T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI BİLİM DALI

BİRGİ ULU CAMİİ MİMARİ VE TEZYİNAT ANALİZİ

Yüksek Lisans Tezi

GÜLAY CENGİZ

İstanbul, 2013

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI BİLİM DALI

BİRGİ ULU CAMİİ MİMARİ VE TEZYİNAT ANALİZİ

Yüksek Lisans Tezi

GÜLAY CENGİZ

Danışman: DOÇ. DR. AZİZ DOĞANAY

İstanbul, 2013

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

İSLAM TARİHİ VE SANATLARI Anabilim Dalı İSLAM TARİHİ VE SANATLARI Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi GÜLAY CENGİZ'nın BİRGİ ULU CAMİİ MİMARİ VE TEZNİYAT ANALİZİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 26.06.2013 tarih ve 2013/36-14 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi ...11.../...03...../...2014.....

Öğretim Üyesi Adı Soyadı			**İmzası**
1.	Tez Danışmanı	Doç. Dr. AZİZ DOĞANAY	
2.	Jüri Üyesi	Prof. Dr. ZİYA YILMAZER	
3.	Jüri Üyesi	Yrd. Doç. Dr. ŞEHNAZ ÖZCAN	

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyad : Gülay Cengiz
Anabilim Dalı : İslam Tarihi ve Sanatları
Programı : İslam Tarihi ve Sanatları
Tez Danışmanı : Doçent Dr. Aziz Doğanay
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans- Mart 2014
Anahtar Kelimeler : Birgi, Tezyinat, Beylikler Devri Sanatı, Aydınoğulları, Ahşap Sanatı

ÖZET

Anadolu Selçuklu otoritesinin zayıflaması ile Anadolu'daki beylikler bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir. Anadolu'da siyasi karmaşanın hüküm sürdüğü bu dönemde sanatta ve özellikle mimaride çeşitlilik ve deneysellik ortaya çıkmıştır. Birgi Ulu Camii, beylikler devrinde kurulan Aydınoğulları'nın ilk merkezi olan Birgi'de 1312'de Aydınoğlu Mehmed Bey tarafından inşa ettirilmiştir. Dış cephedeki gösterişten uzak olan görüntüsüyle Selçuklu mimarisinden ayrılan yapı, mimarisi ve tezyinatının genel özellikleriyle Selçuklu sanatının Beylikler devrindeki başarılı bir uzantısı olmuştur. Caminin iç mekanında yer alan mozaik çini süslemeler Selçuklu'daki örnekler ile benzerlik göstermektedir. Yapının özellikle ahşap işçiliği, uygulanan teknikler ve desenler açısından oldukça dikkati çekmektedir. Ahşap süslemelerde bulunan rûmi ve geometrik bezemelerin çeşitliliği yapının en çok göze çarpan özelliğidir. Tezyinatta yer alan kompozisyonların ahengi oldukça başarılı bir şekilde oluşturulmuştur. Bu çalışmada Birgi Ulu Camii'nin tezyinatı meydana getirilirken uygulanan teknikler açıklanmış, tezyinatta yer alan motifler detaylı olarak incelenmiş ve kompozisyon çözümlemeleri yapılmıştır. Kompozisyon çözümlemeleri bilgisayar programı ile oluşturulmuş ve çalışmamızda anlatılanları görsel olarak desteklemek için fotoğraflara yer verilmiştir. Bu şekilde oluşturulan bir çalışmayla Selçuklu ile Osmanlı sanatı arasında bir köprü durumunda olan ve bugüne kadar ihmal edilmiş olan Beylikler devrinin tezyinatının anlaşılmasına katkıda bulunulmaya çalışılmıştır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Gülay Cengiz
Field : Islamic History and Arts
Programme : Islamic History and Arts
Supervisor : Associate Professor Aziz Doğanay

Degree Awarded and Date : Master - March 2014
Keywords : Birgi, Ornamentation Art in Beyliks Period, Aydın Emirates, Woodcraft

ABSTRACT

Anatolian Beyliks declared their independance as the power of Seljuk Sultanate of Rum's authority declined. At this period of political turmoil, diversity and experimentation in art and particularly in architecture has emerged. Birgi Great Mosque was built by Aydınoğlu Mehmed Bey in 1312 during the reign of beyliks at Birgi, the first capital of the Aydınoğulları. The building, separated from the Seljuk architecture for being far from magnificence in the external facade, has been an accomplished successor of the architecture and general features of ornamentation of Seljuk art at the Beyliks period. Mosaic tile decorations in the interior of the mosque are similar to their counterparts of the Seljuks period. The woodwork of the structure is particularly noteworthy in terms of the applied techniques and patterns. Diversity of rumi and geometric ornamentations of the wooden decorations is the most noticeable feature of the mosque. The harmony of the ornamentation of the compositions is created in a very successful manner. In this study, the techniques used to form the ornamentation of the Grand Mosque in Birgi are described, motifs of the ornamentation were examined in detail, and analysis of the compositions were performed. Analysis of compositions has been created using computer software and photographs have been used to visually support the text. With this work, we have attempted to make a contribution to understand the ornamentation of the so far neglected Beyliks period, which is a bridge between the Seljuk and Ottoman art.

ÖNSÖZ

Birgi Ulu Camii, Anadolu'da siyasi karmaşanın hüküm sürdüğü Beylikler Devri'nde, Batı Anadolu'daki önemli beyliklerden biri olan Aydınoğullarının kurucusu Aydınoğlu Mehmed Bey tarafından Birgi'de 1312 tarihinde inşa ettirilmiştir.

Dış cephede sade bir görüntüye sahip olan Birgi Ulu Camii, iç mekanda yer alan çini ve özellikle ahşap süslemeleri ile dikkati çekmektedir.

Bu çalışmada Birgi Ulu Camii'nin mimari tezyinatı, tezyinatın yer aldığı bölümler, malzeme ve teknik açısından değerlendirilmiştir. Tezyinat unsuru olan geometrik ve rûmi nakışlar, kuralları ve üslupları bakımından detaylı olarak analiz edilerek, Anadolu Selçukluları'nın ve çağdaşı olan diğer beyliklerin eserleri ile mukayese edilmiştir.

Bu araştırmanın oluşması fikrini veren ve tez hazırlama sürecinde değerli bilgileriyle danışmanlık eden sayın Doç Dr. Aziz Doğanay'a, fikirlerinden istifade ettiğim hocam Yard. Doç. Dr. Şehnaz Özcan'a, her türlü yardımından dolayı Prof. Dr. Ziya Yılmazer'e teşekürlerimi sunarım.

Birgi'nin yaşadığım bölgeye uzak oluşu, araştırmam esnasında karşılaştığım en büyük problem olmuştur, buna rağmen dört defa gitmek durumunda kaldık. Birgi'ye ilk gidişimizin maddi yardımını sağlayan Türkiye Milli Kültür Vakfı'na, çalışmalarım için gerekli olan izinleri veren Ödemiş Müftülüğü'ne, camide çalışmamız esnasında her türlü kolaylığı gösteren cami imamı İrfan Yaşar ve müezzin Erol Meşe'ye, araştırmalarım esnasında kaynaklarından istifade ettiğim İSAM (Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi) Kütüphanesi çalışanlarına, geometrik desenlerin çözümlenmesi ile ilgili araştırmalarımda yardımını esirgemeyen Serap Ekizler

Sönmez'e ve caminin kitabelerini okumamda yardımcı olan Zeynep Bayraktutar'a şükranlarımı sunarım.

Çalışmalarım boyunca yükümü hafifleten kardeşim Esma Zekiroğlu'na, beni bugünlere getiren ve her zaman yardımıma koşan sevgili annem Nurten Zekiroğlu'na ve maddi manevi desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, fotoğraf çekimleri ve cami ile ilgili yaptığım çalışmalarda emeği geçen, verdiği fikirler ile her zaman yardımcı olan sevgili eşim Eylem Cengiz'e teşekkürlerimi borç bilirim.

İstanbul, 2014 Gülay CENGİZ

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET I

ABSTRACT II

ÖNSÖZ III

İÇİNDEKİLER V

KISALTMALAR VII

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ VIII

ŞEKİLLER LİSTESİ XIII

I. GİRİŞ 1

A. KONUNUN MAHİYETİ 3

B. KAYNAK VE ARAŞTIRMALAR 3

C. METOD VE DÜZEN 6

D. TERMİNOLOJİ (ISTILAHLAR) 7

II. BEYLİKLER DEVRİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ 9

A. SOSYO-POLİTİK VE KÜLTÜREL ORTAM 9

1. Siyasi Durum 9

2. Kültür ve Sanat Ortamı 10

B. AYDINOĞULLARI'NIN TARİHÇESİ 11

C. AYDINOĞULLARI'NDA EKONOMİK VE KÜLTÜREL HAYAT 16

1. Dini Unsurlar 16

2. Ekonomik ve Ticari Faaliyetler 18

3. Kültürel Ortam 19

III. BİRGİ ULU CAMİİ 20

IV. TEZYİNAT 28

A. TEZYİNATTA KULLANILAN MALZEME VE TEKNİKLER 28

1. Taş İşçiliği 28

2. Tuğla İşçilği 30

3. Çini 31

4. Ahşap Sanatı 33

B. TEZYİNAT UNSURLARI 37

1. Hat Sanatı 37

2. Geometrik Düzenlemeler 38

3. Rûmi Üslûbu (İslimi) 39

C. BİRGİ ULU CAMİİ'NİN TEZYİNAT ANALİZİ 42

1. Dış Cephe Tezyinatı 42

2. İç Mekan Tezyinatı 47

V. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ 68

SÖZLÜK 74

KAYNAKÇA 76

DİZİN 84

KATALOG 85

KISALTMALAR

bkz. : Bakınız

c. : Cilt

çev. : Çeviren

DİA. : Diyanet İslam Ansiklopedisi

h. : Hicri

haz. : Hazırlayan

İA. : İslam Ansiklopedisi (Milli Eğitim Bakanlığı yayını)

İÜK. : İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi

m. : Miladi

s. : Sayfa

Sy. : Sayı

TOEM. : Tarihi Osmani Encümeni Mecmuası

TTE. : Türk Tarih Encümeni

TTK. : Türk Tarih Kurumu

VBGM. : Vakıflar Bölge Genel Müdürlüğü

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fot. 1 1946 Depremi Sonrası Onarımına Ait Fotoğraf (VBGM)

Fot. 2 Camii'nin Bugün Var Olmayan Son Cemaat Yerinin Görüntüsü

Fot. 3 Minarenin ve Üst Sıra Pencerelerinin ve Bilezik Kısmındaki Günümüzde Olmayan Süslemesinin Görüntüsü

Fot. 4 Cami'nin Güneydoğu Köşesinde Bulunan Aslan Heykeline Ait Eski Bir Fotoğraf

Fot. 5 Caminin İçerisinde Bugün Olmayan Mahfile Ait Bir Fotoğraf

Fot. 6 Mihraba Ait Eski Bir Fotoğraf

Fot. 7 Minbere Ait Eski Bir Fotoğraf

Fot. 8 Sekizinci Pencere Kapağına Ait Eski Bir Fotoğraf

Fot. 9 İkinci Pencere Kapağına ve Penceredeki Kilide Ait Eski Bir Fotoğraf

Fot. 10 Cami ve Aydınoğlu Mehmed Bey Türbesi'nin Genel Görünüşü

Fot. 11 Kuzey ve Doğu Cephesinin Görünüşü

Fot. 12 Kuzey Cephesinin Görünüşü

Fot. 13 Doğu Cephesinin Görünüşü

Fot. 14 Güney Cephesinin Görünüşü

Fot. 15 Batı Cephesinin Görünüşü

Fot. 16 Batı Cephesinin Duvarında Onarım Gören Kısım

Fot. 17 Minarenin Doğu İstikametinden Görünüşü

Fot. 18 Minarenin Petek Kısmının Görünüşü

Fot. 19 Minarenin Gövdesinin Görünüşü

Fot. 20 Minarenin Gövdesinin Görünüşü

Fot. 21 Minarenin Gövdesinde Raspalanan Bölümü

Fot. 22 Aslan Heykelinin Doğu İstikametinden Görünüşü

Fot. 23 Aslan Heykelinin Ön Yüzünün Görünüşü

Fot. 24 Aslan Heykelinin Batı İstikametinden Görünüşü

Fot. 25 Kuzey Taç Kapısının Görünüşü

Fot. 26 Doğu Taç Kapısının Görünüşü

Fot. 27 Kuzey Cephesi Taç Kapısının Kitabesi ve Tezyinatı

Fot. 28 Doğu Taç Kapısının Kitabesi ve Tezyinatı

Fot. 29 Kuzey Taçkapısında Bulunan İnşa Kitabesi

Fot. 30 Doğu Taçkapısında Bulunan İnşa Kitabesi

Fot. 31 Kuzey Taçkapısındaki Kilit Taşında Bulunan Hayat Ağacı Motifi

Fot. 32 Doğu Taçkapısındaki Kilit Taşında İşlenmiş olan Akantus Yaprağı

Fot. 33 Kuzey Cephesi Taç Kapısının Sağındaki Pencere

Fot. 34 Kuzey Cephesi Taç Kapısının Solundaki Pencere

Fot. 35 Doğu Cephesi Taç Kapısının Sağındaki Pencere

Fot. 36 Doğu Cephesi Taç Kapısının Sağındaki Pencerenin Tezyinatı ve Kitabesi

Fot. 37 Doğu Cephesi Taç Kapısının Solundaki Pencerenin Görünüşü

Fot. 38 Doğu Cephesi Taç Kapısının Solundaki Pencerenin Kemer Köşeliğinden Detay

Fot. 39 Güney Cephesinde Sağdaki Pencere

Fot. 40 Güney Cephesinde Soldaki Pencere

Fot. 41 Batı Cephesinde Soldaki Pencere

Fot. 42 Batı Cephesinde Sağdaki Pencere

Fot. 43 Caminin İçinin Kuzey Kapısından Görünüşü

Fot. 44 Mahfilin Olduğu Kısmın Görünüşü

Fot. 45 Kuzey Doğu Köşesinin Görünüşü

Fot. 46 Güney Batı Köşesi, Minareye Açılan Kapı ve Dolap

Fot. 47 Caminin Ahşap Tavanı

Fot. 48 Kubbenin Görünüşü

Fot. 49 Mihrap Üzerinde Yer Alan Kitabe ve Barok Tezyinat

Fot. 50 Kubbeye Açılan Güney Cephesi Penceresi

Fot. 51 Vaaz Kürsüsü

Fot. 52 Mihrabın Genel Görünüşü

Fot. 53 Mihrap Nişi Kavsara Bezemesi

Fot. 54 Mihrap Kavsara Örtüsünden Detay

Fot. 55 Mihrabın Mukarnaslı Kavsara Örtüsü

Fot. 56 Mihrabın Yaşmağı

Fot. 57 a-d Mihrapta Yer Alan Bordürler

Fot. 58 Kuzey Kemerindeki Mozik Çini Alınlık

Fot. 59 Minberin Genel Görünüşü

Fot. 60 Minberin Batıya Bakan Yüzünün Görünüşü

Fot. 61 Minberin Yan Aynalık Bölümümün Geometrik Düzenlemesi

Fot. 62 Minberin Önden Görünüşü

Fot. 63 Minberin Kapısı

Fot. 64 Minber Kapısının Göbek Kısmının Tezyinatı

Fot. 65 Minber Geçit Üstünün Geometrik Düzenlemesi

Fot. 66 Minberin Şerefe Kısmı Korkuluğu

Fot. 67 Minber Kubbesinin Oturduğu Konsolun Tezyinatı

Fot. 68 Minber Kubbesinin Alttan Görünümü

Fot. 69 a-g Minberde Bulunan Yarım Küreler

Fot. 70 a-n Minber Geometrik Parçalarının İçinde Bulunan Rûmi Tezyinat

Fot. 71 a-g Minberde Yer Alan Bordürler

Fot. 72 Minberin Müşebbek Perçemi

Fot. 73 Minberin Doğu Yüzünde Şerefe Korkuluğunun Üzerinde Bulunan Kitabe

Fot. 74 Minberin Doğu Yüzünde Şerefe Altında Yer Alan Kitabe

Fot. 75 Minberin Batı Yüzünde Şerefe Korkuluğunun Üzerinde Bulunan Kitabe

Fot. 76 Minberin Batı Yüzünde Şerefe Altında Yer Alan Kitabe.

Fot. 77 Minberin Yan Aynalığında Yapıldığı Tarihin Yazılı Olduğu Kitabe

Fot. 78 Minber Ön Cephede Taç Kısmının Altında Bulunan Kitabe

Fot. 79 Minber Ön Cephede korkuluğun Altında Bulunan Kitabe

Fot. 80 Minber Ön Cephede Bulunan Kapılarda Yer Alan Kitabeler

Fot. 81 Minberin Geçit Bölümü

Fot. 82 Kündekâri Parçaları Destekleyen Ahşap İskeletin Minberin İçinden Görünüşü

Fot. 83 Beyşehir Eşrefoğlu Camii Minberi

Fot. 84 Caminin Birinci Penceresinin Sol Kapağı

Fot. 85 Birinci Pencere Kapaklarının Göbek Kısmının Rûmi Bezemesi

Fot. 86 Caminin İkinci Penceresinin Sol Kapağı

Fot. 87 İkinci Pencere Kapaklarının Göbek Kısmının Geometrik Düzenlemesi

Fot. 88 a-g İkinci Pencere Kapaklarının Göbek Bölümündeki Geometrik Parçaların Rûmi Bezemeleri

Fot. 89 Caminin Üçüncü Penceresinin Sağ Kapağı

Fot. 90 Üçüncü Pencerenin Kapaklarının Göbek Bölümünde Yer Alan Geometrik Tezyinat

Fot. 91 a-g Üçüncü Pencere Kapaklarının Göbek Bölümündeki Geometrik Parçaların Rûmi Bezemeleri

Fot. 92 Caminin Dördüncü Penceresinin Sol Kapağı

Fot. 93 Dördüncü Pencere Kapaklarının Göbek Bölümünün Geometrik Düzenlemesi

Fot. 94 a-f Dördüncü Pencere Kapaklarının Göbek Bölümündeki Geometrik Parçaların Rûmi Bezemeleri

Fot. 95 Caminin Beşinci Penceresinin Sol Kapağı

Fot. 96 Beşinci Pencere Kapaklarının Göbek Bölümünde Bulunan Şemse Formundaki Tezyinat

Fot. 97 Beşinci Pencerenin İşçiliğinin Yarım Kaldığını Gösteren Kalem İzleri

Fot. 98 Beşinci Pencerenin İşçiliğinin Yarım Kaldığını Gösteren Kalem İzleri

Fot. 99 Caminin Altıncı Penceresinin Sağ Kapağı

Fot. 100 Altıncı Pencere Kapaklarının Göbek Bölümünün Geometrik Düzenlemesi

Fot. 101 a-e Dördüncü Pencere Kapaklarının Göbek Bölümündeki Geometrik Parçaların Rûmi Bezemeleri

Fot. 102 Caminin Yedinci Penceresinin Sağ Kapağı

Fot. 103 Yedinci Pencere Kapaklarının Göbek Bölümünün Geometrik Düzenlemesi

Fot. 104 a-g Yedinci Pencere Kapağının Göbek Bölümündeki Geometrik Parçaların Rûmi Bezemeleri

Fot. 105 Caminin Sekizinci Penceresinin Sol Kapağı

Fot. 106 Sekizinci Pencere Kapaklarının Göbek Kısmının Rûmi Bezemesi

Fot. 107 a-c Pencere Kapaklarının Etek Kısımlarında Yer Alan Rûmili Kompozisyonlar

Fot. 108 Birinci Pencerenin Kapaklarında Bulunan Kitabeler

Fot. 109 İkinci Pencerenin Kapaklarında Bulunan Kitabeler

Fot. 110 Üçüncü Pencerenin Kapaklarında Bulunan Kitabeler

Fot. 111 Dördüncü Pencerenin Kapaklarında Bulunan Kitabeler

Fot. 112 Beşinci Pencerenin Kapaklarında Bulunan Kitabeler

Fot. 113 Altıncı Pencerenin Kapaklarında Bulunan Kitabeler

Fot. 114 Yedinci Pencerenin Kapaklarında Bulunan Kitabeler

Fot. 115 Sekizinci Pencerenin Kapaklarında Bulunan Kitabeler

Fot. 116 Berlin Pergamon Museum'daki Abdü'l Vahid b. Süleyman'a ait olan Rahle

Fot. 117 Berlin Pergamon Museum'daki Abdü'l Vahid b.Süleyman'a Ait Olan Rahleden Detay

ŞEKİLLER

Şek. 1 Birgi Ulu Camii Vaziyet Planı

Şek. 2 Birgi Ulu Camii Planı

Şek. 3 Minarenin Bölümlerinin Geometrik Tuğla Süslemeleri

Şek. 4 Mihrap Düzenlemesi

Şek. 5 Mihrap Nişi Kavsara Bezemesi

Şek. 6 Mihrap Nişnin Geometrik Düzenlemesinin Çözümlemesi

Şek. 7 Mihrap Yaşmağının Geometrik Düzenlemesi

Şek. 8 Kompozisyonun Birim Hücresinin Yardımcı Çizgiler ile Oluşturulması

Şek. 9 Birim Hücrenin Katlanması ile Kompozisyonun Oluşumu

Şek. 10 Mihrap Mukarnas Geometrik Düzenlemesi

Şek. 11 Kompozisyonun Birim Hücresinin Yardımcı Çizgiler ile Oluşturulması

Şek. 12 Birim Hücrenin Katlanması ile Kompozisyonun Oluşumu

Şek. 13 Mihrap Mukarnas Geometrik Düzenlemesi

Şek. 14 Kompozisyonun Birim Hücresinin Yardımcı Çizgiler ile Oluşturulması

Şek. 15 Birim Hücrenin Katlanması ile Kompozisyonun Oluşumu

Şek. 16 Mihrap Mukarnas Geometrik Düzenlemesi

Şek. 17 Kompozisyonun Birim Hücresinin Yardımcı Çizgiler ile Oluşturulması

Şek. 18 Birim Hücrenin Ayna Simetrisi ile Katlanarak Kompozisyonun Oluşturulması

Şek. 19 Mihrap Mukarnas Geometrik Düzenlemesi

Şek. 20 Kompozisyonun Birim Hücresinin Yardımcı Çizgiler ile Oluşturulması

Şek. 21 Birim Hücrenin Katlanması ile Kompozisyonun Oluşumu

Şek. 22 Mihrap Mukarnas Geometrik Düzenlemesi

Şek. 23 Mihrap Mukarnas Geometrik Düzenlemesi

Şek. 24 Mihrap Kavsara Örtüsünde Bulunan Geometrik Bezeme

Şek. 25 Mihrap Mukarnas Geometrik Düzenlemesi

Şek. 26 Desenin Izgara Sistemi ile Oluşturulması

Şek. 27 Mihrap Mukarnas Geometrik Düzenlemesi

Şek. 28 Kompozisyonun Birim Hücresinin Yardımcı Çizgiler ile Oluşturulması

Şek. 29 Birim Hücrenin Katlanması ile Kompozisyonun Oluşumu

Şek. 30 Mihrap Mukarnas Geometrik Düzenlemesi

Şek. 31 Desenin Izgara Sistemi ile Oluşturulması

Şek. 32 Mihrap Mukarnas Geometrik Düzenlemesi

Şek. 33 Kompozisyonun Birim Hücresinin Yardımcı Çizgiler ile Oluşturulması

Şek. 34 Birim Hücrenin Ayna Simetrisi ile Katlanarak Kompozisyonun Oluşturulması

Şek. 35 a-d Minberde Bulunan Bordürlerin Geometrik Düzenlemeleri

Şek. 36 Mihrap Sütunçesinin Rûmili Bezemesi

Şek. 37 Kuzey Kemeri Alınlık Geometrik Düzenlemesi

Şek. 38 Kompozisyonun Birim Hücresinin Yardımcı Çizgiler ile Oluşturulması

Şek. 39 Birim Hücrenin Katlanması ile Kompozisyonun Oluşumu

Şek. 40 Kuzey Kemeri Bordür Geometrik Düzenlemesi

Şek. 41 Kompozisyonun Birim Hücresinin Yardımcı Çizgiler ile Oluşturulması

Şek. 42 Birim Hücrenin Katlanması ile Kompozisyonun Oluşumu

Şek. 43 Minber Geometrik Düzenlemesi

Şek. 44 Minber Ön Cephe Tezyinat Düzeni

Şek. 45 Taç Kısmının Kompozisyon Çözümlemesi

Şek. 46 Minber Taç Kısmı Rûmi Tezyinatı

Şek. 47 a-c Taç Kısmının Kompozisyonunu Oluşturan Dalların Çözümlemesi

Şek. 48 Minber Kapıları Göbek Kısmındaki Desenin Kompozisyon Çözümlemesi

Şek. 49 Göbek Kısmındaki Kompozisyonun Birinci Dalı

Şek. 50 Göbek Kısmındaki Kompozisyonun İkinci Dalı

Şek. 51 Göbek Kısmındaki Kompozisyonun Üçüncü Dalı

Şek. 52 Minber Kapıları Göbek Kısmı Rûmi Tezyinatı

Şek. 53 Minber Korkuluk Geometrik Düzenlemesi

Şek. 54 Korkuluk Deseninin Birim Hücresinin Yardımcı Çizgiler ile Olşumu

Şek. 55 Minber Yan Aynalık Geometrik Düzenlemesi

Şek. 56 Yan Aynalık Bölümündeki Desenin Birim Hücresinin Yardımcı çizgiler ile oluşturulması

Şek. 57 Minber Geçit Üstü Bölümünün Geometrik Düzenlemesi

Şek. 58 Geçit Üstündeki Desenin Merkezinde Yer alan Kapalı Formun Oluşturulması

Şek. 59 Minber Şerefe Kısmı Korkuluğundaki Geometrik Desenin Oluşturulması

Şek. 60 Minber Şerefe Kısmı Korkuluk Geometrik Deseni

Şek. 61 Minber Kubbesinin Dayandığı Konsolun Rûmi Tezyinatı

Şek. 62 Minber Müşebbek Perçiminin Rûmi Bezemesi

Şek. 63 Minber Yan Aynalık A Yarımküresinin Merkezindeki Desenin Oluşturulması

Şek. 64 Minber Yan Aynalık A Yarımküresinin Geometrik düzenlemesi

Şek. 65 Minber Yan Aynalık B, H, İ Yarım Kürelerinin Kompozisyon Çözümlemesi

Şek. 66 Minber Yan Aynalık B, H, İ Yarım Kürelerinin Rûmi Tezyinatı

Şek. 67 Minber Yan Aynalık C ve I Yarım Kürelerinin Merkezindeki Desenin Oluşturulması

Şek. 68 Minber Yan Aynalık C ve I Yarım Kürelerinin Geometrik Tezyinatı

Şek. 69 Minber Geçit Üstünde Bulunan D Yarım Küresindeki Desenin Oluşturulması

Şek. 70 Minber Geçit Üstünde Bulunan D Yarım Küresinin Geometrik .tezyinatı

Şek. 71 Minber Geçit Üstünde Bulunan E Yarım Küresindeki Desenin Oluşturulması

Şek. 72 Minber Geçit Üstünde Bulunan E Yarım Küresinin Geometrik Tezyinatı

Şek. 73 Minber Geçit Üstü F Yarım Küresindeki Desenin Oluşturulması

Şek. 74 Minber Geçit Üstü F Yarım Küresinin Geometrik Tezyinatı

Şek. 75 Minber Geçit Üstü G Yarım Küresinin Rûmi Tezyinatı

Şek. 76 Minber Geçit Üstü G Yarım Küresinin Rûmi Tezyinatı

Şek. 77 a-n Minber Geometrik Parçalarında bulunan Rûmi Tezyinat

Şek. 78 a-g Minberde Yer Alan Bordürler

Şek. 79 Minber Kubbe Dokuzgeninin Geometrik Düzenlemesi

Şek. 80 Kubbenin Göbeğinde Bulunan Dokuz Kollu Yıldızın Çözümlemesi

Şek. 81 Birinci Pencerenin Tezyinat Düzenlemesi

Şek. 82 Birinci Pencerenin Göbek Kısmında Yer Alan Tezyinatın Kompozisyon Çözümlemesi

Şek. 83 Göbek Kısmındaki Kompozisyonun Birinci Dalı

Şek. 84 Göbek Kısmındaki Kompozisyonun İkinci Dalı

Şek. 85 Birinci Pencerenin Göbek Kısmında Yer Alan Tezyinatın Kompozisyon Çözümlemesi

Şek. 86 İkinci Pencerenin Tezyinat Düzenlemesi

Şek. 87 İkinci Pencerenin Göbek Kısmının Geometrik Çözümlemeleri

Şek. 88 a-h İkinici Pencerenin Göbek Kısmındaki Geometrik Parçaların Rûmi Tezyinatı

Şek. 89 Üçüncü Pencerenin Tezyinat Düzenlemesi

Şek. 90 Üçüncü Pencerenin Göbek Kısmında Bulunan Geometrik Tezyinatın Çözümlemesi

Şek. 91 a-h Üçüncü Pencerenin Göbek Bölümünde Bulunan Geometrik Parçaların İçlerindeki Rûmi Tezyinat

Şek. 92 Dördüncü Pencerenin Tezyinat Düzenlemesi

Şek. 93 Dördüncü Pencerenin Deseninin Çözümlemesi

Şek. 94 Dördüncü Pencerenin Deseninin Katlanmış Hali

Şek. 95 a-ı Dördüncü Pencerenin Göbek Bölümünde Bulunan Geometrik Parçaların Rûmi Tezyinatı

Şek. 96 Beşinci Pencerenin Tezyinat Düzenlemesi

Şek. 97 Beşinci Pencerenin Göbek Kısmında Bulunan Tezyinatın Kompozisyon Çözümlemesi

Şek. 98 Beşinci Pencerenin Göbek Kısmında Bulunan Tezyinat

Şek. 99 Altıncı Pencerenin Tezyinat Düzenlemesi

Şek. 100 Altıncı Pencerenin Göbek Kısmının Geometrik Deseni

Şek. 101 a-f Altıncı Pencerenin Göbek Bölümünde Bulunan Geometrik Parçaların Rûmi Tezyinatı

Şek. 102 Yedinci Pencerenin Tezyinat Düzenlemesi

Şek. 103 Yedinci Pencerenin Göbek Kısmının Geometrik Çözümlemeleri

Şek. 104 a-h Yedinci Pencerenin Göbek Kısmındaki Geometrik Parçaların Rûmi Tezyinatı

Şek. 105 Sekizinci Pencerenin Tezyinat Düzenlemesi

Şek. 106 Sekizinci Pencerinin Göbek Kısmındaki Desenin Kompozisyon Çözümlemesi

Şek. 107 Göbek Kısmındaki kompozisyonun Birinci Dalı

Şek. 108 Göbek Kısmındaki kompozisyonun İkinci Dalı

Şek. 109 Sekizinci Pencerenin Göbek Kısmında Yer Alan Rûmi Bezeme

Şek. 110 Pencere Kapaklarının Etek Kısmındaki Desenin Kompozisyon Çözümlemesi

Şek. 111 Deseni Meydana Getiren Dalların Çözümlemesi

Şek. 112 Desenin Tamamlanmış Hali

Şek. 113 Pencere Kapaklarının Etek Kısmındaki Desenin Kompozisyon Çözümlemesi

Şek. 114 Desenin Tamamlanmış Hali

Şek. 115 Bininin Başlık Kısmının Tezyinatı

Şek. 116 Bininin Göbek Kısmının Tezyinatı

Şek. 117 Bininin Gövdesinde ve Pencere Pervazlarında Yer Alan Rûmili Bezeme

Şek. 118 Pencere Kapaklarında Bulunan Bininin Düzenlemesi

Şek. 119 Birinci Pencerenin Kitabelerinin Rûmi Tezyinatı

Şek. 120 İkinci Pencerenin Kitabelerinin Rûmi Tezyinatı

Şek. 121 Üçüncü Pencerenin Kitabelerinin Rûmi Tezyinatı

Şek. 122 Dördüncü Pencerenin Kitabelerinin Rûmi Tezyinatı

Şek. 123 Beşinci Pencerenin Kitabelerinin Rûmi Tezyinatı

Şek. 124 Altıncı Pencerenin Kitabelerinin Rûmi Tezyinatı

Şek. 125 Yedinci Pencerenin Kitabelerinin Rûmi Tezyinatı

Şek. 126 Sekizinci Pencerenin Kitabelerinin Rûmi Tezyinatı

Şek. 127 a-y Rûmi Örnekleri

Şek. 128 a-m Rûmi Örmnekleri

Şek. 129 a-p Tepelik ve Ortabağ Örnekleri

Şek. 130 a-n Tepelik ve Ortabağ Örnekleri

Şek. 131 a- Sencide Rûmi Örnekleri

I. GİRİŞ

Tarihi dokusuyla zamanın durmuş olduğu izlenimini veren Birgi, ilkçağlardan bu yana Batı Anadolu'da önemli bir yerleşim merkezi olmuştur. Deniz seviyesinden 390 m. yükseklikte, Küçük Menderes Nehri'nin suladığı geniş bir ovanın kenarındadır[1]. Kuzeyinde Bozdağ yer alır. İlkçağları hakkında pek bilgi sahibi olunmayan Birgi, bir Orta Çağ şehri olarak gelişme göstermiştir. Kentin kuzeybatısında yer alan Hypaiapa antik şehrinin mazisinin M.Ö. 3000'lere kadar indiği sanılmaktadır. Birgi ve civarı Frig, Lidya, Pers, Bergama ve Roma hakimiyetlerinde kaldıktan sonra Bizans idaresine geçmiştir[2]. Bizans devrinde burası Pyrgion adı ile anılmaktadır[3].

Birgi'de Türk hakimiyeti XIV. yüzyıl başında Menteşe Beyi'nin damadı Sasa Bey'in bölgeyi ele geçirmesiyle başlamıştır. Ama şehrin esas gelişmesi Aydınoğulları'nın hakimiyeti ile gerçekleşmiştir. 1308 tarihinde şehri ele geçiren Aydınoğlu Mehmed Bey, 1312'de burada bir ulu cami ve türbe inşa ettirmiş ve Birgi'yi beyliğin merkezi konumuna getirmiştir. İbn Battuta'nın seyahatnamesinde Birgi'den bahsetmiş ve Mehmed Bey'in burada bir sarayı olduğunu ifade etmiştir[4]. Bugün bu saraydan hiçbir iz kalmamıştır.

[1] Rahmi Hüseyin Ünal, *Birgi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 4.
[2] Feridun Emecen, "Birgi", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 1992, c. VI, s. 190.
[3] Besim Darkot, "Birgi", *İA*, Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara 1979, c. II, s. 632.
[4] İbn Battuta, *Seyahatname*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004. s. 290.

Aydınoğulları döneminde Birgi önemli bir kültür merkezi konumuna gelmiş ve Aydınoğulları şehirde yoğun imar faaliyetlerinde bulunmuşlardır. Devrin meşhur tabibi Hacı Paşa Birgi'de bulunmuş ve ömrünün sonuna kadar burada yaşamıştır[5].

Aydınoğlu Cüneyd Bey'in ölümü ile beylik sona ermiş ve beylik toprakları Osmanlı topraklarına katılmıştır. Birgi'de bu dönemde Osmanlı'ya bağlanmıştır[6]. Osmanlılar döneminde de kültür merkezi olma özelliğini devam ettiren şehirde Hoca Atâullah ve Hocazâde adlı alimler yetişmiş ve meşhur alim Mehmed Efendi medreseye müderris olarak getirilmiş ve ilim faaliyetlerine ölene kadar burada devam etmiştir[7].

XVII. asırın ikinci yarısında bölgeyi ziyaret eden Evliya Çelebi, Tire'den Birgi'ye girerken şehrin bağ ve bahçeden görünmez olduğunu belirterek, gayet şirin bir şehir olduğunu kaydetmiştir[8].

Birgi XVII. yüzyılda meydana gelen celali isyanlarından etkilenmiştir[9]. XII. yüzyıldan itibaren Ödemiş giderek önem kazanmaya başlamış 1869'da Birgi kaza merkezi olmaktan bile çıkmıştır. 1919-1920 yılları arasında Yunan işgaline uğrayan Birgi'nin Yunanlılar'ın kaçarken çıkardığı yangınlar sonucu büyük bir bölümü yanmıştır. Derenin doğusuna rastlayan mahalleler ve ve özellikle Ulu Cami'nin güneyi bu yangın sırasında ortadan kalkmıştır. 1939 tarihinde de Birgi çayı taşarak büyük zararlara yol açmıştır[10].

Günümüzde Birgi İzmir'in Ödemiş ilçesine bağlı şirin bir belde belediyesidir. Ulu Cami ile birlikte Derviş Ağa Camii ve Medresesi, Güdük Minare Mescidi, Karaoğlu Camii, Derviş Ağa Hamamı, Çakır Ağa Konağı buradaki diğer önemli tarihi eserleridir. Son yıllarda Birgi'nin turistik önemi artmış ve yapılan çalışmalar ile kentin tarihi dokusunu korumaya yönelik önemli adımlar atılmıştır. 1998 yılında Çekül Vakfı tarafından oluşturulan kendini koruyan kentler projesine Birgi de dahil edilmiştir.

---

[5] Ünal, *Birgi*, s. 18.
[6] Ünal, *Birgi*, s. 19.
[7] Emecen, "Birgi", s. 191.
[8] Evliya Çelebi, *Seyahatname*, İstanbul Devlet Matbaası, İstanbul 1935, c. IX, s. 175.
[9] Darkot, "Birgi", s. 633.
[10] Tülin Bozoğlu, "Birgi", *Arkitekt*, Nokta Basın A. Ş., İstanbul 1996, 8, s. 87.

A. KONUNUN MAHİYETİ

Türk-İslam medeniyetinde, fethedilen şehirlerde ilk olarak halkın toplanacağı ana ibadet mekanları olan ulu camiler inşa edilmiştir. Araştırmamızın konusu olan Birgi Ulu Camii de bu geleneğe bağlı kalınarak 1312 tarihinde Aydınoğlu Mehmed Bey tarafından inşa ettirilen bir eserdir. Mimaride yenilik arayışlarının yaşandığı beylikler döneminde inşa edilen Birgi Ulu Camii, Selçuklu mimari geleneğini devam ettiren bir yapıdır. Ahşap ve çini eserleri ile ön plana çıkan camiinin özellikle ahşap minberi ve pencere kapakları, kullanılan teknikler ve kompozisyon çeşitliliği açısından çağının en güzel örnekleri arasındadır.

Çalışmamızda Birgi Ulu Camii'nin mimari ve tezyini özellikleri ve zaman içerisinde geçirdiği restorasyonlar ile yapıda meydana gelen değişiklikler ele alınmıştır. Cami ile ilgili daha önce yapılan çalışmalar çoğunlukla mimari araştırmalar yönündedir. Bu çalışmalarda caminin mimari özellikleri ve Selçuklu mimarisi ile ilgili olan bağlantıları anlatılmış, mimari tezyinatın olduğu bölümlere kısaca değinilmiş, çizimler yapılsa da ayrıntılı bir tezyinat analizi yapılmamıştır. Araştırmamızın esas konusunu Birgi Ulu Camii'nin tezyinat analizi oluşturmaktadır. Çalışmamızda caminin tezyinat programında yer alan bezemelerin hangi teknikler kullanılarak oluşturulduğu açıklanmıştır. Mimari tezyinatın bulunduğu bölümlerde yer alan rûmi üslûbundaki süslemeler ayrıntılı olarak ele alınmış, kompozisyon çözümlemeleri yapılarak motiflerin özellikleri ortaya konmuştur. Geometrik düzenlemeler ise, dönemin sanatçılarının tasarımları oluştururken izlediği yöntem göz önünde bulundurularak açıklanmaya çalışılmış, kompozisyonları oluşturan birim hücre veya kapalı formların nasıl oluşturulduğu çizilerek anlatılmıştır. Bütün bu yapılanlar doğrultusunda dönemin tezyinat anlayışının aydınlatılmasına ışık tutulmaya çalışılmıştır.

B. KAYNAK VE ARAŞTIRMALAR

Çalışmamızda dönemin iyi anlaşılabilmesi için ilk olarak Aydınoğulları'nın tarihçesi hakkında bilgi vermeyi uygun gördük. Aydınoğulları ve Beylikler dönemi hakkında bilgi veren çok sayıda eser mevcuttur. Himmet Akın'ın *Aydınoğulları Tarihi*

Hakkında Bir Araştırma'sı[11] beylik hakkında bilgi veren en önemli çalışmalardan biridir. Aydınoğulları'nın tarihçesi, beyliğin inşa ettirdiği eserler, eserlerde yer alan kitabeler ve vakıf kayıtlarına yer verilerek kapsamlı bir çalışma oluşturulmuştur. Mükrimin H. Yinanç'ın *Düsturname-i Enveri (Medhal)*[12] isimli eseri Beylikler ve Osmanlı'nın ilk dönemi hakkında bilgiler içeren önemli bir eserdir. Fuat Köprülü'nün "Aydınoğulları Tarihine Ait"[13] ve "Anadolu Beylerbeyliğine Ait Notlar"[14] isimli makaleleri Aydınoğulları ile ilgili önemli malumatlar içermektedir. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın *Kitabeler* adlı eseri Aydınoğulları'nın eserlerinde yer alan kitabelerin çözümlemesinin yapılması açısından önemlidir. Aydınoğulları döneminde bizzat Birgi'yi gezip bilgiler veren İbn Battûta'nın *Seyahatnamesi*[15] önemli bir kaynaktır. Anadolu Beylikleri'nin kültür ve uygarlığı ile ilgili bilgi edinmek için başvurduğumuz *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*[16] adlı eser çok sayıda arştırmacının muhtelif makalelerini içeren ve dönemi aydınlatan değerli bir eserdir.

Birgi ve Ulu Caminin mimarisi ile ilgili araştırmalarımızda yararlandığımız kaynaklar arasında Rahmi Hüseyin Ünal'ın *Birgi*[17] adlı kitabı bize oldukça yardımcı olmuştur. Kitapta Birgi'nin tarihçesi, coğrafi konumu, Birgi'deki tarihi eserler ve ulu cami ile ilgili ayıntılı bilgiler bulunmaktadır. 1929 yılında bölgeyi gezmiş olan Riefstahl'ın *Cenubu Garbi Anadolu'da Türk Mimarisi*[18] isimli eseri içerdiği bilgiler ve özellikle camiye ait fotoğraflar ile bizim için çok aydınlatıcı bir kaynak olmuştur. Selda Kalfazade Ertuğrul'un *Anadolu'da Aydınoğulları Dönemi Mimarisi*[19] adlı doktora tezi Birgi Ulu Camii'nin mimarisi ile ilgili diğer bir önemli kaynaktır. XVII. yüzyılın ikinci

[11] Himmet Akın, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma,* Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Ankara 1968.
[12] Mükrimin H. Yinanç, *Düsturname-i Enveri (Medhal),* Türk Tarih Encümeni, İstanbul 1928.
[13] Fuat KÖPRÜLÜ, "Aydınoğulları Tarihine Ait", *Türkiyat Mecmuası,* 1928, c. II.
[14] Fuat KÖPRÜLÜ, "Anadolu Beylerbeyliğine Ait Notlar", *Türkiyat Mecmuası,* İstanbul 1928, c. II.
[15] İbn Battûta, *İbn Battûta Seyahatnamesi*, çev. A. Sait Aykut, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005, s. 290.
[16] *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, I-II, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler Genel Müdürlüğü, Ankara 2006.
[17] Ünal, *Birgi.*
[18] Riefstahl, *Cenubu Garbi Anadolu'da Türk Mimarisi*, Maarif Vekaleti, Ankara 1941.
[19] Selda Kalfazede Ertuğrul, Anadolu'da Aydınoğulları Dönemi Mimarisi, (*Doktora Tezi),* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1995.

yarısında bölgeyi gezen Evliya Çelebi'nin *Seyahatnamesi*[20] Birgi ve Ulu caminin Osmanlı dönemindeki durumu hakkında değerli bilgiler içermektedir.

Caminin mimari tezyinatında kullanılan malzeme ve teknikler için İlknur Aktuğ Kolay'ın *Batı Anadolu 14. Yüzyıl Mimarisinde Yapım Teknikleri*[21] kitabı oldukça aydınlatıcı olmuştur. Gönül Öney, *Beylikler Devri Sanatı* diğer önemli bir kaynaktır. M. Oluş Arık'ın *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*[22], Şerare Yetkin'in *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*[23], kitapları *ve* Gönül Öney'in "Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatı"[24] makalesi çini sanatı hakkında önemli bilgiler içermektedir. Gönül Öney'in "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri"[25] makalesi ahşap sanatı ile ilgili teknikler konusunda bize yardımcı olan diğer bir kaynaktır.

Araştırmamızın esas konusunu oluşturan mimari tezyinat hakkında ayrıntılı bilgiler veren eserler ne yazık ki pek bulunmamaktadır. Dönemin genel tezyinat özelliklerini anlatan, Selçuk Mülayim'in *Değişimin Tanıkları*[26] , İnci Birol, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*[27], Cahide Keskiner, *Türk Motifleri*[28] kitapları ve özellikle kompozisyonlar ve tezyin unsurları açısından çok değerli bilgiler içeren Aziz Doğanay'ın, *Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522- 1604*[29], sürekli başvurduğumuz eserler olmuşlardır. Eric Broug'un *İslam Sanatında Geometrik Desenler*[30] kitabı geometrik çizimlerin çözümlenmesinde başvurduğumz yegâne kaynaktır.

---

[20] Evliya Çelebi, *Seyahatname*, c. IX.
[21] İlknur Aktuğ Kolay, *Batı Anadolu 14. Yüzyıl Mimarisinde Yapım Teknikleri,* Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 1999.
[22] M. Oluş Arık, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı,* Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul 2007.
[23] Şerare Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi,* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1972.
[24] Gönül Öney, "Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatı", *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı,* Türkiye İş Bankası, Ankara 1993.
[25] Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı* III, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1970.
[26] Selçuk Mülayim, *Değişimin Tanıkları,* Kaknüs Yayınları, İstanbul 1999.
[27] İnci Birol, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler,* Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2011.
[28] Cahide Keskiner, *Türk Motifleri,* Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul.
[29] Aziz Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522- 1604.*
[30] Eric Broug, *İslam Sanatında Geometrik Desenler,* Klasik Yayınları, İstanbul 2012.

Çalışmamızın asıl kaynağını Birgi Ulu Camii'nin kendisi oluşturmaktadır. Cami yaşadığımız yere uzak olmasına rağmen araştırmamız sırasında tarafımızdan üç kez ziyaret edilmiştir. Fotoğraflar bizzat tarafımızdan çekilip, metinlerde bilgisi verilen ölçüler yine bizzat tarafımızdan alınmıştır. Birgi Ulu Camii'nin vakfiyesi bugün mevcut değildir fakat İzmir Vakıflar Genel Müdürlüğü'den Restorasyon Uzmanı Yüksek Mimar Gülin Ekizoğlu'na ulaşıp hazırladığı rölöve restitüsyon restorasyon raporu elde edilmiş ve çalışmamızda kullanılmıştır.

C. METOD VE DÜZEN

Birgi Ulu Camii mimari tezyinatı ile ilgili olan çalışmamızı iki kısımda incelemeyi uygun gördük. Birinci kısımda çalışmanın metin kısmı bulunmakta olup ikinci kısım ise katalogdan meydana gelmiştir. Birinci bölüm giriş ile başlamaktadır. Burada Aydınoğulları'nın merkezi olan Birgi'nin coğrafi özelliklerine ve tarihçesine yer verilmiştir. Bu bölümde ayrıca yaptığımız çalışmanın konusunun mahiyeti, araştırma yapılırken kullanılan kaynaklar, çalışma esnasında kullanılan düzen ve araştırma içerisinde bulunan ıstılahlara yer verilmiştir.

Çalışmamızın ikinci bölümünde Birgi Ulu Camii'nin yapıldığı dönemin iyi anlaşılabilmesi için beylikler devrinin sosyo-politik ve kültürel ortamı anlatılmış ve Aydınoğulları Beyliği'nin tarihçesine yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde Birgi Ulu Camii'nin mimari özellikleri anlatılmış, tarih içerisinde geçirdiği restorasyonların yapıda ne gibi değişikliklere neden olduğundan bahsedilmiştir.

Dördüncü bölüm çalışmamızın ana konusunu oluşturan bölümdür. Bu bölümde caminin yapımı ve tezyinatında kullanılan malzeme ve tekniklere yer verilmiş ve ardından caminin tezyinatında kullanılan unsurlar ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Son olarak Birgi Ulu Camii'nde tezyinatın yer aldığı bölümler dış cephe ve iç cephe tezyinatı olmak üzere iki kısımda ele alınmış ve tezyinatların ayrıntılı olarak analizleri yapılmıştır.

Çalışmamızın beşinci ve son bölümünde sonuç kısmı yer almaktadır. Bu bölümde caminin mimari özellikleri ve tezyinatı ile ilgili genel bir değerlendirme

yapılarak çalışmanın anlatım kısmı sonlandırılmıştır. Sonuç bölümünden sonra sözlük, kaynakça ve dizin kısımları bulunmaktadır.

Çalışmamızdaki ikinci kısmı oluşturan katalog bölümünde caminin planına ve ardından elde edilen eski fotoğraflara yer verilmiştir. Cami ile ilgili pek eski fotoğraf bulunmamaktadır. Elde edilen fotoğrafların çoğu Riefstahl'ın gezisi esnasında çekilen fotoğraflardır. Eski fotoğrafların ardından cami içerisinde çalışma yaparken çektiğimiz fotoğraflara yer verilmiştir. Fotoğrafların ardından çalışmamızın temelini oluşturan tezyinat analizinde yer alan kompozisyonlar ve motiflerin ayrıntılı çizimleri yer almaktadır. Çizimler fotoğrafların üzerinden Corel Draw X4 programı ile oluşturulmuştur. Geometrik çizimler Varicad programı ile çizilerek Corel Draw X4 programı ile düzeltmeleri yapılmıştır.

D. TERMİNOLOJİ (ISTILAHLAR)

Sanat tarihi ile ilgili araştırma yapanların karşılaştığı en önemli sorunlardan biri ortak bir terminolojinin olmamasıdır. Batılı araştırmacılar tarafından verilen bazı yanlış isimlendirmeler ne yazık ki doğru olarak kabul edilmiş ve ortaya bir kavram karmaşası çıkmıştır. Çalışmamızda böyle bir kavram karmaşasına yer vermemek için terminolojik bir bütünlük sağlamaya özen gösterdik.

Çalışmamızda sıkça karşımıza çıkan sorunlu kavramlardan biri rûmi kelimesi olmuştur. Bazı kaynaklarda rûmi yerine arabesk teriminin geçmesi hatalı bir kullanımdır. Cumhuriyet döneminden önce Türkçe'ye giren arabesk "karışık, girift, karmaşık" manasını taşır ve rûmi ile hiç alakası yoktur[31]. Aslında rûmi kelimesi "Anadolu'ya ait" anlamına gelmektedir ve Türklerin Anadolu'ya gelmeden çok daha önce bu üslubu kullandıkları göz önünde bulundurulursa sadece Anadolu'ya ait anlamını yüklemek pek doğru bir yaklaşım gibi görülmemektedir. Farsça'da bu üslup karşılığında İslimî tabiri kullanılmaktadır[32]. Her ne kadar doğru bir terim olduğunu düşünmesek de kullanımının yaygınlığından dolayı araştırmamızda bu üslubu anlatırken rûmi terimini kullanmayı tercih ettik.

[31] Çiçek Derman, "Türk Tezyinatında Istılah ve Kavram Kargaşasına Dair", *M. Uğur Derman 65. Yaş Armağanı*, (der. Irvin Cemil Shick), Sabancı Üniversitesi Yayını, İstanbul 2000, s. 257.
[32] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522- 1604*, s. 81.

Araştırmamız esnasında rûmi terimi gibi sorun yaşadığımız diğer bir kavram da palmet motifidir. Birçok kaynakta "hurma yaprağı"[33] anlamına gelen bu terim kullanılsa da tamamen yanlış bir isimlendirme olduğunu düşünmekteyiz. Motif iki rûminin sırt sırta gelmesinden oluşmaktadır ve bazı araştırmacılar palmeti rumîli kompozisyonlarda yer alan ve kompozisyonun başlangıcını oluşturan tepelik motifi[34] olarak kabul etmişlerdir. Çalışmamızda bizde palmet yerine tepelik terimini kullanmayı daha uygun gördük.

Dilimize Fransızca "rosace" geçen rozet terimi oyarak veya kabartılarak yapılmış yuvarlak güle benzer bir tezyinattır[35]. Çalışmamızda biz bu terim yerine gülbezek tabirini kullanmanın daha doğru olduğunu düşünerek tercihimizi bu yönde kullandık.

Mimari tezyinatın bulunduğu ahşap pencere kapaklarını anlatırken tezyinatın bulunduğu bölümleri kartuş veya pano diye nitelendirmek yerine başlık, göbek ve etek terimlerini kullanmayı tercih ettik.

Çalışmamız sırasında kulandığımız terimleri tercih ederken mümkün olduğu kadar sonradan dilimize girmiş yabancı kaynaklı olan terimleri almamaya gayret ettik. Istılahlar ile ilgili yapılmış olan çalışmalardan ve sözlüklerden yararlanarak aslına en uygun olan terimleri kullanmaya özen gösterdik. Araştırmamız ile ilgili olan terimleri sözlük kısmında açıklayarak konunun daha iyi anlaşılmasına yardımcı olmaya çalıştık.

[33] Celal Esad Arseven, *Sanat Kâmusu*, Matbaa-ı Amire, İstanbul 1926, s 209.
[34] Birol, Derman, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, s. 183, Cahide Keskiner, *Türk Motifleri*, s. 6.
[35] Arseven, *Sanat Kâmusu*, s. 239.

II. BEYLİKLER DEVRİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ

A. SOSYO-POLİTİK VE KÜLTÜREL ORTAM

1. Siyasi Durum

Selçuklular'ın Anadolu'yu fethetmeleriyle birlikte, Moğol baskısından kaçan Türkmen grupları yoğun kitleler halinde Anadolu'ya akın etmişler ve özellikle Batı Anadolu'da Bizans sınırlarındaki uç bölgelere yerleştirilmişlerdir. Selçuklu hakimiyetindeki bu Türkmen grupları zamanla bulundukları bölgelerde siyasi oluşumlar meydana getirmişlerdir. Bu siyasi oluşumların başında birer boy ailesine mensup olan beyler bulunmaktadır. Türkmen topluluklarının siyasi birlikler kurma yolundaki yetenekleri kısa sürede "tavaif-i mülük" denilen beyliklerin kurulmasında etkili olmuştur[36].

1243 yılında Selçuklu sultanı II. Gıyâseddin Keyhüsrev Kösedağ Savaşı'nda Moğollar'a yenilmiş ve Anadolu Selçukluları'nın hızlı bir çöküş dönemi başlamıştır. Anadolu Selçukluları savaşın ardından İlhanlılar'a bağlanmışlar ve Anadolu'nun hakimiyeti Moğollar'a geçmiştir. Anadolu'daki bu karışık durumdan faydalanan Anadolu Beylikleri birer birer bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir.

[36] Feridun Emecen, *İlk Osmanlılar ve Batı Anadolu Beylikler Dünyası,* Kitabevi , İstanbul 2003, s. 177.

Devlet yönetimi anlayışında Selçuklu geleneğini aynen devam ettiren Anadolu Beylikleri'nde ülke toprakları hanedanın ortak malı olarak kabul edilmiştir. Kendilerine "Ulu Bey", "Emir- i Âzam" veya "Sultan-ı Âzam" da denilen aşiret beyleri, beyliğin merkezinde oturmuşlar ve ülkenin idaresini hanedan üyeleri arasında bölüştürmüşlerdir.

2. Kültür ve Sanat Ortamı

Anadolu Beylikleri'nde, aralarında meydana gelen mücadelere rağmen, XIV. ve XV. yüzyıllarda ilim ve fikir hayatı ile iktisadi gelişme parlak bir şekilde devam etmiş, belli başlı Anadolu şehirleri birer ilim merkezi haline gelmiştir. Çeşitli ilim adamlarını bir araya toplayan Anadolu beyleri, onların talebe yetiştirmeleri için medrese, kütüphane, imaret ve misafirhane kurmaya büyük önem vermişlerdir[37]. Çoğu Türkçe'den başka lisan bilmeyen beyler, Arapça ve Farsça'ya itibar etmemiş, bu dönemde birçok bilimsel ve edebi eser Türkçe'ye tercüme ettirilmiştir. Bu şekilde hem kendilerinin hem de halkın eserlerden faydalanmasını sağlamışlar, Türkçenin edebi dil ve bilim dili olmasında da önemli adımlar atmışlardır. İlginç bir şekilde XIV. yüzyıldan sonra kaleme alınan tıp eserleri tercihen Türkçedir[38].

Anadolu Selçukluları ile Osmanlı arasındaki kısa sayılabilecek beylikler döneminde sanat kesintiye uğramamış, temel üslup özellikleri bakımından farklı gelişmeler gösteren, anlaşılması güç bir dönem olarak kabul edilmektedir. Bazı araştırmacıların sanat bakımndan kişiliksiz ve üslupsuz olarak nitelendirdikleri bu dönem, yeni arayışların olduğu, Selçuklu sanatından Osmanlı sanatına geçişi sağlayan bir özellik göstermektedir[39].

Bu dönemde Kayseri, Sivas, Erzurum gibi Selçuklu merkezleri önem kaybederken, Birgi, Bilecik, Söğüt, Kütahya, Muğla, Milas gibi şehirler canlanmıştır[40].

---

[37] Hakkı Dursun Yıldız, "Anadolu Beylikleri, Teşkilat ve Kültür", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 1991, c. III, s. 140.
[38] Esin Kahya, "Anadolu Selçukluları ve Beylikler Döneminde Bilim", *Anadolu Selçukluları ve Beylikleri Dönemi Uygarlığı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler Genel Müdürlüğü 2006, c.I, s. 401.
[39] Selçuk Mülayim, "Anadolu Beylikleri, Sanat", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 1991, c. III, s. 143.
[40] Selçuk Mülayim, "İslam Sanatı", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi İstanbul 2010, s. 43.

Mimaride devrin her türlü siyasi karmaşasına rağmen bir duraklama olmamış, beyler Selçuklu sultanlarını taklit ederek, ülkelerini imara çalışmışlar ve yeniden birçok camiler, medreseler, hastaneler, hanlar gibi çok sayıda bina yapmak yoluyla birbirleriyle rekabete girişmişlerdir[41]. Bu mimari rekabet ortamında beyliklerin hakim oldukları bölgeleri göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Örneğin Karamanoğulları bölgesinin mimarisi Selçuklu döneminden farklı değildir. Esas yenilik arayışı ve denemeler Batı Anadolu'da gerçekleştirilmiştir. Selçuklu'nun daha sınırlı, Türkmenlerin daha ağır bastığı bu kültür ortamı, yenilikler yapmayı kolaylaştırmıştır[42]. Bu denemelerin başında, mekan anlayışının gelişmeye başlaması, yani merkezi planı gerçekleştirmeye çalışma, açık ve kapalı kısımların denkleşmesi, iç ve dış mekanın ahenkleşmesi, avlunun revaklı olarak cami gövdesine katılması, taçkapıların sadeleşmesi, mermer kaplamaların kullanılması gibi özellikler gelmektedir[43]. Mimariye bağlı olarak bu dönemde oymacılık, alçı tezyinatı ve nakış sanatlarında da oldukça güzel eserler verilmiş ve bunların bir kısmı günümüze kadar gelmiştir.

B. AYDINOĞULLARI'NIN TARİHÇESİ

Aydınoğulları Batı Anadolu'da İzmir ve Aydın civarına hakim olan beyliktir. Beyliğin isminin nereden geldiği hakkında farklı görüşler mevcuttur. Mükrimin Halil Yinanç, Anadolu'da Aydın isminde aşiretlerin bulunduğuna dayanarak Aydın sözünün aşiret isminden geldiğini savunmuştur[44]. Diğer görüşe göre de beyliğin hanedanının başlangıcı Aydın Bey'e dayandırılmaktadır. Haneden üyelerinin yaptırdığı birçok eserin kitabesinde şecerenin başlangıcı hep Aydın Bey'e götürülmesine rağmen Aydın Bey adına bağlı bir zaviye ve türbeye ait vakıf kayıtlarına rastlanmamaktadır[45].

---

[41] Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, Milli Eğitim Bakanlığı Ankara 1971, s. 121.
[42] Doğan Kuban, "Mimari Tasarım", *Anadolu Selçukluları ve Beylikleri Dönemi Uygarlığı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler Genel Müdürlüğü, Ankara 2006, c. II, s. 106.
[43] Suut Kemal Yetkin, "Beylikler Devri Sanatından Klasik Türk Sanatına", *V. Türk Tarih Kongresi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1956, s. 257.
[44] Mükrimin H. Yinanç, *Düsturname-i Enveri:Medhal*, Aydın ismindeki aşiret ve cemaatların – göçebe hayatı geçiren birçok akvamda olduğu gibi bu aile etrafında toplanarak bu ismi almış ve bu asabiyyet etrafında toplanmış ve yeniden teşekkül eylemiş bulunduklarını ve bilahara Anadolu'nun muhtelif taraflarına dağılmış olduklarını kabul etmemiz lazım gelecektir.
[45] Akın, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma*, s. 11.

Aydınoğulları'nın kurucusu, Germiyanoğulları'na bağlı subaşılarından biri olan Mübarizeddin Mehmet Bey'dir[46]. Mehmet Bey, ilk önce Menteşe Beyi'nin damadı Sasa Bey ile birlikte Birgi'yi fethetmiş, ardından Ayalasuğ civarını ele geçirmiştir. Daha sonra bilinmeyen bir sebeple Sasa Bey ile arası açılan Mehmet Bey, Sasa Bey'i yenilgiye uğratarak Aydın Eli'ne tamamen hakim olmuştur[47].

Mübarizeddin Mehmet Bey, diğer Türk Devletlerinde de var olan geleneği devam ettirerek, beylik topraklarını beş oğlu arasında paylaştırmıştır. Buna göre Mehmet Bey'in büyük oğlu Hızır Bey'e Ayalasuğ'u ve Sultanhisarı'nı, Umur Bey'e İzmir'i, İbrahim Bahadır Bey'e Bodemya'yı, Süleyman Bey'e Tire'yi vererek kendisi de en küçük oğlu İsa Bey'i yanına alarak Birgi'ye yerleşmiştir[48]. İzmir Beyi olan Umur Bey donanmasıyla korsanlık yapmak suretiyle şöhret kazanmış, büyük kardeşi Hızır Bey de Ayalasuğ'daki donanmasıyla bazen Umur Bey'in seferlerine katılmıştır. Gazi Umur'un Sakız, Bozcaada, Eğriboz, Mora ile Rumeli sahillerine yaptığı akınlar o dönemlerde etrafa dehşet vermiştir[49]. Aydınoğlu Mehmet Bey döneminde, Gazi Umur Bey son olarak Kuluri ve Mora'ya sefer düzenlemiş, bu seferlerden pek çok esir ve ganimetle dönmüştür. Babasının daveti üzerine Birgi'ye gitmiş ve tertip ettikleri bir avda Mehmet Bey suya düşüp hastalanmış ve ardından ölmüştür. Mehmet Bey'in kabri Birgi'de inşa ettirdiği camiin yanında bulunan türbesindedir. Mehmet Bey'in ölümünden sonra kardeşlerinin isteğiyle Gazi Umur, beyliğin başına geçmiştir[50]. İbni Battûta, seyahatnamesinde Mehmet Bey'i Birgi'deki sarayında ziyaret edişinden bahsetmiş ve Mehmet Bey'i cömertliği, erdemi ve asaleti ile diğer devlet adamlarından daha ön planda tutmuştur[51].

Aydınoğulları'ndaki taht değişikliğini fırsat bilen Kıbrıs ve Rodos Şövalyeleri ile Venedikliler, aralarında bir ittifak oluşturarak, donanmalarını birleştirmişlerdir. Amaçları İzmir'i ele geçirmektir. Umur Bey tahta çıktıktan üç gün sonra Haçlı saldırısı ile karşılaşmış, müttefik kuvvetlerini geri püskürtüp, Haçlıların İzmir'ele geçirme

[46] Ahmet Eflaki, *Ariflerin Menkıbeleri*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s.688.
[47] Yinanç, *Düsturname-i Enver*, s. 17.
[48] Akın, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma.*, s. 31.
[49] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1982, c. I, s.66.
[50] Akın, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma.*, s. 37.
[51] İbn Battûta, *İbn Battûta Seyahatnamesi*, çev. A. Sait Aykut, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005, s. 288.

teşebbüslerini başarıyla önlemiştir[52]. Bu olaydan sonra da Alaşehir 1335 yılnda fethedilmiştir[53].

Umur Bey döneminde Anadolu'daki beylikler halen İlhanlılar'a vergi veriyordu fakat Moğollar arasında ortaya çıkan karışıklıklar beylikler için bir fırsat olmuş ve bağımsızlıklarına kavuşmuşlardır. Aydınoğulları da diğer beylikler gibi bu dönemde tam bağımsız hale gelmiştir[54].

Bu dönemde Bizans imparatoru III. Andronikos, isyan ederek Midilli'yi ele geçiren Foça Valisi Dominique'e karşı Saruhan ve Aydınoğulları'ndan yardım istemiş ve yapılan yardım sonucunda Midilli ve Foça'yı geri alabilmiştir (1336). Bizans ile bu olayda kurulan dostluk devam ettirilmiş, Bizans Arnavut isyanını Umur Bey'in gönderdiği yardım sayesinde bastırabilmiştir[55]. Umur Bey bu olaydan sonra Yunanistan ve Eflak seferlerine çıkmış, 300 gemi ile İstanbul önünden Karadeniz'e geçerek Kili'ye çıkmış ve Eflak'ı yağmalamıştır[56]. İmparator III. Andronikos ölünce yerine on yaşındaki oğlu Yuannis (Jan) imparator oldu. İmparator'un yaşı küçük olduğu için baş komutan Kantakuzen vasi olarak başa geçti fakat kendisine karşı bir muhalefet oluştu. Bunun üzerine Kantakuzen Dimetoka'ya geçip burada imparatorluğunu ilan etti ve kendine karşı oluşan muhalefete karşı daha önce aralarında dostluk ilişkileri kurulan Umur bey'den yardım istedi. İmparatorun yardım isteğine olumlu cevap veren Umur Bey 1342'de donanması ile Meriç Nehri ağzına geldi. Fakat kış mevsimi geldiği için İzmir'e geri döndü. Bu sırada karşı taraf Umur Bey'i yanlarına çekmek için çok cazip tekliflerde bulunmuşlarsa da Umur Bey bu teklifi kabul etmedi[57].

Umur Bey'in gerek fetihleri gerekse Bizans'a yardımları Aydınoğulları'nı Adalar denizinde yegane bir güce ulaştırmıştı. Bu durum Kıbrıs ve Rodos Şövalyeleri'ni, Venedik ve Cenevizlileri endişeye düşürmüştü. Bu devletler Papa'ya

---

[52] Salim Koca, "Aydınoğulları Beyliği", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Önemi Uygarlığı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler Genel Müdürlüğü, Ankara 2006, c.I, s.142.
[53] Yinanç, *Düsturname-i Enveri* , s. 38.
[54] Akın, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma,* s.42.
[55] Erdoğan Merçil, "Aydınoğulları", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul 1991, c. IV, s. 240.
[56] Akın, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma,*, s. 44.
[57] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Anadolu Beylkleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1984, s. 107.

başvurarak Aydınoğulları üzerine bir Haçlı seferi düzenlenmesini istemişlerdi[58]. Papa VI. Clement'in çağrısıyla Kıbrıs, Venedik, Cenova ve Rodos kuvvetlerinden bir Haçlı ordusu oluşturulmuş ve bu birlik Umur Bey'in Rumeli seferinden döndüğü sırada İzmir'e doğru yürümüşlerdir. Umur Bey ilk Haçlı kuvvetlerini yenilgiye uğratsa da, ikinci taarruza dayanamayarak çekilmiş ve düşman tarafından Türk donanması yakılmıştır. Haçlı kuvvetleri İzmir sahil şeridini almışlar fakat daha ileri gidememişlerdir. Geri çekilen Umur Bey sahil İzmir'ini almaktan ümidini kesince Haçlılar ile bir mütareke yapmıştır[59]. Umur Bey donanmasını kaybedince müttefiki Kantakuzen'le birleşmek için ve artık donanması kalmadığından dolayı karadan ilerlemek maksadıyla komşusu Saruhanoğulları'ndan izin aldıktan sonra Saruhanoğlu Süleyman Bey ile birlikte 1345 yılında Çanakkale Boğazı'ndan geçerek Rumeli'ye ulaşmıştır. Ancak bu sefer esnasında Süleyman Bey ölünce Umur Bey geri dönmek zorunda kalmıştır. Bu sırada Papa VI. Clement yeniden bir Haçlı ittifakı oluşmasını sağlamıştı. Viennois dükü Torfil kumandasındaki Haçlı kuvvetlerinin İzmir'e taarruzları sonuçsuz kalmış ve Aydınoğulları Ege Denizi'nde yeniden faaliyete başlamışlardır. Bunun üzerine Rodos şövalyeleri İzmir ticaretinin aksamaması için Aydınoğulları ile bir anlaşma imzalamışlardır. Ancak Papa bu anlaşmayı kabul etmemiş, Umur bey bunun üzerine İzmir'e hücum etmiştir. Umur bey ön saflarda savaşırken şehit edilmiştir (1348)[60]. Aydınoğulları'na her yönden en parlak devrini yaşatan Umur bey, Birgi'de babası Mehmet Bey'in yanına defnedilmiştir.

Umur Bey'in ölümünden sonra yerine Ayalasuğ emiri olan kardeşi Hızır Bey geçmiştir. Hızır Bey kardeşi gibi Hristiyanlar'a karşı direnç gösterememiş ve onlar ile yirmi yedi maddelik ağır bir antlaşma imzalamıştır. Bu antlaşmaya göre, beyliğin elinde bulunan bütün iskelelerden alınan gümrük vergilerinin yarısının Latinler'e verilecek, bütün deniz kuvvetlerinin bir ay içinde silah ve teçhizatı alınacak ve karaya çekilecek, Hristiyan gemileri Aydınoğulları'nın iskelelerine serbestçe girip, ticaret yapabilecek, müttefiklerin düşmanlarıyla hiçbir anlaşma yapılmayacak, Latinler kaza haklarını korumaya yönelik Aydınoğulları'nda konsoloslar bulundurabileceklerdi. Bu imtiyazlar Aydınoğulları'na ekonomik olarak önemli bir darbe vurmuş, Umur Bey döneminde

[58] Yinanç, *Düsturname-i Enveri,* s. 41.
[59] Uzunçarşılı, *Anadolu Beylkleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri,* s. 108.
[60] Akın, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma,,* s. 49.

sağlanan gelişmeleri geriye götürmüştür[61]. Hızır Bey dönemi, Umur Bey dönemine göre oldukça durgun geçmiştir. Bu dönem hakkında fazla malumat yoktur. Hatta hangi tarihte vefat ettiği ve nereye defnedildiği bilinmemektedir[62].

Hızır Bey'in ölümünden sonra yerine en küçük kardeşi olan İsa Bey geçmiştir (1360)[63]. İsa Bey zamanında Osmanlı hükümdarı I. Murat ile dostluk ilişkileri kurulmuştur. Osmanlı'nın Rumeli'de tutunabilmek için Anadolu Beylikleri ile iyi ilişkiler kurduğu ve Kosova savaşı'nda (1389), Osmanlı ordusu ile birlikte Saruhan, Aydın, Menteşe, Germiyan ve Hamitoğulları kuvvetlerinin de bulunduğu bilinmektedir[64]. I. Murat'ın Kosova Savaşı'nda savaş meydanında şehit edilmesinden sonra yerine geçen oğlu Yıldırım Bayezid dönemine Anadolu Beylikleri ile Osmanlılar arasındaki dostluk ilişkileri Karamanoğulları'nın kışkırtmasıyla bozulmuş ve Osmanlıya karşı oluşan bu muhalefeti engellemek amacıyla Yıldırım Bayezid beylikler üzerine sefere çıkmıştır. Saruhanoğulları'na son verdikten sonra Aydınoğulları üzerine yürüyen Yıldırım Bayezid, İsa Bey'in kendisine bağlılık bildirmesi üzerine Tire dışında beylik topraklarını Osmanlı Devleti'ne katmıştır. İsa Bey, beyliğini kurtardıktan sonra merkezi Selçuk'tan Tire'ye taşımış, ölene kadar burada her türlü siyasi ve askeri faaliyetten uzak durmayı tercih etmiş, ilmi ve kültürel faaliyetleri desteklemiştir. İsa Bey'in ölüm tarihi kesin olarak bilinmemektedir[65]. Kabri, babası Mehmet Bey'in türbesindedir.

İsa Bey'in ölümünden sonra beyliğin başına Musa Bey geçmişti. Bu dönemde Yıldırım Bayezid, Timur ile olan mücadelesini Ankara Savaşı (1402) ile kaybetmiş bunun sonucunda Osmanlı Devleti fetret devrine girmiş ve Timur Anadolu'daki beylere eski topraklarını iade etmişti . Musa Bey'e de beyliğin toprakları Timur tarafından verilmiş ve Aydınoğulları yeniden bağımsız hale gelmiştir. Tahtta kısa süre kalan Musa Bey' in yerine ilk önce II. Umur Bey (1403) ardından da Cüneyd Bey geçmiştir. Cüneyd bey mücadeleyle geçtiği beyliğin başındaki durumunu sağlamlaştırmak için Osmanlı şehzadeleri arasındaki taht kavgalarını kullanmış ve kardeşlerin mücadelelerinde zaman zaman taraf olmuştur. Bu doğultuda ilk önce Yıldırım

[61] Akın, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma,* s. 53.
[62] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Kitabeler,* Milli Matbaa , İstanbul 1929, s. 132.
[63] Himmet Akın, 1360 yılındaki bir habere dayanarak Hızır Bey'in bu tarihte öldüğünü ve yerine kardeşi İsa Bey'in geçtiğini kabul etmektedir.
[64] Akın, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma,* s. 58.
[65] Koca, "Aydınoğulları Beyliği", s. 141-147.

Bayezid'in oğullarından Çelebi Mehmet'in yanında yer alırken daha sonra kardeşi Süleyman Çelebi'ye tâbi olmuş, o da Cüneyd Beyi Rumeli'ye götürüp onu Ohri sancak beyliğine getirmiştir[66]. Musa Çelebi'nin Rumeli'ye hakim olduğu dönemde onun tarafını tutmuş bir süre sonra Çelebi Mehmet'in yanında yer almıştır. Fakat Çelebi Mehmet Cüneyd Bey'e güvenmeyerek Aydınoğulları üzerine yürümüş ve beyliğin topraklarını Cüneyd Bey'in elinden almıştır. Cüneyd Bey Eflak'ta ortaya çıkan "Düzmece Mustafa" olarak bilinen şehzade Mustafa ile işbirliği yapıp ona vezir olmuştur. II. Murat başa geçtikten sonra Cüneyd Bey'i, şehzade Mustafa ile yaptığı ittifaktan koparmak için kendisini yeniden beyliğinin başına geçirmiştir (1422). Fakat burada boş durmayan Cüneyd Bey, etrafında müttefikler toplamaya başlamıştı. Bunun üzerine Anadolu'ya sefere çıkan II. Murat, Cüneyd Bey'i kovmuş ve en sonunda II. Murat tarafından tayin edilen Anadolu Beylerbeyi Hamza Bey, Cüneyd Bey'in oğlu Kurt Hasan'ı yenip esir almış, kurtuluş çaresi kalmayan Cüneyd Bey teslim olmuştur. Cüneyd Bey ve ailesi idam edilmiş ve böylece Aydınoğulları beyliği kesin olarak Osmanlı idaresine katılarak, "Aydın Sancağı" veya "Liva-i Aydın" adıyla Anadolu Beylerbeyliği'ne bağlı vilayetlerden biri haline gelmiştir.(1425-1426)[67].

C. AYDINOĞULLARI'NDA EKONOMİK VE KÜLTÜREL HAYAT

1. Dini Unsurlar

Anadolu'nun fethi tamamlanıp, siyasi ve sosyal ortam iyice kuvvetlendikten sonra, XIII. yüzyılın başlarından itibaren çeşitli tasavvuf akımlarna, muhtelif tarikatlara mensup şeyh ve dervişlerin Anadolu'ya geldikleri bilinmektedir. Değişik çehre ve görüntüye sahip, değişik dilleri konuşup, değişik kıyafetler giyen bu mutasavvıflar, sufiler, şeyhler ve dervişler, sözü edilen göç dalgalarıyla gelip, şehirlere ve kırsal kesimlere yerleşmişlerdir[68]. Şehirlere yerleşen dervişler sünni tarikatlara mensup olmakla birlikte Türkmen aşiretleri üzerinde kuvvetli bir etki oluşturamamışlardır. Köylerde yaşayan Türkmen grupları üzerinde mücahid- derviş kimliğine sahip Horasan

[66] Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi* , I, s. 71.
[67] Akın, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma,*, s. 83.
[68] Ahmet Yaşar Ocak,"Türkiye Selçukluları ve İslam", *Anadolu Selçuuluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı,* Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler Genel Müdürlüğü, Ankara 2006 c. I, s. 443-458.

Erenleri olarak bilinen ve kendilerine "abdal", "baba", "dede" gibi isimler verilen heterodoks anlayışa sahip dervişlerin etkisi büyük olmuştur[69]. Şehirlerde yaşayan halk arasında yaygın olan ortodoks müslümanlık anlayışından farklı olarak eski Türklerin Şamanist geleneklerini de içinde barındıran bir anlayışa sahip olan dervişler yaptıları propagandalarla, köylüler ve göçebe Türkmen gruplarının manevi hakimi olmuşlardır[70].

Aydınoğulları'nın dini yaşamında bu dervişlerin etkisi olup olmadığına bakıldığında, beyliğin hakim olduğu bölge içerisinde çok sayıda baba ve dede ismine sahip türbe ve zaviye olduğu görülmektedir[71]. Diğer dikat çekici bir nokta ise Aydınoğlu Hızır Bey'in Latinler ile yaptığı ittifak antlaşmasında (1348) yer alan yemindir[72]. Bu yemine bakılarak Aydınoğulları'nın şii olduğu sonucuna varılabilir. Yine Düsturname'de Aydınoğulları'nın sancağını yeşil olarak geçmesinden dolayı beyliğin şii anlayışına sahip olduğunu kabul eden görüşler mevcuttur[73].

Anadolu'da mevcut olan bu tarikatların yanında XIII. yüzyılın sonlarından itibaren zamanla yeni tarikatlar da oluşmuştur. Bunların arasında Mevleviyye veya o zamanki adıyla Celaliyye, en fazla dikkati çekenlerdir[74]. Aydınoğulları'nın özellikle de Mehmet ve Umur Bey'in Mevleviler ile ilişkileri oldukça yakındır. Mevlevi reisi Veled'in Mehmet Bey'e, Sultanü'l-guzat adını verdiği, Moğol ve Türk emirleri arasında en çok onu övdüğü bilinmektedir[75].

Aydınoğullar'nın Anadolu'daki tarikatlar ile olan bağlantılarına bakılınca, hükümdarların tercihlerine göre ilişkilerin şekillendiği ve beyliğin sadece bir tarikatın görüşünün etkisinde kalmadığı sonucuna varılabilir.

---

[69] Fuad Köprülü, *Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu,* Türk Tarih Kurumu, Ankara 1994, s. 78-79, 101.
[70] Köprülü, *Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu,* s.98.
[71] Selda Kalfazade Ertuğrul, *Anadolu'da Aydınoğulları dönemi mimarisi*, s. 25, Akın, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma*, adlı eserinde bu türbe ve zaviyeleri listelemiştir, s, 216-220.
[72] Yinanç, *Düsturname-i Enveri*, s. 80, not. 1, Hızır bey antlaşmada Allah, Kur'an, Hz. Muhammed, Ali, Hasan ve Hüseyin, Zeynelabidin ve Cafer ve diğer imamlar adına yemin etmiştir.
[73] Yinanç, Düsturname Medhali'nde Hızır Bey'in ettiği yemini ve sancağın yeşil olması bilgilerinden yola çıkarak Aydınoğulları'nın şii inancına sahip olduklarını ileri sürmüştür. (s. 35-36), Fakat Himmet Akın, Aydınoğulları Tarihi Hakkında bir Araştırma adlı eserinde, Aydınoğlu Umur Bey'in mevlevi şeyhleriyle olan ilşkilerini öne sürerek bu bilgiye tereddütle bakılması gerektiğini savunmuş ve İspanyolca bir makaleden yola çıkarak Aydınoğulları'nın sancağının yeşil değil, kırmızı zemin üzerinde yer alan siyah bir tekerlekten oluştuğunu ileri sürmüştür. (s. 53-54; not. 291).
[74] Ocak, "Türkiye Selçukluları ve İslam", s. 443-448.
[75] Eflaki, *Arfilerin Menkıbeleri*, s. 689.

2. Ekonomik ve Ticari Faaliyetler

Aydınoğulları, Moğol istilasından sonra XIV. yüzyılda Batı Anadolu'da kurulan beylikler arasında ekonomik olarak önemli bir güce sahip olanlarından biriydi. Hakim oldukları bölgenin ticari bir potansiyele sahip olması ve beyliği yönetenlerin bu avantajlı durumu iyi değerlendirmeleri, Aydınoğulları'nın bu güce ulaşmalarındaki önemli bir etken olmuştur. Özellikle Tire ve Ayalasuğ'un 1308'den sonra fethi ve ardından İzmir'in zaptıyla Aydınoğuları bölgede etkin bir ekonomik güç haline gelmiştir. İzmir ve Ayalasuğ'da batılı tüccarların depoları bulunuyordu. Menderes nehri vasıtasıyla Anadolu'nun çeşitli bölgelerinden gelen ürünler, bu depolarda toplanıp buradan gemiler vasıtasıyla Batı ve İslam ülkelerine ihraç ediliyordu. İhraç edilen ürünler arasında ipek, ipekli kumaşlar, buğday, safran, susam, bal, bal mumu, meşe mazısı, Şam üzümleri, Kütahya şapı, kırmızı maroken ve halı ilk sıralarda yer alıyordu. Bu ürünlere karşılık aynı ülkelerden kumaş, sabun, kalay ve kurşun gibi ürünler ithal ediliyordu[76]. Zaman zaman Anadolu'nun batı sahillerine hakim olan Menteşe, Saruhan, Karesi beylikleri gibi Aydınoğulları da komşu adalara saldırdıkları dönemlerde köle ticareti de yapıyorlardı[77].

Aydınoğulları'nın ilk dönemlerinde batı ile dış ticareti geliştirmek maksadıyla, basılan sikkelerde hükümdar adı yer almamış, Gigliati adı verilen Latin sikkeleri tarzında sikkeler basılmıştır. Bunların bazılarında çift başlı kartal figürü içerenler de vardır. Sikkeler Ayalasuğ, Ladik ve Tire darphanelerinde basılmaktaydı[78].

Umur Bey zamanında hem askeri, hem ekonomik alanda en güçlü dönemine ulaşan Aydınoğulları, İzmir'in sahil kesiminin elden çıkması ve Umur Bey'in kardeşi Hızır Bey'in Latinler ile imzaladığı ağır şartlar içeren antlaşmayla büyük darbe almış eski gücünü ve gelirlerini önemli ölçüde kaybetmiştir.

---

[76] Koca, "Aydınoğulları Beyliği", s. 146.
[77] M. Sait Polat, "Selçuklular ve Beylikler Dönemi Türkiyesi'nde Ticaret", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler Genel Müdürlüğü, Ankara 2006, s. 369-377.
[78] Adil Özme, "Sikke ve Mühür Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler Genel Müdürlüğü, Ankara 2006, c. II, s. 565-573.

3. Kültürel Ortam

Aydınoğulları'nda bilim ve edebiyata önem verilmiş, bu sayede canlı bir kültür ortamı oluşmuştur. İlk olarak Mehmet Bey'in kendi adına yaptırdığı cami ve medresesindeki müderrislere devredilen kitaplara ait kayıtların ve Aydınoğlu Mehmet Bey adına yazılan eserlerin varlığı bu dönemde ilim faaliyetlerinin başladığını göstermektedir. Aydınoğlu Mehmet Bey'in bizzat ilimle uğraştığı ve kendisine ünlü kadı İbn-i Melek'in muallim olduğu kaydedilmektedir[79].

İbn-i Battûta, seyahatnamesinde Mehmet Bey döneminde Birgi Sarayı'nda müderris efendinin baş köşede oturduğundan ve sarayda bulunan Yahudi bir tabibin sarayda gördüğü saygıdan bahsederek Aydınoğulları'nın ilime verdikleri öneme dikkat çekmektedir[80]. İsa Bey zamanında, Mısır'da tahsil gören devrin meşhur tabibi Hacı Paşa'nın telif ettiği "Şifaü'l-Eskam ve Devaü'l- Âlâm" adlı eseri bu dönemde bilime verilen önemi göstermektedir[81]. Sahaifü'l- Ahbar'da İsa Bey'in ilimle ilgilenen ve birçok alimi toplayıp desteklediği ifade edilmektedir[82].

Edebi faaliyetlerde Aydınoğulları'da dönemin diğer Türk beylikleri gibi Türkçe'yi ön plana çıkartmış, bu dönemde eserler Türkçe kaleme alınmış ve çok sayıda Arapça ve Farsça eser Türkçe'ye tercüme ettirilmiştir. Devrin alimlerinden Sa'lebî, "Âraisü'l Meclis" adlı peygamberler tarihini, adı bilinmeyen bir yazar da "Tezkiretü'l Evliya" adlı eseri Farsça'dan Türkçe'ye Tercüme etmiş ve her iki eser de Aydınoğlu Mehmet Bey'e ithaf edilmiştir. Tercüme faaliyetleri daha sonraki dönemlerde de devam etmiş, Umur Bey zamanında Kul Mesut tarafından "Kelile ve Dimne" Farsça'dan Türkçe'ye, "Süheylü Nev-bahâr" ve İbn-i Baytar'ın "Camiü Müfredatü'l- Edviye ve'l-Ağdiye" adlı eseri de Türkçe'ye çevrilmiştir. Ünlü bir halk hikayesi olan "Hüsrevü Şirin" İsa Bey döneminde Farsça'dan Türkçe'ye tercüme edilerek İsa Bey'e ithaf edilmiştir[83].

---

[79] Akın, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma,* s. 38.
[80] ibn Battuta, *Seyahatname,* s. 291.
[81] Süheyl Ünver, "İlimler Tarihimizde Aydınoğlu İsa Beyle Şahsına Ait Mecmuanın Ehemmiyeti Hakkında", *Belleten,* Türk Tarih Kurumu, Ankara 1960, c. XXIV, s. 448.
[82] Akın, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma,* s. 62.
[83] Koca, "Aydınoğulları Beyliği", s. 147.

III. BİRGİ ULU CAMİİ

Birgi Ulu Camii, kentin kuzeydoğusunda bulunan bir meydanda yer almaktadır. (Şek. 1) Birgi bugün İzmir'in Ödemiş ilçesine bağlı bir belde belediyesidir. Yöre; Frig, Lidya, Pers, Bergama ve Roma hakimiyetinde kaldıktan sonra, Bizans döneminde Pyrgion veya Pyrgi ismi ile anılmaya başlanmış,[84] XIII. yüzyılda bölgeye hakim olan Menteşe Bey'inin damadı Sasa bey ile mücadeleye girişen Aydınoğlu Mehmet bey 1308 tarihinde burayı fethederek Aydınoğulları Beyliğinin başkenti yapmıştır[85]. Birgi'nin alınmasından sonra Mehmet Bey burada Türk-İslam geleneğine göre bölgede bir ulu cami inşa ettirmiştir. Mehmet Bey'in kendi adına inşa ettirdiği Birgi Ulu Camii'nin inşasının 1312'de tamamlandığı, kuzey ve doğu taç kapılarındaki kitabelerden anlaşılmaktadır[86].

Kuzey-güney doğrultusunda eğimli bir araziye inşa edilen caminin kot seviyesinde farklılık görülmektedir. Bu kot farkından dolayı caminin pencere açıklıkları arasında seviye farkı bulunmaktadır. Caminin yola bakan doğu cephesi yerden belli bir seviyeye kadar moloz taş örgüsünde olup daha üst kısımlar büyük kesme taş kaplamadır. Hakkı Önkal alt kısımlardaki moloz taş duvar örgüsünü, zeminin daha önce yüksek olmasına ve bu kısımların toprak altında kalmasına bağlamaktadır[87]. Rahmi Hüseyin Ünal ise moloz taş duvar örgüsünün alt sıra pencerelerinin belli bir seviyesine

[84] Feridun Emecen. Birgi, *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı, c. VI. İstanbul 1992, s. 190.
[85] Yinanç, *Düsturname-i Enveri*, s.17.
[86] Akın, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma.*, s. 105, Uzunçarşılı, *Anadolu Beylkleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri*, s.110.
[87] Hakkı Önkal, "Birgi Ulu Camii Hakkında Bazı Mülahazalar", *IX. Milletlerarası Türk sanatları Kongresi*, Kültür Bakanlığı, Ankara 1995, c. III, s. 33.

kadar geldiğini belirterek eğer toprak bu seviyeye kadar olsa idi pencerelerin de toprak altında kalacağını belirterek bu görüşe katılamamaktadır[88]. Riefstahl'ın 1929'da Anadolu'nun güneybatısına yaptığı gezinin yayınlanmış fotoğraflarından[89] anlaşıldığı üzere caminin kuzey cephesinin kot seviyesi bugünkü seviyesinden daha yüksektir. Fotoğrafa göre kuzey cephedeki taçkapı yer ile aynı seviyeye sahiptir ve taç kapının her iki tarafında yer alan pencerelerin belli bir seviyede toprak altında kaldığı görülmektedir (Fot. 2). Buna göre aynı dönemde doğu cephesinin de zemin kotunun daha yüksek olma ihtimali bulunmaktadır. Fakat bu zemin kotundaki yüksekliğin daha eski dönemlerde var olmadığı Evliya Çelebi'nin cami ile ilgili verdiği malumatlardan anlaşılmaktadır.[90] Hakkı Önkal kottaki bu yüksekliğin yağmur ve sel sularının zamanla getirmiş olduğu alüvyonlardan oluşabileceğini[91] belirtse de caminin bir tepe üzerine inşa olunması bu ihtimali ortadan kaldırmaktadır. 1946 yılındaki onarıma ait bir fotoğrafta (Fot. 1) zeminin bugünkü seviyeye getirildiği anlaşılmaktadır[92].

Caminin doğu cephesinde ortada bir taç kapı, bunun iki yanında birer alt sıra ve ikişer üst sıra penceresi olmak üzere toplam altı pencere bulunmaktadır (Fot. 13). Taçkapı tamamen mermer malzeme ile inşa edilmiş olup düz mermer silme ile çevrelenmiştir. Giriş açıklığı, düz ayaklar üzerine oturan, geçmeli taşlar ile örülmüş basık kemer ile örtülmüştür (Fot. 26). Kemer açıklığının her iki yanında mermer seki bulunmaktadır. Kapının üstüne 1946 yılındaki onarım sırasında ahşap bir sundurma eklenmiştir[93]. Taçkapının sağında yer alan alt sıra penceresi, sol taraftaki pencereden daha yukarıda yer almaktadır. Pencere, altta söveli dikdörtgen büyük bir pencere ve hemen üstüne oturtulmuş fuslu kemerli küçük bir pencere şeklinde olup tek bir pencere görünüme sahiptir. Soldaki pencere de aynı şekilde bir düzenlemeye sahiptir ve her iki pencerenin söveleri devşirme malzemeden olabilir. Üst sıra pencereleri tavan kısmına oldukça yakın bulunmaktadırlar. Doğu cephesinin güney köşesinde yerden yaklaşık

[88] Ünal, *Birgi*, Kültür Bakanlığı, Ankara 2001, s. 76.
[89] Riefstahl, *Cenubu Garbi Anadolu'da Türk Mimarisi*, Maarif Vekaleti, İstanbul 1941.
[90] Evliya Çelebi, *Seyahatname*, Maarif Vekaleti, İstanbul 1935, c. IX, s. 175,'de "kıble kapusuna altı kademe taş nerdüban ile suud olunur" ifadesiyle, caminin girişinin yerden yüksek olduğunu belirtmektedir.
[91] Önkal, "Birgi Ulu Camii Hakkında Bazı Mülahazalar", s. 32.
[92] Vakıflar genel müdürlüğü Restütisyon Raporu s. 32.
[93] Rahmi Hüseyin Ünal, *Birgi.*, s. 60.

2,45 metre yükseklikte devşirme malzemeden bir aslan heykeli bulunması dikkat çekicidir [94].

Güney cephesi de devşirme mermer bloklar ile kaplanmıştır. Alt sırada iki, üst sırada dört ve en üstte kubbeye açılan bir pencere bulunmaktadır. Alt sıra pencereler, doğu cephesindeki gibi iki katlı olarak düzenlenmiş, üstteki küçük pencereler geçmeli taş örgüye sahip sivri kemerler ile örtülmüştür (Fot. 14) Üst sıra pencereleri dikdörtgen şeklindedir. Pencerelerin dışında bulunan şebekeler sonradan eklenmiştir[95] (Fot. 3).

Caminin minaresi yerleşim bakımından farklı bir özellik göstermekte olup, yapının güney batı ucunda bulunmaktadır. Anadolu'da o döneme kadar olan camilerde minareler genellikle kuzey cephede, çoğunlukla batı yönünde bazılarında da doğu yönünde yer almaktadır. Birgi Ulu Camii ile aynı anda inşa edildiği bilinen Aydınoğlu Mehmed Bey'in türbesi yer darlığından dolayı batı cephesinin kuzeyine çok yakın bir yere yapılmış olmasının, minarenin buraya yapılmasına imkan bırakmadığını düşündürmektedir[96]Kesme taştan kübik bir kürsüye oturtulan minarenin pabuç kısmı yoktur. Silindirik gövdesi sırsız ve firuze renkli sırlı tuğlalar ile iki bölüm halinde süslenmiştir(Fot. 17). Şerefeye geçiş bölümü ve şerefe bugün sıvalı bir haldedir. 1980'li yıllarda minarenin baklava dilimli gövde kısmının bir bölümü bilinçsiz bir şekilde raspa edilmiştir (Fot. 21). Ayrıca minare gövdesinin aydınlatma penceresinin çevresinin sıvası da bilinmeyen bir tarihte sökülmüştür.[97] Minarenin gövdesinde bulunan bilezik kısmının eski bir fotoğrafa göre üzeri sıvalıdır ve panolar şeklinde bir süsleme yer aldığı görülmektedir[98] (Fot. 3). Bugün tamamen sıvalı halde bulunan bilezik kısmında bu panolar bulunmamaktadır. Evliya Çelebi'nin iki şerefeli olarak belittiği minarede günümüzde bir şerefe bulunmaktadır[99]. Rahmi Hüseyin Ünal bugünkü petek kısmının ikinci bir şerefeye imkan vermediğini belirterek ikinci şerefenin varolmadığını ileri

[94] Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Antik Devir Malzemesi", *Anatolia,* XII, Ankara 1968, s. 24'de aslan heykelini antik devre ait olduğunu belirtmiş, Riefstahl, *Cenubu Garbi Anadolu'da Türk Mimarisi,* s. 22'de heykelin Bizans devrinden kalma ihtimalinin kuvvetli olduğunu iddia etmiş, Selda Kalfazade Ertuğrul, *Anadolu'da Aydınoğulları dönemi mimarisi,* s. 43' de ise aslan heykelinin Lidya döneminden kaldığını savunmuştur.
[95] Riefstahl, *Cenubu Garbi Anadolu'da Türk Mimarisi,* resim.34 a'da üst sıra pencerelerinin dışta bulunan şebekeli kısımların bulunmadığı açık bir şekilde görülmektedir.
[96] Ünal, *Birgi,* s.75.
[97] Vakıflar Genel Müdürlüğü Restütisyon Raporu s. 38.
[98] Riefstahl, *Cenubu Garbi Anadolu'da Türk Mimarisi,* resim.34 a.
[99] Evliya Çelebi, *Seyahatname,* s. 175.

sürmüştür[100]. Bileziğin olduğu kısmın minare gövdesini süsleme düzeni olarak iki ayrı parçaya bölmesi, burada daha önce bir şerefe olduğuna bir delilidir. Her ne kadar bileziğin bulunduğu yerin şerefe için alçakta olması, nisbet açısından bir sorun olsa da, şerefenin daha önce burada olmamasının bir gerekçesi olamaz. Minarenin petek kısmı gövdeye göre daha dar olmak ile birlikte gövdeden farklı bir tuğla süsleme düzenine sahiptir. Petek kısmını örten külah bugün kurşun kaplamadır (Fot. 18).

Caminin batı cephesi, tamamen moloz taş duvar örgüsüne sahiptir. Farklı boyutlarda taş ve tuğla kırıklarıyla örülen duvarın yüzeyinde sonraki onarımlara ait harç izleri göze çarpmaktadır (Fot. 15, 16). Alt sırada yer alan iki pencere ve üst sırada bulunan sekiz pencerenin düzeni diğer cephelerdeki gibidir. Alt sıra pencelerinin üstüne oturan küçük üst pencereleri tuğla örgülü yuvarlak kemerler ile örtülmüştür. Caminin bu cephesi zaman içerisinde değişime uğramıştır. Evliya Çelebi caminin iki yan olmak üzere üç kapısı olduğunu söylemiştir[101]. Riefstahl caminin batı tarafında bir pencerenin bozulması ile kapı meydana getirildiğini ifade etmiştir[102]. Fakat Riefstahl'ın çizdiği cami planında hatalar bulunmaktadır. Batı cephesindeki pencerelerin yerleşimleri doğru değildir ve cephenin güneyindeki dolap nişi planda çizilmemiştir. Aziz Ogan'ın 1929'da Birgi ile ilgili hazırladığı raporda caminin iki büyük ve bir küçük kapısı olduğunu yazmış batı cephesindeki pencerelerden birinin kapı olarak kullanıldığını belirtmiştir[103]. Hakkı Önkal'da pencerenin kapıya dönüştürldüğünü ifade etmektedir. Rahmi Hüseyin Ünal çok eski tarihlerde pencerelerden güneyde olanının kapıya dönüştürüldüğünü savunmaktadır[104]. Selda Kalfazade Ertuğrul bölgenin yaşlılarından biri ile yaptığı görüşmede batı cephesindeki güneyde yer alan pencerenin kapı olarak kullanıldığını nakletmekte ve bir süre kapı olarak kullanılan pencerenin daha sonra yine aslına uygun bir şekilde pencereye dönüştürüldüğünü aktarmaktadır[105]. Eski bir fotoğrafta[106] batı cephesinin güneyinde bulunan pencere kapaklarından sağda olanında bir kilit görülmektedir (Fot. 9). Bugün kilidin izi kapakta mevcuttur. Bu, pencerenin kapı gibi kullanıldığını göstermektedir. Fakat batı cephesinde duvar örgüsündeki uyumsuzluğu

[100] Ünal, *Birgi.*, s. 60.
[101] Evliya Çelebi, *Seyahatname*, s. 174.
[102] Riefstahl, *Cenubu Garbi Anadolu'da Türk Mimarisi*, s. 21.
[103] Nezih Başgelen, *Birgi Hakkında Unutulan Bir Rapor*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2010, s. 10-12.
[104] Ünal, *Birgi*, s. 60.
[105] Kalfazade Ertuğrul, *Anadolu'da Aydınoğulları Dönemi Mimarisi*, s. 45.
[106] Riefstahl, *Cenubu Garbi Anadolu'da Türk Mimarisi.*, resim 40.

dikkate alırsak, cephenin güney ucunda kesme taş kaplama örgünün bittiği yer ile pencerenin sağı arasında yer alan izlerden burasının onarım gördüğü anlaşılmaktadır (Fot. 16). Ayrıca caminin içine girildiğinde tam bu onarım gören yerin arkasında yaklaşık aynı genişlikte bir dolap nişi bulunmaktadır(Fot. 46). Selda Kalfazade Ertuğrul bu bölgede minareye geçiş için bir açıklığın olabileceğini ifade etmiştir. Ancak minareye geçiş olması için dışarıdan bir kapı bulunması gerekmektedir. Minare kürsüsüne bakıldığında böyle bir kapının var olabileceğine dair herhangi bir ize rastlanılmadığından Kalfazade'nin bu görüşü doğru değildir. Batı cephesindeki onarım izlerinin dolap nişi ile olan bağlantısına bakılarak bu alanda daha önce mevcut olduğu bahsedilen kapının olma ihtimalini akla getirmektedir.

Caminin ana girişinin yer aldığı kuzey cephesinin duvar örgüsü batı cephesi gibi tamamen moloz taştır (Fot. 12). İki adet olan alt sıra pencereleri diğer cephelerdeki gibi düzenlenmiş olup üste oturtulan küçük pencereler batı cephesindeki gibi tuğla örgülü yuvarlak kemer ile örtülmüştür. Dört tane olan üst sıra pencereleri de yine dikdörtgen şeklinde ve beton şebekelidir. En üstte bulunan orta sahına açılan şebekeli pencere sivri kemer formundadır. Riefstahl'a ait bir fotoğrafta[107] bu cephede sekiz sütundan oluşan yuvarlak kemerli ve üzeri meyilli çatıyla örtülü bir son cemaat yeri görülmektedir (Fot. 2). 1944'de meydana gelen deprem esnasında yıkılan bu bölüm yapının orijinalinde olmadığı için tekrar inşa edilmemiştir[108]. Bugün taç kapının üstünde bulunan ahşap sundurma 1946 yılında yapılan onarımla yapıya eklendiği onarıma ait eski bir fotoğraftan anlaşılmaktadır[109] (Fot. 1). Kuzey cephesinin caminin ana cephesi olmasına rağmen moloz taş duvar örgüsüne sahip olması dikkat çekicidir. Cephenin ortasında yer alan taçkapıya biri zemin seviyesine çok yakın olan toplam altı basamakla çıkılmaktadır. Düzenleme olarak doğu cephesindeki kapıya oldukça benzeyen taçkapı tamamen mermerden yapılmıştır. Giriş açıklığı geçmeli taşlar ile örülmüş sivri kemer ile örtülmüştür. Kapının etrafını düz mermer silmeler çevrelemekte olup bitimlerinde açıklığın iki tarafında mermer sekiler bulunmaktadır (Fot. 25).

Taç kapıdan hareme yedi basamaklı bir merdiven ile inilmektedir. Dörtgen bir plana sahip olan harem mihraba dik beş nefe bölünmüştür(Fot. 43). Bazı sanat

[107] Riefstahl, *Cenubu Garbi Anadolu'da Türk Mimarisi*, resim 33.
[108] Kalfazade Ertuğrul, *Anadolu'da Aydınoğulları Dönemi Mimarisi*, s. 47.
[109] Vakıflar Genel Müdürlüğü Restütisyon Raporu s. 36.

tarihçilerinin bazilikal[110] tipte olarak tanımladığı caminin planı Selçuklu çok ayaklı ulu camileri planının bir devamcısı olup Beylikler devrinin Batı Anadolu'daki en eski örneğidir (Şek. 2)[111]. Orta nef, diğer neflerden daha geniş ve yüksek bırakılmıştır. Sahınları ayıran sivri kemerler, her sırada dört batı tarafında üç olmak üzere devşirme onbeş sütun üzerine oturmaktadır. Riefstahl'a ait planda[112] cami onaltı sütunlu olarak çizilmiştir. Fakat Riefstahl'ın gezisi ile aynı yıl Birgi ile ilgili bir rapor hazırlayan Aziz Ogan batı tarafındaki sütunları üç tane çizerek camiyi onbeş sütunlu olarak tanımlamıştır[113]. Bu bilgi Riefstahlı'ın planı ile çelişmektedir. Evliya Çelebi'de caminin onaltı sütunlu olduğunu belirtmiştir[114]. Buna göre cami batı cephesinin geçirmiş olduğu onarım neticesinde batı tarafında dört olan sütun sayısının üçe inmesi muhtemeldir[115]. Daha önce beyaz yağlıboya ile boyandığı[116] belirtilen sütunlar, bugün temizlenmiş ve doğal mermer görüntüleri ortaya çıkarılmıştır. Sütun başlıklarından doğuya en yakın olanları düz ve süslemesiz olup diğerleri yivli ve oluklu görünümdedirler. Sütunların üzerine oturan sivri kemerler bugün caminin iç duvarları gibi tamamen sıvalı ve beyaz badanalıdır. Kemerler arasında ahşap gergiler kullanılmıştır. Mihrap önü kubbesinin bulunduğu orta nefte mihraba paralel bulunan bir sivri kemer ile mihrap önü kubbesi için mekan oluşturulmuş ve mihrap önü kubbesine geçiş aslangöğüsleri ile sağlanmıştır.

Cami her cephede yer alan çift sıra pencereler ile aydınlatılmaktadır. Batı cephesinde bulunan sekiz tane üst sıra penceresi diğer cephelerden farklı olarak daha fazladır. Bu cephedeki pencere sayısının fazla olması hemen cephenin yanında bulunan Aydınoğlu Mehmet Bey'e ait türbenin bu tarafın yeterince ışık almasını engellemesi olarak açıklanmaktadır[117]. Kubbeye açılan pencere ve diğer pencerelerin bazılarına sonradan revzenler eklenmiştir.

Bugün hareme taçkapıdan girildiğinde kuzey duvarına bitişik doğu-batı doğrultusunda uzanan yerden yaklaşık yarım metre yüksekliğinde ahşap şebekeli maksura ile ayrılmış bir mahfil bulunmaktadır (Fot. 44). Riefstahl caminin kuzeyinde

[110] Gönül Öney, *Beylikler Devri Sanatı XIV.-XV.* Yüzyıl , Türk Tarih Kurumu, Ankara 1989, s. 12.
[111] Kuban, "Mimari Tasarım", s. 107.
[112] Riefstahl, *Cenubu Garbi Anadolu'da Türk Mimarisi*, resim 32.
[113] Başgelen, *Birgi Hakkında Unutulan Bir Rapor*, s. 10.
[114] Evliya Çelebi, *Seyahatname.*, s. 174.
[115] Kalfazade Ertuğrul, *Anadolu'da Aydınoğulları Dönemi Mimarisi*, s. 49.
[116] Ünal, *Birgi*, s. 61, Kalfazade Ertuğrul, *Anadolu'da Aydınoğulları Dönemi Mimarisi*, s. 50.
[117] Önkal, "Birgi Ulu Camii Hakkında Bazı Mülahazalar", s. 33.

kadınlar için iki tane sermahfil olduğundan bahsetmekte[118] olup yine Riefstahl'e ait caminin kuzey batı cephesine ait olduğu anlaşılan bir fotoğrafta[119] merdivenle çıkılan ahşap bir mahfil görülmektedir (Fot. 5). Fotoğraftaki mahfilin 1944 depremi ile yıkıldığı belirtilmekte olup bugünkü mahfilin sonradan yapıya eklendiği anlaşılmaktadır. Riefstahl'ın bahsettiği kuzeydoğu köşesinde olduğu bilinen ikinci mahfil ise bugün bulunmamaktadır (Fot. 45).

İç mekana girildiğinde kuzey duvarı boyunca uzanan ve doğu duvarında kuzey-güney doğrultusunda doğu taç kapısında sonlanan mermer sekiler dikkati çekmektedir (Fot. 45). Kuzey duvarında 92 cm yükseklikte ve 80 cm genişliğinde, doğu duvarında yine aynı ölçülerde olan bu sekilerin varlığı tartışma konusudur. Hakkı Önkal bu sekilerin daha önce burada bulunan bir yapının tabanı olduğunu caminin bu mevcut taban üzerinde inşa edildiğini ileri sürmüştür[120]. Camide çok sayıda devşirme unsurun kullanılmış olması ve sekilerin varlığı Hakkı Önkal'ın bu görüşünü mümkün kılmaktadır.

Haremin batı duvarının güneyinde bir dolap nişi yer almaktadır. Niş ahşap kapaklar ile kapatılmıştır (Fot. 46). Güneybatı ucunda ise minareye girişi sağlayan kapı bulunmaktadır.

Caminin ceviz ağacından kündekâri tekniğiyle imal edilmiş minberi Selçuklu ağaç işçiliğinin bir devamcısı olup zengin süslemelere sahiptir (Fot. 59).

Caminin mihrabı tamamen kesme mozaik çini ile süslenmiştir (Fot. 52). Mihrabın farklı bölümlerinde farklı geometrik kompozisyonlar firuze ve patlıcan moru çini mozaikleri ile uygulanmıştır. Kubbeye geçişi sağlamak için orta nefte mihraba paralel oluşturulan sivri kemerin kuzeye bakan yüzünde de mozaik çini süslemeler mevcuttur (Fot. 58). Caminin kubbesi sıvalı ve üzerinde Osmanlı son döneminde yapıldığı anlaşılan süslemeler bulunmaktadır (Fot. 48). Evliya Çelebi kubbenin çini olduğundan bahsetmektedir[121]. Mihrap ve mihrap sofasında mekanında çini süslemerin

[118] Riefstahl, *Cenubu Garbi Anadolu'da Türk Mimarisi*, s. 23.
[119] Riefstahl, *Cenubu Garbi Anadolu'da Türk Mimarisi*, resim 34.
[120] Önkal, "Birgi Ulu Camii Hakkında Bazı Mülahazalar", s. 32.
[121] Evliya Çelebi, *Seyahatname*, s. 174.

bulunması ve Evliya Çelebi'nin verdiği bilgiye dayanarak kubbenin de çini veya sırlı tuğla ile süslenmiş olduğu ihtimalini desteklemektedir[122].

Haremin üst örtüsü ahşaptır. Ahşap kirişlemesi üstten kaplamalı olarak düz kirişleme tekniği[123] ile yapılan tavan, orta nefte çift tarafa meyilli diğer neflerde ise tek tarafa meyillidir (Fot. 47). 1946 yılındaki onarıma ait fotoğrafta tek bir meyille inen çatının daha sonraki bir restorasyonda orta nefin bitiminde her iki tarafta belli bir açı ile kırılmış olduğu görülmektedir (Fot. 1). Orjinalinde toprak örtülü olan çatı bugün kurşun ile kaplıdır. Evliya Çelebi'den öğrendiğimize göre o dönemde de çatı kurşun ile kaplıdır[124].

[122] Kalfazade Ertuğrul, *Anadolu'da Aydınoğulları Dönemi Mimarisi*, s. 54.
[123] Yılmaz Önge, "Selçuklularda ve Beyliklerde Ahşap Tavanlar", *Türk Tarih Kurumu Atatürk Konferansları V*, Ankara 1971-1972, s. 181-182.
[124] Evliya Çelebi, *Seyahatname*, s. 174.

IV. TEZYİNAT

A. TEZYİNATTA KULLANILAN MALZEME VE TEKNİKLER

1. Taş İşçiliği

Türkler'in Anadolu'ya gelişleriyle daha önce İran'da kullanımına pek alışık olmadıkları bir yapı malzemesi olan taş, buradaki imar faaliyetlerinin ana malzemesi olmuştur. Farklı amaçlar için inşa edilen tüm yapılarda ağırlıklı olarak taş malzeme tercih edilmiştir. Bu tercihin oluşmasındaki en önemli faktör taşın Anadolu'nun jeolojik yapısına bağlı olarak en bol bulunan doğal malzemesi oluşudur. Genel olarak nakliye harcamalarını arttırmamak için, şehir içi ve şehir dışı inşaat alanlarına 5-10 km uzaklıktaki taş ocaklarından çıkarılan taşlar kullanılmıştır. Bu nedenle taş türleri geldikleri bölgelere göre farklı özellikler göstermektedir[125]. Anadolu Selçuklu geleneğine bağlı olan Karamanoğulları, Eşrefoğulları ve Eretnalılar beyliklerinde taşın kullanımı konusunda herhangi bir yenilik görülmezken Selçuklu etkisinden daha uzakta bulunan Batı Anadolu'daki Aydın ve Menteşeoğulları Beyliklerinde farklı denemeler gerçekleştirilmiştir. Bu bölgede çevrede çıkartılan taşların yanı sıra etraftaki eski yapılardan toplanan devşirme malzemeler de yapılarda kullanılmıştır. Kalker başta olmak üzere mermer, kireçtaşı, mikalı şist ve andezit gibi taş türleri yapılarda inşa malzemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Mikalı şist, Aydınoğulları topraklarında yatakları bulunduğu için yapılarda moloztaş olarak kullanılmıştır. Erken Beylikler ve

[125] Ömür Bakırer, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yapı Malzemeleri", *IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Seminer Bildirileri,* Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya 1994, s. 166.

Selçuklu dönemi mimarisinde sadece özel amaçlarla az olarak kullanılan mermer bu dönemde yapıların duvar örgüsünde kaplama taşı olarak kullanılmaya başlanmıştır[126].

Bu dönem yapılarında, moloz taş, kabayonu, almaşık ve kesme taş duvar örgü gibi çeşitli duvar örgü teknikleri kullanılırken, içi ve dışı kesme taş arası moloz taş dolgudan oluşan geleneksel Batı Anadolu duvar yapımı tekniği ön plana çıkmıştır[127].

Beylikler devrinde taş süsleme Selçuklular dönemindeki gibi başarıyla devam ettirilmiştir. Taş süslemeler, yapıların taçkapı, pencere çerçeve ve alınlıkları, kemerler, mihrap, kubbe geçişleri, sütun ve sütun başlıkları gibi kısımlarında bulunmaktadır.

Eserlerde taş kabartmaların yanı sıra şebeke, renkli taş ve kakma işçiliğine önem verilmektedir[128].

Geometrik düzenlemeler, bitkisel kompozisyonlar ve yazı yapılarda ayrı ayrı ya da birlikte olarak ele alınarak süsleme unsuru olarak kullanılmışlardır.

Orta ve Doğu Anadolu'da yer alan beylikler, süsleme programında daha çok Selçuklu geleneğine bağlı kalırken, Batı Anadolu'da yer alan beyliklerde ise süslemelerde sadeleşme ve farklı denemeler söz konusu olmuştur. Buna göre Selçuklu'daki dışa taşkın ve yoğun süslemeli taç kapılar, Batı Anadolu'da kendine fazla yer bulamamış, gittikçe sadeleşen bir anlayış hakim olmuştur. Kapı ve pencere kemerlerindeki iki renkli taş süslemeler, bu devrin karakteristik özelliğini oluşturmaktadır. Bu üsluptaki süslemeler Suriye, Zengi, Mısır, Eyyûbi mimarilerinde de görülmektedir[129]. Batıda yer alan beyliklerdeki bu Suriye etkisi gezici ustaların inşaatlarda görev almasıyla açıklanabilmektedir. Zira bu etki sonucu inşa edilmiş olan Selçuk İsa Bey Camii'nin (1374) taş ustası Ali bin Davud el-Dımışki'dir[130].

Devşirme unsurlar yine bu dönemde yapılarda süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. Birgi Ulu Camii'nin güneydoğu köşesinde yer alan aslan heykeli bu açıdan ilginç bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

---

[126] Kolay, *Batı Anadolu 14. Yüzyıl Mimarisinde Yapım Teknikleri*, s. 22.
[127] Kolay, *Batı Anadolu 14. Yüzyıl Mimarisinde Yapım Teknikleri*, s.23.
[128] Öney, *Beylikler Devri Sanatı XIV.- XV. Yüzyıl*, s. 29.
[129] Öney, *Beylikler Devri Sanatı XIV.- XV. Yüzyıl*, s. 30.
[130] Zeki Sönmez, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1989, s. 347.

Selçuklu döneminde yapılarda yoğun olarak yer alan figürlü süslemeler beylikler devrindeki yapılarda az sayıda örneklerle karşımıza çıkarken Osmanlı dönemindeki yapılarda ise kullanımı tamamen ortadan kalkmıştır.

2. Tuğla İşçiliği

Anadolu mimarisinde tuğla, İran ve Horasan'daki gibi jeolojik yapı gereği zorunlu bir yapı malzemesi olmaktan ziyade isteğe ve beğeniye göre tercih edilen bir malzeme haline dönüşmüştür.

Eserlerde yapısal ve süsleme amaçlı olarak kullanılan tuğla, bu kullanımlara bağlı olarak tuğla örgüler ve tuğla kaplamalar olarak adlandırılan iki farklı yöntemle uygulanmıştır[131].

Tuğla örgüleri oluşturan temel malzeme tam, yarım, dörtte bir boylarda olan ve silindirik gövdeye uyum sağlamak amacıyla dış yüzeyleri hafif kavisli olarak üretilen minare tuğlası denilen sırsız tuğla birimleridir. Bu tuğlaların faklı şekillerde istiflenmesiyle yatay istif, yatay ve dikey istif, çapraz istif olmak üzere üç ana tip ortaya çıkmış ve bu istiflerin aralarına sırlı tuğlalar katılmak, istiflerde kaydırmalar yapmak ve derz aralarında değişiklikler oluşturmak suretiyle örgü biçimlerindeki çeşitlilik arttırılmıştır[132].

Ana malzemesi kil ve kuartz olan sırsız tuğlalar, bu malzemenin su ile karıştırılıp hamur haline gelmesiyle ilk halini alır. Rendelenmiş tahta kalıplara dökülüp sıkıştırıldıktan ve üzeri mastarlandırıldıktan sonra güneşte kurutulur. Ardından tuğlalar fırınlanarak kullanıma hazır hale gelirler.

Beylikler devrinde tuğla kullanımı Selçuklu dönemine göre azalmış, eserlerde taşın kullanımı gittikçe tuğlanın yerini almıştır. Bu dönemde tuğla daha çok yapısal amaçlı olarak değil, süsleme amaçlı olarak kullanılmıştır. Aydınoğulları, Tire'de inşa

[131] Ömür Bakırer, "Anadolu Mimarisinde Taş ve Tuğla İşçiliği", *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, Türkiye İş Bankası, Ankara1993, s. 266.
[132] Ömür Bakırer, "Anadolu Selçuklularında Tuğla İşçiliği", *Malazgirt Armağanı*, Türk Tarih Kurumu Ankara 1972, s. 192-195.

ettikleri yapılarda taş ve tuğlayı birlikte kullanarak eserlere yapısal bir yenilik getirmişler ve bu yenilik, erken Osmanlı dönemi yapılarına örnek teşkil etmiştir.[133]

Anadolu Selçukluları döneminde sınırlı bir şekilde uygulanan baklavalı örgü biçimi, beylikler döneminde en çok tercih edilen biçim olmuş ve bu dönemde sırlı çinilerde uygulanan renklerde çeşitlilik artmıştır. Anadolu Selçukluları minarelerinde görülen turkuaz, patlıcan moru ve kobalt mavisine ek olarak, lacivert, yeşil, mor ve koyu sarı renkler sırlı tuğlalarda kullanılmaya başlanmıştır[134].

XIV. yüzyıl minarelerinde sırlı tuğla kullanımı giderek azalmış, yerine daha sade görünümlü sırsız tuğla kullanılan minareler ön plana çıkmıştır.

3. Çini

Anadolu'da çini sanatının ortaya çıkışı Türkler'in bu coğrafyaya gelişleriyle gerçekleşmiştir. Bu durumu Türkler'in Anadolu'ya gelmelerinden önce inşa edilen eserlerde çininin herhangi bir şekilde yer almaması ispat etmektedir.

Kaynaklarda sırça veya kâşi olarak da geçen, Çin'e izafeten çinî denilen malzeme Türkler tarafından mimari bir süsleme unsuru olarak yoğun bir şekilde kullanılmıştır.[135] İslam öncesi Türkler'in yazılı anıt komplekslerinde, Çin tarzını yansıtan heykeller ve binalar ile çatı örtüsüne ait sırlı seramik parçalarının bulunması ve yine Uygurlar'ın mabed v.b. mimari kalıntılarında da sırlı taban ve duvar kaplamalarına rastlanması Çin etkisini göstermektedir[136]. Anadolu'ya İran kanalıyla ulaşan çini sanatı burada hızlı bir şekilde gelişerek mimari eserlerin süslenmesinde tercih edilen önemli bir malzeme haline gelmiştir.

Anadolu Selçukluları döneminde mimari dekorasyon unsuru olarak daha çok mozaik çini kullanılmış, sivil yapılarda ise sıraltı, minai ve lüster gibi teknikler ile üretilen figürlü levha çiniler kullanılmıştır.

---

[133] Bakırer, "Anadolu Mimarisinde Taş ve Tuğla İşçiliği", s. 274.
[134] A. Osman Uysal, "Erken Osmanlı Döneminde Sırlı Tuğlalı Minareler", *X. Türk Tarih Kongersinden Ayrıbasım*, , Türk Tarih Kurumu, Ankara 1994, s. 2366.
[135] Doğanay, *Osmanlı tezyinatı klasik devir İstanbul hanedan türbeleri 1522- 1604*, s. 61.
[136] M. Oluş Arık, "Anadolu Selçuklu Toplum Hayatında Çini", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, s.29-69.

Anadolu'da mimari açıdan farklı denemelerin gerçekleştiği Beylikler döneminde, çini sanatı Selçuklu ve klasik Osmanlı devri ile karşılaştırıldığında biraz daha sönük kalmaktadır[137]. Bununla birlikte Selçuklu geleneğini devam ettiren eserler veren beylikler de olmuştur. Eşrefoğulları ile Karamanoğulları çini sanatında en ileri olanlarıdır[138].

Selçuklular ve Beyliklerin ilk dönemlerinde Anadolu'daki çini üretim merkezi Konya olarak kabul edilirken, 14. yüzyıl sonlarında ve 15. yüzyılda İznik merkez durumuna gelmiştir[139].

Beylikler devrinde çini süslemeler daha çok dini yapılarda görülürken sivil yapılarda ise pek örneklerine rastlanılmamaktadır. Bu dönemdeki dini yapılardaki çini süsleme programına, Selçukluların kullandığı çini mozaik, tek renk sır, tekniklerine ek olarak 15. yüzyıl erken Osmanlı yapılarında görülen renkli sır ve mavi-beyaz denilen çini teknikleri de katılmıştır[140].

Çini Mozaik Tekniği, oluşturulmak istenen kompozisyona göre, tek renkli sırlı çini levhalardan istenilen şekle uygun olarak kesilen parçaların, yerleştirilip tersine sürülen alçı kuruduktan sonra süslenecek yüzeye uygulanmasını sağlayan tekniktir. Eski belgelerde kaşigâri[141] olarak geçen çini mozaik tekniği Selçuklular zamanında yoğun olarak kullanılmasına rağmen Beylikler devrinde birkaç örnek dışında çok fazla uygulanmamıştır. Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1299), Aydınoğulları'na ait Birgi Ulu Camii (1312) çini mozaik mihrapları bu dönemde en çok göze çarpan örnekleridir.

Eğimli yüzeylerin daha kolay süslenmesini sağladığı gibi kitabe ve bitkisel düzenlemelerin uygulanmasına elverişli olduğu için çok tercih edilen bir teknik olan çini mozaik, yapıların mihrap, minare, kubbe ve kubbeye geçiş kısımları, eyvan, tonoz, kemer ve lahitlerde yer almıştır. Çini mozaik tekniğinde daha çok turkuaz mavisi, koyu lacivert ve patlıcan moru gibi renkler ön plana çıkmaktadır.

---

[137] Gönül Öney, "Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatı", *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı,* Türkiye İş Bankası, Ankara 1993, s. 289-292.
[138] Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, s. 166.
[139] Öney, *Beylikler Devri Sanatı XIV.-XV. Yüzyıl*, s. 35.
[140] Sevinç Gök Gürhan, "Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Kısa Bir Bakış", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı,* Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara 2007, s. 203-211.
[141] Doğanay, *Osmanlı tezyinatı klasik devir İstanbul hanedan türbeleri 1522- 1604*, s. 63.

Mozaik çini tekniğinin en önemli özelliği, işçiliğin atölyelerde değil , doğrudan doğruya inşaatta yapılmış olmasıdır[142].

Beylikler devrinde çini süslemelerde yazı, bitkisel ve geometrik düzenlemelere yer verilirken Selçuklu dönemindeki gibi figürlü süslemelere rastlanılmamaktadır.

4. Ahşap Sanatı

İslam sanatında ahşap, özellikle Anadolu'da Selçuklular ile birlikte yapılarda yoğun olarak kullanılan bir malzeme haline gelmiştir[143]. Anadolu'da Selçuklular ile gelişen ahşap sanatındaki gelenek Beylikler devrinde de devam etmiş, minber, pencere ve kapı kanatları, korkuluklar, sütun başlıkları, rahleler ve konsollarda oldukça iyi işçiliğe sahip örnekler verilmiştir. Eserlerin imalinde en çok ceviz, armut, elma, sedir, dış ülkelerden ithal edilen abanoz ve gül ağacı kullanılmıştır[144]. Abanoz pahalı bir ahşaptır ve oldukça sert olmasından dolayı zor işlenir. Bu yüzden büyük miktarda kullanılmamış, ahşap eserlerin bazı bölümlerinde dekor unsuru olarak, küçük parçalar halinde yer almıştır. Kimi eserlerdeki abanoz olarak kabul edilen ahşabın da aslında koyu renklendirilişinden dolayı yanlış teşhis edildiği gözlemlenmektedir.

Ahşap, canlı bir organizmadan alınan bir gereçtir ve bu organik yapısı nedeniyle de zamanla ahşapta yarılma, çatlama ve çarpılma görülmektedir[145]. Oluşan bu zararları engellemek amacıyla ahşaba bazı işlemler uygulanır. Kullanılmak üzere seçilen ağaçlar, özsuyunun çekildiği mevsimde kesilerek, kurtlanmaya neden olan özsuyundan tamamen arındırılmak için su havuzlarında bekletilir ve biçildikten sonra kireç kaymağı ile terbiye edilir. Neme karşı korumak için bezir yağı ve benzeri yağların ahşap tarafından çekilmesi sağlanır. Ahşap işlendikten sonra sandal yağı ve benzeri koruyucularla kaplanarak cilalanır[146].

Anadolu Selçukluları ve beylikler dönemindeki ahşap eserlerin, ahşabın zamana ve sel, yangın gibi doğal afetlere karşı en dayanıksız malzeme olmasından dolayı bilinenden çok daha fazla olduğu tahmin edilmektedir. Beylikler devrinde, Anadolu

---

[142] Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, s.157.
[143] Öney, *Beylikler Devri Sanatı XIV.-XV. Yüzyıl*, s.32.
[144] Öney, "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", s. 135-149.
[145] Ayla Ödekan, Ahşap, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayın, İstanbul 1997, c. I, s. 33-34.
[146] Doğanay, *Osmanlı tezyinatı klasik devir İstanbul hanedan türbeleri 1522- 1604*, s. 67.

Selçukluları zamanında kullanılan teknikler devam ettirilerek çok sayıda eser verilmiştir.

a. Kündekâri Tekniği

Geometrik parçaların herhangi bir yapıştırıcı ve çivi kullanmaksızın birleştirilmesinde kullanılan tekniktir. Bu geometrik parçalar bünyelerinde oluşturulan oyuklar sayesinde birbirine geçerek birleştirilmektedir. Dayanıklılığı arttırmak için parçaların birleştiği arka yüze ahşap iskelet ya da yekpare ahşap levha konulmuştur[147]. Kündekâri tekniğinde ahşap parçaların, suları, damarları, birbirine zıt vaziyette konuldukları için biri diğerinin nem ve ısıdan etkilenmesine mani olur ve eserlerin yüzyıllarca düzgünlüğünü korumasını sağlar[148].

Selçuklu ve Beylikler döneminde minberlerin yan aynalıklarında ve kapı kanatlarında kullanılan kündekâri tekniğinin İslam sanatında en erken örneklerinin XII. asırda Mısır, Halep ve Anadolu'da birbirine paralel olarak geliştiği tahmin edilmektedir[149].

a1. Çakma ve Yapıştırma Tarzı

Bu tarzda yanyana eklenen yekpare ahşap levhaların üzerine gerek ayrı ayrı hazırlanan geometrik parçalar, gerekse bu parçalar arasındaki çıtalar ya yapıştırılır ya da çakılır[150]. Çakma ve kabartma tarzında kündekâri tekniğindeki gibi geometrik parçaların birbirine geçmesi söz konusu değildir[151]. Minberlerin yan aynalıklarında ve kapı ve pencere kanatlarının tezyinatında bu tarz kullanılmıştır.

---

[147] Rüstem Bozer, "Ahşap Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, II, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler Genel Müdürlüğü Ankara 2006, s. 534.
[148] Erdem Yücel, "Türk Mimarisinde Ağaç İşleri", *Arkitekt*, Nokta Basın, İstanbul 1968, sy. 37, s. 23.
[149] Öney, "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", s. 135.
[150] Bozer, "Ahşap Sanatı", s. 534.
[151] Doğanay, Aziz Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522- 1604, s. 69.*

a2. Oyma/Kabartma Tarzı

Bu teknikte, desen ahşap üstüne çizildikten sonra, desen aralarındaki bölümler oyularak çıkartılır. Desen kabarık, zemin oyuktur[152]. Büyük ahşap bloklara oyma ve kabartma olarak işlenen geomterik desenler görünüşte kündekâri etkisi uyandırsa da kündekâri tekniğindeki gibi küçük parçaların birleştirilmesinden oluşmaz[153].

b. Oyma/Kabartma (Hakketme/ Naht Tekniği)

Desenlerin düz ya da oluklu ahşap keskileri (ıskarpela) ile oyularak oluşturulduğu tekniktir. Keskinin tutuluşuna göre iki kısma ayrılır[154].

b1. Derin Oyma (Dik Kesim)

Bu teknikte desen ise dik oyularak ortaya çıkarılmıştır. Desenler kabartma halindedir ve zemin gölgede kalır[155]. Minber, pencere ve kapı kanatlarında, sandukalarda kullanılan bu teknik, tek başına kullanıldığı gibi diğer tekniklerle beraber de kullanılmıştır.

b2. Eğri Kesim

Başlangıcı Orta Asya'ya kadar inen eğri kesim tekniğinde[156] yüzey meyilli olarak oyulur ve süsleme alçak kabartma halinde ortaya çıkarılır[157]. Minber, kapı ve pencere kanatlarında sıkça kullanılan bu teknik ile ahşap eserlerde etkileyici bir görüntü elde edilmektedir.

c. Şebekeli oyma

Bu teknikte zemin oyularak tamemen çıkartılır. Bu işçilikte desen zemine dayalı değildir ve desen aralarında boşluklar yaratılmıştır. Maden eşyalarda da uygulanan bu

[152] Ayla Ödekan, "Ahşap Bezeme", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* I, YEM Yayın, İstanbul 1997, s. 34-35.
[153] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522- 1604, s. 69.*
[154] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522- 1604, s. 69.*
[155] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522- 1604, s. 69.*
[156] Yücel, "Türk Mimarisinde Ağaç İşleri", s.21.
[157] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522- 1604, s. 69.*

teknikte, desen birkaç noktada birbirine bağlı olduğu için özenli bir işçilik gerektirmektedir[158].

d. Kafes Tekniği

Özellikle minberlerin korkuluk kısımlarında kullanılan bir tekniktir. Ahşap kirişlerin geometrik şekiller oluşturacak şekilde çakılması ile elde edilmektedir[159]. Sade kafes işçiliği ve arası dolgulu kafes işçiliği olmak üzere iki şekilde uygulanmıştır.

[158] Ödekan, "Ahşap Bezeme", s. 34-35.
[159] Öney, "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", 144.

B. TEZYİNAT UNSURLARI

1. Hat Sanatı

İslam sanatlarının en kıymetlisi ve en önemli temsilcisi hat sanatıdır. Arapça yazı, çizgi, yol anlamlarına gelen hat kelimesi Arap yazısını estetik ölçülere bağlı kalarak güzel bir şekilde yazma sanatı manasında kullanılmıştır[160]. İslam medeniyetinin gelişmesinde çok büyük rolü olan hat sanatı yüzyıllar boyunca mushaf yazımlarında kullanıldığı gibi, mimari eserler, kitabeler, ahşap ve madeni eserler ve mezar taşlarında tezyin unsuru olarak kullanımıştır.

Mimari eserlerin kuşak yazıları, taç kapı, mihrap, minber, pencere alınlıkları, kubbe, kapı ve pencere kanatları gibi bölümlerinde uygulanan hat yazılarında ilk olarak dik, köşeli, sert bir bünyeye sahip olan kûfi yazı çeşidi kullanılmış, daha sonra resmi yazışmalarda kullanılan yuvarlak bir karaktere sahip olan sülüs yazısı tatbik edilmiştir[161]. Uzaktan rahat okuyabilmek için sülüsün iri bir türü olarak kabul edilen celi sülüs zamanla mimari eserlerde tercih edilen yazı türü haline gelmiştir. Bazı Batılı ve Türk sanat tarihçileri celi sülüs için Selçuklu neshi[162] tabirini kullanmışlar, Uğur Derman ise nesih olarak kabul edilen yazının aslında celi sülüs olduğunu ifade etmiştir[163].

Anadolu Selçukluları celi sülüsü Büyük Selçuklular'a göre daha çok tercih etmiş, harf aralarındaki boşlukları ortadan kaldırabilmek için rûmili süslemelere yer verilmiştir[164]. Beylikler döneminde Selçuklular'daki bu gelenek devam ettirilmiş; celi

---

[160] Uğur Derman, "Hat", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 1997, c. XVI. s. 427-437.
[161] Uğur Derman, "Selçuklu'dan Osmanlı'ya Celi Sülüs Hattının Gelişimi", *IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri*, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya 1994, s. 91-92 .
[162] Semra Ögel, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1987, s. 89, Ömür Bakırer, "Anadolu Selçuklu Dönemi Yapı Kitabeleri", *V. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri*, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya 1995, s. 37-51.
[163] Derman, "Hat", s. 91-95.
[164] Fevzi Günüç," Anadolu Selçuklu Mimarisinde Celi Sülüs Hattı", *V. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri*, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya 1995, s. 185-191.

sülüs, taş, çini ve ahşap üzerine uygulanmaya devam ettirilmiş, yazıda belirgin bir gelişme görülmemiştir. Celi sülüs bu dönemden sonra Osmanlılar ile birlikte esas gelişimini göstermiştir.

2. Geometrik Düzenlemeler

Tarih içerisinde her kültürde görülen geometrik süslemeler, İslam medeniyetinin sanattaki tek simgesi gibi olmuştur. Temelde hendese biliminin ortaya koyduğu ilkelere uygun olarak meydana getirilen geometrik süslemeler,[165] İslam medeniyetinin yayıldığı coğrafyada en çok tercih edilen tezyinat unsurlarından biri haline gelmiştir. İslamdaki tasvir yasağının etkisiyle sanatkarlar, farklı süsleme alanlarına yönelmişler, bunun sonucunda geometrik süslemelere ağırlık verilerek çeşitlilik artmış ve gözalıcı örnekler ortaya konulmuştur.

Geometrik süsleme İslam kültürünün hakim olduğu bütün çevrelerde, hemen her teknikte ve her malzeme üzerine uygulanmış, Anadolu'da Selçuklu sanatında da tezyinatta vazgeçilmez bir unsur haline gelmiştir[166].

Geometrik kompozisyonlarda ilk bakıldığında desenin tamamı bir bütün olarak algılansa da temelinde birbirini tekrarlayan birim bir motife dayanmaktadır. Her geometrik desenin başlama noktası tam bir dairedir. Tasarımcı merkezde bulunan bu dairenin etrafında ikincil daireler ekler ve bunları yardımcı çizgiler ile birbirlerine bağlar[167]. Çoğu zaman bir yıldızı merkez alarak gelişen düzenlemeler iki ya da dört yöne kesintisiz olarak devam ederek sonsuzluğa işaret ederler[168].

Kompozisyonun temelini oluşturan birim motif kare, beşgen, altıgen ve bunların katlarından oluşmaktadır. Kare ve altıgenlerden oluşan birim motifler aynen tekrarlanarak dört yöne doğru sonsuza kadar katlanabilirler. Beşgen ve katlarından oluşan motifler ise birer kapalı formdur. Bu motifler aralarına gelen bağlayıcı çizgiler sayesinde birleştirilirler. Birim motifler simetrik olarak katlanabildiği gibi ters simetri

[165] Mülayim, *Değişimin Tanıkları*, s. 172.
[166] Yıldız Demriz, *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*, , Lebib Yalkın Yay A. Ş., İstanbul 2000, s. 7-10
[167] Broug, *İslam Sanatında Geometrik Desenler*, s. 9.
[168] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522- 1604*, s. 79.

uygulanarak da katlanabilirler. İslam sanatında bu şekilde bir yol izleyerek sanatçılar yüzlerce farklı örnek ortaya koymuşlardır[169].

Anadolu'da Türk hakimiyetnin başladığı ilk dönemlerde tuğla süslemelerde daha çok ortaya çıkan geometrik düzenlemelere zamanla taş, çini ve ahşapta da yoğun olarak yer verilmiş, Anadolu Selçukluları döneminde en ihtişamlı örnekler ortaya konmuştur. Beylikler devri mimarisindeki emsallerine bakılınca Selçuklu devri örneklerinden ayırmanın zor olduğu geometrik tezyinat, Osmanlı ile birlikte yerini daha çok natüralist süslemeye bırakmıştır[170].

3. Rûmi Üslûbu (İslîmî)

Türk sanatının her döneminde sevilerek kullanılan rûmî üslûbunun kelime anlamı Anadolu'ya (Roma-Rum) ait anlamına gelse de, bu üslubun Anadolu Selçukluları'ndan önce Karahanlı, Gazneli, Abbasi, Endülüs ve Fatimi süslemelerinde sık sık kullanıldığı görülmüştür[171].

Sanat tarihçilerinin kökeni konusunda anlaşmazlık yaşadığı rûmî terimi ile ilgili hayvansal çıkışlı[172] ve bitkisel çıkışlı[173]olduğu yönünde iki görüş mevcuttur. Gelibolu'lu Mustafa Ali'nin (1541-1599) Mevaid'ün – Nefais fi Kavaid'ül – Mecalis adlı eserinde, rûmîyi bir çeşit süsleme anlayışı olarak adlandırmakta ancak şeklin kaynağına ilişkin bir tanım vermemektedir[174]. Farsça'da bu üslûp karşılığında, bazen hatayî üslubunu da içine alarak islîmî tabiri kullanılmaktadır[175].

Hayvanların kanat, bacak ve bedenlerinin stilize edilmesinden oluştuğu ileri sürülen rûminin kökeni Orta Asya olarak kabul edilmektedir[176]. Türkler, hayvanlara ilgi duymuşlar ve çoğu kez hayvanları kuvvet, bereket, kötülük, iyilik gibi kavramların

---

[169] Broug, *İslam Sanatında Geometrik Desenler*, s. 7-9.
[170] Selçuk Mülayim *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 1982, s. 20-39.
[171] Selçuk Mülayim, "Rumî Motifi", *Thema Larousse*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1993, s. 234.
[172] Birol, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, s. 179, Cahide Keskiner, *Türk motifleri*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, s. 5, Celal Esad Arseven, "Rumi", *Sanat Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Bakanlığı, c.IV, s. 1714 Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s.122 .
[173] Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme (Erken Devir 1300-1453)*, Kültür Bakanlığı, Ankara 1979, s.28.
[174] Mülayim, *Değişimin Tanıkları*, s. 168-169.
[175] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522- 1604*, s. 81.
[176] Hatice Aksu, "Türk Tezhip Sanatının Süsleme Unsurları", *Yeni Türkiye*, Yeni Türkiye Medya Hizmetleri, sy. 34, İstanbul 2000, s. 638.

sembolleri olarak görmüşlerdir. Hayvanlardan ilham alarak ürettikleri motifleri birçok sanat eserinde kullanmışlardır[177]. Rûmînin en erken örneği Uygur Türkleri'ne ait IX.-X yüzyılda yapılmış olan Bezeklik fresklerinde bir su canavarının kanadında yer almaktadır[178]. Rûmi, Karahanlılar dönemine ilk kez bir sap üzerinde yer alarak kompozsiyon özelliğine kavuşmuştur.[179] Rûmî üslûbunun İslamiyetin kabulü ile zamanla hayvansal görünümünden çıkıp tamamen stilize bir hale geldiği ve bitkisel bir mahiyete kavuştuğu görülmektedir.

Rûmi'nin hayvani kökene bağlayan görüşün bu motifi "lotus" ve "palmet" olarak adlandırılan ve bitkisel kökenli kabul edilen motifler ile aynı gruba dahil etmesi[180] hatta rûmînin yarım palmet olarak nitelendirilmesi[181] çelişkili bir durum ortaya çıkarmaktadır. Bu kavram kargaşasının çözümlenmesi amacıyla Aziz Doğanay rûmi yerine islimî teriminin kullanılmasını önermektedir[182]

Sahip olduğu formlar ve kompozisyonlar bakımından başlı başına bir üslup olarak kabul edilen rûminin[183] sade, ayırma, işlemeli, sencîde, sarılma ve hurde gibi çeşitleri bulunmakla beraber kompozisyonlarda aldığı görev doğrultusunda tepelik, ortabağ olarak da adlandırılmaktadır. Belli kurallar dahilinde çizilen motifin önce kanaviçesi belirlenir. Helezonlar üzerine dengeli bir şekilde yerleştirilen rûmilerin görünümü damla şeklindedir. Helezonun üzerinde yeni bir sap çıkışı rûmi kanat biçiminde ayrılması suretiyle gerçekleştirilir. "S" biçiminde hareketlerde sencîde rûmi kullanılmaktadır. Anadolu Selçukluları ve beylikler devrinde rûmi motifleri dilimli bir görüntüye sahiptirler. Bu görüntüsü ile rûminin daha sade fakat farklı bir grubu olan münhani ile büyük benzerlik gösterirler[184]. Diğer görüşe göre, antik medeniyetler tarafından kullanılan akantus (kenger) yapraklarının Anadolu'daki sanatçıları etkilemesiyle rûmîler bu hale dönüşmüşlerdir.[185] Zamanla bu dilimli form terkedilmesi

[177] Cahide Keskiner, "Süsleme Sanatlarımızda Rûmi", *Antika*, Horhor Yayıncılık ve Eski Eşya Müzayedeciliği Tic. Ltd. Şti., İstanbul 1988, s. 34, s. 20.
[178] Keskiner, *Türk Motifleri*, s. 5.
[179] Birol, Derman, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, s. 179.
[180] Ögel, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, s. 77.
[181] Oleg Grabar, *İslam Sanatının Oluşumu*, Hürriyet Vakfı, İstanbul 2004, s. 151.
[182] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522- 1604*, s. 82.
[183] Aksu, "Türk Tezhip Sanatının Süsleme Unsurları", s. 634-646.
[184] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522- 1604*, s. 82.
[185] Müayim, *Değişimin Tanıkları*, s. 171.

ile tamamen damla şekline dönüşen rûmîler Osmanlı devrinde de sevilerek kullanılan bir üslup olmuştur.

Rûmi kompozisyonlar tek başlarına düzenlendiği gibi hatayi kompozisyonlar ve bulut motifleri ile bir arada tezyinatta kullanılabilmektedir. Kompozisyonlar tezyinatta kullanıldıkları yerlerin özelliklerine göre katlanarak sonsuza kadar uzanabilen mahiyette olabildiği gibi, dairesel alanlarda merkezi kompozisyon ve sınırlı alanlarda serbest kompozisyon olarak eserlerde yerlerini almışlardır[186]

Tarih boyunca Türkler tarafından taş, çini, ahşap, maden, kumaş ve kitap sanatlarında süslemek amacıyla yoğun olarak nakşedilen rûmînin kaynağı ile ilgili sanat tarihçilerini görüş ayrılığına iten problem, motifin gerçek adının belirlenmesi ile çözüme kavuşturulabilir. Motifin doğru olarak isimlendirilmesi ile sağlıklı bir değerlendirme yapılacağı bir gerçektir.

[186] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522- 1604,* s. 94-97.

IV. BİRGİ ULU CAMİİ'NİN TEZYİNAT ANALİZİ

1. Dış Cephe Tezyinatı

Birgi Ulu Camii dış cephe tezyinatı açısından oldukça sade bir görünüm arz etmektedir. Doğu ve güney cephelerinin devşirme kesme taşlar ile kaplandığı yapıda kuzey ve batı cepheleri moloz taş duvar örgüsüne sahiptir. Cephelerin hepsinde iki sıra pencere düzeni görülmektedir. Caminin güneydoğu köşesinde bir aslan heykeli bulunmaktadır. Aslan heykeline güneybatı istikametinden bakılınca heykelin yarısının koç şeklinde tasvir edildiği görülmektedir. Heykelin başının sağ yarısı aslan başı sol yarısı koç başı şeklinde olması dikkat çekicidir (Fot. 22, 23, 24).

a. Taç kapı

Kuzey cephesinde caminin taç kapısı yer almaktadır. Cephenin tam ortasında bulunan kapı tamamen mermer olup, üzerinde ahşap bir sundurma bulunmaktadır (Fot. 25). Görkemli Selçuklu taç kapılarından farklı olarak oldukça sade bir görünüme sahip olan taç kapıyı içte meyilli bir sıra, dışta düz iki sıra silme çevrelemektedir. Giriş açıklığı geçmeli dokuz adet taşla örülmüş bir sivri kemer ile örtülmüştür. Geçmeli taşların her birinde yeşil zemin üzerine altın yaldızlı, gülbezek ve madalyonlar bulunmaktadır (Fot. 27). En alt sırada bulunan madalyonlardan sağdakinde (الملك الله) soldakinde (العزة الله) lâfızları celi sülüs ile yazılmıştır. Bir üst sıradaki geçmeli kemer taşlarının her ikisinde gülbezekler işlenmiştir. Gülbezeklerin üst sırasındaki geçmeli taşlarda altın yaldız ile ay ve yıldız işlemesi bulunmaktadır. Kilit taşın her iki yanında yine gülbezekler yer almaktadır. Kilit taşında bir hayat ağacı motifi görülmektedir

(Fot. 31). Eski Türk inanışından beri devam eden hayat ağacı anlayışı Anadolu Selçukluları zamanında da sürdürülmüş, daha çok taç kapılarda bu tasvire yer verilmiştir[187]. Büyük ölçüde hayvanlar ile birlikte canlandırılan hayat ağacı tasviri nadir olarak tek başına canlandırılmaktadır. Dini mimaride tek başına tasvir edilen hayat ağacı vazodan çıkan bir palmiye ağacı ve ağacın dallarının ucunda nar meyveleri şeklinde betimlenmektedir. Nar meyvesi cennetin sembolüdür ve vazo da ebedi hayat suyunu temsil etmektedir[188]. Birgi Ulu Camii'nin taç kapısında tasvir edilan hayat ağacı da bu tanıma uymaktadır. Buradaki hayat ağacı dilimli bir vazodan çıkan palmiye ağacı ve dallarının ucunda bulunan nar meyvesi şeklindedir. Kapının kemer köşeliklerinde geometrik kompozisyonlu madalyonlar yer almaktadır. On kollu yıldızın merkezde bulunduğu kapalı form şeklinde olan düzenlemede yıldız kollarının ucunda beş kollu yıldızlar yer alır. Kemerin üstünde bulunan kitabe bölümünde iki satırlık celi sülüs inşa kitabesi görülmektedir (Fot. 29). Büyük Emir Aydınoğlu Mehmed Bey tarafından H. 712 yılında yaptırıldığını öğrendiğimiz kitabenin metni şöyledir[189].

بسم الله الرحمن الرحيم فتح هذه البلدة بنصر الله و تأييده مولانا الامير الكبر الغازى

فى سبيل الله تعالى محمد ابن ايدين فى تاريخ سنة سبع و سبعمأ وبنىهذه الجامع فى سنه اسنى عشر و سبعمأ

Kapıyı celi sülüs bir yazı kuşağı çevrelemiştir. Yazı kuşağında sırasıyla Bakara Suresinin 255, 285 ve 286. ayetleri yazmaktadır. Madalyonlar ve gülbezekler gibi yazı kuşağı da yeşil zemin üzerine altın yaldızlıdır. Gülbezekler ve yazı kuşağının bu şekilde boyanmasının daha sonraki bir tarihte olduğu kanaatimizdir. Kapının çerçevesinin en üst kısmında yine yeşil zemin üzerine altın yaldızlı bir madalyon bulunmaktadır.

[187] Ali Uzay Peker, "Selçuklu Anıtsal mimarisinde Kozmolojik İmgeler: Evren Simgesi Olarak "Kutsal Ağaç" Kompozisyonu", *I-II Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri*, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi Konya 1993, s. 204.
[188] Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi", *Belleten*, XXXII/125, TürkTarih Kurumu, Ankara 1968, s. 26.
[189] Akın, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma*, s. 105.

b. Doğu Taçkapısı

Doğu cephesinin ortasında bulunan taç kapı, Kuzey taç kapısı gibi sade bir görünüm arz etmektedir. Tamamen mermerden yapılan taç kapının üzeri ahşap bir sundurma ile örtülmüştür (Fot. 26). Kapının en dışta iki yanını basamak görünümlü geniş bir silme ve içteki üç tarafını meyilli bir silme çevrelemektedir. Giriş açıklığı konsollar üzerine oturtulan, geçmeli taşlarla örülmüş basık kemer ile örtülmüştür (Fot. 28). Geçmeli taşların en alt sırasında her iki yanda birer madalyon bulunmaktadır. madalyonlardan sağdakinde (الملكالله), soldakinde (الواحد القهار) lafızları yazılıdır. Kilit taşında akantus yaprağı motifi kabartma olarak işlenmiştir. Akantus yaprağının hemen üstünde yarım küre şekline bir gülbezek bulunmaktadır (Fot. 32). Kemer köşeliklerinde iri gülbezekler dikkati çekmektedir. Kemerin üstünde tek satırlık celi sülüs inşa kitabesi bulunmaktadır (Fot. 30). Caminin Aydınoğlu Mehmed Bey tarafından yaptırıldığı bilgisini veren kitabenin metni şöyledir[190]:

امر بعماة الجامع المبارك الخير العالى الامير الكبير الملك العالم العادل ابو الحيرات مبارزالدولة و

الدين محمد بن ايدين اعزالله انصاره فى سنه ثانى عشرو سبعمأ

İnşa kitabesinin hemen üzerinde iki satırlık Tevbe suresinin 18. ayetinin yazılı olduğu celi sülüs bir kitabe yer alır. Kitabeyi çevreleyen meyilli çerçeve üzerindeki antik dönem özelliği gösteren süslemeler dikkat çekicidir. Buradaki kitabeler ve gülbezekler de kuzey taç kapısında olduğu gibi yeşil zemin üzerine altın yaldız boyalıdır.

c. Pencereler

Birgi Ulu Camii iki sıra pencere düzeni ile dikkat çekmektedir. Anadolu Selçuklu camilerinde pencere sayısı az ve tek sıra iken Beylikler döneminde iki sıra pencere uygulaması başlamış ve bunun sonucunda daha aydınlık iç mekanlar oluşturulmuştur. Caminin alt sıra pencereleri kuzey cephesinde ve doğu cephesinin kuzeye yakın olan penceresinde zeminden yüksek tutulurken diğer cephelerde zemin seviyesindedirler. Caminin üst sıra pencereleri dikdörtgen şeklinde açıklıklar olup şebekeler ile örtülmüş sade bir görüntü olştururlar. Alt sıra pencerelerinde dikdörtgen

[190] Akın, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma,* s. 105.

çerçeveli bir alt pencere üzerine daha küçük, şebekeli bir pencere oturtularak, tek pencere görüntüsü oluşturulmuş ve bu pencerelerde devşirme malzemeler kullanılmıştır.

Caminin ana girişinin yer aldığı kuzey cephesindeki pencereler sade bir görüntüye sahiptir. Dört adet olan üst sıra pencereleri dikdörtgen şekline olup şebekeler ile kapatılmıştır. Alt sıra pencereleri de sade bir şekilde düzenlenmiştir. Taç kapının sağında yer alan pencerede alt pencere diktörtgen şeklindedir ve silmeli mermer bir söve ile çevrelenmiştir. Demir parmaklıklar ile kapatılan pencerenin çerçevesi ahşaptır. Bu pencerenin üstüne oturtulan ikinci pencere açıklığı tuğla örgülü sivri kemer ile örtülmüş ve şebeke ile kapatılmıştır (Fot. 33). Taç kapının solunda bulunan pencere de alt pencere yine dikdörtgen mermer bir söve ile çevrelenmiştir. İşçiliğinden devşirme olduğu anlaşılan mermer söve üç yivli olup bileziklerle boğumlu bir görünüme kavuşturulmuştur. Demir parmaklıklarla kapatılan pencerenin çerçevesi ahşaptır. Bu pencerenin üstündeki küçük pencere tuğla örgülü yuvarlak kemer ile örtülmüş ve şebeke ile kapatılmıştır (Fot. 34).

Doğu cephesinde bulunan pencereler tezyinat açısından diğer cephelere göre daha özenli hazırlanmıştır. Kuzey cephesinde olduğu gibi bu cephede de dört adet üst sıra penceresi bulunmaktadır. Pencerelerin düzenlemesi kuzey cephesindeki gibidir. Doğu taç kapısının sağında bulunan alt pencere dikdörtgen mermer silmeli bir söve ile çevrelenmiş olup burada bulunan süsleme doğu taç kapısının üst kısmındaki kitabenin çerçevesi ile aynı düzenlemeye sahiptir (Fot 35). Süsleme üstten ve iki yandan devam edip, belli bir seviyeye kadar gelerek yarım bırakılmıştır. Mermer fuslu bir kemer ile örtülmüş olan üst pencere açıklığı şebeke ile kapatılmıştır. Kemerin üzerinde bulunan düğümlü geçmenin ortasında bir gülbezek kabartma olarak işlenmiştir. Tek parça mermer bir blok üzerine oyulan kemer köşeliklerinde yine ik tane çarkıfelek kabartması bulunmaktadır. Kemer köşeliklerinin zemini kıvrımdallar ile bezenmiştir. En üst kısımda bulunan kitabede Cin Suresi'nin 18. Ayeti celi süslüs ile yazılmıştır (Fot. 36). Taçkapının solundaki pencere, süslemesiyle dikkat çekmektedir. Alt pencere silmeli mermer bir söve ile çevrelenirken, üst pencere fuslu bir kemer ile örtülmüştür ve şebeke ile kapatılmıştır. Kemer iki adet sütunçenin üzerine oturtulmuştur. Sütunçelerin gövdesi burmalı olup başlıkları volutlüdür. Kemerin üstünde yer alan düğümlü geçmenin ortasında içbükey olarak oyulmuş bir gülbezek bulunmaktadır (Fot. 37). Kemer ile aynı

mermer blok üzerine işlenmiş olan kemer köşeliklerinin süslemesi oldukça dikkat çekicidir. Asma dalları, üzüm ve gülbezekten oluşan süsleme Roma sanatını andırmaktadır (Fot. 38). Kemer köşeliklerinin üstündeki kitabede Kelime-i Tevhid ve Tevbe suresinin 33. ayeti yazılmıştır. Kitabedeki boşluklar rûmiler ile tezyin edilmiştir. Daha çok sencide rûmilere yer verilen kitabenin süslemesinde laleye benzeyen bir rûmi motifi de dikkati çekmektedir. Her iki alt pencere de demir şebeke ile kapatılmış, çerçeveleri ise ahşaptır.

Güney cephesinde bulunan pencerelerin düzeni kuzey ve doğu cephesindeki gibidir. Alt sıra pencerelerinde yine alt pencereler dikdörtgen şekline olup silmeli mermer bir söve ile çevrelenmiştir. Sağdaki üst pencere geçmeli taşlar ile örülü bir sivri kemer ile örtülmüş ve şebeke ile kapatılmıştır. Kemer köşeliklerinde gülbezekler bulunmaktadır (Fot. 39). Soldaki üst pencere yine geçmeli taşlar ile örülmüş sivri bir kemer ile örtülmüştür. Kemer köşeliklerinde çarkıfelek motifi kabartma olarak işlenmiştir. Her iki pencere demir şebekeler ile kapatılmış olup çerçeveleri ahşaptır (Fot. 40).

Caminin batı cephesinde bulunan pencereler düzenleme olarak kuzey cephesine benzemektedir fakat bu cephede sekiz adet üst sıra penceresi vardır. Alt sıra pencereleri altta silmeli dikdörtgen mermer bir söve çevrelenmiş, demir şebeke ile kapatılmıştır (Fot. 41, 42). Üstteki pencereler tuğla örgülü yuvarlak kemer ile örtülmüş ve şebeke ile kapatılmıştır.

d. Minare

Anadolu'da Suriye ve Orta Asya Türk geleneklerinin etkisinde şekillenen minareler, Selçuklular döneminde daha çok tuğladan yapılmış, sırlı ve sırsız tuğlalardan oluşturulan geometrik desenler ile süslenmiştir[191]. Beylikler döneminde çoğunlukla tuğladan kalın silindirik gövdeli tuğla ve çini bezemeli minareler uygulanmış[192] ve Selçuklular döneminde olduğu gibi sırlı ve sırsız tuğlalar ile oluşturulan geometrik süslemelere yer verilmiştir.

[191] Filiz Gündüz, "Minare", *DİA*, , Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 2005, III, s. 98-101.
[192] Ayla Ödekan, "Minare", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul1997, II, s. 1259.

Caminin güneybatı köşesinde bulunan minare, süsleme düzeni olarak üç farklı bölümden oluşmaktadır (Fot. 17; Şek. 3a-c). Gövdenin alt kısmında firuze sırlı ve sırsız tuğlalar yatay istiflenerek dikine zikzak bir şekil meydana getirilmiştir. Firuze sırlı ve sırsız tuğlaların arasında küçük mor sırlı tuğlalar yerleştirilmiştir (Fot. 20; Şek. 3c). Bu süsleme bölümünün üzerinde iki sıra firuze sırlı tuğla sırası kuşak gibi bilezik bölümünü çevrelemektedir. Bilezik bölümünün üstündeki bölümde firuze sırlı ve sırsız tuğlalar yatay istiflenerek baklava dilimli süsleme oluşturulmuştur (Fot. 19; Şek. 3b). Minarenin petek kısmı oldukça zarar görmüştür orijinal süslemeler alt yarıda sağlam kalabilmiş üst yarı ise sonradan tuğla ile örülmüştür (Fot. 18; Şek. 3a). Bu bölümde firuze sırlı ve sırsız tuğlaların yine yatay istiflenmesiyle, yatay zikzaklar oluşturacak şekilde bir süsleme düzeni meydana getirilmiştir. Birgi Ulu Camii minaresi, yatay istifle bu şekilde geometrik düzenlemelerin meydana getirildiği son örneklerden biri olmuştur[193].

2. İç Mekan Tezyinatı

Birgi Ulu Camii'nin harim kısmına bakılınca çini ve ahşap süslemeler göze çarpmaktadır. Süslemelerin karakterine ve yapılış tekniklerine bakıldığında, cami Selçuklu sanatının bir uzantısı olarak kabul edilebilir. Çini süslemeler mihrapta ve mihrap önü kubbesini taşıyan kemerlerden kuzeye bakanın alınlık kısmında yer almaktadır. Evliya Çelebi kubbede çini süslemelerin ve kalemişlerinin olduğunu ifade etmiştir[194] fakat bugün kubbe sıvalı durumda olup, göbek kısmında, süslemelerden Osmanlı son dönemine ait olduğu anlaşılan alçı kabartma bir tezyinat bulunmaktadır. Kubbenin göbeğinde yapraklardan oluşan bir kabartma bulunmakta ve bunu çiçeklerden oluşan çelenk görünümde bir süsleme çevrelemektedir. Bu süslemenin etrafını da asma dalları dolanmaktadır. Asma yapraklarından çıkan altın yaldızlı kolların etrafında da yıldızlar bulunmaktadır (Fot. 48). Kubbeye geçişi sağlayan aslan göğüslerinde Çiharyâr-ı güzinden isimler bulunmaktadır.

Mihrap Üzerinde sülüs bir kitabe bulunmaktadır. Âl-i İmrân Suresi'nin 39. Ayeti'nin yazılı olduğu kitabenin üst kısmında alçı kabartma şeklinde bir çiçek buketi bulunmaktadır. Kitabenin dışa taşkın çerçevesinin üstünde ise barok süslemeler alçı

[193] Bakırer, " Anadolu Mimarsinde Taş ve Tuğla İşçiliği", s. 273.
[194] Evliya Çelebi, *Seyahatname*, s. 174.

kabartma olarak işlenmiştir (Fot. 49). Geç Osmanlı döneminde yapılan bir onarımda eklendiği anlaşılan süslemelerin kesin tarihine dair bir bilgi bulunmamaktadır.

Mihrabın solundaki pencerenin sol yanında ahşap vaaz kürsüsü yer almaktadır. Üzerindeki süslemelerin karakterinden, Osmanlı'nın son döneminde yapıya eklendiği anlaşılan vaaz kürsüsünün korkulukları, minber korkulukları ile aynı düzendedir. Korkuluğun altındaki bölümde ise barok desenler kabartma olarak uygulanmıştır (Fot. 51).

Camide ahşap süslemelerin bolluğu dikkati çekmektedir. Oldukça usta bir işçilikle tezyin edilen minberde ve sekiz adet pencerenin kapaklarında geometrik ve rûmili tezyinat farklı ahşap teknikleri ile uygulanmıştır.

a. Mihrap

Birgi Ulu Camii'nde çini süslemelerin önemli bir bölümü mihrapta toplanmıştır. Tamamen mozaik çini ile kaplanmış olan mihrap, Selçuklu'daki örnekleri kadar ihtişamlı olmasa da geleneği devam ettiren niteliktedir. 2,97 m genişliğinde ve 4,06 m yüksekliğinde olan mihrabın, günümüzde alt kısımlarının tahribata uğradığı ve dökülen yerlerin boya ile kapatıldığı görülmektedir. Esere firuze rengi ve patlıcan moru hakimdir. Süslemelerin zemini firuze rengi motifler ise patlıcan moru rengindedir (Fot. 52).

Mihrabı farklı genişliklerde üç bordür çevrelemektedir (Fot. 57b-d; Şek. 35b-d). En dışta bulunan düz silmeli bordür 10cm genişliğindedir. Bordürün deseni ortada bir sekizgen, sekizgenin üst ve altında yer alan geometrik şekilden oluşmakta olup, motif iki yöne doğru ilerler (Fot. 57d; Şek. 35-d). İkinci bordür yine düz silmeli 25,5cm genişliğinde olup desen iç içe geçmiş beş kollu yıldızlardan oluşmaktadır ve iki yöne doğru ilerlemektedir (Fot. 57c; Şek. 35-c). Mihrabı çevreleyen üçüncü bordür 24,5cm genişliğindedir ve içe doğru meyilli bir profile sahiptir. Buradaki desen firuze rengi zemin üzerinde yer alan patlıcan moru üç iplik rûmiden oluşmaktadır. Desendeki derz araları bazı yerlerde geniş tutulmuştur (Fot. 57b; Şek. 35b).

Mihrap nişi 1,40x1,44m ölçülerinde olup, dikdörtgen planlıdır. Niş geometrik bir kompozisyon ile tezyin edilmiştir (Fot. 53; Şek. 5). Buradaki düzenleme birim bir kare

motifin katlanmasından oluşmaktadır. Motifin merkezinde sekiz kollu yıldız yer almaktadır. Bu düzenleme minber yan aynalığında bulunan geometrik düzenleme ile aynıdır. Fakat mihrap nişinde 45º döndürülmüş olarak uygulanmış ve sekiz kollu yıldızların içlerine sekizgen, beş kollu yıldızların içlerine beşgenler yerleştirilmiştir (Şek. 6). Nişin iki köşesinde bulunan silindirik sütunçeler 1,44m yüksekliğindedir. Sütunçeler bir ters bir düz sıra tepelik motifleri ile süslenmiş olup, bu desen çok az bir kısmında yer alan orijinal parçadan anlaşılmaktadır (Şek. 36). Geri kalan kısımda desen boyanarak oluşturulmuştur. Sütunçelerin üzerinde bulunan zar başlık kısmı da bugün tamamen boyalıdır. Nişten kavsaraya geçişte rûmili tezyin edilmiş, metalden bir şeridin çakılmış olduğu görülmektedir.

Mihrabın kavsarası 1,90m yüksekliğinde olup altı sıra mukarnas dolguya sahiptir (Fot. 55). Mukarnas dolgularında farklı geometrik desenler bulunmaktadır ve bu geometrik bezemeler birim hücre bir motifin katlanması ile meydana getirilmiştir. Motifler, atlamalı (Şek. 7, 27) , ters simetrik ulama(Şek. 32), simetrik ulama (Şek. 10, 13, 16, 19, 22) ve ızgara yöntemi (Şek. 23, 25, 30) gibi farklı yöntemler ile katlanılarak kompozisyonları oluşturmuşlardır.

Üstten ikinci sırada bulunan mukarnas dolgularının arasında kalan üçgen bölümlerde çininin kazınması suretiyle altı kollu yıldız motifi yapılmıştır. Kavsaranın ortasında iki sıra mukarnas dolgusu boyunca yükselen üç dilimli, geometrik süsleme ile bezenmiş bir niş bulunmaktadır (Fot. 9.) Konya Sırçalı Mescit (1243) ve Konya Sahip Ata Camii (1258) mihraplarında da buradakine benzer bir niş bulunmaktadır. Kavsaranın sınırını belirleyen çerçevesinin basamaklarının iç kısımlarında, alttan bakılınca görülen rûmili bir bordür dolanmaktadır. Bu bordürde, sadece desenin olduğu patlıcan moru alan sırlı iken zemin alçı olarak bırakılmıştır.

Camide mihrabın dışında kalan çini ile süslenmiş diğer bir yer de, mihrap önü kubbesini taşıyan kemerlerden kuzeye bakanın yüzünde bulunmaktadır (Fot. 58). Kemerin alınlık kısmındaki geometrik desen altıgen birim hücrenin katlanması ile oluşturulmuştur (Şek. 37). Alınlık kısmının üst bölümünde Haşr Suresi'nin son üç Ayeti'nin yazılı olduğu mozaik çini tekniği ile hazırlanmış bir yazı kuşağı bulunmaktadır fakat ayetlerin sonu yarım bırakılmıştır. Yazı kuşağının alt ve

üstünde geometrik bir şerit yer almaktadır (Şek. 40). Şeridin deseni birim motifin ters simetrik olarak ulanmasıyla meydana getirilmiştir.

b. Minber

Camilerin içerisinde gerek anlamı, gerekse bezemesiyle önemli bir yere sahip olan minberlerin ilk örnekleri genellikle ahşaptır[195]Anadolu Selçukluları döneminde gelişen bir işçilikle çok sayıda ahşap örnekleri bulunan minberlerin, gelenek devam ettirilerek Beylikler devrinde de ahşaptan yapıldığı görülmektedir.

Birgi Ulu Camii'nin minberi, Beylikler Devri'nin ahşap işçiliğindeki en güzel örneklerinden biridir (Fot. 59). Minberin, batı tarafında yan aynalığın üzerinde bulunan bordürdeki kitabesinden 722 (m. 1322) tarihinde tamamlandığı anlaşılmaktadır (Fot. 77). Buna göre minber caminin inşasından on sene sonra bitirilebilmiştir. Bu gecikmenin, yeni kurulan beylikte sanatkâr bulmanın zorluğundan kaynaklandığını savunan görüşler mevcuttur[196]. Eseri yapan ustanın ismi, batı tarafında şerefenin altında bulunan kitabede (Fot. 76) Muzafferü'-d Dîn bin Abdü'l-Vâhid bin Süleyman el-Arnî (عمل مظفرالدين بن عبدالواحد بن سليمان العرنى)diye yazılmıştır. Fakat ustanın isminin sonunda bulunan el-Arnî kelimesi tartışmalıdır. Farklı araştırmacılar tarafından Arnî[197], Urani[198], Garbi[199], Mağribi[200] olarak okunan kelimeyi M. Zeki Oral doğu vilayetlerinde Arnas, Arnasi, Arnavu, Arnis, Arnut gibi köy ve nahiyelerin varlığına vurgu yaparak ismin Arnî olarak okunmasını doğru bulmuştur[201] Ali Haydar Bayat minber ile ilgili yayınladığı makalesinde kelimenin Urani olarak okunmasını tavsiye etmiş ve Berlin Müzesi Türk İslam Sanatları Bölümünde (Env. No. J. 584) Konya'dan götürülmüş olan ahşap rahleyi (Fot. 116, 117) yapan Abdü'l-Vâhid bin Süleyman adlı ustanın, Birgi Ulu Camii minberini yapan ustanın babası olduğunu, hatta Konya'da bulunan Mevlana

---

[195] Ayla Ödekan, "Minber", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları 1997, II, s. 1259.
[196] M. Zeki Oral, "Anadolu'da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri Tarihçeleri", *Vakıflar Dergisi*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Neşriyatı, Ankara 1962, sy. V, s. 61, Ali Haydar Bayat, "Birgi Ulu Camii Minberi", *Vakıflar Dergisi*, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Ankara 1991, sy. XXII, s. 134.
[197] Oral, "Anadolu'da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri Tarihçeleri", s. 61, Sönmez, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, s. 39.
[198] Bayat, "Birgi Ulu Camii Minberi", s. 134.
[199] Akın, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma*, s. 107, Riefstahl, *Cenubu Garbi Anadolu'da Türk Mimarisi*, s. 22.
[200] Uzunçarşlı, *Kitabeler*, s. 111.
[201] Oral, "Anadolu'da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri Tarihçeleri", s. 61.

Celâleddin Rûmi'nin sandukasını yapan Abdülvahid bin Selim ile aynı ekolden olduklarını ve aynı kişi olabileceğini ileri sürmüştür[202]. Zeki Sönmez de Abdü'l-Vâhid bin Süleyman'nın Muzafferü'd-Din'in babası olma ihtimalini belirtmiştir[203]. Berlin Müzesinde bulunan rahledeki tezyinata bakılınca, rûmilerin Birgi Ulu Camii'nde yer alan rûmilere göre daha detaylı olarak işlendiği görülmekle beraber motiflerin ana hatlarının oldukça benzediği söylenebilir. Buna göre iki usta arasında bağlantı olması muhtemeldir.

Selçuklu geleneğine bağlı kalınarak yapılan eser, tamamen ceviz ağacından ve kündekâri tekniği kullanılarak imal edilmiştir (Fot. 60; Şek. 43). Günümüze yakın bir dönemde bordürler, beş kollu yıldızlar ve yarımküreler yaldızlı boya ile boyanmıştır. Minber şerefe zemini hariç dokuz basamaklıdır. Şerefe bölümüne çıkan basamak diğerlerinden oldukça yüksektir. Yaklaşık 60cm yüksekliğinde olan bu basamak klasik minberlerde de var olan dokuz basamak geleneğini korumak için bu şekilde yapıldığını düşündürmektedir[204].

Minberin ölçüleri:

Yükseklik: Tahta zeminden külahın tepesine kadar 6,90m

Uzunluk: 4,50m

Geçit genişliği: 0,85m

Geçit yüksekliği: 1,60m

Ön cephe yüksekliği: Taç kısmının tepesine kadar: 2,60m

Genişlik: 1,15m

Minberin yoğun bir şekilde uygulanan bezemesinde geometrik ve rûmili kompozisyonlar bir arada kullanılmış, rûmili düzenlemeler derin oyma ve eğri kesim

[202] Bayat, "Birgi Ulu Camii Minberi", s. 134'de Abdü'l-Vâhid bin Süleymanile aynı şehirde, aynı devride yaşamış ve Selim ile Süleyman kelimelerinin benzerliği (Süleyman'da elif ve nun fazlası) dolayısıyla bu iki sanatçının aynı veya ayrı kişiler olduğu tahkike muhtaçtır. Veriler bu iki ismin aynı kişi olduğunu düşündürüyor diye ifade etmiştir.
[203] Sönmez, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, s. 39.
[204] Bayat, "Birgi Ulu Camii Minberi", s. 135.

tekniği ile uygulanmıştır. Korkuluk kısmı kafes tekniği ile, taç kısmı ise şebekeli oyma tekniği ile yapılmıştır.

Minberin ön cephesi, üstte rûmili bir süslemeye sahip taç kısmı, altta geometrik kompozisyonlu korkuluk ve onun altında da kapaklar şeklinde düzenlenmiştir (Fot, 62; Şek 44). En dış iki yanda bir bordür yer alır. Taç kısmı, korkuluk ve kapaklar arasında sülüs kitabeler bulunmaktadır.

Taç bölümü 0,47x 1,15m ölçülerinde olup, serbest ve müsenna[205] 1/2 simetrik rûmili bir kompoziyon ile tezyin edilmiştir (Şek. 46). Tezyinat yekpare ceviz ağacından parçaya şebekeli oyma tekniği ile uygulanmıştır. Desenin sağ tarafındaki rûmilerin düğme kısımlarında göz şeklinde oyuklar bulunurken bu gözler sol tarafta yoktur. Tahminimizce sanatkâr tarafından yarım bırakılmıştır. Tezyinat iki dal üzerinden ilerlemekte olup, üst kısımda bağımsız olarak hareket eden iki dal bir tepelikte birleşerek deseni bir çerçeve gibi sınırlar (Şek. 45). Birinci dal merkezde bulunan orta bağdan başlar. Ortabağın alt tarafından iki yana çıkan dallar helezoni kıvrımlar oluşturur. Üstten de iki yana dallar uzanır (Şek 47c). İkinci dal ortada tek merkezden çıkan iki sap şeklinde başlar. Saplar irice bir ayırma rûmi ile iki kola ayrılıp, bir kolu iki yanda kıvrımlar oluşturur. Diğer kollar ise yukarıda bir tepelikte birleşir (Şek.47b).

Taç bölümü ile korkuluk kısmı arasında ve korkuluğun altında birer sıra sülüs kitabe bulunmaktadır (Fot. 78, 79). Kitabedeki boşluklar rûmiler ile tezyin edilmiştir. Kitabe metni şöyledir[206]:

1- اللهم انى اعوذ بك من لا ينفع و قلب لا يخشع ودعاء ولا

2- يسمع و نفس لا تسبع اعوذ بك من شرهؤلاء الاربع

Kitabelerde: “Allah’ım! Faydasız ilimden, ürpermeyen gönülden, doyma bilmeyen nefisten ve kabul olunmayan duadan Sana sığınırım” anlamındaki Hadis-i Şerif bulunmaktadır.

[205] Doğanay, *Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522-1604*, s. 95-96.
[206] Akın, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma*, s. 106.

Ceviz ağacından yapılan minber kapı kanatları oldukça ince bir işçilikle işlenmiştir. 1993'te camiden çalınan kapı kanatları 1995 yılında İngiltere'de bir müzayede evinde satışa çıkarılmak üzereyken tespit edilmiş, Türkiye'ye iade edilerek tekrar camideki yerine takılmışıtır. 0,44x1,52m ölçülerinde olan kanatlar üstte kitabeli başlık, ortada rûmiler ile bezenmiş olan göbek ve altta yine rûmiler ile tezyin edilmiş etek kısmı olmak üzere üç bölümden oluşur. Panoların arasında ve etrafında bir bordür dolanır (Fot. 63). Her iki kapağın üst bölümünde kitabenin yer aldığı başlık kısımları bulunur. 0,32x0,14m ölçülerinde olan bu panolardaki yazılar sülüs ile yazılmış ve harfler arasındaki boşluklar rûmiler ile doldurulmuştur (Fot. 80). Kitabelerin metni şöyledir[207]:

Sağ kapak:

احب البقاع الىالله تعالى المساجد

Sol kapak:

..... عمل افضل من اشباع كبد جانع

Sağ kapaktaki hadis, "Allah mescidlere devam edenleri sever" anlamında olup, Sol kapaktaki hadis ise "Amellerin en güzeli açları doyurmaktır" anlamına gelmektedir.

Minber kapaklarındaki 0,90x0,30m ölçülerine sahip olan göbek kısmı her iki kanatta aynı şekilde düzenlenmiş olup, serbest ve müsenna 1/2 simetrik rûmili kompozisyon ile tezyin edilmiştir (Fot. 64; Şek. 52). Tezyinatın işlenmesinde derin oyma tekniği uygulanmış olup desenlerin yüzeyleri eğri kesim tekniği ile şekillendirilerek üç boyutlu bir görüntü elde edilmiştir. Kompozisyon üç farklı dal üzerinde ilerler ve dallar kıvrımlar halinde birbirlerinin alt ve üstlerinden geçerek oldukça girift bir görünüm oluştururlar (Şek. 48). Tasarımda rûmilerin tomurcuk halinden, olgun hale kadar geçirdiği aşamaları açık bir şekilde gözlemlenmektedir. Rûmilerin bazıları dilimli görünümleriyle münhani motifini anımsatmakta olup ayırma

[207] Akın, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma*, s. 107, Ali Haydar Bayat, "Birgi Ulu Camii Minberi", s. 136.

rûmiler genellikle ortaları gözlü ve düğme görünümlü bir şekilde nihayete erdirilmiştir. Bazı ayırma rûmilerin üzerinde birkaç tomurcuğun veya tomurcuğun açılmış halinin bulunması ayırma rûmilerden ikiden fazla dal çıkışının oluşmasını sağlamıştır.

Birinci dal bir merkezden çıkan iki sap ile başlar. Yukarı devam eden dallar sarmal helezonlar çizerek beş merkezde birbirlerinin üzerinden geçer en üstte bir tepelikte birleşerek sona erer. Bu kıvrımlı dallar üzerinde ayırma rûmiler yer alır ve böylece farklı çıkışlar elde edilir. Kompozisyonda dengeyi oluşturmak için her daldaki birleşim noktalarının sayısı farklı tutulup, dallardaki kıvrımlar ve helezonların yoğunlukları farklı yerlerde yoğun olarak tasarlanmıştır. Böylece dallar üst üste geldikleri zaman bir ahenk meydana getirilmiştir. Birinci dalda çıkış noktası dahil yedi noktada birleşim bulunmakta ve işlemenin yoğunluğu üçüncü ve dördüncü birleşim noktalarının olduğu yerde toplanmaktadır (Şek. 49).

İkinci dal bir tepelikten çıkan iki dalın ayırma rûmide birleşmesiyle başlayıp dallar yine sarmal helezonlar çizerek iki merkezde birbirlerinin üzerinden geçer ve en üstte gerdanlıkta birleştikten sonra tekrar ikiye ayrılıp alta doğru dönen helezonlar oluşturur, helezonların ucunda bulunan bir ayırma rûmi ile sonlanır. Burada dört birleşim noktası bulunmakta ve desenin yoğunluğu üçüncü birleşim noktasının çevresinde yer almaktadır (Şek. 50)

Üçüncü dal birinci dal gibi tek merkezden iki dalın çıkması ile başlar. Dört noktada birleşen sarmal helezon dal hareketleri en üstte birinci dalın bitiminde bulunan tepeliğin altında birleşerek tekrar iki dal halinde ayrılıp helezonlar oluşturarak bir ayrılma rûmi ile neticelenir. Üçüncü dalda altı birleşim noktası bulunurken dalların yoğunluğu en üstte toplanmıştır (Şek. 51).

Göbek kısmındaki bu kompozisyon, katlanarak diğer yönlere doğru ulanma ihtimali kalmayacak şekilde serbest ve müsenna bir kompozisyon olarak tasarlanmıştır (Şek. 48). Sanatçı tasarımda 1/2 simetrik prensibini uygularken bazı yerlerde her iki yanda bulunan motiflerde, rûmilerin farklı gelişim safhalarını uyguladığı göze çarpmaktadır. Örneğin ikinci dalın başlangıcını oluşturan tepelik formunda her iki yanda bulunan ayırma rûmilerden sağdakinin ortasından tomurcuk çıkarılırken, soldakinde tomurcuğun yaprak gibi açılmış halinin işlenmesi dikkat çekicidir.

En altta yer alan etek kısmı 0,30x0,12m ölçülerindedir. Burada görülen rûmili desen iki yöne katlanarak gitmektedir. Bu tasarım camide bulunan bazı pencere kapaklarının altındaki panolarda aynen ya da merkezi farklı şekilde kaydırılarak uygulanmıştır. Kompozisyonda iki ortabağ dallar ile birleştirilip, sağa ve sola doğru doğru ilerletilir. Dallar arasından bağımsız olarak dilimli görünümde bir iplik geçip, desende ayrı panolar oluşturur (Fot. 107c; Şek. 113,114).

Kapı kanatlarının arasını ve etrafını dolanan bordür, kıvrımlı hareket eden üç iplik rûmiden oluşmaktadır (Fot. 71e; Şek. 78e). Yaklaşık 0,05m genişliğinde olan bordür, her yerde aynı olup köşelerde farklı şekillerde birleşmiştir.

Ön cephenin en dışında iki yanda yer alan bordür yaklaşık 0,08m genişliğinde olup, helezonlar meydana getiren üç iplik rûmili bir düzenlemeye sahiptir (Fot. 71d; Şek. 78c).

Minberin batı tarafında aynalık kısmı geometrik parçaların kündekâri tekniği ile birleştirilmesiyle meydana getirilmiştir (Fot. 61) 295 adet geometrik parça birbirine yivli çıtalar ile tutturulmuştur. Aynalık bölümündeki geometrik düzenleme birbirini tekrar eden birim kare bir motife dayanmaktadır (Şek. 56). Motif dört yöne ulanarak sonsuza kadar gidebilmektedir (Şek. 55) İslam sanatında bir çok yerde uygulanan bu desen dairenin içine çizilen bir sekizgen ve sekizgenin köşelerine, köşeleri denk gelen iç içe iki kareden yola çıkılarak hazırlanmıştır. Çizilen diğer yardımcı çizgilerle merkezde sekiz kollu bir yıldız elde edilir, yıldızın kollarının ucunda beş kollu yıldızlar yer alır ve motifin katlanmasıyla köşe noktalarında altıgenler ortaya çıkmaktadır. Aynalık kısmandaki geometrik parçalar on altı farklı desende girift rûmili kompozisyonlar ile tezyin edilmiştir. Buradaki rûmilerin yoğunluğu Anadolu'daki diğer minberlerden fazladır[208]. Desenin merkezinde bulunan sekiz kollu yıldızın içinde serbest ve müsenna 1/2 simetrik rûmili kompozisyon yer alır (Şek. 77a). Düzenleme tek dal üzerinde ilerler. Merkezde gerdanlık motifinden iki yönde çıkan dal, kıvrımlar oluşturup, desenin ortasında ortabağ ve tepelik motifleri olmak üzere dört merkezde birleşir. Beş kollu yıldızların içi merkezden beş kol çıkaran bir dal ve dalın kollarının ucunda yer alan rûmiler şeklinde tezyin edilmiştir (Şek. 77ı). Yıldızın kolları etrafında bulunan yamuk

[208] Bayat, "Birgi Ulu Camii Minberi", s. 135.

altıgenlerin hepsinde aynı tasarım görülmektedir. 1/2 simetrik olarak hazırlanmış bu tasarımın merkezinde, gerdanlık motifinden iki yönde çıkan dallar kıvrımlar halinde ilerleyerek ortada üç merkezde tepelik ve ortabağ motiflerinde birleşirler (Şek. 77c). Aynalık bölümünde bulunan büyük sekizgenlerden üç tanesinin ortasında yarımküre şeklinde çıkıntı oluşturulmuş ve bu yarım kürelerin ikisi geometrik, biri rûmili desenler ile tezyin edilmiştir. Yarım kürelerden A parçası geometrik tezyinata sahiptir (Fot. 69a; Şek. 64). Merkezde sekiz kollu bir yıldız bulunur yıldız kollarının ucunda beş kollu yıldızlar yer alır; yıldız kolları kenarlarda büzülerek desen üç boyutlu hale getirilir (Şek. 63). B parçası rûmili bir tasarımla süslenmiştir. Merkezi kompozisyon özelliğinde olar bu tasarımda mekezden çıkan dallar kıvrılma ve sarılma hareketleri gerçekleştirmiş ve ortabağlar ile birbirlerine bağlanmıştır (Fot. 69b; Şek. 65, 66). Bu düzenleme sanatçı tarafından başarılı bir şekilde yarım küreye aktarılmıştır. C parçasının merkezinde sekiz kollu yıldızın bulunduğu form yer alır. Yıldız kollarının ucunda beş kollu yıldızlar bulunur ve sekiz kollu yıldızların devam ettiği yerlerde yedi kollu yıldızdan oluşan başka bir form ile birleştirilmiştir (Fot. 69c; Şek. 67, 68). Bu formlar birbirlerine bağlayıcı yardımcı çizgiler ile bağlanmışlardır. Yıldız kolları yarım kürenin kenarına doğru büzülerek üç boyutlu düzleme aktarılması sağlanmıştır. Yan aynalık bölümünde yarım küre bulunmayan sekizgenler ise diğer parçalar gibi derin oyma tekniği ile tezyin edilmiş, hepsinde aynı kompozisyon uygulanmıştır. Bu parçalardaki düzenleme 1/4 olarak tasarlanan merkezi kompozisyon şeklindedir. Desen katlanınca merkezde sekiz kollu bir yıldız oluşturan dallar kıvrımlar oluşturarak tepelik ve ortabağ motiflerinde birleşmişlerdir (Fot. 70b; Şek. 77b).

Minberin geçit üzerinde yer alan bölümde yan aynalıktan farklı bir geometrik düzenleme yapılmıştır (Fot. 65). Buradaki desen, merkezinde on kollu bir yıldızın bulunduğu kapalı form şeklindedir. On kollu yıldızların uçlarında beş kollu yıldızlar yer alır. Motifler, aralarında yer alan bağlayıcı yardımcı çizgiler sayesinde katlanabilirler (Şek. 57). Desen daire içine yerleştirilmiş iç içe geçen iki beşgenden yola çıkılarak oluşturulur ve yardımcı çizgiler ile motifin merkezindeki on kollu yıldız ortaya çıkarılır (Şek. 58). 108 geometrik parçanın bulunduğu bu bölümde bu parçaların içlerinde 12 farklı rûmi tasarımı uygulanmıştır. Bu kısımda bulunan yarım kürelerden D parçasındaki geometrik desen, yan aynalıkta bulunan A parçası ile aynıdır. Merkezinde sekiz kollu yıldızın bulunduğu düzenleme burada daha küçük bir yarım küreye

aktarılmıştır (Fot. 69d; Şek. 69,70). E parçasının düzenlemesi aslında geçit üstü bölümündeki kompozisyonun yarım küreye aktarılmış halidir. Merkezinde on kollu yıldızın bulunduğu desen, yıldız kollarının ucunda yer alan beş kollu yıldızlardan devam eden hatların büzülmesiyle üç boyutlu hale getirilmiştir (Fot. 69e; Şek. 71, 72).

Minberin aynalık ve geçit üstü kısımlarındaki geometrik düzenlemenin aynısı Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nin minberinde (1299) daha önce uygulanmıştır (Fot. 83). Fakat Birgi Ulu Camii'nin geometrik parçaları içerisinde yer alan rûmi desenlerinin işçiliği ve motiflerin detayları daha ileri bir noktadadır.

Şerefe bölümünde yer alan şebekeli korkuluk kare birim bir hücreden oluşan geometrik bir tasarıma sahiptir. Merkezinde sekiz kollu yıldız bulunduğu desen bu bölümde sadece birim hücreden ibaret olup, dört yöne katlanarak sonsuza gidebilen mahiyettedir (Fot. 66; Şek. 59, 60). Korkuluğun üstünde sülüs bir kitabe yer almaktadır (Fot. 75). Kitabenin metni şöyledir:

ان الحسد ليأ كل الحسنات كما تأكل النار الحطب

Kitabede yazılı olan hadis "Ateşin odunu yiyip bitirdiği gibi haset de iyilikleri yer bitirir" anlamına gelmektedir.

Korkuluğun altında ise üç satırlık sülüs kitabe bulunmaktadır (Fot 76). Harflerin arası rûmiler ile tezyin edilmiştir. Kitabenin metni şöyledir[209]:

ان اكسر ما يدخل الناس الجنة تقوى الله واحسن

من اخلص الله اربعين صباحا ظهرت ينابيع الحكمة من قبله على لساند

عمل مظفرالدين بن عبدالواحد بن سليمان العرنى

İlk satırdaki hadis "Cennete girenlerin çoğu Allah'tan korkanlar ve güzel ahlaklı olanlardır" anlamında olup, ikinci satırdaki hadis ise "Kim kırk gün sabahlarsa (sabaha kadar ibadet ederse), hikmetin kaynağı kalbinden diline zuhur eder" anlamına gelmektedir.

[209] Himmet Akın, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştrma*, s. 107, Ali Haydar Bayat, "Birgi Ulu Camii Minberi", s. 136.

Son satırda amel-i Muzafferü'd-Dîn bin Abdü'l-Vâhid bin Süleyman el-Arnî olarak minberi yapan ustanın ismi yer almaktadır. Aynalık kısmını üzerinden geçen bordürün içinde minberin yapılış tarihini veren (h. 722) sülüs bir kitabe bulunmaktadır (Fot. 77). Kitabenin metni şöyledir:

فى سنة اثنى وعشرين وسبعمأ

Minberin iki yüzünde de yer alan şebekeli korkuluklar minberin ön cephesindeki korkuluk ile aynı şekilde düzenlenmiştir. Anadolu'da birçok camide kullanılan bu düzenlemenin birim hücresi kare olup motif dört yöne katlanarak sonsuza giden mahiyettedir. Birim hücrenin merkezinde iki karenin iç içe geçirilmesiyle oluşan bir sekizgen yerleştirilmiş olup sekizgenin merkezinden ve köşelerinden uzatılan çizgiler ile kompozisyon tamamlanmaktadır. Desen ayrıca merkezinde kare formu olan başka bir birim hücreden de türetilebilmektedir. Biz kompozisyonu merkezinde sekizgen olan form ile anlatmayı tercih ettik (Şek. 53,54).

Minberin doğu yüzünün düzeni batı yüzü ile tamamen aynıdır. Sadece aynalık kısmındaki sekizgenlerin ortasında bulunan yarım kürelerin ikisi rûmili, biri geometrik olarak tezyin edilmiştir. Geçit üstündeki yarım kürelerden geometrik olan F parçası batı yüzündeki D parçası ile aynı düzenlemeye sahiptir. Burada desenin yüzeyine oyuklar açılmıştır (Fot. 69f; Şek. 73, 74). G parçası ise merkezi kompozisyon şeklinde düzenlenmiş olup rûmi bezemelere sahiptir (Fot, 69g; Şek. 75, 76). Bu yüzdeki kitabeler şerefe korkuluğunun üzerinde bir satır, altında ise üç satırdır (Fot, 73, 74). Sülüs hatla yazılmış olan kitabelerin metinleri şöyledir:

Şerefe üstü:

ان ربى امرنى ان يكون نطقى ذكرا وصمتى فكرا ونظرى عبرة

Şerefe altı:

من يشتة كرامة الاخرة يدع زينة الدنيا

امربابداع هذ المنبر البديع الامير العالم العدل محمد بن ايدين عزنصره

من طلب الدنيا يعمل الاخرة قماله فىالاخرة من نصيب

Şerefe üstündeki kitabe "Muhakkak Rabbim bana sözümün zikir, sükûtumun fikir ve bakışımın ibret olmasını emretti" anlamındadır. Şerefe altındaki ilk satır "Kim ahiretin kerametini istiyorsa dünya ziynetini terk etsin" manasına gelmektedir.İkinci satırda minberin Aydınoğlu Mehmed Bey tarafından yaptırıldığı ifade edilmektedir. Üçüncü satırda ise "Sırf ahiret mülahazasıyla yapılması gereken bir işte, dünyevi beklentilere giren kimsenin ötede o amelle elde edebileceği hiçbir kazanç yoktur" nlamındaki hadis bulunmaktadır.

Minberi dolanan bordürler iki iplik ve üç iplik rûminin yedi farklı şekilde düzenlenmesiyle oluşturulmuş olup (Fot. 71a-g; Şek. 78 a-g) yaklaşık 65m. uzunluğundadır[210].

Minberin külahı, kare çerçeveye oturtulmuş bir dokuzgen ve bunun ortasındaki dokuzgeni dolduran üçgen parçaların birleştirilmesiyle meydana getirilen bir kubbe şeklindedir. Bugün bu üçgen parçalardan bazıları düşmüş, düşenlerden bazılarının yerine MDF parçalar konmuştur (Fot. 68). Kubbe, rûmili kompozisyon ile tezyin edilmiş konsollar ile ayaklara oturtulmuştur (Fot. 67). Dokuzgen bir şekli kareye oturtmanın karmaşıklığı, oldukça iyi gometrik bir bilgiye sahip olunduğunun göstergesidir. Kare içine oturtulan dokuzgen simetri yaratmayacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu şekilde kubbeyi meydana getirebilmek için farklı boyutlarda üçgen parçalar kullanılmıştır. Dokuzgeni oluşturan üçgenlerden dokuz tanesi eşkenar, on sekiz tanesi de birbirinin aynısı ikizkenar üçgendir. Üçgenlerden ikizkenar olanların içleri beş kollu yıldız, eşkenar olanların içleri ise altı kollu yıldızlar ile oyularak süslenmiştir ve bu parçaların birleşmesiyle kubbenin göbeğinde dokuz kollu yıldız oluşmaktadır (Şek. 79, 80). Alttan bakılınca gökkubbe hissini veren bu kubbe düzenlemesi diğer minberlerde bulunmayan ve bu özelliği ile tek olan bir uygulamadır[211]. Buradaki kubbe düzenlemesi, yapım esası olarak üçgen parçaların birleşiminden oluşan jeodezik kubbe tanımına uymaktadır.

[210] Bayat, "Birgi Ulu Camii Minberi", s. 135…
[211] Bayat, "Birgi Ulu Camii Minberi", s. 135

c. Pencere Kapakları

Camide bulunan ahşap pencere kapakları, ahşap işçiliğinin ön plana çıktığı diğer mimari unsurlardır. Sekiz alt pencerenin on altı adet olan pencere kapakları ceviz ağacından imal edilmiş olup hepsi iki parça bloğun birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Kapaklarda ustası ile ilgili herhangi bir imza bulunmamakta olup, motiflerin işçilikleri ve kompozisyonlar dikkate alındığında minberi yapan usta tarafından yapıldığı görüşü ağır basmaktadır[212].

Pencere kapakları, tezyini olarak üç alana ayrılmış olup, bu düzen hepsinde aynıdır. Düzenleme üstte hadislerin olduğu başlık, ortada geometrik ya da rûmiler ile tezyin edilmiş göbek ve altta rûmili düzenleme ile tezyin edilmiş etek kısımlarından oluşmaktadır. Bölümler arasında bulunan kayıtlara demirden pulbezekler[213] yerleştirilmiştir. Hadislerin yazılı olduğu üst panolar daha sonraki tarihlerde yapıldığı anlaşılan yaldızlı boya ile boyanmıştır. Ortadaki panoda yer alan süslemeler beş pencerede geometrik üç pencerede rûmili kompozisyon olacak şekilde yapılmış, geometrik düzenlemelerin içleri rûmiler ile tezyin edilmiştir. Birinci ve sekizinci: İkinci ve yedinci pencere kapaklarının düzenlemeleri aynıdır. Altıncı penceredeki geometrik düzenleme, ikinci ve yedinci pencerelerdeki motifin aynısı olup burada desen 45º döndürülerek uygulanmıştır. Buna göre, altı farklı kompozisyonun görüldüğü bütün pencereler aslında beş farklı kompozisyon kullanılarak tezyin edilmiştir.

Kapakları üç taraftan dolanan ve panoların arasında yer alan bordür bütün pencerelerde aynı şekilde düzenlenmiştir. Pencerelerin pervazlarını dolanan bordür de hepsinde aynıdır.

Minberin sağında bulunan birinci pencere kapakları 1,74x0,60m ölçülerine sahiptir (Fot.84 ; Şek. 81). İki kapağın da başlık kısmı 0,41x0,26 m ölçülerindedir. Sülüs hatla hadisler yazılmış olan bu bölümde yazıların arası rûmiler ile tezyin edilmiştir (Fot. 108; Şek. 119). Kapaklarda yer alan kitabelerin metni şöyledir[214]:

---

[212] Bayat, "Beylik Dönemi Ahşap Sanatı Şaheserlerinden Birgi Ulu Camii Pencere Kapakları", *IX. Vakıf Haftası Kitabı*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara 1992, s. 238'de minberi yapan usta ile pencere kapaklarını yapan ustanın aynı olduğu ifade edilmektedir.
[213] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522- 1604*, s. 426.
[214] Bayat, "Beylik Dönemi Ahşap Sanatı Şaheserlerinden Birgi Ulu Camii Pencere Kapakları", s. 251.

Sağ kapak:

قا ل النبي صلى الله عليه و سلم

Sol kapak:

انما الاعمال با لنيات

Hadis-i Şerifin yer aldığı kitabelerin anlamı ise “ameller niyetlere göredir” şeklindedir.

Göbek bölümü 0,99x0,41m ölçülerindedir. Bu bölümde üst üste bulunan irice üç tepelik motifi yer alır. Tepelik motifleri ayrı ayrı tezyin edilmiş bir pano görüntüsü oluştursa da zemindeki rûmili süsleme tek başına bir kompozisyondur. Zemindeki tezyinat 1/2 simetrik olarak hazırlanmış, serbest ve müsennâ bir kompozisyondur (Fot. 85; Şek. 82, 85) ve derin oyma tekniği ile uygulanmıştır. Desenlerin yüzeyi eğri kesim tekniği ile oyularak daha etkileyici bir görünüm elde edilmiştir. Motif tek dalın kıvrımlar oluşturarak meydana getirdiği oldukça girift bir düzenlemeden oluşmaktadır. Anlaşılmasının kolay olması için biz çizimi iki dal halide göstermeyi uygun gördük. Sarmal helezonlar çizen dallar motifin ortasında altı noktada birleşirler. Birleşme noktalarında ortabağlar yer alır (Şek. 83, 84). Bu kompozisyonda rûmiler düğme şeklinde sonlanmakta olup düğmelerin ortaları göz biçiminde oyulmuştur. Desen simetrik olmasına rağmen iki tarafta küçük motif farklılıkları göze çarpmaktadır. Buraa yer alan tezyinatta rûmilerin her aşaması açıkça gözlemlenmektedir. Kapağın alt kısmında bulunan etek kısmı, 1/2 simetrik, serbest ve müsenna bir kompozisyon özelliğine sahiptir.Desen kıvrımlar ve helezonlar meydana getiren iki dal hareketinden oluşmaktadır (Şek. 110, 111a-b, 112)Kapak üç taraftan üç iplik rûmiden oluşan bordür ile çevrilmiştir.

Minberin sağında batı duvarında yer alan ikinci pencerenin kapakları 1,97x0,57 m ölçüsündedir (Fot. 86; Şek, 86). Üst tarafta yer alan panolar 0,38x0,17m ölçülerinde olup sülüs hatla hadisler yazılıdır (Fot. 109; Şek. 120). Kitabelerin metni şöyledir[215]:

[215] Bayat, “Beylik Dönemi Ahşap Sanatı Şaheserlerinden Birgi Ulu Camii Pencere Kapakları”, s. 252.

Sağ kapak:

الدعا ء سلاح المؤمن

Sol kapak:

الصلو ة نور المؤمن

Hadislerden sağ kapaktaki, “dua müminin silahıdır”, sol kapaktaki “namaz müminin nurudur” anlamına gelmektedir.

Göbek kısmı 1,10x0,38m ölçülerinde olup geometrik bir kompozisyon ile tezyin edilmiştir (Fot. 87). Kapaklarda kündekâri havasını yaratmak için oyma ve kabartma tarzı, birleştirilen iki parça ahşap levhaya uygulanmıştır. Burada uygulanan geometrik tasarımın birden fazla oluşturulma yöntemi bulunmaktadır. İlk yöntem, merkezinde sekizgen ve kare formdan türeyen, iki farklı birim kare hücrenin yan yana sıralanmasıyla oluşmaktadır. İkinci yöntemde merkezde bulunan sekizgenden yola çıkılarak oluşturulan daha büyük bir birim kare hücre meydana getirilmektedir. Üçüncü yöntem ise merkezde bir kare formdan yardımcı çizgiler ile türetilmiş birim kare bir hücreden ibarettir. Bu yöntemlerin hepsi, birim hücrenin katlanması ile sonsuza kadar giden bir kompozisyonu meydana getirmektedir (Şek. 87). Kapakta geometrik düzenlemeyi oluşturan hatlar altın yaldız ile boyanmıştır. Geometrik parçaların içleri rûmili motifler ile tezyin edilmiştir. Sekiz farklı rûmi bezemenin yer aldığı parçalar derin oyma tekniği ile şekillendirilmiş, burada süslemelerin yüzeyi düz bırakılmıştır (Fot. 88a-g; tŞek. 88a-h). Altta yer alan etek kısmı 0,38x0,19m ölçülerindedir ve düzenlemesi birinci pencere ile aynıdır (Şek. 110, 111a-b, 112). Fakat bu kısım orijinal değildir. Zamanla kapının alt bölümü zarar gördüğü için bu parçanın sonradan eklendiği açık bir şekilde görülmektedir (Fot. 86).

Minberin sağında batı duvarında bulunan üçüncü pencere kapakları 1,80x0,60 m ölçülerine sahiptir (Fot. 89; Şek. 89). Üstteki 0,38x0,17m ölçüsünde olan başlık kısmında sülüs hatla hadisler yazılıdır (Fot. 110; Şek. 121). Kitabelerin metni şöyledir:

Sağ kapak:

افضل الصدقة اللسان .....

Sol kapak:

افضل الحسنات تكرمة الجلساء

Sağ kapaktaki hadis “En faziletli sadaka dildir” anlamına gelmekte olup, hadisin metni pencere kapağında yarım bırakılmıştır. Sol kapaktaki kitabe ise”En faziletli iyilik, misafirlere ikramda bulunmaktır” manasındadır.

Pencere kapaklarının göbek bölümü 0,96x0,40m ölçülerindedir (Fot. 90). Bu bölümde bulunan geometrik süsleme iki farklı şekilde oluşturulabilir. Altıgen birim motifin katlanması ile oluşturulan kompozisyonda, motifler katlandığında merkezde altı kollu bir yıldız, yıldızların kollarının arasında yamuk altıgenler ve yamuk altıgenlerin ucunda dokuzgenler ortaya çıkar (Şek. 90). Desenin içerisine uygulaması zor bir geometrik şekil olan dokuzgenin yerleştirilmesi, geometrik hesaplamalarda ne kadar ileri olunduğunu göstermektedir. Tasarımdaki geometrik parçaların içleri sekiz farklı rûmili kompozisyon ile doldurulmuştur (Fot. 91a-g; Şek. 91a-h) . Tezyinat oyma ve kabartma tarzında yapılmıştır. Kündekârî görüntüsü vermek için geometrik hatlar yivli olarak oyulmuştur. Rûmi desenlerinin yüzeyleri düz bırakılmıştır. Kapakların etek kısmı birinci ve ikinci pencere kapakları ile aynı şekilde düzenlenmiştir (Şek. 110, 111a-b, 112).

Mihrabın karşısında kuzey duvarının batısında yer alan dördüncü pencerenin kapakları 1,85x0,58m ölçülerindedir (Fot. 92; Şek, 92). Başlık bölümü 0,36x0,18m ölçülerinde olup, sülüs hatla hadisler yazılmıştır (Fot. 111; Şek. 122). Kitabelerin metni şöyledir[216]:

Sağ kapak:

الايمان نصفان نصف شكر و نصف صبر

Sol kapak:

المهاجر من هجر ما نماة الله عنه

[216] Bayat, “Beylik Dönemi Ahşap Sanatı Şaheserlerinden Birgi Ulu Camii Pencere Kapakları”, s. 252.

Sağ kapaktaki metin "İman iki kısımdır. Yarısı sabır yarısı şükürdür" ve sol kapaktaki metin "Muhacir Allah'ın yasaklarından sakınandır" anlamına gelmektedir.

Göbek kısmı 1,00x0,36m ölçülerine sahiptir. geometrik bir kompozisyon uygulandığı kompozisyonun merkezinde iç içe geçmiş dört tane on kollu bir yıldız bulunur (Fot. 93). Yıldızların kolları basıktır. En dıştaki on kollu yıldızın ucunda beş kollu yıldızlar yer alır (Şek. 93, 94). Kapakta düzenlemenin yarım olarak uygulandığı desen kapalı form niteliğindedir. Geometrik desenler diğer kapaklardan farklı olarak burada kademeli olarak oyulmuştur. Yıldızlar ve yıldız kollarının ucundaki yamuk dörtgenler yüksek tutulurken kolların arasındaki eşkenar dörtgenler alçakta bırakılarak desenin zeminini oluşturmuştur. Geometrik parçaların içleri on iki farklı rûmi deseni ile tezyin edilmiştir (Fot. 94a-f; Şek. 95a-ı). Rûmi desenleri derin oyma tekniği ile hazırlanmış, yüzey düz bırakılmıştır. Alt pano 0,36x0,17m ölçülerindedir. Bu bölümdeki süsleme minber kapaklarının alt panosundaki rûmili kompozisyon ile aynı olup burada desenin merkezi kaydırılarak uygulanmıştır (Fot. 107b; Şek. 113,114).

Beşinci pencere mihrabın karşısında kuzey duvarının doğusunda yer alır (Fot. 95; Şek. 96). Pencere kapakları 1,78x0,57m ölçülerindedir. 0,33x0,17m ölçülerinde olan üst panoda sülüs yazı ile yazılmış hadisler bulunmaktadır (Fot. 112; Şek, 123). Kitabelerin metni şöyledir[217]:

Sağ kapak:

الغيرة من الايمن

Sol kapak:

الحياء من الايمن

Sağ kapaktaki hadis, "Gayret imandandır" ve sol kapaktaki hadis "Haya imandandır" anlamına gelmektedir.

Kapakların göbek kısmı yuvarlak şemseli, salbekli bir düzenlemeye sahiptir (Fot. 96). 0,97x0,33m ölçülerindeki panoya işlenen yuvarlak şemsenin çapı 0,49m'dir.

[217] Bayat, "Beylik Dönemi Ahşap Sanatı Şaheserlerinden Birgi Ulu Camii Pencere Kapakları", s. 252.

Şemsenin kompozisyonu 1/8 olarak hazırlanmış olup, ortada sekiz kollu yıldız formundan çıkan rûmi dallarının sarmal helezon hareketlerinden oluşmaktadır (Şek. 97, 98). Salbek motifi damla formundadır ve içerisindeki rûmi tezyinat 1/2 serbest ve müsenna olarak tasarlanmıştır. Kompozisyon iki dal hareketine dayalıdır. Bu panoda yer alan süsleme derin oyma tekniği ile yapılmış olup desenlerin yüzeyi düz bırakılmıştır. Alt panoda yer alan süsleme de derin oyma tekniği ile yapılmıştır. Bu bölümdeki kompozisyon minber kapaklarındaki alt pano ile aynı olup burada desenlerin yüzeyi düz bırakılmıştır (Fot. 107c; Şek. 113, 114). Kapağı çevreleyen iki iplikli rûmi bordür diğer kapaklardan farklı olarak burada dört tarafı dolanmaktadır.

Doğu duvarının kuzeyinde yer alan altıncı pencere 1,90x0,56m ölçülerine sahiptir (Fot. 99; Şek. 99). 0.36x0.17 boyutlarında olan başlık bölümünde yer alan, sülüs yazı ile yazılmış hadislerin metni şöyledir (Fot. 113, Şek. 124)[218]

Sağ kapak:

القناعة مال لا ينفد

Sol kapak:

الجنة دار الا سخياء

Kapaklardan sağdaki hadis “Kanaat bitmeyen hazinedir”, soldaki hadis “Cennet cömertlerin yeridir” anlamına gelmektedir.

Göbek kısmı 1,13x0,36m boyutlarında olup geometrik bir kompozisyon ile tezyin edilimştir (Fot. 100). Bu kapaktaki geometrik düzenleme ikinci pencerede yer alan geometrik süsleme ile aynı olup, burada desen 45º döndürülerek uygulanmıştır (Şek. 100). Bu sebeple farklı bir kompozisyon etkisi uyandırmaktadır. Oyma ve kabartma tarzında oluşturulan geometrik süslemenin içi altı farklı düzenlemeye sahip rûmi desenler ile doldurulmuştur (Fot. 101a-e; Şek. 101a-f). Rûmi süslemeler derin oyma tekniği ile yapılmış ve yüzeyleri düz bırakılmıştır. Etek kısmı tezyinat olarak birinci, ikinci ve üçüncü pencere kapakları ile aynıdır. Kapıyı üç yönden üç iplik rûmi bir bordür çevrelemektedir. Pencere kapaklarından sağdakinin onarım geçirdiği

[218] Bayat, “Beylik Dönemi Ahşap Sanatı Şaheserlerinden Birgi Ulu Camii Pencere Kapakları”, s. 251.

görülmektedir. Kapaktaki bordürün dolandığı kısım ile etek kısmının olduğu parçalar değiştirilmiş olup kitabe ve göbek kısımları orjinaldir.

Kuzey duvarının güneyinde yer alan yedinci pencere, tam karşısına denk gelen ikinci pencere ile tamamen aynı düzenleme ve tekniğe sahiptir (Fot, 102; Şek. 102). Sadece geometrik şeritler burada yaldız ile boyanmamıştır. Pencerenin boyutları 1,93x0,56 m.'dir. 0,36x0,18 ölçülerinde olan üst panoda sülüs hat ile yazılmış olan kitabenin (Fot, 114; Şek. 125) metni şöyledir[219]:

Sağ kapak:

الجماعة رحمة و الفرقة عذاب

Sol kapak:

الامانة غنى الدين النصيحة

Sağ kapakta bulunan hadis " Cemaatte rahmet, ayrılıkta azap vardır", sol kapaktaki hadis "Emanetler zenginlik din nasihattır" anlamındadır. Pencere kapakların alt kısımlarının oldukça yıprandığı görülmektedir.

Sekizinci pencere mihrabın solunda bulunmaktadır (Fot. 105; Şek, 105). 1,71x0,57m ölçülerinde olan bu pencerenin kapakları tezyinat ve uygulanan teknik bakımından birinci pencere ile tamamen benzeşir. Sadece orta panoda bulunan iri tepelik motifleri birinci pencerede yivli oyulmuşken bu pencerede inci dizisini andıran[220] yuvarlak şekillerle süslenmiştir (Fot. 106; Şek. 109). Başlık bölümü 0,38x0,19 m. boyutlarında olup bu bölümde yer alan sülüs kitabenin (Fot. 115; Şek. 126) metni şöyledir[221]:

Sağ kapak:

المجالس بالامانات

[219] Bayat, "Beylik Dönemi Ahşap Sanatı Şaheserlerinden Birgi Ulu Camii Pencere Kapakları", s. 251.
[220] Ünal, *Birgi*, s. 71.
[221] Bayat, "Beylik Dönemi Ahşap Sanatı Şaheserlerinden Birgi Ulu Camii Pencere Kapakları", s. 251.

Sol kapak:

المستشار مؤتمن

Kitabelerden sağdaki Hadis-i Şerif "Meclisler emanettir", soldaki Hadis-i Şerif "Müsteşar (danışılan kişi) güvenilen kişidir" anlamına gelmektedir.

Pencere kapaklarının sol kanatlarının üzerinde biniler bulunmaktadır (Şek. 115). Binilerin hepsi yaklaşık aynı boyutta olup, aynı şekilde düzenlenmiştir. Bininin alt ve üstünde kaideye benzer[222] bir parça bulunur (Şek. 116). Bu parçaları yarım silindir şeklinde uzun bir parça bağlar ve bu kısımın tam ortasında yuvarlak bir göbek kısmı yer alır (Şek. 117, 118). Kaideye benzer olan kısımda iki iplik rûmi deseni görülür. Fakat burada dallar tek merkezden çıkar ki bu tek dal hareketinin olduğunu gösterir. Yarım silindir şeklinde olan kısımda yine iki sap üzerinde hareket eden ve tepelikler ile birleşen bir düzenleme bulunur. Göbekteki parçada rûmili bir kompozisyon yer alır. Bu tezyinat bütün pencerelerde aynı şekildedir.

Pencere açıklıklarında yaklaşık 0,15m eninde ahşap bir pervaz yer almaktadır. Pencere kapaklarının tutturulduğu pervazları iki iplik rûmi bir bordür dolanmaktadır. Bu desen bütün pencerelerde aynıdır (Şek. 118).

Birgi Ulu Camii'nin günümüzde kullanılan ahşap kapıları orijinal değildir. İç mekanda kuzey duvarında sergilenen iki kapı bulunmaktadır. Fakat bu kapıların da, işçilik bakımından camideki diğer ahşap eserler ile karşılaştırıldığında orijinal olmadıkları anlaşılmaktadır. Orijinal kapıların nerede olduğu hakkında bir bilgi bulunmamaktadır. İsmail Hakkı Uzunçarşılı kapıların II. Selim zamanında Edirne Selimiye Camiine götürüldüğünü aktarmıştır[223]. Ali Haydar Bayat ise halk arasında kapıların Topkapı Sarayı'na götürüldüğüne dair rivayeti nakletmiştir[224]. Bu rivayetler doğrultusunda yaptığımız araştırmalarda kapıların izine ne Edirne'de ne de İstanbul'da rastlayabildik.

[222] Ünal, *Birgi*, s. 65.
[223] Uzunçarşılı, *Kitabeler*, s. 109.
[224] Bayat, "Beylik Dönemi Ahşap Sanatı Şaheserlerinden Birgi Ulu Camii Pencere Kapakları", s. 238.

V. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Aydınoğlu Mehmed Bey'in 1312'de beyliğin merkezinde yaptırmış olduğu Birgi Ulu Camii, çok destekli, ahşap çatılı "ulu cami" niteliği ve mihrap önü kubbesiyle Selçuklu mimari geleneğini devam ettiren bir eserdir. Cami zaman içerisinde çeşitli restorasyonlardan geçmiş, yapılan tadilatlar yapının bünyesinde bazı değişikliklere neden olmuştur. Yapının meyilli bir arazide bulunması, alt sıra pencerelerinin farklı seviyelerde açılmalarına neden olmuş ve zeminin kotu tarih içerisinde alçaltılıp yükseltilmiştir.

Birgi Ulu Camii iki sıra pencere düzeni ile Aydınoğulları mimarisinde yeni bir anlayışa öncülük etmiş ve 1375 tarihinde inşa edilmiş olan Selçuk İsa Bey Camii'nde iki sıra pencere düzeni devam ettirilmiştir.

Yapının dış cephesinin tezyinatının oldukça sade bir mahiyette olduğu dikkati çekmektedir. Selçuklu yapılarında alışılagelmiş olan yoğun taş bezemeli taç kapıların yerini burada tezyinat olarak sade bir anlayışın aldığı görülmektedir. Beylikler devrinde dış cephede görülen bu sadeleşme anlayışı Aydınoğulları'nın diğer yapılarında da göze çarpmaktadır.

Yapının doğu ve güney cepheleri büyük devşirme mermer bloklar ile kaplıdır. Kuzey ve batı capheleri ise moloztaş duvar örgüsüne sahiptir. Caminin ana girişinin bulunduğu kuzey cephesine göre doğu cephesinin daha özenli bir şekilde hazırlanmış olması dikkat çekicidir. Hakkı Önkal burasının bir ön cephe olarak tasarlandığını ileri

sürmektedir[225]. Camide duvarlarda kullanılan mermer bloklar dışında, pencerelerin sövelerinde kullanılan mermer malzemeler ve yapının güneydoğu köşesinde yer alan aslan heykeli de devşirmedir. Yerden 2,45m yükseklikte yer alan heykel bütün kaynaklarda aslan heykeli olarak geçmektedir. Fakat güneybatı istikametinden bakılınca heykelin zamanın getirdiği bütün aşındırmalara rağmen yarısının koç olarak tasvir edildiği görülmektedir. Heykelin sol yarısının başı aslan şeklinde olup başın sağ yarısında koç boynuzu olarak şekillendirilmiştir.

Caminin doğu cephesinde bulunan pencereler tezyinat bakımından dikkati çekmektedir. Özellikle taç kapının solunda yer alan pencere göze çarpmaktadır. Mermer söveli alt pencerenin üstüne oturtulan küçük pencere devşirme malzemeden yapılmıştır. Pencerenin kemer köşeliklerinde bulunan asma dalları ve üzüm salkımlarından oluşan süslemeler Roma sanatını andırmaktadır. Fakat aynı mermer blok üzerinde bulunan ve Roma sanatına ait olmayan fuslu kemer formu ve kemer köşeliklerinin üzerinde bulunan kitabenin, süslemeler ile uyumu dikkate alındığında bu parçanın devşirme malzemeden olsa bile cami için hazırlanmış olduğunu düşündürmektedir.

Birgi Ulu Camii'nin iç mekan tezyinatına bakıldığında, Selçuklu geleneğinin devam ettirildiği görülmektedir. Caminin mihrabı, Selçuklu'daki bir çok eser örnek alınarak oluşturulmuş olan mozaik çini mihrapların geç dönem emsallerinden biridir. Toplam 17 farklı deseni içeren mihraptaki geometrik süslemeler Selçuklu'daki birçok örnek ile aynı özelliktedir. Fakat daha önceki mihraplarda daha çok kullanılan rûmili tezyinata burada fazla yer verilmemiştir.

Yapının tezyinat bakımından en çok göze çarpan yerleri ahşap süslemeleridir. Minber ve pencere kapaklarında yer alan ahşap süslemelerde geometrik tezyinat ve rûmi üslûbu bir arada kullanılmıştır. Minber ve pencere kapaklarında toplam 12 geometrik kompozisyon bulunmakta olup bu kompozisyonlarda bulunan geometrik parçaların büyük bir kısmı rûmi üslûbunda toplam 67 farklı desen ile tezyin edilmiştir. Minberde ve pencere kapaklarında yedi farklı bordür dolanmaktadır. Pencere kapaklarının hepsinde aynı bordür tekrarlanmaktadır ve buradaki desen minber kapaklarında bulunan bordür ile aynıdır.

[225] Önkal, "Birgi Ulu Camii ve Selçuklu Geleneğiyle İlişkisi Üzerine", I-II Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri, Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya 1993, s. 53.

Minber kündekâri tekniği ile yapılmıştır. Minberin kapısının üzerindeki taç kısmı şebekeli oyma tekniği ile meydana getirilmiştir. Geometrik parçaların içlerindeki rûmili süslemeler ise derin oyma tekniği ile yapılmıştır. Desenlerin yüzeyleri eğri kesim tekniği ile şekillendirilerek görüntü daha etkileyici hale getirilmiştir. Minberin bölümlerinin birleştikleri yerlere metal kabaralar yerleştirilmiş bu kabaralarda şebekeli oyma tekniği ile süslenmiştir. Minberdeki yan aynalık, geçit üstü ve korkuluklardaki geometrik düzenlemelerin aynısı Konya Alaeddin Camii (1220) ve Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde (1299) yer almakta olup, Ankara Ahi Şerafettin Camii, Siirt Ulu Camii, Aksaray Ulu Camii ve Ankara Alaeddin (1197) Camilerinde ise yan aynalıklarındaki düzenleme Birgi Ulu Camii'nin yan aynalığında karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu örneklerden daha geç bir tarihte yapılmış olan Birgi Ulu Camii'nin minberinde geometrik parçaların içlerinde bulunan desenlerin detayları ve işçiliği açısından bakıldığında bir ilerleme kaydedildiği görülmektedir.

Birgi Ulu Camii'nin minberinin onu Anadolu'daki minberlerden ayıran farklı bir özeliği bulunmaktadır. Anadolu'daki ahşap minberlerin şerefe bölümlerinin üzeri genellikle külah ile örtülmektedir. Birgi Ulu Camii'nde külah yerine kubbe uygulaması tercih edilmiş olup kubbenin formu da daha önce görülmeyen bir niteliktedir. Kubbenin üçgen parçaların birleşmesinden oluşan "jeodezik kubbe" [226] biçiminde oluşturulduğu görülmektedir. Kare bir çerçeveye dokuzgenin oturtulduğu kubbede bu işlem, kubbenin üçgenlerden teşekkül edilmesi ile sağlanmıştır. Mimari kaynaklarda jeodezik kubbe kavramının 1947 olarak tarihlendiriliyor oluşu, bu kubbenin jeodezik yapım esasına dayalı ilk örnek olup olmadığının ciddi bir şekilde araştırılarak ortaya konulması ihtiyacını ortaya çıkarmaktadır.

Pencere kapaklarının hepsi, birbirine geçmeli iki parça ceviz ağacı bloktan oluşturulmuştur. Tezyini olarak üç bölüme ayrılmış olan pencere kapaklarının hepsinde bu düzen aynen tekrarlanmıştır. Kapaklardan bazılarının yüzeyleri eğri kesim tekniği ile oyulurken bazıları düz olarak bırakılmıştır. Yüzeyleri düz olanların, üzerlerindeki silinmemiş yardımcı çizgilere ve keski izlerine bakılınca tamamlanmadan bırakıldığı anlaşılmaktadır. Özellikle şemse formunda düzenlenmiş olan beşinci pencerede motiflerin üzerleri oyulup boyut kazandırılacak olan yerlerinin çizilerek belirlendiği

[226] "Jeodezik Kubbe", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, İstanbul 1997, c. II, s. 919.

açıkça görülmektedir (Fot. 97, 98). Birinci ve sekizinci penceredeki kompozisyon tamamen derin oyma tekniği ile yapılmış olup minberdeki gibi desenin yüzeyi eğri kesim tekniği ile oyulmuştur. Dördüncü pencerede farklı bir teknik uygulanmıştır. Geometrik parçaların bir kısmının yüzeyi daha yüksek, diğer kısmının yüzeyi alçakta bırakılarak iki kademeli bir görüntü elde edilmiştir. Rûmi desenleri derin oyma tekniği ile yapılmış ve yüzeyleri düz bırakılmıştır. Diğer pencereler oyma ve kabartma tarzında yapılarak kündekâri havası verilmeye çalışılmıştır. Geometrik düzenlemelerin içleri rûmi üslûbundan desenler ile doldurulmuş, derin oyma tekniği ile yapılan bu tezyinatların yüzeyleri yine düz bırakılmıştır. Tahminimizce minberin yapılmasına öncelik verilmiştir. Minber tamamlandıktan sonra güney cephede bulunan birinci ve sekizinci pencerelerin kapakları bitirilmiş olması yüksek bir ihtimaldir. Bu pencerelerin kapakları hem kompozisyon ve işçilik bakımından daha özenli bir şekilde hazırlanmış olup, hem de minber gibi tamamlanmış bir haldedir. Pencere kapaklarındaki işçiliği ve motifleri dikkate alınlığında minberin ustası tarafından yapıldığı kanaatini oluşturmaktadır.

Yapıdaki geometrik tezyinat incelendiğinde, kompozisyonlarda birim hücrenin katlanarak sonsuza gittiği düzenlemeler ile kapalı formlardan oluşturulan düzenlemelerin uygulandığı görülmektedir. Mihrabın kavsarasındaki mukarnaslardan bazıları ızgara tekniği kullanılarak oluşturulmuştur (Şek. 23, 25, 30). Minberin yan aynalığında bulunan geometrik kompozisyon, birim kare bir hücrenin katlanmasıyla oluşturulan bir düzenlemedir ve bu desen mihrap nişinde 45º döndürülerek uygulanmıştır. Bu açıdan bakıldığında minber ile mihrap tezyinatında bir bütünlük olduğu söylenebilir. Ahşap eserlerde yer alan geometrik süslemelerde dikkati çeken bir özellik İslam sanatında pek uygulanmayan dokuzgenin burada iki yerde kullanılmasıdır. İslam sanatında kare, beşgen, altıgen ve bunların katlarından oluşan şekiller yoğun olarak kullanılmış olup dokuzgen gibi bir geometrik tasarım içerisinde kullanılması zor olan şekiller pek tercih edilmemiştir. Birgi Ulu Camii'nin geometrik tasarımını gerçekleştiren sanatçı bu formu kullanmayı tercih ederek caminin tezyinatına ilginç bir özellik katmıştır. Caminin üçüncü pencere kapağındaki geometrik kompozisyon içinde bulunan dokuzgen ile minberin kubbesinin kareye oturtulan bir dokuzgenden oluşması az görülen örneklerdendir.

Yapının tezyinat programında yer alan rûmi üslûbundaki süslemeleri, özellikle minberdeki, birinci ve sekizinci pencere kapaklarındaki motifleri göz önünde bulundurarak değerlendirmeye çalıştık. Zikredilen yerlerdeki motifler, rûminin o dönemdeki karakterinin ve kurallarının açıklanmasında daha sağlıklı sonuçlar sağlayacak kannatindeyiz. Zira buralardaki desenler boyutlu olarak işlenerek, rûmi motifinin detaylarının değerlendirilmesinde çok daha aydınlatıcı olmuşlardır. Tezyinatta kullanılan rûmi üslûbundaki motifler Selçuklu ve Beylikler devrinin genel özelliklerini taşımaktadırlar. Bu dönemde dilimli görüntülerinden dolayı münhaniyi andıran rûmiler Birgi Ulu Camii'nin tezyinatında da aynı şekilde nakşedilmiştir. Fakat hayvansal kökenli olduğu kabul edilen münhaniyi andırsa da burada işlenen rûmilerin tamamen bitkisel karakterde olduğu söylenebilir. Minber kapı kanatlarında, birinci ve sekizinci pencere kapaklarında görülen tasarımlarda rûmilerin dallar üzerinde küçük bir tomurcuk halinden, en olgunlaşmış hale kadar geçirdiği aşamalar sanatçı tarafından tasvir edilmiştir (Şek. 127a-y, 128a-m). Rûmi motifleri, Osmanlı dönemindeki örneklere kıyasla daha dar karınlı ve uzun şekilde olup, rûmi karınları hep tomurcuk şeklinde işlenmişlerdir. Bazı rûmilerde bu tomurcuğun açılmaya başlayarak, sade rûmiden ayırma rûmiye geçildiği aşama görülmektedir. Ayırma rûmiler düğme görünümünde bir hareketle sonlanmışlar, rûmilerin uçlarında yer alan bu düğmelerin ve dallarda bulunan tomurcukların merkezlerinde oyuk şeklinde gözler oluşturulmuştur. Dallar bir alt bir üstten geçirilerek yeknesaklıktan uzak kalınmış, dallara tirfiller ve tomurcuklar yerleştirilerek boşluklar doldurulmuştur. Kompozisyonlarda "S" hareketi sencide rûmiler (Şek. 131a-f) ile sağlanmış, ayırma rûmiler ve sencide rûmiler kıvrımlar ve sarılma hareketleri oluşturarak hoş bir görüntü elde edilmiştir. Tasarımlarda yer alan tepelik ve ortabağların arasındaki ayrımın çok fazla oluşmadığı görülmektedir(Şek. 129a-p, 130a-n).

Rûmi üslûbundaki tezyinat kompozisyon açısından değerlendirilirse, minber ve pencere kapaklarındaki geometrik parçaların içleri büyük ölçüde serbest ve müsenna kompozisyon ile süslendiği ve 1/2 simetrik olarak tasarlandığı görülmektedir. Başlangıçları ve bitiş noktaları belli olan bu düzenlemeler, serbest bir şekilde hazırlanan desen bir kez katlanarak, katlama çizgisi kaynaştırılmak suretiyle kendisine ayrılan

çerçevede başlayıp sona eren niteliktedir[227]. Minberin taç kısmı, kapı kanatlarının göbek kısmı, birinci ve sekizinci pencerelerin göbek kısımlarındaki oldukça girift bir özellikte olan tasarımlar da serbest müsenna kompozisyon olarak düzenlenmiştir. Zikredilen bu yerlerde farklı dal hareketlerinden oluşan tasarımlarda, dallardaki desen yoğunlukları farklı yerlerde fazla tutulmuş olup, dallar üst üste bindirildiğinde doluluk-boşluk dengesinin oldukça iyi gerçekleştirilmiş ve ahenkli bir görüntü ortaya çıkarılmış olduğu görülmektedir. Beşinci penceredeki şemse formundaki süsleme merkezi kompozisyon olarak düzenlenmiş olup 1/4 bir birimin katlanmasıyla oluşturulmuştur. Damla formunda olan salbek kısmındaki düzenleme ise serbest müsenna kompozisyondur. Bu pencerede görülen şemseli salbekli form Selçuklu eserlerinin birçoğunun pencere kapakları ve kapı kanatlarında karşımıza çıkmaktadır. Minberin yan aynalık bölümünde bulunan sekizgenlerde ve yarım kürelerin rûmi ile tezyin edilmiş olanlarında da merkezi kompozisyon uygulanmıştır. Buralardaki desenlerde 1/4 bir birimin katlanmasıyla oluşturulmuştur. Bu kompozisyonlarda merkezde yıldız kolları şeklinde olan dalların kıvrımlı hareketler oluşturması ile desen ilerlemektedir. Daha çok yarım küre şeklinde olan kubbe tezyinatında tercih edilen bu süslemeler[228] minberin yan aynalığında yer alan yarım kürelerin bir kısmının tezyinatında da uygulanmıştır. Minber kapı kanatları ve pencere kapaklarının etek kısımlarında iki farklı düzenleme bulunmaktadır ve tekrar edilerek uygulanmıştır. Caminin minber ve pencere kapaklarında yer alan 7 ayrı desende olan bordürler iki ve üç iplik rûminin çeşitli şekillerde uygulanmasından oluşturulmuş ve böylece desenlerde zenginlik meydana getirilmiştir.

Sonuç olarak mimaride herhangi bir özelliği ile ön plana çıkmayan Birgi Ulu Camii esas olarak tezyinatıyla dikkati çeken bir eserdir. Bu özelliğiyle tezyinatıyla mimarisinin önüne geçtiği söylenilebilir. Dış mekan tezyinatında bol bol devşirme unsurlara yer verilen caminin süslemelerinde eski medeniyetlerin etkisi görülmektedir. İç mekan tezyinatında ise tersi bir durum söz konusudur. Caminin ahşap ve çini eserlerinde görülen tezyinat genel hatlarıyla Selçuklu sanatının başarılı bir devamcısıdır. Bu doğrultuda caminin iç ve dış mekan tezyinatında üslup birliğinin oluşturulamadığı söylenilebilir. Özellikle ahşap eserlerindeki işçilik ve desen zenginliği ile ön plana çıkan Birgi Ulu Camii günümüzde bakımlı bir halde bulunup ibadete açık durumdadır.

[227] Doğanay, *Osmanlı tezyinatı klasik devir İstanbul hanedan türbeleri 1522- 1604,* s. 96.
[228] Doğanay, *Osmanlı tezyinatı klasik devir İstanbul hanedan türbeleri 1522- 1604,* s. 96 .

SÖZLÜK

Akanntus yaprağı: Yaban enginarı yaprağı biçiminde bir bezeme şekli.

Alınlık : Kimi yapılarda giriş kısmının, kapı ve pencerelerin üstünde bulunan üçgen veya yarı değirmi süsleme.

Bini: Kapı, pencere gibi şeylerin kanatları kapanınca kalan aralığı örtmek üzere bu kanatların kenarında yapılan çıkıntı kısım veya taşkın çıta.

Bordür: Süslü çerçeve, kenar suyu.

Fuslu kemer: Dilimli kemer.

Gülbezek: Açılmış gül şeklindeki süsleme unsuru, gülce.

Iskarpela: Tahtada zıvana deliği açmakta, kilit ve menteşe yerlerini oymakta kullanılan keskin çelik uçlu, tornavidayı andırır kalem; oyma kalemi.

İslimi: Rûmi veya hatayi gibi sap üzerinde yürüyen, nebati karakterli süslemelere Farslılarca verilen ad.

İplik: Yazma kitaplarda kuzu, cetvel ya da herhangi bir nakış grubunun üzerine dizildiği şerit; sak, tel.

Jeodezik kubbe: Yüzeyini üçgenlerin oluşturduğu kubbe yapılara verilen isim.

Kaneviçe: Motiflerin sınırını belirten silik ve kesik çizgi.

Kavsara: Kemer ve tonozların içbükey bir yüzey meydana getiren iç kalınlıklarına verilen ad.

Konsol: Bir çıkmayı alttan destekleyen S şeklinde iki ters kıvrımlı destek.

Kot: Bir noktanın yatay düzlemden yüksekliği.

Kündekâri: Önemli yapıların, geometrik bir bezeme meydana getirecek şekilde kesilmiş küçük tahta parçaları geçmeli olarak birleştirilerek yapılması tekniği.

Lotus: Nilüfere benzeyen bir cins çiçek ve bu çiçeğin üsluplaştırılmış şekli; ful.

Mahfil: Büyük camilerde hükümdar veya müezzinler için ayrılmış, taş veya tahta parmaklıkla çevrili yüksekçe bölüm.

Mastar: Sıvacıların, duvarcıların düzlük kontrolü için cetvel

gibi kullandıkları ensiz, uzun ve düz tahta

Münhani: Eğri, kavisli.

Müşebbek: Şebekeli, kafesli.

Mukarnas: Yan yana ve üst üste yerleşen menşuri unsurların dışa doğru taşar biçimde dizildiği üç boyutlu mimari bezeme.

Niş: Bina duvarlarına tezyin veya kullanmak maksadıyla yapılan hücre.

Ortabağ: Tezhip sanatında, simetrili desen ve motifleri birbirine bağlayan şekil.

Palmet: Rûmi veya benzeri süsleme motifine sanat tarihçilerce verilen ad.

Petek: Minarenin şerefe ile külah arasında yer alan bölümü.

Pulbezek: Mimari tezyinatta kullanılan, süslü yuvarlak madeni bezemeler; perçin pulu; pulpare.

Raspalama: Eski sıvı boya vb. şeyleri kazıyarak altındakini çıkarma.

Sahın: Cami içinde tapınmaya ayrılmış olan geniş bölüm.

Salbek: Şemselerin iki ucunda püskül şeklindeki çıkıntı, zülfe.

Seki: Oturulacak taş veya ahşap set.

Sencide: İnsan vücudunda olduğu gibi yarı simetrik rûmi motifi.

Silme: Yapı unsurlarını çevrelemek için yapılan kabartma kenar, kaval, korniş.

Söve: Kapı veya pencere çerçevesi, kasası.

Sütunçe: İnce ve küçük sütun.

Şemse: Kitap kaplarının iç ve dışına kalıpla basılarak geçirilen ve aslı güneşe benzetildiği için bu isim verilen yuvarlak veya beyzi şekil.

Şerefe: Minarenin ezan okunan yeri.

Taçkapı: Büyük mimari eserlerin ön yüzünde bulunan abidevi kapı; piştak; serder.

Tepelik: Desende rûmi helezonların bitişinde yer alan ve simetrili çizilen şekil.

Yaşmak: Hücre örtülerinin yanlarında kalan üçgen köşelikler, ocak etekliği.

KAYNAKÇA

AKIN, Himmet, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Ankara 1968.

AKSU, Hatice, "Türk Tezhip Sanatının Süsleme Unsurları", *Yeni Türkiye*, Yeni Türkiye Medya Hizmetleri, sy. 34, İstanbul 2000, s. 634-646.

AKTUĞ KOLAY, İlknur, *Batı Anadolu 14. Yüzyıl Beylikler Mimarisinde Yapım Teknikleri*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 1999.

ALTUN, Ara, *Ortaçağ Türk Mimarisinin Anahtarları İçin Bir Özet*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1998.

ARIK, Rüçhan, ARIK, Oluş, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul 2007.

ARSEVEN, Celal Esad, *Sanat Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1975, c. I, II, III, IV, V.

ASLANAPA, Oktay, "Aydınoğulları Sanatı", *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*,Türkiye İş Bankası, Ankara 1993, s. 177.

ASLANAPA, Oktay, *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14. yüzyıl)*, Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara 1977.

BAKIRER, Ömür, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yapı Malzemeleri", *IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Seminer Bildirileri*, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya 1994, s. 165-181.

BAKIRER, Ömür, "Anadolu Selçuklu Dönemi Yapı Kitabeleri", *V. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Seminer Bildirileri*, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya 1995, s. 37-51.

BAKIRER, Ömür, "Anadolu Selçuklularında Tuğla İşçiliği", *Malazgirt Armağanı*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1972, s. 187-201.

BAKIRER, Ömür, "Anadolu Mimarisinde Taş ve Tuğla İşçiliği", *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, Türkiye İş Bankası, Ankara 1993, s. 256-274.

BAKIRER, Ömür, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1976.

BAŞGELEN, Nezih, *Birgi Hakkında (Unutulan Bir) Rapor,* Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2010.

BAŞKAN, Seyfi, "Ortaçağ Anadolu Türk Ahşap Sanatı", *İlgi*, İstanbul 1985, sayı. 42, s. 9-14.

BAYAT, Ali Haydar, "Beylik Dönemi Ahşap Sanatı Şaheserlerinden Birgi Ulu Camii Pencere Kapakları", *IX. Vakıf Haftası Kitabı*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara 1992, s. 237-253.

BAYAT, "Ali Haydar, Birgi Ulu Camii Minberi", *Vakıflar Dergisi*, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Ankara 1991, sayı XXII, s. 133-153.

BAYKARA, Tuncer, "Ulu Cami", *Belleten LX*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1996, s. 33-55.

BİROL, İnci, Çiçek DERMAN, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2008.

Birgi Ulu Camii Restitüsyon- Restorasyon- Rölöve Raporu, haz. EKİZOĞLU Gülin, MEŞE Nilgün, İzmir 2013.

BROUG, Eric, *İslam Sanatında Geometrik Desenler*, Klasik Yayınları, İstanbul 2012.

ÇANTAY, Gönül, "Anadolu Türk Beylikleri Sanatı", *Türkler 8*, Yeni Türkiye Yay., Ankara 2002, 15-29.

ÇORUHLU, Yaşar, "Anadolu Selçuklu Taş Süsleme Sanatında Yıldız Sistemleri", *Antika*, Horhor Yayıncılık ve Eski Eşya Müzayedeciliği Tic. Ltd. Şti., İstanbul 1988, sayı.34, s. 47-51.

DARKOT, Besim, "Birgi", *İA*, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1979, c. II, s. 632-634.

DEMİRİZ, Yıldız, *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*, Lebib Yalkın Yay., İstanbul 2000.

DEMİRİZ, Yıldız, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme (Erken Devir 1300-1453)*, Kültür Bakanlığı, Ankara 1979.

DERMAN, Çiçek, "Türk Tezyinatında Istılah ve Kavram Kargaşasına Dair", *M. Uğur Derman 65. Yaş Armağanı*, (der. Irvin Cemil Shick), Sabancı Üniversitesi Yayını, İstanbul 2000, s. 253-260.

DERMAN Uğur, "Hat", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 1997, c. XVI. s. 427-437.

DERMAN, Uğur, "Selçuklular'dan Osmanlı'ya Celi Sülüs Hattının Gelişimi", *IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Seminer Bildirileri*, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya 1994, s. 91-95.

DOĞANAY, Aziz, *Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522-1604*, Klasik Yayınları, İstanbul 2009.

DOĞANAY, Aziz, "Tezyinat", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı , İstanbul 2012, c. 41, s. 79-83.

DURUKAN, Aynur, "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Cami Tipolojisi Üzerine Bir Deneme", *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*, Ankara 1989, s. 169-175.

DURUKAN, Aynur, "Anadolu Selçuklu Sanatı Araştırmaları", *IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Seminer Bildirileri*, Selçuk Üniversiteleri Yayınları, Konya 1994, s. 97-110.

EMECEN, Feridun, "Birgi", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 1992, c. VI, s. 189-191.

EMECEN, Feridun, *İlk Osmanlılar ve Batı Anadolu Beylikler Dünyası*, Kitabevi, İstanbul 2003.

EVLİYA ÇELEBİ, *Seyahatname*, İstanbul Devlet Matbaası, İstanbul 1935, c. IX.

GÖKÇE, Birsen, "Rumi Motifler ve Rumili Desenlerde Çizim Kuralları", *Antika*, Horhor Yayıncılık ve Eski Eşya Müzayedeciliği Tic. Ltd. Şti., İstanbul 1988, sayı. 34, s. 30-36.

GÖRÜR, Muhammet, "Beylikler Dönemi Mimarisinde Taş Süsleme Programı", *Türkler 8*, Yeni Türkiye Yay, Ankara 2002, s. 46-54.

GRABAR, Oleg, *İslam Sanatının Oluşumu*, Hürriyet Vakfı, İstanbul 20004.

GÜNDÜZ, Filiz, "Minare", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 2005, c. XXX, s. 98-101.

GÜNÜÇ, Fevzi, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Celi Sülüs Hattı", *V. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Seminer Bildirileri*, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya 1995.

HASOL, Doğan, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, YEM Yayın, İstanbul 1975.

KALFAZADE ERTUĞRUL, Selda, *Anadolu'da Aydınoğulları Dönemi Mimarisi*, (Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İstanbul 1995.

KALFAZADE ERTUĞRUL, Selda, "Birgi'de Aydınoğulları Devri Mimarisi", *Sanatsal Mozaik*, Eko Basım Yayıncılık Org. Ltd. Şti., İstanbul 1998, sayı, 28, s. 32-43.

KESKİNER, Cahide, "Süsleme Sanatlarımızda Rumi", *Antika*, Horhor Yayıncılık ve Eski Eşya Müzayedeciliği Tic. Ltd. Şti., İstanbul 1988, sayı. 34, s. 18-25.

KESKİNER, Cahide, *Türk Motifleri*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul.

KIZILTAN, Ali, *Anadolu Beyliklerinde Cami ve Mescidler*,İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul 1958.

KOCA, Salim, "Aydınoğulları Beyliği", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler Genel Müdürlüğü, Ankara 2006, c.I, s. 141-147.

KÖPRÜLÜ, Fuat, "Anadolu Beylerbeyliğine Ait Notlar", *Türkiyat Mecmuası*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, İstanbul 1928, c. II, s. 1-30.

KÖPRÜLÜ, Fuat, "Aydınoğulları Tarihine Ait", *Türkiyat Mecmuası*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, 1928, c. II, s. 417-424.

KÖPRÜLÜ, Fuat, *Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1988.

KUBAN, Doğan, *Çağlar Boyunca Türk Sanatının Anahtarları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004.

KURAN, Aptullah, "Anadolu Selçuklu Ulucamileri", *IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Seminer Bildirileri*, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya 1994, s.33-37.

KURTBİL, Zeynep Hatice, "Minber: Anadolu Selçukluları ve Osmanlılar", *DİA*,Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 2005, c. XXX, s. 103-106.

KUTLUAY KÜÇÜK, Sevgi, "Sanat Tarihi Terminolojisinde Lotus ve Palmet", *Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri*, İstanbul 2000, s.253-259.

KUYULU, İnci, "Birgi", *Erken Osmanlı Sanatı*, Sanat ve Arkeoloji Yayınları, İstanbul 1999, s. 70-75.

MERÇİL, Erdoğan, *Müslüman Türk Devletleri Tarihi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2000.

MERÇİL, Erdoğan, "Aydınoğulları", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul 1991, c. IV, s. 239-241.

MÜLAYİM, Selçuk, "Anadolu Beylikleri: Sanat", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 1991, c. III, s. 141-143.

MÜLAYİM, Selçuk, *Anadolu Türk mimarisinde Geometrik Süslemeler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 1982.

MÜLAYİM, Selçuk, "Anadolu Türk Sanatında XIV. Yüzyıl", *Sanat Tarihi araştırmaları Dergisi*, İstanbul 1991, sy 10., s. 2-13

MÜLAYİM, Selçuk, *Değişimin Tanıkları*, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1999.

MÜLAYİM, Selçuk, "Rumî Motif", *Thema Larousse*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1993, s. 234-235.

MÜLAYİM, Selçuk, "Rumi Motifinin Zoomorfik Kökeni Hakkında", *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 1989, s. 177-181.

MÜLAYİM, Selçuk, "Selçuklu Palmet Motiflerinin Tipolojisi", *Anatolia*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi, Ankara 1976-1977, sy 20, 141-153

MÜLAYİM, "Selçuk, Selçuklu Sanatında Geometrik Kompozisyonlar", *I.-II. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Seminer Bildirileri*, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya 1991-1992, s. 153-155.

MÜLAYİM, Selçuk, "Ulusal Kimlik Bağlamında Selçuklu Sanatı", *III. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Seminer Bildirileri*, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya 1993, s. 11-19.

ORAL, M. Zeki, "Anadolu'da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri", *Vakıflar Dergisi*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Neşriyatı, Ankara 1962, sayı. V, s. 23-77.

ÖDEKAN, Ayla, "Ahşap", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*,Yem Yayın, İstanbul 1997, c. I, s. 33-35.

ÖDEKAN, Ayla, "Mihrap", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*,Yem Yayın, İstanbul 1997, c. I, s. 1244.

ÖGEL, Bahaeddin, "Selçuklu Devri Ağaç İşçilği Hakkında Notlar", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yıllık Araştırmalar Dergisi*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Ankara 1956, s. 199-220.

ÖGEL, Semra, "Anadolu Selçuklu Sanatı Ortamı", *IX. Türk Tarih Kongresinden Ayrıbasım*, Ankara 1988, s. 697-702.

ÖGEL, Semra, "Ortaçağ Çerçevesinde Anadolu Selçuklu Sanatı", *Malazgirt Armağanı*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1972, s. 131-138.

ÖGEL, Semra, "Taç Kapılar", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, Ankara 2006, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler Genel Müdürlüğü, c. II, s. 469-484.

ÖNEY, Gönül, "Ahşap Sanatı", *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları,* Türkiye İş Bankası Kültür yayınları, Ankara 1992, s. 137-142.

ÖNEY, Gönül, "Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", *Sanat Tarihi Yıllığı III,* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1969-1970, s. 135-149.

ÖNEY, Gönül, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Antik Devir Malzemesi", *Anatolia*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi, Ankara 1968, s. 17-26.

ÖNEY, Gönül, "Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi", *Belleten,* XXXII/125, Türk Tarih kurumu, Ankara 1988, s. 25-50.

ÖNEY, Gönül, *Beylikler Devri Sanatı*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1989.

ÖNEY, Gönül,"Beylikler ve Erken Osmanlı Sanatına, Sosyal Yaşantısına Genel Bir Bakış", *Erken Osmanlı Sanatı*, İstanbul 1999, s. 12-33.

ÖNEY, Gönül, "Türk Çini ve Seramik Sanatı", *Başlagıcından Bugüne Türk Sanatı*, Türkiye İş Bankası, Ankara 1993, s. 289-292.

ÖNGE, Yılmaz, "Selçuklular'da ve Beyliklerde Ahşap Tavanlar", *Türk Tarih Kurumu Atatürk Konferansları V,* türk Tarih Kurumu, Ankara 1971-1972, s. 179-195.

ÖNKAL, Ahmet, "Cümle Kapısı", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara 1993, c. VIII, s. 115-116.

ÖNKAL, Hakkı, "Birgi Ulu Camii ve Selçuklu Geleneğiyle İlişkisi Üzerine", *I.-II. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Seminer Bildirileri,* Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya 1991-1992, s. 51-55.

ÖNKAL, Hakkı, "Birgi Ulu Camii Hakkında Bazı Mülahazalar", *IX. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi,* Kültür Bakanlığı, Ankara 1995, c. III, s. 31-36.

ÖZBEK, Yıldıray, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme,* Kültür Bakanlığı, Ankara 2002.

ÖZTÜRK, Necdet, *Düsturname-i Enveri*, Türk Tarih Encümeni, İstanbul 2003.

PEKER, Ali Uzay, "Ortaçağ Anadolu Mimarisinde Anlam", Arkeoloji ve Sanat, İstanbul 1998, sy. 85, s. 29-38.

PEKER, Ali Uzay, "Selçuklu Anıtsal Mimarisinde Kozmolojik İmgeler: Evren Simgesi Olarak "Kutsal Ağaç" Kompozisyonu", *I.-II. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Seminer Bildirileri,* Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi,Konya 1991-1992, s. 199-205.

RİEFSTAHL, Rudolf M., *Cenubi Garbi Anadolu'da Türk Mimarisi,* Maarif Vekaleti, İstanbul 1941.

SÖNMEZ, Zeki, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk İslam Mimarisinde Sanatçılar,* Türk Tarih Kurumu, Ankara 1989.

ŞAHİNOĞLU, Metin, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazının Dekoratif Eleman Olarak Kullanılışı,* Türk Edebiyat Vakfı, İstanbul 1977.

TEVHİD, Ahmet, "Rum Selçuki Devleti'nin İnkırazıyla Teşkil Eden Tavaif-i Mülük", *TOEM,* Târîh-i Osmânî Encümeni, İstanbul 1913, s. 35-40.

TEXİER, Charles; çev. Ali Suat, *Küçük Asya,* Maarif Vekaleti, Ankara 2002, c. II.

TUNCER, Orhan Cezmi, "Geleneksel Mimarimizde Geometri", *III. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Seminer Bildirileri,* Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya 1993.

TURANİ, Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü,* Remzi Kitabevi, İstanbul 1993.

TURAN, Osman, "Moğol Dönemi Dağılış ve Beyliklerin Ortaya Çıkışı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı,* Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler Genel Müdürlüğü, Ankara 2006, c.I, s. 117-121.

USLU, Fatma Serra, Bursa Yeşil Camii Çini Tezyinatı, (Yüksek Lisana Tezi) Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, İstanbul 2012

UYSAL, A. Osman, "Erken Osmanlı Döneminde Sırlı Tuğlalı Minareler", *X. Türk Tarih Kongresinden Ayrıbasım,* Türk Tarih Kurumu, Ankara 1994, s.2349-2367.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, *Kitabeler,* Maarif Vekaleti, İstanbul 1977.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri,* Türk Tarih Kurumu, Ankara 1984.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, *Osmanlı Tarihi,* Türk Tarih Kurumu , Ankara 1982, c. I.

ÜNAL, Rahmi Hüseyin, *Birgi,* Kültür Bakanlığı, Ankara 2001.

ÜNVER, A. Süheyl, "İlimler Tarihimizde Aydınoğlu İsa Bey'le Şahsına Ait Mecmuanın Ehemmiyeti Hakkında", *Belleten,* Türk Tarih Kurumu , Ankara 1960, c. XXIV, sayı 95, s. 447-455.

YAVUZ, Nuri, *Anadolu'da Beylikler Dönemi,* Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara 2002.

YETKİN, Suut Kemal, "Beylikler Devri Sanatından Klasik Türk Sanatına", *V. Türk Tarih Kongresi,* Türk Tarih Kurumu, Ankara 1956, s. 258-263.

YETKİN, Şerare, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1986.

YETKİN, Şerare, "Çini", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara 1993, s. 329-335.

YILMAZ, Leyla, "Çini Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı* Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler Genel Müdürlüğü, Ankara 2006, c. II, s. 507-541.

YİNANÇ, Mükrimin Halil, *Düsturname-i Enveri (Medhal)*, Türk Tarih Encümeni, İstanbul 1939.

YÜCEL, Erdem, "Ahşap", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara 1988, c. I, s. 181-183.

YÜCEL, Erdem, "Selçuklu Ağaç İşçiliği", *Sanat Dünyamız*, İstanbul 1975, yıl.2 sayı. 4, s. 3-6.

YÜCEL, Erdem, "Türk Mimarisinde Ağaç İşleri", *Arkitekt*, Nokta Basın, İstanbul 1968, s. 21-26.

YÜCEL, Yaşar, Ali SEVİM, *Türkiye Tarihi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1989.

DİZİN

A

AbdülVahid bin Selim 51
AbdülVahid bin Süleyman 50, 51
Ahi Şerafettin Camii 70
Alaeddin Camii (Ankara) 70
Alaeddin Camii (Konya) 70
Anadolu Beylikleri 4, 9, 10, 15
Anadolu Selçukluları III, 4, 9, 10, 31, 34, 37, 39, 40, 43, 50
III.Andronikos 13
Aydınoğulları III, 1, 2, 3, 4, 6, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 28, 30, 32, 68
Aydınoğlu Mehmet Bey III, 1, 3, 22, 43, 44, 59, 68
Ayalasuğ 12, 14, 18
Aydın 11

B

Birgi III, 1, 2, 4, 5, 6, 10, 12, 14, 19, 20, 23, 25
Birgi Ulu Camii III, 3, 4, 6, 20, 22, 29, 32, 42, 43, 44, 47, 50, 51, 57, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73
Bizans 9, 13, 20
Bodemya 12
Bozcaada 12

C

Cenevizliler 13
Cüneyd Bey 2, 15, 16
Çakır Ağa Konağı 2
Çelebi Mehmet 16

D

Derviş Ağa Camii 2
Derviş Ağa Hamamı 2
Düsturname 4, 17

E

Eflak 13, 16
Eğriboz 12
Eşrefoğlu Camii 32, 57, 70
Evliya Çelebi 2, 5, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 47

G

Germiyanoğulları 12, 15
II.Gıyaseddin Keyhüsrev 9
Gigliati 18
Güdük Minare Mescidi 2

H

Hacı Paşa 2, 19
Hamitoğulları 15
Hat Sanatı 37
Hızır Bey 12, 14, 15, 17
Hoca Ataullah 2
Hocazade 2

İ

İbn Battuta 1, 12, 19
İbn Baytar 19
İbrahim Bahadır Bey 12
İlhanlılar 9
İsa Bey 12, 15, 19
İzmir 2, 6, 11, 12, 13, 14, 18, 20

K

Karamanoğulları 11, 15, 28, 32
Karaoğlu Camii 2
Karesi beyliği 18
Kıbrıs 12, 13, 14
Kul Mesut 19

M

Menteşeoğulları 15, 18, 28
Mevleviler 17
Moğollar 9, 13
Mora 12
I.Murat 15
II.Murat 16
Muzafferuddin bin AbdülVahid Süleyman 50, 51, 58

O

Ohri 16
Ödemiş III, 2, 20

R

Rodos Şövalyeleri 12, 13, 14
Rumeli 12, 14, 15, 16
Rumi üslubu 3, 39, 69, 71

S

Sahip Ata Camii 49
Sakız Adası 12
Sa'lebi 19
Saruhanoğulları 13, 14, 15, 18
Sasa Bey 1, 2, 20
Sırçalı Mescit, 49
Siirt Ulu Camii 70
Sultan Hisarı 12
Süleyman Bey 12, 14
Süleyman Çelebi 16

T

Tire 12, 15, 18, 30

U

Umur Bey 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19

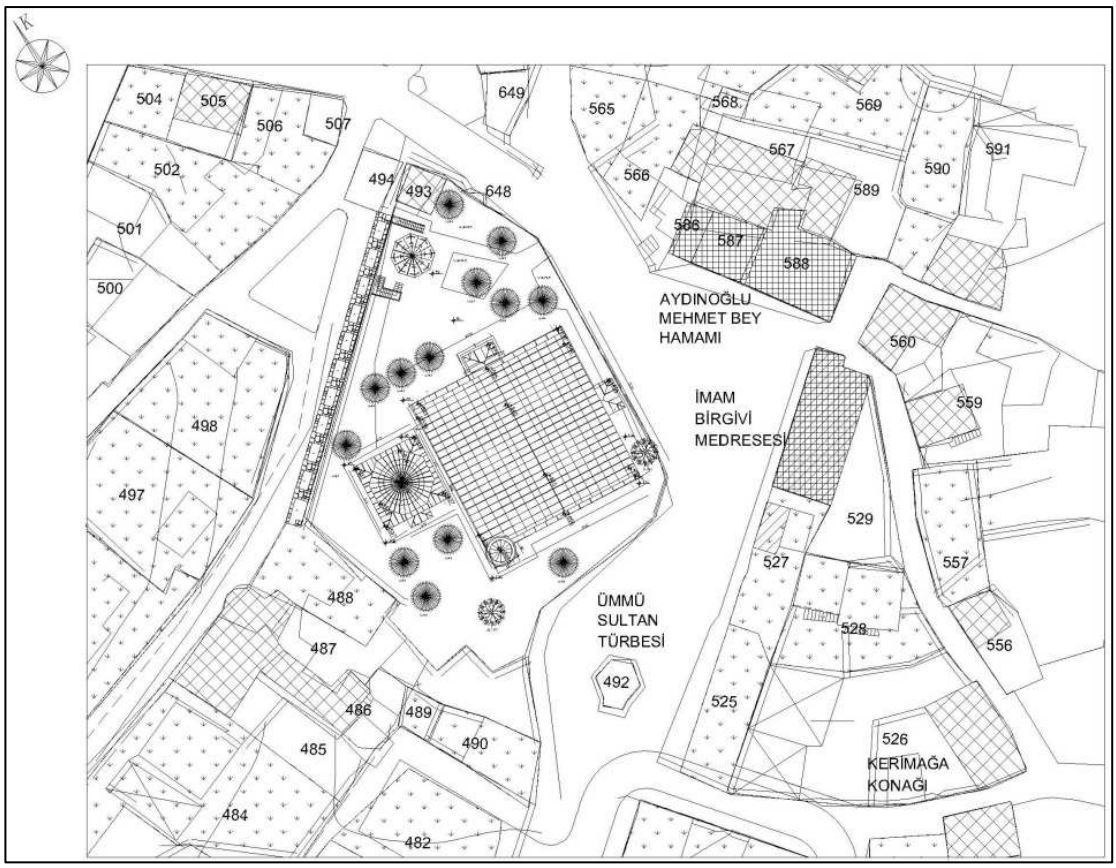
V

Venedikliler 12, 13, 14

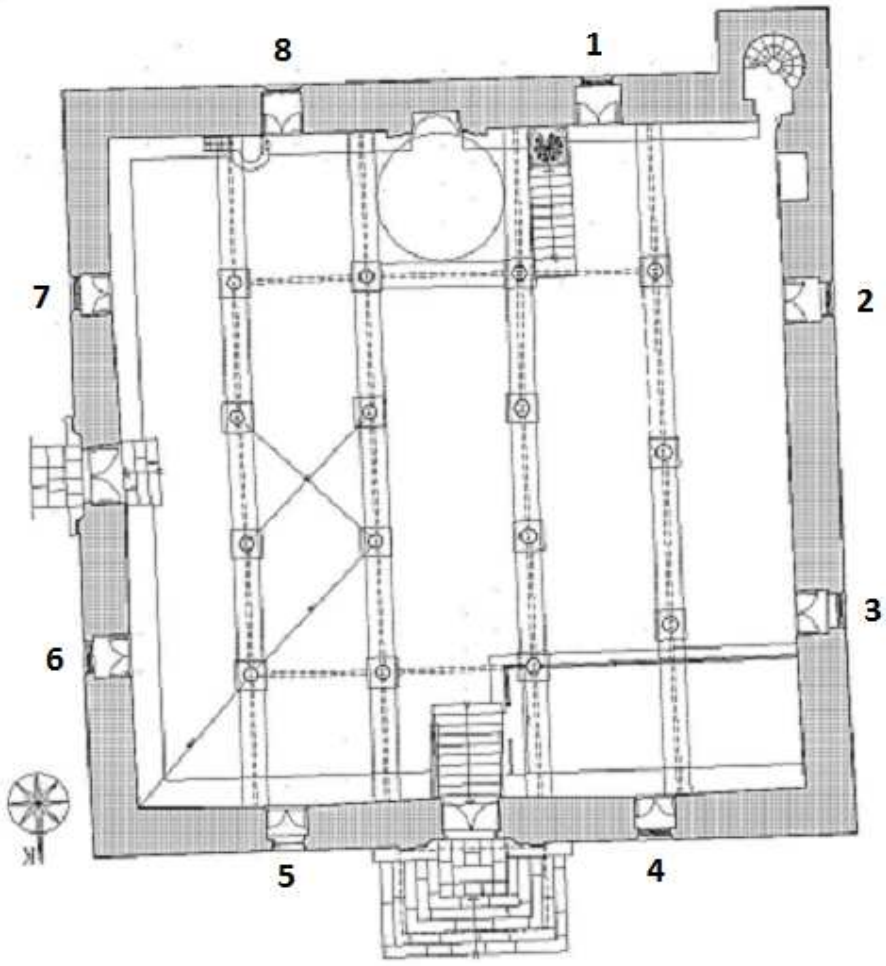
Y

Yıldırım Bayezid 15

KATALOG



Şek. 1 Birgi Ulu Camii Vaziyet Planı (VBGM)



Şek. 2 Birgi Ulu Camii Planı (VBGM)



Fot. 1 1946 Depremi Sonrası Onarımına Ait Fotoğraf (VBGM)



Fot. 2 Camii'nin Bugün Var Olmayan Son Cemaat Yerinin Görüntüsü (Riefstahl)



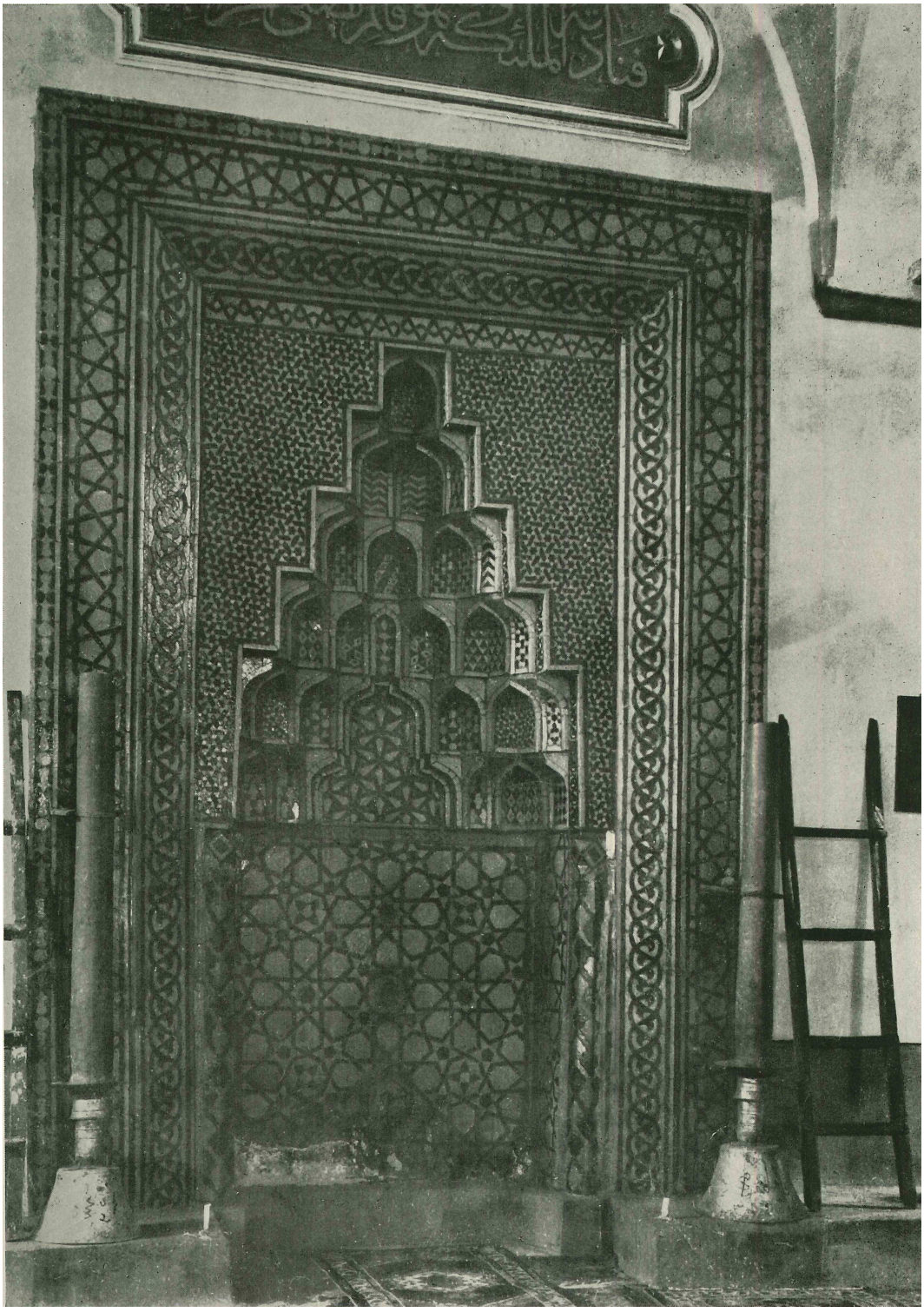
Fot. 3 Minarenin, Üst Sıra Pencerelerinin ve Bilezik Kısmındaki Günümüzde Olmayan Süslemesinin Görüntüsü (Riefstahl)



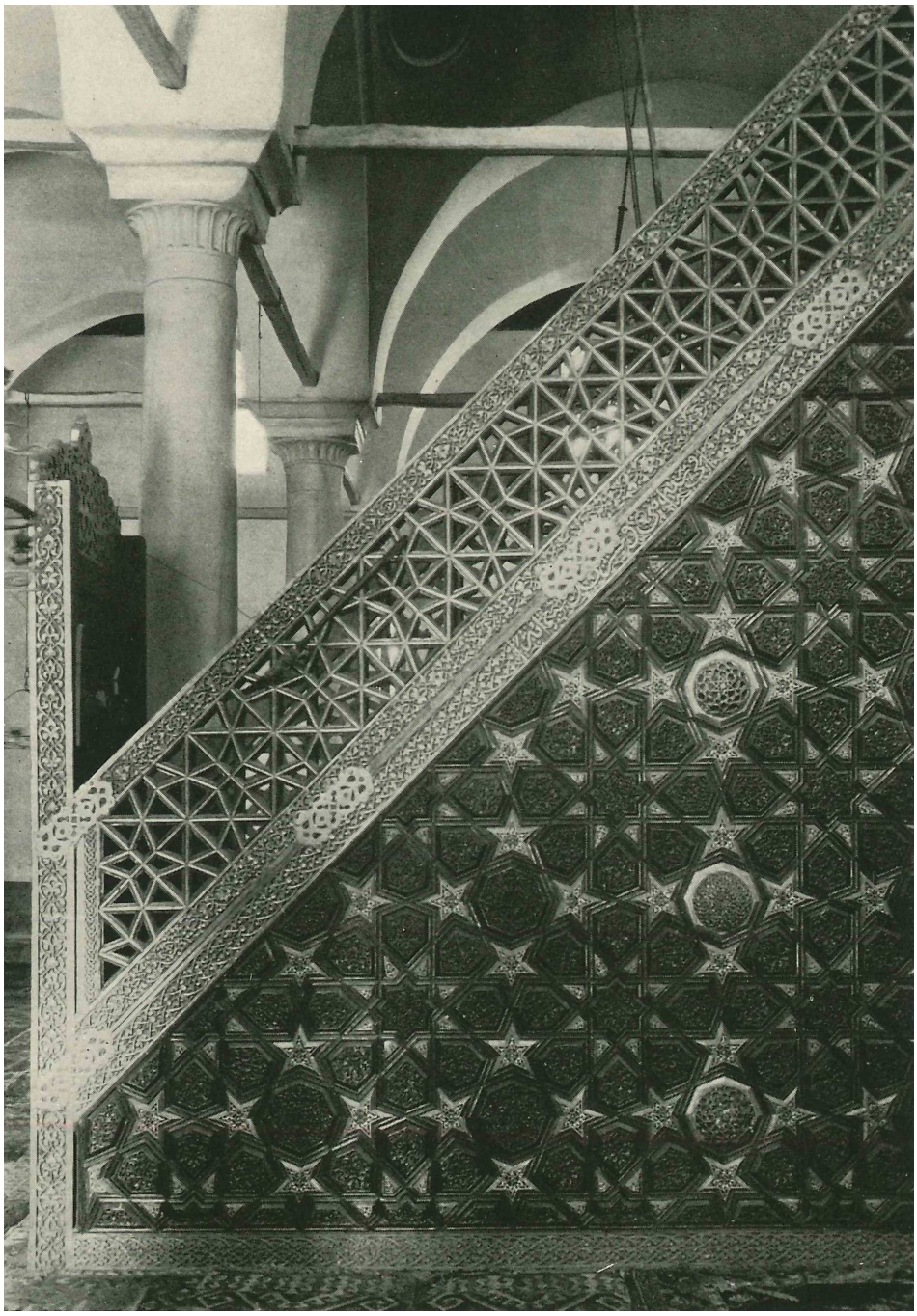
Fot. 4 Cami'nin Güneydoğu Köşesinde Bulunan Aslan Heykeline Ait Eski Bir Fotoğraf (Riefstahl)



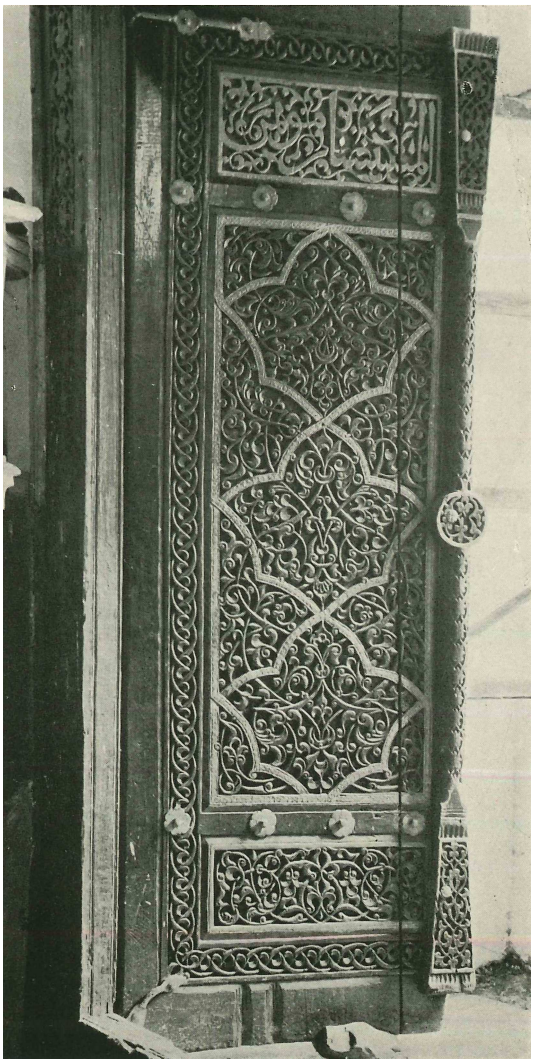
Fot. 5 Caminin İçerisinde Bugün Olmayan Mahfile Ait Bir Fotoğraf (Riefstahl)



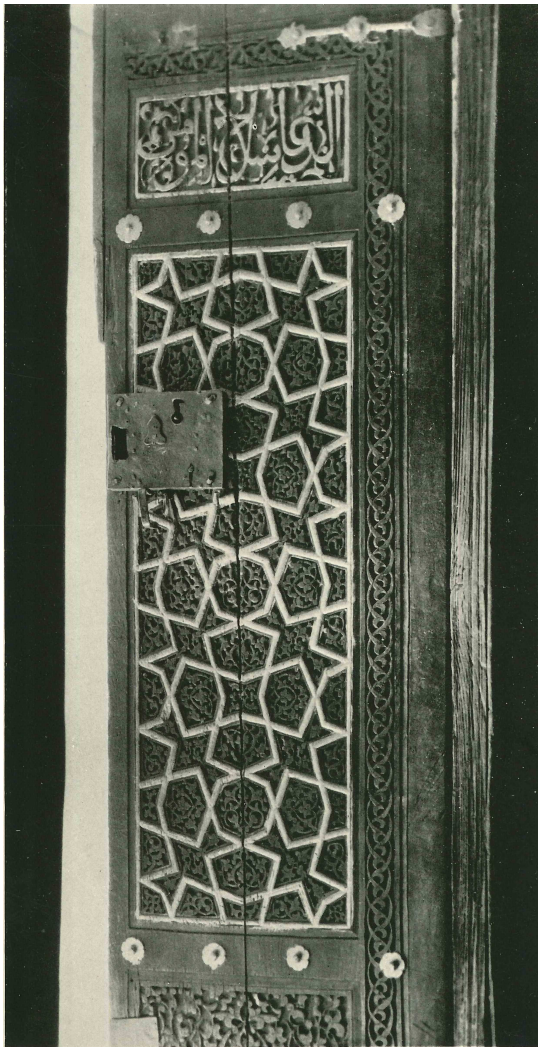
Fot. 6 Mihraba Ait Eski Bir Fotoğraf (Riefstahl)



Fot. 7 Minbere Ait Eski Bir Fotoğraf (Riefstahl)



Fot. 8 Sekizinci Pencere Kapağına Ait Eski Bir Fotoğraf (Riefstahl)



Fot. 9 İkinci Pencere Kapağına ve Penceredeki Kilide Ait Eski Bir Fotoğraf (Riefstahl)



Fot. 10 Cami ve Aydınoğlu Mehmed Bey Türbesi'nin Genel Görünüşü



Fot. 11 Kuzey ve Doğu Cephesinin Görünüşü



Fot. 12 Kuzey Cephesinin Görünüşü



Fot. 13 Doğu Cephesinin Görünüşü



Fot. 14 Güney Cephesinin Görünüşü



Fot. 15 Batı Cephesinin Görünüşü



Fot. 16 Batı Cephesinin Duvarında Onarım Gören Kısım



Fot. 17 Minarenin Doğu İstikametinden Görünüşü



Fot. 18 Minarenin Petek Kısmının Görünüşü



Fot. 19 Minarenin Gövdesinin Görünüşü



Fot. 20 Minarenin Gövdesinin Görünüşü



Fot. 21 Minarenin Gövdesinde Raspalanan Bölümü



Fot. 22 Aslan Heykelinin Doğu İstikametinden Görünüşü



Fot. 23 Aslan Heykelinin Ön Yüzünün Görünüşü



Fot. 24 Aslan Heykelinin Batı İstikametinden Görünüşü



Fot. 25 Kuzey Taç Kapısının Görünüşü



Fot. 26 Doğu Taç Kapısının Görünüşü



Fot. 27 Kuzey Cephesi Taç Kapısının Kitabesi ve Tezyinatı



Fot. 28 Doğu Taç Kapısının Kitabesi ve Tezyinatı



Fot. 29 Kuzey Taçkapısında Bulunan İnşa Kitabesi



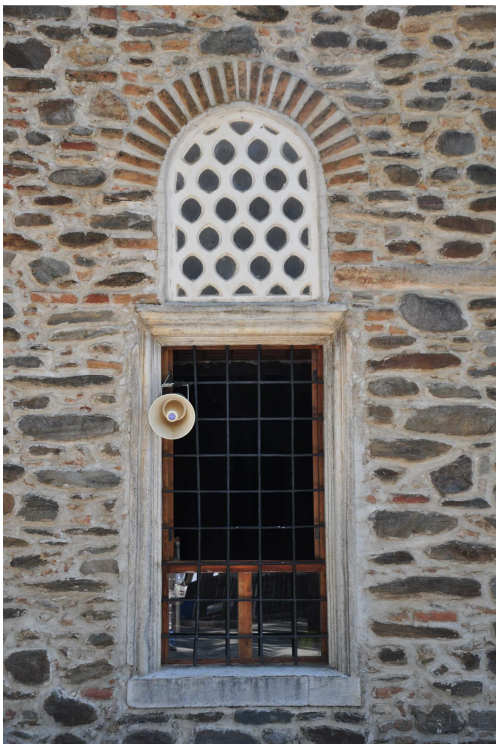
Fot. 30 Doğu Taçkapısında Bulunan İnşa Kitabesi



Fot. 31 Kuzey Taçkapısındaki Kilit Taşında Bulunan Hayat Ağacı Motifi



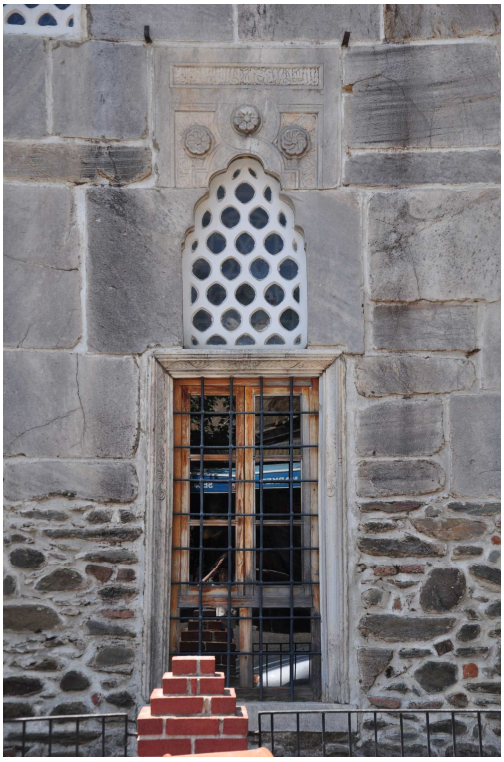
Fot. 32 Doğu Taçkapısındaki Kilit Taşında İşlenmiş olan Akantus Yaprağı



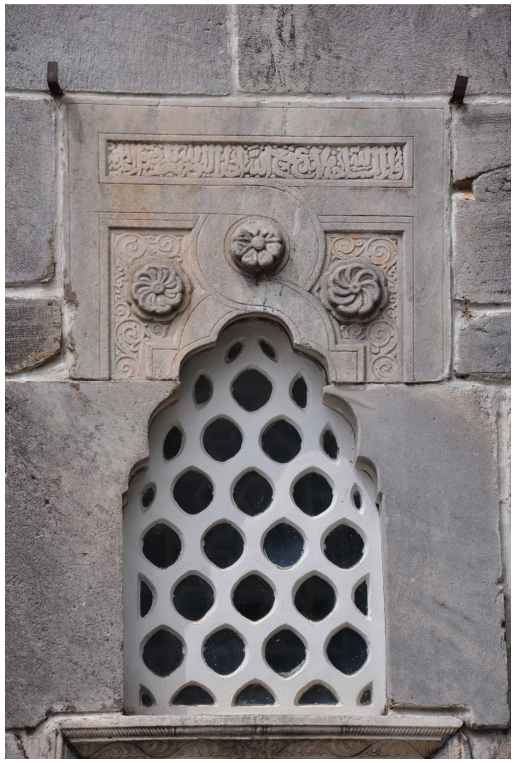
Fot. 33 Kuzey Cephesi Taç Kapısının Sağındaki Pencere



Fot. 34 Kuzey Cephesi Taç Kapısının Solundaki Pencere



Fot. 35 Doğu Cephesi Taç Kapısının Sağındaki Pencere



Fot. 36 Doğu Cephesi Taç Kapısının Sağındaki Pencerenin Tezyinatı ve Kitabesi



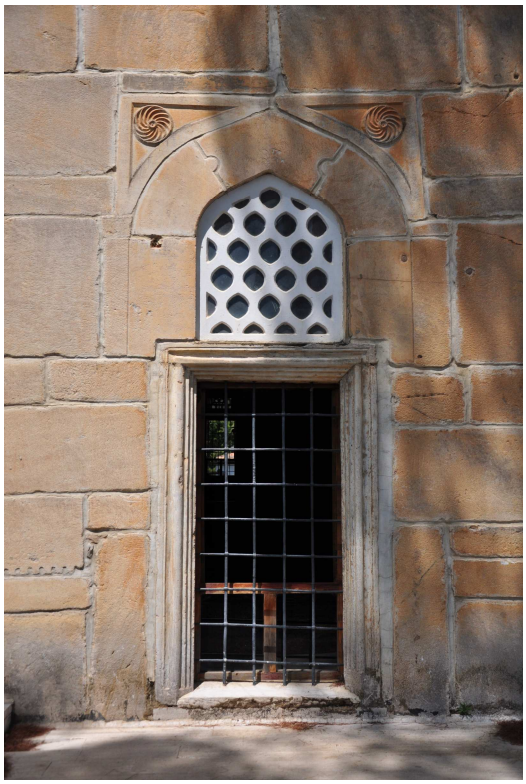
Fot. 37 Doğu Cephesi Taç Kapısının Solundaki Pencerenin Görünüşü



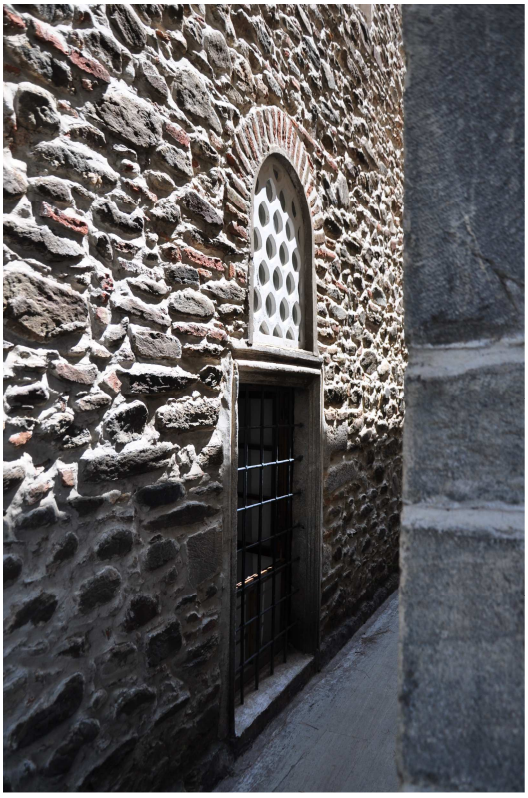
Fot. 38 Doğu Cephesi Taç Kapısının Solundaki Pencerenin Kemer Köşeliğinden Detay



Fot. 39 Güney Cephesinde Sağdaki Pencere



Fot. 40 Güney Cephesinde Soldaki Pencere



Fot. 41 Batı Cephesinde Soldaki Pencere



Fot. 42 Batı Cephesinde Sağdaki Pencere



Fot. 43 Caminin İçinin Kuzey Kapısından Görünüşü



Fot. 44 Mahfilin Olduğu Kısmın Görünüşü



Fot. 45 Kuzey Doğu Köşesinin Görünüşü



Fot. 46 Güney Batı Köşesi, Minareye Açılan Kapı ve Dolap



Fot. 47 Caminin Ahşap Tavanı



Fot. 48 Kubbenin Görünüşü



Fot. 49 Mihrap Üzerinde Yer Alan Kitabe ve Barok Tezyinat



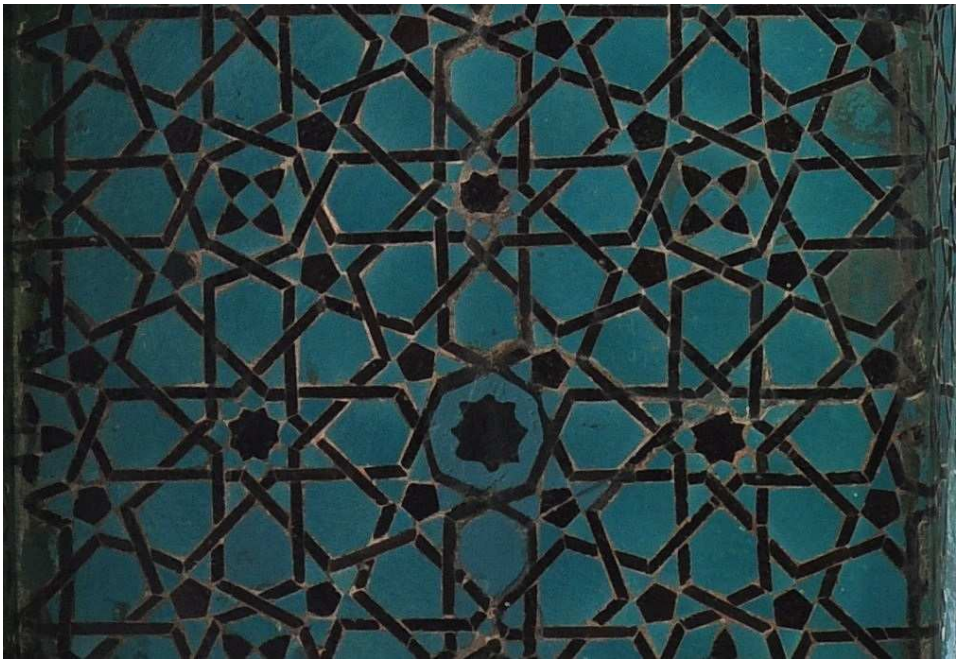
Fot. 50 Kubbeye Açılan Güney Cephesi Penceresi



Fot. 51 Vaaz Kürsüsü



Fot. 52 Mihrabın Genel Görünüşü



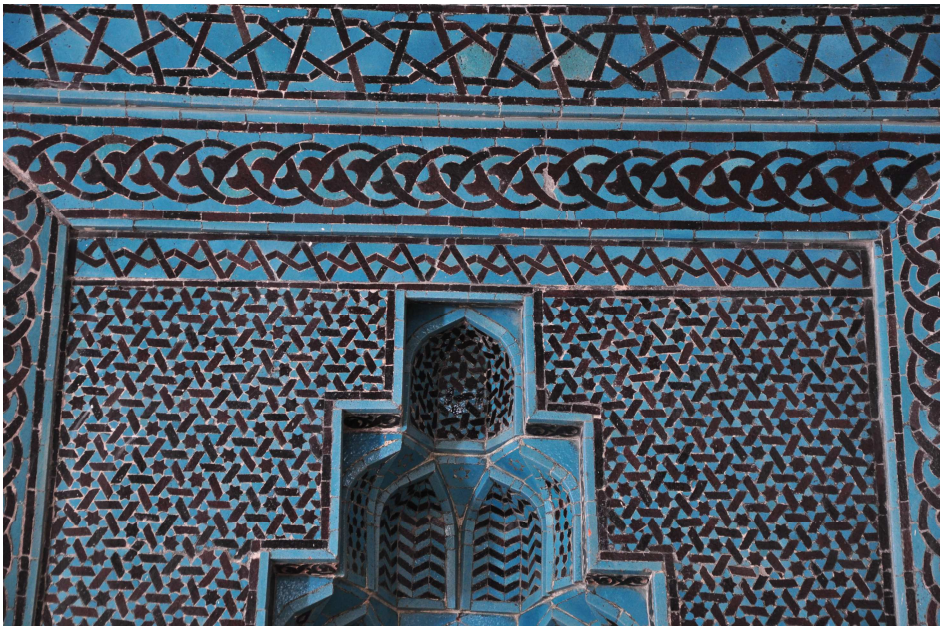
Fot. 53 Mihrap Nişi Kavsara Bezemesi



Fot. 54 Mihrap Kavsara Örtüsünden Detay



Fot. 55 Mihrabın Mukarnaslı Kavsara Örtüsü



Fot. 56 Mihrabın Yaşmağı



a



b



c



d

Fot. 57 a-d Mihrapta Yer Alan Bordürler



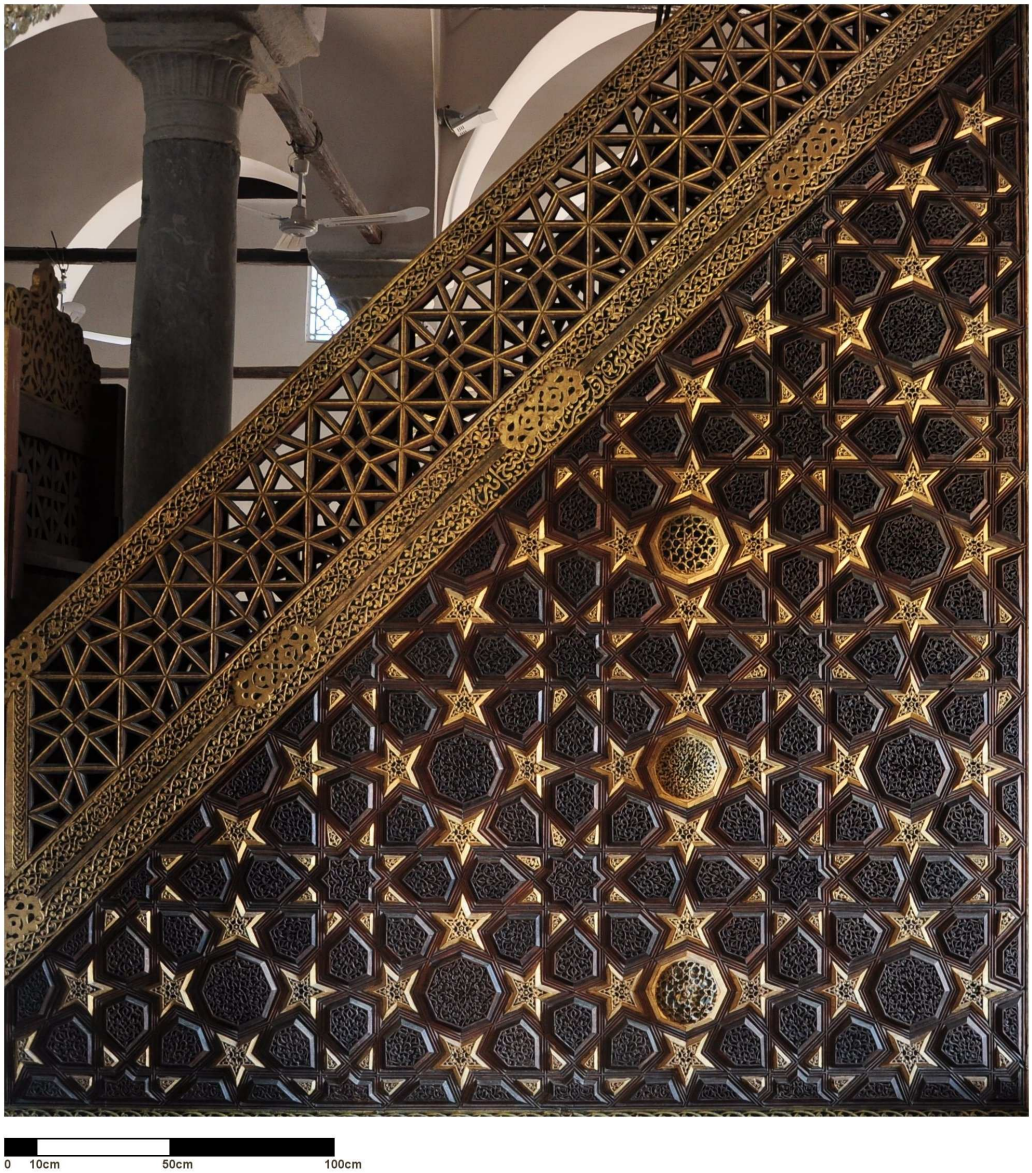
Fot. 58 Kuzey Kemerindeki Mozik Çini Alınlık



Fot. 59 Minberin Genel Görünüşü



Fot. 60 Minberin Batıya Bakan Yüzünün Görünüşü



Fot. 61 Minberin Yan Aynalık Bölümümün Geometrik Düzenlemesi



Fot. 62 Minberin Önden Görünüşü



Fot. 63 Minberin Kapısı



Fot. 64 Minber Kapısının Göbek Kısmının Tezyinatı



Fot. 65 Minber Geçit Üstünün Geometrik Düzenlemesi



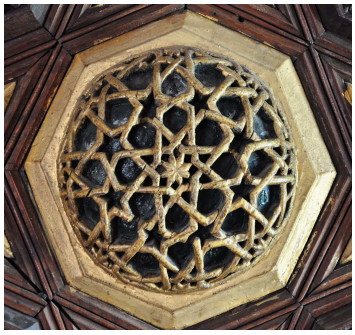
Fot. 66 Minberin Şerefe Kısmı Korkuluğu



Fot. 67 Minber Kubbesinin Oturduğu Konsolun Tezyinatı



Fot. 68 Minber Kubbesinin Alttan Görünümü



a



b



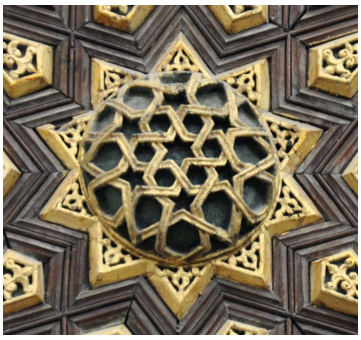
c



d



e



f



g

Fot. 69 a-g Minberde Bulunan Yarım Küreler



a



b



c



d



e



f



g



h



ı



i



j



k



l



m



n

Fot. 70 a-n Minber Geometrik Parçalarının İçinde Bulunan Rûmi Tezyinat



a



b



c



d



e



f



g

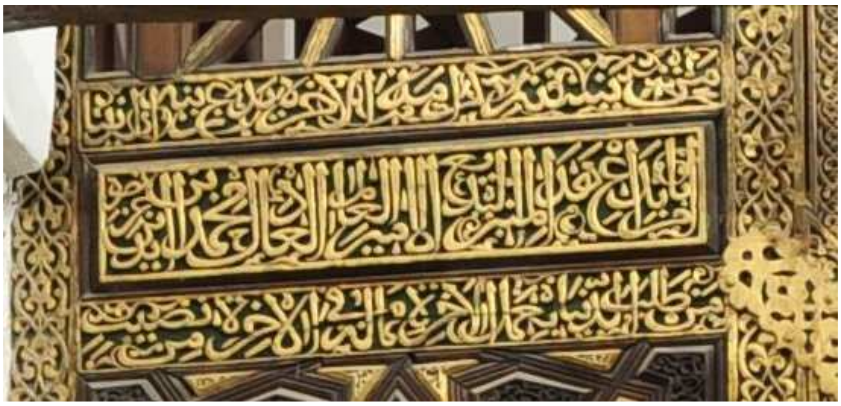
Fot. 71 a-g Minberde Yer Alan Bordürler



Fot. 72 Minberin Müşebbek Perçemi



Fot. 73 Minberin Doğu Yüzünde Şerefe Korkuluğunun Üzerinde Bulunan Kitabe



Fot. 74 Minberin Doğu Yüzünde Şerefe Altında Yer Alan Kitabe



Fot. 75 Minberin Batı Yüzünde Şerefe Korkuluğunun Üzerinde Bulunan Kitabe



Fot. 76 Minberin Batı Yüzünde Şerefe Altında Yer Alan Kitabe.
En Alttaki Satırda Ustanın İsmi Yazılıdır.



Fot. 77 Minberin Yan Aynalığında Yapıldığı Tarihin Yazılı Olduğu Kitabe



Fot. 78 Minber Ön Cephede Taç Kısmının Altında Bulunan Kitabe



Fot. 79 Minber Ön Cephede korkuluğun Altında Bulunan Kitabe



Fot. 80 Minber Ön Cephede Bulunan Kapılarda Yer Alan Kitabeler



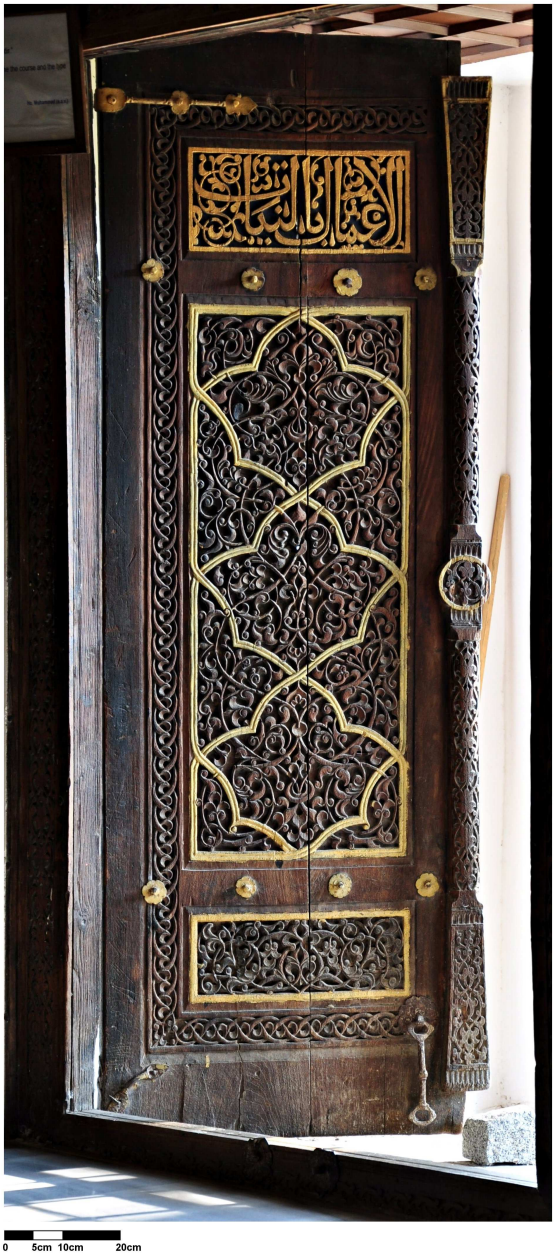
Fot. 81 Minberin Geçit Bölümü



Fot. 82 Kündekâri Parçaları Destekleyen
Ahşap İskeletin Minberin İçinden Görünüşü



Fot. 83 Beyşehir Eşrefoğlu Camii Minberi



Fot. 84 Caminin Birinci Penceresinin Sol Kapağı



Fot. 85 Birinci Pencere Kapaklarının Göbek Kısmının Rûmi Bezemesi



Fot. 86 Caminin İkinci Penceresinin Sol Kapağı



Fot. 87 İkinci Pencere Kapaklarının Göbek Kısmının Geometrik Düzenlemesi



a



b



c



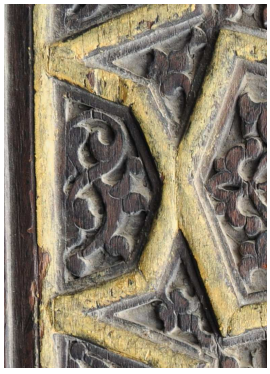
d



e



f



g

Fot. 88 a-g İkinci Pencere Kapaklarının Göbek Bölümündeki Geometrik Parçaların Rûmi Bezemeleri



Fot. 89 Caminin Üçüncü Penceresinin Sağ Kapağı



Fot. 90 Üçüncü Pencerenin Kapaklarının Göbek Bölümünde Yer Alan Geometrik Tezyinat



a



b



c



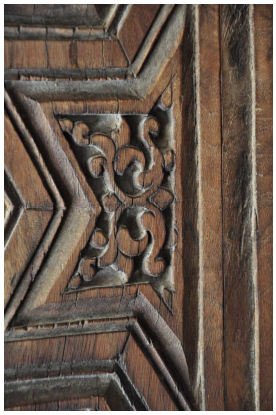
d



e



f

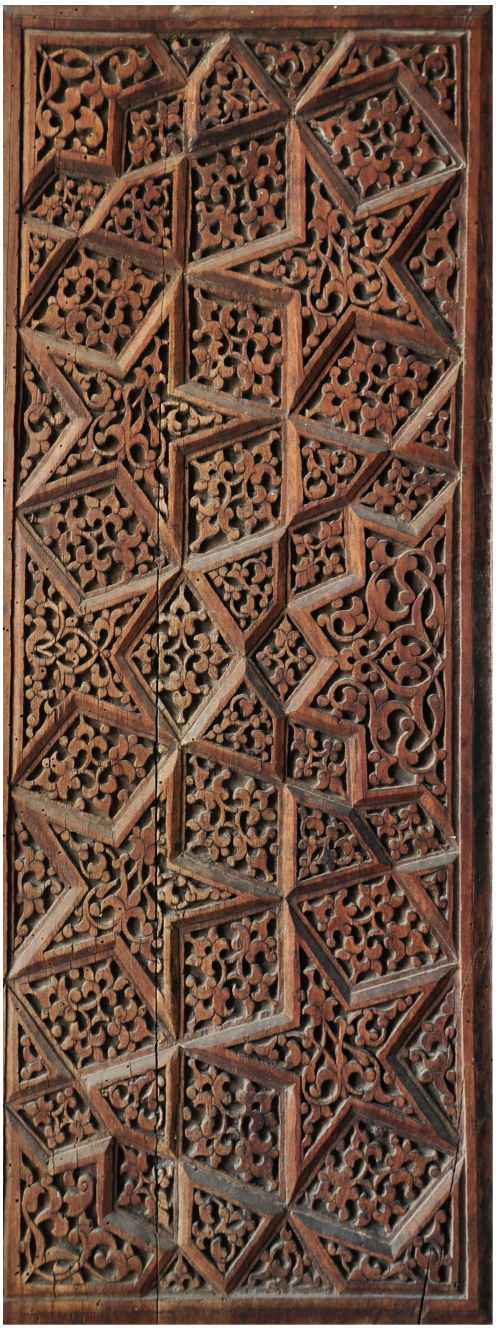


g

Fot. 91 a-g Üçüncü Pencere Kapaklarının Göbek Bölümündeki Geometrik Parçaların Rûmi Bezemeleri



Fot. 92 Caminin Dördüncü Penceresinin Sol Kapağı



Fot. 93 Dördüncü Pencere Kapaklarının Göbek Bölümünün Geometrik Düzenlemesi



a



b



c



d

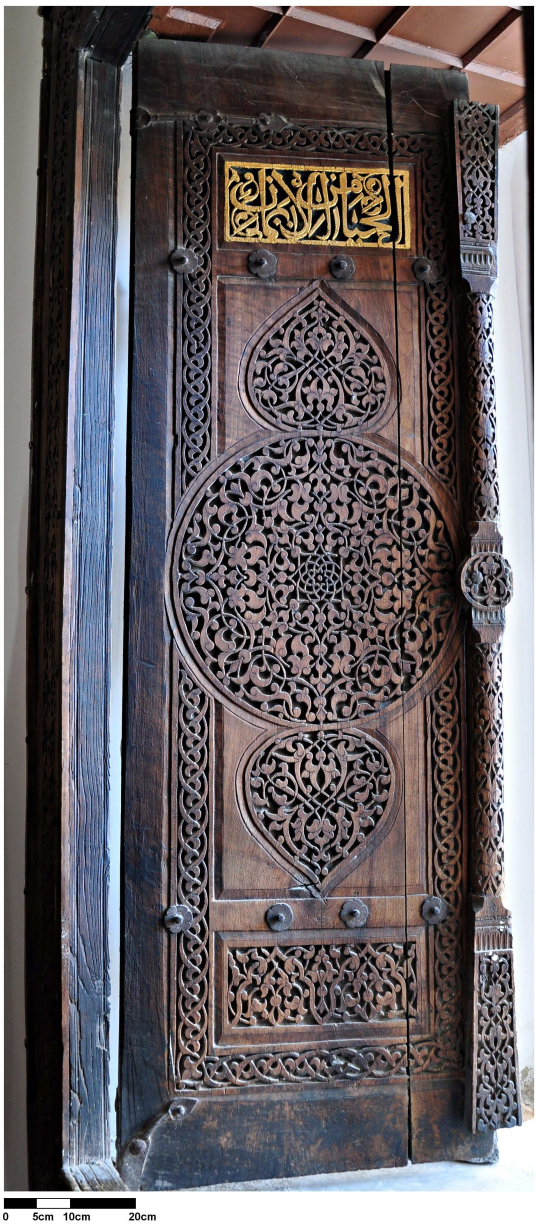


e

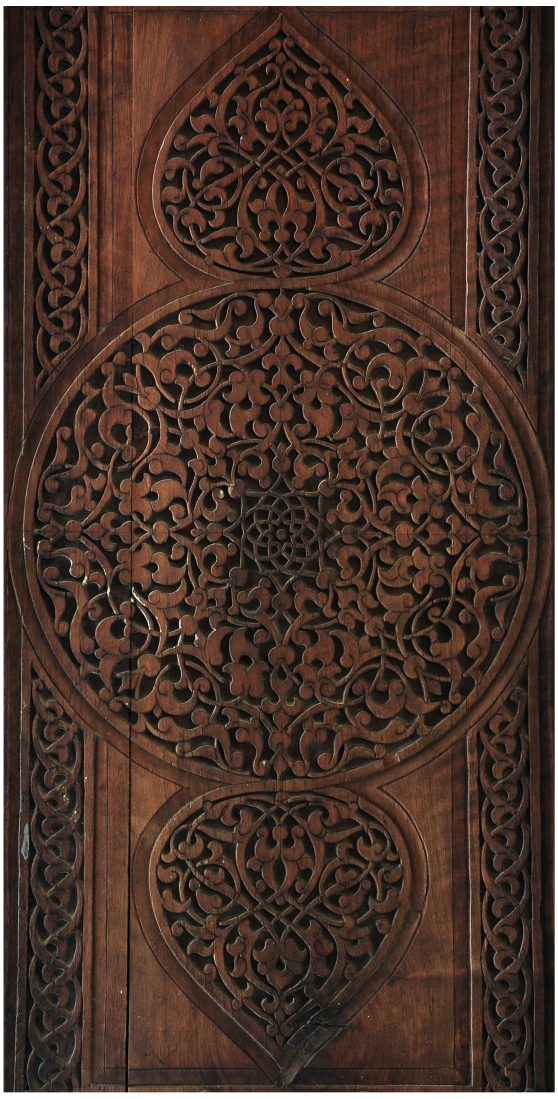


f

Fot. 94 a-f Dördüncü Pencere Kapaklarının Göbek Bölümündeki Geometrik Parçaların Rûmi Bezemeleri



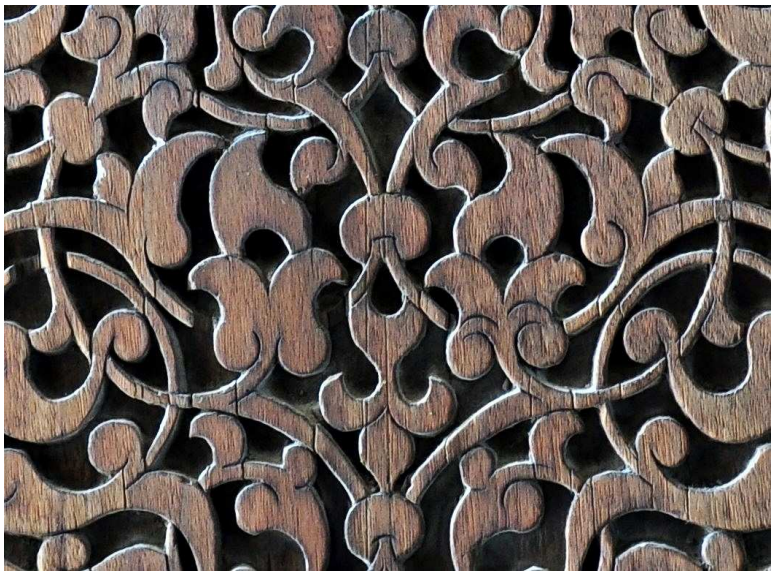
Fot. 95 Caminin Beşinci Penceresinin Sol Kapağı



Fot. 96 Beşinci Pencere Kapaklarının Göbek Bölümünde Bulunan Şemse Formundaki Tezyinat



Fot. 97 Beşinci Pencerenin İşçiliğinin Yarım Kaldığını
Gösteren Kalem İzleri



Fot. 98 Beşinci Pencerenin İşçiliğinin Yarım Kaldığını
Gösteren Kalem İzleri



Fot. 99 Caminin Altıncı Penceresinin Sağ Kapağı



Fot. 100 Altıncı Pencere Kapaklarının Göbek Bölümünün Geometrik Düzenlemesi



a



b



c



d

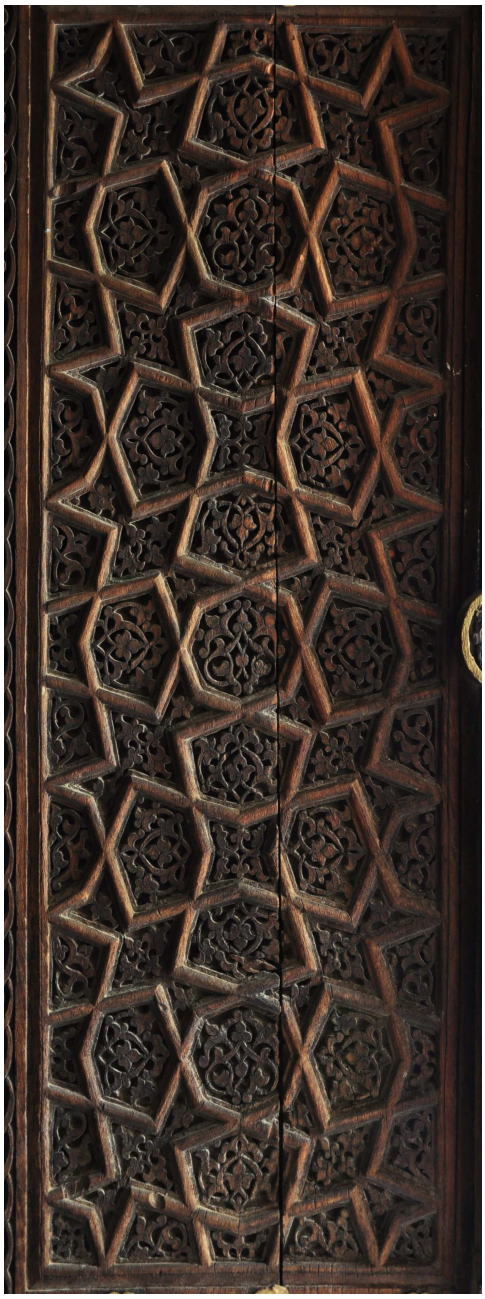


e

Fot. 101 a-e Dördüncü Pencere Kapaklarının Göbek Bölümündeki Geometrik Parçaların Rûmi Bezemeleri



Fot. 102 Caminin Yedinci Penceresinin Sağ Kapağı



Fot. 103 Yedinci Pencere Kapaklarının Göbek Bölümünün Geometrik Düzenlemesi



a



b



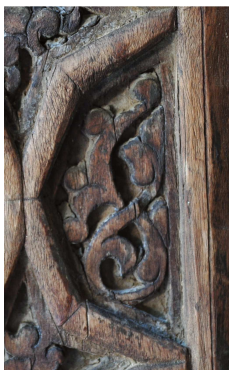
c



d



e

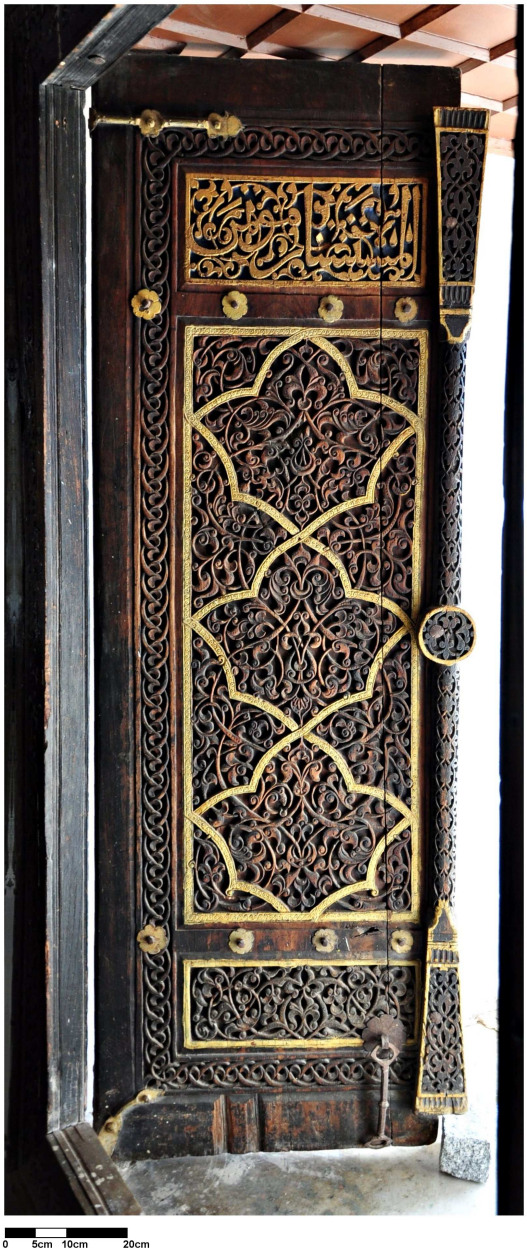


f



g

Fot. 104 a-g Dördüncü Pencere Kapağının Göbek Bölümündeki Geometrik Parçaların Rûmi Bezemeleri



Fot. 105 Caminin Sekizinci Penceresinin Sol Kapağı



Fot. 106 Sekizinci Pencere Kapaklarının Göbek Kısmının Rûmi Bezemesi



a



b



c

Fot. 107 a-c Pencere Kapaklarının Etek Kısımlarında Yer Alan Rûmili Kompozisyonlar



Fot. 108 Birinci Pencerenin Kapaklarında Bulunan Kitabeler



Fot. 109 İkinci Pencerenin Kapaklarında Bulunan Kitabeler



Fot. 110 Üçüncü Pencerenin Kapaklarında Bulunan Kitabeler



Fot. 111 Dördüncü Pencerenin Kapaklarında Bulunan Kitabeler



Fot. 112 Beşinci Pencerenin Kapaklarında Bulunan Kitabeler



Fot. 113 Altıncı Pencerenin Kapaklarında Bulunan Kitabeler



Fot. 114 Yedinci Pencerenin Kapaklarında Bulunan Kitabeler



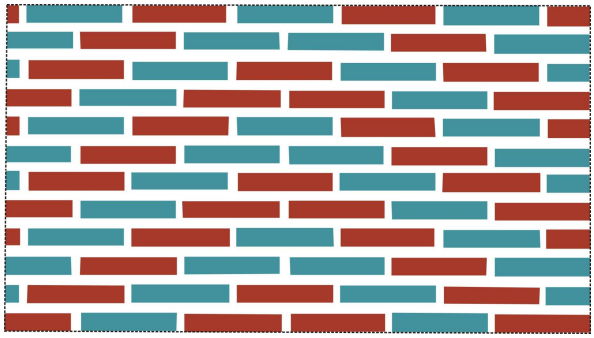
Fot. 115 Sekizinci Pencerenin Kapaklarında Bulunan Kitabeler



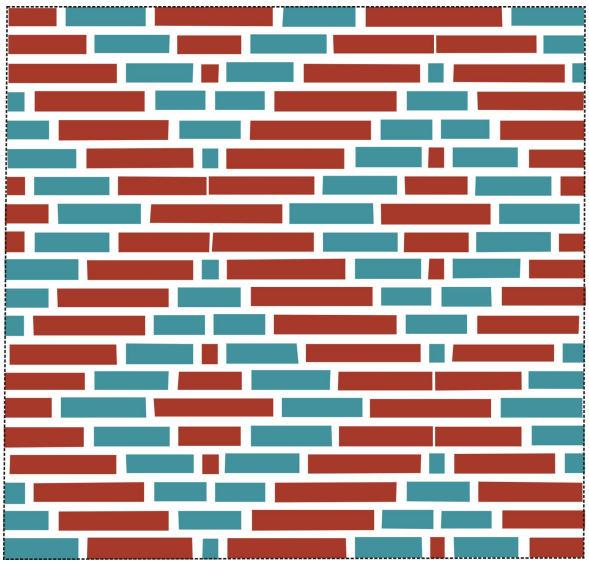
Fot. 116 Berlin Pergamon Museum'daki Abdü'l Vahid b. Süleyman'a ait olan Rahle (Şehnaz Özcan Arşivi)



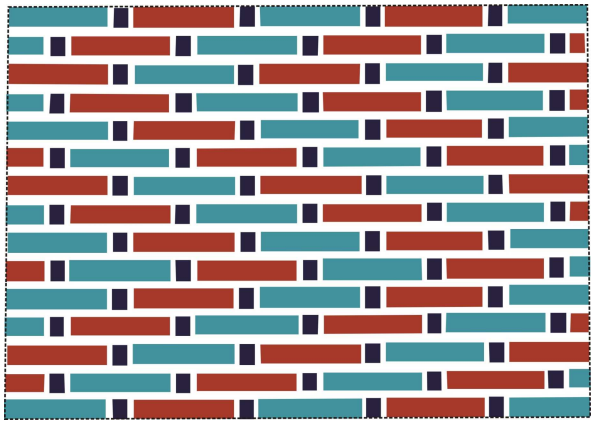
Fot. 117 Berlin Pergamon Museum'daki Abdü'l Vahid b.Süleyman'a Ait Olan Rahleden Detay (Şehnaz Özcan Arşivi)



a

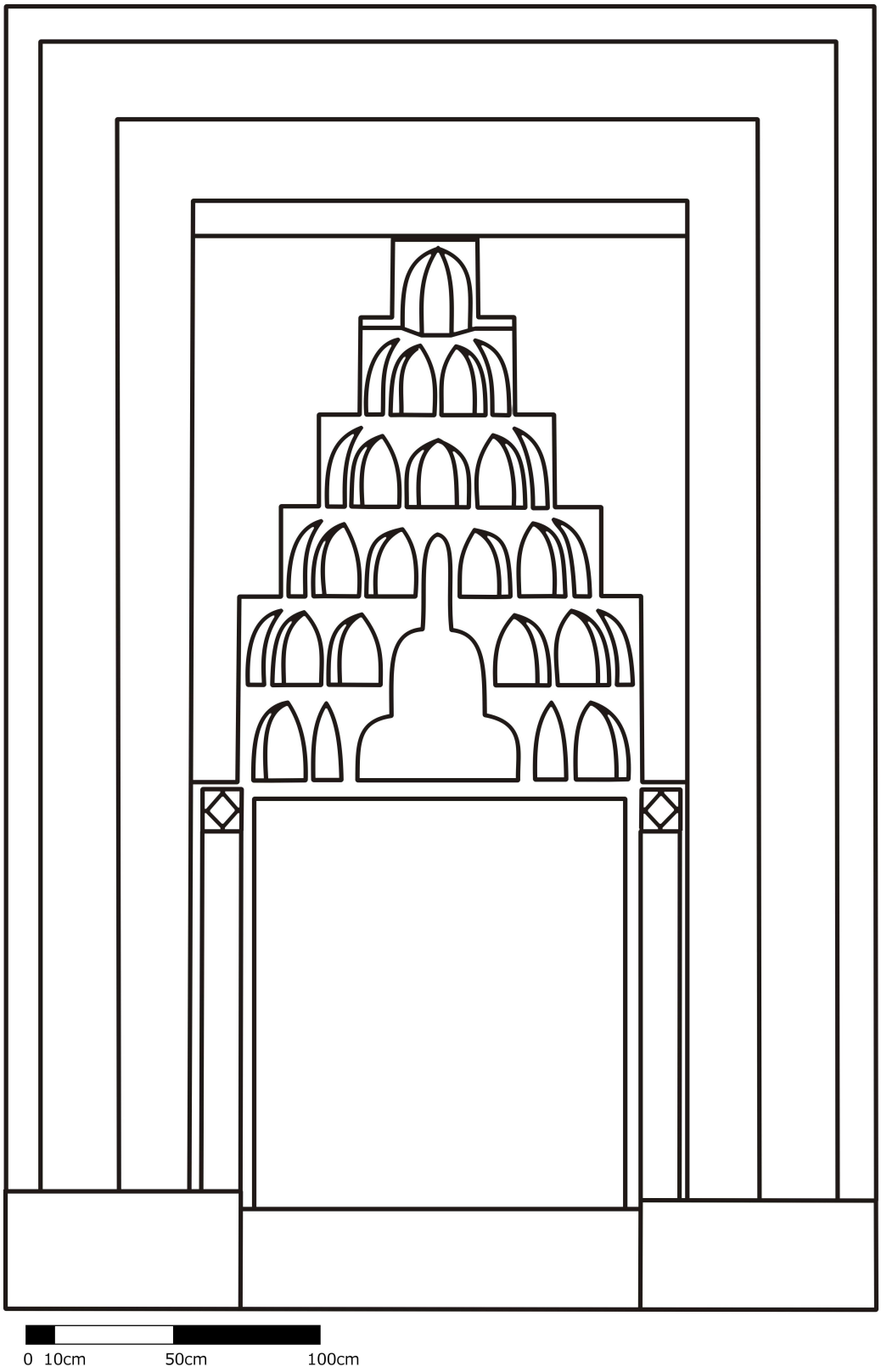


b

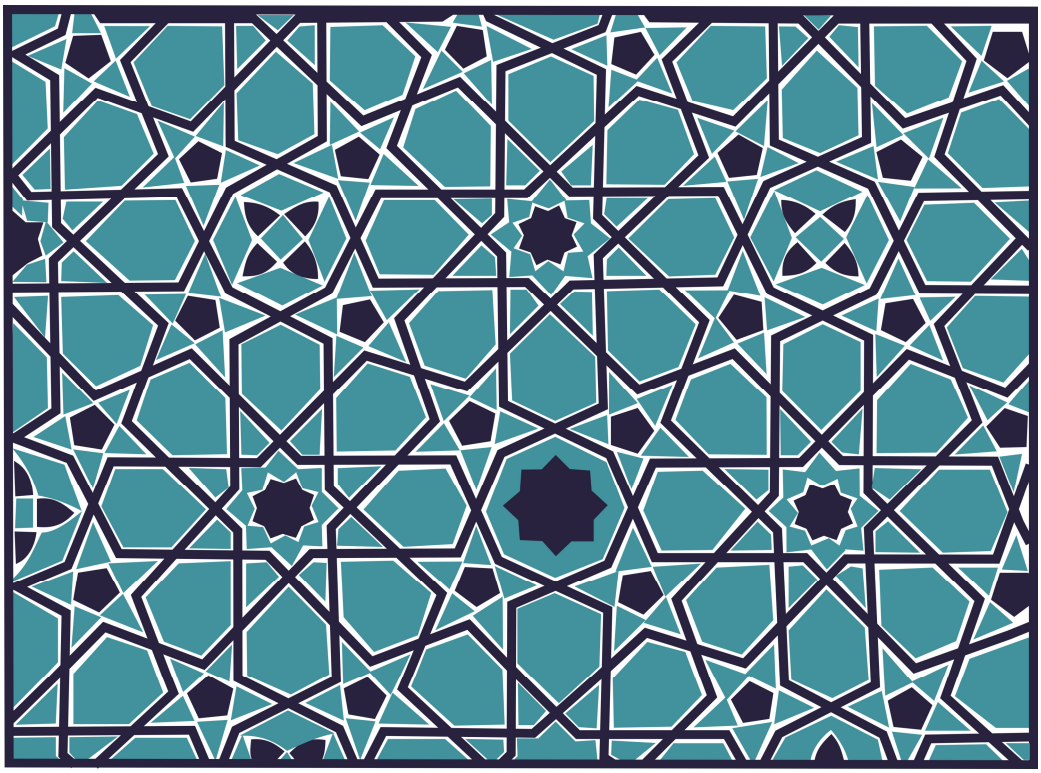


c

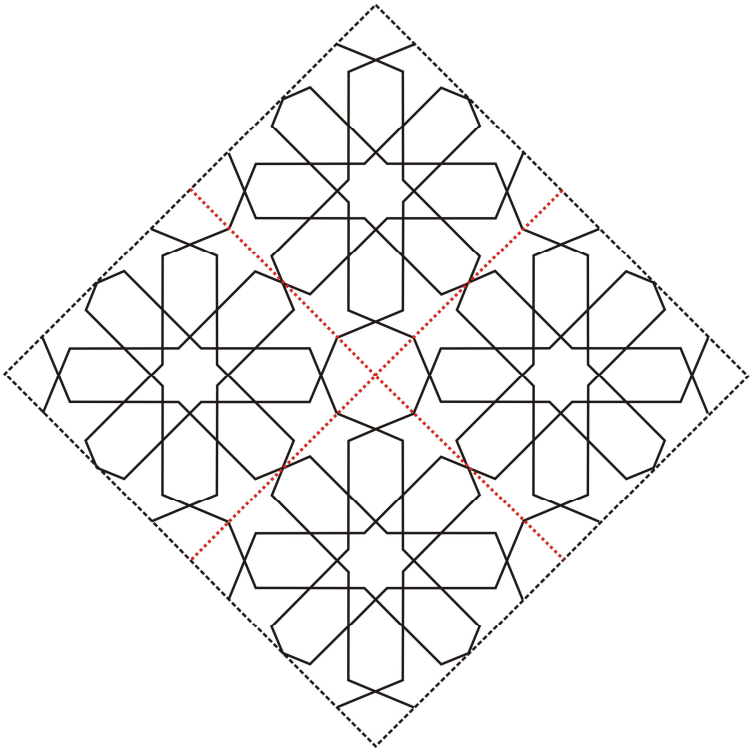
Şek. 3a-c Minarenin Bölümlerinin Geometrik Tuğla Süslemeleri



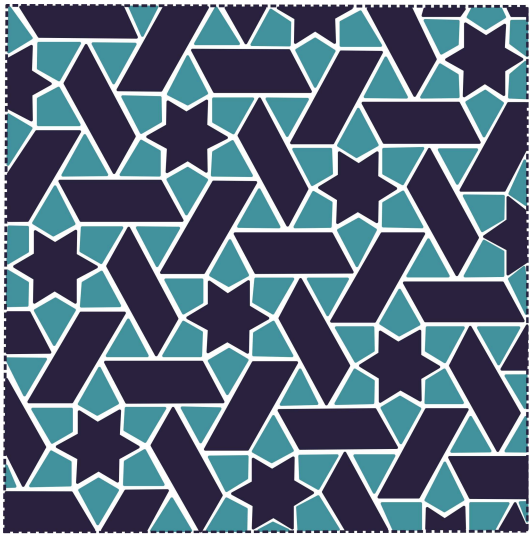
Şek. 4 Mihrap Düzenlemesi



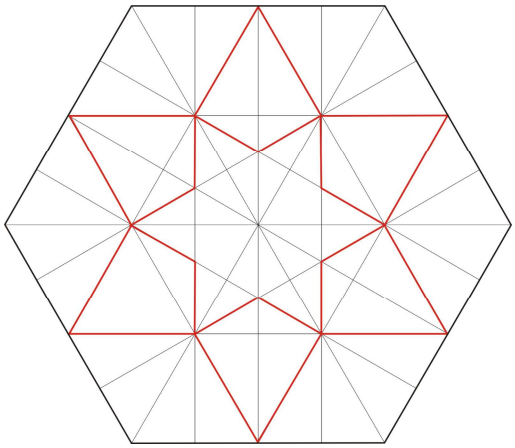
Şek. 5 Mihrap Nişi Kavsara Bezemesi



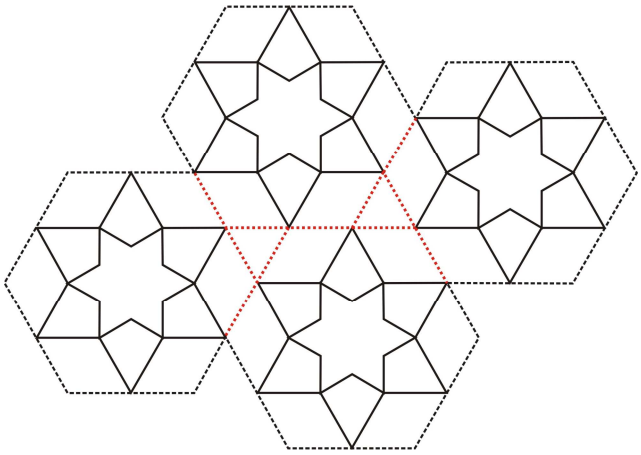
Şek. 6 Mihrap Nişnin Geometrik Düzenlemesinin Çözümlemesi



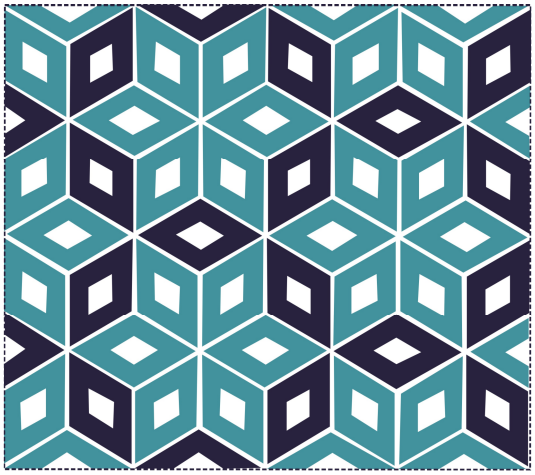
Şek. 7 Mihrap Yaşmağının Geometrik Düzenlemesi



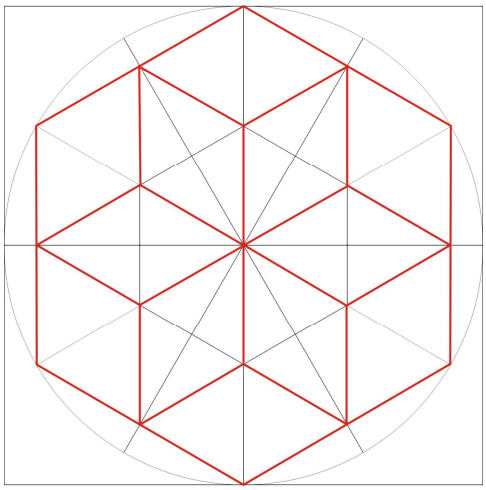
Şek. 8 Kompozisyonun Birim Hücresinin
Yardımcı Çizgiler ile Oluşturulması



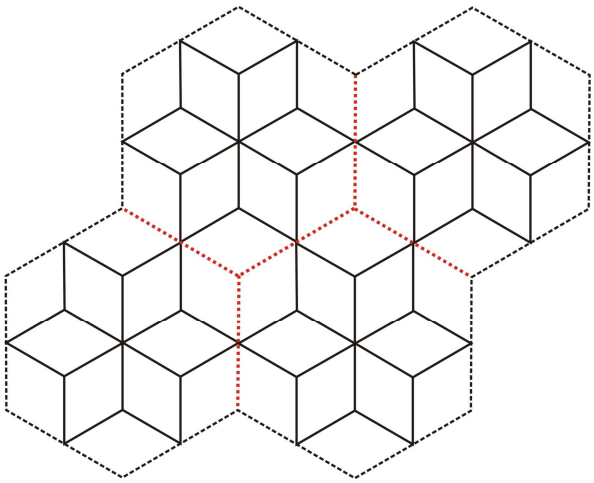
Şek. 9 Birim Hücrenin Katlanması ile
Kompozisyonun Oluşumu



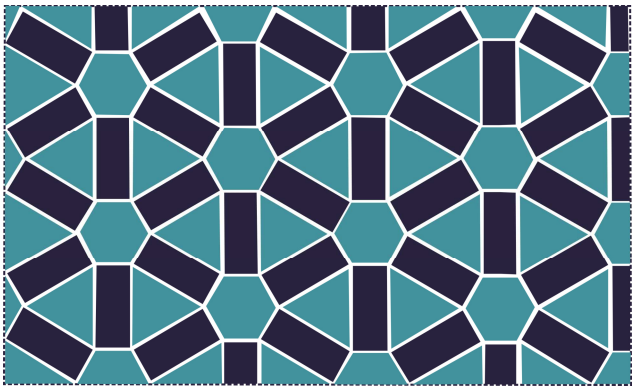
Şek. 10 Mihrap Mukarnas Geometrik Düzenlemesi



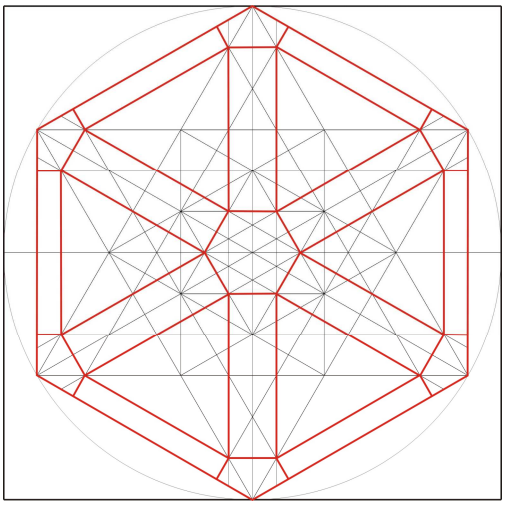
Şek. 11 Kompozisyonun Birim Hücresinin
Yardımcı Çizgiler ile Oluşturulması



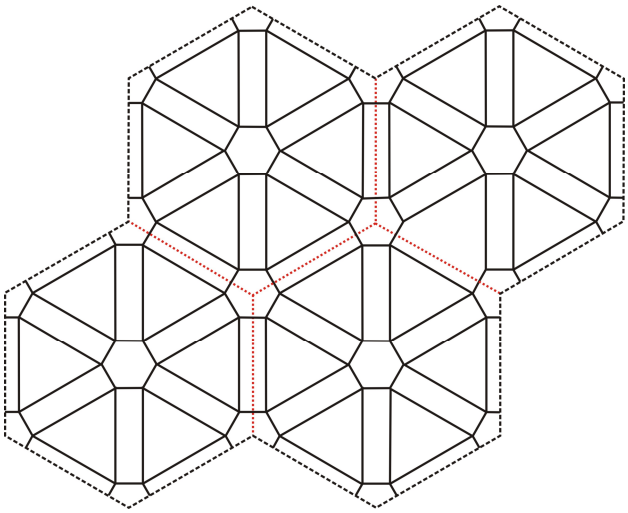
Şek. 12 Birim Hücrenin Katlanması ile
Kompozisyonun Oluşumu



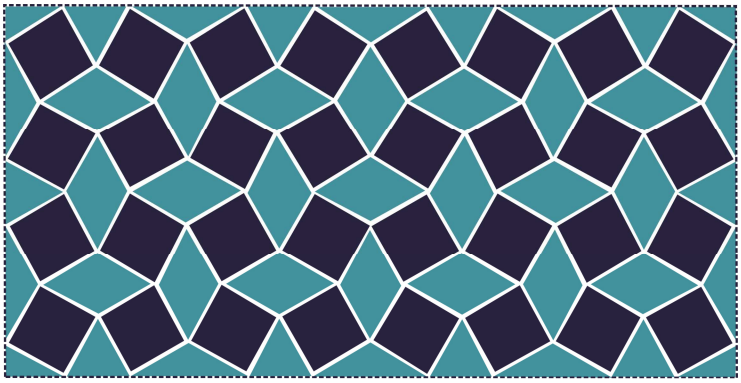
Şek. 13 Mihrap Mukarnas Geometrik Düzenlemesi



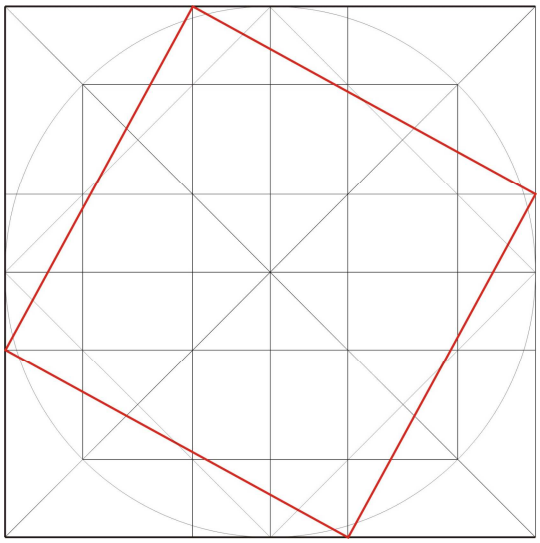
Şek. 14 Kompozisyonun Birim Hücresinin
Yardımcı Çizgiler ile Oluşturulması



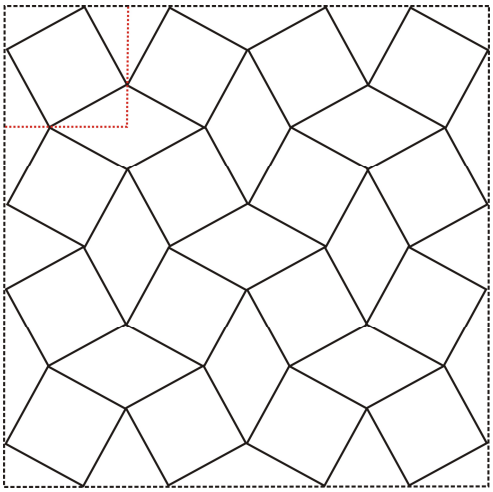
Şek. 15 Birim Hücrenin Katlanması ile
Kompozisyonun Oluşumu



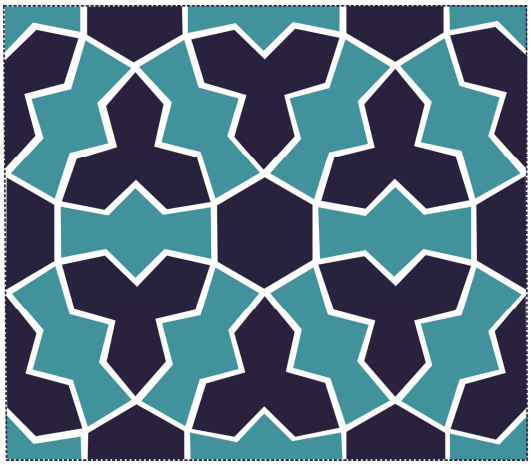
Şek. 16 Mihrap Mukarnas Geometrik Düzenlemesi



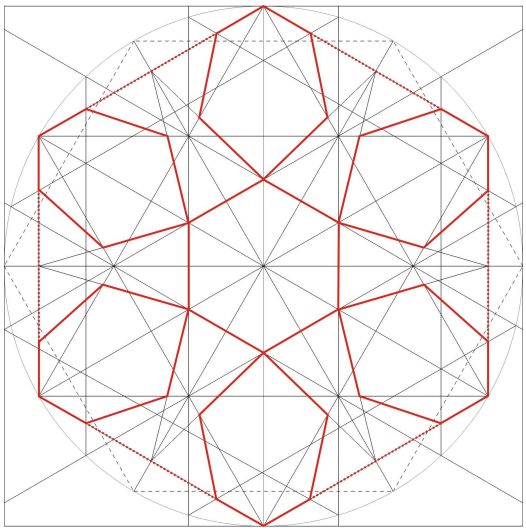
Şek. 17 Kompozisyonun Birim Hücresinin
Yardımcı Çizgiler ile Oluşturulması



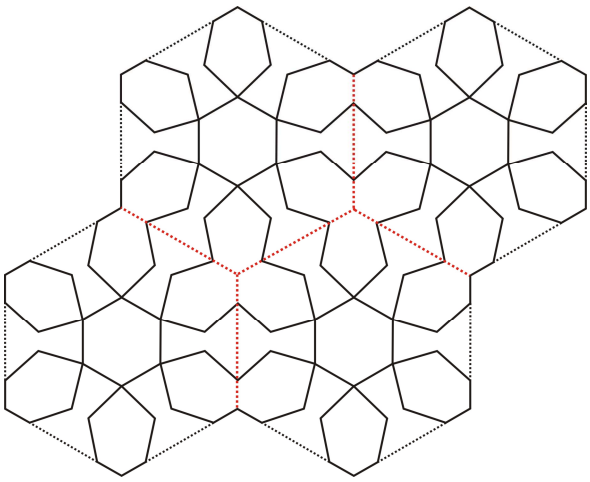
Şek. 18 Birim Hücrenin Ayna Simetrisi ile Katlanarak
Kompozisyonun Oluşturulması



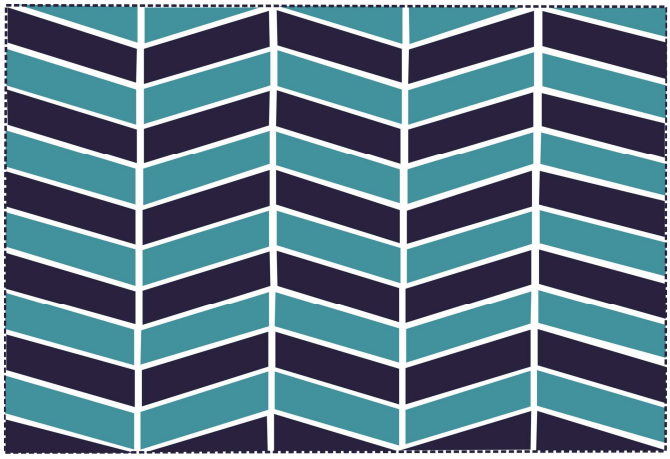
Şek. 19 Mihrap Mukarnas Geometrik Düzenlemesi



Şek. 20 Kompozisyonun Birim Hücresinin
Yardımcı Çizgiler ile Oluşturulması



Şek. 21 Birim Hücrenin Katlanması ile
Kompozisyonun Oluşumu



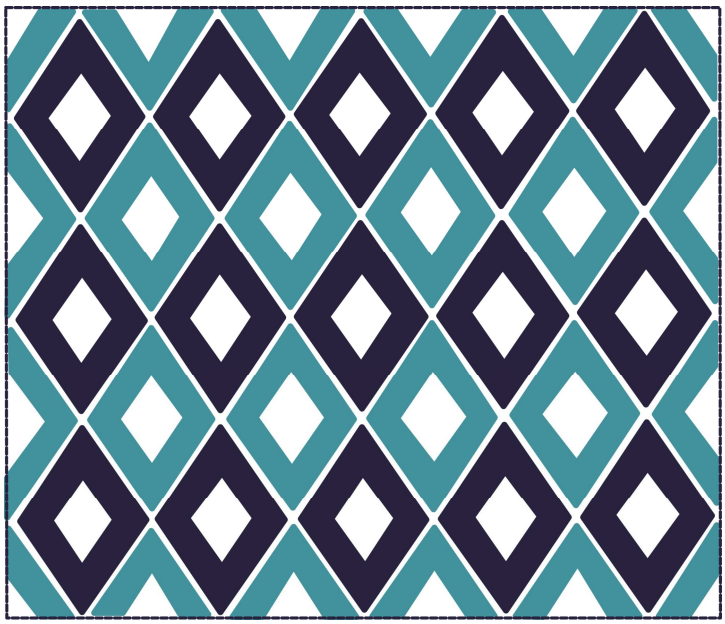
Şek. 22 Mihrap Mukarnas Geometrik Düzenlemesi



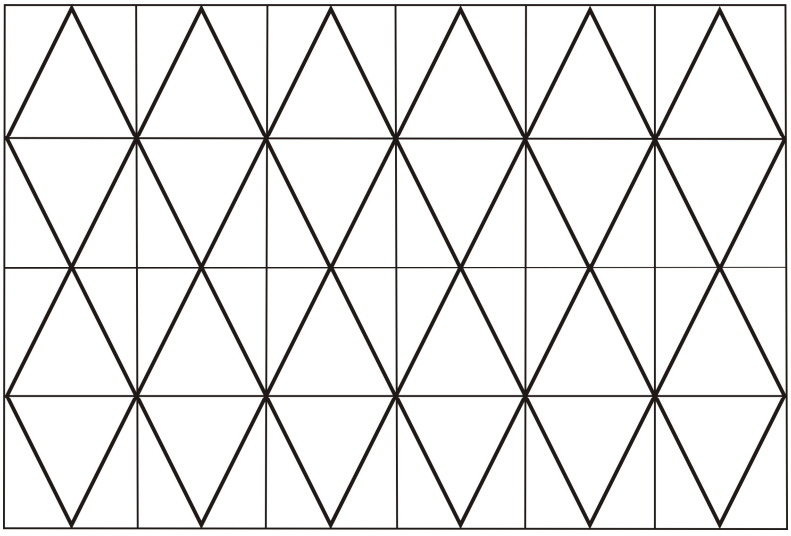
Şek. 23 Mihrap Mukarnas Geometrik Düzenlemesi



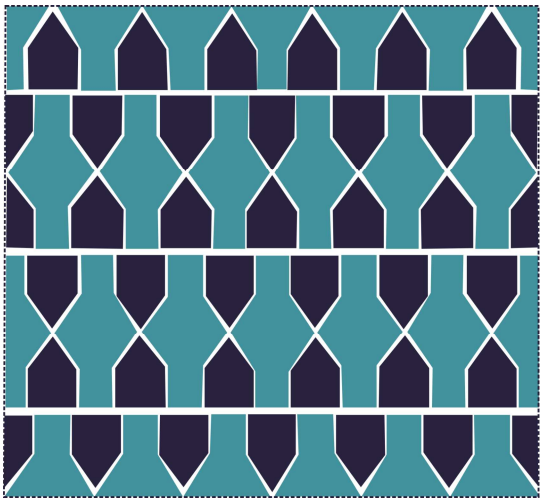
Şek. 24 Mihrap Kavsara Örtüsünde Bulunan Geometrik Bezeme



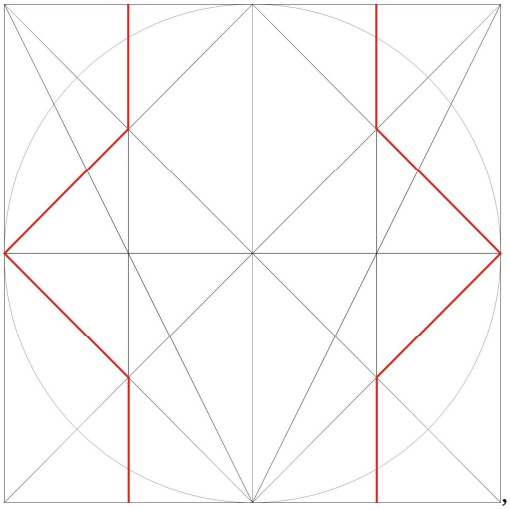
Şek. 25 Mihrap Mukarnas Geometrik Düzenlemesi



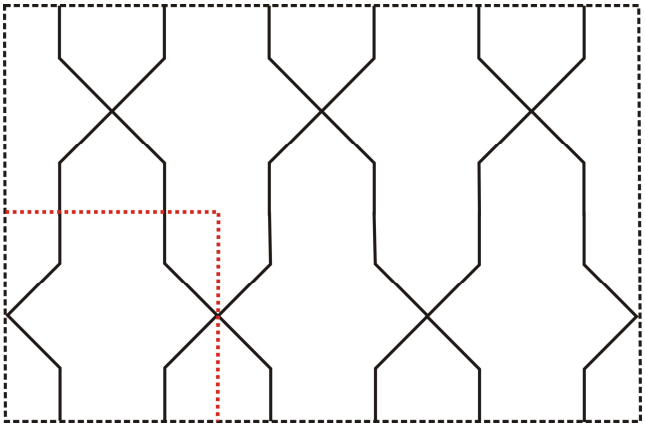
Şek. 26 Desenin Izgara Sistemi ile Oluşturulması



Şek. 27 Mihrap Mukarnas Geometrik Düzenlemesi



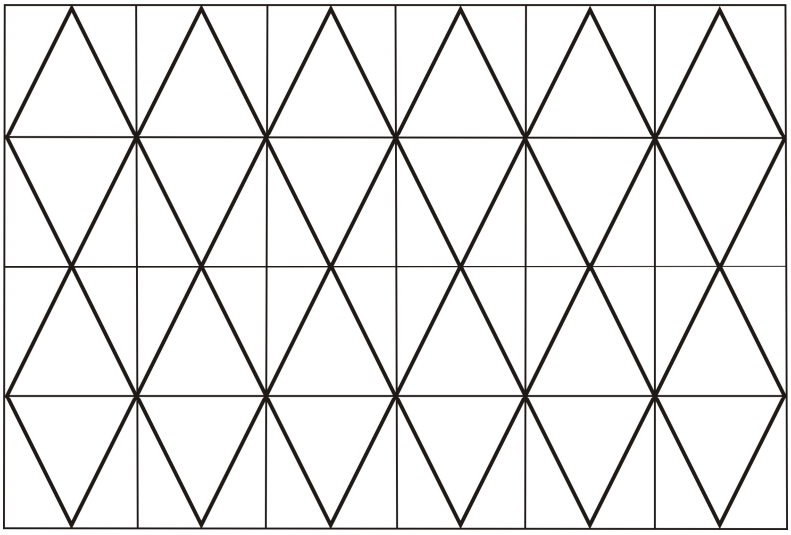
Şek. 28 Kompozisyonun Birim Hücresinin
Yardımcı Çizgiler ile Oluşturulması



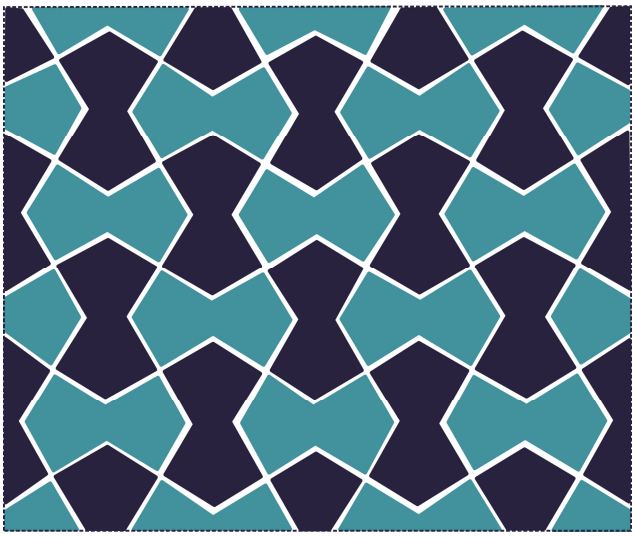
Şek. 29 Birim Hücrenin Katlanması ile
Kompozisyonun Oluşumu



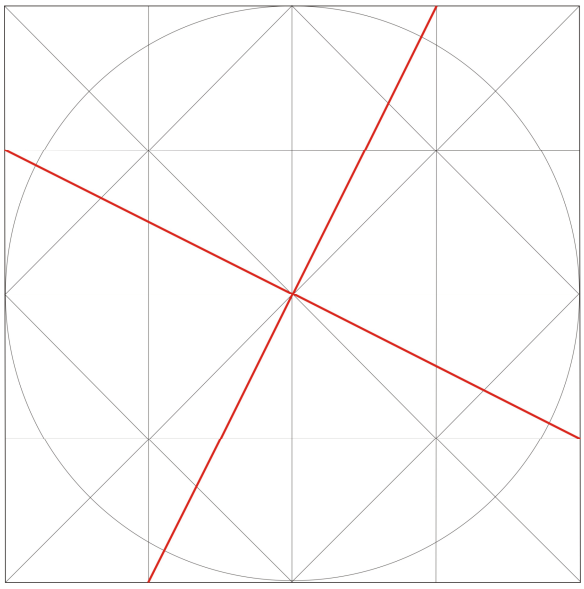
Şek. 30 Mihrap Mukarnas Geometrik Düzenlemesi



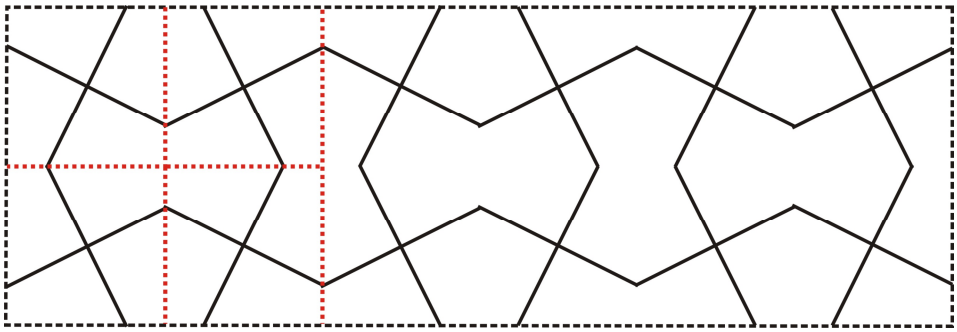
Şek. 31 Desenin Izgara Sistemi ile Oluşturulması



Şek. 32 Mihrap Mukarnas Geometrik Düzenlemesi



Şek. 33 Kompozisyonun Birim Hücresinin
Yardımcı Çizgiler ile Oluşturulması



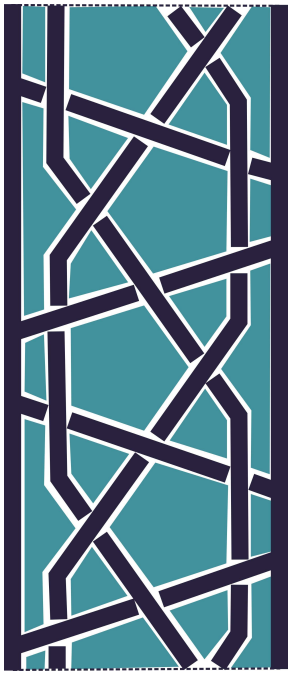
Şek. 34 Birim Hücrenin Ayna Simetrisi ile Katlanarak
Kompozisyonun Oluşturulması



a



b

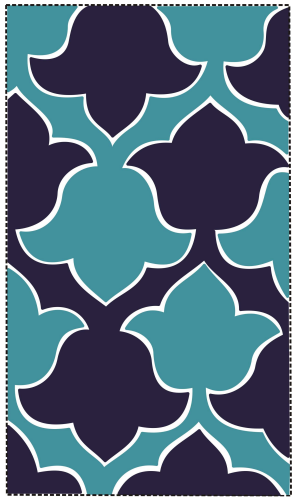


c

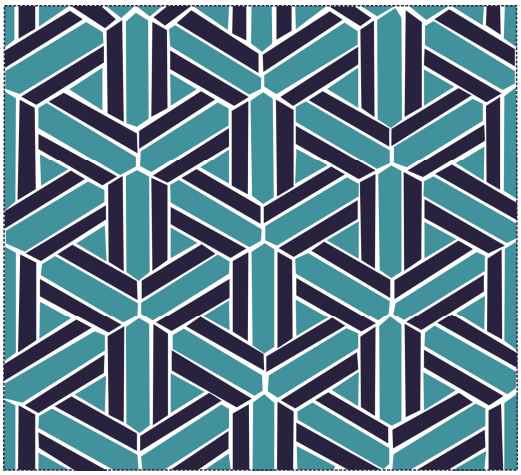


d

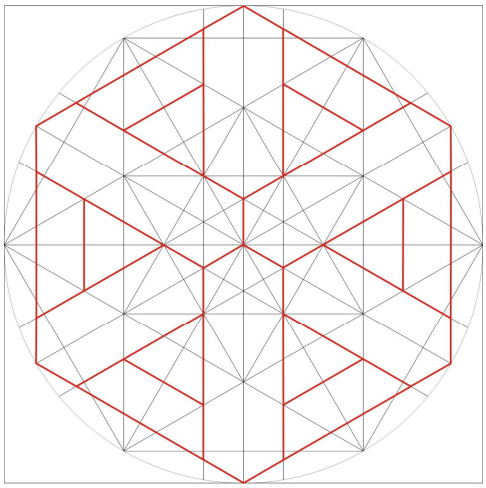
Şek. 35 a-d Minberde Bulunan Bordürlerin Geometrik Düzenlemeleri



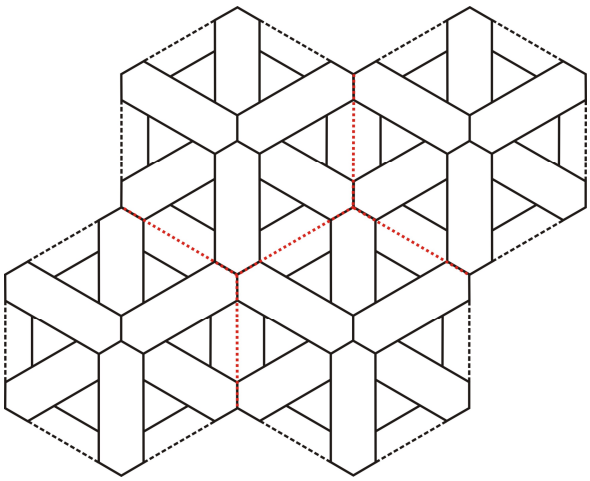
Şek. 36 Mihrap Sütunçesinin Rûmili Bezemesi



Şek. 37 Kuzey Kemeri Alınlık Geometrik Düzenlemesi



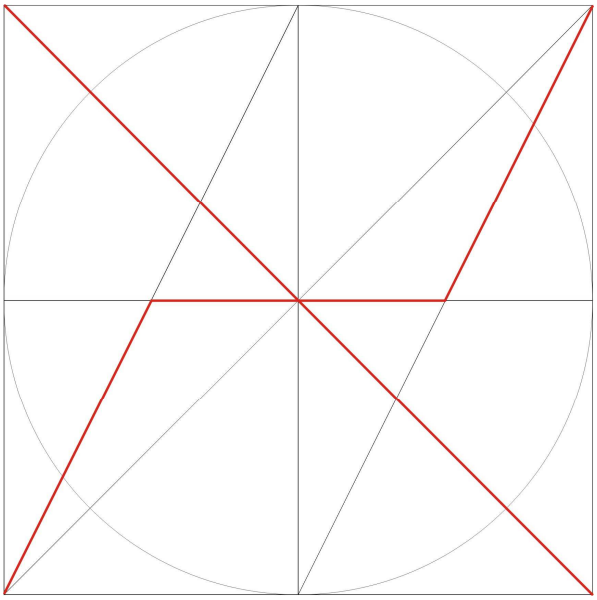
Şek 38 Kompozisyonun Birim Hücresinin
Yardımcı Çizgiler ile Oluşturulması



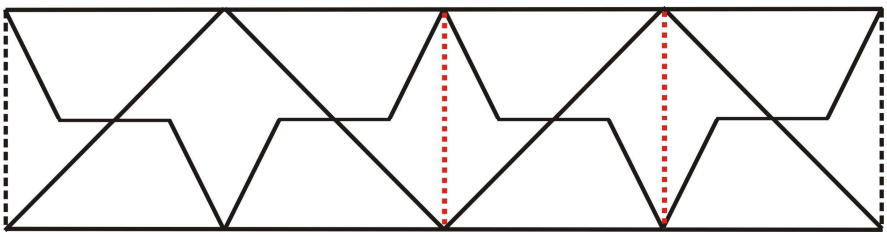
Şek. 39 Birim Hücrenin Katlanması ile
Kompozisyonun Oluşumu



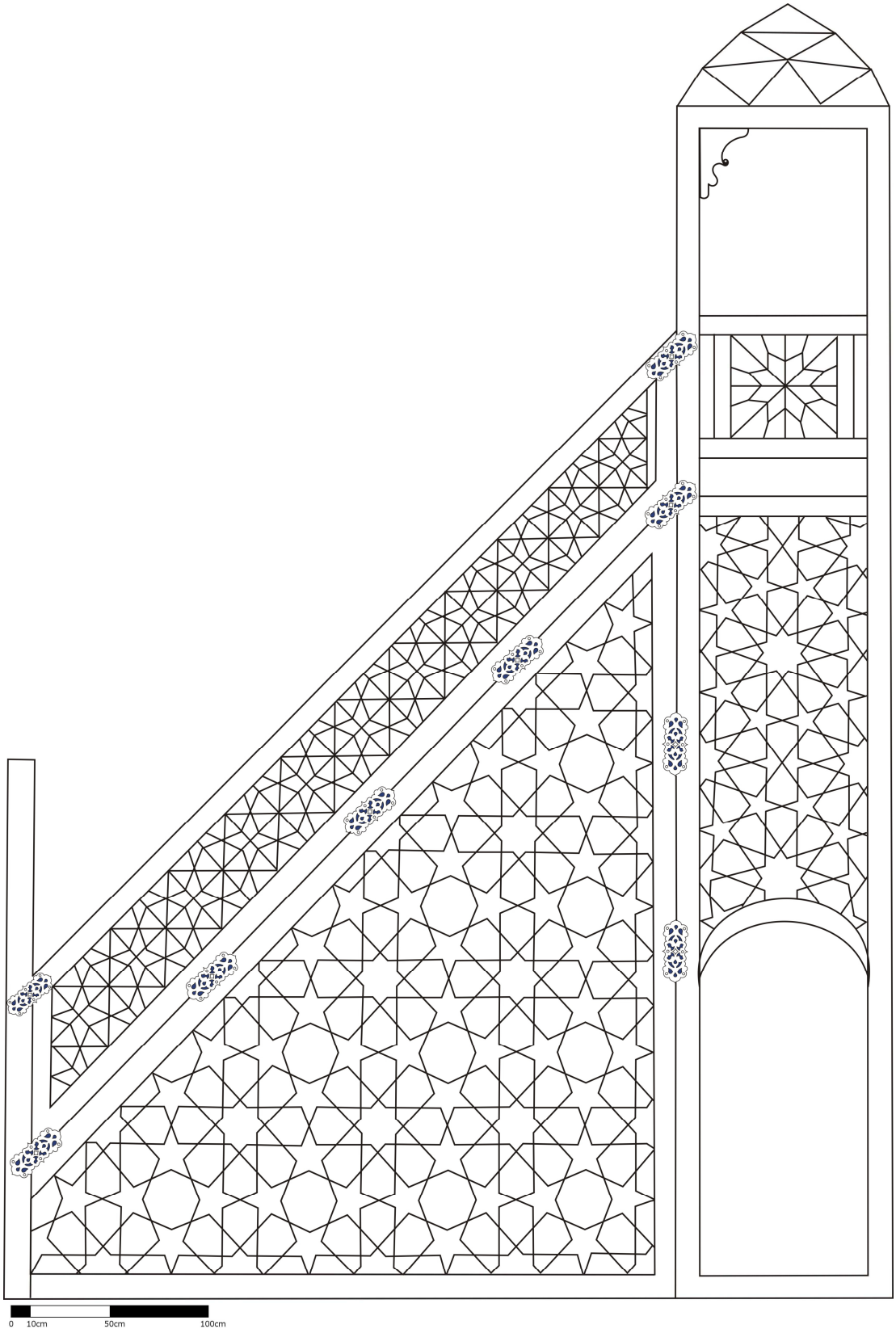
Şek. 40 Kuzey Kemeri Bordür Geometrik Düzenlemesi



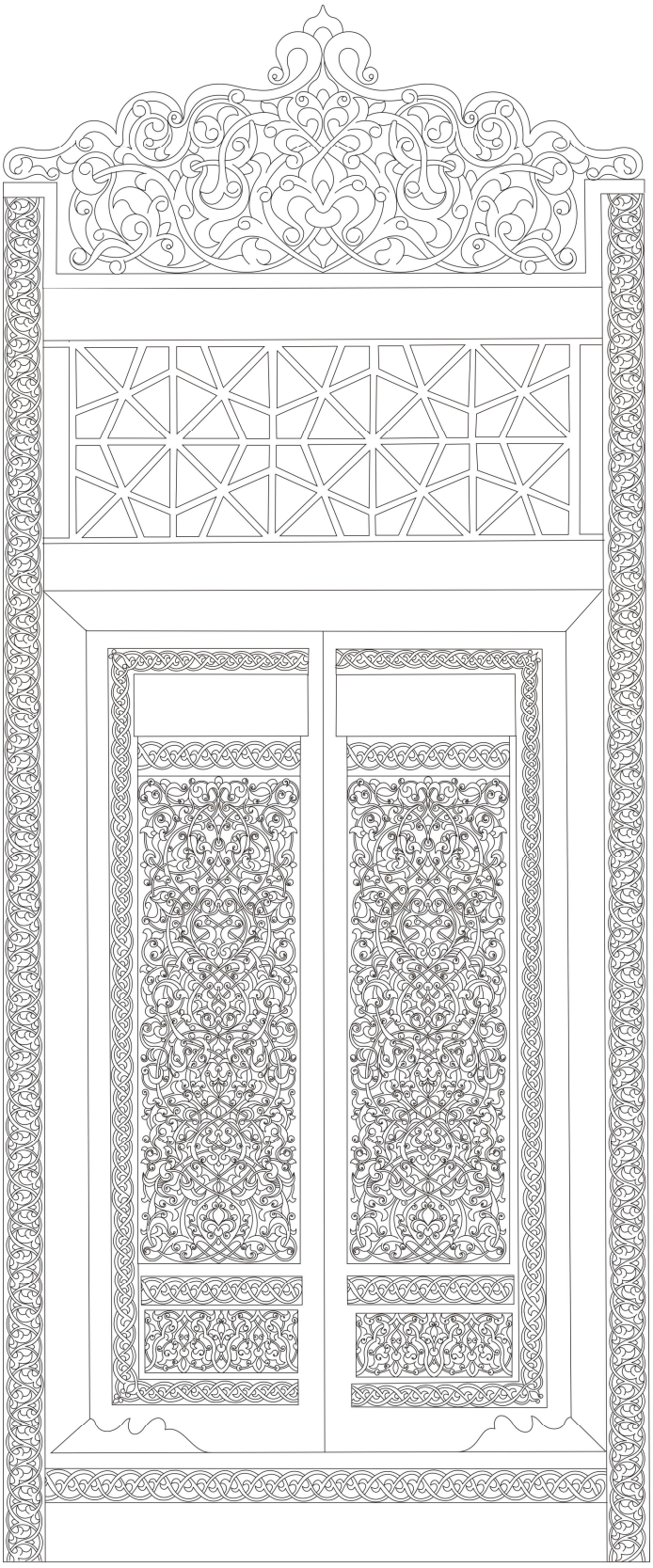
Şek. 41 Kompozisyonun Birim Hücresinin
Yardımcı Çizgiler ile Oluşturulması



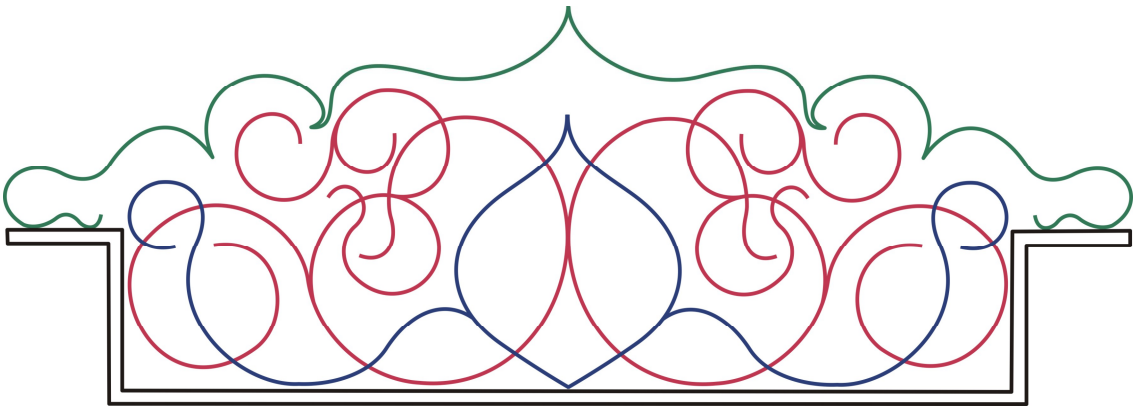
Şek. 42 Birim Hücrenin Katlanması ile
Kompozisyonun Oluşumu



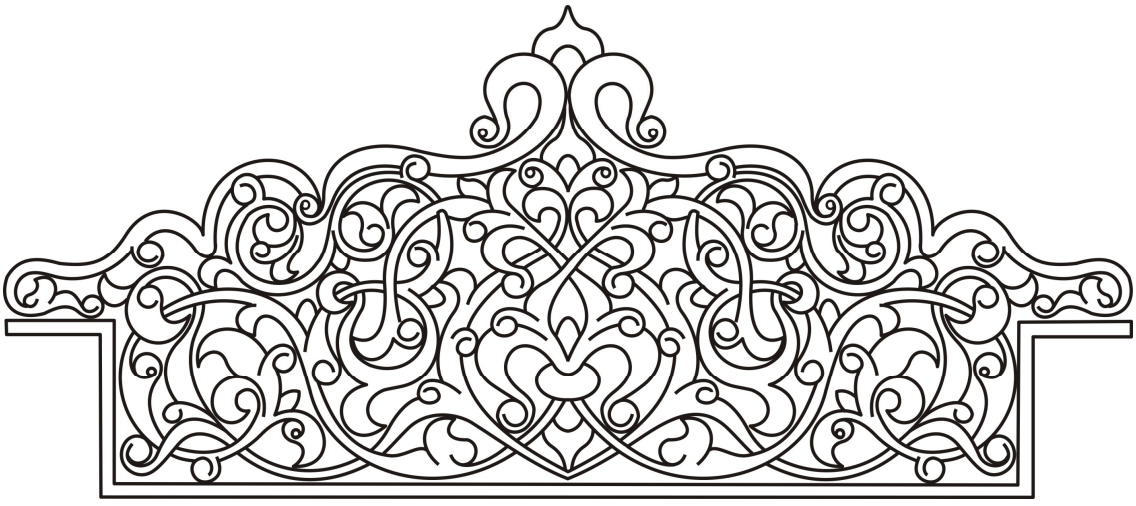
Şek. 43 Minber Geometrik Düzenlemesi



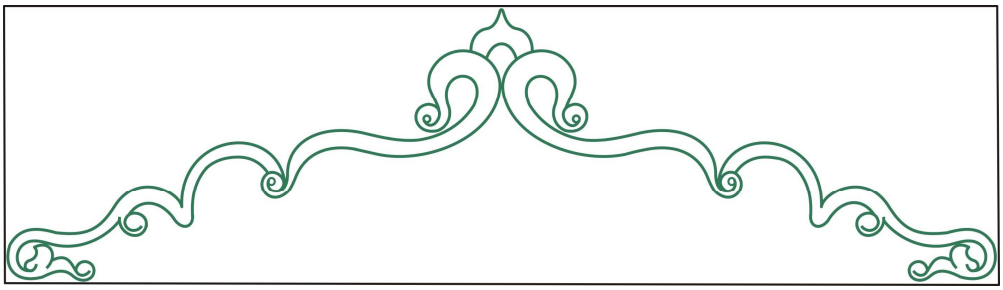
Şek. 44 Minber Ön Cephe Tezyinat Düzeni



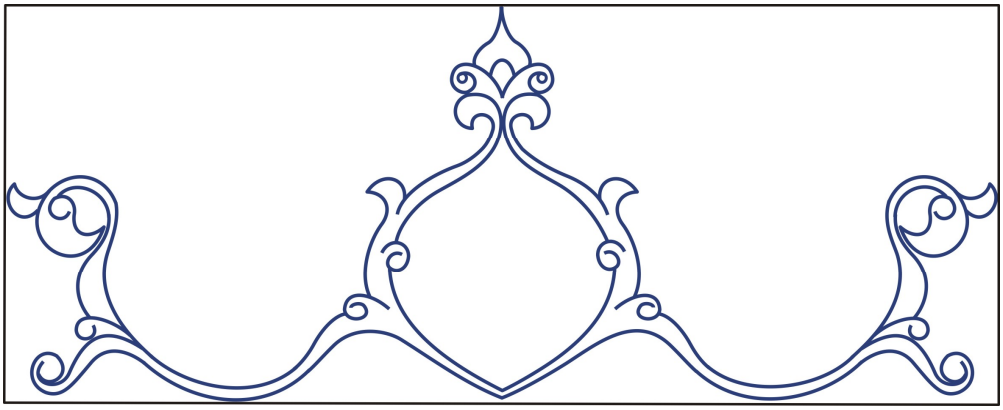
Şek.45 Taç Kısmının Kompozisyon Çözümlemesi



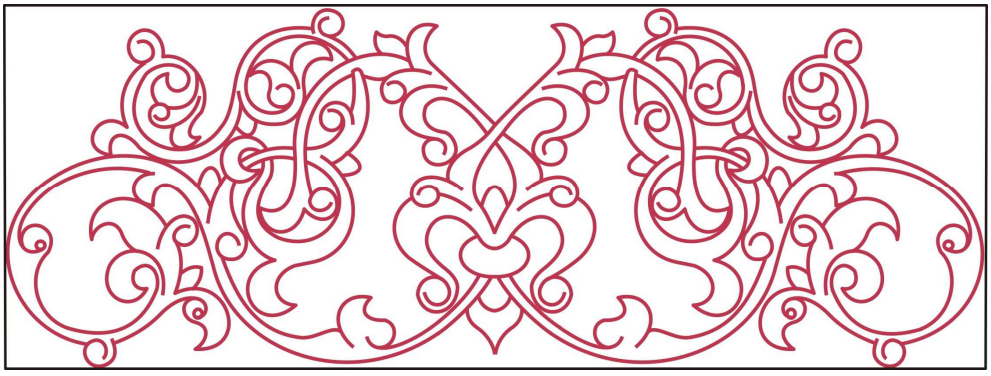
Şek.46 Minber Taç Kısmı Rûmi Tezyinatı



a

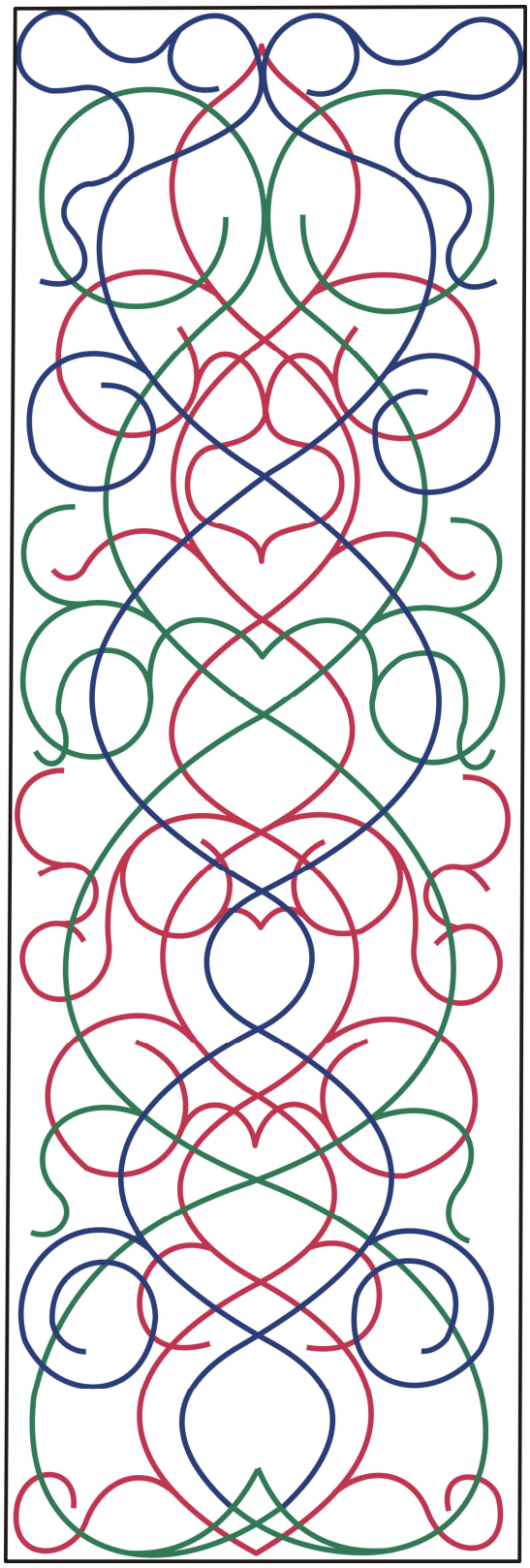


b

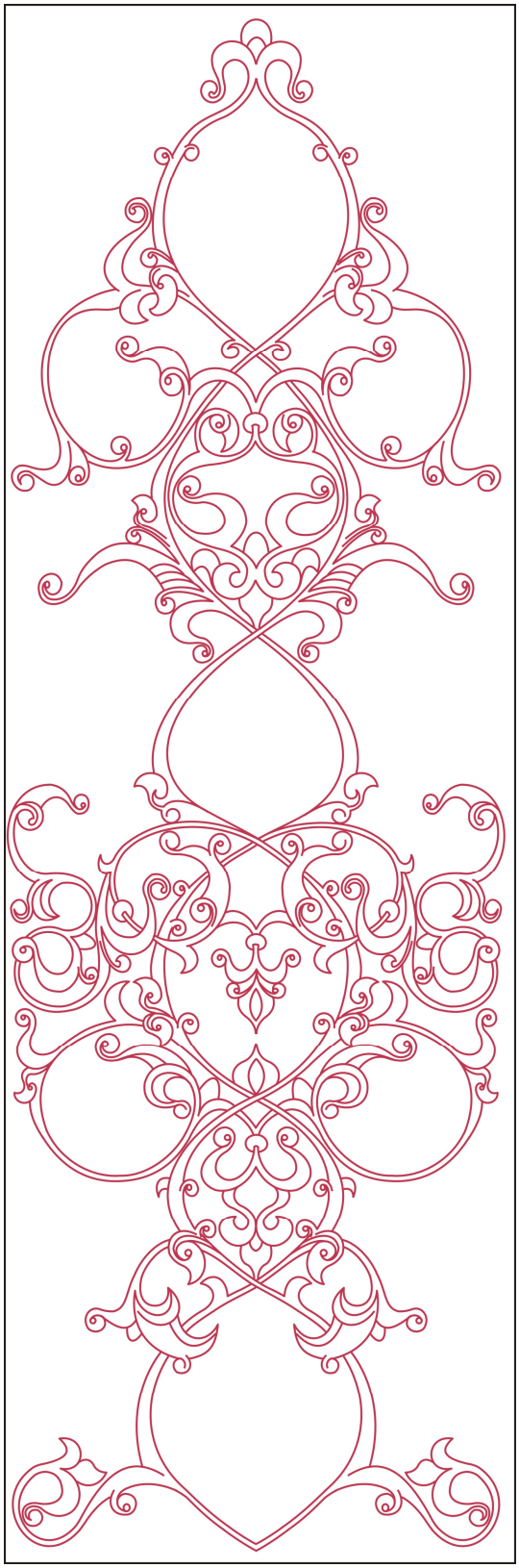


c

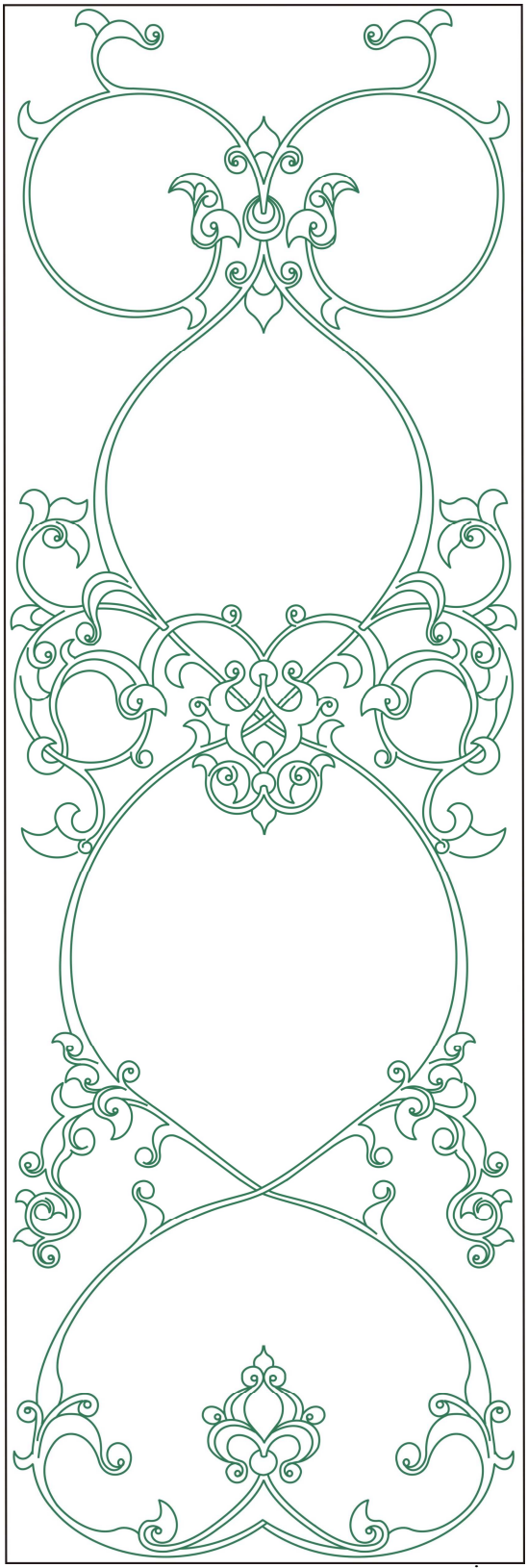
Şek. 47 a-c Taç Kısmının Kompozisyonunu Oluşturan Dalların Çözümlemesi



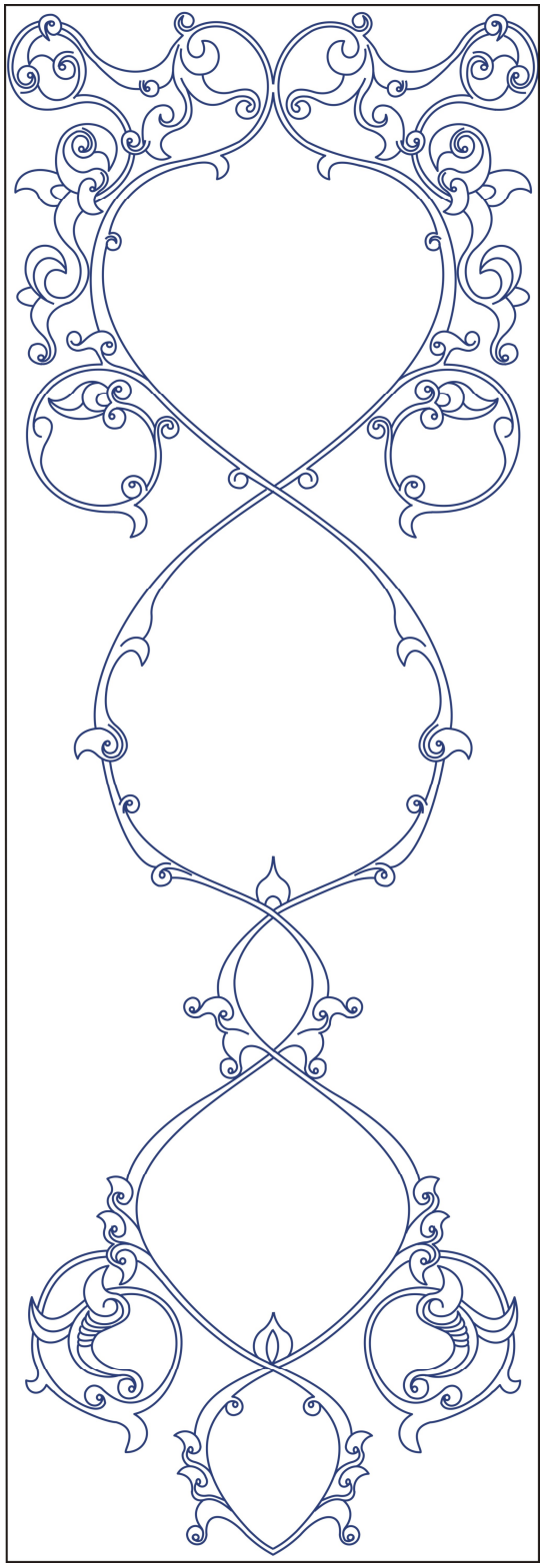
Şek. 48 Minber Kapıları Göbek Kısmındaki Desenin Kompozisyon Çözümlemesi



Şek. 49 Göbek Kısmındaki Kompozisyonun Birinci Dalı



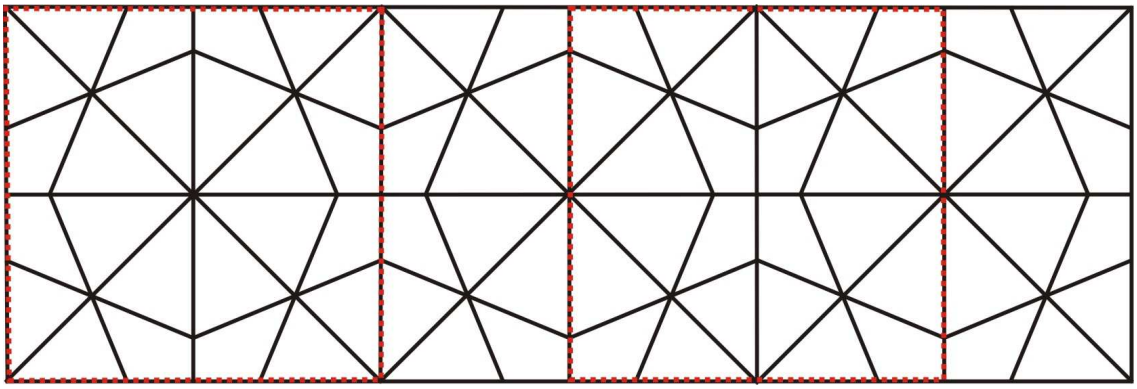
Şek. 50 Göbek Kısmındaki Kompozisyonun İkinci Dalı



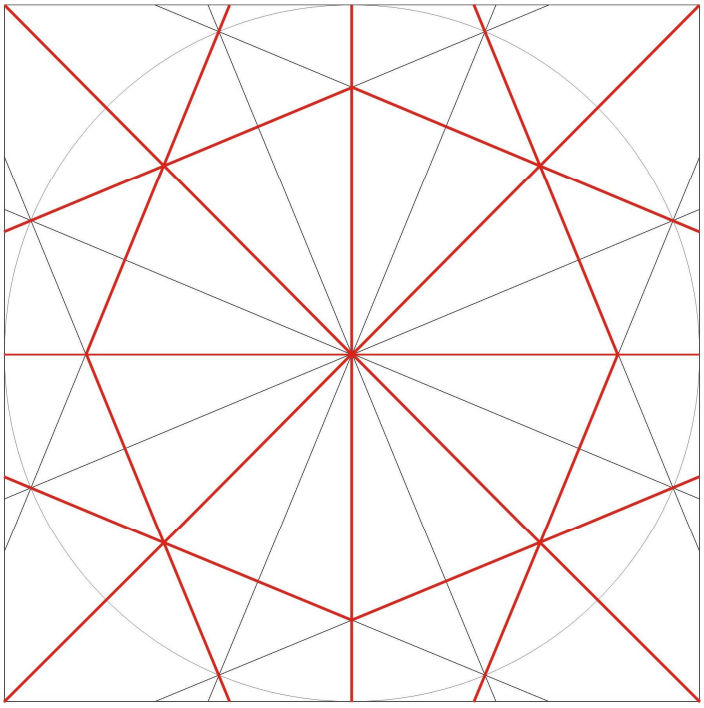
Şek. 51 Göbek Kısmındaki Kompozisyonun Üçüncü Dalı



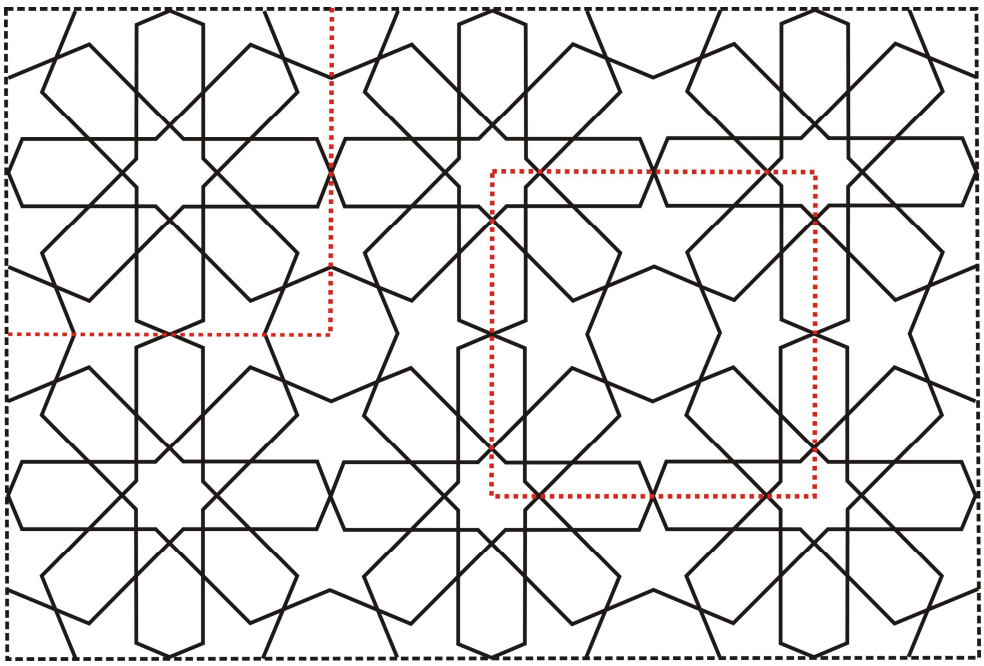
Şek. 52 Minber Kapıları Göbek Kısmı Rûmi Tezyinatı



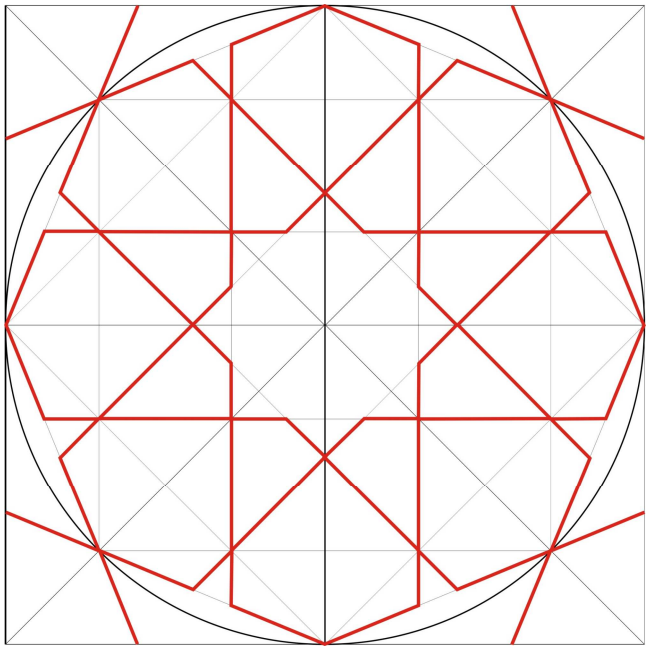
Şek. 53 Minber Korkuluk Geometrik Düzenlemesi



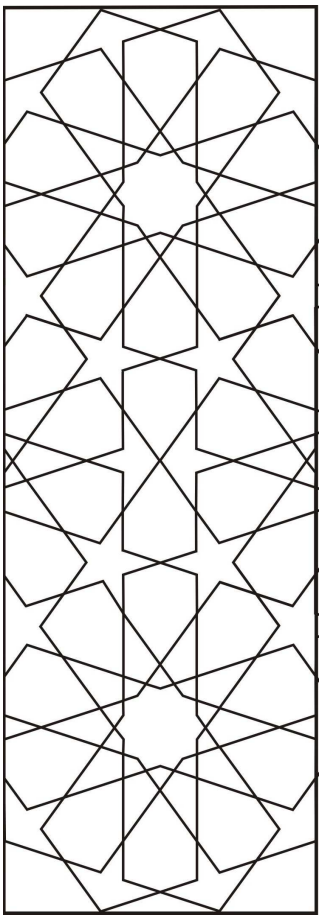
Şek. 54 Korkuluk Deseninin Birim Hücresinin
Yardımcı Çizgiler ile Olşumu



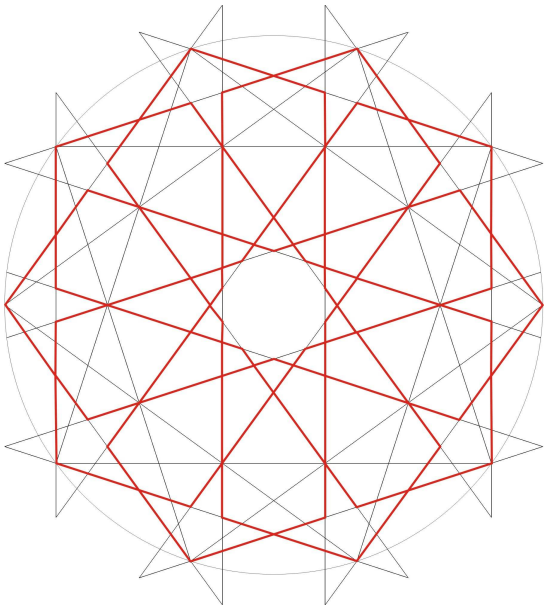
Şek. 55 Minber Yan Aynalık Geometrik Düzenlemesi



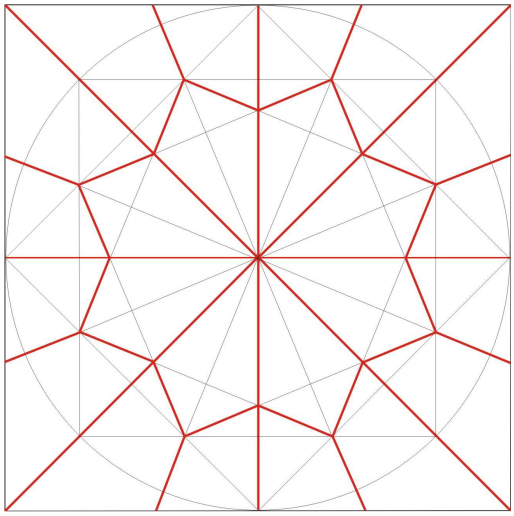
Şek. 56 Yan Aynalık Bölümündeki Desenin Birim Hücresinin Yardımcı Çizgiler ile Oluşturulması



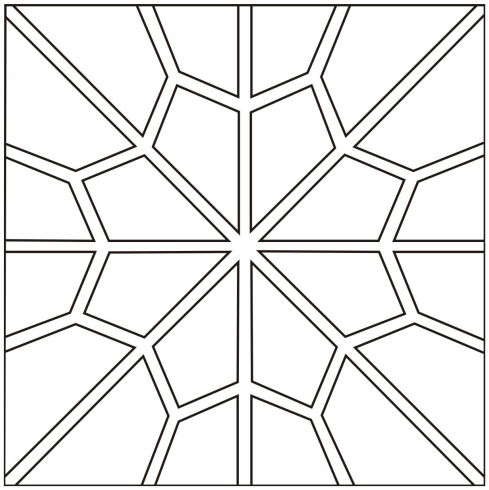
Şek. 57 Minber Geçit Üstü Bölümünün
Geometrik Düzenlemesi



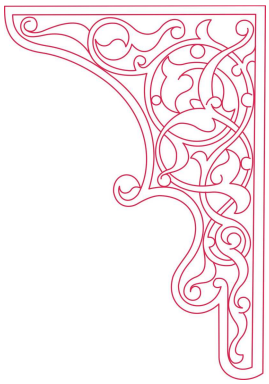
Şek. 58 Geçit Üstündeki Desenin Merkezinde
Yer Alan Kapalı Formun Oluşturulması



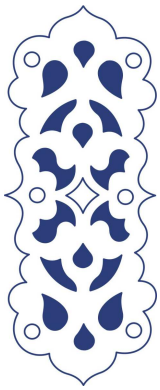
Şek. 59 Minber Şerefe Kısmı Korkuluğundaki Geometrik Desenin Oluşturulması



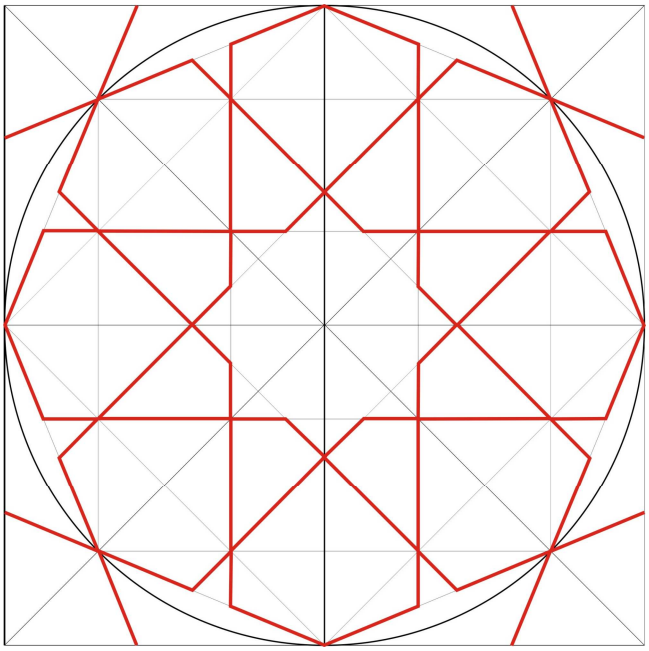
Şek. 60 Minber Şerefe Kısmı Korkuluk Geometrik Deseni



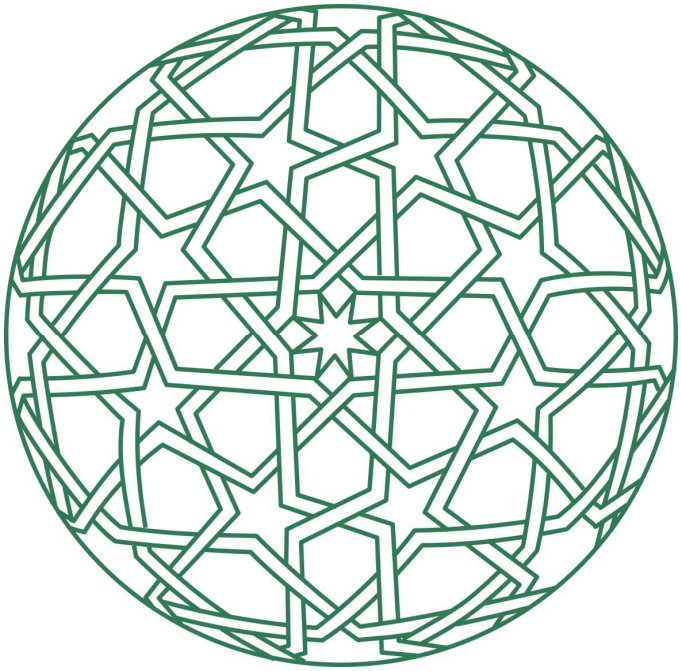
Şek. 61 Minber Kubbesinin Dayandığı Konsolun Rûmi Tezyinatı



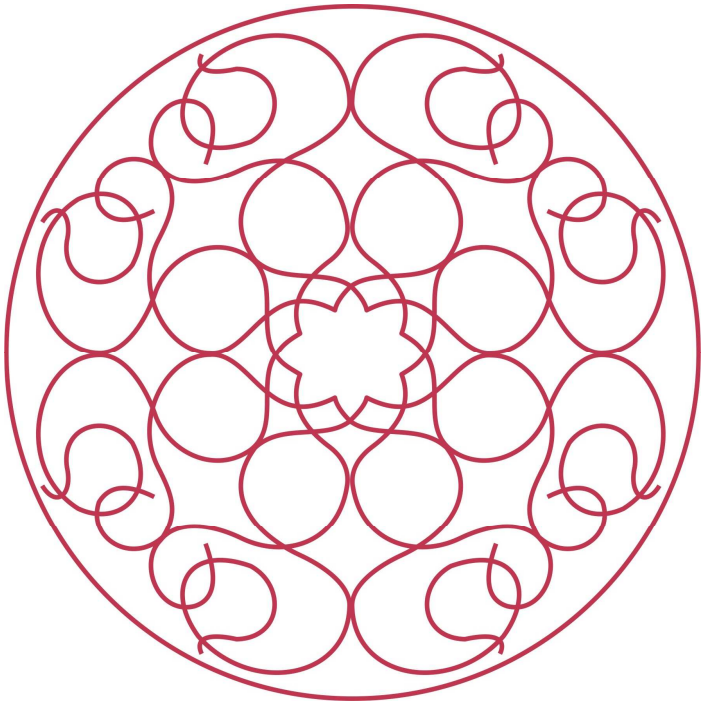
Şek. 62 Minber Müşebbek Perçiminin Rûmi Bezemesi



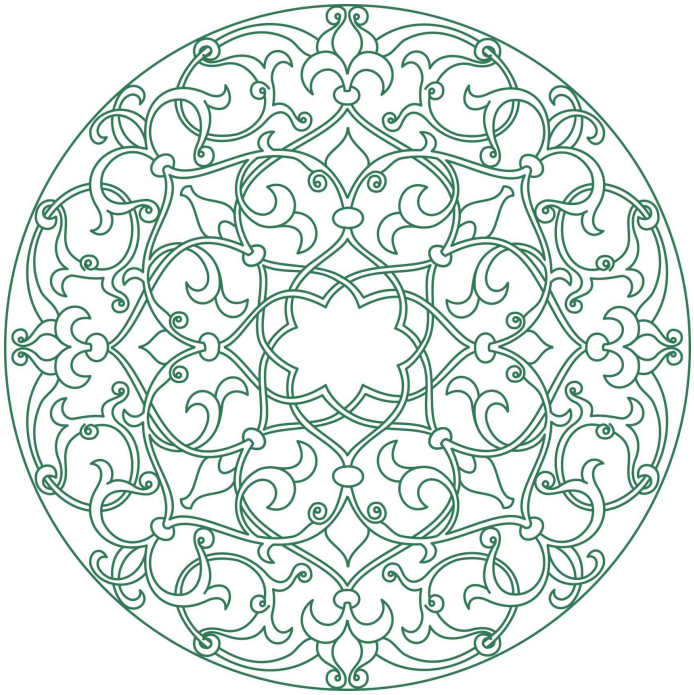
Şek. 63 Minber Yan Aynalık A Yarımküresinin
Merkezindeki Desenin Oluşturulması



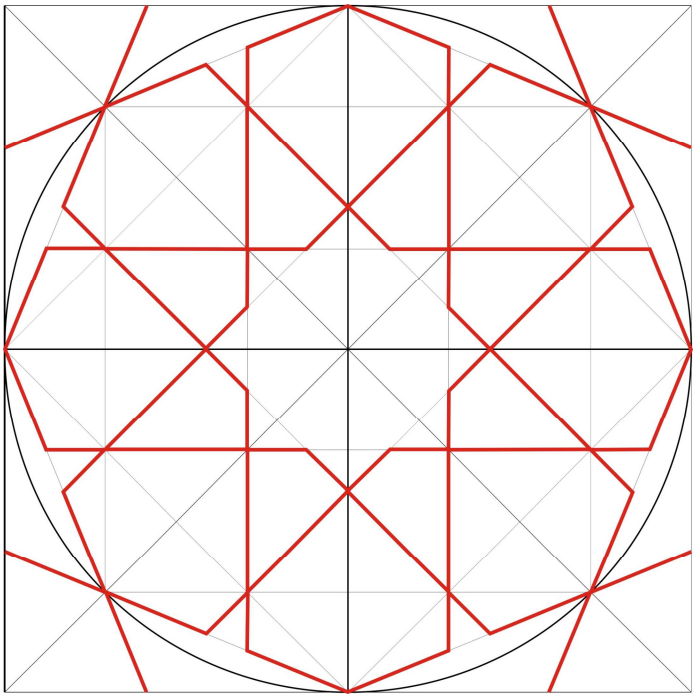
Şek. 64 Minber Yan Aynalık A Yarımküresinin
Geometrik düzenlemesi



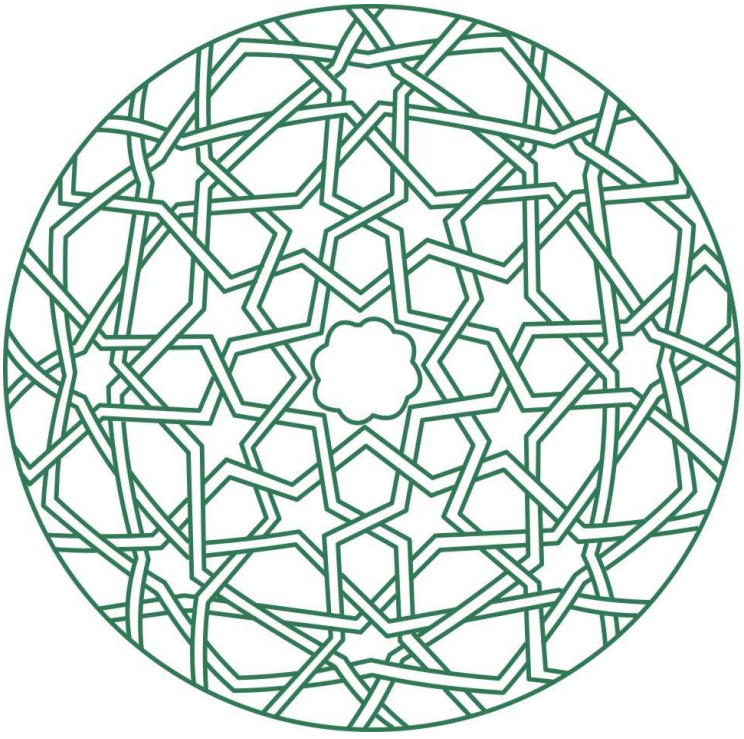
Şek. 65 Minber Yan Aynalık B, H, İ Yarım Kürelerinin Kompozisyon Çözümlemesi



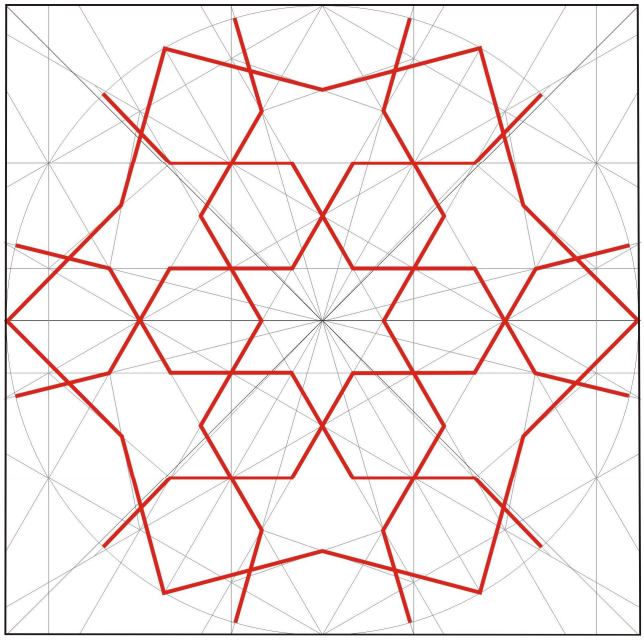
Şek. 66 Minber Yan Aynalık B, H, İ Yarım Kürelerinin Rûmi Tezyinatı



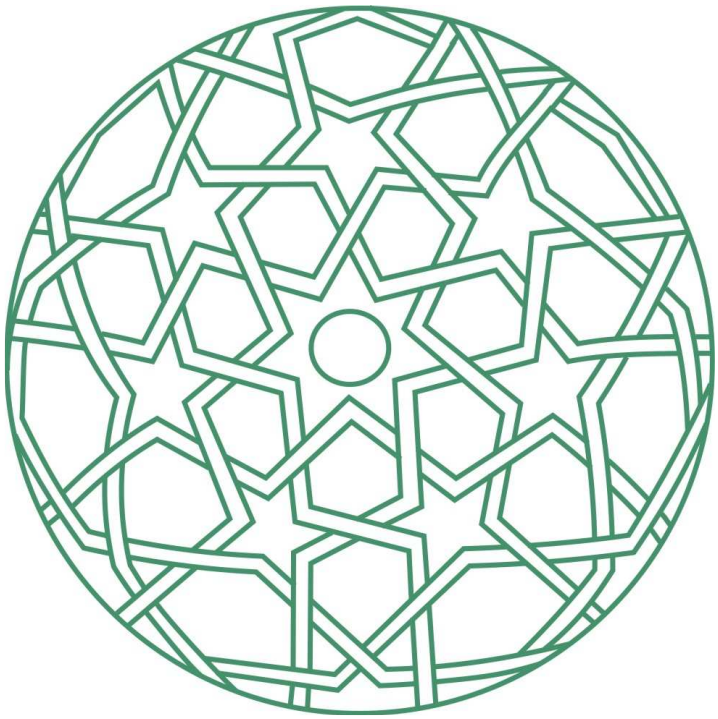
Şek. 67 Minber Yan Aynalık C ve I Yarım Kürelerinin Merkezindeki Desenin Oluşturulması



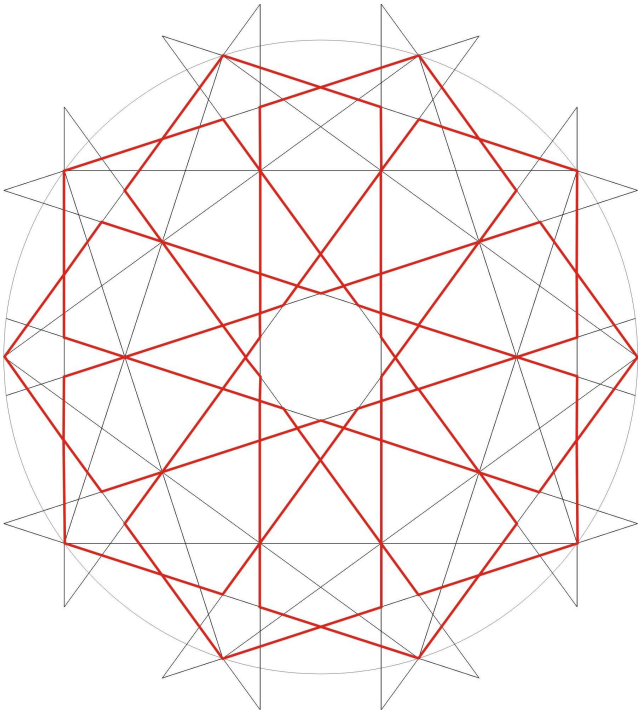
Şek. 68 Minber Yan Aynalık C ve I Yarım Kürelerinin Geometrik Tezyinatı



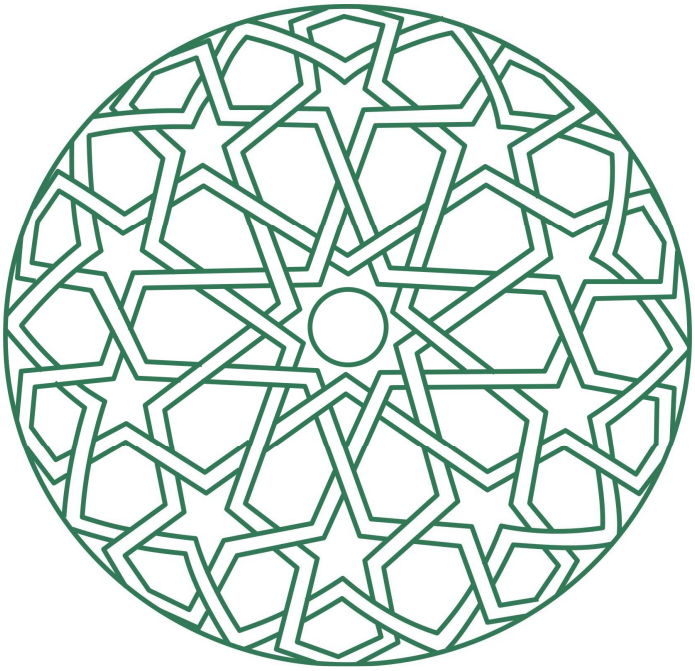
Şek. 69 Minber Geçit Üstünde Bulunan
D Yarım Küresinideki Desenin Oluşturulması



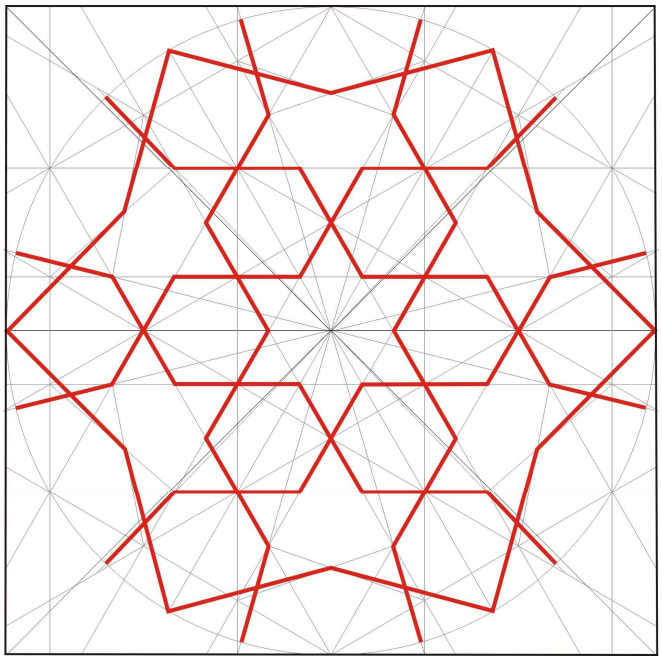
Şek. 70 Minber Geçit Üstünde Bulunan
D Yarım Küresinin Geometrik .tezyinatı



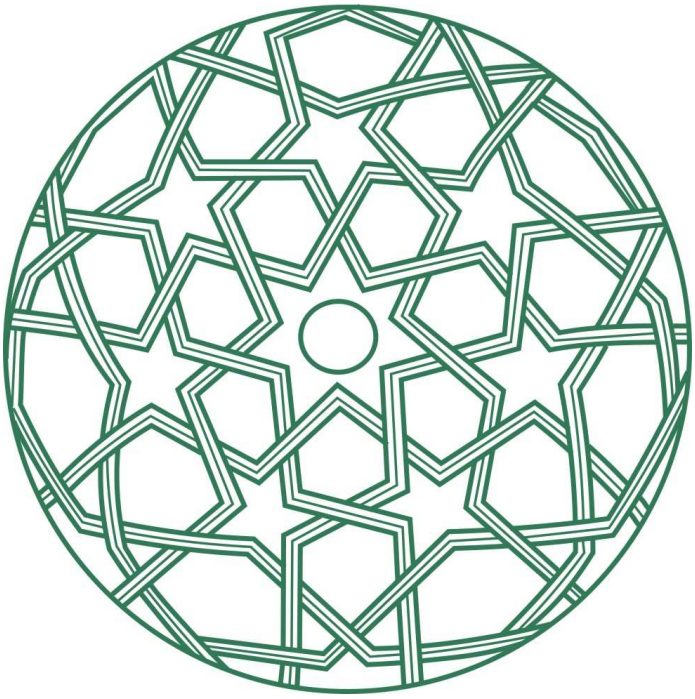
Şek. 71 Minber Geçit Üstünde Bulunan E Yarım Küresinideki Desenin Oluşturulması



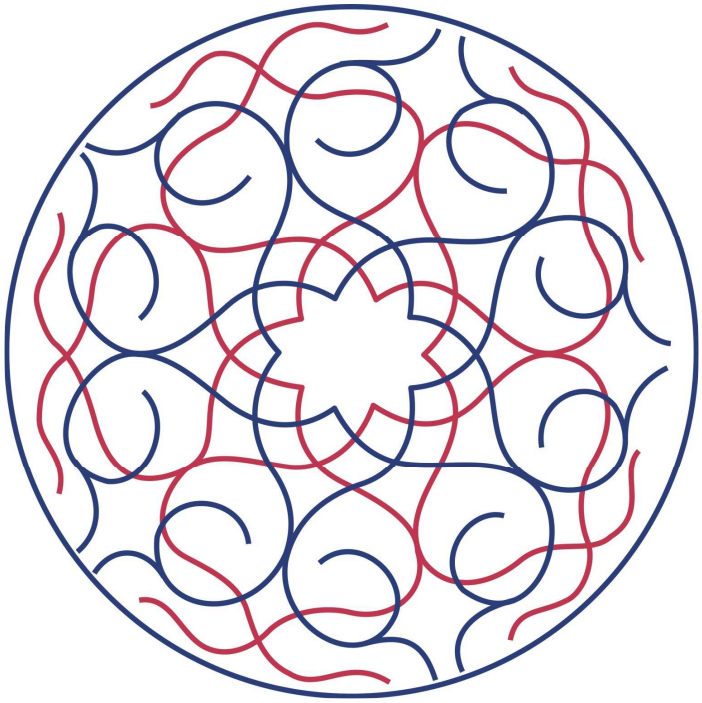
Şek. 72 Minber Geçit Üstünde Bulunan E Yarım Küresinin Geometrik Tezyinatı



Şek. 73 Minber Geçit Üstü F Yarım Küresinideki Desenin Oluşturulması



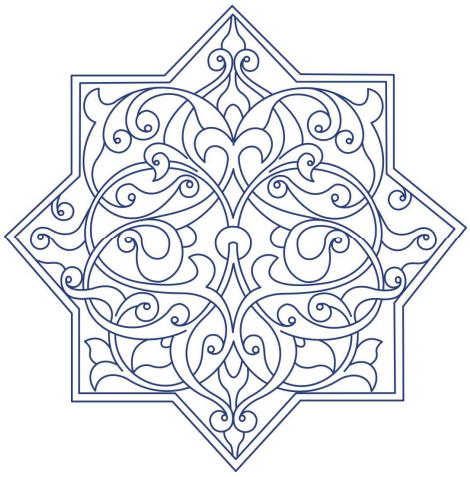
Şek. 74 Minber Geçit Üstü F Yarım Küresinin Geometrik Tezyinatı



Şek. 75 Minber Geçit Üstü G Yarım Küresinin
Rûmi Tezyinatı



Şek. 76 Minber Geçit Üstü G Yarım Küresinin
Rûmi Tezyinatı



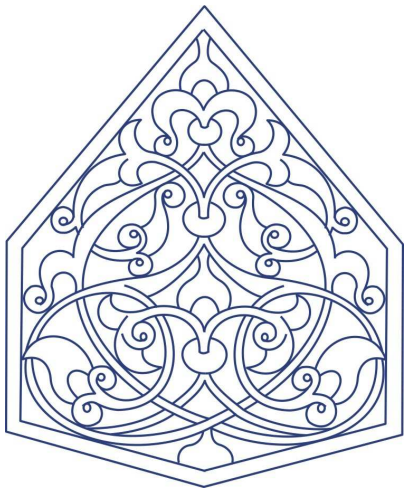
a



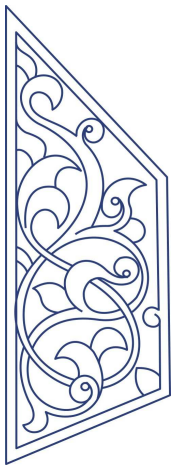
b



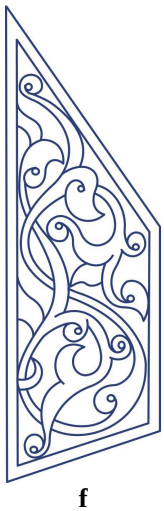
c



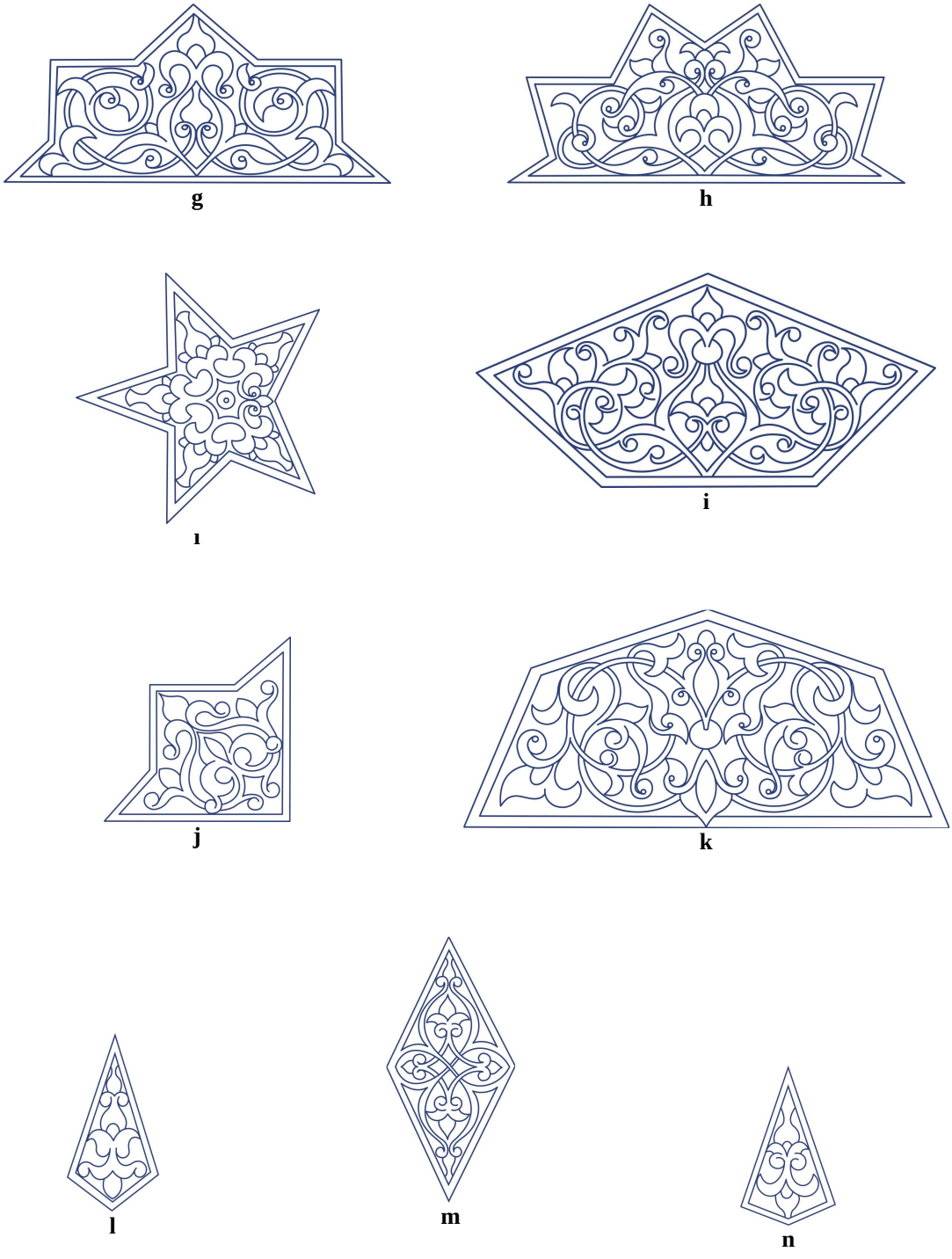
d



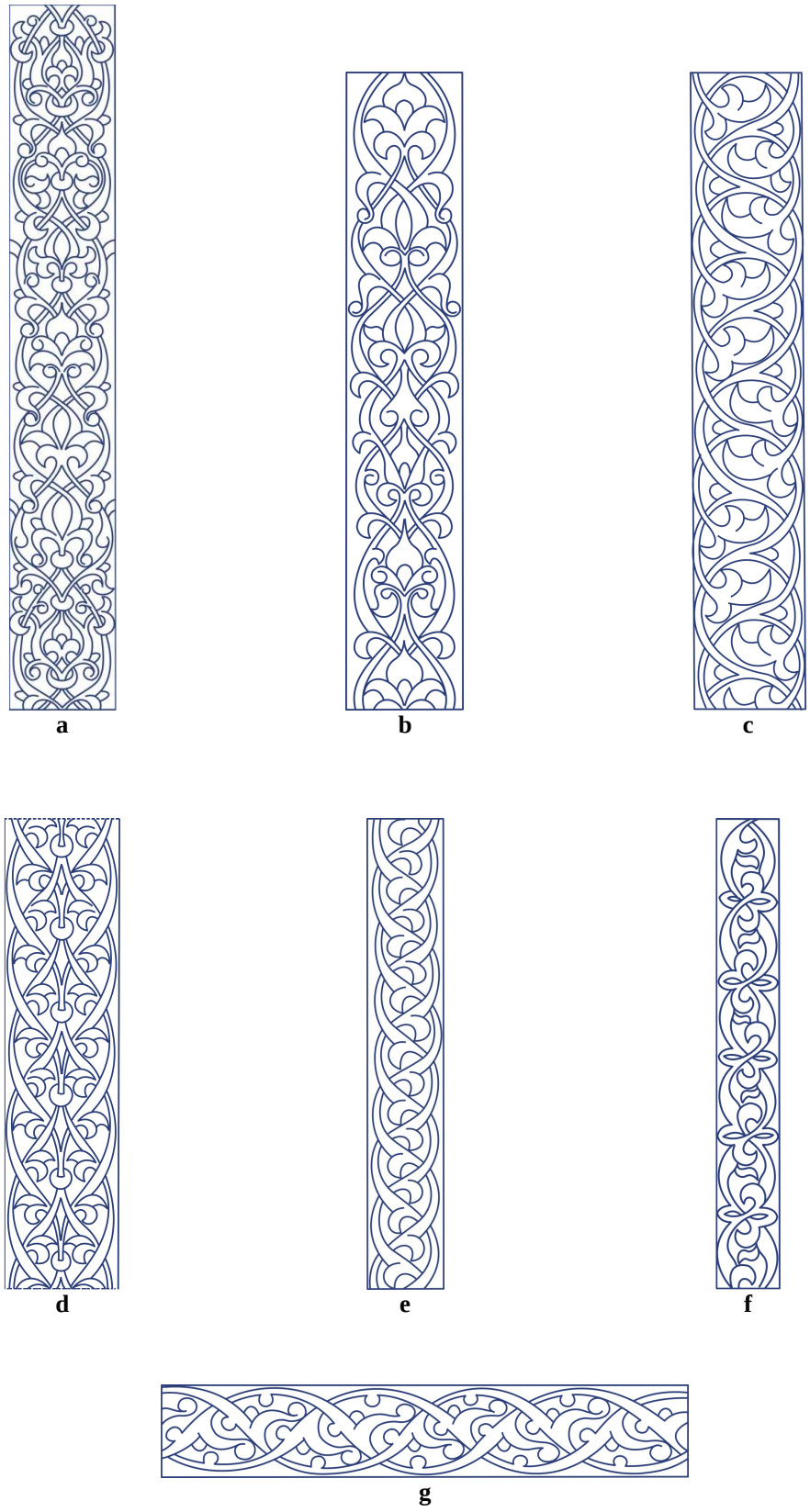
e



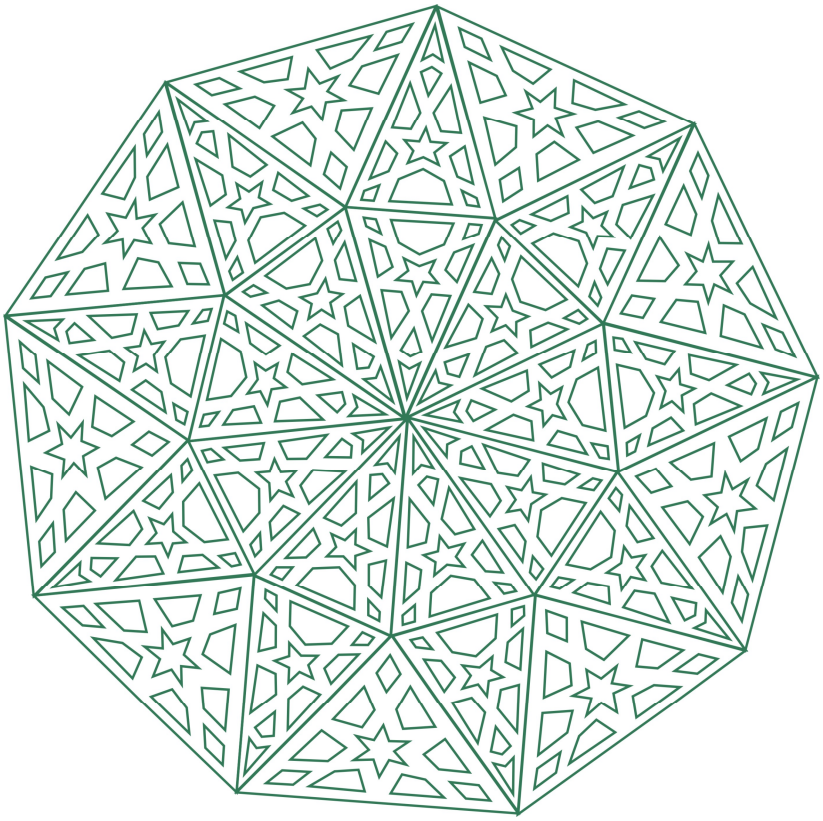
f



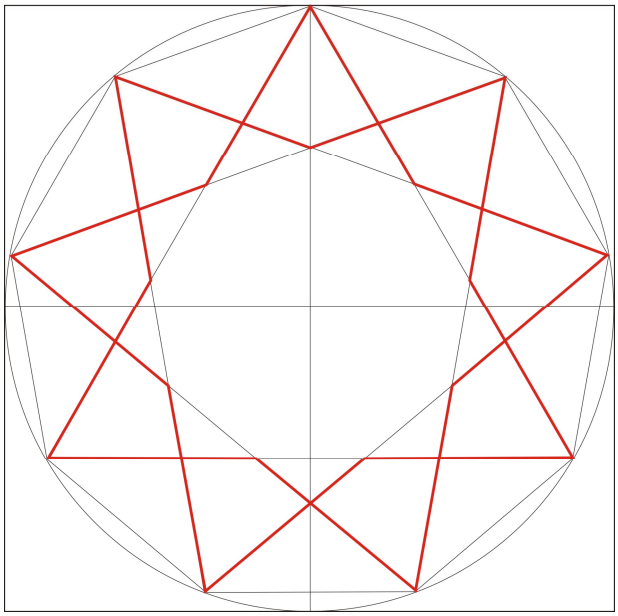
Şek. 77 a-n Minber Geometrik Parçalarında Bulunan Rûmi Tezyinat



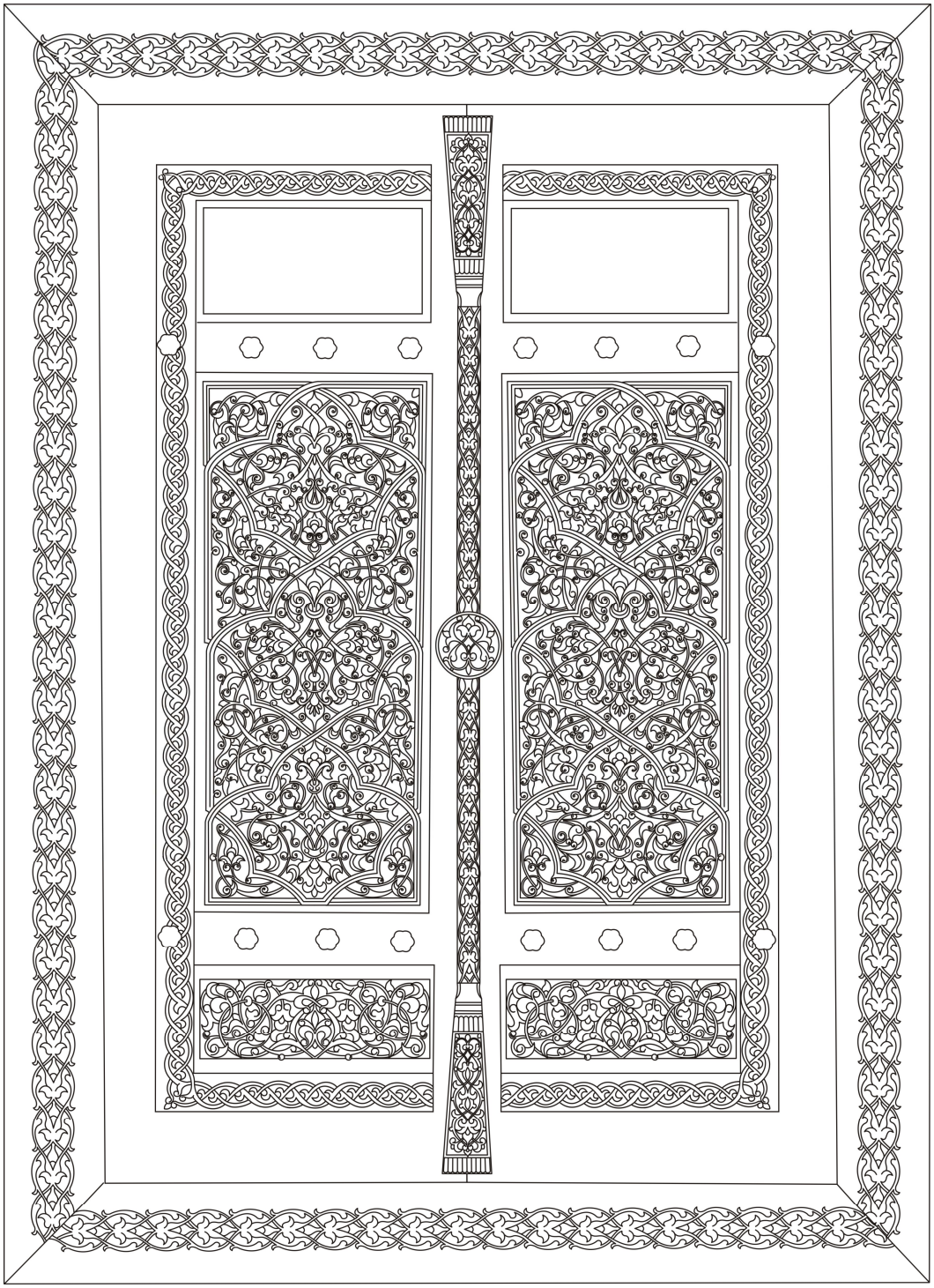
Şek. 78 a-g Minberde Yer Alan Bordürler



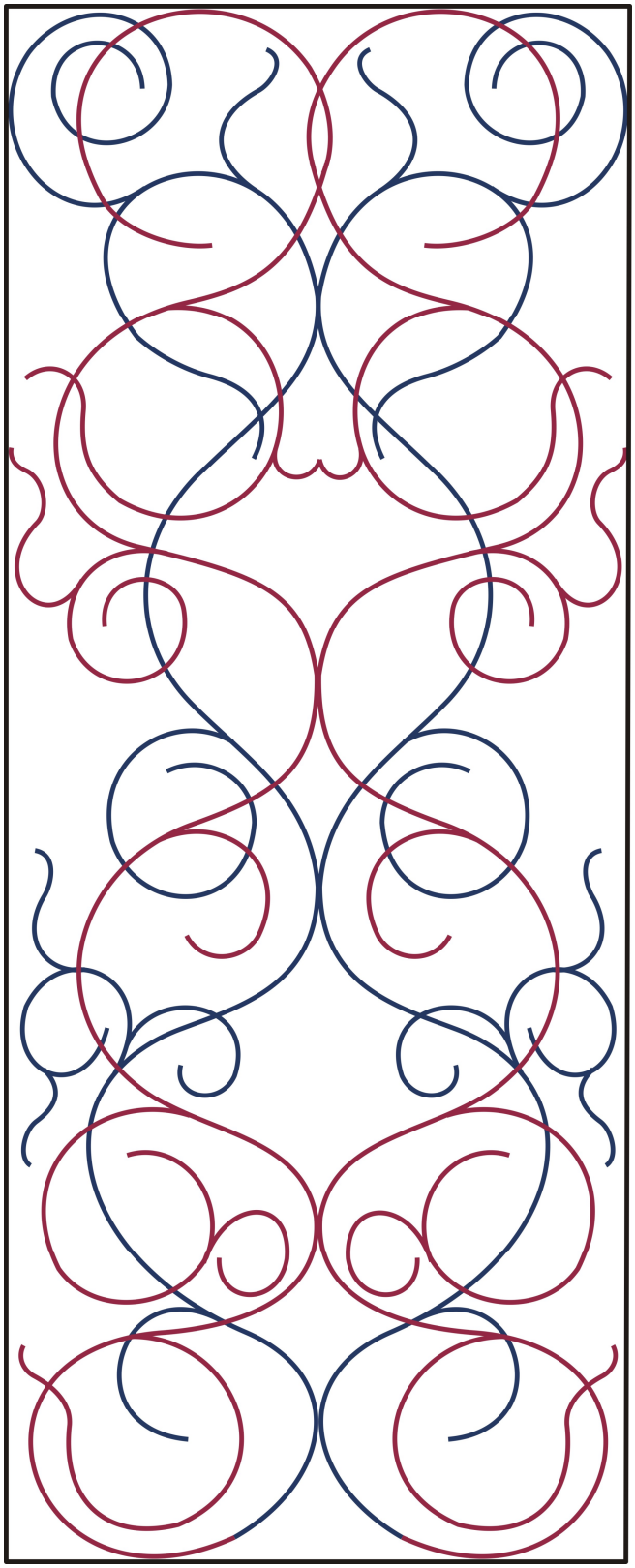
Şek. 79 Minber Kubbe Dokuzgeninin Geometrik Düzenlemesi



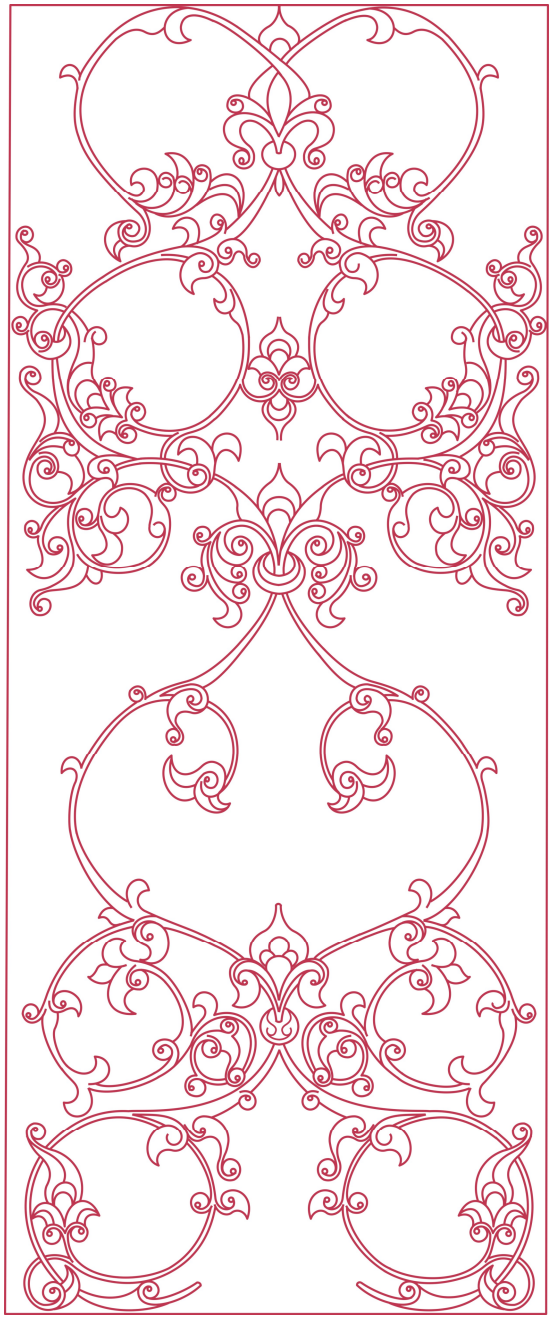
Şek. 80 Kubbenin Göbeğinde Bulunan Dokuz Kollu Yıldızın Çözümlemesi



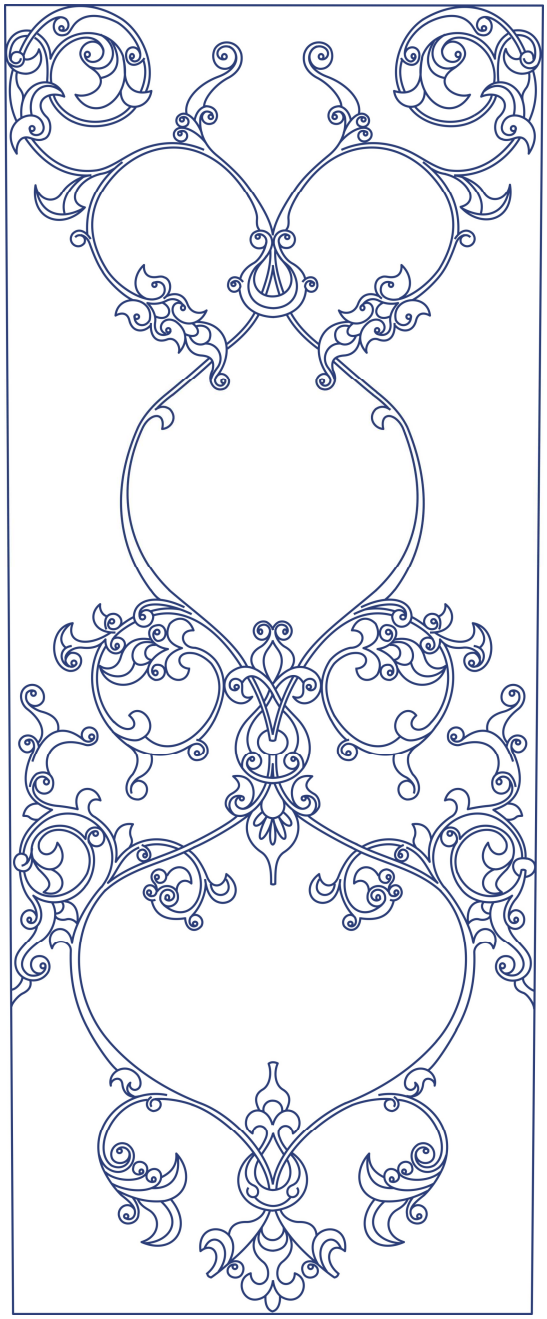
Şek. 81 Birinci Pencerenin Tezyinat Düzenlemesi



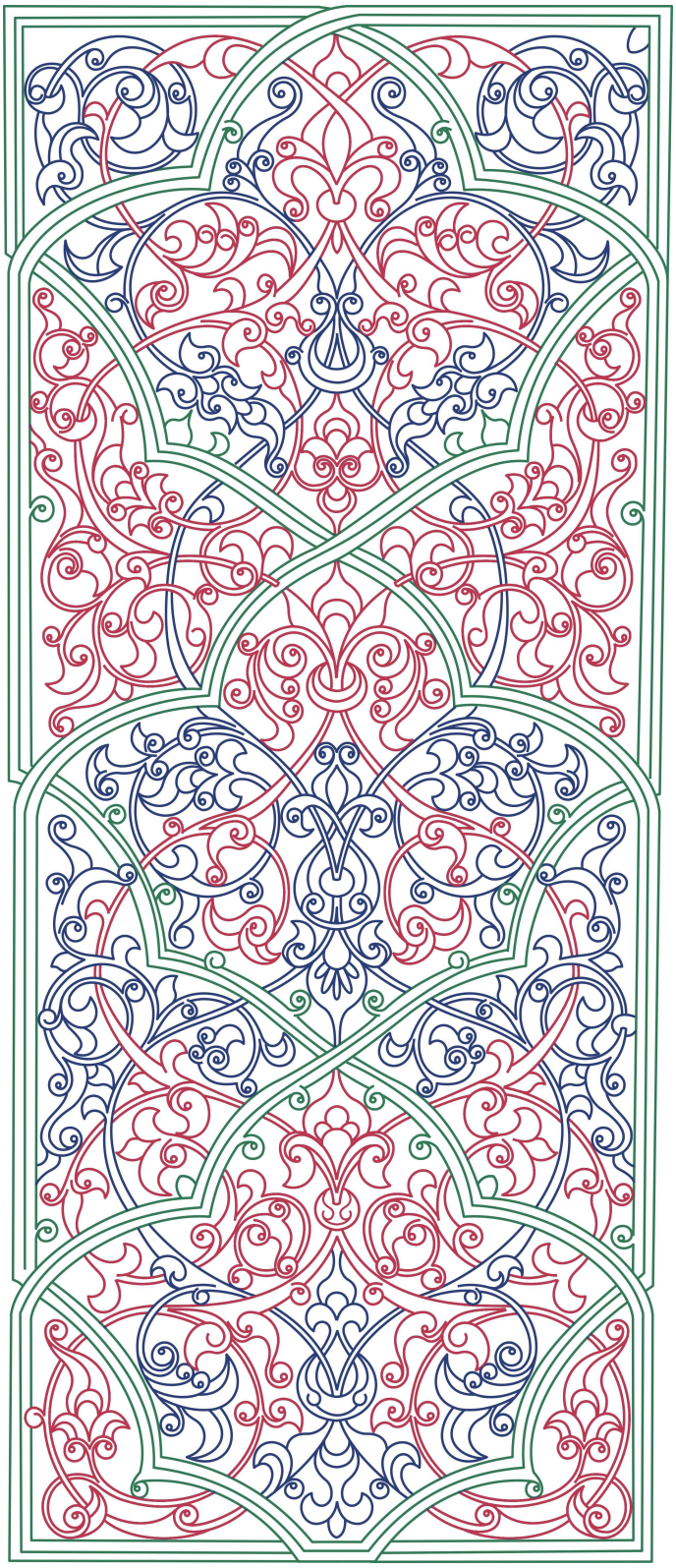
Şek. 82 Birinci Pencerenin Göbek Kısmında
Yer Alan Tezyinatın Kompozisyon Çözümlemesi



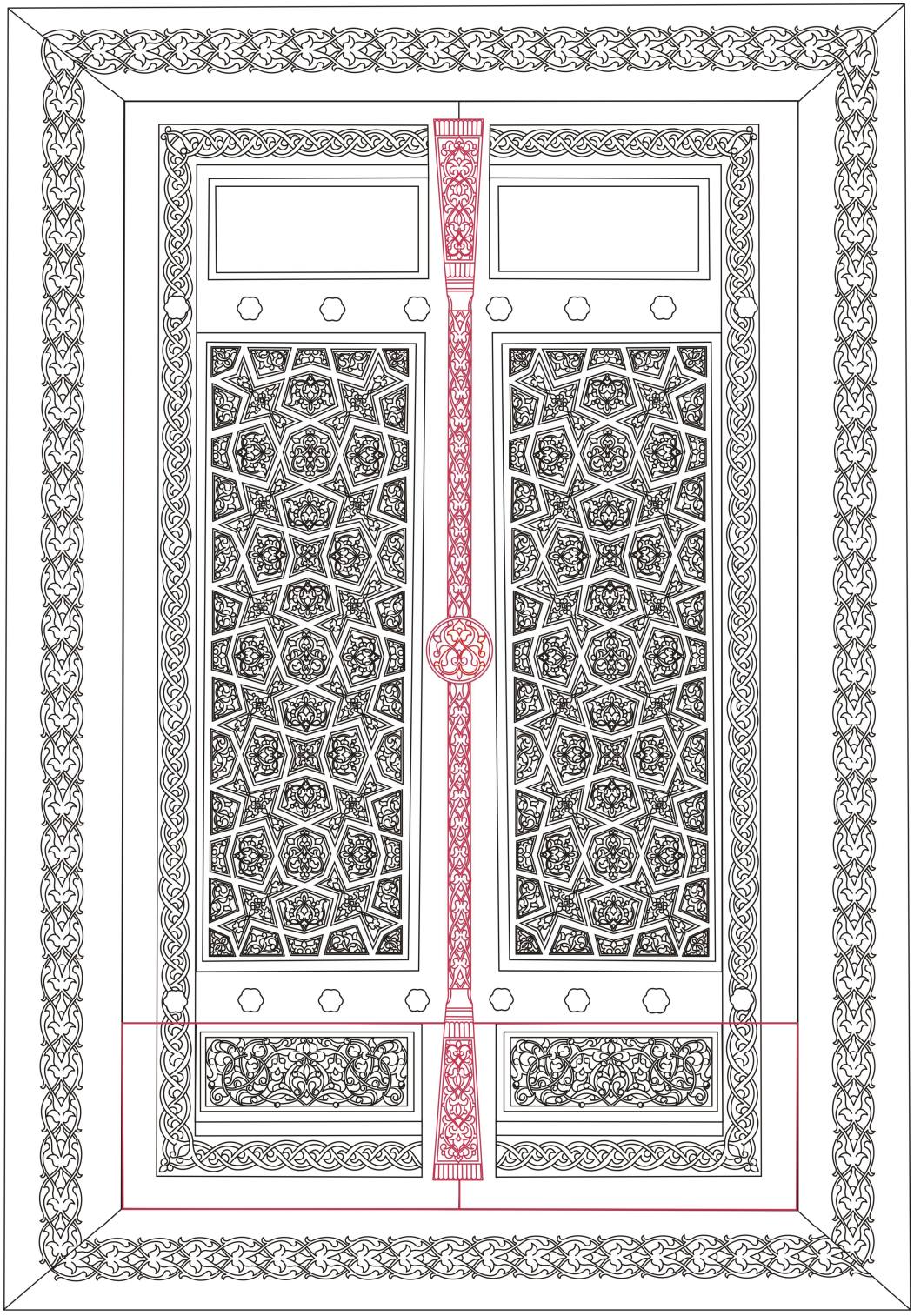
Şek. 83 Göbek Kısmındaki Kompozisyonun Birinci Dalı



Şek. 84 Göbek Kısmındaki Kompozisyonun İkinci Dalı

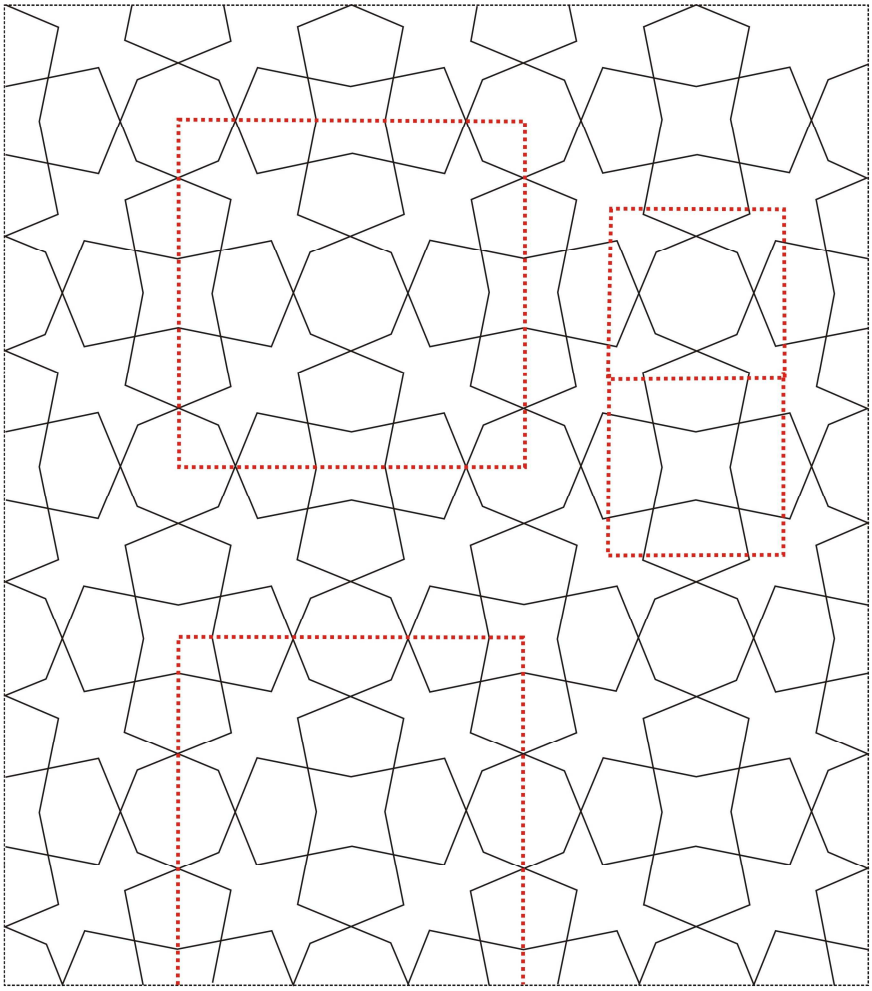


Şek. 85 Birinci Pencerenin Göbek Kısmında
Yer Alan Tezyinatın Kompozisyon Çözümlemesi



Şek. 86 İkinci Pencerenin Tezyinat Düzenlemesi

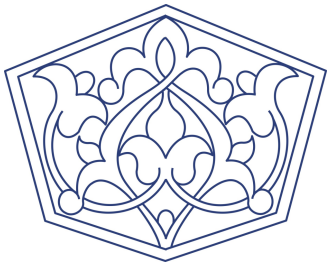
Değiştirilmiş Bölümler



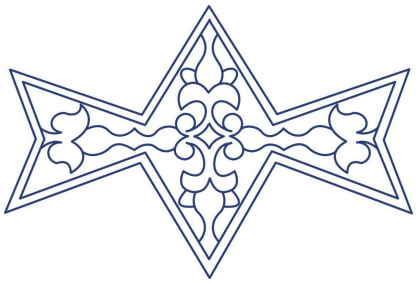
Şek. 87 İkinci Pencerenin Göbek Kısmının
Geometrik Çözümlemeleri



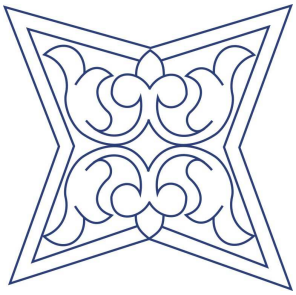
a



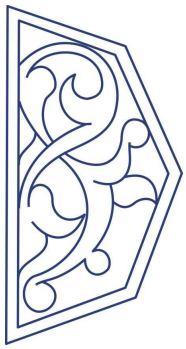
b



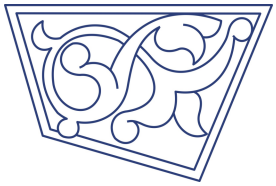
c



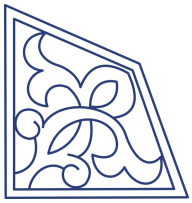
d



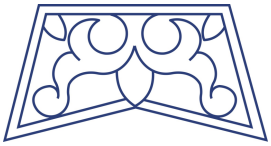
e



f

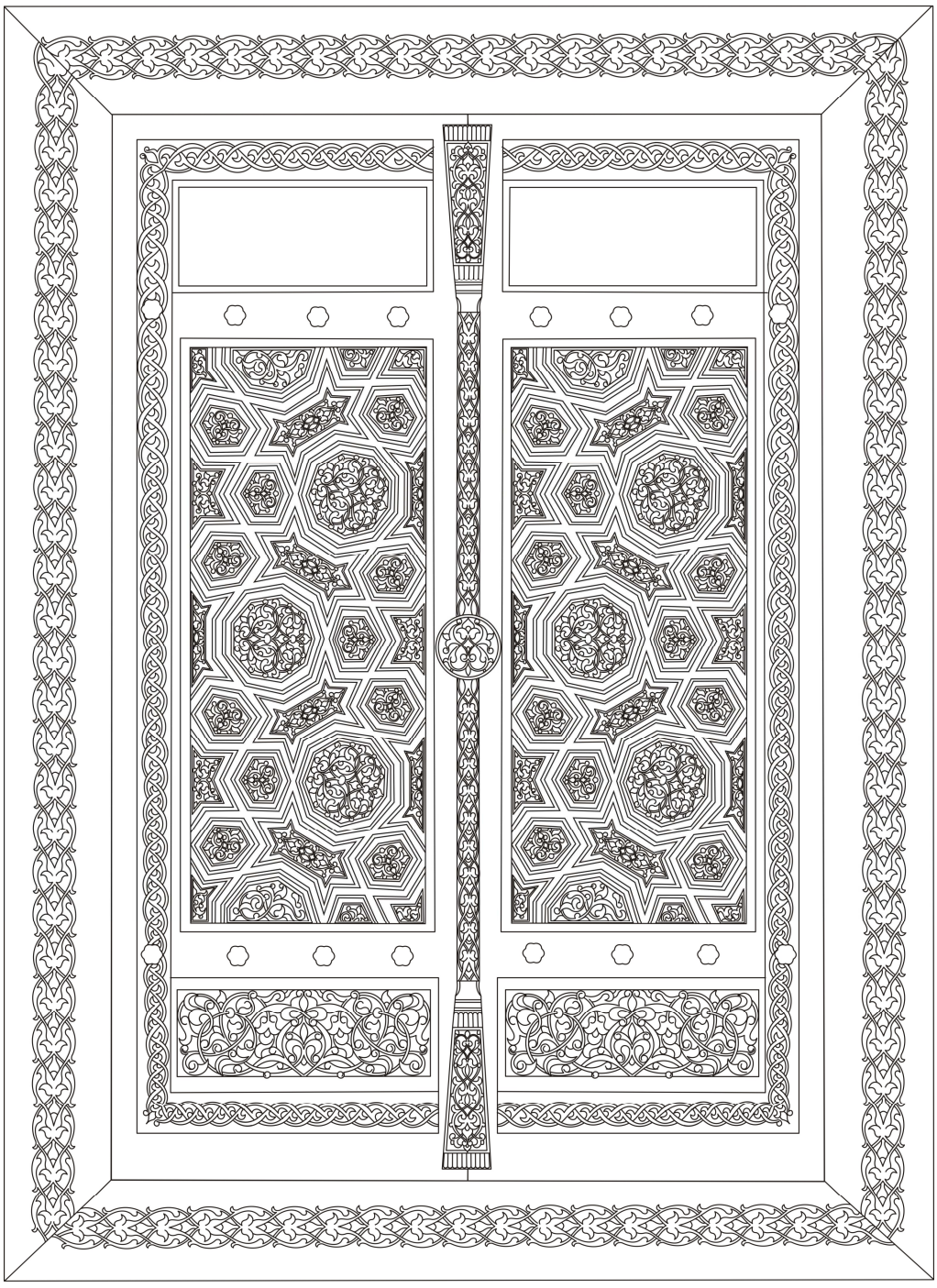


g

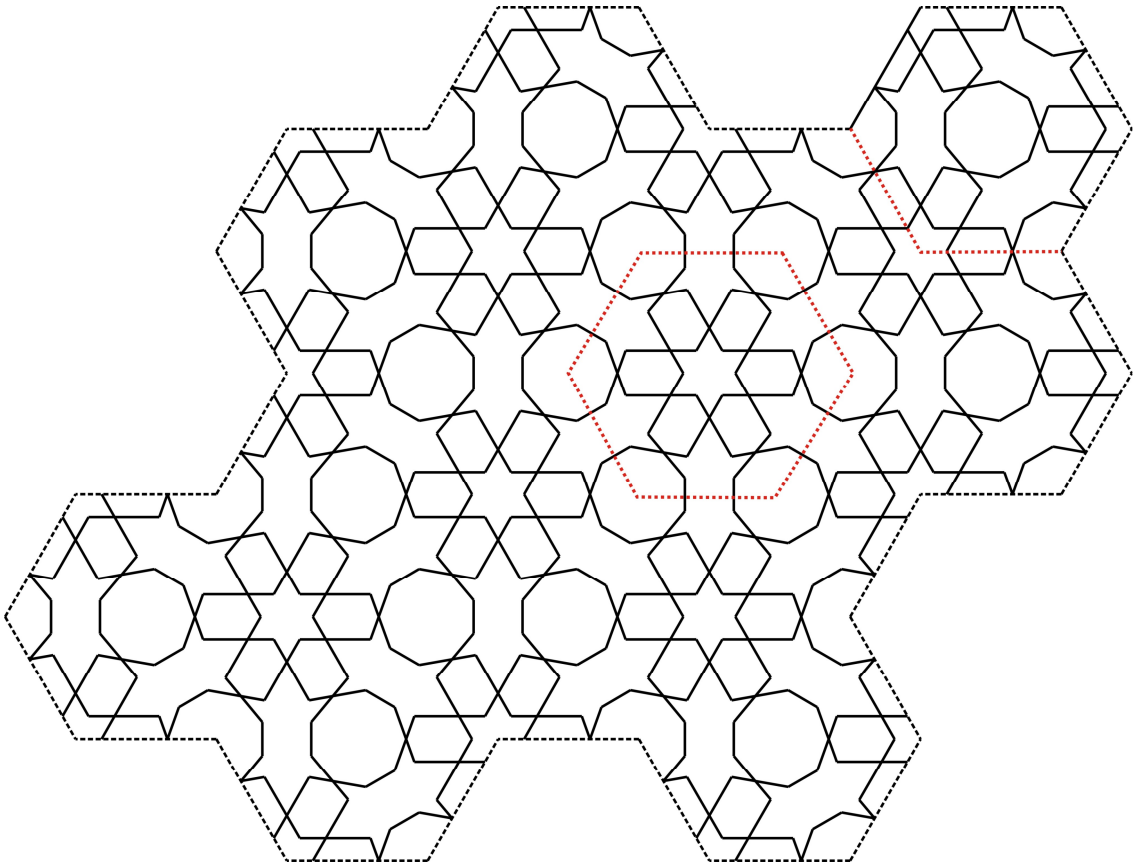


h

Şek. 88 a-h İkinici Pencerenin Göbek Kısmındaki
Geometrik Parçaların Rûmi Tezyinatı



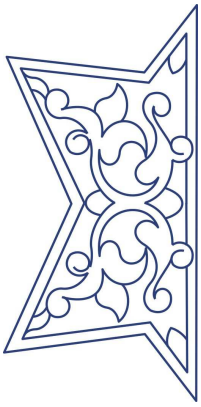
Şek. 89 Üçüncü Pencerenin Tezyinat Düzenlemesi



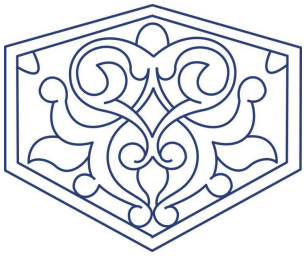
Şek. 90 Üçüncü Pencerenin Göbek Kısmında Bulunan
Geometrik Tezyinatın Çözümlemesi



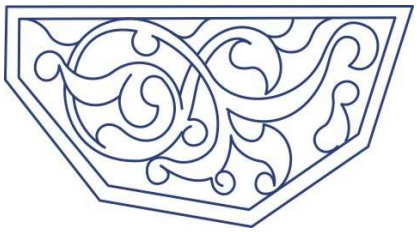
a



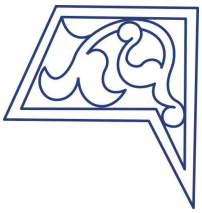
b



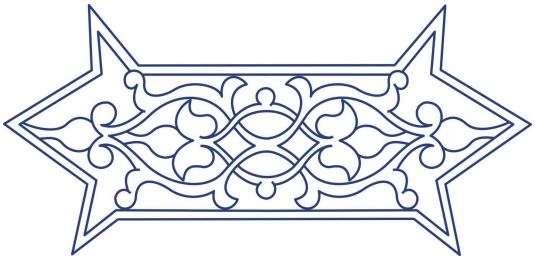
c



d



e



f

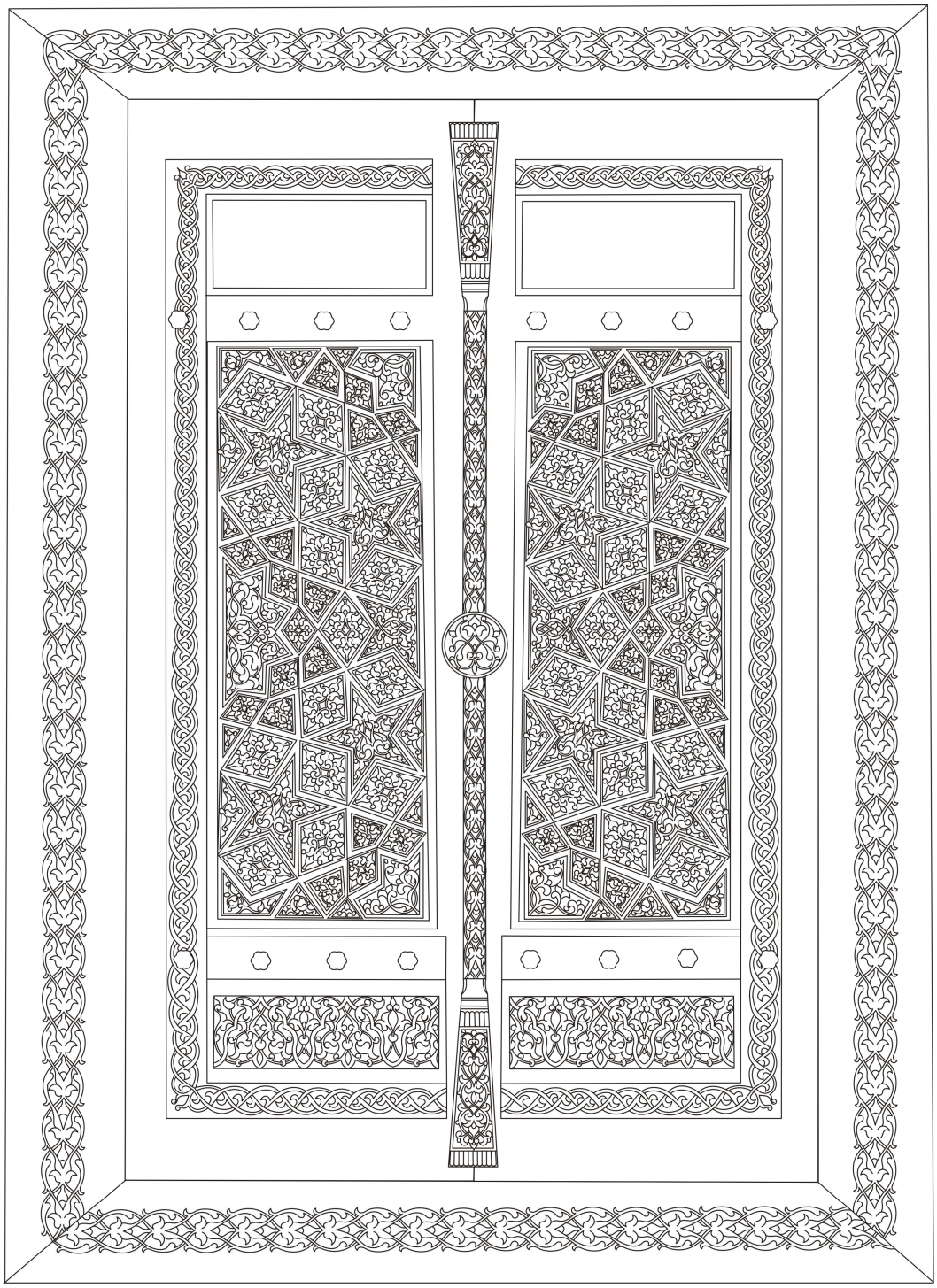


g

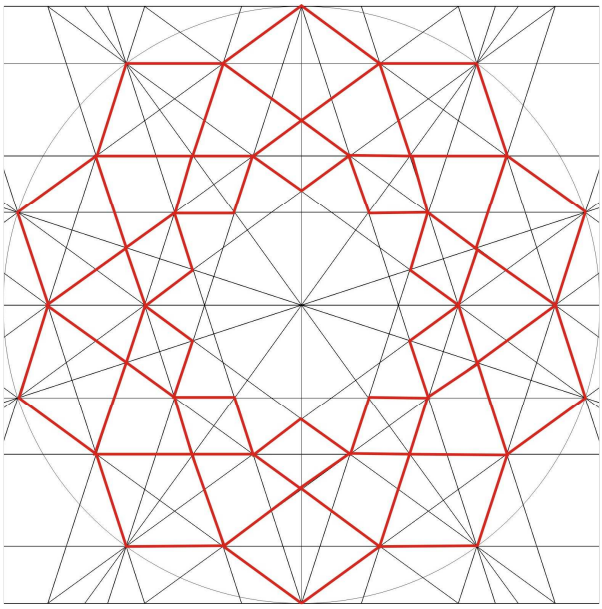


h

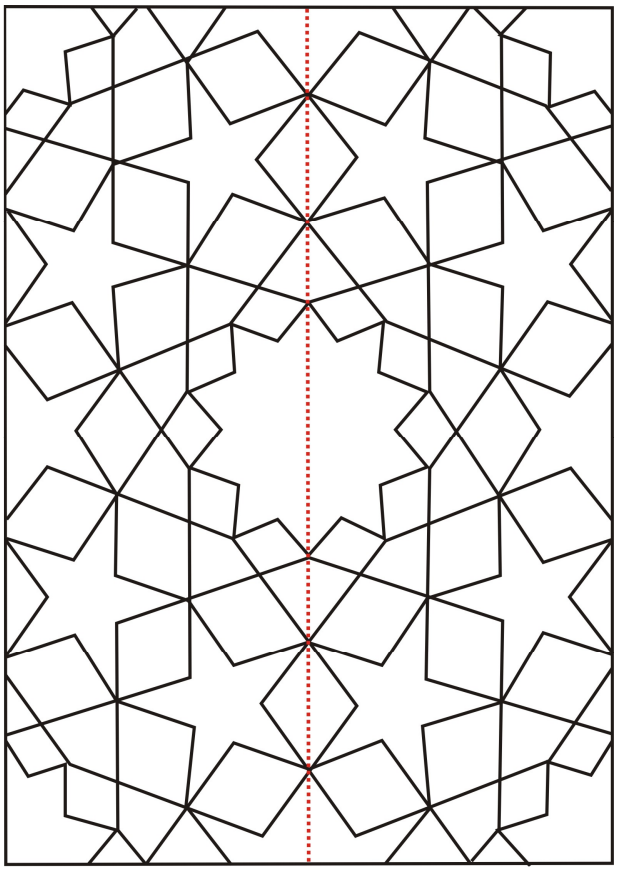
Şek. 91 a-h Üçüncü Pencerenin Göbek Bölümünde
Bulunan Geometrik Parçaların İçlerindeki Rûmi Tezyinat



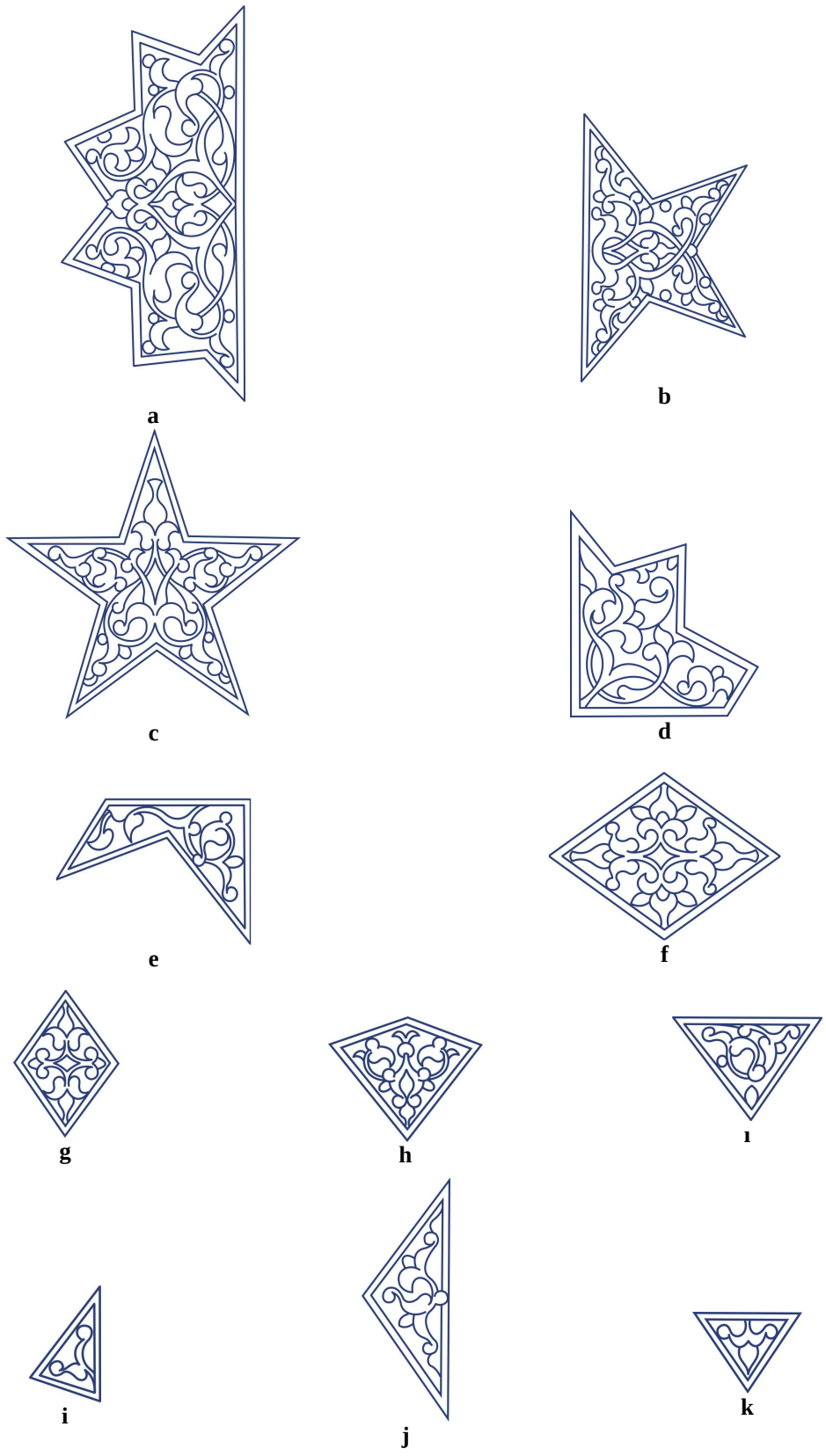
Şek.92 Dördüncü Pencerenin Tezyinat Düzenlemesi



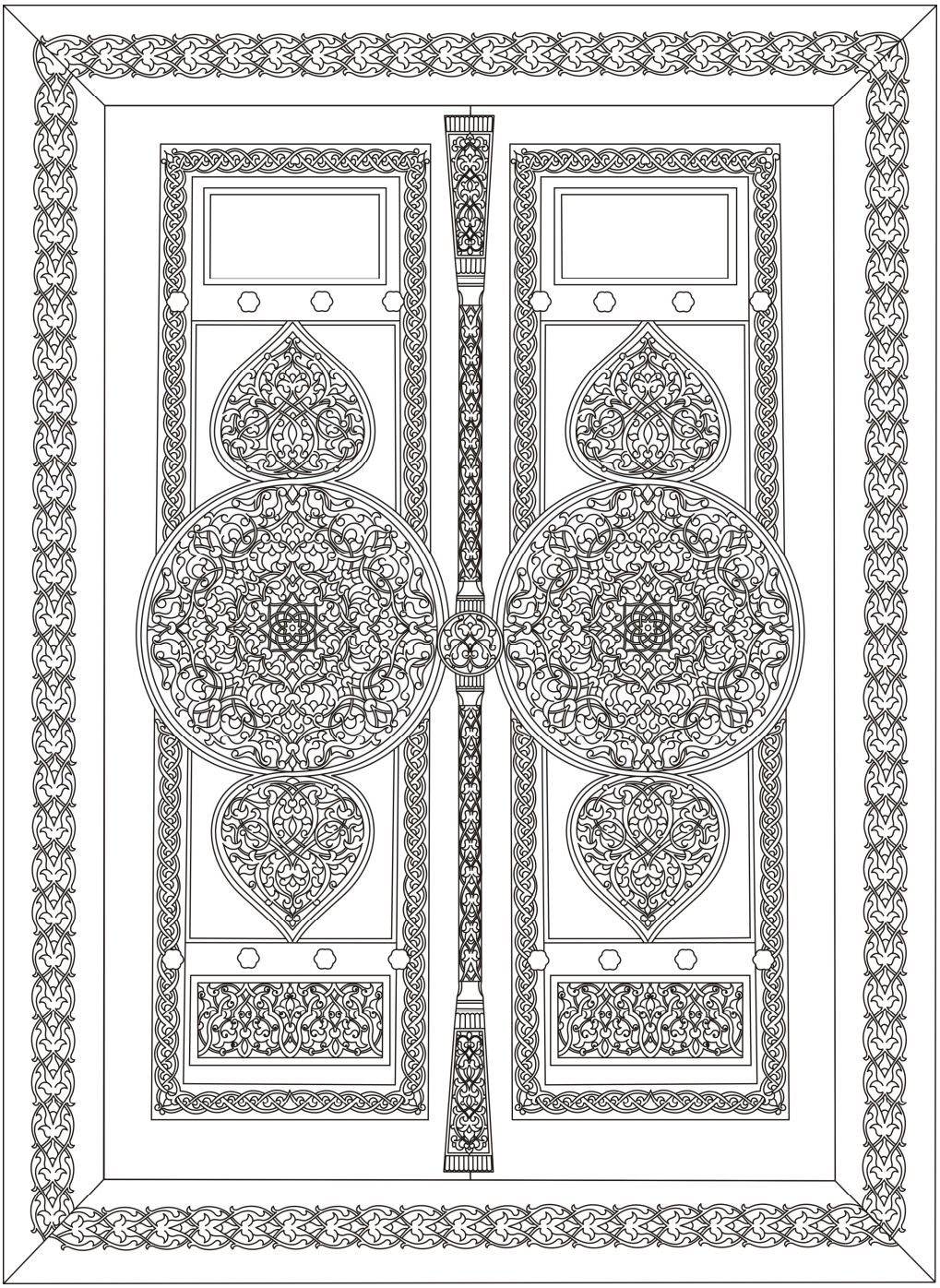
Şek. 93 Dördüncü Pencerenin Deseninin Çözümlemesi



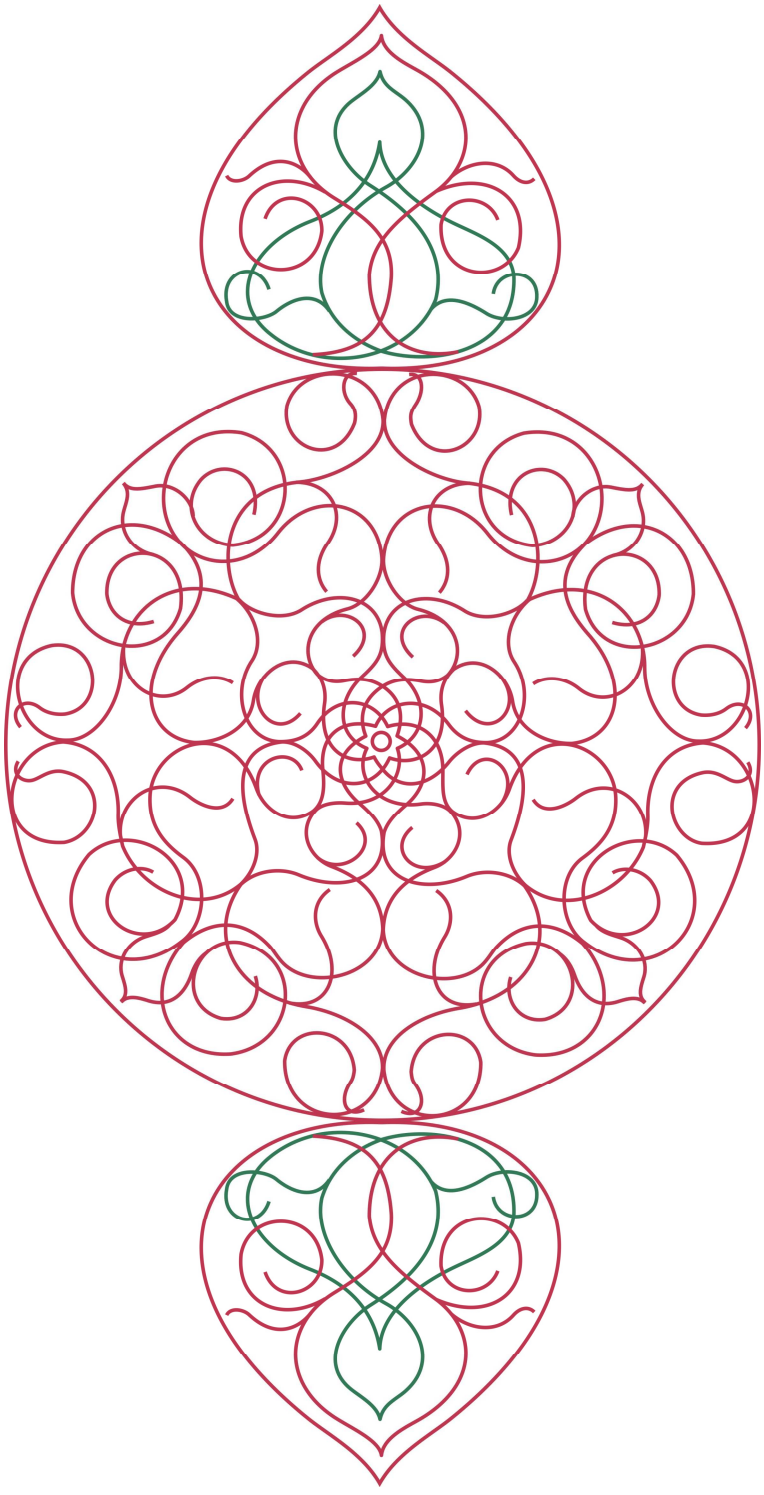
Şek. 94 Dördüncü Pencerenin Deseninin Katlanmış Hali



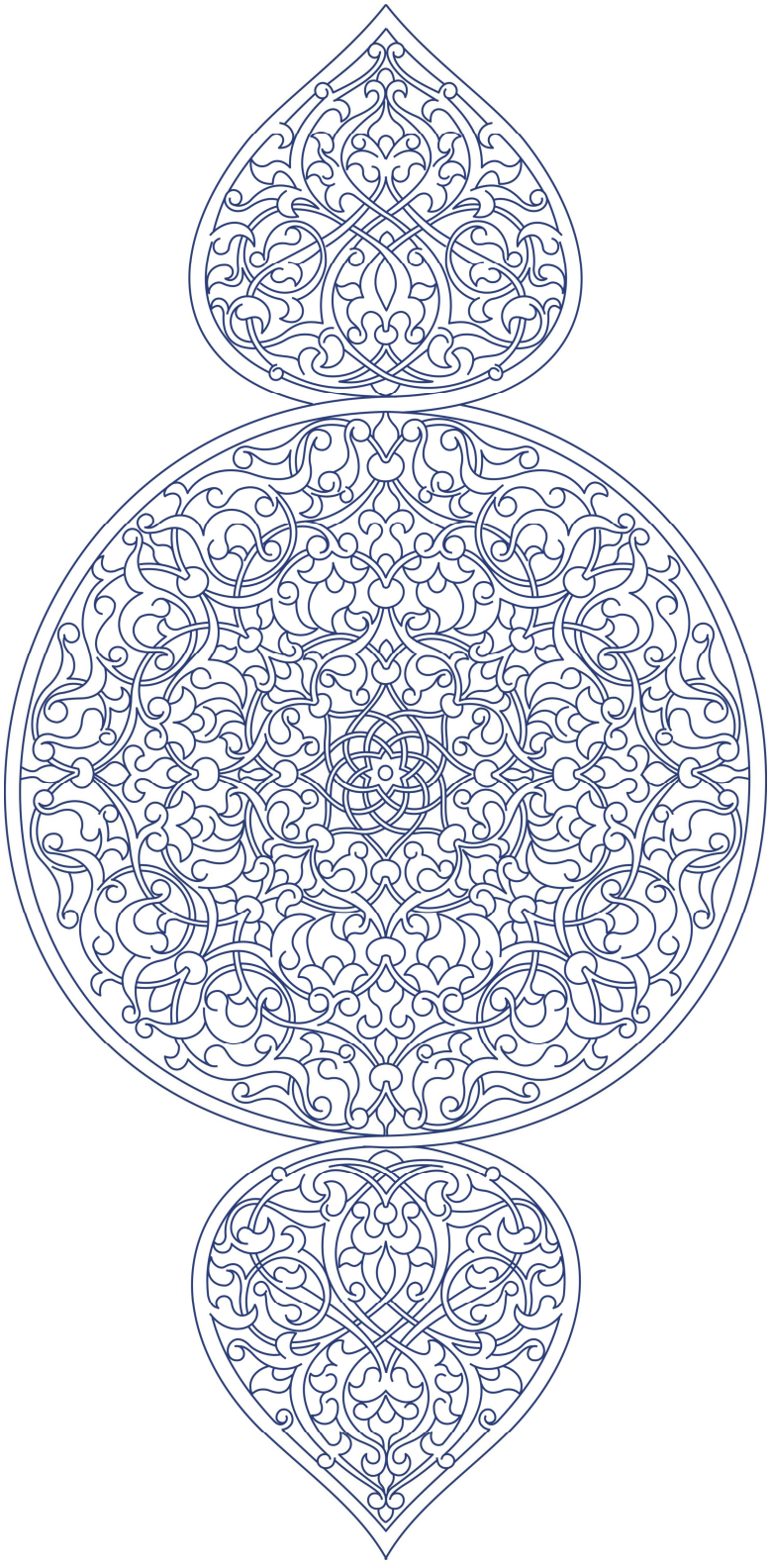
Şek. 95 a-ı Dördüncü Pencerenin Göbek Bölümünde Bulunan Geometrik Parçaların Rûmi Tezyinatı



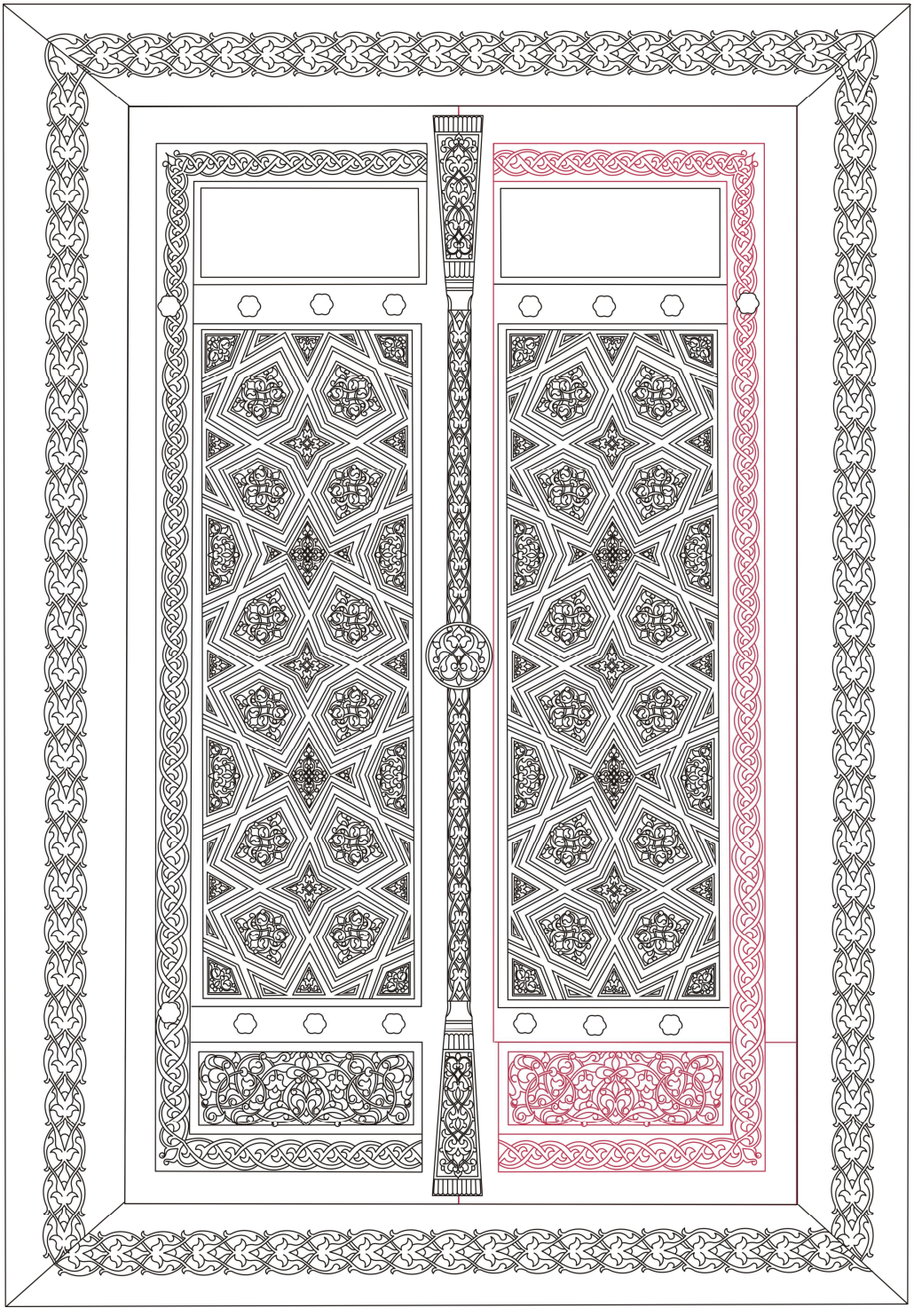
Şek. 96 Beşinci Pencerenin Tezyinat Düzenlemesi



Şek 97 Beşinci Pencerenin Göbek Kısmında Bulunan
Tezyinatın Kompozisyon Çözümlemesi

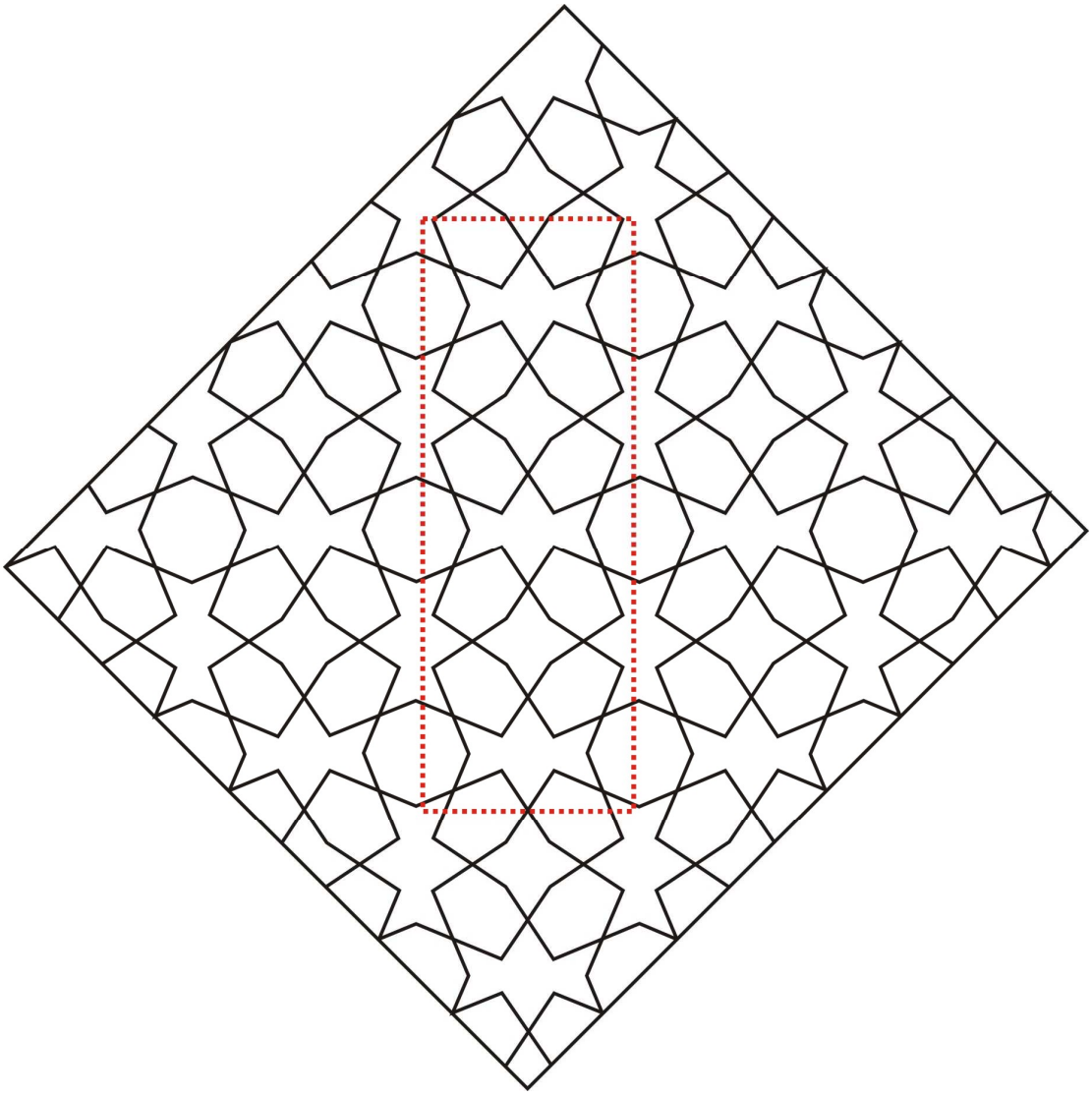


Şek. 98 Beşinci Pencerenin Göbek Kısmında Bulunan Tezyinat

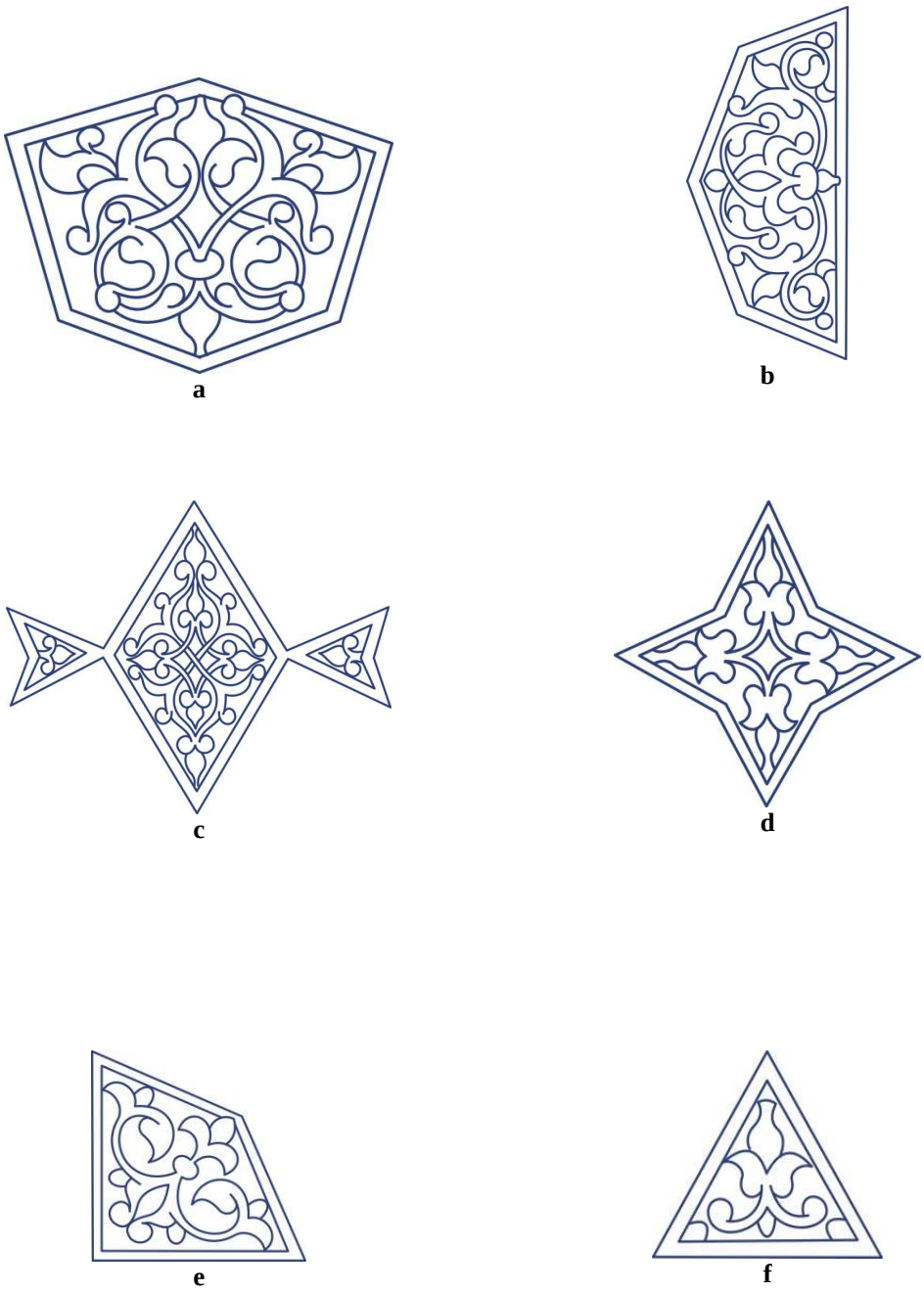


Şek. 99 Altıncı Pencerenin Tezyinat Düzenlemesi

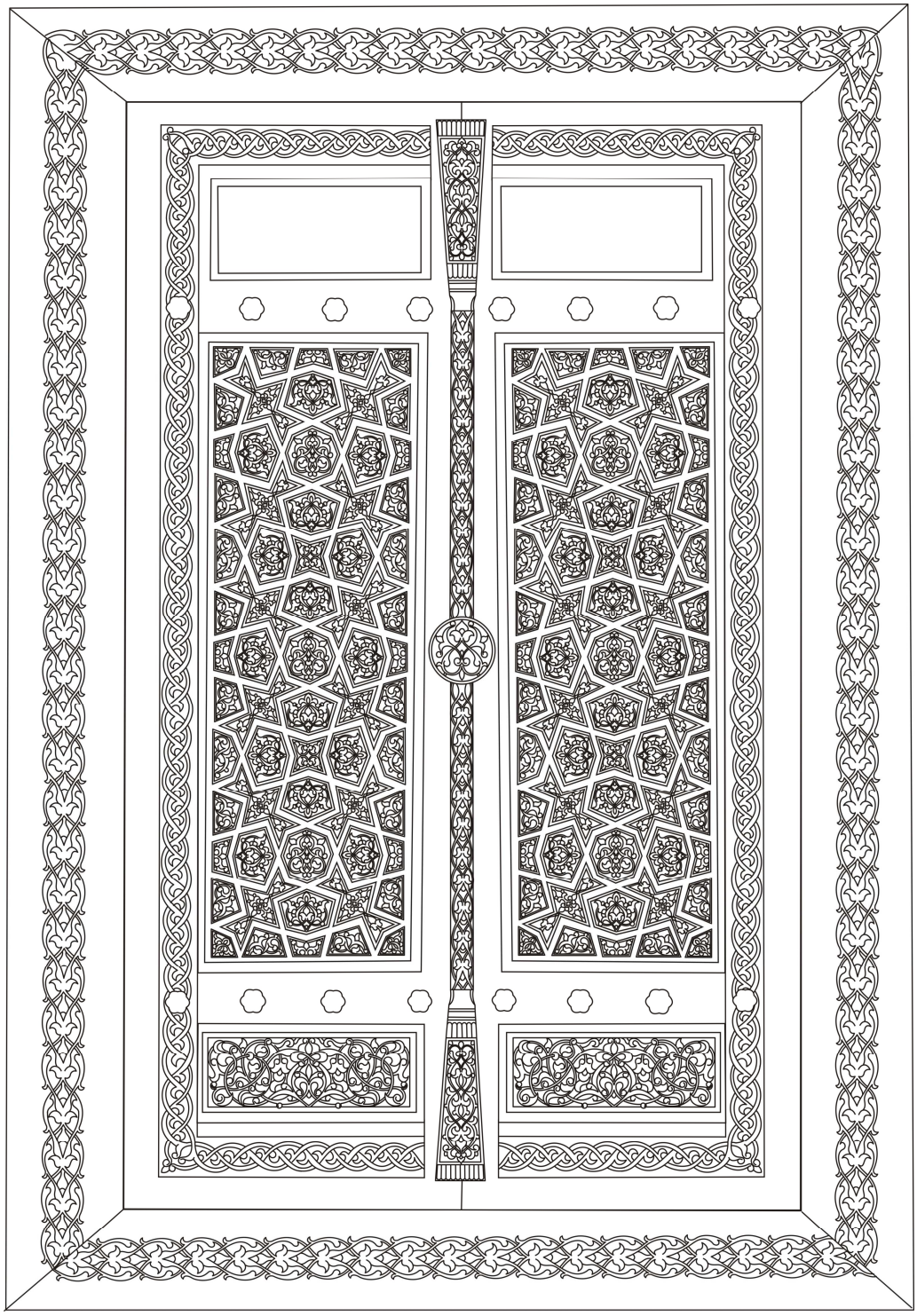
Değiştirilmiş Bölümler



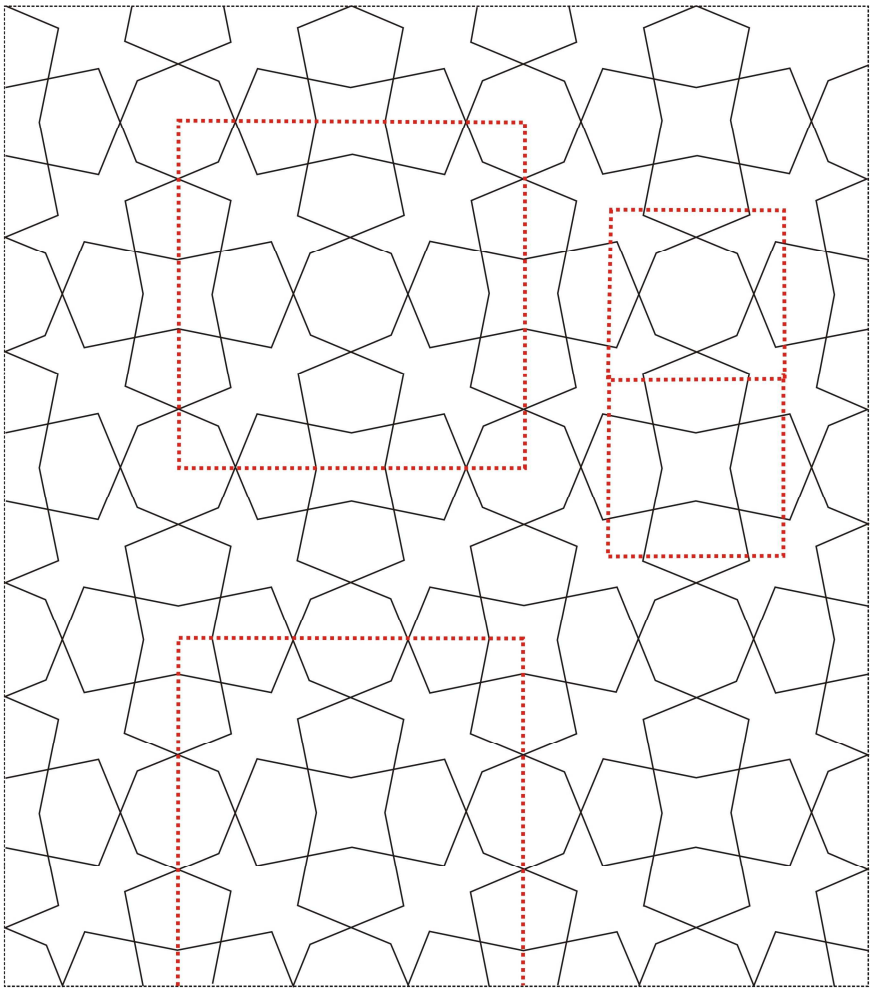
Şek.. 100 Altıncı Pencerenin Göbek Kısmının
Geometrik Deseni



Şek. 101 a-f Altıncı Pencerenin Göbek Bölümünde Bulunan Geometrik Parçaların Rûmi Tezyinatı



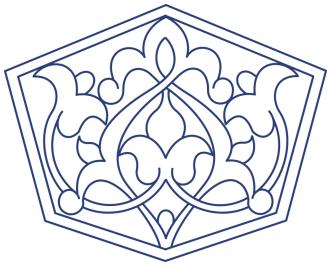
Şek. 102 Yedinci Pencerenin Tezyinat Düzenlemesi



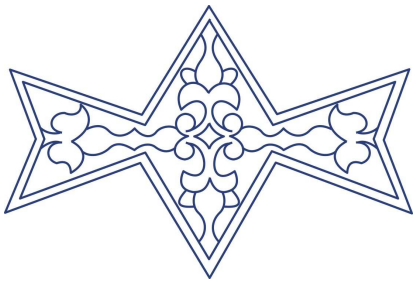
Şek. 103 Yedinci Pencerenin Göbek Kısmının
Geometrik Çözümlemeleri



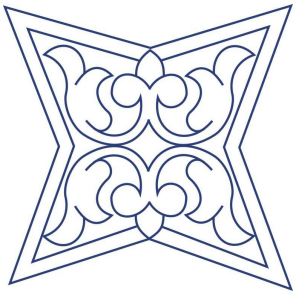
a



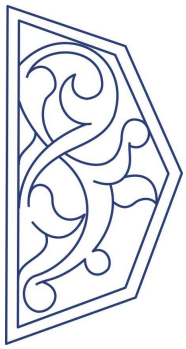
b



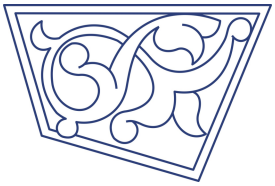
c



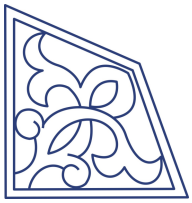
d



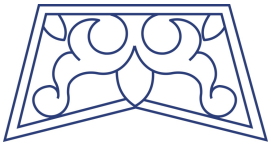
e



f

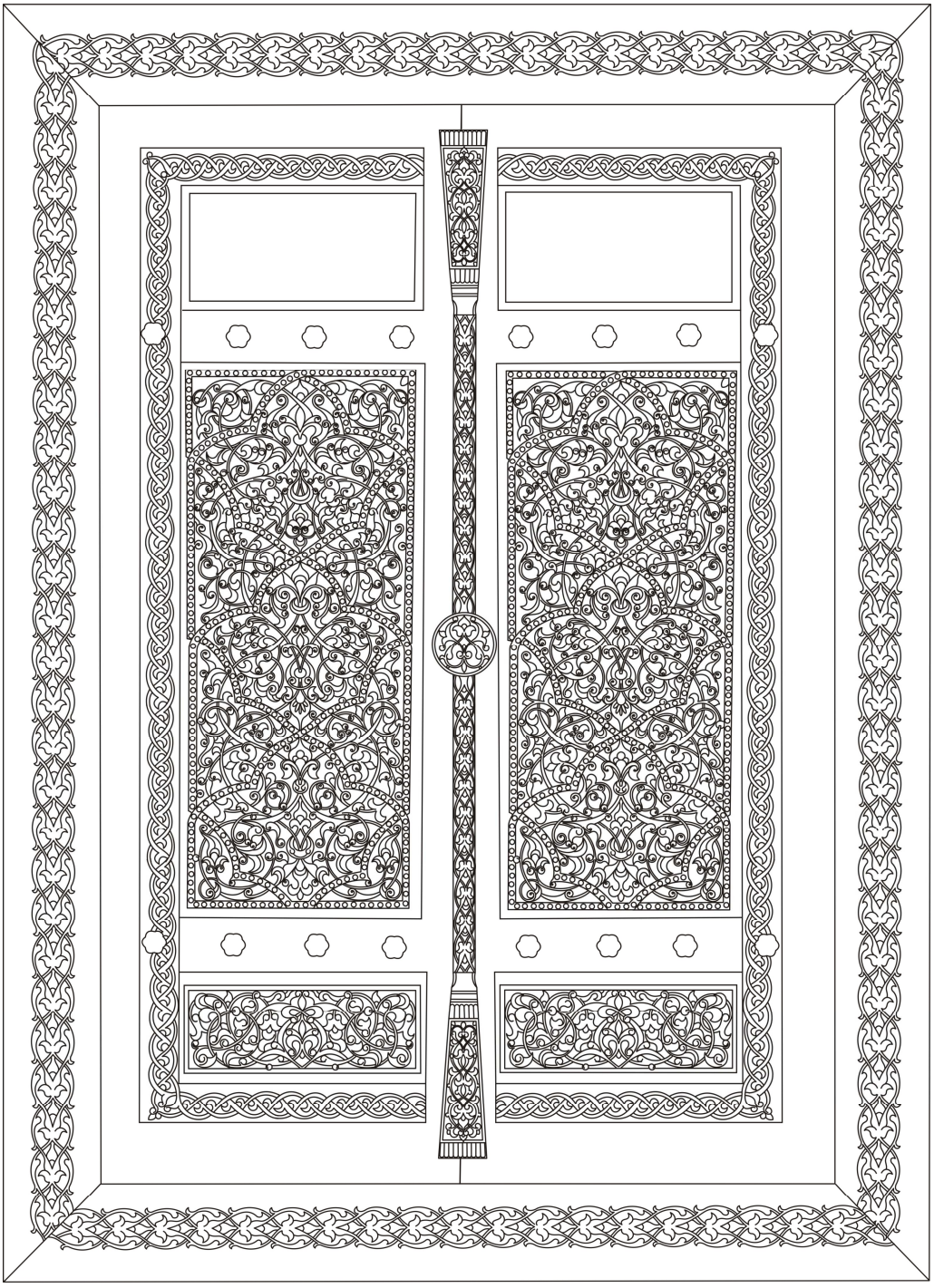


g

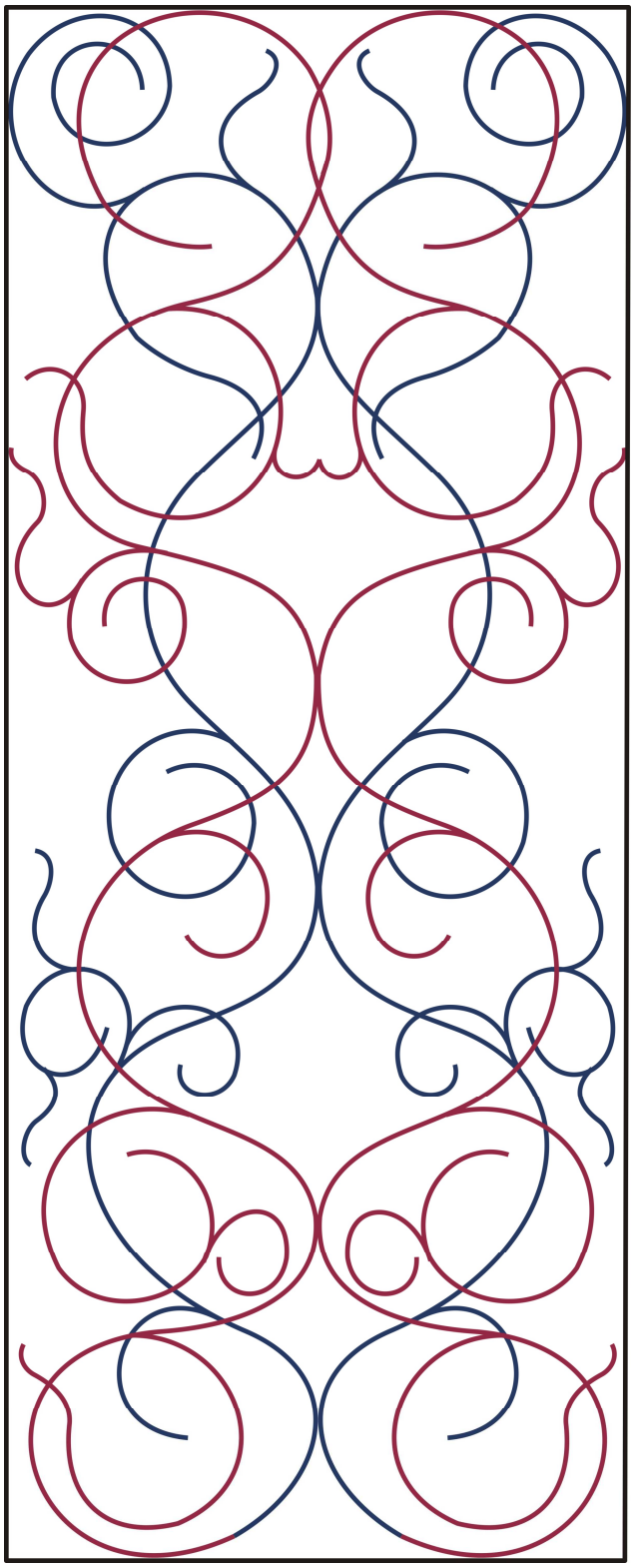


h

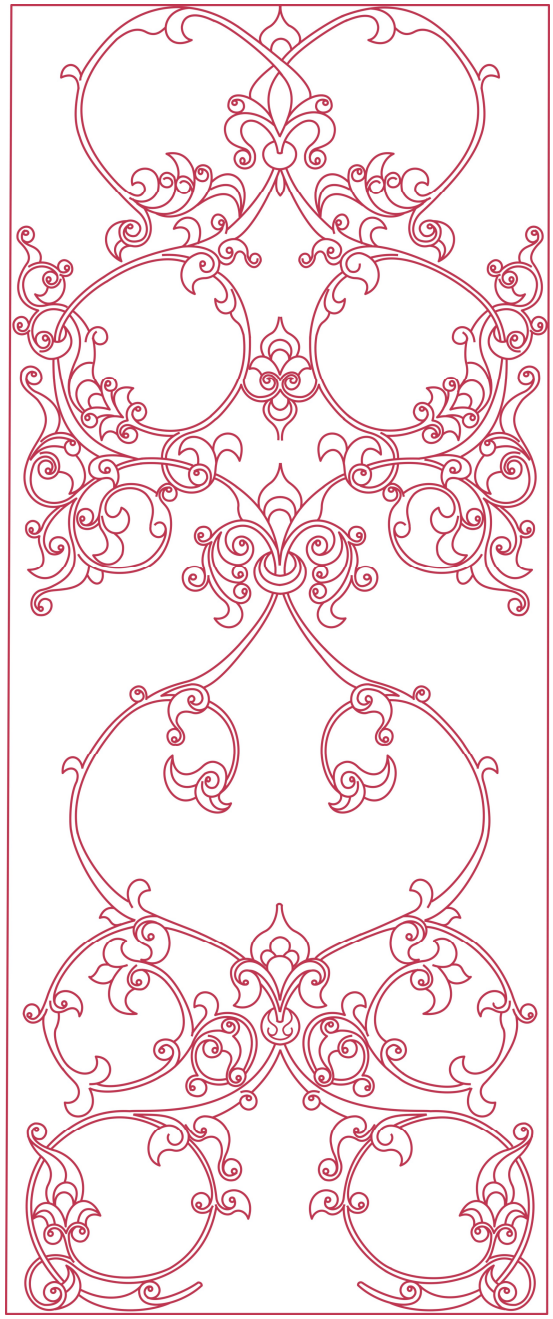
Şek. 104 a-h Yedinci Pencerenin Göbek Kısmındaki
Geometrik Parçaların Rûmi Tezyinatı



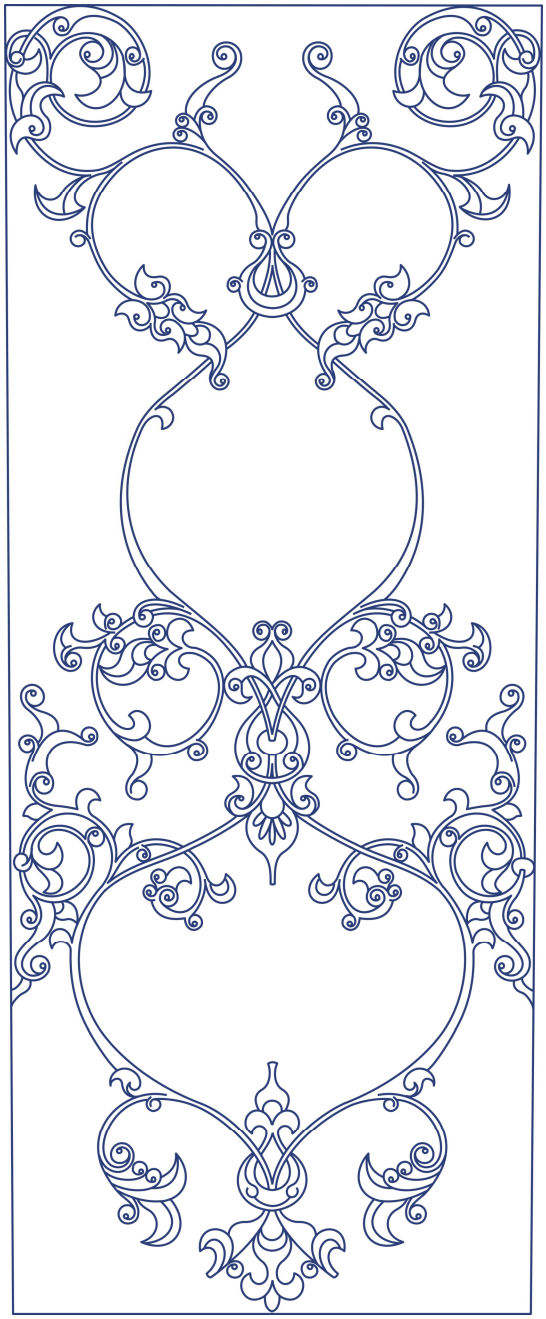
Şek. 105 Sekizinci Pencerenin Tezyinat Düzenlemesi



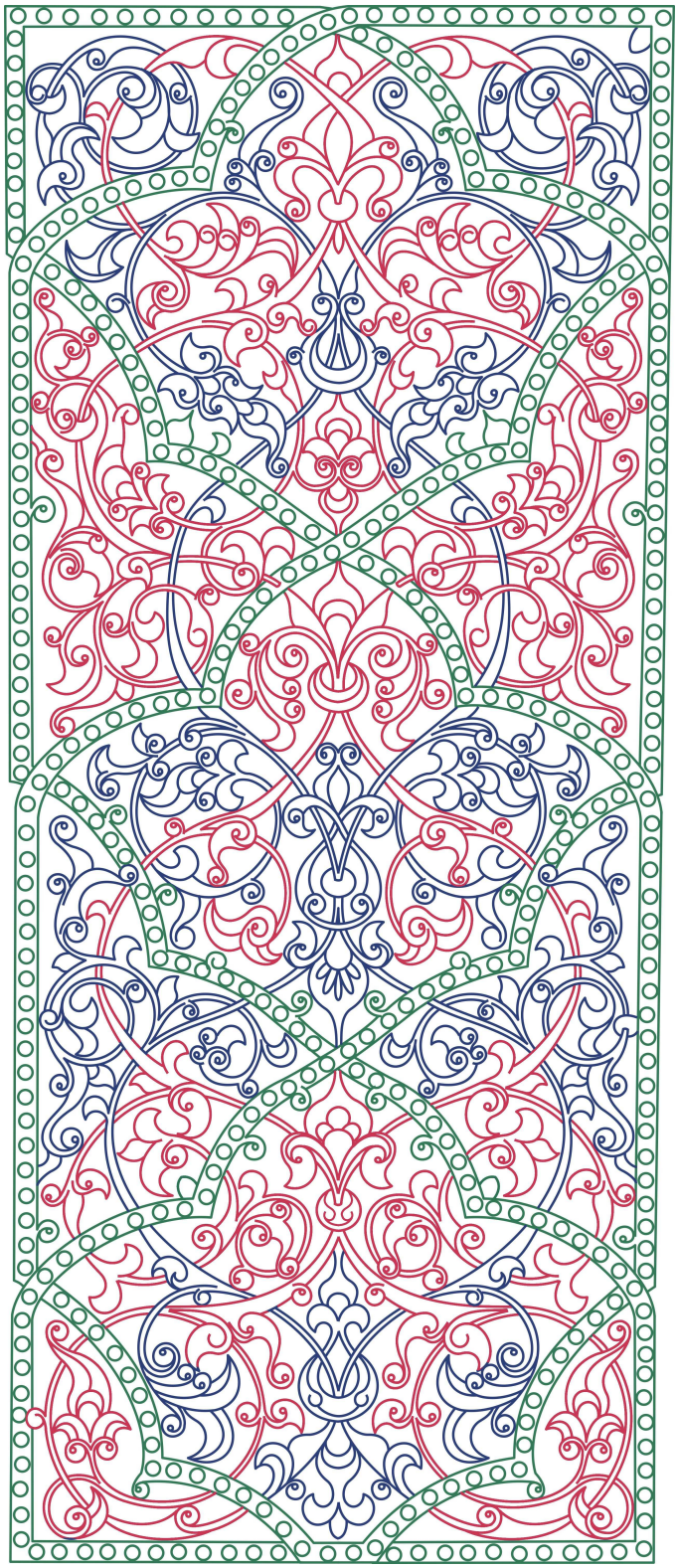
Şek. 106 Sekizinci Pencerinin Göbek Kısmındaki Desenin Kompozisyon Çözümlemesi



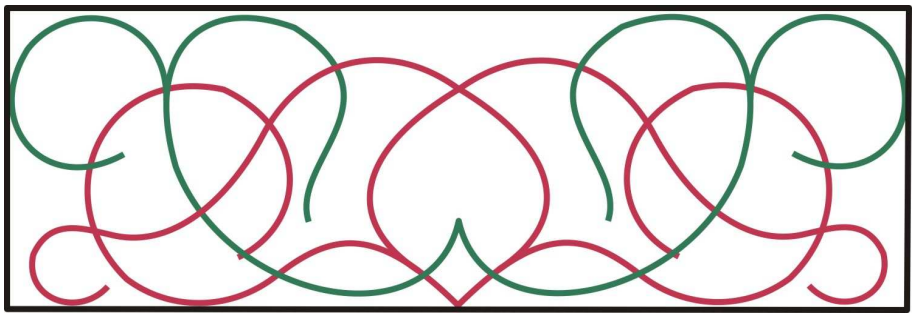
Şek. 107 Göbek Kısmındaki Kompozisyonun Birinci Dalı



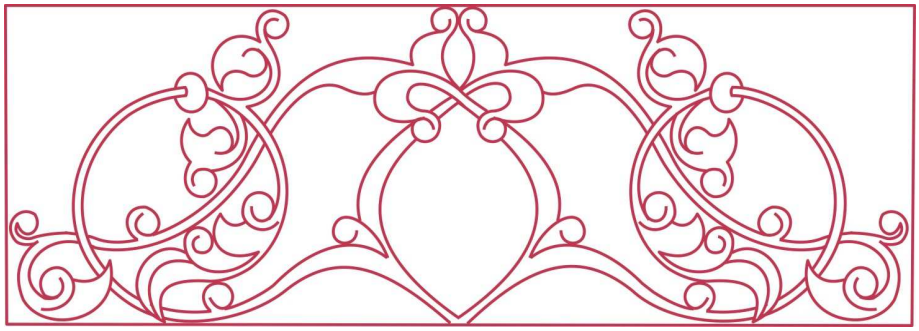
Şek.108 Göbek Kısmındaki Kompozisyonun İkinci Dalı



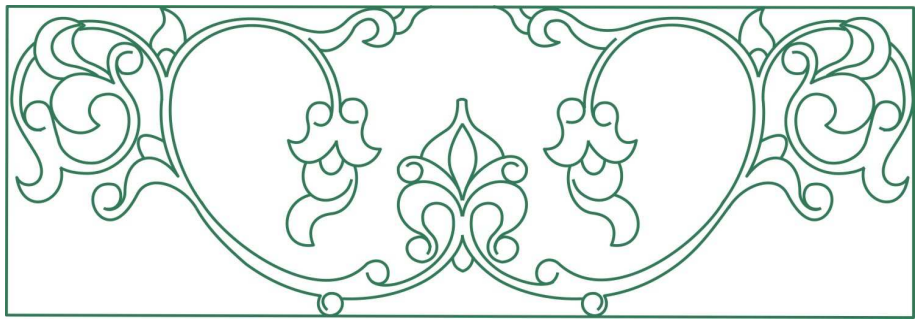
Şek. 109 Sekizinci Pencerenin Göbek Kısmında
Yer Alan Rûmi Bezeme



Şek. 110 Pencere Kapaklarının Etek Kısmındaki Desenim Kompozisyon Çözümlemesi

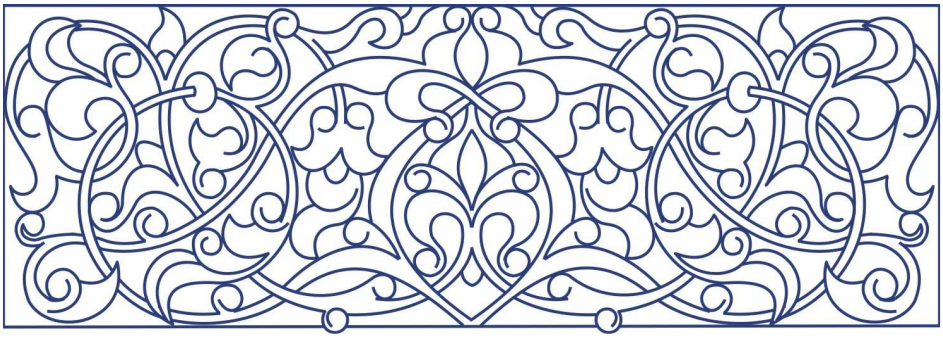


a

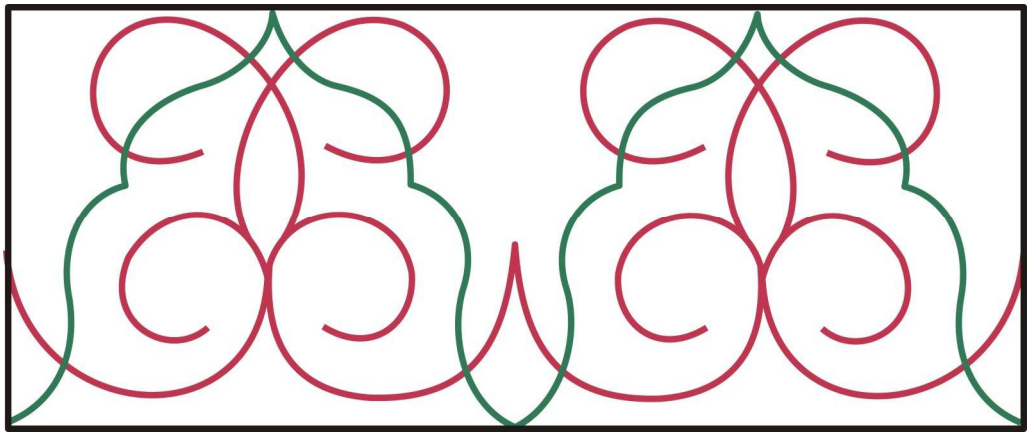


b

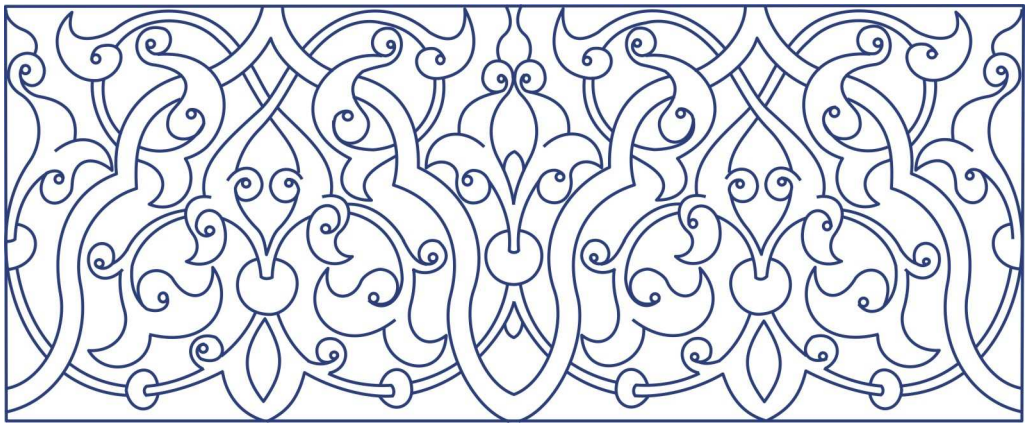
Şek. 111 Deseni Meydana Getiren Dalların Çözümlemesi



Şek. 112 Desenin Tamamlanmış Hali



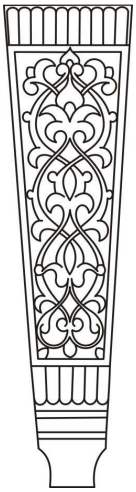
Şek. 113 Pencere Kapaklarının Etek Kısmındaki Desenim Kompozisyon Çözümlemesi



Şek. 114 Desenin Tamamlanmış Hali



Şek. 115 Pencere Kapaklarında Bulunan Bininin Düzenlemesi



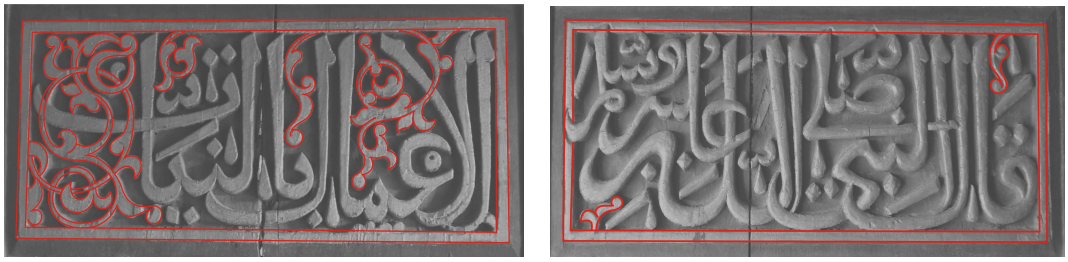
Şek. 116 Bininin Başlık KısmınınTezyinatı



Şek. 117 Bininin Göbek Kısmının Tezyinatı



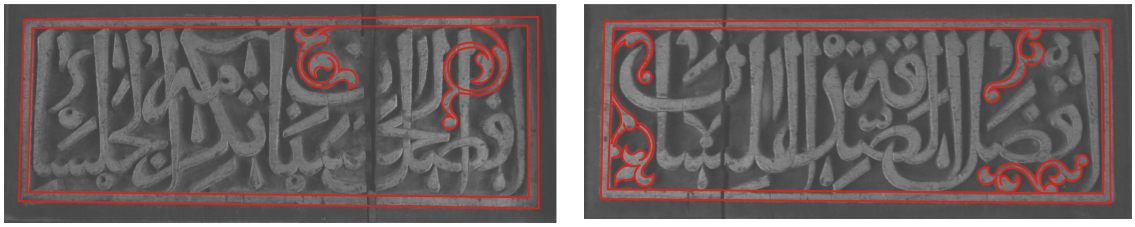
Şek. 118 Bininin Gövdesinde ve Pencere Pervazlarında Yer Alan Rûmili Bezeme



Şek. 119 Birinci Pencerenin Kitabelerinin Rûmi Tezyinatı



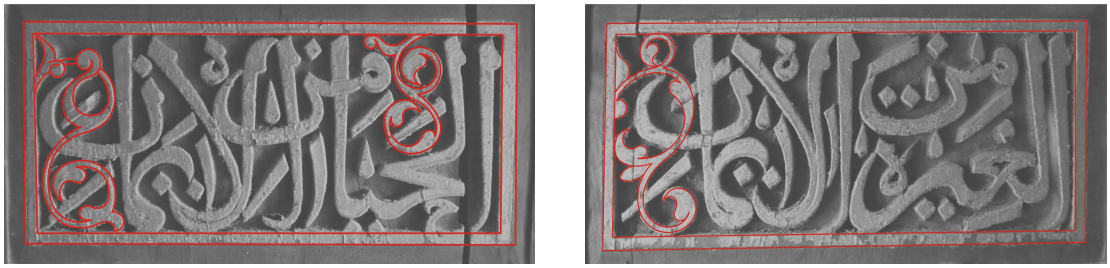
Şek. 120 İkinci Pencerenin Kitabelerinin Rûmi Tezyinatı



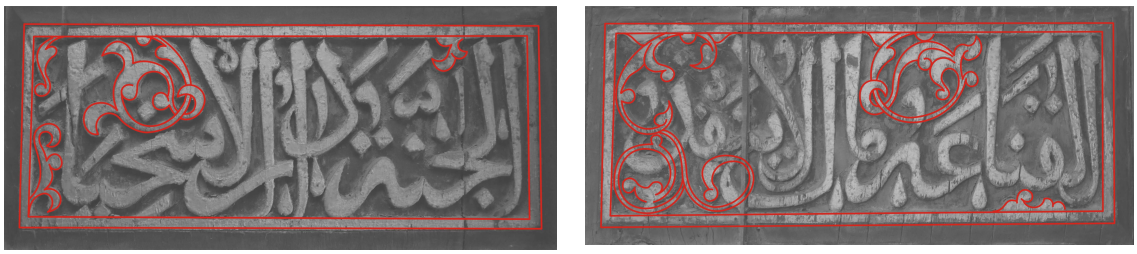
Şek. 121 Üçüncü Pencerenin Kitabelerinin Rûmi Tezyinatı



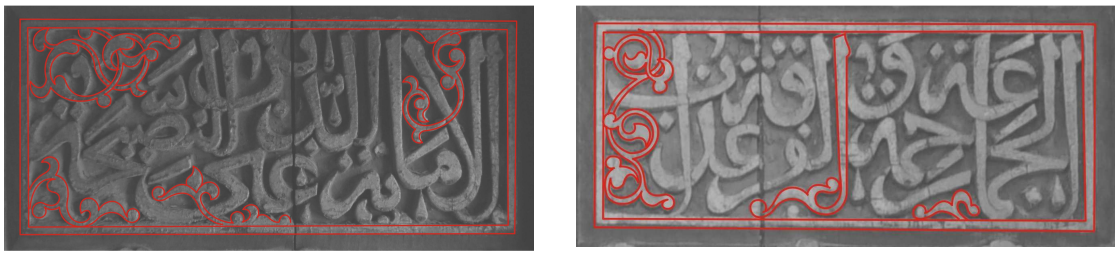
Şek. 122 Dördüncü Pencerenin Kitabelerinin Rûmi Tezyinatı



Şek. 123 Beşinci Pencerenin Kitabelerinin Rûmi Tezyinatı



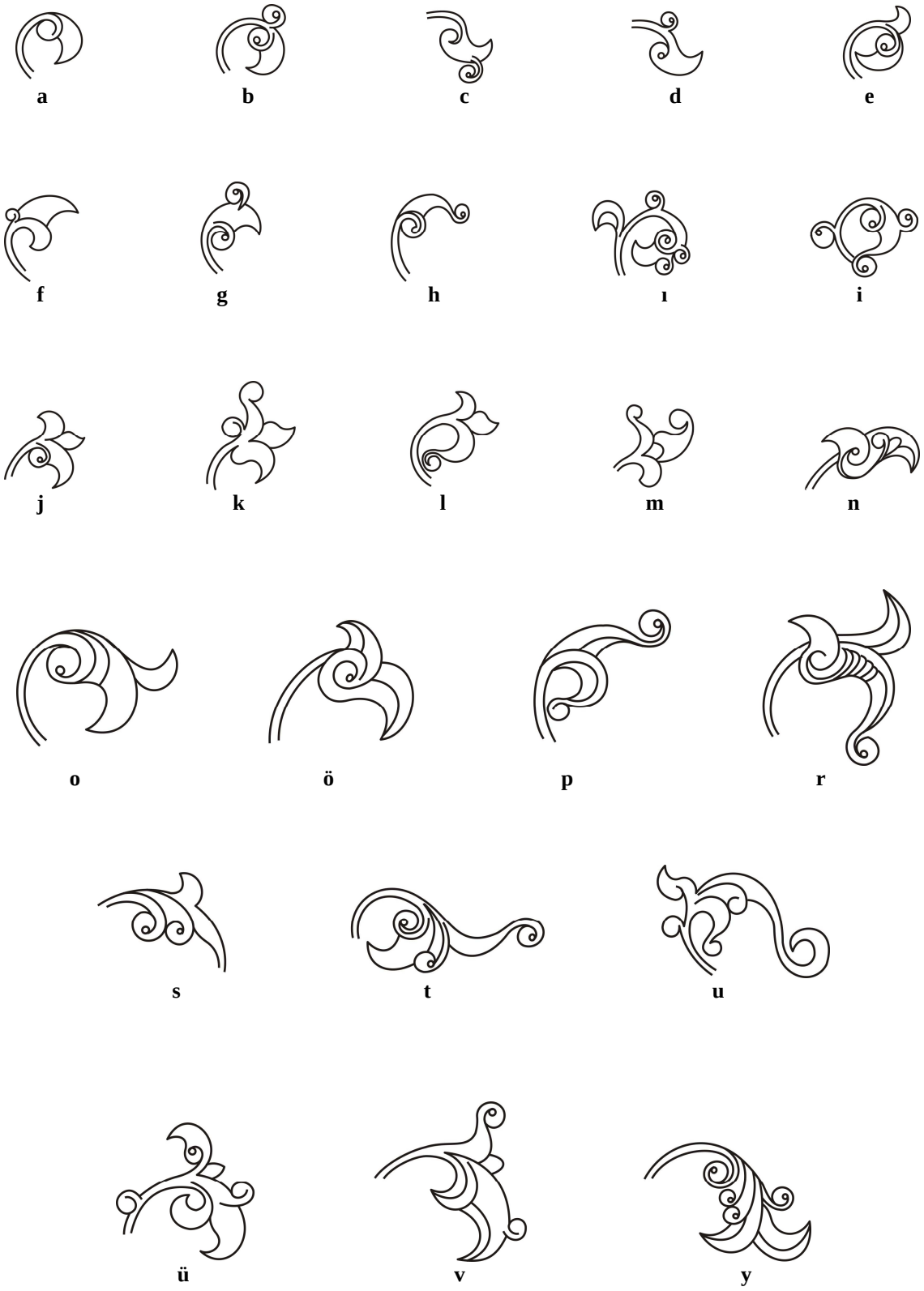
Şek. 124 Altıncı Pencerenin Kitabelerinin Rûmi Tezyinatı



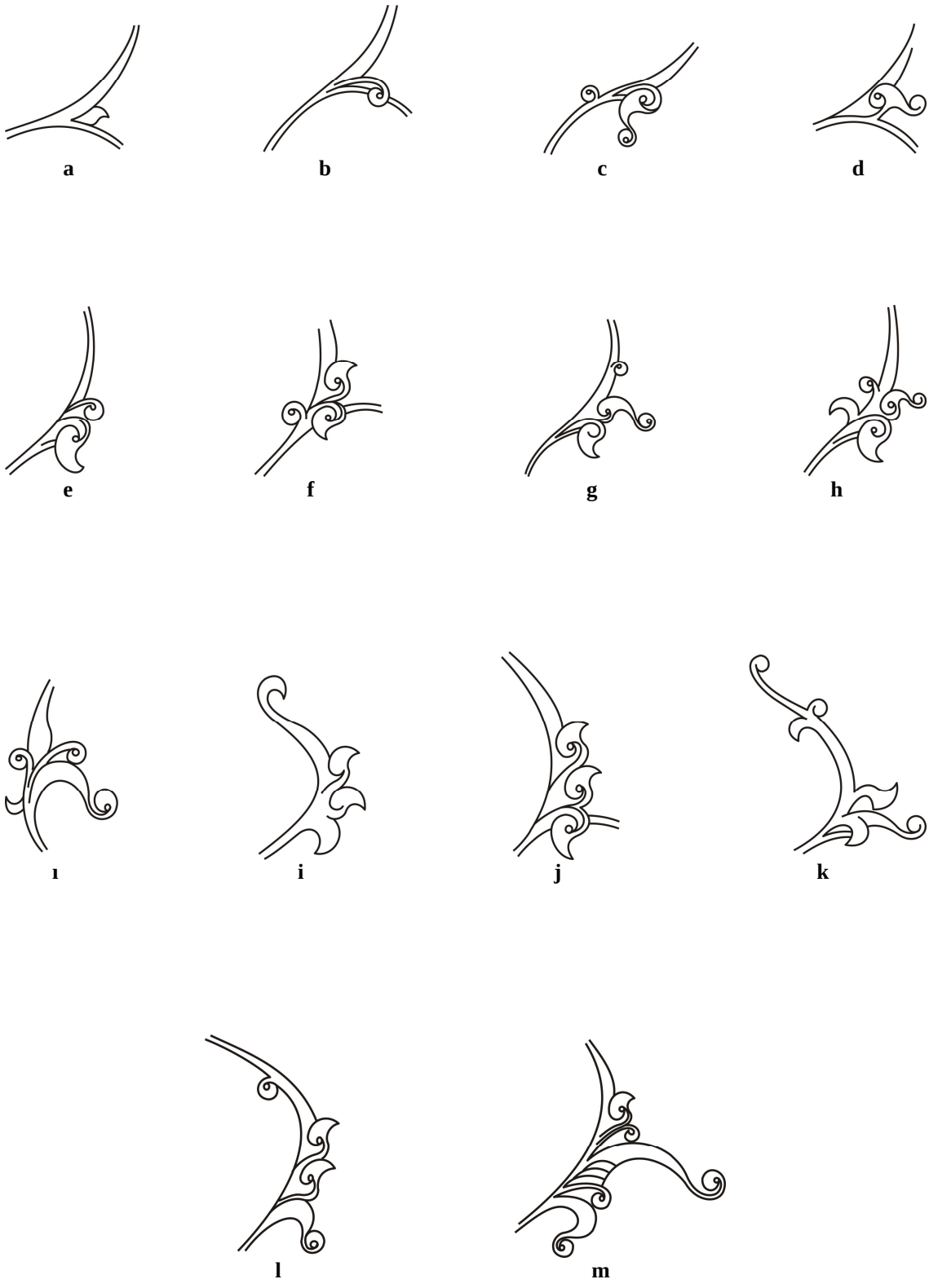
Şek. 125 Yedinci Pencerenin Kitabelerinin Rûmi Tezyinatı



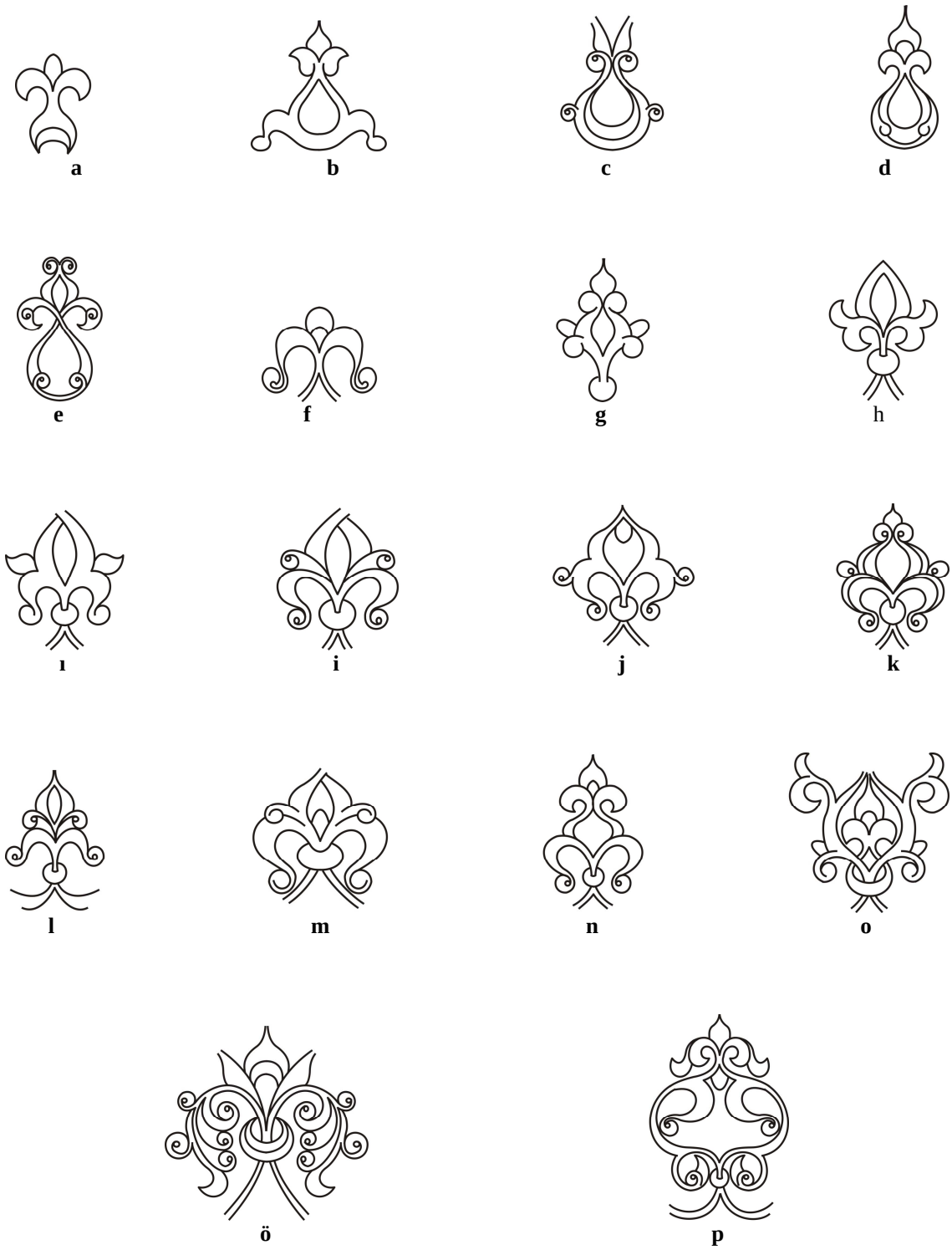
Şek. 126 Sekizinci Pencerenin Kitabelerinin Rûmi Tezyinatı



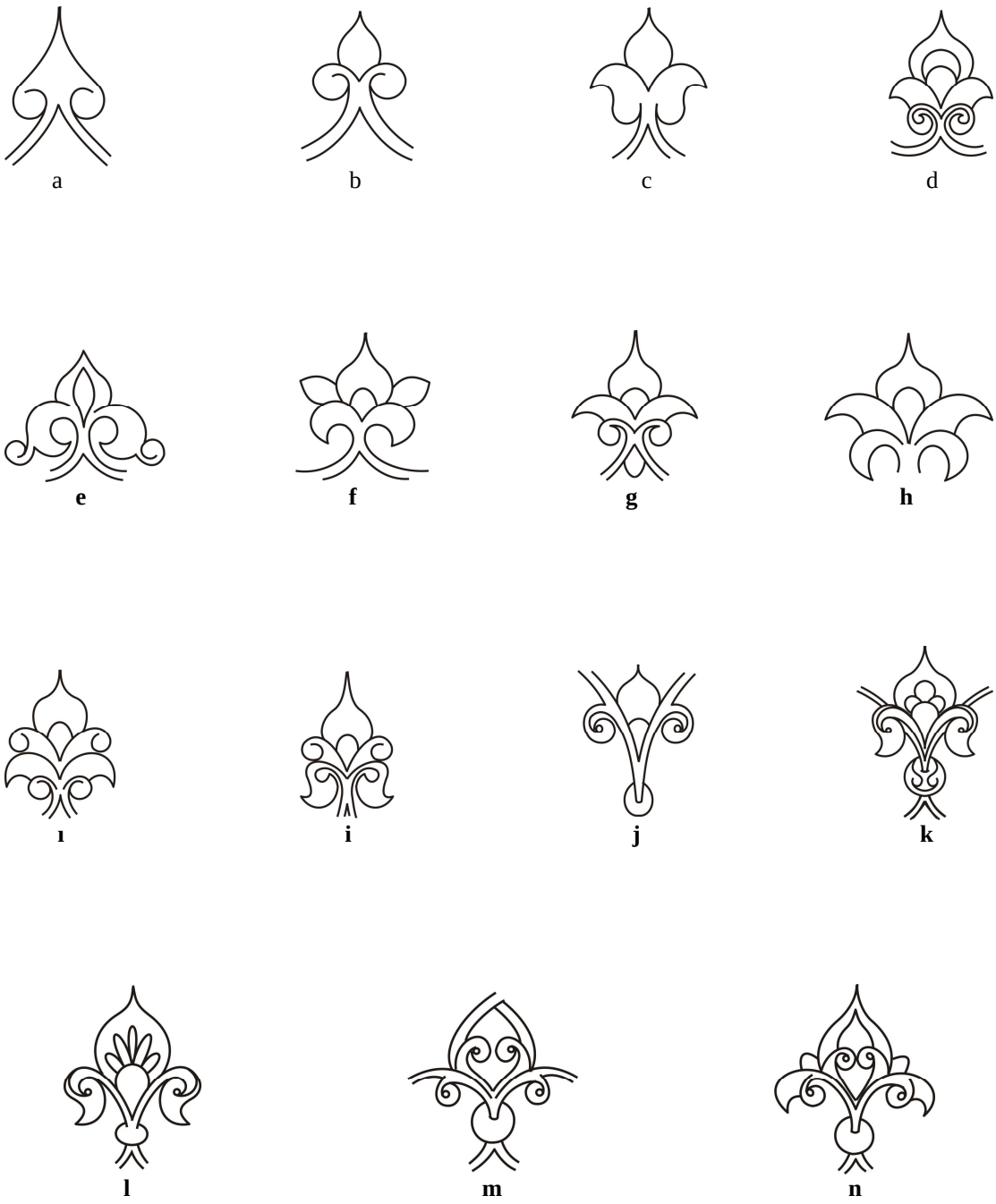
Şek. 127 a-y Rûmi Örnekleri



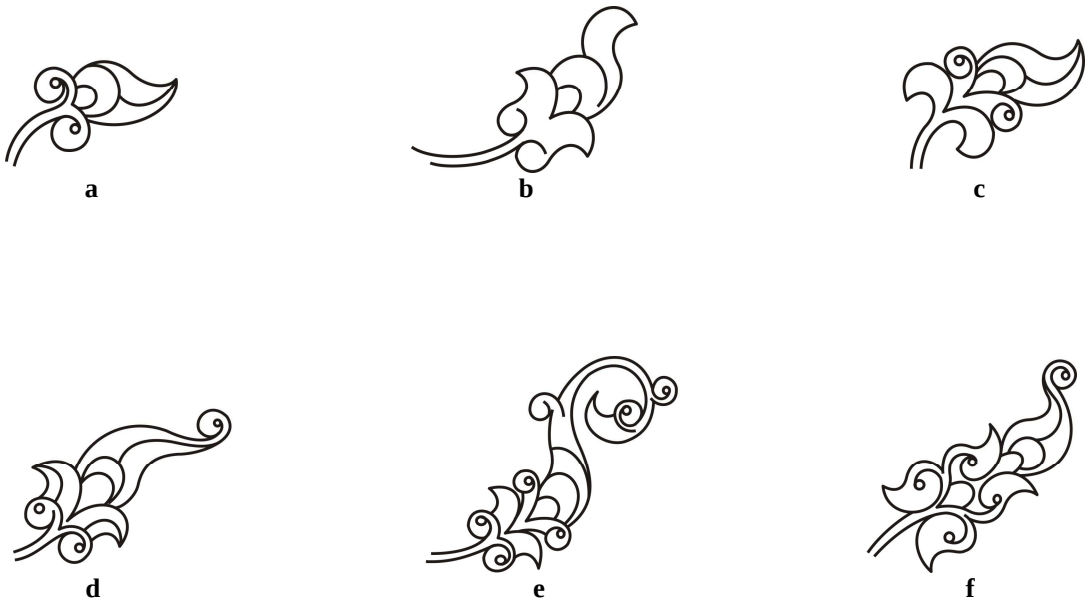
Şek. 128 a-m Rûmi Örmnekleri



Şek. 129 a-p Tepelik ve Ortabağ Örnekleri



Şek. 130 a-n Tepelik ve Ortabağ Örnekleri



Şek. 131 a- f Sencide Rûmi Örnekleri