

# KLASİK OSMANLI VE SAFEVİ CAMİ MİMARİSİNDE BENZERLİKLER VE AYKIRILIKLAR<sup>1</sup>

Nusret ÇAM\*

## Özet

*Her büyük medeniyetin ve sanatın klasik eserleri vardır. Bu, İran'da hüküm süren Safevi ve Anadolu'da hüküm süren Osmanlı devletleri için de böyledir. Üstelik bunlar en mükemmel eserlerini hemen hemen aynı zamanlarda, yani Miladi 16. Yüzyılda ve 17. Yüzyıl başlarında vermiştir. Yalnızca İslam sanatında değil, bütün dünya sanat tarihinde seçkin bir yere sahip olan bu iki "klasik cami anlayışı"nın genel karakterleri şimdiye kadar karşılaştırmalı olarak incelenmemiştir.*

*Biz bu makalemizde önce kısaca Safevi ve Osmanlı mimarilerinin dinî, tarihî, coğrafi, kültürel arka planlarını ele alacağız. Çünkü din, tarih ve kültür bu mimarilerin genellikle ortak yönlerini oluşturmuştur. Mesela, minare, geniş avlu, mihrap, minber ve kubbe her iki ülkede de aynıdır. Fakat iklim, malzeme ve ihtiyaçlar, bu mimarinin farklı yönlerinin oluşmasına sebep olmuştur. Bunlar içinde Anadolu'da taşın, İran'da ise tuğlanın en kolay temin edilen malzeme olması, iki sanatın farklı olmasının en büyük sebebi gibi gözüküyor. Böylece İran'da camiler, tuğla ile yapılıp, çini ile kaplanırken, Anadolu'da taşla yapılıp kubbeler kurşunla kaplanmıştır. Zira İran'ın sıcak iklimi kurşun levha kaplamaya izin vermezken Anadolu bu iş için idealdir. Yine bize öyle geliyor ki İran'daki camilerin dış yüzlerinin çini ile kaplanmasında da iklim ve malzeme birinci derecede etkili olmuştur. Bu iki mimarinin farklı yönlerde gelişmesinin diğer bir sebebi de önceki mimarilerdir. Zira İran'da Sasanî saraylarının eyvanları, Osmanlı topraklarında ise Ayasofya'nın kubbesi çok belirleyici olmuştur.*

*Bütün bunlara mukabil tezyinatın soyut karakterli olmasında, motif repertuarında, yazılarda, sivri kemerlerin kullanımında, minarelerin silindirik gövdeli olmasında, mukarnas kullanımında dikkate değer ortak noktalar vardır. Bunlara merkezî planın Osmanlılarda kubbelerde, Safevilerde ise avlularda tatbik edilmesini ilave edebiliriz. Keza her ikisinde de camiler, külliye'nin bir parçası olarak ele alınmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Osmanlı, Safevi, Taş İşçilik, Çini, Kubbe, Eyvan, Klasik Mimari.

## SIMILARITIES AND DIFFERENCES BETWEEN THE CLASSICAL OTTOMAN AND SAFAWID MOSQUES

### Abstract

*Each great art and architecture has own classical masterpieces just like in the Ottomans, who ruled in Anatolia, and the Safavid, reigned in Iran. Besides, the boths gave their most significant works almost in the same period, or through the 16th and in the beginnings of the 17th centuries. However, the general characters of these two classical mosque manners which are the significant places not only in the Islamic art, but also in the world art history have not yet been studied comperatively so far.*

*In this article, I will first handle the religious, historical, geographical and cultural backgrounds of the Ottoman and Safavid architectures shortly. Because they generally form the common faces of the architecture. For instance courtyard, minaret, mihrab, minbar and couple are the common elements of the Ottoman and safavid mosques. But, climate, material and necessities caused these elements to be formed in different shapes. Of them, stone, and brick, which are the easy finding materials in Anatolia and in Iran respectively seems the most important reason of being the two arcitectures are different. Thus while the mosques in Iran were made from the bricks and covered with glazed tiles, the Anatolian mosques were made from stone and their couples were covered with seal sheets. Because the hot summers of Iran do not permit the domes to be covered with seal, while the warm climate of Anatolia, is much proper for it. It also seems to*

<sup>1</sup> Bu makalenin hazırlanması sırasında Farsça kaynakları tercüme eden Kazvin İmam Humeyni Üniversitesi araştırma görevlisi Vahide Kevakibi ve Somayye Aghamuhammedi'ye teşekkürlerimi bildiririm.

\*Prof. Dr., Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Tarihi Anabilim Dalı,  
e-mail: nusretcamm@gmail.com

*me that the climate and materials of construction are the primier fact for the external surfaces of the domes were covered with glazed tiles. Another reason is their cultural inheritances that the two classical Muslim architectures developed in different ways. Because iwan with barrel vault of the Sasanid courtyards, and the open courtyard with four iwans of the Great Seljuks in Iran are well models for the Safewid mosques, while the Hagia Sofia with the huge and impressive couple for the Ottomans.*

*On the other hand, there are particular similiraties between the Safawid and Ottoman architectures in using the abstarct decorations, calligraphies, motif reportouires, pointed arches, sylindrical minarets and stalactits. We also add to them that the mosques were planned as a part of the complexes, and the Ottomans used the central plans in designing the doomes, but the others in planning the courtyards.*

**Keywords:** *Ottomans, Safevids, masonry, tile, dome, iwan, classical architecture*

İslam dünyası, kendi içindeki bütün çekişmelere rağmen 17. Yüzyılın başlarına kadar sanatın ve mimarinin her alanında muhteşem eserler vermeye devam ediyordu. Hindistan’da Agra, Delhi ve Lahor, Türkistan’da Semerkant, Buhara, Taşkent; İran’da İsfahan, Tebriz ve Şiraz, Afganistan’da Herat ve Belh; Anadolu’da İstanbul, Bursa ve Edirne; Mısır’da Kahire bütün 15 ve 16. Yüzyıl boyunca çoğu zaman tatlı bir rekabet havası içerisinde, fakat bazen de yardımlaşarak görkemli eserler üretiyorlardı. Âbidelerin kalitesinden bütün bu medeniyetlerin, en başarılı eserlerini bilhassa 16. yüzyıl boyunca ve 17. yüzyılın başlarında verdiği görülmektedir.

Dünyadaki bütün sanat faaliyetlerini dikkate aldığımızda her medeniyetin sanat yaratılarının kalite yönünden erişilmesi çok zor, hatta çoğu zaman imkânsız olarak kabul edilen ve kendi içinde belli bir disiplini bulunan, herkesin hayranlığını kazanmış “klasikler”inin olduğu görülür. Aradan uzun zaman geçse bile tesirlerini ve tazeliklerini devam ettiren bu eserler, o devletin, toplumun ve üslubun zirve eserleri sayılır. Mesela Batı romanında Tolstoy, Dostoyevski, Balzac ve İslam kültüründe ise Hayyam, Sadi, Mevlana gibi kalitesi üzerinde bütün sanatseverlerin ittifak ettiği değerler artık sıradan sanatkârlar değil, klasiklerdir. Buradan hareketle Safevilerin Mescid-i Şah ve Şeyh Lütfullah Mescidi İran’da; Osmanlıların İstanbul’daki Fatih, Süleymaniye, Şehzade ve Edirne’deki Selimiye camileri ise Anadolu’da bu türden eserlerdir. Gerçekten de bu muhteşem âbideler aradan yüzlerce yıl geçmiş olmasına rağmen değerlerinden bir şey kaybetmediği gibi günümüzde dahi pek çok yapıyı etkilemeye devam ediyor. Bu durumda “bunları klasik yapan unsurlar ve estetik değerler nelerdir?” sorusu kendiliğinden önem kazanmaktadır.

Bu arada bu “klasik” kavramının Osmanlı ve Safevi mimarileri için ne anlam ifade ettiği konusu üzerinde de bir nebze durmak gerekir: Yaklaşık altı yüz yıllık Osmanlı mimari tarihi, üslup değişikliklerine binaen “İlk devir” (1299-1453), “Klasik devir” (1453-1750), “Batılılaşma devri” (1750-1909), “I. Millî üslup” (1909-1922) şeklinde ele alınır. İran’daki İslam mimarisi de Abbasi (750-1258), Selçuklu (1040-1157), İlhanlı ve Timurlu (1200-1500, Karakoyunlu (1380-1469), Safevi (1501-1722), Kaçarlı (1722-1921) devletleri bünyesinde incelenmektedir. Şunu da belirtelim ki belki Safevi mimarisi içinde Osmanlı mimarisine benzer bir üslup tasnifi yapmak ve her iki ülke mimarisi arasında üslup benzerliklerinin bire bir örtüşmesini beklemek elbette mümkün değildir. Ama yine de Osmanlılardaki klasik üslubun karşılığı olarak Safevileri ve Batılılaşma devrinin İran’daki benzerinin Kaçar mimarisi olduğunu söylemek hiç de yanlış olmaz. Bazı sanat tarihçileri, İran’da cami formuna ideal şeklini kazandıranların Safeviler olduğunu ve Kacar sülalesinin ona yeni bir şey ilave etmediğini söyler (Hillenbrand, 1986, s. 349) Anadolu’daki İslam mimarisi içinde altın çağ olarak adlandırılan Klasik Osmanlı mimarisi İstanbul’un fethiyle yani 1453 ile başlayıp 1755’deki Batılılaşma devrine kadar devam eder. Devletin siyasi gücü doğrultusunda hem sayı, hem de heybet ve zarafet yönünden en başarılı eserlerin verildiği bu üslubun en muhteşem örnekleri 1537 (İstanbul Şehzâde Câmii) ila 1616 yılları arasında (İstanbul Sultanahmet Câmii)

yapılmıştır. İŖin ilginç yanı, mimarisi ve çinilerin ihtiŖamı sebebiyle dŖnya çapında haklı bir Ŗöhrete eriŖen Safevilerin en muhteŖem eseri Ŗah Câmii de hemen hemen aynı tarihlerde (1612-1630) inŖa edilmiŖtir (Foto. 1-2). Ve yine dŖnyaca meŖhur bu eserlerin meydana gelmesinde Osmanlılarda Mimar Sinan ve Sedefkâr Mehmet Ağa neyse İnan için de Ebu'l-Kâsım ve Ali Ekber el-İsfehanî de odur.

Ama kendisinden önceki Selçuklu, İlhanlı ve Akkoyunlu ve kendisinden sonraki Kaçar mimarisini dikkate aldığımızda İnan İslam coğrafyası içinde Safevi mimarisinin tamamını klasik devir olarak adlandırmak galiba hiç de yanlış olmaz. Gerçekten de Safeviler mimarlık alanında az örnek vermiş olmasına, daha doğru bir ifadeyle günümüze Safevilerden çok az eser ulaşmasına rağmen bu devir eserleri, kanâatimizce zarafeti, ihtiŖamı ve özellikle de çinilerinin teknik ve motif kalitesiyle bu sıfatı hak etmektedir.

Tarih, kültür, coğrafya, iklim bakımından birbirine yakın olmakla birlikte yine de ayrıntıda farklılıklar gösteren bu iki devletin meydana getirdiği mimari anıtları yan yana getirdiğimizde bazı ilgi çekici sonuçlara varacağımız açıktır. Bunun için önce bu iki devletin coğrafi konumuna, tarihine, kültürüne, mimari geçmişine, iklimine ve malzeme durumuna kısa bir göz atmak gerekmektedir.

Asya'nın batısında Orta Asya – Avrupa ekseninde yer alan bu ülkelerden İnan, İç Asya yanında Hindistan kıtası ile de irtibatlı iken Anadolu, İnan'ı Avrupa'ya bağlayan güzergâhtadır. Bu sebeple Anadolu, Avrupa merkezli her türlü fikrî, sosyal, siyasal ve sanatsal akımların ilk karşılandığı ülke olmuştur. İki ülkenin İslam öncesi tarihî geçmiŖi hakkında da özetle Ŗunları söyleyebiliriz: İnan; Ahmenid, Pers ve Sasani gibi, Anadolu ise Hitit, Yunan, Roma ve Bizans gibi köklü uygarlıklara ev sahipliği yaparken, birincisi daha çok Mecusi, ikincisi ise Hristiyanlığın geliŖtiği yerler olmuştur. İnan, İslam dinini daha erken devirlerde kabul ettiği halde Anadolu coğrafyasında İslam ancak Selçuklular zamanında etkili olarak benimsenmiştir. Bildirimizin konusunu teşkil eden 16 ve 17. Yüzyılda Osmanlı ve Safevi mimarisine gelinceye kadar her iki ülke de çok sayıda dinî ve sivil mimari eserle donatılmış bulunuyordu. Bu sebeple bunlar klasik devir olarak adlandırdığımız en büyük atılım için gerekli zemini hazırlamış vaziyetteydi. Selçuklu, İlhanlı, Akkoyunlu gibi devletler her iki coğrafyada da eser vermiş olmakla birlikte, aynı tohumun farklı topraklarda ve iklim Ŗartlarında az da olsa farklı lezzetler vermesi gibi, bunların da eserleri farklı topraklarda farklı planlar, formlar ve tezyinat sergilemiştir. Çünkü mimarlık gibi bir alanda bir değıl, iklim, malzeme, eski kültürler gibi daha pek çok etken müessir olmuştur. DŖnya üzerindeki konumu itibariyle belli ölçüde aynı paralel dairelerde yan yana yer almakla birlikte biraz daha güneyde kalan İnan'ın orta ve güney kesimleri biraz daha sıcak ve kuraktır. Bütün İnan boyunca en kolay temin edilen inŖaat malzemesi genellikle toprak olduğı halde, Anadolu'da daha ziyade taŖtır. Konumuzu teşkil eden 16. Ve 17. yüzyıllarda her iki ülkede de ahŖap malzeme camilerde tercih edilmemiş; Anadolu'da taŖ, İnan coğrafyasında tuğla asıl inŖaat malzemesi olmuştur. Gerek Safevilerde, gerekse Osmanlılarda Cafer-i Sadık ve onun öğrencisi İmam Ebu Hanefi fikhî ve Ehl-i Beyt sevgisi esas olmakla birlikte, mezhepsel olarak bazı farklılıkların olduğı da bir gerçektir. Ancak bunlardan hiçbirisi, cami mimarisinin plan ve formunu, hatta tezyinatını ciddi biçimde etkileyecek boyutta değıldir. İnan ve Anadolu, tarihî İpekyolu üzerinde olmak hasebiyle pek çok kültürel iletiŖime, teknoloji ve ideoloji alışveriŖine, istilalara, özellikle de Moğol ve Timur istilalarına birlikte Ŗahit olmuş, nüfus hareketlerini karşılıklı olarak birlikte yaşamıştır. Yani Türkler İnan üzerinden Anadolu'ya gelirken, bilhassa Ŗah İsmail'e duydukları bağıllık sebebiyle de pek çok Türkmen boyu Anadolu'dan İnan'a göç etmiştir.

Bilindiğı gibi Osmanlı devleti 1299 yılında kurulmuş ve Bizans toprakları üzerinde geliŖip bir taraftan Orta Avrupa'ya, diğerk taraftan da Anadolu'ya, Arap yarımadasına ve Kuzey Afrika'ya

kadar yayılmıştır. Akkoyunlu devletine son vererek kuzey batı İran'da kurulan Safevi devleti (1501-1722) kısa sürede tüm İran'a hâkim olurken en geniş sınırına I. Abbas zamanında (1587-1629) doğuda Afganistan ve Pakistan, batıda Irak ve Doğu Anadolu'yu içine alacak şekilde erişmiştir.

Her iki devlet de en güzel eserlerini başkentlerinde vererek doğuda Tebriz, Kazvin ve İsfahan, batıda ise Bursa, Edirne ve İstanbul muazzam imar faaliyetlerine şahit olmuştur. Bütün dünyanın ve İslam âleminin en gözde şehirlerinden biri olan İstanbul'un fethedilmesi (1453) yeni imar faaliyetleri yanında yeni bir sanat anlayışına da sebep olmuştur. Osmanlılarda hiç şüphesiz en imarcı sultanlar Fatih Sultan Mehmet ile Kanuni Sultan Süleyman'dır. Hristiyan dünyasının en prestijli binası olan Ayasofya'nın İstanbul'da yer alması Osmanlıları onunla yarışmaya sevk etmiştir. Sadece İstanbul değil, başta Balkanlar ve Rumeli olmak üzere yeni fethedilen ülkelerde halkın dinî, sosyal, kültürel ve ekonomik ihtiyaçlarını karşılamak üzere çok sayıda külliye yapılmıştır. Osmanlılar zamanında aynı imar zenginliğini Anadolu'nun, 12-15. Yüzyıllarında, yani Selçuklu ve Beylikler devrinin önemli şehirlerinde görmek mümkün değildir. Zira bu şehirler zaten yeterince mamurdu. Osmanlılar bunun yerine İstanbul'dan başlayıp çeşitli yönlerde devam eden önemli güzergâhları külliyelerle donattılar. Bu külliyeler bir bakıma Osmanlı başkentindeki mimarinin temsilcisi idi. Osmanlıların İstanbul'a gösterdiği ihtimamın ve imar faaliyetlerinin benzerine Safeviler zamanında Şah I. Abbas eliyle İsfahan'da şahit oluyoruz. Şah İsmail ve Tahmasp zamanlarında, yani devletin kuruluşundan 1590 yıllarına kadar mimari faaliyetlerin çok fazla organize olduğu söylenemez. Fakat Şah I. Abbas'ın tahta çıkmasıyla birlikte durum birden bire değişir ve büyük eserler inşa edilmeye başlanır. Başta Erdebil ve Meşhed olmak üzere çeşitli şehirler çeşitli binalarla donatılır. İsfahan şehrinin, Avrupa'nın ve İslam dünyasının en gözde şehirlerinden biri olması için büyük bir imar faaliyetine girişilir. İşte günümüzdeki İsfahan'da saraylar, köprüler, su bentleri, yollar, meydanlar, türbeler, medreseler, kapalı çarşılar, şimdilerde Mescid-i İmam olarak anılan Şah Mescidi, Şeyh Lütfullah Mescidi, Mader-i Şah Mescidi böyle bir heyecanın eseri olarak ortaya çıkmıştır. Yine Safeviler de mühim kervan yollarında muhteşem kervansaraylar inşa ettiler (Pope II, 1938, s. 1165-1218). (R. Hillenbrand, <http://www.iranicaonline.org/articles/architecture-vi>) Safevi sanatı, daha çok halıları, seramikleri, maden işçiliği, hat, tazhip ve minyatürleri ile bilinir. Onlardan günümüze intikal eden fazla mimari eser yoktur. Zira Hoy, Tebriz, Kazvin ve Şiraz Sarayları gibi bazıları savaşlar ve doğal afetler yüzünden yıkılıp gitmiştir. Safeviler, İsfahan'da kendilerinden önceki bazı eserlere önemli ilaveler yapmışsa da onların inşa ettiği en dikkate değer cami Save Cuma Mescidi'dir. Fakat Pope'a göre bu bile Tebriz Gök Mescit, Herat Musalla Mescidi ve Meşhed Gevherşadile boy ölçüşebilecek ihtişamda değildir (Pope, II, s. 1165-67). Bununla birlikte başta saraylar, bahçeler, köprüler ve camiler olmak üzere mevcut anıtlar bile, Safevilerin mimari alanındaki heyecanlarını, zevklerini, teknik başarılarını göstermeye kâfidir.

Biraz daha özele inerek asıl konumuz olan cami mimarisinin her iki coğrafyadaki geçmişine bakarsak şunları görürüz: İran topraklarında Abbasi dönemine ait Damgan (IX. yüzyıl başları), Nayin (960), Neyriz (973) camileri belli bir mimarî üslup birliği göstermezler ve daha çok alçı süslemeleri ile dikkat çekerler. Büyük Selçuklu devletinin İran'ın İsfahan (1080), Kazvin (1115), Gülpayegân (1118) ve Ardistan (1158) gibi şehirlerinde yaptırdığı camilerin sadece mihrap önu kubbesi ve eyvanı, avlusu dört eyvanlı Zevvare Câmii'nin (1135) ise tamamı orijinal olarak gelmiştir. Adlarını saydığımız diğer dört cami de Zevvare gibi günümüzde dört eyvanlı olmakla birlikte bu camilerin sonraki zamanlarda tamir edildiği açıktır. Bununla birlikte, İran iklim şartlarına uygun olduğu için bütün devirlerde yaygın olarak kullanılan böylesine işlevsel bir planın kolay kolay iptal edilemeyeceği düşüncesinden hareketle onların da eskiden dört eyvanlı olduğunu söyleyebiliriz. Bunu bir varsayım olarak kabul etsek bile Zevvare Câmii ile birlikte 11. yüzyıldan itibaren İran'da artık Arap tarzı dediğimiz çok payeli cami planının terkedilerek yerine "avlusu dört

eyvanlı, harimi mihrap önü kubbeli” diye adlandırdığımız bir planın tercih edildiği açıktır. İşte ilk örneğini muhtemelen İsfahan Cuma Mescidi’nde, fakat kesin bir şekilde Zevvare’de gördüğümüz bu plan tipi sadece İran’da değil, Orta Asya’da da birleştirilmiş cami-medrese formunun anası olmuştur. Buradan da anlaşılıyor ki Safevilerde gördüğümüz dört eyvanlı avlulu cami-medrese planının tarihi 11. Yüzyıla kadar gitmektedir. Her ne olursa olsun, İran’da plan, çini süslemeler ve form bakımından Safevî camilerini asıl hazırlayan binalar Yezd (1375) ve Meşhed (1418) Cuma câmileridir diyebiliriz (Beksaç, 2004, s. 292).

Osmanlılara gelinceye kadar olan devirde cami mimarisi ile ilgili olarak da şunları söylemek mümkündür: Selçuklular Anadolu’da, bütün 12-13. Yüzyıl boyunca kibleye dik veya paralel sahnlar halinde tanzim edilen planlar yanında tek kubbeli, ortasında eyvanlı açık avlusu bulunan cami planını da kullandılar. Malatya Ulu Câmii (1224), gerek bu planı, gerekse tuğla malzemesi ve seramik süslemeleri ile İran’daki akranlarına benzemekte ise de onlar gibi dört eyvanlı değil, tek eyvanlıdır. Selçukluların dağılmasından sonra ortaya çıkan Beylikler 14 ve 15. Yüzyıllarda Anadolu’nun özellikle batı kesiminde değişik pek çok cami mimarisini denediler. Özellikle Osmanlılar yalnız siyasi alanda değil, sanat ve mimari alanda da ne kadar atılcı olduklarını gösteren eserler ortaya koydular. Zira onlar kendilerini Selçuklu veya başka herhangi bir geleneğin takipçisi olarak görmeyip büyük toplu mekân elde etme konusunda devamlı yeni arayışlara girdiler. Yani Osmanlılar için ideal cami planı, çok payeli câmiler değil, biraz da İstanbul’da Ayasofya’nın ilhamı ve dürtüsüyle dört ana ayak üzerinde oturan büyük kubbeli mekânlardı. Aslında bu plan tipini daha M. 11. Yüzyıl gibi çok erken tarihte Karahanlılar Hazara Câmii’nde küçük ölçekli olarak uygulamışlardı. Merkezî planlı, ya da toplu mekân anlayışına uygun olarak yapılan camiler, en güzel örneklerini İstanbul ve Edirne’de verdi. Piramit görünüşlü böyle bir cami mimarisi elde etmek için Osmanlıların en büyük yardımcısı sağlam taş malzeme, yarım kubbe, kurşun kaplama ve tabii ki aynı zamanda çok iyi mühendis olan ince ruhlu mimarlardı. Eğer bunlar olmasaydı büyük bir ihtimalle klasik Osmanlı diye bir mimarî tarzından bahsedemeyecektik. Klasik Osmanlı câmî formu elbette sadece plan çözümlemesinden ibaret olmayıp, avluyu, toplu âhengi, talî kubbeleri, ağırlık kulelerini, cepheyi, kapıları, pencereyi, minareyi, mihrabı, minberi, şadırvanı, vaaz kürsülerini, mimarî tezyinatı da içine alan geniş bir estetik ve statik meselenin halledilmesi işlemidir.

Biz bu makalemizde çok ciddi geniş kapsamlı ve uzun soluklu araştırmalar isteyen, hatta her bir başlık altında çok sayıda tez yapılabilecek böyle geniş bir konuda sadece ön bir ışık tutmak istedik. Bu sebeple fazla ayrıntıya giremedik. Zaten bu konuda şimdiye kadar karşılaştırmalı bir çalışma yapılmadığı için elimizdeki malumat da çok sınırlıdır. Böyle bir mukayeseli çalışmanın diğer bir zor tarafı da kendi şahsî kimliğinizi ve hamasi düşüncelerinizi bir kenara bırakmaktır. Bu ön bilgilerden sonra artık Safevi ve Osmanlı camilerinin özet olarak karşılaştırmasına geçebiliriz:

**a) Çevre:** Kudretini göstermek isteyen her padişah gibi, Safevi ve Osmanlı padişahları da yaptıracakları eserlerin en dikkati çeken, şehre hâkim bir noktada olmasını istemişlerdir. Bu sebeple Osmanlılar bu tür anıtsal yapılarını şehrin en hâkim tepelerine yaptırırken, Safeviler, başkentleri İsfahan şehrinin düz bir yerde kurulması sebebiyle buna imkân bulamamışlardır. Fakat I. Şah Abbas bu sorunu eski şehrin hemen kenarına inşa ettirdiği medrese, meydan, kapalıçarşı ve saraydan meydana gelen muazzam bir binalar topluluğunun merkezine camiye yerleştirmek suretiyle çözmüştür. Zira câmî, Hz. Peygamber zamanındaki ilk mescitlerde sadece bir ibadetgâh değil, aynı zamanda ibadet ruhuna aykırı olmayan her türlü sosyal ve kültürel faaliyetlerin de merkezi idi. Gerek Safevilerde, gerekse Osmanlılarda İslam dininin hayır ve hasenata verdiği önem sebebiyle doğrudan doğruya dinsel amaçlı bir bina türü olan camilerde bile insanların su ve taharet gibi ihtiyaçları da dikkate alınmıştır. Yine bu camilerin etrafında geniş ağaçlık veya çim alanlar

oluşturulmak suretiyle hem insanların, hem de diğer canlıların rahat yaşaması temin edilmiştir (Foto. 3, 4).

**b) Planlama:** Az önce söylediğimiz gibi gerek Safevilerde, gerekse Osmanlılarda camiler klasik dönemde hep külliye halinde yapılmış olmakla birlikte, birincilerde cami ile medrese çok sıkı bir organik bütünlük arz eder. Zira caminin asıl ibâdet mekânı olan harim kısmından daha geniş bir alana kurulan avlunun dört tarafı medrese olarak düzenlenmiştir. Bu itibarla, Orta Asya'da olduğu gibi İran'da da medrese caminin değil, cami medresenin bir parçası gibidir. Oysa ki Osmanlılarda cami ile medrese, aralarında sokaklar geçen, hatta bazen onlarca metre bulunan binalar halinde düzenlenmiş olup mimarisi ve minaresiyle hep cami ön plana çıkarılmıştır (Foto. 5-6). Gerek Selçuklu, gerek Osmanlı dönemlerinde medresenin cami ile iç içe olduğu uygulamalar mevcut ise de hem bunların sayısı fazla değildir, hem de hiç birisi klasik devir selatin eserleri arasında yer almaz.

**c) Avlu:** Osmanlı mimarisinin camiye, Safevi mimarisinin ise medreseyi öne çıkaran anlayış, kendisini en çok avluda belli etmektedir. Osmanlılarda avlu asıl ibadet mekânı olmayıp namaza geç kalanların ibadet, namaz öncesinde abdest ve namaz dışında sohbet ve geçici istirahat yeridir. Bu sebeple klasik Osmanlı camilerinde avlu, ortasında bir şadırvanla zenginleştirilmiş bazen bir, bazen de dört tarafı tek sıralı, tek katlı revaklarla çevrili, üstü açık bir alandan ibaret olup asla harim ile boy ölçüşebilecek bir yüksekliğe sahip değildir. Oysa Safevilerde avlu doğrudan doğruya medrese olarak öngörüldüğü için iki katlı revakları, her cephede yer alan yüksek ve derin birer eyvanları ve ana eyvanın iki yanındaki minareleri ile, mihrap önü kubbesinden sonra binaya kişiliğini kazandıran en aslı bölümdür (Foto. 7-8). Avlunun, caminin ve medresenin en hakim unsuru olduğu eserlerden bir tanesi de yine İsfahan'da 1714 yılında tamamlanmış olan Mader-i Şah Medresesidir (Blair-Bloom, 2001, s. 515) Safevilerde avlunun camiye göre bu başat konumuna bakıp sanki avlu cami için değil de cami avlu için yapılmış gibi bir düşünceye sahip olmak her zaman için mümkündür. İran'daki bu tür bir avlu düzenlemesinde küçük bir kapıyla iç mekânlara bağlanan üst kat revakları (veya sıra eyvanlar), Anadolu, Mısır, Suriye, Kuzey Afrika ve Endülüs gibi İran coğrafyasına yabancı biri için estetikten başka fonksiyonu olmayan fuzuli unsurlar imiş gibi görünebilir.

Safevilerde avlunun, caminin değil de aslında medresenin bir elemanı olduğu gerçeğinden gidecek olursak onun dört eyvanlı, iki katlı revaklar halinde yapılmasının mantığını da kolayca anlamış oluruz. Gerçekten de hem yaz, hem kış aylarında ve gündüzün bütün saatlerinde kullanılacak böyle bir mekân düzenlemesi İran coğrafyası ve öğrencilerin ders çalışma sistemi açısından gayet gerçekçi gözüküyor ve böylece özellikle üst kattaki sıra eyvanların fonksiyonları netlik kazanmış oluyor. Bu mekânlar kışın güneş, yazın gölge isteyenler için ideal ders çalışma ve hafızlık yapma yerleridir. Yine buralar günün değişik saatlerinde sıcak soğuk, güneş ve gölge ihtiyacını en etkili şekilde karşılamaya da imkân verir. Aslına bakılırsa, yüksek eyvan ve portal karşısında orantısız bir denge elde etmek için bu revakların da yüksek yapılmasında estetik açıdan da zaruret olduğu mutlak. Böylece bu iki katlı sıra eyvanlar sayesinde hem estetik, hem de fonksiyon açısından gerçekçi bir çözüm elde edilmiş oluyor.

İran camilerindeki bu dört eyvanlı avlu sistemini bir bakıma Osmanlılarda özellikle Şehzade (1548), Sultanahmet (1616), Eminönü Yeni Câmî (1597-1662), Yeni Fatih Câmîi (1771) gibi büyük merkezî kubbe etrafında yer alan dört yarım kubbeli cami planı ile karşılaştırmak mümkündür. Zira beşik tonozlar ve eyvanların dip tarafındaki küresel geçiş unsurları fonksiyon bakımından olmasa bile şekil yönünden Osmanlılardaki yarım kubbelerin karşılığı imiş gibi gözüküyor (Foto. 9-10). Bu dört eyvan ve dört yarım kubbe sayesinde hem Safevilerde, hem de Osmanlılarda dört yöne siyasi bakımdan hâkim olma imgesi de bir bakıma simgesel olarak verilmiş

olmaktadır. Burada her iki mimari arasında dikkatimizi çeken en önemli paralellik, her iki coğrafyada da aynı anlama gelen “vahdette kesret ve kesrette vahdet” ilkesinin (ve tasavvurunun mimaride dört yandan merkeze doğru gelişen mimari elemanlarla temin edilmiş olmasıdır. Bu, İstanbul’da harimde yarım kubbelerle, İsfahan’da ise dört eyvanla sağlanmıştır. Tasavvufta çok derin anlam taşıyan ve tamamen ilahî tasavvurlardan ibaret olan bu merkezî planlama anlayışı, beşerî olarak da dünyanın dört bir yanına hâkim olma arzusunun ifadesi olarak da kabul edilebilir. Gerçekten de bu yorumumuz hem Osmanlı hem de Safevi padişahlarının fütühatçı ruhuna pek uygundur.

**d) Taçkapı:** Âit olduğu binaya devrinin üslup özelliğini vermede ve davetkâr görüntü kazandırmada önemli rolü olan taçkapılar İslam mimarisinde ilk kez KarahanlılarınTim Arap Ata Türbesinde (978) karşımıza çıkar. Fakat onu taş malzemeyle en mehâbetli ve muhabbetli şekilde kullananlar Anadolu Selçukluları’dır. Hele Divriği Ulu Câmii (1228) gibi bazı binalarda bu taçkapılar çok daha görkemlidir. Ne var ki Osmanlılar bu taçkapıları sadeleştirerek onun görsel etkisini binanın bütünü içinde eritirler.

Safevi eserlerine baktığımızda durum tam tersinedir. Zira onlar tıpkı eyvan gibi taçkapıyı da camilerinin en saygın elemanı olarak ele alıp işlemişlerdir. Kapı açıklığının üst kısmındaki derin kavsara, alçıdan kalıp tekniğiyle yapılan zarif ve zengin mukarnaslarla zarif hevenkler halinde doldurulmuştur. Binanın kendisi gibi tamamen çinilerle kaplanmış olan bu tür doğrudan doğruya caddeye veya meydana açılan taçkapılar bırakınız Osmanlı klasik devrini, Selçuklularda bile yoktur (Foto. 11-12).

**e) Minare:** İslam dünyasında âdetâ İslâm hakimiyetinin sembolü olarak kabul edilen minare daha 8. Yüzyıldan itibaren camilerin değişmez elemanı olmuştur. Bu minare biraz daha özele indirgenerek neredeyse her devletin ve coğrafyanın sembolü olacak şekilde değişik formlar almıştır. Bu sebeple Kuzey Afrika ve Endülüs’te kare planlı olan minareler, Abbasilerde helezonik, Karahanlılarda ve Selçuklularda silindirik, Gaznelilerde sekizgen gövde halini almıştır. Minarelerin yalnızca planları değil, şerefeleri, oranları, alemleri ve süslemeleri de bunlara eşlik edince minare başlı başına bir mimarî olgu olmuştur.

Konuya İran’dan başlayacak olursak, Safevilerin, avlu portalinin ve harime açılan ana taçkapının iki köşesine yerleştirdikleri minarelerini, Selçuklular gibi yuvarlak gövdeli yapmalarına rağmen onu kısaltıp, tek şerefe haline getirip tamamen çini ile kaplayıp şerefelerini ahşap bir şemsiye ile örttüklerini görürüz. Bu tip ahşap şemsiye ile örtülmüş şerefeleri biz Güney Anadolu, Suriye, Filistin ve Mısır topraklarında görüyorsak da İran’dakiler form olarak da onlardan hemen ayrılır. Buna mukabil klasik devir Osmanlı selatin ve vezir cami minarelerinin hepsi yuvarlak gövdeli olup kalem gibi incedir. Safevilerde mutlak surette bir olan şerefe sayısı selatin camilerinde ana kubbenin yüksekliğiyle orantılı olarak ikiye, üçe kadar yükselebilir. Osmanlılarda Selatin camileri dışında kalan mabetlerde minare sayısı bir ile sınırlı iken, padişahların bina ettirdiği camilerde bu sayı, eserin büyüklüğüne ve ritim ve âhenk durumuna göre altıya kadar yükselebilmektedir. Böyle durumlarda minareler mutlaka ana kubbenin dört bir tarafında ve avlunun köşelerinde ter alır. Osmanlı klasik üslupta taçkapılara asla minare konulmamıştır (Foto. 1, 2, 5, 8).

**f) Su tesisi:** Hem abdest almak, hem de camiye gelen insanların su ihtiyacını karşılamak maksadıyla bütün camilerde selsebil, havuz, şadırvan veya zenbil şadırvan adlarıyla bilinen bir su tesisi mevcuttur. Bu su tesisi Safevi eserlerinde mutlak surette dikdörtgen planlı havuz şeklinde tezahür ederken Osmanlı klasik mimarisinde bu, avlu ortasında şadırvan olarak karşımıza çıkmaktadır. Süleymaniye Câmii’nde bir istisna olarak görülen dikdörtgen prizması şeklindeki su tesisinin abdest almak için değil, su havalandırma cihazı olarak yapıldığını burada not etmek

gerekir. Safevilerdeki bu büyük havuz, saraylardaki havuzların devamı gibi olup, cami silüetini yansıtarak onun daha ruhani ve güzel görünmesini de sağlar (Foto. 13-14).

**g) Harim ve kubbe:** Bilindiği üzere camilerde asıl ibadet mekânı olan kapalı kısımlar harim olarak adlandırılır. Klasik Osmanlı mimarisinde harimin dıştan bütün binaya hâkim görünüşe sahip olması, içten ise mümkün merteye mekânı parçalamadan, en az sayıda ayak üzerine oturan büyük bir hacim anlayışıyla cemâati kucaklaması, yani bütün bir caminin bir tek kubbe ile örtülmesi esastır. Bu sebeple Osmanlılar büyük çaplı kubbe elde etmenin yollarını aramış ve o zamana kadar erişilmez kabul edilen Ayasofya'nın ölçüsüne erişmeye muvaffak olmuşlardır. Bütün Türk mimarisinin en büyük ustası olarak kabul edilen Koca Sinan bu idealini Edirne Selimiye'de (1575) dördü gömme, dördü serbest olmak üzere toplam sekiz filpaye üzerine oturan 31 metre çapındaki kubbesiyle gerçekleştirmiştir (Foto. 15). Safevilerin en önemli iki camiinde de mihrap önü mekânını örten ana kubbe yapıya hâkim olup genişliği 25, dıştan yüksekliği 52 metredir. İlginç olan şu ki, kubbe genişliğinin yüksekliğe oranı Mescid-i Şah (25/52 m.) ile Süleymaniye'de (26/52 m.) hemen hemen aynıdır (Foto. 17-18).

İstanbul ve İsfahan'daki bu iki kubbe arasında böyle ilginç bir benzerlik varsa da yüksek bir silindirik karnak üzerine oturan Safevilerin soğanvari kubbeleri iki kabuklu olup içten ve dıştan çiniyle kaplanmıştır. Halbuki Osmanlılarda etrafı ağırlık kuleleri ile ve uçan payandalarla desteklenmiş olan tek cidarlı hafif sivri kubbeleri dıştan kurşunla kaplanmıştır. Aslında Anadolu'da Selçuklu devrinde de bazı kubbeler çift cidarlı ise de, Osmanlılar zamanında yağmur suyunun sızmasına karşı kurşun kaplamanın uygulanması sebebiyle bu çift cidarlı kubbeden Anadolu'da vazgeçilmiştir. Fazla sıcaklarda akma tehlikesi sebebiyle olsa gerek, bu metal İran gibi yazları çok sıcak geçen yerlerde tercih edilmemiş, onun yerine çok renkli çiniler tercih edilmiştir. Bunun belki de asıl sebebi, İran'daki binaların topraktan elde edilen tuğladan yapılmış olması sebebiyle, binanın toprak rengini, zeminin renginden ayırarak binayı daha görünür ve dikkatleri çeker hale getirmek düşüncesidir (Foto. 18-20).

**h) Tonoz ve kubbeye geçiş elemanları:** Malum olduğu üzere İslam mimarisinde eğer bir bina düz tavanla örtülüyorsa kullanılacak örtü sistemi genellikle kubbe ve tonozdur. Kubbe konusuna az önce temas ettiğimiz için burada sadece ikincisini ele alacağız. Anadolu'da genel olarak en çok beşik ve çapraz tonoz kullanıldığı halde tonoz, biraz da tuğla malzemenin verdiği imkân sayesinde İran coğrafyasında inanılmaz derecede çeşitlilik gösterir. Bu Safevilerde de böyledir. Oysa ki Osmanlılarda dıştan kurşun kaplamalı kubbeler öyle sevilerek ve başarılı bir şekilde uygulanmış ki tonozla pek çok binada ihtiyaç kalmamıştır. Safevî camilerinin eyvanlarında ve avluya bakan sıra eyvanlarında örtü biçimi mutlak şekilde, dip tarafı yarım kubbe şeklinde tertiplenen beşik tonoz olmakla birlikte harim kısmındaki sütunların taşıdığı hacimlerde çok farklı tonoz tipleri ile karşılaşmaktayız. Bu tonozlar dıştan basık kubbe biçiminde ve çok sade görünseler de içten bakıldığında insanı hayrette bırakan estetiğe ve çeşitliliğe sahiptir (Foto. 21-22).

Kubbeye geçiş elemanları için de benzer şeyler söylemek mümkündür. Şöyle ki Klasik Osmanlı mimarisinde kare mekândan kubbeye geçişte mutlak surette düz veya ve mukarnas dolgulu pandantifler kullanılmıştır. Buna mukabil Safevi kubbelerinde bu kubbe intikalleri köşe kemerleri içinde kalan üçgen boşlukların, eşkenar dörtgenler halinde bölümlenmesi suretiyle halledilmiştir.

**i) Mihrap:** Klasik Osmanlı mimarisinde mihrap fazla derin olmayan bir niş şeklinde tanzim edilerek yaşamak kısmı zarif badem mukarnaslarla doldurulmuş ve nişin etrafı ince düz ve kaval silmelerle çerçevelenmiştir. Alınlık kısmına ise ya bir dinî ibare, ya da kitabe yazılmıştır. Buna karşılık Safevi camilerinde mihrap neredeyse küçük bir eyvan genişliğine sahip olup derindir. Taçkapının aksine mihrap fazla görkemli değildir. Diğer bir deyişle Osmanlılarda mihrap hem



form, hem de tezyinat olarak binanın diğer duvarlarından kolayca ayırdedilecek şekilde özel olarak vurgulandığı halde Safevilerde böyle bir özel vurgu gözlemlenmemektedir (Foto. 23-24).

**j) Minber:** Safevi minberleri bütün İran ve Orta Asya minberleri gibi ahşaptan yapılmış olup çok sadedir. Bunların korkulukları ve kayda değer süslemeleri de yoktur. Mescid-i Şah'ın bu minberi bu haliyle kible duvarına yaslanmış bir dayama merdiven görünüşünden ibarettir. Minberler Anadolu Selçuklularında da ahşap olmakla birlikte bitkisel ve geometrik çok zengin kompozisyonlarla doldurulmuş, başlı başına sanat harikalarıdır. Buna rağmen Klasik Osmanlı camilerinde bu gelenek terk edilerek minberler mermerden yapılmış, fakat camilerin genişliği ve yüksekliğiyle orantılı olarak uzamış ve yükselmiştir. Osmanlılar mermer malzemeyi belki de en zarif şekilde bu minberlerde değerlendirmişlerdir (Foto. 25-26).

**k) Tezyinat:** Klasik devir Osmanlı mimarisi kendisini formlardaki bütünlük ve ihtişam ile ifade etmek iddiasında iken aynı etkiyi Safevi eserleri renk ve desenlerdeki uyum ve incelik ile gerçekleştirmek peşindedir. Bu nedenle, klasik devir Safevi ve Osmanlı camilerini birbirinden ayıran en önemli farklılıklardan bir tanesi de süslemelerin malzemesi, kullanıldığı yerler, kullanım hacmi, motifler ve renklerdir. Osmanlılarda taş malzemenin karakterine uygun oymalar ve kabartmalardan başka sıva ve tahta zemin üzerine kalem işleri, ahşap üzerine çeşitli kakmalar ve yer yer de çiniler kullanıldığı halde, Safevilerde başlıca tezyinat malzemesi çinidir. Öyle ki sütunlardan başka çini kaplanmayan yer yok gibidir. Oysa Sultanahmet ve Rüstem Paşa camilerinin içindeki tezyinatı dikkate almazsak çini süslemenin binaya hâkim olduğu hiçbir cami gösterilemez. Osmanlı klasik dönem camilerinde kubbelerin veya binaların caddeye bakan dış yüzlerinde çini kullanıldığı asla vârit değildir. Çini tezyinat genelde pencere alınlıklarında, bazı durumlarda ise mihrabın iki tarafında yer bulabilmiştir. Kubbenin içinde kalemişleri, taçkapılarda, mihraplarda ve minberlerde mukarnaslardan, ince zincireklerden, geometrik kompozisyonlarda ve gülbezeklerden meydana gelen taş süsleme kullanılmıştır. Kapı ve pencerelerin ahşap kanatlarında ise künde-kârî tekniğiyle yapılmış olan hendesi motifler ve sedef dahil çeşitli kakmalar tatbik edilmiştir. Bütün bunlara rağmen Osmanlı camilerinin özellikle dış görünüşünün hiç de renkli olduğu söylenemez. Kemerlerde beyaz taş yanında kullanılan kırmızı taşlar renk zenginliği için yeterli görülmüş, kubbeler ve istinat kuleleri ise kurşunun gri rengiyle çeşni ve ahenk kazanmıştır (Foto. 27-28).

Her iki ülkede de malzeme ne olursa olsun tezyinatın ana unsuru bitkisel motiflerdir. Ve bu nebati motifler içinde de hem Safevi, hem Osmanlı süsleme sanatlarında rumiler ortak değerlerdir. Ama Safevi çinilerindeki desen zenginliği ve ince işçilik hemen dikkat çekmektedir. Duvar süslemelerinde dikkatimizi çeken diğer bir husus da Osmanlı camilerinde hayvan ve kuş gibi canlı varlıkların figürlerine yer verilmediği halde İsfahan Mescid-i Şah'ın kible duvarında diğer çinilerden farklı renkte yapılmış olan bir panoda çok miktarda fakat küçük ebatta kuş ve hayvan motifleri nakşedilmiştir (Foto. 29). Kanaatimizce bu uygulama elbise üzerindeki (küçük) figürlere izin verilmiş olduğunu bildiren bir hadisle ilgilidir (Çam, 2008, s. 64).

Safevi cami tezyinatında dikkatimizi çeken diğer bir nokta da sembollerin önemli yer tutmasıdır. İslâm'ın yorumlanmasından çıktığı ve “nur saçan binalar”, “ufkîlik”, “içe ve dışa akış”, “hayal”, “kontrast ve dualizm” etrafında şekillendiği belirtilen bu sembollerin, Safevilerin din ve kudret ile ilgili inançlarının sembolleri kabul edilmektedir (Rafooneh Mokhtarshahi, 2003, s. 199). Nitekim Mescid-i Şah'ın kubbe göbeğinde yer alan ve tasavvufta mükemmelliyeti temsil eden mavi renkli on altı kollu yıldız şeklindeki şemseden mavi çiniler üzerinde aşağı doğru süzülen nur demeti bunun en güzel uygulamalarından biridir. Bu motifin Safevi devletine ismini veren meşhur sufi Şeyh Safi'nin Erdebil'deki türbesinin göbeğinde bulunması (Hüseynî, 1390, s. 14). Mescid-i Şah'taki bu on altı kollu şemseyi daha da anlamlı hale getirmektedir (Foto. 27). Yine aynı şekilde Klasik devrin meşhur mimarı Koca Sinan'ın da Osmanlı eserlerinde kubbe yüksekliği, kubbe çapı

gibi önemli mekânlarda ebced hesabıyla arşın ölçüsüyle bazı kutsal ve mistik ifadeler ortaya koyduğu dile getirilmiştir. Bu rakamlar içerisinde en dikkati çeken rakamsal değer olan 318 modülü İsmail Yakıt'a göre ebced hesabıyla Allah'ın isimlerinden olan *Raûf*'a tekâbül etmektedir (Yakıt, 2003, 49).

Sayılar içinde on altı devamlı surette mükemmellik ifadesi olarak kabul edilmiştir. Zira diğer bir mükemmel şekil olan dört sayısının karesidir. Bu sebeple tamamlılık sayısıdır. Bu dört sayısı ise evrenin aslı olarak kabul edilen (hava, su, yel ve ateş) dört unsuru temsil eder. Bu sayede doğadan medeniyete bu dört unsur sayesinde geçilir ve mükemmelliğe ulaşılır (Haşimî, 1390, s. 14; Schimmel, 2000. s. 237). Osmanlılarda kullanılan modüler sistem üzerine yapılan tartışmalar için şu kaynağa bakılabilir: (Yakıt, 2003, s. 49-51).

Hat sanatının tezyinat unsuru olarak kullanılmasına her iki kültürde de eşit zenginlikte ve mükemmelliyyette rastlamak hiç de şaşırtıcı değildir. Çünkü gerek İran'da, gerek Anadolu'da yazının mimaride tezyini bir unsur olarak kullanılmasının mazisi Selçuklulara kadar gider. Geçen zaman içinde özellikle büyük bir gelişme gösteren sülüs yazı haklı olarak mimaride rakipsiz bir şekilde yerini almıştır. Lacivert veya mavi zemin üzerine beyaz olarak yazılan celi sülüs yazılar istenilen etkiyi uyandırmak için ideal bir yazı türü olmuştur. Kullanılan malzemeye bağlı olarak İran'da yalnızca çini, Anadolu'da ise daha çok sıva üzerine kalem işi, taş ve bazen de çini halinde karşımıza çıkan bu yazıların konusunun dinî metinler olduğu kolayca tahmin edilebilir (Foto. 31-32). Bununla birlikte Safevî eserlerinde Oniki İmam sevgisini yansıtan ifadeler de çok sık kullanılmıştır.

## KAYNAKÇA

- Arpat, A., "Sinan Camilerinde Kutsal (Mistik) Boyutlar ve Modüler Düzen", *Türk Dünyası Araştırmaları*, Sayı 28, İstanbul, 1984, s. 1-28.
- Aslanapa, O., *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul, 1986.
- Beksaç, A. E., "Mescid-i Şah", *TDVİA*, Cilt 29, İstanbul, 2004, s. 291-293.
- Beksaç, A. E., "Safeviler (sanat)", *TDVİA*, Cilt 35, İstanbul, 2008, s. 457-59.
- Blair, S. Bloom, J., "Iran: Safavids and Kajars", *Islam Art and Architecture*, (Editors: Markus Hattstein - Peter Delius), Könemann, Köln, 2001. p. 500-518.
- Blake, S. P., *Half the World: The Social Architecture of Safavid Isfahan: 1590-1722*, Costa Mesa, 1999.
- Borjian, H., "Şeyh Lütfullah Camii", *TDVİA*, Cilt 39, İstanbul, 2010, s. 58-59.
- Çam, N., *İslamda Sanat Sanatta İslam*, Ankara, 2008.
- İşraki, E., "Atlas-i millî-i İrân" Tarih", *Sazman-i Nagşe bardari-i Kişver*, Tahran, 1378 p. 112.
- Golombek, B., "Anatomy of a Mosque: The Masjid i Shâh of İsfahân", *Iranian Civilisation* (ed. C. Adams), Montreal, 1972, pp. 60-69.
- Bayram, S. (Editör), *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1-2*, İstanbul, 1988.
- Ghfararifard, A., *Târîh-i Tahavvülât-ı Siyâsî, İçtimâî, İktisâdî ve Ferhengî-yi İrân der Asr-ı Safaviyye 1385*, pp 338-339.
- Haneda, M. "The Character of the Urbanisation of Isfahan in the Later Safavid Period," in C. Melville, ed., *Safavid Persia*, pp. 369-88. Hatem, G. A., s. 134-136.

- Hâşimî, Seyyid Hüseyin, “Kâr-ı Bord-i Tezyin ve Mefhumi nakş-ı şemse der mecmua-yı Şeyh Sayiyüddin Erdebili”, *Fasıl-nâme-yi İlmî Peju Haşi Mutalâat-ı Hüner-i İslâmi*, Sayı 14, Tahran, 1390.
- Hillenbrand, R., “Architecture vi. Safavid to Qajar Period”, *Encyclopedia Iranica*, Vol. II, Fasc. 4, 1986, App. 345-349 ([www.iranicaonline.org/articles/architecture-vi](http://www.iranicaonline.org/articles/architecture-vi))
- Honarfar, L., *Gencine-yi Âsâr-ı Târihi-yi İsfahan, İsfahan*, 1344/1965, s. 401-415.
- Kuban, D., *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye*, 1998.
- Kuran, A., *Mimar Sinan*, İstanbul, 1986.
- McChesney, R., “Four Sources on Shah ‘Abbas’s Building of Isfahan,” *Muqarnas* 5, 1987, pp. 103-34.
- Pourjavady, N. (ed.), E. Booth-Clibborn (originator). *The Splendour of Iran*. London: Booth-Clibborn Editions, 2001. 100-101, 147.
- Pope, A U, *Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, Oxford, 1938.
- Rafai, E., *Tarih-i Hüner der Ser Zeminhâ-yı İslâmi*, (Tercüme: Abdurrahim Kanavât), Meşhed, 1377.
- RafoonehMokhtarshahi Sani, “The Symbolic Expression of Power and Religion in the Public Buildings in Safavid Iran: A Conceptual Interpretation”, *Journal of Shia Islamic Studies*, Spring 2003, vol VI, no: 2, Tehran, 2003, p. 199-218.
- Schimmel, A., *Sayıların Gizemi*, İstanbul, 2000. S. 237
- Welch, A., *Shah Abbas and the Arts of İsfahan*, New York, 1973.
- Yakıt, İ, *Türk-İslâm Kültüründe Ebced Hesabı ve Tarih Düşürme*, İstanbul, 2003, s. 49-51.
- Zeki Muhammed Hasan, *Hüner-i İnan der Ruzgâr-ı İslâmi* (Tercüme: Muhammed İbrahim Aklidi), Tahran, 1388.

## FOTOĞRAFLAR VE ÇİZİMLER



**Foto. 1:** İsfahan Mescid-i Şah, genel görünüş.



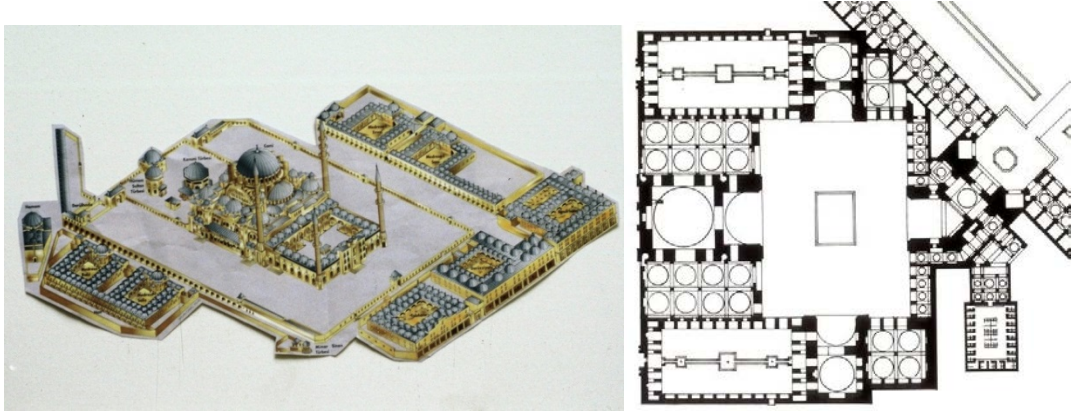
**Foto. 2:** İstanbul Sultanahmet Câmii genel görünüş



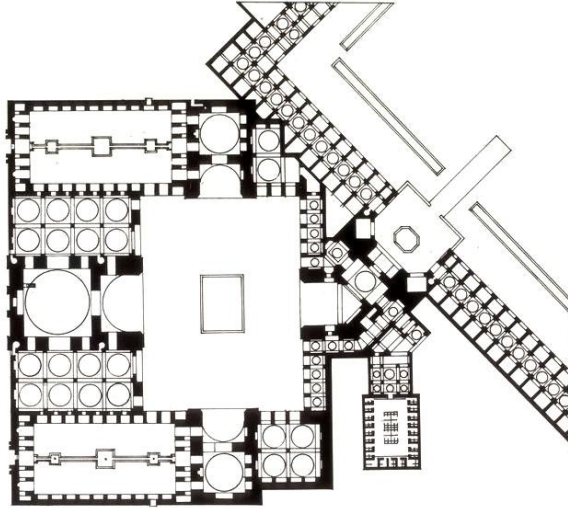
**Foto. 3:** İstanbul Fatih Câmii'nin havadan görünüşü  
(İstanbul Fatih Kaymakamlığı)



**Foto. 4:** Mescid-i İmam'ın ve meydanın havadan görünüşü (Hattstein-Delius).



**Foto. 5:** İstanbul Süleymaniye Külliyesi'nin üç boyutlu çizimi (D. Kuban)



**Foto. 6:** Isfahan Mescid-i Şah Abbas veya şimdiki adıyla Mescid-i İmam planı (Archnet)

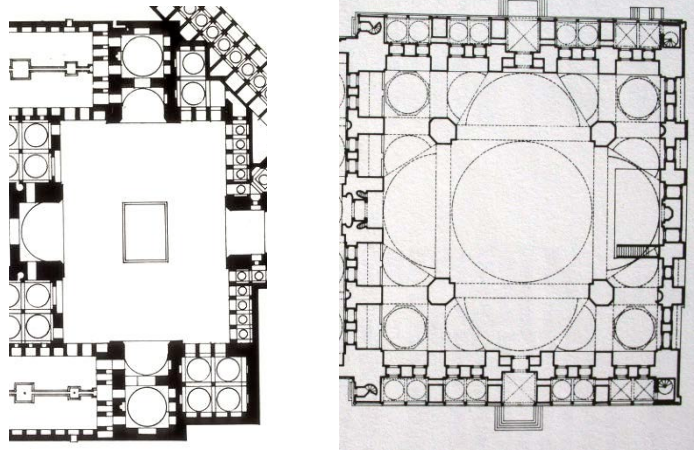




**Foto. 7:** Edirne Selimiye Câmii avlusu.



**Foto. 8:** İsfahan Mescid-i Şah avlusu (Archnet).



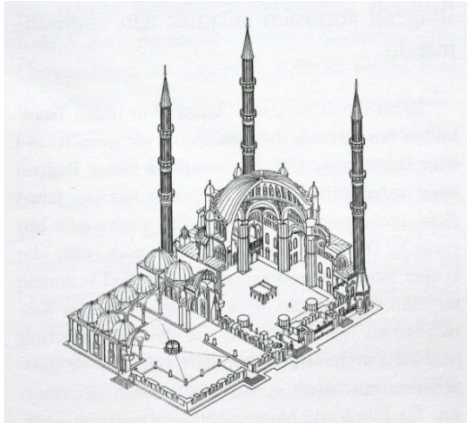
**Foto. 9-10:** İsfahan Mescid-i Şah avlusunun ve İstanbul Şehzade Câmii hariminin planı.



**Foto. 11-12:** İstanbul Bayezid Câmii ve İsfahan Mecid-i Şah taçkapılarının genel görünüşü.



**Foto. 13-14:** Mescid-i Şah havuzu ve Babaeski Ali Paşa Câmii şadırvanı.



**Foto. 15-16:** Edirne Selimiye Câmii (D. Kuban) ve İsfahan Şeyh Lütfullah Câmii kubbeleri.

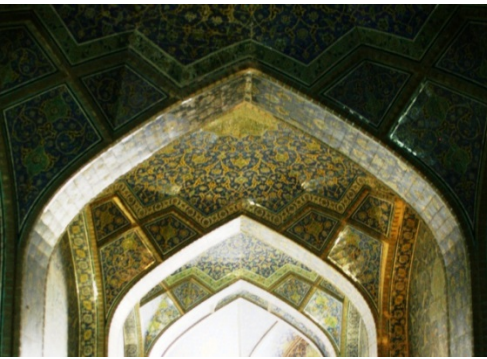




**Foto. 17-18:** İstanbul Süleymaniye ve İsfahan Şah Abbas Câmii kubbeleri.



**Foto. 19-20:** Edirne Selimiye Câmii ve İsfahan Mescid-i İmam kubbelerinin iç görünüşü.



**Foto. 21-22:** İsfahan Mescid-i Şah Câmii'nde ve İstanbul Sultanahmet Câmii'nde kubbe geçişleri.



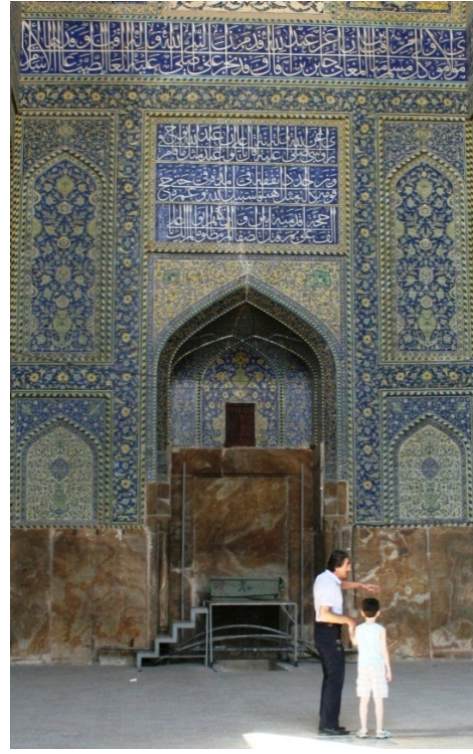


Foto. 23-24: İstanbul Şehzade Câmii ve Isfahan Mescid-i Şah Câmii mihrapları



Foto. 25-26: İstanbul Şehzâde Câmii ve Isfahan Mescid-i İmam Câmii minberleri.





**Foto. 27-28:** İsfahan Mescid-i Şah Abbas ve Edirne Selimiye Câmii'nde çini süslemeler.



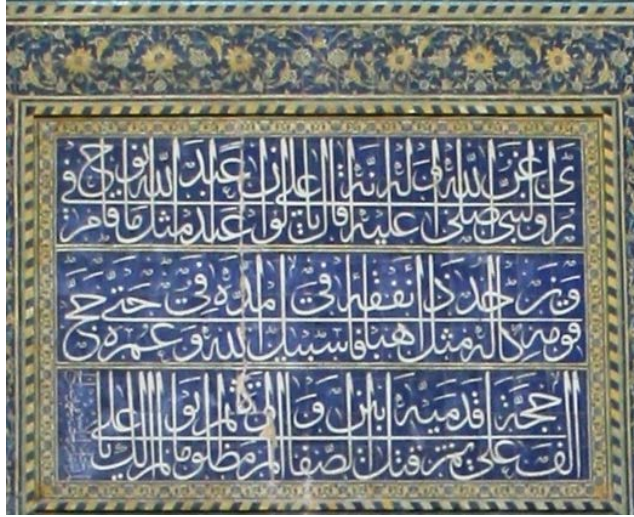
**Foto. 29:** İsfahan Şah Abbas Câmii'nde çini üzerine işlenmiş olan kuş figürleri



**Foto. 30:** Edirne Selimiye’de ahşap üzerine kalemkâri bezeme.



**Foto. 31:** İstanbul Süleymaniye Camii harim kapısında sülüs kitabe.



**Foto. 32:** İsfahan Mescid-i Şah Câmii mihrap üstündeki sülüs yazı.