeşil Cami şadırvanını çevreleyen ve ilk yapıya ait olmayan kaş kemerlerin (Foto. 8) dışında, bu kemerin dilimli olarak ve tamamen bezeme amaçlı olarak kullanımı; pabuçluklarda, yan kanatlarda yer alan tabhanelerin alçı gözlerindeki köşebentlerde ve giriş holünün kıble aksında giriş sofasına açıldığı kısımda görüldüğü üzere oldukça yaygındır (Foto. 25, 30, 32, 199, 326, 332, 349, 351, 357, 367).

Yapıda yay kemerin tek örneği, cümle kapısında görülmektedir. Gri ve beyaz renkli kamalı taşlarla örülen kemerin yastık taşları, dışa hafif çıkıntılı iki sıra mukarnasla işlenmiştir (Foto. 206). Daha önce ifade edildiği üzere yapının içinde kullanılan kemerlerin büyük çoğunluğunda, çini süslemenin kullanılmadığı durumlarda dış cephede olduğu gibi mermer malzeme kullanılmış, böylelikle bulunduğu sıvalı yüzeyden ayırt edilerek plastik etkileri vurgulanmıştır (Foto. 34-36, 87-94-95).

Mimaride içerlek bir kısımdan üstte bulunan çıkıntılı bir yüzeye geçerken, bir destek ve aynı zamanda bir süs oluşturmak üzere kullanılan prizma biçimindeki küçük bindirmeliklere *mukarnas* denilmektedir[302]. İslam sanatına özgü bir öğe olan mukarnasın[303], XI. yüzyılda Mısır'da doğup, Orta Asya'ya doğru yayıldığının kabul edenler olduğu gibi İslâm dünyasındaki merkezi konumundan dolayı, Bağdat ve çevresini kaynak olarak kabul edenler de vardır[304]. Badem, kanat, diş, peş, yırtmaç ve püskül gibi bölümlere ayrılan[305] (Şekil 123) mukarnaslar, en basitinden en karmaşık olanına kadar daima düzlemsel bir geometrik şeklin, üçüncü boyuta aktarılmış halidir[306]. Üç boyutlu olmasının yanında bir yüzeyden diğerine geçişin farklı formlarla

---

[302] Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, 6. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995, s.98.
[303] Ayla Ödekan, "Bir Mukarnaslı Portal Yarım Kubbesi Geometrik Şemadan Üçüncü Boyuta Geçiş Örneği", *Ord. Prof. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*, Ankara: T.T.K. Basımevi, 1988, s. 438. S. 437-445.
[304] Selçuk Mülayim, "Mukarnas" *İslam Ansiklopedisi*, C.XXXI, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2006, s. 127.
[305] Celal Esad Arseven, "Karnas", *Sanat Ansiklopedisi*, C.II, 2. Baskı, Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1966, s.966.
[306] Fatin Uluengin, *Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları*, 2. Baskı, İstanbul: YEM Yayınları, 2007. s. 202.

sağlanması, gölge-ışık oyunlarına bağlı olarak olarak sürekli değişen güçlü bir plastik değer yaratmaktadır[307].

Taş, çini, tuğla ve alçı malzeme örneklerinin sergilendiği Yeşil Cami'de; taçkapı, mihrap, örtü sistemi, geçiş öğeleri, taşıyıcılar, minare şerefeleri, sütun başlıkları ve silmeler olmak üzere mimaride mukarnasın uygulanabileceği tüm yüzeylerden olabildiğince yararlanılmıştır. Hünkâr mahfilinin sahanlığının kubbesi ile yan eyvanlar ve bu eyvanların güneyindeki tabhanelerin mukarnaslı pandantif şeklindeki geçiş öğeleri, mukarnasın örtü sisteminde değerlendirildiği unsurlar olarak öne çıkar (Foto. 69, 71, 85, 302). Geri kalan uygulamaların ise tamamen bezeme amacıyla gerçekleştirildiği görülmektedir.

Kuzey cephenin ortasındaki anıtsal taçkapı, mukarnasın ifade ettiği plastisitenin en güçlü hissedildiği bölümdür. Kavsarayı kuşatan, yırtmaç ve dişlerin keskin hatlarla belirtildiği oniki sıra mukarnas hücresinin iki sırası, yapının içinde de örnekleri bulunan dilimli kemercikler ile çevrilmiş, ayrıca orta kısma yakın olan sıra diğer hücrelerden farklı olarak istiridye kabuğu biçiminde tasarlanmıştır. Bu sıranın altından başlayarak etek kısmına doğru gelişen püsküllerden ilk dördünün kesiti, yıldız şeklindedir (Şekil 21). Etek seviyesinde köşelerde, pencerenin iki yanında ve kavsaranın yan yüzlerinde, şişkin karınlı bir vazo formu meydana getiren destekler ile en alt seviyedeki ters yerleştirilmiş rumî motifleri, taçkapıdaki mukarnas dizisinin odak noktalarını oluşturmaktadır (Foto. 157). Taçkapının yan nişlerinde ve kuzey cephedeki mihrabiyelerin kavsaralarında, her sırada hemen hemen aynı forma sahip mukarnaslı hücrelere yer verilmiştir. Yan nişlerdeki bir sıra püskül ve mihrabiyelerdeki konsollar, taçkapıdakiler ile aynı formda tasarlanarak üslup birlikteliği sağlanmıştır (Foto. 162, 173). Yapının içinde büyük bursa kemerinin ayaklarında yer alan küçük hücreler, gerek form gerekse mukarnaslı kavsarası ile mihrabiyelerin sadeleştirilmiş şekli gibidir (Foto. 201). Taçkapıyla aynı usûlde düzenlenen yapının eşsiz güzellikteki çini mihrabın kavsarası, mihrabiye ve taçkapı nişleriyle uyumlu hücre sıralarından oluşmakla birlikte, bu örneklerdeki gibi püskül ve iri konsollara yer verilmediği görülmektedir (Foto. 56, 58).

---

[307] Ayla Ödekan, "Mukarnas Bezeme", *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri I*, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1988, 475.

Yapının süsleme programında mukarnasın en yaygın kullanımı, ayırıcı kuşak yüzeylerinde gerçekleştirilmiştir. Cephe pencerelerinde, alınlık yüzeylerinde olduğu gibi açıklıkların söve ve kirişlerindeki mukarnaslar da her pencerede birbirinden farklı tasarlanmıştır (Foto. 376-382). Mihrap üzerindeki bir kuşak ve tabhanelerde yer alan alçı duvar kaplamalarındaki pervazlarda, mukarnasların malzemenin yapısına bağlı olarak daha sade uygulandığı görülebilmektedir (Foto. 48, 50, 322, 329, 334, 345). Mukarnaslı kuşakların yapıdaki diğer örnekleri; giriş holünün kalemişi, hünkâr mahfilinin çini süslemeli tavanlarında yer alır (Foto. 32, 275). Sözü edilen mukarnas uygulamalarından farklı form ve düzenlemenin bulunmadığı diğer örnekler içerisinde, taş ve çini malzemeli kemer yastıkları da ince işçiliklerin sergilendiği kısımlar olması açısından dikkate değerdir (Foto. 45, 80, 200, 206).

IV. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Yeşil Cami'nin de dâhil olduğu zaviyeli camiler, ibadet alanının dışında, fetih politikasına bağlı olarak halkın örgütlenmesinde rol oynayan sosyal mekânlarıyla, Erken Osmanlı mimarisinin en önemli yapı tipini oluştururlar. Kıble yönündeki eyvan ve ortadaki kapalı avluya açılan yan eyvanlar ile üç eyvanlı bir plan şemasına sahip bu yapılarda, yan eyvanların bir veya iki tarafına karşılıklı olarak yerleştirilen zaviye/tabhane mekânları yer alır. Genellikle eyvan ve tabhane odalarının oluşturduğu yan kanatlar, orta akstaki iki ana mekândan daha aşağı seviyede tutulur. Yalnızca Bursa'da inşa edilen üç yapıda: Hüdâvendigâr Camii (1363-1366), Yıldırım Bayezid Camii (1400 tarihli vakfiyesi mevcut) ve Yeşil Cami'de, bu kuralın dışına çıkılarak yan kanatların ana mekânlarla aynı seviyede düzenlendiği görülür[308]. Bu özelliğinin dışında Yeşil Cami, simetrik olarak düzenlenen üst katı ve burada yer alan muhteşem güzellikteki hünkâr mahili ile de dönem içerisindeki diğer yapılardan ayrılmaktadır. Fakat Yeşil Cami'nin asıl önemi, mimariye bağlı süsleme sanatlarında uygulanan malzeme ve süsleme çeşitleri bakımından, erken Osmanlı döneminin en zengin yapısı olmasından kaynaklanmaktadır.

Yapının süsleme programında bu çalışma sırasında detaylı olarak incelenen taş, ahşap, kalem işi ve alçı süsleme ile yapıda önemli bir yere sahip olan çini malzeme

---

[308] Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinin İlk Devri*, s. 83.

kendi içinde değerlendirildiğinde, Yeşil Cami'nin süsleme programı şu şekilde özetlenebilir.

Taçkapı, pencereler ve şahnişinlerde olmak üzere yapıdaki *taş süslemenin* tamamına yakını dış cephede toplanmıştır. Kuzey ve güney cephe kendi içinde, yan cepheler de biriyle aynı olmak üzere yapının simetrik planının, cephe düzenlenişi ve süslemeye de aynı şekilde aktarıldığı görülmektedir ki Yeşil Cami, bu uygulamanın erken dönemdeki ilk örneğini oluşturmaktadır.

Yapının giriş cephesi ayrı bir hassasiyetle ele alınarak vurgulanmıştır. Tamamen mermer plakalarla kaplanan ana cepheyi, iki yanında eşit parçalara bölen taçkapı; dışta sırasıyla bitkisel ve yazılı süslemelere sahip birbirinden farklı kuşakları, iri mukarnaslı kavsarası, rumî üslubundaki köşelikleri, kitabeleri ve köşeliklerde olduğu gibi baştan aşağı rumîlerle bezeli yan nişleri ile dışta süslemenin en yoğun olduğu bölümdür. Taçkapı, söz konusu özellikleriyle daha çok Selçuklu döneminin anıtsal taçkapılarını anımsatmakla birlikte erken Osmanlı döneminde kavsara köşeliklerinin süslendiği tek örnek olmasıyla da ayrı bir öneme sahiptir. Taçkapının doğu ve batısında; altta, ortadaki birer mihrabiyenin iki yanındaki birer pencere ve üst kısımdaki ikişer şahnişin, giriş cephesini tamamlayan diğer unsurlardır. Kuzey cephe pencerelerinin, mukarnaslı söveleri ve süslü alınlıklarına ek olarak; pencere açıklığı ile alınlığı çevreleyen yazı kuşağı ve süslü alınlık köşelikleri ile diğer cephelerdeki pencerelerden ayrılmaktadır. Mihrabiyeler, rumî üslubundaki köşelikleri, mukarnaslı kavsaraları ve köşe sütunceleriyle taçkapının sadeleştirilmiş şekli olarak oldukça plastik bir etkiye sahiptirler. Yapının dışındaki tek geometrik süslemeyi oluşturan korkulukları ve zarif Bursa kemerleri ile hareketlendirilen dört adet şahnişinden köşelere denk gelen ikisi, sadece sivri kemerli birer pencere ile kuzeydeki tabhanelere -tonoz seviyesine yakın bir yerde- açıldığından dolayı buralara geçit yoktur. Dolayısıyla aydınlatma dışında bir fonksiyonu bulunmayan bu şahnişinlerin, simetriyi sağlamak adına estetik kaygıyla oluşturulduğu rahatlıkla söylenebilir.

Alt sıra pencereleriyle üstteki şahnişinleri ayıran dilimli, yalın kitabelikler, taçkapının iki yanında ve köşelerde tam, yan bölümlerin ortasında yarım olarak dışarıya taşırılan ayaklar ile bu ayaklardan cephe yüzeyine geçişi sağlayarak yan bölümleri kesintisiz olarak dolanan silmeler, giriş cephesindeki mimari plastiği tamamlayan diğer unsurlardır. Alt sıradaki pencere ve mihrabiyelere ulaştığında sayısı artan çeşitli

profillerdeki bu silmeler; söz konusu kısımların geniş bir yüzey halinde cepheden dışa taşırılmasını sağlamakta ve eşsiz güzellikteki bu unsurların yarattığı plastik ifadeyi vurgulamaktadırlar (Foto. 15-16).

Ana cephenin dışındaki cephelerde süslemenin görüldüğü yüzeyler, yapıdan dışarıya açılan alt sıradaki pencere düzenlemeleridir. Doğu-batı ve güney cephede, üst örtünün yükü doğrudan beden duvarlarına aktarıldığı için -giriş cephesinde olduğu gibi duvar içinde destekleyici ayaklar bulunmamaktadır- cephelere açılan pencere açıklıkları belirli sayı ve ölçülerle sınırlandırılmıştır. Bu durumun sonucu olarak, açıklıklarla özellikle doğu ve batı cephelerin kıble yönündeki eyvana kadar olan 30.82 m'lik geniş yüzeyleri arasında oluşabilecek orantısızlığı ortadan kaldırma adına, pencere düzenlemeleri yaklaşık 3x6 m. gibi oldukça büyük boyutlarda ele alınmış ve -daha öncesinde örneği bulunmayan- bu uygulamayla cephelere hareketlilik kazandırılmıştır (Foto. 17-19). Tamamen mermerden oluşturularak duvar örgüsünden ayrılan pencereler, cephe yüzeyine girinti oluşturacak şekilde düzenlenmiş olup firuze renkli sırlı tuğlaların oluşturduğu çevreleyici bir kuşağın ardından, çeşitli profillerdeki silmeler ile ikinci kez girinti oluşturan yüzeydeki, sivri kemerli alınlık ve pencere açıklığına geçilmektedir. Kademelenmeyi gerçekleştiren silmeler, açıklığın söve ve kirişlerindeki mukarnas dizileri, alınlık süslemeleri ve üst kısımdaki kitabeliklerin formları, -simetrikleri aynı olmak üzere- her pencerede birbirinden farklı olarak tasarlanmıştır. Bu bakımdan Yeşil Cami, o zamana kadar karşılıklı pencerelerin birbiriyle aynı şekilde düzenlenerek tüm pencerelerin bezendiği ilk yapı olma özelliğini taşır.

Yan cephe pencereleri içerisinde, batı cephedekilerin daha özenli bir işçilikle ele alındıkları dikkat çekmektedir (Foto. 179, 181, 184-185, 188-189, 192-193). Ayrıca kıble yönündeki eyvandan dışarıya açılan pencerelerin (T6), özellikle silmelerin işlenişi ve sövelerindeki mukarnaslarıyla diğer pencerelere göre daha plastik bir ifadeye sahip olduğu, alınlığındaki rumî kompozisyonundaki olgunluk ve işçiliğin kalitesi bakımından da diğer düzenlemelerden ayrıldığı rahatlıkla söylenebilir (Şekil: 27; Foto. 184). Güney cephede, mihrabın iki yanından dışarıya açılan ve birbirinin eşi olan pencere düzenlemeleri (T9), bu cephelerin, önündeki caddeye dönük olmasından dolayı, daha vurgulu ve hareketli olarak ele alınmışlardır. Bu pencerelerde, alınlık ve pencere açıklığını çevreleyen çini kuşak, yan cephe örneklerindeki gibi düz olmayıp dilimli rumî motiflerinin oluşturduğu tepelikler şeklindedir. Alınlıklardaki rumî kompozisyonu da

diğerlerine göre oldukça grift bir tasarıma sahiptir. Yüzeyde en ufak bir boşluk bırakılmayacak şekilde tasarlanan bu kompozisyonda, kurgu ve motiflerin algınışının berrak olmayışından dolayı özelikle T6'nın alınlığı gibi güçlü bir etkiye sahip olmadığı ifade edilebilir (Şekil 38; Foto. 194-197).

Yapının iç kısmındaki taş işçiliğinde, yalın haliyle kaplama olarak kullanılan mermerin plakaların ön planda tutulduğu, böylelikle zengin çini ve kalem işleri arasında, taşın dengeleyici bir rol üstlendiği anlaşılmaktadır. Bu anlamda kıble yönündeki eyvan ile orta sofayı ayıran büyük Bursa kemerinden başlayarak orta sofanın yan duvarlarını bütünüyle kaplayan merner malzemeye, kuzeyde sadece giriş sofasının açıklığını çevreleyecek şekilde yer verilmesiyle; yapının taçkapı-mihrap aksı boyunca uzanan orta eksenin vurgulandığı ve daha önemlisi, bu cephedeki eşsiz çinilerin ön plana çıkarıldığı görülmektedir (Foto. 30-34).

Yine mermer kaplanarak plastik etkileri arttırılan, günümüzde müezzin mahfili olarak kullanılan birimlerin alt kısmı ile kıble yönündeki eyvana çıkan basamakların iki yanındaki pabuçlukların dışında; söz konusu mahfillerin korkulukları, büyük Bursa kemerinin ayakları ve kıble yönündeki eyvanın pencere tavanları, yapı içinde oyma işçiliğinin sergilendiği kısımlar olarak dikkat çeker. Çeşitli kol sayılarına sahip yıldızların oluşturduğu üç farklı kompozisyona sahip kıble eyvanındaki pencerelerin tavanı, Beylikler döneminde sadece Batı Anadolu'da örneklerinin görüldüğü ve hemen hepsine çeşitli yıldız kompozisyonları işlenen taş süslemeli pencere tavanlarının, Erken Osmanlı dönemindeki ilk örneklerini oluştururlar[309] (Foto. 202-205).

Taş malzeme üzerine uygulanan süslemelerde, alınlık, köşelik ve niş gibi geniş yüzeyler başta olmak üzere, rumî üslubundaki kompozisyonların hâkimiyeti açıkça kendini göstermektedir (Şekil: 20, 22-32, 34-38). Taçkapının sütuncelerini çevreleyen kuşakta, boyuna gelişen saplar üzerindeki gülbezekler ve T6'nın alınlığına müstakil olarak işlenen hatayîler, taş üzerine işlenen bitkisel süslemelerin diğer örnekleri olarak öne çıkmaktadır (Şekil 35, 40; Foto. 150-151, 184). Yazı, taçkapıyı çevreleyen iki kuşakta, kuzey cephe pencerelerinde (T2, T4) alınlık ve pencere açıklığını çevrelen kuşaklarda, T4'ün pencere alınlıklarında olduğu gibi bazen tek başına, bazen de T7

[309] Muhammet Görür, "Beylikler Dönemi Mimarisinde Taş Süsleme Programı, *Türkler*, C.VIII, Ankara, 2002, s. 48.

alınlığı ve kitabelerde olduğu gibi rumîli kompozisyonlarla bir arada kullanılarak rumîlerden sonra en çok kullanılan süsleme çeşidi olmuştur (Foto. 150-151, 164-165, 174-175, 188-189). Ayrıca yapının içinde ve dışında, kavsara, söve-kiriş, kemer yastığı gibi muKarnasın uygulanabileceği yüzeylerden maksimum derecede yararlanılmış olduğu da görülmektedir. Bunun yanında, göz önünde bulunmayan tavan süslemeleri bir kenara bırakılırsa, geometrik süslemenin şahnişin ve müezzin mahfillerinin korkuluklarındaki birer örnekle sınırlandırılması, dikkat çekici bir diğer nokta olarak ifade edilebilir.

Bilindiği üzere, Yıldırım Bayezid dönemiyle birlikte kesme taş ve mermerin temel inşa malzemesi olarak yaygınlaşmasıyla, klasik dönemde asıl kimliğine kavuşacak şekilde, yapıların dışında sadeliğe yönelen bir anlayış gelişmeye başlamıştır. Bu tutuma tamamen zıt bir anlayışla şekillendirilen Yeşil Cami, taş süslemelerin zenginliği ile yalnız erken dönem değil tüm Osmanlı camilerinin başında gelmektedir[310]. Erken Osmanlı döneminde taş süslemeleriyle öne çıkan İznik Yeşil Camii (1378-1391), Milas Firuz Bey Camii (1396), Bursa Yıldırım Camii (1400 tarihli vakfiyesi mecut), Edirne Eski Camii (1414), Amasya Bayezid Paşa (1414-19) ve Amasya Yörgüç Paşa (1430) camileri göz önüne alındığında, süslemenin yoğunluğunun yanında cephe düzenlenişi ve işçiliğin kalitesi bakımından da Yeşil Cami, söz konusu örneklerden kesin çizgilerle ayrıldığı görülür. Erken dönemin sonlarına doğru, taş süslemeleriyle de dikkat çeken Edirne'deki Üç Şerefeli Camii ise, oyma işçiliğinden ziyade renkli taş işçiliğini ön plana çıkaran yeni anlayışın habercisi olarak, yukarıda adı geçen örneklerden ayrılmaktadır.

Erken dönem Osmanlı mimarisinde, genellikle yapıların tüm cephelerine aynı derecede önem verildiği bilinmektedir[311]. İstisnai bazı örnekler içerisinde, Yeşil Cami ile kıyaslanabilecek düzeyde bir yapı bulunmamakla birlikte, yine Bursa'da inşa edilen Yıldırım Camii, giriş cephesinin ön plana çıkarıldığı ilk yapılardan biridir. Yeşil Cami ile aynı plan şemasına sahip yapının giriş cephesinde; birbiriyle aynı olan ikişer pencere ve birer mihrabiye ile taçkapının iki yanında simetrik bir düzenlemeye gidilmesi, pencerelerin, armudî kesitli ve düz geniş profilli silmeler ile kademelendirilmesi, pencere açıklığı ile alınlığın ikinci bir silme kuşağıyla çevrelenmesi, bu pencerelerin

---

[310] Özbek, *Erken Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme*, s. 37.
[311] Şakir Çakmak, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Taçkapılar*, Ankara, 2001, s. 21.

sövelerindeki yazıların düzenlenişi, karakteri ve içeriği gibi pek çok bakımdan Yıldırım Camisi'nin Yeşil Cami'ye örnek oluşturduğu anlaşılmaktadır (Foto. 438). Bunun yanında Yıldırım Camisi'nde; yan eyvanlardan dışarı açılan birer pencerenin giriş cephesindekiler ile benzer şekilde oluşturulmasına rağmen, güneydeki tabhane pencerelerin alınlıksız açıklıklar şeklinde düzenlenmesi ve çatıya yakın konumlanan küçük pencere sıraları yüzünden, yan cepheler ağır bir etki uyandırmaktadır[312]. Birçoğunun fonksiyonu olmayan bu üst sıra pencerelerinin Yeşil Cami'de ortadan kaldırılması, ayrıca -daha önce de değerlendirildiği üzere- pencere boyutlarının büyütülmesi ve pencerelerin aynı tarzda düzenlenmesi ile Yıldırım Camisi'ndeki aksaklıkların giderildiği anlaşılmaktadır.

Yeşil Cami'nin cephelerinde, tamamı yüksek kabartma tekniğinde işlenen bitkisel ve yazılı süslemeler, erken dönemde benzeri görülmedik şekilde kaliteli bir işçiliğe sahiptirler. Doğan Kuban, yapının giriş cephesindeki kadar mükemmel bir işçiliğin Anadolu'da örneğinin olmadığını ifade etmektedir[313]. Bitkisel süslemelerde, eğri kesim tekniğinin, motif yüzeylerinin kavislendirilmesinde ve motiflerin detaylandırılmasında ustaca uygulanmasının yanında motiflerin zemine dik olarak kabartılması, kompozisyonu oluşturan her bir unsurun adeta zeminden bağımsız birer öğe olarak algılanmasını sağlayan detaylar olarak öne çıkmaktadır. Yine zemine dik olarak kabartılan saplar, yarım daire profilli olarak veya eğri kesim tekniğiyle "v" oluşturacak şekilde yivlenmiştir. Pencere alınlıklarında, farklı eksenlerdeki çok sayıda kurgudan meydana gelen kompozisyonlarda, genelikle yivli ve silindirik kesitli sapların farklı kurguları birbirinden ayırmak için bir arada kullanıldığı anlaşılmaktadır (Foto. 153, 163, 167, 169). Bu uygulamanın en güzel örneği ile kuzey cephe pencerelerinin köşelik yüzeylerinde görülür. Yivli ve silindirik kesitli iki farklı sapın serbest bir şekilde köşelik yüzeylerini doldurduğu kompozisyonda, motif yüzeyindeki detaylar da bağlı bulunduğu sapa göre yuvarlak yüzeyli veya meyilli olarak işlenmiştir (Foto. 166-167, 176-177). Çini ve kalem işinde, iki farklı kurgunun renk ayrımıyla belirtilmesi göz önüne alındığında söz konusu örnekte sanatçının bu uygulamayı teknikle yorumlaması, dikkate değer bir ayrıntı olarak ifade edilebilir.

---

[312] Aslanapa, *Osmanlı Devri Mimarisi*, s. 28.
[313] Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul: Y.E.M Yayınları, 2007, s. 98.

Yazılı süslemelerde, harflerin düz ya da yuvarlak yüzeyli olarak iki farklı şekilde işlendiği görülmektedir. Yapıda şebekeli oyma tekniğinin örneklerini oluşturan korkuluk yüzeyleri ise ikinci kez işlenmeden bırakılmıştır. Korkuluk yüzeylerine işlenen geometrik kompozisyonların zikzak ve onikigen gibi basit şekillerle oluşturuldığı da dikkate alındığında, bitkisel süslemelerdeki özenin korkuluk yüzeylerine yansıtılmadığı söylenebilir. Zira Yeşil Cami'den önce, İznik Yeşil Camii (1391) ve Milas Firuz Bey Camii (1396) gibi yapıların korkuluk kısımlarında daha gelişkin bir kompozisyon ve işçiliğin sergilendiği örnekleri görmek mümkündür (Foto. 411-412).

Pencere alınlıklarına işlenen, ana ve ara yön doğrultularında düzenlenmiş kurguların oluşturduğu simetrik rumî kompozisyonlarının, Erken Osmanlı dönemindeki uygulamaları oldukça az olmakla birlikte, ilk örneğine İznik Yeşil Camii'nin kuzey cephe batı taraftaki pencere alınlığında rastlanmaktadır. Burdaki alınlığın, duvar örgüsüyle değil de taş üzerine işlenen kemer formuyla oluşturulması, bu tip kompozisyonlar için yüzey araştırmalarının yapıldığını düşündürmektedir[314]. Yeşil Cami'deki örneklerden farklı olarak düz yüzeyli alçak kabartma tekniğiyle yapılmış olan alınlık yüzeyi ve köşeliklerindeki süslemelerde kullanılan motiflerin, henüz ideal form ve oranlarına ulaşamaması[315] da süslemenin deneme niteliği taşımasının bir başka işareti olarak kabul edilebilir (Foto. 408).

İznik Yeşil Camii'den kısa bir süre sonra 1396 yılında, Milas'ta inşa edilen Firuz Bey Camii'nde yer alan rumî süslemelerinin ise Yeşil Cami'deki taş süslemelerle oldukça yakın bir ilişki içinde olduğu görülmektedir. Firuz Bey Camii mihrabının tepeliklerini oluşturan tasarım (Foto. 434), küçük değişikliklerle Yeşil Cami'de T8'in alınlığında taş üzerine işlendiği gibi kalem işi iki örnekte ve türbe mihrabının çini tepeliklerine de uygulanmıştır (Foto 192-193, 274, 313-314, 398). Firuz Bey Camii'nin mihrap alınlığında da Yeşil Cami'deki çok kurgulu simetrik kompozisyonların benzeri görülür. Burada, kurguların algılanışı ve dolayısıyla işçilik, -Yeşil Cami süslemeleriyle kıyaslanamasa da- İznik örneğine göre oldukça başarılı olup, teknik olarak da yüksek kabartma ve eğri kesimin birlikte kullanıldığı görülmektedir. Aynı zamanda yukarıda

---

[314] Özbek, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme*, s. 95.
[315] Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme*, s. 599.

ifade edildiği üzere, farklı kurguların farklı şekillerde işlenerek vurgulanması, Yeşil Cami'den önce söz konusu mihrap alınlığında uygulanmıştır (Foto. 435). Firuz Bey Camii'nin giriş bölümündeki ana kemerin üzengi taşlarında, son cemaat yeri sundurmasındaki konsolların dış yüzünde (Foto. 417-418), taçkapı sövelerinin karın kısmındaki boyuna gelişen süslemede ve mihrap alınlığındaki simetrik kompozisyonda; süslenecek yüzeyin bölümlenmesini sağlayan, sadece konturları işlenen dört ve beş dilimli motifler, Yeşil Cami'de taş başta olmak üzere rumî üslubunda oluşturulan süslemelerin hemen hepsinde görülebilmektedir (Foto. 153, 163, 167, 169, 185, 195, 280, 291). Bunun yanında Firuz Bey Camii'nde özellikle taçkapı alınlığının kemerinde ve mihrap alınlığındaki motiflerin, form itibariyle Yeşil Cami'deki taş örneklerle yakın benzerlikler sunması da, süslemeler arasındaki ilişkiyi açıkça göstermektedir.

Erken dönemdeki taş süslemeli diğer yapılarla karşılaştırıldığında, Yeşil Cami'de, yüzeyle kompozisyon arasındaki ideal uyumun yakalandığı açıkça görülebilmektedir. Mesela İznik Yeşil, Milas Firuz Bey camileri gibi erken dönem taş mihraplarında, mukarnaslı kavsaradan zemine kadar olan yarım sekizgen şeklindeki niş yüzeyinin, yan yana sıralanan örgülü veya geometrik madalyonlar ve enine dikdörtgen kitabelikler ile değerlendirilerek yüzeyde doluluk boşluk dengesinin gözetilmediği, ayrıca tasarımın işlendiği yüzeyle bütünleşmediği dikkati çekmektedir (Foto. 413, 433). Yeşil Cami'nin söz konusu örneklerle aynı formu sunan mihrabiyelerinde ise niş yüzeyinin uzunlamasına dikdörtgen şeklindeki levhalarla bölümlenmesi ve levhaların formuna uygun boyuna gelişen tasarımlara yer verilmesi ile yüzeyle kompozisyon arasındaki bağın sağlandığı görülür. Pencere alınlıklarının süslemeye dâhil edildiği İznik Yeşil Camii'de, -bir pencerenin dışında- pencere alınlıklarına işlenen madalyonların sivri kemerli alınlıklar ile uyumsuz oluşu, Yeşil Cami'deki simetrik rumî kompozisyonlarıyla karşılaştırıldığında da rahatlıkla anlaşılabilmektedir.

Yeşil Cami'nin cephe süslemeleri, sadece kendi içinde değerlendirildiğinde bile tasarım- yüzey ilişkisinin sergilediği mükemmel uyum, belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Taçkapı ve mihrabiye köşeliklerinde, yüzeylerinin şekline göre gelişen, ½ simetriğinde düzenlenmiş serbest kıvrımlı dalların işlenmesi, taçkapı yan nişlerinin daha küçük boyutlu köşeliklerinde ise yüzeye ¼ oranında işlenecek şekilde tasarlanan kompozisyonların tercih edilmesi veya yine yan niş yüzeylerinde, tasarımın kesintiye

uğramadan nişin üç yüzünü de süsleyebilmesi gibi söz konusu örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Pencere ve kapı kanatlarının dışında yan eyvanların güneyindeki tabhanelerde yer alan birer kitaplık, Yeşil Cami'deki *ahşap işlerini* meydana getirmektedir. Oyma, kündekâri, kakma ve kafes tekniklerinin uygulandığı örneklerde, -yan eyvanların pencere kapakları ve giriş sofasına geçit veren kapı münferit olmak üzere- karşılıklı mekânlarda ve kıble yönündeki eyvanın pencerelerinde simetrik olarak düzenlenmiş üç farklı uygulama görülmektedir. Her birinin üç bölüme ayrıldığı çift kanatlı örnekler içerisinde, kıble yönündeki eyvanın alt sıra pencerelerinin oluşturduğu (A5-A8) birinci uygulamada; ortadaki ana levha ile etek kısmındaki levhalar geometrik kompozisyonla bezenmiş, başlık levhaları ise yazıya ayrılmıştır. Kıvrımdallı zemin üzerine sülüs hattın istiflendiği başlık levhaları oyma tekniğinde işlenmiş olup, levhalardaki güzel söz ve hadislerin dile getirildiği ifadeler her örnekte farklı tasarlanarak birebir tekrardan kaçınılmıştır (Foto. 224-225, 230-231, 236, 239). Birbirinden farklı kompozisyona sahip orta ve etek kısmındaki levhalar, camideki kündekâri işçiliğinin örneklerini oluşturur. Türbe kapısıyla birlikte erken dönemin en seçkin örnekleri arasında değerlendirilebilecek söz konusu levhaların kompozisyonunda; kündekâri parçalar orta kısımda sırt oluşturacak şekilde yivlenmiş çıtalar ile çevrelenmiş, sırt oluşturan kısımlar ince şeritler halinde oyularak içleri daha açık renkli ahşap malzeme ile dolgulanmıştır. Ayrıca bu şeritlerle aynı renkteki ahşap malzeme, kompozisyonu oluşturan geometrik parçaların bazılarında da kullanılarak, levhaların genelinde belirgin bir iki renklilik elde edilmiştir (Foto. 232-233, 239). Kıble yönündeki eyvanın batı duvarındaki pencerenin dışındaki diğer üç pencerede (A6-A8), -orta levhaların merkezindeki on kollu yıldızın çevresinde ve kenarlara denk gelen bazı küçük boyutlu parçalar istisna- parçaları oluşturan geometrik birimlerin yüzeyi, yüksek kabartma oluşturacak şekilde rumî ve hatayî üslubundaki motif ve desenler ile bezenmiştir (Foto. 229, 232-233, 236-239). Batı duvarındaki pencere kapaklarında ise orta levhada on kollu yıldızı oluşturan parçalar ve kenarlardaki yarım beşgenlere diğer pencerelerle aynı olan motif ve desenler oyulmuş, fakat etek kısmındakiler de dâhil olmak üzere geri kalan diğer parçalarda farklı bir uygulamaya gidilmiştir. Bu parçalarda geometrik şekilleri çevreleyen çıtalar, merkeze doğru küçülecek şekilde iç içe geçirilerek oluşturulmakla birlikte, bu parçalardaki çıtalar üzerine de diğer pencerelerdeki gibi farklı renkli ahşap şeritlerin uygulandığı görülmektedir (Foto. 223-224). Yeşil Cami'den kısa bir süre sonra, A5-

A8'deki düzenlemenin Bursa'daki Muradiye Camii'nin (1424-1426) giriş kapısında, bazı küçük farklılıklarla birlikte, tekrar edildiği görülmektedir (Foto.484).

Müezzin mahfillerinin pencere kanatları (A9-10), yan eyvanların iki yanındaki tabhanelerin kapı ve pencere kanatları (A11-18), güneydeki tabhanelerin dolap kapakları (A19-20) ile üst kattaki hollerin doğu ve batısındaki ikişer kapıda (A25-26, A29-30) olmak üzere yapı içinde en fazla örneği görülen diğer uygulamada, yüzeyleri sağır bırakılacak şekilde, iç içe basit silmeli çıtalar ile çevrilmiş levhalardan oluşan bir düzenlemeye yer verilmiştir (Foto. 240-245, 259-260, 263-265). Diğer ahşap işlerine göre sade bir işçiliğe sahip bu örneklerde, kıble yönündeki eyvanın pencere kanatlarında olduğu gibi, çıtalardaki silmelerin daha açık renk ahşap ile dolgulandığı görülmektedir (Foto. 246, 249). Yeşil Türbe'nin pencere kanatlarında da kullanılan bu kompozisyon, daha sonraları Bursa'da II. Murad Türbesi (1451) kapısında (Foto. 485), Şehzade Ahmed Türbesi (1441), Edirne Muradiye Camii (1450) pencere kanatlarında uygulandıktan sonra, Fatih döneminde daha da yaygınlaşarak kullanılmaya devam etmiştir[316].

Bu grubun içerisinde, yan eyvanların güneyindeki tabhanelerde yer alan kitaplıklar, kanatların üst kısmındaki kitabelik bölümü ve pervaz düzenlemesiyle diğer örneklerden ayrılır (Foto. 247-248). Geç dönemde yenilendiği anlaşılan, mavi renkli zemin üzerine sarı renkli sülüs hat ve helezoni kıvrımlı dalların işlendiği kitabelikler, yapıda ahşap üzerine kalem işi tekniğinin uygulandığı yüzeylerdir (Foto. 250). Kitabelik ile kanatları birbirinden ayıran pervaz yüzeyi, çıtalarla oluşturulan -köşelerde farklı olmak üzere- iki farklı altıgenin sıralı dizilişiyle bölünerek yüzeyleri sağır bırakılmıştır. Zincirek niteliğindeki bu sade tasarım, çeşitli malzemeler üzerinde diğer beyliklerde de görülmekle birlikte[317] Yeşil Cami'den hemen önce Bursa'da Yıldırım Bayezid Camii'nin kuzey cephe pencerelerinde ve mihrabında da uygulanmıştır.

Orta kısımdaki levhalara işlenen şemse-salbek kompozisyonuyla dikkat çeken son grubun örneklerini; üst kata geçişi sağlayan kapılar (A21-24), üst katta hünkâr mahfilinin iki yanındaki odaların kapıları (A27-28) ve minareye geçişi sağlayan kapılar (A31-32) oluşturmaktadır. Oyma tekniğinde düzenlenmiş kapıların başlık levhaları düz

---

[316] Ersoy, *XV. Yüzyıl Osmanlı Ağaç İşçiliği*, s. 67.
[317] Özbek, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taç Süsleme*, s. 188.

zemin üzerine sülüs yazıyla, etek kısmındaki levhalar ise merkezde yıldız oluşturacak biçimde birbiri içerisinden geçerek düğüm yapan eğri çizgilerle değerlendirilmiştir. Ana levhalara işlenen şemse-salbek kompozisyonunda, levhaların dar tutulmasında dolayı oval formlu şemseler yan kısımlarda kesilmiş ve basık bir hal almıştır. Yüzeyine yüksek kabartma oluşturacak şekilde rumî üslubundaki kompozisyonun işlendiği şemseyi oluşturan yivli hat, iki uçta kapalı form oluşturan karşılıklı birer rumîye dönüşerek salbekleri meydana getirmektedir. Bir ortabağ tarafından çevrelenen salbekler, oyma tekniğinin kullanıldığı yapıdaki tüm örnekler içerisinde alçak kabartmanın görüldüğü tek uygulama olarak dikkat çekmektedir (Foto. 252, 255-258, 261-262, 266, 271-272). Bu örneklerin içerisinde A21, gerek şemse-salbeklerin formu, gerekse kompozisyonuyla diğer örneklerden ayrılmaktadır (Foto. 251).

Batı eyvanın pencere kanatları (A3), söz konusu kapılarla ve özellikle A21 ile aynı usulde düzenlenmiş olmakla birlikte süsleme açısından farklıdır ve diğer örneklerle kıyaslanamayacak kadar olgun bir kompozisyon ve kaliteli bir işçiliğe sahiptir (Foto. 212). Orta kısımdaki levhada şemse ve salbeklerden başka köşelikler de süslemeye dâhil edilerek tüm yüzey, rumî üslubundaki serbest ve simetrik kurgularla bezenmiştir. Ahşap işleri içerisinde Selçuklu etkisinin en fazla hissedildiği örnek olan A3'ün madalyon şeklindeki şemse ve armudî formlu salbek kompozisyonu, Yeşil Cami'den sonra Merzifon'daki Sultan Murad Camii kapısı (1426), Osmancık Koyun Baba Türbesi Kapısı ve Ankara'da Ahi Elvan Türbesi (1429) dış kapısında[318] olduğu gibi bir süre daha uygulanmaya devam etmiştir.

Dikkatli incelendiği zaman A3'ün güney (sol) kanadının orta levhasında, şemseyi oluşturan dairenin üst kısmının hemen soluna, "v" şeklindeki zik-zagların oluşturduğu zencirek motifine başlanıp, iki üç sıra işlendikten sonra bırakıldığı görülebilmektedir (Foto. 217). Ayrıca aynı kanadın etek kısmındaki levhada düğüm oluşturan şeritlerden birinin yivlenerek her iki levhada da geri kalan motiflerin düz yüzeyli bırakılması, yapının inşası sırasında yarım bırakılan süslemelerin taş malzemeyle sınırlı olmadığını göstermektedir (Foto. 215-216). Daha önceki örneklerde silmeli çıta yüzeylerine açık renkli ahşap şeritlerin kakıldığı ifade edilmişti. A3'te çoğu sonradan dökülmüş olmakla birlikte -sadece güney kanadın etek levhasındaki dikey bir

[318] Ersoy, *XV. Yüzyıl Osmanlı Ağaç İşçiliği*, s. 69.

çıtada- farklı olarak ahşap yerine tel malzemenin dolgulandığı dikkati çekmektedir (Foto. 216).

Yapıdaki tüm ahşap işlerinin aksine karşılıklı mekânlarda yer almasına rağmen, yan eyvanların pencere kanatları (A3-A4) birbirinden farklı tasarlanmıştır. A3'ün ilk yapıya ait olduğu tasarım ve süslemelerine bakılarak rahatlıkla söylenebilir. A4'te ise gerek orta kısımdaki ana levhaların sağır oluşu, gerekse başlık ve etek levhalarının aynı kompozisyona sahip oluşu -erken dönemde genellikle bu levhaların süsleme bakımından ayrıldığı görülmektedir-, bu pencere kanatlarının ilk yapıya ait olmayabileceğini akla getirmektedir. Fakat A4'ün oyma tekniğindeki geometrik bezemeli levhalarında, sonradan yenilenen biri dışında, A3'teki tel dolgulama tekniğinin görülmesi ve süslemeli bini kısımlarının türbe kapısıyla aynı oluşu, bu konuda kesin bir değerlendirme yapmayı güçleştirmektedir (Foto. 218-222).

Yapıdaki kapı ve pencere kanatlarının binileri, ayrıca değerlendirilecek kadar itinalı bir işçilik sergilemektedir. Merkeze doğru daralan dikdörtgen formlu başlıklar, silindirik veya üçgen formlu uzun bir gövde ve başlıktan gövdeye geçişte kullanılan zarif mukarnaslar, yapıdaki tüm binilerin ortak özelliğidir. Süsleme bakımından birbiriden ayrılan örneklerden A1, A5-A8'in tüm yüzeyinde, yüksek kabartma oluşturacak şekilde eğri kesim tekniğiyle işlenen rumî kompozisyonları yer almaktadır (Foto. 227-228, 234-235). Türbe kapısı, A3-A4 ile A11-20'de ise binilerin alt ve üst başlıklarında söz konusu örneklerden farklı bir rumî kompozisyonu işlenmiş olup, üçgen formlu gövdede alçak kabartma oluşturacak şekilde balıksırtı motifleri ve basit gülbezeklere yer verildiği görülmektedir (Şekil 65; Foto. 212). A27-28'de silindirik formlu yivli gövdesiyle diğer örneklerden ayrılırken A21-26 ve 29-32'de herhangi bir süslemeye yer verilmediği görülmektedir.

Diğer örneklerden farklı olarak giriş sofasına geçit veren kafes tekniğinde düzenlenmiştir. Giriş açıklığından gelen ışığın loş olan giriş sofasına ulaşması için kapı ve kapıyı çevreleyen kirişlere, küçük çıtalarla oluşturulan dört kollu basit çarkıfelekler çatılmış ve yüzey boşaltılmıştır (Foto. 210-211). Bu çarkıfelek motifine, daha öncesinde yine Çelebi Mehmed dönemine ait Amasya'daki Bayezid Paşa Camii'nin (1414) kıble yönündeki eyvanın doğu duvarındaki pencere kanatlarının başlık levhalarında -büyük

boyutlu işlenmiş tek motif olarak- rastlanmaktadır. Bayezid Paşa Camii'nin dönemine ait olduğu düşünülen[319] pencere kanatlarında aynı motifin görülmesi, yapıdaki diğer örneklerle aynı malzemeden imal edilmesi ve yukarıda ifade edildiği gibi teknik ve süslemenin kapının bulunduğu kısma uygun düşmesinden dolayı, bu kapının da ilk yapıya ait olduğu öne sürülebilir.

Yeşil Cami'deki ahşap işleri ve türbenin kapısı, ceviz ağacından imal edilmiştir[320]. Zaman içinde yapılan müdahalelerin etkisiyle yapıdaki örneklerde belirgin renk farklılıkları ortaya çıkmıştı ve bu durum malzemenin farklı nitelendirilmesine sebep olabiliyordu[321]. 2012 yılında tamamlanan restorasyon sırasında, ahşap işlerine sonradan uygulanan boya, cila gibi maddeler temizlenerek malzemenin asli yapısı ortaya çıkarılmıştır. Ceviz, dayanıklı olması sebebiyle ahşap işlerinde sık kullanılan bir ağaçtır. Erken dönemin en güzel ahşap işleri arasında ifade edilen Bursa Ulu Camii'nin (1396-1399) minberi ve doğu kapısı[322], Yeşil Cami ile aynı dönemde yapılan Merzifon'daki Çelebi Mehmed Medresesi (1414-1417) ve Amasya'daki Bayezid Paşa Camii'nin (1414-1419) giriş kapıları, bu malzemeyle oluşturulan örnekler arasında yer almaktadır. Cevizin dışında kıble yönündeki eyvanın batı duvarındaki pencerenin (A5) sol kanadı ak meşeden imal edilmiş, giriş sofasına geçit veren kapının çatma tekniğindeki parçalardan bazılarında da ıhlamur kullanılmıştır.

Yeşil Cami'nin ahşap işleri içerisinde minber ve vaaz kürsüsü ilk yapıya ait olmayan unsurlardır (Foto. 59-63). 1894 tarihli bir fotoğraftan anlaşıldığı kadarıyla günümüzdeki cümle kapısı da orijinal değildir (Foto. 104, 206). Kapının başlık levhalarındaki yazı ve kıvrım dalların da geç dönem özelliği gösterdiği görülebilmektedir (Foto. 207-208). Fakat geri kalan süslemenin, türbe kapısı ve caminin diğer ahşap işleriyle sergilediği uyum dikkat çekicidir. Başlık ve etek levhalarındaki kündekâri tekniğindeki geometrik kompozisyonun aynısı, türbe kapısının etek levhasında -eğri çizgilerle oluşturulmuş haliyle- ve Bursa Ulu Camii giriş kapısında

---

[319] Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme*, s. 155.
[320] Kıble yönündeki eyvanının batı duvarında yer alan pencerenin sol kepengi ak meşe, diğer bütün pencere ve kapıların ceviz ağacından imal edilmiş, ayrıca giriş sofasına geçit veren kapının çatma tekniğinde oluşturulan parçalarından bazılarında ıhlamur ağacının kullanılmıştır. Onarım ve müdahaleler başlığı altında da ifade dildiği üzere bu bilgiler, 2009-2012 restorasyonunda Yeşil Cami'nin ahşap işlerinin restorasyonunu gerçekleştiren Selçuk Antik Mobilya'nın sahibi restoratör Sedat Bircan'dan alınmıştır.
[321] Ersoy, *XV. Yüzyıl Osmanlı Ağaç İşçiliği*, s. 19-20.
[322] Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme*, s. 320.

(Foto. 437) görülebilmektedir. Ayrıca geometrik birim yüzeylerindeki motiflerin karakteri de türbe kapısındakiler ve caminin kıble eyvanındaki kündekâri örneklerle örtüşmektedir. Ayrıca Yeşil Cami'deki en güzel ahşap eserler arasında değerlendirdiğimiz kıble yönündeki keyvanın doğu duvarındaki pencere kanatlarında yer alan bininin, günümüzdeki kapının binisiyle birebir aynı olması da oldukça ilginçtir. Çünkü eski kapının binisinin farklı olduğu o tarihli fotoğraflardan anlaşılabilmektedir. Yani yeni kapıda eski bininin kullanılması gibi bir durum söz konusu değildir. İlginç olan bir diğer konu, günümüzdeki kapının başlık levhalarıyla ilgilidir. Geç döneme ait olduğu şüphesiz olan levhalarda, kûfi ve sülüsün aynı satırda kullanıldığı görülmektedir ki ileride görüleceği üzere bu uygulama erken Osmanlı döneminde ortaya çıkmış, Yeşil Cami'de de sıklıkla kullanılmıştır. Daha önemlisi, başlık levhasının üst kısımda bir yay oluşturak şekilde yelkeni andıran formun, Çelebi Mehmed'in Merzifon'daki medresesi, Amasya'daki Bayezid Paşa Camii (Foto. 452) ve 1430-1431 tarihli Osmancık Koca Mehmed Paşa Camii'nin giriş kapılarında olmak üzere dönemi içerisinde çokça kullanıldığı bilinmektedir. Kısacası, yapının kalemişi süslemelerinde belirgin bir biçimde görüldüğü gibi, sanki başlık levhaları geç dönemin zevkine göre yeniden yapılmıştır. Son restorasyon sırasında Yeşil Cami'nin ahşap işlerinin onarımını gerçekleştiren uzman Sedat Bircan ve diğer restoratörlere göre ise günümüzdeki kapı tamamen ilk yapıya aittir. Onlara göre, diğer ahşap işleri gibi cevizden yapılan bu kapıdaki mantar, böceklenme ve doğal koşullar gibi çeşitli nedenlerden oluşan bozulma, diğer örneklerle aynı orandadır ve malzemenin yapısı da 20. yüzyıla ait olamayacak kadar eskidir. Başlık levhalarının orijinal olmadığı kesindir. Fakat kapının geneli için sağlıklı bir sonuca ulaşılabilmek için, malzemenin bilimsel yöntemlerle analiz edilmesi gerekmektedir.

Erken dönemin en güzel ahşap eserlerinden biri olan Yeşil Türbe'nin kapısının, yapıdaki ahşap işleriyle arasındaki uyum dikkat çekicidir. Bu nedenle türbe kapısının üzerine kitabesini işleyen Tebrizli Hacı Ahmed oğlu Hacı Ali'nin külliyedeki tüm ahşap işlerinin ustası olabileceği çeşitli yayınlarda ortak kanı olarak ifade edilmiştir. Külliyedeki ahşap işlerinin; sayıca fazla oluşu ve özellikle üst kattaki oyma tekniğindeki örneklerin kalite olarak, A3 başta olmak üzere, diğer ahşap işleriyle kıyaslanamayacak kadar kaba bir işçiliğe sahip olmaları nedeniyle tek bir sanatçıdan ziyade, Hacı Ali'nin nezaretinde belirli bir grup tarafından yapılmış olabileceği daha tutarlı bir görüş olarak öne sürülebilir.

Yeşil Cami'nin ahşap işlerinde, oyma tekniğinde oluşturulan örneklerin fazlalığı, Selçuklu dönemi etkilerinin henüz sürdüğüne işaret etmektedir. Kısa bir süre sonra, XV. yüzyılın ortalarından itibaren kündekâri tekniğinin ön plana geçmesi ve kakma tekniğinin yaygınlaşmasıyla, Osmanlı ağaç işçiliği, farklı bir gelişim sürecine girmiştir[323].

Edirne Üç Şerefeli Camii, hemen hepsi birbirinden farklı tasarlanan kapı ve pencere kanatları ile ahşap işçiliği bakımından oldukça önemli bir yapıdır. Yeşil Cami'deki merkeze doğru küçülen çıtalarla oluşturulan tasarımın, Üç Şerefeli Cami'de; levha yüzeyinde hiç boş yer bırakmadan ve bazı kısımlarda geometrik form oluşturarak şekilde sıralandığı, gelişmiş örnekleri bulunmaktadır (Foto. 501-502, 505). Ayrıca çıta yüzeylerine açılan yivlerin daha açık renkli ahşap malzemeyle dolgulanması, Yeşil Cami'de olduğu gibi buradaki örneklerde de görülebilmektedir (Foto. 506). Yeşil Cami'nin ahşap işleri arasında A5-A8'in ana levhalarında uygulan kompozisyon da, söz konusu caminin doğu avlu giriş kapısının ana levhalarında tekrar edilmiştir (Foto. 499). Bunun yanında, Üç Şerefeli Camisi'ndeki kündekâri örneklerin hepsinde, geometrik birim yüzeyleri boş bırakılarak farklı bir uygulamaya gidilmiştir. Uygulanan kompozisyonlarda; Yeşil Cami'nin mermer korkuluklarında da olduğu gibi Türk sanatında yaygın olarak görülen onikigen geçmeleri, aynı açıyla kırılarak ilerleyen çizgiler, çeşitli kol sayısına sahip yıldızların atlamalı olarak sıralandığı tasarımların ön plana çıktığı görülmektedir (Foto. 498-500, 503-504). Kündekâri örneklerin aksine, Üç Şerefeli Cami'deki oyma işçiliğinin, daha önceki örneklere göre çok daha ileri bir düzeyde olduğu, açıkça kendini gösterir (Foto. 507-512). Oyma işçiliği ile birlikte, sedef, bağa, kemik gibi malzemelerin kakma tekniğinde uygulandığı bu örnekler, yeni anlayışın habercileri olarak, 1484-1488 tarihli Edirne'deki II. Bayezid Camii'nin kapılarından önce, dönemin en seçkin ahşap eserleri arasında yerini almışlardır (Foto. 534-539).

Yeşil Cami'deki *kalem işi* süslemelerin, üst örtü çevresinde yoğunlaştığı görülmektedir. Uygulanan kompozisyonlarda; kubbe geçiş bölgeleri, kubbe ve tonoz yüzeylerinde rumî kompozisyonları başta olmak üzere bitkisel süslemeler hâkim olup,

---

[323] Can Kerametli, "Osmanlı Devri Ağaç İşleri, Tahta Oyma, Sedef, Bağ ve Fildişi Kakmalar" *Türk Etnografya Dergisi*, S.IV, Ankara, 1961, s. 6.

kubbe etekleri ve duvar yüzeylerinde uzunlamasına oval formlu kartuşlar, madalyonlar, kare ve dikdörtgen levhalar içe alınmış yazılı süslemeler de yaygın olarak kullanılmıştır. Geometrik süslemeye ise doğu eyvanı kubbe eteğindeki yazı kuşağını iki yönden çevreleyen basit zikzakların dışında, yer verilmediği görülür.

Türk sanatında kalem işleri, yaygın olarak kuru sıva üzerine uygulandığından özellikle nem gibi faktörlerden kolayca etkilenebilmektedir. Onarımlar sırasında genellikle özgün nakışların ya tamamen yok olup ya da dönemin zevkine göre yenilenmesinden dolayı[324], erken Osmanlı döneminden günümüze ulaşan örnekler oldukça azdır. Bu bakımdan Yeşil Cami'deki zengin kalem işlerinin durumunu belirlemek, sağlıklı bir değerlendirme yapabilmek adına oldukça önemlidir.

Yeşil Cami'nin 2012 yılında tamamlanan restorasyon çalışmaları sırasında, büyük bir bölümü sıva altında kalan kalem işi süslemeleri ortaya çıkarılmış, mevcut olanlar da yenilenmiştir. Yapıdaki diğer süslemeler ve farklı yapılara ait erken dönemden günümüze ulaşabilen örnekler göz önüne alındığında, Yeşil Cami'nin kalem işleri; ilk yapıya ait olanlar -ya da en azından erken devir karakterini koruyanlar-, geç devirde eklenenler ve geç devirde yapısı değişenler olmak üzere, üç farklı gruba ayrılabilir.

Kompozisyonların kuruluşu ve motiflerin karakteri bakımından yapıldığı dönemdeki özelliğini büyük ölçüde koruyabilen kalem işi örnekleri; cümle kapısı ve giriş holünün tavan süslemeleri (K1-K2), giriş sofasının tavan ve duvar süslemeleri (K3) ile kapalı avlu (K4), kıble yönündeki asıl ibadet mekânı (K5) ve doğudaki eyvanın kubbe çevresinde (K7) yer almaktadır.

Sadece yapıdaki taş ve çini süslemelerle karşılaştırıldığında bile K1, K2 ve K3'ün ilk yapıya ait olduğu rahatlıkla görülecektir. K1'in rumî üslubundaki kompozisyonunda, (Şekil 73; Foto. 274) formu ve detayları açısından dilimli şemse-salbeği oluşturan motiflerin birebir örnekleri dış cephenin alınlık kompozisyonlarında da takip edilebilmektedir (Şekil 107 b16-17, 19, 21, 24; 108 c19, 35-39; 110 g16, 19, 21, h18; 111 j1, 3). Kompozisyondaki salbek tasarımı yine taş malzemede T8'in alınlığında (Şekil 37; Foto. 192-193), türbe mihrabının çini tepeliklerinde (Foto. 395,

[324] Demiriz, "Osmanlı Kalem İşleri", s. 297-298.

398) ve kalem işinde doğudaki eyvanın duvarında (Foto. 313-314) küçük farklılıklarla tekrar edilmektedir. Ayrıca K1'de, şemse-salbek kompozisyonunu çevreleyen hatayî üslubundaki kuşağın da taş ve çini süslemeler üzerinde daha gelişkin uygulamalarını görmek mümkündür (Foto. 41-42, 52, 56, 150-151). K2'deki rumî ve hatayî üslubundaki birer kurgudan oluşan kompozisyonun ise yan eyvanların güneyindeki kitaplıklar ve hünkâr mahfilinin sahanlık penceresinin çini alınlıklarında, küçük motif değişiklikleriyle ele alınmış olduğu dikkat çekmektedir (Foto. 84, 247-248, 276).

K3 ile çini süslemeler arasındaki ilişki daha belirgindir. K3'ün tavanındaki silindirik kesitli silme üzerinde, iki rumî motifinin sıralı tekrarından oluşan kompozisyon, hünkâr ve müezzin mahfillerini çevreleyen çini kuşaklarda da yer almaktadır (Foto. 45, 77, 80, 280). Aynı süslemenin, Edirne Muradiye Camii'nin kıble yönündeki eyvanında, çini süslemenin altında kalan ilk dönem kalem işleri arasında da görülebilmesi, tarihlendirmeyi daha da kolaylaştırmaktadır (Foto. 492). K3'ün köşebent yüzeylerini dolduran rumî üslubundaki kompozisyonun da, mahfillerin kemer köşeliklerinde tekrar edildiği görülür. Ayrıca tavandaki şemse salbek kompozisyonunun köşebentlerle aynı karakterde olması, buradaki ma'kılî yazılar ve dilimli köşebentlerin, yapı içerisinde mermer pabuçluklar ve alçı duvar kaplamalarındaki küçük gözlerle form bütünlüğünü sağlaması, söz konusu süslemenin orijinal olabileceğini gösteren diğer ipuçları olarak kabul edilebilir.

K3'ün kalemişleri arasında son restorasyon öncesine kadar, tonoz yüzeyini çevreleyen tığlar ve sofanın yan duvarlarındaki yazı kuşağına dair hiçbir iz bulunmamaktaydı. Kıvrımdallı zemin üzerine kûfi hatla Kelime-i Tevhîd'in tekrarlandığı yazı kuşağında, harflerin taçkapıdaki kuşakla (Foto. 150-151), zemindeki helezoni dalar üzerindeki motiflerin de çini yazılı kuşaklarla segilediği uyum dikkat çekicidir. Süslemenin uzun süre sıva altında kalması bir ölçüde korunmasını sağlamış olabilir. Sapları düğüm yapacak şekilde karşılıklı yerleştirilen iki rumîden oluşan tığların karakteri de erken dönemle örtüşmektedir. Bu süsleme için, XV. yüzyıldan günümüze ulaşan ciltlerin detaylı olarak incelenmesiyle daha sağlıklı bir değerlendirmenin yapılabileceği düşünülebilir.

Kapalı avlunun kubbe çevresindeki kalem işleri (K4) içerisinde en dikkat çekici süsleme, kubbeyi geçişi sağlayan büyük prizmatik üçgenlerin yüzeyinde, serbest kıvrımlı bir dala ait hatayî üslubundaki iri çiçek, gonca ve yapraklardan oluşan

kompozisyondur (Foto. 284). Zeren Tanındı, buket tasarımı olarak nitelendirdiği bu süslemenin yapıdaki çini süslemelerle ve ayrıca XV. yüzyıla ait mavi beyaz çini kaplar, maden işleri ve Umur Bey'in kitap ciltleriyle ilişkisine dikkat çekerek devrinden günümüze ulaştığını ifade etmektedir[325]. Süslemedeki çiçek ve goncaların karakteri, yazarın da ifade ettiği gibi Yeşil Cami'nin çinileriyle örtüşmektedir (Şekil 118; Foto. 40, 53, 56). Ayrıca İznik Kırgızlar Türbesi (XIV. yüzyıl?), Edirne Eski Camii, Muradiye ve Üç Şerefeli camilerinin[326] erken devirden belirli ölçülerde korunarak günümüze ulaşan kalem işleri arasında da söz konusu süslemeyle ilişkilendirilebilecek motifler görülebilmektedir (Foto. 407, 468, 473, 490). Bunun yanında, kompozisyondaki ana motif konumundaki iri yaprakların, erken dönemde sıkça kullanılan ve Yeşil Cami ve Türbesi'nin çinilerinde de görülen -genellikle üç dilimli ve yaprak uçları ayrıca dilimlenen- çınar yapraklarından ayrıldığı, özetle dönem içindeki yaprak motiflerinden farklı bir karakter sergilediği anlaşılmaktadır (Şekil 121 c18, 21; Foto. 397, 407, 422-423, 426, 522, 527, 530). Kapalı avlu kubbesinin geçiş öğeleri içerisinde, köşelere gelen büyük prizmatik üçgen yüzeylerdeki rumî kompozisyonun kuruluşu ve kûfi yazının varlığı da, tasarımın ilk yapıya ait olabileceğinin işaretleridir (Foto. 286). Motiflerin yapısına bakılarak da en azından form açısından süsleme üzerinde ciddi değişikliklerin yapılmadığı söylenebilir. Kompozisyondaki, içleri küçük rumilerle detaylandırılan iri rumîlerin, Yeşil Cami içerisinde çok çeşitli örnekleri sergilenmektedir (Şekil 115). Ayrıca yaprak uçlarının çok sayıda küçük dilimlere ayrılarak işlendiği rumî şekli de -Çelebi Mehmed'in sandukasının çinilerinde ve Edirne Muradiye Camii'nin mihrap çinileri ve kalem işlerinde de görüldüğü üzere- erken dönemde yaygın olarak görülen bir uygulamadır (Foto. 402, 487-488, 494). Buna göre üstten birinci sırayı oluşturan üçgen yüzeylerde yer alan aynı rumî formları da erken devrin mirası olmalıdır. Etek kısmında ilk iki sırayı oluşturan prizmatik yüzeyler üzerinde ise üst sıradakiyle aynı olan kompozisyonun geç devirdeki değişimi açıkça görülebilmektedir (Foto. 284). Bilindiği üzere XVII. yüzyılın ortalarından itibaren

---

[325] Zeren Tanındı, "Yeşil Cami'nin Kalem İşi Süslemeleri", *Payitaht Bursa'da Kültür ve Sanat Sempozyumu (07-08 Nisan)*, Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2006, s. 115-116.

[326] Kırgızlar Türbesi'nin kalem işleri çok fazla müdahaleye maruz kaldığından süslemelerin orijinalliği konusunda kesin bir hükme varılamamaktadır. Fakat kalemişlerinde görülen rumî ve hatayîlerin özelliklerine bakarak bir kısmının erken devirden günümüze ulaşan ilk örnekler olabileceği ifade edilmektedir bkz. Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme*, s. 23; Edirne Muradiye Camii'nin üç farklı tabaka halinde günümüze ulaşan kalem işleri için bkz. Serpil Bağcı, "Erken Dönem Kalemişleri Üzerine Bazı Gözlemler", *İ. Metin Akyurt Bahattin Devam Anı Kitabı (Eski Yakın Doğu Kültürleri Üzerine İncelemeler)*, (ed.) Nezih Başgelen, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1995, s. 33-40 ve 6. dipnot.

mevcut kalem işleri yenilenirken, dönemin zevkleri uygulamaya yansıtılarak; düz yüzeyler halinde sürülen renkler tonlanmaya başlamış, şemseler yerini istiridye kabuğu biçiminde Avrupalı kartuşlara bırakmış, motiflerin işlenişinde de bariz değişmeler kendini göstererek özgün nakışın yapısı az veya çok değişmiştir[327]. Bu nedenle, K4'ün etek kısmındaki kûfi hatlı yazı kuşağında, yazı karakterinin giriş sofası ve taçkapı üzerindeki kuşakla aynı olmasına rağmen, harf uçlarında ve kıvrımdallı zemin üzerinde yer alan rumî formlarındaki bozulmaların da, sonradan yapılan yenilemelerle alakalı olduğu öngörülebilir (Foto. 285-286).

Kıble yönündeki eyvanın kalem işleri (K5) içerisinde kubbe geçiş öğeleri, malakârî tekniğinin uygulandığı kısımlardır. Tamamen rumî üslubundaki ½ simetrik kompozisyonların işlendiği prizmatik yüzeylerde; motiflerin işlenişi, yüzeyin bölümlenişi ve kompozisyonların yapısı dikkate alındığında, nakışların ciddi değişikliklere maruz kalmadığı anlaşılmaktadır. Kasnak pencerelerinin üzerindeki karşılıklı çiçek tasarımının da araştırmacılar tarafından XV. yüzyılın ilk yarısına tarihlendilmesi[328], bu görüşü destekler niteliktedir. Ayrıca son restorasyon çalışmaları sırasında, bu kısımlarda geriye dönük sıva izine rastlanmamış, süslemelerin de çok fazla sayıdaki çivilerle duvara tutturulduğu anlaşılmıştır (Foto. 128-130). Kubbe çevresinde bu tekniğin uygulanmadığı silindirik kesitli silme yüzeyi ve yazı kuşağında iki farklı dönemin izlerinin görülebilmesi (Foto. 292-293), bu tekniğinin sağladığı dayanıklılığı göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Kıble yönündeki eyvan ile orta sofayı birbirine bağlayan Bursa kemerinin karnındaki levha, yapıdaki kalem işi süslemenin en güzel örneklerden birini oluşturur. Levhanın alçı şebekeli geometrik kompozisyonunun, alçı duvar kaplamaları üzerindeki bir levhayla hemen hemen aynı olmasının yanında (Şekil 99; Foto. 336) motiflerin yapısı da, erken dönem süslemeleriyle uyumludur (Foto. 294-295). Orta sofada olduğu gibi kıble yönündeki eyvanın yan duvarlarında yer alan hat levhaları geç dönem ilaveleri olup, yalnızca mihrabın üst kısmındaki kitabelik için kesin bir tarihlendirme yapmak zor gibi gözükmektedir (Foto. 290).

---

[327] Bağcı, "Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar", s. 751.
[328] Yavaş, "Bursa Yeşil Cami'de Yapılan Onarımlar", s.594; Tanındı, "Yeşil Cami'nin Kalem İşi Süslemeleri", s. 115-116.

Yan eyvanların kubbe çevresindeki kalem işi nakışları -bazı küçük farklılıkların dışında- birbiriyle aynı olmakla birlikte buradaki süslemelerin büyük bir bölümü, geç dönemin üslubunu yansıtmaktadır. Fakat süslemelerin bir kısmında, erken devir özelliklerinin görülmesi, var olan süslemelerin geç devir zevkine göre yenilenmiş olabileceği ya da erken dönem süslemelerinden ilham alınarak yeni nakışların işlendiğini akla getirmektedir. Mesela kubbe dilimlerine işlenen nakışlarda, yüzeyi bölümlere ayıran ve sadece konturları işlenerek yüzeyi boşaltılan dilimli motifler, taş ve çini başta olma üzere Yeşil Cami'deki rumî üslubundaki kompozisyonların başlıca özelliklerinden biridir (Foto. 301, 307, 388, 391). Daha belirgin bir örnek olarak batı eyvanındaki kasnağın alt ve üst kısmındaki üçgen yüzeye işlenen simetrik rumî desenleri verilebilir (Foto. 305). Bu desenlerin, daha önce erken devir özelliği gösterdiği gerekçeleriyle açıklanan kapalı avlunun üst sıra geçiş öğelerindeki nakışlarla, motiflerin yapısı dışında, aynı karakterde olduğu görülebilmektedir.

Son restorasyon öncesine kadar sıva altında bulunan kubbe kasnağındaki yazıların; batıdaki eyvanda üç, doğudaki eyvanda iki farklı şekilde olması, yan eyvanlardaki kalem işlerinin geçirdiği değişiklikleri somut bir biçimde göstermektedir (Foto. 303, 305, 307). Farklı olarak doğudaki eyvanın kalem işleri (K7) arasında, erken dönemle daha yakın bir biçimde ilişkilendirilebilecek nakışlar, günümüze ulaşabilmiştir. Kubbe geçişlerinden bazıları ile eyvan kemerinin aynalıklarındaki hatayî üslubundaki iri yaprak, çiçek ve goncalardan oluşan buketler, kapalı avludaki örnekler ile aynı özellikleri sergilemektedir (Foto. 308-309). Doğu duvarının üst kısmındaki kompozisyonun da K3'ün tavan kompozisyonunda olduğu gibi taş ve çini süslemeler üzerinde benzer örneklerini görmek mümkündür. Fakat bu süslemenin yazılı bir madalyonla kesişmesi klasik dönem ilavesi olabileceğini ihtimalini de akla getirmektedir (Foto. 313-314). Eyvanların güney duvarında oldukça büyük boyutlu madalyonlara karşılıklı olarak Fatiha Sûresi'nin işlendiği levhaların benzeri yine Bursa'da, 1439 tarihli Hoca Ali Camii'nin yan duvarlarında da görülmektedir[329]. Sülüs hatla, harf uçları uzatılarak merkezdeki bir yıldız etrafında düğüm ve yıldızlar oluşturacak şekilde istiflenen bu levhaların da geç dönem ilavesi olmadığı öne sürülebilir. Sûrenin başlangıcını oluşturan batı eyvandaki madalyonun, son restorasyon

[329] Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi Mehmed ve II. Murad Devri*, s. 292 (Foto. 514).

sırasında sıva altından çıkarılması da bu levhaların erken döneme tarihlendirilmesine yardımcı olmaktadır (Foto. 136, 304, 311).

Yan eyvanların kuzeyindeki tabhaneler (K9-K10) ile güneybatısındaki tabhanenin (K8) kalem işleri, XVIII. yüzyıl ve sonrasına aittir[330]. Bu bölümlerde üst örtünün yüzeyi ve çevresinde yer alan süslemelerde; bazı motifler ve özellikle yüzeyi paftalara ayıran içleri boşaltılmış tepelikli motifler yapıdaki erken tarihli süslemelere atıfta bulunsa da, rumîlerin yapısındaki değişim ve irice işlenen naturalist çiçek ve goncalar, geçmişin hatırasından çok yeni anlayışın zevklerini vurgulamaktadır (Şekil 74-76, 79, 81, 83; Foto. 71, 73, 75, 315, 319). Bunun yanında bazı süslemelerin daha öncesinde de var olduğu ve sonradan yenilenerek geç dönem özelliklerine kavuştuğu anlaşılmaktadır. K8'in kasnak yüzeylerinde, sülüs-kûfi birlikteliğiyle oluşturulan hadis ve ifadelerin, çini kuşaklardaki metinlerle ilişkisi -ve yenilemeler sırasında harflerin üzerinde fazla bir oynama yapılamayacağı da- dikkate alındığında, yukarıda ifade edilen süslemelerle yaşıt olmadığı söylenebilir (Foto. 316-317). Bu yazılı levhaların altındaki süslemenin de -dilimli yarım şemse içindeki rumîlerin yapısındaki değişimlere rağmen- XVIII. yüzyıldan önce de bu yüzeyleri süslediği öne sürülebilir (Foto. 318). K9 ve K10'un duvarlarında yer alan kalem işi madalyonlar (Şekil 82); yapının giriş sofasındaki (Foto. 28) ve kıble yönündeki eyvanın yazı kuşağındaki çini madalyonlar (Foto. 64), Yeşil Türbenin pencere tavanlarını süsleyen çiniler (Foto. 403), Edirne Eski Camii (Foto. 470), Muradiye Cami (Foto. 489) ve Üç Şerefeli Camisi'ndeki bazı kalemişi madalyonlar (Foto. 524, 532) ile kompozisyon kuruluşu açısından aynı özellikleri göstermektedir. Bu bakımdan hem bu madalyonların hem de üst sıra pencerelerini çevreleyen -madalyondaki kuşakla aynıdır- kuşağın rumi üslubundaki desenlerinin erken devre ait olduğu ve geç dönem onarımları sırasında motif yapılarında değişimlerin meydana geldiği söylenebilir (Foto. 321). Yine K9-K10'un tonoz kemerinin karnına ulamalı usûlde işlenen rumi kompozisyon için de aynı görüş tekrarlanabilir (Şekil 80; Foto. 320). Güneydoğudaki tabhanenin kalem işleri sonradan sıva ile kapatılmış olup son restorasyon sırasında bu kısımda kalem işlerine yönelik herhangi bir çalışma gerçekleştirilmemiştir.

---

[330] Tanındı, "Yeşil Cami'nin Kalem İşi Süslemeleri", s. 116.

Söz konusu örneklerde görüldüğü üzere yapıdaki kalem işlerinin büyük bir bölümü kuru sıva üzerine gerçekleştirilmiştir. Malakâri tekniğinin uygulandığı kıble yönündeki eyvanın kubbe geçişlerinin yanında; güneydoğu-güneybatı tabhanelerindeki ahşap kitaplıkların geç devirde yapılmış olması muhtemel kitabelik kısımları (Foto. 247-248), büyük Bursa kemerinin alçı şebekesi, bu şebekeyi çevreleyen mermer kuşak ve orta sofanın mermer kaplı duvarlarına işlenen hat levhası, kalem işlerinin sıva dışındaki malzemeler üzerindeki örneklerini oluşturur.

Alçı malzeme, geçiş öğelerinde ve hünkâr mahfilinin sahanlığının kubbesinde kaplama malzemesi olarak değerlendirilmiştir. Bu unsurların dışında üst sıra pencerelerinin içlik ve dışlıklarındaki şebekeler, yan eyvanların kuzey ve güneyi ile hünkâr mahfilinin iki yanındaki tabhanelerin ocaklı-nişli duvar kaplamaları, Yeşil Cami'deki alçı süslemelerin yer aldığı kısımlardır. Eski tarihli fotoğraflardan, XIX. yüzyılın sonlarına kadar, günümüzdeki üst sıra pencerelerinin bir kısmının mevcut olmadığı anlaşılmaktadır (Foto. 117, 120). Bu pencereler içerisinde dışlıkların ve kasnak seviyesindeki kör pencerelerin atlamalı olarak sıralanan dairelerden oluşan (fil gözü) alçı şebekelerinin XX. yüzyıldan öncesinde de var olduğu, erken ve klasik dönem yapılarına bakılarak öne sürülebilir (Foto. 17-18, 121, 384). İçliklerde, kıble yönündeki eyvan pencerelerinin dışında, çoğunluğu yine daire esasına dayalı sade şebekelere yer verilmiş, yan eyvanların üst sıra pencerelerinde farklı olarak daire yerine düz şeritler kullanılmıştır. Dışlıklardan farklı olarak iç kısımdaki pencerelerin büyük bir kısmında, şebekeler sivri kemerli bir kayıtla çevrilerek dışta dört yönlü kuşaklar oluşturulmuştur (Foto. 65-66, 68, 71, 75, 132, 137, 374). Kıble yönündeki eyvanın üst sıra ve kasnak pencerelerinde; yüzeyde rumî üslubundaki, dış kuşakta ise hatayi üslubundaki desenlerin oluşturduğu şebekenin tüm yüzeyi, küçük renkli camlarla işlenerek diğer örneklerden çok daha detaylı bir işçilik meydana getirilmiştir (Foto. 375).

Yapının üst katındaki hollerde ve hünkâr mahfilinin yanındaki odalardan kuzeye açılan üst pencere şebekelerinin, müezzin mahfili mermer korkuluklarıyla ve Yeşil Türbe'nin cephelerindeki çini levhalarla aynı tasarıma sahip olması ilginçtir (Foto. 86, 90, 199, 384, 386). Fakat şebekelerin tarihlendirilmesi konusunda bişey söylemek güçtür. Geç dönemde var olan süslemelerden ilham alınarak da yapılmış olabilir ki 1894'ten sonra yapılan taçkapıdaki pencerenin şebekesi ile türbe kapısının başlık ve

etek kısmındaki levhalar arasındaki yakın benzerlik, böyle bir ihtimalin varlığını açıkça göstermektedir (Şekil 105; Foto. 157, 394).

Bursa Yıldırım ve Amasya Bayezid Paşa (1414-1419) camileri ile birlikte Osmanlı dönemindeki üç örnekten biri olan Yeşil Cami'nin duvar kaplamaları (B1-B6), yapıdaki alçı işçiliğinin en orijinal ve güzel örneklerini oluşturur. Orta ve yan kısımlar olmak üzere üçer bölümlü olarak tasarlanan örneklerde, ortada yaşmaklı ocak ve bu kısmın üzerinde geometrik süslemeli bir levha, yanlarda; üstte yine geometrik kompozisyonlu dikdörtgen levhalar, orta kısımda ölçüleri her bir sırada değişiklik gösteren köşebentlere sahip gözler, alt kısımda büyük dikdörtgen formlu ve içleri bölümlenmiş nişler ve mihrabın iki yanındaki maşalıklar olmak üzere hepsinin aynı prensipte düzenlendiği görülür (Foto. 322, 334, 365, 369). B3 ve B4'ün bulunduğu yan eyvanların güneyindeki tabhanelerde, mukarnaslı pandantiflerin aşağıya doğru sarkmasından dolayı, diğer örneklerden farklı olarak arada kalan duvar yüzeylerinde geniş alınlıklar oluşturulmuştur (Foto. 345, 355). Kalıplama tekniğinde oluşturulan düzenlemeler içerisinde, B1 ve B2'de geometrik süslemeyle birlikte kullanılan firuze ve zümrüt yeşili çini parçalar ve büyük ihtimalle sonradan yapılan çizikleme tekniğindeki B3'ün maşalıkları, süslemede kullanılan farklı teknikler olarak dikkat çekmektedir (Foto. 332, 334, 351).

Söz konusu alçı işlerinde, bezemenin işlendiği kalıplar her düzenlemede kullanılmış, fakat uygulandığı bölümler değiştirilerek birebir tekrardan kaçınılmıştır. B3 üzerindeki bir süsleme (Foto. 348) dışında levha veya alınlık gibi geniş yüzeylerde geometrik kompozisyonlar tercih edilmiş, kompozisyonu oluşturan yıldız ve çokgenlerin merkezine çoğunlukla gülbezekler, yıldızlar veya bitkisel motif ve desenler işlenmiştir (Şekil 90, 96-101, 104; Foto. 328, 331, 336, 338, 354, 361-362, 366, 368). Rumî kompozisyonlarına ise genellikle alçı işlerinin taç kısmındaki tepeliklerde, geometrik bezeli levhaları çevreleyen kuşaklarda ve köşebent yüzeylerinde yer verilmiştir (Şekil 85-89, 92-95, 103; Foto. 325-326, 330, 332, 337, 340). B3'ün alınlığındaki rumî motiflerinden oluşan kabarada motif ve sap dışındaki yüzeyler boşaltılarak, süslemenin oluşturulduğu yüzey ve teknik bakımından farklı ve oldukça estetik bir uygulama ortaya konmuştur (Foto. 347). B6'da geometrik şekil yüzeylerindeki çiçek ve yapraklar (Foto. 373) ve B1'in dışındaki alçı işlerinde yer alan dikdörtgen levhalardaki klasik formlu müstakil hatayi motifleri, basit gülbezeklerin

dışındaki bitkisel motifler olarak dikkat çekmektedir. Ayrıca bu levhaların köşebentlerinde, ileride tekrar değinileceği üzere, yapı içindeki figürlü süslemenin tek örneği yer almaktadır (Foto. 342-344, 349-350, 363, 370-373). Yazı olarak B1 ve B2'de olmak üzere sadece Kelime-i Tevhid'in tekrarlandığı yazı kuşaklarına yer verilmiştir. Bu ibarenin kısa oluşu, dolayısıyla kalıba aktarılmasının kolaylığı sebebiyle Selçuklu döneminden itibaren yaygın olarak kullanıldığı bilinmektedir[331].

Erken dönem Osmanlı mimarisinde, özellikle alçı mihrapların ön plana çıktığı Ankara yapıları, Edirne Yıldırım Beyazıd Zaviyesi'nin ocak düzenlemeleri (Foto. 446), Bursa Yıldırım Camii'nin duvar kaplamaları (Foto. 439-445) ve Amasya Bayezid Paşa Camii'nin mihrap ve duvar kaplamaları (Foto. 447-449) gibi döneminden günümüze ulaşabilen alçı işleri incelendiğinde, ortak bir süsleme programının oluştuğu, Yeşil Cami'de B1-B6 üzerindeki süslemelerin oluşturulduğu kalıpların bir kısmının daha önce de kullanıldığı anlaşılmaktadır (Foto. 325, 335, 338, 353-354, 359, 363, 370, 373). Bu dönemde ocaklı-nişli alçı düzenlemelerin görüldüğü örnekler içerisinde yaşmak kullanımının sadece Yeşil Cami'nin ocaklarında görülmesi[332] ve figürlü süslemeye yer verilmesi, Yeşil Cami'deki uygulamaları, dönemindeki diğer örneklerden ayıran özellikler olarak öne çıkar.

Yeşil Cami, duvar yüzeyleri ve pencere alınlıklarının yanı sıra mihrap ve mahfillerde yoğunlaşan çinileri ile de Erken Osmanlı döneminin en zengin yapısıdır. Fakat taş malzemeyle birlikte Yeşil Cami'deki süslemelerin en önemli iki kolunu oluşturan çinilerin asıl önemi, kullanılan teknik ve kompozisyonlar ile Anadolu çiniciliğinde yeni bir dönemin öncüsü olmasından kaynaklanmaktadır. Anadolu ve Türk-İslam çini sanatı üzerine yaplılan araştırmalar, Yeşil Cami ve Külliyesi'ndeki çinilerin Selçuklu ve Beylikler döneminden ayrılan özelliklerini, belirgin bir biçimde ortaya koymuştur. İlgili araştırmalara dayanarak daha önce de ifade edildiği gibi, Bu özellikler tek renk sırlı çinilerden ziyade mozayik çini ve renkli sır tekniğindeki çinilerde kendini göstermektedir.

---

[331] Eskici, "Alçı Mihrablarda Yapım yöntemleri ce Süsleme Teknikleri Üzerine Gözlemler", s. 241
[332] Karaçağ, "Alçı Sanatı", s.501.

Yeşil Cami'de firuze renkli altıgen düz çini plakaların, lacivert renkli küçük üçgen parçalarla birlikte kullanılması, duvar yüzeylerinde en çok tercih edilen yöntem olmuştur. Yapının giriş sofası, alt kat mahfilleri ve yan eyvanlar ile Yeşil Türbe'nin giriş duvarındaki altın yaldızlı çiniler, çarkıfelek tarzında bitkisel desenleriyle dikkat çeker. Yapının duvarlarında, pencerelerin üst hizasına kadar kullanılan tek renk sırlı çinilerin dışında, yan eyvanların kuzeyindeki tabhanelerin alçı duvar kaplamalarına tatbik edilen firuze, lacivert ve zümrüt yeşili geometrik parçalar ile giriş cephesinin dışındaki cephelerde, pencereleri çevreleyen firuze renkli kuşaklar, Selçuklu örneklerini hatırlatan uygulamalar olarak, yapıdaki düz çinilerin diğer örneklerini sunar.

Yeşil Cami ve Külliyesi'nde -caminin, üst kattaki köşe odalarına giriş kemerlerinin köşelikleri, hünkâr mahfilindeki Bursa kemerlerinin ortadaki iç kısmı, alt kat mahfillerinin ve buradaki pencerelerin tavanı ile Yeşil Türbe'nin giriş kapısının üstündeki bir bölümde ve pencere tavanlarında olmak üzere-, mozayik çini tekniğindeki süslemelerin ilk bakışta dikkat çekmeyecek kısımlarda uygulanması ilginç bir ayrıntı olarak değerlendirilebilir. Yaygın olarak bitkisel kompozisyonların işlendiği söz konusu örnekler içerisinde alt kattaki mahfillerin tavanlarında, bu teknikle yapılan süslemelerin en güzel örneği yer alır. Çini parçacıklarının daha büyük boyutlu olması, parçaların derz araları belli olmayacak şekilde sıkışık bir düzende yerleştirilmesi, sarı, beyaz, açık yeşil ve kırmızı rengin süslemeye dâhil edilmesi ve altın yaldızın kullanılması gibi Yeşil Cami'den itibaren görülmeye başlanan Osmanlı dönemi mozayik çinilerin bütün özelliklerini[333], buradaki süsleme üzerinden değerlendirmek mümkündür.

Renkli sır tekniği, Yeşil Cami ve Türbesi'nde kullanılan başlıca teknik olarak ön plana çıkmaktadır. Yeşil Cami, Anadolu'da bu tekniğin ilk kez uygulandığı yapı olarak da ayrı bir önem taşır. Mihrap ve mahfillerde yoğunlaşan renkli sır tekniğindeki çinilerde; bitkisel süslemeler yaygın olarak kullanılmış, kuşak yüzeylerinde olmak üzere yazılı süsleme ikinci derece rol oynamıştır. Mihrap yüzeyindeki bir kuşakta ve hünkâr mahfilinin korkulukları ile zeminden tavana kadar olan yüzeylerinde olmak üzere, renkli sır tekniğiyle işlenen geometrik süslemeye iki farklı kompozisyona yer verildiği görülmektedir. Mihraptaki kuşak ile hünkâr mahfilinin duvar ve tavan yüzeyi, yapı içindeki kabartmalı çinilerin uygulandığı örneklerdir (Foto. 81-83). Cami'de bu

[333] Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, s. 203, 208.

örneklerle sınırlı tutulan kabartmalı çinilerin aksine, Yeşil Türbe'nin renkli sırlı çinilerinde, -yan nişlerde, kitabeleri ve mihrap nişini çevreleyen bir kuşakta, mihrabın köşeliklerinde, duvarlardaki şemse salbeklerde ve Çelebi Mehmed'in sandukasındaki celî sülüs yazıda görüldüğü üzere- kabartma çinilerin önemli bir rol oynadığı anlaşılmaktadır (Foto. 385, 387, 389, 390-391, 396- 397, 399-400).

Renkli sır tekniğinde kullanılan renkler ayrı ayrı fırınlandığından, mozayik çini tekniğinin tek bir levha üzerine aktarılmış şekli olarak düşünülebilir. Bu nedenle uygulanan kompozisyonlar ve kullanılan renkler açısından her iki teknik arasında belirgin farklılıklar görülmemektedir. Sadece Yeşil Cami'nin mozayik çinilerinde ön plana çıkan altın yaldızın, renkli sır tekniğindeki süslemelerde pek tercih edilmediği anlaşılmaktadır. Her iki teknikte de, fırınlamadan sonra zemin dolgusu olarak kullanılan kırmızı rengin, XVI. yüzyılda görülmeye başlanan mercan kırmızısının öncüsü olduğu ifade edilir[334].

Türbesi ile birlikte Yeşil Cami'deki, renkli sır ve mozayik çini ile oluşturulan bitkisel süslemelerin gelişkin kompozisyonlar oluşturacak şekilde düzenlenmesi, rumî motiflerinin yanında hatayî üslubundaki kompozisyonların yaygın olarak kullanılması ve ayrıca geometrik süslemelerin eski önemini kaybetmesi, Selçuklu ve Beylikler döneminden ayrılan özellikler olarak öne çıkmaktadır.

Ankara Savaşı'ndan sonra Timur ordularıyla birlikte Semerkant'a giden Ali bin İlyas Ali'nin buradaki çini tekniklerini öğrendiği ve beraberinde getirdiği Tebrizli ustalarla birlikte Yeşil Külliyesi'nin çini ve diğer süsleme işlerini yürüttüğü daha önce ifade edilmişti. Yapıda özellikle mozayik çini renkli sırlı çinilerde görülen bu özelliklerin İslam dünyasındaki ilk örneklerinin Timur devrinde görülmesi[335] Yeşil Cami'deki çinilerin nereden ve hangi yolla Anadolu'ya ulaştığını açıklamaktadır. Yıldız Demiriz, bu bağlantıya dikkat çekmekle birlikte "...Osmanlı ve Timurlu çinilerini karşılaştırdığımızda, ilk bakıştaki büyük teknik ve dekor benzerliğine rağmen aynı zevkin eseri olmadıkları dikkatimizi çeker. Bazı yerlerde bordür deseninin veya yıldızlı geometrik süslemenin tamamen eş olmasına rağmen malzeme ve işçiliğin daha kaba olduğunu, çizgilerde de aynı kıvraklığın görülmediğini müşahade edebiliriz. Osmanlı

---

[334] Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, s. 203.
[335] Öney, *İslam Mimarisinde Çini*, s. 60-63.

sanatında bu dekor, daha iyi malzemeden yapılmış, sırları çatlamayan çinilerle ve çok daha ince bir desen zevki içinde geliştirilmiştir"[336] şeklindeki görüşü ile etkileşimin boyutlarını irdelemektedir. Şüphesiz Timur çinilerindeki teknik ve uygulama özelliklerinin yanı sıra -bu çalışmada uygulamaya gayret edildiği gibi- işlenen süslemelerin de detaylı analizlerinin yapılması ile bu dönemin, başta çini olmak üzere Yeşil Cami'deki süslemelere olan etkisinin tam anlamıyla ortaya konabileceği düşünülmektedir.

Yeşil Cami'nin süsleme programındaki ana unsur, rumî üslubunda düzenlenen bitkisel kompozisyonlardır. Alınlıklar, köşelikler, tonoz ve kubbe yüzeyleri, duvarlar, çevreleyici kuşaklar, kabaralar, madalyonlar, şemseler gibi süslemenin uygulanabileceği tüm yüzeylerde, bu hâkimiyet açıkça kendini gösterir. Özellikle taş ve çini üzerinde, daha öncesinde görülmedik bir biçimde, rumînin klasik dönemde yerleşecek olan hemen tüm çeşitlerini görmek mümkündür (Şekil 106-116). Motiflerin ideal oranları, kompozisyonların kuvvetini oluşturan başlıca özelliği olarak öne çıkar. Cami'deki gelişkin kompozisyonlarda, Yeşil Türbe'deki bazı örneklerin aksine, rumî yüzeylerinin her zaman ikinci kez işlenerek detaylandırıldığı görülür (Foto. 390-391, 396, 398-399). Detaylar; helezon oluşturan tomurcuklar, sivri dişli veya yuvarlak hatlı yapraklarla sağlanmış, bazen de iri tutulan rumîlerin içleri daha küçük rumîlerle değerlendirilmiştir. Eğer rumîli desen veya kompozisyon, yeterli genişliğe sahip olmayan geometrik yüzeylere işlenecekse, genellikle motif boşlukları farklı renkte işlenerek, oluşabilecek tek düzeliğin önüne geçilmiştir.

Mimariye bağlı süsleme sanatlarında kullanılan tüm malzemenin Yeşil Cami'nin süsleme programında yer alması, yüzeye uygulanacak olan aynı üsluptaki bir motifin seçiminde, malzeme ve tekniğin rolünün, tek bir yapı üzerinden değerlendirilmesine imkân tanımaktadır. Buna göre yapının süsleme programında birinci sırayı alan rumî üslubundaki motifler incelendiğinde şöyle bir sonuç ortaya çıkmaktadır. Bu üsluptaki motifler, kalem işi ve özellikle çini malzeme üzerine uygulanırken yaygın olarak hurde rumî denilen formlar tercih edilmiştir. Hurde rumîler, rumî motifinin içinin daha sade formlu küçük rumîler ile detaylandırılmasıyla oluşturulduğu için, motif ile motif yüzeyinde kalan boşluklar farklı renklerde işlenerek -

[336] Demiriz, *Erken Osmanlı Mimarisinde Süsleme*, s. 19, 63.

veya zemin renginde bırakılarak- hem daha estetik bir form elde edilmekte hem de üçüncü boyut hissi uyandırılmaktadır (Foto. 40-42, 53, 56, 84, 247-248, 276, 279, 286). Taş ve ahşap malzemede ise yüksek kabartma tekniğinde işlenen rumî üslubundaki herhangi bir motif, motif yüzeylerinin meyilli olarak işlenerek detaylandırılmasıyla, sanatçı için yeterli plastik ifadeye kavuşmaktadır. Buna hurde rumînin tercih edilmesi durumunda, motif yüzeylerinin de zemine kadar tekrar oyulmasının getireceği zorluk da eklenebilir. Bu nedenle rumî motiflerinin en zengin örneklerinin işlendiği taş üzerinde, kompozisyon içerisinde yardımcı motif görevi üstlenen birkaç hurde rumînin dışında söz konusu formlara yer verilmediği görülür.

Hurde rumîlerin çini üzerinde yaygın olarak kullanılmasının yanında, sade rumîler ve ikinci bir helezon ayrımıyla şekillenen kanatlı rumîlerin türevleri, rumî süslemelerinin genelinde olduğu gibi, Yeşil Cami'de de en yagın kullanılan motiflerdir. (Şekil 103-108). Bunların yanında taçkapı ve mihrabiye köşeliklerinde görülen, uç kısımdaki yaprakları uzatılmış, üç, beş ve yedi dilimli motifler, Türk sanatında çok sık görülmeyen daha farklı formlar olarak dikkat çeker. Milas Firuz Bey Camii'nin taçkapı kemeri üzerinde ve mihrap alınlığında, bu tarz motiflerin yakın benzerleri görülebilmektedir (Foto. 414, 433). Yeşil Cami'deki süslemelerde -taçkapı köşeliklerinde ve kıble yönündeki eyvanın duvarlarında yer alan yazı kuşağındaki helezoni kıvrımlı dalların taşıdığı bazı motiflerde olduğu gibi- bazen de rumîlerin küçük ve ince yapraklarla dilimlendiği gözlenir (Şekil 110; Foto. 64).

Yeşil Cami ve Türbesi'nin süslemelerinde, ana ve ara yön eksenlerini belirlemek ve yüzeyi bölümlere ayırmak için kullanılan; kontur halinde sadece dış hatları belirtilen, içleri boşaltılmış dilimli motifler, herhangi bir malzemeye göre değişiklik göstermeden, neredeyse bütün rumî kompozisyonlarının ortak özelliği olarak dikkat çeker. Bu motiflerin içinden çıkan bir veya iki sapın oluşturduğu diğer kurguların yüzeyin şekline göre gelişmesiyle de kompozisyon tamamlanır. Fakat oldukça girif örnekler sunan rumî kompozisyonlarında, bu içleri boşaltılan motifler çoğu zaman ön plana çıkmaz (Şekil: 41, 45, 47-48, 50, 57, 79-82, 89, 103, 113 k1-k6, k10; Foto. 28, 37, 40-41, 45, 49, 52, 64, 77, 153, 163, 167, 169, 228, 291, 301, 307, 313, 320, 343, 353, 364, 388, 391, 396, 399, 403, 404). Diğer bir uygulamada ise; bir veya birkaç kurgudan oluşan rumîli desenin, söz konusu dilimli motifleri meydana getirecek şekilde bir araya getirildiği görülmektedir. Yeşil Cami'den önce Milas'taki Firuz Bey Camii'nde,

mihrabın tepeliklerinde uygulanan bu şemanın (Foto. 434), bu yapıyla benzer şekilde; türbenin mihrabında, caminin hünkâr mahfilinde ve alçı duvar kaplamalarından birisinin tepeliklerinde kullanılmasından başka, T6'nin alınlığında, cümle kapısının tavanında, doğudaki eyvanın duvarında da görüldüğü üzere, belirli bir malzemeye bağlı kalmadan yaygın olarak kullanıldığı gözlenmektedir (Şekil: 55, 89; Foto. 32, 192-193, 274, 313-314, 357, 364, 398). Her iki uygulamanın da, Yeşil Cami'den sonraki en dikkat çekici örneklerine Edirne Eski Camii'nin kalem işlerinde rastlanmakla birlikte, klasik dönemde de geniş ölçüde kullanılmaya devam edildiği görülür (Foto. 464-465, 467, 470, 474, 476-477, 495, 531). Bunun dışında kurguların, sapları birbiri içerisinden geçerek merkezde dört ve sekiz köşeli yıldızlar oluşturması, simetrik kompozisyonlarda sıkça rastlanan bir tasarım yöntemi olarak dikkat çeker (Şekil: 22-23, 32-34, 38, 65, 69, 73, 79, 82, 102, 117 p14, p16-21; Foto. 28, 40, 44, 51, 64, 67, 99). Özellikle taş üzerindeki örneklerde, birbiri içerisinden geçen sapların alt-üst sırası takip etmesine son derece özen gösterildiği görülmektedir. Öyle ki alınlık yüzeylerindeki kompozisyonlarda, ½ simetrisindeki sapların bir tarafta takip ettiği sırayı, diğer tarafta her zaman ters olarak devam eder (Şekil: 32-34, 36, 38). Klasik dönemde yerleşecek olan rumîli desenlerin çizim kurallarından bir olan bu özelliğin dışında, rumî ve hatayî motiflerini taşıyan sapların ayrı kurgular oluşturacak şekilde bir araya getirilmesi, daha açık bir ifadeyle, farklı üsluba ait iki motifin aynı sap üzerinde yer almaması gibi bazı özellikler, başta Nakkaş Ali olmak üzere Yeşil Cami'nin tasarımlarında payı olan sanatkârların bu kuralları bilindiklerini göstermektedir.

Yeşil Cami'nin süsleme programında, hatayî üslubundaki bezemeler incelendiği zaman, kalem işi ve özellikle çini malzeme üzerinde bu tarz örneklerin yoğunlaştığı, taş, ahşap ve alçı ile oluşturulan düzenlerde ise oldukça sınırlı tutulduğu anlaşılmaktadır.

Bu üsluptaki motiflerin yaygın olarak, rumî motifleriyle birlikte -ayrı kurgular oluşturacak şekilde- kompozisyona dahil edildiği görülür. Alınlık, tavan, kemer karnı gibi gelişkin ve simetrik kompozisyonlara imkân veren yüzeylerde; küçük boyutlu işlenen hatayî üslubundaki motiflere bağlı kıvrım dallar, iri rumî motiflerinin şekillendirdiği ana kurguya bir nevi fon oluştururlar (Foto. 39-41, 49, 53, 84, 247-248, 276). Kuşak veya köşelikler gibi daha kısıtlı yüzeylerde ise, bu iki farklı üsluptaki motiflerin daha dengeli bir biçimde uygulandığı söylenebilir (Şekil 74; Foto. 53, 56-58,

77, 284, 295, 335). Tamamen hatayîlerden oluşturulan desenlerin ise genellikle kenar bezemesi şeklinde, dar yüzeylere indirgendiği (Şekil 121 c7-8; Foto. 41, 49, 64, 150-151, 274, 376) ya da bir dala bağlı sade çiçek demetleri (Foto. 80, 292, 375) veya tek motif şeklinde (Şekil 120 b1- b4, 121 c3, c6, c9, 122 d1-2, d5-7; Foto. 184-185, 188-189, 209, 212, 219, 217, 232-233, 294-295, 309, 315, 373) değerlendirildiği görülür. Kapalı avlu ve doğudaki eyvanın kubbe çevresindeki, bir dala bağlı iri yapraklar ve klasik hatayi çiçekleri, bu genellemenin dışına çıkan istisnai örnekler olarak dikkat çekmektedir (Foto. 286, 309, 313).

Kullanılan motifler içerisinde, gülbezekler, goncalar ve sivri dişli yapraklar ağırlıktadır. Mihrap köşeliklerindeki, enginar çiçeğini andıran ve alt kattaki mahfillerin pencere tavanlarında yer alan kozalağa benzer motifler, ileri derecede üsluplaştırılmış diğer motiflerden ayrılmaktadır. Çini ve kalem işi üzerinde çeşitlenen klasik formdaki hatayî çiçeklerinin en güzel uygulamaları ise, taş ve alçı üzerindeki birer örnekte görülür (Şekil: 118-121). Yan eyvanların kuzeyi ile güneybatısındaki tabhanelerin kalem işi nakışlarında, geç dönemin zevkini yansıtan naturalist anlayışa yakın iri çiçek ve gonca motifleri (Şekil: 74-76, 81, 83; Foto. 71, 73, 75, 315, 319), bu üsluptaki motiflerin ayrı bir grubu olarak ayrıca değerlendirilebilir. Yeşil Cami'nin dışında, Çelebi Mehmed'in sandukasındaki hatayîler ve mihrap nişindeki iri yaprak ve çiçekler, Türbede öne çıkan motifleri oluşturur (Foto. 397, 401).

Anadolu Selçuklu mimarisinde, hemen hiç rastlanmayan bu tarzdaki bitkisel motifler, Erken Osmanlı döneminde; İznik'te Candarlı Hayrettin Paşa Türbesi'ndeki (1387) mezar taşlarının alınlıklarında, Menteşe Beyliği'ne ait Milas'taki Firuz Bey Camii'nde (1396) kitabenin yan kısımlarında, giriş cephesindeki sundurma üzerindeki levha ve konsol yüzeylerinde (Foto. 413, 415-430) ve Bergama Ulu Camii (1399) minberinin taç kısmı ve köşeliklerindeki örneklerin ardından, Yeşil Cami ve Türbesi'nde, inanılmaz bir çeşitliliğe ve kompozisyon zenginliğine ulaştığı görülmektedir. Bu ani gelişmenin nedeni olarak külliyede çalışan sanatçı ve ustaların etkisine dikkat çekilmektedir[337]. Özellikle hatayî üslubundaki süslemelerin en yaygın olduğu çinilerde kendini gösteren, sonraki dönemlere göre yaprak ve çiçeklerin daha küçük boyutlarda işlenmesi, yaprakların parçalı ve dilimli olmayısı ve motiflerdeki aşırı

[337] Doğanay, "Hatayî Üslubu Motifler" s. 441.

stilizasyon gibi özelliklerin Tebriz ve Herat mekteplerinden izler taşıması, bu bağlantının en somut delilleri olarak ifade edilir[338].

Yeşil Cami'de yer verilen geometrik kompozisyonların tercihinde, malzeme yapısının sağladığı kolaylığın ön plana çıktığı söylenebilir. Bu kompozisyonların en yoğun uygulandığı alçı süslemelerin, tamamının kalıplama tekniği ile yapıldığı göz önünde tutulursa, kalıp üzerine girift bir bitkisel kompozisyonun yerine ince şeritler halindeki geometrik ağları oymanın çok daha kolay olduğu açıktır. Ahşap malzemede bu durum daha belirgindir. Yapıdaki geometrik kompozisyonların en estetik uygulamaları olan kündekâri tekniğindeki cümle kapısı ve kıble yönündeki eyvanın pencere kapakları ile türbenin muhteşem kapısında, kompozisyonu oluşturan geçme geometrik parçalar, süslemenin yanında bir yapım tekniği olarak yüzeyin kendisini de oluşturmaktadır. Daha açık bir ifadeyle, geometrik kurgu söz konusu teknik için zorunludur. Giriş sofasına geçit veren çatma tekniğindeki kapı için de bu durum geçerlidir (Foto 210-211). Ayrıca süslemenin her çeşidine aynı derecede uygun olan taş, çini ve boyalı nakışlarda, geometrik kompozisyonlara çok az yer verilmesi de bu görüşü destekler. Kaldı ki geometrik kompozisyonlar tek başlarına; şebekeli oyma tekniğindeki korkuluklar (Foto. 82, 198-199) veya kalıplama tekniğindeki alçı pencere şebekeleri (Foto. 68, 86, 90) gibi zeminin boşaltıldığı örneklerin dışında, mermer pencere tavanlarında (Foto. 202-204), duvarlardaki altıgen ve üçgen şeklindeki çini plakalarda (Foto. 64, 70, 74, 92, 94), hünkâr mahfilinde, Bursa kemerinin düz bir yüzey oluşturan karın kısmında (Foto.77) ve korkuluğundaki (Foto.82) gibi belirli sayıda örneklerde görülür. Yaygın kullanımında ise kompozisyonu meydana getiren geometrik birim yüzeylerinin, büyük çoğunluğu rumî olmak üzere bitkisel motif ve desenlerle zenginleştirilmiştir ki bu durum, bitkisel süslemelerin hâkimiyetinin bir başka göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Yapıda geometrik süslemelerin uygulandığı, silmeler ve çevreleyici kuşaklar gibi dar yüzeylere; kırık çizgilerin oluşturduğu zikzak desenleri, meandırlar, yay şeklindeki eğriler gibi basit çizgiler (Şekil: 87-88; Foto. 335, 343-344, 354, 373) ile bir veya iki farklı geometrik şeklin sıralı dizilişinden oluşan kapalı şekillerin oluşturduğu sade tasarımlara (Şekil: 91; Foto. 174-175, 246-247, 308-309, 370) yer verilmiştir.

---

[338] Doğanay, "Hatayî Üslubu Motifler" s. 442-443.

Geniş yüzeylerde uygulanan geometrik süslemeler ise çizgi sistemleri, kapalı şekiller ve her ikisinin bir arada uygulandığı kompozisyonlardan oluşan bir çeşitlilik sunar. A2 yüzeyindeki dört kollu basit çarkıfelekler ve T10'un korkulukları gibi düz veya aynı açılarla kırılmalar yaparak ilerleyen doğru parçalarıyla düzenlenen iki örneğin dışında, alçı üzerindeki çember yaylarıyla düzenlenen birer örnek, çizgi sistemlerinin geniş yüzeylerdeki uygulamalarını oluşturur (Şekil: 59, 64, 98, 105). Kapalı şekillerle oluşturulan kompozisyonlar, söz konusu yüzeyler için en çok tercih edilen tasarım yöntemi olmuştur. Bu grubun en sade uygulamaları; A6-A8'in etek kısmındaki levhalarda, alçı duvar kaplamalarında -hünkâr mahfilinin doğusundaki hariç- ve üst örtü çevresindeki alçı pencere şebekelerinde görüldüğü üzere, belirli formların birbiri ile geçme yoluyla bağlantıya girmeden, belirli esaslara göre yerleştirilmesiyle meydana getirilmiştir (Şekil: 67, 90; Foto. 19, 303, 368). A1'in orta ve etek kısmındaki levhalarda, çini mihrabı çevrelen düz geniş kuşakta ve hünkâr mahfilin çini kaplı kemer karınlarında görülen daha gelişkin uygulamalarda; ikisinde altı, birinde on köşeli yıldızla kesişecek şekilde sıralanan -beşgen, deltoid, düzgün ve konkav sekizgen gibi- şekiller, katlanıp çoğalarak yüzeyi doldurmaktadır (Şekil: 63; Foto. 51, 209) Özellikle hünkâr mahfilinin çini kaplı kemer karınlarındaki kompozisyonda, kesişme yapan çizgilerin birbiriyle alttan ve üstten geçecek şekilde işlenmesiyle, kapalı şekillerden ziyade, farklı yönlerde ve farklı açılarla kırılmalar yaparak ilerleyen çizgilerle düzenlenmiş izlenimi veren, grift ve oldukça başarılı bir tasarımın elde edildiği görülür (Foto. 77-79).

Kapalı şekillerin birbiriyle geçme oluşturacak şekilde düzenlendiği süslemeler içerisinde; yapının korkuluk ve alçı şebeke yüzeyleri ile türbenin cephelerinde görülen iki farklı eksendeki onikigen geçmeleri, oldukça sade bir düzenleme oluştururken (Şekil: 60, Foto. 385), duvar kaplamalarındaki alçı levha yüzeylerinde değerlendirilen iki farklı eksendeki, onikigen, altıgen, deltoid ve kare gibi birkaç şeklin geçmeler oluşturmasıyla ancak detaylı analizlerle çözümlenebilen oldukça girift tasarımlar meydana getirilmiştir (Şekil: 99-100). Bir diğer örnek olarak A5-A8'in ana levhalarında, ortaki on kollu yıldızdan bağımsız olarak, büyük boyutlu ve düzgün birer form sunmayan iki farklı şeklin ters ve düz sırasıyla birbiri içerisinden geçmesiyle, merkezdeki yıldızın çevresinde, çok çeşitli geometrik formların kendiliğinden oluştuğu, ince bir hesap ürünü olan oldukça başarılı bir kurgulama gerçekleştirilmiştir (Şekil 72; Foto. 223, 232, 239).

Yapının geometrik süslemelerinde, Anadolu'nun Türk döneminde de olduğu gibi, çeşitli kol sayılarına sahip yıldızların oluşturduğu geometrik ağlar, yaygın olarak kullanılmıştır. Altı, sekiz, on ve oniki kollu yıldız kompozisyonlarının uygulandığı örnekler; genel olarak aynı veya iki farklı doğrultudaki tek bir yıldız ile üçgen, beşgen, altıgen, deltoid ve konkav sekizgen gibi geometrik şekillerden bir veya birkaçının sıralı dizilişinden meydana gelmektedir. Aynı usûlde düzenlenen alçı levha üzerindeki bir örnekte, farklı olarak oniki ve sekiz kollu olmak üzere, aynı kompozisyonda iki farklı yıldıza yer verildiği görülmektedir. Bu kompozisyonlarının çözümlemeleri yapılırken, yarıçapı merkez olmak üzere bir daire içerisine "+" ya da "x" oluşturacak şekilde çizilen dört kollu bir yıldızın, 15°, 18°, 30°, 36° ve 45°'lik açılarla döndürülmesiyle, istenilen kol sayısına sahip yıldızın elde edilebileceği anlaşılmıştır (Şekil: 62, 71-72, 96-97, 104). Bu nedenle, en azından Yeşil Cami için, kapalı şekillerden oluşturulan kompozisyonlar içinde değerlendirilebilecek bu süslemelerin tasarım aşamasında, önceden hazırlanan şablonların kullanılması en akılcı ve pratik yol olarak gözükmektedir.

Alçı duvar kaplamalarında değerlendiren iki örnekte, kapalı bir form oluşturan şekiller ile çizgilerin birlikte ele alındığı söylenebilirse de tasarımların esasını, birinde yay şeklindeki eğri çizgiler, diğerinde de belirli geometrik şekillerin meydana getirdiği, diğer unsurların az sayıda ve yüzeydeki boşlukları dengelemek amacıyla kompozisyona dâhil edildiği anlaşılmaktadır (Şekil 98, 101).

Geometrik kompozisyonlarda çeşitli kol sayısına sahip yıldızlardan oluşan düzenlemelerin yanında, ister çizgi sistemleri, isterse kapalı şekille oluşturulmuş olsun yapıdaki geometrik kompozisyonların hemen hepsinde, kullanılan şekillerin belirli eksenlerde yıldızlar oluşturacak şekilde bir araya getirildiği görülür.

Selçuklularda önemli bir yer tutan geometrik süslemelerin Osmanlı dönemiyle birlikte eski önemini kaybederek, büyük ölçüde korkuluk, minber, kapı kanatları ve alçı şebekeler gibi unsurlarda kullanıldığı bilinmektedir. Daha önce ifade edildiği üzere, Yeşil Cami'nin alçı duvar kaplamalarında yer alan geometrik kompozisyonlar, Erken Osmanlı döneminde; Ankara, Bursa ve Edirne yapılarında, başta mihraplar olmak üzere, alçı üzerindeki örneklerde büyük ölçüde tekrar edilmiştir. Bu ortak kompozisyonların, alçı dışında da geniş ölçüde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Yeşil Cami'nin alçı işlerinde yer verilen, çember yaylarıyla oluşturulan düzenlemenin (Şekil: 98), Bergama Ulu Camii minber korkuluklarında, Amasya Bayezid Paşa Camii giriş revağının doğu

cephesindeki taş bordürde, Merzifon Çelebi Mehmed Medresesi'nin kündekari kapısının ortadaki ana levhasında da görülmesi gibi, bu görüşü destekleyen örnekler çoğaltılabilir. Ahşap işleri içerisinde A5-A8'in ana levhalarında uygulanan kompozisyon ise, Üç Şerefeli Cami'nin doğu avlu giriş kapısının ana levhalarında tespit edilmiştir (Foto. 499). Yeşil Cami'de müezzin mahfilinin korkulukları, üst kattaki sivri kemerli pencere şebekeleri ve Yeşil Türbe'nin cephelerindeki levha yüzeylerinde görülen onikigen geçmeleri; İznik Yeşil Camii'nin mihrap kavsarasını çevreleyen kuşakta, Edirne Eski Camii'nin minber basamaklarında, Amasya Bayezid Paşa Camii'nde taş mihrap nişini üç yönden çevreleyen kuşak yüzeyinde, Bursa Yıldırım Camii'nin taçkapısı ve bunun iki yanındaki pencerelerin şebekelerinde ve Bursa Muradiye Camii'nin son cemaat yeri kemer köşeliklerinden birinde görüldüğü üzere, bu dönemde yaygın olarak kullanılmıştır. Kuzey cephedeki şahnişin korkuluklarındaki, aynı açıyla kırılmalar yapan çizgilerin oluşturduğu altı köşeli yıldız ve altıgen kompozisyonu da Selçuklu döneminden itibaren çok sık tekrarlanan bir şemadır[339]. Yine alçı üzerinde görülen meandırların da, helenistik akım yoluyla Türk sanatına geçmiş örnekler olarak Selçuklulardan itibaren Anadolu'da uygulandığı bilinmektedir[340].

Bütün bu örneklerden hareketle, Yeşil Cami'nin süsleme programına dâhil edilen geometrik kompozisyonların bir kısmının Selçuklu döneminden itibaren Anadolu'da, büyük çoğunluğunun da erken Osmanlı döneminde yaygın olarak kullanıldığı, özetle yapıdaki geometrik süslemelerin, mesela bitkisel örneklerde olduğu gibi, dönemi içerisindeki diğer yapılardan ayırt edici niteliklerinin bulunmadığı anlaşılmaktadır.

Yeşil Cami, yazı sanatı bakımından da dönemin en seçkin yapısıdır. Yazılı süslemelerin tercihinde herhangi bir malzemenin ön plana çıkmadığı, birbirine yakın sayıdaki örneklerden anlaşılmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi, sadece alçıda -kalıp üzerine işlenmesinin zorluğundan dolayı- aynı ibarenin geçtiği iki örneğin dışında, yazılı süslemeye yer verilmediği görülür.

Metinlerde, Arapça yaygın olmak üzere, Farsça ve Osmanlıca kullanılmış, Kur'an âyetleri ve hadislerin dışında, Hz. Ali'nin sözleri, dualar, dini yücelten sözler ve

---

[339] Mülayim, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, s. 72.
[340] Mülayim, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, s. 93.

öğütler olmak üzere, ağırlıklı olarak dini konulara yer verilmiştir. Bu metinlerin dışında mihrabın sütunce yastığındaki Şirazlı Şeyh Sadî'nin *"Gülistan"* adlı eserinden alınan *(Zalim zulmünü ve fenalığını yaparken öfkesini tatmin etmiş olmaktan zevk almaya çalışır. Bilmez ki pek çok zaman geçtiği halde yaptığı zulmün günahı ebediyen kendi boynunda kalır)* beyit, ayrıca müezzin mahfilleri ile tabhanelerin pencere alınlıklarındaki devletin ebediliğine ve Çelebi Mehmed ile onun eserine yapılan dua ve övgüler, Timur istilası ve sonrasındaki Fetret devrinin etkilerini yansıtması bakımından ayrı bir önem taşır.

Yapıdaki hat örneklerinde kullanılan başlıca yazı çeşidi, celî sülüstür. Bu yazılarda Selçuk döneminin etkisi sürmekle birlikte, belirgin ayrılıkların oluşmaya başladığı ve sonradan asıl karakterine kavuşacak olan Osmanlı celî sülüsünün belirtilerinin hissedildiği ifade edilmektedir[341]. Celî sülüsün tek başına kullanımından başka, kûfi ile birlikte, altlı-üstlü iki satır oluşturacak şekilde; müezzin mahfillerinin duvarlarındaki oval levhalarda, mihrapta, kıble yönündeki eyvanı ve yan eyvanların duvarlarındaki çini kuşakta, kıble yönündeki eyvan ve yan eyvanlarda kubbe kasnağının etek kısmındaki silme yüzeylerinin bir kısmında, güneybatı yöndeki tabhanenin kasnak yüzeylerindeki oval formlu madalyonlarda ve A1'in başlık levhalarında görüldüğü üzere, yaygın olarak kullanılmıştır (Foto. 43, 48, 52, 64, 67, 207-208, 292-293, 316-318). Türbenin mihrabında da uygulanan (Foto. 396-397) bu kompozisyon türü erken Osmanlı döneminde yaygınlaşan ve bu döneme has bir uygulama olup[342] Milas Firuz Bey Camii'nde taçkapı alınlığının alt kısmındaki enlemesine kuşakta, Edirne Eski Camii minberinde, Dimetoka Çelebi Mehmed Camii taçkapısının iki yanındaki kitabeliklerde[343], Amasya Bayezid Paşa Camii'nin ahşap kapısında, Edirne Muradiye Camii mihrabı ile Üç Şerefeli Cami kitabesi ve avlu revak kubbelerindeki yazılar, bu dönem içindeki örnekler arasında yer alır (Foto. 452, 515, 530-532).

Yapıda sülüs yazının tek başına veya kûfi ile birlikte düzenlendiği örneklerin büyük çoğunluğunun zemininde; helezon oluşturan kıvrım dallı rumî motiflerinin (Foto.

---

[341] Tüfekçioğlu, "Osmanlı Sanatının Oluşumunda Yazı", s. 63.
[342] Tüfekçioğlu, *Erken Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s. 494.
[343] Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi Mehmed ve II. Murad Devri*, s. 146.

3-6, 29, 37, 43, 64, 84, 92, 213-214, 224-225, 239, 243-246, 259-260, 292, 308, 323), kullanılması, Anadolu Selçuklu geleneğinin devamı olarak ifade edilmektedir[344].

Kûfi yazı tek başına değerlendirildiğinde; T1 çevreleyen dıştan dördüncü kuşakta, T4 alınlığında, giriş sofası yan duvarları, hünkâr mahfilinin kapalı avluya bakan kemerini çevreleyen kuşak ile kapalı avlunun kubbe eteğinde, çiçekli örgülü kûfi (Foto. 150-151, 176-177, 283, 285) ve kapalı avlunun kubbe geçişlerindeki büyük prizmatik üçgenlerde çiçekli kûfi (Foto. 286) olmak üzere tezyini şekillerine yer verildiği, ayrıca çini ve kalem işi birer örnekte, küçük kartuşlar içerisinde ma'kılî yazının da kullanılmış olduğu (Foto. 280-282) görülmektedir. Makılî yazılardan, sadece giriş sofasının doğusundaki müezzin mahfilinin duvarında bulunan, dik konumlandırılan kare bir çini levha üzerindeki dörtlü "Muhammed" ibaresi, ancak dikkatli bakıldığı zaman anlaşılabilmektedir (Foto. 44). Bu süslemenin dönem içerisinde, Milas Firuz Bey Camii taçkapısının üzerindeki sivri kemerli alınlıkta ve Bursa Yıldırım Camii'nin yan cephelerinde karşılıklı olarak mukarnaslı pencere sövelerinin alt köşesinde olduğu gibi, taş üzerine işlenmiş örnekleri bulunmaktadır (Foto. 416). Erken Osmanlı döneminde, Selçuklu dönemindeki önemini yitiren kûfi yazıya, İznik Yeşil, Milas Firuz Bey, Bursa Yıldırım Camii, Ulu Camii, Muradiye Camii, Edirne Şah Melek Camii, Üç Şerefeli Camii, Amasya Bayezid Paşa Camii gibi önemli camilerde yer verilmekle[345] birlikte Yeşil Cami'deki çeşitliliğin başka bir yapıda söz konusu olmadığı anlaşılmaktadır.

Yapıdaki yazılı süslemeler içerisinde dikkate değer bir diğer uygulama, mihrap nişindeki kare formlu hat levhasında, siyah zemin üzerine altın yaldızla işlenen, -karşılıklı, aynalı olarak da isimlendirilen- *müsenna* istifli yazıdır (Foto. 55). Bu yazı tarzı erken Osmanlı döneminde ortaya çıkmış olup ilk örneklerinde biri 1398-99 tarihli Bergama'daki Ulu Camii minberinin taç kısmında yer almaktadır[346]. Dönemin sonuna doğru Edirne Üç Şerefeli Camii taçkapısının iki yanındaki büyük boyutlu taş levhalarda en başarılı örneklerinden birinin görüldüğü (Foto. 514) bu yazı tarzı, daha da yaygınlaşarak klasik dönemde de varlığını sürdürmüştür.

---

[344] Tüfekçioğlu, *Erken Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s. 163.
[345] Açıkgözoğlu, "Türk Mimarisinde Hat Sanatı", s. 183.
[346] Tüfekçioğlu, *Erken Osmanlı Mimarisinde Yazı*, s. 494.

Yeşil Cami ile birlikte Türbesi de yazı sanatının önemli örneklerini sunmaktadır. Türbe kapısının seren ve kayıtlarındaki yazı kuşağının, gerek yazıların karakteri gerekse yüzeyin bölümlenişi açısından caminin kuzey cephe pencerelerindeki kuşaklarla aynı olması, türbe kapısının yan niş kuşaklarındaki örgülü kûfilerin karakteri ve mihrap yazılarının camidekiler ile aynı nitelikleri sergilemesi, süslemeler arasındaki uyumu göstermesi açısından önem taşır (Foto. 390, 392, 396-397).

Selçuklu süslemeciliğinin önemli bir grubunu oluşturan figürlü süslemenin hemen hemen ortadan kalktığı XV. yüzyılda[347], tek bir örnekle de olsa Yeşil Cami'nin süsleme programına dâhil edilmesi, yapıyı ilginç kılan, kendine has özelliklerinden birisi olarak değerlendirilebilir. Söz konusu örnek, alçı duvar kaplamalarının bir kısmında görülen, niş köşebentlerine işlenmiş karşılıklı birer kuş figürüdür (Foto. 343-344, 350, 370-372). Kuşların uçar vaziyette, ince bacaklı, uzun boyunlu olarak tasvir edilmesi bunların birer su kuşu olabileceğini düşündürmektedir. Fakat oldukça yüzeysel olarak işlenmiş olmaları, sağlıklı bir değerlendirme yapmayı güçleştirmektedir.

Bu figürlerin ilk bakışta dikkati çekmeyecek kadar küçük boyutlu olarak ve normalde bezemesiz de bırakılabilecek köşebent yüzeylerine işlenmesi, salt süsleme anlayışının ötesinde figürlerin temsil ettiği manevi anlamların etkisini akla getirmektedir. Gerek İslam öncesi Orta Asya Türk kültüründe, gerekse İslâmi dönemde yırtıcı veya yırtıcı olmayan çeşitli kuşlara bazı anlamlar yüklendiği, ilgili bölümde ifade edilmişti. Günümüze ulaşmamış olmakla birlikte, 1429 tarihli Hacı Bayram Veli Türbesi'nin bakırdan yapılmış aleminde, hilalin iki ucunda yer aldığı ifade edilen kanatlarını açmış birer küçük kuş figürü[348] Yeşil Cami'deki örneği hatırlatan, aşağı yukarı aynı zaman dilimine ait bir örnek olarak dikkat çekmektedir.

Yeşil Cami'deki figürlü süsleme hakkında bahsedilmesi gereken diğer bir nokta, figürlerin işlendiği mekânlarla ilgilidir. Dini yapılarda figürün hoş karşılanmadığı, bilinen bir tutumdur. Dolayısıyla Yeşil Cami'deki bu örneklere sadece tabhanelerde yer verilmiş olması, bu mekânların ibadet dışında bir fonksiyon taşıdıklarının başka bir işareti olarak yorumlanabilir. Şerare Yetkin de mimari yapılarda

---

[347] Selçuk Mülayim, "Anadolu Türk Sanatında XIV. Yüzyıl", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, S. 10, 1991, s. 9
[348] Yılmaz Önge, "Erken Osmanlı Dönemi Osmanlı Türk Sanatına Genel Bir Bakış (1300-1453) ve Hacı Bayram Veli Türbesi", *IV. Vakıf Haftası*, 1-7 Aralık 1986, Anakara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1987, s. 45

yer verilen figürlerin çoğu zaman, üzerinde yer aldığı yapının fonksiyonu, yeri ve içinde yer aldığı süslemenin kompozisyonuna göre de anlamlandığını ifade ederek, mekân ile figür arasındaki bağlantıya dikkat çekmektedir[349].

Söz konusu süsleme çeşitlerinin dışında, yapının süsleme programında; gerek yazılı süslemelerle birlikte gerekse tek başına kullanılan düğümlü örgü motiflerinin (Foto. 48, 150-151, 176-177, 215-216, 251-252, 285-286, 304), Selçuklu geleneğinin devamı olarak Erken Osmanlı döneminde de yaygın olarak kullanılması (Foto. 453, 465-466, 468, 492-493, 496, 499, 501, 529, 536) dönemin üslup birliğini gösteren ayrıntılardan biri olarak öne çıkmaktadır.

Yeşil Cami'de geniş bir kullanım alanı sergileyen mukarnaslar, silmeler ve kemerler, mimari plastiği tamamlayan en önemli unsurlar olarak süslemenin çoşkusuna katılırlar. Düz, armudi kesitli, içbükey ve dış bükey yarın daire profilli silmeler, cepheler başta olmak üzere, mihrap ve alçı işlerinde ön plana çıkarak süslemeli yüzeyler arasında hareketliliği sağlarlar. Taçkapı, mihrap, örtü sistemi, geçiş öğeleri, taşıyıcılar, minare şerefeleri, sütun başlıkları ve silmeler olmak üzere, mukarnasın uygulanabileceği tüm yüzeylerden maksimum düzeyde yararlanıldığı görülür. En yaygın kullanımı ise çevreleyici kuşak yüzeylerinde gerçekleştirilmiştir. Bunlar içerisinde, cephelerin - simetriği aynı olmak üzere- her bir penceresinde farklılaşan mukarnaslı söve ve kirişler dikkat çeker (Foto. 376-382). Giriş holü ve hünkâr mahfilindeki fibi, bazen de duvar yüzeyi ile tavan arasına geçişte kullanıldıkları görülür (Foto. 32, 275). Mukarnaslardaki özenli işçilik, özellikle taçkapının kavsarasında etkisini hissettirmektedir (Şekil 21). Taçkapı ve mihrabiyelerin kavsarasındaki iri püsküller de dönemi için bir yenilik olarak değerlendirilmektedir[350] (Foto. 149, 160, 168).

Sivri kemerler, Yeşil Cami ile birlikte Türbe ve Medrese'de de en çok kullanılan kemer çeşidini oluşturmaktadır. Cami'nin yan kanatlarındaki tabhanelerin pencereleri ile ahşap dolap nişlerinde, hünkâr mahfilinin sahanlığındaki pencere ve kapılarda, ayrıca bu mahfilin iki yanındaki tabhanelerin pencerelerinde; açıklıkların düz kirişlerle sağlanmış olmasına rağmen, üst kısımlarının sivri kemerli alınlık biçiminde

---

[349] Yetkin, "Bazı Selçuklu ve Beylikler Devri Taş Süslemelerindeki Figürlü Plâstikle İlgili İkonografik Yorumlar", s. 595.
[350] Özbek, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme*, s. 651.

düzenlenerek süsleme için alan yaratıldığı dikkat çekmektedir (Foto. 21-22, 26, 27, 32, 70, 72, 74, 83-84, 91-92, 241-245).

Cephe pencerelerinin çizimleri gerçekleştirilirken, alınlık kemerlerinin - yapıdaki sivri kemerlerin büyük bir bölümünde olduğu gibi- Anadolu'nun Türk döneminde yaygın olarak görülen çift merkezli kemerlerden farklı olarak; pencere açıklığının orta noktasından çizilen bir çemberin, tepe noktasından on beş derecelik açıyla kırılan iki doğru parçası ile kesişmesiyle meydana getirilen tek merkezli kemerler oldukları anlaşılmıştır.

Bursa'da Yeşil Camii'den önce, Yıldırım Bayezid Camii'nin özellikle son cemaat yeri revaklarında, anıtsal ölçüleriyle dikkat çeken Bursa kemerlerinin, Yeşil Cami'de belirli nispetler dâhilinde kullanıldığı görülmektedir[351]. Kıble yönündeki eyvan ile ortadaki kapalı avluyu birbirine bağlayan büyük Bursa kemerinin ayakları, Yıldırım Camii'nde olduğu gibi mukarnaslı yastıklar ve yine mukarnas kavsaralı birer nişle değerlendirilmiştir. Fakat burada niş boyutlarının küçülmesi ve keskin hatlara sahip mukarnas dizileri, daha üstün bir estetik düzeyi yansıtmaktadır[352] (Foto. 30, 200-201). Kemerin düz bir yüzey oluşturan orta kısmının karnına işlenen alçı şebeke üzerine kalem işi nakışlı levha da bu düzeyi vurgular nitelikte, kemer yüzeyindeki işçiliğin odak noktasını oluşturmaktadır (Foto. 294-295). Bursa kemerinin yapıdaki diğer örneklerinin görüldüğü mahfiller ve şahnişinlerde ise fonksiyondan ziyade bezeme amacının ön planda tutulduğu rahatlıkla söylenebilir (Foto. 32, 77, 198). Giriş holünün orta kısmında, alt kat mahfilleri ve kıble yönündeki eyvana geçişteki pabuçluklarda, tabhane mekânlarında yer alan alçı duvar kaplamalarındaki gözlerin köşebentlerinde ve ayrıca türbeye geçişi sağlayan kemerde örneklerini sunan dilimli kaş kemerler, yapıda yaygın olarak kullanılan diğer bir kemer çeşidi dikkat çekmektedir (Foto. 8, 25, 30, 32, 199, 326, 332, 349, 351, 357, 367). İran'da yaygın olarak kullanılan bu kemer formunun[353] Anadolu'da çok tercih edilmemesi, Yeşil Cami'de çalışan Tebriz'li ustaların rolünü gösteren bir diğer nokta olarak değerlendirilebilir.

---

[351] Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi Mehmed ve II. Murad Devri*, s. 538.
[352] Batur, *Osmanlı Camilerinde Kemer, Strüktür-Biçim İlişkisi Üzerine Bir Deneme (1300-1730)*, s.66.
[353] Batur, *Osmanlı Camilerinde Kemer, Strüktür-Biçim İlişkisi Üzerine Bir Deneme (1300-1730)*, s.68.

Sonuç olarak, malzeme ve süsleme çeşitlerinin detaylı olarak değerlendirilmesi ve erken Osmanlı döneminde, süslemeleriyle öne çıkan belirli yapıların incelenmesi ile, Yeşil Cami'nin süsleme programının önemini ortaya koyan özelliklerin: simetri anlayışı, süslemelerin uyumu, işçiliği kalitesi, kompozison ve motiflerin klasik nitelikleri gibi bazı temel başlıklar altında toplandığı anlaşılmaktadır.

Hemen tüm süslemelerin yapının planına uygun şekilde, taçkapı-mihrap aksının iki yanında simetrik olarak ele alınması, Yeşil Cami süslemelerinin en önemli özelliklerinden biri olarak ifade edilebilir. Onarımlarla günümüze ulaşan kalem işleri, bazı kısımlarda bu kuralın dışına çıksa da, yapının dışında taş, iç kısımda ise ahşap, çini ve alçı süslemelerde, bu anlayış kuvvetli bir biçimde hissedilir. Yan kanatlar ve üst kat mekânlarında, düz kirişli kapı ve pencere açıklıklarının üzerlerine, sivri kemerli alınlıklar düzenlenmesi ve böylelikle cephe pencereleri ve üst sıra pencereleri ile form uyumu ve simetrisinin sağlanması da bu anlamda önem taşır. Karşılıklı mekânlarda yer alan alçı işlerinde ise, aynı usûlde düzenlenip aynı süsleme kalıplarının kullanılmasına rağmen, süslemeli yüzeylerin yerlerinin değiştirilmesi ve her bir örnekte yeni kompozisyonların ilave edilmesiyle birebir tekrardan kaçınıldığı, böylelikle geniş duvar yüzeylerinde oluşabilecek tek düzeliğin önüne geçildiği anlaşılmaktadır. Osmanlı döneminde Yeşil Cami'nin öncesinde, gerek cephe düzenlenişi gerekse iç mekânların bezemelerinde, simetri ilkesine bu derecede özen gösterilen bir yapıyla karşılaşılmamaktadır. Sonrasında ise klasik döneme kadar, yapıların dışında, oyma işçiliğinden ziyade renkli taş işçiliğini ön plana çıkaran yalın cephelerin simetrik düzenlenişi yönünde bir gelişmeden söz edilebilirse de iç kısımların tezyinatında bu özelliğin takip edilemediği görülür. Dönemin sonlarına doğru inşa edilen, her bir örnekte farklılaşan zengin ahşap ve kalem işi süslemeye sahip Edirne Üç Şerefeli Camii örneğinde olduğu gibi.

Aynı veya benzer form sunan yüzeylerde, motif ve kompozisyonların belirli bir malzemeye bağlı kalmadan aynı prensipler içerisinde ortaya konması, Türbesi ile birlikte Yeşil Cami'nin süslemeleri arasındaki mükemmel uyumun en açık göstergesi olarak ön plana çıkmaktadır. Mesela taçkapı üzerindeki bir kuşak (Foto. 153-156), ahşap bir pencere kanadının binisinde (Foto. 228), geç dönemde yenilenen kalem işi bir kuşakta (Foto. 320) veya türbenin çini süslemeli yan niş yüzeylerinde (Foto. 391), yarım kubbenin dilimlerinde (Foto. 388) ve kitabeleri çevreleyen kuşak üzerinde (Foto. 386)

de görülebilir. Fakat kurgu ve motiflerdeki küçük değişimlerle zengin bir çeşitliliğe kavuşan bu süslemelerin hiçbiri, bir diğerinin tekrarıymış gibi bir izlenim uyandırmazlar. Bazen de çevreleyici kuşaklar gibi, ilk bakışta dikkat çekmeyen yüzeylerde, aynı kompozisyonun, farklı malzemeler üzerinde tekrarlandığı görülür (Şekil: 84; Foto. 45, 152, 291). Cami ve Türbe'deki hat sanatı örnekleri de, yüzeyin bölümlenişi, yazıya zemin oluşturan kıvrımlı dallar ve yazıların karakteri gibi ortak özellikler etrafında toplanmaktadır.

Yüzeyin şekline göre uygun tasarım yöntemlerinin kullanılması, süslemeler arasındaki uyumun bir başka göstergesi olarak değerlendirilebilir. Ayrıca daha önceki uygulamalara bakarak, Yeşil Cami ile birlikte yüzey-kompozisyon ilişkisinin tam anlamıyla sağlandığını söylemek de mümkündür. Fakat Yeşil Cami'deki süslemeleri, daha önceki örneklerden ayıran en temel özelliğin, oldukça girift ve olgun kompozisyonların tasarlanabilmiş olmasından kaynaklandığı görülmektedir. Nakkaş Ali'nin önderliğinde gerçekleştirilen bu tasarımların ulaştığı ileri seviye, çağı için yol gösterici olmuş ve XV. yüzyılın ilk yarısı boyunca Bursa'da üretilen kitapların ciltlerinde, İznik'in mavi beyaz çini kaplamalarında ve dokumalarda etkisini sürdürmüştür[354].

Yeşil Cami'nin süslemeleri içerisinde, daha önce pek bilinmeyen bir konu olarak, figürlü süslemenin de bir örnekle temsil edildiği anlaşılmıştır. Bu anlamda Yeşil Cami, mimariye bağlı süsleme sanatlarında kullanılabilecek bütün malzeme ve süsleme çeşitlerinin bir arada kullanıldığı Osmanlı dönemindeki tek yapı olma özelliğini taşımaktadır.

Süslemenin uygulandığı tüm malzemeler içerisinde, taş ve çini ayrı bir öneme sahiptir. Bu iki malzeme üzerine işlenen süslemelerle Yeşil Cami; gerek motif ve kompozisyonların olgunluğu gerekse işçiliğin kalitesi bakımından klasik dönemin habercisi olan en önemli yapı konumundadır. Özellikle yapıdaki temel süsleme çeşidini oluşturan rumî kompozisyonlarında, klasik dönemde yerleşen belirli çizim kurallarının uygulanması ve bu dönemde görülebilecek neredeyse tüm rumî çeşitlerine yer verilmesi, bu iki malzemenin önemini vurgular. Çini malzeme üzerine işlenen hatayî

---

[354] Zeren Tanındı, "Bursa'da Kitap Sanatı ve Hamileri", *Bursa*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1996, s. 118.

üslubundaki motifler içerisinde, Cami'nin mihrap köşelikleri ve mahfillerin pencere tavanları dışında özellikle türbenin çinilerinde ön plana çıkan naturalist anlayışa yakın çiçek motifleri, XVI. yüzyıla hâkim olacak bu üslubun ilk belirtileri olarak değerlendirilir[355]. Ayrıca Yeşil Cami ve Türbesi'nin öncüsü olduğu ve en güzel örneklerini verdiği, Bursa eserlerindeki çinilerin; çeşitlilik, desen ve zenginlikleriyle İznik, Kütahya ve Edirne gibi ünlü merkezlerin örneklerini geride bıraktığı görülür[356].

Klasik dönemin filizlenme çağı olarak adlandırılan erken Osmanlı dönemi, genel bir ifadeyle; mimaride plan arayışlarının ön plana çıktığı, süslemenin yapıların dışından büyük ölçüde çekildiği, iç kısımda ise belirli ölçüler dâhilinde uygulandığı bir dönemi kapsar. Bu nedenle Yeşil Cami'deki gibi mimari kütlenin önüne geçecek düzeyde bir süsleme anlayışı, ne erken dönemde ne de klasik dönemde, benimsenen bir tutum olmamıştır. Yeşil Cami ise, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan bir beyliğin yeniden dirilişini simgeleyen, yapabileceklerinin bilincinde olan bir devletin gücünü ve prestijini yansıtan bir eser olarak Türk mimari tarihindeki yerini almıştır. Türbesi ile birlikte Yeşil Cami; tasarım anlayışı, motif ve kompozisyon özellikleriyle, yeni bir dönemin kapısını aralamıştır. Sonrasında ise Yeşil Cami'deki bu yaratma arzusu, klasik dönem boyunca, süslemenin zenginliği ile değil kütle kompozisyonuyla kendini gösterecektir.

---

[355] Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, s. 208.
[356] Gönül Öney, "Bursa Çinileri", *Bursa*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1996, s. 108.

SÖZLÜK

Alem: Kubbe, tonoz ve minare gibi mimari unsurların tepe noktalarında yer alan hilal biçiminde tepelikli, tunç, bakır yada pirinçten yapılan süs öğesi.

Alınlık: Kemerli kapı ya da pencerelerin dikdörtgen biçimli açıklığın üst taşıyıcısı ile kemer eğri arasında kalan yüzey.

Asaba: Bir yüzey üzerinde veya kenarında yapılan yuvarlak veya köşeli bir çubuk şeklinde çıkıntılı bezeme; silmelerin ince ve düz bölümü.

Ayna: İki pencere ya da boşluk arasında kalan sağır duvar parçası. Çerçeve içersine alınan taş veya tahta levha.

Bini: İki kanatlı kapı, pencere ve dolap kapaklarında kanatlar arasındaki açıklığı örten çıta.

Celi: İri, aşikâr.

Çarkıfelek: Merkezden çevreye doğru genişleyip bir yöne doğru hareket eden süsleme motifi.

Çökertme: Bezeme yapılacak yerlerde bazı yüzeylerin ana yüzeyden içeride bulunması; göçürtme.

Derz: Taş, tuğla gibi kargir malzemeyle oluşturulan duvarlarda, öğelerin birbirine değdikleri yüzeylerin dıştan çizgi gibi gözüken kesimi.

Desen: Süslemeyi oluşturan motif ve yardımcı unsurların tamamı.

Devşirme malzeme: Önce başka bir yapıda kullanılmış, sonra oradan alınarak yeni bir yapıda farklı ya da benzer amaçlarla ele alınan yapı öğeleri.

Eyvan: Üç yönden kapalı, bir yönden dışa açılan ve üzeri tonoz ya da kubbe ile örtülü mekân.

Form: Şekil, biçim.

Goncagül: Hatayî üslubunda henüz açmamış, tomurcuk halindeki çiçek tasviri.

Grafitto: Kuru sıva, seramik ya da taş yüzey üzerine sivri bir metal çubukla kazınarak yapılan çizgisel Foto. ya da bezeme.

Gül: Bugün penç diye adlandırılan açılmış herhangi bir çiçeğin üstten görünüşünün yansıtıldığı motif.

Gülbezek: Açılmamış gül şeklindeki süsleme unsuru, güçle.

Hat: Yazı. Hat sanatında kullanılan yazı türlerinin her biri.

Hatayî: Üsluplaştırılmış bitkisel öğelerden oluşan bezeme üslubu.

Hurde: Bir bezeme öğesinin aynı cinsten öğelerle detaylandırılması.

Hüsn-ü hat: arap harfleriyle yazılmış güzel yazı.

İplik Örgüsü: Birbiri içinden geçerek tekrarlanan kenar bezemesi, saç örgüsü.

İslîmî: Kesinlik arz etmemekle birlikte Farsça kaynaklarda rumî üslubuna verilen isim.

İstif: Hat sanatında kelimelerin harfleri birbiri üzerine gelecek şekilde yapılan kompozisyon.

Kabara: Yarım küre biçiminde kabartılan bezeme öğesi.

Kalemkâri: Mimaride, duvar yüzeylerine fırça ve boya ile yapılan bezeme.

Kagir/Kargir: Taş, tuğla ve kerpiçten yapılmış her türlü yapı.

Kavsara: Hücre ve nişlerin içbükey yüzeyi, kavis arası veya örtüsü.

Kayıt: Kapı ve pencerelerde kanat serenlerini birbirine bağlayan yatay parçalar.

Kiriş: Döşeme ya da tavanı taşıyan taş, ahşap, metal veya betonarmeden yapılmış yatay inşaat öğesi.

Kitabe: Bir yapı üzerinde yer alan ve o yapının tarihini, yaptıranı ve/veya tasarlayanını belirten metin.

Kitabelik: Bir yapıda çerçevesi silmelerle çerçevelenmiş düz levha şeklindeki yüzeyler.

Kompozisyon: Bir sanat eserinde kurallara dayalı ve estetik anlamlı düzen kurma.

Kompozit Düzeni: Üç ayrı antik mimari düzenin aynı mimari öğe üzerinde uygulanmasıyla oluşan tasarım.

Korint Düzeni: Antik mimarlıkta kullanılan bir sütun-kiriş düzeni. En belirgin özelliği üsluplaştırılmış akant yapraklarıyla bezeli başlığıdır.

Korkuluk: Balkonların ve terasların kenarlarındaki duvar ya da parmaklık.

Kör pencere: Duvarlarda simetriyi ve düzeni sağlamak adına açılan, aydınlatma fonsiyonu bulunmayan pencere veya pencere şekli.

Köşebent: Düzgün bir form oluşturan süslemeli yüzeyin karşılıklı köşelerine yapılan küçük şekil veya kemercikler, koltuk.

Kufi: Küfe'de gelişen köşeli karaktere sahip ilk İslâm yazılarından.

Küfeki/Kefeki: Süngerimsi gözeneklere sahip kalkerli taş.

Kündekâri: Geometrik küçük ahşap parçaların birbirine geçmelerle bağlanması tekniği ve bu teknik kullanılarak yapılan eser.

Lake: Lâk denilen vernikle cilalanmış malzeme.

Levha: Bezemeli veya yalın pano.

Lotus: Nilüfer çiçeği ve bu çiçeğin bezemede kullanılan üsluplaştırılmış şekli.

Ma'kılî: Geometrik şekilli harflerden oluşan bir yazı çeşidi.

Meander: Geometrik kıvrımlar yapan şerit biçimindeki kuşak, bordür.

Mihrabiye: Küçük ve süslü mihrap şeklindeki hücrecik.

Motif: Bezemede bütünü oluşturan parçalardan her birine verilen isim.

Mukarnas: Yanyana ve üst üste yerleşen prizmatik unsurların dışa doğru taşar biçimde dizildiği üç boyutlu mimari bezeme.

Müsenna: İkili, aynalı, birbiriyle aynı olan iki parçadan meydana gelen.

Müşebbek: Şebekeli, kafesli.

Niş: Duvar vb. yüzey üzerine oyulan, genellikle üzeri kemer yada mukarnas ile örtülü girinti veya hücre.

Ortabağ: Simetrik iki motifi birbirine bağlayan ya da simetrik iki sapın kesişme yerlerini kapatan motif.

Pabuçluk: Özellikle cami gibi çeşitli mekânların girişinde, ayakkabıların konduğu hücre ya da raflı bölüm.

Paftalama: Bezemenin yapılacağı yüzeyin çeşitli şekillerde bölümlere ayırma.

Pervaz: Bir şeyin etrafına ya da kenarına uzunlamasına konulan dar kenarlık.

Plastik: Üç boyutlu şekiller meydana getirmeye dayanan sanat ve sanat eseri.

Pulbezek: Mimari bezemede kullanılan süslü yuvarlak madeni bezemeler; pulpare; perçin pulu.

Revzen: Alçıdan yapılmış renkli camlı süslü pencere.

Rumî: İleri derecede üsluplaştırılmış yaprak biçiminde helezoni kıvrımlar oluşturan, hayvan menşeli olduğu düşünülen bezeme üslubu.

Salbek: Şemselerin iki ucundaki püskül şeklindeki çıkıntı, zülfe.

Sencîde: Yarı simetrik rumî motifi.

Seren: Kapı, pencere ya da dolap kanatlarında çerçeveyi teşkil eden dikey elemanlar.

Silme: Yapı unsurlarını çevrelemek ve birbirinden ayırmak için hafif çıkıntılı olarak yapılan şerit biçiminde ve genellikle çevreleyici mahiyette yapılan mimari öğe.

Son cemaat yeri: Osmanlı camilerinde sahın denilen asıl namaz kılma alanına giren kapının ana kapının iki yanında kalan avluya dönük revak altı mekânı.

Somaki: Renkli cilalanmış mermer cinsi için kullanılan isim.

Sülüs: Üçte bir; Aklâm-s Sitte'deki yazı çeşitlerinden biri.

Sütunçe: Bezeme amaçlı yapılan ince ve küçük sütun.

Söve: Kapı veya pencere çerçevesi, kasası.

Şahnişin: Odaların sokak yada avluya bakan cephelerine açılan cumba tarzındaki çıkma.

Şemse: Arapça güneş manasına gelen daire yada madalyon şeklindeki bezeme türü.

Tabhane: Erken Osmanlı çok-işlevli camilerinde ana ibadet alanının iki yanında yer alan mekânlar.

Taçkapı: Büyük mimari eserlerin giriş cephesinde bulunan abidevi kapı.

Tahfif kemeri: Boşaltma, hafifletme kemeri.

Tahrir: Motiflerin etrafını sınırlandıran ince çizgi, kontur.

Tonoz: Bir kemerin aralıksız devam ettirilmesiyle meydana gelen çeşitli şekillerdeki örtü sistemi.

Ulama: Bezeme sanatlarında, bir motif veya şeklin katlanarak çoğaltılması esasına dayalı kompozisyon oluşturma yöntemi.

Üslup: Tavır, tarz. Bir devre veya sanatçıya özgü sanat anlayışı. Bir eserin teknik, renk, kompozisyon, biçim ve anlatım bakımından kendine has özellikleri.

Üzengi taşı: Kemerin ayağa oturduğu ilk noktadaki taş.

Yaşmak: Ocakların üzerinde dumanı bacaya vermek için yapılmış olan külah, davlumbaz.

Zaviye: Küçük tekke yapısı. Genellikle tek bir hacimden oluşur ve içerisinde sürekli barınan dervişler bulunmaz.

Zaviyeli Cami: Erken Osmanlı mimarisinde ortaya çıkan bir yapı tipi. Planı iki yandan kapalı hacimlerle kuşatılmış ortadaki iki ana mekândan oluşur. Bu yan mekânların zaviye işlevi gördüğü düşünüldüğünden dolayı bu adla anılmışlardır.

BİBLİYOGRAFYA

AÇIKGÖZOĞLU, A. Sacit, "Türk Mimarisinde Hat Sanatı", *Hat ve Tezhip Sanatı*, (ed.) Ali Rıza Özcan, 2. Baskı, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi 479, 2012, s.182-183.

AGHAMİRİ, Amir-Haushang, *Eslimi -Decorative Designs In The Illumination and Carpet Designing-*, (English translation) Sonia Rezapour, Iran-Tehran: Yassavoli Publications, 2012.

AKAR, Azade - Cahide Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları: 2, 1978, s. 19.

AKSU, Hatice, "Rumi Motifinin İlk Öncüleri", *Türkler Ansiklopedisi*, C. IV, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s. 182-192.

AKSU, Hatice, "Türk Süsleme Sanatı Motiflerinden Rumi ve Münhani", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, 2. Baskı, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı / 479, 2012, s. 451-466.

AKURGAL, Ekrem, "İslâm Sanatında Türklerin Rolü", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C.II, S.IV, Ankara, 1944, s.527-533.

ALPARSLAN, Ali, "Ali b. İlyâs Ali", *İslâm Ansiklopedisi*, C.2, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1989, s. 400.

ALPARSLAN, Ali, "Osmanlı Hat Sanatının Gelişmesi ve Bunun Nedenleri", *Osmanlı Ansiklopedisi*, C.XI, (Ed.) Güler Eren, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999, s. 35-42.

ALPARSLAN, Ali, "Hat Sanatında Osmanlılar" *Osmanlı Uygarlığı*, C.II, 2. Baskı, (ed.) Halil İnalcık vd, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2004, s. 825-839.

ALPARSLAN, Ali, "İslam Yazıları", *Hat ve Tezhip Sanatı*, (ed.) Ali Rıza Özcan, 2. Baskı, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi 479, 2012, s. 27-45.

ANADOL, Şermin, "Lotus", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.2, Yem Yayınları, İstanbul: 1997, s. 1127.

ANONİM, "Y.Mimar Asım Kömürcüoğlu Hayatı ve Eserleri (1879-1957)", *Arkitekt*, C.26, No: 290, İstanbul: 1958, s. 43.

ARIK Oluş, "Başlangıç Devri Anadolu Türk Mimarî Tezyinatının Karakteri", *Malazgirt Armağanı*, Ankara: Türk Tarik Kurumu Basımevi, 1993, s. 173-178.

ARIK, Rüçhan, *Kubad Abad: Selçuklu Saray ve Çinileri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.

ARSEVEN, C. Esad, *Türk Sanatı*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1973.

ARSEVEN, C. Esad, "Karnas", *Sanat Ansiklopedisi*, C.II, 2. Baskı, Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1966, s. 963-966.

ARSEVEN, C. Esad, "Kemer", *Sanat Ansiklopedisi*, C.II, 2. Baskı, Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1966, s.1006-1018.

ARSEVEN, C. Esad, C.E. Arseven, "Malakâri", *Sanat Ansiklopedisi*, C.III, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1950, s. 1270.

ARSEVEN, C. Esad, "Rumî" *Sanat Ansiklopedisi*, C.IV, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983, 1952, s. 1714-1715.

ARSEVEN, C. Esad, "Palmet", *Sanat Ansiklopedisi*, C.IV, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1952, s. 1587-1588.

ASLANAPA, Oktay, *Anadoluda Türk Çini ve Keramik Sanatı*, İstanbul: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları -10, 1965.

ASLANAPA, Oktay, *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul: Inkılâp Kitabevi, 1985.

ASLANAPA, Oktay, *Türk Sanatı*, 6. Baskı, İstanbul: Remzi Kitapevi, 2003.

AYVERDİ, E. Hakkı, *Osmanlı Mimarisinin İlk Devri*, 2. Baskı, İstanbul: Fetih Cemiyeti Enstitüsü No: 57, 1989.

AYVERDİ, E. Hakkı, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi Mehmed ve II. Murad Devri*, 2. Baskı, İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları, 1989.

BAĞCI, Serpil, "Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar", *Osmanlı* Uygarlığı, C.II, 2. Baskı, (ed.) Halil İnalcık vd, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2004, s. 737-759.

BAKIRER, Ömür, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrabları*, Ankara: T.T.K. Yayınları, 1976.

BARKAN, Ö. Lütfi, *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı (1550-1557)*, C.I-II, Ankara: T.T.K. Yayınları, 1979.

BAŞARAN, Cevat, "Anadolu Roma Çağı Lotus-Palmet Örgesinde Tip Gelişimi", *Türk Arkeoloji Dergisi*, S. XXVIII, Ankara: 1989, s. 53-72.

BAŞKAN, Seyfi, "Ortaçağ Anadolu Türk Ahşap Sanatı", *İlgi*, S: 42, Mayıs, 1995, s. 9-14.

BATUR, Afife, *Osmanlı Camilerinde Kemer, Strüktür-Biçim İlişkisi Üzerine Bir Deneme (1300-1730)*, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, 1974, s. 65-68.

BAYKAL, Kazım, *Bursa ve Anıtları*, Bursa: Aysan Matbaası, 1950.

BAYKAL, Kâzım, "1854 Zelzelesi ve Tahribatı", *Uludağ*, S.83, Bursa: Mayıs-Haziran 1947, s.18.

BEŞBAŞ, Nermin - Hikmet Denizli, *Türkiyede Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, C.III, Ankara: Yenigün Matbaası, 1983.

BEYAZIT, Mustafa, "Bursa Yeşil Cami Kalemişi Süslemeleri", *Kültürel Bellek ve Estetik Yansımalar*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 2011, s.45-64.

BİLİCİ, Z. Kenan, "Anadolu Taş Tezyinatında Hayvan Üslûbu (Erken Devir Örnekleri Üzerine Bir Deneme)", Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi, II, İzmir, 1983, s.19-27.

BİROL, İnci, *Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri*, 2. Baskı, İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, 2009.

BİROL, İnci - Çiçek Derman, *Türk Tezyînî San'atlarında Motifler*, 7. Baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2008.

BOZER, Rüstem, "Ahşap Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler dönemi Uygarlığı 2*, Ed. Ali Uzay Peker - Kenan Bilici, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2006, s. 533-541.

CURA, Nilgün, *Erken Osmanlı Mimarisinde Renkli Sır Tekniğindeki Çiniler (1300 – 1453)*, Çanakkale: Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2008.

ÇELEBİ, Rezan, "Hatayi", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.2, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s. 768.

ÇETİNTAŞ, Sedat, *Yeşil Cami ve Benzerleri Cami Değildir*, İstanbul: Maarif Basımevi, 1958.

ÇORUHLU, Yaşar, "Uygur Sanatında Lotus" *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 119, 1997, s. 155-168.

ÇORUHLU, Yaşar, *Erken Devir Türk Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007.

ÇORUHLU, Yaşar, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 3. Baskı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010.

DEMİRİZ, Yıldız, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I Erken Devir (1300-1453)*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları / 263, 1979.

DEMİRİZ, Yıldız, "Osmanlı Kalem İşleri", *Osmanlı Ansiklopedisi*, C.XI, Ed. Güler Eren, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999, s. 297-304.

DEMİRONAT, Muhsin, "Türk Tezyîni San'atlarında Motifler", *Akademi Mecmuası*, V, İstanbul, 1966, s. 48-59.

DERMAN, F. Çiçek, "Türk Tezyînatındaki Istılâh ve Tâbir Kargaşasına Dâir", *M.Uğur Derman Armağanı*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayını, 2000, s. 253-260.

DERMAN, M. Uğur, *Osmalı Hat Sanatı*, Berlin: Deutsche Guggenheim, 2001.

DİYARBEKİRLİ, Nejat, *Hun Sanatı*, İstanbul: M.E.B. Yayınları, 1972.

DOĞAN, N. Şaman, "Anadolu Selçuklu Dönemi Geometrik Süslemelerine (Yıldız Kompozisyonlarına) Yüklenen Anlamlar", *Ortaçağ'da Anadolu (Prof. Dr. Aynur Durukan'a Armağan)*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, 2002. s. 397-413.

DOĞANAY, Aziz, *Osmanlı Tezyinatı -Klasik Devir Haneden Türbeleri 1522-1604-*, İstanbul: Klasik Yayınları, 2009.

DOĞANAY, Aziz, "Osmanlı Mîmârîsinde Tezyînât", *Osmanlı Ansiklopedisi*, C.XI, (ed.) Güler Eren, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999, s. 324-334.

DOĞANAY, Aziz, "Hatayî Üslubu Motifler", *Hat ve Tezhip Sanatı*, 2. Baskı, (ed.) Ali Rıza Özcan, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi 479, 2012, s. 437-450.

DOĞANAY, Aziz, "Tezyinat", *İslam Ansiklopedisi*, C.XXXXI, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2012, s. 79-83.

DURAN, Remzi, "Türk Süsleme Sanatlarının Ortak Motifi Nevruz Çiçeği", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, S. II, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 1998, s. 125-171.

EMİR, Sedat, *Erken Osmanlı Mimarlığında Çok İşlevli Yapılar: Kentsel Kolonizasyon Yapıları Olarak Zâviyeler*, C.I-II, İzmir: Akademi Kitabevi, 1994.

ERSOY, Ayla, *XV. Yüzyıl Osmanlı Ağaç İşçiliği*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yay. Yayın No: 509 Atatürk Eğitim Fak. Yayın No: 14, 1983.

ERTUĞRUL-KALFAZADE, Selda, "Aydınoğlu Eserlerinde Çini Kullanımına Dair", *Prof. Dr. Şerare Yetin Anısına Çini Yazıları*, İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları:1, 1996, s.97-102.

ESKİCİ, Bekir, "Alçı Mihrablarda Yapım Yöntemleri ve Süsleme Teknikleri Üzerine Gözlemler", *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, 19-20 Nisan 2001, s. 235-251.

EYİCE, Semavi, "Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler", *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, C. 23, No. 1-2, Ekim 1962-Şubat 1963, s. 3-57.

GABRİEL, Albert, *Bir Türk Başkenti Bursa*, C.I-II, (çev.) Neslihan Er vd., Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2008.

GÖKBİLGİN M. Tayyip, *Osmanlı Müesseseleri Teşkilatı ve Medeniyeti Tarihine Genel Bakış*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları / 2272, 1977.

GÖKÇE, Birsen, "Rumi Motifler ve Rumili Desenlerde Çizim Kuralları", *Antika*, S. 34, Şubat 1988, İstanbul, s. 31-36.

GÜNDOĞDU, Hamza, "İkonografik Açıdan Türk Sanatında Rûmî ve Palmetler", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar -Güner İnal'a Armağan-*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Dizisi: 4, 1993, s. 197-211.

GÜRDAL, Erol, "Alçı", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.I, İstanbul: Yem Yayınları, 1997, s. 56.

GÜRHAN, Sevinç Gök, "Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Genel Bir Bakış", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (ed.) Gönül Öney-Zehra Çobanlı, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi 469, 2007, s. 203-214.

GÖRÜR, Muhammet, "Beylikler Dönemi Mimarisinde Taş Süsleme Programı, *Türkler*, C.VIII, Ankara, 2002, s. 46-54.

HASOL, Doğan, "Silme", *Mimarlık Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları: A2, 1975, s.232.

HATİPOĞLU, Oktay, *XIX. Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem İşi Tezyînâtı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

İNALCIK, Halil, *Kuruluş Dönemi Osmanlı Sultanları (1302-1481)*, İstanbul: İsam Yayınları, 2010.

İRTEŞ, M. Semih, "Kalem İşlerimiz ve Teknikleri", *Sanat ve Kültürde Kök*, 20-21-22 Ekim-Kasım-Aralık, 1982, s.47-51.

İRTEŞ, M. Semih, "Kalem İşlerimizin Bugünü ve Yarını", *Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını, I. Ulusal Sanat Sempozyumu Bildirileri*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları No: 1, 1985, s. 422-428.

KANTARCIOĞLU, A. Serda, "Ahşap Üstü Kalemişi Bezemelerin Koruma Yöntemleri", *Türkiyemiz*, 22/68 (Ekim 1992), s. 43-47.

KARAÇAĞ, Abdullah, "Alçı Sanatı", *Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Uygarlığı, 2*, (eds.) Ali Uzay Peker vd.), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006, s. 493-505.

KARAMAN, Hayrettin, vd., *Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları / 86-E, 2007.

KERAMETLİ, Can, "Osmanlı Devri Ağaç İşleri, Tahta Oyma, Sedef, Bağ ve Fildişi Kakmalar" *Türk Etnografya Dergisi*, S.IV, Ankara, 1961, s. 5-13.

KESKİNER, Cahide, "Süsleme Sanatlarımızda Rumi", *Antika*, S. 34, Şubat 1988, İstanbul, s. 19-26.

KESKİNER, Cahide, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler -Hatayi-*, Ankara: T.T.K. Basımevi, 2000.

KILCI, Ali, "Hacı Bayram-ı Veli Döneminden (1300-1453) Günümüze Kalan Vakıf Eserleri ve Vakıflar Genel Müdürlüğünün Bunlar Üzerinde Yaptığı Çalışmalar", *IV. Vakıf Haftası*, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1987, s. 81-140.

KUBAN, Doğan, *Sanat tarihimizin Sorunları*, İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1975.

KUBAN, Doğan, *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul: Y.E.M Yayınları, 2007.

KUNTER, H. Baki, "Kitabelerimiz", *Vakıflar Dergisi*, S. II, Ankara, 1942, s.431-456.

KURAN, Aptullah, *İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Cami*, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Yayını No.1, 1964.

KÜÇÜK, Sevgi Kutluay, "Sanat Tarihi Terminolojisinde Lotus ve Palmet", *Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Bildirileri*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası, 2000, s. 253-258.

MONTANİ EFENDİ vd., *Osmanlı Mimarisi (Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî)*, (haz.) İlhan Ovalıoğlu vd., İstanbul: Çamlıca Basım Yayın, 2010.

MÜLAYİM, Selçuk, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler -Selçuklu Çağı-*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 503, 1982.

MÜLAYİM, Selçuk, *Değişimin Tanıkları -Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi-*, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999.

MÜLAYİM, Selçuk, *İslâm Sanatı*, İstanbul: İsam Yayınları, 2010.

MÜLAYİM, Selçuk, "Selçuklu Palmet Motiflerinin Tipolojisi", *Anadolu (Anatolia)*, C. XX, 1976-1977, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1984, s. 141-150.

MÜLAYİM, Selçuk, "Rumî Motifinin Zoomorfik Kökeni Hakkında", *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını - Sayı: 119, 1997, s. 177-181.

MÜLAYİM, Selçuk, "Anadolu Türk Sanatında XIV. Yüzyıl", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, S. 10, 1991, s. 2-14.

MÜLAYİM, Selçuk, "Kemer", *İslâm Ansiklopedisi*, C.25, *Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı*, 2002, *s.* 252.

MÜLAYİM, Selçuk, "Mukarnas" *İslam Ansiklopedisi*, C.31, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2006, s. 126-128.

NİEWÖHNER, Elke, "İslâm Hat Sanatı", *İslam Sanatı ve Mimarisi*, (ed.) Markus Hattstein-Peter Delius, İstanbul: Literatür Yayınları, 2007.

NEMLİOĞLU, Candan, "Kalem İşi Teknikleri", *Antika*, Yıl: 2, Sayı: 17, Ağustos 1986, s. 6-8.

ÖDEKAN, Ayla, "Bir Mukarnaslı Portal Yarım Kubbesi Geometrik Şemadan Üçüncü Boyuta Geçiş Örneği", *Ord. Prof. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*, Ankara: T.T.K. Basımevi, 1988, s. 437-445.

ÖDEKAN, Ayla, "Alçı Bezeme", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.I, İstanbul: Yem Yayınları, 1997, s. 56-58.

ÖDEKAN, Ayla, "Edirnekari" *Eczacıbaşı Sanat* Ansiklopedisi, C.I, İstanbul: Yem Yayınları, 1997, s. 502-503.

ÖDEKAN, Ayla, "Kalemkâri'', *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.II, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları,1997, s. 933-934.

ÖDEKAN, Ayla, "Malakâri", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.II, İstanbul: Yem Yayınları, 1997, s. 1156.

ÖDEKAN, Ayla, "Mukarnas Bezeme", *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, C.I-II, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1988, 475.

ÖGEL, Bahaeddin, İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi, 2. Baskı, Ankara: T.T.K. Basımevi, 1984.

ÖGEL, Semra, *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, İstanbul: Matbaa Teknisyenleri Basımevi, 1986.

ÖGEL, Semra, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, 2. Baskı, Ankara: T.T.K. Basımevi, 1987.

ÖGEL, Semra, "Anadolu'nun Selçuklu Çehresi", *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, Yıl: 19 Sayı: 59, Ekim 1989, s.4-17.

ÖNEY, Gönül, "Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", Sanat Tarihi Yıllığı 1960-1970, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1970, s. 135-149.

ÖNEY, Gönül, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El* Sanatları, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1978.

ÖNEY, Gönül, *İslâm Mimarisinde Çini*, İstanbul: Ada Yayınları, 1987.

ÖNEY, Gönül, "Türk Çini ve Seramik Sanatı", *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, (haz.) Nejat Diyarbekirli, vd., Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1993, s. 281-310

ÖNEY, Gönül, "Anadolu Selçuklu Çini ve Seramik Sanatı", *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*, (ed.) Ara Altun, İstanbul: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, 1999.

ÖNEY, Gönül, *Beylikler Devri Sanatı*, 2. Baskı, Ankara: T.T.K. Yayınları, 2007.

ÖNEY, Gönül, "Doğu'dan Batıya İslam Sanatından Türk Çini ve Seramiklerine Uzanan Miras", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (ed.) Gönül Öney-Zehra Çobanlı, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi 469, 2007, s. 11-24.

ÖNGE, Yılmaz, "Erken Osmanlı Dönemi Osmanlı Türk Sanatına Genel Bir Bakış (1300-1453) ve Hacı Bayram Veli Türbesi", *IV. Vakıf Haftası*, 1-7 Aralık 1986, Anakara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1987, s. 39-46.

ÖZBEK, Yıldıray *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları / 2918, 2002.

ÖZERGİN, M. Kemal, "Temürlü Sanatına Âit Eski Bir Belge: Tebrizli Ca'fer'in Bir Arzı", *Sanat Tarihi Yıllığı VI,1974-1975*, İstanbul Üniversitsi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 1976, s. 471-516.

ÖZKEÇECİ, İlhan - Ş. Bilge, *Türk Sanatında Tezhip*, İstanbul: Seçil Ofset, 2007.

ÖZTÜRK, Necdet, "Fetret Devri ve Osmanlı Hâkimiyetinin Yeniden Tesisi", *Türkler Ansiklopedisi*, C.IX, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s.221-251.

PAKALIN, M. Zeki, "Kalemkâri", *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C. II, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1993, s. 145.

PARVİLLEE, Leon, *Architecture et Decoration Turques au XVe Siecle*, Paris: V.A. Morel, 1874.

PAY, Salih, "Baş Mimar Hacı ivaz Paşa", *Bir Masaldı Bursa*, (haz.) Engin Yenal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 177-185.

SERİN, Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, 3. Baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı No: 68, 2010.

SÖNMEZ, Zeki, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, Ankara: T.T.K. Basımevi, 1995.

ŞAHİNOĞLU, Metin, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazının Dekoratif Eleman Olarak Kullanılışı*, İstanbul: Türk Eğitim Vakfı Yayınları, 1977.

ŞEVKİ, Osman, *Bursa Yeşil Camii*, Bursa: Bizim Matbaa, 1933.

ŞÜKÛN, Ziya, *Farsça-Türkçe Lügat Gencine-i Güftar Fehreng-i Ziya*, C. III, İstanbul; M.E.B. Yayınları, 1984.

TURANİ, Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, 6. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.

TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.

TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, "Osmanlı Döneminde Hat Sanatı", *Osmanlı Ansiklopedisi*, C.XI, (Ed.) Güler Eren, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999, s. 43-51.

TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, "Osmanlı Sanatının Oluşumunda Yazı", *Hat ve Tezhip Sanatı*, 2. Baskı, (ed.) Ali Rıza Özcan, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 59-74.

TÜRKOĞLU, Sabahattin, "Ağaç Sanatı", *Geleneksel Türk Sanatları*, (haz.) Mehmet Özel, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1993, s. 45-73.

ULUENGİN, Fatin, *Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları*, 2. Baskı, İstanbul: YEM Yayınları, 2007.

USLUOĞLU, F. Serra, *Bursa Yeşil Cami Çini Süsleme Programı*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013.

UZUNÇARŞILI, İ. Hakkı, "Mehmed I", *İslâm Ansiklopedisi*, C.7, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1978, s.496-506.

UZUNÇARŞILI, İ.Hakkı, "Hacı İvaz Paşa'ya Dair", *Tarih* Dergisi, C.X, Sayı: 14, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1959, s.25.

ÜLKER, Muammer, *Başlangıçtan Günümüze Türk Hat Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1987.

ÜNVER, Ahmet Süheyl, *50 Türk Motifi*, İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları, 1986.

ÜNVER, Ahmet Süheyl, *Bursa Yeşil Türbesi Mihrabı*, 2. Baskı, İstanbul: Tege Laboratuvarı Yayınları III, 1955.

TAŞKÖPRÜLÜZÂDE, *Osmanlı Bilginleri*, (çev.) Muharrem Tan, İstanbul: İz Yayıncılık, 2007.

YALMAN, Bedri, *Bursa Yeşil Camii Pencere Parmaklıklarındaki Gümüş Kakma Motifler*, Bursa: Uludağ Üniversitesi Yayınları, 2003.

YAMANLAR, M. Mizuno, "Hatayi Motifinin Menşei", IX. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, Ankara, 1995, s. 445-448.

YAVAŞ, Doğan, "Yeşil Cami'de 2009/2010 Yılı Restorasyonu", *XVI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, Konya: Kömen Yayınları, 2010, s. 629-653.

YAVAŞ, Doğan, "Bursa Yeşil Camide Yapılan Onarımlar", *Türk Dünyası Araştırmaları (Prof. Dr. Oktay Aslanapa Özel Sayısı)*, Kasım-Aralık 2009, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, s. 589-598.

YAZIR, M. Bedreddin, *Kalem Güzeli*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1981. s. 68.

YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz, "XIV.-XV. Yüzyıl Mimari Örneklere Göre Bursa Kentinin Sosyal Ekonomik ve Kültürel Değişimi", *IX. Türk Tarih Kongresi Bildirileri*, 21-25 Eylül 1981, C. III, Ankara: T.T.K. Basımevi, 1989, s.1345-1354.

YETKİN, Şerare, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 2. Baskı, İstanbul Ün. Ed. Fak. Yayınları No: 1631, İstanbul, 1986.

YETKİN, Şerare, "Bazı Selçuklu ve Beylikler Devri Taş Süslemelerindeki Figürlü Plâstikle İlgili İkonografik Yorumlar", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar - Güner İnal'a Armağan-*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayını, 1993, s. 595-604.

YETKİN, Şerare, "Çini", *İslam Ansiklopedisi*, C. XIII, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1993, s. 329-335.

YILDIRIM, Savaş, "Bursa Yeşil Camii Mihrabı", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi 47- 1*, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 165-177.

YÜCEL, Erdem, "Osmanlı Ağaç İşçiliği", *Kültür ve Sanat*, S.5, Ocak 1977, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, s. 58-69.

YORULMAZ, Zülfükar, *Taşlar Konuşuyor -Yeşil Camii ve Yeşil Türbe'deki Yazılardan Osmanlı'nın Dünyaya Bakışı-*, İstanbul: Step Ajans Yayını, 2012.

ZÜBER, Hüsnü, *Türk Süsleme Sanatı*, 2. Baskı, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Sanat Eserleri Dizisi 6, 1972.

Elektronik kaynaklar

http://www.toprakalci.com.tr/alci-nedir-1.

http://www.diyanet.gov.tr/yayin/basiliyayin/ydinikavramlaryazdir.asp?id=433.

EK

05.02.2008 Tarihli Restorasyon Projesi Raporu:

Restorasyon projesinde ilk olarak restitüsyona ait veriler öncelikli olarak göz önünde bulundurulmuştur. Yeterli verilerin olmadığı kısımlarda ise mimari gereklilik baz alınmıştır. Rölöve ve restitüsyon çalışmaları sonucunda saptanan özgün karakterlerinin korunması, zedelenmemesi ve eskilik niteliğinin kaybedilmemesi önerilen restorasyon projesinin ana ilkesidir. Değerli olarak kabul edilen yapı özgün karakteriyle korunarak, çağdaş yaşam standartlarına uygun olarak sağlıklaştırılıp onarılacaktır. *Tüm müdahalelerin öncelikli temel hedefi sürdürülebilir konservasyondur*. Restorasyon proje raporu uygulama esnasında "Restorasyon Müdahale Paftası, Zemin Etüt Raporu, Statik Teknik Rapor, Malzeme Analizleri" ile birlikte değerlendirilmelidir.

İşlev:

Cami yapısı özgün işlevini sürdürecektir.

Çevre Düzenlemesi:

Avlunun güneybatı ve güneydoğu ucunda yer alan yumuşak zemin içinde yerden cami kuzey beden duvarlarına yerden aydınlatma sağlanacaktır. Yapının çevre düzeninde yürüme parkuru haricinde kalan kısımda çimlendirme yapılacaktır.

Korunan Özellikler

1.Özgün strüktürel yapı karakteri

2.Özgün plan şeması ve cephe

3.Özgün mimari elemanlar

4. Özgün tezyinat ve çini işleri

Restorasyon Müdahale Kararları

Liberasyon:

Mevcut özgün taşlara zarar verilmeden öncelikli olarak atomize su veya Amonyum Bikarbonat-kağıt hamuru jel uygulaması yüzey temizliği yapılacaktır. Yapının doğal patinasına zarar verilmemesi ve eskilik özelliğini veren bu doku, kir ve karbonlaşmadan ayırt edilerek uygulama sırasında korunacaktır.

Yüzey Kayıpları 5cm'den Küçük Kısımlar:

Çürütme yapılarak (min:15 cm) taş kaplama ile tamamlanacaktır. Yeni uygulama derz şaşırtması veya doku farkı ile özgün örnekle uyumlu fakat ayırt edilebilir olmalıdır.

Yüzey Kayıpları 5cm'den Büyük Kısımlar:

Yapısal zayıflatıcı etkisi olmayan yüzey kayıpları konsolide edilerek bırakılacaktır.

Sıva ve Derz Müdahalesi Yapılmış Duvar Yüzeyleri:

Özgün yapı malzemeleri ile uyumsuz (çimento bazlı, yapının orijinal dokusunu kapatan -muhdes- ,estetik olmayan derz müdahaleleri) tüm sıva ve derz müdahaleleri temizlenecektir. Derzlerde agrega olarak kiremit tozu ve kırığı, taş tamamlamalarda ponza ve mermer tozu hidrolik kireç bağlayıcı ile kullanılacaktır. Yeni sıva uygulamasının gerekli olduğu yerlerde yapılan analizler neticesinde tespit edilen reçete yinelenecektir.

Yapısal Catlaklar:

Yapısal çatlaklar teknik rapora uygun olarak Aktif kireç ve agrega karışımı ile doldurulup onarılacaktır.

Vejetasyonun Giderilmesi:

Bitkilenmenin olduğu yapısal yüzeylerde (özellikle derz aralarında) raporda belirtilen öncelikli olarak mekanik ayıklama akabinde yeniden bitkilenmeyi önleyici kimyasal müdahale metotları kullanılarak temizlenecektir.

Sıva Dökülmesi-Catlaması:

Özgün sıvada veya nitelikli geç dönem eki sıvalarda bulunan çatlaklar ve/veya dökümleler Mikro enjeksiyon metotları ile önelikli olarak sağlamlaştırılmalıdır. Bu yöntemin mümkün olmadığı özelliğini tamamen yitirmiş alanlarda da sıva raspası yapılarak özgün reçetede sıva tamiri yapılacaktır.

Tezvinat İsleri:

a) Çinili Alanlar

Tüm çinili alanlarda ki tahribatların oluşmuş olduğu alanlarda acil ön koruma işlemi yapılacaktır. Tüm yüzeylerde doğal sünger ve saf su ile non-iyonik temizleyici katkı maddeleri kullanılarak yüzey temizliği yapılacaktır. Daha önceki müdahalelere ait bozulmuş, dolgu, rengini değiştirmiş boyama gibi ilavelerin temizliği yapılarak yeniden hidrolik kireç harçlı tamamlama macunu kullanılacak ve üst kısmı tempera boya ile ton farkı uygulanarak estetik müdahalede bulunulacaktır.

Parça eksiği olan kısımlarda kireç harçlı sıva ile tamamlanacak ve yüzeye dekor tempera boya ile uygulanarak üst kısmına geri dönüşümlü koruyucu ve hafif parlaklık vermek maksadı ile geri dönüşümlü sentetik reçine kullanılacaktır. Yatak harcında bozulmalar oluşmuş olanlarda deneyimli uzmanlarca kontrollü ve itinalı lokal onarımlar ve konsolidasyonlar yapılacaktır. Bu onarım ve konsolidasyon esnasında çok hassas dişçi aletleri kullanılacaktır. Uygulama alanının çevresi Φ 1-1.5 fiber elyaflı epoksi çubuklarla önceden ankraj yapılarak askıya alınacaktır. Arka boşluğun tespitinde açılacak kontrol noktasından mikro endoskopi cihazı ile boşluklu alanların büyüklükleri tespit edilecek bu tespite göre gerekliliği tespit edilen noktalarda açma yapılacaktır. Tüm müdahaleler belgelenerek arşivlenecektir.

b) Kalem İşleri:

Tüm kalem işli alanlar doğal lifli kuru ve yumuşak (ufak) fırça ile konusunda uzman ekipler ve kontrollü olarak itinalı temizliği yapılacaktır. Tespit edilen sıva

altındaki boşluklara malt 6001 enjeksiyonu tatbiki yapılacaktır. Sıva tamiri gereken yerlerde mevcut dekor tespit edilebilen en eski (özgün) dekor dikkate alınarak 3-4 ton daha açık tempera ile uygulanacaktır. Özgün dekorların muhdes sıva ile örtüldüğü alanlarda uzman kişiler tarafından bisturi ve dişçi aletleri kullanılarak çok dikkatlice hassas raspa işlemi yapılacaktır. Bu işlem neticesinde elde edilen dekorlar için belgeleme çalışması yapılacaktır.

c) Ahşap Oymalar:

Kündekari tekniği uygulanarak yapılmış özgün ahşap doğramada oyma yapılmış müzeyyen alanlardaki kayıplara orjinaline uygun malzemeden yapılan parçaları kanat sökülmeden üstten montajlama şeklinde kısmi müdahale yapılacaktır. Bozulma olan alanlarda ise parça değişikliğine gidilmeyecektir bunun yerine üst vernikler hafif çözücülerle yumuşakça silinerek sadece bu kısımlara uygun reçetesine göre gomalak cila yapılarak konsolide edilecektir. Doğramalar üzerindeki metal aksam sağlamlaştırılarak ahşap kısımları aşındırmasının önüne geçilecektir. Sarkma oluşmuş kanatlar menteşe aksamı gözden geçirilerek malzemedeki sarkmalar kanat sökülmeden olduğu gibi kalıplanarak bozulma ve sarkmanın giderilmesine çalışılmalıdır.

d) Nefeslikler (Ocaklar) :

Tüm yüzeylerde doğal sünger-lifli fırça yardımı ile distile su ile yumuşak bir şekilde temizliği yapılacaktır. Bu işlem öncesinde yüzeylerin tozdan arındırılmış olması gerekmektedir. Kuvvetli kirlenmenin olduğu yüzeylerde amonyum-bi-karbonat paketleme yapılarak (oranlar ve süreler prova edilerek) gerekli görülen zaman süresince (ortalama ~24 saat) bekletilerek tatbik olunacaktır. Tamamlama gereken kısımlar tespiti yapılan orijinal reçeteye uygun harç ile yapılacak özgün kısımdan kot düşürülerek basit form tamamlama şeklinde yapılarak dekor taklidi yapılmayacaktır. Yapılan tamamlamaların üzerine kirlenmeye karşı şeffaf koruyucu uygulanacaktır.

e) Mermer Süsleme Elemanları:

Dekoratif mermer yüzeylerde temizlik işlemi ilk aşamada atomize su ve yumuşak fırça ile yapılacak ikinci aşamada distile su ve amonyum bi karbonat paketleme yapılacak ve üçüncü aşamada distile su, E.D.T.A ve Desojen karışımının uygulanması neticesinde tamamlanacaktır. Çimentolu müdahalelerin, harç ve boya kirliliklerinin itinalı olarak mekanik temizliği yapılacaktır. Tamamlama yapılması gereken malzeme kaybı olmuş alanlar kireç harcı ve mermer tozu karışımı macun harç

ile kot oluşturularak yapılacak ve form tamamlama şeklinde yapılacaktır. Yazı, dekor gibi kısımlar taklit edilmeyecektir.

f) Lokma Demir Parmaklıklar:

Lokma demir parmaklıklar üzerindeki vernikler asetonla çözülerek temizlenecek ve incrolac metal koruyucu ile konsolide edilecektir. Topuzlar ve gergi çubuklar üzerinde yer alan gümüş kakmalara dikkat edilerek itinalı mekanik temizlik yapılacaktır. Bu işlem korozyon oluşum koşullarının en az olduğu zaman içerisinde ve lokal parçalar halinde yapılacaktır. Metaller üzerinde çok az da olsa bulunan boya ve harç artıkları gibi kirler, birleşme noktaları ve gümüş kakmalara kesinlikle yaklaşılmadan çok dikkatli olarak mekanik temizlikleri yapılacaktır.

Muhdes Doğrama Değişikliği:

Özgün doku ve malzemeye uymayan muhdes doğramalar sökülecek, projedeki detayına uygun olarak yeni ahşap doğramalar ön koruma yapılarak uygulanacaktır.

Kırık ve Eksik Mimari Elemanlar:

Ahşap ve taş üzerindeki muhdes boya temizlenecek, gerekli ise malzeme de değiştirilecektir.

Üst Örtü Elemanlarının Onarımı:

Kubbe ve çatıdaki kurşun kaplamalar uygulama esnasında tekrar gözden geçirilmelidir.

Aydınlatmalar:

Cephe üzerindeki muhdes aydınlatma armatürleri ve kablolar sökülecektir. Tavan aydınlatmaları uygun armatürlerle yapılacaktır. Paratoner sistemi elden geçirilecektir.

Ahşap Yapısal Elemanlar:

Çürüme, mantarlanma, yarılma, yumuşama vb. gibi bünyesel deformasyona uğramış ahşap yapısal elemanlar uygulama esnasında çeşitli noktalardan lokal sondajlar yapılarak tespit edilerek hasarlı tüm elemanlar projede belirtildiği üzere yenileriyle değiştirilecek veya sağlamlaştırılacaktır. Ahşap elemanların tümü üzerindeki muhdes

boyalar raporda belirtilidiği üzere temizlenecektir. Yerinde duran ahşap böcek ilacı ve ona uyumlu mantar ilacı ile ilaçlanmalıdır.Yapıya yeni girecek ahşap emprenye edilmelidir.

Metal mimari elemanlar:

Lokma parmaklıklar, kenetler vb. mekanik veya kimyasal yöntemlerle temizlenerek korunur.

Özgün Malzeme Kayıpları:

Malzeme kaybının olduğu kısımlar özgün kısımlara uygun olarak yeniden yerlerine tespit edilecektir. Bu tür tamamlamalar doku/boyut farkı ile mutlaka özgün örneklerden farklılaştırılarak yapılmalıdır. Yapının strüktürel öğelerindeki malzeme kayıpları gerekli askıya alma ve çürütme yapıldıktan sonra yerine tespit edilmelidir.

Döşeme ve Denizlikler:

Özgün döşeme kaplamalarında ve denizliklerde yerinden oynayan parçalar kaldırılarak altı tesviye edilecek ve yeniden özgün yerine sabitlenecektir. Muhdes ahşap döşemeler kontrol edilerek sağlamlaştırılacaktır.

Muhdes Eklenti Mekanlar ve Öğeler:

Günümüzde imam odası olarak kullanılan muhdes ahşap konstrüksiyon kaldırılacaktır. Orta sahın içinde yer alan muhdes ayakkabılıklar kaldırılacaktır.

Muhdes Sıva Raspası:

Özgün kalem işi tezyinatın araştılması için muhdes sıvalarda raporda belirtilen teknik detaylarda lokal sondalar açılacaktır.

Minarenin Güçlendirilmesi:

Minarelerde depremler esnasında oluşan yüksek devrilme momentini önleyici tedbirler almak zorunludur. Minarelerin yapısal taşıyıcı sistemini eğilmeye karşı esnek, kaymaya karşı sünek taşıyıcı sistem olarak oluşturulmalıdır. Derz aralarında gizlenmiş (yatayda, sol yukarı, sağ yukarı olarak üç yönde) tip karbon bandı yerleştirilmesi ile esnek çekme elemanları konumlandırılarak restorasyon prensiplerine uygun güçlendirme yapmak mümkündür. Bu ek sistem ile minarenin kendi helezonik taşıyıcı

sistemi daha çok mukavamet sağlayacak ağ sistemi oluşturur. Minare taşıyıcı elemanlarının dağılması önlenerek konsolidasyon yapılacaktır. Tüm bu işlemler yapılırken özgün yapı elemanlarına zarar verilmeyecek ve tüm eklentiler yapı bünyesinde gizlenmelidir.

Çevre Düzenlemesi:

Yapıya uygun bir çevre düzenlemesi yapılacak, çimlendirme ve yerden aydınlatma yapılacaktır.

Bahçe Duvarları:

Bahçe duvarlarındaki çimento derzler boşaltılarak yerine hidrolik kireç bazlı derz uygulaması yapılacaktır.



Foto. 1: Bursa Yeşil Camii genel görünüşü.



Foto. 2: Yeşil Cami inşa kitabesi.



Foto. 3: İnşa kitabesinden detay.



Foto. 4: İnşa kitabesinden detay.



Foto. 5: Yeşil Cami mimar kitabesi.



Foto. 6: Yeşil Cami mimar kitabesi.



Foto. 7: Yeşil Cami nakkaş kitabesi.



Foto. 8: Yeşil Cami şadırvanı.



Foto. 9: Şadırvandan detay.



Foto. 10: Şadırvandan detay.



Foto. 11: Yeşil Cami minaresi, kuzeydoğu.

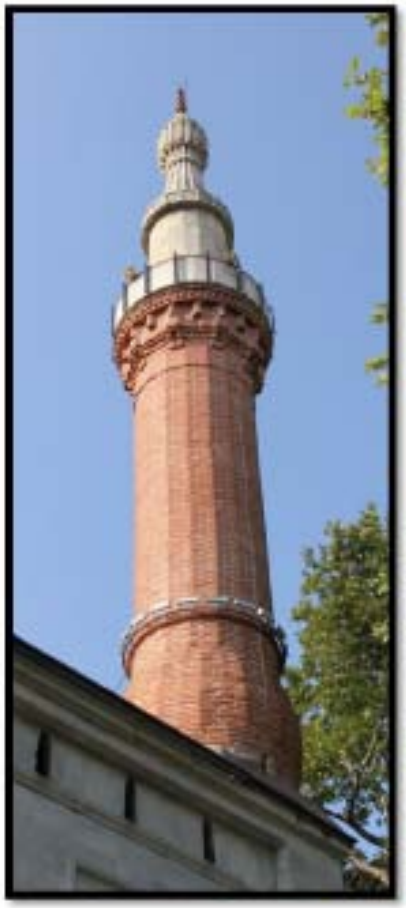


Foto. 12: Yeşil Cami minaresi, kuzeybatı.



Foto. 13: Minareden detay.



Foto. 14: Minareden detay.



Foto. 15: Yeşil Cami kuzey cephesi.



Foto. 16: Kuzey cepheden detay.



Foto. 17: Yeşil Cami batı cephesi.



Foto. 18: Yeşil Cami batı cephesi.



Foto. 19: Yeşil Cami doğu cephesi.



Foto. 20: Yeşil Cami güney cephesi.



Foto. 21: Yeşil Cami örtü sistemi.



Foto. 22: Örtü sisteminden detay.



Foto. 23: Çatı arasından kuşevlerinin görünümü.



Foto. 24: Yeşil Cami giriş holü.



Foto. 25: Giriş holünden detay.



Foto. 26: Giriş holündeki Bizans dönemi sütun başlıkları.



Foto. 27: Giriş sofasının güneyden görünümü.



Foto. 28: Giriş sofasının çini süslemelerinden



Foto. 29: Giriş sofası çini ve kalem işi süslemelerinden detay.

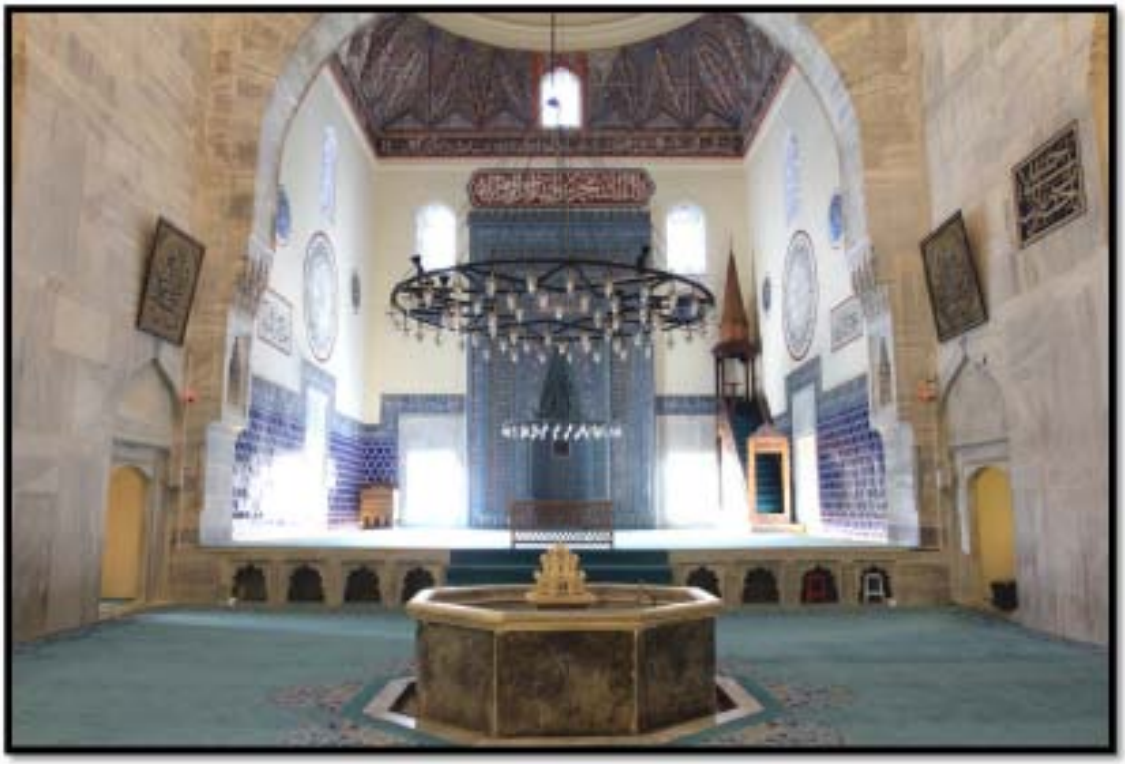


Foto. 30: Kapalı avlu ve kıble yönündeki eyvanın genel görünümü.



Foto. 31: Kapalı avlunun örtü sistemi.

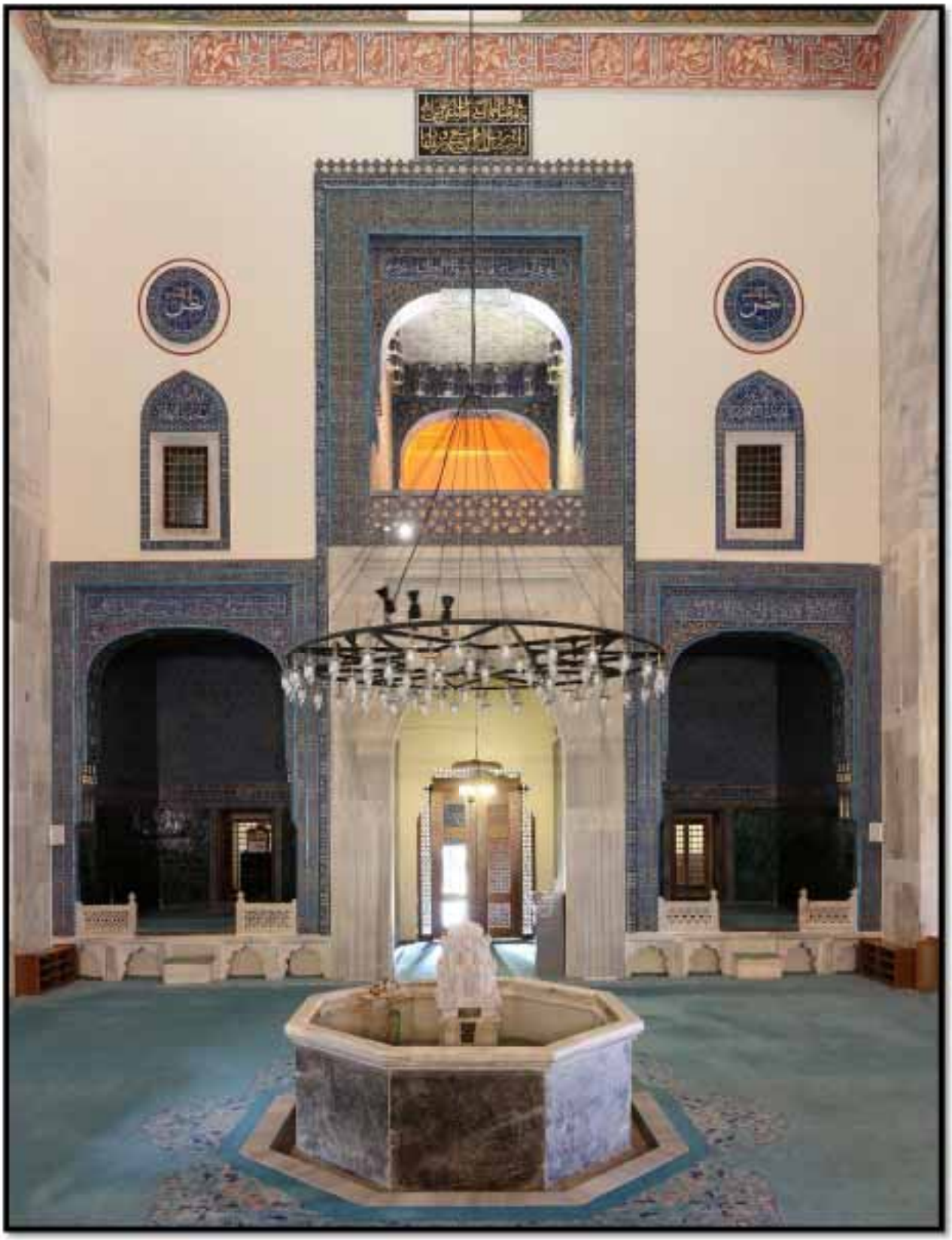


Foto. 32: Kıble yönündki eyvandan kapalı avlunun görünümü.



Foto. 33: Kapalı avlu ve batıdaki eyvanın genel görünümü.



Foto. 34: Kapalı avlu ve doğudaki eyvanın genel görünümü.



Foto. 35: Müezzin mahfili, kuzeybatı.

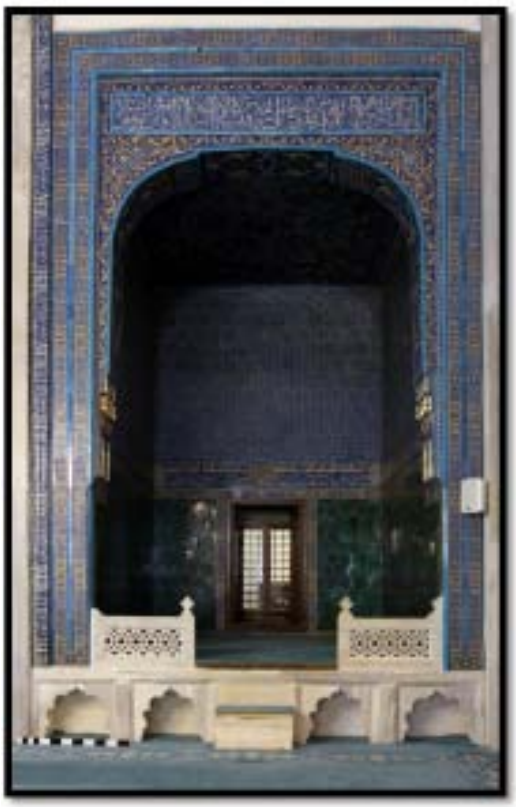


Foto. 36: Müezzin mahfili, kuzeydoğu.



Foto. 37: Müezzin mahfili çinilerinden detay.



Foto. 38-39: Müezzin mahfili çinilerinden detay.



Foto. 40: Müezzin mahfili çinilerinden



Foto. 41: Müezzin mahfili çinilerinden.



Foto. 42: Müezzin mahfili çinilerinden.



Foto. 43: Müezzin mahfili çinilerinden detay.



Foto. 44: Müezzin mahfilinin çinilerinden detay.



Foto. 45: Müezzin mahfili çinilerinden detay.



Foto. 46: Yeşil Cami'nin kıble yönündeki (güney) eyvanı.

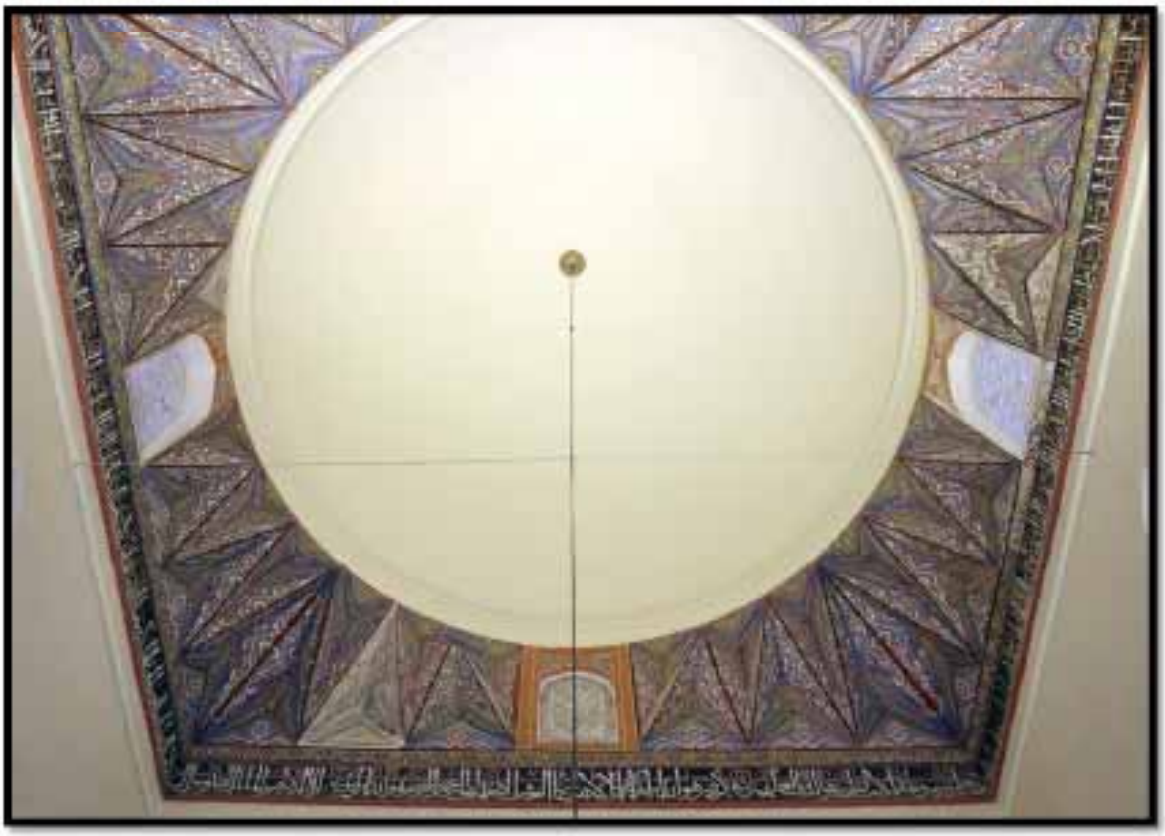


Foto. 47: Kıble yönündeki eyvanın örtü sistemi.

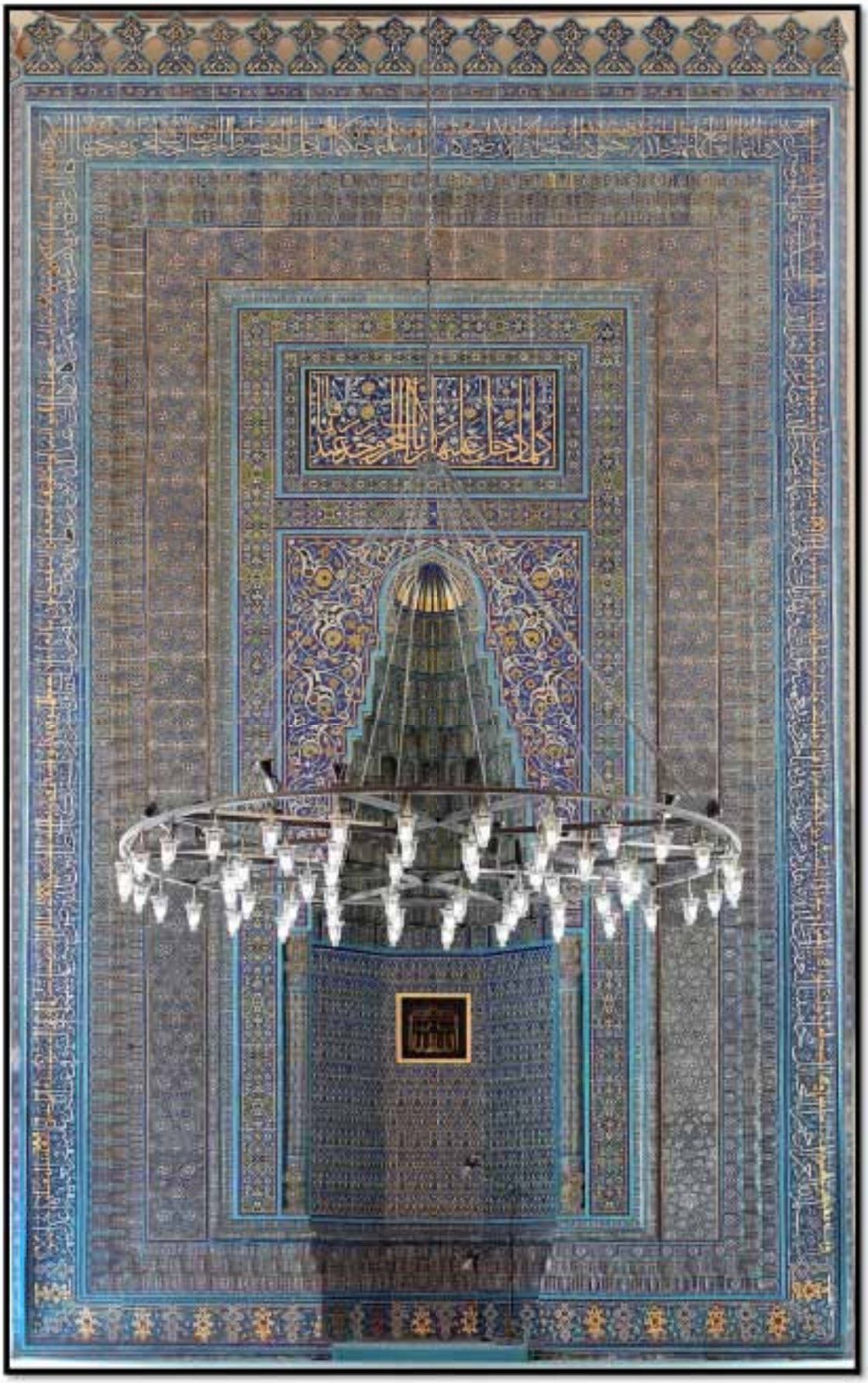


Foto. 48: Yeşil Cami mihrabı



Foto. 49: Mihrap çinilerinden detay.



Foto. 50: Mihrap çinilerinden detay.



Foto. 51: Mihrap çinilerinden detay.



Foto. 52: Mihrap çinilerinden detay.



Foto. 53: Mihrap çinilerinden detay.



Foto. 54: Mihrap çinilerinden detay.



Foto. 55: Mihrap nişindeki hat levhası.



Foto. 56: Mihrap çinilerinden detay.

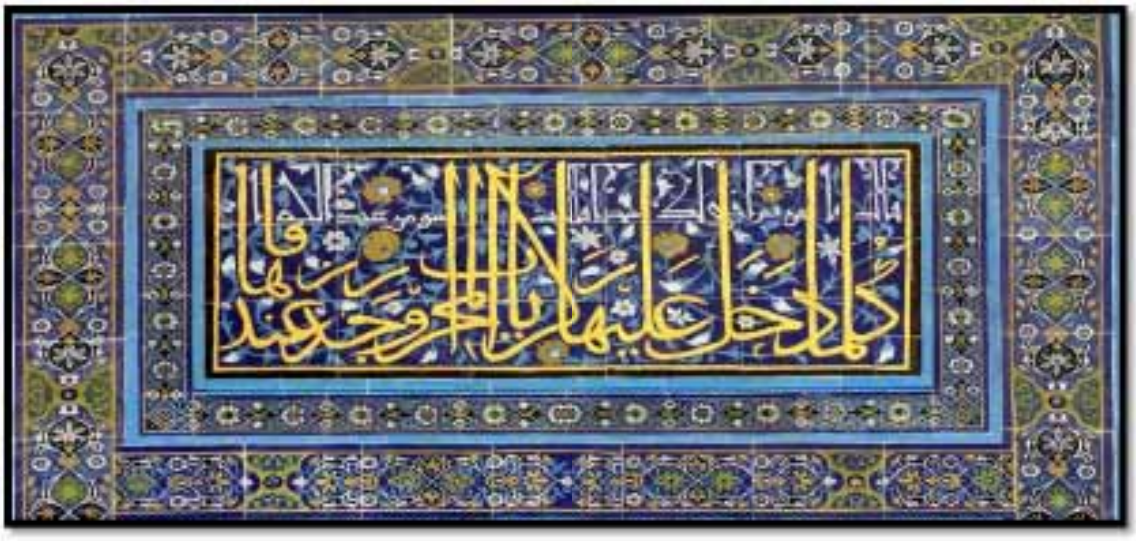


Foto. 57: Mihrap çinilerinden detay



Foto. 58: Mihrap çinilerinden detay.



Foto. 59: Yeşil Cami vaaz kürsüsü.



Foto. 60: Yeşil Cami vaaz kürsüsü.



Foto. 61: Yeşil Cami minberi.



Foto. 62: Minber süslemelerinden detay.



Foto. 63: Minber süslemelerinden detay.



Foto. 64: Kıble yönündeki eyvanın duvar çinilerinden detay.



Foto. 65: Doğudaki eyvanın örtü sistemi.



Foto. 66: Batıdaki eyvanın örtü sistemi.



Foto. 67: Eyvan çinilerinden detay.



Foto. 68: Güneydoğudaki tabhanenin örtü sistemi.



Foto. 69: Güneydoğudaki tabhanenin örtü sisteminden detay.



Foto. 70: Güneydoğudaki tabhanenin duvarları.



Foto. 71: Güneybatıdaki tabhanenin örtü sistemi.



Foto. 72: Güneybatıdaki tabhanenin duvarları.

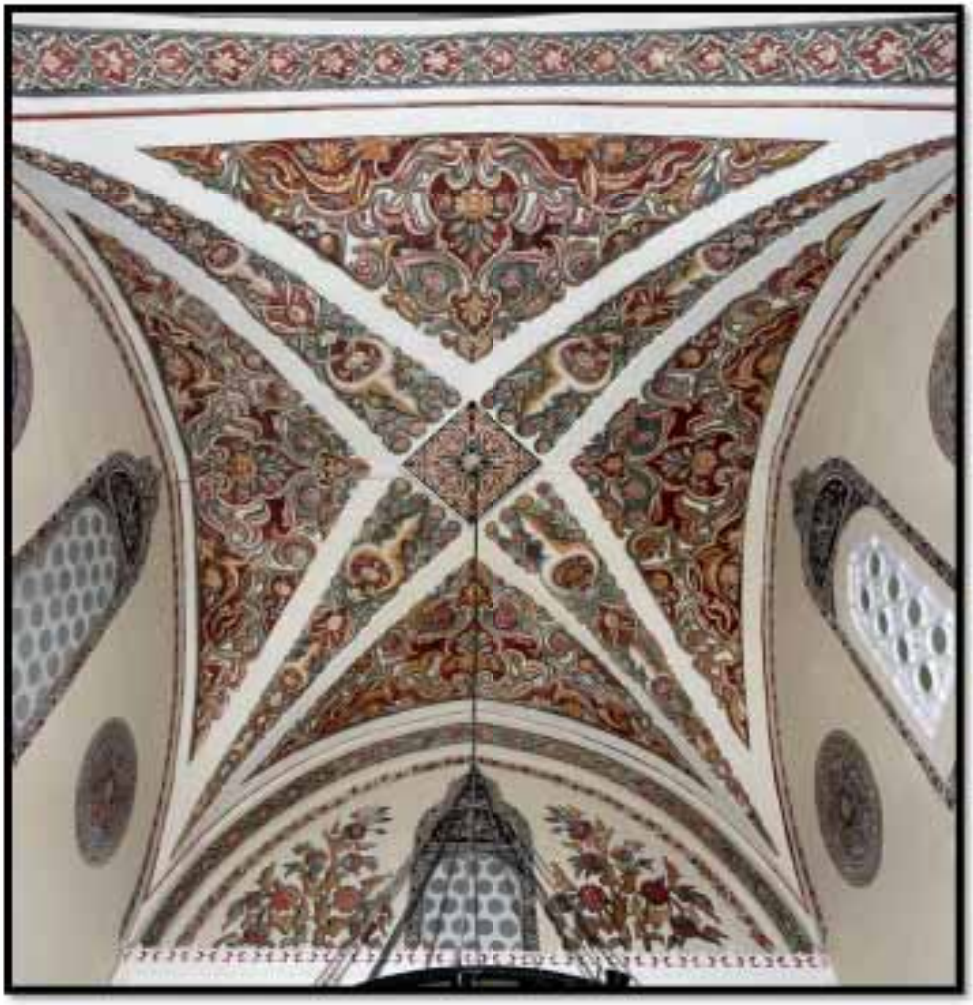


Foto. 73: Kuzeybatıdaki tabhanenin örtü sistemi.



Foto. 74: Kuzeydoğudaki tabhanenin batı duvarı.



Foto. 75: Kuzeydoğudaki tabhanenin örtü sistemi.



Foto. 76: Yeşil Cami hünkâr mahfili.



Foto. 77: Hünkâr mahfili çinilerinden detay.



Foto. 78: Hünkâr mahfili çinilerinden detay.



Foto. 79: Hünkâr mahfili çinilerinden detay.



Foto. 80: Hünkâr mahfili çinilerinden detay.



Foto. 81: Hünkâr mahfili çinilerinden detay.



Foto. 82: Hünkâr mahfili çinilerinden detay.



Foto. 83: Hünkâr mahfilinin sahanlığı.

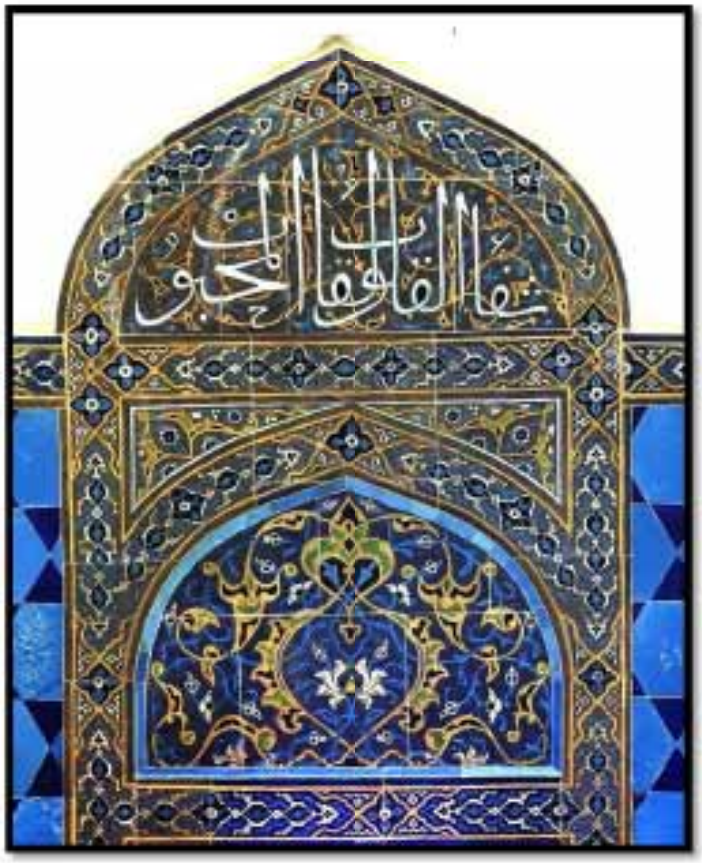


Foto. 84: Hünkâr mahfilinin sahanlığındaki çinilerden detay.



Foto. 85: Hünkâr mahfili sahanlığının örtü sistemi.



Foto. 86: Sahanlığın pencerelerinden.





Foto. 87-88: Yeşil Cami ikinci kat holü, hünkâr mahfilinin doğusu.



Foto. 89: Hünkar mahfilinin batısındaki tabhanenin örtü sistemi.



Foto. 90: Hünkâr mahfilinin batısındaki tabhanenin kuzey duvarı.



Foto. 91: Hünkâr mahfilinin batısındaki tabhanenin güney duvarı.



Foto. 92: Hünkâr mahfilinin doğusundaki tabhanenin güney duvarı.



Foto. 93: Yeşil Cami üst kat doğu köşedeki mekânının örtü sistemi.



Foto. 94: Yeşil Cami üst kat doğu köşedeki mekânın güney duvarı.

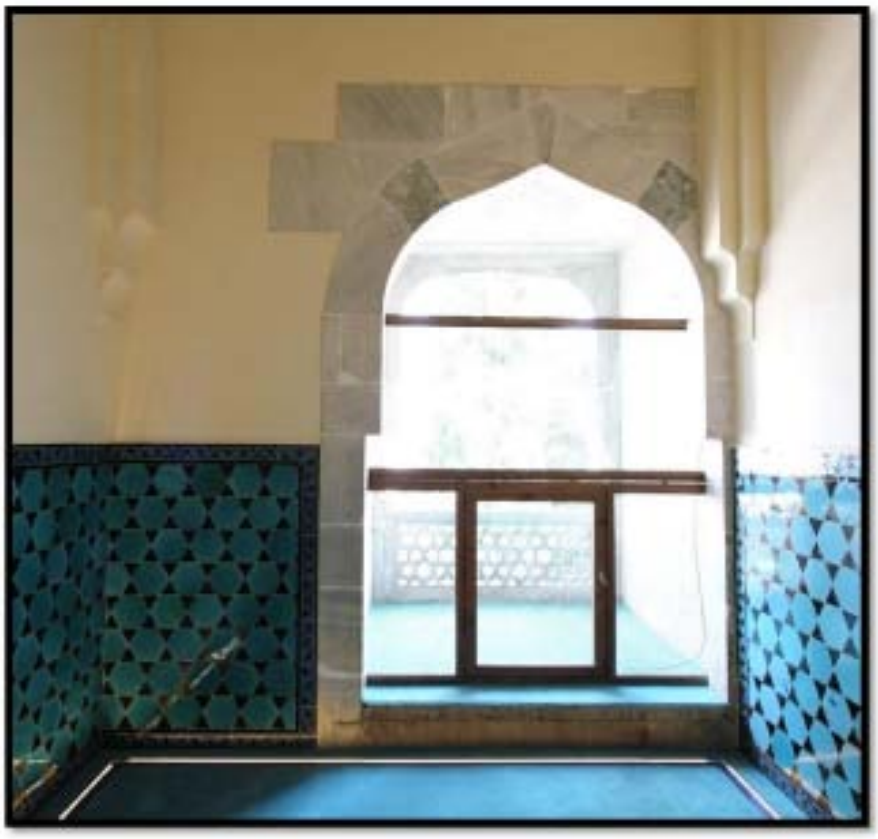


Foto. 95: Yeşil Cami üst kat doğu köşedeki odaya açılan şahnişin.



Foto. 96: Yeşil Cami üst kat batı köşedeki mekânın örtü sistemi.



Foto. 97: Yeşil Cami üst kat batı köşedeki mekânın güney duvarı.



Foto. 98: Üst kat batı köşedeki odadan detay.



Foto. 99: Duvar çinilerinden detay.



Foto. 100: Yeşil Cami'ye ait eski bir fotoğraf (Yıldız albümünden).



Foto. 101: Yeşil Cami'ye ait eski bir fotoğraf (Yıldız albümünden).

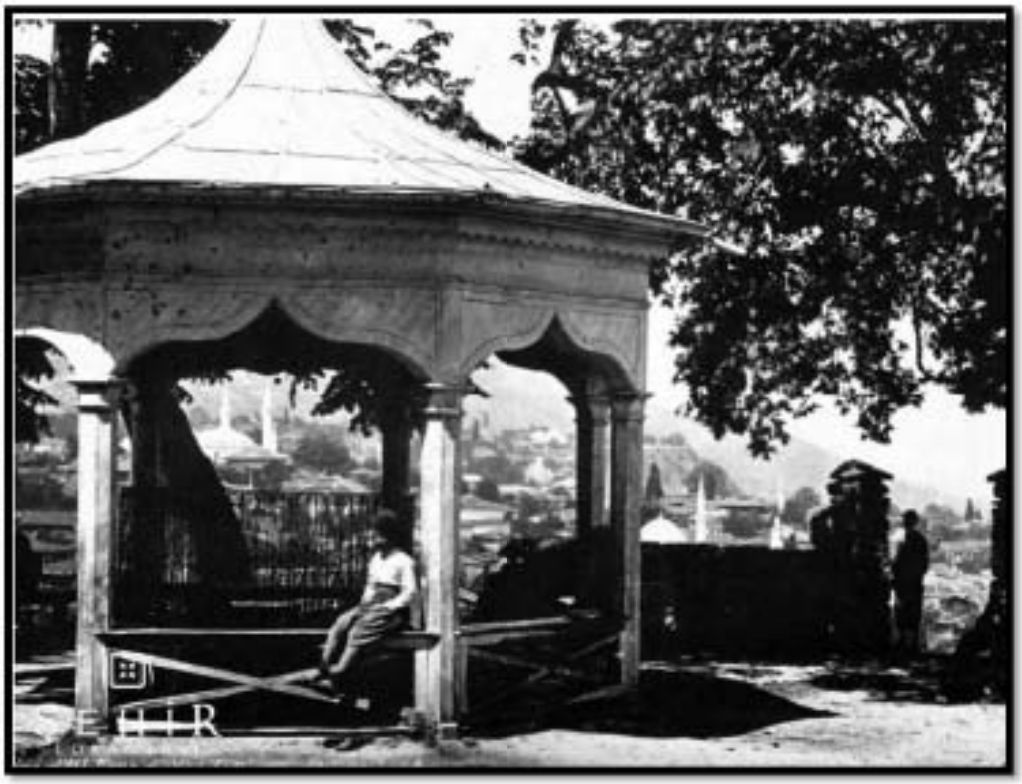


Foto. 102: Yeşil Cami'ye ait eski bir fotoğraf (M.B.V.G.M. arşivi).



Foto. 103: Yeşil Cami'ye ait eski bir fotoğraf (Yıldız albümünden).

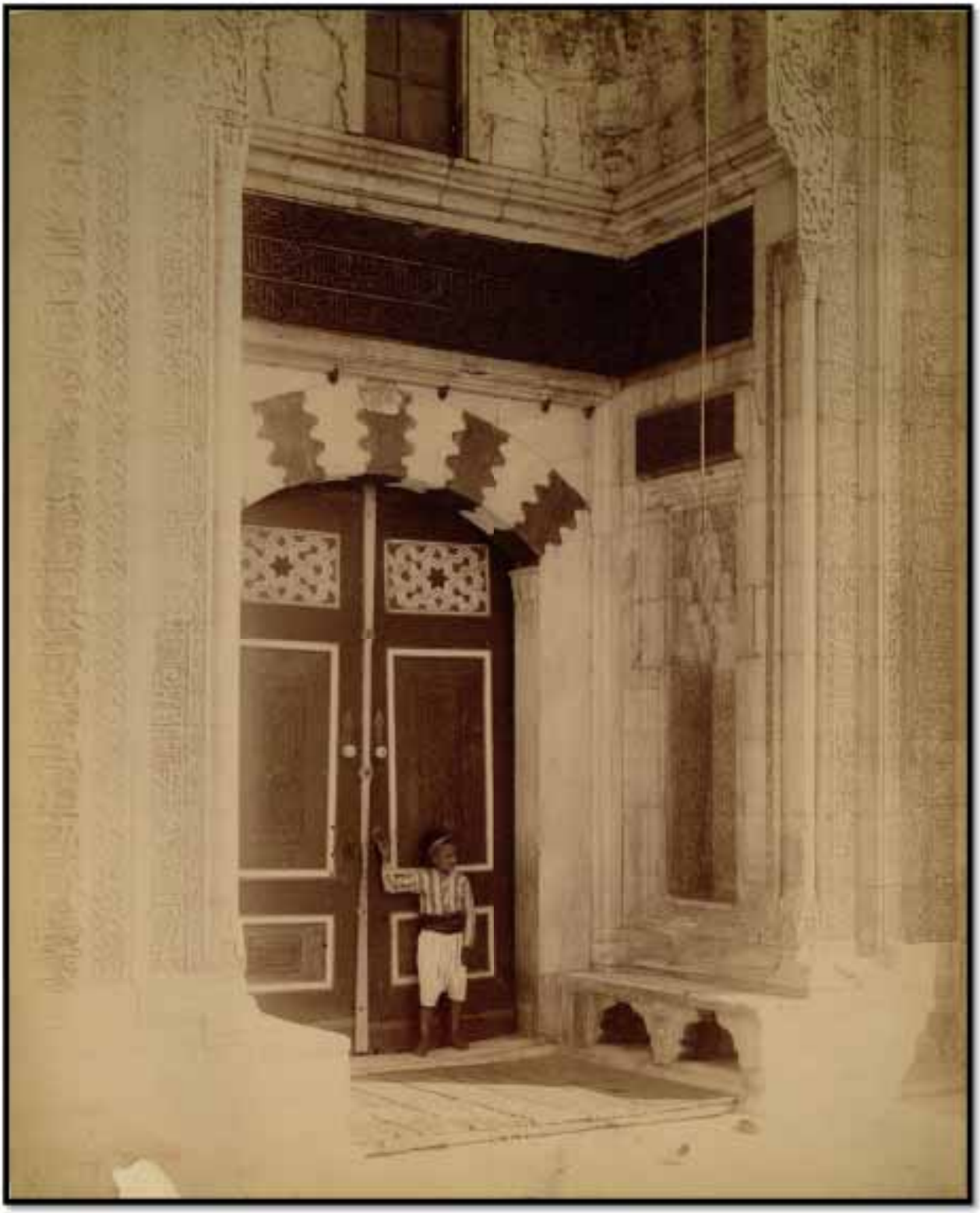


Foto. 104: Yeşil Cami'ye ait eski bir fotoğraf (Yıldız albümünden).



Foto. 105: Yeşil Cami'e ait eski bir fotoğraftan detay (Yıldız albümünden).



Foto. 106: Yeşil Cami'ye ait eski bir fotoğraf (Yıldız albümünden).



Foto. 107: Yeşil Cami'ye ait eski bir fotoğraf (Yıldız albümünden).





Foto. 108-109: Yeşil Cami'ye ait eski fotoğraflar (Yıldız albümünden).



Foto. 110: Yeşil cami inşa kitabesi (2010 yılı).



Foto. 111: Yeşil Cami mimar kitabesi (2010 yılı).



Foto. 112: Yeşil Cami mimar kitabesi (2010 yılı).





Foto. 113-114: Yeşil Cami sütun başlıkları ve pencere alınlıklarından detay (2010 yılı).

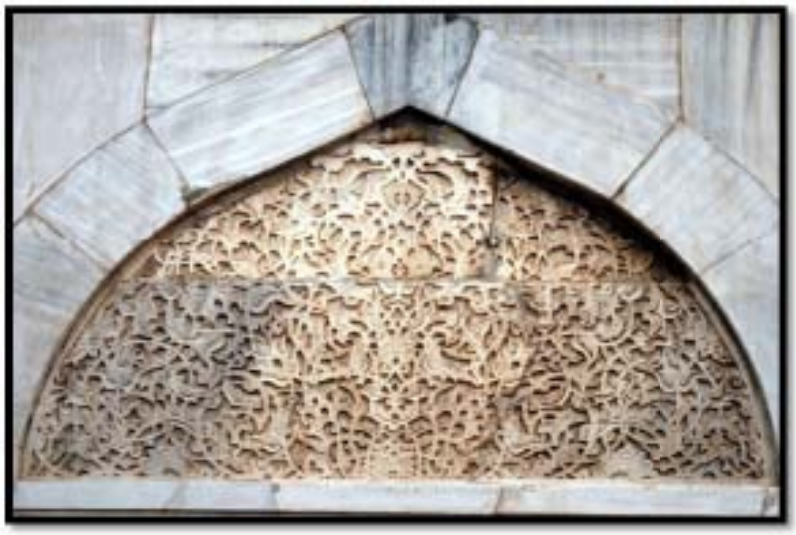


Foto. 115: Pencere alınlıklarından detay (2010).



Foto. 116: Yeşil Cami'e ait eski bir fotoğraf (Yıldız albümünden).

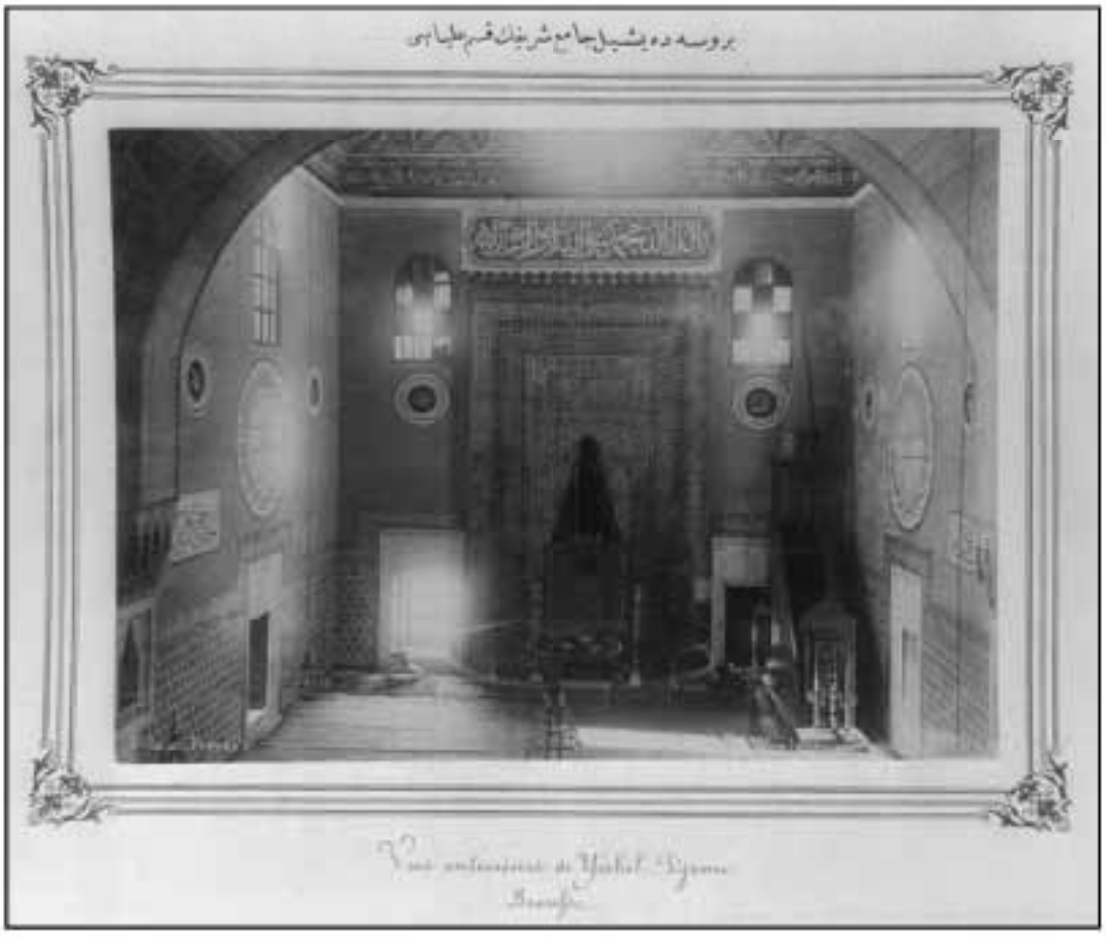


Foto. 117: Yeşil Cami'e ait eski bir fotoğraf (Yıldız albümünden).



Foto. 118-119: Yeşil Cami'e ait eski bir fotoğraf ve detayı (Yıldız albümünden).

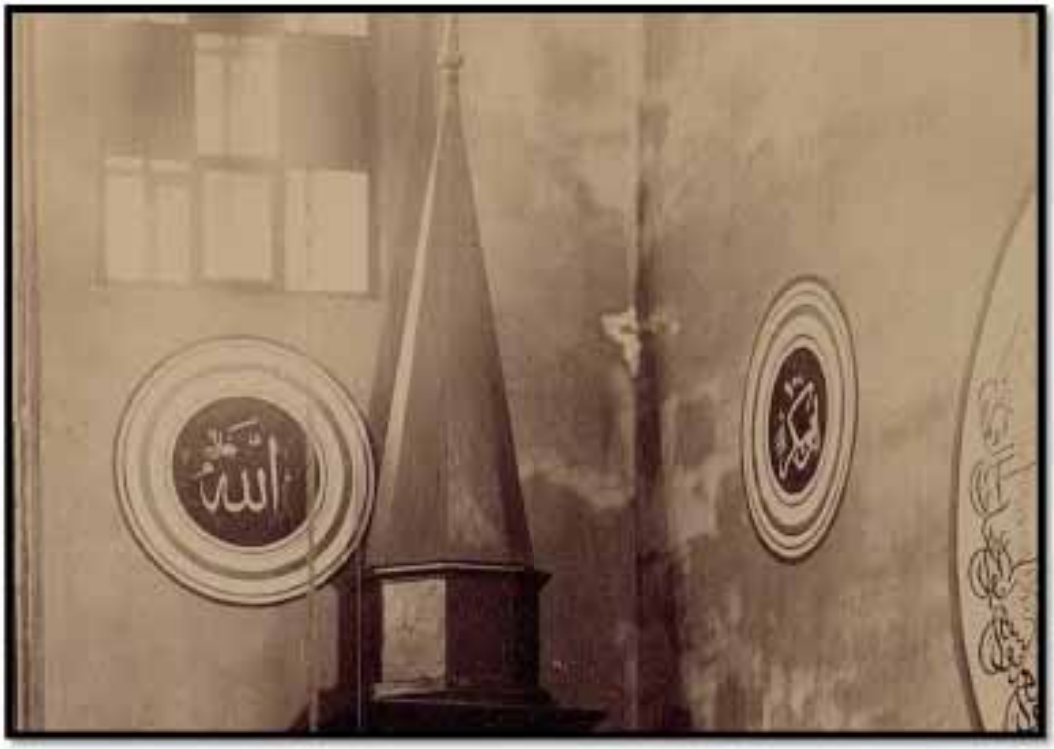


Foto. 120: Yeşil Cami'e ait eski bir fotoğraftan detay (Yıldız albümünden).

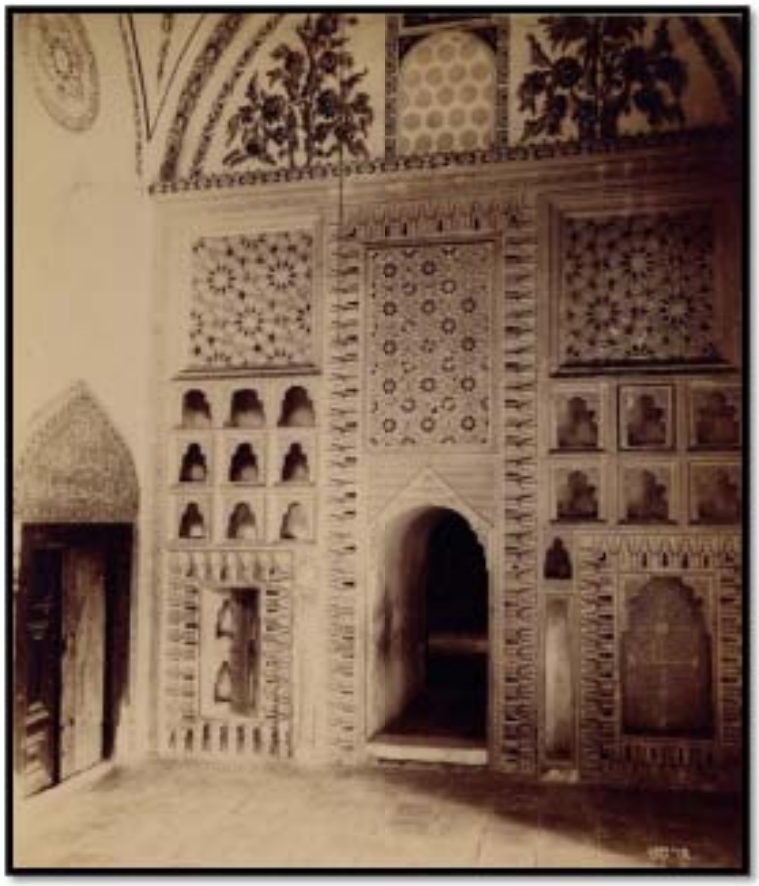


Foto. 121: Yeşil Cami'e ait eski bir fotoğraf (Yıldız albümünden).



Foto. 122: Yeşil Cami'e ait eski bir fotoğraf (Yıldız albümünden).



Foto. 123: Ocak-niş düzenlemesi (2009 yılı).



Foto. 124: Ocak-niş düzenlemesi (2009 yılı).



Foto. 125: Ocak-niş düzenlemesi (2009 yılı).



Foto. 126: Ocak-niş düzenlemesi (2009 yılı).



Foto. 127: Güneydoğudaki tabhanede yer alan alçı ocak ve gözler (2009 yılı).

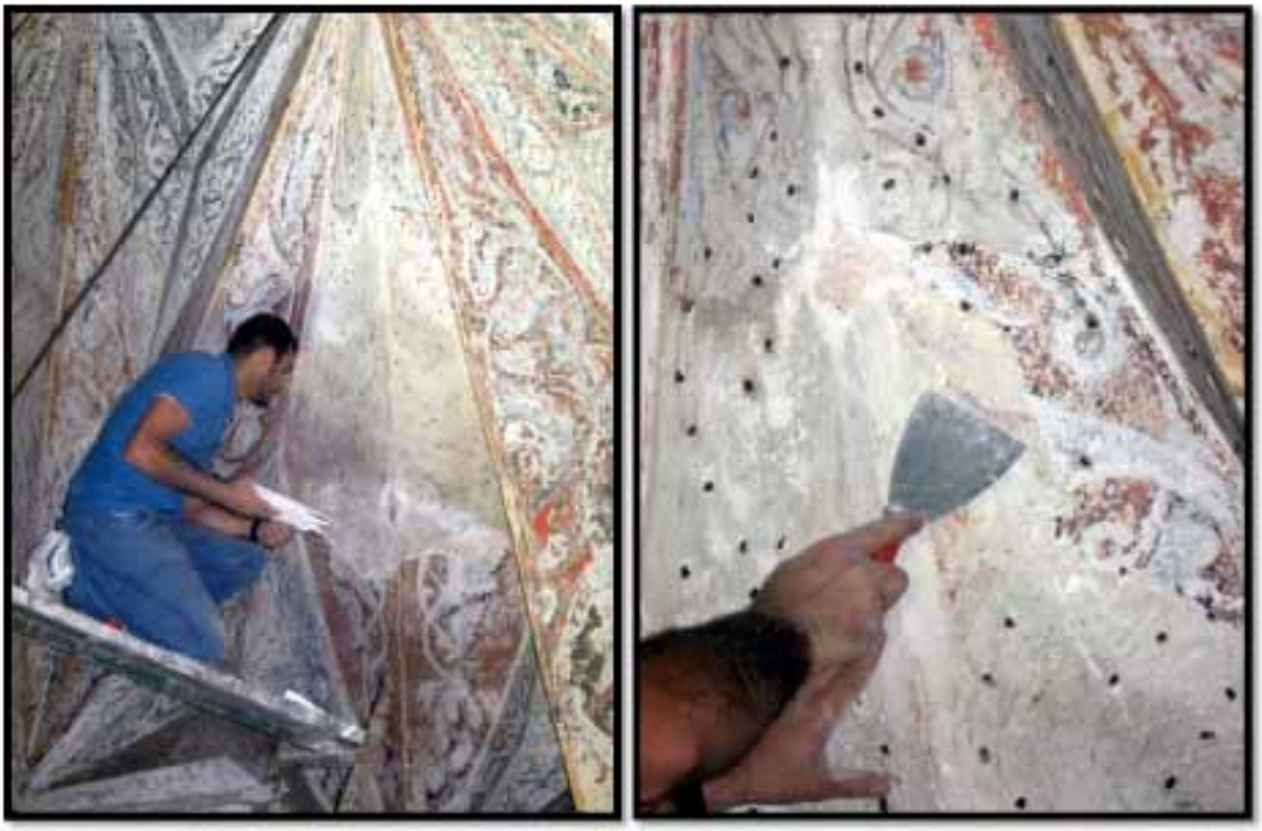


Foto. 128-129: Kıble yönündeki eyvanın kalem işi onarımı.



Foto. 130: Kıble yönündeki eyvanın kalem işi onarımı.



Foto. 131: Kıble yönündeki eyvanın kalem işi süslemeden detay (2011 yılı).



Foto. 132: Kapalı avlunun örtü sistemi (2011 yılı).



Foto. 133: Kapalı avlunun kalem işi süslemelerinden detay (2011 yılı).



Foto. 134-135: Kapalı avlu kalem işi onarımı.



Foto. 136: Batıdaki eyvanın kalem işi süslemeleri (2011 yılı).



Foto. 137: Doğudaki eyvanın kalem işi süslemeleri (2011 yılı).



Foto. 138: Yeşil Cami batı eyvanının kalem işi onarımı (2011 yılı).



Foto. 139: Yeşil Cami batı eyvanının kalem işi onarımı (2011 yılı).



Foto. 140: Yeşil Cami doğu eyvanının kalem işi onarımı (2011 yılı).




Foto. 141-142: Güneybatıdaki tabhanenin kalem işi süslemeleri (2011 yılı).



Foto. 143: Kuzeybatıdaki tabhanenin kalem işi süslemeleri (2011 yılı).



Foto. 144: Kuzeydoğudaki tabhanenin örtü sistemi (2011 yılı).




Foto. 145-146: Kuzeydoğudaki tabhanenin kalem işi onarımı.




Foto. 148: Yeşil Cami giriş sofasının kalem işlerinden.

Foto. 147: Yeşil Cami kalem işlerinden (2011 yılı).



Foto. 149: Yeşil Cami taçkapısı (T1).

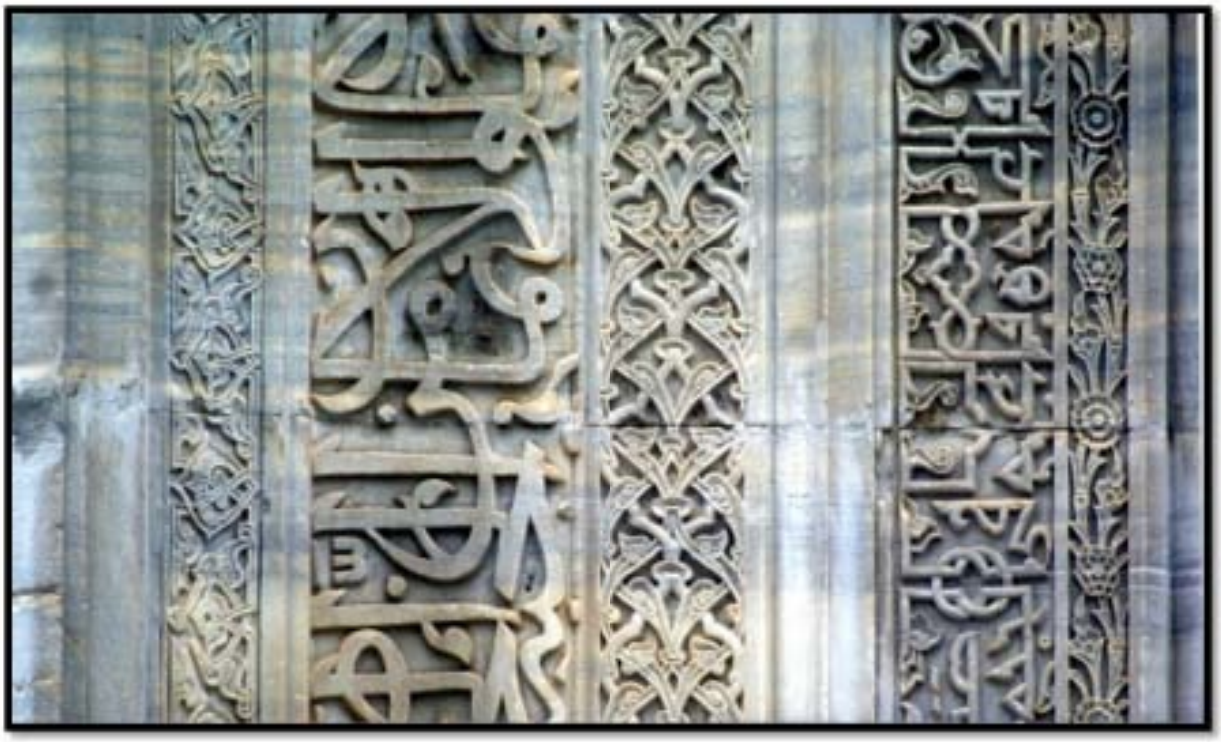


Foto. 150: T1'den detay.



Foto. 151: T1'den detay.



Foto. 152: T1'den detay.



Foto. 153-154: T1'den detay.



Foto. 155-156: T1'den detay.

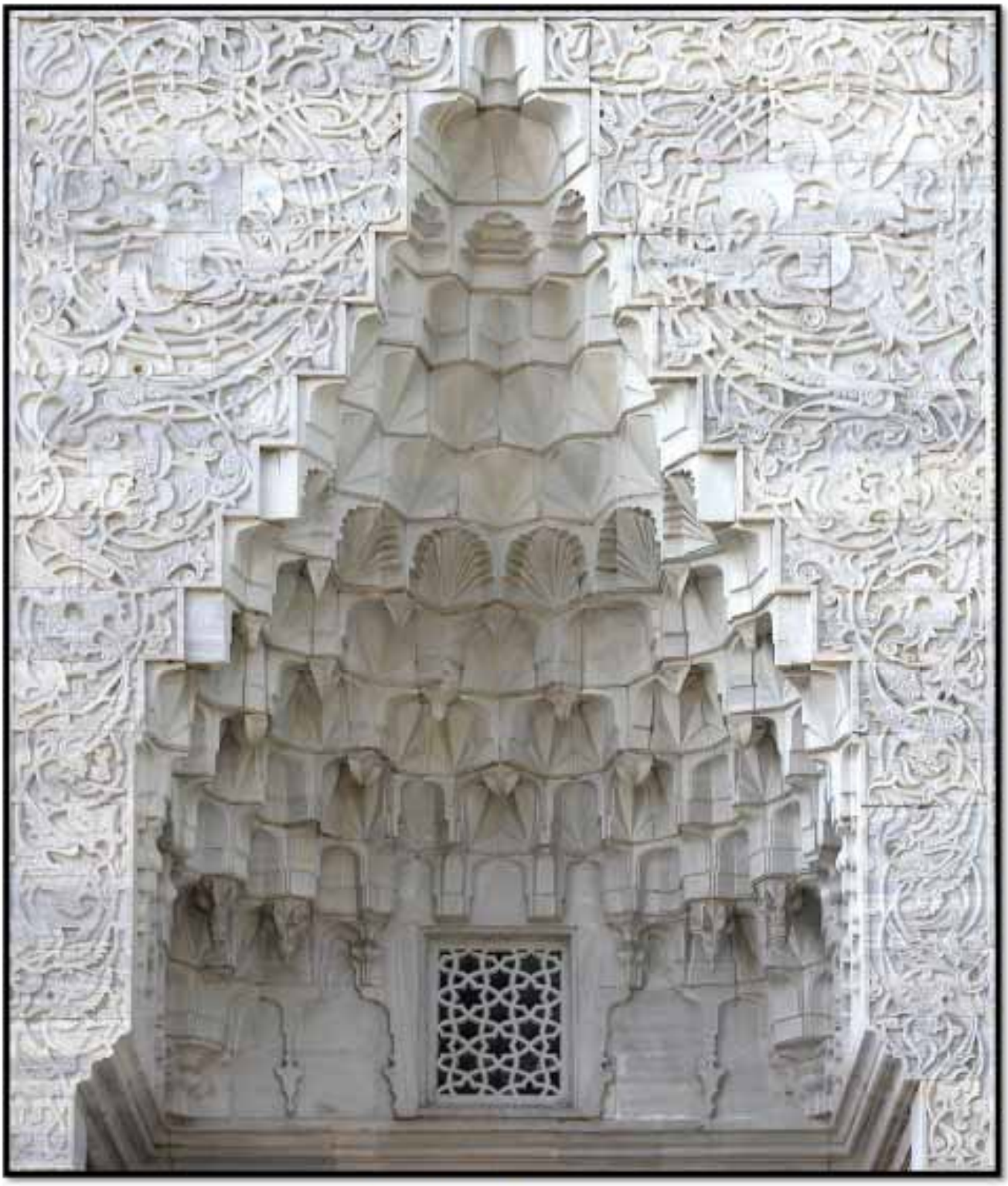


Foto. 157: T1'den detay.



Foto. 158: T1'den detay.



Foto. 159: T1'den detay.



Foto. 160: T1'den detay.



Foto. 161: T1'den detay.



Foto. 162: T1'den detay.



Foto. 163: T1'den detay.



Foto. 164: Taçkapının batısındaki pencere düzenlemesi (T2).



Foto. 165: Taçkapının doğusundaki pencere düzenlemesi (T2).



Foto. 166: T2'den detay, taçkapının batısı.



Foto. 167: T2'den detay, taçkapının doğusu.



Foto. 168: Taçkapının batısındaki mihrabiye (T3).



Foto. 169: T3'den detay.



Foto. 170: Taçkapının doğusundaki mihrabiye (T3).



Foto. 171: T3'den detay.



Foto. 172: T3'den detay, taçkapının batısı.



Foto. 173: T3'den detay, taçkapının doğusu.



Foto. 174: Kuzey cephenin batı köşesindeki pencere düzenlemesi (T4).



Foto. 175: Kuzey cephenin doğu köşesindeki pencere düzenlemesi (T4).



Foto. 176: T4'den detay, taçkapının batısı.



Foto. 177: T4'den detay, taçkapının doğusu.



Foto. 178: Yeşil Cami pencerelerinden, batı cephe (T5).



Foto. 179: T5'den detay, batı cephe.



Foto. 180: Yeşil Cami pencerelerinden, doğu cephe (T5).



Foto. 181: T5'den detay, doğu cephe.



Foto. 182: Batı cephe pencerelerinden (T6).



Foto. 183: Doğu cephe pencerelerinden (T6).



Foto. 184: T6'dan detay, batı cephe.



Foto. 185: T6'dan detay, doğu cephe.



Foto. 186: Batı cephe pencerelerinen (T7).



Foto. 187: Doğu cephe pencerelerinen (T7).



Foto. 188: T7'den detay, batı cephe.



Foto. 189: T7'den detay, doğu cephe.





Foto. 190: Batı cephe pencerelerinden (T8). **Foto. 191:** Doğu cephe pencerelerinden (T8).



Foto. 192: T8'den detay, batı cephe.



Foto. 193: T8'den detay, doğu cephe.

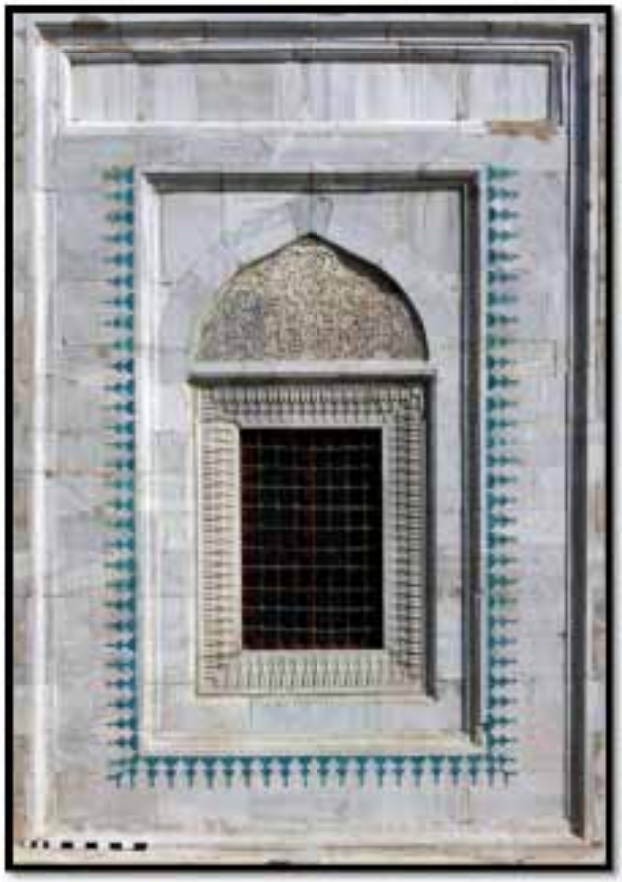


Foto. 194: Yeşil Cami pencerelerinden, güney cephe (T9).

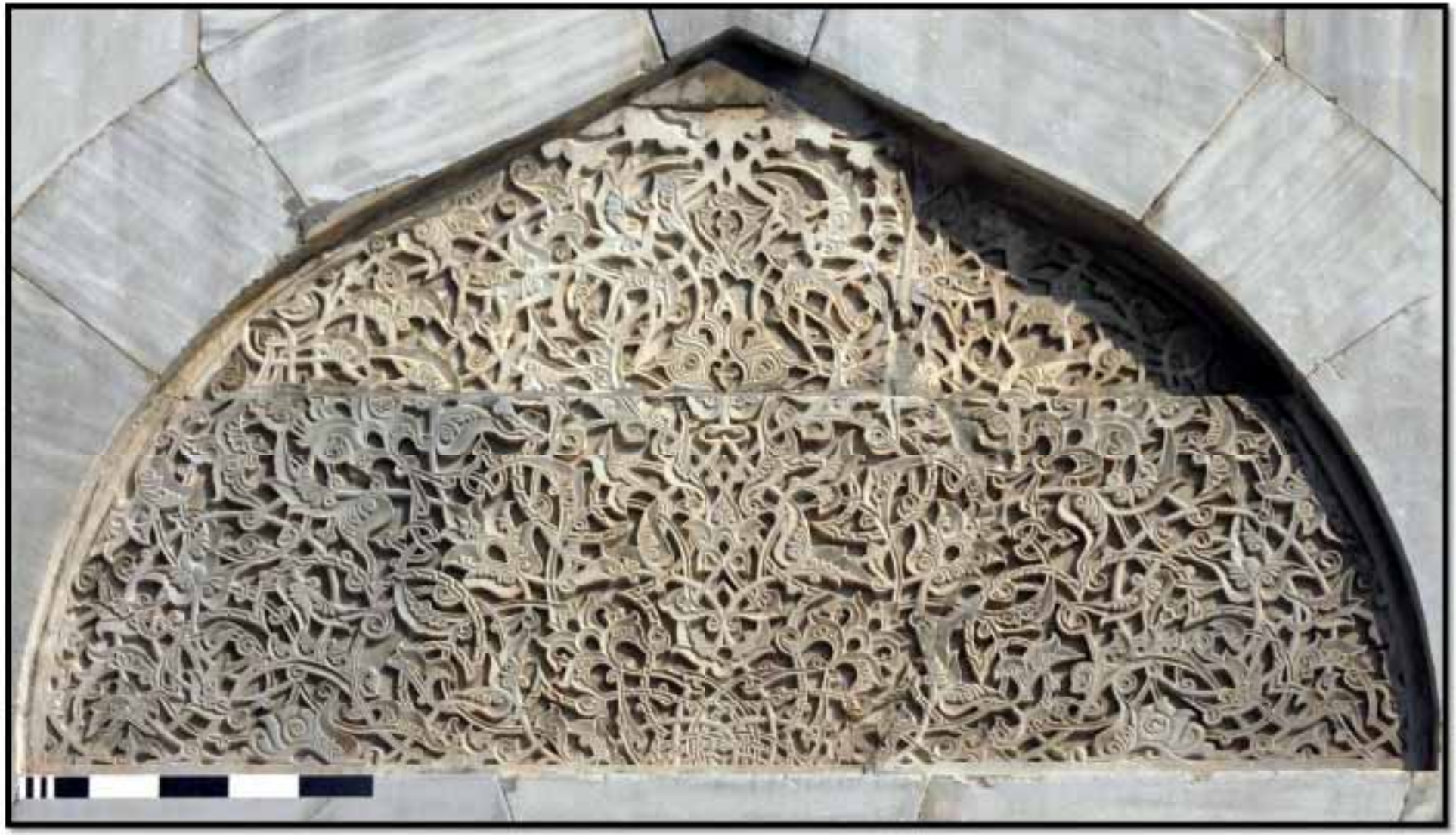


Foto. 195: T9'dan detay.



Foto. 196: Yeşil Cami pencerelerinden (T9).



Foto. 197: T9'dan detay.



Foto. 198: Yeşil Cami şahnişinlerinden (T10).



Foto. 199: Müezzin mahfili korkuluk ve pabuçluklarından, (T11).





Foto. 200: Yeşil Cami taş süslemelerinden (T12). **Foto. 201:** T12'den detay.





Foto. 202: Pencere tavan süslemlerinden (T13). **Foto. 203:** Pencere tavan süslemlerinden.



Foto. 204: Pencere tavan süslemelerinden.



Foto. 205: Pencere tavan süslemelerinden.

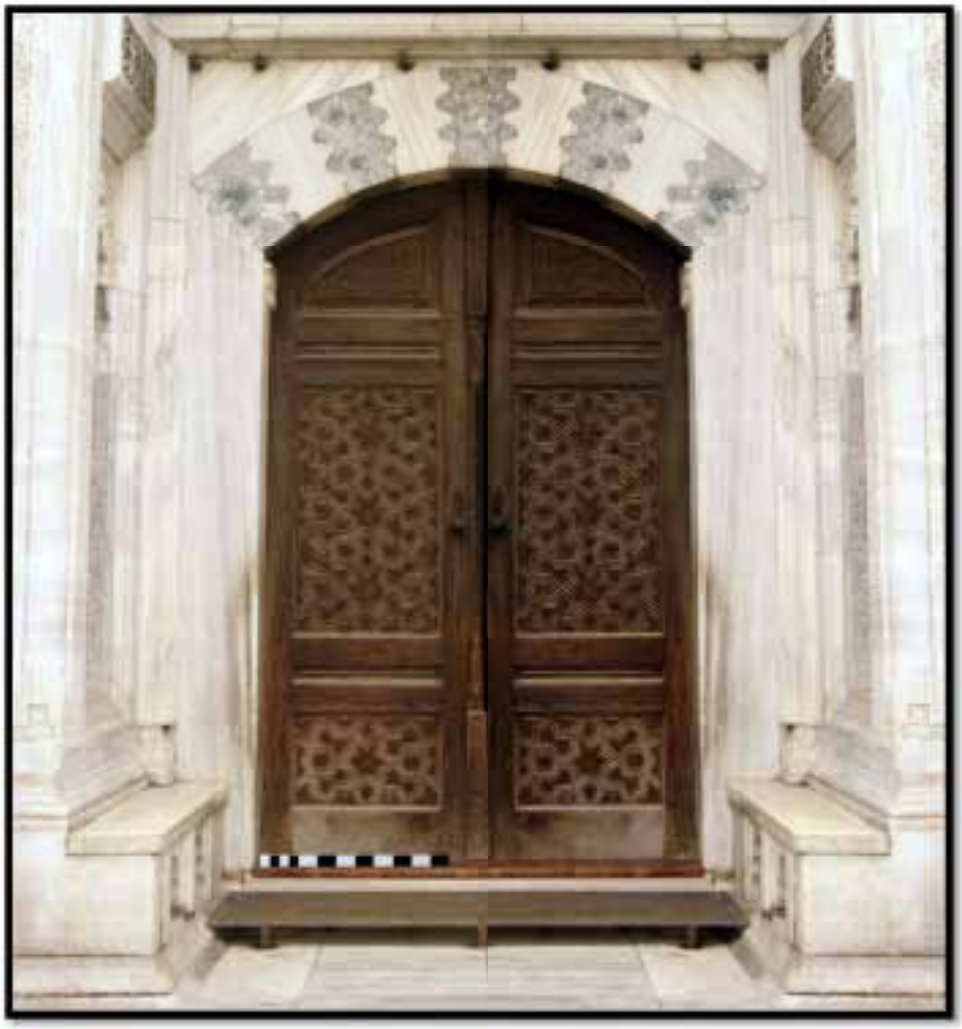


Foto. 206: Yeşil Cami giriş kapısı, 2010 yılı (A1).



Foto. 207: A1'den detay.



Foto. 208: A1'den detay.



Foto. 209: A1'den detay.



Foto. 210: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A2).



Foto. 211: A2'nin arka yüzü.

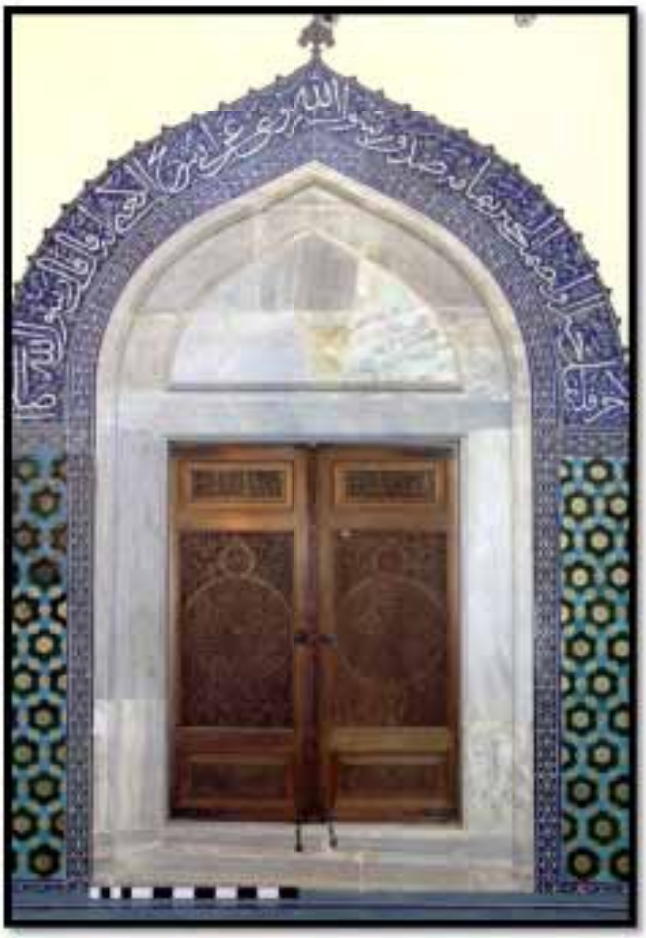


Foto. 212: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A3).



Foto. 213-214: A3'den detay.



Foto. 215: A3'den detay.



Foto. 216: A3'den detay.



Foto. 217: A3'den detay.



Foto. 218: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A4).



Foto. 219: A4'den detay.



Foto. 220: A4'den detay.



Foto. 221: A4'den detay.



Foto. 222: A4'den detay.



Foto. 223: Yeşil Cami ahşap işlerinden (AS).



Foto. 224-225: A5'den detay.



Foto. 226: A5'den detay, 2009 yılı. (M.B.V.G.M. arşivinden).



Foto. 227: A5'den detay.



Foto. 228: A5'den detay.



Foto. 229: Yeşil Cami ahşap işlerilerinden (A6).



Foto. 230: A6'dan detay.



Foto. 231: A6'dan detay.

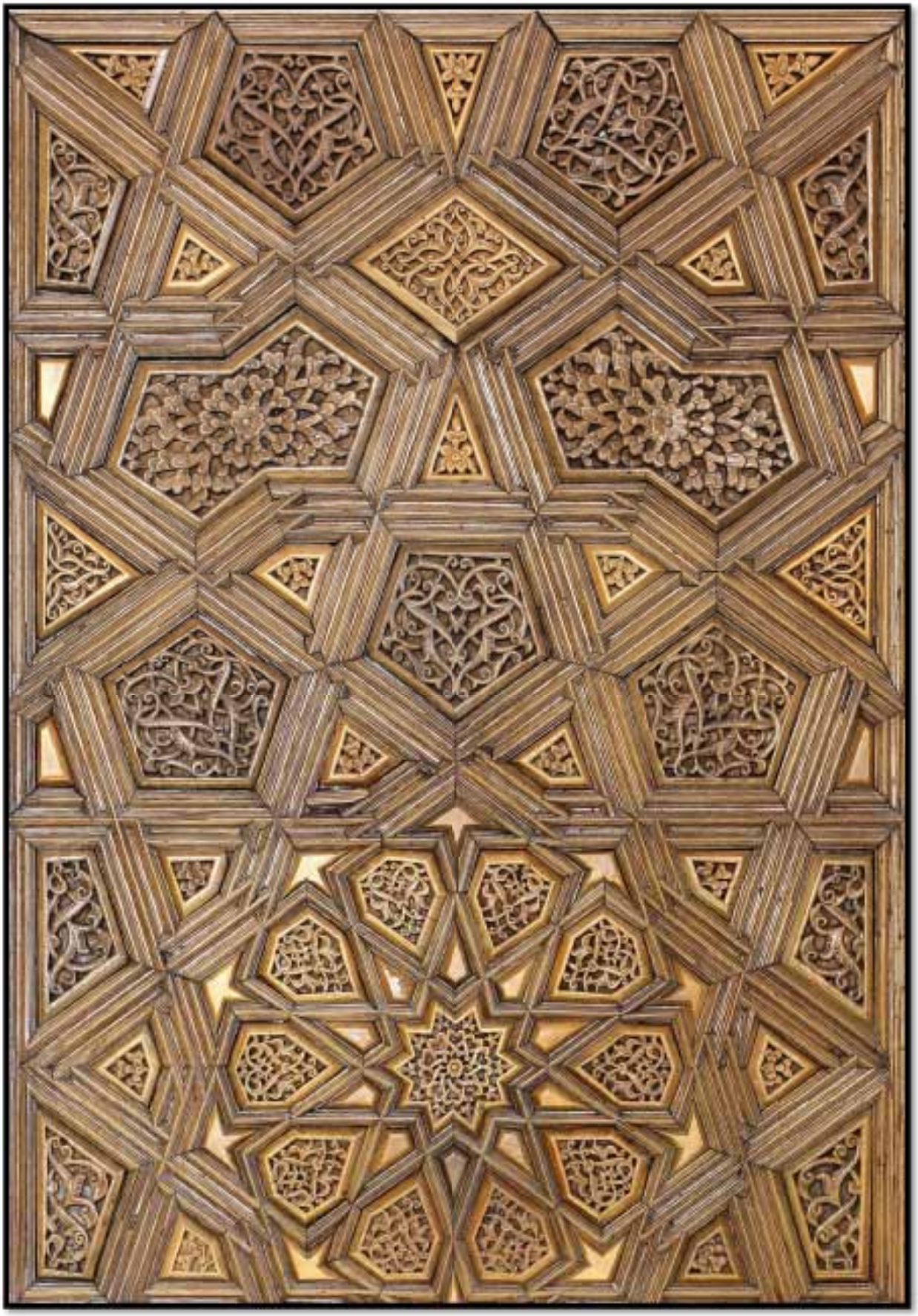


Foto. 232: A6'dan detay.



Foto. 233: A6'dan detay.



Foto. 234: A6'dan detay.



Foto. 235: A6'dan detay.



Foto. 236: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A7).

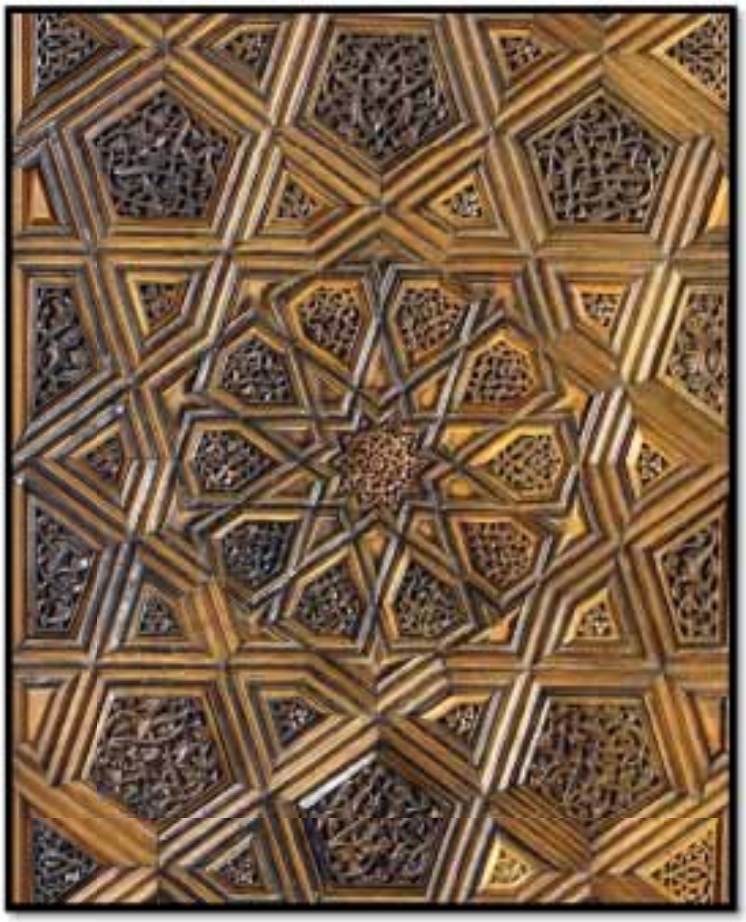


Foto. 237: A7'den detay.



Foto. 238: A7'den detay.



Foto. 239: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A8).





Foto. 240: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A9). **Foto. 241:** A11. **Foto. 242:** A13.

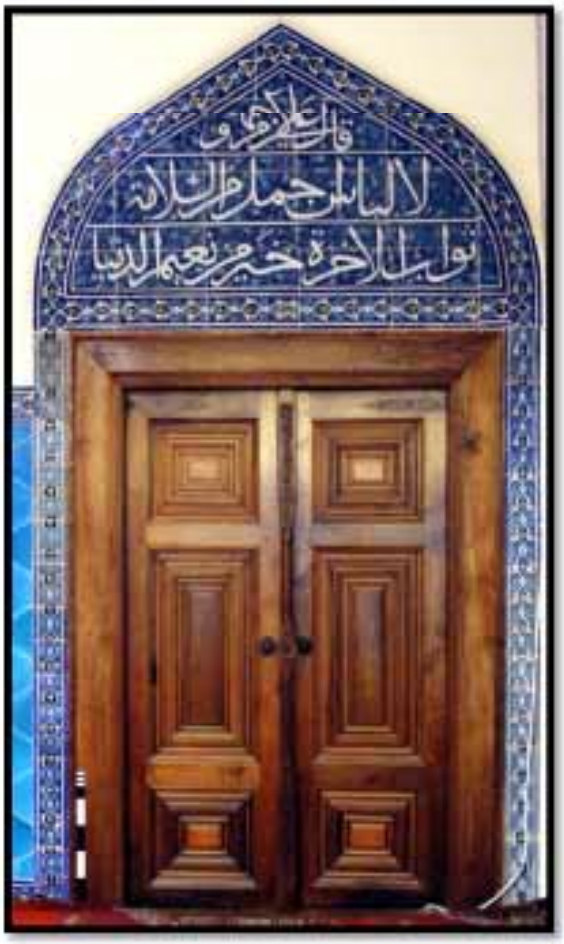




Foto. 243: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A15). **Foto. 244:** Yeşil Cami ahşap işlerinden (A16).

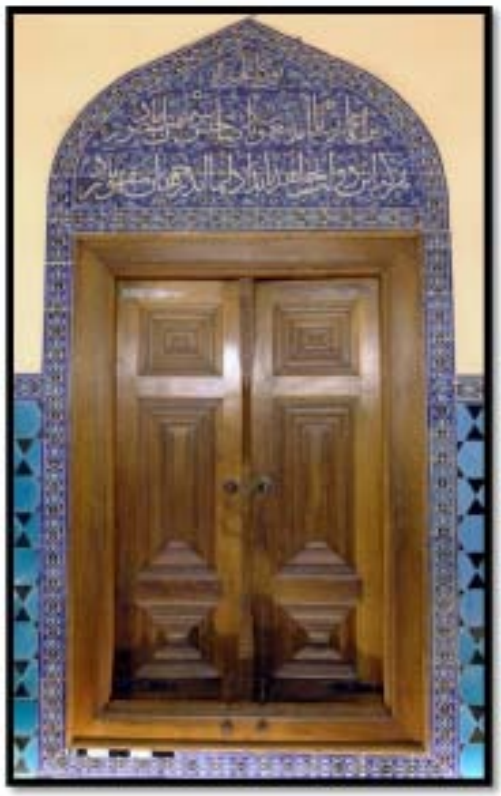


Foto. 245: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A17).



Foto. 246: A17'den detay.



Foto. 247: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A19).



Foto. 248: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A20).



Foto. 249: A20'den detay.



Foto. 250: A20'den detay.



Foto. 251: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A21).



Foto. 252: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A22).



Foto. 253-254: A22'den detay.



Foto. 255: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A23).



Foto. 256: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A24).



Foto. 257: A24'den detay.



Foto. 258: A24'den detay.



Foto. 259: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A25). **Foto. 260:** Yeşil Cami ahşap işlerinden (A26).



Foto. 261: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A27).



Foto. 262: Yeşil Cami ahşap işlerinden (28).



Foto. 263: Ahşap işlerinden (A29).



Foto. 264: Ahşap işlerinden (A30).



Foto. 265: A30'un arka yüzü.



Foto. 266: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A31).



Foto. 267: A31'den detay.



Foto. 268: A31'den detay.



Foto. 269: A31'den detay.



Foto. 270: A31'den detay.



Foto. 271: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A32).



Foto. 272: A32'den detay.



Foto. 273: A32'den detay.



Foto. 274: Yeşil Cami giriş açıklığının tavanındaki kalem işi süsleme (K1).



Foto. 275: Yeşil Cami giriş holünün kalem işi süslemesi (K2).

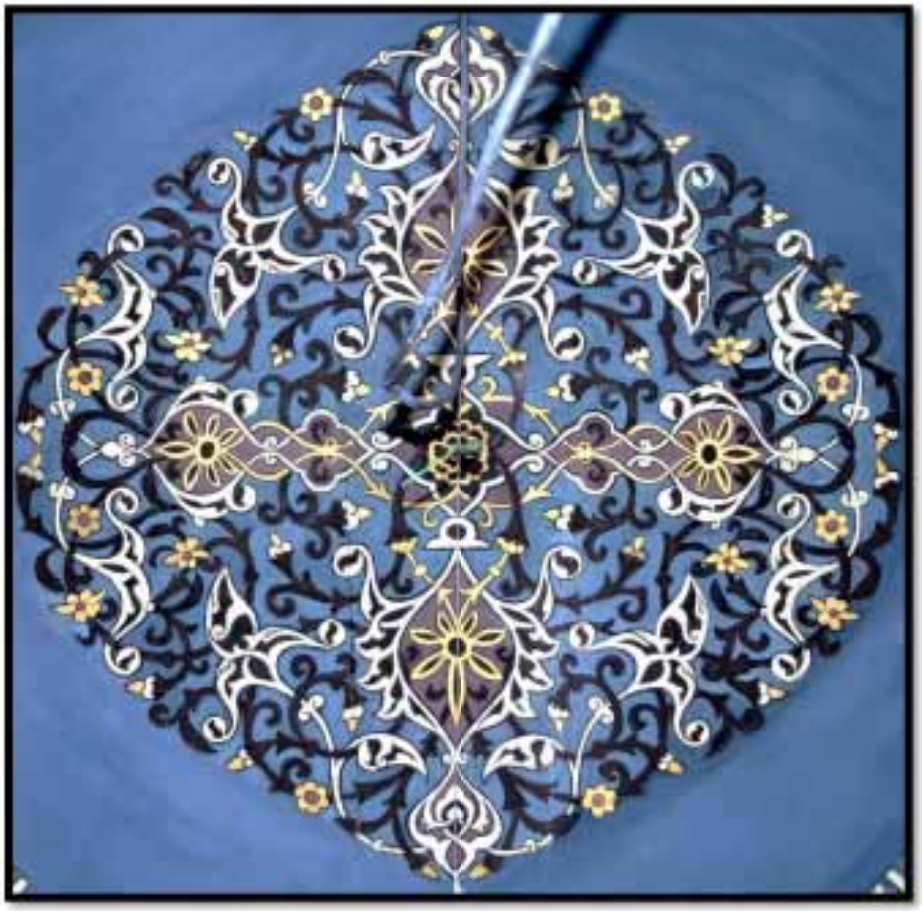


Foto. 276: K2'den detay.



Foto. 277: K2'den detay.



Foto. 278: Yeşil Cami giriş sofasının kalem işi süslemelerinden (K3).



Foto. 279: K3'den detay.



Foto. 280: K3'den detay.



Foto. 281-282: K3'den detay.



Foto. 283: K3'den detay.



Foto. 284: Yeşil Cami'nin kapalı avlusundaki kalem işi süslemelerden (K4).



Foto. 285: K4'den detay.



Foto. 286: K4'den detay.





Foto. 287: Yeşil Cami hat levhalarından (K4). **Foto. 288:** Yeşil Cami hat levhalarından (K4).



Foto. 289: Yeşil Cami hat levhalarından (K4).



Foto. 290: Yeşil Cami'nin kıble yönündeki eyvanın kalem işi süslemelerinden (K5).



Foto. 291: K5'den detay.



Foto. 292: K5'den detay.



Foto. 293: K5'den detay.

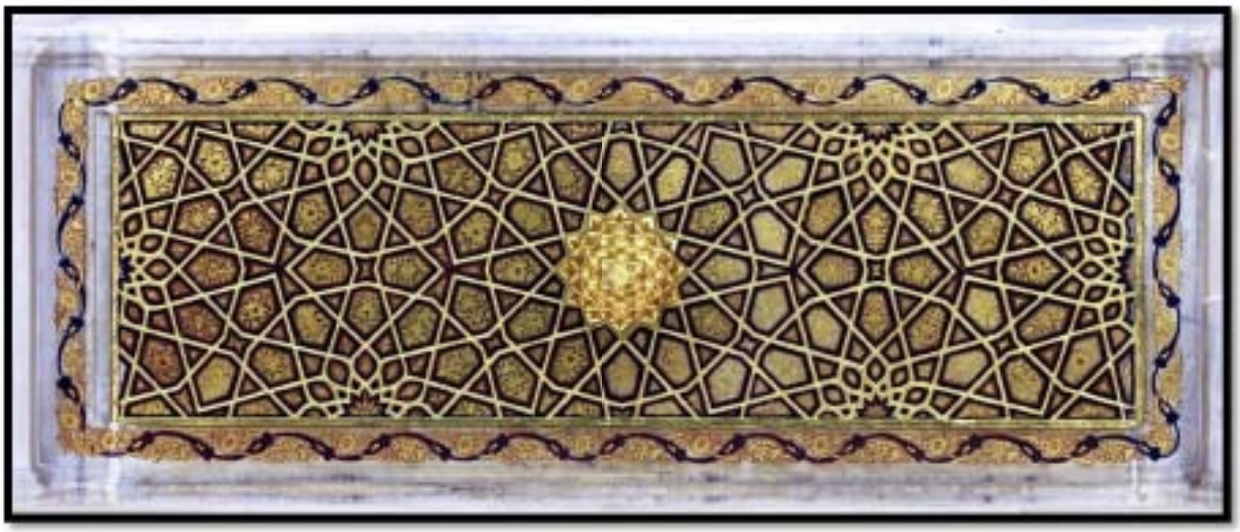


Foto. 294: K5'den detay.

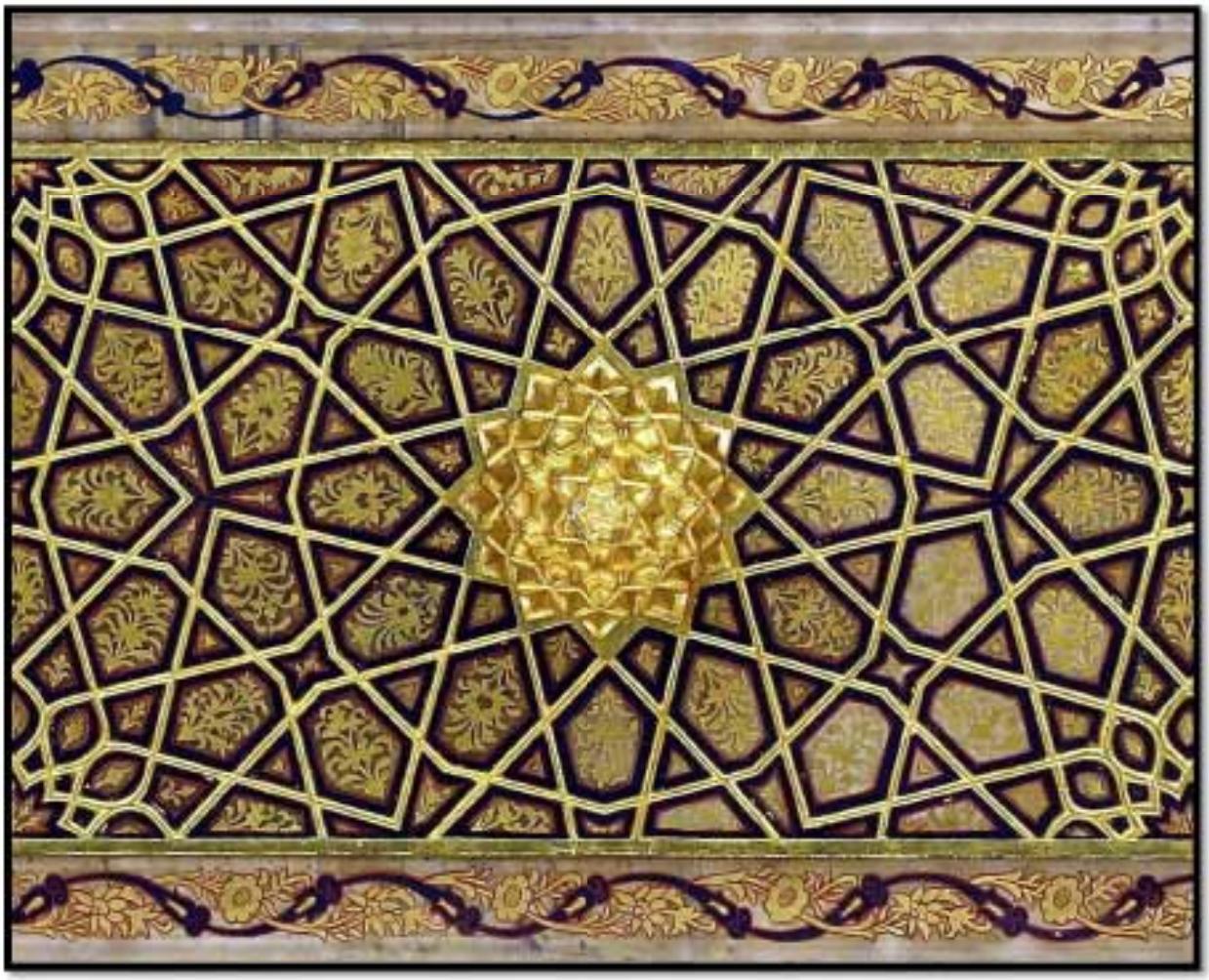


Foto. 295: K5'den detay.

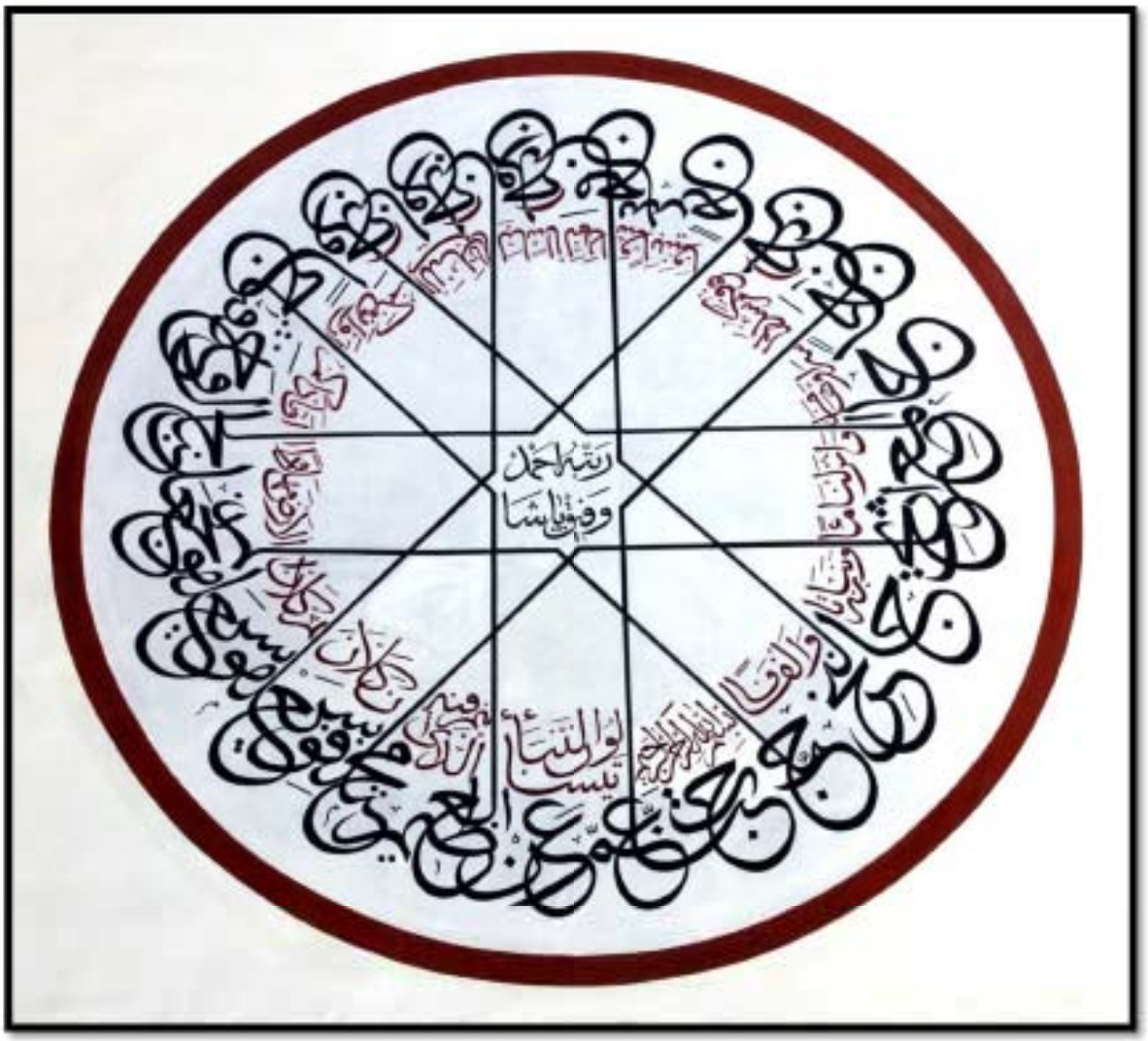


Foto. 296: Yeşil Cami hat levhalarından (K5).



Foto. 297: Yeşil Cami hat levhalarından (K5).



Foto. 298: Yeşil Cami hat levhalarından (K5).

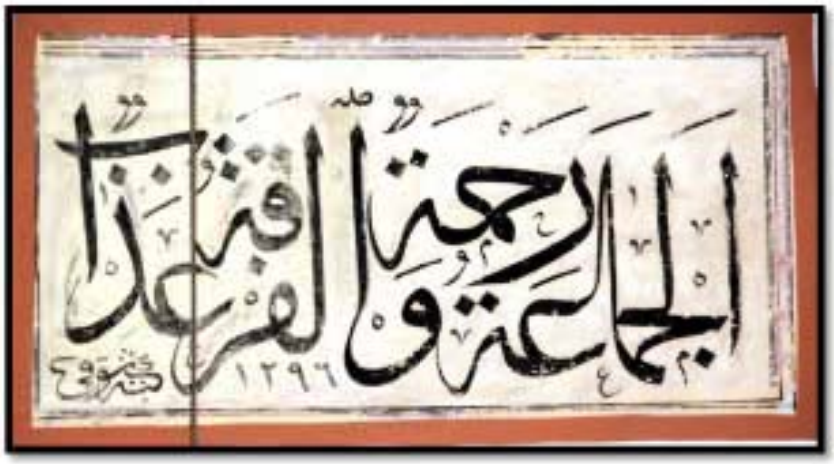


Foto. 299: Yeşil Cami hat levhalarından (K5).



Foto. 300: Yeşil Cami batı yönündeki eyvanın kalemişi süslemeleri (K6).



Foto. 301: K6'dan detay.



Foto. 302: K6'dan detay.



Foto. 303: K6'dan detay.



Foto. 304: Yeşil Cami hat levhalarından (K6).

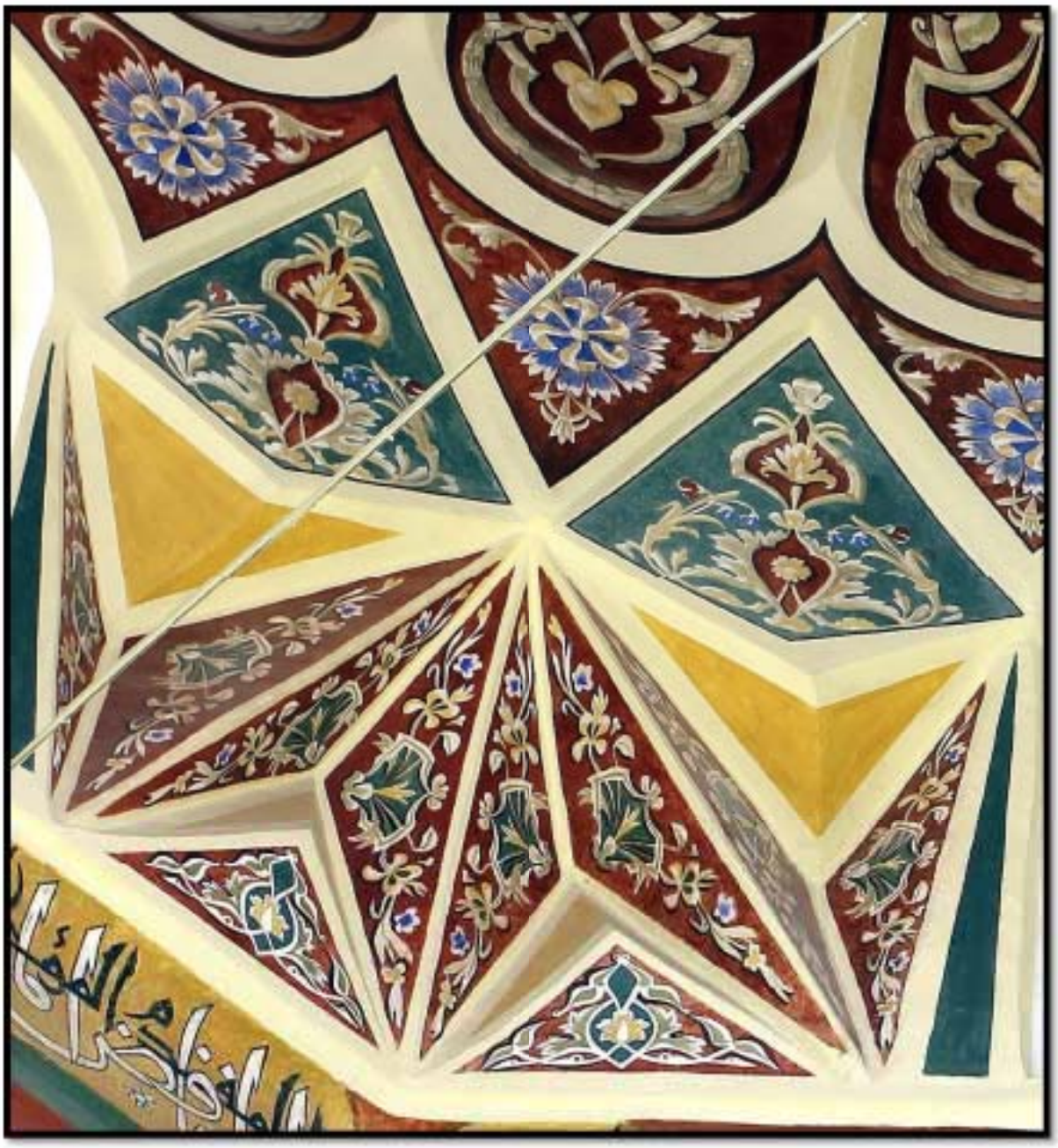


Foto. 305: K6'dan detay.



Foto. 306: Yeşil Cami hat levhalarından (K6).



Foto. 307: Yeşil Cami doğu yöndeki eyvanı kalemişi süslemelerinden detay (K7).



Foto. 308: K7'den detay.



Foto. 309: K7'den detay.





Foto. 310: Yeşil Cami hat levhalarından (K7). **Foto. 311:** Yeşil Cami hat levhalarından (K7).



Foto. 312: K7'den detay.



Foto. 313: K7'den detay.

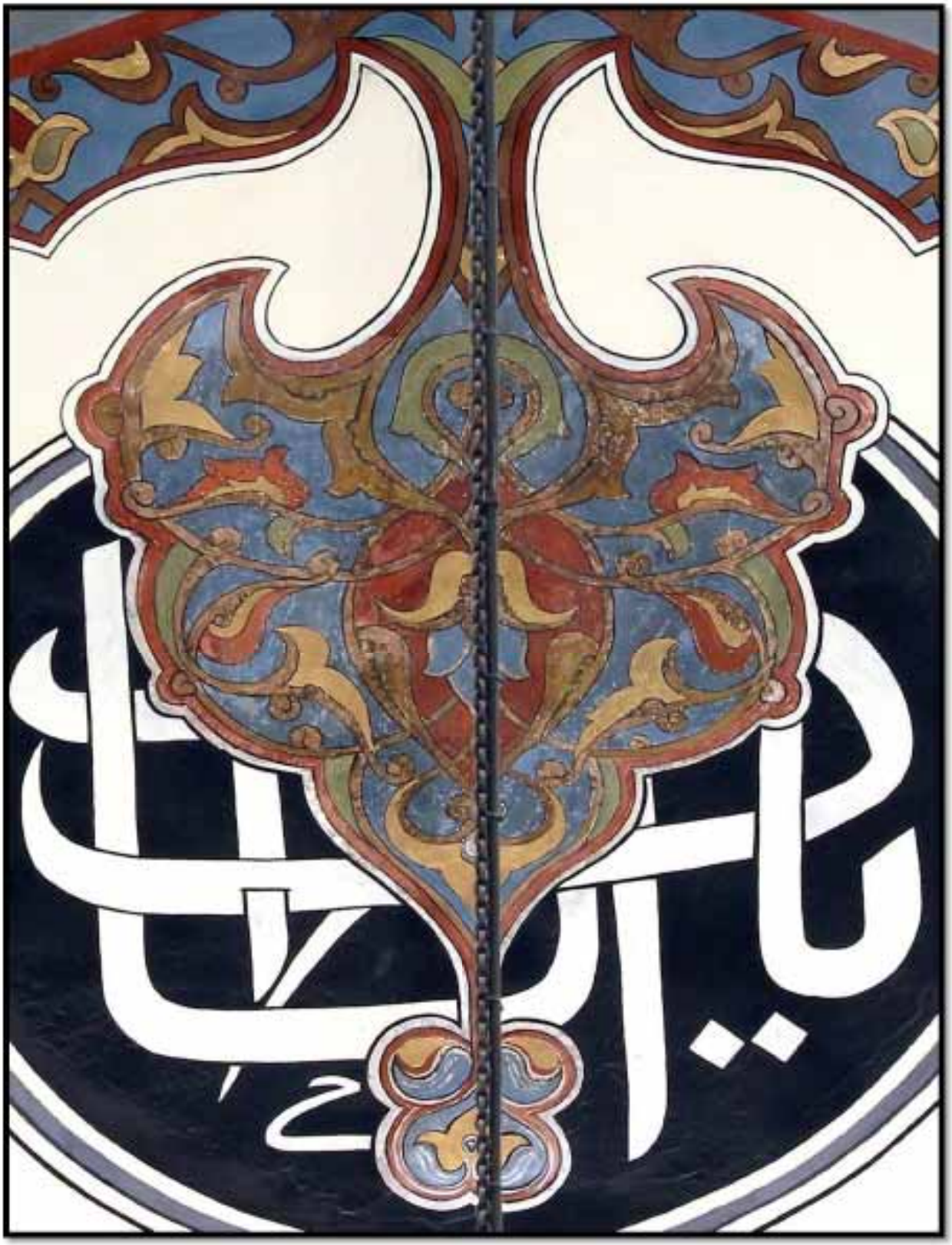


Foto. 314: K7'den detay.



Foto. 315: Yeşil Cami güneybatı tabnesindeki kalemişi süslemelerden detay (K8).



Foto. 316: Yeşil Cami hat levhalarından (K8).



Foto. 317: Yeşil Cami hat levhalarından (K8).



Foto. 318: K8'den detay.



Foto. 319: Yeşil Cami kuzeybatı tabnesindeki kalemişi süslemelerinden (K9).



Foto. 320: K9'dan detay.



Foto. 321: K9'dan detay.



Foto. 322: Yeşil Cami kuzeybatı tabhanesindeki alçı düzenleme (B1).



Foto. 323: B1'den detay.



Foto. 324: B1'den detay.

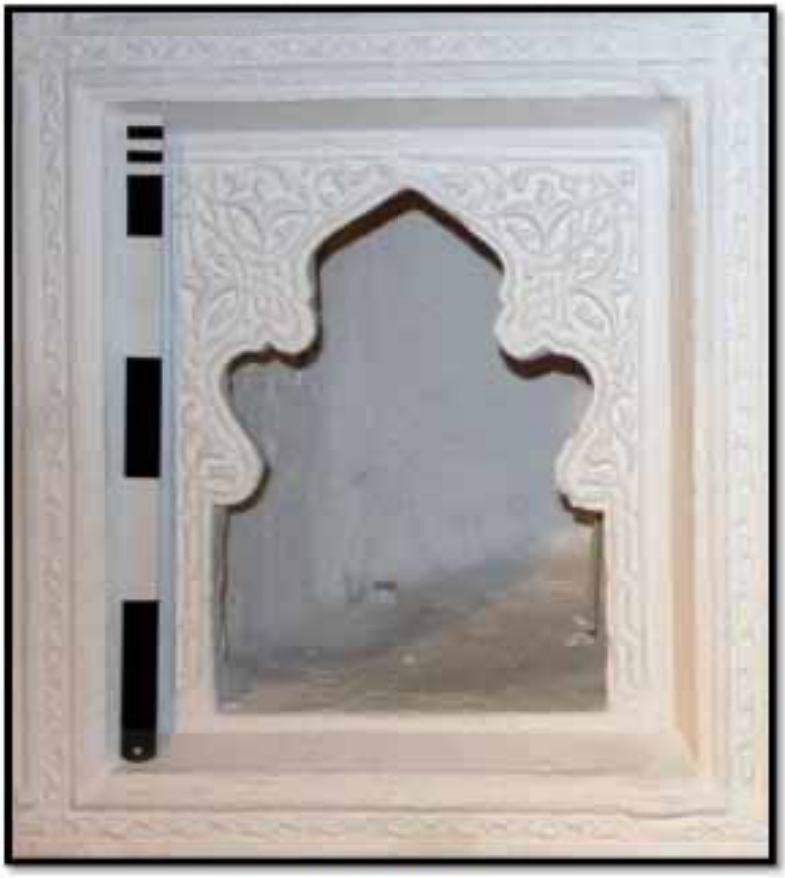


Foto. 325: B1'den detay.



Foto. 326: B1'den detay.



Foto. 327: B1'den detay.



Foto. 328: B1'den detay.



329: B1'den detay.



Foto. 330: B1'den detay.



Foto. 331: B1'den detay.



Foto. 332: B1'den detay.

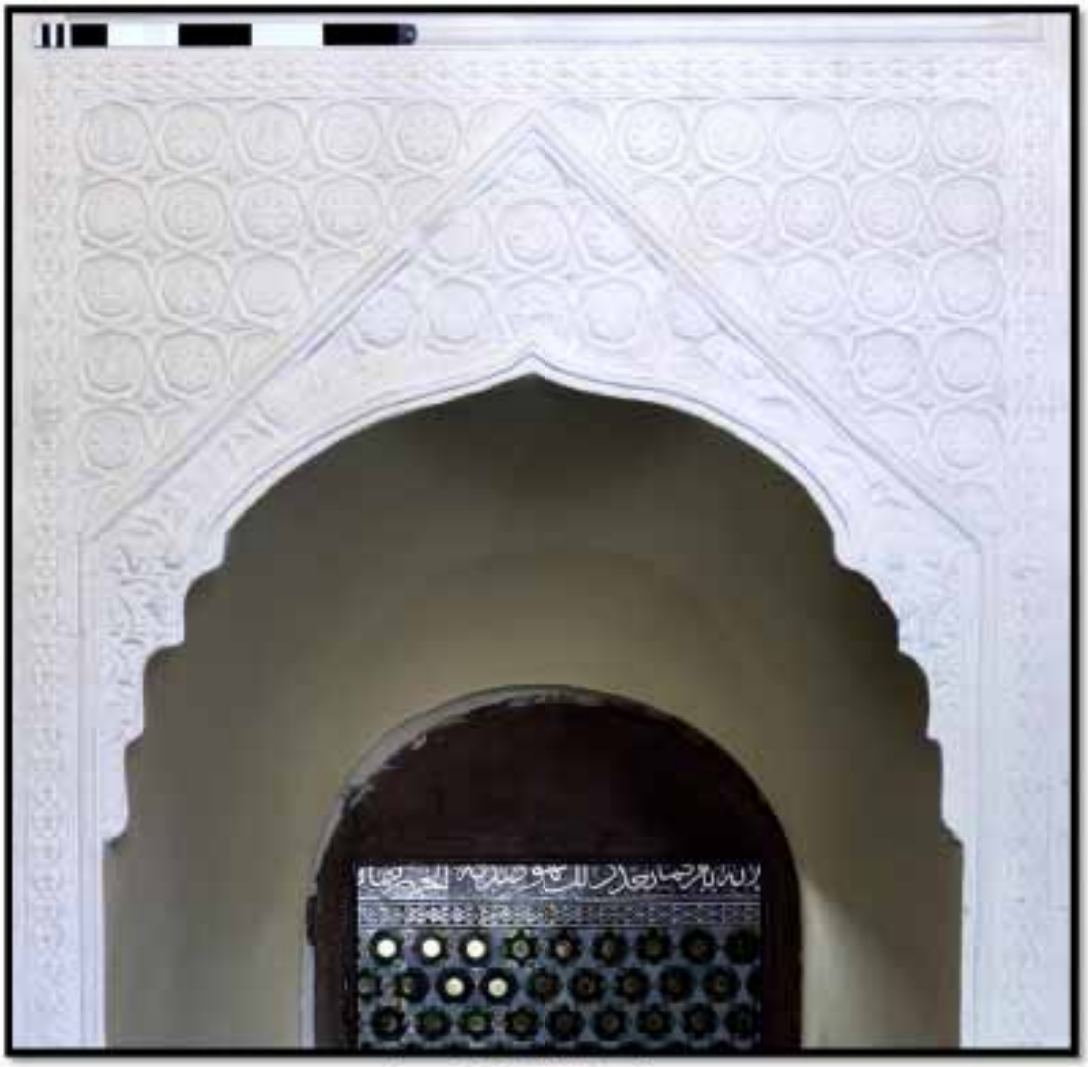


Foto. 333: B1'den detay.

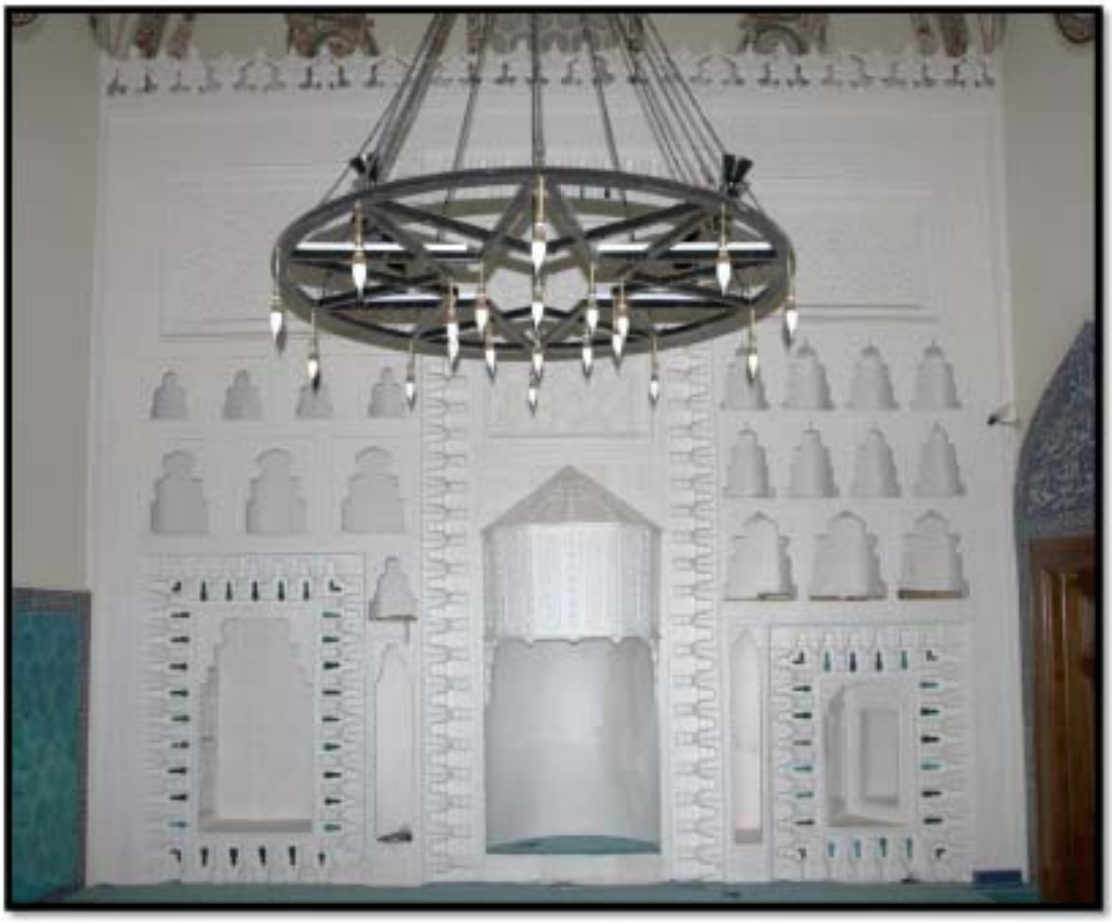


Foto. 334: Yeşil Cami kuzeydoğu tabhanesindeki alçı düzenleme (B2).



Foto. 335: B2'den detay.



Foto. 336: B2'den detay.



Foto. 337: B2'den detay.



Foto. 338: B2'den detay.

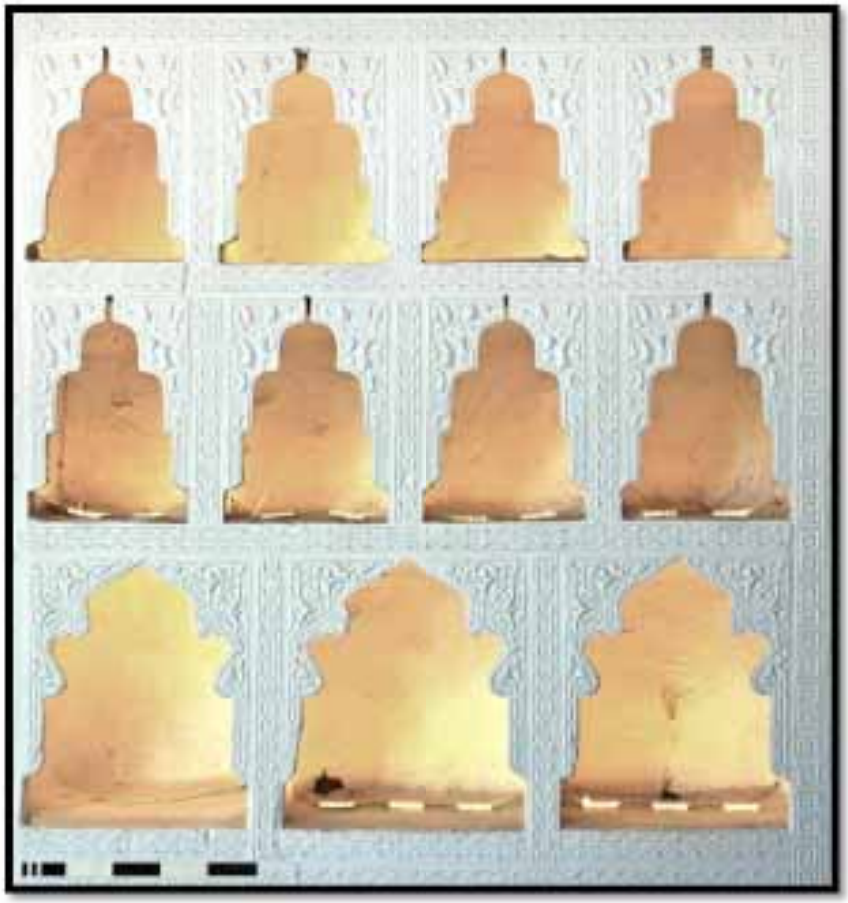


Foto. 339: B2'den detay.



Foto. 340: B2'den detay.



Foto. 341: B2'den detay.



Foto. 342: B2'den detay.



Foto. 343: B2'den detay.



Foto. 344: B2'den detay.



Foto. 345: Yeşil Cami güneybatı tabhanesindeki alçı düzenleme (B3).



Foto. 346: B3'den detay.



Foto. 347: B3'den detay.



Foto. 348: B3'den detay.



Foto. 349: B3'den detay.



Foto. 350: B3'den detay.



Foto. 351: B3'den detay.

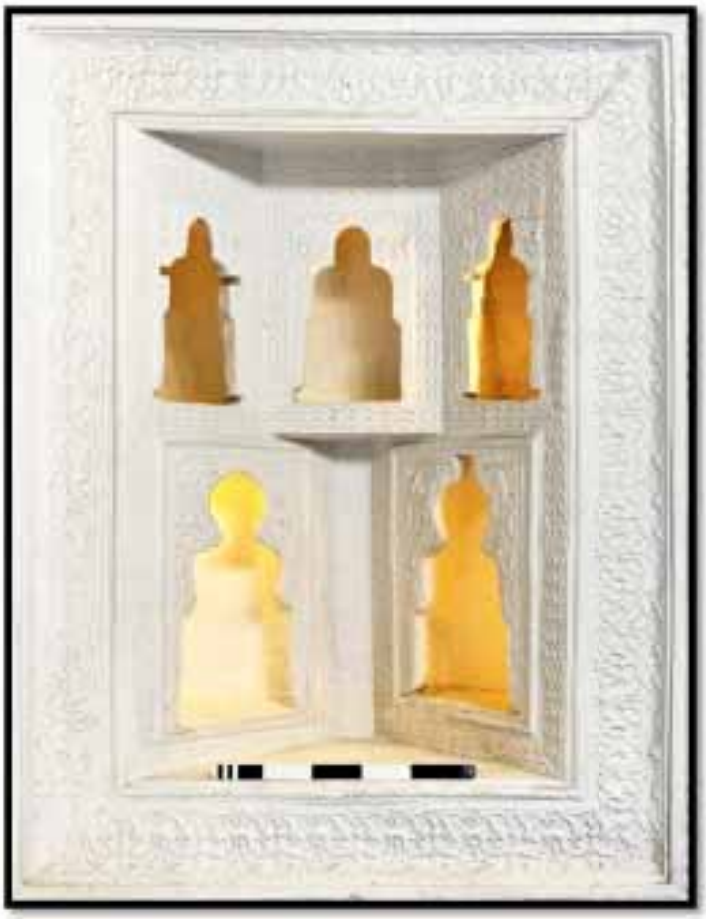


Foto. 352: B3'den detay.



Foto. 353: B3'den detay.

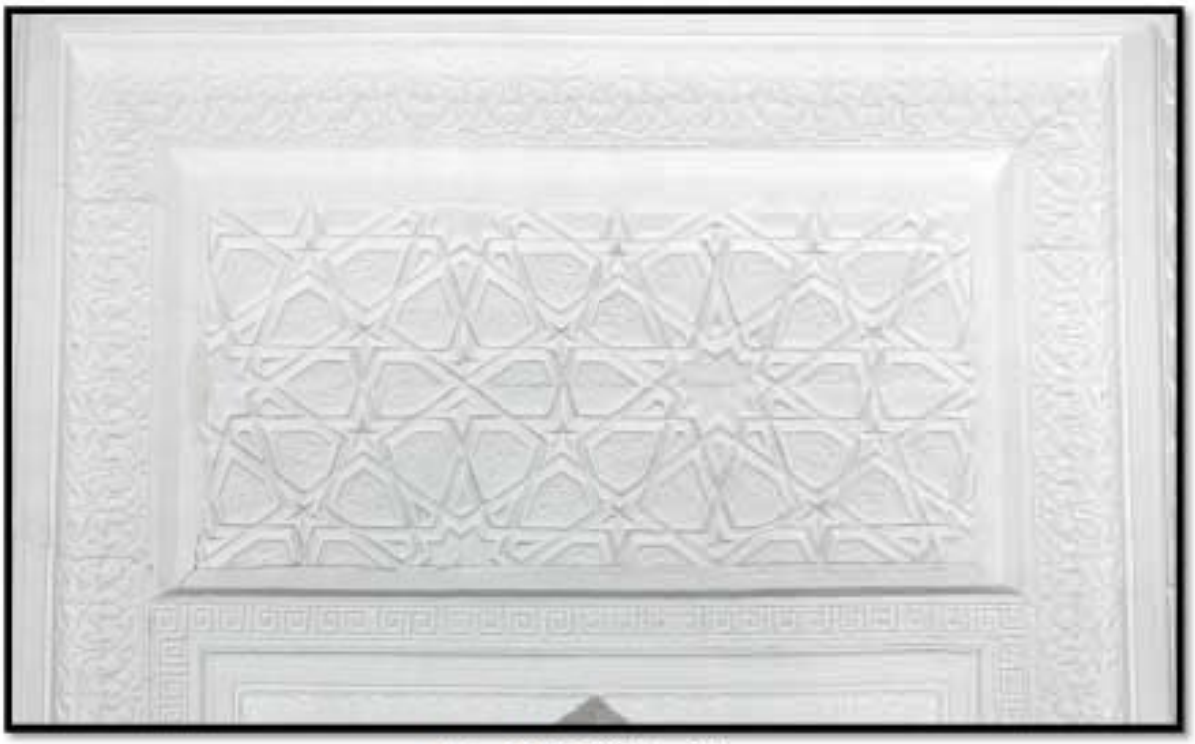


Foto. 354: B3'den detay.



Foto. 355: Yeşil Cami güneydoğu tabhanesindeki alçı düzenleme (B4).



Foto. 356: B4'den detay.

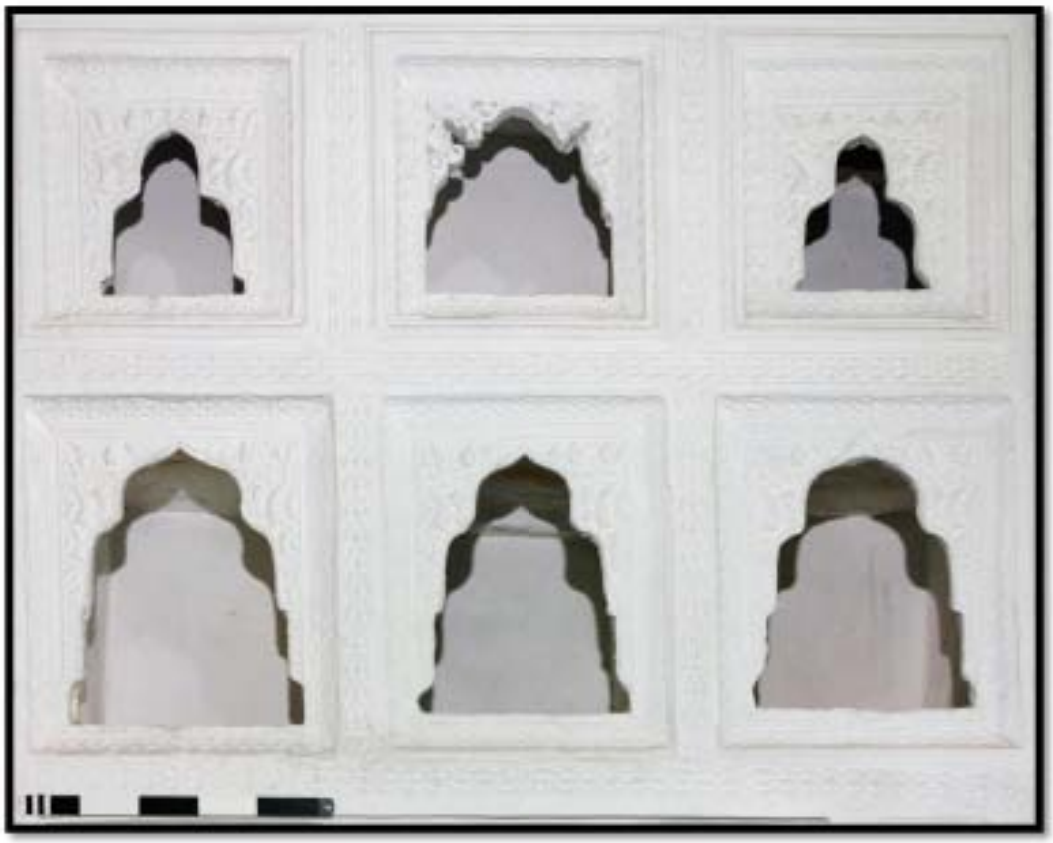


Foto. 357: B4'den detay.

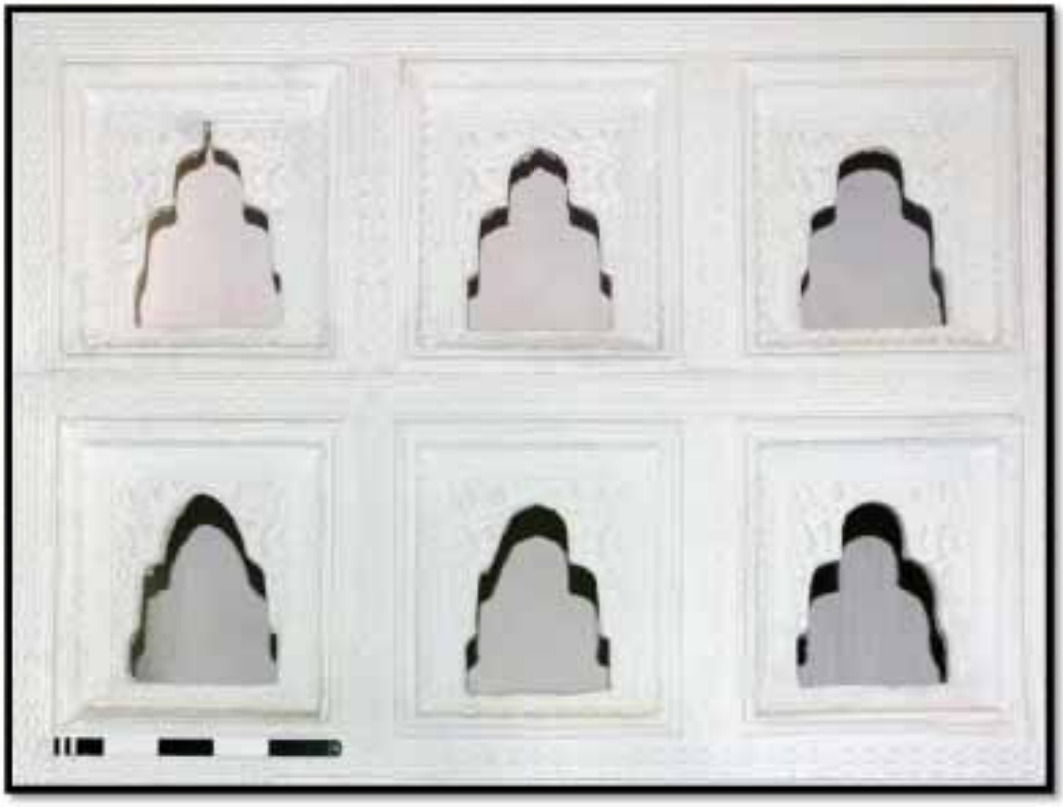


Foto. 358: B4'den detay.



Foto. 359: B4'den detay.



Foto. 360: B4'den detay.



Foto. 361: B4'den detay.



Foto. 362: B4'den detay.



Foto. 363: B4'den detay.



Foto. 364: B5'den detay.



Foto. 365: Yeşil Camii'de hünkâr mahfilinin batısındaki odada yer alan alçı düzenleme (B5).



Foto. 366: B5'den detay.



Foto. 367: B5'den detay.

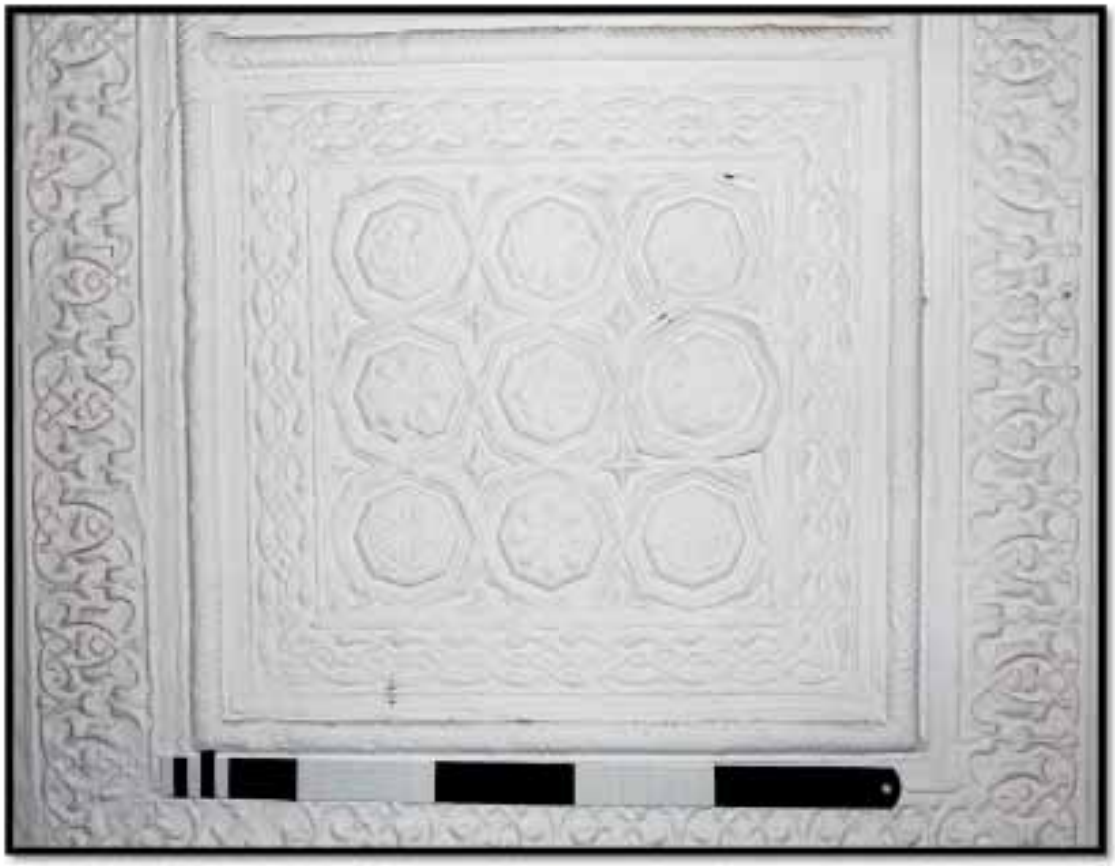


Foto. 368: B5'den detay.



Foto. 369: Yeşil Cami'de hünkâr mahfilinin doğusundaki odada yer alan alçı düzenleme, (B6).



Foto. 370: B6'dan detay.



Foto. 371: B6'den detay.



Foto. 372: B6'den detay.



Foto. 373: B6'den detay.



Foto. 374: Yeşil Cami alçı işlerinden.



Foto. 375: Yeşil Cami alçı işlerinden.



Foto. 376: T2'nin sövelerinden detay.



Foto. 377: T4'ün sövelerinden detay.



Foto. 378: T5'in sövelerinden detay.



Foto. 379: T6'nın sövelerinden detay.



Foto. 380: T7'nin sövelerinden detay.



Foto. 381: T8'in sövelerinden detay.

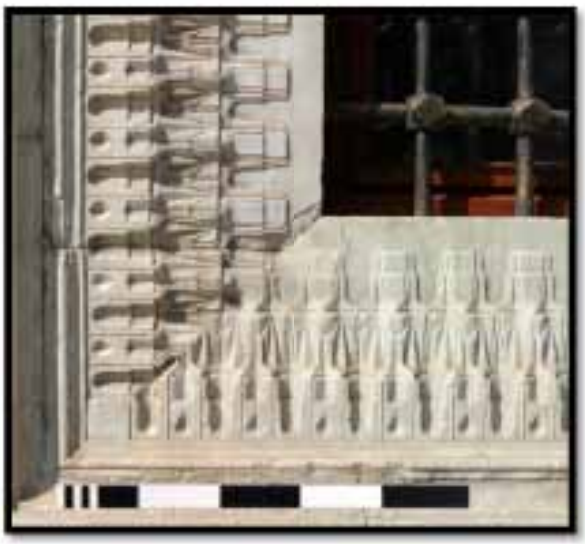


Foto. 382: T9'un sövelerinden detay.

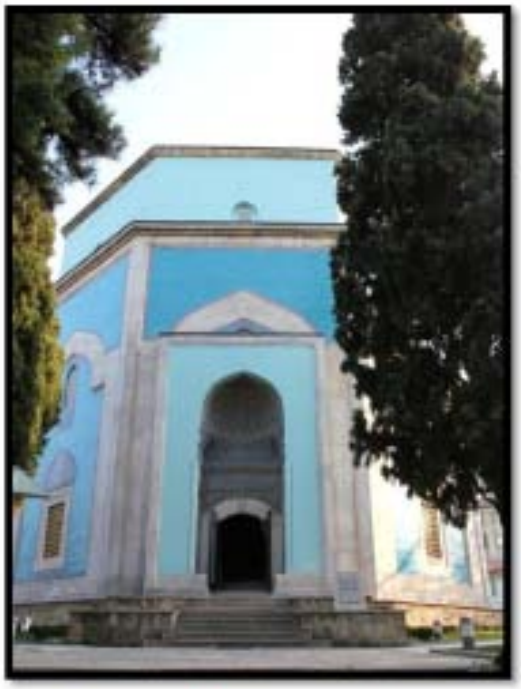


Foto. 383: Bursa Yeşil Türbe.



Foto. 384: Yeşil Ttürbe.



Foto. 385: Yeşil Türbe dış cephe çinilerinden detay

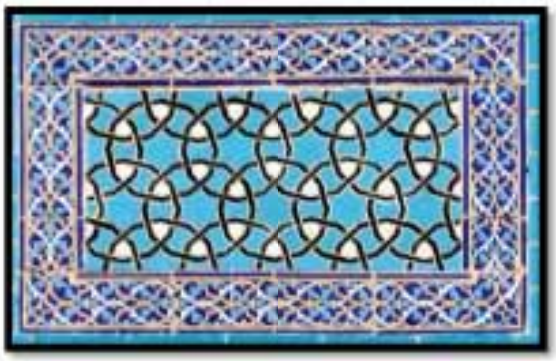


Foto. 386: Yeşil Türbe dış cephe çinilerinden detay.



Foto. 387: Yeşil Türbe taçkapısının çinilerinden.



Foto. 388: Yeşil Türbe taçkapı kubbesinden detay.



Foto. 389: Taçkapının doğu yan nişi.



Foto. 390: Yeşil Türbe taçkapısının doğu yan nişinden detay.



Foto. 391: Yeşil Türbe taçkapısının doğu yan nişinden detay.

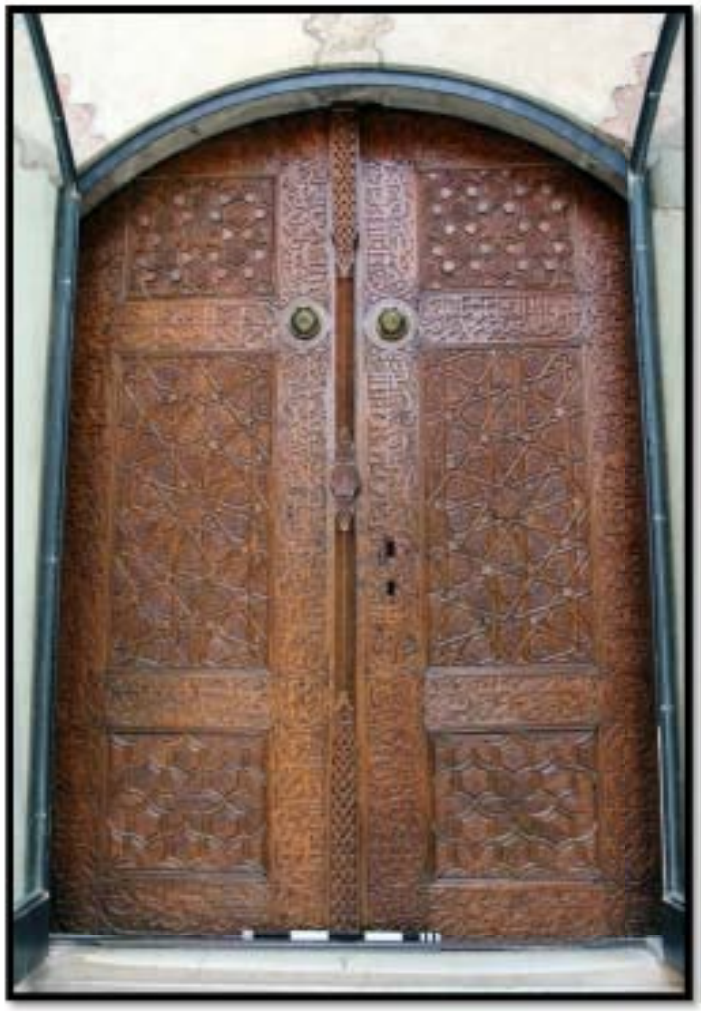


Foto. 392: Yeşil Türbe giriş kapısı.



Foto. 393: Yeşil Türbe giriş kapısından detay.



Foto. 394: Yeşil Türbe giriş kapısından detay.



Foto. 395: Yeşil Türbe'nin genel görünümü.



Foto. 396: Yeşil Türbe mihrabından detay.

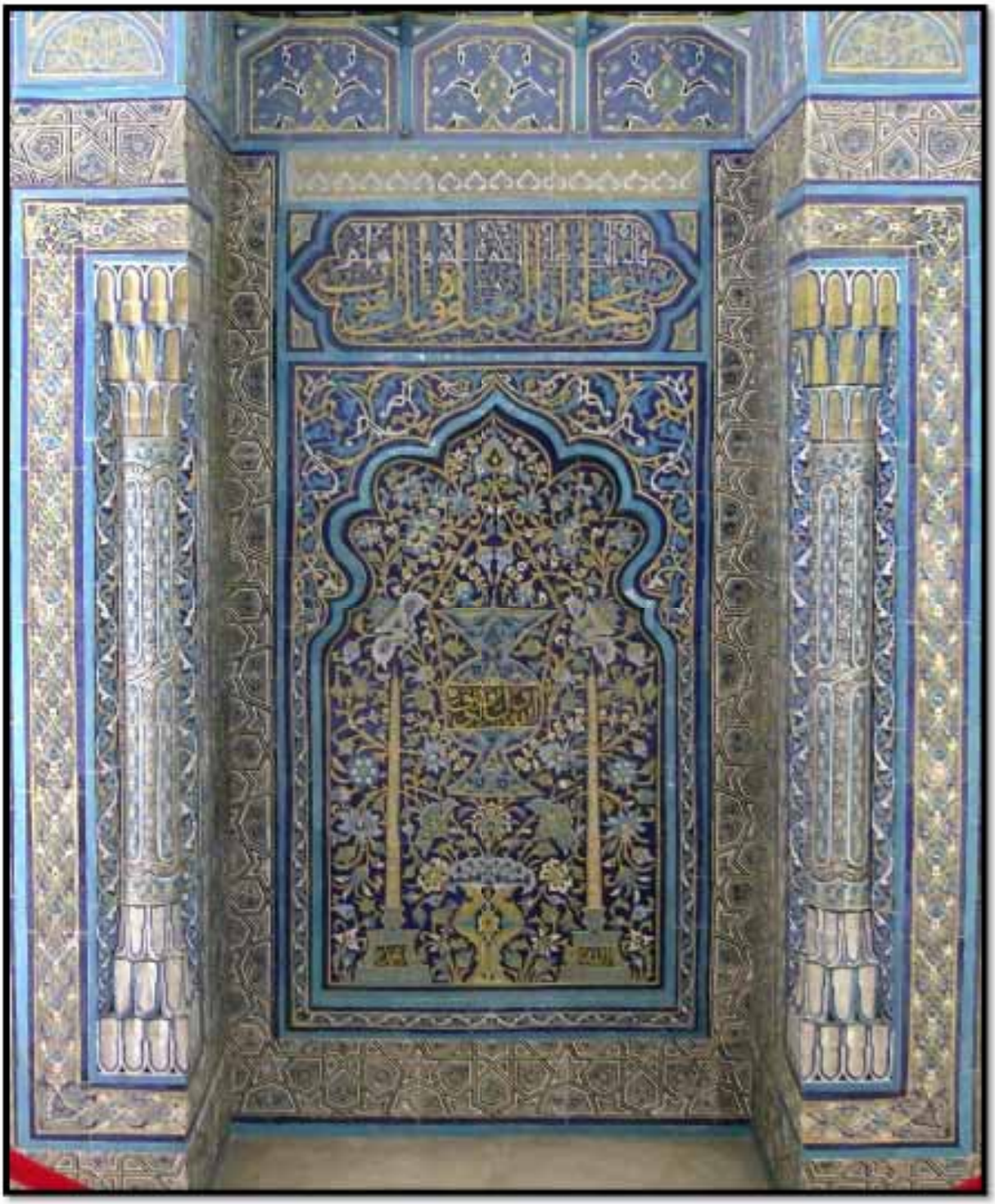


Foto. 397: Yeşil Türbe mihrabından detay.

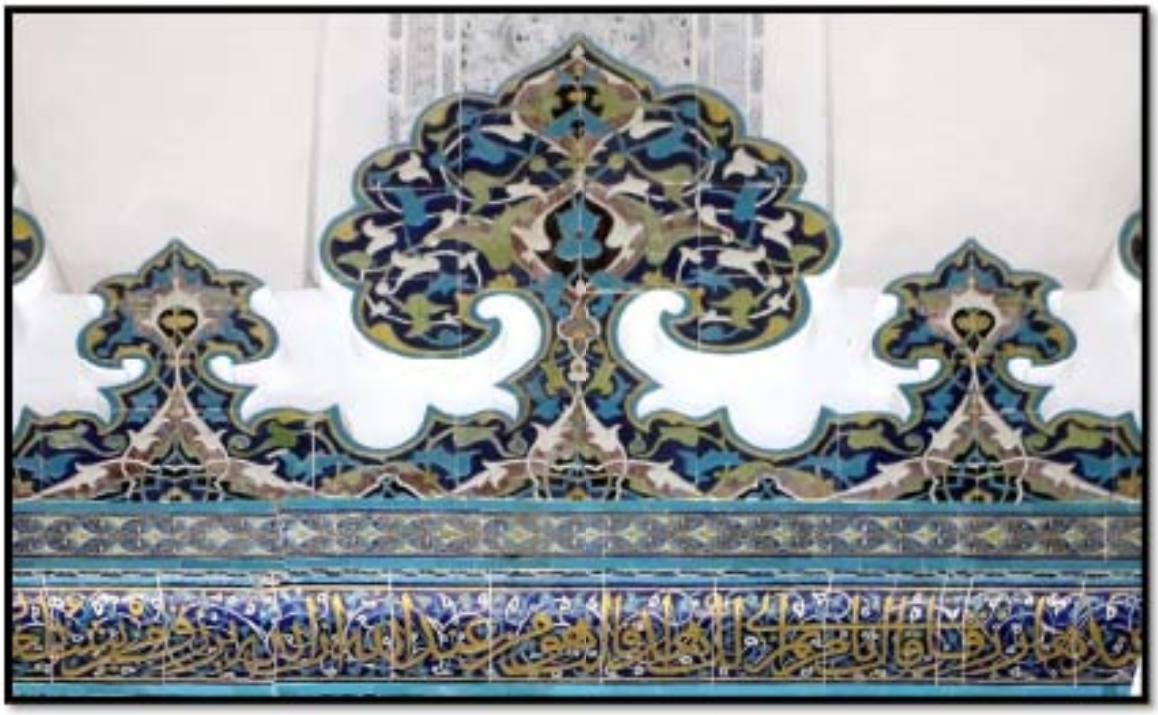


Foto. 398: Yeşil Türbe mihrabından detay.



Foto. 399: Yeşil Türbe mihrabından detay.



Foto. 400: Yeşil Türbe mihrabından detay.



Foto. 401: Yeşil Türbe çinilerinden detay.



Foto. 402: Yeşil Türbe çinilerinden detay.



Foto. 403: Yeşil Türbe çinilerinden detay.



Foto. 404: Yeşil Türbe kalemişlerinden detay.



Foto. 405: Bursa Yeşil Medrese'nin genel görünümü



Foto. 406: Bursa Yeşil Medrese giriş cephesinden detay.



Foto. 407: İznik Kırkkızlar Türbesi kalem işlerinden.



Foto. 408: İznik Yeşil Camii taş süslemelerinden.



Foto. 409: İznik Yeşil Camii taş süslemelerinden.



Foto. 410: İznik Yeşil Camii taş süslemelerinden.



Foto.411: İznik Yeşil Camii taş süslemelerinden.



Foto. 412: İznik Yeşil Camii taş süslemelerinden.



Foto. 413: İznik Yeşil Camii mihrabı.



Foto. 414: İznik Yeşil Camii mihrabından detay.



Foto. 415: Milas Firuz Bey Camii taş süslemelerinden (Aziz Doğanay'dan).



Foto. 416: Milas Firuz Bey Camii taş süslemelerinden detay (Aziz Doğanay'dan).




Foto. 417-418: Milas Firuz Bey Camii taş süslemelerinden detay (Aziz Doğanay'dan).



Foto. 419: Milas Firuz Bey Camii taş süslemelerinden detay (Aziz Doğanay'dan).




Foto. 420-421: Milas Firuz Bey Camii taş süslemelerinden detay (Aziz Doğanay'dan).



Foto. 422-423: Milas Firuz Bey Camii taş süslemelerinden detay (Aziz Doğanay'dan).



Foto. 424-25: Milas Firuz Bey Camii taş süslemelerinden detay (Aziz Doğanay'dan).



Foto. 426-427: Milas Firuz Bey Camii taş süslemelerinden detay (Aziz Doğanay'dan).



Foto. 428–429: Milas Firuz Bey Camii taş süslemelerinden detay (Aziz Doğanay'dan).



Foto. 430–432: Milas Firuz Bey Camii taş süslemelerinden detay (Aziz Doğanay'dan).

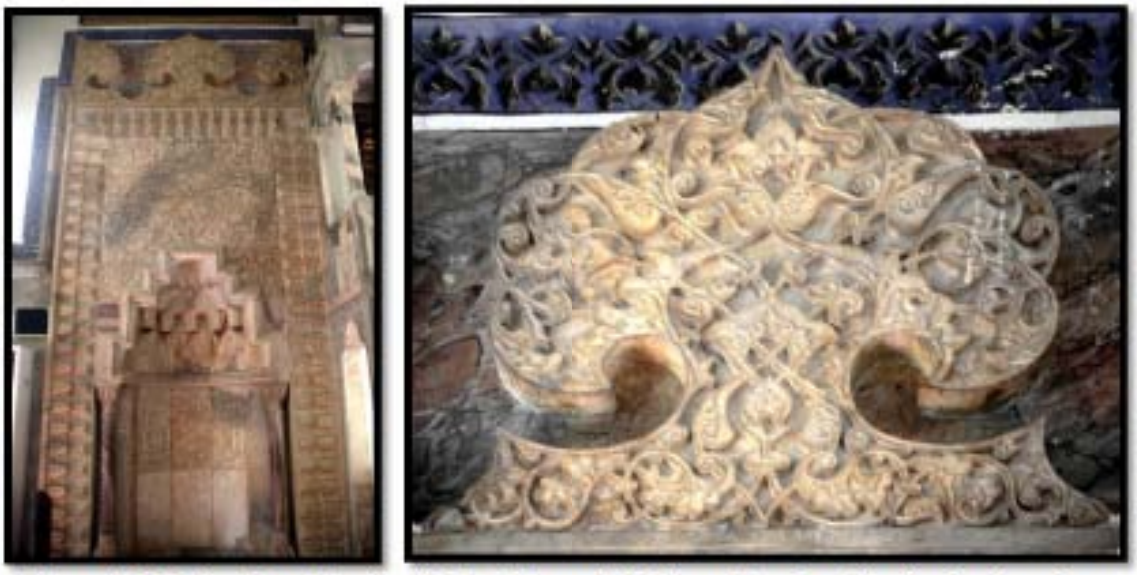


Foto. 433: Firuz Bey Camii mihrabı. **Foto. 434:** Firuz Bey Camii mihrabından detay (Aziz Doğanay'dan).



Foto. 435: Firuz Bey Camii mihrabından detay (Aziz Doğanay'dan).

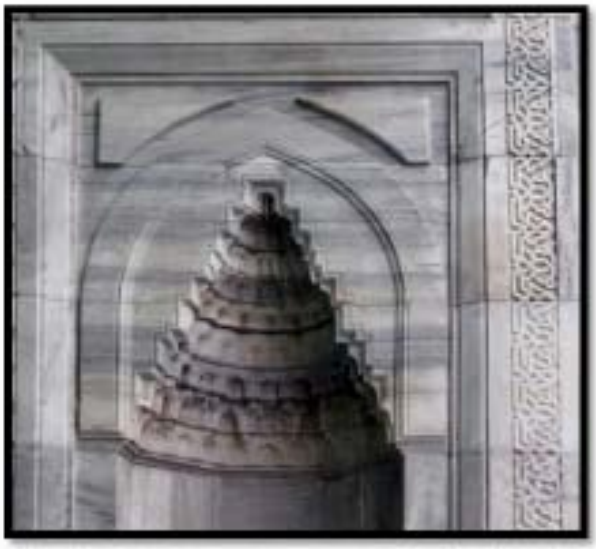


Foto. 436: Bursa Ulu Camii taş süslemelerinden.



Foto. 437: Bursa Ulu Camii giriş kapısından detay.



Foto. 438-439: Bursa Yıldırım Camii taş süslemelerinden detay.



Foto. 440: Bursa Yıldırım Camii taş süslemelerinden detay.



Foto. 441: Bursa Yıldırım Camii'nin güneybatısındaki tabhanede yer alan alçı düzenleme.



Foto. 442: Bursa Yıldırım Camii'nin güneydoğusundaki tabhanede yer alan alçı düzenleme.



Foto. 443: Bursa Yıldırım Camii alçı süslemelerinden detay.



Foto. 444: Bursa Yıldırım Camii alçı süslemelerinden detay.



Foto. 445-446: Bursa Yıldırım Camii alçı süslemelerinden detay.



Foto. 447: Bursa Yıldırım Camii alçı süslemelerinden detay.



Foto. 448: Edirne Yıldırım Camii alçı ocak düzenlemesi.



Foto. 449: Amasya Bayezid Paşa Camii'ndeki, alçı düzenlemelerden.

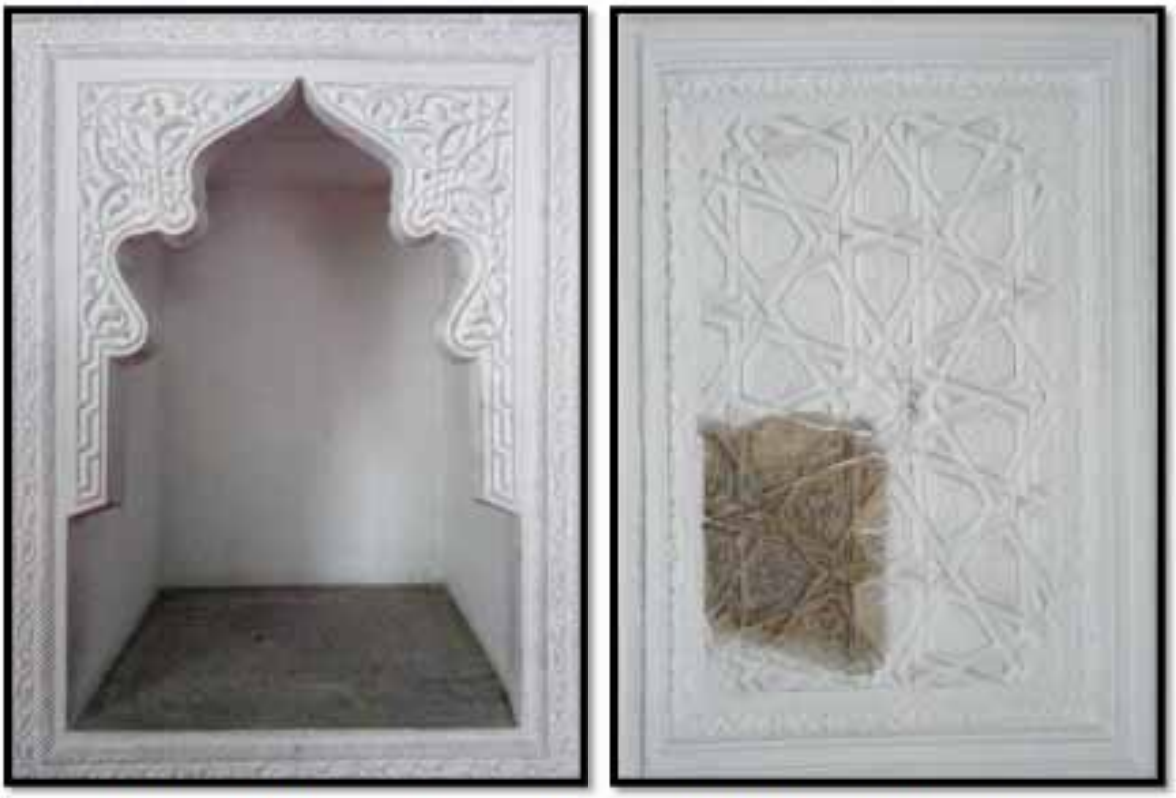


Foto. 450–451: Amasya Bayezid Paşa Camii alçı süslemelerinden detay.

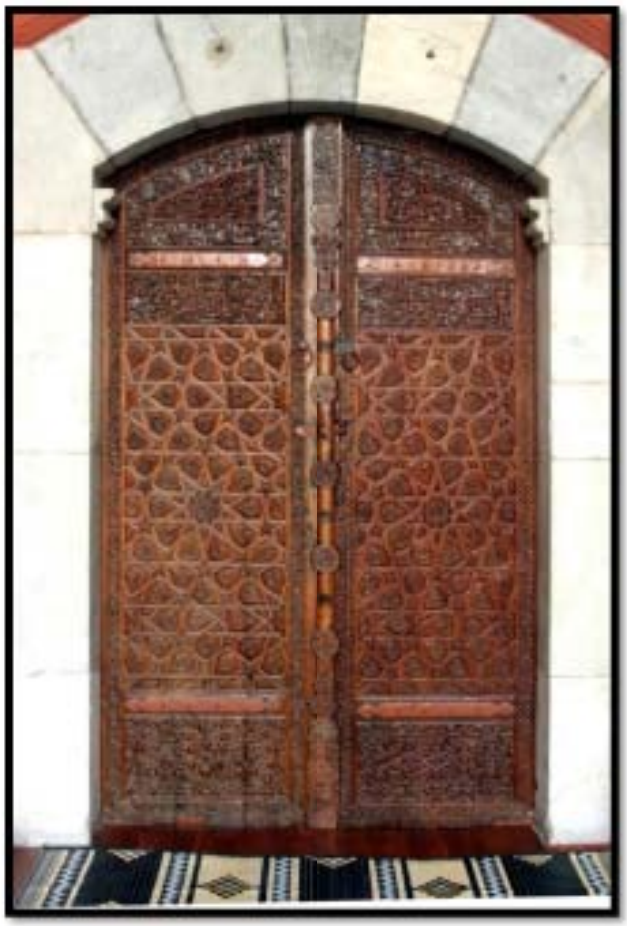


Foto. 452: Amasya Bayezid Paşa Camii giriş kapısı.



Foto. 453–454: Edirne Eski Camii taş süslemelerinden





Foto. 455-456: Edirne Eski Camii taş süslemelerinden.



Foto. 457: Edirne Eski Camii minberi.



Foto. 458: Eski Cami minberinden detay.



Foto. 459: Eski Cami minberinden detay.



Foto. 460: Eski Cami minberinden detay.



Foto. 461: Eski Cami minberinden detay.



Foto. 462: Eski Cami kalem işi süslemelerinden detay.



Foto. 463: Eski Cami kalem işi süslemelerinden detay.

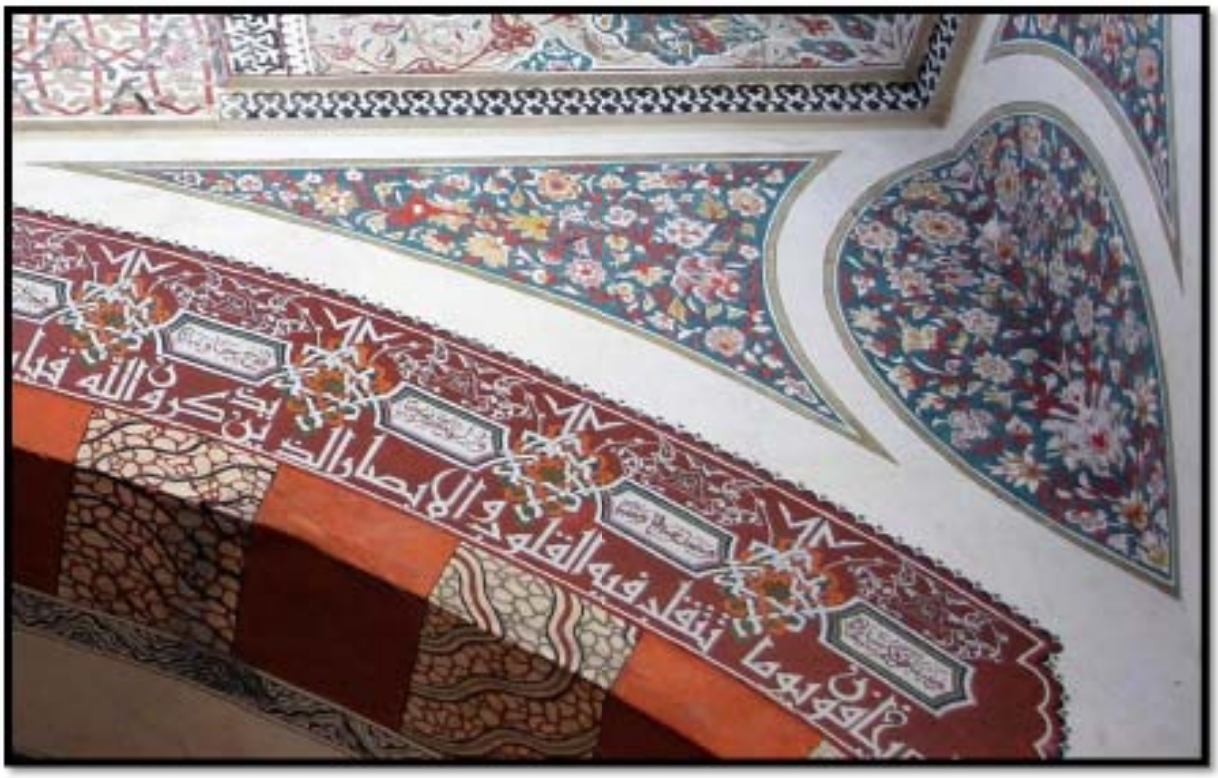


Foto. 464: Eski Cami kalem işi süslemelerinden detay.



Foto. 465: Eski Cami kalem işi süslemelerinden detay.



Foto. 466: Eski Cami kalem işi süslemelerinden detay.



Foto. 467: Eski Cami kalem işi süslemelerinden detay.



Foto. 468: Eski Cami kalem işi süslemelerinden detay.



Foto. 469–470: Eski Cami kalem işi süslemelerinden detay.



Foto. 471–472: Eski Cami kalem işi süslemelerinden detay.

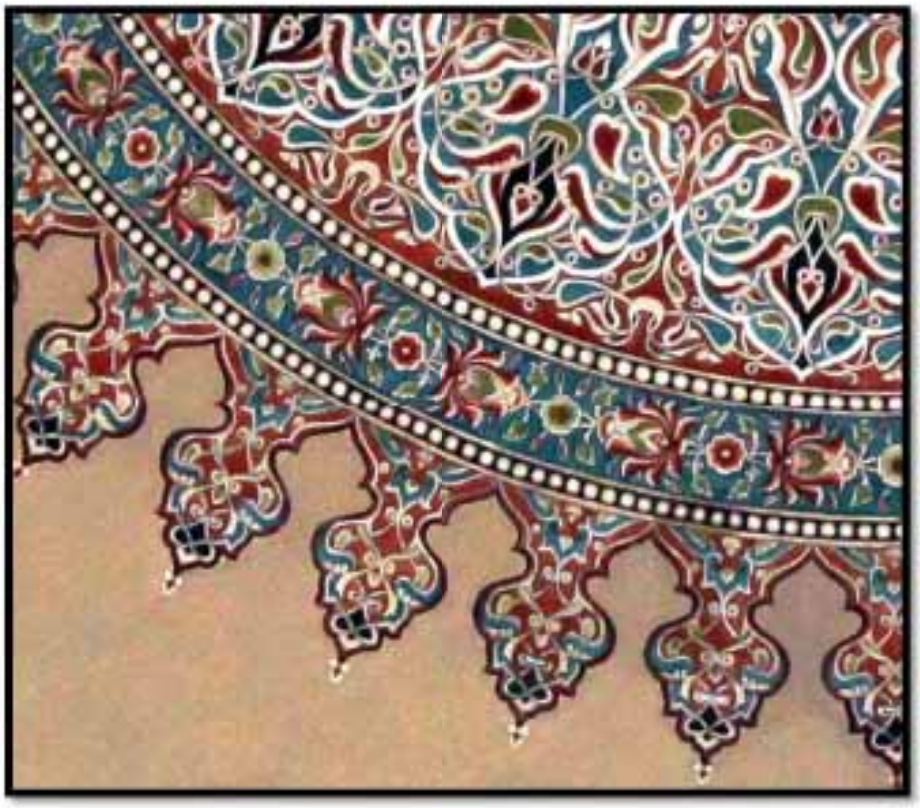


Foto. 473: Eski Cami kalem işi süslemelerinden detay.



Foto. 474: Eski Cami kalem işi süslemelerinden detay.



Foto. 475: Eski Cami kalem işi süslemelerinden detay.



Foto. 476: Eski Cami kalem işi süslemelerinden detay.

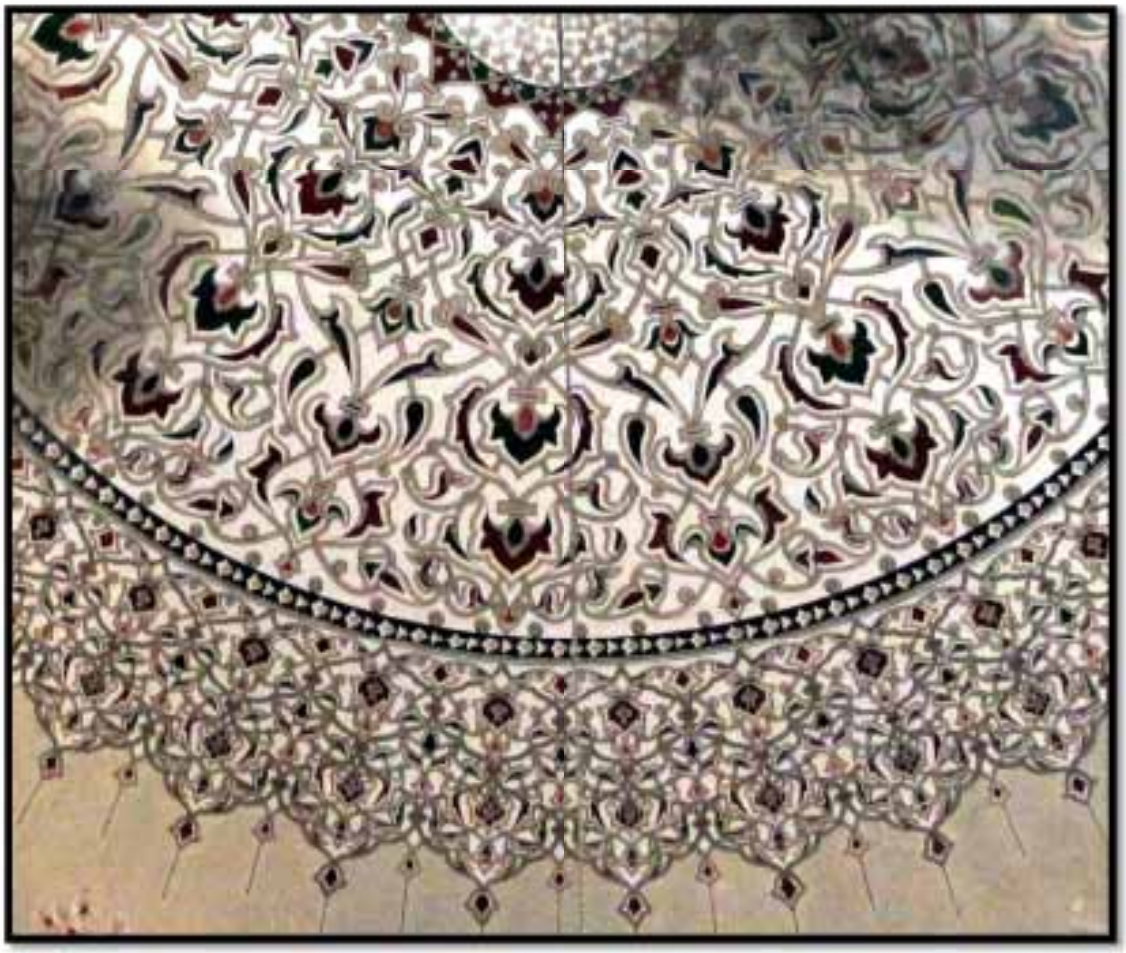


Foto. 477: Eski Cami kalem işi süslemelerinden detay.



Foto. 478: Bursa Muradiye Camii çini süslemelerinden.



Foto. 479: Bursa Muradiye Camii çini süslemelerinden.



Foto. 480: Bursa Muradiye Camii taş-tuğla süslemelerinden detay.



Foto. 481: Bursa Muradiye Camii çini süslemelerinden.



Foto. 482: Bursa Muradiye Camii harimi.



Foto. 483: Bursa Muradiye Camii duvar çinileri.



Foto. 484: Bursa Muradiye Camii giriş kapısı.



Foto. 485: II. Murad Türbesi'nin giriş kapısı.



Foto. 486: Edirne Muradiye Camii harimi.



Foto. 487: Edirne Muradiye Camii kalem işi süslemelerinden detay.



Foto. 488: Edirne Muradiye Camii kalem işi süslemelerinden detay.



Foto. 489: Edirne Muradiye Camii kalem işi süslemelerinden.



Foto. 490: Edirne Muradiye Camii kalem işi süslemelerinden detay.



Foto. 491: Edirne Muradiye Camii kalem işi süslemelerinden detay.



Foto. 492: Edirne Muradiye Camii kalem işi süslemelerinden detay.



Foto. 493: Edirne Muradiye Camii mihrabı.



Foto. 494: Edirne Camii mihrabından detay.



Foto. 495: Muradiye Camii mihrabından detay.




Foto. 496–497: Edirne Muradiye Camii mihrabından detay.




Foto. 498–499: Üç Şerefeli Camii ahşap işlerinden.



Foto. 500-501-502: Üç Şerefeli Camii ahşap işlerinden.



Foto. 503-504-505: Üç Şerefeli Camii ahşap işlerinden detay.



Foto. 506: Uç Şerefeli Camii ahşap işlerinden detay.



Foto. 507: Üç Şerefeli Camii ahşap işlerinden detay.



Foto. 508-509: Uç Şerefeli Camii ahşap işlerinden detay.



Foto. 510: Üç Şerefeli Camii ahşap işlerinden detay.



Foto. 511: Uç Şerefeli Camii ahşap işlerinden detay.



Foto. 512: Uç Şerefeli Camii ahşap işlerinden detay.





Foto. 513: Üç Şerefeli Camii taçkapısı. **Foto. 514:** Üç Şerefeli Camii yazılı süslemelerinden.



Foto. 515: Üç Şerefeli Camii inşa kitabesi.



Foto. 516: Üç Şerefeli Camii hariminden genel görünüm.



Foto. 517: Üç Şerefeli Camii kalem işlerinden.



Foto. 518: Uç Şerefeli Camii kalem işlerinden detay.



Foto. 519: Uç Şerefeli Camii kalem işlerinden detay.



Foto. 520: Üç Şerefeli Camii kalem işlerinden detay.



Foto. 521: Üç Şerefeli Camii kalem işlerinden detay.



Foto. 22: Üç Şerefeli Camii kalem işlerinden.



Foto. 523: Üç Şerefeli Cami revak kubbelerindeki kalem işlerinden detay.



Foto. 524-525: Üç Şerefeli Camii revak kubbelerindeki kalem işlerinden detay.



Foto. 526: Üç Şerefeli Camii revak kubbelerindeki kalem işlerinden detay.



Foto. 527: Üç Şerefeli Camii revak kubbelerindeki kalem işlerinden detay.



Foto. 528: Üç Şerefeli Camii revak kubbelerindeki kalem işlerinden detay.



Foto. 529: Üç Şerefeli Camii revak kubbelerindeki kalem işlerinden detay.



Foto. 530: Üç Şerefeli Camii revak kubbelerindeki kalem işlerinden detay.



Foto. 531: Üç Şerefeli Camii revak kubbelerindeki kalem işlerinden detay.



Foto. 532: Üç Şerefeli Camii revak kubbelerindeki kalem işlerinden detay.



Foto. 533: Üç Şerefeli Camii revak kubbelerindeki kalem işlerinden detay.118





Foto. 534-535: Edirne II. Bayezid Camii'nin ahşap işlerinden.



Foto. 536: Edirne II. Bayezid Camii'nin ahşap işlerinden detay.



Foto. 537: Edirne II. Bayezid Camii'nin ahşap işlerinden detay.



Foto. 538: Edirne II. Bayezid Camii'nin ahşap işlerinden detay.



Foto. 539: Edirne II. Bayezid Camii'nin ahşap işlerinden detay.




Foto. 540-541: Edirne II. Bayezid Camii'nin revak kubbelerindeki kalem işlerinden.




Foto. 542-543: Edirne II. Bayezid Camii'nin revak kubbelerindeki kalem işlerinden.

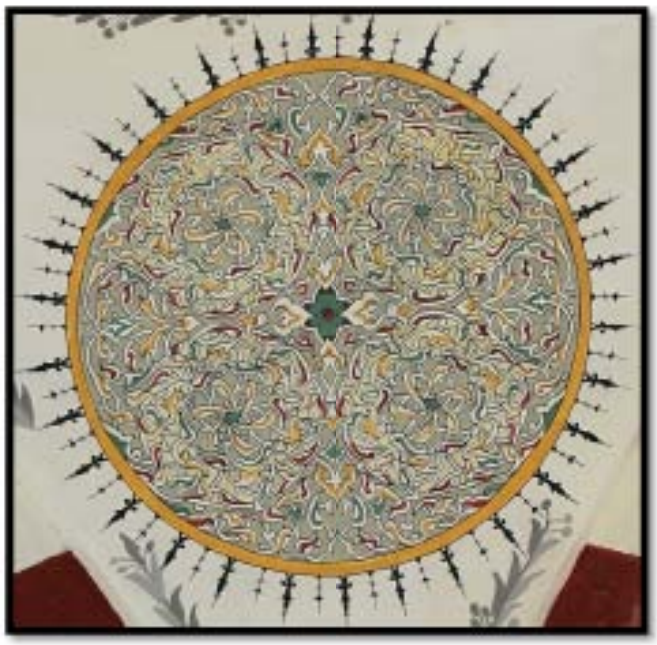
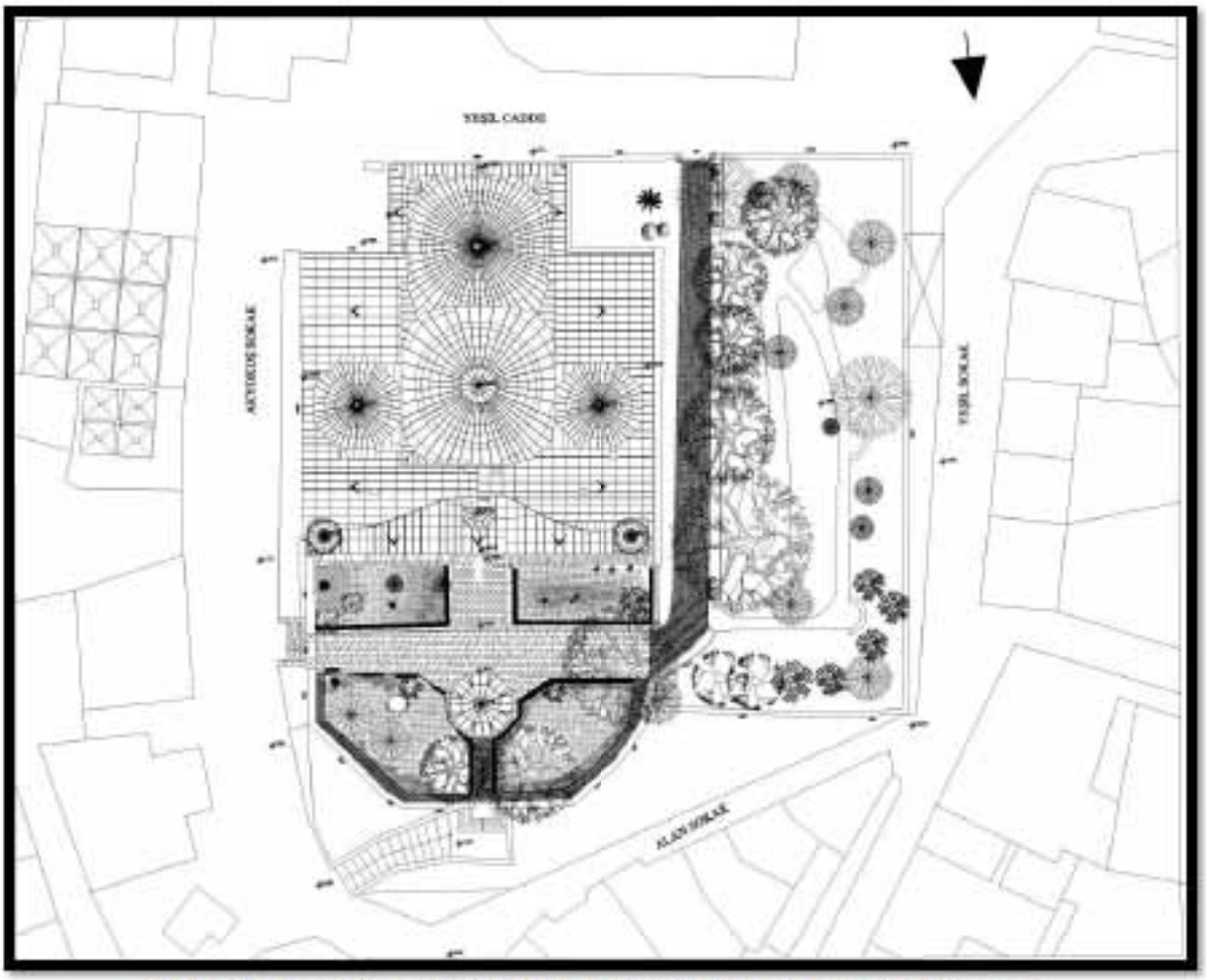


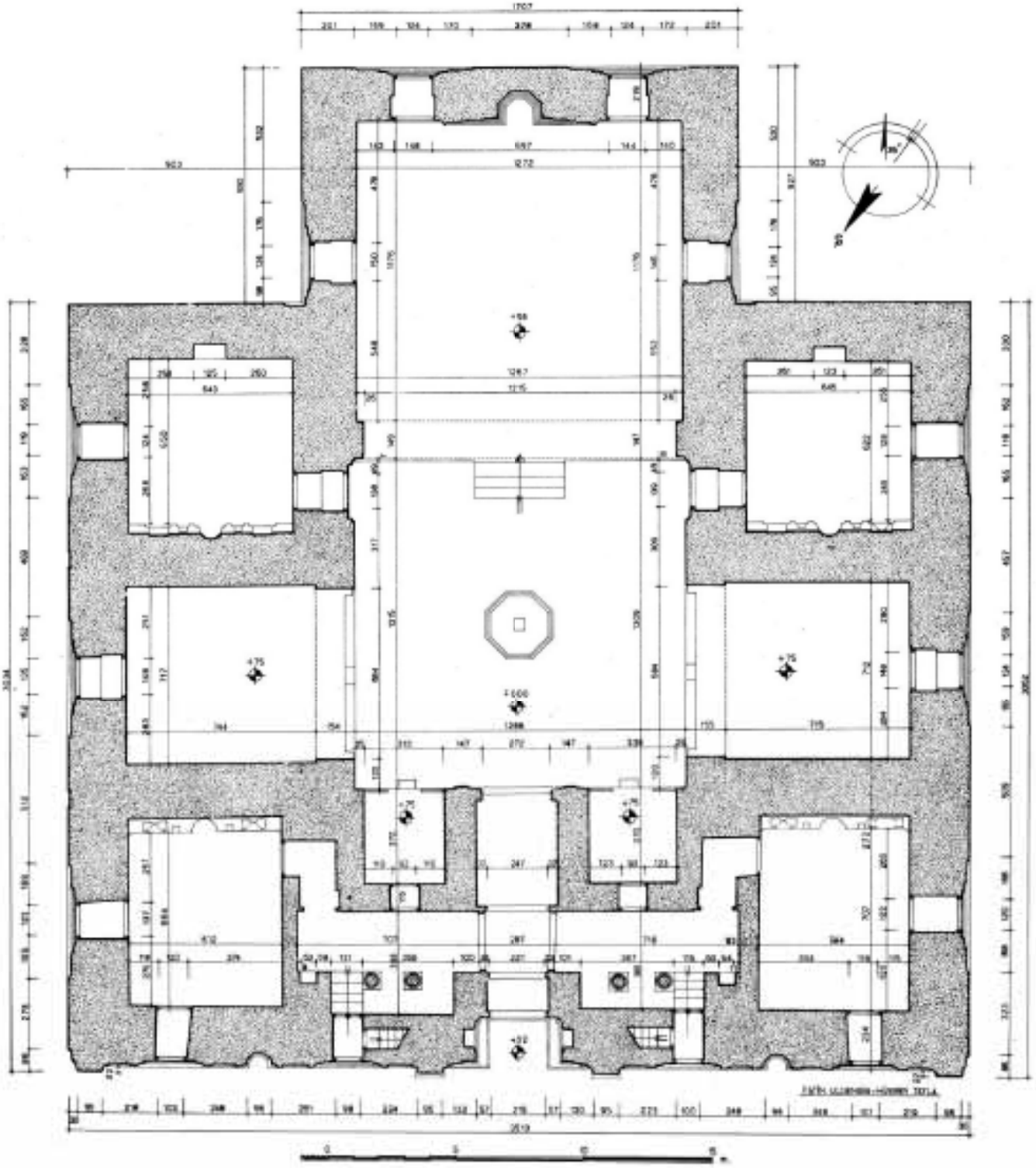
Foto. 544: Edirne II. Bayezid Camii'nin revak kubbelerindeki kalem işlerinden.



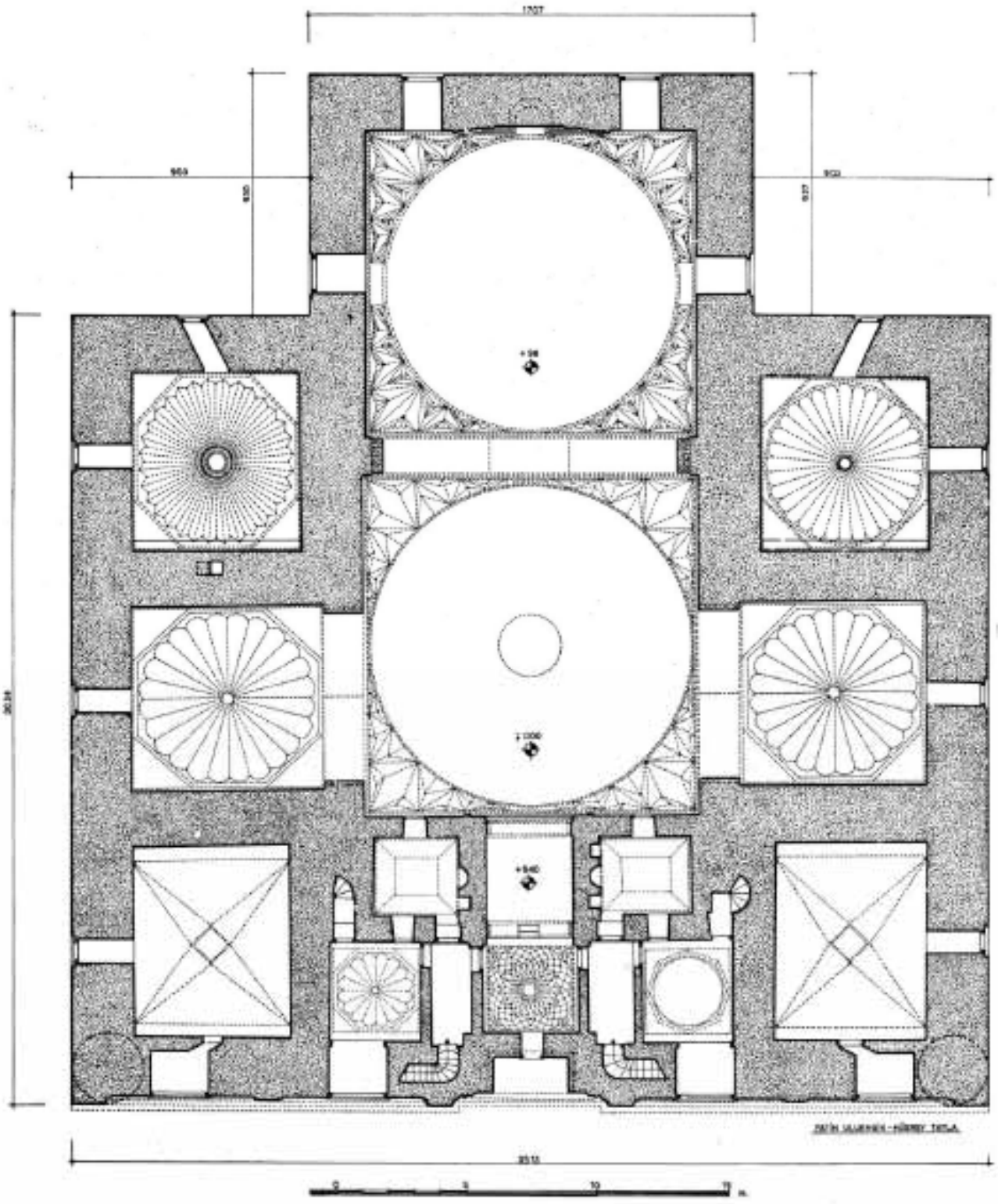
Şekil 1: Yeşil Cami Külliyesi vaziyet planı 1. Cami 2. Medrese 3. Türbe 4. İmaret 5. Hamam (Doğan Kuban'dan).



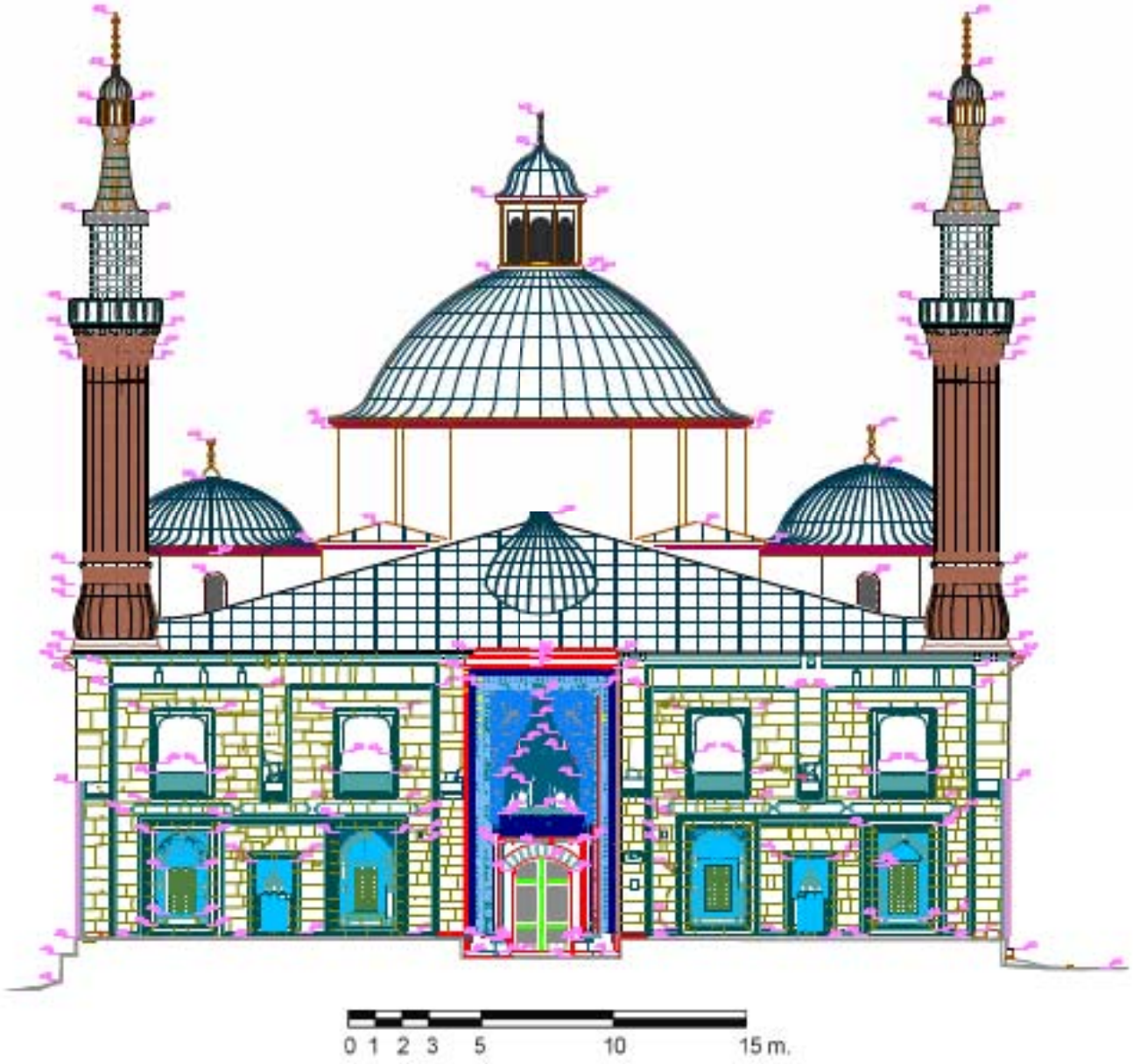
Şekil 2: Yeşil Cami vaziyet planı (M. B.V.G.M. arşivinden işlenerek).



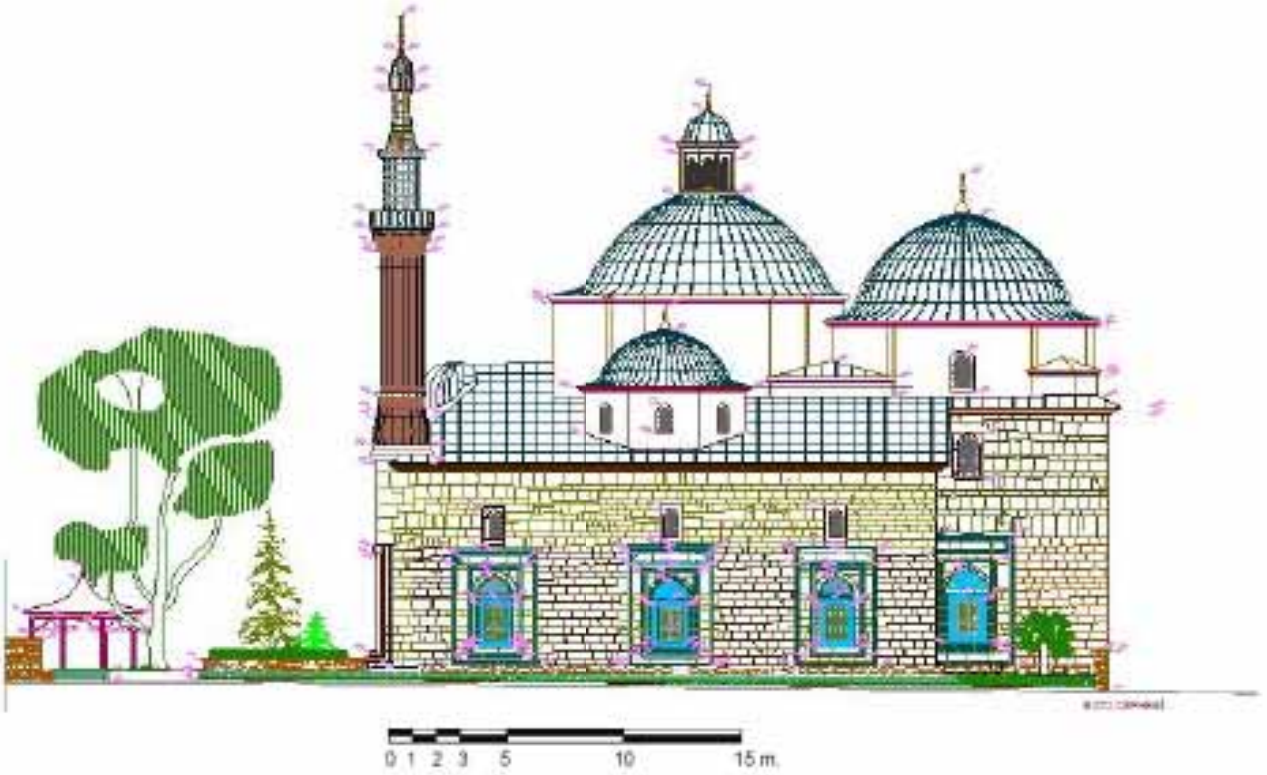
Şekil 3: Yeşil Cami zemin kat planı (E.H. Ayverdi'den).



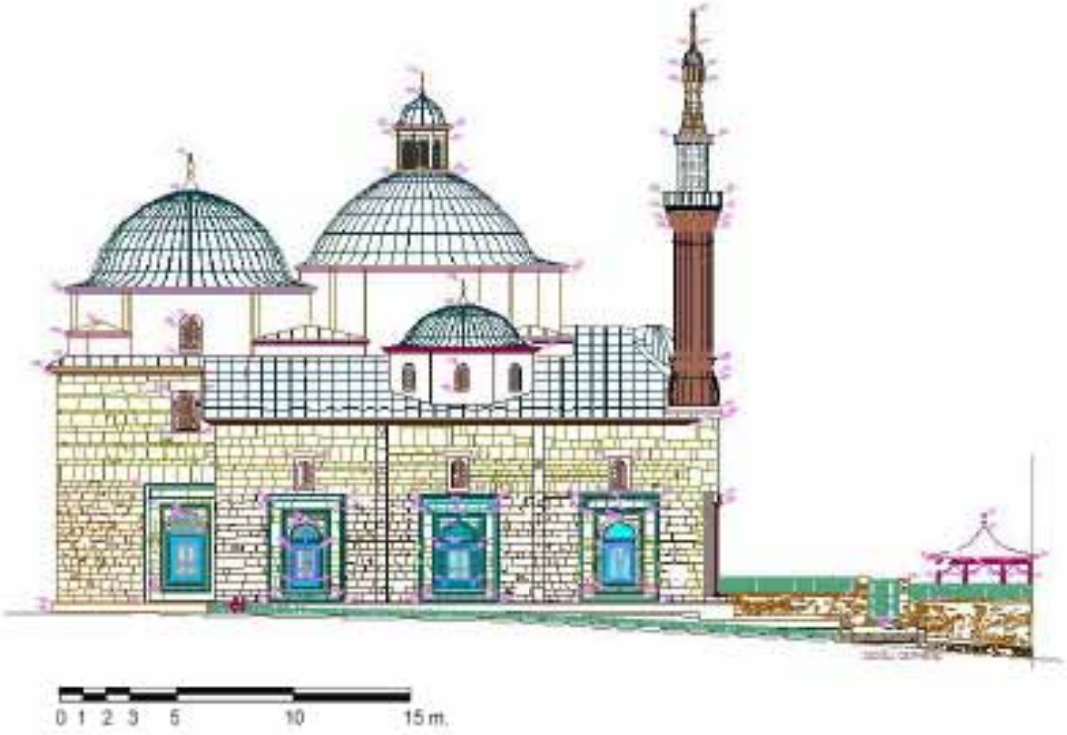
Şekil 4: Yeşil Cami birinci kat planı (E.H. Ayverdi'den).



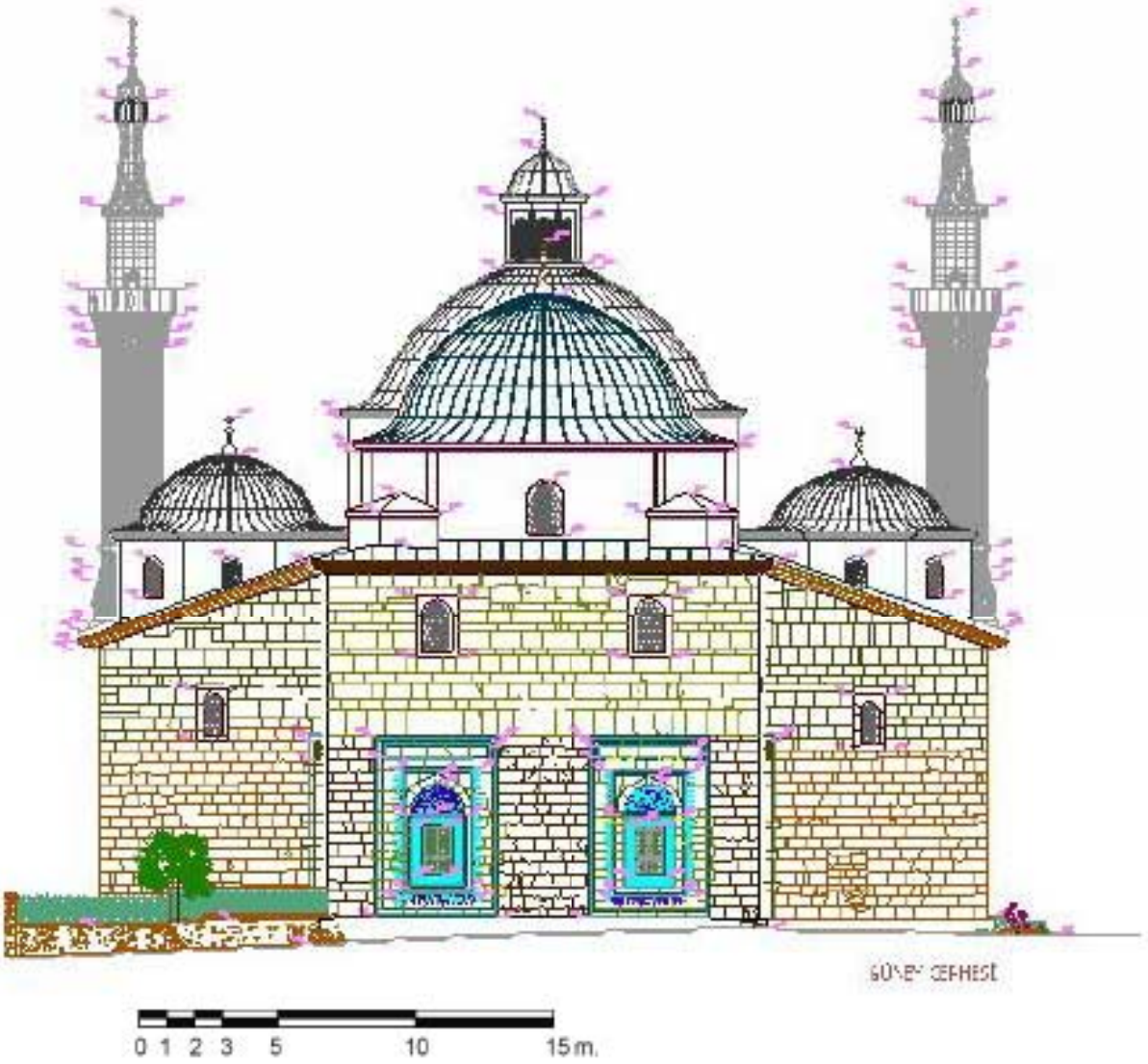
Şekil 5: Yeşil Cami kuzey cephesi (M. B.V.G.M. arşivinden).



Şekil 6: Yeşil Cami batı cephesi (M. B.V.G.M. arşivinden).



Şekil 7: Yeşil Cami doğu cephesi (M. B.V.G.M. arşivinden).



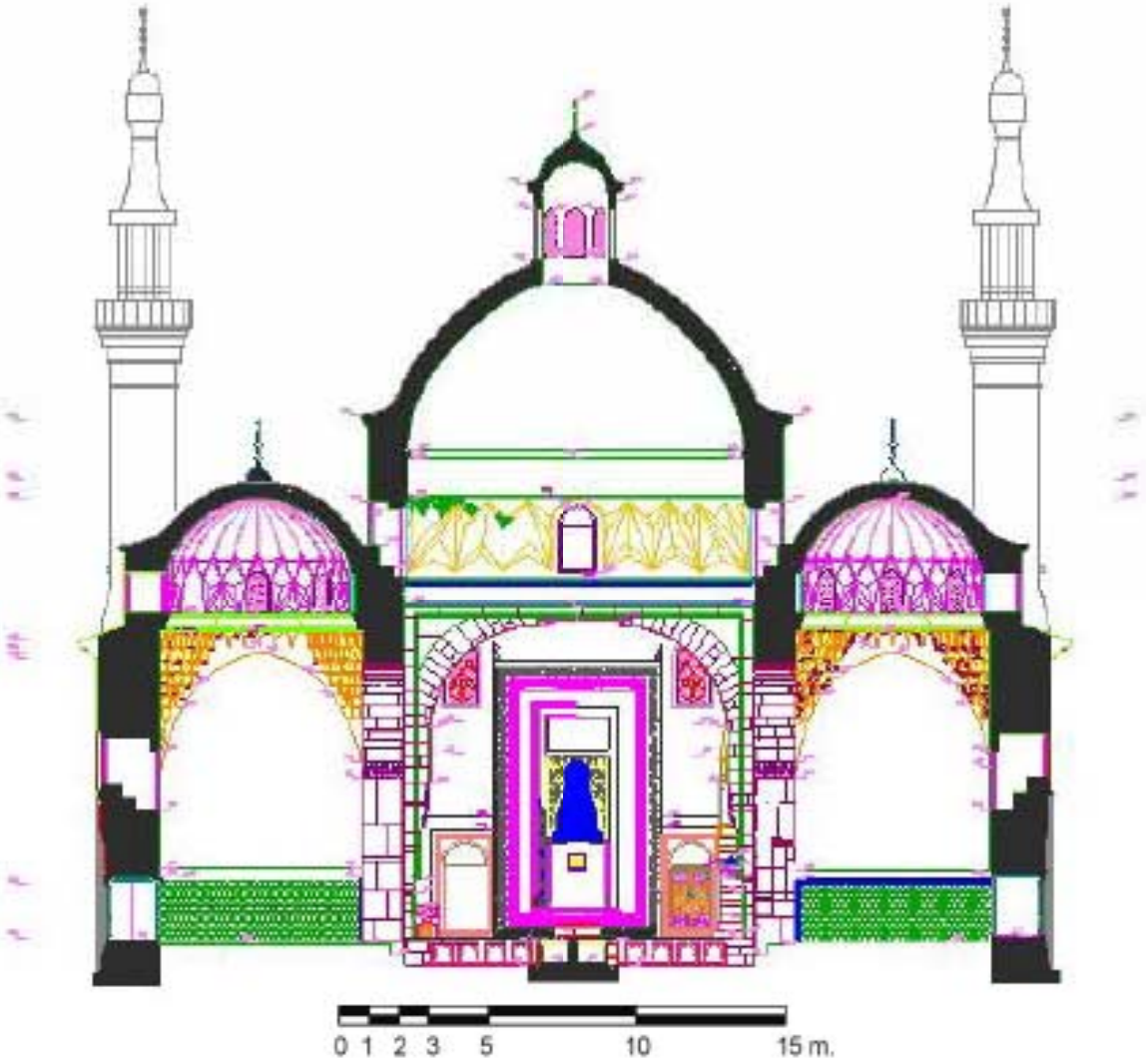
Şekil 8: Yeşil Cami güney cephesi (M. B.V.G.M. arşivinden).



Şekil 9: Yeşil Cami A-A kesiti (M. B.V.G.M. arşivinden).



Şekil 10: Yeşil Cami A1-A1 kesiti (M. B.V.G.M. arşivinden).



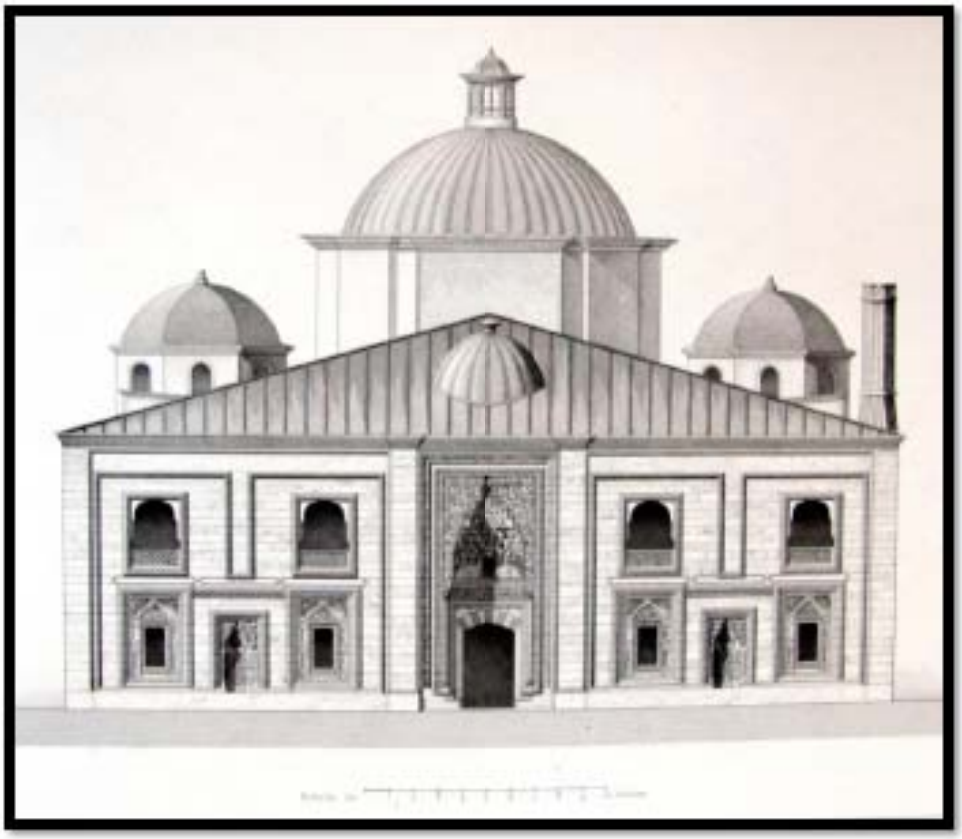
Şekil 11: Yeşil Cami **B-B** kesiti (M. B.V.G.M. arşivinden).



Şekil 12: Yeşil Cami B1-B1 kesiti (M. B.V.G.M. arşivinden).



Şekil 13: Yeşil Cami C-C kesiti (M. B.V.G.M. arşivinden).



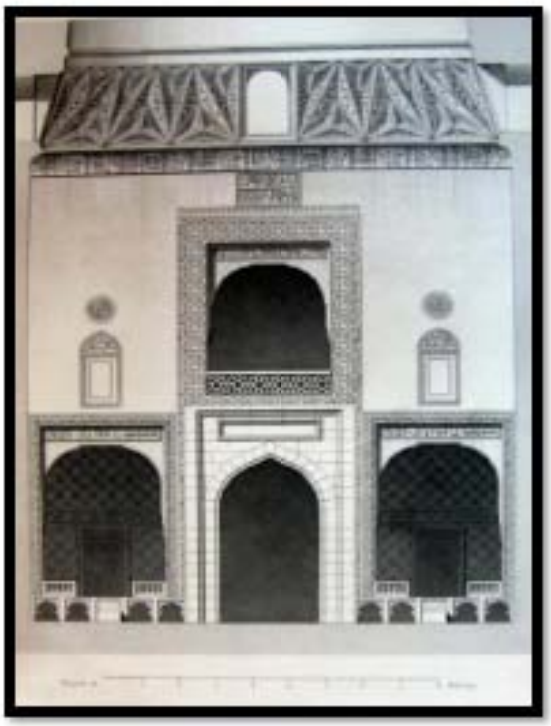
Şekil 14: Yeşil Cami kuzey cephe çizimi, 1863-1873 (Leon Parvilleé'den)



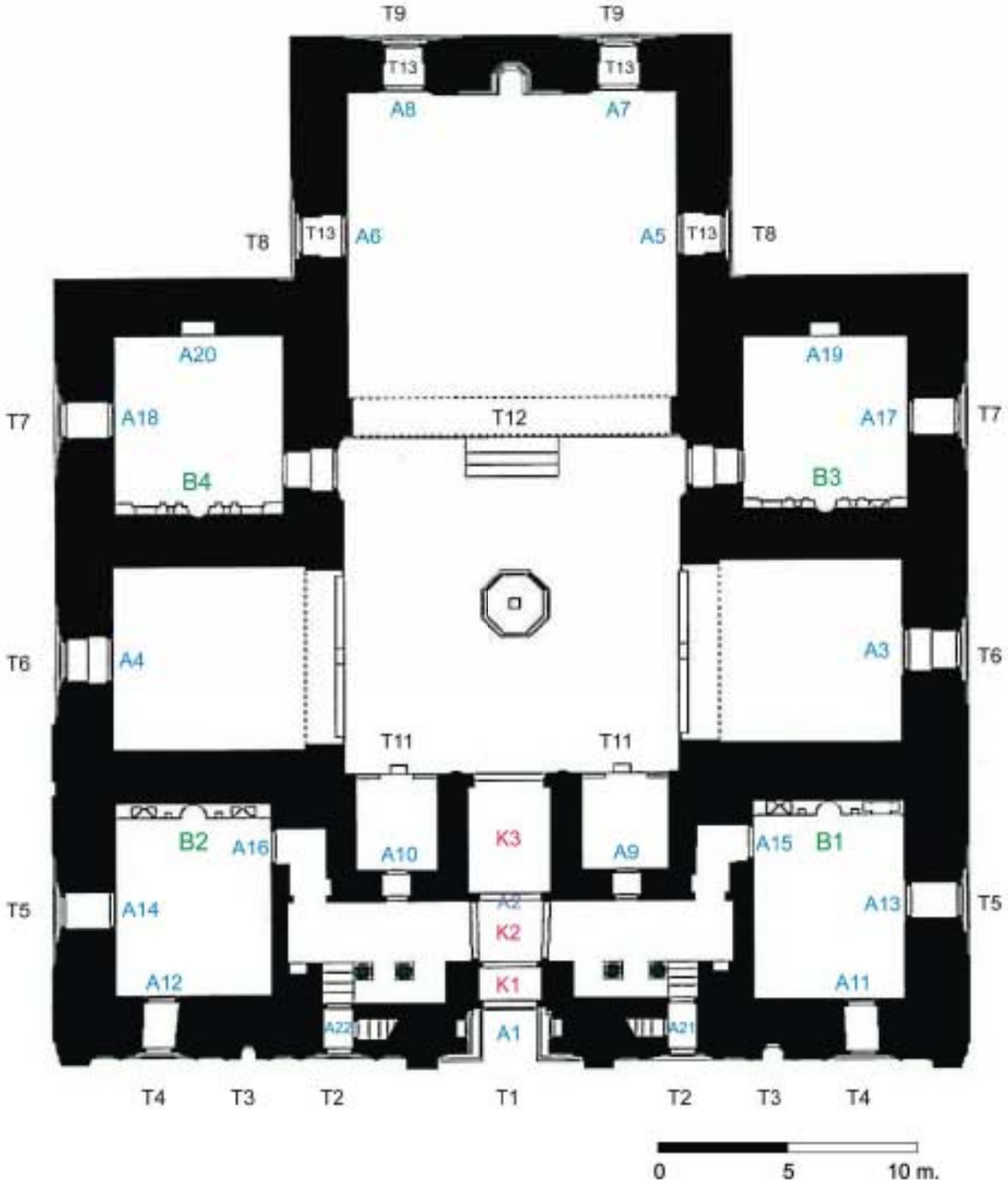
Şekil 15: Leon Parvilleé'in mihrabiye çiziminden ayrıntı.



Şekil 16: Yeşil Cami ana mekânları (Leon Parvilleé'den)

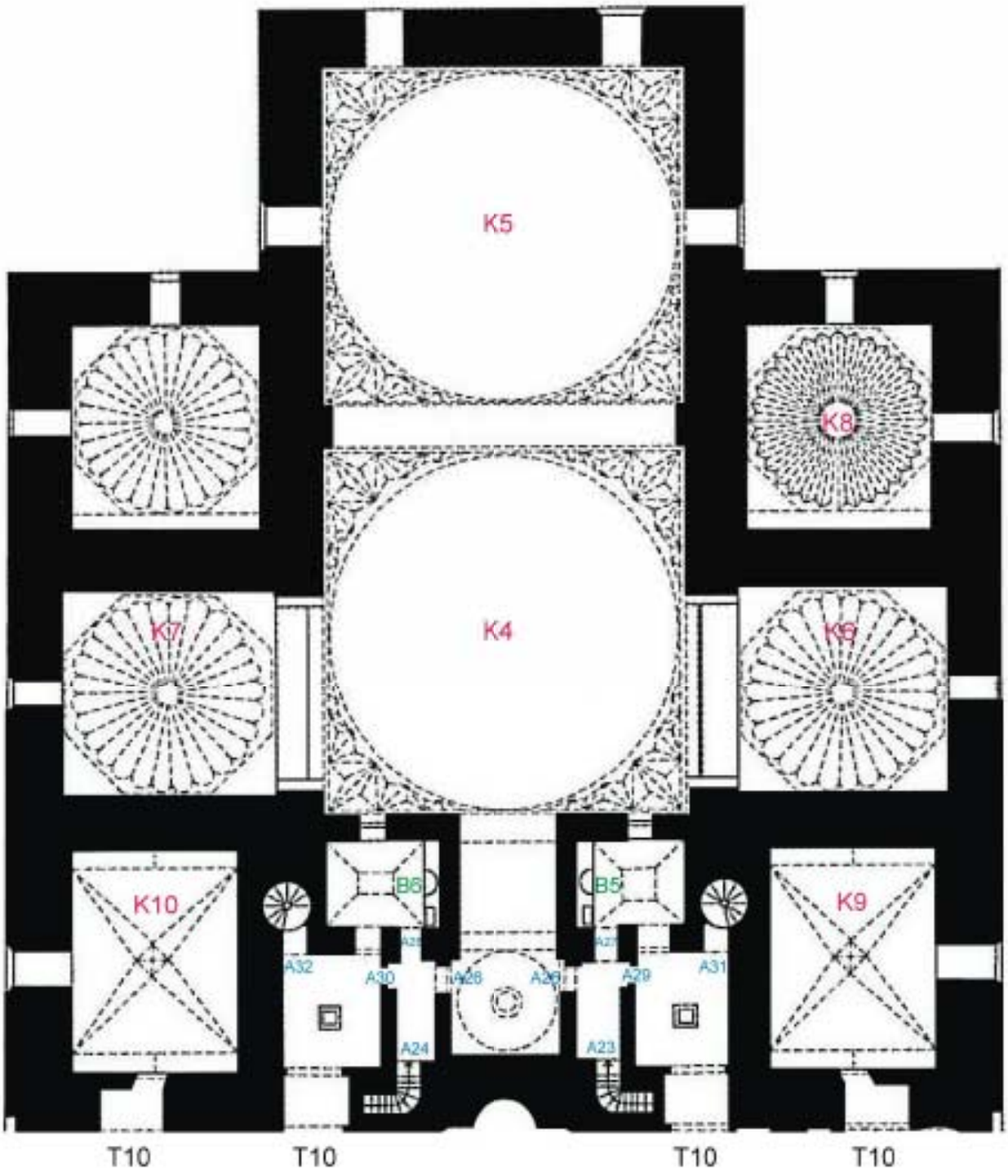


Şekil 17: Yeşil Cami kapalı avlusunun kuzey duvarı (Leon Parvilleé'den).



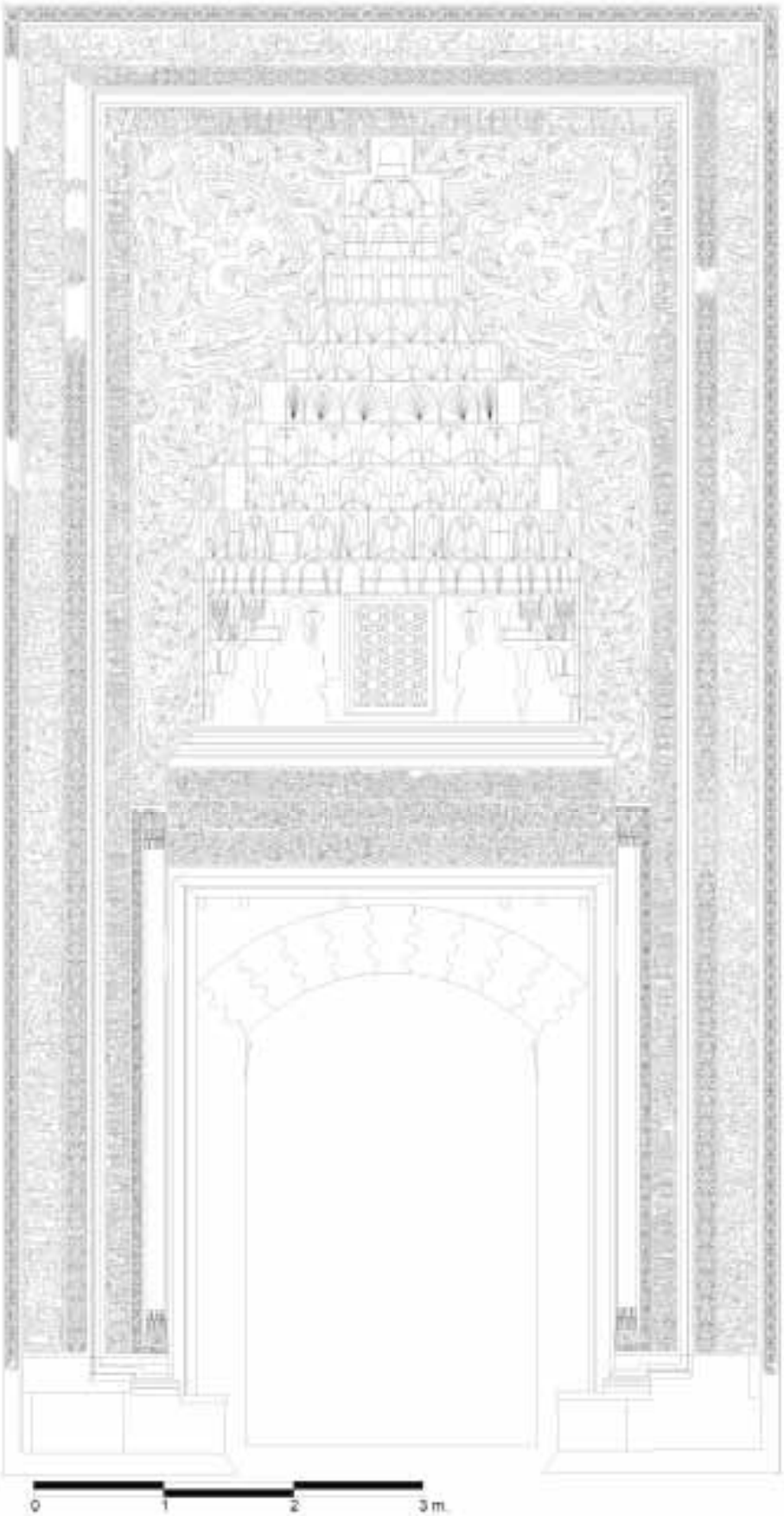
Şekil 18: Yeşil Camı'nin süsleme bölümlerini gösteren şematik plan.

(A. Gabriel'den işlenerek)

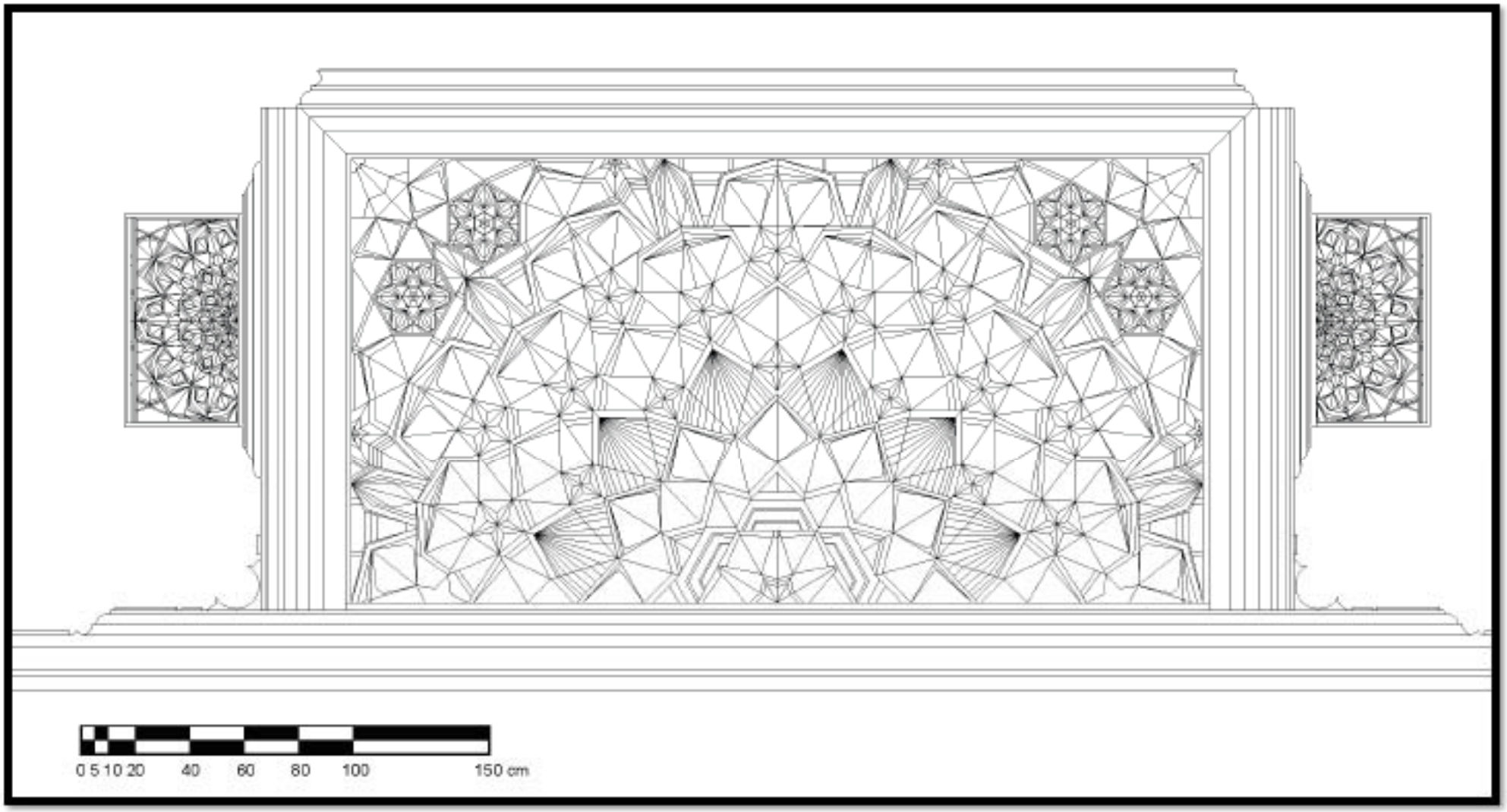


Şekil 19: Yeşil Cami'nin süsleme bölümlerini gösteren şematik plan (Üst kat)

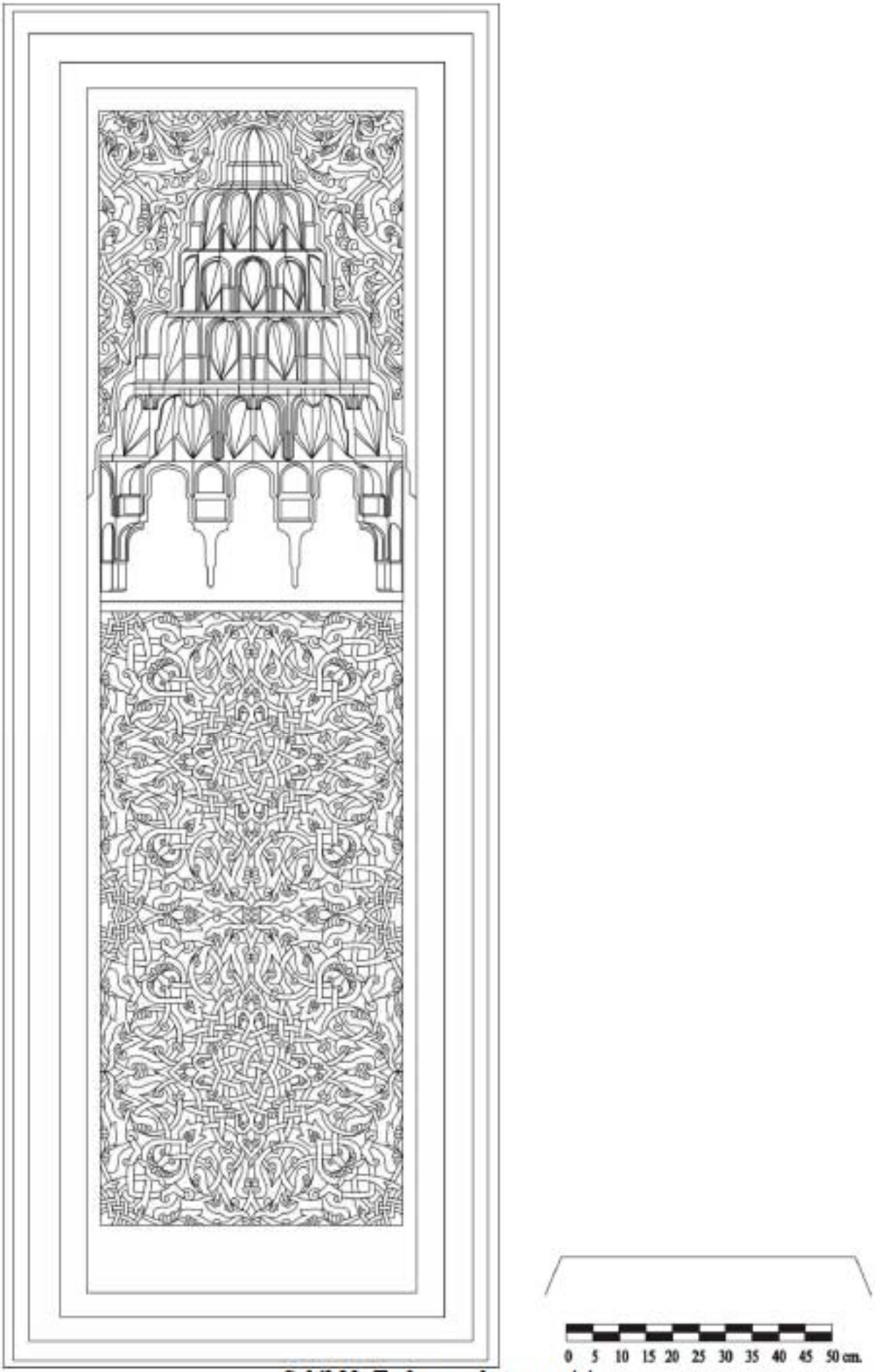
(A. Gabriel'den işlenerek).



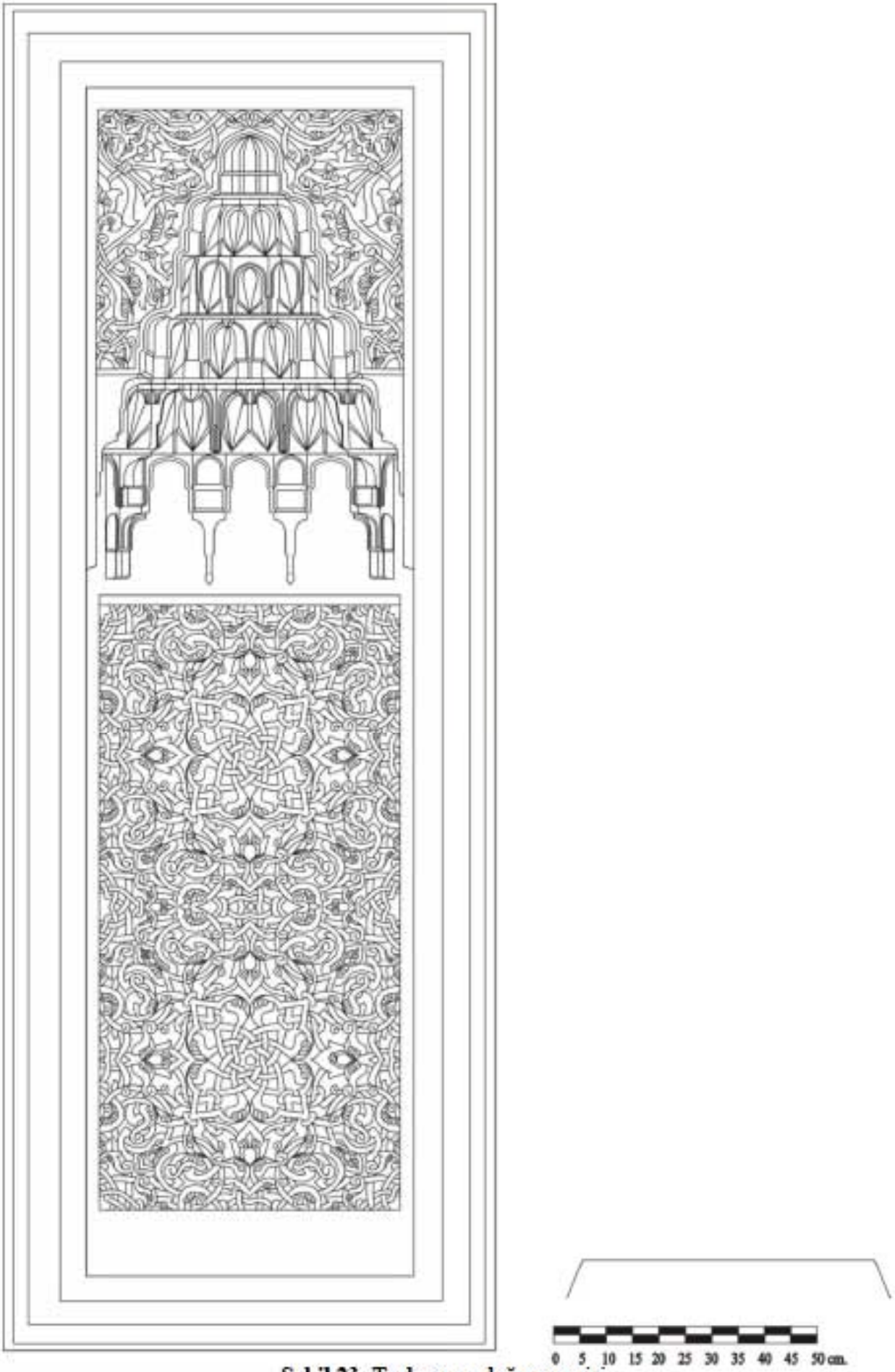
Şekil 20: Bursa Yeşil Camii taçkapısı (T1).



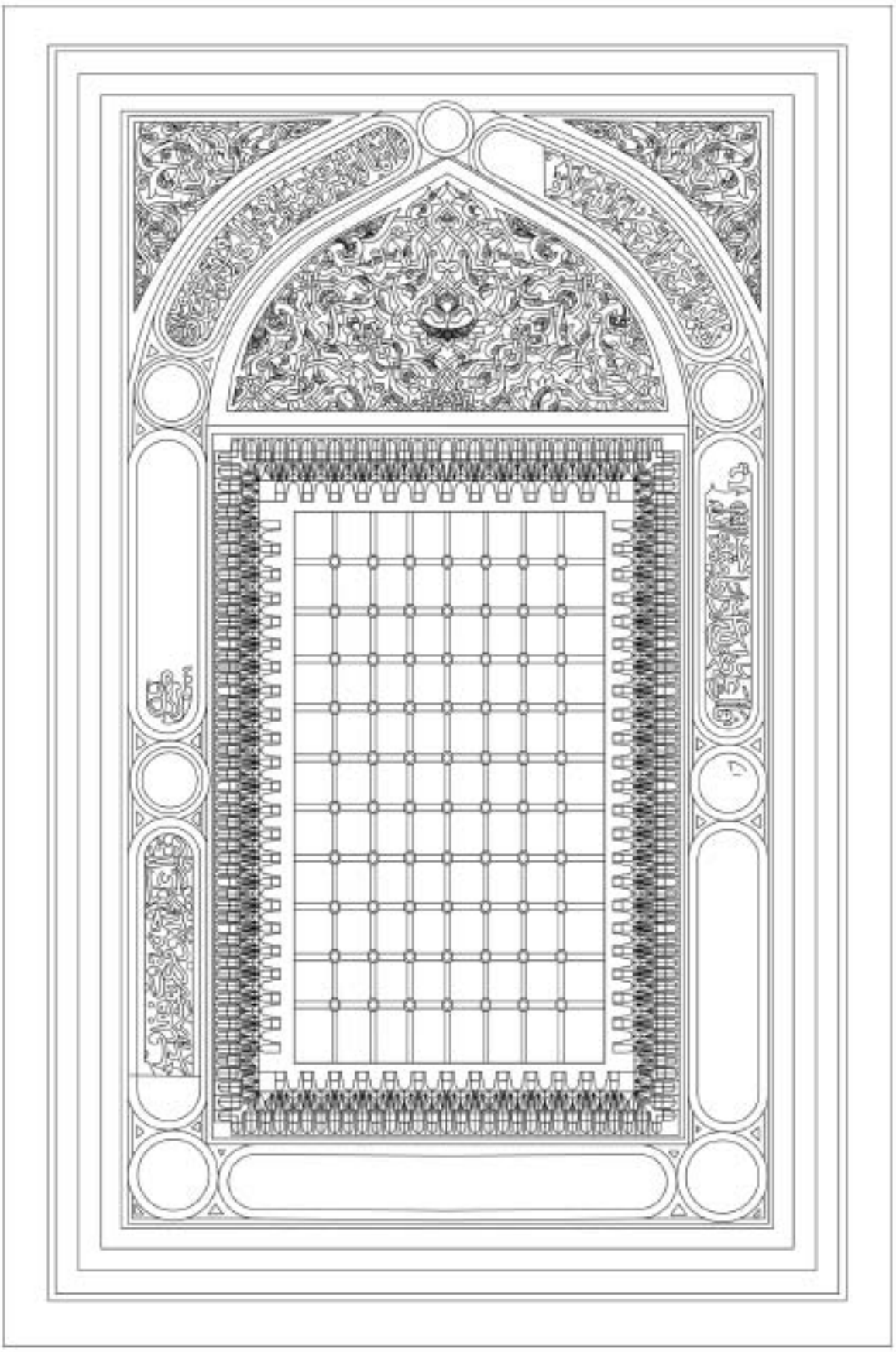
Şekil 21: Taçkapının mukarnas planı (M.B.V.G.M'den).



Şekil 22: Taçkapının batı yan nişi.

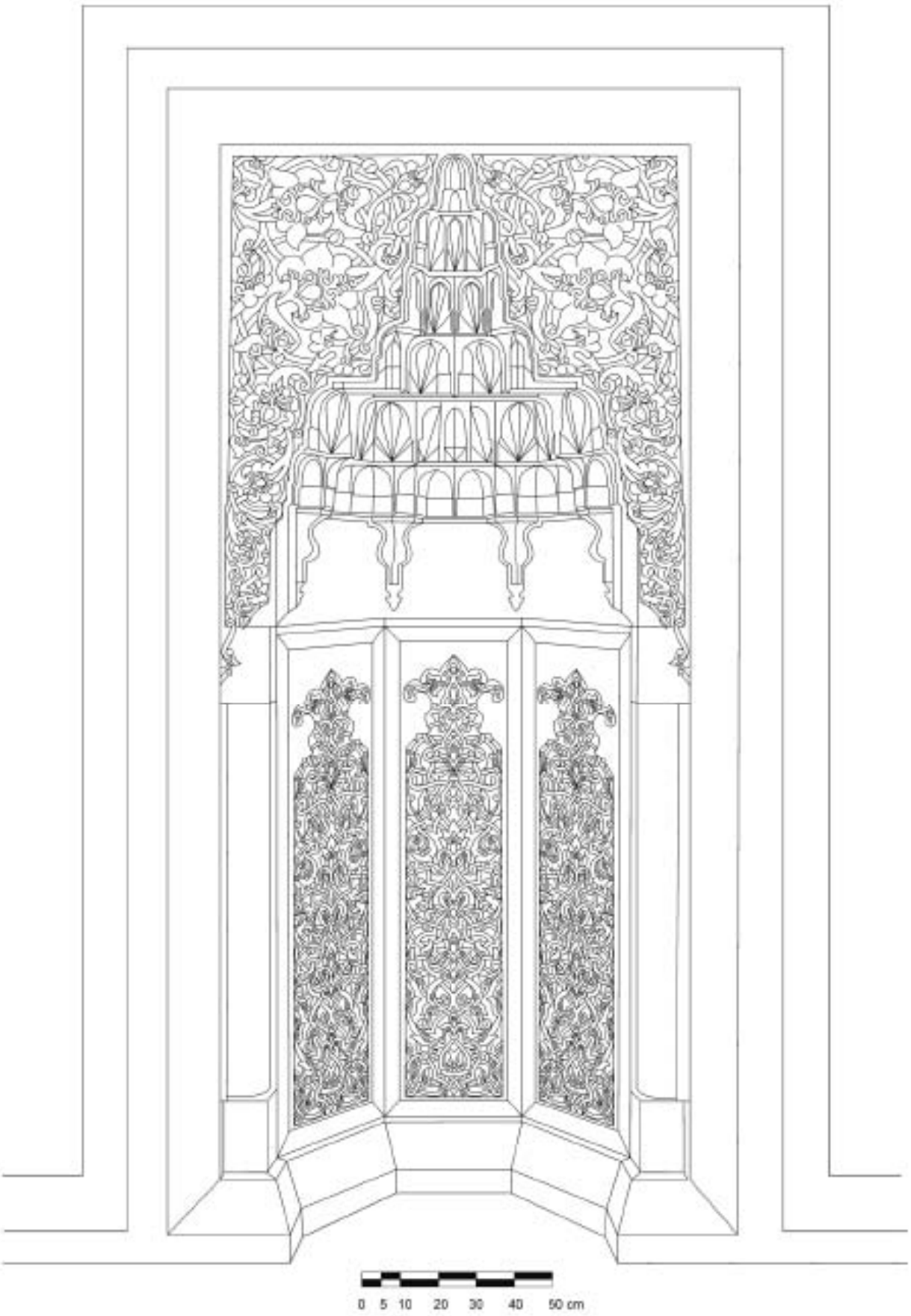


Şekil 23: Taçkapının doğu yan nişi.

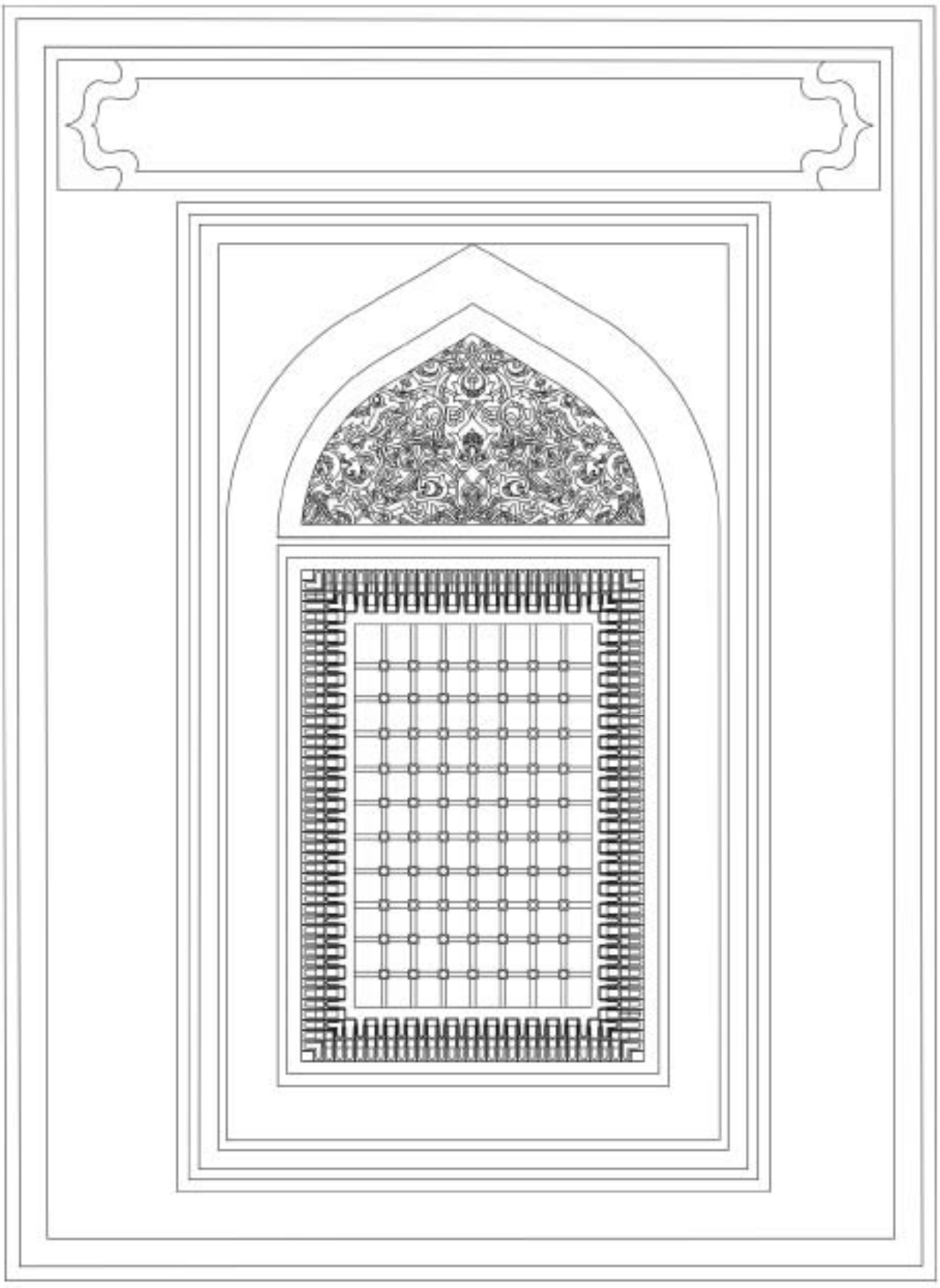


0 10 30 50 100 cm.

Şekil 24: Yeşil Cami pencere düzenlemesi (T2).

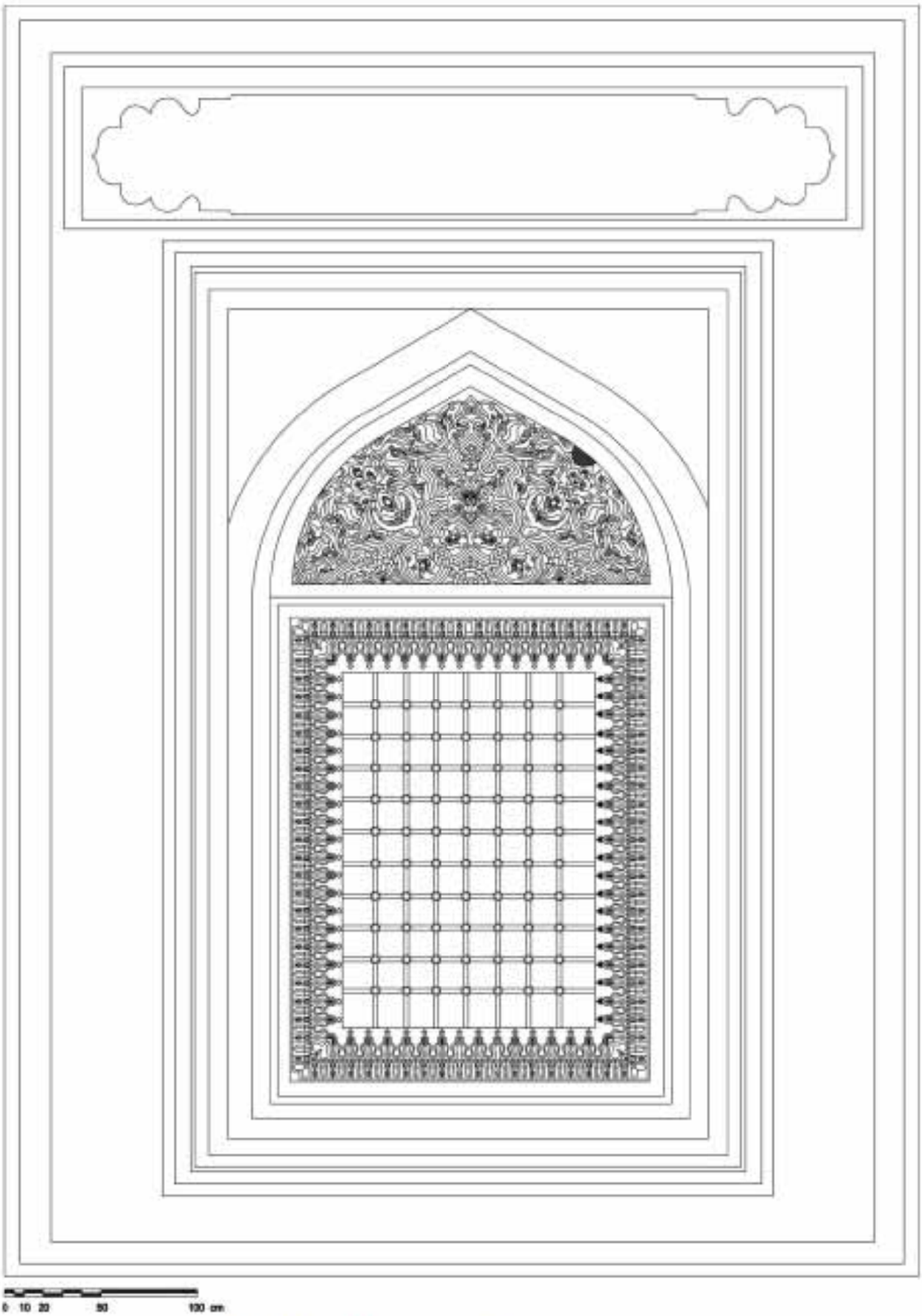


Şekil 25: Kuzey cephede yer alan mihrabiye, taçkapının batısı (T3).

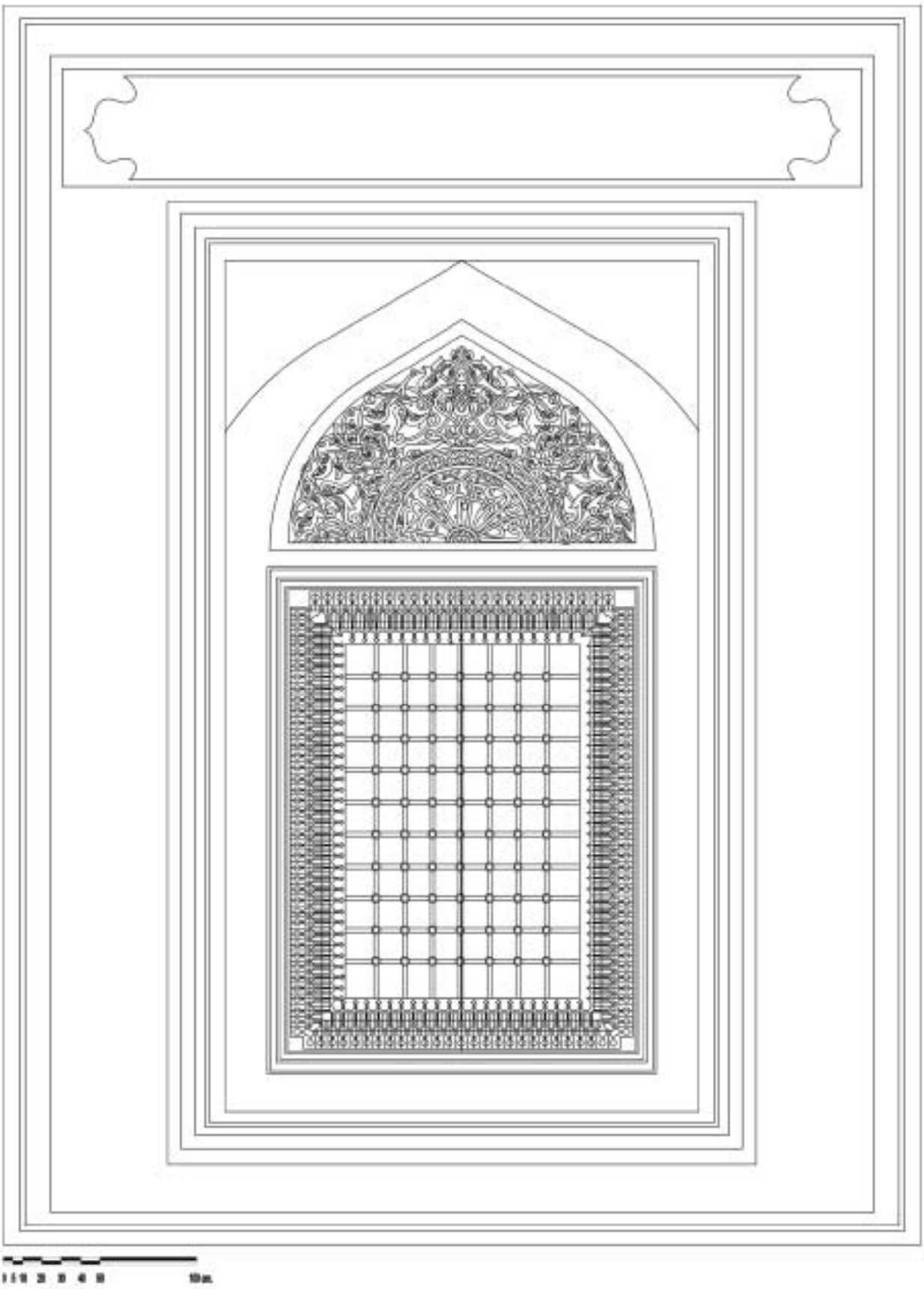


0 10 20 50 100 cm

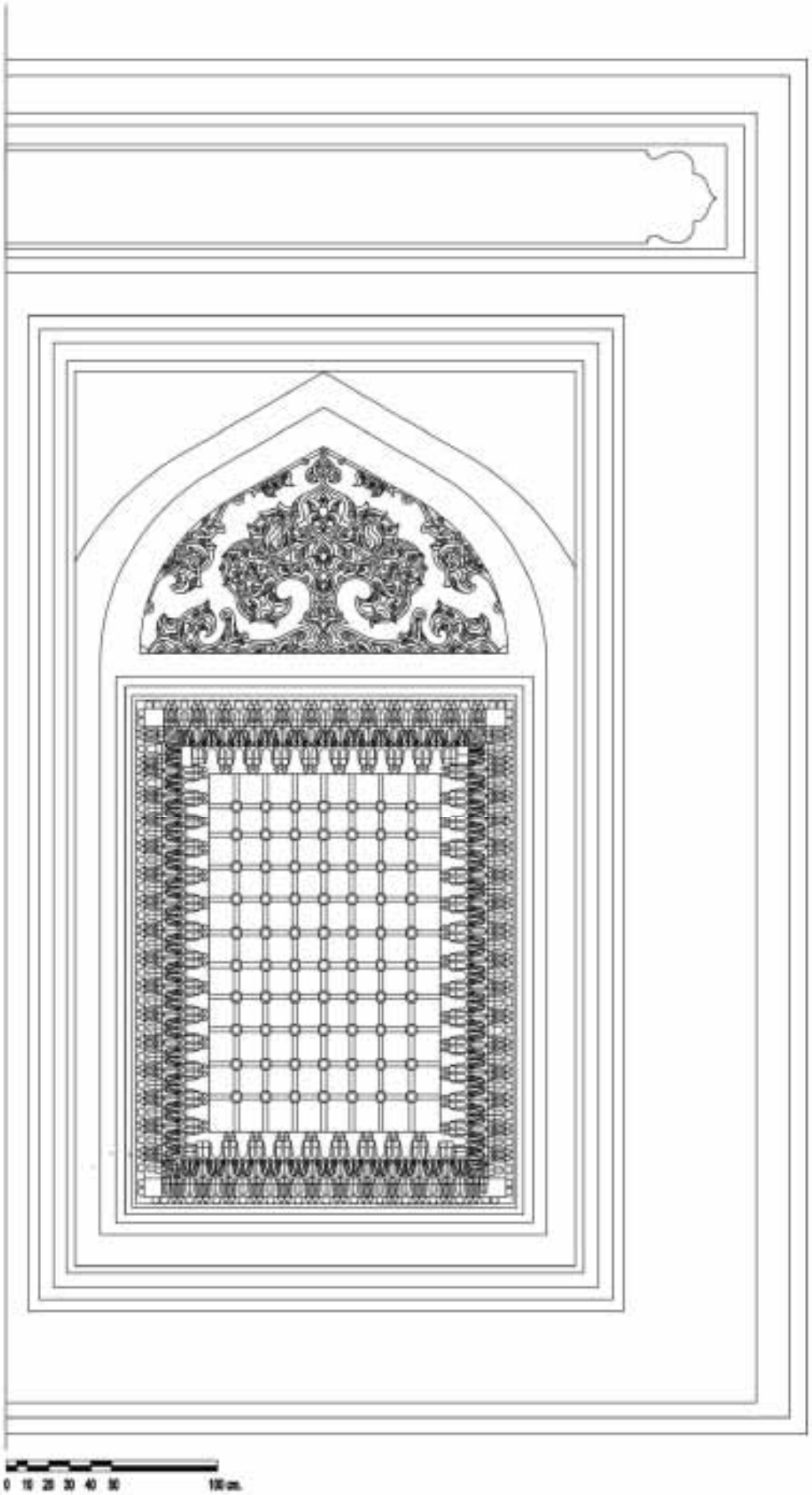
Şekil 26: Yeşil Cami pencere düzenlemesi (T5).



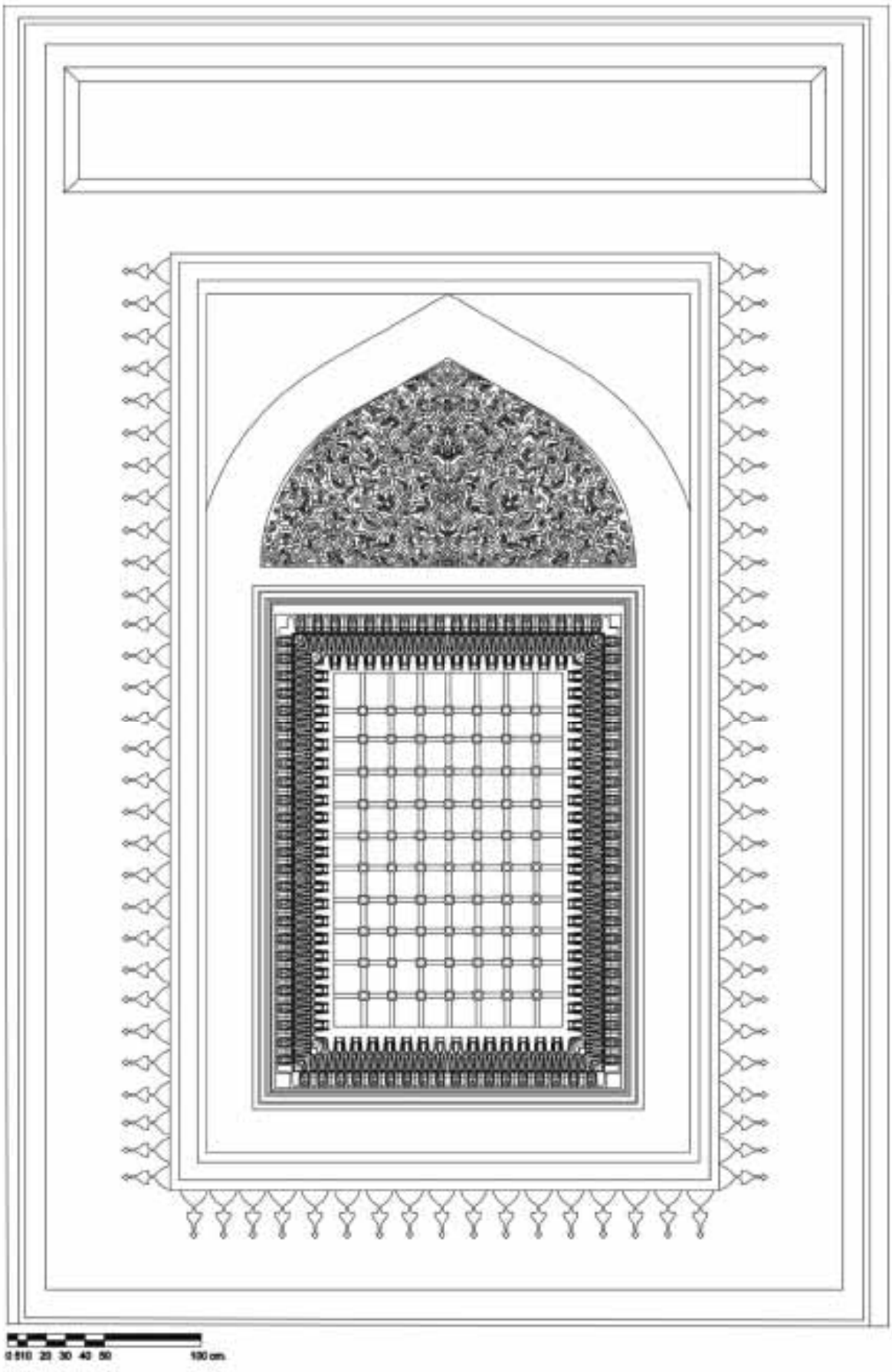
Şekil 27: Yeşil Cami pencere düzenlemesi (T6).



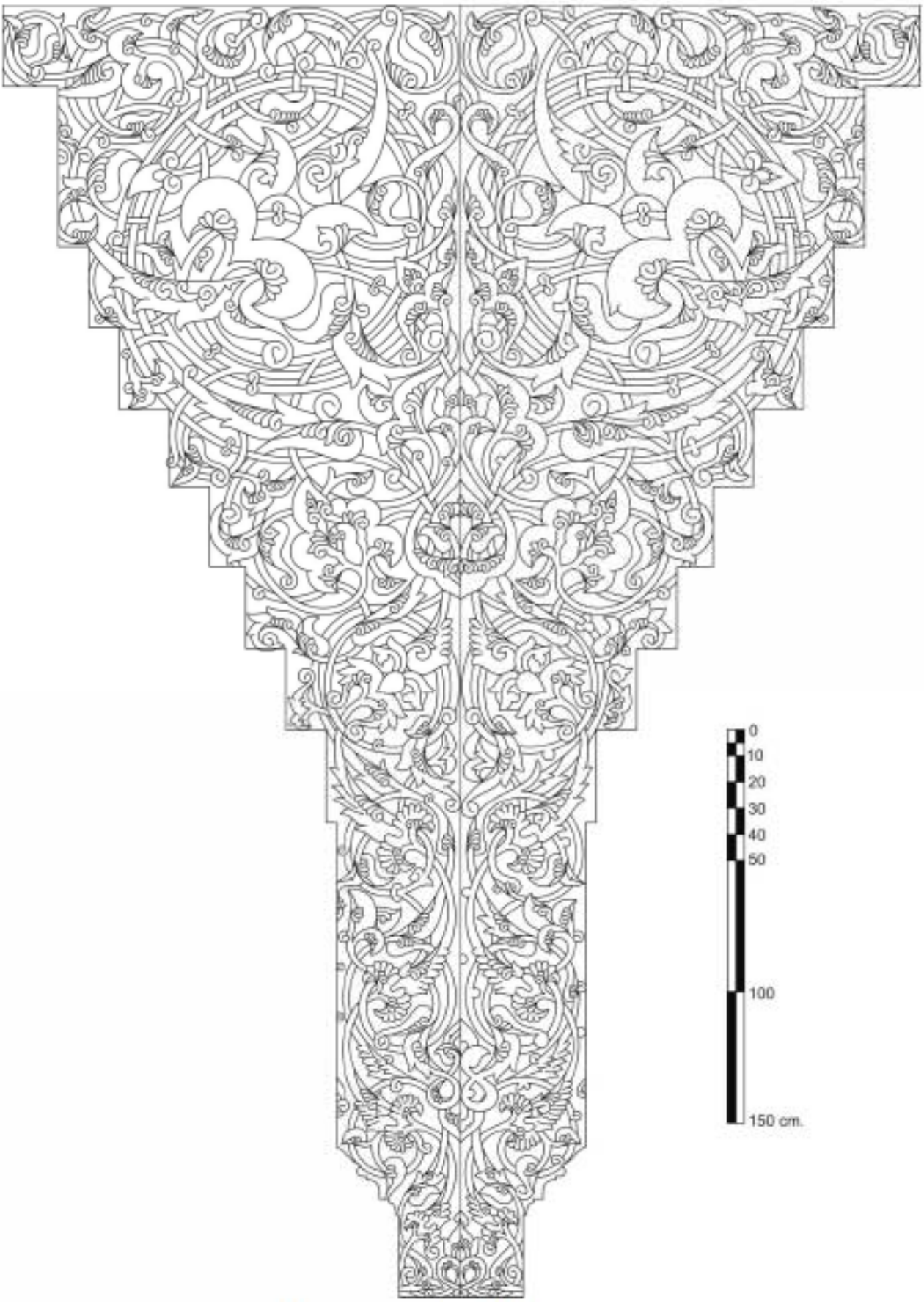
Şekil 28: Yeşil Cami pencere düzenlemesi (T7).



Şekil 29: Yeşil Cami pencere düzenlemesi (T8).



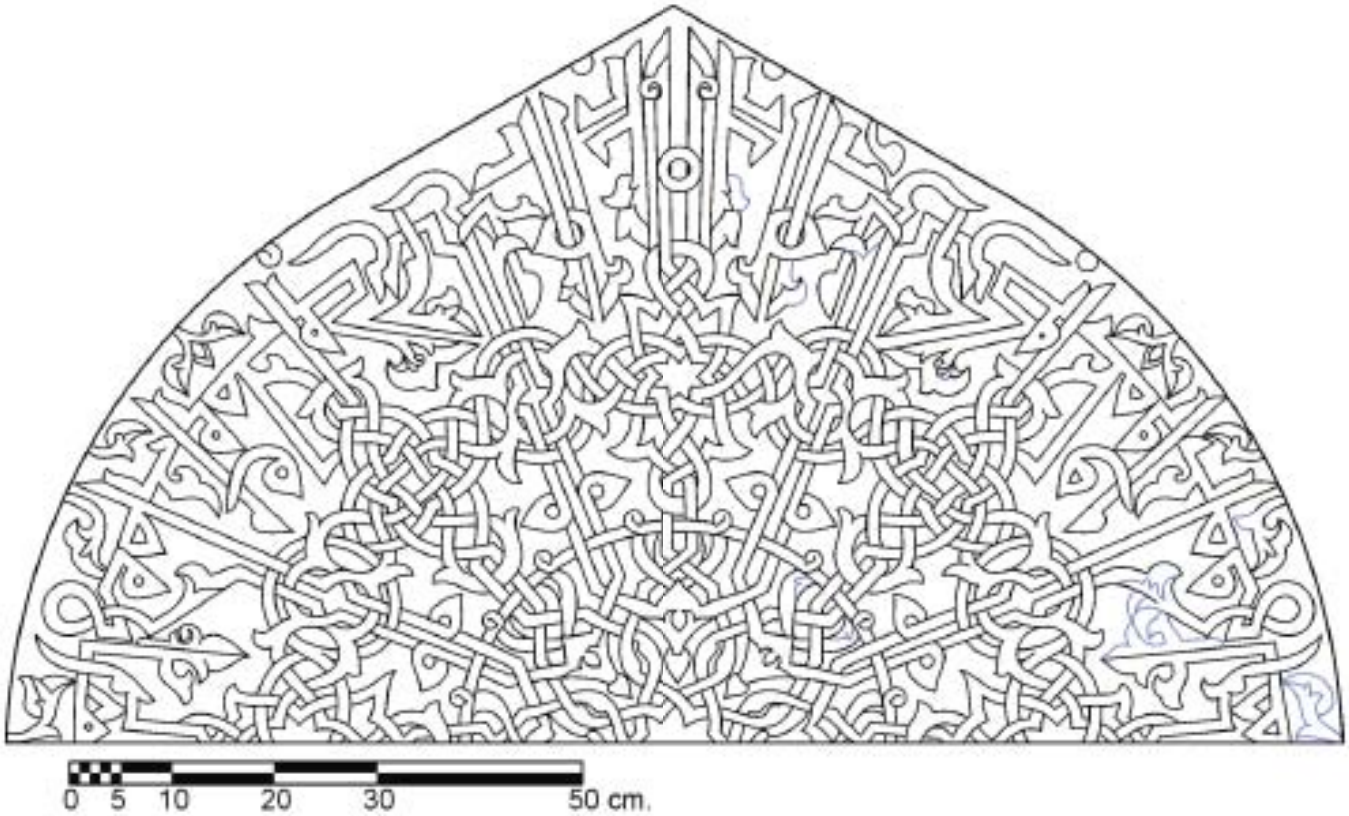
Şekil 30: Yeşil Cami pencere düzenlemesi (T9).



Şekil 31: Taçkapının köşelik kompozisyonu.



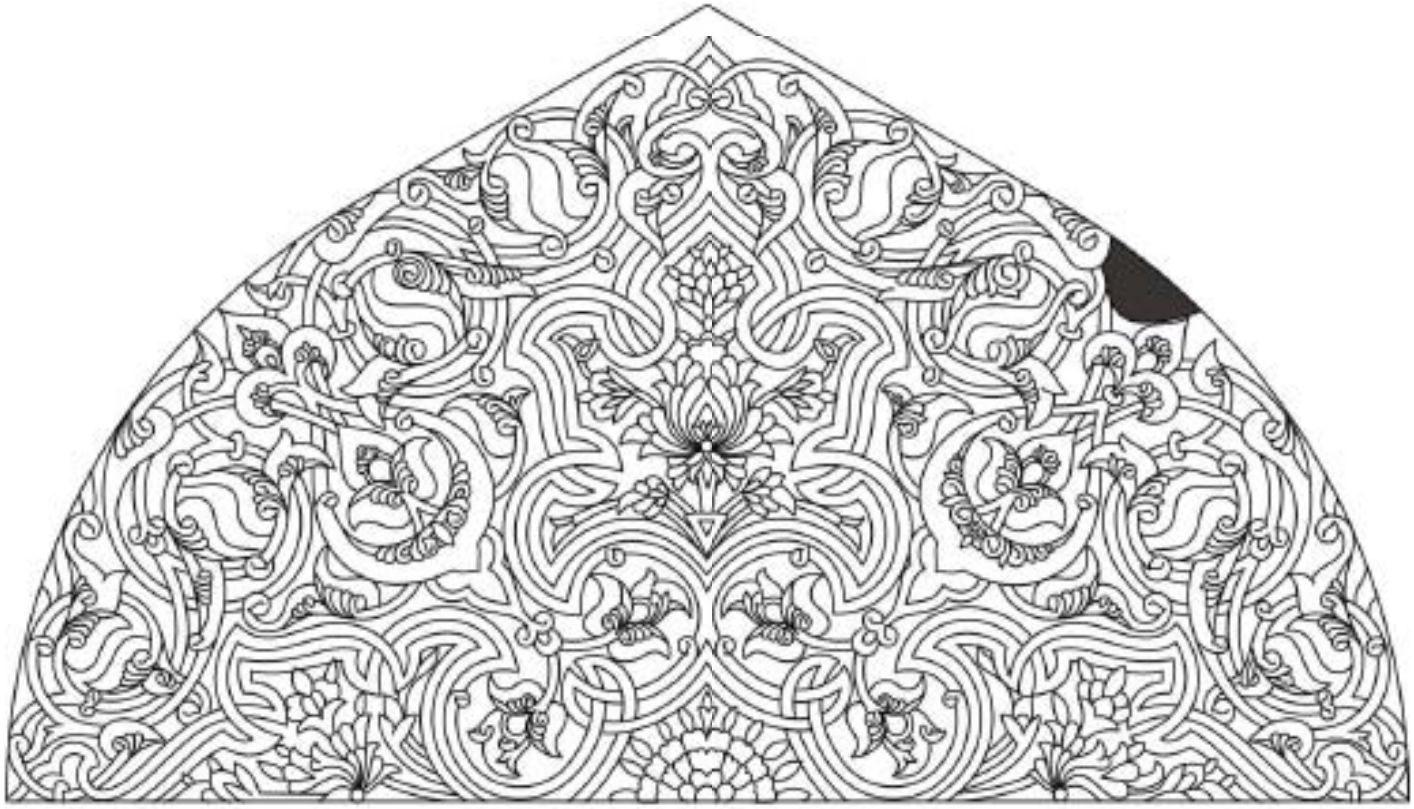
Şekil 32: Taçkapının iki yanında yer alan pencerelerin alınlık kompozisyonu (T2).



Şekil 33: Kuzeycephenin köşelerindeki pencerelerin alınlık kompozisyonu (T4).



Şekil 34: Yeşil Cami pencere alınlık kompozisyonu (T5).



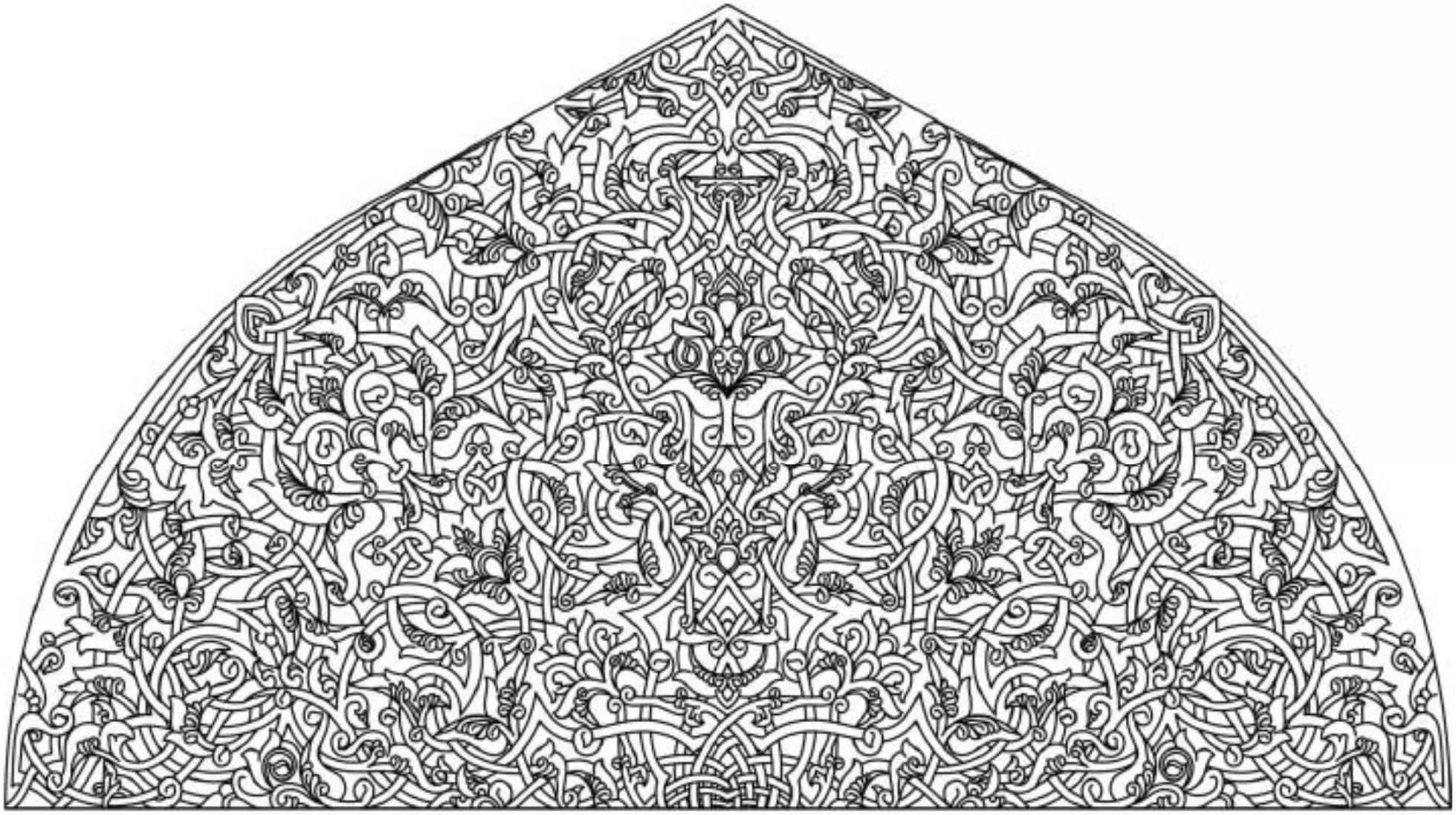
Şekil 35: Yeşil Cami pencere alınlık kompozisyonu (T6).



Şekil 36: Yeşil Cami pencere alınlık kompozisyonu (T7).



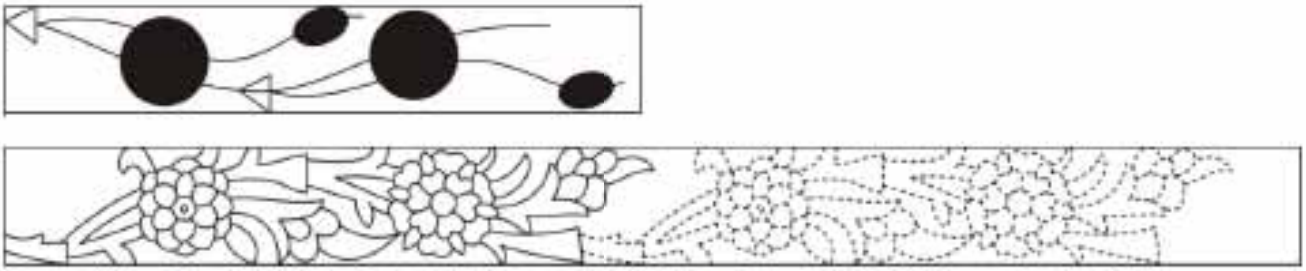
Şekil 37: Yeşil Cami pencere alınlık kompozisyonu (T8).



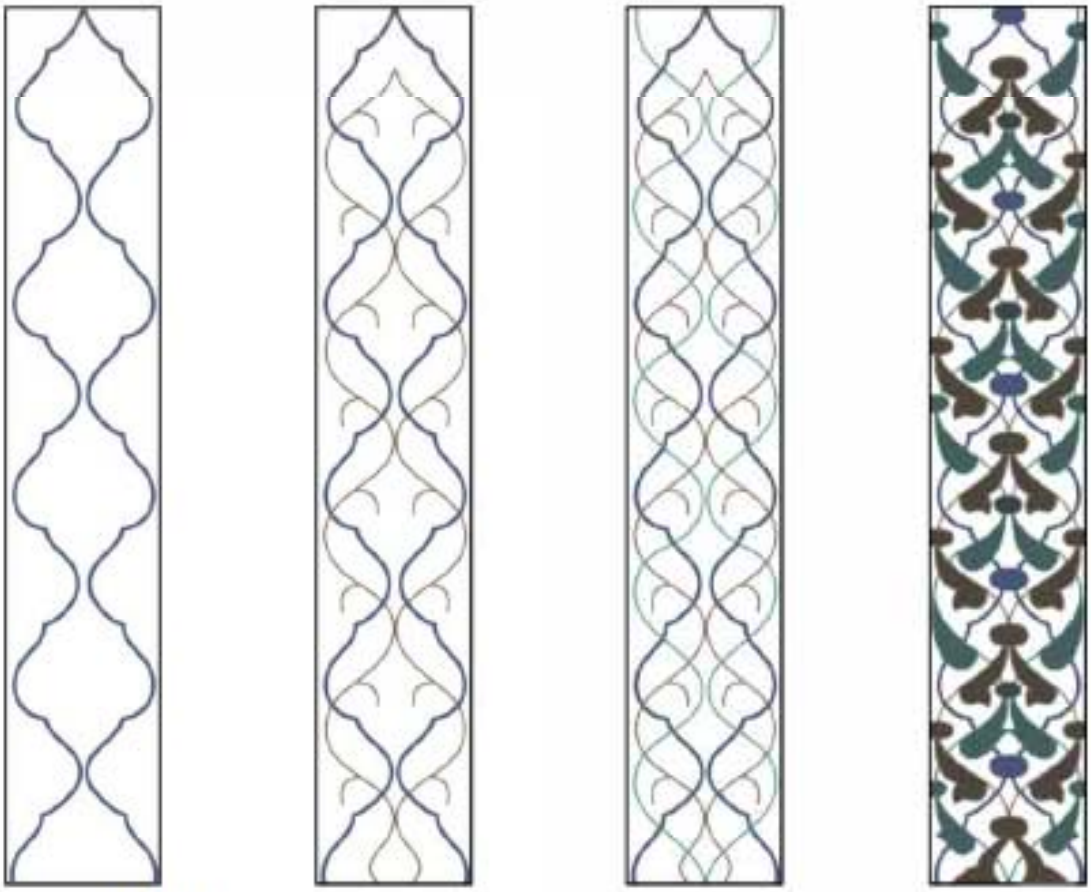
Şekil 38: Yeşil Cami pencere alınlık kompozisyonu (T9).



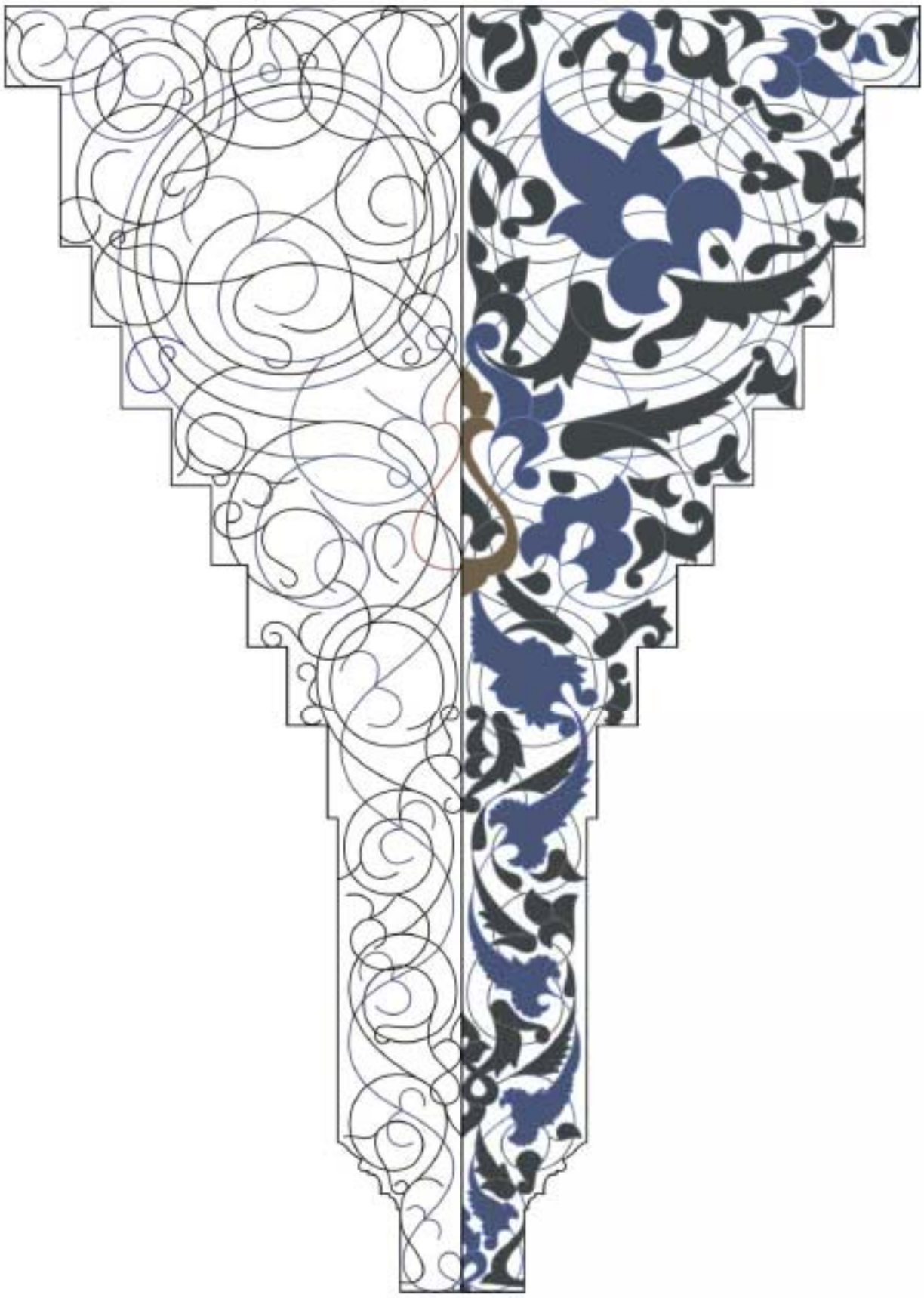
Şekil 39: Taçkapı dıştan birinci kuşağın kompozisyon çözümlemesi.



Şekil 40: Taçkapı sütuncelerini çevreleyen kuşağın kompozisyon çözümlemesi.



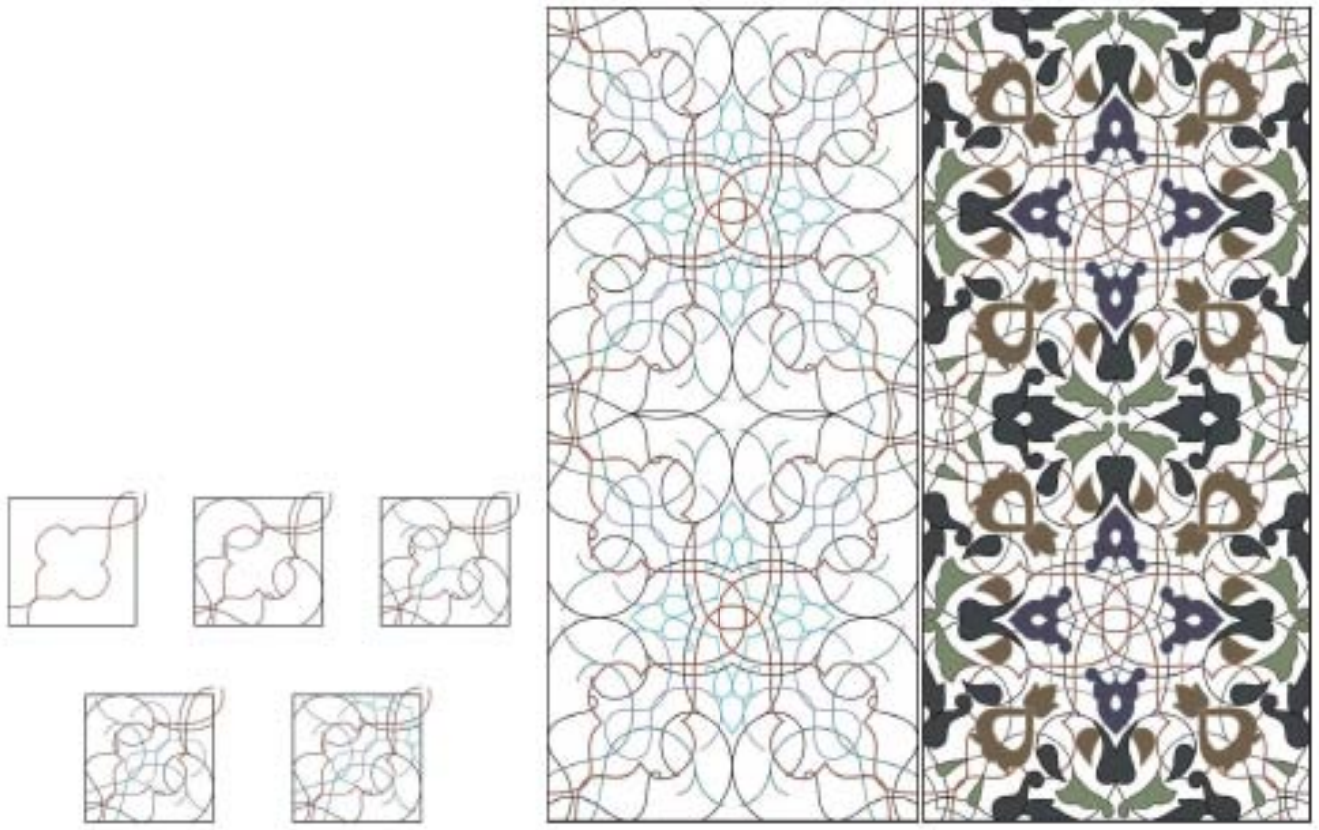
Şekil 41: Taçkapı dıştan üçüncü kuşağın kompozisyon çözümlemesi.



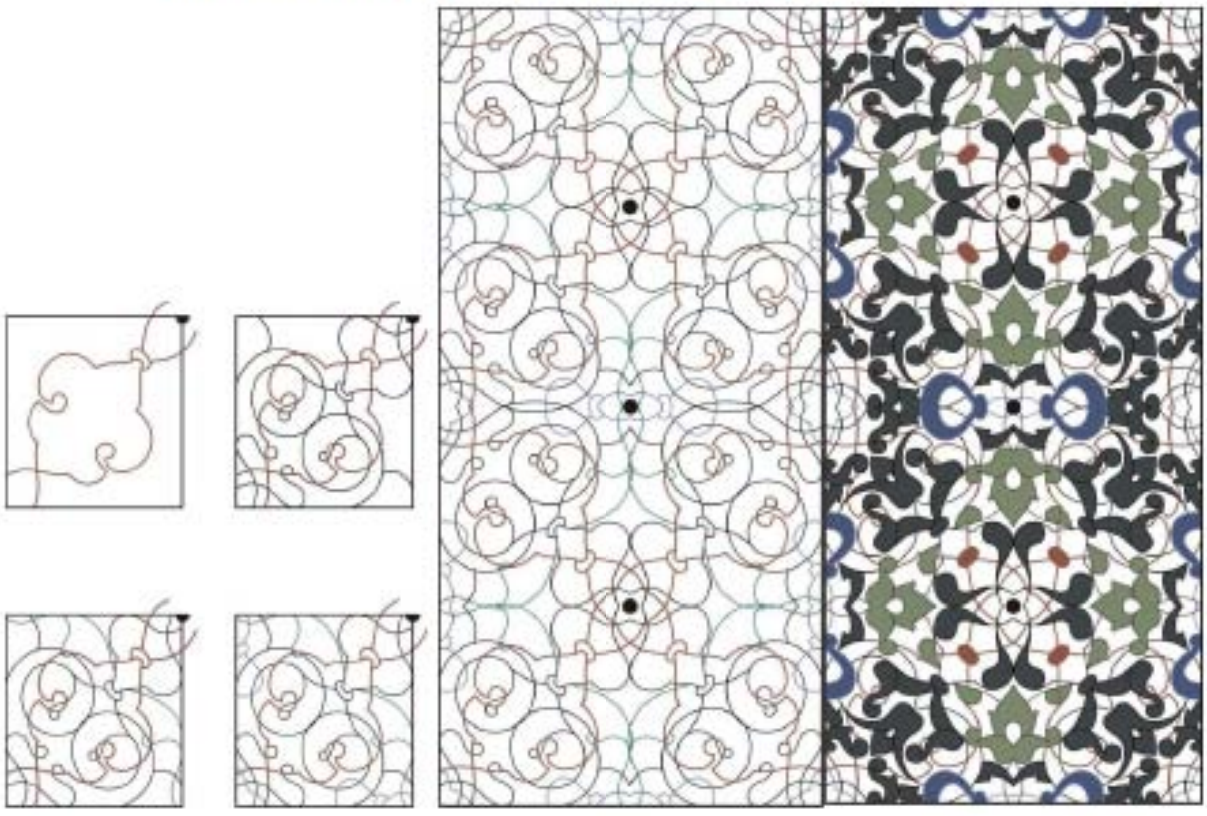
Şekil 42: Taçkapı köşeliklerinin kompozisyon çözümlemesi.



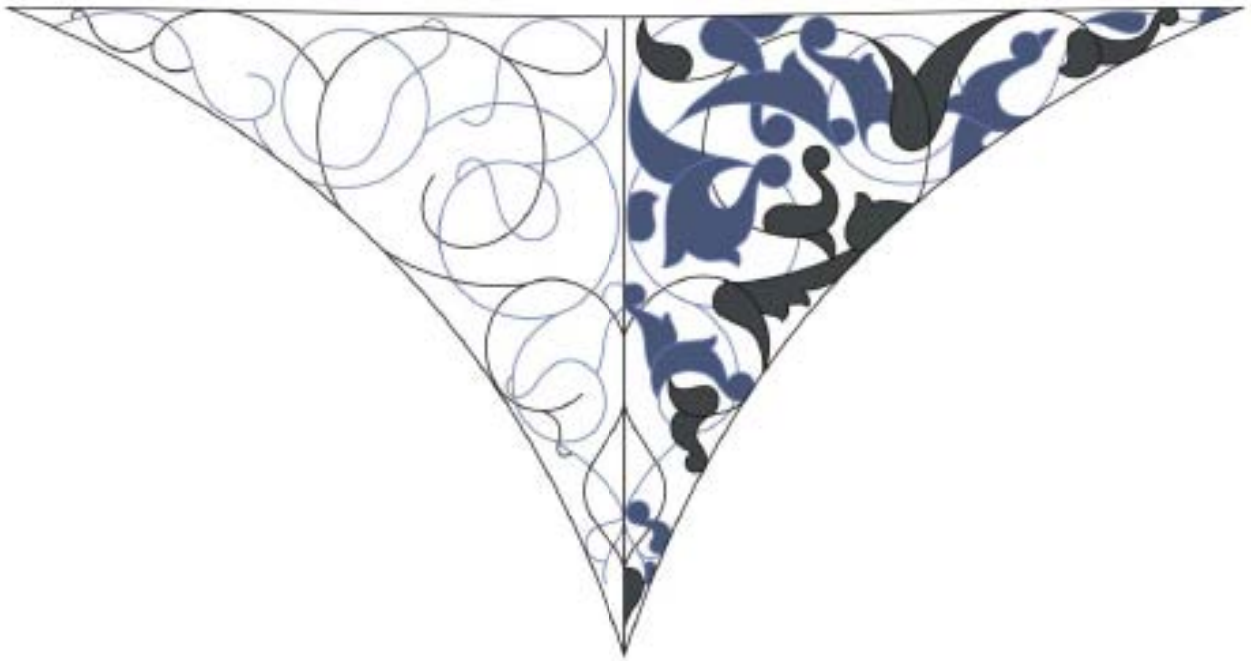
Şekil 43: Taçkapı yan niş köşeliklerinin kompozisyon çözümlemesi.



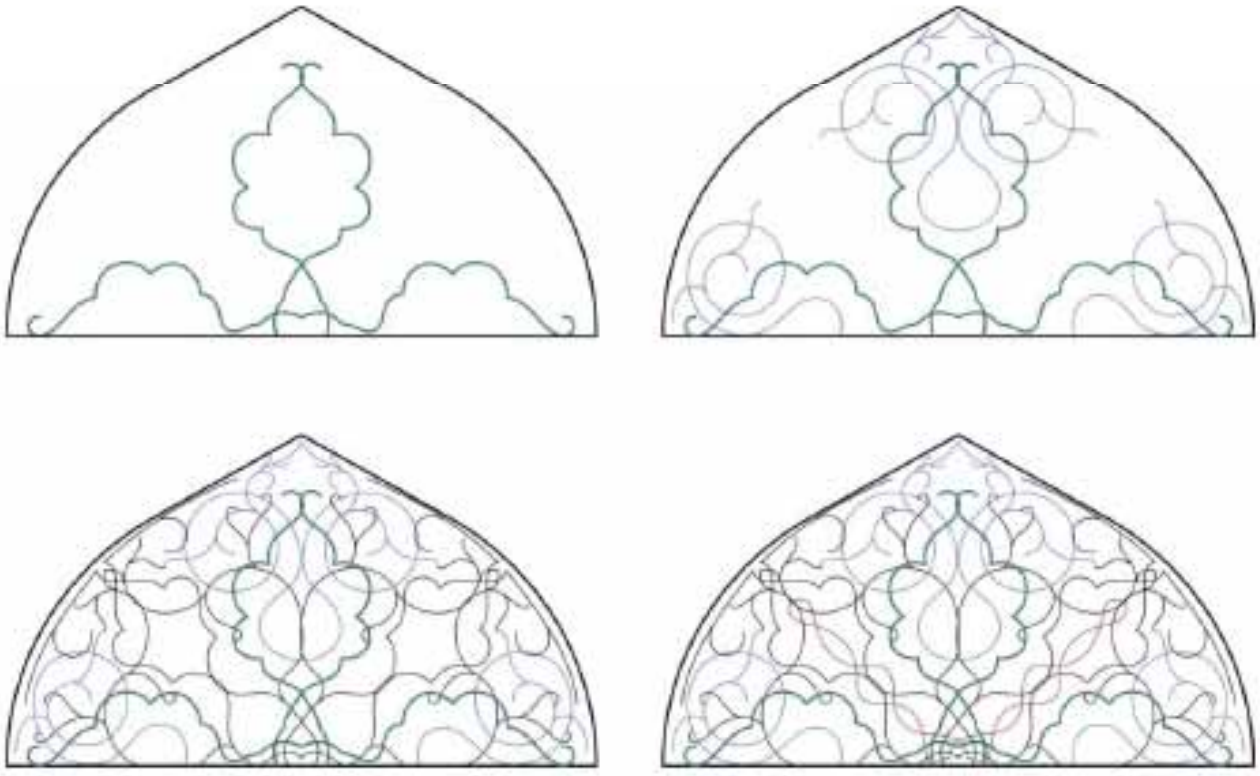
Şekil 44: Taçkapı batı yan niş yüzeyinin kompozisyon çözümlemesi.



Şekil 45: Taçkapı doğu yan niş yüzeyinin kompozisyon çözümlemesi.



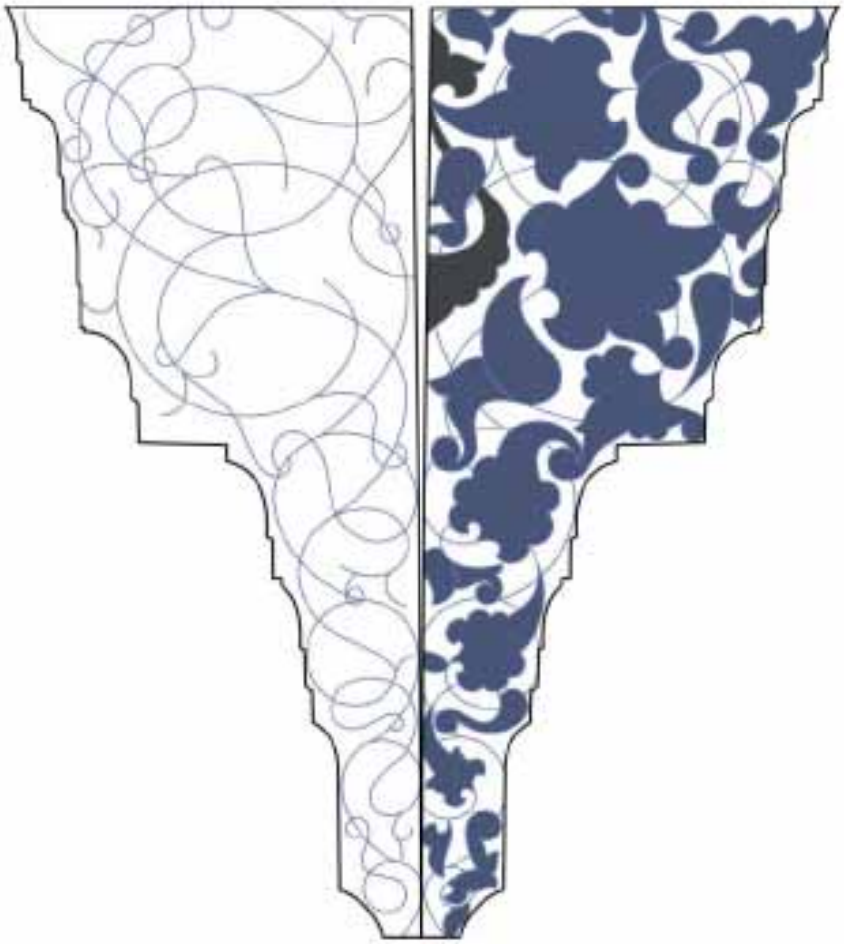
Şekil 46: Taçkapının iki yanında yer alan pencere köşeliklerinin kompozisyon çözümlemesi.



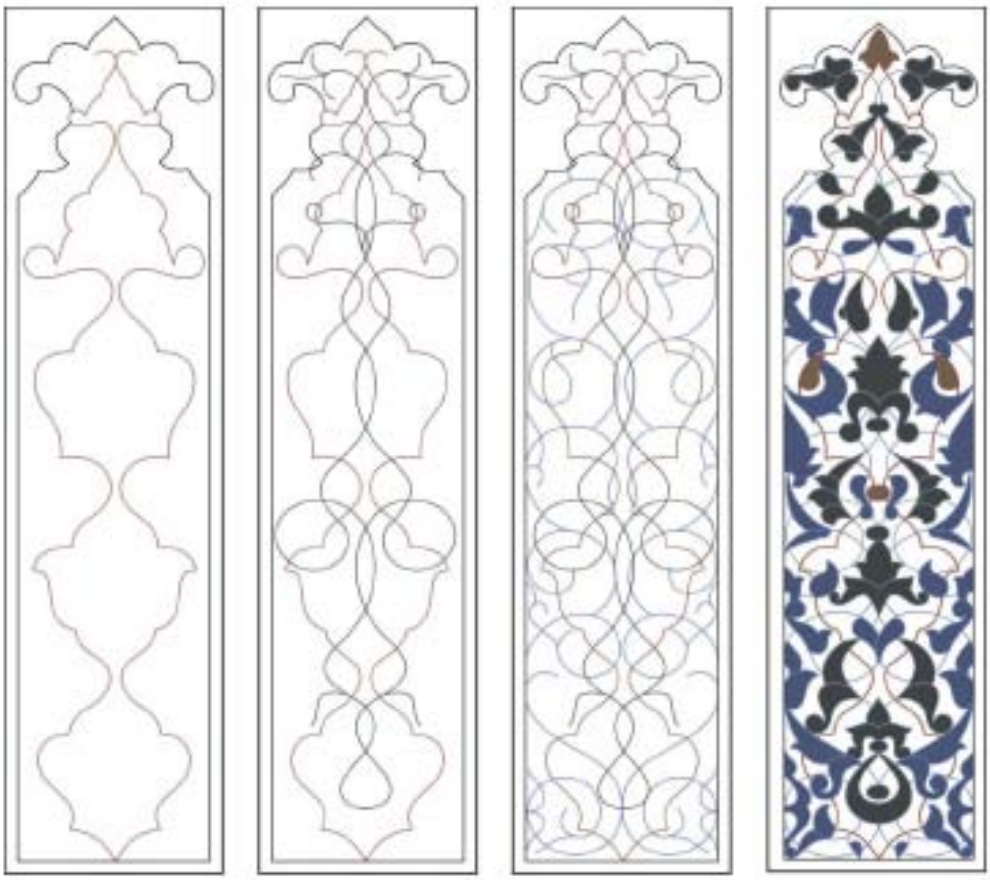
Şekil 47: Taçkapının iki yanında yer alan pencere alınlıklarının kompozisyon çözümlemesi.



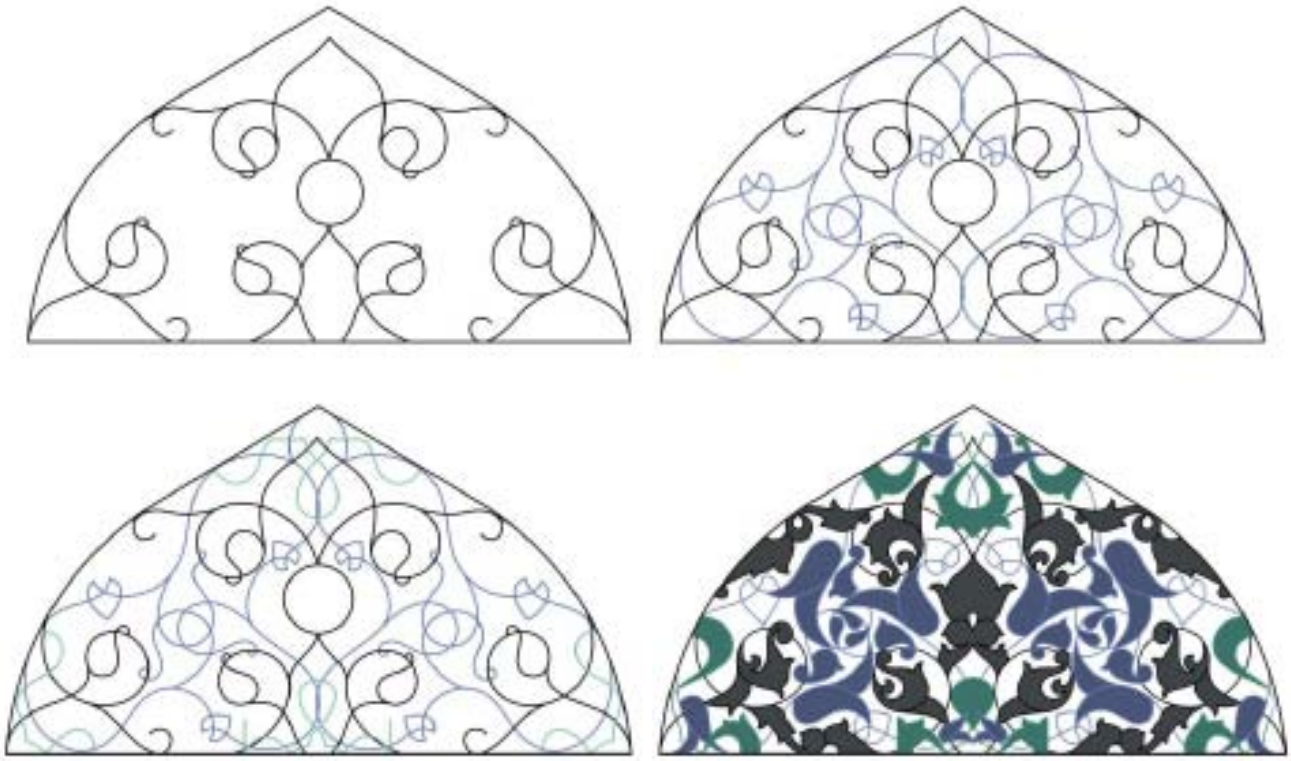
Şekil 48: Taçkapının iki yanında yer alan pencere alınlıklarının kompozisyon şeması.



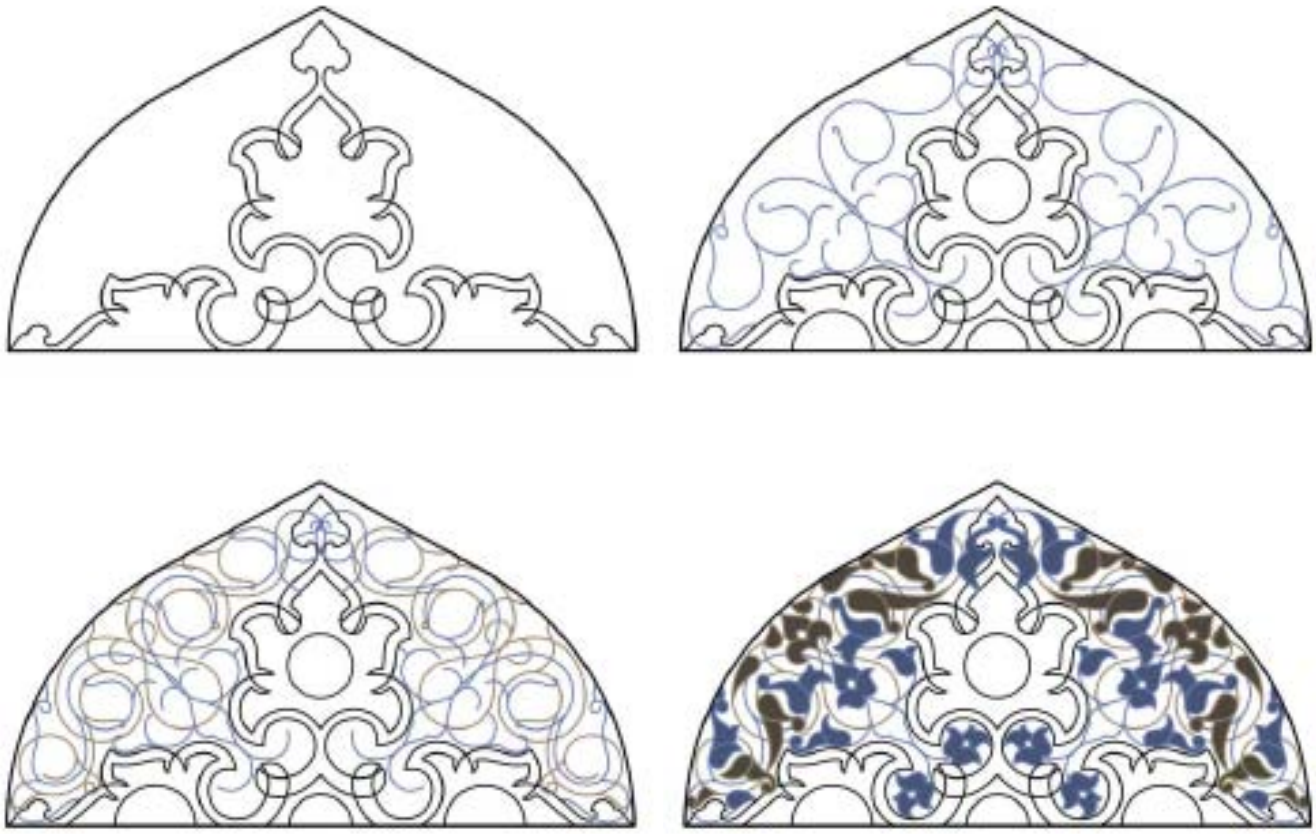
Şekil 49: Mihrabiye köşeliklerinin kompozisyon çözümlemesi.



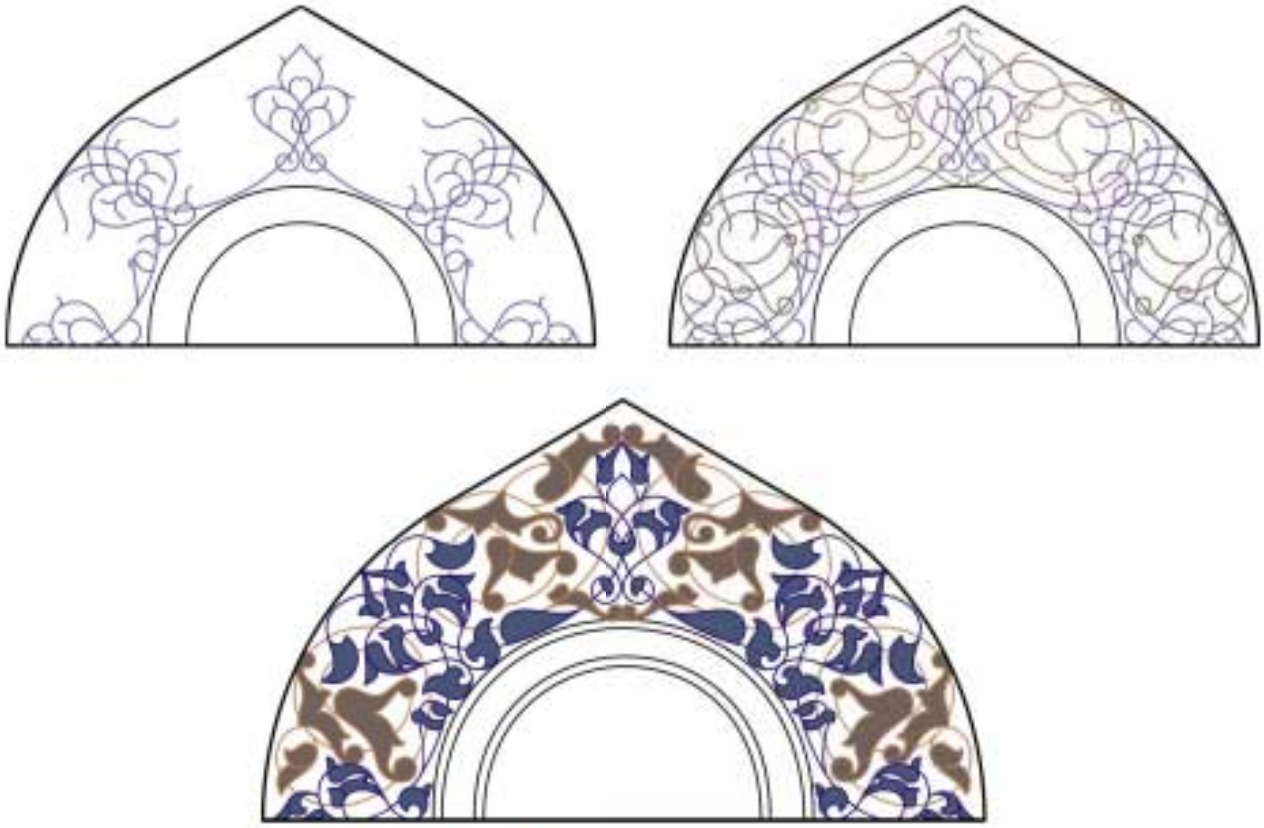
Şekil 50: Mihrabiye nişlerinin kompozisyon çözümlemesi.



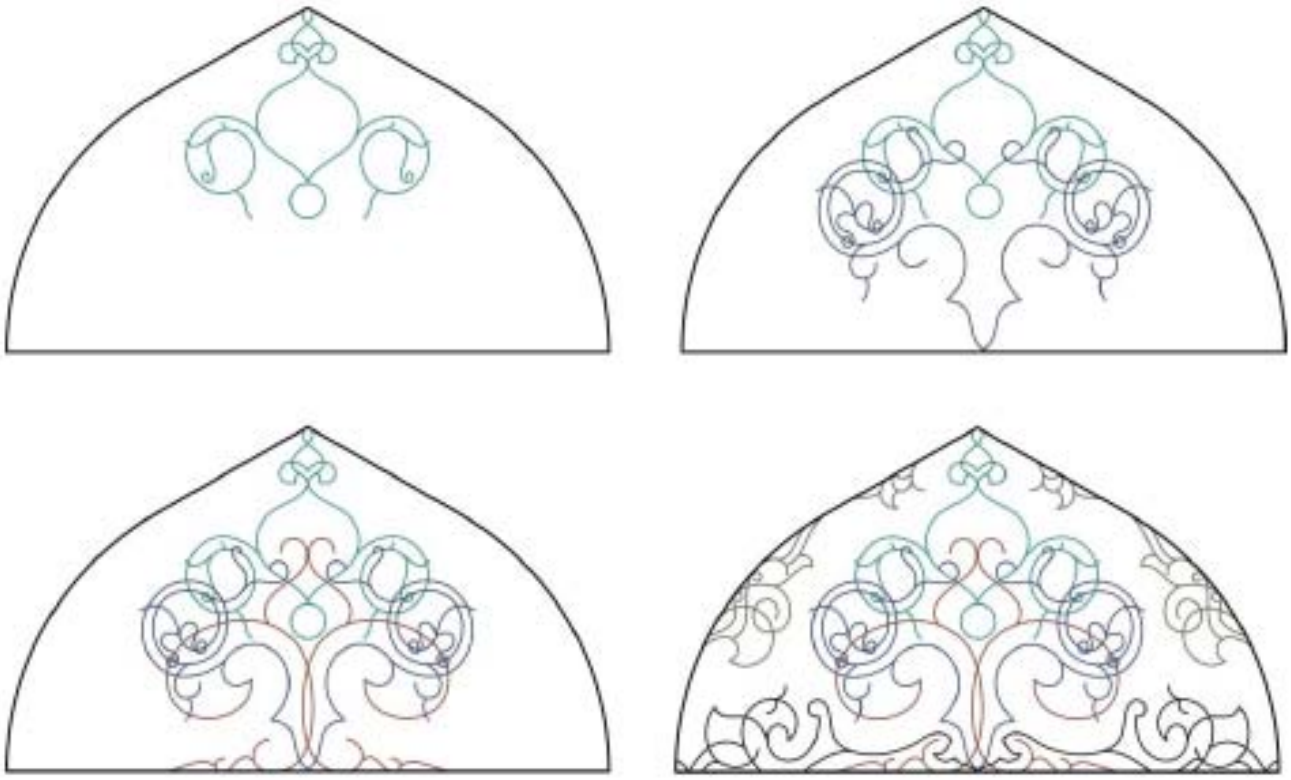
Şekil 51: T5 alınlığının kompozisyon çözümlemesi.



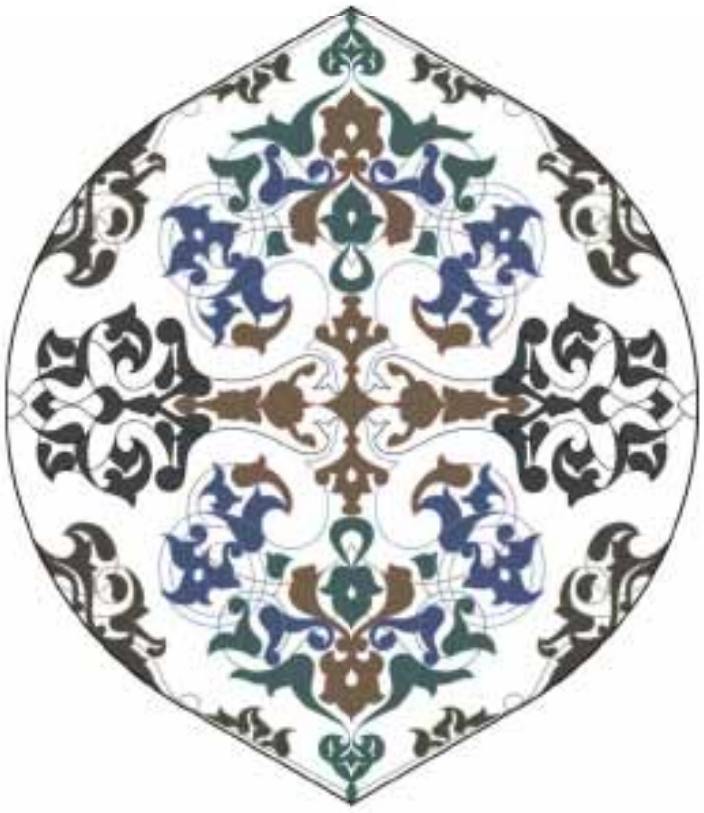
Şekil 52: T6 alınlığının kompozisyon çözümlemesi.



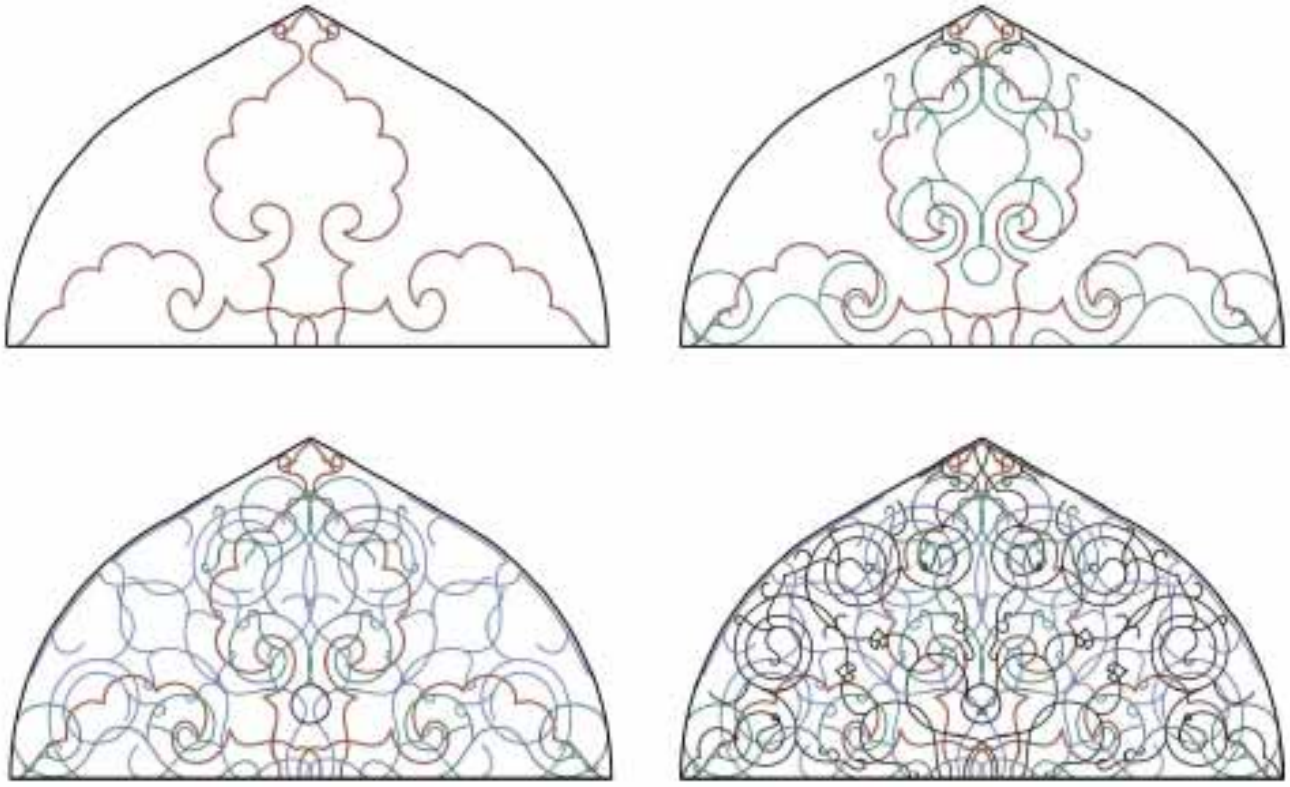
Şekil 53: T7 alınlığının kompozisyon çözümlemesi.



Şekil 54: T8 alınlığının kompozisyon çözümlemesi.



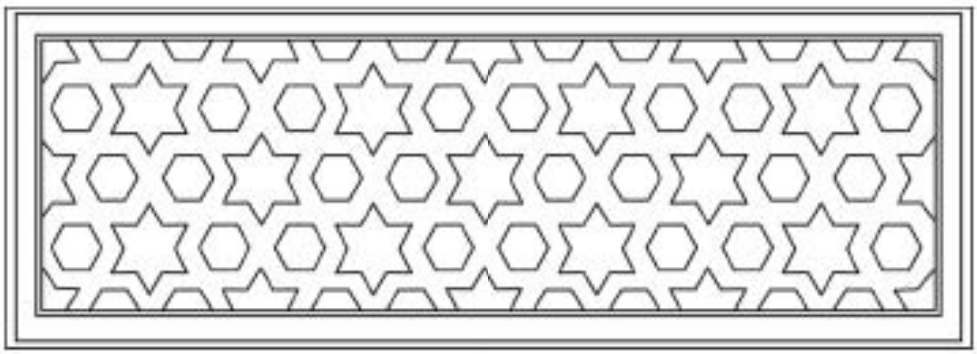
Şekil 55: T8 alınlığının kompozisyon şeması.



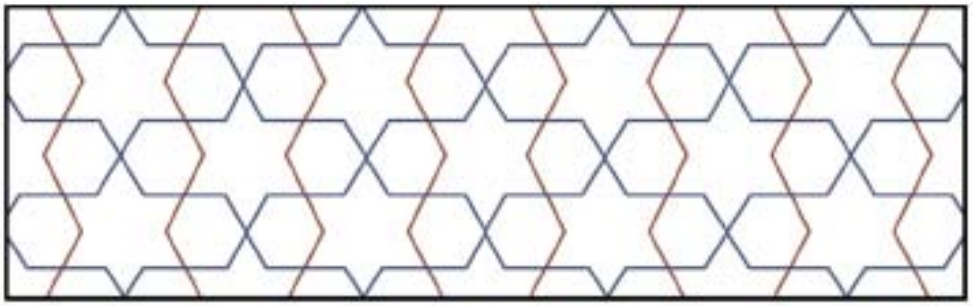
Şekil 56: T9 alınlığının kompozisyon çözümlemesi.



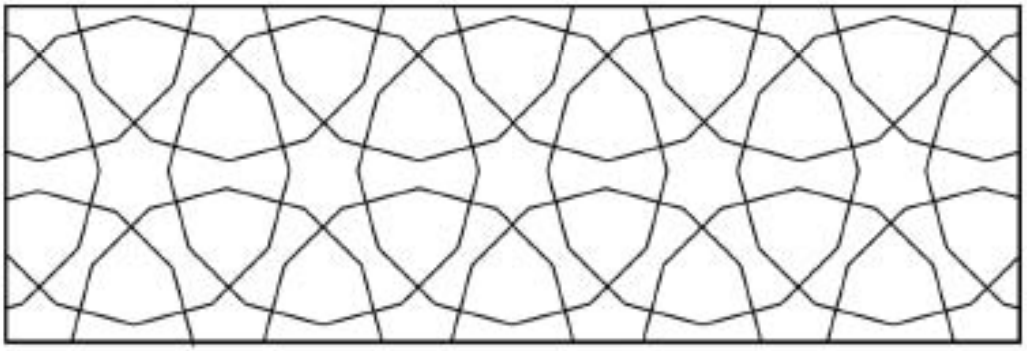
Şekil 57: T9 alınlığının kompozisyon şeması.



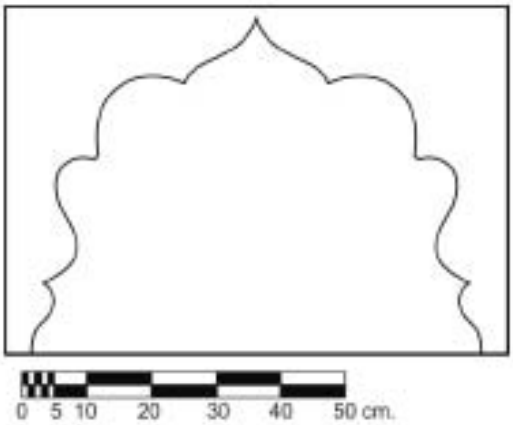
Şekil 58: Şahnişin korkuluklarının kompozisyonu.



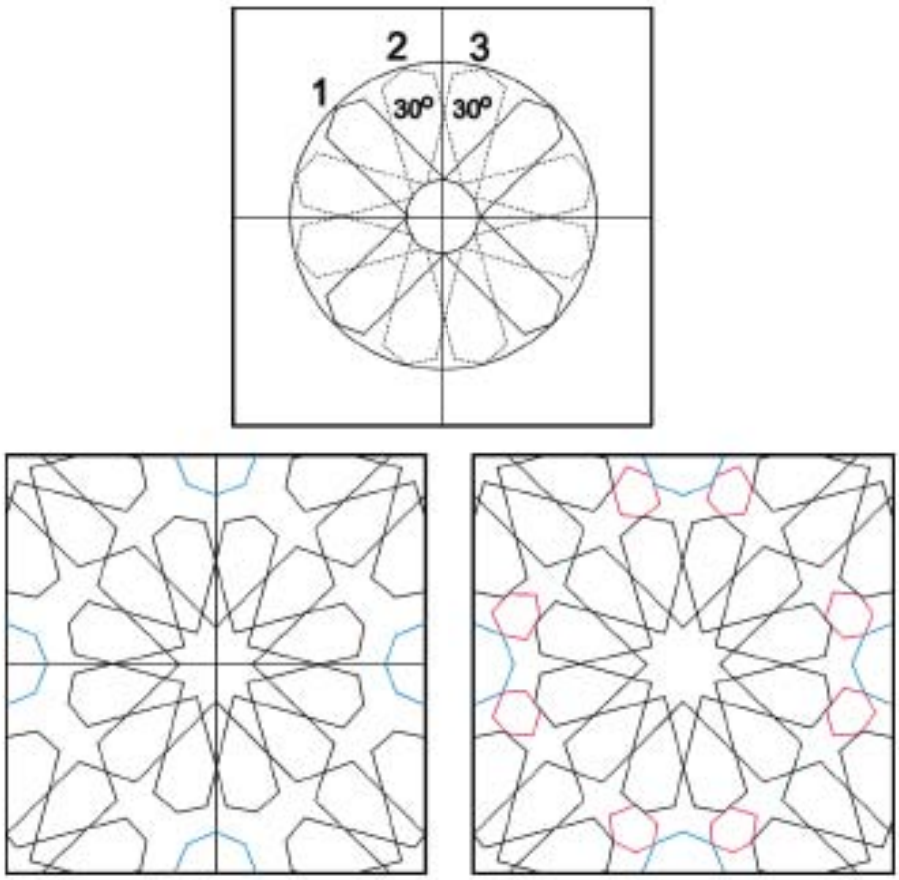
Şekil 59: Şahnişin korkuluklarının kompozisyon çözümlemesi.



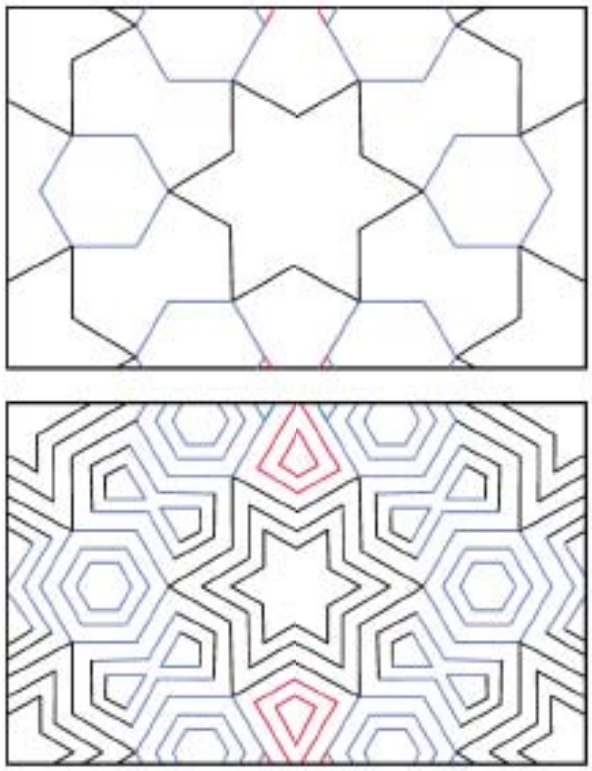
Şekil 60: Müezzin mahfili korkuluklarının kompozisyon çözümlemesi.



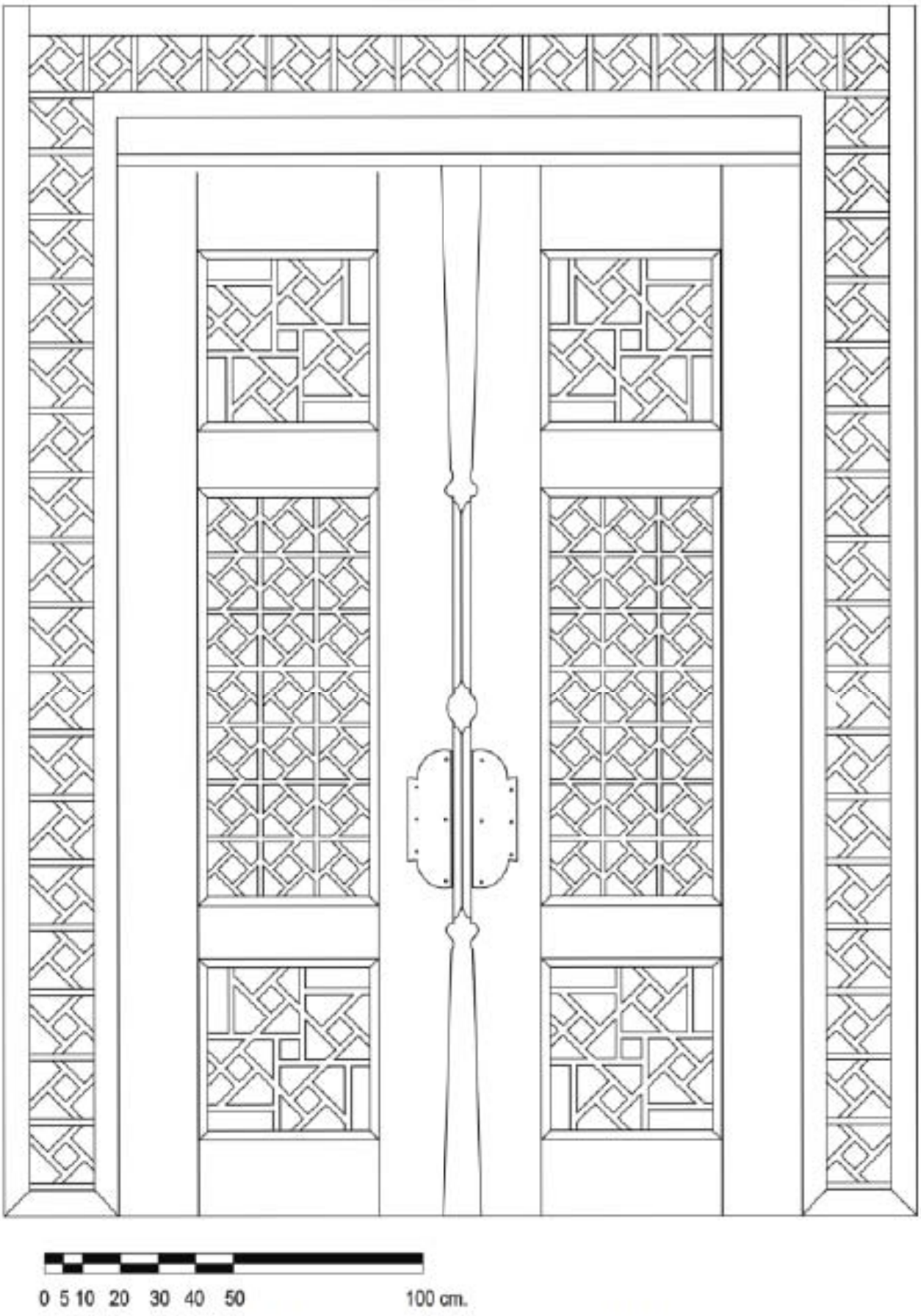
Şekil 61: Yeşil Cami pabuçlukları.



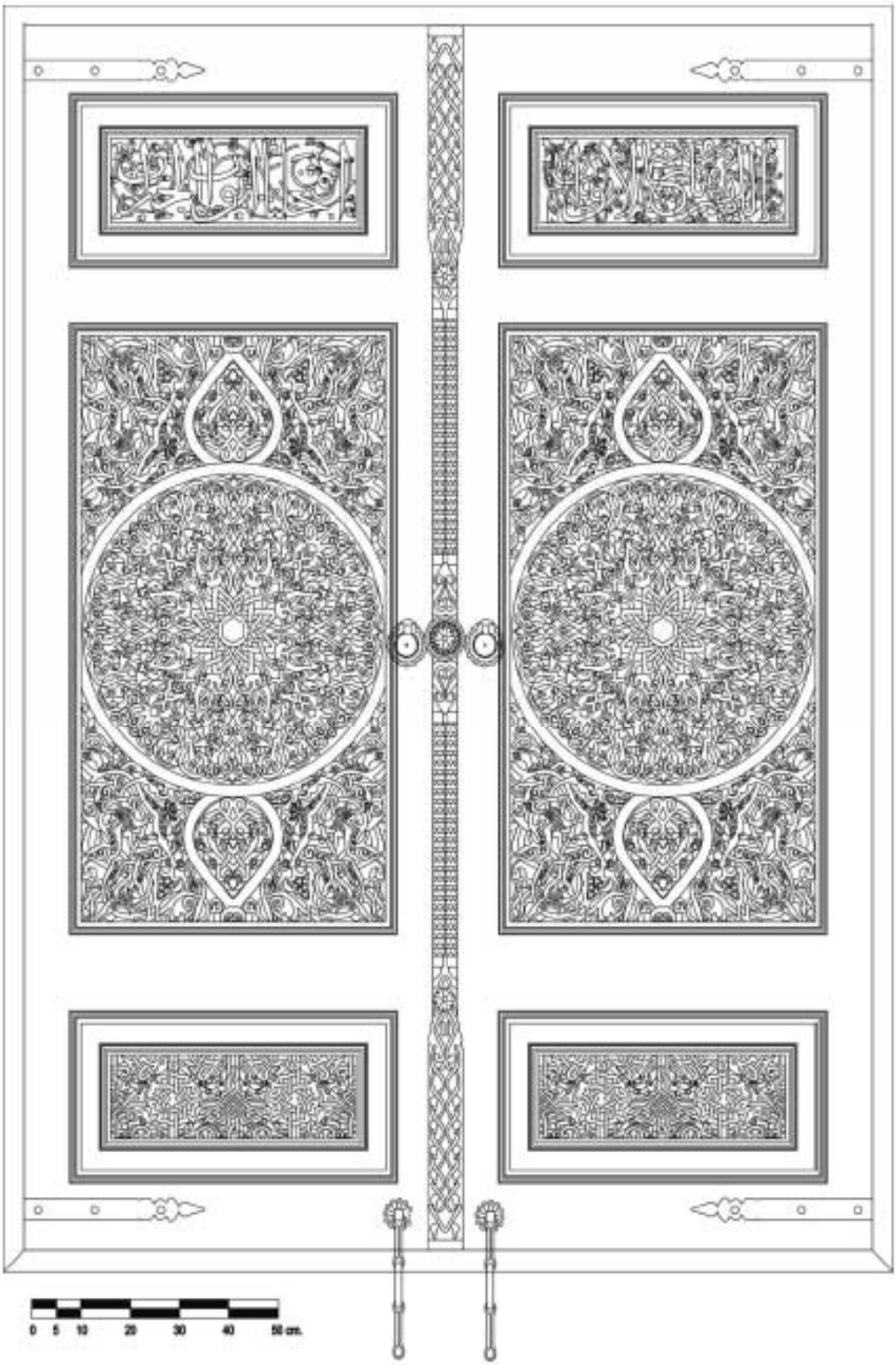
Şekil 62: T13'ün kompozisyon çözümlemesi.



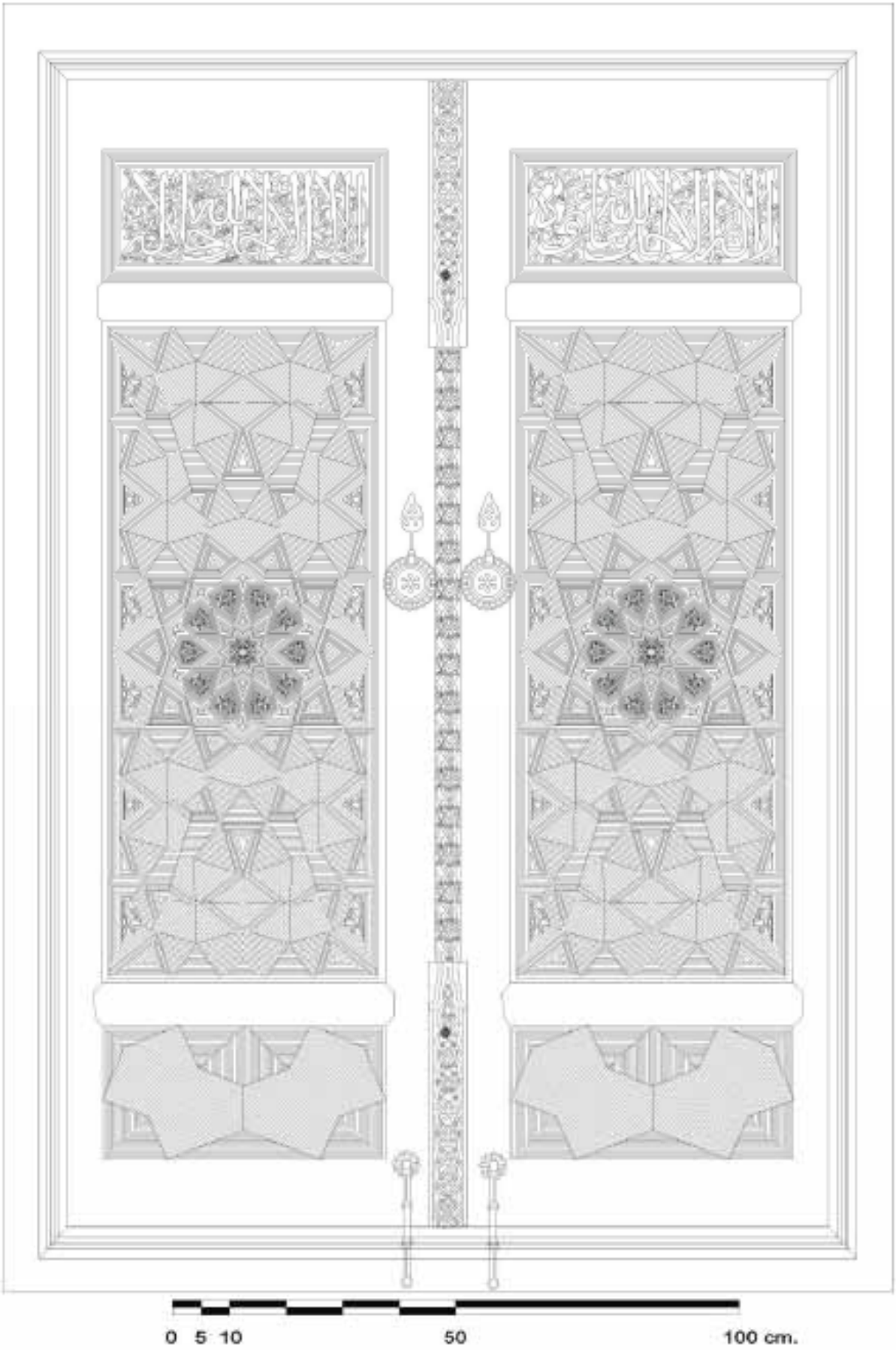
Şekil 63: A1 kompozisyon çözümlemesi.



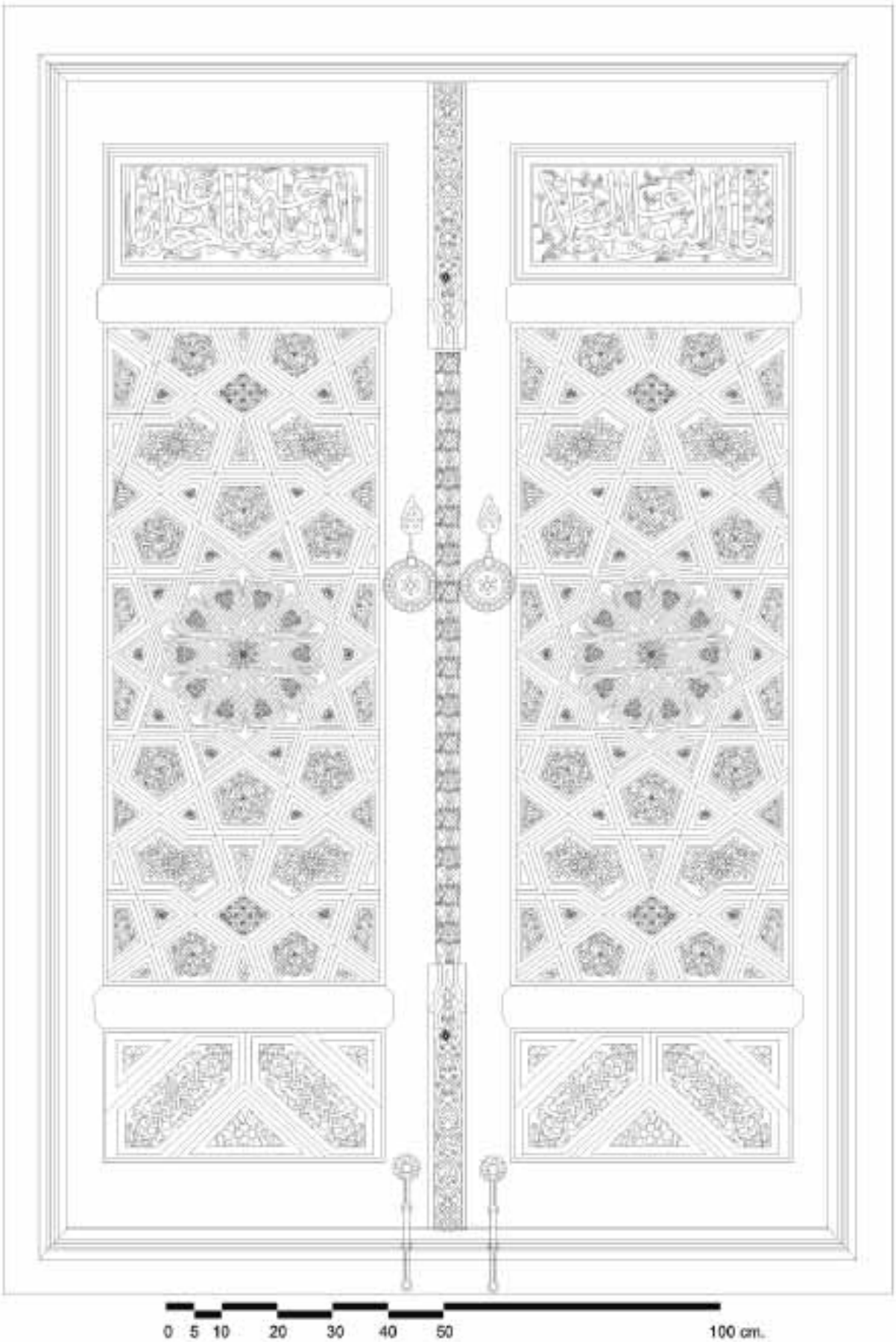
Şekil 64: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A2), (M.B.V.G.M arşivi).



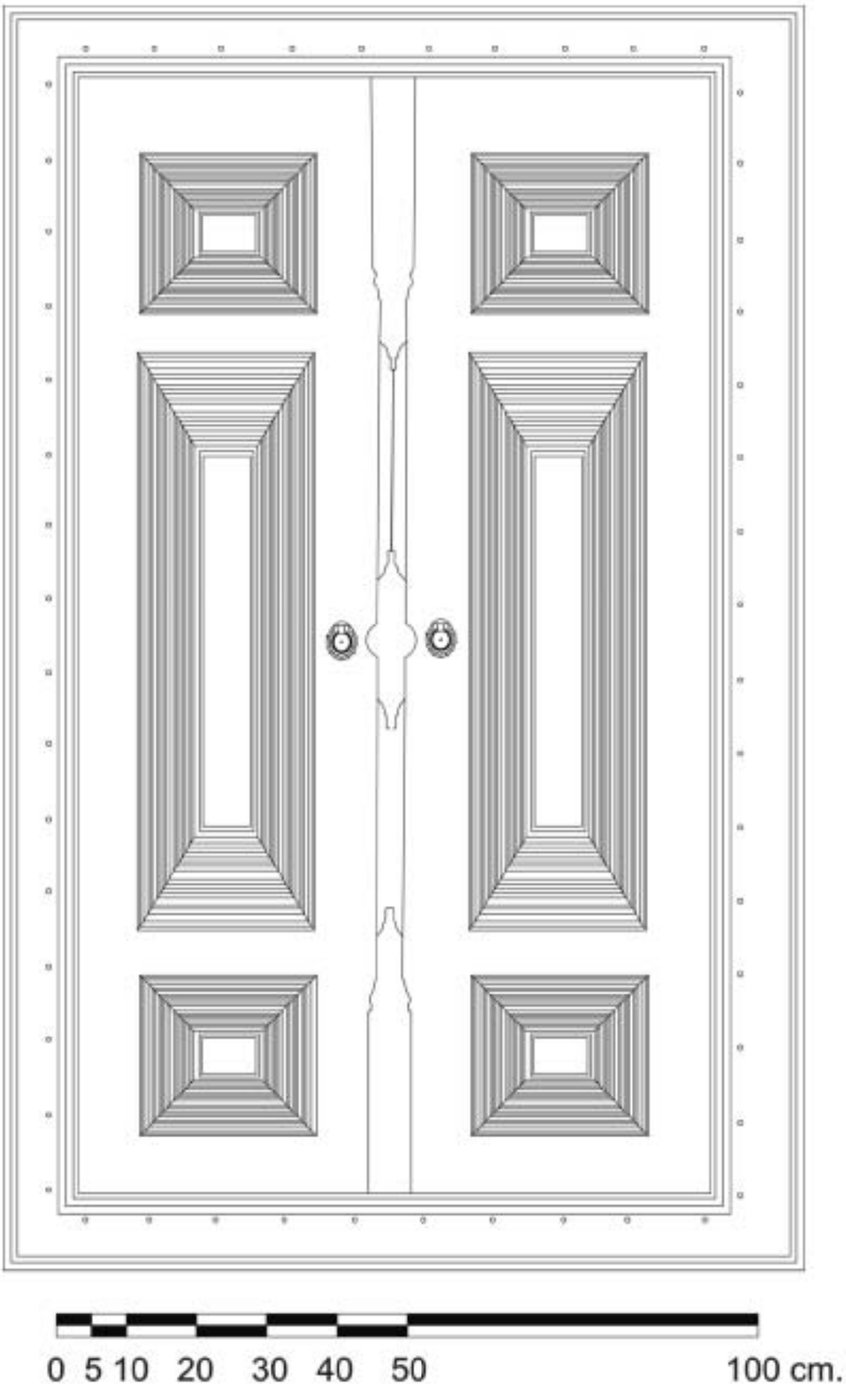
Şekil 65: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A3), (M.B.V.G.M arşivi).



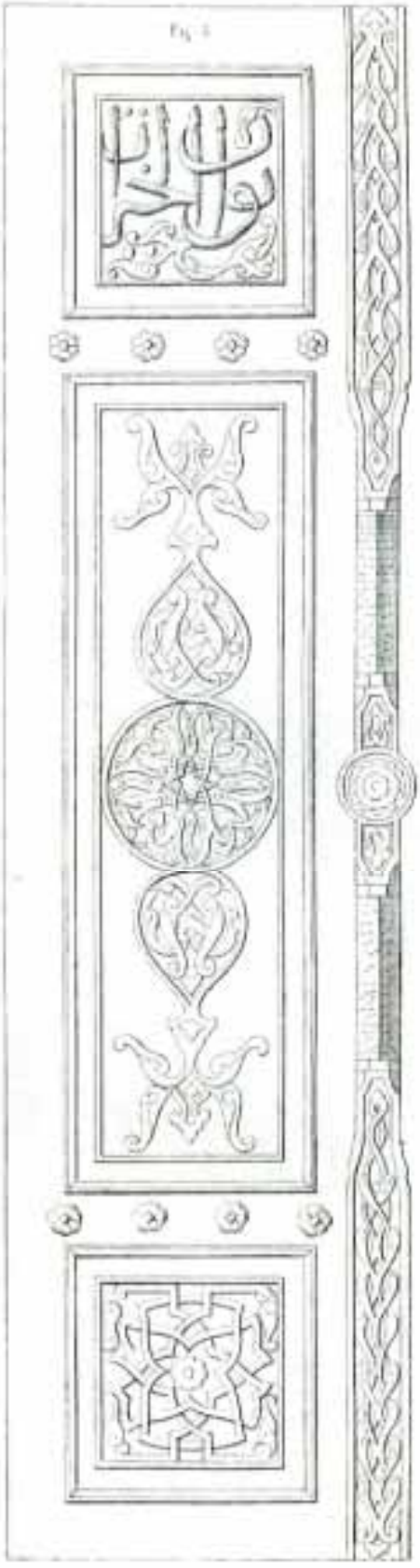
Şekil 66: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A5) (M.B.V.G.M arşivi).



Şekil 67: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A6), (M.B.V.G.M arşivi).

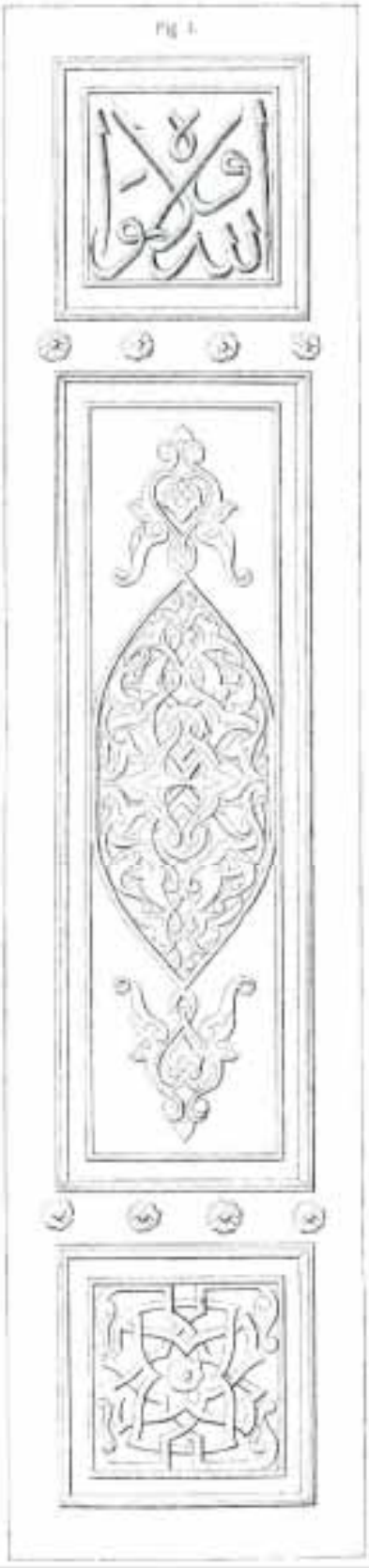


Şekil 68: Yeşil Cami ahşap işlerinden (A9-10), (M.B.V.G.M arşivi).



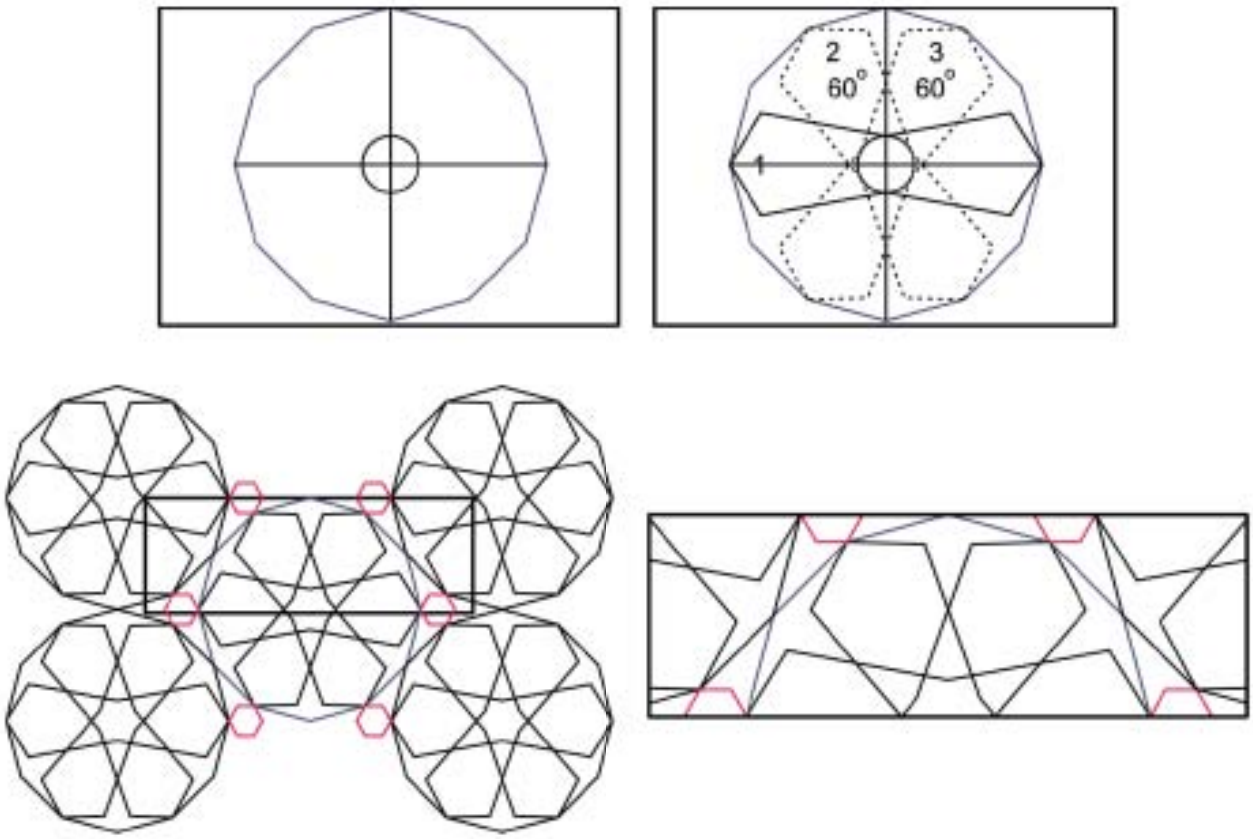
Şekil 69: Yeşil Cami ahşap işlerinden

(Usûl-ü Mimari'den).

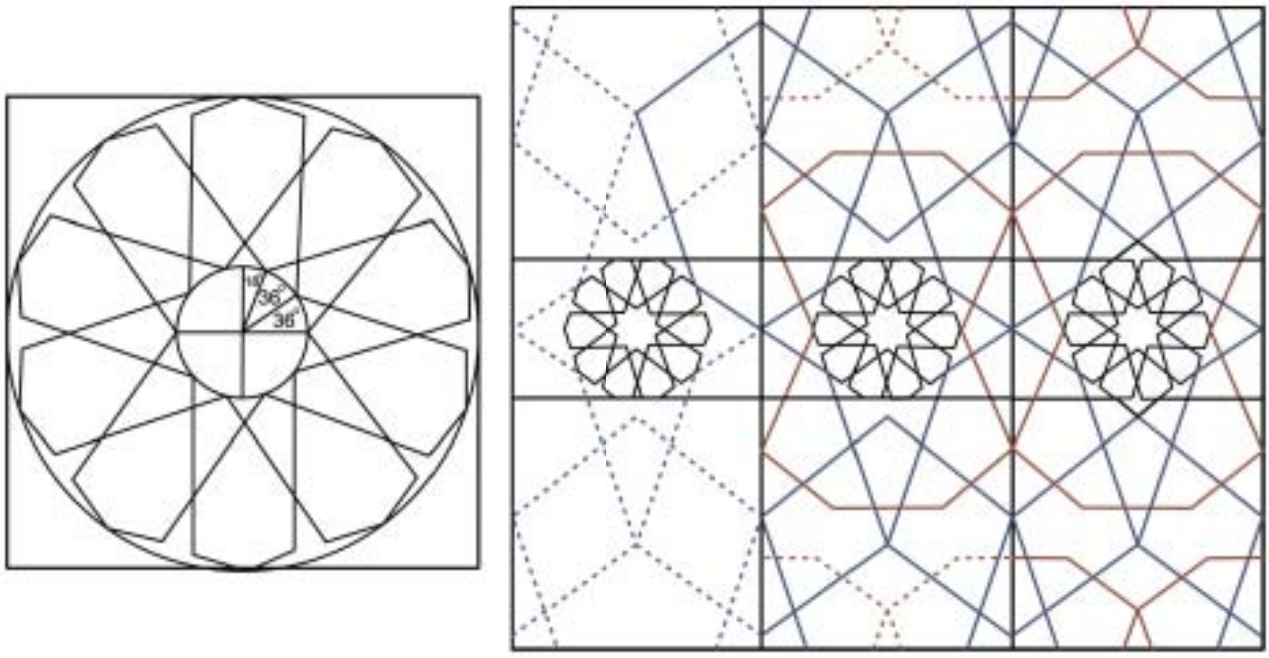


Şekil 70: Yeşil Cami ahşap işlerinden

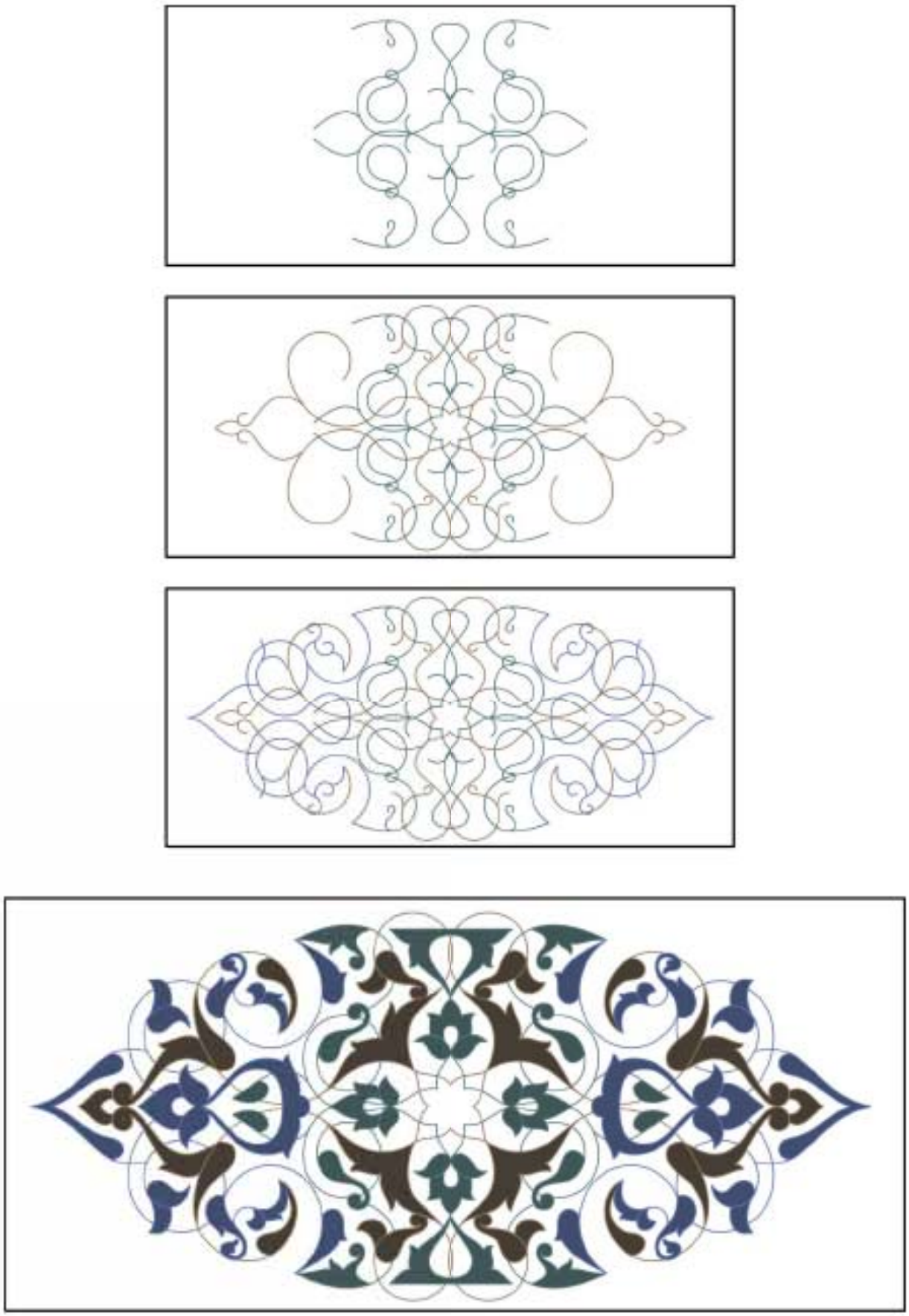
(Usûl-ü Mimari'den).



Şekil 71: A4'ün kompozisyon çözümlemesi.



Şekil 72: Yeşil Cami pencere kanatlarından geometrik kompozisyon çözümlemesi.



Şekil 73: Yeşil Cami kalemişi süslemelerinden kompozisyon çözümlemesi.



Şekil 74: Yeşil Cami kalemişi süslemelerinden.



Şekil 75: Yeşil Cami kalemişi süslemelerinden.



Şekil 76: Kalemişi süslemelerinden detay.



Şekil 77: Kalemişi süslemelerinden detay.



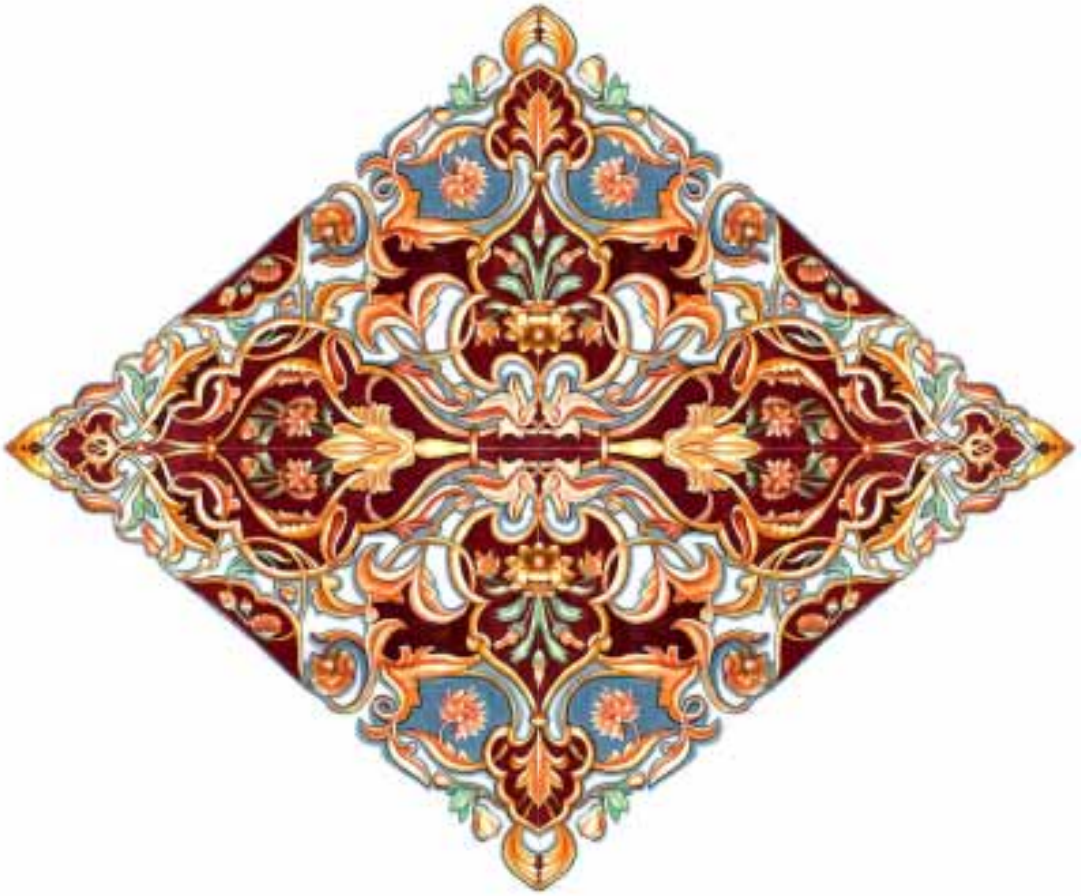
Şekil 78: Yeşil Cami kalemişi süslemelerinden.



Şekil 79: Yeşil Cami kalemişi süslemelerinden.



Şekil 80: Yeşil Cami kalemişi süslemenin kompozisyon şeması.



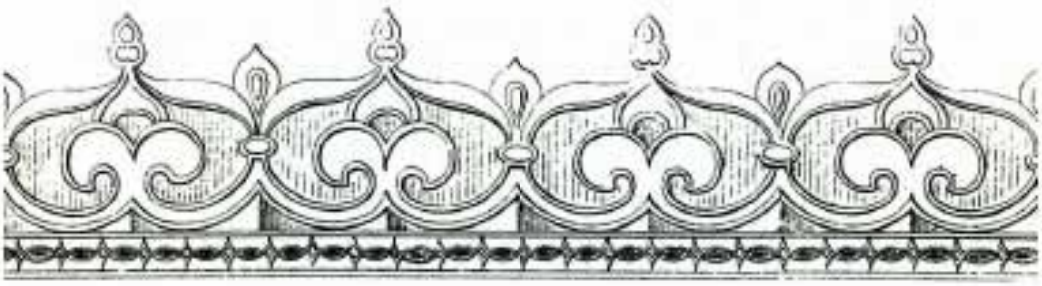
Şekil 81: Yeşil Cami kalemişi süslemelerinden.



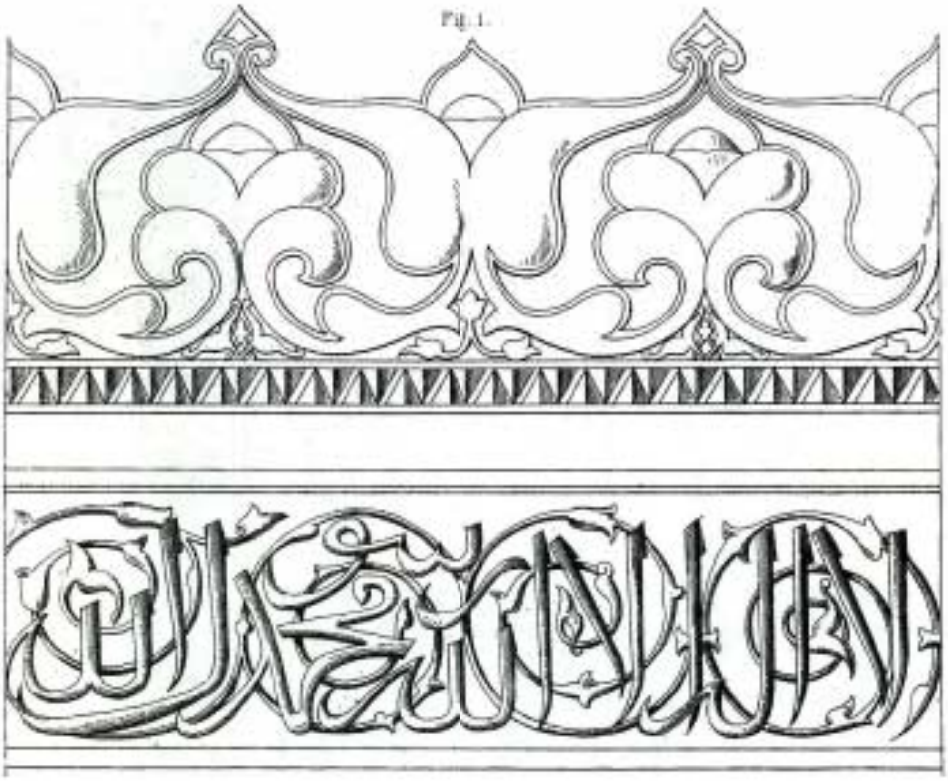
Şekil 82: Yeşil Cami kalemişi süslemelerinden



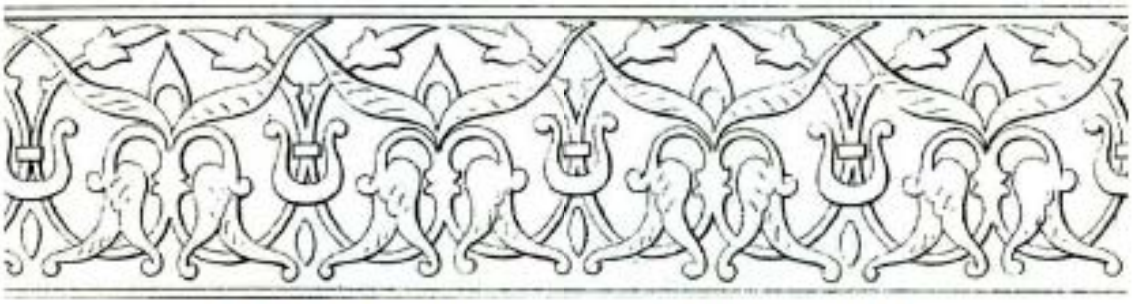
Şekil 83: Kalemişi süslemelerden.



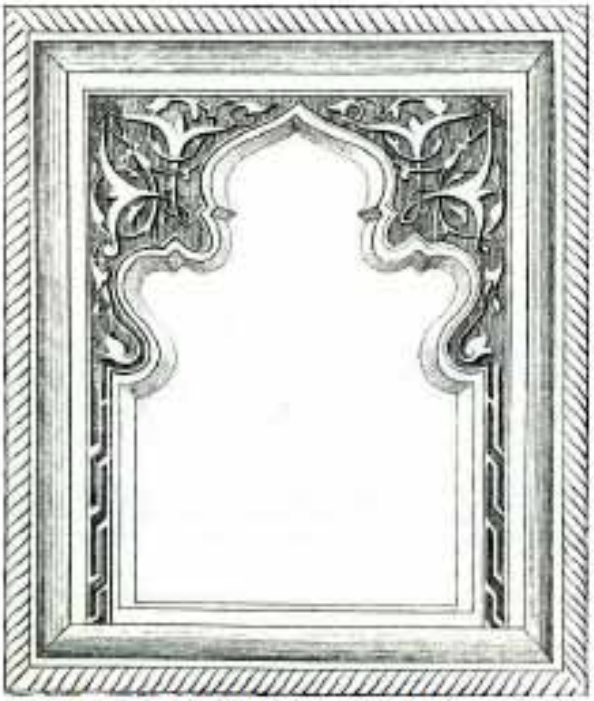
Şekil 84: Alçı süslemelerden detay (Usûl-i Mimari'den).



Şekil 85: Alçı süslemelerden detay (Usûl-i Mimari'den).



Şekil 86: Alçı süslemelerden detay (Usûl-i Mimari'den).

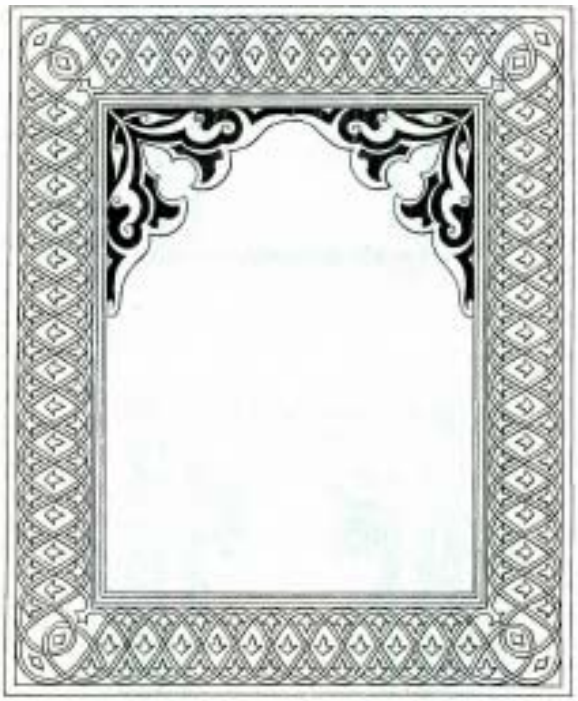


Şekil 87: Alçı süslemelerden detay.

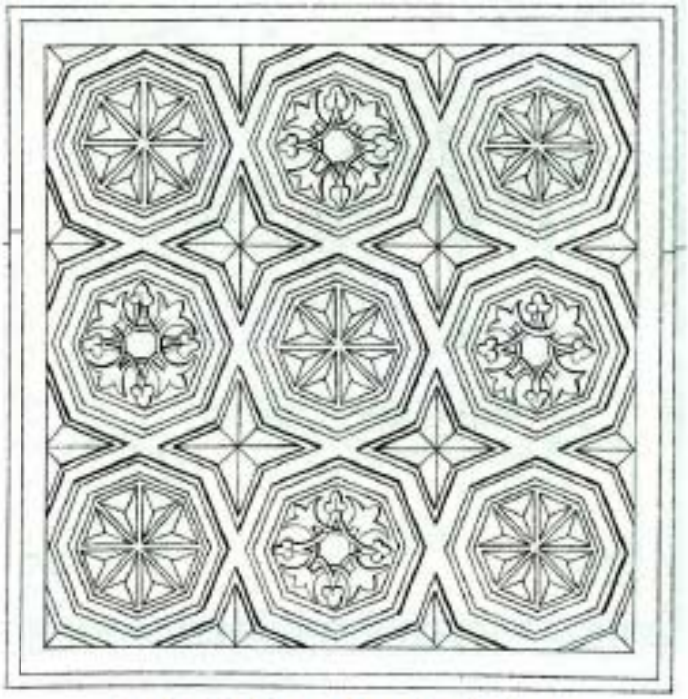


Şekil 88: Alçı süslemelerden detay

(Usûl-i Mimari'den).

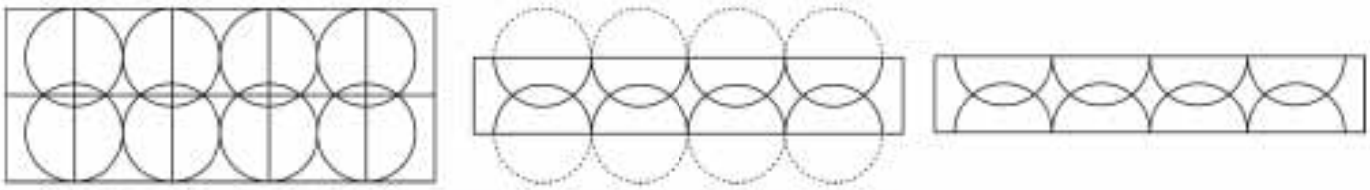


Şekil 89: Alçı süslemelerden detay



Şekil 90: Alçı süslemelerden detay.

(Usûl-i Mimari'den)



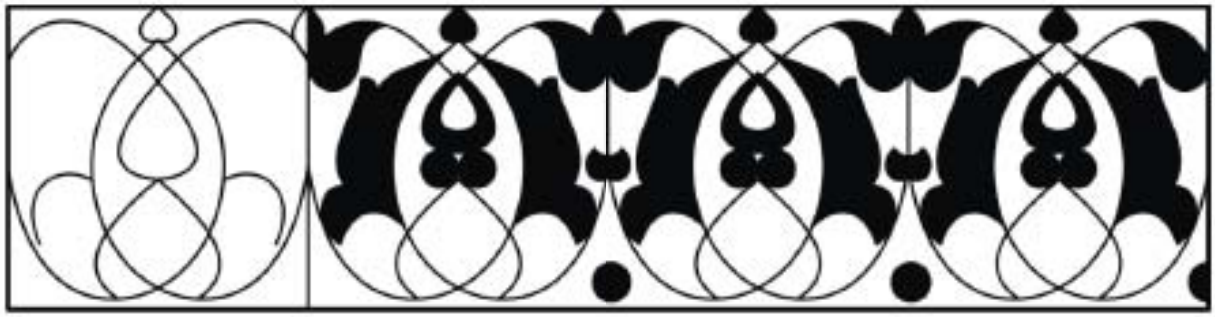
Şekil 91: Alçı kuşak kompozisyonu.



Şekil 92: Alçı kuşak kompozisyonu.



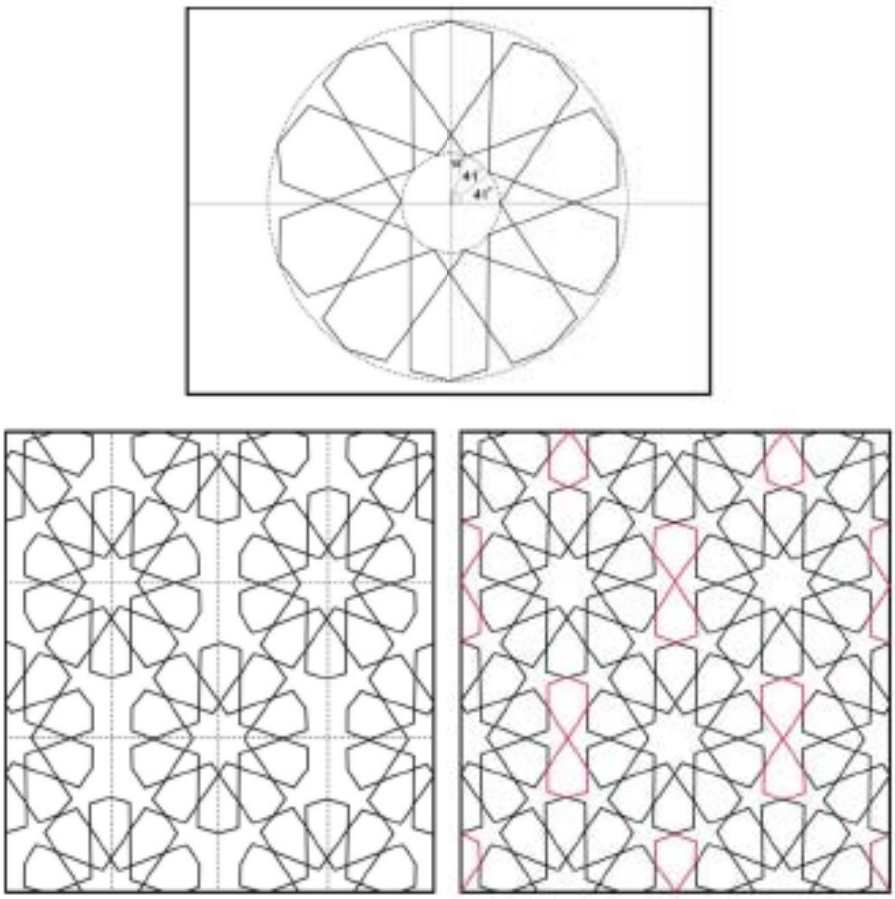
Şekil 93: Alçı kuşak kompozisyonu.



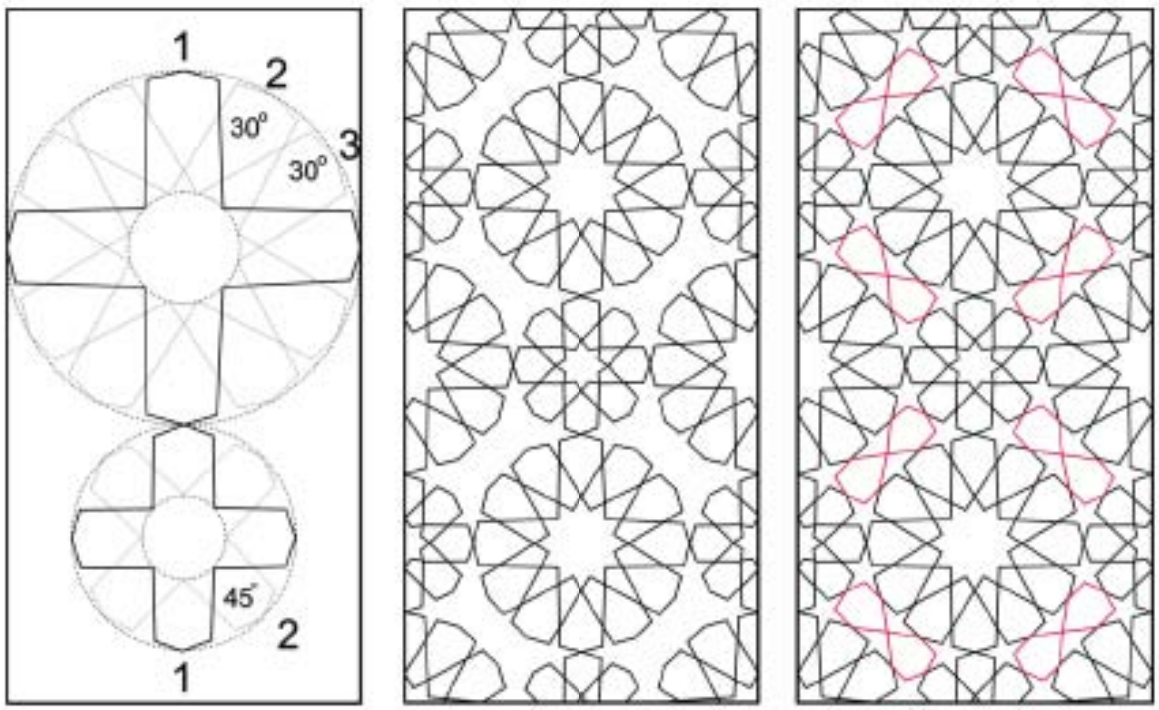
Şekil 94: Alçı kuşak kompozisyonu.



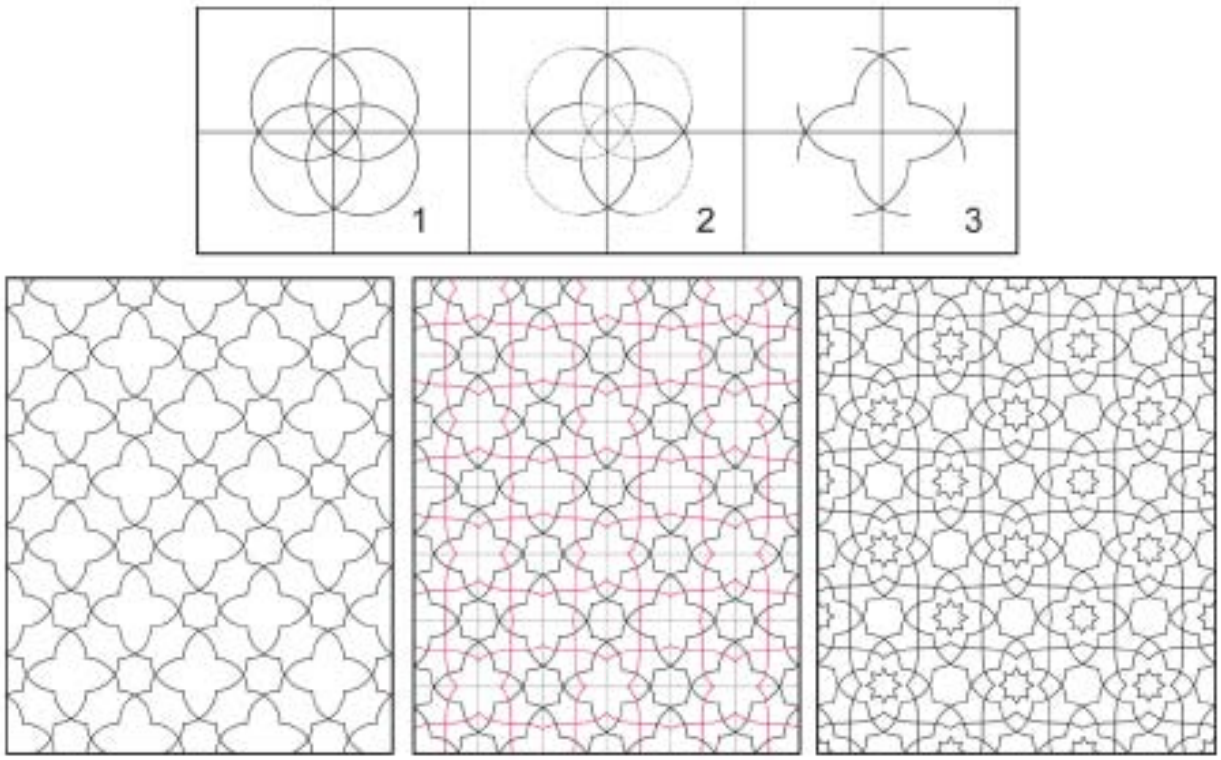
Şekil 95: Alçı kuşak kompozisyonu.



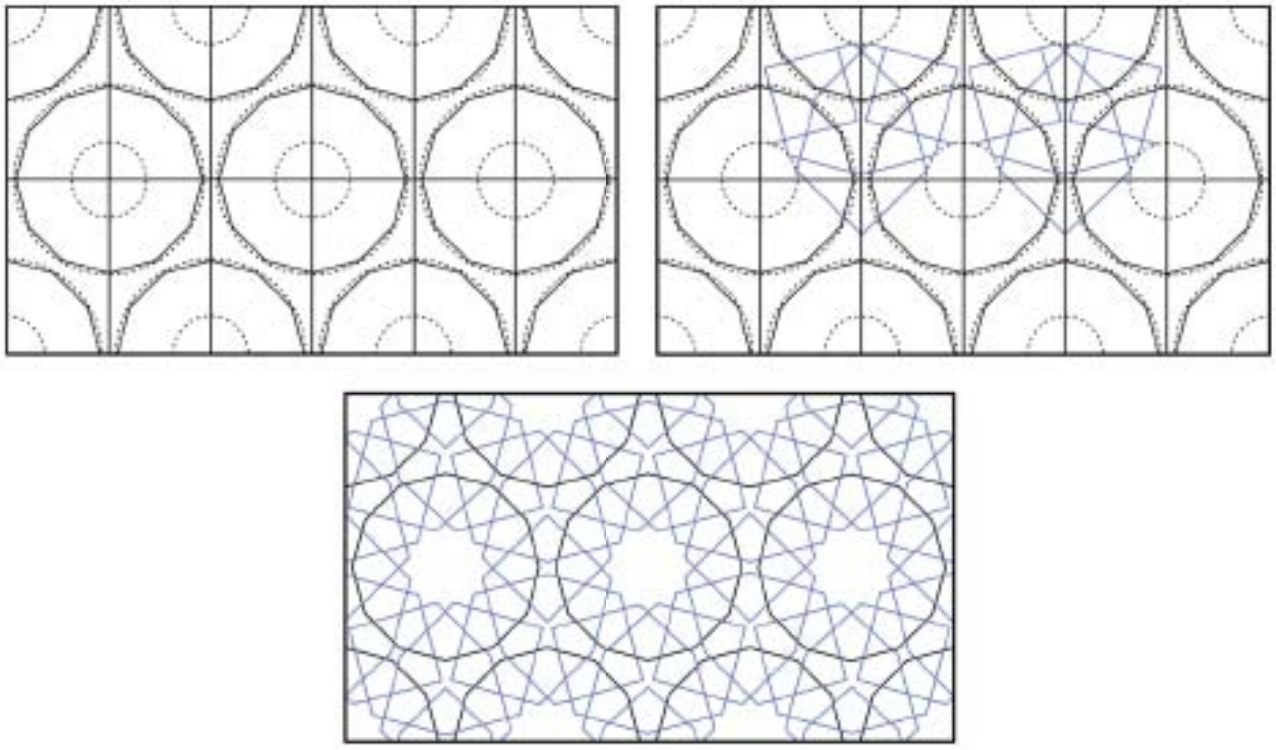
Şekil 96: Alçı levhalardan geometrik kompozisyon çözümlemesi.



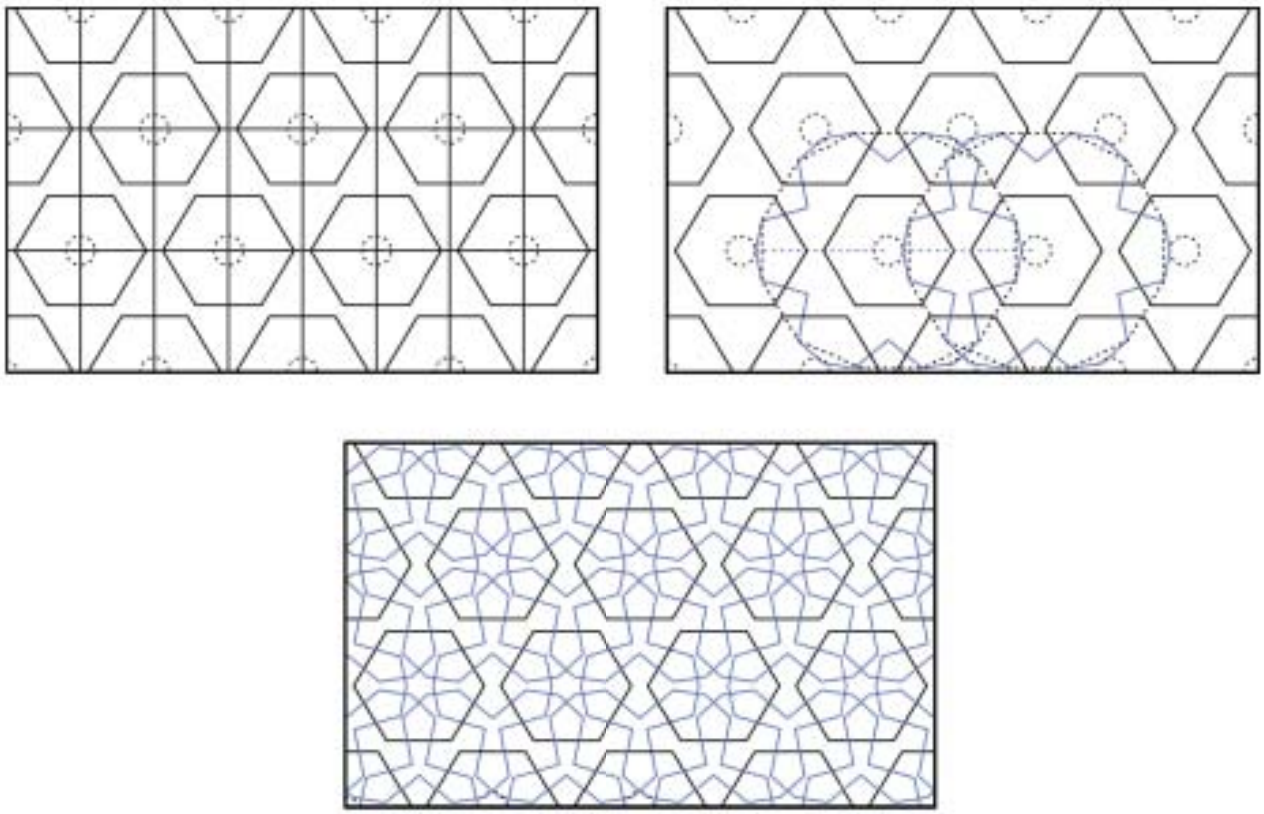
Şekil 97: Alçı levhalardan geometrik kompozisyon çözümlemesi.



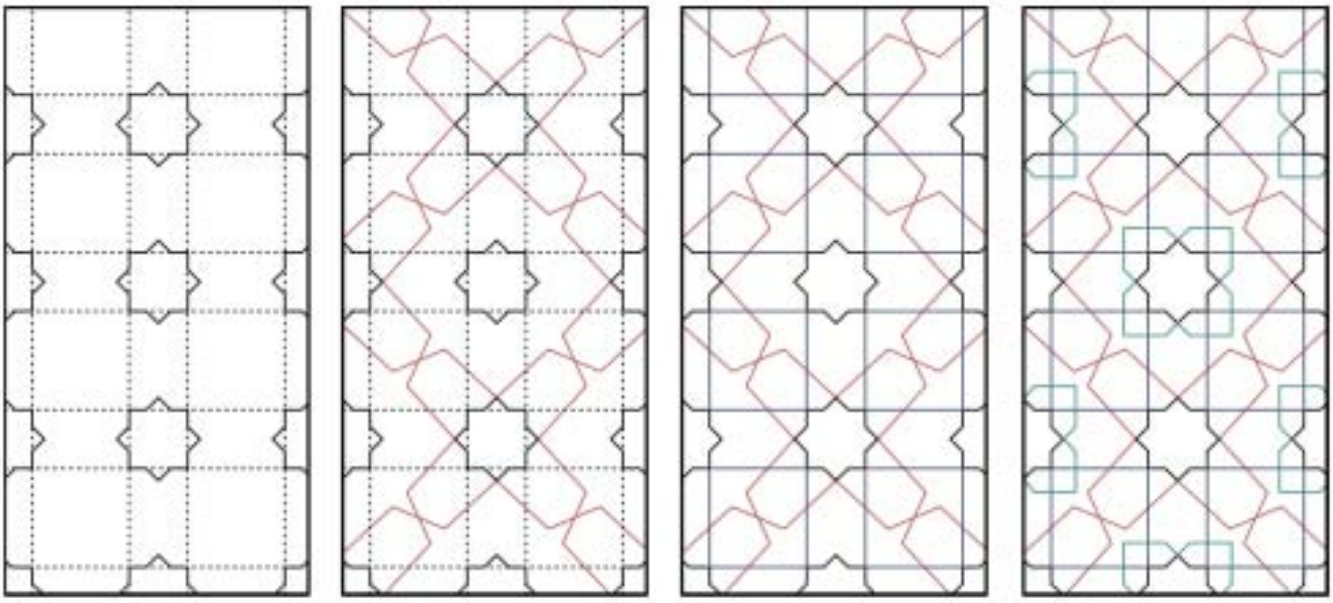
Şekil 98: Alçı levhalardan geometrik kompozisyon çözümlemesi.



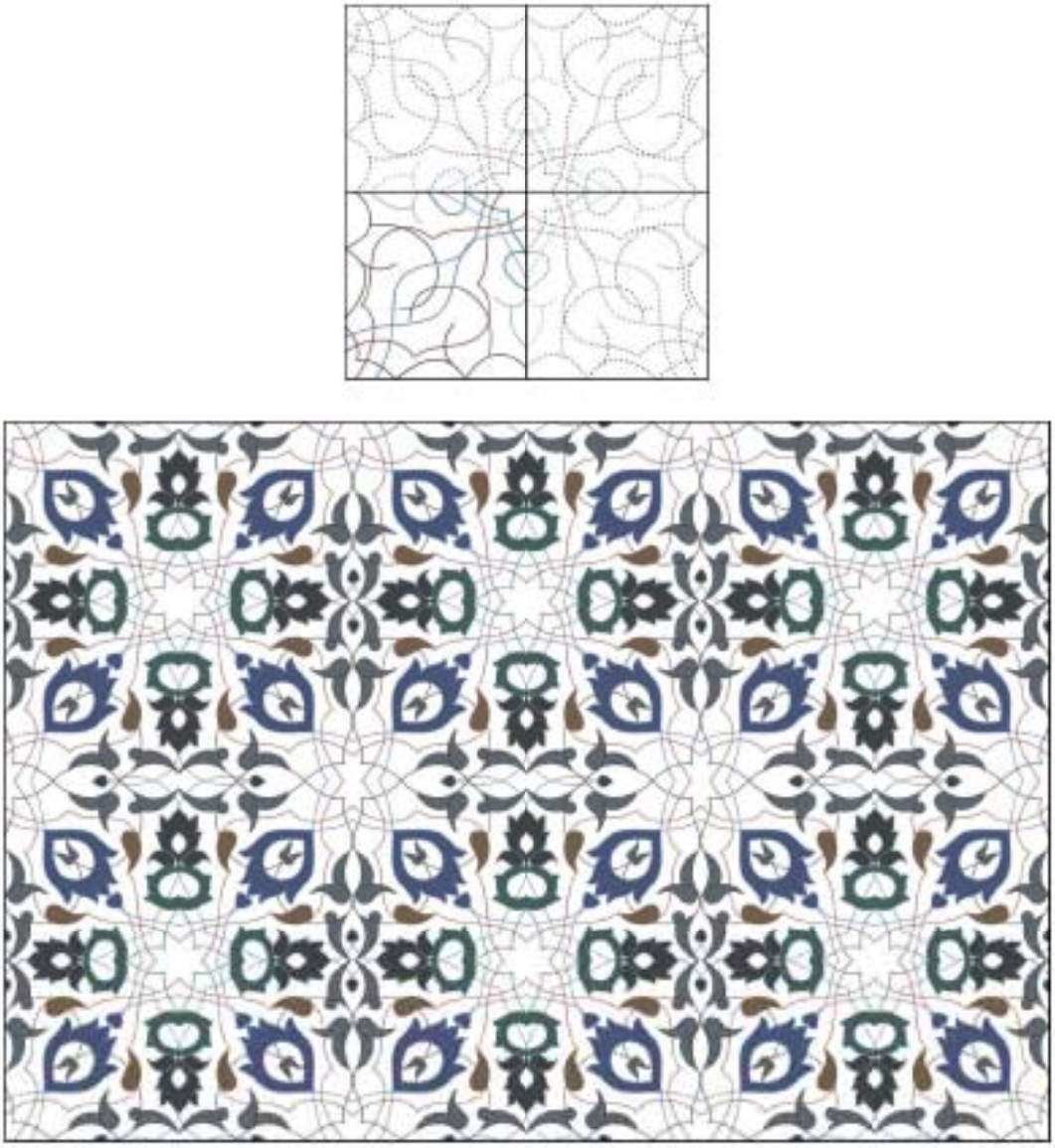
Şekil 99: Alçı levhalardan geometrik kompozisyon çözümlemesi.



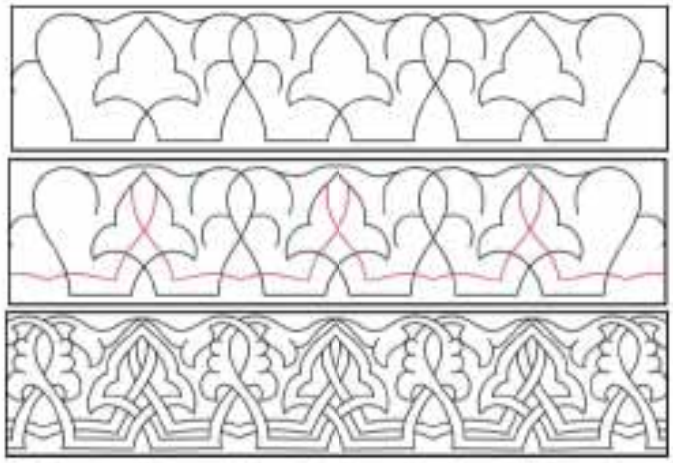
Şekil 100: Alçı levhalardan geometrik kompozisyon çözümlemesi.



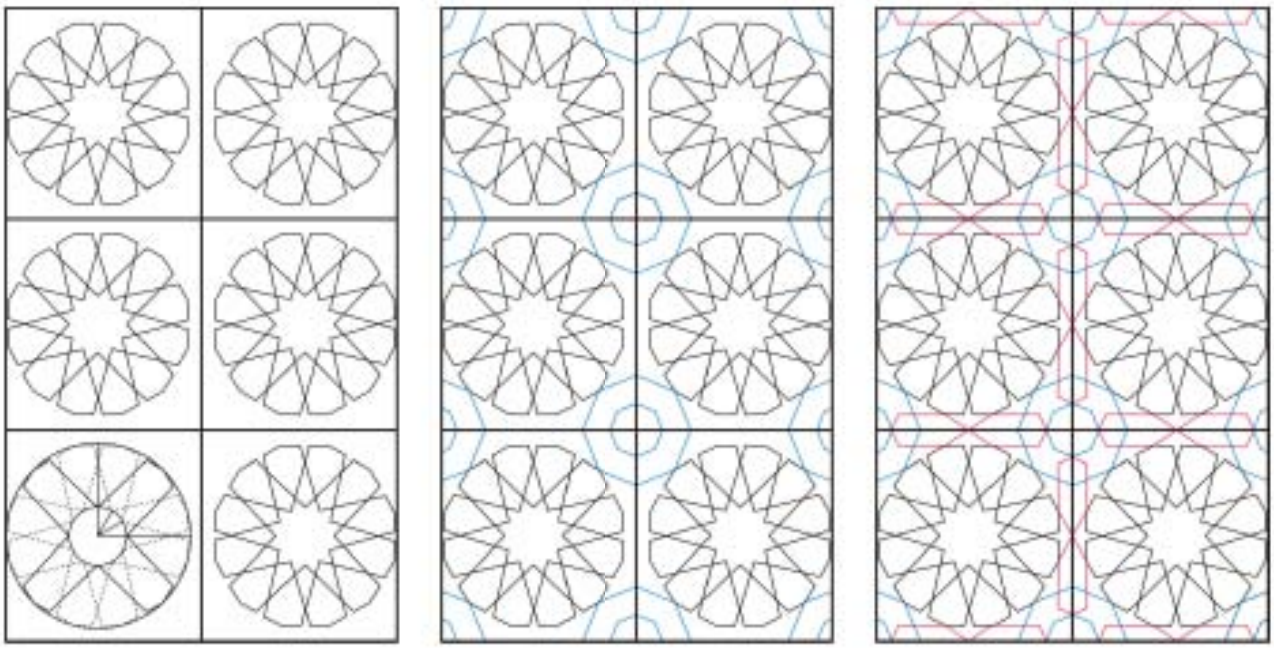
Şekil 101: Alçı levhalardan geometrik kompozisyon çözümlemesi.



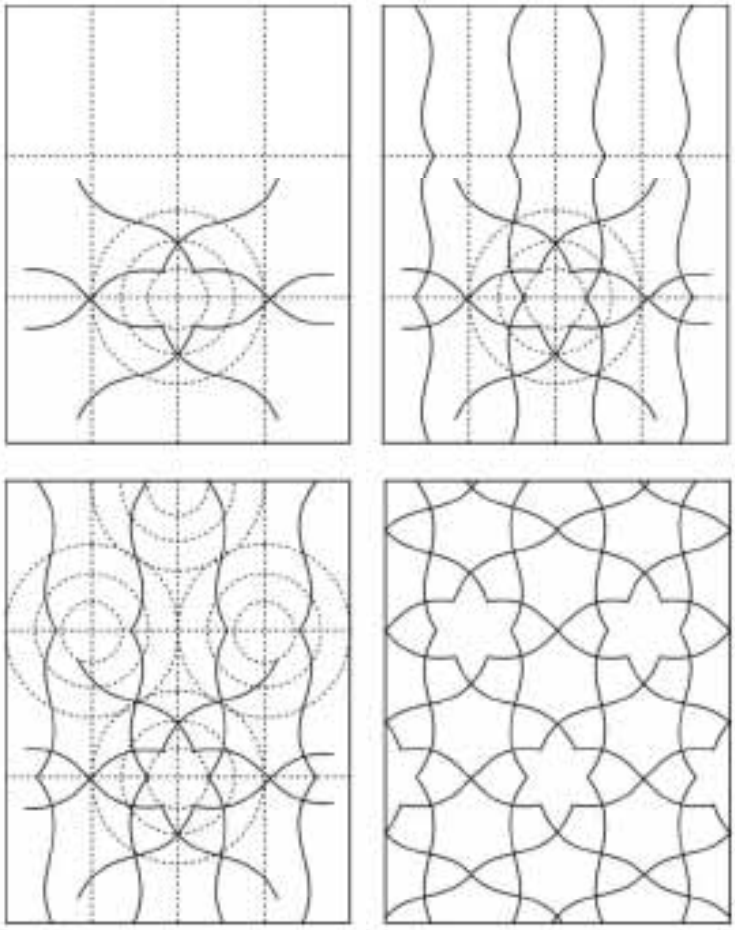
Şekil 102: Alçı levhalardan bitkisel kompozisyon çözümlemesi.



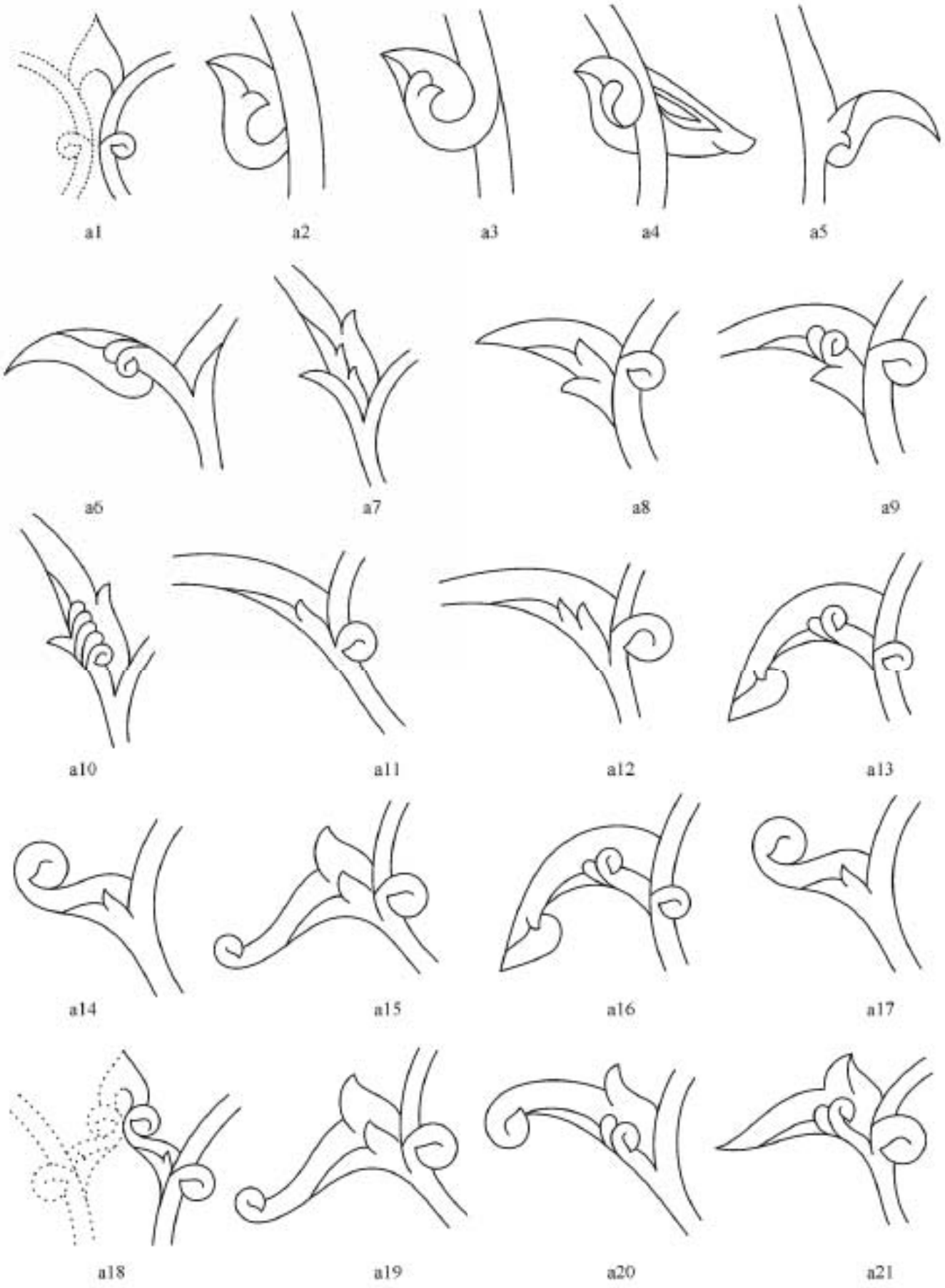
Şekil 103: Alçı levhalardan bitkisel kompozisyon çözümlemesi.



Şekil 104: Alçı levhalardan geometrik kompozisyon çözümlemesi.



Şekil 105: Taçkapı penceresinin kompozisyon çözümlemesi.


a1
a2
a3
a4
a5
a6
a7
a8
a9
a10
a11
a12
a13
a14
a15
a16
a17
a18
a19
a20
a21



a22 a23 a24 a25

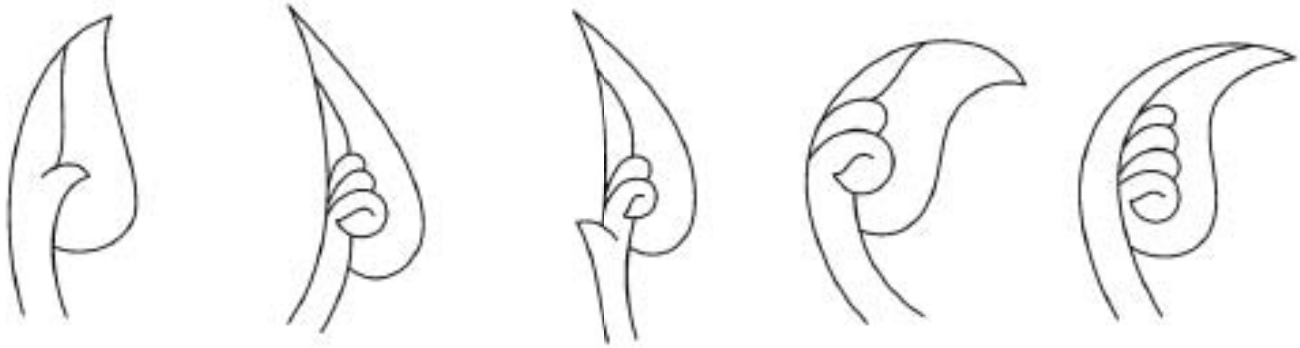


a26

Şekil 106: Yeşil Cami'den rumî üslubunda motifler.



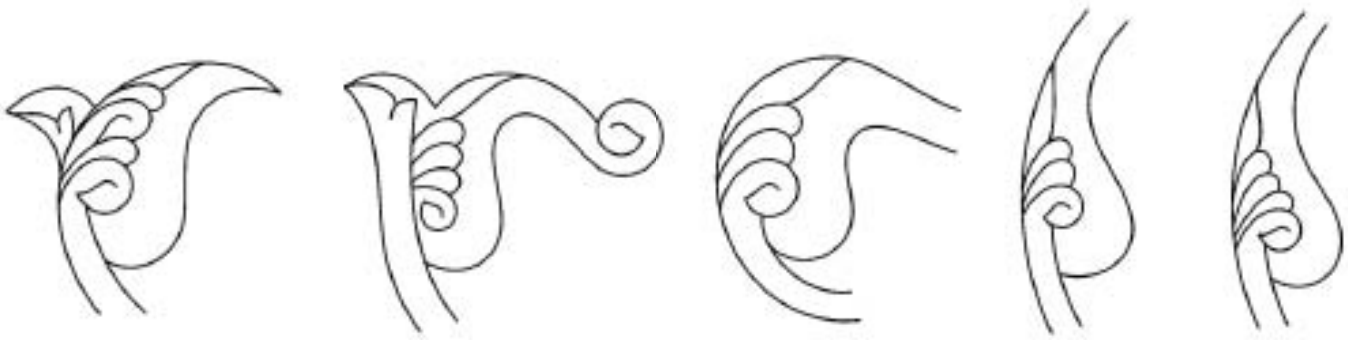
b1 b2 b3 b4 b5



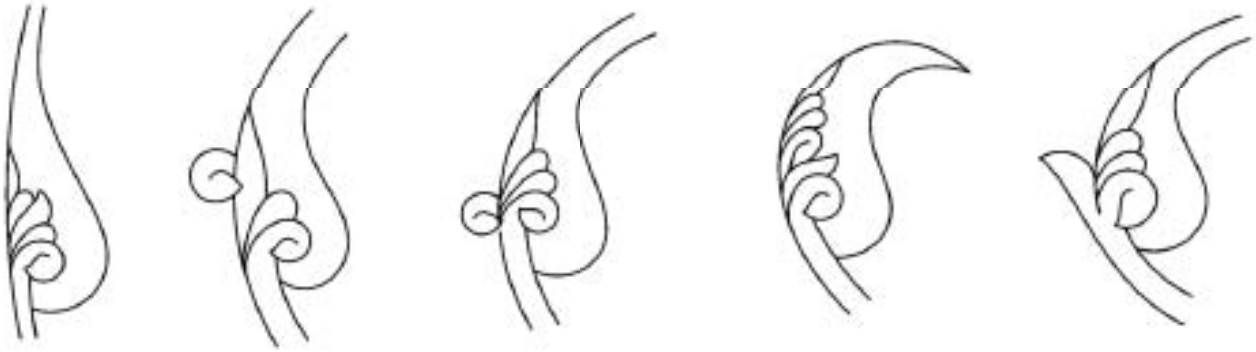
b6 b7 b8 b9 b10



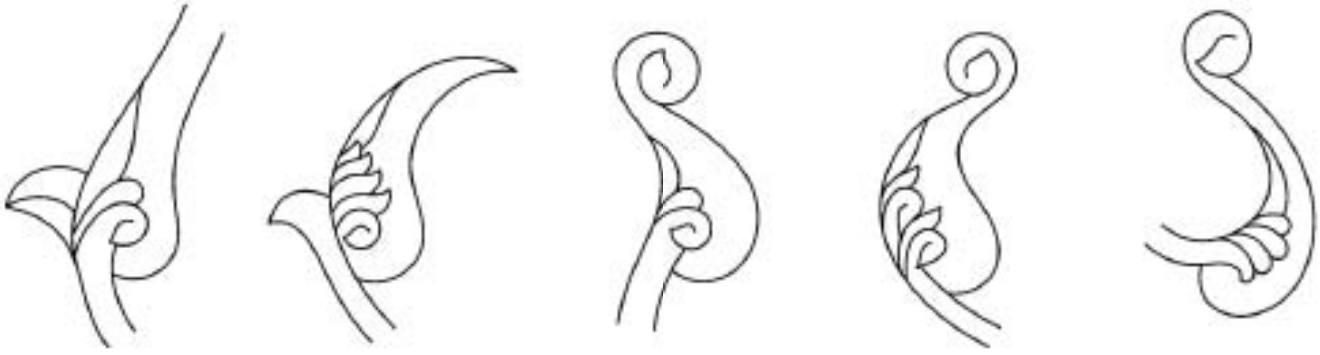
b11 b12 b13 b14 b15



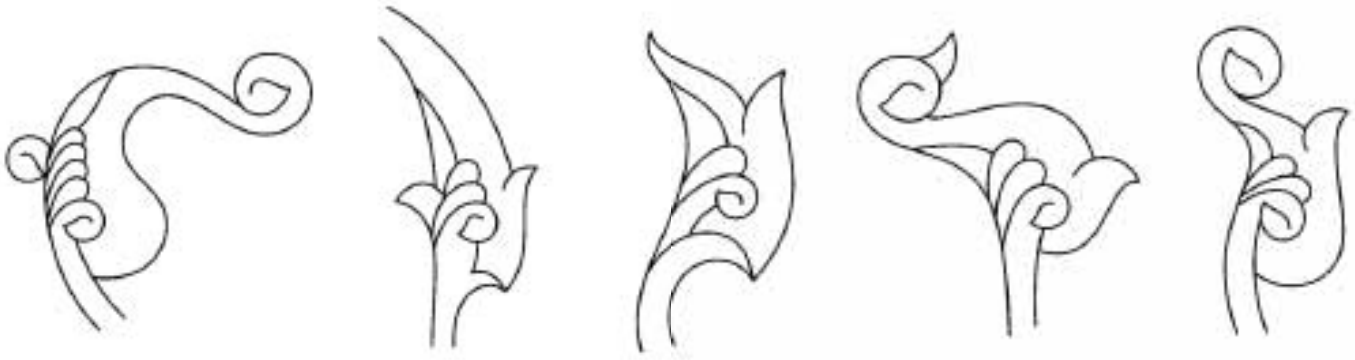
b16 b17 b18 b19 b20



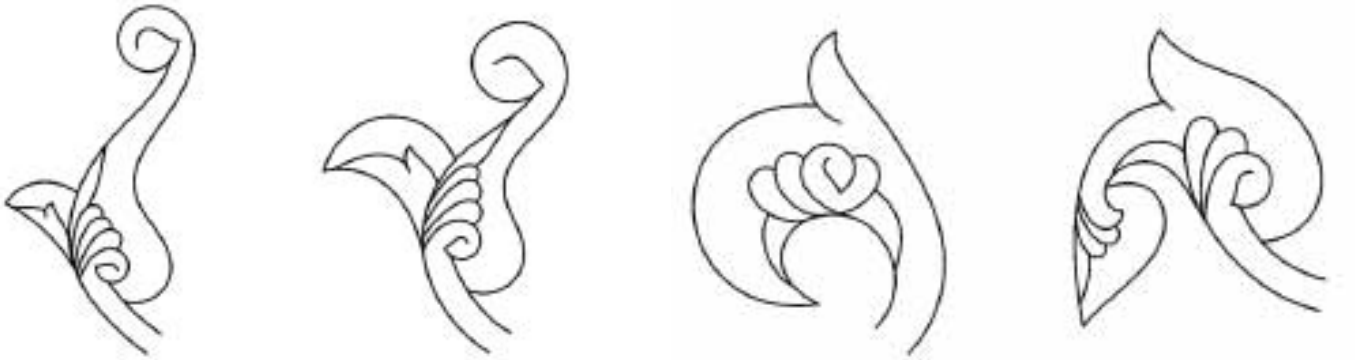
b21 b22 b23 b24 b25



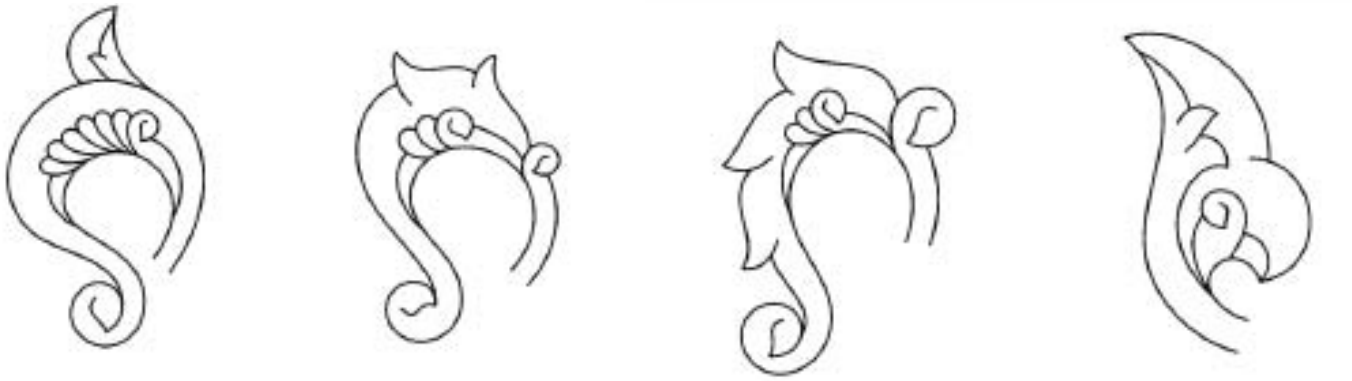
b26 b27 b28 b29 b30



b31 b32 b33 b34 b35



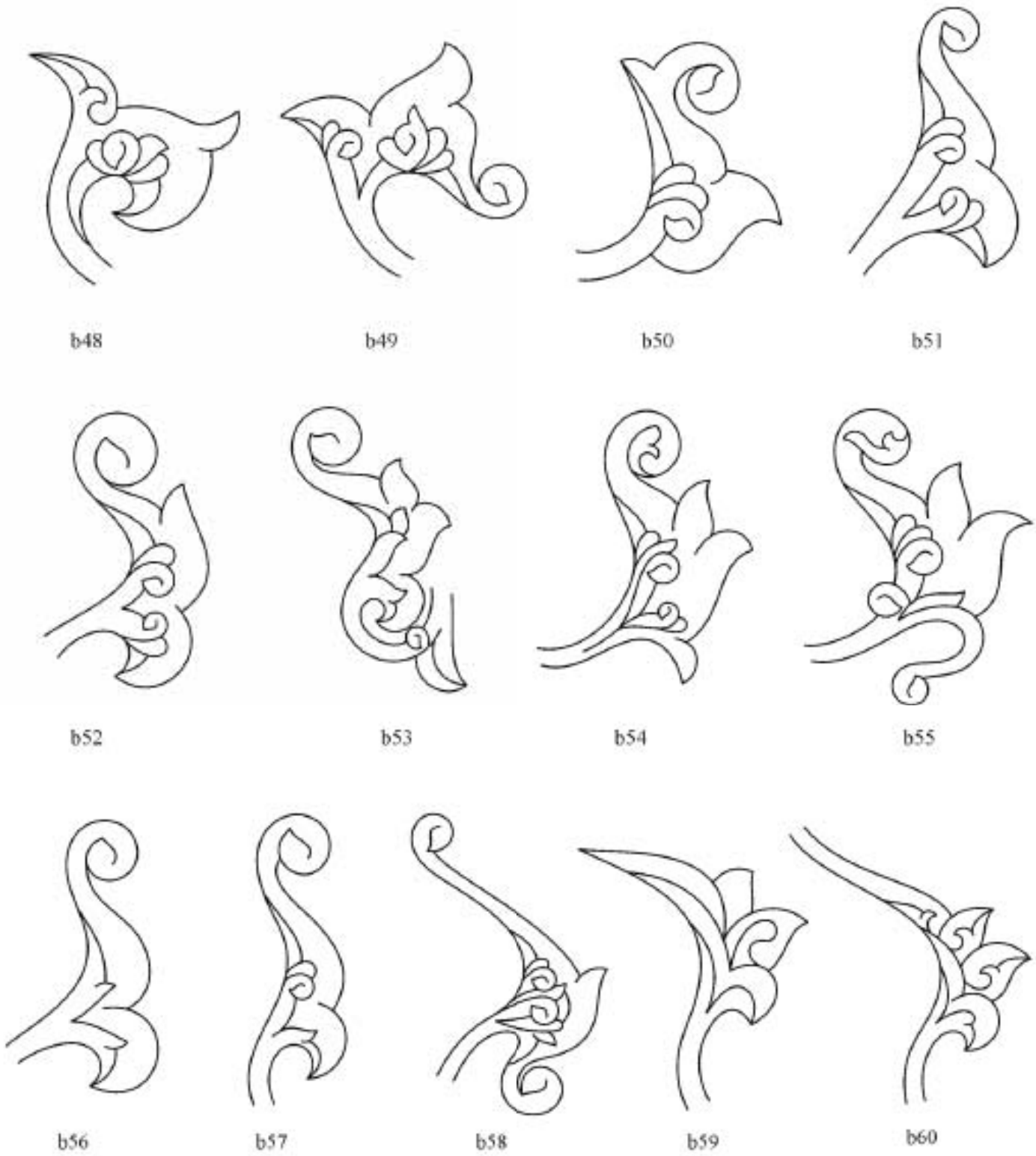
b36 b37 b38 b39



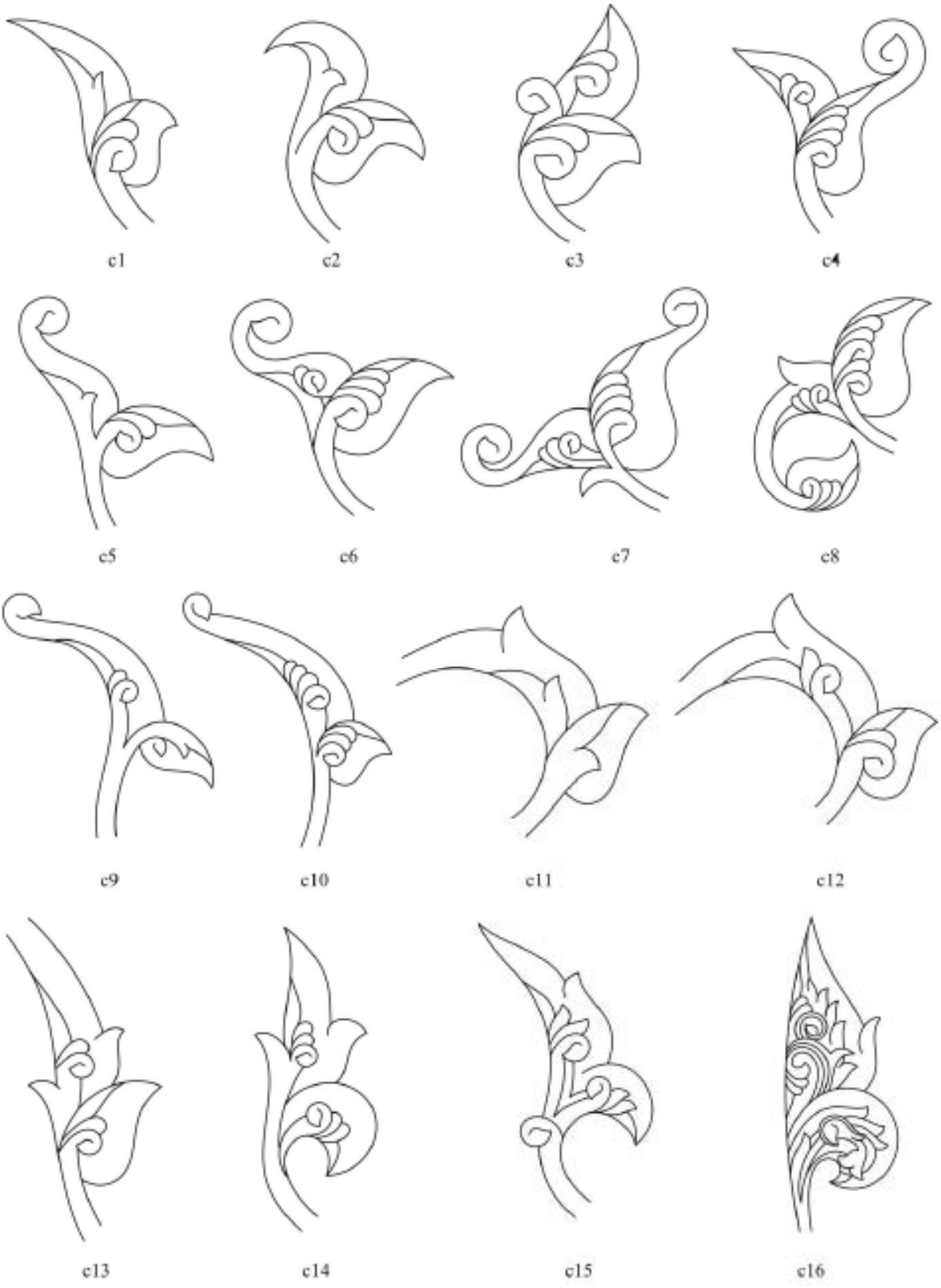
b40 b41 b42 b43



b44 b45 b46 b47



Şekil 107: Yeşil Cami'den rumî üslubunda motifler.


c1
c2
c3
c4
c5
c6
c7
c8
c9
c10
c11
c12
c13
c14
c15
c16



c17



c18



c19



c20



c21



c22



c23



c24



c25



c26



c27



c28



c29



c30



c31



c32



c33



e34



e35



e36



e37



e38



e39



e40



e41



e42



e43



e44



e45



e46



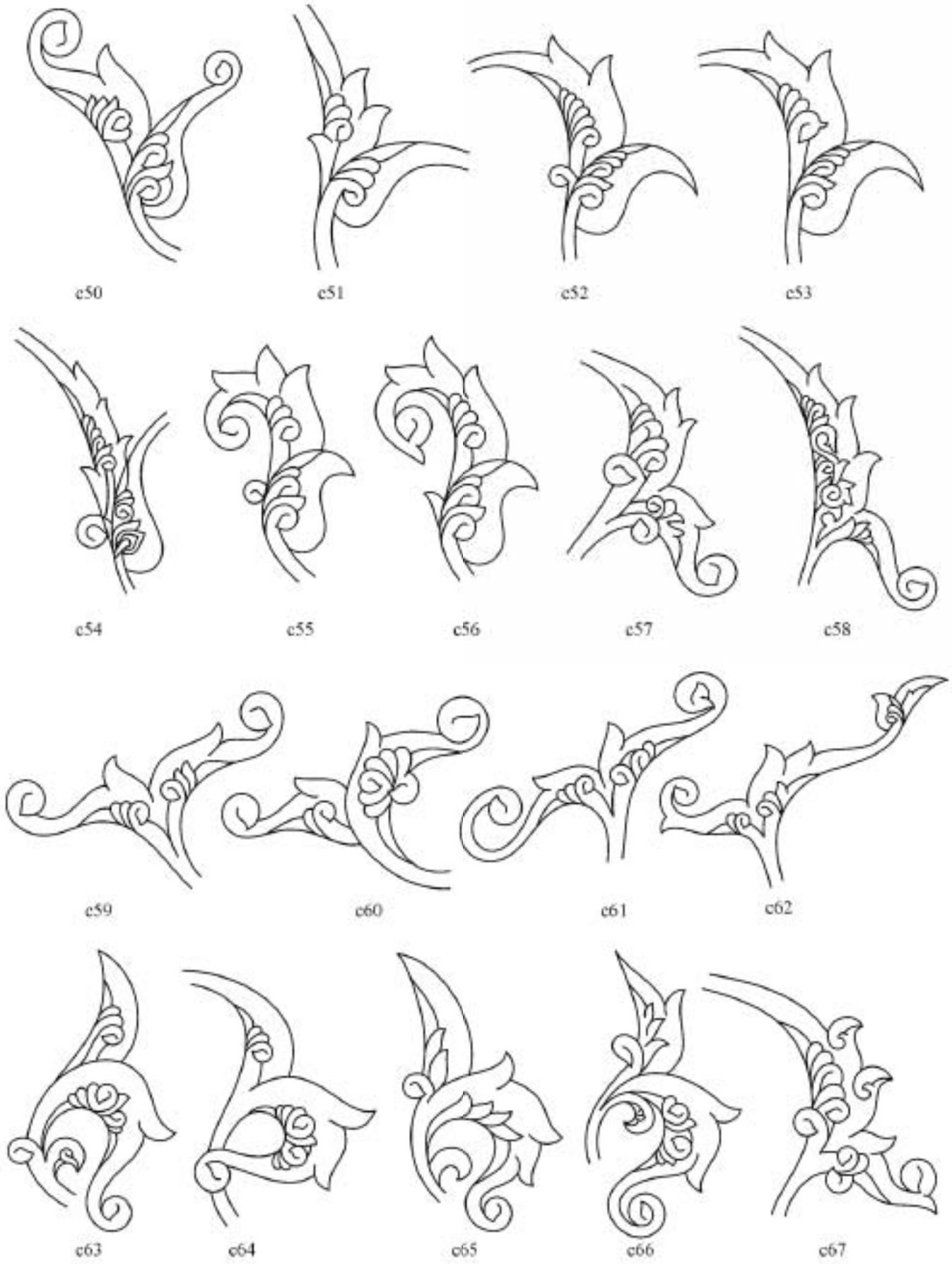
e47



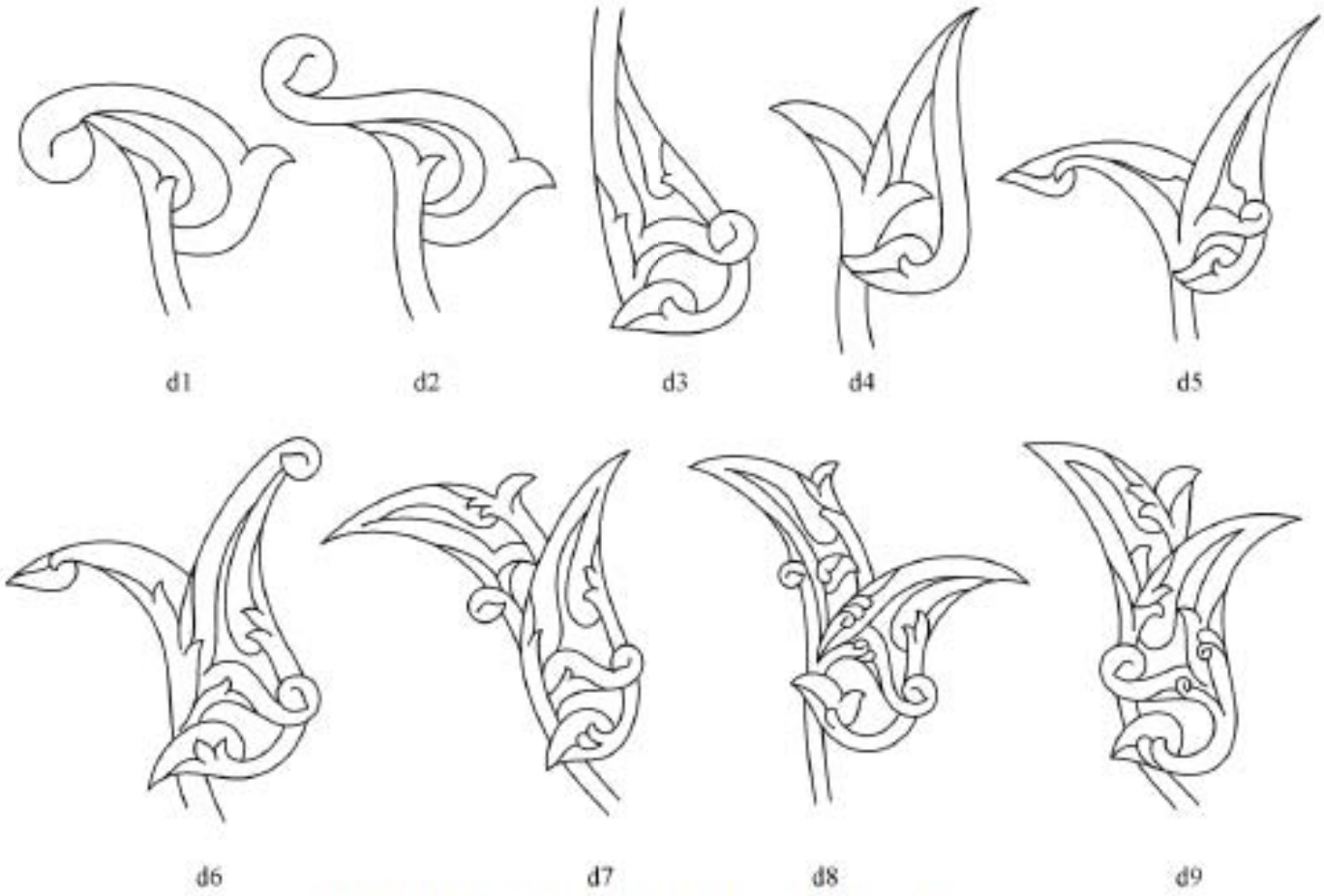
e48



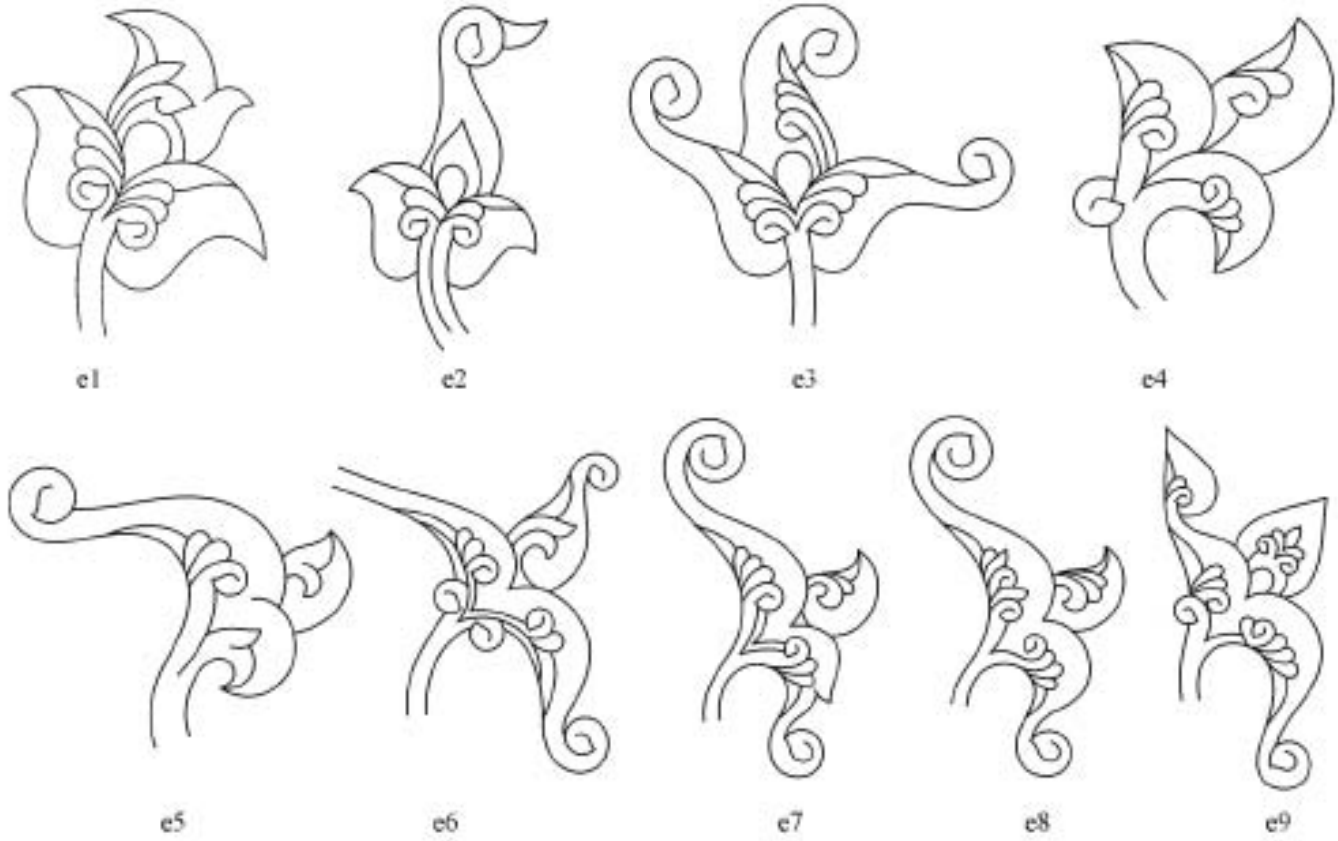
e49

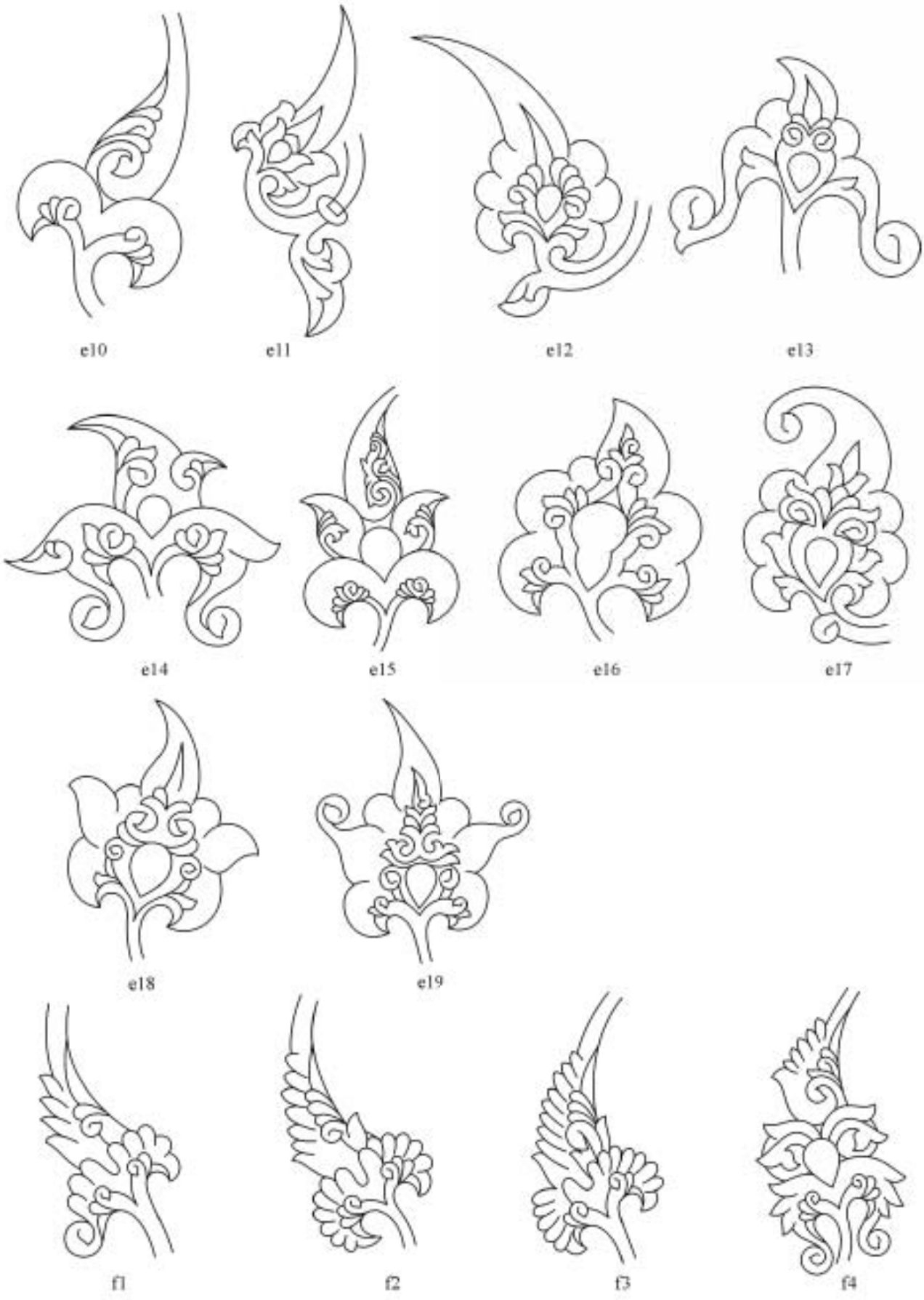


Şekil 108: Yeşil Cami'den rumî üslubunda motifler.



Şekil 109: Yeşil Cami'den rumî üslubunda motifler.





Şekil 110: Yeşil Cami'den rumî üslubunda motifler.



g1



g2



g3



g4



g5



g6



g7



g8



g9



g10



g11



g12



g13



g14



g15



g16



g18



g19



g20



g21



g22



g23



g24



g25



g26



g27



g28



h1



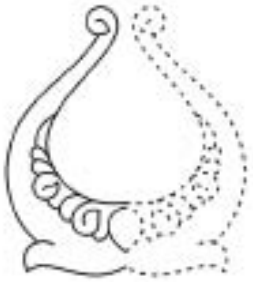
h2



h3



h4



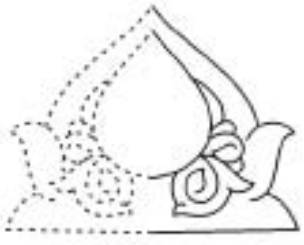
h5



h6



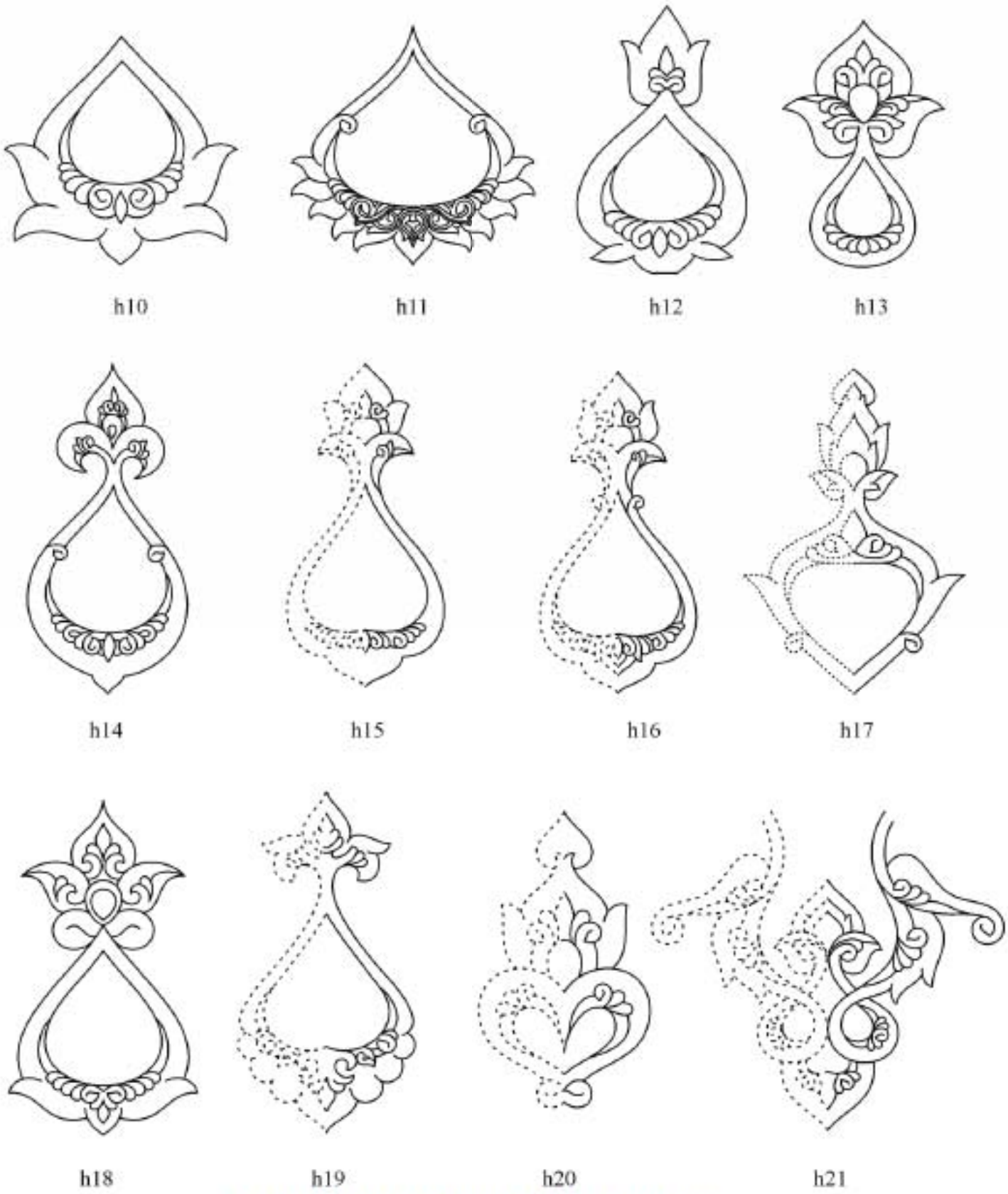
h7



h8



h9



Şekil 111: Yeşil Cami'den rumî üslubunda motifler.



j1



j2



j3



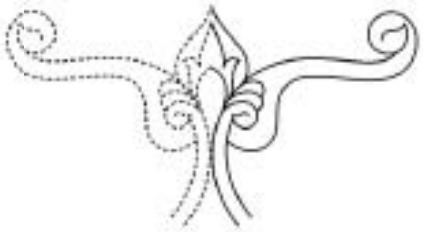
j4



j5



j6



j7



j8



j9



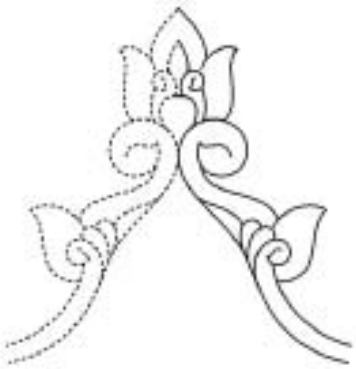
j10



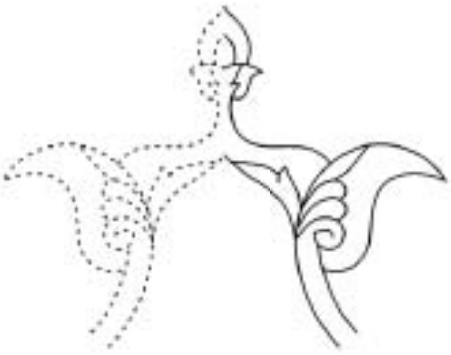
j11



j12



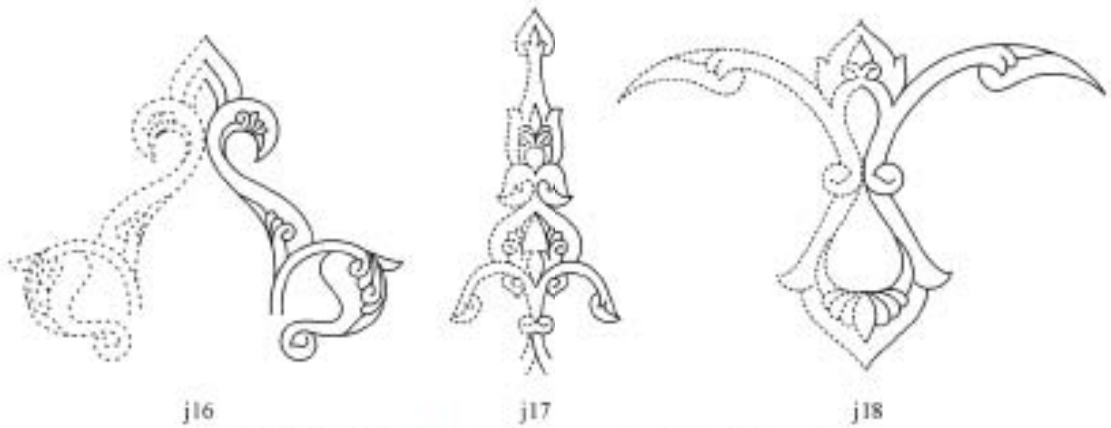
j13



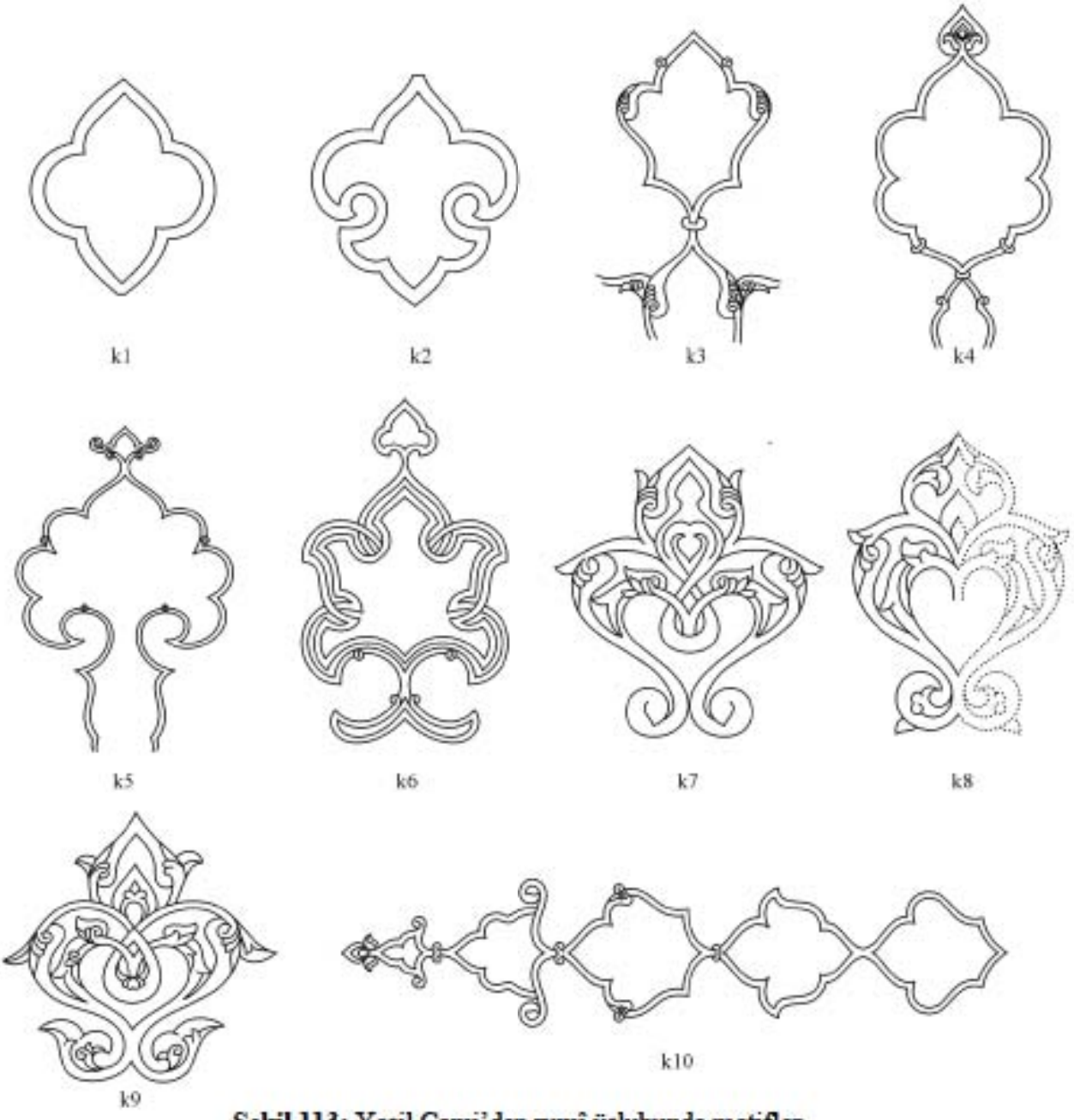
j14



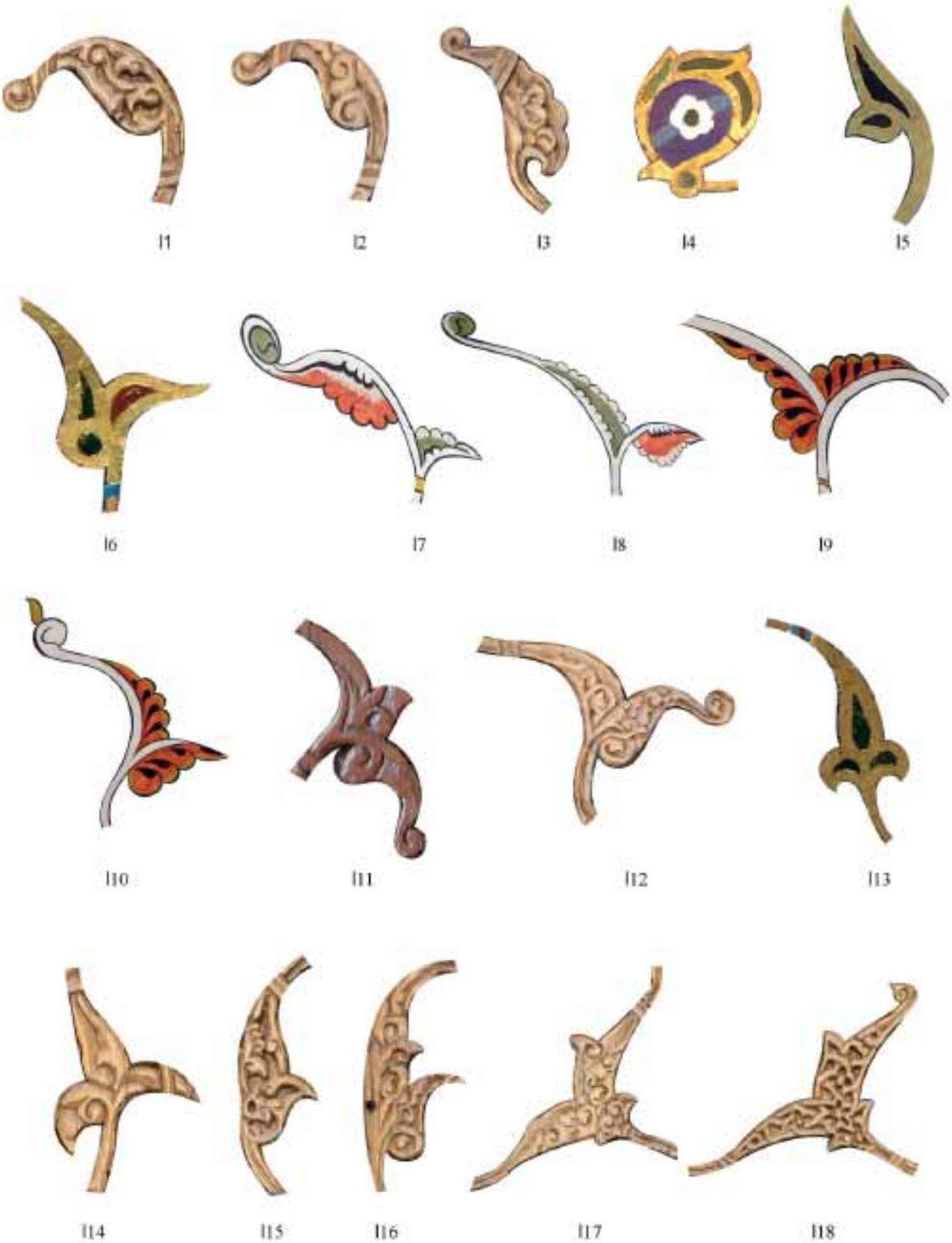
j15



Şekil 112: Yeşil Cami'den rumî üslubunda motifler.



Şekil 113: Yeşil Cami'den rumî üslubunda motifler.



Şekil 114: Yeşil Cami'den rumî üslubunda motifler.



m1



m2



m3



m4



m5



m6



m7



m8



m9



m10



m11



m12



m13



m14



m15



m16



m17



m18



m19



m20



m21



m22



m23



m24



m25



m26



m27



m28



m29



m30



m31



m32



m33



m34



m35



m35



m36



m37



m38



m39



m40



n1



n2



n3



n4



n5



n6



n7



n8



n9



n10

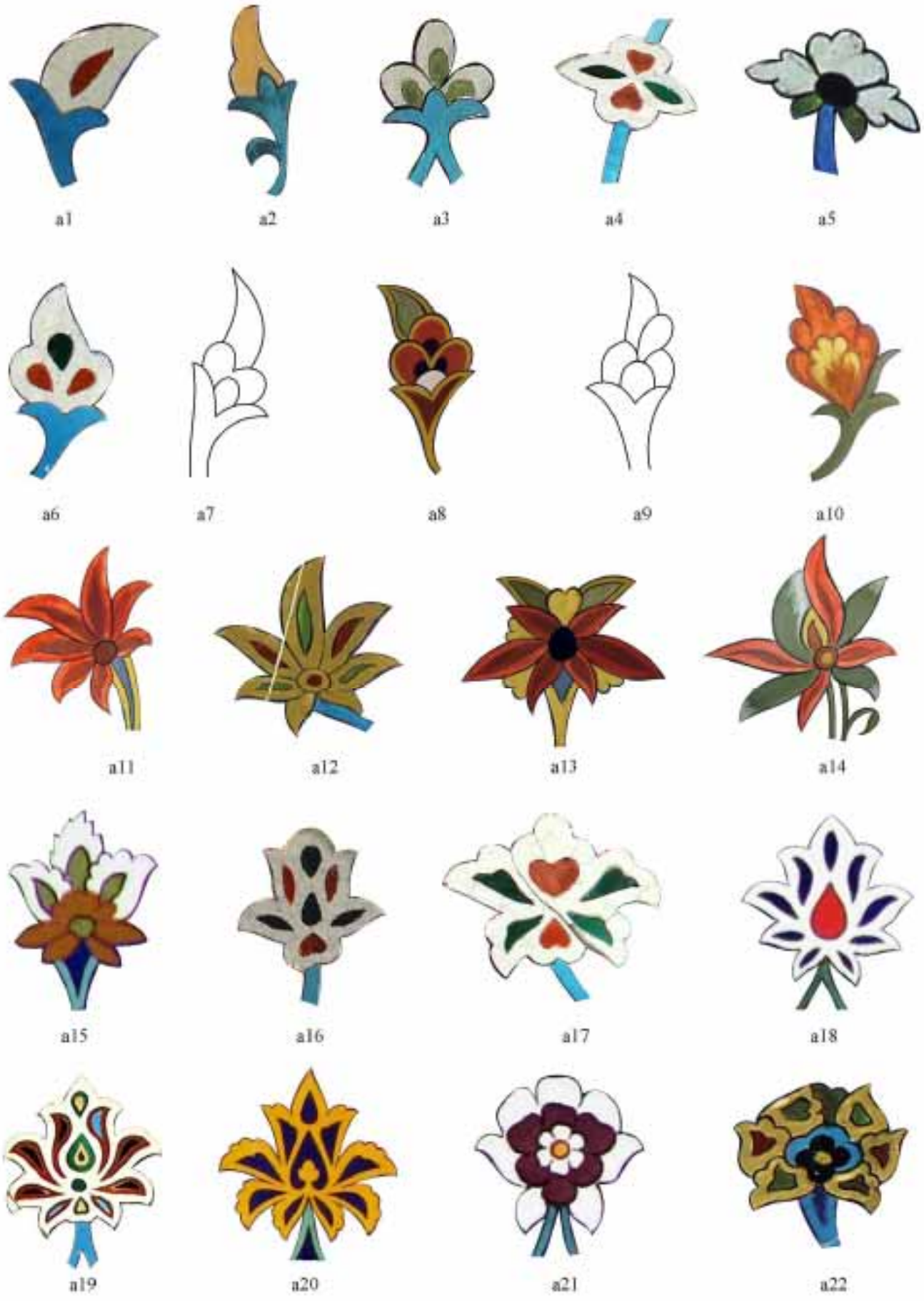
Şekil 115: Yeşil Cami'den rumî üslubunda motifler.



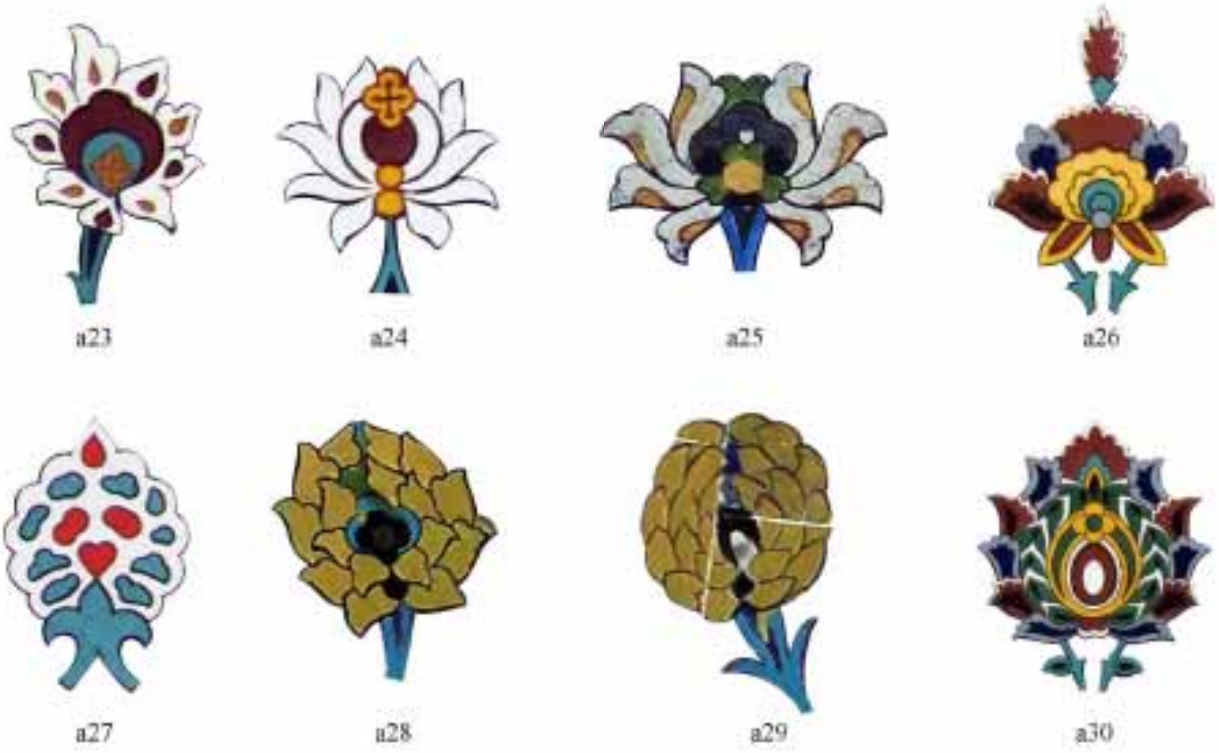
Şekil 116: Yeşil Cami'den rumî üslubunda motifler.



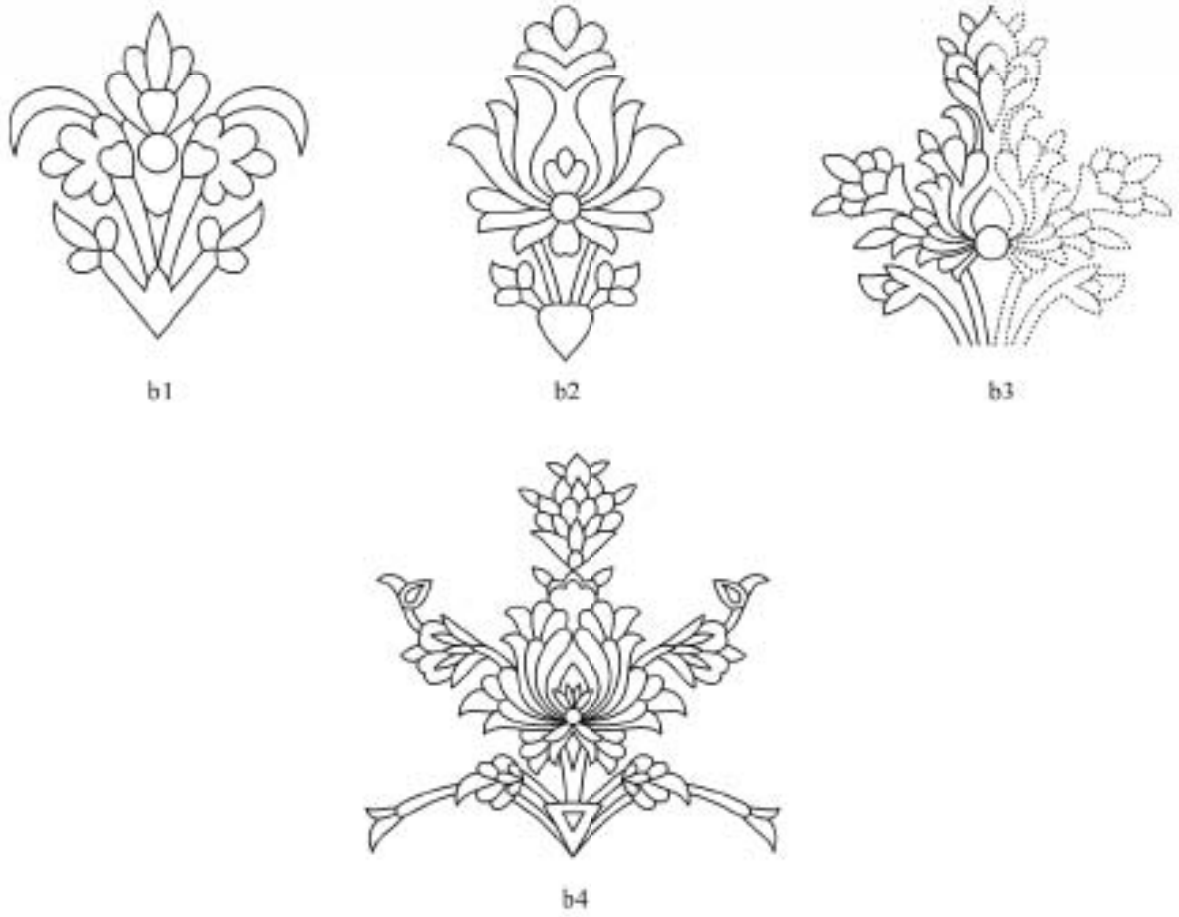
Şekil 117: Yeşil Cami'den rumî üslubunda motifler.



Şekil 118: Yeşil Cami'den hatayî üslubunda motifler.



Şekil 119: Yeşil Cami'den hatayî üslubunda motifler.



Şekil 120: Yeşil Cami'den hatayî üslubunda motifler.



c1



c2



c3



c4



c5



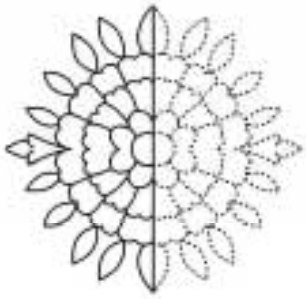
c6



c7



c8



c9



c10



c11



c12



c13



c14



c15



c16



c17



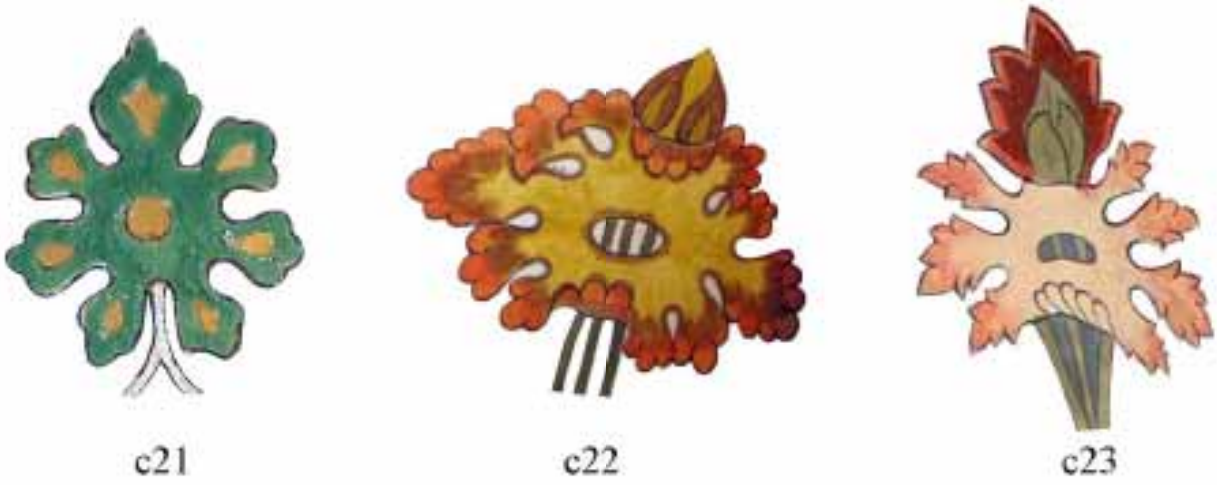
c18



c19

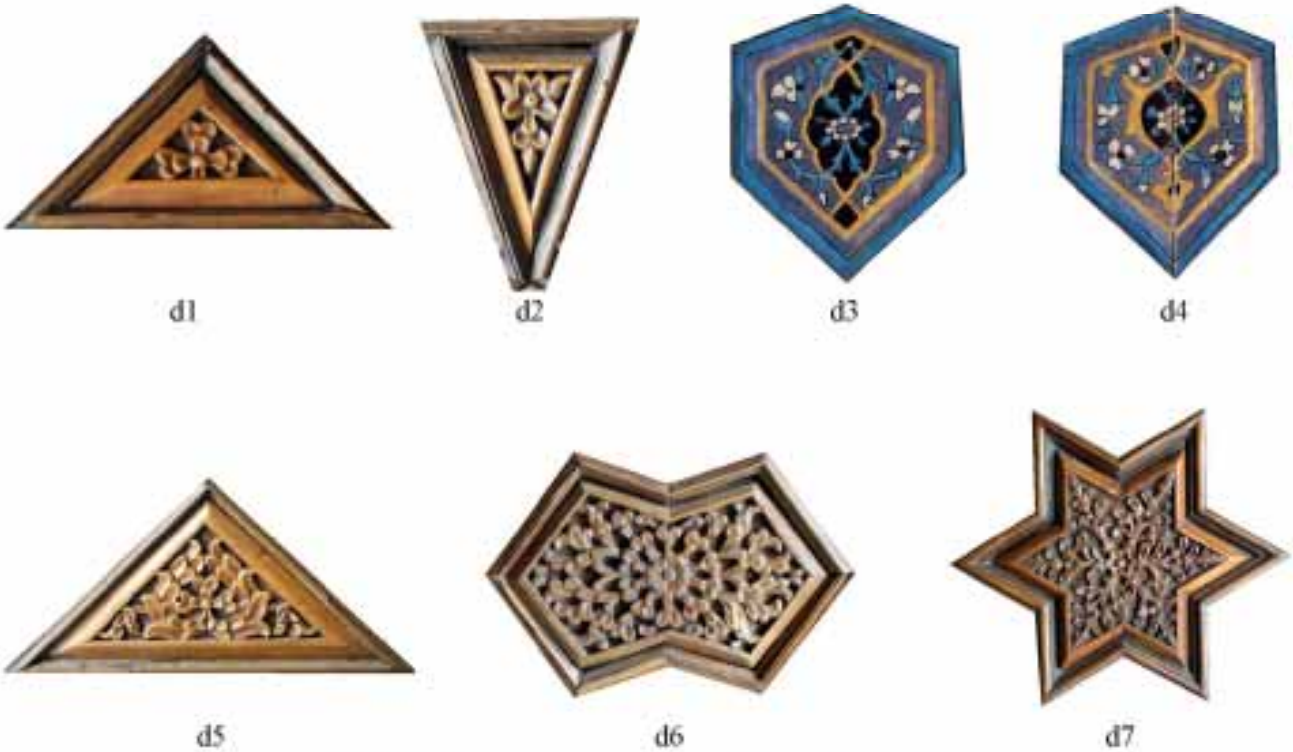


c20



c21 c22 c23

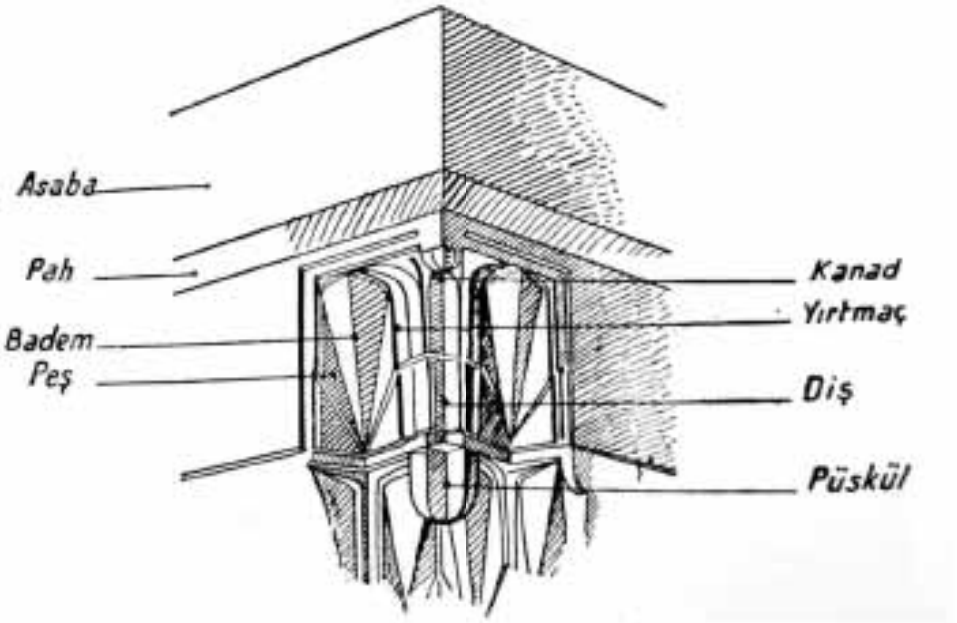
Şekil 121: Yeşil Cami'den hatayî üslubunda motifler.



d1 d2 d3 d4

d5 d6 d7

Şekil 122: Yeşil Cami'den hatayî üslubunda motifler.



Şekil 123: Mukarnasın bölümleri (E.H. Ayverdi'den).