

**T.C.**  
**KIRŞEHİR AHİ EVRAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI ANASANAT DALI**

**SİVAS İLİ ALTINYAYLA İLÇESİ MERKEZ (TONUS) CAMİİ**  
**SÜSLEMELERİ**

**Fatma KAYA**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**KIRŞEHİR- 2020**



**©2020-Fatma KAYA**

**T.C.**  
**KIRŞEHİR AHİ EVRAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI ANASANAT DALI**

**SİVAS İLİ ALTINYAYLA İLÇESİ MERKEZ (TONUS) CAMİİ**  
**SÜSLEMELERİ**

**DECORATIONS OF THE CENTRAL (TONUS) MOSQUE**  
**İN ALTINYAYLA DİSTRİCT OF SİVAS PROVINCE**

**Hazırlayan**

**Fatma KAYA**

**Danışman**

**Doç. Hande KILIÇARSLAN**

**KIRŞEHİR -2020**

## KABUL VE ONAY

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı yüksek lisans öğrencisi, Fatma Kaya tarafından hazırlanan “Sivas İli Altınyayla İlçesi Merkez (Tonus) Camii Süslemeleri” adlı tez çalışması 28/02/2020 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından oybirliği/oyçokluğu ile **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Danışman .....(İmza)

Doç. Hande KILIÇARSLAN

Üye.....(İmza)

Prof. Dr. Sema ETİKAN

Üye.....(İmza)

Doç. Dr. Feryal SÖYLEMEZOĞLU

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

28/02/2020

Doç. Dr. Hüseyin ŞİMŞEK

Enstitü Müdürü



## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

28/02/2020

Fatma KAYA

## ÖZET

**SİVAS İLİ ALTINYAYLA İLÇESİ MERKEZ (TONUS)**

**CAMİİ SÜSLEMELERİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan: Fatma KAYA**

**Danışman: Doç. Hande KILIÇARSLAN**

**2020-(XX+157)**

**Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı**

**Jüri**

**Danışman: Doç. Hande KILIÇARSLAN**

**Üye: Prof. Dr. Sema ETİKAN**

**Üye: Doç. Dr. Feryal SÖYLEMEZOĞLU**

Bu çalışmaya konu olan Sivas ili Altınyayla ilçesi Merkez (Tonus) Camii ilçenin merkezinde, Aydın Mahallesinde bulunmaktadır. Merkez Camii ilçedeki en eski tarihli camii olmasının yanında, Türk mimarisindeki ahşap direkli ve tavanlı camilere örnektir. Ahşap direkli ve tavanlı camilerin Gazneliler ve Karahanlılar tarafından inşa edilerek uygulanmış olduğu ve Orta Asya'dan Anadolu'ya taşındığı bilinmektedir. Anadolu'ya yerleşen Türkler mimari eserlerinde ahşabı yoğun olarak kullanmışlardır. Selçuklu, Beylikler ve Osmanlıların ilk dönemlerinden günümüze kadar varlığını korumuş olan Ulu camiler, küçük mescitler ve diğer mimari eserlerde bunu görmek mümkündür. Ankara'daki Aslanhane ve Ahi Elvan Camii'leri, Beyşehir'deki Eşrefoğlu Camii örnekler arasında gösterilmektedir.

Anadolu'daki Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemeleri araştırmanın kapsamını oluşturmaktadır. Bu bağlamda araştırmaya konu olan Altınyayla Merkez (Tonus) Camii için ilgili yerlerden gerekli izinler alınarak, detaylı bilgiler toplanmış, literatür araştırması yapılmıştır. Ayrıca Altınyayla Merkez (Tonus) Camii'nde mekân incelemesi araştırma kapsamında gerçekleştirilmiştir.

Camii içerisindeki süslemeler batı etkisiyle barok, rokoko ve neo klasik tarzdaki üsluplar, bitkisel motifler, hayvan figürleri ve geometrik şekiller ile süslenmiştir.

Ahşap ve alçı üzerine Edirnekârî, kalem işi, çakma, oyma ve ajur oyma tekniklerinin birlikte kullanılması ile yapılmıştır. Caminin süslemeleri Selçuklu, Beylikler, Osmanlı ve batı sanat üsluplarının etkisiyle, barok üsluplar, neo-klasik tarzlar, 'S' ve 'C' kıvrımlar öne çıkmaktadır. Ayrıca bitkisel motiflerden, vazo içerisinde çiçek motifleri, penç çeşitleri, goncalar, laleler, yapraklar, akantus yaprakları, bahar dalları, bahar çiçekleri (gül), rozetler, palmetler, püsküller-saçaklar, hayvan figürlerinden rûmiler, münhaniler, geometrik şekillerden; kare, dikdörtgen, üçgen ve baklava dilimleri dikkat çekmektedir. Bu süslemeler farklı dönemlerin yansıması olarak Osmanlı Geç Dönem eseri olan Altınyayla (Merkez) Camii'nde karşımıza çıkmaktadır.

Merkez Camii süslemeleri motif, desen, kompozisyon, renk ve teknik açıdan incelenmiştir. Süslemelerin ayrıntılı incelenmesinin ardından genel ve detaylı fotoğrafları çekilmiştir. Detaylı fotoğraflardan yararlanarak ayrıntılı desen çizimleri asıllarına uygun olarak çizilmiştir. Bu çizimler ile günümüzdeki durumu tespit edilerek belgeleme çalışması yapılmıştır. Merkez (Tonus) Camii'ndeki desenler herhangi bir desen raporuna bağlı kalınmadan el emeği ile çizilmiş olduğu için çizimler de birim desenlerin tekrarlarında ve simetrilerinde farklılıklar görülmüştür. Bu durumdan dolayı çizimlerde bir desen ve motifler örnek alınarak adobe illüstratör programında simetrik olarak çizilmiştir. Altınyayla Merkez (Tonus) Camii'nin tüm ahşap malzemeleri çam ağacından yapılmıştır. Camii içerisi ahşap tavanlı ve direkli olmasından dolayı ahşap kaideler üzerinde çatlaklar, renklerde ve süslemelerde yer yer bozulmalar tespit edilmiştir. Tarihi ve mimari öneme sahip olan Altınyayla Merkez (Tonus) Camii'nin süslemelerine gereken değerin verilmediği görülmüştür. Bu eksikliklerin restorasyon çalışması sırasında giderilmesi gerekmektedir.

Bu sebeple Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemelerinin, belgeleme çalışmasının yapıp literatüre kazandırılması gelecek nesillere ve araştırmacılara kaynak olması açısından önem arz etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Ahşap Süsleme, Ajur Oyma, Doğal Boyama, Kalem işi, Sivas, Tonus Camii.

## ABSTRACT

### DECORATIONS OF THE CENTRAL (TONUS) MOSQUE IN ALTINYAYLA DISTRICT OF SIVAS PROVINCE

M. A. THESIS

Preparer: Fatma KAYA

Advisor: Assoc. Prof. Hande KILIÇARSLAN

2020- (XX+157)

Kırşehir Ahi Evran University, Graduate School Of Social Sciences Traditional  
Turkish Handicrafts Mainart Branch

Jury

Advisor: Assoc. Prof. Hande KILIÇARSLAN

Member: Prof. Dr. Sema ETİKAN

Member: Assoc. Prof. Dr. Feryal SÖYLEMEZOĞLU

The Central (Tonus) Mosque which is the subject of this study is located in the Altinyayla district in Sivas province. Although the Central Mosque is the oldest mosque in district and it is an example of mosques with wooden pillars and ceilings in Turkish architecture. It is known that mosques with wooden pillars and ceilings were built and implemented by Ghaznavids and Karakhanids and moved from Central Asia to Anatolia. It is seen that Turks, Seljuks, Principalities and Ottomans who settled in Anatolia used wood intensively in their architectural works, great mosques and small masjids that have survived to this day such as Aslanhane and Ahi Elvan Mosque in Ankara and Eşrefoğlu Mosque in Beyşehir.

The subject of our research is the decorations of the Altinyayla Central (Tonus) Mosque in Anatolia. For this study necessary permission was obtained from related places after this detailed information was collected from the relevant places and a literature research was conducted. Also, the place investigation in the Altinyayla Central (Tonus) Mosque was carried out within the scope of the research.

The decorations inside the mosque were made under the influence of the west therefore baroque, rococo and neo classic style styles was decorated with herbal motifs, animal figures and geometrical shapes.

The decorations inside the mosque were made with the use of pencilwork, pegging, carving and openwork carving techniques on wood and plaster. In decorations, baroque styles with western influences, neo-classical styles, 'S' and 'C' folds, flower motifs in the vase, palmettes, rosettes, tassels-fringes, rumis from animal motifs, munhanis, tulips from herbal motifs, rosebud varieties, buds, leaves, acanthus leaves, shua patterns, spring branches, spring flowers, floral and geometric motifs

are used. These decorations appear as a reflection of different periods in late Ottoman work Altınyayla (center) Mosque

Central Mosque decorations were examined in terms of motif, pattern, composition, color and technique. Following the detailed examination of the ornaments, general and detailed photographs were taken. By making use of detailed photographs, detailed pattern drawings were drawn in accordance with the originals. With these drawings, the current situation was determined and a documentation study was carried out. Since the patterns in the Central (Tonus) Mosque were drawn by hand without regard to any pattern report, differences were observed in the drawings, symmetries and repetitions of the unit patterns. Because of this, a pattern and a motif are taken as examples in the drawings and they are drawn symmetrically in the Adobe Illustrator program. All wooden materials of Altınyayla Central (Tonus) Mosque are made of pine wood. Due to the wooden ceilings and pillar inside the Central (Tonus) Mosque, cracks on wooden bases, deterioration in colors and decorations were detected. It was seen that the necessary importance was not given to the ornaments of Altınyayla Central (Tonus) Mosque, which has historical and architectural importance. These shortcomings need to be eliminated during the restoration work.

For this reason, it is important for Altınyayla Merkez (Tonus) Mosque decorations to be made as a resource for future generations and researchers by making documentation studies and bringing them to the literature.

**Keywords:** Wooden Ornament, Openwork Carving, Natural Painting, pencilwork, Sivas, Tonus Mosque.

## ÖN SÖZ

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii Subaşılar sülalesinden Ahmet Ağa tarafından 1895-96 yıllarında yaptırılmıştır.

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemeleri tarihten gelen kültürel bir miras olmasına rağmen, bu alanda yapılmış detaylı çalışmalara rastlanılmamıştır. Bu çalışmada, Merkez (Tonus) Camii süslemelerinin tarihsel gelişimi, bugünkü durumu, teknik özellikleri, malzeme, renk, motif ve kompozisyon özelliklerini ortaya çıkarmak amacıyla araştırma kapsamına alınmıştır.

Bu konuda, bana çalışma imkânı veren ve araştırma sürecinin her aşamasında beni destekleyen, önerileriyle beni yönlendiren, yardımını esirgemeyen danışman hocam Sayın Doç. Hande KILIÇARSLAN'a, Merkez (Tonus) Camii süslemelerinin analizinde görüşlerinden faydalandığım Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Öğr. Gör. Sayın Ünal ERDİNÇ'e, bilgisine başvurduğum tüm kaynak kişilere ve sevgili aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

KABUL VE ONAY .....	i
BİLDİRİM.....	ii
ÖZET .....	iii
ABSTRACT .....	v
ÖN SÖZ (Teşekkür) .....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xi
<b>BÖLÜM I .....</b>	<b>1</b>
<b>1. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ.....</b>	<b>4</b>
<b>1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ .....</b>	<b>5</b>
<b>1.3. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI.....</b>	<b>5</b>
<b>1.4. TANIMLAR .....</b>	<b>6</b>
1.4.1. Âlem .....	6
1.4.2. Bağdadi.....	6
1.4.3. Cami .....	6
1.4.4. Harim.....	7
1.4.5. Mihrap .....	7
1.4.6. Minare.....	7
1.4.7. Minber .....	8
1.4.8. Restorasyon .....	8
1.4.9. Sahın .....	8
1.4.10. Şemse.....	8
1.4.11. Tekne Tavan .....	8
1.4.12. Vaaz Kürsüsü.....	9
<b>BÖLÜM II.....</b>	<b>10</b>
<b>2. KAVRAMSAL/ KURAMSAL AÇIKLAMALAR VE İLGİLİ LİTERATÜR ....</b>	<b>10</b>
<b>2.1. KAYNAK ARAŞTIRMASI .....</b>	<b>10</b>
<b>2.2. SÜSLEME.....</b>	<b>12</b>
<b>2.2.1 SÜSLEMEDE KULLANILAN TEKNİKLER.....</b>	<b>14</b>

2.2.1.1. Taş Oyma Tekniği .....	14
2.2.1.2. Ahşap Oyma Tekniği.....	14
2.2.1.3. Kalem İşi Tekniği .....	15
2.2.1.4. Alçı Üzeri Kalem İşi Tekniği .....	16
2.2.1.5. Ahşap Üzeri Kalem İşi Tekniği .....	17
2.2.1.6. Lâke Tekniği.....	17
2.2.1.7. Edirnekârî Tekniği.....	18
<b>2.2.2. SÜSLEMEDE KULLANILAN MOTİFLER .....</b>	<b>19</b>
2.2.2.1. Hatâî Motifi .....	19
2.2.2.2. Penç Motifi .....	20
2.2.2.3. Gonca Motifi .....	20
2.2.2.4. Yaprak Motifi .....	21
2.2.2.5. Yarı Stilize Çiçek Motifi .....	22
2.2.2.6. Bulut Motifi .....	22
2.2.2.7. Rûmî Motifi .....	23
2.2.2.8. Münhani Motifi .....	24
2.2.2.9. Zencerek Motifi .....	25
2.2.2.10. Çintemâni Motifi .....	26
2.2.2.11. Natüralist Çiçek Motifi.....	26
<b>2.2.3. SÜSLEMEDE KULLANILAN ARAÇ-GEREÇLER.....</b>	<b>27</b>
2.2.3.1. Boya.....	27
2.2.3.2. Altın.....	27
2.2.3.3. Fırça .....	27
2.2.3.4. Kalem .....	28
2.2.3.5. Kömür.....	28
<b>2.3. OSMANLI GEÇ DÖNEM (BATILILAŞMA) MİMARİSİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ .....</b>	<b>28</b>
<b>2.4. SİVAS İLİ .....</b>	<b>32</b>
<b>2.5. ALTINYAYLA İLÇESİ .....</b>	<b>35</b>
<b>2.6. ALTINYAYLA MERKEZ (TONUS) CAMİİ.....</b>	<b>36</b>
2.6.1. Yapım Tarihi, Banisi ve Mimarı.....	39
2.6.2. Yapının Geçirdiği Onarımlar ve Bugünkü Durumu .....	39
2.6.3. Kitâbe .....	40



2.6.4. Malzeme ve Teknik .....	45
2.6.5. Plan .....	46
2.6.6. Dış Tasvir .....	47
2.6.7. İç Tasvir .....	50
<b>BÖLÜM III .....</b>	<b>52</b>
<b>3. YÖNTEM .....</b>	<b>52</b>
<b>3.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ .....</b>	<b>52</b>
<b>3.2. ARAŞTIRMANIN EVREN VE ÖRNEKLEMİ .....</b>	<b>52</b>
<b>3.3. VERİ TOPLAMA ARACI .....</b>	<b>52</b>
<b>3.4. VERİLERİN ANALİZİ .....</b>	<b>53</b>
<b>BÖLÜM IV .....</b>	<b>54</b>
<b>4. BULGULAR .....</b>	<b>54</b>
<b>4.1. ALTINYAYLA MERKEZ CAMİİ SÜSLEMELERİ .....</b>	<b>54</b>
4.1.1. Mihrap .....	54
4.1.2. Minber .....	55
4.1.3. Vaaz Kürsüsü .....	74
4.1.3.1. Vaaz Kürsüsü Kuzey Cephe .....	75
4.1.3.2. Vaaz Kürsüsü Güney Cephe .....	78
4.1.3.3. Vaaz Kürsüsü Batı Cephe .....	81
4.1.4. Merkez (Tonus) Camii Tavan Süslemeleri .....	85
4.1.5. Sütunlar ve Kemer Süslemeleri .....	107
4.1.6. Mahfil .....	115
4.1.7. Son Cemaat Yeri .....	118
4.1.8. Kandillikler-Lambalıklar .....	120
4.1.9. Minare .....	122
4.1.10. Avlu ve Abdestlikler .....	124
4.1.11. Restorasyon ve Onarım Çalışmaları .....	125
<b>BÖLÜM V .....</b>	<b>136</b>
<b>5. SONUÇ ve ÖNERİLER .....</b>	<b>136</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>139</b>
<b>EKLER .....</b>	<b>146</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>157</b>

<b>ŞEKİLLER LİSTESİ</b>	<b>Sayfa</b>
Şekil 2.1. Hatai Motifleri .....	20
Şekil 2.2. Peç Motifleri .....	20
Şekil 2.3. Gonca Motifleri .....	21
Şekil 2.4. Vaaz Kürsüsünde Bulunan Gonca Motifi .....	21
Şekil 2.5. Sade Yaprak Çeşitleri .....	22
Şekil 2.6. Orta Tavan, Lale Motifi Detayı .....	22
Şekil 2.7. Bulut Motifi .....	23
Şekil 2.8. Rumi Motifi .....	23
Şekil 2.9. Münhani Motifi.....	24
Şekil 2.10. Tavan Göbek ve Minberdeki Münhani Motif Görünümleri .....	25
Şekil 2.11. Zengerek Motifi .....	25
Şekil 2.12. Çintemani Motifi.....	26
Şekil 2.13. Vaaz Kürsüsü Batı Cephe Vazoda Natüralist Çiçek Görünümleri .....	27
Şekil 2.14. Sivas Haritası .....	34
Şekil 2.15. Altınyayla Genel Görünümü .....	35
Şekil 2.16. Altınyayla Camii Genel Görünümü .....	37
Şekil 2.17'a b. Eski Kandil Genel ve Detay Görünümleri.....	37
Şekil 2.18. Günümüzdeki Avize Genel Görünümü.....	38
Şekil 2.19. Cami İnşası Hakkında Bilgi Veren Mensur Şiir ve Detayı .....	41
Şekil 2.20. Sülüs Hatlı Beyit .....	43

<b>Şekil 2.21.</b> Usta ve Bâni Kitabelerinin Harimden Genel Görünüm .....	4
<b>Şekil 2.22. a.</b> Usta ve Bani Kitabelerinden Detay Görünüm .....	44
<b>Şekil 2.22. b.</b> Usta Kitabı Detayı ve c. Bani Kitabı Detayı .....	44
<b>Şekil 2.23. a. b.</b> Ahşap Hammaddenin Çam Ağacı Olduğunu Gösteren Görünümler.....	46
<b>Şekil 2.24.</b> Altınyayla Merkez (Tonus) Cami planı .....	47
<b>Şekil 2.25.</b> Caminin Konumunu Belirten Uydu Görüntüsü .....	48
<b>Şekil 2.26.</b> Camii Dış Cephe Görünümleri .....	48
<b>Şekil 2.27.</b> Camii Dış Cephe Minare Zemin Genel Görünümü .....	48
<b>Şekil 2.28.</b> Camii Rüzgarlık Genel Görünümü .....	49
<b>Şekil 2.29.</b> Camii Dış Cephe Görünümü.....	49
<b>Şekil 2.30.</b> Camii Abdestlik ve Tuvaletlik Genel Görünümleri.....	50
<b>Şekil 2.31.</b> Depoda Bulunan Harim Kapı Kanat Görünümleri .....	50
<b>Şekil 4.1.</b> Harimden Mihrap Genel Görünümü .....	54
<b>Şekil 4.2.</b> Mihrap Duvarı Detay Görünüm .....	55
<b>Şekil 4.3.</b> Harimden Minber Genel Görünümü .....	55
<b>Şekil 4.4.a</b> Minber, Kuzey Cephe Köşk Bölümü Genel Görünümü ve Çizimi .....	56
<b>Şekil 4.4.b.</b> Minber Kuzey Cephe Genel Görünümü ve Çizimi .....	57
<b>Şekil 4.5.</b> Minber Kuzey Cephe Giriş Köşeliği ve Çizimi .....	58
<b>Şekil 4.6.</b> Minber Kuzey Cephe Giriş Taç Bölümü Suyolu Motifi Detayı ve Çizimi .....	58
<b>Şekil 4.7.</b> Minber Kuzey Cephe Giriş Taç Bölümü Detayı ve Çizimi .....	59
<b>Şekil 4.8.</b> Minber, Doğu Cephe Genel Görünümü .....	60

Şekil 4.9. Minber, Doğu Cephe Genel Çizimi .....	60
Şekil 4.10. Minber, Doğu Cephe Üçgen Aynalık Bölümü Genel Görünümü ve Çizimi ....	61
Şekil 4.11. Minber, Doğu Cephe Üçgen Aynalık Bölümü Dikdörtgen Pano ve Çizimi.....	61
Şekil 4.12. Minber, Doğu Cephe Üçgen Aynalık Bölümü, Kare Pano Detayı ve Çizimi ..	62
Şekil 4.13. Minber, Doğu Cephe Üçgen Aynalık Bölümü, Üçgen Pano Detayı ve Çizim	62
Şekil 4.14. Minber, Doğu Cephe Vazoda Çıkan Çiçek Görünümü ve Çizimi .....	64
Şekil 4.15. Minber, Doğu Cephe Korkuluk Kenar Bordürü Detayı ve Çizimi .....	65
Şekil 4.16. Minber, Doğu Cephe Korkuluk Detayı ve Çizimi .....	65
Şekil 4.17. Minber, Doğu Cephe Köşebent Detayı ve Çizimi .....	66
Şekil 4.18. Minber, Doğu Cephe Geçit Bölümü Köşelik Genel Görünüm ve Çizimi .....	67
Şekil 4.19. Minber, Doğu Cephe Geçit Bölümü İnce Bordür Detayı ve Çizimi .....	67
Şekil 4.20. Minber Geçit Bölümü Vazoda Çıkan Çiçek Tasarımı Görünümü ve Çizimi ..	68
Şekil 4.21. Minber, Doğu Cephe Kafes Tasarımı Detay Görünümü ve Çizimi.....	69
Şekil 4.22. Minber, Doğu Cephe Köşk Bölümü Genel Görünümü ve Çizimi .....	70
Şekil 4.23. Minber, Doğu Cephe Köşk Bölümü Baba figürü Genel Görünümü .....	70
Şekil 4.24. Minber, Doğu Cephe Köşk Bölümündeki Kubbe Genel Görünümü .....	71
Şekil 4.25. Minber, Batı Cephe Genel Görünümü .....	71
Şekil 4.26. Minber, Batı Cephe Çizimi .....	72
Şekil 4.27. Minber, Batı Cephe Üçgen Aynalık Bölümü Detay Görünümü ve Çizimi .....	72
Şekil 4.28. Minber, Batı Cephe Üçgen Aynalık Bölümü, Kare Pano Detayı ve Çizimi ....	73
Şekil 4.29. Minber, Batı Cephe Üçgen Aynalık Bölümü, Üçgen Pano Detayı ve Çizimi ..	73

Şekil 4.30. Minber Batı Cephe Çizimi .....	74
Şekil 4.31. Harimden Vaaz Kürsüsü Genel Görünümü .....	75
Şekil 4.32. Vaaz Kürsüsü, Kuzey Cephe Genel Görünümü ve Çizimi .....	75
Şekil 4.33. Vaaz Kürsüsü Kuzey Cephe Vazoda Çiçek Görünümü ve Çizimi.....	76
Şekil 4.34. Vaaz Kürsüsü Kuzey Cephe Birinci Bordür Detay Görünümü ve Çizimi .....	76
Şekil 4.35. Vaaz Kürsüsü Kuzey Cephe İkinci Alan Detay Görünümü ve Çizimi .....	77
Şekil 4.36. Vaaz Kürsüsü Kuzey Cephe İkinci Bordür Detay Görünümü ve Çizimi .....	77
Şekil 4.37. Vaaz Kürsüsü Kuzey Cephe Üçüncü Alan Detay Görünümü ve Çizimi.....	78
Şekil 4.38. Vaaz Kürsüsü Güney Cephe Genel Görünümü ve Çizimi .....	78
Şekil 4.39. Vaaz Kürsüsü Güney Cephe Kafes Bölümü Detay Görünümü ve Çizimi .....	79
Şekil 4.40. Vaaz Kürsüsü Güney Cephe Kafes Bölümünü Zengerek Motif Çizimi .....	79
Şekil 4.41. Vaaz Kürsüsü Güney Cephe Birinci Bordür Detay Görünümü ve Çizimi .....	80
Şekil 4.42. Vaaz Kürsüsü Güney Cephe İkinci Alan Detay Görünümü ve Çizimi .....	80
Şekil 4.43. Vaaz Kürsüsü Güney Cephe İkinci Bordür Detay Görünümü ve Çizimi .....	81
Şekil 4.44. Vaaz Kürsüsü Güney Cephe Üçüncü Alan Detay Görünümü ve Çizimi .....	81
Şekil 4.45. Vaaz Kürsüsü Batı Cephe Genel Görünümü ve Çizimi.....	82
Şekil 4.46. Vaaz Kürsüsü Batı Cephe Kafes Bölümü Detay Görünümü ve Çizimi .....	82
Şekil 4.47. Vaaz Kürsüsü Batı Cephe Birinci Bordür Detay Görünümü ve Çizimi .....	83
Şekil 4.48. Vaaz Kürsüsü Batı Cephe İkinci Alan Detay Görünümü ve Çizimi .....	83
Şekil 4.49. Vaaz Kürsüsü Batı Cephe İkinci Bordür Detay Görünümü ve Çizimi .....	84
Şekil 4.50. Vaaz Kürsüsü Batı Cephe Vazoda Çiçek Detay Görünümü ve Çizimi .....	84

<b>Şekil 4.51.</b> Vaaz Kürsüsü Batı Cephe Baba Figürü Genel Görünümü .....	85
<b>Şekil 4.52.</b> Sol ve Sağ Yan Tavanlar Genel Görünümleri .....	85
<b>Şekil 4.53.</b> Sol ve Sağ Yan Tavan Detay Görünümü ve Çizimi .....	86
<b>Şekil 4.54.</b> Yan Tavan Alçı Bordür Kanaviçesi .....	86
<b>Şekil 4.55.</b> Yan Tavan Alçı Bordürü ve Çizimi .....	87
<b>Şekil 4.56.</b> Yan Tavan Alçı Bordür Detayı .....	87
<b>Şekil 4.57.</b> Yan Tavan İkinci Dar Bordür ve Çizimi .....	88
<b>Şekil 4.58.</b> Yan Tavan İkinci Dar Bordür Detayı.....	88
<b>Şekil 4.59.</b> Yan Tavan Zemini ve Çizimi .....	88
<b>Şekil 4.60.</b> Orta Tavan, Genel Görünüm ve Detayı .....	89
<b>Şekil 4.61.</b> Orta Tavan, Birinci Kademe Genel Görünümü ve Çizimi.....	90
<b>Şekil 4.62.</b> Orta Tavan, Birinci Kademe Birinci Bordürü ve Çizimi .....	91
<b>Şekil 4.63.</b> Orta Tavan, Birinci Kademe Birinci Bordür Detayı.....	91
<b>Şekil 4.64.</b> Orta Tavan, Birinci Kademe İkinci Bordür Kaneviçesi.....	91
<b>Şekil 4.65.</b> Orta Tavan, Birinci Kademe, İkinci Bordürü ve Çizimi.....	92
<b>Şekil 4.66.</b> Orta Tavan, Birinci Kademe, İkinci Bordür Detayı.....	92
<b>Şekil 4.67.</b> Orta Tavan, Birinci Kademe, Üçüncü Bordürü ve Çizimi.....	93
<b>Şekil 4.68.</b> Orta Tavan, Birinci Kademe, Üçüncü Bordür Detayı .....	93
<b>Şekil 4.69.</b> Orta Tavan, İkinci Kademe Genel Görünümü ve Çizimi .....	93
<b>Şekil 4.70.</b> Orta Tavan, İkinci Kademe, Birinci Bordürü ve Çizimi.....	94
<b>Şekil 4.71.</b> Orta Tavan, İkinci Kademe, Birinci Bordür Detayı.....	94

Şekil 4.72. Orta Tavan, İkinci Kademe, İkinci Bordürü ve Çizimi.....	95
Şekil 4.73. Orta Tavan, İkinci Kademe, İkinci Bordür Detayı .....	95
Şekil 4.74. İkinci Kademenin Üçüncü Bordür Alnı Görünümü.....	96
Şekil 4.75. Orta Tavan, İkinci Kademe, Üçüncü Bordürü ve Çizimi .....	96
Şekil 4.76. Orta Tavan, İkinci Kademe, Üçüncü Bordür Detayı .....	97
Şekil 4.77. Orta Tavan, İkinci Kademe, Dördüncü Bordürü ve Çizimi.....	97
Şekil 4.78. Orta Tavan, İkinci Kademe, Dördüncü Bordür Detayı.....	97
Şekil 4.79. Orta Tavan Üçüncü Kademe Genel Görünümü ve Çizimi .....	98
Şekil 4.80. Orta Tavan, Üçüncü Kademe, Birinci Bordürü ve Çizimi.....	99
Şekil 4.81. Orta Tavan, Üçüncü Kademe, Birinci Bordür Detayı .....	99
Şekil 4.82. Orta Tavan, Üçüncü Kademe, İkinci Bordürü ve Çizimi .....	100
Şekil 4.83. Orta Tavan, Üçüncü Kademe, İkinci Bordür Detayı .....	100
Şekil 4.84. Orta Tavan, Üçüncü Kademe, Üçüncü Bordür, Alnı Genel Görünümü .....	100
Şekil 4.85. Orta Tavan, Üçüncü Kademe, Üçüncü Bordürü ve Çizimi .....	101
Şekil 4.86. Orta Tavan, Üçüncü Kademe, Üçüncü Bordür Detayı .....	101
Şekil 4.87. Orta Tavan Zemini Detayı ve Çizimi (Kaya, 2018).....	102
Şekil 4.88. Orta Sahn, Tavan Zemini, Birinci Bordürü ve Çizimi .....	102
Şekil 4.89. Orta Tavan Zemini, Birinci Bordür Detayı .....	103
Şekil 4.90. Orta Tavan Zemini, Köşe Motifi ve Çizimi .....	103
Şekil 4.91. Orta Tavan Zemini, Köşelik Motifi Detayı.....	103
Şekil 4.92. Orta Tavan Zemini ve Çizimi .....	104

Şekil 4.93. Orta Tavan Göbeği Genel Görünümü ve Detayı .....	105
Şekil 4.94. Orta Tavan Göbeği Kenarlık Motifi Detayı.....	105
Şekil 4.95. Orta Tavan Göbeğinin 27/1 Detayı ve Çizimi .....	106
Şekil 4.96. Orta Tavan Göbeği Sarkıt Detay Görünümü .....	107
Şekil 4.97. Orta Sahın, Bani ve Usta Kitabeleri Genel Görünümü .....	107
Şekil 4.98. Orta Sahın, Bani ve Usta Kitabeleri Detay Görünümü ve Çizimi .....	108
Şekil 4.99. Orta Sahın, Kuzey Cephe Sütun Kemer Başlığı Detay Görünümü ve Çizimi	109
Şekil 4.100. Orta Sahın, Kuzeydoğu Cephe Sütun Başlığı Detay Görünümü ve Çizimi	109
Şekil 4.101. Orta Sahın, Kuzeybatı Cephe Sütun Kemer Başlığı Görünüm ve Çizimi ...	109
Şekil 4.102. Orta Sahın, Güneydoğu Cephe Sütun Kemer Başlığı Görünümü ve Çizim	110
Şekil 4.103. Sağ Sahın, Kuzey Cephe Sütun Kemer Başlıkları Görünüm ve Çizimi .....	110
Şekil 4.104. Sağ Sahın, Kuzeydoğu Cephe Sütun Kemer Başlığı Görünümü ve Çizimi .	111
Şekil 4.105. Sağ Sahın, Bani Kitabesi Arka Yüzü Görünümü ve Çizimi .....	111
Şekil 4.106. Sağ Sahın, Güneydoğu Cephe Sütun Kemer Başlığı Görünümü ve Çizimi .	111
Şekil 4.107. Sol Sahın, Kuzey Cephe Sütun Kemer Başlıkları Görünümü ve Çizimi .....	112
Şekil 4.108. Sol Sahın, Kuzeybatı Cephe Sütun Kemer Başlığı Görünümü ve Çizimi....	112
Şekil 4.109. Sol Sahın, Usta Kitabesi Arka Yüzü Detay Görünümü ve Çizimi .....	113
Şekil 4.110. Sol Sahın, Güneybatı Cephe Sütun Kemer Başlığı Görünümü ve Çizimi ..	113
Şekil 4.111. Sütun Karın Boşlukları Genel Görünümü ve Çizimleri .....	114
Şekil 4.112. Sütun Karın Boşluğu Dikey Desen Detay Görünümü ve Çizimi .....	114
Şekil 4.113. Sütun Karın Boşluğu Uzun Desen Detay Görünümü ve Çizimi.....	115



<b>Şekil 4.114.</b> Sütun Karın Boşluğu Kısa Desen Detay Görünümü ve Çizimi .....	115
<b>Şekil 4.115.</b> Harimden Mahfil Genel Görünümü .....	115
<b>Şekil 4.116.</b> Mahfil Üst ve Alt Tavan Detay Görünümleri .....	116
<b>Şekil 4.117.</b> Mahfil Alınlık Genel Görünümleri .....	116
<b>Şekil 4.118.</b> Mahfil Sol ve Sağ Sahın, Alınlık Desen Detayı ve Çizimi .....	117
<b>Şekil 4.119.</b> Mahfil Orta Sahın, Orta Alınlık Desen Görünümü ve Çizimi .....	118
<b>Şekil 4.120.</b> Son Cemaat Bölümü Genel Görünümü .....	118
<b>Şekil 4.121.</b> Son Cemaat Giriş Genel Görümleri .....	119
<b>Şekil 4.122.</b> Son Cemaat Bölümü, Minare Kapısı Genel Görünümü .....	120
<b>Şekil 4.123.</b> Restorasyon Son Cemaat Bölümü Genel Görünümü .....	120
<b>Şekil 4.124.</b> Sol Sahın, Güney Cephe Kandillikleri Genel Görünümleri.....	121
<b>Şekil 4.125.</b> Sol Sahın, Güney Cephe Kandillikleri Detay Görünümleri.....	121
<b>Şekil 4.126.</b> Sağ Sahın, Güney Cephe Kandillikleri Genel Görünümleri .....	121
<b>Şekil 4.127.</b> Sağ Sahın, Güney Cephe Kandillikleri Detay Görünümleri .....	122
<b>Şekil 4.128.</b> Orta Sahın, Güney Cephe Kandillikleri Genel Görünümleri .....	122
<b>Şekil 4.129.</b> Orta Sahın, Güney Cephe Kandillikleri Detay Görünümleri .....	122
<b>Şekil 4.130.</b> Minareden Genel Görünüm .....	123
<b>Şekil 4.131'a b. c.</b> Yıllara Göre Minare Genel Görünümleri .....	123
<b>Şekil 4.132.</b> Minare Genel ve Detay Görünüm .....	124
<b>Şekil 4.133.</b> Âlem Şeması Detay Görünümü ve Çizimi.....	124
<b>Şekil 4.134.</b> Avlu Genel Görünümü.....	125

<b>Şekil 4.135.</b> Tuvalet, Abdestlikler ve Depo Bölümleri Genel Görünümleri.....	125
<b>Şekil 4.136.</b> Dış Cephe Genel Görünümleri .....	126
<b>Şekil 4.137.</b> Dış Cephe Abdestlikler Genel Görünümü .....	126
<b>Şekil 4.138.</b> Camii Çatı Genel Görünümleri .....	126
<b>Şekil 4.139.</b> Camii Son Cemaat Bölümü Genel Görünümleri .....	127
<b>Şekil 4.140.</b> Mihrap Bölümünde Çıkarılan Renk ve Desen Genel Görünümleri.....	127
<b>Şekil 4.141.</b> Mihrap Yan Duvarlarında Bulunan Özgün Desen Görünümü .....	128
<b>Şekil 4.142.</b> Mihrap Duvarının Sol Yanında Çıkan Desen Detayı ve Çizimi.....	128
<b>Şekil 4.143.</b> Mihrap Duvarının Sol ve Sağ Yanında Çıkan Desenler ve Çizimleri .....	129
<b>Şekil 4.144.</b> Sahın Duvar Yüzeylerinde Çıkan Desenleri .....	129
<b>Şekil 4.145.</b> H. Denizli'nin 2000 tarihli "Sivas tarihi ve Anıtları"Kitabındaki Desenler .	130
<b>Şekil 4.146.</b> Vakıflar Genel Müdürlüğünden elde edilen fotoğraflar .....	130
<b>Şekil 4.147.</b> Sahın Duvarlarında Çıkan Desen Detay Görünümü ve Çizimi .....	131
<b>Şekil 4.148.</b> Sahın Duvarlarında Çıkan Desen Detay Görünümü ve Çizimi .....	131
<b>Şekil 4.149.</b> Sahın Duvarlarında Çıkan Desenlerin Boyanmış Genel Görünümleri .....	131
<b>Şekil 4.150.</b> Sahın Duvarlarının Orta Alanlarında Çıkan Desen Görünüm ve Çizimleri .	132
<b>Şekil 4.151.</b> Sahın Duvarlarından Genel Görünümler .....	132
<b>Şekil 4.152.</b> Sahın Duvarlarından Genel Görünümler .....	133
<b>Şekil 4.153.</b> Organik Boyalar Genel Görünümleri .....	133
<b>Şekil 4.154.</b> Restorasyon Vaaz Kürsüsü, Kuzey, Batı ve Güney Cephe Görünümleri ....	134
<b>Şekil 4.155.</b> Restorasyon Minber Genel Görünümleri .....	134

**Şekil 4.156.** Restorasyon Minare Genel Görünümü ..... 135



## BÖLÜM I

### 1. GİRİŞ

Geleneksel Türk süsleme sanatları, insanoğlu var olduğundan beri tabiat şartlarına bağlı olarak insanların ihtiyaçlarını karşılamak, korunmak, örtünmek ve süslenmek amacı ortaya çıkmış ve ilk örneklerini vermiştir. İlk zamanlar ihtiyaçtan doğan el sanatları, insanın iyiyi güzeli görmek istemesiyle estetik bir boyuta dönüşmüştür. Süsleme unsurları daha çok konularına göre sanat eserleri üzerlerinde motiflerle yapılmıştır (Özbek, 2002: 1). Bulunduğu toplumun duygularını, sanatsal beğenilerini, kültürel özelliklerini ve kendi öz değerlerini de birleştirerek zengin mozaik temalı kompozisyonlar üretmeye başlamışlardır.

Süslemelerde kullanılan kompozisyonlar İslam dininin kabulünden sonraki dönemde realizmden soyuta geçiş sağlayarak “geleneksel” tanımı kazanmıştır. Bu kompozisyonlar Anadolu'nun binlerce yıllık tarihinden gelen çeşitli uygarlıkların kültür mirasıyla yoğrulmuştur. Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar uzanan göç yolunda karşılaştıkları kültürlerden de etkilenilmiştir. Böylece günümüze kadar uzanan zengin Türk sanatları oluşturmuştur (Anonim 3, 2012: 3-4). Toplumdaki değişik kültürlerin, inanç ve düşüncelerin etkisiyle mimariye doğru yönelmeler başlamıştır. Bu yöneliş özellikle dini mimarideki eserlerde görülürken zamanla sivil mimariye doğru geçiş sağlamıştır (Kabakçı, 2013: 30,31).

İslam dünyasındaki mimari süslemeler, yönetici sınıf adına yapılan İslam inancının hâkim olduğu yönetimin gücünü, kudretini göstermek için siyasi ve dini mimaride yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Cami, tekke, zaviye gibi dini yapıların yanı sıra medrese, han, hamam, saray vb. sosyal içerikli yapılara da yer verilmiştir

Bunların içinde cami mimarisi öncelikli ve ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuştur. İslam'ın olduğu kadar, mevcut siyasal gücün simgesini yansıtan camiler, diğer yapılara oranla daha özenli ve yoğun süslemelerle yapılmıştır. Camilerdeki işlevsel olan bazı elemanların simgesel özelliklerini, süslemelerle vurgulayarak ön plana çıkarmışlardır. Bu süslemeler dış mimaride; giriş cephelerinde, minareler üzerinde, iç mekânda; mihrap, minber, üst örtü ve duvar yüzeylerinde yoğunlaşmaktadır (Baş, 2006: 24-32).

Mimari yapılarda kullanılan malzemelerin kendi dönemlerinin özelliklerini gösteren özgün süslemeler olması önemlidir. Örnek olarak İslam'ın ilk ahşap direkli camii özelliğini gösteren “Mescid-i Nebevi” (622-623) de çift sıra hurma ağaçlarının gövdeleri üzerlerine yerleştirilen, hurma dal ve yapraklarının toprak ile sıvanması ile yapılmıştır (Tunçay, 2018: 12).

Türk mimarisinde ahşap direkli ve tavanlı camilerin en eski örneklerinin de Gazneli ve Karahanlı Devletleri tarafından 20.21. yüzyılları arasında Türkistan beldesi; Hive, Kurut ve Oburdan şehirlerinde yapıldığı bilinmektedir. Arusü'l-Felek Camii için Hindistan'da yetişen ağaçlardan direkler yapılarak üzeri çatı ile örtülmüştür (Bayhan. 2009: 58). Utbi'nin rivayetine göre Arusü'l Felek Camii'ni Sommat (Hint) seferinden sonra Sultan Mahmut yaptırmıştır (Aslanapa: 1972:37). Pencikent, Taşkent ve Semerkant müzelerinde yoğun süslemeli ağaç başlıklar, Hive Mescid-i Cuma'sından Kurut ve Oburdan Camii'lerinden kalan ahşap sütunlar o dönem özellikleri hakkında bilgiler vermekte Karahanlıların ve Gaznelilerin ustalıklarını göstermektedir (Aslanapa, 1989: 131, Bayhan, 2009: 58).

Geçmişten günümüze, en eski yapı malzemelerinden olan ahşap, Türkler tarafından da yoğun olarak kullanılmıştır. Türkler Anadolu'ya gelmeden önce kullandıkları ahşap yapı geleneğini, Orta Asya'dan Anadolu'ya gelirken birlikte getirmişlerdir. Anadolu'da varlığını sürdüren uygarlıkların genelinde olduğu gibi cami mimarisinde vazgeçilmez yapı malzemelerinden birisi de ahşap olmuştur. Anadolu'ya yerleşen, Türklerin Selçuklu, Beylikler ve Osmanlıların ilk dönemlerinden bugüne gelen birçok mimari eserlerinde, ulu camilerinde, küçük mescitlerinde tavan, sütun, mihrap, minber, kapı, sanduka gibi mimari alanlarda ahşabı sıklıkla kullandıkları görülmüştür (Anonim 4, 2017: 56-57, Tunçay, 2018: 13).

Anadolu'nun kapıları Türklere 1071 Malazgirt Zaferi'yle açılmış olsa da bu topraklarda tutuna bilmeleri ve yerleşmeleri zaman almıştır. Bu nedenle 12.yüzyılın çeyreğinden itibaren mimari faaliyetleri başlamış ve Türk cami mimarisinin başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Kısaca, ahşap sütunlu ve tavanlı camiler Orta Asya geleneği olarak devam ettirilmiştir (Tunçay, 2018: 13).

Bu gelenek Anadolu'da Beylikler, Selçuklu ve Osmanlı zamanında devam ettirilmiştir. Selçuklu ve Osmanlı mimarilerinde kubbeli camiler yapılsa da ahşabın tavanlarda ve taşıyıcı sistemlerde kullanıldığının örnekleri de bulunmaktadır (Anonim 4, 2017: 56-57, Tunçay, 2018: 12). Bu dönemlerin örnekleri arasında; Sahipata Camii ve Afyon Ulu Camii (1272-1277), Çarşamba Göğceli Camii- Samsun (1206); Beyşehir Eşrefoğlu Camii ve Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii- Konya (1299), Sivrihisar Ulu Camii, Beyşehir Bayındır Köyü Hoca Şeyh Muhittin Camii- Konya (1365), Bozkır Hisarlık (Asarlık)Cuma Camii-Konya (1282), Hoca Mahmut Camii- Karaman (14.yy.), Kasaba Köyü Mahmut Bey Camii- Kastamonu (1366), Orhan Gazi Camii- İzmit Emir Ali köyü (14.

yüzyıl ortası), Sır Ali Camii-Niğde (15. yüzyıl), Doğanhisar Ulu Camii -Konya (1548), Eski Ulu Camii- Aksaray (1734), Arap Camii- İstanbul (717), Takkeci İbrahim Çavuş Camii- İstanbul (15591-1592), Osmanağa Camii- İstanbul (1612), Beşiktaş Ertuğrul Tekke Camii- İstanbul (1887), Kethüda Camii (1695-1703), Seyfi Bey Camii (Kurila) Kosova (17. yüzyıl), Fidi Köy (Akça Köy) Camii- Tokat- Silahtar Ömer Paşa Camii (18. yüzyıl), Yazır Köyü Camii - Acıpayam- Denizli (1801) ve Yusuf Ağa Şıhlı Kasabası- Kayseri (1916) camileri örnek olarak gösterilmektedir (Anonim 4, 2007: 56). Arsin Güneyce Köyü Büyük Mahalle Camii- Trabzon (1883), Dernekpazarı Kondu Camii-Trabzon (1780), Dernekpazarı Kondu Akköse Köyü Camii-Trabzon (1282), Çaykara Kabataş Köyü Camii-Trabzon (1229-?) Çaykara Kabataş Akpınar Cami- Trabzon, Of Bölümü Fatih Kaban Camii- Trabzon, Beşiktaş Yıldız Hamidiye Camii-İstanbul (1885), Arsin Atayurt Çatak Camii- Trabzon (1899), Çaykara Taşören Köyü Camii- Trabzon (1841844), Ulu (Murad-ı Rabi) Camii- Çorum, İskilip Ulu Camii- Çorum (1841), Çivril Savran (Serbanşah) Köyü Camii- Denizli (1882), Ahi Şerafettin (Arslanhane) Camii- Ankara (1211-1220), Ayaş Ulu Camii- Ankara (16. yüzyıl), Borçka Maral Köyü ve Maral Köyü İremit Mahallesi Camii- Artvin (19.yüzyıl), Muratlı Camii- Artvin (1846), Borçka Düzköy Camii- Artvin (1850), Şavşat Veli Köy Camii- Artvin (1882), Kavak Pakdemir Köyü Camii- Samsun (1877), Eğirdir Hızır Bey Camii- Isparta (14. yüzyıl), Merzifon Abide Hatun Camii-Amasya (1680), İkizdere Güneyce Şimşirli Camii- Rize (1849), İkizdere Güneyce Hacı Şeyh Camii- Rize (1887), Kalkandere Köprübaşı Camii-Rize (1250), Tosya Şarakman Köyü Camii- Kastamonu, Kasım Paşa Camii- Erzurum (1667), Yeğenağa Camii- Erzurum (1661), Taşdemir Camii-Burdur, Sultan Süleyman Han Camii- Gümüşhane, Gerede Yıldırım Beyazıt Camii- Gerede- Bolu, Mucur Veli Efendi Camii- Kırşehir, Mucur Hasan Ağa Camii- Kırşehir, Zahit Efendi Camii- Bayburt, camii'leri yer almaktadır (Aslanapa, 1989: 131, Tunçay, 2018: 24-28-40-46-56-60-66-74,80-86-92-98-104-108-114-118-122-126-132-138-142-148-152-156-160-164-168-172-176-180-184-188-192-200-204-324-334-335-343-356-357-359-372-373-412-413-416).

19.ve 20. yüzyıl Osmanlı döneminde anayurtta özellikle küçük ölçekli dini mimaride Selçuklu üslubunu devam ettiren ahşap camiler yer almaktadır. Sivas merkez ve ilçelerinde ahşap direkli ve ahşap tavanlı cami yapma geleneği devam ettirilmiştir. Bu camilerden; Zincirli Minare (1742-43), Yıldızeli-Kemankeş Karamustafa Paşa Camii (1640), Yiğitler (Fertelli) Camii (1794, Örtmeli Camii (18.yy) İmaret Camii (19.yy), Mehmet Paşa Camii (1802), Hoca İmam Camii (19.yy), Şems Camii (18. yy), Korkmazoğlu Camii (18. yy), Hacı

Zahid Camii (?), Kabalı Camii (?), Uzun Hacıoğlu Camii (1807) ve Altınyayla Merkez (1895) Camii'leri örnek olarak gösterilebilir (Denktaş, 2010: 128, Denizli, 2000: 62,74).

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii ahşap camiler gurubunda, Osmanlı Geç Döneminin önemli temsilcilerindendir. Türk-İslam mimarisinde ve geleneksel Türk sanatları içerisinde yer alan ahşap direkli ve ahşap tavanlı camilere örnektir. Sanatsal değerini yitirmeden günümüze kadar gelmiştir. Plan kurgusu boyuna düzenlenmiş sahnin sisteminin baskın olduğu bu dönem camilerinde, eserin büyüklüğüne göre sahnin sayısı 3 veya 5 olarak değişmektedir (Anonim 4, 2017: 57, Tunçay, 2018: 13). Merkez (Tonus) Camii küçük bir camii olması sebebiyle 3 sahına ayrılmıştır. Bu dönem camilerinin süslemelerinde genellikle batı tesirinin etkisiyle, Barok, Rokoko, Ampir ve neo-klasik tarzdaki motiflerle süslendiği görülmektedir (Anonim 4, 2017: 57).

Çalışmanın amacını oluşturan Merkez (Tonus) Camii, Sivas'ın Altınyayla ilçesinin Aydın mahallesinde bulunmaktadır. Osmanlı Geç Dönem özelliklerinin yoğun olarak görüldüğü Merkez (Tonus) Camii, tarihi, mimari ve süsleme özelliklerinin teknik açıdan incelenerek geniş tanımlamaların ve açıklamalarının yapılması büyük önem taşımaktadır.

### **1.1. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ**

Sivas ili Altınyayla ilçesi Merkez (Tonus) Camii, Altınyayla-Aydın Mahallesinde bulunmaktadır. Geçmişten günümüze gelen Altınyayla Merkez (Tonus) Camii ahşap direkli ve tavanlı camiler gurubunun Türk-İslam mimarisinde Osmanlı Geç Döneminin önemli temsilcilerindendir. Sanatsal değerini yitirmeden günümüze kadar gelmiştir. Bu dönem camilerinin süslemelerinde batı etkilerinin görüldüğü, Barok, Rokoko ve Neo-klasik tarzdaki motiflerle süslenmiştir. Camii süslemelerinde bitkisel motifler, geometrik şekiller ve hayvan figürler kullanılmıştır. Araştırma kapsamına alınan Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemeleri ve süslemelerinin günümüzde durumunun ne olduğu araştırmanın problemini oluşturmaktadır. Bu problem doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap bulunmaya çalışılmıştır.

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii'nde kullanılan ahşap malzemenin cinsi nedir?

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii yapı ve süslemeleri hangi dönemlerden etkilenmiştir?

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii'nde kullanılan doğal boyaların ilk halleri korunmuş mudur?

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii'nin süsleme özellikleri bakımından çağdaşları var mıdır?

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii'nde yapılan restorasyon ve onarım çalışmaları sırasında eski ve yeni çıkan süslemeler aslına uygun olarak yapılmış mıdır?

Bu bilgiler doğrultusunda Altınyayla Merkez (Tonus) Camii ve süslemelerinin tanınması ve yaşatılmasını sağlamak problem arz etmektedir. Aynı zamanda tarihi eser niteliği taşıyan Camii'nin süslemeleri, fotoğraf çekimleri ile desteklenerek dijital ortamda çizimlerinin yapılarak, belgelenmesi çalışmanın problemini oluşturmaktadır.

## **1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ**

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemeleri, tarihten gelen kültürel bir miras olmasına rağmen, bu alanda yapılmış detaylı çalışmalara rastlanılmamaktadır. Belgeleme çalışmalarına 2018 yılında başlanılmıştır. Camii'nin 1991-2002 yılları arasında birden fazla onarımı yapılmıştır. Bu onarımlarda mevcut desenlere zarar verilmiş midir? 2018 yılında başlayan ve halen devam etmekte olan restorasyon, onarım ve güçlendirme çalışmalarında, camii içerisinde ki kalem işi, ahşap oyma, ajur oyma ve çakma ile yapılan süslemelerin aslını koruyup korumadığı merak konusudur. Bu onarım çalışmaları düzenli aralıklarla takip edilerek süslemeler üzerinde daha önceden yapılan bir tahribat olup olmadığı araştırılmıştır. Bu çalışmada Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemelerinin günümüzdeki durumunun tespit edilerek belgelenmesi çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemelerini belgeleme çalışması için, detaylı çekilen fotoğraflar ile adobe illüstratör programında motiflerin ayrıntılı çizimleri yapılmıştır. Araştırma sonucunda gelecek nesillere miras olarak aktarılabilmesi, bu konuda araştırma yapacak olan araştırmacılara da ışık tutması, yol göstermesi ve bilim dünyasına katkı sağlaması açısından da önem arz etmektedir.

## **1.3. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI**

Bu araştırma Altınyayla Merkez (Tonus) Camii'nin tarihçesi ve camii içerisinde bulunan süslemelerdeki motifler ve camii'nin geçirmiş olduğu bütün onarım ve restorasyon çalışmaları ile sınırlıdır. Araştırmada elde edilen bilgiler ve kullanılan araçlar ile sınırlıdır.



## 1.4. TANIMLAR

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii harim içerisinde yoğun süslemeleri sebebi ile araştırmamıza konu olmuştur. 2018 yılında caminin içindeki tavan, minber, vaaz kürsüsü, mahfil, sütunlar ve duvarlarında restorasyon ve onarım çalışmaları yapılmıştır. Bu çalışma sonunda ortaya çıkan farklı desenler dikkat çekmektedir. Bu desenler (Şekil 4 140-145,147-152) verilmiştir. Bu desenler alçı üzeri kalem işi, tekniği kullanılarak yapılmıştır.

### 1.4.1. Âlem

Âlem kelimesi bilmek, bildirmek, işaret etmek, sınır işareti, minare tepeliği gibi anlamları içermektedir (Çaycı, 2017: 239). Alemler tonoz, kubbe, minare, minber veya çatı üzerinde estetik görünüşün ve yapısal amacın yanında bitirme elemanı olarak kullanılmaktadır (Uluengin, 2001: 28).

Eski dönemlerde ordu sancaktarlarının ellerinde bulundurdukları, ordunun iz ve nişanını belli eden Arapların sancak olarak adlandırdıkları sembollere de alem denilmektedir. Sancaktarlar ordunun ön kısmında bulunmaktadır (Turani, 1975: 10). Alem, bayrakların tepelik bölümlerinde de kullanılmaktadır (Büngül, 1939: 13,14). Bu sebeple bayraklar ve alemler daima manevi bir güç taşıyarak mukaddes sayılmışlardır (Bektaşoğlu, 2009: 220).

### 1.4.2. Bağdadi

Bu teknik, eskiden ahşap yapıların ve evlerin yapımında kullanılan özellikle eski İstanbul evlerinin iç yüzeylerini kaplayan bir tekniktir. Ahşap mimari yapılarının iskeletlerinde görülür. Dikme aralarına sık aralıklarla çakılan çitalar yardımı ile kaplanarak üstlerinin sıvanmasıyla yapılan bir tekniktir (Sözen ve Tanyeli, 1994: 33). Bu teknik evin hem sıcak olmasını sağlamak hem de rutubeti önlemek için yapılmaktadır (Turani, 1975: 18, Can ve Gün, 2011: 408).

### 1.4.3. Cami

Cami, toplatıcı, toplayan, kaplayan, içine alan, bir araya getiren, mabet, mescit anlamlarına gelmektedir. İlk zamanlarda sadece cuma namazlarının kılındığı büyük mescitler için kullanılmıştır. İnanan insanların ibadet için bir araya geldikleri yerdir (Serinsu, 2009: 44,45, Bektaşoğlu, 2009: 192). Camiler İslam'ın ilk zamanlarında inanan Müslümanların değerli eşyalarının güven içerisinde saklanıldığı yer olarak görülmüştür. İlk cami mimarisi çok sütunlu olarak kullanılmıştır (Grabar, 2007: 44). Garaudy 2013'e göre

camii; insan ve özgürlük yönünden görüldüğünde, imanın çiçeğe durduğu yerdir (Garaudy, 2013: 26).

#### **1.4.4. Harim**

Osmanlı camilerinde cami çevresini merkezden ayırmak için yapılan duvarla örülen dış avluya denilmektedir (Sözen ve Tanyeli, 2011: 130). Yasak bölge, korunan yer, korunan şey anlamına gelen, yabancıların girmesine müsaade edilmeyen, hürmet edilmesi gereken mukaddes yer demektir (Serinsu, 2009: 122, Doğan, 2014: 700). Camilerde namaz kılınan bölümdür (Can ve Gün, 2011: 411).

#### **1.4.5. Mihrap**

İslam mimarisi içerisinde namazgah, mescit ve cami gibi ibadete açık alanların ön bölümlerinde Kâbe'yi gösteren, imamların cemaate namaz kıldırması için yapılan niş kavсарası<sup>1</sup> şeklinde duvar içerisine yerleştirilen elemanlara denilmektedir (Çaycı, 2017: 144, Bektaşoğlu, 2009: 204). İslam sanatı içerisinde dini mimarinin önemli elemanlarından olmuştur. Mihraplar devirlere, bölgesel özelliklere göre, tuğla, taş, ahşap, alçı ve çini gibi malzemelerden yapılmaktadır (Eskici, 2001: 1-2). Duvar yüzeyindeki nişin iç bükey formu, sesi bir noktada toplayarak ibadetlerin huşu içerisinde yapılmasını sağlamaktadır (Kurtişoğlu, 2013: 399). Namazda durulacak yönü göstermesi ve Hz. Muhammed'i hatırlatması açısından önemli görülmüştür. Tahmini 700'lü yıllardan beri yapılan mihraplar, camilerin temel öğelerinden olmuştur (Grabar, 2007: 44).

#### **1.4.6. Minare**

Minare için, “menara”, “menar” ve “mezene” gibi birçok kelime kullanılmaktadır. Bu kelimeler ışık ve ışığın yandığı yer anlamındadır. Minare, inanan insanları belirli zamanlarda namaza davet etmek için ezanın okunduğu cami yanına yapılan yüksekçe kulelerdir (Bektaşoğlu, 2009: 212). İslam mimarisinde minarelerin ilk örnekleri (750) Harran, (726) Kayravan ve (852) Samarra gibi camilerde görülmektedir (Çaycı, 2017: 133). Osmanlı mimarisinde minareler sade, zarif formlara sahiptir, bunun sebebi ise bağlı

---

<sup>1</sup> Duvar içerisinde yapılan oyuklu-girintili yer, göz ve hücre anlamlarına gelen bölümlere verilen isimdir (Bektaşoğlu, 2009: 317). Taç kapılarda, kapı girişinin üstü, kapı girişini oluşturan, baş kemerlerin altındaki kemer kovani ve derinliklere denilmektedir (Can ve Gün, 2011: 412, Turani, 1995: 67).

buldukları camilerin tamamlayıcısı olarak yapılmalarıdır. İlk Osmanlı minareleri daha kalın yapılarak Selçuklu minarelerine benzetilmiştir (Özkeçeci, 1993: 7,8).

#### **1.4.7. Minber**

Minberin literatürde çeşitli tanımları bulunmaktadır. “yükseklik”, “yükselme” anlamlarına gelen “nebr” kökünden türemiştir. Haremin yerden kademe kademe yükselerek çıkılan bölümüne verilen isimdir (Çaycı, 2017: 155, Bektaşoğlu, 2009: 208). Minber, hatibin camilerde hutbe okumak için çıktığı merdivenli kürsüdür (Devellioğlu, 1993: 649). Camilerde bayram ve cuma hutbelerinin okunduğu merdivenli yüksekçe yer demektir. Hz. Muhammet zamanında yerden yüksek oturak biçiminde basamak sayısı üç ile başlayan mimari unsurlardır (Doğan, 2014: 1208, Grabar, 2007: 44). Minberlerde ahşap, mermer, taş malzeme kullanılmıştır (Özkeçeci, 1993: 19).

#### **1.4.8. Restorasyon**

Tarihi nitelik taşıyan eserlerin zarar görmüş bölümlerinin aslına uygun olarak düzeltilmesi için yapılan işlemlere denilmektedir. Bir nevi eserin daha fazla zarar görmesini engellemektir (Turani, 1975: 110). Ayrıca tarihi eser vasfını taşıyan kültür varlıklarını korumak ve gelecek nesillere ulaştırmak için yapılan her türlü onarımlar olarak tanımlanmaktadır da (Sözen ve Tanyeli, 2011: 258).

#### **1.4.9. Sahn**

Camilerde kemerleme biçimiyle birbirine bağlanan sütun veya ayak dizileri arasında bulunan mekân öğelerine denilmektedir. Sahn terimi kiliselerde “nef” olarak ta kullanılmaktadır (Can ve Gün, 2011: 415). Sahn; medrese, cami ve kilise gibi insanların toplanması için yapılan üstü örtülü yer demektir (Türk Dil Kurumu, 2011: 2009).

#### **1.4.10. Şemse**

15. yüzyılda tezhip sanatında kullanılan oval veya daire şeklinde güneş, formuna benzeyen süsleme motiflerine denilmektedir. En güzel örnekleri eski kitapların cilt kapakları üzerine yapılan kabartmalı yaldızlı göbeklerdir (Azade ve Keskiner, 1978: 14-29, Güney ve Güney, 1999: 63). Türk barok üslubunda şemselerin etraflarında gümüş yaldızla yapılmış halkaların görüldüğü örnekler bulunmaktadır (Atabek, 2011: 36,37).

#### **1.4.11. Tekne Tavan**

Tavan yüzeyleri ahşap süslemeler ile döşenmiş, kenarlardan yan duvarlar üzerine sarkan tavanlara denilmektedir (Özköse, 2001: 117). “Aşamalı pervazlar ile zemini oyarak

aynalı tonoz biçiminde yapılan tavanlar, tekne tavan olarak isimlendirilmektedir”. Aşamalı yapılarından dolayı hava akımları bu tavanlarla sağlanmaktadır (Ünlüdil, 2005: 7). Orta sahnin tavanının kademe geçişlerine denk gelen yüzey kısımlarına alın, kırma çatı denilmektedir (Anonim 4, 2017: 26, Devellioğlu,1993: 913).

#### **1.4.12. Vaaz Kürsüsü**

Kürsü, medrese ve camilerde nasihat etmek ve ders vermek için yüksekçe tahtlara denilmektedir (Serinsu, 2009: 212). Kürsüler topluluklara hitap etmek için dinsel ve sosyal amaçlı kullanılmaktadır (Kurtişoğlu,2013:408). Allah’ın kelamının, Hz. Muhammed’in sözlerinin, İslam’ın ayetlerinin ve hadislerinin anlatıldığı yerdir. Vaaz kürsüleri yerden yüksek olarak yapılan, camilerin güney duvarında cemaatin hepsinin görülebileceği bir konumda bulunmaktadır. Vaaz kürsüleri çini, taş, mermer ve ahşap malzemelerden yapılmaktadır (Çaycı, 2017: 161).

## BÖLÜM II

### 2. KAVRAMSAL/ KURAMSAL AÇIKLAMALAR VE İLGİLİ LİTERATÜR

#### 2.1. KAYNAK ARAŞTIRMASI

Akar ve Keskiner (1978), Bu eserde, Türk süsleme sanatlarının tarihinden kısaca bahsetmiştir. Türk süslemesi, tezhip ve minyatür konulu eserleri uzun yıllar atölyesinde çeşitli kuruluşlar ile birlikte pratikte uygulamış ve araştırmıştır. Bu birikimleri ile Türk süsleme sanatları ile ilgili desen ve motif albümü niteliğinde bir eser hazırlamıştır. Türk süslemesinde desen ve uygulamaları, süslemenin oluşumunu ve motiflerini şematik bir düzende yalın ve yüzeysel olarak anlatmıştır.

Arseven (1985), Araştırmada, Türk sanat tarihini kaynağından itibaren başlayarak günümüze kadar gelişim sırasına göre aktarmıştır. Mimari, heykel, resim, süsleme ve tezyini sanatların tanımlarını yapmıştır. Uygulama biçimlerini ayrıntılı çizimleri ile birlikte açıklayarak anlatmıştır.

Aslanapa (1989), Anadolu'daki Türk ve İslam sanatlarının bütün devirlerinden başlayarak mescitler, kümbetler, türbeler, kervan saraylar ve ağaç direkli camileri, kullanılan malzeme, kompozisyon ve çizimleri ile açıklamıştır. Önemli mimari eserleri üslup özelliklerine, buldukları yerlere ve devirlere göre sade anlaşılır bir dil ile vermiştir. Günümüzdeki halı, çini, minyatür, yazı, kumaş gibi Türk sanatları hakkında bilgiler aktarmıştır.

Aslanapa (1972), Araştırmasında, İslamiyet'ten öncesi ve sonrası Türk sanatlarını açıklayarak, camileri, türbeleri ve sarayları konu almıştır. Bulduğu devrin kabartmalı ve oymalı sanatsal özelliklerini yansıtan eserleri, görseller ile destekleyerek anlatmıştır. Büyük Selçukluların başlangıcından son dönemine kadar olan süslemelere ayrıntılı yer vermiştir.

Aslanapa (2004), Osmanlı padişahı Orhan Gazi'den başlayarak V. Mehmet Reşat'ın ve Osmanlı devletinin son zamanına kadar mimari eserlerin gelişimleri tarihi sırasına göre anlatmıştır. Türbe, han, hamam, kale, saray, köşk ve surları ayrıntılı irdlemiştir. Cumhuriyet dönemi ürünleri, Mimar Kemalettin ve Mimar Vedat'ın üslubu ile geleneği hakkında okuyucuya bilgiler vermiştir.

Atabek (2011), Bu kitapta, Orta Asya'dan başlayan ve Anadolu'ya Türk kültürü ile harmanlanarak gelen ve geliştirilerek devam eden Türk süsleme sanatları üzerine yapılmış bir çalışmadır. Türk süsleme sanatlarından hüsn-i hat, minyatür ve tezhip gibi sanatları,

çalışma aşamalarındaki renkleri, kompozisyonlarındaki motiflerin isimleri, çizimler üzerinden gösterilerek ayrıntılı tanımlamalar yapmıştır.

Balcı (2016), Bu çalışmada, Türk süsleme sanatı motiflerinden olan saz yolu üslubu ve birlikte kullanılan motiflerin çıkış tarihlerinden başlayarak uygulandıkları coğrafyalar hakkında genel bilgiler vermiştir. Selçuklu ve Osmanlı dönemi sanatının özelliklerini gösteren saz yolu üslubuyla yapılmış kompozisyonlarda görülen motifleri örnek ve çizimler ile birlikte anlatmıştır. Bu alanda çalışma yapacak kişilere yol göstermesi açısından yapılmış önemli bir çalışmadır.

Barışta (1998), Araştırmada, Anadolu ve çevresindeki Türk sanatlarını ayrıntılı olarak tanıtmaktadır. 11. yüzyıl ile 20. yüzyıllara ait günümüze kadar gelen eserlerden başlayarak Cumhuriyet Dönemi öncesi resim, mimari, plastik sanatlar ve heykel gibi Türk el sanatlarına değinmektedir. Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı İmparatorluğu Dönemlerinin el sanatlarını genel özelliklerini anlatarak görseller ile ayrıntılı bilgiler vermektedir.

Büngül (1939), Eski eserler uzmanı olması sebebiyle bu çalışmada, eşsiz ve ölmez sanat eserlerine ait el işlerinin yurdumuzda bulunduğunu ve dünyada hiçbir yerinde benzerlerinin yapılmadığı üzerinde durmaktadır. Bu eserinde, çalışma hayatı boyunca biriktirmiş olduğu deneyimlerini görseller ve açıklamalar ile destekleyerek bilgiler vermektedir.

Can ve Gün (2011), Çalışmalarında, Türk İslam Sanatları ve estetiğiyle ilgili terimler açıklamışlardır. Din- sanat, İslam- sanat birlikteliğine vurgu yapmışlardır. Türk İslam sanatları içerisinde var olduğu coğrafyadaki eski sanat örneklerine değinmişlerdir. Bizans sanatı, Sasani sanatı ve İslam öncesi Türk sanatları hakkında değerlendirmeler yapmışlardır. Birey ve toplum hayatında sanatın taşıdığı değerler hakkında bilgiler verilmişlerdir.

Güney ve Güney (1999), Araştırmalarında Türk süsleme-bezeme sanatlarından rumi, hatai, tezhip, ahşap oymacılığı, taş oymacılığı, çini, cilt sanatlarından ebruya kadar genel tanımlamaları, görsel ve çizimler ile destekleyerek ayrıntılı bilgiler vermiştir. Bu alanda çalışmalar yapan sanatçılara da bu araştırmada yer vererek tanıtmıştır.

Kayıpmaz ve Kayıpmaz (1988), Çalışmalarında Sivas ili Altınyayla ilçesinin ilk kuruluşundan başlayarak genel tarihi hakkında bilgiler vermişlerdir. Merkez Tonus Camii içerisinde bulunan tarihi eser niteliğindeki halı seccadeleri, renk, motif, desen özellikleri bakımından açıklamışlardır. Bu özellikler görseller ile desteklenerek ayrıntılı olarak

anlatmışlardır. Çalışmanın konusu, dokumacı insanların yaşam alanları ve çevresi ile birlikte değerlendirmişlerdir.

Keskiner (2000), Çalışmasında, Türk bezeme sanatlarına ilişkin bilgileri temel kaynak olacak şekilde aktarmıştır. Yeni nesillerin kültür ve sanatlarına bağlı birer insan olmalarının gerektiği vurgusu üzerinde durmuştur. Süsleme sanatlarında ki birçok motifin 8. ve 9. yy. da Uygur sanat eserlerinden öğrenildiği bilgisi vermiştir. Stilize çiçeklerin çizimleri ile birlikte kompozisyonun kurallarına uygun yapılacağını, nelere dikkat edilmesi gerektiğini anlatmıştır.

Özbek (2002), Erken Osmanlı mimarisinde taş süslemeleri Osmanlı Devleti'nin Türkiye Cumhuriyeti sınırları içerisinde bulunan taş süslemelerini incelemiştir. Süslemelerde kullanılan teknikleri ve desenleri açıklamıştır. Kullanılan bitkisel ve geometrik desenler hakkında ayrıntılı bilgiler vererek görseller ile zenginleştirmiştir.

Özkeçeçi (2017), Çalışmasında, hat sanatının menşinden başlayarak, Hat sanatının tarihçesiyle birlikte İslamiyet öncesinden Arap yazısını, yazı numunelerini, İslam yazısının gelişimini ilk yazma eserlerden başlayarak başlangıcından sonuna kadar görsellerle birlikte ayrıntılı biçimde açıklamıştır. Hat sanatında kullanılan malzemeler, yazı sanatının incelikleri, çeşitleri ve karakterleri anlatmıştır. Tarihteki ünlü hattatları İbn-i Mukle'den başlayarak sırasıyla Hattat Sami Efendiye kadar haklarında bilgiler vererek tanıtmıştır.

Çoruhlu (2000), Türk İslam Sanatının ABC'si adlı eserinde, mimari ve el sanatlarını dönemlere ayırmıştır. İslamiyet sonrasında ki Asya, Irak, Suriye, Mısır ve Türk sanatlarını harita, resim ve çizimler ile görselleştirerek belli bir plan doğrultusunda ayrıntılı biçimde aktarmıştır.

Uluengin vd. (2001), Çalışmalarında konservasyon ve restorasyon açısından Osmanlı'nın ve İslam mimarisinin teknik ve estetik anlayışını detaylı biçimde aktarmışlardır. Bazı cami ve cami elemanlarını tanıtarak bu eserlerin nasıl korunması gerektiği ve okuyucunun konuyu daha iyi anlaması için tanımlar yaparak, grafik çizimler ve görseller ile destekleyerek anlatımlarını zenginleştirerek desteklemişlerdir.

## **2.2. SÜSLEME**

Geleneksel süsleme sanatları, insanoğlunun tarih sahnesinde var oluşuyla birlikte başlamıştır. Süsleme sanatları ile el sanatları birbirlerini tamamlayan sanat anlayışı olarak ortaya çıkarken bazen birbirinin yerine de kullanılmaktadır (Can ve Gün, 2011: 260).

Orta Çağ'da yaşamış İslam düşünürlerinden İbni Haldun'a göre süsleme, sadece bir mimari eseri güzelleştirmekle kalmayıp, aynı zamanda onu yaptıran kişinin siyasal ve ekonomik durumu hakkında sokaktaki insana mesajlar aktaran bir üsluptur ([https://www.tarihtarih.com/? Syf=26](https://www.tarihtarih.com/?Syf=26), 2018).

Kabakçı 2013'e göre süsleme; "*Arapçadan "ziynet" kökünden türemiş, bezemek, süslemek, donatmak,*" gibi anlamlarına gelmektedir (Kabakçı, 2013: 28).

Türk'lerde süsleme resim sanatının bir unsuru olup, belirli bir alanın, eşyanın, eserin üslup kazandırılarak güzelleştirilmesidir. Temelini desen ve deseni meydana getiren motiflerin uyumu oluşturmaktadır (Anonim 2, 2011: 3).

Fransızca bir kelime olan motif, süsleme sanatının temel ögesidir (Balcı, 2016: 7). Süslemelerde kompozisyonu oluşturan elemanların her birine motif denilmektedir. Kendi başına bir bütün olmakla beraber süslemenin tamamını oluşturan desenin özelliklerini taşıyan en küçük elemandır (Aslanapa, 2011: 414). Desen bir nesnenin yüzeyinde kalem, tuşe, kömür kalem, uç ve vb. malzemelerle yapılan tonlu ya da tonsuz, çizgi, renk ve şekillerden meydana gelen resim veya görüntüye denilmektedir (Turani, 1995: 33). Kompozisyon oluşturulurken motiflerin ve desenlerin birbirine uygun olması gerekmektedir. Bu yüzden süslemelerde desen, motif uyumu önemlidir. Türk ve İslam sanatlarında kompozisyonları oluşturan motif ve desen grupları üç ana başlık altında toplanmaktadır (Can ve Gün, 2011: 261).

1. Bitkisel Motifler; bu gruptaki motifler, natüralist ve stilize diye ikiye ayrılır. Natüralist bitkisel motiflerin kaynağı dış etkenlerdir. 18. yüzyıl Osmanlı sanatının başlarında bitkisel süslemeler doğal ve stilize üsluplara sahiptir. Hataî grubu stilize bitkisel süsleme unsurları, Türklere özgüdür ve süslemeler içerisinde önemli bir yere sahiptir (Can ve Gün, 2011: 262). Hataî gurubu; yaprak, penç, hataî, goncagül, sap çıkması, stilize ve yarı üsluplaşmış çiçekler olmak üzere kendi içlerinde alt dallara ayrılmaktadır (Biol ve Derman, 2008: 13).

2. Hayvan Figürleri, Türk sanatlarında hayvan figürleri süsleme elemanı olarak kullanılmıştır. İslam inancına göre İslam sanatında figürlü süslemeler minyatür sanatı dışında pek kullanılmamıştır. Figürlü süslemeler Fatimiler, Emeviler ve Selçuklu dönemlerinde yoğun olarak görülmektedir. Bu figürler iki guruba ayrılmaktadır. Birincisi, efsanevi, hayal ürünü olanlar, ikincisi tabiatta görülüp, üsluplaştırılmış hayvan figürleridir (Biol ve Derman, 2008: 129, Can ve Gün, 2011: 262).



3. Sembolik (Nesneli) Motifler, herhangi bir varlığı anlatan sembolik süslemelere Emevi ve Osmanlı sanatında yoğun olarak rastlanılmaktadır. Yapı sanatı yanında mezar taşları ve minyatürlerde kullanılmıştır (Can ve Gün, 2011: 262-263).

Gökyüzü varlıkları; güneş, yıldız, ay, bulut; yeryüzü varlıkları, deniz, akarsu ve bitkisel motiflerin yanında doğada var olan birçok kavram süsleme unsuru olarak kullanılmıştır (Biol ve Derman, 2008: 14).

## **2.2.1. SÜSLEMEDE KULLANILAN TEKNİKLER**

### **2.2.1.1. Taş Oyma Tekniği**

Erken Osmanlı mimarisinde taş oyma, başka elemanlara ihtiyaç duyulmadan, oyma, kakma, kabartma, boyama, kazıma veya kafes oyma teknikleri ile yapılmaktadır. Yıldırım Beyazıt döneminde, Anadolu mimarisinde taş ve mermerin yoğun olarak kullanılması ekonomik yönden zenginliğin bir göstergesidir. Taş üzeri süslemeleri, taşın üzerine direk yapılan ya da taşla işlenmiş rozetlerin boyanması ile yapılmaktadır. Alçı üzeri kalem işi tekniği ile benzerlik gösteren bu uygulama, titizlik gerektiren ve fazla zaman alan bir tekniktir (Hatipoğlu, 2007: 27). Bu teknik, Altınyayla Merkez (Tonus) Camii mihrabında, duvar içerisine sade taş oyma tekniği ile yapılarak alçı ile sıvanmıştır. Mihrap iç yüzeyi, sarı ve yeşil renklerin tekrarları ile sade bir görünüme sahiptir.

### **2.2.1.2. Ahşap Oyma Tekniği**

Anadolu Selçuklu ve Beylikler devri ahşap sanatında görülen süsleme teknikleri Türk ahşap sanatında kullanılan tekniklerin bir özeti gibidir. Bunlardan bazıları yeni yeni keşfedilip geliştirilirken, bazıları artık terk edilip unutulmaya yüz tutmuştur. Kimi teknikler ise en zengin örnekleriyle klasik devrini yaşamaktadır. Anadolu genelinde ahşap eserlerin çokluğu görülmektedir. Ancak, günümüze çok az eser gelebilmiştir. Bu durumun iki önemli sebebi vardır. Birincisi ve belki de en önemlisi, ahşabın tabiat şartlarından, dış etkenlerden, yangın gibi felaketlerden çok etkilenen malzeme olmasıdır. İkincisi ise insanların bilerek veya bilmeyerek verdikleri zararlar ve tahribatlar sonucu meydana gelen yıpranmalardır. Bu örneklerde eseri uzun ömürlü kılmak için elma, abanoz, ceviz, gül ve armut gibi lifsiz, sert dokulu ağaçlar ahşap işlerinde tercih edilmiş ve yoğun olarak kullanılmıştır.

Beylikler Dönemi ahşap işleri, küçük farklar dışında Selçuklu Dönemi ahşap işlerinin devamı gibidir. Ahşap, çeşitli yapıların kapı ve pencere kanatları, dolap kapağı, sanduka, ahşap direkli camilerin, kürsü, mihrap, minber, korkuluk, rahle, sütun, sütun başlığı

ve girişlerinde kullanılmaktadır. Selçuklu ve Beylikler devrinin ahşap yapıları bir bütün halinde incelendiğinde oyma, kakma künde-kari, kafes, ajur, kazıma ve tarsi tekniklerinin mimaride birlikte uygulandığı görülmektedir (Ünal, 2014: 25). Ahşap oyma tekniği, süslemede desenin özelliklerine göre oluklu oyma, düz satırlı oyma, çift kanatlı oyma, yuvarlak satırlı oyma ve eğri kesimli oyma olarak gruplara ayrılmaktadır (Bozer, 2006: 16).

Bu teknik Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemelerinde minberde ve vaaz kürsüsünde, kafesli oyma, kadınlar mahfili ön bölümünde ve tavanlarda düz satırlı oyma, sütun başlarında ajur oyma olarak kullanılmıştır.

### 2.2.1.3. Kalem İşi Tekniği

Kalem işi, Arapça “*kalem*”, Farsça “*kâr*” (iş) kelimelerinin bir araya getirilmesiyle oluşan ve fırçalar yardımı ile yapılan renkli mimari süslemelere denilmektedir. Hassas fırçalar yardımı ile çeşitli yüzeylere yapılan renkli süslemelerdir (Can ve Gün 2011: 273). Eski dönemlerde fırça malzemesine kalem denildiği için kalemkârî ya da kalem işi denilmektedir. Bu sanatla uğraşan kişilere “Nâkkâş veya “Kalemkâr” denilmektedir (Baysal, 2017: 16). “*Kalemişi*”, tekniğinde hazırlanan desenin uygulanacak mimari alanın tavan, kubbe, duvar gibi yüzeylerine aktarılması için iğne yardımı ile küçük delikler açılmasıyla desen şablonu hazırlanmaktadır. Şablon üzerine kömür tozu yardımı ile desenin uygulanacak alana aktarılıp boyanması sonucu oluşan tarza *kalem işi* denilmektedir (Üçer, 1988: 1).

Türk sanatında kalem işi, cami, mescit, türbe, saray, köşk, yalı, kasır gibi sivil ve dinî mimaride kullanılmaktadır. Çini ve hüsn-i hatla yapılan mimari eser süslemelerinin yanında binaların iç ve dış yüzey tezyinatlarında özellikle giriş alanlarının görkemini artırmak için duvar, kubbe ve tavanları süslemek amacıyla uygulanmaktadır. Ayrıca kalem işi; ahşap, bez, taş, deri ve sıva gibi çeşitli malzemelerin üzerine renkli boyalar ve altın varak kullanılarak fırçalar yardımı ile yapılan süslemelerdir (Hatipoğlu, 2007: 10-11, Nemlioğlu, 1989: 14).

Kalem işi tekniklerine İslam sanatının erken dönemlerinde rastlanılmazken, Safaviler döneminde kalem işi teknikleri görülmektedir. Kalem işi tekniklerinin Türk sanatındaki en eski örnekleri 7. ve 9. yüzyıllardan kalma Uygur Türklerine ait olduğu bilinmektedir. (Aslanapa,1989:15). Anadolu’daki kalem işi tekniği süslemeleri, daha çok taş üzerine kırmızı aşı boyası ile uygulanmıştır. Bu tekniğe en erken 13. yüzyıl Selçuklu yapılarında rastlanılmaktadır. Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası tonozları (1228–1229), Beyşehir Eşrefoğlu Camii’nin ahşap tavanında ki süslemeler en önemlilerindedir. 12-14. yüzyıl Selçuklu ve Beylikler sanatı içinde, ahşap direkli camilerin tavanlarında ahşap üzerine

uygulanan kalem işi süslemeler bulunmaktadır. Bu camilerin tavanlarında Orta Asya'dan günümüze gelen klasik motif tarzının, İslâm'ın etkisi ve Anadolu'daki gelişimiyle zenginleştiği görülmektedir. Anadolu'daki örneklerinden Afyonkarahisar Ulu Camii, Sivrihisar Ulu Camii, Ankara Arslanhane Camii, Beyşehir Eşrefoğlu Camii'lerinin (Aslanapa, 1989: 130,131) ortak özellikleri, hepsinin de doğrudan ahşap üzerine yapılmış olmalarıdır. Erken Osmanlı dönemi eserlerinde kalem işlerinin az olduğu görülmektedir. Bursa'da 1419-24 tarihli Yeşil Camii, Şehzade Ahmet Türbesi'nde, Edirne Beylerbeyi, Muradiye, Üç Şerefeli Camii “Klasik Dönem” camilerindeki zengin motifli kalem işlerini yansıtmaktadır. Klasik dönem kalem işlerinin benzer özelliği bütün tekniklerde süsleme örneklerinin olmasıdır (Can ve Gün 2011: 273). Geç Dönem Osmanlı sanatı, batıdan gelen barok ve rokoko akımından etkilenecek kalem işi süslemelerinde yeni bir boyut kazanmıştır. Erken ve klasik Osmanlı sanatında geometrik hatlı alanlar içerisine yerleştirilen bitkisel motifler; rumi, palmet ve hatai kullanılmışken, geç dönemde daha çok çiçekli stilize süslemeler önem kazanmıştır. Geç dönem Topkapı sarayındaki süslemelerde kalem işinden duvar resmine geçişi sağlayan natüralist eğilimli yaklaşımlar görülmektedir (Can ve Gün 2011: 274). Altınyayla Merkez (Tonus) Camii'nde Osmanlı Geç Dönem süsleme özelliklerinin sivilize edilerek kalem işi tekniğinde yoğun olarak uygulandığı görülmektedir. Türk sanatında, teknik açıdan çeşitli özellikler gösteren kalem işi sanatı uygulandığı malzemeye göre değişmektedir.

#### **2.2.1.4. Alçı Üzeri Kalem İşi Tekniği**

Anadolu Selçuklu mimarisinde kullanılan süsleme tekniklerinden biri olan alçı süsleme hem kolay şekillenen hem de kolay bozulan bir malzeme olduğu için sadece iç mekânlarda kullanılmıştır. Alçı malzemeye, İslam mimari tarihi içerisinde 9. yüzyılda Bağdat'ın kuzeyinde kurulan Samarra şehrinde rastlanılmaktadır. Anadolu İslam süsleme tarihi içerisinde alçı süsleme 11-13. yüzyılları arasında Selçuklu mimari üslubu olarak görülmektedir. Anadolu Selçuklularının devamı olan Beylikler döneminde de yaygın olarak alçı kullanılmıştır. Alçı süsleme, genellikle saray yapılarında iç mekân süslemelerinde kullanılan çok zarif ve usta bir işçilik gerektiren bir tekniktir. Selçuklu ve beylikler dönemi yapılarında alttaki malzemeye bakılmaksızın alçı yüzeyler üzerine yapılan süslemelerdir (Üçer, 1988: 14).

14-15. yüzyıllarda özellikle mihraplarda ve ocaklarda yoğun alçı kullanımına rastlanılmaktadır. Mihrap bölümünde alçı içerisine renkli çinilerin gömülmesi dönemin

özelliklerini yansıtmaktadır. Ankara Örtmeli Mescidinde olduğu gibi İznik çinileri mihrap bölümünde beyaz alçı üzerine applike edilerek yapılmıştır (Arık, 2000: 32, Öney, 1992: 20).

Alçı üzerine kalem işi tekniği, Osmanlı dönemi sivil ve dini mimari yapılarında yoğun çalışma alanı bulmuş bir tekniktir. Osmanlı mimarisinin ilerlemesiyle öncelikle duvar yüzeylerinde tavanlarda, kubbe ve kubbe içlerinde yoğunluk kazanmıştır. Osmanlı'dan günümüze gelen en eski örneği İznik'te bulunan Kırgızlar Türbesi'nin pencere kemerlerinde kullanılan süslemelerdir. Kireç badanalı kuru sıva yüzeylerine, bitkisel ve toprak boyaaların yumurta akı veya arap zamkı ile tutturulmasıyla uygulanan bir tekniktir (Hatipoğlu, 2007: 26).

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii mihrap iç sıvasında alçı malzeme kullanılmıştır. Camii süslemelerinde iç beden duvarından tavana geçiş sağlayan bağdadi tekniğiyle yapılan geniş bordürde, orta tavan, ilk kademenin ikinci ve üçüncü bordürlerinde kullanılmıştır.

#### **2.2.1.5. Ahşap Üzeri Kalem İş Tekniği**

Osmanlı mimarisinde, sıva üstü kalem işlerinden sonra en çok tercih edilen ahşap üstü kalem işi tekniğidir. Desenlerin detaycılığı ve çalışma aşamaları zor olması bakımından ustalık isteyen bir tekniktir. Selçuklularda, giriş, sütun başlığı ve konsol gibi mimari alanları süslemek için yapılırken, Osmanlıda büyük gelişme göstererek devam ettirilmiştir (Hatipoğlu, 2007: 29). Ahşap üstü renkli kalem işlerinin Anadolu'daki örnekleri arasında Afyon Ulu Camii, Sivrihisar Ulu Camii, Ankara Arslanhane Camii ve Beyşehir Eşrefoğlu Camii ahşap üstü süslemeleri bulunmaktadır (Aslanapa, 1989: 131). Bu teknik, Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemelerinde, minberde, vaaz kürsüsünde, mihrapta, mahfil alınlıklarında, duvar yüzeylerinde, sütunlarda, tavan zemin ve bordürlerinde yoğun olarak kullanılmıştır.

#### **2.2.1.6. Lâke Tekniği**

Lake; Türkçe 'de "lak", Arapça 'da "Lükk", Farsça'da "lâk" veya "lûkâ" "diye adlandırılır. "Birmanya'da ve Hindistan'da akasya türü ağaçlarda yaşayan "*Tachardia Locca*" adlı böceklerin dallara bıraktıkları sıvıdan elde edilen reçineye "lake" adı verilmektedir" (Nemlioğlu, 1989: 18). Lâke genellikle, bir kısım cilâlı boya için kullanılan terimdir. Çin ve Hindistan'da yetiştirilen saf ağaç sakızının kurutulmuş tozu ile yapılan ve yüzeylere parlaklık veren bir tür verniktir (Hatipoğlu, 2007: 30). Mukavva ve kâğıt üzerlerine İran ve Edirne işi süslemeli olarak yapılan kitap kapaklarında güzel örneklerine

rastlanılan işlere lake denilmektedir (Büngül, 1939: 156). Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemelerinde lake yerine yumurta akları kullanılmıştır.

### **2.2.1.7. Edirnekârî Tekniği**

Ahşap, taş ve sıva üzerine altın varak vb. ile uygulanan, lake adı verilen bir tür zamkla kaplanan kalem işlerine Edirnekârî denilmektedir (Üçer, 1988: 19, Nemlioğlu, 1989: 19).

14. ve 19. yüzyılları arasında Edirne’de yapılan bir üsluptur. Edirne işi- olarak ta bilinen bu teknik, sonraları İstanbul başta olmak üzere Balkanlarda ve Anadolu’da birçok mimari yapı içerisinde ahşap yüzeyler üzerine uygulanmaya başlanmıştır. (Hatipoğlu, 2007: 31). Avrupa ile Asya arasında köprü görevini yapan Edirne’de Osmanlı, barok ve rokoko sanatlarının bir harmanlaması olan “Çiçek Ressamı” olarak adlandırılan ustalar tarafından yapılmıştır. Günlük ahşap eşyaların yanında dini mimaride de yoğun süslemeli olarak kullanılmıştır. Kapı, pencere, ahşap tavan, mahfil ve minberlerde uygulanmıştır (İrez, 1990: 96). Tahta yüzeylere yağlı boya kullanılarak yapılan dolap kapakları, sandukalar, sandıklar, kalemdanlar, çekmeceler, kapılar hicri 8. yüzyıldan başlayarak devam etmiştir (Büngül, 1939: 83)

Edirnekârî tekniği, Türk süsleme sanatlarında, Selçuklu dönemiyle uygulanmaya başlanılan ve Osmanlı dönemlerinde üslup çeşitlilikleri geliştirilerek devam ettirilen bir tekniktir. Ahşap yüzeyler üzerinde kullanılan motiflerin inceliği, küçüklüğü ve boyama tekniği açısından ustalık isteyen zor bir tekniktir.

Çam, ceviz ve gürgen vb. gibi dayanıklı ağaçlar üzerlerine astar çekilmesiyle ince bir kat altın sürülmektedir. Altın üzerine miksiyon sürülerek altının malzemeye yapışması sağlanmaktadır. Böylece yüzeylerde parlaklık sağlanmaktadır. Kâğıt üzerine çizilen motiflerin silkme tekniği ile zemine aktarılmasıyla motifler istenilen renklerde boyanmaktadır. Yapılan süslemelerin üzerlerine inceltilmiş şapla kestirilen yumurta akları veya Osmanlı beziri denilen zamklar sürülerek eserlerin dayanıklılığı sağlanmaktadır (Uçar ve İlden, 2017: 500, Nemlioğlu, 1989: 19).

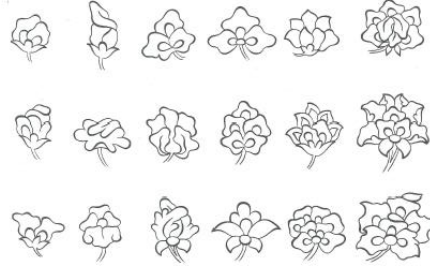
Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemelerinde barok ve ampir süslemeler Edirnekârî olarak görülmektedir. Süslemelerde daha çok serbest fırça teknikleri ile yapılmıştır. Edirnekârî tekniği yoğun olarak vaaz kürsüsü, minber ve tavanlarda kullanılmıştır. Renklerin günümüze kadar bozulmadan gelmesi desen yüzeylerine çok miktarda yumurta aklarının sürülmüş olmasıdır.

## 2.2.2. SÜSLEMEDE KULLANILAN MOTİFLER

Türk süsleme sanatlarında, desenin ana ögesi olan motifler, desenin uygulandığı alan itibariyle malzeme, teknik ve kullanım alanlarına göre farklılık göstermektedir. Süslemede kullanılan motiflerin birçoğunun ilk örneklerini, 8. ve 9. yüzyıllarda Uygur Türklerinin yapmış olduğu sanat eserlerinde görüldüğü bilinmektedir. Bu motif çeşitlerinin ve sayılarının fazla olmasının sebebi Türk ustalarının İslam dininin etkisinde kalmaları olmuştur. Yaratıcı fikirleriyle dönemlerinin zevk ve tecrübe süzgecinden geçip doğayı stilize ederek süslemelerinde kullanmışlardır (Hatipoğlu, 2007: 19-20). Türk süsleme sanatında ustaların kültür ve inançlarıyla harmanlayarak ortaya çıkardıkları motifler aşağıda verilmiştir.

### 2.2.2.1. Hatâî Motifi

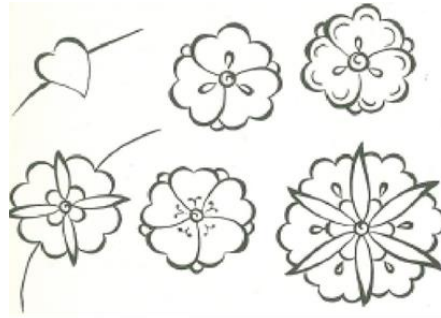
Sitilize edilerek yapılan çiçek ve filizlerin birbirlerine sarılmasıyla bir araya getirilen, gül goncası, gül ve benzeri çiçeklerin dikine kesitinin anatomik çizgilerinin stilize edilmesiyle ortaya çıkan Orta Asya kökenli Türk süslemelerine hatâî denilmektedir (Yetkin, 1954: XV, Can ve Gün, 2011: 411, Balcı, 2016: 13). Tezhip sanatının ana süsleme motiflerindendir. Kaynağı itibariyle Çin Türkistan'ına aittir. İsminden de anlaşılacağı gibi "Hara", "Hatay", "Hitay", "Huten" isimleriyle anılmaktadır. (Biol ve Derman 2008: 65). Çin Türkistan'ından doğan bu motife, doğum yerine göre Hatâî- Hatâyî gibi isimler de verilmiştir (Şekil 2.1). Hatâî motifi, aslı belli olmayacak şekilde doğadaki çiçeklerin stilize edilmiş halidir. Zamanla sitilize edilen çiçeklerin üzerlerine hayal gücüne göre kıvrılan yapraklar uygulanarak motifin çeşitleri oluşturulmuştur (Pamuk ve Yıldız. 2015: 75). Süsleme sanatlarımızda en çok kullanılan motiflerdendir (Hatipoğlu, 2007: 20). Anadolu Selçukluları döneminde sade olarak kullanılan motif 15. yüzyılda zengin ve süslü bir görünüm almıştır (Keskiner, 2000:4). Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemelerinde bu motife rastlanılmamıştır.



**Şekil 2.1.** Hatai Motifleri (Keskiner, 2007: 89).

### 2.2.2.2. Penç Motifi

Hatai grubundan olan penç motifi, herhangi bir çiçeğin kuşbakışı görüntüsünün üsluplaştırılarak çizilmiş şeklidir (Şekil 2. 2). Bitkisel kaynaklı motiflerdendir (Birol ve Derman 2008: 23). Tek yapraklı olana yek berk, iki yapraklı olana dü berk, üç yapraklı olana se berk, dört yapraklı olana cihar berk, beş yapraklı olana penç berk, altı yapraklı olana şeş berk denilmektedir (Birol ve Derman, 2008: 47). Dört yapraklı penç (cihâr berk) haça benzetildiği için pek tercih edilmemiştir. Penç motifinde dalın motife bağlandığı nokta görülmez, penç motifinin herhangi bir noktasından dal çıkarılabileceği gibi desen içerisinde dalların başlama noktası olarak da kullanılabilir (Birol ve Derman, 2008: 47). Altınyayla Merkez (Tonus) Cami süslemelerinde penç çeşitleri kullanılmış olup, tavan süslemelerinde, bordürlerde, duvar yüzeylerinde, zeminde, minberde, vaaz kürsüsünde ve kadınlar mahfilinin alınlık bölümünde yoğun olarak görülmektedir.



**Şekil 2.2.** Penç Çeşitleri (Birol ve Derman, 2008: 49,69)

### 2.2.2.3. Gonca Motifi

Gonca motifi, tam açılmamış gonca halindeki bir çiçeğin dikine kesitinin tezhip üslûbunda çizilmiş şeklidir (Birol ve Derman, 2008: 101), (Şekil 2. 3). Gonca motifinde tohum kısmı kısmen görülebilir veya hiç görülmez. Çanak ve taç yaprakları belirgindir. Hatâî motifi gibi gonca motifi de bulunduğu dal üzerinde yön göstermektedir (Hatipoğlu,

2007: 21). Gonca motifi, Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemelerinde minberde, tavanda, mahfilde ve vaaz kürsüsünde kullanılmıştır (Şekil 2. 4).



**Şekil 2.3.** Gonca Motifleri (Biol ve Derman, 2008: 49,69)

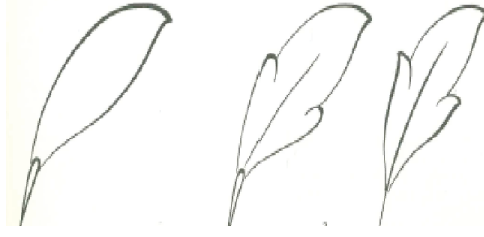


**Şekil 2.4.** Vaaz Kürsüsünde Bulunan Gonca Motifi (Kaya, 2018)

#### **2.2.2.4. Yaprak Motifi**

Yaprak; gonca, penç, hatâî gibi motifleri oluşturan, desen içerisinde önemli yere sahip temel bir motiftir. Süsleme sanatlarında kullanılan yaprak motifi, doğadaki görünüşünün stilize edilmesi ile farklı şekillerde çizilmiştir. Stilize yaprakların biçimlerine göre doğal görümlü, tek dilimli, üç dilimli (sadberk), beş dilimli (şeşberk), çok dilimli ve birbirine dolanmış yapraklardan oluşmaktadır. Yaprak motifinin hançer ve geometrik gibi birçok örnekleri vardır (Biol ve Derman, 2008: 17). Diğer motifler ve sadberkleri kullanmadan sadece yapraklardan yapılan süslemelere sıklıkla rastlanılmaktadır (Keskiner, 2000:76). Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemelerinin tüm bölümlerinde sade yaprak ve çeşitleri kullanılmıştır (Şekil 2. 5).





**Şekil 2.5.** Sade Yaprak Çeşitleri (Birol ve Derman, 2008: 21,42)

#### **2.2.2.5. Yarı Stilize Çiçek Motifi**

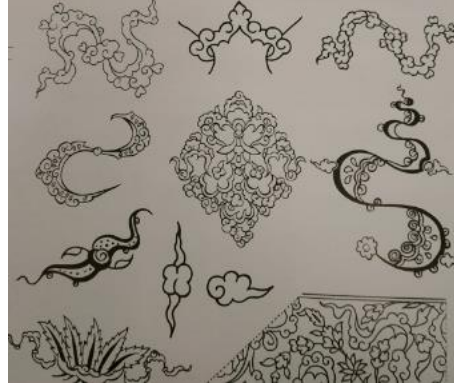
Doğadaki çiçeklerin, stilize edilerek özelliklerini kaybetmeden çizilmiş şekilleridir (Birol ve Derman, 2008: 113). Kara Memi ekolünün etkisiyle 16. yüzyılın ortalarında süsleme alanlarında görülmeye başlanmıştır. Lale, gül, karanfil, sümbül, selviler gibi çiçekler açmış bahar dalları bu üslûbun en çok kullanılan motifleridir (Keskiner, 2000: 4). Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemelerinde stilize çiçekler ve lale çiçeği orta tavan, ikinci kademe, üçüncü bordüründe kullanılmıştır (Şekil 2. 6).



**Şekil 2.6.** Orta Tavan, Lale Motifi Detayı (Kaya, 2018)

#### **2.2.2.6. Bulut Motifi**

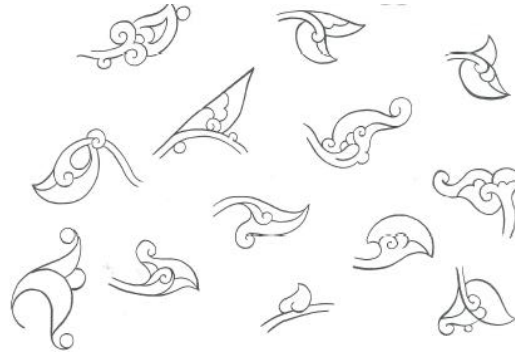
Doğadaki bulutların üsluplaştırılmasıyla çizilmiş motiflerdir. Çıkış noktasının Çin olarak belirtilmesiyle Çin bulutu da denmektedir. Bulut motifinin, Osmanlı sanatına yaklaşık 15. yüzyılda II. Bayezid döneminde girdiği görülmüştür (Keskiner, 2000: 4). Daha sonraları kumaştan halıya, tezhipten çiniye kadar bütün süsleme sanatlarında kullanılmıştır (Hatipoğlu, 2007: 22). Bu motif, Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemelerinde kullanılmamıştır (Şekil 2. 7).



**Şekil 2.7.** Bulut Motifi (Güney ve Güney, 1999: 60)

### 2.2.2.7. Rûmî Motifi

Sözcük anlamı olarak *Anadolu'ya âit, Anadolulu demektir*. Önceden Doğu Roma İmparatorluğu'na ait Anadolu'ya *Diyar-ı Rûm* ve buraya yerleşen Selçuklulara da *Rûmî Selçuklular* denilmiştir. Selçuklu eserlerinde sık kullanılmış olması ile de bu motife *Rûmî* denilmektedir. Türklerin Orta Asya'da hayvansal biçimleri stilize etmeleri ile ortaya çıkan bu motifler, zamanla somuttan soyuta kayarak tanınmayacak bir hale gelmiştir (Şekil 2.8). Süslemelerde kullanım kolaylığından dolayı tercih edilmesinden dolayı rûmî motifinin birçok çeşitleri ortaya çıkmıştır. Sade rûmî, işlemeli rûmî, dendanlı rûmî, pîçide rûmî, sencîde rûmî, ayırma rûmî, ortabağ rûmî, hurde rûmî gibi çeşitleri vardır (Hatipoğlu, 2007: 22). Bu motif, Altınyayla Merkez (Tonus) Camii duvar süslemelerinde sade rumi motif çeşidi olarak kullanılmıştır.

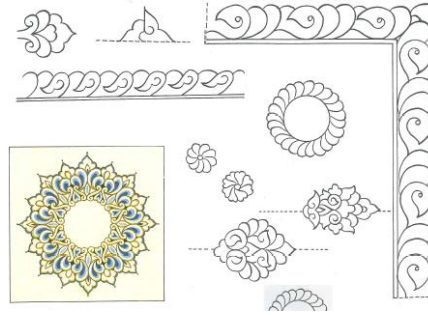


**Şekil 2.8.** Rumi Motifi (Keskiner, 2007: 26).

### 2.2.2.8. Münhani Motifi

Sözcük anlamı olarak *eğri, kanburlu* demektir. 18. ve 19. yüzyıllarına kadar rûmi motifiyle beraberlik göstermiştir (Birol ve Derman, 2001: 145). Münhani motifi, ilk dönemlerde rumî motifi ile birlikte kullanılmıştır. Fakat tarihi zaman içerisinde kendine özgü bir üslup oluşturmuştur. Genellikle Selçuklular tarafından kullanılan münhani motifinin kendine özgü yumuşak ve biraz kavisli bir yapısı bulunmaktadır. Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver tarafından “Selçuklu Münhanileri” tabirinin kullanılmış olması, Selçuklu sanatının kendine has bir süsleme özelliği olduğunun kanıtıdır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007: 120). Özellikle Selçukluların yazma eserlerinde sıkça kullanılan bir motiftir. Beylikler dönemi ve Osmanlı süslemelerinde de kullanılmıştır (Hatipoğlu, 2007: 23). 15. yüzyıl sonrasında kullanımları azalarak devam ederken hizip gülleri ve duraklarda görülmektedir (Keskiner, 2000:4). Münhaniler, rûmiler gibi bir sap üzerinde belirli bir çizgi ve aralıkları takip etmeyip, birbirlerine bitişik kümeler şeklinde oluşturulurlar. Kompozisyonlarda daima birbirlerine bağlı ve birbirinin arkasından çıkacak biçimlerde, bordür veya madalyonlar şeklinde çizilmektedir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007: 120).

Bu motif, Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemelerinde münhani motifi, vaaz kürsüsünde, minber ve mihrap yan desenlerinde bulunan vazo üzerlerinde, orta tavan göbek süslemelerinde kullanılmıştır (Şekil 2. 9-10).



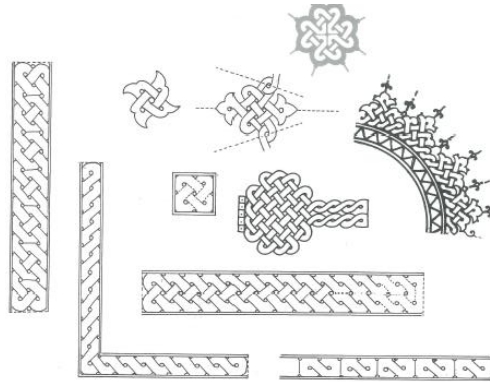
Şekil 2.9. Münhani Motifi (Keskiner, 2007: 131)



Şekil 2.10. Tavan Göbek ve Minberdeki Münhani Motif Görünümleri (Kaya, 2018).

### 2.2.2.9. Zencerek Motifi

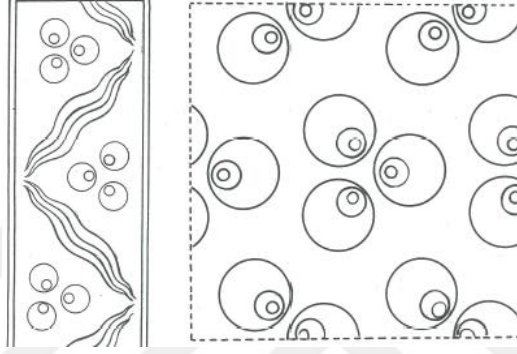
Süslemede, zincirleme halkaların ritmik olarak devam etmesi ve geometrik alanların, hasır örgüsüne benzer bir üstten bir alttan geçmesiyle oluşan biçimlere *geçme- zencerek* adı verilmektedir (Şekil 2. 11) (Keskiner, 2000: 5). Zencerek motifi, yazma kitaplarda ve levha yazılarının kenarlarında altın yaldızla birlikte uygulanan zincirleme halkalar biçimindeki süsleme suyuna da denilmektedir (Hatipoğlu, 2007: 23,24). Bu tür süslemeler tüm İslam ülkelerinde kullanılmakla beraber en güzel örneklerini Anadolu Selçuklularının yapmış oldukları eserlerde görülmektedir. Bu motif türü Osmanlılarda bitkisel motif biçiminde, üç iplik rûmi olarak bordürlerin yanı sıra geçme zencerek-zencerek türü bordürlerde kullanılmıştır (Özkeçeçi ve Özkeçeci, 2007: 96-97). Türk süsleme sanatlarının tüm alanlarında sıklıkla kullanılmış ve kullanılmakta olan bir motiftir. Selçuklu mimarisi içerisindeki örnekleri taş süslemelerde görülmektedir (Keskiner, 2000: 5). Bu motif, Altınyayla Merkez (Tonus) Camii vaaz kürsüsü güney ve batı cephelerinin kafes bölümünü çevrelemektedir (Şekil 4. 40, 46).



Şekil 2.11. Zengerek Motifi (Keskiner, 2007: 130).

### 2.2.2.10. Çintemâni Motifi

Çintemâni motifi, Orta Asya kökenli bir motiftir. Osmanlı süsleme sanatına Tebrizli Türk sanatkarlar aracılığı ile girmiştir (Hatipoğlu, 2007: 24). Bir üstte, iki altta, bulunan üç yuvarlak benek ve dalgalı iki çizgiden oluşan süsleme elemanıdır. Türk süsleme sanatlarında kullanılmasının sebebi ise yüzyıllar boyu Türk topluluklarının, kuvvetli hayvanlara karşı gösterdiği hayranlığı yansıtmaktadır (Keskiner, 2000:5). Bu motif, Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemelerinde kullanılmamıştır (Şekil 2. 12).



Şekil 2.12. Çintemani Motifi (Keskiner, 2007: 139)

### 2.2.2.11. Natüralist Çiçek Motifi

Türk süslemelerinde natüralist çiçek motifi, 18. yüzyıldan itibaren Batı sanatının etkileri ile gelişme göstermiştir. Natüralist üslûptaki çiçekler, tek başına çizildiği gibi saksı sepet veya vazo içerisine de yerleştirilmiştir. Yapraklar ile çiçeklerden yapılmış buketler ve kurdele ile bağlanmış çiçek demetleri biçiminde de yapılabilmektedir. 19. yüzyılda tezhip alanında natüralist üslûpta ve kalem işi tekniği süslemelerinde çok baskın olarak kullanılmıştır (Hatipoğlu, 2007: 25). Natüralist motiflerin ilk örnekleri hatai çeşiti motiflerinde görülmektedir (Nemlioğlu, 1989: 28). Altınyayla Merkez (Tonus) Camii bütün süslemelerinde, minber, mahfil, tavan, vaaz kürsüsü, duvar yüzeyleri, vazo içerisinde ve ahşap direklerde serpmeler olarak kullanılmıştır (Şekil 2. 13).



**Şekil 2.13.** Vaaz Kürsüsü Batı Cephe Vazo İçerisinde Natüralist Çiçek Görünümleri (Kaya, 2018)

### **2.2.3. SÜSLEMEDE KULLANILAN ARAÇ-GEREÇLER**

#### **2.2.3.1. Boya**

Süslemelerde kullanılan en önemli malzemelerden biri boyalardır. Boyalar, bir yüzeyi renklendirmek için kullanılan su ve yağ bazlı maddelerle karıştırılabilen doğal ve kimyasal maddelerdir. Boyalar, harmanlandıkları yapıştırıcı maddelere göre yağlıboya, suluboya, yumurtalı boyalar gibi farklı isimler almaktadır. Klasik üslupta, madeni, toprak ve bitkisel boyalar kullanılmaktadır. Kuru ya da sıvı halde yüzeylere sürülebilme özelliklerine sahiptir (Hatipoğlu, 2007: 13).

Altınyayla Merkez Tonus Camii süslemelerin de köylülerin tedarik ettiği yumurta aklarıyla hazırlanan bitkisel boyalar kullanılmıştır.

#### **2.2.3.2. Altın**

Altın süslemelerde farklı tekniklerde kullanılan önemli gereçlerdendir. Altın, parlak ve kolay işlendiği için Türk sanatkarları tarafından çok eskiden beri kullanılmaktadır. Gümüşle karıştırılana yeşil altın, bakırla karıştırılana ise kırmızı altın denilmektedir. Altın, varak haline getirilerek süsleme sanatlarında değişik tekniklerde uygulanabilmektedir (Hatipoğlu, 2007: 14). Altınyayla Merkez Tonus Camii süslemelerin de altın varak, orta sahnin zemini üzerinde bulunan göbek bölümünde ve köşelik motifinde kullanılmıştır (Anonim, 2017: 26)

#### **2.2.3.3. Fırça**

Boyaları sürmek için kullanılan, tüy veya kıldan yapılmış çeşitli biçimlerde ve kalınlıklarda olan uzun saplı malzemeye *fırça* denilmektedir. Süslemelerde farklı

kalınlıklarda fırçalar kullanılmaktadır. Bunlardan uzun tüylü ve sivri uçlu olan tahrir fırçaları en önemlisidir (Hatipoğlu, 2007: 18).

#### **2.2.3.4. Kalem**

Yazı yazmak için kullanılan sivri uçlu tahta, demir, kemik vb. malzemelerden yapılan cisimlere kalem denilmektedir (Hatipoğlu, 2007: 18). Gümüşten ve altından yapılan minalı kalemler bulunmaktadır. Eski dönemlerden beri kalemlerin manevi değerleri bulunmaktadır. Her marifet kalemin ucundadır (Büngül, 1939: 116). Süslemelerde, çizilen desenlerde kullanılan kurşun kalemler ile beraber günümüz teknolojisinin gelişmesi ile 0.3-0.5 mm. kalınlıklardaki kalemler de kullanılmaktadır (Hatipoğlu, 2007: 18).

#### **2.2.3.5. Kömür**

Kâğıt üzerindeki iğnelenmiş bir deseni, resmi veya yazıyı diğer bir kâğıda, yüzeye bire bir aktarmak için kullanılan, ince öğütülmüş söğüt kömürü tozundan elde edilen malzemeye kömür *tozu* denilmektedir (Hatipoğlu, 2007: 19).

### **2.3. OSMANLI GEÇ DÖNEM (BATILILAŞMA) MİMARİSİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ**

Büyük Selçuklu Devleti, Sencer ve Melikşah'ın ölümleriyle birlikte beyliklere ayrılmıştır. Anadolu'ya yerleşen beyliklerden 1092'de I. Kılıçaslan ve oğulları başkenti Konya'da olan Selçuklu Devletini kurmuşlardır. Selçuklu Devleti, Anadolu'ya yerleşen Türk boyları ile birleşerek gücünü artırmıştır. 1071 yılında Alpaslan'ın Bizans İmparatorluğunu Malazgirt'te yenmesi ile Anadolu kapıları Türklere açılmıştır (Barışta, 1998: 4). Anadolu'daki Türk el sanatları, Asya'dan Irak ve İran'a göç eden Büyük Selçuklular ile onlara katkı sağlayan Türk devletlerinin sanatlarından beslenmişlerdir. Asya'dan Anadolu'ya gelen Türk'ler, geleneksel sanatlarını karşılaştıkları İslami çevrelerdeki sanatlar ile harmanlayarak, kendi özgün el sanatlarını oluşturmuşlardır (Barışta, 1998: 1).

Dünyanın faniliğine inanan sultanlar ve emirler hayatlarını güzelleştiren, lüks eşyalarla dolu alanlar oluşturmak için yurt dışından becerikli ve tecrübeli yabancı ustalar getirmişlerdir (Kuban, 1996: 361). Bu dönemde, din ve millet farkı ayırmadan sanat ve sanatçıya büyük önem verilmiştir (Barışta, 1998: 4). Türkler, mimari eserlerinde Türk zekasını, sanatsal zevklerini, ustalıkla harmanlayarak, Türk sanat damgasını Anadolu'ya vurmuşlardır (Bektaşoğlu, 2009: 178).



Selçuklular döneminde yoğun savaşlar olmasına rağmen Moğol saldırıları Selçuklu sanatının gelişmesini engelleyememiştir. El sanatlarını ustalıklarla birleştirerek, sanatsal özelliklerini ve kültürlerini yansıtan büyük eserler bırakmışlardır. Bu eserler arasında ahşap işçiliğinin önemli bir yeri vardır. Ahşap, genellikle oyma tekniğinin çeşitleriyle birlikte cami mimarisinde de kullanılmıştır (Kuban,1996: 361, Bektaşoğlu, 2009: 106). Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Beyliği döneminde Anadolu’da yapılmış olan camiler çok destekli plan şemaları ile dikdörtgen ya da kare olarak görülmektedir. Yapılarında dört köşeli ayaklar kullanılmıştır. Camilerin kubbe ve kemerleri bu köşe ayaklar üzerine yerleştirilerek yapı süslemesine önem verilmiştir. Taşıyıcı sütunlar, kemerler ve örtü sistemi, mihrap duvarına dik uzanan, genellikle çok sütunlu olarak yapılmıştır (Çetintaş, 2017: 36, Küskü, 2014: 149). Büyük Selçuklulara ait Diyarbakır’da bulunan Ulu Camii sahını, mihraba paralel olarak üçe ayrılmıştır, enine dikdörtgen planlıdır (Çoruhlu, 2000: 78, Atçeken ve Bedirhan, 2012: 187). Selçuklu mimarisi, kesme taş ve tuğlalardan yapılarak yüksek ve kalın duvarlar ile çevrilmiştir. Selçuklu sanatının İslam dünyasına kazandırdığı yapı şekillerinden türbe mimarisi önemlidir. Türbe mimarisi yuvarlak, dört köşeli ve çok köşeli olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır (Can ve Gün, 2011: 148). Türkistan kökenli kubbe mimarisi, Kayseri, Konya ve Sivas’taki düz çatılı ulu camilerinde görülmektedir (Atçeken ve Bedirhan, 2012: 185).

Anadolu Selçuklu mimarisinin en belirgin üslubu rûmi ve münhanilerdir. Palmet, hataî, lotus, çiçek ve tomurcuklar, geçmeler, geometrik motifler ile hayvan figürleri kullanılan başlıca süslemeler arasındadır. 13. yüzyılda geometrik şekillerin yanında rûmi ve bitkisel motifler, iri ve dolgun biçimlerde uygulanmıştır. Selçuklu ve Beylikler dönemi süsleme sanatı; kompozisyon, renk, motif açısından birbirine benzemektedir (Taşkale, 2010: 65). Araştırmamıza konu olan Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemelerinde sıklıkla kullanılan motifler; palmet, rumi, penç, münhani, gonca, pençler ve yapraklardır. Yapraklar iri ve dolgun uygulanmıştır.

Anadolu Selçukluları, Moğolların hakimiyetine girmeleri ile Türkmen Beylerinin bağımsızlıklarını ilan ederek kendi beyliklerini kurmuşlardır. Dulkadiroğulları beyliği ile Ramazanoğulları varlıklarını devam ettirmeye çalışsa da başaramamışlardır. Osmanlı beyliği, diğer beylikleri himayesine katarak Anadolu’da birliği sağlamışlardır. Böylece Anadolu’nun Türkleşmesine katkı sağlayarak sanat eserlerine büyük önem vermişlerdir (Can ve Gün, 2011: 211,212). Beylikler devrinde simetrik ve sade mimari eserler dikkat çekmektedir. Süslemeler cephelerde, pencerelerde, taç kapı ve son cemaat bölümlerinde artırılmıştır (Öney, 1983: 3). Beylikler mimarisinde medreseler camilere göre gösterişsiz ve



basit malzemelerle yapılmıştır (Demiriz, 1979: 45). Cami mimarisinde, geniş ayaklı ve sütunlu, fazla dilimlenmemiş bir mekân oluşturulmak istenmiştir. Süslemelerde yapının içi ve dışı arasında uyum ve denge sağlanmıştır (Can ve Gün, 2011: 212,2013).

Selçuklular, taş süsleme özelliğini devam ettirerek metal ve mermer malzeme kullanmışlardır. Selçuklu cami mimarisinde eserlerin hem içi hem de dışı süslenmeye çalışılmıştır. Selçuklu mimarisinde, aydınlık olmayan camilerine karşı Beylikler döneminde daha fazla aydınlatma sistemine gidilmiştir. Anadolu Beylikleri, sanat ve mimari eserlerinde farklı gelişmeler göstermesine rağmen Selçuklu mimari özelliğinin devamı niteliğindedir. Beylikler dönemi, Selçuklu ve Osmanlı mimari özellikleri arasında bir köprü oluşturmuştur (Can ve Gün, 2011: 212).

Bu dönemde birliği sağlayan Osmanlı beyliği güçlenerek I. Osman tarafından 1299 yılında Osmanlı devletini kurmuştur (Aslanapa, 1989: 218). Osmanlı devleti, kuruluşundan itibaren 620 yıl hüküm sürmüştür (Aslanapa, 2004: VIII). Osmanlı devletinin hızlı gelişmesi ve yayılmasından rahatsızlık duyan Timur, Asya Türklerini bir çatı altında toplayarak Anadolu'ya saldırmıştır. 1402 yılında Ankara yakınlarında mağlup olan Yıldırım Beyazıt, savaşı kaybederek esir düşmüştür. Dağılmaya başlayan devleti, Çelebi Sultan Mehmet toparlamıştır. Fatih Sultan Mehmet'in 1453'te İstanbul'u kuşatması ile Roma İmparatorluğuna son verilmiştir (Aslanapa, 1989: 218). Böylece Rumeli kapıları Türklere açılmıştır. 17. yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman'ın batı seferleri sırasında batı sanatından etkilenerek Osmanlı sanatı ve sanatçıları desteklemiştir. Osmanlı sanatçılarının geleneksel üslup ve tekniklerini koruyarak karşılaştıkları batı etkileri ile harmanlayarak yeni bir sanat akımı oluşturmalarına sebep olmuştur. Bu sebeple Türk sanatında Klasik Dönem başlamıştır. 17. yüzyılın ikinci yarısında batı etkileri artmaya başlamıştır. Bu dönem özellikleri iki ana başlık altında toplanmaktadır. Geleneksel eserlerin bulunduğu klasik dönem, yeni beğeni, renk, biçim, teknik ve kompozisyonlarla yapılan batılı eserlerin bulunduğu batılı dönemdir. Bu dönemin klasik özelliği, düşüncelerde batı üslubu etkili olurken, biçimlerde doğu üslubunun uygulanmasıdır (Barışta, 1998: 46-47).

16. yüzyılda Mimar Sinan'ın sanatıyla klasik Osmanlı mimarisi zirveye ulaşmıştır. 17. yüzyılın sonuna kadar Sinan'ın sanat etkileri devam ettirilmiştir. Batı etkileri 18.yüzyılın başlarından itibaren Osmanlı mimari sanatında yoğun olarak görülmeye başlanmıştır. Barok sanatı 18. yüzyılın başlarında İtalya'da görülen ve Rönesans'a tepki ile doğan bir sanat üslubudur. 18. yüzyılın ikinci çeyreğinde başlayan barok ve rokoko etkileri Osmanlı sanatı ve mimarisine I. Mahmut zamanında girmiştir (Can ve Gün, 2011: 252). İlk zamanlar resim,

mimari ve heykel sanatlarını etkilerken, Osmanlı mimarisinde daha çok süslemelerde ve cami planları üzerinde etkili olmuştur (Cezar, 1971: 4,5). Barok üslubu görkem ve güç etkisini abartılı dekorlar ile sağlamıştır. 18. yüzyılda Osmanlı devlet adamlarının Batı sanatına ilgi duymaları Geleneksel Türk Sanat üslûbunu zorlamaya başlamıştır. İlk önceleri Fransız rokoko süslemesinin baskın olduğu Türk Barok<sup>2</sup> üslubunda meyve ve natüralist çiçek motiflerinin yerini gerçekçi olmayan çiçek dalları almıştır. Bu dönem üslûbunda, çok hareketli ve zengin süslemeli mimari yapılar görülmektedir. Yalılar, sebiller, kasırlar, saraylar, köşkler, türbeler ve camiler gibi yapıların duvar süslemelerinde bu dönemin abartılı üslupları uygulanmıştır. Bu durum klasik üslubun aşamalı olarak kaybolmasına sebep olmuştur (Kuban, 1995: 109-114,115, Hatipoğlu, 2007: 152). Bu yapılarda ampir, barok ve rokoko üslûp etkileri artmış ve tesirin camiler üzerinde de göstermeye başlamıştır. I. Mahmut tarafından başlatılan III. Osman zamanında tamamlanan Nuruosmaniye Camii barok üslûptaki süslemelerin kendini gösterdiği ilk örneklerdendir. 1748-1755 yıllarında yapılan eserin, harim üzerinin kubbe ile örtülmesi, geleneksel Osmanlı mimari özelliğini taşıırken, avlunun oval şekilde yapılmış olması klasik üsluptan çıkıp batı etkisini ortaya koyduğunun kanıtıdır. Barok üslup dış mimaride kendini gösterirken, oval pencereler, kıvrık yuvarlak kemerler, S biçimindeki payandalar, kornişler, zengin profiller ‘S’ ve ‘C’ kıvrımlar dönemin karakteristik özellikleridir. Laleli Camii ve Külliyesi ve Ayazma Camii’lerinde Barok etkileri mimariden çok süslemelerde kendin göstermektedir. (Önder, 1996: 75, Can ve Gün, 2011: 252,253). 18. yüzyılın ilk yarısında Osmanlı mimarisinde derin değişiklikler yapılmıştır. İlk büyük değişim, mimari alanlarda Avrupa üsluplarının doğrudan yapılması ile ortaya çıkmıştır. 19. yüzyıl Osmanlı mimarisinin başlıca ürünleri barok, ampir ve neo-klasik üslupları olmuştur. Bu değişimler ilk yurt dışı ziyaretlerine çıkan Sultan Abdülaziz zamanında (1861-1876) çoğalarak devam etmiştir (Hatipoğlu, 2007: 144,145, Kuban, 2005: 208).

Ampir üslubu, 19. yüzyılın başlarında II. Mahmut’un Fransa’yla yapmış olduğu siyasi ilişkiler ile yenilikleri çeşitli sanatlara yansıtarak devlete yerleştirmiştir. Batı ampir üslubunun Türk sanatı içerisinde milli kültür ile yoğrulması sonucu Türk ampir üslubu doğmuştur (Hatipoğlu, 2007: 159). Türk barok üslubunda, Türk mimarisinin sivri kemerlerinin yerine barok kemerler, vazo içerisinde çiçekler, uçları sivri akant yaprakları,

---

<sup>2</sup> Barok sanatınının 1730’dan sonra Türk mimarisi ve tezyinatına girmesi ile “Türk Barok Üslubu” olarak adlandırılmaktadır (Güney ve Güney, 1999:62).

yaprak biçiminde ‘C’ ve ‘S’ kıvrımlı bitkisel süslemeler kullanılmıştır (Can ve Gün, 2011: 253).

19. yüzyıl sonlarında Osmanlı mimarisi yabancı mimarların ellerine bırakılmıştır. Osmanlı mimarisi; Roma, Gotik, Yunan, Barok ve Rönesans gibi Batılı sanatlar ile Osmanlı-Türk sanatlarının harmanlandığı karma- eklektik üslup dönemine girmiştir (Can ve Gün, 2011: 255). Eklektik üslup, farklı sanat biçimlerini farklı bir yorumla tasarlayarak, yeni bir eserde kullanılması ile yapılı üsluptur. Bu üslubun özellikleri Batı sanatından alınan biçimlerin Türk sanat motifleri ile harmanlanarak tek bir alanda uygulanmasıdır (Hatipoğlu, 2007: 160). Türk sanatçılar, Avrupa barok ve rokoku’nu Türk sanatıyla harmanlayarak kendilerine özgü geleneksel tasarımlarını oluşturmaya başlamışlardır. Böylece Osmanlı sanatında geleneksel Türk motif ve mimari yapı tiplerinden vazgeçilmemiştir.

15. ve 16. yüzyılda, nar çiçeği karanfil, nergis, sümbül, zambak, çınar yaprağı, çintemani ve rumi motifleri kullanılmıştır. 17. yüzyılda vazo, sütun kemer, lamba mimari elemanlardan, bitki ve nesne birleşiminden oluşan karışık süslemeler vazo da çiçekler den oluşan natüremortlardır (Barışta, 1998: 52-55). 18. yüzyılda bordürlerde kare, üçgen ve baklava benzeri geometrik motifler kullanılmıştır. Yumuşak ‘C’ ve ‘S’ kıvrımlı hatların etrafına yerleştirilen kompozisyonlarda simetri ve orantıya önem verilmiştir. (Barışta, 1998: 61). Lale Devri’nin en ünlü çeşmesi olan III. Ahmet Çeşme’sinde Avrupa motiflerinden akant (kenger, akantus) yaprakları, ‘S’ ve ‘C’ esintileri dikkat çekmektedir. Bu dönemin diğer özellikleri dikdörtgen panolar ile duvar yüzeylerinin çerçevesendirilmesidir (Kuban, 1995: 109-114,115). Çiçekli panolar ve akantus yapraklı kıvrımlar, barok üslubunu, güçlü ışık-gölge ve kıvrık hat etkilerini zengin biçimde yansıtmışlardır.

## **2.4. SİVAS İLİ**

Sivas ilinin ismi ile ilgili birçok söylenti bulunmaktadır. Şehre hâkim olan devletler, kendilerine özgü farklı isimler vermişlerdir. Bunlardan ilki M.Ö.I. yüzyılın ilk çeyreğinde Roma İmparatorluğunun Pont Krallığını ele geçirmesi ile şehrin yönetimini Pont Krallığına bırakmıştır. Pont Kralının eşi Kraliçe Pitodoris, Roma İmparatoru Augustus’a şükran, saygı ve sevgi belirtisi olarak Yunancada Ogüst şehri anlamına gelen ”Sebasteia” ismini vermiştir (Bilgin, 2002: 51, Şahin, 2013: 39). İkinci bir rivayete göre “Sivas” adının Farsça bir sözcük olan “sipas” kelimesinden doğduğu şükran, minnet ve şefkat anlamlarına geldiği söylenmektedir. Kısacası önce Tanrı’ya şükür, sonra ana-babaya minnet ve sonrasında küçüklere şefkat bu şehrin sembolü olmuştur (Şahin, 2013: 39). Üçüncüsü Sivas isminin

Hititler'in bir kolu olan Sibasip Kavminin adından ya da Selçukluların dilinde üç değirmen manasına gelen Sebast kelimesinden geldiği sanılmaktadır (Denizli, 2000: 14). Diğer bir söylentiye göre de Sivas adının üç göze üç değirmen anlamlarına gelen “Se As” tan geldiği ve bu üç gözeden şehre şükür, minnet ve şefkat pınarlarının akmakta olduğudur (Bilgin, 2002: 52, Şahin, 2013: 39). Kesin olmamakla beraber Sivas ilk çağlarda Talavra, Megalapolis, Karana ve Diyopolis isimlerini de almıştır (Denizli, 2000: 14). Osmanlı Döneminde, Eyalet-i Rum'un Eyalet-i Sivas kimliğiyle yönetim merkezi olan kent, Cumhuriyet Devrinde Sivas adıyla il merkezine dönüşmüştür (Bilgin, 2002: 52, Şahin, 2013: 39). Sivas ili yazılı kaynaklara göre, M.Ö.2000 başlarında Hititler Döneminde önemli yerleşim yeri olmuştur. Sonraları Frig, Lidya, Asur, Roma, Bizans, Selçuklu, Danişment, İlhanlı, Eretna ve Osmanlı hakimiyetlerini yaşamıştır (Bilgin, 2002: 51). Stratejik öneme sahip Sivas şehri, doğuda İran'a batıda Anadolu ve Avrupa'ya; kuzeyde Tokat, Niksar ve Amasya üzerinden Karadeniz'e; güneyde Malatya üzerinden Adıyaman, Fırat, Antakya ve Akdeniz'e; yine Malatya üzerinden Harput -Diyarbakır yoluyla Mezopotamya ve Basra Körfezine kadar uzanmaktadır (Şahin, 2013: 39). Tarihi İpek Yolu güzergâhlarının kesiştiği ve ünlü Kral Yolunun geçtiği kavşak noktasında bulunması sebebi ile jeopolitik ve stratejik öneme sahip büyük bir ilimizdir. Şehrin siyasi ve kültürel açıdan ilim ve sanat merkezi olmasında bu ulaşımın ve stratejik konumunun büyük etkisi olmuştur.

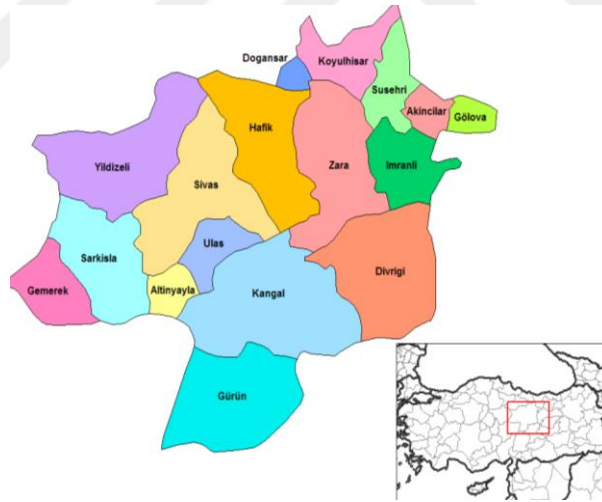
Şehir Anadolu'nun merkez noktasında olmasından dolayı Bizans ve Anadolu Selçukluları döneminde gelişmiştir (Anonim 1, 2002: 31). Özellikle Anadolu Selçukluları döneminde, Sivas tarihinin en görkemli zamanını yaşamıştır. Şehrin geçiş kavşaklarında olması, güvenli olması ve tüccarların çok olması nedeniyle, kervansaraylar, hanlar, köprüler gibi hizmetlerde öncü olmuştur. Astronomi, tıp ve dini ilimler alanında Şifaiye, Buruciye ve Çifte Minare gibi medreseler dönemin özelliklerini taşımaktadır (Bilgin, 2002: 58).

17. yüzyılı geçiş dönemi olarak yaşayan Sivas ili, 18. yüzyılda yağma ve talanlar ile şehirde asayiş bozulmuş, zulüm, haksızlık ve ahlaksızlıklar artmıştır. 1. Dünya savaşında yenilen Osmanlı Devleti, Mondros Ateşkes Antlaşmasıyla yabancı güçlerin kuşatmalarına karşılık Sivas halkı kurtuluş mücadelesindeki tavrıyla ön plana çıkmıştır. Şehir stratejik öneme sahip olmasının Kurtuluş savaşı sırasında etkisi görülmüştür (Yayla, 2014: 5,6). Türk milletinin toprak bütünlüğü ve bağımsızlığını sağlamak için 4-11 Eylül 1919 da Ulu Önder Atatürk'ün başkanlığında toplanan Sivas Kongresi'nde önemli kararlar alınarak, Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli atılmış ve Sivas şehri Türk tarihinde büyük önem kazanmıştır (İklim, [http://www.sivas.bel.tr/icerik/38/12/sivasi\\_miz.asp](http://www.sivas.bel.tr/icerik/38/12/sivasi_miz.asp) x, 2014).

Sivas, İç Anadolu Bölgesi'nin kuzeydoğusunda, Yukarı Kızılırmak bölümünde yer almaktadır. Sivas'ta bölgesel küçük farklar olmakla birlikte genel olarak karasal iklim görülmektedir. Kızılırmak Havzası'na giren bölümlerinde karasal iklim, Yeşilirmak Havzası'na giren kısımlarda Karadeniz ardı iklimi, Fırat Havzası'na giren kısımlarında ise Doğu Anadolu iklimi görülmektedir. Kışları soğuk ve sert, yazları sıcak ve kurak geçmektedir.

Sivas ili, Ordu, Yozgat, Tokat, Malatya, Giresun, Erzincan, Kahramanmaraş, Kayseri illeri ile çevrilidir (Şekil 2. 14). Merkezde 62 mahalle, 16 ilçe ve 1245 köyü ile önemli bir idari yapıya sahiptir. İlçeleri; Akıncılar, Divriği, Doğanşar, Gemerek, Gölova, Gürün, Hafik, İmranlı, Kangal, Koyulhisar, Suşehri, Şarkışla, Ulaş, Yıldızeli, Zara ve Altınyayla'dır.

28.488 km<sup>2</sup> yüz ölçümü olup, kapladığı alan bakımından Konya'dan sonra Türkiye'nin ikinci büyük şehridir (Bilgin, 2002: 29-31,32). Adrese dayalı nüfus kayıt sistemi (ADNKS) veri tabanı 2018'e göre **470.589** nüfusa sahiptir ([https:// biruni. tuik. gov.tr/meda s/,2019](https://biruni.tuik.gov.tr/meda/s/)).



**Şekil 2.14.** Sivas Haritası (Sivas il Haritası, <https://www.google.com.=sivas+ili+harita> 2018)

## 2.5. ALTINYAYLA İLÇESİ



**Şekil 2.15.** Altinyayla Genel Görünümü (Kaya, 2019)

Altinyayla (Tonus), ilçesinin tarihi, eski medeniyetlere dayanmaktadır. M.Ö. 1200 yıllarında Hititlerin Frigyalılar tarafından ortadan kaldırılması ile Tonus, Frigyalıların hâkimiyetine girmiştir. Frigyalıların yıkılmasıyla Tonus, Lidyalıların egemenliğine girmiştir. Lidya komutanı Giges, İran ve Mezopotamya ticaretini Ege Denizine bağlamak için meşhur Kral yolunu yaptırmıştır. Kral Yolu güzergahının, Sivas-Tonus-Malatya-Harput-Suda bölgelerinden ve Tonus'un (Altinyayla) güneyinden geçtiği bulunan kalıntılardan anlaşılmaktadır (Denizli, 2000: 219). Tonus, Lidyalılardan sonra Pontus ve Roma'ya, 1071 Malazgirt Zaferiyle Selçuklulara, 1347 yılında İlhanlılara, 1408 yılında da Osmanlı İmparatorluğu yönetimine katılmıştır (Anonim, 2017: 3, Denizli, 2000: 219).

Sivas Müze Müdürlüğü ile Kiel Üniversitesi (Almanya) iş birliğiyle 1993 yılı içerisinde akademik kazılara başlanmıştır (Anonim 4, 2017: 2-3, Denizli, 2000: 219). “Başören köyünde bulunan höyükte Demir Çağları ile Tunç Çağı, Roma ve Helenistik Dönemi yerleşimi, Kale köyündeki kalede Orta Çağ ve Tunç Çağı yerleşimi, Taşlı Höyük köyünde Orta Çağ ve Eski Tunç yerleşim yerleri, Harmandalı köyünde Orta Çağ ve Roma dönemlerine ait yerleşim yerleri bulunmuştur (Denizli, 2000: 219).

Kara Tonus dağları yamacındaki höyükte, Eski Tunç Çağı seramiğinin bulunması M. Ö. 3000-2500 yıllarından başlayarak buralarda İnsanların var olduğunu ve köy kurarak yerleştikleri fikrini perçinlemiştir (Kayıpmaz, 1988: 6, Denizli, 2000: 219). Başören köyünde bulunan ve Kuşaklı ören yeri olarak bilinen şehir Sarissa yerleşim yeri, ilçenin turizm açısından en önemli yerlerinden biri olmuştur (Subaşı, 2010: 112).

Tonus, Şarkışla ilçesinin tarihi içerisinde yaklaşık olarak 1780-1800 yılları arasında kurulduğuna dair tahminler bulunmaktadır. Resmi kayıtlara göre Sivas sancağı, Tonus kazasına bağlı “Nefsi Tonus” kazası olarak geçmektedir. Tonus, Şarkışla ilçesine bağlı eski bir nahiye iken (Kayıpmaz, 1988: 6), 1972 yılında isim değişikliği ile Altınyayla olarak değiştirilmiştir (Subaşı, 2010: 112). 20 Mayıs 1990 tarihi ve 20523 sayılı Resmî Gazetede yayınlanan 05.09.1990 tarih ve 3644 sayılı kanunla ilçe olmasına karar verilmiştir (Bilgin, 2002: 633).

Başka bir rivayette ise 16. yüzyılda Halep ve Şam’dan gelen Türkmenler Altınyayla’ya gelip yerleşmişlerdir (Coşkun, 2016: 99). Bu Türkmenlerden Subaşı Mikdat Ağanın<sup>3</sup> Halep’ten 10-15 hanelik ailesi ile birlikte buraya gelerek yerleşmiş ve köyü kurmuş olabileceği rivayetler arasındadır. Böylece Subaşı Mikdat Ağa’nın yaşadığı evin mimarisi ve döneminin bilinmesi köyün 1780’li yıllarda kurulduğu düşüncesini güçlendirmektedir (Kayıpmaz, 1988: 6).

Altınyayla İç Anadolu bölgesinin kuzeydoğusunda yer almaktadır. İl merkezine 82 kilometre uzaklıkta, yüzölçümü 650 kilometrekare, rakımı 1416 metredir (Anonim 4, 2017: 2). Altınyayla, adrese dayalı nüfus kayıt sistemi (ADNKS) veri tabanı 2018’e göre 9.309 nüfusa sahiptir (<https://biruni.tuik.gov.tr/medas/>, 2019). Altınyayla ilçesinin %70’i yayla, %30’u dağlık bir arazidir. Kuzeyinde Tonus ovası, güneyinde İncecik ve Mergesen yaylası, güneydoğusunda Yüce Kaya yaylası, Güney batısında Karatonus dağı bulunmaktadır (Subaşı, 2010: 112). Altınyayla, Sivas-Kayseri yolunun doğusunda yer almaktadır. İlçenin kuzeydoğusunda Ulaş ve Sivas ili, kuzeybatısında Şarkışla, güneybatısında Pınarbaşı (Kayseri), güneydoğusunda Kangal ilçeleri bulunmaktadır (Bilgin, 2002: 633).

Merkez ilçeye bağlı bir belde ve on tane köyü bulunmaktadır. İlçede karasal iklim hakimdir. Kışlar soğuk ve kar yağışlı, yazlar ise sıcak ve kurak geçmektedir. İkliminden dolayı ilçede geçim kaynakları olarak tarım ve hayvancılık önemli yer almaktadır (<http://www.nkfu.com/sivas-altinyayla-hakkinda-bilgi/>, 2018).

## **2.6. ALTINYAYLA MERKEZ (TONUS) CAMİİ**

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii, Altınyayla ilçesinin Aydın mahallesinde bulunmaktadır (Şekil 2.16). Camii daha önce Tonus Köyü (Altınyayla İlçesi) olarak bilinen

---

<sup>3</sup> Tonus Camii’ni 1313 yılında yaptıran Ahmet Ağa; Mikdat Ağa’nın torunu Osman Ağa’nın oğludur (Kayıpmaz, 1988: 6).

yerleşim yerinin ilk tarihi Camii'dir. Osmanlı Devleti, zamanında Tonus ismi ile kullanılmıştır (Denizli, 2000: 219). İlçe halkı tarafından Büyük Camii olarak da adlandırılmaktadır (Coşkun, 2016: 98). İlçe merkezinde, Altınyayla merkez camii ile birlikte 4, köylerinde 21, toplamda 25 adet cami ile birlikte ilçe halkına hizmet vermektedir.



**Şekil 2.16.** Altınyayla Camii Genel Görünümü (Kaya, 2018)

Camii kare planlı olup kâgir malzemedен yağma tekniğinde inşa edilmiştir. Yapıda moloz-yonu-kesme taş, ahşap, alçı, bakır, demir, çam, kireç ve çimento harç malzemeleri kullanılmıştır (Anonim 4, 2017: 10). Ahşap tavanlı beşik çatı üzeri oluklu kiremitle kaplanmıştır. Doğuda bir, kuzeyde dört, batıda ve güneyde üçer adet olmak üzere on bir adet dikdörtgen formlu ve mazgallı pencere ile harim içerisi aydınlatılmaktadır. Camii içerisi ilk yapıldığı dönemlerde, güney duvarlarda bulunan kandiller ve orta tavan göbeğinden sarkıtılan kandil ile sağlanırken (Şekil 2. 17'a-b) günümüzde orta tavandan sarkıtılan avize ile aydınlatılmaktadır. (Şekil 2. 18)



**Şekil 2.17'a b** Eski Kandil Genel ve Detay Görünümleri (Anonim 4, 2017)





**Şekil 2.18.** Günümüzdeki Avize Genel Görünümü (Kaya, 2018)

Camii içindeki camii elemanları, tavanlar ve duvar yüzeyleri doğal boyalar ile boyanmıştır. Bitkisel motiflerin yoğun olarak kullanıldığı camii içerisinde ağırlıklı olarak kalem işi, Edirnekârî, oyma, ajur oyma ve çakma teknikleri kullanılmıştır (Denizli, 2000: 122). Boyaları korumak için çok miktarda yumurta akından yararlanılmıştır (Subaşı, 2010: 112) (M. Yalçın, 2019, Altınyayla ilçesi).

Kuzey- güney yönünde boyuna dikdörtgen planlı camii'nin ebadı yaklaşık 8,25x9,70 m boyutlarında olup, 1,10 m genişliğinde kalın beden duvarlı bir camii'dir. İçten ahşap direklerin taşıdığı düz ahşap tavanla, dıştan ise yakın dönem onarımlarında yenilenen ve üzeri bakır kaplamalı dört yöne eğimli kırma çatı ile örtülmüştür. Camii arazi konumuna göre kuzey ve batı taraftan kaba yontu taş örgülü, güneyden ise betondan yapılmış avlu duvarlarıyla çevrilidir. Eserin kuzeyinde, harime paralel şekilde enine dikdörtgen planda uzanan son cemaat mahalli ve bu mahallin batısında kesme taş örgülü tek şerefeli minare yer almaktadır. Avlunun batısında, yakın dönemde inşa edilen tuvalet, abdestlik ve depo bölümleri bulunmaktadır. Günümüzdeki şeklini 1993-1996 yıllarında yapılan onarımlar ile almıştır (Anonim 4, 2017: 11).

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii plan olarak; Deliilyas Köyü- Altınyayla, Acıyurt Köyü-Ulaş, Tat Köyü, Hacı Mehmet Ağa-Merkez, Zincirli Minare -Merkez Camii'leri, Sivas'ta, Pınarbaşı Methiye köyü ve Hilmiye Köyü Camii'leri-Kayseri'de; Şefaati-Tokmak Hasan Paşa Camii Yozgat'ta hemen hemen benzerlik göstermektedirler. Bu çağdaş örnekleri arasındaki Deliilyas -Altınyayla, Acıyurt-Ulaş, Hilmiye ve Methiye Camii'leri-Kayseri, mimari yapısı ve süsleme özellikleri açısından benzerlikleriyle önem arz etmektedir. Bu çağdaş örneklerden yalnız Pınarbaşı Methiye-Kayseri Camii'sinin kitabesi

günümüzde varlığını sürdürmektedir. Bu kitabeden Altınyayla Merkez (Tonus) Camii'ni yapan ustanın (Mahmut) Methiye Camii'sinde çalışmış olduğu öğrenilmektedir (Denktaş, 2004: 54, 56). Kitabesi bulunmayan diğer üç camii'nin plan ve süsleme özelliklerinin benzerlik göstermesinden dolayı aynı dönemin usta veya ustaları tarafından yapılmış olacağı tahmin edilmektedir. Ayrıca Mahmut Usta'nın adına Sivas merkezdeki İmaret Camii'nin minber girişinde de rastlanılmaktadır (Anonim 4, 2017: 58).

### **2.6.1. Yapım Tarihi, Banisi ve Mimarı**

Merkez caminin yapım tarihi kesin olarak bilinmemekle beraber, camii'deki usta ve bani kitabelerinden H.1313, M.1895-1896 tarihinde yapıldığı öğrenilmektedir. Merkez Camii 1893-1895 tarihleri arasında Altınyayla eşrafından Subaşılar sülalesine mensup Ebu Seyif oğlu Ahmet Ağa tarafından o zamanki adı ile Sivaslı Mahmut ve Selman Müştak isimlerindeki Ustalara yaptırıldığı bilinmektedir (Denizli, 2000: 230). Fakat camii içerisinde bulunan ve camii hakkında bilgiler sunan mensur şiirin (Şekil 2. 17) 3. mısrasındaki bilgilerden yola çıkarak, mevcut Camii'nin yerinde önceden bir caminin bulunduğunu öğreniyoruz. Zamanla bu caminin kullanılamaz hale geldiği için halkın ileri gelenleri tarafından yıkılarak Ahmet Ağa tarafından günümüzdeki camii'nin yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Bu bilgiler Altınyayla'ya ziyaretlerimiz sırasında sözlü olarak görüştüğümüz ilçe halkından Osman Tunç ve Mehmet Yalçın tarafından da teyit edilerek doğrulanmıştır.

### **2.6.2. Yapının Geçirdiği Onarımlar ve Bugünkü Durumu**

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii'ne bugüne kadar birçok onarım ve eklemelerin yapıldığı görülmüştür. Sivas Vakıflar Genel Müdürlüğü ve Bölge Müdürlüğü arşivinde bulunan belgeler, Altınyayla halkı ile yapılan sözlü görüşmelerden alınan bilgilerle doğrulanmıştır.

Merkez (Tonus) Camii'nin, ilk onarımı camideki mensur şiirden edinilen bilgilere göre Ahmet Ağa tarafından Sivaslı Mahmut Ustaya aslına sadık kalınarak H-1313, M-1895 yılında yaptırıldığı anlaşılmaktadır (Anonim 4, 2017 :7, H. Alıcı, 2020, Kayseri). Ancak ilçe halkıda, Ahmet Ağa tarafından eski camii'nin temellerine sadık kalınarak onarıldığını anlatmışlardır. Bu onarım veya yapım sırasında camii'nin bugünkü elemanları mihrap, minber, vaaz kürsüsü, tavanlar, sütun süslemeleri kısacası camii içerisindeki bütün süslemeler, Mahmut Usta ve çırakları tarafından altı ay camii içerisinde hiç çıkılmadan yapıldığı söylenmektedir. Sözlü görüşmelerden elde edilen bilgilere göre; köy halkı ustalara

sadece yemek ve yumurta yardımı yapmışlardır (O. Tunç, 2019 Altınyayla ilçesi). Ustaların hazırlamış oldukları bitkisel (kök) boyalar ile camii süslemelerini boyadıkları anlaşılmaktadır (M. Yalçın, 2019, Altınyayla ilçesi).

Köy halkı boyaların dayanıklılığını artırmak ve renklerini korumak için köylülerin sayısını bile hatırlamadıkları binlerce yumurtayı ustalara getirdiklerini ve ustaların yumurta aklarını boyalara katarak kullanmış olduklarını dedelerinden dinledikleri kadar anlatmışlardır (Subaşı, 2010: 112, Coşkun, 2016: 98-99, M. Yalçın, 2019, Altınyayla ilçesi).

Sivas Vakıflar Genel Müdürlüğü ve Bölge Müdürlüğü arşivinden alınan bilgiler doğrultusunda Altınyayla Merkez (Tonus) Camii'nin 21.10.1988 tarih ve 290 numaralı kararı ile Eski Eser olarak kabul edildiği, Vakıf Eski Eser Fişi Ek 1 ve 2'de verilmektedir. Camii 1991-1993, 1996-2002 yıllarında kapsamlı ve basit onarımlar geçirmiştir (Anonim 4, 2017: 26, 27, 28) 1992 yılında caminin akıntı yapan çatısı aslına uygun olarak oluklu kiremitle kaplanmayıp, iklim şartlarına göre bakır kaplama yapılmasına, dış cephe sıvaları sökülerek tekrar sıvanmasına, camii tezyinatı ve ahşap oymalı tavanlarına dokunulmadan duvardaki kalem işlerinin aslına göre boyanmasına, camii içerisindeki lambrilerin değiştirilmesine, camii içerisindeki kapı, pencere, vb. ahşap öğelerin aslına göre değiştirilmesine, son cemaat bölümünün tavanının değiştirilmesine, mevcut minarenin can güvenliği açısından tehlikeli olması nedeniyle minarenin temele kadar sökülüp aslına uygun olarak yapılmasına , caminin batı cephesine bitişik bulunan tuvaletlerin yıkılarak yerine yenilerinin yapılmasına, badana, boya ve çevre düzenlemelerin yapılmasına karar verildiği, Abide ve Eski Eser Onarım Fişi Ek 3'de verilmektedir. 1996 tarihli Kontrollük raporu Ek 4'de, camii'nin 1992 yılına ait planı Ek 5'de verilmektedir.

### **2.6.3. Kitâbe**

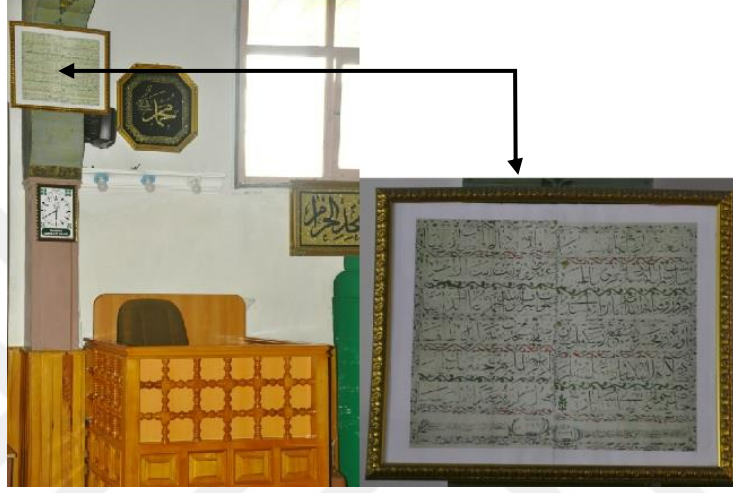
Anadolu İslam mimarisi içerisinde cami mimarisini yapan (usta) ve yaptıran (bani) kişiler hakkındaki bilgiler iki kaynaktan öğrenilmektedir. Birincisi net bilgiler veren kitabeler, ikincisi tarihçilerin ve gezginlerin elde ettikleri bilgilerdir (Baş, 2006: 221)

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii'nde üç kitabe bulunmaktadır. Vakfiyesi bulunmayan Merkez (Tonus) Camii hakkındaki bilgileri, cam çerçeve içerisinde ki mensur şiir ile bani ve usta kitabelerinden öğrenmekteyiz.

Camii'nin inşası hakkında bilgi veren mensur şiir mihrabın solundaki ahşap direğin üzerinde cam çerçeve içerisinde bulunmaktadır (Şekil 2. 19). Bir kopya olan bu kitabenin

asıl nüshasının nerede olduğu bilinmemektedir. Kâğıt üzerine sülüs<sup>4</sup> hatla yazılmış iki satır yedi sütunludur. (Anonim 4, 2017: 7). Satır ve sütunlarında, kırmızı, yeşil, mor ve mavi renkler kullanılmıştır. Yazılar, kıvrık dal motifleriyle birlikte suyolu motifi biçiminde süslenmiştir.

Mensur şiirin, kitabelerin, sülüs hatlı beytin okunuşları ve çevirileri Kayıpmaz, Denizli ve Denктаş'ın bilgileri ile karşılaştırmalar yapılarak, Halime Alıcı tarafından yeniden çalışılmıştır.



Şekil 2.19. Cami İnşası Hakkında Bilgi Veren Mensur Şiir ve Detayı (Kaya, 2018)

### Şiirin Okunuşu ve Anlamı

1. Zihî-bir câmii dâr-ı ibâdetgah behişt-âsâ - Nazar kıldıkça insana letâfet bahş eder mâ-şâ.

1. Ne güzel bir cami, cennet gibi bir ibadet yeri -Baktıkça insana incelik duygusu verir.

2. Münâsib resm ile üstâdı hoş tarz-ı binâ gılmış - Arûs-nev gibi bir zîb-u zînet eylemiş icrâ.

2. Ustadı, uygun bir sürette hoş bir bina eylemiş - Yeni bir gelin gibi üstünü başını süslemiş.

---

<sup>4</sup> Sülüs; “Kelime manası olarak sülüs, üçte bir demektir. Sülüs yazıda harflerin üçte iki nispetinde düz, üçte bir nispetinde yuvarlak hatları sahip olması gerekir. Bu nedenle bu yazı türüne sülüs denilmektedir” (Özkeçeci, 2017:111-113).

3. Murur-ı vaktile bu inhidama mâil olmuşdu - Yıkıp eşraf Tonus'dan Ahmet Ağa eyledi inşâ.

3. Bu (cami) zamanın alıp gitmesiyle, yıkılmaya yüz tutmuş, bir tarafa eğilmişti - Tonus'un ileri gelenlerinden olan Ahmet Ağa (camiyi) yıkarak yeniden inşa eyledi.

4. O zâta rûz-ı mahşerde şefi'dest-gîr olsun - Çerâğ-u mescidi, mihrâb-u, minber-u nâkîd-u Tâ-hâ

4. Mahşer gününde, mescidin çerağı, mihrabı, minberi, Ta-ha'nın kıymetini bilenler, o kişinin şefaatine yardımcı olsun.

5. Salâdır Ehl-i İslâma ibadetgâha gelsinler - Edâ-yı farz ile Gufrân-ı Hakk'a eyleyüp ilcâ.

5. Ehl-i İslam'a bir davettir, ibadetgaha gelsinler - Farzı eda ederek, Hakk'ın mağfiretine sığınsınlar.

6. Hulûsi, heft- cevherle dedi inşâsına târih - Kabuli kâdrûdı secdegâh-ı millet-i beyza.

6. Hulusi, heft-i cevherle (yalnızca noktalı harflerin ebcedi hesap edilerek, yedi sayısı ile yazılan manzum tarih) inşa tarihini söyledi.- Bütün müslümanlar secdegahın kıymetini kabul etsinler.

7. Nazzamuhu Ömer Hulûsî İbnu'l-Hac Hasan Efendi Alâtü'l-mütevattine bi'l-âhirihi afâallâhu anhuma (Târîh-i tahrîrî 1313) - (Târîhu'l- inşâ 1317) Ketebehu hakîru'l-fakîr Hâfız Abdulkadir Fethî Hakkâk'is-Sivasî

7. Alata'yı sonradan yurt edinmiş olan Hacı Hasan Efendi'nin oğlu Ömer Hulusi Efendi en güzel şekilde şiir şeklinde tanzim etti. Allah her ikisinde bağışlasın (Yazıldığı tarih 1313) – (İnşa tarihi 1317) Onu; ehemmiyetsiz fakir Sivaslı Hakkâk (mühür vs. kazıyan) Hafız Abdülkadir Fethi yazdı (H. Alıcı, 2020, Kayseri).

Mensur şiirinde bulunduğu ahşap direğin kemer başlangıcında, saç levha üzerine kazıma tekniği ile iki satır iki sütunlu sülüs hatla yazılmış bir de beyit bulunmaktadır (Şekil 2. 20).



**Şekil 2.20.** Sülüs Hatlı Beyit (Kaya, 2018)

Sülüs Hatlı Beytin Okunuşu ve Anlamı

Okunuşu; “Camimiz oldu zatî, Görenler ediyor medhi”.

“Kim severse Muhammed’i, Verirler üç salavatı”.

Anlamı; Camimiz kendine has bir şekilde, (özel bir yapı), görenler övüyor.

Muhammed’i sevenlerde üç salavat okusunlar (H. Alıcı, 2020, Kayseri).

Camii’nin bâni ve usta kitâbeleri, harimin orta alanında birbirine karşılıklıdır. Desenli kısımları 1,01x0,90 metre, yazılı kitâbe kısımları 0,20x 0,90 metre boyutlarındadır. Kitâbeler kare biçimli ahşap kirişlerin birleştiği taşıyıcı özelliği olmayan dekoratif Bursa kemerlerinin orta kısmına oyma tekniği ile yapılmıştır (Şekil 2. 21).



**Şekil 2.21.** Usta ve Bâni Kitabeleri Harimden Genel Görünüm (Kaya, 2018)

Dikdörtgen sarı zeminli kartuşların üzerine siyah renkli yazılar oyma tekniği ile nesih<sup>5</sup> hatla yazılmıştır. Doğu tarafındaki bani kitabesinde tek sütun sekiz satır bulunmaktadır. Batı tarafındaki usta kitabesinde, tek sütun dokuz satır bulunmaktadır. Kartuş kenarlarında açık mavi renk kullanılarak doğal boyalar ile boyanmıştır (Şekil 2.22 a. b. c.).



Şekil 2.22 a. Usta ve Bani Kitabelerinden Detay Görünüm (Kaya, 2018)



Şekil 2.22 b. Usta Kitabe Detayı ve c. Bani Kitabe Detayı (Kaya, 2018)

<sup>5</sup>Nesih, Kufi yazıdaki köşelerin tamamıyla yuvarlanması ile meydana gelen yazıya denilmektedir. Nesih yazı, sülüsün üçte ikisini nesh etmek ve üçte birini bırakmak suretiyle bu ismi almıştır” (Özkeçeci, 2017: 128).

#### b. Usta Kitâbesinin Okunuşu

1. Tamam oldu
2. Mescit Elhamdulillah
3. Hûdâ îzniyle
4. Yaptım bunu billah
5. Yarlığa biçare
6. Mahmud'u Allah
7. Müştak'i Salman<sup>6</sup>
8. Hem dahi lillah
9. Sene 1313

#### c. Bâni Kitâbesinin Okunuşu

1. Eyledi bunu dalâlet
2. Sıdk ile hem cân ile
3. Yarlığa Ahmed Ağayı
4. Ey Hûda akran ile
5. Kıla kâbe'yi ziyaret
6. An karîb kerrât ile
7. Zenbini mağfur ede hak
8. Meskeni cennet ola

#### b. Usta Kitâbesinin Anlamı

Çok şükür mescid tamamlandı. Billah bunu Allah'ın izniyle yaptım. Çaresiz Mahmud'u Allah, aşık olduğu Salman (Salman-ı Farisi) ile birlikte yargılaya. Sene 1897-1898

#### c. Bâni Kitâbesinin Anlamı

Doslarla birlikte, tam ve kamil bir şekilde doğru yolu bulmada insana kılavuzluk eyledi, Allah, Ahmet Ağ'a'yı akranlarıyla yarlığa,yakın zamanda defalarca Kâbe'yi ziyaret ede, Allah günahını bağışlayıp mekanını cennet eyleye (H. Alıcı, 2020, Kayseri).

#### 2.6.4. Malzeme ve Teknik

Camii yapısında, moloz-yontu-kesme taş, ahşap, çam ağacı, alçı, bakır, demir, kireç ve çimento harç malzemeler kullanılmıştır. Kagir malzemedен yığma tekniği ile yapılmıştır. Ahşap tavanlı beşik çatı üzeri oluklu kiremitle kaplanmıştır. Yapının beden duvarları kalın çimento harç ile sıvalıdır. Minarenin kürsü-kaide kısmında ve istinat duvarı kaplamasında kesme taş malzeme kullanılmıştır. Beden duvarları dıştan çimento harçlı iken, içeride alt

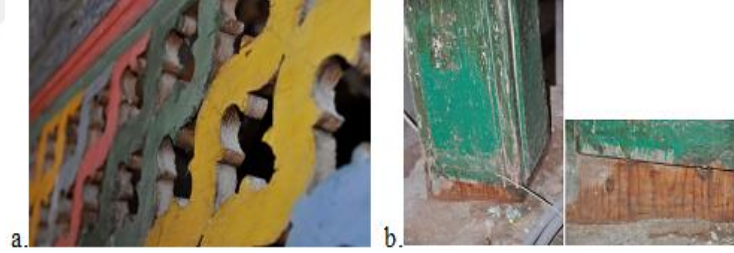
---

<sup>6</sup> Bu satırda geçen Müştak'ı Salman ifadesi, Müştak ve Salman arasında vav harfinin olmayışı, ayrıca Ustanın yaptım ifadesini kullanması buradaki Müştak Selman ifadesinin iki ayrı kişi olamayacağı, Anadolu kültüründe Salman-ı Farisi'ye olan sevgisini ve muhabbetini düşündürmektedir. Bu nedenle, Subaşı, 2010, Pürlü, 2011 ve Vakıflar eski onarım fişindeki ifadelerde Müştak ve Salman Ustalarla birlikte yapıldığının söylenmesi bir yanlış anlaşılma olabileceğini güçlendirmektedir (H. Alıcı, 2020, Kayseri).



kısımlarda kireç, üst kısımda alçı sıva kullanılmıştır. Harim ve son cemaat mahallinin tavan ve zemin döşemelerinde, taşıyıcı ayaklarda, vaaz kürsüsünde, minberde, mahfilde, kapı ve pencere kanatlarında çam ağacı kullanılmıştır. Bölgede yetişen ağaç türünün çam ağacı olması, iklim şartlarına dayanıklılığı sebebiyle camii içerisindeki bütün ahşap elemanlarında kullanılmıştır. Araştırmalar ve gözlemler sonucunda çam ağacının dokusuna inilerek, kendine has görüntüsünden, kokusundan ve yüzeye çıkan reçinesinden çam ağacından olduğu, tespit edilmiştir. Bu bilgiler kaynak kişilerin söylemleriyle de doğrulanarak kayıt altına alınmıştır (O. Tunç, 2019, Altınyayla ilçesi) (B. S. Tapan, 2019, Altınyayla ilçesi) (Şekil 2. 23 a. b).

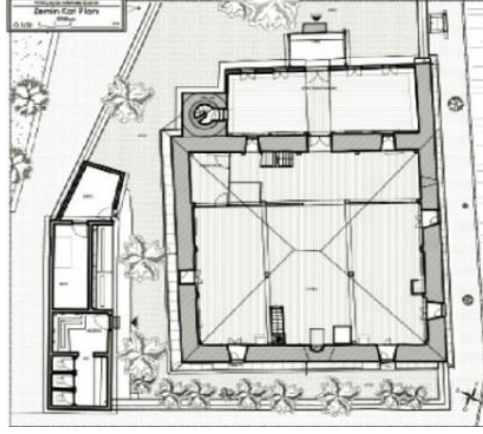
Harim duvarlarının etek kaplamalarında, çatı malzemesinde ve giriş kapısı önündeki rüzgârlıkta ahşap malzeme kullanılmıştır Harim duvarlarında bulunan çerçevelerde ve kandillikler de kalıplama tekniği, tavan eteklerindeki kuşaklarda alçı malzeme ile bağdadi tekniği, mihrapta ise sıvama tekniği kullanılmıştır. Çatının dış kaplamasında, minare külahında ve giriş kapısındaki rüzgârlığın üst örtüsünde oluklu saç kaplama, pencere korkuluklarında demir malzeme kullanılmıştır.



**Şekil 2.23 a. b.** Camide Kullanılan Ahşap Hammaddesinin Çam Ağacından Olduğunu Gösteren Minber ve Direklerden Detay Görünümler (Kaya, 2019)

### 2.6.5. Plan

Merkez (Tonus) Camii, plan olarak Anadolu Selçuklu Türk mimarisinin üçüncü grup diye adlandırılan, ahşap direkli ve düz tavanlı camiler gurubuna girmektedir (Aslanapa, 1989:130). Yapı kareye yakın dikdörtgen planlıdır. Düz bir arazi üzerine kuzey- güney yönünde boyuna dikdörtgen alan üzerine yapılmıştır. Dıştan dışa yaklaşık 8,25x9,70 m boyutunda, dikdörtgen planlı cami 1,10 m genişliğindedir (Anonim 4, 2017: 10) (Şekil 2.24).



**Şekil 2.24.** Altınyayla Merkez (Tonus) Cami planı (Anonim 4. 2017)

Yapı içten ahşap direklerin taşıdığı düz ahşap tavanla, dıştan ise yakın dönem onarımlarında yapılan ve üzeri bakır kaplamalı dört yöne eğimli kırma çatı ile örtülüdür. Cami, arazi konumuna göre kuzey ve batı taraftan kaba yontu taş örgülü, güneyden ise betondan yapılmış avlu duvarlarıyla çevrilidir. Yapımı, harime paralel uzanan enine dikdörtgen planlı son cemaat mahalli ve bu mahallin batısında kesme taş örgülü tek şerefeli minare bulunmaktadır. Avlunun batı tarafında, yakın zamanda inşa edilen tuvalet, abdestlik ve depo bölümleri yer almaktadır. Yapıya ait eski belgelerden ve yöre halkından alınan bilgilere göre, camii batı yönünde tek odalı bir Kur'an kursu / ek oda ve kuzeyinde odunluk olarak kullanılan depo bulunmaktadır. 1993 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından yıkılarak günümüzdeki tuvalet, abdestlik ve depodan oluşan bölümler yapılmıştır. Camii 'deki Kur'an kursuna geçişi sağlayan kapı, yeni onarımlar sırasında pencere olarak değiştirilmiştir. Günümüzdeki şeklini 1993-1996 yıllarında yapılan onarımlar ile almıştır (Anonim 4, 2017: 10).

### **2.6.6. Dış Tasvir**

Yapının cepheleri tezyinatsız ve sadedir. Dış duvarlar kalın çimento harç ile sıvalı ve badanalıdır. Bu günkü şeklini 1993 ve 1996 yılı onarımlarında almıştır (Şekil 2. 25-27).



**Şekil 2.25.** Caminin Konumunu Belirten Uydu Görüntüsü (Anonim, 2017)



**Şekil 2.26.** Camii Dış Cephe Görünümleri (Kaya, 2018)

Son cemaat bölümünün batısında minare olmasından dolayı 3,50 metre içe doğru kayma olmuştur. (Şekil 2. 24) Yapının kuzey beden duvarı dışında diğer duvarlar zeminden 1,10 metre yükseklikte üç yönden kesme taşlı güçlendirme duvarıyla kaplanmıştır (Anonim, 2017: 10).



**Şekil 2.27.** Camii Dış Cephe Minare Zemin Genel Görünümü (Kaya, 2018)

Kuzey cephede, yakın zamanda yapılan cam bölmeli ve ahşap doğramalı rüzgarlık bulunmaktadır. Rüzgarlık üzerine Tonus Altınyayla Merkez Camii ismi bakır kabartma (rölyef) olarak yazılmıştır (Anonim 4, 2017: 10) (Şekil 2. 28).



**Şekil 2.28.** Camii Rüzgarlık Genel Görünümü (Kaya, 2018)

Doğuda bir, kuzeyde dört, batıda ve güneyde üçer adet olmak üzere on bir adet dikdörtgen formlu ve mazgallı pencere bulunmaktadır. Pencerelemeler sade ve süslemesizdir. Camii dört yöne eğimli kırma çatı ile örtülmüştür. Camii ilk toprak damlı olarak yapılmış sonraki dönemlerde alaturka kırma çatıya dönüştürülmüştür (Şekil 2. 29). 1993 yılında yapılan onarımlarda, alaturka kiremit kırma çatı kaldırılarak yerine günümüzdeki bakır malzemeli çatı yapılmıştır (Anonim 4, 2017: 10).



**Şekil 2.29.** Camii Dış Cephe Görünümü (Anonim 4)

1996 yılında yapılan onarımlarda, avlu duvarları kuzey ve batı tarafta kapa yontu taşlı, güneyde ise beton malzemeli yapılmıştır. Batı tarafında bulunan abdestlik ve tuvaletler tuğla örgülü malzemeden yapılırken, çatı kısmı kiremit kaplamalı beşik çatı ile örülmüştür. Depo birimi tuğla duvar örgülü, çatısı ise tek oluklu sac kaplama ile yapılmıştır (Anonim 4, 2017: 10) (Şekil 2. 30).



**Şekil 2.30.** Camii Abdestlik ve Tuvaletler Genel Görünümleri (Kaya, 2018)

### 2.6.7. İç Tasvir

Avluda yer alan rüzgarlık bölümünden geçilerek son cemaat bölümüne girilmektedir. Son cemaat bölümü, içeriden enine dikdörtgen planlı olup doğudan batıya hafifçe daralmaktadır. Son cemaat bölümünün duvarları sade, süslemesiz ve alçı sıvalıdır. Zeminden pencere altlarına kadar lambri ile kaplanmıştır. Camii ahşap tavanlı olup dört adet penceresi bulunmaktadır. Camii 'ye son cemaat bölümünün güneyindeki çift kanatlı ahşap kapıdan girilmektedir. Harim girişinin eski kapı kanatları depoda âtıl bir şekilde bulunmaktadır (Şekil 2. 31). Eski kapının yerine yeni bir kapı takılmıştır.



**Şekil 2.31.** Depoda Bulunan Harim Kapı Kanat Görünümleri (Kaya, 2019)

Harim duvar yüzeyleri sade ve süslemesizdir. Harim, orta kısımda bağımsız 4 ahşap kolon ile beden duvarlarına bitişik 15 adet olmak üzere toplamda 19 kare formulu ahşap ayaklar tarafından taşınmaktadır. Harim üç sahına ayrılmıştır. Orta sahin yan sahinlere göre tekne tavanlı ve yüksek yapılmıştır. Tavanlarda zengin bitkisel motifler, geometrik şekiller



ve hayvan figürlü süslemeler görülmektedir. Altınyayla Merkez (Tonus) Camii tavan süslemeleri tarz ve üslup bakımından Sivas'taki, Deliilyas Köyü Camii-Altınyayla, Acıyurt Köyü Camii-Ulaş; Kayseri'deki Pınarbaşı Methiye Köyü ve Hilmiye Köyü Camileri; Yozgat'taki, Başçavuşoğlu Merkez Camii ve Şefaati Tokmak Hasan Paşa Camileri; Yıldızeli'nde ki Karapınar Köyü Camii-Merkez ve Tat Köy Camii'leri ve ile benzerlik göstermektedir. Sivas-Acıyurt köyündeki Mihrali Bey Konağının ahşap tavan süslemeleri Altınyayla Merkez (Tonus) Camii orta sahnın, tavan süslemeleri ile aynı teknik ve üsluba sahiptir. Bu durum Altınyayla Merkez (Tonus) Camii'ni yapan ustanın sivil mimaride de eserler yapmış olduğunu göstermektedir (Anonim 4, 2017: 58,59).

Mahfile, giriş kapısının batısında bulunan 10 basamaklı ahşap merdivenle çıkılmaktadır. Mahfil, doğu batı yönünde boyuna dikdörtgen planlı sade ve süslemesizdir. Mihrabın batısında asıl ve kullanılan ahşap minber bulunmaktadır. Doğu duvarında bulunan asıl vaaz kürsüsü kullanılmamaktadır. Mihrabın doğusunda kullanılmak üzere yeni bir vaaz kürsüsü bulunmaktadır. Harimde; kuzeyde 2, güneyde 3, batıda 1, doğuda ise 3 olmak üzere toplamda 9 adet dikdörtgen formlu, süslemesiz ve mazgallı pencereler bulunmaktadır (Anonim 4, 2017: 12-15).

## **BÖLÜM III**

### **3. YÖNTEM**

Bu araştırma, yerinde gözlem ve belgeleme, sözlü görüşme, yöntemleri ile yapılmıştır. Sivas ili Altınyayla ilçesi Merkez (Tonus) Camii süslemelerinin tarihsel gelişimi ve bugünkü durumu, teknik özellikleri, renk, motif ve kompozisyon özellikleri kaynak ve analizlerle açıklanmıştır.

#### **3.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ**

Bu çalışmada Sivas ili Altınyayla ilçesi Merkez (Tonus) Camii süslemeleri, yerinde gözlem ve belgeleme yöntemlerinden yararlanılarak gerekli literatür tarama bilgileri ile sürdürülmüştür.

Öncelikle Osmanlı Geç Dönemine ve Türk klasik sanatına ait literatür çalışması yapılmıştır. Günümüze kadar gelmiş olan Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemeleri Altınyayla ilçesine gidilerek incelenmiştir. Daha sonra sözü edilen yapıda bulunan süslemelerin incelemesi yapılarak aslına uygun olanlar ile olmayanların ayrımı yapılmıştır. Bu ayrımı yapabilmek için bu alanda uzman kişilere danışılarak ve yazılı kaynaklarda bulunan bilgilerden faydalanılarak bilgi ve belgeler kayıt altına alınmıştır.

#### **3.2. ARAŞTIRMANIN EVREN VE ÖRNEKLEMİ**

Bu çalışmanın evrenini Sivas ili Altınyayla ilçesinde bulunan Osmanlı Geç Dönemine ait Altınyayla Merkez (Tonus) Camii oluşturmaktadır. Çalışmanın örnekleme ise Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemeleridir. Bu süslemeler tek tek incelenerek fotoğraflama ve çizim yoluyla belgelenmiştir.

#### **3.3. VERİ TOPLAMA ARACI**

Bu çalışmada, literatür tarama, arşiv araştırmaları, mekân inceleme, gözlem ve yerinde belgeleme yöntemlerinden yararlanılmıştır. Çalışmaya konu olan camii için ilgili yerlerden gerekli izinler alınmıştır (Ek 8). Kasım 2018 tarihinde Sivas ili Altınyayla ilçesine gidilmiş, Altınyayla ilçe müftülüğü, Altınyayla ilçe Millî Eğitim Müdürlüğü, Altınyayla ilçe Halk Kütüphanesinden literatür araştırması yapılmıştır. Kayseri 75. Yıl İl Halk Kütüphanesi, Erciyes Üniversitesi Kadir Has Merkez Kütüphanesi, Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Kütüphanesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Kütüphanesi, Sivas Halk Kütüphanesi, Sivas Zara Halk Kütüphanesi ve Sivas Vakıflar Genel Müdürlüğü'nden konu ile ilgili detaylı

bilgiler toplanarak literatür araştırması yapılmıştır. Altınyayla Merkez (Tonus) Camii'nde mekân incelemeleri yapılmış, Camii ve süslemelerinin ayrıntılı incelenmesinin ardından detaylı fotoğrafları çekilmiştir. Şubat 2019 tarihinde Sivas ili Altınyayla ilçesi Merkez (Tonus) Camii süslemeleri ve desenleri dijital ortamda adobe illüstratör programında çizilmeye başlanılmıştır. Altınyayla Merkez (Tonus) Camii süslemeleri; renk, motif, desen, kompozisyon ve teknik açısından tek tek incelererek fotoğraflama ve çizim yöntemleriyle belgelenmiştir.

### **3.4. VERİLERİN ANALİZİ**

Elde edilen yazılı ve görsel kaynak bilgileri incelenmiştir. Aralık 2018 tarihinden itibaren tez yazılmaya başlanmıştır. Altınyayla Merkez (Tonus) Camii mimarisinde bulunan teknik malzeme ve tüm süslemeler, eski döneme ait yenileme belgeleri ve eski fotoğraflar, tasarım özellikleri, malzeme ve renk açısından incelenerek özellikleri belirlenmiştir.



## BÖLÜM IV

### 4. BULGULAR

Araştırma konusu olan Sivas ili Altınyayla Merkez (Tonus Camii süslemeleri, ayrıntılı olarak incelenmiştir. Camii dış cephesi sade olarak yapılmıştır. Süslemeler harim içerisinde minber, vaaz kürsüsü, ahşap sütun kemer başlıklarında, duvar ve tavanlarda yoğun olarak görülmüştür. Süslemeleri renklerin ilk bakışta bütün canlılığı ile göze çarptığı görülmektedir. Camii içindeki renkler, Anadolu renk kültür özelliklerinin gözü yormayacak şekilde kullanıldığının bir örneği olarak dikkati çekmektedir. Diğer bir özellik ise İslam kültüründe gül motifinin ayrı bir ehemmiyeti olması nedeniyle, gül motifi stilize edilerek sıklıkla kullanılmıştır.

Desenlerin analizinde Geleneksel Türk Sanatları alanında çalışma yapan Öğretim Görevlisi Ünal Erdiç'in görüşlerinden istifade edilmiştir.

#### 4.1. ALTINYAYLA MERKEZ CAMİİ SÜSLEMELERİ

##### 4.1.1. Mihrap

Mihrap, güney duvar ortasında bulunmaktadır. (Şekil 4. 1). Taş duvar içerisine taş oyma şeklinde yapılmıştır. Yakın dönemde alçı ile sıvanmıştır. 0,84 x 2,15 metre ebadındaki mihrap sadedir. Yarım daire planlı mihrap nişi, 0,42 metre derinliğe sahiptir. Mihrap niş kavsarası beş kademeden oluşup yukarıya doğru daralmaktadır. Mihrap yüzeyi yeşil renk yağlı boya ile 1992 yılı onarımlarında boyanmıştır (Anonim 4, 2017: 18) (Şekil 4. 2).



Şekil 4.1. Harimden Mihrap Genel Görünümü (Kaya, 2018)



**Şekil 4.2.** Mihrap Duvarı Detay Görünüm (Kaya, 2018)

#### **4.1.2. Minber**

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii minberi, mihrabın sağ (batı) tarafında bulunmaktadır. Çam ağacından yapılmıştır (Şekil 4. 3).



**Şekil 4.3.** Harimden Minber Genel Görünümü (Kaya, 2018)

Minber doğu, batı ve kuzey olmak üzere üç cepheden oluşmaktadır. Cephelerde oyma, kafes işi, çakma, Edirnekari teknikleri ile bitkisel motif ve hayvansal figürlerin birlikte kullanılmasıyla oluşturulmuştur.

Minber üzerinde yapılan boyama işlemleri camii ilk yapıldığında kullanılan bitkisel boyalar olup, renklerinin korunması için çok miktarda yumurta aklarından yararlanılmıştır (Subaşı, 2010: 112) (M. Yalçın, 2019, Altınyayla ilçesi) (O. Tunç, 2019, Altınyayla ilçesi).

#### 4.1.2.1. Minber Kuzey Cephe

Minber kuzey cephe, ahşap süsleme tekniklerinin birlikte kullanıldığı bitkisel motif süslemeli ve ahşap malzemelidir. Ahşabın üzeri barok sanat üslubunun bitkisel motifleri ile süslenmiştir. 80 cm genişliğinde, 2,45 metre uzunluğunda ve 4,19 metre yüksekliğinde olup 7 basamaktan oluşmaktadır (Şekil 4. 4'a, b)



Şekil 4.4.a Minber, Kuzey Cephe Köşk Bölümü Genel Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)



**Şekil 4.4.b.** Minber Kuzey Cephe Genel Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

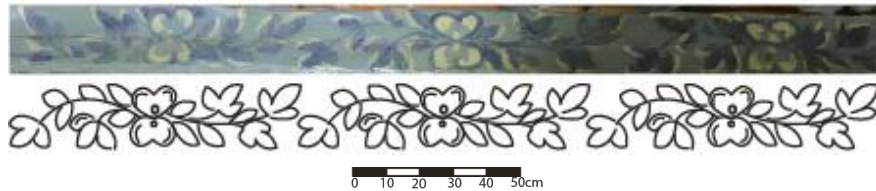
Minber kuzey cephe girişi, karşılıklı dikdörtgen formlu iki ahşap silmeli sütundan yapılmıştır. Kapının dilim kemerli köşe süslemeleri barok üslubunun 'C' ve 'S' kıvrımlı sapları oluşturan akantus yaprakları ve palmet motifleri ile Türk Barok süslemesini andırır da Selçuklu Münhani motiflerini hissettirmektedir. Dilim kemerli kapı köşeliği, bitkisel motiflerle süslenmiş simetrik kompozisyonludur. Çakma ve oyma tekniği ile yapılan süslemeler küçük çiviler yardımı ile çakılmıştır. Giriş kapısının silmeli ahşap sütunları kırmızı ve yeşil renge, köşelik ve taç kısım zeminleri kırmızı renge, desenler mavi ve tonlarına boyanmıştır. Beyaz renk ile yapılan ışıklandırmalar ampir üslubunu yansıtmaktadır. (Şekil 4.5).



**Şekil 4.5.** Minber Kuzey Cephe Giriş Köşeliği ve Çizimi (Kaya, 2018)

Minber kuzey cephe kapısının taç kısmı, iki farklı kompozisyon ve bölüm olarak tasarlanmıştır. Bölümleri birbirinden ayırmak için yatay formlu, çiçekli, ince suyolu motifi kullanılmıştır. Minber kuzey cephe kapısının taç kısmı, alt bölümde dikdörtgen olarak tasarlanan tablo barok üslubun 'C' ve 'S' kıvrımlı hareketli sapları oluşturan akantus yaprakları ve palmet motifleri ile süslenmiştir. Minber kuzey cephe kapısının taç kısmı, Türk Barok süslemesini andırsa da Selçuklu Münhani motiflerinin simetrik olarak tasarlandığı bitkisel süslemelidir. Kırmızı zemin üzerine desenler mavi renge, beyaz renk ile yapılan ışıklandırmalar ampir üslubunu yansıtmaktadır.

Dikdörtgen tablonun üzerinde kullanılan ince bordür, tekli yek berk motifinin dikeyde karşılıklı simetrisi ile dü berk motifi oluşturulmuştur (Biol ve Derman 2008: 47) (Şekil 4.6). Dü berk motifinin yatayda sağına ve soluna helezonik sap çıkmaları ile sade yaprak motiflerinin asimetric olarak yerleştirilmesiyle kompozisyon oluşturulmuştur. Kalem işi tekniğiyle yapılan bordür, açık mavi zemin üzerine dü berkler ve yapraklar, koyu mavi renge, ışıklandırmalar ise beyaz renk ile yapılmıştır.



**Şekil 4.6.** Minber Kuzey Cephe Giriş Taç Bölümü Suyolu Motifi Detayı ve Çizimi (Kaya, 2018)



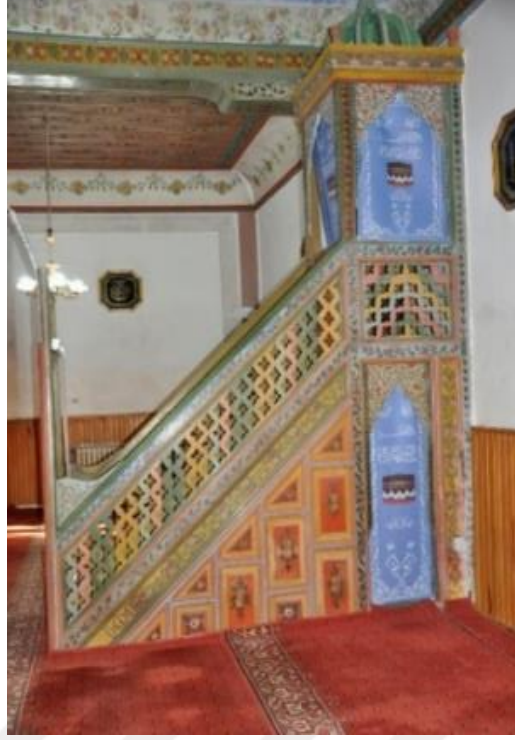
Üst bölümde yarım oval olarak tasarlanan tablo barok üslubun 'C' ve 'S' kıvrımlı hareketli sapları oluşturan akantus yaprakları ve palmet motifleri ile süslenmiştir. Yarım oval olarak tasarlanan tablo, Türk Barok süslemesini andırsa da Selçuklu Münhani motiflerinin simetrik olarak tasarlandığı bitkisel motif süslemelidir. Taç üst ana merkezde, penç berk ve sade yapraklarla tasarlanan motif, hilal-alem ile taçlandırılarak sonlandırılmıştır. Kırmızı zemin üzerine desenler ve alem, mavi renge boyanmıştır. Beyaz renk ile yapılan ışıklandırmalar ampir üslubunu yansıtmaktadır (Şekil 4. 7).



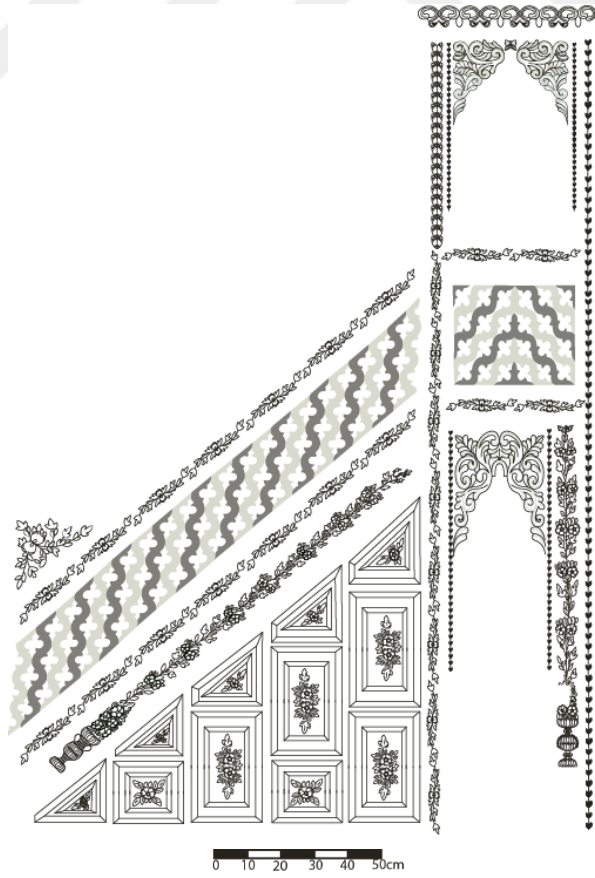
Şekil 4.7. Minber Kuzey Cephe Giriş Taç Bölümü Detayı ve Çizimi (Kaya, 2018)

#### 4.1.2.2. Minber Doğu Cephe

Minber doğu cephe, çakma, oyma, kafes işi ve Edirnekârî tekniklerinin birlikte kullanıldığı bitkisel motif ve geometrik şekil süslemelerden oluşmaktadır (Şekil 4. 8. 9).



Şekil 4.8. Minber, Doğu Cephe Genel Görünümü (Kaya, 2018)



Şekil 4.9. Minber, Doğu Cephe Genel Çizimi (Kaya, 2018)

Minber doğu cephe üçgen aynalık bölümü dikdörtgen, üçgen ve kare çerçeveli geometrik şekillerden oluşmaktadır. Edirnekârî tekniği ile yapılan bitkisel süslemelidir (Şekil 4.10).



**Şekil 4.10.** Minber, Doğu Cephe Üçgen Aynalık Bölümü Genel Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

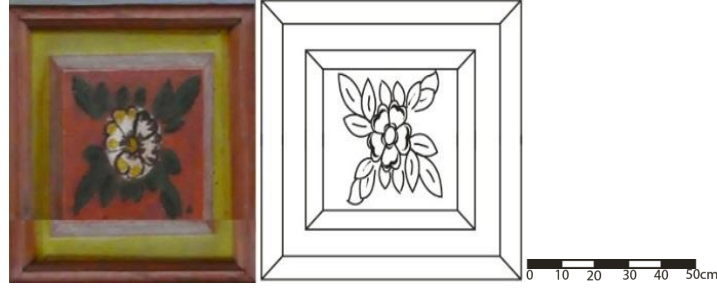
Minber doğu cephe üçgen aynalık bölümü, dikdörtgen çerçeve içerisinde penç berk motifinin dikey yönünde simetrisi ile dört yönden sade yapraklar ile çevrelenmiştir. Edirnekârî tekniği ile yapılan bitkisel motif süslemelidir (Şekil 4.11).



**Şekil 4.11.** Minber, Doğu Cephe Üçgen Aynalık Bölümü Dikdörtgen Pano Detayı ve Çizimi (Kaya, 2018)

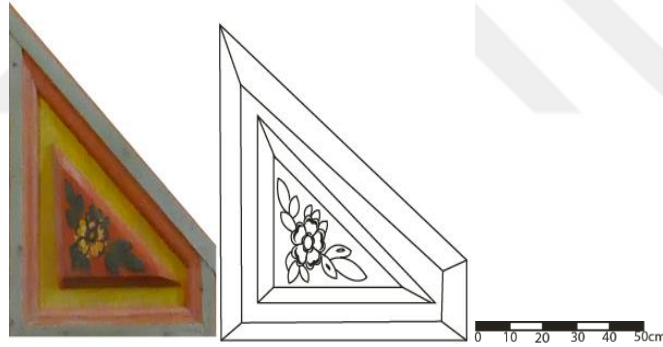


Minber doğu cephe üçgen aynalık bölümü, kare çerçeve içerisinde penç berk motifinin dört yönünü sade yaprakların yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Edirnekârî tekniği ile yapılan bitkisel motif süslemelidir (Şekil 4.12).



**Şekil 4.12.** Minber, Doğu Cephe Üçgen Aynalık Bölümü, Kare Pano Detayı ve Çizimi (Kaya, 2018)

Üçgen çerçeve içerisinde penç berk motifi ve onu çevreleyen sade yapraklar, bitkisel motif süslemeler Edirnekârî tekniği ile yapılmıştır (Şekil 4.13).



**Şekil 4.13.** Minber, Doğu Cephe Üçgen Aynalık Bölümü, Üçgen Pano Detayı ve Çizimi (Kaya, 2018)

Minber doğu cephesinde yer alan dikdörtgen, kare ve üçgen çerçeveler açık mavi ve kırmızı renklere boyanmıştır (Şekil 4. 11.12.13). Sarı zemin üzerine boyutlandırılarak çakılan tahtalar ile kırmızı renkli orta zemin oluşturulmuştur. Kırmızı orta zemin üzerine penç berk motifi yerleştirilmiştir. Penç berk motifi kırmızı, sarı, pembe renklere boyanmış, siyah renk ile kontur ve ışıklandırmalar yapılmıştır.

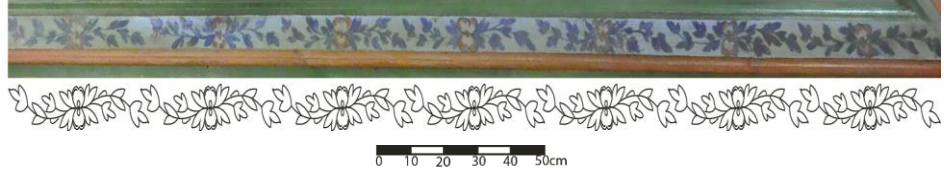
Minber kenarlarında kullanılan vazolu çiçek dalları ise genelde bahar dallarını andırmaktadır. Vazo süslemesinde münhani göze çarpmaktadır. Diğer kenarlarda ise, bahar dalı çiçekle görülmektedir.

Şekil 4,14’de görülen minber, doğu cephe üçgen yan aynalık boyunca uzanan ilk bordürde gövdesi münhani motifiyle dilimlendirilmiş yivli ve kulplu bir vazodan bulunmaktadır. Barok sanat üslubunun etkilerinin görüldüğü vazodan çıkan çiçek ve bahar dalları, batılılaşma dönemi olarak bilinen Osmanlı Geç Döneminde kullanılan motiflerinin Merkez (Tonus) Camii minber üzerinde yansımasıdır. Vazodan çıkan beş adet penç berk motifi ile sade yapraklar eşliğinde bir buket tasarlanmıştır. Buketten çıkan sap çıkmaları, sağlı sollu sade yapraklar eşliğinde uç kısmında ikili penç berk motiflerinin yan yana simetrisi ile motifin tekrarı bordür boyunca devam etmektedir (Şekil 4.14). Edirnekârî tekniğinin kullanıldığı süslemede zemin sarı renklidir. Vazo siyah kontur içerisinde sarı renge, penç berk motifleri siyah kontur içerisinde kırmızı, sarı ve pembe renklere yapraklar ise yeşil renge boyanmıştır.



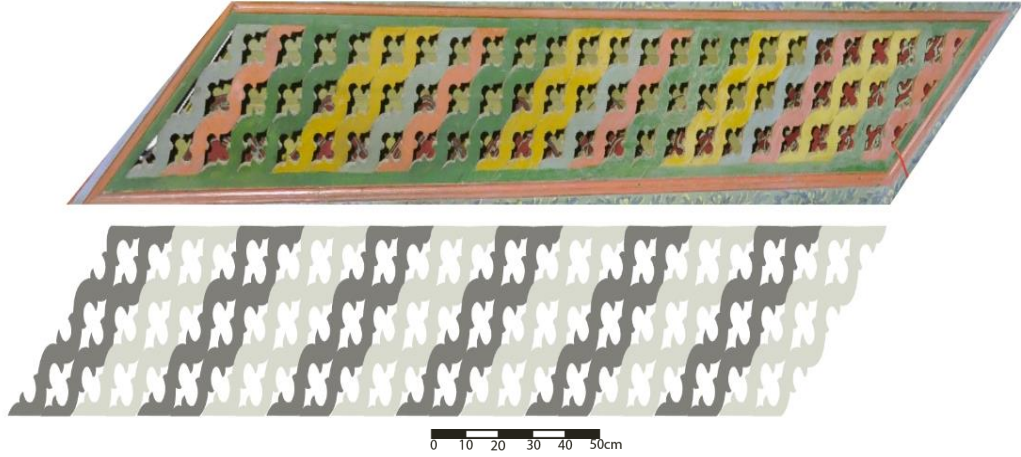
**Şekil 4.14.** Minber, Doğu Cephe Vazoda Çıkan Çiçek Görünümü ve Çizim (Kaya, 2018)

Minber doğu cephe korkulukların her iki yanında bulunan dikdörtgen bordürlerde; tekli yek berk motifinin dikeyde karşılıklı simetrisi ile dü berk motifi oluşturulmuştur (Birol ve Derman 2008: 47). Dü berk motifinin yatayda sağına ve soluna helezonik sap çıkmaları ile sade yaprak motiflerinin asimetrik olarak yerleştirilmesiyle bordür devam etmektedir. Edirnekârî tekniğiyle yapılan bordürde açık mavi zemin üzerine dü berkler, beyaz ve mavi renklere boyanmıştır. Işıkları beyaz ve yer yer kırmızı renkle, yapraklar ise koyu mavi renkle boyanmıştır (Şekil 4.15).



Şekil 4.15. Minber, Doğu Cephe Korkuluk Kenar Bordürü Detayı ve Çizimi (Kaya, 2018)

Minber doğu cephe korkuluğu, iç ve dışbükey barok üsluplu ‘S’ kıvrımlar yapan ahşap kafesli oymaların yan yana simetrik olarak çakılmasıyla oluşturulmuştur. İç ve dışbükey kısımların birleştirilmesi sırasında orta kısımlarında yeni bir motif ortaya çıkmıştır. Bu motif şemse motifine benzetilerek yorumlanmaktadır (Anonim 4, 2017: 20). Çakma ve oyma tekniğiyle yapılan korkulukta barok üsluplu ‘S’ kıvrımlı oymalar; sarı, yeşil, mavi ve pembe renkler ile boyanmıştır (Şekil 4.16).



Şekil 4.16. Minber, Doğu Cephe Korkuluk Detayı ve Çizimi (Kaya, 2018)

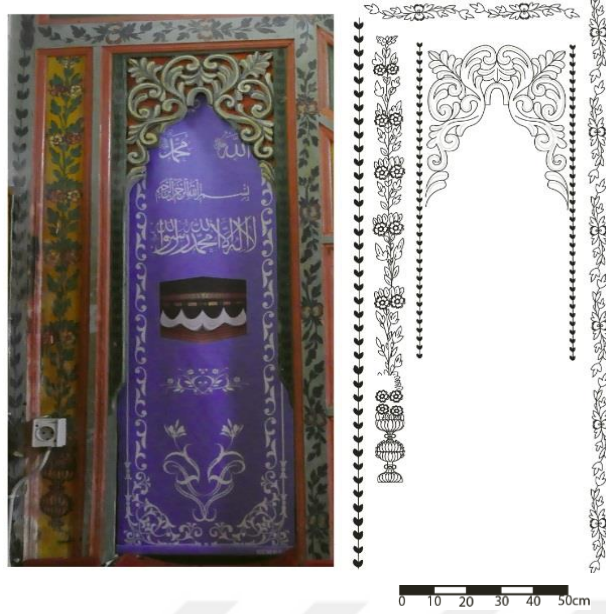
Minberin doğu ve batı giriş sütunları ile korkulukların birleştiği kısımda barok ve ampir üslubunun ‘S’ kıvrımlarından oluşan iki adet karşılıklı köşebent<sup>7</sup> bulunmaktadır. Köşebentler üzerinde dü berk motifi, helezonik saplar ve sade yapraklar eşliğinde motif oluşturulmuştur. Açık mavi zemin üzerine koyu mavi kontur içerisinde dü berk motifi, açık maviye boyanmıştır. Kırmızı ve beyaz renk ile ışıklandırmalar yapılmıştır. Koyu mavi renge boyanan yapraklar ise beyaz renkle ışıklandırılmıştır (Şekil 4.17).

<sup>7</sup> Köşe formunda tasarlanan kompozisyonlara köşebent, köşe çiçeği köşe süslemesi adı verilmektedir. Köşebentler genellikle birbirinin aynı veya farklı formda tasarlanmaktadır (Özkeçeci, Özkeçeci, 2007: 162).



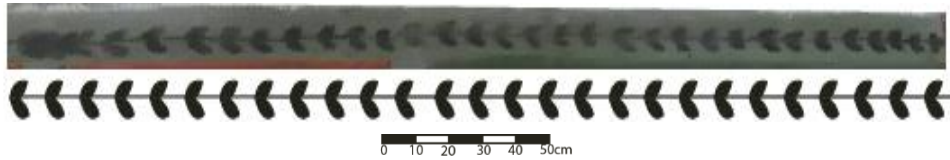
**Şekil 4.17.** Minber, Doğu Cephe Köşebent Detayı ve Çizimi (Kaya, 2018)

Minberin doğu ve batı her iki yüzeyinde simetrik olarak bulunan dikdörtgen boyutlu geçit kısmı 0,42x1,40 metredir. Dilim kemerli köşeliği barok ve ampir üslubunun 'C' ve 'S' kıvrımlı sapsarı oluşturan akantus yaprakları ile münhani motifinin birlikte kullanıldığı bitkisel motiflerden oluşan simetrik kompozisyonludur. Minber giriş kapısının dilim kemerli köşeliği ile hemen hemen aynı teknik ve boyalar kullanılsa da kompozisyonunda farklılık bulunmaktadır. Çakma ve oyma tekniği ile yapılmıştır. Çakma işlemi küçük çiviler yardımı ile yapılmıştır. Dilim kemerli köşelik zeminleri kırmızı renge, desenler mavi ve tonlarına boyanmıştır. Beyaz renk ile ışıklandırmalar yapılmıştır. Köşeliğin her iki tarafında, sap çıkması motifinin sağına ve soluna getirilen sade yaprak motifinin peş peşe simetrik sıralanmasıyla oluşturulan ince bir bordür bulunmaktadır. Edirnekârî tekniği ile yapılan bordür açık mavi zemin üzerine, motifler koyu mavi renge boyanmıştır (Şekil 4.18).



**Şekil 4.18.** Minber, Doğu Cephe Geçit Bölümü Köşelik Görünüm ve Çizimi (Kaya, 2018)

Minber doğu cephe geçit kapısının sol (güney) duvara birleşik kısmında sap çıkması motifinin sağına ve soluna yerleştirilen sade yaprak motiflerinin peş peşe simetrik sıralanmasıyla oluşturulan ince bir bordürdür. Minberin tabanından başlayarak köşk kısmına kadar devam etmektedir. Edirnekâfî tekniği ile yapılan bordür açık mavi zemin üzerine, motifler koyu mavi renge boyanmıştır (Şekil 4.19).



**Şekil 4.19.** Minber, Doğu Cephe Geçit Bölümü İnce Bordür Detayı ve Çizimi (Kaya, 2018)

İnce bordür ile geçit kapısı arasında, gövdesi münhani motifiyle dilimlendirilmiş, iki boğumlu ve kulpsuz bir vazo bulunmaktadır. Barok sanat üslubunun etkisiyle vazodan çıkan çiçek ve bahar dalları ile tasarlanmıştır. Yan aynalık ile korkuluk arasında kullanılan vazo içerisindeki çiçekli bordür ile küçük farklar dışında desen kompozisyonu ve kullanılan renkleri aynıdır. Desen üzerine elektrik prizinin monte edilmesiyle desen bütünlüğünün bozulduğu görülmektedir (Şekil 4.20).





**Şekil 4.20.** Minber Geçit Bölümü Vazoda Çıkan Çiçek Tasarımı Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

Minber doğu cephe geçit kapısının üstünde, köşk bölümünün altında, minber korkuluklarında kullanılan barok üslubunun iç ve dışbükey 'S' kıvrımlar yapan ahşap kafesli oymaların karşılıklı simetri çakılmasıyla kare bir kafes oluşturulmuştur. Bu kafes, minberin güney yüzey kısmı dışında üç yüzeyde simetrik olarak yapılmıştır. Korkuluklarda kullanılan motif teknik ve boyama işlemleri yönünden aynıdır. İç ve dışbükey kısımların birleştirilmesi sırasında orta kısımlarında yeni bir motif ortaya çıkmıştır. Bu motif şemse motifine benzetilmektedir (Anonim 4, 2017: 20). Kafesler, kırmızı, mavi ve sarı renk ile

renklendirilmiştir. Kafes bölümünün alt, üst ve ön kısmında, yan kanatlarda kullanılan düberk motifli bordürün aynısı uygulanmıştır (Şekil 4. 21).



**Şekil 4.21.** Minber, Doğu Cephe Kafes Tasarımı Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

Kare planlı, dört adet ahşap sütun üzerine oturtulan minberin köşk kısmı, güney duvar bölümü dışında üç yüzeyde de uygulanmıştır. Geçit ve giriş bölümündeki gibi dilim kemerli forma sahiptir. Kompozisyon olarak diğer bölümler gibi farklı tasarlanmıştır (Şekil 4. 22). Oyma ve çakma tekniği ile yapılmıştır. Kırmızı zemin üzerine desenler koyu ve açık mavi renk tonlarıyla uygulanmıştır. Işıklandırmalar beyaz renk ile Edirnekârî tekniği kullanılarak yapılmıştır. Yan bordürlerde açık mavi zemin üzerine yapraklar koyu mavi renge boyanmıştır. Yan bordürdeki yapraklar, dilim kemerlerin doğu ve batı kısmında tek, orta kısmın her iki yanında boyutlandırılarak yapılmıştır. Çizilen yaprak motiflerinde kalem işi tekniği görülmektedir. Yeşil zemin üzerine yapraklar, boyuna ikiye ayrılarak iki farklı renkle, pembe ve sarı renge boyanmıştır. Kırmızı renk ile de ışıklandırmalar yapılmıştır. Dilim kemerlerin üstünde ince ve dar bordür bulunmaktadır. Köşk kısmının güney bölümü dışında üç yüzeyi çevreleyen barok üslubunun ‘C’ kıvrımlarının taşıdığı üç dilimli palmet ve ikili yaprakların yan yana simetrik dizimi kalem işi tekniği ile yapılmıştır.





**Şekil 4.22.** Minber, Doğu Cephe Köşk Bölümü Genel Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

Minber köşkünün doğu köşelerinde palmetli bordür üzerinde iki adet baba<sup>8</sup> figürü, kırmızı renge boyanmıştır (Şekil 4.23). Kırmızı zemin fonu üzerine, barok üslubunun 'C' kıvrımlı sapları yeşil ve siyaha, yapraklar pembe ve kırmızı renge boyanmıştır. Cami orta tavan bordürlerinde ve vaaz kürsüsünde de aynı bordür tasarımı kullanılmıştır.



**Şekil 4.23.** Minber, Doğu Cephe Köşk Bölümündeki Baba Figürü Genel Görünümü (Kaya, 2018)

Minber doğu cephe köşk kısmının zirvesi, 12 adet ahşap çitanın yarım daire şeklinde ortada birleştirilmesiyle bir kubbe formu oluşturulmuştur (Şekil 4. 24). Kubbe formu ana

<sup>8</sup> Baba, her türlü paravan ve korkulukların bitirimlerinde kullanılan taş, metal ve ahşaptan yapılan süslü ve gösterişli elemanlara verilen addır (Uluengin, 2001: 40).

merkezin bir adet hilal (alem) motifiyle sonlandırılmıştır. Ahşap çıtalar koyu yeşil renge hilal motifi ise sarı renge boyanmıştır. Osmanlı eserlerinde kubbe, manastır tonoz aynalı tonozu, minber ve minare gibi elemanların tepe kısmında bulunan, bakır, tunç ya da pirinçten yapılmış hilal biçiminde süs öğelerine tepelik veya âlem denilmektedir. Hilaller, Allah'ın birliğini simgelerken, dini mimarideki keskinlikleri yumuşatmak için kullanılmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 2011: 17, Can ve Gün, 2011: 407, C. Yıldız, 2020, Sivas).



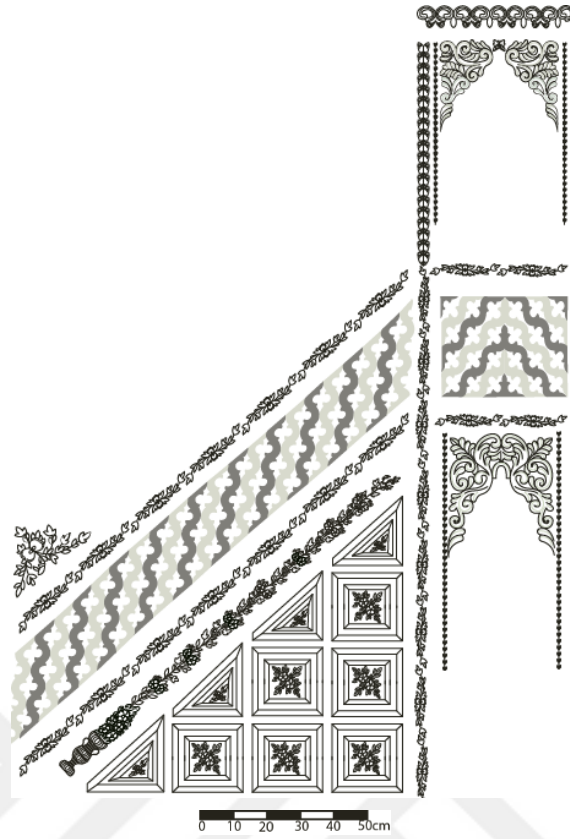
**Şekil 4.24.** Minber, Doğu Cephe Köşk Bölümündeki Kubbe Genel Görünümü (Kaya, 2018)

#### **4.1.2.3. Minber Batı Cephe**

Minber batı cephesi doğu cephede olduğu gibi, çakma, oyma, kafes işi ve Edirnekârî tekniklerinin birlikte kullanıldığı bitkisel motif ve geometrik şekil süslemeli tasarımlar ile oluşturulmuştur (Şekil 4. 25-26).

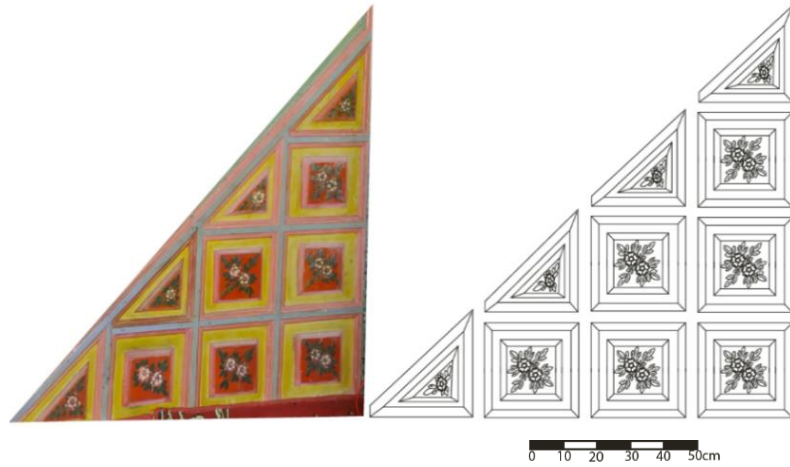


**Şekil 4.25.** Minber, Batı Cephe Genel Görünümü (Kaya, 2018)



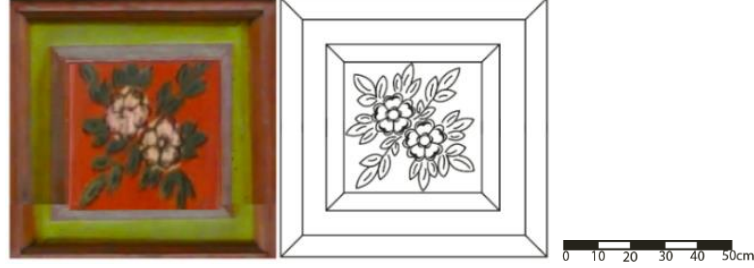
Şekil 4.26. Minber, Batı Cephe Çizimi (Kaya, 2018)

Minber batı cephenin aynalık bölümü üçgen ve kare çerçevelidir. Minber batı cephesinin doğu cephesinden farkı dikdörtgen çerçevelerin bulunmamasıdır (Şekil 4. 27).



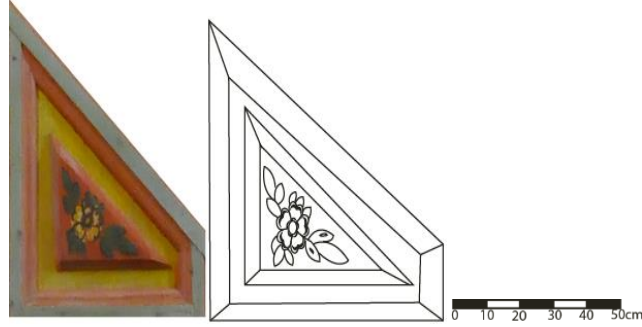
Şekil 4.27. Minber, Batı Cephe Üçgen Aynalık Bölümü Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

Kare çerçeve içerisine tasarlanan motifler penç berk motifinin çapraz yönünde simetrisi ile dört yönde sade yaprakların yerleştirilmesi Edirnekârî tekniği ile oluşturulmuştur (Şekil 4. 28).



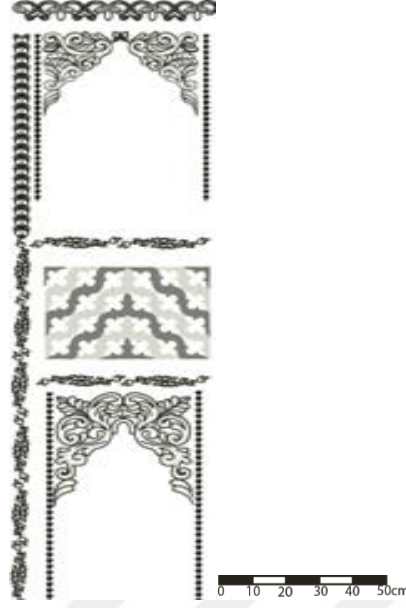
**Şekil 4.28.** Minber, Batı Cephe Üçgen Aynalık Bölümü, Kare Pano Detayı ve Çizimi (Kaya, 2018)

Üçgen çerçeve içerisinde penç berk motifi ve onu çevreleyen sade yapraklar kullanılmıştır. Doğu cephede kullanılan üçgen şeklin aynısıdır (Şekil 4. 14). Edirnekârî tekniği ile yapılan bitkisel süslemelidir (Şekil 4. 29). Kare ve üçgen çerçeveler açık mavi ve kırmızı renklerle boyanmıştır. Penç berk motifleri kırmızı, sarı, pembe renklerle boyanmış, siyah renk ile kontur ve ışıklandırmalar yapılmıştır.



**Şekil 4.29.** Minber, Batı Cephe Üçgen Aynalık Bölümü, Üçgen Pano Detayı ve Çizimi (Kaya, 2018)

Minber batı cephenin duvar kenarına gelen bölümünde sütun bulunduğu için minber doğu cephesindeki vazo içerisinde çiçek ve ince yapraklardan oluşan su yolu motifi uygulanmamıştır (Şekil 4. 30).



**Şekil 4.30.** Minber, Batı Cephe Çizimi (Kaya, 2018)

Minber batı cephenin diğer bölümleri; vazo da çiçek tasarımı, korkuluk kenar bordürü, köşebent, geçit bölümü köşeliği, geçit bölümü ince bordürü, geçit bölümü vazo içerisinde çiçek tasarımı, kafes tasarımı, köşk bölümü deseni ve köşk bölümü üzerindeki kubbe minber doğu cephesinin simetrisi olduğu için tekrar yazılmamıştır.

#### **4.1.3. Vaaz Kürsüsü**

Vaaz kürsüsü, kuzey, güney ve batı olmak üzere üç cepheden oluşmaktadır. Cephelerde barok üslubunun özelliklerinin görüldüğü Edirnekârî, oyma ve çakma teknikleriyle bitkisel motiflerin yer aldığı kompozisyonlar ile oluşturulmuştur.

Mihrabın sol çaprazında yer alan vaaz kürsüsü çam ağacından yapılmıştır. İç bükey çıkma şeklinde doğu duvara monte edilmiştir (Şekil 4. 31). Ahşap malzeme üzerinde yer alan bitkisel süslemeler; Edirne işi, oyma ve çakma tekniklerinin yapıldığı iri bir kaideye sahiptir. Camii içerisine yapılan lambriler vaaz kürsüsünün tarihi dokusuna zarar verirken desenlerin bir kısmı lambriler altında kalmıştır. Bu nedenle desen ve kompozisyon bütünlüğünde bozulmalar görülmektedir. Kuzey ve güney cephedeki eksik olan desen kompozisyonlarından anlaşılmaktadır (Şekil 4. 32, 34, 36, 37, 38, 42, 44). 2018 yılında başlayan restorasyon çalışmaları sırasında lambrilerin sökülerek desen bütünlüğü sağlandığı görülmüştür (Şekil 4. 151).





Şekil 4.31. Harimden Vaaz Kirsüsü Genel Görünümü (Kaya, 2018)

#### 4.1.3.1. Vaaz Kirsüsü Kuzey Cephe

Vaaz kirsüsü kuzey cephe, Edirnekârî, oyma ve çakma tekniklerinin birlikte kullanıldığı bitkisel süslemelerin renk ve kompozisyon uyumu içerisinde bir bütün olarak oluşturulmuştur. Kirsünün giriş yeri kuzey cephesinde yer almaktadır (Şekil 4. 32).



Şekil 4.32. Vaaz Kirsüsü, Kuzey Cephe Genel Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

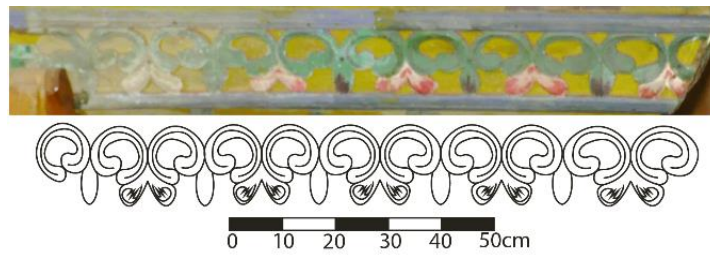
Vaaz kirsüsü giriş bölümünün sağında yanlardan ayaklı, gövdesi münhani motifi ile dilimlendirilmiş tek boğumlu, iki yanından aşağıya doğru sarkan, barok üslubunun özelliği olan, ‘S’ kıvrım kulplu bir vazo bulunmaktadır. (Şekil 4. 33) Edirnekârî tekniği ile uygulanmıştır. Vazo içerisinde çeşitli renklerde penç berk, dü berk, gonca gül motifleri, sap çıkmaları ve sade yaprak motifleri ile ortadan simetri bir şekilde tasarlanan kompozisyon yer almaktadır. Edirnekârî tekniği ile uygulanmıştır. Sarı zemin fonu üzerine çiçek motifleri;

siyah kontur içerisinde kırmızı, mavi, sarı ve toz pembe renge boyanmıştır. Işıklarımlar yer yer kırmızı renk ile yapılmıştır. Sade yaprak motiflerinde siyah kontur içerisinde yeşil renk kullanılmıştır.



**Şekil 4.33.** Vaaz Kürsüsü Kuzey Cephe, Vazoda Çiçek Görünümü ve Çizim (Kaya, 2018)

Vaaz kürsüsü giriş bölümünün altında kullanılan birinci bordür, ahşap desen zemin üzerine oyma, çakma ve Edirnekârî tekniklerinin birlikte kullanıldığı barok üslubunun bitkisel motif süslemeleriyle yapılmış dar bir bordürdür (Şekil 4. 34). Barok üslubu 'C' kıvrımlı yaprakların taşıdığı palmet ve ikili yaprakların yan yana simetrik dizimi ile vaaz kürsüsünün üç bir yönünü kaplamaktadır. Sarı zemin fonu üzerine, barok üsluplu 'C' kıvrımlar, yapraklarda yeşil ve siyah renk, palmetlerde ise pembe ve kırmızı renk kullanılarak boyanmıştır.



**Şekil 4.34.** Vaaz Kürsüsü Kuzey Cephe Birinci Bordür Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

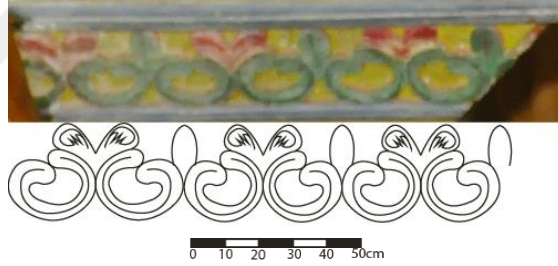
Vaaz kürsüsü birinci bordürün altında iki adet ahşap kuşağın üstüste geçirilmesiyle ikinci alan, desen zemini oluşturulmuştur. (Şekil 4. 35) Merkezde, se berk (üç yapraklı), cihar berk (dört yapraklı) motiflerinin sade yapraklar eşliğinde kompozisyonu ve kenarlarda yek berklerden (bir yapraklı) oluşturulan dü berklerin (iki yapraklı) ve gonca gülün bitkisel

motiflerle kompozisyonu görülmektedir (Birol ve Derman 2008: 47). Sarı zemin üzerine pençer ve goncalar, siyah kontur içerisinde kırmızı ve pembe renge, yapraklarda siyah kontur içerisinde yeşil renge Edirnekârî tekniği uygulanarak boyanmıştır.



**Şekil 4.35.** Vaaz Kürsüsü Kuzey Cephe İkinci Alan Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

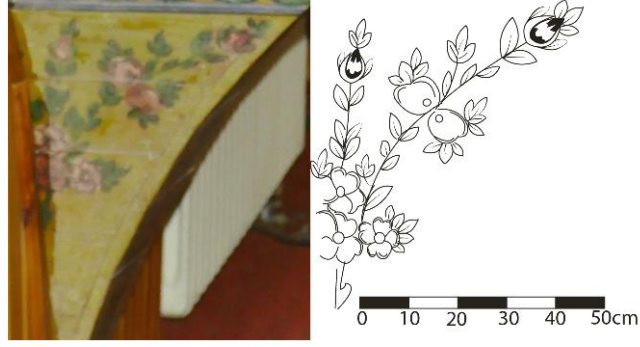
Vaaz kürsüsü kuzey cephe ikinci alan bölümünden sonra gelen ikinci bordür giriş bölümünün altında kullanılan birinci bordürün aynısıdır. İki bordürün birbirlerine karşılıklı simetrik yerleştirilmesiyle yapılmıştır (Şekil 4. 36).



**Şekil 4.36.** Vaaz Kürsüsü Kuzey Cephe, İkinci Bordür Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

Vaaz kürsüsünün kuzey cephe, üçüncü alan desen kompozisyonu duvar kenarından çıkan penç, goncagül ve yapraklardan oluşturulmuştur. Bu kompozisyon barok üsluplu bitkisel motiflerin oluşturduğu çiçek buketleri ve bahar dallarıyla süslenmiştir. Sarı zemin üzerine pençer ve gonca güller, siyah kontur içerisinde kırmızı ve pembe renge, bahar dallı yapraklar ise siyah kontur içerisinde yeşil renge, Edirnekârî tekniği uygulanarak boyanmıştır (Şekil 4. 37).

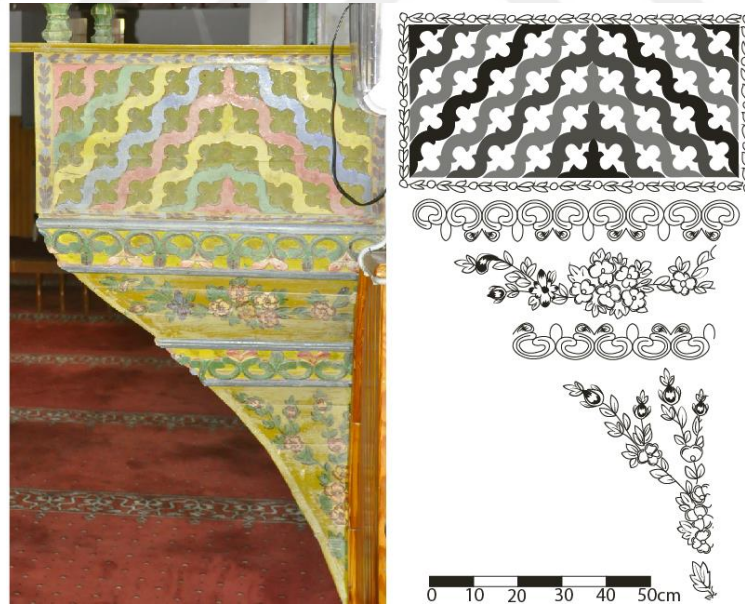




**Şekil 4.37.** Vaaz Kürsüsü Kuzey Cephe Üçüncü Alan Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

#### 4.1.3.2. Vaaz Kürsüsü Güney Cephe

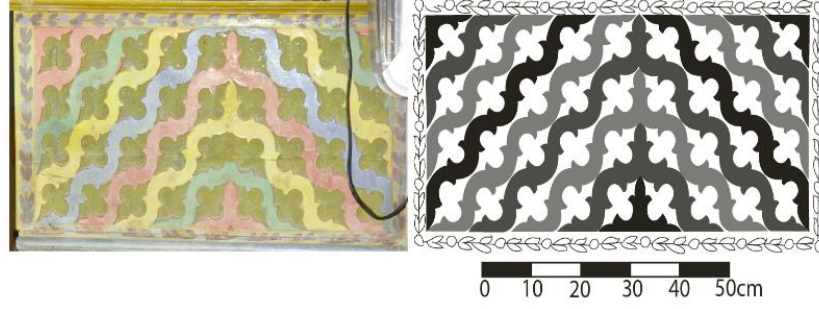
Vaaz kürsüsü güney cephe, Edirnekârî, oyma ve çakma tekniklerinin birlikte kullanıldığı bitkisel süslemelerin renk ve kompozisyon uyumu içerisinde bir bütün olarak tamamlanmasıyla oluşturulmuştur. Barok üslubunun etkileri bu bölümde de görülmektedir (Şekil 4. 38).



**Şekil 4.38.** Vaaz Kürsüsü Güney Cephe Genel Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

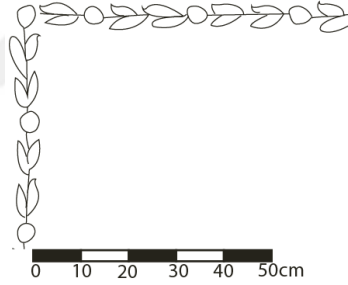
Vaaz kürsüsü güney cephesinde, kuzey cepheden farklı olarak kafes kısmı bulunmaktadır. İç ve dışbükey barok üsluplu 'S' kıvrımlar yapan ahşap kafesli oymaların

karşılıklı simetrik şekilde çakılmasıyla, dikdörtgen bir kafes oluşturulmuştur (Şekil 4. 39). Kafeslerde kırmızı, mavi, yeşil ve sarı renkler kullanılmıştır.



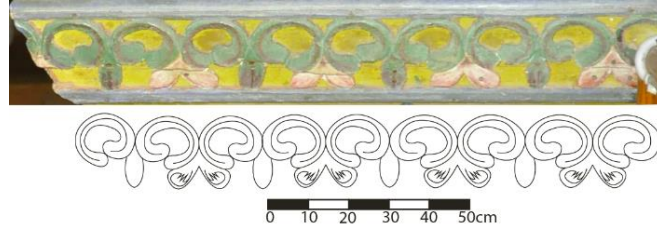
**Şekil 4.39.** Vaaz Kürsüsü Güney Cephe, Kafes Bölümü Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

Vaaz kürsüsü kafes bölümünün dört bir tarafını çevreleyen ince bir bordürde yapraklar ve çiçeklerin birim tekrarı ile oluşturulmuş zengerek (su yolu) motifi yer almaktadır (Şekil 4. 40). Yapraklar siyah renge, çiçekler ise mavi renge kalem işi tekniği uygulanarak boyanmıştır.



**Şekil 4.40.** Vaaz Kürsüsü Güney Cephe, Kafes Bölümünü Çevreleyen Zengerek Motif Çizimi (Kaya, 2018)

Vaaz kürsüsü kafes bölümünün altında kuzey cephedeki birinci bordürün devamı vardır. Birinci bordür, ahşap zemin üzerine oyma ve çakma tekniklerinin birlikte kullanıldığı barok üsluplu, bitkisel süslemeli dar bir bordürdür. 'C' kıvrımlı yaprakların taşıdığı palmet ve ikili yaprakların yan yana simetrik dizimi ile vaaz kürsüsünün üç yönünü kapsamaktadır (Anonim 4, 2017: 26). Sarı zemin fonu üzerine, 'C' kıvrım saplı yapraklar yeşil ve siyah renge, palmetler pembe ve kırmızı renge boyanmıştır (Şekil 4. 41).



**Şekil 4.41.** Vaaz Kürsüsü Güney Cephe Birinci Bordür Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

Vaaz kürsüsü kafes bölümünün birinci bordürün altındaki ikinci alan kompozisyonu; barok üslubunun merkezde, se berk (üç yapraklı), cihar berk (dört yapraklı), sekiz yapraklı rozet motiflerinin sade yapraklar eşliğinde uygulanması ile oluşturulmuştur. Kenarlarda yek berklerden (bir yapraklı) oluşturulan dü berklerin (iki yapraklı) ve goncanın bitkisel kompozisyonu görülmektedir (Birol ve Derman 2008: 47). Sarı zemin üzerinde sekiz yapraklı rozetler, siyah kontur içerisinde eflatun renkte pençer ve goncalar kullanılmıştır. Siyah kontur içerisinde kırmızı ve pembe renge boyanmıştır. Yapraklar ise siyah kontur içerisinde yeşil renge, Edirnekârî tekniği uygulanarak boyanmıştır (Şekil 4. 42).



**Şekil 4.42.** Vaaz Kürsüsü Güney Cephe İkinci Alan Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

Vaaz kürsüsü güney cephe ikinci alan bölümünün altında kuzey cephedeki ikinci bordürün devamı vardır (Şekil 4. 43). Barok üslubunun ahşap zemin üzerine çakma ve oyma tekniklerinin birlikte kullanıldığı bitkisel süslemeli dar bir bordürdür. Barok üslublu 'C' kıvrımlı yaprakların taşıdığı palmet ve ikili yaprakların yan yana simetrik dizimi ile yapılmıştır (Anonim, 2017: 26). Vaaz kürsüsünün üç yönünü süslemektedir. Sarı zemin fonu üzerine, 'C' kıvrım saplı yapraklar yeşil ve siyah renge, palmetler pembe ve kırmızı renge boyanmıştır.



**Şekil 4.43.** Vaaz Kürsüsü Güney Cephe İkinci Bordür Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

Vaaz kürsüsünün üçüncü alanı, desen kompozisyonu olarak güney cepheye benzerlik göstermektedir. Kuzey cephede güney cepheye göre; penç ve bahar yapraklarının sayısında fazlalık yapılmış ve rozet motifi eklenmiştir. Duvar kenarından başlatılan kompozisyon, pençler, gonca güller, rozet ve yaprakların oluşturduğu çiçek buketleriyle süslenmiştir. Sarı zemin üzerine sekiz yapraklı rozetler siyah kontur içerisinde eflatun renge boyanmıştır. Pençler ve gonca güller, siyah kontur içerisinde kırmızı ve pembe renge, yapraklar siyah kontur içerisinde yeşil renge, Edirnekârî tekniği uygulanarak boyanmıştır (Şekil 4. 44).



**Şekil 4.44.** Vaaz Kürsüsü Güney Cephe Üçüncü Alan Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

#### 4.1.3.3. Vaaz Kürsüsü Batı Cephe

Batı cephesi süslemeleri oyma, çakma ve Edirnekârî teknikleri birlikte kullanılarak yapılmıştır. Teknikler bitkisel süslemelerin renk ve kompozisyon uyumu içerisinde bir bütün olarak tamamlanmasıyla oluşturulmuştur (Şekil 4. 45).





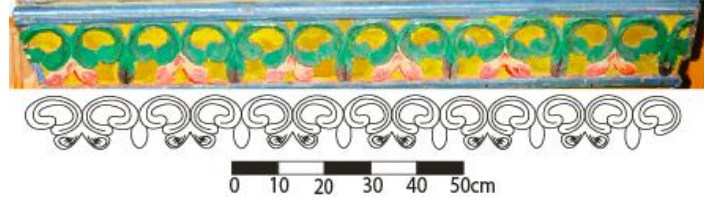
**Şekil 4.45.** Vaaz Kürsüsü Batı Cephe Genel Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

Vaaz kürsüsünün batı cephesi güney cephedeki gibi kafesli kısmı bulunmaktadır. Barok üslubunun iç ve dışbükey ‘S’ kıvrımlar yapan ahşap kafesli oymaların karşılıklı simetrik şekilde çakılmasıyla, dikdörtgen bir kafes oluşturulmuştur. Kafeslerde kırmızı, mavi, yeşil ve sarı renkler kullanılarak boyanmıştır (Şekil 4. 46).



**Şekil 4.46.** Vaaz Kürsüsü Batı Cephe Kafes Bölümü Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

Vaaz kürsüsü kafes bölümünün altında kuzey ve güney cephedeki birinci bordürün tekrarı yer almaktadır. Bu bordürün ahşap zemin üzerine çakma ve oyma tekniklerinin birlikte kullanıldığı, bitkisel motif süslemeli dar bir bordürdür. Barok üsluplu ‘C’ kıvrımlı yaprakların taşıdığı palmet ve ikili yaprakların yan yana simetrik dizimi, vaaz kürsüsünün üç yönünü kapsamaktadır (Şekil 4. 47).



**Şekil 4.47.** Vaaz Kürsüsü Batı Cephe Birinci Bordür Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

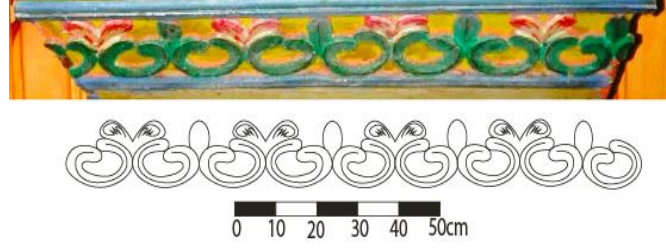
Vaaz kürsüsü kafes bölümünün birinci bordürü altındaki ikinci alan kompozisyonunda, barok üslubun etkisiyle motifler orta eksenden simetrik olarak yerleştirilmiştir. Merkezde, penç berkler (beş yapraklı), yanlarda; cihar berk (dört yapraklı), se berk (üç yapraklı), sekiz yapraklı rozet motiflerinin sade yapraklar eşliğinde desenleri oluşturulmuştur. Kenarlarda yek berklerden (bir yapraklı) oluşturulan dü berklerin (iki yapraklı) ve gonca gülün bitkisel motiflerle kompozisyonu görülmektedir (Biro1 ve Derman 2008: 47). Sarı zemin üzerine sekiz yapraklı rozetler siyah kontur içerisinde eflatun renge, pençler ve goncalar, siyah kontur içerisinde kırmızı ve pembe renge boyanmıştır. Bahar dalları-yaprakları ise siyah kontur içerisinde yeşil renge, Edirnekârî tekniği ile uygulanarak boyanmıştır (Şekil 4. 48).



**Şekil 4.48.** Vaaz Kürsüsü Batı Cephe İkinci Alan Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

Vaaz kürsüsü batı cephe ikinci alan bölümünün altında kuzey ve güney cephedeki ikinci bordürün tekrarı bulunmaktadır (Şekil 4. 49). Ahşap zemin üzerine çakma ve Edirnekârî tekniklerinin birlikte kullanıldığı bitkisel motif süslemeli dar bir bordürdür. Vaaz kürsüsünün üç bir yönünü kaplamaktadır. Barok üsluplu, 'C' kıvrımlı yaprakların

taşıdığı palmet ve ikili yaprakların yan yana simetrik dizimi ile kompozisyon oluşturulmuştur. Sarı zemin fonu üzerine, 'C' kıvrım saplı yapraklar yeşil ve siyah renge, palmetler pembe ve kırmızı renge boyanmıştır.



**Şekil 4.49.** Vaaz Kürsüsü Batı Cephe İkinci Bordür Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

Vaaz kürsüsü batı cephe ikinci bordürün alt kısmında gövdesi iki boğumlu, münhani motifi dilimlendirilmiş barok üsluplu vazo içerisinden çıkan penç berk, rozet ve sade yapraklı bitkisel motiflerin simetrik dağılımı kullanılmıştır. Pençler, goncalar, rozet ve yaprakların oluşturduğu çiçek buketiyle süslenmiştir. Sarı zemin fonu üzerindeki vazo, siyah kontur içerisinde sarı renge, sekiz yapraklı rozet siyah kontur içerisinde eflatun renge boyanmıştır. Pençler, siyah kontur içerisinde kırmızı ve pembe renge, yapraklar siyah kontur içerisinde yeşil renge, kalem işi tekniği uygulanarak boyanmıştır (Şekil 4. 50).



**Şekil 4.50.** Vaaz Kürsüsü Batı Cephe, Vazoda Çiçek Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya,2018)

Batı cephenin üst köşelerinde iki adet yeşil renkle boyanmış baba figürü bulunmaktadır (Şekil 4.51).



**Şekil 4.51.** Vaaz Kürsüsü Batı Cephe, Baba Figürü Genel Görünümü (Kaya, 2018)

#### **4.1.4. Merkez (Tonus) Camii Tavan Süslemeleri**

Camii, mihraba dik uzanan üç sahına ayrılmıştır. Anadolu'daki ahşap direkli camiler gibi orta tavan, yan tavanlara göre biraz daha yüksek ve geniş tutularak tekne tavanlı yapılmıştır (Anonim 4, 2017: 15, 25). İki yan tavan süslemeleri birbirine simetrik özellik gösterirken orta tavan süslemeleri çeşitli desenlerin bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur. Bu tavanlar farklı kompozisyonlar eşliğinde çakma, oyma, kalem işi ve Edirnekârî teknikleri ile uygulanmıştır. Kompozisyonlarda, barok ve Selçuklu üsluplarının harmanlaması görülmektedir. Tavanlarda malzeme olarak çam ağacı kullanılmıştır.

##### **4.1.4.1. Yan Tavanlar**

Yan tavanlar, harimin doğu ve batı yönlerinde iki adet bulunup, ahşap direkler üzerine tekne tavan olarak yapılmıştır. 404 x 920 metre boyutlarında dikdörtgen yapıdadırlar. Süslemelerinde barok ve Selçuklu sanatının üslupları görülmüştür. Aynı kompozisyona sahip olan yan tavanlarda, alçı ve ahşap zemin üzerine bitkisel motifli kompozisyonlar uygulanmıştır. Çakma, kalem işi ve Edirnekârî teknikleri ile uygulanmıştır (Şekil 4. 52)



**Şekil 4.52.** Sol ve Sağ Yan Tavanlar, Genel Görünümleri (Kaya, 2018)

Tavanın beden duvarlarından tavana geçişi sağlayan etek bölümünde, bağdadi tekniğinde içbükey alçı kuşak zemin üzerine kalem işi tekniği uygulanmıştır. İkinci dar



bordür ve tavan zemininde ise ahşap üzerine bitkisel motifli süslemeler kalem işi tekniği ile uygulanmıştır (Şekil 4. 53)



Şekil 4.53. Sol ve Sağ Yan Tavan Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

#### 4.1.4.1.1. Alçı Bordür

Beden duvarından yan tavanlara geçişi sağlayan 920x404 metre boyutlarında, dikdörtgen formlu, desen genişliği 30 cm olan geniş bir bordürdür. Bordürün her iki kenarları da kırmızı renkli, silmeli ahşap çitalar, çiviler yardımı ile çakılarak çerçeveslendirilmiştir. Beden duvarlarından tavana geçişi sağlayan etek bölümünde, bağdadi tekniğindeki alçı zemin üzerine kalem işi tekniğinde yapılmış, bitkisel motifli süslemeler bulunmaktadır. Desen kanaviçesi kurşun kalem ile alçı zemin üzerine çizildiği, yapılan gözlemlerde görülmüştür (Şekil 4. 54).



Şekil 4.54. Yan Tavan Alçı Bordür Kanaviçesi (Kaya, 2018)

Alçı sıva üzerindeki bitkisel motifli kompozisyonlar bordür yüzeyine penç berk adı verilen (Birol ve Derman 2008: 47) motifin artı şeklinde dörtlü simetri biçimde yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Penç berk (beşli çiçek) demetlerinin etraflarına sade yapraklar yerleştirilmiştir. Üst orta merkezden sağa ve sola ters ‘V’ harfine benzer hareketli kıvrık dalların yerleştirilmesi ile penç berk motiflerine birleştirilmiştir. Dalların orta merkezinden aşağı doğru sarkıtılmış iki adet nesnel fonksiyonlu püskül-saçak

bulunmaktadır. Kompozisyon da ortaya çıkan bu motifin simetrisinin birim tekrarı, dikdörtgen bordürün dört bir yanına yerleştirilmiştir. Alçı zemin üzerindeki kalem işi tekniği ile yapılan kompozisyonda, sapsar ve yapraklar yeşil renge, penç berkler siyah kontur içerisinde sarı ve kırmızı renge, sarkıt şeklindeki nesnel püsküller ise sarı renge boyanmıştır (Şekil 4. 55, 56).



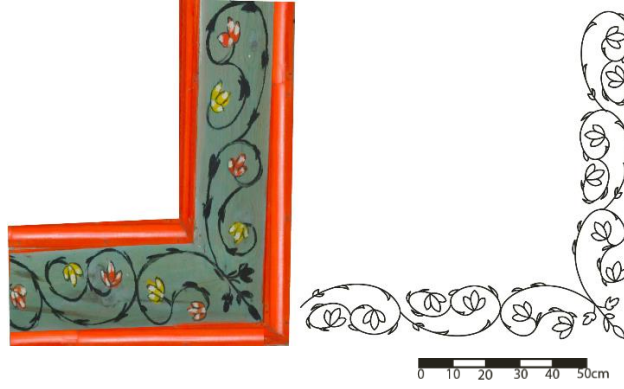
Şekil 4.55. Yan Tavan Alçı Bordürü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 4.56. Yan Sahnın Alçı Bordür Detayı (Kaya, 2018)

#### 4.1.4.1.2. İkinci Dar Bordür

860x 344 m boyutlarında dikdörtgen formlu desen genişliği 20 cm olan, yan tavanı çevreleyen bir bordürdür. Kenarları, kırmızı renkteki silmeli ahşap çıtalar, çiviler yardımı ile çakılarak çerçeveslendirilmiştir. Edirnekârî tekniğinin kullanıldığı bitkisel süslemede sarmaşık kıvrımlı helezonik bahar dallarını andıran gül çiçekleri ile desen oluşturulmuştur (Birol ve Derman 2007:104). Birim desenin asimetrik şekilde tekrarı ile tavanın dört yönünü çevrelemiştir. Zemin açık mavi renge, bahar dalları ve üzerindeki yapraklar siyah renge, gül çiçekleri ise siyah kontur içerisinde kırmızı ve sarı renge boyanmıştır. Beyaz renk ile ışıklandırmalar yapılmıştır (Şekil 4. 57, 58).



Şekil 4.57. Yan Tavan, İkinci Dar Bordür ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 4.58. Yan Tavan, İkinci Dar Bordür Detayı (Kaya, 2018)

#### 4.1.4.1.3. Tavan Zemini

Tavan zemini, 820x 304 m boyutlarında dikdörtgen formludur. Tavan yüzeyi kuzey ve güney yönünde, mihraba dik gelecek şekilde ince kırmızı renkli, silmeli ahşap çıtaların ritmik sıralanması ile 11 eşit alana bölünmüştür. Motifler, yek berk (bir yapraklı) in karşılıklı simetrisi ile sade yaprakların etrafına dizayn edilmesi ile oluşturulmuştur ( Birol ve Derman, 2008: 47). Silmeli şeritler içerisindeki motifler, diyagonal sıralama ile yerleştirilmiştir. Zemin rengi açık mavi renge, pençler ise siyah kontur içerisinde kırmızı ve sarı renge boyanmıştır. Beyaz renk ile ışıklandırmalar yapılmıştır (Şekil 4. 59).



Şekil 4.59. Yan Tavan Zemini ve Çizimi (Kaya, 2018)

#### 4.1.4.2. Orta Tavan

Harimin orta tavanında bulunup 920x404 metre boyutlarında dikdörtgen formludur. 4 adet birbirinden bağımsız ana direk ve 2 adet mihrap duvarına gömülü toplamda 6 ahşap direk üzerine oturtulmuştur. Camii, üç kademededen oluşan tekne tavanlıdır. Birinci kademe 3, ikinci kademe 4, üçüncü kademe 4 olmak üzere toplamda 11 bordürden oluşmaktadır. Barok ve Selçuklu üslup, bitkisel motif ve geometrik şekiller birlikte kullanılmıştır. Ahşap oyma, çakma, kalem işi ve Edirnekârî teknikleri ile yapılmış süslemeli bir tavadır. Sağında ve solunda bulunan yan tavanlara göre çok daha zengin süsleme özellikleri göstermektedir (Şekil 4. 60).



Şekil 4.60. Orta Tavan, Genel Görünümü ve Detayı (Kaya, 2018)

##### 4.1.4.2.1. Orta Tavan Birinci Kademe

Orta tavan birinci kademe 920x404 metre boyutlarında dikdörtgen formlu, üç bordürden oluşmaktadır. Bordürlerde ahşap ve alçı zemin üzerine bitkisel kompozisyonlu süslemeler, kalem işi ve Edirnekârî teknikleri ile uygulanmıştır (Şekil 4. 61).

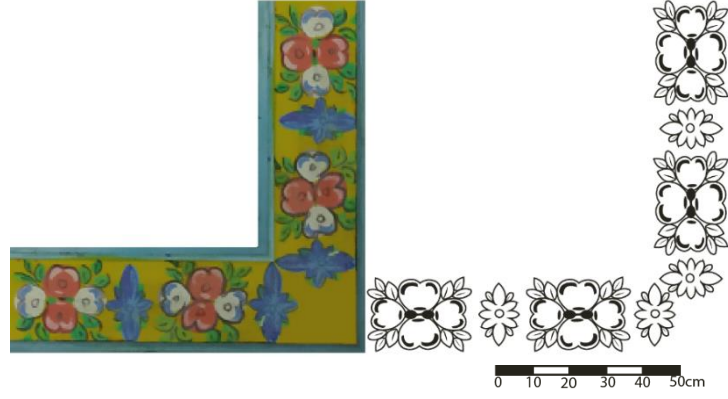


Şekil 4.61. Orta Tavan, Birinci Kademe Genel Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

#### 4.1.4.2.1.1 Orta Tavan Birinci Bordür

Birinci bordür, ahşap direklerden tavana geçişi sağlayan, 920x404 metre boyutlarında dikdörtgen formlu, desen genişliği 12 cm olan ince bir bordürdür. Bordürün her iki kenarı mavi renge boyanmıştır. Silmeli ahşap çıtalar ile çerçeveslendirilerek orta tavanın dört bir yönünü Edirnekârî tekniği ile kaplamaktadır. Yek berk (Tek yapraklı) (Birol ve Derman, 2008: 47) motifinin bir araya getirilmesi ile dörtlü cihar berk motifi oluşturulmuştur. Berk motifinden oluşan demetlerin köşe kısımlarına sade üçlü yapraklar yerleştirilmiştir. Cihar berk motiflerinin yanına sekiz yapraklı rozetlerin yan yana ritmik sıralanması ile oluşturulan bitkisel motif süslemelidir. Birinci bordür, orta tavanın dört bir yönünü çevrelemiştir. Sarı zemin fonu üzerine işlenen Edirnekârî tekniği motiflerde; yapraklar yeşil renge, cihar berk motifleri siyah kontur içerisinde kırmızı ve beyaz renklere, rozetler koyu mavi renge boyanmıştır. Motiflerde beyaz ve mavi renk ile ışıktandırmalar yapılmıştır (Şekil 4. 62- 63).





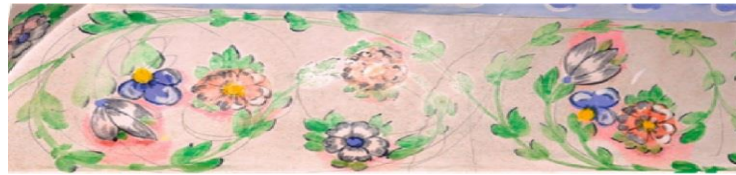
Şekil 4.62. Orta Tavan, Birinci Kademe Birinci Bordürü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 4.63. Orta Tavan, Birinci Kademe Birinci Bordür Detayı (Kaya, 2018)

#### 4.1.4.2.1.2. Orta Tavan İkinci Bordür

Orta tavan ikinci bordür, birinci bordürden sonra gelen 896x471 metre boyutlarında dikdörtgen formlu, desen genişliği 27 cm olan alçı zeminden oluşan geniş bir bordürdür. Bağdadi tekniğindeki içbükey alçı kuşak üzerine kalem işi tekniğinde yapılan bitkisel süslemeli bordürdür. Yapılan incelemeler sırasında desenin ilk önce alçı zemin üzerine kurşun kalem ile kaneviçesi çizilmiştir (Şekil 4. 64).



Şekil 4.64. Orta Tavan Birinci Kademe İkinci Bordür Kaneviçesi (Kaya, 2018)

Helezonik kıvrımlı sapların oluşturduğu kaneviçede, sade yapraklar, penç berk, goncalar ve se berk motifleri bir arada kullanılmıştır. Sitalize çiçeklerle oluşturulan desenin kompozisyonu asimetri olarak yan yana sıralanması ile bordürün dört bir yönünü kaplamıştır. Zemin rengi kırık beyaz olarak kullanılan bordürde, helezonik kıvrımlı saplar ve sade yapraklarda yeşil renge boyanmıştır. Yeşil yapraklara ara ara siyah renk ile

gölgelendirmeler yapılmıştır. Penç berk motifin meşimesinde<sup>9</sup> sarı ve mavi, yapraklarında siyah kontur içerisinde pembe, siyah, gri ve kahverengi renk tonları kullanılmıştır. Se berkler de meşime sarı renge, yapraklar siyah kontur içerisinde mavi, kahverengi, gri ve pembe renk tonlarına boyanmıştır. Zambak motifi ise, meşimede mavi renge, yaprakları siyah kontur içerisinde gri ve kahverengi renk tonları ile boyanmıştır. Tüm motiflerde beyaz renk ile ışıklandırmalar yapılmıştır (Şekil 4. 65- 66).



Şekil 4.65. Orta Tavan, Birinci Kademe, İkinci Bordürü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 4.66. Orta, Tavan Birinci Kademe, İkinci Bordür Detayı (Kaya, 2018)

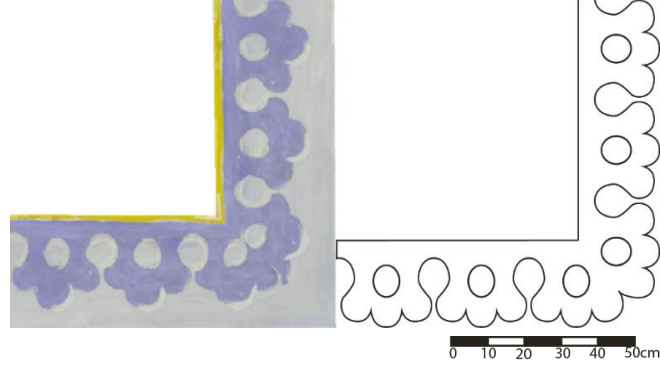
#### 4.1.4.2.1.3 Orta Tavan Üçüncü Bordür

Orta tavan üçüncü bordür, birinci kademenin üçüncü bordürüdür. İkinci bordürün hemen üzerinde bulunmaktadır. 842x417 metre boyutlarında dikdörtgen formlu, desen genişliği 11cm olan alçı zeminden oluşan bitkisel bezemeli dar bir bordürdür. İkinci bordür gibi alçı zemin üzerine yapılmıştır. Palmet ve rumi motiflerinin dendanlı<sup>10</sup> sitilize edilerek

<sup>9</sup> Meşime, çiçeğin göbek kısmında tohumları korumak için bulunan keseciğe meşime denilmektedir. (Birol ve Derman, 2008: 67).

<sup>10</sup>Sade ruminin sınır çizgisi den danlı çizilerek süslenmiş rûmi'ye denilmektedir (Güney ve Güney, 1999:62).

tam tekrar ilkesiyle bordürün dört bir yönünü kaplamaktadır. Açık mavi zemin üzerine koyu mavi renk tonlarında boyanmıştır (Şekil 4. 67- 68).



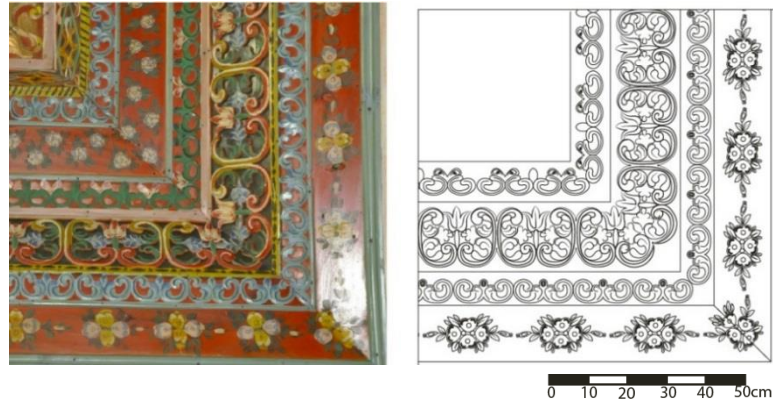
Şekil 4.67. Orta Tavan, Birinci Kademe, Üçüncü Bordürü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 4.68. Orta Tavan, Birinci Kademe, Üçüncü Bordür Detayı (Kaya, 2018)

#### 4.1.4.2.2. Orta Tavan İkinci Kademe

Orta tavan ikinci kademe, 820x395 metre boyutlarında dikdörtgen formlu olup, dört bordürden oluşmaktadır. Bordürlerde ahşap ve alçı zemin üzerine bitkisel kompozisyonlar çakma ve Edirnekârî teknikleri ile birlikte kullanılmıştır (Şekil 4. 69).



Şekil 4.69. Orta Tavan, İkinci Kademe Genel Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)



#### 4.1.4.2.2.1. Orta Tavan Birinci Bordür

Orta tavan birinci bordür, İkinci kadememin ilk bordürüdür. 820x 395 metre boyutlarında dikdörtgen formlu, desen genişliği 12 cm dir. Ahşap zeminden oluşan bitkisel süslemeli ve Edirnekârî tekniğinin kullanıldığı dar bir bordürdür. Bordürün her iki kenarı mavi renge boyanmış silmeli ahşap çıtalarla çerçeveslendirilmiştir. Yek berk motifin dört yönlü simetrisi ile cihar berk motifi oluşturularak motifin kenarlarına sade yapraklar ve uç kısımlara goncalar yerleştirilerek dizayn edilmiştir. Oluşturulan desenin tam tekrarı ile bordürün dört bir yönünü kaplamıştır. Kırmızı zemin rengi kullanılan bordürde, yek berkler siyah kontur içerisinde sarı, beyaz ve pembe renge, sade yapraklar siyah kontur içerisinde ise koyu yeşil renge boyanmıştır. Tüm desenlerde mavi, gri ve beyaz renkler ile ışıklandırmalar yapılmıştır (Şekil 4. 70- 71).



Şekil 4.70. Orta Tavan, İkinci Kademe, Birinci Bordürü ve Çizimi (Kaya, 2018)

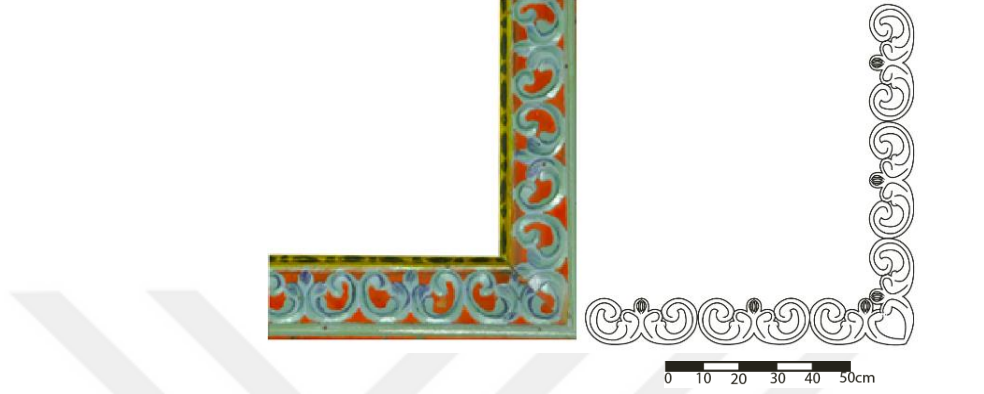


Şekil 4.71. Orta Tavan, İkinci Kademe, Birinci Bordür Detayı (Kaya, 2018)

#### 4.1.4.2.2.2 Orta Tavan İkinci Bordür

Orta tavan ikinci bordür, ikinci kadememin ikinci bordürüdür. 796 x371 metre boyutlarında dikdörtgen formlu, desen genişliği 7 cm olan ahşap zemin üzerine çakma ve boyama tekniklerinin birlikte kullanıldığı, bitkisel motif süslemeli dar bir bordürdür. Bordürün her iki kenarları da mavi ve sarı renklere boyanmış farklı kalınlıktaki silmeli ahşap

çıtalar ile çerçeveselendirilmiştir. Kırmızı zemin fonu üzerine ahşaptan yapılan karşılıklı barok üslubun 'C' kıvrımlı hatlar arasında yerleştirilen palmetlerin sıralı yerleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Bu desenler çiviler yardımıyla çakılarak, bordürün dört bir yönünü simetrik olarak kaplamaktadır. Motifler mavi rengin tonlarına boyanmıştır (Şekil 4. 72-73).



Şekil 4. 72. Orta Tavan, İkinci Kademe, İkinci Bordürü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 4.73. Orta Tavan, İkinci Kademe, İkinci Bordür Detayı (Kaya, 2018)

#### 4.1.4.2.2.3 Orta Tavan Üçüncü Bordür

Orta tavan üçüncü bordür, ikinci kademedenin üçüncü bordürü olarak düzenlenen alını<sup>11</sup> 782x357 metre boyutlarında dikdörtgen formu, desen genişliği 25 cm'dir (Şekil 4. 74).

<sup>11</sup> Orta sahnin tavanının kademe geçişlerine denk gelen yüzey bölümü alın vazifesi gördüğü için alın denilmektedir (Anonim, 2017: 26).



**Şekil 4.74.** İkinci Kademenin Üçüncü Bordür Alnı Görünümü (Kaya, 2018)

Orta tavan, ikinci kademe, üçüncü bordürü; ahşap zemin üzerine çakma ve kalem işi tekniklerinin birlikte kullanıldığı barok üsluplu, bitkisel süslemeli geniş bir bordürdür. Üçüncü kademeye geçişi sağlayan alnı bordürü olarak merkezde lale motifi kullanılmıştır. Camii içerisinde sütun kemer başlıklarının ajur oymalı köşe bölümlerinde de lale motifi kullanılmıştır. Barok üsluplar Lale Devri ile birlikte mimari yapılarda süsleme elemanı olarak kullanılan en önemli motiflerden biri olmuştur (Arseven, 1985: 400). Merkezdeki lale motifin yan kısımlarında birer adet barok üsluplu ‘C’ kıvrımlı hatlar bulunmaktadır. ‘C’ kıvrımlar içerisinde lalenin sap bölümüne bakan karşılıklı birer adet simetrik beş yapraklı palmet motifi bulunmaktadır. Bu motifin birim tekrarı bordürün dört bir yönünü simetrik olarak kaplamaktadır. Siyah zemin fonu üzerine çakılan motiflerde ‘C’ kıvrımlı hatlar, sarı, beyaz, kırmızı ve pembe renklere, lale motifi kırmızı, pembe ve yeşil renge, palmetler mavi ve tonlarına, ‘C’ kıvrımlı yapraklar ise yeşil ve siyah renklere boyanmıştır (Şekil 4. 75- 76.)



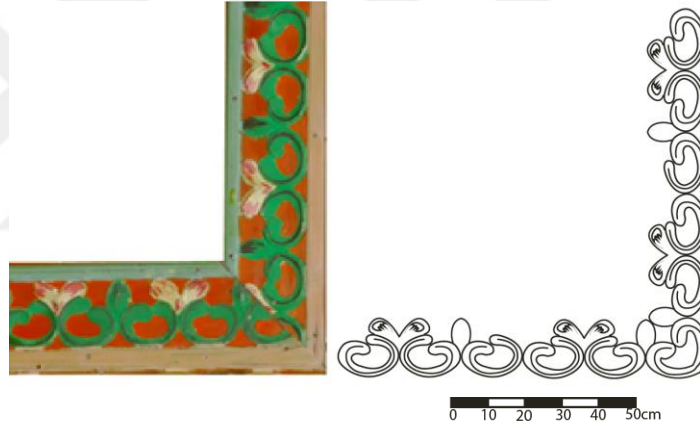
**Şekil 4.75.** Orta Tavan, İkinci Kademe, Üçüncü Bordürü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 4.76. Orta Tavan, İkinci Kademe, Üçüncü Bordür Detayı (Kaya, 2018)

#### 4.1.4.2.2.4. Orta Tavan Dördüncü Bordür

Orta tavan dördüncü bordür, ikinci kademenin dördüncü bordürüdür. 732x307 metre boyutlarında dikdörtgen formlu, desen genişliği 11cm olan ahşap zemin üzerine çakma ve boyama tekniklerin birlikte kullanıldığı bitkisel süslemeli dar bir bordürdür. 'C' kıvrım hatlı yaprakların taşıdığı iki ve tek dilimli palmetlerin yan yana simetrik dizimi ile bordürün dört bir yönünü kaplamaktadır. Kırmızı zemin fonu üzerine, 'C' kıvrımlı yapraklar yeşil ve siyah renge, palmetler pembe ve kırmızı renge boyanmıştır (Şekil 4. 77- 78).



Şekil 4.77. Orta Tavan, İkinci Kademe, Dördüncü Bordürü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 4.78. Orta Tavan, İkinci Kademe, Dördüncü Bordür Detayı (Kaya, 2018)

#### 4.1.4.2.2.5. Orta Tavan Üçüncü Kademe

Orta tavan üçüncü kademe, üç bordürden oluşmaktadır. 710x285 metre boyutlarında dikdörtgen formludur, ahşap zemin üzerine barok üsluplu, bitkisel süslemeli ve geometrik

şekillerden oluşan kompozisyonlar, çakma ve boyama teknikleri birlikte kullanılmıştır (Şekil 4. 79).



Şekil 4.79. Orta Tavan, Üçüncü Kademe Genel Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

#### 4.1.4.2.2.6. Orta Tavan Üçüncü Kademe Birinci Bordür

Orta tavan üçüncü kademe, üçüncü kademenin birinci bordürüdür. 710 x 285 metre boyutlarında dikdörtgen formlu desen genişliği 13 cm olan ahşap zemin üzerine kalem işi tekniğinin kullanıldığı barok üsluplu, bitkisel süslemeli dar bir bordürdür. Orta kısımda bulunan se berk motifinin sade yapraklarla bezenmesi ile oluşturulmuştur. Motifin kaydırmalı olarak yerleştirilmesiyle bordürün dört bir yönünü kaplamaktadır.

Kırmızı zemin fonu üzerine Edirnekârî tekniğinde yapraklar, siyah kontur içerisinde yeşil renge, se berk motifleri siyah kontur içerisinde beyaz renge boyanmıştır. Mavi renk ile gölgelendirmeler yapılmıştır (Şekil 4. 80- 81).





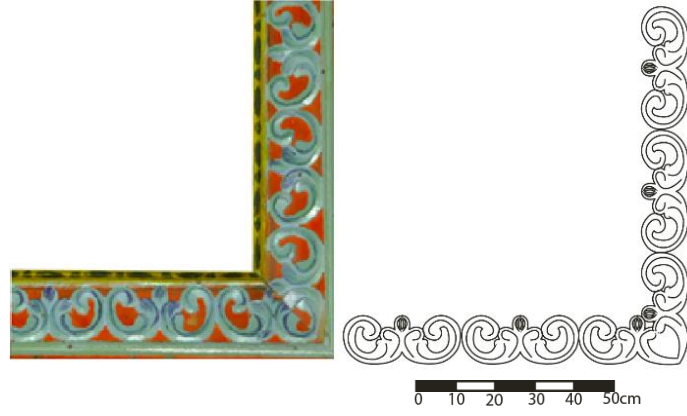
Şekil 4.80. Orta Tavan, Üçüncü Kademe, Birinci Bordürü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 4.81. Orta Tavan, Üçüncü Kademe, Birinci Bordür Detayı (Kaya, 2018)

#### 4.1.4.2.2.7. Orta Tavan Üçüncü Kademe İkinci Bordür

Orta tavan üçüncü kademe, üçüncü kademenin ikinci bordürüdür (İkinci kademenin ikinci bordürü ile boyutları hariç aynı özelliklere sahiptir). 684x259 metre boyutlarında dikdörtgen formlu, desen genişliği 7 cm olan ahşap zemin üzerine çakma ve boyama tekniklerin birlikte kullanıldığı bitkisel süslemeli dar bir bordürdür. Bordürün her iki kenarlarında mavi ve sarı renklere boyanmış farklı kalınlıktaki silmeli ahşap çitalar ile çerçeveslendirilmiştir. Kırmızı zemin fonu üzerine karşılıklı barok üsluplu ‘C’ kıvrımlar arasına palmetler sıralı yerleştirilmiştir (Anonim 4, 2017: 26). Bu desenler çiviler yardımıyla çakılarak, bordürün dört bir yönünü simetrik olarak kaplamaktadır. Motifler mavi rengin tonlarına boyanmıştır. (Şekil 4. 82- 83)



Şekil 4.82. Orta Tavan, Üçüncü Kademe, İkinci Bordürü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 4.83. Orta Tavan, Üçüncü Kademe, İkinci Bordür Detayı (Kaya, 2018)

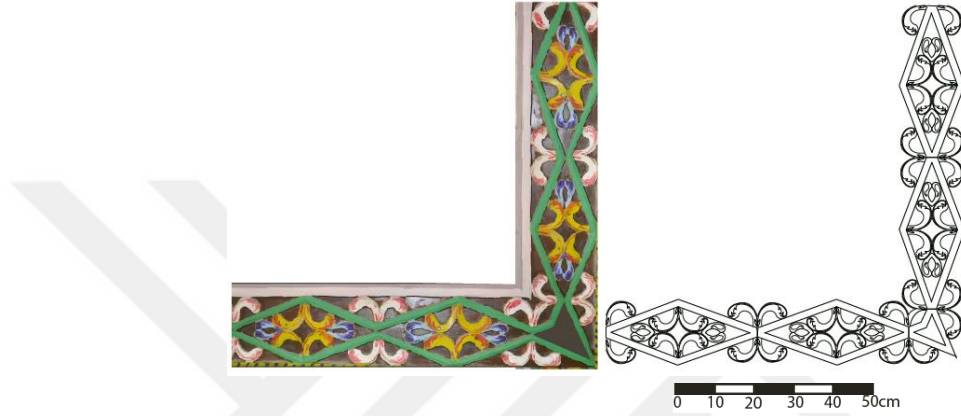
#### 4.1.4.2.8. Orta Tavan Üçüncü Kademe Üçüncü Bordür

Orta tavan üçüncü bordür, üçüncü kademenin üçüncü bordürü olarak düzenlenen alını (Şekil 4. 84), 670 x245 metre boyutlarında dikdörtgen formlu, desen genişliği 15 cm olan ahşap zemin üzerine çakma ve boyama tekniklerinin birlikte kullanıldığı bitkisel motif süslemeli ve geometrik şekilli geniş bir bordürdür.



Şekil 4.84. Orta Tavan, Üçüncü Kademe, Üçüncü Bordür, Alını Genel Görünümü (Kaya, 2018)

Orta tavanının zeminine geçişi sağlayan alın bordürü ince silmeli ahşap çıtaların yan yana baklava şekli oluşturacak şekilde çakılmasıyla oluşturulmuştur. Baklava şekillerinin içerisine barok üslubunun ‘C’ kıvrımlı hatları ile iki dilimli palmetler yerleştirilmiştir. Koyu kahverengi zemin fonu üzerine çakılan baklava motifleri yeşil renge, baklava içerisindeki ‘C’ kıvrımlı hatlar sarı ve kırmızı renge, dışındaki ‘C’ kıvrımlı hatlar pembe ve kırmızı renge boyanmıştır. İki dilimli palmetler tonlamalı mavi renge boyanmıştır (Şekil 4. 85- 86).



Şekil 4.85. Orta Tavan, Üçüncü Kademe, Üçüncü Bordürü ve Çizimi (Kaya, 2018)



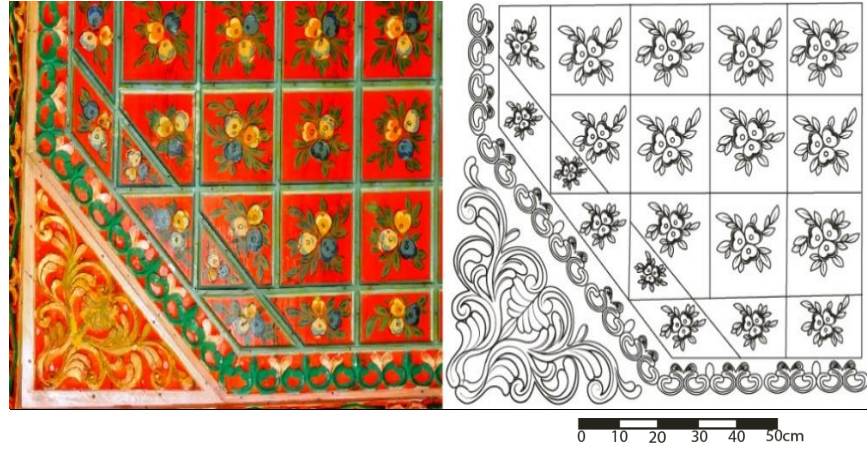
Şekil 4.86. Orta Tavan, Üçüncü Kademe, Üçüncü Bordür Detayı (Kaya, 2018)

#### 4.1.4.2.2.9. Orta Tavan Zemini

Orta tavan zemini; bir bordür, üçgen formunda dört adet köşelik<sup>12</sup> ve bir zemin ile, orta sahını örten tekne tavanlı bir bölümdür. 640x215 metre boyutlarında uzun sekizgen formlu olup, ahşap zemin üzerine çakma, ve boyama tekniklerinin birlikte kullanıldığı bitkisel süslemeli ve geometrik şekilli bir alandır (Şekil 4. 87). Ortada çakma tekniği ile yapılmış güzel bir göbek bulunmaktadır.

<sup>12</sup> Köşelik; levhaların ve sahninlerin kenar uçlarına yapılan süsleme motiflerine verilen isimdir (Akar ve Keskiner, 1978: 28).

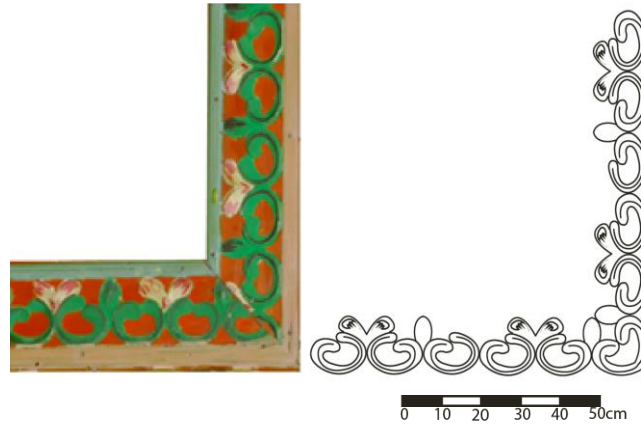




Şekil 4.87. Orta Tavan Zemini Detayı ve Çizimi (Kaya, 2018)

#### 4.1.4.2.2.10. Orta Tavan Zemini Birinci Bordür

Orta tavan zemini birinci bordür, orta tavanı örten tekne tavan adı verilen bölümün tek bordürüdür. 640 x 215 metre boyutlarında 11cm genişliğinde, uzun sekizgen formu olup, ahşap zemin üzerine çakma ve boyama tekniklerinin birlikte kullanıldığı bitkisel süslemeli dar bir bordürdür. Barok üslubun 'C' kıvrımlı yaprakların taşıdığı iki ve tek dilimli palmetlerin yan yana simetrik dizimi ile bordürün dört bir yönünü kaplamaktadır. Kırmızı zemin fonu üzerine, 'C' kıvrımlı yapraklar yeşil ve siyah renge, palmetler pembe ve kırmızı renge boyanmıştır (Şekil 4. 88- 89).



Şekil 4.88. Orta Tavan Zemini, Birinci Bordürü ve Çizimi (Kaya, 2018)

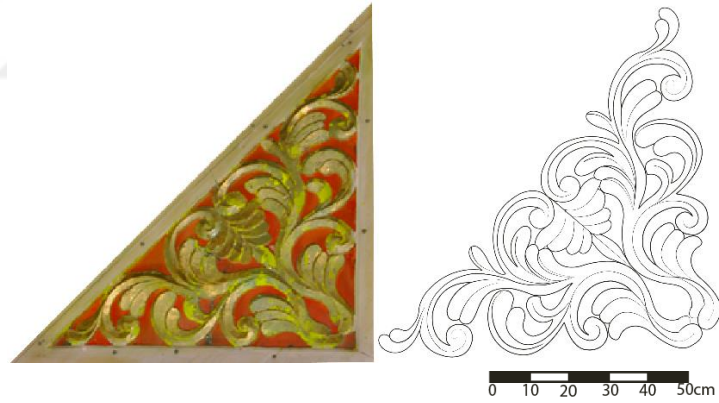


Şekil 4.89. Orta Tavan Zemini, Birinci Bordür Detayı (Kaya, 2018)

#### 4.1.4.2.2.11. Orta Tavan Zemini Köşelik Motifi

Tavan zemini köşelik motifi, sekizgen formlu orta tavanın köşe kısımlarında birer adet bulunmaktadır. Üçer adet silme ahşap çitaların çakılmasıyla üçgen çerçeve oluşturulmuştur. Çerçeve içerisinde merkezde dokuz dilimli palmet motifinin etrafını saran 'S' kıvrımlı akantus yaprakları kompozisyonu tamamlamaktadır. Motifler üçgen köşelik içerisine kabartma yapılarak, çiviler yardımı ile çakılmıştır. Oyma, çakma ve boyama tekniklerinin birlikte kullanılmasıyla oluşturulmuştur.

Kırmızı zemin fonu içerisinde, palmet ve 'S' kıvrımlı akantus yaprakları varak rengine boyanmıştır (Şekil 4. 90- 91).



Şekil 4.90. Orta Tavan Zemini, Köşe Motifi ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 4.91. Orta Tavan Zemini, Köşelik Motifi Detayı (Kaya, 2018)

Orta tavan zemini, 618 x193 metre boyutlarında uzun sekizgen formludur. Ahşap zemin üzerine çakma ve boyama teknikleri birlikte kullanıldığı, bitkisel bezemeli geniş bir tavandır. Tavanın yüzeyi, köşeliklerin önünde üçgen, diğer yüzeylerde kare formlar oluşturacak şekilde mavi renkli silme ahşap çıtaların çakılmasıyla bölümlendirilmiştir. Kare ve üçgenlerin içerisine sade yapraklarla buketlendirilmiş üçlü yek berklerin bir araya getirilmesi ile boyama tekniği ile yapılmıştır. Kırmızı zemin fonu içerisinde yek berkler, siyah kontur ile sarı, mavi ve beyaz renklere, sade yapraklar ise siyah renkle gölgelendirmeler yapılarak yeşil renklere boyanmıştır. Beyaz ve mavi renkler ile ışıklandırmalar yapılmıştır (Şekil 4. 92).



Şekil 4.92. Orta Tavan Zemini ve Çizimi (Kaya, 2018)

#### 4.1.4.2.2.13. Orta Tavan Göbek

Orta tavanın göbeği, tavanın merkezinde bulunmaktadır. Ortadan kenarlara doğru geometrik daire formlu genişleyen 2,23 cm boyutunda oyma, çakma ve boyama tekniklerinin birlikte kullanıldığı, dairesel formlu, ahşap malzemeli bir göbektir. Barok sanat üslup özelliklerinin hâkim olduğu, geometrik şekil, hayvansal figür ve bitkisel motif süslemelidir. Göbeğin orta merkezinden aşağıya doğru büyük bir sarkıt bulunmaktadır. Orta tavan göbek, desen kompozisyonunda, siyah zemin fonu üzerine, kenardan merkeze doğru üçgen formunda eşit şekilde daralan yirmi yedi adet çıtanın çiviler yardımı ile çakılmasıyla alanlar oluşturulmuştur (Şekil 4. 93).



**Şekil 4.93.** Orta Tavan Göbeği Genel Görünümü ve Detayı (Kaya, 2018)

Göbeğin en dış kenarları dairesel formda sade rûminin dendanlı şeklinde yan yana birim tekrarının çiviler yardımı ile çakılmasıyla ahşap kenarlıklar oluşturulmuştur Göbeğin en dış kenarında bulunan dendanlı rûmiler sarı renge boyanmıştır. Mavi ve beyaz renklerle de ışıklandırmaları yapılmıştır (Şekil 4. 94).



**Şekil 4.94.** Orta Tavan Göbeği Kenarlık Motifi Detayı (Kaya, 2018)

Tavan göbeği, 27 adet çıtanın çiviler yardımı ile çakılmasıyla üçgen alanlar oluşturulmuştur. Bu üçgen alanların kenar kısımlarında ışınsal (şua) desenler kullanılmıştır. İçerisinde ise sarı renkli tek sıra beş dilimli münhani motifleriyle süslenmiştir. Dıştan merkeze doğru barok üslubun ‘S’ ve ‘C’ kıvrımlı dallar ve bu dallar arasına yerleştirilen akantus yaprakları ve beş dilimli münhani motifleriyle doldurulmuştur. Koyu kahverengi zemin fonu üzerine çakılan çıtalar üzerindeki ışınsal (şua) çizgiler, sarı ve siyah renge, serbest fırça darbe tekniğiyle uygulanmıştır. Barok üslubun ‘S’ ve ‘C’ kıvrımları yeşil renge, akantus yaprakları pembe ve beyaz renge, beş dilimli münhaniler ve palmetler altın (varak) rengine boyanmıştır. 27 adet çakılan üçgenlerin uç kısımlarında büyüklü küçüklü iki dilimli yaprakların birim tekrarları ile göbek ortasındaki boşluk doldurulmuştur. İki dilimli yapraklar sarı renge, gölgelendirmeler kırmızı ve siyah renklerle boyanmıştır (Şekil 4. 95).





Şekil 4.95. Orta Tavan Göbeğinin 27/1 Detayı ve Çizimi (Kaya, 2018)

Göbeğin orta merkezinden aşağıya doğru büyük bir sarkıt yapılmıştır. Sarkıt gövdesi yek berk motiflerinin peş peşe ışınal olarak sarkıt ucuna doğru küçültülmesiyle sonlandırılan iri bir topa bağlanmıştır. Sarkıt zemini yeşil renge, yek berkler sarı ve kırmızı renge, uç kısımdaki top ise kırmızı renge boyanmıştır (Şekil 4. 96).



Şekil 4.96. Orta Tavan Göbeği Sarkıt Detay Görünümü (Kaya, 2018)

#### 4.1.5. Sütunlar ve Kemer Süslemeleri

Camii içerisindeki bütün taşıyıcı elemanlar çam ağacı kullanılarak yapılmıştır. Süslemeler sütun kemer başlıklarında ve karın boşluklarında barok sanat üslupları, ajurlu oyma, çakma ve ahşap üzeri kalem işi teknikleri ile yapılmıştır.

##### 4.1.5.1. Orta Sahın Sütun Kemer Süslemeleri

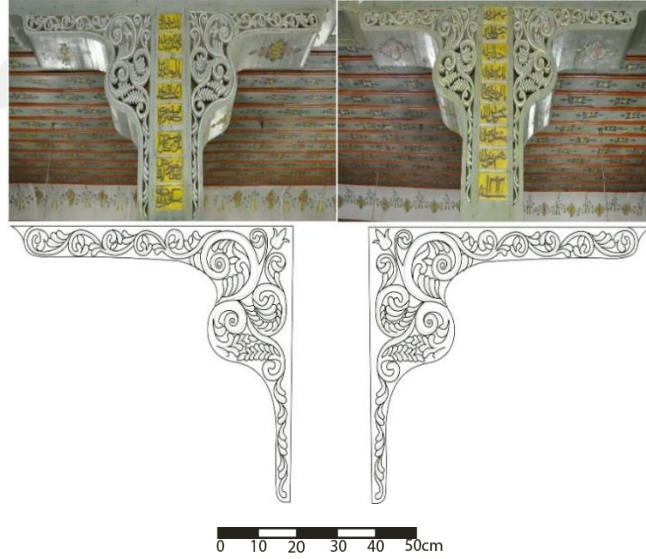
Bani ve usta kitabelerinin bulunduğu sütun kemer süslemeleri harimin orta kısmında birbirine karşılıklı bulunmaktadır. Desenli kısımları 1,01x0,90 metre, yazılı kitabe kısımları 0,20x 0,90 metre boyutlarındadır (Şekil 4. 97).



Şekil 4.97. Orta Sahın, Bani ve Usta Kitabeleri Genel Görünümü (Kaya, 2018)

Sütunlar kare biçimli ahşap kirişlerin birleştiği taşıyıcı özelliği olmayan dekoratif Bursa kemerlerinden yapılmıştır. Sütunlar çakma, kafes işi- ajur oyma tekniklerinin birlikte kullanıldığı barok üsluplu bitkisel süslemeler ile yapılmıştır. Kompozisyonda barok üsluplu ‘S’ ve ‘C’ helezonik saplar üzerine dilimli yapraklar, palmetler ve kiriş köşelerine bakacak şekilde bir adet lale motifleri, oyularak çiviler yardımı ile çakılmıştır. Açık mavi zemin üzerine desenler barok üsluplu ajur oyma olarak yapılmıştır. Siyah renkle konturlar çizilmiştir. Beyaz renk ile ışıklandırmalar yapılmıştır. Orta sahına bakan bani ve usta kitabelerin sütun süslemeleri simetrik özellik gösterirken orta tavanın üç köşesinde yer alan sütun kemer köşelikleri yarım üçgen görünümünde kullanılmıştır. Kısacası orta sahına bakan kare biçimli ahşap kirişlerin üzerinde uygulanan bütün bitkisel motif desenli kompozisyonlar barok üslubunda kafes işi-ajur oyma tekniği ile yapılmıştır.

Kuzey, kuzeydoğu, kuzeybatı, güneydoğu yönlerinde bulunan sütun kemer başlıkları birbirleri ile simetrik özellik göstermektedir. Güneybatı yönünde minber köşk bölümü olduğu için sütun kemer köşeliği yapılmamıştır (Şekil 4. 98-102)



**Şekil 4.98.** Orta Sahın, Bani ve Usta Kitabeleri Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 4.99. Orta Sahın, Kuzey Cephe Sütun Kemer Başlıkları Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 4.100. Orta Sahın, Kuzeydoğu Cephe Sütun Kemer Başlığı, Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 4.101. Orta Sahın, Kuzeybatı Cephe Sütun Kemer Başlığı, Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

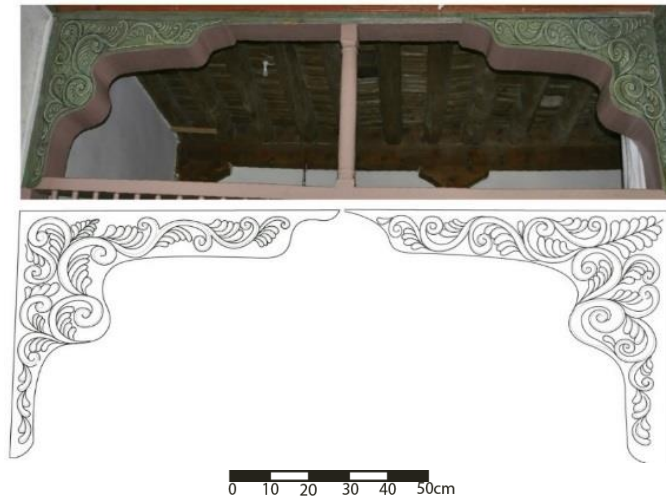




**Şekil 4.102.** Orta Sahın, Güneydoğu Cephe Sütun Kemer Başlığı, Detay Görünümü ve Çizim (Kaya,2018)

#### 4.1.5.2. Sağ Sahın, Sütun Kemer Süslemeleri

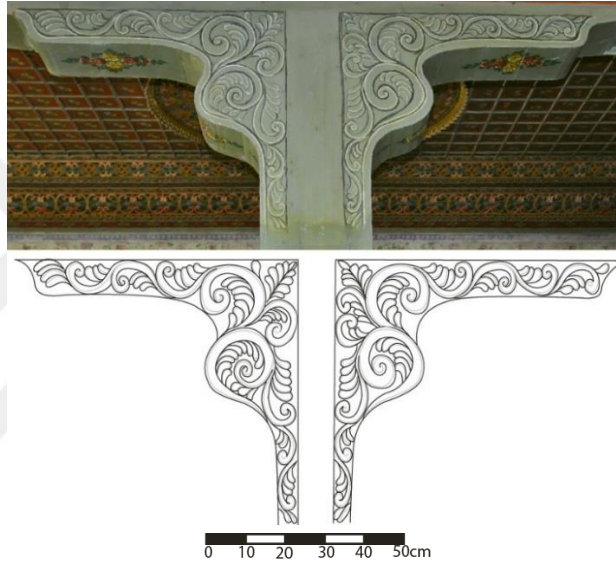
Sağ sahninlardaki sütunlar kare biçimli dekoratif Bursa kemerleri ile yapılmıştır. Sütun kemer köşeliklerinde aynı desen elemanları kullanılmasına rağmen her bir kemer köşeliği farklı kompozisyon özelliği göstermektedir. Bitkisel kompozisyonlarda barok üslubun ‘S’ ve ‘C’ helezonik kıvrımlı sapsarı, dilimli yaprakları ve kiriş köşelerine palmet motifleri, barok üslubunda çizgisel barok sanatının kalem işi tekniğinde uygulanmış halidir. Açık mavi zemin üzerine desenler siyah kontur ile çizilmiştir. Beyaz renk ile ışıklandırmalar yapılarak üç boyutluluk kazandırılmıştır. Kuzey, kuzeydoğu, güneydoğu yönlerinde sütun kemer başlıkları bulunurken, güneybatı ve kuzeybatı yönünde sütunlar duvara gömülü olduğu için sütun kemer köşelikleri bulunmamaktadır (Şekil 4. 103- 106).



**Şekil 4.103.** Sağ Sahın, Kuzey Cephe Sütun Kemer Başlıkları Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)



**Şekil 4.104.** Sağ Sahın, Kuzeydoğu Cephe Sütun Kemer Başlığı, Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)



**Şekil 4.105.** Sağ Sahın, Bani Kitabesi Arka Yüzü Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)



**Şekil 4.106.** Sağ Sahın, Güneydoğu Cephe Sütun Kemer Başlığı, Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

#### 4.1.5.3. Sol Sahın, Sütun Kemer Süslemeleri

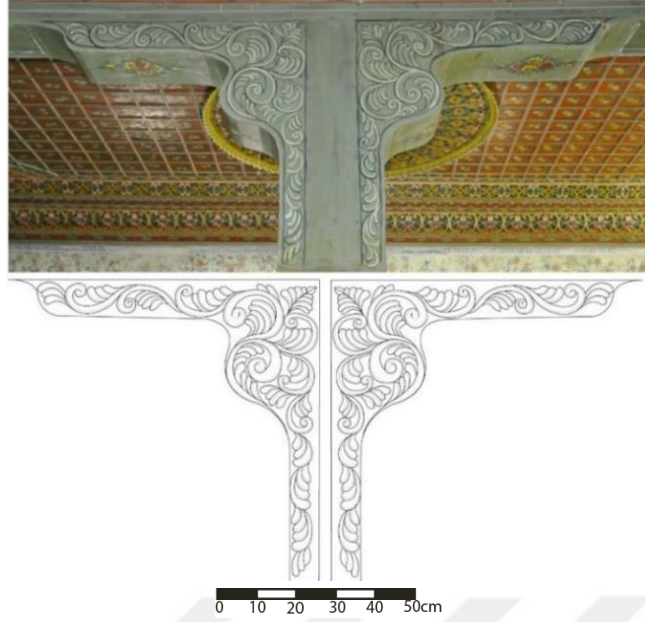
Sol sahnın sütun kemer süslemeleri sağ sahnının sütun kemer köşelikleri ile aynı, teknik ve boyama özelliklerine sahiptir. Sadece desen kompozisyonları birbirlerinden tamamen farklı özellik göstermektedir. Kuzey, kuzeybatı ve güneybatı yönlerinde sütun kemer köşelikleri bulunurken kuzeydoğu ve güneydoğu yönünde sütunlar duvara gömülü olduğu için sütun kemer köşelikleri bulunmamaktadır (Şekil 4. 107- 110).



Şekil 4.107. Sol Sahın, Kuzey Cephe Sütun Kemer Başlıkları Detay Görünüm ve Çizimleri (Kaya, 2018)



Şekil 4.108. Sol Sahın, Kuzeybatı Cephe Sütun Kemer Başlığı, Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 4.109. Sol Sahın, Usta Kitabesi Arka Yüzü Detay Görünüm ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 4.110. Sol Sahın, Güneybatı Cephe Sütun Kemer Başlığı, Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

Mahfilde bulunan kemerlerin karın boşlukları sade bırakılırken orta sahını iki yandan ve dört köşeden çevreleyen kemer karın boşlukları üzerine bitkisel süslemeler yapılmıştır. Bitkisel kompozisyonlar ilk bakışta simetrik gibi görünse de el çizimi olduğu için farklılıkları bulunmaktadır. Usta ve bani kitabelerinin dikey karın boşluklarında beşli penç berk (gül) motifinin birbirine bakışıklı simetrisi ile dört tanesi bir araya getirilmiştir. Uç kısımlara yek berk (tek yapraklı) (Birol ve Derman 2008: 47) motiflerinin eklenmesiyle yapılan kompozisyon sade yaprak motiflerinin baklava dilimine benzer bir şekilde penç berklerin etrafını çevrelemesi ile tamamlanmıştır. Açık mavi zemin üzerine, siyah kontör içerisinde kırmızı ve sarıya boyanan penç berk motifleri beyaz renk ile ışıklandırılmıştır. Yeşil renkle boyanan sade yapraklar siyah renk ile gölgelendirilmiştir. Usta ve bani

kitabelerin karın boşluklarında kompozisyonun aralıklı tekrarı kullanılmıştır (Şekil 4. 111-114).



0 10 20 30 40 50cm

Şekil 4.111. Sütun Karın Boşlukları Genel Görünümü ve Çizimleri (Kaya, 2018)

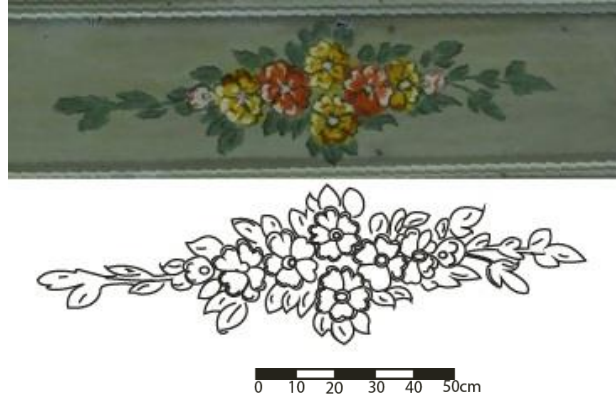


0 10 20 30 40 50cm

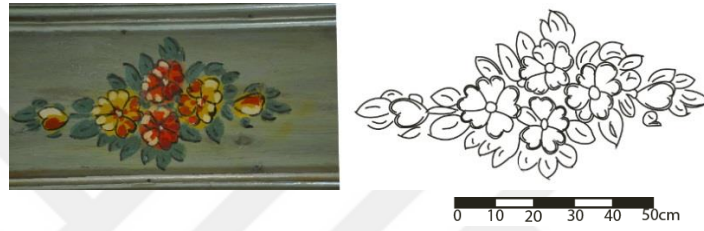
Şekil 4.112. Sütun Karın Boşluğu Dikey Desen Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

Orta sahnin sütun başlıkları aralarındaki uzun karın boşluklarında ise usta ve bani kitabelerinin dikey karın boşluklarında kullanılan aynı kompozisyonun uç kısımlarına iki adet penç berk (gül) motifi ile yek berk ve sap çıkmaları eklenerek kompozisyon büyütülmüştür (Şekil 4.113).





Şekil 4.113. Sütun Karın Boşluğu Uzun Desen Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)



Şekil 4.114. Sütun Karın Boşluğu Kısa Desen Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

#### 4.1.6. Mahfil

Harimin kuzey duvarında doğu ve batı yönünde boyuna dikdörtgen planlı 1,78x7,15 metre boyutlarında olup, 60 kişiyi alacak şekilde ahşap malzemeden yapılmıştır (Anonim, 2017: 22). Kuzey duvara bitişik 5, ön cephede; ikisi ortada, ikisi kenar duvarlara bitişik 4, aralarda 3, toplamda 12 ahşap ayağın taşıdığı bölümdür (Şekil 4.115).



Şekil 4.115. Harimden Mahfil Genel Görünümü (Kaya, 2018)

Mahfil tavanı mihraba dik yerleştirilen ahşap kirişli silindir formlu ve sadedir. Mahfil alınlık yzeylerinin uestlerinde ahşap parmaklı sade ve silindir formlu korkuluklar ile kapatılmıştır. Mahfile giriş kapısının sağından on basamaklı ahşap korkuluklu merdivenle çıkılmaktadır. Mahfil altı, ahşap malzemeli ve ters tavanlıdır. Toz pembe renkli yağlı boya ile boyanmıştır. Mahfil altında, merdivenlerin arkasında sonradan yapılan plastik doğrama (pvc) li bir imam odası bulunmaktadır. Mahfilin sağ ve sol n bölüm korkulukları toz pembe renkli yağlı boya ile boyanmıştır (şekil 4. 116).



**şekil 4.116.** Mahfil, st ve Alt Tavan Detay Görünümleri (Kaya, 2018)

Mahfilin harime bakan alınlıkları camii iinin muhteşem bir ahşap işçiliğine sahip olmasından dolayı bunu tamamlayan süslemeler kullanılmıştır. Yan sahına bakan yzey alınlıkları aynı süsleme kompozisyonlarıyla yapılmışken, orta sahına bakan yzey alınlığı farklı kompozisyona sahiptir (şekil 4.117).



**şekil 4.117.** Mahfil, Alınlık Genel Görünümleri (Kaya, 2018)



Yan sahnılardaki, mahfil alınlık desenleri, ahşap zemin üzerine üçlü penç berk motiflerinin yan yana getirilerek sade yaprakların etrafını çevrelemesi ile oluşturulmuştur. Oluşturulan kompozisyonun yatayda aralıklı tekrarı ile sıralanmıştır. Bitkisel motiflerle yapılan kompozisyonda kalem işi tekniği uygulanmıştır. Yeşil ahşap zemin üzerine penç berkler siyah kontör içerisinde kırmızı ve sarı renge boyanmıştır. Yer yer kırmızı ve beyaz renk ile ışıklandırmalar yapılmıştır. Yeşil renge boyanan yaprakların gölgelendirmeleri ise siyah ile yapılmıştır (Şekil 4. 118).



**Şekil 4.118.** Mahfil Sol ve Sağ Sahnın, Alınlık Desen Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

Mahfilin orta sahına bakan alınlık yüzeyindeki desen, ahşap malzeme üzerine oyma tekniği ile kabartılarak yapılmıştır. Bordürde barok sanatı ile stilize çiçek (gül veya bahar dalı) bir arada uygulanmıştır. İç ve dış bükey kıvrımlı şeritlerin kabartılmasıyla kartuşlara bölünmüştür. Kabartılarak yapılan yedi yapraklı penç berklerin dört bir köşesine üçlü sade yaprakların yerleştirilmesiyle motif oluşturulmuştur. Kartuşların barok sanatının ‘C’ boğumlu ara kısımlarına kabartılarak yapılmış üç dilimli sade palmetlerin dört bir köşesine sade tek yapraklar yerleştirilmiştir. Yeşil zemin üzerine yedi yapraklı pençler siyah kontörle sarı renge boyanmıştır. Kırmızı ve beyaz renk ile ışıklandırmalar yapılmıştır. Palmetler siyah kontur ile kırmızı renkle, ışıklandırmalar beyaz renkle yapılmıştır. Kompozisyon içerisinde kullanılan bütün sade yapraklar siyah renkle boyanmıştır (Şekil 4. 119).



**Şekil 4.119.** Mahfil Orta Sahın, Orta Alınlık Desen Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018)

Cami ilk yapıldığında kullanılan boyalar, bitkisel boya olup renklerinin korunması için çok miktarda yumurta akından yararlanılmıştır (M. Yalçın, 2019, Altınyayla ilçesi) (Çoşkun, 2019, Subaşı, 2010: 112). Ancak 1991-1993 ve 1996-2002 yılları arasında yapılan onarımlarda mahfildeki ahşap yüzeyler, sütunlar ve tavanlar yağlı boya ve vernik ile boyanarak (Anonim 4, 2017: 27) özgünlüğü bozulmuştur.

#### **4.1.7. Son Cemaat Yeri**

Harimin kuzey cephesinde enine dikdörtgen planlı 4,20x11,80 metre boyutunda olup doğudan batıya doğru minareden dolayı daralmaktadır. Avludan son cemaat yerine giriş, kuzey cephenin ortasında bulunan rüzgarlık bölümündeki kapıdan yapılmaktadır. Yakın zamanda ahşap tablalı ve iki kanatlı kapı ile kapatılmıştır. Son cemaat kısmının kuzey cephesinin yakın zamanlarda kapatıldığı sanılmaktadır (Anonim 4, 2017: 12) (Şekil 4. 120).



**Şekil 4.120.** Son Cemaat Bölümü Genel Görünümü (Kaya, 2018)

Bölümün duvarları alçı sıvımalı ve sadedir. Güney duvarı, zemin döşemesinden pencere altlarına kadar lambri kaplanmıştır. Kuzey duvarı boyunca zeminden pencere altlarına kadar mobilyadan ayakkabılıklar yapılmıştır. Ahşap tavanı sade olup, doğu-batı yönünde 23 adet eşit aralıklı ince silme ahşap çıtalar ile 22 şeride bölünmüştür. Güney cephede tavanı taşıyan 6 adet ahşap direk zemin rengi ile kahve rengine, ahşap silme çıtalar yeşil renge boyanmıştır (Şekil 4. 121).



**Şekil 4.121.** Son Cemaat Giriş Genel Görümleri (Kaya, 2018)

Cami ilk yapıldığında kullanılan boyalar bitkisel boya olup renklerinin korunması için çok miktarda yumurta akından yararlanılmıştır (Subaşı, 2010: 112) (M. Yalçın, 2019, Altınyayla ilçesi). Ancak 1991-1993 ve 1996-2002 yılları arasında yapılan onarımlarda camideki ahşap yüzeyler ve tavanlar yağlı boya ve vernik ile boyanarak (Anonim 4, 2017: 27) özgün dokusu bozulmuştur.

Son cemaat bölümünün aydınlatılması kuzey duvarda boyuna dikdörtgen formu 4 pencere ile sağlanmaktadır. Güney duvarda ise harimi ışıklandırmak için giriş kapısının sağında ve solunda iki adet yarma-geçme tekniği ile yapılan demir mazgallı pencereler bulunmaktadır. Bölümün batı duvarında iki basamaklı, minare giriş kapısı bulunmaktadır (Şekil 4. 122).



**Şekil 4.122.** Son Cemaat Bölümü, Minare Kapısı Genel Görünümü (Kaya, 2018)

Restorasyon aşamasında olan Merkez (Tonus) Cami alan ziyaretleri sırasında son cemaat kısmının tamamen yıkıldığı görülmüştür (Şekil 4. 123). Restorasyon sırasında son cemaat kısmının kuzey duvarı ve pencereler kaldırılarak ahşap direkli cemekanın yapılması planlanmaktadır (Anonim 4, 2017: 6).



**Şekil 4.123.** Restorasyon Son Cemaat Bölümü Genel Görünümü (Kaya, 2019)

#### **4.1.8. Kandillikler-Lambalıklar**

Merkez (Tonus) Camii hariminde, aydınlatma işlemini eski zamanlarda sağlayan kandil, gaz lambası ve mumların konulduğu kandillikler bulunmaktadır (Anonim 4, 2017:16). Harimin güney duvarı yüzeyinde olmak üzere ikisi sol sahnında, ikisi orta sahnında, ikisi de sağ sahnında toplamda altı adet kandillikler bulunmaktadır. Kandillikler duvar yüzeyine göğüs hizasında yarım daire veya eliptik kaideli küçük çıkıntılar şeklinde alçı malzemedен yapılmıştır (Şekil 4. 124-125).



**Şekil 4.124.** Sol Sahn, Güney Cephe Kandillikleri Genel Görünümleri (Kaya, 2018)



**Şekil 4.125.** Sol Sahn, Güney Cephe Kandillikleri Detay Görünümleri (Kaya, 2018)

Sağ ve sol sahnında bulunan kandillikler pencerelerin her iki kenarına simetrik bir şekilde yapılmıştır. Yarım daire ve eliptik şekilde alt kısımlarında akantus yaprakları ile sonlandırılmıştır (Şekil 4. 126. 127 ).



**Şekil 4.126.** Sağ Sahn, Güney Cephe Kandillikleri Genel Görünümleri (Kaya, 2018)





**Şekil 4.127.** Sağ Sahın, Güney Cephe Kandillikleri Detay Görünümleri (Kaya, 2018)

Orta sahindaki kandillikler mihrabin her iki kenarında bulunmaktadır. Yarım daire ve eliptik şekilde yapılan alçiların alt kısmında sekiz yapraklı penç berk motifi ile kıvrımlı yaprakların kompozisyonuyla sonlandırılmıştır. Mihrabin solundaki lambalığın alt kısmı yoktur (Şekil 4. 128 -129).



**Şekil 4.128.** Orta Sahın, Güney Cephe Kandillikleri Genel Görünümleri (Kaya, 2018)



**Şekil 4.129.** Orta Sahın, Güney Cephe Kandillikleri Detay Görünümleri (Kaya, 2018)

#### **4.1.9. Minare**

Son cemaat kısmının batı cephesinde bulunan minare tek şerefelidir (Şekil 4. 130). Caminin aynı yerde bulunan eski minaresi (Şekil 4. 131'a) güvenlik nedeniyle, 1993 yılında yapılan onarımlarda yıkılarak aslına uygun olarak yeniden yapılmıştır (Şekil 4. 131 b). Kuzey-güney yönünde boyuna uzanan dikdörtgen planlı bir kaide üzerine kesme taş ile

yığma tekniğinde yapılmıştır. Köşeleri ters üçgen formlu ve yukarı doğru daralan prizma biçimli bir pabucu bulunmaktadır. Silindirik formlu gövdesi, taş korkuluklu bir şerefe ve bakır kaplamalı konik bir külahı vardır (Şekil 4. 131 c). 19,65 metre uzunluğunda ve 58 basamaklı minareye son cemaat bölümünün deki pvc kapı ile çıkılmaktadır. Şerefe bölümü sade ve dış bükey biçimde üç adet silme taşın eşliğinde yapılmıştır. Şerefe korkulukları ise boyuna dikdörtgen biçimli taş panolarla yapılmıştır. Bakır malzemeden yapılan külah üzeri bakır malzemeden klasik bir alem yerleştirilmiştir (Anonim 4, 2017: 29) (Şekil 4. 132). Bütün minarelerde alem şeması aynı özelliği göstermektedir (Şekil 4.133).



**Şekil 4.130.** Minareden Genel Görünüm (Kaya, 2018)



**Şekil 4.131'a b. c.** Yıllara Göre Minare Genel Görünümleri

**Şekil 4.131 a.** Minare 1988-1991 Yılları Genel Görünüm (Anonim 4, 2017)

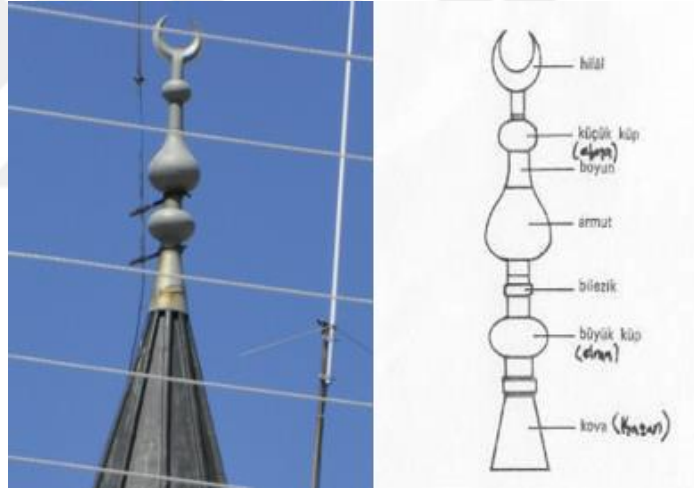
**Şekil 4.131 b .** Minare 1993 Yılı Genel Görünüm (Anonim 4, 2017)

**Şekil 4.131 c .** Minare 2018 Yılı Genel Görünüm (Kaya, 2018)





Şekil 4.132. Minare Genel ve Detay Görünüm (Kaya, 2018)



Şekil 4.133. Âlem Şeması Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2018, Duymaz ve Aydoğdu, 2008: 252)

#### 4.1.10. Avlu ve Abdestlikler

Avlu girişi, kuzey duvar ortasında bulunan iki kanatlı demir kapıdan yapılmaktadır. Bulunduğu alana göre kuzey ve batı bölümleri kaba yontu taş ile örülmüştür. Güney ve doğu avlu duvarı beton malzemeden yapılmıştır. Duvar üzerleri demir doğrama korkulukla çevrelenmiştir. Demir kapı ve korkuluklar yeşil renk yağlı boya ile boyanmıştır (Şekil 4. 134).



**Şekil 4.134.** Avlu Genel Görünümü (Kaya, 2018)

1996 yılı onarımlarında avlu duvarları yenilenerek batı bölümüne tuvalet, abdestlikler ve depo bölümleri eklenmiştir. Tuvalet ve abdestlikler kuzey-güney yönünde tuğla malzemeden yapılmış, kiremit çatı ile örtülmüştür. Tuvaletin kuzeyinde ön tarafı abdestlik, arka tarafı depo olarak kullanılan kazan dairesi bulunmaktadır. Yine bu bölümlerin kuzeyinde avlu duvarına bitişik tuğla örgülü, tek yöne eğimli saç kaplamalı odunluk bulunmaktadır (Anonim 4, 2017: 29,30) ( Şekil 4. 135).



**Şekil 4.135.** Tuvalet, Abdestlik ve Depo Bölümleri Genel Görünümleri (Kaya, 2018)

#### **4.1.11. Restorasyon ve Onarım Çalışmaları**

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii'nde 2018 yılında başlayan ve halen devam etmekte olan restorasyon ve onarım çalışmaları sürdürülmektedir. Bu çalışmalar Merkez (Tonus) Camii dış cephesinde ve harim içerisinde yoğun olarak yapılmaktadır. Dış cephe sıvaları, camii çatısı, avlu, son cemaat bölümü tuvalet, abdestlik ve depo bölümleri sökülerek aslına uygun yeniden yapılmaktadır (Şekil 4. 136- 139).



Şekil 4.136. Dış Cephe Genel Görünümleri (Kaya, 2019)



Şekil 4.137. Dış Cephe Abdestlikler Genel Görünümü (Kaya, 2019)

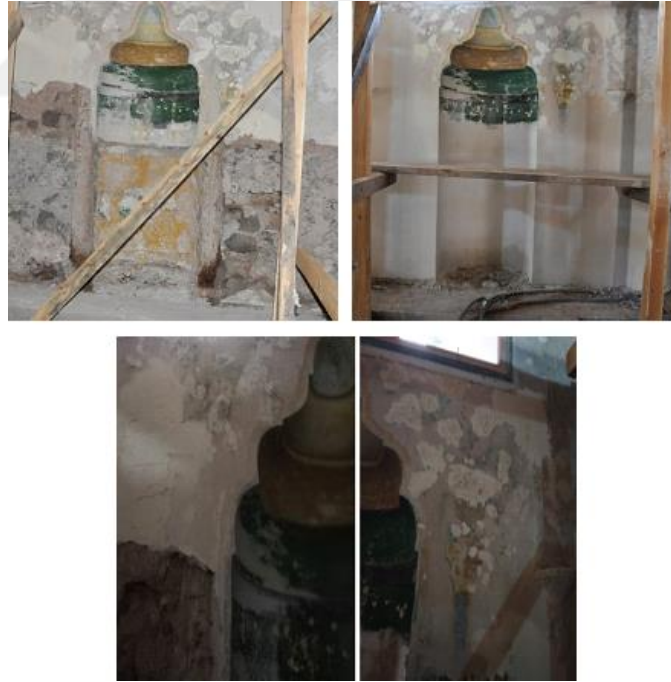


Şekil 4.138 Camii Çatı Genel Görünümleri (Kaya, 2019)



**Şekil 4.139.** Camii Son Cemaat Bölümü Genel Görünümleri (Kaya, 2019)

Mihrap yüzeyinin, restorasyon çalışmaları sırasında yağlı boyalardan temizlendiğinde özgün renkleri ortaya çıkarılmıştır (Şekil 4. 140). Yeşil rengin ton geçişleri ile sarı rengin ton geçişleri ile boyalı halde bulunmuştur.



**Şekil 4.140.** Mihrap Bölümünde Çıkarılan Renk ve Desen Genel Görünümleri (Kaya, 2019)

Mihrabın sağında ve solunda üç kademededen oluşan sütun üzerinde boğumlu vazo içerisinde kıvrık sade dallar ve pençler eşliğinde buketlerin bulunduğu bitkisel bezemeli yeni

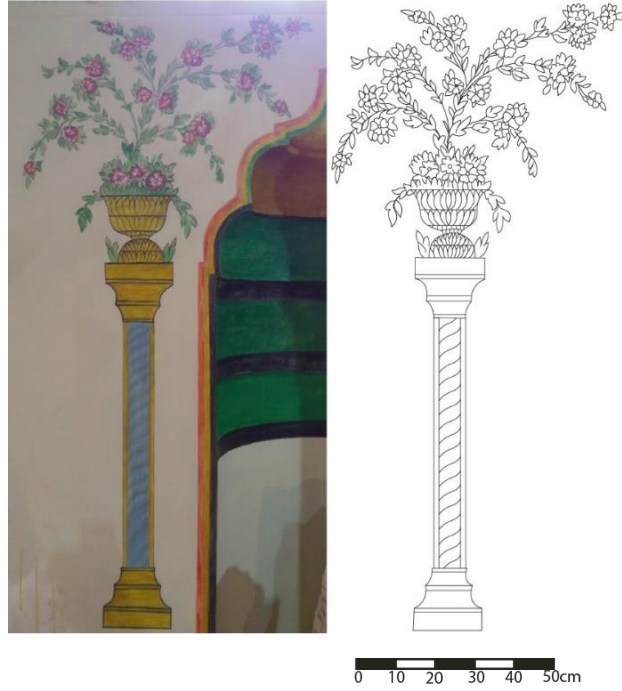


desenler ortaya çıkarılmıştır. Bu desenlerin özgün görüntülerine Vakıflar Genel Müdürlüğünden ulaşılmıştır (Şekil 4. 141).



**Şekil 4.141.** Mihrap Yan Duvarlarında Bulunan Özgün Desen Görünümü (Vakıflar Genel Müdürlüğü)

Bu desenler barok üslubunun özgün tasarımları ile hazırlanmıştır. Desenlerde pençler, siyah kontur içerisinde kırmızı rengin tonlaması ile uygulanmıştır. Beyaz renkle ışıklandırmalar yapılmıştır. Boğumlu vazo, siyah kontur içerisinde sarı renkle uygulanmıştır. Sütunlarda sarı, mavi renkler siyah kontur içerisinde uygulanmıştır (Şekil 4. 142-143).



**Şekil 4.142.** Mihrap Duvarının Sol Yanında Çıkan Desen Detayı ve Çizimi (Kaya, 2019)



**Şekil 4.143.** Mihrap Duvarının Sağ ve Sol Yanında Çıkan Desenler ve Çizimleri (Kaya, 2019)

Harim içerisindeki restorasyon çalışmaları sırasında sahnin duvar yüzeylerinde desenler ortaya çıkarılmıştır (Şekil 4. 144).



**Şekil 4.144.** Sahnin Duvar Yüzeylerinde Çıkan Desen Görünümleri (Kaya, 2019)

Bu desenlerin üzerlerinin boyalar ile ne zaman kapatıldığı bilinmemektedir. Yapılan sözlü görüşmeler sırasında kişilerin beyanlarına göre camii çatısının nem alması ve su akıtmasıyla birlikte desenler üzerinde bozulmalarının olduğu ve yıllar içerisinde tekrar eden boyama işlemleri ile kapatıldığı söylenmiştir (O. Tunç, 2019 Altınyayla ilçesi, M. Yalçın, 2019 Altınyayla ilçesi). Günümüzdeki haline hangi yıllarda getirildiğini kesin olarak söyleyememişlerdir. Araştırmalar sırasında 2000 tarihli “Sivas Tarihi ve Anıtları” isimli kitabın 220. ve 221. sayfalarındaki resimlerinde ve Vakıflar Genel Müdürlüğünden elde

edilen fotoğraflarda görüldüğü üzere sahnın duvar yüzey desenleri görülmektedir (Şekil 4. 145- 146). Bu nedenlerle sözlü görüşmeler, literatür taramaları ve Vakıflar Genel Müdürlüğünün yapmış olduğu onarım tarihleri göz önünde bulundurulduğunda desen üzerlerinin, 1991-1996 ve 2000’li yılları arasında onarımlarda veya keyfi yapılan boyamalar ile kapatılmış olabileceği düşünülmektedir (Denizli, 2000: 220-221). Özellikle yıpranmış veya restore edilmesi gereken mimari yapıların içi, Osmanlının son dönemlerinde ve hatta 1970’lere kadar olan dönemlerde bu tür yapılar imkansızlıklar nedeniyle üzerleri badana çekilerek kapatılmıştır ( Ü. Erdinç, 2019, Isparta).



**Şekil 4.145.** Hikmet Denizli’nin 2000 tarihli “Sivas Tarihi ve Anıtları” İsimli Kitabında Bulunan Desenler (Kaya, 2019)



**Şekil 4.146.** Vakıflar Genel Müdürlüğünden Elde Edilen Fotoğraflar (Sivas Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi)

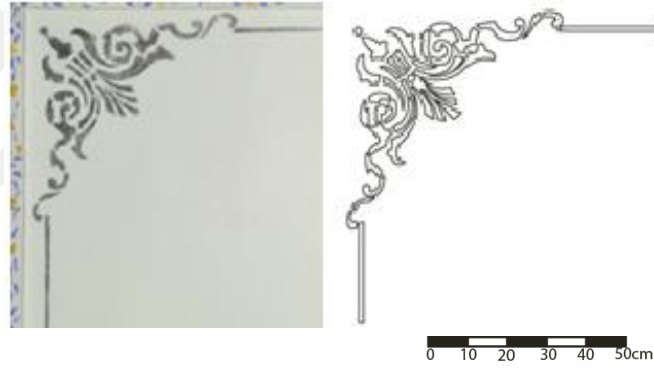
Restorasyon sırasında çıkarılan duvar desenleri, her kolon arasında, dikdörtgen form içerisinde, kalın kenar bordürleri olarak yapılmıştır. Kalın bordürler, şablonlama (baskılama) yöntemiyle ya da serbest fırça darbeleri ile penç motiflerine benzetilerek sonsuzluk prensibinde bitkisel motiflerle tasarlanmıştır. Beyaz zemin üzerine desenler mavi, turuncu



ve sarı renklerle yapılmıştır (Şekil 4. 147). Kalın bordürün içerisinde ikinci desen kompozisyonu, dört köşesinde palmet ve rumi motiflerinden oluşmaktadır. Köşelikleri birbirlerine bağlayan ince bir su kullanılmıştır. Beyaz zemin üzerine desenler siyah renk ile yapılmıştır (Şekil 4. 148-149).



Şekil 4.147. Sahın Duvarlarında Çıkan Desen Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2019)



Şekil 4.148. Sahın Duvarlarında Çıkan Desen Detay Görünümü ve Çizimi (Kaya, 2019)



Şekil 4.149. Sahın Duvarlarında Çıkan Desenlerin Boyanmış Detay ve Genel Görünümleri (Kaya, 2019)

Kalın kenar bordürlerinin tam orta merkezinde barok ve rokoko üsluplarının özellikleriyle tasarlanan palmet, rumi, stilize çiçekler ile 'C' ve 'S' kıvrımlardan oluşan desenler ortaya çıkarılmıştır (Şekil 4. 150). Renklendirmeler mavi, sarı, kırmızı renkler ile uygulanmıştır.



**Şekil 4.150.** Sahın Duvarlarının Orta Kısımlarında Çıkan Desen Görünümleri ve Çizimi (Kaya, 2019)

Kalın bordür içerisindeki desen kompozisyonları tüm sütunlar arasında simetrik olarak uygulanmıştır. Sadece pencere üzerlerine denk gelen yerlerde desenler, pencereler üzerinde sonlandırılırken diğer yerlerde ise zemine kadar devam ettirilmiştir (Şekil 4. 151-152).



**Şekil 4.151.** Sahın Duvarlarından Genel Görünümler (Kaya, 2019)



**Şekil 4.152.** Sahnın Duvarlarından Genel Görünümler (Kaya, 2019)

Bu desenler, Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün kontrolör ekipleri tarafından onaylanarak kalemkârlar tarafından, toprak boyalar ile boyanmaktadır (Şekil 4.153).



**Şekil 4.153.** Toprak Boya Görünümleri (Kaya, 2019)

Restorasyon çalışmaları sırasında, vaaz kürsüsü kuzey ve güney cephe desenlerinin üzerlerini kapatan lambrilerin sökülmesiyle desenler ortaya çıkarılarak desen bütünlüğü sağlanmıştır. Vaaz kürsüsü üzerinde boyama işlemlerinden başka bir işlem yapılmadığı yapılan çalışmalar sırasında gözlemlenmiştir (Şekil 4. 154).



**Şekil 4.154.** Restorasyon Vaaz Kürsüsü, Kuzey, Batı ve Güney Cephe Genel Görünümleri (Kaya, 2018)

Restorasyon çalışmaları sırasında minber üzerine monte edilen piriz sökülerek desen bütünlüğü sağlanmıştır. Minber üzerinde boyama işlemlerinden başka bir işlem yapılmadığı yapılan çalışmalar sırasında gözlemlenmiştir (Şekil 4. 155).



**Şekil 4.155.** Restorasyon Minber Genel Görünümleri (Kaya, 2018)

Restorasyon çalışmaları sırasında cami minaresinin ana kaidelerini bozmadan cephelerinde, mikro kumlama, taş temizliği, yapılmaktadır. Minare çevresinde bulunan demir direk vb. eklentiler kaldırılmıştır. Minarenin plastik doğrama giriş kapısının aslına uygun olarak ahşap doğrama kapı ile değiştirilmesi gerekmektedir. (Anonim 4, 2017: 5) (Şekil 4. 156).



**Şekil 4.156.** Restorasyon Minare Genel Görünümü (Kaya, 2019)



## BÖLÜM V

### 5. SONUÇ ve ÖNERİLER

Araştırma, Sivas ili Altınyayla ilçesi Aydın Mahallesinde bulunan Altınyayla Merkez (Tonus) Camii'nde gerçekleştirilmiştir. Camii restorasyon ve onarım çalışmasında olduğu için ilçe halkı tarafından şu an kullanılamamaktadır. Kareye yakın plan özelliği ve sahnalara ayrılmasından dolayı mimari yapı olarak Selçuklu Türk eserlerine benzemektedir. Merkez (Tonus) Camii süslemelerinde; Selçuklu motiflerinden, münhani ve rumi, barok üslubun; 'S' ve 'C' kıvrımları, vazodan çıkan çiçekler, iri hareketli yaprakların kompozisyonlarda birlikte harmanlanmış olması, Selçuklu ve barok üslubunun, Osmanlı Geç Dönemine yansıma olarak görülmektedir.

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii mimari yapısı ve süsleme özellikleri bakımından incelenmiştir. İncelemelerin ardından desenler Şubat 2019 tarihinden itibaren adobe illüstratör programında araştırmacı tarafından çizilmiştir.

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii hakkındaki bilgiler, camii içerisinde bulunan Osmanlıca, nesih hatla yazılmış bani ve usta kitabeleri ile birlikte sülüs hatla yazılmış mensur şiirden öğrenilmektedir. H-1313, M-1895 tarihlerinde Subaşılar sülalesine mensup olan Ahmet Ağa tarafından Mahmut usta ve çıraklarına yaptırılmıştır. Bazı kaynaklarda şimdiki camii'nin bulunduğu yerde eski bir camii'nin var olduğu, kullanılamaz halde olduğu için Ahmet Ağa tarafında yıktırılarak veya restore ettirilerek Mahmut ustaya yaptırıldığı bilgisi yer almaktadır. Bu yüzden camii plan yapısının Selçuklu mimarisine benzemesi kanıtları güçlendirmektedir. Selçuklu yapılarında olduğu gibi Merkez (Tonus) Camii sahnalara ayrılmıştır ve üç sahnalıdır. Genel olarak Anadolu da camii, köşk ve bazı evlerin iç mimari yapılarında olduğu gibi orta sahnın, yan sahnalara göre tekne tavanlı ve yüksek yapılmıştır. Yan sahnalar birbirleri ile simetrik özellik gösterirken, orta sahnın asimetrik süslemelere sahiptir.

Bölgede yetişen ağaç türünün bolluğu, iklim koşullarına uygun olması sebebiyle, camii içerisindeki bütün ahşap elemanlar çam ağacı kullanılarak yapılmıştır. Bu bilgiler alan araştırmaları ve gözlemler sonucunda kaynak kişilerin söylemleriyle doğrulanarak belgelenmiştir. Camii iskeleti 19 adet çam ağacından yapılmış kare formlu ahşap sütunlar tarafından taşınmaktadır. Bunlardan 15 tanesi duvara gömülü 4 tanesi ortada bulunmaktadır. Camii kapı ve pencereleri süslemesiz sade özelliklere sahiptir.

Camii içerisindeki süslemelerde batılılaşma etkilerinin tesiriyle barok, rokoko ve neo klasik tarzdaki üsluplar, hayvan figürleri, geometrik şekiller ve bitkisel motiflerin uyumu ile

süslenmiştir. Süslemeler çakma, oyma, ajur oyma, Edirnekârî, alçı ve ahşap zemin üzerine kalem işi, teknikleriyle birlikte uygulanmıştır. Süslemelerinde ‘S’ ve ‘C’ helezonik kıvrımlar, vazoda çiçek motifleri, püsküller-saçaklar, palmetler, hayvan figürlerinden; rûmi, münhaniler, bitkisel motiflerden; laleler, pençerler, goncalar, zambaklar, yapraklar, akantus yaprakları, bahar dalları, bahar çiçekleri (gül) ve geometrik şekillerden; baklava dilimleri kullanılmıştır. İlk bakışta camii içindeki renklerin uyumu, Anadolu renk kültür özelliğinin gözü yormayacak üslup birliğiyle uygulandığının bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Merkez (Tonus) Camii yapıldığı ilk yıllarda kullanılan boyaların köylüler tarafından doğal olarak hazırlanması, ustalar tarafından boyalar üzerine yumurta aklarının sürülmesi, renk canlılığının bozulmadan günümüze kadar gelebilmesini sağlamıştır.

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii’nde tarihi yapıları ve kültürel varlıkları etkileyen dış etkenler arasında ısı, ışık, nem, kötü kullanımlar, keyfi yapılan onarımlar ve plansız eklenen bölümler, kültürel mirasımıza zarar vermiş olduğu yapılan çalışmalar sırasında gözlemlenmiştir. Camii tavanı ve zeminin nem alması nedeniyle batı ve doğu duvar yüzeyinde, sütunlar arasında, sütun altlarında, çürümeler ve nemlenmeler görülmüştür. Bu olumsuzluklar camii içerisinde koku ve neme sebep olmuştur. Restorasyon ve onarım çalışmaları sırasında çatı değişimi ve taban güçlendirmeleri devam etmektedir. Camii ısıtma sisteminin önceden soba olması nedeniyle süslemeler üzerinde siyahlanmalar ve tozlanmalar görülmüştür. Bu da desen renklerinin belirlenmesini zorlaştırmıştır.

Camii içerisinde 8 adet dikdörtgen formlu, sade ve mazgallı pencere bulunmaktadır. Güney cephedeki özellikle orta pencerelerden harim içerisine giren güneş ışıkları ahşap olan cami elemanlarına zarar vererek çatlamalarına, desenli olan elemanlar üzerinde ise renk kayıplarına sebep olmuştur. Camii içerisinde bulunan minber dokusunun çam ağacı olması nedeniyle kullanılan ısıtma sistemi ve güneş ışıkları minberin bazı bölümlerinde çam ağacının reçinesinin dışına çıkmasına sebep olmuştur. Bu nedenle desen görüntüsü bozulmuştur. Minberin üzerine elektrik prizi monte edildiği için desen bütünlüğünün bozulması yanında tarihi dokuya zarar vermiştir. Ahşap kaide üzerinde yer yer çatlama görülmüştür. Minber giriş kapısı, geçit kapıları ve köşk bölümlerinin üç yönünde perde görevi yapan, kâğıttan baskılı perdelerin kullanılmış olması, camii içerisini aydınlatmada önceleri kandil kullanılırken, günümüzde avize takılması, camii zemininde özgün halılarının yerine makine halılarının kullanılması, harimin çift kanatlı kapısının depoda âtil bir şekilde bulunup, yerine yeni bir kapının takılması, müthiş bir sanatla süslenmiş tarihi camii’yi değersizleştirmektedir. Bütün bu olumsuzlukların bir an önce giderilmesi gerekmektedir.



Vaaz kürsüsünün etrafı lambriler ile kapatıldığı için vaaz kürsüsü üzerindeki desenler lambriler altında kalmıştır. Restorasyon ve onarım çalışmaları sırasında sökülen lambrilerin yerine aslına uygun düzenlemeler yapılması önemli görülmektedir. Vaaz kürsüsü ana gövdede de yer yer çatlama olmuştur. Camii içerisindeki sütunlar mahfil korkulukları, son cemaat bölümü tavanı, sütunları ve mihrap 1991-1998 tarihleri arasında yapılan onarım çalışmaları sırasında aslına sadık kalınmadan yağlı boyalar ile boyandığı için bu yağlı boyalar restorasyon sırasında çıkarılmalıdır. Yine camii içerisinde tarihi dokuya uymayan plastik doğramalar (pvc) ile yapılan imam odası, son cemaat bölümündeki minare kapısı ve plastik doğramalı pencereler çıkarılarak aslına uygun olan malzemeler ile değiştirilmelidir.

Vakıflar Bölge Müdürlüğünün köy halkından elde ettiği fotoğraflarda ve bazı kaynaklarda camii'nin eski fotoğraflarına bakıldığında, camii iç duvar yüzeylerindeki desenlerin 1992 yılı onarımlarında veya bu tarihlerde camii görevlileri tarafından, keyfi uygulamalar ile boyatılıp, kapatılmış olabileceğini düşündürmektedir. 2018 yılında başlayan ve halen devam etmekte olan restorasyon ve onarım aşamalarında bu desenlere ulaşılmıştır. Ulaşılan desenlerin restorasyon ve onarım çalışmaları devam etmektedir. Bu desen kompozisyonları üzerinde herhangi bir değişiklik yapılmadan asıllarına uygun olarak çıkarılıp boyanması gerekmektedir. Altınyayla Merkez (Tonus) Camii geçmişten günümüze kültür varlığımızdır. Bu bağlamda camii görevlilerine bu konularda kültürel varlıkları koruma adı altında eğitimler ve seminerler verilmelidir.

Merkez (Tonus) Camii süslemeleri ve renklerinin bozulmadan günümüze kadar gelmesi camii'nin bazı tahribatlar ve eklemeler dışında çok iyi korunduğunun bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Camii süslemeleri öncelikle göz önüne alınarak el broşürleri hazırlanmalı ve camii tanıtımı yapılmalıdır. Bu uygulamalar ile tarihi camii'nin, yerli ve yabancı turistleri çekerek, camii'yi ziyaret etmeleri ve kültürel turizme katkı sağlamaları bakımından önemli görülmektedir.

Altınyayla Merkez (Tonus) Camii Altınyayla ilçesinin ilk ve tek tarihi camii olması sebebiyle önem arz etmektedir. Bu tarihi yapıya gerekli önem ve değer verilerek tespit edilmiş olan bozulmaların ve tahriplerin şu an Vakıflar Genel Müdürlüğünün kontrolünde yapılmakta olan restorasyon ve onarım çalışmaları sırasında aslına uygun olarak yapılması önemli görülmektedir. Tarihi eser vasfı taşıyan kültürel varlığımız olan Altınyayla Merkez (Tonus) Camii'yi koruyarak gelecek nesillere aktarılması bakımından büyük önem arz etmektedir.

## KAYNAKÇA

- Anonim 1. (2002). *Sivas İl Yıllığı*, s-31
- Anonim 2. (2011). *El Sanatları Teknolojisi-Motif Çizim Temel Teknikleri*, Ankara: Milli Eğitim Yayınları. s-3
- Anonim 3. (2012). *El Sanatları Teknolojisi-Türk süsleme sanatları*, Ankara: Milli Eğitim Yayınları. s-3,4
- Anonim 4. (2017). *Vakıflar Genel Müdürlüğü, Sivas/Altınyayla, Ahmet Ağa (Merkez Tonus) Cami-Sanat Tarihi Raporu.* s-2,3,5,6,7,10,11,12,15,16,18,20,22,25,26,27,28,29,30,47,56,57,58,59
- Ahunbay, Z. (2004). *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*, İstanbul: Yapı Yayın. S-38-50
- Akar, A., Keskiner, C. (1978). *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif- Ornament And Design In Turkish Decorative Arts*, İstanbul: Güzel Sanatlar. s- 14,29
- Arık, R. (2000). *Kubadabad*, Türkiye İş Bankası, İstanbul: s-32
- Arseven, C. E. (1985). *Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul: Maarif Basımevi. s- 400
- Aslanapa, O. (2004). *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul: İnkılap. s-VIII
- Aslanapa, O. (1972). *Türk Sanatı I*, İstanbul: Milli Eğitim Vakfı. s-37
- Aslanapa, O. (1989). *Türk Sanatı*, Remzi Kitapevi. İstanbul, s-15,130,131,218,395
- Atabek, Ö. F. (2011). *Türk-İslam Süsleme Sanatları-Turko Islamic Decorative Arts*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı. s-36,37
- Atçeken. Z. Bedirhan. Y. (2012). *Selçuklu Müesseseleri ve Medeniyet Tarihi*, Konya: Eğitim Yayın Evi. S- 185,187
- Balcı, N. (2016). *Tezhip Sanatında Saz Yolu Üslubu*, Ankara: Önder Matbaacılık. s-7,13
- Barışta, H.Ö. (1998). *Türk El Sanatları*, Ankara: Kültür Bakanlığı yayınları. s-1,4,46,47,52,55-61
- Baysal, A. F. (2017). *Türk Tezyinatında Kalemişleri*, Konya: Palet Yayınları. s-16
- Bektaşoğlu, M. (2009). *Anadolu'da Türk İslam Sanatı*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Dini Yayınları. s-106,178,192,204,208,212,220,317

- Bilgin, M.L. (2002). *Sivas 2002 İl yillığı*, Sivas: Devran Matbaa, s-29,31,32,51,52,633,634
- Birol, İ. A. Derman, Ç; (2008). *Türk, Tezyini Sanatlarında Motifler*, (1. Baskı). İstanbul: Kubbealtı Yayınları. s-13,14,17,23,47,49,65,67,69,101,113,129
- Bozer, R. (2006) “*Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi*” Mimarlık ve Sanat. s-26
- Büngül, N.R. (1939). *Eski Eserler Ansiklopedisi*, Çituri Biraderler Basımevi. s 13,14,83,116,156
- Can, Y., Gün, R. (2011). *Ana hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*, İstanbul: Kayıhan Yayınları, s-211,212,213,148,252,261,262,263,273,274,407,408,411,412,415
- Cezar, M. (1971). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul: Kültür Yayınları, s- 4,5
- Çoruhlu, Y. (2000). *Türk İslam Sanatının ABC'si*, İstanbul: Kabalcı Yayın Evi s-78
- Çaycı, A. (2017). *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*, Konya: Palet Yayınları, s-133-144-155-161-239
- Demiriz, Y. (1979). *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I*, (Erken Devir (13001453), İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, s- 45
- Denizli, H. (2000). *Sivas Tarihi ve Anıtları*, Sivas: Özbelsan A.Ş. Nu:1. s-14, 62,74,122, 220, 221, 219, 230
- Denktaş, M., Eravşar, O. (Ed). (2007). *Sanat Tarihi Araştırmaları, Prof. Dr. Haşim Karpuz'a Armağan*. Konya: Kıvılcım Kitapevi. s-167,168,169
- Denktaş, M. (2010). *Divriği'de Osmanlı Camii ve Çeşmeleri*. Sivas: s- 168-169
- Devellioğlu, F. (1993). *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lügat*. (11. Baskı). Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları. s-649,913
- Doğan, M.D. (2014). *Doğan Büyük Türkçe Sözlük*, (25. Baskı). Ankara: Yazar Yayınları s-700,1208
- Eldem, S.H. (Trhsz). *Türk Mimari Eserleri- Works Of Turkish Architecture*, (Baskı: Tifdruk Matbaacılık Sanayii A.Ş.) İstanbul: Binbirdirek Matbaacılık Sanayii A.Ş. Yayınları, s- sayfa sayısı yok

- Eskici, B. (2001). *Ankara Mihrapları*, Ankara: (1. Baskı). Kültür Bakanlığı Yayınları, s-1,2
- Güney, K. Z., Güney, A. N. (1999). *Osmanlı Süsleme Sanatı*, Ankara. s-48,60
- Grabar, O. (2007). *İslam Sanatı ve Mimarisi*, Literatür Yayınları, s-44
- Garaudy, Roger. (2013). *İslam'ın Aynası Camiler*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, s-26
- İrez, F. (1990). *Edirnekârî Antik Dekor*. s-96
- Keskiner, C. (1989). *Turkish Motifs*, İstanbul. s-26,89,103,131,139
- Keskiner, C. (2000). *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize  i ekler*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi. s- 45,76
- Kuban, D. (1995). *Türk ve İslam Sanatı  zerine Denemeler*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları. s-109,114,115.
- Kuban, D. (1996). *Selçuklu  ağında Anadolu Sanatı*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları., s-361
- Kuban, D. (2005). * ağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları., s-208
- Küskü, G. S. (2014). *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Anadolu Selçuklu Geleneği*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları., s-149
-  nder, M. (1996). *Őaheserler KonuŐtukça*, Ankara: Kültür Yayınları. (1.Baskı). s-75
-  ney, G. (1989). *Beylikler Devri Sanatı XIV.XV.Yüzyıl (1300-1453)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi. s- 3
-  ney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, İŞ Bankası, Ankara. s- 20
-  zbek, Y. (2002). *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, (1. Baskı). s- 1
-  zke e i, İ. (1993). *Kayseri Cami Mimarisinde Minber- Minareler (mumbar-Minarest in Kayseri's Mosoue Architecture)*, Kayseri: Diyanet Vakfı Kayseri Őubesi Yayınları.s-7, 8,9,10,19

Özkeçeçi, İ., Özkeçeçi, Ş. (2007). *Türk Sanatında Tezhip*, İstanbul: Seçil Ofset. s-96,97,120,162

Özkeçeçi, İ. (2017). *Hat Sanatını Tanımak*, İstanbul: Yazıgen Yayınları. s-111,113,128

Özköse, A. (Ed.) (2001). *Ahşap Kültürü Anadolu'nun Ahşap Evleri-Wooden Culture Wooden Houses of Anatolia*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, (1. Baskı). s-117

Pamuk, P., Yıldız. N.G. (Ed.) (2015). *Klasik Sanatlar Yıllığı 2014*, İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, (1. Baskı). s-57-75

Pürlü, K. (Ed.) (2011) *Sivas Kültür Envanteri*, Sivas: Es-Form Ofset Yayınları, s-577

Serinsu, A.N. (2009). *Dini Terimler Sözlüğü*, Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, (2. Baskı). s-44,45,122,212

Sözen, M., Tanyeli U. (2011). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitapevi s-17,33,130,258

Subaşı, İ. (2010). *Sivas'ın Bugünü ve Geleceği*, 1. Ulusal Sivas Sempozyumu, İstanbul: Sivas Platformu Yayınları. s-112

Şahin, S. (2013). *Mekân ve İnsanıyla Sivas*, İstanbul: s-39

Taşkale, F. (2010). *Geleneksel Türk Kitap Sanatları Bugünün Ustaları*. İstanbul: Kültür SanatYayınları. s- 65

Tunçay, Hüseyin. (2018). *Anadolu'nun Ahşap Camileri*, Tunçay Yayıncılık, Ankara, s12,13,24,40,46,56,60,66,74,80,86,92,98,104,108,114,118,122,132,138,142,148,152,324,334,335,343,356,357,359,372,373,412,413,416).

Turani, A. (1995). *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitapevi, (6Baskı). s-10, 33, 66, 67, 110

Türk Dil Kurumu, (2011). *Türkçe Sözlük* (11. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. -s-2009

Uluengin, F., Uluengin, B., Uluengin, M.B. (2001). *Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları Classic Construction Details of Ottoman Monumental Architecture*. (1. Baskı). İstanbul: Yem Yayınları, s-28

Yetkin, S.K. (1954). *İslam Sanatı Tarihi*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları. s- XV, XVII

## 2. Tezler

Baş, G. (2006). *Diyarbakır'daki İslam Dönemi Mimarisinde Süsleme*, Doktora Tezi. Van. s-24,32,221

Çetintaş, Ö. (2017). *13 Yüzyıl Anadolu Selçuklu Mimarisinde Selçuklu Süslüsü*, Doktora Tezi. Isparta. s- 36,45

Güzel, Memet. (2019). *Barok Tavan Resimlerinin Mimari Üzerine Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi. Erzurum. s-

Hatipoğlu, O. (2007). *XIX. Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalemîşi Tezyinatı*, Yayınlanmış Doktora Tezi. Erzurum.s-10,11,13,14,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27, 28,29,30,31,32,33,142,144,145,152

Üçer, K. (1988). *Klasik, Barok, Rokoko, Ampir Kalemîşi Uslûpları*, Mimar Sinan Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul. s-14,19

Ünal, E. (2014). *Milas Firuz Bey Camii Süslemeleri*, Yayınlanmış Yüksek lisans Tezi. Isparta. s-25

Ünlüdil, S. (2005). *Geleneksel Divriği Evlerinde Ahşap Süslemeli Tavanlar*, Yüksek Lisans Tezi. Kayseri. s-7

Maral, K. (2019). *Kırşehir Ahi Evran Camii Süslemeleri*, Yüksek Lisans Tezi. Kırşehir. s- 13-14

Nemlioğlu, C. (1989). *15. 16. Ve 17. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Kalem İşleri*, Sanat Tarihi Doktora Tezi. İstanbul. s-14,16,17,18,19,28

Yayla, T. (2014). *Sivas Merkezindeki Osmanlı Camilerin Kitabeleri*, Yüksek Lisans Tezi. Kayseri. s- 5,6

Yurdakul, E. (2007). *Kayseri Mihrapları, Kayseri Merkez ve İlçelerinde Bulunan Cami ve Mescitlerdeki Mihraplar*, Yüksek Lisans Tezi. Kayseri. s- 5,6

## 3. Makaleler

Açar, T. (2019). *Uşak İli Aktaş Köyü Camii*, Uşak: *The Journal of Acedemic Social Science Studies*. sayı: 75. s- 361-380

Bayhan, A.A. (2009). *Ordu'dan Bazı Tarihi Ahşap (Çantı) Camiler*, Erzurum: *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. s-58,

Coşkun, H. (2016). *Altınyayla Yöresinde Ziyaret Fenomeni ile ilgili inanç ve Uygulamalar*, Gazi Osman Paşa Üniversitesi, *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: IV, sayı: 2. s-98,99

Denktaş, M. (2004). *Pınarbaşı-Uzunyayla'daki Ahşap Direkli Camiler*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sayı: 16 Yıl: /1. s-54,56,

Durmaz, A.Ş., Aydoğdu, G. (2008). *Geleneksel Türk El Sanatı Alem'in Son Ustalarından: Sandıklı Hacı Süleyman Salhı*, Yayınlanmış Makale. Isparta, s- 252

Kabakcı, B. *Cami Tezyinatının Yapılış Amacı, Günümüzdeki Uygulamaların Sorunları, Beklentiler ve Çözüm Önerilerine İlişkin Bir Deneme*, *Kalemisi Dergisi* Cilt 1, s-28,30,31

Kayıpmaz, F., Kayıpmaz, N. (1988). *Sivas Tonus Halı Seccadeleri*, Ankara: Türk Etnografya Dergisi Sayı: 18. s-6

Kurtişoğlu, G.A. (2013) *Dini Mekânlarda Fonksiyonel Estetik Öğeler*, İstanbul. VI. Dini Yayınlar Kongresi- İslam Sanat ve Estetik, s-399,408

Uçar, M., İlden, S. (2017). *Arnavutluk'taki Osmanlı Dönemi Mimarisindeki Edirnekârî Bezeme Örnekleri*, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Sayı: 54. s-500,

#### **4. Elektronik Adresler**

Klasik Türk Sanatları, (2018). <http://www.ktsv.com.tr/sanat/12-kalemisi>. (Erişim tarihi, 23.04.2018).

İklim, (2018). <http://www.nkfu.com/sivas-altinyayla-hakkinda-bilgi/>. (Erişim tarihi, 18.05.2018).

Sivas Belediyesi, (2014). <http://www.sivas.beltr/içerik/38/12/sivasimiz.aspx>. (Erişim tarihi, 04 Kasım, 2014). (Erişim tarihi, 25.04.2019. 16:31). (Htp://www.sivas.bel.tr/içerik/38/12/sivasimiz.aspx, 2014).

Sivas İl Haritası, (2019). <https://www.googlecom.tr/earch?q=sivas+ili+harita>. (Erişim tarihi, 25.04.2019.16:37).



Süsleme,(2018).<https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=377206&/Orta%C3%A7a%C4%9F-Anadolu-T%C3%BCrk-Mimarisinde-S%C3%BCsleme-Dr.Y%C4%B1ld%C4%B1ray-%C3%96zbek>. (Erişim tarihi, 05.04.2018).

YüksekÖğretimKuruluBaşkanlığıTezMerkezi,(2019).<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi.jsp> (Erişim tarihi, 05.01.2019).

Türk Süsleme Sanatı, (2011). <http://www.egitimkutuphanesi.com/turk-susleme-sanatinda-desen-ve-motif-suslemenin-olusumu-ve-motifler-turk-suslemesinde-kullanilan-bazi-kelimeler-ve-anlamlari>. (Erişim tarihi, 05.04.2018).

Türkiye İstatik Kurumu (TÜİK), (2018), <https://biruni.tuik.gov.tr/medas/>. (Erişim tarihi, 30.07.2019).

## **5. Fotoğraflar ve Çizimler**

Fatma Kaya, 2018-2020.

## **6. Kaynak Kişiler**

Beyza Sultan Tapan, 40, Geleneksel Türk Sanatları Mezunu, Kalemkâr, Kayseri (04.03.2019).

Cefer Yıldız, Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Sanat Tarihi Bölümü Öğretim Görevlisi, Sivas (12.03.2019).

Halime Alıcı, 42, Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Öğretmeni, Kayseri (11.01.2020)

Mehmet Yalçın, 68, Altınyayla İlçesi, Ücretli İmamlık Yapmış, Emekli, Sivas (04.03.2019).

Osman Tunç, 74, Altınyayla İlçesi, Emekli Taş Ustası, Sivas (04.03.2019).

Uğur Taşdelen, 48, Altınyayla İlçesi, Aydın Mahallesi Muhtarı, Sivas (04.03.2019).

Ünal Erdiñç, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Eski Yazı Anasanatdalı Öğretim Görevlisi, Isparta (31.12.2019).

## **EKLER**

**EK 1.** 21.10.1988 Tarih ve 290 Numaralı Belge

**EK 2.** Eski Eser Fişi Belgesi

**EK 3.** 1992 Yılına Ait Onarım Belgesi

**EK 4.** 1996 Tarihli Kontrollük Raporu Belgesi

**EK 5.** 1992 tarihli Plan Şema Belgesi

**EK 6.** 1992 Yılına Ait Doğu ve Kuzey Cephe Çizim Belgesi

**EK 7.** 1992 Yılına Ait Batı ve Güney Cephe Çizim Belgesi

**EK 8.** 2017 Yılına Ait Sivas İli Altınyayla İlçesi Merkez (Tonus) Camii Süslemeleri Konulu İzin Belgesi



**Ek 1. Altınyayla Ahmet Ağa (Merkez) Camii'nin Tescil Edilmesindeki İlişkin  
KKVKBK Tarafından Alınan 21. 10. 1988 Tarih ve 290 Numaralı Karar (SVBMA)**

T. C.  
KÜLTÜR ve TURİZM BAKANLIĞI  
Kıyaslı KİBİSİ - - Talimî Verilelim Kurumu Kurdu

**K A R A R**

Toplantı Tarihi ve No : **21.10.1988- 22**  
Karar Tarihi ve No : **21.10.1988- 290**

Toplantı Yeri : **KAYSERİ**

Sivas İşi, Çarşamba İlçesi, Altınyayla kasabası Ayhan mahallesinde yer alan ve M.İ.1989 tarihinde yapılmış olan Altınyayla Camii(Merkez Camii) ile ilgili olarak Sivas Valiliği, Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün 7.9.1988 gün ve 69/690/1988 sayılı yazması ve eklerinde yer alanğa soruya inceleme.

Yapılan görüşme sonrasında : Altınyayla Camii'nin 2(iki) gruplu eski camii olarak tescil edilmesine, bununla bir an önce gerçekleştirilmesi için Vakıflar Genel Müdürlüğüne teklifte bulunulmasına karar verildi.

Ash. Gibi...



BAŞKAN  
Doç. Dr. Raci BADEMLİ

BAŞKAN YARDIMCISI  
Doç. Dr. Mustafa KAYILI

Üye  
Doç. Dr.  
Raci BADEMLİ

Üye

Hamdi KODAN

Üye

Hikmet DENİZLİ

Üye

Keremettin ÜZDEMİR

Üye

Doç. Dr.  
Mustafa KAYILI

Üye  
Vakıflar

Mehmet ÇALINDI

Üye

Üye

**Belge 1.** Altınyayla Ahmet Ağa (Merkez) Camii'nin tescil edilmesindeki ilişkin KKVKBK tarafından alınan 21. 10. 1988 tarih ve 290 numaralı karar (SVBMA) (Sivas Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi).

## Ek 2. Altınyayla Ahmet Ağa (Merkez) Camii'nin Eski Eser Fişi

T. C. BAŞBAKANLIK VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ ARŞİV VE YAPİ İŞLERİ DAİRESİ <b>Vakıf Eski Eser Fişi</b>	DOĞRU NO : 58-10.01-3 KİTAP NO : KÜTÜPHANE NO : ARŞİV İŞ NO :	İL : SİVAS İLÇE : ŞARKIŞLA BUCAK : Altınyayla
Eserin Adı : (Yer ve Yarı Adı ile Birlikte)	Altınyayla Camii	
Bulunduğu Yer : (Mahalle, Köy, Sokak, Eyalet No.)	Bucağın Merkezindedir	
Yapıldığı Tarih / Devri :	1895 M.İ.1313 H.	
Binaın Yıkılı :	Tanusulu Ahmet Ağa	
Mimar ve Usta : Kırtabesi :	Mehmet, Müştak, ve Salim Usta'lar yapmıştır.	
Özellikler ve Özellikleri : Mevcut Tarihî Vakıf : Defter No : Sayfa No :	Haricinde, tavanı taşıyan direkler üzerinde iki adet kitabesi vardır.	
Mimarî Özellikleri : Çizim ve Ölçümler : Çizim Ölçüsü : Çizim Ölçüsü : Çizim Ölçüsü :	Camii kareye yakın dikdörtgen alfabî harim üsünde kapalı, sundur- göçlünde kapsak, çeklindedir. Harim önü ile kuzeybatı köşesinde yer alan mi- nareten oluşmaktadır. Harim, kareye yakın dikdörtgen planlı, içten dış ahşap tavan, dişten kiremit kaplı kumana çatı ile örtülüdür. Üstü sistesi, ortada serbest ahşap direk ile doğu batı ve güney duvarlara dayalı oniki ahşap direk ta- rafından taşınmaktadır. Harime ana girişi kapalı, kuzeyde, küçük , basit dikdörtgen bir açıklık çeklindedir. İkinci kapı, batı duvarda eksenin güneyinde yer almakta, basit dikdörtgen bir biçim göstermektedir. Harimi kuzey güney ve doğu cephelelerinde açılmış toplam altı dikdörtgen pencere aydınlatılmaktadır. Mihrap yarım silindirik niç çeklindedir, önüne silindirik kaveşmeye sahip alüminyum döşeme yapılmıştır. Güney duvarında, çift aralıklarla yerleştirilmiş ve alçı ile ya- pılmış altı adet kandillik (ya da lambalık) bulunur. Osmanlı Tarih ve Anıtları : 1991 Yılında, Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından onarım programına alınmıştır.	
Özellikleri : Çizim Ölçüsü : Çizim Ölçüsü : Çizim Ölçüsü :	İbadete açıktır. Ancağın ve duvarların nem alması nedeniyle, kalem işlerinin zarar görmemesi için biran önce onarılması gereklidir.	
Tapu ve Kadastro Kaydı : (Mülkiyet Durumu, Çizim Ölçüsü, Ölçümü)		
Çizim Ölçüsü : (Çizim Ölçüsü, Ölçümü)		
Fotograf Sayısı :		
Plan, Kesit, Cephe Sayısı :		

Sonuç : Korunması ve onarılması gerekli eski eserdir.

2.8.1991  
BİRSEN EBAT  
Uzman-Sanat Tarihçisi



Belge 2. Altınyayla Ahmet Ağa (Merkez) Camii'nin Eski Eser Fişi (Sivas Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi).

Ahşap minber orjinal olup giriş kapısı dıştan düz siltmelerle dikdörtgen çerçeve içine alınmış giriş açıklığı dilimli kemerlidir. Üzeri, ahşap üzerine oyma, ajuar motifli bir taş ile sonuçlanmaktadır. Minberin yan korkulukları dekoratif şekilde kesilerek yapılmış kafes görünümünde yan aynalıklar ise çeşitli büyüklükte dikdörtgen ve üçgen panolara ayrılmıştır. Panoların üzerinde kırmızı zemin üzerine bitkisel motifler kalem işi olarak işlenmiştir. Süpürgelik sivri kemerli açıklık şeklindedir. Her köşelikleri birbirine girift bitkisel motiflerle oyma olarak işlenmiştir.

Harinin kuzeyinde bulunan mahfel ahşap direkler üzerinde yer almakta, harine ahşap korkuluklar açılmaktadır.

Son cemaat yeri, düz ahşap tavanlı, kapalı bir sundurma şeklindedir.

Harinin kuzey batı köşesine bitişik olarak yükselen minare kübik bir kaidle ile bağlanmakta, köşelerden purlanarak silindirik gövdeye geçilmektedir. Gövdeyi alttan ve üsttan sınırlayan birer bilcezik bulunmaktadır. Şerefe altı ışıkkey ve diğbükey siltmelerden oluşmaktadır. Şerefe korkulukları denir çarçukludur. Minare silindirik petek kaideminden sonra konik kilitte ise son bulur. Direklerin üzerinde yer alan yastıklar ve tu yastıkları birleştiren ahşap kolonlar tavanı üç bölüme ayırmıştır. Ortadaki bölümde ahşap üzerine oyma olarak yapılmış ve kalem işi süslü bir göbek bulunmaktadır. Kalan bölümler ahşap çatılarla kara panolara ayrılmış her panele içi kırmızı zemin üzerine yeşil ve sarı renkte bitkisel motifler işlenmiştir. Yanlarda kalan bölümler ise ahşap çatılarla uzun bordürlerle ayrılmış yeşil zemin üzerine kırmızı ve sarı renkte bitkisel motiflerle süslenmiştir. Çerçeve tavan kenarlarındaki geniş kuşaklarda, gerek ahşap minber ve kadınlar mahfelinde ahşap üzerine oyma veya ahşap üzerine kalem işi boyama olarak genellikle bitkisel motiflerin hakim olduğu yoğun bir süsleme programı dikkatli çekmektedir.

Kapıda malzeme olarak beton duvarlarında moloz taş ve yontma taş karışık olarak rastlanır. Minare ise tamamen yontma taş ile yapılmıştır. Ahşap malzeme örtü sistemi ayaklar, minber ve kadınlar mahfelinde karşımıza çıkar.

**Belge 2.** Altınyayla Ahmet Ağa (Merkez) Camii'nin Eski Eser Fişi Devamı (Sivas Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi).

### Ek 3. Altınyayla Ahmet Ağa (Merkez) Camii'nin 1992 Yılına Ait Onarım Fişi

T. C.  
BAŞBAKANLIK  
VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ  
Abide ve Yapı İşleri Dairesi

Not: Sivas Val. Bşk. Müd. den Sn. Abuker Özoemirli  
Altınyayla Merkez Camii'ne ait kareel kısımların  
çukurluğu ifade etmesi üzerine Rest. İşleri Biriminde  
vehitmesi için fahriyetmiştir. 4.8.1992 M. B. G. C. Z.

Abide ve Eski Eser Onarım Fişi

Eserin yeri ve adı :	SİVAS -ALTIYAYLA MERKEZ CAMİİ	
Ayrılan tablosu :	=	
Geçen yıllarda yapılan işler :	=	
1992 yapılacak işler :	Restorasyon röleve ve restorasyon projesine göre;	
1-	Caminin ahşap çatıya geçen çatıya tamir ve takvi ile burjuvazileyecek durumda çukurluğu ve eski çatıya getirme uygun olarak hazırlanacak çatı projesine göre yeniden yapılacaktır.	
2-	Caminin bulunduğu yerin iklim şartları gerektiren kor ve yağmur yağışına fazla olduğundan, yeni çatı, eski çukurluğu birer tarafta kaplanarak, bakır levhalarla kaplanacaktır.	
3-	Dış cephe duvarlarına ince-ses raspa edilip tekrar sıvanacaktır.	
4-	Caminin teminatlı ve ahşap yapıları tavaneların dokunulmadan duvarlarındaki boşlukları ve diğer işleri Vakıflar Genel Müdürlüğü uzmanlarından incelenip, gerekli görülürse	
A - Ahşap tamir :	=	
B - Restorasyon :	+	
C - Geçen yıldan devam :	=	
RESTORATÖR Salih TAYCAN	Sanat Tarihçi Hüseyin ERGAT	Mimar Mustafa ABİCİLİ



Belge 3. Altınyayla Ahmet Ağa (Merkez) Camii'nin 1992 yılına ait onarım fişi (Sivas Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi)

- ler orjinal şekline göre yeniden yapılacaktır.
- 5- Caminin içindeki mihnes lambripler sökülecektir.
  - 6- Caminin içindeki bozuk ahşap döşeme sökülüp yeniden yapılacaktır.
  - 7- Sonceşaat yerindeki bozuk çap kaplamalı döşeme kaldırılıp, yerine ahşap döşeme yapılacaktır.
  - 8- Camide bozulan ahşap elemanlar (kapı, pencere vb.) orjinaline göre değiştirilecektir.
  - 9- Son ceşaat mahallinde, çatıdaki akıntıdan dolayı bozulan ahşap tavan aslına uygun olarak yeniden yapılacaktır.
  - 10- Mevcut minare can güvenliği açısından tehlike arzettiğinden, temele kadar sökülüp restorasyon projesine göre yeniden yapılacaktır. Mevcut minaredeki metal korkuluk taşla, külahtaki çinko kaplama ise bakır levha ile kaplanarak suretiyle değiştirilmiş olacaktır.
  - 11- Caminin batı cephesine bitişik mihnes olarak yapılan iki yapı ile ayırduran yeraltı tuvaleti yıktırılacak ve bunların yerine, 1/200 ölçekli vasiyet planında belirlenen kısımda hazırlanan projeye göre yeniden tuvalet inşa edilecektir. Ayrıca, avlu tarzında, gezilen kısımlardaki döşeme 300 dozlu grobetondan yapılacaktır.
  - 12- Moza, badana işleri yapılacaktır.
  - 13- Camii çevresine trotuvar yapılacaktır.
  - 14- Elektrik ve paratoner tesisatı yapılacaktır.
  - 15- Avlunun çevresine ilave edilecek olan yeni molos taştan duvarlar kuzeydeki molos taş duvar gibi harpuştalı olup, üzerine aynı yükseklikte metal korkuluk yerleştirilecektir.

Wb. 9/11

**Belge 3.** Altınyayla Ahmet Ağa (Merkez) Camii'nin 1992 yılına ait onarım fişi Devamı (Sivas Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi)



**Ek 4. Altınyayla Ahmet Ağa (Merkez) Camii'nin 1996 yılındaki emanet onarımına ilişkin kontrollük raporu (SVBMA)**

8674

**KONTROLLÜK RAPORU**

**B**  
SİVAS VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ

SİVAS ALTINYAYLA MERKEZ CAMİİ 1996 YILI EMANET ONARIMI

.....  
30.10.1996 tarih ve ..... sayılı kararın (Sivas Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi) dikkatinden  
kullanılarak hazırlanan bu raporun kontrollük raporu olarak kabul edilmiştir.

Caminin genelinde müstamilatı ile ilgili işlemlerdir:

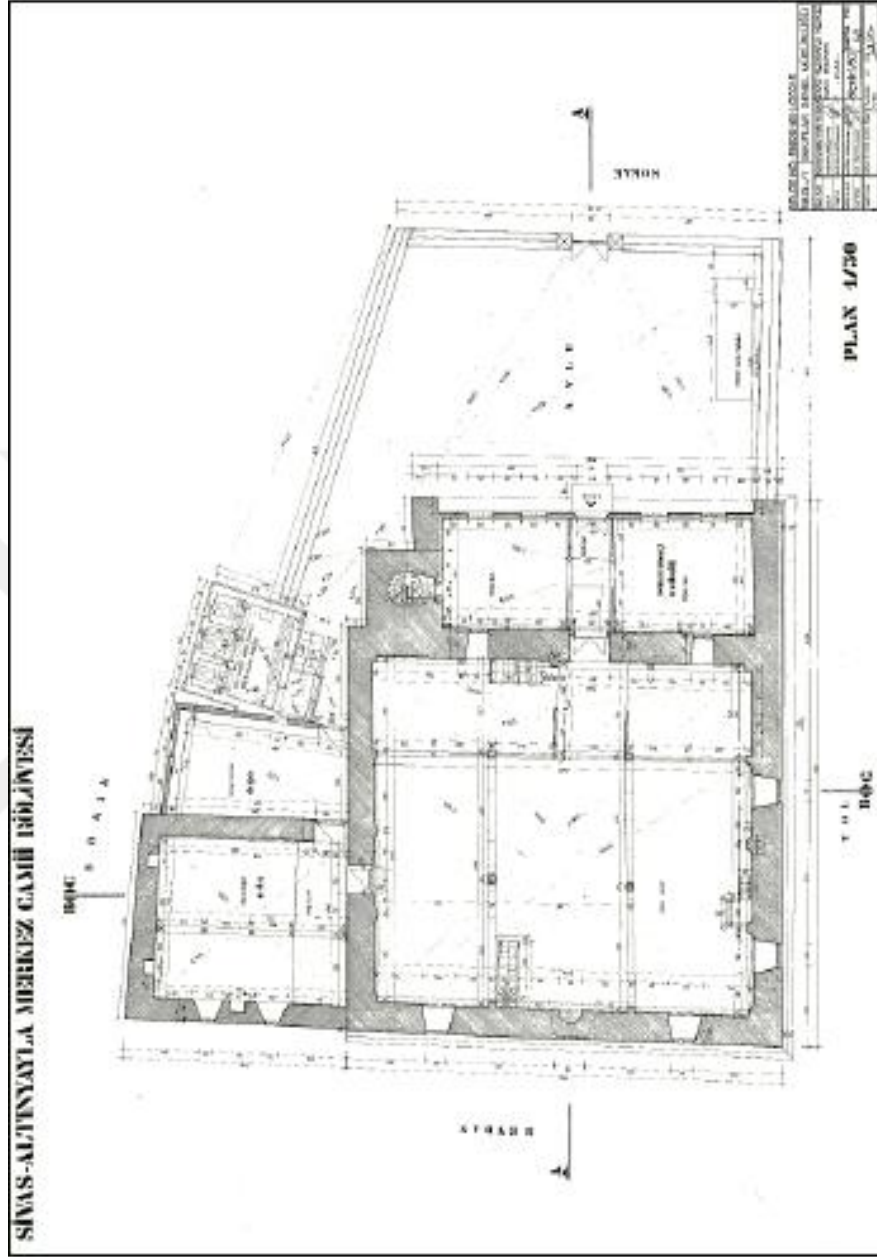
- WC tesisatı gibi diğer bina tesisatı ile ilgili bütün işlemler
- Zemin tamiri ve bunlarla ilgili işlemler (Sahne, beton, blokaj, sıma, harç vb.)
- Cami elektrik tesisatı baya ve bu işler tamamlanmış olup emniyet tedbirleri alınmıştır.

30 10 96  
/199

KONTROL KONTROL KONTROL

**Belge 4.** Altınyayla Ahmet Ağa (Merkez) Camii'nin 1996 yılındaki emanet onarımına ilişkin kontrollük raporu (SVBMA) (Sivas Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi).

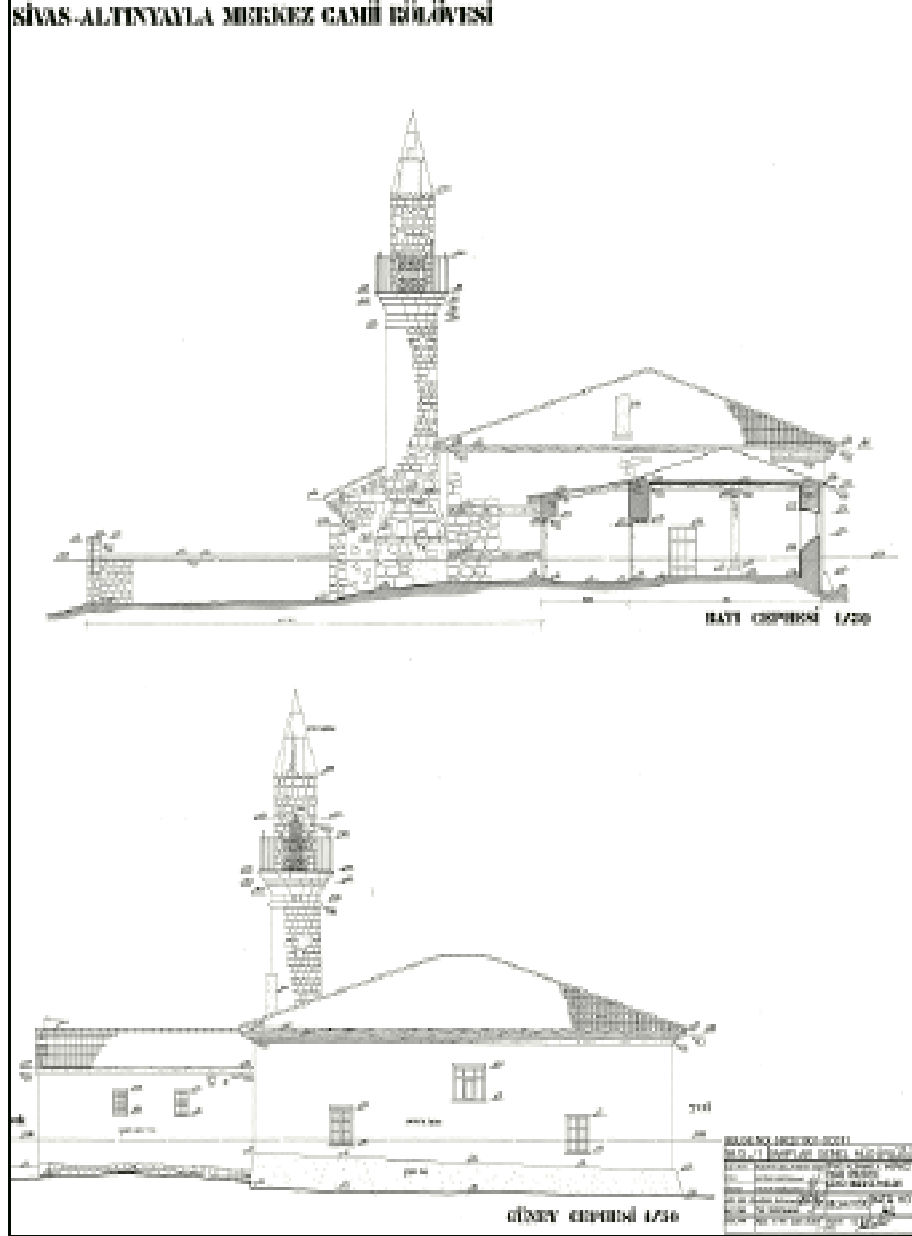
Ek 5. Altınyayla Ahmet Ağa (Merkez) Camii'nin 1992 yılına ait planı (VGMA)



Belge 5. Altınyayla Ahmet Ağa (Merkez) Camii'nin 1992 yılına ait planı (VGMA)  
(Sivas Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi).




**Ek. 7. Altınyayla Ahmet Ağa (Merkez) Camii'nin 1992 Yılına Ait Batı ve Güney Cephelerinin Çizimleri (VGMA)**



**Belge 7.** Altınyayla Ahmet Ağa (Merkez) Camii'nin 1992 Yılına Ait Batı ve Güney Cephelerinin Çizimleri (VGMA) (Sivas Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi).

## Ek. 8. Sivas Valiliği İzin Belgesi

  
T.C.  
SİVAS VALİLİĞİ  
İl Müftülüğü

Sayı : 42926827-215- 1815  
Konu : Cami Araştırması


13./11/2017

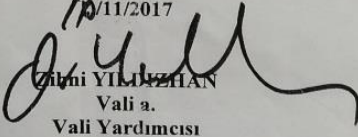
**VALİLİK MAKAMINA**

**İlgi** : Fatma KAYA'ya ait 09.11.2017 tarihli Dilekçe.

İlgi dilekçe ile; Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Öğrencisi Fatma KAYA'nın seminer ve tez çalışmaları doğrultusunda Sivas İli Altınyayla İlçesi Merkez (Tonus) Camii'nin süslemelerini araştırmak ve inceleme yapmak için izin talep etmektedir.

Bu sebeple; Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Öğrencisi Fatma KAYA'nın seminer ve tez çalışmaları için Sivas İli Altınyayla İlçesinde Merkez (Tonus) Camii'nin süslemelerini araştırmak ve incelemek için gerekli müsaadenin verilmesini onaylarınıza arz ederim.

  
**R. Şükrü BALKAN**  
İl Müftüsü

**OLUR**  
13/11/2017  
  
**Hakan YILDIRIM**  
Vali a.  
Vali Yardımcısı

Pulur Mahallesi Ahi Emir Cad. No:14 SIVAS 58070  
Telefon: (0 346) 224 73 26 4 Hat (Pbx) Faks (0 346) 2218824  
e-posta: [sivas@diyanet.gov.tr](mailto:sivas@diyanet.gov.tr) Elektronik Ağ: [sivas.diyanet.gov.tr](http://sivas.diyanet.gov.tr)

Ayrıntılı bilgi için irtibat: Hakan YILDIRIM  
VHKİ  
Telefon: (0 346) 224 73 26 - (131)

**Belge 8.** Sivas Valiliği “Sivas İli Altınyayla İlçesi Merkez (Tonus) Camii Süslemeleri” Konulu İzin Belgesi

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

**Adı, Soyadı:** Fatma KAYA

**Yabancı Dili:** İngilizce, Arapça, Osmanlıca

**E-posta:** fkaya5838@gmail.com

### Eğitim Durumu:

**Ön Lisans:** Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas Meslek Yüksek Okulu, Halıcılık ve Kilimcilik (2010-2012).

**Lisans:** Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları, Halı-Kilim Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı (2012-2015).

**Lisans:** Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım (Çiftanadal 2013-2015).

**Yüksek Lisans:** Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı (2017-2020).

**Mesleki Deneyim:** Sivas Halk Eğitimi Merkezi 2017- (Halen)

**Bilinen Bilgisayar Programları:** Booria, Corel Draw X8, Adobe, Ai, Ps, Id

**Katıldığı Kurslar:** Kaymek Bilgisayar Kursu 2008 /Kayseri.

Özel Uzay Eğitim Merkezi Bilgisayar Kursu /İşletmenlik 2012/Kayseri

Grafik ve Animasyon Tabanlı Web Sayfası Hazırlama 2014/ Isparta

Bilgisayar Destekli Reklam ve Tasarım 2014 / Isparta

**Sanatsal Faaliyetler:** Kişisel Gelişim ve Teknik Semineri 2011/ Sivas

Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü ve Ebru Topluluğu 3. Uluslararası Uygulamalı Gül ve Battal Ebru Yarışması 2013/ Isparta

İskenderun Teknik Üniversitesi, İskenderun Meslek Yüksekokulu III. Ulusal, I. Uluslararası Jürili 19 Mayıs Karma Sergisi 2019/ İskenderun/ Hatay