

VI. DİNÎ YAYINLAR KONGRESİ

-İSLAM, SANAT VE ESTETİK-

(29-30 Kasım-01 Aralık 2013 / İSTANBUL)

Dinî Mekânlarda Fonksiyonel Estetik Ögeler

Yrd. Doç. Dr. Gülay Apa Kurtişoğlu
Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Öğretim Üyesi

1. GİRİŞ

İslam dininin sanata getirdiği yeniliklerden biri de cami mimarisidir. Dolayısıyla İslam sanatı denince zihinlerde ilk canlanan dinî mekânlar bu yapılardır. Minberli ve Cuma namazı kılınan mescitlere cami, minberi olmayan daha küçük grupların namaz kıldığı mekânlara ise mescit denilmiştir.

Kur'an ifadesiyle cami, Allah adının içinde çokça anıldığı, kalplerin huzur bulduğu kutsal bir mekândır¹. Dünyevi her tür konudan sıyrılarak ibadete, daha net bir ifadeyle sonsuz güzelliğe yani Allah'a yönelinen bu mekânda sanatçının öncelikli kaygısı da güzelliştir. Amacı, eseriyle kendini yüceltmek, bir yaratım iddiasında bulunmak değil, üretirken güzelle iletişime geçmek, güzelliğin evrensel ahengine kapılmak, kendini güzelde yaşamak, dahası güzelle güzelleşmektir². Kendini bir taklitçi olarak da görmez. Tanrı'yı taklit etmenin etik bir sorun olduğunu düşünür. Bu nedenle doğrudan bir taklit yerine, bir bakıma taklit edilemezliği ifade etmek için soyutlama yöntemine başvurur. Taklit edilebilen sadece görünüşdür³. Müslüman sanatkâra düşen, sadece kendisine bahşedilen duyu ve duyarlılık, yetenek ve bağlı bulunduğu sanat dalının imkân ve sınırları çerçevesinde yaratmanın yarattıklarındaki mükemmellik ve güzelliği keşfetmek; bu keşfini eserine taşımak; onu çok daha somut ve estetik bir biçimde ortaya koymaktır⁴.

1 Hac, 22/40; Ra'd, 13/28

2 Batmaz, K., "Vefa Taşdelen ile Estetik Üzerine", *Bizim Külliye*, Sayı:54, Ankara, 2013, s.15

3 Batmaz, K.,, *agm.*, s.15

4 Çetişli, İ., "İslam Sanatlarının Estetik Temelleri ve Nitelikleri", *Bizim Külliye*, Sayı: 54, Ankara, 2013, s.48

Sanat eseri, güzelliğin üretim alanıdır. Dinî ve sivil mimari, İslam estetiğinin sadece maddi bir yapı olarak değil, duygu, düşünce ve ruh olarak da cisimleştiği bir alandır⁵. İslam estetiğine gelince, 'sanat' diye ahlaktan, eğitimden, teknikten, işlevsellikten uzak, amacı kendi içinde olan bir alan yoktur. Sanat, güzeli anlattığı, onun ortaya çıkmasına aracılık ettiği ölçüde değerlidir⁶.

Konuya İslam estetiği açısından baktığımızda, "işlevsellik" onun önemli özelliklerinden birisidir. İslam sanatı, işlevsel bir sanattır. İslam estetiğinde sanat ve zanaat, teknik ve estetik duygu birbirinden ayrılmış değildir⁷. Mimaride de yararlı olma ile güzellik zevk ve anlayışı iç içe geçmiş durumdadır⁸.

İslamiyetin ortaya çıkışıyla birlikte topluca ibadet edilecek bir mekâna olan ihtiyaç cami mimarisini oluşturmuştur. İbadetin şartlarının getirdiği kurallar, cami içinde fonksiyonel öğeleri doğurmuştur. Ezan okumak için minare, kible yönünü göstermek için mihrap, hutbe için minber ve vaaz vermek için de vaaz kürsüleri hep ihtiyaçtan ortaya çıkmıştır. Ancak İslamiyetin bakış açısı salt olarak yararlılık ilkesiyle sınırlı kalmamış, yapılan her işde en güzeli yapma kaidesi, İslam estetiğini oluşturmuştur. Dolayısıyla ihtiyaçtan ortaya çıkmış olsa da her nesne bir sanat eserine dönüşmüştür.

2. DİNÎ MEKÂNLARDA FONKSİYONEL ESTETİK ÖGELER

Cami ve ona bağlı olarak ortaya çıkan ve olmazsa olmaz diyebileceğimiz mihrap, minber, vaaz kürsüsü vb. gibi elemanlar, İslam'ın dini mimariye getirdiği ilkleri oluşturur. Tamamıyla ihtiyaca yönelik inşa edilen bu elemanların İslam sanatı içinde en önemli yeri teşkil etmesinin sebebi, taşıdıkları ikonografik değer, mimari kurgu ve de süsleme programlarıyla estetik dünyasına sağladıkları katkıdır.

Cami mimarisi içinde hem fonksiyonel olarak hem de estetik açıdan minber, mihrap, vaaz kürsüsü ve hünkâr mahfili gibi mekânlar, İslam sanatı içinde ayrı bir öneme sahiptir. Araştırmamızın konusu dinî mekânlarda fonksiyonel estetik öğeleri kapsamaktadır. Konumuz hem mekân hem zaman açısından oldukça kapsamlıdır. Konuyu sınırlandırmak için, genellikle birbirlerini bütünleyen elemanlar olan minber, mihrap ve vaaz kürsüsü araştırmamıza dahil edilmiştir. Mahfiller her cami içinde yer almadığı ve mahfil gruplarından olan hünkâr mahfillerinin dinî bir fonksiyonu bulunmadığı için çalışmamızın dışında tutulmuştur. Cami içinde bu mekânların fonksiyonu farklı olduğundan, konunun daha anlaşılır olması için her bir eleman ayrı ayrı ele alınacak-

5 Batmaz, K., *agm.*, s.12

6 Batmaz, K., *agm.*, s.16

7 Batmaz, K., *agm.*, s.16

8 Koç, T., *İslam Estetiği*, İstanbul, 2009, s. 150

tır. Konunun sınırlarını daha da daraltmak için Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Dönemi örnekleri üzerinde durulacaktır.

2.1. Mihrap

Cami, mescid vb. yerlerde Kâbe yönünü gösteren, niş şeklindeki yer anlamında, İslam sanatına özgü bir eleman olarak karşımıza çıkan mihrabın kökeni konusunda net bir bilgi bulunmamaktadır. İlk dönemde kible, renkli bir çizgi, bir kaya parçası veya alçı bir levha ile belirtilmekteydi⁹. Hz. Peygamber'in asasını/ mızrağını (anaze) hem kible yönünü belirlemek hem de sütne maksadıyla kullandığı bilinmektedir. Emevi halifesi Abdülmelik bin Mervan zamanına ait 691-697 yıllarına tarihlenen sikkelerin bir yüzünde birbirine kemerle bağlanan iki sütun arasında yer alan anaze, bu bilgiyi doğrulamaktadır¹⁰. Erken dönemden itibaren iki yönde sütuncelerle sınırlandırılan mihrap nişlerinin varlığı düşünüldüğünde, mihrapların formunun diğer bir kaynağının Peygamberin anazesi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır (Resim 1).

Mihrap, kibleyi ve Hz. Peygamber'in anaze ve sütresini bir anlamda yüzünü döndüğü yeri işaret ettiği için hem işlevsel hem de simgesel anlamıyla cami içinde önemli bir yere sahiptir.

Genel formuyla etrafı bordürlerle çevrelenen mihrap hücresi, kemerler, sütunceler, kavsara, tepelik ve köşeliklerle her dönemde özenle süslenen mihraplar, harime girilenlerin ilk dikkatini çeken öğeler arasındadır. Girişin simetriğinde yer aldığı için ve ilk safların ehemmiyeti de dikkate alındığında camiye ibadete gelenlerin ilk yöneldiği alanlardır. Caminin dışında içeriye daveti güçlendiren ve ana cephenin vazgeçilmez taç kapılardan sonra onun simetriğinde ve hatta taç kapı suretinde inşa edilirler.

Cami içinde bir odak noktası olan mihrap, camiye ibadete gelen Müslümanlar için birleştirici sembolik bir elemandır. Mihrabın önünde cemaate liderlik eden imamın bu mekânda dillendirdiği tek şey de Allah kelâmıdır. Dolayısıyla cami içinde dini fonksiyon açısından en güçlü elemanlar, mihraplardır. Hem biçimsel özelliği hem de üzerindeki süslemeleriyle sonsuzluğu çağrıştıran mihraplar, önünde ibadete yönelen sınırlı, geçici ve sonlu varlığı yani insanoğlunu Sonsuz Varlığa davet eden kapı misalidirler.

Mihraplar, namaz ibadetinin güzelliğini artırmak için de hizmet vermektedirler. Niş şeklindeki içbükey formu aynı zamanda akustiği de güçlendirmekte, böylece ibadet esnasında dikkatin tek bir noktada toplanmasını sağlamaktadır¹¹.

9 Diez, E., "Mihrab", *İslam Ansiklopedisi*, Cilt:8, İstanbul, 1960, s. 295

10 Treadwell, L., "Mihrap and 'Anaze' or 'Sacrum and Spear'? a Reconsideration of an Early Marwanid Silver Drachm", *Muqarnas*, Volüme:22, Leiden, 2005, s. 1-28

11 Longhurst, C., "Mihrab: Symbol of Unity and Masterpiece of Islamic Art and Architecture", *Lonaard*, Issue 14, Volume 3, London, March 2013, s. 40

Namaz esnasında Mekke'ye yönelmek, evrensel bir merkezîyet oluşturur. Bu yüzden mihraplar, cami içinde birliği oluşturan Müslümanları Bir'e yönlendiren odak noktasıdır. Mihraplar sadece fiziksel olarak değil aynı zamanda ruhsal olarak da yönelinen istikametlerdir. İstikamet Kâbe'dir ve onun temsilcisi de cami içinde mihraplardır. Aynı zamanda namaz kıldırmak için cemaate imamlık yapan Hz. Peygamberin yüzünü döndüğü, O'nun hatırasını taşıyan bir mekândır.

Hem fonksiyonel olarak hem de taşıdığı anlam itibarıyla bu denli önemli bir elemanın özenle işlenmesi doğaldır. Tarih boyunca farklı malzemelerde ve boyutta karşımıza çıksa da hemen hepsinin ortak özelliği, taşıdıkları estetik değerleridir. İster sade ister çok süslü olsun İslam sanatının güzellik teorisine uygun olarak inşa edilmişlerdir ve mihrapların genel formu bile başlı başına sanatsal değerdedir. İlk dönem örneklerinin büyük bir çoğunluğu günümüze ulaşamasa da mevcut örnekler bize yeterli bilgiyi sunmaktadır.

Genellikle giriş doğrultusunda yer alan mihraplar, çoğu kez kible duvarının ortasında bir girinti oluşturur. Yapının iç görünüşü gibi dış görünüşünü de etkileyebilen mihraplar, çeşitli İslam ülkelerinde yerel malzeme ve tekniklere bağlı olarak değişiklikler göstermiştir¹².

İlk mihrabın nerede ve nasıl ortaya çıktığı ile ilgili kesin bilgiler mevcut değildir. Yarım daire niş şeklindeki ilk mihrabın Emeviler Döneminde, Mescid-i Nebevi'nin Medine valisi Ömer b. Abdülaziz (87-95 / 706-712) tarafından yeniden inşasında kullanıldığı bilinmektedir¹³. Ancak bu mihrap günümüze ulaşamamıştır.

Bu dönemde mihraplar, yarım daire veya at nalı planlı niş şeklinde gerçekleştirilmiştir. Yarım daire planlı niş şeklindeki ilk mihrap, Halife Velid I. zamanında (707-709) yılları arasında Vali Ömer b. Abdülaziz tarafından caminin genişletilmesi sırasında Medine Camii'nde uygulanmıştır. Aynı şekilde mihrap, daha sonra Fustat'daki Amr Camii'nde (710-712) ve Şam'daki Emeviye Camii'nde (706-715) görülmektedir¹⁴.

12 Bakırer, Ö., 13. ve 14. Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları, Ankara, 1976, s. 5-25; Renda, G., "Anadolu'daki Mihrapların Dili", O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt 3, Sayı 2, Güz 1977, s. 311

13 Bozkurt, T., Osmanlı Selâtin Cami Mihrapları, (S.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), Konya, 2007, s. 11; Creswell, K.A.C., Early Muslim Architecture, Volume: I, Part: I, Oxford, 1969, s.147; Creswell, K.A.C., A Short Account of Early Muslim Architecture, Middlesex, 1958, s.44; E. Whelan, "The Origins Of The Mihrab Mujawwaf: A Reinterpretation", IJMES, 18, Cambridge, 1986, s.205-223; Baer, E., "The Mihrab in the Cave of the Dome of the Rock", Muqarnas, Volume: 3, Leiden, 1985, s.8-19; Top, M., Erken Dönem Osmanlı Mihrapları (XIV-XV. Yüzyıl), (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Van, 1997, s. 9

14 Top, M., agt., s. 9

Abbasiler döneminde mihrabın çerçeve, hücre, kavsara, köşelik, kitabelik ve sütunce gibi elemanlarla artık şekillendiği görülmektedir. Bu dönemden günümüze ulaşan Bağdat müzesinde yer alan El Haseki Camii mihrabı, önemli bir örnektir (Resim 2) ¹⁵.

Türk İslam Sanatları açısından baktığımızda da Anadolu Selçuklu Döneminden Osmanlı'nın son dönemine kadar pek çok örnek günümüze ulaşmıştır. Eserleri kronolojik olarak sıraladığımızda Anadolu Selçuklu Döneminden ağırlıklı olarak taş, çini mozaik yanı sıra alçı mihraplar karşımıza çıkmaktadır. Bu mihraplarda geometrik, bitkisel ve yazıdan oluşan süsleme anlayışı hâkimdir. Ancak motiflerin dağılımı yapıldıkları zaman dilimi, malzeme ve bölgeye göre değişiklik göstermektedir.

Çini Mozaik mihraplarda XIII. yüzyıl ikinci yarısında artış görülmektedir. Bunlar dikdörtgen çerçeve, genelde dikdörtgen planlı ve mukarnas kavsaralı hücre, sütunce, köşelik ve kitabelikten oluşmaktadır. Akşehir Ulu Cami (1220), Konya Alaeddin Camii (1220), Konya Sahip Ata Camii (1258) Konya Sırçalı Mescid (XIII. yy. ikinci yarısı) (Resim 3), Konya Sadreddin Konevi Camii (1274), Kayseri Külük Camii (XIII. yy. sonu), Ankara Arslanhane Camii (1290) ve Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1297-1299) (Resim 4) mihrapları çini mozaik tekniğinde yapılmışlardır. Bu dönemde alçı mihrapların sayısı oldukça azdır.

Konya Alaeddin Camii Yarım Kümbet (1217), Niğde Alaeddin Cami (1223) Kayseri Huand Hatun Camii (1238) (Resim 5), Kayseri Hacı Kılıç Camii (1249), Afyon Ulu Cami (1273), Divriği Ulu Camii (1240) (Resim 6) mihrapları, kesme taş malzemeyle yapılmış önemli örneklerdir.

Beylikler döneminde mihraplar Anadolu Selçuklu Dönemi'nin devamı niteliğindedir. Ancak değişimin başladığı hem malzeme hem de süsleme açısından hissedilmektedir. Bu dönemde de çini mozaik, taş, alçı ve mermer mihraplar görülmektedir. Alçı ve mermer mihraplarının artması, çini mihraplarda renkli sır tekniğinde örnekler malzemedeki farklılığı göstermektedir.

Niğde'de Sungur Bey Camii (1335) mihrabı (Resim 7), düzgün kesme taş malzemeyle yapılmış, dönemi içindeki önemli eserlerden biridir. Yollarbaşı Ulu Camii (XIV. yy), Ermenek Ulu Camii (1302) Kasaba Köyü Mahmud Bey Camii (1367) mihrapları, alçı malzemedden yapılmış bazı örneklerdir. Damsaköy Taşkın Paşa Camii'nin (XIV.yy. ortaları) ahşap mihrabı, malzeme açısından dönemi içinde farklılık gösterir. Kazım Karabekir Ulu Camii ile Konya Darul-Huffaz, Birgi Ulu Camii (1312) mihrapları (Resim 8), Anadolu Selçuklu Dönemi'nin çini mozaik tekniğini devam ettirirler.

Osmanlı Döneminde çini, alçı ve mermer mihraplar görülmektedir. Erken Dönemde alçı mihraplar ağırlıkta iken daha sonra mermer mihraplarda büyük oranda artış olmuştur. Çini mihraplar da yine Erken Osmanlı Döneminde karşımıza çıkmaktadır.

15 Top, M., agt., s. 10

Bursa Yeşil Camii¹⁶, Bursa Yeşil Türbe ile Edirne Muradiye Camii (Resim 9) mihrapları, renkli sır tekniğinde yapılmış, Erken Osmanlı Dönemine damgasını vuran önemli eserlerdir. Renkli sır tekniğinde çinilerle yapılmış mihrapların kurgusu ve mihrabı meydana getiren unsurların düzenlenmesinde Anadolu Selçuklu ve Beylikler devrindeki mozaik çini mihrapların gelenekleri devam ettirilse de renk, kompozisyon ve motif açısından bir zenginleşme görülmektedir. Rumi, palmet, lotus motiflerine hatayi grubu çiçeklerin eklenmesiyle bitkisel süslemede artış görülmektedir¹⁷.

Erken Osmanlı mihraplarında alçı malzemenin yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir Alçı mihrapların çoğu düz, alçı sıvayla teşkil edilmiştir. Ayrıca bu mihraplardan büyük bir kısmının üzeri sonradan yapılmış badana, yağlı boya ve kalemişleriyle kaplanmıştır. Bursa'daki mihrapların büyük çoğunluğu bu şekildedir¹⁸ (Resim 10-11).

Erken dönemde mermer mihraplar oldukça sade örneklerdir. Edirne Eski Camii (1414) (Resim 12) mihrabı, sade görünümü ve formuyla klasik dönem mihrapları için örnek teşkil etmektedir.

Klasik ve Geç Osmanlı Dönemi mermer mihrapları anıtsal ölçülerine rağmen alçı ve çini mihraplara göre süsleme açısından daha sade örneklerdir. Klasik dönemde mukarnaslı kavsaralar ve taç bölümleri dikkati çeker. Klasik dönem örneklerinden, Amasya II. Bayezid Camii (1486), İstanbul Bayezid Camii (1505), Edirne Bayezid Camii (1501-1506) ve İstanbul Sultan Selim Camii (1522) (Resim 13) mihrapları, benzer özellik taşırlar. İstanbul Şehzade Camii (1548), İstanbul Süleymaniye Camii (1550-57), İstanbul Edirnekapı Mihrimah Camii (1562-65) ve Edirne Selimiye Camii (1575) mihrapları, klasik dönemin anıtsal örneklerindedir.

İstanbul Sultan Ahmet Camii (1617), Eminönü Yeni Camii (1663) ve Üsküdar Yeni Valide Camii (1710) (Resim 14) mihrapları da değişimin başladığı, bitkisel süslemenin kendini fazlasıyla hissettirdiği önemli örneklerdir.

Geç dönemde ise barok, rokoko ve ampir üsluplarının etkisiyle hem sütunceler hem de motifler değişim gösterir. Geç Dönemde mukarnasların ağırlığı kaybolur ve bitkisel süsleme yoğunlaşır. Nuru Osmaniye Camii (1748) Ayazma Camii (1757) Laleli Camii (1763) Beylerbeyi Hamidiye Camii (1777), Emirgan Camii (1781) (Resim 15), Eyüp Sultan Camii (1798-1800), Üsküdar Selimiye Camii (1801-1805), Nusretiye Camii (1826), Bezm-i Âlem Valide Sultan Camii (1845), Hırka-i Şerif Camii (1850), Dolmabahçe Camii (1853), Teşvikiye Camii (1853), Ortaköy Camii (1854), Konya Aziziye

16 Bursa Yeşil Camii mihrabı için bkz.; Yıldırım, S., "Bursa Yeşil Camii Mihrabı", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Sayı: 47/1, Ankara, 2007, s. 165-177

17 Top, M., *agt.*, s.245

18 Top, M., *agt.*, s. 247

Camii (1866), Aksaray Valide Camii (1871), Yıldız Hamidiye Camii (1885) (Resim 16) mihrapları, geç dönemin özelliğini yansıtır.

Osmanlı Döneminde mihraplarda süsleme temalarının mihrap elemanlarına göre belirli bir dağılım gösterdiğinden bahsedilebilir. Alınlık bölümünde yazı, kavsarada ise mukarnas dolgunun karakteristik süsleme unsurları olduğu görülmektedir. Taç, çerçeve, köşelik, niş ve sütuncelerde ise bitkisel kompozisyon semaları başta olmak üzere yer yer geometrik, yazı ve mukarnas kullanımıyla da karşılaşmaktadır. Bununla birlikte 19. yüzyılın ikinci yarısında kandil, vazo ve perde gibi günlük kullanım eşyaları türünde süsleme öğelerinin edirnekâri üslubuyla da birleşerek çerçeve ve niş bölümlerinde kullanıldıkları görülmektedir¹⁹.

2.2. Minber

Camilerde Cuma ve bayram günleri hatiplerin hutbe okumak için çıktıkları merdivenli yüksek kürsüye, İslam dünyasında minber denilmiştir²⁰. Arapça yükseklik anlamındaki nebr kelimesinden türetilmiş olup mekân adı olarak "minber" denilmiştir²¹.

Minberler, hem form özellikleri hem de yoğun süsleme programlarıyla; İslam'ın kültür mirasına kazandırdığı önemli elemanlardan biridir.

Minberin ortaya çıkışıyla ilgili olarak Hz. Peygamberin dönemine bakmak gerekmektedir. Hz. Peygamber, Medine'deki Mescid-i Nebevi'de ashaba Allah'ın emirlerini ayakta durarak duyururken daha sonra ashab hurma ağacından bir direk dikerek ona yaslanmalarını istemişlerdir²². Sonra Iğın ağacından üç veya dört basamaklı bir minber yapılmıştır²³. Bu minberin arkasında dayanacak üç tane de sütunu olduğu ve Hz. Muhammed (s.a.s.)'in üçüncü basamağa oturup ayaklarını ikinci basamağa koyduğu rivayet olunmaktadır. Hz. Peygamber Cuma hutbelerini ve diğer emir ve nasihatlarını ashaba buradan söylerdi. Bu bilgilere göre minber, başlangıçta bir kürsü ve bir taht şeklindekiydi. Cuma hutbelerinde bir minber, başka zamanlarda ise yabancı elçileri kabul ettiği bir taht olarak kullanılıyordu. Bu özelliği sebebiyle minber, daha sonraki yıllarda

19 Bozkurt, T., *agt.*, s. 240

20 Turani, A., *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, 2000, s. 92; Sözen, M., Tanyeli, U., *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, 1986, s. 162

21 Arseven, C.E., "Minber", *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: III, İstanbul, 1966, s. 1412

22 Eyyub Sabri Paşa, *Mira't-ül Haremeyn*, Cilt:2, İstanbul, H. 1304 (1887), s. 406-407

23 Bu minberin ustasının adı ile ilgili farklı rivayetler bulunmaktadır. Bu konuda bkz.; Muhammed Abdulhay el-Kettâni, *Et-Terâtibü'l-İdâriyye (Hz. Peygamber'in Yönetiminde Sosyal Hayat ve Kurumlar)*, Cilt:1, İstanbul, 1990, s. 148; Can, Y., Gün, R., "Erken Dönem İslam Mimarisinde Yabancı Usta ile Devşirme ve Yabancı Malzeme Kullanımı", *İstem*, Yıl:4, Sayı: 8, Konya, 2006, s. 134

saltanat alâmetlerinden biri olarak kabul edilmiştir²⁴. Hz. Peygamberin vefatından sonra Hz. Ebubekir de bu minbere çıkmış ve cemaat de ona biat etmişti. Hz. Ebubekir'den sonra diğer halifeler de bu geleneğe uymuşlardır²⁵. Valilerde vazifeye başladıklarında ve ayrıldıklarında minbere çıkmayı âdet hâline getirmişlerdir. Bu duruma göre minberin ilk zamanlarda ibadet ile bir münasebeti yoktu. Nitekim çeşitli minyatürlü yazmalarda, kaduların da zaman zaman böyle basamaklı taht-minberler üzerinde otururken resmedildikleri görülmektedir. Divan toplantılarında da hükümdar buraya çıkardı. Bu hâliyle minber, hutbe veya vaaz eden hatibin, mahkeme eden kadı'nın, toplantıları idare eden hükümdarın orada bulunanlara karşı durumunu kuvvetlendiren bir unsurdur.

Hutbede yöneticinin isminin anılması, hükümdarlığın alametlerinden birisidir²⁶. Hz. Ebu Bekir'den itibaren halifeye biat minberde yapılıyordu. Halife de biattan sonra idarede takip edeceği genel prensipleri minberde okuduğu ilk hutbe ile ilan ederdi. Minber bu fonksiyonuyla anayasaya sahip toplumlarda, üzerinde devlet siyasetinin açıklandığı kürsülere benzetilmiştir²⁷.

Hz. Peygamber'in minberi, ahkâmın öğretildiği, yanlış hukuki uygulamaların düzeltiltiği bir yerdi. Hz. Peygamberin, "Benim şu minberimin dibinde kim yalan yere yemin ederse cehennemdeki yerine hazırlansın" mealindeki hadisi, davalara Mescid-i Nebevi'nin minberi yanında bakıldığını göstermektedir. Nitekim Buhari'nin naklettiğine göre Hz. Ömer ve Mervan'ın davalara baktıkları yer minberin yanındaydı. Miladi 976'da Halife Aziz Billah zamanında Ali b. Numan'ın kadılığa tayin kararnamesi, Amr bin As Camii minberinden okunarak duyurulmuştur.

Hz. Peygamber savaş kararlarını genellikle mescitte verir ve bunu minberden ilan ederdi²⁸.

24 Çam, N., *İslâm'da Sanat, Sanatta İslâm*, Ankara, 1999, s. 177

25 Michell, G., *Architecture of the Islamic World*, London, 1978, p. 36; Ronart, S., Ronart, N., *Concise Encyclopaedia of Arabic Civilization*, Amsterdam, 1959, p. 370-371; Köksal, M.A., *İslâm Tarihi*, Cilt:1, İstanbul, 1967, s. 136; Diez, E., "Minber", *İslâm Ansiklopedisi*, Cilt:8, İstanbul, 1979, s. 335; Meier, F., "Der Prediger Auf Der Kanzel (Minbar)", *Bausteine II: Ausgewählte Aufsätze zur Islam wissenschaft*, Stuttgart, 1992, p. 672-673; Bloom, J., "The Masterpiece Minbar", *Saudi Aramco World*, 48:3, May/June 1998, p. 2

26 İbn-i Haldun, *Mukaddime*, (Çev. Halil Kendir), Ankara, 2004, s. 358-359

27 Goitein, S.D., "The Origin and Nature of the Muslim Friday Worship", *The Muslim World*, Vol. 49, 1959, p. 188; Asghar, F., "The Role of the Islamic Pulpit", *Journal of Communication*, 29:3, 1979, p. 103

28 Zwemer, S.M., "The Sword Of Mohammed And Ali", *The Moslem World*, Vol. XXI, April, 1931, p. 109-121; Önkal, A., Bozkurt, N., "Camii", *DİA*, Cilt:7, İstanbul, 1993, s. 52-53

Minber, ibadetin cemaat hâlinde gelişmesi ile birlikte yavaş yavaş ibadette bir rol almaya başladı. Minberin hükümdar veya hâkim kürsüsü vaziyetinden alelade minber hâline gelmesi, Emevi saltanatının son bulduğu yıllara tekabül etmektedir.

Minberler, gerek formları gerekse süsleme programlarıyla dikkati çeken estetik öğelerdir. Minberler, birbirine simetrik düzenlenmiş yan kanatları, giriş kapısı, merdiven basamakları ve onları daha da yükseltip tamamlayan köşk bölümleriyle dikkati çekerler. Mihrabın hemen sağında yer alan minberler, mihrap ile uyumlu elemanlardır ve bir bütünün tamamlayıcı unsurlarıdır.

Emevi Döneminden itibaren tam olarak formunu yakalayan minberler, dönemleri içinde ait oldukları kültürün bütün estetik özelliklerini yansıtır. Dönem ve coğrafya değişse bile minberler için söyleyebileceğimiz ortak payda, mihraba kıyasla çok daha süslü olmalarıdır. Taşıdığı ikonografik anlamı ve fonksiyonu açısından da mihraba kıyasla daha zengin elemanlardır.

Abbassiler zamanında benzer şekilde yapılmış minber tipleri, Mısır ve Suriye'ye yayılmıştır. Fatımîler (910-1171) devrinde yapılan minberlerin kapıları, taçları, şerefeleri (köşkleri) bulunuyordu. İran ve Afganistan'da bulunan en erken tarihli minberler, Moğol istilacıları tarafından tahrip edilmiştir. Ancak, Timur zamanına önemli örnekler bulunmaktadır²⁹.

Türk-İslam sanatı içinde de Anadolu Selçuklu Dönemi ve Osmanlı Dönemine ait pek çok minber özgün hâliyle günümüze ulaşmıştır.

Anadolu Selçuklu Dönemi içinde karşımıza çıkan minberler, ahşap sanatının zirve örneklerini oluştururlar. Özellikle künde-kari tekniğinin başarılı örneklerinin verildiği bu dönemde minber yüzeyleri hiçbir boşluk bırakılmadan süslenmiştir. Süslemenin esasını geometrik, bitkisel ve yazılı süsleme oluşturur. Bitkisel süsleme açısından baktığımızda ağırlık rumi motiflerindedir. Bunun yanı sıra palmet, lotus ve nevrüz çiçeği motifleri de uygulanmıştır. Anadolu Selçuklu Döneminin rumi çeşitliliğini ve kompozisyondaki yerini göstermesi açısından minberler, önemli örneklerdir. Bitkisel motifler künde-kariyi oluşturan her bir parçanın içinde ve bordürlerde ana motiflerdir. Anadolu Selçuklu Dönemi minberlerinde bitkisel süsleme, geometrik süslemenin önüne geçer. Ancak geometrik süslemenin yoğunluğu da göz ardı edilemeyecek seviyededir. Minberlerin kitabeli bordürleri de hat sanatı açısından estetik değere sahiptir. Ayrıca bu kitabeli bordürler, Anadolu Selçuklu minberlerini Osmanlı minberlerinden ayıran bir özelliktir. Çünkü Erken Osmanlı Döneminden itibaren minberlerde kitabe, sadece girişin üzerinde sınırlı kalmıştır. Anadolu Selçuklu Döneminde minberlerin usta kitabeleri çoğu örnekte mevcutken, Osmanlı Döneminde erken birkaç örneğin dışında usta ismi görülmemektedir.

²⁹ Petersen, A., *Dictionary Of Islamic Architecture*, London, 1996, p. 191-192

Aksaray Ulu Camii (1150-54), Konya Alaeddin Camii (1155) (Resim 17), Ankara Alaeddin Camii³⁰ (1197), Harput Ulu Camii³¹, Kayseri Ulu Camii³², Siirt Ulu Camii, Kayseri Hunat Hatun Camii, Divriği Ulu Camii (1240) (Resim 18), Sivrihisar Ulu Camii (1245), Malatya Ulu Camii, Ankara Arslanhane Camii, Kayseri Lala Paşa Camii, Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1296) (Resim 19) minberleri³³, 13. yüzyılın önemli ahşap örnekleridir.

Beylikler Dönemi'nde, Anadolu Selçuklu Dönemi minberlerinin geleneğini devam ettiren örneklerin yanı sıra yeni arayışları bünyesinde barındıran geçiş örneklerini görmek mümkündür. Hem minber formlarında hem de süslemeyi oluşturan motiflerde değişim başlamaktadır.

Çorum Ulu Camii³⁴, Birgi Ulu Camii (1322), Niğde Sungur Bey Camii (Resim 20), Ürgüp Damsaköy Taşkın Paşa Camii, Ankara Ahi Elvan Camii³⁵ ve Manisa Ulu Camii minberleri, Anadolu Selçuklu Döneminin geleneğini devam ettirmektedirler.

Osmanlı Minberleri de mimari de olduğu gibi erken, klasik ve geç dönemde hem malzeme hem de süsleme programlarıyla değişim gösterirler³⁶. Bu dönemde yapıların ölçüleri büyüdüğü için aynı oranda minberler de daha anıtsal hâle bürünürler. Ayrıca dikkati çeken diğer bir husus da ahşap malzemenin, yerini mermere bırakmasıdır. Erken Osmanlı Döneminde Anadolu Selçuklu Döneminin geleneğini sürdüren örneklerin yanı sıra klasiği hazırlayan, yeniliklerin uygulandığı örneklerde mevcuttur. Klasik Dönem ise mermer malzemeden inşa edilmiş ve sanatın bütün olgunluğuna ulaşmış muhteşem minberleri barındırır.

Minberler, dönemlerine göre farklı şekilde süsleme programına sahiptirler. Erken, Klasik ve Geç Dönem Osmanlı minberleri, süsleme formlarıyla kendi dönemlerinin üsluplarını yansıtır. Erken dönemde geometrik ve bitkisel süsleme, dengeli biçimde

30 Alp, K.Ö., "Ankara Alaeddin Camii Minber Süslemeleri", *Sanat*, Sayı: 7, 1995, s. 109-111

31 Aşan, M.B., "Harput Ulu Câmî Minberi", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt:1, Sayı:2, Elazığ, 1987, s. 29-45

32 Çayırdağ, M., "Kayseri Ulu Camii Ahşap Minberi", *Türk Etnoğrafya Dergisi*, Sayı: XV, Ankara, 1976, s. 55-64

33 Minber kitabeleri için bkz., Oral, Z., "Anadolu'da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri", *Vakıflar Dergisi*, Sayı:5, Ankara, 1962, s. 23-77

34 Karamağaralı, H., "Çorum Ulu Camii'nde Minber", *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı:1, 1964-1965, s.120-143

35 Tüfekçioğlu, A., "Harputlu Mehmed bin Bayezid ve Ankara Ahi Elvan Camiindeki Minber", *Dünü ve Bugünüyle Harput*, Tarih, Edebiyat, Şiir, Folklor, (24-27 Eylül 1998), Elazığ, 1999, s. 141-151

36 Osmanlı minberleri ile ilgili detaylı bilgi için bkz.; Apa, G., *Osmanlı Selâtin Cami Minberleri*, (Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Konya, 2007

kullanılmaktadır. Bu dönemde minberler, süsleme programı açısından üç gruba ayrılmaktadır. İlk grupta, minber elemanlarının, boşluk bırakılmaksızın bütünüyle süslediği görülmektedir. İkinci grupta ise korkuluk ve girişler hariç diğer elemanları sade olan örnekler, üçüncü grupta ise daha dengeli süslemenin görüldüğü, klasiği hazırlayan örnekler görülmektedir. Bursa Ulu Camii³⁷ (1400), Edirne Eski Camii³⁸ (1414) minberleri, Erken Osmanlı Döneminin anıtsal nitelikte iki önemli minber örneğidir. Malzeme farklılıklarına rağmen her iki minber de yoğun süsleme programlarıyla dikkati çekerler.

Klasik dönemde minber formlarının ve geometrik ya da bitkisel süslemenin yerinin kesinleştiği bir dönemdir ve süslemeye geometri hâkimdir. Özellikle Mimar Sinan'ın inşa ettiği camilerde minberler, harime girenleri görsel bir şölene davet ederler. Ustaların elinde mermerin âdeta dantele dönüştüğü görülmektedir. İstanbul Şehzade Camii (1544-1548) (Resim 21), Üsküdar Mihrimah Camii (1547), Edirnekapı Mihrimah Camii (1562-65) (Resim 22), Edirne Selimiye Camii (1569-1575) (Resim 23) minberleri, mermer işçiliği açısından dönemlerinin zirve örnekleridir.

İstanbul Sultan Ahmet Camii (1617), Üsküdar Çinili Camii (1640) ve Eminönü Yeni Camii (1663) (Resim 24) minberleri, süsleme programlarıyla ayrı bir grubu oluşturan şaheserlerdir.

Geç dönemde Barok, Rokoko ve Ampir etkiyle motiflerde tamamen farklı uygulamalara gidilmiştir. Geleneksel motiflerimizden olan rumi, palmet, lotus ve hatayiler yerini akantus yapraklarına, "S" ve "C" kıvrımlarına, istiridye kabuklarına bırakmıştır. Minber elemanları Roma mimarisinde kullanılan triglif metop bölümlerine benzer şekilde tasarlanmaya başlanmıştır. Bitkisel süslemede genellikle motif birlikteliği görülmektedir.

Geç Dönem, Batı tesirleriyle kendi içinde sürprizler hazırlar. İç içe geçmiş üsluplar ve yeni yorumlar sebebiyle kendine has, farklılıklar içeren süsleme programı ile karşılaşırız. Süsleme açısından klasikten tamamen uzaklaşılın bu dönemde minber elemanlarında geometrik motiflerin hâkimiyeti kalmaz.

İstanbul Nuru Osmaniye Camii (1748), Üsküdar Ayazma Camii (1757), İstanbul Laleli Camii (1763), İstanbul Fatih Camii (1766), Beylerbeyi Hamidiye Camii (1777-78), İstanbul Eyüp Sultan Camii (1798-1800) (Resim 25), Üsküdar Selimiye Camii (1801-1805), Nusretiye Camii (1826), İstanbul Emirgan Camii (1838), İstanbul Küçük Mecidiye Camii (1848), İstanbul Hırka-i Şerif Camii (1850), İstanbul Teşvikiye Camii (1853), İstanbul Ortaköy Camii (1854), İstanbul Yıldız Hamidiye Camii (1885) (Resim 26) ve İstanbul Hidayet Camii (1887), Geç Osmanlı döneminin önemli minber örnekleridir.

37 Özbek, Y., "Bursa Ulu Camii Minberi", *Sanat Tarihi Araştırmaları*, Prof. Dr. Haşim Karpuz'a Armağan, Konya, 2007, s. 295-314

38 Özbek, Y., "The Minber of Edirne Old Mosque", *Actes du II eme Congres du Corpus D'archeologie Ottomane Dans le Monde*, Zaghouan, 1998, p.193-202;

2.3. Vaaz Kürsüsü

Kürsü, bir topluluğa hitap etmeyi gerektiren hemen her yerde karşımıza çıkmaktadır. Dini mimari açısından baktığımızda ise hem dinsel hem de sosyal amaçlı kullanılan kürsü, kilise mimarisi içinde ambon, cami mimarisinde ise minber ya da vaaz kürsüsü olarak görülmektedir.

Kürsünün bugünkü şekliyle ve ilk ortaya çıkışıyla ilgili kesin bilgiler yoktur. Vaaz kürsüleri ilk ortaya çıkışları açısından cami mimarisiyle ilgili diğer önemli bir elemanla yani minberle çakışmaktadırlar. Günümüzde sadece Cuma ve bayram hutbeleri için kullanılan minber, başlangıçta vaaz kürsülerinin de görevini üstlenmekteydi.

Bu açıdan baktığımızda başlangıçta vaaz kürsüsü ile minberin ayrı ayrı elemanlar olmadığı görülmektedir. Kürsü, değişik çağlarda ve çeşitli Müslüman milletlerde az çok farklı fakat birbiriyle ilişkili manalarda kullanılmıştır. Kürsülerin Fatımîler'den itibaren yaygınlaşmaya başladığı düşünülmektedir.

Camilerde vaiz ve ders vereceklerin oturmasına mahsus, üstüne birkaç basamaklı bir merdivenle çıkılan hareketli ya da sabit sedirlere vaaz kürsüsü denilmektedir³⁹. Vaaz kürsüleri, özellikle cami içinde tek kürsü yer alıyorsa mihrabın doğusuna gelecek şekilde yerleştirilmektedirler.

Elemanları açısından baktığımız zaman klasik diyebileceğimiz bir vaaz kürsüsü "kürsü ayağı", gövde "kürsü bedeni / gövdesi" veya "kürsü taşı" ve sedir bölümü yani oturlan kısım ve korkuluktan oluşmaktadır. Korkuluk şebeke ile çevrilidir ve genellikle önünde konuşmacının kitap ve notlarını koyması için bir tabla veya rahle bulunur.

Anadolu Selçuklu Döneminden günümüze fazla örnek ulaşamamıştır. Mevcut örnekler ahşap malzemedendir.

Osmanlı Döneminde ise erken ve klasik dönemde ahşap malzemedен, taşınabilir tarzda yapılan vaaz kürsüleri, geç dönemde mihrap ve minber ile takım halinde tasarlanmış ve sabit şekilde yapılmışlardır. Geç dönemde malzeme olarak çoğunlukla mermer kullanılmıştır. Vaaz kürsüleri, ölçü bakımından mihrap ve minbere nazaran daha küçük ölçekli elemanlardır. Ahşap yapılanlar taşınabilir nitelikte iken mermer olanlar sabittirler.

Eminönü Yeni Camii (1597-1663), Laleli Camii (1759-63) (Resim 27), Fatih Camii (1766), Beylerbeyi Hamidiye Camii (1777-78), Emirgan Camii (1838), Bezm-i Âlem Valide Sultan Camii (1843) ve Teşvikiye Camii (1854) kürsüleri ahşaptır. Mermer kürsülere ise Nur-u Osmaniye Camii (1748-55), Ayazma Camii (1757-60), Eyup Sultan Camii (1798-1800), Selimiye Camii (1801-05), Nusretiye Camii (1826) (Resim 28), Küçük Mecidiye Camii (1848), Hırka-i Şerif Camii (1850), Ortaköy Camii (1854), Dolmabahçe

39 Arseven, C.E., "Kürsü", *Sanat Ansiklopedisi*, C:3, İstanbul, 1966, s. 1200

Camii (1855), Aksaray Valide Camii (1869-71) ve Yıldız Hamidiye Camii (1885) kürsüleri örnek verilebilir.

Vaaz kürsüleri küçük ölçeklerine rağmen cami içinde süslemeleriyle dikkati çeken unsurlardır. Yapıldıkları dönemin sanat anlayışına göre şekillenirler. Ahşap örnekler içinde sedef kakma veya fildişi kakma tekniğinde yapılanlar en zengin grubu oluştururlar. Kalem işi tekniğinin uygulandığı örneklerde mevcuttur.

Kürsülerde geometrik, bitkisel ve az da olsa yazılı süsleme görülmektedir. Klasik Dönem kürsülerinde çok kollu yıldızların ve çokgenlerden oluşan birim motiflerin yatay ve dikey ekseninde birbirine bağlanmasıyla oluşan geometrik motifler kullanılmıştır. Bitkisel olarak da rumi ve palmetler görülmektedir. Geç dönemde ise geometrik motifler yerini etrafı "S" ve "C" kıvrımlarıyla birbirine bağlanan dallar ve akantus yapraklarına ya da içbükey ve dışbükey silmelerle hareketlendirilmiş madalyonlara, köşeleri dalgalı formda panolara bırakmaktadır⁴⁰.

Yazı, sadece Geç Dönem örneklerinde Ayazma Camii ve Selimiye Camii kürsülerinin arkalık bölümünün tacı altında görülmektedir. Ayazma Camii kürsüsünde kenarları dalgalı formda bir kartuş içinde Arap harfleriyle Besmele yazmaktadır. Selimiye Camii kürsüsünde ise kısa bir ayet yer alır. Yazılı süslemeye sahip olmaları açısından bu kürsüler, diğer Geç Osmanlı Dönemi kürsülerinden ayrılırlar⁴¹.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Ele aldığımız bu elemanlar cami içinde birbirini tamamlayan, bir bütünün parçaları gibidirler. Hepsinin ortak özellikleri kendine has formları ve zengin süslemeleriyle İslam estetiğine katkılarıdır. İslam estetiği açısından baktığımızda fonksiyonları sebebiyle yararlılık ilkesine uygun öğelerdir. Yani yapılaş amaçları öncelik olarak ihtiyaca yöneliktir. Göze ve gönle hitap ettikleri için de sanatsal değerleri manevi hayata destek olmaktadır.

İslam kültürü içinde ortaya çıkan sanat anlayışı, soyutlama temeline dayalı bir sanat anlayışıdır⁴². Müslümanlar, hem Allah'a duyduğu aşk ve heyecanı dile getirmek, hem de ibadetlerinin ruhani bir atmosferde daha feyizli olmasını sağlamak için mabetlerini soyut nakışlarla süsleme yoluna gitmişlerdir⁴³. Bu estetik öğeler, Allah'a yönelinen

40 Geç Osmanlı Dönemi vaaz kürsüleri için bkz; Apa, G., , "Osmanlı Geç Dönem İstanbul Vaaz Kürsüleri", XII. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu, 15-17 Ekim 2008, İzmir, 2010, s. 308-317

41 Apa, G., "Üsküdar Sultan Camilerinde Vaaz Kürsüleri", Uluslar arası Üsküdar Sempozyumu VI, İstanbul, 2008, s. 268

42 Batmaz, K., agm., s.12

43 Çam, N., age., s. 61

bir mekânda Müslümanları, Allah'ın yaratmadaki güzelliğini, soyut ve sonsuza giden uygulamalarla O'nun sıfatlarını ve isimlerinin anlamlarını düşünmeye sevk etmektedir.

Taşıdıkları ikonografiyle Hz. Peygamberin hatıralarını ve özlemine canlandırarak ibadetin hazzını artırıp dış dünyadan uzaklaşmayı kolaylaştırmaktadır.

İslam sanatının modüler yapısı daha büyük tasarımları meydana getirmek için birleşen ama tek başına da bir bütünlüğe sahip çok sayıda figür ve birimden kuruludur. Birbirini takip eden kombinasyonlar, yüzeyde hareketliliği sağlamaktadır. Ritmik tekrarlar ise sonsuzluk hissini doğurmaktadır⁴⁴. Minber, mihrap veya vaaz kürsülerini oluşturan her bir parça, kendi başlarına birer sanat eseridir. Her bir geometrik parça ya da bordür, kendi içinde bütün estetiği tamamlanarak bütüne dahil edilmektedir. Yüzeyde geometrik, bitkisel ve yazı formları uyumsuzluk göstermemektedir. Son derece dengeli biçimde yerleştirilen motifler, ahenkli bir bütün oluşturmaktadır. Yüzeyler oldukça hareketli ve karmaşık görünse de iç bünyesinde barındırdıkları ahenk ve denge, izleyicisini hemen sarıveren ve bütüne ulaştıran sihirli bir atmosfere sahiptir.

Özellikle geometrik formlar, Allah'ın sınırsız doğasını ima eder. Geometrik çizimlerin en etkileyici özelliği, taşıdıkları denge unsurudur. Şekiller, bakan kişide parçalanma hissi doğurması ve belli alanlara yoğunlaşmaya engel olmak için doğru sayıda üretilmiştir⁴⁵. Bitkisel motifler belli oranda stilize edilerek somut âlemde soyut âleme katılırlar.

Sonuç olarak, cami mimarisine bağlı olarak ortaya çıkan bu üç eleman, İslam estetiği içinde ayrı bir öneme sahiptir. Dönemlerinin sanat modasına göre şekillenirler; bu yüzden süsleme programları değişse de güzellik ortak paydalarıdır ve İslam estetiğine katkıları göz ardı edilemez. İslam kültür mirası içinde sahip çıkılması, korunması ve hak ettikleri değerin verilmesi gerekmektedir.

KAYNAKLAR

- Alp, K.Ö., "Ankara Alaaddin Camii Minber Süslemeleri", *Sanat*, Sayı: 7, 1995, s. 109-111
- Apa, G., *Osmanlı Selâtin Cami Minberleri*, (Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Konya, 2007
- Apa, G., "Osmanlı Geç Dönem İstanbul Vaaz Kürsüleri", *XII. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu*, 15-17 Ekim 2008, İzmir, 2010, s. 308-317
- Apa, G., "Üsküdar Sultan Camilerinde Vaaz Kürsüleri", *Uluslar arası Üsküdar Sempozyumu VI*, İstanbul, 2008, s. 251-270
- Arseven, C.E., "Minber", *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: III, İstanbul, 1966, s. 1412
- Arseven, C.E., "Kürsü", *Sanat Ansiklopedisi*, C:3, İstanbul, 1966, s. 1199-1200

44 Arınç, C., *agm.*, 38. Dipnot; İ. R. el-Fârûkî ve L. L. el-Fârûkî, *İslam Kültür Atlası*, çev. Mustafa Okan Kibaroglu ve Zerrin Kibaroglu, İnkılab Yayınları, İstanbul, 1999, s s. 183-203.

45 Arınç, Cihat, *agm.*, s. 146

- Asgar, F., "The Role of the Islamic Pulpit", *Journal of Communication*, 29:3, 1979, p. 102-106
- Aşan, M.B., "Harput Ulu Câmî Minberi", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt:1, Sayı:2, Elazığ, 1987, s. 29-45
- Bakırcı, Ö., *13. ve 14. Yüzyıllarda Anadolu Mıhrapları*, Ankara, 1976
- Batmaz, K., "Vefa Taşdelen ile Estetik Üzerine", *Bizim Külliye*, Sayı:54, Ankara, 2013, s.11-19
- Bloom, J., "The Masterpiece Minbar", *Saudi Aramco World*, 48:3, May/June 1998, p. 2-11
- Bozkurt, T., *Osmanlı Selâtin Cami Mıhrapları*, (S.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), Konya, 2007
- Can, Y., Gün, R., "Erken Dönem İslam Mimarisinde Yabancı Usta ile Devşirme ve Yabancı Malzeme Kullanımı", *İstem*, Yıl:4, Sayı: 8, Konya, 2006, s. 131-144
- Çam, N., *İslam'da Sanat, Sanatta İslam*, Ankara, 1999
- Çayırdağ, M., "Kayseri Ulu Camii Ahşap Minberi", *Türk Etnoğrafya Dergisi*, Sayı: XV, Ankara, 1976, s. 55-64
- Çetişli, İ., "İslam Sanatlarının Estetik Temelleri ve Nitelikleri", *Bizim Külliye*, Sayı: 54, Ankara, 2013, s.45-50
- Diez, E., "Mıhrab", *İslam Ansiklopedisi*, Cilt:8, İstanbul, 1960, s. 294-304
- Diez, E., "Minber", *İslâm Ansiklopedisi*, Cilt:8, İstanbul, 1979, s. 335-337
- E. Baer, "The Mihrab in the Cave of the Dome of the Rock", *Muqarnas*, Volume: 3, Leiden, 1985, s.8-19
- Whelan, E., "The Origins Of The Mihrab Mujawwaf: A Reinterpretation", *IJMES*, 18, Cambridge, 1986, s.205-223
- Eyyub Sabri Paşa, *Mira't-ül Haremeyn*, Cilt: 2, İstanbul, H. 1304 (1887)
- Goitein, S.D., "The Origin and Nature of the Muslim Friday Worship", *The Muslim World*, Vol. 49, 1959, p. 183-194
- İ. R. el-Fârûkî ve L. L. el-Fârûkî, *İslam Kültür Atlası*, çev. Mustafa Okan Kibaroglu ve Zerrin Kibaroglu, İstanbul, 1999
- İbn-i Haldun, *Mukaddime*, (Çev. Halil Kendir), Ankara, 2004
- K.A.C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, Volume: I, Part: I, Oxford, 1969
- K.A.C. Creswell, *A Short Account of Early Muslim Architecture*, Middlesex, 1958
- Karamağaralı, H., "Çorum Ulu Camii'nde Minber", *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı:1, 1964-1965, s.120-143
- Koç, T., *İslam Estetiği*, İstanbul, 2009
- Köksal, M.A., *İslam Tarihi*, Cilt:1, İstanbul, 1967

VI. Dinî Yayınlar Kongresi

- Longhurst, C., "Mihrab: Symbol of Unity and Masterpiece of Islamic Art and Architecture", *Lonaard*, Issue 14, Volume 3, London, March 2013, s. 33-46
- Meier, F., "Der Prediger Auf Der Kanzel (Minbar)", *Bausteine II: Ausgewählte Aufsätze zur Islamwissenschaft*, Stuttgart, 1992, p. 672-673
- Michell, G., *Architecture of the Islamic World*, London, 1978
- Muhammed Abdulhay el-Kettâni, *Et-Terâtîbu'l-îdâriyye (Hz. Peygamber'in Yönetiminde Sosyal Hayat ve Kurumlar)*, Cilt:1, İstanbul, 1990
- Oral, Z., "Anadolu'da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri", *Vakıflar Dergisi*, Sayı:5, Ankara, 1962, s. 23-77
- Önkal, A., Bozkurt, N., "Camii", *DİA*, Cilt:7, İstanbul, 1993, s. 46-56
- Özbek, Y., "Bursa Ulu Camii Minberi", *Sanat Tarihi Araştırmaları*, Prof. Dr. Haşım Karpuz'a Armağan, Konya, 2007, s. 295-314
- Özbek, Y., "The Minber of Edirne Old Mosque", *Actes du II eme Congres du Corpus D'archeologie Ottomane Dans le Monde*, Zaghouan, 1998, p.193-202
- Petersen, A., *Dictionary Of Islamic Architecture*, London, 1996
- Renda, G., "Anadolu'daki Mihrapların Dili", *O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Cilt 3, Sayı 2, Güz 1977, s. 311-315
- Ronart, S., Ronart, N., *Concise Encyclopaedia of Arabic Civilization*, Amsterdam, 1959
- Sözen, M., Tanyeli, U., *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, 1986
- Top, M., *Erken Dönem Osmanlı Mihrapları (XIV-XV. Yüzyıl)*, (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Van, 1997
- Treadwell, L., "Mihrap and 'Anaze' or 'Sacrum and Spear'? a Reconsideration of an Early Marwanid Silver Drachm", *Muqarnas*, Volume: 22, Leiden, 2005, s. 1-28
- Turani, A., *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, 2000
- Tüfekçiöğlü, A., "Harputlu Mehmed bin Bayezid ve Ankara Ahi Elvan Camiindeki Minber", *Dünü ve Bugünüyle Harput, Tarih, Edebiyat, Şiir, Folklor*, (24-27 Eylül 1998), Elazığ, 1999, s. 141-151
- Yıldırım, S., "Bursa Yeşil Camii Mihrabı", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Sayı: 47/1, Ankara, 2007, s. 165-177
- Zwemer, S.M., "The Sword Of Mohammed And Ali", *The Moslem World*, Vol. XXI, April, 1931, p. 109-121

Oturum Başkanı: Efendim teşekkür ediyorum. Vaktinde de bitirdi ayrıca. Bir iki dakika gecikti ama cami, minber, mihrap mahfilleri gayet güzel özetleyerek mimari gelişim açısından da bizlere bilgi verdi.

Sarıyorum zamanın darlığı nedeniyle iki üç tane minbere de değinmedi ve çok özelliği ve güzelliği olan minberlerden bir tanesi Amasya Beyazıt Paşa Camii minber kapısı taştır. Ayrıca Behram Paşa minberleri taştır. Onlara da herhalde bildirinizde yer vereceksiniz değil mi? Çok önemli çünkü.

Efendim üçüncüye teşekkür ettik. Dördüncü konuşmacımız Yılmaz Can Beyefendi ilan etmişti gelemeyeceğini.



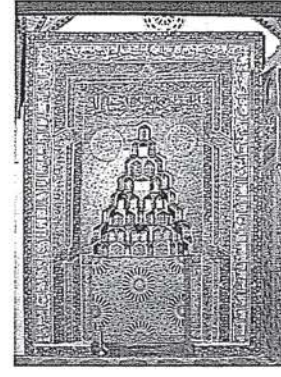
Resim 1 Emevi Dönemine ait sikke



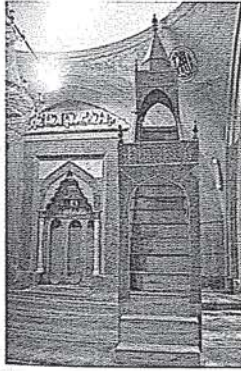
Resim 2 Abbasi Dönemine
ait mihrap örneği



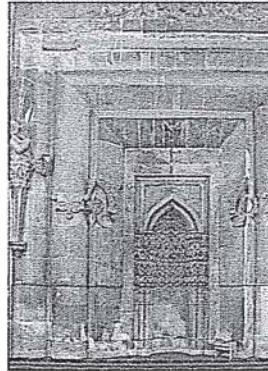
Resim 3 Konya Sırçalı
Mescid Mihrabı



Resim 4 Beysehir Eşrefoğlu
Camii Mihrabı



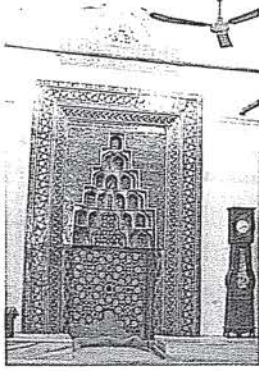
Resim 5 Kayseri Huand
Hatun Camii Mihrabı



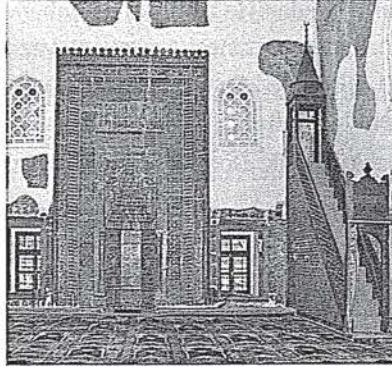
Resim 6 Divriği Ulu Camii
Mihrabı



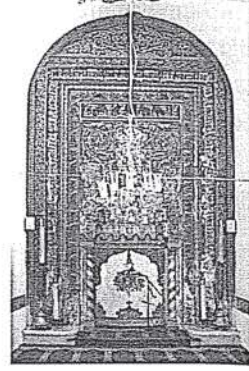
Resim 7 Niğde Sungur Bey
Camii Mihrabı



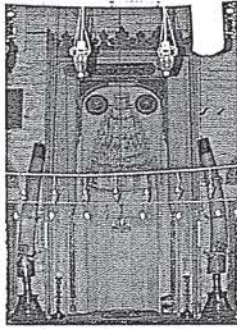
Resim 8 Birgi Ulu Camii
Mihrabı



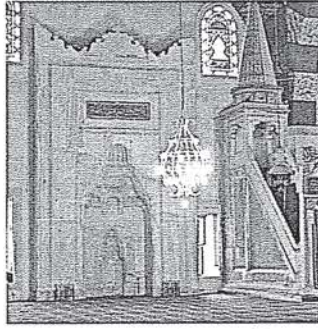
Resim 9 Edirne Muradiye
Camii Mihrabı



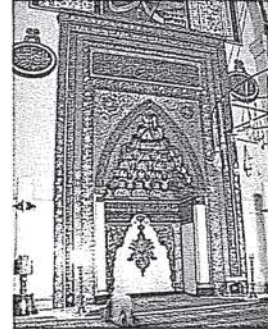
Resim 10 Bursa Murad
Hüdavendigâr
Camii Mihrabı



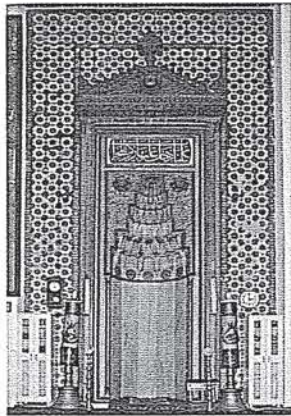
Resim 13 İstanbul
Yavuz Sultan Selim
Camii Mihrabı



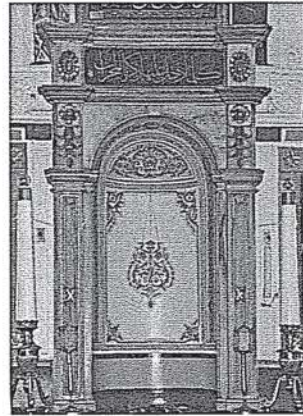
Resim 12 Edirne Eski
Camii Mihrabı



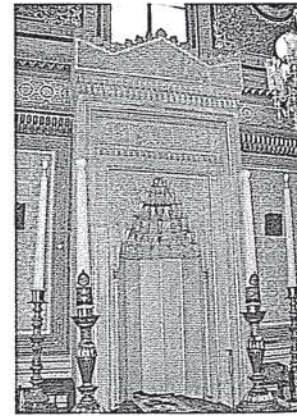
Resim 11 Bursa Ulu
Camii Mihrabı



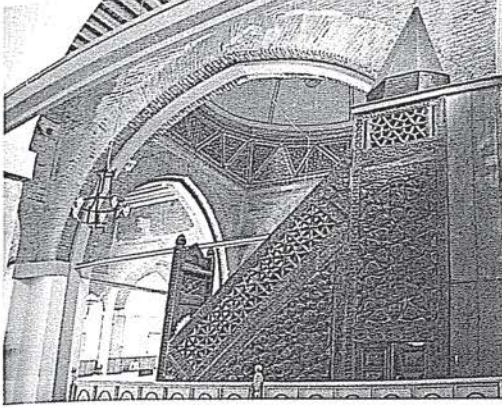
Resim 14 Üsküdar Yeni
Valide Camii Mihrabı



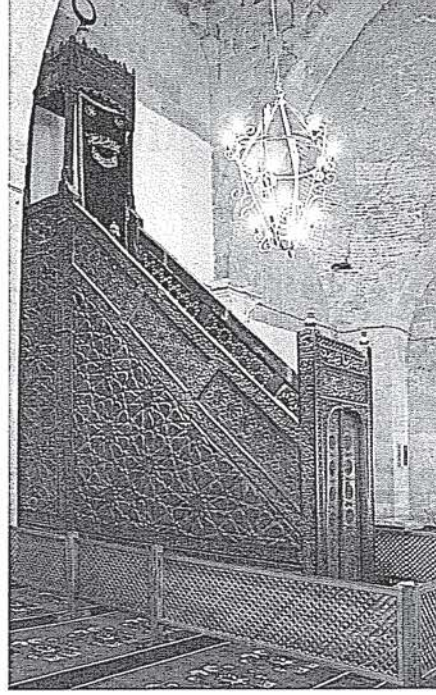
Resim 15 İstanbul
Emirgan Camii Mihrabı



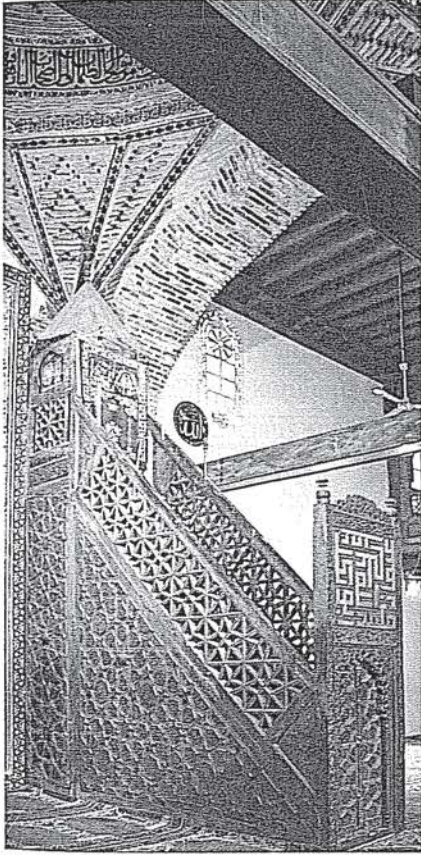
Resim 16 İstanbul Yıldız
Hamidiye Camii Mihrabı



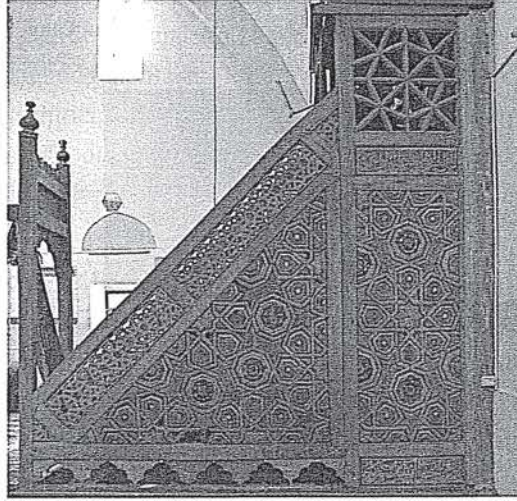
Resim 17 Konya Alaeddin Camii Minberi



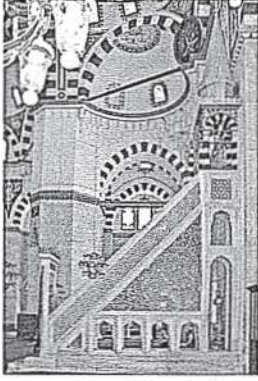
Resim 18 Divriği Ulu Camii Minberi



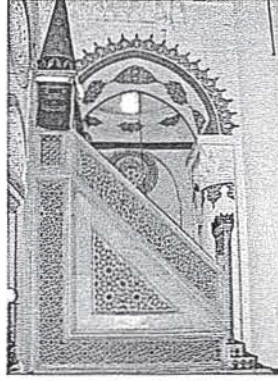
Resim 19 Beyşehir Eşrefoğlu Camii Minberi



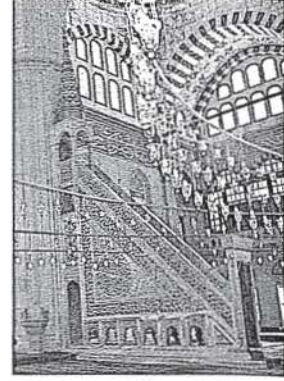
Resim 20 Niğde Sungur Bey Camii Minberi



Resim 21 İstanbul
Şehzade Camii Minberi



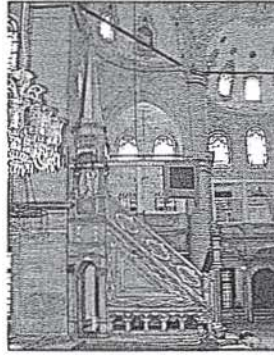
Resim 22 İstanbul Üsküdar
Mihrimah Camii Minberi



Resim 23 Edirne Selimiye
Camii Minberi



Resim 24 İstanbul Eminönü
Yeni Camii Minberi



Resim 25 İstanbul Eyup
Sultan Camii Minberi



Resim 26 İstanbul Yıldız
Hamidiye Camii Minberi



Resim 27 İstanbul Laleli Camii
Vaaz Kürsüsü



Resim 28 İstanbul Nusretiye
Camii Vaaz Kürsüsü