

T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

LALE DEVRİ MİMARİ BEZEMESİNDE NATÜRMORT

Yüksek Lisans Tezi

SEDA ERTUNALI

Tez Danışmanı

DOÇ. DR. ZEKİYE UYSAL

Çanakkale - 2019

T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

LALE DEVRİ MİMARİ BEZEMESİNDE NATÜRMORT

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan

Seda ERTUNALI

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Zekiye UYSAL

Çanakkale – 2019

TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "Lale Devri Mimari Bezemesinde Natürmort" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, özgünlüğünü ve bir başka mecraya sunulmadığını, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu ve yararlandığım kaynak ve verilerde hiçbir bir çarpıtma yapmadığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

14.05./2019

(İmza)

Seda ERTUNALI

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Seda ERTUNALI 'ya ait Lale Devri Mimari Bezemesinde Natürmort adlı çalışma, jürimiz tarafından Sanat Tarihi Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

Üyeler	**İmza**
Doç. Dr. Zekiye UYSAL (Danışman)	
Doç.Dr. Erkan ATAK	
Dr. Öğr. Üyesi Semiha ALTIER	

Tez No : 10229892
Tez Savunma Tarihi : 15.01.2019

ONAY

Doç. Dr. Şerif KORKMAZ Enstitü Müdürü

15.02./2019

ÖZET

LALE DEVRİ MİMARİ BEZEMESİNDE NATÜRMORT

Türk motifleri, geçmişten günümüze kalan en eski Türk kültür ürünlerinden olan, kronolojik olarak çok gerilere gitmeyen "Batı tarzı" ile başlamamaktadır. Motifler ve özellikle natürmordun oluşumu açısından önemli bir yere sahip olan nesne-mekân ilişkisi, ele aldığımız natürmort konusun en temel bileşenidir. Türk motifleri, "Batıcılık" akımının kapılarını açan Lale Devri ile birlikte otantik özelliklerini hızla yitirmeye başlamıştır. 17. ve 18. yüzyıllarda yeni bir konu repertuarı ile karşımıza çıkmıştır. Bu yeni konular arasında "natürmort" denilebilecek, meyve ve çiçek resimlerinden oluşan düzenlemeler taş, kalemişi, çini, vitray, kumaş gibi her türlü malzeme üzerinde yaygın bir moda haline gelmiştir.

Böylece gelişen "natürmort" düzenlemeleri, Lale Devri ile birlikte Anadolu'ya girmiş ve bu dönemde yapılmış, tezimizin asıl konusu da olan on tane çeşitli mimari yapımızda yer almaktadır.

Bu çalışmanın amacı, natürmordun ilk örneklerinden günümüze, dünyada ve Anadolu'da nasıl bir süreç izlediği ve natürmordun Türk sanatı içindeki yerini ve önemini ortaya koymak ve bu çerçevede özellikle İstanbul dışında Anadolu'da Lale Devri'nde yapılan mimarilerdeki natürmort yorumlarını paylaşmaktır.

Anahtar Sözcükler: Natürmort, Nesne, Batıcılık, Lale Devri.

ABSTRACT

STİLL LİFE İN TULİP ERA ARCHİTECTURAL ORNAMENT

Turkish motives, that is the most historic Turkish culture products, does not start with "Western style" which has not a very far history. Motives and object-place relation, the latter that has a critical place for creation of still life art, are the most basic components for still life art. As Tulip era, that has opened the gates for "westernism", it has dramatically lost its attraction. In the 17th and 18th century, it also appered with new repertoires. In these repertoires, so to say "still life", fruits and flower compositions over tile, stone, stained-glass became a trend.

Thus, this thesis includes ten remarkable examples of improved still life compositions that created and step into Anatolia with tulip era.

The aim of this work is to show the progress of still life across the world and also in Turkey. I also aimed to express the importance and place of still life in Turkish culture.

Keywords: Still Life, Object, Westernism(Occidantalism), Tulip Era.

ÖNSÖZ

Natürmort türünün geçmişi Eski Antik Çağ'lara kadar uzanmaktadır. Eski Mısır mezar odalarından ve tabletlerinden, Roma döneminde Pompei'deki evlerin duvarlarında yer alan fresklerden günümüze kadar sürekli gelişmiş ve çok çeşitli malzemeler üzerinde maydana getirilmiştir.

Çalışmamıza konu olan Anadolu'da (İstanbul dışı)Lale Devri'nde (1703-1730) yapılan birçok mimari yapıdan yalnızca ontanesinde tespit edilebilen natürmort türü süslemeler, vazolu veya vazosuz çiçek demetlerinden ve meyveli-nesneli natürmort konularından ibarettir.

Araştırmamız orijinal özelliklerini koruyabilmiş örneklere dayanmaktadır.

Çalışmamı yönlendiren ve her türlü desteğiyle beni yüreklendiren hocam Doç. Dr. Zekiye Uysal'a çok teşekkür ederim.

Bu konuyu çalışabilmemde bana yol gösterici olan Prof. Dr. Rüçhan Arık ve Prof. Dr. Ali Osman Uysal'a; katalog kısmındaki mimari yapılar için arşiv kısmından yararlandığım Vakıflar Genel Müdürlüğü çalışanlarına teşekkürlerimi sunuyorum.

Seda ERTUNALI

Çanakkale, 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZET ……..…….. **i**
ABSTRACT …….. **ii**
ÖNSÖZ ……. **iii**
İÇİNDEKİLER …… **iv**
KISALTMALAR ……. **vi**
TABLOLAR ……. **vii**
ŞEKİLLER …….. **viii**
GİRİŞ …… **1**

BİRİNCİ BÖLÜM
LALE DEVRİ TARİHÇESİ

1.1.Lale Devri Tarihine Genel Bir Bakış.....6

İKİNCİ BÖLÜM
NATÜRMORT

2.1. Natürmordun Tanımı ve Terminolojisi..... 14
2.2. Natürmordun Çeşitli Kültürlerdeki Uygulamaları..... 19
2.3. Natürmortta Kullanılan Nesneler..... 35
2.3.1.Çiçekler..... 35
2.3.2. Meyve Ağaçları ve Meyveler..... 38
2.3.3. Vazolar..... 52
2.3.4. Kaseler (Tabaklar)..... 56
2.4. Anadolu Türk Sanatında Natürmort Uygulamaları..... 59
2.4.1. Minyatür Sanatında Natürmort..... 59
2.4.2. Duvar Resmi Sanatında Natürmort..... 70
2.4.3. Taş İşçiliği Sanatında Natürmort..... 90
2.4.4. Çini Sanatında Natürmort..... 101
2.4.5. Kumaş Sanatında Natürmort..... 112

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
KATALOG

3.1. Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi..... 115
3.2. Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi..... 130
3.3. Şanlıurfa Rızvaniye Camisi..... 142
3.4. Aydın Nasuh Paşa Hamamı..... 154
3.5. Kayseri Hasinli Camisi 163
3.6. Kayseri Ali Hoca Camisi..... 174
3.7. Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi..... 180
3.8. Çanakkale Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı 188
3.9. Kayseri Güzelköy Mimar Mehmet Ağa Çeşmesi..... 199
3.10. Tokat Niksar Halil Efendi Çeşmesi..... 202

SONUÇ VE ÖNERİLER ……... 204
KAYNAKÇA ...……. 211
EK 1. TÜRKİYE MÜLKİ İDARE HARİTASI ……... 227
EK 2. ANKET ……..……..... 228
ÖZGEÇMİŞ ….……..... 229

KISALTMALAR

Böl. : Bölüm

Çev. : Çeviren

D. : Dergi(si)

Der. : Derleyen

Ed. : Editör

Gzt. : Gazete(si)

No. : Numara

Nu. : Number

p. : Page

s. : Sayfa

Vol. : Volume

TABLOLAR

Tablo No	Tablo Adı	Sayfa
Tablo 2.2.1	Eski Mısır Dönemi Bir Mezar Odası Adak Masalarındaki Yiyecekler. (M.Ö. 800 3. Orta Krallık) (Çalışır, 2004: 33)	20
Tablo 2.2.2	Eski Mısır Lahdinden Detay, Adak Masalarındaki Yiyecekler. (M.Ö. 800 3. Orta Krallık) (Çalışır, 2004: 33)	20
Tablo 2.2.3	Mısır Resmi, Firavun Cenaze Törenini Yönetirken, Adak Masası Üzerinde Yiyecekler ve Nesneler, Ramses III Tapınağı, Hanedanlık 20, Medinet, Habu. (Encyclopaedia Britannica, 1971: 589).	20
Tablo 2.2.4	Papirüs, Tanrı Osiris'in Önünde Bir Ölüyü Gösteren Kompozisyon, Meyve Dolu İki Adet Kâse. M.Ö. 1300 (Agostini Coğrafya Enstitüsü, 1971: 6)	21
Tablo 2.2.5	Aafenmut Cenaze Steli, Şahin Başlı Figür Ra- Harakhty ve Cennetin Efendisi Arasında Duran Adak Masasındaki Nesne, Yiyecekler ve Sarkan Üzüm, Thebes, Khokha. Hanedanlık 22, Ahşap Üzerine Boya, M.Ö. 924-889 (Dorman vd., 1987: 77)	21
Tablo 2.2.6	Nakht Mezarı Duvar Resmi, Bağbozumu, Figürün Omzundaki Üzüm Dolu Kâse, Thebes. Hanedanlık 18, (1420-1411 B.C.) (Munro, 1997: 25)	21
Tablo 2.2.7	Mezarı Duvar Resmi, Bağbozumu, Üzümleri Kâselere ToplayanVe Sıkan Figürler, hanedanlık 19, Thebes. (Encyclopaedia Britannica, 1971: 618)	21
Tablo 2.2.8	Cenaze Papirüsü, Solda Mumyalanmış Osiris ve Nany (Şarkıcı), Sağda Tahta Çıkmış Osiris ve Ona Dua Eden Nany, Adak Masalarındaki Bitki ve Yiyecekler, Thebes, Deir El Bahri. Hanedanlık 21, M.Ö. 1085-945, Papirüsün Üzerine Boyama (Dorman vd., 1987: 73)	21
Tablo 2.2.9	Julia-Felix Duvar Resmi, Cam Kâsede Meyveler,	22

	Pompei. Naples National Archaeological Museum, Naples, Italy. (M.S. 70)	
Tablo 2.2.10	Boscoreale Villası Duvar Resmi, Cam Kâsede Meyveler, Pompei. (Bayraktar, 2011: 70)	22
Tablo 2.2.11	Pompei Duvar Resmi, Masa Üzerinde KonumlandırılmışNesneler ve Altındaki Cam Sürahi Ayrıntısı, M.S. 3-4. yy. (Bayraktar, 2011: 80)	23
Tablo 2.2.12	Herculaneum Livia Villası Duvar Resmi, Cam Kâse İçinde Su ve Meyveler, M.S. 79 (Pischel, 1981: 131)	23
Tablo 2.2.13	Herculaneum Duvar Resmi, Kâsede Yiyecekler ve Cam Bardak, MS. 3-5 yy. (Bayraktar, 2011: 78)	23
Tablo 2.2.14	Ryhthon, Herculaneum Duvar Resmi, Sehpa Üzerinde Nesneler.(Bayraktar, 2011: 78)	23
Tablo 2.2.15	Grifonlu Lento, Hatra Sarayının Kuzey Koridoru Kapısında, İki Grifon Arasında Roma Kültürü Etkili, İçinden Kıvrılmış Lotus Yaprakları Çıkan Vazo Kompozisyonu, Hatra- Musul, Irak. M.S. 2-3. yy. (Dorman vd., 1987: 150)	23
Resim 2.2.16	Romanya, Köstence Mezarı Doğu Duvarı, Sepet İçindeki Tabaktak Meyve Yiyen Tavus Kuşları, Geç Antik Çağ (Altın, 2010)	24
Tablo 2.2.17	Morgan Kâsesi, Adak Masası ve Figürlerin Tuttukları Yiyecek Dolu Kâseler Corning Müzesi, Amerika. (Bayraktar, 2011: 68)	25
Tablo 2.2.18	"Balıklar", Roman Lod Mosaic, Israil. M.S.1 -3 yy. (Topal, 2014: 5)	26
Tablo 2.2.19	"İncirler", Caserta Napoli. (M.Ö. 30 – M.S. 14) (Topal, 2014: 9)	27
Tablo 2.2.20	Kâsede Mantarlar, Meyveli-Nesneli Natürmortlar, Vatican Museums, Rome. (M.S. 350-375)(https://www.ancient.eu/image/2617/)	27
Tablo 2.2.21	Süpürülmemiş Oda", Vatican Museums, Rome. M.S. 1- 2 yy.(http://itinera-barbarae.over-blog.it/article-	28

	35808858.html)	
Tablo 2.2.22	"Leğen Kenarında Tünemiş Güvercinler", Musei Capitolini, Rome. M.S. 1 -2. yy. (https://kids.kiddle.co/Image:Mosaic_doves_Musei_Capitolini_MC402.jpg)	29
Tablo 2.2.23	"Orpheus Mosaic", Kâseden Meyve Yiyen Kuşlar, House of Orpheus in Roman Ruins of Voubilis, Morocco.(https://www.alamy.com/stock-photo-orpheus-mosaic-at-house-of-orpheus-in-roman-ruins-of-volubilis)	29
Tablo 2.2.24	Petrus Christus, 'Patron Saint of the Goldsmiths and Money Changers', Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1449. (Topal, 2014:12)	31
Tablo 2.2.25	Joachim Beuckelaer, 'Pazarcı Kadın', Bergh Müzesi, Antwerp, 1565. Tuval Üzerine Yağlı Boya (Özkan, 2013: 329)	32
Tablo 2.2.26	Hans Memling, "Flowers in a Jug", Thyssem – Bornemisza Müzesi, Madrid, 1485. Ahşap Panel Üzeri Yağlıboya (Topal, 2014: 12)	33
Tablo 2.3.1.1	Levni'nin Surnamesi, Elinde Çiçek Tutan Bir Güzel, İstanbul, 1720. TSKM H. 2164 (Atıl, 1999)	36
Tablo 2.3.1.2	Firdevsi'nin Şehnamesi, İran Kralı Hüsrev, Av Gezisine Çıkmış ve Gezinin Güzelleşmesi, Hoş Kokular Duyulması İçin Hizmetkârlar En Önde Çiçekler Taşıyarak Yürümekte, Bağdat, 1600 Civarı. TSKM H. 1486 512b	36
Tablo 2.3.1.3	Sümbülname, "Sümbül", Suluboya, Topkapı Sarayı, İstanbul, 1720. (Şentürk, 2016: 12).	37
Tablo 2.3.1.4	Gül, Tokapı Sarayı, İstanbul, 1726. (Şentürk, 2016: 12-13)	37
Tablo 2.3.1.5	Lale, Tokapı Sarayı, İstanbul, 1726. (Şentürk, 2016: 12-13).	37
Tablo 2.3.2.1	Sivas Gök Medrese, Taç Kapıdaki Hayat Ağacı ve Bu Ağacın Dalları Üzerindeki Nar Motifleri, Bitkisel ve	39

	Armasal (Heraldik) Düzenleme. (Çağlıtütüncigil, 2013: 72).	
Tablo 2.3.2.2	Edirne Selimiye Cami, Hünkâr Mahfilindeki Meyve Ağacı Çini Panosu,(Doğanay, 2003: 62).	39
Tablo 2.3.2.3	İstanbul Çinili Köşk Müzesi, Çini Koleksiyonundan Meyveli Bahar Dalları (Env. 41/1412) (Doğanay, 2003: 62).	39
Tablo 2.3.2.4	Tyhce Heykeline Ait Bereket Boynuzu, Üzüm Yaprağının İçinde Meyveler ve Palamut, Bursa Arkeoloji Müzesi, Roma Dönemi M.S. 2- 3. yy.	40
Tablo 2.3.2.5	Çinili Köşk Müzesi, Çini Koleksiyonundan Bahar Dalına Asılı Ulama Vaziyette üzüm meyveli bir örnek, İstanbul. (env. 41/502) (Doğanay, 2003; 59).	41
Tablo 2.3.2.6	Ayasofya Kütüphanesi, Kenarsuyu Şeklinde Üzüm Motifli Pervaz Çinileri, İstanbul. (Doğanay, 2003; 59).	41
Tablo 2.3.2.7	Dervişiye Cami, Üzüm Motifli Çinilerinden Ulama kompozisyonunda Bir Örnek, Şam. 1571. (Doğanay, 2003; 59).	41
Tablo 2.3.2.8	Uygur Duvar Resmi, Sol Elinde Nar Tutan Bir Budist Tanrısı, 7- 8. yy. (Çoruhlu, 2006: 10-11).	42
Tablo 2.3.2.9	Kubadabad Sarayı Çinisi, Elinde Nar Tutan Figür Tasviri, Konya. 12- 13. yy. (Ateş, 2012: 25).	43
Tablo 2.3.2.10	Kubadabad Sarayı Çinisi, Elinde Nar Tutan Figür Tasviri, Konya. 12-13. yy. (Önder, 1986: 6).	43
Tablo 2.3.2.11	Minai Tabak, Av Sahnesinde Nar Ağacı Motifleri, İran, 12-13.yy. (Çağlıtütüncigil, 2013: 70).	43
Tablo 2.3.2.12	Minai Tabak, At Üzerinde Figür ve Nar Motifleri, Kuveyt İslam Sanatı Müzesi, İran, 13. yy. başı. (Çağlıtütüncigil, 2013: 70).	43
Tablo 2.3.2.13	Nar Motifli Sikke, Orta Asya, (Çaycı, 2008).	44
Tablo 2.3.2.14	Rüstem Pasa Cami, Nar Meyvesi İle Süslü çiniler, İstanbul. (Öney, 1968).	44
Tablo 2.3.2.15	Sultan Ahmet Cami, Nar Meyvesi İle Süslü çiniler,	44

	İstanbul. (Doğanay, 2003; 57).	
Tablo 2.3.2.16	Karatay Müzesi, Nar Motifli Taş Sanduka, Konya. (Ateş, 2012: 27).	45
Tablo 2.3.2.17	El Cami'nin Minyatürü, "Manav",Sepet İçinde Elmalar, (Atasoy ve Raby, 1989: 34)	45
Tablo 2.3.2.18	El Cami'nin Minyatürü, "Yedi Taht", Çiçek Açmış Elma Ağacı Tasviri. (Atasoy ve Raby, 1989: 35)	46
Tablo 2.3.2.19	Hırbet el Mefçir Sarayı, TabanMozaiklerinde Elma Ağacı Tasviri. Emeviler Dönemi 8. yy. (https://www.tarihlisanat.com/emevi-saraylari-sivil mimari/)	46
Tablo 2.3.2.20	Süleyman Seyyid, "Kavunlar ve İncirler", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 20. yy.	49
Tablo 2.3.2.21	Süleyman Seyyid, "Şebboy", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 20. yy.	49
Tablo 2.3.2.22	Şeker Ahmet Paşa, Meyveli Natürmort, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 20. yy.	50
Tablo 2.3.2.23	Şeker Ahmet Paşa, Vazoda Çiçekler, Yağlı Boya, Sakıp Sabancı Müzesi, 1903. (Şentürk, 2016: 16)	50
Tablo 2.3.2.24	Sami Yetik, "Kasımpatılar", Yağlı Boya, 1943. (Şentürk, 2016: 18)	50
Tablo 2.3.2.25	İbrahim Çallı, "Manolyalar", Yağlı Boya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 1933.	51
Tablo 2.3.2.26	Mahmut Cuda, "Ender Güller", Yağlı Boya, İstanbul. (Şentürk, 2016: 22)	51
Tablo 2.3.3.1	Abdullah Buhari'ye Ait Bir Minyatür, Ellerinde Çiçek ve Vazo Tutan Figür, İstanbul Üniversite Kütüphanesi, 8644, 18.yy. (Akar, 1969: 279).	52
Tablo 2.3.3.2	Keşfül Esrar El Yazması, Vazodan Çıkan Çiçek Natürmortları, Lala İsmail Küt. 565. Süleymaniye Kütüphanesi, İstanbul. (Akar, 1969: 272).	53
Tablo 2.3.3.3	Seramik eserler Üzerinde Vazo Betimleri, (Akar, 1969).	54
Tablo 2.3.3.4	Taş kabartmalar Üzerinde Vazo Betimleri, (Akar, 1969).	54
Tablo 2.3.3.5	Kitap ciltleri Üzerinde Vazo Betimleri, (Akar, 1969).	55

Tablo 2.3.3.6	Kâğıt Oymalar Üzerinde Vazo Betimleri, (Akar, 1969).	55
Tablo 2.3.3.7	Rokoko süslemeli Kur'an-Kerim'ler Üzerinde Vazo Betimleri, (Akar, 1969).	55
Tablo 2.3.3.8	İşlemeler Üzerinde Vazo Betimleri, (Akar, 1969).	55
Tablo 2.3.3.9	Vehbi'nin Surnamesi, Tablada Vazoda Çiçek Minyatürü, 18.yy. (Akar, 1969)	56
Tablo 2.3.4.1	Tabak Çeşitleri (Atasoy ve Raby, 1989: 38).	56
Tablo 2.3.4.2	Kâseler/Üsküreler/Badyalar (Atasoy ve Raby, 1989: 38).	56
Tablo 2.3.4.3	Kapaklı Kâseler (Atasoy ve Raby, 1989: 38).	57
Tablo 2.3.4.4	Ayaklı Derin Tabaklar (Tazza) (Atasoy ve Raby, 1989: 38)	57
Tablo 2.3.4.5	Şecaatname, Kırda Yemek Sahnesi, 1586. (Tosunoğlu, 2011: 20).	57
Tablo 2.3.4.6	Firdevsi, Şehname, Eğlence Sahnesinden Ayrıntı, 1600, TSMK, İstanbul. (Tosunoğlu, 2011: 21)	57
Tablo 2.4.1.1	Uygur Minyatürü, Ölüm Yıldönümü Törenlerinde Mani'ye Ekmek ve Meyve Sunuluşu (Çoruhlu, 1998: 123)	59
Tablo 2.4.1.2	Kitâbü'l-Cerrâhiyyetü'l-Hâniyye, Vazoda Natüralist Çiçekler, s. 68. Bibliothèque Nationale de Paris, France (BNF),1465.	62
Resim 2.4.1.3	Kitâbü'l-Cerrâhiyyetü'l-Hâniyye, VazodaNatüralist Çiçekler, s. 124.Bibliothèque Nationale de Paris, France (BNF), 1465.	62
Tablo 2.4.1.4	Nefehat'ül-Üns, Tahtta Oturan Melek Tasviri ve Tabakta Kırmızı Narlar, Dublin Chester Beatty Kütüphanesi, İrlanda, 15. yy. (Çağlıtütüncigil, 2013)	63
Tablo 2.4.1.5	Gazneli Mahmud Mecmuası, 39b,Vazoların İçinde Çıkan Natüralist Formdaki Çiçekler ve Meyveler, (Çalışır, 2008)	64
Tablo 2.4.1.6	Gazneli Mahmud Mecmuası, 40a, Vazoların İçinde Çıkan Natüralist Formdaki Çiçekler ve Meyveler, (Arık, 1988).	64
Tablo 2.4.1.7	Gazneli Mahmud Mecmuası, 16b, Vazoların İçinde Çıkan Natüralist Formdaki Çiçekler ve Meyveler, (Çalışır, 2008)	64

Tablo 2.4.1.8	Gazneli Mahmud Mecmuası, 49b,Vazoların İçinde Çıkan Natüralist Formdaki Çiçekler ve Meyveler, (İnce, 2000: 25). İK, 1685. T. 5461.	65
Tablo 2.4.1.9	Gazneli Mahmud Mecmuası, 31a, Vazoların İçinde Çıkan Natüralist Formdaki Çiçekler ve Meyveler, (İnce, 2000: 27), İK, 1685. T. 5461.	65
Tablo 2.4.1.10	Mecmua-i Gazelliyat, Kurdele ile Bağlanmış Çiçekler, İstanbul Üniversitesi Kitaplığı (T.5650), 1727-28 (İsmek El Sanatları Dergisi)	66
Tablo 2.4.1.11	Sümbülname, Kurdele ile Bağlanmış ve İki Yanından Kandil Sarkan Sümbül, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, 1736. H. 413 (Şentürk, 2016: 10)	66
Tablo 2.4.1.12	Surname-i Vehbi, Vazolarda Bitkiler, Topkapı Sarayı Müzesi, 1720. A 3593, 56a- 55b (Şahinoğlu, 2000: 31)	67
Tablo 2.4.1.13	Sürname-i Vehbi, Tepsilerde Taşınan Yiyecek Dolu Kâseler ve Hayvanlar, TSM, 1720. 163a (Nurhan Atasoy Arşivi, http://www.turkishculture.org)	68
Tablo 2.4.1.14	IV. Murat'ın Meclisi Murakka, Sofrada Çinili Kâseler ve Vazolar İçerisinde Meyveler ve Çiçekler, Topkapı Sarayı Müzesi, H 2148İ, 11b (www.zdergisi.com)	69
Tablo 2.4.1.15	Şah Tahmasp Dönemi Minyatürü, "Bahçe Sahnesi", Sultan Muhammed Okulu, İran, 16. yy. (Munro, 1997: 27)	69
Tablo 2.4.2.1	Uygur Duvar Freski, Ellerinde Adak Çiçeği Tutan Uygur Prensi.(http://akademiye.org/tr/)	70
Tablo 2.4.2.2	Uygur Duvar Freski,Ellerinde Adak Çiçeği Tutan Uygur Karahoça Prensesleri.(http://akademiye.org/tr/)	71
Tablo 2.4.2.3	Uygur Duvar Freski,Ellerinde Adak Çiçeği Tutan Budist Rahipler.(http://akademiye.org/tr/)	71
Tablo 2.4.2.4	Elbeyli Hipojesi, Kuzey Duvarı 1 No.lu Panel, (Altın, 2010)	75
Tablo 2.4.2.5	Elbeyli Hipojesi, Kuzey Duvarı 3 No.lu Panel, (Altın, 2010)	75
Tablo 2.4.2.6	Elbeyli Hipojesi, Güney Duvarı 4 No.lu Panel, (Altın,	75

	2010)	
Tablo 2.4.2.7	Bursa Orhan Cami, Mihrap Mukarnaslarından Ayrıntı, Vazodan Çıkan Natüralist Formda Bitkiler. (Ertunalı, 2018)	76
Tablo 2.4.2.8	Şehzade Mustafa Türbesi, Vazoda Bitki Formu. (Ertunalı, 2018).	78
Tablo 2.4.2.9	Şehzade Mahmut Türbesi, Vazoda Bitki Formu. (Ertunalı, 2018)	78
Tablo 2.4.2.10	Mükrime Hatun Türbesi, Kâsede Meyveler. (Ertunalı,2018).	78
Tablo 2.4.2.11	II. Murat Türbesi, Vazoda Bitkiler. (Ertunalı, 2018)	78
Tablo 2.4.2.12	Cem Sultan Türbesi, Kalemişi Vazolarda Bitki Formları. (Ertunalı, 2018)	79
Tablo 2.4.2.13	Murat Hüdavendigar Türbesi, Vazoda Çiçek. (Ertunalı,2018)	79
Tablo 2.4.2.14	Bursa Ulu Cami, Kemer İç Yüzeyinde Kurdeleyle Bağlanmış Buket. (Ertunalı,2018)	80
Tablo 2.4.2.15	Bursa Ulu Cami, Kubbede Fiyonklarla Birbirlerine Bağlanmış Çiçekler. (Çalıkuşu, 2010)	80
Tablo 2.4.2.16	III. Murat'ın Has Odası, Çeşmede Vazodaki Çiçek Natürmortları, Topkapı Sarayı, İstanbul. (Ertunalı, 2017)	81
Tablo 2.4.2.17	İstanbul Sultan Ahmet Cami, Vazodan Çıkan Bitkisel Süsleme, (Ertunalı, 2017)	82
Tablo 2.4.2.18	III. Ahmet'in Yemiş Odası, Duvar Yüzeyleri, Çiçekli ve Meyveli Natürmortlar, Topkapı Sarayı, İstanbul. (Akbank Kültür ve Sanat Müdürlüğü, 2000)	83
Tablo 2.4.2.19	Valide Sultan'ın Odası, Vazolu- Çiçekli Natüralist Formda Natürmortlar, Topkapı Sarayı, İstanbul.	84
Tablo 2.4.2.20	Yozgat Çapanoğlu Camisi, Meyveli Natürmort, (Arık, 1988; 27).	85
Tablo 2.4.2.21	Milas Bahaeddin Ağa Konağı, Meyveli, Çiçekli ve Nesneli Natürmortlar, Muğla. (Arık, 1988; 89).	85
Tablo 2.4.2.22	Yozgat Nizamoğlu Evi, Masada Bıçak Saplanmış Halde	86

	Karpuz, Sürahi ve Kadeh, (Arık, 1988; 58).	
Tablo 2.4.2.23	Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı, Vazolu Çiçekli Natürmort, Amasya. (Arık, 1988; 71).	87
Tablo 2.4.2.24	Başmabeynci Konağı, Tabakta Bıçak Batırılmış Karpuz, İstanbul.	88
Tablo 2.4.2.25	Şerifler Yalısı, Tavan Bordürlerinde Vazolu Çiçekler, İstanbul. (Ertunalı, 2017)	89
Tablo 2.4.2.26	Şerifler Yalısı, Duvar Yüzeylerinde Natüralist Formdaki Kaplarda Meyveler, İstanbul. (Ertunalı,2017)	89
Tablo 2.4.3.1	Birgi Ulu Cami, Kuzey Taç Kapıdaki Vazo İçinde Nar Ağacı. (Çağlıtütüncigil, 2013)	93
Tablo 2.4.3.2	Doğu Beyazıt İshak Paşa Sarayı Türbesi, Vazodan Çıkan Ağaç Tasviri.	93
Tablo 2.4.3.3	Mudanya Tahir Paşa Konağı, Kabartma Şeklinde Yapılmış Ayaklı Sehpa Üzerindeki Vazolardan Çıkan Çeşitli Bitki ve Meyve Natürmortları.	94
Tablo 2.4.3.4	İstanbul III. Ahmet Sebil ve Çeşmesi, Ayaklı Sehpa Üzerinde Vazolu Çiçekler. (Ertunalı,2017)	95
Tablo 2.4.3.5	İstanbul Üsküdar İskele Meydan Çeşmesi, Vazoda Çiçek Natürmortları. (Ertunalı, 2017)	96
Tablo 2.4.3.6	İstanbul Azapkapı Çeşmesi ve Sebili, Sehpa Üzerinde Vazolu Çiçekli Natürmort. (Ertunalı,2016)	97
Tablo 2.4.3.7	Bursa Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Mezar Baş Taşındaki Kâseden Çıkan Hurma Ağacı ve Meyveler (Ertunalı,2017)	98
Tablo 2.4.3.8	Bursa Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Sandukada Kâseye Yerleştirilmiş Meyveler (Ertunalı, 2017)	98
Tablo 2.4.3.9	İznik Eşref-İ Rumi Cami Haziresi, Erkek Mezar Taşı, Tabakta Üzümler (Ertunalı, 2017)	99
Tablo 2.4.3.10	İznik Eşref-İ Rumi Cami Haziresi, Bayan Mezar Taşı, Tabakta Narlar (Ertunalı, 2017)	99
Tablo 2.4.3.12	Bursa Muradiye Külliyesi, Sanduka Yüzeyinde Vazodan Çıkan Uzun Yapraklı Bitki ve En Tepede Kâsede	100

	Meyveler (Ertunalı,2017)	
Tablo 2.4.3.13	Bursa Muradiye Külliyesi, Sanduka Yüzeyinde Kâsede Üzümler, (Ertunalı,2017)	100
Tablo 2.4.4.1	Bursa Yeşil Türbe Mihrabı, Vazodan Çıkan Çiçekler, 1421. (Ertunalı,2017)	103
Tablo 2.4.4.2	Topkapı Sarayı Sünnet Odası, Çiçek Açmış Bahar Dalları Arasında Vazodan Çıkan Çiçekler 1527-28. (Carswell, 1998)	104
Tablo 2.4.4.3	Topkapı Sarayı Harem Valide Sultan Dairesi ve Yatak Odası (1668) Selsebilli Havuzdan Çıkan Natüralist Süslemeler. (Akıncı, 2009)	104
Tablo 2.4.4.4	Topkapı Sarayı Harem Şadırvanlı Sofa, Vazodan Çıkan Bahar Dalları. (Akıncı, 2009)	105
Tablo 2.4.4.5	Topkapı Sarayı Harem Şehzadeler Odası, Bahar Dalları Arasında Vazodan Çıkan Çiçekler ve Servi Ağaçları 17. yy. (Akıncı, 2009)	105
Tablo 2.4.4.6	Topkapı Sarayı Harem, Bahar Dalları Arasında Vazodan Çıkan Çiçekler 17. yy. (Akıncı, 2009)	105
Tablo 2.4.4.7	Topkapı Sarayı Harem, Bahar Dalları Arasında Vazodan Çıkan Çiçekler 17. yy. (Akıncı, 2009)	105
Tablo 2.4.4.8	İstanbul Valide Sultan Camisi, Hünkâr Kasrı, Vazodan Çıkan Çiçekli Dallar. (Ülgen, 1942)	106
Tablo 2.4.4.9	İstanbul Valide Sultan Camisi, Hünkâr Kasrı Süspürgeliklerde Vazoda Çiçek Natürmortları. (Shutterstck.Com)	106
Tablo 2.4.4.10	Rüstem Paşa Camisi Çinili Mihrapta Vazo İçinden Çıkan Salbek Şeklinde Bitkiler. (Akıncı, 2009)	107
Tablo 2.4.4.11	Siyavuş Paşa Türbesi. Kulplu Vazo İçinden Çıkan Salbek Şekilli Bitkiler (Akıncı, 2009)	108
Tablo 2.4.4.12	Eyüp Sultan Türbesi, İçi desenli vazonun içerisinden çıkan çiçekler. (Akıncı, 2009)	108
Tablo 2.4.4.13	Takkeci İbrahim Ağa Cami, Şeritli Tabak İçine Konumlandırılmış Kulplu Vazodan Çıkan Çiçekler.	109

(Akıncı, 2009)

Tablo 2.4.4.14 İznik Çini Tabak, Vazodan Çıkan Çiçekler, Brocklebank LT-Col. R.H. Koleksiyonu'ndan, 1560. (Carswell, 1998) 110

Tablo 2.4.4.15 İznik Çini Tabak, Vazodan Çıkan Bahar Dalları, Brocklebank LT-Col. R.H. Koleksiyonu'ndan, 1560. (Carswell, 1998) 110

Tablo 2.4.4.16 Çini Tabak, Antaki Koleksiyonu- Freer Sanat Galerisi, Washington D.C (1525-35) (Atasoy ve Raby, 1989) 110

Tablo 2.4.4.17 Çini Tabak, Biritish Müzesi, London (1530-40 (Atasoy ve Raby, 1989) 110

Tablo 2.4.4.18 Çini Tabak, Antaki Koleksiyonu- Freer Sanat Galerisi, Washington D.C (1525-35) (Atasoy ve Raby, 1989) 111

Tablo 2.4.4.19 Çini Tabak, Fitzwilliam Müzesi, Cambridge (1530-35), (Atasoy ve Raby, 1989) 111

Tablo 2.4.4.20 Seramik Kap, Merkezde Müzisyen Tasviri Etrafında Meyve Kapları, İran Bölgesi, 13. yy. (www.tasvirsanatları.com) 111

Tablo 2.4.5.1 Kumaşlar Üzerinde Natürmort Konulu Çeşitli İşlemeler 113

Tablo 2.4.5.2 Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu Kumaş üzerinde vazolu-çiçekli natürmort, 18.yy. 114

Tablo 2.4.5.3 İstanbul Dolmabahçe Sarayı, Seccade Üzerinde Vazodan Çıkan Çiçekler, 19. Yy. 114

Tablo 2.4.5.4 İstanbul Topkapı Sarayı, Peşkir Üzerinde Meyveli Natürmort, 19. yy. 114

Tablo 2.4.5.5 İstanbul Topkapı Sarayı III. Ahmet'in Sedef Kakmalı Tahtı Üzerinde Çiçekli Vazo Betimi. (Akıncı, 2009) 114

Çizim 3.1.1 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi Vaziyet Planı. (Aktuğ, 1992) 120

Çizim 3.1.2 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi, Cami Planı. (Ekiz, 2009) 120

Resim 3.1.3 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi, Genel Görünüm. 121

Resim 3.1.4	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi.	121
Resim 3.1.5	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi, Avlu Duvarları ve Giriş Kapısı.	121
Resim 3.1.6	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi, Giriş Kapısı.	122
Resim 3.1.7	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi, Giriş Kapısı Kitabesi.	122
Resim 3.1.8	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi, Güney Cephesi Giriş Kapısı ve Çeşme.	122
Resim 3.1.9	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Güney Cephesi Giriş.	123
Resim 3.1.10	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Son Cemaat Yeri.	123
Resim 3.1.11	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi Şadırvanı.	123
Resim 3.1.12	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Harime Giriş Kapısı.	124
Resim 3.1.13	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Harimden Genel Görünüm.	124
Resim 3.1.14	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Harim.	124
Resim 3.1.15	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Kubbe.	125
Resim 3.1.16	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Kubbe Etekleri.	125
Resim 3.1.17	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Mihrap.	125
Resim 3.1.18	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Mihrap Önü Kubbesi Süslemeleri.	126
Resim 3.1.19	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Mahfil Katı Ahşap Tavanında Kalemişi Süslemeler.	126
Resim 3.1.20	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Son Cemaat Yeri Kubbe İçi Süslemeleri.	126
Resim 3.1.21	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Harime Giriş Kapısında Mihrapçık.	127
Resim 3.1.22	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Harime Giriş Kapısında Mukarnaslı Süsleme Detayı.	127
Resim 3.1.23	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Kitabeli Çeşmeden Taş Süsleme Ayrıntı.	127

Resim 3.1.24	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Minber Genel Görünüm.	128
Resim 3.1.25	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Minber, Natürmort Kompozisyonu, Vazodan Çıkan Başaklar.	128
Resim 3.1.26	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Minber, Natürmort Kompozisyonu, Vazodan Çıkan Çiçekler.	
Resim 3.1.27	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Minber Süpürgeliğinden Ayrıntı Süslemeler.	128
Çizim 3.1.28	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Minber Süpürgeliğindeki Natürmort Kompozisyonu, Vazodan Çıkan Güller. (Atak, 2014)	129
Çizim 3.1.29	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Minber Süpürgeliğindeki Natürmort Kompozisyonu, Vazodan Çıkan Laleler. (Atak, 2014)	129
Çizim 3.2.1	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi, Vaziyet Planı. (Aktuğ, 1992)	133
Çizim 3.2.2	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi, Medrese Planı. (Aktuğ, 1992)	133
Resim 3.2.3	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi.	134
Resim 3.2.4	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi Giriş Kapısı ve Kitabesi.	134
Resim 3.2.5	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi Giriş Kapısı Üzerindeki Kitabeden Ayrıntı.	134
Resim 3.2.6	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi Avlusu.	135
Resim 3.2.7	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi Avlusu.	135
Resim 3.2.8	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi Avlusu.	135
Resim 3.2.9	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi, Kütüphane Odası.	136
Resim 3.2.10	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi, Kütüphane Odası.	136
Resim 3.2.11	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi, Kütüphane Odasında Kubbede Kalemişi Süslemeler.	136

Resim 3.2.12	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi, Kütüphane Odasında Kubbe Eteklerinde Kalemişi Süslemeler.	137
Resim 3.2.13	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi, Kütüphane Odasında Pandantif ve Nişlerden Ayrıntı. Natürmortlu Kalemişi Süslemeler.	137
Resim 3.2.14	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi, Kütüphane Odasında Pandantif ve Duvar Nişinde Natürmortlu Kalemişi Süslemeler.	138
Resim 3.2.15	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi, Kütüphane Odasında Pandantif ve Nişlerden Ayrıntı. Natürmortlu Kalemişi Süslemeler.	138
Resim 3.2.16	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi, Kütüphane Odası Duvarlarındaki Natürmort Kompozisyonları, Kandil ve Madalyon İçerisindeki Vazodan Çıkan Çiçekler.	138
Resim 3.2.17	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi, Kütüphane Odası Duvarlarındaki Natürmort Kompozisyonları, Kandil ve Madalyon İçerisindeki Vazodan Çıkan Çiçekler.	139
Resim 3.2.18	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi, Kütüphane Odası Madalyon İçerisindeki Kulplu Mavi- Beyaz Çini Desenli Vazodan Çıkan Laleler (Atak, 2014).	139
Resim 3.2.19	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi, Kütüphane Odası Madalyon İçerisindeki Kulplu Mavi Vazodan Çıkan Laleler (Atak, 2014).	140
Resim 3.2.20	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi, Kütüphane Odası Madalyon İçerisindeki Kulplu Mavi- Beyaz Çini Desenli Vazodan Çıkan Güller (Atak, 2014).	140
Resim 3.2.21	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi, Kütüphane Odası Madalyon İçerisindeki Kulplu Mavi- Beyaz Çini Desenli Uzun Dar Boyunlu Vazodan Çıkan Laleler (Atak, 2014).	140
Resim 3.2.22	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi, Kütüphane Odası Madalyon İçerisindeki Kulplu Mavi Vazodan Çıkan Güller (Atak, 2014).	141

Resim 3.2.23	Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi, Kütüphane Odası Madalyon İçerisindeki Mavi Vazodan Çıkan Yapraklar (Atak, 2014).	141
Çizim 3.3.1	Şanlıurfa Rızvaniye Külliyesi Planı. (Memiş, 1997: 336)	146
Çizim 3.3.2	Şanlıurfa Rızvaniye Camisi Planı.	146
Resim 3.3.3	Rızvaniye Camisi, Taç Kapısındaki Kitabe.	146
Resim 3.3.4	Şanlıurfa Rızvaniye Camisi, Dış Görünüş.	147
Resim 3.3.5	Şanlıurfa Rızvaniye Medresesi.	147
Resim 3.3.6	Şanlıurfa Rızvaniye Camisi, Son Cemaat Yeri.	147
Resim 3.3.7	Şanlıurfa Rızvaniye Camisi, Harim.	148
Resim 3.3.8	Şanlıurfa Rızvaniye Camisi, Mihrap	148
Resim 3.3.9	Şanlıurfa Rızvaniye Camisi, Müezzin Mahfili.	149
Resim 3.3.10	Şanlıurfa Rızvaniye Camisi, Taç Kapıdan Ayrıntı, Süslemeli Ahşap Kapı Kanatları.	149
Resim 3.3.11	Şanlıurfa Rızvaniye Camisi, Taç Kapıdaki Taş İşçiliği.	150
Resim 3.3.12	Şanlıurfa Rızvaniye Camisi, Mihrap Süsleme Başlığı, Kaideli Çiçek.	150
Resim 3.3.13	Şanlıurfa Rızvaniye Camisi, Mahfil Tavan Süslemesi.	150
Resim 3.3.14	Şanlıurfa Rızvaniye Camisi, Ahşap Kanatlı Taç Kapının Natürmort Konulu Süslemeleri.	151
Resim 3.3.15	Şanlıurfa Rızvaniye Camisi, Ahşap Kağı Kanadındaki Üst Panodan Ayrıntı, Natüralist Formda Bitki.	151
Resim 3.3.16	Şanlıurfa Rızvaniye Camisi, Ahşap Kağı Kanadındaki İkinci Sıradaki Büyük Panodan Ayrıntı, Vazolu- Çiçekli Natürmort.	152
Resim 3.3.17	Şanlıurfa Rızvaniye Camisi, Ahşap Kağı Kanadındaki Üçüncü Sıradaki Küçük Kare Panodan Ayrıntı, Vazolu-Çiçekli Natürmort.	152
Resim 3.3.18	Şanlıurfa Rızvaniye Camisi, Ahşap Kağı Kanadındaki Dördüncü Sıradaki Büyük Panodan Ayrıntı, Natüralist Formdaki Bitkiler.	152
Resim 3.3.19	Şanlıurfa Rızvaniye Camisi, Ahşap Kağı Kanadındaki Beşinci Sıradaki Küçük Kare Panodan Ayrıntı, Natüralist	153

	Formda Yapraklar.	
Çizim 3.3.20	Şanlıurfa Rızvaniye Camisi, Natürmort Kompozisyonun Çizimi. (Kürkçüoğlu, 1993).	153
Çizim 3.4.1	Aydın Nasuh Paşa Külliyesi Vaziyet Planı (Madran, 2006: 200).	157
Çizim 3.4.2.	Aydın Nasuh Paşa Hamamı Planı (Erken, 1983: 665).	157
Resim 3.4.3	Aydın Nasuh Paşa Külliyesi, Zincirli Han.	157
Resim 3.4.4	Aydın Nasuh Paşa Külliyesi, Osman Ağa Medresesi. (https://www.kulturportali.gov.tr)	158
Resim 3.4.5	Aydın Nasuh Paşa Külliyesi, Mescit.	158
Resim 3.4.6	Aydın Nasuh Paşa Külliyesi, Paşa Hamamı.	158
Resim 3.4.7	Nasuh Paşa Külliyesi Paşa Hamamı, Sıcaklık Kısmı Kemerler	159
Resim 3.4.8	Aydın Nasuh Paşa Külliyesi Hamamı, Sıcaklık Kısmı.	159
Resim 3.4.9	Aydın Nasuh Paşa Külliyesi Hamamı, Sıcaklık Kısmı Halvet Odaları.	159
Resim 3.4.10	Aydın Nasuh Paşa Külliyesi Hamamı, Fil Gözleri.	160
Resim 3.4.11	Aydın Nasuh Paşa Külliyesi Hamamı, Kurnada Servi Ağacı Etrafında Tabakta Üzüm Salkımlı Natürmort.	160
Resim 3.4.12	Aydın Nasuh Paşa Külliyesi Hamamı, Kurna, Saksıda Servi Ağacı Natürmordu.	160
Resim 3.4.13	Aydın Nasuh Paşa Külliyesi Hamamı, Natüralist Üslupta Çiçek Demeti.	161
Resim 3.4.14	Aydın Nasuh Paşa Külliyesi Hamamı, Kurna, İki Tane Servi Ağacı Motifi ve Arasındaki Madalyon.	161
Resim 3.4.15	Aydın Nasuh Paşa Külliyesi Hamamı, Kurna, Madalyon İçinde Altıgen Yıldız (Davut Yıldızı) ve Lale Motifleri.	161
Resim 3.4.16	Aydın Nasuh Paşa Külliyesi Hamamı, Kurna, Madalyon İçinde Çiçek Motifi.	162
Resim 3.4.17	Aydın Nasuh Paşa Külliyesi Hamamı, Lalelerin Yan Yana Sıralanmasıyla Oluşan Motifler.	162
Çizim 3.5.1.	Kayseri Hasinli Camisi Planı. (Özkeçeci, 1997)	165
Resim 3.5.2	Kayseri Hasinli Camisi, Genel Görünüm.	165

Resim 3.5.3	Kayseri Hasinli Camisi, Genel Görünüm.	166
Resim 3.5.4	Kayseri Hasinli Camisi, Arka Cepheden Genel Görünüm.	166
Resim 3.5.5	Kayseri Hasinli Camisi, Dış Köşesinden Ayrıntı.	167
Resim 3.5.6	Kayseri Hasinli Camisi, Son Cemaat Yeri.	167
Resim 3.5.7	Kayseri Hasinli Camisi, Son Cemaat Yeri Ahşap Tavanı Ayrıntı.	168
Resim 3.5.8	Kayseri Hasinli Camisi, Son Cemaat Yeri Süslemeli Alt Pencereler ve Niş.	168
Resim 3.5.9	Kayseri Hasinli Camisi, Harime Giriş Kapısı.	169
Resim 3.5.10	Kayseri Hasinli Camisi, Mahfil Katı.	169
Resim 3.5.11	Kayseri Hasinli Camisi, Harim Ahşap Çıtalı Tavan.	170
Resim 3.5.12	Kayseri Hasinli Camisi, Mihrap.	170
Resim 3.5.13	Kayseri Hasinli Camisi, Minber.	170
Resim 3.5.14	Kayseri Hasinli Camisi, Harime Giriş Kapısı Ayrıntı.	171
Resim 3.5.15	Kayseri Hasinli Camisi, Harime Giriş Kapısı Natürmorttan Ayrıntı, Vazodan Çıkan Lale.	171
Resim 3.5.16	Kayseri Hasinli Camisi, Son Cemaat Yerinde Mihrabiye Nişindeki Natürmort Süsleme Detayı, Vazodan Çıkan Laleler.	171
Resim 3.5.17	Kayseri Hasinli Camisi, Son Cemaat Yerinde Penceredeki Natürmort Süsleme Detayı, Lale Motifleri.	172
Resim 3.5.18	Kayseri Hasinli Camisi, Son Cemaat Yerinde Penceredeki Natürmort Süsleme Detayı, Lale Motifleri.	172
Resim 3.5.19	Kayseri Hasinli Camisi, Mihrap.	172
Resim 3.5.20	Kayseri Hasinli Camisi, Mihrap Kemer Köşesinde Natürmort Detayı, Vazodan Çıkan Laleler.	173
Resim 3.5.21	Kayseri Hasinli Camisi, Minberden Ayrıntı.	173

Resim 3.5.22	Kayseri Hasinli Camisi, Minberden Ayrıntı.	173
Çizim 3.6.1	Kayseri Ali Hoca Camisi Planı (Özkeçeci,1999:36)	175
Resim 3.6.2	Kayseri Ali Hoca Camisi.	176
Resim 3.6.3	Kayseri Ali Hoca Camisi	176
Resim 3.6.4	Kayseri Ali Hoca Camisi, Köşk Minare.	176
Resim 3.6.5	Kayseri Ali Hoca Camisi, Kitabesi.	177
Resim 3.6.6	Kayseri Ali Hoca Camisi, Harimden Genel Görünüm.	177
Resim 3.6.7	Kayseri Ali Hoca Camisi, Mihrap.	177
Resim 3.6.8	Kayseri Ali Hoca Camisi, Mihrap.	178
Resim 3.6.9	Kayseri Ali Hoca Camisi, Mihrap Kavsarası.	178
Resim 3.6.10	Kayseri Ali Hoca Camisi, Mihrap Süslemeleri.	178
Resim 3.6.11	Kayseri Ali Hoca Camisi, Mihrap Nişinden Ayrıntı, Serviler ve Kandiller.	179
Resim 3.6.12	Kayseri Ali Hoca Camisi, Mihrap Alınlığında Vazodan Çıkan Çiçekler.	179
Çizim 3.7.1	Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi Planı. (Gürbıyık, 2007)	182
Resim 3.7.2	Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi.	183
Resim 3.6.3	Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Son Cemaat Yeri ve Harime Giriş Kapısı.	183
Resim 3.7.4	Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Harim.	183
Resim 3.7.5	Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Harim.	184
Resim 3.7.6	Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Harim, Tavan ve Kemerler.	184
Resim 3.7.7	Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Harimden Ayrıntı.	184
Resim 3.7.8	Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Mihrap Ayrıntı.	185
Resim 3.7.9	Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Tavan Bordür Süslemesi Ayrıntı.	185
Resim 3.7.10	Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Minber ve Mihrap Önündeki Kemerler.	185
Resim 3.7.11	Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi.	186

Resim 3.7.13	Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi.	186
Resim 3.7.14	Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Minber Süslemeleri Ayrıntı.	186
Resim 3.7.15	Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Minber Süslemeleri Ayrıntı.	187
Resim 3.7.16	Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Mihrap Önünde İyon Biçimindeki Sütunların Üzerindeki Natürmort Kompozisyonu.	187
Resim 3.7.17	Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Natürmort Kompozisyonu Ayrıntı.	187
Çizim 3.8.1	Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi planı. (Uysal, 2014: 119)	191
Resim 3.8.2	Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi Genel Görünüm.	191
Resim 3.8.3	Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Avluya Giriş Kapısı.	192
Resim 3.8.4	Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Avlu Genel Görünüm.	192
Resim 3.8.5	Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi Harime Giriş Kapısı.	192
Resim 3.8.6	Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Harim Genel Görünüm.	193
Resim 3.8.7	Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Harim Genel Görünüm.	193
Resim 3.8.8	Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Mihrap.	193
Resim 3.8.9	Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan.	194
Resim 3.8.10	Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan.	194
Resim 3.8.11	Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan. İple Asılı Vaziyette Kandil Motifi ve İki Madalyon.	194
Resim 3.8.12	Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan. İple Asılı Vaziyette Kandil Motifi.	195
Resim 3.8.13	Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan. Servi Ağaçlı ve Çiçek Motifli Yüzey.	195
Resim 3.8.14	Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan. Servi	195

	Ağaçlı ve Çokgenlerle Doldurulmuş Madalyon Motifli Yüzey.	
Resim 3.8.15	Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan. Kaş Kemerin Üzerindeki Yıldız Çiçekli Madalyon Motifleri.	196
Resim 3.8.16	Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan. Geniş Gövdeli, İnce Ağızlı Vazodan Çıkan Karanfilli Natürmort Kompozisyonu.	196
Resim 3.8.17	Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan. Geniş Gövdeli, İnce Ağızlı Vazodan Çıkan Karanfilli Diğer Yüzeydeki Natürmort Kompozisyonu.	196
Çizim 3.8.18	Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan Yüzeylerindeki Motifler (Atak, 2014).	197
Çizim 3.8.19	Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan Yüzeylerindeki Motifler (Atak, 2014).	197
Çizim 3.8.20	Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan Yüzeylerindeki Motifler (Atak, 2014).	197
Çizim 3.8.21	Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan Yüzeylerindeki Natürmortlu Kompozisyon. (Atak, 2014).	197
Çizim 3.8.22	Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan Yüzeylerindeki Natürmortlu Kompozisyon (Atak, 2014).	198
Çizim 3.9.1	Kayseri Güzelköy Mimar Mehmet Ağa Çeşmesi (Isba Çeşmesi) (Topçu, 2012: 51).	200
Resim 3.9.2	Güzelköy Mimar Mehmet Ağa Çeşmesi (Isba Çeşmesi) (Topçu, 2012: 51)	200
Resim 3.9.3	Güzelköy Mimar Mehmet Ağa Çeşmesi (Isba Çeşmesi),Natürmort Ayrıntı, Vazodan Çıkan Laleler. (Atak, 2014)	201
Resim 3.10.1	Tokat Niksar Halil Efendi Çeşmesi	203
Resim 3.10.2	Tokat Niksar Halil Efendi Çeşmesi	203

GİRİŞ

1. Konunun Tanımı, Sınırları ve Önemi

Bu çalışmada konu, Türk süsleme sanatında "natürmort" olarak tanımlanabilecek örneklerin gösterdiği ortak kompozisyon ve üslup özelliklerinin, Batı anlayışının başlangıcı Sultan III. Ahmet dönemi (1703-30) ve bu dönemde yaşanan bir süreç olan Lale Devri'nde (1718-1730) yapılan özellikle Anadolu'daki (İstanbul dışında) mimari ürünlere olan etkileri ile tasvirlerin yorumlanması ve tanıtılmasıdır.

Fransızcada "nature morte", Flemenkçede "still even", Almancada "stilleben", İngilizcede ise "still life", olarak geçen natürmort, kelime itibariyle, ölü ya da hareketsiz doğa anlamına gelmektedir. Dolayısıyla, cansız nesnelerin tasviridir. Yabancı birçok yayında natürmort konusu içine ekmek, kadeh, şarap, su, mutfak dolabı, meyve, bıçak, ayakkabı, küllük, av hayvanları ya da dinlere ait objeler; Meryem'in ve havarilerin ikonografileri girmektedir.

Türk bezeme sanatında önemli bir yeri olan natürmordu andıran düzenlemeler, Anadolu'nun her yerinde ve çok çeşitli malzemeler üzerinde, geniş bir tarihsel süreçte karşılaşılan önemli bir konu olmuştur.

En eski örneklerini taş eserlerde ve duvar fresklerinde vermiş olan bu düzenlemeler Anadolu'da, Batı'dan farklı olarak sadece vazolu ve vazosuz çiçek demetleri ile sepet ya da kap içerisinde yer alan meyvelerden oluşmaktadır. Sadece birkaç farklı düzenleme gösteren kompozisyonlar, 17. yüzyıldan 19. yüzyıl sonuna kadar o kadar beğeni almış ve uygulanmıştır ki bu sanata "natürmort" denilmiş, anlam ve perspektif verilmiştir.

Bu çalışmada, çok çeşitli konuların ele alınıp, yorumlarla sunulduğu Türk süsleme sanatının önemli bir konusu olan "natürmort", çeşitli uygarlıklarda ve Türk sanatında anlamlarıyla ve örnekleriyle incelenerek, Sultan III. Ahmet dönemi (1703-30) ve bu dönemde yaşanan Lale Devri'nde (1718-1730)Anadolu'da yapılan mimari eserler içerisinde, araştırdığımız çeşitli on tane yapımızda saptanarak, düzenlenen natürmortların kompozisyon olarak geçmişle ve kullandığımız örneklerle bir bağlantısının olup olmadığı araştırılacaktır. Bu bağlamda da mimarilerimizde bulunan natürmortlara üslup ve teknik bakımından yorumlamalar yapılacaktır.

2. Konuyla İlgili Yayın ve Araştırmalar

Türk sanatında görülen çeşitli kompozisyon türleri arasında, özellikle Lale Devri ve Geç Dönemde, her türlü malzeme üzerinde yaygın biçimde karşılaşılan natürmort, yeterince incelenmemiş belki de önemsenmemiş bir konudur. Ayrıca oldukça spesifik bir konu olan "Lale Devri Mimari Bezemesinde Natürmort" u doğrudan inceleyen monografik bir çalışma ve yayın da kısıtlıdır.

Bu çalışmada natürmordun genel anlamı için *Enciclopedia of World Art* (1964), Peter ve Linda Murray'ın bir ortak çalışması olan *Dictionary of Art and Artists* (1959), *Das Modern Lexicon*, *The Enciyclopedia Americana*, *Encyclopedia Britanica* (Enciclopedia, 1964:408), *Eczacıbaşı Ansiklopedisi* (1997), Sybılle Ebert – Schıfferer'in *Still Life: A History* kitabı (1999), Adnan Turani'nin *Sanat Terimleri Sözlüğü* (1980) ve *Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü* (1995) ile Sezer Tansuğ'un *Resim Klavuzu* (1981) ve Nimet Keser'in *Sanat Sözlüğü*'nden (2009) ve bunlar gibi pek çok ansiklopedi ve sözlükten yararlanılmıştır.

İncelenen yabancı yayınlar konuyu kronolojik bir gelişim çizgisi içinde, oldukça detaylı incelemelerine karşılık, yerli yayınların konu üzerinde pek fazla durmadığı ve geçiştirici bilgiler verdiği dikkatimizi çekmiştir.

Doğrudan Türk sanatında natürmordu andıran kompozisyona sahip örnekleri konu alan çalışmalar çok sınırlı olup, şu şekilde sıralayabiliriz: Deniz Çalışır'ın *Batılılaşma Dönemi Osmanlı Resminde Natürmort* adlı doktora tezi (2004), natürmordun eski uygarlıklardan günümüze gelen tarihsel sürecini ve resim sanatında nesne ve motif yaklaşımını bize anlatması bakımından yararlı bir yerli kaynak olmuştur. Rüçhan Arık'ın *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı* adlı kitabı (1976), Azade Akar'ın *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motifler* adlı yayını ile *Vakıflar Dergisinde* yayınlanan *Tezyini Sanatlarımızda Vazo Motifleri* başlıklı yazısı (1977: 25-50), G. Ünver'in *Vakıflar Dergisinde* yayınlanan *Osmanlı Sanatında Vazolu ve Vazosuz Çiçek Demetleri* (2006: 47-56) başlıklı yazısı, Nurhan Atasoy'un *Türkiyemiz* dergisinde çıkan *Türklerde Çiçek Sevgisi ve San'atı* başlıklı yazısı (1971:46-51) ile *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler* adlı eserleridir (1986).

Natürmort konulu tasvirlerin gösterdiği benzer üslup özelliklerinin saptanmasında başvurulan ana kaynaklar minyatür sanatı için, Rüçhan Arık'ın *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı* adlı kitabı (1976), Müjgân Cunbur'un *Türk Kitap Sanatlarına ve*

Minyatürlerine Genel Bakış adlı makalesi (1968: 75-82), Günsel Renda'nın *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* adlı yayınının I. cildinde yer alan *Türk Resminde Batılılaşma Yönünde İlk Denemeler* başlıklı yazısı ile *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı* 1700-1850 başlıklı yayını (1980), Uğur Derman'ın *Benzeri Olmayan Bir Sanat Albümü, Gazneli Mahmut Mecmuası* adlı *Türkiyemiz* dergisinde çıkan bir makalesi (1975: 17–21), Yıldız Demiriz'in *Kitap Süslemesinde Gül* adlı *İlgi* dergisinde çıkan bir makalesi (1981), A. Süheyl Ünver'in *XVII. Asırda 6 Türk Buketi ile Müzehhip ve Çiçek Ressamı Üsküdarlı Ali ve Eserleri* adlı iki yayınıdır.

Bu yayınlarda natürmort konulu tasvirlerin gösterdikleri benzer üslup özellikleri hakkında fazla detaya inilmeden bilgi verilmiş ve konuyla ilgili birkaç örnek tanıtılmıştır.

Duvar resminde natürmort konulu tasvirlerin gösterdikleri benzer üslup özelliklerinin saptanmasında yararlanılan ana kaynaklar ise şunlardır: Günsel Renda'nın *Türk Resminde Batılılaşma Yönünde İlk Denemeler* (1980) kitabı, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* (1980) adlı yayını, Rüçhan Arık'ın *Camide Resim* (1974: 2-9) adlı *Türkiyemiz* dergisinde çıkan bir yazısıdır.

Kabartma süslemelerde natürmort konusunda, öncelikle H.P. Laqueur' ın *Suut Kemal Yetkin'e Armağan* kitabında yer alan *Osmanlı Mezar Taşlarının Süslemesinde Bitkisel Motifler* (1984: 263-273) başlıklı yazısından yararlanılmıştır. Bu konudaki diğer kaynaklar ise, Celal Esat Arseven'in *Türk Sanatı Tarihi* (1950), *Menşeinden Bugüne Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar* (1954-1959) başlığı ile *Türk Sanatı* (1984) başlıklı iki yayını, Ayda Arel'in *18. Yüzyıl Batılılaşma Sürecinde İstanbul* (1972) adlı yayını ile A. Hatice ve H. Karateke'nin *III. Ahmet Devri İstanbul Çeşmeleri* (1985) adlı kitabıdır.

Diğer gurup olarak adlandırdığımız bölümde natürmort konulu tasvirlerin gösterdiği benzer üslup özelliklerin belirlenmesinde yararlanılan tek kaynak Örcün Barışta'nın *Osmanlı İmparatorluk Dönemi Türk İşlemelerinden Örnekler* (1981) başlıklı yayını olmuştur. Bu bölüme örnek verilen fotoğraflar çeşitli internet sitelerinden alınmıştır.

Tezin katalog kısmında natürmort konulu mimari yapıların belirlenmesinde ve araştırılmasında Erkan Atak'ın *Anadolu'da Lale Devri Mimarisi (İstanbul Dışı Örnekler Üzerine Bir Araştırma)* (2014) adlı doktora tezinden faydalanılmıştır.

3. Metot ve Yöntem

"Lale Devri Mimari Bezemesinde Natürmort" konulu çalışmamızda öncelikle incelenen konu, "natürmort" kavramının evrensel düzeyde tanımı ve anlamı olmuştur. Kompozisyonlarının önce çeşitli uygarlıklarda daha sonra ise Anadolu'da bir tampon süreci olarak nitelenen Lale Devri (Bazı kaynaklarda 1703-1730 tarihleri kullanılırken; araştırdığımız çoğu kaynakta 1718-1730 tarihleri arası temel alınmıştır. Biz de çalışmamızda kaynaklarda çoğunlukla geçen 1718-1730 tarihini temel olarak aldık) ile kimlik kazanan bu kavramı, Türk sanatında ne zamandan beri kullanıldığını tespit etmeye çalıştık.

Bu kapsamdaki araştırmalarımız sonucunda natürmort en çok Lale Devri'nde yoğun olarak görüldüğü için tezimizi bu şekilde sınırladık. Özellikle Anadolu'da (İstanbul dışı) yer alan araştırdığımız on tane çeşitli yapımızda bu bezeme türünü saptayarak, bundan önceki ve sonraki dönemlerde karşımıza nasıl çıktığına birçok örneklerle açıklamalar yapmaya çalıştık.

Dikkat ettiğimiz konulardan bir tanesi de özellikle Türk sanatında natürmort türünü oluşturan kavramların (meyvelerin, çiçeklerin ve bitkilerin) tek tek sembolik anlamda neler ifade ettiği olmuştur. Bunları açıkladıktan sonra ise bir bütün içerisinde ele alarak, bu motiflerin bir araya geldiklerinde nasıl natürmort türüne ait olabilecekleri konusunda araştırmalar yaparak örneklerle açıklamaya çalıştık.

Batı'yla aynı zamanda yaygın bir moda haline gelen natürmort konulu kompozisyonlar, Batı'daki zengin düzenlemelere karşılık Anadolu'da birbirinden farklı birkaç düzenlemeyle ortaya konulmuşlardır. Ancak bu kadar sınırlı düzenlemelerle oluşturulan kompozisyonlar, değişik türde malzemeler üzerinde uygulanmış olup, seneler boyunca değişen formlar haricinde benzer özellikler göstermektedirler.

Bu çalışmamızdan yola çıkarak, Batı'dan alınan unsurlarla adeta bir gelenek ortaya koyan benzer özelliklerin, Fatih Sultan Mehmet'le beliren "Batı'yı tanıma" hareketinin Lale Devri ile birlikte "Batıcılık"a yönelmesiyle, kesin olarak bir kimlik kazanan natürmordun, özellikle Anadolu'da Lale Devri mimarisinde izlerinin olup olmadığının araştırması yapılmıştır. Bu çalışmada konuya olabildiğince çok yönlü bakılmaya ve özellikle o dönemin sosyo-kültürel durumu öğrenilmeye çalışılmıştır.

Bu amaçla öncelikle minyatür, duvar resmi, kabartma süslemeler, çini ve işlemede örneklerin gösterdiği benzer özellikler incelenmiş ve tüm bu örneklerde bir üslup birliğinin varlığı araştırılmıştır.

"Natürmort" diyebileceğimiz düzenlemelerin her türlü malzemede görülmesine karşılık, konunun sadece beş malzeme ve teknik üzerinde incelenmesinin nedeni, yapılan çalışmalar sonucunda bu malzemeler hakkında daha çok yaygın örnek bulunmasıdır.

Halı, vitray, kilim, maden gibi diğer malzemelerde de "natürmort" denilebilecek kompozisyonların varlığından haberdar olunmasına karşılık, her bir malzeme için bir üslup birliği saptamak mümkün olmamıştır. Ancak bulunan örnekler genel değerlendirmede kullanılmıştır. "Anadolu Türk Sanatında Natürmort Uygulamaları" başlığını taşıyan II. bölümde bu konu her bir malzeme için bir alt başlık açılarak incelenmiştir.

Tezin III. Bölümü Katalog kısmıdır. Araştırılan on adet mimari yapı, tanıtıldıktan sonra her yapının kendisine ait natürmort detaylarında öznel değerlere geçilmiştir. Yapılar 2016 ve 2017 tarihlerinde yerinde incelenmiştir.

Bu kısımda, hangi tür natürmort kompozisyonuna dâhil edilebileceği belirlenmiştir. "Meyveli natürmort" da sadece meyvelerden oluşan bir düzenleme, "çiçekli-meyveli-nesneli natürmort" da ise vazolu ya da vazosuz çiçekler, meyveler ve nesnelerin bir arada düzenlendiği kompozisyonlar açısından incelenmiştir. Daha sonra kullanılan nesne, çiçek ya da meyvelerin nasıl bir düzenle yerleştirildiği anlatılmıştır. Daha sonra varsa nesne, çiçek ve meyvelerin yerleştirilişindeki geometrik düzen tartışılmıştır.

Lale Devri'nde yapılmış bir sivil mimari örneği olan Bursa- Mudanya'daki Tahir Paşa Konağı (1724-25), tıpkı Topkapı Sarayı'ndaki III. Ahmet Yemiş Odası (1705) gibi natürmort süslemelerinin çok kaliteli bir şekilde işlendiği bir konaktır. Bu konaktan haberdar olmamıza karşılık Lale Devri'nden günümüze gelebilmiş sivil mimari örneklerinin günümüze ulaşan kesin sayısı bilinmediği için katalog bölümünde ayrıntlı olarak yer vermedik.

Sonuç ve Öneriler kısmında kataloglanan eserlerin genel değerlendirmesi yapılarak, benzer örneklerle karşılaştırılmıştır.

Çalışma sırasında yararlanılan kaynaklar "Kaynakça" kısmında alfabetik sıra içerisinde verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM
LALE DEVRİ TARİHÇESİ

1.1. Lale Devri Tarihine Genel Bir Bakış

Osmanlı tarihinde 1718–1730 yıllarını kapsayan, dönemin belli başlı devlet adamlarının konaklarında lale yetiştirilmesi modasının yaygın olduğu, tarihe zevk ve eğlence dönemi olarak geçen zaman dilimine "Lale Devri" adı verilmektedir (Özcan, 2003: 81-85).

Lale Devri, Osmanlı Devleti'nde 1718 yılında Avusturya ile imzalanan Pasarofça Antlaşması ile başlayıp, 1730 yılındaki Patrona Halil İsyanı ile sona eren bir dönemdir. Pasarofça Antlaşması ile barış dönemine giren Osmanlı Devleti, sosyal ve kültürel alanda birçok çalışma gerçekleştirmiştir. Bu dönemin padişahı III. Ahmet (1673- 1736), sadrazamı ise Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'dır (Altınay, 1973: 12).

Sultan III. Ahmet, 30'lu yaşlarındayken Cebecilerin 22 Ağustos 1703'te İstanbul'da başlattığı ve tarihe"Edirne Vak'ası" olarak geçen ayaklanma sonucunda 1703'te Edirne'de tahta çıkmıştır. 4 Eylül 1703'te bütün saray halkıyla birlikte İstanbul'a hareket etmiştir. Patrona Halil Ayaklanması'nda (1730) ise tahttan indirilmiştir (Şahiner,2011: 253).

Padişahlığının 1718-1730 yılları arasındaki dönemine sonradan "Lale Devri" denilmiştir. "Lale Devri" deyimini, dönemin simgesi olan laleden dolayı ilk olarak Yahya Kemal Beyatlı önermiş, Ahmet Refik Altınay da bu dönemi konu alan kitabına Lale Devri adını vermiştir(Eyice, 1980: 164).

Tahta çok ciddi bir karışıklık içinde çıkan Sultan III. Ahmet'in vazife ve sorumlulukları çok büyük olmuştur. Bu büyük sorumluluklar karşısında yönetimi genellikle vezirlere bırakmayı tercih etmiştir. Dolasıyla İsveç Kralı XII. Charles'ın Osmanlılara sığınması sonucunda Rus devleti ile ilişkilerimiz bozulmuş, Belgrad kaybedilmiştir.

Bu yenilginin ardından, Niş'e kadar olan bölgenin Müslüman Türk halkı Edirne ve İstanbul yollarına düşmüşler, III. Ahmet Sofya'da olmasına rağmen hiçbir önlem alınamamıştır. Sadrazam Arnavut Halil Paşa'nın yerine 26 Ağustos 1717'de Kayserili Mehmet Paşa getirilmiş, fakat bir başarı sağlanamamıştır (Aktepe, 1954: 85-126; Uzunçarşılı, 1988).

Bu olumsuzluktan sonra Nevşehirli Damat İbrahim Paşa vezirliğe getirilmiştir. 21 Temmuz 1718 Pasarofça antlaşmasının imzalanması Damat İbrahim Paşa'nın uğraşmaları ile olmuş -bu antlaşma ile Mora Osmanlı Devletine bırakılmıştır. (Tukin, 1994: 514-523) Dalmaçya ve Hersek kıyılarında bazı kaleler Venedik'te kalmış, Belgrad, Temeşvar, Sırbistan ve Bosna'nın kuzeyi Avusturya'ya verilmiştir - ve dünyaya karşı barışçıl bir bakış açısıyla hareket edilmeye başlanmıştır. İç işlerinde reformlara girişerek ve Osmanlı devletini Avrupa'daki anlaşmazlıkların dışında tutarak, devletin yeni olumsuzluklarla karşılaşmasını önlemeye çabalamışlardır(Aktepe, 1954: 85-126; Mantran, 1989:102).

Savaş yolu ile genişleme düşüncesi, Osmanlı için hep bir varlık nedeni olmuştur. Fakat savaşta yapılan harcamalar Osmanlının ekonomik krize girmesini çoğu zaman kaçınılmaz kılmıştır (İnalcık, 1914: 64).

17. yüzyılla birlikle Osmanlı'da toplum yapısının temelleri değişmeye başlamıştır. Sivilleşme ağırlık kazanmaya başlamıştır. Avrupa devletleri güçlenmiş, Osmanlı üzerindeki baskılar artmış ve Osmanlı Devleti askeri ve ekonomik olarak Avrupalılara yenilmeye başlamıştır. Samiha Ayverdi imparatorluğun geri kalmasındaki durumu çok güzel bir şekilde açıklamıştır:

> Onun için de garb, Baconları, Deskartesleri verir ve metotlu bir laboratuvar faaliyeti ile buharlı gemilere, şimendiferlere, telgrafa doğru hazırlayıcı çalışmalarını geliştirirken, tasavvufun elinden medresenin eline geçen Türk tefekkürü de, uzağı görmekten korkan bir sertlik ve yalnızlık içinde, kendini dünyada tecrit ederek, ilim ve teknik ufuklarına kanat açanlara dudak büküyor, hatta kin besleyip diş biliyordu(2010: 631).

II. Viyana Kuşatmasında (1683) Osmanlı ordusu yenilmiş ve ardından 16 yıl boyunca da yenilgiler devam etmiştir. 1699'da yapılan Karlofça Antlaşması ile ilk defa toprak kaybedilmiştir. Bu nedenle Osmanlı Devleti, Avrupa devletleri ile savaşarak değil anlaşarak, diplomasi yoluyla mücadele ederek yaşamayı amaçlamıştır. Osmanlı Devleti bu tarihten sonra Avrupa yönündeki genişleme politikasından vazgeçmiştir(Şirin,2015:175).

Sultan III. Ahmet, 20 Ekim 1718'de İstanbul'a dönmüştür. 1730'daki Patrona Halil Ayaklanması'na kadar sürecek olan, sanatta lale motifinin işlendiği, yeni bir hayat tarzının ortaya çıktığı, barışın korunmasına özen gösterildiği Lale Devri başlamıştır (Şahiner, 2011: 256).

Dolayısıyla 1718 Pasarofça Antlaşması ile barışçıl bir döneme girilerek 1730'da yaşanan Patrona Halil İsyanı'na kadar olan dönemde savaş politikasından ziyade toplumsal, sosyal, sanat, felsefe ve müzik gibi konulara yoğunlaşılmıştır.

III. Ahmet Han küçüklüğünde annesi Rabia Gülnuş Ümmetullah ile birlikte av partilerine, saray ziyafetlerine ve eğlencelere katılmış, dolayısıyla kendilerinden önce gelen şehzadelere göre, dış dünyaya çok daha yakın ilişkiler kurmuştur (Freely, 2000: 122).

Sultan III. Ahmet yumuşak kalpli, güzel sanatlara ilgisi olan, zarif, halim ve selim bir padişah idi. Kendisi usta sayılabilecek derecede hattattır. Kendi el yazısıyla 4 defa Kur'an-ı Kerim yazmış; Bab-ı Hümayun karşısında yaptırdığı çeşmenin kitabesinin onun eseri olduğu rivayet edilmektedir. Aynı zamanda şair olan sultan, şiirlerinde "Necib" mahlasını kullanmıştır (Aksun, 1994: 67; Süreyya, 1996: 90; Yılmaz, 1999: 256).

Kendisi kültürlü bir kişidir. Kadınlar, kuşlar ve çiçekler karşısındaki tutkularını doyurmak istemiştir her zaman. Özellikle lale çiçeğine karşı çok büyük hayranlık beslemiştir. Öyle ki saltanatına "Lale Devri" adı verilmiştir (Mantran, 1991: 108).

Genel olarak bakıldığında sadece Lale Devri'ne has sanılan lale çiçeği, Orta Asya'dan getirilmiştir. Osmanlı'da ilk kültür lalesi âlim ve Şeyhülislam Ebussuud Efendi yetiştirmiş ve adını da "Nur-u Adn"(Cennetin nuru) koymuştur. Bunun yanında lale ve Allah kelimelerindeki harfler ebced hesabına göre aynıdır(Ünver, 1946: 268).

Şairler beyitlerinde "Mazhar-ı İsm-i Celal olmasa idi Lale, bulamazdı bu kadar rütbe-i vala Lale" yani "Eğer Allah'ın ismini yansıtmasa idi, Lale bu kadar büyük bir rütbeye eremezdi" demişlerdir (Yılmaz, 1999: 73).

Lale Devri (1718-1730) bilim sahasında büyük ilerlemelerin kaydedildiği devir olmasının yanında Batı ile ilişkilerin de başlangıcı olmuştur. 18. ve 19. yüzyıllarda zaman zaman yöneticiler, batılılaşmayı denemiş, Osmanlı yönetiminin eskiyen dokusuna bir Avrupalı üslup aşılamaya çalışmışlardır.

Bilim ve kültür bakımından en önemli gelişme bu dönemde yaşanmıştır. Avrupa'dan iki asır sonra 1727-1745 yılları arasında İbrahim Müteferrika tarafından ilk matbaa kurulmuştur. Birçok dilden çeviriler yapılmış ve kitaplar basılmıştır. Bu çeviriler ve kitaplar, Osmanlı'nın bilim hayatının gelişmesinde büyük rolü olmuştur. İçeriklerinde ilk kez modern fizik ve matematikle ilgili konular yer almıştır. (İhsanoğlu, 1999: 344).

Bu dönemde İstanbul'da bulunan Fransa elçisi Marqius de Villeuve, Reisülküttap Mustafa Efendi'den Osmanlı'da bilim ve eğitim usulü hakkında bir kitap yazmasını rica etmiştir. (Kevakib-i Seb'a) Kitapta matematik, fıkıh, astronomi, tıp ve mantığın yararlı; astroloji ve felsefenin zararlı; edebiyatın ve şiirin ne zararlı ne de zararsız bilimler olarak görülmesi, bu dönemde bilimde yaşanan gelişmeler karşısında gerekli faydayı bulamadığını göstermektedir(Adıvar, 1982: 176-180).

On iki yıl dört ay boyunca (1718-1730) vezir-i azam görevini yapan Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, tahsili iyi, çeşitli ilimlere merakı olan, şiir ve edebiyatta bilinen isimleri etrafına toplayan bir yöneticiydi. *Seyyid Vehbi, Nahifi, Ahmed Neyli, Nedim, Müverrih Raşid, Osman-zade Taib* gibi yüksek fikir adamları ile değerli şairler, kalem sahipleri, müzisyen ve hattatların her birini ayrı ayrı himayesi altına almıştır. Bu konuda şair Nedim şöyle demektedir: "Ehali izz-ü devlette reaya emn-ü rahatte, hüner erbabı rifotte cihan yekpare nurani" (Uzunçarşılı, 1978: 152).

Damat İbrahim Paşa, aynı zamanda ilim ve fikir adamlarıyla sık sık sohbet ederek onlara beyin fırtınaları yaptırmış hatta kendi düşüncelerini de belirterek onlara katılmıştır. Tarihe ve İslam tarihine olan ilgisinden dolayı önemli eserleri Türkçeye çevirtmiş ve Milli Kütüphaneye fayda sağlamıştır. Bunun yanında meşhur filozof Aristo'nun (muallim-i evvel) eserlerinden de çeviriler yaptırmıştır (Uzunçarşılı, 1978: 160).

Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa döneminde ilk defa Avrupa'ya elçiler gönderilmiş ve onların tecrübelerini dikkate almıştır. Sultan III. Ahmet yıllarca süren savaşlar nedeniyle yıpranan orduyu güçlendirmek için uzun bir süre barış politikasına ihtiyaç duymuştur.

Bu süre boyunca huzuru sağlamak, imar faaliyetlerine hız vermek ve devleti maddi ve manevi en yüksek seviyeye çıkarmak istemiştir. Sultan ve Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, Batıdaki teknik bakımla ilgili gelişmeleri takip edebilmek ve Batı ile ilişkileri güçlendirmek için Avrupa'da Paris, Viyana, Moskova ve Polonya'ya elçiler göndermişlerdir.

Batı Avrupa'daki ilk Türk elçi (1720-21), "Fransız uygarlığının kalelerini, fabrikalarını ve diğer eserlerini inceleme ve Osmanlı İmparatorluğu'na uyarlama olasılığı bulunanalar üzerine bir rapor hazırlama" (Freely, 2000: 213) göreviyle Paris'e gönderdiği Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'dir.

Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi, Fransa'yı ziyareti sırasında görüp hayran kaldığı birçok mimari yapı karşısında, döndükten sonra yazdığı takrirnamesinde oradaki kraliyet mensuplarının yaşadıkları saray çevrelerinden, yaşayış biçimlerinden ve imar faaliyetlerinden bahsetmiştir. Bunun yanında bu saraylarda ve çevrelerindeki eğlence ve törenleri överek ayrıntılı bir biçimde bahsetmiştir. (Arel, 1975)Paris'teki Fontainebleau şatosunun eskizlerini çizmiştir. Bu çalışmalara bakılarak Sa'dabad (Edebi Mutluluk Sarayı) adı verilen bir saray yaptırılmıştır. Hatta bu konuda şair Nedim, Sa'dabad'a giderken sevgilisine şöyle seslenir:

Bir safa bahşedelim gel şu dil-i naşada
Gidelim serv-i revanım Sa'dabad'a
İşte üç çifte kayık iskelede amade
Gidelim serv-i revanım yürü Sa'dabad'a (Mazıoğlu, 1988: 36).

Yine Nedim'in "Safali Tezkiresi"nden öğrendiğimize göre Sa'dabad'a hitaben şöyle demektedir: "Çend mah içre bu denlü eser-i valanın, hele bilmem nice tecviz olunur imkânı." yani "Böyle yüce bir eserin birkaç ayda yapılması nasıl mümkün olur bilmem" diyerek bu hızlı inşaya işaret etmiştir (Mazıoğlu, 1988: 40).

Resimde ise, Batı'dan alınan üsluplar mimariye göre daha sonradan gelmeye başlamıştır. Bu dönemde duvar resminde önemli gelişmeler meydana gelmiştir. Rokoko ve barok bezemeler içerisinde manzara resimleri, vazo, kâse ve meyve tasvirleri bu sanatın içerisinde yer almaya başlamıştır.

Işık-gölge, derinlik, aydınlık, hareket ve tonlama gibi Batı resminden alınan teknikler uygulanmıştır. Klasik üsluptaki stilize fakat hareketsiz ve boyutsuz motifler, gerçeğe çok daha yakın olarak tasvir edilmiştir. Resimde figür betimlemeleri ise ancak XIX. yüzyılın ikinci yarısında ele alınmış, tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle tablolar yapılmaya başlanmıştır (Atıl, 1999: 471-473).

Fransız ressam Jean B. Vanmour, bu dönemde İstanbul'un günlük hayatını, semtlerini ve III. Ahmet'in saray törenlerini resmetmiştir.

Bu dönemde sanayinin gelişmesi için çaba sarfedilmiştir. Çuka ve kumaş fabrikaları, büyük çini ve kâğıt imalathaneleri faaliyete geçirilmiştir. (Aksun, 1994: 24) Bunun yanında, sağlık alanında önemli bir gelişme ise Avrupa'da çiçek aşısı henüz keşfedilmemişken Osmanlı Devletinde ilk kez çiçek aşısı uygulanmıştır (Şahiner, 2011: 34).

18. yüzyılda daha önce yapılmamış kale yapıları, yukarıda da bahsettiğimiz gibi dış dünyaya daha savunmacı bir bakış açısını özellikle mimari alanda tam anlamıyla ifade etmiştir. Bu yüzyılda yapılan büyük oranlı camilerin sayısının azlığı, masraf düşüncesinden çok güven yokluğunu yansıtmaktadır. Bu durum değişikliğinin mimari ifadesi, bu yüzyılın karakteristik sivil yapılarında da görülmektedir: yalılar, çeşmeler, okullar, kütüphaneler, hamamlar yani geçici ve belirsizliklerle dolu bir dünyada yaşamı kolaylaştırıcı süsler olmuşlardır (İnalcık, 1914).

III. Ahmet, annesi için Üsküdar'da Yeni Valide Sultan Cami ve yanına sıbyan mektebi, imaret, sebil ve çeşme yaptırmıştır. İstanbul Bahçekapı'da Büyük Valide Hatice Turhan Sultan Türbesi yanında ikinci kütüphane ve Topkapı sarayı önüne batılılaşma döneminin modern süslemelerini içeren dört cepheli bir çeşme yaptırmıştır. Çeşmede klasik üslupla birlikte stilize ve doğal ögelerin de birlikte kullanılması, geçiş dönem özelliğini simgelemektedir.

Tophane-i Amire'de top dökümlerinin geliştirilmesi için büyük bir fabrika inşa edilmiştir. Ayrıca Üsküdar'da iskele meydanına Batı süsleme etkili bir çeşme, Kâğıthane'de Çağlayan önünde şair Nedim'in Çeşme-i nev-peyda diye adlandırdığı çeşmeyi yaptırmıştır (Ödekan, 1999: 384-385).

Bu dönemde ve devamında yapılan cami mimarisinin geometrik ve kütle dengesinde sapmalar farklı yönelişler görülmektedir. Işık-gölge, hareketlilik, düşeysellik gibi kavramlar mimari biçimde öncelik olarak kabul edilmiştir. Barok üslubunun etkisiyle kubbe kasnakları yükseltilmiş, minareler incelmiştir (Nuru Osmaniye Camisi 1755, Ayazma Camisi 1757, Laleli Camisi 1763) (Ödekan, 1999: 384-385).

25 Mayıs 1719'da meydana gelen depremde birçok yapı zarar görmüştür. Bu olaydan elli yedi gün sonra ise büyük bir yangın çıkmıştır. Kumkapı ve Gedikpaşa civarı tamamen yanmış ve Sultan Ahmet, halka önemli yardımlar yaparak şehrin imarını yeniden yapılandırmıştır. Bundan sonra meydana gelecek herhangi bir afete karşı Davut Ağa'ya modern şekilde bir itfaiye teşkilatı kurdurmuştur (Yılmaz, 1999: 81).

Kuruçeşme'de bir sahil sarayı Kasr-ı Süreyya, Topkapı tarafında inşa edilmiş Vezirbahçesi, Kâğıthane'de Alibey köyüne yakın bir köşk olan Hüsrevabad, Fındıklı'da deniz kenarında Emnabad yalısı, Ortaköy ve Kuruçeşme arasında Neşatabad sahil sarayı, Bebek bahçesin Hümayunabad, Çağalzade sarayı civarında ilkbaharda lale zamanlarında piknik yapmak için kullanılan Ferahabad, Kandilli sarayı, Zeyrek'te Ayşe Sultan, Paşa

Kapısında Fatma Sultan sarayları gibi birbirinden güzel kasırlar, köşkler, yalılar boğazı adeta bir inci gibi süslemiştir (Uzunçarşılı, 1978).

Aslına bakılırsa, Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Paris'ten getirdiği Versailles ve Fontainbleu saraylarının plan ve stilleri, bu köşk ve kasırlara ilham kaynağı olmuştur. Avrupa'dan ve Asya'dan getirilen mimarlara yaptırılan yapılar karma bir tarz meydana getirmiştir (Ayverdi, 2010: 57).

Ayda Arel (1975: 29) bu konuyu şöyle özetler "Kâğıthane'nin imarlarıyla başlayan bu girişim, Avrupa'nın mimarisine bir öykünme olmaktan çok, Osmanlı mimarisinin özgül kalıplarına yeni olanaklar kazandırma çabası."Bu Avrupa hayranlığı sonucunda ise uzun cepheli ve Orta Asya'dan beri gelen merkezi kubbe, artık çatı altına gizlenmiştir.

Türk mimari geleneği değişmeye başlamıştır. Bunun yanında taş binalar sıkıcı bulunmuş; yapılan çoğu kasır, köşk ve yalılar ahşap yapılmaya başlanmıştır. Üzerleri ise kırmızı, erguvani (pembe-mor) , çimen yeşili ve beyaz renklerde boyanmıştır (Esin, 1981: 43).

Bu inşa edilen kasır, saray ve köşklerde, III. Ahmet başta olmak üzere sultanlar ve ikballer buralara gelerek günlerce kalmışlar şair ve ediplerle birlikte çerağan=mum ve lale eğlenceleri yapmışlardır. Bu lale eğlenceleri sebebiyle lale çiçeğine düşkünlük başlamış, her yer lalelerle çevrilmiştir. Fakat bu durum lale soğanı olan "mahbub"un fiyatını çok artırmıştır. (Uzunçarşılı, 1978) En pahalısı ise "la'l" rengindeki lale olmuştur (Esin, 1981).

Ahmet Refik Altınay, Lale Devri adını verdiği kitabında o dönemi şöyle anlatmıştır:

> III. Ahmet devrinde İstanbul doğa güzelliklerini neredeyse tamamen koruyordu… O dönemde kır ve eğlence âlemleri o kadar yayılmıştı ki İstanbul'un en güzel noktaları zarif köşkler, göz çeken bahçelerle süslenmişti. İstanbul'un en açık alanlarında yapılan köşkler ve bahçeler bir düzen ve kusursuzlukta inşa edilirdi… Sarayda birçok sofalar görülüyordu ki etrafı çiçek saksıları ve meyve tabaklarıyla süslenmişti… Sarayın ileri gelenleri bu ağaçlar altında suların çıkardığı ezgiler karşısında zevk ve eğlence ile ömür geçirirlerdi. Bu mevsimde ahali bölük bölük lale gezintilerine çıkar, kayıklar akın akın Sadabad eğlencelerine dökülürdü. İstanbul renkli ve çiçekli bir bahar şenliği içinde hayat sürerdi (2012: 34).

Tüm bu aşırı harcamalar, çözüm bulunamayan ekonomik sıkıntılara ve hazine darlığına sebep olmuştur. Halkta bir hoşnutsuzluk başlamış, bir takım dedikodular yayılmıştır. Birdenbire bir yabancı düşmanlığı patlak vermiş, halk her türlü batılı şeylerin üzerine yürümüştür. Ayaklanmalar, yağmalamalar ve kundakçılık olayları baş göstermiştir.

Bu olay 28 Eylül 1730'da Patrona Halil Ayaklanması olarak tarihe geçmiştir. Bu olayın sonunda, on iki yıllık sadrazam olan Nevşehirli Damat İbrahim Paşa idam edilmiş, Sultan III. Ahmet tahttan indirilmiş ve I. Mahmut saltanata getirilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

NATÜRMORT

2.1. Natürmordun Tanımı ve Terminolojisi

Ansiklopedik kaynaklarda çoğunlukla "Ölüdoğa" olarak geçen natürmort kavramı, araştırdığımızçeşitli sözlük ve yerli- yabancı ansiklopedilerde genellilke "Cansız varlıklardan oluşan bir resim türü" olarak tanımlanmıştır.

Araştırdığımız kaynaklar içerisinde natürmordun en eski tanımına Nobert Schneider'ın *The Art of the Still Life* kitabında rastlıyoruz. 1780 yılında, Fransız ressam Jean Bapiste Descamp's (1714-1791) "Yerinde kıpırdamayan nesne, obje 'hareketsiz nesne' " olarak rastlamaktayız (1999: 30).

Yine araştırdığımız eski tarihli İngilizce ansiklopedik yayınlardan biri olan *Encyclopaedia Britannica'*da natürmorda (Still-Life Painting) renk, çizgi ya da düzenleme güzelliği için cansız nesneleri boyama sanatı (Bye, 1921: 408) gibi bir tanımlama yapılırken diğer bir İngilizce ansiklopedik yayın olan *Encyclopedia of World Art*' da ise natürmort (Still Life), cansız nesneleri tek bir tema olarak tasvir eden resim türü, belirgin bir tat alma duygusuyla uyumlu olarak, modern Avrupa sanatının iyi tanımlanmış bir evresine, yani baroka ait bir sanat (Bottarı, 1967: 407) olarak tanımlanmıştır.

Bu iki İngilizce ansiklopedide vurgulanan ortak konu, natürmordun cansız nesnelerle düzenlenmesi ve nesnelerin birbirleriyle uyumlu olmasıdır.

Natürmort, araştırdığımız birçok sözlükte deçeşitli ifadelerle açıklanmaktadır.*Okyanus Ansiklopedik Sözlük*'te "Konusu koparılmış çiçek, yemiş, avlanmış hayvan veya vazo, kitap gibi cansız şeyler olan resim." (Tuğlacı, 1971: 2099) olarak tanımlanırken, *Resimli Resim Sözlüğü*'nde "Ölü doğa resmi, zî hayat olmayan, cansız, çiçek, meyve vs. gibi doğal ve hareketsiz varlıkları betimleyen resimsel yapıt." (Atan, 2006: 255); *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*'nde, "Çiçek, meyva vs. gibi doğal ve hareketsiz varlıkları betimleyen resimsel yapıt." (Sözen ve Tanyeli, 2005: 171) olarak açıklanmış ve çiçek- meyve gibi hareketsiz motiflerin oluşturduğu resim türü olduğu vugulanmıştır.

Adnan Turani ise *Sanat Terimleri Sözlüğü* kitabında (2006: 100) natürmordu "Sözcük ilk kez 1800 tarihlerinde ortaya çıkan 'natura morta' dan alınmıştır. Almancası Hollandalı sanat tarihçisi Houbraken tarafından ortaya atılan 'stilleven' sözcüğünden

oluşturulmuştur ve hareketsiz doğa anlamına gelmektedir. Fransızcası ise ölü doğa anlamına gelir." betimleyerek, kelime anlamından çok natürmordun terminolojisi hakkında bizleri bilgilendirmiştir.

Nimet Keser de*Sanat Sözlüğü*'nde (2009: 230) natürmorda şöyle bir tanımlama getirmiştir: "Ölü Doğa olarak da adlandırılmaktadır. Konu olarak cansız varlıkların seçildiği resim türü. Yaygın natürmort konusu meyveler, çiçekler, kitaplar, kumaşlar ve çeşitli seramik ya da cam kaplardır." Demiştir.

Yerli yayınlara ait sözlük kitaplarının dışında Almanca kaynaklarda da natürmort kelimesinin anlamları bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi *Das Modern Lexicon*'dır (Modern Sözlük). Burada natürmort, formal sanatçı temalı resim türü,cansız nesnelerin kısıtlı bakıç açılarıyla düzenlenmiş sanatsal resim türü (Muller, 1972: 47) olarak tanımlanırken diğer bir Almanca sözlük olan *Universal Lexikon'*da natürmort (Stilleben),resmi sanatsal bakış açılarına göre düzenlenmiş bir cansız nesneler grubuyla sınırlı olan sanat eseri (Reader's Digest Universal Lexicon, 2000: 274) diye tanımlanır.

Almanca sözlüklerde üzerinde durulan noktalar, natürmort resminin kısıtlı bakış açısıyla yapılması ve cansız objelerle sınırlı kaldığıdır.

E. H. Gombrich *Sanatın Öyküsü* adlı kitabında (2004: 430), natürmordu, "Ölüdoğa resimleri, ressamların çeşitli deneyler yapabileceği mükemmel bir alan oluşturdular." sözleriyle vurgulamıştır.

Günümüz araştırmalarından ise Seniha Ünay, natürmort kavramını, "Natürmort, gündelik nesneleri, meyveleri çiçekleri, ölü hayvanları konu alan bir resim türüdür. Farklı teknik ve üslupsal özelliklerle yapılmış olsalar bile çiçek, av, yiyecek, mutfak eşyaları gibi birbiriyle mantıksal uyum içindeki nesnelerden oluşan düzenlemelerin sanatsal betimlemesidir." olarak açıklamıştır (2015: 71).

Dolayısıyla, natürmort cansız nesnelerin tasviridir. Yerli ve yabancı pek çok yayında natürmort kompozisyonunun konusu içine, bir mutfak dolabı içindeki eşyalar, fincanlar, tabaklar, ekmek, sürahide su, şarap, masa, sandalye, ayakkabı, ölü hayvanlar ya da dine ait değişik figürler, Meryem'in ve havarilerin ikonografileri de dahil edilmektedir.

Natürmort kompozisyonunda, daha çok sıradan cansız nesneler, genellikle doğal (sebzeler, meyveler, bitkiler, taşlar ve deniz kabukları) ya da insan yapımı nesneler (cam sürahiler, bardaklar, kitaplar, vazolar, mücevherler, madeni paralar, pipolar, bıçaklar, masalar, sandalye üzerinde objeler, sepette ya da kâsede meyveler vb.) resmedilmektedir.

Natürmort resminde kullanılan objeler, pratik kullanımları dışında birbirleri arasında simgesel bağlantıları açısından da her zaman önemli olmuştur.

İspanyol ressam ve heykeltraş Joan Miro (1893- 1983), nesnelerin önemini şu şekilde vurgulamaktadır: "Benim için objeler canlıdır; bu sigara, bu kibrit kutusu bazı insanlardan daha çok yaşam gizi taşır." (Keser, 2009: 230).

Peki natürmordun sürekli nesne ile ilişkilendirilmesinin amacı nedir? Bir araba, uçak, kitaplık, masa, sandalye gibi çeşitli kültürel objeleri, yalnız olarak çizildiğinde, natürmort teması olarak değerlendirebilir miyiz? Genel olarak düşündüğümüzde natürmort temasına gündelik eşyalar, yiyecekler ve meyveler gibi nesneler tercih edilmektedir.

Bunlar gibi akılda oluşan sorular *odaklanma* ve *öncelik* ilkeleri ile açıklık kazanmaktadır. "Odaklanma, resimsel düzlemde bakışımızı yönlendiren koşulların nesne üzerine çekilmesi ve orada yoğunlaştırılmasıdır. Öncelikten kast edilen ise, nesne vurgulu kurgu ve anlamlandırmadır." (Çalışır, 2004: 10) Bu amaçla yapılan kompozisyonlar natürmort teması içerisinde değerlendirilmektedir.

Natürmort olarak tanımlayamadığımız, natürmordu andıran nesneli resim türlerinde, nesneler, ikinci plan olarak kurgulanmıştır. "Bu resimlerde nesneler, figür merkezli resmin tamamlayıcı ögesi olarak figürün dinsel, sosyo-ekonomik, politik konumu ve kişisel özelliklerini vurgulamakta, mekanın içinde dekoru tamamlayan ve zenginleştiren bir eleman olarak yer almakta, dinsel ve mitolojik konulu resimlerde alegorik ve sembolik bağlamda kullanılmaktadır." (Çalışır, 2004: 10).

Natürmort türünde *düzenlenmişlik* amacı da mevcuttur. "Sanatçı amacına hizmet edecek nesneleri bir araya getirerek düzenler. Ister estetik amaçlı, ister bir fikri ifade etmeye yönelik olsun *düzenleme* kesinlikle gelişigüzel değildir, nesnelerin orada olma nedenleri vardır. Nesneler gelişigüzel bırakılmış, dağılmış izlenimi verseler bile, aslında her biri düşünülerek ve tasarlanarak yerleştirilir." (Çalışır, 2004: 10).

Resim sanatı genel olarak değerlendirildiğinde konusuna göre *portre, öyküsel resim, manzara* ve *natürmort* olarak dörde ayrılmaktadır. Natürmordun diğerlerinden farklı kılan özelliğini karşılaştırarak açıklayabiliriz.

Portre türünde, resmedilen figür her zaman merkezde durmaktadır. Natürmortta ise figur arka plana atılarak, ikinci derecede önem verilmektedir.

Öyküsel resimde genellikle kişisel, ulusal ya da kutsal olaylara ve hikayelere yer verilmektedir. Resimde, yaşanmış bir konu anlatılmalıdır. Burada nesne, ikinci derecede olaylara katkı yapan bir vazifededir. Natürmortta ise genelde sanatçı tüm odağı nesne üzerine çeker, imgeleri kendi dışında bir şeyle ilişkilendirme gerekliliği duymaz.

Son olarak manzara resminde, geniş açılı bir bakış ve derinlik vardır. Natürmortlarda ise, nesnenin arkasındaki alan ile ilgili yeterli bilgi edinemeyiz, arka fon kapalı ve snınırlıdır. Mekandan çok nesneye öncelik veren bir amaç güdülmektedir (Çalışır, 2004: 13).

Aynı zamanda, natürmordun hep gizemli olduğu düşünülmüştür. Niçin bu şekilde düzenlendi? Bu objeler nerede? Kimler tarafından, nasıl kullanıldı? Gibi soruları akla getirmektedir.

Natürmort, bezeme –benzetme- niteliği ağır basan bir konudur. Vazolu ya da vazosuz çiçek demetleri, kâseler ve sepetler içinde meyveler, sanatçının sürekli çevresinde gördüğü ve bu görünebilirlik ölçüsünde ve bakış açısında kolay kompoze edilen bir tür olup, sanatın ilk ortaya konduğu dönemlerden itibaren uygulanmış olduğu düşünülmektedir.

Natürmort kavramı, Lale Devri (1718-1730)olarak adlandırılan dönemde Fransızcadan dilimize girmiştir. Fransızca "nature" (doğa) "morte" (ölü) kavramlarından türeyen natürmort, Türkçede aynı anlamda "Ölü Doğa" ifadesiyle karşılanmıştır.

Bu iki sözcük 18. yüzyılda birleştirilerek resim sanatı literatürüne girmiş, hareketsiz, cansız nesnelerin tümünü tanımlamıştır. Son 20. yüzyılda da İngilizcenin egemen olması dünya sanatındaki isimleri de etkilemiştir. Batıda ve özellikle İngilizce konuşulan ülkelerde natürmort,'still life' olarak adlandırılmaktadır. İngilizcede "stil" sessiz, sakin, hareketsiz, durgun; 'life' ise yaşam, hayat, ömür, diri, canlılık, can anlamına gelmektedir.

Resim sanatında Natürmort kavramının, uzun tarihsel süreçten gelen bir terminolojisinden şu şekilde bahsedilmektedir:

> Tarihsel süreçte konusunu nesnelerin oluşturduğu kompozisyonların ayrı bir resimsel kategori olarak değerlendirilerek, ortak bir terminoloji altında sınıflandırılmasına ilk olarak antik kaynaklarda rastlıyoruz. Bu tür resimlere yüklenen anlam bağlamında "xenia" kelimesi kullanılmaktadır. Yunanca "xenos" kelimesinden türemiş olan bu kelime "yabancı" ve "konuk" anlamına gelmektedir (Çalışır, 2004: 14).

Sonuç olarak natürmort terminolojide, Antik Çağlarda yabancı ve konuk anlamlarıyla başlayıp18. yüzyılda hareketsiz, cansız nesnelerin türü olarak devam eden bir resim konusu olmuştur.

Natürmordun gelişimine bakıldığında sanatçı önce doğayı taklit etmiş, sonra yaratıcısı, en sonra da nesnenin seçicisi olmuştur. 20.yüzyıl sonunda nesne, sanatsal uygulamalarda gerçek, yaşantısal ve simgesel anlamlarıyla başlı başına bir anlatım dili haline dönüşmüştür.

2.2. Natürmordun Çeşitli Kültürlerdeki Uygulamaları

Natürmort temalı resimlerin Eski Mısır mezar odalarındaki freskler, stel ve papiruslarından, Antik Çağ'daki Roma dönemi şehirlerinden olan Pompei'deki evlerin duvarlarındaki fresklerine, o döneme ait çeşitli buluntular üzerindeki bezemelerde ve daha sonra da günümüz tuval resmine kadar çok geniş bir geçmişi bulunmaktadır.

Natürmort konulu resimlerin nereden doğduğu ve nasıl oluştuğu sorusuna cevap, ilk olarak Romalı mimar Vitrivius'un (M.Ö. 1.yy.) *Mimarlık Üzerine* -dünya üzerinde mimarlık hakkında yazılan ilk kitap- adlı kitabında (1990: 132) geçmektedir. Kitapta, Yunan evlerinde yaşayan insanların misafirperverliklerinden dolayı, konuklarına yiyecek verme geleneklerini anlatan resimlere "xenia" dendiğinden bahsetmektedir. "xenia" ı, "Yunanların her gün kullandığı ve kolayca misafirlerine ikram ettiği bir yemek türüdür" biçiminde tanımlanmıştır (Ebert–Schıfferer, 1999: 15).

Dolayısıyla Vitrivius, "xenia" nın bu tür resimlerde kullanılmasını, bu gelenekle bağlantılı olduğunu düşünmektedir.

Mısır Eski KrallıkDönemi

İlk natürmortlar, Eski Krallık Dönemi (MÖ. 800) mezar odaları ile stellerinde ve Geç Antik Çağ'da (MS. 284-565), İtalya'da Pompei ve Herculanum evlerinin dekorasyonlarında görülmektedir (Meydan Larousse, 1985: 250).

Eski Mısır dönemine ait bir mezar odası resminde adak masası ilgi çekicidir. Bu sahnede ellerini havaya doğru kaldırmış dua pozisyonunda, Re- Harakhit-Atum'un karşısında ölü kadın bulunmaktadır. İkisinin arasındaki masada Tanrıya adanan sunular bulunmaktadır. Adak masasındaki objeler sepet içinde hurmalar, lotus çiçeği, ördek, ekmek, içki kabı ve maruldur. Bu tür benzer sahneler mezar stellerinde yer almaktadır (Çalışır, 2004: 30).

İlgi çekici bir diğer örnek ise lahit üzerindeki kompozisyondur. Burada tanrılar için düzenlenmiş adak masaları yer almaktadır (Çalışır, 2004: 55).

Bu kompozisyon türünün ilk örneklerini teşkil eden Mısır mezar duvarları, dinsel amaçlı bezenmiş olup, ölümden sonraki hayatta gerekli olduğuna inanılan her türlü nesneyi göstermektedir.

Mezar odalarındaki adak masaları kompozisyonu örnekleri dışında, eski Mısır döneminde natürmort diyebileceğimiz başka kompozisyonlar da karşımıza çıkmaktadır. Bunlar, figürlerin bağbozumunda asmadan üzüm toplarken ellerinde tuttukları üzüm dolu meyve kaseleridir.

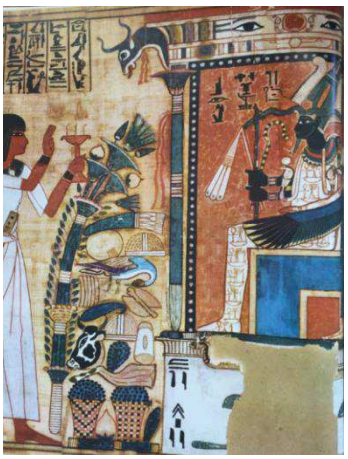




Resim 2.2.1 Eski Mısır Dönemi Bir Mezar Odası Resim 2.2.2 Eski Mısır Lahdinden Detay, Adak Masalarındaki Yiyecekler. (M.Ö. 800 3. Orta Krallık) (Çalışır, 2004: 33)



Resim 2.2.3 Mısır Resmi,
Firavun Cenaze Törenini Yönetirken, Adak Masası Üzerinde Yiyecekler ve Nesneler, Ramses III Tapınağı, Hanedanlık 20, Medinet, Habu. (Encyclopaedia Britannica, 1971: 589).



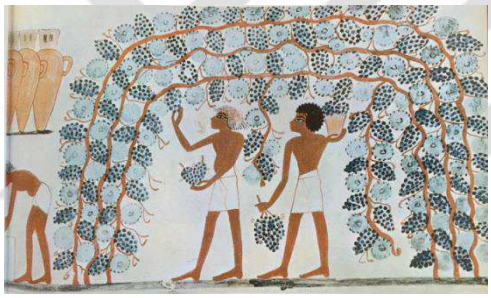
Resim 2.2.4 Papirüs,

Tanrı Osiris'in[1] Önünde Bir Ölüyü Gösteren Kompozisyon, Meyve Dolu İki Adet Kâse. M.Ö. 1300 (Agostini Coğrafya Enstitüsü, 1971: 6)



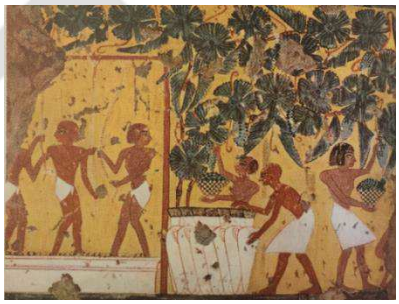
Resim 2.2.5 Aafenmut Cenaze Steli,

Şahin Başlı Figür Ra- Harakhty ve Cennetin Efendisi Arasında Duran Adak Masasındaki Nesne, Yiyecekler ve Sarkan Üzüm, Thebes, Khokha. Hanedanlık 22, Ahşap Üzerine Boya, M.Ö. 924-889 (Dorman vd., 1987: 77)



Resim 2.2.6 Nakht Mezarı Duvar Resmi,

Bağbozumu, Figürün Omzundaki Üzüm Dolu Kâse, Thebes. Hanedanlık 18, (1420-1411 B.C.) (Munro, 1997: 25)



Resim 2.2.7 Mezarı Duvar Resmi,

Bağbozumu, Üzümleri Kâselere Toplayan ve Sıkan Figürler, hanedanlık 19, thebes. (Encyclopaedia Britannica, 1971: 618)



Resim 2.2.8 Cenaze Papirüsü,

Solda Mumyalanmış Osiris ve Nany (Şarkıcı), Sağda Tahta Çıkmış Osiris ve Ona Dua Eden Nany, Adak Masalarındaki Bitki ve Yiyecekler, Thebes, Deir El Bahri. Hanedanlık 21, M.Ö. 1085-945, Papirüsün Üzerine Boyama (Dorman vd., 1987: 73)

[1]Mitolojide, ölümsüz yaşam için Diriliş Tanrısı.

Mısır ve çevrelerinde dinsel kaygıyla işlenen natürmort, Geç Antik Çağ'daPompei ve Herculanium evlerinin (Roma) duvarlarında ise, tamamen dekoratif bir kaygıyla süslenmiştir.

Roma Dönemi

Romalılar, cam formlarını günlük yaşamda standart kullanımları dışında diğer sanat dallarında da kullanmışlardır. Villaların bahçelerinde, dükkanların duvar resimlerinde kullandıkları cam formlarının resimlerini yapmışlar ve bu cam kap formlarının bir çoğu mutfak kapları ve ilaç şişeleri gibi kozmetik amaçlı kullanılan formlar olmuştur. Kullanılan formlar genellikle sebze ve meyvelerle birlikte resmedilmiş olup çoğunlukla natürmort türü resimlerde kullanımı tercih etmişlerdir (Erten, 2000: 171-179).



Resim 2.2.9 Julia-Felix Duvar Resmi,
Cam Kâsede Meyveler, Pompei. Naples National Archaeological Museum, Naples, Italy. (M.S. 70)

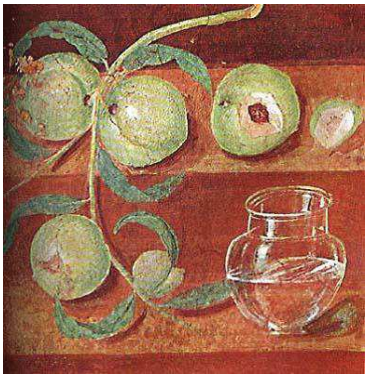


Resim 2.2.10 Boscoreale Villası Duvar Resmi,
Cam Kâsede Meyveler, Pompei. (Bayraktar, 2011: 70)



Resim 2.2.11 Pompei Duvar Resmi,

Masa Üzerinde Konumlandırılmış Nesneler ve Altındaki Cam Sürahi Ayrıntısı, M.S. 3-4. yy. (Bayraktar, 2011: 80)



Resim 2.2.12 Herculaneum Livia Villası Duvar Resmi,

Cam Kâse İçinde Su ve Meyveler, M.S. 79 (Pischel, 1981: 131)



Resim 2.2.13 Herculaneum Duvar Resmi,

Kâsede Yiyecekler ve Cam Bardak, MS. 3-5 yy. (Bayraktar, 2011: 78)



Resim 2.2.14 Ryhthon, Herculaneum Duvar Resmi,

Sehpa Üzerinde Nesneler. (Bayraktar, 2011: 78)



Resim 2.2.15 Grifonlu Lento,

Hatra Sarayının[2] Kuzey Koridoru Kapısında, İki Grifon Arasında Roma Kültürü Etkili, İçinden Kıvrılmış Lotus Yaprakları Çıkan Vazo Kompozisyonu, Hatra- Musul, Irak. M.S. 2-3. yy. (Dorman vd., 1987: 150)

[2]Hatra kenti, Roma İmparatorluğu'nun hâkimiyet alanı dışındaki bağımsız krallığın başkentiydi.



Resim 2.2.16 Romanya, Köstence Mezarı Doğu Duvarı,
Sepet İçindeki Tabaktak Meyve Yiyen Tavus Kuşları, Geç Antik Çağ (Altın, 2010)

Meyveli-nesneli natürmort türüne ait olan bu örnekte, tavus kuşlarının da olması, tasvire, aslında birçok farklı gelenekte farklı anlamlara sahiptir. Budist geleneklerinde dünyasal bağlılıklar, Kamboçya geleneklerinde Güneş ile bağı, Hindu ve Tibet geleneklerinde taht ile Çin geleneklerinde güzellikle, Sufi geleneklerinde ise ilahi güzellikle ilişkilendirilir. Bu kompozisyonda ise mezar odasına uygun olarak diğer bir sembolik anlamı olan Tanrı tarafından yaratılan ruhun içsel ilahi güzelliğini evrene işlenmiş ilahi güzelliği simgeler (Wilkinson, 2010: 102).

Natürmort türüne yakın işlenen duvar fresklerinin yanı sıra, Geç Antik Çağ'da (M.S. 284-565), "Cameo" denilen, uygulama alanı Helenistik dönemden itibaren ortaya çıkmış bir cam çeşidi bulunmaktadır. Cameo'lar, Roma döneminde yapılan cam vazoların şekillerine uyarlanan ve çok incelik gerektiren bir teknikle yapıldığı için hiçbir zaman çok yaygın olarak görülmemiştir. Roma İmparatorluğu'nun erken dönemlerinde (M.Ö. 25 ile M.S. 50 ya da 60) kısa bir süre içerisinde uygulama alanı bulmuş ve kısıtlı sayıda eserler üretildiği bilinmektedir (Bayraktar, 2011: 28).

Amerika'da Corning Müzesi'nde, Cameo tekniğinde yapılmış, "Morgan Cup" adlı kâse sergilenmektedir. (M.S. 1. yüzyıl) Morgan kâsesi, mavi cam üzerine opak beyaz cam işlenerek yapılmıştır (Bayraktar, 2011: 28).

Morgan kâsesi üzerinde, figürlü ve nesneli bir sahneyi içeren süreklilik gösteren bir friz yer almaktadır. "Bu sahnenin çocuk sahibi olmak dileğiyle gerçeklerştirilen Dionysos ritüellerinden birini yansıttığı öne sürülmüştür." (Bayraktar, 2011: 28) Çocuk sahibi olmak isteyen kadın, kutsal yere gelip ve sunuda bulunurken, genç kızlar ellerinde taşıdıkları Tanrı'ya adanan sunularla kadına yardım ederken tasvir edilmiştir.

Kompozisyonda kullanılan kutsal yerde masanın üzerindeki sunuda ve figürlerin ellerinde tepsilerin içerisinde Tanrı'ya sunulmak üzere taşınan yiyecekler bulunmaktadır. Burada natürmort türünü, dini kompozisyondan bağımsız olarak görememekteyiz. Daha önce de bahsettiğimiz Mısır duvar fresklerinde görülen dini ritüellerdeki "Sunu kültü" konusu, içerisinde natürmordu andıran sebze ve meyvelere yer vermektedir. Natürmort konulu ögeler, resimde konu ve ayrıntıya destek olarak işlendiği görülmektedir.



Resim 2.2.17 MorganKâsesi,

Adak Masası ve Figürlerin Tuttukları Yiyecek Dolu KâselerCorning Müzesi, Amerika.

(Bayraktar, 2011: 68)

Buraya kadar, misafirperverliğin bir sonucu olarak meydana geldiğini söylediğimiz natürmordu andıran kompozisyonlar, Helenistik dönemde (M.Ö. 323-146) bu özelliğini kaybedip, daha çok dekorasyon amaçlı yapılmaya başlanmıştır.

Roma Dönemi'nde yaşayan yazar ve doğa filozofu olan Pliny the Elder (M.S. 23-79), 'Natural Historia' adlı ansiklopedisinde, günümüzdeçalışmalarının hiçbirinin hayatta kalmadığı bilinen, Helenistik dönemin ünlü ressamı Peiraikos hakkında şöyle yazmıştır: "Ressam Peirakios, berberleri ve ayakkabıcıları, ahırları ve hayvanları, meyveleri ve basit nesneleri resmetti. Bundan dolayı kendisini tanıyanlar 'kaba nesneleri resmeden sanatçı' adını vermişlerdir." (Courtwright, 1996: 485-510; Ebert- Schıfferer, 1999: 15).

Fakat Elder'in anlatımlarında, Peiraikos'un resmettiği çeşitli nesnelerle yapılmış kompozisyonlar hakkında, "natürmort" teriminin ilk defa 17. yüzyılda adlandırılmış olmasından, tam olarak natürmort türüne ait resimler diyememekteyiz.

Pliny the Elder başka bir yazısında, natürmordu bir hikâye ile anlatmıştır:

> İki ünlü sanatçı Zeuxis ve Parrhasios, aralarında kimin daha gerçekçi bir resim ortaya çıkaracağı konusunda iddiaya girmişlerdir. Resimlere gelince; Zeuxis duvar üzerinde üzüm salkımını o kadar gerçekçi yapmıştır ki, pencereden gelen kuşlar üzüm sanıp gagalamaya çalışırlar. Böylece, Zeuxis rakibini yendiğini

> düşünerek gururlu bir şekilde Parrhasios‟un atölyesine gitmiştir. Atölyeye geldiğinde duvarı boydan boya örten perdeyi görüp, “Perdeyi çek de resmini göreyim. Bakalım dediğin kadar usta mısın?” demesi üzerine Parrhasios gülerek Zeuxis‟e gördüğü perdenin perde değil, resmin kendisi olduğunu söyler. “Sen yaptığın resimle ancak kuşları aldatabildin, oysa ben senin gibi büyük bir ressamı aldattım. Üstelik üzüm salkımını tutan çocuğu canlı gibi resmedebilseydin kuşlar korkup atölyeye bile giremezlerdi.” (Ebert-Schıfferer, 1999: 16).

Natürmort bu hikâyede, bir resim türü olarak ele alınmamıştır. Yeni bir fikir ve bir amaç doğrultusunda ortaya çıktığı, doğayı ne kadar gerçekçi bir şekilde taklit edildiği anlatılmaya çalışılmıştır.

Roma Cumhuriyet Dönemi’nde resmedilen mozaik tekniği ile yapılan değişik yemek türleri ve hayvanlarla, Romalı sanatçılar “Emblema” (İşlemeli dekoratif yapıt) olarak adlandırılan yeni bir tarz ortaya çıkarmışlardır. Bu tarzda kullanılan motifler daha çok keklik, kuşkonmaz, hurma ya da sepette dolu meyveler, dala asılı değişik meyveler ve sebzeler, sepette yığın olan narlardır. Narın resimlerde sıkça kullanılmasının yanı sıra balık ve deniz ürünleri veya su içindeki balıklar, bazen de nesneler sepette ya da masanın üstünde yığın bir biçimde resmedilmiştir (Ebert-Schıfferer, 1999: 19).



Resim 2.2.18 “Balıklar”,
Roman Lod Mosaic, Israil. M.S.1 -3 yy. (Topal, 2014: 5)

Bunların hepsi o zamanlar Romalı ailelerin zengin olduğunu değil de, onların yaşadığı toprakların ne kadar verimli olduğunu göstermektedir. Romalı aileler sepetteki yemek türlerini bir başka aileye hediye olarak verip onlara saygı ve misafirperverlik göstermişlerdir.



Resim 2.2.19 "İncirler",
Caserta Napoli. (M.Ö. 30 – M.S. 14) (Topal, 2014: 9)



Resim 2.2.20 Kâsede Mantarlar,
Meyveli-Nesneli Natürmortlar, Vatican Museums, Rome. (M.S. 350-375)(https://www.ancient.eu/image/2617/)

Yunan yazar Philostratus (M.S. 190), natürmort türü hakkında: "Natürmort, Yunan ve Roma sanatında bağımsız bir tarz olarak ortaya çıktı." diye bahsetmiştir. Bunun yanında yazar, natürmordun, farklı mekânlarda sebze, meyve, tatlı ve farklı yiyecekler ile insanların ve hayvanların kullandığı gündelik eşyalardan oluşarak ikiye ayrıldığından söz etmektedir. Philostratus'a göre resimlerde nesneler o kadar gerçekçi resmedilmiştir ki resme bakanın aldanıp dokunduğu görülmüştür (Ebert-Schıfferer, 1999: 23).

Hollandalı şair Joost van der Vonder (1587-1679), çiçek ressamı olarak ün salmış Belçikalı ressam Daniel Seghers (1590-1661) hakında, "Ressamın tablosundan uçan bir arıyı hayal et. Doğa, beni affet, ressamın ustalığı beni aldattı." diye bahsetmiştir (Ebert-Schıfferer, 1999: 16).

Bunun gibi olaylar resim sanatında ya da sanat tarihinde çok sık karşılaşılan bir durumdur. Buna Fransızcada "Trompe l'oeil" (Yanılsama, göz aldanması) denmektedir. (Keser, 2005: 339) Kompozisyonlarda kullanılan nesneleri, gerçeğe en yakın haliyle tasvir etmek, natürmordun en vurucu noktası olmuştur.

Bu tür *yanılsama* denilen durumlar hakkında Pliny the Elder, bize birçok örnekten söz etmiştir. Bu örneklerden biri ünlü mozaik ustası Bergamalı Sassos (M.Ö. 3-4) hakkındadır. Göz yanılması sonucu, motifleri, yere saçılmış yemeği andıran döşeme mozaiği denilen, yemek kalıntılarının doğal bir tarzda temsil edildiği, Romalıların sık kullandığı "Unswept Floor" (Oikos asarotos- Süpürülmemiş oda dekoru), ünlü mozaikçinin buluşu olmuştur (Ebert-Schıfferer, 1999: 18).



Resim 2.2.21 "Süpürülmemiş Oda",

Vatican Museums, Rome.M.S. 1- 2 yy.(http://itinera-barbarae.over-blog.it/article-35808858.html)

O dönemlerde, ressamlar tarafından kullanılan kompozisyon, genellikle evlerde misafir ya da yemek odasının zemin döşemesi üzerinde mozaik tekniği ile yapılmış resimlerdir. Burada kasıt, evin masasının bolluğunu ve ihtişamını göstermek için tüm çevre, balık kemikleri, boş kabuklar ve meyveler gibi türlü nesnelerle donatılmıştır. Roma dönemi boyunca meyve ve yiyecekleri mozaik sanatında kullanmak çok moda olmuştur.

Bugüne kadar iyi korunmuş "Süpürülmemiş Oda"ya ait önemli mozaik eserlerden biri de "Doves Perched on the Edge of a Basin" (Leğen Kenarında Tünemiş Güvercinler) dir. Bu eser, 1737 yılında Hadrian Villa Tivoli'de (Hadrianus'un Villası, İtalya Tivoli'de yer alan büyük bir Roma arkeolojik kompleksidir.) yapılan arkeolojik kazılarda bulunmuş ve o zaman muhteşem arkeolojik mozaik olarak kabul edilmiştir.

Bu da, Bergamalı Sossos'un resimdeki nesneleri ustaca bir gerçekçilikle resmettiğini gösterir ve o dönemde sanatçının perspektife, modele, gölgeye, ışığa ve biçime çok önem verdiğini ve genel olarak resim tekniğinin geliştiğini göstermektedir (Ebert-Schıfferer, 1999: 18).



Resim 2.2.22 "Leğen Kenarında Tünemiş Güvercinler",

Musei Capitolini, Rome. M.S.12.yy.(https://kids.kiddle.co/Image:Mosaic_doves_Musei_Capitolini_MC402.jpg)

Fas'taki Volubilis Arkeolojik Alanı'nda da, Antik Roma dönemine ait 'Orpheus'un Evi'nde bulunan mozaik karşımıza çıkmaktadır. Etrafında Afrika'nın vahşi hayvanları bulunan Orpheus, müzik çalar vaziyette tasvir edilmiştir.

Mozaik, verimli ovalar arasında kalan villanın triclinium'unun (yemek odası) tabanını süslemektedir. (www.arkeofili.com) Burada dikkatimizi çeken kısım, bir uzunlamasına kâse içerisinde bulunan yiyecekleri yiyen kuş tasviridir. Hem hayvan figürü hem de kâse içerisinde yiyecekler beraber kullanılarak tasvir edilmiştir.



Resim 2.2.23 "Orpheus Mosaic",

Kâseden Meyve Yiyen Kuşlar, House of Orpheus in Roman Ruins of Voubilis, Morocco.
(https://www.alamy.com/stock-photo-orpheus-mosaic-at-house-of-orpheus-in-roman-ruins-of-volubilis)

Romalı mimar Vitruvius' un döneminde, resimdeki nesneler artık dinin etkisinden kurtulmuş, daha çok zengin Romalı ailelerin sevdiği yemek türleri ve beğendiği nesneler resmedilmeye başlanmıştır (Ebert–Schıfferer, 1999).

Ortaçağ Dönemi

Ortaçağ sanatında natürmort, başlı başına bir resim türü olarak görülmemiştir, çünkü bu dönemin resim sanatı nesnelerle değil, insanlarla, çoğunlukla dinsel konularla ilgili olmuştur (Meydan Larousse, 1981; Turani, 1980).

12. ve 14. yüzyıllar arasında Batı sanatı, sadece dini konuların resmedilmesini onaylayan din dışı konuları ve kişisel eşyaların çizimini hoş karşılamayan güçlü Hristiyan Kilisesinin etkisinde olduğu için, natürmort bu dönemlerde pek görülmemiştir.

Yanılsama arzusunda yapılan resimler, 14.yüzyılda İtalya'da gelişme göstermiş, oradan Fransa ve Hollanda'ya yayılmıştır. O dönemlerde sosyal sınıflar zenginleşmiş, insanların evlerine resim alma hevesi ortaya çıkmıştır. Bu resmin gelişmesinde, 15.yüzyılda yaşamış olan Huber, Jan Van Eyck, Rogier Van Der Weyden ve Robert Campin gibi ressamlar etkili olmuştur.

15. yüzyılda bunlar gibi birçok ressam, natürmort konulu resimleri geliştirmeye başlamışlardır. Yaptıkları resimlerin konusunda günlük hayatta kullanılan eşyalar ve yiyeceklerden, sebzelerden ve meyvelerden esinlenmişlerdir.

15. yüzyılda Flaman ressam Hans Memling ve 16. yüzyılda Ludger Tom Ring the Younger'ın (1522- 1584) yaptığı resimlerde, dini konuya pek rastlanmamaktadır. Direkt olarak vazo, çeçekler ve nesneleri tasvir etmişlerdir. Bu tür resimler, genellikle üst sınıfın evlerinde süs amaçlı kullanılmıştır. Böyle resimlerdeki konular natürmort kavramlı resimlerdir, fakat yine de tamamen bağımsız natürmort türüne ait resimler değillerdir. Çünkü sanatçı, dini ve botanik simgeleri kullanıp, günahtan kurtulma amacını yansıtmaktadır (Ebert–Schıfferer, 1999: 31).



Resim 2.2.24 Hans Memling, “Flowers in a Jug”,

Thyssem – Bornemisza Müzesi, Madrid, 1485. Ahşap Panel Üzeri Yağlıboya (Topal, 2014:12)

Ayrıca yine o dönemde işlenen natürmort konulu portreler de, natürmort türünün gelişmesinde önemli örneklerdir. En önemli örnek ‘Patron Saint of the Goldsmiths and Money Chaangers’ (1449) adlı, Petrus Christrus’a ait olan eserdir. Ressam, bu resmin merkezine bir aziz konumlandırmış ve etrafına da günlük hayatta kullanılan malzemeleri yerleştirmiştir. Bu durum, artık salt dinsel konulardan ibaret olmadığı için resim sanatında atılan önemli bir adım olarak değerlendirilmiştir (Ebert–Schıfferer, 1999: 27).

Ayrıca bu dönemlerde yapılan natürmortlu portrelerin mantığı, artık insanların kendilerini bireysel olarak görmeye başlamasından kaynaklanmaktadır.

16. yüzyıl başlarında dini konulu resimlerde, ikonografiye bağlı olan simgesel amaçlı- vazo içinden çıkan zambağın, Meryem’in saflığını, temizliğini ve iyi niyetini simgelemesi gibi- kompozisyonlar olarak karşımıza çıkmaktadır. 1650’lerden önce Hollanda’da meyve ve çiçek resimleri şeklinde görülmektedir (Enciclopedia Britanica, 1964).

Meydan Larousse, Büyük Lugat ve Ansiklopedisi’nde (1981), din dışında yapılmaya başlanan gerçek natürmorda geçiş şu şekilde anlatılmaktadır:

> 14. yy. sonu ve 15. yy. başlarında özellikle Meryem resimlerinde, betimlenen konuya simgesel bir anlam verilerek, bitki ve eşya düzenlemeleri yer alır. Bunu, Jan Van Eyck, Flemalle ustası R. Vander Weyden, Hugo Van der Goes, Robert Campin’da görebiliriz. Campin, Meryem’in Kutsanması ve St. Joseph adlı eserinde görülen beyaz zambak ile Meryem’in saflık ve temizliğini,

Meryem'in başı hizasındaki mumun ışığını da doğacak olan İsa'nın müjdecisi olarak betimlemiştir. Gerçek din dışı natürmort, 14.yy' da İtalya'da, Flaman resminin Eski Çağ proteks' lerinin (bezeme) ortak etkilerinden meydana geldi. Jacopo de Barbari'nin keklik, Raffaello'nun öğrencisi Giovanni de Udine'nin Portakal Ağacı, Caravaggio' nun Meyve sepeti ile Zurbaran' ın çeşitli natürmortlarını ilk din dışı natürmortlara örnek verebiliriz.



Resim 2.2.25 Petrus Christus, 'Patron Saint of the Goldsmiths and Money Changers' ,

Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1449. (Topal, 2014:12)

17. yüzyıla kadar nesneli resimlerin sayısı az olduğundan natürmortun, özel bir tür olarak adlandırılmadığı ve ortak bir isim altında gruplandırılma gereği duyulmadığı düşünülmektedir. Bu yüzyıla kadar olan tüm örneklerde natürmort, bir konunun küçük bir parçasını oluşturacak biçimde, bağımlı olarak, dini konulu resimlerde ve portrelerde görülmektedir.



Resim 2.2.26 Joachim Beuckelaer, 'Pazarcı Kadın',
Bergh Müzesi, Antwerp, 1565. Tuval Üzerine Yağlı Boya (Özkan, 2013: 329)

Batı'da natürmort Güney'den daha çok Kuzey'e ait bir konu olmuştur. Nedeni ise, reform hareketlerinden sonra Protestanlıktan dolayı Kuzey'de dini resimlerin kaybolması ile sanatçının başka konulara yönelmesidir. Böylece natürmort, bağımsız başlı başına bir konu olarak tablolarda yer almaya başlamıştır. İlk natürmort olarak Jacopo de' Barbari'nin 1504'de yaptığı ölü kuş resminin gösterildiği bağımsız natürmort tasvirleri Dünya Resim Sanatı Tarihi içinde yer almaktadır (Turani, 1980).



Resim 2.2.27 Jacope de' Barbari, "Partridge and Gauntlets"
Alte Pinakothek, Munich, 1504. Ahşap Panel Üzeri Yağlıboya (Özkan, 2013: 384)

17. yüzyılda natürmort, resim ve anlam olarak bir seviyeye ulaşmış ve bir terim haline gelmiştir. Çalışır bu noktada şöyle der:

> Ancak 17.yüzyılda bu tür resimlerin sayısal olarak artması ile onları form ve içerik olarak tanımlayacak ortak bir isim tespit edilmeye çalışılmıştır. İlk olarak Hollanda'da bu yapıtlar tanımlanırken "stilleven" kelimesi ve bu resimlerin çeşitli türlerini tanımlayan "fruytagie" (meyve parçası), "bancket" (ziyafet) ve "ontbijt" (kahvaltı) kelimeleri kullanılmıştır. 1675'te Alman sanatçı ve sanat tarihçi Joachim von Sandart bu tür resimlerden bahsederken "immobile objects" kavramını kullanmaktadır. Bir yüz yıl sonra Fransa'da "natüre morte" kelimesi, bu tür resimleri kapsayacak biçimde, Hollanda ve Almanya'daki terminoloji ile eş anlamda kullanılmıştır (2004: 14).

Böylece 18. yüzyıldan itibaren Fransızcada "nature morte" (ölü doğa), Almancada "stilleben", Flemenkçede "still even", İtalyancada "natura morta", İngilizcede ise "still life", kavramları bu resim türünün adı olmuştur (Lane, 2001).

Minnesota Üniversitesi Kültürel Çalışmalar ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nün başkanı ve aynı bölümde öğretim üyesi olarak görev yapan Richard Leppert ise (2009: 72), fiziksel ve duyumlu varlıklar olarak bizimle maddi dünya arasında ilişki kurması

ölçüsünde natürmordun, bize kendi cisimleşmiş varlığımızı, tüm öbür resim türlerinden çok daha güçlü bir tarzda anımsattığını belirtmektedir.

Genel olarak söyleyecek olursak, Natürmort, sanatçıya her dönemde çeşitli kolaylıklar sağlamıştır. Sanatçı, istediği zaman, istediği ortamda, istediği şekilde resmini yapabilmektedir. Kompozisyon kurarken zamanı istediği kadar kullanabilmektedir. Küçük hareketlerle çeşitleme arayışlarına gidebilmektedir. Sanatçılar tamamen hareketsiz olan objelere yakından odaklanarak kompozisyon, ışık, renk, fırça vuruşları gibi resme özgü hususlara daha yoğunlaşabilmektedirler.

Bu anlamda Sezer Tansuğ, "Natürmort, resimde plastik değer kriterlerinin saptanabilmesi için alabildiğine elverişli bir alandır. Resim eğitiminin öngördüğü disiplin yönünden de natürmort çalışmaları somut ve nesnel amaçların gerçekleşebilme vesileleridir." demiştir (2003: 130).

Sanatçı, doğa tarafından üretilen ve doğaya egemen olan ile insan tarafından üretilen nesneleri, geçmişe simgesel, büyü ve dinsel amaçla resmetmiştir. Günümüzde ise duygu aktarımı, gerçeğe aynen benzetme, çevreyle iletişim kurma ve yeteneği aktarma gibi çeşitli duygu yönelimleriyle resmeder.

Bir kompozisyon türü olan ve çok çeşitli düzenlemelerle karşımıza çıkan "natürmort", geçmişten günümüze kadar gelen sanatçıların ve ressamların çeşitli malzemeler üzerinde yapılarak, sanat yelpazelerinde önemli bir konu olmuştur.

Bu gelişim sürecinde natürmortun ancak Rönesans döneminde Hollanda'da ortaya çıktığı söylenebilir. Dinsel reformlar sonucunda, kilise sanat yapıtlarının müşterisi olarak ağırlığını kaybedince, onun boşluğu özel sanat meraklıları ve satıcılar tarafından doldurulmuştur. Natürmortun bağımsız bir resim türü olarak belirişi büyük ölçüde bu gelişmeden ötürü olmuştur. 17. yy.'dan sonra natürmort, Avrupa resim sanatının en yaygın türü haline gelmiştir.

Tematik bakımdan kökleri Antik Mısır'a kadar inmekle birlikte, şimdiki anlamına yakın biçimde, Antik Yunan Sanatında rastladığımız natürmort, onları örnek alan Romalıların Pompei ve benzer merkezlerdeki villalarında yaygın bir biçimde uygulandıktan sonra; naturalist, organik ve duygusal nitelikli bir gelişim için daha fazla tercih edilir hale gelmiş. 16. ve 19. yüzyıllar arasında sayıca çoğalmış ve tüm üslup aşamalarıyla resim akımlarının hızlı temposuna uyan ayrıcalıklı bir önem kazanmıştır.

2.3.Natürmortta Kullanılan Nesneler

Natürmordu oluşturan düzenlemeler, çok çeşitli malzemeler üzerinde görülmektedir.

Bir resmin "natürmort" türünde olmasını sağlayan şey motif ve nesnelerin taşıdığı simgesel anlamlardır. Bu motifleri tek tek incelemek gerekmektedir. Çünkü hepsinin taşıdığı anlam kullanılan motiflere göre farklılaşmaktadır. Orta Asya ve Anadolu'da kullanılan bu motif ve nesneler, çoğunlukla doğadan öykülenilmiştir. İnsanlar doğada gördükleri bitki, çiçek ve hayvanları anlamlarına göre resmetmişlerdir.

2.3.1. Çiçekler

Natürmort türünü oluşturan lale, sümbül, zambak, karanfil gibi çiçeklerin de bazı simgesel anlamları bulunmaktadır. Bu çiçekler vazoyla birlikte kompozisyon oluşturulurken mutlaka bu ince anlamları da düşünülerek tasarlanmışlardır.

Çiçek motifleri gözle görülen somut bir obje olmakla birlikte, binlerce yıldır insanların tasvir etmeyi sevdiği en önemli modellerden biridir. Gündelik hayatta kullanılan imgeler, sanatçının içsel ya da öznel gerçekçiliği ile yansıtılmaktadır. Çiçek imgelerini konu alan tüm eserler içsel ya da öznel olarak, çeşitliliği ile yerini yüzyıllardır sanat tarihinde önemli bir noktada korumaktadır.

Çiçeklerin sanat tarihinde tablo, minyatür, tezhip, taş gibi malzemelerde çok sık karşılaşılan birer imge olmaları, çiçeklerin çeşitliliğinden ve bu çiçeklerin taşıdıkları simgesel anlamlarından kaynaklanmaktadır.



Resim 2.3.1.1 Levni'nin Surnamesi,

Elinde Çiçek Tutan Bir Güzel, İstanbul, 1720. TSKM H. 2164
(Atıl, 1999)



Resim 2.3.1.2 Firdevsi'nin Şehnamesi,

İran Kralı Hüsrev, Av Gezisine Çıkmış ve Gezinin Güzelleşmesi, Hoş Kokular Duyulması İçin Hizmetkârlar En Önde Çiçekler Taşıyarak Yürümekte, Bağdat, 1600 Civarı. TSKM H. 1486 512b

Gül, Divan şiirlerinde ve Lale Devri'nde adı en çok geçen çiçektir. İslamda, Hz. Muhammed'in simgesi, Divan şiirinde ise sevglinin yüzü veya endamıdır. Natüralist üslup olarak en yaygın kullanılan çiçek çeşididir. (Demiriz, 1986: 346) Tombul ve sivri dişli yapraklarla birlikte çizilen gül, üstten veya profilden yarı stilize tarzda tasvir edilmektedir. Ayrıca gül motifine çoğu zaman açılmamış gül olan goncalar da eşlik ederler.

Lale, Türk sanatında Anadolu Selçuklu döneminden itibaren görülmüştür. Bu çiçek Osmanlılar tarafından Batı'ya tanıtılmıştır. Bu çiçeğe ilgi ve alakanın en yüksek olduğu devir 18. yüzyıl III. Ahmet dönemi olmuştur. Öyleki 1718-1730 yılları arasına "Lale Devri" adı verilmiştir.

Lale sözcüğü, eski Türkçe'de "Allah" kelimesiyle yazılan harflerle aynı olduğu bilinmektedir. Bu sebeple cami, türbe ve mezar taşları gibi eserlerde sıkça tasvir edilmiştir. (Arseven, 1950: 1219) Taç yaprakları bulunan lale, uzun üç yapraktan oluşmaktadır.

Sümbül, Halk ve Divan edebiyatında genellikle sevgilinin saçına benzetilmiştir. Lalenin modası geçtikten sonra Osmanlı'da özellikle de Avrupa'da Hollanda'da ön plana çıkmıştır. Genellikle simetrik yerleştirilmiş iki veya tek dal halinde tasvir edilmiştir (Demiriz, 1986: 365).

Karanfil, çoğunlukla gonca ya da tamamen açmış şekilde tasvir edilmiştir. Türk sanatında lale ve gülden sonra en çok tercih edilen çiçek türü olmuştur. Özellikle ilkbaharı anlatan kompozisyonlarda olmazsa olmaz ögelerden biri olarak betimlenmiştir.

16. yüzyılda Hürrem Sultan Türbesi'nde mukarnas dolgularında güzel bir örneği bulunmaktadır. Bunun yanı sıra Tezhip sanatında XVI. yüzyıl ortalarından itibaren Kuran sayfalarında küçük mütevazı karanfil örnekleri görülmektedir (Demiriz, 1986: 353).

17. yüzyılda ise karanfil vazo içerisinde laleler ile birlikte resmedilmeye başlanmıştır. Çini sanatında özellikle mimaride süpürgelik kısımlarında sıkça gözlemlenmektedir (Sinemoğlu, 1996: 132-133).

Zambak, 16. yüzyılın ikinci çeyreğinde ilk defa duvar çinilerinde karşımıza çıkmıştır. (Demiriz, 1986: 354-355) Genellikle tek bir dal üzerinde tek, çift ya da üçlü olarak tasvir edilmiştir. Sultanahmet, Kadırga Sokullu Mehmet Paşa ve Takkeci İbrahim Ağa camilerindeki çinilerde diğer türdeki çiçeklerin arasında karşımıza çıkmaktadır.



Resim 2.3.1.3 Sümbül,

Sümbülname, Suluboya, Topkapı Sarayı, İstanbul, 1720. (Şentürk, 2016: 12).



Resim 2.3.1.4 Gül,

Tokapı Sarayı, İstanbul, 1726. (Şentürk, 2016: 12-13)



Resim 2.3.1.5 Lale,

Tokapı Sarayı, İstanbul, 1726. (Şentürk, 2016: 12-13).

Osmanlı toplumsal hayatında ve sanatında meyve ve çiçekler "cennet bahçesi" fikriyle yan anlamlandırılmıştır. Bu cennet kavramı güçlü bir sembolizmin kaynağıdır.

En eski örneklerini taş eserlerde vermiş olan çalışmalar, Anadolu'da, Batı'dan farklı olarak sadece vazolu ve vazosuz çiçek demetleri ile kap ya da sepet içinde yer alan meyve kompozisyonlarından oluşmaktadır.

Farklı sadece birkaç düzenleme gösteren kompozisyonlar 17. yüzyıldan 19. yüzyıl sonlarına kadar, o kadar beğeni almış ve uygulanmıştır ki, bu kompozisyonlarla ilgili olarak şükufe üslubu ile şükufedan terimleri doğmuştur. Şükufe üslubu, Türk süslemesinde doğal ve üsluplaşmış şeklindeki çiçeklerle yapılan tezyinattır. (Arseven, 1957) Şükufedan

ise, şekil itibariyle sürahiye benzeyen ağzı dar, tek ya da çift çiçek koymaya mahsus vazodur (Arseven, 1957).

Türklerde çiçeğin, aslında bir döneme adını verecek kadar özel bir yeri vardır. Nurhan Atasoy bu konuda şunları yazmıştır:

> Sultan IV. Ahmet'in saltanatı sırasında İstanbul'da iki yıl kalan (1672-1673) XIV. Louis'in elçisi M. de Nointel'in hizmetinde kütüphaneci ve kâtip olarak çalışan Antoine Galland'da günlük hatıratlarında, Fransız elçisine refakatindekiler tarafından bir çeşit inci çiçeği verildiğini anlatmaktadır ki, bu da Türklerde çiçeğin dostluk ve sevgi ifadesi olduğunun bir müşahedesidir (1971: 16).

Görüldüğü gibi çiçekler en çok kullanılan lale, gül, karanfil ve zambak olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.3.2. Meyve Ağaçları ve Meyveler

Tabakta meyveye geçmeden önce meyve ağaçları ve meyvelerin anlamları üzerinde durmak yerinde olacaktır.

Türk topluluklarında çok eskilerden beri yaygın inanışlar arasında olan ve kutsal olarak kabul edilen, simgesel bir anlam yüklenen ağaçlar, günümüze kadar süregelmektedir. Bu ağaç kültleri kültürden kültüre farklılık göstermektedir. "Ağaç kültü, Türklerde hayatın devamı ve sonsuzluğun timsali olarak kabul edilmiştir." (Ocak, 1983: 84).

Meyve ağaçları genellikle kümbetler, saraylar, medreselerde, ahşap, maden, çini, halı gibi malzemeler üzerinde yine dinle ilişkili olarak kullanılmıştır. Tasvir edilen çiçeklerin ve yaprakların şekline göre nar, elma, kiraz, şeftali, erik ağacı diye adlandırılmaktadır. 16. yüzyılın ikinci yarısından sonra bu meyve ağaçları natüralist üslubun sevilen motifleri olmuşlardır.



Resim 2.3.2.1 Sivas Gök Medrese,

Taç Kapıdaki Hayat Ağacı ve Bu Ağacın Dalları Üzerindeki Nar Motifleri, Bitkisel ve Armasal (Heraldik) Düzenleme. (Çağlıtütüncigil, 2013: 72).



Resim 2.3.2.2 Edirne Selimiye Cami,

Hünkâr Mahfilindeki Meyve Ağacı Çini Panosu, (Doğanay, 2003: 62).



Resim 2.3.2.3 İstanbul Çinili Köşk Müzesi,

Çini Koleksiyonundan Meyveli Bahar Dalları (Env.41/1412) (Doğanay, 2003: 62).

Başka bir yönden değerlendirecek olursak bu düzenlemelerin, özellikle mezar taşlarında çokça karşılaşılan 'bereket boynuzu' düzenlemelerinin de gösterdiği gibi simgesel bir anlamı olduğu düşünülmelidir.Bereket boynuzu'nun anlamını Celal Esad Arseven şöyle açıklamaktadır (1957: 208-209): "Kıvrılmış bir boynuzun içinden birçok çiçek ve yemişler çıkar şekilde yapılan tezyini ögedir ki, bolluk, bereket sembolü olarak kullanılır. Eski Osmanlı armasının altında ve bir tarafında böyle bir bereket boynuzu vardır. Bolluk boynuzu da denir."



Resim 2.3.2.4 Tyhce Heykeline Ait Bereket Boynuzu,

Üzüm Yaprağının Içinde Meyveler ve Palamut, Bursa Arkeoloji Müzesi, Roma Dönemi M.S. 2-3. yy. (Ertunalı, 2017).

Mezar taşlarındaki kullanımını Semiha Altıer (2018: 32) şu şekilde açklamıştır: "Bu motifin mezar taşlarındaki tek başına kullanıldığı örnekler, kadınlara ait olanlardadır. Bu yoğunluk bolluk berekete, dolayısıyla dişil anlama yani üremeye, doğurganlığa bir atıf yapıldığını akla getirir. Bereket boynuzunun içine yerleştirilen çeşitli meyve ve çiçeklerin cennet sembolleri olması da, bu motifin kullanılmasında etken olduğunu düşündürür."

Anlamı bolluk, mutluluk, Tanrı vergisi olan *bereket*kelimesi, Türklerde bolluk dileğini ifade etmektedir. Eski Anadolu Uygarlıklarında da bereket kavramına inanılmış ve bunun doğrultusunda Tanrılara adaklar sunulmuştur:

> Meyvelerin yorumlara yol açan özelliği, çekirdekli bir yiyecek maddesi olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü çekirdek bir tohumdur ve neslin sürekliliğini güvence altına almaktadır. Meyveler içinde taşıdıkları taneler nedeniyle, dünyanın yumurtası olarak düşünülmüş ve farklı yorumları da beraberinde getirmiştir. Örneğin, bazen ölümsüzlük, bazen mutluluk, bazen de bereket sembolü olmuşlardır. Türklerde bereket sembolü olarak kullanılan meyve motiflerinden özellikle üzüm, nar, incir, kavun, karpuz, buğday başağı v.b. taneli bitki ve meyveler genellikle doğurganlığın, bereketin ve hayat ağacının sembolü olarak eski çağlardan beri kullanılagelen süslemeler arasındadır (Gültekin, 2008: 9).

Anadolu'da üzüm ve bağcılık, Türklerin eskiden beri tanıdıkları bir kültür olmuştur. Üzüm bereketi, bolluğu ve doğurganlığı simgelemektedir. Mimaride ve çeşitli malzemeler üzerinde daha çok asma ağacı dallarında yapraklarıyla tasvir edilmiştir. Sultan Ahmet Camisi'nde duvarlarda yer alan çinilerde görüldüğü gibi, mavi-beyaz çini tabakların iç yüzeylerinde de sıkça karşımıza çıkmaktadır. Servi ağacına dolanan üzümlü asma tasviri

ise muhtemelen faydasının büyük olduğunu simgelemektedir. Eyüp Sultan Türbesin'de çini panolarda aynı benzer bezeme bu ifadeyi açıklamaktadır (Cantay, 2008: 37).

Üzüm motifleri genellike dört şekilde karşımıza çıkmaktadır. Servi ağacına dolanan doğadaki aslına benzer şekilde, kenarsuyu, serbest salkım şeklinde ya da ulama kompozisyonu gibi bezeme olarak tasvirlenmiştir.



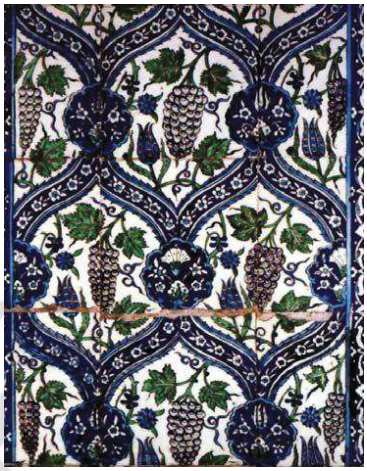
Resim 2.3.2.5 Çinili Köşk Müzesi,

Çini Koleksiyonundan Bahar Dalına Asılı Ulama Vaziyette üzüm meyveli bir örnek, İstanbul. (env. 41/502) (Doğanay, 2003; 59).



Resim 2.3.2.6 Ayasofya Kütüphanesi,

Kenarsuyu Şeklinde Üzüm Motifli Pervaz Çinileri, İstanbul. (Doğanay, 2003; 59).



Resim 2.3.2.7 Dervişiye Cami,

Üzüm Motifli Çinilerinden Ulama kompozisyonunda Bir Örnek, Şam. 1571. (Doğanay, 2003; 59).

Buğday, topraktan çıktıktan sonra tekrar toprağa dönmesiyle çoğalmaktadır. Bu sebeple, ana rahmi ve toprağın sinesiyle özleşleştirilmiştir.

İncir, Âdem ile Havva'nın cinsel organlarını incir yaprağı ile örterek gizledikleri için bereket anlamının yanında dini bir anlam da taşımaktadır. İncir ölümsüzlüğün simgesi olarak da kabul edilmektedir. Bu, doğada uzun ömründen dolayı olmayıp, bir ilim ağacı olarak nitelendirilmesinden kaynaklanır. Ayrıca Hz. Meryem'in de sembollerinden biri olmuştur; hurma, İslam inancında cennete özgü ağaçlar arasında sayılırken sonsuz yaşamı simgelemektedir; zeytin ve zeytin ağacı, yüzyıllardır barışı, bolluğu ve günahlardan arınmış olmayı simgelemektedir;

Kavun ve karpuz gibi meyveler de çekirdekleri sebebiyle bolluk ve bereket anlamını ifade etmektedirler. "Uygurlar, Orta Asya ve Uzakdoğu'da karpuzculuğun babası ve önderi olarak görülmüstür. Karpuz ekimini Orta Asya'da geliştiren Türkler, bunu Anadolu'ya da getirmişlerdir." (Gültekin, 2008: 14).

Nar, İslami inançta cennet ile özdeşleştirilmiştir. Bu nedenle de dinî mimarînin baslıca yapısı olan cami mimarîsi de cennetle özdeşleştirilmistir. Cami, Tanrı'nın evi olarak düşünüldüğü için, bu ev cennete koşut olmalıdır ve onun gibi meyveli ağaçlarla bezenmelidir inanışı nedeniyle mimaride sıkça kullanılmıştır (Cantay, 2008: 35).

Nar motifinin sanattaki uygulamalarına örnek verecek olursak, ilk örneğimiz Uygur dönemine ait bir duvar resmidir. VII-VIII. yüzyıllardan kaldığı düsünülen bu resim Orta Asya'da, Balavaşte'de bulunmuştur. Bolluk ve bereket sembolü olarak kullanılmıştır.



Resim 2.3.2.8 Uygur Duvar Resmi,

Sol Elinde Nar Tutan Bir Budist Tanrısı, 7.-8. yy. (Çoruhlu, 2006: 10-11).

Nar motifleri, X-XIII. yüzyıllarda, İran ve Suriye'deki Selçuklu sanatının çini örneklerinde de karşımıza çıkmaktadır. Anadolu Selçuklu döneminin mimari ve el sanatı ürünlerinin süsleme programlarında da çok sık görülmektedir. Konya'da, Beyşehir Gölü kıyısındaki Kubadabad Sarayı'nın (1236) duvarlarını kaplayan, sıraltı ve lüster tekniğindeki yıldız biçimli çiniler, bu bakımdan değerli ve zengin örnekler sunmaktadırlar.

İnsan figürlerinin, tek meyve formunda nar veya nar dalı (fidan) tutarken tasvir edildikleri görülmektedir. Ancak kimi kaynaklarda bu bitkilerin haşhaş olabileceği de ileri sürülmüstür. Bugün kazı ve arastırmaları devam eden diğer bütün Anadolu Selçuklu Saraylarında da aynı tipte tek meyve ve dallar halinde nar motifleri izlenmektedir. (Aslanapa 1966: 19; Öney 2005:236) İnsan ve hayvan figürlü çinilerde ise av sahneleri dikkat çekmektedir. Bu sahnelerin boşluklarını ise nar ağacı ve dalları doldurmaktadır.



Resim 2.3.2.9 Kubadabad Sarayı Çinisi,

Elinde Nar Tutan Figür Tasviri, Konya. 12-13. yy. (Ateş, 2012: 25).



Resim 2.3.2.10Kubadabad Sarayı Çinisi,

Elinde Nar Tutan Figür Tasviri, Konya. 12-13. yy. (Önder, 1986: 6).



Resim 2.3.2.11 Minai Tabak,

Av Sahnesinde Nar Ağacı Motifleri, İran, 12-13.yy. (Çağlıtütüncigil, 2013: 70).



Resim 2.3.2.12 Minai Tabak,

At Üzerinde Figür ve Nar Motifleri, Kuveyt İslam Sanatı Müzesi, İran,13. yy. başı. (Çağlıtütüncigil, 2013: 70).

Köklü bir geçmişe sahip olan nar motifi, Orta Asya'da iki adet sikke üzerinde de gözlemlenmiştir.

> Hakanlıların İslamiyet'ten sonraki ağaç simgesinin nar ağacı olduğu hakkında işaretlerolduğu görüşündedir. Aslan Han'ın H. 488/1917 bastırdığı sikkede, Kutadgu Bilig'de hükümdarlık simgelerinden kün-ay (Güneş ve ay) piktogramıyla birlikte nar dalı gözüküyor. Semerkand'da Efrasiyab sarayının hakanlı devrinde (o bölgede 992-1220) kalıntılarında bir ocak üstünde de Arapça bir yazıyla nar ağacı tasviri görülür. Demek ki Türkistan'a İslamiyet'ten önce giren Maniheizmin nurlu yemişi ve Hazar hakanı simgelerinden nar motifi, Hakanlılarında simgelerinden biri olmuştu (Esin, 2004; 47).



Resim 2.3.2.13 Nar Motifli Sikke
Orta Asya, (Çaycı, 2008).

Osmanlı döneminde yapılan çinilerde de nar motifi kullanılmaya devam etmiştir. Osmanlı süsleme sanatlarında başlıca kullanılan meyve motiflerinden biri olmuştur. Cami, medrese, mescit, saray, hamam, çeşme, kütüphane gibi yapıların çinilerinde motif olarak kullanılmıştır.

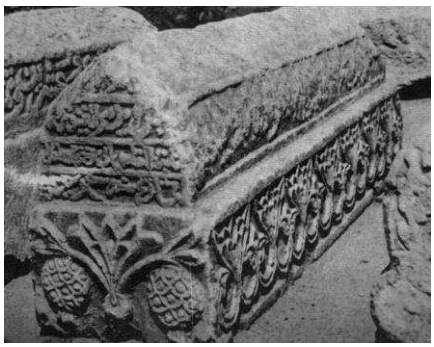


Resim 2.3.2.14 Rüstem Pasa Camisi,
Nar Meyvesi İle Süslü Çiniler, İstanbul. (Öney, 1968).



Resim 2.3.2.15 Sultan Ahmet Camisi,
Nar Meyvesi İle Süslü Çiniler, İstanbul. (Doğanay, 2003; 57).

Ayrıca nar meyvesinin dolu dolu bir kâsede içinde, mezar taşları ve lahitlerin yüzeylerinde yer alması, ölen kişinin yapmış olduğu çok sayıdaki iyi işler ile ilişkilendirilebileceği gibi, bu iyiliklerinden dolayı cennet mekânında olacağı da ifade edilmiş olmaktadır.

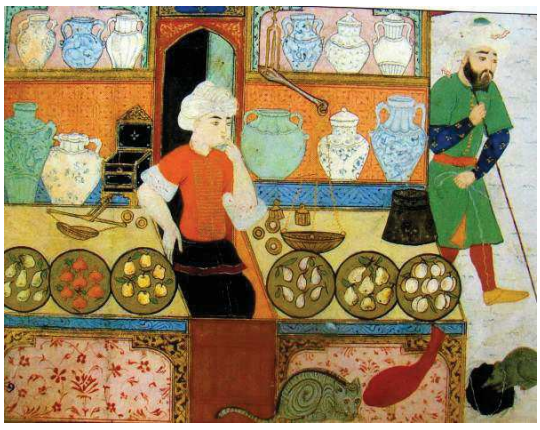


Resim 2.3.2.16 Karatay Medresesi Müzesi,

Nar Motifli Taş Sanduka, Konya. (Ateş, 2012: 27).

Elma ise Türk mitolojisinde kutsal sayılan ve meyvesi yendiğinde, kişiye ölümsüzlük kazandıran ağaçlardan biri olmuştur. "Elma, halk inanışlarında zürriyetin sembolü olarak kabul edilmiştir. Anadolu masallarında, destanlarda kısırlık ve elma ilişkisini yansıtan elma ağacının kuruması, çocuğu olmayan çiftlere bir dervişin veya Hızırın elma vermesi ve bu elmayı yemelerini öğütlemesi yaygın bir motiftir." (Ölmez, 2012: 79).

> Türk süsleme sanatları bütünlüğünde ağaç armasal (heraldik) süslemelerin kuruluşlarında da önemli olmuştur. Anadolu'da kurulan Türk devletlerinde İslâm dininin de etkisiyle ağaç ve meyveli ağaç motiflerine önem verilmektedir. İslâmî inancın etkisiyle hurma ağacı özellikle armasal düzenlemelerde ana unsur olarak kullanılmış ve devleti temsilen, E. Esin'in de isabetli olarak belirttiği gibi, ağaç motifi "devlet ağacı" olarak tanımlanmıştır. Devlet ağacının yaprakları üzerinde yer alan "nar" ve "kuş" gibi betimler, devlete tâbi beyliklerin simgesi olarak yer almıştır. (Cantay, 2008: 35).



Resim 2.3.2.17 El Cami, Baharistan, "Manav",

Sepet İçinde Elmalar, TSMK, İstanbul. 1595-1603. (Atasoy ve Raby, 1989: 34)



Resim 2.3.2.18 El Cami'nin Minyatürü, "Yedi Taht",

Çiçek Açmış Elma Ağacı Tasviri. (Atasoy ve Raby, 1989: 35)

Aziz Doğanay, İslam medeniyetindeki meyve tasvirleri hakkında şu açıklamada bulunmuştur:

> İslâm medeniyetinde meyve tasvirlerinin, Emevî döneminden itibaren mimarîtezyinâtında kullanıldığı, günümüze kadar ulaşan örneklerden anlaşılmaktadır. İslâm inanç sisteminde canlı şeylerin resmedilmesinden imtina edilmiş olması, Müslüman sanatçıları cansız tabiat ve eşya resimleri yapmaya yöneltmiştir. Günümüze ulaşabilen ilk İslâm abidelerinden Kubbetü's-Sahra'da (691), canlı unsurlardan arındırılmış bitki sap ve yapraklarıyla meydana getirilen mimarî bezemelere yer verilmiş; Şam Emeviye Camii'nde (714) nebatî bezemeler daha da geliştirilerek kullanılmaya devam etmiştir. Mozaik tekniğiyle meydana getirilmiş olan bu resimlerde üslup bakımından Bizans ve Helenistik kültüründesiri açıkça görülmektedir. Bu hususta, yapıda çalıştırılan Bizanslı ustaların etkisi tartışılmazdır (2003; 43).



Resim 2.3.2.19 Hırbet el Mefçir Sarayı,

Taban Mozaiklerinde Elma Ağacı Tasviri. Emeviler Dönemi 8. yy.

(https://www.tarihlisanat.com/emevi-saraylari-sivil-mimari/

Natüralist formda meyve ve çiçek motifleri, Osmanlı sanatında XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülmeye başlanmıştır. Çiçek açan bahar ağaçları ve dalları ile karşılaştığımız ilk örnekler, Hürrem Sultan Türbesinde (1559) ve Süleymaniye Camisinde (1557) görülmektedir (Doğanay, 2003: 44).

Osmanlı sanatında, meyvenin bu denli çok sevilmesi sosyo-kültürel bir bağlantıyla meyvenin bir yiyecek olmanın ötesinde kabul edilmesindendir. Bunun örneklerinden bir tanesi Nişancı Paşa (1766-68) saraya damat olduğunda hareme giyim, kumaş ve mücevher gibi hediyelerin yanında 20 sepet meyve, 40 tabla şukufe de göndermiştir (Atasoy, 2002: 67).

19. yüzyılda Abdülaziz Bey tarafından yazılan bir kitapta (1995: 217-218) (Osmanlı toplumsal hayatı hakkında) meyve ve çiçeklerin hediye olarak verilmesi kültüründen şöyle bahsetmektedir;

> Bahçe sahipleri sabahları ahbaplarının istediği çiçek ve yemiş ağacı aşılarını verirler, bahçevanların nefis bir şekilde hazırladıkları çiçek buketlerinin ahbaplarına göndererek ikramda bulunurlardı. Vüzera bahçelerinde yapılan çiçek demetleri şekillerine göre vezir tuğu, nahıl demeti, sorguç civan yelpazesi, peyki, efkende namıyla anılırdı. Nikahı kıyılmış, fakat güveyi girmemiş olanların göndereceği *yemiş ve şeker* tablalarına konan çiçek demetlerinin yürek biçiminde yapılması eskiden beri adetti. (Çalışır, 2008: 70).

Lady Montegu (1973: 125), Osmanlı'da nesnelere yüklenen anlamı şöyle anlatmaktadır: "Karşısında mısra olmayan hiçbir renk, çiçek, ot, meyve, yeşillik yahut da tüy yoktur. Elinize mürekkep değdirmeden karşısındaki ile kavga edebilir, onu suçlayabilir, dostluk, nezaket ve haber mektupları gönderebilirsiniz."

Busbecg, *Türk Mektupları*'nda (tarihsiz: 181) savaş tehdidi yapan Rüstem Paşa'nın nasıl meyve sembolizminden yararlandığını şöyle anlatmaktadır;

> Bana büyük bir kavun gönderdi. Bu cins kavuna 'anguries' deriz. Germenler Wasserplutzer diyorlar. İstanbul'da yetişen kavunlar gayet lezzetlidir. Çekirdekleri kırmızıdır. Bunların anası Rodos'tan geldiği için Rodos kavunu deniliyor. Sıcak havalarda harareti teskine yaramak dolayısıyla çok yenir. İşte böyle bir kavunu Rüstem bana gayet sıcak bir günde bir tercüman vasıtasıyla gönderdi. Harareti teskine pek faydası olan eşi bulunmaz bu mevsim meyvesini memnuniyetle yiyeceğimi ümit ettiğini tebliğ ettiriyordu. Bu yemişten Buda'da ve Belgrad'ta hem de daha büyükleri mevcut olduğunu ilaveten söyletiyordu. Maksadı top güllelerini ima idi. (Çalışır, 2008: 70).

Batı'dan gelen etkilerin artmasıyla yoğunlaşan bu tür düzenlemeler, 19. yüzyıl sonlarında başlayan Türk şövale resminde de sıkça işlenen bir konu olmuştur.

Türk şövale resminde ya da Osmanlı resim sanatında natürmort konulu tablolar için isimlendirme sorunu şu şekilde gelişmiştir:

> Osmanlı resim terminolojisinde nesne konulu resimleri için "meyve tablosu", "yemiş tablosu", "tabi'at-ı sakine" ve "natürmort" kelimeleri ile kullanılmaktadır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 1327 R., no: 3, s. 19'da Şeker Ahmed Paşayı ele alan makalede;"...Mercan'daki konağında olan mevcud olan atelyesinde fırsat buldukça d'apre nature cesim meyve tabloları tersimine başlamış ve böylelikle pek çok asar-ı nefise vücuda getirmeye muaffak olmuştur." denilmektedir. Vahir Bey, "Bazı Istılahat-ı Mühimme-i Sına'iyye Hakkında Mütala'at" isimli kitabında natürmort kelimesinin Osmanlıca karşılığını "tabi'at-ı sakine" kelimesi ile vermektedir (Bostancı, 2003: 42). Sevet-i Fünun gazetesinin 1907 tarihli 100 no'lu sayısında Şeker Ahmed Paşa'nın ölümü ile ilgili yazıda, "... İktidarı san'atkaranesine bilhassa mekulat, meyva ve Fransızca (natürmort) dediklere şeylere hasretmişti" ifadesi görülmektedir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 1329 R. no: 11, s. 100'de ve 1330 R., no: 15., s 181'de bu resim türü için "natürmort" kelimesi seçilmiştir (Çalışır, 2004: 17).

Natürmort ressamlığının, Osmanlı sanat geleneği içinde de 18. yüzyıl başlarından itibaren meyve ve çiçek gibi nesnelerin şematik nakış-resim stilizasyonundan yavaş yavaş sıyrılarak naturalist eğilimler yansıtan bir yer ve önem kazandığı görülmektedir. Bu alandaki etkinlik, Osmanlı resim sanatının doğa ve nesneyle kurduğu yeni ve özgür ilişkilere sıkı sıkıya bağlı olmuştur.

19. yüzılda natürmort konulu resim, Türk şövale resminde en çok tercih edilen konu olmuştur. Şeker Ahmet Paşa (1841- 1907), Osman Nuri Paşa (1839- 1906) ve Hüseyin Zekai Paşa (1860- 1919) bu türün ilk ressamları olmuşlardır.

Türk şövale resminde natürmort, genellikle bir sehpa ya da masa üzerinde konumlanan sebze ve meyvelerin yanında sürahi, vazoda çiçekler, cam bardaklar ve kaseler en sık rastlanan objelerdir. Sezer Tansuğ'a göre (2003: 131): "Türk natürmortunun en ilgi çekici ve özgün yaklaşımı, nesneleri bir atelye ışığı içinde değil, gün ışığı altında peyzajla birleştirenörneklerinde görülmektedir. Bu nadir örnekler, adeta gerçeküstü bir atmosferyaratmaktadır."

Natürmorta duyulan ilginin 19. yüzyılda çok yaygınlaşması ve Şeker Ahmet Paşa veya Süleyman Seyyid (1842- 1913) gibi Paris'te eğitim gören bir Türk ressamında bir tutku haline gelmesi, tuval resminin Osmanlı kültür değişimleri sürecinde nitelik oluşturacak kadar güçlendiğinin bir kanıtı olmuştur. Natürmortlar, duyuş ve düşünüşteki değişimleri özgürce yansıtan bir anlam kazandırmıştır (Tansuğ, 2003: 131).



Resim 2.3.2.20 Süleyman Seyyid, “Kavunlar ve İncirler”,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 20. yy.



Resim 2.3.2.21 Süleyman Seyyid, “Şebboy”,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 20. yy.



Resim 2.3.2.22 Şeker Ahmet Paşa, Meyveli Natürmort,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 20. yy.



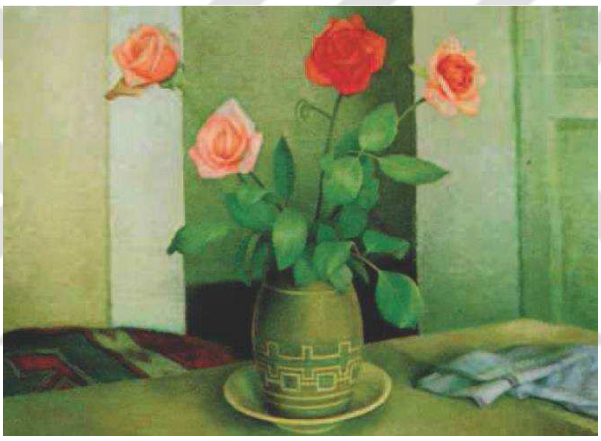
Resim 2.3.2.23 Şeker Ahmet Paşa, Vazoda Çiçekler,
Yağlı Boya, Sakıp Sabancı Müzesi, 1903. (Şentürk, 2016: 16)



Resim 2.3.2.24 Sami Yetik, "Kasımpatılar",
Yağlı Boya, 1943. (Şentürk, 2016: 18)



Resim 2.3.2.25 Ibrahim Çallı, “Manolyalar”,
Yağlı Boya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 1933.



Resim 2.3.2.26 Mahmut Cuda, “Ender Güller”,
Yağlı Boya, Istanbul. (Şentürk, 2016: 22)

Bu tür bir çalışmada Türk süsleme sanatının geçmişini iyi bilmek gereklidir. Bilindiği gibi Türk tezyini kronolojisi, geçmişi pek de köklü olmayan “Batı tarzı” ile başlamamaktadır. Kompozisyonlar en eski Türk sanatları içinde, ancak Batı anlayışındaki resimden farklı bir ruhta, tümüyle İslama özgü bir anlayışla yer almıştırçoğu zaman.

İslam inanışında ve sanatında, sıkça kullanılan figür dışındaki soyut bitkisel bezemeler, natürmort kavramı için uygun bir ortam hazırlamıştır. Bu soyut bitkisel bezemeler, Batılılaşma döneminde natüralist tarzda çiçeklere, bitkilere ve meyvelere dönüşmüştür. Bu dönemde doğada görülen nesnelerin, gerçekte olana benzetilme arzusuyla çok sayıda yapılması, İslam geleneği ile bağlantılıdır.

Sanatçıların ve ressamların, ‘natürmort’ temasına yönelişlerinde bu köklü geleneği yeni deneyler ve yeni nesnelerle zenginleştirmişlerdir.

2.3.3. Vazolar

Natürmort kompozisyonunu oluşturan ana unsurlardan biri olan meyvelerin taşıdıkları ve ifade ettikleri anlamları dışında çiçeklerin de vazo objesi ile birlikte tasvir edilmiş olması, o kompozisyonu "Natürmort" olarak değerlendirmemizi sağlamaktadır.

Vazo, genel anlamda binalara, odalara, bahçelere, masalara konulan tezyini kavanoz, kap, küp, kase gibi kaplardır. Vazo sözcüğünün aslı İtalyancadan gelmekle beraber, tahminen VIII. yüzyılın sonlarına doğru dilimize girmiş ve girmeden önce de "Şükufedan" (Sürahiye benzeyen ağzı dar, tek veya iki çiçek koymaya mahsus vazo), "Kavanoz", "Küp", "Saksı", "Toprak Mangal" (Limon fidanı ekilen saksı), "Fakfuri" (Çin vazosu), "Hattai" (Madenden yapılan çiçek bezemeli çin vazosu), "Tombak" (Malzemesi bakır olan vazo), "Çiçeklik" gibi adlarla kullanılmıştır (Akar, 1969: 267).



Resim 2.3.3.1Abdullah Buhari'ye Ait Bir Minyatür,
Ellerinde Çiçek ve Vazo Tutan Figür, İstanbul Üniversite Kütüphanesi, 8644, 18.yy. (Akar, 1969: 279).

Azade Akar *Vakıflar Dergisi*'nde, vazonun çiçekle birlikte kullanılmasındaki geçmişinden şöyle bahsetmektedir:

> Vazoya çiçek yerleştirme mefhumunun bilhassa uzak şarkta pek eskilere dayandığını görüyoruz. Her türlü canlı varlığın mukaddes sayıldığı Buda dininde, rahipler fırtınalarda köklerinden kopan çiçek ve nebatları biraz daha yaşatabilme çabası ile su doldurulmuş kablara yerleştirip mabetlerinde muhafaza ederlermiş. Nebatı kutsallaştıran bu adet zamanla halk tarafından da benimsenerek sembolik bir gelenek halini almış ve böylece çiçek, kabı ile birlikte gerek tabii hali ile, gerekse resim (motif) olarak Uzak Şark insanlarının her çeşit san'atlarına girmiş. "İkebana" adı altında bugün bütün dünyanın hayranlık duyduğu Japon çiçek yerleştirme san'atı da bu geleneğin meyvalarındandır (1969: 288).

Uygur döneminde, daha önce de bahsettiğimiz gibi adak çiçekleri figürlerle birlikte kullanılırken vazolara rastlanılmamıştır. Fakat Rusya'da Leningrad Müzesi'nde bu devire ait madenden yapılmış çok miktarda vazolar bulunduğu yazılmaktadır (Akar, 1969: 268).

13. ve 14. yüzyıllarda çiçekli vazonun kullanıldığını Erivan'da yazılan bir minyatürde ve Suriye'de yazılan minyatürlü kitapta görmekteyiz. Minyatürlerde iki kulplu vazo ve çeşitli çiçekli vazolar görülmektedir (Akar, 1969: 268).



Resim 2.3.3.2 Keşfül Esrar El Yazması,
Vazodan Çıkan Çiçek Natürmortları, Lala Ismail Küt. 565. Süleymaniye Kütüphanesi, Istanbul.
(Akar, 1969: 272).

Bu yüzyıllarda mimari eserlerde, Anadolu'da vazoda çiçek kompozisyonundan çok hayvan ve insan figürleri ve geometrik şekiller karşımıza çıkmaktadır.

15. yüzyıl ise Osmanlı Devleti'nin yükseliş dönemi olmasından dolayı Anadolu'da hakimiyeti artmıştır. Süsleme sanatlarında insan ve hayvan figürleri yerine naturalist bitki ve çiçekler dolayısıyla da vazolar hakim olmaya başlamıştır.

Osmanlı'nın ilk örneklerinden olan Bursa Yeşil Türbenin (1421) mihrabında bulunan vazodan çıkan çiçek tasviri ya da Muradiye Külliyesi'nde bulunan Cem Sultan Türbesi'nde duvarlarda kalemişi olarak görülen çok ayrıntılı işlenmiş vazodan çıkan bitki formları natürmort diyebileceğimiz nitelikte kompozisyonlarıdır.

16- 17. yüzyıllarda kullanılan vazoda çiçek natürmortları sayılamayacak kadar çok sayıda, çini, mermer, alçı, taş gibi malzemelerin tezyinatında tekrarlanan bir kompozisyon olmuştur. Birkaç örnek verecek olursak, Sultanahmet Camisi ve I. Ahmet Türbesi duvarlarında kalemişi olarak ayaklı bir kaseden çıkan doğal çiçek süslemeleri mevcuttur.Bosnalı İbrahim Paşa Türbesinin dolap içlerindeki çinilerde ve Üsküdar Atik Valide Camisi'nde hünkar mahfili tavanında kalemişi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tamamen üsluplaşmış Türk zevki, gerek süslenişleri gerekse şekilleri ile kendine has yorumlanmışlardır. Hem meyveli hem de vazolu çiçekli natürmortların tasvirlerine en çok

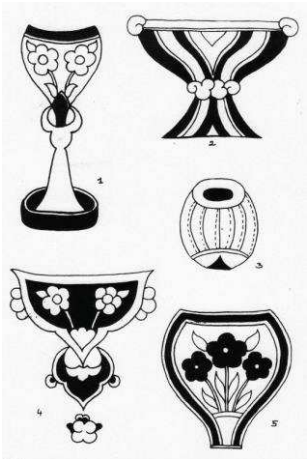
da mezar taşlarında ve çeşmelerde karşılaşmaktayız. Bu da ölen kişinin yapmış olduğu iyiliklere karşılık cennet inancından ileri gelmektedir. Karacaahmet, Eyüp, Sümbül Efendi gibi birçok mezarlıkta, hazirelerde örnekleri bulunmaktadır.

16-17. yüzyıl çeşme örnekleri sade bezenmişken, 18. yüzyılda çok ayrınılı işlenmiş olarak vazoda çiçek ve tabakta meyve kompozisyonlarına rstlamaktayız. Bu kompozisyonları Tophane Çeşmesi (1732), III. Ahmet Meydan Çeşmesi (1729), Azapkapı Çeşmesi (1732) gibi çeşmelerin bezemelerinde görmek mümkündür.

Ahşap sanatında, boyama ve sedef kakma süslemeli ahşap levhalar üzerinde vazo tasvirleri karşımıza çıkmaktadır. Topkapı Sarayı'nda Harem'de bulunan çeşitli dolap kapaklarında ve Amcazade Hüseyin Paşa Yalısının (1699) duvarlarında ahşap boyama örnekleri görülebilmektedir.

16. yüzyıldan başlayarak 20. yüzyıla dek süregelen bir gelenekle bir halk sanatı olan kumaş işlemelerinde de vazo motifinin sıklıkla kullanılmış olması Türklerin çiçekle birlikte vazoyu da çok sevdiklerini göstermektedir.

Ayrıca, cilt, tezhip ve katı' sanatlarında şemseler arasında çiçekli vazolara yer verilmiştir. Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan birçok yazı çekmecesinin nakışlarında ve çeşitli kütüphanelerde bulunan yazma eserlerde kağıt oyma tekniğiyle yapılmış vazo tasvirleri saptanabilmektedir (Mesara, 1998).



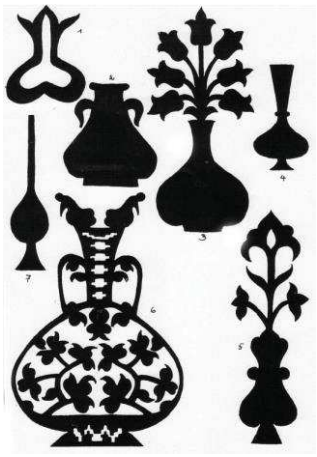
Resim 2.3.3.3 Seramik eserler Üzerinde Vazo Betimleri (Akar, 1969)



Resim 2.3.3.4 Taş kabartmalar Üzerinde Vazo Betimleri (Akar, 1969)



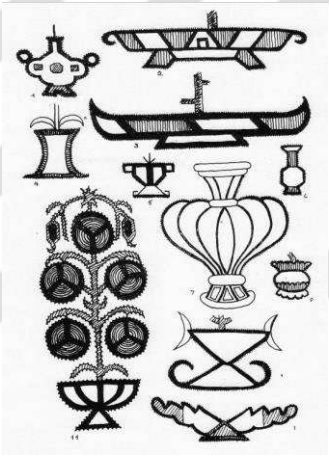
Resim 2.3.3.5 Kitap ciltleri Üzerinde Vazo Betimleri (Akar, 1969).



Resim 2.3.3.6 Kâğıt Oymalar Üzerinde Vazo Betimleri (Akar, 1969).



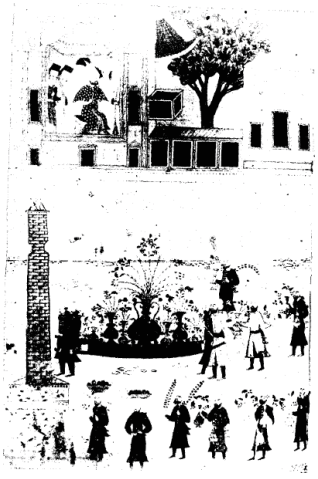
Resim 2.3.3.7 Rokoko süslemeli Kur'an-ı Kerim'ler Üzerinde Vazo Betimleri, (Akar, 1969).



Resim 2.3.3.8 İşlemelerÜzerinde Vazo Betimleri, (Akar, 1969).

Vazoda çiçek ve tabakta meyvelerden oluşan natürmort kompozisyonlarımız minyatürlerde de çizilen sahnenin tamamlayıcısı olarak kullanılmıştır. Bu natürmortlara Levni, Abdullah Buhari ve Ali Üsküdari gibi sanataçılar tarafından sık sık yer verilmiştir.

Vehbi'nin Surnamesi'nde de (18.yy.) çizilen minyatürlerden, o dönemde İstanbul'da sünnet, düğün, eğlence gibi anlarda tablalarla çiçek vazoları, saksıları ve fideleri yollamak geleneği olduğunu görmekteyiz.



Resim 2.3.3.9 Vehbi'nin Surnamesi,
Tablada Vazoda Çiçek Minyatürü, 18.yy. (Akar, 1969)

Türk saraylarında, camilerinde ve evlerinde özellikle 19. yüzyılda yapılan evlerin duvar ve ahşap süslemelerinde, anlattığımız şekilde vazolu çiçekler bolca karşımıza çıkmaktadır.

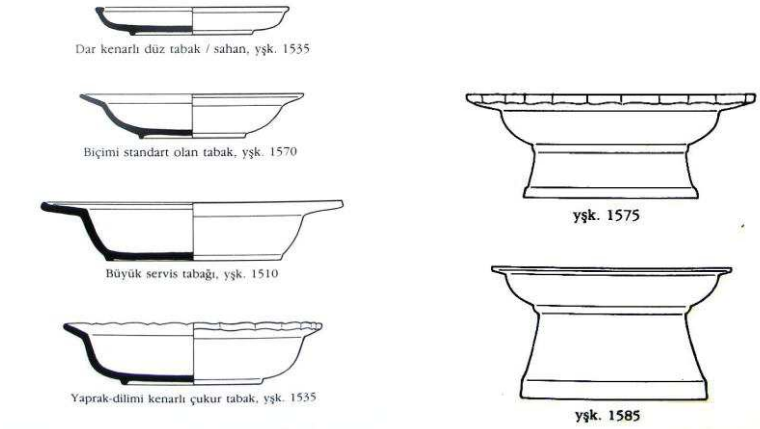
Bunların dışında İstabul'a gelen çeşitli Preziozi, Barlett ve Allom gibi yabancı ressamların sokak, çarşı, kahvehane gibi yerleri resmederken vazolara da yer vermişlerdir (Akar, 1969: 269).

2.3.4. Kaseler (Tabaklar)

Natürmort türününün Türk sanatında vazodan sonra en çok tercih edilen diğer nesnesi tabaklar veya kaplardır. Kase türlerine ilişkin kesin ve tanımlayıcı terimler bulunmamaktadır. Nurhan Atasoy ve Julian Raby (İznik, 1989), kullanılan kapların belgelerine ulaşmak için öncelikle minyatürlerde çizilmiş kap türleriyle kaynaklardaki kapları karşılaştırarak belgelemişlerdir. Anadolu Selçuklu döneminde Kubad Abad Sarayı, Hasankeyf ve Alanya gibi kazı merkezlerinde çok sayıda kase ve tabaklara rastlanmıştır (Arık, 2000: 50).

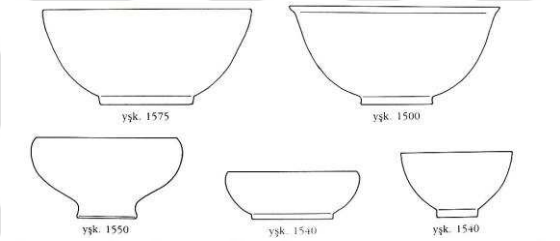
Aynı şekilde 16. yüzyılda İznik'te kazılar sonucunda tabak, sahan, tepsi, kase (üsküre) ve tazza gibi kaplar ortaya çıkartılmış ve bu şekilde guruplandırılmıştır.

Şimdiye kadar kase ve tabakların anlamlarıyla ilgili herhangi bir kaynağa ulaşılamamıştır.

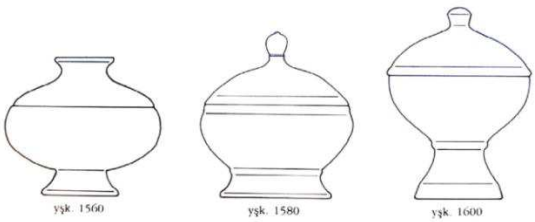


Resim 2.3.4.1 Tabak Çeşitleri Resim 2.3.4.2 Ayaklı Derin Tabaklar (Tazza)

(Atasoy ve Raby, 1989: 38).



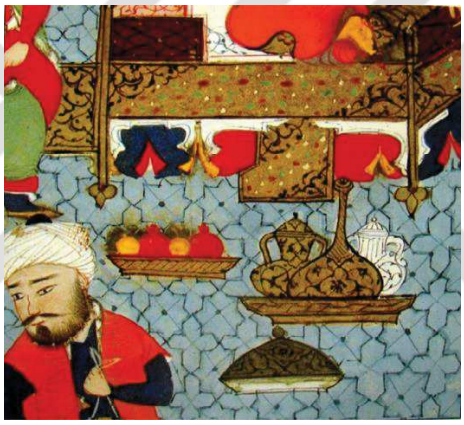
Resim 2.3.4.3 Kaseler/Üsküreler/Badyalar (Atasoy ve Raby, 1989: 38).



Resim 2.3.4.4 Kapaklı Kaseler (Atasoy ve Raby, 1989: 38).



Resim 2.3.4.5 Şecaatname, Kırda Yemek Sahnesi, 1586. (Tosunoğlu, 2011: 20).



Resim 2.3.4.6 Firdevsi, Şehname, Eğlence Sahnesinden Ayrıntı, 1600,

TSMK, İstanbul. (Tosunoğlu, 2011: 21)

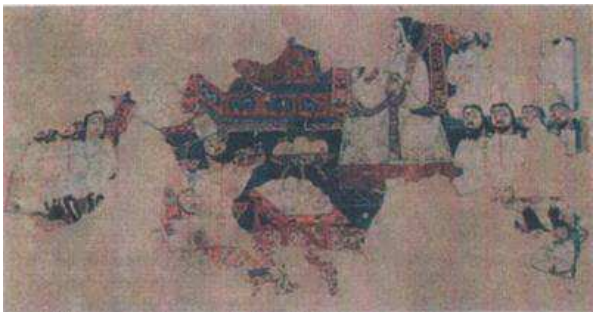
2.4.Anadolu Türk Sanatında Natürmort Uygulamaları

2.4.1.Minyatür Sanatında Natürmort

Uygurların Turfan (Batı Türkistan- Tarım Bölgesi) havzasında yaşadığı yerlerde günümüze kadar gelen duvar resimleri, Budizm etkili olmasına karşılık aynı dönemden gelen kitap resim sanatı olan minyatürler ise Manihaizm etkili olduğu bilinmektedir. Bu da Mani'nin öğretisinin güzel sanatlara olan ilgisinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla da kitap, yazma ve metinler çeşitli kompozisyonlarla süslenmişlerdir. Bu süslemeler 9-10.yüzyıllara tarihlendirilmektedir (Aslanapa, 2005: 11-23).

Uygurlar, geliştirdikleri üslubu 750 Talas Savaşı'ndan sonra batıya taşımışlardır. Samarra'da Hakan Sarayında, Kusayrı Amra'da Uygur etkileri açıkça görülmektedir. Gazneli ve Selçuklular vasıtasıyla Türk minyatür sanatını etkilemiştir. Islam sanatı, Uygurlar vasıtasıyla Orta Asya sanatı ile etkileşime geçmiştir. Uygur'da bulunan duvar resimlerinin Anadolu'daki etkilerini Anadolu Selçuklu yapısı olan Kubadabad Sarayı duvar çinilerinde de görmek mümkündür (Esin, 1972: 187- 212; İnal, 1976; Aslanapa, 2005).

Bu kompozisyonlarda natürmort konumuzla ilişkili olarak, önemli olan figürlerin yanında başka figürlerin sıralanması tahtların önünde sehpada, tabakta meyveler, vazolar, sürahiler gibi ayrıntılar İslam minyatürlerinde kullanılan taht ve eğlence kompozisyonlarına çok benzemektedir. Ayrıca kullanılan stilize ağaçlar da ortak konulardandır (İnal, 1976).



Resim 2.4.1.1 Uygur Minyatürü,

Ölüm Yıldönümü Törenlerinde Mani'ye Ekmek ve Meyve Sunuluşu (Çoruhlu, 1998: 123)

17. yüzyıl sonlarında minyatür sanatında "natürmort"u andıran düzenlemeler, bu sanat dalında başarılı olarak vesevilerek işlenmiş ve "Çiçek Minyatürü" denilen bir konu çeşitliliği yaratılmıştır (Demiriz, 1981).

Natürmort tasvirlerini içeren bulabildiğimiz ilk minyatürlü eser, Fatih Sultan Mehmet döneminde saray nakışhanesinde yapıldığı kabul edilen *Mecmaül Acaip Albümü'*dür, Fatih Albümü diye de bilinmektedir. Nakkaşı bilinmeyen eserin baş sayfasındaki natürmort tasviri bir vazo içinden çıkan güller ve yapraklardan ibarettir (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, F.1423) (Ünver, 1958).

Bu eserden sonra, 16. yüzyılda "Natürmort" denilebilecek tasvir içeren minyatürlü eser, Şerefeddin Sabuncuoğlu'nun yazdığı*Kitâbü'l-Cerrâhiyyetü'l-Hâniyye*'dir. Bir tıp kitabıdır. İçerisinde çeşitli formlarda vazoda natüralist türde çiçek tasvirleri yer almaktadır.

17. yüzyılın ilk eseri 1685 tarihli *Gazneli Mahmut Mecmuası*'dır. (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T.5461), (Derman, 1975) Bu eser, aynı zamanda meyveli natürmort tasviri içeren ilk ve tek eser olarak da önem taşımaktadır. Rüçhan Arık, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı adlı kitabında eseri incelemiş ve bağımsız natürmort tasvirinin görüldüğü ilk eser olarak kabul ettiğini belirtmiştir (Arık, 1976).

17. yüzyıldan itibaren Avrupa'da çiçek ressamlığının çok fazla yayılmış olmasına paralel bir gelişme dikkat çekmektedir. Kura'an-ı Kerim'den padişahların portrelerini içeren albümlere kadar her türlü eserde karşılaşılan natürmort kompozisyonlu tasvirler, bağımsız düzenlemeler olarak tüm bir sayfa üzerine yerleştirildikleri gibi, sayfa kenarlarında ve köşelerinde yazı ve tuğraları süslemek için ya da boşlukları doldurmak için kullanıldığı da görülür. (Demiriz, 1986)

17. yüzyıl ortalarında Gazneli Mahmud, Üsküdarlı Ali ve yüzyılın sonunda Abdullah Buhari natürmort konulu eserleriyle önem kazanmış nakkaşlardır.

Bu eserlerde "natürmort" diyebileceğimiz düzenlemeler vazolu ya da vazosuz çiçek demetlerinden oluşmaktadır.

Bu eserler içerisinde yer alan çeşitli kompozisyonlarda meyvenin hiçbir zaman başlı başına bir konu olarak işlenmediği, vazo içinden çıkan çiçek demetlerinden oluşan bir kompozisyon içinde yer aldığı veya sofrada tabakların içine konularak düzenlemeye zenginlik katan bir öge olarak işlevsellik kazandırıldığı göze çarpmaktadır.

17. yüzyıl başında vazo ya da sepet içinden çıkan çiçek demetleri sıkça görülürken, yüzyılın ortalarında itibaren ise, özellikle ince kırmızı kurdele ile bağlanmış sade çiçek demetleri bir moda haline gelmiştir. Bazı örneklerde ise, bir ağaç kütüğü içine yerleştirilmiş çiçek demetleri görülür.

Vazo motifleri genellikle, uzun bir ayak üzerinde yükselen geniş bir gövdeye sahip olup, uçları volütlü birer kulpu vardır. Bu vazolar, başlangıçta zarif formlara sahipken, daha sonraları sert ve hareketli çizgilerin, iri kütlelerin hâkim olduğu ampir ve rokoko ile "S" ve "C" kıvrımlı Barok hatların özelliği dikkat çekmektedir.

Çiçekli-nesneli natürmort bezemelerinde vazo ya da sepet dışında iki nesneye daha rastlanmaktadır. Bunlarda biri masa ya da sehpa diğeri ise, genellikle bir sümbül dalından sarkan kandil motifidir (Demiriz, 1986).

Vazolardan çıkan çiçek demetleri, sade çiçek demetlerinde de görüldüğü gibi, ortaya bir ya da iki tam açmış bir çiçek ile etrafında çıkan goncalar ve yapraklar biçiminde düzenlenmişlerdir. Sade çiçek demetlerinde ayrıca, birbirine doğru dönmüş iki çiçekten oluşan kapalı kompozisyon türü de yaygın olarak kullanılmıştır.

Renk tonları sanatımızın her döneminde çeşitlilik gösterip, minyatür sanatının özelliği olan parlak iç açıcı renkler en çok tercih edilenler olmuştur. En çok kullanılanları sarı, mavi, kırmızı, pembe ve yeşildir. Altın yaldız ise, ilk dönemlerde yaygın olarak kullanılmasına rağmen daha sonraları azalmış ve önemini yitirmiştir. Gölgeli boyama ve renk tonlamaları ise, Gazneli Mahmud Mecmusı'nda olduğu gibi başarısız sayılabilecek denemelerdir (Demiriz, 1986).

18. yüzyıl başından itibaren, natürmort konusundaki artışla birlikte, üslup ve biçim bakımından hızla Batı tarzı resme yaklaşıldığı gözlenmektedir. Bu dönemdeki tüm kompozisyonlarda, Batı resim sanatının etkisiyle, detaylı ve realist çizgiler egemen olup, üç boyutluluk etkisi ve proporsiyon düzeni oldukça başarılı bir şekilde verilmiştir. Stilizasyon azalmış, bitkilerin doğadaki görünüşlerine daha yakın, bezemeden çok resim sanatı çerçevesine giren çiçek minyatürlerine daha çok yer verilmiştir (Demiriz, 1986).

Lale devrinde yaygınlaşan çiçek resimleri, genellikle şiir kitaplarının yapraklarını ve ciltlerini süslemek amaçlı işlenmişlerdir. Bu dönemi anlatan gezginler, yalnız Topkapı Sarayı'nda dört lale bahçesi olduğunu, III. Ahmet ve I. Mahmut dönemlerindeki Çırağan eğlencelerinde bahçelere iskeleler kurulup raflarına çiçekli vazolar ve renkli lambalar yerleştirildiğinden bahsederler. (Renda, 1977) Sarayların, evlerin, çeşmelerin, arabaların çiçek resimleri ve kabartmalarıyla donandığı bu dönemde (Montagu, 1965) çiçekler için gazeller yazılmış ve şiir kitapları çeşitli türde gül, lale, sümbül, karanfil resimleriyle donatılmıştır. (Renda, 1977) T. 5650 no.lu yazma (Gazeller) bu türde bir şiir defteridir.

Kitâbü'l-Cerrâhiyyetü'l-Hâniyye

Fatih Sultan Mehmet döneminde yaşamış olan ünlü hekim ve cerrah Şerefeddin Sabuncuoğlu(1385-1468) tarafından kaleme alınmış bir eserdir (1465). En önemli özelliği Osmanlı döneminde kaleme alınmış ilk Türkçe cerrahi eser olup, aynı zamanda ilk resimli cerrahi eser olma özelliğini taşımaktadır. 1927'de Ali Canip tarafından yeniden gün ışığına çıkarılıp incelenmiştir (Acar, 2015).

Eser tıpla ilgili konuları kapsamasına rağmen, çok ilginç bir şekilde yapılan resimlerin yanlarına 15. yüzyılda natürmort diyebileceğimiz, vazoda çiçek motifleri içermektedir. Bu vazolardaki çiçekler, yüzyılına göre oldukça başarılıdır. Birçok sayfada çokça kullanılan bu motif, değişik vazo tipleri içermektedir. Vazoların renkleri sarı-turuncu renklerdedir. Vazodan çıkan çiçekler ise renkli ve demetler halindedir. Tek bir çiçek motifi çıkmamaktadır. Tıpla ilgili konuyu anlatan figürlerin yanına dekor amaçlı çizilmişlerdir.



Resim 2.4.1.2 Kitâbü'l-Cerrâhiyyetü'l-Hâniyye,
Vazoda Natüralist Çiçekler, s. 68. Bibliothèque Nationale de Paris, France (BNF), 1465.



Resim 2.4.1.3 Kitâbü'l-Cerrâhiyyetü'l-Hâniyye,
Vazoda Natüralist Çiçekler, Bibliothèque Nationale de Paris, France (BNF) s. 124, 1465.

Nefehât'ül-Üns Min Hadarât-İl-Kuds

XV. yüzyılda İran'lı İslam âlimi Molla Cami (1414-92) tarafından kaleme alınan, içerisinde 9 minyatür tasvirlerinin yer aldığıbu eser, Abdullah-i Ensârî'nin *Tabakât-ı Sûfiyye* adlı eserinin genişletilmesiyle meydana çıkmıştır. Farsça olup, altı yüz dört velînin hayâtı ve menkıbeleri anlatılmaktadır. *Nefehât-ül-Üns* kitabının, Ali Şîr Nevâî tarafından Çağatay Türkçesine ve Lâmii Çelebi de bir takım ilâveler yaparak Osmanlı Türkçesine tercüme etmiştir (And, 2007: 287- 425; İslâm Âlimleri Ansiklopedisi; 276).

Melek figürlerinin işlendiği minyatürde, tahtta oturan baş meleğe sahnenin iki yanında bulunan diğer melekler ya da cinler eşlik etmektedir. Sahnenin ortasında ve aşağısında tepsi içinde nar meyvesi kırmızı renkte işlenmiştir. Sahnenin ortasında duran tepside iki tane ibrik veya sürahinin yanında bir tane nar motifi; aşağıdaki sahnede ise uzunca bir tepsinin içinde birçok nar meyvesi tasvir edilmiştir. Aşağıda solda duran melek veya cinlerden bir tanesi narı elinde tutmakta, onu yüceltmektedir.

Bu minyatürde tasvir edilen nar meyvesinin cennet simgesi olarak ele alınışının işareti şeklinde kabul ederek, sahnenin cennette bir yerde geçtiğini düşünebiliriz. (Çağlıtütüncigil, 2013: 61-92) Ayrıca bu nar motifleri, Kubadabad Sarayı duvar çinilerindeki nar meyvelerini çağrıştırır.



Resim 2.4.1.4 Nefehat'ül-Üns,
Tahtta Oturan Melek Tasviri ve Tabakta Kırmızı Narlar, Dublin Chester Beatty Kütüphanesi, İrlanda,
15. yy. (Çağlıtütüncigil, 2013)

Gazneli Mahmud Mecmuası (Tuhfe-i Gazevi)

1685 tarihinde devrin hükümdarı IV. Mehmed'e sunulan eser, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Yıldız Sarayı'ndan gelen değerli kitaplar bölümünde olup (T.5461), Gazneli Mahmut tarafından meydana getirilmiştir (Derman, 1975).

Yazmada çiçekli, meyveli ve nesneli natürmortlar bulunmaktadır. Bu minyatürlerden ikisinde, meyvelerle vazo içinden çıkan çiçekler küçük bir masa üzerine yerleştirilmiştir. Kırmızı, mavi, pembe, sarı ve altın yaldız yazma içindeki tüm minyatürlerde görülen ortak renklerdir. Gül, zerrin, sümbül, lale, çuha çiçeği, karanfil, zambak, şebboy gibi çiçeklerin bulunduğu bu minyatürlerde iki ayrı üslup özelliği dikkat çekmektedir (Demiriz, 1986).

Birincisi, geç dönemlerde hiç rastlanmayan biçimde, ahşap bir masa ya da sehpa üzerine yerleştirilmiş vazo ile bu vazonun iki yanında yer alan üzüm, armut, kiraz ve incir gibi meyvelerden oluşan düzenleme türüdür. Bu kompozisyon türünde, yalın formlar halindeki iri kütleler üzerine uygulanan tezat renk blokları "zarif" diyebileceğimiz bir karakter taşır. Bu kompozisyonlarda, vazonun oturtulduğu masa ya da sehpa bitkisel formlarla ince ince bezenmiştir (Derman, 1975).

İkinci üsluptaki kompozisyonlar, ince zarif çizgilerle biçimlendirilmiş olup, yarı soyut özellikler taşıdığı dikkat çekmektedir (Derman, 1975).



Resim 2.4.1.5 Gazneli Mahmud Mecmuası, 39b,

Vazoların İçinde Çıkan Natüralist Formdaki Çiçekler ve Meyveler, (Çalışır, 2008)



Resim 2.4.1.6 Gazneli Mahmud Mecmuası, 40a,

Vazoların İçinde Çıkan Natüralist Formdaki Çiçekler ve Meyveler, (Arık, 1988).



Resim 2.4.1.7 Gazneli Mahmud Mecmuası, 16b

Vazoların İçinde Çıkan Natüralist Formdaki Çiçekler ve Meyveler, (Çalışır, 2008)



Resim 2.4.1.8 Gazneli Mahmud Mecmuası, 49b

Vazoların İçinde Çıkan Natüralist Formdaki Çiçekler (İnce, 2000: 25). İK, 1685. T. 5461.



Resim 2.4.1.9 Gazneli Mahmud Mecmuası, 31a

Vazoların İçinde Çıkan Natüralist Formdaki Çiçekler (İnce, 2000: 27), İK, 1685. T. 5461.

Mecmua-i Gazelliyat

1727-1728 tarihli kitap, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde (T.5650) bulunup, Derviş Hasan Bin Elhac Mehmet tarafından yazılmıştır. İçerisinde çeşitli minyatürler vardır (Demiriz, 1986).

Nakkaşı Ali Üsküdari olan eser, 34 çiçek resmini içermektedir. (Ünver, 1954; Renda, 1977) Bu minyatürlerde gül, haşhaş çiçeği, zambak, sümbül, menekşe, hezaren, karanfil, lale, hercai menekşe, düğün çiçeği gibi çeşitli türde çiçekler (Demiriz, 1986: 305-306) ya

ikili guruplar halinde ince bir kurdele ile bağlanmış olarak ya da goncasıyla birlikte tek bir dal halinde işlenmiştir.

Damla formunda kurulmuş düzenleme şeması gösteren bu tasvirlerde, etkili bir ışık-gölge oyunu ile kazanılmış üç boyutluluk, sanatçının Batı tarzı resimden bilgisi olduğunu göstermektedir. Rüçhan Arık, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı adlı kitabında "Çok daha stilize olmakla birlikte Dürer 'in çiçek resimlerini de akla getirmektedir." der (1976: 20-21).

Gerçekçi işleyiş ve detaya yönelme minyatür sanatının örnekleridir. Ciltçi ve ressam olan bu sanatçının üstün bir boyama tekniğine sahip olduğu anlaşılmaktadır. Katmerli haşhaşın gölgeli bir boyama tekniği ile canlandırılmış renkleri ve hareketlenmiş yaprakları artık bitkilerin yüzeysellikten kurtularak gerçeklik ve boyut kazandığı görülmektedir.



Resim 2.4.1.10 Mecmua-i Gazelliyat,
Kurdele ile Bağlanmış Çiçekler, İstanbul Üniversitesi Kitaplığı (T.5650), 1727-28
(İsmek El Sanatları Dergisi)

Sümbülnâme

İstanbul Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde (H.413) kayıtlı bulunan 1736 tarihli eserin nakkaşı bilinmemektedir. Eser, değişik sümbül tasvirleri içermektedir (Demiriz, 1986; Erol, 1980).

Bütün bir sayfayı dolduran örnekte, birbirine çapraz bir şekilde yerleştirilmiş olan iki sümbül dalı ve kırmızı bir iplikle fiyonk yapılarak bağlanmıştır. Dallardaki sümbüller en ince detayına kadar, kat kat yapraklar halinde işlenmiştir. Kompozisyonda detaycı ve realist çizgiler hâkimdir. Ancak, sanatçı bu realizmi soyut bir düşünce olan, sümbülden sarkan kandiller ile dengelemeye çalışmıştır.



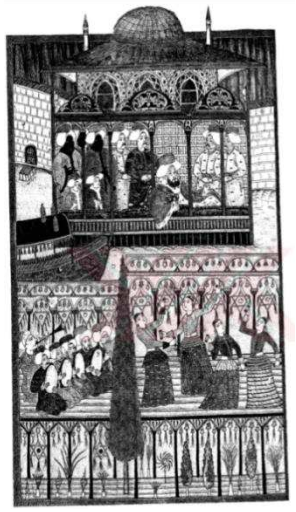
Resim 2.4.1.11 Sümbülname,

Kurdele ile Bağlanmış ve İki Yanından Kandil Sarkan Sümbül, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, 1736.H. 413 (Şentürk, 2016: 10)

Surname-i Vehbi

Seyyid Huseyin Vehbi tarafından yazılan surnamede, 1720 yılında III. Ahmet şehzadelerinin sünnet düğünleri anlatılmaktadır. Eser 350 sayfa, 175 varaktan oluşmaktadır (Şahinoğlu, 2000).

Konumuz olan natürmortlu minyatürler bu eserde, işçiliksiz ve süslemesiz basit tarzdaki vazolar içinden çıkan servi ağaçlarını ve bitki formlarını kapsar. Bu minyatürde Haliç üzerindeki gece gösterileri bir tarihçi titizliğinde tasvir edilmiştir. Padişah ve şehzadelerin yanı sıra saz ekipleri ve dans eden çengiler dikkat çeker. Sayfanın alt bölümünde ise, uzun servi ağaçları ve diğer bitki formları bu yüzyılın etkisiyle vazonun içinden çıkarak tasvir edilmişlerdir.



Resim 2.4.1.12 Surname-i Vehbi,

Vazolarda Bitkiler, Topkapı Sarayı Müzesi, 1720. A 3593, 56a- 55b (Şahinoğlu, 2000: 31)

Ayrıca Sultan III. Ahmet'in 1720 yılında oğulları (Süleyman, Mustafa Mehmet ve Beyazıt) için düzenlettirdiği sünnet düğününde de, esnaf alayında sinilerle tablalarda meyveler taşınmıştır.

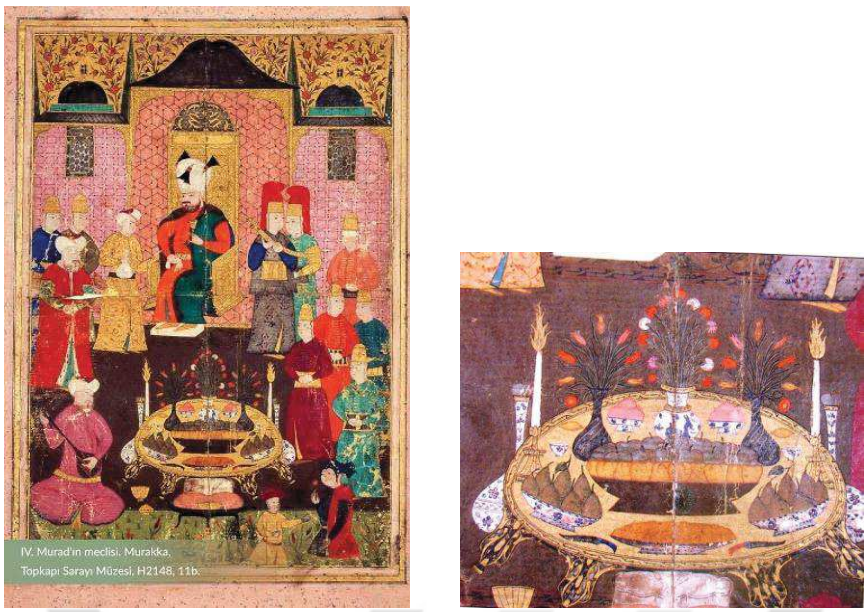


Resim 2.4.1.13 Sürname-i Vehbi,
Tepsilerde Taşınan Yiyecek Dolu Kâseler ve Hayvanlar,
TSM, 1720. 163a (Nurhan Atasoy Arşivi,http://www.turkishculture.org)

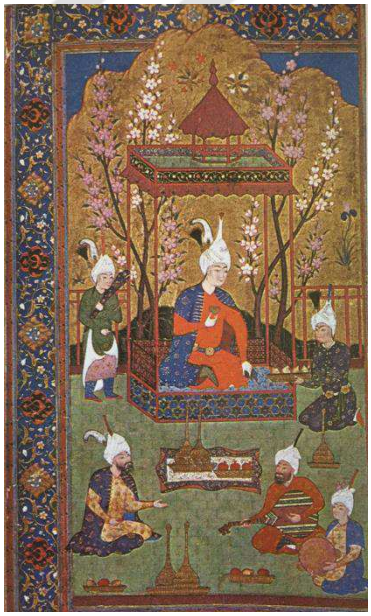
Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki Bir Murakkada Yer Alan Minyatür

Murakkada Sultan IV. Murat (1612-1640) tahtında oturmaktadır. Etrafında duran saraylılardan biri ise sultanın elindeki kadehe içecek doldurmaktadır. Sahnenin en önemli noktası kurulu olan sofradır. Burada dikkati mavi-beyaz çiniler içerisine konulmuş elma, nar ve armut gibi meyveler ile iki şamdan ve çeşm-i bülbül vazolarda kırmızı ve sarı laleler, ortadaki mavi-beyaz vazo ise pembe ve beyaz karanfiller çeker.

Sahnenin en önünde ise çeşitli renklerde zarif lale motifleri bulunmaktadır. Oturan bir içoğlanı, elindeki çiçeği koklarken betimlenmiştir. Nurhan Atasoy Osmanlı sofralarında kullanılan çiçeklerin önemini şu şekilde açıklamıştır: "Osmanlı sofraları, yalnız taze çiçekle değil, çiçek bezemeli eşyalarla da güzelleştirilmiştir. Saray sofrasında kullanılan kapaklı Çin porselen kâselerinin Osmanlı zevkine göre ve saraya lâyık bir üslûpla süslenmesi, bu yaklaşımın bir uzantısıdır. " (Atasoy, 2011: 71-73).



Resim 2.4.1.14 IV. Murat'ın Meclisi Murakka,
Sofrada Çiniden Kâseler ve Vazolar İçerisinde Meyveler ve Çiçekler, TSM, İstanbul.
H 2148İ, 11b (www.zdergisi.com)



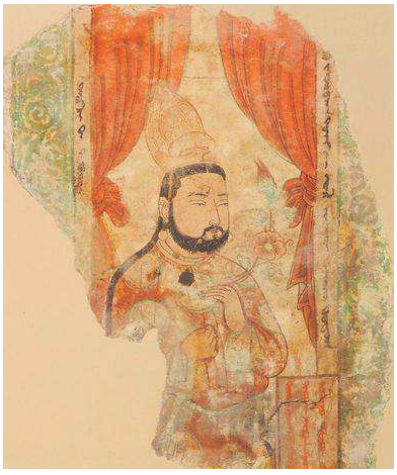
Resim 2.4.1.15 Şah Tahmasp Dönemi Minyatürü, "Bahçe Sahnesi",
Sultan Muhammed Okulu, İran, 16. yy. (Munro, 1997: 27)

2.4.2. Duvar Resmi Sanatında Natürmort

Grünwedel ve Von Le Coq'un Turfan'da yaptıkları araştırmaların sonucunda ortaya çıkan birkaç parça Uygur minyatür ve freski, en eski Türk resim sanatı örnekleri olup, bu minyatür ve fresklerde görülen figür tipleri uzun süre Türk minyatür sanatında etkili olmuştur (Esin, 1972: 187-212; Aslanapa, 2005).

Orta Asya sanatındaki natürmort resimlerinde sıkça gördüğümüz figürlerin ellerinde tuttukları adak çiçeklerinde ya da nar, elma, üzüm, incir, kavun gibi meyvelerde, Tanrı'nın yarattığında mistik bir boyut taşıdığı düşünülmektedir. Bunu da daha önce bahsettiğimiz Eski Mısır Dönemi papirüs ve fresklerdeki "Sunu kültüyle" ilişkilendirebiliriz.

Bu kullanılan çiçekler veya meyveler, taşıdıkları anlamlarıyla birlikte farklı malzemeler üzerinde her zaman nesne ile ilişkilendirilmemiştir. Ancak 17. yüzyıldan itibaren Batı'dan etkilenerek kâselerin içerisine meyveler yerleştirilerek ya da vazodan çıkan çiçeğin yanına belli bir anlam ifade etmek için kullanılmış, vazo ve kâselerle ya da gündelik kullanılan objelerle beraber ilişkilendirilerek "Natürmort" diye nitelendirebileceğimiz türe ait olmuşlardır.



Resim 2.4.2.1 Uygur Duvar Freski,

Ellerinde Adak Çiçeği Tutan Uygur Prensi. (http://akademiye.org/tr/)



Resim 2.4.2.2 Uygur Duvar Freski,

Ellerinde Adak Çiçeği Tutan Uygur Karahoça Prensesleri. (http://akademiye.org/tr/)



Resim 2.4.2.3 Uygur Duvar Freski,

Ellerinde Adak Çiçeği Tutan Budist Rahipler. (http://akademiye.org/tr/)

Batılılaşma hareketlerinin her alanda yoğunluğunu hissettirmesi ve dolayısıyla da matbaanın Türkiye'ye girmesi, İslami bir gelenek olan minyatür sanatının etkisini yavaş yavaş yitirmesine sebep olmuştur. 18. yüzyıldan itibaren hem Anadolu'da hem de başkentte yaygın olarak uygulanmaya başlayan duvar resmi adeta minyatürden kalan açığı doldurmaya çalışmıştır.

Batılılaşma ile birlikte, stilize bitkisel motiflerden oluşan geleneksel kalem işi nakışların yerini alan barok ve rokoko kartuşlar arasına yerleştirilmiş natüralist duvar resimleri, bu teknikte yeni bir geleneğin benimsendiğini göstermektedir. "Natürmort" denilebilecek kompozisyonlar bu resimler içerisinde önemli bir yere sahiptir. Öyle ki, İstanbul Topkapı Sarayı içerisinde yer alan ve "III. Ahmet'in Yemiş Odası" olarak adlandırılan mekânın tüm duvarları baştanbaşa panolar ile çerçevelenmiş meyveli ve çiçekli natürmort kompozisyonları ile bezenmiştir.

Günsel Renda (1974: 72) doçentlik tezinde gezgin notlarından ve Lady Montequ'nın Türkiye mektuplarından söz eder:

> Lady Montequ gezdiği bir evi anlatırken, bütün tavanının yaldızlı sepetlerden taşan türlü çiçeklerle süslü olduğunu söyler. XVIII. yüzyılın ilk yarısında evlerde bu tür süslemelerin yaygın olduğu anlaşılmaktadır. XVIII. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'daki evleri ve köşkleri gezen gezginler çeşitli duvar resimlerinden söz ederler. I. Abdülhamit dönemini anlatan Abbé Toderini, gezdiği evlerin duvarlarının genellikle çiçekli vazolar ve gemi tasvirleriyle donatılmış olduğunu söyler.

Yapıların genellikle içine uygulanan kompozisyonlar duvarların üst bölgelerinde yer almaktadır. Bu örnekler başlı başına bir konu olarak boyuna dikdörtgen panolar içerisineyerleştirilebildiği gibi, bir kompozisyonun küçük bir parçasını da oluşturabilirler. Hatta bazı örneklerde tüm duvarlar yukarıdan aşağıya kadar panolara bölünmüş olup, bu panoların içi meyveli, çiçekli ya da meyve ve çiçeğin bir arada kullanıldığı kompozisyonlarla doldurulmuştur. Çok az sayıda görülmekle birlikte bazı örneklerde, yapının cephelerinde üst köşelere ya da pencere aralarına uygulanan kompozisyonlar tümüyle bezeyici nitelikte olup, vazo içinde çıkan çiçek buketlerinden oluşmaktadır.

Ayrıca Amasya Sultan II. Bayezid Camisi şadırvanı ile Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi şadırvanında rastlanan eş değerde kompozisyon bir başka grubu temsil eder. Bu kompozisyonlar, bir kent panoraması içerisine yerleştirilmiş olan ibrik ve ibrik içerisinden çıkan çiçeklerden oluşmaktadır. Burada ilginç olan, her iki düzenlemede de görülen kompozisyonların yer aldığı yapı tipinin şadırvan olması ve her iki kompozisyonda görülen şekil bozukluğudur.

Rüçhan Arık'ın, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı* adlı kitabında Amasya'daki yaşlıların buradaki resimlerin 15 yıl önce ölen Mehmet Emin Kutsal tarafından onarılmış olduğunu söylemelerinden bahsetmektedir (Arık, 1988).

Yapılarda genelde birden çok sayıda işlenen tasvirlerde kompozisyon türü olarak vazo içinden çıkan çiçekler daha çok tutulmuş ve sevilerek işlenmiştir. Meyveli natürmort tasvirleri de sıkça karşılaşılan bir tür olup, bu tasvirlerde meyveler genellikle yayvan bir tabak içinde yer alır ancak, nesnesiz ve hatta hiçbir yere oturmayan, sanki havada duruyormuş gibi düzenlemelerle de karşılaşılmaktadır. En az karşılaşılan kompozisyon türü meyve ve çiçek motiflerinin bir arada kullanıldığı uygulamalardır.

Tüm bu kompozisyonlarda en çok kullanılan nesne vazodur. Bunun yanında yayvan ve derin olmayan meyve tabağı da sıklıkla kullanılan diğer bir nesnedir. Vazo formu, genellikle, ince kaideli -geç dönemlere göre bu kaide, fazla yüksek ve derin olmayan ters "V" formunu alır-, geniş ve oval gövdeli, ince uzun boyunludur. Yumuşak çizgilere sahip olan bu vazolara, "S" kıvrımlı ve uçları volütlü bir kulp ve emzik eklenerek bir ibrik görünümü verilmektedir. Bu kap tipleri ne olursa olsun, genellikle üzeri renk tonlamaları yapılarak ya da değişik renklerle çizilerek bezenmişlerdir.

Vazo ve tabağın yanı sıra meyve sepeti, tepsi, perde, örtü, bıçak, sürahi, kadeh, masa ve masa vazifesi gören bir kaide kullanılan diğer nesnelerdir. Bunlar içerisinde özellikle masa, diğer malzemeler üzerindeki uygulamalarla gösterdiği benzerlik nedeniyle ilgi çeker. Özellikle Mudanya Tahir Paşa Konağı'nda, Gazneli Mahmut Mecmuası ile Bereketzade Çeşmelerinde görüldüğü biçimde bir masa ya da sehpa üzerine yerleştirilmiş kâseli vazolardan oluşankompozisyon düzeni ilgi çekicidir. Bu masalar çok yüzlü ve çok ayaklı olup, boyları kısadır.

Meyveli-nesneli natürmort kompozisyonlarında, meyvelerin kâse içine dizilişinde pramidal bir düzen işlenmektedir. Yozgat Nizamoğlu Evi ya da İstanbul'daki Başmabeynci Konağı'nda görüldüğü biçimde bazı düzenlemeler vardır ki, bir takım inançlar simgeliyor olabilir. Bu kompozisyonlarda rastgele yerleştirilen meyveler bazen bir kap içerisinde bile yer almayıp, meyvelerin içinde mutlaka tepesi kesilmiş, dilimlenmiş ve hatta bir bıçak saplanmış olarak tasvir edilen bir karpuz yer alır.

Çiçekli-nesneli natürmortlarda, vazo içinden çıkan çiçekler genellikle toplu bir düzenlemeyle yapılırlar. Özellikle Lale Devri'nde (1718-1730) bu toplu kompozisyon, üstte, düzenli bir biçimde yelpaze gibi açılan, ince sivri yapraklı ve bazen başağı andıran bitkilerle son bulmaktadırlar. Ayrıca, bazen de birkaç çiçek vazonun iki yanından sarkarlar.

Aslında tüm dönemlerde, ister vazo içinden çıksın, ister bir kurdele ile bağlanmış olarak tasvir edilsin, tüm çiçek demetlerini tepede sonuçlandıran, genellikle sivri yapraklı bir ya da iki çiçek vardır. Demetlerin bir diğer yerleştiriliş biçimi, vazo ya da saksının iki yanından taşan ve ters "V" biçiminde açılan uçları, içeri doğru dönük, yani hilal biçiminde tasvir edilmesidir.

Meyve ve çiçek resimlerinin karışık olarak uygulandığı, meyveli-çiçekli-nesneli natürmort kompozisyonlarında da ilginç düzenlemeler görülmektedir. Denizli-Acıpayam Yazır köyü Camisi'nde ise (1801), üç basamaklı kaide üzerine oturan bir kupa

içindençiçekler çıkmaktadır. Bohça içinde meyve düzenlemesine farklı bir üslup olarak dikkat çekmektedir.

Uygulanan renklerde ise çeşitlilik pek görülmemektedir ancak, ışık-gölge verecek olan renk tonlamaları iyi biçimde uygulanarak üç boyutlu bir etki sağlanmıştır. Günsel Renda bu konuda şöyle yazar: "Minyatürcülüğün ayrıntılı yaklaşımı korunmuştur, bu resimlerde, renkler fazla çeşitlilik göstermez. Aslında geçmiş yüzyılların kalem işi duvar nakışlarında kullanılan toprak boyaların dışına pek çıkılmamıştır. Fakat renklerin açık-koyu dereceleri titizlikle kullanılmıştır." (Renda, 1980: 58) Çoğunlukla açık renk üzerine uygulanan kompozisyonlarda, genel olarak sarı, kırmızı, kahverengi ve yeşil renkleri kullanılmıştır.

İznik Elbeyli Mezarı

Elbeyli Hipojesi, (yaklaşık İ.S. IV. yüzyılın ortaları)İznik'te Elbeyli köyünün nekropol alanının içerisinde yer almaktadır. Mezar odası yer yer tuğla ve düzensiz taşlarla yapılmıştır. Hipojenin duvarlarının iç yüzeyleri, özenle bezenmiş ve günümüze kadar oldukça iyi durumda korunarak gelmiş fresklerle süslüdür. Duvarlarda ayrılan panellerin içerisi kuş figürleri, bitkisel ve geometrik motiflerle süslenmiştir. Mezar odasını süsleyen motifler kırmızı bir fon üzerine oturtulmuştur (Altın, 2010).

Kuzey panelin ilk büyük bölümünde, koyu yeşil, sarı ve kahverengi renklerindeki akanthus yaprakları üzerinde bir tepsi içinde sarı renkte armutlar ve küçük yapraklı bitkiler bulunmaktadır. Yeşil renkli yaprakların üst kısmında gövdesi gri, ayakları ve gagası pembe boyanmış, batıya doğru bakan bir kuş figürü yer almaktadır. Bu kuş, Nezih Fıratlı'nın makalesinde "Gine Tavuğu" türüne benzetilmiştir (Altın, 2010).

Yine kuzeyde onun yanındaki panelde bir önceki kompozisyona benzer bir tasvir görülmektedir. Akanthus yaprakları üzerinde bir tepsi içinde armutlar ve yeşil yapraklar görülmektedir. En üstte ise gri tüylü, kırmızı ve siyah-beyaz benekli, yüzü batıya dönük sülün yer almaktadır (Altın, 2010).

Güney duvarındaki panelde de diğer panellerdeki gibi motif uygulanmıştır. Akanthus yaprakları üzerindeki tepside farklı olarak sarı renkte elmalar ve en üstte yeşil yapraklar üzerinde keklik bulunmaktadır (Altın, 2010).



Resim 2.4.2.4 Elbeyli Hipojesi, Kuzey Duvarı 1 No.lu Panel



Resim2.4.2.5 Elbeyli Hipojesi Kuzey Duvarı 3 No.lu Panel



Resim 2.4.2.6 Elbeyli Hipojesi, Güney Duvarı 4 No.lu Panel.

(Altın, 2010)

Bursa Orhan Bey Camisi

Orhan Bey tarafından 1339 yılında yaptırılmıştır. Fakat günümüzdeki yapı orijinali değildir. Kapısının üzerindeki kitabede 1413'de Karamanoğlu Mehmet Bey tarafından yaktırıldığı, Çelebi Sultan Mehmet döneminde (1417), tekrardan onarıldığı yazmaktadır. En önemli özelliği Bursa'daki ilk zaviyeli plan tipinde yapılan cami olmasıdır. (Ayverdi, 1989; Bursa Kültür Varlıkları Envanteri, 2011)

Burada önemli olan konu ise Bursa'nın birçok yapısının zarar gördüğü, 1855 yılında yaşanmış olan şiddetli depremidir. Cami 1905 yılında Vali Reşit Paşa tarafından tamir edilmiştir. İçerisinde tespit ettiğimiz mihrapta ve pencere alınlığında bulunan vazoda çiçek natürmortları büyük ihtimal bu dönemde yapılmıştır.

Mihrap mukarnaslarının hemen altında biz dizi şeklinde yan yana sarı bir vazonun içinden çıkan kırmızı renkte çiçek motifleri vardır. Çiçekler karışık bir bitki formu gibidir. Pencere alınlığında ise beyaz sıvalı zemin üzerinde rumi ve kıvrık dallarla bezenmiş geniş gövdeli, ince ağızlı bir vazonun içinden yine rumi ve kıvrık dal yaprağı gibi bir bitki formu yükselmektedir. Lacivert, kahve ve kırmızı renklere gölgelendirilme tekniği uygulanmıştır. Bu duvar resimleri geç dönem süslemelerinin bir göstergesi olup güzel bir şekilde korunmuşlardır.



Resim 2.4.2.7 Bursa Orhan Cami,
Mihrap Mukarnaslarından Ayrıntı, Vazodan Çıkan Natüralist Formda Bitkiler. (Ertunalı, 2018)

Bursa Muradiye Külliyesi İçindeki Türbeler

Muradiye külliyesindeki (1425-1426) türbelerin yer aldığı bölüm, başta II. Murat olmak üzere bazı şehzadelere ve saraydaki yakınlara ait olan 12 türbeden oluşmaktadır.2013-14 yılında restorasyon gören türbelerin duvar resimlerinin altından erken-klasik dönem süslemeleri çıkmıştır. Kubbelerde dilim şeklinde geç dönem süslemeleri pay olarak bırakılmıştır (Ayverdi, 1972; Yavaş, 2013).

Şehzade Mustafa türbesi 1474 tarihinde inşa edilmiştir. (Ayverdi, 1989) Yapıda iki yanında kulpları olan gri vazolardan servi biçiminde bir bitki formu çıkmaktadır. Vazoların altında ahşap bir tepsi formu bulunmaktadır.

Natürmortlar genel olarak 16. yüzyılın bezeme örneklerini gösterse de Geç Dönem hissini vermektedir. Bunun sebebi ise vazoların gri rengi ve gölgelenen konturlarıdır. Ayrıca vazoların gerçeğe çok yakın tasviri de bu kanıya bizleri vardırmaktadır. Bitki formunda ise koyu mavi rengi kullanılmıştır. Aralarda kiremit kırmızısı çiçek motifleri vardır.

Şehzade Mahmut türbesi, II. Bayezid'in oğlu Şehzade Mahmut'un annesi Bülbül Hatun tarafından 1507'de yaptırılmıştır. (Ayverdi, 1989) Türbede 16. yüzyıla ait kalemişiler bulunmaktadır. Yapıda genel olarak klasik dönemin yaygın süsleme programı olan palmet, rumi ve kıvrık dallar kullanılmıştır.

Türbede servi biçiminde vazodan çıkan çiçek natürmortları, altın rengi boyasıyla göz alıcı niteliktedir. Kullanılan vazo, klasik dönemin bir özelliği olan rumi yapraklarından

oluşturulmuştur. İnce ağızlı vazo formu verilerek içerisinden farklı nitelikte çiçekler yükselmektedir. Burada dikkati çeken şey yarım daire şeklinde yer verilen altın yaldız süslemeli yaprak formlarıdır.

Mükrime Hatun türbesinde sepette meyve natürmordu tasvir edilmiştir. Bu türbedeki natürmordun geç dönemde süslenmiş olması gerekmektedir. Koyu gri renkte akantus yaprakları ve kurdelelerden oluşan bir çemberin içine sepette meyve kompozisyonu yerleştirilmiştir. Bir türbede sepette meyve motifi kullanılması ilginçtir.

II. Murat türbesi, II. Murat'ın oğlu Fatih Sultan Mehmet tarafından 1451 yılında yaptırılmıştır. (Aslanapa, 2005) Kubbe eteğindeki nişlerde vazoda çiçek natürmort tasvirleri bulunmaktadır. Buradaki natürmortlar, renkler ve çizimlerden anlaşılacağı üzere geç dönem özelliği taşımaktadır. Fotoğrafta üst kısımda görülen vazodaki natüralist üsluptaki çiçekler, doğala çok yakın resmedilmişlerdir.

Burada dikkat çeken detay, vazodan çıkan çiçeklerin küçük bir ağaç bitkisine benzemesidir. Yani burada vazoya konan doğadan koparılmış çiçekler değil de vazosu ya da saksısında yetişen, kökleriyle birlikte doğal bir çiçekli bitki tasvir edilmiştir. Onun alt kısmında yer alan diğer vazolu çiçekli natürmort tasvirinde ise, dönem özelliği olan akantus yapraklarıyla oluşturulan bir başak bitkisi ele alınmıştır. Dikkat çeken detay, başakların dallarının bir kurdele gibi bağlanması olmuştur.

Cem Sultan türbesi 1474 yılında yapılmıştır. (Ayverdi, 1989) Külliyenin içinde en süslü türbedir. Tüm kalemişiler canlı renkleriyle dikkat çeker. Duvar nişlerinde, pencerenin iki yanında duran vazoda çiçek natürmortları vardır. Buradaki natürmortların çiçek formları Şehzade Mahmut türbesindekilere benzemektedir. Uçları sivri gelen bir konturun içine çiçekler ve dalları resmedilmiştir. Konturların dış kenarlarında tığ işi denilen sivri şekiller yan yana sık bir biçimde yerleştirilmiştir.

Vazolar birbirinden farklıdır. Birinde vazonun kulpları görülürken diğerinde kulpsuz çizilmiştir. En göz alıcı özellik ise altın yaldız kullanılmış olmasıdır. Rumilerle oluşturulmuş kulpsuz vazo ise ilginçtir. Sebebi vazonun yanlarından çıkan çayır çiçeği dallarıdır. Vazodan çıkan bitki formunun fonunda yine koyu mavi kullanılmıştır.

Beden duvarında niş kemerinin iç kısmında da bir vazoda bitki tasviri mevcuttur. Burada palmet ve rumi gibi bitkisel motifler vazodan çıkmaktadır. Palmet ve Rumilerin etrafında da küçük çiçekler bulunur. Fakat gelenekte bu bitkisel motifler vazodan çıkmaz, daha çok yüzeyleri simetrik bir şekilde doldurmak için kullanılır.

I.Murat Hüdavendigar türbesi, Yıldırım Bayezid tarafından 1855 yılındaki büyük deprem sonucunda türbenin tamamının yıkıldığı, aynı temeller üzerine tekrar inşa edildiği bilinmektedir. (Beşbaş ve Denizli, 1983) Türbenin kuzey yönündeki nişte yer alan natürmort diyebileceğimiz bir kompozisyon bulunmaktadır. Kahve- sarı renklerinin kullanıldığı kompozisyonda vazoya benzeyen bir kaidenin içinden bir bitki formu çıkmaktadır.



Resim 2.4.2.8 Şehzade Mustafa Türbesi, Vazoda Bitki Formu. (Ertunalı, 2018)



Resim 2.4.2.9 Şehzade Mahmut Türbesi, Vazoda Bitki Formu. (Ertunalı, 2018).



Resim 2.4.2.10 Mükrime Hatun Türbesi, Kâsede Meyveler. (Ertunalı, 2018).



Resim 2.4.2.11 II. Murat Türbesi, Vazoda Bitkiler. (Ertunalı, 2018)



Resim 2.4.2.12 Cem Sultan Türbesi, Kalemişi Vazolarda Bitki Formları. (Ertunalı, 2018)



Resim 2.4.2.13 Murat Hüdavendigar Türbesi, Vazoda Çiçek. (Ertunalı, 2018)

Bursa Ulu Cami

Caminin yapım tarihi kesin bilinmemektedir. Yıldırım Bayezid döneminde Niğbolu Seferi (1396) dönüşünde yapılmasını emrettiği kaynaklarda geçmektedir. Minber kapısı üzerindeki kitabede deyapının 1396 yılında yapıldığı yazmaktadır. Mimarı kesin olarak bilinmemektedir(Baykal, 1989; Çetinaslan, 2013).

1855 depreminde hasar gören cami Mısırlı Yani Kalfa, Panayot Usta, sıvacı Mardiyos gibi ustalar tarafından tamir görmüştür. (Ayverdi, 1989) Yapının tezyinatında süslemelerin geç dönemde yapılmış olması hemen dikkat çekmektedir. Kullanılan barok üslubundaki koyu renkler, perde motifleri ve yapraklar bize bunu kanıtlar niteliktedir.

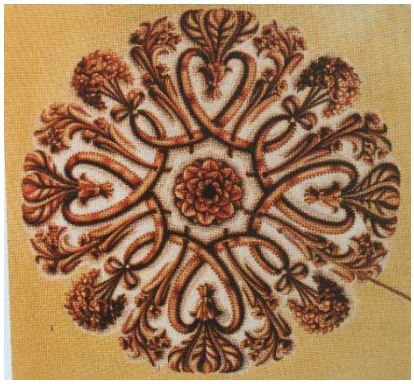
Burada konumuzu oluşturan natürmortlu bezemeler vazoya benzer bir objenin içinde, ampir sanatı etkisinde olduğunu düşündüğümüz armasal düzenlemeli çiçek bezemeleridir. Vazo benzeri bir kaidenin içinden bitkileriyle birlikte çıkan bir nar motifi dikkat çekmektedir.

Diğer bir kompozisyon ise akantus yapraklarının birbirine girift olarak geçirilen bir kompozisyonun en tepesindesepet ya da tabaktan çıkan çiçek demetidir. Kubbe göbeklerinde yer alan süslemeler sekiz kuruluşlu kompozisyon halindedirler. Birbirlerine kurdelelerle bağlanan kimi şeritler arasından başak demetleri çıkarken kimilerinden perde motifine benzer kumaşların içinden çiçek demetleri çıkmaktadır. Kubbe kemerlerinde de kurdele ile bağlanmış çiçek demetleri bulunur.



Resim 2.4.2.14 Bursa Ulu Cami,

Kemer İç Yüzeyinde Kurdeleyle Bağlanmış Buket. (Ertunalı, 2018)



Resim 2.4.2.15 Bursa Ulu Cami,

Kubbede Fiyonklarla Birbirlerine Bağlanmış Çiçekler. (Çalıkuşu, 2010)

İstanbul Topkapı Sarayı, III. Murat'ın Yatak Odası

Topkapı Sarayı içerisinde yer alan III. Murad'ın yatak odasının kapısı üzerinde H. 936 (M. 1578) tarihli bir kitabe vardır (Eldem- Akozan, 1982).

Odanın bir duvarına yerleştirilmiş olan selsebilli çeşmenin ayna taşının iki yanında simetrik birer natürmort tasviri bulunmaktadır. Nakkaşı bilinmeyen bu düzenlemeler, çiçekli natürmort türünde olup, bir vazo içerisine yerleştirilmiş çiçeklerden ibarettir.

Vazo, geniş ve ince kaideli, geniş ağızlı bir kâse içerisine oturtulmuştur ve geniş gövdeye, ince ve kısa bir boyuna sahiptir. Boyunla gövdenin birleştiği yerde akant yapraklarından oluşan kalın ve çizgili bir bilezik yer alır. Üzeri işlemeli olan bu kâse ve vazodan çıkan çiçekler dağınık olmakla birlikte doğal bir görünüm ortaya koyarlar. Ortada tam açmış bir gül ile bundan çıkan ve iki yana dağılan çiçeklerden oluşan kompozisyonu, tepede "C" kıvrımı yapmış tek bir çiçek tamamlamaktadır. Ayrıca, yine tam açmış bir gül de vazonun iki yanından sarkmaktadır.

Açık renk zemin üzerine yerleştirilen kompozisyonda yeşil ve gri renklerinin tonları kullanılmıştır. Bu kadar sınırlı renklerle tasvir edilen düzenlemede hareketli çizgiler, kompozisyondaki simetri ve natüralist bir karakter, şahsimce tarih konusunda şüpheye düşülmesine neden olmaktadır. Bu kompozisyonlar, büyük olasılıkla, 1578'de odanın inşa edilmesinden birkaç yüzyıl sonra bir onarım sırasında ilave edilmiş olmalıdır.



Resim 2.4.2.16 III. Murat'ın Has Odası,

Çeşmede Vazodaki Çiçek Natürmortları, Topkapı Sarayı, İstanbul. (Ertunalı, 2017)

İstanbul Sultan Ahmet Camisi

1609- 1616 yılları arasına tarihlendirilen yapının içi, çinili panoların ve vitraylı pencerelerin aralarına yerleştirilmiş natürmort denilebilecek kompozisyonlarla bezenmiştir.

Bu düzenlemeler, ince çizgili boyuna dikdörtgen panolar içerisine yerleştirilmişlerdir. Bu örneklerde iki tip vazo formu ile karşılaşılmaktadır. Ters "V" formlu kaideye ve ince bir belden sonra birden genişleyerek geniş bir ağızla son bulan bir gövdeye sahip olan vazo formu en çok uygulanan tiptir.

Diğeri ise, ilk tipin bileziğinin altında kalan kısmının, yani kaidenin işlenmemiş biçimini göstermektedir. Kahverengi, kırmızı ve mavi gibi renklerle boyanan vazolar, hareketli çizgiler ve akant yapraklarıyla düzenlenmişlerdir. Bu vazolardan çıkan soyut karakterdeki bitkisel motifler çengel yaprakları, şakayık ve stilize edilmiş karanfillerden oluşmaktadır. Bazı motiflerde ise, vazonun iki yanından birer bitki motifi sarkmaktadır.

Açık renk zemin üzerine yerleştirilen kompozisyon mavi, sarı ve kırmızı renkleriyle oluşturulmuş olup, gölgeleme görülmez. Bu stilize motifler, derinliği olmayan, perspektifsiz, soyut kompozisyonlar meydana getirirler.



Resim 2.4.2.17 İstanbulSultan Ahmet Camisi,
Vazodan Çıkan Bitkisel Süsleme. (Ertunalı, 2017)

İstanbul Topkapı Sarayı III. Ahmet'in Yemiş Odası

"III. Ahmet'in Yemiş Odası" olarak adlandırılan yemek odası, H. 1117 (M. 1705) yılına tarihlendirilir. Odanın tüm duvarları ince bordürlerle panolara bölünmüş ve bu panoların içi meyveli, çiçekli ve hem meyveli hem çiçekli natürmort düzenlemeleriyle bezenmiştir. (Çığ, 1976: 36)

Tahsin Öz ve Cahide Tamer (1962: 357), bu odanın duvarlarının lâk tekniği ile bezendiğini Kemal Çığ ise, suluboya ile boyandığını belirtmektedir. Meyveli natürmort kompozisyonlarında, sepet ve yayvan kâseler içine pramidal düzende gerçekleştirilen incir, şeftali, armut, elma ve üzümler görülür.

Çiçekli natürmortlar ise, çeşitli tiplerde olup, en üst bordürde küçük bir tepsi içine yerleştirilmiş, yüksek kaideli, oval gövdeli, "V" formlu boyun ve ağza sahip bir vazo, bu vazo içerisinden çıkan çiçekler ile vazonun iki yanına yerleştirilmiş birer meyveden ibarettir.



Resim 2.4.2.18 III. Ahmet'in Yemiş Odası, Duvar Yüzeyleri,
Çiçekli ve Meyveli Natürmortlar, Topkapı Sarayı, İstanbul.

Diğer iki tür çiçekli natürmortlarda, aynı tipteki vazo, geniş ağızlı, düz kaideli ve derince bir kâse içerisine yerleştirilmiştir. Vazonun iki yanında, havada durur vaziyette, kısa saplı ve yapraklı birer elma tasvir edilmiştir. Bunun yanı sıra kırmızı bir kurdele ile bağlanmış çiçek demetleri de pano içinde yer almaktadır. Tüm bu düzenlemelerde, çiçekler arkalı- önlü yerleştirilerek toplu bir kompozisyon ortaya koymaktadırlar. Çiçekler vazonun iki yanından sarkmaktadırlar.

Açık ve koyu renk zemin üzerine kahverengi, kırmızı, sarı, bej, yeşil, pembe ve bordo renkleriyle işlenen tasvirler oldukça natüralist ve üç boyutlu bir etkiye sahiptir. Başarılı bir simetrinin dikkati çektiği kompozisyonlar, hareketli çizgiler ve uyumlu renklerle biçimlendirilmişlerdir.

Edirnekâri çiçek ve meyve kompozisyonları ile bezenmiştir. Minyatür üslubundaki bu bezemelerde Batı resminin etkisiyle ortaya çıkan gölgeli boyamalar yeni bir üsluba işaret etemektedir.

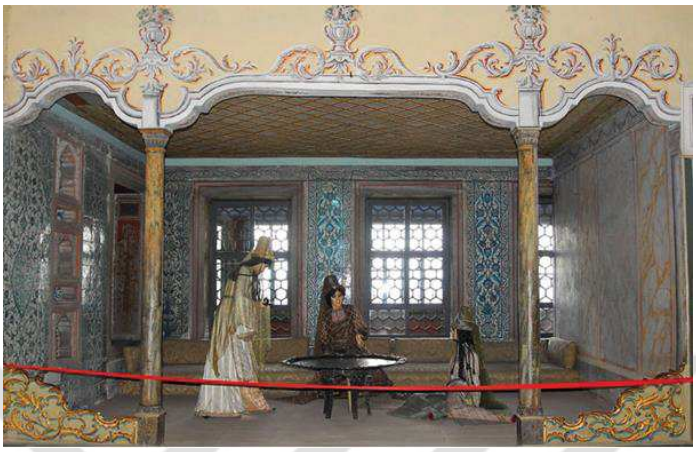
Topkapı Sarayı Valide Sultan'ın Odası

İstanbul Topkapı Sarayı Harem Dairesinde I. Abdülhamit döneminde tarihlendirilen (1774- 1789) Valide Sultan'ın dairesinde yer yer sıva üzerinde uygulanmış boyalı nakış dekorasyon görülmektedir.

Duvarları bordür halinde boydan baya dolanan girlandlar arasına yerleştirilmiş natürmort kompozisyonları simetrik bir özellik gösterip, hepsi aynı tür vazodan çıkan çiçeklerden oluşmaktadır. Akant yaprağı kaide üzerine yerleştirilen bir kaide üzerine yerleştirilmiş olan vazo, kupa şeklinde olup, "S" kıvrımlı iki kulbu bulunur. Üzerleri yivli

olan vazolar içinden çıkan çiçekler kısa saplı güller ve yapraklardan ibaret olup, toplu bir kompozisyon ortaya koyarlar.

Açık renk zemin üzerine işlenen tasvir bej, gri ve yeşil renkler ile oluşturulmuş olup, natüralist çizgilere sahiptir. Gölgeli boyama tekniği ile tasvir yüzeysellikten kurtarılmıştır.



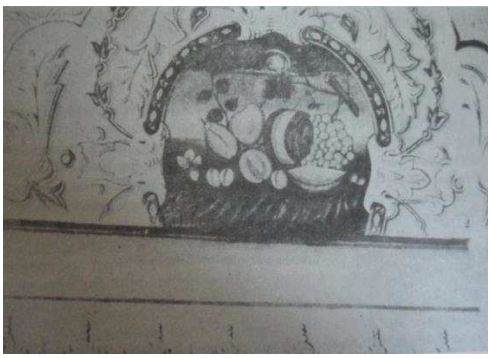
Resim 2.4.2.19 Valide Sultan'ın Odası,
Vazolu- Çiçekli Natüralist Formda Natürmortlar, Topkapı Sarayı, İstanbul.

Yozgat Çapanoğlu Camisi

18. yüzyılın son çeyreğine tarihlendirilen dekorasyona sahip Yozgat'taki Çapanoğlu Camisi'nin mahfilinin ikinci katındaki orta tonozun eteğine işlenmiş olan kartuşlardan kıble tarafındakinde meyveli natürmort grubuna giren bir tasvir bulunmaktadır (Arık, 1976).

Tasvir, bir tarlada bir arada duran dilimlenmiş karpuz, kayısı, elma, armut ve üzüm gibi çeşitli meyve motiflerinden oluşur. Ayrıca, yapraklar ve yukarıda ay motifi yer alır. Meyveler dağınık yerleştirilmiş olup, arkalı- önlü dizilerek perspektif yaratılmaya çalışılmıştır.

Koyu renkler kullanılmıştır. Koyu renk kontur ve renk tonlamaları dikkat çeker. Detaya girmeyen, yüzeysel ve tek boyutlu bir işleniş göze çarpmaktadır.



Resim 2.4.2.20 Yozgat Çapanoğlu Camisi,
Meyveli Natürmort, (Arık, 1988; 27).

Milas Bahaeddin Ağa Konağı

19. yüzyıl ortalarına tarihlendirilen Milas'taki Bahaeddin Ağa Konağı'ndaki en zengin süslemeler eyvan ve onun kuzeyine düşen başodada yer alır (Arık, 1976).

Her iki mekânda da duvarların üst düzeyleri, bir bordür halinde sıralanan panolara bölünmüştür. Panolarda çerçeveler, burmalı sütunlara oturan "C" ve "S" kıvrımlı rokoko nişler gibi mimari görüntüde işlenmiştir. (Arık, 1976) Bu panolar içerisine yerleştirilen natürmort tasvirleri meyveli, çiçekli ve nesneli natürmort kompozisyonlarından oluşur.

Tasvirler, bir masa ya da girlandlar üzerine yerleştirilmiş çiçekli vazolar ile bütün ya da dilimlenmiş ve üzerine bıçak saplanmış karpuz motiflerinden oluşur. Ayrıca bazı düzenlemelerde, kupa üzerine kahverengi armutlar yerleştirilmiştir. Bu motiflerin arkasında çiçekler çıkmaktadır. Vazo formu, kupa ve küp olmak üzere iki tiptedir ve mavi ile açık kahverengi (sütlü kahve) renkleriyle boyanmıştır.

Renk tonlamaları ve perspektif ögelerinin uygulanmadığı kompozisyonlar yüzeysel bir karakter taşır.



Resim 2.4.2.21 Milas Bahaeddin Ağa Konağı,
Meyveli, Çiçekli ve Nesneli Natürmortlar, Muğla. (Arık, 1988; 89)

Yozgat Nizamoğlu Evi

1871 tarihli Nizamoğlu Evi'nin güneydoğu odasının tavan eteğinde, bir bordür halinde işlenmiş olan peyzaj tasvirinin arasına başlı başına bir konu olarak natürmort yerleştirilmiştir. (Arık, 1977).

Bir kartuş içerisine yerleştirilmiş olan nesneli- meyveli natürmort kompozisyonu, dilimlere ayrılmış bir karpuz, sürahi, bıçak, kadeh ve ahşap masadan oluşur. Bu masa üzerine yerleştirilen bir bütün karpuzun iki dilimli ve tepesi kesilmiş ancak bütününden tam ayrılmamış biçimde tasvir edilmiştir. Karpuzun sapı ve yaprakları da üzerindedir. Karpuzun hemen yanında sürahi ve kadeh bulunmaktadır.

Açık renk üzerine oluşturulan kompozisyonda, bej, siyah, kırmızı, kahverengi, yeşil renkleri kullanılmıştır. Natüralist çizgilere sahip olan kompozisyonda karpuz, sürahi ve kadeh arasındaki ölçü bozukluğu dikkat çekmektedir. Masaya düşen karpuzun gölgesi sanatçının ışık- gölge oyunları yaptığını gösterir.



Resim 2.4.2.22 Yozgat Nizamoğlu Evi,
Masada Bıçak Saplanmış Halde Karpuz, Sürahi ve Kadeh, (Arık, 1988; 58).

Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı

19. yüzyılda onarım gören caminin şadırvanının kubbesinin iç yüzünde 1875 tarihli ve Zileli Emin adlı sanatçının imzası vardır (Arık, 1988: 70).

Kubbeyi boydan boya dolanan bir peyzaj içerisine, bir vazolu natürmort kompozisyonu yerleştirilmiştir. Peyzajın ortasında bir kartuşun içine alınmış olan bu düzenleme, yüksek bir kaide üzerine yerleştirilmiş ayağa, bu ayaktan sonra gelen ince bir bileziğe, yumuşak geçişli yumuşak bir gövdeye ve ince uzun bir boyna sahip vazo ile çiçeklerden oluşur. Bu vazonun içinden çıkan çiçekler, güller ile yapraklardan

oluşmaktadır. Toplu bir kompozisyon olan bu düzenlemeyi tepede tek bir çiçek sonuçlandırır.

Açık renk zemin üzerine siyah, gri renklerinin tonlarının uygulandığı tasvirde uygun renk tonlamalarıyla üç boyutlu bir etki kazandırılmıştır.



Resim 2.4.2.23 Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı,
Vazolu Çiçekli Natürmort, Amasya (Arık, 1988; 71).

İstanbul Başmabeynci Konağı

İstanbul Beşiktaş'ta bulunan bu konak, II. Abdülhamit dönemine (1876- 1909) dönemine tarihlendirilir (Renda, 1980).

Odanın tavanında bir kartuş içerisine yerleştirilmiş olan kompozisyon, tabak içine yerleştirilmiş bir karpuz ile tabağın etrafındaki birkaç meyveden oluşur. Düz, yuvarlak tabak içerisindeki bir dilim karpuz, üzerine bıçak saplanmış olarak tasvir edilmiştir. Açık renk üzerine oturan bu meyve ve tabaktan oluşan düzenlemenin fonu, tonlamalarla lacivert ve sarı renkleriyle boyanmıştır. Renkler, kırmızı, beyaz, gri, lacivert, siyah ve yeşildir.

Özellikle karpuzda görülen detaylı işçilik ve natüralist çizgiler geç dönem özelliklerini gösterir. Motiflerin arkalı önlü yerleştirilmesiyle elde edilen perspektif başarılıdır. Arka mavi ve soğuk lekelerden oluşan hava perspektifine sahiptir. Çizgiselliğin aşılıp lekeci Batı tarzının etkisi görülmektedir. Gerçekçi bir hacim kullanılmıştır.



Resim 2.4.2.24 Başmabeynci Konağı,
Tabakta Bıçak Batırılmış Karpuz, İstanbul.

İstanbul Şerifler Yalısı

Kaynaklara göre yapının mimarı A. İgnace Melling'dir. Emirgan'da 18. yüzyılın sivil mimarlık örneklerinden bir tanesidir. 1782'de yapıldığı tahmin edilen ve Barok tarzında yapılan yalı, ahşap bağdadi özelliktedir. 1850-60 yıllarında tamamen değiştirildiği iddia edilmektedir. 1970'li yıllarda Kültür Bakanlığı'nca yenileme görmüş ve günümüze kadar sadece selamlık bölümüyle gelebilmiştir. (Kuban, 1954; Erdenen, 2006) 1980'lere kadar yenileme görmüştür. Günümüzde ÇEKÜL Vakfı tarafından kullanılmaktadır (Cebeci, 2013).

20. yüzyılda yalının bendegan binasına eklenen iftariyelik salonunda tabaklı-meyveli natürmortlar; selamlık bölümünde tavan ve duvarlarda, vazoda çiçek natürmortlarıyla yapı dikkat çekmektedir. Bu yalıda dikkatimizi çeken önemli bir özellik ise meyve ve çiçeklerin bir arada resmedilmesi olmuştur. Gerçeğe çok yalın çizimdeki çiçek ve meyve tasvirleri, dönemin bir özelliği olan akantus yapraklarıyla birlikte kompozisyonlanmıştır.

Renkler son derece canlıdır. Tavan bordürlerinde bulunan çiçekli natürmortlar, bazen kulplu bir bardak içinde bazen de bir istiridye formunun içinde tasvirlenmiştir. Bu ilginçtir. İstiridye formu, yalının tam deniz kenarında olmasından kaynaklanmış olabilir. İstiridye tabağının içinden çıkan çiçekler gayet doğala yakındır ve iki yanından sarkan meyveler mevcuttur. Yine duvarın tavana yakın kısmındaki bir çerçevede armutlar, akantus yapraklarından oluşan bir formun içinde durmaktadırlar. Burada bir tabak ya da bir sepet söz konusu değildir, fakat armutlar bir akantus bitkisinin oluşturduğu çanak ya da tabak vazifesi görerek birlikte bir kompozisyon meydana getirmişlerdir.

İftariye salonunun duvarlarında ise duvarlarda tabakta duran çeşitli meyve natürmortları bulunmaktadır. Meyve tabakları da yine akantus yapraklarının yardımıyla

zenginleştirilmiş bir üsluba sahiptirler. Tabaklar mavi renktedir. İçlerinde ilginç kompozisyonlardan biri ekmeğe batırılmış bıçak ile limon ve balıkların bir arada konumlandığı tabaktır. Meyve tabaklarında dikkat çeken bir diğer özellik, meyvelerin yeşil yaprakları ve dallarıyla birlikte doğadan koparılmamış bir görüntü vererek tasvir edilmiş olmasıdır.



Resim 2.4.2.25 Şerifler Yalısı,
Tavan Bordürlerinde Vazolu Çiçekler, İstanbul. (Ertunalı, 2017)



Resim 2.4.2.26 Şerifler Yalısı,
Duvar Yüzeylerinde Natüralist Formdaki Kaplarda Limonlar ve Balıklar, İstanbul. (Ertunalı,2017)

2.4.3. Taş İşçiliği Sanatında Natürmort

İran'da tuğlayı ana malzeme olarak kullanan Türkler, Anadolu'ya geldiklerinde farklı bir malzeme ile taşla karşılaşmışlardır. Ancak bu farklı malzemeye kolay adapte olup, onu en ince şekilde başarılı olarak işlemişlerdir. Anadolu Selçuklu yapılarının dış yüzeylerinde daha çok portalde yani taç kapıda yoğunlaşan bu bezemeler arasında "natürmort"u andıran, ancak natürmort bilgisiyle yapılmamış bezemelerin de yer almış olması dikkat çekmektedir.

Bilinen örneklerin dördünde, 1228 tarihli Divriği Ulu Camisi, 1252 tarihli Erzurum Çifte Minareli Medrese, 1258 Konya İnce Minareli Medrese ve 1271- 72 tarihli Sivas Çifte Minareli Medresede karşılaşılan bu kompozisyonları direkt "natürmort" olarak nitelendirmek yanlış olur. Ancak bu düzenlemeler sembolik nitelikte olup, Osmanlı devletinin klasik dönemlerine doğru karşılaşılan natürmort kompozisyonlarına hazırlayıcı bir nitelik taşırlar.

Güçlü bir simetri hâkimiyetinin dikkati çektiği bu işlemelerde soyutluk göze çarpar. Bu, o dönemin insanına bir şeyler ifade etmeliydi. Vazo ve içinden çıkan çiçekler yüksek kabartma tekniği ile yapılmış olup, bu vazo soyut motiflerle, ya da ince yivlerle doldurulmuştur. Anadolu Selçuklu döneminde bir vazo tipi belirlemek mümkün değildir. Hilal şeklinde ya da küre gövdeli olmak üzere çeşitli biçimlerde karşılaşılan bu vazolar içinden çıkan stilize edilmiş çiçek ve yapraklar iri parçalardan oluşmaktadır.

Bu tür bezemeler 1271- 72 tarihli Sivas Çifte Minareli Medrese'den sonra pek görülememiştir. Bulabildiğimiz en erken tarihli "Natürmort" diyebileceğimiz örnekler, 1312 tarihli Birgi Ulu Cami ve 16. yüzyıla tarihlendirilen Doğu Beyazıt İshak Paşa Sarayı'nda görülür. Kabartma tekniği ile yapılmış olup, henüz tam natüralist olmayan bu örneklerin, Selçuklu dönemi özelliklerini devam ettirdiği dikkat çeker. Bu dönemden sonra, natürmort kompozisyonları, minyatür ve duvar resminde olduğu gibi kabartma süslemelerde de yaygın bir biçimde uygulanmıştır.

Bulunabilen eserler incelendiğinde mermer ve taş malzeme üzerine uygulanan sadece çeşme ve mezar taşlarında, alçı üzerine uygulamaların ise geç döneme tarihlendirilen saray ve camilerde yer aldığı görülür.

Mezar taşlarında çoğu kez değişiklik ve çeşitlilik gösteren natürmort uygulamalarının ölen kişi ile bir ilgisi olabileceği yani ölen kişinin mevkisi, cinsiyeti ve hatta medeni halinin belirleneceği düşünülmektedir. Hans-Peter Laqueur (1984: 265) "Hem baştaşında,

hem de ayaktaşında rastlanan başka bir motif ise meyve kâsesidir. Bu motifin hemen hemen ancak kadınlara ait olduğunu tespit ettim. 24 tane olan meyve kâsesinden yalnız ikisinin erkek lahit üzerinde olduğunu gördüm" der.

Bu kompozisyonlar ayrıca sembolik bir takım niteliklere sahip olmalıdır. Bu konuda Ernst Mamboury(1980: 31) şunları söyler: "Ayakucundaki sütuna genellikle servi motifi, bir çelenk, bir vazo, çiçek ya da dünyanın geçiciliği, sonsuzluğu, bir yoksul yaşamam son veren ölümün güzelliği üzerine bir beyit işlenirdi." Çeşmelerdeki natürmort düzenlemeleri de bu şekilde bahsedildiği gibi sembolik niteliği olmalıdır. Bazı yayınlarda bu tasvirlerin suyun bereketini sembolize ettiği görüşü savunulmaktadır.

Alçıda natürmort uygulamaları ise, bezeyici niteliği ile ele alınan kompozisyonlar olup, bunların üstü çoğunlukla renkli boyalar ve yaldızlarla boyanmıştır.

Tüm bu malzeme üzerinde görülen natürmort kompozisyonları, ana konu olarak ele alınıp işlenmiştir. En güzel örneklerini Edirne Yıldırım Camisi çeşmesinde, İzmir Çakaloğlu Hanı çeşmesinde, Aydın Koçarlı Camisi şadırvanında ve mezar taşlarında rastlanan bu düzenleme bir peyzaj ya da cami tasvirinin bir ya da iki kenarında yerleştirilmiş, vazo içinden çıkan çiçeklerden oluşan natürmort kompozisyonu biçimindedir.

Genellikle kabartma tekniğinin uygulandığı düzenlemeler, çeşmelerde boyuna dikdörtgen panolar içine alınmış olarak mezar taşlarında ise etrafına sınır konulmadan işlenmiştir.

Çoğunlukla çiçekli natürmort kompozisyonlardan oluşan bu örneklerde nesne vazo, kâse, sepet, bereket boynuzu ve masadır. Bunlardan masa, kısa ayaklı, küçük boyutlarda olup, 18. yüzyılın ortalarında görülür. Oldukça çeşitli vazo formu olmakla birlikte, 16. ve 17. yüzyılda ufak boyutlarda ve şematize edilmiş bir boyutta formlar benimsenmiştir. 18. yüzyılda ince kaideli, geniş gövdeli ve ince-uzun boyunlu yumuşak geçişlere sahip vazo tipi en çok uygulanan tip olmuştur. Bazen bu vazolar, yayvan bir kâse içerisine oturtulmuş olarak tasvir edilmiştir. 19. yüzyıla özgü bir kap, form saptamak güçtür.

Birbirinden çok farklı pek çok tip uygulanmış olmakla birlikte, hepsinde ortak olan özellikler, yüksek kaide, uçları volütlü "S" kıvrımı yapan kulplar, hareketli çizgilerin bezemesidir. 18. yüzyılın ince kaideli ve yayvan biçimli kâseleri, 19. Yüzyılda derinliği fazla ve yüksek kaideli bir biçim almıştır.

Kabartma süslemelerde özellikle mezar taşlarında sıkça karşılaşılan meyveli natürmort uygulamaları, bir kâse içerisine yerleştirilmiş elma, nar, armut, şeftali, incir ve limon gibi meyvelerden oluşur. 18. yüzyılın ortalarında meyve motifinin, özellikle çeşmelerde yer alan çiçekli-nesneli natürmort kompozisyonları içinde yer aldığı gözlenir. Bu tasvirlerde, iki ya da dört meyve motifi, bir masa üzerinde yer alan vazonun iki yanında yerleştirilmiştir.

Meyveli-nesneli natürmortlarda, kâse içine yer alan meyveler prodinal bir düzende üst üste yerleştirilmiştir. Çiçekli-nesneli natürmort uygulamalarında ise, çiçeklerin yerleştirilmiş motifi 16. ve 17. yüzyıllarda seyrek bir düzen gösterir. Vazolar içinden çıkan çiçekler dallardan oluşur ve düzenli ya da düzensiz bir biçimde çeşitli yönlerde dağılırlar.

18. yüzyıl çiçeklerin yerleştiriliş biçiminde değişiklik göze çarpar. Vazolardan çıkan çiçeklerde toplu bir kompozisyon ortaya koyar. Genellikle vazonun iki yanından iki çiçeğin sarktığı bu kompozisyonlarda ortada genellikle tam açmış bir ya da iki çiçek yer alır. Çiçeklerin arkalı önlü yer alarak meydana getirdikleri toplu kompozisyon, genellikle, başağı andıran ince-sivri yapraklı çiçeklerle sonuçlanır.

17. yüzyıl sonuna kadar anti-natüralist bir karakterdeki motifler, 18. yüzyılın başından itibaren natüralist çizgilerle ve yüksek kabartma tekniği ile biçimlendirilmiştir. Erken dönemlerdeki güçlü simetri artık kırılma göstermiştir.

Birgi Ulu Cami

İzmir Ödemiş ilçesine bağlı Birgi kasabasında yer alan Birgi Ulu Cami (1312), Aydınoğulları Beyliği döneminden bize miras kalan yapılarımızdan biridir (Ünal, 2001).

Caminin kuzey cephesinin taç kapısında, sivri kemerin kilit taşında, vazoda meyve kompozisyonu bulunmaktadır. Ayaklı ve dilim desenli bir vazodan beş adet kabartma nar meyvesi çıkmaktadır. Narlar yine beş tane nar yapraklarına bağlı halde tasvir edilmişlerdir. Arka fonda yeşil; kabartmada ise altın yaldız rengi kullanılmıştır.



Resim 2.4.3.1 Birgi Ulu Cami,
Kuzey Taç Kapıdaki Vazo İçinde Nar Ağacı. (Çağlıtütüncigil, 2013)

Doğu Beyazıd İshak Paşa Sarayı

16. yüzyıla tarihlendirilen Doğu Beyazıd İshak Paşa Sarayı'nın ikinci avlusunda Çolak Abdi Paşa'ya atfedilen türbenin dış duvarında natürmort kompozisyonları yer almaktadır (Sinemoğlu, 2002: 269-281).

Kompozisyonlar, dilimli taç kemerle sonuçlanan birer niş içerisine yerleştirilmiş vazo içinden çıkan hayat ağacından oluşmaktadır. Vazo küresel gövdeli olup, ağız kısmı oldukça geniştir. Çiçek, tek bir dal halinde uzanır ve tepede bir ayçiçeği ile sonuçlanmaktadır. Bir tek daldan çeşitli yönlere açılan diğer dalların üzeri güçlü yapraklarla doludur.

Yüksek kabartma tekniği ile yapılmış olan bu örnekte, her bir motifin üzeri ince bir şekilde işlenmiştir. Hareketli çizgilere sahip olan düzenleme Barok üslup özelliği taşımaktadır.



Resim 2.4.3.2 Doğu Beyazıt İshak Paşa Sarayı Türbesi, Vazodan Çıkan Ağaç Tasviri.

Mudanya Tahir Paşa Konağı

Kapının üstündeki kitabeden H.1137 (M.1724-25) yılında yapıldığı anlaşılan konakta alçı kabartma olarak yapılmış natürmort tasvirleri görülmektedir (Atak, 2018: 413-447).

Yapının başodasının duvarları, kalın bordürlerle boyuna dikdörtgen panolara bölünmüştür. Yukarıda kemer formuyla sınırlanan bu panoların içi, nesneli-çiçekli natürmort tasvirleriyle doldurulmuştur. Bu tasvirlerde iki tane değişik kompozisyon türüyle karşılaşılır. Birincisi, yayvan kâseler içerisine yerleştirilmiş, geniş gövdeli, ince uzun boyunlu vazolar içerisinden çıkan çiçeklerden oluşur.

Bu kâselerin kenarlarına düzenli bir sıra halinde meyveler yerleştirilmiştir. İkincisinde ise, aynı tip vazo çok köşeli bir sehpa üzerine yerleştirilmiştir. Bu vazolardan çıkarak toplu bir kompozisyon ortaya koyan çiçekler çeşitli türlerde olup, ortada tam açmış bir çiçek ile onun etrafında yer alan çiçeklerden oluşur. Tepede sivri yapraklı çiçeklerle sonuçlanan bu kompozisyona vazonun iki yanından sarkan iki çiçek hareket katmaktadır.

Kabartma tekniği ile meydana getirilen motifler koyu renk zemin üzerine bej, açık kahve, mavi, yeşil, sarı renkleriyle boyanmıştır. Hareketli çizgiler, natüralist eğilim ve güçlü simetri dikkat çeken özelliklerdir.



Resim 2.4.3.3 Mudanya Tahir Paşa Konağı,
Kabartma Şeklinde Yapılmış Ayaklı Sehpe Üzerindeki Vazolardan Çıkan Çeşitli Bitki ve Meyve Natürmortları.

İstanbul III. Ahmet Sebil ve Çeşmesi

Topkapı Sarayı'nın "Bab-ı Hümayun" denilen kapısı önündeki küçük meydana inşa edilmiş olan bu meydan çeşmesi, 1729'da (H. 1141) Sultan III. Ahmet tarafından yapılmıştır. Sermimar Mehmet Ağa tarafından inşa edilen bu çeşme ve sebilin resmini padişahın kendisi çizdiği rivayet olunmaktadır (Arseven, 1959).

Mermer malzeme ile inşa edilen yapıda sebil eteklerinde, ayna taşında ve çeşme kemeri sövelerinin dış yüzlerinde uygulanmış olan natürmort kompozisyonları, ince profillerle çerçeveler içerisine alınmış olup, bu panoların üst kısmı dilimli kaş kemer formuyla sonuçlanmıştır. Bu süslemeler çiçekli-nesneli natürmort türünde olup, ayna taşında, çeşme musluğunun iki yanında yer alan tasvirler, çok ayaklı alçak bir masa üzerine yerleştirilmiş üzeri işli vazolar içinden çıkan çiçeklerden oluşmaktadır.

Bu tasvirlerde kâseler içerisine yerleştirilen vazo, geniş gövdeye ve ince uzun boyuna sahiptir. Diğer kompozisyonlar aynı şekilde düzenlenmiş olup, ince bir kaide üzerinde yükselen yuvarlak gövdeli ve ince-uzun boyunlu vazodan çiçeklerden oluşur. Toplu bir kompozisyon oluşturacak şekilde yerleştirilen çiçeklerin arkasından başağı andıran sivri uçlu çiçekler çıkmaktadır. Ortada tam açmış bir gül bulunan bu kompozisyonlarda ayrıca birer gül de vazonun iki yanından sarkar.

Kabartma tekniği ile gerçekleştirilen bu tasvirler, lale devrine özgü natüralist çizgiler ve doğru perspektifle biçimlendirilmiştir.



Resim 2.4.3.4 İstanbul III. Ahmet Sebil ve Çeşmesi, Bab-ı Hümayun.
Ayaklı Sehpa Üzerinde Vazolu Çiçekler. (Ertunalı, 2016)

İstanbul Üsküdar İskele Meydan Çeşmesi

H.1145 (M. 1732) yılında İbrahim Paşa ve oğlu tarafından inşa ettirilen İskele çeşmesi, bir meydan çeşmesidir. (Arseven, 1959) Yapının ayna taşının iki yanına ince profillerle oluşturulmuş panolar içerisine çiçekli-nesneli natürmort kompozisyonları yerleştirilmiştir. İnce kaideli, geniş gövdeli, ince-uzun boyunlu vazoya, toplu bir kompozisyon oluşturacak biçimde yerleştirilmiş olan çiçekler, tepede başağı andıran sivri yapraklı çiçeklerle sonuçlanır.

Ortada bir gülün yer aldığı bu kompozisyonu, vazonun yanlarından sarkan birer gül tamamlamaktadır. Natüralist çizgilerle meydana getirilen kompozisyonda güçlü bir simetri hâkimiyeti gözlenir.



Resim 2.4.3.5 İstanbul Üsküdar İskele Meydan Çeşmesi,
Vazoda Çiçek Natürmortları. (Ertunalı, 2017)

İstanbul Azapkapı Çeşmesi ve Sebili

1732'de Sultan I. Mahmut'un annesi Sabiha Sultan tarafından küçük bir çeşmenin yanına yaptırılmış olan bir meydan çeşmesidir. (Sönmez, 1979) Mermer kaplama olan bu çeşmenin ayna taşı ve çeşmenin diğer yüzlerindeki çeşitli bitkisel motiflerin yanı sıra, panolar içerisine yerleştirilmiş nesneli-çiçekli-meyveli natürmortlar dikkati çeker. Bu tasvirler üç değişik düzenleme ortaya koymaktadırlar.

Birincisi, ayna taşında musluğun yanlarında, dört köşeli, kısa ayaklı masa üzerinde yer alan bir vazo ile içinden çıkan çiçekler ile bu vazonun iki yanındaki birer armut motifinden oluşur. İkincisi, hemen bu kompozisyonun üzerinde ve çok köşeli, kısa ayaklı küçük bir masa üzerindeki vazo ile bu vazo içinden çıkan çiçeklerden oluşur.

Yapının diğer yerlerindeki kompozisyonlar ise, vazolar ile saksılar içinden çıkan çiçekler ve ağaçlardan oluşur. Uçları volütlü "S" kıvrımlı ikişer kulpu olan bu saksılar içinden limon ağaçları çıkar. Vazolar içerisinden çıkan çiçekler toplu bir düzen ortaya koyarlar. Ortasında tam açmış bir gülün yer aldığı, bu düzenlemeler bazen tepede sivri uçlu yapraklara sahip çiçeklerle taçlanır. Ayrıca tam açmış iki gül de vazonun yanlarında sarkar.

Kabartma tekniği ile yapılan tasvirlerde güçlü simetri hâkimiyeti, natüralist ve üç boyutlu işleyiş ve perspektif olgunluk dikkat çekmektedir.



Resim 2.4.3.6 İstanbul Azapkapı Çeşmesi ve Sebili,
Sehpa Üzerinde Vazolu Çiçekli Natürmort. (Ertunalı, 2016)

Bursa Türk ve İslam Eserleri Müzesinden Bir Sanduka

Bursa'daki Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan Edirneli Mehmet Efendi'nin mezarı H. 1208 (M. 1793) tarihini verir.

Mezarın sanduka kısmında ve ayak taşının üzerinde nesneli-çiçekli ve nesneli-meyveli natürmort kompozisyonları yer alır. Çeşitli biçimlerde panolar içerisine yerleştirilendüzenlemelerde değişik kap biçimleri görülmekle birlikte, en çok uygulanan biçimin kısa ve enine doğrultuda bir ayağı vardır. Bu ayakla gövdenin birleştiği yerdeki bilezik meyveli natürmortlarda daha dardır. Geniş gövde ise, fazla derin olmayıp, dilimli dışa dönük bir ağız kısmına sahiptir.

Örnekteki tek vazo motifi, fazla yüksek olmayan bir ayağa, yuvarlak bir gövdeye ve bu gövdeden yumuşak bir biçimde geçilen kısa bir boyna sahiptir. "S" kıvrımlı iki kulpu vardır. Üzeri işli olan vazodan çıkan çiçekler toplu bir kompozisyon ortaya koyarlar.

Vazonun iki yanından iki gülün sarktığı kompozisyonu yukarıda sivri yapraklı çiçekler taçlandırır. Diğer kâselere yerleştirilmiş olan ağaçlar çeşitli türlerde olup, bir gövdeden iki yana açılan dallar, yapraklar, çiçek ve hurma, elma, armut gibi çeşitli meyvelerden oluşur. Ayak taşındaki tasvirde uzun hurma ağacı yükselir.

Bu düzenlemelerde yüzeysel bir işleniş söz konusudur. Güçlü simetri, detaylı işleniş, motiflerin şematize edilişi genel özellikleridir. Ancak, vazo içinden çıkan çiçeklerden oluşan kompozisyon farklı bir işlenişe sahip olup, daha natüralist çizgiler ve dolu bir düzenlemeye sahiptir.



Resim 2.4.3.7 Bursa Türk ve İslam Eserleri Müzesi,

Mezar Baş Taşındaki Kâseden Çıkan Hurma Ağacı ve Meyveler (Ertunalı, 2017)



Resim 2.4.3.8 Bursa Türk ve İslam Eserleri Müzesi,

Sandukada Kâseye Yerleştirilmiş Meyveler (Ertunalı, 2017)

İznik Eşref-i Rumi Camisi'nin Haziresinden iki Mezar Taşı

İznik'te, Eşref-i Rumi Camisi haziresinde bulunan, biri erkek biri kadına ait olan ve 18. yüzyıla tarihlendirilen iki mezarın sandukalarında ayrı üslûp özelliklerini gösteren natürmort kompozisyonları yer almaktadır (Ülgen, 1938; Arseven, 1973).

Erkek mezarında sandukanın yan yüzleri kalın profillerle kare panolara ayrılmış ve bu panoların içi meyveli natürmort kompozisyonları ile doldurulmuştur. Bu kompozisyonlar, hilâl biçiminde küçük kaideli ve geniş gövdeli kâseler içinde incir ve yaprakları ile tasvir edilen ananaslardan oluşmaktadır. Aynı mezarın ayak taşı üzerinde bu sefer çiçekli natürmort kompozisyonları ile karşılaşılmaktadır. Bu, kupa formunda bir kap içerisinde yerleştirilmiş hurma ağacından oluşmaktadır.

Kadın mezarındaki kompozisyon ise, baş taşının alınlık kısmına yerleştirilmiş olup, meyveli natürmort kompozisyonu görülür. Dilimli kap içerisine yerleştirilen nar motifleri bir düzende yer alır. Örnekler natüralist çizgide olup, güçlü bir simetri hâkimiyeti göstermektedir.



Resim 2.4.3.9 İznik Eşref-İ Rumi Cami Haziresi, Erkek Mezar Taşı, Tabakta Üzümler (Ertunalı, 2017)



Resim 2.4.3.10 İznik Eşref-İ Rumi Cami Haziresi, Bayan Mezar Taşı, Tabakta Narlar (Ertunalı, 2017)

Bursa Muradiye Külliyesi Mezar Taşları

Muradiye Külliyesi (1425-1426) içerisinde yer süslemeli mezar taşları, "Bir açık hava mezar taşları" niteliğindedir. Muradiye camisinin batı tarafında ve medresenin yanında bulunan birçok mezar taşı, 1930'dan itibaren Bursa'nın çeşitli mezarlıklarından ve sonradan yıkılan Deveciler Mezarlığı'ndan buraya taşınmıştır. Dikili taşlar ise Muradiye Cami ve medresesinde zamanında görevli olan kişilerin ve ailelerinin mezar taşlarıdır (Öcalan ve Mermutlu, 2010).

Mezar taşlarının natürmort süslemeleri işçiliklidir. Hatta değişik çiçek ve vazo betimlemeleri göze çarpar. Tek halde bulunan taşların üzerinde üç ayrı vazo biçimi kullanılmıştır. Vazoların üzerleri geometrik desenlerle bezenmiştir. Vazoların içinden yaprak ve özenle işlenmiş meyve motifleri çıkmaktadır.

Burada ilginç olan kompozisyon ise gövdesinde yaprak deseni altıında dalgalı geometrik bezeme olan bir kâsenin içinden yine iki yanında küçük yaprağı ve bu yapraklardan da uzanan kıvrık dallar vardır. En üstte ise ince bir kâsede üst üste sıralanmış meyve kompozisyonu bulunur.



Resim 2.4.3.11 Bursa Muradiye Külliyesi,
Sanduka Yüzeyinde Kâsede Üzümler. (Ertunalı, 2017)



Resim 2.4.3.12 Bursa Muradiye Külliyesi,
Sanduka Yüzeyinde Vazodan Çıkan Uzun Yapraklı Bitki ve En Tepede Kâsede Meyveler. (Ertunalı, 2017)

2.4.4. Çini Sanatında Natürmort

Türk sanatının kaynak yerleri olarak kabul edilen Orta-Doğu ve Anadolu'da, seramik ve duvar çiniciliği, Türk toplumunun önem verdiği başlıca sanat dallarından biri olmuştur. Bu sanatın geçmişi 8. ve 9. yüzyıllara Uygurlara kadar dayanmaktadır (Mülayim, 1989: 19).

Uygurlardan sonra Türkistan'da Karahanlılar, Gazneliler, Harzemşahlar ve İran'da bulunan Büyük Selçuklularda oluşturulan mimari yapılarda az da olsa görülmektedir. Türk sanatında çini, asıl çeşitlenmesini Anadolu Selçuklu devrinde birçok çeşitli tipteki mimari yapılarda gerçekleştirip, Türk Beylikleri ve daha sonra da Osmanlılarda varlığını günümüze kadar sürdürmüştür (Pirelli Ansiklopedisi, 2006: 17-20).

Türk çini sanatı asıl büyük gelişmesini Anadolu Türk Mimarisinde göstermiştir. Her dönemde farklı teknik ve renkler hâkim olmuş olup, renk ve desenler ayrı bir karakter kazanmıştır (Öney, 1976).

Selçuklu dönemindeki çiniler koyu lacivert, patlıcan moru, kahverengi, açık mavi, firuze ve yeşil gibi renklerle geometrik desenler, kabartma ve düz yazılı mozaik tekniği ile örülmüş çinilerle kaplanmıştır. Konya, Sivas, Malatya, Ankara, Kayseri ve Tokat şehirlerindeki eserlerde çokça karşımıza çıkmaktadır. Özellikle de Konya'daki Kubadabad Sarayından çıkan çiniler güzelliğiyle her devir ön planda olmuştur. Selçuklular daha sonra çini motiflerinde soyut olarak ağaç, çiçek ve kuş gibi doğada yer alan bitkileri ve hayvanları desen olarak kullanmıştır. Selçuklu devri bitkili süslemelerin gelişimi kıvrım dal aracılığı ile Orta Asya'nın hayvanlı süsleme sanatı arasında güzel bir köprü teşkil etmektedir.

Natürmort konulu çinilerde kullanılan kompozisyon genelde vazo ve çiçek düzenlemesinden oluşmaktadır. Bu çinilerde, meyveli-nesneli natürmort türüne çok sık rastlanmamaktadır.

Türk çini sanatında vazo formunun erken örneklerine, 15. yüzyıl yapısı olan Bursa Yeşil Türbe'nin mihrabında bulunmaktadır. Vazoda çiçek ve hemen yukarısında da asılı kandil motifi işlenmiştir. Bursa Yeşil Türbenin mihrabında, yoğun olarak da 17. yüzyılın mavi-beyaz çinilerinde rastlanmaktadır.

Araştırdığımız örneklerde, vazolu-çiçekli natürmort konusuna sahip çinilerde kullanılan başlıca renkler turkuvaz, zümrüt yeşili, mercan kırmızısı, kobalt mavisi ve

konturda siyahtır. Rumi, hatayi, palmet gibi motiflerin yanında natüralist üslup çiçeklerinden lale, sümbül, karanfil, zambak, gül, nergis, nar; çiçek açmış bahar dalları, üzüm asmaları, çintemani ve servi gibi motifler vazo-kâse ile birlikte betimlenerek zengin bir repartuar oluşturmuşlardır.

Ele alınan dönemin çinili yapılarındasürekli tekrarlanan vazolu- çiçekli desen şemaları dikkat çekicidir. Bunlar ulama şemalı bordür vekarolar, panolar, süpürgelik çiniler, pencere ve kapı alınlıkları, mihraplar, köşe dolgular, pandantifler gibi çeşitli bezeme alanlarıdır. Rastladığımız vazo motifli çiniler çoğunlukla çini panolarda ve sınırlı sayıda kullanılmıştır.

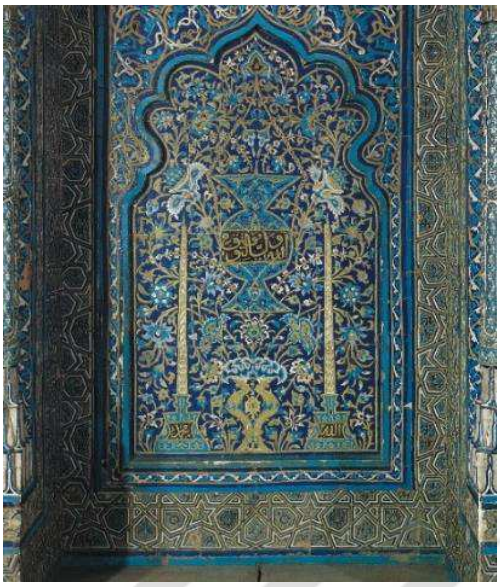
Rüstem Paşa Camiçini mihrabında, Türbesinde alt pencere aralarında (1561), Siyavuş Paşa Türbesinde (1582-84) kapının iki yanında, Eyüp Sultan Türbesinde, Atik Valide Camisinde ve Takkeci İbrahim Ağa Camisinde (1591) duvar panolarında vazolu-çiçekli natürmort kompozisyonlarına rastlamaktayız.

Çinilerdeki vazolar genellikle son derece zarif bahar dallarıyla bezenmişlerdir. Bazen de madalyon (şemse) şeklindeki bitki şekilleriyle betimlenmiştir. Vazolar kimi zaman kulplu kimi zamanda kulpsuz veya dilimli şekilde tasvir edilmiştir. Bazı vazoların boyunla gövdenin birleştiği noktasına orta-bağ motifi kullanılmıştır.

Bursa Yeşil Türbe

Yeşil Külliye'nin bir parçası olan Çelebi Mehmet'in türbesi (1421), caminin tam karşısında bir tepecik üzerindedir, külliyeye de adını veren muhteşem çinileriyle Bursa'nın sembolüdür. (Ayverdi, 1989) Türbede dokuz adet sanduka bulunur. Türbenin çini mihrabı ve Çelebi Mehmet'in sarı, lacivert ve beyaz renkte, tamamen kabartma çinilerle kaplı sandukasının bir benzeri yoktur. Çiniler ve firuze renkli, sırlı tuğla kaplamalar bir süre onarım gördükten sonra 2009 yılında ziyarete açılmıştır.

Çiçekleri bir araya toplayan Rumilerle süslü vazo motifi çinide pek çok kullanılmış olan bu türün ilk örneklerindendir. (Öney, 1976) Vazoda çiçek ve hemen yukarısında da asılı kandil motifi işlenmiştir. Firuze ve altın renkleri ağırlıkta kullanılmıştır. Ayrıca kandille birlikte yer alan vazoda çiçek kompozisyonunun iki yanında da şamdana oturtulmuş mumlar yer alır. Bu üç motifin bir arada kullanılması cennet anlamını simgelemektedir.



Resim 2.4.4.1 Bursa Yeşil Türbe Mihrabı,
Vazodan Çıkan Çiçekler, 1421. (Ertunalı, 2017)

Topkapı Sarayı Harem Dairesi Mekânları

Haremde panolar halinde düzenlenen çinilerde, vazo motifi natüralist çiçeklerle birlikte oldukça kullanıldığı görülmektedir. Yeşili kırmızı ve mavi renkler çoğunlukta kullanılmıştır. Panoların etrafı bazen yazı bazen de rumi üsluptaki yapraklarla bezenmiştir. Zeminde beyaz hâkimdir. Süslemeler genellikle hiç boşluk bırakılmaksızın işlenmiştir. Vazoların bazıları ağız kısmıyla geniş kaide kısmında daralmaktadır. İki yanında kulplu vazolar da bulunmaktadır. Bu vazoların gövdeleri şişkin boyun ve alt kısımları ise dardır. Vazolardan çıkan hatayi ve rumi üslubundaki bitkilere ve bahar dallarına penç motifleri eşlik etmektedir. Vazoların üzerinde yeşil ve mavi renkte geometrik şekiller yer alırken bazısında ise kırmızı bir şerit halinde bantlar yer almaktadır.

Haremde Şehzadeler odasının duvarlarında da vazolardan çıkan bitkisel motiflerden oluşmaktadır. Zeminde yine beyaz kullanılarak çiçek ve vazolarda yeşil, mavi ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Kompozisyonda boşluklar hatayi, rumi ve hançer yapraklarıyla doldurulmuştur. Burada farklı bir tasvir olarak vazo gibi yansıtılmış bir lacivert renkteki kaide üzerinde yeşil renkte ortası şişkin bir vazo yükselmektedir. Bu yeşil vazonun üzerinde ise bir rozet motifi yerleştirilmiştir. Üç bölüme ayrılmış diğer bir panoda ise üç tane birbirinin aynısı olan vazoların içinden rumi yaprakları ve hatayiler çıkmaktadır.

Kompozisyonun bordürlerinde ise kırmızı, mavi ve yeşil renkte çiçekler ve yapraklar yer almaktadır.



Resim 2.4.4.2 Topkapı Sarayı Sünnet Odası,
Çiçek Açmış Bahar Dalları Arasında Vazodan Çıkan Çiçekler 1527-28. (Carswell, 1998)



Resim 2.4.4.3 Topkapı Sarayı Harem Valide Sultan Dairesi ve Yatak Odası (1668)
Selsebilli Havuzdan Çıkan Natüralist Süslemeler. (Akıncı, 2009)



Resim 2.4.4.4 Topkapı Sarayı Harem Şadırvanlı Sofa,

Vazodan Çıkan Bahar Dalları.(Akıncı, 2009)



Resim 2.4.4.5 Topkapı Sarayı Harem Şehzadeler Odası,

Bahar Dalları Arasında Vazodan Çıkan Çiçekler ve Servi Ağaçları 17. yy. (Akıncı, 2009)



Resim 2.4.4.6 Topkapı Sarayı Harem,

Bahar Dalları Arasında Vazodan Çıkan Çiçekler 17. yy. (Akıncı, 2009)



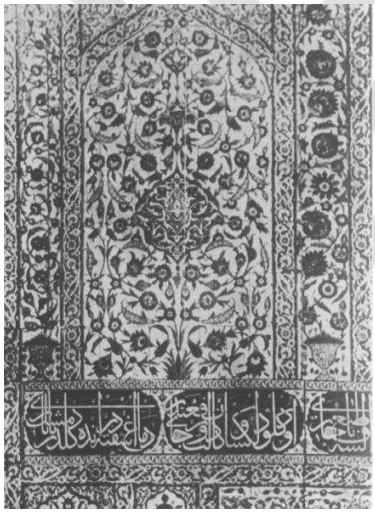
Resim 2.4.4.7 Topkapı Sarayı Harem,

Bahar Dalları Arasında Vazodan Çıkan Çiçekler 17. yy. (Akıncı, 2009)

İstanbul Valide Sultan Camisi

Valide Sultan Camisi, padişah III. Murat'ın eşi Safiye Sultan'ın isteğiyle 1597'te yapımı başlatılmış ancak 1665 yılında tamamlanabilmiştir. (Aslanapa, 2005) Oktay Aslanapa, Osmanlı Devri Mimarisi, İstanbul 1986, s. 347-355 Bu kasrın en önemli özelliği planının, çinilerinin ve süslemelerinin çok orijinal olmasıdır. (Ülgen, 1942) burada yer alan çiniler beyaz zemin üzerine mavi, kırmızı ve yeşil renklerdedir. Vazoların içinden hatayi çiçekleri, laleler ve rumi yapraklardan oluşan karışık bitki formları, tüm yüzeyi kaplamaktadır.

Süpürgeliklerde bulunan kompozisyonda, birbirinin aynısından sırasıyla dizilmiş vazodan çıkan laleler ve karanfiller natüralist üslupta oldukça başarılıdır. Bununyanında duvardaki Arapça yazıların çerçevelenmiş olduğu çini panolarda ise vazoların ve içinden yükselen bitkisel formların daha stilize olduğu gözlemlenmektedir.



Resim 2.4.4.8 İstanbul Valide Sultan Camisi,

Hünkâr Kasrı, Vazodan Çıkan Çiçekli Dallar. (Ülgen, 1942)



Resim 2.4.4.9 İstanbul Valide Sultan Camisi,

Hünkâr Kasrı Süspürgeliklerde Vazoda Çiçek Natürmortları. (Shutterstck.com)

Rüstem Paşa Camisi ve Türbesi

Yeni yazılı kitabesine göre 1554 yılında Mimar Sinan tarafından inşa edilen camide, natürmort konulu duvar çinileri bulunmaktadır. Motiflerin zemini beyazdır. Yan yana konulan vazo tasvirlerinin içerisinde rumi motifleri vardır. Burada farklı olan ise vazonun içinden dallar ve çiçekler yerine şemse motifi çıkmaktadır. Şemselerin içi bahar dallarıyla bezenmiştir. Şemselerin uçlarında salberkler dikkat çeker.

Vazoların kırmızı renkte ‘S’ kıvrımlı kupları kompozisyona hareket kazandırmaktadır. Vazonun gövdesi geniş, ağız kısmı uzun kaidesi ise üçgen formundadır. Türbede yine beyaz fon üzerinde ağız ve kaide kısmı dar, gövdesi ise şişkin bir vazo formu bulunmaktadır.

Vazonun içinden kenarları dilimli şemse motifi yükselmektedir. Üst kısmında salberk dikkat çekmektedir. Şemsenin içinde hatayi çiçekleri yer alır. Vazonun etrafında kalan boşluklar kenger yaprakları ve hatayilerle doldurulmuştur. Panonun bordürleri hatayi motiflidir.



Resim 2.4.4.10 Rüstem Paşa Camisi
Çinili Mihrapta Vazo İçinden Çıkan Salbek Şeklinde Bitkiler. (Akıncı,2009)

Siyavuş Paşa Türbesi

Türbede (1584) vazoda çiçek natürmordunun ilginç bir yönü bulunmaktadır. Bu dönemde diğer örneklerde incelediğimiz çini kompozisyonlarda zemin, boşluk bırakılmaksızın bitkisel motiflerle doldurulmuştur. Bu örnekte ise beyaz zemin desensizdir.

Vazo ve vazodan çıkan şemsenin zemini kobalt mavisidir. Alt ve üst köşe dolgularda yeşil renkte Rumiler kullanılmıştır. Madalyonun içerisinde hatayiler bulunmaktadır. Vazonun ağzını tamamen kaplayan hatayi, madalyonla birlikte güzel bir biçimde kompoze edilmiştir.



Resim 2.4.4.11 Siyavuş Paşa Türbesi.
Kulplu Vazo İçinden Çıkan Salbek Şekilli Bitkiler (Akıncı, 2009)

Eyüp Sultan Türbesi

Türbede (16.yy) bulunan natürmort kompozisyonunda farklı olarak, vazonun altına kaide yerleştirilmiştir. Vazonun içindeki motifler sade tutulmuştur. Zemin rengi olarak kobalt mavisi kullanılmıştır. Vazonun kenarları ve iç cidarları yapraklarla bezenmiştir. Kırmızı kıvrımlı kulpları mevcuttur. Vazo gövdesinin aşağısında bulunan hatayinin etrafından iki yana doğru uzanan bahar dalları sırasıyla yerleştirilmiştir. Bu kompozisyonda daha sade ve seyrek desen anlayışı hâkimdir.



Resim 2.4.4.12 Eyüp Sultan Türbesi,
İçi desenli vazonun içerisinden çıkan çiçekler. (Yıldırım, 2010: 39).

Takkeci İbrahim Ağa Camisi

Camide (16.yy) vazolu çiçekli natürmordun alt kısmına beyaz ve mavi çizgili desenli kâse yerleştirilmiştir. Vazonun iki yanından etrafa natüralist üslupta mavi ve kırmızı renkte çiçekler yayılmaktadır. Vazonun içinde kırmızı Rumiler hâkimdir. Kulpların başladığı ve gövdede bittiği yerlerde içe dönük Rumiler yer almaktadır. Vazonun altında bulunan kâsenin iki yanında kırmızı laleler dikkat çekmektedir.



Resim 2.4.4.13 Takkeci İbrahim Ağa Cami,
Şeritli Tabak İçine Konumlandırılmış Kulplu Vazodan Çıkan Çiçekler. (Akıncı, 2009)

Çini Tabaklar

Burada incelediğimiz natürmort süslemeli İznik çini kaplarının, çok zengin bir tür ve biçim çeşitliliğine sahip olduğunu görmekteyiz. Çoğunlukla minyatürlerde gördüğümüz bu kap türlerinin yakından incelendiğinde, süslememelerinin ne denli nahif olduğu anlaşılmaktadır. İznik atölyelerinde en çok üretilen tür, tabak olmuştur. Bu tabakların, minyatürlerden ve yazılı belgelerden, çok farklı biçimlere ve boyutlara sahip olduğunu anlamaktayız (Atasoy ve Raby, 1989).

Tabaklarda kullanılan renkler genelde kobalt mavisi, yeşil, patlıcan moru ve mercan kırmızısıdır. 19.yüzyılın sonlarına doğru Avrupa'da antika eşyalar moda haline geldikten sonra Osmanlı seramikleri de kıymete binmiş ve birçok koleksiyoncu tarafından ele geçirilerek müzelerde sergilenmeye başlamıştır.

Çini tabaklarda süsleme olarak çiçekli kıvrık dal üslubu, bahar dalları, hatayiler ve Arabesk bir tarz uygulanmıştır. Desenlerde birlik ve yüksek düzeyde bir işçilik göze

çarpmaktadır. Üç boyutlu bir görünüm yaratmak için çiçek yapraklarının uçları içe döndürülerek kuvvetlendirilmiştir.

Tabaklara işlenen vazo çeşitleri dikkat çekmektedir. Biri ince ve uzun sürahi diğeri de kulplu bardak veya kâse biçimindedir. Vazolarından içinden çiçek açmış bahar dalları ya da birkaç tane saplarıyla birlikte karanfil, lale ve papatya çiçekleri çıkmaktadır. Vazolar genellikle bir kaidenin üzerinde konumlandırılmıştır.

Vazoların iki yanında, ortadaki vazoya göre daha küçük boyutlarda vazolar da eşlik edebilmektedir. Bazen kâse tarzındaki vazonun içinden, içleri kıvrık dallarla bezeli madalyon formu da yükselmektedir. Tabakların bordürlerinde küçük kır çiçekleriyle radyal biçimler oluşturulmuş ve zaman zaman da kaya ve dalga motifleri tasvir edilmiştir.



Resim 2.4.4.14 İznik Çini Tabak,

Vazodan Çıkan Çiçekler, Brocklebank LT-Col. R.H. Koleksiyonu'ndan, 1560. (Carswell, 1998)



Resim 2.4.4.15 İznik Çini Tabak,

Vazodan Çıkan Bahar Dalları, Brocklebank LT-Col. R.H. Koleksiyonu'ndan, 1560. (Carswell, 1998)



Resim 2.4.4.16 Çini Tabak,

Antaki Koleksiyonu- Freer Sanat Galerisi, Washington D.C (1525-35) (Atasoy ve Raby, 1989)



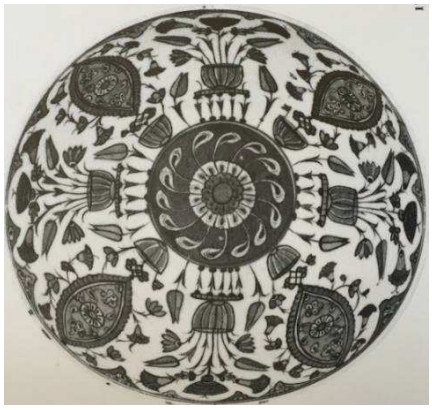
Resim 2.4.4.17 Çini Tabak,

Antaki Koleksiyonu- Freer Sanat Galerisi, Washington D.C (1525-35) (Atasoy ve Raby, 1989)



Resim 2.4.4.18 Çini Tabak,

Biritish Müzesi, London (1530-40 (Atasoy ve Raby, 1989)



Resim 2.4.4.19 Çini Tabak,

Fitzwilliam Müzesi, Cambridge (1530-35), (Atasoy ve Raby, 1989)



Resim 2.4.4.20 Seramik Kap,

Merkezde Müzisyen Tasviri Etrafında Meyve Kapları, İran Bölgesi, 13. yy. (www.tasvirsanatları.com)

2.4.5. Kumaş Sanatında Natürmort Sanatı

Osmanlı imparatorluğu döneminde tüm sanat dallarında yaygın olarak kullanılan "natürmort" benzeri kompozisyonlarına, saray ve saray dışındaki sanat hayatında önemli bir yeri olan işleme örneklerinde de karşılaşılır. Bitkisel, nesneli, kozmik, geometrik ve yazılı bezeme gibi çok geniş bir konu yelpazesine sahiptir. İşleme örnekleri üzerinde yer alan natürmordun, yine diğer sanatlarda olduğu gibi sepette çiçek, vazoda çiçek, vazoda ağaç- meyve, tabakta çiçek, tabakta meyve ve sepette meyve gibi düzenleme çeşitleriyle karşılaşılır (Barışta, 1981).

İşleme örneklerindeki gelişim 16. yüzyıldan sonra izlenmeye başlanmıştır. Nedeni ise, 16. yüzyıldan sonraki döneme tarihlendirilen örneklerin çok miktarda ele geçirebilmiş olmasıdır. 17. yüzyılda karşılaşılan natürmort kompozisyonlarının çok az örnekte uygulandığı dikkat çekmektedir.

Bu kompozisyonlar bohça ve kavuk örtüsü üzerine işlenmiş olup, iplik iplik dokunarak yapılmıştır. Bu örneklerde çiçekli-nesneli natürmort düzenlemeleri görülmektedir. Küçük bir vazo içerisinden çıkan çiçeklerden oluşan uygulamalarda belli bir vazo tipi saptamak mümkün değildir. Bu vazolarda yaban gülleri, sümbüller ve nar dalları çıkmaktadır. Açık renk zemin üzerine yakut rengi, beyaz, sarı, pembe, mavi gibi renklerle fazla natüralist olmayan çizgilerle bezenmişlerdir (Barışta, 1981).

18. yüzyıla tarihlendirilen natüralist konulu işleme örneklerinin sayısının pek artmadığı gözlenir. Peşkir, örtü ve makrama üzerine işlenen kompozisyonlar iplik iplik ve simle işlenmiş olup, pesent ve balıksırtı en çok kullanılan teknikler olmuştur. Daha çok çiçekli-nesneli konular uygulanmıştır. Bir vazo içinden çıkan çiçeklerden oluşmaktadırlar. Meyveli-nesneli natürmort kompozisyonları ise yayvan tabaklar içerisine yerleştirilmişlerdir. Fazla natüralist olmayan çizgilerin hâkim olduğu kompozisyonlarda, renk tonlamaları ile elde edilen ışık-gölge ve perspektif gibi ögelere hiç rastlanmaz (Barışta, 1981).

19. yüzyıla gelindiğinde, bu dönem natürmort kompozisyonlarının sayısında büyük bir artış olduğu dikkati çeker. En çok vazodan çıkan çiçek demetleriyle, kâseler içerisine yerleştirilmişmeyvelerden oluşan kompozisyonların uygulandığı görülür. İpek tafta, ipek keten, yünlü dokuma, pamuklu tülbent ve kadife kumaşlarından yapılmış olan seccade, havlu, bohça, kese, peşkir gibi çok çeşitli objeler üzerine işlenmişlerdir.

Özellikle seccadeler üzerine uygulanan çiçekli-nesneli natürmort uygulamaları bezeyici niteliğinin yanı sıra bir tasvir niteliği kazandığı gözlenmektedir. Bu, vazo içinden çıkan çiçeklerden oluşan düzenlemeler, seccadenin orta kısmında bordürlerle sınırlanmış yüzey üzerine başlı başına bir konu olarak uygulanmıştır.

Bunların yanı sıra sepet hem çiçekli hem de meyveli natürmort kompozisyonlarında sıkça kullanılmıştır. Bu kaplardan çıkan çiçek düzenlemeleri toplu bir kompozisyon ortaya koyarlar. Meyveli natürmort kompozisyonlarında ise, piramidal bir düzenleme görülmektedir.

Üzerinde durulması gereken natürmort kompozisyonlarından biri, Topkapı Sarayı müzesinde 31/924 envanter numarasıyla kayıtlı olan peşkir üzerinde görülmektedir. Yayvan bir kâse içerisindeki karpuzdan oluşan kompozisyonun yan yana meydana gelen bordürde peşkirin ucunda yer almaktadır.

Bu tasvirde, dilimlenmiş olan karpuz, tepesine bıçak saplanmış olarak tasvir edilmiştir. Bu, duvar resimlerinde de karşılaşılan bir konu biçimidir. Genellikle fazla natüralist olmayan örneklerin yanı sıra, doğadan alınmış etkisi verecek derecede natüralist örneklerde vardır. “S” ve “C” kıvrımları yapan hareketli çizgilerle biçimlendirilmiş olan tasvirlerde ışık-gölge ve renk tonlamalarına gidildiği görülmektedir (Barışta, 1981).



Resim 2. 4. 5. 1 Kumaşlar Üzerinde Natürmort Konulu Çeşitli İşlemeler



Resim 2. 4. 5. 2 Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu

Kumaş üzerinde vazolu- çiçekli natürmort, 18.yy.



Resim 2. 4. 5..3 İstanbul Dolmabahçe Sarayı,

Seccade Üzerinde Vazodan Çıkan Çiçekler, 19. Yy.



Resim 2. 4. 5. 4 İstanbul Topkapı Sarayı,

Peşkir Üzerinde Meyveli Natürmort, 19. yy.



Resim 2. 4. 5. 5 İstanbul Topkapı Sarayı

Iıı. Ahmet'in Sedef Kakmalı Tahtı Üzerinde Çiçekli Vazo Betimi. (Akıncı, 2009)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KATALOG

3.1. NEVŞEHİR DAMAT İBRAHİM PAŞA CAMİSİ

Katalog No: 1

Resim, Çizim No: 3.1.1-3.1.28

Bulunduğu Yer: Cami, medrese, sıbyan mektebi, imaret, han, hamam ve iki çeşmeden oluşan külliye, Nevşehir Kalesi'nin bulunduğu tepede yer almaktadır.

Tarihlendirme: Caminin beden duvarı üzerinde bulunan şair Nedim tarafındanyazılmıştır kitabeye göre külliyenin inşası H.1139, M.1726-27 yılında tamamlanmıştır (Aktuğ, 1992). Caminin harime giriş kapısında yer alan ve Seyyid Vehbi tarafından kaleme alınan kitabede de aynı tarih yazmaktadır (Atak, 2014: 177).

Yaptıran: Nevşehirli Sadrazam ve Damat İbrahim Paşa.

Mimarı: Mimarbaşı Kayserili Mehmet Ağa (Erdoğan, 1962).

Mimari Özellikleri:

Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, külliye içinde bulunur. Külliyedeki yapılardan cami, kitabesiz çeşme ve şadırvan bir avluda; imaret, medrese, sıbyan mektebi ve kitabeli çeşme diğer bir avlu içerisinde bulunmaktadır.

Cami, medrese, sıbyan mektebi, imaret ve iki çeşmeden oluşan külliyede han, daha aşağıda cami avlusunun altında bulunmaktadır. Hamam ise külliyenin kuzeyinde yer almaktadır. Medrese, külliyeyi ikiye bölen caddenin batısında, imaret yapısının kuzeyinde yer almaktadır.

Birinci avluda kuzey-güney doğrultuda yerleştirilen cami, onikigen şadırvanıyla dikdörtgen bir avlunun ortasında yer almaktadır. Camiyi çepeçevre saran avlu duvarlarının güney cephesinde, kitabesi mevcut olmayan bir çeşme vardır. Buradan camiye bir giriş

sağlanır. Diğer girişler ise avlunun kuzeybatı ve batı cephesinde olmak üzere toplam üç tanedir.

İkinci avluda ise medrese, imaret, kitabeli çeşme ve sıbyan mektebi kuzey-güney doğrultusunda konumlandırılmıştır. Kitabesi bulunan çeşme, sıbyan mektebinin çevresinde bulunan avlu duvarına yerleştirilmiştir.

Hamam ise anlattığımız iki avlunun daha aşağı kotunda kuzey yönünde konumlandırılmıştır.

Külliyede bulunan diğer bir yapı olan han ise, hamamın da daha aşağı kotunda yer alır. Buranın girişi Belediye Caddesi üzerinden sağlanmaktadır.

Damat İbrahim Paşa Külliyesinde bulunan bu yapılar, şehre yüksek bir kotta inşa edilmiştir. Birinci ve ikinci avludaki yapılar daha yukarıda konumlanırken hamam orta kısıma han ise daha aşağı kota yerleştirilmiştir.

Damat İbrahim Paşa Külliyesinin merkezi yapısı olan cami, kare planlı harimin üzeri büyük bir kubbe ile örtülmüş olup, güneyinde mihrap önü kubbesi yer alır. Kuzey kısmında ise mukarnas başlıklı sekizgen formda mermer sütunların taşıdığı mahfil katı bulunur. Harimin kuzeyinde yer alan son cemaat yeri, altı mermer sütun üzerine beş kubbeden oluşmaktadır (Kuran, 1971: 243).

Caminin etrafında avlu duvarları mevcuttur. Bu duvarlarda daha önce de bahsettiğimiz gibi toplam üç giriş bulunmaktadır. Üç giriş de avlu duvarlarından dışarıya doğru çıkıntı halindedir. Camiyi çevreleyen avlu duvarının güney cephesinde, on bir adet dikdörtgen pencere vardır.

Caminin taç kapısı, avlu duvarlarının kuzeybatı köşesindedir. Kapıda Lale Devri'nin en önemli sanatçısı şair Nedim tarafından yazılan bir kitabe bulunur. Kapının kemeri, siyah ve beyaz renkli taşlarla süslenerek ortasına bir kabara yerleştirilmiştir. Kapının iki tarafında iki tane pencere açılmıştır.

Avlunun batı ve güney köşesinde yer alan diğer iki adet giriş kapıları ise taç kapıya oranla daha sade ve küçük tutulmuşlardır.

Harimin kuzeyinde yer alan son cemaat yeri, altı mermer sütun üzerine beş kubbeden oluşmaktadır. Kubbeler kurşundandır ve her birinin üzerinde alem bulunur. Revak kemerleri beyaz ve kırmızı renkli taşlarla örülmüştür.

Caminin kuzey cephesinden harime giriş sağlanmaktadır. Harimdeki taç kapının sivri kemeri, siyah ve beyaz renkli taşlarla oluşturularak, kapı hareketlendirilmiştir. Sivri kemerin iki tarafına birer tane kabara yerleştirilmiştir. Kapı kemerinin üzerinde dokuz satırlık inşa kitabe bulunur. Kapının iki tarafında da mukarnaslı kavsaralar yer almaktadır.

Cami, kare planlı harimin üzeri büyük bir kubbe ile örtülmüş olup, kubbeye geçişler pandantif ve tromplarla oluşturulmuştur. Harimin güneyinde mihrap önü kubbesi yer alır. Buranın üzeri aynalı tonoz ile örtülmüştür. Ayrıca bu bölümde on bir tane pencere bulunur.

Kuzey kısmında ise mukarnas başlıklı sekizgen formda mermer sütunların taşıdığı mahfil katı bulunur. On tane sütun bulunan bölümde, sivri kemerlerde renkli taş işçiliği göze çarpar. Bu kemerlerin kilit taşlarında bulunan kabartma gülbezekler, mahfilin cephesini hareketlendirmiştir.

Harimde güney cephede bulunan beş kenarlı mermer mihrap, zengin mukarnaslı bir kavsaraya sahiptir. Kavsaranın iki tarafında zarif sütunceler yer alır. Mihrap nişini çevreleyen silmelerin başlıklarında, kum saati motifleri dikkat çekmektedir.

Harimin güneybatı köşesinde mermer minber bulunmaktadır. Minber girişinin iki yanında yine kum saati şeklinde başlıklar bulunur. Minberin yan cephelerinde üçgen şeklinde aynalıkların içerisine büyük gülbezek motifleri yerleştirilmiştir. Aynalıkların alt kısmında ise çerçeveler halinde oluşturulan yedi bölümde kemer gözleri bulunmaktadır.

Damat İbrahim Paşa Külliyesindeki caminin harimi, kalemişi bezemeleri, avlu duvarları ve pencereleri 1964'de Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından onarılmıştır. 1992, 1997 ve 1998 yıllarında da çeşitli onarımlar yapılmıştır (Nevşehir Vakıflar Bölge Müdürlüğü Abide ve Yapı İşleri Dairesi).

Süsleme Özellikleri:

Yapıda, kalem işi, çini, taş ve alçı gibi süsleme ögeleri bulunmaktadır. Kalem işi süslemeler, caminin harim, mahfil, son cemaat yeri ve şadırvanında uygulanmıştır. Harimde kubbede, mihrap önü kubbesinde, geçiş ögelerinde, pencere çevrelerinde görülen kalem işi süslemeler, Lale Devri'nin özelliklerini yansıtan natüralist üslupta çiçek ve bitki motifleriyle bezenmiştir. Bunun yanında, yine klasik dönemin motifleri olan Palmet ve Rumiler de kompozisyona eklenerek hareket kazandırılmıştır.

Harimin ve mihrap önü kubbelerinin benzer süsleme özellikleri vardır. Her iki mekânda da merkezde sekizgen bir sarkıt bulunmaktadır. Sarkıtın etrafı, natüralist çiçek ve yaprak motiflerinden oluşan kompozisyonlarla bezenmiştir. Tonoz kısmının başlangıcından sarkıta doğru ışınsal madalyonların oluşturduğu kompozisyon yer almaktadır.

Harimde mahfilin altındaki ahşap tavanlar üzerindeki bezemeleriyle dikkat çeker. Daldan çıkan karanfil ve yaprakların tekrarlandığı kompozisyon görülür. Dilimli kemeler içerisine ise birer lale motifleri yerleştirilmiştir. Genellikle kiremit rengi, yeşil, sarı ve kırmızı renkler kullanılmıştır.

Şadırvanın kubbesinde, ortada bulunan sekiz köşeli mukarnaslı sarkıtın etrafından başlayan süslemeler kubbe eteğine kadar devam eder. Kiremit, kırmızı ve sarı renklerde kıvrık dal ve yaprak motifleri bulunur. Madalyonların etrafı ise kırmızı mukarnas dizileri ile çevrelenmiştir.

Son cemaat yeri revak kubbelerinin yüzeyleri, harim kubbesindeki bezemelerin sadeleştirilmiş halidir.

Camide taş bezeme, taç kapıda, minberde, mihrapta, minarede ve şadırvanda karşımıza çıkar. Bu mekânlarda, süslemeler klasik dönemin motifleri olan Rumi, Palmet ve kıvrık dallardan oluşan kompozisyonlarla bezenmişlerdir.

Renkli cam süslemeleri en alttaki pencereler hariç diğer tüm pencerelerde uygulanmıştır. Kırmızı, mavi, sarı gibi renklerle kartuşlar içerisine alınmış çiçek ve yaprak motifleri bezenmiştir.

NatürmortKompozisyonu:

Çiçekli- nesneli bir natürmort türüne sahip olan yapıda, natürmortlar minberde süpürgelik kısmında görülmektedir. Minberdeki süsleme programı diğer mekânların aksine dönemin özelliklerini yansıtmaktadır. Girişte bulunan dikdörtgen profilde rozetlerle başlayan bitkisel motifler bulunan bir kompozisyon yer almaktadır. Girişi üç yönden natüralist üslupta çiçek ve yaprak motifleriyle bezenmiş bir bant çevrelemektedir.

Köşk kısmında kemerlerin üst kısımları bir sıra mukarnas bir sıra natüralist üslupta çiçek motifleriyle bezenmiştir.

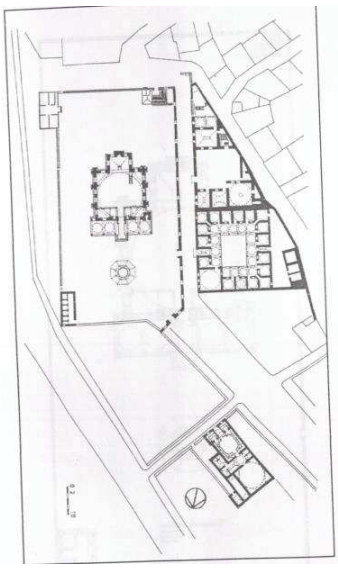
Süpürgelik dediğimiz alt bölümlerde kare panolar içerisine alınmış yedi tane gözde natüralist yaprak ve çiçek motifleri görülür. Süpürgeliklerde mermer yüzeylerin içi oyulmayan kısımlarında alçak kabartma tekniğinde vazodan çıkan natüralist çiçek motifleri işlenmiştir. Kullanılan boya izlerinden, vazodan çıkan çiçeklerin kırmızı, yapraklar ise yeşil renkte boyandığı anlaşılmaktadır.

Pencerelerin iki yanında ise dikdörtgen panolar içerisine alınmış madalyonlar içinde natüralist çiçek motifleri; dış taraftakilerde birer kandil motifi yer almaktadır. Kandiller kemerlerin kilit taşına asılı vaziyette tasvir edilmiştir.

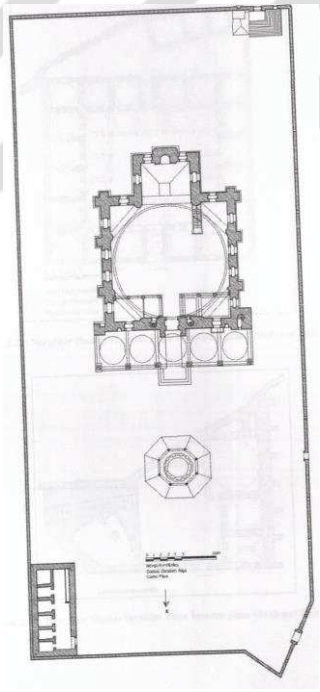
Minber süpürgeliklerinde bulunan "natürmort" olarak nitelendirdiğimiz özellikler bu dönemde yapılan en güzel örneklerden birini teşkil ederler. Renkçi bir anlayışın gözlendiği kompozisyonda doğadan alınmışçasına natüralist çizgilere sahip her bir motif en ince ayrıntısına kadar işlenmiştir.

Kare bir kartuşun içerisinde yine kıvrık dallarla şekillenen ve Palmetle yukarıda sonlanan taç şeklinde bir çerçeve gözlenir. Bu dalların içerisinde şişkin gövdeli dar-uzun ağızlı bir vazo bulunur. Vazonun içinden çıkan dallardan yukarıya doğru uzanan üç adet lale motifi bulunur. Lalelerin altında, vazonun iki yanından iki tane çiçek sarkar pozisyondadır. Palmetle taçlanan çerçevenin boşluklarını natüralist formda daldan çıkan iki tane çiçek doldurmaktadır.

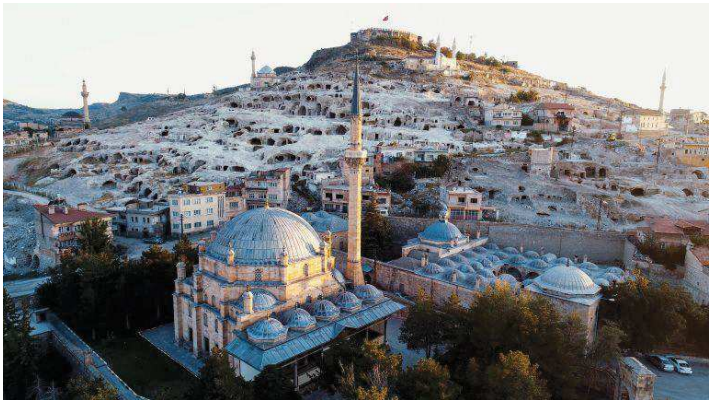
Burada natürmort olan kısım, vazo ile birlikte tasvir edilen lalelerdir. Etrafı da klasik dönemin süsleme unsurları olan kıvrık dal, Rumi ve Palmetlerle bezenmiştir. Fakat dönemin yansımaları olan natüralist yani gerçeğe daha yakın olan çizgiler klasik dönemden beri süregelen motiflerdeki değişimi yansıtır.



Çizim 3.1.1. Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi Vaziyet Planı. (Aktuğ, 1992)



Çizim 3.1.2. Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi, Cami Planı. (Ekiz, 2009)



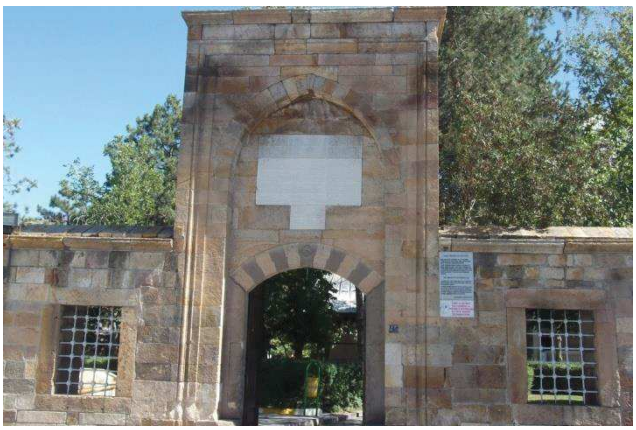
Resim 3.1.3 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi, Genel Görünüm.



Resim 3.1.4 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi.



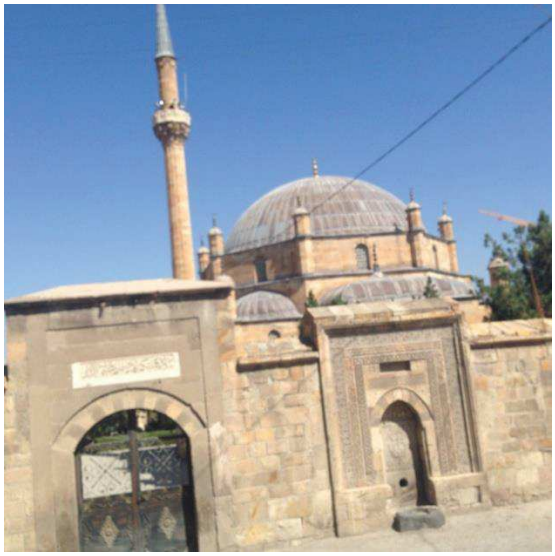
Resim 3.1.5 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi, Avlu Duvarları ve Giriş Kapısı.



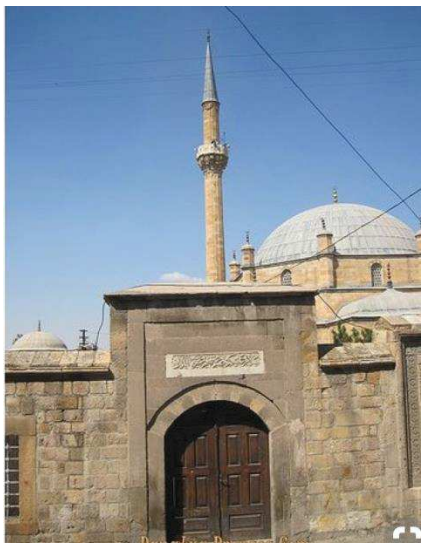
Resim 3.1.6 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi, Giriş Kapısı.



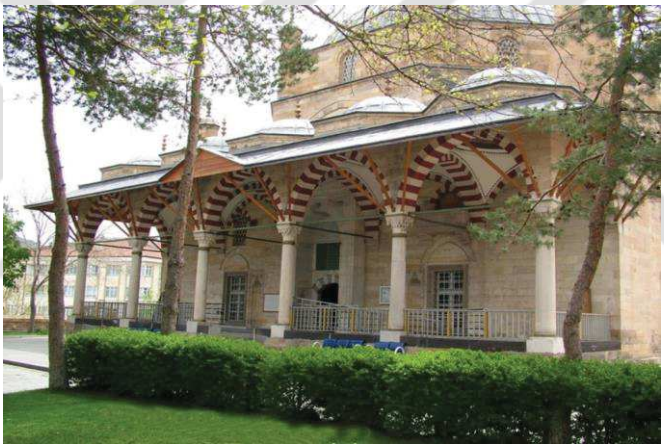
Resim 3.1.7 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi, Giriş Kapısı Kitabesi.



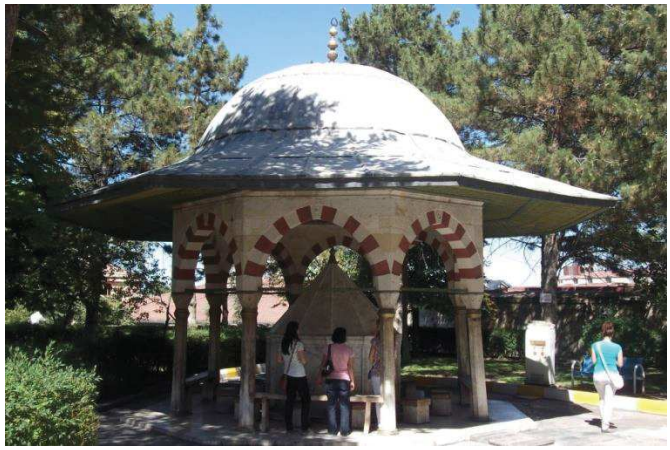
Resim 3.1.8 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi, Güney Cephesi Giriş Kapısı ve Çeşme.



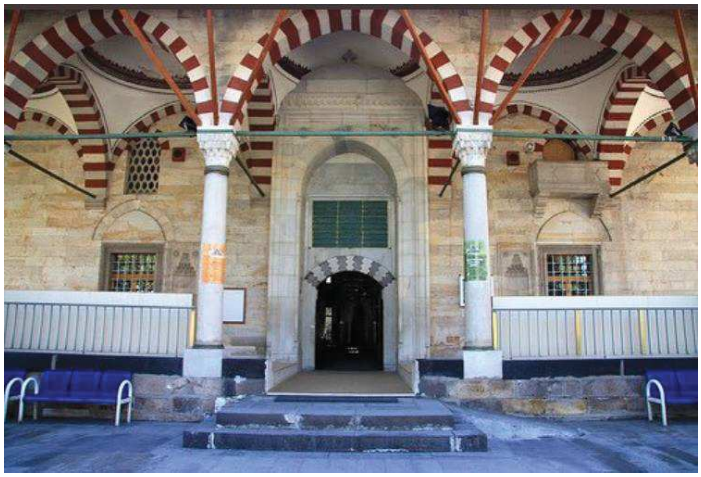
Resim 3.1.9 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Güney Cephesi Giriş.



Resim 3.1.10 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Son Cemaat Yeri.



Resim 3.1.11 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi Şadırvanı.



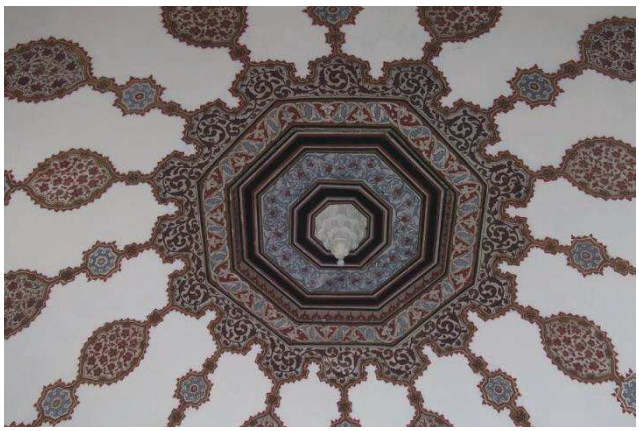
Resim 3.1.12 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Harime Giriş Kapısı.



Resim 3.1.13 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Harimden Genel Görünüm.



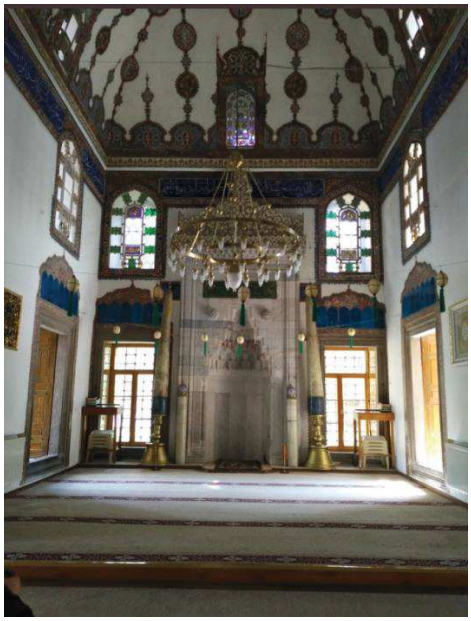
Resim 3.1.14 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Harim.



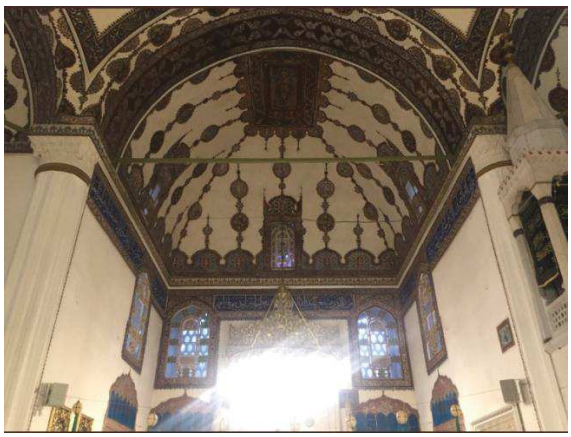
Resim 3.1.15 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Kubbe.



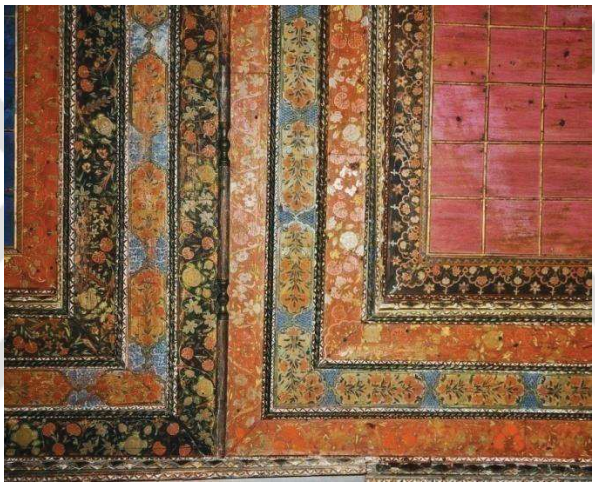
Resim 3.1.16 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Kubbe Etekleri.



Resim 3.1.17 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Mihrap.



Resim 3.1.18 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Mihrap Önü Kubbesi Süslemeleri.



Resim 3.1.19 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Mahfil Katı Ahşap Tavanında Kalemişi Süslemeler.



Resim 3.1.20 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Son Cemaat Yeri Kubbe İçi Süslemeleri.



Resim 3.1.21 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Harime Giriş Kapısında Mihrapçık.



Resim 3.1.22 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Harime Giriş Kapısında Mukarnaslı Süsleme Detayı.



Resim 3.1.23 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Kitabeli Çeşmeden Taş Süsleme Ayrıntı.



Resim 3.1.24 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Minber Genel Görünüm.



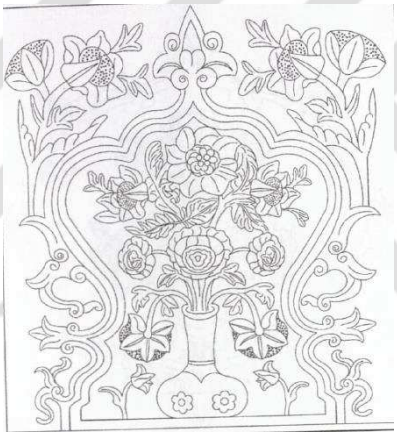
Resim 3.1.25 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Minber, Natürmort Kompozisyonu, Vazodan Çıkan Çiçekler.



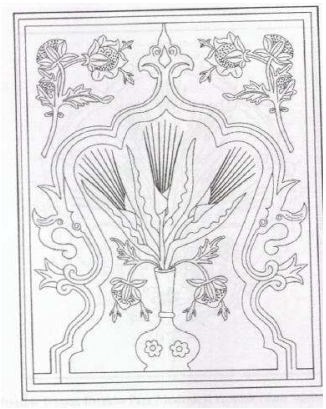
Resim 3.1.26 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Minber, Natürmort Kompozisyonu, Vazodan Çıkan Çiçekler.



Resim 3.1.27 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Minber Süpürgeliğinden Ayrıntı Süslemeler.



Çizim 3.1.28 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Minber Süpürgeliğindeki Natürmort Kompozisyonu, Vazodan Çıkan Güller. (Atak, 2014)



Çizim 3.1.29 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camisi, Minber Süpürgeliğindeki Natürmort Kompozisyonu, Vazodan Çıkan Laleler. (Atak, 2014)

3.2. NEVŞEHİR DAMAT İBRAHİM PAŞA MEDRESESİ

Katalog No: 2

Resim, Çizim No: 3.2.1.-3.2.28

Bulunduğu Yer: Medresecami, sıbyan mektebi, imaret ve iki çeşme Nevşehir Kalesi'nin bulunduğu tepede yer almaktadır. Medrese, külliyeyi iki ayrı tarafa bölen caddenin batısında bulunmaktadır.

Tarihlendirme: Külliyenin inşası H.1140, M.1727-28 yılında tamamlanmıştır. Medresenin avlu ve dershane giriş kapılarında olmak üzere iki tane kitabesi bulunmaktadır. Seyyid Vehbi'nin ve Nedim'in kaleme aldığı bu kitabelere göre H. 1139, M. 1726- 27 yılında yaptırılmıştır (Aktuğ, 1992).

Yaptıran: Nevşehirli Sadrazam ve Damat İbrahim Paşa.

Mimarı: Mimarbaşı Kayserili Mehmet Ağa.(Erdoğan, 1962).

Mimari Özellikleri:

Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi, şehirde külliye içinde bulunur. Külliyedeki yapılardan cami, kitabesiz çeşme ve şadırvan bir avluda; medrese imaret, sıbyan mektebi ve kitabeli çeşme diğer bir avlu içerisinde bulunmaktadır.

Medrese, dikdörtgen planlı, tek katlı ve açık avlulu plan şemasına sahiptir. Ana kapısı doğu cephesinin ortasında yer almaktadır. Geniş saçaklı kapıda, renkli taş işçiliği göze çarpar. Kapı kemerinde dikdörtgen kitabesi bulunur. Medreseye girişte sağ ve solda mihrapçıklar yer alır ve üzeri aynalı tonozla örtülüdür.

Medresenin etrafında avlu duvarları mevcuttur. Avluyu çevreleyen revak, on bir tane mermer sütun üzerine konumlandırılmıştır. Bu sütunlar arasında bulunan kemerler beyaz ve kırmızı renkte örülmüşlerdir.

Medrese, on yedi adet öğrenci odasına sahiptir. Kuzeydoğu cephesinde kütüphanesi bulunur. Kütüphane, öğrenci odalarına göre daha büyük tutulmuştur. Kare planlı öğrenci odalarının üzerleri kubbelerle örtülmüştür. Odaların kapı açıklıkları basık kemerlidir. Pencereleri ise dikdörtgen şeklinde mermer sövelidir. Odaların içerisinde ocaklar ve nişler bulunur. Medresenin bacaları sivri külahlar ile örtülmüştür.

Kütüphane odası kare planlı, dıştan sekizgen kasnaklı kubik gövdeli bir kubbeyle örtülmüştür. Burada, öğrenci odalarında bulunan ocak nişlerinden bulunmamaktadır. Duvarlarda, altı adet kitap nişi ve ahşap sergen yer alır. Kitap nişlerinin ahşap kapaklarında geometrik süslemeler göze çarpar.

Damat İbrahim Paşa, medresenin derslik kısmını özellikle kütüphane olarak inşa ettirdiği giriş kapısı üzerindeki kitabede belirtilmektedir. Kitaplara çok meraklı olduğu ve değer verdiği bilinmektedir. Kendi arşivinde bulunan 187 adet değerli eseri, bu medrese kütüphanesine bağışlamıştır. Buradaki çeşitli eserlerin zamanla sayısı arttıkça gerekli güvenlik önlemlerinin sağlanamaması nedeniyle Milli Kütüphane 'ye devredilmiştir (Atak, 2014: 181).

Medrese, 1964, 1987- 88 senelerinde bazı onarımlar geçirmiştir (Atak, 2014: 188).

Süsleme Özellikleri:

Medresede bulunan kütüphane, genel olarak kalem işi süsleme kompozisyonları ile dikkat çekmektedir. Mekânın duvarlarında, pandantiflerde ve kubbede yapıldığı dönemden itibaren günümüze kadar gelebilmiş kalem işi süslemeler bulunmaktadır.

Pencerelerin kemer taşlarında kiremit kırmızısı, lacivert, sarı ve kahve renkleri kullanılmıştır. Duvar yüzeyleri, kırmızı ve mavi renlerinde rumi ve palmetlerle oluşturulmuş bir bantla dikdörtgen şeklinde panolara ayrılmıştır.

Pencereler ve pencere olan yerlerde pencere görüntüsü verilen şekillerde stilize çiçekler ve yapraklardan oluşan tepelikler mevcuttur. Bu bitkisel motifler mavi ve kırmızı, etrafını saran şerit ise sarı renktedir.

Duvarda bulunan pencerelerin alt kısımlarına sekiz kollu madalyonlar yerleştirilmiştir. İçlerindeki zemin beyaz renkte olup, üzerlerine vazodan çıkan natüralist formda çiçeklerle natürmort kompozisyonu yerleştirilmiştir. Sekizgeni oluşturan çerçevede kırmızı, vazoda mavi, çiçeklerde ise kırmızı ve sarı renkler kullanılmıştır.

Pencerelerin yan taraflarında bulunan dikdörtgen panoların içerisinde madalyonlar içerisine alınmış vazoda çiçek kompozisyonları ile kandil motifleri bulunmaktadır. Bu süslemeler, karşı duvarlarda da benzer şekilde düzenlenmiştir. Madalyonların içinde vazoda çiçek bulunan kompozisyonların üstünde ve altında daha küçük ebatlı içleri boş madalyonlar bulunur. Kandil motifleri, sivri kemer şeklinin kilit taşına asılı vaziyette tasvir

edilmiştir. Kandiller, karşılıklı her duvarda farklılık gösterirler. Bazı vazolardan çıkan lale çiçeği buğday başağını andırır şekilde resmedilmiştir. Bu panoların genelinde yeşil, kırmızı, mavi ve sarı gibi renkler kullanılmıştır.

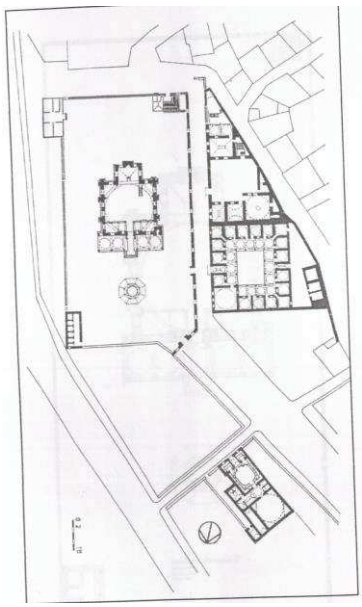
Kubbede, pandantiflerde mavi, kırmızı ve beyaz renklerinde rumi, palmet ve çiçeklerle donatılmıştır. Kırımızı zeminli pandantiflerin içinde altı kollu yıldızlar tasvir edilmiştir. Kubbenin sekizgen göbeğinde, kırmızı ve mavi renkle boyanmış madalyonlar bulunmaktadır. Göbeğin çevresinde mavi, beyaz ve kırmızı renklerin hâkim olduğu stilize rumi ve çiçeklerden oluşan bir bordür bulunur. Bu bordürün etrafında kubbe yüzeyine on altı uzantı halinde ışınsal olarak yayılan madalyonlar, beyzi ve palmet biçiminde yatay ve düşey olarak dizilmişlerdir.

Natürmort Kompozisyonu:

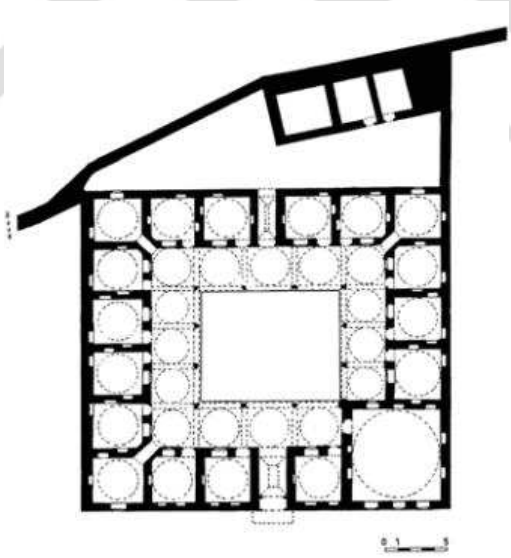
Medresenin pencere altlarında ve yanlarında bulunan madalyonlar içerisinde bulunan vazodan çıkan natüralist formdaki çiçek motifleri, buradaki natürmort konumuzu oluşturmaktadır. İçteki panolarda yer alan vazodan çıkan lale motifleri buğday başağını andırır şekilde tasvir edilmiştir. Çiçek motiflerini vazodan çıkan güller ve vazodan çıkan laleler oluşturmaktadır.

Vazodan çıkan laleler konulu natürmortta yine Anadolu'nun çeşitli yerlerinde görüldüğü gibi vazonun iki yanından sarkan laleler görülmektedir. Bu çiçekler genellikle açmış halde olgun olduğu için ağırlığa dayanamayıp sarkmış vaziyette tasvir edilirler, bu da natüralist, yani gerçeğe yakın olduğunun belirtisidir.

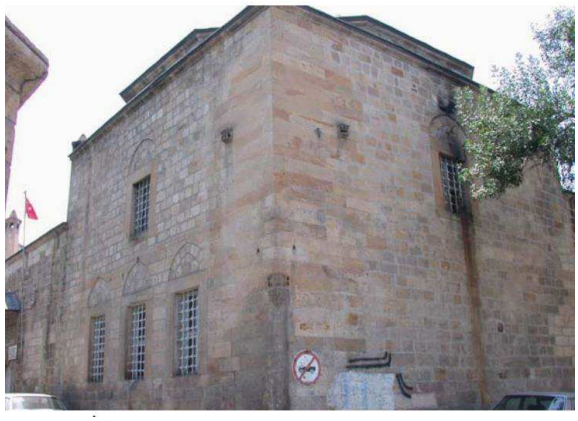
Buradaki vazolar, küçük boyutta tasvir edilmişlerdir. Altları şişkin üstleri ise dar ve uzundur. Motiflerde, kiremit rengi, mavi, sarı, yeşil ve kırmızı gibi renkler hâkimdir.



Çizim 3.2.1. Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi, Vaziyet Planı. (Aktuğ, 1992)



Çizim 3.2.2 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi, Medrese Planı. (Aktuğ, 1992)



Resim 3.2.3 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi.



Resim 3.2.4 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi Giriş Kapısı ve Kitabesi.



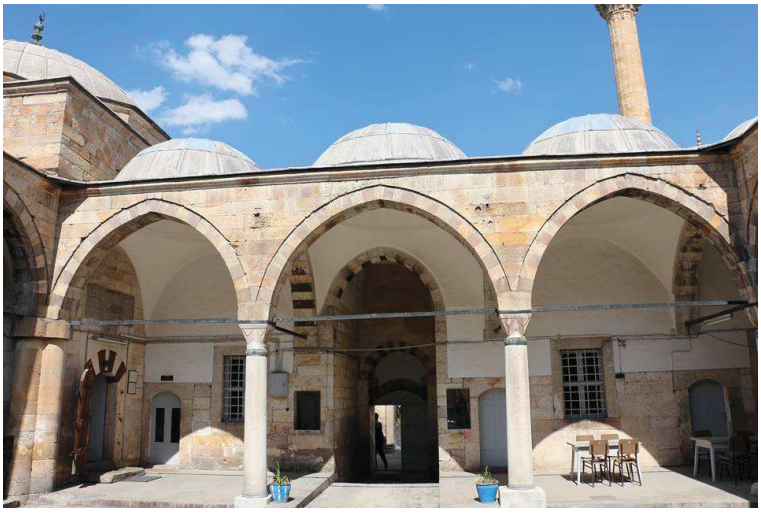
Resim 3.2.5 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi Giriş Kapısı Üzerindeki Kitabeden Ayrıntı.



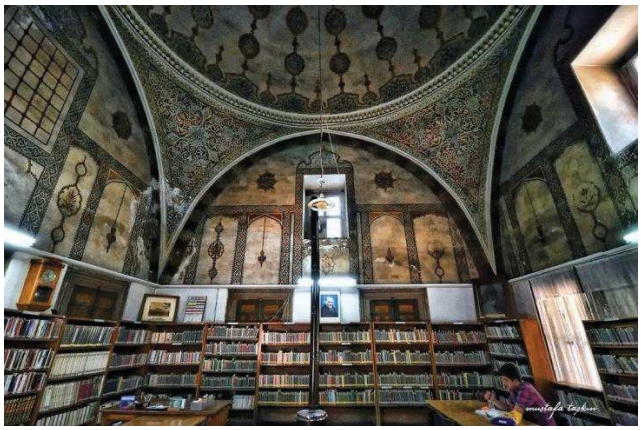
Resim 3.2.6 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi Avlusu.



Resim 3.2.7 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi Avlusu.



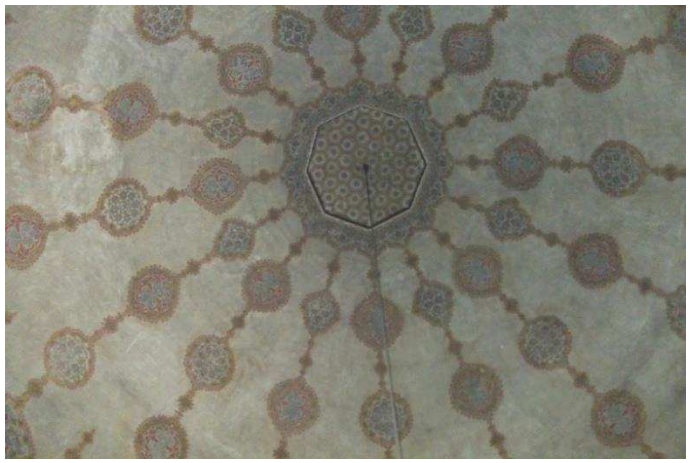
Resim 3.2.8 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi Avlusu.



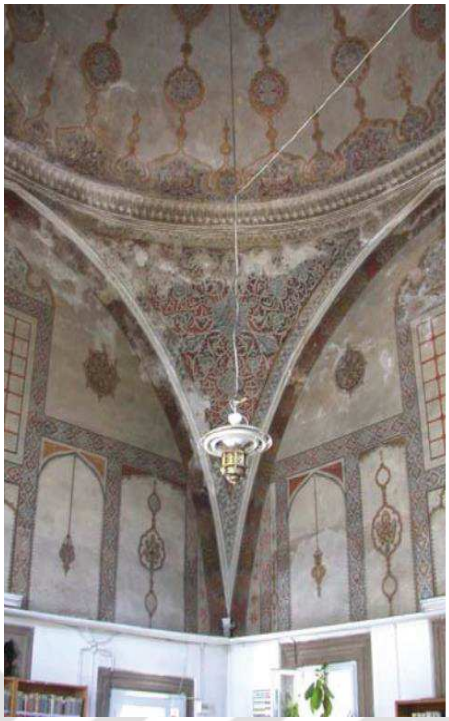
Resim 3.2.9 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi, Kütüphane Odası.



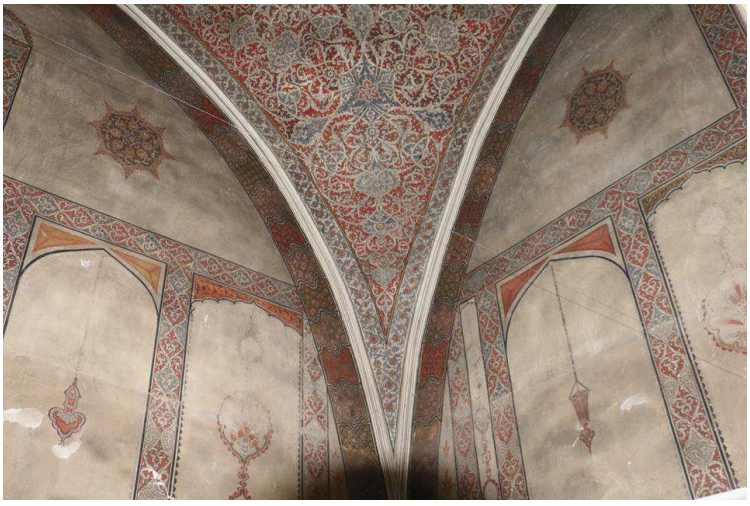
Resim 3.2.10 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi, Kütüphane Odası.



Resim 3.2.11 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi, Kütüphane Odasında Kubbede Kalemişi Süslemeler.



Resim 3.2.12 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi, Kütüphane Odasında Kubbe Eteklerinde Kalemişi Süslemeler.



Resim 3.2.13 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi, Kütüphane Odasında Pandantif ve Nişlerden Ayrıntı. Natürmortlu Kalemişi Süslemeler.

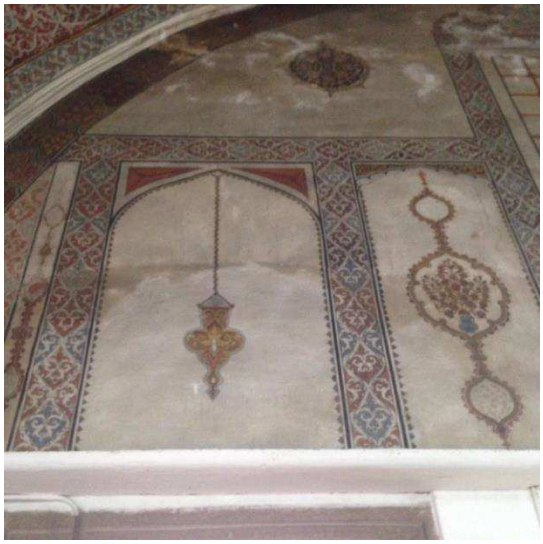


Resim 3.2.14 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi, Kütüphane Odasında Pandantif ve Duvar Nişinde Natürmortlu Kalemişi Süslemeler.



Resim 3.2.15 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi,

Kütüphane Odasında Pandantif ve Nişlerden Ayrıntı, Natürmortlu Kalemişi Süslemeler.



Resim 3.2.16 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi,

Kütüphane Odası Duvarlarındaki Natürmort Kompozisyonları, Kandil ve Madalyon İçerisindeki Vazodan Çıkan Çiçekler.



Resim 3.2.17 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi,

Kütüphane Odası Duvarlarındaki Natürmort Kompozisyonları, Kandil ve Madalyon İçerisindeki Vazodan Çıkan Çiçekler.



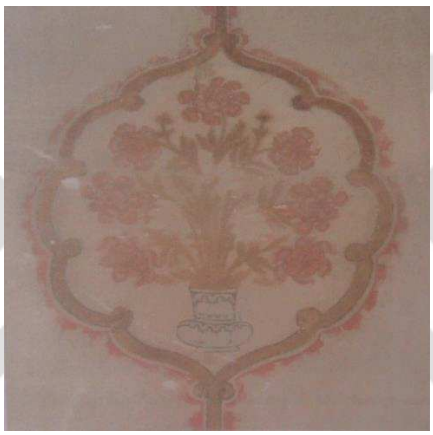
Resim 3.2.18 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi,

Kütüphane Odası Madalyon İçerisindeki Kulplu Mavi- Beyaz Çini Desenli Vazodan Çıkan Laleler (Atak, 2014).



Resim 3.2.19 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi,

Kütüphane Odası Madalyon İçerisindeki Kulplu Mavi Vazodan Çıkan Laleler (Atak, 2014).



Resim 3.2.20 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi,

Kütüphane Odası Madalyon İçerisindeki Kulplu Mavi- Beyaz Çini Desenli Vazodan Çıkan Güller (Atak, 2014).



Resim 3.2.21 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi,

Kütüphane Odası Madalyon İçerisindeki Kulplu Mavi- Beyaz Çini Desenli Uzun Dar Boyunlu Vazodan Çıkan Laleler (Atak, 2014).



Resim 3.2.22 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi,
Kütüphane Odası Madalyon İçerisindeki Kulplu Mavi Vazodan Çıkan Güller (Atak, 2014).



Resim 3.2.23 Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi,
Kütüphane Odası Madalyon İçerisindeki Mavi Vazodan Çıkan Yapraklar (Atak, 2014).

3.3. ŞANLIURFA RIZVANİYE CAMİSİ

Katalog No: 3

Resim, Çizim No: 3.3.1- 3.3.20

Bulunduğu Yer: Şanlıurfa, Gölbaşı Mahallesinde Balıklı Göl'ün kuzeyinde.

Tarihlendirme: Caminin giriş kapısı üzerindeki 30 satırlık celi ta'lik kitabeye göre H.1149/M. 1716-1717 yılları arasında yaptırılmıştır (Atak, 2014: 120).

Yaptıran: Urfa-Rakka Valisi Rızvan Ahmet Paşa.

Mimarı: Bilinmiyor.

Mimari Özellikleri:

Yapı, bir külliye içerisinde bulunmaktadır. Külliyenin toplam üç vakfiyesinde külliyenin, cami, medrese, kütüphane, hamam, havuz ve dükkânlardan oluştuğu belirtilmektedir. Fakat hamam ve dükkânlar günümüze dek ulaşamamışken kütüphanenin yeri de tam belirlenememiştir. Dolayısıyla günümüzde sadece cami ve medrese incelenebilmektedir. Rızvaniye Camisi, İbrahim Peygamberin ateşe atıldığında düştüğü yerde oluşan Halil-ür Rahman gölünün kuzey kenarında yer alan caminin, Bizans devrinde yapılmış olan St. Thomas Kilisesi'nin yerine inşa edildiği kaynaklarda belirtilmiştir. (Kürkçüoğlu, 1993: 44).

Cami, doğu-batı doğrultusunda, dikdörtgen planlıdır. Avlusunun üç tarafı medrese odaları ile çevrilmiştir. Mihraba paralel üç kubbe ile örtülmüştür. Harimin kuzeyinde ise üç bölümlü son cemaat yeri bulunmaktadır. Buranın üzeri üç kubbe ile örtülü olup, doğu ve batıdaki kubbeler yanlara doğru yarım kubbelerle genişletilmiştir. Son cemaat yeri yanlardan kapatılarak pencere açıklığı verilmiştir. Yan taraflarında sütunçeler yer almaktadır.

Caminin mihrap önü kubbesi yuvarlak, yan kubbeler ovaldir. Caminin doğu duvarına bitişik olan poligonal planlı kesme taştan yapılmış olan minaresi tek şerefelidir. Balkon şeklindeki minbere duvar içerisindeki merdivenle çıkılmaktadır. Mihrabın hemen sağ tarafında bir köşk minber bulunmaktadır. Köşk minberin korkulukları geometrik düzendeki süslemesiyle dikkat çekmektedir. (Kürkçüoğlu, 2002: 33) Caminin inşa tarihinden kalma ahşap kapısı zengin bitkisel süslemelidir.

Rızvaniye Medresesi, avluya bakan cephedeki kitabesine göre Rakka valisi Rızvan Ahmet Paşa tarafından H. 1139/ 1726- 27 yılında inşa edilmiştir. Medrese, Rızvaniye caminin inşaatından 10 yıl sonra yapılmıştır. Yapı, caminin avlusunu çevreleyen, önleri revaklı odalardan meydana gelmektedir. İnşa malzemesi olarak düz kesme taş kullanılmıştır. Avlunun kuzey kenarındaki kubbeli odalar hariç, medresedeki tüm odalar beşik tonozla örtülmüştür. Medrese odalarında ocaklıklar yer almaktadır.

1963 yılına kadar Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından öğrenci yurdu olarak kullanılan odalar, günümüzde ebru, resim, peyzaj, ney ve hüsna-i hat gibi derslerin verildiği yerler olarak kullanılırken, diğer odalar depo olarak kullanıldığından kapalı tutulmaktadır.

Rızvaniye Camisi ve Medresesi, 1992-1993 yılları arasında Şanlıurfa Valiliği tarafından restore edilmiştir (Memiş, 1997: 52-54).

Süsleme Özellikleri:

Camide tezyinat unsurları taç kapıda boydan boya renkli taş sıralarında, ahşap kapı kanatlarında, mihrap, kadınlar mahfili tavanı ve son cemaat yeri revağı zemininde görülmektedir.

Caminin ve harimin giriş kapısı iki renkli malzeme kullanılarak yapılmıştır. Caminin harim kapısında birbirine zincirleme olarak yapılmış olan yılan kabartmaları taş işçiliği bakımından önemlidir. Böylece kapıya ayrı bir hava kazandırılmıştır.

Taş mihrap oldukça sadedir. İki farklı renkli mermer kullanılarak hareketlilik sağlanmıştır. Mihrabın iki yanında bulunan mihrap sütun başlıklarında ise stilize çiçek kompozisyon yer almaktadır. Yanlara doğru açılan ikişer yapraklar ve yaprakların ortasından bir tane çiçek çıkmaktadır. Dönem anlayışına uygun bir biçimde konusu olmasına karşın stilize olmaktan öteye gidememiştir.

İnşa tarihinden günümüze ulaşan ahşap müezzin mahfilinin alt kısmı, renkli kalem işi çiçek motifleriyle süslüdür. Mahfil tavanında, Palmet motifleriyle çevrelenen ongen göbeğin etrafında üçgenlerle meydana getirilen düzenleme tüm tavan yüzeyinde yer almaktadır.

Taç kapının ahşap kapı kanatlarında, panolar içerisine alınmış natüralist çiçek motifleri yer almaktadır. Bu süslemeler, inşa tarihinin süsleme özelliklerini göstermektedir.

Kalemişi teknikleri bulunmaktadır. Son cemaat zemini renkli taşlarla oluşturulmuş geometrik bir düzenlemeden oluşmaktadır.

Rızvaniye medresesi, camiye göre daha sade bir görünüşü vardır. Medresenin revak kemerlerinde "S" kıvrımlarıyla oluşturulan kompozisyonlar dikkat çekerken, aynı zamanda geometrik düzenlemeler de bulunmaktadır. Tonozlarda ise, sekiz kollu yıldız motifleri yer alır. Bu motifin aynısı eyvan zemininde de karşımıza çıkmaktadır.

Medresenin inşa kitabesinde, iki kartuş içerisine yerleştirilmiş, adeta bir vazodan çıkıyormuşçasına his uyandıran natüralist lale, çiçek ve yapraklardan oluşan bir kompozisyon kullanılmıştır.

Natürmort Kompozisyonu:

Konumuzu oluşturan natürmortlu kompozisyon, çiçekli – nesneli natürmort türüne aittir.

İlk panodaki natürmort konulu kompozisyonun vazosunun uzunluğu 10 cm, genişliği ise 5 cm'dir. İkinci panolardaki vazoların uzunluğu ise, 4 cm, genişliği 2 cm'dir.

Taç kapıda bulunan ahşap kapı kanatları, yapıldığı dönemden günümüze kadar gelebilmiştir. Her iki ahşap kanatta da benzer süsleme özellikleri, natürmort diyebileceğimiz özellikler barındırmaktadır. Beş bölüm halinde tasarlanan panolar, süslemelerle çerçevelenmiştir.

En üstte kare şeklinde panolar içerisinde, natüralist formda lale ve karanfillerden oluşan çiçek motifleri vardır.

İkinci sırada dikdörtgen şeklinde panolar bulunmaktadır. İçerisinde, armudi ölçülü gövdesi olan ince boyunlu, geniş ağızlı vazodan çıkan natüralist formda çiçekler bulunur. Karmaşık dalların uçlarında, karanfil ve çiçek motifleri yer almaktadır. Vazonun üzerine Palmet motifi kullanılmıştır. Kıvrık dalların aşağıya doğru eğilen kısımlarında lale motifleri bulunmaktadır. Aralara küçük boyutta natüralist çiçekler de eklenmiştir. Panodaki boşluklar ise gül ve lale motifleriyle doldurulmuştur. Kapının diğer kanadındaki panolarda da aynı süslemeler söz konusudur.

Üçüncü bölüm, yan yana iki kare panodan oluşmaktadır. Yine ilk bölümde olduğu gibi natüralist formda çiçek, dal ve yaprak motifleriyle doldurulmuştur. Vazodan çıkan natüralist formda lale, gül, karanfil ve çiçek motifleri tasvir edilmiştir.

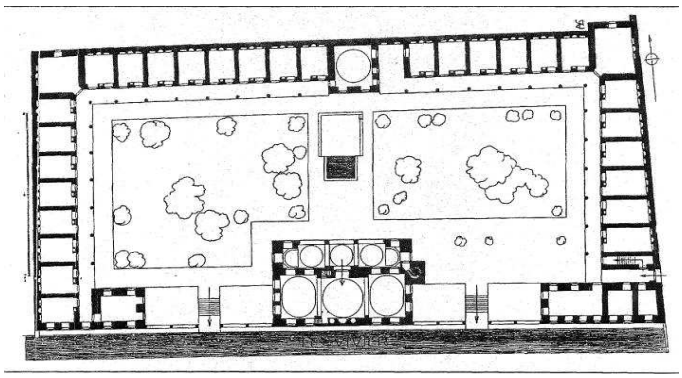
Dördüncü bölümde, yine dikdörtgen panolar içerisine kıvrık dal, Rumi ve palmet motifleri bezenmiştir. Panonun etrafında, stilize bitki ve kıvrık dallardan oluşan çerçeve bulunmaktadır.

Beşinci bölümde ise palmet, Rumi ve kıvrık dallardan oluşan bir kompozisyon tercih edilmiştir.

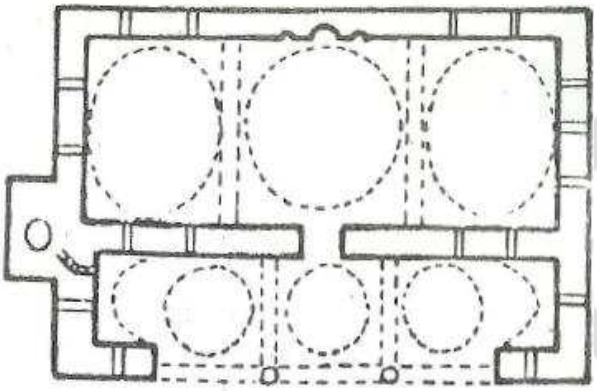
Taç kapıda bulunan ve günümüze kadar gelebilen ahşap kapı kanatlarında "natüralist" ve klasik devrin süsleme unsurları olan rumi, palmet, lotus ve kıvrık dal gibi motiflerin iç içe kullanıldığını görmekteyiz. Natürmort olarak nitelendirdiğimiz dikdörtgen panolar içerisine yerleştirilen vazodan çıkan çiçek motifleri, bu yapıda asıl konumuzu oluşturmaktadır. Bunun sebebi ise gördüğümüz beş tane pano içerisine yerleştirilmiş olan çeşitli bitki ve motiflerin natürmort olarak nitelendirilmesi için bir nesneye ihtiyaç duymamızdır. Buradaki nesne, armudi formdaki ince boyunlu, geniş ağızlı olan vazomuzdur.

İkinci pano haricindeki diğer pano kompozisyonlarında klasik devir unsurları olan palmet ve rumiler sadece motif olarak yer alırken, ikinci panolarda natüralist formdaki çiçekler bir vazoya yani nesne dediğimiz unsura bağlı bir kompozisyon ürünüdür. Tasvir edilen çiçeklerin her biri "natüralist" özellikte olmasına rağmen "natürmort" diyebileceğimiz tek tasvir, sadece ikinci panoda vazo ile ilişkilendirilmiş motiflerden oluşmaktadır.

Burada, grift dalların uçlarında natüralist karanfil ve çiçek motifleri döneme uygun olarak uygulanmıştır. Yukarıya doğru kırılmadan çıkan dalların üstündeki karanfiller, kompozisyonun üst bölümünü oluşturur. Yanlardan çıkan dallar lale motifli çiçeklerin ağırlığından ötürü aşağıya doğru eğilmişlerdir. Aralarda ise birçok natüralist çiçek motiflerinin serpiştirildiği göze çarpmaktadır. Yapılan beş kollu çiçekler, gül ve lale motifleri oldukça başarılıdır.



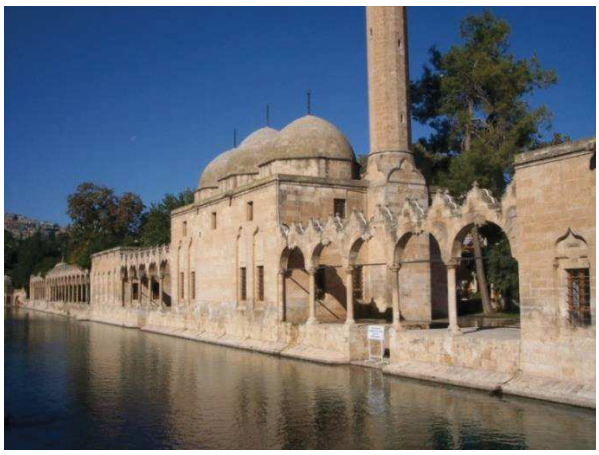
Çizim 3.3.1 Şanlıurfa Rızvaniye Külliyesi Planı. (Memiş, 1997: 336)



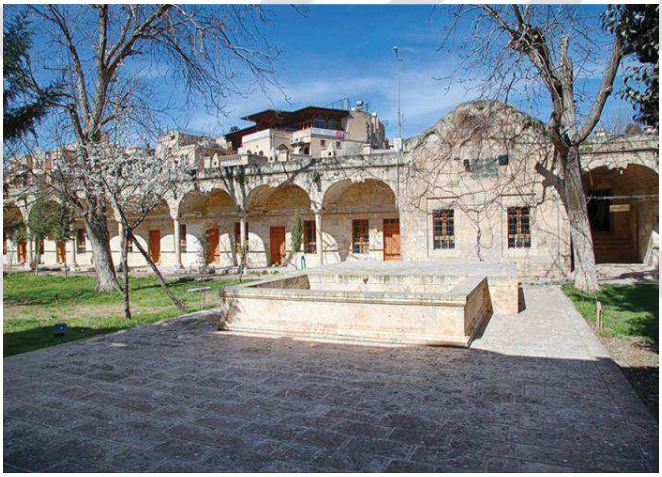
Çizim 3.3.2 Şanlıurfa Rızvaniye Camisi Planı.



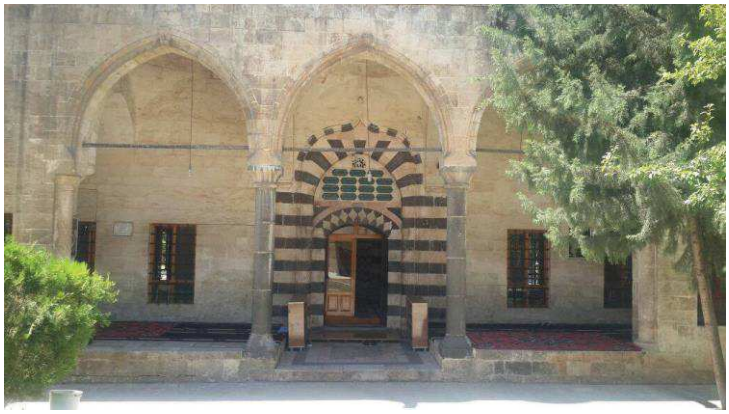
Resim 3.3.3 Rızvaniye Camisi, Taç Kapısındaki Kitabe.



Resim 3.3.4 Şanlıurfa Rızvaniye Camisi, Dış Görünüş.



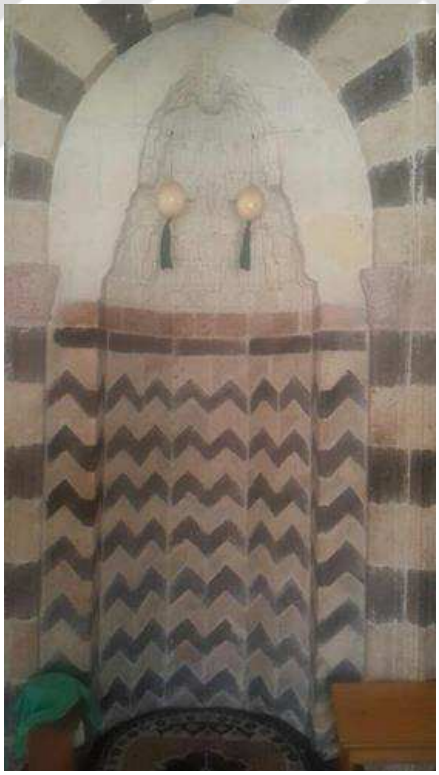
Resim 3.3.5 Şanlıurfa Rızvaniye Medresesi.



Resim 3.3.6 Şanlıurfa Rızvaniye Camisi, Son Cemaat Yeri.



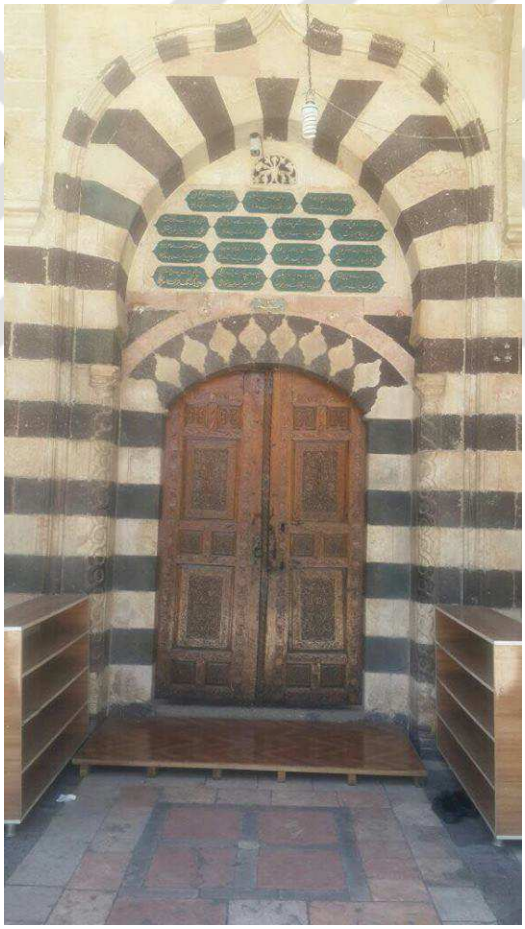
Resim 3.3.7 Şanlıurfa Rızvaniye Camisi, Harim.



Resim 3.3.8 Şanlıurfa Rızvaniye Camisi, Mihrap.



Resim 3. 3. 9 Şanlıurfa Rızvaniye Camisi, Müezzin Mahfili.



Resim 3.3.10 Şanlıurfa Rızvaniye Camisi,
Taç Kapıdan Ayrıntı, Süslemeli Ahşap Kapı Kanatları.



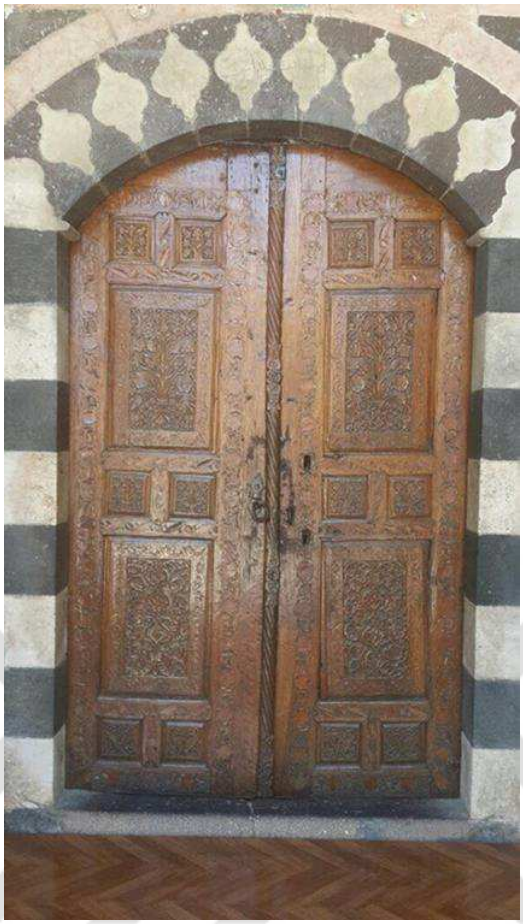
Resim 3. 3. 11 Şanlıurfa Rızvaniye Camisi,
Taç Kapıdaki Taş İşçiliği.



Resim 3.3.12 Şanlıurfa Rızvaniye Camisi,
Mihrap Süsleme Başlığı, Kaideli Çiçek.



Resim 3.3.13 Şanlıurfa Rızvaniye Camisi,
Mahfil Tavan Süslemesi.



Resim 3.3.14 Şanlıurfa Rızvaniye Camisi,
Ahşap Kanatlı Taç Kapının Natürmort Konulu Süslemeleri.



Resim 3.3.15 Şanlıurfa Rızvaniye Camisi,
Ahşap Kağı Kanadındaki Üst Panodan Ayrıntı, Natüralist Formda Bitki.



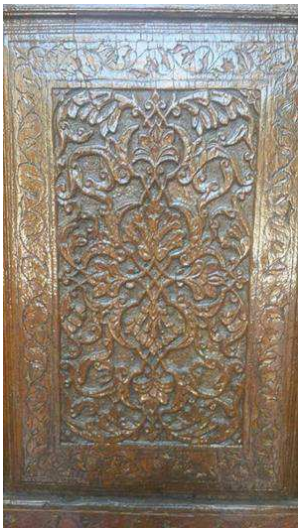
Resim 3.3.16 Şanlıurfa Rızvaniye Camisi,

Ahşap Kağı Kanadındaki İkinci Sıradaki Büyük Panodan Ayrıntı, Vazolu- Çiçekli Natürmort.



Resim 3.3.17 Şanlıurfa Rızvaniye Camisi,

Ahşap Kağı Kanadındaki Üçüncü Sıradaki Küçük Kare Panodan Ayrıntı, Vazolu- Çiçekli Natürmort.

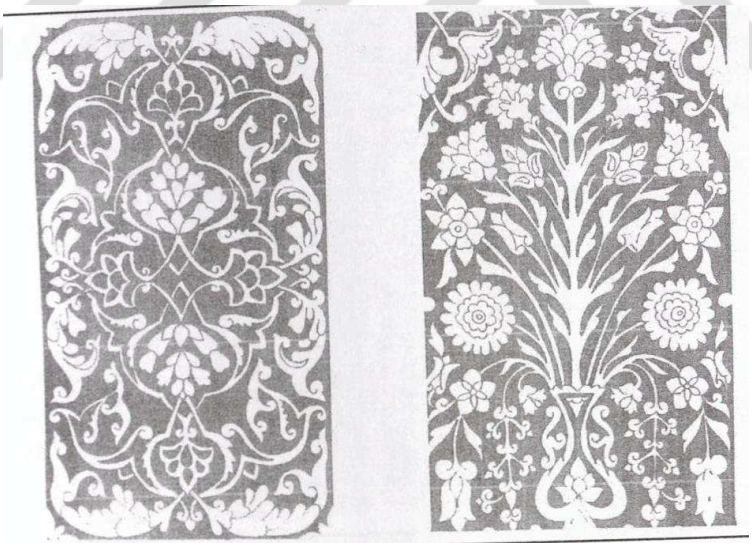


Resim 3.3.18 Şanlıurfa Rızvaniye Camisi,

Ahşap Kağı Kanadındaki Dördüncü Sıradaki Büyük Panodan Ayrıntı, Natüralist Formdaki Bitkiler.



Resim 3.3.19 Şanlıurfa Rızvaniye Camisi,
Ahşap Kağı Kanadındaki Beşinci Sıradaki Küçük Kare Panodan Ayrıntı, Natüralist Formda Yapraklar.



Çizim 3.3.20 Şanlıurfa Rızvaniye Camisi,
Natürmort Kompozisyonun Çizimi. (Kürkçüoğlu, 1993)

3.4. AYDIN NASUH PAŞA HAMAMI

Katalog No: 4

Resim, Çizim No: 3.4.1- 3.4.17

Bulunduğu Yer: Aydın, Cumhuriyet mahallesi, Cihanoğlu Külliyesinin güneyinde yer alır.

Tarihlendirme: Külliye içerisinde bulunan hamam han, medrese ve mescit yapılarından oluşmaktadır. Hamamın kitabesi mevcut değildir. Yapının vakfiyesinde 1717 olarak yazmaktadır (Madran, 2006: 183-188).

Yaptıran: Nasuh Paşa.

Mimarı: Bilinmiyor.

Mimari Özellikleri:

Aydın Nasuh Paşa Külliyesi H. 1120 (M. 1708) yılında inşa edilmiştir. Külliye han, medrese, hamam ve mescit yapılarından oluşmaktadır. Külliyedeki yapılarda yalnızca han ve medrese kapıları üzerinde kitabe bulunmaktadır. Yapılış tarihini, medreseye ait kitabede tarih belirtilmediği için mevcut Zincirli Han kitabesinden anlamaktayız (Madran, 2006: 183-188).

Külliye içinde yer alan Paşa Hamamı, batıda medreseye bitişik olarak yer almaktadır. Vakıf Eski Eser kayıtlarında 1118 (1717) olarak tarihlendirilmiştir. Soğukluk, ılıklık ve sıcaklık bölümlerinden oluşmaktadır. Soyunmalık kısmının üst örtüsü, yıkılan orijinali üzerine 1954 yılında betonarme bir üst örtü ile kapatılmıştır.

Yapının malzemesi moloz taş ve tuğladır. Fakat günümüzde restore edilmektedir. Bu sebeple moloz taş ve tuğla görünümü artık gözlenememektedir.

Dikdörtgen planlı ılıklık bölümünün üzeri pandantifli üç kubbe ile örtülmüştür. Fil gözleri yer almaktadır. Sıcaklığın üzeri ise dilimli tromplardan ve pandantiflerden yararlanılarak geçilen bir kubbeyle örtülmüştür.

Kare bir plana sahip olan sıcaklık mekânında, kubbe geçiş elemanı olarak tromp kullanılmıştır. Dört halvet odası bulunmaktadır.

Külliyenin doğusunda yer alan Zincirli Han, dikdörtgen bir avlunun içerisinde bulunmaktadır. Kuzey ve doğusunda bulunan bloklarda 18 tane odası avluya; güney kısmında bulunan 11 tane oda ise güneydeki yola açılmaktadır. Zemin kat odalarının avluya açılan kısımları kireç taşı söveli birer pencere ve kapı, içeride ise tuğla kemer alınlıklı şömineler bulunmaktadır. Üst kat odaları da aynen alt kat odalarındaki elemanlara sahiptirler. Zincirli Han, günümüzde otel, kafeterya ve restoran bölümlerinden oluşmaktadır.

Osman Ağa Medresesi, dikdörtgen bir avlu etrafına sıralanmış, tek katlı odalardan meydana gelen bir yapıdır. Giriş hacminden başka güney kanatta 4, batı kanatta 8, kuzey kanatta 2 ve iki tane köşe odası ile mevcut odaların sayısı 17'yi bulmaktadır. Odalar günümüzde öğrenci yurdu olarak kullanılmaktadır. Dolayısıyla içeride yataklar mevcuttur. Odaların hemen hepsinde avluya açılan kapı ve pencere ile iç kısımda, iki odayı birbirinden ayıran duvarda bir ocak ve ocağın her iki yanında birer dolap nişi bulunmaktadır. Yapıda malzeme olarak moloz taş ve tuğla kullanılmıştır.

Aydın Kültür ve Turizm Müdürlüğü'ne göre yapı, 2010 yılında restorasyonu tamamlanarak halka açılmıştır.

Mescit, hanın kuzeybatı köşesinde yer almaktadır. Zincirli Han'ın kitabesine göre H.1120/M.1798 yılında inşa edilmiştir. Esas ibadet edilen kısım 7.00 x 7.00 m. boyutunda olup kuzey duvarında yer alan üzeri mermer yarım daire kemerli bir kapıdan girilir. (Madran,2006: 186) Kuzey doğu köşesi yıkılmış olan ibadet mekânının batı ve doğu duvarında altta ve üstte ikişer pencere, güney duvarında ise alçı sıva üzerine kabartma olarak işlenmiş yedi stalaktit sırasının meydana getirdiği bir mihrap nişi ve mihrabın her iki yanında yer alan altlı üstlü birer pencere bulunmaktadır.

Süsleme Özellikleri:

Hamamın ılıklık ve sıcaklık kısımlarında kubbe göbeklerinde ve yüzeylerinde fil gözleri bulunmaktadır. Özellikle sıcaklık kısmının kubbe yüzeyinde altıgen ve yıldız formlarında fil gözleri bulunur. Tromplar arasında kalan yerlerde ise nişler içerisine dört kollu yıldız motifleri yer almaktadır. Bu gözler yapıya hareketli ve aydınlık bir görünüm katmaktadır.

Halvetler arasındaki eyvanlarda yer alan kurnaların her biri farklı motiflerle bezenmiştir. Birisi yuvarlak diğerleri ise sekizgen formdadır. Bu kurnalarda genel olarak

gözlenen düzenlemeler madalyon içerisine alınmış çiçek, altıgenler, yıldızlar, servi ağaçları ve gülbezek motifleridir. Taşlıkların yüzeyleri de baklava dilimi şeklinde hareketlendirilmiştir.

Mescitte, mihrapta yer alan alçı stalâktitler haricinde sade bir görünümü vardır. Kemerli giriş kapısının köşelerinde rozet içerisinde sekiz kollu yıldız bulunmaktadır.

Medrese de aynı mescit gibi sade bir görünüm arz etmektedir. Güneyinde yer alan giriş kapısı kemerinin yanlarında gülbezek ve servi ağacı motifleri mevcuttur.

Zincirli Han da tıpkı yapının mescit ve medresesinde olduğu gibi çok sade bir görünüm oluşturmaktadır.

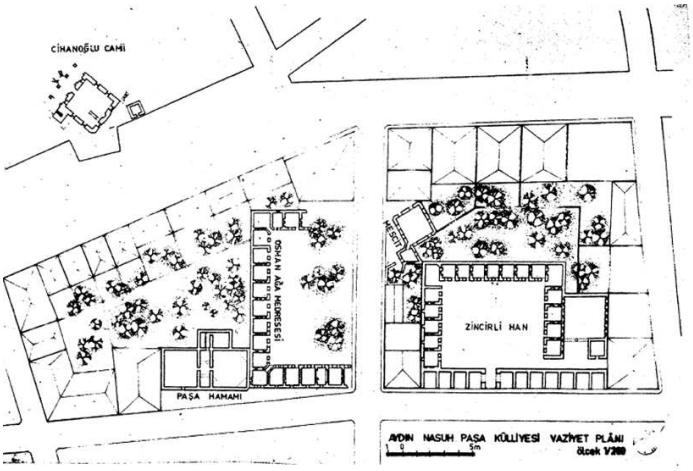
Natürmort Kompozisyonu:

Süsleme kompozisyonu çiçekli- meyveli- nesneli natürmort türündedir. Natürmortta nesne görevinde bulunan her iki tabak da 5cm boyutunda ölçülmüştür.

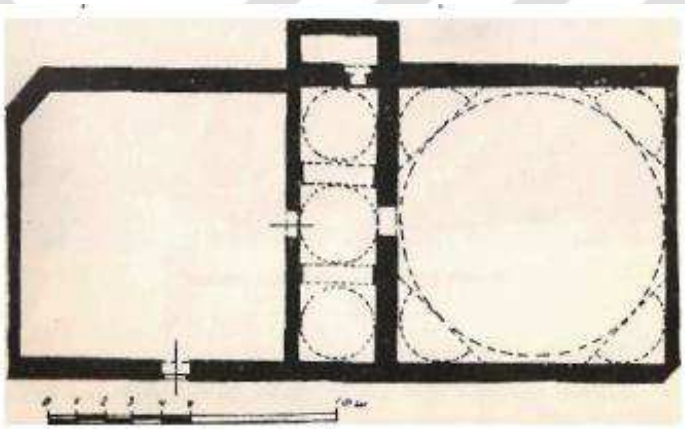
Kurnanın yan cephelerinden birinde natürmort konulu tasvirimiz yer almaktadır. Kompozisyonun merkezinde çiçeklerle çevrili, mitolojide uzun bir yaşamı simgeleyen servi ağacı motifi bulunur. Bu servi ağacının yanlarında ise üçgen dipli, geniş ağızlı bir kaptan çıkan üzüm salkımlı asma dalları yer almaktadır.

Kompozisyon üzüm salkımları, yaprakları, dalları ve kâseleriyle zenginleştirilmiştir. Tekniği kabartma süsleme olan bu kompozisyon, doğadan alınmışçasına, natüralist diyebileceğimiz çizgilere sahip değildir. Kabartma tekniği ile perspektif verilmeye çalışılmıştır. Ayrıca kurnanın diğer yan yüzeyinde kaptan çıkan bir servi ağacı natürmordu da bulunmaktadır.

Burada "natürmort" diyebileceğimiz nitelikte olan motifler çok açık bir şekilde düzenlemenin meyveli-nesneli olarak adlandırabileceği bir konuya sahiptir. Burada meyveler, üzüm salkımlarıdır. Nesne olarak nitelendirdiğimiz formlar ise yapraklar, dallar, servi ağacı ve kâselerdir. Aslına bakarsak, bu kompozisyonu "natürmort" diye nitelendirmemizi sağlayan tek unsur servi kâselerdir. Çünkü kompozisyon içerisinde yer alan motiflerin mutlaka "nesne" ile ilişkilendirilmesi gerekmektedir.



Çizim 3.4.1 Aydın Nasuh Paşa Külliyesi Vaziyet Planı (Madran, 2006: 200).



Çizim 3.4.2 Aydın Nasuh Paşa Hamamı Planı (Erken, 1983:677).



Çizim 3.4.3 Aydın Nasuh Paşa Külliyesi, Zincirli Han.



Çizim 3.4.4 Aydın Nasuh Paşa Külliyesi, Osman Ağa Medresesi. (https://www.kulturportali.gov.tr)



Çizim 3.4.5 Aydın Nasuh Paşa Külliyesi, Mescit.



Çizim 3.4.6 Aydın Nasuh Paşa Külliyesi, Paşa Hamamı.



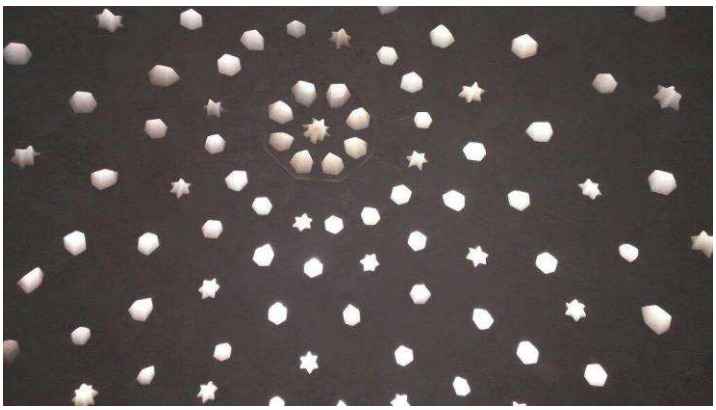
Çizim 3.4.7 Nasuh Paşa Külliyesi Paşa Hamamı, Sıcaklık Kısmı Kemerler



Çizim 3.4.8 Aydın Nasuh Paşa Külliyesi Hamamı, Sıcaklık Kısmı.



Çizim 3.4.9 Aydın Nasuh Paşa Külliyesi Hamamı,
Sıcaklık Kısmı Halvet Odaları.



Çizim 3.4.10 Aydın Nasuh Paşa Külliyesi Hamamı, Fil Gözleri.



Çizim 3.4.11 Aydın Nasuh Paşa Külliyesi Hamamı,
Kurnada Servi Ağacı Etrafında Tabakta Üzüm Salkımlı Natürmort.



Çizim 3.4.12 Aydın Nasuh Paşa Külliyesi Hamamı, Kurna, Saksıda Servi Ağacı Natürmordu.



Çizim 3.4.13 Aydın Nasuh Paşa Külliyesi Hamamı, Natüralist Üslupta Çiçek Demeti.



Çizim 3.4.14 Aydın Nasuh Paşa Külliyesi Hamamı,
Kurna, İki Tane Servi Ağacı Motifi ve Arasındaki Madalyon.



Çizim 3.4.15 Aydın Nasuh Paşa Külliyesi Hamamı,
Kurna, Madalyon İçinde Altıgen Yıldız (Davut Yıldızı) ve Lale Motifleri.



Çizim 3.4.16 Aydın Nasuh Paşa Külliyesi Hamamı, Kurna, Madalyon İçinde Çiçek Motifi.



Çizim 3.4.17 Aydın Nasuh Paşa Külliyesi Hamamı,
Lalelerin Yan Yana Sıralanmasıyla Oluşan Palmetler.

3.5.KAYSERİ HASİNLİ CAMİSİ

Katalog No: 5

Resim, Çizim No: 3.5.1. – 3.5.22

Bulunduğu Yer: Kayseri'de, Hasinli Mahallesinde, Demir sokakta yer alır (Atak 2014).

Tarihlendirme: Harimin giriş kapısı üzerindeki inşa kitabesine göre H.1126/M.1714 yılında inşa edilen cami, H.1201/M.1786 senesinde onarılmıştır (Özkeçeci, 1997).

Yaptıran: Ürgüplü Derviş Mehmet Ağa.

Mimarı: Bilinmiyor.

Mimari Özellikleri:

Cami, kare harime ve düz bir tavana sahiptir. Harimin kuzeyinde ahşap sütunlu ve revaklı son cemaat yeri mevcuttur. Caminin harimi düz ahşap tavanla örtülüdür. Dış örtüsü ise kırma çatıdır. Caminin bir tane tek şerefeli minaresi vardır. Son cemaat yerinin kuzeybatı köşesine bitişik yapılmıştır. Yapının önünde avlusu bulunmaktadır. Caminin genel olarak malzemesi kesme taştan örülmüştür.

Caminin harimine giriş, kuzey cephedeki kapıdan sağlanır. Yedi köşeli mihrabın orijinalliğini günümüze kadar korumuştur. Yapının kuzeybatı köşesinde ise minberi bulunmaktadır. Harimin kuzeyinde son dönemde eklenmiş bir kadınlar mahfili bulunur. Mahfili taşıyan sütunlar ahşaptan, mahfil ise betondan inşa edilmiştir. Buraya giriş, kuzey cephede üst kısımda bulunan bir kapıdan merdivenlerle sağlanmaktadır.

Yedi köşeli olan mihrap orijinalliğini günümüze kadar koruyabilmiştir. Malzemesi kesme taş olan mihrabın iki yanında sütunceler bulunur.

Harimde yine kesme taş malzemeden yapılan minber, kuzeybatı köşede yer almaktadır. Minber orijinalliğini günümüze kadar koruyabilmiştir.

Camide Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından 2013 yılında restore çalışmaları başlatılmış olupbu çalışmalar halen devam etmektedir.

Süsleme Özellikleri:

Caminin giriş kapısında, pencerelerde, mihrapta, minberde ve mihrabiye nişlerindetaş kabartma tekniğindeki süslemeler ağırlıktadır. Giriş kapısındaki kemer köşelerinde vazodan çıkan lale ve çiçek motifleri ile madalyonlar dikkat çeker. Ayrıca kapının etrafında üç sıra kaval silme yer almaktadır. Kapı kemerinin üst kısmında ise altı adet dikdörtgen panoların içerisinde baklava dilimleri bulunmaktadır. Sağ ve solda yer alan panoların uçlarında da lale motifleri yer almaktadır. Üstte sivri kemerli nişin içine bir tane büyük ebatta kabara yerleştirilmiştir. Sivri kemerin köşelerinde, içlerinde altı kollu yıldızlar bulunan madalyonlar bulunur. Bu madalyonların yanında ise karşılıklı vazodan çıkan lale ve karanfil natürmortları göze çarpmaktadır.

Pencerelerin kemer köşelerinde daldan çıkan lâle, karanfil ve yaprak motifleri yer almaktadır. Pencere kartuşlarının içinde ise içinde çiçeklerin yer aldığı madalyonlar bulunur.

Yapının mihrabında alçak kabartma tekniğinde çiçek motifleri ve geometrik süslemeler bulunmaktadır. Mihraptaki bordürlerde geometrik kompozisyonlar ve servi ağacı gibi motifleri yer almaktadır. Mihrap nişi üç yönden üç sıra kaval silmeyle iki sıra bordürle çevrelenmiştir.

Minberde ise, girişin yan yüzeylerinde dönemin üslubunu yansıtan natüralist çiçek motifleri yer alır.

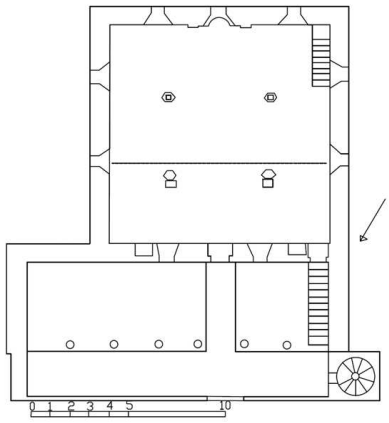
Natürmort Kompozisyonu:

Harim giriş kapısı ve mihrabın kemerlerindeki üçgen alanlarında natürmort kompozisyonları bulunmaktadır. Her iki kompozisyon benzer özellikler göstermektedir. Kompozisyon konusu, vazodan çıkan natüralist formdaki lâle ve karanfil çiçekleridir.

Üçgen dipler üzerinde düzenlenen vazolar armudi bir gövdeye ve geniş bir ağıza sahiptirler. Vazoların gövdelerinde balıksırtı bezemesi dikkati çeker. Vazodan çıkan dallarda natüralist lale ve karanfil çiçekleri tercih edilmiştir. Gördüğümüz natürmortların aralarına altı kollu yıldız olan ikişer rozet yerleştirilmiştir. (Aslanapa, 1960: 301-304; Aydın, 2006)

Natüralist çizgilere sahip kompozisyonda nesneler doğadan alınmışçasına, en ince detayına kadar işlenmediği gözlenmektedir. Natüralist çizgilerle biçimlendirilen nesneler, fazla detaya inilmeden işlenmiştir.

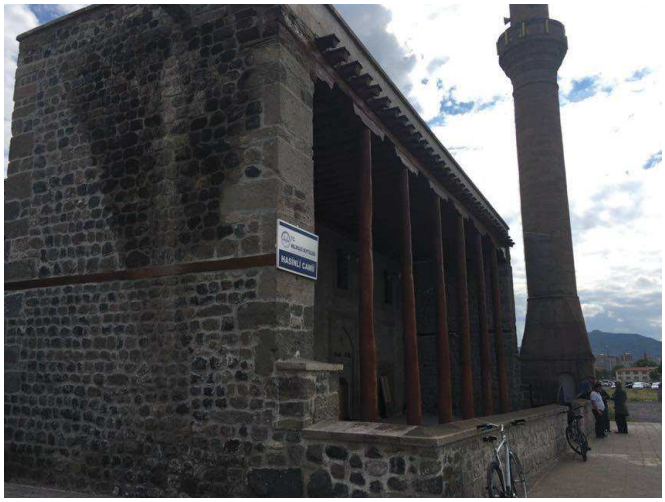
Burada yine "natürmort" kavramını oluşturan yardımcı nesnemiz vazodur. Vazolar çiçek ve dallarına göre küçük boyutta biçimlendirilmiştir. Dönemin üslup özelliğinden ötürü yapıda bahsettiğimiz ayrıntılarda natürmortlara yer verilmiştir.



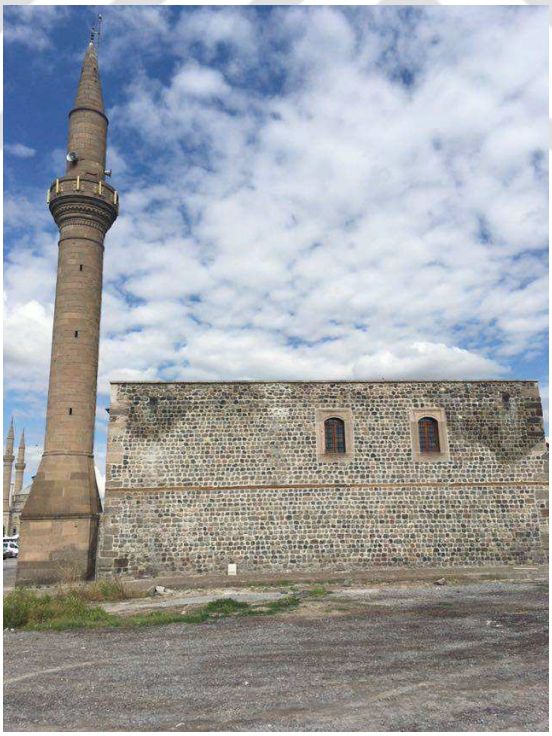
Çizim 3.5.1 Kayseri Hasinli Cami Planı. (Özkeçeci, 1997)



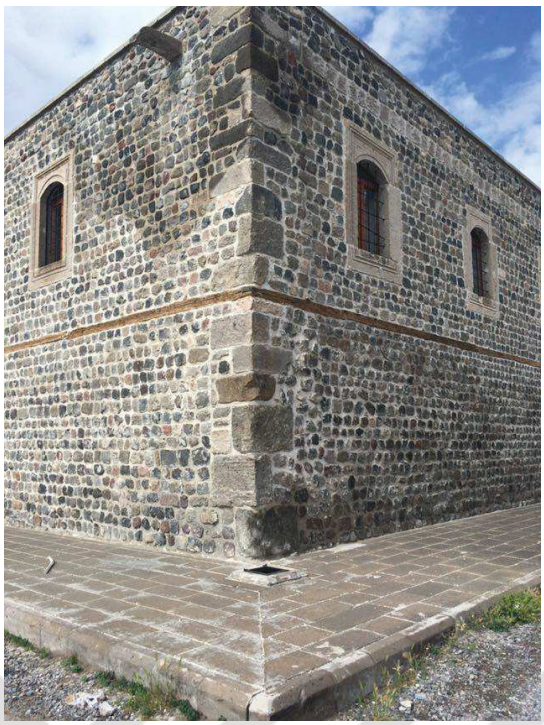
Resim 3.5.2 Kayseri Hasinli Camisi, Genel Görünüm.



Resim 3.5.3 Kayseri Hasinli Camisi, Genel Görünüm.



Resim 3.5.4 Kayseri Hasinli Camisi, Arka Cepheden Genel Görünüm.



Resim 3.5.5 Kayseri Hasinli Camisi, Dış Köşesinden Ayrıntı.



Resim 3.5.6 Kayseri Hasinli Camisi, Son Cemaat Yeri.



Resim 3.5.7 Kayseri Hasinli Camisi, Son Cemaat Yeri Ahşap Tavanı Ayrıntı.



Resim 3.5.8 Kayseri Hasinli Camisi, Son Cemaat Yeri Süslemeli Alt Pencereler ve Niş.



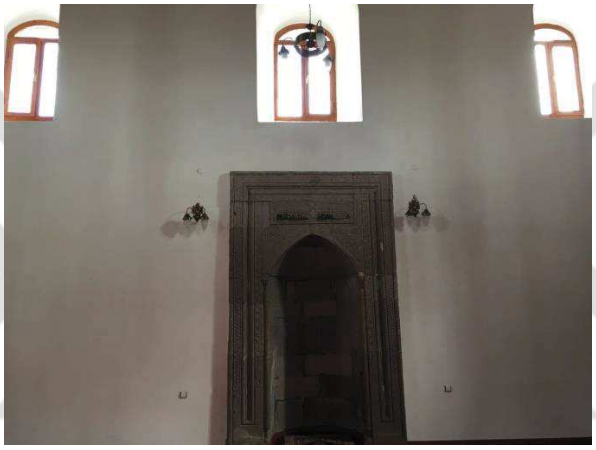
Resim 3.5.9 Kayseri Hasinli Camisi, Harime Giriş Kapısı.



Resim 3.5.10 Kayseri Hasinli Camisi, Mahfil Katı.



Resim 3.5.11 Kayseri Hasinli Camisi, Harim Ahşap Çıtalı Tavan.



Resim 3.5.12 Kayseri Hasinli Camisi, Mihrap.



Resim 3.5.13 Kayseri Hasinli Camisi, Minber.



Resim 3.5.14 Kayseri Hasinli Camisi, Harime Giriş Kapısı Ayrıntı.



Resim 3.5.15 Kayseri Hasinli Camisi,
Harime Giriş Kapısı Natürmorttan Ayrıntı, Vazodan Çıkan Lale.



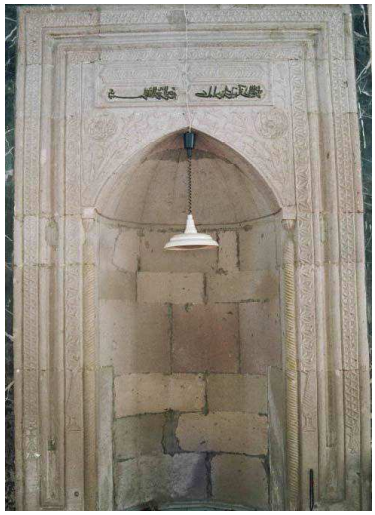
Resim 3.5.16 Kayseri Hasinli Camisi,
Son Cemaat Yerinde Mihrabiye Nişindeki Natürmort Süsleme Detayı, Vazodan Çıkan Laleler.



Resim 3.5.17 Kayseri Hasinli Camisi,
Son Cemaat Yerinde Penceredeki Süsleme Detayı, Lale Motifleri.



Resim 3.5.18 Kayseri Hasinli Camisi,
Son Cemaat Yerinde Penceredeki Süsleme Detayı, Lale Motifleri.



Resim 3.5.19 Kayseri Hasinli Camisi, Mihrap.



Resim 3.5.20 Kayseri Hasinli Camisi,
Mihrap Kemer Köşesinde Natürmort Detayı, Vazodan Çıkan Laleler.



Resim 3.5.21 Kayseri Hasinli Camisi, Minberden Ayrıntı.



Resim 3.5.22 Kayseri Hasinli Camisi, Minberden Ayrıntı.

3.6. KAYSERİ ALİ HOCA CAMİSİ

Katalog No: 6

Resim, Çizim No: 3.6.1. – 3.6.10

Bulunduğu Yer: Kayseri'nin merkezinde KemeraltıMahallesi, SokubaşıSokakta yer almaktadır.

Tarihlendirme: Caminin ana giriş kapısında dört satırlık kitabesi bulunmaktadır. H.1119/M.1708 tarihinde inşa edilmiştir(Doğal ve Kültürel varlıkları koruma envanteri-Atak, 2014: 222).

Yaptıran: Bilinmiyor.

Mimarı: Bilinmiyor.

Mimari özellikleri

Cami enine dikdörtgen planlıdır. Kuzey cephesinde kesme taş, diğer cephelerde kaba yonu taş kullanılarak yığma sistemiyle düz damlı olarak inşa edilmiştir. Caminin son cemaat bölümü bulunmamaktadır. Sonraki yıllarda bir camekân eklenmiştir.

Harime giriş kuzey cepheden ahşap kanatlı kapıdan sağlanmaktadır. Ana kolonlar ve tüm iç duvarlar zeminden 1 m yükseklikte ahşap malzemeyle kaplanmıştır. Ahşap malzemeden yukarısı sıvanmış ve boyalı durumdadır. Batısında sonradan yapılmış bir ahşap minberi bulunmaktadır. Kesme taştan yapılmış olan mihrap, özgün durumunu hala korumaktadır. Silmeler içe çevrelenerek taş konsollarla sınırlandırılmıştır. Ana mekânın kuzeyinde ahşap bir oda oluşturulmuştur.

Bu yapıdaki minare oldukça ilginçtir; caminin kuzeybatısında onsekiz basamaklı merdivenle çıkılmaktadır. Taş kare kaide üzerine oturan dört adet taş sütun üzerine konumlandırılmış 'S' şeklinde kemer ve üzerinde sekizgene dönüştürülmüş petek ile piramidal taş kullanılarak sonlandırılmıştır.

Cami 2005 yılında onarım geçirmiştir (Atak, 2014: 222).

Süsleme özellikleri

Cami süsleme özellikleri bakımından oldukça sade tutulmuştur. Orijinal olan mihrabında bazı bezeme ayrıntılarına yer verilmiştir.

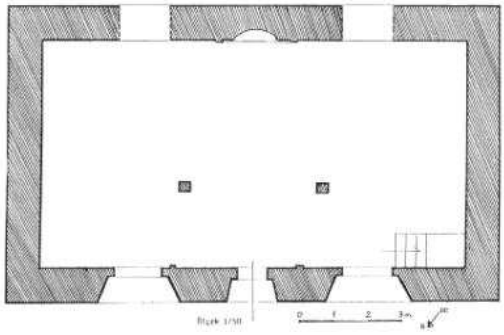
Mihrabın kavsarası yatay düzlemde beş sıralı mukarnaslardan oluşmaktadır. Mukarnaslar Türk üçgenleri ile süslenmiştir. Alınlık kısmında stilize çiçek ve kıvrık dallarla birlikte vazodan çıkan lale motifi kullanılmıştır.

Yedi dilime ayrılmış mihrap nişinin beş tanesinin içerisine bir servi ağacı ile bir iple asılmış kandil motifi olmak suretiyle üç servi, 2 askılı kandil motifi işlenmiştir. Kandiller armudi formdaki nişin mukarnasa birleştiği yerde kabartma beş kollu yıldız, çarkıfelek ve çiçek motifleri bulunmaktadır. Bu bölümün altında yan yana dizilmiş natüralist formda laleler yerleştirilmiştir. Kavsaranın iki yanında simetrik olarak yerleştrirlmiş gülbezek bezemeleri yer almaktadır.

Natürmort Kompozisyonu

Kabartma olarak işlenen vazodan çıkan lâle motifleri "natürmort" dediğimiz kompozisyonu oluşturmaktadır. Mihrap alınlığının iki yanında simetrik yerleştirilen vazolar yukarıya doğru daralan kaideler üzerindedirler.

Kompozisyonda nesnelerin yerleştiriliş düzeni basit ve stilize çiçek ile dallarla beraberdir. İşleniş tekniği realist üslup özelliğini pek yansıtmamaktadır. Çok fazla natüralist ayrıntıya girilmemiştir. Simetrik yerleştirilen vazolar, kompozisyondaki nesneyi oluşturan etmenlerden biridir.



Çizim 3.6.1 Kayseri Ali Hoca Camisi Planı (Özkeçeci, 1999: 36).



Resim 3.6.2 Kayseri Ali Hoca Camisi.



Resim 3.6.3 Kayseri Ali Hoca Camisi.



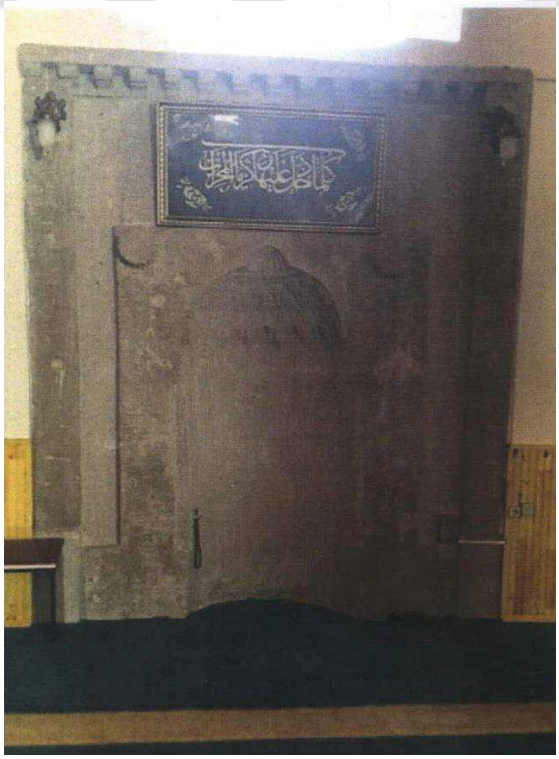
Resim 3.6.4 Kayseri Ali Hoca Camisi, Köşk Minare.



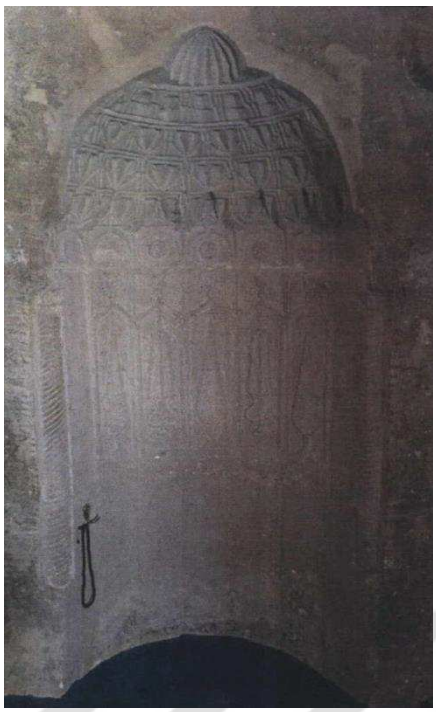
Resim 3.6.5 Kayseri Ali Hoca Camisi, Kitabesi.



Resim 3.6.6 Kayseri Ali Hoca Camisi, Harimden Genel Görünüm.



Resim 3.6.7 Kayseri Ali Hoca Camisi, Mihrap.



Resim 3.6.8 Kayseri Ali Hoca Camisi, Mihrap.



Resim 3.6.9 Kayseri Ali Hoca Camisi, Mihrap Kavsarası.



Resim 3.6.10 Kayseri Ali Hoca Camisi, Mihrap Süslemeleri.



Resim 3.6.11 Kayseri Ali Hoca Camisi, Mihrap Nişinden Ayrıntı, Serviler ve Kandiller.



Resim 3.6.12 Kayseri Ali Hoca Camisi, Mihrap Alınlığında Vazodan Çıkan Çiçekler.

3.6. BODRUM KIZILHİSARLI MUSTAFA PAŞA CAMİSİ

Katalog No: 7

Resim, Çizim No: 3.7.1. – 3.7.16

Bulunduğu Yer: Bodrumili merkezinde, İskele meydanında yer almaktadır.

Tarihlendirme: Yapıda harime girişi sağlayan kitabesine göre H.1136/M.1723-24 yılında inşa edilmiştir (Atak, 2014: 323).

Yaptıran: Kızılhisarlı Mustafa Paşa.

Mimarı: Bilinmiyor.

Mimari Özellikleri:

Cami, kuzey-güney doğrultuda dikdörtgen planlıdır. Kareye yakın ölçülerde harimi ve kuzeyde son cemaat yeri bulunmaktadır. Minaresi, harimin batı cephesine bitişiktir. Harimin üzeri, düz ahşap tavanla örtülmüştür. Güney cephenin aksında yer alan mihrabın batısında da ahşap minberi bulunmaktadır. Harimin kuzeyinde, ahşap kadınlar mahfili yer alır. Son cemaat yeri, harimdeki gibi ahşap tavanla örtülmüştür. Caminin minaresi, batı cephesine bitişik olarak kare kaideden yükselmektedir.

Yapının minaresi 1927 yılında yaşanan depremden dolayı yıkılmış ve 1963 yılında yeniden onarılmıştır.

Harim bölümü, üç sahınlıdır. Yuvarlak kemerler birbirine bağlı olan sütunların başlıkları devşirme malzemeyle tamamlanmıştır. Harimin üst örtüsü, düz ahşap tavanla kapatılmıştır.

Harimin kuzey kısmında ahşap iki katlı kadınlar mahfili yer alır. Mahfilin her iki katının tavanları, ince çıtalarla karelere bölünerek örtülmüştür.

Harimde bulunan taş mihrap, güney cephede konumlandırılmıştır. Mihrap yarım yuvarlak planlıdır. Kaş kemerinin üst kısmında kitabelikler bulunur. Bunların yanında da yuvarlak madalyonlar bulunmaktadır.

Yapının batısında bulunan ahşap minber, sivri külahla örtülüdür. Aynalıklarında dört adet dikdörtgenler halinde panolar yer almaktadır.

Cami, Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından, 1963, 1986, 2003 ve 2008 yıllarında restore edilmiştir (Atak, 2014: 323).

Süsleme Özellikleri:

Yapının iç mekânında, ahşap minberde ve beden duvarlarında kalem işi süslemeler bulunmaktadır. Mihrapta ve minare kaidesinde ise çok az miktarda taş bezeme unsurları görülmektedir. Ayrıca kemerlerin iç yüzeyleri ve üst sıradaki pencerelerde alçı süslemeler bulunmaktadır.

Mihrapta kaş kemerin yüzeyi kıvrımlarla hareketlendirilmiştir. Çiçek motifleri bulunmaktadır. Minarenin orijinal kaidesinde silindirik madalyonlar yer almaktadır. Harimde ağırlıklı olarak kalem işi süslemeler göze çarpmaktadır. Yelpaze şeklinde açılmış yaprak motiflerinin tekrarlanmasıyla harimi kuşatan bir süsleme şeridi mevcuttur.

Harimi sahınlara bölen yuvarlak kemerlerin üstünde dört tane bordür yer almaktadır. Bu bordürlerin stilize lale ve yaprak motifleriyle doldurulduğu gözlenir. Bu bölümdeki süslemelerde pembe ve yeşil renkler kullanılmıştır.

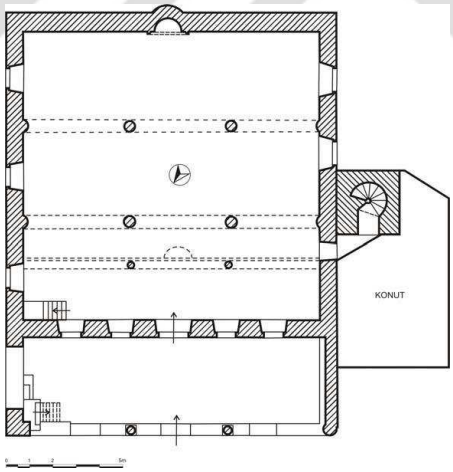
Mihrap önündeki kemerlerde vazodan çıkan çiçek ve yaprak motifli bitkisel kompozisyonlar görülür. Diğer bir örnekte ise yapraklardan ve aralarındaki çiçeklerden oluşan çelenkler yer almaktadır. Bu tasvirin üzerinde ince uzun bir askılık ve buradan sarkan bir şal- kurdele motifi yer almaktadır. Askılığın iki köşesinde duvara çakılı çivilerin uçlarında ve şemse şeklindeki kartuşların üzerlerinde mavi renkte birer çiçek motifi yer almaktadır. Askılık sarı ve kırmızı, şal ise mavi renkte boyanmıştır.

Ahşap minberin aynalıklarında, bordürlerin içine, yıldız çiçekleri, karanfiller, yaprak ve dallardan meydana gelen natüralist üslupta bitkisel kompozisyonlarla doldurulmuştur. Zeminde yeşil, çiçeklerde sarı, kırmızı ve beyaz renkler kullanılmıştır. Dikdörtgen ve kare ölçülerdeki panoların içlerinde ise natüralist kompozisyonlar yer almaktadır. Merkezde etrafı yapraklar ve dallarla çevrelenen çiçek motifleri vardır. Panoların köşelerinde dört tane karanfil motifi yer alır. Aralarında goncalar ve güller yerleştirilmiştir.

Natürmort Kompozisyonu:

Mihrap önündeki kemerlerde vazodan çıkan çiçek ve yaprak motifli bitkisel kompozisyonlar görülür. Vazolar düşey dikdörtgen altlıkların üzerine konulmuştur. Altlıkların yüzeyleri baklava dilimi şeklinde düzenlemelerle hareketlendirilmiştir. Vazoların şekli ince uzun dipli ve geniş ağızlı olarak tasarlanmıştır. Her bir vazodan sekiz adet çiçek çıkmaktadır. Kıvrık dal ve yapraklar koyu yeşil renkte çiçekler kırmızı renkte boyanmıştır.

Natürmort olarak nitelendirdiğimiz bu kompozisyonda, nesneler vazo ve vazonun altındaki düşey dikdörtgen olarak tasarlanmış madalyonlu altlıklardır. Kompozisyondaki çiçekler, sağa sola doğru kıvrılmaları ile realist üslup özellikleri gösterir. Nesnelerin üst üste konulması perspektifi belirginleştirmiştir. Kompozisyonda ışık-gölge etkisi yumuşak renk tonlamaları ile verilmiştir. Natüralist çizgilerle biçimlendirilen her bir nesne, fazla detaya inilmeden işlenmiştir.



Çizim 3.7.1 Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi Planı. (Gürbıyık, 2007)



Resim 3.7.2 Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi.



Resim 3.7.3 Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi,
Son Cemaat Yeri ve Harime Giriş Kapısı.



Resim 3.7.4 Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Harim.



Resim 3.7.5 Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Harim.



Resim 3.7.6 Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Harim, Tavan ve Kemerler.



Resim 3.7.7 Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Harimden Ayrıntı.



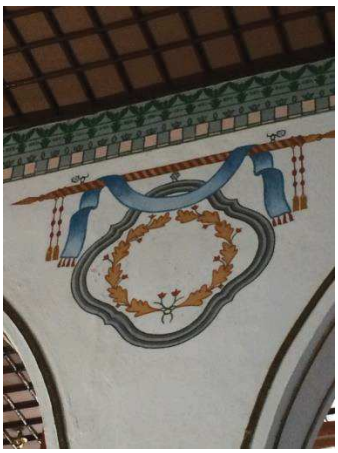
Resim 3.7.8 Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Mihrap Ayrıntı.



Resim 3.7.9 Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Tavan Bordür Süslemesi Ayrıntı.



Resim 3.7.10 Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Minber ve Mihrap Önündeki Kemerler.



Resim 3.7.11 Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Süslemeler.



Resim 3.7.12 Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Süslemeler.



Resim 3.7.13 Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Minber Süslemeleri Ayrıntı.



Resim 3.7.14 Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Minber Süslemeleri Ayrıntı.



Resim 3.7.15 Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi,
Mihrap Önünde İyon Biçimindeki Sütunların Üzerindeki Natürmort Kompozisyonu.



Resim 3.7.16 Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Natürmort Kompozisyonu Ayrıntı.

3.8.ÇANAKKALE BABAKALE KAYMAK MUSTAFA PAŞA CAMİSİ ŞADIRVANI

Katalog No: 8

Resim, Çizim No: 3.8.1. – 3. 8. 22

Bulunduğu Yer: Çanakkale'nin Ayvacık ilçesinde, Biga yarımadasının güneybatı ucunda Bababurnu üzerindeki Babakale köyünde yer almaktadır.

Tarihlendirme: Camideiki tane ayrı kitabe bulunmaktadır. Kuzey cephedeki girişin üzerindeki kitabede 1140-1141/M.1727-28, M.1728-29 tarihleri yer alırken, diğer kitabede, batı cephenin kuzeyindeki kapı üzerinde ise H.1139/M.1726-27 tarihleri yer almaktadır. (Uysal, 2008: 122-124)

Yaptıran: Osmanlı VeziriKaymak Mustafa Paşa (Uysal, 2008).

Mimarı: Bilinmiyor.

Mimari Özellikleri:

Çokgen planlı Şadırvan, Biga yarımadasının güneybatı ucundaki Babakale'de bulunan Kaymak Mustafa Paşa Camisi'nin avlusunda yer almaktadır. Caminin, kareye yakın bir harimi ve yedi ahşap ayaklı son cemaat yerinden oluşan bir planı vardır. Kuzeybatı köşesinde ise bir minaresi bulunur. Vakfiye kayıtlarına göre Vezir Kaymak Mustafa Paşa burada kale, hamam ve cami; kalenin dışında da cami, hamam, dükkânlar ve evler yaptırıldığı yazmaktadır (Uysal, 2014: 112). Ancak bu yapılar günümüze kadar ulaşamamıştır.

Camide yapı malzemesi olarak moloz, kaba yonu taş ile kireç harcı kulanılmıştır. Pencere pervazlarında ise kesme taş kullanılmıştır. Ahşap düz tavan ile örtülü olan harimi üçer ahşap ayak taşımaktadır. Tavanda ahşap çıtalarla oluşturulan hareketlendirmeler göze çarpar.

Harimin kuzeyinde kadınlar mahfili, kıble duvarının solunda vaaz kürsüsü, kıble duvarında mihrap ve sağ tarafta da minberi bulunur. Harim üç sahınlıdır ve duvarlarda iki kat halinde pencereler bulunmaktadır.

Harimde bulunan mihrap, vaaz kürsüsü ve minber genel anlamda sade özelliklere sahiptir. Mihrap dışında minber ve vaaz kürsüsü orijinal olarak değerlendirilmektedir.

Mihrap, yapılan restorasyonlarda yenilenmiştir. Eski fotoğraflarında yarı dairesel planlı niş, mukarnaslı bir kavsara ve perde motifleri gözükürken yeni halinde mukarnas kavsaralı klasik bir üslup yaratılmıştır (Uysal, 2014: 114).

Mihrap genel olarak sade tutulmuştur. Köşelerinde dikdörtgen silmeler içerisine alınarak hareketlendirilmiştir. Kademeli bir şekilde işlenen mihrap nişinin içerisi mukarnaslarla bezenmiştir. Mihrabın tepelik kısmında ise dantel gibi oyulmuş bitkisel süslemeler mevcuttur.

Ahşap minber orijinalliğini büyük oranda koruyabilmiştir. Merdiven korkuluklarındaki baklava dilimleri ve üçgen şeklindeki açıklıklar göze çarpmaktadır.

Caminin avlusu üç taraftan moloz taş malzemeyle yapılmış duvarlarla kapatılmıştır. Avluya batı ve doğu cepheleri olmak üzere iki kapıdan girilir. Her iki kapı da yuvarlak kemerlidir. Avlunun güney kısmında ise şadırvan yer alır. Şadırvanın batı köşesinde abdest ve tuvalet mekânları bulunur.

Şadırvan, onikigen planlıdır. Son yıllarda yapılan restorasyonlarda şadırvanın üzeri ahşap direklerle taşınan, kırma çatılı bir çardak ile kapatılmıştır. Dış kısmı ise kurşunla kaplıdır. Havuz kısmının ortasında mermerden yapılmış sütuncenin üzerine, mermer fıskiye çanağı yerleştirilmiştir. Şadırvanın mermer yüzeyleri günümüzde yenilenmiştir. Üzerindeki taş bezemeler orijinalliğini koruyarak günümüze kadar gelebilmiştir. Caminin eski fotoğraflarında, günümüzdeki ahşap örtünün yerine betonla kapatıldığı ve mermer yüzeylerinde üzerinde boyalar olduğu görülmektedir (Uysal, 2014: 113).

Süsleme Özellikleri:

Yapı, süsleme olarak sade bir anlayışta inşa edilmiştir. Bezemeler genellikle giriş kapılarında, minberde, ahşap tavanda ve şadırvanın taş yüzeylerinde göze çarpmaktadır.

Avluya girişi sağlayan iki kapının da kilit taşlarının üzeri birer gülbezek motifiyle süslenmiştir. Harime girişi sağlayan kapıda da renkli taş işçiliği göze çarpar.

Harimi örten ahşap tavan ince çıtalarla karelere bölünmüş ve ortasına da yıldız şeklinde bir göbek yerleştirilmiştir. Yıldız şeklindeki göbeğin etrafında çiçek motifleriyle oluşturulmuş mukarnaslar bulunur.

Mihrap, son yıllarda yenilenmiştir. Mukarnaslı kavsaranın iki yanında çarkıfelek motifleri yer almaktadır.

Ahşaptan yapılmış olan minberin yan aynalıklarında dikdörtgen panolar ve mukarnas dolgulu silmeler bulunur. Panoların içerisinde iç içe geçmiş baklavalar ve sekizgenler gibi geometrik desenlerle hareketlendirilmiştir. Üst kısmı ise altın yaldız rengiyle boyanmıştır. Restorasyondan önceki eski fotoğraflarında, pembe ve açık yeşil renkerinde boyalı olduğu görülmektedir (Atak, 2014: 359).

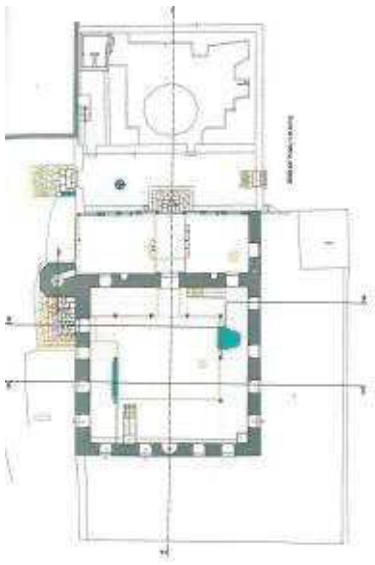
Camide süsleme bulunan diğer bir yapı da şadırvandır. Şadırvanın orijinal kalmış yüzeylerinde (Atak, 2014: 359), Onikigen bir plana sahip olan şadırvanın her bir yüzeyinde Lale Devri'nin üslubunu yansıtan taş bezemeler dikkati çeker.

Yüzeyler, asılı vaziyette kandil motifi, kaş kemer içerisinde yan yana yerleştirilmiş servi ağacı, palmetler, vazo içerisinde çıkan karanfiller ve içleri çiçeklerle dolgulanan madalyonlarla bezenmiştir.

Natürmort Kompozisyonu:

Natürmort kompozisyonunda lâle ve karanfil motifleri görülmektedir. Kaş kemerli nişin içerisine vazodan çıkan karanfil motifi yer almaktadır. Karanfil çiçeklerinin dallarında ikişer yaprak motifleri göze çarpar. Kemerin iki yanında altıgenler ve yıldızlarla bezenmiş madalyonlar bulunmaktadır.

Nişler içerisine alınmış olan natürmordun konusu, vazodan çıkan karanfil motifidir. Vazo, şişkin gövdeli ve ince-uzun formda tasarlanmıştır. Karanfilin dallarında iki tane natüralist yaprak motifi bulunur. Natüralist formlarla biçimlendirilen nesneler, fazla detaya inilmeden işlenmiştir. Ancak işleniş tekniği realist üslup özelliklerini yansıtır. Perspektif fazla belirgin değildir. Kompozisyonda nesnelerin yerleştiriliş düzeni natürmort konulu minyatür örneklerini anımsatır.



Çizim 3.8.1 Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi Planı.(Uysal, 2014: 1119)



Resim 3.8.2 Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi Genel Görünüm.



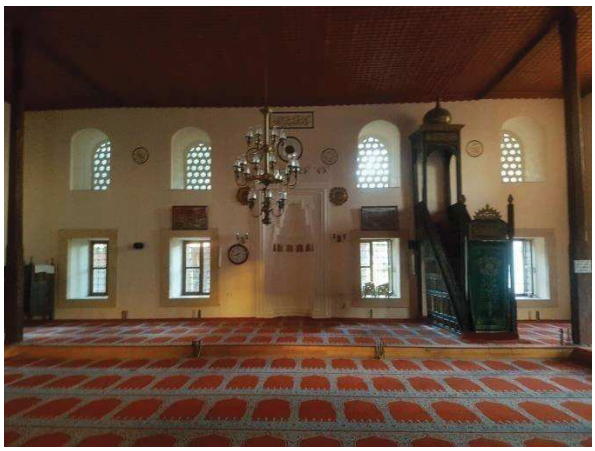
Resim 3.8.3 Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Avluya Giriş Kapısı.



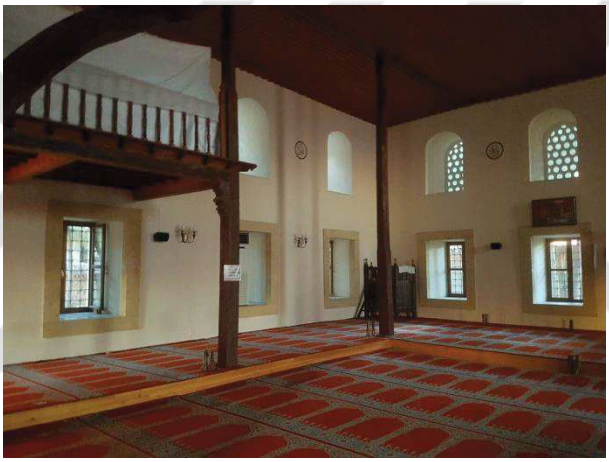
Resim 3.8.4 Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Avlu Genel Görünüm.



Resim 3.8.5 Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi Harime Giriş Kapısı.



Resim 3.8.6 Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Harim Genel Görünüm.



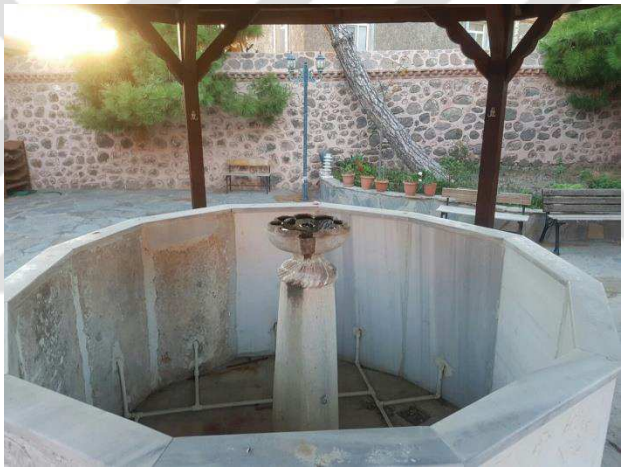
Resim 3.8.7 Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Harim Genel Görünüm.



Resim 3.7.8 Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Mihrap.



Resim 3.8.9 Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan.



Resim 3.8.10 Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan.



Resim 3.8.11 Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan.
İple Asılı Vaziyette Kandil Motifi ve İki Madalyon.



Resim 3.8.12 Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan.
İple Asılı Vaziyette Kandil Motifi.



Resim 3.8.13 Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan.
Servi Ağaçlı ve Çiçek Motifli Yüzey.



Resim 3.8.14 Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan.
Servi Ağaçlı ve Çokgenlerle Doldurulmuş Madalyon Motifli Yüzey.



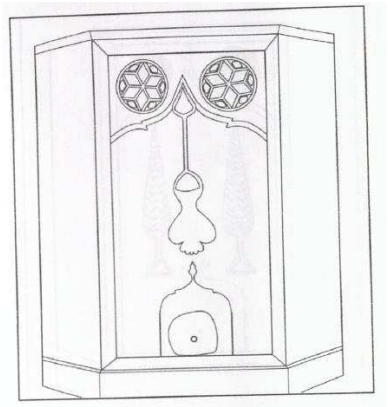
Resim 3.8.15 Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan.
Kaş Kemerin Üzerindeki Yıldız Çiçekli Madalyon Motifleri.



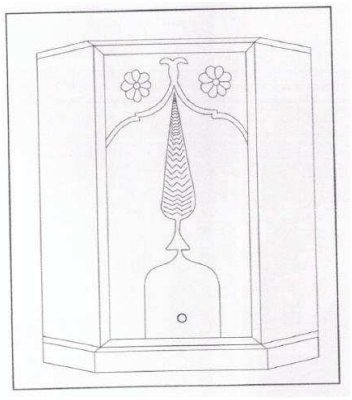
Resim 3.8.16 Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan.
Geniş Gövdeli, İnce Ağızlı Vazodan Çıkan Karanfilli Natürmort Kompozisyonu.



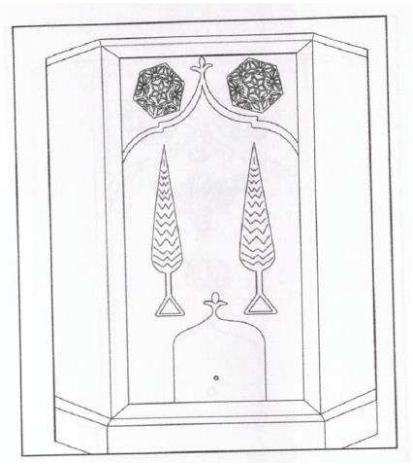
Resim 3.8.17 Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan.
Geniş Gövdeli, İnce Ağızlı Vazodan Çıkan Karanfilli Diğer Yüzeydeki Natürmort Kompozisyonu.



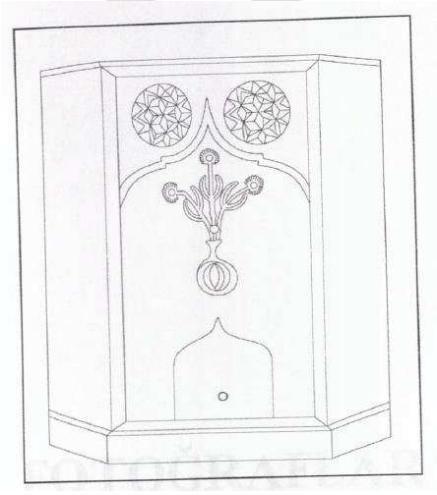
Çizim 3.8.18 Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan Yüzeylerindeki Motifler (Atak, 2014).



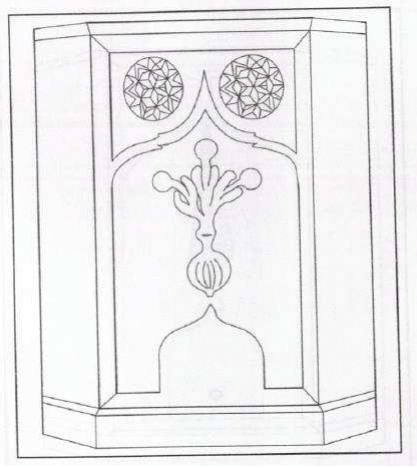
Çizim 3.8.19 Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan Yüzeylerindeki Motifler (Atak, 2014).



Çizim 3.8.20 Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan Yüzeylerindeki Motifler (Atak, 2014).



Çizim 3.8.21 Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi, Şadırvan Yüzeylerindeki Natürmortlu Kompozisyon. (Atak, 2014).



Çizim 3.8.22 Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi,
Şadırvan Yüzeylerindeki Natürmortlu Kompozisyon (Atak, 2014).

3.9.KAYSERİ GÜZELKÖY(NİZE) MİMAR MEHMET AĞA ÇEŞMESİ

Katalog No:9

Resim, Çizim No:3.9.1.- 3.9.3

Bulunduğu Yer: Kayseri Güzelköy'de (Nize Köyü), Isba Sokak üzerinde yer almaktadır (Atak, 2014).

Tarihlendirme: İnşa kitabesi bulunmayan çeşmenin, Lale devrinde baş mimar olan Mehmet Ağa'ya ait H.1148/M.1735 tarihli vakfiyede bu köyde dört tane çeşme inşa ettirdiğine dair kayıtlar bulunmuştur. Baş mimarlık vazifesini sürdürdüğü zamanlarda inşa ettirmiş olması muhtemeldir. 18. yüzyılın başları ile H.1148/M.1735 yılları arasında inşa edilmiş olmalıdır (Atak, 2014: 465).

Yaptıran: Kayserili Mimarbaşı El-Hac Mehmet Ağa. (Erdoğan, 1962; Eyice, 2003; Topçu, 2012: 48)

Mimarı: Bilinmiyor.

Mimari Özellikleri:

Kayseri Nize'li olan Mimar Mehmet Ağa, buradaki vakfiyesinde yazıldığı üzere dört tane çeşme inşa ettirmiştir. Günümüzde Mimar Mehmet Ağa'ya ait herhangi bir çeşmenin varlığı bilinmemekle birlikte Nize'de günümüze ulaşabilmiş orijinal tarihi çeşme Isba Sokağı'ndaki Mimar Mehmet Ağa Çeşmesi'dir (Topçu, 2012: 50).

Çeşme tek cepheli ve yuvarlak kemerlidir. Yuvarlak kemerin içi istiridye kabuğu şeklinde yapılmıştır. Çeşme nişinin alt kısmında bir musluk yer almaktadır. Musluğun bulunduğu kısımda ayna taşı bulunur. Ayna taşı yuvarlak kemerle çevrelenmiştir. Çeşmenin önünde yedi basamaklı merdivenin bulunduğu bir alan vardır.

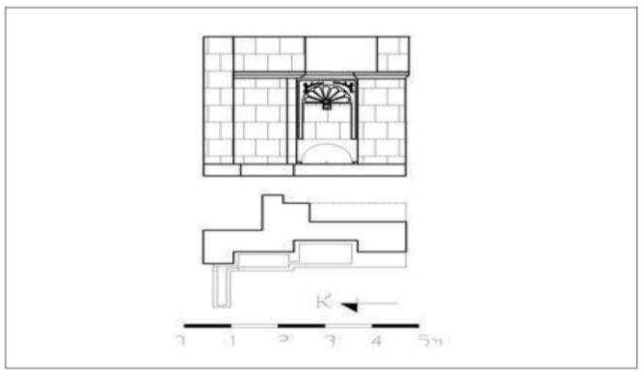
Süsleme özellikleri:

İstiridye formunda yapılan niş kemerinin ortasında, altta ve üstte birer rozet kondurulmuştur. Kemerin simetrik olarak yapılan iki yanında vazodan çıkan lale motifleri yer almaktadır. Kompozisyonlar kemer kavsi boyunca iç bükey olarak tüm yüzeyi kapsamaktadır. Her iki kompozisyon da benzer özellikler göstermektedir.

Natürmort Kompozisyonu:

İstiridye formlu niş kemerinin iki yanında birbirine simetrik olarak işlenen vazodan çıkan lale motifleri natürmort kompozisyonunu oluşturur.

Şişkin gövdeli, geniş ağızlı vazodan çıkan iki dala, lâle motifleri yerleştirilmiştir. Natüralist çizgilerle biçimlendirilen nesneler, fazla detaya inilmeden işlenmiştir. Perspektif oyunları pek görülmez. Vazolar küçük; dallar ve laleler biraz daha iri tasvir edilmiştir. Lalelerin yaprakları stilizedir. Natüralist çizgilere sahip kompozisyonda nesneler doğadan alınmışçasına, en ince detayına kadar işlenmediği gözlenmektedir.



Çizim 3.9.1 Güzelköy Mimar Mehmet Ağa Çeşmesi (Isba Çeşmesi)

(Topçu, 2012: 51).



Resim 3.9.2 Güzelköy Mimar Mehmet Ağa Çeşmesi (Isba Çeşmesi)

(Topçu, 2012: 51)



Resim 3.9.3 Güzelköy Mimar Mehmet Ağa Çeşmesi (Isba Çeşmesi),
Natürmort Ayrıntı, Vazodan Çıkan Laleler. (Atak, 2014)

3.10.TOKAT NİKSAR HALİL EFENDİ ÇEŞMESİ

Katalog No: 10

Resim, Çizim No: 3.10.1- 3.10.2

Bulunduğu Yer: Tokat'ın Niksar ilçesinde Halil Efendi Cami'nin avlu duvarına bitişik halde yer almaktadır.

Tarihlendirme: Çeşmenin üzerinde yer alan kitabeye göre H.1122/M.1710-11 senesinde inşa edilmiştir (Atak, 2014:426).

Yaptıran: Bilinmiyor.

Mimarı: Bilinmiyor.

Mimari Özellikleri:

Çeşme tek cepheli olarak tasarlanmıştır. Sivri kemerlidir. Sivri kemer nişinin üzerinde bir pano içerisinde inşa kitabesi yer alır. Son yıllarda yenilenmiş olan çeşmeye dört tane abdest musluğu eklenmiştir (Atak, 2014).

Süsleme Özellikleri:

Çeşmenin sivri kemerinin üzerinde dikdörtgen panoda vazodan çıkan lâle motifi yer almaktadır. Panonun iki tarafına da yerleştirilen vazolar ve içinden çıkan lâleler dikkat çeker.

Natürmort Kompozisyonu:

Kabartma olarak işlenen vazodan çıkan lâle motifleri "natürmort" dediğimiz kompozisyonu oluşturmaktadır. Sivri kemerin iki yanında simetrik yerleştirilen vazolar yukarıya doğru daralan kaideler üzerindedirler.

Kompozisyonda nesnelerin yerleştiriliş düzeni natürmort konulu minyatür örneklerini yansıtır. Ancak işleniş tekniği realist üslup özelliğini pek yansıtmamaktadır. Çok fazla natüralist ayrıntıya girilmemiştir. Simetrik yerleştirilen vazoların altında bulunan kaideler, kompozisyondaki nesneyi oluşturan etmenlerden biridir. Vazolar armudi formdadırlar. Vazodan çıkan lâlenin iki yanından ise uzun birer yaprak yer almaktadır.



Resim 3.10.1Tokat Niksar Halil Efendi Çeşmesi. (Atak, 2018)



Resim 3.10.2Tokat Niksar Halil Efendi Çeşmesi Vazodan Çıkan Lale Motifi. (Atak, 2018)

SONUÇ VE ÖNERİLER

"Lale Devri Mimari Bezemesinde Natürmort" adlı tez kapsamında konu, iki ana eksen üzerinde değerlendirilmişir. İlk bölümde natürmordun anlamı, terminolojisi, Anadolu dışındaki Batı veya Doğu sanatındaki örnekleri ile Anadolu'daki örneklerinin biçemsel yaklaşımları tespit edilmeye çalışılmış, nesneler üzerinden aktarılan olası anlamlar araştırılmıştır. İkinci bölümde "Katalog"kısmında ise İstanbul dışında sadece Anadolu'daki çeşitli mimariler üzerinde saptadığımız natürmort türündeki bezemeler yorumlanmıştır.

Türk sanatında, Lale Devri'ni özellikle seçmemizin sebebi, batılılaşmanın da etkisiyle "natürmort" türünün en güzel örneklerinin bu dönemde gerçekleştirilmiş olmasıdır. Lale Devri'nin süsleme programlarında çokça işlenen natürmort kompozisyonu, özellikle İstanbul'da en güzel örnekleri verilirken, yine aynı dönemde Anadolu'da, hangi yapılarda işlendiği merakı bize bu konuyu araştırmaya yönlendirmiştir.

Natürmort sanatı, antik dönemlerde sanatın ilk örnekleri verilirken, insanların gündelik eşyalarını ve evlerinin duvar ile zeminlerini süslemiş, ardından Hıristiyan dininin sembolleriyle beraber zaman zaman bazı yan anlamlar kazanmıştır. Sanat Tarihi incelendiğinde, natürmort türü resimler 17. yüzyılda Hollanda'da bir kimlik bulmuş ve günümüze kadar gelişerek devam etmiştir. Kültürel, sosyal, siyasal birikimi ile 17, 18, 19 ve 20. yüzyıllarda sanatın algılanış şeklini, üretimini ve anlamını etkilemiştir.

Sanatçıların, eserlerini oluştururken birebir ilişki kurarak senteze ulaşabildiği nesne; soyut kavramları, insanları ve doğayı yansıtan bir araç olmuştur. Kullandıkları nesneler ile sanatçılar, nesne ile kendileri arasında duygusal bir yoğunluk ilişkisi kurmuşlardır. Bu özdeşleşmeden de nesneye eserlerinde kullanarak yeni anlamlar yüklemişlerdir. Nesne toplumu, doğayı, insanları, soyut kavramları içermesi ve sanatçının kendi amaçları doğrultusunda şekillendirmesi ile her zaman yeni anlamlar kazanmaktadır.

Türk sanatında ve resminde, geçmiş yüzyıllardaki gelişimi incelemeden Anadolu'daki natürmort kavramını değerlendirmek mümkün değildir. Türk Resim Sanatımız 18. yüzyıla kadar örneklerini Uygurlar döneminde yapılan duvar resimlerinden minyatür sanatına ve tuval resmine kadar geniş bir çerçevede vermiş ve batı anlamındaki resme geçiş birden bire olmamıştır.

Yüzyıllardır Türk sanatında görülen resimlerde figürler, meyveler, yemişler, nesneler ve hayvanlar bir konu ya da mesaj içerecek biçimde yapılmışlardır. 18. yüzyıla kadar natürmort türü olarak nitelendirilmeyen resimler, bu yüzyılda özellikle çiçek ve meyve resimlerinde üslup yenilikleri olarak karşımıza çıkmıştır.

Türk sanatında özellikle batılılaşma döneminde taş, kumaş ve seramik gibi çok farklı malzeme natürmort türünde süslenmiştir. Uygurlar, Anadolu'nun çeşitli uygarlıkları, Selçuklu ve Osmanlı sanatlarında yapılan natürmort diyebileceğimiz örnekler, yoğun olarak kullanıldıkları malzeme veya yer ile eserler dikkate alınarak alt başlıklar halinde değerlendirilmiştir. Lale Devri ve sonrasında Geç Dönemde incelenen örneklerde, boyutu yakalama yönündeki yaklaşımlar ve Türk sanatında ifade ettikleri anlam sorgulanmıştır.

Tezin başlarında natürmort hakkında, Eski Mısır veya Roma dönemi gibi çeşitli kültürlerdeki örneklerinde ve 16, 17, 18 ve 19. yüzyıllarda Avrupa'da resim sanatında, daha çok günlük kullanım objeleriyle birlikte çiçek ve meyve natürmortları tercih edilirken ya da sunu kültünün etkisiyle masalar üzerinde objeler ve meyveler ile kullanılırken; Anadolu Türk Sanatı'nda yalnızca vazoda çiçek ve kâsedemeyve kompozisyonları kullanıldığı dikkatimizi çekmiştir.

Sanat tarihindeki tarihsel süreçte ve farklı coğrafyalarda üretilen natürmort kompozisyonlarında nesneler aracılığıyla üretilen anlamlar sorgulanmıştır. Çiçek ve meyvelerin inanış kaynaklı bir anlayışla gerçek anlamı doğa, ölümsüzlük, diriliş ve yaratılış ile bağlantılıdır.

İslam'da dünyanın geçiciliği düşüncesi, doğanın ürünleriyle simgesel anlamlarıyla aktarılmaktadır. Bitkilerin ölüp tekrar yetişmeleri gibi doğanın değişimi Tanrı'nın insanlara ahiret gününü anımsatması olarak algılanmıştır. Doğanın bize sunduğu ürünler, mistik bir bakış açısıyla, Tanrı'nın her yerde oluşunun bir kanıtıdır.

İslam ikonografisinde işlenen çiçek ve meyve çeşitleri, cennet kavramını yan anlam olarak algılayan güçlü bir sembolizmin de kaynağıdır. Bu sebeple minyatürlerde bahçe ve cennet konuları çokça karşımıza çıkmıştır.

Yapılan çalışmalara göre en erken tarihli natürmort resimleri Gazneli Mahmut Albümü (1087- H.1675-76)içinde yer alan resimlerdir. Buradaki natürmortlarda kullanılan çiçek ve meyve, bağlı olduğu doğa bütününü yani bahçeyi sembolize ederken, bir yandan da cennet bahçesi kavramı yan anlamıyla kullanılmıştır.

Osmanlı minyatürlerinde natürmort diyebileceğimiz türe benzer obje kullanımlarının özellikle eğlence veya şölen sahnelerinde karşımıza çıkmasının sebebi, bu eğlencelerin de dekorunun yine bahçe olarak tasarlanması, Osmanlı kültürünün bilinçaltında yine cennet sembolizminin etkili olduğunu bize göstermektedir.

Natürmortların özellikle mezar taşlarında, çeşmelerde ve camilerin duvarlarında kalemişi ya da çini panolar üzerinde yer alması, cennet ile bağlantılı olduklarını göstermektedir.

Natürmort türü Anadolu'da, Batı'dan farklı olarak sadece vazolu ve vazosuz çiçek demetleri ile sepet ya da kap içerisinde yer alan meyvelerden oluşmaktadır. Farklı sadece birkaç düzenleme gösteren kompozisyonlar 17. yüzyıldan 19. yüzyıl sonuna kadar, o kadar beğeni almış ve uygulanmıştır ki bu sanata "natürmort" ifadesine anlam ve perspektif verilebilmiştir.

Türk tuval resim sanatında ise natürmortların taşıdıkları anlam daha farklıdır. 19. yüzyılda Osmanlıda toplum, dinsel dünya görüşünden çok dünyevi görüşe kayması bize cennet kavramının bağıntısını kurmamızı zorlaştırmaktadır. Burada modernleşme söz konusudur. Osmanlı toplumunda duvara resim asmak bir bakıma modernleşmeyi gösterdiğinden tercih edilen nesnelerin imgeleri, anlamları özellikle vurgulanmamıştır.

Uygurlar gibi çeşitli Türk Uygarlıkları ve Seçuklu sanatlarında görülen süsleme kompozisyonlarında çiçek ve meyveler, sembolik anlamlarıyla figürlerle beraber kullanılırken, Osmanlı sanatındaki natürmort örneklerinde vazo içinden çıkan çiçekler ile meyve tabakları ağırlıklı olarak görülmektedir. Kompozisyon kurgusu değişse de 19. yüzyılda tuval resimlerinde de bu tema ağırlıklı olarak devam etmiştir. Osmanlı süsleme sanatında, ister stilize olsun ister doğaya yakın olsun bitkisel kökenli süslemeler ağırlıktadır.

Bitkisel kökenli stilize bezemelerin bir çeşit perspektif içinde algılanarak natüralist yani doğaya yakın üsluba aktarılmasıyla Osmanlı tezyinatında natürmort türü resimler görülmeye başlanmıştır. Minyatürlerde, çinilerde, duvar resimlerinde görülen stilize vazo içinde çiçekler ışık-gölge kullanımıyla üç boyutlu halde natürmordu oluşturmuştur.

Bu Batı tarzındaki natürmortlarda meyve ve çiçek konularının sehpa, tepsi, masa vb. üzerinde tasvir edilmesi aynı zamanda batılı anlamdaki sanat özelliklerinin mekân duyarlılığının da gelişmeye başladığının göstergesi olmuştur.

Lale Devri ile birlikte Batı'ya olan hayranlığın artmasıyla, Türk sanatında yüzyıllardır kullanılan çiçek resimleri, yeni bir üslup özelliği kazanarak yaygınlaşmıştır. Evlerin, sarayların, çeşmelerin yüzeyleri meyve ve çiçek kompozisyonları ile donanmıştır. Çiçekler için gazeller yazılmış, yazılan şiir kitaplarının içleri sümbül, lale, gül, karanfil gibi çiçek çeşitleriyle süslenmiştir. Minyatür sanatında kullanılan renkler gelenekteki gibi korunurken, işin içine gölgeleme de girmiştir. Çiçekler, meyveler ve nesneler yüzeysel süsleme motifi olmaktan kurtularak birbirleriyle bir anlama ve türe dönüşmüşlerdir. İstanbul'da belirginleşen bu değişimin yansımaları sınırlı sayıda olsa da Anadolu'da da görülmektedir.

Bu çalışmada çok çeşitli konuların ele alınıp, yorumlarla sunulduğu Türk süsleme sanatının önemli bir konusu olan "natürmort", çeşitli uygarlıklarda ve Türk sanatında anlamlarıyla ve örnekleriyle incelenmiş, III. Ahmet döneminde ve bu dönemin içinde bir de devir olan Lale Devri'nde (1718-1730) -oniki yıllık zaman diliminde- Anadolu'da yapılan tüm mimari eserler içerisinde, çeşitli on tanemimari yapımızda saptanarak, geçmişle ve kullandığımız örneklerle bir bağlantısının olup olmadığı araştırılmıştır. Bu bağlamda da mimarilerimizde bulunan natürmortlara üslup ve teknik bakımından yorumlamalar yapılmıştır.

Sultan III. Ahmet ve Damat İbrahim Paşa ile özdeşleşen bir dönem olan Lale Devri kültür, sanat, edebiyat ve mimari gibi birçok alanda yeni üslupların gerçekleştirildiği bir dönem olmuştur. Bu kısa zaman diliminde Osmanlı sanatında, o güne dek denenmemiş uygulamalarla karşılaşılır. Bu dönemin simgesi haline gelen vazodan çıkan natüralist üsluptaki çiçekler tezyini süslemelerin merkezi haline gelmiştir. Bu dönemde Anadolu'da inşa edilen yapılarda gerek plan gerekse süslemelerde bir farklılık görülmemekle birlikte dönemin önde gelen devlet adamlarının yaptırdıkları yapılarda devrin üslup özellikleri kendini göstermektedir.

Lale Devri'nde görülen Batı esintili süsleme programları, yapıların planlarından daha çok farklılık göstermektedir. Dönemin genel zevki olan vazodan çıkan çiçekler ve kâseye yerleştirilen çeşitli meyveler, İstanbul'daki örneklerine göre Anadolu'da daha sınırlı sayıda karşımıza çıkmaktadır. Nevşehir'de inşa edilen Damat İbrahim Paşa Külliyesi (1727) cami ve medresede dershane-kütüphane yapılarında görülen süslemeler, İstanbul'daki örneklerle yarışır vaziyettedir. Bu tarz dini yapılarda kullanılan süslemelerin İstanbul'da dahi çok sık yer verilmediği görülmektedir.

Aydın Nasuh Paşa Hamamı, Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi, Kayseri Hasinli Camisi, Şanlıurfa Rızvaniye Camisi, Çanakkale Babakale Kaymak Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı, Niksar Halil Efendi ve Kayseri Güzelköy Mehmet Ağa Çeşmeleri gibi saptadığımız cami, medrese, hamam, şadırvan ve çeşme gibi mimari guruplarımızda, Lale Devri üslubuna uygun vazodan çıkan natüralist çiçek ve kâsede meyve tasvirleri görülmektedir. Taşa, ahşaba ve duvara işlenmiş bu natürmortlar, İstanbul'daki örneklere göre daha sade bir üslupla karşımıza çıkmaktadır. Çok başarılı olmasa da bu türde yapılan natürmortların Anadolu'da bazı yapılarda görülmesi İstanbul'da yeni ortaya çıkan bu sanatın taşradaki ustalar ve sanatçılar tarafından denendiğini göstermesi bakımından oldukça önemlidir.

Vazodan çıkan natüralist üsluptaki çiçekler İstanbul'da Hacı Mehmed Ağa Çeşmesi (1708), Yeni Valide Sultan Çeşmesi (1710) gibi devrin erken yapılarında; Topkapı Sarayı önünde III. Ahmet Çeşmesi ve Üsküdarda İskelede III. Ahmet Çeşmesi ile devrin sonlarına doğru inşa edilen Azapkapı Saliha Sultan Çeşmesi (1732), Tophane Çeşmesi (1732), Bereketzade Çeşmesi (1732), Hekimoğlu Ali Paşa Çeşmesi (1732) ve hatta bu devirden onsekiz yıl sonra da etkilerinin devam ettiği Bolvadin Ağıl Önü Çeşmesi (1748) (Uysal, 1988: 33-35) gibi örneklerde uygulanmıştır.

Bu örneklerde lale, karanfil, sümbül, yıldız çiçeği gibi farklı çiçekler kullanılmıştır. Benzer üsluptaki tasvirler dönemin mezar taşlarında da görülmüştür. Mezar taşlarında kâsede meyve natürmortları cennet inancından dolayı daha yaygın olarak kullanılmıştır.

Ayrıca bazı kompozisyonlarda vazolar ayaklı sehpalar üzerinde tasvirlenerek Geç Dönemin tuval resminde olduğu gibi perspektif ve mekân arayışlarına gidilmiştir.

Lale Devri'nde dönemin başkenti olan İstanbul'da mimari yapılar üzerinde taş kabartmalarda, kalemişilerinde, çinili duvar panolarında, saray ve köşklerde ve meydan çeşmelerinde göze çarpan bir üslup değişimi meydana gelmiştir. Bu değişim Anadolu'da Lale Devri'nde öne çıkan kişiler tarafından yaptırılan bazı külliyelerde, İstanbul'daki örneklerle aynı üslupta bezemelerin kullanılmasıyla beraber birçok yapıda karşılaşılmadığı görülmektedir.

Aydın Nasuh Paşa Külliyesi (1708), Afyon Yeni Cami Külliyesi (1711), Şanlıurfa Rızvaniye Külliyesi (1717), Erzurum Gümrük Külliyesi (1717), Gaziantep Hüseyin Paşa Külliyesi (1719) ve Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi (1727) Lale Devri'nin önde gelen kişilerinin Aanadolu'da yaptırmış olduğu yapılardır. Fakat hepsinde natürmort

kompozisyonlarına rastlanmamaktadır. Aydın Nasuh Paşa Külliyesi, Şanlıurfa Rızvaniye Külliyesi ve Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi'nde bahsettiğimiz natürmort tasvirlerine taş kabartma, ahşap ve kalemişi tekniklerinde karşılaşmaktayız.

Aydın Nasuh Paşa Külliyesi yapısı olan hamamda kurnada tespit ettiğimiz tek meyveli- nesneli türündeki natürmort kompozisyonu taş kabartma olarak işlenirken Şanlıurfa Rızvaniye Külliyesi'nde bulunan caminin taçkapısındaki ahşap kapı kanatlarında vazodan çıkan natüralist üsluptaki çiçek demetleri ahşap oyma olarak işlenmişlerdir. Ayrıca Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi'nde bulunan cami ve medresedeki kütüphane odasında, vazodan çıkan çiçek natürmortları çok zengin bir şekilde minber ve duvarlarda kalemişi tekniğinde yapılarak İstanbul'daki örnekleri gibi çok zengin bir görünüm oluşturulmuştur.

Lale Devri'nde Anadolu'da yapılan camiler plan olarak çok kubbeli, tek kubbeligibi özellikleriyle geleneksel plan şemalarını devam ettirmişlerdir. Hacı İlyas Camisi (1704), Ankara Ağaç Ayak Camisi (1706), Leblebicioğlu Camisi (1713), Kayseri Molu Köyü Camisi (1713), Merzifon Hacı Hasan Camisi (1714), Erzurum Bakırcı Camisi (1720) ve Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi (1723) vb. gibi yapılar, bünyesindeçok zengin kalemişi bezeme barındıran yapılardır. Fakat bunların arasından Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camisi'nde yalnızca natürmort tasvirine rastlamaktayız. Harimde mihrabın tam karşısındaki sütunların üzerinde kalemişi olarak işlenmiş vazodan çıkan çiçek natürmordu bulunmaktadır.

Anadolu'da yapılan çeşmelerin ise bazılarının süslemelerinde palmet, rûmi, rozet gibi klasik motiflerin yanı sıra istiridye kabuğu, vazodan çıkan lâle ve servi ağacı gibi motiflere yer verildiği görülmektedir. Kaymak Mustafa Paşa tarafından yaptırılan Babakale Yalı Çeşmesi'nde (1722- 29) ayna taşı vazifesi gören iki mermer levhanın her birine birer selvi ağacı motifi yerleştirilmiştir. Niksar Halil Efendi Çeşmesi (1710) ve Kayseri Güzelköy Mimar Mehmed Ağa Çeşmesi'nde (18. yy. başları) dönemin genel süsleme eğilimi olan vazoda çiçek kompozisyonları görülür. Ayrıca Tokat ilinde Taş Han avlusundaki çeşmede (1631) ve Münir Bey caddesinde yer alan çeşmede (1596) vazodan çıkan çiçek kompozisyonlu natürmortlar bulunmaktadır. İki çeşmeninde yapım yılları Lale Devri'nden öncedir. Fakat süsleme özelliklerine bakıldığında bu çeşmelerin Geç Dönemde yapılmış olmaları düşünülmektedir.

Genel olarak bakıldığında oldukça sade işlenmiş kompozisyonlarda İstanbul'daki örneklerde olduğu gibi perspektif kaygısından ve çiçek çeşitliliğinden söz edilemez. Ancak sınırlı örnekte de olsa bu eğilimin Anadolu'daki çeşmelerde görülmesi, daha sonraki yıllarda çeşme dekorasyonlarında meydana gelecek olan değişimin ön habercisidir.

KAYNAKÇA

Acar, H. Volkan (2015). Cerrahiyetü'l-Haniyye Hakkında Yazılan Türkçe Makaleler. *Lokman Hekim Dergisi,* Ankara, 37-44.

Açа, Mehmet (2005). Türk İnanış ve Düşünüş Sistemlerinde Meyve. *Fikret Türkmen Armağanı,* İzmir: Kanyılmaz Matbaacılık, 11-22.

Akar, Azade (1969). Tezyini Sanatlarımızda Vazo Motifleri. *Vakıflar Dergisi*, VIII, Ankara: Ongun Kardeşler Matbaası, 267- 273.

Akar, Azade (1988). *Treasury Of Turkısh Designs 670 Motifs İznik Pottery*. New York: Dover Publications, Inc.

Akçay, Mustafa (2008). İslamiyette Nar. *Turkish Studies*, Volume 3/5, 113-133.

Akıncı, Selim Hakan (2009). *Türk Çini Sanatında Çiçekli Vazo Tasvirli Panolar.* Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Edirne.

Aksun, Ziya Nur (1994). *Osmanlı Tarihi: Osmanlı Devleti'nin Tahlili, Tenkidli Siyasi Tarihi.* II, İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.

Aktepe, Münir (1958). *Patrona İsyanı (1730).* İstanbul: İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Akyavaş, Beynun (1993). *Yirmisekiz Mehmed Çelebi Efendi'nin Fransa Sefaretnamesi*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Aktuğ, İlknur (1992). *Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi*, Ankara**.**

Altıer, Semiha (2018). Bir Motifin Peşinden: Osmanlı Sanatında "Bereket Boynuzu". *History Studies*, Volume 10, 27-57, Çanakkale.

Altın, Ahmet Ali (2010). Geç Antik Çağ'da İznik (Nikaia) ve Çevresinde Resim Sanatı. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Bursa.

Altınay, Ahmed Refik (1930). *Hicrî Onikinci Asırda İstanbul Hayatı* (1100-1200).

İstanbul.

Altınay, Ahmet Refik (2012). *Lale Devri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Anadol, Köksal (1970). *Nevşehir'de Damat İbrahim Paşa Külliyesi*, İstanbul.

And, Metin (2007). *Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 287-425.

Arel, Ayda (1975). *Onsekizinci Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Batılılaşma Süreci*. İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul.

Arık, Rüçhan (1974). Camide Resim. *Türkiyemiz*, İstanbul: Akbank Kültür Yayıncılık, 2-9.

Arık, Rüçhan (1988). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Arık, Rüçhan (1999). Batılılaşma Dönemi Anadolu Türk Mimarisine Bir Bakış. *Osmanlı,* 10, Ankara, 247-264.

Arık, Rüçhan (2000). *Kubad Abad*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Arseven, Celal Esat (1950). Lale. *Sanat Ansiklopedisi*, 3, İstanbul, 1219.

Arseven, Celal Esat (1957). *Türk Sanatı Tarihi: Menşeinden Bugüne Kadar: Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar*. 3, MEB.

Asarkaya, H. (1941). *Osmanlılar Zamanında Tokat.* Tokat, 53-54.

Aslanapa, Oktay (1965). *Anadolu Türk Çini ve Keramik Sanatı*. İstanbul: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

Aslanapa, Oktay (1986). *Osmanlı Devri Mimarisi*. İstanbul.

Aslanapa, Oktay (1993). *Türk Sanatı El Kitabı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi Yayını.

Aslanapa, Oktay (2005). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Atak, Erkan (2012). Tokat'taki Osmanlı Çeşmelerinden Örnekler. *Tokat Sempozyumu 1-3 Kasım Bildiriler*, C.2, Tokat, 211-237.

Atak, Erkan (2014). Anadolu'da Lale Devri Mimarisi (İstanbul Dışı Örnekler

Üzerine Bir Araştırma). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Çanakkale.

Atak, Erkan (2018). Osmanlı Mimarisinde Lale Devri Üslubu (Anadolu'daki Yansımalar). *Turkish Studies,* Volume 13/10, 57-86.

Atak, Erkan (2018). Kalemişi Süslemeleriyle Bir Lale Devri Eseri: Mudanya Tahir Paşa Konağı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.11, S.59, 413-447.

Atan, Ahmet (2006). *Resimli Resim Sözlüğü.* Ankara: Asil Yayın Dağıtım.

Atasoy, Nurhan (1992). Barok. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 5, İstanbul, 81-83.

Atasoy, Nurhan (2002). *Hasbahçe Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek*, İstanbul.

Atasoy, Nurhan; Raby, Julian (1989). *Iznık: The Pottery Of Ottoman Turkey*. London.

Ateş, Şenay Öztürk (2012).Yakındoğu Demirçağ Uygarlıklarında Hayat Ağacı İnancı. Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Atıl, Esin (1999). *Turkish Art*. New York: Smithsonian İnstitution Press.

Aydüz, Salim (1997). Lale Devri'nde Yapılan Ilmi Faaliyetler. *Divan*, 1, İlmi Faaliyetler.

Aytaçoğlu, Lale Zaide (1993). İstanbul Lale Devri (1703-1730) Mimari Bezemesi. Ankara Üniversitesi Soyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Ayverdi, Ekrem Hakkı (1965). Bursa Orhan Gazi Camisi ve Osmanlı Mimarisinin Menşei Meselesi. *Vakıflar Dergisi*, İstanbul, VI, 69-83.

Ayverdi, Semiha (2010). *Türk Tarihinde Osmanlı Asırları*. İstanbul: Kubbealtı Yayınevi.

Başarık, Emel (2009). Topkapı Sarayı Harem Dairesi Mekânlarının İç Mimarlık Açısından İncelenmesi. MSGSÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Barışta, Örcün (1981). *Osmanlı İmparatorluk Dönemi Türk İşlemelerinden Örnekler*. Ankara: Yüksek Teknik Öğretmen Okulu Matbaası.

Batur, Afife (1986). Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı. *Tanzimattan Cumhuriyete Osmanlı Ansiklopedisi*, 4, İstanbul: İletişim Yayınları, 1038-1061.

Baykal, Kazım (1989). *Bursa'da Ulucami.* Bursa: Eski Eserleri Sevenler Kurum Yayını.

Bayraktar, Hande (2011). Roma Çağı Cam Vazo Formları Ve Kullanım Alanları. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Beşbaş, Nermin ve Denizli, Hikmet (1983). Bursa Merkez İl, *Türkiye'de Vakıf Abideler Ve Eski Eserler*, 3, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.

Bodrumlu, Avram Galanti, (1996). *Bodrum Tarihi*. İstanbul.

Bottarı, Stefano (1967). Still Life. *Encyclopedia Ofworld Art.* XIII, Venezia, Roma, 407.

Bye, A. E. (1921). Still Life Painting. *Encyclopaedia Britannica,* 21, London, 408-9.

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

Cantay, Gönül (1999). Osmanlı Dönemi Külliyeleri. *Osmanlı Ansiklopedisi*, 10, 308-317.

Carswell, John (1998). *Iznık Pottery*. British Museum Press.

Cebeci, Ayşin (2010). Natürmort Yorumları. Ankara Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu, Ankara.

Cezar, Mustafa (1998). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi I*, İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayını.

Courtwright, Nicola (1996). Origins And Meanings Of Rembrandt's Late Drawing Style. *The Art Bulletin,* Vol. 78, No. 3, 485–510.

Cunbur, Müjgân (1968). Türk Kitap Sanatlarına ve Minyatürlerine Genel Bir Bakış, *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni,* Ankara, C.XVII, S. 2, 74-82.

Çağlıtütüncigil, Ersel (2013). Türk Süsleme Sanatında Nar: "Form, Köken ve İkonografik Anlamı". *Türklük Bilimi Araştırmaları*, XXXIII, 61-92.

Çalıkuşu, Eser (2003). Bursa Dini Mimarisinde Türk Barok Bezemeleri. MSGÜ Türk İslam Sanatları Programı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Çalışır, Deniz (2004). Batılılaşma Dönemi Osmanlı Resminde Natürmort. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.

Çalışır, Deniz (2008). Osmanlı Görsel Kültüründe Meyve Teması: Geleneksel Natürmort Resimleri Bağlamında Bir Değerlendirme. *Turkish Studies,* Volume 3/5 Fall.

Çaycı, Ahmet (2008). *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Çetin, Sema (2012). Anadolu Selçuklu Dönemi (Geometrik Yıldız Hayat Ağacı, Nar ve Rumi) Motiflerinin Heykel Sanatı Bağlamında Yorumlanması. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Çetinaslan, Mustafa (2013). Bursa Ulu Cami Hünkâr Mahfili. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 6, 25, 190-200.

Çığ, Kemal (1976). Topkapı Sarayı Müzesi Binaları İle İç Süslemeleri ve Gösterdiği Değişiklikler. *Sanat Dünyamız Dergisi*, 6, 12-17.

Çoruhlu, Yaşar (2000). *Türk Mitolojisinin Anahtarları*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Çoruhlu, Yaşar (2006). Meyve Sunma Sahnelerinin Anlamı. *Meyve Kitabı*,

İstanbul, 8-11.

Demiriz, Yıldız (1986). *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslûpta Çiçekler*. İstanbul.

Derman, Çiçek (1999). Osmanlı Asırlarında Üslûp ve Sanatkârlarıyla Tezhip Sanatı. *Osmanlı*, XI, Ankara, 108.

Derman, Uğur (1975). Benzeri Olmayan Bir Sanat Albümü: Gazneli Mahmut Mecmuası. *Türkiyemiz Dergisi*, 14, İstanbul, 17-21.

Doğanay, Aziz (2003). XVI. Yüzyıl İznik Duvar Çinilerinde Meyve Tasvirleri. *M. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 24, 43-63.

Dorman- Peter F.- Harper, Prudence Oliver- Pittman, Holly (1987). *Egypt And The Ancient Near Est*, The Metropolitan *Museum* Of Art, New York.

Dostoğlu, Neslihan (2011). *Bursa Kültür Varlıkları Envanteri: Anıtsal Eserler.* Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Ebert – Schifferer, Sybille (1998). *Still Life A History*. New York: Harry N. Abrams, Inc.

Eldem, Sedat Hakkı; Akozan, Feridun (1982). *Topkapı Sarayı*. İstanbul: Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Eldem, Sedat Hakkı (1996). Boğaziçi Anıları. *İstanbul Armağanı 2 Boğaziçi Medeniyeti*, İstanbul: İBB yayınları, 39-49.

Encyclopaedia Britannica, (1964). Still Life Painting. 21, Chıcago, 407-409.

Ekiz, Mehmet (2009). Nevşehir'de Türk Dönemi Mimari Eserleri, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi, Ankara.

Erdenen, Orhan (2006). *Boğaziçi Sahilhaneleri*. İbb Kültür Yayınları.

Erdoğan, Muzaffer (1962). *Lale Devri Bas Mimari Kayseri'li Mehmet Ağa,* İstanbul.

Erken, Sabih (1983). Nasuh Paşa Külliyesi. *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski*

Eserler, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, I, 669-678.

Erkiletlioğlu, Halit (1996). *Osmanlılar Zamanında Kayseri*. Kayseri: Büyük Şehir Belediyesi Kültür Yayınları, 105.

Erol, Turan (1980). *19. Yüzyıl Türk Ressamları. Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. I, İstanbul: Tiglat Yayını, 77-170.

Ersoy, Necmettin (2000). *Semboller ve Yorumlar*. İstanbul: Dönence Yayınları.

Erten, E. (2000). Anadolu'da Roma Dönemi Camcılığında Küresel Gövdeli Sürahiler. *Olbaıı*, 171-179.

Esin, Emel (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Eyice, Semavi (1980). 18.Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Neo-Klasik Üslubu. *Sanat Tarihi Yıllığı,* İstanbul, 9-10, 164.

Eyice, Semavi (1989). Ahmed III Çeşmesi, *İslam Ansiklopedisi*, 2, İstanbul.

Eyice, Semavi (1999). Damat İbrahim Paşa Külliyesi. *İslam Ansiklopedisi*, 8, İstanbul, 443.

Eyice, Semavi (2003). Mehmet Ağa. *İslam Ansiklopedisi*, 28, Ankara, 430.

Freely, John (2000). *Osmanlı Sarayı, Bir Hanedanlığın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü.* (Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran), Istanbul: Remzi Kitabevi.

Gökbilgin, M.T. (1974). Tokat. *Islam ansiklopedisi*, C.12, İstanbul, 402.

Gül, Mustafa Fırat (2013). Nevşehirli Damâd Ibrahim Paşa′nin Iskân Faaliyetleri: Lâle Devri'nin Şansli Şehri Nevşehir. *Tarihin Peşinde*, S.10, 237-254.

Gültekin, Gönül (2008). *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*. T. C. Ziraat Bankası Kültür ve Sanat Etkinlikleri.

Gültekin, R. Eser (2008). Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve

Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi, *Turkish Studies International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkishor Turkic,* Volume 3/5 *Fall*.

Gürbıyık, Cengiz (2007). Bodrum Yarımadası'ndaki Türk Eserleri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi, İzmir.

Hatice, Aynur ve Karateke, Hakan (1985). *III. Ahmet Devri İstanbul Çeşmeleri*. İstanbul: İBB Yayınları.

İhsanoğlu, Ekmeleddin (1987). Modernleşme Süreci İçinde Osmanlı Devleti'nde İlmi ve Mesleki Cemiyetleşme Hareketlerine Genel Bir Bakış. *Osmanlı İlmi ve Mesleki Cemiyetleri,* İstanbul, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Basımevi,1. Milli Türk Bilim Tarihi Sempozyumu, 3-5 Nisan.

İnal, Güner (1995). *Türk İslam Minyatür Sanatı* (Başlangıcından Osmanlılara Kadar). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayıncılığı.

İnalcık, Halil (1914). *Osmanlı İmparatorluğunun Ekonomik ve Sosyal Tarihi.*2, İstanbul: Eren Yayınları.

İnan, Abdulkadir (1966). Türk Boylarında Dağ, Ağaç ve Pınar Kültü. *Reşid Rahmeti Arat İçin.* Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 272-277.

İnce, Gülay (2000). Süleyman Seyyid: Türk Resminde Natürmort Öncüsü. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

İnci, A. Birol; Derman, Çiçek (1991). *Türk Tezyînî Sanatlarında Motifler*. İstanbul.

İrepoğlu, Gül (2012). *Lale: Doğada, Tarihte, Sanatta.* İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

İskender, Kemal (1997). Ölüdoğa. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* III, İstanbul: Yem Yayınları, 1406-1407.

Karataş, Leyla (2006). Nedîm Dîvânı'nda Lâle Devri Sosyal Hayatının

İncelenmesi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Keser, Nimet (2009). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Köşklü, Zerrin (1999). 17. ve 18. Yüzyıl Osmanlı Medrese Mimarisi, *Türkler*, 12, 162-168.

Kuban, Doğan (1954). *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*. İstanbul.

Kuban, Doğan (1994). Damat İbrahim Paşa Külliyesi. *İstanbul Ansiklopedisi*, 2, İstanbul, 5549.

Kuran, Abdullah (1971). Orta Anadolu'da Klasik Osmanlı Mimarisi Çağının Sonlarında Yapılan İki Külliye, *Vakıflar Dergisi*, IX, 239-265.

Kuyulu, İnci (1988). Geç Dônem Anadolu Tasvïr Sanatından Yenî Bır Ôrnek: Soma Damgacı Camïî, *Arkeoloji- Sanat Tarihi Dergisi*, S.4, 67-78.

Kürkçüoğlu, Cihat (1993). *Şanlıurfa Camileri*. Ankara, 44.

Laqueur, Hans-Peter (1984). Osmanlı Mezar Taşlarının Süslemesinde Bitkisel Motifler. *Suut Kemal Yetkin'e Armağan*. Ankara, 263-273.

Leppert, Richard (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (Çev. İsmail Türkmen) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Madran, Emre (2006). Aydın Nasuh Paşa Külliyesi. *Vakıflar Dergisi*, IX, Ankara:183- 190.

Mantran, Robert (1991). *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi: Osmanlı Devleti'nin Doğuşundan XVIII. Yüzyılın Sonuna*. İstanbul: Say Yayınları.

Mazıoğlu, Hasibe (1988). *Nedim.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Memiş, Mehmet (1997). Rızvaniye Camii ve Külliyesi. *Harran Üniversitesi Ilahiyat Fakültesi Yayınları,* 52-54.

Mesara, Gülbün (1987). Türk Tezhip Ve Minyatür Sanatı, *Sandoz Bülteni*, s. 9-25.

Mesara, Gülbün (1998). *Türk Sanatında İnce Kâğıt Oymacılığı (Kaat'ı)*. Ankara.

Meydan Larousse, (1985). Natürmort. *Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedisi*, IX, Istanbul: Meydan Yayınevi, 250.

Mamboury, Ernst (1980). *Turquie- Türkiye 1912-193*. 31.

Montagu, Lady Mary Wotley (1973). *Türkiye'den Mektuplar 1717-1718*. (çev. Aysel Kurutluoğlu) İstanbul: İstanbul Kitaplığı.

Muller, Hans F. (1972). Stilleben. *Das Moderne Lexikon*, S.18, 47.

Munro, Eleanor C. (1997). Natura Morta. *The Encyclopedia of Art*. New York: Golden Press.

Mülayim, Selçuk (1989). Erken Devir Türk Sanatı. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi,* İstanbul, C. 2, S.5, 19.

Ocak, A. Y. (1983). *Bektaşi Menakıpnamelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri.* İstanbul.

Okçuoğlu, Tarkan (2000). 18. ve 19. *Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, İ.Ü. Doktora Tezi, İstanbul.

Öcalan, Hasan Basri ve Mermutlu, Bedri (2010). *Bursa Hazireleri*. Bursa: Bursa Kültür Sanat ve Turizm Tic. A.Ş.

Öcalan, Hasan Basri (2014). Tahir Paşa Konağı'ndaki Kitabe ve Mezar Taşı Münasebetiyle. *Bursa'da Zaman*, S.9, 86-87.

Ödekan, Ayla (1999). *Türkiye Tarihi: Osmanlı Devleti 1600-1908*. İstanbul.

Ögel, Bahaeddin (1989). *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*, C.1, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ögel, Semra (1966). *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*. Ankara: T.T.K. Yayınları.

Ögel, Semra (1972). Eski Bir Ankara Evi. *Türkiyemiz Dergisi*, 8, 37-38.

Ölmez, Filiz Nurhan (2006). Meyve ve Türk Sanatları Bağlamında Elma. *S. D. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 10, 77-102.

Öney, Gönül (Ocak 1968). Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi. *Belleten*, C.XXXII, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 125-128.

Önder, Mehmet; İzzet, H. ; Kerametli, C. ; Akçaylı, İ. ; Oygar, İ. H. ; Güner, S. ; Feher, Geza (1986). *Türk Çini Sanatından Örnekler*. Ak Yayınları.

Önge, Yılmaz (1997). *Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 11.

Öz, Tahsin (1976). Topkapı Sarayı Restorasyonları, *Güzel Sanatlar Dergisi*. S.6, 6-74.

Özcan, Abdülkadir (2003). Lâle Devri. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 27, 81-85.

Özgen, Evşen (2010). Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Seyahatnamesi Üzerinden Fransa'da 18. Yüzyıl Mimarlık Ortamı Ve Osmanlı Mimarlığına Etkisi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Özkan, Mehmet Semih (2013). Hollandalı Ressamlar Pieter Aertsen ve Joachim Beuckelaer'ın Mutfak, Pazar ve Festival Konulu Resimlerinin Tür Resmi ve Natürmortun Oluşumuna Etkileri. İ. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.

Özkeçeci, İlhan (1997). *Tarihi Kayseri Camileri ve Mescitleri*, Kayseri.

Öztekin, Selma (2008). Dinlerde Hayat Ağacı. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Pirelli Ansiklopedisi, (2006). Türk Çiniciliği. *Pirelli Ansiklopedisi*, İstanbul, Ofset Basımevi, 17-20.

Pischel, Gina (1981). *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*. (Çev. Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsaç), İstanbul: Görsel Yayınlar Ansiklopedik Neşriyat ve Sanayi A.Ş.

Renda, Günsel (1974). Batılılaşma Döneminde Minyatür Sanatı ve İlk Manzara Resimleri. Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Doçentlik Tezi, Ankara.

Renda, Günsel; Erol, Turan; Nurullah Berk; Yetkin, S.K. , Turani, Adnan (1977).

Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700- 1850. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Renda, Günsel (1980). Türk Resminde Batılılaşma Yönünde İlk Denemeler. *Başlangıcından Bugüne Resim Sanatı Tarihi*, 1, İstanbul: Tiglat Yayınları.

Renda, Günsel (2002). Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat. *Türkler,* C.15, 265-283.

Sabuncuoğlu, Şerefeddin (1465). *Kitâbü'l-Cerrâhiyyetü'l-Hâniyye*. France: Bibliothèque Nationale, No: 6244.

Schneider, Nobert (1999). *The Art Of The Still Life*. (Çev. Hug Beyer), Taschen, Germany.

Shay, Mary Lucille (2009). *Venedik Balyoslarının Bakışıyla Osmanlı İmparatorluğu Lale Devri Ve Sonrası (1720-1734)*. (Çev. Münir Akın), İstanbul: Özgü Yayıncılık.

Sinemoğlu, Nermin (1996). On Altıncı Yüzyıl Çinilerinde Motif Zenginliği. *Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları*, İstanbul: Sanat Tarihi Dergisi Yayınları, 132.

Sinemoğlu, Nermin (2002). Türk Mimarisinde İshak Paşa Sarayı. *Prof. Dr. Haluk Karamağaralı Armağanı.* Ankara: Gazi Üniversitesi Basımevi, 269-281.

Sönmez, Ülkü (1979). *İstanbul'da Barok Devri Sebil ve Çeşmeleri*. İstanbul.

Sözen, Metin (1975). *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul.

Sözen, Metin; Tanyeli, Uğur (2005). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü.* Istanbul: Remzi Kitabevi.

Şahin, Faruk (1981): Kütahya Çini Ve Seramik Sanatı ve Tarihinin Yeni Buluntular Açısından Değerlendirilmesi. *Sanat Tarihi Yıllığı,* İstanbul, IX-X, 272 vd.

Şahiner, Atilla (2012). *Osmanlı Tarihi: Bir Uç Beyliğinden Cihan İmparatorluğuna 1300-1923.* İstanbul: Timaş Yayınları.

Şahinoğlu, Zeynep Rüçhan (2000). Lale Devri'nin Minyatür Sanatçısı "Levni" ve Öteki Bakış. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.

Şentürk, Ayşe (2016). Resim Sanatında Çiçek İmgesi ve Georgia O'keeffe. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Şirin, Veli (2015). *Siyasi ve Kültürel Osmanlı Tarihi*. İstanbul: Marifet Yayınları.

Tamer, Cahide (1962). Türk Bezemelerine Ait Bazı Araştırmalar, *Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresine Sunulan Bildiriler.* Ankara, 355-359.

Tansuğ, Sezer (1997). *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar.* Ankara: Bigi Yayınevi.

Tansuğ, Sezer (2003). *Çağdaş Türk Sanatı.* Istanbul: Remzi Kitabevi.

Tayla, (1978). Mudanya Tahir Paşa Konağı. *Turing Dergisi*. S. 63/342, 6.

Topal, Vladimir (2014). 20. yy. Resim Sanatında Natürmort'un Kavramsal Kullanımı. MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Topçu, Sultan Murat (2004). Kayserili Mimar El-Hac Mehmet Ağa'nın Kayseri'deki Hayratı. *Karadeniz*, 13, 47- 62.

Topuz, Gülden (2012). Lale Devrinde Azapkapı Saliha Sultan Çeşmesinin Süsleme Özellikleri. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Tuğlacı, Pars (1971). Natürmort. *OkyanusAnsiklopedik Sözlük*, 7, Cem Yayınevi, 2099.

Tukin, Cemal (1994). *Osmanlı İmparatorluğu Devrinde Boğazlar Meselesi*. İstanbul.

Turan, Ahsen (1992). Hayat Ağacı. *Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Dergisi*, 353, 548.

Turani, Adnan (1980). *Güzel Sanat Terimleri Sözlüğü*. Istanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, Adnan (2006). *Sanat Terimleri Sözlüğü.* Istanbul: Remzi Kitabevi.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (1978). *Osmanlı Tarihi Karlofça Antlaşmasından XIII. Yüzyılın Sonuna Kadar*. IV, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Uysal, Ali Osman (1988). Bolvadin'de Bir Lale Devri Eseri: Ağılönü Çeşmesi. *Ankara Üniversitesi Dil, Tarih ve Coğrafya Dergisi,* S. 1,2, C.32, 33-35.

Uysal, Ali Osman (2008). Kaymak Mustafa Paşa'nın Hatırası: Babakale. *Ayvacık Değerleri Sempozyumu 29-30 Ağustos*, Çanakkale, 115-148.

Uysal, Zekiye (2002). XIV- XV. Yüzyıl Ankara Mescitlerinde Kalemişi Süsleme. *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu (Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan)* 10-13 Ekim İzmir, 579-589.

Uysal, Zekiye (2013). Ankara'da Lale Devrinden Kalemişi Bezemeli Bir Yapı: Ağaç Ayak Camii. *Ekev Akademi Dergisi*, S. 54, Erzurum, 123-141.

Uysal, Zekiye (2014). 18. Yüzyıldan Ahşap Direkli İki Cami. *Turkish Studies,* 9/10, Ankara, 117-1123.

Ülgen, Ali Saim (1942). Yeni Cami. *Vakıflar Dergisi*, 2, Ankara, 387-399

Ünal, R. Hüseyin (2001). *Birgi Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ünay, Seniha (2015). Bugün Natürmort. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1, 71- 78.

Ünver, Süheyl (1946). Edirne'de Mimari Eserlerimizdeki Tabii Çiçek Süslemeleri Hakkında. *Vakıflar Dergisi*, V, Ankara: PSY Vakıf Sistem Matbaası, 15-17.

Ünver, Süheyl (1958). *Fatih Devri Saray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları*, İstanbul: İ.Ü. Yayınları

Ünver, Süheyl (Tarihsiz). Türkiye'de Lale Tarihi. *Vakıflar Dergisi,* Ankara: PSY Vakıf Sistem Matbaası, 265- 270.

Ünver, Gülbün (1977). Türk Sanatında Çiçekler ve Buketler. *Türkiyemiz Dergisi*, 22, 14.

Ünver, Gülbün (2006). Osmanlı San'atında Vazolu ve Vazosuz Çiçek Demetleri. *Vakıflar Dergisi*, IX, Ankara: PSY Vakıf Sistem Matbaası, 321- 323.

Yavaş, Doğan (2013). Muradiye Külliyesi. *Bursa'da Zaman Dergisi*, Bursa.

Yenişehirlioğlu, Filiz (1985). *On Altıncı Yüzyıl Osmanlı Yapılarında Görülen Çini Süsleme Programının Gelişimi*, Ankara.

Yesirgil, Nevzat (1969). *Nedim: Hayatı Sanatları Şiirleri*. Ankara: Varlık Yayınevi.

Yetkin, Şerare (1986). *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişimi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Yıldırım, Işılay Pınar (2004). Lale Devri'nde Kültür ve Edebiyat. Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale.

Yılmaz, Ömer Faruk (1999). *Belgelerle Osmanlı Tarihi*. 3, İstanbul: Osmanlı Yayınevi.

Topçu, Sultan Murat (2012). Kayserili Mimar El-Hac Mehmet Ağa'nın Kayseri'deki Hayratı. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi,* 13, 47-67.

Tosunoğlu, Eda (2011). 16. Yüzyıl İznik Çini Sanatında Yemek ve Servis Kaplarının İncelenmesi. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler EnstitüsüYüksek Lisans Tezi.

Yıldırım, Serap (2010). Türk Çini Sanatında Karanfil. Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Wilkinson, Katryn (2010). *Semboller ve İşaretler.* İstanbul: Alfa Yayıncılık.

Web Üzerindeki Kaynaklar:

http://akademiye.org/tr/, (Erişim Tarihi: 25. 04. 2018)

http://itinera-barbarae.over-blog.it/article-35808858.html, (Erişim Tarihi: 12. 06. 2018)

http://www.divrigiulucamii.com/tr/cennet_kapi_4.html, (Erişim Tarihi: 14. 06. 2018)

https://kids.kiddle.co/ımage:mosaic_doves_musei_capitolini_mc402.jpg, (Erişim Tarihi: 14. 06. 2018)

https://www. İsmekelsanatlarıdergisi.com, (Erişim Tarihi: 5. 09. 2016)

https://www.alamy.com/stock-photo-orpheus-mosaic-at-house-of-orpheus-in-roman-ruins-of-volubilis, (Erişim Tarihi: 16. 06. 2018)

https://www.ancient.eu/image/2617/, (Erişim Tarihi: 25. 06. 2018)

https://www.tarihlisanat.com/emevi-saraylari-sivil-mimari/, (Erişim Tarihi: 25. 06. 2018)

Lane, Jim. (2001). A Long Stil-Life Tradition. http://humanitiesweb.org/ (Erişim Tarihi: 28.06. 2015)

shutterstck.com, (Erişim Tarihi: 28. 11. 2017)

www.arkeofili.com, (Erişim Tarihi: 15. 05. 2018)

www.historyonthenet.com, (Erişim Tarihi: 25. 03. 2017)

www.zdergisi.com, (Erişim Tarihi: 8. 02. 2017)

https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/aydin/gezilecekyer/nasuhpasa

https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=384286

EK 1

TÜRKİYE MÜLKİ İDARE HARİTASI



EK 2

SORU FORMU

	(1=Kesinlikle katılmıyorum), (2= Katılmıyorum), (3=Ne katılıyorum ne katılmıyorum), (4= Katılıyorum), (5= Kesinlikle katılıyorum) olacak şekilde, ne ölçüde katıldığınızı işaretleyerek değerlendiriniz.	1	2	3	4	5
1	Türkiye'nin siyasi ve maddi gücü düşünüldüğünde, bölge politikalarında en etkili ülke olması gerekir.					
2						
3						
4						
5						
6						
7						
	(…)					

Cinsiyet			( ) Kadın	( ) Erkek
Yaş aralığı	( ) 25 yaş ve altı	( ) 25 - 35	( ) 35 - 45	( ) 45 yaş ve üstü
Aylık Gelir Düzeyi	( ) 2000 TL ve altı	( ) 2001 - 4000 TL	( ) 4001 - 6000 TL	( ) 6001 TL ve üstü

Değerli katkılarınız için teşekkür ederiz.



ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

(Barkot için boşluk)	LALE DEVRİ MİMARİ BEZEMESİNDE NATÜRMORT	SEDA ERTUNALI, 2019