

PAPER DETAILS

TITLE: Yozgat Tokmak Hasan Pasa Camii Duvar Resimleri Üzerine Bir Arastirma

AUTHORS: Begüm Bugdayci

PAGES: 161-201

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3734200>

Yozgat Tokmak Hasan Paşa Camii Duvar Resimleri Üzerine Bir Araştırma

A Study on Mural Paintings of Yozgat Tokmak Hasan Pasha Mosque

Begüm BUĞDAYCI* 

Öz

Tokmak Hasan Paşa Camii, Anadolu’da duvar resimleriyle dikkat çeken yapılardan biridir. Yapının harimini süsleyen toplam altı adet duvar resmi bulunmaktadır. Duvar resimlerinden Mizan, Âlem-i lâhût ve Livâü’l-Hamd adlı üç tasvir, konularını *Muhammediye* ve *Mârifetnâme* gibi dinî içerikli el yazmalarından almıştır. Bunların dışında, Sultan Ahmet Camii, Mekke ve iki duvar kesişimine resmedilen bir halı tasviri de resim programına dâhil edilmiştir.

Caminin 2022 yılında tamamlanan restorasyonunda sıva altlarından Arap ve Latin alfabeli yazılar, çeşitli notlar ve kalem işi süslemeler ortaya çıkarılmıştır. Bu çalışmalarda elde edilen en önemli veri, harimin batı duvarı üzerindeki sanatçı kitabesidir. Kitabeden duvar resimlerinin 1950’de Muhsin Bâli adında bir sanatçı tarafından yapıldığı öğrenilmektedir.

Duvar resimlerinden Mizan tasviri, yazı kullanımının yanı sıra cami, kandil, minber gibi unsurlarla birlikte resmedilmesi açısından farklılık göstermektedir. Âlem-i lâhût tasviri, *Mârifetnâme*’deki minyatürle birebir resmedilmesi yönüyle önemlidir. Yalnızca İslami eserlerde ve hadislerde karşımıza çıkan Livâü’l-Hamd tasviri de *Muhammediye*’deki “Mirat-i Mahşer” konulu resimden örnek alınarak yapılmış ve bayrak kolları üzerinde yazılara yer verilmiştir. Sultan Ahmet Camii tasviri, yapının kuzeybatı köşesinden bakışla aynı görünümde resmedilmiş, orijinal yapının mimari öğelerine neredeyse birebir sadık kalınarak işlenmiştir. Mekke tasviri, renk kullanımı ve gelişmiş perspektif anlayışı ile 20. yüzyılı yansıtsa da minyatür geleneğinin izlerini yaşatmaktadır. İki duvar kesişimine işlenen halı tasviri ise tespit edebildiğimiz bir başka örnek ile benzer tarzda işlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Duvar resmi, Mizan, âlem-i lâhût, Livâü’l-hamd, Mârifetnâme, Tokmak Hasan Paşa Camii

Abstract

Tokmak Hasan Pasha Mosque is one of the buildings that attract attention in Anatolia with its mural paintings. A total of six mural paintings are available to decorate the structure. Three depictions of the murals, Mizan, Âlem-i lâhût and Livâü’l-Hamd, have their subjects taken from manuscripts with religious content such as Muhammadiye and Mârifetnâme. Apart from those, the Blue Mosque (Sultan Ahmet), Mecca and a carpet depiction painted on the intersection of two walls are included in the painting repertoire.

During the restoration of the mosque, which was completed in 2022, Arabic and Latin alphabet scripts, various notes and hand-drawn decorations have been revealed under the plaster. The most important data obtained in these endeavors was the artist’s inscription on the western wall of the harem. According to the inscription, it is acknowledged that the murals were performed in 1950 by an artist named Muhsin Bali.

The depiction of the Mizan, one of the mural paintings, differs in terms of being painted together with elements such as a mosque, oil lamp and mimbar as well as the use of scripts. The depiction of the universe is of utmost importance in terms of its one-to-one depiction with the miniature in Mârifetnâme. The depiction of Livâü’l-Hamd, which appears only in Islamic works and hadiths, was also taken as an example from the painting on the subject of “Mirat-i Mahşer” in Muhammadiye and the inscriptions on the flag arms have also been included. The depiction of the Blue Mosque

* **Sorumlu Yazar:** Begüm Buğdaycı (Arş. Gör.), Afyon Kocatepe Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Afyon, Türkiye. E-posta: begumbugdayci@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0784-0913

Atf: Bugdayci, Begum. “Yozgat Tokmak Hasan Paşa Camii Duvar Resimleri Üzerine Bir Araştırma.” *Art-Sanat*, 21(2024): 161–201. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2024.21.1009286>

(Sultan Ahmet) is depicted in the same view as the view from the northwest corner of the building and has been processed with almost true form to the architectural elements of the original building. Although the depiction of Mecca reflects the 20th century with its use of color and advanced perspective understanding, it still maintains traces of the miniature tradition. The depiction of the carpet engraved on the intersection of two walls is processed in a similar style with another example that we are aware of.

Keywords: Mural, mizan, âlem-i lâhût, livâü'l-hamd, Mârifetnâme

Extended Summary

Tokmak Hasan Pasha Mosque, which was built by Çerkes Mehmed Pasha in the Şe-faatli district of Yozgat and Paşaköy Town in 1773-74, is one of the fine examples of a mosque support and wooden ceiling in Anatolia. The exterior of the building, which consists of the sanctuary, narthex and the women's gathering place, is unadorned and gives the impression of a simple village mosque. However, the interior of the mosque has a dense decoration repertoire. This decoration repertoire consists of wooden ceilings, mimbar, hand-drawn works on wooden column capitals, stucco mihrab and mural paintings. The most important factor determining the limits of the study is the intense decoration repertoire within the mosque. Within the scope of the article, since not all the decorations of the building are available to be examined in detail, only the mural paintings of Tokmak Hasan Pasha Mosque are discussed accordingly.

A total of six murals are available in the sanctuary. Among these, Âlem-i lâhût, Mizan and Livâü'l-Hamd depictions have their subjects taken from the manuscripts. Apart from these three paintings on religious subjects, the depiction of the Blue Mosque (Sultan Ahmet), Mecca and a carpet depiction is also seen among the mural paintings of the structure.

In particular, in order to make sense of the depiction of the world, Sufism was followed and the information between the First and Fourth Chapters of Ibrahim Hakkı of Erzurum called *Mârifetnâme* was used. The picture used in the chapter titled "Uluhi-yet Âlemi" in *Mârifetnâme* was depicted in the mural painting of Tokmak Hasan Paşa Mosque with almost all its details. In this description, in which the creation order of the universe is depicted, heaven, hell and the Kaaba take place in a certain hierarchy. Heaven is shown in the top part of the composition as if to be exalted. The Kaaba in the middle of the composition is within seven rows of round arches intertwined. According to *Mârifetnâme*, this place symbolizes the sky consisting of seven layers. Below the schematized depiction of heaven, a rectangular script board painted in black and red is placed on the right and left sides. Black color symbolizes night and red symbolizes day with a Sun motif. On the panel symbolizing the night, "Sea of Blessings, Sea of Kamkam, Sea of Animals" and on the panel symbolizing the day, "The Sea of Flames, The Sea of Spread, The Sea of Partitioned Lifload" is written. The entire expression is difficult to understand in the Sufi view of Ibrahim Hakkı of

Erzurum and related to the formation of the universe. In contrast to heaven, in the depiction of hell given at the bottom of the composition, elements such as the Pit of Gayya, the Cauldron of Tar, the Oleander Tree, and the Al-Sirat bridge are depicted. In the current situation, since the heavy plaster and paint spillage coincides with the section where hell is described, assistance was obtained from *Mârifetnâme* about the scripts and compositions in general of the depiction described. In the upper left corner of the depiction of Hell, there is a scale motif in the empty space. Islamic belief suggests that this scale, where the sins and good deeds shall be weighed on the Day of Judgment, has been used as a balancing factor that will ensure justice. This is also an area close to the section where the Al-Sirat bridge is depicted and serves as a reference to Islamic folklore.

The Mizan depiction, which is depicted on the wall of the east side of the mosque and side by side with the depiction of Livâü'l-Hamd, is also mentioned in both the Qur'an and the *Mârifetnâme*. Since it means scales in Arabic, it is depicted in manuscripts and mural paintings with a scales motif. The depiction in the mural of this building was created by placing a double scaled scale in the rectangular panel. On the scale, two books of deeds are available in which rewards and sins are written. A single-domed mosque motif was embroidered in the space between the two panes. The mosque is illustrated with minbar and oil-lamp details. The scale and book used in the allegorical depiction find their place in Islamic folklore. Other mizan depictions in Anatolia are usually depicted with double-scaled scales; without using a book motif and script. Others have symbols such as scissors, tongue, and ear, which indicate the dervish lodge and the religious order. In this depiction of the Tokmak Hasan Pasha Mosque, no symbol indicating any dervish lodge and the religious order element was used. It is also depicted in a different style from the general Mizan depictions of the 18th-and 19th centuries.

The last religious depiction of the mural paintings of the structure is Livâü 'l-Hamd. The eastern wall of the mosque was depicted side by side with the Mizan depiction and serves as a reference to the afterlife. This motif, known as the Flag of Respect, is depicted as a spear stuck on a rocky ground. The depiction, as in the book pictures, appears with the pole head and three flag motifs placed on the spearheads at the top of the pole. There is a separate script on each flag. It is important in terms of transferring the definition in *Mârifetnâme* to the mural by the definition.

Another panel depicts the Blue Mosque (Sultan Ahmet) in Istanbul. This structure, which is often depicted in Anatolian mural paintings, is depicted from the front with a view from the northwest side of the current mosque. In this picture, in where the trees are around it, the rules of perspective are processed in its lean form. There are errors of perspective, such as the fact that the trees in front are given a small size and

the ones in the back are given a much larger size. At the bottom of the panel, the Blue Mosque (Sultan Ahmet) is written in Latin Alphabet and Turkish.

The Mecca panel is also located on the western wall of the building. Masjid al-Haram is depicted here with the layout and surrounding texture just like in miniatures, but with a simpler drawing technique. The colors used do not reflect tradition. It differs from the depictions of the holy cities in Anatolia in terms of technique and style.

The carpet depiction, which is rarely seen in Anatolian mural paintings, is seamlessly embroidered at the intersection of the eastern and southern walls of the building. Features such as the lack of use of traditional motifs and patterns in the carpet depiction in the medallion composition and vivid color preferences stand out. In the weaving depictions of the 18th and 19th centuries in Anatolia, tassels placed at the bottom of carpets, rugs, peshkir or prayer rugs give the impression that the weavings are sagging. Details such as folded appearances and stitch marks hanging on a hanger with a rope are also not included in the carpet depiction in the Tokmak Hasan Pasha Mosque. The depiction here appears as a simply shaped weave with no depth perception.

In the restoration works completed in 2022, the artist's inscription has been revealed on the western wall of the sanctuary. According to the inscription, the murals have been performed by Muhsin Bali in 1950. Tokmak Hasan Pasha Mosque is one of the reflections in Anatolia of the examples of traditional mosques with wooden support and wooden ceilings, which have been able to preserve their original texture with the repairs and additions they have undergone since the process they were built.

Giriş

Yozgat'ın Şefaathli ilçesi, Paşaköy Kasabası'nda yer alan yapı, günümüze geleme-miş Paşaköy adlı bir medrese ile birlikte inşa edilmiştir.¹ Anadolu'da sıklıkla inşa edilen ahşap destekli ve ahşap tavanlı cami örneklerinden biri olan Tokmak Hasan Paşa Camii, harim, son cemaat yeri ve kadınlar mahfilinden oluşmaktadır.² Bahçe içerisindeki hazirede beş adet mezar vardır. Tokmak Hasan Paşa haricinde mezarların kimlere ait olduğu bilinmemektedir.

Dışarıdan bakıldığında oldukça sade görünen yapı mimari özelliklerinden ziyade harimdeki duvar resimleri, ahşap tavan, minber, mihrap ve sütun başlıklarındaki beze-melerle dikkati çekmektedir. Bu çalışma kapsamında caminin tüm bezeme programı değil sadece harimi süsleyen duvar resimleri incelenmiştir. Yapının mimari özellikleri ve süsleme programına ilişkin genel olarak değinilen çalışmalar olsa da duvar resim-lerini detaylı bir şekilde inceleyen çalışma bulunmamaktadır. Henüz detaylı bir çalış-manın yapılmamış olması ve camideki yoğun süsleme programı, makalenin konusunu ve sınırlarını belirleyen temel faktörlerdir.

Caminin bezeme repertuarından birini oluşturan toplam altı adet duvar resmi harimi süslemektedir. Harim duvarlarını süsleyen bu resimlerden Mizan, Âlem-i lâhût ve Livâü'l-Hamd adlı resimler dinî konulu tasvirlerdir. Bu tasvirlerin neler anlattığını anlayabilmek adına çalışmanın değerlendirme bölümünde tasavvufî ve sembolik an-lamlarına etraflıca değinilmiştir. Bu üç adet dinî konulu duvar resminin haricinde Sul-tan Ahmet Camii, Mekke ve bir halı tasviri de yer almaktadır. Çalışmada bu tasvirler de anlatılmış, karşılaştırmalı çalışma kapsamında benzer örneklerine yer verilmiştir.

1. Yapının Tarihlendirilmesi

Yapıya ait iki ayrı kitabe vardır. Bunlardan biri yapının içinde diğeri ise haziredeki Tokmak Hasan Paşa'nın mezar taşındadır.³ Yapının tarihlendirilmesi caminin içindeki doğu duvarının üst hizasında bulunan ve oval bir kartuş içerisinde kalem işiyle yazılı kitabeye göre yapılmaktadır. “*Bina-i Çerkes Mehmed Paşa sene 1187*” ve “*Ta'mir, Ya'kub Muzaffer 1313*” yazılı bu kitabeye göre cami, M 1773-1774 yılında Çerkes Mehmed Paşa tarafından yaptırılmış ve M 1895-1896'da Yakup Muzaffer tarafından onarılmıştır.⁴ (G. 1) Demet Taşkan, orta sahin kirişi üzerindeki süslemelerin batısında,

1 Demet Taşkan, “Yozgat'ta Unutulmuş Bir Eser: Tokmak (Çerkez) Hasan Paşa Camisi”, *XII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri 25-27 Nisan 2019 Konya* (Konya: y.y, 2019), 123.

2 Yapının mimari özellikleri için bk. Demet Taşkan, “Yozgat'ta Unutulmuş Bir Eser: Tokmak (Çerkez) Hasan Paşa Camisi,” 124.

3 Tokmak Hasan Paşa'nın mezar taşındaki kitabe metni için bk. Hakkı Acun, *Bozok Sancağı'nda (Yozgat İli) Türk Mimarisi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2005), 617.

4 Acun, *Bozok Sancağı'nda (Yozgat İli) Türk Mimarisi*, 617.

Hacı Özkan, doğusunda ise *tarih 10.11.966* yazısının olduğunu belirtmektedir.⁵ Bu isim ve tarihten yola çıkarak yapıya 1966 yılında Hacı Özkan tarafından onarım veya süsleme yapıldığı düşünülmektedir.⁶

Caminin banisi Çerkes Mehmed Paşa iken yapı Tokmak Hasan Paşa ismiyle anılmaktadır. Bazı araştırmacılara göre bu durumun sebebi, kardeş oldukları bilinen Çerkes Mehmed Paşa ile Tokmak Hasan Paşa'nın camiye birlikte yaptırdıkları ihtimalidir.⁷ Caminin haziresinde yer alan ve yalnızca Tokmak Hasan Paşa'ya ait olan mezar taşı (M 1788 tarihli) okunabilir vaziyettedir.⁸



G. 1: Yapının kalem işi kitabesi (Buğdaycı, 2019)

18. yüzyılın son çeyreğinde minyatür geleneğinin tamamen terk edilmesi ile birlikte başkent İstanbul ve Anadolu'da mimari süsleme programına duvar resimleri dâhil edilmeye başlanmıştır.⁹ İlk uygulamaları 18. yüzyılın ortalarından itibaren Topkapı Sarayı'nda görülen duvar resimleri Anadolu'da sıklıkla köy camilerinin içlerini süslemiştir. Anadolu'da 17. yüzyılda iktisadi, idari, askeri ve ekonomik anlamda çok fazla söz sahibi olmayan âyânlar, 18. yüzyıl ile birlikte yaşadıkları bölgede hâkimiyetlerini

5 Demet Taşkan'ın işaret ettiği usta/sanatçı adı ile tarihi, saha çalışmalarımız esnasında tespit edilememiştir.

6 Taşkan, "Yozgat'ta Unutulmuş Bir Eser: Tokmak (Çerkez) Hasan Paşa Camisi," 124.

7 Acun, *Bozok Sancağı'nda (Yozgat İli) Türk Mimarisi*, 617; Osman Oral, "Yozgat Halkının Dini Anlayış ve İnançlarına Katkı Veren Medrese, Zâviye ve Âlimler," *Sosyal Bilimler Dergisi* 15 (Ekim 2017), 123.

8 Tokmak Hasan Paşa'nın mezar taşındaki kitabe metni için bk. Acun, *Bozok Sancağı'nda (Yozgat İli) Türk Mimarisi*, 617.

9 Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1976), 23.

göstermişler¹⁰ ve taşradaki duvar resimli yapıların hızla yayılmasına etki etmişlerdir. Yozgat'ta Çapanoğulları'nın Başçavuşoğlu Camii, Çapanoğlu Camii ve Cevahir Ali Efendi Camii¹¹ gibi yapıları inşa ettirmeleri bölgedeki duvar resmi geleneğini başlatan etkenler arasındadır. Ayrıca, Çapanoğulları ailesinden Ahmed Ağa'nın Yozgat'ta bir medrese ve Saray Köyü'nde bir cami yaptırması da kentin gelişmesinde Çapanoğulları'nın inşa ettirdiği diğer yapılar ve vakıflarla birlikte önemli bir adım olmuştur.¹² Bunun yanı sıra mutasarrıf ve bölgenin ileri gelenleri tarafından yaptırılan köy camileri de yoğunluktadır. Tokmak Hasan Paşa Camii de yapı içerisindeki yoğun süslemeleriyle ön plana çıkan köy camilerinden biridir. (G. 2, G. 3)



G. 2: Tokmak Hasan Paşa Camii'den genel görünüm (doğu cephe) (Buğdaycı, 2019)

10 Yücel Özkaya, *18. Yüzyılda Osmanlı Toplumu* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020), 207.

11 Rüçhan Arık, "Yozgat'ta Resimli Bir Camii ve Bir Ev," *Sanat Dünyamız* 3/7 (1976), 24; Hakkı Acun, "Yozgat ve Yöresi Türk Devri Yapıları", *Vakıflar Dergisi* XIII (1981), 649.

12 Yunus Koç, "Yozgat," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 43 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2013), 561-562.



G. 3: Tokmak Hasan Paşa Camii hariminden genel görünüm (Buğdaycı, 2019)

2. Tokmak Hasan Paşa Camii Duvar Resimleri

Harimin doğu duvarına “Âlem-i lâhût” ve “Mekke” tasviri, batı duvarına ise “Mizan”, “Livâü'l-Hamd” ve “Sultan Ahmet Camii” resmedilmiştir. Güney ve batı duvarı kesişiminde ise bir halı tasvirine yer verilmiştir. Anadolu’da 18. ve 19. yüzyılda, özellikle de 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra yapılan duvar resimleri minyatür sanatından beslenmiştir.¹³ Tokmak Hasan Paşa Camii’nde, “Âlem-i lâhût”, “Livâü'l-Hamd” ve “Mizan” adlı üç ayrı duvar resmi de konularını el yazma eserlerden almıştır. *Mârifetnâme* ve *Muhammediye* gibi dinî konulu eserlerden duvara aktarılan bu resimler arasında “Mizan”, “Livâü'l-Hamd” ve “Âlem-i lâhût” tasvirleri tasavvuf inancının da izlerini taşımaktadır. Erzurumlu İbrahim Hakkı’nın, evrenin yaratılışı hakkındaki tasavvufi fikirlerinin detaylı bir şekilde çizime aktarıldığı “Âlem-i lâhût” tasviri, Anadolu’da herhangi bir yapının duvar resmi programında görülmemektedir. Bu sebeple yapıdaki minyatür kökenli diğer duvar resimlerinden ayrı bir yere sahiptir.

18. yüzyıl Osmanlı minyatürlerinde konuların değişmeye başlamasıyla beraber dinî içerikli eserlerin hazırlanmasında bir düşüş yaşanmıştır. Ancak matbaanın yaygınlaşmasıyla 19. yüzyılda aynı konuyu ele alan eserlerin basımında bir artış yaşanmış ve halk önceki yüzyılın eserlerine giderek ilgi duymaya başlamıştır.¹⁴ Eşrefoğlu Rumi’nin *Müzekki’n-Nüfûs*, Erzurumlu İbrahim Hakkı’nın *Mârifetnâme* ve Yazıcı-

13 Tarkan Okçuoğlu, “18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı” (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2000), 59-60.

14 Mürüvet Harman, “Geç Devir Osmanlı Resim Sanatında Cennet İmgesi: Duvar ve Kitaplarda Yer Alan Şematize Cennet Tasvirleri,” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 8/39 (Ağustos 2015), 355.

oğlu Mehmed'in *Muhammediye* adlı çalışmaları bu eserlere örnektir.¹⁵ Peygamberin hayatı, ahiret, kıyamet, mahşer gibi İslamiyet'e özgü konuların işlendiği bu yazma eserlerin birçoğu resimlerle süslenmiştir. Bu resimlerden bazıları geç dönem Osmanlı duvar resimlerine de konu olmuştur. Anadolu'da, özellikle de Batı Anadolu'da sıklıkla karşımıza çıkan şematize cennet, cehennem, mizan tasvirleri bu eserlerle doğrudan ilişkilidir.

2022 yılında restorasyonu tamamlanan yapının harim duvarlarında, sıva ve boya raspaı sonucu kurşun kalemle alınmış Arap ve Latin alfabeli notlar, kalem işi kitabe ve süslemeler ortaya çıkarılmış,¹⁶ batı duvarı üzerinde ise sanatçı kitabesine ulaşılmıştır (G. 4). Kitabede: “*Bunı yabdim rıza-i Hak, değildi niyetim nâ-Hak¹⁷ kabul, oldu mu inde'l-Hak kabul etsün, ânu ol Hak. Âmili Nakkaş Muhsin Bâli 1.6.1950*” yazmaktadır.



G.4: Nakkaş Muhsin Bâli'ye ait kalem işi kitabe (Vahdet Coşkun 9 Ocak 2023)

Duvar resimlerinde nakkaşın geleneksel şablon tekniğini kullandığı ana hat ve bordürlerdeki çizgilerden, yazı ve konturlardan rahatlıkla anlaşılmaktadır. Geleneksel şablonda ana hatları çıkarılan bezemelerin içi kalem işi fırçalarla boyanmaktadır. 1950'li yıllarda yapılan duvar resimlerinde ise teneke şablon kullanıldığı ve geleneksel şablondan farklı görünümde sonuç alındığı bilinmektedir. Teneke şablonda bezemeler kesintiye uğrarken geleneksel şablonda bu kesintilere rastlanmaz. Resimler yağlı boya ile renklendirilmiştir.

15 Harman, “Geç Devir Osmanlı Resim Sanatında Cennet İmgesi: Duvar ve Kitaplarda Yer Alan Şematize Cennet Tasvirleri”, 353.

16 Restorasyon çalışmalarında ortaya çıkarılan resim ve yazılar başka bir çalışmada ele alınacaktır.

17 Kitabede, imlası bozuk bir şekilde “ne hak” yazılmıştır.

2.1. Mizan Tasviri

Mizan tasviri, caminin doğu yönü duvarına ve “Livâü'l-Hamd” tasviri ile yan yana resmedilmiştir. 131x90 cm ebatlarındaki dikdörtgen panonun köşeleri iç bükey kıvrımlarla hareketlendirilmiştir. Konu itibarıyla kompozisyonu meydana getiren ana öğe terazidir. Burada terazi gökyüzüne bir zincirle asılıdır. İki kefeli terazinin üst kısmına ise iki adet defter yerleştirilmiştir. Bunlar sevap ve günahların yazıldığı defterlerdir. Sağdaki defter üzerinde “hasenât” (sevaplar, güzel işler), soldaki defterin üzerinde ise “seyyi’ât” (günahlar, kötü işler) yazmaktadır. Tüm bu alegorik tasvirler mizan tanımlamalarını desteklemektedir. Terazî kollarının arasına ise tek kubbeli bir cami içerisinde minber ile üç adet askılı cami kandili resmedilmiştir. Ahiret ve kıyamet gününü hatırlatan resimde terazinin alt boşluğuna elips şeklinde bir madalyon yerleştirilmiştir. Madalyonun içerisinde Arap harfleri ile “mizan’el a’mâl” (amel terazisi) yazılıdır (G. 5).



G. 5: Mizan tasviri (Buğdaycı, 2019)

Panodaki alegorik tasvirler daha detaylı bakıldığında terazinin asılı olduğu gökyüzünün, açık mavi renkte bulutlarla resmedildiği görülmektedir. Bulutların etrafı da siyah renkli kıvrımlarla belirginleştirilmiştir. Bulut içerisinde, gökyüzünden aşağı doğru sarkan zincir dört adet kenet ile gösterilmiş, kenetin ucuna ise kanca yerleştirilmiştir. Gökyüzüne asılı bu kancanın ucuna da kefeli terazi konulmuştur. İki ayrı kefe de boştur ve üç sıra zincirle bağlanmıştır. Bu üçlü zincirler konik tepelik ile son-

lanmaktadır. Kefeleri taşıyan yatay çubuk, ortasına yerleştirilen bezemeli bir aparatla kancaya tutturulmuştur. Bu aparatın üzeri de açık pembe, açık mavi ve yeşil renklerle boyalıdır.

Tasvirde kullanılan renkler dünyevi hayatı yansıtmamaktadır. Terazi açık pembe bir alan üzerine işlenmiştir. Bu alan hardal sarısı renkte bir zemine oturtulmuştur. Gökyüzü ise bizlere dünyevi renkte sunulmuştur. “Hasenât” ve “seyyi’ât” yazılı amel defterleri de yine koyu hardal sarısı renktedir. Terazi merkezine yerleştirilen tek kubbeli cami tasvirinde de kubbe, gökyüzü ile aynı renkte verilmiştir. Bu durum bizlere kubbenin gökyüzü ile ilintisini, gök kubbeyi anımsatmaktadır. Oldukça küçük boyutlarda resmedilen cami tasvirinin yalnızca minberi için perspektif kurallara uyulduğu söylenebilir. Kompozisyon genelinde kullanılan açık mavi, sarı, yeşil ve ek olarak kırmızı renkler burada da tercih edilmiştir. Cami tavanına asılı üç adet kandil de hardal sarısı renklere boyanmıştır.

2.2. Âlem-i lâhût Tasviri

Bu tasvir, caminin batı yönü duvarında yer almaktadır. Resim, üç yönden dört ayrı bordürün kuşattığı 169x200 cm’lik dikdörtgen bir panonun içindedir. Kompozisyonu meydana getiren sembolik tasvirler ise yuvarlak kemerin sınırladığı alanda görülmektedir. Kırmızı renk kemerin üzeri siyah renkte kafes motifiyle bezelidir. Evrenin yaratılış düzenini ele alan tasvir bizlere dünyevi yaşamın ötesinde, ahiretle alakalı bir içerik sunmaktadır. Cennet ve cehennem olarak ikiye ayrılan tasarımda üst bölüme cennet, alt bölüme ise cehennem yerleştirilmiştir. İki tasvir arasındaki boşluğun merkezi de “Kâbe” tasvirine ayrılmıştır. Kompozisyon genelinde olduğu gibi Kâbe de yuvarlak kemerli bir alan içerisinde. Burası *Mârifetnâme*’de yedi kat göğü işaret etmektedir. Her katın renkleri ve değerli madenleri *Mârifetnâme*’de sunulsa da tasvirde bu tanıma uyulmadığı; kemerlerin yeşil, siyah, mavi, hardal sarısı gibi renklerle atlamalı şekilde hareketlendirildiği görülmektedir. Bu bölümün hemen altında “yedi yerin taşıyıcısı meleğin mekânı” olarak Türkçeye çevrilen “*Mekânü’l-melek-el hamil arzeynü’s-seb’a*” yazısı (G. 6/29), bu yazı sütunun altında da dikdörtgen alan içinde üçe bölünmüş bir yazı sütunu ve onun altında da “*Cisr-i sırat alâ metn-i cehennem*” yazısı okunmaktadır (G. 6/33). Her biri ayrı renkte boyanmış dikdörtgen yazı sütununda sırasıyla “*Es-sahratü’l-hadra/Es-sevirü’l-ahmer/ El-hût ve’l-bahr*” yazmaktadır (G. 6/30-31-32). Yukarıdan aşağıya doğru ilk renkli sütun koyu yeşil, ikincisi kırmızı, üçüncüsü ise sarı renktedir. Bu üç satırda da “*yeşil kaya/ kırmızı öküz/ balık ve deniz*” yazmaktadır. Bu renklerin de sembolik bir anlam içerdiği söylenebilir. *Mârifetnâme*’de Âlem-i lâhût’un açıklandığı bölümlerde “*yeşil kaya*”, “*kırmızı öküz*”, balık ve deniz gibi ifadeler bulunmaktadır¹⁸ (G. 6).

18 Bu ifadelerin anlamları için bk. Hakkı, *Mârifetnâme*, 23.



G. 6: Âlem-i lâhût tasviri (Buğdaycı, 2019)

Tablo 1. Âlem-i Lâhût tasvirindeki yazıların Türkçe çevirisi (Buğdaycı, 2019)			
Görsel No	Okunuşu	Türkçesi	Anlamı
Görsel 6/1	Nihâyet kavâ'imü'l-kürsi	Kürsü sütunlarının sonu	Allah'ın arş-ı azamın nurundan ve onun altında yer alan kırmızı yakuttan arşın ayağına bitişik, dört sütun üzerinde yükselen bir kürsü yarattığı bilinir. (Erzurumlu İbrahim Hakkı, <i>Marifetnâme</i> , 11).
Görsel 6/2	Âlemü'l-ceberût	Ceberût âlemi	Bazı mutasavvıflara göre ceberut, mülk ile melekût âlemi arasındadır. İ. Hakkı'ya göre en yüce âlemdir.
Görsel 6/3	Kürsi	Kürsü	Göğün en yüksek katında, kader defterinin bulunduğu yerdir.
Görsel 6/4	Nihâyet kavâ'imü'l-kürsi	Kürsü sütunlarının sonu	Bk. Görsel 6/1
Görsel 6/5	Âlemü'l-ervâh ve'l-melekût	Melekler ve ruhlar âlemi	Âlemü'l-ervâh, ruhların yatarıldığı yerdir.
Görsel 6/6	Levh-i mahfûz	Korunmuş levha	Kader kitabıdır. Kur'an'da yalnızca Burûc Suresi'ndeki bir ayette geçmektedir. Bu tamlama, "O, levh-i mahfûzda olan yüce bir Kur'an'dır" şeklinde ifade edilmektedir. Çeşitli anlamları bulunan levh'in, "geniş ve yassı tahta", "düz sath", "kürek kemiği" ve "üzerine yazılan nesne" gibi sözlük anlamları vardır. Mahfûz ise korunmuş, muhafaza edilmiş anlamındadır. Pek çok kavramla ilişkilendirilen bu kalıbın anlamı genişletilerek "kader levhası", "kaza levhası", Kur'an'ın kendisi gibi ifadelerde yer bulmuştur. ¹⁹
Görsel 6/7	Kalem	Kalem	Tasvirde, levh-i mahfûz ile birlikte resmedilmiştir. Marifetname'nin 1. Bölüm/5. Madde'sinde kalemin zümrüt renginde ve yüz yıllık uzunlukta olduğu yazar. Kalem sembolünü daha iyi anlamlandırabilmek için 5. Maddedeki pasaja bakılmalıdır. (Erzurumlu İbrahim Hakkı, <i>Marifetnâme</i> , 11).
Görsel 6/8	Şecere-i tûbâ	Tûba ağacı	Fiziki özelliklerine Marifetnâme'de değinilmiştir. Bu ağacın aslı sarı altından, dalları ise kırmızı mercan rengindedir. Yaprakları ise yeşil zümrüt rengidir. (Erzurumlu İbrahim Hakkı, <i>Marifetnâme</i> , 11-12).
Görsel 6/9	Sidretü'l-müntehâ	Son sidre	"Sidre-i müntehâ" şeklinde de bilinmektedir. Göğün en uç noktasıdır. Hz. Muhammed'in Miraç Hadisi'nde, "Sidretü'l- müntehâ'ya çıkarıldım" ifadesi geçer. Detaylı bilgi için bk. (Erzurumlu İbrahim Hakkı, <i>Marifetnâme</i> , 12).

¹⁹ Mücteba Altındaş, "Bir Kitap Olarak Levh-i Mahfûz Ve Ümmü'l Kitab", *Kelam Araştırmaları* 11/1 (2013), 222-224.

Görsel 6/10	Livâü'l-Hamd	Hamd Bayrağı	Marifetnâme'de, “ <i>Cennetin en yüksek yerinde, sonsuz bir sahrada, Hamd Dağı üzerinde dikilmiş, büyük bir alem şeklinde</i> ” tarif edilen sancağın gönder kısmı beyaz gümüş ve yeşil zebercetten, alemi ise kırmızı yakuttandır. (Erzurumlu İbrahim Hakkı, <i>Marifetnâme</i> , 1. Bölüm/4. Madde,16).
Görsel 6/11-12	Ebvâbu'l-cinân	Cennetin kapıları	
Görsel 6/13	Hacbü'l-melâike	Perde melekleri	Marifetnâme'de, perde meleklerinin cennet altında olduğu yazmaktadır. “...Hak Teâlâ yüksek cennetlerin altında güneş ışığından yetmiş bin perde icat etmiştir. Onların altında ay ışığından yetmiş bin perde ortaya çıkmıştır. Onların altında karanlıktan yetmiş bin perde yaratmıştır. Bütün bu perdeler çeşitli meleklerden ibarettir...” Bk. (Erzurumlu İbrahim Hakkı, <i>Marifetnâme</i> , 17).
Görsel 6/14-15	Es-Semavâtü's-seb'a	Yedi katlı sema	Marifetnâme'de göğün yedi katlı olduğu yazmaktadır.
Görsel 6/16	Cevher-i leyl	Gecenin cevheri	Marifetnâme'nin 3. Bölüm/3. Madde'sinde gecenin, gündüzün, gündeşin secdelerinin, ay ve güneş tutulmalarının aktarıldığı bölümde detaylı olarak açıklanmıştır. Bk. (Erzurumlu İbrahim Hakkı, <i>Marifetnâme</i> , 19).
Görsel 6/17	Bahr-i İn'am/ Bahr-i kamkam/ Bahr-i hayvân	Nimetler denizi/ Kamkam denizi/ Hayvan denizi	Marifetnâme'de, “ <i>arş altındaki hayat denizi</i> ” ifadesi ve alem düzeni içerisinde, hayvan denizi adında bir açıklama bulunmaktadır. Ancak buradaki hayvan, yaşam ve canlılığa işaret eder. Ayrıca 4. Bölüm/1. Madde'de Yedi Deniz'e ilişkin bilgiler vardır. Detaylı bilgi için bk. (Erzurumlu İbrahim Hakkı, <i>Marifetnâme</i> , 17, 22).
Görsel 6/18	Cevher-i nehâr	Gündüzün cevheri	Marifetnâme'nin 3. Bölüm/3. Madde'sinde detaylı açıklama bulunmaktadır. Bk. (Erzurumlu İbrahim Hakkı, <i>Marifetnâme</i> , 19).
Görsel 6/19	Bahr-i mescûr/ Bahr-i menşûr/ Bahr-i maksûm/	Alevli deniz/ Yayılmış deniz/ Taksim edilmiş rızklar denizi	Yedi Deniz'den üç adedi burada bahsi geçen deniz adlarıdır. Daha at anlamlandırabilmek için Marifetnâme'nin 4. Bölüm/1. Maddesi'ne bakılabilir. (Erzurumlu İbrahim Hakkı, <i>Marifetnâme</i> , 22).
Görsel 6/20-21	El-berzahü's- sâni bi-dâhili's-şûr	Surun içindeki ikinci berzah	Detaylı bilgi için bk. (Erzurumlu İbrahim Hakkı, <i>Marifetnâme</i> , 1. Bölüm/5. Madde, 11).
Görsel 6/22-23	Cebel-i Kaf	Kaf Dağı	Yedi göğün duvarı niteliğindedir ve sekiz adettir. (Erzurumlu İbrahim Hakkı, <i>Marifetnâme</i> , 4.Bölüm/1. Madde, 22).

Görsel 6/24	Cibâl-i selc	Kar Dağları	Marifetnâme'nin 3. Bölüm/4. Madde'sinde, "... <i>Hak Teâlâ, atmosferde, yani hava denizinin içinde kardan ve doludan nice yüz bin dağlar yaratmıştır. Yerin bir tarafına kar, bir tarafına da dolu gönderecek oldukça; bunlara vekil olan Mikail aleyhisselama emreder...</i> " şeklinde açıklanır. (Erzurumlu İbrahim Hakkı, <i>Marifetnâme</i> , 21).
Görsel 6/25	Gamâm	Bulut	Marifetnâme'nin 3. Bölüm/4. Madde'sinde atmosfer hakkında detaylı açıklama yapılmaktadır. Kar ve Dolu Dağları ile birlikte bulutlardan da bahsedilir. (Erzurumlu İbrahim Hakkı, <i>Marifetnâme</i> , 21).
Görsel 6/26	Mekke	Mekke	
Görsel 6/27	Şehab	Bulut	Marifetnâme'nin 3. Bölüm/4. Madde'sinde atmosfer hakkında detaylı açıklama yapılmaktadır. Kar ve Dolu Dağları ile birlikte bulutlardan da bahsedilir. (Erzurumlu İbrahim Hakkı, <i>Marifetnâme</i> , 21).
Görsel 6/28	Cebel-i Kaf	Kaf Dağı	Bk. Görsel 6/22-23.
Görsel 6/29	Mekânü'l-melekü'l-hâmil arzeynü's-seb'a	Yedi yerin taşıyıcısı meleğin mekânı	Marifetnâme'nin 4. Bölüm/2. Madde'sinde, Allah'ın yerleri birbirlerinin altında yedi tabakadan yarattığı; bu yeri ise büyük bir meleğin omzunda taşıdığı yazmaktadır. (Erzurumlu İbrahim Hakkı, <i>Marifetnâme</i> , 24).
Görsel 6/30	Es-sahrâtü'l-hazrâ	Yeşil kaya	Bu bölüm hakkında bilgi metin içerisinde verilmiştir.
Görsel 6/31	Es-sevirü'l-ahmer	Kırmızı öküz	Bu bölüm hakkında bilgi metin içerisinde verilmiştir.
Görsel 6/32	El-hût ve'l-bahr	Balık ve deniz	Bu bölüm hakkında bilgi metin içerisinde verilmiştir.
Görsel 6/33	Cisr-i sırât' alâ metn-i cehennem	Cehennem kapıları üzerindeki sırât köprüsü	
Görsel 6/34	Esâfilü's-sûr ve'l-berza'ü'l-evvel	Surun içindeki ilk berzah	Detaylı bilgi için bk. (Erzurumlu İbrahim Hakkı, <i>Marifetnâme</i> , 1. Bölüm/5. Madde, 11).
Görsel 6/35	Zakkum Ağacı	Zakkum Ağacı	
Görsel 6/36	Cehennem Kapıları	Cehennem Kapıları	Marifetnâme'de cehennemin yedi kapısından bahsedilmektedir. (Erzurumlu İbrahim Hakkı, <i>Marifetnâme</i> , 24).
Görsel 6/37	Katran Kazanı	Katran Kazanı	
Görsel 6/38	Veyl Vadisi	Veyl Vadisi	

2.2.1. Cennet Tasviri

Kompozisyonun en üst kısmında verilen cennet tasvirinin en alt basamağında, İslamiyet inancında her biri cennetin bir katına açılan sekiz adet kapı görülmektedir. Kırmızı renk ile boyanan kapılar değerli yakut taşını simgelemektedir. Basamakla-

rın da her biri cennet renklerinden kırmızı, mavi, sarı ve yeşil ile boyanmıştır (G. 7). *Mârifetnâme*, *Mızraklı İlmihal* ve *Muhammediye* yazmalarında sekiz cennetin, yakut, inci, altın ve mercan gibi değerli taşlardan meydana geldiği aktarılmaktadır. Bahsi geçen değerli taşların renkleri aynı zamanda cennetin de renkleridir.²⁰ “Âlem-i lâhût”taki cennet imgesinin yazma eserlerde kullanılan benzer sembol ve renklerle ifade edilmesi bu bağlamda anlam kazanmaktadır. Yazma eserlerin cennet imgesine yer yer “Livâü’l-Hamd”, “Levh-i maḥfûz”, “Sidretü’l-müntehâ”, “Hamd Dağı” ve kalem gibi unsurlar eşlik etmektedir.²¹ Buradaki cennet tasvirinde de “Livâü’l-Hamd” (G. 7/1), “Sidretü’l-müntehâ” (G. 7/2), “Şecere-i tûbâ” (G. 7/3), “Kalem” (G. 7/4) ve “Levh-i maḥfûz” (G. 7/5) gibi el yazmalarında karşımıza çıkan semboller kompozisyona eklenmiştir. Cennet tasvirinin hemen alt hizasında sağ ve sol köşelerde üç satırlı birer dikdörtgen yazı panosuna yer verilmiştir. Siyah renk boyamalı yazı sütunu geceyi, kırmızı renkteki yazı sütunu ise alt köşesindeki güneş motifi ile gündüzü simgelemektedir. (Tablo 1 – G. 6/17 ve 19)



G. 7: Cennet tasvirinden detay (Buğdaycı, 2019)

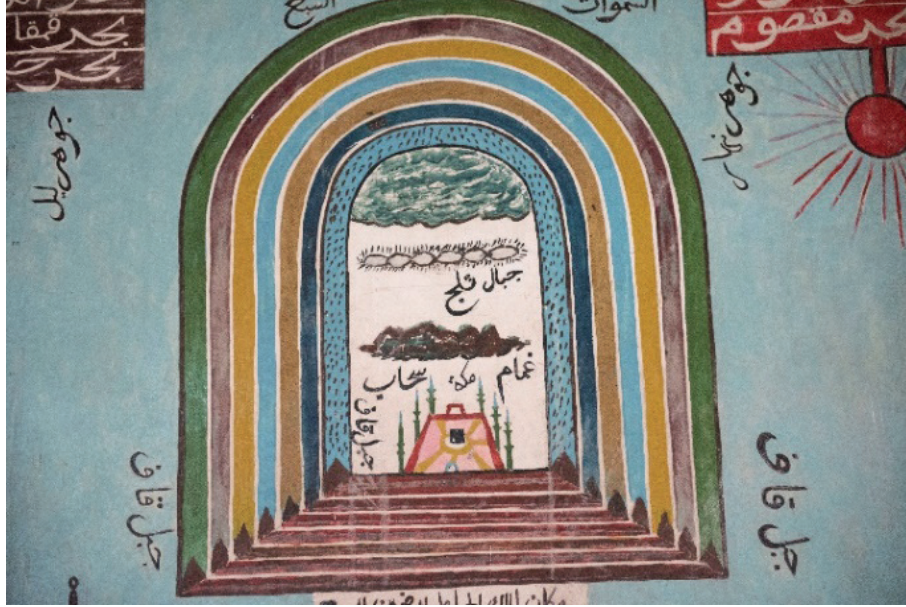
2.2.2. Kâbe Tasviri

Cennet ve cehennem arasındaki alana resmedilen bu tasvir, iç içe geçmiş yedi kemer dizisi içerisinde gösterilmiştir. Kemerler yuvarlak formdadır ve yeşil, kahverengi, mavi, hardal sarısı, lacivert gibi renklerle atlamalı bir şekilde verilmiştir. En içteki kemerin üst bölümü bulut motifi ile sonlandırılmış, gökyüzünü andıran açık mavi kemerin yüzeyi ise yağış hissi uyandıran yağmur damlaları ile hareketlendirilmiştir. Siyah renk konturla çevrelenen bulut kümesi koyu yeşil renktedir. Kemer üst noktasından aşağı doğru sırasıyla “kar dağları”, “bulut kümesi” ve son olarak da “Kâbe”

20 Harman, “Geç Devir Osmanlı Resim Sanatında Cennet İmgesi: Duvar ve Kitaplarda Yer Alan Şematize Cennet Tasvirleri,” 357.

21 Harman, “Geç Devir Osmanlı Resim Sanatında Cennet İmgesi: Duvar ve Kitaplarda Yer Alan Şematize Cennet Tasvirleri,” 356-357.

yerleştirilmiştir. Kar dağları yan yana dizilmiş altı adet oval formdan oluşturulmuştur. İçleri açık gri renkle işlenen motifin altında “*Cibāl-i selc*” yazmaktadır. (Tablo 1- G. 6/24) Resimdeki motifin kar dağları olduğu bu yazıdan hareketle anlaşılmıştır. Ayrıca dağ motifinin etrafı da yine kemer yüzeyinde de görülen çizgi kullanımı ile yağış hissi uyandırmaktadır. Bulut altında “*Ġamām*”, “*Mekke*”, “*Seḥāb*”²² yazıları okunmaktadır. (Tablo 1- G. 6/25-27) “*Ġamām*” ve “*Seḥāb*” Arapçada bulut anlamına gelmektedir. Bulutun alt hizasında Kâbe vardır. Kâbe’nin sol köşesinde de “*Kaf Dağları*” yazmaktadır. (Tablo 1 – G. 6/28) (G. 8)



G. 8: Kâbe tasvirinden detay (Buğdaycı, 2019)

Tasvir oldukça yalın ve detaysız bir şekilde işlenmiştir. Boyuna dikdörtgen avlunun merkezinde siyah renkte Kâbe yükselmektedir. Avlunun zemini açık pembe, duvarları ise koyu kırmızı renkte verilmiştir. Tavaif alanının zemini beyaz renktedir. Avlu içerisindeki ışınal düzende altı adet yol merkeze bağlanmaktadır. Dikdörtgen avlunun iki kenarına üçer adet olmak üzere toplamda altı adet yeşil renkte minare yerleştirilmiştir. Avlunun sağına yerleştirilen minarelerin önden ikisi üç şerefeli, diğerleri ise iki şerefelidir. Ana avlunun güneyinde ikinci bir avlu daha betimlenmiştir. Ayrıca ana avlunun kemerli giriş açıklığı da açık mavi renktedir. Hem minarelerde hem de Kâbe’ye bağlanan yollarda perspektif kuralları basitçe uygulanmıştır. Perspektif anlayışı gereği önde kalan unsurlar daha büyük, geri plandakiler ise daha küçük boyuttadır. Kâbe ve minareler dışında herhangi bir mimari öge kullanılmamıştır.

22 Devellioğlu, *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lügat* (Ankara: Aydın Kitabevi, 2013), 1086.

2.2.3. Cehennem Tasviri

Duvar resminde günümüze tam olarak gelemeyen yer cehennem bölümüdür. Bu sebeple tasvirin değerlendirilmesi mevcut resmin izin verdiği ölçüde ve el yazmalarındaki cehennem tasvirleri karşılaştırılarak yapılmıştır. “Âlem-i lâhût” kompozisyonunda cennet en üste yerleştirilirken cehennem tam tersine en altta yer almaktadır. Cenneti yüceltme arzusu, tasvirin en tepeye taşınmasıyla anlam kazanmaktadır. Sırat köprüsünün hemen altına cehennemin yerleştirildiği, tasvir üzerindeki yazıdan anlaşılmaktadır. (Tablo 1- G. 6/33) Dolayısıyla cehennem üzerinde tasvir edilen yer sırat köprüsünü işaret etmektedir. Köprünün altında cehenneme açılan yedi ayrı kapının hepsi siyah renktedir. (G. 6/36) Aynı alanda, dikdörtgen çerçevenin kuşattığı bir zakkum ağacı göze çarpmaktadır. Ağacın sağ yanında dışı kahverengi, içi siyah renkteki katran kazanı görülmektedir. Kazanın içerisi siyah renkte boyanarak katran ifade edilmiştir. Cehennemi ele alan minyatürlerin çoğunda Gayya Kuyusu, katran kazanı, Veyl Vadisi²³ ve zakkum ağacı bulunmaktadır.²⁴ Burada işlenen cehennem tasviri de sırat köprüsü, zakkum ağacı ve katran kazanı ile birlikte sunulmuştur. Her ne kadar silinmiş olsa da izlerden ve minyatürlerden anlaşıldığı üzere burada da Gayya Kuyusu direk şeklinde işlenmiş olmalıdır.

Resmin her iki kenarına dikkatle bakıldığında, karşılıklı yerleştirilmiş ve aşağıdan yukarı doğru daralan yedi basamak fark edilmektedir. Bu basamakların her biri kahverengi, toprak kırmızısı ve hardal sarısı gibi renklerle atlamalı şekilde renklendirilmiş ve dikey bir yazı kuşağıyla sınırlandırılmıştır. Resmin sol tarafında görülen yazı diğerine göre daha iyi durumdadır.²⁵ Diğer yazının ise sıvalı yüzeyinde dökülmeler meydana gelmiştir. Bu sebeple yazının içeriği hakkında *Mârifetnâme*’ye başvurulmuştur. Hem kitap hem de duvar resimlerinde cehennem tasvirleri genelde cehennem ateşini sembolize eden kırmızı renkle verilmiştir. Buradaki cehennem tasviri de kırmızı ağırlıkta renk kullanımı ile dikkat çekmektedir (G. 9). Gayya Kuyusu ve katran kazanı ise siyah renktedir.²⁶ Tasvirin sol üst boşluğuna terazi motifi yerleştirilmiştir. Motifin sembolik anlam taşıması tasvir içerisine terazinin rastgele yerleştirilmediğini düşündürmektedir. Yapının resim repertuarı arasında da görülen mizan tasvirinde sıklıkla karşımıza çıkan terazi motifi, bilinçli şekilde sırat köprüsü ile cehenneme yakın bir alana yerleştirilmiştir. Burada terazi adaletin simgesidir.²⁷

23 Mürüvet Harman, “*Veyl Deresi*” şeklinde belirtmiştir. Ancak araştırmalarda özellikle de *Mârifetnâme*’de “*Vadi-i Veyl (Veyl Vadisi)*” şeklinde yazıldığı tespit edilmiştir. Mevcut tasvirin bu kısmı silinmiş olsa da seçilebilen harfler ile “*Vadi-i Veyl*”i okunmaktadır. Bk. Harman, “Yazıcıoğlu Mehmed’in Muhammediye’sinde Yer Alan Cennet ve Cehennem Tasvirleri,” 97.

24 Harman, “Yazıcıoğlu Mehmed’in Muhammediye’sinde Yer Alan Cennet ve Cehennem Tasvirleri,” 97.

25 *Mârifetnâme*’ye göre kalbin iki kapısından biri melekût âlemine açılmaktadır ve bu âleme levh-i mahfuz denmektedir. Bk. Hayrani Altıntaş, *Marifetname’de Tasavvuf (Tam Metin)* (İstanbul: Cimtay Matbaası, 1981), 61.

26 Harman, “Yazıcıoğlu Mehmed’in Muhammediye’sinde Yer Alan Cennet ve Cehennem Tasvirleri,” 357.

27 Dilek Şener, “XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri” (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2011), 44.



G. 9: Cehennem tasvirinden detay (Buğdaycı, 2019)

2.3. Livâü'l-Hamd Tasviri

Caminin doğu duvarı üzerine, “Mizan” tasviri ile yan yana resmedilmiş ve 70x107 cm ebatlarında dikdörtgen bir pano içerisine yerleştirilmiştir. Bu panonun köşeleri iç bükey kıvrımlarla hareketlendirilmiştir. Kompozisyonun içeriği itibarıyla bayrak motifi ön planda tutulmuş, perspektif anlayış uygulanarak motif en öne alınmıştır. “Livâü'l-Hamd”, bir dağ zeminine saplanan mızrak şeklinde direk başlığı ve direğin tepesinde mızrak uçlarına yerleştirilen üç adet bayrak motifiyle resmedilmiştir. Üç ayrı koldan meydana gelen ve dalgalanan bu bayraklar uçları palmet şeklinde sonlanan mızraklara geçirilmiştir. Her üç koldaki mızrak başlarının altında bayrak püskülleri detaylı bir şekilde işlidir. Ortadaki bayrak rüzgârın etkisiyle mızrağa ve bu madalyona dolanmış hâldedir. Kırmızı renk bayrakların etrafını iki yönden yeşil renkte bordür çevrelemektedir. Bayrak uçları ise ikiye ayrılarak çatallı bir şekilde sonlanmaktadır. Üç ayrı bayrak üzerinde soldan sağa sırasıyla, “*La ilahe illallah Muhameddun Resulullah*”, “*Elhamdulillahi Rabbil-alemin*” ve “*Bismillahirrahmanirrahim*” yazıları okunmaktadır. Ayrıca bayrak direği üzerindeki madalyon içerisinde de Arap harfleri ile yazılmış “Livâü'l-Hamd” ibaresi vardır. Direğin yüzeyi de açık pembe, açık mavi ve hardal sarısı renklerle boyanmıştır. Bayrak direğinin gövdesi çeşitli desenlerle hareketlendirilmiştir. Resmin geri kalanına üçgen prizma şeklinde sıralanmış yedi adet dağ eşlik etmektedir. Bu dağ dizisi resmin arka planına alınmış ve en ön kısma da perspektif gereği daha büyük bir dağ yerleştirilmiştir. Resmin sol alt köşesinde dörder ağaç bulunmaktadır. Kullanılan renklere bakıldığında gökyüzünün açık mavi, sıra dağların gri ve beyaz, dağların oturduğu zeminin ise hardal sarısı renklere boyandığı görülmektedir (G. 10).



G. 10: Livâü'l-Hamd tasviri (Buğdaycı, 2019)

2.4. Sultan Ahmet Camii Tasviri

Yapının doğu duvarına resmedilen enine dikdörtgen formdaki panonun ebatları 134x118 cm'dir (G. 11). Siyah renkte çerçeve ile sınırlandırılan panoda, Sultan I. Ahmet tarafından dönemin baş mimarı Sedefkâr Mehmed Ağa'ya yaptırılan Sultan Ahmet Camii ve külliyesi görülmektedir. 1609-1620 yılları arasında inşa edilen cami dış avlu zemininden daha yüksek bir kottadır ve geniş bir çevre duvarı içerisinde yer almaktadır.²⁸ Tasvirde de cami, avlu zemininden daha yüksek bir kottadır. Kompozisyon genelinde en önde caminin kuzey yönündeki çevre duvarı ile anıtsal girişin verildiği, ardından kuzeydeki avlu girişi ve taçkapının resmedildiği ve son olarak da caminin kademelenme yaparak resmin içerisine yerleştirildiği görülmektedir. Cami, kuzeydeki çevre duvarı bitişiğindeki imaret-i amire binası ile birlikte işlenmiş ve kuzeyden güneye doğru ilerleyen perspektif algı yaratılmıştır. Caminin doğu ve batı yönünde yükselen toplam altı adet minaresi de konumları ve şerefe sayıları ile yapının aslına uygundur. Kuzeydoğu ve kuzeybatıdaki en ön minareler iki şerefeli, aynı yöndeki diğer dört minare de üç şerefeli resmedilmiştir. Perspektif kuralı gereği güneydoğu minarenin yalnızca külah kısmı ve bir adet şerefesi görülmektedir. Tasvirin izlendiği açı itibarıyla caminin iki yanında yer alan sivri kemerli, iki katlı galerili cephelerden yalnızca batıdaki seçilmektedir. Galerili kat da perspektif anlayış doğ-

28 Ahmet Vefa Çobanoğlu, "Sultan Ahmed Camii ve Külliyesi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 37 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009), 498.

rultusunda resmedilmiş, güney yönüne doğru gidildikçe pencere açıklıkları daralmıştır. Kısmen günümüze gelebilmiş iki katlı ve tonozlu imaret-i amire binası da tıpkı camide olduğu gibi gerçekçi bir şekilde verilmiştir. Eski fotoğraflardan yola çıkarak, caminin batısında konumlanan yapının pencere sayıları ve cephe düzenlemesi ile özgün mimari kimliği yansıttığı söylenebilir. Ortadaki basık kemerli kapı açıklığının sivri kemer içerisine yerleştirildiği görülmektedir. Buradaki geniş ve kemerli yüzey, girişin iki yanında da yer almaktadır. Ancak girişin sağındaki kemerli alan günümüze ulaşamamıştır. Kuzey cepheden çekilmiş eski fotoğrafta görüldüğü üzere, tasvirdeki imaret binası da alt ve üst katta üçer adet pencere açıklığı ile gerçeğini yansıtmaktadır (G. 12). Giriş açıklığının solunda ise sivri kemer içerisinde, iki adet dikdörtgen form pencere ve hemen üzerinde de daha küçük boyutta bir pencere açıklığı vardır. Kuzey cephesindeki ikinci kattan günümüze yalnızca üç adet pencere ulaşabilmiştir. Yine fotoğraf ve tasvire bakıldığında bu kattaki pencere sayısının orijinalde altı olduğu dikkat çekmektedir. Külliye, çevre duvarları dışına yerleştirilen çam ve servi gibi farklı ağaç türleriyle hareketlendirilmiştir. Hardal sarısı, kiremit kırmızısı, açık mavi, koyu yeşil, koyu pembe ve beyaz kompozisyon genelinde tercih edilen renklerdir. Açık mavi renk bulutlar Sultan Ahmet Camii silüetini pano içerisinde sınırlandırmaktadır. Ayrıca tasvir yapının aslına uygun resmedildiğinden tarihî belge niteliği taşımaktadır.



G. 11: Sultan Ahmet Camii tasviri.
Tokmak Hasan Paşa Camii.
(Buğdaycı, 2019)



G. 12: Sultan Ahmet Camii ve Külliyesi.
(www.degisti.com), erişim 2 Nisan 2019

2.5. Mekke Tasviri

Yapının batı duvarına resmedilen enine dikdörtgen formdaki panonun ebatları 131x191 cm'dir. Mekke'de yer alan "Mescid-i Haram", pano içerisinde etrafındaki yerleşim alanı ve doğası ile birlikte verilmiştir. Tasvir irili ufaklı dağ sıraları ile sonlanmaktadır. Kompozisyon genelinde perspektif kuralları dönemine göre ustalıkla uygulanmıştır. Kalem işi tasvirin alt kısmında yer yer sıva müdahaleleri tespit edilmiştir. Bu sebeple kompozisyonun bazı kısımları günümüze gelememiştir. Ancak tasvirin geneli iyi durumdadır (G. 13).



G. 13: Mekke tasviri. Tokmak Hasan Paşa Camii (Buğdaycı, 2019)

Panonun en ön kısmı, iki yanda sur duvarları ile sınırlanmış ve çok katlı binalar ile doldurulmuştur. "Mescid-i Haram"ın etrafı ise boş bırakılmaksızın yerleşim alanları, ağaçlar ve dağ sıraları ile donatılmıştır. Pano merkezine yerleştirilen "Mescid-i Haram" altı kenarlı bir avlu içerisinde. Avlu zemini koyu kırmızı renktir. Revaklı avlunun ortasındaki Kâbe ise siyah renkte ve kare planlıdır. Üzerinde giriş kapısı gösterilmiştir. Kâbe etrafındaki daire tavaf alanıdır²⁹ ve koyu yeşil renkle belirtilmiştir. Avlu içerisindeki ışınal düzende yedi adet yol Kâbe'ye ulaşmaktadır. Daha detaylı bakıldığında yolların dördü üzerinde sokak lambaları fark edilmektedir. Kâbe'nin batısında da "Hicr-i İsmail" (Hatim) adlı alan görülmektedir (G. 14/1). Burası Kâbe'nin içi sayılan ve namaz kılınabilen yerdir.³⁰ Aynı zamanda Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'i kurban etmek istediği mağarayı simgelemektedir.³¹ Ayrıca Hicr-i İsmail'in döşeme

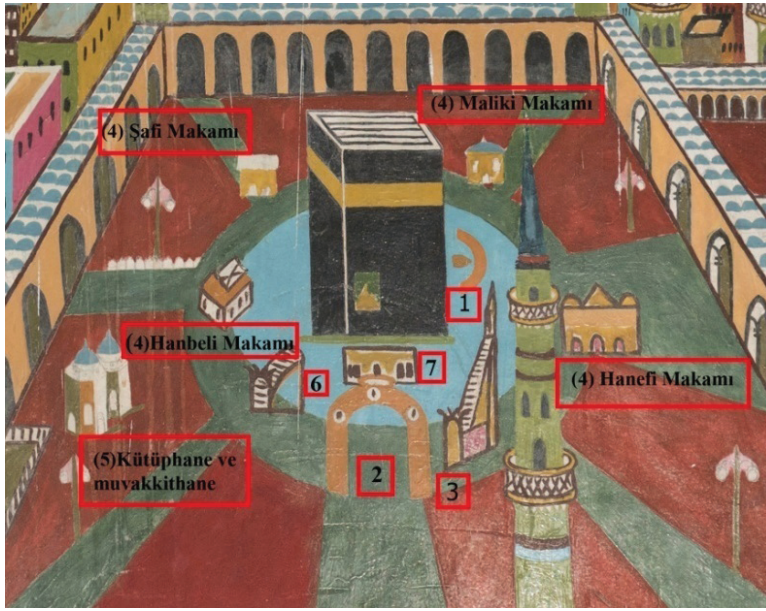
29 Aslıhan İnce, "Ankara Milli Kütüphane Yazma Eserler Koleksiyonundaki Delailü'l Hayrat'larda Yer Alan Mekke Ve Medine Minyatürleri" (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2015), 56.

30 İnce, "Ankara Milli Kütüphane Yazma Eserler Koleksiyonundaki Delailü'l Hayrat'larda Yer Alan Mekke ve Medine Minyatürleri," 30.

31 Sabih Erken, "Türk Çiniliğinde Kâbe Tasvirleri", *Vakıflar Dergisi* 9 (1971), dipnot 10, 300.

taşları altında Hz. İsmail ve Hz. Hacer'in mezarlarının olduğu bilinmektedir.³² Yarım daire şeklindeki alan sarı renkte verilmiştir. Kâbe zemini ise firuze renktedir.

Tavaf alanı üzerinde ise kemerli giriş açıklığı (G. 14/2), minber (G. 14/3) ve dört mezhep makâmları³³ (Hanefî, Şafîi, Mâlikî ve Hanbelî mezhepleri) dikkati çekmektedir (G. 14/4). 20. yüzyıl başlarına ait fotoğraflarda, Mescid-i Haram'da dört mezhebe ait makâmlar, zemzem kuyusu, Makâm-ı İbrahim, minber, Babüsselam, biri kütüphane diğeri de muvakkithane olarak kullanılan iki kubbeli yapı görülmektedir.³⁴ Ayrıca çeşitli *Delail'ül Hayrat* kopyalarındaki minyatürlerde de minber ve dört mezhep makamı haricinde muvakkithane, kütüphane, zemzem kuyusu ve Makâm-ı İbrahim de resmedilmiştir.³⁵ Bu bilgiye göre tasvirdeki iki kubbeli yapı kütüphane ve muvakkithane olmalıdır (G. 14/5). Zemzem kuyusu ise Kâbe'nin kuzeydoğusundadır.³⁶ (G. 14/6) Kâbe ve kemerli giriş açıklığı arasında da "Makâm-ı İbrahim" resmedilmiştir (G. 14/7).



G. 14: Mescid-i Haram tasvir detayı (Buğdaycı, 2019)

32 Martin Lings, *Başlangıçtan Günümüze Mekke* (İstanbul: İnsan Yayınları, 2013), 29.

33 Detaylı bilgi için bk. Salim Ögüt, "Makâmât-ı Erbaa," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 27 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003), 415-417.

34 Küçükbaşçı, Mustafa Sabri ve Nebi Bozkurt, "Mescid-i Haram," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 29 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2004), 273.

35 İnce, "Ankara Milli Kütüphane Yazma Eserler Koleksiyonundaki Delailü'l Hayrat'larda Yer Alan Mekke ve Medine Minyatürleri," 36.

36 Araştırmacı, zemzem kuyusunu "Makâm-ı İbrahim'den Kâbe'ye bakarken sol tarafa düşmektedir" şeklinde tanımlamış, yön belirtmemiştir. Bk. Mehmet Mahfuz Ata, "Zemzem Suyu ve Özellikleri," *EKEV Akademi Dergisi*, 56 (Yaz 2013), 381.

Tasvirin sol tarafı, avlu duvarı paralelinde iki sıra bitişik nizam binalarla işlenmiştir. Boş kalan yüzeylere de hurma ve başka ağaç türleri yerleştirilmiştir. Mekke şehrinin doğası ile beraber dağ dizileri ve konutlar da görülmektedir. Ayrıca bitişik nizam binalardan başlayıp biri konuta bir diğeri de tasvir sonunda görülen dağa ulaşmak üzere iki ayrı patika yol dikkati çekmektedir. Tasvirde, Mescid-i Haram'ın sağ tarafı da aynı anlayışta, Mekke şehrindeki konutlar ve hurma ağaçları ile birlikte gösterilmiştir. Surların gerisindeki duvarlar da perspektif anlayışı doğrultusunda devam etmektedir. Kompozisyonun sağ bölümüne yerleştirilen kıvrımlı yol bu bölüme hareketlilik katmaktadır. Buradaki boş alanlar da yine konut, ağaç ve dağ dizileriyle doldurulmuştur.

Avlu cephesinin ön duvarı mevcut yapıda olduğu gibi diğer cephelerinden farklıdır. Bu cephe iki kenardan pahlanarak hareketlendirilmiştir. Pahlı cephelerde de yuvarlak kemerli üçlü giriş açıklığı ile önlerinde birer basamak vardır. Benzer uygulama İstanbul Hekim Ali Paşa Camii'nin Mekke tasvirli çini panosu üzerinde de mevcuttur. Ayrıca çini tasvirde ön cephedeki kapı adları Arap harfleri ile yazılıdır.³⁷ Buna göre avlu duvarının ön yüzündeki üç açıklıklı düzenleme "*Bab-ı Safa*", "*Bab-ı Ali*" ve "*Baba Hayr*" kapıları olmalıdır.

Ana avlu haricinde güneyde ve batıda iki revaklı birer avlu daha bulunmaktadır. Her iki avlu da ana avluya bitişik şekildedir. Ana avlunun ön cephesinde de iki ayrı bina dikkati çekmektedir. Perspektif anlayış gereği cephe önüne yerleştirilen bu iki bina avlu duvarının görünümünü engellemektedir. Biri kare diğeri de dikdörtgen şemadaki binalar iki katlı düzendedir ve aralarında belirli bir mesafe bulunmaktadır. Dikdörtgen planlı binanın alt katı revaklıdır ve bu bina önünde bir adet minare mevcuttur. Buraya yerleştirilen minare ise yapının cephe görünümünü kesintiye uğratmaktadır.

Ana avlunun ön cephesinde sivri kemerli giriş ve pencere açıklığına da yer verilmiştir. Cephenin sağ tarafında üzeri sundurmalı iki adet kapı görülmektedir. Kapı üzerleri de galeri katı şeklinde düzenlenmiş ve saçakla sonlandırılmıştır. Avlu duvarları üzerinde ise açık mavi renkte, yarım daire formunda iki sıra kubbe dizisi fark edilmektedir. İlk bakışta anlaşılmayan bu üst örtü dizisi diğer Mekke tasvirleri ile karşılaştırılarak çözülmüştür. Duvar üzerindeki bu motifler basitçe çizilmiş kubbelerdir.

"Mescid-i Haram", üçü ön tarafta dört tanesi de arkada olmak üzere toplam yedi adet minare ile resmedilmiştir. Yapının aslı da yedi minarelidir. Minarelerin üçü iki, dördü üç şerefelidir ve hepsi konik külahla sonlanmaktadır. Avlunun dört köşesine yerleştirilen minareler beden duvarı üzerinde yükselirken diğer üç minare yapıdan bağımsız şekilde karşımıza çıkmaktadır. Kâbe tasvirli çinilerde minare sayılarının ve biçimlerinin farklılık gösterdiği bilinmektedir.³⁸ Ancak duvar resimleri ile minyatürlerde Mescid-i Haram çoğunlukla yedi minarelidir.

37 Erken, "Türk Çiniliğinde Kâbe Tasvirleri," 315.

38 Tuğçe Özçullu, "*Kâbe ve Medine Tasvirli Çiniler*" (Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, 2013), 62.

2.6. Halı Tasviri

Sultan Ahmet Camii tasviri ile yan yana resmedilen halı desenli panonun bir bölümü caminin doğu duvarı bitimine, diğer bölümü de güney duvarının bir kısmını kaplayan yüzeye işlenmiştir. Doğu ve güney duvarına işlenen pano iki ayrı duvarda yer almasına rağmen kesintisiz devam etmektedir. Dikdörtgen panonun doğu duvarındaki ebatları 122x139 cm, güney duvarındaki ebatları ise 85x116 cm'dir. Her iki panonun da alt kısımlarında ve kenarlarında sıva müdahaleleri tespit edilmiştir. Ancak tasvirin geneli iyi durumdadır (G. 15).



G. 15: Halı tasviri (Buğdaycı, 2019)

Madalyonlu kompozisyonlu halı tasviri, koyu pembe renk zemin üzerine işlenmiştir. Tasvirin merkezinde iç içe geçmiş iki adet dilimli madalyon ve içerisine yerleştirilmiş sekiz dilimli bir göbek görülmektedir. Her iki madalyonun ve göbeğin zemini farklı renktedir. Motifin merkezini koyu yeşil renk zeminli ve sekiz dilimli bir göbek belirlemektedir. Bu desenin etrafını da palmet ve lale motifleri atlamalı bir şekilde süslemektedir. Göbeğin ortasında sekiz adet palmet saplarının bir araya gelerek oluşturduğu çiçek motifi seçilmektedir. Motifin içerisinde ise hardal sarısı zemin üzerine açık pembe renkte işlenen bir çiçek motifi daha vardır. Bu motifin etrafını siyah renkte yuvarlak bir hat sınırlamaktadır. Merkezdeki göbek, girift iki madalyon içerisindedir. İki adet dilimli madalyondan içteki açık kahverengidir ve iki kenarı palmetle sonlanmaktadır. Dıştaki madalyon ise mavi tonlarındadır ve üst kenarı halı tasvirinin bordürü ile kesintiye uğramıştır. Dış madalyon etrafının beyaz renkte ince bir şerit ile kuşatıldığı görülmektedir. Beyaz şerit de siyah konturla çerçeve içine alınmıştır. Ortadaki madalyonun dört köşesine iki yapraklı ve saplı stilize çiçek motifleri

yerleştirilmiştir. Hardal sarısı çiçeklerin yaprakları yeşil ve mavi renktedir. Halının merkezini çevreleyen farklı genişlikte dört bordür bulunmaktadır. Birinci dar bordürde, kırmızı renkli minik çiçek ya da meyve motifleri açılı kalın şeritlerle ayrılmıştır. İkinci bordürde yıldız çiçekleri ile küçük mine çiçekleri atlamalı şekilde verilmiştir. Bu motifler ise birbirine kalın dallarla ve yapraklarla bağlanmaktadır. En dışta yer alan üçüncü ve dördüncü bordürler ise bezemesizdir. Halı tasvirinin her iki ucunda sıra altında kalmış püskül detayları seçilmektedir.

3. Değerlendirme

Anadolu'daki duvar resimlerinde, “minyatür kökenli geleneksel anlayış hem geleneksel hem de Batılı anlayış ve yalnızca Batılı anlayış” olmak üzere üç farklı üslubun benimsendiği görülmektedir.³⁹ Tokmak Hasan Paşa'nın duvar resimleri arasında konularını yazma eserlerden ve Kur'an'dan alan “Mizan”, “Âlem-i lâhût” ve “Livâü'l-Hamd” tasvirleri, geleneksel duvar resimlerini teknik ve üslup açısından yansıtmazlar. Bu sebeple 1950 yılına tarihlendirilen duvar resimleri bu üç üslup içerisinde değerlendirilememektedir.

Minyatür kökenli bu üç tasvir ve yapıdaki diğer duvar resimleri, 18.-19. yüzyılın perspektif ve derinlik algısından uzak, daha çok canlı renklerin tercih edildiği resimlerdir. Konu seçimi geleneği yansıtsa da ele alınış biçimlerinde farklılık görülmektedir. 1950'li yıllarda duvar resim geleneğini canlandırmak isteyen gezici ustalar teneke şablonlar kullanarak Anadolu'da 18.-19. yüzyılda inşa edilen köy camilerinin duvarlarını süslemeye başlamışlardır.⁴⁰ Denizli'de birkaç köy camisinde⁴¹ ve Sakarya-Bağcaz Köyü Camii'nde⁴² tespit edilen bu uygulamalardaki canlı renk kullanımı ve renk skalasındaki çeşitlilik, dinî konulu tasvirlerin işleniş biçimleri ve üslupları, tıpkı yapıda olduğu gibi geleneği yansıtmayan daha basit uygulamalardır.

Minyatür kökenli duvar resimlerinin sembolizmine değinilmesi ve yapının diğer duvar resimlerinin Anadolu'daki örnekleri ile karşılaştırılması çalışma açısından gereklidir. Bu sebeple hem dinî konulu tasvirler hem de yapının diğer duvar resimleri bu başlık altında değerlendirilmiştir.

39 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 136.

40 Tülün Değirmenci, “Geleneğin Yeniden İcadı: Bulanıklaşan Sınırlarda Bir Köy Camisinin Tasvirleri,” *Milli Folklor* 126 (Yaz 2020), 119.

41 Denizli- Çivril Menteş Köyü Camii, Denizli- Baklan/Baklankuyucak Camii, Çataloba Köyü Camii ve Denizli-Çivril Bayat Köyü Camii gibi yapılarda 1950'li yıllarda teneke şablon kullanılarak yapılmış duvar resimleri görülmektedir. Bk. Şakir Çakmak, “Denizli-Çivril Menteş Köyü Camisi,” *Uluslararası XVIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, 22-25 Ekim 2014, Aydın (Aydın: Efeler Belediyesi Kültür Yayınları 3, 2017), 172.

42 Çoruhlu ve Alkan, “Sakarya İli Geleneksel Türk Mimarisinde Duvar Resimleri ve Boyalı Nakışlar”, 902.

3.1. Mizan Tasvirinin Sembolizmi

“Mizan”, Arapça terazi anlamına gelmektedir. Bu kelime *Tasavvuf Sözlüğü*’nde, “İnsanın doğru düşünceye, isabetli söze ve güzel işe ulaşmasını sağlayan esaslar” ile açıklanmaktadır. İslam inancında mizan, kıyamet gününde sevap ve günahların tartılacağı terazi şeklinde bilinmektedir. Kıyamet gününe “yevm’ül mizan” da (tartı günü) denilmektedir. Ayrıca Kur’an’ın çeşitli ayetlerinde bahsedilen mizan, hadislerle de desteklenmektedir.⁴³

Kur’an’a göre insanın dünyada işlediği sevap ve günahlar tespit edilerek kıyamet gününde kendisine kitap şeklinde sunulacak ve okuma bilen bilmeyen herkesin kendi kitabını okuması istenecektir. Melekler tarafından yazılıp kaydedilen bu defterin cennete gireceklere sağdan, cehenneme gideceklere ise soldan veya arkadan verileceğine inanılmaktadır.⁴⁴ “Mizan” tasvirinde karşımıza çıkan amel defteri de İslam folklorundaki bu inanışın bir yansıması olarak sevap-günah dengesini gösteren aynı zamanda da kişilere adaletli davranılacağını işaret eden terazi sembolü ile gösterilmiştir. Tasvirde karşımıza çıkan kandil motifi ise Allah’ı temsil eden aynı zamanda da ölünün yolunu aydınlatan bir simgedir.⁴⁵ Kur’an’a göre Allah “ışık” demektir ve ateş, güneş, aydınlık anlamlarını da içinde barındırmaktadır. “Mizan” tasvirindeki tek kubbeli caminin içerisine yerleştirilen üç adet kandil motifi ise ışığın Allah ile özdeşleştirilmesinin kutsal ve sembolik bir ifadesi şeklinde yorumlanabilir.⁴⁶ Kandilin kutsal sembolizminin yanı sıra hadislerde geçen “... *Mescide kandil asıp aydınlatan kimseye Allah her damlası için on sevap verir on günahını siler...*”⁴⁷ ifadesi motifin sevap ve hayır işleme isteği ile kompozisyona dâhil edilmiş olabileceğini düşündürmektedir.

Anadolu’da pek çok yapının duvar resminde görülen mizan tasvirlerine örnek olarak Denizli-Baklan Boğaziçi Eski Camii⁴⁸, Tokat-Zile Şeyh Nusreddin Türbesi⁴⁹, Muğla-Fethiye Seki Yaylası Tekke Camii⁵⁰, Afyon-Dazkırı İdris Köyü Camii⁵¹ gibi yapılar gösterilebilir. Bu yapıların “Mizan” tasvirleri kendi içlerinde renk, teknik ve

43 Süleyman Toprak, “Mizan,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 30 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005), 211.

44 Ahmet Saim Kılavuz, “Amel Defteri,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 3 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991), 20.

45 Feryal Beykal, “Denizli İli’nde 19. Yüzyılda Yapılan Duvar Resimli Yapılar” (Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, 1996), 60.

46 Malik Aksel, *Türklerde Dini Resimler* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2010), 33; Kandil motifinin sembolizmi hakkında detaylı bilgi için bk. Resul Yelen, “İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar,” *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 2 (2017), 3-6.

47 Yelen, “İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar,” 5.

48 Beykal, “Denizli İli’nde 19. Yüzyılda Yapılan Duvar Resimli Yapılar,” 92; Şakir Çakmak, “Boğaziçi Kasabası Eski Cami (Baklan/Denizli),” *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi: 23-27 Eylül 1991* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995), 1:539.

49 Emine Saka Akın, Aygün Kalınbayrak Ercan ve Elif Yaprak Başaran, “Tokat-Zile Şeyh Nusrettin Türbe ve Camisi,” *Vakıflar Dergisi* 47 (Haziran 2017), 81.

50 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 134.

51 Şener, “XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri,” 541.

üslup açısından benzerlik göstermektedir. 20. yüzyıl duvar resimlerindeki mizan tasvirleri ise bir önceki dönemin üslubundan farklılık gösterse de kendi içlerinde daha basit ve şematize resmedilmeleri, geniş ve canlı renk yelpazesinde boyanmaları gibi unsurlarla ortak özellikler barındırmaktadır. Trabzon'daki Arsin Atayurt, Araklı Tunalı ve Arsin Gölgecik Mahallesi Camii'ndeki tasvirler 20. yüzyılda ele alınan mizan tasvirli yapılara örnektir.⁵²

3.2. Âlem-i Lâhût Tasvirinin Sembolizmi

Tasavvuf inancında genellikle bilinmeyen manevi âlem, “*lâhût âlemi*”, insanlarla ilgili madde âlemi ise “*nâsût âlemi*” şeklinde nitelendirilmektedir.⁵³ “Lâhût” kelimesi, *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*'nde “*kutsal*” ve “*tanrı âlemi*” olarak iki ayrı şekilde verilmiştir.⁵⁴ *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügât*'te “*uluhiyet*” maddesinde açıklanan lâhût kelimesi, “*Allahlık sıfatı*”, “*tanrılık vasfı*” şeklinde ifade edilmektedir.⁵⁵ “Âlem-i lâhût” a yer verilen *Muhammediye*⁵⁶ ve *Mârifetnâme*⁵⁷ adlı eserler tasvirin ne anlattığına dair bilgi edinilen çalışmalardır (G. 16).⁵⁸

52 Muhammet Arslan, “Doğu Karadeniz Camilerindeki Tasavvufi Tasvirler,” *Türk Kültürü ve Hacı Bektaşî Veli Araştırma Dergisi* 100 (Kış 2021), 313.

53 Hamza Üzümlü, “Ebu'l – Hasan Harakine'de Fakr Kavramı,” *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum* 2/5 (Yaz 2013), 111.

54 Erişim 5 Aralık 2018, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c142dd167b755.52754684

55 Devellioğlu, *Osmanlıca –Türkçe Ansiklopedik Lügât*, 1304.

56 Yazıcıoğlu Mehmed tarafından kaleme alınan manzum eserdir. Detaylı bilgi için bk. Mustafa Uzun, “Muhammediye,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 30 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005), 586. Eserin 1882-1883 ile 1883-1884 tarihli baskıları resimlidir. Bk. Günay Kut, “Muhammediye'de Cennet Tasvirleri,” *Metin And'a Armağan*, haz. M. Sabri Koz (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2007), 331.

57 Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın ahlak ve tasavvuf konularını kaleme aldığı eseridir. Detaylı bilgi için bk. Bekir Topaloğlu, “Marifetnâme,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 28 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003), 58.

58 British Museum Koleksiyonu (<http://searcharchives.bl.uk/>) ile Beinecke Nadir Kitaplar ve El Yazmaları Kütüphanesi'nde de (<https://beinecke.library.yale.edu/>) *Mârifetnâme*'de yer alan âlem-i lâhût minyatürleri mevcuttur.



G. 16: Âlem-i Lâhût tasviri, Mârifetnâme.

(<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015079129824;view=1up;seq=1>)

Malik Aksel, suretten resme geçişte *Mârifetnâme* ile *Muhammediye*'nin “Âlem-i Lâhût” ve “Mirât-ı Mahşer” isimli tasvirlerini önemli bulmaktadır. Bu eserlerde ahiret hayatı ile cennet, cehennem çizgi ve sembollerle ifade edilmiştir. Geç dönem Osmanlı duvar resimlerinde bu zamana değin görülmemiş bir uygulama ile karşımıza çıkan camideki bu tasvir, 19. yüzyılda tekrar popülerite kazanan *Mârifetnâme*'nin resimlerinden neredeyse birebir kopyalanarak duvara aktarılmıştır. Tasvirin içeriği ve ne anlattığı konusunda detaylı bilgilere ise bu eserin âlemin yaratılış düzeni hakkında bilgilerin verildiği birinci ve dördüncü kısım arasındaki bölümlerden ulaşılmaktadır.

Yaratılan âlemlerin tümü niteliğindeki “Âlem-i lâhût”ta tasvirlerin neyi simgelediği bazı ikonografik yorumlamalar ile anlaşılabilir. Örneğin cennet tasviri, zemin-den yukarı doğru daralan sekiz adet basamak ve ilk basamak üzerine yerleştirilen sekiz adet kapı ile belirtilmiştir. Cennet basamaklarının her biri zümrüt, yakut, inci gibi değerli taşların cenneti anımsatan birer yansıması şeklinde düşünülerek kırmızı, mavi, sarı ve yeşil renklere boyanmıştır. Bu sekiz cennetin üzerini ise tuba ağacı örtmektedir. İyiliği temsil eden ve İslamiyet'te gökyüzünün sonunda olduğuna inanılan bu ağacın kökü yukarıda, dalları ise aşağıdadır. Camideki âlem-i lâhût tasvirinde tuba ağacı, “*Şecere-i tûbâ*” şeklinde bir yazı ile belirtilmiş ve aynı tasarım ilkeleri uygulanmıştır. Sekiz cennet ve cennetin sekiz katlı bir bahçe şeklinde düşünülmesi İslam inancı ile ilintilidir. Tasvire yansıtılan inanç sistemi el yazmalarında ve duvar resimlerinde cennetin sekiz rakamı ile ilişkisini ortaya koymaktadır. Dinî eserlerin tasvirlerinde ise aşağıdan yukarı doğru daralan cennet katlarında en kutsal yer en üstte verilmiştir.

Anadolu’da şematize cennet tasviri ile bezeli yapılara örnek olarak Giresun-Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camii⁵⁹, Fethiye Seki Yaylası Tekke Camii⁶⁰, Tokat-Zile Şeyh Nusrettin Türbesi⁶¹, Denizli-Baklan Boğaziçi Eski Camii⁶², Denizli-Akköy Belenardıç Köyü Camii⁶³ ve Denizli-Akköy Yukarı Camii⁶⁴ verilebilir. Kompozisyonda yer verilen cennet tasviri ise bu örneklerdeki gibi şematize olarak aktarılsa da yazı ve renk kullanımı ile çizim tekniği açısından diğerlerinden farklıdır.

Kur’an’da cehennem ile ilgili ayetler ise fiziki yapıdan ziyade işleyişe yönelik bilgiler sunmaktadır. Ancak birkaç ayette cehennemin fiziki özelliklerine dair açıklama vardır. Örneğin; cehennemin yedi kapılı bir yer olduğu “el-Hicr 15/44” ayetinde belirtilmiştir. Günahkârların çekeceği azaba ve ceza türüne göre bu yedi kapının farklı nitelikte mekânlara açıldığı da düşünülebilir. Cehennem ağacı olan zakkum⁶⁵, tuba ağacının tersine kötülüğü temsil etmektedir. Kur’an’da da cehennem ateşinin içinde zakkum ağacının acı ve zehirli meyvesinden yenileceği ve üzerine kaynar suyun içileceği yazmaktadır.⁶⁶ Latince “*nerium oleander*” adlı bu ağaç günümüz Türkçesinde zakkum şeklinde anılmaktadır. Sâffat, 37/62; Duhân, 44/43; Vâkıa 56/52 ve İsrâ 17/60 ayetlerinde de zakkum ağacından bahsedilmektedir.⁶⁷ Ayrıca hadis kaynakları da birkaç cümle ile zakkuma yer vermektedir.

Cehennem ile ilintili bir tasvir olarak karşımıza çıkan Sırat köprüsü de tasvir üzerinde yazı ile vurgulanmıştır. Necla Kaplan, cehennemin üzerine bir Sırat köprüsü kurulacağı ve bu köprü üzerinden geçenlerin cennete, geçemeyenlerin ise cehenneme gideceği inancının Kur’an’da yazdığını ifade etmektedir⁶⁸ ancak Kur’an’da Sırat köprüsüne ilişkin doğrudan bir ayet veya tanım bulunmamakla beraber kırk altıya yakın ayette deyim olarak geçmektedir.⁶⁹ Sırat köprüsüne dair günümüze gelmiş bu yaygın ifadenin kaynağı çeşitli hadisler olmalıdır. Yukarıda sözünü ettiğimiz, “*bu köprü üzerinden geçenlerin cennete, geçemeyenlerin ise cehenneme gideceği*” ifadesine uygun

59 Gazanfer İltar, “Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camisi Duvar Resimleri,” *Vakıflar Dergisi* 42 (Aralık 2014), 79.

60 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 134.

61 Emine Saka Akın, Aygün Kalınbayrak Ercan ve Elif Yaprak Başaran, “Tokat-Zile Şeyh Nusrettin Türbe ve Camisi,” 81.

62 Beykal, “Denizli İli’nde 19. Yüzyılda Yapılan Duvar Resimli Yapılar,” 91.

63 Tuğçe Yurtsal, “Aydın ve Denizli Camilerinde Duvar Resimleri” (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2009), 328.

64 Yurtsal, “Aydın ve Denizli Camilerinde Duvar Resimleri,” 343.

65 Yunus Emre Gördük, “Kur’an’da Geçen “Zakkum Ağacı” Üzerine Bir Literatür İncelemesi,” *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 22/37 (Ocak-Haziran 2017), 60.

66 Aida Arghavanian, “Resimde “Ağaç”” (Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi, 2013), 77.

67 Gördük, “Kur’an’da Geçen “Zakkum Ağacı” Üzerine Bir Literatür İncelemesi,” 58.

68 Necla Kaplan, “Osmanlı Resim Sanatında Cehennem Tasvirleri,” *Mukaddime* 4 (2011), Erişim 4 Ocak 2024. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/184107>, 187.

69 Semra Dönmez, “*Mu’tezile ve Ehl-i Sünnet Bağlamında Ahiret Alemi*” (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2007), 53.

açıklamalar *Mârifetnâme*'de de karşımıza çıkmaktadır.⁷⁰ *Mârifetnâme*, *Mızraklı İlmi-hal* ve *Muhammediye*'nin resimlerinde Sırat köprüsü altında Gayya Kuyusu, katran kazanı, zakkum ağacı ve cehennem katları yer almaktadır. Üst bölümde ise tuba ağacı, İsrail suru, kalem, levh-i mahfuz, cennet katları, Araf ve havuz görülürken daha aşağıları peygamberin kürsüsüne ve bayrağına ayrılmıştır. Bu tasvirler çeşitli baskılarda değişiklik gösterse de genelde bütünlük arz etmektedir.⁷¹ Bu yönüyle camideki "Âlem-i lâhût" tasviri de yazmalardaki aktarımlarla özellikle de *Mârifetnâme*'deki resimle birebir örtüşmektedir.

"Âlem-i lâhût" tasvirinde yazı kullanımı yoğundur. Arap harfleriyle işlenen yazı kümeleri belirli bir kurala uyulmaksızın hem bordürlere hem de resmin içerisine yerleştirilmiştir. Yazı grubundan bir kısım günümüze ulaşamamış ya da siva altında kalmıştır. Ancak resmin geneli iyi durumdadır ve tasviri yorumlayabilmemize olanak sağlar. Günümüzde okunamayan kısımlar ise *Mârifetnâme*'den yola çıkarak tamamlanmıştır. Tasvir genelindeki yazılar Arapça; zakkum ağacı, cehennem kapıları ve katran kazanı yazıları ise Arap harfleri ile Türkçe yazılmıştır (**Tablo 1**). Sıva dökülmesi tespit edilen bu alanlarda, "Âlem-i Lâhût La Hala Vela Mela" (**G. 6/a**), "Arş-ı azam" (**G. 6/b**), "Makam-ı hamle-i arş" (**G. 6/c**), "Nihayet kavaimü'l-arşı'l-azam" (**G. 6/d**), "Ve tahtü'ş-şuradır" (**G. 6/e**), "Ve tahtü't-teraddır" (**G. 6/f**), "Gayya Kuyusu" (**G. 6/g**) yazıları okunmaktadır. Bu bölümdeki yazıların da geneli Arapçadır. Yalnızca Gayya Kuyusu Arap harfleri ile Türkçedir. *Mârifetnâme*'de yedi cehennemin anlatıldığı 4. bölüm/2. madde içerisinde Gayya Kuyusu'ndan bahsedilmektedir. "Hutame" adı verilen cehennemin beşinci katmanında Gayya kuyusunun bulunduğu yazmaktadır.⁷² Anadolu'daki cehennem tasvirli duvar resimlerine örnek olarak Denizli-Baklan Boğaziçi Eski Camii⁷³, Denizli-Akköy Yukarı Camii⁷⁴ ve Fethiye Seki Yaylası Tekke Camii⁷⁵ gibi yapılar verilebilir. Ancak bu yapılarda işlenen cehennem tasvirleri, Tokmak Hasan Paşa Camii'deki tasvirlerle göre daha basit ve şematizedir.

3.3. Livâü'l-Hamd Tasvirinin Sembolizmi

"Livâü'l-Hamd", Hz. Muhammed'in bayrağıdır. Kıyamet gününde Hz. Muhammed'in bu bayrağı taşıyacağına inanılmaktadır.⁷⁶ Bayrak anlamındaki "livâ" ve övmek anlamındaki "hamd" kelimelerinin birleşiminden meydana gelen tamlama Kur'an'da geçmemektedir. Yalnızca İslami eser ve hadislerde yer almaktadır.

⁷⁰ Erzurumlu İbrahim Hakkı, *Mârifetnâme*, 29.

⁷¹ Malik Aksel, *Anadolu Halk Resimleri* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2010), 170.

⁷² Erzurumlu İbrahim Hakkı, *Mârifetnâme*, 24.

⁷³ Beykal, "Denizli İli'nde 19. Yüzyılda Yapılan Duvar Resimli Yapılar," 91.

⁷⁴ Yurtsal, "Aydın ve Denizli Camilerinde Duvar Resimleri," 344.

⁷⁵ Remzi Duran, "Seki- Tekke Camii ve Tekke Sanatı ile İlgisi Üzerine," *İlahiyat Fakültesi Dergisi* VII (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 1992), 331-332.

⁷⁶ Hançerlioğlu, *İslâm İnançları Sözlüğü*, 287.

Konuya ilişkin bir başka açıklama da kıyamet gününde sorgu başlamadan önce, Hz. Muhammed'in müminleri bu bayrak altında bir araya getireceği şeklindedir.⁷⁷ *Muhammediye*'de "saygı sancağı" ile ifade edilen bu bayrağın üç yana açılan kolları vardır.⁷⁸ *Mârifetnâme*'nin, 1. Bölüm/4. Maddesi'nde "Livâü'l-Hamd" için "*cennetin en yüksek yerinde, sonsuz bir sahrada, Hamd Dağı üzerinde dikilmiş büyük bir âlem*" ifadesi kullanılmaktadır. Dolayısıyla tasvirde sancağın dikildiği kayalığın Hamd Dağı olduğu düşünülebilir. Zeminde kullanılan hardal sarısı renk ise "*sonsuz sahra*" ifadesini simgelemek için tercih edilmiş olmalıdır.

Anadolu'daki cami ve türbelerin duvar resimlerinde de yine şematik olarak "Livâü'l-Hamd" tasvirine yer verilmektedir. Bu tasvirin görüldüğü 18.-19. yüzyıl yapılarına örnek olarak Tokat-Zile Şeyh Nasreddin Türbesi⁷⁹, Denizli-Baklan Boğaziçi Eski Camii⁸⁰, Denizli-Belenardıç Köyü Camii⁸¹ ve Fethiye-Seki Yaylası Tekke Camii⁸²; 20. yüzyıl yapılarına ise Trabzon-Araklı Erenler, Rize-Ardeşen Doğanay, Rize-Ardeşen Seslikaya ve Rize-Çamlıhemşin Aşağı Çamlıca Köyü Camii⁸³ ile Sakarya-Akyazı Çengeller Köyü Camisi⁸⁴ gösterilebilir. Genellikle "Mizan" tasviri ile birlikte ve şematik verilen "Livâü'l-Hamd" tasvirleri Tokmak Hasan Paşa Camii'ndeki gibi işlenmemiştir.

Dini konulu olmayan ve tasavvufi özellikler göstermeyen "Sultan Ahmet Camii", "Mekke" ve halı tasviri de çağdaşı duvar resimlerinden uygulanış şekli, renk skalaları ve üslup açısından belirgin farklılıklar göstermektedir. Bu üç tasvirin de Anadolu'daki diğer örneklerle benzerliklerine veya farklılıklarına değinilmesi önemlidir. Dolayısıyla yapıdaki diğer üç duvar resmi de ayrı başlıklar altında değerlendirilmiştir.

3.4. Sultan Ahmet Camii Tasvirinin Değerlendirilmesi

Anadolu'daki pek çok yapının duvar resimlerinde İstanbul'un simge yapılarını görmek mümkündür. Duvar resimlerinde İstanbul'u tanıtan ana yapılardan biri ise selâtin camileridir. Bu kategoride Sultan Ahmet Camii sıklıkla tercih edilmiştir. İslamiyet'in ve halifelüğün merkezini simgeleyen bu yapının duvar resimlerinde sıklıkla tercih edilme sebeplerinden biri, yapının altı adet minaresiyle İstanbul'daki diğer selâtin camile-

77 Salih Sabri Yavuz, "Livâü'l-Hamd," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 27 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003), 200.

78 Harman, "Yazıcıoğlu Mehmed'in Muhammediye'sinde Yer Alan Cennet ve Cehennem Tasvirleri," 97.

79 Saka Akın, Emine, Aygün Kalınbayrak Ercan ve Elif Yaprak Başaran, "Tokat-Zile Şeyh Nusrettin Türbe ve Camisi", 81.

80 Şener, "XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri", 90.

81 Yurtsal, "Aydın ve Denizli Camilerinde Duvar Resimleri", 328.

82 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 134.

83 Arslan, "Doğu Karadeniz Camilerindeki Tasavvufi Tasvirler", 315.â

84 Çoruhlu, Tülin ve Murat Alkan, "Sakarya İli Geleneksel Türk Mimarisinde Duvar Resimleri ve Boyalı Nakışlar," 905.

ri içerisinde tek örnek olması ve kolaylıkla tanınmasıdır. Yapının tercih edilme sebeplerinden bir diğeri de yapının konumu ile klasik dönem Osmanlı mimarisinde Sultan Ahmet Camii'nin son selâtin cami olmasına bağlanmaktadır.⁸⁵ Camii bilindiği üzere bugünkü Sultanahmet Meydanı'nda yer almaktadır. Burası tarih boyunca İstanbul'un merkezi konumundadır. Dolayısıyla meydan ile çevresindeki Ayasofya, Büyük Saray ve Hipodrom, Zeuksippos Hamamı, Sergios-Bakhos Kilisesi gibi görkemli Bizans yapıları alanın önemini arttırmıştır. Aynı zamanda buranın Marmara yönünden kentin silüetine hâkim olması da Sultanahmet Meydanı'nı ön plana çıkarmıştır. Alanın konumu itibarıyla Sultan Ahmet Camii'nin duvar resimlerinde tercih edildiği düşünülmektedir.⁸⁶ Böylesi önemli bir alana Osmanlı'nın selatin camisinin yerleştirilmesi Sultan Ahmet Camii'ne popülerite kazandırmıştır. Sultan Ahmet Camii'nin Osmanlı duvar resimlerinde sıklıkla tercih edilmesinin bir başka sebebi de yapının silüet etkisidir. Sultan Ahmet Camii gibi Süleymaniye Camii de 19. yüzyıl kalem işi ustalarının ilgisini üzerine çekmeyi başarmıştır. Ancak caminin cephe ve perspektif açıdan işlenişi Süleymaniye'ye nispeten daha kolaydır. İki yapı karşılaştırıldığında bu etki rahatlıkla fark edilmektedir. Dolayısıyla buradaki silüet etki Anadolu'daki sanatçıları cezbetmiş olmalıdır.

Afyon-Sandıklı Ulu Camii⁸⁷, Kırşehir-Mucur Hüseyin Ağa Camii ve Emine Hanım Camii⁸⁸, Anadolu'daki çok sayıda Sultan Ahmet Camii tasvirli yapılardandır. Anadolu'da karşımıza çıkan Sultan Ahmet Camii tasvirli duvar resimlerine bakıldığında birçoğunun hayali ve perspektif kurala uyulmaksızın işlendiği görülür. Ancak Tokmak Hasan Paşa Camii'deki bu tasvir yapının kuzeybatısından neredeyse birebir aynı görünümde resmedilmiştir. Ayrıca tasvirin mimari öğelere birebir bağlı kalınarak gerçeği ile aynı resmedilmesi sanatçının yapıyı yerinde görüp çizmiş olabileceğini akıllara getirmektedir.

3.5. Mekke Tasvirinin Değerlendirilmesi

18. yüzyılda yaşanan Batılılaşma hareketiyle beraber Osmanlı minyatürlerinde "Mekke-Medine" tasvirleri yapılmaya başlanmıştır.⁸⁹ *Dela'il el-hayrat* adlı dua kitaplarında bu tür kutsal kent tasvirleri görülmektedir. Karşılıklı iki sayfada genellikle çevresindeki doğa ile birlikte sağda Mescid-i Haram, solda da Mescid-i Nebi veril-

85 Okçuoğlu, "18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı," 41; Tarkan Okçuoğlu, *Hayal ve Gerçek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi- 18. ve 19. Yüzyıllar* (İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2020), 107.

86 Okçuoğlu, "18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı," 41.

87 Yılmaz Önge, "Anadolu Sanatında Cami Motifi," *Önasya*, 38 (1968), 8.

88 Şerife Tali, "Kırşehir/Mucur'daki Hüseyin Ağa Camii ile Emine Hanım Camii'nin Kalemışleri," *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 6/25 (2017), 506.

89 Gülgen, Hicabi ve Semra Güler, "Osmanlı Devleti'nde Klasik Dönem ve Sonrasına Ait Delâilü'l-Hayrât Minyatürlerindeki Değişim," *İslam Medeniyeti Araştırmaları Dergisi* 3 (Haziran 2018), 30-31. Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012), 165.

mektedir. 18. yüzyıl ortaları itibariyle bu eserlerde perspektif denemelerinde ilerleme ve giderek ustalaşan renk tonlamaları görülmektedir. Bazısında acemice bazısında profesyonelce işlenen derinlik etkisi Batılı anlayışta resim geleneğine adapte olduğunu işaret etmektedir.⁹⁰ Tarihî konulu yazma eserlerin yanı sıra hac faraziyelerini ele alan eserlerde de kutsal kent tasvirleri işlenmiştir. *Futûh el-Harameyn*’de görülen Mescid-i Haram ve Mescid-i Nebi tasvirleri bu gruba örnektir.⁹¹

Anadolu’da ise pek çok yapının duvar resminde minyatür kökenli kutsal kent tasvirlerine rastlanmaktadır. Aydın-Koçarlı Cihanoğlu Camii⁹², Aydın-Cincin Köyü Hacı Abdülaziz Efendi Camii⁹³, Aydın-Kuyucak/Kayran Köyü Camii⁹⁴, İzmir-Ödemiş/Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii⁹⁵, Denizli-Belenardıç Köyü Camii⁹⁶, Denizli-Baklan/Boğaziçi Kasabası Eski Camii⁹⁷, Muğla-Kurşunlu Camii⁹⁸, Manisa-Soma Hızır Bey Camii⁹⁹, Gaziantep Güllüoğlu Evi¹⁰⁰ ve Makedonya-Kalkandelen Alaca Camii¹⁰¹ gibi yapılar buna örneklerdir.

Camideki Mekke tasviri incelendiğinde, *Dela’il el-hayrat* adlı dua kitaplarındaki Mekke-Medine resimleri ile arasındaki benzerlik dikkati çekmektedir. “Mekke” tasvirinde daha belirgin ve ustalıklı işlenmiş perspektifin yanı sıra şehrin etrafındaki yerleşim alanı ve arkadaki dağ dizileri ile birlikte verilmesi gibi özellikler, duvar resminin *Dela’il el-hayrat* yazmalarındaki resimlerden esinlendiğini göstermektedir. Kullanılan renkler ve işleniş tarzıyla Tokmak Hasan Paşa Camii’deki Mekke tasviri, Anadolu’daki diğer Mekke tasvirli duvar resimlerinden oldukça farklıdır. Tasvirde arka plana belirli aralıklarla yerleştirilen Hurma ağaçları ve ortasına konumlandırılan Kâbe, etrafındaki bina topluluğu gibi özellikler minyatür geleneğini hatırlatan unsurlar olsa da renk ve teknik anlamda dönem özelliğini yansıtmamaktadır.

90 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 21.

91 Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, 165.

92 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 47.

93 Mükerrrem Kürtüm, “Cincin Köyü Hacı Abdülaziz Efendi Camii,” *Aydın İl Tarihi* (Ankara: T.C Aydın Valiliği, 2014), 293; Osman Ülkü, “Osmanlı Mimarisinde Manzara Resimleri Süslemeciliği Bağlamında Koçarlı-Cincin Köyü Cihanoğlu Hacı Abdülaziz Efendi Camii Duvar Süslemelerinin Değerlendirilmesi,” *Sanat Tarihi Dergisi* XXV/2 (Ekim 2016), 289.

94 Genel bilgi için bk. Erbil Cömertler Aktuğ ve Kadir Pektaş, “Geç Dönem Kalem İşi Süslemeli Bir Eser: Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii,” *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi* 2/2 (2016), 16.

95 İnci Kuyulu, “Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camisi (Ödemiş/İzmir),” *Vakıflar Dergisi* XXIV (1994), 152.

96 Şakir Çakmak, “Belenardıç (Torapan) Köyü Camii (Güney/Denizli),” *Sanat Tarihi Dergisi* 7 (1994), 22.

97 Şener, “XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri,” 90.

98 Şakir Çakmak, *Muğla Camii ve Mescitleri*, (Muğla: Muğla Belediyesi Kültür Yayınları:12, 2013), 42.

99 Arık, *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu’da Üç Ahşap Cami*, 39; Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700-1850)*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1977), 126.

100 Pelin Şahin Tekinalp, “Palais du Trocadéro in Anytab/Antep,” *14th International Congress of Turkish Art* (19-21 September 2011), (Paris: Collège de France, 2013), 683; Şener, “XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri,” 353.

101 Deniz Demiraslan, “19. Yüzyıl Osmanlı Dini Mimarisinde Duvar Resmi Sanatı: Balkanlardan Kalkandelen Alaca Camii Örneği,” *Türk Kültürü ve Hacı Bektaşî Veli Araştırma Dergisi* 80 (2016), 166.

3.6. Halı Tasvirinin Değerlendirilmesi

Anadolu'daki 18.-19. yüzyıl duvar resimlerinde halı tasviri örnekleri ile pek fazla karşılaşmamaktadır.¹⁰² Aydın-Cincin Abdülaziz Efendi Camii, Aydın-Koçarlı Mustafa Ağa Camii, Denizli-Kale Cevher Paşa Camii, İzmir-Ödemiş Lübbey Camii ve Nevşehir Küçük Mehmet Konağı¹⁰³, Afyon-Dazkırı İdris Köyü Camii¹⁰⁴ ile Denizli-Çivril Savran Köyü Camii¹⁰⁵'nde kilim tasvirli duvar resimleri tespit edilmiştir. Ancak tüm bu tespit edilen örnekler arasında Tokmak Hasan Paşa Camii'deki gibi bir halı motifi bulunmamaktadır. Yapıdaki duvar resmi ile benzer anlayışta işlenen bir örnek Sakarya-Bağcaz Köyü Camii'nde bulunmaktadır. Buradaki halı tasviri de doğu ve güney duvarı kesişimine resmedilmiş; 18.-19. yüzyılın renk repertuarı dışına çıkmıştır. Halının kenarındaki püskül kullanımı da dikkati çekmektedir.¹⁰⁶

Anadolu dışından ise benzer bir uygulama Polonya-Tarnów Ana Meydan'daki evlerin birinde tespit edilmiştir. Burada, 16. yüzyıl sonlarına tarihlenen şehir evlerinin duvar resimlerinde halı tasvirli örnekler görülmektedir.¹⁰⁷

Anadolu'da az sayıda görülen halı, kilim, peşkir, seccade gibi dokuma tasvirlerinde, dokumaların altındaki püsküller bir yerden sarkıtıldıkları izlenimini vermektedir. İple bir askıya asılmış, katlanmış görünümde ve dikiş izi gibi detaylarının verildiği 18.-19. yüzyıl örneklerinde derinlik algısı da dikkati çeker. Buradaki tasvir ise derinlik algısı olmayan ve basitçe biçimlendirilmiş bir dokuma olarak karşımıza çıkmaktadır. Cami ve ibadet yerlerine halı-kilim bağışı günümüzde dahi devam eden bir hayır işleme aracıdır. Yapının duvar resimleri arasına halı tasvirinin eklenmesi böyle bir düşüncenin yansıması olmalıdır¹⁰⁸.

Genel bir değerlendirme yapıldığında, Yozgat ve köylerindeki camilerin duvarlarını süsleyen resimler ile Tokmak Hasan Paşa Camii duvar resimleri arasındaki farklılıklar dikkati çekmektedir. Yozgat'ta, kent merkezi haricinde Kahyalı Köyü Camii, Akçadam Köyü Camii, Kadılı Köyü Çapanoğlu Ahmet Paşa Camii, Yerköy-Eskiyeerköy Köyü Camii, Kumluca Köyü Camii, Çokradan Kasabası Camii, Cıcıklar Köyü İsmâ-

102 Abdulhamit Tüfekçioğlu ve İlker Gümüş, "Geç Dönem Osmanlı Mimarisi Duvar Resimlerinde Bazı Dokuma Tasviri Örnekleri ve Düşündürdükleri," *ARIŞ Geleneksel Türk Sanatları Dergisi* 12 (2016), 22, erişim 8 Nisan 2019, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/aris/article/533816>

103 Detaylı bilgi için bk. Tüfekçioğlu ve Gümüş, "Geç Dönem Osmanlı Mimarisi Duvar Resimlerinde Bazı Dokuma Tasviri Örnekleri ve Düşündürdükleri," 19-29.

104 Şener, "XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri," 43.

105 Beykal, "Denizli İli'nde 19. Yüzyılda Yapılan Duvar Resimli Yapılar," 106.

106 Tülin Çoruhlu ve Murat Alkan, "Sakarya İli Geleneksel Türk Mimarisinde Duvar Resimleri ve Boyalı Nakışlar," *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyum Bildirileri*, 02-05 Kasım 2016 (Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 2017), 902.

107 Beata Biedrońska-Słota, "Turkish Carpets in Poland. Their Traditional Meaning and Significance for Polish Art," *14th International Congress of Turkish Art* (19-21 September 2011), (Paris: Collège de France, 2013), 176.

108 Tüfekçioğlu ve Gümüş, "Geç Dönem Osmanlı Mimarisi Duvar Resimlerinde Bazı Dokuma Tasviri Örnekleri ve Düşündürdükleri," 27.

il Efendi Camii, Yerköy-Saray Köyü Çapanoğlu Camii ve Pınarkaya Köyü Camii¹⁰⁹ gibi çok sayıda yapı bulunmaktadır. ¹¹⁰Adı geçen bu camilerin çoğunda, belgelendiği dönemde iç mekân duvarları sıvalı hâldedir ve bu sebeple kalem işi süslemeleri varsa da görülememektedir. İçlerinden yalnızca Çokradan Kasabası Camii, Cıcıklar Köyü İsmail Efendi Camii, Yerköy-Saray Köyü Çapanoğlu Camii ve Pınarkaya Köyü Camii'nde kalem işleri mevcuttur. Ancak bu yapıların kalem işi teknikli duvar resimleri 18.-19. yüzyıl duvar resmi geleneğini yansıtan üsluptadır.

Yerinde yapılan incelemelerde harimin batı duvarında, girişe yakın kısımda Arap alfabeli yazılar tespit edilmiştir (**G. 18**). Kurşun kalem ile yazıldığı izlenimini veren bu yazıların büyük bir kısmı sıva altında kaldığından tamamen okunamamaktadır. Okunabilen bölümlerde ise H. 1247 (1831-1832) tarihi dikkat çekmektedir. Ancak buradaki yazıların içeriği hakkında net bir bilgi verebilmek için restorasyon çalışmalarında yapılacak sıva ve boya raspalarını beklemek gerekmektedir. Konuyu aydınlatacak veriler ancak başka bir çalışmanın içeriğinde mümkündür. Ayrıca bu tür el yazısı uygulaması örneği Aydın-Koçarlı Cincin Köyü Cihanoğlu Hacı Abdülaziz Efendi Camii'nde de karşımıza çıkmaktadır.¹¹¹



G. 18: Sıva üzerindeki Arap Alfabeli yazılar. Tokmak Hasan Paşa Camii (Buğdaycı, 2019)

109 Yapılarla ilgili genel bilgi için bk. Acun, *Bozok Sancağı'nda (Yozgat İli) Türk Mimarisi*, 2005.

110 Bu yapılar için literatür çalışmalarından faydalanılmıştır.

111 Ülkü, "Osmanlı Mimarisinde Manzara Resimleri Süslemeciliği Bağlamında Koçarlı-Cincin Köyü Cihanoğlu Hacı Abdülaziz Efendi Camii Duvar Süslemelerinin Değerlendirilmesi," 284-285.

Sonuç

Anadolu’da duvar resimleri, başkent İstanbul’un aksine taşrada ağırlıklı olarak köy camilerinde görülmektedir. 18.-19. yüzyılda yapıların içlerini süsleyen duvar resimlerine Yozgat ve köylerindeki camilerde de rastlanmaktadır. Çapanoğulları’nın kent merkezinde inşa ettirdikleri yapılar, Barok tarzda natüralist bezemeler, manzara ve hayali kent tasvirlerinin görüldüğü duvar resimleri ile süslenmiştir. Kent merkezinde Batılı tarzda resimlerle devam eden duvar resmi anlayışı, köy camilerinde daha mütevazı ve geleneksel tarzda sürdürülmüştür. Yapının içindeki diğer kalem işi bezemeler bu geleneği yansıtan 19. yüzyıla ait süslemeler olsa da duvar resimlerinde bu dönem anlayışı izlenmemektedir. Konular bir önceki dönem ile aynı içerikleri kapsasa da üslup, canlı renk kullanımları, gelişmiş perspektif anlayışı ve daha basit işlenmeleri gibi özellikler ile 20. yüzyılın naif uygulamaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadolu’daki bazı nitelikli köy camilerinin duvar resimlerinde de bu anlayışta izler görülmektedir. Ancak Tokmak Hasan Paşa Camii, *Mârifetnâme*’deki “Âlem-i lâhût” tasvirinin neredeyse tüm detayları ile duvara aktarılması açısından Anadolu’daki 20. yüzyıl uygulamaları içerisinde ayrı bir önem taşımaktadır. Camideki diğer tasvirler de bu dönem yapılarına kıyasla daha detaylı ve renkli resmedilmesi açısından ön plana çıkmaktadır. Yakın zamanda restore edilen yapı, 18. yüzyıldan 20. yüzyıla farklı dönem geleneklerini bünyesinde barındıran unsurlarıyla Anadolu’da dikkati üzerine çeken camilerden biridir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Teşekkür: Şablon tekniği hakkında kıymetli bilgilerini paylaşan Doç. Dr. Şakir Çakmak’a, Arapça ve Osmanlıca metinlerin Türkçeye çevrilmesinde emeği geçen Kültür Tarihçisi Dr. Öğretim Üyesi Ercan Akyol’a, Sanat Tarihçisi Dr. Hüseyin Gürsel Bilmiş’e ve Uzman Tarihçi Yasin Özdemir’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, yapının restorasyon sonrası durumunu fotoğraflayan cami imamı Vahdet Coşkun’a da ayrı bir teşekkürü borç bilirim.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Acknowledgement: I would like to express endless thanks to Assoc. Prof. Dr. Şakir Çakmak who has shared precious information about the template technique, the Culture Historian Ass. Prof. Ercan Akyol who has contributed to translation of texts in Arabic and Ottoman Turkish into Turkish, the Art Historian Dr. Hüseyin Gürsel Bilmiş and Expert Historian Yasin Özdemir. Furthermore, I would like to extend my special thanks to the imam of the mosque, Mr. Vahdet Coşkun, for taking photos of the structure after restoration.

Kaynakça/References

- Acun, Hakkı. “Yerköy- Sarayköyü Çapanoğlu Camii.” *Türkiyemiz* 26 (Ekim 1978): 34-36.
- Acun, Hakkı. “Yozgat ve Yöresi Türk Devri Yapıları.” *Vakıflar Dergisi* XIII (1981): 635-715.
- Acun, Hakkı. *Bozok Sancağı’nda (Yozgat İli) Türk Mimarisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2005.
- Akın Saka, Emine, Aygün Kalınbayrak Ercan ve Elif Yaprak Başaran. “Tokat-Zile Şeyh Nusrettin Türbe ve Camisi.” *Vakıflar Dergisi* 47 (Haziran 2017): 67-98, Erişim 7 Mayıs 2019. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/326143>
- Akkuş, Ahmet. “Yazıcıoğlu Muhammed ve Muhammediye Adlı Eserinin Kültür Tarihimizdeki Yeri.” Yüksek Lisans Tezi, Rize Üniversitesi, 2010.
- Aksel, Malik. *Anadolu Halk Resimleri*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2010.
- Aksel, Malik. *Türklerde Dini Resimler*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2010.
- Altındaş, Müteba. “Bir Kitap Olarak Levh-i Mahfûz ve Ümmü’l Kitâb.” *Kelam Araştırmaları* 11/1 (2013): 221-242, Erişim 7 Aralık 2018. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/179858>
- Altıntaş, Hayrani. *Mârifetnâme’de Tasavvuf (Tam Metin)*. İstanbul: Cimtay Matbaası, 1981.
- Arghavanian, Aida. “Resimde “Ağaç.” Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 2013.
- Aruk, Rüçhan. *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu’da Üç Ahşap Cami*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1973.
- Aruk, Rüçhan. *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1976.
- Aruk, Rüçhan. “Yozgat’ta Resimli Bir Camii ve Bir Ev.” *Sanat Dünyamız* 3/7 (1976): 24-30.
- Arslan, Muhammet. “Doğu Karadeniz Camilerindeki Tasavvufi Tasvirler.” *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 100 (Kış 2021): 297-326.
- Ata, Mehmet Mahfuz. “Zemzem Suyu ve Özellikleri.” *EKEV Akademi Dergisi* 1 (1) (2013): 375-398, Erişim 30 Nisan 2019. http://www.ekevakademi.org/Makaleler/264346179_21%20Mehmet%20Mahfuz%20ATA.pdf
- Beykal, Feryal. “Denizli İli’nde 19. Yüzyılda Yapılan Duvar Resimli Yapılar.” Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, 1996.
- Biedrońska-Słota, Beata. “Turkish Carpets in Poland. Their Traditional Meaning and Significance for Polish Art.” *14th International Congress of Turkish Art (19-21 September 2011)*. Paris: Collège de France, 2013, 175-182.
- Cebecioğlu, Ethem. *Tasavvuf Terimleri&Deyimleri Sözlüğü*. İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları, 2004.
- Cömertler Aktuğ Erbil ve Kadir Pektaş. “Geç Dönem Kalem İşi Süslemeli Bir Eser: Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii.” *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi* 2/2 (2016): 9-25.
- Çakmak, Şakir. “Belenardıç (Torapan) Köyü Camii (Güney/Denizli).” *Sanat Tarihi Dergisi* 7 (1994): 19-26.
- Çakmak, Şakir. “Boğaziçi Kasabası Eski Camii Baklan/Denizli.” *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi (23-27 Eylül 1991)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995, 529-540.
- Çakmak, Şakir. “Denizli-Çivril Menteş Köyü Camisi.” *Uluslararası XVIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi*

- Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, 22-25 Ekim 2014 Aydın. Aydın: Efeler Belediyesi Kültür Yayınları, 2017, 169-178.*
- Çakmak, Şakir. *Muğla Camii ve Mescitleri*. Muğla: Muğla Belediyesi Kültür Yayınları, 2013.
- Çobanoğlu, Ahmet Vefa. “Sultan Ahmed Camii ve Külliyesi”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 37. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009, 497-503.
- Çoruhlu, Tülin ve Murat Alkan. “Sakarya İli Geleneksel Türk Mimarisinde Duvar Resimleri ve Boyalı Nakışlar,” *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyum Bildirileri 02-05 Kasım 2016. C. 2*, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 2017, 877-913.
- Dal, Safer. *Tasavvuf Terimleri*. İstanbul: Kırk Kandil Yayınları, 1998.
- Değirmenci, Tülün. “Gelenegin Yeniden İcadı: Bulanıklaşan Sınırlarda Bir Köy Camisinin Tasvirleri.” *Milli Folklor* 126 (Yaz 2020): 118-135.
- Demiraslan, Deniz. “19. Yüzyıl Osmanlı Dini Mimarisinde Duvar Resmi Sanatı: Balkanlardan Kalkandelen Alaca Camii Örneği.” *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 80 (2016): 151-182.
- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi, 2012.
- Dönmez, Semra. “Mu’tezile ve Ehl-i Sünnet Bağlamında Ahiret Alemi.” Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2007.
- Duran, Remzi. “Seki-Tekke Camii ve Tekke Sanatı ile İlgisi Üzerine.” *İlahiyat Fakültesi Dergisi* VII. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 1992, 323-349.
- Erken, Sabih. “Türk Çiniciliğinde Kâbe Tasvirleri.” *Vakıflar Dergisi* 9 (1971): 297-320.
- Erzurumlu İbrahim Hakkı, *Mârifetnâme*, <https://havassite.files.wordpress.com/2018/06/erzurumlu-icc87brahim-hakke4b1-hazretleri-marifetname.pdf>
- Gördük, Yunus Emre. “Kur’an’da Geçen “Zakkum Ağacı” Üzerine Bir Literatür İncelemesi.” *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 22/37 (Ocak-Haziran 2017): 57-86, Erişim 26 Mayıs 2019. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/314930>
- Gülgen, Hicabi ve Semra Güler. “Osmanlı Devleti’nde Klasik Dönem ve Sonrasına Ait Delâilü’l-Hayrât Minyatürlerindeki Değişim.” *İslam Medeniyeti Araştırmaları Dergisi* 3/1 (Haziran 2018): 29-60, Erişim 28 Nisan 2019. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/imad/issue/36169/397069>
- Hançerlioğlu, Orhan. *İslâm İnançları Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1994.
- Harman, Mürüvet. “Yazıcıoğlu Mehmed’in Muhammediye’sinde Yer Alan Cennet ve Cehennem Tasvirleri.” *Mukaddime* 5/1 (2014): 89-112, Erişim 25 Kasım 2018. <http://mukaddime.artuklu.edu.tr/download/article-file/184146>:
- Harman, Mürüvet. “Geç Devir Osmanlı Resim Sanatında Cennet İmgesi: Duvar ve Kitaplarda Yer Alan Şematize Cennet Tasvirleri.” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 8/39 (Ağustos 2015): 354-363, Erişim 25 Kasım 2018. https://www.sosyalarastirmalar.com/cilt8/sayi39_pdf/3sanattarihi_arkeoloji_cografya/harman_muruvet.pdf
- İltar, Gazanfer. “Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camisi Duvar Resimleri.” *Vakıflar Dergisi* 42 (Aralık 2014): 69-80, Erişim 24 Mayıs 2019. <http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/handle/11352/2160>
- İnce, Aslıhan. “Ankara Milli Kütüphane Yazma Eserler Koleksiyonundaki Delailü’l Hayrat’larda Yer Alan Mekke ve Medine Minyatürleri.” Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2015.

- Kaplan, Necla. "Osmanlı Resim Sanatında Cehennem Tasvirleri." *Mukaddime* 4/4 (2011): 175-195. Erişim 4 Ocak 2024. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/184107>
- Kılavuz, Ahmet Saim. "Amel Defteri". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 3. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991: 20-21.
- Koç, Yunus. "Yozgat." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 43. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2013, 559-564.
- Kut, Günay. "Muhammediye'de Cennet Tasvirleri." *Metin And'a Armağan*. Haz. M. Sabri Koz İstanbul: Metgraf Matbaası, 2007, 331-340.
- Kuyulu, İnci. "Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camisi (Ödemiş/İzmir)." *Vakıflar Dergisi* XXIV (1994): 147-158.
- Küçükbaşçı, Mustafa Sabri ve Nebi Bozkurt. "Mescid-i Haram". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 29. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2004, 273-277.
- Kürüm, Mükerrerem. "Cincin Köyü Hacı Abdülaziz Efendi Camii." *Aydın İl Tarihi*. Ankara: Aydın Valiliği Yayınları, 2014, 292-294.
- Lings, Martin. *Başlangıçtan Günümüze Mekke*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2013.
- Mahir, Banu. *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012.
- Naef, Silvia. *İslamda "Tasvir Sorunu" Var mı?*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.
- Okçuoğlu, Tarkan. "18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı." Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2000.
- Okçuoğlu, Tarkan. *Hayal ve Gerçek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi*. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2020.
- Oral, Osman. "Yozgat Halkının Dini Anlayış ve İnançlarına Katkı Veren Medrese, Zâviye ve Âlimler." *Sosyal Bilimler Dergisi* 15 (Ekim 2017): 117-131.
- Öğüt, Salim. "Makâmât-ı Erbaa". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 27. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003, 415-417.
- Önge, Yılmaz. "Anadolu Sanatında Cami Motifi." *Önasya* 38 (1968): 8-9.
- Özçullu, Tuğçe. "*Kâbe ve Medine Tasvirli Çiniler*." Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, 2013.
- Özkaya, Yücel. *18. Yüzyılda Osmanlı Toplumu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.
- Renda, Günsel. *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700-1850)*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977.
- Schimmel, Annemarie. *Sayıların Gizemi*. İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2018.
- Şahin Tekinalp, Pelin. "Palais du Trocadéro in Anytab/Antep". *14th International Congress of Turkish Art* (19-21 September 2011). Paris: Collège de France, 2013, 679-686.
- Şener, Dilek. "XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri." Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2011.
- Tali, Şerife. "Kırşehir/Mucur'daki Hüseyin Ağa Camii ile Emine Hanım Camii'nin Kalemışleri." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 6/25 (2013): 504-528.
- Tanındı, Zeren. "İslam Resminde Kutsal Kent ve Yöre Tasvirleri." *Journal of Turkish Studies* 7. *Orhan Şaik Gökyay Armağanı* II (1983): 407-437.
- Taşkan, Demet. "Yozgat'ta Unutulmuş Bir Eser: Tokmak (Çerkez) Hasan Paşa Camisi." *XII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri 25-27 Nisan 2019 Konya*. Konya: y.y, 2019, 123-128.

- Topaloğlu, Bekir. “Cehennem”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 7. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993, 227-223.
- Topaloğlu, Bekir. “Mârifetnâme”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 28. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003: 57-59.
- Toprak, Süleyman. “Mizan.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 30. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005: 211-212.
- Tüfekçioğlu, Abdülhamit ve İlker Gümüş. “Geç Dönem Osmanlı Mimarisi Duvar Resimlerinde Bazı Dokuma Tasviri Örnekleri ve Düşündürdükleri.” *ARİŞ Geleneksel Türk Sanatları Dergisi* 12 (2016): 19-29. Erişim 7 Ocak 2023. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/aris/issue/43592/533816>
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü. “Lâhût.” Erişim 15 Aralık 2018 http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c142dd167b755.52754684
- Uludağ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1991.
- Uzun, Mustafa İsmet. “Muhammediye”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 30. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005, 586-587.
- Ülkü, Osman. “Osmanlı Mimarisinde Manzara Resimleri Süslemeciliği Bağlamında Koçarlı-Cincin Köyü Cihanoğlu Hacı Abdülaziz Efendi Camii Duvar Süslemelerinin Değerlendirilmesi.” *Sanat Tarihi Dergisi* XXV/2, (Ekim 2016): 277-293, Erişim 25 Mayıs 2019, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/std/issue/26044/282189>
- Üzüm, Hamza. “Ebu’l – Hasan Harakine’de Fakr Kavramı.” *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum* 2/5 (Yaz 2013): 97-116, Erişim 12 Aralık 2018. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/59647>
- Yaman, Bahattin. “Türk Minyatür Sanatında Cennet.” *Belleten* LXXII/ 263 (2008): 141-154.
- Yavuz, Salih Sabri. “Livâû’l-Hamd”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 27. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003, 200.
- Yelen, Resul. “İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar.” *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 2 (2017): 1-23.
- Yurtsal, Tuğçe. “Aydın ve Denizli Camilerinde Duvar Resimleri.” Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2009.

