

T.C.
KARABÜK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

**OSMANLI DÖNEMİ AMASYA VE TOKAT YAPILARINDA DUVAR
RESİMLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Kader KAPLAN

Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Tolga UZUN

Karabük
EYLÜL/ 2019

T.C
KARABÜK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

OSMANLI DÖNEMİ AMASYA VE TOKAT YAPILARINDA
DUVAR RESİMLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Kader KAPLAN

Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Tolga UZUN

Karabük
EYLÜL/ 2019

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	1
TEZ ONAY SAYFASI.....	4
DOĞRULUK BEYANI	5
ÖNSÖZ	6
ÖZET	7
SUMMARY	8
ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ.....	9
ARCHIVE RECORD INFORMATION	10
KISALTMALAR	11
RESİMLER LİSTESİ.....	12
GİRİŞ	27
AMAÇ VE ÖNEM.....	28
KAPSAM	29
YÖNTEM	30
ARAŞTIRMA VE YAYINLAR.....	34
1. 18 VE 19. YÜZYIL OSMANLI DUVAR RESİMLERİ.....	36
2. AMASYA YAPILARINDA DUVAR RESİMERİ	51
2.1. Amasya Tarihi	51
2.2. Amasya İlinde Duvar Resimli Yapılar	56
2.2.1. Amasya’da Duvar Resimli Camiler	58
2.2.1.1. Merkez, Kaleköyü Camii	58
2.2.1.2. Merkez, Kızılkışlacık Köyü Camii	60
2.2.1.3. Merkez, Gümüşlü Camii.....	63
2.2.1.4. Merzifon, Sofular Camii	66
2.2.1.5. Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii.....	68
2.2.1.6. Taşova, Aşağı Baraklı Camii (Öz Baraklı Camii)	70
2.2.1.7. Hamamözü, Çay Köyü Camii.....	74
2.2.1.8. Gümüşhacıköy, Köselers Köyü Camii	78
2.2.1.9. Merzifon, Ahçı Hüseyin Ağa Camii (Çay Camii)	81

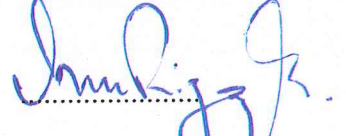

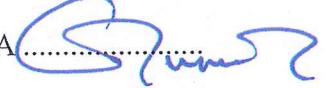
2.2.1.10.	Merzifon, Sultan II. Murat- Çelebi Sultan Mehmet Camii (Medrese Önü Camii)	83
2.2.1.11.	Merzifon, Taceddin İbrahim Camii (Çukur Şadırvan Camii) .	85
2.2.1.12.	Merkez, Azeriler Camii (Şirvanlılar Camii).....	87
2.2.2.	Amasya’da Duvar Resimli Şadırvanlar	88
2.2.2.1.	Merkez, II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı	88
2.2.2.2.	Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı	94
2.2.3.	Amasya’da Duvar Resimli Türbeler	106
2.2.3.1.	Gümüşhacıköy, Pir Ali Bir Civan Türbesi.....	106
2.2.3.2.	Merzifon, Piri Baba Türbesi.....	111
2.2.3.3.	Merzifon, Rumi Hoca Türbesi.....	115
2.2.3.4.	Gümüşhacıköy, Hacı Nazır Baba Türbesi (Hacı Nadir Baba-Ahmet Çelebi Türbesi)	118
2.2.3.5.	Merkez, Hamdullah Efendi Türbesi (Hamdullah Çelebi Türbesi)	122
2.2.3.6.	Merkez, Mir Hamza Nigari Türbesi.....	123
2.2.4.	Amasya’da Duvar Resimli Konak ve Muvakkithane Yapıları.....	125
2.2.4.1.	Gümüşhacıköy, Özdarendeliler Konağı	125
2.2.4.2.	Merkez, II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi	129
3.	TOKAT YAPILARINDA DUVAR RESİMLERİ.....	134
3.1.	Tokat Tarihi.....	134
3.2.	Tokat İlinde Duvar Resimli Yapılar.....	138
3.2.1.	Tokat’ta Duvar Resimli Camiler	139
3.2.1.1.	Erbaa, Salkımören Köyü Camii	139
3.2.2.	Tokat’ta Duvar Resimli Türbeler	142
3.2.2.1.	Zile, Musa Fakih Türbesi (Şeyh Ethem Çelebi- Beyazıt- 1 Bestami Türbesi)	142
3.2.2.2.	Zile, Şeyh Eylük Türbesi (Şeyh Mehmet Türbesi)	148
3.2.2.3.	Zile, Şeyh Nusrettin Türbesi (Şeyh Nusret Türbesi).....	153
3.2.3.	Tokat’ta Duvar Resimli Konaklar	162
3.2.3.1.	Merkez, Yağcıoğlu Konağı (Maaz Gürkan Evi).....	162
3.2.3.2.	Merkez, Madımağın Celal’in Evi (Madımak Evi).....	165
3.2.3.3.	Merkez, Latifoğlu Konağı.....	170

4. AMASYA VE TOKAT DUVAR RESİMLERİNDE ÜSLUP VE SANATÇI SORUNLARI	175
5. AMASYA VE TOKAT YAPILARINDAKİ DUVAR RESİMLERİ İÇİN İKONOĞRAFİK BİR DEĞERLENDİRME	180
5.1. Manzara Tasvirleri	180
5.1.1. Belli Yerlerin Tasviri	180
5.1.2. Hayali Yerlerin Tasviri	181
5.2. Yapı Tasvirleri.....	181
5.3. Gemi Tasvirleri.....	182
5.4. Natürmortlar	183
5.5. Ağaç Tasvirleri	184
5.5.1. Meyvesiz Ağaçlar	184
5.5.2. Meyve Ağacı Tasvirleri	186
5.6. Sembolik Tasvirler	189
5.6.1. Sanayi Devrimi ile Gelen Yeniliklerin Konu Edildiği Sembolik Tasvirler	189
5.6.2. Dini Konulu Sembolik Tasvirler	191
5.6.3. Tarikat Konulu Sembolik Tasvirler.....	196
5.6.4. Diğer Sembolik Tasvirler	210
6. KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME	213
SONUÇ	224
KAYNAKÇA.....	228
RESİMLER	245
ÖZGEÇMİŞ	358

TEZ ONAY SAYFASI

Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Kader Kaplan'a ait "Osmanlı Dönemi Amasya ve Tokat Yapılarında Duvar Resimleri" adlı bu tez çalışması Tez Kurulumuz tarafından Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans programı tezi olarak oybirliği /oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

	Akademik Unvanı, Adı ve Soyadı	İmzası
Tez Kurulu Başkanı	: Doç. Dr. Anar AZIZSOY	
Danışman Üye	: Dr. Öğr. Üy. Tolga UZUN	
Üye	: Dr. Öğr. Üy. Gülsen TEZCAN KAYA	

Tez Sınavı Tarihi: 20/ 09/ 2019

DOĞRULUK BEYANI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum bu çalışmayı bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı herhangi bir yola tevessül etmeden yazdığımı, araştırmamı yaparken hangi tür alıntıların intihal kusuru sayılacağını bildiğimi, intihal kusuru sayılabilecek herhangi bir bölüme araştırmamda yer vermediğimi, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserlere metin içerisinde uygun şekilde atıf yapıldığını beyan ederim.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak ahlaki ve hukuki tüm sonuçlara katlanmayı kabul ederim.

Adı Soyadı: Kader KAPLAN

İmza

: 

ÖNSÖZ

Osmanlı Dönemi Amasya ve Tokat Yapılarında Duvar Resimleri, adlı tez çalışmamın gerek konusunun belirlenmesinde gerekse araştırma ve yazım aşamasında her zaman bana yardımcı olan ve desteğini esirgemeyen, her türlü sorularımı cevaplayarak bu tezi ortaya koyabilmemde en büyük desteği sağlayan danışman hocam Dr. Öğr. Üy. Tolga Uzun'a öncelikle teşekkür ederim.

Amasya ilindeki araştırmalarım sırasında desteklerini gördüğüm ve kaynakları ile yardımcı olan, Adnan Menderes Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden Dr. Öğr. Üy. Mustafa Kemal Şahin ve Amasya Müzesi'nden Sanat Tarihi Muzaffer Doğanbaş'a teşekkür ederim. Yine Amasya ilinde bulunduğum sırada ulaşım konusunda yardımcı olan Merzifon Belediyesi, Taşova Kaymakamlığı ve Gümüşhacıköy Kaymakamlığı'nın yetkililerine teşekkürlerimi ifade etmeliyim. Aynı şekilde Tokat ilindeki araştırmalarım sırasında yardımları ile beni yönlendiren Tokat Vakıflar Bölge Müdürlüğü Şube Müdürü Mehmet Aykun'a, ilçe ve köylere ulaşmamda destek olan Zile ve Erbaa Belediyesi yetkililerine teşekkür ederim. Ayrıca her iki ildeki araştırmalarım sırasında adlarını bile bilmediğim ama ellerindeki işlerini bile bırakarak bana her yönden yardım eden, beni aradığım adreslere götüren Amasya ve Tokat'ın samimi ve yardımsever halkına minnettarım.

Çalışmanın İngilizce özet kısmının yazımında yardımcı olan arkadaşım Saadet Karataş'a, kaynak yönünden emekleri geçen yeğenim Ahmet Kılıç ile arkadaşlarım Kenan Uykan, Şeyda Ergüven, Gülnur Tavukçuoğlu ve Bihter Boylu'ya teşekkür ederim. Bu zorlu süreçte maddi- manevi destekleri ile sürekli yanımda olan ve bana güç veren sevgili annem Fatma ve babam Halil İbrahim Kaplan'a müteşekkirim.

ÖZET

Osmanlı'da 17. yüzyılın sonlarında görülmeye başlayan batı etkisi 18. yüzyılda Lale Devri ile etkisini daha da artırmış, birçok alanda yenilik ve değişimi beraberinde getirmiştir. Batılı etkilerin Osmanlı mimarisine de yansıdığı bu dönem 18- 19. yüzyıl boyunca sürmüştür. Yapıların dış cephelerinde Avrupa'nın barok, rokoko ve ampir üsluplarının Osmanlı yorumları görülürken, iç mekanlarda bu yorumlar daha çok duvar resmi ve kalem işi bezemelerde kendini göstermiştir. Sanatta yeni bir tür olarak gelişen duvar resimleri 18. yüzyılın ortalarında önce başkent İstanbul'da, daha sonra taşrada ayanlar vasıtasıyla imparatorluğun tüm bölgelerine yayılmıştır. Resimler genellikle cami, konak ve türbe gibi dini veya sivil nitelikli yapıların iç mekanlarında mihrap nişi, duvar, tavan ve kubbelerinde; bazen de dış cephelerinde yer almıştır. Resimlerin konusunu çoğunlukla manzaralar oluşturmakla beraber, kent tasvirleri, natüremortlar, gemi ve yapı tasvirleri de konu edilmiştir. Bu konuların yanı sıra dini ve tarikat konulu sembolik tasvirler ile Sanayi Devrimi'nin getirdiği yenilik ve değişimin konu edildiği sembolik tasvirler de duvar resimlerinde yerini almıştır.

İmparatorluğun birçok yöresine yayılan duvar resimleri Amasya ve Tokat yapılarında da yer almış olup bu yapıları daha çok camiler, türbeler, konaklar ve şadırvanlar ile muvakkithane yapıları oluşturmaktadır. 18. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başları arasında yapılmış olan bu resimlerde Anadolu'nun diğer bölgelerindeki resimler ile konu, üslup ve teknik yönünden paralellikler görülmektedir. Ancak söz konusu resimlerde dini ve tarikat konulu sembolik tasvirler ile Sanayi Devrimi'nin getirdiği yeniliklerin konu edildiği sembolik tasvirler yoğunluk göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Dönemi; Duvar Resmi; Amasya; Tokat.

SUMMARY

The Western Influence that began to appear at the beginning of 17th century in Ottoman Empire has increased its influence with the Tulip Era and brought lots of changes and developments in many areas. This period when western influences were reflected in Ottoman architecture was lasted for 18- 19. centuries. Ottoman constructions of European baroque, rococo and ampir styles were observed on the outer facades of the buildings, while these constructions were mostly reflected in wall painting and pencil decorations. Wall paintings which developed as a new kind of art; spread to all regions of the empire through ayans, first in the capital Istanbul and then in the provinces in the middle of the 18th century. Paintings are generally used in the interior spaces of religious or civil qualified buildings such as mosques, mansions and tombs, in mihrab niches, walls, ceilings and domes; sometimes on the exterior. Although the subject of the paintings were mostly landscapes, city descriptions, still lives, ship and building descriptions were also subjected. In addition to these topics, the symbolic descriptions on religious and sectarian and the symbolic descriptions on which the innovation and change brought about by the Industrial Revolution took place in wall paintings.

The Wall paintings spread across many parts of the Empire were also included in Amasya and Tokat buildings and these buildings mostly composed of mosques, mausoleums, mansions and timing rooms. These paintings which were done at the end of 18th century and the beginning of 20th centuries show parallels the paintings in other parts of Anatolia as regards whith their subject, style and technique. However in these paintings are seem to intensify whit symbolic depictions on religious and sectarian on the subject of innovations brought by the Industrial Revulation.

Keywords: Ottoman Period; Wall Painting; Amasya; Tokat.

ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ

Tezin Adı	Osmanlı Dönemi Amasya ve Tokat Yapılarında Duvar Resimleri
Tezin Yazarı	Kader KAPLAN
Tezin Danışmanı	Dr. Öğr. Üy. Tolga UZUN
Tezin Derecesi	Yüksek Lisans
Tezin Tarihi	20. 09. 2019
Tezin Alanı	Sanat Tarihi
Tezin Yeri	Karabük
Tezin Sayfa Sayısı	358
Anahtar Kelimeler	Osmanlı Dönemi; Duvar Resmi; Amasya; Tokat.

ARCHIVE RECORD INFORMATION

Name of the Thesis	The Wall Paintings in Buildings of Amasya and Tokat in Ottoman Period
Author of the Thesis	Kader KAPLAN
Advisor of the Thesis	Assist. Prof. Dr. Tolga UZUN
Status of the Thesis	Master
Date of the Thesis	20. 09. 2019
Field of the Thesis	Art History
Place of the Thesis	Karabük
Total Page Number	358
Keywords	Ottoman Period; Wall Painting; Amasya; Tokat.

KISALTMALAR

As. : Aleyhisselam

bkz. : Bakınız

cm: Santimetre

D: Doğu

h. : Hicri

K: Kuzey

km: Kilometre

m: Metre

m. : Miladi

MÖ: Milattan Önce

MS: Milattan Sonra

Res. tar. : Resimlerin Tarihi

s. : Sayfa

Salt. : Saltanatı

t. y. : Tarih Yok

vb. : Ve Benzeri/ Benzerleri

VGM: Vakıflar Genel Müdürlüğü

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. İstanbul Nusretiye Camii Şadırvanı, Duvar Resimleri Fotoğraf Robertson, Semavi Eyice Koleksiyonu (Renda, 1977)	245
Resim 2. İstanbul Üsküdar'da Atik Valide Camii, Hünkar Mahfilî Duvar Resimleri (Renda, 1977).....	245
Resim 3. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Kubbedeki Sembolik Tasvirler	246
Resim 4. İstanbul Bebek'teki Kavafyan Konağı, Sofaya Açılan Odasında Şerit Manzaralar (Renda, 1977)	246
Resim 5. Topkapı Sarayı Harem Dairesi, Gözdeler Dairesi'nin Üst Katındaki Büyük Odanın Duvar Resimleri (Renda, 1977)	246
Resim 6. Topkapı Sarayı Harem Dairesi, Valide Sultan Odası'nda Bahçeli Köşk Resimleri (Res. tar. 18. yüzyıl sonları- 19. yüzyıl başları), (Renda, 1980)	247
Resim 7. Topkapı Sarayı Harem Dairesi, Valide Sultan Yemek Odası Duvar Resimleri (Res. tar. 19. yüzyıl başları), (Renda, 1977)	247
Resim 8. Yıldız- Şale, Sedef Salona Giden Merdiven Duvarındaki Resimlerden (Res. tar. 19. yüzyıl sonları), (Yum, 1993b)	247
Resim 9. Bursa'da Abdal Mahallesi'nde Yer Alan Ev, Duvar Resimleri (Renda, 1977)	248
Resim 10. Kayseri'de Danyal Aşık Evi, Figürlü Duvar Resmi (Renda, 1980).....	248
Resim 11. Kaleköyü Camii, Camiinin Kuzey Cephesi	248
Resim 12. Kaleköyü Camii, Harimin Batı Duvarı	249
Resim 13. Kaleköyü Camii, Batı Duvarındaki Bezemeler.....	249
Resim 14. Kaleköyü Camii, Harimin Güney Duvarı	249
Resim 15. Kaleköyü Camii, Harimin Doğu Duvarı	250
Resim 16. Kaleköyü Camii, Doğu Duvarın Mahfil Altındaki Pano	250
Resim 17. Kaleköyü Camii, Kuzey Duvarın Üst Kat Mahfil Kısmı	250
Resim 18. Kaleköyü Camii, Kuzey Duvarın Mahfil Altı.....	251
Resim 19. Kızılkışlacık Köyü Camii, Güneydoğu Yönü	251
Resim 20. Kızılkışlacık Köyü Camii, Harimin Batı Duvarı.....	251
Resim 21. Kızılkışlacık Köyü Camii, Harimin Güney Duvarı.....	252
Resim 22. Kızılkışlacık Köyü Camii, Mihraptaki Perde ve Kandil Motifleri.....	252
Resim 23. Kızılkışlacık Köyü Camii, Harimin Doğu Duvarı	252
Resim 24. Kızılkışlacık Köyü Camii, Harimin Kuzey Duvarı.....	253

Resim 25. Gümüşlü Camii, Kuzey Cephesi	253
Resim 26. Gümüşlü Camii, Selimiye Camii Tasvirinin Bulunduğu Mahfilin Günümüz Görüntüsü.....	253
Resim 27. Gümüşlü Camii, Mahfildeki Kemer Alınlığında Bulunan Selimiye Camii Tasviri (Arık, 1988)	254
Resim 28. Gümüşlü Camii, Resimlerin Bulunduğu Kubbenin Günümüz Görüntüsü	254
Resim 29. Gümüşlü Camii, Kubbe Kasnağında Yer Alan Madalyonların Birindeki Amasya Şehri Görünümü (Arık, 1988).....	254
Resim 30. Sofular Camii, Batı Cephesi.....	255
Resim 31. Sofular Camii, Saat Tasviri ve Kitabe (Cantay, 1980).....	255
Resim 32. Kara Mustafa Paşa Camii, Batı Cephesi	255
Resim 33. Kara Mustafa Paşa Camii, Cami Tasvirinin Bulunduğu Kubbenin Kuzey Eteğinin Günümüz Görüntüsü	256
Resim 34. Kara Mustafa Paşa Camii, Kubbe Eteğinin Kuzeyindeki Süleymaniye Camii Tasviri (Arık, 1988)	256
Resim 35. Kara Mustafa Paşa Camii, Pencere Tepeliklerinde Yer Alan Manzara ve Natürmort (Arık, 1988).....	256
Resim 36. Aşağı Baraklı Camii, Batı Cephesi	257
Resim 37. Aşağı Baraklı Camii, Kuzey Duvar	257
Resim 38. Aşağı Baraklı Camii, Batı Duvar	257
Resim 39. Aşağı Baraklı Camii, Batı Duvarın Üst Kat Mahfilinde Yer Alan Çiçekli Pano	258
Resim 40. Aşağı Baraklı Camii, Güney Duvar	258
Resim 41. Aşağı Baraklı Camii, Mihrap	258
Resim 42. Aşağı Baraklı Camii, Güney Duvarında Yer Alan Zincirle Asılı Kartuş .	259
Resim 43. Aşağı Baraklı Camii, Doğu Duvar	259
Resim 44. Aşağı Baraklı Camii, Doğu Duvarındaki Limon Ağacı Tasviri	259
Resim 45. Aşağı Baraklı Camii, Tavan Ortasında Yer Alan Kubbedeki Bezemeler.	260
Resim 46. Yukarı Baraklı Camii, Tavan Ortasında Yer Alan Kubbedeki Bezemeler (Korkmaz, 2017).....	260
Resim 47. Çay Köyü Camii, Güney Cephesi	260
Resim 48. Çay Köyü Camii, Harimin Kuzey Duvarı.....	261

Resim 49. Çay Köyü Camii, Kuzey Duvarın Mahfilinde Yer Alan Ağaç Tasviri (Mustafa Kemal Şahin).....	261
Resim 50. Çay Köyü Camii, Kuzey Duvarın Mahfilinde Yer Alan Ağaç Tasviri (Mustafa Kemal Şahin).....	261
Resim 51. Çay Köyü Camii, Kuzey Duvarın Mahfilinde Yer Alan Zeytin Ağacı Tasvirleri (Mustafa Kemal Şahin)	262
Resim 52. Çay Köyü Camii, Kuzey Duvarın Mahfilinde Yer Alan Servi Ağacı Tasvirleri (Mustafa Kemal Şahin)	262
Resim 53. Çay Köyü Camii, Harimin Batı Duvarı.....	262
Resim 54. Çay Köyü Camii, Harimin Güney Duvarı.....	263
Resim 55. Çay Köyü Camii, Güney Duvarında Yer Alan Mihrap Nişindeki Perde Motifi	263
Resim 56. Çay Köyü Camii, Harimin Doğu Duvarı	263
Resim 57. Çay Köyü Camii, Doğu Duvarın Mahfil Katında Yer Alan Cami ve Ağaç Tasvirleri (Mustafa Kemal Şahin)	264
Resim 58. Köseler Köyü Camii, Caminin Batı Cephesi	264
Resim 59. Köseler Köyü Camii, Harimin Kuzey Duvarı.....	264
Resim 60. Köseler Köyü Camii, Kuzey Duvarında Girişin Sağında Yer Alan Armut Dalı Tasviri	265
Resim 61. Köseler Köyü Camii, Harimin Batı Duvarı.....	265
Resim 62. Köseler Köyü Camii, Batı Duvarın Mahfil Üst Katında Yer Alan Manzara Tasviri	265
Resim 63. Köseler Köyü Camii, Harimin Güney Duvarı.....	266
Resim 64. Köseler Köyü Camii, Güney Duvarındaki Karpuz Tasviri.....	266
Resim 65. Köseler Köyü Camii, Harimin Doğu Duvarı	266
Resim 66. Köseler Köyü Camii, Doğu Duvarındaki Hurma Ağacı Tasviri.....	267
Resim 67. Köseler Köyü Camii, Doğu Duvarın Mahfil Altındaki Natürmort.....	267
Resim 68. Köseler Köyü Camii, Üst Kat Mahfilin Doğu Duvarındaki Manzara Tasviri	267
Resim 69. Köseler Köyü Camii, Kuzey Duvarında Girişin Solunda Yer Alan Panolar	268
Resim 70. Ahçı Hüseyin Ağa Camii, Batı Cephesi.....	268
Resim 71. Ahçı Hüseyin Ağa Camii, Harimin Batı Duvarı	268

Resim 72. Ahçı Hüseyin Ağa Camii, Harimin Güney Duvarı	269
Resim 73. Ahçı Hüseyin Ağa Camii, Mihrabın Solunda Yer Alan Natürmort.....	269
Resim 74. Ahçı Hüseyin Ağa Camii, Harimin Doğu Duvarı.....	269
Resim 75. Sultan II. Murat Camii, Caminin Batı Cephesi	270
Resim 76. Sultan II. Murat Camii, Harimin Batı Duvarı	270
Resim 77. Sultan II. Murat Camii, Batı Duvarında Yer Alan Kitap Tasviri.....	270
Resim 78. Sultan II. Murat Camii, Harimin Güney Duvarı	271
Resim 79. Sultan II. Murat Camii, Harimin Doğu Duvarı.....	271
Resim 80. Sultan II. Murat Camii, Doğu Duvarındaki Rulo Benzeri Tasvir	271
Resim 81. Taceddin İbrahim Camii, Caminin Kuzey Cephesi	272
Resim 82. Taceddin İbrahim Camii, Harimin Güney Duvarındaki Mihrap.....	272
Resim 83. Taceddin İbrahim Camii, Mihraptaki Perde ve Kandil Motifi.....	272
Resim 84. Azeriler Camii, Caminin Kuzey Cephesi.....	273
Resim 85. Azeriler Camii, Harimin Batı Duvarı.....	273
Resim 86. Azeriler Camii, Batı Duvarındaki Pencere Detayı.....	273
Resim 87. Azeriler Camii, Harimin Güney Duvarı.....	274
Resim 88. Azeriler Camii, Mihrap Üzerindeki Perde ve Kandil Motifli Kompozisyon	274
Resim 89. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Şadırvanın Genel Görünümü.....	274
Resim 90. II. Beyazıt Külliyesi Camii, Kubbede Yer Alan Duvar Resimleri.....	275
Resim 91. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Kubbede Yer Alan Duvar Resimleri	275
Resim 92. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Kubbe Göbeğindeki Çarkifelek ve Altı Kollu Yıldız	275
Resim 93. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Yazı Kartuşları ve Aralarındaki Natürmortlar.....	276
Resim 94. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, İstanbul'dan Tarihi Yarımada Tasviri	276
Resim 95. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, İstanbul'dan Haliç Tasviri.....	276
Resim 96. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Tren Tasvirinin Bulunduğu Alan.	277
Resim 97. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Tren Tasvirinden Sonraki Alan ...	277
Resim 98. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Natürmort, Havuz, Kümbet ve Sehpa Tasvirleri.....	277

Resim 99. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Yazı Çekmecesi Tasviri.....	278
Resim 100. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Hurma Ağacı, Baldaken Türbe ve Limon Ağacı Tasvirleri.....	278
Resim 101. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Su Dolabı ve Tarım Aletleri Tasviri	278
Resim 102. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Tahtırevan Araba, Büyük Ağaç ve Saray Tasvirleri.....	279
Resim 103. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Şadırvan ve Cami Tasviri	279
Resim 104. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Büyük Ağaç, Taht, Saat ve Natürmort Tasvirleri	279
Resim 105. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Genel Görünümü.....	280
Resim 106. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Kubbesindeki Duvar Resimleri....	280
Resim 107. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Kubbesindeki Duvar Resimleri....	280
Resim 108. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Kubbe Göbeği	281
Resim 109. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Gökyüzü Tasviri	281
Resim 110. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, İstanbul Tasviri	281
Resim 111. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Kadiriyye, Rufaiyye ve Kalenderiyye Tarikatlarına Ait Sembollerin Resimlendiği Alan	282
Resim 112. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Natürmort, Kılıç, Şadırvan, Tespih ve Arma Tasvirleri.....	282
Resim 113. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Karadağ Tasviri.....	282
Resim 114. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Cephane, Ordu-yı Humayun, Tramvay ve Çadır Tasvirleri.....	283
Resim 115. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Kitabe, Mevlevi ve Bektaşî Sembolleri.....	283
Resim 116. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Değirmen, Su Dolabı, Horasan Camii Şerifi ve Köprüler	283
Resim 117. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Hayber Şehri ve Kalesi Tasviri	284
Resim 118. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, İstanbul Tasviri ile Hayber Şehri Arasında Kalan Fabrika ve Diğer Kompozisyonlar.....	284
Resim 119. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Türbenin Doğu Cephesi.....	284
Resim 120. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Kuzey Duvarı.....	285
Resim 121. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Giriş Yüzeyinde Yer Alan Natürmortlar	285

Resim 122. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Girişin Yan Yüzeyindeki Natürmortlar ve Ağaç Tasviri	285
Resim 123. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Kuzey Duvarındaki İlk Pano	286
Resim 124. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Kuzey Duvarındaki Orta Pano.....	286
Resim 125. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Kuzey Duvarındaki Son Pano	286
Resim 126. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Batı Duvarı	287
Resim 127. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Batı Duvarındaki İlk Pano	287
Resim 128. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Batı Duvarındaki Nefir, Teber, Sancak, Hançer, Taç ve Zil Tasvirleri	287
Resim 129. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Batı Duvarındaki Yazı Kartuşlu Panolar	288
Resim 130. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Türbenin Güney Duvarı.....	288
Resim 131. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Güney Duvarındaki İlk Pano	288
Resim 132. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Güney Duvarındaki Mihrap Tasviri ve Üzerindeki Pano.....	289
Resim 133. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Türbenin Doğu Duvarı	289
Resim 134. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Doğu Duvarındaki Kartuşlu ve Karpuz Tasvirli Panolar	289
Resim 135. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Doğu Duvardaki Ağaçlı Pano.....	290
Resim 136. Piri Baba Türbesi, Doğu Cephesi.....	290
Resim 137. Piri Baba Türbesi, Güney Duvarı.....	290
Resim 138. Piri Baba Türbesi, Güney Duvarındaki Mihrap Tasviri.....	291
Resim 139. Piri Baba Türbesi, Doğu Duvar Yüzeyindeki Panolar	291
Resim 140. Piri Baba Türbesi, Kuzey Duvar Yüzeyindeki Panolar	291
Resim 141. Piri Baba Türbesi, Batı Duvar Yüzeyindeki Panolar	292
Resim 142. Piri Baba Türbesi, Batı Duvarın Orta Panosundaki Keşköl, Teber, Nefir ve Tespih Tasvirleri	292
Resim 143. Piri Baba Türbesi, Kubbe Kasnağındaki Taç Tasvirleri	292
Resim 144. Piri Baba Türbesi, Kubbe Kasnağında Yer Alan Taç Tasvirlerinden Biri	293
Resim 145. Rumi Hoca Türbesi, Güney Cephesi.....	293
Resim 146. Rumi Hoca Türbesi, Doğu Duvarı	293
Resim 147. Rumi Hoca Türbesi, Kuzey Duvarı.....	294

Resim 148. Rumi Hoca Türbesi, Kuzey Duvarındaki Keşkül, Teber, Nefir, Mütteka ve Natürmort Tasvirleri	294
Resim 149. Rumi Hoca Türbesi, Batı Duvarı	294
Resim 150. Rumi Hoca Türbesi, Batı Duvarın Kuzey Yönündeki Pano	295
Resim 151. Rumi Hoca Türbesi, Güney Duvarı	295
Resim 152. Rumi Hoca Türbesi, Güney Duvarında Yer Alan Hurma Ağaçlı Pano ..	295
Resim 153. Rumi Hoca Türbesi, Güney Duvarındaki Mihrap Tasviri, Natürmortlar, Alem ve Meyve Dalları.....	296
Resim 154. Rumi Hoca Türbesi, Girişin Solunda Yer Alan Karpuzlu Pano	296
Resim 155. Hacı Nazır Baba Türbesi, Türbenin Kuzey Cephesi	296
Resim 156. Hacı Nazır Baba Türbesi, Türbenin Kuzey Duvarı.....	297
Resim 157. Hacı Nazır Baba Türbesi, Girişin Sağ Yanındaki Tasvirler.....	297
Resim 158. Hacı Nazır Baba Türbesi, Türbenin Batı Duvarı	297
Resim 159. Hacı Nazır Baba Türbesi, Türbenin Güney Duvarı	298
Resim 160. Hacı Nazır Baba Türbesi, Güney Duvarındaki Mihrap Tasviri ile Sancak ve Nefir Tasvirleri.....	298
Resim 161. Hacı Nazır Baba Türbesi, Güney Duvarındaki Keşkül ve Teber Tasvirleri	298
Resim 162. Hacı Nazır Baba Türbesi, Türbenin Doğu Duvarı	299
Resim 163. Hacı Nazır Baba Türbesi, Girişin Sol Yanında Yer Alan Tasvirler.....	299
Resim 164. Hacı Nazır Baba Türbesi, Pandantiflerdeki Natürmortlardan Biri.....	299
Resim 165. Hacı Nazır Baba Türbesi, Kubbedeki Kalem İşi Bezemeler ve Natürmortlar.....	300
Resim 166. Hamdullah Efendi Türbesi, Güney Cephesi.....	300
Resim 167. Hamdullah Efendi Türbesi, Girişin Bulunduğu Güney Duvar.....	300
Resim 168. Hamdullah Efendi Türbesi, Batı Duvar	301
Resim 169. Hamdullah Efendi Türbesi, Batı Duvar Pencere Açıklığındaki Natürmortlar.....	301
Resim 170. Hamdullah Efendi Türbesi, Batı Duvar Pencere Açıklığındaki Natürmortlardan Biri.....	301
Resim 171. Mir Hamza Nigari Türbesi, Türbenin Kuzey Cephesi	302
Resim 172. Mir Hamza Nigari Türbesi, Türbenin Doğu Duvarı	302
Resim 173. Mir Hamza Nigari Türbesi, Doğu Duvarındaki Pencere Detayı.....	302

Resim 174. Özdarendeliler Konağı, Konağın Güney Cephesi	303
Resim 175. Özdarendeliler Konağı, Üst Kat Sofanın Kuzeydoğusundaki Odanın Batı Duvarı	303
Resim 176. Özdarendeliler Konağı, Odanın Güney Duvarı.....	303
Resim 177. Özdarendeliler Konağı, Odanın Doğu Duvarı	304
Resim 178. Özdarendeliler Konağı, Doğu Duvarındaki Sehpa Tasviri	304
Resim 179. Özdarendeliler Konağı, Doğu Duvarındaki Sehpa Tasviri	304
Resim 180. Özdarendeliler Konağı, Odanın Kuzey Duvarı.....	305
Resim 181. Özdarendeliler Konağı, Odanın Tavanı	305
Resim 182. Özdarendeliler Konağı, Başodanın Kuzey Duvarı.....	305
Resim 183. Özdarendeliler Konağı, Başodanın Batı Duvarı.....	306
Resim 184. Özdarendeliler Konağı, Başodanın Batı Duvarındaki Bezemeler.....	306
Resim 185. Özdarendeliler Konağı, Başodanın Güney Duvarı.....	306
Resim 186. Özdarendeliler Konağı, Başodanın Güney Duvarındaki Ağaç Tasviri...	307
Resim 187. Özdarendeliler Konağı, Başodanın Güney Duvarındaki Masa Üzerinde Yer Alan Natürmort, Hokka ve Divit Tasvirleri.....	307
Resim 188. Özdarendeliler Konağı, Başodanın Doğu Duvarı	307
Resim 189. Özdarendeliler Konağı, Başodanın Güney Duvarı ile Doğu Duvarının Birleştiği Alandaki Tarihli Kartuş	308
Resim 190. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Doğu Cephesi.....	308
Resim 191. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Kuzey Duvar (Mustafa Kemal Şahin).....	308
Resim 192. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Kuzey Duvarındaki Manzara Şeridinin Sağ Tarafı	309
Resim 193. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Kuzey Duvarındaki Manzara Şeridinin Sol Tarafı.....	309
Resim 194. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Kuzey Duvarında İki Pencere Arasındaki Natürmort	309
Resim 195. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Batı Duvar (Mustafa Kemal Şahin)	310
Resim 196. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Batı Duvarında Nişin Sağ Tarafındaki Manzara Şeridi	310

Resim 197. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Batı Duvarında Nişin Sol Tarafındaki Manzara Şeridi	310
Resim 198. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Batı Duvar Ortasındaki Niş.....	311
Resim 199. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Batı Duvar Ortasındaki Niş.....	311
Resim 200. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Güney Duvar (Mustafa Kemal Şahin).....	311
Resim 201. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Güney Duvarındaki Manzara Şeridi	312
Resim 202. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Güney Duvarındaki II. Beyazıt Külliyesi Tasviri	312
Resim 203. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Güney Duvarındaki Külliye Tasvirinin Devamında Yer Alan Kompozisyonlar	312
Resim 204. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Güney Duvarında Yer Alan Mihrap Tasviri (Mustafa Kemal Şahin).....	313
Resim 205. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Doğu Duvarındaki Manzara Şeridi	313
Resim 206. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Doğu Duvarındaki Gümüşlü Camii Tasviri	313
Resim 207. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Doğu Duvarındaki Manzara Şeridi	314
Resim 208. Salkımören Köyü Camii, Caminin Güneybatı Yönü	314
Resim 209. Salkımören Köyü Camii, Harimin Kuzey Duvarı.....	314
Resim 210. Salkımören Köyü Camii, Batı Duvar	315
Resim 211. Salkımören Köyü Camii, Güney Duvar	315
Resim 212. Salkımören Köyü Camii, Güney Duvarın Doğusunda Yer Alan Natürmort	315
Resim 213. Salkımören Köyü Camii, Girişin Solunda Yer Alan Natürmort.....	316
Resim 214. Salkımören Köyü Camii, Üst Kat Mahfilin Doğu Duvarındaki Ağaçlı Pano	316
Resim 215. Salkımören Köyü Camii, Tavan Ortasında Yer Alan Kubbe.....	316
Resim 216. Musa Fakih Türbesi, Doğu Cephesi.....	317
Resim 217. Musa Fakih Türbesi, Türbenin İçinden Genel Görünüm	317

Resim 218. Musa Fakih Türbesi, Türbenin Batısındaki Revak Duvarında Yer Alan Cami Tasviri ile Natürmortlar ve Ağaçlar	317
Resim 219. Musa Fakih Türbesi, Türbenin Batısındaki Revak Kısımının Güney Duvarı	318
Resim 220. Musa Fakih Türbesi, Türbenin Güney Duvarı	318
Resim 221. Musa Fakih Türbesi, Güney Duvarındaki Mekke Şehri Tasviri	318
Resim 222. Musa Fakih Türbesi, Türbenin Doğu Duvarı	319
Resim 223. Musa Fakih Türbesi, Doğu Duvarındaki Cennet Tasviri	319
Resim 224. Musa Fakih Türbesi, Kubbe Göbeğindeki Çarkifelek Motifi	319
Resim 225. Şeyh Eylük Türbesi, Kuzey Cephesi	320
Resim 226. Şeyh Eylük Türbesi, Kuzey Duvarı	320
Resim 227. Şeyh Eylük Türbesi, Girişin Sağındaki İlk Panoda Mütteka, Tespih ve Taç Tasvirleri	320
Resim 228. Şeyh Eylük Türbesi, Girişin Sağındaki İkinci Panoda Keşkül ve Teber Tasvirleri	321
Resim 229. Şeyh Eylük Türbesi, Batı Duvarı	321
Resim 230. Şeyh Eylük Türbesi, Batı Duvarındaki İlk Panoda Nefir ve Taç Tasviri	321
Resim 231. Şeyh Eylük Türbesi, Batı Duvarındaki Baldaken Türbe Tasviri	322
Resim 232. Şeyh Eylük Türbesi, Batı Duvarındaki Üç ve Dördüncü Panolar	322
Resim 233. Şeyh Eylük Türbesi, Güney Duvarı	322
Resim 234. Şeyh Eylük Türbesi, Doğu Duvarı (Çal, 1993)	323
Resim 235. Şeyh Eylük Türbesi, Doğu Duvarının Günümüz Görüntüsü	323
Resim 236. Şeyh Eylük Türbesi, Girişin Solunda Yer Alan Ağaçlı Pano	323
Resim 237. Şeyh Eylük Türbesi, Girişin Solunda Yer Alan Kılıçlı Pano	324
Resim 238. Şeyh Eylük Türbesi, Sandukanın Baş Şahidesinin Kuzey Tarafındaki Taç Tasviri	324
Resim 239. Şeyh Eylük Türbesi, Sandukanın Baş Şahidesinin Batı Tarafındaki Taç Tasviri	324
Resim 240. Şeyh Eylük Türbesi, Sandukanın Baş Şahidesinin Güney Tarafındaki Taç Tasviri	325
Resim 241. Şeyh Nusrettin Türbesi, Doğu Cephesi	325
Resim 242. Şeyh Nusrettin Türbesi, Kuzey Duvarı	325
Resim 243. Şeyh Nusrettin Türbesi, Girişin Üzerindeki Kale Manzarası	326

Resim 244. Şeyh Nusrettin Türbesi, Kuzey Duvarındaki Cami Tasviri	326
Resim 245. Şeyh Nusrettin Türbesi, Kuzey Duvarındaki Saat ve Taç Tasvirleri	326
Resim 246. Şeyh Nusrettin Türbesi, Batı Duvarı	327
Resim 247. Şeyh Nusrettin Türbesi, Batı Duvarın Üst Sırasında Yer Alan Kompozisyonlar	327
Resim 248. Şeyh Nusrettin Türbesi, Batı Duvarın Alt Sırasındaki Manzaralar ve Simetrik Tasvirler	327
Resim 249. Şeyh Nusrettin Türbesi, Batı Duvarın Alt Sırasındaki Cennet ve Cehennem Tasvirleri	328
Resim 250. Şeyh Nusrettin Türbesi, Batı Duvarın Alt Sırasındaki Manzaralar	328
Resim 251. Şeyh Nusrettin Türbesi, Güney Duvarı	328
Resim 252. Şeyh Nusrettin Türbesi, Güney Duvarın Üst Sırasındaki Ağaç Tasvirleri	329
Resim 253. Şeyh Nusrettin Türbesi, Güney Duvarın Alt Sırasındaki Sağda Yer Alan Taç Tasvirleri	329
Resim 254. Şeyh Nusrettin Türbesi, Güney Duvarın Alt Sırasındaki Ortada Yer Alan Mekke Şehri Tasviri	329
Resim 255. Şeyh Nusrettin Türbesi, Güney Duvarın Alt Sırasındaki Solda Yer Alan Taç Tasvirleri	330
Resim 256. Şeyh Nusrettin Türbesi, Doğu Duvarı	330
Resim 257. Şeyh Nusrettin Türbesi, Doğu Duvarın Üst Sırasındaki Ağaç Tasvirleri	330
Resim 258. Şeyh Nusrettin Türbesi, Doğu Duvarın Alt Sırasındaki Baldaken Türbe Tasviri	331
Resim 259. Şeyh Nusrettin Türbesi, Doğu Duvarın Alt Sırasındaki Kitabe	331
Resim 260. Şeyh Nusrettin Türbesi, Kitabenin Solunda Yer Alan Manzara ile Alt Kısımlarında Teslim Taşı Asılı Taç Tasvirleri	331
Resim 261. Şeyh Nusrettin Türbesi, Kubbe	332
Resim 262. Yağcıoğlu Konağı, Dıştan Görünümü (Gündoğdu ve diğerleri, 2006) ..	332
Resim 263. Yağcıoğlu Konağı, Başodanın Pabuçluk Kısım (Gündoğdu ve diğerleri, 2006) ..	332
Resim 264. Yağcıoğlu Konağı, Başodanın Pabuçluk Kısımındaki Resimlerden (Gündoğdu ve diğerleri, 2006) ..	333

Resim 265. Yağcıoğlu Konağı, Başodanın Pabuçluk Kısımında Yer Alan Cami Tasviri (Gündoğdu ve diğerleri, 2006).....	333
Resim 266. Yağcıoğlu Konağı, Başoda Tavanı (Gündoğdu ve diğerleri, 2006).....	333
Resim 267. Madımağın Celal'in Evi, Evin Arka Cephesi	334
Resim 268. Madımağın Celal'in Evi, Başodanın Kuzey Duvarı	334
Resim 269. Madımağın Celal'in Evi, Başodanın Batı Duvarı	334
Resim 270. Madımağın Celal'in Evi, Batı Duvarın Sağında Yer Alan Dolap Kapakları	335
Resim 271. Madımağın Celal'in Evi, Batı Duvarın Solunda Yer Alan Dolap Kapakları	335
Resim 272. Madımağın Celal'in Evi, Başodanın Güney Duvarı.....	335
Resim 273. Madımağın Celal'in Evi, Başoda Doğu Duvarının Pabuçluk Kısımını	336
Resim 274. Madımağın Celal'in Evi, Doğu Duvarındaki Dolap Kapakları	336
Resim 275. Madımağın Celal'in Evi, Doğu Duvarındaki Topkapı Sarayı Tasviri.....	336
Resim 276. Madımağın Celal'in Evi, Doğu Duvarındaki Sultan Ahmet Camii Tasviri	337
Resim 277. Madımağın Celal'in Evi, Doğu Duvarındaki Manzara Tasviri	337
Resim 278. Madımağın Celal'in Evi, Tavana Geçişteki Bordürler	337
Resim 279. Latifoğlu Konağı, Konağın Arka Cephesi	338
Resim 280. Latifoğlu Konağı, Harem Odasının Güney Duvarı	338
Resim 281. Latifoğlu Konağı, Güney Duvarındaki Cami Tasvirli Pano	338
Resim 282. Latifoğlu Konağı, Güney Duvarındaki Yelkenli Pano.....	339
Resim 283. Latifoğlu Konağı, Güney Duvarındaki Manzaralı Pano	339
Resim 284. Latifoğlu Konağı, Harem Odasının Doğu Duvarı.....	339
Resim 285. Latifoğlu Konağı, Doğu Duvarındaki Kartuşlu Pano	340
Resim 286. Latifoğlu Konağı, Doğu Duvarındaki Karpuzlu Pano	340
Resim 287. Latifoğlu Konağı, Harem Odasının Kuzey Duvarı	340
Resim 288. Latifoğlu Konağı, Harem Odasının Batı Duvarı	341
Resim 289. Latifoğlu Konağı, Harem Odasının Tavanı.....	341
Resim 290. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Zileli Emin'in İmzası.....	341
Resim 291. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Zileli Emin'in İmzası.....	342
Resim 292. Sofular Camii, Zileli Emin'in İmzası (Cantay, 1980).....	342
Resim 293. Şeyh Nusrettin Türbesi, Zileli Emin'in İmzası	342

Resim 294. Şeyh Nusrettin Türbesi, Batı Duvarında Farklı Bakış Açılıarı Verilmiş Minber Tasvirleri	343
Resim 295. Piri Baba Türbesi, Nakkaş İbrahim'in İmzası	343
Resim 296. Salkımören Köyü Camii, Sabri Niksârî'nin İmzası	343
Resim 297. Manisa Soma Hızır Bey Camii, Mekke Şehri Tasviri (Karaaziz Şener, 2014)	344
Resim 298. Yozgat Başçavuşoğlu Camii, Manzara Tasviri (Avcı, 2016)	344
Resim 299. Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Camii, Cami Tasviri (Tali, 2014).....	344
Resim 300. Karabük Safranbolu Mustafa Kavsa Evi, Gemi Tasviri (Arık, 1988).....	345
Resim 301. Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Camii, Natürmort Çiçekler (Tali, 2014)	345
Resim 302. Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Camii, Meyvesiz Ağaç Tasvirleri (İltar, 2014)	345
Resim 303. Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Camii, Limon ve Hurma Ağacı Tasvirleri (Tali, 2014)	346
Resim 304. Kırşehir Mucur Emine Hanım Camii, Saat Tasviri (Tali, 2013).....	346
Resim 305. Nevşehir Ürgüp Topakoğlu Konağı, Buharlı Tren Tasviri (Özbek, 2014)	346
Resim 306. Gaziantep Hasan Nehir Evi, Buharlı Gemi Tasviri (Uzun, 2017)	347
Resim 307. Muğla Fethiye Seki Yaylası Tekke Camii, Cennet ve Cehennem Tasvirleri (Harman, 2015).....	347
Resim 308. Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Camii, Mihrap İçerisinde Kandil ve Şamdan Motifi (İltar, 2014)	347
Resim 309. Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Camii, Pencere Açıklığının Karnında Altı Kollu Yıldız ve Alta Kandil Motifi (İltar, 2014)	348
Resim 310. Afyonkarahisar Dazkırı İdris Köyü Camii, Çarkıfelek Motifi (Algaç, 2017)	348
Resim 311. Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii, Sağdan Sola Doğru Sancak, Teber, Mızrak, Nefir, Tespih İçinde Taç ve Silah Tasvirleri (Cömertler Aktuğ ve Pektaş, 2016)	348
Resim 312. Denizli Güney Belendariç Köyü Camii, Sağdan Sola Doğru Sancak, Nefir, Mızrak, Teber, Tespih İçinde Taç, Silah, Heybe ve Keşkül Tasvirleri (Algaç, 2017)	349

Resim 313. Gaziantep Mustafa Bağcı Evi, Aynalı Ali Yazısının İki Yanında Teberler ve Ortasında Teslim Taşı Tasviri (Çayan, 2012).....	349
Resim 314. Afyonkarahisar Dazkırı İdris Köyü Camii, Sembolik Tasvirler İçerisinde Kılıç Tasviri (Algaç, 2017).....	349
Resim 315. Karaman Hacı Sami Tartan Evi, Arma Tasviri (Kahraman, 2012).....	350
Resim 316. Kocaeli Derince Beş Divanlı Rıza Bey Konağı, Arma Tasviri Üzerinde Tuğra Tasviri (Çelik ve Kuyulu Ersoy, 2015)	350
Resim 317. İzmir Ödemiş Kılıczade Mehmet Ağa Camii, Güney Cephedeki Natürmortlar (Kuyulu, 1994).....	350
Resim 318. Hacı Nazır Baba Türbesi, Giriş Cephesindeki Kalem İşi Bezemeler	351
Resim 319. İzmir Ödemiş Kılıczade Mehmet Ağa Camii, Son Cemaat Yerinin Güney Duvarındaki Mekke Şehri Tasviri (Kuyulu, 1994).....	351
Resim 320. Gaziantep Güllüoğulları Evi, Üst Kattaki Bir Odanın Tavanında Mekke Şehri Tasviri (Çayan, 2012).....	351
Resim 321. Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii, Batı Duvarındaki Kabe Tasviri (Cömertler Aktuğ ve Pektaş, 2016)	352
Resim 322. Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii, Mihrap Nişindeki Perde ve Kandil Motifi (Cömertler Aktuğ ve Pektaş, 2016)	352
Resim 323. Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii, Cennet Tasviri (Cömertler Aktuğ ve Pektaş, 2016).....	352
Resim 324. Kayseri Yakınlarındaki Karakaya Köyü Türbesi, Manzara Resimleri (Renda, 1977).....	353
Resim 325. Bursa Yenişehir Şemaki Evi, Başodada İstanbul Manzarası (Arık, 1988)	353
Resim 326. Yozgat Nizamoğlu Konağı, Manzara Şeridi (Arık, 1988)	353
Resim 327. İstanbul Sadullah Paşa Yalısı, Niş İçinde Manzara Tasviri (Renda, 1977)	354
Resim 328. İzmir Urla Kapan Camii Şadırvanı, Manzara Resmi (Arık, 1988)	354
Resim 329. Hacı Hasan Camii, Tavan Ortasındaki Ahşap Kubbe.....	354
Resim 330. Hacı Hasan Camii, Kubbedeki Servi Ağacı Tasvirlerinden Biri	355
Resim 331. Ulu Camii, Ahşap Minberdeki Natürmortlar	355
Resim 332. Ulu Camii, Minberdeki Natürmortlardan Biri	355
Resim 333. Mahmut Paşa Camii, Mahfil Desteğindeki Servi Ağacı Tasviri.....	356

Resim 334. Elbaşoğlu Camii, Kuzey Duvarın Ahşap Mahfil Desteğindeki Natürmortlardan Biri.....	356
Resim 335. Elbaşoğlu Camii, Harimin Doğu Duvarındaki Mahfil Altı Bordüründe Yer Alan Natürmortlar	356
Resim 336. Canikli Konağı, Girişin Yer Aldığı Duvardaki Yüklük Dolabı Kapağında Servi Ağacı Tasviri (Sertyüz ve Şahin, 2018)	357
Resim 337. Canikli Konağı, Girişin Yer Aldığı Duvarda Yüklük Üzerindeki Panolarda Bulunan Natürmortlar (Sertyüz ve Şahin, 2018)	357
Resim 338. Canikli Konağı, Başoda Girişinin Üzerindeki Panolarda Bulunan Natürmortlar ve Servi Ağaçları (Sertyüz ve Şahin, 2018).....	357

GİRİŞ

18. yüzyılın ortalarında başkent İstanbul'da ortaya çıkarak kısa zamanda tüm imparatorluğa yayılan duvar resimleri Amasya ve Tokat illerindeki yapılarda da yerlerini almıştır. Bu çalışmanın konusunu Amasya ve Tokat illerindeki Osmanlı Dönemi'ne ait olan duvar resimleri oluşturmaktadır.

Osmanlı Dönemi Amasya ve Tokat Yapılarında Duvar Resimleri, başlığı altında hazırlanan çalışma altı bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümdeki *18 ve 19. Yüzyıl Osmanlı Duvar Resimleri* adlı başlık altında batı etkisinin Osmanlı'ya gelişi, duvar resimlerinin genel olarak ortaya çıkışı, başkent ve taşrada gelişimi, resimlerde görülen üsluplar, konular ve sanatçı sorunları açıklanmaya çalışılmıştır. *Amasya Yapılarında Duvar Resimleri* adlı ikinci başlık altında öncelikle Amasya'nın tarihi ilk çağlardan itibaren Cumhuriyet Dönemi'ne kadar tanıtılmış, daha sonra Amasya'da yer alan yirmi iki tane duvar resimli yapı ele alınmıştır. *Tokat Yapılarında Duvar Resimleri* adlı üçüncü bölümde ikinci bölümde olduğu gibi önce Tokat'ın tarihi, daha sonra Tokat'ta yer alan yedi tane duvar resimli yapı anlatılmıştır. *Amasya ve Tokat Duvar Resimlerinde Üslup ve Sanatçı Sorunları* adlı dördüncü bölümde her iki ildeki resimlerde adı geçen sanatçılar ve üslupları ile görülen diğer üsluplar konu edilmiştir. *Amasya ve Tokat Yapılarındaki Duvar Resimleri İçin İkonografik Bir Değerlendirme* adındaki beşinci başlık altında ise her iki ildeki duvar resimlerinde görülen ve sembolik anlamları bulunan tasvirler açıklanmaya çalışılmış, konuya Anadolu'daki başka yapılardan örnekler verilmiştir. Altıncı ve son bölümde ise Amasya ve Tokat duvar resimlerinin değerlendirilmesi yapılmıştır.

AMAÇ VE ÖNEM

Osmanlı Dönemi Amasya ve Tokat Yapılarında Duvar Resimleri, adlı bu tez çalışmasında Amasya ve Tokat illeri ile bu illere bağlı ilçe ve köylerde bulunan duvar resimli yapıları tespit etmek ve tespit edilen yapılardaki duvar resimlerini belgelemek amaçlanmıştır. Ayrıca resimlerin ikonografik anlamlarının açıklanması ile üslup ve sanatçılarının değerlendirilmesi de tezin amaçları arasındadır.

Her iki ilde yer alan yapıların daha önce incelenmiş ve değerlendirilmiş olmasına rağmen bu çalışmalarda duvar resimleri mimarinin bir unsuru olarak ele alınmış, birincil unsur olarak değerlendirilmemiştir. Ancak bu çalışma ile duvar resimleri hem kendi içinde hem de 18 ve 19. yüzyıl Osmanlı duvar resimleri içindeki genel durumu ile değerlendirilmiştir.

Tez konusunun seçilmesinde ise iki ildeki resimlerin yeterince incelenerek ortaya konulmamış olması yanında, bu anlamda toplu bir çalışmanın bulunmayışı da önemli bir neden olmuştur.

KAPSAM

Osmanlı Dönemi Amasya ve Tokat Yapılarında Duvar Resimleri adlı tez çalışması, her iki ilde yer alan Osmanlı Dönemi'ne ait duvar resimli yapıları kapsamaktadır. Bu yapıları cami, türbe, konak, şadırvan ve muvakkithane gibi yapılar oluştururken bunlarda dini veya sivil nitelikli herhangi bir yapı türü ayrımı yapılmamıştır. Duvar resimli yapılar, dönem olarak 18. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başlarına kadar olan süreci kapsamakta ve sadece kuru sıva (fresco secco) üzerine olan resimler çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Bununla beraber resimlerinin tarihi belli olmadığından dolayı Osmanlı Dönemi'ne mi ait olduğu bilinmeyen resimli yapılar ile resim ve bezemelerinde 1940 ve 1950'li tarihlerin bulunduğu yapılar da çalışmaya dahil edilmiştir.

YÖNTEM

Amasya ve Tokat illerindeki Osmanlı Dönemi duvar resimli yapıları konu alan bu çalışmada öncelikle konuyla ilgili kaynak araştırması yapılmıştır. Kaynak araştırmasında kitap, dergi, sempozyum bildirisi, araştırma sonuçları ve kazı sonuçları incelenmiş; kitap, dergi ve sempozyum bildirilerinden oluşan kaynaklardan yola çıkarak yapılar genel olarak tespit edilmiştir.

Daha sonra yapıları yerinde incelemek ve karşılaştırmak amacıyla bağlı buldukları Tokat Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nden, vakıflara bağlı olmayanlar için özel mülkiyet sahiplerinden izinler alınarak 17. 05. 2017 ile 06. 06. 2017 tarihleri arasında yapılar yerinde incelenmiştir. İncelemeler sonucunda duvar resimli yeni bir yapı tespit edilememiştir.

Yapılan kaynak araştırmaları, yapıların tespiti ve yerinde incelemelerin ardından tezin yazım aşamasına geçilmiştir. Amasya ve Tokat yapılarındaki duvar resimlerinin gelişimini anlayabilmek ve değerlendirmesini yapabilmek için öncelikle *18 ve 19. Yüzyıl Osmanlı Duvar Resimleri* adlı birinci bölümde Anadolu'ya yeni bir tür olarak gelen duvar resimleri genel özellikleri ile açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın asıl konusunu oluşturan *Amasya Yapılarında Duvar Resimleri* adlı ikinci bölüm ile *Tokat Yapılarında Duvar Resimleri* adlı üçüncü bölümde her iki ilde yer alan duvar resimli yapılar anlatılmıştır. Duvar resimli yapılar cami, şadırvan, türbe ve konak gibi yapı türlerine göre sıralanmış, bu sıralamada yapıların inşa edilmiş tarihi değil, duvar resimlerinin yapılış tarihi esas alınmıştır. Yapılar, resimlerin tarihine göre kronolojik olarak verilmeye çalışılmış, tarihi belli olmayan yapılar ise sonlarda yer almıştır. Bu yöntemle duvar resimlerinin yapım tarihine göre belli bir üslup gelişimi içinde olup olmadığının anlaşılabilmesi amaçlanmıştır. Ayrıca günümüze gelememiş yapılar ile günümüze gelmiş fakat duvar resimleri ortadan kalkmış olan yapılar da çalışmaya dahil edilmiştir. Tezin yazılmasında her bir yapının incelendiği tarih ile günümüzde bir yerin konumunu bulmada güvenilir bir sistem olarak kullanılan ve yapıların incelenmesi sırasında alınan koordinat bilgileri de belirtilmiştir. Daha sonra yapıların bulunduğu il, ilçe, sokak, mahalle veya köylerine ait bilgiler verilmiştir. Konumu belirtilen yapıların tarihleri, banileri (yaptıranları), mimarları ve duvar resmi sanatçıları kaynaklar yardımıyla açıklanmış, sonrasında yapının mimari özellikleri ve planı eseri tanımaya yetecek kadar, ayrıntısına inilmeden anlatılmıştır. Yapıyla ilgili bu genel

bilgilerden sonra duvar resimleri *Bezeme ve Duvar Resmi Programı* başlığı altında ayrıntılarıyla verilmiştir. Burada yapıların içerisinde yer alan duvar resimleri anlatılırken her yapının veya duvar resmi bulunan bir mekanın girişinden itibaren sağdan sola doğru bir yön izlenerek öncelikle duvar yüzeylerindeki bezeme ve duvar resimleri anlatılmış, daha sonra ise geçişler, tavan veya kubbeler ele alınmıştır. Çalışmanın asıl konusunu duvar resimleri oluşturduğundan dolayı anlatımlar sırasında kalem işi bezemeler üzerinde detaya inilmemiş, resimler ise ayrıntılı şekilde açıklanmaya çalışılmıştır. Söz konusu yapılarda hemen hemen aynı konuların görülmesinden dolayı tekrara düşmemek için ikonografik bir değerlendirmeye gidilmemiş bu konu *Amasya ve Tokat Yapılarındaki Duvar Resimleri İçin İkonografik Bir Değerlendirme* adındaki beşinci bölümde topluca açıklanmaya çalışılmıştır. Ancak Amasya merkezde yer alan II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı ile Merzifon ilçesinde yer alan Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nın resimleri birçok konuyu içerisinde barındırdığından, bu iki yapıdaki resimlerin konularının birçoğunun diğer örneklerde bulunmamasından ve ikonografileri resimlere bağlı olarak anlatılmadığında yeterince anlaşılamayacağından dolayı gerekli görülen bazı konuların ikonografileri yapıların anlatımı sırasında açıklanmıştır. *Amasya ve Tokat Duvar Resimlerinde Üslup ve Sanatçı Sorunları* adlı dördüncü bölümde resimlere imzalarını atan sanatçılar ve üslupları ile görülen diğer üsluplar üzerinde değerlendirmeler yapılmıştır. *Amasya ve Tokat Yapılarındaki Duvar Resimleri İçin İkonografik Bir Değerlendirme* adlı bölümde ise her iki ildeki resimlerin ikonografik anlamları açıklanmaya çalışılarak Anadolu'daki diğer yapılardan örnekler verilmiştir.

Çalışmanın konusunu Amasya ve Tokat illerindeki Osmanlı Dönemi'ne ait duvar resimleri oluşturmaktadır. Fakat batı etkisi ile Osmanlı mimarisine giren duvar resimleri Osmanlı mimarisinde var olan kalem işi bezemeler ile terminolojik bir karışıklık içerisindedirler. Bazı yapılarda yer alan duvar resimleri kaynaklarda kalem işi olarak adlandırılırken, kalem işi bezemeler ise duvar resmi adını almışlardır. Terminolojiden kaynaklanan bu karmaşık durumu anlayabilmek için duvar resmi ve kalem işinin açıklanması gerekmektedir.

Duvar resmi, yapıların dış cephelerine veya iç mekan duvarlarına, tavanlarına ve kubbelerine yapılan her tür resme denilmektedir (Erzen, 2008, s. 432). Bir tür duvar resmi tekniği olan ve İtalyanca taze anlamına gelen *fresco (buon fresco)* tekniğinde

boya yaş olan sıva tabakası üzerine sürülmektedir (Mülayim, 1996, s. 199; Turani, 1995, s. 44). Fresco tekniğinde resimler yaş sıva üzerine yapıldığından dolayı ressam bir günde ne kadar yeri resimleyebilecek ise o yüzeye delikli bir kağıt yardımıyla desenini silkeleyerek dökmesi gerekmektedir (Arseven, 1983, s. 619; Turani, 1995, s. 44). Oldukça dayanıklı olan bu teknikte duvar ile üzerindeki resim beraber kurduğundan dolayı sıva üzerinde boya tabakası oluşmamaktadır. Fresco tekniğinin dışında bir de taklit *fresco (fresco secco)* tekniği vardır ve bu teknikte boya kuru olan sıva tabakası üzerine uygulanır (Mülayim, 1996, s. 199). Fresco secco ile Osmanlı mimarisinde görülen kalem işi çeşitli uygulamalarından dolayı genellikle ad olarak birbirlerinin yerine kullanılmıştır (Ödekan, 2008, s. 810). Camide cemaatin gözü hizasında olmayıp daha yükseklere işlenen kalem işleri kubbelerde, tavanlarda, duvarlarda, üst örtüye geçişlerde, pencere ve kapı tepeliklerinde görülmektedir (Bağcı, 2003, s. 738). Kalem işi bezeme mimaride taş, ahşap, bez, sıva, mermer ve deri gibi malzemeler üzerine kalem adı verilen ince kıllı fırçalar ile yapılan renkli boyamalardır. Kalem işinin uygulanmasında öncelikle kuru sıva yüzeyine kireç badanası yapılır. Daha sonra kağıtlar üzerine iğnelerle delinerek hazırlanmış olan desenler kömür tozu silkelenerek bezemenin yapılacağı yüzeye geçirilir. Sıva üzerine geçen desenlerin içleri boya ile doldurularak en son desenin kenar çizgisi yani *kontürü (tahrir)* çekilir ve kalem işi bezeme tamamlanır (İrteş, 1985, s. 425- 426). Kalem işi bezemenin konusunu bitkisel ve geometrik bezemeler ile yazı (hat) oluştururken kontürü çizilen motiflerin içerisi tamamen boya ile doldurulur ve fresco secco tekniğinde olduğu gibi gölgelemeye yer verilmez. 14. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar Osmanlı mimarisinde görülen kalem işi bezemeler (Ödekan, 2008, s. 810) 18. yüzyılda kompozisyon olarak değişime uğramıştır. Bu dönemde batı etkileriyle Osmanlı mimarisine giren barok ve rokoko bezemeler ile yüzyılın ortalarında görülmeye başlayan manzara ve natüremortlar kalem işi bezemelerin yerini almış ve bezemeler bir tür resme dönüşmüştür (Renda, 1980, 50- 51, 1985a, s. 1531- 1532; Tekinalp, 2002, s. 441- 442). Resimlerde, kuru sıvanın üzerine su veya tutkal ile karıştırılmış kök boya, sıvanın üzerine yağlıboya, ahşap yüzey üzerine yağlıboya, duvar veya tavanlara gerilen boyalı bezlerin veya muşambaların üzerine yağlıboya ile yapılanlar şeklinde dört ayrı tekniğin uygulandığı görülmektedir (Renda, 1985b, s. 173).

Sonuç olarak kalem işinin ayrı bir teknik olmadığı, bir tür duvar resmi tekniği olan fresco secco ile benzer bir teknik olduğu, fakat Osmanlı'da buna kalem işi dendiği

ve bunun bezeme programının da adı olduğu anlaşılmaktadır. Bir teknik ve bezeme türü olan kalem işinin konusu 18. yüzyılın ortalarından itibaren değişerek resme dönüşmüştür.

ARAŞTIRMA VE YAYINLAR

Osmanlı Dönemi duvar resimleri konusunda 1970'lerden itibaren çalışmalar ortaya konulmaya başlanmış, bu dönemden sonra bu alanda her geçen gün çalışmalar artmış ve günümüzde de aynı şekilde devam etmektedir. 1970'lerde konuyla ilgili ilk yayınları Günsel Renda ve Rüçhan Arık'ın çalışmaları oluşturmaktadır. Osmanlı duvar resimleri alanında en genel kaynaklardan biri olarak bilinen Günsel Renda'nın *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700- 1850* (1977) adlı kitabı, Osmanlı duvar resimlerinin başlangıcından 19. yüzyılın ortalarına kadar, diğer bir anlamda geçiş dönemi özelliği gösteren duvar resimlerinin başkent, taşra ve Rumeli'deki örneklerinin her yönüyle anlatıldığı bir eserdir. Rüçhan Arık'ın *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı* (1988) adlı kitabı da duvar resimleri hakkındaki önemli bir kaynak olmakla beraber bu çalışmada başkent ve Rumeli örneklerine yer verilmeden taşra duvar resimleri geniş bir şekilde anlatılmış, Osmanlı Dönemi duvar resimlerinin geneli üzerinde bir değerlendirmeye gidilerek konu, üslup, teknik ve sanatçı sorunları detaylı olarak ele alınmıştır. Bu iki ana kaynak dışında Günsel Renda'nın *Türk Resminde Batılılaşma Yönünde İlk Denemeler* (1980) adlı çalışmasında başkent ve taşra duvar resimlerinin gelişimi, konusu, üslubu ve sanatçı sorunu detaylı bir şekilde anlatılmış, 19. yüzyılın ortalarından itibaren resimlerde görülen değişiklikler de ayrıntılı şekilde ele alınmıştır. Pelin Şahin Tekinalp'in *Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi* (2002) adlı çalışması ise duvar resimlerinin başkent ve taşra örneklerinin genelini her yönüyle incelendiği bir çalışmadır. Bu çalışmada duvar resimlerinin batılı etkiler ile ortaya çıkışı, gelişimi, konusu, üslubu, tekniği ve sanatçı sorunu açıklanmıştır.

Duvar resimleriyle ilgili genel kaynaklar dışında resimlerin ikonografik çözümlenmeleri konusunda da önemli çalışmalar bulunmaktadır. Tolga Uzun'un *19. Yüzyıl Osmanlı Duvar Resimlerinde Yeniliğin ve Değişimin Sembolü Tasvirler* (2017) adlı çalışmasında Sanayi Devrimi ile Osmanlı dünyasına gelen yenilik ve değişimin sembolü olan modern araç ve gereçler konu edilmiştir. Baha Tanman'ın *Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı 'Osmanlı Dünyası' ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği* (1993) adlı makalede söz konusu yapı üzerindeki resimlerin tarikatlar, hilafet, saltanat, ordu, Osmanlı dünyası ve toplumdaki değişimler ile bağlantıları gibi birçok farklı yönlerine değinilerek ikonografik açıklamaları ele alınmıştır. Yine Ayşe Nermin Uz Taşkesen'in *Amasya II. Beyazıt*

Camisi Şadırvanı Duvar Resimlerinin Restorasyonu ve İkonografik Çözümlemesi (2011), Halit Çal'ın *Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi* (1987), Remzi Duran'ın *Seki-Tekke Camii ve Tekke Sanatı ile İlgisi Üzerine* (1992), Feryal Beykal'ın *Baklan Boğaziçi Eski Camii* (1997) adlı çalışmaları da duvar resimlerinin ikonografik anlamları konusunda önemli çalışmalardır. Bu çalışmalarda söz konusu yapılarda görülen resimler detaylı şekilde açıklanarak resimlerin ikonografik çözümlenmeleri üzerinde de değerlendirmeler yapılmıştır.

Amasya ve Tokat illerinde yer alan duvar resimlerinin anlatıldığı birçok kaynak bulunmakta olup Günsel Renda'nın *Amasya II. Beyazıt Külliyesindeki Muvakkithane* (1976) adlı makalesinde muvakkithanenin duvar resimleri açıklanmış ve Osmanlı duvar resimleri konusunda genel bir değerlendirme yapılmıştır. Rüçhan Arık'ın *Anadolu'da Bir Halk Ressamı: Zileli Emin* (1975) adlı makalesinde Zileli Emin hakkında bilgiler verilmiş ve sanatçının Amasya'daki eserleri tanıtılmıştır. Gönül Cantay'ın *Zileli Emin Usta'nın Bilinmeyen İki Eseri* (1980) adlı çalışmasında Zileli Emin'e ait olan Amasya Merzifon Sofular Camii ile Tokat Zile Musa Fakih Türbesi resimleri ayrıntılı şekilde anlatılmıştır. Kemal Türker'in *Bir Anadolu Ressamı Zileli Nakkaş Emin ve Kalemkari Süslemeleri* (1991) adlı makalesinde Zileli Emin ve Osmanlı duvar resimleri konusunda kısa bilgiler verilerek sanatçının Tokat'taki eserleri tanıtılmıştır. Bu kaynaklar dışında Amasya ve Tokat'taki duvar resimli yapıların anlatıldığı birçok farklı kaynak bulunmaktadır.

1. 18 VE 19. YÜZYIL OSMANLI DUVAR RESİMLERİ

Osmanlı Devleti kurulduğu dönemden itibaren gittikçe güçlenen ve siyasi anlamda kendi kendine yeten bir toplum olması yanında sanatsal anlamda da dış etkilerden uzak kalabilmeyi başarmıştır. Fakat bu durum Osmanlı'yı dış etkilere karşı kapalı ve içine kapanık bir toplum haline getirmiştir (Renda, 1977, s. 15, 2002, s. 265). 17 ile 18. yüzyıllara gelindiğinde ortaya çıkan eğitim ve askeri alanlardaki gerileme, ekonomik alandaki bunalım, tarımsal faaliyetlerdeki duraksama gibi nedenlerin doğurduğu siyasi alandaki çöküntü (Tekinalp, 2002, s. 440) ile beraber gelen 1683 Viyana Bozgunu ve 1699 Karlofça Antlaşması Osmanlı'yı büyük bir güç kaybına uğratmış ve dışa açılmaya zorlamıştır. 18. yüzyıl III. Ahmet (Salt. 1703- 1730) dönemiyle beraber Osmanlı'nın ilk kez batıya açıldığı bir dönem olmuş ve batılı yaşayış tarzı önceleri sadece saray çevresinde gelişen bir durumken zamanla imparatorluğun her alanına yayılmıştır (Renda, 1977, s. 9- 15). 18 ve 19. yüzyıl boyunca devam eden batı etkilerinin yaşandığı dönem *Yenileşme Dönemi* olarak adlandırılmış, Avrupa ülkeleriyle kurulan siyasi ve ekonomik ilişkiler sonucu Osmanlı kültür ve sanat ortamında değişimler yaşanmıştır. Yenileşme sanatsal anlamdaki etkisini, mimarlıkta, resim sanatında, el sanatlarında, müzikte ve edebiyatta olmak üzere birçok alanda göstermekle beraber (Renda, 2002, s. 265) sadece sanat ve kültür alanında sınırlı kalmayıp askeri, siyasi, fen, teknik, eğitim ve hukuk alanlarında da birçok değişimi beraberinde getirmiştir (Eyice, 2002, s. 284- 286). III. Ahmet dönemiyle beraber Osmanlı'ya giren söz konusu batı etkisi mimari alanda da kendini göstermiştir. Bu dönemde mimari bezemeye sızan barok ve rokoko etkileri yapıların dışında önemli bir değişikliğe yer açmamakla beraber iç mekanda birçok değişimi ve yeniliği beraberinde getirmiştir (Arık, 1999, s. 423; Renda, 1977, s. 77). Önceleri saraylar ile su yapılarında görülmeye başlayan vazo içerisinde çiçekler ile tabaklar ve kaseler içerisindeki meyvelerden oluşan natürmortlar (Azizsoy, 2015, s. 159), batı etkili barok ve rokoko bezemeler ile beraber Osmanlı mimarisindeki bitkisel ve geometrik karakterli geleneksel kalem işi bezemelerin yerini almışlardır. Zamanla barok ve rokoko etkili bezemelerin arasına manzara ve natürmort gibi resimler yerleştirilerek 18. yüzyılın ortalarında duvar resmi denilen yeni bir tür ortaya çıkmıştır (Renda, 1977, s. 194, 1980, s. 50- 51, 1985b, s. 172- 173, 1999, s. 316; Tekinalp, 2002, s. 441- 442). Yeni resim türünün başkentten imparatorluğun bütün bölgelerine yayılmasında III. Selim (Salt. 1789- 1807) döneminde büyük güç kazanan ayan ve

eşrafın önemli bir rolü vardır. Bu dönemde ayanlar buldukları yerlerde büyük bir güç haline gelmişler ve devlet yönetiminde de etkili olmaya başlamışlardır. Ayanlar, buldukları yörede başkent düzeyinde bir hayat sürmek istiyor ve başkentteki her gelişmeyi yakından takip ederek özeniyorlardı. Ayrıca yaptırdıkları yapılarda da başkent modasını takip etmişler, başkentten sanatçılar getirterek yapılarında duvar resimleri yaptırmışlardır (Arık, 1999, s. 431; Bağcı, Çağman, Renda ve Tanındı, 2006, s. 299; Renda, 1977, s. 197, 1980, s. 64- 65; Tezcan, 2009, s. 615). Duvar resimlerinin başkentten imparatorluğun diğer bölgelerine yayılmasında ayan ve eşrafın etkisi olduğu kadar 19. yüzyılda Müslüman ve Hristiyan halktan oluşan tüccar kesiminin de etkisi olmuştur (Renda, 1999, s. 319; Tekinalp, 2002, s. 447). Kısa bir süre içerisinde bütün imparatorluğa yayılan duvar resimleri 19. yüzyılın sonuna kadar gerek başkent İstanbul'da, gerekse imparatorluğun bugünkü Suriye, Mısır, Bulgaristan ve Yunanistan'ı içerisine alan bölgelerinde görülmekle beraber (Kalender, 1999, s. 14; Renda, 1985a, s. 1531) 20. yüzyılın başlarına kadar devam etmiştir (Renda, 1980, s. 71).

Duvar resimlerinin ne tür yapılarda veya yapıların neresinde hangi konunun işleneceğine dair belirli kurallar bulunmamaktadır. Ancak resimler çoğunlukla camiler, konaklar, türbeler, şadırvanlar ve saraylar gibi yapı türlerinde yer almaktadır (Bağcı ve diğerleri, 2006, s. 297; Renda, 1975, s. 19). Resimler, yapı türü fark etmeksizin iç mekanlarda genellikle kubbe ve tavan içlerinde, kubbe ve tavan eteklerinde-geçişlerinde ya da duvarların üst kısımlarında görülmekte (Renda, 1985a, s. 1531, 1999, s. 316) ayrıca bazen yapıların dış cephelerinde de duvar resimleri yer almaktadır. Resimlerin hangi yapılarda veya yapıların neresinde olacağına dair kesin kurallarının bulunmaması gibi konularının işlenişinde de böyle bir ayırmadan söz edilemez. Örneğin Mekke ve Medine tasvirlerinin türbe ve camiler dışındaki başka yapı türlerinde yer almaması istisnai bir durum sayılabilir de (Arık, 1988, s. 134- 135) Antep'teki Güllüoğulları Evi'nde (Rahmi Soysüren Evi) (Res. tar. 19. yüzyıl) bu konuların da yer aldığı görülmektedir.

Taşrada birçok cami örneğinde duvar resmine yer verilmesine rağmen başkent İstanbul'da Nusretiye Camii Şadırvanı (Res. tar. h. 1241/ m. 1826) ve Üsküdar Atik Valide Camii (Res. tar. 19. yüzyılın ilk yarısı) gibi **(Resim 1- 2)** sınırlı sayıdaki yapılarda resmin görülmesi başkentte figürsüz bile olsa camilerde resme cesaret

edilemediğini göstermektedir (Arık, 1974a, s. 11- 12, 1974b, s. 5, 1988, s. 25, 1999, s. 435). Farklı yapı türlerinde görülebilen bu resimler dönemlerine göre bazen akantus yapraklarının, kıvrımlı palmetlerin, bezemeli kartuşların ve korent başlıklı sütuncukların arasında; bazen ise nişlerin, sade ve dikdörtgen şekilli çerçevelerin içlerinde yer almışlardır (Renda, 1977, s. 78). Duvar resimlerinin ana konusu manzara resimleri olmakla beraber manzaraların çoğunluğunu İstanbul manzaraları oluşturmakta, bazen taşradaki örneklerde çevreden yapılara ve görünümlere de yer verilmektedir. Resimlerde mümkün olduğunca ışık- gölge etkisi verilmeye çalışılmış, ilkel de olsa çoğu zaman perspektif denemelerine gidilmiştir. Renk çeşitliliği görülmeyen resimlerde renklerin tonuna dikkat edilmiş genellikle ağaçlarda yeşilin tonları, gökyüzünde mavi ve pembenin tonları, yapılarda ise kırmızı ile beyazlar kullanılmıştır (Renda, 1985a, s. 1531, 1999, s. 316- 317, 2002, s. 268). Ayrıca başkentteki manzaralar daha çok doğa tasvirlerinin içinde az sayıda görülen mimari tasvirlerden oluşurken, taşradaki manzaralarda kent tasvirleri daha yaygın bir şekilde işlenmiştir. Yine taşradaki yapılarda dini nitelikli ve tekke sanatı anlamında birçok sembolik tasvire yer verilmiş, sanatçısı Zileli Emin olan Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nın (Res. tar. H. 1292/ m. 1875) resimleri birçok sembolik tasvirin bir arada olması yönüyle önemli bir örnek teşkil etmiştir (**Resim 3**). Başkentteki duvar resmi örneklerinde ise sembolik tasvirler yok denilecek kadar az olup Galata Mevlevihane'sindeki Kudretullah Efendi Türbesi (Res. tar. 19. yüzyılın ikinci çeyreği) resimleri bu konuya örnek verilebilir.

Duvar resimleri başkentte veya taşrada olsun ilk örneklerinin hiç birinde figüre yer verilmemiştir. Çünkü halk yüzyıllardır resimli el yazma eserlerde görülen insan figürünü yapı duvarlarında büyük boyutlu olarak görmeye henüz hazır değildir. Bu nedenle sanatçılar duvar resimlerinde batılı tekniklerin en iyi uygulanacağı konuyu manzara resimleri olarak seçmişlerdir. Ayrıca batı etkisiyle gelişen bu resimlerde figüre yer vermek için bir modelden çalışmak ve akademik bilgiye sahip olmak gerekmektedir (Bağcı ve diğerleri, 2006, s. 299; Renda, 1975, s. 19, 1977, s. 198-199). Ancak resimlerin başkent ve taşra örneklerinde 1850'lerden sonra konu ve tekniklerde değişiklikler ortaya çıkmış olup az da olsa figür örneğine rastlanmıştır. Fakat bu dönemin başkent örnekleri daha çok batılı resimler olarak görülmüştür (Renda, 1977, s. 195).

Başkentte gerçek anlamda bir duvar resmi henüz yerleşmemişken III. Ahmet döneminde Topkapı Sarayı'ndaki padişahın Yemiş Odası'nın (Res. tar. 1703- 1730) duvarlarında nişler içerisinde yer alan saksılar, meyve sepetleri, çiçekli vazolardan oluşan natüralist özellikte natürmortların yer aldığı görülür. Benzer bezemelerin bu dönemde yalnız Topkapı Sarayı'nda değil Fransız etkisiyle yapılan diğer saray ve köşklere de yapılmış ve belki duvarlarında resimlerin de yer almış olduğu düşünülmelidir. Ancak bunlardan günümüze gelen herhangi bir örnek bulunmamaktadır (Arık, 1988, s. 23, 1999, s. 423- 424). Duvar resimleri için bir hazırlık denilebilecek olan bu bezemelerden sonra başkentte gerçek anlamıyla ilk duvar resmi saray dışında Bebek'teki Kavafyan Konağı'nda (Res. tar. h. 1163/ m. 1750) görülmektedir (Atasoy, 1976, s. 25; Renda, 1977, s. 110), **(Resim 4)**. Saray dışında görülen bu ilk örnekten sonra ancak I. Abdülhamit (Salt. 1774- 1789) dönemiyle beraber tekrar konak ve evlerde duvar resminin yapıldığı görülür. Duvar resimlerinin en erken örneğinin saray dışında Kavafyan Konağı'nda olması ve bu şekilde manzara resimlerinin sarayda I. Abdülhamit döneminde görülmeye başlanması, saray dışında çalışan bir sanatçı grubunun olduğunu gösterir ki saraydaki resimler de saray dışında çalışan bu sanatçılar getirtilerek yapılmış olmalıdır. Böylece Topkapı Sarayı'nda Harem bölümünde yer alan Gözdeleler Dairesi'nin üst katındaki büyük odada (Res. tar. h. 1193/ m. 1779) ilk duvar resimleri I. Abdülhamit zamanında ortaya çıkmıştır (Renda, 1977, s. 80, 123, 196; Tekinalp, 2002, s. 442- 443), **(Resim 5)**. Odadaki duvar resimleri dışında I. Abdülhamit döneminde Hareme birçok duvar resmi daha eklenmiştir. Bu dönemdeki resimler ya tavanların eteklerinde yer alan dar şeritlere ya da duvarların üst kısımlarında bulunan panolar içerisine yapılmış ve bunlarda çoğunlukla iki renk kullanılmıştır. III. Selim döneminde ise saraydaki duvar resimlerinin sayısı artmış ve manzara şeritleri genişlemiştir. Bunlarda üslup yönünden I. Abdülhamit dönemdekilerden önemli bir fark görülmesine de kompozisyonlar zenginleşmiş ve resimleri çerçeveleyen bezemelerde yoğun bir barok ve rokoko etkisi görülmüştür. Kompozisyonlar kimi zaman nişlerin, kartuşların, madalyonların içlerinde de yer almışlardır (Renda, 1977, s. 88- 98, 1980, s. 53- 55; Tekinalp, 2002, s. 442), **(Resim 6)**. II. Mahmut (Salt. 1808- 1839) döneminde resimleri çevreleyen bezemelerde III. Selim döneminde görülen yoğun barok ve rokoko bezemeler yerini daha sade ampir etkideki motiflere bırakmıştır. Bu dönemde perspektifli mimari tasvirler **(Resim 7)** ile figür denemelerinin görülmesi ve panoramik özellikli resimlerin

olması önemlidir. Başkentteki duvar resimleri, batılı resim tekniklerinden etkilenmiş olsa da resimli el yazma geleneğinden tam olarak kopamamış resimler olup bunları yerli sanatçılar yapmış olmalıdır. Ayrıca sarayda yer alan duvar resimleri ile benzer özellikte olan duvar resmi örneklerine daha önce de belirtildiği gibi saray dışında da rastlanmakta olup Sadullah Paşa Yalısı (Res. tar. 18. yüzyıl sonları), Emirgan Şerifler Yalısı (Res. tar. 18. yüzyıl sonları), Pavlidis Yalısı (Res. tar. 19. yüzyılın ilk yarısı), Atik Valide Camii bunlardan bazılarıdır (Renda, 1977, s. 98- 123, 190). Sarayda veya saray dışında yapılmış olan bu dönem resimlerinin hiç birinde figüre yer verilmemiş ve manzara kompozisyonlarının genelinde kıyılarda yer alan yapılar, ırmaklar üzerinde köprüler, çeşmeler ve havuzlu bahçeler çoğunlukla iki yanda bulunan ağaçlar ile çerçevelenmiştir. Niş içinde yer alan manzaralarda ise çerçeve görevini bazen perde veya mimari ayrıntılı motifler almıştır. Sanatçılar İstanbul'un Haliç ve Boğaziçi'nden görünüm vererek dönemin yapılarını belgelemeyi amaçlamış olmalıdırlar (Renda, 1975, s. 19, 1977, s. 122- 123, 1980, s. 55- 57; Tekinalp, 2002, s. 442).

19. yüzyılın ikinci yarısında ise Sultan Abdülmecit (Salt. 1839- 1861) dönemi ile beraber Abdülaziz (Salt. 1861- 1874) ve II. Abdülhamit (Salt. 1876- 1909) dönemlerinde önemli gelişmeler yaşanmıştır. İstanbul'da Avrupa'daki mimarilerin benzeri birçok saray inşa edilmiş ve bunlarda neredeyse tamamen batı etkili duvar resimleri işlenerek resimlerinde Gayrimüslim ve Müslüman sanatçılar çalışmıştır (Renda, 1977, s. 123; Tekinalp, 2002, s. 443- 445), **(Resim 8)**. Bu dönemde inşa edilen Dolmabahçe (Res. tar. 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyılın başları), Beylerbeyi (Res. tar. 19. yüzyıl sonları), Yıldız (Res. tar. 19. yüzyıl sonları) gibi saraylarda; Başmabeyinci Konağı (Res. tar. 19. yüzyıl sonları), Kandilli Edip Efendi Yalısı (Res. tar. 19. yüzyılın ikinci yarısı) ve Vefa'daki Kayserili Ahmet Paşa Sokağı'ndaki konakta (Res. tar. 19. yüzyılın sonları) ve daha birçok konak ve yalıdaki resimlerde teknikler değişerek yağlıboya kullanılmaya başlanmıştır. Sadece duvarlarda değil tavanlarda da resimler görülmeye başlanmış olup yine resimlerin konusunun çoğunluğunu İstanbul manzaraları oluşturmaktadır. Kız Kulesi, Göksu Çeşmesi, Kalamış Koyu İstanbul'a ait en çok görülen konular olmakla beraber Avrupa kartpostal resimlerine benzer özellikte Avrupa ve Hint- Arap üslubunda farklı yapılar da konu edilmiştir. Bu dönemde meyve dolu kaseler, çiçekli vazolar, sepetler ve üzerine bıçak saplı karpuzlardan oluşan natürmortlar duvar resimlerinde yoğunluk kazanmıştır. Bunlardan başka Dolmabahçe Sarayı, Beylerbeyi Sarayı ve Kandilli Edip Efendi Yalısı gibi yapılarda deniz

savaşlarında gemiler, av sahneleri, yırtıcı hayvanlar ve kuşlar da duvar resimlerinin konusunu oluşturmuş, yüzyılın sonlarında küçük boyutlu da olsa insan figürleri görülmeye başlanmıştır (Renda, 1980, s. 60- 61, 1985a, s. 1532- 1533, 1985b, s. 173; Tekinalp, 2002, s. 444- 445; Tezcan, 2009, s. 615). Resimlerde her ne kadar batı etkili ve Türk mimarisine yabancı konulu resimler işlenmiş olsa da, geleneksel motifler olan yıldızlı mukarnaslar, palmetler, rumiler, geometrik motifler ile üsluplaştırılmış ağaç ve çiçekler de zaman zaman görülebilmektedir (Renda, 1985a, s. 1532; Tezcan, 2009, s. 615).

Kısa bir süre içerisinde başkentten imparatorluğun her yerine ayanlar aracılığıyla yayılan resimlerin gerek Anadolu gerekse Anadolu dışındaki örneklerinde başkentte görüldüğü gibi belli bir gelişim çizgisi veya üslup birliği görülmemektedir (Arık, 1999, s. 431; Renda, 1977, s. 196- 197, 1980, s. 70). Yine de bütün sanatçıların ortak amacı başkentte başlayan ve bir moda halini alan bu resim türünü devam ettirerek manzara resimlerine ilkel de olsa kendi bölgelerinden yeni deneyimler katmaktır (Renda, 1977, s. 198; Tekinalp, 2002, s. 443). Duvar resminin ilk taşra örneği Bursa'da Abdal Mahallesi'ndeki bir evde (Res. tar. h. 1182/ m. 1768) görülmektedir (**Resim 9**). Taşrada duvar resimleriyle en erken tarihli olan bu ev, duvar resminin İstanbul'da sarayda I. Abdülhamit döneminde ortaya çıkmadan önce taşraya yayılmış olduğunu gösterir ve bu resimleri de başkentten gelen sanatçıların yapmış olabileceği düşünülmelidir (Renda, 1977, s. 124). III. Selim dönemi taşradaki duvar resmi örneklerinde başkent duvar resimleri ile neredeyse aynı denebilecek üsluplarda resimler yapılmış olması başkentten gelen sanatçıların bunlarda çalışmış olduğunu gösterir ki bunlara örnek olarak Soma'daki Hızır Bey Camii (Res. tar. 18. yüzyılın sonları), Yozgat'taki Başçavuşoğlu Camii (Res. tar. h. 1215/ m. 1800- 1801) ve Çanakkale Bayramiç'teki Hadimoğlu Konağı (Res. tar. h. 1211/ m. 1796) resimleri verilebilmektedir. III. Selim dönemi sonrası resim örneklerinde ise artık belli bir üslup birliği görülmemesinin nedeni, başkentten gelen sanatçılardan resim yapmayı öğrenen yerel sanatçıların çevrelerinin beğenisine göre resimler yapmış olmalarından ve usta-çırak usulü ile çalışmalarından kaynaklanmaktadır. Yine de taşradaki resim örneklerinde hayali İstanbul manzaraları yaygınlık göstermekte, birçok taşra sanatçısı ilkel de olsa genellikle bu programı devam ettirmektedir. Sanatçıların İstanbul manzaralarına bu denli önem vermeleri başkentten gelen akıma ayak uydurmak için çabaladıklarını göstermekte, ayrıca kıyıya yakın olan kentlerde bulunan yapıların

duvar resimlerinde deniz manzaraları yaygın olarak işlenmektedir (Renda, 1980, s. 64-69). 19. yüzyıla gelindiğinde artık 18. yüzyıl duvar resimlerini çevreleyen barok ve rokoko motifleri yerini girlandlar, gölgeli bereket boynuzu, çiçekli dallar, akantus yaprakları, fiyonglar ya da antik vazolar gibi ampir etkideki çerçeve motiflerine bırakmıştır. Ancak bu bezemeler içerisinde yer alan resimlerin konusunda bir değişiklik olmamış yine natürmortlar ve çoğunluğu İstanbul manzaraları olan resimler işlenmeye devam edilmiştir (Renda, 1985a, s. 1531- 1532). Ayrıca 19. yüzyılda Avrupa'dan getirilen ve günlük yaşamı etkileyen buharlı gemi, buharlı tren ve duvar saatleri; karasal binek araçları olan fayton, landon ve kupalar¹; iç dekorasyon eşyaları olan masa, sandalye ve sehpa gibi eşyalar da duvar resimlerinde yerlerini almışlardır (Uzun, 2017, s. 853).

19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ise önce başkent duvar resimlerinde görülen yeni teknik ve konulardaki değişiklikler taşradaki duvar resimlerinde de benimsenmiştir (Renda, 1985a, s. 1533). Bu dönemde taşrada da birçok duvar resmi üretilmiş, 18. yüzyıl örneklerinde olduğu gibi bunlarda da yine başkent üslubuna yakın veya daha ilkel üslupta resimler görülmüştür. Bu dönem resimlerinde sanatçı adlarına rastlanması ve İstanbul örneklerinde olduğu gibi figürlü kompozisyonlar olması (Tekinalp, 2002, s. 446- 447) ve figürlü kompozisyonların az sayıda da olsa Kayseri Danyal Aşık Evi (Res. tar. 19. yüzyılın sonları) (**Resim 10**), Safranbolu Mustafa Kavsa Evi (Res. tar. 19. yüzyılın sonları) ve Yozgat'taki Nizamoğlu Evi (Res. tar. 19. yüzyılın sonları) gibi azınlık evlerinde yer alması önemlidir. Ayrıca taşradaki bazı kentlerde özellikle Safranbolu ve Gaziantep'teki duvar resimlerinde başkent ile neredeyse aynı olan üslup, teknik ve konu özellikleri dikkate alınacak olursa bunları İstanbul'dan giden sanatçıların yapmış olabileceği veya belli kalıp ve desen gibi araçlardan yararlandığı düşünülmektedir (Renda, 1980, s. 71- 73).

Başkent ve taşrada gelişimi verilen duvar resimlerinin birçok konusu olmakla beraber Arık (1988, s. 119- 133, 1999, s. 428- 430) bunları belli kategorilere ayırarak manzaralar, yapı ve gemi tasvirleri, natürmortlar, sembolik tasvirler ile insan ve hayvan figürlerinden oluştuklarını belirtmiştir. Manzara resimleri en çok karşılaşılan

¹ Fayton veya payton genellikle çift atlar tarafından çekilen bir binek aracı olup bu araç dört tekerlekli ve tek körüklüdür. Lando veya landon dört tekerlekli, çift körüklü, üst kısmı açılıp kapanabilen ve karşılıklı şekilde iki tane oturma sırası olan binek aracıdır. Kupa, çoğunlukla atlar tarafından çekilen ve dört tekerleği olan arabadır. Bu arabanın oturulacak yeri yalnızca arka kısımda ve kapalı şekildedir (Akalin ve diğerleri, 2011, s. 855, 1527, 1575).

konu olup belli bir yerin manzarası ve hayali manzaralar diye ikiye ayrılabilir. Belli bir yerin manzarası olan resimlerde en yaygın olanlar Mekke- Medine ve İstanbul tasvirleridir. Mekke- Medine tasvirli yapılara örnek Soma Hızır Bey Camii, İstanbul tasvirli yapılara örnek ise Amasya Merzifon'daki Kara Mustafa Paşa Camii'nin Şadırvanı gibi birçok yapı verilebilir. Bunların dışında yapıların yer aldığı bölgeden manzara resimleri işlenmesi de yaygın olup Elazığ Harput'ta yer alan Havuzbaşı Köşkü (Res. tar. h. 1307/ m. 1890) örnek verilebilir. Hayali manzaralarda ise yine tabiattan manzaraların yanında mimari tasvirlerle de yer verilmiştir ve Amasya merkezde yer alan II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi'ndeki (Res. tar. h. 1256/ m. 1840) resimler bunlardan sadece biridir. Yapı tasvirlerini Sultan Ahmet, Selimiye ve Süleymaniye gibi ünlü selatin camileri oluşturmaktadır. Bunlara da çok sayıda örnek olup Tokat merkezde yer alan Yağcıoğlu Konağı (Res. tar. 19. yüzyıl ortaları), Amasya merkezde yer alan Gümüşlü Camii (Res. tar. h. 1292/ m. 1875), Karaman'da Hacı Sami Tartan Evi (Res. tar. 19. yüzyıl ortaları) resimleri bunlardan bazılarıdır. Gemi tasvirleri de cami tasvirleri gibi halkın çok sevdiği resimler olup bunlara da çok sayıda örnek bulunmaktadır ki yine Karaman'daki Hacı Sami Tartan Evi ve Safranbolu Mustafa Kavsa Evi bunlar arasındadır. Natürmortlar da duvar resimlerinin vazgeçilmez konularındırlar ve yapılarda başlı başına bir konu gibi işlenmiş olarak da görülmektedirler. Bunlara örnek olarak Yozgat Çapanoğlu Camii (Res. tar. h. 1208/ m. 1794), Yozgat Başçavuşoğlu Camii ve Soma Hızır Bey Camii resimleri verilebilir. Sembolik tasvirler belli bir konunun tasviri şeklinde resimlendiği halde sadece o konunun resimlenmesi amaç olmayıp bunların sembolik anlamları da verilmek istenmiştir. Bunlar bazen tek başlarına verilebildiği gibi farklı kompozisyonlar içerisinde de yer almaktadırlar. Farklı birçok sembolik tasvir bulunmakla beraber bunların çoğunun bir arada bulunduğu yapı örneği Amasya Merzifon'da yer alan Kara Mustafa Paşa Camii'nin Şadırvanı'dır. Diğer bir konu olan insan ve hayvan figürleri, duvar resimlerinde çok sık görülmesine de daha önce de belirtildiği gibi bazı azınlık evlerinde yer almaktadırlar.

19. yüzyılın ikinci yarısında başkentteki bazı örnekler ile taşradaki Hristiyan ve Ermenilerin oturduğu azınlık evlerinde çeşitli av ve savaş sahneleriyle beraber yüzyılın sonlarında büyük boyutlu insan figürleri de yer almıştır. Bu dönemde az da olsa Müslüman evlerinde de figür görmeye başlanmış olup asıl önemli olan konu 19. yüzyılın ikinci yarısından önce Müslüman evleriyle beraber azınlık evlerinde de

figürden kaçınılmış olmasıdır. Muhakkak ki bu durum gerek azınlık halk gerekse Müslüman halk çevresinde bir moda olarak süregelmiştir (Arık, 1988, s. 141- 142; Tekinalp, 2002, s. 447). Bunun nedeni ise duvar resmi sanatçılarının batılı özellikleri ilk olarak manzara resmine uygulamış olmaları ve resimli el yazmalarında görülen figürlü tasvirlerin duvarlarda büyük boyutlu ve halka açık olarak yapılmasına ortamın henüz hazır olmayışıdır. Sanatçılar gerçek anlamda batılı tarzda resimler yapmayı ve modelden çalışmayı 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra öğrenebilmişler ve bu nedenle de duvar resimlerinde figürlü tasvirler görülmeye başlanmıştır (Bağcı ve diğerleri, 2006, s. 299; Renda, 1975, s. 19, 1977, s. 198- 199). Duvar resimlerinde kategorilere ayrılabilen bu konular dışında Sanayi Devrimi ile gelen yenilik ve değişimin sembolü olan modern araç ve gereçler de resimlenmiştir (Uzun, 2017, s. 852- 853).

Duvar resimlerinin genelinde belli bir üslup birliği görülmemektedir. Ancak başkentteki duvar resmi örneklerinin gerek saraydaki gerekse saray dışındaki örneklerinde üslup birliği olduğundan söz edilebilmektedir. 18. yüzyılın ortalarından 19. yüzyıl ortalarına kadarki örneklerde resimler genelde Boğaz ve Haliç'in kıyısına yerleştirilmiş manzaralardan oluşmakta ve çoğunlukla duvarların üst kısmına veya tavan eteklerine yerleştirilen dar şeritlerde, nişler içerisinde veya duvarların üst kısmında bulunan panolar içerisinde yer almaktadırlar. Resimlerin düzenlenişinde aynı kalıplar tekrarlanmakta, kıyılarına yerleştirilen beyaz renkli evlerin kırmızı renkli kiremit çatıları bulunmakta, ırmaklar üzerinde küçük köprüler yer almakta, perspektif denemelerine yer verilen bu resimlerde geleneksel kalem işi bezemelerde görülen toprak boyalar kullanılmakta ve renklerde fazla bir çeşitlilik görülmemektedir (Renda, 1977, s. 122- 123, 194- 195; Tekinalp, 2002, s. 442- 443). 19. yüzyılın ikinci yarısında başkent saray yapılarında veya saray dışındaki mimarilerde görülen resimlerde batılı etkiler gittikçe artarak resimler tamamen batılı özellikler kazanmış ve bu resimler aynı üslup özelliklerini göstermişlerdir. Avrupa'da görülen barok, rokoko, ampir ve neogotik üslupların oluşturduğu seçmeci üslup başkent resimlerinde de uygulanmıştır (Renda, 1985a, s. 1532- 1533, 1985b, s. 173). Taşradaki duvar resimlerinde belli bir üslup birliği görülmemektedir. Ancak III. Selim dönemindeki taşra resim örneklerinde belli bir üslup birliği ve başkent resimleri ile üslupsal yönden büyük benzerlikler görülmesi, ayanlar aracılığıyla taşraya duvar resmi sanatçılarının getirilmesi sonucu oluşmuştur. III. Selim döneminde başkentten getirilen sanatçıların yanında çalışan taşra sanatçıları duvar resmi yapmayı öğrenmiş, ancak gittikçe usta- çırak ilişkisine

dönüşen ve başkent sanatçılarının deneyiminden geçmeyen bu sanatçıların resimleri kendi yetenekleri doğrultusunda ve çevresinin beğeni ve isteklerine göre şekillenmiştir. Bu nedenle aynı tarihlerde bazı yörelerde oldukça başarılı duvar resimleri yapılırken farklı yörelerde daha ilkel nitelikli resimler yapılmıştır. Ayrıca resimli el yazmalarında nasıl bir başkent bir de taşra üslubu görülmüş ise duvar resimlerinde de aynı konudan bahsedilebilmektedir (Renda, 1977, s. 136- 137, 196- 198, 1980, s. 64- 69). Fakat Batı Anadolu'daki bir grup duvar resimli yapıda benzer üslupların olduğu görülebilmektedir. Özellikle İzmir ve Manisa çevresindeki yapılardan olan Birgi Sandıkeminoğulları Evi (Res. tar. 19. yüzyılın ilk yarısı), Birgi Çakırağa Konağı (Res. tar. 19. yüzyılın ilk yarısı), Manisa Sultan Camii (Res. tar. 19. yüzyılın ilk çeyreği), Urla Kapan Camii Şadırvanı (Res. tar. 19. yüzyılın ilk yarısı) ve İzmir Şadırvanaltı Camii'nin geçit tonozundaki (Res. tar. h. 1250/ m. 1835- h. 1255/ m. 1840) resimlerde benzer konu, renk ve perspektiflerin kullanılması bu yörede belli bir sanatçı grubunun veya belli bir atölyeye bağlı çalışan sanatçıların olduğunu ortaya koymaktadır (Kuyulu, 1998, s. 65- 66).

Duvar resimlerinin üslubu konusunda Arık (1988, s. 135- 140, 1999, s. 431- 432) üç ayrı üslubun görüldüğünden söz etmektedir. Üsluplardan birincisi resimli el yazmalarının özelliklerinin devam ettiği duvar resimleri olup bunlar az sayıdadır. Söz konusu resimlerde sahne genellikle üstten kuşbakışı şeklinde verildiği halde bazı ayrıntılar ve yapılarda yandan bir bakış açısı verilmiş, böylece resimlerde birden çok bakış açısı sağlanarak gerçeklikten uzaklaşmıştır. Yine resimlerde ters bir perspektif uygulanmakta, öndeki ağaç ve yapılar daha küçük boyuttayken arkada yer alanlar daha büyük olarak resimlenmektedir. Ayrıca mimariler arasına serpiştirilmiş ağaçlar, resimlerdeki yazılı açıklamalar, birbiriyle ilgisi olmayan birçok nesnenin ve gerçeğe uymayan boyutlardaki birçok öğenin yan yana gelmesi hep bu üslubun birer örneğidir ve bunların çoğu ayrıntısına inilmeden kalıplar şeklinde resimlenmişlerdir. Bu gruba örnek olarak Amasya ve Tokat'ta Zileli Emin'in yaptığı eserler ile Soma Hızır Bey Camii, Milas Bahaeddin Ağa Konağı (Res. tar. 19. yüzyılın ortaları) ve Acıpayam Yazır Köyü Camii (Res. tar. h. 1217/ m. 1802) verilebilir. Duvar resimlerinde görülen ikinci üslupta ise resimli el yazmalarının özellikleri devam etmekle beraber batılı özellikler de görülmekte ve bunlara çok sayıda örnek bulunmaktadır. Resimlerde kompozisyonun kuruluşu ve resimlerin yerleştirilişinde her ne kadar başarılı bir perspektif uygulanmış olsa da ayrıntılarda yine perspektife uyulmadığı ve resimli el

yazmalarının etkisinin devam ettiği anlaşılmaktadır. Bu resimlerde batılı etkiler resmin kendisinden daha çok resmi çerçeveleyen bezemelerdedir. İkinci gruba örnek Muğla Kurşunlu Camii (Res. tar. h. 1270/ m. 1853), Denizli Acıpayam Yazır Köyü Camii ve Amasya merkez II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi'nin resimleri verilebilir. Üçüncü grup ise tamamen batı etkili resimlerden oluşmakta, bunların çok azında ve ayrıntılarında başarısızlıklar görülmektedir. Yozgat Başçavuşoğlu Camii, İzmir Şadırvanaltı Camii'nin geçit tonozu ve Urla Kapan Camii Şadırvanı resimleri bu gruba örnek verilebilmektedir.

Duvar resimlerinin sanatçıları konusu ele alındığında, öncelikle İstanbul'da gerek saray gerekse saray dışındaki resimlerde aynı üslubun görülmesinden hareketle duvar resmi yapan yerli bir sanatçı grubunun olduğu anlaşılmaktadır. Zaten sarayda çalışan hassa ressamı olması yanında, saray dışında çalışan serbest ressamlar ve bunların atölyeleri de vardır. Serbest ressamlardan başarılı olanlar saraya alınmışlar, diğer sanatçılar da saraya alınma amacı ile daha da çaba harcamışlardır. Saray dışındaki serbest sanatçılar, daha önceden İstanbul'a gelerek Pera'daki elçilik çevresinde İstanbul'u belgelemek amaçlı resimler yapan Avrupalı sanatçılardan etkilenmiş olmalıdırlar. Başkentte ilk duvar resmi örneklerinin saray dışındaki bir konakta görülmesi duvar resminin öncelikle saray dışında geliştiğini göstermektedir. Muhakkak ki saray dışında çalışan ve Pera'daki yabancı sanatçılardan etkilenen yerli sanatçılar duvar resmi yapmayı öğrenmişler ve daha sonra saraya da çağırılarak I. Abdülhamit döneminde saraydaki ilk resimleri yapmışlardır. Bu resimleri yapan sanatçılar ister azınlık isterse Müslüman olsun Osmanlı sanatçılarıdır ve aynı gelişim çizgisi doğrultusunda resimler yapmışlardır. Ayrıca II. Mahmut dönemi öncesinde duvar nakkaşlığını Müslüman sanatçıların yapabildiği, Müslüman olmayanların bu hakka sahip olmadığı bilinse de (Renda, 1977, s. 123, 189- 192, 1980, s. 58- 59; Tekinalp, 2002, s. 443) III. Selim'in ünlü sanatçısı olan Konstantin Kapıdağlı'nın duvar resimlerinde çalışmış olabileceği resimlerde görülen üslup özelliklerinden hareketle söylenebilmektedir (Bağcı ve diğerleri, 2006, s. 298; Tekinalp, 2002, s. 443). 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra ise başkentte inşa edilen sarayların duvar resimlerinde yabancı sanatçılar ile beraber Müslüman sanatçılar da çalışmıştır. Dolmabahçe Sarayı'nın resimleri arasında Vincenzo, Ali Haydar, Georgios Georgiades, Kati, Tanasi, K. Karayanis, Yorgo ve Teodos Bafalos isimleri ile h. 1326/ m. 1909 tarihi yer almaktadır (Tekinalp, 2002, s. 445; Yum, 1993a, s. 23, 1995, s.

544). Beylerbeyi Sarayı'nın resimlerinde Sultan Abdülaziz'in Mabeyn- i Hümayun ressamlarından olan Mason Bey'i görevlendirdiği bilinmektedir (Kalender, 1999, s. 7; Tekinalp, 2002, s. 445; Yum, 1993a, s. 22, 1995, s. 545). Yıldız Sarayı'nın resimlerinde ise Şeker Ahmet Paşa ve Mehmet Ali Paşa ile beraber Magirdiç, Bedros Sırabyan, Civanyan, Sapon Bezirciyan gibi Ermeni sanatçıların da çalışmış olabileceği üslup özelliklerinden hareketle söylenebilmektedir (Tekinalp, 2002,s.445). Ancak bu dönemde başkentteki yapıların hepsinde yabancı ressamın çalıştığı söylenemez. Çünkü aynı konuların benzer üslup özellikleri ile birçok yapıda görülmesi, üstelik taşradaki yapılarda da resimlerin neredeyse aynısı denebilecek özellikte örneklere rastlanması bunlarda yerli ustaların da çalıştığını göstermektedir. Bu konunun açıklaması ise yabancı sanatçıların yaptığı resimlerin yerli sanatçılar tarafından kopya edilerek yapılara uygulandığı düşüncesiyle açıklığa kavuşabilmektedir (Renda, 1980, s. 61).

Taşradaki duvar resmi sanatçıları konusunda durum biraz farklıdır. Çünkü III. Selim zamanında ayan ve eşrafin başkentten getirttiği sanatçılar taşradaki yapılara duvar resimleri yapmışlar, bunların yanlarında çalışan yerli halk sanatçıları ile duvar nakkaşları bu resimlerden etkilenmişlerdir. İstanbul'dan gelen sanatçılardan duvar resmi yapmayı öğrenen yerli sanatçılar kendi becerileri ve yöresindeki halkın beğenileri doğrultusunda tıpkı İstanbul'da olduğu gibi duvar resimlerini bir moda haline getirmişler ve böylece duvar resmi geleneği usta- çırak ilişkisiyle sürdürülmüştür. Ancak duvar nakkaşları ve halk sanatçıları başkent sanatçılarının deneyiminden geçmediği ve çevresinin isteklerine göre resim yaptıkları için taşra resimlerinde bir üslup birliği görülmemektedir (Renda, 1977, s. 136- 137, 197, 1980, s. 67, 1999, s. 317; Tekinalp, 2002, s. 443). Ayrıca nasıl ki İstanbul'da Pera'dan etkilenen serbest ressamın atölyeleri var ise taşrada da duvar nakkaşlarının veya ressamın toplandığı bir yer veya atölye olabileceği, eğer böyle atölyeler var ise burada Türk ve azınlık sanatçıların beraber çalışmış olabileceği düşünülebilir (Renda, 1977, s. 192). Ancak Anadolu'daki duvar resimlerinde belli bir üslup birliğinin olmaması ve sanatçıların çalıştıkları belli bir yeri kanıtlayacak herhangi bir bilginin bulunmamasından hareketle ortak çalışılan bir atölyelerinin bulunmadığı da söylenebilir. Ayrıca duvar resmi ustalarının yetişmesinin saray çevresi veya akademik bir eğitimle ilgili olmadığı, bunların zaten yetenekli halk sanatçıları olduğu ve resimlerini de ellerine geçen bazı resimli el yazmaları, resimli Avrupa kitapları, resimli

halk hikayeleri ve kartpostallar gibi modellerden esinlenerek yapmış oldukları da düşünülebilmektedir (Arık, 1988, s. 142- 145, 1999, s. 433- 434). Ortak çalışılan bir atölye olup olmadığı sorununun dışında duvar resimlerinin Anadolu'ya ilk yayılmasında etkili olan ve başkentten getirilen sanatçılar gibi 19. yüzyılın ikinci yarısında da taşradaki bazı duvar resimlerinde yine İstanbul'dan gelen sanatçıların çalışmış olduğu akla gelmektedir. Böyle bir düşüncenin temel sebebi ise resimlerin neredeyse İstanbul'un o dönemki duvar resimlerinin aynısı olmasıdır. Bu durum taşradaki resimlerde başkentten gelen sanatçıların çalıştığını veya yerli sanatçıların buradaki resimleri başkent modelinde yaptıklarını düşündürmektedir. Belki de bu dönemde daha önce de belirtildiği gibi belli kalıplar, kartonlar veya daha farklı türler bulunuyordu ve yerli sanatçılar bunlardan kopya yoluyla başkent benzeri resimler ortaya koymuşlardı (Renda, 1980, s. 72- 73). Duvar resimlerinde; resimli el yazma eserlerde ve küçük el sanatlarında olduğu gibi sanatçı sorunu ortaya çıkmakta (Renda, 1977, s. 186) ancak 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren taşradaki duvar resimli örneklerin bazılarında sanatçı isimleri görülebilmektedir. Sanatçılardan en bilineni kuşkusuz Zileli Emin'dir (Tekinalp, 2002, s. 446- 447). Zileli Emin bir halk sanatçısıdır. Halk sanatçıları sarayda yer alan ressam gibi bir eğitim almayan, usta-çırak ilişkileri ile çağının modasını kendi yetenekleri doğrultusunda yansıtan sanatçılar olup bunlardan Zileli Emin Amasya, Merzifon ve Tokat'ta resimler yapmıştır (Arık, 1975, s. 9, 1988, s. 141, 1999, s. 433). Sanatçının Tokat'ın Zile ilçesinde yer alan Şeyh Nusrettin Türbesi'ndeki resimleri h. 1275/ m. 1858 yılında, Amasya'nın Merzifon ilçesinde yer alan Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı resimleri ile Sofular Camii'nin resimlerini ise h. 1292/ m. 1875 yılında yaptığı eserlerdeki imzasından anlaşılmaktadır. Amasya merkezde yer alan Gümüşlü Camii, II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı (Res. tar. h. 1289/ m. 1872) ve Merzifon'da yer alan Kara Mustafa Paşa Camii'nin (Res. tar. h. 1292/ m. 1875) resimlerinin de üslup özellikleri ile Zileli Emin'e ait olduğu anlaşılır. Yine üslup özelliklerinden yola çıkılarak Tokat merkezde yer alan Yağcıoğlu Konağı, Latifoğlu Konağı (Res. tar. h. 1292/ m. 1875), Madımak Evi (Res. tar. 19. yüzyıl ortaları) ile Zile'de yer alan Musa Fakih Türbesi (Res. tar. 19. yüzyıl ortaları) ve Şeyh Eylük Türbesi (Res. tar. 19. yüzyıl ortaları) resimlerinin de aynı sanatçının eseri olduğu söylenebilir (Çal, 1987b, s. 447; Uz Taşkesen, 2011, s. 179). Amasya'da varlığı bilinen diğer bir duvar resmi sanatçısı ise Nakkaş İbrahim'dir. Merzifon'da yer alan Piri Baba Türbesi'nin giriş kapısı üzerinde h. 1322/ m. 1904-

1905 tarihi ile Nakkaş İbrahim adı geçmekte böylece içerisindeki duvar resimlerinin sanatçısı öğrenilmektedir (Doğanbaş, 1999a, s. 47, 1999b, s. 53, 2003, s. 120). Resimlerdeki üslup özelliklerinden hareketle Gümüşhacıköy'ün Sarayözü köyündeki Pir Ali Bir Civan Türbesi (Res. tar. h. 1320/ m. 1902), Gümüşhacıköy merkezindeki Hacı Nazır Baba Türbesi (Res. tar. 20. yüzyılın başları) ve Merzifon'un Diphacı köyündeki Rumi Hoca Türbesi (Res. tar. h. 1326/ m. 1908) resimlerinin de Nakkaş İbrahim tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır (Doğanbaş, 2005, s. 399). Tokat'ın Erbaa ilçesindeki Salkımören Köyü Camii'nde (Res. tar. h. 1276/ m. 1860) ise *Sabri Niksâri* şeklinde bir sanatçı adı geçmektedir.

Anadolu duvar resimlerinde sanatçı adının geçtiği diğer bir yapı Giresun'un Yağlıdere ilçesine bağlı Tekke Köyü Camii'dir. Bu camideki resimleri Darendeli Eş-Şeyh Hamza adlı sanatçının 19. yüzyılın ikinci yarısında yaptığı bilinmektedir (İltar, 2014, s. 79). Elazığ Harput'ta yer alan Havuzbaşı Köşkü'nde de sanatçı adı yer almaktadır. Burada karakalem tekniği ile Harput manzarasını Miralayzade Ali Bey adındaki sanatçı yapmıştır (Arık, 1988, s. 98; C. Arslan, 2010, s. 152- 153; Sözen, 1972, s. 31). Antep'te yer alan dört evde iki ayrı sanatçı adı görülmektedir. Büyükşehir Belediyesi Emine Göğüş Gaziantep Mutfak Müzesi olarak kullanılan ve 1 Temmuz 1904 tarihli olan konakta Şemsi adlı duvar resmi sanatçısının adı yer almaktadır (Ecesoy, 2014, s. 161). Yine Antep'te 1915 tarihli olduğu anlaşılan Mehmet Hayri Atay Evi'ndeki duvar resimlerinde Şemsi Mehmet adı ve 1932 tarihi görülmektedir (Ecesoy, 2014, s. 167; Tekinalp, 2013, s. 205). Bu iki sanatçı adı aynı kişiye ait olmalıdır ve sanatçının Göğüş Evi'ndeki resimlerini de bu tarihlerde yapmış olduğu düşünülebilir. Antep'in Bostancı Mahallesi, Mektep Sokağı'nda yer alan bir evde Bekri adlı sanatçının imzası görülmektedir. Aynı sanatçının Suyabatmaz Mahallesi, Müftüoğlu Sokak'ta yer alan evde adına tekrar rastlamakta ve tarih olarak 1935 yılı görülmektedir (Ecesoy, 2014, s. 162- 164, 167). Manisa'nın Kula ilçesindeki Emre Köyü Camii'nde de duvar resimleri yer almakta ve bu resimlerde h. 1223/ m. 1808 ve h. 1237/ m. 1821 tarihleri ile Şeyhzade Abdurrahman Efendi adı okunmakta böylece taşra duvar resimlerinde bir başka sanatçının adı daha ortaya çıkmaktadır (Bozer, 1987, s. 21- 22). Kapadokya bölgesi Mustafa Paşa (Sinassos) evlerinde yer alan resimlerin neredeyse hepsinde sanatçı imzası yer almaktadır. Bu bölgedeki evlerin çoğu Ortodoks Rum azınlıklara aittir. Duvar resimlerinde adına en çok rastlanan sanatçı Kostis Meletyades'tir. Meletyades, çocukluğunda İstanbul'daki bir akrabasının

yanında çalışırken daha sonra İtalya'ya kaçmış ve burada dört yıl kalıp resim yapmayı öğrendikten sonra memleketine gelerek birçok eve duvar resmi yapmıştır. Bu kasabadaki diğer bir duvar resmi sanatçısı M. Aleksiadis'tir. Georgianis Iordanidis adlı başka bir sanatçı ise Canseverler Konağı'ndaki (Res. tar. h. 1301/ m. 1884) duvar resimleri ile beraber bölgede daha birçok duvar resmini ortaya koymuştur (Özbek, 2016, s. 389- 391).

2. AMASYA YAPILARINDA DUVAR RESİMERİ

2.1. Amasya Tarihi

Amasya, Karadeniz bölgesinde Orta Karadeniz bölümünün iç kesiminde yer almaktadır. Kuzey ve güneyinden yüksek dağlar ile çevrili derin bir vadi içinde bulunan şehrin en önemli akarsuyu olan Yeşilırmak kenti boydan boya ikiye bölmektedir. Kentin konumundan dolayı Karadeniz iklimi ile beraber kısmen de olsa karasal iklim görülmektedir (Toruk, 2008, s. 37). Şehrin adının ilk defa Hitit belgelerinde *Hakmiş* olarak geçtiği bilinmekte olup bu ad Amasya'nın Persler tarafından fethine kadar kullanılmıştır. Pontus döneminde *Amasseia* adını alan kentin MÖ 2. yüzyıldan itibaren Amasya şehir sikkelerinde de *Amasseia* şeklinde adlandırıldığı ve coğrafyacı Strabon'un da Amasya için *Amaseia* adını kullandığı bilinir. *Amaseia* ismi *Ana Tanrıça Ma'nın Şehri* anlamına gelmekte ve bu tanrıçanın doğu kökenli olup Pontus ve Kapadokya'nın da yerel tanrıçası olduğu bilinmektedir (Doğanbaş, 2003, s. 7- 8, 2014, s. 101; Elmacı, 2010, s. 76- 77; Menç, 2018, s. 10; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 19). *Amaseia* adı Roma Dönemi'nde az da olsa değişime uğramış ve *Amaciac (Amasia)* olarak kullanılmış ayrıca Amasya şehir sikkelerinde de aynı şekilde görülmüştür. *Amasia* adı Bizans Dönemi'nde de bir değişime uğramazken, şehrin ismi Danişmendliler zamanında *Amasiyye* ve *Şehr- i Haraşna* olarak anılmış ve daha sonraki dönemlerde de bir değişime uğramadan günümüze kadar aynı şekilde gelmiştir (Doğanbaş, 2003, s. 8- 10; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 20). Bu bilgilerden başka şehrin adının kökeni konusunda birçok farklı rivayetler yer almaktadır. *Amasaa, Amazis, Amazus, Amizus, Amasa, Amise, İris* ve *Masa* gibi isimlerden Amasya adının ortaya çıktığı düşünülmektedir. Ancak kentin kurucusu olduğu bilinen *Amas* adındaki bir zatın ismi daha sonra *Amis* şeklinde meşhur olmuştur ki Amasya'nın asıl isminin buradan geldiği de düşünülmektedir (Abdi- zade Hüseyin Hüsameddin, 1986, s. 11- 12; Çolaker, 2014, s. 109; Menç, 2018, s. 10; Olcay, 2010, s. 19- 20). *Amas* adındaki bu kişinin eski Türk kavimlerinden olduğu da kuvvetli bir ihtimaldir. Bunların dışında Amasya şehrinin Mısır hükümdarı *Amasis* veya Ermeni krallarından *Amasyus* tarafından kurulup kurucularının adlarını aldığı da söylenmektedir. Amasya'da önceleri elmas taşlarının çokça çıkarılıyor olmasından şehre *Elmasya* deniyor olması ve bu ismin zamanla Amasya'ya dönüşmesi veya Amasya'yı fetheden Danişmend hükümdarı Ahmet Gazi'nin eşi Ümmüasya'nın

burada kalmış olmasından dolayı şehre *Ümmüasya* denildiği ve daha sonra Amasya'ya dönüştüğü de rivayetler arasındadır (Abdi- zade Hüseyin Hüsameddin, 1986, s. 11- 15; Olcay, 2010, s. 19- 20).

Tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan Amasya'da ilk yerleşim Kalkolitik Çağ'a (MÖ 5000- 3000) kadar uzanmaktadır. Belki de Anadolu'nun tarihi kadar eski bir geçmişe sahip olan Amasya Kalkolitik Çağ öncesinde de önemli bir yerleşim yeri olmalıdır. Amasya'da Kalkolitik Çağ'a ait önemli yerleşimler arasında merkez Ovasaray Köyü Hamam Tepesi Höyüğü, Keşlik Köyü Koşapınar Höyük, Ayvalıpınar Köyü Ayvalıpınar Höyüğü, Sarımeşe Köyü Kümbet Höyük ile Suluova ilçesinde Kanatpınar Köyü Devret Höyük ve Deveci Köyü Yoğurtçu Baba Höyükleri yer almaktadır. İlk Tunç Çağı'nda (MÖ 3000- 2500) da önemli bir yerleşim yeri olan Amasya, Orta Tunç Çağı'nda (MÖ 2500- 2000) Hatti uygarlığının sınırları içerisinde yer almış olup bu döneme ait önemli bir yerleşim yeri merkez ilçede bulunan Mahmatlar Höyüğü'dür. Daha sonra Hititler Anadolu'da büyük bir güç haline gelerek Hattilere son vermiş ve Amasya da bu devletin hakimiyetine girmiştir. Hitit Dönemi'ne ait Amasya merkezde Doğanbaşı (Zara) beldesi yer almaktadır (Doğanbaşı, 2003, s. 11- 13; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 20- 21). Hititlerin yıkılmasından sonra MÖ 750'lerde Frigler siyasal güç olmuş ve Amasya da Friglerin eline geçmiştir. Frigler de MÖ 676 yılında Kimmerler karşısında dayanamayarak son bulmuş, bundan sonra İskit egemenliği görülmüştür. MÖ 585'te Medlerin eline geçen Amasya Perslerin egemenliğine kadar Medlerde kalmıştır. MÖ 546- 547'de Medlerin yıkılmasıyla Anadolu'nun birçok bölümü gibi Amasya da Perslerin hakimiyetine girmiştir. MÖ 333'teki İssus Savaşı'nda Persleri yenen Makedonya Kralı Büyük İskender Anadolu'nun büyük bir bölümünü dolayısıyla Amasya'yı da topraklarına katmış ancak Büyük İskender'in MÖ 323'te ölmesi ile toprakları parçalanmış ve MÖ 301'de Pontus Devleti kurularak Amasya buranın başkenti yapılmış ve bu dönemde Amasya önemli bir kültür merkezi olmanın yanında imar faaliyetlerine de önem verilmiştir (Doğanbaşı, 2003, s. 15- 18; Elmacı, 2010, s. 78- 80; Menç, 2018, s. 17; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 21- 23). Pontus Devleti'ne başkentlik yapan Amasya'dan günümüze gelen tek eser Kale eteğinde yer alan Kral Kaya Mezarlarıdır (Toruk, 2008, s. 39). Amasya'nın Pontus Devleti zamanına kadarki tarihini Olcay (2010, s. 25- 26) diğer kaynaklara nazaran daha farklı bilgiler vererek anlatmaktadır. Olcay'a göre Amasya şehri Amazonlar sülalesi denilen bir sülale

tarafından, Amasisetlerden *Amas* adındaki bir hükümdar tarafından kurulmuş olup Hititler ile Amazonlar aynı sülaleden gelmekteydi. Daha sonra Amazonlara Hititler son vermişler ve Amasya da Hititler egemenliğinde kalmış ancak Hititlerin yıkılmasıyla Amasya uzun süre Asurluların saldırılarına maruz kalmıştır. Asur saldırılarından sonra Amasya, Çorum, Yozgat, Tokat, Samsun, Canik ve Şebinkarahisar'ı içerisine alan geniş bir bölgede *Harşenun* sülalesi tarafından bir devlet kurulmuş, bölgeye de *Harşenun Bölgesi* denilmiştir. Daha sonra MÖ 800'lü yıllarda Amasya, Orta Asya'nın en büyük hükümdarı olarak görülen ve topraklarını çok geniş sahalara ulaştıran Oğuz Kağan'ın idaresi altına girmiş, MÖ 600'lü yıllarda İran'ın yine MÖ 500'lü yıllarda da Hun Devleti'nin egemenlikleri altına girmiştir. Amasya ve çevresi sonradan tekrar İranlıların eline geçse de MÖ 300'lerde Pontus Devleti hakimiyetine girmiştir.

Pontus Devleti ile Roma arasında MÖ 63'te yapılan savaşı Pontus Devleti kaybederek Amasya ve çevresi Romalıların eline geçmiştir. Fakat iki ülke arasında zaman zaman devam eden savaşlar sonucu Pontus Devleti bir ara topraklarını geri almayı başarmışsa da MÖ 47 yılındaki Zile Savaşı'nda tamamen yenilerek bölgenin hakimiyeti Roma İmparatorluğu'na geçmiştir (Doğanbaş, 2003, s. 18- 19; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 23). Amasya'da Roma İmparatorluğu döneminden kalan ve Türk-İslam döneminde Ferhat Su Kanalı adını alan su yolunun bir kısmı günümüzde de görülebilmektedir. MS 395 yılında Roma'nın doğu ve batı diye ayrılmasıyla Amasya Doğu Roma yani Bizans hakimiyeti içerisinde kalmıştır. Bu dönemde kent Anadolu'nun dini ve askeri merkezlerinden biri olmakla beraber doğu- batı yönündeki ticaret yolu üzerinde yer almasından dolayı da gelişme göstermiştir (Toruk, 2008, s. 39- 40).

Amasya 7. yüzyılda İran hükümdarı Hüsrev Perviz zamanında bir süreliğine İran hakimiyetine girdiyse de Bizans hükümdarı olan Heraklios tarafından tekrar Bizans'a bağlanmıştır (Erken, 1983, s. 199). 712 yılında Emevilerin idaresine geçen şehir birkaç kez Emeviler ile Bizans arasında el değiştirdikten sonra tekrar Bizans hakimiyetine girmiştir. 1071'de Malazgirt Savaşı ile Anadolu Türklerin eline geçince Amasya ve çevresi de Danişmendli Beyliği egemenliğinde kalmıştır. Danişmendlilerin Amasya'da yaklaşık 100 yıl süren hakimiyeti 1175 yılında Anadolu Selçuklu Sultanı II. Kılıç Arslan'ın (Salt. 1156- 1192) Danişmendli egemenliğine son vermesine kadar devam etmiştir (Doğanbaş, 2003, s. 20- 21; Elmacı, 2010, s. 88- 90; Özdemir ve

diğerleri, 2007, s. 24). Anadolu Selçuklu Dönemi'nde *Darü'l- İz* unvanını alan şehir daha sonra (İ. Şahin ve Emecen, 1991, s. 1) II. Kılıç Arslan'ın Anadolu'yu on bir oğlu arasında paylaşmasıyla Nizamettin Argunşah'ın payına düşmüşse de kardeşi olan II. Rükneddin Süleyman Şah (Salt. 1196- 1204) zorla Amasya'yı elinden almıştır. Bundan sonra şehir, merkezi Amasya olan Baba İshak İsyanı'na sahne olmuş ve 1243 Köseadağ Savaşı'nda Moğol saldırıları ile parçalanan Anadolu Selçuklu Devleti ile beraber Amasya da Moğolların eline geçmiştir (Doğanbaş, 2003, s. 21- 22; İ. Şahin ve Emecen, 1991, s. 1; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 24- 25). Danişmendilerin fethinden sonra Amasya'nın Türklerin eline geçmesiyle burada yoğun imar faaliyetleri başlamış olup Enderun Camii ile Yağıbasan Hanı Danişmendli döneminden kalan eserlerdendir. Selçuklu Dönemi'nde de Amasya diğer Anadolu kentleri gibi imar bakımından oldukça gelişmiş, bu dönemde Gök Medrese, Amasya Bimarhanesi gibi daha birçok yapı inşa edilmiştir. Moğol Dönemi'nde de Anadolu Selçuklu'yu aratmayacak şekilde imar faaliyetlerine devam edilmiştir ki Atabey Medresesi ile Mevlevihane bu eserler arasındadır (Toruk, 2008, s. 42- 44). 1335'te İlhanlı hükümdarı Abu Said Bahadır Han'ın ölümü ile İlhanlı Devleti büyük ölçüde son bulmuş ve bölgede Eretnalılar egemenlik kurarak Amasya'yı da bu devlete bağlamışlardır. Daha sonra 1380'lerde Amasya, Tokat ve Sivas çevresi Kadı Burhaneddin Devleti hakimiyetine girmiş ancak zamanla buralarda küçük emirlikler ortaya çıkmıştır. Emirlikler ile Kadı Burhaneddin arasındaki huzursuzluklar halkı çok rahatsız etmiş, bunun üzerine halk Osmanlı Sultanı Yıldırım Beyazıt'a (Salt. 1389- 1402) başvurarak bölgeyi Osmanlı'ya katmasını istemiş, Yıldırım Beyazıt ise 1392'de halkın isteğini yerine getirerek Amasya, Sivas ve Tokat çevresini Osmanlı topraklarına bağlamıştır (Elmacı, 2010, s. 93- 94; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 15- 16).

Timur ile Yıldırım Beyazıt arasındaki Ankara Savaşı'ndan sonra Çelebi Mehmet (Salt. 1413- 1421) Anadolu'yu tekrar düzene sokmada Amasya'yı merkez olarak seçmiş ve şehir 15. yüzyılın başlarından itibaren şehzadelerin görev aldığı bir sancak merkezi olup aynı zamanda *Eyalet- i Rum*'un da merkezi konumuna getirilmiştir (Doğanbaş, 2003, s. 25- 26; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 26- 27). *Şehzadeler Şehri* olarak meşhur olan Amasya'da Çelebi Mehmet, II. Murat (Salt. 1421- 1451), Fatih Sultan Mehmet (Salt. 1444- 1481) ve II. Beyazıt (Salt. 1481- 1512) sancak beyliği yapmış ayrıca Osmanlı'da birçok şehzade de burada idari görevde bulunmuştur. Ancak 16. yüzyılın ortalarından itibaren başkente yakın olan diğer

şehzade sancaklarının önem kazanması ve Amasya'nın da başkente uzak olması gibi nedenlerle şehrin önemini yitirdiği ve Manisa'nın şehzade sancağı olarak ön plana çıktığı bilinmektedir (İ. Şahin ve Emecen, 1991, s. 1).

Amasya 15 ve 16. yüzyıllarda tarikatlar açısından da önemli bir merkez olmuştur. Çünkü bu dönemde Anadolu'nun birçok yerinde şeyh ve babalar yoğunluk kazanmış, bu anlamda tarikat merkezli dinsel yapılar da imar faaliyetlerinde önemli rol oynamıştır (Toruk, 2008, s. 49). Amasya 15. yüzyılın ortalarından 16. yüzyıl başlarına kadar fiziki anlamda önemli bir gelişim göstermiştir. 1525'te Amasya'da bulunan 55 mahalleden 5'inin Gayrimüslim mahallesi olduğu, 8000 nüfusun da 2000'ini Gayrimüslimlerin oluşturduğu bilinmektedir (İ. Şahin ve Emecen, 1991, s. 1- 2).

Osmanlı'da 16. yüzyılda görülen Celali İsyanları daha çok Yeşilirmak çevresinde gerçekleşmiş, isyanlardan Amasya da büyük ölçüde etkilenerek şehirde karışıklıklar çıkmıştır. Yine Amasya tarihi için önemli bir antlaşma olan ve 1555 yılında İran- Safevi hükümdarı ile yapılan Amasya Antlaşması Osmanlı'nın İran ile yaptığı ilk antlaşma özelliğini taşımaktadır (Doğanbaş, 2003, s. 26- 27; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 27). 16. yüzyıl başlarında Amasya merkez kaza olup 6 nahiyesi ve 321 köyü bulunmaktadır. Merkez kazanın dışında Ladik ve Merzifon kazaları da bulunmaktadır. 16. yüzyılın sonlarında ise yine 55 mahalleden 6'sı Gayrimüslim Mahallesi olup nüfus 10000'e çıkmış ve bu nüfusun 1500'ünü Gayrimüslimler oluşturmuştur. Bu dönemde kaza sayısı 7'ye çıkmış ancak merkez kaza olan Amasya'da bir değişim yaşanmamıştır. Şehirde 17. yüzyılda da nüfusta artış görülmesine rağmen fiziki anlamda bir gelişim olmamıştır (İ. Şahin ve Emecen, 1991, s. 1- 3).

18. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin zayıflaması nedeni ile bazı bölgelerde güçlü aileler ortaya çıkmış ve buldukları bölgeleri nüfuzları altına almışlardır. Bunlardan Canikli ailesi Amasya'da etkili olmuş, Canikli ailesinden sonra bölgedeki diğer önemli aile olan Çapanoğulları da Amasya'yı etkisi altına almış ve zaman zaman iki aile arasında çarpışmalar yaşanmıştır (Doğanbaş, 2003, s. 28- 29). Bu dönemde fiziki anlamda önemli bir gelişim göstermeyen şehirde 19. yüzyılda da önemli bir gelişim söz konusu olmamakla beraber nüfus yönünden daha da kalabalıklaştığı görülmektedir. Nüfusun 25000- 30000 civarında olduğu, mahalle sayısının ise 36 olduğu bilinmektedir (İ. Şahin ve Emecen, 1991, s. 2). 15 ve 16. yüzyıllardaki gelişiminden sonra Amasya'da 19. yüzyılın ortalarına kadar önemli bir gelişme görülmemiş ancak

bu dönemde Ziya Paşa'nın Amasya mutasarrıfı olmasıyla şehirde yeniden bir canlanma meydana gelmiştir (Doğanbaş, 2003, s. 29; Elmacı, 2010, s. 95). 19. yüzyıl sonlarında ise Sivas Vilayeti'ne bağlı olan Amasya; Merkez, Vezirköprü, Merzifon, Gümüşhacıköy, Osmancık, Mecidözü, Ladik ve Havza olmak üzere 8 kazadan oluşmaktadır (İ. Şahin ve Emecen, 1991, s. 3).

I. Dünya Savaşı'ndan sonra İtilaf Devletleri tarafından Osmanlı işgal edilmeye başlayınca Mustafa Kemal Atatürk 12 Haziran 1919'da Amasya'ya gelerek 22 Haziran 1919'da Amasya Tamimi olarak bilinen genelgeyi bütün memlekete bu ilden bildirmiştir. Bu anlamda 1402 Fetret Dönemi'nden sonra Anadolu'nun birliğini sağlamaya çalışan Çelebi Mehmet'in kendisine merkez seçtiği Amasya, Kurtuluş Savaşı'nda da önemli bir kararın alındığı merkez konumunda olmuştur (Doğanbaş, 2003, s. 30; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 27). Amasya 1911 yılında kadar merkezinin Sivas olduğu Rum Eyaleti'ne bağlıyken 20 Nisan 1924'te il olmuş (Toruk, 2008, s. 54) olup merkez ilçe dışında Merzifon, Gümüşhacıköy, Hamamözü, Göynücek, Taşova ve Suluova olmak üzere 6 ilçesi bulunmaktadır (İ. Şahin ve Emecen, 1991, s. 3).

2.2. Amasya İlinde Duvar Resimli Yapılar

Batı etkisi ile beraber Osmanlı mimarisinde görülmeye başlayan duvar resimleri Amasya ilindeki yapılarda da yerlerini almışlardır. Amasya ilinde yirmi iki tane duvar resimli yapı yer almakta olup bunlardan dördü Gümüşhacıköy, biri Hamamözü, sekizi Amasya merkez, sekizi Merzifon ve biri de Taşova ilçesindedir. Duvar resimli yapılardan Gümüşhacıköy ilçesindeki yapılar iki türbe, bir cami ve bir konaktan; Hamamözü ilçesindeki tek yapı camiden; merkezde yer alan sekiz yapı dört cami, bir şadırvan, iki türbe ve bir muvakkithaneden; Merzifon'da yer alan sekiz yapı beş cami, bir şadırvan ve iki türbeden; Taşova ilçesindeki tek yapı ise bir camiden oluşmaktadır. Bu duvar resimli yapıların tamamı günümüze gelmiş ancak Amasya merkezde yer alan Gümüşlü Camii ile Merzifon ilçesinde yer alan Sofular Camii ve Kara Mustafa Paşa Camii'nin duvar resimleri tamamen ortadan kalkmıştır. Üç yapının resimleri dışında diğer yapıların resimlerinde de günümüze gelemeyen kısımlar vardır. Gümüşhacıköy ilçesinde yer alan dört yapıdan Özdarendeliler Konağı (Res. tar. h. 1205/ m. 1790- 1791), Pir Ali Bir Civan Türbesi ve Köseler Köyü Camii'nin (Res. tar. h. 1326/ m. 1908- h. 1328/ m. 1910) bezeme ve resimleri yapıyla aynı tarihlidir. Yani bu yapılar batı etkisiyle beraber Osmanlı'ya gelen duvar resimlerinin etkin olduğu

dönemde yapılmış ve resimleri de yapıya aynı dönemde eklenmiştir. Ancak Hacı Nazır Baba Türbesi'nin resimleri yapıya sonradan eklenmiştir. Hamamözü ilçesindeki Çay Köyü Camii (Res. tar. h. 1321/ m. 1903- 1904) ile Amasya merkezdeki Kaleköyü Camii (Res. tar. 19. yüzyılın ikinci yarısı), Kızılkışlacık Köyü Camii (Res. tar. h. 1282/ m. 1865) ve II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi'nin yapımı ile resim ve bezemeleri aynı tarihli olmalıdır. Merkezdeki Gümüşlü Camii ile II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı'nın resimleri yapılara sonradan eklenmiştir. Azeriler Camii (Res. tar. 19. yüzyılın sonları veya 20. yüzyılın ilk yarısı olmalıdır) ile Mir Hamza Nigari Türbesi (Res. tar. 19. yüzyılın sonları veya 20. yüzyılın ilk yarısı olmalıdır) ve Hamdullah Efendi Türbesi (Res. tar. 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın başları olmalıdır) resimlerinin yapılar ile yakın tarihli olması muhtemeldir. Merzifon'daki Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nın resimleri yapıyla aynı tarihten Sofular Camii, Kara Mustafa Paşa Camii, Ahçı Hüseyin Ağa Camii (Res. tar. h. 1366/ m. 1947), Sultan II. Murat Camii (Res. tar. h. 1371/ m. 1951), Taceddin İbrahim Camii (Res. tar. 19. yüzyılın sonları veya 20. yüzyılın ilk yarısı olmalıdır), Piri Baba Türbesi ve Rumi Hoca Türbesi'nin resimleri yapılara sonradan eklenmiştir. Taşova ilçesindeki Aşağı Baraklı Camii'nin (Res. tar. 19. yüzyılın sonları) yapımı ile resimleri yakın tarihten olmalıdır.

Amasya ilindeki duvar resimlerinde manzaralar, natüromortlar, yapı tasvirleri, ağaçlar ve sembolik tasvirler görülmekte ancak figürlü tasvir bulunmamaktadır. Sembolik tasvirlerin konusunu çoğunlukla tarikatların kullandığı eşyalar oluşturmaktadır. Bu ildeki yapıların duvar resimlerinde tarikatlara ait sembolik tasvirlerin yoğunlukta olmasının nedeni birçok tarikat zümresini içerisinde barındırmasından dolayıdır ki en çok Bektaşîye tarikatının² etkisi görülmektedir. Duvar resimli yapıların sadece ikisinde sanatçı imzası bulunmakta olup bunlar Zileli Emin ve Nakkaş İbrahim adındaki sanatçılardır. Diğer birçok yapıda sanatçı imzası bulunmasa da üslup özelliklerinden Zileli Emin ve Nakkaş İbrahim tarafından yapılmış

² Türkler arasında önemli bir yeri olan Yeseviye tarikatının tesiri altındaki Bektaşîye tarikatı Hacı Bektaş Veli tarafından 13. yüzyılda Anadolu'da kurulmuştur (Cebecioğlu, 1997, s. 149). İslam'ı yaymak için Horasan'dan Anadolu'ya gelen Hacı Bektaş Veli, bugünkü adı Hacı Bektaş olan Sulucakarahöyük'te (Nevşehir) faaliyetlerine başlamış olup bu tarikat daha çok kırsal kesimde etkisini göstermiştir. Anadolu ve Balkanlar'ın İslamlaşmasında önemli etkisi bulunan tarikat önceleri Kalenderiye tarikatı ile yakın ilişkiler içerisindeyken tarikatın ikinci piri olan Balım Sultan ile beraber Kalenderilik etkisinden ayrılarak kendi kimliğini kazanmıştır (Türer, 2014, s. 284- 285). Yine önceleri Sünni özellikler gösteren tarikatta zamanla Sünnilik dışı tavırlar görülmeye başlanmış olup 1826 yılında Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasının ardından Bektaşîlik tarikatı da yasaklanmıştır (Kara, 2012, s. 223).

olduğu anlaşılmaktadır. Zileli Emin'e ait olduğu bilinen yapılarda her tür konudan duvar resimleri yer alırken Nakkaş İbrahim'e ait olduğu düşünölen yapılarda daha çok sembolik tasvirler, natürmortlar ve ağaç tasvirlerinden oluşın bitkisel kompozisyonlar yoğunluk göstermektedir.

2.2.1. Amasya'da Duvar Resimli Camiler

2.2.1.1. Merkez, Kaleköyü Camii

Cami düz ahşap tavanlı ve ahşap destekli camiler grubunda olup harim mihraba dik üç sahına ayrılmıştır. İçerisi yoğun bezemeye sahip olan cami günümüzde oldukça kötü bir durumda olup kullanılmamaktadır.

İnceleme Tarihi: 01. 06. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°36'15. 12"K Boylam: 35°56'23. 69"D

Konumu: Cami, Amasya merkeze bağlı Kaleköyü'nde yer almaktadır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Camiye ait herhangi bir yapım kitabesi bulunmadığından dolayı yapımı ile ilgili kesin bir sonuca varılamamakta, daha önceden var olduğu bilinen eski bir caminin yerine yapılmış olabileceği gibi içerisindeki bezeme ve resimlerin üslup özelliklerinden yola çıkılarak 18 veya 19. yüzyılda yapılmış olabileceği de akla gelmektedir. İçerisindeki bezeme ve resimler 18 ve 19. yüzyıl özelliklerini yansıtmakla beraber (Koçyiğit Tepe, 2017, s. 159- 161) Amasya merkeze bağlı Kızılkışlacık Köyü Camii'nin bezeme ve resimleri ile benzerlikler göstermektedir. Dolayısı ile bu caminin de bezeme ve resimleri 19. yüzyılın ikinci yarısında yapılmış olmalıdır.

Plan ve Mimari Özellikleri: Cami, doğu- batı yönünde dikdörtgen planlı olup ahşaptan minaresi kuzeybatıda yer almaktadır. Ahşap direkli camilerden olan yapı altı adet ahşap destek ile mihraba dik üç sahına ayrılmıştır. Caminin yuvarlak kemerli girişı batı cephesinin ortasında yer almakta, mahfilin üst katına kuzey cephenin ortasından ve harim içerisindeki merdivenlerden giriş sağlanabilmektedir. Caminin son cemaat yeri de batı cephesinde yer almakta olup iki bölümden oluşmakta ve son cemaat yerinin üst katında ise imam evi olduğu anlaşılan bir oda yer almaktadır (Koçyiğit Tepe, 2017, 154- 155). Caminin kuzeybatıda bulunan minaresi incelendiği tarihte yıkılmış bir durumdaydı (**Resim 11**).

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Caminin içerisi yoğun bir şekilde bezemeye sahip olup bunları yazı madalyonları ve kitabeler, çiçekli dallar, natürmortlar, panolar ve bitkisel kalem işi bezemeler oluşturmaktadır.

Harimin bütün duvarlarının üst kısmını bitkisel bezemelerin oluşturduğu bir bordür çevrelemekte, bu bordürden aşağıya küçük çiçekler sarmaktadır. Girişin yer aldığı batı duvarının alt kat mahfil kısmında herhangi bir bezeme veya resim bulunmamaktadır (**Resim 12**). Üst kat mahfil içerisinde kalan kısmında ise tavan eteğindeki bordürün hemen aşağısından başlayan çiçekli dallar bulunmaktadır. Duvarın mahfil alanından sonraki üst seviyesinde yani solda, tavan eteğindeki bordürden sarkan iki adet zincire bağlı vazolar içerisinde çiçekler yer almaktadır. Bu natürmortların da altında birer tane yazı madalyonu bulunur ve bunlardan sağdakinin içerisinde *Ali Radıyallahü Anh*, soldakinin içerisinde *Hasan Radıyallahü Anh* yazılıdır. Yazılı madalyonların da alt kısmında mahfilin üst katında olduğu gibi çiçekli dallar sarmaktadır (**Resim 13**).

Harimin güney duvarının üst seviyesinde biri mihrabın üzerine denk gelen toplam üç adet pencere açıklığı yer alır. Alt seviyede ise mihrabın iki yanında olmak üzere iki adet pencere dizisi bulunur ve pencerelerin hepsi içerisinde yaprakların bulunduğu bitkisel bezemeli çerçeveler içerisine alınmışlardır. Üst seviyedeki pencereler arasında beş adet yazı madalyonu vardır. Bunlarda sağdan sola doğru sırasıyla *Hüseyin Radıyallahü Anh*, *Allah Celle Celalühü*, *Muhammed Aleyhisselam*, *Ebubekir Radıyallahü Anh*, *Ömer Radıyallahü Anh* yazıları yer alır. Yarı yıkılmış haldeki mihrapta herhangi bir kalem işi bezeme veya resim bulunmamakta, mihrabın üst kısmına denk gelen pencerenin üzerindeki dikdörtgen şekilli kitabede ise “Küllemâ Dehale Aleyhê Zekerıyyal Mihrâb” (Kur’an-ı Kerim 3: 37) yazısı okunmaktadır. Meali, “Zekeriya, onun bulunduğu bölmeye her girişinde” (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 63). Duvarın alt seviyesindeki en solda yani doğu duvar tarafında yer alan pencerenin solunda Kelime-i Tevhid yazılı bir pano yer alır. Panonun altında kıvrım dalların ve çiçeklerin oluşturduğu bitkisel bezemeler yer almakta ve daha altta ise yarım panolar içerisinde çiçekli dallar görülmektedir (**Resim 14**).

Doğu duvarın üst seviyesindeki pencere kıvrım dalların oluşturduğu bir çerçeve içerisine alınmış olup pencerenin iki yanında yine yukarıdan sarkan zincire bağlı vazo içerisinde çiçekler yer almaktadır. Duvarın üst kat mahfil içerisinde kalan kısmında

batı duvarda olduğu gibi yine çiçekli dallar sarmaktadır. Pencere ile natürmortların alt kısmında yazı madalyonu ile bir kitabe bulunur. Madalyonda *Osman Radıyallahü Anh*, kitabede ise Besmele yazılıdır. Bunların da alt seviyesinde yine kıvrım dallarla çerçeve içerisine alınmış pencere ile pencerenin sağında tekrar bir kitabe vardır. Kitabede *Re'sul Hikmeti Mehâfetullah (Hikmetin Başu Allah Korkusudur)*³ Hadis-i Şerifi yazılıdır. Kitabenin alt kısmında ise güney duvarın en solundaki kıvrım dallı ve panolu bezemeler burada da devam etmektedir. Pencereden sonra mahfil alt kat kısmındaki panoya kadar tekrar çiçekli dallar sarmaktadır (**Resim 15**).

Bu pano dıştan kıvrım dalların ve çiçeklerin oluşturduğu bir çerçeve içerisine alınarak içerisine gülbezek motifi oluşturulmuştur. Panonun zemini mavi renkte olup köşelerindeki dilimli kısımlar sarı renge boyanmıştır (Koçyiğit Tepe, 2017, s. 156), (**Resim 16**).

Harimin kuzey duvarının üst katındaki mahfil girişinin iki yanı yine çiçekli dallar ile bezenmiş olup girişin solundaki iki adet pencere de çiçeklerin oluşturduğu çerçeveler içerisine alınmıştır (**Resim 17**). Duvarın alt kat mahfil içerisinde kalan kısmının büyük bir bölümündeki bezemeler bozulmuş olduğundan dolayı anlaşılammaktadır. Ancak en sağda yani doğu duvar yönünde yine çiçekli dallar yer almakta, bunların da solunda doğu duvardakine benzer bir pano yer almaktadır. Bu pano da aynı şekilde dıştan kıvrım dallar ve çiçekler ile çevrelenmiş olup zemini kahverengi, köşelerindeki dilimli alanları ise sarı renktedir. Panonun içerisinde ise gülbezek yerine baklava dilimi motifi bulunur (**Resim 18**).

2.2.1.2. Merkez, Kızılkışlacık Köyü Camii

Doğu- batı yönünde dikdörtgen bir plan şeması oluşturan caminin girişi batı cephesinde yer almakta olup son cemaat yeri de batı cephesinde bulunur. Cami gerek planı gerek içerisindeki bezemeleri yönüyle Kaleköyü Camii ile büyük benzerlikler göstermektedir.

İnceleme Tarihi: 01. 06. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°46'19. 65''K Boylam: 36° 2'52. 98''D

³ Bu kitabeyi okuyan Giresun, Espiye- Yeniköy Kandaor Mahalle Camii İmam Hatibi Recep Aktaş'a teşekkür ederim.

Konumu: Cami, Amasya merkeze bağlı Kızılkışlacık köyünde yer alır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Yapının inşa kitabesi bulunmamakla beraber h. 1282/ m. 1865 yılında inşa edilmiş olduğu bilinmektedir (Koçyiğit, 2019, s. 1646; zdemir ve diğerleri, 2007, s. 121). Cami içerisindeki bezemeler Amasya merkeze bağlı Kaleköyü Camii'nin bezemeleri ile benzerlik göstermekte, bu nedenle bezemelerin aynı yerel ustalar tarafından yapılmış olabileceği anlaşılmaktadır (Koçyiğit, 2019, s. 1655- 1656). Cami içerisinde yer alan bezemeler de caminin yapımı ile aynı tarihli olmalıdır fakat sanatçısı konusunda bilgi bulunmamaktadır.

Plan ve Mimari zellikleri: Cami, doğu- batı yönünde dikdörtgen bir plana sahip olup ahşap düz tavanlı camiler grubuna girmektedir. Caminin girişi batı cephenin kuzey yönünde yer almakta ve son cemaat yeri de üç bölümlü olup batı cephede bulunmaktadır. Batı ve kuzey cephelerinde pencereye yer verilmemiş olan camide güney ve doğu cephelerde iki sıra pencere düzenlemesi görülür. Harimin kuzeyinde yer alan kadınlar mahfilinin alt kat kısmına sonradan olduğu anlaşılan bir oda oluşturulmuş, batı cephesindeki yuvarlak kemerli iki pencere ise sonradan kapatılarak birer niş görünümü kazanmışlardır. Caminin zeri kırma çatı ile örtülü olup kiremit kaplıdır (Koçyiğit, 2019, s. 1646- 1650), **(Resim 19)**.

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Harimin duvarları Kaleköyü Camii'nde olduğu gibi yazı madalyonları, kitabeler, bitkisel kalem işi bezemeler ve panolar ile bezenmiş, ancak bu camide natürmortlara yer verilmemiştir.

Cami girişinin yer aldığı batı duvarının üst seviyesindeki yuvarlak yazı madalyonunda *Hasan Radyallahü Anh*, madalyonun solunda başlangıç kısmı silinmiş olan Besmele yazılıdır. Duvarın en sonundaki madalyonda ise *Osman Radyallahü Anh* yazısı yer alır. Duvarın alt kısmında, en sağda Kaleköyü Camii'nde bulunan panonun aynısı yer alır. Bu pano da dıştan bitkisel bezemeler ile ereve içerisine alınmış, dört köşesindeki dilimler sarı renge, panonun zemini mavi renge boyanmıştır. Panonun ortasında ise aynı Şekilde gülbezek motifi yer alır. Bu duvardaki sonradan kapatılarak niş görünümü alan iki adet yuvarlak kemerli pencere çiçekler ve yaprakların oluşturduğu ereve içerisine alınmıştır. Duvarın en sonundaki kitabede Kaleköyü

Camii'nin doğu duvarında yer alan *Re'sul Hikmeti Mehâfetullah (Hikmetin Başı Allah Korkusudur)*⁴ Hadis-i Şerifi yazılıdır (**Resim 20**).

Harimin güney duvarının üst seviyesinde dört adet yazı madalyonu vardır. Bunlarda sağdan sola doğru sırasıyla *Ebubekir Radıyallahü Anh, Allah Celle Celalühü, Muhammed Aleyhisselam, Ömer Radıyallahü Anh* yazılıdır. Duvarın alt seviyesindeki yuvarlak kemerli pencereler bitkisel bezemelerin oluşturduğu dikdörtgen çerçeveler içerisine alınmıştır. Duvarın alt seviyesindeki en sağda yer alan dikdörtgen şekilli panoda Kelime-i Tevhid yazılıdır. Mihrap nişinde iki yana ayrılmış şekilde perde motifi yer almış, perdenin üst kısımdan sarkan bir zincire bağlı kandil motifi oluşturulmuştur. Perde motifinin üst kısmında zikzak motifleri yer almış, mihrap üzerindeki kalem işi bezemelerin içerisindeki panoya “Küllemâ Dehale Aleyhê Zekeriyal Mihrâb” (Kur'an-ı Kerim 3: 37) yazılmıştır. Meali, “Zekeriya, onun bulunduğu bölmeye her girişinde” (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 63), (**Resim 21- 22**).

Doğu duvarın üst kısmında da yuvarlak şekilli yazı madalyonları ve kitabe yer almaktadır. En sağdaki madalyonda *Ali Radıyallahü Anh*, kitabede “İnnâ Fetahnâ Leke Fethan Mübînâ” (Kur'an-ı Kerim 48: 1) yazısı okunur. Meali, “Şüphesiz biz sana apaçık bir fetih verdik” (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 566). En soldaki madalyonda ise *Hüseyn Radıyallahü Anh* yazılıdır. Alt seviyedeki ilk pencere de harimdeki diğer pencereler gibi bitkisel bezemeli çerçeve içerisine alınmış, ikinci pencereden sonra tekrar batı duvardaki gülbezekli panonun aynısı yer almıştır. Duvarın mahfil altında kalan kısmında kırmızı zeminli başka bir pano yer alır. Panonun ortasındaki yuvarlak madalyon içerisinde bitkisel bezemeler, dört köşesinde ise yeşil renkli dilimli alanlar bulunur (**Resim 23**).

Harimin kuzey duvarının mahfil üst katında herhangi bir resim veya bezeme bulunmaz. Alt kat mahfil duvarında ise iki adet pano yer alır. Mavi zeminli bu panolar içerisinde şemse motifleri bulunur (**Resim 24**).

⁴ Bu kitabeyi okuyan Giresun, Espiye- Yeniköy Kandaor Mahalle Camii İmam Hatibi Recep Aktaş'a teşekkür ederim.

2.2.1.3. Merkez, Gümüşlü Camii

Yapıldığı dönemden itibaren büyük çaplı birçok onarım geçiren cami günümüzdeki şekliyle kare planlı ve üzeri tek kubbe ile örtülü olup caminin doğu ve batı yönleri enine genişletilmiştir. 19. yüzyılda batı etkisi ile beraber Osmanlı'ya gelen duvar resimleri bu camiye de yapılmış ancak resimler son yıllardaki onarımlarda tamamen ortadan kaldırılmıştır. Günümüzde bulunmayan resimlerin manzaralardan, natürmortlardan ve sembolik tasvirlerden oluştuğu bilinmektedir.

İnceleme Tarihi: 30. 05. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°39'7. 53"K Boylam: 35°50'5. 16"D

Konumu: Cami, Amasya merkez Gümüşlü Mahallesi, Mehmet Paşa Caddesi'nde yer alır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Kitabesi olan cami ilk kez h. 726- 727/ m. 1326 yılında Taceddin Mahmud Çelebi tarafından ahşap olarak inşa ettirilmiştir. Cami daha sonra h. 821- 822/ m. 1419 yılındaki depremde yıkılmış ve h. 896- 897/ m. 1491 yılında ikinci defa Defterdar Mahmut Bey tarafından önceki ahşap caminin yerine kârgir⁵ olarak yeniden yaptırılmıştır. h. 1020- 1021/ m. 1612'deki yanmasının ardından Şemseddin Paşa tarafından ve daha sonra da h. 1099- 1100/ m. 1688'de Gümüşlüzade İbrahim Bey tarafından tekrar onartılmıştır. Cami bu onarımdan sonra Gümüşlü Camii adını almış h. 1133- 1134/ m. 1721'de tekrar yanınca mütevellisi bulunan Mustafa Ağa tarafından yeniden onartılarak ibadete açılmış ve son cemaat yeri ise yapıya h. 1320- 1321/ m. 1903 yılında eklenmiştir (Arık, 1988, s. 80; Demiray, 1954, s. 56; Erken, 1983, s. 235- 236; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 109). Camide günümüzde bulunmayan duvar resimleri üslup ve renk bakımından Zileli Emin'in eserlerine benzetilmekte ve bu nedenle resimlerin h. 1292/ m. 1875 yılı civarında Zileli Emin tarafından yapılmış olduğu anlaşılmaktadır (Arık, 1975, s. 12, 1988, s. 82; Çal, 1987b, s. 447; Uz Taşkesen, 2011, s. 179).

Plan ve Mimari Özellikleri: Kare plandaki caminin üzerini tek kubbe örtmekte ve kuzeyinde beş gözlü son cemaat yeri ile kuzeybatısında bir minaresi yer almaktadır (Dönmez, 2014, s. 182; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 109). Ahşaptan olan son cemaat

⁵ Kârgir veya kâgir mimarlıkta kullanılan bir terim olup taş veya tuğla malzemeden inşa edilen yapıya verilen addır (Akalin ve diğerleri, 2011, s. 1266).

yerinin orta bölümü yan bölümlerden daha geniş ve yüksek tutulmuştur. Harimin doğu ve batı duvarları iki kat halinde yer alan ve altta Bursa kemeri şeklinde birer giriş açıklığı bulunan bölümlerle enine genişletilmiş ve bölümlerin üzeri beşik tonoz ile örtülmüştür (Altaş, 2008, s. 34; Dönmez, 2014, s. 182; Erken, 1983, s. 236). Bursa kemeri şeklinde girişi bulunan mahfillerin kuzey yönünün iki tarafında, mahfiller içerisinden başlayan birer merdivenle harimin kuzeyinde bulunan mahfilin üst katına çıkılmaktadır. Caminin kubbesi sekizgen kasmağa oturmakta ve her kasnak yüzeyinde iki adet penceresi yer almaktadır. Kubbeye ise pandantifler ile geçiş sağlanmıştır (Arık, 1988, s. 80- 81), **(Resim 25)**.

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Camide günümüzde bulunmayan duvar resimleri 19. yüzyılın sonlarında yapılan onarımlar sırasında eklenmiş olmalıdır (Arık, 1975, s. 12, 1988, s. 80). Bu resimler yakın zamana kadar camide bulunmaktayken yapılan onarımlar sonucu ortadan kaldırılarak yok edilmiş (Doğanbaş, 2003, s. 113) günümüzde harimdeki mevcut kalem işleri ise 1960 yılındaki onarım sırasında yapıya eklenmiştir (Erken, 1983, s. 236). Tamiratlar sırasında kaldırılan duvar resimleri Arık'ın (1988, s. 81- 83) incelemesine göre harimin kuzeyinde ve kubbe kasmağında yer almaktaydılar. Harimin kuzeyindeki mahfilin üst kısmında büyük bir cami tasviri yer almakta, kubbe kasmağının her yüzeyinde yer alan ikişer adet pencerelerin aralarında birer adet barok üslupta kartuş ile sadece iki köşeye denk gelen yerde birer tane daha olmak üzere toplam on tane kartuş bulunmakta ve bunların içerisinde ise çeşitli tasvirler görülmekteydi. Yine kubbe eteğinde yani kasnaktaki pencerelerin üst kısmında farklı natüremortların bulunduğu bir kartuş sırası daha dolanırdı.

Harimin kuzeyindeki giriş üzerinde bulunan mahfilin üst kısmındaki büyük cami tasviri Merzifon'daki Kara Mustafa Paşa Camii'nin içerisindeki cami tasviri ile üslup olarak oldukça benzerdi. Ancak buradaki cami tasvirinde caminin iki yanında birer büyük ağaç tasviri olması, caminin kuzey yani giriş cephesinden verilmesi ve üçer şerefeli dört minarenin ana yapının dört köşesinde yer almasıyla bu cami tasviri diğerinden farklı olup Edirne'deki Selimiye Camii'nin tasviri olmalıydı (Arık, 1975, s. 12, 1988, s. 81- 82). Az sayıdaki renk çeşidiyle işlenen ve bir yerden kesilerek buraya yapılandırılmış izlenimi veren cami tasviri dört köşesindeki birer minaresi ile Selimiye Camii'ni akla getiriyor olsa da ana mekanın önünde yer alan yarım kubbesiyle Süleymaniye veya Sultan Ahmet Camii olduğunu da düşündürmekteydi. Fakat

minarelerin sayısı Sultan Ahmet Camii'ne, yerleri ise Süleymaniye Camii'ne uymadığından tasvirin Selimiye Camii olduğu anlaşılmaktaydı ki ana kütlemin dört köşesinde yer alan minareler ve merkezi kubbenin etrafındaki kuleler de bunu doğrulamaktaydı (Arık, 1988, s. 81- 82). Ayrıca cami kesme taş örgülü bir avlu duvarı içerisinde yer almakta olup avluya üç yönden basamaklarla giriş yapıldığı anlaşılabilir. Caminin ana kubbe, yarım kubbe, kule ve diğer küçük kubbelerinin kasnaklarında pencere açıklıkları işlenmiş ve camiye kuzeydeki girişinin dışında batı ve doğu yönlerinden de girişin olduğu gösterilmiştir. Avlunun kuzey duvarının iki yanında birer küçük yapı, avlu içerisinde ise kubbe örtülü bir şadırvan tasviri bulunmaktadır (**Resim 26- 27**).

Yine Arık'ın (1988, s. 81- 83) ifadesine göre kubbeye geçişlerdeki pandantiflerde C- S kıvrımlarından oluşan bitkisel kalem işi bezemeler ile kartuşlar oluşturulmuş, bunların ortasındaki madalyonlara ise İslam'daki kutsal kişilerin adları yazılmıştı. Kubbe kasnağındaki on adet oval madalyon içinde yer alan tasvirler, daha küçük olsalar da Selimiye Camii tasvirinden daha zengin bir kompozisyona sahip ve renkliydiler. Ayrıca bunların sekizinde manzara tasvirleri, ikisinde ise natürmortlar yer almakta olup bunlar da üslup bakımından Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii'nin şadırvanındaki resimlere benzemekte, aynı şekilde ilk bakışta neresi olduğu anlaşılabilen manzaralardan bazılarının Amasya'dan görüntüler olduğu anlaşılmaktaydı. Madalyonlardan birinde Amasya'dan bir görüntü olduğu anlaşılan manzara tasviri yer almaktaydı. Bu manzarada tek kubbesi ve tek minaresi bulunan bir cami ile etrafında evler, önde bir ırmak üzerinde yer alan köprü ve kıyıda bulunan bir duvar görülmekteydi. Küçük tepeler ve evlerdeki kalın fırça vuruşları Zileli Emin'in üslubunu göstermekteydi (**Resim 28- 29**). Kompozisyonun benzerine diğer madalyonlarda da rastlanmakta, madalyonlardaki tasvirlerden üçü Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı resimleriyle neredeyse aynı özellikler göstermekteydi. Üç madalyondan köşelerde yer alan ikisinde birer baldaken türbe tasviri yer alırdı ki bunlar Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nda yer alan ve *Seyyid Ahmed Rufai* olarak adlandırılan baldaken türbe ile neredeyse aynıydı. Birinden Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'ndaki gibi sancaklar çıkmaktaydı. Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı resimleriyle oldukça benzer olan üçüncü madalyondaki tasvirde ise bir natürmort yer alırdı ve bu çiçekli vazo tıpkı Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'ndaki gibi diğer öğelerle bağlantısız bir şekilde dağlar ve evler

arasında uçar gibi dururdu. Yine kubbe eteğinde yani kasnaklar üzerindeki pencerelerin üst kısmında yer alan diğer kartuş sırası ise sekiz tane olup bunlar kubbe eteğinin köşelerine ve kasnak köşelerine denk gelirdi. Bitkisel bezemeleri ile iki yanlarına kollar uzatan kartuşlarda vazolu çiçekler, dilimli karpuzlar ve tabaklar içinde meyvelerden oluşan natürmortlar bulunurdu.

2.2.1.4. Merzifon, Sofular Camii

İncelendiği tarihte restorasyonda olan ve içerisine girilemeyen yapı kare planlı ve tek kubbeyle örtülü olup üç birimli son cemaat yeriyle dikdörtgen bir plan şeması oluşturmaktadır. Bu camideki resimler de ne yazık ki yakın zamanlarda yapılan onarımlarda tamamen ortadan kaldırılmıştır. Kaynaklar yardımıyla içerisinde resimler olduğu bilinen caminin resimlerini Mekke veya Medine olduğu düşünülen manzara tasvirleri ile natürmortların ve saat tasvirinin oluşturduğu bilinmektedir.

İnceleme Tarihi: 05. 06. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°52'42. 79"K Boylam: 35°27'39. 67"D

Konumu: Cami Amasya'nın Merzifon ilçe merkezinde Sofular Mahallesi, Spor Sokak'ta yer alır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Abdullah Paşa tarafından inşa ettirilmiş olan ve yapım kitabesi bulunmayan caminin (Ayan, 2013, s. 30) Merzifon'da yer alan ve camiyle benzerlik gösteren Alaca Camii ile tarihini belirlemek mümkün olmakta, buna göre yapının 15. veya 16. yüzyılda yapıldığı anlaşılmaktadır (Erken, 1983, s. 306). Günümüzde camekanla kaplı olan son cemaat yerinin orta bölümündeki levhada 1501 tarihi görülmekte, bunun yapım tarihi olup olmadığı bilinmemektedir.

Günümüzde bulunmayan duvar resimlerinin tarihi ve sanatçısı Cantay'ın (1980, s. 498) anlatımına göre iç mekandaki tromp kemerinde yer alan "Zileli Emin Usta, sene 1292" m. 1875 tarihli kitabeden anlaşılmakta ve böylece Zileli Emin Usta'nın buradaki resimleri de yapmış olduğu bilinmekteydi.

Plan ve Mimari Özellikleri: Kare planlı, tek kubbeli olan cami kuzeyindeki üç gözlü son cemaat yeri ile birlikte dikdörtgen bir plan oluşturmakta olup son cemaat yerinin orta kısmında yer alan kubbesi diğerlerine göre daha yüksek tutulmuştur. Üç kademeli

olarak yükselen beden duvarları üstte kirpi saçaklar ile sonlanmakta, kare planlı harim kısmında kubbeye geçişler tromplar ile sağlamaktadır. Caminin kuzeybatı köşesinde yer alan tuğla minarenin ise sadece alt kısmı orijinaldir (Ayan, 2013, s. 30; Erken, 1983, s. 306- 307; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 454), (**Resim 30**).

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Caminin geçirmiş olduğu son büyük restorasyon öncesinde barok üsluptaki bezemelere sahip olduğu bilinmekte ise de (Cantay, 1980, s. 497) geçirdiği onarımdan sonra harimin ve son cemaat yerinin kubbe içleri kalem işleri ile bezenmiştir (Erken, 1983, s. 307). Ancak son onarımda eklenen kalem işi bezemelerin de mevcut olup olmadığı yapının restorasyonda olması nedeniyle içerisine girilemediğinden bilinmemektedir.

Günümüzde bulunmayan duvar resimleri Cantay'ın ifadesiyle (1980, s. 497- 498) kubbe eteğinde ve trompların kemerleri arasındaki üçgen alanlarda natürmortlar, kemer üzengileri hizasında ise manzara ve saat tasvirinden oluşmaktaydı. Resimlerden biri trompların kemer ayakları hizasına kadar yükselen büyük bir pano içerisinde yer alırdı ki burada bir manzara tasvir edilmişti. İçerisinde dağların, ağaçların ve ara sıra da mimari tasvirlerin yer aldığı bu manzara tasviri Mekke veya Medine şehirlerinden birine ait olmalıydı. Manzara tasvirinin yer aldığı duvarın karşısındaki duvarda, manzaranın tam karşısına denk gelen yerde bir pencere formu oluşturulmuştu. Bu pencere formunun içerisinde büyük bir saat tasviri yer alır, saat tasvirinin iki yanında ağaçlar ve geri planda ise manzara resmi bulunurdu. Saat tasvirinin üst kısmındaki büyük kemerin kilit taşı yüzeyinde ise Zileli Emin'in h. 1292/ m. 1875 tarihli imzası vardı (**Resim 31**). Tromp kemerleri arasında kalan üçgen alanlardaki madalyonlar içerisinde İslam büyüklerinin adları yer alır ve bunlardan “Hasan” yazılı olan madalyonun alt kısmında ise ayaklı bir kase içerisinde karpuzdan oluşan natürmort bulunurdu. Bu şekildeki benzer bezemeler kubbe eteğinde de yer almış olmalıydı. Ayrıca kubbe eteğinde Zile'deki Musa Fakih Türbesi'nde olduğu gibi palmet dekorlu bordürlerin bulunduğu fakat bu camideki bordürlerin içerisinde yazılar olmayıp kıvrım dallardan oluşan bitkisel bezemelerin yer aldığı da belirtilmiştir.

2.2.1.5. Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii

Dikdörtgen bir plana sahip olan cami kuzey yönünde boyuna genişletilmiş ve üçlü birim oluşturulmuştur. Caminin kuzeyinde üç gözlü son cemaat yeri bulunmaktadır. Camideki günümüze gelemeyen resimler caminin avlusundaki şadırvan resimleri ve Amasya merkezde yer alan Gümüşlü Camii'nin resimleriyle büyük benzerlikler göstermektedir. Resimlerin konusunu manzaralar, natürmortlar ve yapı tasvirleri oluşturmaktadır.

İnceleme Tarihi: 04. 06. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°52'21. 10"K Boylam: 35°27'50. 74"D

Konumu: Cami, Amasya'nın Merzifon ilçe merkezinde Gazimahbup Mahallesi, Çarşı Sokak'ta yer alır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Kara Mustafa Paşa tarafından yaptırılan caminin giriş kapısı üzerindeki Arapça iki satırlık sülüs kitabesine göre inşasına h. 1077/ m. 1666-1667 yıllarında başlanmıştır (Ayan, 2013, s. 24; Erken, 1983, s. 299; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 448; Taşan, 1979, s. 29- 30; Yeşil, 2004, s. 252). Yapının kitabelerinden h. 1255/ m. 1840 ve h. 1267/ m. 1851 yıllarında onarımlar geçirerek bu günkü durumunu aldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca yapı içerisindeki duvar resimlerinin Zileli Emin tarafından h. 1292/ m. 1875 yılında yapıldığı üslup özelliklerinden anlaşılmaktadır (Arık, 1975, s. 12, 1988, s. 64- 68; Çal, 1987b, s. 447). Cami 1952 yılı ile 1997 yılında onarımlar geçirmiş, 1997 yılındaki onarımda birçok değişime uğrayarak gerek mimari gerekse bezeme anlamında orijinalliğini yitirmiştir (Ayan, 2013, s. 24; Yeşil, 2000, s. 336).

Plan ve Mimari Özellikleri: Kesme taş malzemeyle yapılmış olan caminin ana kubbesi sekizgen kasağa oturmakta ve ana kubbenin dört yönünde birer küçük kubbe yer almaktadır. Dikdörtgen planlı olan asıl ibadet mekanı iki kısma ayrılmıştır. Kuzeyde yapının duvarı geriye doğru çekilerek üç birimli bir bölüm oluşturulmuş ve buranın orta kısmı yarım kubbe, yan kısımları ise küçük kubbelerle örtülerek harim kısmı boyuna genişletilmiştir. Kuzey cephesinde bulunan üç gözlü son cemaat yeri yapıya sonradan eklenmiş olup bu son cemaat yeri eklenmeden önce harimin kuzeyini boyuna genişleten üç birimli bölümün son cemaat yeri olarak kullanıldığı

anlaşılmaktadır. Caminin tek minaresi kuzeybatıda yer almakta ve asıl girişin yanındaki iki girişle mahfil katına çıkılmaktadır (Dönmez, 2014, s. 215; Erken, 1983, s. 299- 300; Gürbüz, 2000, s. 322- 323; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 448), (**Resim 32**).

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Cami içerisinde yer alan ve h. 1292/ m. 1875 tarihli olan resimler yakın zamandaki bir onarım sırasında kaldırılarak üzerlerine alçı çekilmiş ve yeni kalem işi bezemeler yapılmıştır (Yeşil, 2004, s. 253). Arık'a (1975, s. 12, 1988, s. 64- 68) göre bu resimler ana kubbe eteğinde manzara, yapı tasviri ve natüremortlar şeklinde, harimin doğu duvarındaki pencere tepeliğinde de yine manzara şeklinde yer alırdı. Bunlardan harimin doğu duvarındaki büyük kemerin alınlığı içerisinde yer alan pencerenin tepeliğindeki manzara tasvirinde arkada büyük bir ağaç, ön bölümde ise birkaç ev bulunurdu ki bu tasvir camideki diğer tasvirlerle göre daha düzgün bir perspektif ile verilmişti. Ayrıca bu resim çok az renkle, grinin tonlarıyla işlenmişti. Harimdeki büyük kubbenin eteğinde belli aralıklarla açılmış sivri kemerli pencereler yer almaktaydı ve pencerelerin kalem işi ile bezeli yüksek tepelikleri bulunurdu. Pencerelerin bulunmadığı kısımlarda kalem işi bezemeler ile pencerelerin formunda kompozisyonlar oluşturulmuştu. Pencere formunda oluşturulmuş bu kompozisyonlardan kubbe eteğinin kuzey yönündeki iki tanesi arasında büyük bir cami tasviri yer alırdı. Büyük cami tasvirinin sağ yanında revaklı avlusu, sol yanında ise çevreye ait yapılar yer alırdı ki bunlar pencere görünümlü kompozisyonun içlerine kadar uzanır ve caminin yan cephesindeki avlu duvarının gerisinde çeşitli küçük ağaçlar bulunurdu. Cami tasvirinin bir selatin cami olduğu anlaşılırsa da hangi cami olduğu hemen fark edilememekte ancak avlusunun dört yanındaki birer minaresi ile Süleymaniye Camii olduğu anlaşılabilirdi. Caminin ilk bakışta Süleymaniye Camii olduğunun anlaşılmasının nedeni ise aslında kuzey ve güney yönlerinde olması gereken yarım kubbelerin yan yani batı ve doğu cephelerde gösterilmesi ve bu nedenle yan sahninlerin yarım kubbelerin gerisinde kalmasıydı. Buna rağmen kubbeyi taşıyan beden duvarının büyük kemeri ve kademeli biçimlenişi, yan sahnin önündeki diğer dış yan galeriler ve burada yer alan musluklar doğru şekilde verilmişti. Burada sanatçının aslında var olan mimari unsurları gösterdiği fakat bazılarının yerlerini değiştirdiği anlaşılır ki bu özellikleri ile resimli el yazma geleneğinin yansımaları görülebilmekteydi. Yine farklı perspektif uygulamaları ve resimdeki iki boyutlu görüş açısıyla resimli el yazması geleneğinin izlerinin sürdürüldüğü anlaşılırdı.

Caminin iki yanında yer alan pencere görünümlü kompozisyonların içlerindeki dikdörtgen şekilli, pencere gözü gibi duran kısımlarına solda bir doğa görünümü, sağda ise baldaken türbe resimlenmişti. Sağ taraftaki baldaken türbe tasvirinin ön kısmında üç tane yüksek tepe ve önlerinde ağaçlar yer alırdı. Sol taraftaki doğa tasvirinde ise yeşil renkli küçük tepeler ile büyük boyutlu iki ağaç ve derinlik vermek amacıyla arkada daha küçük ağaçlar resimlenmişti (**Resim 33- 34**). Ana kubbenin kuzey eteğinde yer alan bu resimlerin solunda ve daha altta olmak üzere h. 1292/ m. 1875 tarihi yer almaktaydı ki bu tarih caminin avlusundaki şadırvanın kubbesinde yer alan tasvirlerin tarihi ile aynıydı. Cami ve şadırvanda aynı tarihin yer alması ve her iki resimlerdeki üslup benzerliği bu resimleri aynı sanatçının yani Zileli Emin'in yapmış olduğunu göstermekteydi. Büyük cami tasvirli kompozisyonun sağ ve sol yanında yine birer pencere formu şeklinde olan kompozisyonların tepeliklerinde tasvirler bulunurdu. Bunların da bitkisel bezemeli tepelikleri içerisinde sağdakinde ağaç ve evlerin oluşturduğu bir manzara, soldakinde ise ayaklı bir kase içerisinde çeşitli meyvelerden oluşan bir natürmort yer alırdı. Kubbe eteğinde yer alan pencerelerden yan yana iki tanesinin tepeliği içerisinde birer tasvir yer almaktaydı ki bunlardan birinde natürmort, diğesinde ise bir cami tasviri bulunurdu (**Resim 35**).

2.2.1.6. Taşova, Aşağı Baraklı Camii (Öz Baraklı Camii)

Dikdörtgen planlı olan camiinin kuzeyinde üç gözlü son cemaat yeri bulunmakta ve harim kısmının düz ahşap tavanının ortasında küçük bir kubbe yer almaktadır. Harim kısmının duvarları panolara ayrılarak içlerine çeşitli natürmortlar yapılmış ve duvarlarda barok ve rokoko etkili kalem işi bezemeler işlenmiştir. Bu camide konulu bir duvar resmi bulunmamakta ancak ağaç tasviri yer almaktadır.

İnceleme Tarihi: 02. 06. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°42'29. 25''K Boylam: 36°7'3. 90''D

Konumu: Cami, Amasya'nın Taşova ilçesine bağlı Öz Baraklı köyü, Aşağı Baraklı Mahallesi'nde yer alır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Caminin girişi üzerindeki ahşaptan üçgen alınlıkta bir kitabe yer almakta ve kitabede (Doğanbaş, 2000, s. 61; Korkmaz, 2017, s. 391- 392) caminin ahşap ustası olan Laz Murat'ın adı geçmektedir (Doğanbaş, 2003, s. 117).

Caminin girişindeki ahşap kitabenin üst kısmında mermer üzerine sonradan yazılma h. 1302/ m. 1884- 1885 yılı caminin yapım tarihi olarak gösterilmiş ve camii 2006 yılında restore edilmiştir (Korkmaz, 2017, s. 391). Harimdeki bezeme ve resimlerin yapım tarihi tam olarak bilinmese de üslup özellikleriyle 19. yüzyılın sonlarına verilebilmektedir (Doğanbaş, 2000, s. 64, 2003, s. 116- 117). Öz Baraklı köyünün Yukarı Baraklı Mahallesi'nde bu cami ile benzer mimari özelliklere ve bezemelere sahip olan Yukarı Baraklı Camii (Res. tar. 19. yüzyılın sonları) yer almakta olup her iki camide de aynı ustaların çalışmış olabileceği anlaşılmaktadır (Korkmaz, 2017, s. 394- 396). Camilerdeki bezeme ve resimlerin sanatçısı bilinmemekte ancak Aşağı Baraklı Camii'nin duvarlarındaki bezeme ve resimleri Tokat'ın Erbaa ilçesindeki Salkımören Köyü Camii'nin resim ve bezemeleri ile büyük benzerlikler göstermektedir. Bu nedenle Salkımören Köyü Camii'nde Sabri Niksâri şeklinde adı geçen sanatçının bu iki camideki bezeme ve resimleri de yapmış olabileceği düşünülmektedir.

Plan ve Mimari Özellikleri: Dikdörtgen bir plana sahip olan caminin tek şerefeli minaresi kuzeybatı köşesinde yer almaktadır. Kuzeyinde bulunan son cemaat yeri üç gözlü olup ahşap tavanlıdır ve caminin üzeri ise kiremit kaplı kırma çatıyla örtülmüştür. Harimin kuzeyinde yer alan kadınlar mahfili camiye sonradan eklenmiş olup harimin ahşap düz tavanında küçük bir kubbe yer almaktadır (Doğanbaş, 2000, s. 61; Korkmaz, 2017, s. 392- 393; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 558). Bu uygulama Tokat'ın Erbaa ilçesindeki Salkımören Köyü Camii'nde de görülmektedir. Caminin kuzey duvarında kapının iki yanında dikdörtgen şekilli birer pencere vardır. Batı duvarında üstte yuvarlak kemerli altta dikdörtgen şekilli birer, güney duvarında üstte yuvarlak kemerli altta dikdörtgen şekilli ikişer pencere bulunur. Doğu duvarında ise üstte yuvarlak kemerli tek bir pencere ile altta üç tane dikdörtgen şekilli pencere yer almaktadır (**Resim 36**).

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Harim içerisi hiç boş yer kalmayacak şekilde yoğun bir bezeme programına sahiptir. Bütün duvarlar orta seviyede ince ve zarif bir bitkisel bezemeli kuşakla yatay olarak bölünmektedir. Duvarlar alt seviyede panolara ayrılarak içleri çeşitli bitkisel bezemeler, natürmortlar ve yazılarla doldurulmuştur. Üst seviyede ise çiçeklerden oluşturulmuş çelenkler, yazı madalyonları ve panolar bulunur. Caminin kuzey duvarındaki mahfilin alt katında herhangi bir bezeme unsuru görülmez.

Tavanın merkezindeki küçük kubbe de aynı şekilde yoğun bir bezemeye sahiptir. Tavan eteğini bütün duvarlarda palmetlerin oluşturduğu bir kuşak çevrelemektedir.

Harimin kuzey duvarında herhangi bir bezeme veya resim bulunmamaktadır (**Resim 37**). Batı duvarın mahfil altında kalan kısımdaki dikdörtgen şekilli panoda büyük bir vav harfinin başlattığı ve Kuran'da Mülk Suresi'nin ilk ayetinin bir kısmı olan “Ve hüve ala külli şeyin kadir (...) (Allah her şeye kadirdir)” yazılmıştır (Doğanbaş, 2003, s. 116). Yine bu panonun üst kısmında yani mahfil üst katında büyük bir pano içerisinde tek bir daldan oluşan büyük bir çiçek resmi bulunur (**Resim 38- 39**). Duvarın mahfilden sonra devamında, üstte kare bir pano içerisinde “Maşallah” yazısı, panonun devamında ise bitkisel bezemeler ile çevrili pencere açıklığı yer almaktadır. Pencerenin solunda çiçeklerle oluşturulmuş üç adet çelenk ve bunların içerisinde yuvarlak madalyonlar vardır. En sağdan solda doğru sırasıyla bu madalyonlarda “Hasan”, “Osman” ve “Ebubekir” yazılıdır (Korkmaz, 2017, s. 393). Duvar ortasındaki yatay şeridin alt kısmı ise panolara ayrılmıştır. Mahfil kısmı içerisinde kalan vav harfinin bulunduğu büyük panodan sonra soldaki ilk pano içerisinde natürmort bulunur. Panonun iki alt köşesinden uzayan kıvrım dalların birleştiği noktada küçük kulplu bir vazo yer alır. Bu küçük vazonun içerisinde iki yana dalları sarkan çeşitli çiçekler vardır. Panonun solundaki pencere iki yandan bitkisel bezemelerle çevrelenmiş, pencerenin üzerinde ise kıvrım dallar ve çiçeklerin oluşturduğu bezeme içerisinde oval bir madalyon ile tepelik oluşturulmuş, tepeliğin de üzerinde hilal şekilli alem yer almıştır. Pencereden sonraki pano içerisinde büyük bir dal çiçek yer alır.

Güney duvarda üst seviyedeki ilk pencere yine bitkisel bezemeler ile çevrelenmiş, solunda bulunan çelenk içindeki madalyona “Allah” yazısı işlenmiştir (Korkmaz, 2017, s. 394). Alt seviyedeki minberin yanında bulunan ilk panoda yine natürmort çiçek yer alır. Bu natürmort çiçeğin kompozisyonu batı duvardaki ile aynı olup çok az değişiklikler görülmektedir. Panonun solundaki pencere de batı duvardaki alt seviye penceresinin aynısı şekilde bezemeye sahiptir. Duvarları ikiye bölen yatay şerit bu pencere ve panoyu içine alan büyük bir pano olarak verilmiştir. Kompozisyonlardan sonra gelen mihrap nişi en dışta, iki yandan dikdörtgen şekilli birer kaideye oturan yivli sütunçeler ile çevrelenmiş, bu sütunlar tepede çeşitli çiçeklerden oluşan bitkisel bezemeler ile yuvarlak kemer formunu almıştır. En dışta

yer alan bu kemer şeklindeki bezemeden sonra, mihrap nişi daha içte bu sefer dikdörtgen bir çerçeve içerisine alınmış, mihrabın kemer yüzeyi ise bitkisel bezemeli bir bordür şeklinde oluşturularak niş içerisinde bir kandil motifi işlenmiştir (**Resim 40-41**).

En dıştaki kemer formu ile mihrabı çevreleyen dikdörtgen formun arasında üstte Besmele ile oluşturulmuş bir tuğra, altta ise dıştan bitkisel bezemeli dikdörtgen bir pano içerisinde Al-i İmran Suresi'nin 37. ayetinin bir kısmı olan “Küllema dehale aleyha zekeriyya'l mihrap (...) (Zekeriyya ne zaman mihraba girse...)” ibaresi yer almıştır (Doğanbaş, 2003, s. 111). Mihrabın sol yani doğu tarafının kompozisyonu da sağ tarafla neredeyse aynıdır. Burada üst seviyedeki çelenk içinde yer alan madalyonda “Muhammed” yazısı okunmakta olup alt kısımdaki pano bu sefer mihrap yanında yer alır (Korkmaz, 2017, s. 394) ve içerisindeki natürmort çiçek mihrabın sağ tarafındaki natürmort ile benzerdir. Bu panodan sonra diğer pencereler ile aynı düzenlemeye sahip pencere açıklığı yer alır ve devamında tekrar pano bulunur. Bu panonun üst kısmından zincirle sarkan, C kıvrımlarından oluşan ve alt kısmında üç tane çiçekli dalın sarktığı bir kartuş bulunur. Kartuş içerisindeki yazı okunamamıştır (**Resim 42**).

Caminin doğu duvarı da batı duvarı gibi bezeme yönünden aynı düzenlemeye sahiptir. Burada üst seviyede yer alan çelenklerdeki madalyonlarda sağdan sola sırasıyla “Ömer”, “Ali” ve “Hüseyin” yazıları bulunur (Korkmaz, 2017, s. 394). Bunların solundaki pencere yine diğer üst seviye pencerelerinin aynısı bezemeye sahiptir. Pencerenin solundaki siyah zeminli dikdörtgen panoda *Ya Hazreti Bilal- i Habeşi* yazısı okunmaktadır. Alt seviyede en sağda yine diğer duvarlarda bulunan içinde natürmort çiçek olan pano, solunda ise alt seviye pencerelerinin aynısı bezemeye sahip bir pencere yer alır. Pencerenin solundaki panoda bu sefer natürmort yer almayıp çiçeklerin oluşturduğu baklava şekilli bir bezeme bulunmaktadır. Panonun solunda tekrar pencere açıklığı, solda yine içinde natürmort olan bir pano yer alır fakat bu natürmort diğerlerine göre daha sadedir. Bütün natürmortlar az da olsa birbirinden farklıdır (**Resim 43**). Bunlardan sonra mahfilin alt kısmına denk gelen yerde tekrar bir pencere bulunur fakat bunun diğer alt seviye pencerelerinde olduğu gibi bir tepeliği yoktur. Pencereden sonra duvarın en son panosu diğerlerinden farklı bir bezemeye sahiptir. Dört köşesinde yaprak motifleri ile bezenen pano içerisinde bir limon ağacı tasviri yer alır. Ağaç altta iki ayak üzerine oturan bir tasvir üzerinde yer almaktadır.

Ağacın yaprak ve meyveleri sayılacak derecede basit bir şekilde resimlenmiştir (**Resim 44**). Duvarın üst kısmında yine üst kat mahfil içinde kalan yerde batı duvarda olduğu gibi büyük bir pano içinde tek bir daldan oluşan çiçek yer almakta olup bu çiçek diğerinden farklıdır.

Tavanın ortasında yer alan küçük kubbe de kalem işi bezemelere sahiptir. Kubbenin içi sütunlarla sekiz parçaya ayrılmış, aralarda kalan kısımların dört tanesinin içinde ayaklı vazolar içinden çıkan çiçeklerden oluşan natürmortlar işlenmiştir. Diğer dört alanda ise bitkisel bezemelerden oluşan kartuşlar içinde yuvarlak madalyonlar bulunmaktadır. Bunların ikisinin içi boşken diğer ikisinin içerisinde “Allah” ve “Muhammed” yazıları işlenmiştir (Doğanbaş, 1999c, s. 70, 2000, s. 62, 2003, s. 116; Korkmaz, 2017, s. 394), (**Resim 45**). Daha önce sözü edilen Yukarı Baraklı Mahallesi’ndeki Yukarı Baraklı Camii’nin harim duvarlarında herhangi bir resim veya bezeme bulunmamaktadır. Harimin ahşap tavanının ortasındaki küçük kubbe bezeme yönüyle Aşağı Baraklı Camii’nin kubbesine oldukça benzerdir. Kubbe sarı renkli bir şerit ile dört bölüme ayrılmış ve her bir bölüm içerisinde farklı şekillerdeki vazolar içerisinde çiçekler yer almıştır. Dört parçaya ayrılan bölümün köşelerinde ve üst kısımlarında yaprak motifleri oluşturulmuş ve dört eşit parçaya ayrılan bölümün etrafı ise zikzak motifleri ile çevrelenmiştir (Korkmaz, 2017, s. 391), (**Resim 46**).

2.2.1.7. Hamamözü, Çay Köyü Camii

Ahşap düz tavanlı olan ve dikdörtgen bir plana sahip bulunan cami, mimari ve bezemeleri yönüyle Gümüşhacıköy ilçesindeki Köseler Köyü Camii ile benzerlikler göstermektedir. Aynı şekilde bitkisel bezemelerin, natürmortların, ağaçların ve yazıların yer aldığı bu camide farklı olarak oldukça yüzeysel çizilmiş cami tasviri bulunur.

İnceleme Tarihi: 06. 06. 2017

Koordinatları: Enlem 40°46’30. 55”K Boylam: 35° 4’4. 86”D

Konumu: Cami Amasya’nın Hamamözü ilçesine bağlı olan Çay köyü merkezinde yer alır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Yapım kitabesi bulunmayan cami köylülerin ifadesine göre Hacı İsmail ve Deli (Develi) Ali adındaki kişiler tarafından yaptırılmıştır.

Caminin mimari özellikleri ile beraber resim ve bezemelerinin Gümüşhacıköy ilçesindeki Köşeler Köyü Camii ile büyük benzerlikler göstermesi aynı yapım ve bezeme ustalarının her iki camide de çalışmış olabileceğini göstermektedir. Harimin batı ve doğu duvarlarındaki bezemeler üzerinde geçen h. 1321/ m. 1903- 1904 tarihleri kalem işi bezemelerin yapıldığı yıl olmalıdır (M. K. Şahin, 2010, s. 76, 79, 85). Caminin kuzey cephesindeki son cemaat yerinin üzerini kapatan mahfil cephesinde de aynı tarih yer almakta olup belki de caminin yapımı da bu tarihte olmalıdır.

Plan ve Mimari Özellikleri: Dikdörtgen bir plana sahip olan caminin harimi ve son cemaat yeri ahşaptan düz bir tavan ile örtülüdür. Caminin kuzeybatısında yer alan minare ile kuzeydoğusunda yer alan gasilhanenin⁶ camiye sonradan eklendiği bilinmekle beraber caminin orijinal minaresi hakkında bilgi bulunmamaktadır. Camide kesme taş ile beraber moloz taş malzeme de kullanılmıştır. Batı ve doğu cephelerinde üçer, güney cephesinde ise iki tane yuvarlak kemerli pencere açıklıkları ile kuzey cephede de girişin iki yanında birer tane yuvarlak kemerli pencere açıklığı vardır (M. K. Şahin, 2010, s. 76- 77). Harimin kuzeyinde yer alan mahfil kısmı farklı bir uygulama göstermektedir. Burada mahfilin alt katı olmayıp, mahfil üstte yer alır. Üstteki mahfile girişin sağ yanındaki merdivenden çıkılmaktadır. Mahfil kısmı dıştaki son cemaat yerinin üzerinde, dışarıya çıkıntılı olarak yapılmış ve iki tane ahşap destek tarafından taşınmakta olup üç adet dikdörtgen şekilli penceresi bulunmaktadır (**Resim 47**).

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Harimin doğu, batı ve güney duvarları pencere hizasından başlayarak tavana kadar devam eden uzun panolara ayrılmışlardır. Panolar içerisinde natürmort çiçekler, bitkisel bezemeler ve yazı kartuşları yer almaktadır. Pencere açıklıkları da bu panolar içerisinde kalmıştır. Mihrapta ise perde motifi bulunur. Mahfil kısmında yer alan duvar resimleri günümüzde bulunmamaktadır.

Kuzey duvarında günümüzde bulunmayan resimler M K. Şahin'in (2010, s. 80) anlatımına göre mahfil katında yer alan üç pencere açıklığı aralarında dört pano halindeydiler (**Resim 48**). Panolardan en sağdakinde bir ağaç tasviri işlenmiş olup kök kısmı siyah ve sarı, dalları ise yeşildi (**Resim 49**). İkinci panoda birinci panodakiyle aynı renkte yine ağaç tasviri görülürdü (**Resim 50**). Üçüncü panoda üç tane zeytin

⁶ Ölülerin yıkıldığı yer (Akalın ve diğerleri, 2011, s. 905).

ağacı (**Resim 51**), dördüncü ve son panoda ise üç tane servi ağacı yer alırdı (**Resim 52**). Mahfilin ahşap sütun başlıkları üzerinde ise “Yâ hazret-i Bilâli Habeşî Radiya’llâhu Anhu” yazıları okunmaktadır.

Batı duvarı sarı renkli kuşaklarla dikey olarak altı panoya ayrılmıştır. Pencereler iki yanında yer alan sütun tasvirleri ve üst kısımlarında yer alan yuvarlak kemerlerle çevrelenmiştir. Pencerelerin üzerindeki bu yuvarlak kemer bezemelerinin üzerinde bitkisel bezemelerden oluşan kartuşlar içerisinde yazı madalyonları yer alır. Sağdan ilk panodaki madalyonda “Hasan Radiya’llâhu Anhu Sene 1321” m. 1903-1904 yazısı okunur. Üçüncü panodaki madalyonda “Osman Radiya’llâhu Te’âlâ Anhu”, beşinci panodaki madalyonda “Ebû Bekrin es-Sıddîk Radiya’llâhu Anhu” yazıları yer almaktadır (M. K. Şahin, 2010, s. 78- 79). Pencereler arasında kalan ve daha dar olan ikinci ve dördüncü panolarda ise altta ve üstte C- S kıvrımlarından oluşan bitkisel bezemeler, panoların ortasında yine kıvrım dallar ve C- S kıvrımlarından oluşturulmuş bitkisel kartuşlar yer alır. Duvarın en sonundaki yani en güneydeki pano yatay bir şerit ile ortadan ikiye ayrılmıştır. Üstte yer alan panonun ortasında bir vazo içerisinde çiçekler ile panonun alt ve üst kısımlarında kıvrım dallardan oluşan bitkisel bezemeler yer alır (**Resim 53**).

Güney duvarı da batı duvarı gibi sarı renkli kuşaklarla bu sefer yedi dikey bölüme ayrılmıştır (**Resim 54**). Sağ taraftaki ilk pano batı duvardaki son panonun aynısıdır. Yani iki duvarın birleştiği alanda panolar simetrik olarak verilmiştir. Pencereler de batı duvardakiler ile aynı bezemeye sahip olup yine üst kısımlarında bitkisel kartuşlar içerisinde yazı madalyonları vardır. Sağdan ikinci panoda pencerenin üzerindeki madalyonda “Allâh Celle Celâluhû” yazılıdır (M. K. Şahin, 2010, s. 78). Üçüncü ve oldukça dar olan panoda ortada bir vazo içerisinde çiçek ile altta ve üstte kıvrım dallardan oluşan bitkisel bezemeler yer alır. Dördüncü pano içerisinde mihrap nişi de yer almaktadır. Mihrap panoyu yatay olarak ikiye bölmüştür. Mihrabın üzerindeki panoda bir tane ortada, birer tane de yanlarda vazo içerisinde çiçekler bulunur. Panonun üst iki köşesinde ve ortasında bitkisel bezemeler yer alır. Mihrap nişi içerisindeki iki yana bağlanmış yeşil renkli perde motifinden üç adet zincir asılmaktadır. Bu kısmın devamı silinmiş de olsa burada kandil motifi olduğu anlaşılmaktadır. Mihrap nişini iki yandan çevreleyen ve kaide üzerine oturan paye görünümündeki alanlar üzerinde birer kıvrım dalda üzüm yaprakları ve salkımları

dönüşümlü olarak verilmiştir. Mihrabın tepelik kısmının altındaki yatay alanda da tekrar küçük perde motifleri işlenerek aralarına birer püskül koyulmuştur (**Resim 55**). Beşinci pano mihraptan bir önceki panonun aynısıdır.

Altıncı pano da yine pencere bulunan panoyla aynı olup buradaki madalyonda “Muhammed Aleyhi’s-selâm” yazısı okunmaktadır. Duvardaki son pano da batı duvardaki pencereler arasında kalan dar panoların aynısı bezemeye sahiptir (M. K. Şahin, 2010, s. 78).

Doğu duvarı da batı duvarla aynı düzenlemeye sahiptir. Sadece madalyonlardaki yazılar farklıdır. Sağdan sola yani güneyden kuzeye doğru ilk pencere üzerindeki madalyonda “Ömerü’l- Fârûk Radya’llâhu Te’âlâ Anhu”, ikinci pencere üzerindeki madalyonda “Ali Radya’llâhu Te’âlâ Anhu”, üçüncü pencere üzerindeki madalyonda ise “Hüseyin Radya’llâhu Te’âlâ Anhu (...) sene 1321” m. 1903- 1904 yazıları okunmaktadır (M. K. Şahin, 2010, s. 79). Duvardaki diğer fark ise panolardan en güneyde olanının içinde natürmort olmamasıdır. Bu pano da pencereler arasındaki panoların aynısı şeklinde düzenlenmiştir (**Resim 56**).

M. K. Şahin’in (2010, s. 79) anlatımına göre doğu duvarın mahfil içerisinde kalan yüzeyinde günümüzde bulunmayan resimler yer almaktaydı. Bu resimleri ortada bir cami tasviri ile cami tasvirinin iki yanında yer alan birer ağaç oluştururdu.

Cami tasvirinin iki yanında üçer gözlü yuvarlak kemer dizisi yer alır. İkişer şerefeli iki minaresi bulunan cami oldukça yüzeysel resimlenmiş olup beden duvarları bile boyanarak hiçbir ayrıntıya yer verilmemiştir. Cami tasvirinin sağında yer alan servi ağacı tasvirinin günümüzde tamamen ortadan kalkmasından daha önce tahribata uğradığı yanlarda kalan izlerinden anlaşılmaktadır. Aynı şekilde kuzey yönündeki ağaç tasviri de tahrip edilmiş ve üzerinden oldukça yüzeysel boyamalar ile geçilmiştir (**Resim 57**).

2.2.1.8. Gümüşhacıköy, Köseler Köyü Camii

Köseler köyünün merkezinde bulunan cami düz ahşap tavanlı camilerden olup dikdörtgen bir plan şeması göstermektedir. Cami içerisindeki batı etkili kalem işi bezemeler ile oldukça yüzeysel olarak işlenmiş resimler cami ile aynı tarihli olmalıdır.

İnceleme Tarihi: 06. 06. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°44'44. 73''K Boylam: 35° 9'29. 78''D

Konumu: Cami Amasya'nın Gümüşhacıköy ilçesine bağlı Köseler köyü merkezinde yer alır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Cami Satılmış Hoca adlı bir kişi tarafından yaptırılmış ve çeşitli dönemlerde onarımlar geçirmiştir. Cami içerisindeki kalem işi bezemelerde h. 1326/ m. 1908 ve h. 1328/ m. 1910 tarihinin geçmesi yapının inşasının ve bezemelerinin bu yıllara ait olabileceğini akla getirmektedir. Ayrıca yapıyı yapan sanatçılar ile içerisindeki resim ve bezemeleri yapan sanatçılar hakkında kesin bir bilgi bulunmamakla beraber yapıyı Gümüşhacıköy'den gelen Ermeni kökenli taşçı ustaların yaptığı bilinmektedir. Caminin mimari ve bezeme özellikleri Hamamözü ilçesinin Çay köyünde yer alan Çay Köyü Camii ile oldukça benzerdir. Bu yönüyle her iki camide de aynı bezeme ustaları ile yapım ustaları çalışmış olmalıdır (M. K. Şahin, 2010, s. 80-85).

Plan ve Mimari Özellikleri: Meyilli bir alanda inşa edilmiş olan cami düz ahşap bir tavana sahip olup minaresi ve kuzey kısmındaki iki katlı bölümü yapıya sonradan eklenmiş ve avluda da onarımlar yapılmıştır. Yapıda kesme taş ve moloz taşla beraber ahşap malzeme de kullanılmıştır. Caminin her dört cephesinde, alt seviyede ikişer yuvarlak kemerli penceresi ile kuzey duvarda mahfil kısmında iki tane dikdörtgen penceresi daha yer almaktadır. Caminin doğusunda bir avlusu bulunmakta ve kuzey cephesinde son cemaat yeri özelliğinde olan ve sonradan yapılan bölümün girişi de bu avludan sağlanmaktadır. Son cemaat yeri denebilecek bu bölümün ortasındaki giriş ile de harime geçilmektedir (M. K. Şahin, 2010, s. 80- 81), **(Resim 58)**.

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Harimin mahfil üst kat kısmı dışında bütün duvarları pencerelerin alt seviyesinden başlayarak tavana kadar devam eden dikdörtgen şekilli panolara ayrılmıştır. Panolarda meyve dalları, bitkisel bezemeler, natürmort

çiçek ve meyveler, yazı kartuşları, ağaç tasvirleri işlenmiştir. Mahfil üst katının doğu ve batı duvarlarında ise bir tepelik şeklinde manzara denebilecek resimler görülmektedir.

Kuzey duvarında giriş ile sağ yanında yer alan pencere açıklığı arasında dikdörtgen şekilli bir pano yer alır. Pano içerisinde sap kısmı yukarıda olan bir armut dalı sarkmaktadır. Armut dalı yeşil yaprakları, çiçekleri ve meyveleri ile Merzifon'un Diphacı Köyü'nde yer alan Rumi Hoca Türbesi'ndeki meyve dalları ile neredeyse aynıdır. Pencerenin solunda herhangi bir bezeme bulunmamaktadır. Ancak girişin sol yanındaki meyve dallarından oluşan bezemelerin burada da bulunduğu, sonradan silindiği veya badana ile kapatıldığı düşünülebilir (**Resim 59- 60**).

Üst katta mahfil girişinin üzerinde "Sene 1326" m. 1908 yazısı yer almakta olup bu tarih kalem işi bezemelerin yapılış tarihi olmalıdır. Ayrıca mahfilin üst katındaki mahfili taşıyan ayaklarda bitkisel bezemeler, üst kattaki giriş ile iki yanındaki dikdörtgen şekilli pencereler arasında kalan yüzeylerde ağaçlardan oluşan kompozisyonlar olduğu bilinmekteyse de (M. K. Şahin, 2010, s. 85) bunlar günümüzde bulunmamaktadır.

Batı duvar yüzeyi kırmızı renkte ince kuşaklarla panolara ayrılmıştır. Duvarın alt kat mahfil içerisinde kalan duvar yüzeyinde herhangi bir bezeme yoktur. Ancak doğu duvarın mahfil kısmındaki bezemelerin önceden burada da var olmuş olması muhtemeldir. Duvarın üst kat mahfil içerisinde kalan duvar yüzeyinde oldukça yüzeysel olarak çalışılmış ve sadece yeşil ve kahverenginden oluşan manzarayı andıran küçük bir tepelik resmi yer almaktadır (**Resim 61- 62**).

Mahfilden sonraki ilk yani en sağdaki panoda üstte bitkisel bezemelerden oluşan kartuş içerisindeki madalyonda "Hasan Radiya'llâhu Anhu (...) sene 1326" m. 1908 yazısı okunmakta (M. K. Şahin, 2010, s. 84) olup kartuşun alt kısmında yapraklı küçük bir karpuz motifi sarkmaktadır. Kartuşun alt seviyesinde yer alan pencere açıklığı ise iki yanlardaki sütunlara oturan yuvarlak kemerli mimari bezeme ile çevrelenmiştir. İçerisinde pencere açıklığı bulunan bu panodan sonraki panonun köşelerinde mavi renkli kıvrım dallı bitkisel bezemeler yer alır. Panonun içerisinde tersli ve düzlü yerleştirilen mavi renkli ibrik motifleri içerisinde yeşil ve sarı renkli çiçekler bulunur. Bunların ortasında yine yeşil renkli kıvrım dallı bezemeler yer alır.

Bu panodan sonra tekrar içerisinde pencere açıklığı bulunan pano yer alır. Aynı bezemeye sahip olan pencerenin üzerindeki kıvrım dallardan oluşan kartuş içerisinde bu sefer “Osman Radiya’llâhu Te’âlâ Anhu” yazısı okunmakta ve alt kısmından bu sefer elma veya portakal benzeri bir motif sarkmaktadır. En son panodaki kartuş içinde “Ebû Bekrin es-Sıddîk Radiya’llâhu Anhu” okunur ve alt kısmından lale motifi sarkar. Bu kartuşun alt kısmında uzun bir ayağı olan tasvir üzerinde oturan iki kulplu vazo ve içerisinde çiçekler yer alır (M. K. Şahin, 2010, s. 84).

Güney duvarı da kırmızı renkli ince kuşaklarla panolara ayrılmıştır. Mihrabın iki yanındaki pencereler batı duvardaki pencereler ile aynı şekilli mimari bezemeye sahiptir. En sağdaki ilk panonun üst kısmında bir armut dalı motifi görülür. Bu panonun orta kısmında iki kulplu bir vazo içerisinde çiçekler yer alır (**Resim 63**). Bu panodan sonra içerisinde pencere açıklığı bulunan panonun üst kısmında yer alan bitkisel bezemeli kartuş içinde “Allâh Celle Celâluhû sene 1328” m. 1910 yazısı okunur (M. K. Şahin, 2010, s. 83). Mihrap nişinin de içinde bulunduğu üçüncü pano mihrabın üst kısmında yatay bir şeritle ikiye ayrılmıştır. Mihrap nişinin iki yanında altta birer vazo içerisinde çiçekler ile mihrabın üst kısmındaki yazı kartuşunun iki yanında birer ibrik içerisinde çiçekler bulunur. Mihrap nişini çevreleyen panonun üzerindeki enine dikdörtgen pano köşelerde mavi renkli bitkisel bezemelere sahiptir. Panonun ortasında sarı renkli ve kulplu bir vazodan çıkan karpuz dalları görülmektedir. Vazonun içinde büyük bir karpuz üst kısmından kesilerek kesilen kısmı sol tarafa kaldırılmış, diğer kesilen bir dilim ise üzerine bıçak saplanarak üst kısımda asılı olarak resimlenmiştir. Karpuz motifinin iki yanından karpuzları, yaprakları ve çiçekleri ile iki dal uzanmaktadır (**Resim 64**).

Mihrabın solunda yer alan ve içerisinde pencere açıklığı bulunan pano da mihrabın sağ yanındaki ile aynıdır. Ancak buradaki kartuş içerisinde “Muhammed Aleyhi’s-selâm” yazısı okunmakta (M. K. Şahin, 2010, s. 83) ve kartuşun alt kısmından bir armut motifi asılmaktadır. En son panonun alt ve üst kısımları bitkisel bezemelerden oluşan kompozisyonlara sahiptir. Panonun ortasında iki kulplu ve mavi renkli bir vazo içerisinde çiçekler bulunur.

Doğu duvarı da diğer duvarlar gibi kırmızı renkli kuşaklarla panolara ayrılmış olup pencereleri de diğer pencereler ile aynı düzendedir (**Resim 65**). En sağdaki yani güneydeki ilk panoda batı duvarın güney yanındaki son panoda bulunan uzun tasvir ve

üzerindeki natürmordun aynısı bulunur. Natürmordun iki yanında birer demet çiçek yer almaktadır. Üstteki kartuşun içerisinde “Ömerü’l- Fârûk Radiya’llâhu Te’âlâ Anhu” yazılı olup alt kısmından bir salatalık motifi sarkmaktadır. İçerisinde pencere açıklığı bulunan ikinci panonun üst kısmındaki kartuş içerisinde “Ali Radiya’llâhu Te’âlâ Anhu” yazısı okunmakta ve alt kısmında armut veya incir motifi yer almaktadır. Üçüncü panonun köşelerinde bitkisel bezemeler ortasında ise büyük bir hurma ağacı yer alır. Hurma ağacının gövdesi oldukça uzun tutulmuş ve iki yanında yaprakları arasından sarkan hurmaları görülür. Hurma ağacının iki yanında da içerisinde çiçekler bulunan birer ibrik yer alır (**Resim 66**). İçerisinde pencere açıklığı bulunan soldaki diğer panonun üst kısmındaki kartuşta “Hüseyin Radiya’llâhu Te’âlâ Anhu” yazılıdır (M. K. Şahin, 2010, s. 84) ve kartuştan bir üzüm salkımı sarkmaktadır. Duvarın mahfil altında kalan kısmında yani kuzeyindeki en son panoda bir natürmort bulunur. Natürmort diğerlerinden daha farklı olarak örgülü ve kulplu bir sepet ile içerisindeki armutlardan oluşur (**Resim 67**). Duvarın üst kat mahfil içerisinde kalan yüzeyinde yine batı duvarın mahfil içerisinde kalan yüzeyinde olduğu gibi oldukça yüzeysel işlenmiş bir manzara resmi denilebilecek kompozisyon yer almaktadır (**Resim 68**).

Kuzey duvardaki girişin solunda bulunan pencerenin iki yanında birer pano yer alır. Panolarda girişin sağ yanındaki panoda olduğu gibi meyve dalları resimlenmiştir. Doğu duvarı yanındaki ilk panoda yukarıdan aşağıya sarkan ve bir elma dalı olduğu anlaşılan meyve dalı, pencerenin solunda yani girişin yanında yer alan diğer panoda ise bir portakal dalı sarkmaktadır (**Resim 69**).

2.2.1.9. Merzifon, Ahçı Hüseyin Ağa Camii (Çay Camii)

18 veya 19. yüzyılda inşa edilmiş olan cami doğu- batı yönünde dikdörtgen planlı olup üzeri ahşap düz bir tavan ile örtülüdür. Harimin içerisinde natürmort çiçekler ile beraber çok sayıda yazı madalyonu ve kitabe yer almaktadır.

İnceleme Tarihi: 04. 06. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°52’38. 49”K Boylam: 35°27’51. 30”D

Konumu: Camii, Amasya’nın Merzifon ilçesinde, Hacı Balı Mahallesi’nde yer alır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Ahçı Hüseyin Ağa tarafından yaptırılan caminin yapımına dair herhangi bir kitabe bulunmamakta ancak tavanındaki bezemelerinin

özelliklerinden yola çıkarak 18- 19. yüzyıllarda inşa edilmiş olduğu anlaşılmaktadır (Erken, 1983, s. 304; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 447). Cami 1947 ve 1976- 1977 yıllarında onarım görmüş (Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 447) olup içerisindeki bezemelerin sanatçısı hakkında bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak bezemelerde h. 1366 ve m. 1947 tarihleri yer almaktadır.

Plan ve Mimari Özellikleri: Dikdörtgen bir plana sahip olan caminin harimi ahşap düz tavanlı olup dıştan kırma çatı ile örtülmüştür. Caminin minaresi kuzeybatı cephesinde bulunmakta ve harimin kuzeyinde iki bölümlü son cemaat yeri ile harimin girişi yer almaktadır (Ayan, 2013, s. 34; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 447), (**Resim 70**).

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Cami içerisindeki resim ve bezemeleri natüremortlar, yazı madalyonları ve kitabeler ile bitkisel kalem işi bezemeler oluşturmaktadır.

Caminin son cemaat yerinin güney duvarında *Allah Celle Celalühü* ve *Muhammed Aleyhisselam* yazıları, doğu duvarında ise büyük bir vav harfinin başlattığı yazılar içerisinde *Sene 1366* yazısı okunmaktadır.

Harimin kuzey duvarında herhangi bir resim veya bezeme yoktur. Batı duvarın üst seviyesindeki en sağda bulunan dikdörtgen şekilli panoda *Ya Hazreti Bilal-i Habeşi Radyallahü Anh* yazısı okunur. Pencereler arasındaki çiçekler ile çevrelenmiş yuvarlak şekilli madalyonlarda ise sağdan sola doğru sırayla *Hasan Radyallahü Anh*, *Osmani-ı Zinnureyn Radyallahü Teala Anh*, *Ebubekir Es-Sıddık Radyallahü Anh* yazıları bulunur (**Resim 71**).

Güney duvarın en sağında üstte etrafı küçük çiçekler ile bezeli yuvarlak bir yazı madalyonu bulunur ve içerisinde *Allah Celle Celalühü* yazılıdır. Bu madalyonun alt kısmındaki diğer yuvarlak yazı madalyonunda ise İhlas Suresi yazılıdır. Mihrabın iki yanında kulplu ve ayaklı birer vazo içerisinde çiçeklerin oluşturduğu natüremortlar, kitabelik kısmında ise kırmızı renkli çiçekler içerisinde “Küllemâ Dehale Aleyhê Zekeriyyal Mihrâb” (Kur’an-ı Kerim 3: 37) yazısı okunmaktadır. Meali, “Zekeriya, onun bulunduğu bölmeye her girişinde” (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 63). Mihrabın sağındaki natüremortun üzerinde *Lâ İlâhe İllallâhü'l Melikü'l Hakku'l Mübîn 1947 ?* yazısı okunur ve bunun da üzerinde damla motifi şeklinde *Allah Celle Celalühü* yazısı

vardır. Mihrabın solundaki natürmordun üzerinde *Muhammedün Rasûlullâhi Sâdikul Vâdil Emîn 1947* ? yazısı ve bunun da üzerinde damla motifi şeklinde *Muhammed Aleyhisselam* yazısı vardır (**Resim 72- 73**). Güney duvarın doğu duvara yakın kısmında üstte etrafı küçük çiçekler ile bezeli olan madalyonda *Muhammed Aleyhisselam* yazısı, alttaki yuvarlak madalyonda ise “Vemâ Erselnâke İllâ Rahmeten’lil Âlemîn” (Kur’an-ı Kerim 21: 107) yazısı okunur. Meali, “(Ey Muhammed!) Seni ancak âlemlere rahmet olarak gönderdik” (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 362).

Doğu duvarın üst seviyesinde yine batı duvarda olduğu gibi yazı madalyonları vardır. Bunlarda sağdan sola doğru sırasıyla *Ömer’ül Faruk Radyallahü Teala Anh*, *Ali Kerremallahü Veche Radyallahü Teala Anh*, *Hüseyn Radyallahü Anh* yazıları okunur. En solda yer alan dikdörtgen şekilli panoda ise *Ya Hazret-i Bilal-i Habeşi Radyallahü Anh* yazılıdır (**Resim 74**).

2.2.1.10. Merzifon, Sultan II. Murat- Çelebi Sultan Mehmet Camii (Medrese Önü Camii)

Anadolu Selçuklu camilerine benzer bir plan oluşturan caminin harim kısmı mihrap duvarına dik olarak üç sahına ayrılmıştır. Caminin içerisindeki bezemeler oldukça yakın tarihte 20. yüzyılın ortalarında yapılmıştır ve bunları kalem işi bezemeler ile natürmortlar, rulo benzeri ve açılmış kitap şekilli tasvirler oluşturmaktadır.

İnceleme Tarihi: 05. 06. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°52’25. 43”K Boylam: 35°27’42. 72”D

Konumu: Cami Amasya’nın Merzifon ilçe merkezinde Hoca Süleyman Mahallesi, Cumhuriyet Caddesi’nde yer alır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Cami, girişi üzerinde yer alan kitabesine göre Sultan II. Murat tarafından h. 830/ m. 1426 yılında inşa ettirilmiştir (Erken, 1983, s. 311; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 460; Taşan, 1979, s. 29). Cami, Sultaniye Medresesi’nin önünde yer almasından dolayı halk tarafından Medrese Önü Camii diye adlandırılmıştır (Taşan, 1979, s. 29). Harimde batı duvarın girişi üzerinde dikdörtgen şekilli bir tamir kitabesi yer almakta ve iki satırdan oluşan kitabenin sadece üst

satırındaki *tamiri* yazısı okunabilmektedir. Camide yer alan kalem işi bezemelerin sanatçısı hakkında bir bilgi bulunmamakta ancak bezemelerde h. 1371/ m. 1951 tarihi geçmektedir.

Plan ve Mimari Özellikleri: Boyuna dikdörtgen planda olan cami, içerisinde yer alan ahşap direkler ile mihraba dik olarak üç sahından oluşmakta ve dıştan kiremitli çatıyla örtülmektedir. Doğu ve batı duvarları ortasındaki girişler ile kuzeyde yer alan son cemaat yeri ve harimin kuzeyindeki mahfil yapıya sonradan yapılan tamirlerle eklenmiştir (Ayan, 2013, s. 26; Erken, 1983, s. 311- 312; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 460). Caminin minaresi kuzeydoğu yönünde ve tek şerefelidir. Son cemaat yeri ise dışa kapalı olup doğu tarafında iki, batı tarafında bir tane dikdörtgen şekilli penceresi yer almaktadır. Harimin doğu, batı ve güney cephelerinde iki sıra halinde sivri kemerli pencere dizisi bulunur. Bunlardan üst seviyedekiler daha küçüktür. Ayrıca güney cephe ortasında üstte dikdörtgen şekilli küçük bir pencere daha yer alır (**Resim 75**).

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Caminin tavanı daha önceden kalem işi bezemelere sahipken sonradan yapılan onarımlarda bunların çoğu kaldırılmıştır (Ayan, 2013, s. 26; Erken, 1983, s. 311; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 460). Harim duvarlarında bitkisel bezemelerin, yazıların ve kartuşların oluşturduğu kalem işi bezemeler bulunur. Ayrıca bunlardan farklı olarak batı duvarın güneyinde bir kitap, doğu duvarın güneyinde ise rulo benzeri bir tasvir yer almaktadır. Harimin kuzey duvarında herhangi bir bezemeye yer verilmemiştir.

Batı duvardaki girişin iki yanında üst seviyede yer alan pencereler bitkisel kalem işi bezemeler ile çerçeve içerisine alınmışlardır. Giriş kemeri de bitkisel kalem işi bezemelerden oluşmakta, sağ yani kuzey yanındaki alt seviye penceresinde herhangi bir bezeme bulunmazken sol yanındaki alt seviye penceresi kalem işi bezemelerden oluşan dikdörtgen bir çerçeve içerisine alınmış, barok karakterli tepeliğinin ortasında ve iki yanlarında ise birer tane vazo içinde natürmort çiçekler bulunmaktadır. Giriş ile sol üst seviye penceresi arasında bitkisel bezemelerden oluşan kartuş içindeki madalyonda *Hasan Radıyallahü Anh* yazılıdır. Bu duvarın en solunda yani güney yönünde büyük bir kitap tasviri yer almaktadır. Açık bir vaziyette bulunan gri renkli kitabın sağ sayfasında yeşil, sol sayfasında kırmızı renkli okunamayan yazılar bulunmaktadır. Ayrıca sol sayfasının alt kısmında *1371 Hicri* yazısı, kitap

resminin üst kısmındaki kartuş içinde yer alan madalyonda da *Osman- ı Zinnureyn Radyallahü Anh* yazısı okunur (**Resim 76- 77**).

Güney duvarın en sağındaki üst seviyede yer alan kartuş içindeki madalyonda *Ebubekir Radyallahü Anh* yazısı okunmaktadır. Madalyonun solunda yer alan altlı üstlü sivri kemerli pencerelerin her ikisi de bitkisel bezemeler ile çerçeve içerisine alınmışlardır. Mihrabın iki yanında üstte birer kartuş içindeki madalyonlardan sağdakinde *Allah Celle Celalühü*, soldakinde *Muhammed Aleyhisselam* yazılıdır. Mihrabın üzerinde yer alan ortadaki dikdörtgen şekilli küçük pencerenin iki yanında ise birer tane vazo içinde çiçekler yer almaktadır. Mihrabın sol tarafı da sağ tarafı ile aynı düzenlemeye sahip olup buradaki madalyonda *Ömer'ül Faruk Radyallahü Anh* yazılıdır (**Resim 78**).

Caminin doğu duvarı batı duvarıyla neredeyse aynı düzenlemeye sahiptir. En sağda yani güney yönünde, batı duvardaki kitap tasvirinin tam karşısında büyük bir tasvir yer almaktadır. Bu tasvirde yeşil renkli zemin üzerinde sarı renkle yazılmış yazılar bulunmakta ancak okunamamaktadır. Yine 1371 tarihi görülen tasvir, yanlarındaki iki uçları dışa kıvrılmış haliyle rulo şeklindeki bir kağıdı andırmaktadır. Tasvirin üzerindeki madalyonda *Ali Kerremallahü Veche Radyallahü Anh* yazılıdır. Duvardaki pencereler de batı duvardakiler ile aynı bezemeye sahiptir. Ancak en solda yani kuzey yönde yer alan alt seviye penceresi de kalem işi bezemeli olup üzerinde vazo içinde natürmort çiçekler yer almaktadır. Bunun karşısına gelen batı duvardaki pencerede hiçbir bezeme bulunmasa da aynı şekilde bezemeye sahip olduğu fakat günümüze ulaşmadığı düşünülebilir. Duvardaki diğer madalyonda ise *Hüseyn Radyallahü Teala Anh* yazılıdır (**Resim 79- 80**).

2.2.1.11. Merzifon, Taceddin İbrahim Camii (Çukur Şadırvan Camii)

Kare bir plana sahip olan caminin inşası 15. yüzyıla tarihlenmektedir. Harimin duvarlarında veya kubbesinde herhangi bir kalem işi bezeme veya resim bulunmazken mihrapta perde ve kandil motifi ile kalem işi bezemelere yer verilmiştir.

İnceleme Tarihi: 04. 06. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°52'20. 61"K Boylam: 35°27'53. 95"D

Konumu: Cami Amasya'nın Merzifon ilçesinde, Yokuşbaşı Caddesi'nde yer almaktadır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Caminin yapımına dair bir kitabe bulunmamakla beraber alt kısmında bulunan şadırvanın tarihine bakılarak 15. yüzyılda inşa edilmiş olduğu anlaşılmaktadır (Ayan, 2013, s. 27; Erken, 1983, s. 312- 313; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 449). Caminin minaresi 1943 yılındaki depremde şerefe altı kısmına kadar yıkılmış, 1975 yılındaki VGM tarafından yapılan restorasyona kadar kapalı kalmış ve restorasyon sonrasında kullanıma açılmıştır (Ayan, 2013, s. 27). Caminin girişindeki levhada 1424 tarihi görülmekte, mihrabında bulunan perde ve kandil motifinin sanatçısı ve tarihi hakkında bilgi bulunmasa da 19. yüzyılın sonları veya 20. yüzyılın ilk yarısında yapılmış olabileceklere düşünülmektedir

Plan ve Mimari Özellikleri: Cami kare planlı ve tek kubbeli bir plana sahip olup harim doğu ve batı yönünde büyük sivri kemerler ile enine genişletilmiştir. Harimin tek kubbesine pendentifler ile geçiş sağlanmış ve caminin girişi kuzey cephesinde yer almıştır. Caminin avlusundaki şadırvanı cami seviyesinden daha aşağıda kalması nedeniyle cami, Çukur Şadırvan Camii adını almıştır (Ayan, 2013, s. 27; Erken, 1983, s. 312- 313; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 449), **(Resim 81)**.

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Caminin duvarlarında veya kubbesinde herhangi bir resim veya bezeme bulunmamaktadır. Güney duvarındaki mihrap nişi içerisinde kırmızı ve yeşil renklerin hakim olduğu bir perde motifi iki yana bağlanmıştır. İki yana bağlı olan perde motifinin yukarisından sarkan zincire bağlı bir kandil motifi, mukarnas kavsaranın iki yanında ise *Allah* ve *Muhammed* yazıları yer almıştır. Mihrabın tepeliği palmet ve rumilerin oluşturduğu bitkisel kalem işi bezemelere sahiptir **(Resim 82- 83)**.

2.2.1.12. Merkez, Azeriler Camii (Şirvanlılar Camii)

Kare planlı ve tek kubbeli olan caminin doğu duvarına bitişik olarak türbe yer almaktadır. Caminin duvarlarında herhangi bir resim veya bezeme bulunmazken pencerelerinin tepeliklerinde natürmortlar ile bitkisel bezemeler, mihrabın üst kısmında perde ve kandil motifi, troplar arasında kalan alanlarda ise yazı madalyonları bulunur.

İnceleme Tarihi: 30. 05. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°39'23. 10"K Boylam: 35°50'17. 07"D

Konumu: Cami, Amasya merkezde Mehmet Paşa Mahallesi, Atatürk Caddesi'nde yer almaktadır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Camii, Şeyh Hacı Mahmut Efendi tarafından 1873- 1895 yılları arasında Şeyh Hamza Nigari adına yaptırılmıştır (Altaş, 2008, s. 70; Demiray, 1954, s. 108; Dönmez, 2014, s. 218; Erken, 1983, s. 254; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 114). Cami içerisindeki resim ve bezemelerin tarihi ve sanatçısı konusunda herhangi bir bilgi bulunmamakta, 19. yüzyılın sonları veya 20. yüzyılın ilk yarısında yapılmış olabilecekleri düşünülmektedir.

Plan ve Mimari Özellikleri: Cami, kare planlı ve tek kubbeli olup kuzeyinde bulunan üç bölümlü son cemaat yeri de kubbeler ile örtülüdür. Kubbeye geçişler tromplar ile sağlanmış, büyük kubbenin dört bir yanına dıştan birer küçük kubbe yerleştirilmiştir. Caminin minaresi kuzeydoğu yönünde olup caminin doğu duvarına bitişik olarak Mir Hamza Nigari Türbesi yer almaktadır (Altaş, 2008, s. 70; Dönmez, 2014, s. 218; Erken, 1983, s. 254- 255; Menç, 2018, s. 310; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 114). Cami 2013 yılında Azerbaycan'ın ileri gelenleri tarafından restore edilerek 2014 yılında tekrar ibadete açılmıştır (Menç, 2018, s. 310), **(Resim 84)**.

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Caminin kuzey, batı ve güney duvarlarında bulunan yuvarlak kemerli pencereleri, içlerinde küçük çiçekler bulunan çerçeveler içine alınmış ve tepelik kısımlarının ortasında vazo benzeri uzun kaplar içerisinde çiçekler yer almıştır. Bu natürmortların iki yanında ise C kıvrımları arasında çiçekler bulunur **(Resim 85- 86)**. Mihrabın üst kısmındaki yuvarlak kemerli iki pencerenin arasına ise yuvarlak kemer formunda bir kompozisyon oluşturulmuştur. Bu

kompozisyonun dıştaki bordüründe kıvrım dallar ve çiçekler dönüşümlü olarak verilmiş, iç kısmında ise yukarıdan iki yana ayrılmış kırmızı renkli perde motifi yer almıştır. Perde motifinin ortasından zincire bağlı bir kandil motifi sarkıtılmıştır. Perde ve kandil motifi genellikle mihraplarda görülen bir uygulama olmakla beraber burada mihrabın üst kısmında görülmesi farklı bir uygulamadır. Kandilin alt kısmında *Allah Celle Celalühü* yazısı yer almakta, yazının alt kısmındaki çiçeklerin de altında tekrar bir kandil motifi daha bulunmaktadır (**Resim 87- 88**). Kubbeye geçişi sağlayan trompların aralarında kalan üçgen alanlardaki yuvarlak madalyonlarında *Hüseyin Radyallahü Anh, Osman Radyallahü Anh, Ebubekir Radyallahü Anh, Allah Celle Celalühü, Muhammed Aleyhisselam, Ömer Radyallahü Anh, Ali Radyallahü Anh, Hasan Radyallahü Anh* yazıları okunur.

2.2.2. Amasya’da Duvar Resimli Şadırvanlar

2.2.2.1. Merkez, II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı

Külliye içerisindeki caminin kuzeyinde, onikigen planda olan şadırvanın kubbe içerisi birçok konuyu barındıran resimlere sahiptir. Kubbe eteğini dolayan şerit içerisinde yer alan resimlerde manzaralar ve natüremortlar ile sembolik anlamlı birçok tasvir bulunur.

İnceleme Tarihi: 31. 05. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°39’2. 17’’K Boylam: 35°49’37. 23’’D

Konumu: Şadırvan, Amasya Merkez Hacı İlyas Mahallesi’nde yer alan II. Beyazıt Külliyesi Camii’nin avlusu içerisinde yer almaktadır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Şadırvanın yapım tarihi ile ilgili farklı görüşler yer almaktadır. Görüşlerden birine göre şadırvan külliyeye muvakkithanenin de yapım tarihi olan h. 1258/ m. 1843’te eklenmiştir (Aslanapa, 2004, s. 142). Diğer bir görüşe göre Divan- ı Hümayün hocalarından Kapancızade el- Hac Hüseyin Zeki Efendi tarafından külliye h. 1258/ m. 1842 yılında bir muvakkithane ile kütüphane eklenmiş ve doğusuna da küçük bir şadırvan yaptırarak emlakını vakfetmiştir (Abdi- zade Hüseyin Hüsameddin, 1986, s. 106). Bununla beraber h. 1256/ m. 1840 yılında Kapancızade el- Hac Hüseyin Zeki Efendi tarafından külliye hane bir kütüphane ve bir de şadırvan eklendiği belirtilmekte olup (Eyice, 1992, s. 40)

muvaakkithane kapısı üzerindeki kitabede de bu tarih açıkça görülmektedir ki bu tarih çoğu yerde yanlış okunmuştur (Renda, 1976, s. 181). Bütün bunlardan anlaşıldığı kadarıyla şadırvan, Kapancızade el- Hac Hüseyin Zeki Efendi tarafından muvaakkithane ile aynı tarihte yaptırıldı ise muvaakkithanenin de kesin tarihi olan h. 1256/ m. 1840 yılında inşa edilmiş olmalıdır.

Şadırvanın kubbesinde yer alan duvar resimlerinde herhangi bir sanatçı imzası bulunmamakla beraber üslup özelliklerinden hareketle Zileli Emin'e ait olduğu anlaşılmaktadır (Arık, 1975, s. 13, 1988, s. 85; Renda, 1977, s. 160; Uz Taşkesen, 2011, s. 179). Şadırvan göbeğinin merkezinde yer alan altı kollu yıldız (Mühr- ü Süleyman) motifinin içerisinde "Hicri 1289 Sin (Şaban)" yazısı okunmakta buradan resimlerin m. 1872 yılının Ekim ayında, sanatçının imzasının bulunduğu Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nın resimlerinden üç yıl önce yapılmış olduğu ortaya çıkmaktadır (Uz Taşkesen, 2011, s. 179).

Plan ve Mimari Özellikleri: Onikigen plandaki şadırvanın örtüsü sivri kemerler ile birbirine bağlanan on iki adet ahşap sütunla taşınmaktadır. Şadırvan içten bağdadi bir kubbe, dıştan ise kurşun kaplı piramidal külahla örtülüdür (Erken, 1983, s. 224; Uzay Peker, 2007, s. 30; Uz Taşkesen, 2011, s. 178), (**Resim 89**).

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Şadırvan Yeşilirmak kenarında yer almasından dolayı uzun yıllar nem almış, bu nedenle gerek duvar resimlerinde gerekse sıvalarında bozulmalar olmuştur. VGM tarafından 2006 yılında yapılan restorasyonda şadırvandaki duvar resimlerinin, eski fotoğraflarından hareketle rengi solan veya tahrip olan kısımları aynı şekilde onarılmış hiçbir belge veya fotoğrafı olmayan kısımlar ise olduğu gibi bırakılmıştır. Kubbe içerisindeki bezeme programı üç ayrı bölümden oluşmakta olup bunlardan ilki kubbe göbeğinde yer alan kalem işi kompozisyon, ikincisi kubbe eteğindeki manzara şeridinin üzerinde yer alan kartuşlar ile madalyonlardan oluşan ve sülüs harflerle yazılmış yazı şeridi, üçüncüsü ise kubbe eteğinde bulunan duvar resimlerdir (Uz Taşkesen, 2011, s. 178- 179). Şadırvanın resim ve bezemeleri Merzifon'daki Kara Mustafa Paşa Camii'nin şadırvanındakiler ile üslup yönünden benzerlik göstermekte fakat buradaki resimler Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı resimlerinin bir özeti gibi ana hatlarıyla ve daha sıkışık olarak yer almaktadır. Yine Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nda resimler kubbe eteğindeki yazı kuşağı üzerinden tavan göbeğine kadarki geniş bir alanı kaplamaktayken

buradakiler kubbe eteğindeki yazı kuşağının alt kısmında bulunur (Arık, 1975, s. 13, 1988, s. 83- 85). Şadırvanın resimlerinde birçok konu yer almakta olup bunları manzaralar, natürmortlar, yapı tasvirleri ile sembolik anlamı bulunan çeşitli tasvirler oluşturmaktadır (**Resim 90- 91**).

Kubbe göbeğinde yer alan altı kollu yıldız motifini on altı dilimli bir çarkıfelek motifi çevrelemekte, çarkıfeleğin kırmızı ve mavi dilimleri üzerinde bitkisel bezemeler yer almaktadır. Bu kompozisyonun dışında palmet bezemeli bir bordür ve en dışta ise tığ motifleri bulunur (Uz Taşkesen, 2011, s. 179- 180), (**Resim 92**). Resimlerin üst kısmındaki yazılar altı adet ince uzun yazı kartuşları ile aralardaki oval madalyonlardan oluşmaktadır. Oval madalyonlar ile uzun kartuşları birbirlerine düğüm motifleri bağlamaktadır. Yazılar siyah zemin üzerine beyaz hatlarla yazılmış olup aralarda beyaz küçük çiçekler dolgu motifi olarak kullanılmıştır (Arık, 1988, s. 83; Uz Taşkesen, 2011, s. 181). İnce uzun kartuşlar içerisinde sülüs hatlarla “Accilû bi’s- salati kable’l- fevti ve accilû bi’t- tevbeti kable’l- mevt (...) (Namaza acele ediniz, vakti geçebilir. Tevbede acele ediniz, ölüm gelmeden önce)” Hadis- i Şerifi işlenmiştir. Oval madalyonlarda ise Rad Suresi’nin 24. ayeti olan “Selamun aleyküm bima sebertum. Fe- ni’me ukbe’d- dâr (...) (Melekler: Din uğruna dünyanın zevk ve zorluklarına karşı) sabretmenizden dolayı size selam olsun, (dünya) yurdun (un iyi) sonucu ne güzel! (derler.)” (Uz Taşkesen, 2011, s. 181) yazısı okunmaktadır. Madalyonların ikisinde ise *Allah Celle Celalühü* yazılıdır. Yazıların üst kısmında kulplu ve kaideli antik vazolar içerisinde çiçeklerden oluşan natürmortlar yer almaktadır (**Resim 93**).

Kubbe eteğindeki resimlerin merkezi denebilecek olan İstanbul tasvirinin sağ yanında Tarihi Yarımada resimlenmiştir. Önden sur duvarları ile çevrili olan İstanbul tasvirinde kiremit çatılı bir veya iki katlı evler yer almaktadır. İstanbul’daki ünlü camilerden olan Ayasofya, Süleymaniye ve Beyazıt Camileri arasından sancağıyla beraber Beyazıt Kulesi yükselmektedir (Renda, 1977, s. 158). Buradaki üslup ile beraber yapılar ve ağaçlardaki renkler Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı resimleri ile neredeyse aynı denebilecek özelliktedir. Yine ünlü İstanbul camilerinin minare ve alemleriyle beraber Beyazıt Kulesi’nin resim kuşağını aşarak kubbe yüzeyine yükselmesi Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı’ndaki gökyüzüne ulaşan İstanbul yapılarını hatırlatmaktadır (Arık, 1988, s. 85), (**Resim 94**). Tarihi

Yarımada'dan sonra soldaki dikdörtgen bir alan içerisinde en sağda yelkenli bir gemi, bunun solunda dubaların taşıdığı iki köprü ile yandan çarklı ve buharlı bir gemi yer almaktadır (Uz Taşkesen, 2011, s. 181). Sahnenin benzerine Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nda da rastlanmaktadır ki burası Haliç, köprüler ise Galata Köprüsü ile ilk Unkapı Köprüsü, (Arık, 1975, s. 10, 1988, s. 72; Uz Taşkesen, 2011, s. 182) Haliç'in ön kesiminde yer alan kırmızı bayraklı kule de Galata Kulesi olmalıdır. Haliç'in üst kısmında yine kiremit çatılı bir veya iki katlı evler bulunmakta, dikdörtgen alan içindeki bu tasvirlerden sonra solda üst üste dizilmiş gibi evler yer almaktadır. Evlerin bulunduğu bu alanda kırma çatılı ve minareli bir cami, üstte kuleli bir yapı ve camisi silinmiş bir minare görülür (**Resim 95**). İstanbul'a ait bu tasvirlerden sonra solda büyük bir alanın resimleri silinmiş olduğundan buradaki tasvirler bilinmemektedir. Boş alandan sonra yarısı silinmiş bir kale tasviri görülmektedir. Burçları bulunan kalenin içerisinde bir bayrak ve çeşitli yapılar yer almakta, en önde ise birbiri ardına dizili tepeler içerisinde ara sıra ağaçlar bulunmaktadır. Kale tasvirinin solunda kaleye doğru çevrilmiş olan tekerlekli bir top arabası, onun da solunda bir sandalye iki büyük ağaç arasında kalmaktadır. Büyük ağacın solunda önde lokomotif ve arkasında iki adet vagonuyla Anadolu'ya yeni gelmiş olan tren ile trenin sağında muhtemelen gar binası olan bir yapı vardır (Uz Taşkesen, 2011, s. 181- 182, 187), (**Resim 96**). Tren tasvirinin solundaki evler arasında sarı meyvelerinden biri yere düşmüş olan büyük bir meyve ağacı yer almaktadır. Ağacın da solunda bir minare ve yanında sanki bir cami görünüşünde fakat üzeri külah örtülü yapı bulunur. Yapı tasvirinin solunda ağaçlar arasında mimari bir kalıntı, bunun da solunda tekrar üzeri külah örtülü bir yapı ile yanında kule benzeri bir tasvir daha bulunmaktadır (**Resim 97**).

Söz konusu resimlerden sonraki alanda bulunan resimler tamamen silinmiştir. Boş alandan sonra merdivenlerle ulaşılan bir yapı veya mahalle tasviri yer almaktadır. Yapıların oluşturduğu bu tasvirden sonra solda altıgen pençe ayaklı bir masa veya sehpa, kümbet, dört sütunlu bir havuz ve ibrik içerisinde çiçeklerin oluşturduğu bir natürmort şeklindeki tasvirler hep yan yana dizilmiştir. Büyüklüleri birbirinden farklı olan ve birbirleriyle ilgisi olmayan bu tasvirler resimli el yazma eserlerin etkisini düşündürmektedir (Uz Taşkesen, 2011, s. 186), (**Resim 98**). Tasvirlerin solunda Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nda olduğu gibi yazı çekmecesini üzerinde divit ve hokkadan oluşan bir kompozisyon yer almaktadır. Merzifonluların

Abdülkadir Geylani adını verdiği yazı çekmecesini grubu ilim hayatını ifade etmekte olup bu tasvirlerin Kadiriyye tarikatı⁷ ile ilgili olduğu düşünülmektedir (Tanman, 1993, s. 498; Uz Taşkesen, 2011, s. 185- 186). Yazı çekmecesini üzerinde Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'ndakinden farklı olarak makas yer almazken kulplu bir bardak görülmektedir (**Resim 99**). Bu kompozisyona benzer bir kompozisyon Gümüşhacıköy ilçesindeki Özdarendeliler Konağı'nın resimleri arasında da yer almaktadır. Konaktaki tasvirde sehpa üzerinde divit kutusu, hokka, geometrik bezemeli ve ucu sivri bir tasvir ile natüremort çiçek bulunur. Benzer tasvirlerin hem bir konakta hem de şadırvandaki tarikat konulu sembolik tasvirler arasında görülmesi, sadece Kadiriyye tarikatı ile bağlantılı olamayacağını düşündürmektedir.

Yazı çekmecesinin solunda bir limon ağacı tasviri, limon ağacının solunda ise kubbeden sarkan zincire bağlı dört kandilin bulunduğu bir baldaken türbe tasviri yer almaktadır. Sanatçının birçok resminde karşılaşılan bu türbe tasvirine (Uz Taşkesen, 2011, s. 185) Merzifonlu yaşlıların Seyyid Ahmed Rufai adını verdikleri bilinmektedir ki (Arık, 1988, s. 74) Rufaiyye tarikatının⁸ piri olan Seyyid Ahmed Rufai'nin Basra civarındaki Umm Ubeyde köyünde bulunan türbesinin temsili olmalıdır (Tanman, 1993, s. 497; Uz Taşkesen, 2011, s. 185). Baldaken türbe tasviri 2006 yılındaki restorasyon çalışmasında kalan izlerden hareketle yeniden canlandırılmış olup sağ tarafındaki sancakta bulunan yazılar okunamamaktadır. Türbe tasvirinin solunda yine sanatçının hemen bütün eserlerinde rastlanılan ve kalan meyvelerinden hurma ağacı olduğu anlaşılan ağaç yer almaktadır. Hurma ağacının konumundan hareketle sanatçının hurma ağacını genellikle tarikat sembolleri, türbeler ve Kabe tasviri gibi tasavvufi konuların yanında resimlediği anlaşılmaktadır (Uz Taşkesen, 2011, s. 184-185), (**Resim 100**). Hurma ağacı tasvirinin solunda yer alan ve Osmanlı'ya yeni gelen, sofraya çatal bıçakları olduğu söylenen tasvirlerin (Renda, 1976, s. 190, 1977, s. 158)

⁷ Abdülkadir Geylani tarafından 12. yüzyılda kurulan tarikat, İslam'ın bilinen en eski tarikatıdır. Tarikat Anadolu'da Rumiyye ve Eşrefiyye kolları ile yaygınlık göstermiştir (Türer, 2014, s. 261- 262). İslam dünyasında en çok yaygınlık gösteren tarikatlardan biri olan Kadiriyye tarikatında sesli zikir esas alınmış ve Hanbeli mezhebinin kaideleri uygulanmıştır (Kara, 2012, s. 229- 230). Bu tarikatta Rufaiyye tarikatındaki kadar olmasa da vücutlarına şiş saplayarak, kızgın madenden taşları başlarına giyerek veya kızgın aletleri vücutlarına saplayarak burhan gösterilmiştir (Atasoy, 2016, s. 129).

⁸ Basra civarındaki Betayih'te h. 512/ m. 1118 yılında doğmuş olan Seyyid Ahmed Rufai'nin kurmuş olduğu bir tarikatıdır. Tarikat bazı bölgelerde Ahmediyye olarak da isimlendirilmiş olup gezginci dervişler tarafından yayılma göstermiştir. Çeşitli aletleri kendilerine saptamak, vurmak ve kızgın aletleri vücutlarına batırmak gibi birçok farklı şekilde burhan gösterilmiştir. Bektaşiyye tarikatı ile yakın ilişkileri bulunan Rufaiyye tarikatı 1826 yılında Bektaşiliğin yasaklanması ile sıkıntılı zamanlar yaşamıştır (Atasoy, 2016, s. 181- 182).

2006 yılındaki restorasyonda aslında tarım aletleri olduğu anlaşılmıştır ki bunlar bir daire etrafında yer alan tırpan, tırmık, dirgen, merdiven, kürek, yaba gibi aletlerden oluşmaktadırlar. Tarım aletlerinden sonraki tepeler arasında yer alan evler ve ağaçlardan sonra Merzifon şadırvanında da bulunan bir su dolabı tasviri görülmektedir ki su dolabı da restorasyon sırasında kalan izlerden hareketle yeniden canlandırılmıştır. Sanatçının su dolabı ile tarım aletlerini bir arada resimlemesi o zamanın günlük yaşamından bir konu vermek için olmalıdır (**Resim 101**). Su dolabının solunda, öndeki tepeciklerin arkasında bulunan duvarın gerisinde saray tasviri olduğu anlaşılan yapılar topluluğu bulunmaktadır. Yapının sağ ve sol yanında kule benzeri ve külahlı birimleri bulunmakta, bütün bu yapıların sanatçının hayal dünyasından bir resim mi yoksa İstanbul'dan bir saray tasviri mi olduğu kesin olarak bilinmemektedir. Daha solda büyük bir ağaç içerisinde ev tasviri ile onun da solunda ağaçlar içerisinde tahtirevan araba yer almaktadır (Uz Taşkesen, 2011, s. 183- 184). Büyük ağaç ve içerisindeki ev tasviri Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nda yer alan ağaçlı tasvirle neredeyse aynıdır. Fakat buradaki ağaçtan büyük bir kılıç asılmamasına rağmen yine Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'ndaki gibi ağacın gövdesinde iki adet kapı yer almaktadır. Buradan hareketle bu ağacın da aynı sembolik anlamlara sahip olabileceği düşünülebilir (**Resim 102**).

Tahtirevan arabadan sonra solda bir cami tasviri ile şadırvanın kendi resmi olabileceği düşünülen bir şadırvan resmi görülür (Uz Taşkesen, 2011, s. 183). Caminin de II. Beyazıt Camii'nin kendi resmi veya İstanbul'dan bir caminin resmi olabileceği akla gelmektedir (Arık, 1988, s. 85). Ancak buradaki caminin tek minareli ve iki şerefeli oluşu II. Beyazıt Camii olma ihtimalini zayıflatmakla beraber caminin sağ yanında bulunan kule, minarenin olması gerektiği yerde ve tepesi ikiye ayrılarak hafif yana yatmış şekildedir (Uz Taşkesen, 2011, s. 183). Bu kule Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nın kubbesindeki resimler içerisinde yer alan ve üzerinde "Horasan Cami- i Şerifi" yazılı olan caminin minarelerini hatırlatmaktadır (Arık, 1975, s. 10, 1988, s. 76). Bu kulenin ikiye ayrılan kısımları boynuz gibi kıvrım yapmış ve beden örgüsündeki taşlar oldukça belli bir şekilde verilmiştir. Caminin solunda yer alan söz konusu şadırvan ise dört destek üzerine baldaken tarzda resimlenmiş olup bu haliyle şadırvanın kendi görünümüne benzememektedir (**Resim 103**).

Şadırvanın da solunda ibrik içerisindeki çiçeklerden oluşan bir natürmort yer almaktadır. Natürmordun benzerine Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nda da rastlanılmakla beraber sanatçı buradakini geleneksel üslupta verirken diğer şadırvandakini Batılı üslupta ışık- gölge etkileriyle resimlemiştir. İbrik tasvirinin solundaki büyük tahtın içinde bir gül, üzerinde ise sekizi gösteren bir saat kadranı ile saatin de üzerinde bir taç tasviri yer alır. Sanatçı buradaki gül ve saatin üzerindeki taç ile sultan olan II. Beyazıt'ı sembolize ederken, saatin sekizi göstermesi ile de sekizinci sultan olduğunu vurgulamak istemiş, (Uz Taşkesen, 2011, s. 182- 183) ve yine saat tasviri ile külliye içerisinde yer alan ve şadırvanın hemen yakınında bulunan muvakkithaneden de etkilenmiş olmalıdır (Renda, 1976, s. 190). Bu saat tasviri Sanayi Devrimi'nin getirdiği modern araç ve gereçlerden biri olarak sembolik anlamda da resimlenmiş olabilir (Uzun, 2017, s. 853). Taht tasvirinden sonra tekrar İstanbul tasvirinin başlangıcındaki büyük ağaç tasvirine gelinmektedir. Ağaç büyük bir meyve ağacı olup kırmızı ve sarı renkli meyveleri bulunur (**Resim 104**).

2.2.2.2. Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı

Kara Mustafa Paşa Camii'nin avlusunda bulunan şadırvan sekizgen bir plana sahiptir. Şadırvanın resimleri II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı'nın resimleriyle birçok benzerlik göstermekte ancak daha ayrıntılarıyla verilmiş olarak tüm kubbe yüzeyini kaplamaktadır. Resimlerde birbirinden farklı birçok konu bir arada verilmiş ve resimli el yazma eserlerinin özellikleri ön plana çıkmıştır. Sembolik ve mimari tasvirler, manzaralar, natürmortlar, günlük yaşamdan izler taşıyan görünümeler hep ayrı ayrı konular olarak işlenmiş fakat aralarında çerçeve gibi ayırıcı bir özellik verilmemiştir.

İnceleme Tarihi: 04. 06. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°52'22. 12''K Boylam: 35°27'50. 67''D

Konumu: Şadırvan, Amasya'nın Merzifon ilçe merkezinde Gazimahbup Mahallesi, Çarşı Sokak'ta bulunan Kara Mustafa Paşa Camii'nin avlusu içinde yer alır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Kara Mustafa Paşa Camii'nin avlusunda bulunan şadırvanın 19. yüzyıldaki onarımlarda yeniden inşa edildiği bilinmektedir (Arık, 1975, s. 9, 1988, s. 68). Şadırvanın kubbesi içerisinde bulunan duvar resimleri h. 1292/ m.

1875 tarihli olup Zileli Emin imzasını taşımakta ve böylece resimlerin kesin tarihi ve sanatçısı öğrenilmektedir (Arık, 1974b, s. 7- 8, 1975, s. 9, 1988, s. 68; Renda, 1976, s. 191, 1977, s. 160; Tanman, 1993, s. 491).

Plan ve Mimari Özellikleri: Sekizgen planlı olan şadırvan, sekiz ahşap destekle taşınmakta, üzerini ise sekizgen piramidal bir külah örtmektedir. Dıştan sekizgen külahla örtülü şadırvan, içten bağdadi bir kubbeye sahiptir (Erken, 1983, s. 300; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 448; Tanman, 1993, s. 491; Yeşil, 2004, s. 252). Ahşap destekleri kaş kemerler birbirine bağlamakta ve içteki şadırvan musluklarının bulunduğu asıl kısım ise onaltıgen bir kuruluşa sahip bulunmaktadır (**Resim 105**).

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Şadırvanın kubbesindeki duvar resimleri kubbenin merkezinde yer alan bitkisel bezemeli göbek ile kubbe eteğinde yer alan yazı kartuşları arasındaki içbükey yüzeyde bulunmaktadır (Arık, 1975, s. 9, 1988, s. 69; Tanman, 1993, s. 491). Kubbedeki resimler resimli el yazması geleneğinin devamı şeklinde oldukça yalın ve çocuk resimleri gibi acemice yapılmış izlenimler vermekte, ilk bakışta aslında bütün kubbeyi kaplayan resimlerin İstanbul'a ait olduğu düşünülmektedir. Fakat daha dikkatlice incelendiğinde İstanbul dışında birçok konunun yer aldığı görülebilmekte, bunların çerçevesiz olarak ayrı ayrı konular şeklinde resimlendiği ve hepsi bir konuymuş gibi ustalıkla birbirine bağlandığı görülmektedir. Bütün bu resimlerde aynı renk, perspektif ve üslupla beraber bazı konuların yanlarında açıklayıcı yazılarının bulunması da resimli el yazmalarının etkisinin devam ettiğini göstermektedir (Arık, 1975, s. 9- 10, 1988, s. 68- 69, 74). Resimler üslup ve konu yönüyle Amasya merkezde yer alan II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı'nın resimleriyle oldukça benzerdir. Ancak buradaki resimler daha ayrıntılı şekilde işlenmesi ve çok farklı konuların bir arada olması yönüyle diğerinden ayrılmakta bu nedenle Zileli Emin'in oradaki resimleri bir özet şeklinde yapmış olabileceği akla gelmektedir. Yine diğer şadırvanda olduğu gibi buradaki resimler de İstanbul'un o günkü görünümünden bilgiler vermekte ve resimlerde doğa görünümlerinden çok topografik görünümlere önem verildiği anlaşılmaktadır. Sanatçının her iki şadırvandaki resimlerinde askeri araç ve orduyla ilgili konulara fazlaca yer vermesi başkent İstanbul'da askeri eğitim görmüş bir sanatçı olabileceğini de düşündürmektedir. Kubbedeki yazı kartuşları da II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı'ndaki yazılar ile benzerlik göstermekte, resimlerin konusunu İstanbul

manzarası içerisinde Galata, Haliç, ünlü camiler, evler, kuleler oluşturmakta; bunların dışında İstanbul'a yeni gelen tren, tramvay, gemi, masa, sandalye gibi Avrupalı birçok konu yer almaktadır (Renda, 1976, s. 191, 1977, s. 160). Yine bu resimlerde arma ve otağ gibi saltanat ve hilafete ait tasvirler; keşkül, teber, nefir, taç, baldaken türbe gibi tarikatlara ait tasvirler; Horasan Cami-i Şerifi, Konstantin'in Kızının Köşkü, Hayber Şehri ve Kalesi, uçan tespih ve kılıç gibi fantastik tasvirler ve daha birçok tasvir bulunmaktadır (Tanman, 1993, s. 491- 516), **(Resim 106- 107)**.

Kubbe merkezinde yer alan göbek hem Osmanlı mimarisindeki geleneksel kalem işi bezemelerin hem de barok etkideki bitkisel bezemelerin özelliklerini yansıtmaktadır (Arık, 1988, s. 69). Göbeğin tam merkezinde yuvarlak bir madalyon, madalyonun dışındaki bordürde palmet ve rumilerden oluşan ve birbiri arasından geçen kıvrım dallar yer almaktadır. Üçüncü bordürde de yine palmetler, rumiler ve çeşitli yapraklardan oluşan daha farklı bir kompozisyon görülmektedir. Bu bordürün dış çevresinde üzüm, salatalık, limon, karpuz, kiraz, armut, şeftali, incir, patlıcan, kayısı, mandalina gibi meyve ve sebzeler yer almaktadır **(Resim 108)**.

II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı kubbesindekiler ile oldukça benzer olan yazı kartuşlarında aynı yazılar yer almakta ancak buradaki kartuşlar arasında oval yazı madalyonları bulunmamaktadır. Yine buradaki kartuşlar diğer şadırvandaki gibi resimlerin üst kısmında yer almayıp kubbe eteğinde resimlerin altında yer almaktadır. Her iki şadırvandaki uzun yazı kartuşlarında siyah zemin üzerine beyaz olarak yazılar yazılmış ve yazıların arasında da küçük beyaz çiçekler zemini doldurmak için işlenmiştir (Arık, 1988, s. 83). İnce uzun kartuşlar içerisinde II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı'nda olduğu gibi sülüs hatlarla "Accilû bi's- salati kable'l- fevti ve accilû bi't- tevbeti kable'l- mevt (...)" (Namaza acele ediniz, vakti geçebilir. Tevbede acele ediniz, ölüm gelmeden önce)" Hadis- i Şerifi işlenmiştir (Uz Taşkesen, 2011, s. 181).

Kubbedeki resimlerin ana zeminini üstte gökyüzü, altta yeryüzü oluşturmakta, sıra sıra dağlar bu ikisi arasında bir sınır oluşturmaktadır. Gökyüzü dağların tepelerinden itibaren kirli sarı renkler ile başlamakta daha yükseklerde önce açık maviye daha sonra koyu maviye dönüşmektedir. Muhtemelen güneşin batmakta olduğu an verilmekte, güneş tepelere doğru alçalırken sarı ve turuncu renkli ışıklar saçmaktadır. Kubbedeki resmin tamamında sıra dağlar bir sınır şeklinde verilip diğer

tasvirler bunları geçmezken İstanbul tasvirinin olduğu sahnede yani güneşin batmakta olduğu yerde İstanbul'un ünlü camilerinin minareleri ve kuleler bu sınırı aşarak göğün içerisine kadar yükselmektedir (Arık, 1975, s. 9, 1988, s. 69- 70). Gökyüzünde güneş ile beraber yıldızlar ve bulutların da belirtilmiş olması, çocuk resimlerinde olduğu gibi gece ile gündüzün aynı anda görülmesini de sağlamıştır (**Resim 109**). Kubbedeki resimlerin içerisinde İstanbul tasviri konumu, kompozisyonun işlenişi, ayrıca güneşin üzerinde yer almasından dolayı resimlerin merkezini oluşturmaktadır. İstanbul'un üzerinde güneşin parlaması yine dini ve saltanat yönüyle buranın bir aydınlık ve merkez olduğuna da işaretler. İstanbul tasviri ilk bakışta bütün öğeleriyle beraber tanınacak şekilde resimlenmiş, ünlü selatin camileri olan Sultan Ahmet, Süleymaniye ve Ayasofya ile beraber Beyazıt Kulesi de Tarihi Yarımada'da kompozisyonun en tanınan öğeleri olmuştur. Resmin yapıldığı 1875 yılından bir yıl önce hizmete açılan İstanbul- Edirne tren hattının Sarayburnu'ndan Sirkeci'ye ulaşan kesimi de resimde yerini almıştır (Tanman, 1993, s. 492- 493, 504- 506). Bu demir yolu İstanbul tasvirinin solundaki dağların eteğinden başlayıp İstanbul evlerini, camilerini ve buradaki diğer öğeleri soldan itibaren sınırlayarak öne doğru yatay olarak gelmekte, Sultan Ahmet Camii'nin hizasına denk gelen yerde bir rıhtımla sona ermektedir. Demir yolu tek tarafındaki tırtıklı görünümü ve üzerindeki treniyle kıyı boyunca uzanmakta, trenin öndeki lokomotifinin bacasından dumanlar çıkmakta ve trenin arkasında üç adet vagonu bulunmaktadır. Demir yolunun son bulduğu rıhtımın sağında, denizin karaya girinti yaptığı yerin biraz daha üst kısmındaki yapılar arasından ay yıldızlı bayrağıyla Beyazıt Kulesi yükselmektedir. Kulenin etrafında birçok caminin minareleri ile beraber servi ağaçları da yükselmekte, bütün bu yapılar arasından bazı sokaklar da görülebilmektedir. Evlerin hepsinin örtüsü kiremit renginde olup çoğunluğunun üzeri düz damlı veya eğik çatılı gibi görülmekte, bazılarında ise kırma çatının olduğu anlaşılabilir. Bir veya iki kattan oluşan bu evlerden bazılarının ön cephesinde dikdörtgen şekilli sarı alanlar içerisinde bitkisel bezemeler yer almaktadır. Camilerin kubbe ve minarelerinde açık mavi renkler, evlerin cephelerinde ise sarıya yakın beyaz renkler kullanılmıştır. Bütün bu yapılar topluluğunun en sağında yani İstanbul tasvirinin bitiminde üzerinde ev gibi bir birimi ve iki tane küçük penceresi bulunan büyük bir sütun tasviri yer almaktadır. Merzifon'un yaşlıları buna Konstantin'in Kızının Köşkü diyerek Kız Kulesi'nin hikayesini anlatmaktadırlar (Arık, 1975, s. 9- 10, 1988, s. 70- 72). Ancak İstanbul'daki sütunların hiçbirinin üzerinde buradaki gibi

bir köşk bulunmamaktadır. Bu köşk tasvirinin muhtemelen Bizans'tan kalan ve Konstantin'in kızıyla ilgili olan bir efsaneye dayandığı, efsanenin Ayasofya ve Kız Kulesi ile de ilişkilendirildiği ve sütun üzerindeki köşk tasvirinin de bu efsanenin bir parçası olabileceği konu üzerinde yapılabilecek bir yorumdur (Tanman, 1993, s. 502). İstanbul'dan Tarihi Yarımada'nın betimlendiği yapılar içerisindeki camiler soldan sağa doğru incelendiğinde en soldakinin Ayasofya, onun sağındaki altı minareli ve mahyaları bulunanın Sultan Ahmet Camii olduğu anlaşılmaktadır. Sultan Ahmet Camii ile Beyazıt Kulesi arasında iki minareli bir cami daha yer almaktadır. Kulenin sağ yanında ise dört minareli bir cami ile iki minaresi arasında *Maşallah* yazılı mahyası olan başka bir cami daha bulunmaktadır. Kulenin yanındaki dört minaresi bulunan cami Süleymaniye olmalıdır.

Tarihi Yarımada Beyoğlu sirtlarından görünümüyle resimlenmiş, Beyazıt Kulesi'nin hizasına denk gelen yerde Haliç'te Galata Köprüsü, bunun daha sağında ise ilk Unkapı Köprüsü dubaları ve hörgüçlü görünümüyle belgesel özellikler gösterecek şekilde tasvir edilmişlerdir. İki kara arasında bir göl gibi olan Haliç'te yelkenli ve buharlı gemiler ile kayıklar da resimlenmiş, iki köprü arasındaki diğer bir gemi ötekilere göre daha büyük boyutta ve bütün ayrıntılarıyla ele alınmıştır. Sahnenin en önünde yani İstanbul tasvirinin seyredildiği bölümde Galata Köprüsü'nün hemen hizasında, Galata Kulesi üzerindeki ay yıldızlı bayrağıyla Beyazıt Kulesi'ne benzer şekilde resimlenmiştir. Burada sahneyi daha fazla tanıtabilecek konulara yer verilmemiş sadece evler ile birkaç cami yer almıştır. Galata Kulesi'nin önünde yer alan bir evin cephesindeki sarı dikdörtgen şekilli alana bitkisel bezeme işlenmemiş "Arap Oğlu Emin?" yazısı yazılmıştır (Arık, 1975, s. 10, 1988, s. 72- 74, 80). Ancak buradaki yazının devamında *Ahmed ?* şeklinde okunabilen bir yazı daha yer almaktadır (**Resim 110**).

Galata tasvirinin en solunda dumanları ile beraber bir yangın sahnesi görülür ve solunda bulunan yangın tulumbaları kendi kendine bu yangını söndürmektedir (Tanman, 1993, s. 493). İstanbul tasvirinin solunda iki sıra halinde resimler işlenmiştir. Üstteki kompozisyonda dağlar arkasında evler, köşk benzeri yapılar ve çeşitli ağaçlar yer almaktadır. Alt sıradaki kompozisyonda ise üç tane alt alta sıralanmış top İstanbul sahnesine doğru yönelmiş vaziyette resimlenmiş, yine dağlar arasında evlerle beraber burçları bulunan kale içerisinde bir yapı yer almıştır. Bunların solunda üzerinde

“havız” yazısı bulunan bir havuz tasviri işlenmiş olup solunda Merzifonlu yaşlıların Seyyid Ahmed Rufai dedikleri baldaken türbe tasviri bulunmaktadır. Türbeden sağ tarafa çıkan iki sancaktan kırmızı olanında “Yâ Hazret- i Şeyh” (Arık, 1975, s. 10, 1988, s. 74), yeşil olanda ise *Seyyid Ahmed Rufai* yazısı okunmaktadır. Havuz tasviri ile türbe tasvirinin alt kısımdaki birleştiği yerde koyu kahverengi yuvarlak bir tasvir bulunmakta olup bunun bir benzeri Gümüşhacıköy’ün Sarayözü köyündeki Pir Ali Bir Civan Türbesi’nin resimlerinde de yer almaktadır. Her iki tasvirin de benzer olması nedeniyle buradakinin de tarikatlarda kullanılan bir çalgı aleti olan *zile (halile)*⁹ benzediği söylenebilir. Türbenin önündeki duvarda ise biri kapalı diğerrinin ise bir kanadı açık olan iki kapı ile havuz tasvirinin üst kısmında dizili üç adet kase benzeri kaplar içerisinde natürmort çiçekler yer almaktadır. Türbenin içerisindeki sandukanın başucunda siyah destarlı, altı terkli bir taç ile baldakenin kemerleri arasındaki iki tane şamdan üzerinde birer mum yanmaktadır.

Baldaken türbe tasviri Osmanlı tekke sanatı ve halk resmi anlamında önemli bir yere sahiptir ki Amasya, Merzifon, İstanbul, Tunus ve Kosova gibi imparatorluğun farklı ve birbirinden uzak bölgelerinde cam altı, kalem işi ve taş baskısı gibi farklı tekniklerde görülmektedir. Çeşitli tekniklerde ve çeşitli malzemeler ile yapılan baldaken türbe tasvirleri bazen yerel özellikler gösterse de genel hatlarıyla çoğu zaman aynı özellikte olup tasvirler aslında Rufaiyye tarikatının piri olan Seyyid Ahmed Rufai’nin Basra’daki Umm Ubeyde köyünde yer alan türbesinin temsilidir. Türbe tasvirlerinin genelinde kare bir taban üzerinde dört adet sütun, sütunları birbirine bağlayan kemerlerin üzerinde alemler birer kubbe yer almaktadır. Kubbelerin merkezinden sarkan bir zincire bağlı olan ve pirin ruhaniyetini simgeleyen kandil, kandilin altında ise pirin sandukası bulunur. Sandukanın baş tarafındaki köşelerden iki tane sancak dışarıya doğru çıkmaktadır ki bunlarda pirin adı ve unvanları bulunmakta ve iki tane olması ise iki defa kutbiyet verildiğine işaret etmektedir. Seyyid Ahmed Rufai’nin kutupluğunu tanıdıkları için Rufailere zarar vermeyeceklerine inanılan akrep, yılan ve arslan gibi tehlikeli hayvanlar İstanbul, Tunus ve Kosova’da yer alan taşınabilir eserlerdeki baldaken türbe tasvirlerinde bulunsalar da duvar resimlerinde görülen baldaken türbe tasvirlerinde bunlara yer verilmemiştir. Pirin gerçek türbesi ile

⁹ Tekkelerde mûsiki çalımında kullanılan bu alet avuçtan büyük olup iç tarafı biraz çukurdur. Çukur yerdaki kayış kısmı ele geçirilerek kullanılan bu aleti çalan kimseye *halile- zen* denilir (Cebecioğlu, 1997, s. 318).

baldaken türbe tasvirlerinin eğer gerçekte bir benzerliği yok ise bu tasvirlerin Hz. İsa'nın Ortodoks ikonografisindeki kabrini temsil eden kiborionlar ile benzerlikleri dolayısıyla bir bağlantısının olup olmadığı da ayrı bir soru işareti olarak kalmaktadır. Baldaken türbenin sağında bulunan havuz tasvirinin sağ üst köşesinde, burçları bulunan kalenin kenarına saplı olan tek yönlü teber, türbenin sol alt köşesine saplanmış iki yönlü teber ve buna bir zincirle asılı olan keşkül, daha solda bulunan hurma ağacındaki nefir Kalenderiyye tarikatının¹⁰ ve bu tarikatın 14. yüzyıl Anadolu'sunda benzeri olan Rum Abdalları'nın sembolleridirler. Asıl itibarı ile Kalenderi kökenli olan eşyalar Rum Abdalları vasıtası ile Rufaiyye ve Bektaşiiyye tarikatlarına da girmiş ve bu tarikatların da geç dönemdeki amblemlerinde yerlerini almışlardır (Tanman, 1993, s. 497- 498). Keşkül asılı teberin solunda yer alan yazı çekmecesini üzerinde bir makas, iki hokka ve divit yer almakta Merzifonlu yaşlılar buna Abdülkadir Geylani demektedir (Arık, 1988, s. 74). Yazı çekmecesini grubuna halk tarafından Abdülkadir Geylani adının verilmesi Abdülkadir Geylani'nin sufi- veli ve alim- fakih yönleriyle bilinmesinin yanında, buradaki tasvirlerin ilimle ilgili öğeler olmasıyla ikisi arasında bir bağ kurulmasından kaynaklanmış olmalıdır (Tanman, 1993, s. 498). Tarikatlara ait sembolik tasvirleri içeren bütün bu kompozisyonlar en öndeki kesme taşla örgülü bir duvar ile kuşatılmış ve duvarda resimli el yazma eserlerde görüldüğü gibi farklı bir perspektif uygulanarak farklı açılardan görüş sağlanmıştır. Duvarın en solundaki yükselen kısmında bir derviş tacı yer almakta olup (Arık, 1988, s. 74) lenger kısmının üzerindeki yünlü siyah müjganıyla Kadiriyye tarikatına ait bir sembol değildir. Rufai, Kadiri ve Kalenderi tarikatlarına ait bütün bu sembolik tasvirlerin bir duvar ile birleştirilmesi ve hepsinin bir arada yer alması muhakkak ki tarikatların birbirleriyle yakın ilişkisi ve ortaya çıkışlarındaki coğrafi yakınlıkla ilgili olmalıdır (Tanman, 1993, s. 496, 507), **(Resim 111)**. Sembolik tasvirlerin solunda yine baldaken bir kuruluşa sahip şadırvan yer almakta, alt kısmında ise “şadırvan” yazısı okunmaktadır. Şadırvanın hemen solunda bir bekçi kulübesi ile kulübenin soluna çatılmış süngülü tüfek yer almaktadır. Kulübenin üst kısmında kılıç, tüfek, davul, boru ve miğferden oluşan, son devir Osmanlı armaları özelliğini gösteren bir arma yer almakta ve buna Merzifonlular *harbiye* adını vermektedirler (Arık, 1975, s. 10, 1988, s. 74). II. Mahmut

¹⁰ Cemaleddin Savi tarafından kurulmuş olan bu tarikatta Ehl-i Beyt sevgisi çok ileri derecede olup, Muhammed, Ali, Fatma, Hasan ve Hüseyin şeklinde zikir çekmişlerdir. Saç, sakal, kaş ve bıyıklarını keserek (çar- darp) tembelliği adet edinmiş olan bu tarikatın mensupları gruplar halinde dolaşarak dilenmiş ve kendi anlayışlarını yaymaya çalışmışlardır. Tarikatta ibadetten daha çok kalbe önem verilmiş ve bekar olmak esas alınmıştır (Cebecioğlu, 1997, s. 425- 426).

dönemiyle beraber ortaya çıkan Osmanlı arması Tanzimat'tan sonra daha da yaygınlaşarak Osmanlı'nın amblemi olmuş olup buradaki armada sadece askerlikle ilgili öğelere yer verilmiştir (Tanman, 1993, s. 494- 495). Armanın sol üst köşesinde büyük bir ağacın dalından asılmış koca bir kılıç kını içerisinde yer almaktadır. Kılıcın hemen sağında iki kulplu ve kaideli bir kase içerisinde karpuz dilimlerine saplanmış bir bıçak bulunmakta, natürmordun sağ üst köşesindeki küçük servi ağaçlarının yanından aşağıya doğru sarkan büyük bir tespih bulunmaktadır (Arık, 1975, s. 10- 12, 1988, s. 74- 75). Buradaki büyük ağaç, ağaçtan asılı olan kılıç ve üstte yer alan tespih birçok gizli anlamları barındıran semboller olmalıdırlar. Söz konusu büyük ağacın gövdesine bir kapı açılmış, ağacın içerisine ise iki birimli ev benzeri bir yapı oturtulmuştur. Yapının dört tane penceresi ve sol yanında balkon gibi bir çıkıntısı da vardır. Bu şekilde bir ağaç tasviri Halvetiyye tarikatının¹¹ Şabaniyye kolunun piri olan ve Kastamonu'da gömülü bulunan Şeyh Şaban- ı Veli gibi hayatının bir süresini ağaç kovuğunda itakla geçiren velilerin evlerini mi ifade etmektedir bilinmiyor. Yine ağacın dalından asılı olan büyük kılıç Yunus Emre'nin "Erenlerin kılıcı/ Arşa çıkar bir ucu" dediği bir kılıcın tasviri midir, bütün bunlar cevapsız sorular olarak kalmaktadır (Tanman, 1993, s. 503), **(Resim 112)**.

Alt sıradaki bekçi kulübesinin solunda açıklayıcı yazısı "Karadağ" olan bir dağ tasviri yer almaktadır. Dağın en alt kısmında önde kapalı bir kapı, kapının arkasından uzanan kıvrımlı bir yol tepedeki kaleye ulaşmaktadır. Kalenin eteğindeki ve kapının yanındaki toplardan dumanlar çıkmakta böylece burada bir savaş anı verilmektedir ki Karadağ, resmin yapıldığı dönemde Osmanlı'ya isyanı nedeniyle burada resimlenmiş olmalıdır. Karadağ tasvirinde olduğu gibi karşı taraftaki dağda yani Osmanlı ordusunun Karadağ'a karşılık verdiği tepelerde de dumanı tüten toplar yer almakta ancak burada sanatçının bazı tasvirleri yapmaya başlamışken yarım bıraktığı anlaşılmaktadır (Tanman, 1993, s. 493- 494), **(Resim 113)**. Bir savaş görünümünün verildiği, karşılıklı topların bulunduğu dağların arasında vadi gibi bir alan yer almakta ve buraya Merzifonlular *Çanak Boğazı* adını vermektedirler. Karadağ'ın karşısındaki Osmanlı toplarının bulunduğu dağların eteğinde süngülü bir tüfek, biraz daha solda

¹¹ Ömer bin Ekmelüddin Lahici tarafından kurulan tarikatta halvet uygulamasına oldukça önem verilmektedir. Bunun nedeni tarikatın kurucusunun halvetle fazla meşgul olması ve çoğu zaman içi boş bir ağaç içerisinde halvet çıkarmasından dolayıdır ve tarikat da bu adı almıştır. Halvetiyye'nin Cemaliyye, Şemsiyye, Ahmediyye ve Ruşeniyye adıyla dört ana kolu bulunmaktadır. Ana kollardan daha birçok kol ayrılmış olup bu nedenle Halvetiyye tarikatına *tarikât fabrikası* denilmektedir (Cebecioğlu, 1997, s. 323).

dağların bitiminde beş tane süngülü tüfek, daha solda dumanları tüten tekerlekli iki top bulunmaktadır. Topların solunda küçük bir kulecik üzerinde “cebhane” yazısı, kulenin sol yanında ise yine süngülü bir tüfek yer alır. Daha solda köşklü bir araba bir köprünün basamaklarına kadar dayanmakta, köşklü araba ile cephane yazılı kulenin üst kısmında ise tek ray üzerinde giden ve alt kısmında “tramvay” yazısı olan tasvir bulunmaktadır. Tramvay tasvirinin sağında dört tane çadır ile en soldakinin iki yanına dikilmiş süngülü bir tüfek görülmekte ancak çadırlardan en sağdaki yarım kalmış gibi durmaktadır. Alt sıradaki toplar, cephane ve köşklü araba tasvirleri ile üst sıradaki çadırlar arasında “ordu- yı hümayûn” yazısı bulunmakta ve bütün bu kompozisyonlar soldaki köprüye dayanmaktadır (Arık, 1975, s. 10, 1988, s. 75- 76), **(Resim 114)**.

Karadağ ile köprü tasviri arasında yer alan iki sıra halindeki tasvirlerin üst kısmında ayrı bir resim sırası daha bulunmaktadır. Buradaki resimlerin başlangıcı daha önce sözü edilen büyük ağaçtan itibaren başlamakta olup bunlar da iki sıra görünümünde yer almaktadırlar. Üzerinde kılıcın bulunduğu büyük ağacın solunda yine büyük bir limon ağacı yer almakta, ağacın devamındaki alt sırada ağaçlı ve aralarında evlerin bulunduğu üç tane dağ uzanmaktadır. Dağların solunda bir sandalye ve yanına çatılmış süngülü tüfek, sandalyenin solunda masa ve tekrar ağaçların ve evlerin olduğu dağ sıraları bulunmaktadır. Daha solda tramvay tasvirinin üzerine denk gelen yerde kapalı bir kupa arabası ve bunun da solunda dibine meyveleri düşmüş bulunan büyük bir kiraz ağacı yer alır (Arık, 1988, s. 77). Buradaki masa- sandalye, kupa arabası, daha önce söz edilen tramvay, buharlı gemi, tren tasvirleri ve ileride bahsedilecek olan fabrika tasvirleri 19. yüzyılda modern yaşamın Osmanlı’ya getirdiği yeniliklerdir ki bunlar Sanayi Devrimi’nin ürünleridir (Uzun, 2017, s. 853). Yine üst sıradaki tasvirler büyük liman ağacından sola doğru sıralanmış olup simetrik denebilecek bir özelliktedirler. Ortada baldaken tarzında bir otağ tasviri bulunmakta ve kırmızı sivri tepeliği üzerinde Sultan Abdülaziz’e ait olduğu düşünülen tuğra yer almaktadır. Otağın iki yanında süslü direklerle perdeler bağlanmış ve perdelerin ortasından üç tane kandil sarkmaktadır. Otağın iki yanında birer sanduka, sandukaların baş uçlarında ise birer taç yer almaktadır. Taçlardan her ikisi de beyaz renkte ve yeşil destarlı olup otağın sağındakinin Mevlevi, solundakinin ise Bektaşî tacı olduğu anlaşılmaktadır. Yine her iki sandukanın ayak şahideleri ise oldukça yüksek şekilde kule gibi verilmiş olup Merzifon’un yaşlıları buraya *Konya* adını vermektedirler. Tasvirlerin solunda büyük ve ayaklı bir masa aynası tepeliğindeki çiçekleriyle sanki

bir natürmort gibi verilmiş, aynanın siyah zemininde beyaz hatlarla “1292- 1875 Zileli Emin (Nabıt ?)”¹² şeklinde sanatçının imzası yer almaktadır (Arık, 1988, s. 77). Merzifonluların Konya adını verdikleri kompozisyonda *Hüseyini* denen on iki tekli Bektaşî tacı ile Mevlevî tacı çoğu örnekte görüldüğü gibi bir sehpa üzerinde ve etrafında tarikatlara ait diğer sembollerle beraber¹³ verilmeyip pîrlerin sandukalarının üzerinde resimlenmişlerdir. Tarikat türbelerinde gerçekten de altta yatan kişinin manevî bir timsali olarak sanduka baş uçlarına normalden daha büyük yapılan sanduka taçları konulmuştur ki buradaki tasvirler de aynı anlama işaret etmelidirler. Yine Osmanlı saltanat ve hilafet kurumunu temsil eden otağın Bektaşî ve Mevlevî tarikatlarına¹⁴ ait amblemlerin ortasında yer alması da tesadüfî olmamalıdır. Çünkü Osmanlı öncesi Anadolu’daki bu iki tarikat Osmanlı’nın kimliğinin oluşmasında büyük rol oynamış, saltanat ile iki tarikat arasında sıkı bir ilişki kurulmuştur. Otağın içerisindeki üç adet kandil ise muhtemelen Bektaşî, Mevlevî ve Osmanlı Devleti’nin sıkı birlikteliği şeklindeki üçlemeyi veya Zileli Emin’in Bektaşî olma ihtimalinden doğan Allah- Muhammed- Ali üçlemesinin sembolik timsali olmalıdır (Tanman, 1993, s. 494, 496, 507- 510), **(Resim 115)**.

Kompozisyonların en alt sırasındaki basamaklarla ulaşılan köprü demir iskeletli ve tek kemerli bir kuruluşa sahip olup solunda yer alan büyük su dolabının yanına kadar uzanmakta, köprünün altından geçen ırmak kahverengi tepelerin arasından da geçerek büyük su dolabını, sonra değirmeni ve altındaki küçük su dolabını, daha sonra ise üç gözlü diğer bir köprüyü geçerek büyük bir şehir manzarasının önünde sona ermektedir (Arık, 1988, s. 76). Değirmenin hemen alt kısmında yer alan ikinci su dolabının içerisinde *ırmak değirmeni* yazısı okunmakta, ırmağın arasından geçtiği tepelerden birinin üzerinde baldaken kuruluşa ve üzeri külâh örtülü şadırvan benzeri yapı ile öndeki diğer tepede bir ve iki katlı evler yer almaktadır.

¹² Bu kelime Enbat (Arık, 1975, s. 9) ve Nabıt (Aksel, 2010, s. 134) şeklinde okunmuştur.

¹³ Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. (Aksel, 2015, s. 108- 115).

¹⁴ Mevlana Celaleddin-i Rumi’ye bağlanan bu tarikat Mevlana’nın ölümünden sonra oğlu Sultan Veled tarafından asıl halini alarak teşkilatlı bir hale getirilmiştir. Mevlana Celaleddin-i Rumi babası Bahaeddin Veled ile Moğol akınlarından kaçarak Horasan’dan Anadolu’ya gelmiş olup Diyar-ı Rum’a yani Anadolu’ya yerleştiği için kendisine Rumi denilmiştir. Mevlana’nın bu şekilde manevî dereceye vararak ün kazanmasında tanışmış olduğu Şems-i Tebrizi’nin önemli rolü vardır (Atasoy, 2016, s. 143-144). Anadolu topraklarında kurulan ve merkezi Konya olan bu tarikatta inanç bakımından Şems ve Veled kolu diye iki kol bulunmaktadır. Şems kolu bir Kalenderî dervişi olan Şems-i Tebrizi’nin etkilerinin görüldüğü, Sünnilik dışı özellikler gösteren koldur. Veled kolu ise Mevlana’nın oğlu Sultan Veled’e bağlı olup bu kolda Ehl-i Sünnet kaideleri esas alınmıştır (Türer, 2014, s. 273- 274).

Sağdaki tek kemerli ilk köprünün üzerinde büyük bir cami tasviri bulunur. Merkezi planlı olan caminin büyük orta birimi piramidal külahla, yan mekanları ve önde yer alan üç gözlü son cemaat yeri ise kubbelerle örtülüdür. Caminin altta iki yanında birer kandil asılan yuvarlak kemerli girişleri, son cemaat yerinin iki yanında ise yine külahla örtülü birimleri vardır. Merkezi planlı caminin ortadaki büyük ana mekanının cephesinde “Horasan Cami- i Şerifi” (Arık, 1988, s. 77) yazısı okunmakta, iki yanında ise altta tek gövde şeklinde yükselerek belli bir yükseklikten sonra iki ayrı kola ayrılan farklı minareleri bulunmaktadır (Arık, 1975, s. 10, 1988, s. 76- 77; Tanman, 1993, s. 500). Horasan’da ve İslam dünyasının diğer bütün bölgelerinde hiçbir benzer örneği bulunmayan bu cami tipinde aslında sanatçının merkezi planlı Osmanlı camilerinden esinlendiği anlaşılmaktadır. Böylesine farklı bir caminin Horasan Camii olarak adlandırılmış olması ise tesadüfi bir konu olmamalıdır. Çünkü İslamiyet’in Orta Asya’dan yayılmasını takiben bölgenin çok yönlü bir kültüre ve tasavvufi öneme sahip olması, birçok ana tarikatın temellerinin burada atılarak başka bölgelere yayılması ve Anadolu’daki en önemli tarikatlar denebilecek olan Mevlevilik ile Bektaşiliğin pirleri olan Mevlana ve Hacı Bektaş Veli’nin de Horasanlı olmaları sanatçının böyle bir camiyi tesadüfi olarak resimlemediğini açıklamaya yeterlidir (Tanman, 1993, s. 500- 501). Caminin solunda ilk su dolabının üzerine denk gelen yerde, leğen benzeri bir kap üzerindeki ibrik içerisinden çiçekler çıkmakta, bu natürmort camiyiyle neredeyse aynı yükseklikte yer almaktadır. Natürmorttan sonra solda tek bir dal ucunda büyük bir limon, daha da solda yelpaze gibi büyük ağaç bulunmaktadır (**Resim 116**).

Değirmen tasvirinin sol üst kısmındaki şehir manzarası sanki ayrı bir tabloymuş gibi tek başına verilmiş, ön kısmında ve şehrin üst kısmındaki kalenin eteklerinde ağaç ve yeşilliklere fazlaca yer ayrılmıştır. Çeşitli evlerin ve camilerin bulunduğu şehir tasvirindeki burçlarla çevrili kalede ay yıldızlı ve Beyazıt Kulesi’ne benzer şekilde kule resimlenmiştir. Buradaki kale duvarlarının sanatçı tarafından yarım bırakıldığı anlaşılmakta, şehrin sol üst köşesindeki tepede yine yarım bırakılmış mimari tasvirler görülmektedir. Yarım kalmış mimari tasvirlerin olduğu kısımdan başlayıp kıvrılarak yükselen uzun yol büyük bir dağın tepesine kadar çıkmakta ve burada ayrı bir kale daha yer almaktadır. Şehir tasviri ile yüksek dağın tepesindeki kalenin nereye ait tasvirler olduğu bilinmese de yine Merzifonlular tarafından bunlara da adlar verilmiş olup alttaki şehre Hayber Şehri, tepedeki kaleye de Hayber Kalesi denilmiştir (Arık,

1988, s. 78). Hayber şehri ve kalesinin Arabistan Yarımadası'ndaki gerçek Hayber şehrine benzediği tahmin edilmemekle beraber Merzifonluların diğer tasvirlerle verdiği isimlerin yerinde benzetmeler olduğu dikkate alınırsa buranın da gerçekten Hayber olabileceği düşünülmelidir. Ayrıca Hz. Ali'nin ünlü Hayber Savaşı Anadolu'da yüzyıllardır bilinen bir konu olmakla beraber belki de sanatçı bu vesileyle söz konusu resmi yapmış olmalıdır. Hayber şehri tasvirinde sanatçı kubbeli camiler ile külah örtülü mimarilere de yer vermiştir. İstanbul tasvirinde tamamen kubbeli camiler görülmekteyken Horasan Cami-i Şerifi, Hayber şehri, baldaken türbe tasvirinin arkasındaki mimariler ve az sonra sözü edilecek olan fabrika tasvirinin solundaki yapılarda külah örtülere de yer verilmiş olması sanatçının Osmanlı'ya uzak yerlerdeki ve hayali olan tasvirlerdeki üst örtülerde külahlar kullandığını göstermektedir. Ayrıca sanatçının konik ve piramidal külahlar ile kubbeyi bir arada kullanması Selçuklu ve Osmanlı mimarisinin bir arada bulunduğu Anadolu kültüründen de kaynaklanmaktadır (Tanman, 1993, s. 501- 502), (**Resim 117**). Hayber şehri tasvirinin alt kısmında solda yani üç gözlü köprü tasvirinin bitiminde farklı mimariler bulunmaktadır. Bunlar en öndeki kahverengi tepeler ile en arkada yer alan ağaçlı ve evli tepelerin arasında uzanmaktadır. Büyüklü küçüklü mimarilerden oluşan yapılar kulelere de benzemekte, bazılarında dumanlar çıkmakta ve boruları da bulunmaktadır. Ortadaki en büyük tasvirin hemen sağında “pavluka” şeklinde yazı yer almakta, günümüzde bile kullanılmakta olan bu kelimedenden buradaki tasvirlerin bir fabrika olduğu anlaşılmaktadır (Arık, 1988, s. 78- 79). Fabrika tasvirinin önündeki tepelerde kayık gibi bir görünüme sahip olan ve yelkencikleri bulunan tasvirlerin neler olduğu anlaşılamamaktadır (Tanman, 1993, s. 499). Fabrika tasvirinden sonra solda üzeri sivri çatılı ve bahçeli bir köşk ile onun da solunda kubbeli ve camiye benzer bir yapı yer alır. Kubbeli yapının ön kısmındaki tepelerden birinin üzerinde sola dönük vaziyette büyükçe bir tekerlekli top görülmektedir. Ön sıralardaki kahverengi tepeler arasında manivelalı su kuyuları, çadırlar, bir sandalye ve bir çeşme yer almaktadır. Çeşmenin önünde ve sol tarafında muhtemelen içinde su bulunan kovalar yer alır. Üst sıradaki kubbeli yapıdan itibaren tekrar sola doğru gelindiğinde biri hurma olan iki büyük ağaç arasında tek minareli cami tasviri bulunur. Cami tasvirinden sonra oldukça büyük bir su dolabı, daha solda ise etrafı kuleli surlar ile çevrilmiş bir kale tasviri yer almaktadır. Kalenin içerisindeki bir mimari çok katlı görünüşte olup üzeri konik külahla örtülmekte ve solunda sancaklar dalgalanmaktadır. İki ayrı girişi bulunan kalenin

soldaki arkaya doğru uzanan kısmı yarım kalmış bir görünüm vermekte, kaleden sonra tekrar İstanbul tasvirinin başladığı Haliç'e gelinmektedir. Buradaki tasvirlerde hayali bir Topkapı Sarayı mı resimlenmek istenmiştir kesin bir şey söylenememektedir (Arık, 1988, s. 79- 80). Ancak İstanbul şehrinin devamı gibi düşünülürse bu kısımda Eyüp'ün bulunması gerekmekte fakat Eyüp olmadığı anlaşılan tasvirlerin yedi adet kuleli suru ve dalgalanan Osmanlı sancağıyla Yedikule Hisarı olduğu anlaşılabilir. Fabrika tasvirinden büyük su dolabının bulunduğu kısma kadarki farklı tasvirler de Eyüp Sultan'a benzeyebilecek konular değildir (Tanman, 1993, s. 493). Burada asıl önemli olan konu resimlerin sanatçısı olan Zileli Emin eğer Bektaşî tarikatına mensup ise Eyüp'ü resme koymamayı tercih etmiş olmalıdır. Çünkü Kerbela olayının en büyük sorumlusu olan I. Yezid'in komutasındaki Emevi ordusuyla beraber Bizans'ın kuşatılmasına katıldığı bilinen Eyüp Sultan Bektaşîlerce sevilmemektedir (Tanman, 1993, s. 513), (**Resim 118**).

2.2.3. Amasya'da Duvar Resimli Türbeler

2.2.3.1. Gümüşhacıköy, Pir Ali Bir Civan Türbesi

Köy merkezinde ve eğimli bir alanda inşa edilmiş olan türbe doğu- batı yönünde oldukça uzun dikdörtgen bir plan oluşturmaktadır. Türbenin güney yönü köy halkı tarafından mescit olarak da kullanılmaktadır. İçerisinde batı etkili kalem işi bezemeler ile beraber çeşitli ağaç tasvirleri, natürmortlar, yazılar ve tarikatlara ait sembolik tasvirler yer almaktadır. Türbede sembolik tasvirlerin resimlenmiş olması Pir Ali Bir Civan'ın Horasan erenlerinden biri olarak bilinmesinden ve Alevi- Bektaşî kültürü içerisinde önemli bir konuma sahip olmasından dolayıdır.

İnceleme Tarihi: 06. 06. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°55'8. 69"K Boylam: 35°15'31. 84"D

Konumu: Türbe, Amasya'nın Gümüşhacıköy ilçesine bağlı olan Sarayözü köyünde yer almaktadır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Yapım kitabesi bulunmayan türbenin köy halkının anlatımlarına göre h. 1320/ m. 1902 yılında yapılmış olduğu bilinmekle beraber batı duvarında yer alan kalem işi bezemelerde görülen yine aynı tarih bu anlatımları desteklemektedir. Türbenin güney duvarında bulunan h. 1382/ m. 1962 tarihi ise

bezemelerin bu tarihte onarım geçirdiğini düşündürmektedir. Bu türbedeki resim ve bezemeler Merzifon'daki Piri Baba Türbesi'nde yer alan bezemeler ile benzerlik göstermektedir. Buradan hareketle her iki resimleri de aynı sanatçının yaptığı düşünülmekte ve Piri Baba Türbesi'nde adı geçen Nakkaş İbrahim'in oradaki resimleri buradakilerden iki yıl sonra yaptığı anlaşılmaktadır (Doğanbaş, 1999b, s. 52- 53, 2003, s. 120- 121; Yıldırım, 2018, s. 300, 302, 307). Hakkında kesin bilgiler bulunmayan Pir Ali Bir Civan'ın Horasan'dan geldiği ve on iki imamdan sekizinci olan İmam Ali Rıza'nın soyundan Şah Mahmut Veli'nin son oğlu olduğu bilinmektedir. Kahraman bir kişiliğe sahip olan Ali Bir Civan genç yaşta katıldığı bir savaşta kız kardeşi ile beraber vefat etmiş, Şah Mahmut Veli İslamı yayması için Anadolu'ya gönderdiği oğlunun bu başarılarını duyunca: "Benim Alim, tek bir civan (şehitliğin son mertebesi, baş tacı) dır" demiş ve adı ise buradan gelmiştir (Yıldız, 2011, s. 477).

Plan ve Mimari Özellikleri: Meyilli bir arazide yer alan türbeye basamaklı bir yol ile ulaşılmakta, yapının asıl girişinden başka bir de dış girişi bulunmaktadır. Asıl giriş ahşaptan ve tek kanatlıdır. Türbenin iç mekanı dikdörtgen bir planda ve oldukça karanlık bir görünüme sahip olmakla beraber doğu- batı doğrultusunda korkuluklarla iki bölüme ayrılmış, bunlardan kuzeyde kalan kısımda Pir Ali Bir Civan'ın sandukası bulunurken güneyde kalan kısım mescit olarak kullanılmaktadır. Türbenin içerisinde güney duvarın üst seviyesinde iki tane dikdörtgen şekilli pencere bulunmaktadır. Diğer duvarlar tamamen sağırdır (Doğanbaş, 1999b, s. 52; Yıldırım, 2018, s. 300; Yıldız, 2011, s. 477). Türbenin kuzey tarafında yer alan ve üzeri betonla sıvalı olan sanduka yaklaşık 8 m uzunluğundadır. Sandukanın uzunluğu ile ilgili çeşitli rivayetler bulunmaktadır. Rivayetlerden birine göre Pir Ali Bir Civan sandukasını yapan ustasının rüyasına girerek bacalarının üşüdüğünü söylemiş ve böylece usta da sandukasını uzatmıştır. Başka bir rivayete göre ise sandukanın yanında Pir Ali Bir Civan'ın kız kardeşinin de sandukası bulunmaktayken daha sonra bu iki sanduka birleştirilmiş ve ikisi beraber uzun bir sanduka olmuştur. Son rivayete göre ise Pir Ali Bir Civan'ın sekizinci İmam Ali Rıza'nın soyundan gelmesi sebebiyle sandukası 8 m olarak yapılmıştır (Doğanbaş, 1999b, s. 52; Yıldız, 2011, s. 477). Sandukanın üzerinde eski dönemlere ait olduğu bilinen geyik boynuzları¹⁵ bulunmakta olup

¹⁵ Bektaşî tarikatı ile batını tarikatlarında geyik önemli bir hayvan olup geyik boynuzları tekke veya türbelere konulmuştur. Geyikle ilgili olarak Tokat'taki Şeyh Mekkun Türbesi'nin duvarlarında iki geyik bir derviş tarafından çekilirken verilmiş ve bu tasvir çizgiler ile oluşturulmuştur. Yine Tokat'ın Niksar

türbenin üzeri içten ahşap düz tavan ile, dıştan ise kiremit çatı ile örtülüdür (Yıldız, 2011, s. 477). Türbenin asıl girişi kuzey duvarının doğu yanında yer almaktadır. Bu asıl girişin olduğu küçük yere doğu cephenin kuzeyinden ve kuzey cephenin doğusundan iki ayrı giriş daha bulunmaktadır (**Resim 119**).

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Türbenin beden duvarları hiçbir yer boş kalmayacak şekilde kalem işi bezemelere ve duvar resimlerine sahiptir. Duvarlar birbirinden farklı genişlikteki panolara ayrılarak içlerine çeşitli ağaç tasvirleri, natürmort çiçekler, bitkisel bezemelerden oluşan kartuşlar içerisinde yazı madalyonları işlenmiştir. Ancak batı duvarın sağdan sola ikinci panosu konu olarak farklı olup burada tarikatlara ait sembolik tasvirler yer almaktadır. Duvarlardaki resimler günümüzde üzerine yazılan yazılar ile tahrip edilmiştir.

Türbenin kuzey duvarının doğusunda yer alan giriş biraz içerde yer almaktadır (**Resim 120**). Türbe iç mekanına girintili şekilde bulunan bu küçük giriş açıklığının üzerindeki kare şekilli panoda bir ibrik içerisinde çiçekler yer alır. Kapının hemen sağındaki dikdörtgen şekilli panoda ayaklı ve uzun gövdeli bir tasvir üzerine oturtulmuş iki kulplu vazo içerisinde yine çeşitli çiçekler bulunur (**Resim 121**). Kapının yan yüzeyinde üstteki panoda bir ağaç tasviri, alttaki büyük panoda ise kapının hemen sağında yer alan natürmort çiçeğin benzer üç tane örneği yer almaktadır (**Resim 122**).

Kapının bu çıkıntı yapan kısmından sonra kuzey duvarın yüzeyi üç büyük panoya ayrılmıştır. Sağdan ilk panonun ortasında büyük bir sütun tasviri üzerindeki vazo içerisinden iki yana üzüm dalları sarmakta, üzüm dallarının arasından yukarıya doğru çiçekler uzamaktadır. Büyük sütun tasvirinin iki yanında altta iki kulplu vazolar içerisinde çiçekler bulunur. Panonun dört köşesinde ise bitkisel bezemeler yer almaktadır. Panodaki resimlere sarı ve yeşil renkler hakim olup köşelerdeki bitkisel bezemelerde kırmızı renk kullanılmıştır (Yıldırım, 2018, s. 301), (**Resim 123**). İkinci panonun ortasında iki büyük hurma ağacı tasviri yer almaktadır. Hurma ağaçlarının aralarında da üç küçük meyve ağacı yer alır ve bunlardan en sağdakinin ne ağacı olduğunu anlayamamaktadır. Ancak ikinci ağaç bir elma ağacı, üçüncü ağaç ise bir

ilçesindeki Çöreği Büyük Tekkesi'nin taç kapısı üzerinde bir geyik kabartması bulunmakta, Hacı Bektaş Veli'nin kolunun altında bir geyikle beraber resimlendiği tasvirler olduğu da bilinmektedir (Karamağaralı, 1973, s. 250- 251).

nar ağacıdır. Yine panonun köşelerinde bitkisel bezemeler yer almakta olup bu panoda sadece yeşil ve kırmızı renkler görülmektedir (**Resim 124**). Son panoda yani kuzey duvarın en batısındaki panoda yine ortadaki büyük bir sütun tasviri üzerinde bir vazodan oluşmuş ve içerisinde bu sefer çiçekler yer almaktadır. Vazonun iki yanında üst seviyede iki kulplu birer vazodan oluşmuş çiçekler, sütun tasvirinin iki yanında ise birer küçük ağaç tasviri bulunur. Ağaçlardan sağdakinin meyvesi armuda benzemekte, soldakinin ise limon ağacı olduğu anlaşılmaktadır (**Resim 125**).

Batı duvar yüzeyi de dört büyük panoya ayrılmıştır. Panolardan en sağdaki yani kuzey duvar yanındaki pano içinde bitkisel bezemelerden oluşan bir kartuşun ortasında vazodan oluşmuş tasviri yer almaktadır. Vazo tasvirinin gövdesinde aynalı şekilde yazılmış “Allah” yazısı, vazodan oluşmuş ve panonun köşelerinde ise yine bitkisel bezemeler görülmektedir (Yıldırım, 2018, s. 303), (**Resim 126- 127**). İkinci pano konusu bakımından diğer bütün duvarlardaki resimlerden farklıdır. Bu panoda tarikatlar için sembolik tasvirler resimlenmiştir. Panonun ortasında büyük bir mızrak alt kısma saplanmış şekilde durmaktadır. Mızrağın saplı olduğu zemine iki yandan birer tane mızrak uçlu sancak da çapraz olarak saplanmış. Sağ taraftan saplanan sancak yeşil, sol taraftan saplanan sancak ise kırmızı renktedir. Sancakların uç kısımlarında ise püskülleri bulunur ve iki yanından iki yönlü birer teber uzamaktadır. Teberlerden sağdakinde bir zincire bağlı nefir asılmakta, soldaki teberin alt kısmında ise ortası yeşil, etrafı kırmızı renkli yuvarlak bir tasvir bulunmakta olup bunun ne olduğu anlaşılamamaktadır. Ancak bu tasvirin Mevleviye tarikatında bir çalgı aleti olarak kullanılan zile (halile) benzerliği önemlidir. Orta kısımda yer alan mızrak ile sağ taraftaki sancağın arasında ağız kısmı yukarı doğru olan bir hançer tasviri bulunmaktadır. Hançere bir zincirle bağlı olan ve Mevlevi taçlarını andıran bir de taç yer alır. Mızrağın sol yanındaki sancak ile mızrak arasında ise yukarı doğru uzayan ve bir bastona benzeyen tasvir bulunmakta, tutulacak kısmına ipele bağlanan bir taç tasviri daha yer almaktadır.¹⁶ Bu panonun da köşelerinde bitkisel bezemeler bulunur.

Yıldırım (2018, s. 303) bu panodaki tasvirleri Bektaşî ve Mevlevî dervişlerinin kullandıkları eşyalar olarak açıklamış, sol taraftaki kompozisyon içerisinde yer alan ortası yeşil, etrafı kırmızı olan yuvarlak şekilli tasviri de bir derviş tacı olarak

¹⁶ Yıldız (2011, s. 477) bu panodaki tasvirleri sancak, asa, teber, kılıç, keşkül, teslim taşı ve on iki terklı taç olarak adlandırırken Doğanbaş (1999b, s. 52; 2003, s. 120) ise keşkül, kılıç, sancak, teber ve taç olarak adlandırmaktadır.

belirtmiş, sağ yandaki kompozisyon içerisindeki Mevlevi tacının asılı olduğu tasviri de bir kılıç olarak bildirmiştir (**Resim 128**).

Üçüncü panonun ortasında yine ayaklı ve uzun gövdeli bir tasvir üzerinde vazolar yer almakta ve vazodan iki yana çiçekler uzamaktadır. İki yana uzayan çiçeklerin karnında bitkisel bezemelerin oluşturduğu büyük bir kartuş içerisindeki yazı madalyonunda “Hüseyin [Radıyallahü Anh]” yazılıdır (Yıldırım, 2018, s. 302). Bu kompozisyonun iki yanında birer sütunçe ve üzerlerindeki iki kulplu vazolarda çiçekler yer almaktadır. Duvar yüzeyindeki son panoda da yine bir vazolar içerisinde iki yana çiçekler uzamakta, bunların karnında bitkisel bezemelerden oluşan kartuş içerisinde yine yazı madalyonu bulunmaktadır.

Madalyonda “Hasan Radyallahu Anha Sene 1320” yazısı okunmaktadır. h. 1320/ m. 1902 tarihi ayrıca türbenin yapım tarihi ile aynıdır (**Resim 129**). Türbenin güney duvarı da diğer duvarlar gibi panolara ayrılmıştır. Güney duvarın en sağındaki pano minberin arkasında yer almaktadır. Bu panoda büyük bir vazolar içerisinden uzayan çiçeklerin çevrelediği madalyon bulunur. Madalyonda “Ali Radyallahu Anha Sene 1382” (Doğanbaş, 2003, s. 121) yazısı okunur. m. 1962 tarihli yazıdan hareketle bu tarihte türbe içindeki resimlerin onarıldığı, duvar yüzeyindeki diğer üç halifenin adlarının da eklendiği anlaşılmaktadır (Doğanbaş, 1999b, s. 53, 2003, s. 121), (**Resim 130- 131**). Bu panodan sonra pencere açıklığı yer almaktadır. Pencerenin alt kısmındaki panonun içerisinde ise herhangi bir bezeme bulunmaz. Pencereden sonraki panoda uzun gövdeli tasvir üzerindeki vazodan çıkan çiçeklerin çevrelediği madalyonda “Allah [Celle Celalühü]” yazılıdır. Panodan sonra yüzeysel bezemeler ile yapılmış bir mihrap yer alır. Mihrabı bitkisel bezemeli bir bordür çevrelemektedir. Mihrabın üzerindeki panoda güneş benzeri bir bezeme içerisinde Osmanlı tuğrası yer alır. Bunun hemen altında Osmanlı arması içerisindeki yuvarlak madalyonda “Yasin” yazısı okunur (**Resim 132**). Mihraptan sonraki pano da mihraptan önceki panonun aynısıdır. Buradaki madalyonda “Muhammed [Aleyhisselam]” yazılıdır. Bu panodan sonra tekrar pencere açıklığı yer alır ve altındaki pano yine bezemesizdir. Pencereden sonraki pano da yine diğer panonun aynısı bezemeye sahiptir. Fakat burada vazoların iki yanında altta iki kulplu vazolar içerisinde çiçekler bulunur ve madalyonda ise “Ebubekir [Es Sıddık Radıyallahü Anh]” okunur. Duvardaki en son pano da diğerleri

ile aynı bezemeye sahip olup madalyonda “Ömer [Radıyallahü Anh]” yazılıdır (Yıldırım, 2018, s. 302- 303).

Türbenin doğu duvarı da üç adet panoya bölünmüştür. Panolardan en sağdaki yani güney duvar tarafındakinin içerisinde yine ayaklı ve uzun gövdeli tasvirin üzerinde oturan vazodan iki yana çiçekler uzamaktadır. Bunların karnında yer alan bitkisel bezemelerin oluşturduğu kartuş içerisindeki madalyonda “Osman [Radıyallahü Anh]” yazısı okunur (Yıldırım, 2018, s. 302). İkinci panonun ortasında kıvrım dallar uzayarak yükselir ve tepesinde bir vazo yer alır. Vazodan iki yana karpuz dalları uzanmaktadır. Karpuz dallarında karpuzlar, sarı çiçekler ve yaprakları da yer alır. Dalların ortasında yani vazonun üzerinde bir karpuzun üst kısmı kesilerek kesilen kısmı sağa kaldırılmıştır. Karpuzun gövdesinden kesilen bir dilim de sol tarafta yer almakta olup karpuz üzerinde ise bir bıçak saplıdır. Bu büyük kompozisyonun iki yanında birer sütun üzerinde vazo ve içlerinde çiçekler yer alır (**Resim 133- 134**). Doğü duvarın son panosunda ağaç tasvirleri bulunur. İki yanda ince uzun birer servi ağacı, ortada ise farklı bir ağaç yer almaktadır (**Resim 135**).

2.2.3.2. Merzifon, Piri Baba Türbesi

İki katlı ve kubbe ile örtülü olan türbenin alt katı cenazelik, üst katı ise asıl türbe mekanıdır. Üst kat, içerisindeki bezeme ve resimleri ile önemlidir. Resimlerin konusunu kalem işi bezemeler ile natürmortlar ve tarikatlara ait sembolik tasvirler oluşturur. Pir Ali Bir Civan Türbesi resimlerinde olduğu gibi burada sembolik tasvirlerin resimlenmiş olması Piri Baba'nın Horasan erenlerinden olması ve Bektaşî tarikatı ile ilişkisi olmasından dolayıdır.

İnceleme Tarihi: 04. 06. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°52'38. 35"K Boylam: 35°28'8. 74"D

Konumu: Türbe, Amasya'nın Merzifon ilçe merkezinde Nusretiye Mahallesi, Muammer Kavlak Sokak'ta yer alır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Fatih Sultan Mehmet zamanında yaşayan ve Merzifon'un Narince köyünden olan Piri Baba Horasan erenlerindedir. Rivayete göre tasavvufî eğitimini öncelikle Ahmet Yesevi'den almış, daha sonra ise Hacı Bektaşî Veli'nin isteği üzerine İslamı yaymak üzere Anadolu'ya gelmiştir (Yıldız, 2011, s. 473). Piri

Baba'ya ait olan türbenin yapım kitabesi bulunmamakla beraber mimari özelliklerinden 15. yüzyılda yapılmış olduğu anlaşılır. Türbenin ustasının Şanlıoğlu Hoca İbrahim adında biri olduğu bilinmekte ve içerisindeki kalem işi bezeme ve duvar resimlerinin ise Nakkaş İbrahim adında bir sanatçı tarafından yapıldığı kapı üzerindeki kitabesinden anlaşılmaktadır. Kitabenin üstteki satırında Kelime- i Tevhid, altındaki satırında ise “Nakkaş İbrahim Sene 1322” m. 1904- 1905 yazısı okunmaktadır. Bu tarihteki onarımla yapıya duvar resimleri eklendikten sonra yapı VGM tarafından 1977 yılında tekrar onarım geçirmiştir (Doğanbaş, 1999a, s. 46- 47, 2001, s. 109- 110, 2014, s. 142; Maden, 2010, s. 389- 392, 2011a, s. 254- 256). Kitabede Nakkaş İbrahim adının geçmesi Amasya'da Zileli Emin dışında ikinci bir duvar resmi sanatçısı olduğunu ortaya çıkarmaktadır (Doğanbaş, 2003, s. 120; Yıldız, 2011, s. 474).

Plan ve Mimari Özellikleri: İki katlı olan türbe kare planda olup üzeri kubbe ile örtülüdür. Kubbe sekizgen kasmağa oturmakta ve geçişleri tromplarla sağlanmaktadır. Türbenin önünde yer alan revak bölümüne batı cephedeki basamaklarla çıkılmakta ve revak kısmından türbeye geçiş sağlanmaktadır. Ancak türbenin girişi güney cephenin batısına kaydırılmıştır. Türbede girişin sağ ile batı ve doğu cephelerin üst kısmında birer pencere bulunmaktadır. Türbede moloz taş yanında tuğla da kullanılmıştır (Ayan, 2013, s. 65; Erken, 1983, s. 334; Çerkez, 2010, s. 66- 68; Doğanbaş, 1999a, s. 46). Piri Baba'nın sandukası üst katta oldukça geniş ve yüksek bir biçimde yapılmış olup üzerinde geyik boynuzları bulunur. Alt katta cenazelik ile kurban pişirme yeri, türbenin yakınında ise bir cem evi yer almaktadır (Yıldız, 2011, s. 474), **(Resim 136)**.

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Türbe içerisinde kalem işi bezemeler, natüremortlar ve sembolik anlamlı duvar resimleri bulunmaktadır. Güney duvarda mihrap tasviri yer alırken doğu, kuzey ve batı duvarlar panolara ayrılarak işlerine natüremortlar işlenmiştir. Batı duvarın orta panosunda sembolik tasvirler vardır. Tromplarda ve kubbede kalem işi bezemeler yer alırken, kubbe kasmağında taç tasvirleri bulunmaktadır.

Türbenin güney duvarındaki kapı ile doğu tarafındaki pencere arasında büyük bir mihrap tasviri yer alır. Sade bir görünüme sahip olan mihrap tasvirinin yuvarlak kemerinin ortasındaki zincire bağlı bir kandil asılmaktadır (Çerkez, 2010, s. 69). Mihrap tasvirini oluşturan sol taraftaki sütunçenin alt kısmı silinmiştir. Sağ yandaki sütunçesi kare şekilli bir kaide üzerinde oturmakta olup sütunçeler burmalı bir

görünümdedir. Sanatçı burada kapının soluna bir mihrap tasviri yaparak belki de kible yönünü göstermeyi istemiştir. Duvarın üst kısmında trompların altına denk gelen yükseklikte yeşil boyalı bir şerit üzerinde palmet benzeri mavi renkli bitkisel bezemeler sıralanmıştır. Bu düzenleme diğer bütün duvarlarda da aynı şekilde devam etmektedir (**Resim 137- 138**).

Doğu duvar dikdörtgen şekilli üç adet panoya ayrılmıştır. Panolar iç yüzlerinin dört köşesinden küçük yelpazelerle hareketlendirilmiştir. Panoların tepelik denilebilecek üst kısımlarında ise palmet benzeri motiflerin oluşturduğu ağaca benzer bezemeler bulunur. Panoların içerisinde ayaklı, ince belli ve dilimli geniş gövdeli vazolar içerisinde natürmort çiçekler bulunur (Çerkez, 2010, s. 69). Burada üç adet pano içindeki natürmortlarda vazolar mavi renkli, çiçekler ise çok az farkla birbirinden ayırt edilebilir şekildedir. Yanlarda yer alan iki panonun tepelik kısımlarının zemini mavi, ortadaki zemini ise kırmızıdır. İçlerindeki motifler beyaz renktedir (**Resim 139**).

Kuzey duvar da aynı şekilde üç adet dikdörtgen şekilli panolara ayrılarak içlerine natürmortlar işlenmiştir. Buradaki fark ortadaki panonun tepelik kısmının zemininin yeşil olmasıdır (**Resim 140**).

Türbenin batı duvarı da doğu ve kuzey duvarlar ile aynı düzenlemeye sahip olup üç adet pano yer almaktadır (**Resim 141**). Burada orta panonun tepelik kısmının zemini kırmızıdır. İki yandaki panolarda bulunan natürmortlar bu sefer birer vazo içinde değil, yerden çıkan bir çiçek dalı şeklindedirler. Ancak çiçeklerin üslubu yine aynıdır.

Ortadaki panoda Bektaşî tarikatına ait olduğu düşünülen sembolik tasvirler yer almaktadır. Pano içindeki semboller karşılıklı olarak verilmiş olup en ortada keşkül, iki yanında birer tane nefir, teber ve tespihten¹⁷ oluşmaktadır (Çerkez, 2010, s. 69). Teberler dikdörtgen şekilli panonun iki yanından içe doğru eğik vaziyette resimlenmiştir. Bu iki teber tek yönlü olup kesici kısımlarından asılan iplere bağlı birer nefir yer almaktadır. Teber ve nefirlerin ortasına denk gelen yerde içerisinde yazılar

¹⁷ Doğanbaş (1999a, s. 47) da buradaki sembolik tasvirleri teber, tespih ve keşkül olarak adlandırmış fakat nefirin Hz. Ali'nin kılıcı Zülfikar olduğunu belirtmiştir.

bulunan zincire bağlı bir keşköl, keşkölün de iki yanında otuz üçlük birer tespih bulunur (**Resim 142**).

Keşköl üzerindeki iki satırlık yazıtta “Zair gir bu makama bahulus baihtiram Kıl ziyaret merkad-ı Piri Baba zır bu makam” yazısı okunmakta olup anlamı ise “Ziyaretçi bu makama gönöl temizliği ve hürmet ile gir Ziyaret et bu makamın altındaki Piri Baba’nın mezarını” şeklindedir (Doğanbaş, 1999a, s. 47).

Kubbeye geçişi sağlayan dört köşedeki trompların yelpaze biçimli dilimli karınları sarı, mavi, kırmızı ve beyaz renklerle boyanmıştır (**Resim 143**). Tromp kemerlerinde ise panoların tepelik kısmındaki bitkisel bezemelerin benzeri bezemeler görölmektedir. Tromp kemerlerinin sekiz köşesinde, dıştan kahverengi bir bordürün çevrelediği yeşil renkli yuvarlak birer madalyon bulunur. Kuzey ve güney duvarın trompları arasında kalan yuvarlak kemerli alanında kitabelik gibi oluşturulmuş dikdörtgen şekilli ve yeşil renkli birer kompozisyon yer almakta olup bunların içerisinde yazı yer almaz. Bunlardan kuzey duvardakinin üst kısmında bir tepelik gibi oluşturulmuş bitkisel bezeme bulunur. Sekizgen kubbe kasnağında bitkisel bezemeler ile beraber sekiz adet Bektaşi tacı yer almaktadır. Kasnaktaki bu taçlar dört köşedeki yuvarlak kemerli tromplar ile tromplar arasında kalan yuvarlak kemerli beden duvarlarının üst kısımlarında yer alırlar. Trompların köşeliklerinde yer alan sekiz adet madalyonun üst kısımlarında ise bitkisel bezemeli sekiz uzun kartuş bulunur (Çerkez, 2010, s. 69). Taçlar, güney duvarın batı tarafındaki trompun üst hizasından itibaren sağa doğru gidildiğinde ilk taç sarı renkli ve dokuz terkli olup gri renkte destarı bulunur. İkinci tacın kendisi ve destarı gri renktedir. Bu tacın bir kısmı silinmiş olup yedi terkli göröse de kalan izlerinden anlaşıldığı kadarıyla dokuz terkli olmalıdır. Üçüncü taç yine sarı renkli ve gri destarlídır. Sekiz terkli kısmı kalmış olsa da kalan izinden dokuz terkli olduğu anlaşılmaktadır. Dördüncü tacın hem kendisi hem destarı gri renkte olup taç yedi terkli olmalıdır. Beşinci taç turuncu renkli olup gri bir destarı vardır ve dokuz terklidir. Altıncı taç sarı renkli, gri destarlı ve dokuz terklidir. Yedinci taç turuncu renkli, gri destarlı ve sekiz terkli olmalıdır. Sekizinci yani batı duvarın yuvarlak kemerli beden duvarının üzerine denk gelen tacın kendisi silinmiş sadece gri destarı kalmıştır. Bu taç da doğu duvarın ortasına denk gelen diğer taç gibi yedi terkli ve gri renkli olmalıdır (**Resim 144**).

Kubbe eteğini bitkisel bezemeli bir şerit dolanmaktadır. Bazı kısımları silinmiş olan bu şerit burmalı gibi bir görünüme sahip olup bunların her biri arasında birer çiçek dalı yer almaktadır. Kubbe göbeği ise dört bordürün oluşturduğu kıvrım ve çiçeklerden meydana gelir (Çerkez, 2010, s. 69).

2.2.3.3. Merzifon, Rumi Hoca Türbesi

Türbe köy merkezinden uzakta, oldukça yüksek bir arazi üzerinde yer almaktadır. Batı yönünde bir giriş mekanı olan türbenin asıl kısmı dikdörtgen bir plana sahip olup üzeri tonoz örtülüdür. Horasan erenlerinden Rumi Hoca adına yaptırılan bu türbenin resimlerinde yine tekke sanatıyla ilgili sembolik tasvirler bulunur. Sembolik tasvirler yanında ağaç tasvirleri, natüremortlar ve bitkisel karakterli kalem işi bezemeler de yer almaktadır.

İnceleme Tarihi: 05. 06. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°44'51. 04''K Boylam: 35°16'26. 86''D

Konumu: Türbe Amasya'nın Merzifon ilçesine bağlı Diphacı köyünde yer almaktadır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Horasan erenlerinden olduğu bilinen Rumi Hoca'nın türbesinin kim tarafından yaptırıldığı bilinmemektedir. Türbenin hazırlık mekanından ana giriş mekanına geçişteki kapının kilit taşı üzerinde kitabe yer almakta ve kitabede h. 1321/ m. 1903 yılı okunmaktadır. Ayrıca kapının solunda beş satırlık bir kitabe daha bulunmakta olup bu kitabede “1. Maşallah 2. Kutb'ül- ârifin Kaddese 3. Sırrah'ül aziz anhû evlad- ı 4. Rûm- î Hoca Kasım es- Seyyid Mehmed Ali 5. Fi mart sene [1] 321” yazısı okunmaktadır. Kitabe, Kasım Es Seyyid Mehmet Ali adındaki Rumi Hoca'nın evladından bir kişi için düzenlenmiştir. Türbe içindeki Rumi Hoca'ya ait sandukanın şahidesinde üç satırlık bir kitabe daha bulunmakta ve bu kitabede de “1. Hoca Rûmî kutb- ül ârifin 2. Budur ol evliyâ- yı vâsılîn 3. Sene 1208” yazısı okunmakta ve üçüncü satırında bulunan h. 1208/ m. 1794 tarihinin altındaki “Şeyh-zâde Seyyid Mehmed” ibaresinin buraya sonradan eklendiği anlaşılmaktadır (Doğanbaş, 2005, s. 396- 399). İki farklı tarihin belirtildiği bu kitabelerden h. 1208/ m. 1794 tarihli olanı türbenin yapım kitabesi olmalıdır (Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 499).

Yapıdaki diğer bir kitabe ise batı duvar ortasında yer alır. Bir pano içerisindeki damla motifinde “Maaşallah (...) sene 1326” m. 1908 yazısı görülmekte olup bu

tarih türbedeki resim ve bezemelerin tarihi olmalıdır. Türbedeki duvar resimleri Gümüşhacıköy ilçesinin Sarayözü köyündeki Pir Ali Bir Civan Türbesi, Gümüşhacıköy ilçe merkezindeki Hacı Nazır Baba Türbesi ve Merzifon merkezde yer alan Piri Baba Türbesi'nin duvar resimleriyle benzerdir. Bu nedenle bütün bu resimlerin sanatçısı aynı kişi olmalıdır (Doğanbaş, 2005, s. 399).

Plan ve Mimari Özellikleri: Türbenin batısında bir hazire, güneybatısında ise İsmail Coşar tarafından yaptırılan bir aşhane binası yer almaktadır. Dikdörtgen planlı olan türbenin inşasında düzgün kesme taş malzeme kullanılmış, üst örtüsü önceden ahşapken daha sonra tonoz ile kapatılmıştır. Türbe, giriş veya hazırlık kısmı denebilecek bir bölüm ile buradan geçiş yapılan ve sandukanın bulunduğu asıl türbe mekanından oluşmaktadır. Asıl türbe mekanına girişteki kapı basık kemerli olup sözü edilen kitabe bunun kilit taşında yer almaktadır. Asıl türbe mekanının güney ve kuzey duvarları ortasında birer pencere yer almaktadır (Doğanbaş, 2005, s. 395- 398). Türbe mekanının önündeki giriş bölümünün kapısı güney cephede yer almakta ve doğu tarafında bir penceresi bulunmaktadır. Ayrıca bu giriş bölümünün kapısının iki yanında geyik boynuzları yer alır (**Resim 145**).

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Türbeye giriş bölümünün duvarlarında herhangi bir bezeme veya resim bulunmamaktadır. Sandukanın bulunduğu asıl türbe kısmının bütün duvarları panolara ayrılarak içleri sembolik tasvirler, natürmortlar, ağaç tasvirleri, meyve dalları ve kartuşlar ile doldurulmuştur. Girişin bulunduğu doğu duvarda ağaç tasviri ile karpuz dalları, kuzey duvarda tarikatlara ait semboller ile natürmortlar bulunur. Batı duvarda ağaç tasvirleri ile meyve dalları ve kartuşlar, güney duvarda mihrap tasviri, natürmortlar ve yine ağaç tasvirleri yer alır. Türbenin duvarları siyah renkli yatay bir şerit ile ortadan ikiye bölünmüş, duvarlardaki resimler bu şerit ile tavan arasında kalan duvar yüzeyinde işlenmiştir.

Girişin bulunduğu doğu duvarın sağında yani kuzey tarafında dikdörtgen şekilli sade bir pano içerisinde servi ağacı tasviri bulunur. Ağaç tasviri oldukça ince ve uzun olup panonun boyuncadır (**Resim 146**).

Kuzey duvardaki ilk panoda sembolik tasvirler bulunmaktadır. Pano dört köşesinden kıvrım dallarla bezenmiştir. Burada alttaki siyah şeride alt kısımlarından saplanmış ve iki yana çapraz vaziyette eğik duran iki teber resimlenmiştir. Teberlerden

sağdaki tek yönlü, soldaki ise çift yönlüdür. Sağdaki tek yönlü teberin kesici kısmına bir iple asılmış nefir, soldaki çift yönlü teberin kesici kısmına iple asılı bir keşkül bulunur. Teberlerin saplarının altta birleşerek saplandığı kısmın ortasında yukarı doğru uzayan ve üst kısmı içe kıvrım yapan bir tasvir vardır. Bu tasvir Mevleviyye tarikatında çilede kullanılan müttekaya ait bir tasvir olmalıdır. Mütteka benzeri tasvirin üzerinde, içinde yeşil yapraklı elmaların bulunduğu vazo ile oluşturulan natürmort yer alır. Panonun solundaki pencere siyah bir şerit ile çevrelenmiş olup alt kısmındaki enine dikdörtgen küçük bir panoda bitkisel bezemeler bulunur. Pencerenin solundaki pano da pencerenin sağ tarafındaki gibi dört köşesinden bitkisel kalem işleri ile bezenmiştir. Ortasında diğer panodaki vazo ile vazunun altındaki mütteka benzeri tasvirin aynısı burada görülmekte ancak buradaki vazoda kırmızı çiçekler yer almaktadır. Panonun pencereye yakın kısmında okunamayan çerçevesiz bir kitabe bulunur (**Resim 147- 148**).

Batı duvardaki ilk pano da diğerleri gibi dört köşesinden bitkisel bezemelidir. Panonun ortasında kıvrım dallar ve yapraklardan oluşturulmuş büyük bir kartuş, iki yanında ise birer küçük ağaç bulunur. Ortadaki kartuşun alt kısmından ise bir tane yapraklı elma motifi asılmaktadır (**Resim 149- 150**). Panonun solunda üstte bu duvardaki nakkaş kitabesi olduğu belirtilen kitabe yer alır. Kitabenin alt kısmında ise bir mumluk veya kitapları koymak için yapılmış bir raf bulunur. Duvardaki son pano da ilk pano ile aynı düzenlemeye sahiptir. Burada renkler farklı olmakla beraber kartuşun alt kısmından bir armut motifi sarmakta, kartuşun iki yanında ise birer salkım söğüt ağacı yer almaktadır. Kartuşun üzerinde ise küçük bir armut ağacı bulunmaktadır. İlk panodaki kartuşun üzerinde herhangi bir bezeme yer almasa da bu panodaki düzenlemenin aynısının orada da bulunmasından dolayı bir elma ağacının önceden var olması muhtemeldir.

Güney duvarın ilk panosu içerisinde oldukça büyük bir hurma ağacı resimlenmiştir. İki yana sarkan kırmızı renkli hurma dalları ve yeşil yaprakları ile ağaç panonun üst kısmına kadar uzanmaktadır (**Resim 151- 152**). Kuzey duvarda olduğu gibi bu duvardaki pencere de aynı şekilde siyah çerçeve içine alınmış ve altta bitkisel bezemeli pano yer almaktadır. Pencerenin solundaki pano büyük bir mihrap tasviri ile ikiye bölünmüş, mihrap tasviri diğer resimlerden farklı olarak duvarın alt seviyesine kadar inmiştir. Mihrap tasvirinin sağında kalan dar kısımda yeşil yaprakları ve sarı

üzüm salkımları ile bir üzüm dalı yukarıdan aşağı sarkmaktadır. Yuvarlak kemerli bir niş görünümünde olan mihrap tasvirinin içerisindeki yeşil renkli perde motifi iki yana tutturulmuştur. Perde motifinin ortasında bir zincir veya ipe bağlı kandil motifi bulunur. Kandilin alt kısmından bir püskül sallanmakta, kandilin içerisinde ise çiçekler bulunmaktadır. Bu görünümüyle kandil ilk bakışta bir natürmort çiçeği andırmaktadır. Mihrap nişinin kemer köşeliklerinde birer çiçek motifi yer almakta ve mihrap nişi ise iki yandan kahverengi zemin üzerine kıvrım dallardan oluşan bezemeye sahip bordürle çevrelenmektedir. Mihrap nişinin üst kısmının iki yanında ayaklı ve kulplu birer vazo ve içerisindeki çiçeklerden oluşan natürmortlar ile bunların arasında hilal şekilli bir alem yer alır. Sanatçının bu duvarda mihrap tasvirini işlemesi kible yönünü göstermek için olmalıdır. Mihrap tasvirinin sol tarafındaki dar panoda da yukarıdan aşağı sarkan bir armut dalı bulunur. Dalda armutlarla beraber sarı armut çiçekleri de yer alır (**Resim 153**).

Girişin bulunduğu doğu duvarda, kapının solunda büyük bir pano yer alır. Panonun alt kısmında ortada yine mütteka benzeri tasvir ve üzerinde bir karpuz motifi bulunur. Karpuzun sapının bulunduğu üstteki kesilen kısmı sağ tarafa çevrilmiş, gövdesinden kesilen bir dilim karpuz ise üzerine bir bıçak saplanarak üstte asılı olarak resimlenmiştir. Karpuzun iki yanına birer karpuz dalı uzamaktadır. Dallarda büyüklü küçüklü karpuzlar ile çiçekleri ve yaprakları da yer alır (**Resim 154**).

2.2.3.4. Gümüşhacıköy, Hacı Nazır Baba Türbesi (Hacı Nadir Baba- Ahmet Çelebi Türbesi)

Kare bir plana sahip olan türbenin¹⁸ üzeri tek kubbeyle örtülü olup kuzey yönündeki giriş cephesi büyük bir niş şeklindedir. İçerisinde iki tane sanduka bulunan türbe oldukça basit bir kuruluşa sahiptir. Bu türbede de kalem işi bezemeler ile beraber ağaçlar, natürmortlar ve tarikatlara ait sembolik tasvirler yer almaktadır. Tarikatlara ait sembolik tasvirlerin yer alması türbe içerisindeki sandukalarda yatan kişilerin tarikat çevresinden kişiler olabileceğini göstermektedir.

İnceleme Tarihi: 06. 06. 2017

¹⁸ Hacı Mehmet Çelebi'nin oğlu olan Hacı Ahmet Çelebi h. 896/ m. 1491 yılında Gümüş Madeni Nazırı olarak buraya atanmış, bu yerleşim yerinin gelişmesine önemli katkılar sağlamış ve ölene kadar burada kalmıştır ki bu nedenle buraya Hacı Köyü denilmiştir (Abdi- zade Hüseyin Hüsameddin, 1986, s. 287-288). Türbe de yaptırın kişinin adını almış olmalıdır.

Koordinatları: Enlem: 40°52'22. 42"K Boylam: 35°13'1. 69"D

Konumu: Türbe Amasya'nın Gümüşhacıköy ilçe merkezi, Saray Mahallesi'nde yer alır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Kitabesi bulunmayan yapının mimari özellikleri ve banisi Ahmet Çelebi'nin yaşadığı dönem dikkate alındığında 15. yüzyılın sonları ile 16. yüzyılın başlarında inşa edilmiş olabileceği anlaşılır. Türbe, 1977 yılında VGM tarafından restore edilmiştir (Yıldırım, 2018, s. 296). İçerisindeki duvar resimlerini kimin ve ne zaman yaptığına dair herhangi bir bilgi yoktur. Ancak duvar resimleri üslup yönünden Gümüşhacıköy'ün Sarayözü köyündeki Pir Ali Bir Civan Türbesi, Merzifon merkezde yer alan Piri Baba Türbesi ve Merzifon'un Diphacı köyünde yer alan Rumi Hoca Türbesi'nin duvar resimleri ile benzerlik göstermektedir (Doğanbaş, 2005, s. 399). Bu yapıların bezeme ve resimlerinin tarihleri dikkate alınarak Hacı Nazır Baba Türbesi'nin resimleri de 20. yüzyılın başlarına tarihlenebilir.

Plan ve Mimari Özellikleri: Tek katlı olan türbenin asıl kısmı kare planlı ve tek kubbeliyken kuzeydeki giriş mekanının olduğu bölüm ile beraber kuzey- güney yönünde dikdörtgen bir plan oluşturmaktadır. Kuzey cephesinin ortasında dikdörtgen şekilli giriş açıklığı bulunmakta ve girişin iki yanında dikdörtgen şekilli birer pencere yer almaktadır. Girişin bulunduğu kuzey cephe büyük bir sivri kemer düzenlemesine sahip olup eyvan şeklinde bir görünüm kazanmış ve buranın üzeri tonozla örtülmüştür. Türbenin asıl mekanı tek kubbe ile örtülüdür ve yapının dış cephelerinde kirpi saçak uygulaması vardır. Girişin bulunduğu kuzey cephenin haricinde türbede pencere yer almamaktadır. Türbe içerisinde iki adet ahşap sanduka yer almakta olup kubbeye geçişler pandantifler ile sağlanmıştır (Yıldırım, 2018, s. 296- 297, 299), (**Resim 155**).

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Yapıdaki duvar resimlerini natürmort çiçekler, ağaç tasvirleri ve tarikat sembolleri oluşturmaktadır. Girişin bulunduğu kuzey duvarda ağaç tasvirleri ile natürmort çiçek ve ağaçlar yer alır. Batı duvarındaki bezemelerin büyük bir bölümü silinmiştir. Güney duvarda mihrap tasviri ile tarikat sembolleri, doğu duvarda ise yine silinmiş bitkisel bezemeler görülmektedir. Kubbeye geçişlerdeki pandantiflerde natürmortlar, kubbeye ise natürmortlar ile bitkisel bezemeler bulunmaktadır. Türbede iç mekandaki duvar resimleri haricinde girişin bulunduğu kuzey cephede kalem işi bezemelere de yer verilmiştir.

Türbenin kuzey cephesindeki girişin batı yönünde bulunan dikdörtgen şekilli pencerenin üzerindeki kalem işi bezemelerde üstte yuvarlak bir kompozisyon içerisinde iç içe geçmeli yıldız benzeri motifler görülmektedir. Alttaki dikdörtgen şekilli alanın içerisinde iki sıra halinde kitabe yer almaktadır. Üstteki kitabede Besmele yazılıken alttaki okunamamaktadır (Yıldırım, 2018, s. 297).

Türbenin kuzey duvarındaki büyük sivri kemerin yüzeyi kırmızı çiçek ve yeşil yaprakların dönüşümlü olarak dizildiği bitkisel bir şerit ile çevrelenmiştir. Bu şerit diğer bütün duvarlarda da aynı şekilde görülür (**Resim 156**). Kuzey duvarındaki yuvarlak kemerli giriş açıklığı üzerinde natürmort bulunmaktadır. Fakat natürmort çiçeklerden değil bir hurma ağacındandır. Kaidesinde çiçek bezemesi bulunan, ince belli ve ağız kısmı dilimli vazunun içerisindeki hurma ağacı kemer hizasına kadar uzanmaktadır. Ağacın dallarının alt kısmında iki yanda meyveleri ile ağaç simetrik bir görünümündedir. Girişin sağında içinde kırmızı çiçeklerin bulunduğu natürmort yer alır. Bu natürmort üç ayaklı sehpa benzeri bir tasvir üzerinde oturmakta ve solunda yer alan pencere üzerinde ise bir ağaç tasviri bulunmaktadır (**Resim 157**).

Batı duvardaki bezeme veya duvar resimleri tamamen silinmiştir. Ancak duvarın üst kısmında kalan izlerden buradaki bezemenin doğu duvardaki gibi bir natürmort veya bitkisel bezemeli kartuş olduğu düşünülebilir (**Resim 158**).

Güney duvarın üst kısmında ortada sonradan kapatılmış bir pencere olduğu anlaşılan açıklık bulunmaktadır. Bu açıklığın üzerinde alt kısmı silinmiş üzüm dalları sarmaktadır. Yaprakları ve üzüm salkımları ile beraber bu kompozisyon sanki açıklığın üzerinde bir tepelik gibi durmaktadır (**Resim 159**). Diğer kompozisyonlar duvarın alt seviyesinde yer alır. Sağ yani batı tarafındaki ilk kompozisyon tekke sanatıyla ilgilidir. Burada yatay şerit üzerine dikili bir mızrak, mızrağın uç kısmına bir zincirle asılı nefir tasviri yer almaktadır. Mızraktan sağa doğru çıkan bir ipe bağlı ve dalgalanır görünümde sancak tasviri bulunur. Sancağın kendisi yeşil, yıldızı sarı, hilali ise kırmızı renktedir. Duvarın ortasında yuvarlak kemerli bir mihrap tasviri bulunmaktadır. Yuvarlak kemer ile mihrap tasvirinin iki yanındaki bordür sarı zemin üzerinde siyah renkli bitkisel bezemeler ile doldurulmuştur. Mihrap nişinin içerisinde iki yana bağlı koyu yeşil bir perde motifi ve perdenin üst kısmından asılan üç zincire bağlı bir kandil resimlenmiştir (**Resim 160**). Mihrap tasvirinin solunda tekrar sembolik tasvirler bulunur. Burada yine alttaki yatay şerit üzerine dikili bir teber bulunur.

Teberin sol tarafındaki kesici kısmı küçük olduğundan ilk bakışta bir mızrağı anımsatmaktadır. Tek yönlü olan teberin kesici kısmının hizasından asılı bir zincire bağlı keşkül yer alır (Yıldırım, 2018, s. 297- 298). Teberin hemen solunda, ağız hizası kısmında bir kitabelik gibi hazırlanmış ve niş gibi duvar içinde girinti yapmış yuvarlak kemerli bir unsur bulunur (**Resim 161**).

Doğu duvardaki resim veya bezemeler silinmiş olup sadece büyük sivri kemerin hemen alt hizasında bir kısmı kalmıştır. Alt kısmı silinmiş olan çeşitli çiçek, yaprak ve kıvrım dallardan oluşan bezemenin bir natürmort mu yoksa aşağıya doğru bu şekilde devam eden bir kartuş mu anlaşılammamaktadır (**Resim 162**).

Kuzey duvarında, girişin sol yani doğu tarafındaki kare şekilli pencere üzerinde büyük bir salkım söğüt ağacı resimlenmiştir. Ağaç neredeyse pencereyle aynı büyüklükte olup kemer hizasına kadar yükselmektedir. Pencerenin solunda ise girişin sağ yanında bulunan natürmortun aynısı yer almaktadır (**Resim 163**).

Kubbeye geçişteki pandantiflerin üçgen yüzeylerinde ise natürmort çiçekler yer almaktadır. Kırmızı, sarı ve mavi renkteki çiçeklerin ve yeşil yaprakların oluşturduğu natürmortlar pandantiflerin hepsinde neredeyse aynıdır. Sadece güney duvarın batı yönündeki pandantifte yer alan natürmort diğerlerinden daha sade bir düzenlemeye sahiptir. Çiçekler giriş kapısının üzerinde yer alan ve içerisinde hurma ağacı bulunan vazo ile aynı biçimdeki vazolar içerisinde yer alır (**Resim 164**).

Kubbe kasnağının alt kısmı da büyük sivri kemerlerin yüzeyini çevreleyen çiçekli bitkisel bezemenin aynısı ile çevrelenmiştir. Kubbe göbeğinin ortasındaki yuvarlak madalyonda mavi ve sarı renklerden oluşan sekiz kollu yıldız bulunur. Madalyonun dışı iç içe geçmiş kıvrım dallardan oluşan bir bezemeye sahiptir. Kubbe eteğinde dört adet bitkisel bezemeli kartuş ile dört adet natürmort dönüşümlü verilmiştir. Bunlardan natürmortlar kuzey, batı, güney ve doğu duvarların üst hizasında yer alırken, kartuşlar aralarda yani pandantifler hizasında kalırlar. Natürmort çiçekler, ayaklı ve kulplu ibrikler içerisinde yer almaktadırlar. Bütün çiçekler kırmızı renkte olmasına rağmen kuzey ve güney duvarın üst kısmına denk gelen ibrikler mavi renkte, batı ve doğu duvar üzerine denk gelen ibrikler ise kırmızı renktedir. İbrikler altta bir kaide üzerine oturan ve uzun gövdeye sahip olan tasvirler üzerinde yer alırlar. Kıvrım dallardan ve

çiçeklerden oluşan kartuşlar ise iki yanlarına ve yukarıya birer dal çiçek uzatmaktadırlar (**Resim 165**).

2.2.3.5. Merkez, Hamdullah Efendi Türbesi (Hamdullah Çelebi Türbesi)

Kare planlı ve tek kubbeli olan türbenin girişi güney cephesinde yer almakta olup türbenin içerisinde natürmort çiçekler ile bitkisel ve geometrik karakterli kalem işi bezemeler bulunmaktadır.

İnceleme Tarihi: 30. 05. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°39'11. 22"K Boylam: 35°50'13. 46"D

Konumu: Türbe Amasya merkez Mehmet Paşa Mahallesi, Çevikçe Sokak'ta yer almaktadır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Hacı Bektaş Veli Tekkesi'nin yirmi üçüncü şeyhi olan Hamdullah Efendi II. Mahmut tarafından Bektaş tekkelinin kapatılması sonrasında h. 1243/ m. 1827 yılında Amasya'ya sürgün edilmiştir. Hamdullah Efendi'nin vefatından on bir yıl sonra Amasya'daki Aleviler tarafından mezarının üzerine h. 1263/ m. 1847 yılında türbe yaptırılmış olup inşa kitabesinde de bu tarih görülür (Doğanbaş, 1998, s. 46, 2001, s. 105, 2014, s. 152- 153, 2018, s. 93- 94; Maden, 2017, s. 344- 352; Yıldız, 2011, s. 476). Türbe içerisindeki resim ve bezemelerin sanatçısı ve tarihi konusunda herhangi bir bilgi bulunmamakla beraber 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın başlarına tarihlenebilmektedir.

Plan ve Mimari Özellikleri: Bir avlu duvarı içerisinde yer alan türbe kare planlı ve tek kubbeli olup kubbeye tromplar ile geçiş sağlanmıştır. Daha önceleri türbenin girişi kuzey cephede yer alırken sonradan güney cepheye alınmış ve kuzeydeki giriş kapatılmıştır. Türbenin içerisindeki iki sandukadan biri Hamdullah Efendi'ye, diğeri ise eşine aittir (Doğanbaş, 1998, s. 46- 47, 2001, s. 105- 107, 2018, s. 94- 96; Menç, 2018, s. 345; Yıldız, 2011, s. 476), (**Resim 166**).

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Türbe içerisi yoğun bir şekilde bezemeye sahip olup bunları natürmortlar, yazı madalyonları, bitkisel ve geometrik karakterli kalem işi bezemeler oluşturmaktadır.

Türbenin bütün duvarları duvar ortasından ve trompların alt kısmından olmak üzere bezeme kuşakları ile yatay olarak ikiye bölünmüş, kuşaklar arasındaki alanlarda zikzaklar oluşturulmuştur (**Resim 167**).

Trompların altındaki bezeme kuşaklarında yazı madalyonları bulunmakta olup bunlara on iki imamın adları yazılmıştır. On iki imamın adları dışında tromplar arasındaki üçgen alanlarda ilk üç halifenin adlarının yer alması Alevi geleneğine uygun bir durum olamamakla beraber bu yazıların türbenin geçirdiği onarımlar sırasında eklendiği anlaşılmaktadır (Doğanbaş, 1998, s. 47- 48, 2001, s. 107, 2018, s. 97). Türbenin doğu ve batı duvarındaki yuvarlak kemerli pencerelerinin niş şeklindeki girintili kısmının iki yanında birer pano içerisinde natürmortlar yer alır. Bu natürmortlar geniş ayaklı bir vazo içerisinde mavi ve kırmızı renkli çiçekler ile yapraklarından oluşmaktadır (**Resim 168- 170**).

Trompların içleri ile duvarların üst kısmındaki yuvarlak kemerli alanlar dilimli şekilde boyanmış ve tromplar arasında kalan üçgen alanlardaki madalyonlarda ise girişin olduğu güney duvardan itibaren sola doğru sırasıyla *Allah Celle Celalühü, Muhammed Aleyhisselam, Ömer Radyallahü Anh, Ali Radyallahü Anh, Hasan Radyallahü Anh, Hüseyin Radyallahü Anh, Osman Radyallahü Anh, Ebubekir Radyallahü Anh* yazılıdır. Kubbe göbeğinde sekiz kollu yıldız ve etrafında dört adet gülbezek motifi yer almaktadır. Kubbe eteğinde ise çiçeklerin ve kıvrımların oluşturduğu bezeme kuşakları dolanır.

2.2.3.6. Merkez, Mir Hamza Nigari Türbesi

Azeriler Camii'nin doğu duvarına bitişik olarak inşa edilmiş olan türbe kare planlı ve tek kubbelidir. Türbede camide olduğu gibi yazı madalyonları ile pencerelerde bitkisel bezemelere ve natürmortlara yer verilmiştir.

İnceleme Tarihi: 30. 05. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°39'23. 10''K Boylam: 35°50'17. 07''D

Konumu: Türbe, Amasya merkez Mehmet Paşa Mahallesi, Atatürk Caddesi'ndeki Azeriler Camii'nin doğu cephesine bitişik olarak yer almaktadır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Türbe doğu cephesindeki girişi üzerinde yer alan kitabesine göre h. 1304/ m. 1886- 1887 yıllarında inşa edilmiştir (Doğanbaş, 2014, s. 154, 2018, s. 104). Türbe içerisindeki bezemelerin tarihi ve sanatçısı konusunda herhangi bir bilgi bulunmamakta, 19. yüzyılın sonları veya 20. yüzyılın ilk yarısına ait olabilecekleri düşünülmektedir.

Plan ve Mimari Özellikleri: Azeriler Camii'nin doğu duvarına bitişik olarak inşa edilmiş olan türbeye caminin doğu duvarından büyük bir sivri kemer açılmış ve yuvarlak kemerli bir giriş açıklığı oluşturulmuştur. Kareye yakın bir plana sahip olan türbenin asıl girişi doğu cephesi ortasında yer almakta olup kubbeye tromplar ile geçiş sağlanmıştır. Türbe içerisindeki üç adet sandukanın biri Mir Hamza Nigari'ye, biri yeğeni Mir Hasan Efendi'ye, bir diğeri ise oğlu Siraceddin Efendi'ye aittir (Doğanbaş, 2014, s. 154, 2018, s. 105; Menç, 2018, s. 348), **(Resim 171)**.

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Türbedeki pencereler camideki pencereler ile aynı düzenlemeye sahiptir. Yuvarlak kemerli pencereler, içerisinde çiçeklerin bulunduğu çerçeveler içerisine alınmış, pencere tepeliklerinin ortasında ise vazolar benzeri kaplarda çiçekler yer almıştır. Natürmortların iki yanında ise C kıvrımları arasında çiçekler bulunur.

Cami ile türbe arasındaki büyük sivri kemerin üst kısmında bulunan kitabede “Seyyid Hamza En-Nigârî” yazısı yer alır. Yine tromplar arasında kalan üçgen alanlarda da yazı madalyonlarına yer verilmiş olup bunlarda “Seyyid Siraceddin”, “Mir Hasan”, “ Ya Şahı Nakşibend”, “Ahmed Dehlevi”, “Hacı Mahmud Karani” ve “Ya Mevlana Halid Bağdadi” şeklinde yazılar yer alır (Doğanbaş, 2018, s. 105- 106). Kubbe göbeğinde geometrik ve bitkisel karakterli kalem işi bezemeler iç içe bordürler şeklinde oluşturulmuştur. Göbekten dört yana kollar uzatan kıvrımlı bezemeler yer alır **(Resim 172- 173)**.

2.2.4. Amasya’da Duvar Resimli Konak ve Muvakkithane Yapıları

2.2.4.1. Gümüşhacıköy, Özdarendeliler Konağı

İncelendiği tarihte içerisinde gezilemeyecek kadar kötü bir durumda olan konak iki kattan oluşmakta ve bir avlu gerisinde yer almaktadır. Konağın üst katındaki sofa, başoda ve diğer bir odada barok ve rokoko etkili kalem işi bezemeler görülmekte, ağaçlardan ve çeşitli sehpa tasvirlerinden oluşan duvar resimleri de yer almaktadır. Konak oldukça kötü bir durumda olduğundan dolayı içerisinde tam olarak bir inceleme yapılamamış, giriş katındaki bir odada var olduğu bilinen bezemeli kartuşlar görülememiştir.

İnceleme Tarihi: 06. 06. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°52’24. 85”K Boylam: 35°13’2. 15”D

Konumu: Konak Amasya’nın Gümüşhacıköy ilçe merkezi, Cumara Mahallesi’nde yer alır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Konağın Serhatlıoğlu adındaki zengin bir kişi tarafından yaptırıldığı, bu kişinin Osmanlı idari işlerinde görevler almış olduğu, ayrıca konağın zamanında hükümet konağı olarak kullanıldığı bilinmektedir. Konak daha sonra Serhatlıoğlu adlı kişinin damadı olan Hacı Abdullah’a geçmiş olup günümüzde de konağın mülkiyeti Hacı Abdullah’ın torunlarına aittir. Yapı 1970’li yılların öncesinde bir dönem otel olarak da kullanılmış ancak 1970’li yıllardan sonra kendi haline terk edilmiştir. Yapım kitabesi bulunmayan konağın üst katındaki başodanın kalem işi bezemeleri içerisinde “Maşallah sene 1205” m. 1790- 1791 tarihi görülmekte ve bu tarih resim ve bezemeler ile beraber muhtemelen konağın yapılış tarihini de vermektedir (Bayraktar, 2018, s. 123- 126). Konak içerisindeki resim ve bezemelerin sanatçısı konusunda ise bir bilgi bulunmamaktadır.

Plan ve Mimari Özellikleri: İki katlı olan konak giriş katında iç sofalı plan tipi gösterirken, üst katta dış sofalı bir plan tipine sahiptir. Konağın giriş katındaki sofaya kuzey ve güney cepheden birer giriş yer almakta, sofanın güney ucundaki merdivenler ile üst kata çıkış sağlanmaktadır. Katlar arasındaki bu merdivenden başka güney cephede üst kata çıkış sağlayan ayrı bir merdiven daha bulunur. Giriş katında ortadaki sofanın batı ve doğu yönünde ikişer oda bulunmakta olup güney cephenin doğu

kesiminde cepheden dışarı taşırılmış büyük bir oda daha yer almaktadır. Batı cephede ise cephe boyunca uzanan büyük bir ahır vardır. Konağın üst katı asıl haliyle dış sofalı bir plan tipi gösterirken geçirdiği onarımlar sonrasında iç sofalı bir görünüm kazanmış ve birçok birimde değişiklikler olmuştur. Üst katın onarımlar öncesi durumunda güneyinde büyük bir sofa, sofanın güney doğusunda cepheden dışarı taşırılmış büyük bir oda bulunurdu. Yine sofanın doğu yönünde küçük bir oda, kuzeyinde başoda ile beraber bir başka oda ve kuzey doğusunda ayrı bir oda daha yer alırdı. Kuzeydeki odalardan en batıda olanı başodadır. Sofa onarımlar sonrasında küçültülmüş, içerisine birçok yeni birim eklenmiş olup kuzeyine tuvalet ile banyo, batısına üç ayrı oda, güneyine ise iki ayrı oda yapılmıştır. Bunun yanı sıra başodanın girişinin asıl haliyle güneyden sofaya açıldığı ancak onarımlar sonrasında bu girişin kapatılarak odanın doğu cephesine başka bir giriş açıldığı anlaşılmaktadır. Üst katta sofanın kuzeydoğusunda bulunan kalem işi bezemeli odanın girişi batı duvarının kuzeyinde yer almakta, güney duvarının batı tarafında bir ahşap dolap bulunmaktadır. Doğu duvarında üç tane altta, üç tane üstte olmak üzere iki sıra pencere dizisi ile kuzey duvarında iki tane büyük dikdörtgen şekilli pencere yer alır. Bezeme ve resimlerin bulunduğu başodanın batı duvarı ortasında ocak nişi, ocağın iki yanında ise ahşap dolaplar bulunur. Güney duvarı ahşap dolaplar ile boydan boya yüklük şeklinde yapılmış olup odanın girişi doğu duvarının kuzeyinde yer almakta ve duvarda büyük bir pencere bulunmaktadır. Duvarın önü dört ince ahşap destek ile odaya bir hazırlık bölümü gibi ayrılmış ve destekler birbirlerine yuvarlak kemerler ile bağlanmıştır (Bayraktar, 2018, s. 142- 222), **(Resim 174)**. Yapının incelenmesi sırasında görüşülen Hacı Abdullah'ın torunu M. Özarendeli (kişisel iletişim, 6 Haziran 2017) konağın yakın bir zamanda restore edileceğini belirtmiştir.

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Konağın üst katındaki başoda ile sofanın kuzeydoğusunda bulunan odada kalem işi bezemeler ile resimler bulunmakta, resimlerin konusunu natürmortlar, sehpa tasvirleri ve ağaçlar ile beraber sehpa üzerinde divit ve hokkalar oluşturmaktadır. Bu iki oda dışında, üst katta sofa ile sofanın kuzeyindeki oda arasındaki geçiş bölümü ve sofanın kuzeyine sonradan eklenen tuvaletin duvarlarında da benzer konular yer almaktadır.

Konağın giriş katındaki güney cepheden taşıntı yapan odasının batı duvarındaki oval bir madalyonda vazo içerisindeki çiçeklerden oluşan natürmort yer aldığı

belirtilmiş (Bayraktar, 2018, s. 171) olsa da konak oldukça kötü durumda olduğundan dolayı bu odaya girilememiştir.

Konağın üst katındaki sofanın kuzeydoğusunda yer alan odanın, girişinin bulunduğu batı duvarının üst seviyesinde tavana yakın yerde bitkisel bezemelerden oluşan üç adet kartuş bulunur. Kartuşlar iç içe bordür şeklindeki bölümlerle oluşturulmuş ve en sağdakinin neredeyse yarısının üzeri sonradan badana ile kapatılmıştır. Diğer iki kartuşun yanlarının da badana ile kapatılmış olduğu anlaşılmalı beraber bu odadaki bezemelerin çoğu bu şekilde tahrip edilmiştir (**Resim 175**).

Odanın güney duvarının üst seviyesinde de aynı şekilde bitkisel bezemelerin oluşturduğu kartuşlar yer alır. Bu duvarda beş adet kartuş bulunup bunlardan en baştaki ile en sondaki ve ortadaki daha küçük, bunlar arasında kalan diğer iki kartuş ise daha büyüktür. En sağdaki küçük kartuş çiçekler ve kıvrım dallardan oluşmakta ve ortasında baklava dilimi şeklinde geometrik bezemeler yer almaktadır. Kartuşların hepsi farklı şekillerde bitkisel bezemelerden ve C- S şekilli kıvrımlardan oluşmaktadır (**Resim 176**).

Doğu duvarındaki üst seviye pencereleri arasında ve bunların üst kısımlarında bezemeler bulunmaktadır (**Resim 177**). Sağdan itibaren birinci ve ikinci pencere arasında dört ayaklı ve altıgen bir sehpa yer alır. Sehpanın ayakları arasındaki dilimli kemerlerin köşeliklerinde çiçekler, sehpanın üst yüzeyinde ise geometrik bezemeler bulunur. Sehpa üzerinde ayaklı ve geniş bir kase içerisinde kırmızı renkli meyvelerden oluşan bir natürmort resimlenmiştir. Meyvelerin üzerine de bitişik şekilde yine bitkisel bezemelerin oluşturduğu fakat içerisinde geometrik bezemeler yer alan bir kartuş işlenmiştir (**Resim 178**). İkinci ile üçüncü pencere arasında yine diğer sehpanın neredeyse aynısı resimlenmiş olup üzerinde bu sefer farklı meyveler bulunur. Bu meyvelerin de üzerinde bitkisel bezemelerden oluşan bir kartuş yer alır. Üçüncü pencereden sonra yine bitkisel bezemeli kartuş vardır. Pencerelerin üzerinde tavana yakın yerde ise yanlarda iki tane büyük, ortada küçük yine bitkisel bezemelerin oluşturduğu birbirinden farklı kartuşlar yer alır (**Resim 179**).

Kuzey duvarın üst seviyesinde de diğerlerine benzer şekilli ve büyük bir kısmı badana ile kapatılmış üç adet kartuş bulunur (**Resim 180**).

Odanın tavanındaki bezemelerin bazı yerleri de duvar yüzeylerindeki bezemeler gibi badana ile tahrip edilmiştir. Tavanın en köşelerinde duvarlardaki kartuşların özelliğinde bitkisel bezemeli ve büyüklü küçüklü kartuşlar yer alır. Yine duvarlarda olduğu gibi bunların da bazılarının içerisinde geometrik bezemeler bulunur. Bunlardan sonra tavan iç içe üç bordür ile bezenmiştir. En dıştaki bordürde ayaklı kaseler içerisinde çiçekler yer alırken, ikinci bordürde herhangi bir bezeme bulunmaz. Üçüncü bordür birbiri içerisinde geçen kırmızı renkli kıvrımlardan oluşmaktadır. Tavanı çevreleyen bordürlerin merkezindeki dikdörtgen alanda ise vazolar içerisinde oldukça yüzeysel işlenmiş çiçekler yer alır. Vazolu çiçeklerin her biri mavi renkli kıvrım dalların oluşturduğu bölümlerle birbirinden ayrılırlar (**Resim 181**).

Üst kattaki başodanın girişinin hemen sağındaki kuzey duvarında herhangi bir bezeme bulunmaz (**Resim 182**). Batı duvarı ortasındaki ocak nişinin iki yanı da davlumbaz hizasından tavana kadar bezemelidir (**Resim 183**). Burada diğer odanın tavanın ortasında yer alan dikdörtgen alan içindeki natürmort çiçeklerin neredeyse aynıları yer alır. Çiçeklerin bazıları ayaklı kaseler içerisinde, bazıları ise iki kulplu veya kulpsuz vazolar içerisinde dirler (**Resim 184**).

Odanın güney duvarı boydan boya ahşap dolaplar ve yüklükler ile oluşturulmuştur. Dolap ve yüklükler duvarın orta seviyesine kadar yükseklikte olup buradan yukarısında ahşap sütuncuklar bulunur ve bunlar kemerlerle birbirlerine bağlanırlar. Sütuncukların arkasındaki beden duvarında üç adet yuvarlak kemerli pencere açıklığı yer alır (**Resim 185**). Sütunlara oturan bu kemerlerin köşeliklerinde çeşitli bitkisel bezemelerin oluşturduğu kartuşlar bulunur. Bu küçük sütunlu alan içerisinde kalan batı duvarın en güneyinde ise bitkisel bezemeler ile kıvrım dallardan oluşan yine bir kartuş vardır. Sütunların arkasındaki beden duvarında yer alan pencereler arasında da bezemeler bulunmaktadır. Sağdaki ilk pencereden önceki yüzeyin sıvası dökülmüş olup kalan kısmında çiçekler görülür. Birinci pencere ile ikinci pencere arasında oldukça silinmiş ve izleri kalmış ne ağacı olduğu anlaşılamayan bir meyve ağacı tasviri bulunur. İkinci pencere ile üçüncü pencere arasında da bir ağaç tasviri yer almakta olup elma veya portakal ağacı olmalıdır. Ağacın kase benzeri bir kap içerisindeki meyveler içerisinde yükseldiği görülmektedir (**Resim 186**). Üçüncü pencereden sonra ise kulplu bir vazo içerisinde çiçekler bulunur. Yüksekliğinden dolayı detaylı görülemeyen bu kompozisyonda vazo,

sehpa benzeri bir eşya üzerinde durmaktadır. Vazonun sağında bir hokka içerisinde divit ile divit kutusu, solunda ise geometrik bezemeli ve ucu sivri bir tasvir yer almaktadır. Bu kompozisyonları üstten kemer şeklindeki bitkisel bezemeler çevrelemiş ve bitkisel bezemelerin ortasında ise hilal şekilli alem yer almıştır (**Resim 187**).

Odanın girişinin bulunduğu doğu duvarının önündeki ahşap destekleri birbirine bağlayan kemerlerin köşeliklerindeki bezemeler de güney duvarın üst seviyesinde yer alan sütunların köşeliklerindeki bezemelerin neredeyse aynısıdır (**Resim 188**). Doğu duvardaki ahşap sütunların böldüğü, odaya geçişte bir hazırlık bölümü gibi duran bu alanın güneyinde yani doğu duvar ile güney duvarın birleştiği kısımda üstte yine bitkisel bezemelerin oluşturduğu bir kartuş yer alır. Kartuş içerisinde daha önce sözü edilen h. 1205/ m. 1790- 1791 tarihi yer almaktadır (**Resim 189**).

Konağın üst katında sofanın kuzeyindeki geçiş bölümü ile sonradan eklenen tuvaletin duvarlarında da kalem işi bezemeler ve resimlere yer verilmiştir. Tuvaletin duvarında sofanın kuzeydoğusunda yer alan odadaki oval kartuş ve sehpa tasvirlerine benzer birer kompozisyon, geçiş bölümünde ise yine benzer iki kartuş yer almaktadır (Bayraktar, 2018, s. 207- 208).

2.2.4.2. Merkez, II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi

II. Beyazıt Külliyesi içerisinde caminin kuzeybatı yönünde bulunan muvakkithane binası kare bir plana sahiptir ve cephelerindeki üçgen alınlıklarıyla ampir mimarinin etkisini gösterir. İçerisindeki resimler I. Abdülhamit ve III. Selim dönemlerinde Topkapı Sarayı'nda görülen duvar resimleri gibi duvarların üst kısımlarındaki şeritler ve duvarlardaki nişler içerisinde bulunan manzara resimlerinden oluşmaktadır. İncelendiği tarihte restorasyonda olan muvakkithanenin içerisindeki resimlerinin sanatçısı bilinmemektedir.

İnceleme Tarihi: 31. 05. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°39'1. 67''K Boylam: 35°49'35. 69''D

Konumu: Muvakkithane, Amasya Merkez Hacı İlyas Mahallesi'nde bulunan II. Beyazıt Külliyesi Camii'nin kuzeybatısında yer alır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Muvakkithane, giriş kapısı üzerinde yer alan kitabesine göre h. 1256/ m. 1840 yılında Hacı Hüseyin Zeki Efendi tarafından inşa ettirilmiştir (Arık, 1988, s. 51; Dönmez, 2014, s. 197; Erken, 1983, s. 225; Eyice, 1992, s. 42; Renda, 1976, s. 181). Muvakkithanedeki duvar resimlerinin tarihi tam olarak bilinmese de külliye içerisinde yer alan şadırvanın resimleri ile Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nın duvar resimlerinden yaklaşık 35 yıl kadar önce yapıldığı yani muvakkithaneyle aynı tarihli olduğu anlaşılmaktadır (Renda, 1977, s. 160). Buradaki resimler külliyenin şadırvanında yer alan resimlerin sanatçısı olduğu düşünülen Zileli Emin'in üslubuyla benzerlik göstermemektedir. Bu nedenle resimlerin Amasyalı yerli bir sanatçı tarafından yapıldığı ve sanatçının başkenti hiç görmemiş olabileceği düşünülmekte ayrıca resimlerin Mehmet Emin Kutsal adında biri tarafından onarıldığı bilinmektedir (Renda, 1976, s. 195).

Plan ve Mimari Özellikleri: II. Beyazıt Camii'nin kuzeybatısında yer alan muvakkithane ampir üslupta olup kareye yakın dikdörtgen planlıdır. Basamaklar ile çıkılan giriş kısmında geniş bir Bursa kemerinin birbirine bağladığı, iki ahşap sütunlu bir revak kısmı yer almaktadır (Doğanbaş, 2012, s. 35; Dönmez, 2014, s. 197; Renda, 1976, s. 182). Yapının her dört cephesinde de ampir özellikte üçgen alınlıklar bulunmakta ve öndeki revak kısmı ile tek bölümden oluşan muvakkithane odasını iki ayrı kırma çatı örtmektedir. Kareye yakın bir planda olan asıl odanın iki tane kuzey ve güney bir tane de girişin güney yönünde olmak üzere beş adet penceresi bulunmakta, girişin karşısına gelen batı duvarın ortasında bir niş ve nişin iki yanında da birer dolap yer almaktadır (Erken, 1983, s. 225- 226; Renda, 1976, s. 182), **(Resim 190)**.

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Yapıda duvar resimleri tavan eteğinin dört köşesini dolayan şeritlerde yer almaktadır. Şeritlerde birbirinin devamı gibi görünen ancak birbiriyle doğrudan ilişkisi bulunmayan ve bir grup oluşturmayan boş kırlar, tek veya çift yapılar, ağaçlarla belirtilmiş doğa manzaraları yer almaktadır (Arık, 1988, s. 51). Tavan eteğindeki manzara şeridinden başka kuzey duvarda natürmort çiçek ile güney duvarda bir mihrap tasviri ve batı duvar ortasındaki nişte havuzlu bir bahçe tasviri yer almaktadır. Tavan eteğinde yer alan resim şeridi yaklaşık 30 cm genişliğindedir. Şeritler alt ve üstten çizgilerle çevrilmiş ve her köşede kabartma izlenimi veren birer barok kartuş oluşturulmuştur. Sanatçı resimlerde yakın çevredeki yapılardan esinlenmiş ve bütün ayrıntılarını göstermese de bir yapıyı tanıyabilecek

kadar özelliklerini vermiştir. Sanatçı resimlerde ilkel bile olsa mekan denemelerinde bulunmuş, genellikle önde iki cephesinden görülen bir yapı resimlemiş ve bunun yanında tek cephesi görülen diğer yapılar ile derinlik sağlanmış ve bazı önemli gördüğü konuları da diğerlerinden daha büyük boyutlu resimlemiştir. Ayrıca resimlerde renk de oldukça sınırlı olup resimler oldukça yüzeysel işlenmiştir (Renda, 1976, s. 185- 186, 188- 189, 1977, s. 156- 158).

Girişin sağında yer alan kuzey duvar şeridindeki resimlerde ağaçlar arasında yer alan tekke veya türbe benzeri yapılar, beşik çatılı ve dar cepheli evler hep birbirinin ardınca sıralanmaktadır. Resimlerin tam ortasına denk gelen yerde biri önde diğeri biraz daha arkada olan ayrıntılı şekilde işlenmiş iki büyük çadır tasviri yer almaktadır (**Resim 191- 192**). Çadırlardan sonra soldaki yani batı duvar tarafındaki iki kubbeli yapıdan biri türbe ya da tekkeye benzetilse de dizi dizi pencereleri olan bu yapıların benzerlerine Amasya ve çevresinde rastlanmamaktadır. Bununla birlikte bir namazgaha benzeyen kırma çatılı, üçgen alınlıklı ve yuvarlak kemerli olan yapının da çevrede benzeri bulunmamakta ve bu resimlerde oldukça az sayıda renk görülmektedir (**Resim 193**). Duvardaki iki pencere arasında kalan yüzeyde natürmort çiçek yer almaktadır. Natürmordu bir ipe bağlı sapı ve içindeki çiçekleriyle bir çiçek sepeti oluşturmaktadır. Sepetin içerisindeki güllerden bazıları dökülmüş bir vaziyette resimlenmiştir (Renda, 1976, s. 185- 187), (**Resim 194**). Ayrıca duvardaki ilk pencere üzerinde yer alan bitkisel bezemeli kartuş içinde “Osman radıyallahu”, ikinci pencere üzerindeki kartuşta “Ali radıyallahu” yazılıdır (Doğanbaş, 2012, s. 36).

Batı duvardaki manzara şeridi duvarın ortasında yer alan nişin kabartmaları ile ikiye bölünmüş (**Resim 195**), sağ taraftaki şeritte bir kır manzarası içerisinde bir çardak ve tepeler resmedilmiştir (**Resim 196**). Sol tarafta kalan şeritte ise yine bir kır manzarası içerisinde ağaçlar arasında bir kulübe ve ırmak yer almaktadır. Irmak üzerinde iki gözlü köprü yer almakta ve yanındaki ağacın dibine çatılmış olan bir kılıç ve tüfek bulunmaktadır. Tüfek ve kılıç diğer tasvirlerle oranla daha büyük boyutlu resimlenmiştir (Renda, 1976, s. 186). Burada sanatçının önemli gördüğü konuları diğerlerine göre daha büyük olarak resimlediği anlaşılmaktadır ki bu da resimli el yazması geleneğinin izlerinin devam ettiğini göstermektedir (Renda, 1977, s. 157- 158). Aynı şekildeki uygulama kuzey duvardaki şeridin ortasında yer alan çadırlarda da görülmektedir ve buradan sanatçının askeri araç ve çadırlara önem verdiği

anlaşılmaktadır (Renda, 1976, s. 189), **(Resim 197)**. Duvarın ortasında yer alan niş üstte alçıdan yaprak motifleri ile çerçevelenmiştir. Altın yaldız boyalı olan bu yapraklar en üstte daha da zenginleşerek bir palmet biçimini alır. Alçıdan kabartma ile yapılan kompozisyonların altında nişi iki yandan saran, püskülleriyle iki yana kordonla toplanmış görünümü veren bir perde motifi yer almaktadır. Perde motifinin alt kısmında yani nişin merkezinde, bir bahçe tasviri içinde havuz bulunmaktadır. Barok özellikteki havuzun iki yanında birer büyük ağaç bulunmakta ve etraftaki küçük tepeler geriye doğru yükselerek kompozisyona bir derinlik katmaktadır. Ayrıca bu tepelerde de küçük ağaçlar görülmektedir (Renda, 1976, s. 185, 1977, s. 156), **(Resim 198- 199)**. Yine bu duvardaki sağ dolap üzerinde yer alan bitkisel bezemeli kartuşta “Hasan [Radiyallahü]”, sol dolap üzerindeki kartuşta ise “Hüseyin [Radiyallahü]” yazılıdır (Doğanbaş, 2003, s. 111).

Güney duvardaki şeritte yer alan resimlerin çoğu yakın çevreden görüntülerdir **(Resim 200)** ve şeridin merkezinde muvakkithanenin de içinde yer aldığı II. Beyazıt Külliyesi resimlenmiştir. Külliye tasvirinin sağında yer alan kompozisyonlarda üç kubbesi bulunan yapı, külliyeye çok da uzak olmayan Yörgüç Paşa Camii'nin arkadan görüntüsüne uymaktadır **(Resim 201)**. Tam merkezde yer alan külliye tasvirinin merkezindeki cami tasviri beş gözlü son cemaat yeri, iki yanında yer alan minareleri ve ağırlık kuleleri ile caminin önden görüntüsüne yakın verilmiştir. Cami tasvirinin sol yanındaki yapı topluluklarından kubbeli birim Şehzade Osman Türbesi, dar cepheli yapılar külliyeadaki imaretin tasviri; caminin sağında yer alan kubbeli yapı ise medrese binasının tasviri olmalıdır. Külliye tasvirindeki yapıların yerleştirilmesi ve biçimlenişinden külliyenin kuzeydoğu yönünden resimlenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Külliye içinde muvakkithanenin yer almaması henüz yapım aşamasında olduğu için, şadırvanın yer almaması ise üst örtüsünün daha sonraki dönemlerde yapıldığı ve bu nedenle avlu duvarından şadırvanın görülemediği içindir denilebilir **(Resim 202)**. Külliye tasvirinin devamındaki dar cepheli ve beşik çatılı evlerin ise mahalleye ait görüntüler olduğu söylenebilir (Renda, 1976, s. 187- 188). Ayrıca külliye resminde diğer duvarlardaki resimlere oranla daha gerçekçi bir üslup görülmekle beraber doğrudan gözleme dayanan bir resim olduğu anlaşılmaktaysa da sanatçı burada yine de ters bir perspektif vermiştir (Arık, 1988, s. 53), **(Resim 203)**. Duvarda yer alan iki pencere arasında bir mihrap tasviri bulunmaktadır. Mihrap tasviri de pencerelerde olduğu gibi bitkisel bezemeli barok özellikteki bir kartuş ile taçlandırılmış ve nişin

içinde yukarıdan sarkan bir zincire bağlı kandil motifi yer almıştır. Sanatçının mihrap tasvirini güney duvara yapması kible yönünü göstermek için olmalıdır. Mihrap tasvirinin kitabelik kısmında Kur'an'da (Renda, 1976, s. 186) Al- i İmran Suresi'nin 37. ayetinin “Küllema de hale aleyha zekeriyya'l mihrap (...) (Zekeriyya ne zaman mihraba girse...)” kısmı yazılmıştır (Doğanbaş, 2003, s. 111), (**Resim 204**). Yine bu duvarda da pencere üstlerinde yer alan bezmeli kartuşlarda yazılar bulunmakta olup ilk pencere üzerindeki kartuşta “Allah”, ikinci pencere üzerindeki kartuşta “Muhammed” yazılıdır (Doğanbaş, 2012, s. 36).

Girişin de yer aldığı doğu duvardaki şeritte de yine kır manzaraları içerisinde çeşitli yapılar yer almaktadır. Aralarında ağaçların yer aldığı buradaki yapıların bir çoğunun damında kule benzeri bacalar bulunmakta olup bu bacalara benzer bacalar Amasya'da da görülebilmektedir. Şeridin en sağındaki kale tasviri Amasya Kalesi olmalı ve bunun solunda yer alan ve gerçeğe uygun olan cami tasviri ise yakın çevreden olmalıdır. Cami geniş kubbesi üzerindeki alemleri, yüksek duvarları ve minaresi ile Amasya'daki Gümüşlü Camii'ne benzemektedir (Renda, 1976, s. 187), (**Resim 205**). Cami tasvirinden sonra yine diğer duvarlardaki resimlerde olduğu gibi kubbeli, beşik çatılı ve dar cepheli yapılar hep ağaçlar içerisinde yer almaktadır (**Resim 206-207**).

Duvarda girişin üzerinde yer alan kitabe üzerindeki kartuşta “Ömer radiyallahu”, girişin solunda yer alan pencerenin üzerindeki kartuşta ise “Ebu Bekir radiyallahu” yazılıdır (Doğanbaş, 2012, s. 36).

3. TOKAT YAPILARINDA DUVAR RESİMLERİ

3.1. Tokat Tarihi

Tokat ili, Karadeniz Bölgesi'nin Orta Karadeniz Bölümü'nde yer almakta olup Yeşilirmak Havzası içerisinde bulunmaktadır. Şehir, merkezinden geçen Behzat Deresi'nin iki tarafında kurulmuştur (Açıkel, 2012, s. 219; Beşirli, 2005, s. 8- 9; Gökbilgin, 1979, s. 400). Tokat adının kökeni konusunda birçok rivayet bulunmaktadır. Rivayetlerden birine göre önemli bir Bizans şehri olan *Comana Pontica* yani Tokat Danişmendliler tarafından kuşatıldığında Danişmend Gazi bir askeri bilgi alması amacıyla kaleye göndermiş ve bir anda askerin etrafını çok sayıda Bizans askeri çevirmiştir. Üzerinde bir silahı bulunmayan Türk askeri sille tokat dövüşerek Bizans askerlerinin elinden kurtulmuş ve bunu gören kale komutanı “Türkün tokadı bu ise, silahı nasıl olur? Ölmektense teslim olmak daha iyidir!” diyerek kalenin kapılarını açmış ve kale Türklerin eline geçmiştir ki olay üzerine şehre Tokat adı verilmiştir (Uzunçarşılı, 2003, s. XXIII). Yine Tokat şehrinin *Togayıt Türkleri* tarafından kurularak *Togay* adının zamanla Tokat adına dönüştüğü, *Yoz- gat* adının sursuz şehir manasında olduğu gibi *Toh- kat* isminin ise surlu şehir manasına gelerek zamanla Tokat'a dönüştüğü veya *Tok- at* biçiminde besili yani aç olmayan at şeklinde bir addan geldiği yönünde de rivayetler bulunmaktadır. Ayrıca şehrin adının Bizans zamanında *Dokiea* olduğu ve bu adın zamanla Tokat'a dönüştüğü de bilinmektedir ki *Dokiea* adının çanak memleket anlamına gelmesi ve Tokat şehrinin de fiziki açıdan bu ada uymasından hareketle şehrin adının *Dokiea* kelimesinden türemiş olması ihtimali diğer rivayetlere göre daha kuvvetlidir (Açıkel, 2012, s. 219; Beşirli, 2005, s. 7; Erdem, 1987, s. 11- 16; Gökbilgin, 1979, s. 401- 402).

Tokat, Anadolu yerleşimleri içerisinde en eskilerinden biri olmakla beraber şehrin kuruluşu tam olarak bilinmese de Kalkolitik Çağ'a (MÖ 5400- 3000) kadar uzanan bir yerleşim merkezidir. MÖ 1750- 1200'lü yıllarda Hititlerin hakimiyetinde olan Tokat, Hititlerin yıkılmasıyla MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yüz yıllık sürede Friglerin egemenliğinde kalmıştır (Açıkel, 2012, s. 219). Hitit dönemine ait en eski yerleşim yerlerinden biri olan Zile- Maşathöyük dışında yine Hitit ve Frig dönemlerine ait olan Tozanlı Vadisi, Kazova ve Gümenek de önemli yerleşim yerleridir (Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 10). MÖ 676'da Kimmerlerin istilası ile Friglerin yıkılması sonucu şehir Kimmerler hakimiyetine girmiş daha sonra ise MÖ

613- 585 yılları arasında da İskitlerin egemenliğinde kalmıştır. MÖ 585 yılında Medler İskitlere son vererek bölgeyi hakimiyetlerine almışlar fakat MÖ 550'de Pers İmparatorluğu tarafından yıkılan Medlerden sonra bölge yaklaşık iki yüz yıl kadar Perslerde kalmıştır. Daha sonra Makedonya Kralı Büyük İskender Anadolu'daki Pers İmparatorluğuna son vererek Anadolu'nun büyük bir bölümünü ve Tokat'ı da hakimiyeti içerisine almış fakat İskender'in ölümünden bir süre sonra bölge Pontuslara geçmiştir. İki yüz yıl kadar Pontus hakimiyetinde kalan bölge MÖ 63'te Romalıların eline geçmiştir (Açıkel, 2012, s. 219; Cinlioğlu, (t. y.), s. 23- 24). Yine de iki ülke arasında devam eden savaşlarda Tokat ve yöresi zaman zaman el değiştirmiş ve en son MÖ 47'de Roma İmparatoru Sezar ile son Pontus Kralı II. Pharneke arasında Zile Savaşı yapılmış ve savaşta Pontus Devleti tamamen sona ermiştir. Galip gelen Roma İmparatoru Sezar ise Tokat ve yöresini topraklarına katarak meşhur olan "Geldim, gördüm, yendim" sözünü bu savaş sonunda söylemiştir (Açıkel, 2012, s. 219; Cinlioğlu, (t. y.), s. 23- 24; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 11). Roma İmparatorluğu döneminden Tokat'ta kalan yerlerden Sulusaray ilçesindeki Sebastopolis, Gümenek'teki Komana ve Zile Kalesi en önemlileri arasındadır (Akyüz ve diğerleri, 2010, s. 16). Roma İmparatorluğu egemenliğinde olan Tokat daha sonra Roma'nın 395 yılında Doğu ve Batı Roma olarak ikiye ayrılması sonucunda Doğu Roma'ya bağlı bir Bizans şehri olarak varlığını sürdürmüştür (Açıkel, 2012, s. 219; Özgen, 2017, s. 21).

Tokat'a İslam akınları Bizans İmparatoru Heraklios zamanında başlamış ve birçok kez Bizans ile Emeviler arasında el değiştiren Tokat daha sonra Abbasilerin eline geçmiştir. 1071 Malazgirt Savaşı'ndan sonra Danişmend Gazi tarafından 1074'te Danişmendli Beyliği kurulmuş ve Tokat ile çevresi de beyliğin egemenliğinde kalmıştır. Daha sonra 1175'te Anadolu Selçuklu Sultanı II. Kılıç Arslan tarafından Danişmendli Beyliğine son verilmiş ve Tokat Anadolu Selçuklu Devleti'nin eline geçmiştir. II. Kılıç Arslan 1184 yılında ülkeyi on bir oğlu arasında paylaştırdığında Tokat en büyük oğlu olan II. Rükneddin Süleyman Şah'ın payına düşmüştür. 1240'ta Anadolu'da çıkan Baba İshak İsyanı'ndan Tokat da etkilenmiş ve isyan burada da birçok taraftar toplamıştır. 1243 yılında Moğolların saldırısı ile Köseadağ Savaşı'nda yıkılan Anadolu Selçuklu Devleti Moğolların egemenliği altına girmiş ve Tokat emirliği Pervane Muinüddin Süleyman'a verilmiştir. 1327'de İlhanlı Devleti'nin Anadolu valisi olan Timurtaş'ın isyan ederek Mısır'a kaçması, 1335'te de İlhanlı Devleti hükümdarı Ebu Said Bahadır Han'ın vefat etmesi üzerine Anadolu'da Moğol

hakimiyeti büyük ölçüde son bulmuş ve Tokat yöresi ise bu dönemde Eretna Beyliği'nin eline geçmiştir. 1381'de Eretna Beyliği'nden Kadı Burhaneddin Devleti'nin eline geçen Tokat yöresi 1398'de Kadı Burhaneddin'in vefatı üzerine karışıklıklara sahne olmuş ve durumdan rahatsız olan halkın isteği üzerine yöre 1398'de Yıldırım Beyazıt tarafından ele geçirilerek Osmanlı'ya bağlanmıştır (Açıkel, 2012, s. 219- 220; Cinlioğlu, (t. y.), s. 26- 27; Gökbilgin, 1979, s. 402- 404; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 12- 16).

Tokat ili zengin vakıf gelirleri sayesinde Türkler tarafından ilk fethedildiği Danişmendli Beyliği döneminden itibaren Türk- İslam kültürü esaslarına göre gelişim göstermiş ve bu yönde imar faaliyetleri gelişmiştir. Danişmendliler tarafından fethedildiği zamandan itibaren Tokat; Selçuklu, İlhanlı, diğer beylikler ve Osmanlı zamanında önemli bir ulaşım yolu ve ticaret merkezi olarak varlığını sürdürmüştür. Özellikle Selçuklu Dönemi'nde Anadolu doğu- batı, kuzey- güney şeklinde kara yolu ulaşımıyla örülmüş ve Tokat ise bu ulaşım yollarının geçiş noktasında yer almıştır (Öztürk, 1987, s. 72).

Tokat ve çevresi Yıldırım Beyazıt tarafından Osmanlı'ya bağlanınca Yıldırım Beyazıt Tokat'a *Darü'n Nasr* adını vererek kalede bir cami yaptırmış, adına hutbe okutmuş ve sikke bastırmış, ayrıca Tokat'ı Amasya sancağına bağlamıştır (Açıkel, 2012, s. 220; Akyüz ve diğerleri, 2010, s. 18). 1402 yılında Ankara Savaşı'ndan sonraki Fetret Dönemi'nde Amasya ile beraber Tokat da Anadolu'nun birliğinin sağlanmasında Çelebi Mehmet'e merkezlik yapmıştır. Daha sonra İnaloğlu Yar Ali tarafından Tokat basıldıysa da Amasya muhafızının Tokat'a gelmek üzere olduğunu öğrenen Yar Ali kaçmak zorunda kalmıştır. 1471'de Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan Tokat ve Diyarbakır üzerine bir ordu göndererek buralarda büyük tahribatlara yol açmış, bunun üzerine Fatih Sultan Mehmet 1473 tarihli Otlukbeli Savaşı'nda Akkoyunlu Devleti'ni ortadan kaldırmış ve bu dönemde Tokat sancak merkezi olmuştur. II. Beyazıt döneminde ise Şah İsmail'in Tokat'a gelmesi üzerine Babailik ve Şiilik Mezhepleri bölgede huzursuzluğa yol açmış ve bu nedenle eyalet beylerbeyliği Sivas'a taşınmıştır. Kanuni (Salt. 1520- 1566) döneminde Celali ve Karayazıcı İsyancıları ile karışıklık içerisinde olan Tokat'ın (Açıkel, 2012, s. 220; Akyüz ve diğerleri, 2010, s. 18- 19; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 16- 19; Yalçın, 1969, s. 31- 35) 16. yüzyılın başlarında 7- 8 bin nüfusa sahip olduğu ancak yüzyılın ikinci

yarısından sonra hızlı bir artış göstererek 13 binin üzerine çıktığı ve dönem için bir şehir denebilecek nüfusa ulaştığı söylenebilmektedir (Genç, 1987, s. 145). Tokat 1617 yılında Valide Sultanlara Has Şehir yani Voyvodalık olarak kabul edilmiş ve sultanların gelerek konakladığı siyasi, ekonomik ve kültürel bir merkez konumuna gelmiştir (Akyüz ve diğerleri, 2010, s. 19; Yakupoğlu, 1968, s. 29). Osmanlı Dönemi'nde ayrıca önemli bir tarım ve sanayi merkezi olan Tokat'ta ipek böcekçiliği, bakırcılık, dericilik, yazmacılık ve dokumacılık gibi ürünler imal edilmiş ve 17. yüzyıldan itibaren bunlarda büyük bir gelişim görülmüş olup şehrin 1640'larda 15- 20 bin civarında nüfusa sahip olduğu bilinmektedir (Genç, 1987, s. 145- 169; Öztürk, 1987, s. 77- 79).

Tokat 18. yüzyıldaki Rus- İran Savaşları'nda bir geçiş noktası olması yönünden yağmalara ve vergilere maruz kalmış ve bu yüzyılda iki büyük yangın meydana gelmiş, 1877- 1878 Osmanlı- Rus Savaşları'nın ardından ise Tokat'a yoğun bir göç yaşanmıştır (Açıkel, 2012, s. 220). Ayrıca bu dönemde Tokat, uzun zamandır ticaret yollarının kavşak noktasında olmasından kaynaklanan önemli bir ticaret merkezi olma özelliğini de kaybetmiş ve ticaret ulaşımının bir liman kenti olan Samsun'a kayması ile şehir bir gerileme dönemine girmiş ve 1846'da Kara Gümrüğü kaldırılmıştır (Özgen, 2017, s. 23; Öztürk, 1987, s. 80). Tokat I. Dünya Savaşı ve ardından Milli Mücadele döneminde büyük bir mücadele göstermiş, Karadeniz'de kurulması amaçlanan Pontus Rum Devletine karşı Müdafai Hukuk Cemiyeti'nin Tokat şubesi kurulmuştur. 15 Mayıs 1919'da İzmir'in Yunanlılar tarafından işgaline karşı Niksar'da miting yapılmış ve 16 Mart 1920'de İstanbul'un İngilizler tarafından işgal edilmesi de nefretle karşılanmıştır. Milli Mücadele Dönemi'nde Mustafa Kemal'i de ağırlamış olan Tokat şehri daha birçok yönden Türk milletine bağlılığını ve desteğini göstermiştir (Akyüz ve diğerleri, 2010, s. 20- 22; Cinlioğlu, (t. y.), s. 39; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 20- 21). Tokat 31 Mayıs 1920'de Sivas'tan ayrılarak bir il haline getirilmiş olup ilçe sayısı 1923'te Merkez, Zile, Erbaa, Reşadiye ve Niksar olmak üzere beş taneyken daha sonraları Artova, Turhal, Başçiftlik, Yeşilyurt, Almus, Pazar ve Sulusaray ilçeleri de eklenerek merkez ile beraber on ikiye çıkmıştır (Uzunçarşılı, 2003, s. XXVIII).

3.2. Tokat İlinde Duvar Resimli Yapılar

18. yüzyılın ortalarında batı etkisi ile Osmanlı mimarisinde görülmeye başlayan duvar resimleri Tokat ilindeki yapılarda da yer almıştır. Tokat ilinde yedi tane duvar resimli yapı yer almakta olup bunlardan biri Erbaa ilçesinde, üçü Zile ilçesinde, üçü ise merkezdedir. Erbaa ilçesindeki tek yapı camiden, Zile ilçesinde yer alan üç yapı türbeden, merkezde yer alan üç yapı ise konaktan oluşmaktadır. Bu yapılardan Tokat merkezde yer alan Yağcıoğlu Konağı, günümüze gelememiş, tamamen yanmıştır. Yağcıoğlu Konağı, dışındaki diğer yapılar günümüzde ayakta olup bazılarının resimlerinin bir kısmında kayıplar vardır. Bunlardan Salkımören Köyü Camii, Yağcıoğlu Konağı, Latifoğlu Konağı ve Madımak Evi'nin resimleri yapılarla aynı tarihten diğer üç türbenin resimleri yapılara sonradan eklenmiştir.

Tokat ilindeki yapıların duvar resimlerinin konusunu manzaralar, natürmortlar, ağaçlar, yapı ve gemi tasvirleri ile sembolik tasvirler oluşturmaktadır. Amasya ilindeki yapılarda olduğu gibi buradaki resimlerde de figürlü tasvir görülmez ve aynı şekilde sembolik tasvirlerin çoğunluğunu yine tarikat konulu eşyalar oluşturmaktadır. Zile'deki Şeyh Nusrettin Türbesi'nde Zileli Emin'in imzası yer almakta (Çal, 1987b, 447; Türker, 1991, s. 21), Tokat ilindeki yedi tane duvar resimli yapıdan altısının aynı sanatçının eseri olduğu düşünülmektedir. Sanatçının Zileli olması ve Zile'nin önemli bir Bektaşî yerleşimi olması nedeniyle olmalıdır ki buradaki eserlerinde Bektaşîye tarikatına ait sembolik tasvirler yoğunluktadır. Tokat merkezdeki Yağcıoğlu Konağı, Latifoğlu Konağı ve Madımak Evi'nin resimlerinin de Zileli Emin'in eseri olduğu bilinir (Çal, 1987b, s. 447). Fakat sanatçı dini bir yapı olmayan eserlerde dini tasvirler ile tarikatlara ait sembolik tasvirleri resimlemeyi tercih etmemiş olmalıdır. Sanatçı Amasya'da da dini nitelikli yapılarda sembolik tasvirleri resimlemiştir. Tokat'ın Erbaa ilçesindeki Salkımören Köyü Camii'nde Sabri Niksâri şeklinde okunabilen ikinci bir sanatçı adı geçmektedir.

3.2.1. Tokat'ta Duvar Resimli Camiler

3.2.1.1. Erbaa, Salkımören Köyü Camii

Amasya'nın Taşova ilçesinin Öz Baraklı köyündeki Aşağı Baraklı Camii ile neredeyse aynı plan ve bezeme özelliklerine sahip olan bu cami de aynı şekilde ahşap düz tavanlı olup tavan ortasında yine küçük kubbe yer almaktadır. İçerisindeki bezemeler de diğer cami ile büyük benzerlikler gösterir.

İnceleme Tarihi: 24. 05. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°43'44. 53"K Boylam: 36°38'14. 92"D

Konumu: Cami Tokat'ın Erbaa ilçesine bağlı Salkımören köyünde yer almaktadır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Kitabesi bulunmayan ve kim tarafından yaptırıldığı belli olmayan caminin tarihi 1934 yılı olarak verilmekteyse de (Akyüz ve diğerleri, 2010, s. 277) caminin güney cephesindeki levhada 1860 tarihi bulunmaktadır. h. 1276 yılına denk gelen bu tarih muhtemelen caminin yapım tarihi ile içerisindeki bezeme ve resimlerin de tarihi olmalıdır. Camideki bezeme ve resimlerin sanatçısı kuzey duvardaki girişin üzerinde adı geçen Sabri Niksâri adlı sanatçı olmalıdır. Bu camideki resim ve bezemeler Amasya'nın Taşova ilçesindeki Aşağı Baraklı Camii ile Yukarı Baraklı Camii'nin resim ve bezemeleri ile benzerlik göstermekte bu nedenle üç yapının resimlerini de Sabri Niksâri adlı sanatçının yapmış olduğu düşünülmektedir.

Plan ve Mimari Özellikleri: Cami düz ahşap bir tavana sahip olup tavanın ortasında küçük bir kubbe yer almakta, ancak bu kubbe dışa yansımamakla beraber dıştan caminin üzeri kiremit kaplı çatıyla örtülmektedir. Caminin kuzeybatı köşesinde yer alan minarenin camiye daha sonradan eklendiği bilinmektedir (Akyüz ve diğerleri, 2010, s. 277). Dikdörtgen planlı olan harimin doğusuna daha sonradan ekleme yapılarak harim enine genişletilmiş, ekleme kısmının kuzeyine bir de mahfil eklenmiştir. Ancak sonradan eklenen mahfil ile orijinal mahfil arasında kalan duvarın onarımlarla eklenmediği ve caminin ilk yapımından olduğu anlaşılmaktadır. Asıl harim kısmının alt seviyesinde kuzey, batı ve güney duvarlarda ikişer adet dikdörtgen pencereler bulunmaktadır. Kuzeyde yer alan mahfilin üst katı ise önde yer alan kemerler dizisinin gerisinde tekrar eden kemerler ile iki bölüme ayrılmıştır (**Resim 208**).

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Caminin harimi hiç boş yer kalmayacak şekilde zengin bir bezemeye sahip olup duvar resimleri de bulunmaktadır. Ancak bu zengin bezeme doğudaki sonradan eklenen kısım ile asıl harimin mahfil üst katının büyük bir bölümünde görülmez. Camide girişin yer aldığı kuzey duvar, batı duvar ve güney duvar panolara ayrılarak içlerine çeşitli bitkisel bezemeler, yazılar ve natüremortlar işlenmiştir. Panolar alt seviyedeki pencereler arasında ve üst seviyede yer almakta olup duvarlar yatay ince bir şeritle ikiye ayrılmıştır. Tavan eteğinde ise kıvrım dallar ve çiçeklerden oluşan bitkisel bezeme şeridi dolandır. Mahfilin üst katının doğu duvarında ağaç tasvirleri, küçük kubbede ise kalem işi bezemeler bulunur.

Harimin kuzeyinde bulunan giriş kapısının üzerindeki enine dikdörtgen şekilli pano içerisinde *Zeynü Hezel Makâm Sabri Niksâri (Bu Makamı Süsleyen Sabri Niksâri)*¹⁹ yazısı okunabilmekte, böylece camideki resim ve bezemelerin sanatçısının adı öğrenilebilmektedir. Kapının hemen sağındaki dikdörtgen panoda baklava dilimi şeklindeki bir kartuş içinde çiçek motifi ile kapının üzerindeki mahfil tavanının altında ise bir şerit halinde bitkisel bezemeler yer almaktadır. Kapının sağındaki pencerenin solunda yani batı duvarı tarafında büyük bir pano içerisinde natüremort çiçek bulunmaktadır. Çiçekler iki tane S kıvrımı şeklindeki ayağa sahip bir vazo içerisinden aşağıya sarkmaktadır. Üç kemerle ayrılan mahfil kısmının kemer yüzeyleri zikzak motifleri ile kemer karınları ise farklı geometrik motiflerle bezenmiş, ortadaki mahfil kemerinin iki yanındaki köşelerine ise birer çiçek motifi işlenmiştir. Yine mahfilin üst kat kemerleri de kalem işi bitkisel bezemelere sahip olup kuzey duvarında herhangi bir bezeme bulunmamakla beraber her iki bölümün tavan eteğinde de çeşitli bitkisel bezemelerin oluşturduğu bir kuşak yer almaktadır (**Resim 209**).

Batı duvarın mahfil içinde kalan alt ve üst kat kısımlarında herhangi bir bezeme bulunmazken mahfil dışında kalan duvar yüzeyinde daha önceden belirtildiği şekilde ince yatay bir şerit duvarı ikiye bölmekte ve alt seviyede iki tane pencere bulunmaktadır. Bütün duvar yüzeyi panolara ayrılarak içleri farklı şekillerde kalem işleri ile bezenmiştir. Üst seviyede en sağda dikdörtgen bir pano içerisinde yazı madalyonu bulunmaktadır. Madalyonda *Ya Hazreti Bilal- i Habeşi Radiyallahü Anhü* yazısı okunmaktadır. Yazının solunda pano içerisinde bir adet büyük çiçek yer almakta

¹⁹ Bu kitabın okunmasında yardımcı olan Giresun, Espiye- Yeniköy Kandaor Mahalle Camii İmam Hatibi Recep Aktaş'a teşekkür ederim.

ve bunun da devamında üç tane pano içerisinde çiçeklerden oluşan çelenk benzeri bitkisel bezeme içinde sırasıyla *Ali Radıyallahü Anh*, *Hasan Radıyallahü Anh*, *Hüseyn Radıyallahü Anh* yazılıdır. Üst seviyedeki en son panoda ise tek bir çiçek motifi bulunmaktadır. Pencerelerin olduğu alt seviyede en sağdaki pano içerisinde çiçek motifi yer alır. Panodan sonra duvar yüzeyindeki ilk pencere bezemeler ile sanki bir çerçeve içerisine alınmıştır. Pencerenin iki yanında birer sütun tasviri bulunmakta, tepeliği C- S kıvrımları ve bitkisel bezemeler ile barok özellik göstermekte, tepeliğin ortasında bir kartuş bulunmaktadır. Kartuşun üzerinde bir de alem motifi yer almaktadır. Pencereden sonraki pano içerisinde baklava dilimi şeklinde küçük bitkisel bezemeler bulunmakta, panodan sonra birincisiyle aynı kompozisyona sahip ikinci pencere yer almaktadır. Duvarın en sonunda içerisinde küçük bitkisel bezeme yer alan büyük bir pano daha bulunur (**Resim 210**).

Güney duvarı da batı duvar ile aynı düzene sahiptir. Duvarın en sağında, üstte içerisinde çiçek motifi olan bir pano, bunun solundaki panoda yine bitkisel bezemeli çelenk içinde bu sefer *Allah Celle Celalühü* yazılıdır. Mihrabın üzerine gelen yazı panosunda ise “Hasbünallâhü Ve Ni’mel Vekîl” (Kur’an- ı Kerim 3: 173) yazılıdır. Meali, “Allah bize yeter, O ne güzel vekildir!” dediler” (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 81). Yazı panosundan sonraki panoda yeniden çelenk içerisinde *Muhammed Aleyhisselam* yazısı, bundan sonraki panoda ise tekrar çiçek motifi yer alır. Duvarın alt seviyesinde en sağda bir pano bulunmakta fakat minberin arkasında kaldığı için içindeki bezemesi görülememektedir. Panodan sonra ilk pencere yeniden bitkisel bezemelerle çerçevelenmiştir. İki yanında sütun tasviri bulunan pencerenin tepeliği kıvrık dallardan oluşan barok bir kartuşla bezenmiştir. Pencereden sonra mihrap da aynı şekilde zengin bitkisel bezemeye sahiptir. Mihrap nişinde herhangi bir bezeme bulunmamasına rağmen iki yanında bulunan sütun tasvirleri ve çeşitli çiçekler ile kıvrım dallardan oluşan yuvarlak kemeri ile mihrap çevrelenmiştir. Kemer alınışındaki yukarıdan bir zincirle sarkan kitabede “Küllemâ Dehale Aleyhê Zekerıyyal Mihrâb” (Kur’an-ı Kerim 3: 37) yazısı okunmaktadır. Meali, “Zekeriya, onun bulunduğu bölmeye her girişinde” (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 63). Mihraptan sonraki pencerenin kompozisyonu mihrabın sağdaki pencerenin kompozisyonu ile aynıdır. Pencereden sonra vaaz kürsüsünün arkasına denk gelen en son panoda natürmort çiçek bulunmaktadır. Kupa benzeri kulpları bulunan vazoda gerçeğe oldukça yakın çiçekler ve güller yer alır (**Resim 211- 212**).

Harimin doğu yönü genişletildiği için sonradan eklenen bu kısımda herhangi bir bezeme bulunmamaktadır. Ancak daha önce de belirtildiği gibi mahfil kısmının doğu duvarı sonradan ekleme değil orijinaldir. Alt kat mahfilin doğu duvarında pano içinde büyük bir vav harfinin başlattığı “Ve Hüve Alâ Külli Şey’in Gadîr” (Kur’an-ı Kerim 67: 1) yazısı okunur. Meali, “O, her Şeye hakkıyla gücü yetendir” (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 633). Kuzey duvarda girişin solunda yer alan pencerenin hemen sağındaki panoda bulunan natürmort çiçek, girişin sağındaki pencerenin yanında bulunan natürmortla neredeyse aynıdır (**Resim 213**). Pencereden sonra tekrar girişin sağında olduğu gibi bir pano ve içerisinde bitkisel bezeme yer alır. Üst kat mahfilin doğu duvarının güney yönünde kalan bölümünde büyük bir pano yer almaktadır. Panonun dört köşesi yapraklar ile bezenmiş olup içerisinde iki tane büyük ağaç tasviri bulunur. Ağaçlardan kuzey yani sol tarafta olanı servi ağacı, sağ yani güney yöndeki ise başka bir ağaçtır (**Resim 214**). Panonun sol yanında mavi renklerin hakim olduğu küçük panolara ayrılan bölümler içerisinde ise çini benzeri bezemeler görölür.

Harimin düz ahşap tavanı ortasında yer alan kubbe ise göbek etrafındaki ışınsal bezeme ve etekte yer alan bitkisel bezemeli kartuşlarla doldurulmuştur (**Resim 215**).

3.2.2. Tokat’ta Duvar Resimli Türbeler

3.2.2.1. Zile, Musa Fakih Türbesi (Şeyh Ethem Çelebi- Beyazıt- ı Bestami Türbesi)

Türbe aynı adla anılan caminin doğusuna bitişik olarak inşa edilmiş olup kare bir plan teşkil etmektedir. Ancak türbenin batı ve kuzey yönlerinde üzerleri düz tavan ile örtölü revak kısmı yer almakta ve bu bölümlere türbe büyük birer sivri kemerle açılmaktadır. Türbe içerisindeki resimlerin konusunu manzaralar, yapı tasvirleri, natürmortlar, Mekke şehri tasvirleri ve cennet- cehennem tasvirleri oluşturmaktadır.

İnceleme Tarihi: 27. 05. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°18’7. 67’’K Boylam: 35°53’27. 50’’D

Konumu: Türbe, Tokat’ın Zile ilçe merkezinde Alikadı Mahallesi, Beyazıtlı Sokak’ta yer alır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Kim tarafından yaptırıldığı bilinmeyen türbenin h. 602-603/ m. 1206 ile h. 704- 705/ m. 1305 tarihli iki ayrı kitabesi bulunmaktadır (Cantay,

1980, s. 498; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 366; Yakupoğlu, 1968, s. 222). Türbe içerisinde yer alan duvar resimlerinin tarihi ve kim tarafından yapıldığı bilinmese de üslup özelliklerinden hareketle Zileli Emin'e ait olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçının Zileli olması resimlerin Zileli Emin'e ait olduğu düşüncesini daha da artırmakta, ayrıca resimlerin ilkel özellikler göstermesi sanatçının ilk eseri olabileceği düşüncesini akla getirmektedir (Cantay, 1980, s. 502). Sanatçının diğer eserlerinin tarihi de dikkate alınarak buradaki resimlerin de 19. yüzyılın ortalarına ait olduğu söylenebilir. Ayrıca camiinin batı cephesindeki levhada cami ve türbenin 2004 yılında VGM tarafından onarıldığı yazmaktadır.

Plan ve Mimari Özellikleri: Musa Fakih Türbesi aynı adla anılan caminin doğusuna bitişik olarak yer almaktadır. Kare planlı olan türbenin üzeri tek kubbe ile örtülü olup kubbeye geçişler pandantiflerle sağlanmıştır. Kare planlı bölümü kuzey ve batı yönlerinde düz ahşap tavan örtülü birer revak çevrelemektedir. Kubbeli türbe mekanında altı adet sanduka bulunur (Akyüz ve diğerleri, 2010, s. 427; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 354- 355). Sandukalar Şeyh Ethem Çelebi ile kızları Ümmü Gülsüm ve Fatma'ya, Şeyh Muineddin Halil'e, Şeyh Aliyyül- Müşevved'e ve Şeyh Musa'ya aittir. Kubbenin oturduğu sekizgen kasnağın her bir yüzeyinde küçük pencereler bulunmakta, kubbe doğu ve güneyde beden duvarlarına oturmaktayken kuzey ve batıda sivri kemerlerle revaklara açılmaktadır (Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 355, 367). Türbenin asıl kapısı güney duvarın batı yönünde yer almakta ve üzerinde iki tane dikdörtgen şekilli pencere yer almaktadır. Kapı, türbe ile cami arasında kalan geçiş bölümüne yani türbenin batı yönüne açılmaktadır. Cami ile türbe arasındaki duvarın kuzey yönüne sonradan bir giriş daha açılmış olup girişin güney yönünde iki adet pencere yer alır (Cantay, 1980, s. 499- 500), **(Resim 216)**.

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Türbe 1971 yılı öncesinde büyük bir onarım geçirmiş ve onarım sırasında duvar resimlerinden bazıları kaldırılmış, bazılarının ise üzerleri sıvanmıştır (Cantay, 1980, s. 502). Kuzeyinde yer alan revak kısmı hariç diğer bütün yüzeylerinde kalem işi bezemeler ve resimler bulunmaktadır. Batı yönündeki revak kısmının duvarında cami tasviri, natürmortlar ve ağaç tasvirleri ile bitkisel kalem işi bezemeler; revak kısmının güney duvarında yine natürmort çiçekler ve bitkisel kalem işi bezemeler bulunmaktadır. Revak kısmının kemer yüzeyi ve karınları da çeşitli bitkisel kalem işi bezemelere sahiptir. Türbenin güney duvarında büyük bir

Mekke şehri tasviri, doğu duvarında ise cennet- cehennem tasviri yer almaktadır. Pandantiflerde bitkisel kalem işi bezemeler, natürmortlar ve yazı madalyonları bulunur. Kubbe kasnağında yazı madalyonları, natürmortlar, yazılardan oluşturulmuş kartuşlar bulunmakta; kubbe göbeği ise çarkifelek şeklinde düzenlenmiş bitkisel kalem işi bezemelerden oluşmaktadır (**Resim 217**).

Camiden türbeye giriş kapısının sağında, yani türbenin batı revak kısmının duvarında üstte kıvrım dal ve madalyonların oluşturduğu bir bordür ile bunun altında palmetlerin oluşturduğu dar bir bordür yer alır. Bordürlerin alt kısmında üç ayrı yazı kartuşu yer almakta olup bunların iki yanda bulunanlarında “Lâ ilâhe illallah Muhammeden resulullah” şeklinde Kelime-i Tevhid okunur (Cantay, 1980, s. 500). Ortadaki daha geniş olan yazı kartuşunda ise Amasya merkezde yer alan II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı'nın kubbesindeki yazı kartuşlarında bulunan “Accilû bi's-salati kable'l- fevti ve accilû bi't- tevbeti kable'l- mevt (...) (Namaza acele ediniz, vakti geçebilir. Tevbede acele ediniz, ölüm gelmeden önce)” Hadis-i Şerifi yazılıdır (Uz Taşkesen, 2011, s. 181). Ayrıca bu Hadis-i Şerif Merzifon Kara Mustafa Paşa Cami Şadırvanı'nda da yer almaktadır.

Yazı kartuşlarının alt kısmında ise üç ayrı kompozisyon yer almakta, bunlardan iki yanlarda bulunanları alttan zencirek şeklindeki birer bordür üzerinde bulunmaktadır. Kompozisyonlardan en sağdaki büyük bir cami tasviri olup türbeden camiye geçişi sağlayan girişin üzerinde resimlenmiştir. Cami tasvirinin altta üç adet açık girişi yer almakta ve bu girişlerden başka iki yanında kandillerin sarktığı yuvarlak kemerli birer giriş daha bulunmaktadır. Yanlarda yer alan girişlerin hizasında altı adet kemer açıklığı ile bir revak kısmı oluşturulmuştur. Revak kısmının üzerinde on iki gözlü kemer açıklıkları iki sıra halinde yer almış olup bunların her birinden kandil asılmaktadır. Yine bunların da üzerinde altışarlı iki sıra kubbe dizisi yer almakta ve bunların kasnaklarında pencereler bulunmaktadır. Caminin dört köşesinde ikişer şerefeli birer minare yer almakta ve büyük kubbede alem ile caminin köşelerinde küçük ağaçlar görülmektedir (Cantay, 1980, s. 500). Cami tasviri oldukça ilkel bir biçimde resimlenmiş olup bütün birimler üst üste dizilmiş şekildedir (Çal, 1987b, s. 448). Cami tasvirinin solundaki iki pencere üzerinde iki yanda kıvrım dallardan oluşan barok etkili bezemeler ve bunların üzerinde ayaklı birer kase içerisinde armut, elma, üzüm gibi çeşitli meyveler yer almaktadır. Barok etkili iki bezeme arasındaki küçük

tepelerin üzerinde salkım söğütler ve serviler arasında nar ağacı olduğu anlaşılan büyük bir meyve ağacı bulunur. En solda yer alan kompozisyonda iki tane barok karakterli kemer içerisinde birer ağaç yer almakta olup bunlardan sağdaki armut, soldaki ise kiraz ağacıdır. İki ağacın arasında üstte bir demet çiçek yer almaktadır (Cantay, 1980, s. 501), **(Resim 218)**.

Batı duvarın üst kısmında yer alan bordürler revak kısmının güney duvarında da devam etmektedir. Buradaki pencereler arasında alttan ve üstten dilimli kemere sahip uzun bir pano yer almaktadır. Panonun üst kemer ortasından sarkan bir zincire bağlı vazvo benzeri kap içinde çeşitli çiçeklerden oluşan natürmort bulunur. Türbenin bu duvardaki asıl girişinin kemerleri ve kemer köşelikleri de bitkisel kalem işi bezemelere sahiptir **(Resim 219)**.

Revak kısmının doğusuna açılan geniş kemerin sağ köşeliğinde bir yazı madalyonu ve etrafında kıvrım dallardan oluşan bezemeler bulunur. Yazı madalyonunda Amasya II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı'nda olduğu gibi Rad Suresi'nin 24. ayeti olan "Selamun aleyküm bima sebertum. Fe- ni'me ukbe'd- dar (...)" (Melekler: Din uğruna dünyanın zevk ve zorluklarına karşı) sabretmenizden dolayı size selam olsun, (dünya) yurdun (un iyi) sonucu ne güzel! (derler.)" yazısı okunmaktadır (Uz Taşkesen, 2011, s. 181). Aynı şekilde kemer yüzeyi ve kemer karnı da çeşitli çiçekler, kıvrım dallardan oluşan bezemelere sahiptir. Ancak bunların çoğu yarı silinmiş haldedir ve tavan eteğindeki bordür bu kemer üzerinde de devam etmektedir. Revak kısmının ahşap tavanı ise çitalarla oluşturulan baklava dilimi şeklinde düzenlenmiştir.

Kubbeyle örtülü olan asıl türbe kısmının güney duvarında büyük bir Mekke şehri tasviri yer almaktadır. Burada Kabe avlusunun iki yanında arkaya doğru küçülen evler ve farklı mimariler ile bir Mekke şehri oluşturulmuştur. Kabe'nin arka avlu duvarında dört adet minare yer almakta ve Kabe'nin avlusunu kubbeli revak çevrelemektedir. Avlunun dışında kalan alanlarda, her biri ayrı ayrı gruplar halindeki küçük tepeler üzerinde çeşitli evler, salkım söğütler, serviler ve farklı ağaç grupları yer almakta, bu kompozisyonları en alttan bitkisel bezemeli bir bordür çevrelemektedir (Cantay, 1980, s. 499). Avlu içerisindeki Kabe palmet motiflerinden oluşan bir daire içerisinde verilmiş olup dairenin sağ tarafını dikdörtgen şekilli bir bölüm kesmektedir. Avluda beş farklı mimari yapı ile bir minber ve hurma ağaçları yer almaktadır. Ayrıca

avlu duvarının ön kısmının iki köşesinde ve bir tane de sola yakın yerde olmak üzere üç minare daha resimlenmiştir. Avluyu çevreleyen revakların her bir kubbeli bölümünden kandiller asılmakta ve ön avlu duvarının sağa yakın kısmında yuvarlak kemerli ve üçgen alınlıklı giriş bulunmaktadır. Avlu ortasındaki Kabe'nin girişi ve Hacer'ül Esved de görülmekte, resimlerde birçok açıklayıcı yazı yer almaktadır. Kabe'yi içerisine alan palmet dekorlu daire içerisinde, Kabe'nin üzerinde *Kabe- i Şerif*, sol alt köşesinde *Hacer'ül- Esved*, girişinin önünde *Bâb- ı Beytü'ş- Şerîf*, sağ üst köşesinde *Altun Oluk* yazıları okunabilmekte ancak okunamayan yazılar da bulunmaktadır. Kabe'nin avlusunun girişinde *Bâbü's- Selâm* yazısı okunmakta, Kabe'nin etrafını çeviren dört tane yapı üzerinde sağdan sola doğru sırasıyla *Makâm- ı Hanefî*, *Makâm- ı Hanbelî*, *Makâm- ı Mâlikî*, *Makâm- ı Şâfi* şeklinde dört mezhebin makamları belirtilmektedir. Yine avlunun sağ köşesinde yer alan minberde ve sol köşesinde yer alan diğer yapıda da yazılar bulunmakta ancak bunlar anlaşıl原因amamaktadır. Avlu içerisindeki yazılardan başka Mekke şehri çevresinde küçük evlerin, ağaçların ve çok sayıda su kuyularının bulunduğu tepecikler üzerinde de yazılar görülmektedir. Tepeciklerde sağdan sola doğru *Mina*, *Müzdelife*, *Cebelü Arafat*, *Cebelü ...?*, *Cebelü Nur*, *Cebelü Hira* gibi yazılar okunabilmektedir (**Resim 220- 221**).

Türbenin doğu duvarındaki resimlerin çoğu silinmiş olup çok az bir kısmı görülebilmektedir. Tamirlerde sıvandığı düşünülen buradaki resimlerin kalan kısımlarında güney duvardakilere benzer küçük tepeler bulunmaktadır. İki duvarda da benzer tepelerin bulunmasından ve genellikle Mekke şehrinin yanında Medine şehrinin tasvir edileceğı düşüncesinden hareketle burada Medine şehri tasviri yer almış olabileceğı belirtilse de (Cantay, 1980, s. 500) Şeyh Nusrettin Türbesi'nde de buradaki tasvirin benzerinin yer aldığı görülmekte ve açıklayıcı yazılarıyla tasvirlerin cennet-cehennem tasvirleri olduğu anlaşılmaktadır (Çal, 1987b, s. 451). Tasvirin cenneti betimlediğı yazılarıyla ve kompozisyonun düzeninden anlaşılrsa da Şeyh Nusrettin Türbesi'nde olduğu gibi cennetin sekiz katının alt kısmında bir cehennem tasvirinin olup olmadığı bilinmemektedir. Şeyh Nusrettin Türbesi'nde olduğu gibi yukarı doğru gittikçe daralan basamaklardan oluşan ve en tepesindeki tuba ağacının dallarının cennetin katlarına doğru indiğı cennet kompozisyonunun üzerinde *Şecere- i Tûba*, sol yanında üstte *Arş- ı Azîm*, bunun altında *Vesîle* ve alt kısımlarda yarısı silinmiş olan *Cennet* yazıları okunabilmektedir. Diğer okunamayan kısımlarda ve silinen bölümlerde

de bu şekilde cennetin katlarının adı yazılmış olmalıdır. Kompozisyonun sağında üzerinde *Livâ'ül- Hamd* yazılı olan sancak bulunmaktadır. Sancak bir direk şeklinde uzayıp üst kısmı üçe ayrılmaktadır. Sağdan ilk ayrılan kısmı arasında *Lâ İlâhe İllallâhü Melik'ül Hakk'ul Mübîn ?*, ikinci ayırmda ise *Muhammedün Resul ...?* yazıları okunabilmektedir. Cennet tasvirinin iki yanında ise güney duvarda görülen küçük tepeciklerin benzeri olan tepecikler resimlenmiştir (**Resim 222- 223**).

Kubbeye geçişteki pendantsiflerde güney duvarın sağ yanındakinden itibaren yazı madalyonları içinde sola doğru *Ebubekir Radyallahü Anh*, *Ömer Radyallahü Anh*, *Osman Radyallahü Anh*, *Ali Raddiyallahü Anh* şeklinde dört halifenin adları yazılmıştır. Madalyonlar kıvrım dallar ve çiçeklerden oluşan barok özellikteki kartuşlar içerisinde olup kartuşların iki yanlarından birer çiçek dalı uzanmaktadır. Madalyonların altlarında ise ayaklı ibrikler içinde çiçeklerden oluşan natürmortlar vardır. Kubbe kasnağının alt kısmını içerisinde bitkisel bezemelerin bulunduğu zencirek dekorlu bir bordür çevrelemektedir. Sekizgen kubbe kasnağının her bir yüzeyinde bulunan pencerelerin üzerine bitkisel bezemeler oluşturulmuştur. Pencereler arasında içinde çiçekler olan ve kıvrımlarla palmet şeklinde oluşturulmuş barok bezemeler içerisinde simetrik olarak *Maşallah* yazıları vardır. Barok bezemelerin tepelerinde kaseler içerisinde çeşitli meyveler bulunmaktadır. Aynı şekilde natürmortlar pencerelerin altlarında da yer almakta olup bu natürmortları bıçak saplı kavun ve karpuzlar, kaselere yerleştirilmiş çeşitli meyveler ve çiçekler oluşturmaktadır. Güney duvarda Mekke şehri tasvirinin üst kısmına denk gelen yerdeki pencerenin alt kısmında, natürmordun iki yanında yazı madalyonları bulunur ve bunlardan sağdakinde *Allah Celle Celalühü*, soldakinde *Muhammed* yazılıdır. Kubbe göbeğinde on altı dilimli bir çarkıfelek motifi yer almaktadır. Bu çarkıfelek motifinin içleri bitkisel kıvrım dallar ile doldurulmuş ve etrafında ise sekiz tane bitkisel bezemeli palmet dizisi bulunmaktadır (**Resim 224**).

3.2.2.2. Zile, Şeyh Eylük Türbesi (Şeyh Mehmet Türbesi)

Kare bir plana sahip olan türbenin üzeri kırılmalı kubbe adındaki farklı bir örtü sistemi ile kapatılmıştır. Girişi kuzey cephe ortasında bulunan ve sadece güney duvarında küçük bir penceresi olan türbenin içerisinde birçok konunun yer aldığı duvar resimleri bulunmaktadır. Resimlerde ağaç tasvirleri ile beraber sembolik anlamı bulunan birçok tasvir yer almaktadır.

İnceleme Tarihi: 26. 05. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°12'53. 17''K Boylam: 35°47'24. 13''D

Konumu: Türbe, Tokat'ın Zile ilçesine bağlı Yeşilce köyünde bulunmaktadır.

Köyün adının 14. yüzyılda Kavacık iken 17. yüzyıldan sonra Şeyh Eylük'ün ününden dolayı Şeyh Eylük diye anılmaya başlandığı ve bu ismin zamanla Şiheylik'e dönüştüğü bilinmektedir. 1981 yılında ise köyün ismi değişerek Yeşilce köyü olmuştur (Altındal, 2011, s. 368- 369; Çal, 1993, s. 293).

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Türbenin banisi ve yapım tarihi kesin olarak bilinmese de h. 982/ m. 1574 tarihli tahrir defterinde Şeyh Eylük'e ait zaviyenin adı geçmektedir. 14. yüzyılın sonlarında Şeyh Eylük hayattayken zaviyenin var olduğu düşünülmekte, 1643 tarihli bir tezkireden de zaviyenin bu zamanda işler durumda olduğu öğrenilmektedir. Kapısı üzerinde yer alan kitabeye göre h. 1339/ m. 1923 yılında Topçuoğlu Mustafa adındaki bir kişi tarafından Ahmet Usta adındaki bir ustaya türbenin tamiri yaptırılmıştır (Aktemur, 2015, s. 152; Akyüz ve diğerleri, 2010, s. 439; Altındal, 2011, s. 369; Çal, 1993, s. 293; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 356- 357). Türbedeki duvar resimlerinin sanatçısının kim olduğu da tam olarak bilinmemektedir. Ancak resimlerin üslubundan Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı ve Şeyh Nusrettin Türbesi resimlerine imzasını atan Zileli Emin'in buradaki resimlerin de sanatçısı olduğu anlaşılmaktadır. Fakat buradaki resimler Şeyh Nusrettin Türbesi'ndeki resimlerden daha erken tarihli, yani 1858 yılı öncesinde yapılmış olmalıdır (Altındal, 2011, s. 371; Çal, 1993, s. 299- 300).

Plan ve Mimari Özellikleri: Zaviyeye ait yapılardan günümüzde sadece türbe ayakta. Kare bir plana sahip olan türbenin girişi kuzey duvar ortasında yer almakta olup basık bir kemere sahiptir. Türbenin batı ve doğu duvarları sağırken, güney duvarı

ortasında küçük bir pencere yer alır. Türbenin üzeri kırklangıç kubbe denilen farklı bir kubbe uygulaması ile kapatılmıştır. Sekizgen bir kuruluş oluşturan, on beş sıra halindeki kalasların yukarıya doğru gittikçe daralmasıyla elde edilen bu kubbe dışarıdan kırma bir çatıyla örtülmüş ve en tepesi ise ahşaptan düz kapak ile kapatılmıştır. Türbenin iç duvarları ve dış cephesi tamamen sıvalı olup içeride Şeyh Eylük'e ait sanduka yer almaktadır (Aktemur, 2015, s. 152- 153; Akyüz ve diğerleri, 2010, s. 439; Altındal, 2011, s. 370; Çal, 1993, s. 293- 294; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 356- 359). Türbe moloz taşlarla örülmüş bir duvarın çevrelediği bahçe içerisinde yer almakta olup bahçede türbenin haziresi de bulunmaktadır (**Resim 225**).

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Türbenin duvarları panolara ayrılarak içlerine duvar resimleri işlenmiştir. Duvar resimlerinin neredeyse tamamını sembolik tasvirler oluşturmaktadır. Güney duvarda herhangi bir resme ait iz bulunmamakla beraber doğu duvarındaki resimlerden bazılarının izleri kalmıştır.

Türbenin kuzey duvarındaki (**Resim 226**) girişin sağında iki tane dikdörtgen şekilli pano yer almakta ve panoların alt kısmında diğer duvarlarda da görülen zencirek şekilli bordür dolanmaktadır. Girişin hemen yanındaki panonun üst iki köşesinde, ortadaki tasvirlerin üzerine doğru birer dal çiçek uzanırken en altta ise çeşitli küçük ağaçlar bulunmaktadır. Panonun ortasında, altta bir dal parçası halinde olup yukarı kısmında ikiye ayrılan ve üzerinde bir Mevlevi veya Bektaşî tacının yer aldığı kavukluk benzeri bir tasvirin bulunduğu, tasvirin sol kolunda ise doksan dokuzluk bir tespihin yer aldığı belirtilmekteyse de (Çal, 1993, s. 295, 299; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 359- 360) buradaki tespihin doksan dokuzluk değil altmış altılık olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca burada kavukluğa benzer tasvirin Mevleviyye tarikatında kullanılan mütteka olduğu da düşünülebilir. Bu tasvir alt kısımda mızrak şeklinde sivri uçlu olup üzerindeki tacın kendisi kırmızı, lenger kısmı ise siyahtır. Dört terkli bir görünüme sahip olan tacın Kadiriyye veya Nakşibendiyye tarikatında²⁰ giyilen dört terkli ve müjganlı taca benzerliği de önemlidir. Panonun yüzeyinde türbeyi ziyarete gelen kişiler tarafından yazılmış Arap harfleriyle birçok yazı bulunmaktadır.

²⁰ Buhara yakınlarındaki Kasr-ı Arifan köyünde doğan Bahaeddin Muhammed Nakşibend tarafından h. 718/ m. 1318 yılında kurulmuş olan bir tarikattir. Ehl-i Sünnet kurallarına bağlı olan bu tarikat Sünniliğin yayılmasında büyük rol oynamış olup bir yandan Hz. Ebubekir'e, diğer yandan ise Hz. Ali'ye bağlıdır (Atasoy, 2016, s. 172- 173). Sessiz zikrin esas alındığı tarikat Anadolu'da Simavlı Molla İlahi tarafından şöhret bulmuş, daha sonra Halidiyye kolu Anadolu'da yaygınlık kazanmıştır (Kara, 2012, s. 233).

Yazılardan tespihin sol yanındaki *tesbih* yazısının daha düzgün olması ve tespihle de aynı renkte olması nedeniyle sanatçı tarafından yazıldığı söylenebilir. Panonun üst kısmındaki kemeri günümüzde silinmiş olup alt kısımdaki ağaçları farklı ağaç türleriyle beraber salkım söğüt ağaçları oluşturur (**Resim 227**).

İlk panonun solunda yer alan ikinci panoda da yine sembolik tasvirlerle yer verilmiştir. Panonun alt kısmında ilk panoda olduğu gibi servi, salkım söğüt ve farklı bir ağaç oldukça küçük olarak resimlenmiştir. Panonun alttaki iki köşesinden çapraz olarak uzayan ve yukarıda birbirine bakan iki tane çift taraflı teber yer alır. Teberler kesici olan ağız kısmının alt tarafından bir bağ ile birbirlerine bağlanmışlar ve bağdan aşağıya uzanan iki ipin ucunda derin bir keşkül asılmaktadır. Keşkülün içerisinde altta kirazlar, üstte ise bir elma bulunur. Ayrıca teberlerin mızrak ucu şeklinde birleştiği kısımda bir elma daha yer almaktadır. Yine bu panoda da üstte iki yanda içe doğru bakan birer çiçek dalı yer almakta ve bunlardan soldakinin bir kısmı silinmiş şekilde görülmektedir (Çal, 1993, s. 294- 295; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 359). Bu panonun yüzeyinde de sonradan yazılma olduğu anlaşılan birçok yazı yer almaktadır (**Resim 228**).

Batı duvar yüzeyi de dört panoya ayrılarak bu panolara çeşitli resimler yapılmıştır (**Resim 229**). En sağdaki panoda, üstte yanında “Tac-ı Hilal” yazılı bir taç tasviri ile panonun üst kısmından asılan iki ipin ucuna bağlı bir barutluk veya matara tasvirinin bulunduğu ve bunun ucundaki bir armut ile tırtıla benzediği (Çal, 1993, s. 296, 299; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 362) belirtilmiş olsa da buradaki tasvirin barutluk veya matara değil bir nefir olduğu anlaşılmaktadır. Kırmızı renkte olan tacın lenger kısmı siyah olup sivriyen üst kısmı sola doğru eğilmekte ve sözü edilen *tac-ı hilal* yazısı günümüzde bulunmamaktadır. Taç, sivriyen üst kısmı ile Mevlevilerin, Bektaşilerin, Kadirilerin ve Nakşilerin giydiği Seyfi veya Kılıcı tacın tasviri olmalıdır. Bu panoda da diğer panolarda olduğu gibi üstte bir çiçek dalı ve altta servi ile hurma ağaçları bulunur (**Resim 230**).

Duvardaki ikinci panoda Rufaiyye tarikatının sembolü olduğu bilinen büyük bir baldaken türbe resimlenmiş ve türbenin iki yanında yeşil renkli birer sancak yer almıştır. Baldakenin kubbesinin içinden sarkan üç adet zincire bağlı birer kandil bulunmakta ve kandillerden ortadakinin altında natürmort çiçek yer almaktadır. Ayaklı kase ve içerisindeki çiçeklerden oluşan natürmort alttaki dört tane yuvarlak kemerin

oluşturduğu revak üzerinde oturmaktadır (Aktemur, 2015, s. 156; Çal, 1993, s. 296, 299; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 362). Revakın sağdan birinci ve üçüncü gözü tamamen yeşil renkte, ikinci ve dördüncü gözleri ise kenarlarda beyaz, ortada siyah rengeyle açık bir kapıyı andırmaktadır. Baldaken türbe tam cepheden değil yandan resmedilmiş, kemerlerin verilmesi ile de sanki perspektif uygulanmaya çalışılmış olup kubbeden sarkan ortadaki kandilin sağ yanında resimlerle aynı zamanlı olduğu anlaşılan fakat silinerek izleri kalmış olan yazılar bulunmaktadır. Kubbe ile sancakların tepelerinde hilal biçiminde alemler bulunur ve sancaklarda açık- koyu yeşil renk kullanılarak ışık- gölge etkisi verilmeye çalışılmıştır. Baldaken türbe tasvirinin merkezinde sanduka olmayıp yerine natürmort ile revak işlenmesi de farklı bir uygulamadır. Panonun zemininde yine diğer panolarda görülen ağaçlardan yer almakta, ancak sol tarafının zemininde ağaçlar olmayıp bir sonraki panonun kıvrık dal kompozisyonları bu panoya uzanmaktadır (**Resim 231**). Üçüncü panonun üst kısmı tamamen silinmiş olup sadece yarım alt kısmı kalmıştır. Panonun ortasında resim olmayıp mimari bir unsur olarak, mum koymak için bir çıkıntı yapılmıştır. Mumluk denilebilecek çıkıntının alt yüzeyi dilimlere ayrılarak yeşil ve beyaz renklerde boyanmıştır. Mumluğun iki yanında altta sarı renkli birer şamdan ve üzerlerinde mum olan tasvirler işlenmiştir. Mimari bir unsur olan mumluğun iki yanına şamdan tasviri yapılması belki de resimle mumluk arasında bir denge kurmak içindir. Mumluğun bezeli olan alt kısmı aşağıya doğru inerek kıvrım dallardan oluşan ve panonun alt yüzeyini kaplayan büyük bir kompozisyon oluşturmuştur. Dördüncü ve son pano olduğu anlaşılan panonun da silinerek çok az bir kısmı kalmış olup alt kısmında yine küçük ağaçlar görülmektedir. Ağaçların üst kısmında ise yatay bir şerit bulunmakta, şeridin ucundan aşağı ve yukarı uzanan birer kırmızıbiber, üzerinde ise elma veya bir limon yer almaktadır (**Resim 232**).

Türbenin güney duvarında hiçbir resim bulunmamakla beraber buradaki resimlerin tamamının, diğer duvardakilerin ise bir kısmının 1923 yılı tamiri sırasında üzerlerine badana çekilerek kapatıldığı söylenebilir (Çal, 1993, s. 296). Bu duvardaki pencerenin üst kısmında bulunan bir madalyon içinde *Allah* yazısı okunmakta ve iki yanında palmet benzeri motifler yer almaktadır (**Resim 233**).

Günümüzde resimlerinin neredeyse tamamı bulunmayan doğu duvarın yüzeyi Çal'ın (1993, s. 295) anlatımına göre barok özellikteki bezemelere sahip tepelikli

kısımlarıyla dört panoya ayrılmıştı. Panolardan en sağdakinde yani güney duvar yönünde olanda bir kap üstünde, içinde çiçeklerin olduğu kulplu bir vazo, vazunun iki yanında ise birer adet nar vardı. Panonun solundaki ikinci panoda yine batı duvardaki panolardan birinde olduğu gibi mum koymak için yapılmış bir birim ve bunun iki yanında üzerinde mumları bulunan birer şamdan tasviri bulunurdu. Üçüncü panoda yukarıdan asılan bir zincir ucunda keşkül, dördüncü ve son panoda ise yarı silinmiş halde olan ve bir kamaya benzeyen alet bir kordonla yukarıya bağlanmıştı (**Resim 234**).

Sözü edilen resimlerden günümüze sadece duvarın sağ tarafındaki yani güney duvar yönündeki panoların çerçevelerinin bir kısmı ile narlardan biri ve natürmort çiçeğin çok az bir bölümü kalmıştır. Yine duvarın solundaki resimlerin de büyük bir kısmı silinmiş olup sadece bazılarının izleri görülebilmektedir. İzlerden ve daha önceki resimlerden anlaşılabilirdiği kadarıyla en soldaki kama olduğu belirtilen tasvirin yanında *Kama* yazısı açıkça görülebilmekte, hemen sağ yanındaki panoda keşkül olduğu belirtilen tasvirin ise bir keşkül değil kandil olduğu anlaşılmaktadır (**Resim 235**).

Türbenin girişinin bulunduğu kuzey duvarın sol tarafında da iki tane pano yer almakta olup bunlardan sağdaki yani doğu duvar yönündekinde meyvelerinden iki tanesi yere düşer vaziyette resimlenen büyük bir ağaç tasviri bulunmaktadır (Çal, 1993, s. 295; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 360). Panonun da alt ve üst kısımları silinmiş vaziyettedir ve buradaki büyük ağaç limon ağacı olmalıdır. Zemindeki küçük ağaçlar ise diğer panolarda yer alan ağaçların aynısıdır (**Resim 236**).

Kapının yanındaki son panoda kını içindeki iki kılıç çapraz olarak panonun içerisine yerleştirilmiştir. Kılıçların üzeri işlemlili olup ikisinin birleştiği noktadan aşağıya iki adet tuğ asılmaktadır. Kılıçlardan soldakinin kenarında “Şimşir (...) (kılıç)” yazısı okunmakta ve sapları arasında kalan bir vazunun tutulan iki kolla panonun yakarısına bağlandığı belirtilmekteyse de (Çal, 1993, s. 295; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 360) buradaki tasvir bir vazo değil yine kandil olmalıdır. Zemindeki ağaçlar yine diğer bütün panolardakilerin aynısı gibi olup kılıçların arasında kalan bir tanesi diğerlerinden daha büyük verilmiştir. Diğer panolarda olduğu gibi yine bu panoya da birçok yazı yazılmış olmakla beraber sağdaki kılıcın yanında bulunan *kılinc* yazısının resimlerle aynı zamanda yazılmış olması gerekir (**Resim 237**).

Türbe duvarlarının üst kısmında yer alan ve örtüye geçişi sağlayan üçgen kısımların alt yüzeylerinde bulunan kalem işi bezemelerin çoğu silinmiş ise de alınlarındaki bezemelerde herhangi bir silinme yoktur ve bunları bitkisel bezemeler oluşturur (Çal, 1993, s. 296). Duvarlardaki resim ve bezemelerden başka türbede, Şeyh Eylük'ün sandukasının baş şahidesinin kuzey yönünde, girişin sağında yer alan panodaki derviş tacına benzer bir taç resmedilmiştir. Tacın lenger kısmına sarılan destarı yeşil, kendisi ise kırmızı renktedir (**Resim 238**). Şahidenin batı duvara bakan yüzeyinde de diğer taçlardan farklı bir taç bulunmaktadır. Bu taç kırmızı renkli ve kalın bir şekilde sarılmış destara sahiptir (**Resim 239**). Şahidenin güney duvara bakan yüzeyinde de bir taç resmedilmiş fakat bunun büyük bir kısmı silinmiştir. Kalan kısmından tacın yeşil renkli olduğu anlaşılmaktadır (**Resim 240**).

3.2.2.3. Zile, Şeyh Nusrettin Türbesi (Şeyh Nusret Türbesi)

Kare planlı ve tek kubbeli türbenin batı duvarına bitişik olarak küçük bir birim yer almaktadır. Depo olarak kullanılan bu küçük birimin de batı duvarına bitişik bir cami bulunur. Bu haliyle bir külliyenin parçası denilebilecek olan türbenin girişi kuzey duvarının doğu yönünde yer almaktadır. Türbede birçok farklı konudan oluşan duvar resimleri yer almakta ve bunların konusunu manzaralar, yapı ve ağaç tasvirleri, natüremortlar, saatler, cennet- cehennem ve Mekke şehri tasvirleri ile tarikatlara ait birçok sembolik tasvir oluşturmaktadır.

İnceleme Tarihi: 26. 05. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°15'45. 48"K Boylam: 35°56'14. 23"D

Konumu: Türbe, Tokat'ın Zile ilçesinin Şeyh Nusrettin (Tekke) köyünde bulunmaktadır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Horasan erenlerinden biri olan Şeyh Nusrettin h. 550/ m. 1155 yılında doğmuş olup daha sonra Zile'ye yerleşmiş ve burada vefat etmiştir (Altındal, 2011, s. 80). Türbenin yapım tarihi kesin olarak bilinmese de h. 754/ m. 1353, h. 770/ m. 1368 ve h. 792/ m. 1389 tarihini gösteren üç ayrı vakfiyenin suretlerinde Şeyh Nusret Bin Hamza Zaviyesi'nin vakıfları belirtilmiştir. Türbedeki sandukanın taşında Şeyh Nasıreddin yazılmaktaysa da bu adın zaman içinde Şeyh Nusret veya Şeyh Nusreddin şeklinde değiştiği ve türbenin Şeyh Nusret ya da Şeyh

Nusreddin adıyla da anıldığı bilinmektedir. Türbe iç mekanının doğu duvarında yer alan kitabeden İbrahim Dedezade Hüseyin Ağa adındaki bir kişi tarafından h. 1272/ m. 1855 yılında onarımının yaptırıldığı ayrıca kapısı üzerinde yer alan 1978 tarihinden bu yılda bir onarım geçirdiği anlaşılmaktadır (Altındal, 2011, s. 362; Çal, 1987b, s. 427-428; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 369- 370). Yine doğu duvarında yer alan diğer bir kitabede h. 1275/ m. 1858 tarihi ve sanatçı adı yer almakta buradan duvar resimlerinin sanatçısının Zileli Emin olduğu öğrenilmektedir (Akin, Kalınbayrak Ercan ve Yaprak Başaran, 2017, s. 70; Çal, 1987b, s. 447; Türker, 1991, s. 21).

Plan ve Mimari Özellikleri:Kare bir mekana sahip olan türbenin üzeri tek kubbe ile örtülü olup, kubbe sekizgen bir kasnak üzerine oturmaktadır. İçte kubbeye geçişleri pandantifler sağlamakta ve yapının girişi kuzey cephenin doğu yönünde yer almaktadır. Türbenin kuzey, güney ve doğu duvarlarında birer adet pencere yer almakla beraber bunlardan güney ve doğu duvardakiler üst seviyede ve duvarın ortasında yer alırken, kuzey duvardaki alt seviyede ve batı duvara yakın yöndedir. Yine türbede iki tane güney duvarda, bir tane de doğu duvarda olmak üzere alt seviyede nişler bulunmaktadır. Türbenin içerisinde üç adet sanduka yer almakta ve bunlarda Şeyh Nusrettin, Abdülhannan kızı Siret Hatun ve Abdülhannan oğlu Seyyid Mehmed yatmaktadır. Türbenin dört duvarındaki büyük sivri kemerler üzengi hizalarına kadar dışa taşıntılı şekilde inşa edilmiş olup duvar yüzeyine adeta bir niş görünümü vermişler, ayrıca doğu duvar ile batı duvar arasına da üstte bir ahşap gergi atılmıştır. Batı duvarına bitişik olarak yapılan ve günümüzde depo olarak kullanılan birimin daha önceden imarethane veya misafirhane olduğu düşünülmektedir. Deponun da batı duvarına bitişik olan bir cami bulunur. Bir külliye denebilecek bu üç yapının girişi de kuzey cephelerindedir. Bunların kuzey yönünü ortada bir sıra sütun dizisi ve bunun arkasındaki duvar örgüsüyle beraber bir revak çevrelemektedir. Uzun revak kısmının girişi de doğuda yani türbe tarafında yer almaktadır (Çal, 1987b, s. 428- 432, 441; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 370- 373, 380). Caminin minaresi kendisine bitişik olmayıp cami ile türbe arasındaki deponun içerisinden yükselmekte, kaidesi dıştan görülmemektedir. Tek şerefeli olan minarenin girişi de diğer birimler gibi revak kısmının güney duvarında bulunmaktadır (Akin ve diğerleri, 2017, s. 71). Ayrıca bütün bu yapıların bahçesinde hazire de yer almaktadır (**Resim 241**).

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Türbenin içerisinde kalem işi bezemeler ile beraber birçok konunun işlendiği duvar resimleri bulunmaktadır. Girişin bulunduğu kuzey duvarda büyük bir cami tasviri ile kale tasviri, tarikat sembolleri olan taçlar ve bir saat tasviri yer alır. Batı duvarda yine tarikatlara ait bir sembol olan taç ile manzara tasvirleri, meyve ağacı tasvirleri ve cennet- cehennem ile ilgili birçok sembolik konu bulunur. Güney duvarda büyük bir Mekke şehri tasviri yanında yine meyve ağacı tasvirleri ve birçok taç resimlenmiştir. Doğu duvarda bir şehir veya kale manzarası ile beraber sanatçının imzasını attığı kitabe, meyve ağacı tasvirleri, baldaken türbe ve yine çeşitli taçlar resimlenmiştir. Kubbeye geçişlerdeki pandantiflerde kalem işi bezemeli yazı madalyonları ve kubbede de yine kalem işi bezemeler bulunmaktadır.

Bütün duvarlardaki resimler alttaki yeşil boyalı alandan yani kapının üst seviyesi hizasından başlamak üzere büyük sivri kemer arasında kalan duvar yüzeyinde bulunmaktadır. Girişin bulunduğu kuzey duvarın büyük sivri kemerinin yüzeyi en dışta küçük çiçeklerden oluşan bir şerit ve bunun altındaki üç ayrı bordür ile bezenmiştir. Üç bordürden alt ve üsttekiler zikzaklı bir bezemeye sahip olup ortadaki geniş bordür bitkisel bezemelidir ve kilit taşı noktasındaki madalyonda *Ya Muhammed* yazısı okunmaktadır. Resimlerin başlangıç hizası olan alttaki yeşil boyalı alanın üzerinde ise sivri kemerin en dış yüzeyindeki bitkisel bezemeli şeridin benzeri bulunmakta olup bütün bu bezemeler çok az bir farkla diğer duvarlarda da görülmektedir (**Resim 242**).

Kuzey duvarda giriş kapısının üzerinde oluşturulmuş niş şekilli alan içinde bir kale manzarası yer almaktadır. Üzerinde beş adet burcu ile verilen kale içinde çeşitli ağaçlar ve ev benzeri yapılar yer almakta olup kalenin sağ yanında iki tekerleği bulunan top benzeri bir tasvir bulunmaktadır (Çal, 1987b, s. 441). Kale kompozisyonunun iki yanındaki tepeler üzerinde, altta ve kalenin geri planında servi, salkım söğüt ve yelpaze şekilli küçük büyüklü ağaçlar bulunur. Kalenin önde yuvarlak kemerli bir girişi yer almakta ve sol alt kısımda mavi renkle sonradan mı çizildiği anlaşılmayan yine iki tekerlek görülmektedir. Kale içindeki mimarilerin en arkasında, kesme taş örgülü bir alan üzerinde mavi renkli olarak tacı andıran bir tasvir ile yine kalenin arka kısmındaki ağaçlar arasında bir kısmı silinmiş ay- yıldız motifi bulunmaktadır (**Resim 243**).

Kale tasvirinin solunda, duvarın ortasında önündeki avlusuyla beraber büyük bir cami tasviri yer almaktadır. Cami tasvirinde perspektife önem verilmeden birimler

alt alta dizilmiştir. Caminin büyük kubbesinin önünde iki sara halinde üçerli küçük kubbe dizisi yer almaktadır. Yine kubbeli kısımların altında altı gözlü revak sırasının üzerinde altı adet küçük kubbe bulunmakta olup burası son cemaat yeri olmalıdır. Cami kütesinin iki yanında bulunan ince uzun iki adet minarenin ikişer de şerefeleri bulunmaktadır. Yine caminin iki yanında aşağıya kadar inen ve üzerlerinde birer girişi bulunan ağırlık kuleleri yer almakta olup, üstte bunların gerisinde birer ağırlık kulesi daha görülmektedir. Caminin iki yanında birer girişi yer alırken, içerisinde çeşitli ağaçların bulunduğu avluda dört giriş bulunmakta bunların herhangi bir duvarla bağlantısı bulunmamaktadır (Çal, 1987b, s. 440). Caminin ağaçlıklı avlusu içerisinde bir şadırvan²¹ yer almakta, ağırlık kulelerinin yanlarında bulunan cami girişlerinin hemen iki tarafında büyük birer kemer içinde zincirden sarkan kandiller görülmektedir. Ayrıca caminin avlusuna girişte yer alan dört adet kapıdan en sağ ve en soldaki açık, sağdan ikinci kapı kapalı, üçüncü kapının ise bir kanadı kapalı şekilde resimlenmiştir (**Resim 244**).

Cami tasvirinin solunda iki kordonlu bir saat tasviri ile bunun da solunda mavi püsküllü iki taç tasviri yer almaktadır (Çal, 1987b, s. 441). Buradaki saat farklı rakamlarla beşi geçerken gösterilmiş, taçların ise her ikisi de kırmızı renkli olmakla beraber saatin yanındaki beyaz bir destarı da vardır (**Resim 245**).

Batı duvar kemeri de kuzey duvardaki gibi aynı kalem işi bezemelere sahip olmakla beraber burada renkler değişmekte ve kilit taşındaki madalyonda *Maşallah* yazısı bulunmaktadır. Duvar yüzeyindeki kompozisyonlar altta ve üstte olmak üzere iki sıra halindedir (**Resim 246**). Üst sıradaki kompozisyonun en sağında küçük tepelikler üzerinde bir meyve ağacı tasviri bulunmaktadır. Ağacın üzüm salkımına benzer meyveleri vardır ve alttaki tepeler üzerinde küçük ağaçlar bulunur. Ortadaki kompozisyon iki yanlarda yer alan baston benzeri tasvirler ve üstteki C- S kıvrımlarından oluşan kemeri ile bu duvarda bulunmayan pencerenin yerine sanki bir pencere görünümü olarak resimlenmiştir. Tasvirin kemerinin ortasından sarkan zincire bağlı kırmızı renkte bir taç tasviri yer almaktadır. Tacın altında farklı bir ağaç ile sağ yanında bir, sol yanında iki tane uzun servi ağacı bulunur. En solda yine küçük tepelikler üzerinde büyük bir meyve ağacı tasviri ile yine zeminde küçük serviler bulunmakta olup buradaki büyük ağaç bir armut ağacıdır (Çal, 1987b, s. 436), (**Resim**

²¹ Çal (1987b, s. 440) buradaki şadırvan için baldaken türbe ifadesini kullanmıştır.

247). Tasvirlerden ortadaki kemer benzeri kompozisyon içerisinde yer alan taç lenger kısmı üzerindeki siyah renkli müjganıyla Kadiriyye ve Nakşibendiyye tarikatında giyilen dört terklı tacı akla getirmektedir.

Alt sıradaki kompozisyonun en sağında yani kuzey duvarı yönünde yine tepelikler üzerinde ortada büyük bir salkım söğüt ağacı bunun etrafında ise küçük küçük yelpaze şekilli ağaçlar ile servi ağaçları vardır. Manzara tasvirinden sonra simetrik olarak resmedilmiş kompozisyon bulunmaktadır. Kompozisyonda sağdan sola doğru ilk sırada bir vaaz kürsüsü, bunun solunda büyük bir ağaç, bunun solunda bir minber ve daha sonra altta tek bir kol halinde olup yukarıda üç kola ayrılan tasvir yer almaktadır. En sonda yer alan bu üç kollu tasvirin solunda aynı tasvirler tekrar simetrik olarak verilmiştir. En ortadaki üç kollu tasvirin sağ tarafının içerisinde “Bismillahirrahmanirrahim”, bunun altında “Elhamdülillahi”, sol tarafta üstte “La İlahe İllallah Muhammeden Resulallah”, bunun altında “Rabbilalemin” yazıları okunmaktadır. Ayrıca buradaki minberlerde farklı bir perspektif verilmiş, minberler yan cephelerinden gösterildiği halde girişleri karşıdan görülecek şekilde resimlenmiştir (Çal, 1987b, s. 435). Kompozisyonların ortasında yer alan üç kollu tasvirin ortadaki kolunun üzerinde *Heze Livâü'l Hamd* yazısı okunmakta, buradan Liva'ül Hamd sancağının tasviri olduğu anlaşılmaktadır. Sağdaki minberin alt kısmında dört, soldaki minberin alt kısmında üç kemer açıklığı bulunmaktadır (**Resim 248**).

Bu kompozisyonlardan sonra solda duvarın tam ortasında alttan yukarı doğru daralarak yükselen ve yatay olarak sekiz katı bulunan cennet tasviri yer almaktadır. Cennet tasvirinin en üst noktasında, kökleri yukarıda olan tuba ağacının dal ve yaprakları aşağılara inerek bütün katları kaplamaktadır. Sekiz katın altında dokuz adet sütunun taşıdığı sekiz tane yuvarlak kemer dizisi bulunmakta ve bunun da altında çiçek ve yapraklardan oluşan yine aynı genişlikte bir bordür yer almaktadır. Sözü edilen sekiz adet kemer gözünün sağdan sola doğru, ikinci, dördüncü, altıncı ve sekizinci gözlerinde kulplu ve geniş olan birer kazan yer almaktadır ki bunlar cehennem kazanları olmalıdır. Yine sekiz adet kemer dizisinin üst kısmından yani kazanların yukarisından ince bir şerit geçerek kemerlerden dışarı çıkar ve iki yana doğru biraz genişleme yaptıktan sonra resimlerin başladığı en alt kesime bağlanır. Şeridin sağ taraftaki kemer dizilerinin dışına çıkan bölümünde “Haza'l Sırat”, sol taraftaki kemer dizilerinin dışına çıkan bölümünde ise “Köprüsü (...)” yazıları okunmaktadır. Sekiz

katın sağ yanlarında aşağıdan yukarıya doğru *birinci cennet, ikinci cennet, üçüncü, dördüncü, beşinci, altıncı, yedinci, sekizinci cennet* şeklinde yazılar bulunmakta olup, yanında cennet yazısı olmayanların yazıları silinmiş olmalıdır. Katların en tepesinde ise “Haza’l Cennat” yazısı yer almaktadır. Sekiz kat cennetin sağ yanındaki üçüncü katın hizasından yine bir önceki kompozisyonda bulunan üç kollu tasvir başlamakta ve bu tasvir dördüncü katın üst seviyesinde üç kola ayrılmaktadır. Tasvirin ortadaki kolunun üzerinde “Haza’l Vahid” yazılı olduğu belirtilmiş ise de (Çal, 1987b, s. 434-435; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 375- 376) burada da *Heze Livâü’l- Hamd* yazılı olduğu anlaşılmaktadır. Cennet tasvirinde yukarıdan aşağı ikinci basamağın solunda *Cennet-i Alâ’nın Resmi*, alttan ikinci basamakta solda yine *Heze Cennet* yazıları okunmaktadır (**Resim 249**).

Duvarın ortasındaki kompozisyondan sonra solda üç boğumlu ince bir gövdesi, geniş kaidesi ve lale biçiminde ucu bulunan bir şamdan tasviri yer almaktadır. Şamdan tasvirinin de üzerinde bir terazi tasviri bulunmakta, kefelerinden sağ yandakinin içerisinde siyah bir nokta yer alması sebebiyle diğerine göre daha ağır basmaktadır. Terazi tasvirinin de üzerinde dikdörtgen bir pano²² yer almakta olup bunun üst kısmındaki kufi yazıda Kelime- i Tevhid, tevhidin altındaki dikdörtgen alanda ise “Yâ Hazret- i Şeyh Nasreddin Kaddesallahü Sırrehu’l Azîz” (Altındal, 2011, s. 363; Çal, 1987b, s. 435- 436) yazısı bulunmaktadır. Tasvirlerden sonra en solda yine küçük bir manzara tasviri yer almakta ve merkezde büyük bir hurma ağacı ile hurma ağacının iki tarafında salkım söğütler, serviler ve farklı ağaçlar ile zemindeki tepecikler üzerinde oldukça küçük ağaçlar görülmektedir (**Resim 250**).

Güney duvardaki büyük kemerin yüzeyi diğer duvardakilerden daha farklı şekilde bezemeye sahip olup burada alttaki zikzağın olması gerektiği yerde kıvrım dallardan oluşan bir şerit içinde küçük narlar yer almaktadır. Kemerin merkezinde yer alan kilit taşının olması gerektiği yerdeki madalyonda bu sefer “Ta’miri [Sene] 1272” yazısı okunmaktadır. Bu duvardaki resimler de iki sıra halinde yer almakta (**Resim 251**) olup üst sıradaki resimlerden en sağda yine meyveli büyük bir ağaç tasviri yer alır. Bu bir nar ağacıdır ve iki tane meyvesi yere düşmüştür. Ağaç yine küçük tepecikler üzerinde olup iki yanında birer salkım söğüt ağacı yer almakta ve

²² Bu panonun üzerinde günümüzde bir hat levha yer almakta olup içindeki yazısı ve kompozisyonu aynı şekildedir. Buradaki pano silindiği için mi aynı şekildeki bir levha buraya asıldı bilinmemektedir.

tepeciklerin ön kısmında kıvrım dallar içerisinde göl benzeri bir tasvir yer almaktadır. Kompozisyondan sonra solda bu duvardaki pencere açıklığı bulunmaktadır. Pencere iki yanda küçük çiçeklerden oluşan bezemelerle çevrelenmiş ve üst kısmında kıvrım dallarla bir tepelik oluşturulmuştur. Tepeliğin içinde “Allah Celle Celalûhû” yazısı okunmakta ve tepeliğin iki yanında birer çiçek dalı bulunmaktadır. Pencere açıklığından sonra yeniden küçük tepeler üzerinde olan büyük bir meyve ağacı tasviri yer almakta olup bu bir elma ağacı olmalıdır. Yine bu ağacın da iki meyvesi yere düşmüş olup iki yanında birer ağaç bulunmakta, altta diğer ağaç tasvirinde olduğu gibi göl benzeri bir tasvir yer almaktadır (**Resim 252**). Alt sıradaki kompozisyonların en sağında altı adet taç tasviri yer almakta olup bunların hepsi sola dönük vaziyette resimlenmişlerdir. Taçların hangi tarikata ait olduğu bilinmese de Şeyh Nusrettin’in Bektaşî tarikatından olması nedeniyle Bektaşî ya da daha büyük ihtimalle Mevlevî taçları olduğu düşünülmekle beraber (Çal, 1987b, s. 437- 439) lenger kısmının üzerinde siyah renkli müjganlarının bulunması yine bunların da Kadiri ve Nakşî tarikatlarında giyilen dört terklı taçlar olabileceğini akla getirmektedir (**Resim 253**).

Duvarın ortasında büyük bir Mekke şehri tasviri yer almakta olup Kabe’yi dört yönden kubbeli revaklar çevrelemektedir ki bunlar Kabe’nin avlu duvarıdır. Avlu duvarının sol ve arka kısmında toplam beş tane minare yer almakta olup sol taraftaki revaklar üzerindeki üçer şerefeli, diğerleri ikişer şerefelidir. Avlunun sağ tarafındaki revakları arka taraftaki revakla birleşmeyip yarım kaldığı yerde kare bir alan bulunmakta ve bunun girişi ön tarafta olup arka tarafında ise iki şerefeli bir minaresi bulunmaktadır. Sağ revak kısmının başladığı hizada yine iki şerefeli bir minare bulunur ve avlu duvarının girişi de hemen bunun solunda yani ön cephe ile sağ taraftaki cephenin birleştiği yerdedir. Bu giriş basık kemerli ve basamaklar ile ulaşılan bir şekildedir. Avlunun ortasındaki Kabe çokgen bir planda olup beyaz bir kuşakla yatay olarak ikiye bölünmekte ve üzerinde “Haza Beytullah” yazısı bulunmaktadır. Avlunun içinde iki tane kubbeli ve kare şekilli küçük yapı ile üç tane çokgen planlı ve düz damlı yapı yer almaktadır. Ön revak dizisinin sol yanında da bir minber tasviri bulunur. Kabe avlusunun dışında kalan alanda, önde kesme taşlarla bir duvar oluşturulmuş ve duvarın sol yanındaki yuvarlak kemerli bir girişle Kabe’nin ön avlu duvarına kadar uzayan basamaklar yer almıştır. Kesme taş örgülü duvarın sağ tarafında ise kare planlı ve tek kubbeli bir mescit bulunmakta olup bunun tek şerefeli bir minaresi vardır. Kompozisyonda perspektife dikkat edilememiş farklı bakış açıları

verilerek gerek Kabe avlusunun duvarlarında gerekse avlu dışında kalan duvarın birleşme ve kırılma yerlerinde başarılı olunamamıştır. Kabe avlusunun dışındaki alanlarda birbirinden bağımsız çok sayıda küçük tepecik, ağaçlar ve evlerden oluşan manzaralar yer almaktadır. Yine bunların arasında birçok su kuyusu bulunur (**Resim 254**). Mekke şehri tasvirinin solunda yine altı adet taç tasviri yer alır ve bunlardan sağdan sola ikincisinde bir destar bulunur. Taçlar Mekke şehrine doğru yönelmiş vaziyette olup Bektaşî veya Mevlevî taçları olabilecekleri gibi (Çal, 1987b, s.437- 438; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 377- 378) müjganlı olmaları nedeniyle Kadiri veya Nakşi taçları olmaları da muhtemeldir (**Resim 255**).

Doğu duvarın büyük sivri kemeri de batı ve kuzey duvardakiler ile aynı bezemeye sahiptir. Kemerin kilit taşı üzerinde yer alan madalyonda *Bismillahirrahmanirrahim* yazılıdır. Buradaki kompozisyonlar alt ve üstte olmak üzere iki sıra halinde yer alırlar (**Resim 256**). Üst sıradaki kompozisyonların en sağında yine diğer duvarlarda olduğu gibi büyük bir meyve ağacı tasviri bulunur. Büyük meyve ağacı kiraz ağacıdır ve ağaçta bir sepet asılı olup ağaçtan üç tane kiraz yere düşmüştür. Tepecikler üzerinde yer alan bu büyük ağacın etrafında yine küçük boyutlu salkım söğüt, servi ve yelpaze şekilli ağaçlar görülür. Ağacın solunda pencere açıklığı yer alır. Pencere iki yandan birer ince sütun tasviri ile çerçevelenmiş, kıvrım dallardan oluşan tepeliğinin içinde ise vazo içerisinde çiçekler yer almıştır. Tepeliğin üzerinde yine iki yandan birer çiçek dalı uzanmaktadır. Pencerenin solunda, sağında olduğu gibi tepecikler üzerinde büyük bir ağaç tasviri ile altta küçük ağaçlar yer alır. Buradaki büyük ağaç elma ağacıdır ve iki meyvesi yere düşmüştür. Ağacın etrafında bu sefer sadece servi ağaçları ile yelpaze şekilli ağaçlar vardır (**Resim 257**).

Alt sıradaki ilk kompozisyon baldaken bir türbe tasviridir. Tek kubbeye sahip olan baldaken kesme taş ile örülmüş bir kaide üzerinde yer almakta, içerisinde bir sanduka yer almakta ve sandukanın üzerinde sağda bir taç bulunmaktadır. Baldakenin sağından iki sancak çıkmakta olup yine iki yanından çıkan birer kıvrım dal üzerinde birer taç bulunmaktadır (Çal, 1987b, s. 439). Taçlardan soldakinin üzerinde *Tac- ı Celali*²³, kubbeden sarkan zincire bağlı kandilin altında ise *Heze Seyyyid Ahmed Rafia*

²³ Çal (1987b, s. 439) bu yazıyı “Tac- ı Hilâl” olarak okumuş olsa da yazının *Tac- ı Celali* olabileceği düşünülmektedir. Çünkü sağ taraftaki taç yanında *Heze Tac- ı Celali* yazısı okunmakta olup bu yazıların şekli aynıdır ve soldaki cim harfinin noktası silinmiş olmalıdır.

*Kaddesallahü Sırrahül Aziz*²⁴ yazılıdır. Sağ taraftaki tacın üzerinde yine *Heze Tac- ı Celali* yazısı okunmaktadır. Ayrıca sandukanın üzerindeki taç dört terkli, yanlarda yer alan taçlar ise sivri uçludur. Sağdakinin sivrilen kısmı sağa, soldakinin sivrilen kısmı ise sola eğilmektedir. Sivrilen uçları eğilen bu taçların müjganı da bulunmakta bu nedenle Kadiri ve Nakşilerde giyilen müjganlı ve seyfi- kılıcı denilen tacı akla getirmektedir. Ancak müjgansız olsa bile Mevlevi ve Bektaşilerde de böyle taçlar giyilmektedir (**Resim 258**).

Baldaken türbe tasvirinden sonra solda tamir kitabesi yer almaktadır. Kitabe kıvrım dallardan oluşan bezemelerle bir pencere içerisine alınmış görünümü vermektedir. Kıvrımlardan oluşan tepeliğinin üzerinde vazo içerisinde çiçeklerden oluşan natürmort bulunur. Kitabenin yanlarında birer kıvrım daldan oluşan kol uzanmakta olup bunlardan soldakinin ucunda bir armut bulunmakta ve sağdaki ise silinmiş haldedir. Kitabenin kırmızı yüzeyi üzerinde altı satırlık bir yazı bulunmakta olup “1- Merhum ve 2- Mağfurun leh 3- İbrahim Dede 4- Zâde tamir 5- Hüseyin 6- Ağa 1272” yazılıdır. m. 1855 tarihli bu tamir kitabesinin alt kısmına bitişik olan diğer dikdörtgen panoda ise “Sevvedahü Arapzâde Emin Usta Gafara Allahu sene 1275” (Altındal, 2011, s. 364; Çal, 1987b, s. 439- 440) yazısı okunmaktadır. m. 1858 tarihli bu kitabeden duvar resimlerinin sanatçısının Zileli Emin olduğu anlaşılmaktadır. Kitabenin alt kısmındaki kompozisyon silinmiş olmakla beraber kitabenin solunda Bektaşî tacı bulunduğu (Çal, 1987b, s. 439- 440), (**Resim 259**) belirtilmekte ise de bunun gerçekten bir Bektaşî tacı olup olmadığı bilinmemektedir. Üç terkli, destarlı ve tepesinde düğmesi bulunan tacın alt kısmından iki ip sarkarak altta birleşmekte ve bunun ucunda silinerek sadece izi kalmış olan bir tasvir bulunmaktadır. Dokuz veya on iki köşeli olduğu anlaşılan tasvirin Bektaşîlerin kullandığı teslim taşına benzediği söylenebilir. Ayrıca kitabenin alt kısmında tamamen silinmiş olan tasvirin izlerinden vazo içerisinde bir natürmort olduğu, kitabenin sağ yanına uzanan kıvrım dal ucundaki meyvenin de yaprağından anlaşıldığı kadarıyla bir üzüm salkımı olduğu görülmektedir.

Bektaşî tacından sonra solda şehir manzarası yer almakta ve bunun önünde üzerinde kayıkları olan bir deniz bulunmaktadır. Şehir manzarası içinde servi, salkım söğüt gibi ağaçlar ile ön kısımda kıyıda dört adet göze sahip bir kemer dizisi, arkalarda ise tek minareli ve tek kubbeli bir cami tasviri yer almaktadır (Çal, 1987b, s. 440).

²⁴ Çal (1987b, s. 439) bu yazıyı “Seyyid Ahmed Rafia Kaddesallahü Sırrehu’l Abdi” olarak okumuştur.

Şehir manzarasındaki caminin önünde bir kandil sarkmakta, manzaranın solunda üstte ise bir sancak dalgalanmaktadır. Şehir manzarasının da solunda sekiz terkli ve destarı olan bir taç tasviri yer alır. Tacın alt kısmından yine iki ip sarkarak altta birleşmektedir. İpin ucunda silinmiş olan ve kalan izlerinde dokuz köşeli olabileceği anlaşılan bir tasvir bulunmaktadır. Bu tasvir de Bektaşî tarikatındaki on iki köşeli teslim taşına benzemektedir (**Resim 260**).

Kubbeye geçişteki pendantsiflere barok özellikte bitkisel bezemeli birer kartuş yerleştirilmiş, içlerinde de yazı madalyonları yer almıştır. Kıvrım dallardan, yapraklardan ve çiçeklerden oluşan kartuşların iki yanlarından birer dal çiçek uzanmakta, genel olarak dört pendantsif bu düzene sahip olmakla beraber renklerinde ve şekillerinde küçük farklar görülmektedir. Kuzeydoğudaki pendantsifin madalyonunda “Osman radyallahu anh”, kuzeybatıdaki pendantsifin madalyonunda “Ali radyallahu anh” yazılıdır. Kuzeybatıdaki kartuşun alt kısmındaki yaprağının ucunda iki tane nar bulunur. Güneybatıdaki pendantsifte yer alan kartuşun büyük bir kısmı silinmiş olmakla beraber madalyonunda “Ebubekir radyallahu anh” yazıldığı ve alttaki yaprağında bir armut bulunduğu görülebilmektedir. Güneydoğudaki pendantsifin madalyonunda “Ömer radyallahu anh” yazılı olup alttaki yaprakta bir karpuz ile salatalık bulunmaktadır. Kubbenin göbek ve eteğinde bitkisel kalem işi bezemeler yer almakla beraber bunların çoğu silinmiştir (Çal, 1987b, s. 433), (**Resim 261**).

3.2.3. Tokat'ta Duvar Resimli Konaklar

3.2.3.1. Merkez, Yağcıoğlu Konağı (Maaz Gürkan Evi)

İncelendiği tarihte mahalle halkı tarafından 3- 4 yıl önce bir yangında yok olduğu belirtilen konak, vaktinde iki katlı olarak inşa edilmiştir. Günümüzde konaktan geriye hiçbir şey kalmamış olup başodasındaki resimleri batı etkili kalem işi bezemeler ile natürmortlar ve yapı tasvirleri oluşturmaktaydı.

İnceleme Tarihi: 18. 05. 2017- 25. 05. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°18'33. 30"K Boylam: 36°33'2. 55"D

Konumu: Konak Tokat merkezde Hoca Ahmet Mahallesi, Yıldız Sokak'ta yer almaktadır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Tokat merkezde yer alan ve 19. yüzyıla tarihlendirilen Madımak Evi ve Latifoğlu Konağı'nda olduğu gibi bu evin de gerek mimari özelliklerinden gerekse başodasında yer alan kalem işi bezeme ve duvar resimlerinin üslup özelliklerinden hareketle 19. yüzyıl ortalarına ait olduğu anlaşılmaktadır (Çal, 1988, s. 46, Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 288). Kitabesi bulunmayan eserin yapım ustası hakkında da bir bilgi bulunmamakta ancak resimlerinin üslup özellikleriyle Zileli Emin'in eseri olduğu anlaşılmaktadır (Çal, 1987b, s. 447; Türker, 1991, s. 22-23).

Plan ve Mimari Özellikleri: Konak günümüzde ayakta değildir. İncelemeye gidildiği tarihte mahalle halkı konağın varislerinin konakla ilgilenmediklerini ve kendi haline terk edilen konağın yaklaşık 3- 4 yıl önce tamamen yandığını belirtmişlerdir. Konaktan geriye hiçbir şekilde mimari unsur ve bezeme kalmamış, sadece yanmış tahtalar bulunmaktadır.

Önceleri iş evi, yan ev, arka ev ve ön ev olmak üzere birçok birimden oluşan büyük konağın (Akok, 1957, s. 134) daha sonra sadece arka ev kısmı kalarak diğer bölümleri yıkılmış, güneyine de ayrı bir ek bina yapılmıştı. Malzeme olarak ahşap çatıkların arası kerpiç ile doldurulmuş, kırma çatısı ise kiremitle kaplıydı (Çal, 1988, s. 6; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 285). İki katlı olan evin zemin katı iç sofalı bir plan tipi²⁵ göstermekte olup sofanın iki yanında birer oda bulunurdu. Üst kattaki sofanın ise batısında biri büyük diğeri küçük olan iki oda vardı ve bunlardan büyük olanı baş oda olup diğere göre daha gösterişliydi (Akok, 1957, s. 136; Çal, 1988, s. 6; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 287). Oldukça gösterişli odanın pabuçluk kısmında ahşap direkler kemerler ile birbirine bağlanır ve burada ahşap yüklükler ile dolaplar bulunurdu (Akok, 1957, s. 136), **(Resim 262)**.

²⁵ Tokat evlerinde üç farklı plan tipi görülmekte olup bunlardan birincisi iki yüzlü ve iç sofalı plan tipidir. Bu plan tipinde ortadaki sofaya genellikle iki yanlardan ikişer oda açılabilen ancak oda sayısı bazen değişebilmektedir. İkinci plan tipi ise üç tarafı odalı ve dış sofalı plan tipidir ve bu plan tipinde sofanın üç yanı da odalarla çevrili olup erken örneklerde sofanın önünün dışa açık olduğu görülmektedir. Üçüncü plan tipi dış ve köşe sofalı plan tipi olup bu planda sofa dışa kapalı ve bir köşede yer almakta, odalar ise sofanın etrafında bulunmaktadır. Tokat evleri genellikle iki katlı olup zemin katta günlük işlerin görüldüğü ve ihtiyaçların karşılandığı kiler, depo ve fırın gibi bölümler yer almaktadır. Evlerde zemin kat ile birinci kat arasında kışın oturmak için kullanılan ve kolay ısınması için daha basık yapılan ve genelde iki odası ile tuvaleti veya banyosu da olan ara katlar mevcuttur. Asıl kat ise ara katın üst kısmında bulunan günlük hayatın geçtiği ve baş odanın da yer aldığı birinci kattır (Çal, 1987a, s. 366- 367, 1988, s. 28- 32).

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Konak günümüzde ayakta olmadığı için daha önceki kaynak ve resimlerinden²⁶ yola çıkarak resim ve bezemeleri incelenebilmektedir. Başodada girişin bulunduğu pabuçluk kısmında dolaplar ile tavan arasındaki sıvalı alanda yedi adet pano yer almaktadır (**Resim 263**). Panolar aralarında bulunan ve başlık kısımlarında C- S kıvrımları oluşturan sütunlarla ayrılmışlardır. En sağdaki yarım panoda natürmort çiçeklerin olduğu diğer panolardan yola çıkılarak anlaşılmaktadır. Yarım panodan sonra daha geniş olan ikinci panoda altta yan yana dizili tepecikler, iki yanda hafif eğik vaziyette iki büyük ağaç yer alır. İki ağacın ortasında C- S kıvrımlarından oluşan barok bir kartuş bulunur. İçi boş olan kartuşun bir tepeliği bulunmakta ve kartuş iki yanına birer yaprak uzatmaktadır. İki yandan uzayan yapraklar üzerinde her iki yanda da bir kule benzeri küçük mimari öğeler bulunmaktadır (**Resim 264**). Üçüncü pano ise yine ilk baştaki yarım pano gibi vazo içerisindeki çeşitli çiçeklerden oluşan bir natürmort içermektedir. Dördüncü ve en ortadaki pano ise diğer panolara göre daha geniştir.

Renda'nın (1977, s. 161- 162) anlatımına göre bu panoda avlu duvarı ile kubbesinin etrafı servi ve çeşitli ağaçlarla çevrili bir cami tasviri işlenmişti. Avlusunda külah örtülü bir şadırvanı olan caminin dört köşesinde birer minaresi yer almaktaydı. Önünde kayıkların bulunduğu cami tasviri kıyıda olması sebebiyle Amasya yöresinden bir cami olabileceği gibi dört minareli oluşuyla da başkentten bir cami olabilirdi. Ancak caminin görünüşü itibari ile Amasya camilerine, arkadaki tepeler ile de başkent camilerine uymadığı da ifade edilmiştir. Üslup özellikleriyle Amasya merkezde yer alan II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı ile Merzifon'da yer alan Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nın resimlerine benzemekteydi ve belki de sanatçı burada II. Beyazıt Camii'ni resimlemişti. Çal (1987b, s. 448) ise bu caminin sanatçının diğer eserleri olan Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Latifoğlu Konağı ve Şeyh Nusrettin Türbesi'ndeki cami tasvirlerine göre daha batılı bir üslupta olduğunu belirtmiştir (**Resim 265**).

Ortada yer alan bu panodan sonra tekrar sola doğru üç pano daha bulunmaktadır. Bunlar camili panonun sağındaki panolarda olduğu gibi yine ibrik benzeri vazo içerisinde çiçekler, iki büyük ağacın oluşturduğu manzara tasviri

²⁶ Resimler için bkz. (Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 285-288).

içerisinde kartuşlar üzerinde küçük mimariler ve yine natürmort çiçekli panoyla son bulmaktadır.

Başodanın tavanı en dıştan kare, içten ise altı tane sekizgen olmak üzere yedi bordür tarafından çevrenmekte, merkezdeki tavan göbeği ile dıştaki yedi bordür arasında ahşap çıtakari bezemeler yer almaktaydı. Bordürlerde çeşitli çiçek ve meyvelerin oluşturduğu natürmortlar ile bitkisel kalem işi bezemeler de bulunurdu. Yine bunlara benzer natürmortlar tavana geçişteki iç bükey bordür ile pencereler arasındaki sıvalı yüzeylerde de yer alırdı (Çal, 1988, s. 6- 7; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 288), (**Resim 266**).

3.2.3.2. Merkez, Madımağın Celal'in Evi (Madımak Evi)

İncelendiği tarihte oldukça bakımsız bir durumda olan ve kullanılmayan ev mevcut haliyle bodrum kat, zemin kat ve ara kattan oluşmakta ancak ara katın üzerinde bir kat daha var olduğu söylenmektedir. Yağcıoğlu Konağı ve Latifoğlu Konağı gibi varlıklı bir aileye ait olan evde ev sahibinin beğenilerine göre resimler yapılmıştır. Konağın zemin katında yer alan başoda dönemin özelliklerini yansıtan resim ve bezemelere sahiptir. Bitkisel karakterli kalem işi bezemelerin yanında natürmortlar, manzaralar ve yapı tasvirleri resimlerin konusunu oluşturmaktadır.

İnceleme Tarihi: 18. 05. 2017- 20. 05. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°18'52. 67''K Boylam: 36°33'14. 29''D

Konumu: Ev, Tokat'ın merkezinde Ali Paşa Mahallesi'nde yer almaktadır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Kitabesi bulunmayan eserin yapım tarihi tam olarak bilinmese de Yağcıoğlu ve Latifoğlu Konağı ile benzer mimari, resim ve bezemelere sahip olması nedeniyle bu konak da 19. yüzyıl ortalarına (Çal, 1988, s. 46) veya sonlarına tarihlendirilebilmekte, evi yaptıranın ise Hacı Müftüler adında biri olduğu bilinmektedir (Ersoy, 1994, s. 4). Evin başodasında yer alan bezeme ve resimlerin sanatçısının kim olduğu kesin olarak bilinmemektedir. Ancak Zileli Emin'in Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'ndaki resimler üzerinde bulunan imzası ve yine Tokat'ın Zile ilçesinde bulunan Şeyh Nusrettin Türbesi'ndeki resimlerde bulunan imzasından hareketle bu evdeki resimler de teknik, kompozisyon ve tarihleme bakımından Zileli Emin'e ait olmalıdır (Çal, 1987b, s. 447; Türker, 1991, s. 22).

Plan ve Mimari Özellikleri: Bir bahçe içerisinde yer alan evin bahçesinde çeşme ile sonradan yapılan havuz bulunmaktadır. Girişin yer aldığı zemin kat ile buranın altında yer alan bodrum kattan oluşan evde, zemin kattan yukarıya çıkan merdivenler ve buranın iki yanında yer alan odalar ile bir de ara kat meydana getirilmiştir. Belli bir plan tipi göstermeyen evin girişi bir sofaya açılmakta olup bu sofanın sol yanı sonradan kapatılarak bir oda oluşturulmuştur. Girişin karşısında ise başoda yer almaktadır. Başodada girişin önünde bulunan pabuçluk kısmı ahşap sütunlar ile oluşturulmuş ve bu bölüm odanın asıl zemininden daha alçakta tutulmuştur. Başodanın batı ve doğu duvarlarında ahşap gömme dolaplar ile batı duvarının ortasında 1939 depreminde bir kısmı yıkılan ocak nişi yer almaktadır. Yine odanın kuzey ve güney duvarları önünde sedir ile kuzey duvarda altlı üstlü üçer pencere dizisi bulunur. Girişte yer alan bu sofadan sonra bir geçiş ile tekrar ayrı bir sofaya girilmekte ve burada tuvalet, banyo ve mutfak gibi bölümler ile ara kata çıkışın merdivenleri yer almakta ve buranın iki yanında ara kata ait birer oda yer almaktadır. Evin bodrum katı da bu ara katın alt kısmında bulunmaktadır (Akın ve Hanoğlu, 2015, s. 365- 369). Konağın daha önceden iki katlı bir plana sahip olduğu, ikinci kata ara kattaki merdivenlerden çıkıldığı ancak ikinci kat kısmının bir yangında tamamen yandığı belirtilmişse (Akyüz ve diğerleri, 2010, s. 210) de böyle bir yangında alt katta yer alan resim ve bezemelerin de zarar görmesi gerektiği ancak böyle bir durumun olmadığından hareketle evde herhangi bir yangının söz konusu olmadığı da düşünülebilir (Akın ve Hanoğlu, 2015, s. 371). Fakat Madımağın Celal'in yeğeni olan Ç. Altan (kişisel iletişim, 18 Mayıs 2017) evin bodrum kat, zemin kat, ara kat ve birinci kattan oluştuğunu, ara katın üzerinde yer alan birinci katın önceleri bir yangında yanmış olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca günümüzde kullanılmayan ev oldukça bakımsız bir haldedir (**Resim 267**).

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Başodada duvar resimleri ile beraber kalem işi bezemeler de yer almakta olup bütün bunlar ahşap, alçı ve sıva üzerine işlenmişlerdir. Girişten itibaren kuzey duvarda kalem işi bezemeler, batı duvardaki ocağın iki yanında yer alan dörder adet dolap kapaklarında natürmortlar, güney duvarda yine kalem işi bezemeler yer almaktadır. Resimleri ile en önemli duvar ise doğu duvarıdır. Burada alttaki ahşap dolap kapaklarında natürmortlar, üstteki sıvalı alanda ise manzara tasvirleri yer alır. Tavana geçişteki içbükey alanda yine natürmortlar ve tavanda ise kalem işi bezemeler bulunmaktadır. Evin diğer odalarında ise herhangi bir kalem işi bezeme veya resim bulunmamaktadır.

Başodanın kuzey duvarı boyunca üst ve alt pencerelerin arasında yatay olarak ahşaptan raf yer almakta ve bu rafın alt kısmında içinde kıvrım dalların ve çiçeklerin oluşturduğu ahşap bir bezeme kuşağı bulunmaktadır (Akın ve Hanoğlu, 2015, s. 375). Bu duvarda üst sıra pencerelerin iki yanı bezemesiz iken alt sıradaki pencerelerin iki yanında bordür içinde yine bitkisel kalem işi bezemeler bulunur (**Resim 268**).

Batı duvarın ortasında yer alan ocak nişinin iki yanında bulunan ahşap gömme dolapların üst kısımları açık bırakılarak küçük birer niş oluşturulmuş, dolap kapakları ise yatay olarak üçer bölüme ayrılmış ve bunların ortadaki dikdörtgen kısımlarında vazolar içinde çiçekler, alt ve üst kısımlarında ise kaseler içinde çeşitli meyve ve sebzeler resimlenmiştir. Meyve ve sebzeler ile çiçeklerden oluşan bu natürmortların etrafı çeşitli çiçek ve sarmaşıklardan oluşan yeşil zeminli bordürler ile çevrelenmiş, bordürlerin dışında tekrar turuncu zeminli bir bordür içerisinde yine bitkisel bezemeler yer almıştır (Akın ve Hanoğlu, 2015, s. 373; Ersoy, 1994, s. 8), (**Resim 269**). Ocak nişinin her iki yanında yer alan bu dolapların dörder adet kapağı bulunmaktadır. Ocağın sağ yanında yani kuzey duvar yönünde olan dolabın sağ tarafındaki iki adet kapağında kaseler içerisinde üzüm, şeftali, elma ve narlardan oluşan meyveler; sol tarafındaki iki kapakta ise portakallar yer almaktadır (**Resim 270**). Ocak nişinin sol tarafında yani güney duvar yönünde yer alan dolabın ise dört adet kapağından sağdaki iki tanesinde bir dilimi kesilerek içerisinden alınmış kavun, elma, armut, limon, nar ve salatalıktan oluşan meyve ve sebzeler; soldaki iki kapakta ise nar, elma, üst kısmı kesilmiş bir karpuz ile patlıcanlar yer almaktadır (**Resim 271**).

Odanın güney duvarında ise yine kuzey duvarda yer alan ahşap raf ile altındaki ahşap bordür aynı şekilde yer almaktadır (**Resim 272**).

Başodanın doğu duvarında yer alan pabuçluk kısmı, kuzey ve güney duvarlarda yer alan rafların hizasına kadar olan kısımda ahşap gömme dolaplar şeklinde düzenlenmiştir. Burada yer alan dolapların güney duvar tarafında kalan dördü bitkisel bezemeler ve natürmortlar ile bezenmişken, kapı tarafında yer alan ve banyo olarak kullanılan dolap bezemesiz olarak bırakılmıştır (**Resim 273**). İki tarafta yer alan dolapların arasında üst üste üç tane küçük niş yer almaktadır. Bezemeli dolaplardan sağda bulunan ikisi içindeki çiçeklerin vazosu bulunmazken solda yer alan ikisi vazo içerisinde verilmiş ve bunların hepsi birer sivri kemer formu içerisinde yer almıştır. Sivri kemer formunu dıştan geniş bir bordür çevrelemiş, bunun içinde de barok etkili

kartuşlar yer almış olup kartuşlarda kase ve vazolar içinde natürmort çiçekler resimlenmiştir. Geniş bordürden sonra yine çeşitli çiçeklerden oluşan bitkisel bezemeli üç adet bordür bulunmakta ve banyo olarak kullanılan dolabın üst kısmı ile küçük nişlerin aralarında da bu bordürlerin aynıları yer almaktadır. Bu dolaplar ve nişlerin alt kısmında dört tanesi dolap şeklinde kapaklı, sekiz tanesi ise kapaksız şekilde toplam on iki tane küçük bölüm bulunur. Bunlardan dolap şeklinde olan dördünün yüzeyinde küçük çiçekler yer alırken diğer sekizinin yüzeylerinde kase ve vazolar içerisinde çiçeklerden oluşan natürmortlar vardır (Akın ve Hanoğlu, 2015, s. 374), **(Resim 274)**. Ahşap dolapların üst kısmında kalan sıvalı bölümde üç adet pano içerisinde resimler yer almaktadır. Panolardan en sağda yani güney duvar tarafında olanı çeşitli yapı toplulukları ve önündeki denizde yer alan yelkenli tasvirleriyle Topkapı Sarayı olmalıdır (Akın ve Hanoğlu, 2015, s. 374- 375; Çal, 1987a, 373, 1988, s. 16; Ersoy, 1994, s. 7; Meriç, 1994, s. 48; Türker, 1991, s. 22). Tasvirde çiçek benzeri öbekleşmiş bulutlar gri tonlarda verilmiş, ilerleyen yelkenliler bulutların arasında gibi bir görünüm kazanmıştır. Yelkenlilerde kırmızı bayraklar bulunmakta, saraya ait yapıların gerisinde bir ormanı andırırcaasına yoğun ağaçlar görülmektedir. Saray olduğu düşünülen bu yapılar topluluğunda çokgen planlı ve kubbeli yapılar, kuleler, yine çokgen planlı üzeri soğan kubbeli yapılar görülmektedir. Duvar üzerinde yer alan çokgen planlı ve aydınlık fenerli bir kubbeye sahip yapının arkasında dört adet minare denilebilecek görüntüler bulunmakta olup kompozisyonda herhangi bir cami yer almamaktadır. Kıyıda yer alan toprakların yönü denize doğru çevrilmiş, belki de burada bir savaş durumu resimlenmek istenmiştir. Ayrıca denizde yer alan yelkenli ve kayıkların ilerili ve gerili verilmesiyle perspektif sağlanmış ve kürekler kendi başlarına insansız olarak çekilir vaziyette resimlenmiştir **(Resim 275)**.

Solda yer alan orta panoda başkentin en büyük selatin camilerinden biri olan ve altı minaresi ile Sultan Ahmet Camii olduğu anlaşılan cami tasviri ile caminin kuzeyindeki avlusu önünde Dikilitaş ve Örne Sütun (Örne Dikilitaş) resimlenmiştir (Akın ve Hanoğlu, 2015, s. 375; Çal, 1987a, s. 373, 1988, s. 16; Ersoy, 1994, s. 7; Türker, 1991, s. 22; Meriç, 1994, s. 48). Buradaki cami tasvirinin minareleri ve etrafında yer alan ağaçları Zileli Emin'in üslubuna uymaktaysa da sanatçının diğer eserlerine göre bu camiyi daha ayrıntılı işlediği görülmektedir (Çal, 1987b, s. 449). Caminin ana kütesinin köşelerindeki dört minaresi üçer şerefeli, avlu duvarının üzerindeki iki minaresi ikişer şerefeli olarak gerçeğe uygun şekilde resimlenmiştir.

Cami avlusunun dışında solda büyük bir ağaç tasviri yer almakta cami ile şadırvan ise kubbelerle örtülü avlu duvarı içerisinde bulunmaktadır. Caminin güney cephesinde yine avlu içerisinde sanki Selçuklu türbelerini andıracak şekilde külahlı küçük bir mimari bulunmaktadır. Yalnız bu külahlı yapı merkezi bir plana sahip olup külah sadece merkez kısmı örtmektedir. Daha alçakta kalan yanları ise tonoz benzeri üst örtülere sahip olup caminin güney cephesinin doğu yönünde bulunan minarenin önünde ise gerçek yerine uygun bir şekilde hünkar kasrı yer almaktadır. Sanatçının hemen bütün eserlerinde görülen servi ağaçları ile yelpaze biçimli ağaçlar burada da caminin etrafını çevrelemekte ve yine gökyüzünde öbekleşmiş çiçek benzeri bulutlar görülmektedir (**Resim 276**).

En sonda yer alan ve sol tarafının büyük bir kısmı silinmiş olan panoda ise bir şehir manzarası yer almakta, manzara ön kısmında üzerinde burçların olduğu bir sur duvarı ile çevrelenmektedir (Akın ve Hanoğlu, 2015, s. 375; Çal, 1987a, s. 373, 1988, s. 16; Meriç, 1994, s. 48). Bu panonun sol kısmının 1939 depreminde bozularak bugünkü durumunu aldığı bilinmektedir (Ersoy, 1994, s. 7). Burada meyilli alandaki ağaçlar arasında iki ve üç katlı mimariler, üzerinde pencereleri bulunan kule benzeri yapılar ile basık ve dilimli kubbelerle örtülü farklı mimariler bulunmaktadır. Arkada art arda dizili tepeler üzerinde yine çiçek benzeri öbeklenmiş bulutlar yer alır. Bu manzara tasvirinin sol alt kısmında basamaklarla çıkılan yuvarlak kemerli bir kapı, sur duvarları üzerinde ise dendanlı burçlar bulunur. Burçların pencerelerinden toplar çıkmakta ve aşağıda sur duvarı önünde yer alan toplar ise bu burçlara doğru yönelmektedir. Soldaki yuvarlak kemerli ve basamaklı kapının hemen sağında ilk bakışta bir masa gibi algılanan sundurma bulunmaktadır. Muhtemelen bu yapılar topluluğu da İstanbul'dan bir yerin tasviri olmalıdır (**Resim 277**).

Odanın tavan eteğinde yer alan içbükey alçı bordürün yüzeylerinde mendil içinde çeşitli meyveler ile kaseler içerisinde çiçeklerden oluşan natürmortlar işlenmiştir. Natürmortların arasına da barok karakterli kartuşlar ile meşaleler yerleştirilmiştir (Akın ve Hanoğlu, 2015, s. 376; Meriç, 1994, s. 48). Bordürdeki mendiller iki yanından üstteki bir şeride bağlı vaziyette olup içlerinde elma, armut, kayısı, kiraz, üzüm ve nar gibi meyveler yer almaktadır. Natürmortların bulunduğu bu içbükey alçı bordürün alt kısmında yani duvar üzerine gelen yerde yine bitkisel

bezemelerin oluşturduğu dört adet bordür; üst kısmında yani tavana yakın kısmında ise bir adet bitkisel bezemeli bordür yer almaktadır (Meriç, 1994, s. 48), (**Resim 278**).

Tavan ahşaptan çitakari bir bezemeye sahip olup merkezindeki göbek kısmında ahşap oyma tekniğinde bitkisel bezemeler iç içe daireler şeklinde işlenmiş ve en dıştan kalem işi bitkisel bezemeli kare bir bordür içerisine alınmıştır (Akın ve Hanoğlu, 2015, s. 376; Meriç, 1994, s. 48).

3.2.3.3. Merkez, Latifoğlu Konağı

İki katlı bir plana sahip olan konak günümüzde müze- ev olarak kullanılmaktadır. Madımak Evi ve Yağcıoğlu Konağı gibi bu konak da vaktinde varlıklı bir aileye ait olması nedeniyle içerisinde dönemin modasına uygun resimler yapılmıştır. Üst kattaki harem odasında yer alan resim ve bezemelerin konusunu diğer iki konakta olduğu gibi natürmortlar, manzaralar ve yapı tasvirleri oluşturmaktadır.

İnceleme Tarihi: 18. 05. 2017- 20. 05. 2017

Koordinatları: Enlem: 40°18'43. 14"K Boylam: 36°33'8. 30"D

Konumu: Konak, Tokat merkezde Ali Paşa Mahallesi'nde bulunmaktadır.

Tarihi, Banisi ve Sanatçısı: Kitabesi bulunmayan ve kim tarafından yaptırıldığı bilinmeyen evin h. 1291/ m. 1875 yılında yapılmış olduğu aynı tarihli tapu sicil kaydından anlaşılmaktadır (Özgen, 2007, s. 487). Konağın yerinde 17. yüzyılda başka bir ev bulunmaktayken evin yıkılmasıyla bazı parçaları bu konakta kullanılmıştır (Akok, 1957, s. 144). 1985'te dönemin valisi tarafından kamulaştırılan yapı daha sonra 1989'da müze- ev olarak halka açılmıştır (Özgen, 2007, s. 487). Yine bu evde bulunan resim ve bezemelerin tarihi veya sanatçısı kesin olarak belli olmasa da üslup ve dönem yönüyle Zileli Emin'e ait olmalıdır (Çal, 1987b, s. 447).

Plan ve Mimari Özellikleri: L şeklindeki bir plana sahip olan evin zemin ve birinci katında sofalar ile avlusunda bir havuz yer almaktadır (Akok, 1957, s. 144). İki katlı ve kırma çatılı olan ev kalabalık bir aileye yeterli olabilecek biçimde, serbest olarak yapılmış olup üzeri kırma çatı kiremitle örtülüdür (Çal, 1988, s. 11). Zemin katın girişi önünde büyük bir sofa yer almaktadır. Bu sofanın solunda bir oda bulunmakta ve buradan bir hamama geçiş sağlanmaktadır. Büyük sofanın sağından ise bir koridora

geçilmekte olup burada da bir iş evi, mutfak ve tuvalet gibi birimler bulunmakta ve üst kata çıkış merdivenleri de bu koridorun sonunda yer almaktadır. Üst kattaki birimler de yine büyük sofa etrafında toplanmıştır. Merdivenlerden çıkışta bir yatak odası ve yanında iki tane tuvalet, daha sonra ise paşa odası (Başoda- Selamlık) bulunmaktadır. Sofanın diğer tarafında ise harem odası (Havuzbaşı Odası- Haremlik) ile küçük bir oda daha yer almaktadır (Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 278- 280). Duvar resimleri ile önemli olan harem odasının girişi batı duvarın güney yönünde yer almakta ve doğu duvarın kuzey yönüne yakın yerde alçı bir ocak nişi bulunmaktadır. Kuzey ve batı duvarında altlı üstlü üçer sıra pencere yer almakta olup girişin önünde ise pabuçluk kısmı bulunur (**Resim 279**).

Bezeme ve Duvar Resmi Programı: Harem odasında girişin sağında yer alan güney duvarın alt kısmında dört adet dolap kapağı üzerinde natürmortlar, üstte ise üç adet pano içinde manzara resimleri bulunmaktadır. Ocak nişinin bulunduğu doğu duvarda da panolar içerisinde çeşitli çiçek bezemeleri ile natürmortlar yer alır. Kuzey ve batı duvarındaki pencereler arasında bulunan panolarda da natürmortlar işlenmiş olup tavan ve göbeği de kalem işi bezemelidir.

Batı duvarın güney yönündeki girişin sağında yani güney duvarda yine Madımak Evi'ndeki gibi alt seviyede dört adet gömme dolap kapakları bulunmakta, kapakların yüzeyinde sarı zemin üzerinde yer alan ve çeşitli gül ve çiçeklerden oluşan natürmortlar bulunmaktadır. Bu çiçekler mavi renkli, uzun ince boyunlu, şişkin karınlı ve ayaklı vazolar içerisinde yer almaktadır. Dolap kapaklarının sağ ve solunda kapaksız üst üste üçer adet raf şeklinde küçük nişler bulunmaktadır.

Yine Madımak Evi'nde olduğu gibi bu gömme dolapların üzerindeki sıvalı alanda üç adet pano yer almakta olup bunlardan baştaki bir cami tasviri, ortadaki denizde büyük bir yelkenli ve sonuncusu ise bir şehir veya kale manzarasıdır (Çal, 1988, s. 11; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 281; Özgen, 2007, s. 490; Türker, 1991, s. 22), (**Resim 280**). Bu resimlerin çerçevesi dikdörtgen şekilli olup üstteki iki köşelerinde birer gül yer almaktadır. Sağdan ilk panoda muhtemelen İstanbul'daki selatin camilerinden biri tasvir edilmiş olmalıdır. Caminin iki şerefeli iki minaresi ve beş gözlü son cemaat yeri bulunmaktadır. Son cemaat yerine yuvarlak şekilli merdivenlerle giriş sağlanmış ve caminin beden duvarlarında beş tane yuvarlak kemerli pencereler oluşturulmuştur. Yine cami girişinin iki yanında dikdörtgen şekilli

pencereler yer almakta, cami kütesinin arkasında ve yanlarında servi ağaçları ile dönüşümlü başka ağaçlar yer almaktadır. Bu panodaki cami tasvirinde Yağcıoğlu Konağı ve Madımak Evi'ndeki cami tasvirlerinde bulunan gökyüzüne yer verilmemesi ve arkada herhangi bir mimari ve tepelerin yer almaması resmin sanatçı tarafından yarım bırakıldığını düşündürmektedir (**Resim 281**).

Ortadaki pano da ilk pano gibi aynı şekilde çerçeve içerisinde yer almaktadır. Burada merkezde büyük bir yelkenli gemi tasvir edilmiştir. Arkadaki art arda sıralı tepeler ve iki yandaki karada yer alan ağaçlar ve mimariler ile bu tasvir bir manzarayı andırsa da asıl konunun gemi olduğu büyük boyutlu verilişinden anlaşılmaktadır. Denizin sol tarafındaki karada iki ve üç katlı mimariler, denizde ise insansız kürekleri olan küçük kayıklar yer almaktadır. Gerek birinci panodaki gerekse bu panodaki ağaçlar Zileli Emin'in hemen bütün eserlerinde görülen yelpaze şekilli ağaçlar ile servi ağaçlarının aynısıdır (**Resim 282**). En sondaki bir şehir veya kale manzarası bulunan panoda, arka planda birbiri ardınca sıralanmış keskin görünümlü tepeler, ön planda ise bir kale görünümlü mimari tasvirler yer alır. Ön plandaki manzara merkezde yer alan bir büyük ve iki küçük ağaçla ikiye ayrılmış durumdadır. Resmin arka planında yer alan tepeler ile ön kısımda yer alan kale manzarası arasında boş bırakılmış alan resmin tamamlanmadığını ya da tahrip olduğunu akla getirmektedir. Ön planda ikiye ayrılan kale manzarasının burçlarının üzerinde kuleler bulunmaktadır. Bu kale manzarası tepelik bir alanda yer almış olmalı ki üst üste bindirilmiş gibi bir görünüm vermektedir (**Resim 283**).

Doğu duvarın bütün yüzeyi panolara ayrılarak içlerine çeşitli natürmortlar ve kalem işi bezemeler işlenmiştir (**Resim 284**). En sağda, üstte enine dikdörtgen bir pano içerisinde küçük çiçek demetleri yer almakta bu panonun köşeliklerinde birer adet gül bulunmaktadır. Bu enine dikdörtgen panonun solunda tekrar aynı çerçeveye sahip enine dikdörtgen bir pano daha bulunmaktadır. Bu sefer panonun merkezinde kıvrımlardan oluşan büyük bir kartuş, kartuşun ortasında ayaklı ve kulplu bir kase içerisinde tarikat zümresi tarafından giyilen taçlara benzer bir kavun yer almaktadır. Bu büyük kartuşun dört köşesinde çiçek demetleri bulunur (**Resim 285**). Enine dikdörtgen biçimli bu iki panonun alt kısımlarında boyuna dikdörtgen panolar yer almaktadır. Güney duvarı yönündeki enine dikdörtgen panonun alt kısmında, iki pano içerisindeki birer adet vazoda sarı, kırmızı ve yeşil renklerin hakim olduğu çiçekler

bulunmaktadır. Soldaki enine dikdörtgen biçimli panonun alt kısmında ise üç tane boyuna dikdörtgen pano vardır. Bunlardan ortadaki yukarıdaki kemere bağlı ve aşağı sarkan çiçekler ve üzüm salkımları görülür. Orta panonun sağındakinde bir ibrik içerisinde natürmort çiçekler yer alırken solundakinde vazo içerisinde çiçekler bulunur.

Altı üstlü yer alan bu panolardan sonra solda alçıdan yapılmış bir ocak nişi bulunur. Ocak nişinin üst kısmının iki yanındaki kalem işi bezemeler (Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 280) çini taklidi bezemeler şeklinde oluşturulmuş ve yapılan onarımlarda bunların üzerinden geçilmiştir (Ertuğrul, 1991, s. 56). Ocak nişinden sonra duvarın en solunda, üstte tekrar enine dikdörtgen şekilli bir pano yer almakta, panonun dört köşesinde çiçek demetleri ve ortasında büyük bir kartuş bulunmaktadır. Barok etkili kıvrımlardan oluşan kartuşun ortasındaki yuvarlak madalyon içerisinde yine ayaklı ve kulplu bir kase ve kaseğin içinde karpuzdan oluşan natürmort bulunur. Karpuzun sağ üst kısmına bir bıçak saplanmış, kesilen küçük bir kısmı sağ yanda verilmiştir (**Resim 286**).

Odanın kuzey duvarında altı üstlü üçer adet pencere yer almakta ve bunların arasında içerisinde çeşitli natürmortların yer aldığı dikdörtgen şekilli panolar bulunmaktadır. Üst sıradaki en sağda yer alan pano ile ikinci pencereden sonraki panoda vazo içerisindeki çiçeklerden oluşan natürmortlar yer almaktadır. Birinci pencereden sonraki panoda ayaklı ve kulplu bir kase içerisinde narlar bulunmakta ve narlar içerisinde çiçekler çıkmaktadır. Vazonun iki yanlarındaki kulplarından ise kirazlar asılıdır. Üçüncü pencereden sonraki panonun kompozisyonu da bu panonunki gibi olup bu sefer kasede üzüm ve armutlar yer almaktadır. Alt sıra pencerelerinin aralarında kalan iki panoda vazo içerisinde çiçekler yer alırken en sağ ve en soldaki panolarda ibrikler içerisinde çiçekler bulunmaktadır (**Resim 287**).

Batı duvar da kuzey duvar ile aynı düzenlemeye sahiptir. Fakat burada üstteki ilk pano ile ikinci pencereden sonraki panoda meyveler yer alır. İlk panoda yine kuzey duvardaki gibi bir kase içerisinde elma ve armutlar bulunur fakat kaseğin kulpunda kirazlar yoktur. İkinci pencereden sonraki panoda ise kase içinde elma, armut, üzüm ve narlar yer alır ve kulpunda kiraz asılıdır. Birinci ve üçüncü pencereden sonraki panolar ile alt sıradaki pencereler arasında yer alan panoların tamamında yine vazo ve ibrik içerisindeki çiçeklerden oluşan natürmortlar bulunur. Bu duvarda yer alan giriş

kapısının üzerinde ise doğu duvarın en sağında ve üstte yer alan enine dikdörtgen şekilli panonun aynısı vardır (**Resim 288**).

Odanın tavanında yer alan göbek alçı kabartmalı olup ortada dairelerden oluşan bezemeler ile bunların dışında kare şekilli bordürler yer alır. Tavanın yüzeyinde ise çıtalar ile kareler oluşturulmuş ve bunların aralarına da kalem işi olarak küçük çiçekler işlenmiştir (Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 282), (**Resim 289**).

4. AMASYA VE TOKAT DUVAR RESİMLERİNDE ÜSLUP VE SANATÇI SORUNLARI

Amasya ve Tokat ilindeki duvar resimlerinde daha önce de belirtildiği gibi Zileli Emin, Nakkaş İbrahim ve Sabri Niksâri şeklinde üç ayrı sanatçının adı geçmektedir. Bu üç sanatçının üslubu dışında belli bir sanatçı adı bulunmasa da iki ayrı üslubun varlığından söz edilebilir.

Zileli Emin adlı sanatçı 1800'lü yıllarda yaşamış olup doğum ve ölüm yılı hakkında kesin bilgiler yoktur. Ortaya koyduğu eserlerine Zileli Emin ve Arapzade Emin olarak imzasını atmıştır (Altındal, 2011, s. 234). Sanatçının Arapzade Emin olarak da imzasını atması onun Zile'deki Arapoğulları ile bir ilişkisinin olabileceğini akla getirmektedir. Yine Zile'deki Nakkaş Mahallesi'nin sanatçının oturduğu yer ile ilgisi olmalıdır (Türker, 1991, s. 21). Zileli Emin bir halk sanatçısı olup resim alanında herhangi bir akademik eğitim almadığı, usta- çırak ilişkisi veya babadan oğula geçme bir gelenek şeklinde çevresindeki ürünlerden etkilenerek ve en önemlisi de kendi yeteneği ile resimler yapmış olduğu anlaşılmaktadır (Arık, 1975, s. 9, 1988, s. 141-145). Sanatçının Amasya'nın Merzifon ilçesindeki Kara Mustafa Paşa Camii'nin şadırvanında "1292- 1875 Zileli Emin (Nabıt ?)" ve "Arap Oğlu Emin ?" (Arık, 1975, s. 9- 10, 1988, s. 77, 80; Tanman, 1993, s. 491, 503) (**Resim 290- 291**), Merzifon Sofular Camii'nde "Zileli Emin Usta, sene 1292" (Cantay, 1980, s. 498, 502) (**Resim 292**) ve Tokat'ın Zile ilçesindeki Şeyh Nusrettin Türbesi'nde "Sevvedahü Arapzâde Emin Usta Gafara Allahu sene 1275" şeklinde imzaları yer almaktadır (**Resim 293**). Resimlerde Zileli Emin'in imzası bulunmasa bile üslup özellikleri ile Zileli Emin'e ait olduğu anlaşılan birçok duvar resimli yapı bulunmaktadır. Bunlar Amasya merkezde yer alan II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı ve Gümüşlü Camii, Merzifon'da Kara Mustafa Paşa Camii, Tokat merkezde Yağcıoğlu ve Latifoğlu Konakları, Madımak Evi, Tokat'ın Zile ilçesinde Musa Fakih ve Şeyh Eylük Türbesi'dir (Çal, 1987b, s. 439- 440, 447; Uz Taşkesen, 2011, s. 179). Zileli Emin'in Amasya II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı ile Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nda İstanbul tasvirlerine ve orduyla ilgili konulara yer vermiş olması sanatçının İstanbul'u görmüş ve askeri alanda da eğitim almış olabileceğini akla getirmektedir (Renda, 1977, s. 160). Sanatçının Amasya II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Tokat Zile Şeyh Eylük Türbesi ve Şeyh Nusrettin

Türbesi resimlerinde tarikatlara ait sembolik tasvirlerle ağırlık vermesi, Zileli olması ve Zile’de Bektaşî tarikatının büyük bir nüfuzuna sahip olması gibi nedenlerden dolayı Bektaşî tarikatına mensup olabileceği düşünülmektedir. Yine Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı’ndaki resimlerde aslında Eyüb Camii’nin olması gerektiği yerde Bektaşilerce Emevilerden olduğu için sevilmeyen Eba Eyüb el-Ensari’ye soğuk bakılması nedeniyle bu camiye yer vermemiş olması ve Bektaşî tekkelerinde resme önem verilmesi de sanatçının Bektaşî olduğu düşüncesini desteklemektedir (Tanman, 1993, s. 512- 513). Zileli Emin’e ait olduğu bilinen resimlerin genelinde, Osmanlı’nın geleneksel resim sanatı olan resimli el yazmalarıyla büyük bir üslup birliği içerisinde olduğu görülmektedir (Arık, 1975, s. 9). Sanatçı resimlerinde bir cami veya başka yapıları karşıdan bakış açısı ile resimlemiş olduğu halde yan cephelerinden de görüntüler vermiş, bu şekilde farklı bakış açıları kullanmıştır (**Resim 294**). Yine önde bulunan ağaç veya yapılar daha büyük, arkadakiler daha küçük olması gerekirken bunun tam tersini yaparak ters bir perspektif uygulamıştır. Sanatçının resimlerinde çocuk resimlerinde olduğu gibi birbiri ile ilgisi olmayan büyüklü küçüklü bir çok konu bir araya gelebilmekte, bunlar bazen üst üste bazen de yan yana yer almaktadırlar. Yine resimlerinde açıklayıcı yazıların bulunması ve konuların arasına çeşitli ağaçlar ile bitkilerin serpiştirilmesi sanatçının resimlerinin belli başlı özellikleridir (Arık, 1988, s. 136- 137). Sanatçının diğer eserlerinde manzaralar, natüremortlar, sembolik tasvirler ve yapı tasvirleri gibi konular yer alırken Tokat merkezdeki Yağcıoğlu Konağı, Madımak Evi ve Latifoğlu Konağı’nda sembolik tasvirlerle yer vermediği görülmektedir. Bu eserlerinden yola çıkarak dini bir nitelik göstermeyen sivil yapılarda dini konuları işlemeyi tercih etmediği düşünülebilir.

Amasya’nın Merzifon ilçesinde bulunan Piri Baba Türbesi’nin girişi üzerinde “Nakkaş İbrahim Sene 1322” şeklinde sanatçı adı ve tarih geçmektedir (**Resim 295**). Hakkında bilgi bulunmayan Nakkaş İbrahim’in buradaki üslup özelliklerine bakılarak (Doğanbaş, 1999a, s. 47) Merzifon’un Diphacı köyündeki Rumi Hoca Türbesi, Gümüşhacıköy ilçesinin merkezinde yer alan Hacı Nazır Baba Türbesi ve Sarayözü köyünde yer alan Pir Ali Bir Civan Türbesi’nin duvar resimlerini de yapmış olabileceği veya bu eserlerde sanatçının kalfasının çalışmış olabileceği anlaşılmaktadır (Doğanbaş, 2005, s. 399). Nakkaş İbrahim’e ait olarak görülen bu resimlerde manzaralara ve mimari tasvirlerle yer verilmemiş olup (M. K. Şahin, 2010, s. 87) bu türbelerdeki tasvirler içerisinde Piri Baba Türbesi’ndekiler diğerlerinden farklılık

göstermektedir. Diğer üç yapıda görülen sarı, kırmızı, yeşil ve mavi renklerin oldukça canlı verilmesiyle oluşturulan natürmort çiçek ve meyveler, ağaç tasvirleri, bitkisel bezemeli kartuşlar bu türbede bulunmaz. Yine türbenin kubbe kasmağında diğer türbelerde görülmeyen birçok tarikat tacına yer verilmiş olup türbenin duvarlarındaki panolar da daha sadedir. Türbelerin resimlerinden üslup ve konu olarak birbirine en çok benzeyeni ise Pir Ali Bir Civan Türbesi ile Rumi Hoca Türbesi resimlerdir. Bunlardaki hurma ağaçları, vazo içerisindeki karpuz dalları (**Resim 134, 154**), bitkisel bezemeli kartuşlar, renkler ve panoların köşelerindeki bezemeler neredeyse aynı olup aynı sanatçının elinden çıkmış olmalıdırlar. Aralarında bazı ufak farklılıklar olsa bile söz konusu bu türbelerde konu yönünden yine benzerlikler bulunmaktadır. Örneğin Pir Ali Bir Civan Türbesi hariç diğerlerinin güney duvarlarında mihrap tasvirinin bulunması ve hepsinde tarikatlara ait sembolik tasvirler olması önemlidir. Rumi Hoca Türbesi, Hacı Nazır Baba Türbesi ve Piri Baba Türbesi'nin sembolik tasvirlerinde keşkül, teber ve nefir yer almasına rağmen Pir Ali Bir Civan Türbesi resimlerinde keşkül tasvirine yer verilmemiş ayrıca bu türbede Mevlevilerin giydiği taçların tasvirleri yer almıştır. Yine Rumi Hoca Türbesi'nde Mevlevilerin çilede kullandıkları bir eşya olan müttekaya benzer tasvirlerle yer verilmiştir. Türbelerdeki keşkül, teber ve nefir tasvirlerinin Bektaşî tarikatına ait semboller olması nedeniyle resimleri yapan sanatçı veya sanatçıların Bektaşî tarikatına mensup kişiler olabileceğini düşünülmektedir. Ayrıca Pir Ali Bir Civan Türbesi ile Rumi Hoca Türbesi'nde Mevleviliğe ait sembollerin bulunması resimlerin sanatçı veya sanatçıların Mevlevi olabileceklerini de akla getirmektedir. Sonuç olarak bütün bu türbeler içerisinde Piri Baba Türbesi'nin farklılık göstermesi aynı sanatçı grubu içerisindeki bir sanatçının farklı yeteneği olabileceği gibi tamamen başka bir sanatçının eseri olabileceğini de düşündürmektedir.

Diğer bir sanatçı adı Tokat'ın Erbaa ilçesine bağlı Salkımören Köyü Camii'nde yer almaktadır. *Zeynü Hezel Makâm Sabri Niksâri (Bu Makamı Süsleyen Sabri Niksâri)*²⁷ şeklinde adı geçen Sabri Niksâri'nin (**Resim 296**) daha önce söz edildiği gibi Amasya'nın Taşova ilçesine bağlı olan Öz Baraklı köyündeki Aşağı Baraklı Camii'nin resim ve bezemelerini de yapmış olabileceği düşünülmektedir. Bu iki caminin duvarlarının ortasındaki yatay şeritler, natürmortlar, yazılı panolar, çelenk

²⁷ Bu kitabın okunmasında yardımcı olan Giresun, Espiye- Yeniköy Kandaor Mahalle Camii İmam Hatibi Recep Aktaş'a teşekkür ederim.

benzeri bezemeler içerisindeki yazı madalyonları, mahfil alt kat kısmında yer alan büyük vav harfleri ve bitkisel bezemeli mihraplar hem üslup hem de konu olarak oldukça benzerdir ve aynı sanatçıya ait olmalıdır (**Resim 40- 41, 211**). Ancak Salkımören Köyü Camii'nin mahfil üst katındaki panoda yer alan farklı bir ağaç ile servi ağacının benzerine Aşağı Baraklı Camii'nde yer verilmemiştir. Bunun nedeni ise Aşağı Baraklı Camii'nin geçirmiş olduğu büyük bir onarım olmalıdır ve resimleri incelendiğinde yapının onarım geçirmiş olduğu anlaşılabilir. Dolayısıyla Aşağı Baraklı Camii'nde de bu şekilde ağaçlar daha önce var ise de bunlar onarımlar sırasında kaldırılmış olmalıdır. Ayrıca Salkımören Köyü Camii'nin mahfil katında başka resimlerin de yer almış ve günümüze gelebilmesi de düşünülmelidir. Yine Öz Baraklı köyünün Yukarı Baraklı Mahallesi'ndeki Yukarı Baraklı Camii'nin kubbe içerisindeki bezemelerinin Aşağı Baraklı Camii'nin kubbe bezemeleri ile neredeyse aynı olması Yukarı Baraklı Camii'nin resimlerini de aynı sanatçının yapmış olabileceğini düşündürmektedir. Söz konusu eserlerin resim ve bezemeleri dikkate alındığında sanatçının manzara, yapı, gemi ve sembolik tasvir gibi konulara yer vermediği, çoğunlukla natürlükler konu olarak ele aldığı görülmektedir.

Resimleri üzerinde herhangi bir sanatçı imzası bulunmasa da mimari özelliklerinin neredeyse aynı olması ve içerisindeki kalem işi bezeme ve resimlerinin de birbirlerine çok yakın olması nedeniyle Amasya'nın Gümüşhacıköy ilçesindeki Köşeler Köyü Camii ile Hamamözü ilçesindeki Çay Köyü Camii'nin resimlerinde aynı sanatçılar çalışmış olmalıdır (M. K. Şahin, 2010, s. 85). İki caminin de beden duvarlarının panolara ayrılarak bitkisel karakterli kalem işleri ile bezemesi, aynı renklerin kullanılması, pencerelerin sütun tasvirleri içerisinde alınması, natürlüklerin ve yazı madalyonlarının bulunması yönüyle aralarında benzerlikler bulunmaktadır (**Resim 53, 61**). Ancak Köşeler Köyü Camii'nin mahfil katında bulunan ve bir manzarayı andıran oldukça yüzeysel çizilmiş resim ile doğu duvarındaki hurma ağacı tasvirinin Çay Köyü Camii'nin bezemeleri arasında benzer örneğine rastlanmaması, üstelik Çay Köyü Camii'nin mahfil katındaki ağaçların Köşeler Köyü Camii'nde bulunmaması ve bu caminin mahfil katında bir silüet halinde bile olsa cami tasvirine yer verilmesi iki cami arasında benzerlikler olması yanında farklılıklar olduğunu da göstermektedir.

Asıl önemli husus ise Köşeler Köyü Camii'nin girişinin iki yanında bulunan meyve dalları ile mihrabın üst kısmındaki panoda bulunan karpuz dallarının ve doğu duvarındaki hurma ağacının Merzifon'un Diphacı köyündeki Rumi Hoca Türbesi'nin resimleriyle neredeyse aynı olmasıdır (**Resim 69, 153**). Dolayısıyla camideki bu tasvirler Gümüşhacıköy'ün Sarayözü köyündeki Pir Ali Bir Civan Türbesi ve Gümüşhacıköy ilçe merkezindeki Hacı Nazır Baba Türbesi'nin resimleriyle de benzerlik göstermektedir. Bu noktada önemli bir sorun ortaya çıkmaktadır ki sözü edilen ve Nakkaş İbrahim'in eseri olabileceği belirtilen dört türbe ile bu iki caminin sanatçılarının belki aynı kişi veya aynı sanatçı grubu olduğu düşüncesidir. Fakat Piri Baba Türbesi dışındaki diğer eserlerin hiç birinde sanatçı imzası bulunmadığından kesin bir sonuca varılamamaktadır.

Diğer bir üslup benzerliği ise Amasya merkeze bağlı Kaleköyü Camii ile Kızılkışlacık Köyü Camii arasındadır. Üslupsal benzerlik nedeniyle bu iki caminin bezeme ve resimlerinde aynı yerel ustalar çalışmış olmalıdır (Koçyiğit, 2019, s. 1655-1656). Camilerin mimari olarak da benzerlikleri bulunmakla beraber içerisinde yer alan yazı madalyonları ve kitabeleri, panoları, pencereler etrafındaki bitkisel bezemeli çerçeveler ve renkler hem üslup hem de konu açısından neredeyse aynıdır. Fakat Kızılkışlacık Köyü Camii'nin içerisi Kaleköyü Camii'ne göre daha sade olup bu caminin mihrabında perde içinde kandil motifine yer verilmiştir. Kaleköyü Camii'nde ise Kızılkışlacık Köyü Camii'nden farklı olarak tavan eteğinden sarkan zincirlere bağlı natürmort çiçekler ve duvarlarında küçük çiçeklerin oluşturduğu çiçekli dallar yer alır (**Resim 15, 23**).

5. AMASYA VE TOKAT YAPILARINDAKİ DUVAR RESİMLERİ İÇİN İKONOĞRAFİK BİR DEĞERLENDİRME

Osmanlı'da 18. yüzyılın ortalarında batı etkisi ile beraber görülmeye başlayan duvar resimleri imparatorluğun bütün bölgelerine yayılarak bir moda halini almış, bu resim türü Amasya ve Tokat'taki yapılarda da yer bulmuştur. Her iki ildeki resimlerde manzaralar, natürmortlar, yapı ve gemi tasvirleri, Sanayi Devrimi ile gelen modern araç- gereçler ile dini ve tarikat konulu sembolik tasvirler konu edilmiş; resimlerde figüre yer verilmemiştir.

5.1. Manzara Tasvirleri

Manzara tasvirleri Osmanlı resim sanatında 16. yüzyıldan itibaren gelişerek ilerlemiş bu anlamda Matrakçı Nasuh önemli bir manzara sanatçısı sayılmıştır. Resimli el yazmalarında 17. yüzyılın sonlarından itibaren görülmeye başlayan batılı etkiler devam ederken, 18. yüzyılın ortalarında manzara resminin mimari yapılarda da yer almaya başladığı görülür (Arık, 1988, s. 119- 120, 1999, s. 428). Duvarlarda görülen resimlerde sanatçıların çoğunlukla manzaraları resimlemelerinin nedeni resimli el yazması eserlerde önceden beri manzaranın uygulanıyor olmasından ve batılı teknikler olan perspektif, ışık- gölge ve üçüncü boyut gibi yeniliklerin manzaraya kolay uygulanabilir olmasından dolayıdır (Renda, 1977, s. 199).

5.1.1. Belli Yerlerin Tasviri

Bu türdeki manzaralar çoğunlukla İstanbul ve Mekke- Medine tasvirlerinden oluşurken yapıların buldukları çevreden görünümlere de yer verilmiştir (Arık, 1988, s. 120, 1999, s. 428- 429). Belli yerlerin tasvirinde o yerin simgesi olan yapılar resimlenmiştir. Örneğin İstanbul tasvirlerinde kentin simgesi durumundaki Beyazıt Kulesi, Kız Kulesi, Galata Kulesi gibi yapılar ile altı adet minaresi bulunan Sultan Ahmet Camii yer almıştır. Yine İstanbul tasvirlerini tanımaya yardımcı olan diğer öğeler ise kentin Galata, Üsküdar ve Tarihi Yarımada olarak üç parça şeklinde gösterilmesidir (Okçuoğlu, 2000, s. 26- 27). Tanınabilen manzara resimleri Amasya ve Tokat'taki duvar resimlerinde de yer almıştır. Amasya merkezde bulunan II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi'nin güney ve doğu duvarında Amasya'dan görünümlere, külliye içerisindeki şadırvanda İstanbul tasvirine, Gümüşlü Camii resimlerinde ise yine Amasya çevresinden görüntülere yer verilmiştir. Merzifon'daki Sofular Camii'nde

Mekke veya Medine olduğu düşünölen tasvirlerle yer verilmiş, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nda ise Karadağ ve İstanbul resimleri yer almıştır (**Resim 110**). Tokat merkezdeki Madımağın Celal'in Evi'nde Topkapı Sarayı'na ait olduğu düşünölen geniş bir manzara tasvirine, Zile ilçesindeki Musa Fakih ve Şeyh Nusrettin Türbesi'nde ise Mekke şehri tasvirlerine yer verilmiştir (**Resim 254**). Anadolu'da bu şekilde manzara tasvirlerine örnek olarak Elazığ Harput Havuzbaşı Köşkü'ndeki Harput manzarası, İzmir Ödemiş Birgi Çakırağa Konağı'ndaki İzmir ve İstanbul tasvirleri ve Manisa Soma Hızır Bey Camii'ndeki Mekke (**Resim 297**) ve Medine tasvirleri verilebilecek örnekler olup daha birçok örnek bulunmaktadır.

5.1.2. Hayali Yerlerin Tasviri

Bu şekildeki manzara tasvirlerinin nereye ait görüntüler olduğu bilinmemekte, bununla beraber manzaralarda mimari tasvirlerle de yer verilmekte ancak tabiatın görüntüler ağırlık kazanmaktadır (Arık, 1988, s. 122, 1999, s. 429). Bu şekilde neresi olduğu bilinmeyen manzaralara Amasya'nın Gümüşhacıköy ilçesindeki Köşeler Köyü Camii'nde, Amasya merkezdeki II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi'nin kuzey ve batı duvarında (**Resim 192**), külliye içerisindeki şadırvanda, Gümüşlü Camii'nde, Merzifon ilçesindeki Sofular Camii'nde, Kara Mustafa Paşa Camii ve şadırvanında, Tokat merkezdeki Madımağın Celal'in Evi'nde, Latifoğlu Konağı'nda (**Resim 283**), Zile'deki Musa Fakih, Şeyh Eylök ve Şeyh Nusrettin Türbesi'nde yer verilmiştir. Neresi olduğu bilinmeyen manzara resimlerine Anadolu'da oldukça çok örnek olup Yozgat Çapanoğlu Camii, Yozgat Başçavuşoğlu Camii (**Resim 298**) ve Manisa Soma Hızır Bey Camii bunlardan sadece birkaçıdır.

5.2. Yapı Tasvirleri

Yapı tasvirleri, duvar resimlerinde görölen ve tek başına bir konu oluşturan cami veya diğeri mimari yapıların tasvirleridir. Cami tasvirlerini çoğunlukla Sultan Ahmet Camii ve Selimiye Camii gibi büyük selatin camileri oluşturur (Arık, 1988, s. 126, 1999, s. 429). Böylesine tek başına resimlenmiş cami tasvirleri sadece resimlerden ibaret olmayıp yazı- resim örnekleri de bulunmaktadır. Yazının adeta bir resim şeklini aldığı bu resimlerde simetri ön plana çıkmış ve yazı- resimleri Kuran'dan ayetler, hadisler veya dualar oluşturmuştur (Aksel, 2015, s. 12- 21). Camiler içerisinde ibadet edilerek Allah'a yönelinen yerler olduğundan İslam'da kutsal yerler olarak

görölmüş ve bir anlamda Allah'ı hatırlatan bir sembol olmuştur. Camilerin bu şekilde kutsiyet kazanmasında elbette içerisinde toplu olarak ibadet yapılması ve toplu ibadetin tek yapılan ibadete göre daha makbul olması düşüncesi yatmakta, bu anlamda imkanı olan kişiler camiler yaptırmakta veya harap olmuş camilerin onarımına yardımda bulunmaktadırlar (Beykal, 1997, s. 78; Önge, 1968, s. 8). Türbe, saray, kule gibi diğer yapı tasvirleri Amasya ve Tokat'taki yapılarda bulunmaz. Cami tasvirine Amasya'nın Hamamözü ilçesindeki Çay Köyü Camii'nde, Amasya merkez Gümüşlü Camii'nde (**Resim 27**), Merzifon ilçesindeki Kara Mustafa Paşa Camii'nde, Tokat merkezde Madımağın Celal'in Evi'nde, Yağcıoğlu ve Latifoğlu Konaklarında, Zile ilçesindeki Musa Fakih Türbesi (**Resim 218**) ve Şeyh Nusrettin Türbesi'nde yer verilmiştir. Cami ve diğer mimarilerden oluşan yapı tasvirlerine Anadolu'da oldukça fazla örnek bulunmakta, Denizli Acıpayam Yazır Köyü Camii, Yozgat Çapanoğlu Camii, Muğla Milas Bahaeddin Ağa Konağı, Karaman Hacı Sami Tartan Evi ve Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Camii (**Resim 299**) resimleri bu tasvirlere örnek olarak verilebilmektedir.

5.3. Gemi Tasvirleri

Gemi tasvirleri duvar resimlerinde tek başlarına bir portre gibi resimlenmeleri yanında kıyı manzaraları ile beraber de resimlenmişlerdir. Ancak kıyı manzaraları ile beraber resimlenen gemi tasvirlerinin hepsi bu gruba girmeyip büyük boyutlu olan ve merkezde bulunarak ilk bakışta dikkati geminin çektiği resimler gruba dahil edilebilir (Arık, 1988, s. 129, 1999, s. 429). Tokat merkezde bulunan Latifoğlu Konağı'nda kıyı manzarası ile beraber ele alınan ancak asıl konunun yelkenli gemi olduğu tasvire yer verilmiştir (**Resim 282**). Gemi tasvirlerine Anadolu'da çok sayıda örnek bulunmaktadır. Konya'nın Bozkır ilçesindeki Hisarlık (Asırlık) Camii (Res. tar. h. 1282/ m. 1865), Karaman Hacı Sami Tartan Evi, Karabük Safranbolu Mustafa Kavsa Evi (**Resim 300**), Manisa Soma Damgacı Camii (Res. tar. 19. yüzyılın ilk yarısı) ve Yozgat Çapanoğlu Camii resimleri bunlara örnektir.

5.4. Natürmortlar

Çeşitli çiçek ve meyvelerin bir kap içerisinde yer alarak ayrı bir konu şeklinde işlendiği natürmortlar duvar resimlerinde manzara ile beraber en çok görülen konulardır (Arık, 1988, s. 132, 1999, s. 430). Amasya ve Tokat'taki bütün yapılarda çeşitli çiçek veya meyvelerin oluşturduğu natürmortlara yer verilmiş olup sadece Amasya merkeze bağlı Kızılkışlacık Köyü Camii ile Merzifon'daki Taceddin İbrahim Camii'nde natürmortlar bulunmaz. Amasya'nın Gümüşhacıköy ilçesindeki Özdarendeliler Konağı'nda kase ve vazolar içinde çiçekler ile kase içerisinde meyvelerden oluşan natürmortlar vardır. Pir Ali Bir Civan Türbesi'nde vazo ve ibrik içerisinde çiçekler, karpuzlar, vazo içerisinde üzüm salkımları ve karpuz dallarından oluşan natürmortlar bulunur. Köselers Köyü Camii'nde vazo ve ibrikler içerisinde çiçekler ile karpuz, kase içerisinde karpuz dalları ve sepet içerisindeki armutlardan oluşan natürmortlar vardır (**Resim 67**). Hacı Nazır Baba Türbesi'nde kaseler ve ibrikler içerisindeki çiçekler ile kaseler içerisindeki üzüm salkımları ve hurma ağaçlarından oluşan natürmortlar yer alır. Hamamözü ilçesindeki Çay Köyü Camii'nde kaseler içerisinde çiçekler bulunur. Amasya merkeze bağlı Kaleköyü Camii'nde, Azeriler Camii'nde, Hamdullah Efendi Türbesi ve Mir Hamza Nigari Türbesi'nde vazo benzeri kaplar içerisindeki çiçeklerden oluşan natürmortlar yer alır. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi'nde sepet içerisinde çiçekler, şadırvanında ise ibrik ve kaseler içerisinde çiçekler bulunur. Gümüşlü Camii'nde vazo içerisinde çiçekler, dilimli karpuzlar ve tabaklar içerisinde meyvelerden oluşan natürmortlar vardır. Merzifon ilçesindeki Sofular Camii'nde kaseler içerisindeki karpuzlardan; Kara Mustafa Paşa Camii'nde kaseler içerisindeki meyvelerden, şadırvanında ise kase içerisindeki dilimli karpuz ile ibrik içerisindeki çiçeklerden oluşan natürmortlar bulunur. Piri Baba Türbesi'nde ayaklı kaseler içerisinde çiçekler; Rumi Hoca Türbesi'nde kaseler ve kupalar içerisindeki karpuz dalları, çiçekler ve meyveler ile dilimli karpuzlardan oluşan natürmortlar bulunur. Sultan II. Murat Camii'nde kase ve vazolar içerisinde çiçekler, Ahçı Hüseyin Ağa Camii'nde ise ayaklı ve kulplu kaseler içerisinde çiçekler yer alır. Taşova ilçesindeki Aşağı Baraklı Camii'nde vazolar içerisinde çiçekler bulunur. Tokat'ın Erbaa ilçesindeki Salkımören Köyü Camii'nde vazo içerisinde çiçekler (**Resim 212**); Merkezdeki Yağcıoğlu Konağı'nda mendiller içerisinde meyveler ve vazolar içerisinde çiçekler; Madımak Evi'nde vazolar ve kaseler içerisinde çiçekler ile mendiller ve kaseler içerisindeki meyve ve sebzelerin

oluşturduğu natürmortlar yer alır. Latifoğlu Konağı'nda ibrikler ve vazolar içerisindeki çiçekler ile kaseler içerisindeki meyve ve sebzelerden oluşan natürmortlar bulunur. Zile ilçesindeki Musa Fakih Türbesi'nde kaseler içerisinde meyve ve sebzeler, vazo ve ibrikler içerisinde çiçekler, dilimli karpuzlar şeklinde natürmortlar vardır. Şeyh Eylük Türbesi ve Şeyh Nusrettin Türbesi'nde kaseler içerisinde çiçekler yer alır. Anadolu'da ise natürmort örnekler sayılamayacak kadar fazla olup duvar resmi bulunan hemen her yapıda natürmort örneği vardır. Giresun'un Yağlıdere ilçesindeki Tekke Köyü Camii (**Resim 301**), Manisa Soma Hızır Bey Camii, Yozgat Çapanoğlu Camii, Karaman Hacı Sami Tartan Evi'nin resimleri natürmortlara örnek verilebilir.

5.5. Ağaç Tasvirleri

5.5.1. Meyvesiz Ağaçlar

Ağaçlar toprağın altındaki kökleri, göğe uzayan dallarıyla insanlığın ilk zamanlarından beri her daim kutsal sayılmış, hayatın ve sonsuzluğun işareti olmuştur. Diğer ağaçlara nazaran büyük ve meyvesiz ağaçlar daha anlamlı ve esrarengiz olarak görülmüş, küçük bir tohumdan yeşererek olgunlaşan ve sonra da kuruyan ağaçla insan hayatı arasında bir ilişki kurulmuştur (S. Arslan, 2014, s. 60; Işık, 2004, s. 94; Ocak, 2002, s. 129). İlk çağlarda Tanrıların ağaçlara tecelli ettiğine inanılmış, Hunlar ve Göktürkler kötü ruhların gelmesini istemedikleri yerlere ağaçlar dikmişler ve ağaç etrafında ayinler yapmışlar, Uygurlar ise kutsal bir ağaçtan türediklerine inanmışlardır. Ağaç kültü en çok Altay Türklerinde yaygınlık göstermiş olup çam ve kayın ağacı yanında çınar ve servi ağaçları da önemlidir. Türk kültüründe genellikle dağın tepesinde, dağ eteğinde veya su kenarında, yalnız ve ulu olan ağaçlar ile çam cinsinden olan ağaçlar kutsal sayılmış, dağ- ağaç- su kültü çoğu zaman birbiriyle bağlantılı olmuş, ağaçlar etrafında çeşitli ayinler yapılmış, adaklar adanıp kurbanlar kesilmiş veya ağaçlara demir- çaput gibi şeyler bağlanmıştır. Ağaçlara verilen bu kutsiyet Anadolu'da da devam etmiştir. Ulu ağaçların olduğu yerlere mezarlıklar kurulmuş veya mezarın başına ağaç dikilmiş, bazen de ağaçların kendisine kutsal bir kişi manası yüklenmiştir (Işık, 2004, s. 95- 104; Ocak, 2002, s. 130- 140). Ağaçlar Anadolu'da daha çok Alevi- Bektaşi geleneğinde yer bulmuş olup ardıç ağacı, çam ağacı ve kavak ağacı kutsal kişileri kötülüklerden koruyan ve saklayan ağaçlar olmuşlardır (Ocak, 2002, s. 128- 129).

Tek başına ve meyvesiz olan ağaç tasvirleri Amasya’da Pir Ali Bir Civan Türbesi (**Resim 135**), Hacı Nazır Baba Türbesi, Çay Köyü Camii ve Rumi Hoca Türbesi’nde, Tokat’ta ise Salkımören Köyü Camii’nde (**Resim 214**) yer almaktadır. Anadolu’da ise meyvesiz ağaç tasvirlerine çok sayıda örnek bulunmakta olup Denizli’nin Çivril ilçesindeki Savranşah Köyü Camii (Res. tar. 18. yüzyılın sonları), Acıpayam ilçesindeki Yazır Köyü Camii, Güney ilçesindeki Belendarıç Köyü Camii (Res. tar. h. 1301/ m. 1885- 1886), Akköy ilçesindeki Akköy Yukarı Camii (Res. tar. h. 1327/ m. 1909) ve Giresun’un Yağlıdere ilçesindeki Tekke Köyü Camii (**Resim 302**) resimleri örneklerden bazılarıdır.

Amasya’da Pir Ali Bir Civan Türbesi, Hacı Nazır Baba Türbesi, Çay Köyü Camii ve Rumi Hoca Türbesi ile Tokat’ta Salkımören Köyü Camii’nde hangi ağaç olduğu anlaşılmayan meyvesiz ağaçlar yer almaktadır. Meyvesiz ağaçlardan hangi ağaç olduğu anlaşılabilenler servi ve söğüt ağaçlarıdır.

Servi ağacı elif harfine benzerliği ve Allah’ın adının da elif harfi ile başladığı dolayısı ile Allah isminin sembolü olarak kullanılmış ve bu düşünceyle mezar taşlarına da işlenmiştir (Beykal, 1997, s. 81). Servi ağacı elif harfine benzetilmesinin yanında elif gibi doğru olmaya da işaretler. Yine servi ağacı bir rakamına da benzetilmiş ve mezar taşlarında bulunan servi ağaçları ile bir olan Allah’tan gelip tekrar O’na döneceği vurgulanmak istenmiştir (Cebecioğlu, 1997, s. 635). Uzun boylu ve her zaman yeşil olan serviler ebediyetin de sembolü olması yanında eski inanışlarda ata ruhlarının servi ağaçları sayesinde Tanrı’ya ulaştığına da inanılmıştır (Ergun, 2017, s. 294). İslam dininde kutsal bir ağaç olarak kabul edilen servi ağaçlarının yaprak ve dallarının rüzgarda hareket etmemesi ağır başlı ve sabırlı olmaya yorumlanmıştır. Ağacın en üst kısmının hafif eğik şekilde olması yaradan karşısında çaresiz kalmaya ve boynu bükük olmaya işaret etmektedir. Bütün bu anlamları yanında servi ağaçlarının nazarlardan ve kötülüklerden koruyucu bir tılsım olduğuna da inanılmış, ölümsüzlüğün, ilahi kudretin, güzelliğin ve sonsuzluğun simgesi olarak da görülmüştür (Cimilli, 2004, s. 225- 226, 234- 235). Servi ağacı tasviri Amasya’da Pir Ali Bir Civan Türbesi, Çay Köyü Camii, Rumi Hoca Türbesi; Tokat’ta ise Salkımören Köyü Camii ve Şeyh Nusrettin Türbesi resimlerinde görülür.

Daima evin veya obanın çevresinde bulunan söğüt ağaçları gölgesinde oturanlara ferahlık vermekte ve eve faydası olduğuna inanılmaktadır. Söğüt ağacının

evdeki zor durumları düzeltereğine, yaşlılık dönemlerinde evdekilere yardımcı olacağına inanıldığından dolayı evin erkek evladı ile özdeşleştirilmiştir (Ergun, 2017, s. 302). Söğüt ağacı tasviri Amasya’da Hacı Nazır Baba Türbesi ve Rumi Hoca Türbesi resimlerinde yer alır.

5.5.2. Meyve Ağacı Tasvirleri

Tasavvufta meyve mürşit ve mürit ile ilişkilendirilmiş, bir insanın ilim öğrenmek ve bu anlamda kendini yetiştirmek için bir mürşide ihtiyacı olduğuna inanılmıştır. Bir mürşide bağlanmadan kendini yetiştirmeye çalışan kişi hiçbir hizmet yapılmadan kendiliğinden büyüyerek meyve vermeyen veya verse de tatlı ve kaliteli olmayan yabani meyveye benzetilmiştir. Yine meyvenin yetişebilmesi için tohumunun toprağın altına girmesi ile bir müridin kamil insan olabilmesi için çile çekmesi ve halvete girmesi arasında da bağlantı kurulmuştur. Olgun meyvenin dalından hemen koparılabilmesi kamil insanın dünyaya tenezzül etmeyip ondan vazgeçebilmesine, ham meyvenin dalından kopmaması ise dünya malına ve dünyaya sıkı sıkıya bağlı ham insanlara benzetilmiştir. Toprağa atılan tek bir meyve çekirdeği önce fidan, daha sonra ağaç olup birçok meyve vermektedir. Meyvenin bu özelliği tasavvufta vahdetten kesrete doğru yol almaya yani Allah’ın birliğinin farkına hakkıyla vardıktan sonra var olan alemlerin çokluğunu anlamaya benzetilmiştir (Tosun, 2004, s. 290- 292, 2006, s. 56- 59). Yine Mevlana’ya göre servi, çam ve kavak gibi meyvesiz ağaçların dimdik durması kibirli insanlara, meyveli ağaçların dallarının eğilmesi ise alçak gönüllü insanlara benzemektedir (Küçükaşçı, 2006, s. 546). Tasavvufta yine ağaç evrene, insan ise evren olarak görülen bu ağacın meyvelerine benzetilmiştir (Çetin, 2008, s. 205- 206).

Meyve ağacı tasvirleri Amasya’da Özdarendeliler Konağı, Pir Ali Bir Civan Türbesi, Köseler Köyü Camii (**Resim 66**), Hacı Nazır Baba Türbesi, Çay Köyü Camii, II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Rumi Hoca Türbesi ve Aşağı Baraklı Camii’nde yer alır. Tokat’ta ise Musa Fakih Türbesi, Şeyh Eylük Türbesi (**Resim 236**) ve Şeyh Nusrettin Türbesi resimlerinde bulunur. Meyve ağacı tasvirlerine Anadolu’da da örnekler bulunmakta olup Giresun’un Yağlıdere ilçesindeki Tekke Köyü Camii (**Resim 303**), Denizli’nin Baklan ilçesindeki Baklan Boğaziçi Eski Camii (Res. tar. h. 1293/ m. 1876), Çal ilçesindeki Ortaköy Saray Evi

(Res. tar. h. 1202/ m. 1787- 1788 ?) ve Akköy ilçesindeki Akköy Yukarı Camii resimleri örnek verilebilir.

Amasya Özdarendeliler Konağı'nda elma veya portakal benzeri meyveleri bulunan bir ağaç, Pir Ali Bir Civan Türbesi'nde armut benzeri meyveleri bulunan bir ağaç, II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı'nda farklı meyveleri bulunan bir ağaç ile Tokat'taki Şeyh Nusrettin Türbesi'nde üzüm salkımı şeklinde meyveleri bulunan ağaç tasvirleri yer alır. Bu ağaçlardan başka tanınabilen meyve ağaçları da bulunur ve bunları hurma, nar, elma ve zeytin ağaçları oluşturur.

Kuran'da adı geçen meyvelerden biri olan hurma İslamiyet'te cennet meyvesi olarak bilinmekte ve sonsuz yaşamın simgesi olarak görülmektedir (Gültekin, 2008, s. 12-13). Yine hurma tek ve ince uzun şekildeki çekirdeği ile elif harfine benzetilmiştir. Hurma, elif harfinin ebcet hesabınca karşılığı olan bir rakamına da benzemesi yönüyle tevhidin de sembolü olarak görülmüştür (Tosun, 2004, 291, 2006, s. 57). İslam'ın simgesi olarak da görülen hurma ağacının dini mimarilerde tasvir olarak kullanılması Hz. Muhammed'e dayandırılır. Peygamber Medine'de Mescid-i Nebevi'de hutbe verdiği mescidin sütunlarından biri olan hurma ağacına dayanmaktadır. Ancak yaşlanınca ayakta duramadığından kendisine bir minber yapılır. Hurma ağacı buna üzülür ve peygamberden ölümsüz olmayı ister. Ancak ölümsüz olmak için ölüm acısını tatmak gerektiğinden ölüme razı olur ve bir minare olarak yükselir (Esin, 2004, s. 49; Küçükaşçı, 2006, s. 557). Ayrıca tasavvufta rüyada hurma görmek kişinin iyi ve hayırlı işlerle meşgul olduğuna yorumlanmıştır (Tosun, 2004, s. 295, 2006, s. 62). Yine güzel söz ile hayırlı ve iyi insan da daima yapraklarını dökmeyen ve insanlara faydası olan hurma ağacına benzetilmiştir (Yücer ve Küçük, 2019, s. 17). Hurma ağacı *devlet ağacı* olarak da tanımlanmış ve yaprakları üzerinde bulunan kuş ile nar gibi ögeler de devlete bağlı bulunan beyliklerin simgeleri olarak görülmüştür (Cantay, 2008, s. 35). Hurma ağacı tasviri Amasya'da Pir Ali Bir Civan Türbesi, Köseler Köyü Camii, Hacı Nazır Baba Türbesi, II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı ve Rumi Hoca Türbesi resimlerinde vardır.

Nar, İslamiyet öncesi dönemlerde bolluk ve bereket sembolü olması yanında, doğurganlığın, uzun ömrün, ölümden sonraki tekrar dirilişin, süreklilik ve sonsuzluğun da sembolü olmuştur (Çağlıtütüncigil, 2013, s. 79; Çoruhlu, 2006, s. 9; Türkmen, 2006, s. 43). Narın çok taneli oluşu ve her bir tanesinden tekrar aynı meyvenin

yetişebiliyor olması bu anlamları kazanmasında önemli olmuştur. Neslin devamının simgesi olarak da görülen nar, hükümdarlık ile de ilişkilendirilmiştir. Nar; Kuran, Tevrat ve İncil’de adı geçen bir meyve olup İslamiyet’te cennet meyvesi olarak yerini almıştır (Çağlıtütüncigil, 2013, s. 79- 82, 84). İslam inancında nar Hz. Muhammed’in dişi olarak da görülmüş olup bu yüzden nar tanelerinin yere düşürülmesi ve üzerine basılması hoş karşılanmamaktadır. Yine at üzerinde hiçbir tanesi yere düşürülmeden yenilen narın o kişiyi cennete ulaştıracağına da inanılır (Cantay, 2008, s. 35- 36). Anadolu’da yeni evlenen gelinlerin evlerine nar serpilerek evin bereketli ve devamlı, ailenin zengin, çocuk sayısının fazla ve uzun ömürlü olacağına inanılır (Küçükaşçı, 2006, s. 553). Nar ağacı tasviri Amasya’da Pir Ali Bir Civan Türbesi, Tokat’ta Musa Fakih Türbesi ve Şeyh Nusretin Türbesi resimlerinde bulunur.

Elma ağacının İslamiyet öncesi Türklerde kutsal sayıldığı bilinir ve Manas Destanı’nda çocuğu olmayan kadınların elma ağacının altında oynamalarından sonra çocuklarının olduğuna dair ifadeler yer almıştır (Işık, 2004, s. 100). Cennette Hz. Adem ve Havva tarafından yenilen ve yasak ağacın meyvesi olduğuna inanılan elma yine bereket ve bolluğun, türemenin de simgesidir (Çoruhlu, 2006, s. 10- 11). Elmanın cennet meyvesi olması nedeniyle bazı yörelerde ölen kişinin mezarına onu cennete götürmesi için elma konulmaktadır. Yine bazı Alevilerde elma *murat* olarak görülür ve evlenmeden ölen gençlerin eline üç elma verilerek çekilir ve böylece muradını alacağına inanılır. Elma, Alevilerin ayinlerinde ayrıca kurban edilen bir meyvedir ve bu şekilde kansız kurbanın temeli eski Türk inançlarına dayanmaktadır (Şimşek, 2008, s. 195). Alevi- Bektaşilerde elmanın diğer meyvelerden üstün tutulması Hz. Peygambere Cebrail’in cennetten bir ayva, bir elma ve bir nar getirmesi rivayetine dayanır. Rivayete göre peygamber bu meyveleri Hz. Hasan ve Hüseyin’e vererek yemeden önce bunların birazını saklamalarını ister. Hz. Ali şehit olunca ayvanın, Hz. Fatma vefat edince narın ve Hz. Hüseyin şehit edilince de elmanın saklanmış olan parçaları kaybolmuştur. Hz. Hüseyin Kerbela’da bu elma ile susuzluğunu gidermiş olup türbesi de elma kokmaktadır (Altun, 2008, s. 264- 265). Züriyetin ve erkek çocuğunun da simgesi olan elma gayri meşru ilişkiler ile evlilik dışı doğan çocukların anlatımında hep simge olarak kullanılmaktadır (Ergun, 2017, s. 305- 306). Türk kültüründe gençler ve çocukların kırmızı yanaklı olması güzelliğin ve sağlıklı olmanın belirtisi olarak görülmüş ve bu anlamda elma ile arasında bağ kurulmuştur (Küçükaşçı,

2006, s. 552). Elma ağacı tasviri Amasya'da Pir Ali Bir Civan Türbesi ile Tokat'ta Şeyh Nusrettin Türbesi resimlerinde görülür.

Zeytin ağacı barışın, bereketin ve gücün sembolü olması yanında dinsel anlamda günahlardan arınmış olmaya da işaret etmektedir. Zeytin ağacının bereket sembolü olarak görülmesindeki asıl önemli husus onun meyvesinin, ağacının ve çekirdeğinin insanlara her anlamda yararlı olmasından kaynaklanmaktadır. Yine Nuh Tufanı'nın sona ermesiyle bir güvercinin Hz. Nuh'a zeytin dalı getirmesi rahatlık ve huzurun oluşacağına işaret olarak yorumlanmıştır (Gültekin, 2008, s. 13). Zeytin ağacı tasviri Amasya'da Çay Köyü Camii'nde yer alır.

Hurma, nar, elma ve zeytin ağaçlarından başka armut, kiraz ve limon ağaçları da Amasya ve Tokat duvar resimlerinde yer almıştır. Armut ağacı tasviri Amasya'da Pir Ali Bir Civan Türbesi ve Rumi Hoca Türbesi'nde, Tokat'ta ise Musa Fakih Türbesi ve Şeyh Nusrettin Türbesi'nde bulunur. Kiraz ağacı tasviri Amasya'da Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı ile Tokat'ta Musa Fakih Türbesi ve Şeyh Nusrettin Türbesi resimlerinde görülür. Limon Ağacı, Amasya'da Pir Ali Bir Civan Türbesi, II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı ve Aşağı Baraklı Camii ile Tokat'ta Şeyh Eylük Türbesi'nde bulunur.

İslam öncesi inanışlarda ve eski Türk kültüründe tek ağaçların kutsal sayılmalarına bağlı olarak Amasya ve Tokat'taki duvar resimli yapılarda ağaç tasvirlerine yer verilmiş olmalıdır. Yine meyve ağaçları da belirtildiği şekilde bereket ve cennet sembolü olarak yapılarda resimlenmiş olmalıdır. Bu ağaçlar bir manzara veya konu içerisinde yer almadan tek başına veya birkaç tane yan yana olarak, ya da etrafındaki küçük ağaçlar arasında oldukça büyük olarak resimlenmişlerdir.

5.6. Sembolik Tasvirler

5.6.1. Sanayi Devrimi ile Gelen Yeniliklerin Konu Edildiği Sembolik Tasvirler

Batı etkisiyle 18. yüzyıl ortalarında Osmanlı'ya gelen duvar resimlerinde manzaralar, kent tasvirleri ve sembolik tasvirler gibi konuların işlenmesi yanında 19. yüzyılda yenilik ve değişimin getirdiği modern araç- gereçler de resimlenmeye başlanmıştır. Bu modern araç ve gereçlerin duvar resimlerinde görülmeye

başlanmasının nedeni muhakkak ki Sanayi Devrimi ile ilgilidir. Sanayi Devrimi'nin insan hayatına getirdiği en önemli unsur olan buhar makinasının icadı ile insan ve hayvan gücüne dayanan üretim şekline makinalı üretim şekline geçilmiş, böylece üretimde kolaylık sağlanmıştır. Osmanlı'nın da modernleşme çabalarıyla takip ettiği ve topraklarına getirdiği bu modern araçlar ile ulaşım hızlanmış ve buna bağlı olarak zaman kavramı daha da değer kazanmıştır. Makinalı üretimin önemli ürünlerinden olan buharlı gemi ve buharlı tren tasvirleri ile diğer modern ve Avrupalı eşyalar olan saatler; karasal binek araçları olan fayton, landon ve kupalar; dekorasyon eşyaları olan masa, sehpa ve sandalyeler duvar resimlerinde yerlerini almışlardır. Batı etkisiyle Osmanlı dünyasına gelen çeşitli araç ve gereçlere ait bu tasvirlerin duvar resimlerinde yer alması bunların topluma tanıtılmasında önemli rol oynamıştır. Bu tasvirlerden olan saatler Amasya merkez II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı'nda (**Resim 104**) ve Tokat'ın Zile ilçesindeki Şeyh Nusrettin Türbesi'nde (**Resim 245**) görülmekte yine Anadolu'da saat tasvirlerine İzmir Şadırvanaltı Camii'nin geçit tonozunda, Nevşehir Göreme Tillioğlu Konağı'nda (Res. tar. h. 1242/ m. 1827), Giresun'un Yağlıdere ilçesindeki Tekke Köyü Camii'nde ve Kırşehir Mucur Emine Hanım Camii'nde (Res. tar. 20. yüzyılın ilk yarısı olmalıdır) (**Resim 304**) rastlanmakta ve başka örnekler de verilebilmektedir. Buharlı tren tasvirine Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı (**Resim 110**) resimlerinde rastlanırken II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi (Res. tar. 19. yüzyılın ikinci yarısı- 20. yüzyılın ilk yarısı) ve Nevşehir Ürgüp Topakoğlu Konağı'nda (Res. tar. 19. yüzyıl) (**Resim 305**) da tren tasvirleri bulunmaktadır. Buharlı gemi tasviri yine Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nda (**Resim 110**) görülmekte bununla beraber Karaman Hacı Sami Tartan Evi, Muğla Milas Bahaeddin Ağa Konağı, Gaziantep Hasan Nehir Evi (Res. tar. 19. yüzyıl sonu- 20. yüzyıl başı) (**Resim 306**) ve İzmir Bayraklı Yahya Paşa Köşkü (Res. tar. 19. yüzyılın sonları) resimlerindeki buharlı gemi tasvirleri de örnek olarak verilebilmektedir. Yenilik ve değişimin diğer sembolleri olan sehpa, masa, sandalye, fabrika gibi tasvirler II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı ile Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı resimlerinde görülmektedir (Uzun, 2017, s. 853- 857).

5.6.2. Dini Konulu Sembolik Tasvirler

Cennet ve Cehennem: Duvar resimlerinde görülen cennet ve cehennem tasvirleri 18 ve 19. yüzyıllarda Muhammediye (h. 1280/ m. 1863, İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi- Basma Bağışlar, 08327), Marifetname (İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi- Özel, 00237) ve Mızraklı İlmihal (h. 1312/ m. 1894, İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi- Hacı Reşit Bey, 00020)²⁸ gibi eserlerde de yer almıştır. Duvar resimlerindeki cennet ve cehennem tasvirleri ile bu eserlerdeki tasvirler neredeyse birbirlerinin aynısıdır. Cennet, sekiz kat basamaktan oluşan ve yukarı doğru gittikçe daralan, sekiz tane kapısı bulunan ve her katının yanında katlarının adları yazılı bir şekilde resimlenmiştir. Cennetin en üst katında kökleri bulunan tuba ağacı, cennetin alt katlarına doğru uzanmakta ve yine cennet tasvirinin yanında Hz. Peygamberin mahşer günü inanları altında toplayacağı üç kollu Livaü'l- Hamd Sancağı ile kürsü ve minber gibi tasvirler de yer almaktadır (Harman, 2014, s. 96- 97, 2015, s. 355- 359). Cennet katlarının en yükseğindeki kat en kutsalı olup cennetin sekiz kapısı cihad, oruç, namaz, sabır, tövbe, zekat, itaat ve rahmet kapıları adlarını almış, rahmet kapısı ise Hz. Peygamber için ayrılmıştır (Beykal, 1997, s. 79). Cehennem tasviri de sözü edilen eserlerde yer almakta ve aynı şekilde duvar resimlerinde de görülmektedirler. Yedi katlı cehennem tasvirinin yedi katı karşılıklı basamaklar şeklinde verilmiş, yukarıya doğru daralmış ve yine her katının yanında adları yazılmıştır. Cehennem tasvirinin içerisinde büyük bir ağaç şeklinde zakkum ağacı, içerisinden ateş ve katranların çıktığı katran kazanı, cehennemin bütün katlarının yüksekliğinde bir direk şeklinde gayya kuyusu ve cehennemin karşılıklı basamakları arasında ise veyl deresi yer almıştır (Harman, 2014, s. 97, 110). Cennet ve cehennem tasvirleri gerek sözü edilen eserlerde gerekse duvar resimlerinde olsun tek başlarına değil sancak, kuyu, zincir, makas, sırat köprüsü, kazan ve terazi (mizan) gibi diğer tasvirlerle beraber resimlenmiş olup (Harman, 2015, s. 359) bunlardan terazi adaleti simgelemekte ve mahşer günü insanların günah ve sevabını tartacağına inanılmaktadır (Duran, 1992, s. 332). Tokat'ın Zile ilçesindeki Şeyh Nusrettin Türbesi (**Resim 249**) ile Musa Fakih Türbesi'nde cennet ve cehennem tasvirleri bulunmaktadır. Ancak Musa

²⁸ Yazıcıoğlu Mehmed'in kaleme aldığı Muhammediye (15. yüzyıl), İbrahim Hakkı Erzurumî'nin eseri olan Marifetname (18. yüzyıl) ve anonim bir eser olan Mızraklı İlmihal adlı el yazmalarının konularını İslam dininin temel kuralları, peygamberlerin hayatı, mahşer ve kıyamet gibi konular oluşturmaktadır. Bu eserlerin 18 ve 19. yüzyıllarda batı etkisi ile beraber birçok basımı yapılmış olup kimi nüshalarında konuları ile paralel olarak tasvirlerle de yer verilmiştir (Harman, 2015, s. 355- 356).

Fakih Türbesi'ndeki tasvirin çoğu silinmiş sadece üst kısmı kalmış olduğundan buradaki tasvir hakkında tam bir bilgiye sahip olunmasa da kalan kısmında bulunan yazılarından cennet tasviri olduğu anlaşılmaktadır. Cennet ve cehennem tasvirleri Anadolu'daki birçok duvar resimli camide de görülmektedir. Denizli'nin Baklan ilçesindeki Baklan Boğaziçi Eski Camii'nde, Güney ilçesindeki Belendariç Köyü Camii'nde, Akköy ilçesindeki Akköy Yukarı Camii'nde, Kale ilçesindeki Künar Köyü Camii'nde (Res. tar. 19. yüzyıl), Çivril ilçesindeki Bulgurlar Köyü Camii'nde (Res. tar. 19. yüzyılın sonları), Muğla'nın Fethiye ilçesindeki Seki Yaylası Tekke Camii'nde (Res. tar. 19. yüzyıl) (**Resim 307**), Afyon'un Dazkırı ilçesindeki İdris Köyü Camii'nde (Res. tar. 20. yüzyılın başları), Aydın'ın Kuyucak ilçesindeki Kayran Köyü Camii'nde (Res. tar. 19. yüzyıl ortaları) ve Giresun'un Yağlıdere ilçesindeki Tekke Köyü Camii'nde cennet ve cehennem tasvirleri bulunmaktadır.

Kandil ve Şamdan: Kandil, içerisine yağ koyularak üzerine bir fitilin eklendiği, yağı emen fitilin aydınlık verdiği basit ve kullanışlı bir aydınlanma aracıdır. Tarih içerisinde ahşap, cam, pişmiş toprak ve çeşitli madenlerden yapılabilen kandillerin birçok farklı çeşidi bulunmakta, bunlar elde tutularak veya asılarak kullanılmaktadırlar (Kalfazade ve Ertuğrul, 1989, s. 23). Şamdanlar da kandil gibi birçok malzemeden yapılabilmekte ve üzerine mum dikilerek aydınlatma eşyası olarak kullanılmaktadır. Şamdanların da elde tutmak, duvara asmak veya yere koyarak kullanmak üzere yapılmış birçok çeşidi bulunmaktadır (Pakalın, 1993b, s. 307- 308). Kandil ve şamdanın içerisindeki ateş (nur- ışık) çok çeşitli anlamlar içermektedir. Rufailerin ateşin üzerinden atlamaları ve ateşi ağızlarına almaları, Hıdrellez'de hastalıklardan korunmak için ateş üzerinden atlanması, resimli el yazmalarında kutsal kişilerin başında ateş bulunması, Bektaşilerde mumu yakma veya söndürmenin önemli görevler sayılması, kutsal gecelere kandil gecesini adı verilmesi, ilk yaratılmışın Hz. Peygamber ve Hz. Ali'nin nuru olması hep ateşin ve aydınlığın kutsallığına işarettir (Aksel, 2015, s. 32- 35). Hristiyanlık, Musevilik ve Hinduizm gibi dinlerde her zaman kutsal sayılan ateş İslam dininde de kutsal sayılmış, Kur'an'ı Kerim'de Nur Suresi'nin 35. ayetinde Allah'ın nurunun bir kandil içerisindeki ışığa benzetilmesi ile İslam'da kandil ile Allah'ın nuru özdeşleştirilmiştir. Bu nedenle mihraplarda, seccadelerde ve diğer sanatlarda yer alan kandil tasvirlerinde hep Allah'ın nuruna yönelme vardır. Mezar taşlarındaki kandil motifleri ise ölünün ruhunun Allah'ın nuru ile aydınlanmasına ve aydınlığa işarettir. Şamdan da aynı şekilde aydınlığa ve nura işaret etmenin yanında kandil tasvirleri ile

beraber kullanıldığında anlamı daha da pekiştirmektedir (Kalfazade ve Ertuğrul, 1989, s. 25- 33). Kandil, perde motifleri ile de kullanılmış olup perde bir motif olarak Osmanlı duvar resimlerinde batı etkisi ile 19. yüzyılın başlarından itibaren görülmeye başlanmıştır. Barok, rokoko ve ampir etkili bezemeler içerisinde yer almış olan perdeler kubbelerde, pendentiflerde ve mihraplarda çokça işlenmiş, 20. yüzyılda da varlığını sürdürmüştür. İki yana tutturulmuş hali ile perdeler, açık bir pencereden dışarıyı izliyormuş gibi bir izlenim vermişlerdir (Gürsoy, 2015, s. 146, 148, 151). Arapça hicab demek olan perde, engel anlamına gelmekte ve istenilen ile isteyen arasındaki durumu ifade etmektedir. Allah ile kul arasında da iki tür perde vardır ki bunlar nurani veya zulmanidir. Yani perde iyi ile kötü arasındaki engeldir (Cebecioğlu, 1997, s. 359). Bu durumda mihraplarda yer alan perde ve kandil motifinin bu dünya ile öteki dünyayı ifade ettiği anlaşılmaktadır. Yani perde bu dünya ile öteki dünyayı ayıran veya kişilere iyi ile kötü arasında bir tercih sunan, açılması beklenen perdedir denilebilir. İçerisindeki kandil de Allah'ın nuru olması dolayısı ile mihraba yani namaza yönelen kişinin Allah ile arasındaki perdeyi kaldırmış olabileceği ve namaz kılarak da Allah'ın nurundan nasibini almış olabileceği vurgulanmak istenmiş olmalıdır. Kandil motifi, Amasya'nın Gümüşhacıköy ilçesindeki Hacı Nazır Baba Türbesi'nin güney duvarındaki mihrap tasviri içerisinde (**Resim 160**), Hamamözü ilçesindeki Çay Köyü Camii ile Amasya merkeze bağlı Kızılkışlacık Köyü Camii'nin mihrabındaki perde motifi içinde, Azeriler Camii'nin mihrabının üst kısmındaki perde motifi içinde, II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi'nin güney duvarındaki mihrap tasviri içerisinde, II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı'ndaki baldaken türbe tasvirinde, Merzifon'daki Piri Baba Türbesi'nin güney duvarındaki mihrap tasviri içinde, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nın kubbesindeki baldaken türbe ve otağ tasvirinde, Rumi Hoca Türbesi'nin güney duvarındaki mihrap tasviri içerisinde, Taceddin İbrahim Camii'nin mihrabındaki perde motifi içinde yer alır. Yine Tokat'ta Zile ilçesindeki Şeyh Nusrettin Türbesi'nin doğu duvarındaki baldaken türbe tasvirinde, Şeyh Eylük Türbesi'nin kuzey duvarındaki iki kılıç arasında, batı duvarındaki baldaken türbe tasvirinde ve doğu duvarında yer almaktadır. Kandil ve şamdan motifi, Amasya'nın Merzifon ilçesindeki Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nın kubbesindeki baldaken türbe tasvirinde ve Tokat'ın Zile ilçesindeki Şeyh Eylük Türbesi'nin batı ve doğu duvarında yer almaktadır (**Resim 231- 232**). Denizli'nin Çivril ilçesindeki Bulgurlar Köyü Camii, Aydın'ın Kuyucak ilçesindeki

Kayran Köyü Camii ve Afyon'un Dazkırı ilçesindeki İdris Köyü Camii mihrap içerisindeki kandil ve perde motiflerine örnek verilebilecek yapılar olup Giresun'un Yağlıdere ilçesindeki Tekke Köyü Camii mihrabında ise kandil ve şamdan örneği görülür (**Resim 308**).

Altı Kollu Yıldız (Mühr- ü Süleyman): Hz. Davud'un oğlu olan Hz. Süleyman, Beni İsrail kavminin hükümdarı ve peygamberi olup insanüstü güçlere sahipti. Cinler ve hayvanlar ile konuşur onları işlerinde çalıştırırdı. Hz. Süleyman'a Allah tarafından verilen bu insanüstü güçler (Bayram, 1993, s. 61- 63) ona iç içe birbirlerine ters olarak geçmiş olan iki üçgenden gelirdi ki Hz. Süleyman'ın imzası ve sembolüydü (Aksel, 2015, s. 141- 142; Bayram, 1993, s. 63). Bu tılsımlı yüzüğü Hz. Süleyman sadece tuvalete gideceği zamanlarda parmağından çıkarır ve karısına verirdi. Bir gün yine Hz. Süleyman yüzüğü karısına verdiğinde bir dev kendini Süleyman peygamber olarak tanıtip yüzüğü karısından almış ve tahta geçmiştir. Uzun uğraşlardan sonra Hz. Süleyman tekrar yüzüğüne kavuşabilmiştir. Yüzük üzerinde Allah'ın en büyük adı olan *İsm- i Azam* yazılıdır (Aksel, 2015, s. 141- 142). Mühr- ü Süleyman adındaki bu sembol ayrıca Allah'ı temsil eden bir tılsım olarak da görülmüştür. Allah'ın sembolü olarak görülen bu tılsım Türkler tarafından her zaman önemli bir yere sahip olmuş çeşitli büyülerden, kötülüklerden, savaşlardan, nazarlardan, kötü ruhlardan ve her türlü şerden korunmak için güç ve kuvvet sembolü olarak mimarilerde, paralarda, mezar taşlarında, tarikatlara ait sancaklarda, her türlü el sanatlarında ve daha birçok alanda kullanılmıştır (Bayram, 1993, s. 61- 66). Bu motifin üzerine bazen Kuran'dan ayet veya dualar ile Ashab- ı Kehf'in adları da yazılmıştır (Aksel, 2015, s. 142). Amasya merkezde yer alan II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı'nın kubbe göbeğinde altı kollu yıldız motifi bulunmaktadır (**Resim 92**). Altı kollu yıldız motifi Ashab-ı Kehf isimleriyle beraber Aydın'ın Kuyucak ilçesindeki Kayran Köyü Camii'nde ve Denizli'nin Güney ilçesindeki Belendarıç Köyü Camii'nde yer alır. Giresun'un Yağlıdere ilçesindeki Tekke Köyü Camii'nde de altı kollu yıldız motifi vardır (**Resim 309**).

İç İçe Daire Motifi: İç içe daireler belli bir merkezden dışarıya doğru kollar uzatan tekerlek benzeri motiflerden, çarkıfeleklerden ve içleri geometrik bezemeler ile doldurulmuş madalyonlardan oluşan motiflerdir. Bu motifler Anadolu'da cami, türbe, kervansaray, medrese gibi mimari yapılarda, el sanatlarında ve mezar taşlarında çokça

görülmekte yine İslamiyet öncesi Türklerin yaşadığı Türkmenistan, Moğolistan gibi bölgelerde de örnekleri bulunmaktadır. Hinduizm, Budizm ve İslam öncesi inançlardan kaynaklanan ve mistik anlamlarla yüklü olan bu motifler Tanrı'yı, evreni ve sonsuzluğu ifade etmektedir (Karamağaralı, 1993, s. 249- 261). Mevlevilerin dönerek ayin yapması, Bektaşilerin yuvarlak bir şekil oluşturarak cem ayini yapmaları, Rukai ve Halvetilerin halka oluşturarak zikirde bulunmaları bu motiflerin İslam öncesi inançlarla yoğrularak oluşturduğu anlamların İslam'a da yansıdığını göstermekte, motifler yine Allah'ın sonsuzluğuna da işaret etmektedir (Karamağaralı, 1993, s. 260-261; Uz Taşkesen, 2011, s. 181). İç içe daire motifleri ayrıca zamana ve zamanın sürekliliğine işaret etmekte, buna karşı olarak insanın zaman karşısında faniliğine ve bu kısa zamanda teslimiyet göstermesi gerektiğine dair anlamlar barındırmaktadır (Çaycı, 2016, s. 304, 2017, s. 235). Söz konusu motifler buldukları eserleri bir tılsım anlamında korumak ve eserlere saygı gösterilmek amacıyla yapılmışlardır (Karamağaralı, 1993, s. 261). Amasya merkezde yer alan II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı'nın kubbe göbeği (**Resim 92**) ile Tokat'ın Zile ilçesindeki Musa Fakih Türbesi'nin kubbe göbeğinde on altı kollu çarkıfelek motifleri yer almaktadır (**Resim 224**). Çarkıfelek motifi ve geometrik motiflere örnek Denizli'nin Baklan ilçesindeki Boğaziçi Eski Camii, Çivril ilçesindeki Bulgurlar Köyü Camii ve Bayat Köyü Camii (Res. tar. h. 1289/ m. 1872), Konya'nın Bozkır ilçesindeki Hisarlık (Asırlık) Camii, Afyonkarahisar'ın Dazkırı ilçesindeki İdris Köyü Camii (**Resim 310**) resimleri verilebilir.

Tesbih: Çeşitli malzemelerden oluşan küçük parçacıkların bir ipe dizilerek kullanılması çok eski tarihlere kadar uzanmaktadır. İlk zamanlarda insanlar avladıkları hayvanların dişleri gibi bazı parçalarını ip benzeri şeylere takarak avda şans getireceği inancıyla kullanmışlardır. Yine savaşlarda düşmandan koruyacağı inancı ve kötülüklerden korunmak amacıyla bir tılsım olarak bunları üzerlerinde taşımışlardır (Elaltuntaş, 2014, s. 147; Tekin, 2014, s. 1010). İpe takılan boncukların ibadet için duaları saymak amacıyla kullanılması ilk olarak Hinduizm ve Budizm'de görülür. İbadet amaçlı kullanılan bu eşyalar zamanla Orta Doğu, Anadolu ve Avrupa'ya da yayılmıştır. Hinduizm ve Budizm'de olduğu gibi İslamiyet ve Hristiyanlıkta da tespihler ibadet etmede bir araç olarak kullanılmıştır (Elaltuntaş, 2014, s. 147). İslam'da ibadet etmede kullanmak amacıyla yapılan tespihler genellikle 33'lük veya 99'lük olarak yapılmışlardır ve taneleri farklı şekillerde olabilmektedir. İki ipin ucunun

birleştiği yerdeki uzun bölümüne imame, imamenin ucunda süs için yapılmış olan kısma püskül, 99'lük tespihlerdeki 33 tane arasındaki bölüme nişane adı verilmektedir. 33'lük tespihlerde ve özel olarak yapılmış olan tespihlerde daha farklı bölümler de bulunmakta ve tespihler genel olarak ağaçlardan, madenlerden ve hayvanların çeşitli kemiklerinden yapılmaktadırlar (Elaltuntaş, 2014, s. 153- 157; Tekin, 2014, s. 1015-1016). İslam'da tespih Allah'ı zikretmek, dua etmek, kötülüklerden ve Şeytan'dan Allah'a sığınmak için kullanılmış olup tarikatlarda da aynı amaçla kullanılmıştır. Tarikatlarda tespihlerin tane sayısı 500, 999, 1000 veya 5000'e kadar çıkabilmekte ve ayinlerde şeyhler tarafından kullanılmaktadırlar. Yine tarikatlarda oldukça büyük taneli tespihler vardır ki bunları şeyhler hastaları iyileştirmek, nazardan kurtarmak veya dileği olanın dileğinin gerçekleşmesi için dua ayininde kullanır (Elaltuntaş, 2014, s. 147- 151). Ayrıca tarikatlarda *druze* adındaki 66 taneli tespihler sanduka üzerine konulmak amacıyla yapılmışlardır (Tekin, 2014, s. 1013). Tespih yine günümüzde bir meditasyon aracı olarak kullanılmasının yanında güç ve cesaret göstergesi olarak da kullanılmaktadır (Elaltuntaş, 2014, s. 157). Tespih tasvirlerine Amasya'nın Merzifon ilçesindeki Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı ile Piri Baba Türbesi'nde (**Resim 142**), Tokat'ta ise Zile ilçesindeki Şeyh Eylük Türbesi (**Resim 227**) resimlerinde rastlanılmaktadır. Tespih tasvirleri Denizli'nin Güney ilçesindeki Belendariç Köyü Camii ve Aydın'ın Kuyucak ilçesindeki Kayran Köyü Camii'nde (**Resim 311**) de görülmektedir.

5.6.3. Tarikat Konulu Sembolik Tasvirler

Tarikatların kullanmış olduğu gerekli malzeme ve eşyalara *cihaz-ı tarikat* adı verilmekte olup bunlar tarikatlara ait çeyizlerdir. Asa, taç, tacın destarı, teber, keşkül, nefir, makas, ibrik ve tespih tarikat çeyizlerinden bazılarıdır. Çeyiz ayrıca ölünün kefenlenmesi için gerekli malzemeye de denilmektedir (Cebecioğlu, 1997, s. 186). Tasavvufta çeyiz sadece kullandıkları eşyalar olmayıp bir de gidiş çeyizi vardır ki bu da tarikat ehlinin öldükten sonra mezara kendisiyle beraber konulacağı eşyalarıdır. Tarikatlarda ölmeden önce ölmek amaçlanmış, ölen kişiler için *göçtü* veya *Hakk'a yürüdü* gibi tabirler kullanılmış ve her tarikatın kendine özgü cenaze kefenleme ve cenaze törenleri olmuştur (Atasoy, 2016, s. 396- 401). Ayrıca Hz. Peygamber Allah tarafından miraca davet edildiği vakit Cebrail As. ile kendisine gönderilen yedi çeşit

eşya da peygamberin çeyizidir ki bunlar *taç, naleyn, hulle, refref, asa, kemer* ve *buraktır*²⁹ (Yahya b. Salih el- İslamboli, 2006, s. 19).

Mevleviyye ve özellikle de Bektaşîyye tarikatında resim sanatı oldukça önemli bir yere sahip olup kullanılan eşyalar birer tasvir olarak resim sanatına da girmişler ve tarikatın birer sembolü olarak mimarilerde de yer almışlardır (Aksel, 2010, s. 75, 179). Ancak Bektaşîyye ve Mevleviyye tarikatlarına ait sembolik tasvirler ile beraber Nakşibendiyye, Kadiriyye ve Rufaiyye tarikatlarına ait sembolik tasvirler de çoğu zaman aynı yapı içerisinde resimlenmişlerdir. Bunun nedenini Bektaşîyye tarikatının tarih içerisindeki konumunda aramak gerekmektedir. Çünkü Osmanlı'da III. Selim döneminden itibaren Bektaşîlerin devlete isyan edenler ile sıkı ilişkiler kurmaya başlaması ve Bektaşî tarikatı ile yakın ilişkisi bulunan Yeniçerilerin istikrarsızlıkları merkezi yönetim ile Bektaşîlerin arasının açılmaya başlamasında önemli sebepler olmuştur. Bu dönemde Bektaşîlik merkezi yönetim karşısında önem kaybetmeye başlarken Mevlevilik ve Nakşibendilik ön plana çıkmıştır (Maden, 2013, s. 15). Daha sonra II. Mahmut tarafından 17 Haziran 1826'da Yeniçeri Ocağı kaldırılmış, bundan 21 gün sonra 8 Temmuz 1826'da da Bektaşîyye tarikatı yasaklanmış, sorun çıkarıcılar ise sürgüne gönderilmiş veya idam edilmiştir. Sürgün ve idamların yanı sıra son 60 yıl içerisinde yapılmış olan Bektaşî tekkeleri yıktırılmış, 60 yıldan daha öncesinde yapılanlar veya Ehl- i Sünnet dışı tavırlar sergilemeyen tekkeler cami, medrese veya mescit gibi yapılara dönüştürülmüşleridir. Bununla beraber birçok Bektaşî tekkesine Ehl- i Sünnet çizgisinde olan tarikatlardan başta Nakşibendiyye tarikatı olmak üzere Mevlevi ve Rufai tarikatı şeyhleri atanmıştır (Alkan, 2011, s. 215- 216). Bektaşîler 1826 yılından itibaren başlayan yasaklılık yıllarında birçok tarikatın tekkesine, özellikle de kendilerine destek veren ve aralarında birçok benzer özellikleri bulunan

²⁹ Taç, daha sonraki konularda ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Asa, Arapçada değnek ve baston anlamına gelmektedir ki asa taşımak Hz. Peygamberin sünneti olup peygamber asayı dışarıda namaz kılacağı yerlerde kendine sütre olarak kullanmıştır. Hz. Peygamberin sünnetine uygun olarak bazı Müslümanlar ile tarikat mensupları da yanlarında asa taşımışlardır. Kırk yaşını geçen kimsenin asa taşımaya gerektiği halk arasında uygun görülmüştür. Naleyn, Arapçada iki ayakkabı manasına gelmekte olup Allah'a ait olan celal-cemal, lütfetmek-kahretmek gibi zıt sıfatları ifade etmektedir. Hulle, cennet elbisesi olup Arapçada güzel ve yeni elbise, silah, kadın ve kumaş anlamlarına gelmektedir. Refref, Allah'a olan aşkın sembolü olup Hz. Peygamberi miraçta *Sidret-i Münteha'* ya götüren varlığın adıdır. Ayrıca Arapçada kuşun iki kanadını açarak uçması şekline de refref denilmektedir. Kemer, Kadiri ve Rufai tarikatından olanların bellerine taktıkları bir kuşaktır ki bu kuşak sekiz veya on santim genişliğinde olurdu. Hizmete bel bağlayışın sembolü olan kemer şeyh tarafından tekbirler okunarak dervişlerin beline takılırdı. Burak, cennet hayvanlarından bir hayvandır ki bu hayvan katırdan küçük, eşekten büyük olup beyaz renkli, uzun iki kulaklı ve iki kanatlı olduğu bilinir. Hz. Peygamber bu hayvanla miraca çıkmış olup hayvan diğer peygamberlere de hizmette bulunmuştur (Cebecioglu, 1997, s. 118, 163, 369, 443, 534, 590).

Mevleviyye tarikatına sızmışlardır. Böylece Bektaşîyye tarikatı sığındıkları tarikatların bünyesine kendilerinden birçok özellikler bırakmışlardır (Maden, 2013, s. 300; Tanman, 1993, s. 509- 510) ki yapılarda görülen duvar resimlerinde birden çok tarikata ait sembolik tasvirlerin bulunması bundan dolayı olmalıdır. Sembolik tasvirler Amasya ve Tokat'taki birçok duvar resimli yapıda görülmekte olup bunların Bektaşîyye, Mevleviyye, Kadiriyye, Rufaiyye ve Nakşibendiyye tarikatlarına ait olduğu anlaşılmakta, buradan her iki ilde bu tarikatların etkinlik göstermiş olduğu ortaya çıkmaktadır.

Bunlardan Mevleviyye tarikatının Amasya'da daha bir Mevlevihane bile yokken yani h. 714/ m. 1314 yılından önce var olduğu, h. 675/ m. 1276'da Şeyh Veliyyüddin Ahmed Dede, h. 683/ m. 1284'te Alaeddin Ali Dede ve h. 699/ m. 1300'de Şeyh Cemaleddin Ahmed Dede adındaki kişilerin Amasya'da Mevlevi şeyhliği yaptıkları bilinmektedir. Amasya Mevlevihanesi h. 714/ m. 1314 yılında Alaeddin Ali Pervane Bey tarafından yaptırılmış, Mevlevihane Celali İsyancıları'nda yanınca daha sonra h. 1047/ m. 1637'de Sadrazam Bayram Paşa'nın emriyle yeniden inşa ettirilmiş ve Mevlevilik Amasya'da tekrar canlanmış (Abdi- zade Hüseyin Hüsameddin, 1986, s. 180- 181, 200; Gürbüz, 1996, s. 288- 289, 292; Karaismailoğlu, 2010, s. 39- 40). Böylece Mevleviyye tarikatı Cumhuriyet Dönemi'nde tekke ve zaviyelerin kapatılmasına kadar Amasya'da varlığını sürdürmüştür (Gürbüz, 1996, s. 292; Karaismailoğlu, 2010, s. 41). Mevleviliğin Tokat'ta da Selçuklu zamanına kadar uzandığı, daha Mevlana zamanında Selçuklu veziri Pervane Muineddin Süleyman ve ailesinin Mevlana ile iyi ilişkiler içerisinde olduğu ve Tokat'a Mevleviliğin bu zamanda geldiği bilinmektedir (Yüksel, 1996, s. 61). Pervane Muineddin Süleyman tarafından Tokat'a davet edilen Şeyh Fahreddin- i Iraki için bir hankah yaptırılmış olup 15. yüzyılda Ulu Arif Çelebi ve Sultan Veled tarafından Tokat'a halifeler gönderildiği ve birkaç Mevlevihane'nin de yapılmış olabileceği yanında (Tanrıkorur, 2012, s. 227) Ulu Arif Çelebi'nin Tokat'ta Arife Hoşlika adında bir kadın halifesinin olduğu ve Mevleviliğin bu kadın sayesinde Tokat'a yayıldığı da bilinmektedir (Özköse, 2015, s. 93; Yüksel, 1996, s. 61). Buharalı Şeyh Muhammed Bahaeddin Nakşibend'in kurmuş olduğu Nakşibendiyye tarikatı ise Anadolu'ya 15. yüzyılda gelmiştir. Bahaeddin Nakşibend'in halifelerinden olan Hacı Rükneddin Mahmud Anadolu'ya gelen ilk Nakşi şeyhi olup tekkesini h. 807/ m. 1404'te Amasya'da kurmuştur ki Nakşibendiyye tarikatı Anadolu'ya Amasya'dan yayılmıştır (Türer, 2014, s. 279). Daha sonra I. Selim

(Salt. 1512- 1520) zamanında Nakşi tarikatından olan Sunullah- ı Buhari'nin Nakşibendiliği daha iyi tanıtmasıyla tarikat Amasya'da daha da yaygınlaşmıştır (Abdi-zade Hüseyin Hüsameddin, 1986, s. 181). Tokat'ta ise Nakşibendiyye tarikatı Mehmed Emin Tokadi, Turhal şeyhi olarak bilinen Mustafa Efendi ve Mustafa Haki Efendi tarafından yayılmış, bu kişiler Nakşibendi yolunda eğitimlerini tamamladıktan sonra Tokat'ta hizmette bulunmuşlardır (Özköse, 2015, s. 95- 99). En eski tarikatlardan biri olan Rufaiyye tarikatı da Anadolu'ya Selçuklu zamanında gelmiş olup tarikatın piri Seyyid Ahmed Rufai'dir. Ahmed Rufai'nin oğlu Seyyid Taceddin beraberindeki mürid topluluğuyla Anadolu'da önce Konya'ya daha sonra Amasya'ya gelmişler ve bir süre Amasya'da kalmışlardır (Türer, 2014, s. 286- 287). Selçuklu ve Osmanlı zamanında Amasya'nın Taşova ilçesinde tarikata ait bir külliye'nin bulunduğu ve tarikatın Amasya ile beraber Tokat, Sivas ve Batı Anadolu'da yaygınlık gösterdiği bilinmektedir (Uz Taşkesen, 2011, s. 185). 12. yüzyılda Abdülkadir Geylani tarafından kurulan ve İslam'ın en eski tarikatı olarak bilinen Kadiriyye Tarikatı da Anadolu'da Eşrefiyye ve Rumiyye kolları ile yaygınlık göstermiştir (Türer, 2014, s. 261). 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Amasya'ya da gelen tarikat etrafında geniş kitleler toplayamadığı için zamanla ortadan kalkmıştır (Abdi-zade Hüseyin Hüsameddin, 1986, s. 181) ki muhtemelen Tokat'ta da az bile olsa bu tarikatın izleri görülmüş olmalıdır. Bünyesi içerisinde birçok tarikatın izlerini taşıyan Bektaşilik ise Amasya ve Tokat'ta Selçuklu döneminden beri varlığını sürdürmüş olmalıdır ki bu iki il Bektaşiliğin önemli merkezleri konumundadır.

Keşkül: Türkçede *yoksul çanağı* anlamına gelen keşkül, Farsçadaki karşılığı olan *çanak* kelimesi ile Arapçadaki *fakir- yoksul* kelimelerinin birleşmesi ile oluşmuştur ki keşküllere *keçkül* de denilmektedir (Çevrimli, 2008, s. 308). Keşküller sert bir kabuğu olan Hindistan cevizinin içinin oyulmasıyla yapılmaktadırlar. Keşküllerin yine bu forma uygun olarak seramik, ahşap ve madenden de yapıldıkları bilinmekte, omuza asılarak veya elde tutularak taşınması için iki tarafına bağlı bir zinciri bulunmakta olup ayrıca üzerlerinde ait olduğu tarikatla ilgili bezemeler veya yazılar da yer almaktadır (Altier, 2008, s. 102). Kalenderi gezici dervişlerin kullandığı bu keşküller sofraya gibi içerisinde yiyeceklerin bulunduğu derviş aletlerindedir ve Hz. Nuh'un gemisine benzetilmektedir. Dervişlerin yükleri hafif olduğundan dolayı bu keşküller onlar için bir dağarcık yani torba gibidirler. Belirtildiği gibi farklı malzemelerden yapılabilen keşküllerin daha çok Hindistan cevizinden olmasının hikmeti ise Hz. İbrahim'in oğlu

İsmail'in yerine kurban edilen koçla alakalıdır. Hz. İbrahim bu koçu Mina yakınlarında kurban ettikten sonra iç organlarını çöle bırakmıştır. Daha sonra bir Hint kuşu gelerek koçun midesini almış ve Hindistan tarafına götürmüş, bu mideden bir ağaç yetişmiştir ki Hindistan cevizi de bu ağacın meyvesidir. Mideye benzeyen bu meyve yani Hindistan cevizi ortadan ikiye ayrıldığında iki tane keşkül elde edilmektedir. Gezici dervişler keşkülleri çöllerde su kabı, su kuyusu bulduğu yerde kova, su içeceği zamanda bardak, abdest alacağı zaman ibrik ve acıktığında ise “Şey'en lillâh (Allah rızası için)” diyerek dilenmişler ve bunları kumbara olarak da kullanmışlardır (Atasoy, 2016, s. 346- 347; Yahya b. Salih el- İslamboli, 2006, s. 151- 152). İslam dininde dilenmek hoş karşılanmasa da mürşitler müritlerinin nefislerinin terbiye olması ve mütevazi olmaları için onları dilendirmişlerdir. Kalenderi gezici dervişlerden başka Bektaşî ve Haydariler de dilenmişlerdir. Dilendikten sonra tekkesine dönen dervişlerin keşküllerinde para varsa mürşide, yiyecek varsa aşevine verilir ve bu şekilde tekkeye para ve yiyecek yönünden destek olunur (Altier, 2008, s. 105- 106). Keşküllere *dilenci çanağı* da denilmekte olup bir kayığa benzetilirler ve bunlar ile dilenmeye çıkmaya ise *Selmana Çıkmak* denilir (Atasoy, 2016, s. 349; Pakalın, 1993a, s. 251). Dilenen gezici dervişlere benzer gezici rahipler de vardır ve bunlara İran ile Mezopotamya bölgesinde 9. yüzyılda rastlanılmıştır. Budist ve Maniheizt rahiplerin de gezici dervişlerinkine benzer tavırlar gösterdikleri ve aynı şekilde küçük gruplar halinde şehir şehir, kasaba kasaba dolaşarak ellerindeki keşkülleriyle dilendikleri ve Müslümanlara da etki ettikleri bilinmektedir. Ayrıca Müslüman sufiler de Hindistan bölgesine giderek Budist ve Maniheizt rahiplerden etkilenmişlerdir ki gezici dervişlerin dilenme geleneğinin nereye dayandığı bu şekilde anlaşılabilir (Ocak, 1999, s. 7- 9). Keşkül, Nakşibendiyye tarikatında da kullanılmış olup tekkelerinde yapılan zikrullahtan sonra ikram için şekerlik olarak içerisine üzüm, incir, şeker gibi tatlı yiyecekler konulmuştur. Dervişler için keşkülden yedikleri diğer kaplardan yediklerinin on katına bedeldir. Nedeni ise keşkülde peygamberlerin ve evliyaların hikmetlerinin bulunmasındandır. Hikmetlerden biri şudur ki Mısır- Kahire'ye gelen Kaygusuz Sultan'dan Mısır Meliki bir fethin gerçekleşmesi için dua ister ve bu fetih gerçekleşir. Fethin dua ile gerçekleşmesi üzerine Mısır Meliki Kaygusuz Sultan'a ondan istediği her şeyi dileyebileceğini söyler ve Kaygusuz Sultan keşkülünün pirinç ile doldurulmasını ister. Melik bir keşkül pirincin ne işe yarayacağını başka bir dilekte bulunmasını ister fakat Kaygusuz Sultan dileğinde ısrar eder ve bunun üzerine keşkülüne pirinç doldurulmaya

başlanır. Fakat keşkül birçok çuval pirinç koyulduktan sonra anca dolar. Keşkülün bu şekilde birçok çuval pirinçten sonra dolmasının nedeni ise Halep'teki Kadiri şeyhinin Kaygusuz Sultan'ı Mısır'a pirinç almaya göndermiş olmasıdır. Mısır'da keşküle koyulan pirinçler Halep'teki dergaha gitmekteymiş ve ancak şeyhi daha fazla göndermemesini istediğinde Mısır'daki keşkül dolmuştur (Atasoy, 2016, s. 347- 348; Yahya b. Salih el- İslamboli, 2006, s. 152- 153). Keşkül tasvirleri Amasya'nın Gümüşhacıköy ilçesindeki Hacı Nazır Baba Türbesi'nde, Merzifon ilçesindeki Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nda, Piri Baba Türbesi'nde, Rumi Hoca Türbesi'nde (**Resim 148**) ve Tokat'ın Zile ilçesindeki Şeyh Eylük Türbesi'nde (**Resim 228**) yer almaktadır. Keşkül tasvirine yine Denizli'nin Baklan ilçesindeki Baklan Boğaziçi Eski Camii'nde ve Güney ilçesindeki Belendariç Köyü Camii'nde (**Resim 312**) rastlanılmaktadır.

Teber: *Teber, nize, nacak ve harbe* de gezici dervişlerin aletlerindedir ki teber bir çeşit balta olup başı süngülü ve sapı uzundur. Aslında bir harp aleti olan teberin başı sapının ucunda yer alır ve bunların tek ve iki yönlü olanları da vardır. Mürşidi tarafından gezici dervişlere seyahat izni verildiği zaman teberler de ellerine verilir ve dervişler bunları dağlarda veya çöllerde gezerken tehlikeli hayvanlardan kendilerini korumak için kullanırlar. Nacak, nize ve şiş de teber gibi aynı amaçla kullanılmakta olup nize, teber ve harbe kullanmak Hz. Peygamberin ashabından Hassan bin Sabit'in sünnetidir. Habeş'in sultanı olan Melik Necaşi peygambere bir hediye verdiği zaman peygamber de Necaşi'nin kölesi olan Hassan bin Sabit'e bir nize hediye etmiş ve Hassan çok sevinmiştir. Bu durum peygamberin hoşuna gittiğinden Hassan'a her nereye giderse bu nizeyi yanında taşımasını söylemiştir. Bu nedenle Kalenderi ve diğer dervişler Hassan bin Sabit'in sünneti olan teber veya nizeyi ellerinde taşımayı adet edinmişlerdir (Atasoy, 2016, s. 372- 374; Yahya b. Salih el- İslamboli, 2006, s. 204). Kalenderi dervişlerin kullandığı teberler daha sonra Rufailere ve Bektaşilere de geçerek onların da sembolik eşyalarından birini oluşturmuşlardır (Ocak, 1999, s. 161). Teberler aynı zamanda Osmanlı ordusundaki üst düzey görevlerde bulunan kişiler tarafından da kullanılmış, güç ve üstünlük anlamı taşımıştır. Tarikatlarda kullanılan teberler orduda kullanılan teberlere göre daha hafif olup üzerlerinde bitkisel bezmeler ve dini yazılar da yer almıştır (Çevrimli, 2009, s. 39- 40). Teber tasvirleri Amasya'nın Gümüşhacıköy ilçesindeki Pir Ali Bir Civan Türbesi'nde, Hacı Nazır Baba Türbesi'nde (**Resim 161**), Merzifon ilçesindeki Kara Mustafa Paşa Camii

Şadırvanı'nda, Piri Baba Türbesi'nde, Rumi Hoca Türbesi'nde ve Tokat'ın Zile ilçesindeki Şeyh Eylük Türbesi'nde (**Resim 228**) yer almaktadır. Teber tasvirlerine yine Denizli'nin Baklan ilçesindeki Baklan Boğaziçi Eski Camii'nde, Güney ilçesindeki Belendarıç Köyü Camii ve Aydın'ın Kuyucak ilçesindeki Kayran Köyü Camii'nde (**Resim 311**) rastlanılır. Teber tasviri ayrıca Gaziantep'in merkezinde yer alan Mustafa Bağcı Evi'ndeki (Res. tar. 19. yüzyıl ortaları) duvar resimleri arasında da bulunmaktadır. Dini bir yapı dışında tarikatlara ait sembolik tasvirlerin böylesine bir evde yer alması ilgi çekicidir.

Nefir: Ürküp kaçmak anlamına gelen *nefir*, *nakur* veya *surun* hepsi düdük veya boru gibi çalınan boynuzlardır. Bunlar öküz, manda ve su sığırı gibi hayvanların boynuzları ile (Atasoy, 2016, s. 344; Yahya b. Salih el- İslamboli, 2006, s. 155) gümüş ve bronzdan da yapılmaktadır. Alt kısmından yukarıya doğru genişleyen, alttaki dar kısmından üflenen ve delikleri bulunmayan bu boru, *derviş borusu* veya *yuf borusu* olarak da bilinmekte olup göğse veya bele takılarak taşınmaktadır (Karakaya, 2006 s. 525). Gezici dervişlerin her zaman yanlarında bulundurdukları nefirler çöllerde veya dağlarda yırtıcı ve tehlikeli hayvanlara karşı kendilerini korumak için çalınır ve hayvanlar bunun sesinden korkup kaçarlardı. Bektaşî tarikatını sevmeyen ve onlara taarruzda bulunarak *La* diyenlere karşı Bektaşiler bu nefirleri ile *Yuh* çekerlerdi (Atasoy, 2016, s. 344; Yahya b. Salih el- İslamboli, 2006, s. 155- 156). Nefirler ayrıca grup halinde dolaşan Kalenderi dervişlerin ulaşacakları yere varmak üzere olduklarını bildirmek için kullanmanın dışında, bayramlarda bir musiki aleti olarak da çalınmaktaydı (Ocak, 1999, s. 161). Kadirilerden başka diğer bütün tarikatlarda kullanıldığı bilinen nefirler ayrıca İsrail'in suruna benzetilmekte olup dervişlere bir şeyler içileceğini haber vermek için de kullanılmıştır (Atasoy, 2016, s. 345). Kulakları rahatsız edecek kadar güçlü bir sesi olan nefirler savaş zamanlarında da kullanılmıştır ki (Cebecioğlu, 1997, s. 544- 545) bir şehrin düşman tehlikesinde olduğu anlaşıldığında nefir çalınarak erkekler savaşa çağrılmış ve halk uyandırılmıştır. Eğer savaşa herkes katılacaksa buna *nefir-i am*, bazı askerler savaşacak ise *nefir-i has* denilirdi (Karakaya, 2006, s. 525). Amasya'nın Gümüşhacıköy ilçesindeki Pir Ali Bir Civan Türbesi'nde, Hacı Nazır Baba Türbesi'nde, Merzifon ilçesindeki Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nda (**Resim 111**), Piri Baba Türbesi'nde ve Rumi Hoca Türbesi'nde bulunan nefir tasviri, Tokat'ın Zile ilçesindeki Şeyh Eylük Türbesi'nin (**Resim 230**) duvar resimlerinde de bulunmaktadır. Nefir tasvirlerine yine Denizli'nin

Baklan ilçesindeki Baklan Boğaziçi Eski Camii'nde, Güney ilçesindeki Belendariç Köyü Camii (**Resim 312**) ve Aydın'ın Kuyucak ilçesindeki Kayran Köyü Camii'nde rastlanılır.

Teslim Taşı: Teslim taşları on iki köşeli, ön yüzü biraz dışbükey ve 1- 1.5 cm kalınlığındaki bir taştır. Yukarıdan aşağıya doğru iç kısmından delinen ve buradan geçirilen bir bağ ile boyuna asılan taşın bağının enseye gelen kısmı ince bir deriden yapılır. Bu bağ altta farklı bir şekilde örülerek dört halka şeklinde kalır ve bunlar dört kapı olan şeriat, tarikat, marifet ve hakikate işaretler. Taşın iki yanında birer habbe vardır ve bunlardan üstteki Hz. Hasan'ı, alttaki habbe Hz. Hüseyin'i, taşın köşelerindeki on iki dilim on iki imamı, taşın dış yüzü Hz. Hatice'yi ve iç yüzü ise Hz. Fatıma'yı işaret etmektedir (Fığlalı, 1990, s. 317- 318). Dervişlerin pirlerine bağlılıklarını ifade eden ve göğüs hizasında da taşınan bu taşın Hacı Bektaş Veli'nin zehirlendiği zamanki kusuntusundan meydana gelen ve Kırşehir'de çıkarılan damarlı taşlardan yapıldığı bilinmektedir (Atasoy, 2016, s. 354; Pakalın, 1993b, s. 476). Taş yine Bektaşilere göre Balım Sultan'ın yediği bir şeyden dolayı rahatsızlanarak kusması nedeniyle kusuntusunun donarak taşa dönüşmesinden oluşmuştur. *Balgami* cinsi olan taş Kербela Türbesi'nin taşından da yapılmaktadır. Taşın sırrı ise Allah'ın Hz. Musa'yı sınamasına dayanır. Allah'ın, Hz. Musa'ya “Benim kullarım arasındaki en alçak mahluku bana getir” buyurması üzerine Hz. Musa uyuz bir köpeğin boynuna ip takarak Allah'ın huzuruna getirmek üzereyken köpek lisana gelerek “Ey Mûsâ! Benim en alçak yaratık olduğumu nereden bildin?” diye sormuştur. Köpeğin bu sorusu üzerine pişman olan Hz. Musa “Yâ Rabbi! Ben hata ettim, estağfirullâhe'l- azîm” diyerek acizliğini ve pişmanlığını göstermek için boynuna bir taş asmıştır. Bektaşilerin de boyunlarına teslim taşını asmaları acizliklerini ve teslimiyetlerini göstermek içindir (Yahya b. Salih el- İslamboli, 2006, s. 154- 155). Bektaşiler tarafından kullanılan bir sembolik eşya olan teslim taşına Tokat'ın Zile ilçesinde yer alan Şeyh Nusrettin Türbesi'nin duvar resimlerinde (**Resim 260**) ve Gaziantep'in merkezindeki Mustafa Bağcı Evi'nin (**Resim 313**) resimlerinde rastlanılmaktadır. Mustafa Bağcı Evi'ndeki tasvirin on iki dilimli bir teslim taşı olmasına rağmen Şeyh Nusrettin Türbesi'ndeki her iki tasvirin de silinerek izlerinin kalmış olması, bunların dilimlerinin tam olarak anlaşılmasını bu konuda kesin bir yargıya varılmasını engellemektedir. Ancak bunlardan üç terkli taçtan sarkan taşın dokuz veya on iki dilimli, sekiz terkli taçtan

sarkan taşın ise dokuz dilimli olabileceği kalan izlerden anlaşılmakta ve tasvirlerin şekilleri itibari ile birer teslim taşı olduğu düşünülmektedir.

Mütteka: Arapçada dayanılacak şey demek olan *mütteka*, ahşap veya demirden yapılan bir çeşit bastondur ve buna *muin* de denilmektedir (Cebecioğlu, 1997, s. 529). Genellikle Mevlevilerin kullandığı muin veya müttekaların (Köprülü ve Köprülü, 1991, s. 452) baş kısmında, ay biçiminde ve bir karış genişliğinde parçası bulunur ve bu eşyalar halvet veya çileye girildiğinde kullanılır. Ay şeklinde olan üst kısmı alın veya koltuk altına dayanır, diğer ucu yere koyulur ve bu şekilde de ibadetle meşgul olunurdu. Ayrıca halvet veya başka zamanlarda dervişlerin ayak uzatması hoş görülmediğinden (Yahya b. Salih el- İslamboli, 2006, s. 202) uyumak icap ettiğinde yatılmaz, alın müttekanın ay biçimindeki baş kısmına dayanır ve oturur vaziyette uyunurdu (Cebecioğlu, 1997, s. 529). Muin ve müttekanın dışında tarikatlarda yine aynı amaçla kullanılan *halvet kolanı* da vardır. Halvet kolanı bükülen dizlerin alt kısmı ile boyundan geçirilir ve rahat bir uyku sağlanmazdı. Bunlardan başka *destecub*, *şeşber*, *zerdeste* ve *kaşağı* gibi aletler de benzer amaçlar için kullanılmışlardır (Yahya b. Salih el- İslamboli, 2006, s. 202). Amasya'nın Merzifon ilçesindeki Rumi Hoca Türbesi (**Resim 148**) ile Tokat'ın Zile ilçesindeki Şeyh Eylük Türbesi'nde (**Resim 227**) Mevleviyye tarikatında kullanılan müttekalara benzer tasvirler yer almakta, bunlardan Şeyh Eylük Türbesi'ndeki tasvirin bir mütteka olduğu açıkça belli olmaktadır. Mütteka tasvirine Anadolu'daki diğer duvar resimli yapılarda başka örnek bulunamamıştır.

Taç: Taç, sikke, takke, külah, kalensöve, fes veya kalpak gibi birçok adı bulunan başlıklar (Aksel, 2015, s. 40) gerek İslam'da gerekse tarikatlarda önemli bir yere sahiptir ve bunun anlam ve önemi Hz. Peygambere dayanmaktadır. Çünkü Hz. Peygamber Allah tarafından miraca davet edildiği vakit Cebrail As. ile gönderilen çeyizler arasındaki taç ayrı bir önem taşımaktaydı ve ilk taç giyen kişi de Hz. Adem'di (Atasoy, 2016, s. 209). Taçlar hükümdarlar tarafından resmi günlerde de giyilmiş olmakla beraber tarikatlarda giyilen taçların farklı anlamları bulunmakta ve giyen kişinin hangi tarikata mensup olduğunu da göstermektedir. Dövme yünden yapılan taçların başa gelen alt kısmına *lenger*, üst kısmına ise *kubbe* denilmektedir. Kubbelerindeki dikey olarak işlenmiş dilimlere ise *terek* veya *terk* denilirdi ki bunların sayısı da tarikatlara göre değişmekte ve farklı anlamlar ifade etmekteydi (Cebecioğlu,

1997, s. 681, 713, Ceyhan, 2010, s. 364). Taçların başa gelen lenger kısmının üzerine bir sarık sarılır, bunlara *isabe*, *amame*, *fenai*, *destar* gibi adlar verilir ve bunların alttan sarkan uçlarına ise *taylasan* ve *risale* denirdi. Destarlardan en güzel biçimde sarılana *amame*, altlı üstlü şekilde dolamalı olarak sarılana *destar*, bir veya iki kat şeklinde düz olarak sarılana ise *fenai* denilmektedir (Atasoy, 2016, s. 282; Ceyhan, 2010, s. 364; Yahya b. Salih el- İslamboli, 2006, s. 26- 29). Bektaşîyye, Rufaiyye, Mevlevîyye, Kadiriyye ve Nakşibendiyye tarikatlarına ait oldukları anlaşılan taç tasvirleri Amasya'nın Gümüşhacıköy ilçesindeki Pir Ali Bir Civan Türbesi, Merzifon ilçesindeki Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı (**Resim 115**) ve Piri Baba Türbesi'nde, Tokat'ta ise Zile ilçesindeki Şeyh Eylük ve Şeyh Nusrettin Türbesi resimlerinde (**Resim 253**) yer almaktadır. Taç tasvirlerine yine Denizli'nin Baklan ilçesindeki Baklan Boğaziçi Eski Camii, Güney ilçesindeki Belendariç Köyü Camii ve Aydın'ın Kuyucak ilçesindeki Kayran Köyü Camii'nin (**Resim 311**) duvar resimlerinde yer verilmiştir.

Söz konusu yapılardaki tasvirlerinden Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'ndaki otağ tasvirinin solunda bulunan tacın Bektaşî tacı olduğu belirtilmiş (Arık, 1988, s. 77), bunun benzeri Tokat'ın Zile ilçesindeki Şeyh Nusrettin Türbesi'nin doğu duvarındaki şehir tasvirinin solunda da resimlenmiş olup bu taç tasviri de Bektaşîyye tarikatına ait olmalıdır. On iki terkli taç diğer tarikatlarda da giyilmiş olup Bektaşîlerin giydiği diğerlerinden farklıdır. Bu taca *fahir*, *Tac-ı Hüseyni*, *Fahr-i Hüseyni* veya *Tac-ı Celali* denilmekte olup taç dövme beyaz keçeden yapılmıştır. Kubbesi fazla yüksek ve yuvarlak olmayan tacın kubbesinin tepesinde bir düğme bulunmakta ve on iki terki on iki imama, dört parçadan oluşan lengeri ise dört kapı olan şeriat, tarikat, marifet ve hakikate işaret etmektedir (Atasoy, 2016, s. 269- 270; Maden, 2011b, s. 70).

Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'ndaki yazı çekmecesini tasvirinin solunda bulunan düğmeli ve müjganlı tacın bir Kadiri tacı olduğu belirtilmiştir (Tanman, 1993, s. 496). Bu tacın renk, düğme ve müjganıyla neredeyse aynısı denecek şekildeki benzerine Tokat'ın Zile ilçesindeki Şeyh Eylük Türbesi'nin kuzey duvarında, mütteka tasvirinin üzerinde de rastlanılmaktadır. Türbenin sandukasının baş şahidesinin kuzey tarafında yine aynı şekilde kırmızı renkli ama bu sefer müjgan yerine yeşil destarlı bir taç ile baş şahidesinin güney tarafında yine müjganlı ve yeşil renkli bir taç daha yer

almaktadır. Taçların renkleri farklı olsa bile müjganlı ve düğmeli şekildeki benzerleri Şeyh Nusrettin Türbesi'nin güney duvarındaki Mekke şehri tasvirinin iki yanında altışar adet görülmektedir ve bunların Mevlevi veya Bektaşî taçları olabileceği belirtilmiştir (Çal, 1987b, s. 438). Ancak bütün bu taçlar arasında çok az farklar bulunmakla beraber aynı tarıkata ait olmalıdırlar ki taçların sadece Kadiri, Mevlevi veya Bektaşî taçları olduklarını söylemek mümkün değildir. Çünkü Kadiriler ve Nakşibendilerin taçlarının bir çoğu ortaktır ve bunlarda görülen asıl taç dört terklidir ve sözü edilen taçlar da bu taçlara ait tasvirler olmalıdır. Dört tekli taçlar Abdülkadir Geylani'nin oğlu Seyyid Abdürrezzak'ın icadı olup üzerinde *bedahe* adı verilen işlemler bulunur. Dört parça çuhadan³⁰ olan taçların başa gelen lenger kısmının üzerine göz kirpiği manasına gelen ve adına *müjgan* denilen siyah renkli yünden yapılmış bir örtü dikilmiştir. Dört terk Allah ve Muhammed isimlerinin dört harfine, dört halifeye (Ebubekir, Ömer, Osman, Ali), dört mezhebe (Hanefî, Şafîi, Maliki, Hanbeli), dört ilahi kitaba (Tevrat, Zebur, İncil, Kuran), dört yöne (kuzey, güney, doğu, batı), abdestin dört farzına gibi birçok manalara işaretidir (Atasoy, 2016, s. 238-240; Yahya b. Salih el- İslamboli, 2006, s. 41- 54).

Amasya'nın Gümüşhacıköy ilçesinde yer alan Pir Ali Bir Civan Türbesi'ndeki mızrak tasvirinin sağında ve solunda bulunan taçlar ile Merzifon ilçesindeki Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'ndaki otağ tasvirinin sağında bulunan destarlı taç birer Mevlevi tacıdır. Mevlevi taçlarına alamet ya da damga anlamına gelen *sikke* adı verilmiştir. Bu taçlar bal rengi, kahverengi veya beyaz renkte olup dövme keçeden yapılmışlardır. Yukarı doğru gittikçe sivri olan fakat tepesi yuvarlak olan taçlar 45- 50 cm uzunluğundadırlar. Taçlardan destarı olmayanlarına *dal sikke* denilmiş, yalnızca şeyhler belli günlerde destar sarabilmişlerdir. Söz konusu türbelerdeki taç tasvirleri bu taçlara ait tasvirler olmalıdır (Atasoy, 2016, s. 151- 152).

Tokat'ın Zile ilçesindeki Şeyh Eylük Türbesi'nin batı duvarındaki nefirin üzerinde bulunan müjganlı ve sivri uçlu tacın benzerine Şeyh Nusrettin Türbesi'nin doğu duvarındaki baldaken türbe tasvirinin iki yanında da rastlanılmaktadır. Aynı şekildeki taçların Kadiri ve Nakşî tarikatlarında giyildiği bilinmekte olup *seyfi* veya *kılıcı* adı verilen bu iki terkli taçlar da dört terkli Nakşî ve Kadiri taçlarında olduğu gibi

³⁰ Çuha, tüysüz ve ince olan yün bir kumaştır ki bu kumaş oldukça sık dokunur (Akalın ve diğerleri, 2011, s. 570).

müjganlı ve bedahe işlemelidir. Bunların sivri uçları arkaya doğru uzamakta olup kılıca benzemekte ve üzerinde servi veya elif motifleri bulunmaktadır. Bu taçlar da Kadiri tarikatından Şeyh Cemaleddin Buhari'nin icadıdır. İki terkli taçlar cennet-cehennem, iyilik- kötülük, gece- gündüz, fakirlik- zenginlik gibi her şeyin çift yaratıldığına işarettir (Atasoy, 2016, s. 232- 233; Yahya b. Salih el- İslamboli, 2006, s. 34- 36). Yine Bektaşiler de *elif- i tac* adını verdikleri yassı bir taç giymişlerdir ki bunu Mevleviler de giymiş ve *kūlah- ı seyfi* adını vermişlerdir. Kılıcı de denilen bu tacın başa gelen lenger kısmı yuvarlak olup ikiye bölünen üst kısmı iki yollu ve yassıdır. İkiye bükülmüş olan bu yassı yola bazen *sırr- ı istiva* denen bir siyah hat çekilmiştir (Atasoy, 2016, s. 235; Cebecioğlu, 1997, s. 247; Pakalın, 1993a, s. 257).

Tokat'ın Zile ilçesindeki Şeyh Nusrettin Türbesi'nin doğu duvarındaki kitabe ile şehir tasviri arasında bulunan üç terkli ve destarlı tacın ise yine Nakşi ve Kadiri tarikatlarına ait taçlar olduğu düşünülebilir. Kadiri ve Nakşi tarikatındaki bu üç terkli ve işlemeli taçlar Allah, Muhammed ve Ali'ye; taç ve edep kelimelerinin üç harflerine gibi daha birçok manalara işaret etmektedir (Atasoy, 2016, s. 237- 238; Yahya b. Salih el- İslamboli, 2006, s. 36- 38).

Hangi tarikata ait olduğuna dair bir fikir sunulabilen taçlar dışında Amasya'nın Merzifon ilçesindeki Piri Baba Türbesi'nin kubbe kasnağında yedi, sekiz ve dokuz terkli taçlara, Tokat'ın Zile ilçesindeki Şeyh Nusrettin Türbesi'nin kuzey duvarında kırmızı renkli, mavi püsküllü ve birinde beyaz destar bulunan iki taca ve Şeyh Eylük Türbesi'ndeki sandukanın baş şahidesinin batı tarafında büyük destarlı bir taca rastlanılmaktadır. Tarikatlarda çok fazla türde taç çeşitleri bulunabildiği için ve ayırt edici bir özelliği bulunmadığı sürece bunları birbirinden ayırmanın güç olmasından dolayı şimdilik bu taçların hangi tarikatlara ait olabileceklerine dair bir fikir sunabilmek olanaklı değildir. Ancak Amasya'nın Merzifon ilçesindeki Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nda bulunan baldaken türbe tasvirindeki altı terkli, beyaz renkli ve siyah destarlı sanduka tacı ile Tokat'ın Zile ilçesindeki Şeyh Nusrettin Türbesi'nin doğu duvarındaki baldaken türbe tasvirinde bulunan dört terkli, beyaz renkli ve siyah destarlı sanduka tacının birer Rufaiyye taçları olduklarını söyleyebilmek mümkündür. Çünkü daha önce de belirtildiği gibi baldaken türbe tasvirleri Rufaiyye tarikatının piri olan Seyyid Ahmed Rufai'nin türbesini temsil ettiğinden dolayı buradaki taçlar da Rufaiyye tarikatına ait olmalıdır.

Baldaken Türbe: Rufai tarikatına ait sembolik tasvir olduğu düşünölen baldaken türbe tasvirlerine daha önce de belirtildiği üzere Amasya merkezde yer alan II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı'nda (**Resim 100**), Gümüşlü Camii'nde, Merzifon ilçesindeki Kara Mustafa Paşa Camii ve şadırvanında, Tokat'ın Zile ilçesindeki Şeyh Eylök (**Resim 231**) ve Şeyh Nusrettin Türbesi'nin duvar resimlerinde yer verilmiş olup bu tasvirlerle Anadolu'daki duvar resimlerinde başka bir örnek bulunamamıştır.

Yazı Çekmecesi: Amasya merkezde yer alan II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı'nın kubbesindeki duvar resimleri ile Merzifon'da yer alan Kara Mustafa Paşa Cami Şadırvanı'nın (**Resim 111**) kubbesindeki duvar resimlerinde bir yazı masası üzerinde divit ve hokkalar yer almaktadır. Bunlardan Merzifon'dakinin üzerinde ayrıca bir makas, Amasya merkezde yer alan resimde ise bir kupa kap bulunmaktadır ki Merzifonlar yazı çekmecesi grubuna Abdölkadir Geylani adını vermektedirler (Arık, 1988, s. 74, 85). 19. yüzyıl mobilyalarına uygun özellikleriyle pençe ayaklı şekilde resimlenen yazı çekmecelerinden Merzifon örneğinde yer alan (Uz Taşkesen, 2011, s. 186) makas tasvirinin kötü ve çirkin sözlerin kesilmesi ile sus anlamında kullanılan bir sembolik tasvir olduğu düşünölebilir (Duran, 1992, s. 332). Abdölkadir Geylani olarak adlandırılan kompozisyonlar Abdölkadir Geylani'nin ilmi yönünün, daha doğrusu ilmiye sınıfının bir amblemi olmalıdır ki resimlere de Kadiri tarikatının birer sembolüdür demek mümkündür (Tanman, 1993, s. 498). Bir masa üzerinde divit ve hokkaların yer aldığı tasvire Gümüşhacıköy ilçe merkezinde yer alan Özdarendeliler Konağı resimlerinde de rastlanılmakta olup buradaki tasvirin Kadiri tarikatı ile bir bağlantısının olup olmadığı bilinmemektedir (**Resim 187**).

Harp Aletleri: Kılıç, hançer ve kama üçü de harp aletidir ki bunlardan kılıç büyük olup ucu eğridir. Kılıç, birçok medeniyet tarafından kullanılmış bir silah olmakla beraber şekli de değişiklik göstermiştir. Osmanlı'da kılıcın ayrı bir yeri vardır ve tahta çıkan sultanlar için kılıç kuşanma merasimi yapılmıştır. Kılıçtan küçük ve bıçaktan büyük olan diğer alete hançer, hançerin daha da ufağı ve iki tarafı da keskin olana ise kama denilmektedir. Mızrak da ucu demir şişli olan bir harp aletidir ve buna *kargı* da denilmektedir. Uzun bir sapı olan aletin ucu kama gibi düz olabildiği gibi köşeli de olabilmektedir (Pakalın, 1993a, s. 257- 259, 531). Bütün bu silah tasvirlerinin Eski Türklerdeki Şaman ayinlerinde Kam'ın giydiği cübbede yer alan ve kötü ruhlarla mücadele için sembol olarak kullanılan silah tasvirleri ile bir ilgisi olabileceği

söylenbilir (Duran, 1992, s. 332; İnan, 1986, s. 92). Yine bu harp aletlerinin Rufaiyye tarikatında burhanda³¹ kullanılan harp aletleri ile ilişkisi olduğu da düşünülebilir. Birçok tarikatta farklı şekillerde burhan gösterilmekte ise de Rufai tarikatında burhan harp aletleri ile gösterilmektedir. Harp aletlerini ise *kılıç, hançer, topuz, gül, tığ, tas* ve *zincir* gibi aletler oluşturmaktadır. Bu tarikatta burhanın sırrı şöyledir ki tarikatın piri olan Seyyid Ahmed Rufai hacdan sonra Hz. Peygamberin kabrini ziyaret için müritleri ile beraber Medine'ye gider. Medine'de Ravza'ya varınca peygamberin kabr-i şerifinin önünde bulunan pencereye varıp “Ey atam! Benim seyyid olduğumu kabul etmiyorlar” der ve bunun üzerine peygamberin kabrinden eli görünür “Evlâdım!” sesi iştilir. Olayı gören müritler kendilerinden geçerek çeşitli şekillerde burhan gösterirler ki kimi kendini taşa çarpar, kimisi taş ile kendini döver ve kimi de harp aletleri ile kendisine vurur ve daha birçok hal görülür. Ancak yaptıkları hareketlerden müritlerin hiçbirine zarar gelmemiştir ve bundan sonra Rufai tarikatında bu şekilde burhan göstermek adet olmuştur (Yahya b. Salih el-İslamboli,2006,s. 147-148). Yine kılıç ve hançerin eski Türklerin ölü gömme geleneği içerisinde yer aldığı ve belki de bu geleneğin bir devamı olarak Anadolu'daki mezar taşlarında, ölen kişinin mesleğini, ölüm nedenini, şehit olduğunu veya asil bir aileden geldiğini ifade etmek için bu tasvirlerle yer verildiği bilinmektedir (Berkli, 2007, s. 67- 80). Mızrak ve kama tasviri de bunlar ile bağlantılı olmalıdır. Amasya ve Tokat'taki duvar resimli yapılarda kılıç, hançer, mızrak ve kama tasvirleri de yer almaktadır. Amasya'nın Merzifon ilçesindeki Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı (**Resim 112**) resimlerinde bulunan büyük ağaç tasvirinden kını içerisinde bir kılıç asılmakta, Tokat'ın Zile ilçesindeki Şeyh Eylük Türbesi'nin (**Resim 237**) kuzey duvarında iki tane kılıç birbirlerine çapraz olarak panonun alt kısmına saplanmaktadır. Yine Amasya'nın Gümüşhacıköy ilçesindeki Pir Ali Bir Civan Türbesi'nde bir mızrak ve hançer (**Resim 128**), Tokat'ın Zile ilçesindeki Şeyh Eylük Türbesi'nin doğu duvarında bir kama tasviri yer almaktadır (**Resim 235**). Anadolu'daki duvar resimli yapılarda ise İzmir'in Ödemiş ilçesindeki Kılıczade Mehmet Ağa Camii (Res. tar. h. 1291/ m. 1874) ve Çamyayla Köyü Camii'nde (Res. tar. 19. yüzyıl), Konya'nın Bozkır ilçesindeki Hisarlık (Asırlık) Camii'nde ve Hüyük ilçesindeki Çavuş Köyü Camii'nde (Res. tar. 19. yüzyılın ikinci yarısı), Afyon'un Dazkırı ilçesindeki İdris Köyü Camii'nde (**Resim 314**) kılıç

³¹ Arapça kesin delil demek olan *burhan*, Rufaiyye tarikatının adetlerinden olup bu tarikatta burhan göstermek mananın maddeden üstünlüğünü ifade etmektedir (Cebecioğlu, 1997, s. 163).

tasvirleri bulunmaktadır. Kama ve hançer tasvirlerine Anadolu'daki diğer duvar resimli yapılarda şimdilik örnek bulunamamış olmakla beraber mızrak tasvirine Denizli'nin Baklan ilçesindeki Baklan Boğaziçi Eski Camii, Güney ilçesindeki Belendariç Köyü Camii ve Aydın'ın Kuyucak ilçesindeki Kayran Köyü Camii (**Resim 311**) resimlerinde yer verilmiştir.

Sancak: Amasya'nın Gümüşhacıköy ilçesindeki Pir Ali Bir Civan Türbesi'nin (**Resim 128**) resimleri arasında biri kırmızı, diğeri yeşil iki sancak çapraz şekilde resimlenmişlerdir. İki sancak, Rufaiyye tarikatında Seyyid Ahmed Rufai'nin türbesini temsil eden baldaken türbe tasvirlerindeki çapraz olarak tasvir edilen iki sancağı aklı getirmektedir ki buradaki sancaklar da Rufaiyye tarikatının işareti olmalıdır. Bu türbede olduğu gibi yeşil ve kırmızı renkte iki tane çapraz olarak tasvir edilmiş sancaklar İzmir'in Ödemiş ilçesindeki Çamyayla Köyü Camii'nde de görülmektedir. Yine Gümüşhacıköy'deki Hacı Nazır Baba Türbesi'nde (**Resim 160**) ise ay- yıldızlı bir sancak yer almaktadır. Ay- yıldızlı sancak tasvirine ise Afyon'un Dazkırı ilçesindeki İdris Köyü Camii (**Resim 314**) ile aynı ilçedeki Kızılören Köyü Camii'nde (Res. tar. 19. yüzyıl sonları) rastlanılmaktadır. Denizli'nin Baklan ilçesindeki Baklan Boğaziçi Eski Camii ile Güney ilçesindeki Belendariç Köyü Camii'nde yine iki ayrı sancak tasviri bulunmaktadır.

5.6.4. Diğer Sembolik Tasvirler

Alem: Arapça olan alem kelimesi iz, alamet, nişan, işaret gibi anlamlara gelmekte ve alemin kökeni çok eskilere dayanmaktadır. Mızrak benzeri uzun bir gönderin ucuna takılan alemler kalabalık savaşlarda veya dini törenlerde insanların dahil olduğu topluluklarını veya önderlerini kolaylıkla bulabilmeleri için kullanılmış ve topluluğun önünde taşınmıştır. Ayrıca o topluluğu birlik ve beraberlik içinde tutan bir sembol olmuştur. Yine ilk dönemlerde alemlerin Tanrıların sembolü olduğu ve savaş aleti olarak da kullanıldıkları bilinmekte olup ilk bina alemlerinin mabetlerin çatılarında yer almaları bunların koruyucu güçleri olduğuna inanıldığından dolayıdır (Erdem, 1988, s. 103- 105). Türklerin İslamiyet'i kabul etmeden daha önce çadırlarının veya binalarının tepelerine küre şeklinde alemler taktıkları bilinmektedir ki bunlara *monçuk alem* denilmiş ve kötü ruhlara, nazara karşı bir tılsım olarak kullanılmışlardır (Yücel, 1975, s. 34). Yine Türkler tarafından eski zamanlardan beri kullanılan hilal alemler Türklerin İslamiyet'i kabul etmeleri ile daha da anlam kazanmıştır. Çünkü Kuran'da ayın üzerine

yemin edilmesi ve hilalin Haçlı Seferleri'nde İslam'ın sembolü olarak kesinleşmesi, hilali İslam'ın sembolü haline getirmiş ve hilal alemler İslam sanatında özellikle de Osmanlı mimarisinde çokça kullanılmıştır (Erdem, 1988, s. 108- 113). Yine Anadolu kökenli olan ve güç- kuvvet sembolü olarak koruyucu olduğuna inanılan boynuz alemler de Selçuklu ve Osmanlı mimarisinde kullanılmıştır. Türk- İslam sanatında cami, medrese, türbe gibi kubbeli yapılar ile minarelerin veya sancakların tepesine yerleştirilen alemler genellikle bakır, pirinç, tunç, mermer veya taştan yapılmışlardır. Tarikatlara ait mimariye bağlı veya sancak alemlerinde ise tarikat taçları ile beraber pirlere ait adları da alemlerde yer almıştır (Yücel, 1975, s. 34- 37). Alem, Amasya'nın Gümüşhacıköy ilçesindeki Özdarendeliler Konağı'nın başodasında, Merzifon ilçesindeki Rumi Hoca Türbesi'nin güney duvarındaki mihrap tasviri üzerinde (**Resim 153**), Taşova ilçesindeki Aşağı Baraklı Camii'nin alt seviye pencere tepelikleri üzerinde, Tokat'ın Erbaa ilçesindeki Salkımören Köyü Camii'nin alt seviye pencere tepelikleri üzerinde hilal şeklinde yer almaktadır (**Resim 210**). Alemler bu şekilde yalnız olarak tasvir edilmelerinin dışında Amasya ve Tokat'taki birçok mimari tasvirin üzerinde de hilal şeklinde ve bazen de palmet şeklinde resimlenmişlerdir. Alem Anadolu'da da mimari tasvirlerin üzerinde çok sayıda görülmektedir.

Arma: Arma bir devlete, hükümete, şehre, aileye veya bir topluluğa ait olan ayırt edici işaretlerdir. Armalar tek başına bir şekilden veya birkaç şeklin bir araya gelmesinden oluşabilirler. Her şeklin ayrı bir anlamı olduğu gibi bütününün de anlamı vardır. İslamiyet öncesi Türklerde *ongun* adı verilen kutsal hayvanların şekilleri Türk boylarının sembolü olarak kullanılmışken Anadolu Selçuklu'da çift başlı kartalın kullanıldığı görülmektedir (Akay, 2012, s. 7). Osmanlı'da ise figüre yer verilmeden ilk dönemlerde padişahların tuğraları arma olarak kullanılmış, geç dönemde ise batılı etkiler ile beraber simetrik bir kompozisyondaki Osmanlı Arması ortaya çıkmıştır. Bu armada bazı küçük değişiklikler olmakla beraber uzun süre kullanılmış, armayı padişahın tuğrası, hilal, silah, kitap, sancak, madalyon ve terazi gibi sembolik anlamı bulunan birçok farklı öge oluşturmuştur. Bu arma daha sonra II. Mahmut döneminde yavaş yavaş özelliğini kaybetmeye başlamış olup II. Abdülhamit döneminde orijinalliğini daha da yitirmiştir (Özüçetin ve Altınışık, 2012, s. 336). Arma, Amasya'nın Gümüşhacıköy ilçesindeki Pir Ali Bir Civan Türbesi ile Merzifon ilçesindeki Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nda yer almaktadır (**Resim 112**). Anadolu'da ise arma tasvirlerine örnek olarak Karaman merkezde yer alan Hacı Sami

Tartan Evi (**Resim 315**) ve Kocaeli'nin Derince ilçesindeki Beş Divanlı Rıza Bey Konağı'nda (Res. tar. h. 1310/ m. 1892) bulunan armalar verilebilir.

Tuğra: Tuğranın *tuğru* adındaki bir kuşun adından geldiği ve bu kuşun Oğuzların sembolü olduğu bilinmektedir. Osmanlı tuğraları *hümayun* adı ile beraber kullanılmış olup *huma* bir kuştur ve bu kuşun kanadının gölgesi kimin üzerine düşerse veya kuş kimin başına konarsa o kişinin hükümdar olacağına inanılır. Osmanlı tuğraları yazılarla oluşturulmuş olup tuğralarda hükümdarların ve babalarının adları ile unvanları gibi ibarelere yer verilmiştir. Tuğralar hükümdarların nişanı, alameti ve imzası olup paralarda, bayraklarda ve fermanlarda yer almışlardır. Padişahların kullandığı tuğralar bir gelenek olarak daha sonra tarikatlara da geçmiş, tarikat büyükleri tuğraları manevi saltanat timsali olarak kullanmışlar ve tuğralarında dini ibareler ile beraber tarikat pirlерinin adları da yer almıştır (Aksel, 2015, s. 116- 118). Tuğra tasvirleri Amasya'nın Gümüşhacıköy ilçesindeki Pir Ali Bir Civan Türbesi'nin güney duvarında, Merzifon ilçesindeki Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'ndaki otağ tasvirinin üzerinde ve Taşova ilçesindeki Aşağı Baraklı Camii'nin mihrabının üzerinde yer almaktadır (**Resim 41**). Anadolu'da tuğra tasvirlerine örnek olarak Kocaeli-İzmit'teki Abdülaziz'in Av Köşkü'nde (Res. tar. 19. yüzyılın ikinci yarısı) ve Derince ilçesindeki Beş Divanlı Rıza Bey Konağı'nda (**Resim 316**) görülen tuğralar verilebilmektedir.

6. KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

18. yüzyılın ortalarında Osmanlı mimarisinde yeni bir tür olarak gelişen ve zamanla moda halini alan duvar resimleri Amasya ve Tokat'ta da birçok yapıda yer almıştır. Duvar resimli yapılar Amasya'da merkez, Hamamözü, Gümüşhacıköy, Merzifon ve Taşova ilçelerinde; Tokat'ta ise merkez, Erbaa ve Zile ilçelerinde görülmektedir. Amasya ilinde yirmi iki, Tokat ilinde ise yedi tane duvar resimli yapı bulunmaktadır. Amasya'daki yapıların on ikisi cami, ikisi şadırvan, altısı türbe, biri konak, biri ise muvakkithanedir. Tokat'taki yapıların biri cami, üçü türbe, üçü ise konaktır.

Yapılardan Tokat merkezdeki Yağcıoğlu Konağı günümüzde ayakta değildir. Diğer bütün yapılar ayakta olup Amasya merkezdeki Gümüşlü Camii, Merzifon'daki Sofular Camii ve Kara Mustafa Paşa Camii'nin resimlerinin tamamı günümüze gelememiştir.

Amasya merkeze bağlı Kaleköyü Camii ile Kızılkışlacık Köyü Camii dışında her iki ildeki bütün camiler ile türbeler kullanıma açıktır. Gümüşhacıköy merkezindeki Özdarendeliler Konağı ile Tokat merkezdeki Madımak Evi kullanılmamakta, Latifoğlu Konağı ise müze- ev olarak hizmet vermektedir.

Her iki ildeki yapılarda dönemin tüm konu türlerini örnekleyecek resimler bulunmaktadır. Bunlar genel olarak manzara, natüremort, yapı, gemi, ağaç ve sembolik tasvirlerden oluşmakta, sembolik tasvirler türbe ve şadırvan yapılarında yoğunluk göstermektedir. Ayrıca iki ildeki resimlerin hiç birinde insan veya hayvan figürüne küçük boyutlu da olsa yer verilmemiştir.

Anadolu'da Manisa Soma Hızır Bey Camii, Muğla Milas Bahaeddin Ağa Konağı, İzmir Ödemiş Kılıczade Mehmet Ağa Camii (**Resim 317**) ve Çakırağa Konağı gibi bazı yapıların dış cephelerinde de duvar resimleri yer almaktadır. Ancak Amasya ve Tokat'taki yapıların dış cephelerinde resme yer verilmediği görülmüştür. Bununla beraber Amasya'nın Gümüşhacıköy ilçe merkezindeki Hacı Nazır Baba Türbesi'nin giriş cephesinde yazıdan ve geometrik bezemelerden oluşan kalem işi bezemeler bulunmaktadır (**Resim 318**).

Amasya Gümüşhacıköy Köseler Köyü Camii, Hamamözü Çay Köyü Camii, Amasya merkez Kaleköyü Camii ve Kızılkışlacık Köyü Camii, Merzifon Sultan II. Murat Camii ve Ahçı Hüseyin Ağa Camii, Taşova Aşağı Baraklı Camii ve Tokat'ın Erbaa ilçesindeki Salkımören Köyü Camii (**Resim 210**) ahşap tavanlı camilerdir. Ahşap tavanlı bu camilerde bitkisel bezemeli kartuşlar ile yazılar, kubbeli camilere göre daha fazladır. Ayrıca ahşap tavanlı camilerde resimden çok kalem işi bezemeye yer verilmiş olup resimlerin konusunu daha çok natürmortlar ile ağaç tasvirleri oluşturmaktadır. Sadece Köseler Köyü Camii'nde manzara benzeri oldukça yüzeysel resimlenmiş tasvirler (**Resim 62**) ile Çay Köyü Camii'nde silüet halinde bir cami tasviri yer almaktadır (**Resim 57**).

Amasya merkezdeki Gümüşlü Camii, Merzifon Sofular Camii ve Kara Mustafa Paşa Camii (**Resim 34**) kubbeli camiler olup bu camilerde natürmortlar ile beraber manzaralar, yapı tasvirleri ve sembolik tasvirler de yer almaktadır. Amasya merkezdeki Azeriler Camii ile Merzifon'daki Taceddin İbrahim Camii de kubbeli camiler olup bunların resim ve bezemeleri diğer kubbeli camiler ile ahşap tavanlı camilerden farklıdır. Taceddin İbrahim Camii'nin bütün duvarları ve kubbesi sade iken sadece mihrabında perde içerisinde kandil motifine yer verilmiştir (**Resim 83**). Azeriler Camii'nin harimi de oldukça sadedir. Harimde sadece kubbeye geçişlerde yazı madalyonları ile pencere tepeliklerinde natürmortlara yer verilmiş, güney duvarındaki mihrabın üst kısmında ise bir pencere formu şeklindeki kompozisyon içerisinde perde ve kandil motifi yer almıştır (**Resim 88**).

Daha önce belirtildiği gibi Amasya ve Tokat'taki özellikle köylerde yer alan ve ahşap tavanlı olan camilerde yoğun bir resim programı görülmez. Buna rağmen köylerdeki türbelerde resimlere önem verilmiş, özellikle sembolik tasvirler sıkça işlenmiştir. Amasya türbelerinde sembolik tasvirler ile beraber bitkisel bezemeler ve yazılar yoğun olarak görülmektedir. Tokat türbelerinde ise sembolik tasvirlerin dışında manzaralar da yer almakta fakat bitkisel bezemeler ve yazılar daha az görülmektedir.

Anadolu'da hangi yapı türünde hangi resimlerin bulunduğu ve resmin yapının neresinde konumlandığına dair belirli bir kuralın olmadığı anlaşılmaktadır (Arık, 1988, s. 134- 135). Bu durum Amasya ve Tokat duvar resimleri için de geçerlidir. Ancak Tokat Zile'deki Musa Fakih Türbesi ile Şeyh Nusrettin Türbesi (**Resim 254**) resimlerinde Mekke şehri tasvirlerinin güney duvarlarda yer aldığı

görülmüştür. Amasya Merzifon'daki Sofular Camii'nde Mekke veya Medine şehri tasvirinin olduğu bilinmekle beraber³² resimler günümüze gelemediğinden hangi duvarda oldukları bilinmez. Mekke şehri tasvirlerinin güney duvarında yer alması rastlantı olmamalıdır. İslam dünyası için kutsal olan Mekke şehrinin Anadolu'ya göre güneyde kalmasına ve bir anlamda kible yönüne işaret etmesine yönelik olarak bu tasvirler güney duvarlarında resimlenmiş olmalıdırlar. Anadolu'da Mekke şehri tasvirleri İzmir'in Ödemiş ilçesindeki Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin son cemaat yerinin güney duvarı (**Resim 319**), Aydın'ın Koçarlı ilçe merkezindeki Cihanoğlu Camii'nin güney duvarı (Res. tar. 19. yüzyıl ortaları olmalı), Manisa'nın Kula ilçesindeki Kurşunlu Camii'nin (Res. tar. h 1194/ m. 1780) güney duvarı, Soma ilçesindeki Hızır Bey Camii'nin son cemaat yerinin güney duvarı örneklerinde olduğu gibi çoğunlukla camilerde ve güney duvarlarda yer almaktadırlar. Anadolu'da Mekke şehri tasvirleri daha çok camilerde yer alırken Tokat'ta Musa Fakih Türbesi ve Şeyh Nusrettin Türbesi'nde, Gaziantep'te ise Güllüoğulları Evi'nde (**Resim 320**) yer alması az görülen örneklerdir. Sözü edilen örneklerde revaklı avlusu içerisindeki Kabe ve revak dışında yer alan evler ile beraber Mekke şehri oluşturulmuştur. Bununla beraber Mekke şehrinin evlerinden oluşan manzaralara yer vermeden sadece Kabe ve avlu duvarı içindeki yapılarıyla beraber resimlenmiş Harem-i Şerif şeklinde tasvirler de bulunmaktadır. Bu şekilde tasvirler Denizli'nin Baklan ilçesindeki Boğaziçi Eski Camii'nin güney duvarında, Güney ilçesindeki Belendarıç Köyü Camii'nin güney duvarında, Akköy ilçesindeki Akköy Yukarı Camii'nin doğu duvarında, Çivril ilçesindeki Bulgurlar Köyü Camii'nin batı duvarında, Aydın'ın Kuyucak ilçesindeki Kayran Köyü Camii'nin batı duvarında (**Resim 321**), Muğla'nın Fethiye ilçesindeki Seki Yaylası Tekke Camii'nin güney duvarında, Afyon'un Dazkırı ilçesindeki İdris Köyü Camii'nin güney duvarında yer almaktadırlar. Harem-i Şerif şeklinde yer alan bu tasvirlerin hemen hepsi aynı üslupta olmakla beraber batı ve doğu duvarlarda da yer alabildikleri fakat şehir manzarası şeklinde olanların ise çoğunlukla güney duvarlarda yer aldıkları görülmektedir. Ayrıca sözü edilen örneklerin hemen hepsinde Kabe veya Mekke şehri tasvirleri ile beraber Medine şehri veya Mescid-i Nebevi tasvirleri de bulunmasına rağmen Tokat örneklerinde bu tasvirlerle yer verilmemiştir. Mekke şehri tasvirlerinin güney duvarlarda yer almasına benzer durum mihrap tasvirleri için de söylenebilir. Örneğin Gümüşhacıköy'deki Hacı Nazır Baba Türbesi, Merzifon'daki

³² Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. (Cantay, 1980, s. 497- 498).

Piri Baba Türbesi ve Rumi Hoca Türbesi'nin (**Resim 153**) güney duvarlarında mihrap tasvirlerine yer verilmesi kible yönüne vurgu yapmak için olmalıdır. Mihrap tasvirlerinde görülen perde ve kandil motifleri yapıların mimari bir unsuru olan mihraplarda da yer almıştır. Bu durumda mihrabın olmadığı yerlerde mihrap tasvirlerinin bulunmasının kibleyi göstermek için olduğu anlaşılmaktadır. Fakat farklı bir uygulama olarak Amasya merkezdeki Azeriler Camii'nin güney duvarında mihrap olmasına rağmen mihrabın üst kısmında perde ve içerisinde yer alan kandil motifi ile mihrap tasviri şeklinde bir kompozisyon oluşturulmuştur (**Resim 88**). Anadolu'da perde ve kandil motiflerinden oluşan ve güney duvarlarda yer alan mihrap tasvirlerine örnek bulunamamış olmakla beraber benzer şekildeki tasvirlerin mihrap nişlerinde yer aldığı örnekler görülmektedir. Denizli'nin Çivril ilçesindeki Bulgurlar Köyü Camii, Aydın'ın Kuyucak ilçesindeki Kayran Köyü Camii (**Resim 322**) ve Afyon'un Dazkırı ilçesindeki İdris Köyü Camii mihrap içerisindeki perde ve kandil motiflerine örnek verilebilir.

Anadolu'da birçok örnekte camilerde yer alan cennet ve cehennem tasvirleri Tokat'ta Musa Fakih ve Şeyh Nusrettin Türbesi (**Resim 249**) resimlerinde yer almakta olup bu iki örnek dışında Anadolu'da türbelerde cennet ve cehennem tasvirine rastlanmamıştır. Cennet ve cehennem tasvirleri Denizli'nin Baklan ilçesindeki Baklan Boğaziçi Eski Camii'nde, Güney ilçesindeki Belendarıç Köyü Camii'nde, Akköy ilçesindeki Akköy Yukarı Camii'nde, Kale ilçesindeki Künar Köyü Camii'nde, Çivril ilçesindeki Bulgurlar Köyü Camii'nde, Muğla'nın Fethiye ilçesindeki Seki Yaylası Tekke Camii'nde, Afyon'un Dazkırı ilçesindeki İdris Köyü Camii'nde, Aydın'ın Kuyucak ilçesindeki Kayran Köyü Camii'nde ve Giresun'un Yağlıdere ilçesindeki Tekke Köyü Camii'nde bulunmaktadır. Bunlardan Denizli'nin Güney ilçesindeki Belendarıç Köyü Camii, Akköy ilçesindeki Akköy Yukarı Camii, Kale ilçesindeki Künar Köyü Camii, Çivril ilçesindeki Bulgurlar Köyü Camii; Muğla'nın Fethiye ilçesindeki Seki Yaylası Tekke Camii; Aydın'ın Kuyucak ilçesindeki Kayran Köyü Camii (**Resim 323**) ve Afyon'un Dazkırı ilçesindeki İdris Köyü Camii'ndeki cennet tasvirleri yatay şekildeki sekiz basamağı, sekiz kapısı ve üzerlerindeki tuba ağaçları ile Şeyh Nusrettin Türbesi'ndeki cennet tasviri ile benzerdirler. Ancak Şeyh Nusrettin Türbesi'ndeki cennet tasvirinin alt kısmında farklı olarak cehennem tasviri yer almış, cehennem sırat köprüsü ve katran kazanları ile gösterilmiş, Anadolu'daki diğer örneklerde olduğu gibi karşılıklı basamakları, gayya kuyusu, veyl deresi, zakkum

ağacı, makas gibi konularına yer verilmemiştir. Musa Fakih Türbesi'ndeki tasvirin çoğu silinmiş sadece üst kısmı kalmış olduğundan buradaki tasvir hakkında bilgiye sahip olunmasa da kalan kısmında bulunan yazılarından cennet tasviri olduğu anlaşılmaktadır (**Resim 223**).

Amasya ve Tokat'taki türbe yapılarında tarikat konulu sembolik tasvirler Anadolu örneklerine göre daha fazladır. Bunun nedeni ise her iki ilin tarikatlar açısından önemli yerleşimler olmasıdır. Tarikat konulu olan keşkül, teber, nefir, taç, mızrak ve kılıç gibi tasvirler Anadolu'daki diğer örneklerde camilerde yer alırken Amasya ve Tokat'ta türbe yapılarında yer almışlardır. Amasya Gümüşhacıköy'deki Pir Ali Bir Civan Türbesi (**Resim 128**), Hacı Nazır Baba Türbesi, Merzifon Piri Baba Türbesi ve Rumi Hoca Türbesi ile Tokat Zile'deki Şeyh Nusrettin Türbesi ve Şeyh Eylük Türbesi resimlerinde söz konusu tasvirler görülmekte fakat Amasya merkezdeki Hamdullah Efendi Türbesi ile Mir Hamza Nigari Türbesi'nde herhangi bir sembolik tasvir bulunmamaktadır. Tarikat konulu sembolik tasvirler Anadolu'da Denizli'nin Baklan ilçesindeki Baklan Boğaziçi Eski Camii'nde, Güney ilçesindeki Belendariç Köyü Camii'nde, Aydın'ın Kuyucak ilçesindeki Kayran Köyü Camii'nde (**Resim 311**), Konya'nın Bozkır ilçesindeki Hisarlık (Asırlık) Camii'nde ve Hüyük ilçesindeki Çavuş Köyü Camii'nde, Afyon'un Dazkırı ilçesindeki İdris Köyü Camii'nde bulunmaktadır. Bu bölgelerde tarikat konulu sembolik tasvirlerin yer alması Amasya ve Tokat illerinde olduğu gibi bölgedeki tarikatlar ile ilgili olmalıdır ve Bektaşiliğe mensup gezici sanatçı grupları tarafından yapılmış olmalıdırlar (Duran, 1992, s. 336). Amasya Merzifon'daki Rumi Hoca Türbesi (**Resim 148**) ile Tokat Zile'deki Şeyh Eylük Türbesi resimleri içerisinde tarikatlarda kullanılan bir sembolik eşya olan mütteka tasviri (**Resim 227**), Zile'deki Şeyh Nusrettin Türbesi'nde ise Bektaşiler tarafından kullanılan teslim taşı tasviri görülmüştür (**Resim 260**). Mütteka tasvirine Anadolu'da başka bir örnek bulunamamış olmakla beraber teslim taşı ve teber tasvirine Gaziantep merkezdeki Mustafa Bağcı Evi'nin (**Resim 313**) resimlerinde yer verilmiştir. Sivil yapı örneği olan bu konakta tarikatlar ile ilgisi olan tasvirlerin resimleniş olması farklı bir örnektir. Amasya ve Tokat türbelerinde böylesine yoğun ve tarikat konulu sembolik tasvirler yer almasına rağmen Kayseri yakınlarındaki Karakaya Köyü Türbesi (Res. tar. 18. yüzyılın sonları) (**Resim 324**), İstanbul III. Mehmet Türbesi (Res. tar. 19. yüzyılın ortaları) ve Cedid Havatin Türbesi (Res. tar. 19. yüzyılın ilk çeyreği) Anadolu'da az sayıdaki duvar resimli türbelerdir ve bunlarda

sembolik tasvirler bulunmaz. İstanbul Galata Mevlevihanesi'ndeki Kudretullah Efendi Türbesi'nde yer alan taç tasvirleri Amasya ve Tokat türbeleri dışında bu konuya örnek verilebilir.

Amasya Gümüşhacıköy'deki Özdarendeliler Konağı, Tokat merkezdeki Yağcıoğlu Konağı ve Latifoğlu Konağı iki katlı bir düzenlemeye sahiptir. Bunlardan Özdarendeliler Konağı ile Yağcıoğlu Konağı'nın resimlerinin yer aldığı başodalar üst katta yer alırken, Latifoğlu Konağı'nda resimler başodada değil üst kattaki harem odasında yer almaktadır. Tokat merkezdeki Madımak Evi ise farklı bir uygulama göstermekte, resimlerin bulunduğu başoda giriş katında yer almaktadır. Yine Tokat merkezde yer alan Yağcıoğlu Konağı, Latifoğlu Konağı ve Madımak Evi resimlerinde yapı tasvirleri, manzaralar, gemi tasvirleri ve natürmortlar (**Resim 280**) gibi çeşitli konulara yer verilmesine rağmen Amasya Gümüşhacıköy'de yer alan Özdarendeliler Konağı'nda (**Resim 185**) bu konulardan sadece natürmortlara yer verildiği görülmektedir. Özdarendeliler Konağı bu yönüyle Anadolu'daki duvar resimli konaklar için farklı bir örnektir. Çünkü İzmir Ödemiş Birgi Çakırağa Konağı, İzmir Ödemiş Birgi Sandıkeminoğulları Konağı, Bursa Yenişehir Şemaki Evi (Res. tar. 19. yüzyıl) (**Resim 325**), İstanbul Bebek Kavafyan Konağı, Antalya Tekelioğlu Evi (Res. tar. 18. yüzyılın sonları) gibi Anadolu'daki birçok konakta manzara veya yapı tasvirleri yer alırken Özdarendeliler Konağı'nda bu tasvirler bulunmaz. Ayrıca Tokat'taki diğer konakların sadece başoda veya harem odalarında resimler yer alırken Özdarendeliler Konağı'nın başoda dışındaki diğer odalarında da resme yer verilmiş olması önemlidir.

Sivil yapı örnekleri olan bu konaklarda dini ve tarikat konulu sembolik tasvirlerle yer verilmediği görülmüştür. Fakat Özdarendeliler Konağı'nın başodasındaki resimlerde bir sehpa üzerinde natürmort çiçek ile beraber hokka ve divit tasvirlerinin yer alması ilgi çekicidir (**Resim 187**). Bu tasvir Amasya merkezdeki II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı ile Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı resimlerinde yer alan ve daha önce de belirtildiği gibi Merzifonlular tarafından Abdülkadir Geylani olarak adlandırılan yazı çekmecesini tasvirini akla getirmektedir (Arık, 1988, s. 74). Ancak konaktaki tasvirin Kadiriyye tarikatı ile bağlantısının olup olmadığı bilinmemektedir. Bu tasvir konağın banisi ile de ilişkilendirilebilir. Konağın banisi olan Serhatlıoğlu adındaki kişi zengin biri olup Osmanlı idari işlerinde çalışmış

ve konak bir dönem hükümet konağı olarak kullanılmıştır (Bayraktar, 2018, s. 123). Dolayısı ile hokka ve divit tasvirleri konağın banisinin idari görevine, eğitilmiş biri olduğuna veya konağın idari görevlerde kullanıldığına işaret olarak da resimlenmiş olmalıdır. Amasya'da yer alan konak ile Tokat'ta yer alan üç konakta iki ildeki duvar resimli yapılardan farklı olarak ahşap üzerine natürmortlardan oluşan duvar resimleri de yer almıştır.

Gümüşhacıköy Hacı Nazır Baba Türbesi, Merzifon Piri Baba Türbesi ve Rumi Hoca Türbesi resimlerinde olduğu gibi Amasya merkezdeki II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi'nin güney duvarında da mihrap tasviri yer almaktadır (**Resim 204**). Buradaki mihrap tasviri de kible yönüne vurgu yapmak üzere resimlenmiş olmalıdır. Fakat tasvirde perde motifine yer verilmemiş, iki yandaki sütunçeler, üstteki kıvrım dallar ve bir zincirle sarkan kandil motifi ile mihrap tasviri oluşturulmuştur. Ayrıca muvakkithanedeki niş içinde yer alan manzara tasviri ile duvarların üst seviyesindeki şerit manzaralar (**Resim 195**) 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyıl boyunca Anadolu duvar resimlerinde görülen yaygın uygulamalardır (Renda, 1976, s. 192- 193). Bu şekilde tasvirler daha çok konak ve evlerde yer almakta olup şerit manzaralara örnek Yozgat Nizamoğlu Konağı (**Resim 326**), İstanbul Bebek Kavafyan Konağı, Emirgan Şerifler Yalısı, Bursa'da Abdal Mahallesi'ndeki Bir Ev, Çanakkale Bayramiç Hadımoğlu Konağı, Antalya Tekelioğlu Evi; niş içinde manzaralara örnek İstanbul Bebek Kavafyan Konağı, Sadullah Paşa Yalısı (**Resim 327**), III. Mehmet Türbesi, İstanbul Hahambaşı Konağı (Res. tar. 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başı) resimleri verilebilir.

Amasya ve Tokat türbelerinde olduğu gibi Amasya merkezdeki II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı ile Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nda da tarikat konulu sembolik tasvirlerle yer verilmiştir (**Resim 111**). Belirtildiği gibi Anadolu örneklerinde camilerde yer alan tarikat konulu sembolik tasvirler Amasya ve Tokat'ta türbeler ile şadırvan yapılarında yoğunlaşmıştır. Bu tasvirlerin en yoğun ve toplu bir şekilde yer aldığı yapı Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'dır. Şadırvanda birçok farklı konu bir arada verilmiş, manzaralar, natürmortlar, büyük boyutlu yapı tasvirleri ve sembolik tasvirler uzaktan bakıldığında hepsi aynı konuyu gibi ustalıkla yan yana getirilmiştir. Duvar resimlerinde görülen hemen her konuyu içerisinde barındıran şadırvanda asıl dikkati çeken sembolik tasvirlerdir. Keşkül, teber, nefir, kılıç, baldaken türbe, yazı çekmecesini gibi tarikat konulu sembolik tasvirler;

kandil, şamdan, tespih gibi dini konulu sembolik tasvirler; Horasan Cami-i Şerifi, Konstantin'in Kızının Köşkü, Hayber Şehri ve Kalesi, ağaç üzerindeki ev gibi fantastik konulu tasvirler (Tanman, 1993, s. 491- 522); fabrika, tramvay, fayton, masa-sandalye, buharlı gemi ve buharlı tren gibi Sanayi Devrimi'nin getirdiği yenilikler olan sembolik tasvirler (Uzun, 2017, s. 852- 862) farklı konular olmalarına rağmen hep bir arada yer almışlardır. Anadolu'da duvar resimli şadırvan örnekleri olan İzmir'in Urla ilçesindeki Kapan Camii Şadırvanı (**Resim 328**) ve İstanbul Nusretiye Camii Şadırvanı'nda sadece manzara konulu resimler yer almış, Amasya'daki iki şadırvanda olduğu gibi herhangi bir sembolik tasvire yer verilmemiştir.

Anadolu duvar resimlerinde oldukça az sayıda sanatçı adı bilinmesine rağmen³³ Amasya ve Tokat'ta Zileli Emin, Nakkaş İbrahim ve Sabri Niksâri şeklinde üç ayrı sanatçı adı geçmektedir. Sanatçılardan biri olan Zileli Emin'in Amasya Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı (**Resim 106- 107**), Merzifon Sofular Camii (**Resim 31**) ve Tokat Zile'deki Şeyh Nusrettin Türbesi (**Resim 256**) resimlerinde imzaları yer almaktadır. Üslup benzerliği nedeni ile Amasya merkezdeki Gümüşlü Camii ve II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii, Tokat merkez Madımak Evi, Yağcıoğlu ve Latifoğlu Konağı, Zile'deki Şeyh Eylük ve Musa Fakih Türbesi resimleri de Zileli Emin'in eseri olarak görülür (Çal, 1987b, s. 447; Uz Taşkesen, 2011, s. 179). Sanatçının iki ayrı ilde ve üç ayrı yapıda adının bulunması Anadolu duvar resimlerinde sanatçı adının az sayıda olmasından dolayı önemlidir. Sanatçının önemli bir Bektaşî yerleşimi olan Tokat'ın Zile ilçesinden olması ve eserlerinde çoğunlukla Bektaşî konulu sembolik tasvirlerle yer vermesi Bektaşî olabileceğini akla getirmektedir (Tanman, 1993, s. 512- 513). Yine eserlerinde Osmanlı'nın geleneksel resim sanatı olan resimli el yazmalarının etkisinin devam ettiği görülmektedir (Arık, 1975, s. 9). Amasya Merzifon'daki Piri Baba Türbesi'nde Nakkaş İbrahim'in adı geçmekte (Doğanbaş, 1999a, s. 47) (**Resim 141**), üslup benzerliği nedeni ile Merzifon'un Diphacı köyündeki Rumi Hoca Türbesi ile Gümüşhacıköy merkezdeki Hacı Nazır Baba Türbesi ve Sarayözü köyündeki Pir Ali Bir Civan Türbesi resimlerinin de Nakkaş İbrahim'e ait olabileceği anlaşılmaktadır (Doğanbaş, 2005, s. 399). Nakkaş İbrahim'in eserlerinde tarikat konulu sembolik tasvirlerle yer vermesi ve bu konular içerisinde Bektaşî sembollerinin yoğun olarak görülmesi sanatçının Bektaşî

³³ Anadolu'da adları bilinen duvar resmi sanatçıları için çalışmanın 18 ve 19. *Yüzyıl Osmanlı Duvar Resimleri* adlı birinci bölümüne bkz.

tarikatina mensup olabileceğini düşündürmektedir. Eserlerinde manzara ve yapı tasvirlerine yer vermemiş, sembolik tasvirler ile ağaçlar ve natürmortlar yoğunluk göstermiştir. Sabri Niksâri'nin Tokat'ın Erbaa ilçesindeki Salkımören Köyü Camii'nde imzası yer almakta (**Resim 211**) ve aynı sanatçının Amasya'nın Taşova ilçesindeki Öz Baraklı köyünde yer alan Aşağı Baraklı Camii ile Yukarı Baraklı Camii'nin resimlerini de yapmış olabileceği düşünülmektedir. Sabri Niksâri'nin eserlerinde manzaralar, yapı tasvirleri ve sembolik tasvirler gibi konular yer almaz. Çoğunlukla natürmortlar ile yazılar ve bitkisel bezemelerden oluşan kalem işlerine yer verilmiştir. Eserlerinde ağaç tasvirlerini de konu alan Sabri Niksâri'nin adından da anlaşıldığı üzere Tokat'ın Niksar ilçesinden olduğu düşünülmektedir.

Zileli Emin, Nakkaş İbrahim ve Sabri Niksâri'nin üslupları dışında Amasya ilindeki resimlerde iki ayrı üslup birliği görülmektedir. Üslup benzerliklerinden biri Amasya Gümüşhacıköy'deki Köşeler Köyü Camii (**Resim 61**) ile Hamamözü ilçesindeki Çay Köyü Camii arasındadır (**Resim 53**). İki caminin yakın tarihli olması, mimari özellikleri ile beraber içerisindeki resim ve bezemelerin benzer özellikler göstermesi aynı sanatçıların çalışmış olabileceğini düşündürmektedir (M. K. Şahin, 2010, s. 85). Köşeler Köyü Camii'nde manzara benzeri küçük tepeciklerin yer alması, Çay Köyü Camii'nde ise oldukça yüzeysel işlenmiş cami tasvirinin bulunması iki cami arasındaki farklar olmasına rağmen camilerdeki yazı madalyonları, natürmortlar, panolar ve bitkisel bezemeler birbirinin nerdeyse aynısıdır. Diğer bir üslup birliği Amasya merkeze bağlı Kaleköyü Camii (**Resim 15**) ile Kızılkışlacık Köyü Camii arasındadır (**Resim 23**). Resim ve bezemelerindeki benzerlikler nedeniyle bu iki camide aynı sanatçıların veya sanatçı gruplarının çalışmış olabileceği düşünülebilir (Koçyiğit, 2019, s. 1655- 1656). Camilerdeki yazı madalyonları, kitabeler ve pencereleri çevreyen bezemeler oldukça benzerdir. Kaleköyü Camii'nde natürmortların yer alması, Kızılkışlacık Köyü Camii'nin mihrabında perde ve kandil motifinin bulunması iki cami arasındaki farklardır.

Daha önce *kapsam* kısmında belirtildiği gibi çalışmanın konusunu sıva üzerine yapılan resimler oluşturmasına rağmen Amasya ve Tokat illerinde önemli görülen ahşap üzerine resimler de burada kısaca belirtilecektir. Bu örneklerde servi ağaçları ile natürmortlar yoğunluk kazanırken diğer konu türlerine rastlanmaz. Ayrıca dönemin modası olan C- S kıvrımlarından oluşan barok kartuşlar da yer alır.

Amasya'nın Merzifon ilçesi, Hacı Hasan Mahallesi'nde bulunan Hacı Hasan Camii (Res. tar. 19. yüzyıl olmalıdır) girişi üzerinde yer alan kitabesine göre h. 1126/ m. 1714 yılında inşa edilmiştir. Caminin ahşap tavanının ortasındaki göbek kısmının merkezinde sekiz dilime ayrılmış kubbe yer almaktadır (Dönmez, 2010, s. 301- 302, 2014, s. 218; Özdemir ve diğerleri, 2007, s. 455), (**Resim 329**). Sekiz dilime ayrılan kubbenin zemini sarı renge boyanmış, her diliminin merkezinde ince uzun şekilde birer servi ağacı tasviri yer almıştır (**Resim 330**). Tokat merkez Cami-i Kebir Mahallesinde bulunan Ulu Camii (Res. tar. 19. yüzyıl olmalıdır) Anadolu Selçuklu döneminde inşa edilmiş, daha sonraları meydana gelen depremler ve yangınlar nedeniyle yıkılmıştır (Erdemir, 1987, s. 298- 299; Nemlioğlu, 2012, s. 240). Cami batı cephesindeki girişi üzerinde bulunan kitabesine göre h. 1090/ m. 1679 yılında Sultan IV. Mehmet (Salt. 1648- 1687) döneminde yıkılan caminin temelleri üzerine yeniden yapılmıştır (Akyıldız ve Atasoy, 2017, s. 26; Erdemir, 1987, s. 298; Uysal, 1987, s. 360). Harimin ahşap minberinin köşk kısmı ile en alttaki sivri kemerli açıklık kısmı arasındaki yüzeyde dikdörtgen şekilli bir alan oluşturulmuş, buranın dört bir yanında ahşap üzerine natürmortlar yer almıştır. Kaseler içerisindeki çeşitli meyvelerden oluşan natürmortlar C- S kıvrımı şeklindeki dönemin modası olan barok kartuşlar içerisinde yer almışlardır (**Resim 331- 332**). Tokat merkez Devegörmez Mahallesi'nde yer alan Mahmut Paşa Camii'nin (Res. tar. 18. yüzyıl başları) inşa kitabesi bulunmamakla beraber 17. yüzyıla ait olduğu banisi olan Mahmut Paşa'nın yaşadığı dönemden anlaşılmaktadır (Akyüz ve diğerleri, 2010, s. 81; Uysal, 1987, s. 356). Caminin kuzeyindeki ahşap mahfilin desteklerinin güney yönlerinde servi ağacı tasvirleri bulunmaktadır (Atak, 2015, s. 201- 207), (**Resim 333**). Tokat Zile'de Çaypınarı deresinin hemen yanında bulunan Elbaşoğlu Camii (Res. tar. 19. yüzyıl başları), kuzeydeki giriş kapısı üzerinde yer alan kitabesine göre h. 1215/ m. 1801 yılında Elbaşoğlu Ahmet Ağa tarafından inşa ettirilmiştir (Aktemur, 2013, s. 1622; Altındal, 2011, s. 330; Cinlioğlu, 1951, s. 198; Erdemir, 1987, s. 302). Harime girişin iki yanında bulunan mahfil desteklerinin yüzeyinde kaseler içerisindeki çiçekler ve meyvelerden oluşan natürmortlar yer alır (**Resim 334**). Harimin doğu ve batı duvarları boyunca uzanan mahfillerin alt kısımlarında yine natürmortlar görülür. Kaseler içerisindeki meyvelerden oluşan natürmortlar C- S kıvrımlı ve bitkisel bezemeli barok kartuşlar içerisinde, kaseler içerisindeki çiçeklerden oluşan natürmortlar ise aralarda yer alır (**Resim 335**). Yine U şekilli mahfilin üst kat desteklerinin yüzeylerinde ince

uzun vazolarda çiçeklerden oluşan natürmortlar bulunur. Tokat merkez Mahmut Paşa Mahallesi, Mahmut Paşa Sokak'ta yer alan ve 19. yüzyıla ait olduğu anlaşılan Canikli Konağı'nın (Res. tar. 19. yüzyıl) başodasında ahşap üzerine resimler yer alır. Odanın girişinin bulunduğu duvarda, dolap kapaklarının iki yanındaki bordürlerde birer servi ağacı yer almaktadır (**Resim 336**). Yüklük dolaplarının üst kısmındaki panolarda da vazolar içerisindeki çiçeklerden oluşan natürmortlar bulunur (**Resim 337**). Odanın girişinin üst kısmı da altı adet panoya ayrılarak içlerine natürmort çiçekler ile servi ağaçları resimlenmiştir (Sertyüz ve Şahin, 2018, s. 227- 229), (**Resim 338**).

Amasya ve Tokat illerinde birçok yapıda yer alan duvar resimleri dönemin modasını devam ettiren örneklerdir. Fakat bu iki ildeki örneklerde sembolik tasvirlerin yoğun olması ve üç ayrı sanatçının adının bilinmesi Amasya ve Tokat duvar resimlerini önemli kılmaktadır.

SONUÇ

Osmanlı'da 17. yüzyılın sonlarında kendini göstermeye başlayan batı etkisi 18. yüzyılda Lale Devri ile etkisini daha da artırmıştır. Birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da değişimlerin yaşandığı bu dönemde 18. yüzyılın ortalarından itibaren öncelikle başkent İstanbul'da mimaride yeni bir tür olan duvar resimleri görülmeye başlanmıştır. Önceleri sadece başkentte ve saray çevresinde benimsenen duvar resimleri eşraf ve ayanlar vasıtası ile kısa bir sürede tüm imparatorluğa yayılmıştır. Konak, cami, saray, türbe ve şadırvan gibi birçok yapı türünde yerlerini alan resimlerde manzaralar en önemli konular olarak işlenmiştir. Manzaraların yanı sıra natürmortlar, yapı tasvirleri, gemi tasvirleri, sembolik tasvirler de duvar resimlerinde ele alınan konulardır. Başkent duvar resimlerinde benzer üsluplar olmasına rağmen taşra resimlerinde belli bir üslup birliği yoktur. Ayrıca bu resimleri yapan sanatçı adları oldukça sınırlı sayıdadır. Resimlerde 19. yüzyılın ortalarından itibaren konu ve teknik olarak değişimler yaşanmış Nevşehir, Antep ve Yozgat gibi bazı bölgelerdeki azınlık evlerinde figürlü tasvirler yer almıştır. Bir moda halinde yapımına devam edilen resimler Amasya ve Tokat yapılarında da yer bulmuştur.

Amasya'nın Gümüşhacıköy, Hamamözü, merkez ilçe, Merzifon ve Taşova ilçelerinde toplam yirmi iki tane; Tokat'ın Erbaa, Zile ve merkez ilçesinde ise yedi tane duvar resimli yapı yer almaktadır. Duvar resimli yapılardan Amasya merkezdeki Gümüşlü Camii ile Merzifon'daki Kara Mustafa Paşa Camii ve Sofular Camii'nin resimleri günümüze gelememiştir. Tokat merkezdeki Yağcıoğlu Konağı ise tamamen yanmıştır. Resimlerin konusu manzaralardan, yapı tasvirlerinden, gemi tasvirlerinden, natürmortlardan, ağaçlardan ve sembolik tasvirlerden oluşmaktadır. Anadolu duvar resimlerinin çoğunluğunda olduğu gibi bu resimlerde de figürlü tasvirler bulunmaz.

Amasya ve Tokat ilindeki duvar resimli yapıların dış cephelerinde resme yer verilmemiştir. Resimler hem ahşap düz tavanlı camilerde hem de kubbeli camilerde yer almışlardır. Ahşap tavanlı olan camilerde yazılar ve bitkisel bezemelerden oluşan kalem işleri yoğunluk gösterirken, resimlerin konusu çoğunlukla natürmortlardan ve ağaç tasvirlerinden oluşmaktadır. Kubbeli camilerde ise kalem işi bezemelerden çok yapı tasvirleri, manzaralar, natürmortlar ve sembolik tasvirler konu edilmiştir.

Her iki ildeki köy camilerinde zengin bir resim programı yer almamasına rağmen köylerdeki türbelerde tarikat konulu sembolik tasvirler yoğundur. Amasya türbelerinde tarikat konulu sembolik tasvirler ile beraber natürmortlar, ağaç tasvirleri ve yazılar ele alınan konulardır. Tokat türbelerinde bu konulardan farklı olarak manzara ve yapı tasvirleri de yer almıştır.

Duvar resimlerinin cami, türbe, konak ve şadırvan gibi hangi tür yapılarda veya yapıların neresinde hangi konunun işleneceğine dair kurallar bulunmasa da Amasya ve Tokat örneklerinde Mekke şehri tasvirlerinin dini yapılarda ve güney duvarlarda yer aldıkları görülmüştür. Genellikle perde ve içerisinde yer alan kandil motifi ile oluşturulan mihrap tasvirleri de güney duvarlarda yer almışlardır. Anadolu'daki duvar resimli örneklerde Mekke şehri tasvirleri ile cennet ve cehennem tasvirleri çoğunlukla camilerde yer almaktadır. Fakat bu tasvirler Tokat örneklerinde türbelerde görülür.

Anadolu örnekleri ile kıyaslandığında Amasya ve Tokat duvar resimlerinde sembolik tasvirlerin yoğun olduğu anlaşılmaktadır. Keşköl, teber, nefir, kılıç ve taç gibi tarikat konulu sembolik tasvirler Anadolu'da daha çok camilerde resimlenmişlerdir. Amasya ve Tokat örneklerinde ise bu tasvirler türbelerde ve şadırvanlarda yer almışlardır. Tarikat konulu sembolik tasvirlerin yanı sıra Sanayi Devrimi ile gelen yeniliklerin konu edildiği fabrika, masa- sandalye, buharlı gemi, buharlı tren ve saatlerden oluşan modern araç- gereçler ile dini konulu sembolik tasvirler olan cennet- cehennem, kandil- şamdan, tespih gibi konular da bu iki ilde sıkça görülen tasvirlerdir. Ayrıca Amasya ve Tokat'taki konak yapılarında sembolik tasvirlerle yer verilmediği görülmüştür.

Anadolu'da birçok duvar resimli yapı örneği yer almasına rağmen oldukça az sayıda sanatçı adı bilinmektedir. Amasya ve Tokat ilinde Zileli Emin, Nakkaş İbrahim ve Sabri Niksâri şeklinde üç ayrı sanatçının imzasının yer alması bu iki ili duvar resmi sanatçıları konusunda önemli kılmaktadır. Sanatçılardan biri olan Zileli Emin'in Amasya'nın Merzifon ilçesindeki Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Sofular Camii ve Tokat Zile'deki Şeyh Nusrettin Türbesi'nde imzaları yer almaktadır. Amasya merkezdeki Gümüşlü Camii ve II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Merzifon'daki Kara Mustafa Paşa Camii, Tokat merkezdeki Madımak Evi ile Yağcıoğlu ve Latifoğlu konakları, Zile'deki Şeyh Eylük ve Musa Fakih Türbesi resimlerinin de üslup benzerliğinden dolayı Zileli Emin'in eseri olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçının

eserlerinde Osmanlı'nın geleneksel resim sanatı olan resimli el yazmalarının etkisinin sürdüğü görülmektedir. Bektaşî tarikatının sembolik eşyalarını sıkça resimlemiş olmasından dolayı Bektaşî olduğu düşünülmektedir. Sembolik tasvirlerin yanında yapı tasvirleri, natürmortlar ve manzaralar sanatçının eserlerinde yoğun olarak ele alınan konulardır. Fakat Tokat merkezdeki üç konakta dini ve tarikat konulu sembolik tasvirlerle yer vermediği görülmektedir. Nakkaş İbrahim'in Amasya Merzifon'daki Piri Baba Türbesi'nde adı yer almaktadır. Sanatçı hakkında bilgi bulunmamasına rağmen üslup özelliklerinden hareketle Merzifon'un Diphacı köyündeki Rumi Hoca Türbesi ile Gümüşhacıköy merkezdeki Hacı Nazır Baba Türbesi ve Sarayözü köyündeki Pir Ali Bir Civan Türbesi resimlerinin de Nakkaş İbrahim'e ait olduğu anlaşılmaktadır. Nakkaş İbrahim de Zileli Emin gibi eserlerinde tarikat konulu sembolik tasvirlerle önem vermiştir. Daha çok Bektaşî sembollerini konu edinmesinden dolayı Nakkaş İbrahim'in de Bektaşî olabileceği düşünülmelidir. Sanatçının eserlerinde manzara ve yapı tasvirleri yer almamakta, natürmortlar ve ağaç tasvirleri yoğunluk göstermektedir. Diğer bir sanatçı olan Sabri Niksârî'nin Tokat'ın Erbaa ilçesine bağlı Salkımören Köyü Camii'nde adı yer almaktadır. Bu camideki bitkisel bezemeler, yazılar, natürmortlar, duvarlardaki panolar ve şeritlerin oldukça benzer örnekleri Amasya'nın Taşova ilçesine bağlı Öz Baraklı köyünün Aşağı Baraklı Camii'nde de görülmektedir. Bu nedenle Aşağı Baraklı Camii'nin resimlerinde de Sabri Niksârî'nin çalışmış olabileceği düşünülmektedir. Öz Baraklı köyündeki Yukarı Baraklı Camii'nin duvarlarında herhangi bir resim veya bezeme bulunmasa da ahşap tavan ortasındaki küçük kubbesinin bezemeleri Aşağı Baraklı Camii ile neredeyse aynıdır. Bu nedenle üç camide de Sabri Niksârî'nin çalışmış olması muhtemeldir. Sözü edilen sanatçılardan Zileli Emin'in Tokat'ın Zile ilçesinden, Sabri Niksârî'nin ise Niksar ilçesinden olduğu bilinmektedir. Nakkaş İbrahim'in nereli olduğu konusunda bilgi bulunmamasına rağmen Amasya veya Tokatlı olabileceği düşünülmektedir.

Sözü edilen sanatçıların üsluplarından başka belli bir sanatçı adı bulunmasa da Amasya ilinde iki ayrı üslup birliği görülmektedir. Bunlar Gümüşhacıköy ilçesindeki Köşeler Köyü Camii ile Hamamözü ilçesindeki Çay Köyü Camii arasında ve Amasya merkeze bağlı Kaleköyü Camii ile Kızılkışlacık Köyü Camii arasındadır. Benzer üslupta resim ve bezemelerin bulunduğu bu yapılarda aynı sanatçılar veya sanatçı gruplarının çalışmış olabileceği düşünülmelidir.

Çalışmanın konusu siva üzerine yapılan resimler olmasına rağmen Amasya ve Tokat illerinde ahşap üzerine resimler de görülmüştür. Ahşap üzerine yapılan resimlerin ortak özelliği konularının natürmortlardan ve servi ağaçlarından oluşmasıdır.

Sonuç olarak 18. yüzyılın ortalarında başlayan ve bir moda halinde bütün imparatorluğa yayılan duvar resimleri Amasya ve Tokat'taki yapılarda da yer almış ve merkez yerleşimlerden oldukça uzak olan köy camilerine ve türbelerine kadar yayılmıştır. Ne yazık ki bu eserler yeterince korunamamaktadır. Yağcıoğlu Konağı yanarak ortadan kalkmış; Gümüşlü Camii, Sofular Camii ve Kara Mustafa Paşa Camii'nin resimleri ise bilinçsizce yapılan onarımlar nedeniyle günümüze gelememiştir. Aynı talihsizlikler mevcut duvar resimlerinin başlarına da gelebilmektedir. İncelemeler sırasında birçoğunun üzerine yazılar yazılarak tahrip edildiği veya badana ile kapatıldığı görülmüştür. Temennimiz bu eserlerin tamamen yok olmadan önce aslına uygun olarak restore edilmesi ve toplumumuzun bu konuda bilinçlendirilmesidir.

KAYNAKÇA

- Abdi-zade Hüseyin Hüsameddin, (1986). *Amasya tarihi* (Cilt. 1). Ankara: Amasya Belediyesi Kültür Yayınları.
- Açıkel, A. (2012). Tokat. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 41, s. 219-223) içinde. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Akalın, Ş. H., Toparlı, R., Argunşah, M., Demir, N., Gözaydın, N., Özyetgin, M., ... Tekeli, S. (2011). *Türkçe sözlük* (11. bs.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akay, T. (2012, Bahar). Osmanlı Devleti'nde Arma- i Osmani ve Tuğra- yi Hümayun'un alamet- i farika olarak kullanımı. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (9), 1- 15.
- Akın, E. S. ve Hanoğlu, C. (2015). Tokat'ta bir konut: Madımağın Celal'in evi. A. Açıkel, S. Başol, M. Hanılçe ve E. Hisarcıklılar (Yay. haz.). *Gaziosmanpaşa Üniversitesi Tokat Tarihi ve Kültürü Sempozyumu 25- 26 Eylül 2014 Tokat Bildiriler* (Cilt. 2, s. 363- 383) içinde. Tokat: Tokat Valiliği Özel İdaresi.
- Akın, E. S., Kalınbayrak Ercan, A. ve Yaprak Başaran, E. (2017, Haziran). Tokat- Zile Şeyh Nusrettin türbe ve camisi. *Vakıflar Dergisi*, (47), 67- 98.
- Akok, M. (1957). Tokat şehrinin eski evleri. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yıllık Araştırmalar Dergisi*, 2, 129- 151.
- Aksel, M. (2010). *Anadolu halk resimleri* (2. bs.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Aksel, M. (2015). *Türklerde dini resimler* (3. bs.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Aktemur, A. M. (2013). Zile Elbaşoğlu Cami'nin sıvalar altında kalan gizemi. *Turkish Studies*, 8 (8), 1621- 1642.
- Aktemur, A. M. (2015, Güz). Zile'de Bektaşî zaviyesine ait bir türbenin süslemeleri üzerine. *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi*, 8 (2), 151- 160.
- Akyıldız, C. ve Atasoy, N. (2017). *Tokat tarihi yapıları*. İstanbul: Tokat Valiliği.

Akyüz, A., Kahraman, Y., Adıgüzel, S., Yetişkin, G., Anaç, E., İçen, S.,...Teksarı, Y. (2010). *Tokat ve ilçeleri taşınmaz kültür ve tabiat varlıkları envanteri*. Tokat: Tokat Valiliği.

Algaç, Ş. (2017). Afyonkarahisar Dazkırı- İdris Köyü Camii ve kalemişi bezemeleri [Özel sayı]. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (2), 421- 432.

Alkan, M. (2011). Hacı Bektaş- î Veli Tekkesine Nakşibendî bir şeyhin tayini: Merkezî bir dayatma ve sosyal tepki. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (57), 213- 223.

Altaş, N. (2008). *T.C. Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından tescili yapılan camiler: Amasya, Sivas, Tokat*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü.

Altier, S. (2008, Mayıs). Bektaşî ikonografisi üzerine bir deneme: Hacı Bektaş Veli Müzesi'ndeki figürlü keşkül- ü fukaralar. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (17), 101- 116.

Altındal, B. (2011). *Zela'dan Zile'ye tarihi yolculuk*. İstanbul: Bayrak Yayıncılık Matbaacılık.

Altun, I. (2008). Türk halk kültüründe elma. *Turkish Studies*, 3 (5), 262- 281.

Altuntaş, H. ve Şahin, M. (2011). *Diyanet İşleri Başkanlığı Kur'an-ı Kerim meâli* (12. bs.). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Arık, R. (1974a). Camilerde resim ve İslam'da tasvir sorunu. *Köken*, (4), 10- 14.

Arık, R. (1974b, Ekim). Camide resim. *Türkiyemiz*, (14), 2- 9.

Arık, R. (1975, Haziran). Anadolu'da bir halk ressamı: Zileli Emin. *Türkiyemiz*,(16), 8- 13.

Arık, R. (1988). *Batılılaşma dönemi Anadolu tasvir sanatı* (2. bs.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Arık, R. (1999). Osmanlı sanatında duvar resimleri. G. Eren (Ed). *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi* (Cilt. 11, s. 423- 436) içinde. Ankara.

Arseven, C. E. (1983). *Sanat ansiklopedisi* (4. bs., Cilt. 2). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Arslan, C. (2010). Elazığ/ Hüseyinik (Ulukent) havuzbaşı ve Harput panoraması. *ZFWT*, 2 (2), 151- 177.

Arslan, S. (2014, Haziran). Türklerde ağaç kültü ve “Hayat ağacı”. *Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, 1 (1), 59- 70.

Aslanapa, O. (2004). *Osmanlı Devri mimarisi* (Göz. Geç. 2. bs.). Ankara: İnkılap Kitabevi.

Atak, E. (2015, Bahar). Tokat Mahmut Paşa Camii kalem işi bezemeleri. *Turkish Studies*, 10 (6), 197- 226.

Atasoy, N. (1976). I. Sultan Mahmud devrinden bir abide ev. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (VI), 23- 43.

Atasoy, N. (2016). *Derviş çeyizi: Türkiye’de tarikat giyim- kuşam tarihi*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A. Ş. Yayınları.

Avcı, O. (2016, Mart). Yozgat Başçavuşoğlu Camii ve süslemeleri üzerine düşünceler. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 3 (5), 49- 70.

Ayan, S. (2013). *Kara Mustafa Paşa’nın şehri Merzifon*. Merzifon: Kırkbadal Yayınları.

Azizsoy, A. (2015). Batılılaşma devri tasvir sanatının Azerbaycan cami mimarisinde görülen duvar resimlerinden örnekler. *Uludağ Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (29), 157- 184.

Bağcı, S. (2003). Osmanlı mimarisinde boyalı nakışlar. H. İncelik ve G. Renda (Yay. haz.). *Osmanlı Uygarlığı* (Cilt. 2, s. 737- 760) içinde. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G. ve Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı resim sanatı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Barihüda Tanrıkorur, Ş. (2012). Tokat Mevlevihanesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 41, s. 227- 230) içinde. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Bayraktar, M. S. (2018). *Gümüshacıköy Özdarendeliler Konağı*. İstanbul: Kriter Yayınları.

Bayram, S. (1993). Mühr- ü Süleyman ve Türk kültüründeki yeri. *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan* (s. 61- 72) içinde. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Berkli, Y. (2007, Bahar). Mezar taşlarında görülen kılıç, hançer, ok- yay ve bayrak motiflerinin sembolik anlamları. *Akev Akademi Dergisi*, (31), 67- 80.

Beşirli, M. (2005). *Orta Karadeniz kentleri tarihi I: Tokat (1771- 1853)*. Tokat: Gaziosmanpaşa Üniversitesi Matbaası.

Beykal, F. (1997). Baklan Boğaziçi Eski Cami. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (2), 73- 90.

Bozer, R. (1987, Ekim). Kula- Emre köyünde resimli bir cami. *Türkiyemiz*, (53), 15- 22.

Cantay, G. (1980). Zileli Emin Usta'nın bilinmeyen iki eseri [Özel sayı]. *Bedrettin Cömert'e Armağan, Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimler Dergisi*, 497- 508.

Cantay, G. (2008). Türk Süsleme Sanatında Meyve. *Turkish Studies*, 3 (5), 32- 64.

Cebecioğlu, E. (1997). *Tasavvuf terimleri ve deyimleri sözlüğü*. Ankara: Rehber Yayınları.

Ceyhan, S. (2010). Taç: Tasavvuf. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 39, s. 363- 365) içinde. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Cimilli, C. (2004). Osmanlı'da servi motifinin inançla bağlantısı. B. Mahir ve H. Katipoğlu (Yay. haz.). *Sanat ve İnanç* (Cilt. 2, s. 225- 236) içinde. İstanbul: MSGSÜ Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları.

Cinlioğlu, H. (t. y.). *Tokat coğrafyası ve tarihi*. Ankara: Öngel Kitabevi.

Cinlioğlu, H. T. (1951). *Osmanlılar zamanında Tokat* [Üçüncü kısım]. Tokat: Tokat Matbaası.

Cömertler Aktuğ, E. ve Pektaş, K. (2016). Geç dönem kalem işi süslemeli bir eser: Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii. *Medeniyet Sanat Dergisi*, 2 (2), 9- 25.

Çağlıtütüncigil, E. (2013). Türk süsleme sanatında nar: "Form, köken ve ikonografik anlamı". *TÜBAR*, (33), 61- 92.

Çal, H. (1987a). Tokat evleri. H. Bolay, M. Yazıcıoğlu, B. Yediyıldız ve M. Özdemir (Yay. haz.). *Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu 2- 6 Temmuz 1986* (s. 365- 417) içinde. Ankara: Gelişim Matbaası.

Çal, H. (1987b). Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi. H. Bolay, M. Yazıcıoğlu, B. Yediyıldız ve M. Özdemir (Yay. haz.). *Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu 2- 6 Temmuz 1986* (s. 427- 462) içinde. Ankara: Gelişim Matbaası.

Çal, H. (1988). *Tokat evleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Çal, H. (1993). Tokat Zile Yeşilce köyü Şeyh Eylük Türbesi. *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı* (s. 293- 306) içinde. Konya: Selçuk Üniversitesi Vakfı Yayınları.

Çayan, S. (2012). *Geleneksel Antep evlerinde kalem işi bezeme ve duvar resimleri* (Yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum.

- Çaycı, A. (2016). Zaman ve sanat bağlamında çark-ı felek motifi. B. Kuşpınar (Ed.). *Uluslararası İslam Medeniyetinde Zaman Sempozyumu 08- 11 Ekim 2015 Konya*. (Cilt. 2, s. 299- 305) içinde. İstanbul.
- Çaycı, A. (2017). *İslam mimarisinde anlam ve sembol*. Konya: Palet Yayınları.
- Çelik, E. ve Kuyulu Ersoy, İ. (2015). Kocaeli yapılarında bulunan resimli bezemelerden örnekler. H. Selvi ve M. B. Çelik (Ed.). *Uluslararası Gazi Akçakoca ve Kocaeli Tarihi Sempozyumu Bildirileri* (s. 1651- 1665) içinde. Kocaeli: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Çerkez, M. (2010). Merzifon türbeleri. *Sanat Dergisi*, (11), 65- 82.
- Çetin, K. (2008). Tasavvuf şiirinde ağaç ve meyve istiaresi. *Turkish Studies*, 3 (2), 194- 208.
- Çevrimli, N. (2008). Nevşehir Hacı Bektaş Müzesindeki tekke eşyalarından bir grup madeni keşkül. *Vakıflar Dergisi*, (31), 306- 334.
- Çevrimli, N. (2009). Nevşehir Hacı Bektaş Müzesindeki tekke eşyalarından bir grup madeni teber. *Vakıflar Dergisi*, (32), 37- 64.
- Çolaker, İ. (2014). *Kırk bir kere Amasya şehir yazıları*. Amasya: Amasya Belediyesi Kültür Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (2006). Meyve sunma sahnelerinin anlamı. E. Gürsoy Naskali ve D. Herkmen (Ed.). *Meyve Kitabı* (s. 3- 19) içinde. İstanbul: Kitabevi.
- Demiray, A. (1954). *Resimli Amasya*. Ankara: Güney Matbaacılık ve Gazetecilik.
- Doğanbaş, M. (1998, Nisan). Hamdullah Çelebi Türbesi. *Cem Dergisi*, (77), 46- 48.
- Doğanbaş, M. (1999a, Şubat). Merzifon'un gönüller durağı Piri Baba Türbesi. *Cem Dergisi*, (87), 46- 47.
- Doğanbaş, M. (1999b, Nisan). Amasya'da bir evliya Pir Ali Bir Civan. *Cem Dergisi*, (89), 52- 53.
- Doğanbaş, M. (1999c). Amasya yöresi kalemişi bezemeleri. *Tarih ve Medeniyet Dergisi*, (59), 68- 70.

- Doğanbaş, M. (2000, Mart). Amasya- Özbaraklı Camii. *Arkitekt Dergisi*, (473), 60-64.
- Doğanbaş, M. (2001). Amasya yöresi Alevi ziyaretgahları. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (17), 105- 113.
- Doğanbaş, M. (2003). *Kültürel ve sanatsal boyutuyla Amasya*. Ankara: İnkansa Ofset.
- Doğanbaş, M. (2005, Bahar). Rumi Hoca Türbesi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (33), 395- 400.
- Doğanbaş, M. (2012). *Amasya II. Bayezid Külliyesi*. Amasya: Amasya Valiliği.
- Doğanbaş, M. (2014). Antikçağ'dan günümüze inanç dünyası ve yapılarıyla Amasya. F. Özdem (Yay. haz.). *Yar ile Gezdiğim Dağlar Amasya* (s. 101- 167) içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Doğanbaş, M. (2018). *Amasya türbeleri*. Amasya: Amasya Belediyesi Kültür Yayınları.
- Dönmez, E. E. N. (2010). Merzifon Hacı Hasan Camii ahşap kubbesi ve süslemeleri. *XII. Ortaçağ- Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu 15- 17 Ekim 2008*, 301- 307.
- Dönmez, E. E. N. (2014). Amasya'da Türk dönemi mimarinin gelişimi. F. Özdem (Yay. haz.). *Yar ile Gezdiğim Dağlar Amasya* (s. 169- 227) içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duran, R. (1992). Seki- Tekke Cami ve tekke sanatı ile ilgisi üzerine. *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 7, 322- 349.
- Ecesoy, Y. (2014). Gaziantep duvar resimlerinde iki halk sanatçısı: Bekir ve şemsi. *Mediterranean Journal of Humanities*, 4 (1), 159- 169.
- Elaltuntaş, E.F. (2014, Bahar). Parmak uçlarındaki kültürel hazine: Tespih. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4 (7), 145-170.
- Elmacı, S. (2010). *Amasya şehri*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Erdem, S. (1987). Tokat kelimesi üzerine düşünceler. H. Bolay, M. Yazıcıoğlu, B. Yediyıldız ve M. Özdemir (Yay. haz.). *Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu 2- 6 Temmuz 1986* (s. 11- 16) içinde. Ankara: Gelişim Matbaası.

Erdem, S. (1988). Alemin tarihçesi ve monçuk, hilal, boynuz alemlerin menşeleri üzerine. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 1 (3), 103- 117.

Erdemir, Y. (1987). Tokat yöresindeki ahşap camilerin kültürümüzdeki yeri. H. Bolay, M. Yazıcıoğlu, B. Yediyıldız ve M. Özdemir (Yay. haz.). *Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu 2- 6 Temmuz 1986* (s. 295- 313) içinde. Ankara: Gelişim Matbaası.

Ergun, P. (2017). *Türk kültüründe ağaç kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Erken, S. (1983). *Türkiye’de vakıf abideler ve eski eserler* (İlaveli 2. bs., Cilt. 1). Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.

Ersoy, A. (1994, Eylül). 19. Yüzyılda Tokat’ta bir Türk evi. *Türkiyemiz*, (73), 4- 9.

Ertuğrul, Ö. (1991, Şubat). Zengin bir kültür mirası Tokat evleri ve Latifoğlu Konağı. *Türkiyemiz*, (63), 54- 57.

Erzen, J. N. (2008). Duvar Resmi. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Geliştirilmiş 2. bs., Cilt. 1, s. 432- 433) içinde. İstanbul: Yem Yayınları.

Esin, E. (2004). *Orta Asya’dan Osmanlıya Türk sanatında ikonografik motifler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Eyice, S. (1992). Beyazıt II Camii ve Külliyesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 6, s. 40- 42) içinde. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Eyice, S. (2002). Batı Sanat Akımlarının Değiştirdiği Osmanlı Dönemi Türk Sanatı. H. C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca (Ed.). *Türkler Ansiklopedisi* (Cilt. 15, s. 284- 309) içinde. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

- Fığlalı, E. R. (1990). *Türkiye’de Alevilik- Bektaşilik*. Ankara: Selçuk Yayınları.
- Genç, M. (1987). 17.- 19. Yüzyıllarda sanayi ve ticaret merkezi olarak Tokat. H. Bolay, M. Yazıcıoğlu, B. Yediyıldız ve M. Özdemir (Yay. haz.). *Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu 2- 6 Temmuz 1986* (s. 145- 169) içinde. Ankara: Gelişim Matbaası.
- Gökbilgin, M. T. (1979). Tokat. *İslam Ansiklopedisi* (2. bs., Cilt. 12, s. 400- 412) içinde. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gültekin, R. E. (2008). Türklerde bereket sembolü olarak kullanılan meyve motifleri ve mimaride değerlendirilmesi. *Turkish Studies*, 3 (5), 9- 31.
- Gündoğdu, H., Bayhan, A. A., Aktemur, A. M., Kukaracı, İ. U., Çelik, A. ve Güneş, B. (2006). *Tarihi yaşatan il Tokat*. Ankara: PYS Vakıf Sistem Matbaası.
- Gürbüz, A. (1996). Amasya Mevlevihanesi ve vakıfları. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (2), 287- 292.
- Gürbüz, A. (2000). Merzifonlu Kara Mustafa Paşa’nın Merzifon vakıfları. Z. Dilek, B. Nazlı, S. Köseleli, S. Gerçik ve T. Çağlayan (Yay. haz.). *Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Uluslararası Sempozyumu 08- 11 Haziran 2000* (s. 319- 329) içinde. Merzifon: Merzifon Vakfı Yayınları.
- Gürsoy, E. (2015, Mart). Uşak’ta perde motifli mihraplar. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (10), 146- 157.
- Harman, M. (2014). Yazıcıoğlu Mehmed’in Muhammediye’sinde yer alan cennet ve cehennem tasvirleri. *Mukaddime*, 5 (1), 89- 112.
- Harman, M. (2015, Ağustos). Geç devir Osmanlı resim sanatında cennet imgesi: Duvar ve kitaplarda yer alan şematize cennet tasvirleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (39), 354- 363.
- Işık, R. (2004). Türklerde ağaçla ilgili inanışlar ve buna bağlı kültürler. *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9 (2), 89- 106.
- İltar, G. (2014, Aralık). Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camisi duvar resimleri. *Vakıflar Dergisi*, (42), 69- 80.

İnan, A. (1986). *Tarihte ve bugün Şamanizm materyaller ve araştırmalar* (3. bs.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

İrteş, S. (1985). Kalem işlerimizin bugünü ve yarını. *Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1. Ulusal Sanat Sempozyumu 17-19 Nisan 1985 Tebliğler* (s. 425- 432) içinde. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Kahraman, G. (2012). Karaman kültüründe Tartan Evinin önemi. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 14 (23), 109- 114.

Kalender, E. (1999). *Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi duvar resimleri*. Ankara: Dumat Ofset.

Kalfazade, S. ve Ertuğrul, Ö. (1989). Kandil ve kandilin motif olarak Anadolu Türk sanatında kullanımı üzerine. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 2 (5), 23- 34.

Kara, M. (2012). *Tasavvuf ve tarikatlar tarihi* (10. bs.). İstanbul: Dergah Yayınları.

Karaaziz Şener, D. (2014). Soma Hızır Bey (Çarşı) Cami duvar resimleri üzerine bir değerlendirme. *Turkish Studies*, 9 (10), 715- 738.

Karaismailoğlu, A. (2010). *Mevlana Celaleddin-i Rumi: hayatı- şahsiyeti- ailesi ve çevresi- eserleri- Amasya’da Mevlana ve Mevlevilik- eserlerinden örnekler*. Amasya: Amasya Belediyesi Yayınları.

Karakaya, F. (2006). Nefir. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 32, s. 525- 526) içinde. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Karamağaralı, B. (1973). Anadolu’da XII- XVI. Asırlardaki tarikat ve tekke sanatı hakkında. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 21 (1), 247- 276.

Karamağaralı, B. (1993). İççe daire motiflerinin mahiyeti hakkında. *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal’a Armağın* (s. 249- 270) içinde. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Koçyiğit Tepe, F. (2017, Bahar). Zamana yenik düşen bir esere görgü tanığı olmak: Amasya Kaleköy Camii. *Karadeniz Araştırmaları*, (53), 153- 166.

- Koçyiğit, F. (2019). Amasya’da ahşap tavanlı iki cami örneği: Şıhlar ve Kızılkışlacık Köyü Camileri. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (2), 1641- 1658.
- Korkmaz, N. (2017, Eylül). Amasya Taşova ilçesi Özbaraklı köyü camileri. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (13), 385- 408.
- Köprülü, M. F. ve Köprülü, O. F. (1991). Asa: İslam Tarihi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 3, s. 450- 452) içinde. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kuyulu, İ. (1994). Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş/ İzmir). *Vakıflar Dergisi*, (24), 147- 158.
- Kuyulu, İ. (1998). İzmir ve çevresindeki bir grup duvar resminin incelenmesi. N. Ülker (Yay. haz.). *II. Uluslararası İzmir Sempozyumu Tebliğler* (s. 58- 78) içinde. İzmir.
- Küçükaşçı, M. S. (2006). Orta Çağda meyve sembolizmi. E. Gürsoy Naskali ve D. Herkmen (Ed.). *Meyve Kitabı* (s. 545- 559) içinde. İstanbul: Kitabevi.
- Maden, F. (2010). 19. Yüzyılda Piri Baba Tekkesi, türbesi ve vakfi. H. Babacan (Ed.). *Geçmişten Günümüze Merzifon* (s. 383- 396) içinde. Ankara: Merzifon Belediyesi Kültür Yayınları.
- Maden, F. (2011a, Aralık). Merzifon’da bir erenler ocağı: Piri Baba Tekkesi, Türbesi ve Vakfi. *Alevilik Araştırmaları Dergisi*, (2), 245- 264.
- Maden, F. (2011b). Bektaşilikte giysi ve sembol olarak tac. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (60), 65- 84.
- Maden, F. (2013). *Bektaşî tekkelerinin kapatılması (1826) ve Bektaşîliğin yasaklı yılları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Maden, F. (2017). Amasya’da bir sürgün çelebi: Hamdullah Efendi (1767- 1846). M. F. Köksal, C. Güzel, G. Sever, A. Özbayraktar ve M. İlhan (Ed). *Uluslararası Amasya Sempozyumu Tarih- Dil- Kültür- Edebiyat 4-7 Ekim 2017 Amasya Bildiriler Kitabı* (Cilt. 1, s. 343- 364) içinde. Amasya: Kibatek Yayınları.

- Menç, H. (2018). *Tarih içinde Amasya* (3. bs.). Ankara: Amasya Belediyesi Yayınları.
- Meriç, A. (1994, Aralık). Dosttan öte dost evler Tokat'ta Madımaklar Evi. *Kültür ve Sanat Tokat Özel Sayısı* (24), 46- 49.
- Mülayim, S. (1996). Fresk. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 13, s. 199-200) içinde. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Nemlioğlu, C. (2012). Tokat'ın ahşap kalem işi bezemeli iki ünlü camii'nin Türk-İslam bezeme sanatındaki yeri ve önemi. A. Açıkel, S. Başol, A.O. Solmaz ve M. Hanilçe (Yay. haz.). *Tokat Sempozyumu 01- 03 Kasım 2012 Tokat Bildiriler* (Cilt. 2, s. 239- 248) içinde. Tokat: Tokat Valiliği Özel İdaresi.
- Ocak, A. Y. (1999). *Osmanlı İmparatorluğu'nda marjinal sufilik: Kalenderiler (XIV-XVII. Yüzyıllar)* (Gözden geçirilmiş ve genişletilmiş 2. bs.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ocak, A.Y. (2002). *Alevi ve Bektaşî inançlarının İslam öncesi temelleri* (Genişletilmiş ve gözden geçirilmiş 3. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Okçuoğlu, T. (2000). *18 ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı duvar resimlerinde betimleme anlayışı* (Doktora tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Bilim Dalı, İstanbul.
- Olçay, O. F. (2010). *Amasya şehri*. Amasya: Kültür Yayınları.
- Ödekan, A. (2008). Kalemkari. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Geliştirilmiş 2. bs., Cilt. 2, s. 810) içinde. İstanbul: Yem Yayınları.
- Önge, Y. (1986). Anadolu sanatında cami motifi. *Ön Asya Dergisi*, 4 (38), 8- 9.
- Özbek, Y. (2014). Kapadokya'da Osmanlı Dönemi duvar resimlerinde kent tasvirleri. *Mediterranean Journal of Humanities*, 4 (1), 215- 230.
- Özbek, Y. (2016). Mustafapaşa (Sinassos) duvar resimlerinde sıradışı konular ve Georgios Iordanidis. *Mediterranean Journal of Humanities*, 6 (2), 381- 398.

Özdemir, C., Doğanbaş, M., Yancı, A., Yılmaz, F., Uçar, H. Ağaoğlu, F.,... Çetintaş, Ö. (2007). *Amasya kültür envanteri*. Amasya: Amasya Valiliği.

Özgen, M. (2007). Tokat Latifoglu Konağı. *Vakıflar Dergisi*, (30), 485- 502.

Özgen, M. (2017). *Şehr-i meydan Tokat*. Ankara: Gece Kitaplığı.

Özköse, K. (2015). Tokat'ta tasavvuf kültürü. A. Açıkkel, S. Başol, M. Hanılçe ve E. Hisarcıklılar (Yay. haz.). *Gaziosmanpaşa Üniversitesi Tokat Tarihi ve Kültürü Sempozyumu 25-26 Eylül 2014 Tokat Bildiriler* (Cilt. 3, s. 79-102) içinde. Tokat: Tokat Valiliği Özel İdaresi.

Öztürk, N. (1987). Selçuklu- Osmanlı dönemi ulaşım sisteminde ve ticaretinde Tokat'ın yeri. H. Bolay, M. Yazıcıoğlu, B. Yediyıldız ve M. Özdemir (Yay. haz.). *Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu 2-6 Temmuz 1986* (s. 71- 80) içinde. Ankara: Gelişim Matbaası.

Özüçetin, Y. ve Altınışık, A. H. (2012, Temmuz). Maarif Vekaleti'nin 1927 yılı "Türkiye arması" müsabakası. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5 (22), 332-345.

Pakalın, M. Z. (1993a). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü* (4. bs., Cilt. 2). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Pakalın, M. Z. (1993b). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü* (4. bs., Cilt. 3). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Renda, G. (1975). Öncelikle tanıtılması ve korunması gereken sanat eserleri: Resimli ve nakışlı Türk evleri. *Milliyet Sanat Dergisi*, (162), 18- 20.

Renda, G. (1976). Amasya II. Beyazıt Külliyesindeki muvakkithane. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (VI), 181- 206.

Renda, G. (1977). *Batılılaşma döneminde Türk resim sanatı 1700- 1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

- Renda, G. (1980). Türk resminde batılılaşma yönünde ilk denemeler. G. Renda ve T. Erol (Yay. haz.). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* (Cilt. 1, s. 17- 76) içinde. İstanbul: Tıglat Basımevi.
- Renda, G. (1985a). 19. yy'da kalemişi nakış- duvar resmi. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt. 6, s. 1530- 1534) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Renda, G. (1985b). Milli Saraylar'ımızın resim sanatı açısından önemi. *Milli Saraylar Sempozyumu 15- 17 Kasım 1984 Bildiriler* (s. 171- 176) içinde. İstanbul: TBMM Milli Saraylar.
- Renda, G. (1999). Geç dönem Osmanlı mimarisinde duvar resmi- Balkan örnekleri üzerine bir değerlendirme. *Atatürk ve Manastır Sempozyumu 12- 13 Ekim 1998 Bildiriler* (s. 315- 322) içinde. Ankara.
- Renda, G. (2002). Yenileşme döneminde kültür ve sanat. H. C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca (Ed.). *Türkler Ansiklopedisi* (Cilt. 15, s. 265- 283) içinde. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Sertyüz, N. ve Şahin, F. (2018). Tokat Canikli Konağı ahşap üzeri kalem işi bezemeleri. *Kalemişi*, 6 (12), 223- 248.
- Sözen, M. (1972). Köyde bir duvar resmi. *Türkiyemiz*, (6), 31- 32.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2015). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü: resim- heykel- mimarlık, geleneksel Türk sanatları, uygulamalı sanatlar ve genel sanat kavramları* (14. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şahin, İ. ve Emecen, F. (1991). Amasya. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 3, s. 1- 4) içinde. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Şahin, M. K. (2010). Amasya- Hamamözü- Çay köyü ve Gümüşhacıköy- Köşeler köyünde bilinmeyen iki cami. *XII. Ortaçağ- Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu 15- 17 Ekim 2008*, 73- 92.
- Şimşek, E. (2008). Ölümsüzlük ilacı elma. *Turkish Studies*, 3 (5), 193- 204.

Tali, Ş. (2013). Kırşehir/ Mucur'daki Hüseyin Ağa Camii ile Emine Hanım Camii'nin kalemişleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (25), 504- 528.

Tali, Ş. (2014). Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Cami kalem işi bezemeleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7 (31), 489- 497.

Tanman, B. (1993). Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının kubbesinde Zileli Emin'in yarattığı 'Osmanlı Dünyası' ve bu dünyaya yansıyan kişiliği. *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan* (s. 491- 522) içinde. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Taşan, A. A. (1979). *Dünden Bugüne Merzifon*. İstanbul: Merzifonlular Derneği.

Tekin, K. H. (2014). Türk- İslam sanatında tesbih üzerine notlar. *Turkish Studies*, 9 (10), 1009- 1018.

Tekinalp, P. Ş. (2002). Batılılaşma dönemi duvar resmi. H. C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca (Ed.). *Türkler Ansiklopedisi* (Cilt. 15, s. 440- 448) içinde. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Tekinalp, P. Ş. (2013, Aralık). Manzaralı oda: Atay Evi'nden egzotik manzaralar. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 30 (2), 191- 208.

Tezcan, G. (2009). Sivas Kangalağası Konağı'nın 19. Yüzyıl Türk resim sanatı tarihi içindeki yeri ve önemi. *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri 14- 16 Ekim 2009*, 613- 620.

Toruk, F. (2008). Amasya kent dokusunun fiziksel gelişimi. *Vakıflar Dergisi*, (31), 35- 70.

Tosun, N. (2004). Tasavvuf kültüründe meyve. *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, (13), 289- 300.

Tosun, N. (2006). Tasavvufta meyve. E. Gürsoy Naskali ve D. Herkmen (Ed.). *Meyve Kitabı* (s. 55- 66) içinde. İstanbul: Kitabevi.

- Turani, A. (1995). *Sanat terimleri sözlüğü* (6. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türer, O. (2014). Osmanlı Anadolu'sunda tarikatların genel dağılımı. A.Y. Ocak (Yay. haz.) *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler (Kaynaklar- Doktrin- Ayin ve Erkan- Tarikatlar- Edebiyat- Mimari- İkonografi- Modernizm)* (2. bs., s. 255- 300) içinde. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Türker, K. (1991, Haziran). Bir Anadolu ressamı Zileli Nakkaş Emin ve kalemkari süslemeleri. *Tokat Kültür Araştırma Dergisi*, (2), 21- 23.
- Türkmen, N. (2006). Anadolu konut mimarisinde meyve motifleri. E. Gürsoy Naskali ve D. Herkmen (Ed.). *Meyve Kitabı* (s. 41- 52) içinde. İstanbul: Kitabevi.
- Uysal, A. O. (1987). Tokat'taki Osmanlı camileri. H. Bolay, M. Yazıcıoğlu, B. Yediyıldız ve M. Özdemir (Yay. haz.). *Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu 2- 6 Temmuz 1986* (s. 313- 364) içinde. Ankara: Gelişim Matbaası.
- Uzay Peker, A. (2007, Ocak). Amasya Sultan II. Beyazıt Külliyesi. *Tasarım Merkezi Dergisi*, 26- 33.
- Uz Taşkesen, A.N. (2011, Haziran). Amasya II. Beyazıt Camisi Şadırvanı duvar resimlerinin restorasyonu ve ikonografik çözümlemesi. *Vakıflar Dergisi*, (35), 177- 189.
- Uzunçarşılı, İ. H. (2003). *Tokat kitabeleri*. Ankara: Türk Hava Kurumu Basımevi.
- Uzun, T. (2017). 19. yüzyıl Osmanlı duvar resimlerinde yeniliğin ve değişimin sembolü tasvirler. *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri 02- 05 Kasım 2016*, 2, 852- 862.
- Yahya b. Salih el- İslamboli, (2006). *Tarikat kıyafetleri*. İstanbul: Sufi Kitap.
- Yakupoğlu, Y., Samsaroğlu, M., Bedestenlioğlu, S. ve Cinlioğlu, H. (1968). *Tokat il yillığı 1967*. Ankara: Doğu Matbaacılık.

Yalçın, O. (1969). *Tokat* (2. bs.). İstanbul: Özyürek Yayınevi.

Yeşil, A. (2000). Merzifon Kara Mustafa Paşa Külliyesi. Z. Dilek, B. Nazlı, S. Köseleli, S. Gerçik ve T. Çağlayan (Yay. haz.). *Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Uluslararası Sempozyumu 08- 11 Haziran 2000* (s. 331- 344) içinde. Merzifon: Merzifon Vakfı Yayınları.

Yeşil, A. (2004). Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Külliyesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 29, s. 252- 254) içinde. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Yıldırım, S. (2018, Temmuz). Amasya Gümüşhacıköy türbelerindeki kalem işi süslemeler. *Art- Sanat Dergisi*, (10), 293- 327.

Yıldız, H. (2011, Kış). Amasya yöresi örneğinde Alevi/ Bektaşî kültüründe inanç merkezleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4 (16), 471- 480.

Yum, Ş. (1993a, Mayıs). Milli Saraylarda duvar ve tavan resimleri. *Türkiyemiz*, (69), İstanbul: 18- 25.

Yum, Ş. (1993b). İstanbul'da 19. yüzyıl saray yapıları ve Batı özellikli duvar ve tavan resimleri. *Antik & Dekor Dergisi*, (19), 32- 38.

Yum, Ş. (1995). Son dönem Osmanlı saray yapılarındaki bazı tasvirler üzerine gözlemler. *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Bildiriler 23- 27 Eylül 1991* (Cilt. 3, s. 543- 552) içinde. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yücel, E. (1975, Haziran). Türk sanatında alem. *Türkiyemiz*, (16), 34- 37.

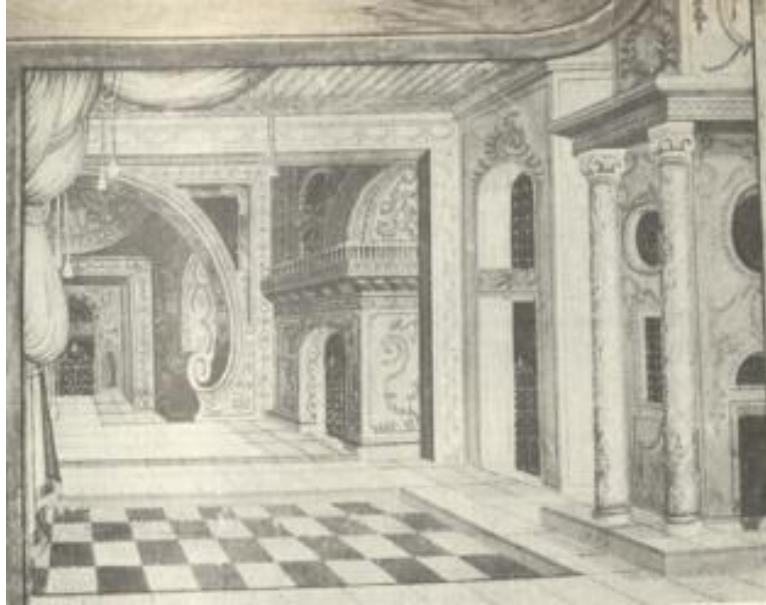
Yücer, H. M. ve Küçük, S. (2019). Tasavvuf literatüründe ağaç sembolizmi ve Muhyî'nin Temsîl-i Şecer isimli eseri. *APJIR*, 3 (1), 13- 28.

Yüksel, H. (1996). Tokat Mevlevihanesi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (2), 61- 68.

RESİMLER



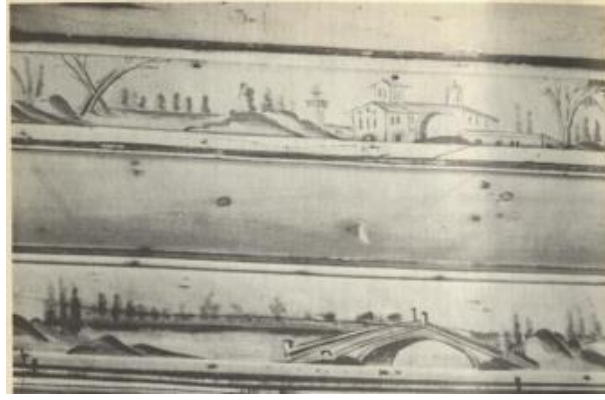
Resim 1. İstanbul Nusretiye Camii Şadırvanı, Duvar Resimleri Fotoğraf Robertson, Semavi Eyice Koleksiyonu (Renda, 1977)



Resim 2. İstanbul Üsküdar'da Atik Valide Camii, Hünkar Mahfili Duvar Resimleri (Renda, 1977)



Resim 3. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Kubbedeki Sembolik Tasvirler



Resim 4. İstanbul Bebek'teki Kavafyan Konağı, Sofaya Açılan Odasında Şerit Manzaralar (Renda, 1977)



Resim 5. Topkapı Sarayı Harem Dairesi, Gözdeler Dairesi'nin Üst Katındaki Büyük Odanın Duvar Resimleri (Renda, 1977)



Resim 6. Topkapı Sarayı Harem Dairesi, Valide Sultan Odası'nda Bahçeli Köşk Resimleri (Res. tar. 18. yüzyıl sonları- 19. yüzyıl başları), (Renda, 1980)



Resim 7. Topkapı Sarayı Harem Dairesi, Valide Sultan Yemek Odası Duvar Resimleri (Res. tar. 19. yüzyıl başları), (Renda, 1977)



Resim 8. Yıldız- Şale, Sedef Salona Giden Merdiven Duvarındaki Resimlerden (Res. tar. 19. yüzyıl sonları), (Yum, 1993b)



Resim 9. Bursa'da Abdal Mahallesi'nde Yer Alan Ev, Duvar Resimleri (Renda, 1977)



Resim 10. Kayseri'de Danyal Aşık Evi, Figürlü Duvar Resmi (Renda, 1980)



Resim 11. Kaleköyü Camii, Camiinin Kuzey Cephesi



Resim 12. Kaleköyü Camii, Harimin Batı Duvarı



Resim 13. Kaleköyü Camii, Batı Duvarındaki Bezemeler



Resim 14. Kaleköyü Camii, Harimin Güney Duvarı



Resim 15. Kaleköyü Camii, Harimin Doğu Duvarı



Resim 16. Kaleköyü Camii, Doğu Duvarın Mahfil Altındaki Pano



Resim 17. Kaleköyü Camii, Kuzey Duvarın Üst Kat Mahfil Kısmı



Resim 18. Kaleköyü Camii, Kuzey Duvarın Mahfil Altı



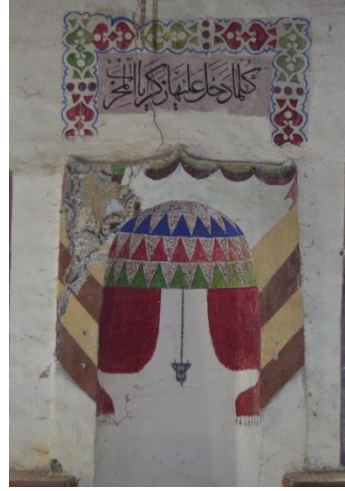
Resim 19. Kızılkışlacık Köyü Camii, Güneydoğu Yönü



Resim 20. Kızılkışlacık Köyü Camii, Harimin Batı Duvarı



Resim 21. Kızılkışlacık Köyü Camii, Harimin Güney Duvarı



Resim 22. Kızılkışlacık Köyü Camii, Mihraptaki Perde ve Kandil Motifleri



Resim 23. Kızılkışlacık Köyü Camii, Harimin Doğu Duvarı



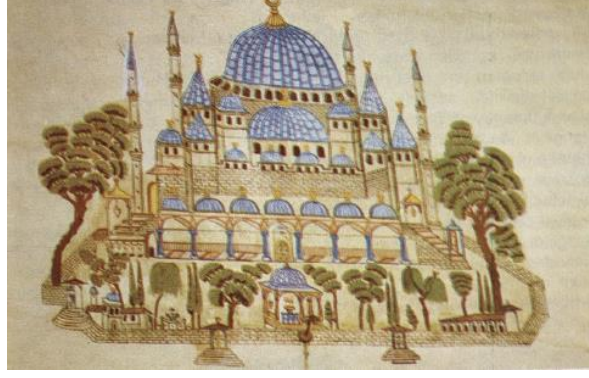
Resim 24. Kızılkışlacık Köyü Camii, Harimin Kuzey Duvarı



Resim 25. Gümüşlü Camii, Kuzey Cephesi



Resim 26. Gümüşlü Camii, Selimiye Camii Tasvirinin Bulunduğu Mahfilin Günümüz Görüntüsü



Resim 27. Gümüşlü Camii, Mahfildeki Kemer Alınlığında Bulunan Selimiye Camii Tasviri (Arık, 1988)



Resim 28. Gümüşlü Camii, Resimlerin Bulunduğu Kubbenin Günümüz Görüntüsü



Resim 29. Gümüşlü Camii, Kubbe Kasmağında Yer Alan Madalyonların Birindeki Amasya Şehri Görünümü (Arık, 1988)



Resim 30. Sofular Camii, Batı Cephesi



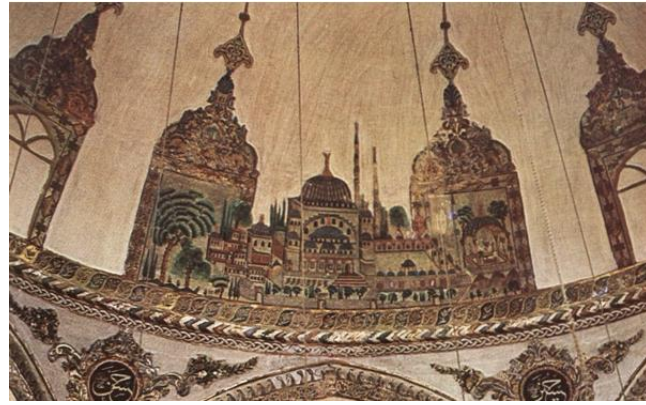
Resim 31. Sofular Camii, Saat Tasviri ve Kitabe (Cantay, 1980)



Resim 32. Kara Mustafa Paşa Camii, Batı Cephesi



Resim 33. Kara Mustafa Paşa Camii, Cami Tasvirinin Bulunduğu Kubbenin Kuzey Eteğinin Günümüz Görüntüsü



Resim 34. Kara Mustafa Paşa Camii, Kubbe Eteğinin Kuzeyindeki Süleymaniye Camii Tasviri (Arık, 1988)



Resim 35. Kara Mustafa Paşa Camii, Pencere Tepeliklerinde Yer Alan Manzara ve Natürmort (Arık, 1988)



Resim 36. Aşağı Baraklı Camii, Batı Cephesi



Resim 37. Aşağı Baraklı Camii, Kuzey Duvar



Resim 38. Aşağı Baraklı Camii, Batı Duvar



Resim 39. Aşağı Baraklı Camii, Batı Duvarın Üst Kat Mahfilinde Yer Alan Çiçekli Pano



Resim 40. Aşağı Baraklı Camii, Güney Duvar



Resim 41. Aşağı Baraklı Camii, Mihrap



Resim 42. Aşağı Baraklı Camii, Güney Duvarında Yer Alan Zincirle Asılı Kartuş



Resim 43. Aşağı Baraklı Camii, Doğu Duvar



Resim 44. Aşağı Baraklı Camii, Doğu Duvarındaki Limon Ağacı Tasviri



Resim 45. Aşağı Baraklı Camii, Tavan Ortasında Yer Alan Kubbedeki Bezemeler



Resim 46. Yukarı Baraklı Camii, Tavan Ortasında Yer Alan Kubbedeki Bezemeler
(Korkmaz, 2017)



Resim 47. Çay Köyü Camii, Güney Cephesi



Resim 48. Çay Köyü Camii, Harimin Kuzey Duvarı



Resim 49. Çay Köyü Camii, Kuzey Duvarın Mahfilinde Yer Alan Ağaç Tasviri (Mustafa Kemal Şahin)



Resim 50. Çay Köyü Camii, Kuzey Duvarın Mahfilinde Yer Alan Ağaç Tasviri (Mustafa Kemal Şahin)



Resim 51. Çay Köyü Camii, Kuzey Duvarın Mahfilinde Yer Alan Zeytin Ağacı Tasvirleri (Mustafa Kemal Şahin)



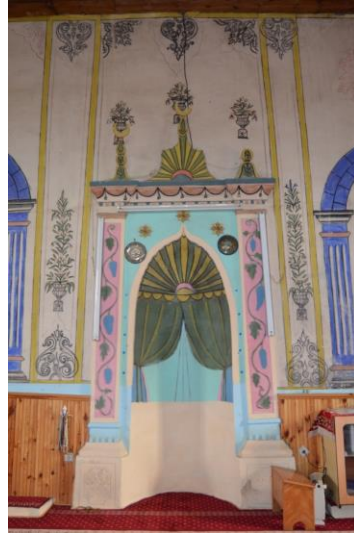
Resim 52. Çay Köyü Camii, Kuzey Duvarın Mahfilinde Yer Alan Servi Ağacı Tasvirleri (Mustafa Kemal Şahin)



Resim 53. Çay Köyü Camii, Harimin Batı Duvarı



Resim 54. Çay Köyü Camii, Harimin Güney Duvarı



Resim 55. Çay Köyü Camii, Güney Duvarında Yer Alan Mihrap Nişindeki Perde Motifi



Resim 56. Çay Köyü Camii, Harimin Doğu Duvarı



Resim 57. Çay Köyü Camii, Doğu Duvarın Mahfil Katında Yer Alan Cami ve Ağaç Tasvirleri (Mustafa Kemal Şahin)



Resim 58. Kösele Köyü Camii, Caminin Batı Cephesi



Resim 59. Kösele Köyü Camii, Harimin Kuzey Duvarı



Resim 60. Köseler Köyü Camii, Kuzey Duvarında Girişin Sağında Yer Alan Armut Dalı Tasviri



Resim 61. Köseler Köyü Camii, Harimin Batı Duvarı



Resim 62. Köseler Köyü Camii, Batı Duvarın Mahfil Üst Katında Yer Alan Manzara Tasviri



Resim 63. Köseler Köyü Camii, Harimin Güney Duvarı



Resim 64. Köseler Köyü Camii, Güney Duvarındaki Karpuz Tasviri



Resim 65. Köseler Köyü Camii, Harimin Doğu Duvarı



Resim 66. Köseler Köyü Camii, Doğu Duvarındaki Hurma Ağacı Tasviri



Resim 67. Köseler Köyü Camii, Doğu Duvarın Mahfil Altındaki Natürmort



Resim 68. Köseler Köyü Camii, Üst Kat Mahfilin Doğu Duvarındaki Manzara Tasviri



Resim 69. Köseler Köyü Camii, Kuzey Duvarında Girişin Solunda Yer Alan Panolar



Resim 70. Ahçı Hüseyin Ağa Camii, Batı Cephesi



Resim 71. Ahçı Hüseyin Ağa Camii, Harimin Batı Duvarı



Resim 72. Ahçı Hüseyin Ağa Camii, Harimin Güney Duvarı



Resim 73. Ahçı Hüseyin Ağa Camii, Mihrabın Solunda Yer Alan Natürmort



Resim 74. Ahçı Hüseyin Ağa Camii, Harimin Doğu Duvarı



Resim 75. Sultan II. Murat Camii, Caminin Batı Cephesi



Resim 76. Sultan II. Murat Camii, Harimin Batı Duvarı



Resim 77. Sultan II. Murat Camii, Batı Duvarında Yer Alan Kitap Tasviri



Resim 78. Sultan II. Murat Camii, Harimin Güney Duvarı



Resim 79. Sultan II. Murat Camii, Harimin Doğu Duvarı



Resim 80. Sultan II. Murat Camii, Doğu Duvarındaki Rulo Benzeri Tasvir



Resim 81. Taceddin İbrahim Camii, Caminin Kuzey Cephesi



Resim 82. Taceddin İbrahim Camii, Harimin Güney Duvarındaki Mihrap



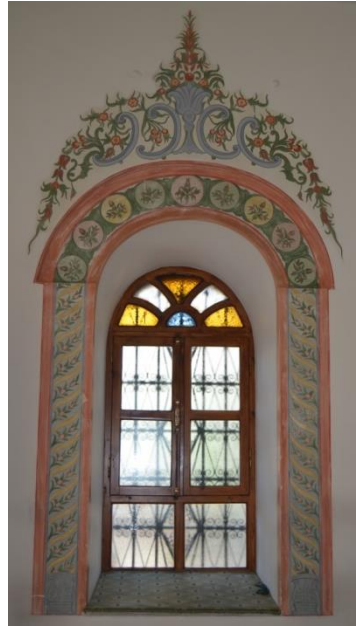
Resim 83. Taceddin İbrahim Camii, Mihraptaki Perde ve Kandil Motifi



Resim 84. Azeriler Camii, Caminin Kuzey Cephesi



Resim 85. Azeriler Camii, Harimin Batı Duvarı



Resim 86. Azeriler Camii, Batı Duvarındaki Pencere Detayı



Resim 87. Azeriler Camii, Harimin Güney Duvarı



Resim 88. Azeriler Camii, Mihrap Üzerindeki Perde ve Kandil Motifli Kompozisyon



Resim 89. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Şadırvanın Genel Görünümü



Resim 90. II. Beyazıt Külliyesi Camii, Kubbede Yer Alan Duvar Resimleri



Resim 91. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Kubbede Yer Alan Duvar Resimleri



Resim 92. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Kubbe Göbeğindeki Çarkıfelek ve Altı Kollu Yıldız



Resim 93. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Yazı Kartuşları ve Aralarındaki Natürmortlar



Resim 94. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, İstanbul'dan Tarihi Yarımada Tasviri



Resim 95. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, İstanbul'dan Haliç Tasviri



Resim 96. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Tren Tasvirinin Bulunduğu Alan



Resim 97. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Tren Tasvirinden Sonraki Alan



Resim 98. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Natürmort, Havuz, Kumbet ve Sehpa Tasvirleri



Resim 99. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Yazı Çekmecesini Tasviri



Resim 100. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Hurma Ağacı, Baldaken Türbe ve Limon Ağacı Tasvirleri



Resim 101. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Su Dolabı ve Tarım Aletleri Tasviri



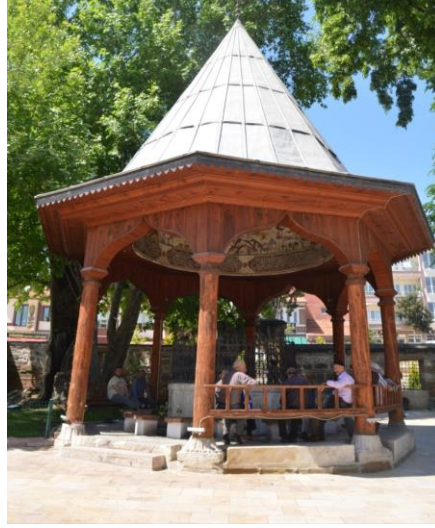
Resim 102. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Tahtırevan Araba, Büyük Ağaç ve Saray Tasvirleri



Resim 103. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Şadırvan ve Cami Tasviri



Resim 104. II. Beyazıt Külliyesi Camii Şadırvanı, Büyük Ağaç, Taht, Saat ve Natürmort Tasvirleri



Resim 105. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Genel Görünümü



Resim 106. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Kubbesindeki Duvar Resimleri



Resim 107. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Kubbesindeki Duvar Resimleri



Resim 108. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Kubbe Göbeği



Resim 109. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Gökyüzü Tasviri



Resim 110. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, İstanbul Tasviri



Resim 111. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Kadiriyye, Rufaiyye ve Kalenderiyye Tarikatlarına Ait Sembollerin Resimlendiği Alan



Resim 112. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Natürmort, Kılıç, Şadırvan, Tespih ve Arma Tasvirleri



Resim 113. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Karadağ Tasviri



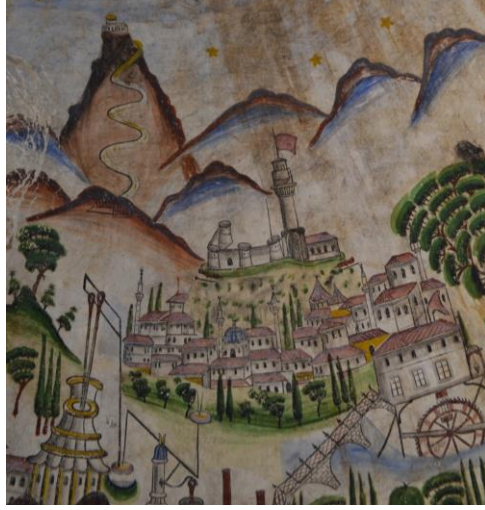
Resim 114. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Cephane, Ordu-yı Humayun, Tramvay ve Çadır Tasvirleri



Resim 115. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Kitabe, Mevlevi ve Bektaşî Sembolleri



Resim 116. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Değirmen, Su Dolabı, Horasan Camii Şerifi ve Köprüler



Resim 117. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Hayber Şehri ve Kalesi Tasviri



Resim 118. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, İstanbul Tasviri ile Hayber Şehri Arasında Kalan Fabrika ve Diğer Kompozisyonlar



Resim 119. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Türbenin Doğu Cephesi



Resim 120. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Kuzey Duvarı



Resim 121. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Giriş Yüzeyinde Yer Alan Natürmortlar



Resim 122. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Girişin Yan Yüzeyindeki Natürmortlar ve Ağaç Tasviri



Resim 123. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Kuzey Duvarındaki İlk Pano



Resim 124. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Kuzey Duvarındaki Orta Pano



Resim 125. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Kuzey Duvarındaki Son Pano



Resim 126. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Batı Duvarı



Resim 127. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Batı Duvarındaki İlk Pano



Resim 128. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Batı Duvarındaki Nefir, Teber, Sancak, Hançer, Taç ve Zil Tasvirleri



Resim 129. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Batı Duvarındaki Yazı Kartuşlu Panolar



Resim 130. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Türbenin Güney Duvarı



Resim 131. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Güney Duvarındaki İlk Pano



Resim 132. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Güney Duvarındaki Mihrap Tasviri ve Üzerindeki Pano



Resim 133. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Türbenin Doğu Duvarı



Resim 134. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Doğu Duvarındaki Kartuşlu ve Karpuz Tasvirli Panolar



Resim 135. Pir Ali Bir Civan Türbesi, Doğu Duvardaki Ağaçlı Pano



Resim 136. Piri Baba Türbesi, Doğu Cephesi



Resim 137. Piri Baba Türbesi, Güney Duvarı



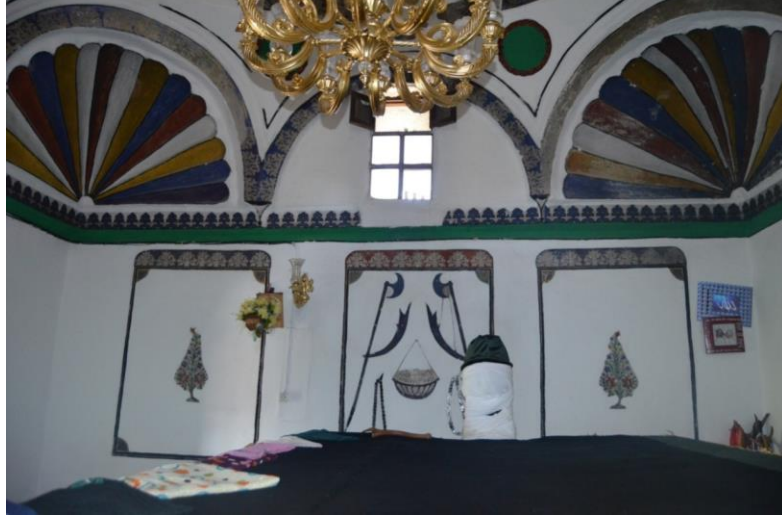
Resim 138. Piri Baba Türbesi, Güney Duvarındaki Mihrap Tasviri



Resim 139. Piri Baba Türbesi, Doğu Duvar Yüzeyindeki Panolar



Resim 140. Piri Baba Türbesi, Kuzey Duvar Yüzeyindeki Panolar



Resim 141. Piri Baba Türbesi, Batı Duvar Yüzeyindeki Panolar



Resim 142. Piri Baba Türbesi, Batı Duvarın Orta Panosundaki Keşkül, Teber, Nefir ve Tespih Tasvirleri



Resim 143. Piri Baba Türbesi, Kubbe Kasnağındaki Taç Tasvirleri



Resim 144. Piri Baba Türbesi, Kubbe Kasnağında Yer Alan Taç Tasvirlerinden Biri



Resim 145. Rumi Hoca Türbesi, Güney Cephesi



Resim 146. Rumi Hoca Türbesi, Doğu Duvarı



Resim 147. Rumi Hoca Türbesi, Kuzey Duvarı



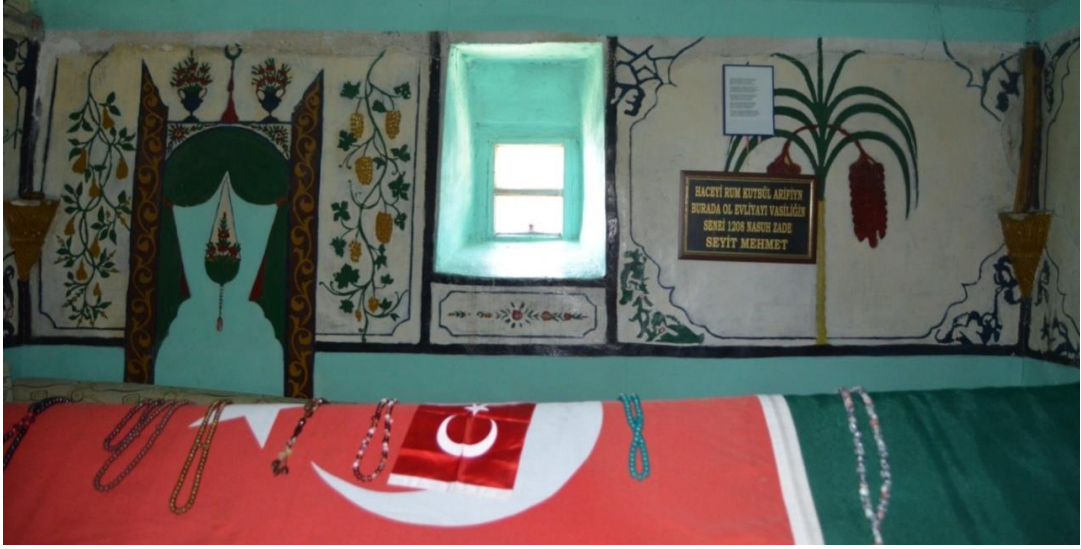
Resim 148. Rumi Hoca Türbesi, Kuzey Duvarındaki Keşkül, Teber, Nefir, Mütteka ve Natürmort Tasvirleri



Resim 149. Rumi Hoca Türbesi, Batı Duvarı



Resim 150. Rumi Hoca Türbesi, Batı Duvarın Kuzey Yönündeki Pano



Resim 151. Rumi Hoca Türbesi, Güney Duvarı



Resim 152. Rumi Hoca Türbesi, Güney Duvarında Yer Alan Hurma Ağaçlı Pano



Resim 153. Rumi Hoca Türbesi, Güney Duvarındaki Mihrap Tasviri, Natürmortlar, Alem ve Meyve Dalları



Resim 154. Rumi Hoca Türbesi, Girişin Solunda Yer Alan Karpuzlu Pano



Resim 155. Hacı Nazır Baba Türbesi, Türbenin Kuzey Cephesi



Resim 156. Hacı Nazır Baba Türbesi, Türbenin Kuzey Duvarı



Resim 157. Hacı Nazır Baba Türbesi, Girişin Sağ Yanındaki Tasvirler



Resim 158. Hacı Nazır Baba Türbesi, Türbenin Batı Duvarı



Resim 159. Hacı Nazır Baba Türbesi, Türbenin Güney Duvarı



Resim 160. Hacı Nazır Baba Türbesi, Güney Duvarındaki Mihrap Tasviri ile Sancak ve Nefir Tasvirleri



Resim 161. Hacı Nazır Baba Türbesi, Güney Duvarındaki Keşkül ve Teber Tasvirleri



Resim 162. Hacı Nazır Baba Türbesi, Türbenin Doğu Duvarı



Resim 163. Hacı Nazır Baba Türbesi, Girişin Sol Yanında Yer Alan Tasvirler



Resim 164. Hacı Nazır Baba Türbesi, Pandantiflerdeki Natürmortlardan Biri



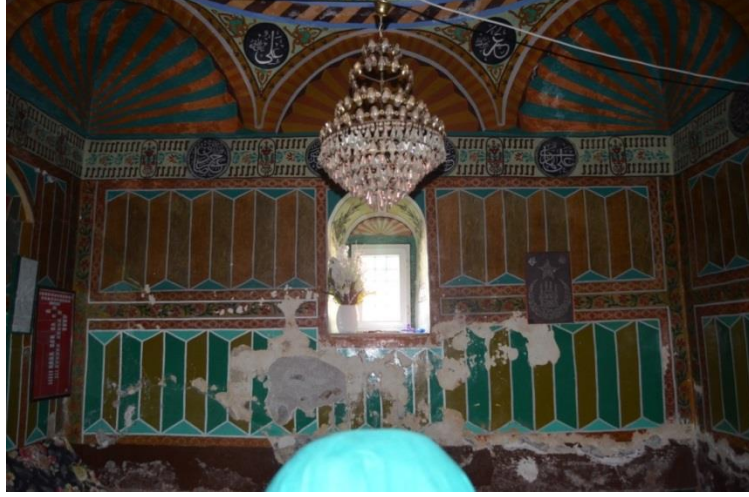
Resim 165. Hac1 Nazır Baba Türbesi, Kubbedeki Kalem İşi Bezemeler ve Natürmortlar



Resim 166. Hamdullah Efendi Türbesi, Güney Cephesi



Resim 167. Hamdullah Efendi Türbesi, Girişin Bulunduğu Güney Duvar



Resim 168. Hamdullah Efendi Türbesi, Batı Duvar



Resim 169. Hamdullah Efendi Türbesi, Batı Duvar Pencere Açıklığındaki Natürmortlar



Resim 170. Hamdullah Efendi Türbesi, Batı Duvar Pencere Açıklığındaki Natürmortlardan Biri



Resim 171. Mir Hamza Nigari Türbesi, Türbenin Kuzey Cephesi



Resim 172. Mir Hamza Nigari Türbesi, Türbenin Doğu Duvarı



Resim 173. Mir Hamza Nigari Türbesi, Doğu Duvarındaki Pencere Detayı



Resim 174. Özdarendeliler Konağı, Konağın Güney Cephesi



Resim 175. Özdarendeliler Konağı, Üst Kat Sofanın Kuzeydoğusundaki Odanın Batı Duvarı



Resim 176. Özdarendeliler Konağı, Odanın Güney Duvarı



Resim 177. Özdarendeliler Konağı, Odanın Doğu Duvarı



Resim 178. Özdarendeliler Konağı, Doğu Duvarındaki Sehpa Tasviri



Resim 179. Özdarendeliler Konağı, Doğu Duvarındaki Sehpa Tasviri



Resim 180. Özdarendeliler Konağı, Odanın Kuzey Duvarı



Resim 181. Özdarendeliler Konağı, Odanın Tavanı



Resim 182. Özdarendeliler Konağı, Başodanın Kuzey Duvarı



Resim 183. Özdarendeliler Konağı, Başodanın Batı Duvarı



Resim 184. Özdarendeliler Konağı, Başodanın Batı Duvarındaki Bezemeler



Resim 185. Özdarendeliler Konağı, Başodanın Güney Duvarı



Resim 186. Özdarendeliler Konağı, Başodanın Güney Duvarındaki Ağaç Tasviri



Resim 187. Özdarendeliler Konağı, Başodanın Güney Duvarındaki Masa Üzerinde Yer Alan Natürmort, Hokka ve Divit Tasvirleri



Resim 188. Özdarendeliler Konağı, Başodanın Doğu Duvarı



Resim 189. Özdarendeliler Konağı, Başodanın Güney Duvarı ile Doğu Duvarının Birleştiği Alandaki Tarihli Kartuş



Resim 190. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Doğu Cephesi



Resim 191. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Kuzey Duvar (Mustafa Kemal Şahin)



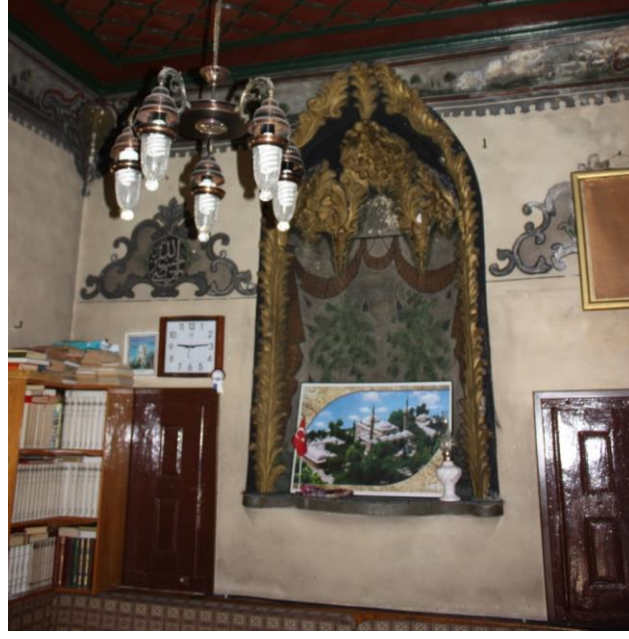
Resim 192. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Kuzey Duvarındaki Manzara Şeridinin Sağ Tarafı



Resim 193. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Kuzey Duvarındaki Manzara Şeridinin Sol Tarafı



Resim 194. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Kuzey Duvarında İki Pencere Arasındaki Natürmort



Resim 195. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Batı Duvar (Mustafa Kemal Şahin)



Resim 196. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Batı Duvarında Nişin Sağ Tarafındaki Manzara Şeridi



Resim 197. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Batı Duvarında Nişin Sol Tarafındaki Manzara Şeridi



Resim 198. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Batı Duvar Ortasındaki Niş



Resim 199. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Batı Duvar Ortasındaki Niş



Resim 200. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Güney Duvar (Mustafa Kemal Şahin)



Resim 201. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Güney Duvarındaki Manzara Şeridi



Resim 202. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Güney Duvarındaki II. Beyazıt Külliyesi Tasviri



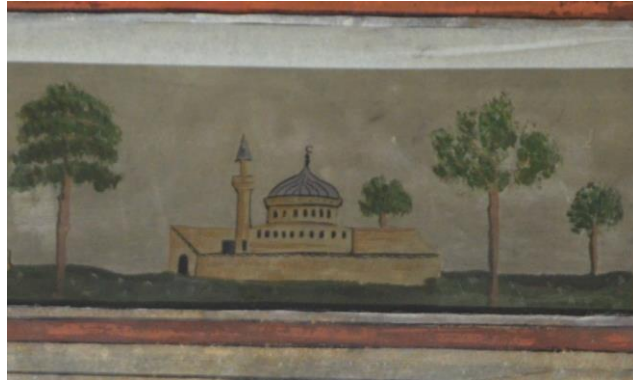
Resim 203. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Güney Duvarındaki Külliye Tasvirinin Devamında Yer Alan Kompozisyonlar



Resim 204. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Güney Duvarında Yer Alan Mihrap Tasviri (Mustafa Kemal Şahin)



Resim 205. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Doğu Duvarındaki Manzara Şeridi



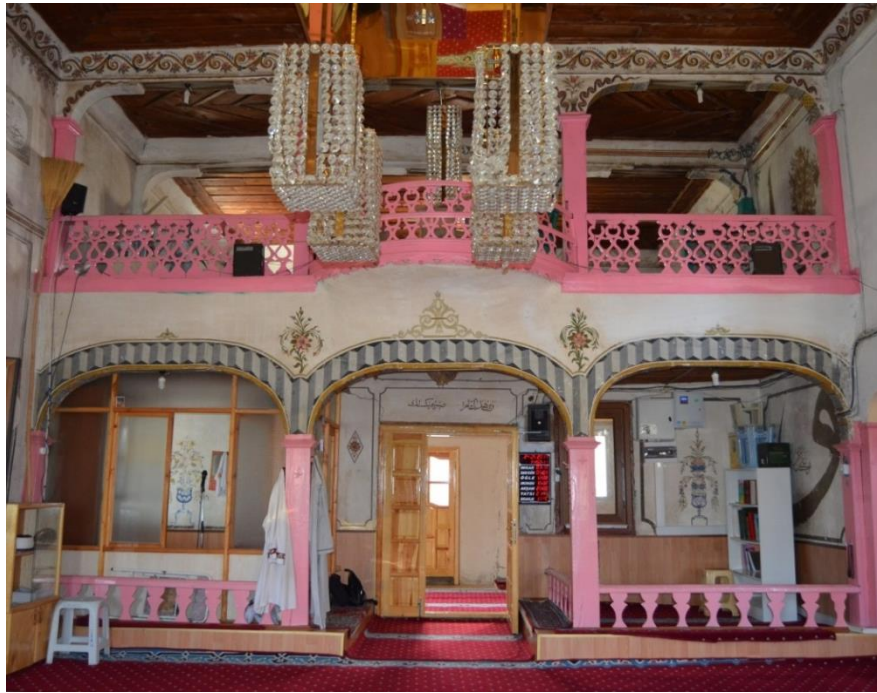
Resim 206. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Doğu Duvarındaki Gümüşlü Camii Tasviri



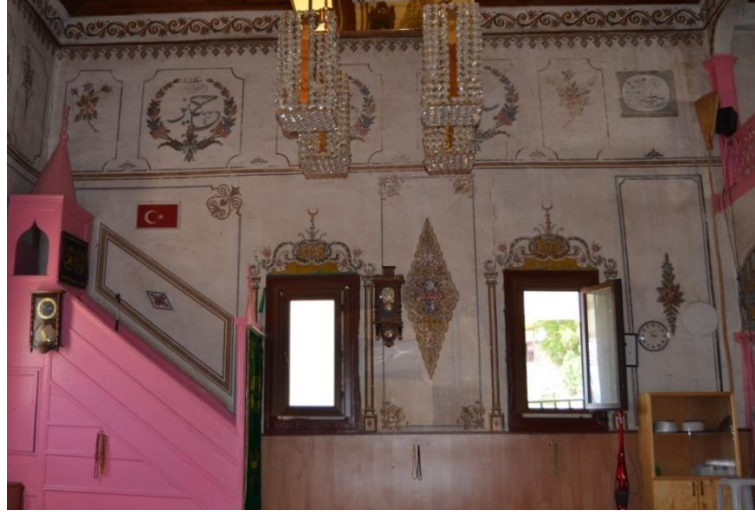
Resim 207. II. Beyazıt Külliyesi Muvakkithanesi, Doğu Duvarındaki Manzara Şeridi



Resim 208. Salkımören Köyü Camii, Caminin Güneybatı Yönü



Resim 209. Salkımören Köyü Camii, Harimin Kuzey Duvarı



Resim 210. Salkımören Köyü Camii, Batı Duvar



Resim 211. Salkımören Köyü Camii, Güney Duvar



Resim 212. Salkımören Köyü Camii, Güney Duvarın Doğusunda Yer Alan Natürmort



Resim 213. Salkımören Köyü Camii, Girişin Solunda Yer Alan Natürmort



Resim 214. Salkımören Köyü Camii, Üst Kat Mahfilin Doğu Duvarındaki Ağaçlı Pano



Resim 215. Salkımören Köyü Camii, Tavan Ortasında Yer Alan Kubbe



Resim 216. Musa Fakih Türbesi, Doğu Cephesi



Resim 217. Musa Fakih Türbesi, Türbenin İçinden Genel Görünüm



Resim 218. Musa Fakih Türbesi, Türbenin Batısındaki Revak Duvarında Yer Alan Cami Tasviri ile Natürmortlar ve Ağaçlar



Resim 219. Musa Fakih Türbesi, Türbenin Batısındaki Revak Kısımının Güney Duvarı



Resim 220. Musa Fakih Türbesi, Türbenin Güney Duvarı



Resim 221. Musa Fakih Türbesi, Güney Duvarındaki Mekke Şehri Tasviri



Resim 222. Musa Fakih Türbesi, Türbenin Doğu Duvarı



Resim 223. Musa Fakih Türbesi, Doğu Duvarındaki Cennet Tasviri



Resim 224. Musa Fakih Türbesi, Kubbe Göbeğindeki Çarkıfelek Motifi



Resim 225. Şeyh Eylük Türbesi, Kuzey Cephesi



Resim 226. Şeyh Eylük Türbesi, Kuzey Duvarı



Resim 227. Şeyh Eylük Türbesi, Girişin Sağındaki İlk Panoda Mütteka, Tespih ve Taç Tasvirleri



Resim 228. Şeyh Eylük Türbesi, Girişin Sağındaki İkinci Panoda Keşkül ve Teber Tasvirleri



Resim 229. Şeyh Eylük Türbesi, Batı Duvarı



Resim 230. Şeyh Eylük Türbesi, Batı Duvarındaki İlk Panoda Nefir ve Taç Tasviri



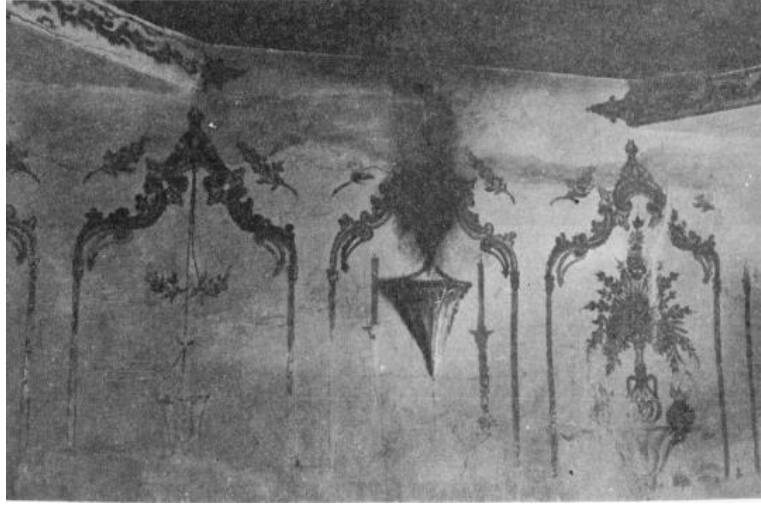
Resim 231. Şeyh Eylük Türbesi, Batı Duvarındaki Baldaken Türbe Tasviri



Resim 232. Şeyh Eylük Türbesi, Batı Duvarındaki Üç ve Dördüncü Panolar



Resim 233. Şeyh Eylük Türbesi, Güney Duvarı



Resim 234. Şeyh Eylük Türbesi, Doğu Duvarı (Çal, 1993)



Resim 235. Şeyh Eylük Türbesi, Doğu Duvarın Günümüz Görüntüsü



Resim 236. Şeyh Eylük Türbesi, Girişin Solunda Yer Alan Ağaçlı Pano



Resim 237. Şeyh Eylük Türbesi, Girişin Solunda Yer Alan Kılıçlı Pano



Resim 238. Şeyh Eylük Türbesi, Sandukanın Baş Şahidesinin Kuzey Tarafındaki Taç Tasviri



Resim 239. Şeyh Eylük Türbesi, Sandukanın Baş Şahidesinin Batı Tarafındaki Taç Tasviri



Resim 240. Şeyh Eylük Türbesi, Sandukanın Baş Şahidesinin Güney Tarafındaki Taç Tasviri



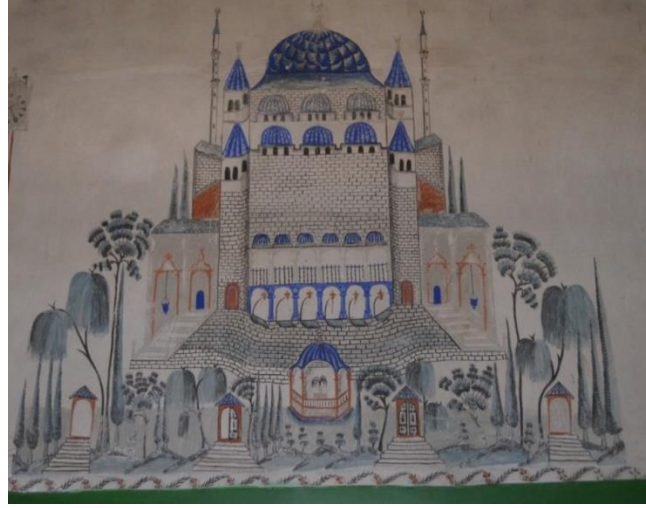
Resim 241. Şeyh Nusrettin Türbesi, Doğu Cephesi



Resim 242. Şeyh Nusrettin Türbesi, Kuzey Duvarı



Resim 243. Şeyh Nusrettin Türbesi, Girişin Üzerindeki Kale Manzarası



Resim 244. Şeyh Nusrettin Türbesi, Kuzey Duvarındaki Cami Tasviri



Resim 245. Şeyh Nusrettin Türbesi, Kuzey Duvarındaki Saat ve Taç Tasvirleri



Resim 246. Şeyh Nusrettin Türbesi, Batı Duvarı



Resim 247. Şeyh Nusrettin Türbesi, Batı Duvarın Üst Sırasında Yer Alan Kompozisyonlar



Resim 248. Şeyh Nusrettin Türbesi, Batı Duvarın Alt Sırasındaki Manzaralar ve Simetrik Tasvirler



Resim 249. Şeyh Nusrettin Türbesi, Batı Duvarın Alt Sırasındaki Cennet ve Cehennem Tasvirleri



Resim 250. Şeyh Nusrettin Türbesi, Batı Duvarın Alt Sırasındaki Manzaralar



Resim 251. Şeyh Nusrettin Türbesi, Güney Duvarı



Resim 252. Şeyh Nusrettin Türbesi, Güney Duvarın Üst Sırasındaki Ağaç Tasvirleri



Resim 253. Şeyh Nusrettin Türbesi, Güney Duvarın Alt Sırasındaki Sağda Yer Alan Taç Tasvirleri



Resim 254. Şeyh Nusrettin Türbesi, Güney Duvarın Alt Sırasındaki Ortada Yer Alan Mekke Şehri Tasviri



Resim 255. Şeyh Nusrettin Türbesi, Güney Duvarın Alt Sırasındaki Solda Yer Alan Taç Tasvirleri



Resim 256. Şeyh Nusrettin Türbesi, Doğu Duvarı



Resim 257. Şeyh Nusrettin Türbesi, Doğu Duvarın Üst Sırasındaki Ağaç Tasvirleri



Resim 258. Şeyh Nusrettin Türbesi, Doğu Duvarın Alt Sırasındaki Baldaken Türbe Tasviri



Resim 259. Şeyh Nusrettin Türbesi, Doğu Duvarın Alt Sırasındaki Kitabe



Resim 260. Şeyh Nusrettin Türbesi, Kitabenin Solunda Yer Alan Manzara ile Alt Kısımlarında Teslim Taşı Asılı Taç Tasvirleri



Resim 261. Şeyh Nusrettin Türbesi, Kubbe



Resim 262. Yağcıoğlu Konağı, Dıştan Görünümü (Gündoğdu ve diğerleri, 2006)



Resim 263. Yağcıoğlu Konağı, Başodanın Pabuçluk Kısmı (Gündoğdu ve diğerleri, 2006)



Resim 264. Yağcıoğlu Konağı, Başodanın Pabuçluk Kısımındaki Resimlerden (Gündoğdu ve diğerleri, 2006)



Resim 265. Yağcıoğlu Konağı, Başodanın Pabuçluk Kısımında Yer Alan Cami Tasviri (Gündoğdu ve diğerleri, 2006)



Resim 266. Yağcıoğlu Konağı, Başoda Tavanı (Gündoğdu ve diğerleri, 2006)



Resim 267. Madımağın Celal'in Evi, Evin Arka Cephesi



Resim 268. Madımağın Celal'in Evi, Başodanın Kuzey Duvarı



Resim 269. Madımağın Celal'in Evi, Başodanın Batı Duvarı



Resim 270. Madımağın Celal'in Evi, Batı Duvarın Sağında Yer Alan Dolap Kapakları



Resim 271. Madımağın Celal'in Evi, Batı Duvarın Solunda Yer Alan Dolap Kapakları



Resim 272. Madımağın Celal'in Evi, Başodanın Güney Duvarı



Resim 273. Madımağın Celal'in Evi, Başoda Doğu Duvarının Pabuçluk Kısımını



Resim 274. Madımağın Celal'in Evi, Doğu Duvarındaki Dolap Kapakları



Resim 275. Madımağın Celal'in Evi, Doğu Duvarındaki Topkapı Sarayı Tasviri



Resim 276. Madımağın Celal'in Evi, Doğu Duvarındaki Sultan Ahmet Camii Tasviri



Resim 277. Madımağın Celal'in Evi, Doğu Duvarındaki Manzara Tasviri



Resim 278. Madımağın Celal'in Evi, Tavana Geçişteki Bordürler



Resim 279. Latifoğlu Konağı, Konağın Arka Cephesi



Resim 280. Latifoğlu Konağı, Harem Odasının Güney Duvarı



Resim 281. Latifoğlu Konağı, Güney Duvarındaki Cami Tasvirli Pano



Resim 282. Latifoğlu Konağı, GÜney Duvarındaki Yelkenli Pano



Resim 283. Latifoğlu Konağı, GÜney Duvarındaki Manzaralı Pano



Resim 284. Latifoğlu Konağı, Harem Odasının Doğu Duvarı



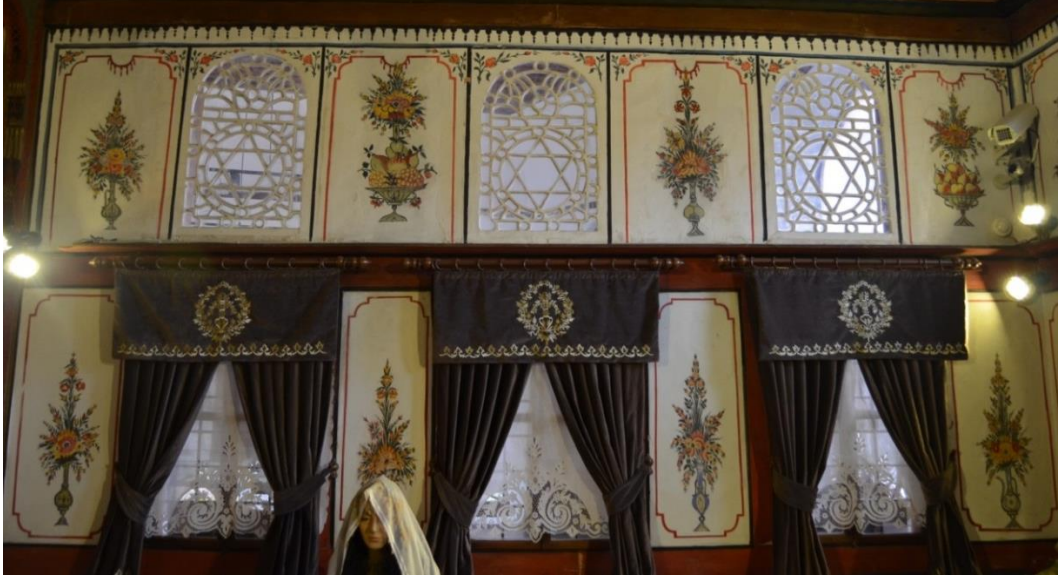
Resim 285. Latifoğlu Konağı, Doğu Duvarındaki Kartuşlu Pano



Resim 286. Latifoğlu Konağı, Doğu Duvarındaki Karpuzlu Pano



Resim 287. Latifoğlu Konağı, Harem Odasının Kuzey Duvarı



Resim 288. Latifoğlu Konağı, Harem Odasının Batı Duvarı



Resim 289. Latifoğlu Konağı, Harem Odasının Tavanı



Resim 290. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Zileli Emin'in İmzası



Resim 291. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Zileli Emin'in İmzası



Resim 292. Sofular Camii, Zileli Emin'in İmzası (Cantay, 1980)



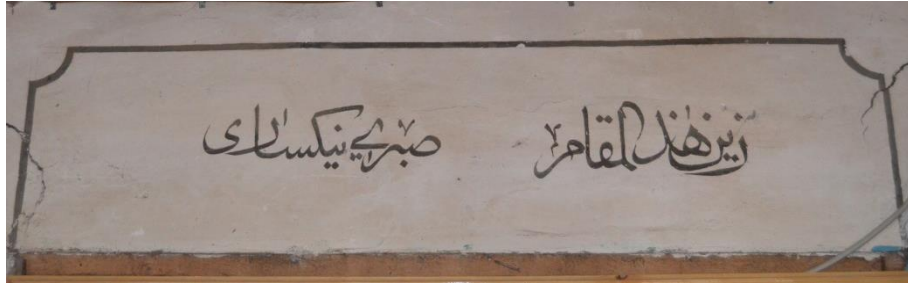
Resim 293. Şeyh Nusrettin Türbesi, Zileli Emin'in İmzası



Resim 294. Şeyh Nusrettin Türbesi, Batı Duvarında Farklı Bakış Açılıarı Verilmiş Minber Tasvirleri



Resim 295. Piri Baba Türbesi, Nakkaş İbrahim'in İmzası



Resim 296. Salkımören Köyü Camii, Sabri Niksâri'nin İmzası



Resim 297. Manisa Soma Hızır Bey Camii, Mekke Şehri Tasviri (Karaaziz Şener, 2014)



Resim 298. Yozgat Başçavuşoğlu Camii, Manzara Tasviri (Avcı, 2016)



Resim 299. Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Camii, Cami Tasviri (Tali, 2014)



Resim 300. Karabük Safranbolu Mustafa Kavsa Evi, Gemi Tasviri (Arık, 1988)



Resim 301. Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Camii, Natürmort Çiçekler (Tali, 2014)



Resim 302. Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Camii, Meyvesiz Ağaç Tasvirleri (İltar, 2014)



Resim 303. Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Camii, Limon ve Hurma Ağacı Tasvirleri (Tali, 2014)



Resim 304. Kırşehir Mucur Emine Hanım Camii, Saat Tasviri (Tali, 2013)



Resim 305. Nevşehir Ürgüp Topakoğlu Konağı, Buharlı Tren Tasviri (Özbek, 2014)



Resim 306. Gaziantep Hasan Nehir Evi, Buharlı Gemi Tasviri (Uzun, 2017)



Resim 307. Muğla Fethiye Seki Yaylası Tekke Camii, Cennet ve Cehennem Tasvirleri (Harman, 2015)



Resim 308. Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Camii, Mihrap İçerisinde Kandil ve Şamdan Motifi (İltar, 2014)



Resim 309. Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Camii, Pencere Açıklığının Karnında Altı Kollu Yıldız ve Altta Kandil Motifi (İltar, 2014)



Resim 310. Afyonkarahisar Dazkırı İdris Köyü Camii, Çarkıfelek Motifi (Algaç, 2017)



Resim 311. Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii, Sağdan Sola Doğru Sancak, Teber, Mızrak, Nefir, Tespih İçinde Taç ve Silah Tasvirleri (Cömertler Aktuğ ve Pektaş, 2016)



Resim 312. Denizli Güney Belendariç Köyü Camii, Sağdan Sola Doğru Sancak, Nefir, Mızrak, Teber, Tespih İçinde Taç, Silah, Heybe ve Keşkül Tasvirleri (Algaç, 2017)



Resim 313. Gaziantep Mustafa Bağcı Evi, Aynalı Ali Yazısının İki Yanında Teberler ve Ortasında Teslim Taşı Tasviri (Çayan, 2012)



Resim 314. Afyonkarahisar Dazkırı İdris Köyü Camii, Sembolik Tasvirler İçerisinde Kılıç Tasviri (Algaç, 2017)



Resim 315. Karaman Hacı Sami Tartan Evi, Arma Tasviri (Kahraman, 2012)



Resim 316. Kocaeli Derince Beş Divanlı Rıza Bey Konağı, Arma Tasviri Üzerinde Tuğra Tasviri (Çelik ve Kuyulu Ersoy, 2015)



Resim 317. İzmir Ödemiş Kılıczade Mehmet Ağa Camii, Güney Cephedeki Natürmortlar (Kuyulu, 1994)



Resim 318. Hacı Nazır Baba Türbesi, Giriş Cephesindeki Kalem İşi Bezemeler



Resim 319. İzmir Ödemiş Kılıczade Mehmet Ağa Camii, Son Cemaat Yerinin Güney Duvarındaki Mekke Şehri Tasviri (Kuyulu, 1994)



Resim 320. Gaziantep Güllüoğulları Evi, Üst Kattaki Bir Odanın Tavanında Mekke Şehri Tasviri (Çayan, 2012)



Resim 321. Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii, Batı Duvarındaki Kabe Tasviri (Cömertler Aktuğ ve Pektaş, 2016)



Resim 322. Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii, Mihrap Nişindeki Perde ve Kandil Motifi (Cömertler Aktuğ ve Pektaş, 2016)



Resim 323. Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii, Cennet Tasviri (Cömertler Aktuğ ve Pektaş, 2016)



Resim 324. Kayseri Yakınlarındaki Karakaya Köyü Türbesi, Manzara Resimleri (Renda, 1977)



Resim 325. Bursa Yenişehir Şemaki Evi, Başodada İstanbul Manzarası (Arık, 1988)



Resim 326. Yozgat Nizamoğlu Konağı, Manzara Şeridi (Arık, 1988)



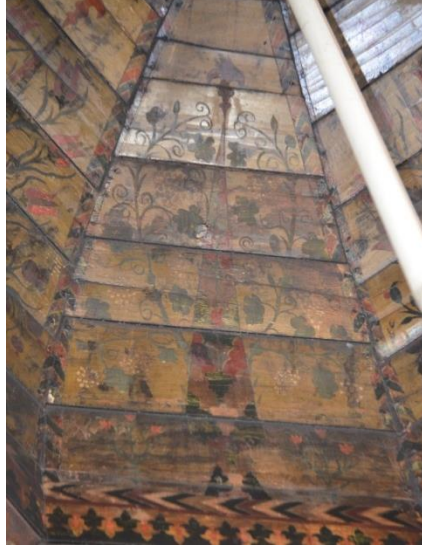
Resim 327. İstanbul Sadullah Paşa Yalısı, Niş İçinde Manzara Tasviri (Renda, 1977)



Resim 328. İzmir Uurla Kapan Camii Şadırvanı, Manzara Resmi (Arık, 1988)



Resim 329. Hacı Hasan Camii, Tavan Ortasındaki Ahşap Kubbe



Resim 330. Hacı Hasan Camii, Kubbedeki Servi Ağacı Tasvirlerinden Biri



Resim 331. Ulu Camii, Ahşap Minberdeki Natürmortlar



Resim 332. Ulu Camii, Minberdeki Natürmortlardan Biri



Resim 333. Mahmut Paşa Camii, Mahfil Desteğindeki Servi Ağacı Tasviri



Resim 334. Elbaşoğlu Camii, Kuzey Duvarın Ahşap Mahfil Desteğindeki Natürmortlardan Biri



Resim 335. Elbaşoğlu Camii, Harimin Doğu Duvarındaki Mahfil Altı Bordüründe Yer Alan Natürmortlar



Resim 336. Canikli Konağı, Girişin Yer Aldığı Duvardaki Yüklük Dolabı Kapağında Servi Ağacı Tasviri (Sertyüz ve Şahin, 2018)



Resim 337. Canikli Konağı, Girişin Yer Aldığı Duvarda Yüklük Üzerindeki Panolarda Bulunan Natürmortlar (Sertyüz ve Şahin, 2018)



Resim 338. Canikli Konağı, Başoda Girişinin Üzerindeki Panolarda Bulunan Natürmortlar ve Servi Ağaçları (Sertyüz ve Şahin, 2018)

ÖZGEÇMİŞ

Kader KAPLAN

10. 05. 1992 tarihinde Giresun'un Espiye ilçesinde doğdu. Lise öğreniminden sonra 2010 yılında başladığı Adnan Menderes Üniversitesi, Fen- Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden 2014 yılında 3. 26 puanla onur belgesi olarak mezun oldu.