T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İÇ MİMARLIK ANASANAT DALI
İÇ MİMARLIK SANAT DALI

MEKÂNSAL ALGI UNSURLARININ GÜNÜMÜZ CAMİ MİMARİSİ ÖRNEKLEMİNDE GELENEKSEL CAMİLER ÜZERİNDEN İNCELENMESİ: İSTANBUL CAMİLERİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Gamze TAYILGA

KOCAELİ 2021

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İÇ MİMARLIK ANASANAT DALI
İÇ MİMARLIK SANAT DALI

MEKÂNSAL ALGI UNSURLARININ GÜNÜMÜZ CAMİ MİMARİSİ ÖRNEKLEMİNDE GELENEKSEL CAMİLER ÜZERİNDEN İNCELENMESİ: İSTANBUL CAMİLERİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Gamze TAYILGA

Doç. Dr. Sibel DEMİRARSLAN

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No:
20.01.2021/3

KOCAELİ 2021

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Camilerde mekânsal algının incelenmesi üzerine hazırlanan bu tezde, mekân algısını etkileyen unsurlar, geleneksel ve günümüz dönemine ait belirlenen cami örneklemleri üzerinde incelenerek gelecekte tasarlanacak ve inşa edilecek camiler için yol gösterici anlamda katkı sağlaması hedeflenmiştir.

Yüksek lisans tez çalışmamı hazırlarken, bu hassas ve uzun yolda; bana yol gösteren, desteğini hiçbir zaman esirgemeyen ve tüm çalışmalarımı titizlikle inceleyen değerli hocam Doç. Dr. Sibel Demirarslan'a teşekkür ve saygılarımı sunarım.

Kurucusu olduğu bölümlerde eğitim almanın ve akademik faaliyetler sürdürmenin çok kıymetli olduğuna inandığım Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık bölümü kurucusu Prof. Dr. Ünal Demirarslan'a, Kocaeli Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi İç Mimarlık bölüm başkanı Doç. Dr. Deniz Demirarslan'a; araştırmam süresince bana destek olan Maltepe Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi İç Mimarlık Bölümü hocalarıma ve arkadaşlarıma destekleri, fikirleri ve yorumları için teşekkür ederim.

Maddi ve manevi desteklerini her daim hissettiğim, sevgileriyle bana her zaman güç veren canım anneme, canım babama, biricik kardeşime ve sevgili eşime en içten duygularımla şükranlarımı sunarım.

Gamze TAYILGA

2021

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR i
İÇİNDEKİLER ii
ÖZET v
ABSTRACT vi
ŞEKİL LİSTESİ vii
RESİM LİSTESİ viii
TABLO LİSTESİ xi
GİRİŞ 1
YÖNTEM 3

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MEKÂN-ALGI İLİŞKİSİ 5
1.1. MEKÂN KAVRAMI 5
1.1.1. Mimari Mekân 7
1.1.1.1. Fiziki Mekân 9
1.1.1.2. Algılanan Mekân 10
1.2. ALGI KAVRAMI 11
1.3. MEKÂNSAL ALGI 13
1.3.1. Mekânsal Algıyı Etkileyen Unsurlar 15
1.3.1.1. Malzeme 15
1.3.1.2. Renk 16
1.3.1.3. Doku 18
1.3.1.4. Biçim 20
1.3.1.5. Ölçü ve Oran/Orantı 21
1.3.1.6. Ritim 23
1.3.1.7. Işık – Gölge 24
1.3.1.8. Mimari Süsleme Unsurları 25
1.3.1.9. Semboller 27

İKİNCİ BÖLÜM

2. İBADET MEKÂNLARI 28
2.1. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE CAMİ MİMARİSİ 30
2.1.1. Cami İşlevi ve Planlama Kriterleri 32
2.1.2. Camilerin İşlevsel Bölüm ve Mekânları 37
2.1.2.1. Harim 38
2.1.2.2. Hünkâr Mahfili/Müezzin Mahfili/Kadınlar Mahfili 39
2.1.2.3. Mihrap 42
2.1.2.4. Minber 45
2.1.2.5. Vaaz Kürsüsü 47
2.1.3. Camilerin Strüktürel Kurgusu ve Teknolojik Uygulamalar 48
2.1.4. Camilerin Planlamasında Algı Unsurları 49
2.1.4.1. Camilerde Malzeme Kullanımı 50
2.1.4.2. Camilerde Renk Kullanımı 52
2.1.4.3. Camilerde Doku Kullanımı 54
2.1.4.4. Camilerde Biçim Kullanımı 56
2.1.4.5. Camilerde Ölçü ve Oran/Orantı Kullanımı 58
2.1.4.6. Camilerde Ritim Kullanımı 59
2.1.4.6. Camilerde Işık - Gölge Kullanımı 60
2.1.4.7. Camilerde Mimari Süsleme Unsurları Kullanımı 62
2.1.4.8. Camilerde Sembol Kullanımı 64

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
3. GELENEKSEL CAMİLERDE İÇ MEKÂN VE BÖLÜMLERİNİN İNCELENMESİ: MİMAR SİNAN CAMİLERİ ÖRNEKLEMİ 70
3.1. ŞEHZADE MEHMET CAMİİ 73
3.1.1. Harim 74
3.1.2. Hünkâr Mahfili 75
3.1.3. Müezzin Mahfili 76
3.1.4. Kadınlar Mahfili 77
3.1.5. Mihrap 77
3.1.6. Minber 78
3.1.7. Vaaz Kürsüsü 79
3.2. MİHRİMAH SULTAN CAMİİ 80
3.2.1. Harim 81
3.2.2. Hünkâr Mahfili 82
3.2.3. Müezzin Mahfili 83
3.2.4. Kadınlar Mahfili 84
3.2.5. Mihrap 84
3.2.6. Minber 85
3.2.7. Vaaz Kürsüsü 86
3.3. SÜLEYMANİYE CAMİİ 87
3.3.1. Harim 88
3.3.2. Hünkâr Mahfili 89
3.3.3. Müezzin Mahfili 90
3.3.4. Kadınlar Mahfili 91
3.3.5. Mihrap 91
3.3.6. Minber 92
3.3.7. Vaaz Kürsüsü 93
3.4. KILIÇ ALİ PAŞA CAMİİ 94
3.4.1. Harim 95
3.4.2. Müezzin Mahfili 97
3.4.3. Kadınlar Mahfili 97
3.4.4. Mihrap 98
3.4.5. Minber 99
3.4.6. Vaaz Kürsüsü 100
3.5. ATİK VALİDE CAMİİ 100
3.5.1. Harim 101
3.5.2. Hünkâr Mahfili 103
3.5.3. Müezzin Mahfili 103
3.5.4. Kadınlar Mahfili 104
3.5.5. Mihrap 104
3.5.6. Minber 105
3.5.7. Vaaz Kürsüsü 106
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
4. GÜNÜMÜZ CAMİLERİNDE İÇ MEKÂN VE BÖLÜMLERİNİN İNCELENMESİ 108
4.1. YEŞİL VADİ CAMİİ 108
4.1.1. Harim 109
4.1.2. Müezzin Mahfili 110

4.1.3. Kadınlar Mahfili 111
4.1.4. Mihrap 112
4.1.5. Minber 113
4.1.6. Vaaz Kürsüsü 114
4.2. MARMARA ÜNİVERSİTESİ İLAHİYAT FAKÜLTESİ CAMİİ 116
4.2.1. Harim 117
4.2.2. Müezzin Mahfili 119
4.2.3. Kadınlar Mahfili 119
4.2.4. Mihrap 120
4.2.5. Minber 121
4.2.6. Vaaz Kürsüsü 122
4.3. KAHRAMANLAR CAMİİ 124
4.3.1. Harim 125
4.3.2. Müezzin Mahfili 126
4.3.3. Kadınlar Mahfili 126
4.3.4. Mihrap 127
4.3.5. Minber 128
4.3.6. Vaaz Kürsüsü 129
4.4. AYŞE ILICAK CAMİİ 131
4.4.1. Harim 132
4.4.2. Müezzin Mahfili 133
4.4.3. Kadınlar Mahfili 133
4.4.4. Mihrap 134
4.4.5. Minber 135
4.4.6. Vaaz Kürsüsü 136
4.5. AHMET YILMAZ CAMİİ 138
4.5.1. Harim 139
4.5.2. Müezzin Mahfili 140
4.5.3. Kadınlar Mahfili 140
4.5.4. Mihrap 141
4.5.5. Minber 142
4.5.6. Vaaz Kürsüsü 143

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. DEĞERLENDİRME VE BULGULAR 145
SONUÇ 151
KAYNAKLAR 158
ÖZGEÇMİŞ 167

ÖZET

Belirli sınırlar oluşturarak kullanıcısını kuşatan, pek çok fiziki faktörle yönlendirilen, algılanabilen ve eylem gerçekleştirilebilen yer olan "mekân", mimarinin somut ve soyut tüm özelliklerinin uyumlu birleşimi ile tanımlı hale gelmektedir. Mimarlığın gelişimi; kullanıcının fiziksel, sosyal, kültürel ve psikolojik ihtiyaçlarını karşılayan mekânlara erişimini sağlamaktadır. Somut mekân, soyut nitelikleriyle desteklenerek varlığına anlam kazandırmaktadır ve özünü tanımlamaktadır. Dini yapılarda, öze dair verilen mesajlar fiziki mekânın tüm özellikleri ile kullanıcı zihninde bir yanıt oluşturur.

Toplu halde ibadetlerin gerçekleştirildiği dini yapılarda tasarımın içerisine dâhil edilen tüm fiziksel mekân unsurlarının; ilk dönemlerde dinin ibadet yol ve yöntemlerine cevap verebilecek şekilde geliştiği; sonraki dönemlerde ise, kullanıcının ibadet etmesini kolaylaştıracak, mekânı algılanabilir kılacak, konfor, huzur ve aidiyet sağlayacak şekilde tasarlandığı ve tasarlanmaya devam ettiği görülmektedir. Mekânsal algıyı etkileyen fiziksel faktörler, kullanıcıya belirli mesajlar verecek şekilde planlanması ile birlikte belleğe de gönderme yapmaktadır. Bu bağlamda; malzeme, renk, doku, biçim, ölçü ve oran/orantı, ritim, ışık - gölge, mimari süsleme unsurları ile semboller mekânsal algıyı etkileyen unsurlar olarak incelenmesi gereken önemli konulardır. Çalışmada, İslamiyet ibadet mekânı olan camiler inceleme konusu olarak ele alınmıştır.

Tez beş ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde mekân ve algı ilişkisi incelenerek mekânsal algıyı etkileyen faktörler üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde, İslam dinine ait cami mimarisi; camilerin strüktürel kurgusu, teknolojisi, planlama kriterlerinin belirlenmesi ile birlikte cami işlevsel bölüm ve mekânlarına da yer verilmiştir. Üçüncü bölümde, geleneksel cami mimarisi Mimar Sinan camileri örnekleminde ele alınmıştır. Dördüncü bölümde, günümüz camileri irdelenmiştir. Tez ile ilgili çalışmaların beşinci bölümde değerlendirilmesine yer verilmiş olup elde edilen bulgular tablo ve metin halinde sunulmuştur. Sonuç bölümünde ise; elde edilen çıkarımlara ve yeni çalışmalara yol gösterecek önerilere yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Algı, Dini Yapı, Tasarım, Cami Mimarisi, Mimar Sinan, İstanbul

ABSTRACT

The place, which surrounds its user by creating certain boundaries, is directed by many physical factors, can be perceived and action can take action, becomes defined by the harmonious combination of all the physical and abstract features of architecture. Development of architecture; enables the user to access spaces that meet their physical, social, cultural and psychological needs. Physical space, supported by its abstract qualities, adds meaning to its existence and defines its essence. In religious buildings, messages about the essence create a response in the user's mind with all the physical space features.

All the physical space elements included in the design in religious buildings where collective worship is performed; It had seen that in the early periods, religion developed in a way to respond to the ways and methods of worship. The following periods show that it is designed and continues designing to facilitate the user's worship, make the place perceptible, provide comfort, peace and belonging. The physical factors that affect the spatial perception also refer to the memory as planned to deliver particular messages to the user. In this context; material, colour, texture, form, measure and proportion, rhythm, light - shadow, architectural decoration elements and symbols are major issues that should be examined as factors affecting spatial perception. In the study, mosques, which are places of Islamic worship, have been studied as a subject.

The thesis consists of five main parts. In the first part, the relationship between space and perception is examined, and factors affecting spatial perception are emphasized. In the second part, mosque architectureand the mosque's the structural setup, technology and planning criteria, also included the functional sections and spaces of the mosque. In the third chapter, traditional mosque architecture is discussed in the sample of Mimar Sinan mosques. In the fourth chapter, today's mosques are examined. The studies' evaluation related to the thesis is included in the fifth chapter, and the findings are presented in table and text. In the conclusion part; findings, evaluation studies and suggestions to guide new studies are included.

Keywords: Perception, Religious Building, Design, Mosque Architecture, The Architect Sinan, Istanbul

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. Algılama süreci ……...…. 12
Şekil 2. Mekânın duyum aşaması ……... 13
Şekil 3. Mescid-i Nebevi planı ……..……... 33
Şekil 4. Mescid-i Nebevi perspektif görüntüsü …….. 33
Şekil 5. Geçmişten günümüze cami mimarisi …… 34
Şekil 6. Cami dış çevre – dış mekân – iç mekân ilişkisi …… 37
Şekil 7. Mihrap bölümleri ……..…….. 43
Şekil 8. Minberin bölümleri ……..……... 46
Şekil 9. Yunus Bey Camisi, varsayımsal aksonometrik perspektif ……. 71
Şekil 10. Şehzade Mehmet Camii planı …… 74
Şekil 11. Mihrimah Sultan Camii planı …….. 81
Şekil 12. Süleymaniye Camii planı ……..…… 88
Şekil 13. Kılıç Ali Paşa Camii planı ……... 95
Şekil 14. Atik Valide Camii planı ……..…… 101
Şekil 15. Yeşil Vadi Camii zemin kat planı ……..……. 109
Şekil 16. Yeşil Vadi Camii plan şeması ……...……. 109
Şekil 17. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii asma kat planı ……... 116
Şekil 18. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii plan şeması ……..... 116
Şekil 19. Kahramanlar Camii asma kat planı ……...….... 124
Şekil 20. Kahramanlar Camii plan şeması ……...….... 124
Şekil 21. Ayşe Ilıcak Camii plan şeması ……...…… 131
Şekil 22. Ahmet Yılmaz Camii plan şeması …….....……... 138
Şekil 23. Geleneksel ve günümüz camileri işlev + yerleşim şemaları…..…… 146

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Azapkapı Sokollu Camii harim mekânı ……..……..... 39
Resim 2. Sancaklar Camii harim mekânı ……..…… 39
Resim 3. Emirgan I. Abdülhamid Camii hünkâr mahfili …...…….. 40
Resim 4. Edirne Selimiye Camii müezzin mahfili …….. 41
Resim 5. Ataşehir Mimar Sinan Camii kadınlar mahfili …….. 42
Resim 6. Edirne Muradiye Camii mihrabı ……. 44
Resim 7. Şakirin Camii mihrabı ……...…….. 44
Resim 8. Semiz Ali Paşa Camii minberi ……...…….. 45
Resim 9. Gebze Organize Sanayi Camii minberi ……..…… 45
Resim 10. Ayasofya Camii vaaz kürsüsü …… 47
Resim 11. Erzincan Terzibaba Camii vaaz kürsüsü ……. 47
Resim 12. Laleli Camii farklı malzemelerin bir arada kullanımı örneği …… 51
Resim 13. TBMM Camii ……...……... 52
Resim 14. Refiye Soyak Camii iç mekân beyaz renk kullanımı ...…… 53
Resim 15. Sultanahmet Camii kubbe mavi renk kullanımı …….. 53
Resim 16. Çamlıca Camii iç mekân mavi renk kullanımı ……...…….. 53
Resim 17. 15 Temmuz Şehitler Camii iç mekân yeşil renk kullanımı …...…….. 54
Resim 18. Samsun Hz. Hatice Camii farklı doku kullanımları …… 55
Resim 19. Selimiye Camii kubbesi ……...... 56
Resim 20. Şakirin Camii kubbesi ……...……. 56
Resim 21. Sancaklar Camii iç mekân biçim ……...…… 57
Resim 22. Mogan Gölü Camii iç mekânı ……..……. 58
Resim 23. Nuruosmaniye Camii ……. 59
Resim 24. Ortaköy Camii ışık kullanımları ……..... 60
Resim 25. Bursa Ulu Camii tepe ışıklığı ……. 61
Resim 26. Doğramacızade Ali Sami Paşa Camii tepe ışıklığı ……... 61
Resim 27. Fatih Camii kıble duvarında yer alan vitray cam …… 62
Resim 28. Yaşamkent Camii cephe gün ışığı kontrolü …….. 62
Resim 29. Makedonya Alaca Camii …… 63
Resim 30. Selimiye Camii müezzin mahfili tavanı çarkıfelek motifi ……... 65
Resim 31. Gül Camii kubbesi mühr-i süleyman motifi …… 65
Resim 32. Azapkapı Sokullu Mehmet Paşa Camii mihrap sofası cennet ağacı motifi ……. 66
Resim 33. Bursa Yeşil Camii harim mekânında yer alan çeşme ……. 66
Resim 34. Bursa Ulu Camii Vav harflerinden oluşturulmuş kompozisyon …… 67
Resim 35. Edirne Eski Camii Vav harflerinden oluşturulmuş kompozisyon …. 67
Resim 36. Medine Mescidi Camii iç mekânda yıldız kullanımı ……..……. 67
Resim 37. Kadırga Sokollu Mehmed Paşa Camii, pandantiflerdeki kabaralar ……. 68
Resim 38. Şehzade Mehmet Külliyesi genel görünüş …… 73
Resim 39. Şehzade Mehmet Camii harim mekânı …… 74
Resim 40. Şehzade Mehmet Camii hünkâr mahfili ……... 76
Resim 41. Şehzade Mehmet Camii müezzin mahfili …….. 76
Resim 42. Şehzade Mehmet Camii kadınlar mahfili …… 77
Resim 43. Şehzade Mehmet Camii mihrabı ……... 78
Resim 44. Şehzade Mehmet Camii minberi ……... 79
Resim 45. Şehzade Mehmet Camii vaaz kürsüsü …….. 80

Resim 46. Mihrimah Sultan Külliyesi genel görünüş 80
Resim 47. Mihrimah Sultan Camii harim mekânı 82
Resim 48. Mihrimah Sultan Camii hünkâr mahfili 83
Resim 49. Mihrimah Sultan Camii müezzin mahfili 83
Resim 50. Mihrimah Sultan Camii kadınlar mahfili 84
Resim 51. Mihrimah Sultan Camii mihrabı 85
Resim 52. Mihrimah Sultan Camii minberi 86
Resim 53. Mihrimah Sultan Camii vaaz kürsüsü 86
Resim 54. Süleymaniye Külliyesi genel görünüş 87
Resim 55. Süleymaniye Camii harim mekânı 88
Resim 56. Süleymaniye Camii hünkâr mahfili 90
Resim 57. Süleymaniye Camii müezzin mahfili 90
Resim 58. Süleymaniye Camii küçük müezzin mahfilleri 90
Resim 59. Süleymaniye Camii kadınlar mahfili 91
Resim 60. Süleymaniye Camii mihrabı 92
Resim 61. Süleymaniye Camii minberi 93
Resim 62. Süleymaniye Camii vaaz kürsüsü 94
Resim 63. Süleymaniye Camii vaaz kürsüsü 94
Resim 64. Kılıç Ali Paşa Külliyesi genel görünüş 94
Resim 65. Kılıç Ali Paşa Camii harim mekânı 96
Resim 66. Kılıç Ali Paşa Camii müezzin mahfili 97
Resim 67. Kılıç Ali Paşa Camii zemin kat kadınlar mahfili 98
Resim 68. Kılıç Ali Paşa Camii asma kat kadınlar mahfili 98
Resim 69. Kılıç Ali Paşa Camii mihrabı 98
Resim 70. Kılıç Ali Paşa Camii minberi 99
Resim 71. Kılıç Ali Paşa Camii vaaz kürsüsü 100
Resim 72. Atik Valide Külliyesi genel görünüş 101
Resim 73. Atik Valide Camii harim mekânı 102
Resim 74. Atik Valide Camii hünkâr mahfili 103
Resim 75. Atik Valide Camii üst kat mahfilleri 104
Resim 76. Atik Valide Camii mihrabı 105
Resim 77. Atik Valide Camii minberi 106
Resim 78. Atik Valide Camii vaaz kürsüsü 107
Resim 79. Yeşil Vadi Camii genel görünüş 109
Resim 80. Yeşil Vadi Camii harim mekânı 110
Resim 81. Yeşil Vadi Camii müezzin mahfili 111
Resim 82. Yeşil Vadi Camii giriş kat kadınlar mahfili 111
Resim 83. Yeşil Vadi Camii asma kat kadınlar mahfili 111
Resim 84. Yeşil Vadi Camii mihrabı 112
Resim 85. Yeşil Vadi Camii mihrabı gece kullanımı 112
Resim 86. Yeşil Vadi Camii minberi 113
Resim 87. Yeşil Vadi Camii vaaz kürsüsü 114
Resim 88. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii genel görünüş 116
Resim 89. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii kubbesi 117
Resim 90. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii harim mekânı 117
Resim 91. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii fıskiye 118
Resim 92. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii müezzin mahfili ... 119
Resim 93. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii kadınlar mahfili ... 120
Resim 94. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii mihrabı 120

Resim 95. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii mihrabı gece kullanımı …….. 120
Resim 95. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii minberi …….. 121
Resim 97. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii vaaz kürsüsü ……. 122
Resim 98. Kahramanlar Camii genel görünüş ……. 124
Resim 99. Kahramanlar Camii harim mekânı …… 125
Resim 100. Kahramanlar Camii müezzin mahfili ……..……. 126
Resim 101. Kahramanlar Camii kadınlar mahfili ……..……. 127
Resim 102. Kahramanlar Camii mihrabı ……. 127
Resim 103. Kahramanlar Camii mihrabı gece kullanımı ……... 127
Resim 104. Kahramanlar Camii minberi ……. 128
Resim 105. Kahramanlar Camii vaaz kürsüsü …… 129
Resim 106. Ayşe Ilıcak Camii genel görünüş …… 131
Resim 107. Ayşe Ilıcak Camii harim mekânı …….. 132
Resim 108. Ayşe Ilıcak Camii müezzin mahfili …… 133
Resim 109. Ayşe Ilıcak Camii asma kat kadınlar mahfili …….. 134
Resim 110. Ayşe Ilıcak Camii mihrabı ……. 134
Resim 111. Ayşe Ilıcak Camii mihrabı gece kullanımı …… 134
Resim 112. Ayşe Ilıcak Camii minberi ……. 135
Resim 113. Ayşe Ilıcak Camii vaaz kürsüsü ……. 136
Resim 114. Ahmet Yılmaz Camii genel görünüş …….. 138
Resim 115. Ahmet Yılmaz Camii harim mekânı …… 139
Resim 116. Ahmet Yılmaz Camii müezzin mahfili ……. 140
Resim 117. Ahmet Yılmaz Camii asma kat kadınlar mahfili ……. 141
Resim 118. Ahmet Yılmaz Camii mihrabı …… 141
Resim 119. Ahmet Yılmaz Camii mihrabı gece kullanımı …….. 141
Resim 120. Ahmet Yılmaz Camii minberi …… 142
Resim 121. Ahmet Yılmaz Camii vaaz kürsüsü …….. 143

TABLO LİSTESİ

Tablo 1. Günümüz camilerinde bulunması gereken mekânlar …… 36
Tablo 2. Camiye ibadet için gelen kullanıcının kullanım alanları ve cami personelinin kullanım alanları ……..... 38
Tablo 3. Mahfillerin sınıflandırılması …… 40
Tablo 4. Yeşil Vadi Camii mekân ve bölümleri algı unsurları değerlendirilmesi …….. 115
Tablo 5. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii mekân ve bölümleri algı unsurları değerlendirilmesi …….. 123
Tablo 6. Kahramanlar Camii mekân ve bölümleri algı unsurları değerlendirilmesi ……... 130
Tablo 7. Ayşe Ilıcak Camii mekân ve bölümleri algı unsurları değerlendirilmesi …….. 137
Tablo 8. Ahmet Yılmaz Camii mekân ve bölümleri algı unsurları değerlendirilmesi ……... 144
Tablo 9. Geleneksel camiler ve günümüz camilerinin iç mekân algısal özelliklerinin değerlendirilmesi …… 149

GİRİŞ

İnsanların bir araya geliş nedenleri, mimari mekânların oluşmasında etkili olmuştur. İlk çağlarda ateş çevresinde toplantılarla başlayan bir arada bulunma/sosyalleşme süreci, insanların dine yönelik ihtiyaçlarını gidermek için bir araya gelmesine ve bu doğrultuda inşa edilmiş olan en eski tapınaklara kadar uzanır. Mimari mekânın sahip olduğu faktörler, ibadet mekânlarını daha etkili ve vurgulu hale getirmektedir.

İbadet yapıları, dinlerin temel ilke ve özelliklerine göre şekillenen özellikle planlamalarında dini ibadetlerin yapılış biçimlerinin etkisi altında oluşmuş yapılardır ve toplu kullanıma hizmet vermek için elverişli halde tasarlanmaktadır. Dini yapı tasarımı büyük özen ve hassasiyet gerektiren bir konudur.

Kullanıcıların uhrevi duygularına yanıt vermek amacıyla oluşturulan dini yapıların tasarımında, dinin felsefesinin kavranması önem taşımaktadır. İbadet mekânlarında kullanılan fiziksel, algısal ve sembolik ögeler etkeniyle tasarımın içerisine dâhil edilen tüm unsurların, ilk dönemlerde dinin ibadet yol ve yöntemlerine cevap verebilecek şekilde geliştiği bilinmektedir. Sonraki dönemlerde ise, kullanıcının ibadet etmesini kolaylaştıracak, mekânı algılanabilir kılacak, konfor, huzur ve aidiyet sağlayacak şekilde tasarlandığı ve tasarlanmaya devam ettiği görülmektedir.

Algı, psikolojinin ana araştırma konusu olmasına rağmen tanımlama, anlamlandırma konularında yön verici olması sebebiyle pek çok bilim ve sanat çalışması için önem taşıyan multidisipliner bir kavramdır. İç mimarlık için ise mekânın tanımlanmasında algı kavramının ve mekân algısının etkisi olduğu bilinmektedir. Mekânın algılanmasını sağlayan unsurlar ise kullanıcıların mekânı algılama ve anlamlandırmalarına yardımcı uyaranlardır. İbadet mekânlarında da malzeme, renk, doku, biçim, ölçü ve oran/orantı, ritim, ışık - gölge, mimari süsleme unsurları ile sembollerin algılamayı etkileyen unsurlar olduğu bilinmektedir.

Çalışmada, camilerin geçmişten günümüze planlama kriterleri, strüktürel yapıları ve iç mekân kurguları inceleme konusu olarak ele alınmıştır. Mekânsal algı unsurları üzerinden geleneksel dönem ve günümüz camileri değerlendirilmiştir.

Örneklem olarak, geleneksel cami mimarisinin başyapıtları olarak kabul edilmesinden dolayı Mimar Sinan Camileri belirlenerek çalışma alanını kısıtlamak amaçlı bir marka kent olması nedeniyle İstanbul ili camileri ile sınırlandırılmış ve bir külliye içerisinde yer alan Şehzade Mehmet Camii, Mihrimah Sultan Camii, Süleymaniye Camii, Kılıç Ali Paşa Camii, Atik Valide (Nurbanu Sultan) Camii seçilmiştir. Günümüz örneği olarak da, İstanbul'da, 2010-2020 yılları arasındaki 10 yıllık süreç içerisinde çağdaş teknik ve teknolojilerle inşa edilmiş ve ibadet mahallinin yanı sıra sosyal ve kültürel birimler de içeren Yeşil Vadi Camii, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii, Kahramanlar Camii, Ayşe Ilıcak Camii ve Ahmet Yılmaz Camii değerlendirmeye uygun bulunmuştur.

YÖNTEM

Bu çalışmada mekânsal algı unsurları günümüz cami mimarisi örnekleminde geleneksel camiler üzerinden, İstanbul camileri ele alınarak incelenmiştir. Bu incelemeler ışığında "İstanbul ili günümüz cami mimarisinde mekânsal algı unsurları nasıl kurgulanmıştır ve geleneksel cami mimarisi örneklerine göre ne gibi benzerlikler ve farklılıklar vardır?" sorularına cevap aranmıştır. Bu soruların cevabı günümüz camileri ve gelecekte yapılacak olan camilerin mekân tasarımlarının daha doğru kurgulanması için önemlidir. Çalışma dört basamakta hazırlanmıştır:

1. Ön hazırlığın oluşturulması;
   - Konuyla ilgili dokümantasyon ve arşivleme çalışmalarının yapılması,

2. Saha tespiti;
   - İstanbul ili içerisinde çalışma kapsamı ile uyumlu örneklemin belirlenme süreci,
   - Belirlenen bölgelerde alan incelemesinin yapılması,
   - Örnekleme dâhil edilmesi planlanan alan ve mekânların gezilmesi,
   - Çalışmaya esas oluşturacak örneklem kümesinin netleştirilmesi/ belirlenmesi,
   - Fotoğraflama çalışmaları.

3. Verilerin hazırlanması;
   - Saha keşif gezilerinde elde edilen veriler sonucunda tablo formatlarının hazırlanması,
   - Şemaların çizilmesi.

4. Bulguların değerlendirilmesi;
   - Mekânsal algı unsurlarının günümüz ve geleneksel cami mekânları üzerinden karşılaştırılmasının izlenebilir bir format içinde hazırlanması şeklindedir.

Mekân algısının temel alındığı bu çalışmada öncelikli olarak, mekân kavramı incelenmiştir. Kavram hakkında teknik ve kuramsal bilgilere yer verilmiştir. Mekânın

nasıl algılandığının anlaşılabilmesi için algı kavramı incelenmiş ve algılamaya etki eden faktörler irdelenmiştir.

Mekânların farklı fiziksel unsurlar ile düzenlenmesi sonucu mekânın kullanıcı üzerindeki algısının değiştiği bilinmektedir. Aynı mekân, farklı uyarıcı unsurlarla dar-geniş, yüksek-alçak veya ferah-boğucu, sakinleştirici-heyecan verici olarak algılanabilir. Mekânın kurulması, sınırlandırılması ve çalışmanın ana konusu olan "algılanması" için gerekli temel unsurlar olan "malzeme, renk, doku, biçim, ölçü ve oran/orantı, ritim, ışık - gölge, mimari süsleme unsurları ile sembol" faktörleri incelenmiştir. Mimari mekânlarda oluşturulmak istenilen mekân algıları tartışılmıştır.

Mimari mekân kavramının ilk oluşma sebeplerinden olan dine yönelik ihtiyaçlarının giderilmesi ve bu doğrultuda insanların bir araya gelerek ibadet etmesini sağlayan dini yapılar ele alınarak hak din olan İslamiyet'e ait, Müslümanların bir arada ibadet ettikleri mekânlar olan camiler; planlama unsurları, strüktürel kurguları, işlevsel bölüm ve mekânları açısından incelenmiştir.

İstanbul'da geleneksel ve günümüz cami örnekleminde seçilen camilerin iç mekan tasarımları ve ibadet mekanlarındaki mekânsal algı unsurları literatür araştırması, saha çalışması, yerinde gözlem, fotoğrafla belgeleme yöntemleri ile incelenmiş ve ibadet mekanlarında mekânsal algıyı etkileyen unsurlar karşılaştırılarak bulgular metin ve tablo olarak sunulmuştur.

Sonuç olarak, *'Mekânsal Algı Unsurlarının Günümüz Cami Mimarisi Örnekleminde Geleneksel Camiler Üzerinden İncelenmesi: İstanbul Camileri"* olarak belirlenen probleme, sistematik bir yaklaşımla açıklık kazandırılması hedeflenmiştir.

Din ve inancın gerek birey gerekse toplum açısından çok özel bir yerde bulunması hassasiyeti ile tarihi ve günümüz camilerinin irdelenerek, yeni nesil ve gelecek dönem camilerine yol gösterici olması istenmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MEKÂN-ALGI İLİŞKİSİ

Tanımlı bir mekân tasarımı yapabilmenin ilk aşaması olarak mekânın kullanım amacını ve kullanıcı profilini belirlemek olduğunu söylemek mümkündür. Mekânı tanımlayabilmek ve algıyabilmek için mekâna hâkim olmak gerekmektedir. Algı kavramı ve yönlendirilmesini bilmek, bir mekân içerisinde mekânsal algıyı etkileyen unsurlarla uygun tasarımlar ve doğru çözümlemeler yapmayı sağladığından tasarımda mekân-algı ilişkisi önemli bir konudur. Algıyı etkileyen unsurlar da fiziki ve bilişsel olmak üzere gruplandırılabilirler. Fiziki unsurlar; malzeme, renk, doku, biçim, ölçü ve oran/orantı, ışık - gölge, mimari süsleme unsurlarıyla sembollerdir. Bilişsel algıyı etkileyen unsurların başlıcaları arasında kültür, sosyal ve toplumsal yapı, bireysel faktörler, ahlaki ve dini yaptırımlar, yasal zorunluluklar, bazı standart kabuller sayılabilir.

1.1. MEKÂN KAVRAMI

Mekân kavramı tarih boyunca farklı çalışma disiplinlerinde değişik biçimlerle ele alınmıştır. “En yalın biçimiyle uzayın insan eliyle sınırlanmış parçası olarak tanımlanabilir” (Tanyeli, 1997: s.1193). İç mimarlık disiplininin yanı sıra; mimarlık, sanat, tarih, coğrafya, siyasal bilimler, dini bilimler, edebiyat, felsefe, sosyoloji bilimleri arasında da önemli bir araştırma konusu olmuştur. Mekân, insan ve insanın dünyasıyla var olmaktadır.

Mekân kelimesi Arapça bir isim olan “kevn” kelimesinden türemiş olup “oluş, varoluş, olmak” anlamındadır. Türk Dil Kurumu’nun sözlüğüne göre mekân; “yer, bulunulan yer, ev, yurt, uzay” anlamlarını içermektedir (URL 1). İslam filozofları ise mekânı, “kuşatan cismin, kuşatılan cismin dış yüzeyiyle örtüşen iç yüzeyi” şeklinde tanımlamışlardır (Kutluer, 2003: s.550). Platon, Aristo, Zevi, Giedion, Piaget, Ching, Vitruvius, Pevsner, Rapoport, Lang, Lefebvre ve Schulz gibi kuramcılar mekân kavramını tanımlamış ve mekân kavramını geliştirecek öneriler sunmuşlardır.

Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğünde mekân, “insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk” olarak tanımlanmıştır (Hasol, 2017: s.313). Görsel İç Mimarlık Sözlüğünde ise, “Herhangi bir iç ya da dış çevreyi veya kapalı bir alanı ifade eden mekân, belirli karakteristik özelliklere sahip belli bir mekâna işaret eden ‘yer’ teriminden farklıdır. Bir bina içinde yer alan bir odaya mekân denilebilirken bir avlu ya da bahçe ise dış mekândır. Mekânın doğası ve atmosferi mimari tasarımın başarısı için önemlidir” şeklinde açıklanmıştır (Coates vd., 2017: s.166).

Ching (2019: s.100) ise, mekân için, “odun ya da taş gibi fiziksel bir maddedir” ifadesini kullanmaktadır. “Herhangi bir üç boyutlu biçim doğal olarak onu çevreleyen mekânın hacmini vurgular ve bir etki alanı diğer bir deyişle kendisine ait gibi sahiplendiği bir bölge yaratır” ifadesi ile mekânın sınırlarla oluşmasına dikkat çekmiştir (Ching, 2019: s.110).

Mekânı tanımlayan sınırların bir yapı elemanından oluşması gerekmemektedir. Soygeniş (2019: s.35)’in aktardığı üzere; “Yağmurda şemsiye altında dururken sınırları şemsiye tarafından belirlenmiş ıslanmamış bir mekân oluşur. Bu örnekte, şemsiye yatay düzlemde oluşturduğu yüzeyle belirlenmiş bir mekân oluşturur”.

Mekân kavramı açıklama ve tanımlarında görüldüğü üzere, temelde ortak bir düşünce üzerine şekillenmektedir: mekân sınırları belirli olan alandır. Mekânın tanımlanmış sınırlı alan olması şeklindeki açıklamaların yanı sıra, son zamanlarda, kavrama bir başka bakış açısı ile de yaklaşıldığı izlenmektedir; bu yaklaşım, mekânın boşluk olarak ele alınması ile ilgilidir.

İnsanın boşluğu tanımlayabilmesi çeşitli sınırlar yardımıyla mümkün olabilir. “Mekân en basit tanımıyla bir kişi veya grubun yeridir. Mekân insanın, insan ilişkilerinin ve bu ilişkilerin gerektirdiği donatıların içinde yer aldığı, sınırları kapsadığı örgütlenmenin yapı ve karakterine göre belirlenen bir boşundur” (Gür, 1996: s.43-44). Mekânın “boşlukların sınırlandığı yer” olarak ifade edilmesi Zevi (2015: s.24), tarafından şöyle aktarılmaktadır: “mimarlığa özgü mekân deneyimi, insanın eserinin ‘boşluklara’ sınırlar getirdiği, yani ‘kapalı’ mekânlar belirlediği her yerde

devam eder". Burada boşluğun mekân oluşturması ile birlikte aslında boşluğun tasarımından söz edildiği görülmektedir. Bu bakış açısına göre mekân ile boşluk eşleşmektedir.

Mekâna ait tek bir tanımlamanın olmaması, mekân kavramının farklı disiplinler tarafından farklı biçimlerde ele alınarak yorumlanmasına neden olmuştur. Mekân doğrudan kullanıcı ile ilgilidir. Bu nedenle mekân oluşturulurken fiziksel bir sınırlandırmanın yanı sıra; mekânların, kullanıcıların ihtiyaçlarını karşılayan özelliklere sahip olması, deneyimlenebilir olması, algılanabilir olması gerekmektedir.

Karanlık bir konser salonunda projektörle aydınlatılmış bir sanatçı karanlığın içinde oluşturulan, ışık ile tanımlanan ışık mekânının içinde performansını gerçekleştirir. Işık söndüğünde mekân yok olur. Bu örnekte karanlık içinde ışık mekânın sınırlarını oluşturur. Burada görsel olarak sınırlamadan söz edilebilir. Fiziksel olarak bir sınırlama yoktur (Soygeniş, 2019: s.35). Buradaki ışığın oluşturduğu görsel mekân oluşumunun aslında algısal bir mekânı işaret ettiği görülmektedir.

Mekânı, belirli sınırlar oluşturarak kullanıcısını kuşatan, pek çok fiziki faktörle yönlendiren, algılanabilen ve eylem gerçekleştirilebilen "yer" olarak tanımlamak mümkündür. Mekân; mimarinin soyut ve somut tüm özellikleri ile bir bütün oluşturarak tanımlı hale gelir. Mimari ve mekân kavramı birbiri ile ayrılamaz bir ilişki içerisindedir.

1.1.1. Mimari Mekân

Mekânın geniş içeriği olmasının nedeniyle pek çok disiplin ve uzmanları tarafından kendi alanlarına özel olarak özgün bakış açıları gerçekleştirdikleri, yeni tanımlamalar ile alanlarına uygun farklı sınıflandırmalar yaptıkları literatürden izlenebilmektedir. Mekân bu farklılaşan bakış açılarına göre mimari mekân ile birlikte farklı ihtiyaç ve oluşumlar doğrultusunda çeşitlendirilmektedir.

Mimari mekân güçlü bir davranış şekillendiricidir (Roth, 2006: s.76). Mimarlık kuramcıları mekânı farklı yaklaşımlarla açıklamaktadırlar. Us ve Aytıs (2016: s.82), bu yaklaşımlardan bazılarını şu şekilde aktarmaktadır: "Mimarlık tarihçisi Nikolaus

Pevsner (1963), mimarlığı mekân yaratma eylemi olarak ifade etmektedir. Mimari mekân, insanın fizyolojik, psikolojik ve toplumsal gereksinmelerini karşılayan bir uzay parçası olarak tanımlanmaktadır (Norberg- Shulz, 1971). Fransız sosyolog ve felsefeci Henri Lefebvre (1991) mekânı, yaşanan, algılanan ve hayal edilen boyutlar olarak nitelemektedir. Zevi (1993), hareketin önemini vurgulayarak mimari mekânı, içinde geçen yaşamsal deneyim ile anlamlandırmaktadır".

Mekân, mimarinin tümüyle ilişkili olan bir olgudur. Mimari mekân, uzay mekânı içinde yer alarak sınırları tanımlanan ve içerisinde çeşitli eylemlerin gerçekleştiği sınırlamadır, bir boşluktur. "Mimari içinde yaşanan, insanı doğal çevreden ayıran bir özel boşluğun ortaya çıkmasıyla başlamaktadır" (Kuban, 2018: s.15). Mimari mekân, içinde çeşitli eylemlerin geçtiği, tanımlanabilen bir biçimi, dokusu, rengi olan fiziksel bir gerçekliktir (Soygeniş, 2019: s.99). Weber (1995)'e göre mimari mekân daima deneyimlenen mekândır. …Her yer ve yön kullanıcısının atadığı anlamlar ve kullanımlar doğrultusunda farklı değerler taşımaktadır (Weber, 1995'den aktaran; Müezzinoğlu, 2018: s.32). Mimari mekânın tanımlarından görüldüğü üzere; mimari mekân, kullanıcının içerisinde bulunduğu boşluğun belirli faktörlerle oluşturulması olduğunu söylemek mümkündür.

Mimari form ve anlatım; teknik buluşlar, sosyo-politik devrimler ve felsefi değişikliklerden büyük çapta etkilenmiş, ani değişikliklere uğramıştır. Fakat mimari mekân tarih boyu devamlı gelişme göstermiştir. Aslında mekân farklı devirleri ve kültürleri bir araya getirebilen mimarlığın geçmişi ile geleceğini bağlayan en önemli ögesidir (Engel, 1964'ten aktaran; Gür, 1996: s.43). İnsanlık tarihinde mekân oluşturma korunma içgüdüsünden kaynaklanan basit bir "barınak" elde etmek amacına yönelik olarak başlamıştır. "Çatalhöyük'te hayvan kemiklerinden, topraktan yapılma oyuk barınaklarda, Mezopotamya'da madeni eşyaların avluya sıra sıra dizilerek sınır kabul edilmesinde, Yunanlılarda tapınaklar, karanlık çağda derme çatma ahşap ve taş işçiliğinden yapılar, ortaçağda tamamen belirginleşmiş iç mekân ve dış mekân ayrımı ile onu destekleyen ünitelerin, mobilyaların gösterişli değişiminde; mekânın başkalaşım geçirerek ele alınması görülmektedir" (Altın, 2014: s.13). Mekân, geçmişten günümüze gelişerek, yeme-içme, konaklama, alışveriş, sosyalleşme, ibadet, çalışma gibi ihtiyaçlarını karşılayan bir kavrama dönüşmüştür.

Mimari mekânları felsefi açıdan ele alan, literatürde yer ve değer bulmuş görüş ve söylemler de bulunmaktadır. Bunlardan başlıcaları; Lefebvre, Schulz, Hoogstad, Piaget'dir. Schulz, pragmatik mekân, mevcut mekân, kavramsal mekân, algılanan mekân ve soyut mekân olarak ayırmaktadır (1963). Hoogstad'ın sınıflandırmasına göre ise gerçek mekân; geometrik mekân ve deneyimlenilen mekân olarak ayrılmaktadır. Piaget ise mekânı temsili mekân ile sensori-motor mekân arasında ayrım yapmaktadır (1948, 1967). Arslan Avar (2009: s.7)'ın aktarımına göre ise; Lefebvre "algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân" üçlüsünü, mekânın üretiminin üç anını içerecek şekilde, yeniden kavramlaştırır: mekânsal pratik, mekân temsilleri ve temsil mekânları.

Mekân kavramı, literatürde objektif ve sübjektif olmak üzere iki kategoride tanımlanmaktadır. Objektif mekân üç boyutlu algılanabilir nesnel bir gerçekliğe, sübjektif mekân ise, ölçülemeyen, boyutlara, duyulara ve sübjektif bir algıya dayanmaktadır (Müezzinoğlu, 2018: s.29). "Mekân üç boyutuyla ölçülebilir bir objektif bir gerçeklik olarak vardır. Aynı anda ölçülemeyen boyutları ile varsayılabilir; duyularla kavranabilir ve sübjektif olarak gerçekte var veya yoktur" (Gür, 1996: s.44).

Mimari mekânın; objektif, gerçek, rasyonel ve sübjektif, deneyimlenen, irrasyonel olarak ayrıldığını söylemek mümkündür. Mimari mekân; fiziki mekân ve algılanan mekân olarak ayrılmaktadır.

1.1.1.1. Fiziki Mekân

Fiziki mekân; tanımlı mimari elemanlarla sınırlandırılmış mekândır. Nesnel bir gerçeklik olarak var olan fiziki mekân, boyutsal verileriyle ölçülebilir mekânı temsil etmekte olup gerçek mekândır. Hissedilebilen, ölçülebilen gerçek fiziki unsurlarla var olan mekân türüdür.

Tasarımcı ve uygulamacı olan mimar ve iç mimarlar tasarım geliştirme sürecinde yasa/yönetmelik/arazi verileri gibi pek çok bağlam unsurları dâhilinde bu süreci yürütmektedirler. Boyutsal verileri işlev, beğeni, ekonomi gibi kriterler ile bir araya getirerek sonuca erişirler. Bu yolu Roth (2006: s.75)'da onaylar bir şekilde ifade etmektedir: "Mimar mekânı birçok şekilde yönlendirir. İlk olarak bir odanın duvarları,

döşemesi ve tavanı tarafından sınırlanan hacmi olarak imgelenebilecek saf fiziksel mekân vardır. Bu kolayca ayak küp ya da metre küp cinsinden hesaplanabilir ve ifade edilebilir" olarak belirtmekte ve böylece boyutsal verileri öne çekerek fiziki mekânı vurgulamakta ve üç boyutu ile tanımlamaktadır.

1.1.1.2. Algılanan Mekân

Algılanan mekân; kullanıcının zihninde yer alan, öznel duygu/düşünceleri ile algılanabilen mekândır. Kullanıcının psikolojik, ruhsal, duygusal ve yaşamsal deneyimlerinin oluşturduğu duruma bağlı olarak değişim gösterebilmektedir. Ayrıca mekân kullanımı sırasında duyu organları aracılığı ile elde edilen deneyimler de mekânları tanımlamaya girdi oluşturmaktadır.

Algılanan mekân içinde bulunan insan tarafından gözlenen, yaşanan ve algılanan mekândır. Yaşanan bir mekân olarak da nitelendirilen algılanan mekân, hem uyarıcının fiziksel özelliklerinin, hem de algılayanın öznel değerlerinin bir işlevidir (Schulz'dan aktaran; Aydınlı, 1986: s.17). Bireyin zihninde anlık olarak oluşan, duyularla kavranabilen, ölçülemeyen boyutları ile varsayılabilir mekânlar; algılanan mekânı temsil etmektedir.

Ching (2019: s.11)'e göre algısal mekân, "Zaman içinde ardışık olarak deneyimlenen fiziksel öğelerin duyusal algısı ve tanınması (yaklaşma ve uzaklaşma, giriş ve çıkış, mekânların düzenleri boyunca devinim, mekânların işlerliği ve içlerindeki etkinlikler, ışığın, rengin, dokunun, manzaranın ve sesin nitelikleri)" şeklindedir.

Mekânın kullanıcıya hissettirdiği ve oluşturduğu etkinin oldukça önemli olduğu söylenilmelidir. Bu etki ile mekân kavranmakta, hissedilmekte ve algılanmaktadır. Bireysel farklılıklar ile birlikte mekâna ait algı unsurlarının zamana bağlı olarak değişim göstermesi ile aynı mekânın farklı zaman dilimlerinde farklı algılara yol açabileceği bilinmektedir. Gün içerisinde değişen ışık şiddeti ve oranı ile mekân içerisinde doğal ışık kaynaklı oluşan aydınlık/gölge farklılıkları buna örnek olarak verilebilir.

Algılama, kişiler arasında farklılık gösterebilen bir kavram olabildiği gibi topluluklar arasında da kültürel unsurların etkisi ile farklılık gösteren bir olgudur. Bu nedenle algı unsurlarının kültürel etkenler ile de ilişkilendirilmesi gerekeceği bilinmelidir.

1.2. ALGI KAVRAMI

Duyu verilerini örgütleyip yorumlayarak çevremizdeki nesne ve olaylara anlam verme sürecine algı denilmektedir (Cüceloğlu, 2018: s.95). Algı, çevredeki uyaran örüntülerinin organizasyonu ve yorumlanması sürecidir (Atkinson vd., 1995: s.185). Duyusal bilginin dış dünyadan insana aktarılması duyum ve algı ile işlenir. Duyum, yaşantıları içerir. Duyumları yorumlama, onları anlamlı hale getirme süreci algı (Morgan, 2017: s.242) olarak ifade edilmektedir. Başka bir deyişle, algı gerçekliklerin farkına varılıp tanınabilirliğe kavuşturulması sürecidir (Sözen ve Tanyeli, 2010: s.22). Algı; kişinin çevresinde var olan ve gerçekleşen olgu, olay, durum, nesne ve mekânın farkına varma, anlama ve anlamlandırma süreci olarak açıklanabilir.

Algılama süreci ise; çevreden gelen uyarı ve verileri süreç içerisinde değerlendirme olgusu olarak tanımlamak mümkündür. Algılamanın bir tepki sürecinin sonucu olduğu söylenebilir. Gür (1996), Porteous (1977)'a ait tepki düzeneğini şu şekilde açıklamaktadır:

1. Çevrelenen organizmanın çevresinden gelen uyarı organizma tarafından algılanır. En dar anlamında algı bir uyarının varlığından duyular yoluyla bilgi sahibi olmaktır.
2. Algılanan şey, beyne iletilir. Beyin tarafından algılanmak demek bir nesneyi eski deneyimler yoluyla yorumlamak demektir.
3. Algılanan şey uyumlandırılıp kavrandığında biliş olur, yani organizmanın tanıdığı bildiği bir şey.
4. İlk uyarıya bir tepki gösterilirse, bu önceden bilinen bir imgeye gönderme yapılarak gerçekleşmiştir (Porteous, 1977'dan aktaran; Gür, 1996: s.85).

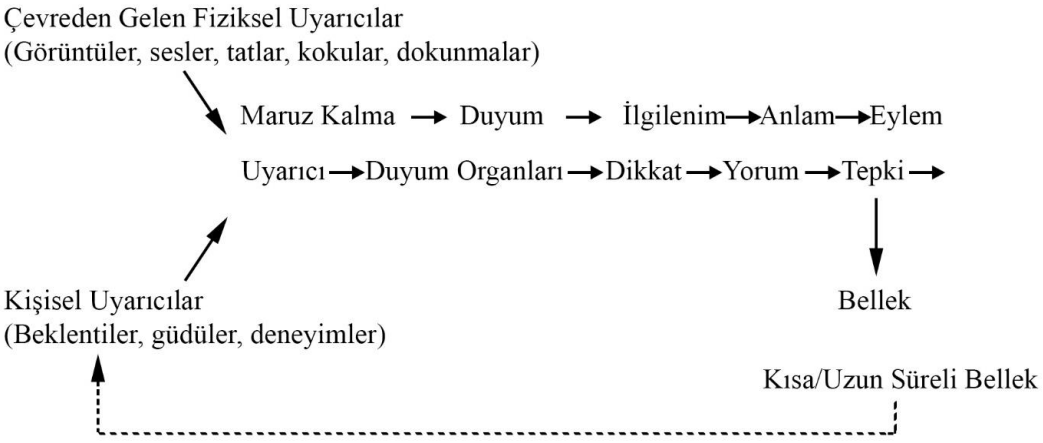
Herhangi bir şeyin anlamlandırılabilmesi için öncelikle algılama olayının gerçekleşmesi gerekmektedir. Algılama, gözleme dayanmakta olup; gözlem ise duyu

organlarının aktif olarak kullanılması ile gerçekleşmektedir. "Çevreden gelen etkiler duyu organlarını uyarır, böylece meydana gelen sinir akımı, beyne ulaşır ulaşmaz duyum olayı ile birlikte bir algılama da meydana gelir" (Baymur, 1998: s.124). Örneğin, kulağın sesi duyması bir duyum, bu sesin ders zili olduğunun anlaşılması ise algıdır. Silah (2005: s.52)'a göre algılama; "kişinin zihinsel süreçleri ile tutarlı olarak uyaranları alma ve öğrenme eğilimidir. Başka bir ifadeyle algılama, fiziksel bir objenin veya bir olayın, dışsal veya içsel dürtüler ile eskiden elde edinilmiş tecrübelerin ve tutumların dikkate alınarak kavranmasıdır".

İnceoğlu (2011: s.86) ise, "algılama duyumsal bir bilgilenme olarak tanımlandığında; duyma, tatma, görme, koklama, dokunma duyularından oluşan beş duyu organı aracılığı ile ve bunlara ek olarak hissetme duyusu yardımı ile dış dünyadan bilgi edinme süreci" olduğunu ifade etmektedir.

Algılamanın fiziki unsurların yanı sıra sosyal ve psikolojik etmenler aracılığıyla farklılaştığı ve dışarıdan sağlanan etkenlerle yönlendirilebileceğini söylemek mümkündür.

Algı; ihtiyaçları, güdüleri ve tutumları etkilediği gibi ihtiyaçlar, güdüler ve tutumlar da algılamayı etkiler. Algılamanın psikolojik ve sosyolojik boyutu sebebiyle de farklı kültürel değerlere ve sosyo-ekonomik özelliklere sahip insanların algılama düzeyleri farklı olmaktadır (Silah, 2005: s.52).



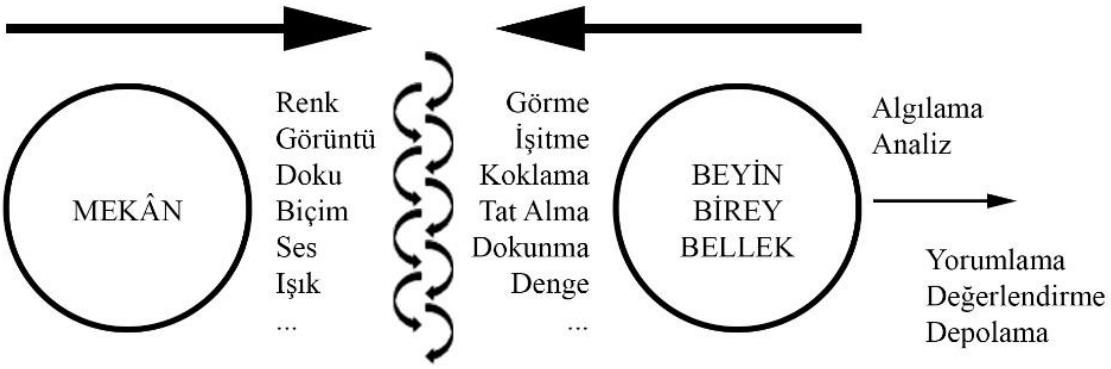
Şekil 1. Algılama süreci (Odabaşı ve Barış, 2019: s.129).

Bu bilgiler ışığında; algının bir süreç olduğu söylenilebilir. Girdi bilgilerin çıktıya dönüşmesi sürecinde, zihin, bilgi, birikim ve bellekte var olan unsurlarla bir işleme tabi olduğu anlaşılmaktadır. Algılama süreci kişinin deneyimleri, içinde bulunduğu kültürün etkenleri, psikolojik durumu, sosyal ve ekonomik etmenler gibi içsel uyaranlarla beraber çevreden gelen fiziki uyarıcılarla gerçekleşmektedir.

Kişinin çevresini algılaması süreci de mekânın sahip olduğu fiziksel unsurlarla beraber; diğer tüm içsel uyaranların da aracılığıyla oluşmaktadır. Mekânsal algı bu etmenlerle beraber var olan bir süreçtir.

1.3. MEKÂNSAL ALGI

Mekânı duyu organları ile hissetmek, mekânı kavramanın ve algılamanın ilk adımını oluşturmaktadır. Duyu organları ile beyne iletilen fiziksel unsurlar, kişilerin farklı içsel uyaranlarına da bağlı olarak beyinde bir simge oluşturmaktadır. Kişi içinde bulunduğu şartlarla zihinsel değerlendirme, kavrama yaparak mekâna farklı anlamlar yüklemekte, mekânı algılamaktadır. Öymen Özak ve Pulat Gökmen (2009: s.150)'e göre mekânın fiziksel gerçekliği ile bireyin duyu organları sarmal bir yapı oluşturur (Şekil 2).



Şekil 2. Mekânın duyum aşaması (Öymen Özak ve Pulat Gökmen, 2009: s:150).

Gezer (2008: s.33), şöyle ifade etmektedir: "Mekânın algılanması sürecinde mekân ve izleyen arasında kurulan ilişkide çok yönlü bir görsel oluşum söz konusudur. Mekânı algılama; mekânın fiziksel olarak verdiği kodların (boyut, renk, doku, ışık, düzen, hareket gibi), algılayan kişi tarafından o mekâna ilişkin biriktirdikleri, yaşanmışlıkları, deneyimleriyle, kısaca tüm yaşantısının ezberleriyle okunmasıdır".

Gür (1996: s.49) ise, mekânı oluşturan çeşitli bileşen ve ögelerin, mekânsal örgütlenmede sınırlayıcı, belirleyici, yönlendirici, odaklayıcı, süreklilik sağlayıcı, anlam taşıyıcı, birleştirici, ayırıcı roller üstlendiğini ifade etmekte ve bu rollerin kullanıcıya mekânın kavranabilmesi için ipuçları verdiğini savunmaktadır. Mekânsal algının kavranabilmesi için, mekânı oluşturan bileşen ve öğelerinin etkilerinin doğru çözümlenmesi gerekmektedir. Yapılan çalışmalar, bireysel farklılıkların ve iç mekânda yapılan müdahalelerin (çevresel unsurların) mekânı algılama konusunda en önemli etkenler olduğunu ortaya koymaktadır.

Her nesne içinde bulunduğu mekânın bir parçası olarak algılanır ve mekândaki fiziksel özelliklerin algıya etkisi oldukça önem taşımaktadır. Mekânda uyaranların özelliklerinin farklı olması, kullanıcının mekânı algılamasında da farklılıklar oluşturmaktadır. Bu konuda yapılan çalışmalarda aynı mekânda farklı faktörlerin kullanımı kullanıcının algılama sürecindeki değişikliklere neden olduğu bilinmektedir.

Algıyı etkileyen ana unsurlar olarak malzeme, renk, doku, biçim, ölçü ve oran/orantı, ışık-gölge, ritim, mimari süsleme unsurları ile semboller ile tasarım elemanlarının belirli tasarım ilkeleriyle bir araya gelmesi mekânlarda, çeşitli algı türleri oluşmaktadır. Bunlar; görsel, işitsel, boyutsal, dokunsal ve ısı ile ilgili algılardır ve bir arada değerlendirildiğinde ortaya çıkan sonuç mekânsal algıyı oluşturmaktadır. Tasarım elemanları değişkenleri ile farklı mekânsal algı etkileri oluşturmak mümkündür.

Fiziki ve algı unsurlarının birlikte oluşturduğu mekân hakkındaki etki, kullanıcıda bazı duyguların oluşumuna neden olur. Bireyin duyu, izlenim, ifade ve duygularının birbiriyle bağlanmasıyla, birey mekân hakkında değerlendirme yapabilmektedir. Bu değerlendirmeler sonucu oluşan nitelik belirten sözcükler (güzel-çirkin, değişken-tekdüze, uyumlu-uyumsuz, neşeli-sıkıcı, sıcak-soğuk vb.) kullanıcının mekân algısını oluşturur. Bireyin mekânı görsel olarak algılaması sürecinde, mekânı oluşturan birçok unsurun birbirleriyle bağlanması; duygular ve kültürel yapı ile bir araya gelmesiyle oluşan sentez, bireyin mekân hakkında değerlendirme yapabilmesini sağlamaktadır.

1.3.1. Mekânsal Algıyı Etkileyen Unsurlar

Mekân algısı, o mekânı oluşturan ögelerin sahip olduğu nitelikler ile derinden ilişkilidir. Tasarımcının/kullanıcının mekân içerisindeki algısını bilinçli bir şekilde etkileyebilmesi ve yönlendirebilmesi için mekân kurgusunu oluşturan malzeme, renk, doku, biçim, ölçü ve oran/orantı, ritim, ışık-gölge, mimari süsleme unsurları ile semboller olarak sınıflanan algı unsurlarının ve fiziksel faktörlerin özelliklerinin mekâna etkilerinin bilinmesi gerekmektedir.

1.3.1.1. Malzeme

Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğünde malzeme, "bir şey yapmak için kullanılması gereken maddeler, gereç" şeklinde tanımlanmıştır (Hasol, 2017: s.306). Bireyin mekân içerisinde etkileşim içinde olduğu bütün objelerin özü malzemedir. Malzemenin beş duyu ile algılanabilir olması sebebiyle diğer tasarım ögelerinden ayrılır.

Her malzemenin kendine özgü bir karakteri vardır. Bu karakter, o malzemeye ilişkin renk, doku gibi görsel özellikler olabileceği gibi malzemenin kimyasal, fiziksel özellikleri, taşıyıcılık özelliği, dayanıklılığı, elde edilebilirliği, maliyeti, işleme kolaylığı gibi özellikler de olabilmektedir (Soygeniş, 2019: s.117).

Malzemeler kendilerine özgü fiziksel, kimyasal, yapısal ve yüzeysel özellikleriyle kullanıcıda farklı görsel etkiler oluştururlar. Mekânda malzeme kullanımıyla hacmin boyutları, ortam atmosferi ya da yüzeylerin yumuşaklık ve sertliği farklı algılanabilir. Gagg bu durumu şöyle ifade etmiştir: "Malzemeler bir mekânı kullanan kişilerin davranışlarını yönlendirip değiştirebilir: Soğuk ya da sıcak; heyecanlı ya da sönük; rahatlamış ya da tedirgin hissedebiliriz. Bu hislerin hepsi yalnızca bir malzemenin sahip olduğu bin farklı olasılıktan kaynaklanır" (Gagg, 2013: s.8).

Malzemeler farklı özelliklerine göre pek çok şekilde sınıflandırılmaları ile birlikte sıklıkla kullanılan sınıflandırma; doğal ve yapay malzemeler olarak ikiye ayrılmasıdır. Malzeme türlerine göre mekânın algısal etkisinin farklılaştığı da bilinmektedir. Gezer (2007(b): s.43) bu durumu, "doğal ve yapay dokuların bir arada olduğu veya aynı malzemenin doğalı ve yapayının birlikte kullanıldığı durumlarda

büyük çoğunlukta algılamada doğal malzeme statü kazanmaktadır. Bu üstün görünme durumu, bilinçli kullanıldığında mimariye çok zengin görsel boyutlar kazandırmaktadır" şeklinde ifade etmektedir. Doğal malzeme kullanımının psikolojik iyileştirici etkisi olduğu bilinmektedir.

Malzemeler mekân tasarımında görsel etkiyi oluşturan önemli elemanlardan biridir. Çünkü bir mekân içerisinde bulunan tüm elemanlar birer malzemeden oluşmuştur. Mekânda kullanılan tüm elemanlarda renk, biçim, parlaklık, boyut, gözenek, saydamlık gibi özelliklerin farklılaşması malzemeler aracılığıyla sağlanmaktadır.

Malzemeler, kullanıcının mekân algısına önemli bir etken oluşturmaktadırlar. Aynı mekân/bölüm/eleman/donatı farklı malzemelerle yapılabilmekte ve sonucunda farklı anlamlar, algılar oluşmaktadır.

İç mimarlık ve iç mekân tasarımında malzemelerin seçim ve kullanım şekilleri sonsuzdur. Ancak tasarımcı tarafından yapılan uygun seçim ve doğru kullanım çok etkileyici ya da çok ince bir etki ortaya çıkabilir (Gagg, 2013: s.8). Mekân tasarımında birbirinden farklı malzemelerin kullanılmasının günümüz gelişen teknik ve teknolojisinin bir getirisi olduğunu, malzeme çeşitliliğinin daima güncellenmekte olduğunu ve bu durumun iç mekân kalitesini arttırarak kullanıcının mekânsal algısını değiştirdiğini söylemek mümkündür.

1.3.1.2. Renk

Literatürde renk ile ilgili farklı içeriğe sahip tanımlar olduğu görülmektedir. Bunlardan biri, Görsel İç Mimarlık Sözlüğündeki renk tanımıdır: "Nesnelerin ışığı yansıtma ve emmesine bağlı olarak gözde oluşturduğu duyumlar" (Coates vd., 2017: s.210) olarak tanımlanan kavram, rengi göz ve ışık ilişkisi ile ifade etmektedir. Oysa Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğünde ise "ışığın eşya üzerine çarpmasıyla yansıyan ışınların niteliğine göre gözde oluşan duyumlardan her biri" (Hasol, 2017: s.390) açıklamasında nesnelerin yansıtma özelliğinin de tanıma dâhil edildiği görülür. Bu tanımlara Sözen ve Tanyeli'nin tanımının farklı bir boyut getirerek beyin ve algı kavramlarını da dâhil ettiği söylemek mümkündür. Sözen ve Tanyeli (2010: s.256)'ye

göre “renk, ışığın kendi öz yapısına ve nesneler üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etkidir”.

Renk aynı dalga boyuna sahip ışık parçalarının birbirlerinden ayırt edilmesini sağlayan özellik olarak tanımlanabilir. Işık bir nesnenin yüzeyine çarptığında yüzeyin özelliğine göre, karşı tarafa geçer, yutulur veya yansır. Yüzeyden yansıyan ışığın biçimi ve rengi algılamayı etkiler.

Renk; ışığın varlığı, görme olayının gerçekleşmesi ve beynin bu durumu bir mesaja çevirmesi ile algılanır. Çağlarca (2018: s.5), rengin psikolojik, fizyolojik ve fiziksel sistemlerle anlamlandırıldığını şu şekilde ifade etmiştir: “Psikolojik sistemde renk, beyinde uyanan duyumdur. Fizyolojik sistemde renk, çeşitli ışık cinslerinin göz retinası üstündeki sinirler vasıtasıyla meydana getirilen fizyolojik olaylardır. Renk bir duygudur. Fiziksel sistemde renk; ölçülerle, rakamlarla geniş olarak belirtilen bir olaydır. Işığın hangi dalga uzunluklarını hangi oranda bulundurduğu meselesidir. Göz bu dalga titreşimlerini renk sinirleri vasıtasıyla beyne göndererek renk kavramını meydana getirir ve renk görülür”.

İşlev, estetik ve algısal olarak mekâna etkileri bulunan renk; iç mekân tasarımında önemli bir bileşendir ve insanın algılama sisteminin bir parçasıdır. Mekân ile kullanıcı arasında ilişki sağlayan ögelerden biri olması sebebiyle renklerin insan üzerindeki psikolojik etkileri oldukça önem taşımaktadır. Yapılan pek çok deneyde renklerin özelliklerine göre değişen psikolojik etkileri olduğu kanıtlanmıştır. Mekân içerisinde farklı tür ve değer özelliklerine sahip renklerin yer alması, kullanıcıda; hareketlilik-durağanlık, sıcaklık-soğukluk, dinlendirici/huzur verici/rahatlatıcı-stres unsuru oluşturucu etki meydana getirebilir. Renk, mekân içerisinde önemli bir uyarıcıdır.

Rengin mekânın boyutlarının algılanmasını etkileyen faktörlerden olduğu bilinmektedir. Renk kullanımının değişimi ile mekân olduğundan daha farklı algılanabilir. Özdemir (2005: s.400), bu durumun rengin niteliksel özelliklerini bilmeyi gerektirdiğini belirterek renk türlerinin niteliksel özelliklerinin algısal etkilerini şu şekilde ifade etmiştir: “Renk türlerinin nitelikleri bilinip, mekân

algılaması ve sıcak-soğuk renklerin perspektif etkilerinden faydalanarak mekân boyutlarını olduğundan daha farklı algılanması sağlanabilir. Genel olarak sıcak renklerin daha yakın, soğuk renklerin ise uzak hissi verdikleri söylenebilir ancak bu etkiyi renklerin sıcaklıklarından önce doymuşlukları belirler. Doymuşluğu daha yüksek olan renk, soğuk bir renk de olsa daha yakınmış hissi verir".

Renkler, tüm bu özelliklerinin yanı sıra, farklı şekillerde bir araya getirilmesiyle; fonksiyonları tanımlamak, yön bulmak, kimlik kazandırmak, ölçeği vurgulamak gibi amaçlarla da kullanılmaktadır. Renk ile vurgulanmak istenen detaylar öne çıkartılabilir veya geri plana atılmak istenen kısımlar gizlenilebilir.

Renklerin farklı kültür ve inançlarda farklı anlamlar taşıyarak simgeler oluşturduğunu söylemek mümkündür. Kaptan (2001: s.125), "Toplumların yaşam içinde kullandıkları renk yelpazeleri, her zaman, o toplumun kültürünün, geleneklerinin, teknoloji seviyesinin ve malzeme niteliklerinin, göstergeleri olabilmektedir. Bu aynı zamanda, seçme işlemi yapan tasarımcının da kültürü ve buna bağlı olarak estetik deneyimi hakkında bilgi verebilmektedir". Bir ülkede sevinci simgeleyen rengin başka bir ülkede hüznün sembolü olması renklerin kullanıcı üzerindeki algısal etkilerinin kültürler arasında da farklılaştığının bir göstergesidir.

Tasarımcının renk seçimini; mekâna, kullanıcıya, kültüre uygun koşullarda analiz ederek ve kararlar alarak bilinçli olarak gerçekleştirmesinin psikolojik ve fizyolojik etkilerinin yanı sıra mekânsal algının amaçlanan şekilde oluşmasını sağlayacağını da söylemek mümkündür.

1.3.1.3. Doku

Görsel İç Mimarlık Sözlüğünde doku, "bir nesnenin uyandırdığı histir: pürüzlü, pürüzsüz, yumuşak veya sert gibi" ifadesi ile tanımlanmıştır (Coates vd., 2017: s.70). Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğünde ise, "Bir yüzeyde, dokunma duyusuna hitap eden nitelikler, tekstür. Bir gerecin içyapısının yani bünyesinin karakteristiği: lifli taneli, gözenekli gibi " şeklinde açıklanmıştır (Hasol, 2017: s.144). Sözen ve Tanyeli (2010: s.89)'ye göre ise "doku, görme ve dokunma duyularıyla kavranabilen, homojen, yüzeysel etki ögesidir". Her üç tanımda da dokunun hissetme duyusu ile eşleştirildiği

görülmektedir. Dokular, yüzeylerin yapısal özellikleri hakkında dokunma ve görme duyusu aracılığı ile bilgi vererek algılanmasını sağlarlar.

"Doku, yüzeyin hissedilmesinde bıraktığı his, beyinde algı ve oluşan önsezidir" (Demirarslan, 2020: s.334). Dokular, dokunulduğunda hissedilen üç boyutlu dokular ve dokunulduğunda hissedilmeyen iki boyutlu yüzeylerde kullanılan algısal dokular olarak ayrılmaktadır. Üç boyutlu dokuların ise kendi içerisinde yumuşak-sert, pürüzsüz-pürüzlü, kaygan-stabil, esnek-rijit gibi özelliklerle ayrılarak yüzeyin algılanmasını sağlarlarken; mekânda dolu-boş, uzun-kısa, geniş-dar gibi etkiler oluşturmaktadırlar.

Bir nesnenin yüzeyinin dokusu, algılanan mekânsal kapsamını etkilemektedir (Castell vd., 2019: s.29). Dokular; farklı işlevlerde çeşitli mekân algılarının oluşmasına imkân sağlamaktadır. Örneğin; bir adliyede sert doku türleri kullanımı ile resmi, ağır ve ciddi bir atmosfer oluşması sağlanırken çocuk mekânlarında yumuşak doku kullanımları rahat, sıcak ve samimi bir mekân etkisi oluşturulabilir. Ayrıca mekânlarda kaplama ögesi olarak farklı doku türlerinin kullanımı ile mekânın boyutsal algısının değiştirilmesi mümkündür.

Gezer (2007(b): s.42), dokuların mekân algısına etkisini şu şekilde ifade etmiştir: "Doku, mekânın algılanmasında malzemenin sıklık, seyreklik, ışıklılık, hafiflik, sıcaklık, soğukluk, hareket, sükûnet ifadeleri veren dokuları ile algılamada uzaklık ve yakınlık etkileri yaratarak mekânı biçimlendirmektedir".

Dokuların ölçü ve oranları da mekân içerisindeki algıyı etkilemektedir. Ching (2004: s.121)'in aktardığı üzere, "bir dokunun ölçeği, bir düzlemin mekân içindeki konumunu ve şeklini etkilemektedir. Doğrusal damarlı dokular, bir düzlemin uzunluğunu veya genişliğini vurgularken; kaba dokular, bir düzlemi daha yakınlaştırır, ölçeğini azaltır ve görsel ağırlığını arttırır".

Görme ve dokunmanın dışında dokunun, yaşam deneyimi ve içinde bulunulan kültürel birikim ile algılandığını söylemek mümkündür. Gezer (2012: s.5), bu bağlamda dokuyu, "malzemenin ışıklılık, hafiflik, sıcaklık, soğukluk, uzaklık ve

yakınlık ifadeleri veren özellikleriyle malzemenin yüzeysel imajı olarak kalmayıp, zihinde bilgi birikimi, kültürle anlamlandırılan ve bu bağlamda öznel olan iletiler" olarak açıklamıştır. Kültürel unsurların doku algısındaki önemini vurgulayan pek çok çalışma bulunmaktadır. Bu fikri Coates (vd., 2017: s.70) da şu cümleleri ile desteklemektedir: "Doku aynı zamanda bir mekânın karakter ve özelliklerini tanımlamak için de kullanılabilir. Bir mekânın dokusu, kullanılan malzeme ya da nesneler ile belli kültürel referanslar ya da belli fikirlere yapılan göndermeler ile manipüle edilebilir".

Doku ve yaşam deneyimleri arasında bellek üzerinden sağlanan bir ilişki vardır. Gezer (2007(b): s.43)'in aktardığı üzere; "örneğin kaba dokulu bir yüzey nedeniyle canı yanmış kişi, ne kadar estetik olursa olsun o yapıdaki dokuları farklı bir algı bilinciyle algılar ve huzursuzluk hisseder". Toplumsal bellek ve doku ilişkisinin de, tasarımda algıyı etkileyen önemli bir etmen olduğunu söylemek mümkündür.

1.3.1.4. Biçim

Görsel İç Mimarlık Sözlüğünde biçim, "herhangi bir örneğin temel şekli" olarak tanımlanmıştır (Coates vd., 2017: s.40). Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğünde ise "somut sanatlarda belirli bir temanın plastik ya da grafik açıdan dile getirilişi, form" şeklinde açıklanmıştır (Hasol, 2017: s.84). Her iki tanımda da biçimi fiziki açıdan ele alışla karşılaşılmakta ancak Sözen ve Tanyeli bu tanımlara farklılık getirerek algı kavramını tanıma dâhil etmektedir: "Biçim, bir nesnenin görme ya da dokunma organlarıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliğidir" (Sözen ve Tanyeli, 2010: s.54). Aslında biçimin genel olarak; form, şekil olarak açıklanmasının sığ kaldığı ve biçimi etkileyen diğer unsurların da özellikle algı olmak üzere göz ardı edilmemesi gerektiği söylenmelidir.

Biçimi oluşturan elemanlar nokta, çizgi, düzlem ve üç boyutlu olan hacimdir; birbirlerinin oluşumunu destekleyerek formu oluştururlar. Zaman içerisinde biçimler gelişerek daire, üçgen ve kare olarak ifade edilen birincil geometrik şekiller ortaya çıkmıştır. Geometrik formların verdiği mesajları Ching (2019: s.39-41) özetlemekte, birincil geometrik şekilleri ele alarak bir anlamlandırma sunmaktadır: "Daire, normalde bulunduğu çevrede durağan ve öz merkezli olan içe dönük, merkezi bir

figürdür. Bir alanın merkezine bir daire yerleştirilmek, dairenin kendi doğal merkezini güçlendirir. Ancak, düz veya açılı biçimlerle bir araya getirmek veya çevresi boyunca bir öğe yerleştirmek, dairede görünür bir dönme hareketi başlatabilir. Üçgen, durağanlığı simgeler. Kenarlarından birinin üzerindeyken, üçgen fazlasıyla durağan bir figürdür. Köşelerinden biri üzerindeyken ise ya güvenilmez bir denge noktasında dengede durabilir ya da dengesiz ve kenarlarından biri üzerine düşmeye eğilimli olabilir. Kare ise, kusursuz ve oransal olanı temsil eder. İki eşit ve dik eksene sahip, iki yönlü bakışık bir figürdür. Tüm diğer dikdörtgenler karenin çeşitleri olarak düşünülebilir. Üçgende olduğu gibi, kare de kenarlarının birinin üzerindeyken durağan, köşelerinin birinin üzerinde ise devingendir. Köşegenleri dikey ve yatay konumdayken ise dengeli bir kararlılık durumunda bulunur".

Geometrik formlar çeşitli biçimler bir araya gelerek ve doluluk boşluk oluşumları ile mekânlar meydana getirirler. Mekânların biçimlerden oluşması sebebiyle, mekânı sınırlayan tüm yüzeylerin ve mekâna fiziki olarak dâhil olan nesnelerin biçimlerinin kullanıcı üzerinde çeşitli algısal etkiler oluşturduğu bilinmektedir. Rasmussen (2017: s.25)'e göre "biçim, ağırlık ve hafiflik izlenimi de yaratabilir". Dikdörtgen formların dengeli ve dinamik etki yarattığı; dar açılı formların dengesiz ve rahatsız etki yarattığı; dairesel formların ise rahatlatıcı ve dinlendirici bir etki yarattığı gözlenmiştir (Aydınlı, 1986: s.44). Biçimler mekânlara; konfor, durağanlık, hareket, rahatlık, sıcaklık, samimiyet, ferahlık, genişlik, darlık gibi pek çok farklı anlam katmaktadır.

Mimari formun biçiminin noktadan başlayarak birbirini oluşturan hacme kadar gittiği ama yine bu oluşan formun biçiminin bireysel deneyim, kültür, birikim gibi bilinç ve bilinçaltı unsurlarla değerlendirilerek fark edildiği ve algılandığı bilinmektedir.

1.3.1.5 Ölçü ve Oran / Orantı

Ölçü ile nesnelerin uzayda kapladıkları yer belirlenir ve birimlendirilir. Ölçü kavramı, mimaride temel tasarım ögelerinden biri olup her tasarım belirli bir ölçü düzeninde yapılmaktadır. Kuban (2018: s.61), ölçünün "insanın kendi ölçüleriyle beraber değerlendirilen bir olgu" olduğunu ifade etmektedir. "Mimarlıkta öğelerin,

mekânların boyutlarının matematiksel, fiziksel olarak ölçülmesi önemli olmakla birlikte ölçüye vurulan sonuçların duygusal etkisinin değerlendirilmesi daha önemlidir" (İzgi, 1999: s.177).

Oran sözlük tanımı ile bütünü meydana getiren parçaların bütün ile oluşturdukları uyumlu ilişki olarak ifade edilebilir (Soygeniş, 2019: s.64). Görsel İç Mimarlık Sözlüğünde de oran, "bir öğenin parçaları ya da boyutları arasındaki ilişki" olarak tanımlanmıştır (Coates vd., 2017: s.186). Orantı ise, Ching (2019: s.306) tarafından "bir parçanın diğerleriyle ya da bütünle olan gerçek ve uyumlu ilişkisine gönderme" olarak açıklamaktadır.

Bir nesnenin diğer bir nesneyle olan ilişkisi (ölçek), ikisinin de algılanma sürecini etkilemektedir. Farklı oran ya da mekân ölçeğine bağlı olarak kullanıcıda oluşan etki değişebilmektedir. Mimaride bu anlamda insan ölçeği üzerinden bir değerlendirme söz konusudur. "Protogoras (MÖ 481-420), "İnsan her şeyin ölçüsüdür" derken merkeze insanı yerleştirmektedir" (Çaycı, 2017: s.15). Mekânlar, içerisinde gerçekleşecek olan işleve uygun, insan boyut ve oranlarını ifade eden antropometrik ölçüler kullanılarak yapılan tasarımların kullanıcının mekânı insan ölçeği ile ilişkilendirerek algılamasını sağlamaktadır. Gezer bu durumu şöyle ifade etmiştir: "İnsan, içinde bulunduğu çevrede her şeyi kendi ölçeğiyle karşılaştırarak, ilişkilendirerek algılar ve sonunda her nesne çevreyle, bir mekânla bütünleşir" (Gezer, 2014: s.237).

Soygeniş (2019: s.69), mekânın boyutlarına bağlı olarak algılanması ile ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir: "Örneğin, aynı yükseklikteki geniş açıklıklı bir mekânla, dar bir mekânın algılanmasında yükseklikler aynı olduğu halde farklılıklar vardır. Geniş açıklıklı mekân olduğundan daha basık algılanabileceği halde, dar mekân olduğundan daha yüksek hissedilecektir" (Soygeniş, 2019: s.68). Dikkatli bir tasarım sürecinde algı unsuru göz önünde bulundurularak gerek boyutlandırma, ritim ve orantı gerekse renk, doku, desen gibi unsurların düşünülerek uygulanması, kısaca kaba ve ince yapı ögelerinin bilinçli yan yanalığı, konforlu ortamlar oluşmasını sağlayacaktır.

Mimaride, farklı kültürlerde tarih boyunca değişik oranlar kullanılarak tasarımların yapıldığı bilinmektedir. "Mısır mimarisinde, Antik dönemde Roma ve Yunan mimarisinin geometrisinde Altın Oranı, Rönesans'ta oranların estetik bağlamda teorik olarak sorgulandığını, geometrik simetri ve oranların mimari planlamalarda önemli bir tasarım ögesi olarak ele alındığını, Ortaçağın sonunda Altın oran ve √2 dikdörtgenlerinin mekân düzenlemelerinde kullanıldığını görülmektedir" (Gezer, 2014: s.238).

Ölçü ve oran farklılaşan kullanımlarının kullanıcı üzerinde çeşitli etkiler oluşturduğunu söylemek mümkündür. Kuban (2018: s.61)'a göre; "yapının insana göre büyüklüğü kuşkusuz işlevin gereksinimlerine bağlı olarak, doğru gerçekleşmediği zaman, bazen fiziksel bazen psikolojik rahatsızlıklara neden olur. Dar bir koridor, basık bir tavan, uçsuz bucaksız bir salon, ölçüleriyle insanın psikolojik yapısında olumsuz etkiler uyandırırlar". Kullanıcının antropometrik ölçülerine uygun olarak düzenlenmiş mekânların fiziksel ve psikolojik konfor sağlayarak kullanıcının kendini güvende ve olumlu duygular hissetmesine; mekânda daha verimli zaman geçirmesine neden olduğu bilinmektedir. Ölçü ve oranın sağladığı konforun, mekânın algılanmasını da olumlu yönde etkilediğini söylemek mümkündür.

1.3.1.6. Ritim

"Mimarlıkta ritim duvara açılmış pencerelerle ya da bir kolonaddaki kolonlarla ya da bir arkattaki payelerle yaratılan örüntüdür" (Roth, 2006: s.101). Gezer (2014: s.242)'e göre ritim, "tekrarlanan mimari elemanlarının birbirine bağlanmasıyla ortaya çıkan; dinamizm, devinimdir, vurgudur". Ritmin mekân içerisindeki düzende, benzer elemanların birbirini takip ederek yinelenmesi ve devamlılığı ile ilişkili olan dinamik bir örüntü olduğu söylenebilir.

Tekrarlayan öğelerin yarattığı belli ritimler, iç mekânlara belli bir düzen ya da kontrol hissi katabilirler. Tekrarlayan bu öğeler yapısal elemanlar, nesneler ya da mekânlar olabilirler. Bu öğeler belli bir ritmi üretecek ya da verili bir ritimle zıtlık yaratacak şekilde tasarlanabilirler. Aynen tekrarlayan öğeler arasına yerleştirilen farklı bir nesne ya da dikey bir mekân organizasyonu içinde açılı konumlanan bir öğe, farklılık yaratacaktır (Brooker ve Stone, 2012: s. 82).

Ritim unsuruna, mekânda ve mekân içerisindeki ögelerde yer verilmesi hareketlilik sağlayarak dikkat çekme ve farklılık oluşturur. Kullanıcıda dinginlik, durağanlık, rahatlık, sakinlik gibi algısal etkiler sağlayan mekânlara ritmik ögelerin eklenmesiyle hareketlilik, dinamiklik gibi etkiler oluşabilir.

Ritim, mekân içerisinde yönlendirme amaçlı da kullanılabilir. Devam eden ritmik örüntünün farklılaştığı, sonlandığı ya da simetrisinin başladığı nokta (kırılma noktası) bir odak noktası oluşturarak dikkat çeker, mekânsal bir yönelme/yönlenme sağlar.

1.3.1.7. Işık - Gölge

Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğünde ışık, "cisimlerin görülmesine ve renklerin ayırt edilmesine yol açan fiziksel erke (enerji)" şeklinde açıklanmıştır (Hasol, 2017: s.214). Işığın yokluğu nesne algısını yok edeceğinden dolayı, ışık ve aydınlık insan yaşamında önemi bir yere sahiptir. Işık, bir kaynaktan çıkan elektromanyetik dalgalardır. "İnsan gözü 380 ile 780 nanometre dalga boyları arasındaki ışıkları görmekte, 380 nm dalga boyundan ufak olan morötesi ışınlar ile 780 nm dalga boyundan büyük olan kızılötesi ışınları görmemektedir" (Kurtay vd., 2003: s.102). Bulunulan ortamın aydınlık miktarının yeterli düzeyde olması halinde görme ve algılama olayları gerçekleşmektedir.

Le Corbusier (2015: s.58): "Mimarlık, ışık altında bir araya getirilen kütlelerin ustalıklı, doğru ve görkemli oyunudur" şeklinde ifade ederek ışığın mimari tasarımdaki önemine değinmiştir. Işık olmadan ne bir form, ne formun ögeleri, ne de renk, doku gibi nitelikler görülebilir. Bu nedenle her ne biçimde olursa olsun, görmek için ışığa gereksinim vardır (Kaptan, 2001: s.122). Roth (2006: s.112) ise ışığın mekâna olan etkisini "Çevreyi hissetmemizde asal alıcılarımız gözlerimizdir, bu nedenle çevreyi aydınlatan ışık aldığımız bilişi için aşırı bir öneme sahiptir. Dokuların algılanışı yapıya düşen ışığın kalitesine bağlıdır. Işık, güçlü psikolojik tepkiler yaratır ve belirli fizyolojik etkilere sahiptir" şeklinde açıklamıştır.

Işık, kişinin deneyimleri ölçüsünde anlamsal özellikler kazanmasıyla sübjektif (öznel), çevremizde olup bitenleri algılamamızı sağlamasıyla objektif (nesnel) bir

kavramdır. Bu bakımdan ışığın, çevremizdeki nesnelerin renk, doku, biçim, gölge gibi özelliklerini ön plana çıkararak onları somutlaştırmasının yanında kullanıcı tarafından algılanış biçimiyle de soyutlaştırdığı söylenebilir. Işığın niceliği ve niteliği, insanın duygularında, çevreyle iletişiminde, davranışlarında ve aynı zamanda da mekânı anlamlandırmasında çok önemli bir etkendir (Turgay ve Altuncu, 2011: s.173).

Işığın mekân içerisinde kullanımı ile farklı algılar oluşturulabilir. Işık; mekânın geniş-dar, yüksek-alçak, sıcak-soğuk olarak algılanmasını sağlayabilir ya da belirli alanlarda kullanılan ışık ile mekân tanımlı hale getirilebilir, sınırlandırılabilir ve vurgulanabilir. Mekân içerisinde doğru analiz edilerek konumlandırılan ışık, mekânın görsel anlamda amaca uygun tanımlanmasını sağlar.

Mimarlıkta ışık kullanımı aydınlatma kavramıyla ifade edilir. Aydınlatma ise kullanılan ışığın kaynağına göre doğal ve yapay aydınlatma olarak sınıflandırılmaktadır. Dünyanın kendi etrafında dönmesi ile oluşan güneş kaynaklı doğal ışık, günün farklı saatlerinde mekân içerisinde aydınlık seviyesinin değişmesi, gölgeler ve gölgelerin konumunun değişmesi gibi sebeplerin etkisiyle mekânın kullanıcı tarafından farklı algılanmasına neden olur. Yapay aydınlatma ise direkt, yarı direkt, karma, yarı endirekt ve endirekt kullanımlarıyla aynı mekânın ışık ve gölge ile farklı algılanmasını sağlar. Işık kaynağının büyüklüğüne ve ışık demetlerinin özelliklerine göre keskin-karanlık ya da şeffaf gölgeler oluşabilir.

Işığın yüzeyler üzerinde yarattığı etki ve doğrudan ışık almayan yerlerdeki gölgeler, biçimi ve dokuyu algılamayı sağlar (Coles ve House, 2007: s.118). Gölge etkisi nesneler ve hacimler üzerinde kullanılarak boyutsal farklılıkları algılamaya da yardımcı olur. Tüm bunlara ek olarak ışık ve gölgenin kontrollü kullanımının, kullanıcının psikolojik ve ruhsal durumuna da bağlı olarak mekânsal algısını etkilediğini söylemek mümkündür.

1.3.1.8. Mimari Süsleme Unsurları

Görsel İç Mimarlık Sözlüğünde süs, “bir nesne ya da binanın dekoratif ve muhtemelen işlevsel bir amacı olmayan tasarım ile güzelleştirilmesi” olarak tanımlanmıştır (Coates vd., 2017: s.235). Süsleme unsurları mekân tasarımlarında

yalnızca görselliği arttırarak süs unsuru olarak kullanımının yanı sıra gizlemek, akustik, öğretmek gibi amaçlarla da kullanılmaktadır.

Mimaride kullanılan süsleme unsurları mekânlara sağladıkları katkıların yanı sıra kullanıcının mekânsal algısını da etkileyen unsurlardandır. Kullanıcının deneyimleri ile ilişkilendirerek mekânı algılamasının farklılaştığı bilinmektedir.

Gerek dinsel, gerekse anıtsal ve simgesel yapı türleri uygarlıklar sürecinde yaygın olarak bezenmiştir (İzgi, 1999: s.183). Mimari süsleme ögeleri yıllar içerisinde farklı akım ve moda unsurlarından etkilenerek mekân tasarımında kullanılmışlardır ve kullanılmaya devam etmektedirler.

Süslemeler, süslemeyi oluşturan motif ve desen grupları dikkate alınarak; geometrik süslemeler, bitkisel süslemeler, figürlü bezemeler, nesneli süslemeler, Rumi ve soyut şekillerle oluşturulmuş süslemeler ve yazı ile oluşturulmuş süslemeler (hat) olarak sınıflandırılmaktadır. Kullanılan malzeme ve tekniklere göre ise; taş süsleme, ahşap süsleme, alçı ve stuk/stuko süsleme, kalemişi ve malakari, fresk/fresko, duvar ve pano resmi, minyatür sanatı, çini ve keramik sanatı, maden sanatı, cam sanatı, dokuma ve işleme sanatı, hat/yazı sanatı, tezhip, ebru, deri ve cilt sanatı olarak ayrılmaktadırlar (Can ve Gün, 2018: s.261-300).

Eriç (2011: s.328)'e göre, modern mimari anlayışında, "gerçek güzelliğin süslemede değil, öz ve biçimde olduğu fikri egemen olmuştur. Bu nedenle eskinin "tezyin", "süsleme sanatları" kavramı daha sonra "dekoratif sanatlara", günümüzde ise "sanatsal tasarıma" dönüşmüştür". Günümüzde süsleme anlayışında değişiklikler olduğu gözlemlenmektedir. Eskiden el işçiliğinin sanat ve zanaat birlikteliğinden oluşması süreci günümüzde teknik ve teknolojinin geldiği seri üretim noktası ile devam etmektedir. Bugün, süslemelerde fabrikasyon üretimli paneller, değişik kaplamalar, çeşitli boyalar ile renk, desen, doku gibi algı unsurlarına farklı seçenekler sunan çözümler veya minimalist bir tasarım yaklaşımı uygulamaları gerçekleştirilmektedir.

1.3.1.9. Semboller

Sözlük anlamı olarak simgeyle benzerlik taşıyan sembol kavramını Temren (1995: s.88), "Duygularla algılanamayan bir şeyi somut şeyler veya işaretler" olarak açıklamaktadır. "Sembolizm, spritüel olanın tasvirine yönelen, gizli ve örtülü olana ulaşmak için bir sondaj; sezilen, ama düşüncemizin hâkimiyet alanı dışında kalan bir olguya yaklaşabilme, onu his ve idrak alanımıza indirebilme deneyimidir" (Kılıç, 2016: 57). Sembollerin, insanların sezgilere dayalı düşünceler oluşturmasında aracı ögeler olduğunu söylemek mümkündür.

Sembolizmin tarihi, her şeyin, doğal nesnelerin (taşların, bitkilerin, hayvanların, insanların, dağlar ve vadilerin, güneş ve ayın, rüzgâr, su ve ateşin) ya da insan eliyle yapılmış olanların (ev, tekne ya da arabaların), hatta soyut biçimlerin (sayıların ya da üçgen, dörtgen ve dairelerin) simgesel anlam kazanabileceğini göstermiştir. Gerçekte evrendeki bütün nesneler simgeye dönüşme potansiyeline sahiptir. İnsan, simgeleştirme yetisiyle bilinçli ya da bilinçsiz olarak, nesne ve biçimleri sembollere dönüştürür (bu sırada onları büyük psikolojik önemle yüklemiş olur), bunları da gerek tapınma biçiminde (din) gerekse görsel sanatlarda dışa vurur. Tarih öncesi çağlara kadar uzanan din ve sanatın karşılaştırmalı tarihi, insanların kendileri için anlamlı simgeler bırakmış olduklarının kanıtlarıdır (Pilici, 2008: s.8).

Sembol kullanımının anlam, algı, estetik, ince yapı ögesi oluşturma, mekân boyutlarını dengeleme gibi görme ve duyumsama yolu ile bir algı oluşturduğu ve bu süreçte kişilerin öznel bakış açıları ile algıladıkları ikincil anlamlara da sahip olduklarını söylemek mümkündür. Mimari mekânlarda sembollerin kullanımı; kullanıcının yaşam deneyimleri yoluyla sembolleri görmesi ve algılaması üzerine, mekânsal algının farklılaşmasını sağlar.

İKİNCİ BÖLÜM

2. İBADET MEKÂNLARI

İnsanların bir araya geliş nedenleri mimari mekânların oluşmasında etkili olmuştur. Vitruvius (2017: s.62)'a göre; ateşin keşfi insanlar arasında ilk toplantıyı, müzakereyi ve ortak yaşam başlangıcının nedenini oluşturmaktadır. "Ateş çevresinde barınma ve yaşamsal günlük ihtiyaçların karşılanmasının dışında tapınma ihtiyacı mekân oluşumunu sağlayan en önemli unsurlardan birisidir. Göbeklitepe ve Stonehenge tapınakları bu ihtiyaç sonucu inşa edilen ilk mekânlara verilebilecek en güzel örneklerdir" (Demirarslan, 2014: s.44).

Ağırman (2018: s.15), insanın yaratılışında inanma, iman etme, ibadet etme ve tapınma ihtiyacının var olduğunu savunmaktadır. 'İnanmak' kavramı ilk insandan günümüze kadar insanların hayatını şekillendirmiştir ve şekillendirmektedir. "İbadet, o dini uygulamak için bir mekâna ihtiyaç duymaktadır" (Akçıl Harmankaya, 2018(a): s.6). Bu bağlamda dini yapılar insanlar için fiziksel ihtiyaçlarının giderilmesinin yanı sıra, sosyal ve psikolojik ihtiyaçlarına da yanıt vermesi sebebiyle önem taşımaktadır.

Dinler tarihiyle ilgili kaynaklar olmak üzere din bilimleriyle ilgili çalışmalara bakıldığında dinlerin oldukça farklı açılardan bir tasnife tutuldukları görülmektedir. Yapılan bu tasniflere bakıldığında bunların ya dinin kendinden ya da tasnifi yapan kişinin kendi din algısından hareketle yapıldığı görülmektedir (Aydın, 2018: s.46). Aydın (2018: s.46-47), tekamülcü, fenomenolojik ve coğrafi özelliklerine göre dinlerin sınıflandırılabildiğini ifade etmektedir: "tekamülcü sınıflandırma (ilkel kabile dinlerinden daha yüksek ilkel milli dinlere geçiş, kabile veya milli dinlerden evrensel dinlere geçiş, tabii dinlerden ahlaki dinlere geçiş), fenomenolojik sınıflandırma (günümüzde artık taraftarı olmayan dinler, günümüzde yaşayan etnik kökenli dinler, evrensel dinler), coğrafi sınıflandırma (Hint kökenli dinler, uzak-doğu kökenli dinler, yakın-doğu kökenli dinler)". "İslâm âlimlerinin dinler tasnifi temelde Kur'an'a dayanır. Bazı ayetlerde İslâm için "Allah katındaki din" (Âl-i İmrân 3/19), "dosdoğru din" (er-Rûm 30/30), "hak din" (et-Tevbe 9/33; el-Fetih 48/28; es-Saf 61/9) tabirleri

yer alırken bu son ayetlerde bütün dinlerden, Âl-i İmrân suresinin 85. ayetinde de İslâm'dan başka dinden söz edildiği, böylece İslâm dışındaki inanç sistemlerine de din denildiği görülür. Buna göre kaynağının ilâhî olması ve orijinalitesini koruması sebebiyle İslâm hak dindir. Diğer dinlerden ilâhî vahye dayanmayanlara "bâtıl dinler", ilâhî vahye dayanmakla beraber aslî şeklini koruyamamış olanlara da (Hıristiyanlık ve Yahudilik) "muharref dinler" denilmiştir. İslâmî kaynaklarda vahye dayanan dinler için "milel", bâtıl dinler için "nihal" kelimeleri de kullanılır. Ayrıca vahye dayanan dinler veya kısaca ilâhî dinlere son zamanlardaki mecazi adlandırma ile "semavî dinler" de denilmektedir" (Tümer, 1994: s.318).

Dini yapılar bir medeniyet tasavvurunun özünü teşkil eden, inanç kodlarını işaretleyen ve o medeniyetin eşya ve insana bakışındaki derinliğin ete kemiğe bürünmüş halidir (Osmanlıoğlu, 2018: s.15). Dini yapıların biçimleri, dinler arasında birbirlerinden farklılıklar göstermektedir. Genel tema, aynı inanca sahip insanları bir araya toplamaktır (Cragoe, 2011: s.12). Genel olarak semavi dinlerin ibadet mekânları; Yahudilik için sinagog, Hristiyanlık için kilise, İslamiyet için ise camilerden oluşmaktadır.

Musevilerin ibadet, dinsel eğitim ya da toplumsal amaçlarla toplandıkları binalara sinagog denilmektedir. Sinagog dinsel ve sosyal yaşamın merkezidir; ibadet yeri, cemaat evi, mahkeme salonu gibi işlevlere de hizmet eder (Hasol, 2017: s.422). Yahudi dini yapıları farklı dillerde, sinagog veya havra olarak adlandırılmaktadır.

Kelime anlamı olarak "toplantı" anlamı taşıyan kilise, Hristiyan tapınağıdır. İçerisinde tanrıyla buluşulduğu düşünüldüğünden, tanrının evi olarak da algılanır ve yaşam kaynağı olarak görülen güneşin doğuş yönüne dönük olarak inşa edilir (Hasol, 2017: s.264). Hristiyan dini yapıları mezheplere ve büyüklüklerine göre; kilise, bazilika, megaron, katakomp, katedral, kaya kilisesi, tapınak, manastır olarak adlandırılmaktadır.

İslam dininin ana ibadet mekânı olan camiler ise, Müslümanların toplu halde ibadet ettikleri mekânlar olup aynı zamanda toplumun sosyal, kültürel, eğitim-öğretim, devlet işleri, kamu yönetimi, adalet hizmetleri, askeri hizmetler ve sağlık hizmetleri

gibi ihtiyaçlarına yanıt vermiştir ve günümüzde halen belirli alanlarda hizmet vermeye devam etmektedir. İslam dini yapıları büyüklükleri ve bulundukları yere göre; cami, mescit, namazgâh, musalla, meşhed olarak adlandırılmaktadır.

2.1. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE CAMİ MİMARİSİ

Müslümanların kutsal kitabı olan Kur'an-ı Kerim'de, "camilerin mimarlık tarihi açısından bütün Müslümanlar için belirleyici olacak olan kuralı: namaz kılma yükümlülüğüdür" (Grabar, 2018: s.134). İslam dininin şartlarından biri olan namaz ibadetini gerçekleştirecek olan kişinin bir mekâna ihtiyacı bulunmaktadır. Toplu ibadet ise teşvik edilmiştir ve cemaatle kılınan namaz, yalnız kılınandan daha üstün tutulmuştur. Bu durum Ebû Hüreyre'den rivayet edildiğine göre, Hz. Peygamber (sav) şöyle buyurmuştur: "…(Cemaatle) namaza katılan kimseye de yirmi beş namaz (sevabı) yazılır ve iki namaz arasındaki (günahları) affedilir." (D515 Ebû Dâvûd, Salât, 31, URL 2). İslam dininin bu gereklikleri büyük ölçekli veya toplu ibadet mekânlarına ihtiyaç olduğunu göstermektedir. Mescit/cami yapıları da bu doğrultuda ortaya çıkmış olan İslam dini ibadet mekânlarıdır.

Secdeyle aynı kökten türeyen ve "secde edilen yer" anlamına gelen mescit Allah'a ibadet edilen yer ve bilhassa Müslümanların ibadethaneleri için kullanılır (Dalgın, 2009: s.271). Bu sebeple Arap ülkelerinde secde edilen mekânların tümü için genellemeye gidilerek "Mescit" kelimesi kullanılmıştır. Türkiye'de ise, Müslümanların ibadet mekânları niceliklerine ve coğrafi konumlarına bağlı olarak mescit veya cami kelimeleriyle adlandırılmaktadır. Türkiye'de küçük ibadet yerleri ve mahalle camilerini ifade etmek için kullanılan "mescit" terimi, diğer ülkelerde çok daha büyük ölçeklerde yapılar olmasına rağmen (Medine'de Mescid-i Nebevi, Kudüs'te Mescid-i Aksa, İsfahan'da Mescid-i Cuma vb.) pek çok yapıda "mescit" olarak kullanılmaktadır. Öztürk (2013: s.15), genel olarak bakıldığında mescid, beyt, mescidü'l-cami, mescid'i Cum'a, cami, câmi-i kebîr, askâr camileri, selâtin camileri, musallâ, namazgâh, cebbâne, ıydgâh ve meşhed gibi isimlerin de kullanıldığını ifade etmektedir. Türk Dil Kurumu Sözlüğünde mescit, "genellikle minaresiz, küçük cami" olarak tanımlanmıştır (URL 1).

Arapça cem' kökünden türemiş olan cami kelimesi (Önkal ve Bozkurt, 1993: s.46) ise Türk Dil Kurumu Sözlüğünde "isim olarak Müslümanların namaz kılmak için toplandıkları yer", sıfat olarak "toplayan, bir araya getiren, bir arada bulunduran" anlamlarına gelmektedir (URL 1). Dini terim olarak ise Müslümanların topluca ibadet ettikleri mekânlara cami denilmektedir. Farklı ülkelerde cami kelimesinin karşılığı olarak "mosque", "mosquee", "moschea", "mezquita" kelimeleri kullanılmaktadır; bu karşılığın "mescit" kelimesini çağrıştırdığını söylemek mümkündür.

İslam kültüründe cami kavramı, sosyal hayatın içinde kendini birçok boyutta hissettiren bir yapıdadır. İslam'da sınıf farkı olmaksızın insanların bir araya gelip ibadet etmeleri, sosyal dayanışmanın oluşmasında önemli bir faktör olmuştur (Arpacıoğlu, 2013: s.401). Sosyal dayanışma içerisinde insanları öne çıkartabilecek statü, ekonomik seviye, eğitim farklılıkları gibi faktörlerin ayrıcalık oluşturmadığı, tarafsız bir iletişim, ilişki, paylaşım ve yardımlaşmaya imkân sağladığı bilinmektedir. Camilerde ibadet işlevinin yanı sıra toplumun sosyal, kültürel, eğitim-öğretim, devlet işleri, kamu yönetimi, adalet hizmetleri, askeri hizmetler ve sağlık hizmetleri gibi ihtiyaçlarına yanıt vermişlerdir. Arpacıoğlu (2013: s.401), sosyal hayattaki yeri ve öneminden de dolayı camilerin daha sonraları mekânsal ve işlevsel olarak büyüyerek külliye adı verilen yapı grubunu meydana getirdiklerini ifade etmektedir. Camiler kent içerisinde sembol yapılardır, mimari tasarım özellikleri, konumu, kullanıcı sayısı gibi unsurları ile öne çıkabilmekte ve "landmark" özelliği yüklenebilmektedirler. Toplumsal bir toplanma mekânı ve sosyal alan oluşturmaktadırlar ve kentsel bir merkez olma özelliği yüklenirler. Özetle günümüzde ise kullanıcıların bazı güncel ihtiyaçlarını karşılayabilecek şekilde ve ibadet ihtiyaçlarını gidermek üzere tasarlanmaya ve inşa edilmeye devam etmektedir.

Kirazoğlu (2013: s.30)'na göre, camilerle ilgili doğru fikir beyan edilebilmesi için, dini veya mimari eğitim almak ya da cami cemaatinden olmak yeterli değildir; "Bu üçü de gerekli olduğu gibi; artı insan yapısı, maneviyat, ibadet, kulluk vasıfları, mimari, sanat, tarih, form, fonksiyon (aralarındaki ilişkiler), kullanışlılık, teknoloji, topografya, iklim, şehircilik, ulaşım, sirkülasyon, estetik, oran, nispet, vezin, ritm, renk, zevk, statik, betonarme, mekanik, elektrik, aydınlatma, ışık, hat, tezyinat, ses, musiki, akustik, hava, ısı, nem, su, çevre, bahçe tanzimi, sistem, sağlamlık,

dayanıklılık, emniyet, alarm, koruma, bakım kolaylığı, esneklik, gelişebilirlik, hijyen vb." (Kirazoğlu, 2013: s.30) gibi konularda da bilgili ve deneyimli olmak gereklidir.

2.1.1. Cami İşlevi ve Planlama Kriterleri

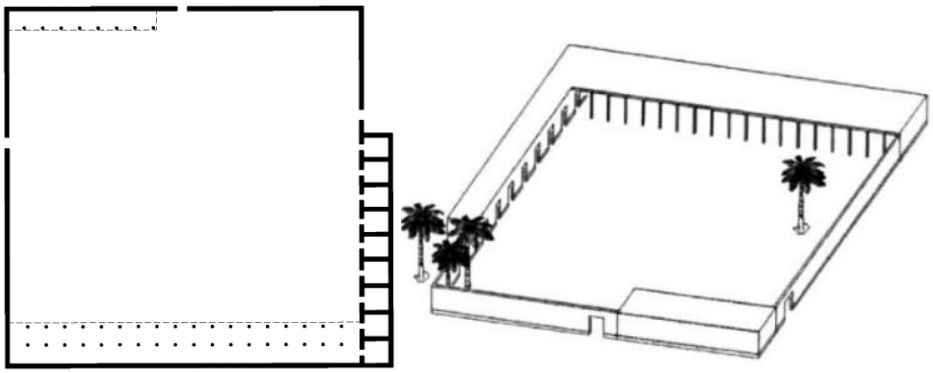
Dinlerin ibadet mekânları, o dinin gerekliliklerine göre şekillenmiş ve tasarım unsurları bu doğrultuda gelişerek mekânları oluşturmuştur. Arpacıoğlu (2013: s.402), İslam felsefesi ve mekân tasarımı ile ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmektedir: "İslam felsefesinde önemli bir yer tutan tevhid (birlik) kavramı İslam mimarisinde de önemli bir yer tutmaktadır. Mekânsal olarak bütüncül yaklaşımın sağlanmasında, felsefe ile mekân arasındaki bağın güçlendirilmesinde kullanılmıştır. Bir başka deyişle bu ana kavramın mekânlaşması veya mekân tasarımında kullanılması ibadet için gelen insanın İslam'ı algılamasını güçlendirmektedir". Cami tasarımlarında eşitlik, birlik, bütünlük kavramları kullanıcıya hissettirilmesi hedeflenen ve mekânda algılanan bir ölçüt olduğu söylenebilir.

Hz. Peygamber'den aktarılan "…Yeryüzü bana mescit ve temiz kılındı, onun için ümmetimden namaz vaktine kavuşan herkes (bulunduğu mekânda) namazını kılıversin…" (B438 Buhârî, Salât, 56; M1163 Müslim, Mesâcid, 3: URL 2) hadis-i şerif sebebiyle Müslümanların namazlarını temiz olan her yerde kılabilecekleri bilinmektedir. İslam dininin toplu ibadeti teşvik etmesi nedeniyle Müslümanlar toplu halde ibadet edebilecekleri mekânlara ihtiyaç duymaktadırlar.

Cami mekânı, camide gerçekleştirilen en önemli ritüelin, yani namazın doğasına uygun bir şekilde oluşturulmuştur (Nasr, 2019: s.56). "Namazın biçimsel uygulanışında; imam, öteki inananlarla (müminler) birlikte, namazın yönünü belirleyen kıble duvarına yakın durur. Hutbe, minber adı verilen yüksek kürsüden okunur. Gerek cuma namazı gerekse beş vakit kılınması zorunlu olan gündelik namazlar, namaza çağrı olan ezanla başlar. Müezzin olarak adlandırılan kişi, bu görevi üstlenir. İnanan insanlar namazdan önce abdest almakla yükümlüdürler" (Grabar, 2018: s.135). İbadet fonksiyonu ile ilgili iç mimaride mihrap ve mihrabiyeler, minber, müezzin mahfilleri, hünkâr mahfilleri, maksureler ve su tesisleri yer alır (Akok'tan aktaran; Akçıl Harmankaya, 2018(a): s.12). Ayrıca Kur'an tilâveti, itikâf, zikir, dua ve mevlit gibi bir takım ibadetler camide gerçekleştirilmiştir (Önkal, 2013: s.23).

Dini ibadet ritüellerinin mimari planlamaya etkisi cami mimarisinde birebir izlenmektedir. İnsan merkezli olan İslam inancının mekân biçimlenişine etkisi bütüncül bir yaklaşımla planlanması sonucunu oluşturmuştur. "Yeryüzünde kurulan ilk mescit Mekke'de bulunan Kâbe-i Muazzama'dır" (Osmanlıoğlu, 2018: s.139). Müslümanların namaz ibadetleri esnasında döndükleri yön Kâbe'dir ve Kâbe'ye yönelme cami yapılarının tasarımında temel etkendir. Kâbe'nin kübik formu camilerin mimari biçimlenişlerinde üçüncü boyuttaki tasarımları açısından tekrarlanan bir form olmamıştır. Oysaki küp, biçim olarak kararlı, yalın ve abartıdan uzak oluşun mesajını taşımaktadır. "Kur'an-ı Kerim ve hadisler, Kâbe'nin mimari yapısı ve ibadet mekânının şekli ve planı konusunda zorlayıcı ilkeler getirmemişti. Bunun da ötesinde, camiye çevrilen antik tapınaklar ve kiliseler için, mihrabın yerini belirleyen işareti koymak ve yapıya minare eklemek yeterli olmuştur" (Mülayim, 2018: s.71).

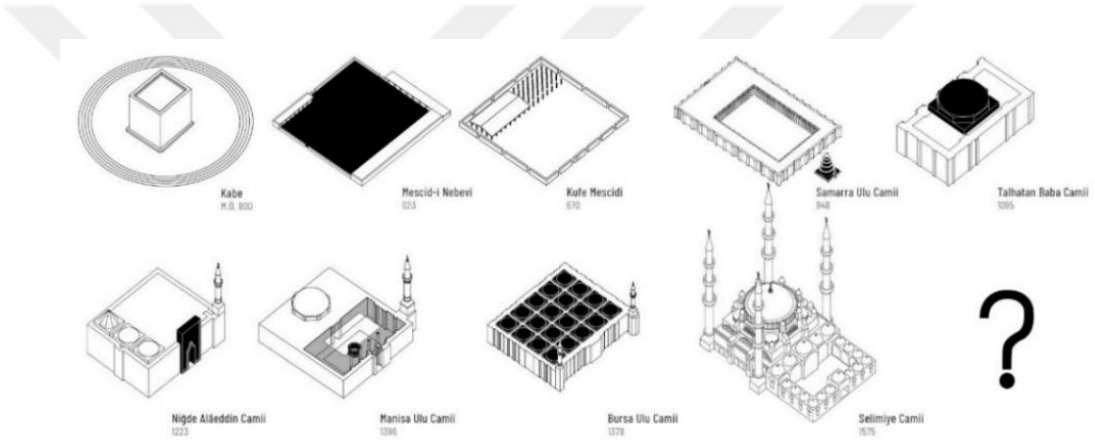
Müslümanların, İslamiyet'in ilk yıllarında, namaz ibadetlerini uygun buldukları yerlerde bir araya gelerek yerine getirdikleri bilinmektedir. Hz. Peygamber, "kendisine yapılan baskılara ve hakaretlere rağmen zaman zaman Mescid-i Haram'da namaz kılardı. …Mekke'de, Hz. Ömer, İslam dinini kabul ettikten sonra Müslümanlar Mescid-i Haram'da açıkça namaz kılmaya başladılar" (Ağırman, 2018: s.23-24). Hz. Peygamber döneminde Mekke'den Medine'ye hicret sırasında Medine yakınlarında Kuba Mescidi ve sonrasında Medine'de Mescid-i Nebevi inşa edilmiştir (Şekil 3) (Şekil 4). "Mescid-i Nebevi cami plan tipolojisinin temelini oluşturmaktadır" (Osmanlıoğlu, 2018: s.140). Cami mimarisi zaman içerisinde coğrafya ve kültürün etkisiyle farklı biçimlerde planlanmıştır.



Şekil 3. Mescid-i Nebevi planı (Cansever, 2005: s.60)

Şekil 4. Mescid-i Nebevi perspektif görüntüsü (Göncüoğlu ve Kumbasar, 2006: s.45)

İslam ibadetindeki bazı ana ilkelerin cami mimarisinin plan ve üst örtüsünü etkilediği görülmektedir (Akçıl Harmankaya, 2018(a): s.7). "İmam eşliğinde birlikte kılınan namazın değerinin fazla olduğuna inanıldığından gözü, kulağı ve gönlü engellemeyen geniş ve tek parçalı kesintisiz bir alan tercih edilir. İslam ibadetinin özünde müzik ve tören yoktur. Bu nedenle ek servis alanları gerekli değildir. Hristiyan dünyasında olan yasal, güncel ve dinsel bazı eylemler İslam dünyasında camiden soyutlanmıştır. Bu nedenlerle Osmanlı cami mimarisi görüşü kesmeyen, tek mekânlı, kıbleye yönelik ve enine planlı bir mekân tasarımına yönelmiştir" (Tuncer, 1984: s.128). Günümüzde cami mimarisine yönelik daha ideal çözümler önerebilecek mekân arayışları devam etmektedir (Şekil 5).



Şekil 5. Geçmişten günümüze cami mimarisi (URL 3; düzenlenmiştir.)

İnsan merkezli olan İslam inancının mekân biçimlenişine etkisi, bütüncül bir yaklaşımla planlanması sonucunu oluşturmuştur. Cami mimarisinin gerek doğaçlama/içgüdüsel/geleneksel gerekse de günümüzde tasarımcı-mimarlar eliyle planlanmasında, ana çıkış noktası doğru, huzurlu, sessiz, emin ve teslimiyetçi bir ibadet şeklinin bireylere sunulması noktasıdır. Topluluk içinde Yaratıcı ile baş başa olabilmenin verdiği uhrevi duygular, özel, mahrem ve biricik ilişkinin sağlanabilmesi önemlidir. Bireysel ruhi konfor ile birlikte cemaat halinde ibadet ediyor olmanın vereceği coşkuyu arttıracak dini mekân tasarımları her zaman başarılı olarak görülmüştür ve cami mimarisi de bu doğrultuda şekillenmiş ve gerekli, yeterli mekânlardan oluşturulmaya gayret edilmiştir. Ancak değişen yaşam biçimleri dini yapıların konumlandığı yerlerden başlayarak alt yapı ve iç mekân ihtiyaçlarına kadar farklılık gerektirebilmektedir.

Günümüzde teknolojik yenilikler, gelişen ve değişen hayat standartları ile birlikte toplumların kullanım pratikleri de farklılaşmaktadır. Kentleşme ile birlikte büyüyen ve yayılan yerleşim alanları farklı problem ve ihtiyaçları oluşturmaktadır. Bu problemlerden başlıcaları erişim ve ulaşılabilirlik ile ilgilidir. Bu süreçte toplu taşımayla otomobil, motosiklet, bisiklet gibi araçlara ihtiyaç duyulmakta ve beraberinde otopark ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Değişen yaşam pratikleri Müslüman toplumun ibadet mekânlarına da yansımaktadır. Günümüz camileri yeni yaşam standartlarına uygun, kullanıcıların ihtiyaç ve beklentilerine yanıt verecek şekilde inşa edilen ibadet mekânlarını içermektedir ve içermelidir. Cami planlamasında unutulmaması ve dikkate alınması gereken unsurlardan en önemlilerinden birisi de herkes için tasarım ilkelerine uygun çevreler oluşturmanın bir gereklilik ve zorunluluk olarak uygulanmasıdır.

Yaşam standartları, herkesin, bireysel, kültürel ve sosyal ihtiyaçlarına bağlı olarak her eylemi için hayata katılımının etik olarak gerçekleştirilmesini beklemekte ve yönlendirmektedir. Bu eylemler arasında toplu ibadet etme isteğinin birey için karşılanması gereken bir hak olduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenle kent içi erişilebilirliğin düzenlenmesinin ve ibadet mekânlarında gerekli tasarım önlemlerinin belirlenerek hayata geçirilmesinin önemi vurgulanmalıdır.

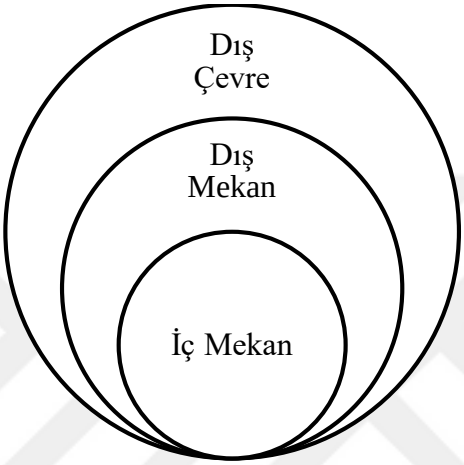
İslam medeniyetinde cami, çeşitli müesseseleri bünyesinde toplayan bir merkez olarak görev icra etmiştir (Tatlı, 2013: s.219). Temel kullanım amacı ibadet etmek olan camiler, ana işlevinin yanı sıra geçmişten günümüze farklı fonksiyonlar için de kullanılmaktadır. Geçmişte camilerde eğitim-öğretim, kültürel faaliyetler, devlet hizmetleri, kamu yönetimi, adalet hizmetleri, askeri hizmetler, sağlık hizmetleri, misafirhane hizmeti verilmiştir. Günümüz camilerinde ölçek, kapasite ve ihtiyaca göre; ibadet mekânına ek olarak, "Kur'an kursu, taziye evi, din görevlileri konutu, derslikler, seminer salonları, kütüphane, spor salonu, ilk yardım odası, çayevi-cemaat odası, spor salonu, kreş, çocuk bakım, emzirme ve oyun odası, …" (Osmanlıoğlu, 2018: s.75-79) gibi farklı mekânlar da eklenmektedir (Tablo 1).

Tablo 1. Günümüz camilerinde bulunması gereken mekânlar (Osmanlıoğlu, 2018: s.75-79; tablolaştırma yazar tarafından yapılmıştır.)

	Büyük Ölçekli(3000 Kişiden Fazla Kapasiteli) Camiler	Orta Ölçekli (1000-3000 Kişi Kapasiteli) Camiler	Küçük Ölçekli (300-1000 Kişi Kapasiteli Camiler)	Küçük Ölçekli (50-150 Kişi Kapasiteli) Mahalle Mescitleri
Cami Bahçesi (Dış Avlu/Harem/Muhavvata)	-Yatılı / Gündüz Kur'an Kursu -Taziye Evi -Kreş -Abdesthaneler -Tuvaletler -Sebil -Sosyo-Kültürel Tesisler (cemaat odası, çay salonu, şark odası, misafirhane, seminer salonları) -Din Görevlileri Konutu -Dernek Yönetim Odası -İlk Yardım Odası -Cenaze Namazı Mahalli / Musalla Taşı -Çocuk Oyun Parkı -Fıskiyeli Havuz / Kameriyeler -Yeşil Alan, Yürüyüş Yolları -Oturma Alanları -Bağış ve Yardım Toplama Standı -Otopark (cenaze aracı, binek araçları ve bisikletler için) -Bahçe Temizlik ve Malzeme Odası -Jeneratör (kabinli) -Zemin Suyu Toplama Kuyusu	-Gündüz Kur'an Kursu -Kreş -Abdesthaneler -Tuvaletler -Cemaat Odası (çay ocağı) -Dernek Yönetim Odası -Cenaze Namazı Mahalli/Musalla Taşı -Yeşil Alan, Yürüyüş Yolları -Otopark (cenaze aracı için) -Bahçe Temizlik ve Malzeme Odası -Jeneratör (kabinli) -Zemin Suyu Toplama Kuyusu	-Abdesthaneler -Tuvaletler -Cemaat Odası (çay ocağı) -Dernek Yönetim Odası -Cenaze Namazı Mahalli / Musalla Taşı -Yeşil Alan, Oturma Bankları -Otopark (cenaze aracı için) -Bahçe Temizlik ve Malzeme Odası -Jeneratör (kabinli)	
Revakli (İç) Avlu	-Revaklar -Şadırvan -Son Cemaat Mahalli			
Zemin Kat (Harim Katı)	-Harim / Merkezi Sahın / Ana İbadet Mekânı -Yan ve Arka Sahınlar -İmam ve Müezzin Odaları -Kütüphane -Hanımlar Namaz Kılma Mahalli -Çocuk Bakımı, Emzirme ve Oyun Odası -Kat Temizlik Odası -Işık Ses Odası -İlk Yardım Odası	-Son Cemaat Mahalli -Harim / Merkezi Sahın / Ana İbadet Mekânı -Yan ve Arka Sahınlar -İmam ve Müezzin Odası -Hanımlar Namaz Kılma Mahalli -Kat Temizlik / Işık Ses Odası	-Son Cemaat Mahalli -Harim / Merkezi Sahın / Ana İbadet Mekânı -Yan ve Arka Sahınlar -İmam / Müezzin Odası -Hanımlar Namaz Kılma Mahalli -Kat Temizlik / Işık Ses Odası	-Son Cemaat Mahalli -Harim / Merkezi Sahın / Ana İbadet Mekânı -Maksure
Mahfil Katı (Hanımlar Mahfili)	-Hanımlar Mahfili -İtikâf Mahalli -Yüksek Güvenlikli Özel Mahfil -Yangın Merdiveni -Asansör	-Hanımlar Mahfili -İtikâf Odaları -Yangın Merdiveni -Asansör	-Hanımlar Mahfili -Yangın Merdiveni	-Hanımlar Mahfili -Yangın Merdiveni
Bodrum Kat	-Rezerv Namaz Kılma Mahalli / Çok Maksatlı Salon -Spor Salonu ve Duş-Tuvaletler -Malzeme Depoları -Tesisat Odaları -Afet Acil Yardım İstasyonu -Kat Temizlik Odası -Su Deposu	-Rezerv Namaz Kılma Mahalli / Çok Maksatlı Salon -Malzeme Deposu -Tesisat Odaları -Su Deposu	-Rezerv Namaz Kılma Mahalli -Malzeme Deposu -Tesisat Odaları -Su Deposu	

2.1.2. Camilerin İşlevsel Bölüm ve Mekânları

Camilerin mimari ve iç mekân ögelerinin inşa edildikleri döneme göre form, işlev, malzeme ve teknoloji gibi özellikleri yönüyle farklılaştıkları görülmektedir. Temel amacı ibadet etmek olan camiler farklı işlevlere de hizmet etmektedirler. Planlamada işlevlerine göre çeşitli bölümlere ayrılan camiler esas olarak üç ana kısımda ele alınabilir. Bunlar; dış çevre, ibadet yapısının açık ve yarı açık alanları veya bir diğer deyişle dış mekân ile ibadetin gerçekleştiği iç mekânlardır (Şekil 6).

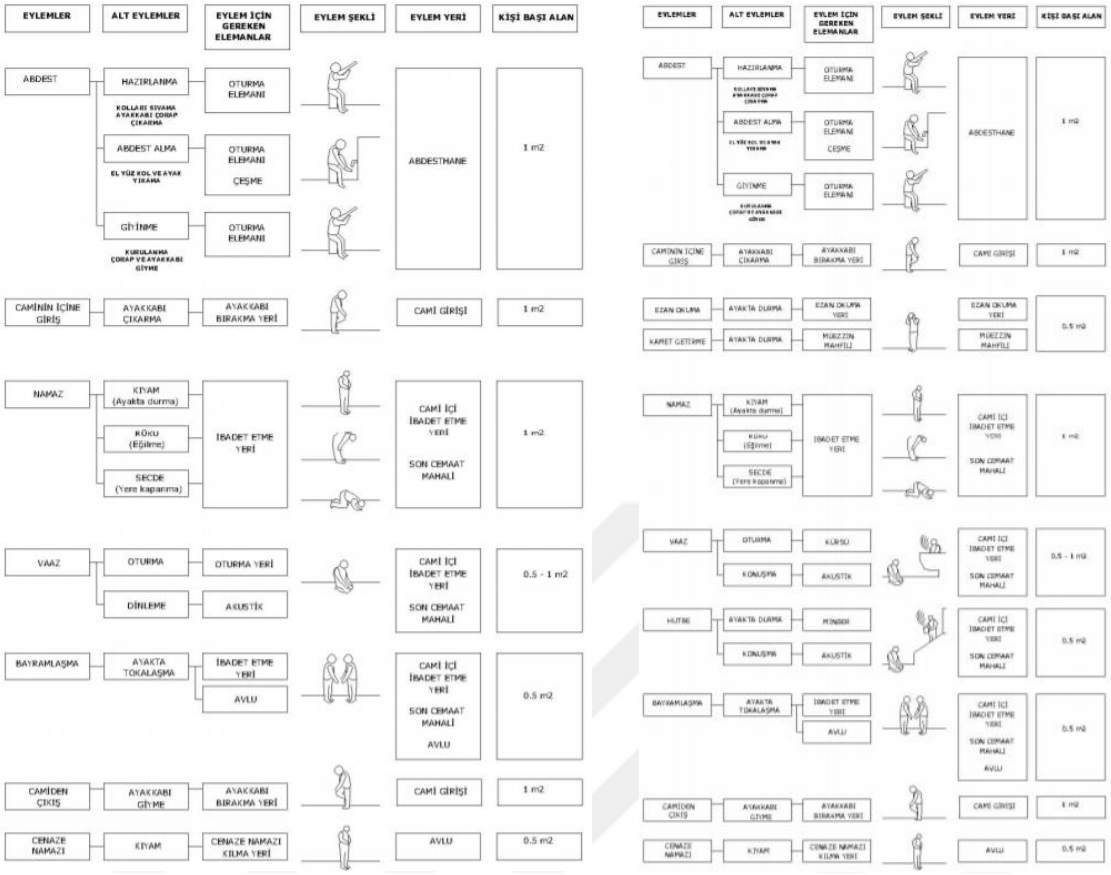


Şekil 6. Cami dış çevre – dış mekân – iç mekân ilişkisi

İbadet alanını çevreleyen kamusal alan tasarım sürecinde değerlendirilen bağlam verilerini oluşturmaktadır. Çevre imar düzeni, ulaşım imkânları, herkes için erişim koşullarının sağlanma durumu bu bilgilere örnek olarak verilebilir. Dış mekân ifadesi ile ibadet yapısı alanının bina dışındaki kalan arazi parçası kast edilmektedir. Bu bölümde yapılı çevre unsurları olarak bahçe, avlu, şadırvan, musalla taşı, son cemaat mahalli, ıslak hacimler, sosyal ve kültürel mekânlar bulunmaktadır. Minare, din görevlileri tarafından kullanılan ve sembol özelliği taşıyan bir bina bölümüdür.

İç mekân ise, ana ibadet mekânı harim, minber, mihrap, vaaz kürsüsü, hünkâr mahfili, müezzin mahfili, kadınlar mahfili gibi bölümlerden oluşmaktadır. Camiye ibadet etmek için gelen kullanıcının ve cami personelinin cami içerisindeki alanları kullanım pratikleri açısından farklılık göstermektedir (Tablo 2).

Tablo 2. Camiye ibadet için gelen kullanıcının kullanım alanları ve cami personelinin kullanım alanları (Uzun, 2010: s.83-84).



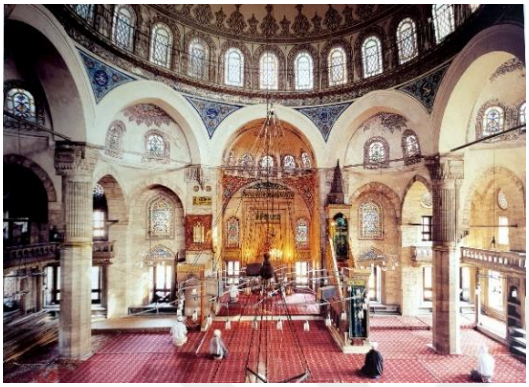
Camilerin işlevsel bölüm ve mekânlarından olan harim, mihrap, minber, vaaz kürsüsü, hünkâr mahfili, müezzin mahfili, kadınlar mahfili ibadet mekânının oluşumunu etkilemektedirler. Bu çalışmada, camiye ibadet etmek için gelen kullanıcının ibadet mekânında bulunan algı unsurları ana inceleme konusunu oluşturmaktadır.

2.1.2.1. Harim

Camilerde namaz kılmaya tahsis edilen geniş mekânlar ana ibadet alanıdır. Camilerin ana ibadet alanlarına, sahın veya "korunan", ve "saygı duyulan" anlamlarına gelen harim de denilmektedir (Onay, 2008: s.24). Caminin içerisindeki en büyük alanı kaplayan harim, cemaatin yan yana saflar halinde toplanarak kıble yönüne dönüp namaz kıldıkları alanlardır.

"Ebû Hüreyre'den rivayet edildiğine göre, Hz. Peygamber (sav) şöyle buyurmuştur: Namazda safı düzgün tutun. Çünkü safı düzgün tutmak namazın güzelliğindendir." (B722 Buhârî, Ezân, 74, URL 2). İmama uyularak cemaatle kılınan namazlarda ön saflarda boşluk varken caminin başka kısımlarında namaz kılınmasının, saf

düzeninin bozulmasının uygun olmadığı bilinmektedir. Tüm bu durumlar harim mekânının enine genişleyen plan şemasının oluşma sebebinin kaynağıdır; camilerde, ön safların geniş tutulması amacıyla, derinlemesine değil enlemesine büyüyen bir plan şeması oluşmuştur. Kuban (1998(a): s.161), "Camilerin dikdörtgenliği tesadüf değil, namaz sıralarını en etkili durumda toplayacak bir işlevsel düzenlemedir" şeklinde ifade etmiştir (Resim 1) (Resim 2).





Resim 1. Azapkapı Sokollu Camii harim mekânı (Necipoğlu, 2017: s.490)

Resim 2. Sancaklar Camii harim mekânı (URL 4)

Dönemin yapım teknolojisi ve malzemeleri geniş açıklık geçmeye olanak sağlamaması sebebiyle ilk camilerde çok ayaklı plan şeması kullanılmıştır. Ancak; teknolojinin zorladığı bu plan şemasının harim mekânını bölmesinin rahatsızlık oluşturması sebebiyle, teknolojik gelişmeler sonraki dönemlerde kubbe sisteminin gelişmesine katkı sağlamıştır. Böylece, cami ana mekânı olan harim, bölünmeden tek mekân olarak tasarlanmıştır. Günümüzde teknik ve teknolojik olarak gelinen seviyede çözüm olasılıkları gerek malzeme gerekse strüktürel açıdan çeşitlilik göstermektedir.

2.1.2.2. Hünkâr Mahfili / Müezzin Mahfili / Kadınlar Mahfili

Camilerde genel kullanım alanından parmaklık ya da kafesle ayrılmış, zeminden hafifçe yüksek kısma maksure adı verilir. Maksurenin biraz daha yüksek ve muhafazalı olanı mahfil adını almaktadır (Osmanlıoğlu, 2018: s.101).

Mahfil olarak da bilinen kelime, ibadet için düzenlenmiş ve genellikle ana mekândan çeşitli şekillerle ayrılmış olan bölüm anlamına gelmektedir. "Korunaklı veya sınırlandırılmış mekân olan mahfillerin cinsiyet, mevki ve kamet esas alınarak şekillendiği anlaşılmaktadır"

(Çaycı, 2017: s.181) (Tablo 3). Mahfillerde merdiven, sütun, korkuluk, kemer, niş gibi mimari elemanlar bulunmaktadır.

Tablo 3. Mahfillerin sınıflandırılması

Mevki	Hünkâr Mahfili
Kamet (Davet)	Müezzin Mahfili
Cinsiyet	Kadınlar Mahfili

Hünkâr Mahfili

Hünkâr mahfilleri (sultan mahfili ya da bey mahfili olarak da kullanılmaktadır) halifelerin ve sultanların cami içerisindeki can güvenliğini sağlamak, kalabalığın içerisine girmeden ibadetlerini yapmasını kolaylaştırmak için yapılmış özel kapısı ve merdiveni olan, parmaklıklı, ayaklar üzerinde yükselen kafesli, tezyinatlı mekânlardır (Resim 3). Mihraba yakın olarak ve genellikle caminin sol cephesinde dışarı ile doğrudan bağlantılı olarak yapıldıkları bilinmektedir.

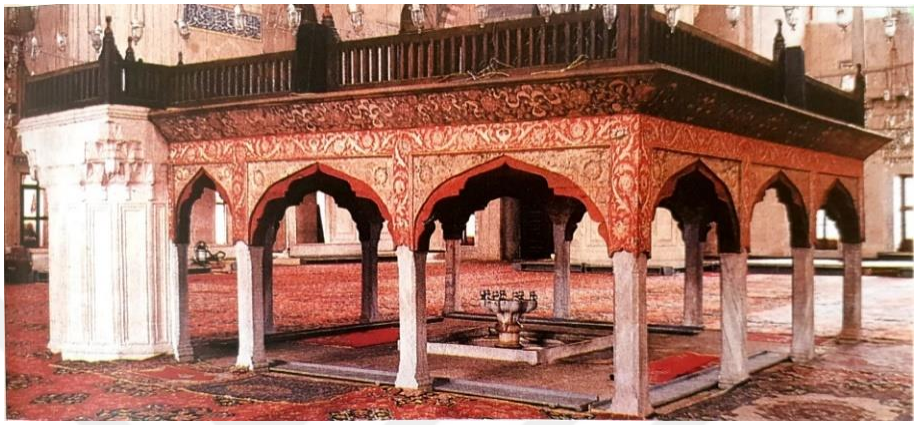


Resim 3. Emirgan I. Abdülhamid Camii hünkâr mahfili (Göncüoğlu ve Kumbasar, 2006: s.39)

Günümüz camilerinin pek çoğunda bulunmamasına rağmen nadiren bazı camilerde üst düzey yöneticilerin ibadet edebileceği yüksek güvenlikli alanların tasarıma dâhil edildiği bilinmektedir.

Müezzin Mahfili

Müezzinlerin namaz sırasında, imamın tekbirlerini, ezan, kamet ve tesbihatı bütün cemaate ulaştırmak için yüksek sesle tekrarladıkları; imam ile koordinasyonun sağlanması amacıyla namaz kılınan zeminden yükseltilerek veya sınırlandırılarak ayrılmış özel bölüme müezzin mahfili denilmektedir (Resim 4).



Resim 4. Edirne Selimiye Camii müezzin mahfili (Kuban, 1998(a): s.151)

Müezzin mahfili küçük camilerde yerden bir-iki basamak yüksekliğinde bir sofa gibi yer alırken, büyük camilerde yerden 3 metreye kadar çıkabilirler (Osmanlıoğlu, 2018: s.101). Yerden yüksek olan müezzin mahfilinin altındaki alanda cemaat namaz kılabilir. Ahşap, taş, mermer ve çini malzeme kullanılarak inşa edildikleri bilinmektedir. "Kâgir olanları mermer ayaklar üzerine, ahşap olanları da direkler üzerine oturtulmuşlardır" (Hasol, 2017: s.303). Bazıları basamaklı, bazıları ise dayama merdivenli olan müezzin mahfillerinin tavanlarında kalemişi süslemeler yer alır (Osmanlıoğlu, 2018: s.101).

Kadınlar Mahfili

Kadınların mescitlerdeki ibadetlerinin geçmişi Hz. Peygamber dönemine kadar geriye giden uygulamaya sahiptir (Çaycı, 2017: s.185). Türkiye'de ise, günümüzde kadınların ibadet etmesi için cami içinde sınırlandırılarak belirlenen mekânlar olarak tanımlanan kadınlar mahfili, harim mekânının çeşitli bölücüler kullanılarak sınırlandırılması veya bir kapı üstü mahfili olarak zeminden yükseltilerek oluşturulmaktadır (Resim 5). Kapı üstü mahfillerinin "kökenleri İslam öncesi Hint kutsal mekânlarındaki "cennet balkonu", Çin'de "göksel veranda" adını taşıyan yükseltilmiş mekânlara dayanmaktadır" (Akçıl Harmankaya, 2018(a): s.182). Cami içerisinde kadınların ibadet etmesi için ayrılan mahaller, geçmişte önem ve kıymet verilen

konumlarda yer almaktadır. Kadınlar için tasarlanan tüm mekânların fiziki imkân ve yeterlilikleri de bu doğrultuda sağlanması gerekmektedir.



Resim 5. Ataşehir Mimar Sinan Camii kadınlar mahfili (URL 5)

"Kadınlar için günümüz cami tasarımında özelleştirilmiş mekânlara yer vermek ve gerekli tüm fiziki düzenlemeleri kadınların ihtiyaçlarını da düşünerek oluşturmak önemlidir". (Tayılga ve Demirarslan, 2020: s.51). Kadınlar mahfilinde ibadet eden kişinin çoğu zaman cemaatle aynı kubbenin altında bulunmayışı, cemaati görememek ve imamın sesini duyamamak gibi problemlerle beraber; ana ibadet mekânı olan harimde ibadet eden kişiden farklı mekân algısının oluşmasına ve hatta farklı duygularla ibadet etmesine neden olduğu bilinmektedir (URL 6). Cami iç mekânının algılanması konusunda, kadın/erkek/yaşlı/çocuk/engelli ayrımı gözetmeksizin herkes için olanakların sağlanması gereklidir.

2.1.2.3. Mihrap

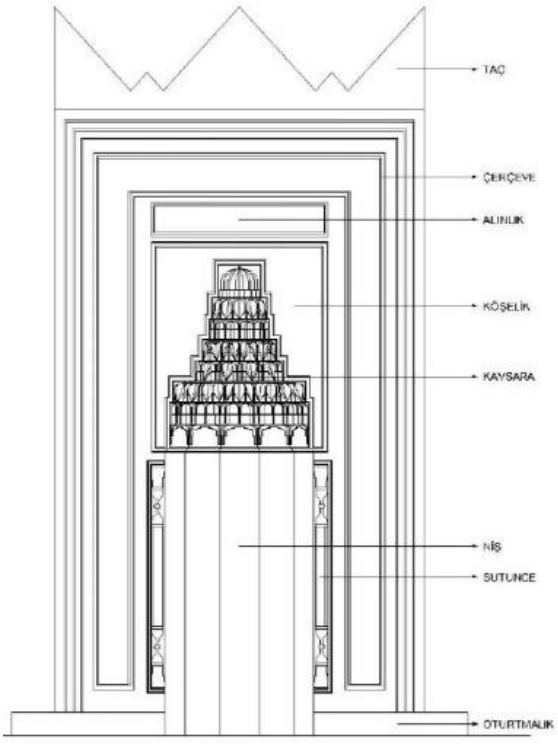
Mihrap, süslemelerle geliştirilmiş, kıble duvarının belirtildiği ve imamın içerisinde durup cemaate namaz kıldırdığı niş veya derinliktir. Erzincan (2005: s.30) da "Arapçada 'saray, sarayın harem kısmı veya hükümdarın tahtının bulunduğu bölüm, Hristiyan azizlerinin heykel hücresi, çardak, oda, köşk, yüksekçe yer, meclisin baş tarafı, en şerefli kısmı' gibi karşılıkları bulunan mihrap kelimesinin, zamanla camilerde imamın durduğu yer için kullanıldığını" ifade etmektedir. Mihrap kelimesinin, Kur'an-ı Kerim'deki bazı ayetlerde ve hadis-i şeriflerde geçen mihrap kelimesinin değişik manalar ifade ettiği görülmektedir (Top, 1997: s.6).

İslam mimarisinde ilk dönemlerinde, ihtiyaç olarak, kıble duvarını belirtmek amaçlı duvar yüzeyine asa, mızrak, renkli bir çizgi veya taş konulduğu bilinmektedir. "Mihrabın ilk uygulaması olarak Hz. Peygamber'in asası/mızrağı olan anazenin bir tür yön tayin aracı olduğu

kabul edilir" (Çaycı, 2017: s.144). Sanat tarihçileri bu unsurun cami mimarisine Emevi Halife Velid döneminde ve daha kesin olarak bu halife Mescid-i Nebevi'yi yeniden inşa ettiği zaman sokulduğu kanaatindedirler (Burckhardt, 2013: s.122). İslam kültüründe mihrabın önemli bir yeri vardır. Osmanlı Devletinde bu durumun bir yansıması olarak, camilerin inşası sırasında ilk taşın mihrap duvarına yerleştirildiği bilinmektedir.

Mihrabın kıble duvarında bir niş olarak tasarlanması, cami iç mekânının bir saf daha genişletilmesine ve daha fazla insanın aynı anda cami içerisinde ibadet etmesine olanak sağlamaktadır. Sesin akustiği açısından da çoğunlukla plan düzleminde yarım daire formlu niş olarak tasarlanmaktadır.

Mihraplar, dini mimari yapılar içerisinde bir bölüm oluşturduğu gibi kendi içlerinde de bölümlere ayrılmıştır. Taç, tepelik, kemer, alınlık, köşelik, çerçeve ve kenar bordürleri, kaysara, mihrap nişi, sütunceler ve oturmalık gibi bölümlerden oluşmaktadır (Şekil 7). "Camilerde; mihrabın bulunduğu duvara mihrap duvarı (kıble duvarı), Ulucamilerde mihrabın hemen önünde bulunan ve cami tabanından bir basamak kadar yüksek, genişçe bölüme ise mihrap sofası denilmektedir" (Hasol, 2017: s.322).



Şekil 7. Mihrap bölümleri (Bozkurt, 2008: s.226)

Geçmişte taş, mermer, alçı, çini ve ahşap gibi malzemelerle yapılan mihraplar günümüzde çağın getirdiği teknolojilerle fiber katkılı beton, cam, corian gibi malzemeler de kullanılarak inşa edilebilmektedir (Resim 6) (Resim 7). İlk zamanlarda asa, mızrak, renkli çizgi veya taş ile bir yön belirtmesi amaçlı ortaya çıkan mihraplar, sonraki dönemlerde gelişerek cami iç mekânında bir sembol ögesi olmuştur. Mihrap; toplumların sosyal, kültürel ve sanat anlayışlarını yansıtan bir elemandır.



Resim 6. Edirne Muradiye Camii mihrabı (Göncüoğlu ve Kumbasar, 2006: s.35)

Resim 7. Şakirin Camii mihrabı (URL 7)

Mihraplarda birbirinden farklı ayetler tercih edilmiştir. Bunlardan en çok görüleni, "(Ey Muhammed!) Nereden yola çıkarsan çık, (namazda) Mescid-i Haram'a doğru dön…" (Kur'an-ı Kerim, 2/149) ayeti olmuştur. İkincisi ise "Rabbi Meryem'e hüsnükabul gösterdi; onu güzel bir bitki gibi yetiştirdi. Zekeriyya'yı da onun bakımı ile görevlendirdi. Zekeriyya, onun yanına, mabede her girişinde orada bir rızık bulur…" (Kur'an-ı Kerim, 3/37) ayetidir ki burada sadece "…Zekeriyya, onun yanına, mabede her girişinde…" kısmı mihraplara nakşedilmiştir. …Bazı mihraplarda ise sadece kelime-i tevhid ile yetinilmiştir (Çaycı, 2017: s.148).

Mihrap, "caminin giriş kapısı ile benzerlik gösteren biçimsel özellikleri ile de sonsuza ve cennete açılan kapı gibidir" (Akçıl Harmankaya, 2018(a): s.186). Apa Kurtişoğlu (2013: s.399) da görüşlerini şöyle ifade etmektedir: "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". Mihrap, cami içerisinde bir odak noktası oluşturur ve kullanıcı için birleştirici sembolik bir elemandır.

2.1.2.4. Minber

Sözlükte "yükselme; yükseltme" anlamlarındaki “nebr” kökünden türeyen minber kelimesi "kademe kademe yükselerek çıkılan yer" demektir (Bozkurt, 2005: s.101). Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğünde ise camilerde hatibin, yarısına kadar çıkıp hutbe okuduğu merdiveni ve çoğu kez üstü külahlı bir sahanlığı olan yer minber olarak tanımlanmaktadır (Hasol, 2017: s.324).

Minberin ilk ve özgün örneği, Hz. Peygamber’in Medine’deki mescidinde müminler topluğuna hitap etmek için kullandığı bir çeşit basamaklı iskemledir (Burckhardt, 2013: s.127). Minberlerin basamak sayısı zaman içerisinde artma göstermiştir. Ancak Ödekan (1997: s.1259)’ın da aktarımıyla Hz. Peygamber’e saygı amaçlı “hatiplerin genellikle üstten üçüncü basamaktan daha altta bir yerde hutbe okudukları” bilinmektedir. Minberler için camilerde ortak bir basamak sayısı bulunmamakla birlikte, bazı camilerde 17 basamağa ulaşan minber örnekleri de bulunmaktadır. İlk camilerde minber bulunmamaktadır, sonraki dönemlerde ise cemaatin çoğalması ile beraber hutbelerin daha rahat duyulabilmesi için minber yapıldığı bilinmektedir (Resim 8) (Resim 9).

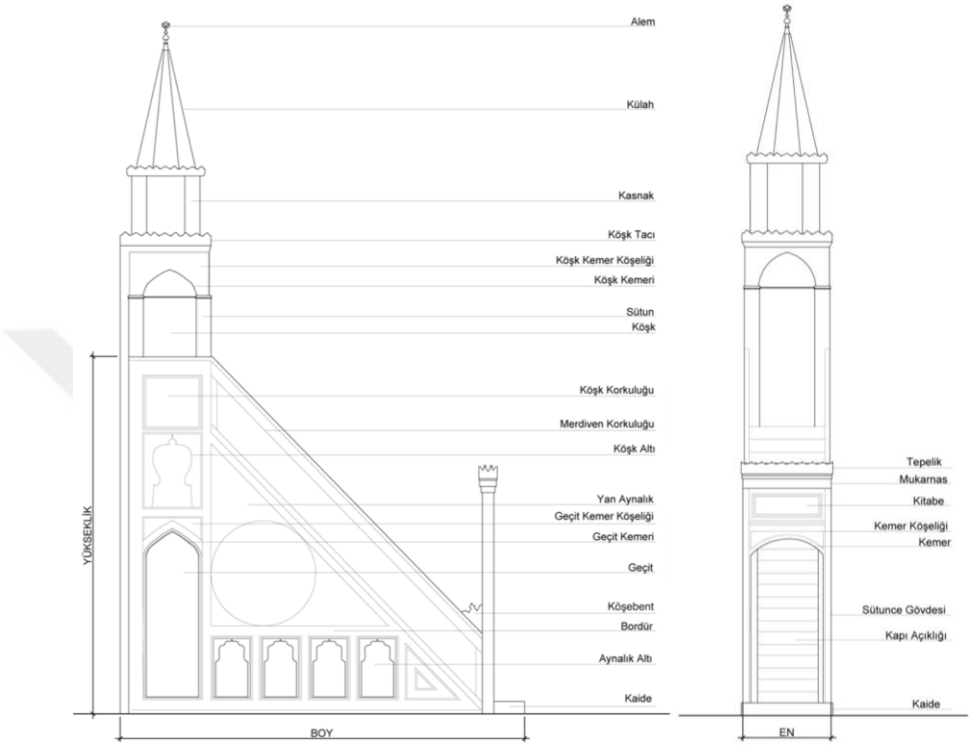


Resim 8. Semiz Ali Paşa Camii minberi (Günay, 2006(a): s.83)

Resim 9. Gebze Organize Sanayi Camii minberi (URL 8)

Minberler üzerine tercih edilen ayetlerde birlik mevcut değildir. Bir kısmında Bakara Suresinin 255-256. ayetleri mevcuttur ki bunlar kozmik içerikli ayetlerdir (Çaycı, 2017: s.157). Minber kapılarının etrafına genellikle Cennet ile ilgili ayetler nakşedilmiştir. Bunların yanı sıra minberlerde, “bazen mescid inşa etmenin faziletlerinden bahsedilirken bazen de Cuma’nın fazileti ve doğruluk üzere” (Çaycı, 2017: s.157) ayetlere yer verildiği bilinmektedir.

Minber, cami ibadet mekânında genellikle kıble duvarı yönünde ve mihrabın sağ tarafına yerleştirilmekte olup en fazla süslemelerin yapıldığı kısımlardan biridir. “Kaide, giriş, aynalık altı bölüm, yan aynalıklar, korkuluk, köşebent, geçit, geçit üstü panosu, köşk altı panosu, köşk, köşk yan pano, kasnak, külah, alem” (Apa, 2007: s.9) gibi birimlerden oluşmaktadır” (Şekil 8).



Şekil 8. Minberin bölümleri (Dağlı, 2015: s.96-97)

Mimar Sinan camilerinde banilerin statüsüne göre minber boyutlarında oransal farklılıklar oluştuğu bilinmektedir. “Şehzade Mehmet, Süleymaniye ve Selimiye camileri birer sultan yapısı olmaları nedeniyle padişaha da hizmet etmektedir. Bu nedenle minberler daha büyük ve gösterişli iken minberler tasarlanırken diğer küçük vezir camilerinde minberlerin boyutunda banilerin statüsüne göre oransal küçülme görülmektedir (Rogers’tan aktaran; Akçıl Harmankaya, 2018(a): s.192).

Minberlerin inşasında genellikle ahşap, mermer, taş, çini gibi malzemeler kullanılmıştır. İslam tasvir sanatının kaynağı olarak bilinen kündekari tekniği ile üretilen ahşap minberlere çokça rastlanılmaktadır. Günümüzde minberler çağın getirdiği teknolojilerle fiber katkılı beton, cam, corian gibi malzemeler kullanılarak da inşa edilebilmektedir.

2.1.2.5. Vaaz Kürsüsü

Sözlükte "öğüt vermek, uyarmak, sakındırmak" anlamındaki va'z, "bir topluluğa dini ve ahlaki konularda nasihat etmek, dinleyenleri kalplerini iyiliğe ısındıracak sözler söylemek, uhrevi mükâfat ve azaba dair bilgiler vererek teşvik ve ikazda bulunmak" şeklinde tanımlanır. Vaaz terimini "dinî konularda cemaati aydınlatarak manen gelişmesini sağlamak amacıyla din âlimlerince ibadet mahallerinde yapılan konuşma" diye tanımlamak mümkündür (Cirit, 2012: s.404). İslam dininde, vaaz, büyük önem taşımaktadır.

Asıl şekli Arapça kürsî olup Türkiye'de özellikle cami ve medreselerde vaaz veya ders vermeye mahsus, üstüne genelde merdivenle çıkılan bir mimari öğedir (Çoruhlu, 2002: s.573) (Resim 10) (Resim 11). Vaaz kürsüleri genellikle kıble duvarında mihrabın sol yanında yer almaktadır. Özkan (2014: s.26)'ın aktardığı üzere; "Ancak bazen camilerde birden çok vaaz kürsüsü de bulunabilmektedir". Vaaz kürsülerinin hareketlilik kullanımları açısından Barışta (2003: s.138), taşınabilir ve taşınamaz nitelikte iki ana başlık altında kümelendiğini ifade etmektedir.



Resim 10. Ayasofya Camii vaaz kürsüsü (URL 9)
Resim 11. Erzincan Terzibaba Camii vaaz kürsüsü (URL 10)

Başlangıçta vaaz kürsüsü ile minberin ayrı ayrı elemanlar olmadığı görülmektedir. Fakat zaman içinde minbere, sadece Cuma ve bayram namazı hutbelerinin okunması fonksiyonu yüklenmiş ve kürsüler ayrı bir bölüm olmuştur (Apa, 2008(a): s.310). "Kürsü, değişik çağlarda ve çeşitli Müslüman milletlerde az çok farklı fakat birbiriyle ilişkili manalarda kullanılmıştır. …İslam sanat tarihinde bilinen en erken tarihli kürsü, Tûrisinâ St. Catherine Manastırı içindeki camide muhafaza edilen Fâtımî dönemine ait kürsüdür. Kürsünün Fâtımîler'den itibaren yaygınlaşmaya başladığı görülmektedir" (Çoruhlu, 2002: s.573).

Kürsülerin alt kısmına "kürsü ayağı", gövdesine "kürsü bedeni/gövdesi" veya "kürsü taşı" denir; sedir bölümü, yani oturulan kısmı korkuluk-şebeke ile çevrilidir ve genellikle önünde konuşmacının kitap ve notlarını koyması için bir tabla veya rahle bulunur (Çoruhlu, 2002: s.574). Kürsüler taş, mermer ya da sedef kakmalı, çini ve ahşap gibi malzemelerle geçmişte inşa edilmiş olup günümüzde cam, corian, fiber katkılı beton gibi farklı malzemelerle de uygulamalar yapılmaktadır.

2.1.3. Camilerin Strüktürel Kurgusu ve Teknolojik Uygulamalar

Camiler, İslam dininin yayıldığı coğrafi sınırlar içinde iklim koşullarına ve yerel özelliklere de bağlı olarak farklı biçimlerde tasarlanmıştır. İslam'ın ilk yıllarında inşa edilen ibadet mekânlarının, basit geometrili bir mimari yapıya sahip olduğu düşünülmektedir. "Arabistan yarımadasındaki ilk camilerin, kerpiç duvarlı, ahşap direkli ve düz damlı oldukları bilinmektedir" (Mülayim, 2018: s.71). Cami zeminlerinde ilk dönemlerde toprak kullanılırken sonraki dönemlerde çakıl taşları ile kaplama malzemesi oluşturulduğu bilinmektedir. Müslüman toplumun sayısının artması ile beraber Mekke ve Medine'deki camiler genişletilerek yenilenmiştir. Sonraki dönemlerde de işlenmiş taş, alçı, farklı tür ahşap malzemeler kullanılmıştır.

Anadolu'da Osmanlı Dönemine kadar cami tasarımında büyük farklılıklar olmadığı görülmektedir. Kubbenin, Osmanlı döneminde, cami mimarisi ile bütünleşen bir yapı elemanı haline geldiği bilinmektedir. Mülayim (2018: s.72) bu durumu şöyle ifade etmektedir; "Arap camilerinde erken dönemlerden beri benimsenmiş olan yatay kütle, zaman zaman küçük de olsa bir kubbe ile hareketlendirilmiştir. Ancak bu kubbe, geniş bir hacmi örtebilecek büyüklükte değildir. İran ve Orta Asya'da ise daha cesaretli kubbe denemeleri yapılmış fakat 16. yüzyılın ikinci yarısına doğru şekillenen Osmanlı mimarisine kadar kubbe, İslam mimarisi için önemli bir unsur olmamıştır." Osmanlı döneminde ise anıtsal dini mimari yapısı olarak caminin varlığı ortaya çıkmış ve kubbe cami tasarımında önemli bir eleman olmuştur. Tek kubbeli/tabhaneli cami tipolojisi ile başlayan Osmanlı dönemi cami mimarisi, çok ayaklı/çok kubbeli ulu cami tipi ile devam etmiş ve İstanbul'un fethi sonrası Ayasofya'nın etkisiyle tek kubbeli cami mimarisi ortaya çıkmıştır. Mimar Sinan döneminde ise simetri ve oran da kullanılarak geniş açıklıklar tek kubbe ile geçilmiştir. Bunun yanı sıra Sinan döneminde ahşap kırma çatılı camilerin de yapılmış olduğu bilinmektedir. "Zaman içinde cami mimarisi değişime uğramış farklı kültürel özellikler, kültürel etkileşimler, iklim koşulları ve yerel malzeme olanakları bağlamında şekillenmiştir" (Özçakı, 2018: s.461).

Geleneksel camilerin strüktürel kurgusunu oluşturan temel ögeler olarak; sürekli taşıyıcı olan duvarlar, tek taşıyıcı öge olan ayaklar ve sütunlar, baldaken; yardımcı ögeler olarak payanda, mihrap önü/maksure kubbesi, tromp/pandantif/Türk üçgeni, aydınlık feneri; örtü ögeleri olan kemer/köprü, tonoz, kubbe olarak ele alınmıştır. "Tasarımcıların yarattıkları tasarımları farklı, kalıcı, anıtsal ve ifadeci kılma yöntemleri incelendiğinde din felsefesinin, malzeme ve teknoloji kullanımını etkilediği, kendine özgü bir üslup oluşturduğu söylenebilir" (Arpacıoğlu, 2013: s.401).

Zaman, o dönemin teknolojisi, demografik özellikler ve yöresel kültür unsurları ile birlikte ibadet ritüellerinin de dikkate alınarak, işleve en uygun mekân ve bina planlamalarının gerçekleştirilmesine çalışıldığı görülmektedir. Bu doğrultuda camilerin strüktürel sistemleri de malzeme ve uygulanan teknikler ile beraber değişim göstermiş ve geleneksel strüktürel ögeler camilerde farklı biçimlerde yorumlanmıştır.

2.1.4. Camilerin Planlamasında Algı Unsurları

"Dini yapıların ortak özellikleri, işlevleri itibariyle, insanları ezen, ürküten, mistik havasıyla etkileyen formların yaratılması görevini üstlendiği" (Antel, 2013: s.257); veya yücelik, ululuk, ulûhiyet, dini duygularda coşkunluk hissi oluşturması gibi farklı algılar hissedilebilmektedir. Algı unsurlarının kültürel etkenler ile de ilişkilendirilmektedir.

Camiler şehir içerisinde sembol değeri taşıyan; tarih boyunca toplumsal, kültürel ve siyasi olay ve durumlarla da ilişkili olmuş yapılardır. İnancın gücünün dışa vurumunu sağlamak, ulûhiyet ve yücelik hissi vermenin yanı sıra kullanıcının mekân içerisinde konforlu, huzurlu ibadet etmesini ve içerisinde bulunduğu ortamı algılamasını sağlayan mekânsal algı unsurlarıdır. Tüm bu sebeplerle camilerin tasarım ve planlamalarında algı unsurları kullanılmıştır.

Algı unsurları camilerde mekânın algılanmasını yönlendirmenin yanı sıra İslam dininin çeşitli özelliklerini ve mesajlarını da kullanıcıya iletmek amacıyla kullanılmışlardır. İslamiyet'te önem taşıyan bu kavramlar; tevhid, ahiret inancı, hiyerarşi içerisinde sağlanan eşitlik, hizmet vb. kavramlardır.

Arpacıoğlu (2013: s.402)'na göre İslam dini felsefesinde yer alan "tevhid" kavramı, "mekânsal olarak bütüncül bir yaklaşımın sağlanmasında, felsefe ile mekân arasındaki bağın

güçlendirilmesinde kullanılmıştır. Tevhid kavramının mekânlaşması veya mekân tasarımında kullanılması ibadet için gelen kullanıcının İslam'ı algılamasını güçlendirmektedir." Cami iç mekânında tevhid kavramı, toplu ibadetle desteklenmekte, eşitlik, birlik ve bütünlük kavramları tasarımda yer bularak mekâna yansımaktadır. Sınıf farkı gözetmeksizin tüm inananların aynı saf düzeninde yan yana ibadet etmesini sağlayan fiziki özellikler ve plan şemaları geçmişten günümüze kadar korunmuştur.

Klasik Osmanlı cami mimarisinde kullanılan kubbe ve minare ögelerinin günümüz camilerinde tekrar görünmesi diğer mimari elemanları ile birlikte estetik anlamda başarılı bir bütünü oluşturan klasik camileri anımsatmaktadır… Türkiye'de yaygın bir eğilim olarak görülen mimari bir üst örtü elemanı olan kubbe biçiminin klasik Osmanlı dönemi camilerini çağrıştırması ve bu yapı tipinin ait olduğu dönemin mimari ve sanatsal başarısı ile ilişkilendirilmesi toplum belleğindeki cami algısının oluşmasında etkili olmaktadır (Dural, 2017: s.44). Kubbe ve minareye ek olarak minber ve mihrabın da cami iç mekânındaki litürjik öge olarak var olmalarının yanı sıra bellek aracılığıyla kullanıcının mekânı algılamasını etkilediklerini söylemek mümkündür.

Camilerin tasarım ve planlanmasında mekâna dâhil edilen tasarım unsurları: malzeme, renk, doku, biçim, ölçü ve oran/orantı, ritim, ışık - gölge, mimari süsleme unsurları ile sembollerdir.

2.1.4.1. Camilerde Malzeme Kullanımı

İslam coğrafyasında oldukça farklı iklim ve bölgeye bağlı çeşitli malzeme kaynakları mevcuttur. Bu nedenle cami mimarisinde de belirli bir malzemenin tasarımda ön planda olduğu söylenemez. İslam'ın kendini tanıma ve kendini olduğun gibi gösterme fikri, tasarımda da bir ölçüde mütevazılığı ve malzemede yalınlığı getirmiştir. Malzemeye genellikle olduğundan farklı bir biçim yüklenmez (Arpacıoğlu, 2013: s.403). Dönem dönem teknik ve teknolojinin değişmesiyle kullanılan malzemeler de çeşitlenmiş ve değişmiştir.

Mimariyi oluşturan nedenlerin başında gelen, insanın varoluşu ile ortaya çıkan barınak ihtiyacı ve bunun getirdiği malzeme kullanımı yüzyıllardan bu yana coğrafi çevreye, geleneklere, alışkanlıklara ve ekonomik nedenlere bağlı olarak değişen görüntülerle günümüze kadar ulaşmıştır. Belirli malzemelerden biçim yaratılması, bağlama ve birleştirme tekniklerinin geliştirilmesine, biçimin meydana gelmesi de malzemeyi istenen yönde değerlendirmede teknik

ve araçlara bağlı kalmıştır. Taş, tuğla, mermer ve ahşap gibi yapı; kireç, alçı, horasan harcı gibi bağlayıcı malzemeler geçmişin bütün uygarlıklarında evrensel bir kullanma niteliği gösteren ve günümüzde de değerini koruyan malzemelerdir (Aktaş Yasa, 2016: s.144). Arpacıoğlu (2013: s.405), İslam dininin ikonlaşmaya karşı duruşu, malzemede yalınlık ve bireysel eşitlikçi yaklaşımı ile demeteryalist tavra daha yakın mekânlar yarattığını ifade etmektedir. Bu açıdan kâgir, yığma gibi görünen ama aslında betonarme olan cami yapmak ya da 16. yüzyılda yapılanlar gibi cami yapmanın aslında immeteryalist tavır içerdiğini söylemek mümkündür.



Resim 12. Laleli Camii farklı malzemelerin bir arada kullanımı örneği (URL 11)

Laleli Camii 'nin kesme taş ve tuğla malzeme ile inşa edildiği bilinmekte; Resim 12'de, mermer, ahşap, çini, cam, halı gibi malzemelerin ise ince yapı ve süslemede kullanıldığı görülmektedir.

Evren (2013: s.19), camilerde ısıtma-soğutma olması, minarelere asansörle çıkılabilmesi, özürlülerin düşünülmüş olması, çağdaş malzemelerin kullanılmasına bağlı yapıların 'modern' olarak nitelendirilmesini; modernliğin, kullanılan malzeme ile ilgili olmadığı savunmakta olup, "modernlik tamamen bir düşünce meselesidir. Çağdaş duygu ve düşünceye göre yaratıcılık gerektirir." cümleleriyle ifade etmektedir. Arpacıoğlu (2013: s.409) ise; "kurgu ve şablon yaklaşımlardan uzaklaşıp, malzemeyi ve teknolojiyi zamanına ve felsefesine uygun biçimlendirdiğimiz zaman, cami mekânlarının dini düşünceyi geleceğe taşıyacağını ve toplum ile daha fazla bütünleşeceğini ve bir zamanlar olduğu gibi dinin doğru, çağdaş temsili" olacaklarını ifade etmektedir.

Günümüzde camilerde, teknik ve teknolojinin imkânlarından faydalanılarak çağdaş malzemeler kullanıldığı ve tasarımların uygulandığı görülmektedir. Camilerde, çağın imkânları

dâhilinde belirlenerek tasarımla bütünleşen malzemelerin kullanımı modern cami mimarisini geleceğe taşıyarak örnek oluşturacaktır.



Resim 13. TBMM Camii (URL 12)

Resim 13'de Türkiye Büyük Millet Meclisi Camii harim mekânında döneminin sağlamış olduğu teknik ve teknolojik gelişmelerle pek çok farklı algısal etkiye sahip olan malzemelerin kullanıldığı görülmektedir. Beton malzemenin kullanımıyla üst örtüde kademelendirme yapılarak biçimin farklılaştığı ve kullanıcı algısını da etkileyeceğini söylemek mümkündür.

İslam mimarisi malzemeyi olduğu gibi, niteliklerini inkâr etmeden ya da özelliklerine aşırı vurgu yapmadan kullanır (Arpacıoğlu, 2013: s.402). Günümüz cami mimarisinin çağdaş örneklerinde malzeme kullanımında teknik ve teknolojinin getirisi olan seri üretim imkânıyla birlikte tasarım çeşitliliği, ürün kalite ve içeriğinde standardizasyon olduğu görülmektedir. Toplumsal bellekte yer edinmiş olan cami kavramında yöresel ve doğal malzemelerin kullanılmış olması, kullanıcı algılarını bu yönde bir beklentiye yönlendirdiği izlenmektedir.

Mimarlıkta form malzemenin ortaya koyuş şekli ile nitelik kazanmakta ve mimari biçime anlam yüklemektedir. Örneğin doğal taş ağırlığı, kalıcılığı; cam şeffaflığı, kırılganlığı çağrıştırır (Arpacıoğlu, 2013: s. 405). Benzer şekilde halı malzemenin yumuşak olması sebebiyle rahatlığı ve konforu çağrıştırması bellek aracılığıyla ortaya çıkan algısal anlamlardır.

2.1.4.2. Camilerde Renk Kullanımı

Her bir renk bir makamı simgeler (Nasr, 2019: s.79). "Beyaz, yansız bir renk olmasının yanında tüm renklerin birleşmesiyle oluşur. Güneş ışınlarını olduğu gibi yansıtır; saflığı, berraklığı ve temizliği simgeler" (Kasapseçkin ve Altuncu, 2011: s.21). Renklerin, kozmik

varoluşun makamlarını ve evrelerini simgelediği söylenebilirse, beyazın da tüm varoluşun kökeni olan Varlığın sembolü olduğu söylenebilir (Nasr, 2019: s.79). Günümüz camilerinde beyaz rengin sıklıkla kullanıldığı mekânın tümünde yer verildiği görülmektedir.



Resim 14. Refiye Soyak Camii iç mekân beyaz renk kullanımı (URL 13)

Resim 14'te görülen Refiye Soyak Camii'nde minimal bir yaklaşımla tasarımın yapılmış olduğu ve harim mekânında hâkim rengin beyaz renk olduğu görülmektedir.

Mavi, göğün de rengi olmasından dolayı pek çok kez gök unsuruna işaret eden çeşitli ögelerin simgesi olarak bilinmektedir (Çoruhlu, 2000: s.188). Mimar Sinan dönemi sultan camilerinin kubbesi de gök kubbe olarak bilinmekte ve kurşunu minyatürler üzerinde maviye boyandıkları dikkati çekmektedir (Akçıl Harmankaya, 2018(a): s.215). Mavi rengin sakinleştirici etkisi, özellikle süslemelerde tercih edilmiştir.



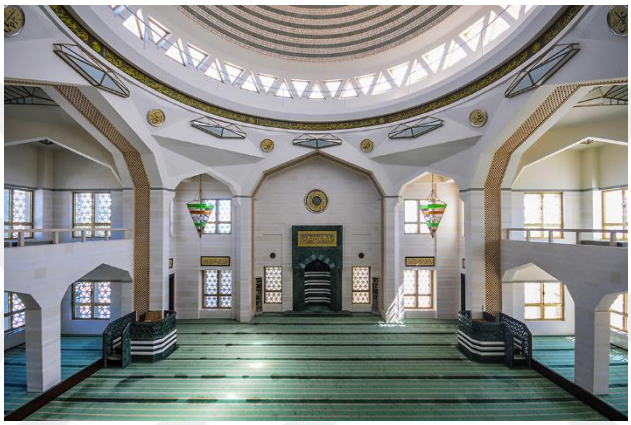


Resim 15. Sultanahmet Camii kubbeleri mavi renk kullanımı (URL 14)

Resim 16. Çamlıca Camii iç mekân mavi renk kullanımı (URL 15)

Resim 15 ve Resim 16'da görüldüğü üzere uluslararası kaynaklarda "Blue Mosque" olarak da yer alan Sultanahmet Camii ve yakın zaman da inşası tamamlanan Çamlıca Camii'nde de mavi renk yüksek oranda kullanılmıştır.

Yeşil rengin; dengeleyici, dinlendirici, sakinleştirici etkileri bulunduğu bilinmektedir. Kur'an-ı Kerim'de, cennet tasvirlerinde bir niteleme ve anlatım yolu olarak yeşil renk geçmektedir. Nasr (2019: s.80); Medine Camii'nin yeşil kubbesi rengi İslam'ın rengini sembolize ettiğini ifade etmektedir. Yeşil renk İslam mimarisinde sık kullanılmış ve pek çok iç mekân elemanında yeşil renge yer verilmiştir.



Resim 17. 15 Temmuz Şehitler Camii iç mekân yeşil renk kullanımı (URL 16)

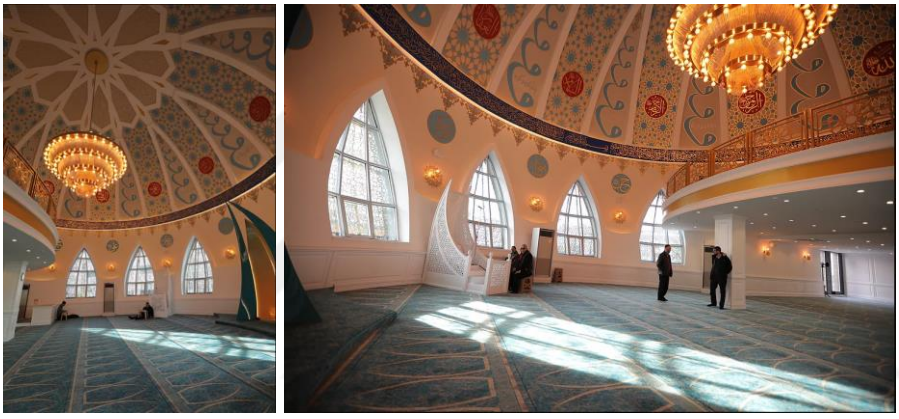
Resim 17'de görülen 15 Temmuz Şehitler Camii'nde de ortam renginin yeşil efektli olarak algılanmasının istenildiği görülmektedir.

2.1.4.3. Camilerde Doku Kullanımı

İçinde bulunulan zaman dilimi ile ilişkili olarak, malzeme seçimi, kullanımı ve yapım teknolojileri birbirinden farklı olarak uygulanmıştır. Geleneksel dönemde genelde yöresel malzeme ve bu malzemelerin yer aldığı yapım sistemlerinin uygulandığı görülmektedir. Örneğin, Konya ilinin ahşap; İstanbul'da taş, Bursa'da çini ve yine Anadolu'da kerpiç ve tuğla uygulamalarına sahip cami örnekleri görülmektedir. Günümüz yapım teknolojileri ile birlikte ise tüm işlevlerdeki binalarda halen kullanımda olan taş, ahşap, tuğla gibi doğal malzemelerin yanı sıra yapay ahşap, alçı veya pvc esaslı paneller, geniş yüzeyli halılar, fiber beton, seramik gibi yapay malzemelerin de kullanıldığı izlenmektedir ve bu çeşitlilik bina yapımında kendini göstermektedir. Bütün bu malzemeler birbirlerinden farklı olarak çeşitli yüzey dokusu, renk ve

desenlere sahiptirler. Malzemelerin tüm fiziki özellikleri kullanıcının algısını da etkilemekte ve yönlendirmektedir.

Malzemelerde doku, ya doğal malzemenin oluşumudur ya da uygulamaya yönelik işlevsellik ya da kullanıma yönelik zorunluluk veya konfor nedeni ile yapılmaktadır (Demirarslan, 2020: s.334). Geleneksel camilerde hâkim olarak taş, tuğla ve ahşap malzeme kullanılarak yöresel ve doğal malzemenin kendine has dokusundan faydalanıldığı görülmektedir. Duvarlarda yer alan bu dokulu malzemeler ile sıcaklık-soğukluk, sertlik-yumuşaklık, rijitlik ve güven hislerinin verildiği; çeşitli süsleme ve bezemelerle, vitray cam uygulamaları ile bu dokulara duygu katılmaya çalışıldığı görülmektedir.



Resim 18. Samsun Hz. Hatice Camii farklı doku kullanımları (URL 17)

Resim 18'de görülen Samsun Hz. Hatice Camii'nde halı, ahşap, metal, boya gibi kullanılan çeşitli malzemelerin oluşturduğu yüzey dokuları birbirlerinden farklıdır.

Tüm dokusal özellikler, camilerde işlev ve ergonomi ile ilgili malzeme belirlenmesinde bir seçim kriteri olarak katkı sağlamaktadır. Duyumsanabilir, hissedilebilir dokulu yüzeyler farklı kullanıcı grupları için mekânın erişilebilir ve algılanabilir olmasını mümkün kılmaktadır. Bunların yanı sıra cami dış avlu ve ıslak hacimlerinde tercih edilen yüzey dokularının kaydırmazlığı sağlamak amaçlı pütürlü olmasının güvenlik algısı oluşturması ya da harim mekânında zemin kaplaması olarak kullanılan halının yumuşak dokulu olmasının rahatlık, konfor, fiziki ve algısal sıcaklık oluşturması önemlidir.

Demirarslan (2004: s.124), doğal ve yapay dokuların oluşturduğu etkilerin farklı olduğunu şöyle ifade etmektedir: "Taşa, tuğlaya, ahşaba dokunmak hep farklı etkiler yaratır.

Bir seramik, granit ya da plastik arasında dokunma ile elde edilecek etki de farklıdır.” Taş, tuğla ve ahşap malzemeleri geleneksel dönem camilerde kaba yapı, ince yapı ve iç mekân tefriş elemanlarında kullanılan; kendilerine özgü, doğal ve hissedilebilir yüzey dokularına sahip olan malzemelerdir. Günümüz camilerinde ise yaşam koşulları nedeniyle teknik ve teknolojik gelişmelerden faydalanılarak çoğunlukla fabrika ortamında seri üretim bantlarında elde edilmiş yapay yüzey dokuları kullanılmaktadır. Kullanıcının belleğinde cami imajı ile özdeşleşmiş olan taş, tuğla ve ahşap malzemeler yerini yapaylarına bırakmış olup; görsel olarak benzer imaj oluşturan malzemeler, dokunsal açıdan hissedilemeyen yüzeylerdir.

2.1.4.4. Camilerde Biçim Kullanımı

İslam dini yapılarında daire en çok kullanılan biçimlerden biridir. Çaycı (2017: s.65)’ya göre; “İslam kozmolojisinde dairesel hareket düzenli bir hareket olarak algılanır ve âlemin sürekli hareket halinde bulunduğu kabul edilir. Bu dairesel harekette sürekli değişim ve yaratı söz konusudur. Daire kusursuzluğun sembolü durumundadır”.

Dini yapılarda kullanılan kubbe; tek Tanrı inancını, insanları bir arada toplamayı, gök kubbeyi çağrıştırmaktadır. “Kubbe ayrıca merkezinde Tanrı’nın olduğu Göksel İlahi’yi simgeleyen eşsiz bir merkezi oluşturur ve evrenin, Tanrı ile insanoğlunun buluştuğu kutsal mekânın sembolüdür” (Eraslan, 2014: s.22). Anlamsal açıdan bakıldığında caminin merkezileşerek iç mekânın tek bir kubbe ile birleştirilmesi ile tevhid inancı simgelenir. Camilerde de, öncelikle strüktürel nedenlerle, hem görsel hem de bilinçaltı mesaj içerikli algısal sebeplerden dolayı kubbe ile geniş açıklıkları geçmek tercih edilir bir yöntem olmuştur.



Resim 19. Selimiye Camii kubbesi (Yazar arşivi, 2016)

Resim 20. Şakirin Camii kubbesi (URL 6)

Resim 19 ve Resim 20'de Selimiye Camii ve Şakirin Camii kubbelerinin farklı dönemlerde inşa edilerek yapım tekniği ve kullanılan malzeme yönüyle farklılaşmalarına rağmen benzer görsel etki oluşturdukları görülmektedir.

Kubbenin dini yapılarda kullanımında sembolik anlamı ve insanlarda yarattığı etki önemlidir. "Gökyüzünün evrenin sonsuzluğunu da bir ölçüde yansıtan çok büyük boyutlu eğriselliği gözleyenler için anlamlı tinsel duyumsamaların oluşmasına yol açar. ..Bundan dolayı bireysel ve toplumsal olarak insanoğlunun ve onun oluşturduğu sosyal grupların duygusal ve işlevsel beklentileriyle bağlantılı biçimde kubbe çok özel yapılarda ve çok değişik mesajlar vermek üzere kullanılmıştır; kullanılmaktadır. Tapınaklar ve ibadet yapıları bu özel yapıların yaygın ve özgün örneklerini oluşturur (Karaesmen, 2013: s.391-392). Kuban (1998(a): s.65), Şehzade Camii ile ilgili görüşlerini ifade ederken "orta kubbenin altında kalan alan, köşelere göre daha güçlü bir etki kazanmıştır" cümlelerini kullanmaktadır. Kubbe, harim mekânının algılanmasını kuvvetlendirir ve ibadet eden kişinin üzerinde yükselen bir yapı elemanı olması nedeniyle de kullanıcının güç duygusunu daha fazla hissetmesine neden olmaktadır.

Türk mimarisinin örtü sisteminde kare ve onun içindeki daire formu arz/semanın maketi olarak algılanır. Kare yeryüzündeki düzeni, daireden yükselen küre ise gökyüzünü ifade ettiğine göre dini mimaride yeryüzü ile gökyüzünün birlikteliği kabul edilir (Çaycı, 2017: s.67). Karenin dört köşeli biçimi, eşitlik ve denge unsurları ile bütünleşerek kullanıcı psikolojisinde dinginlik ve güven vericilik etkisi oluşturduğu da bilinmektedir. Çaycı (2017: s.68)'nın da aktardığı üzere; "İslam mimarisinde kare ve diğer geometrik formlardan yararlanmak suretiyle mekânlar ve yapı elemanları üretilmiştir." Kare ve kareden türeyen diğer dörtgen biçimler, cami mimarisi plan şemalarında sıklıkla tercih edilmiştir ve edilmektedir.



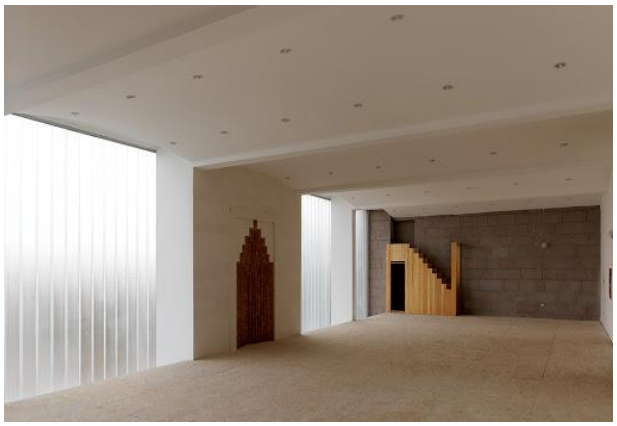
Resim 21. Sancaklar Camii iç mekân biçim (Yazar arşivi, 2017)

Hz. Peygamber'e ilk vahyin geldiği mağara olarak bilinen Hira mağarasından esinlenilerek tasarlanan Sancaklar Camii'nin Resim 21'de görüldüğü üzere üst örtüsündeki biçimlerin, kullanıcının bellek hatıraları ile mekânı ilişkilendirip algısını yönlendireceğini söylemek mümkündür. Biçimler, kullanıcının mekânı farklı şekillerde algılamalarını sağlamaktadır. Kullanıcı benzetim yoluyla, bellek üzerinden birikimlerini de kullanarak biçimleri algılar ve anlamlandırır.

2.1.4.5. Camilerde Ölçü ve Oran/Orantı Kullanımı

Mülayim (2018: s.194); sayı-harf-şekil üçlüsü arasındaki mistik veya batını bağlantıya hemen her kültürde yer verildiğini ifade etmektedir. İslam mimarisinde çeşitli oransal ilkeler uygulanmıştır. Altın oran ve ebced hesabı bunlardan bazılarıdır.

Kâbe'nin; boyutları, değişmezliği ve simetrisindeki uyum bütün İslam dünyasındaki kutsal mimaride bulunmaktadır (Nasr, 2019: s.55). Çaycı (2017: s.15), İslam mimarisi, insanın merkeze alındığı bir mimari olmanın dışında, mimarinin insan ölçülerine göre şekillendiği teşekkül olarak gelişim çizgisi sergilediğini ifade etmenin daha doğru olacağını savunmaktadır. Mekân çözümlemelerinde işleve yönelik yapı ve ince yapı ögelerinin oran ve orantıların insan ölçeği ile uyumlu bir diğer deyişle ergonomik olduğunu söylemek mümkündür.



Resim 22. Mogan Gölü Camii iç mekânı (URL 18)

Günümüz camilerinin bazı örneklerinde minimal yaklaşımların uygulandığı ve Resim 22 Mogan Gölü Camii'nde de görüleceği üzere mekân iç yüksekliklerinin, mihrap ve minber tasarımlarının ve mekân aydınlatmasının minimal bir yaklaşımla tasarlandığı görülmektedir.

Oran-orantı ile beraber doluluk-boşluk, denge kavramları da cami mimarisinde etkili faktörlerdir. Nasr (2019: s.66), İslam sanatında boşluğun merkezi önemine değinmektedir. mekânları, cami mimarisinde doluluk-boşluk etkisinin en net görülebileceği alanlardır.

Cami içerisinde; mihrap, minber veya diğer elemanlar, harimle boyutsal açıdan çoğunlukla bir denge içerisinde tasarlanmaktadır. Fakat bazı camilerde görülen, vurgulama amaçlı boyutlarda farklılık oluşturma durumu Cansever (2005: s.208)'in, Süleymaniye Camii ile ilgili, ifadesiyle; "küçük olan daha küçük, büyük olanın daha büyük" olarak algılanmasını sağlamaktadır. Oran-orantının vurgusal etkisi hakkında, daha önce de belirtildiği üzere, camilerde banilerin statüsüne göre farklı yorumlamaların yapıldığı görülmüştür.

2.1.4.6. Camilerde Ritim Kullanımı

Allah ile insan arasında her türlü aracılığı reddeden İslam ruhaniyetinin mekânı, merkezsiz bir mekândır. Orada sonsuzluk, organik bir bütünlükle değil aksine, ilaveler ve ahenkli tekrarlarla telkin edilir (Garaudy, 2017: s.17).

Gezer (2007(a): s.22)'e göre, tamamen fiziksel olarak uygulanan tekrarlar, tüm yapıtlara psikolojik etkilenme süreciyle yaşamsallık ve dinamizm katar. İşte bu olgu, yapıtı canlı kılan, hissedilir olmasını sağlayan bir etki yaratır.



Resim 23. Nuruosmaniye Camii (URL 19)

Cami mimarisinde ritim unsurunun görüldüğü yerlerden biri pencereler ve halı desenleridir. Resim 23'te Nuruosmaniye Camii pencerelerinin ritmik dizilimi görülmektedir.

Ritim unsurunun cami mimarisinde sıkça kullanıldığı bir diğer alan ise süsleme elemanlarıdır. Burckhardt (2013: s.95), tezyinatta ritmik düzen ile ilgili şöyle ifade etmiştir: "Tasarım ya da kompozisyon simetrik olmak zorunda değildir; bununla birlikte, bunu oluşturmak ya da simetri eksikliğini telafi etmek için daima, ritmik karakteri ses ile sükûtun estetik açıdan denk olması olgusuyla vurgulanan belli bazı tekrarlar yapar. Ritim mekâna değil, zamana aittir; bunun ölçüsü de niceliksel değil, nitelikseldir. Ritmin mekân boyutunda yeniden tesisi hareket vasıtasıyla olur".

2.1.4.7. Camilerde Işık - Gölge Kullanımı

Işıkla iç mekânda dinsel bir atmosfer oluşturmak mümkündür. Nasr şöyle ifade etmiştir: "Işığın maharetli kullanımı aracılığıyla İslam mimarisinin mekânları, birbirleriyle, sıradan ve dünyevi mekânın tecrübesini aşan bir birlikte bütünleşir" (Nasr, 2019: s.81).

Camilerin, diğer dinlerin ibadet mekânlarına göre daha aydınlık olarak tasarlandığı ve çok sayıda pencere açıklığına yer verildiği bilinmektedir. İç mekân ve dış mekân arasında bağlantı kuran pencereler, Cansever (2005: s.179)'in, Süleymaniye Camii ile ilgili, ifadesiyle "enine genişleme ifadesini güçlendirir" ve Necipoğlu (2017: s.289)'un, yine Süleymaniye Camii ile ilgili aktarımıyla; "iç ve dış mekân arasındaki görsel devamlılık, caminin içerisinde bir sınırsızlık duygusu yaratır".



Resim 24. Ortaköy Camii ışık kullanımları (Yazar arşivi, 2020)

Cami mimarisinde teknik ve teknolojik gelişmelerin sağladığı imkânlarla duvar ve üst örtüde geniş cam yüzey içeren açıklıklar yapılmıştır. Resim 24'te görülen Ortaköy Camii de döneminin imkânlarıyla inşa edilmiş ve aydınlık seviyesi yüksek olan camilerden biridir.

Camilerde doğal ışık kullanımı dört grupta incelenmektedir: “Bunlardan ilki sadece kıble duvarı doğal ışıkla aydınlatılmış olan camiler, ikinci grup sadece örtüden doğal ışık ile sağlanmakta olanlar, üçüncü grup yapının tüm duvarlarının cam yüzeylerden oluşan camileri barındıran, son grup olarak çokgen planda çokgen parçaların birbirlerine cam yüzeylerle birleştirilmesi ile tasarlanmış olan yapılardır (Akbulut ve Eraslan, 2017: s.52). Kıble duvarında yer alan pencerelerle ilgili Necipoğlu (2017: s.287)’nun, Süleymaniye Camii ile ilgili, Evliya Çelebi’den aktardığı üzere “açık pencerelerden namaz mekânını dolduran çiçeklerin mis kokusu, cemaate cennete girmiş hissini oluşturmaktadır” ifadesi ile pencerelerin aydınlatmanın yanı sıra duyusal ve sembolik bağlantı sağlama görevini üstlendiği anlaşılmaktadır.



Resim 25. Bursa Ulu Camii tepe ışıklığı (URL 20)

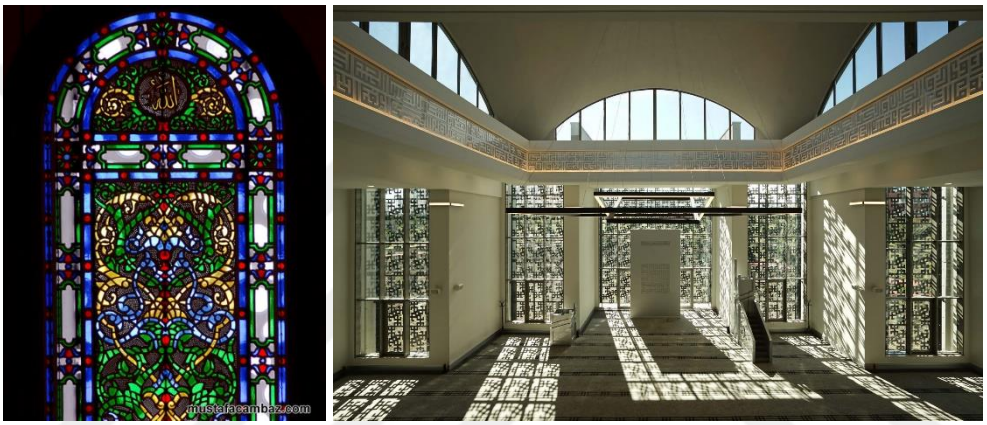
Resim 26. Doğramacızade Ali Sami Paşa Camii tepe ışıklığı (URL 21)

Doğal ışığın mekân içerisine alınmasını sağlamak amacıyla tepe açıklığı olarak tasarlanan ve mimaride “aydınlık feneri” terimi olarak yer bulan uygulama geçmişten günümüze cami mimarisinde sıklıkla kullanılmıştır. Geçmişten gelen tepe ışıklığı tekniği, Resim 25’te Bursa Ulu Camii örneğinde ve Resim 26’da Doğramacızade Ali Sami Paşa Camii’nde günümüz malzeme ve teknolojisiyle görülmektedir.

Camilerde yapay aydınlatma genellikle merkezi kubbe altından sarkan çember formlu kandil vb. aydınlatma elemanları ile sağlanmaktadır. Akçıl Harmankaya (2018(a): s.215), merkezi kubbenin altındaki büyük kandil çemberi, ana kubbe dairesini insan ölçüsüne indiren bir yansıma gibi olduğunu ifade etmektedir. Goodwin (2012: s.290), Süleymaniye Camii anlatımında, yapay aydınlatma elemanı olan kandillerin iç mekân algısına etkisini “Bazı kandillerde örümcek ağı gibi kalan teller nedeniyle kubbeden yayılan yükseklik duygusu artar. Kandil kümeleri cemaatin başı üzerinde alçak bir çatı oluşturur. …hem mimari hem mistik bir

etkiyi yansıtır; aşağıdaki insanları kubbelerin ve pandantiflerin insanüstü oranlarından ayırır. Aynı şekilde payandaların ve kemerlerin görkemini de arttırır" cümleleri ile ifade etmektedir.

Camilerde gölgenin kontrollü kullanımının, kullanıcının psikolojik ve ruhsal durumuna da bağlı olarak mekânsal algısını etkilediği, uhrevi duygularını pekiştirdiğini söylemek mümkündür. Geleneksel dönem camilerinde vitray cam kullanımı ile ışık-gölge-renk etkisi oluşturulmuştur. Demirarslan (2019: s.638)'ın aktardığı üzere; vitrayın "dini yapılarda ışık ve rengin birlikteliği ile birlikte uhrevilik katma, duyguları arttırma, ululuk/yücelik etkisi oluşturma şeklinde gelişen algısal yönü önemli bir unsur" olduğu bilinmektedir (Resim 27).



Resim 27. Fatih Camii kıble duvarında yer alan vitray cam (URL 22)

Resim 28. Yaşamkent Camii cephe gün ışığı kontrolü (URL 23)

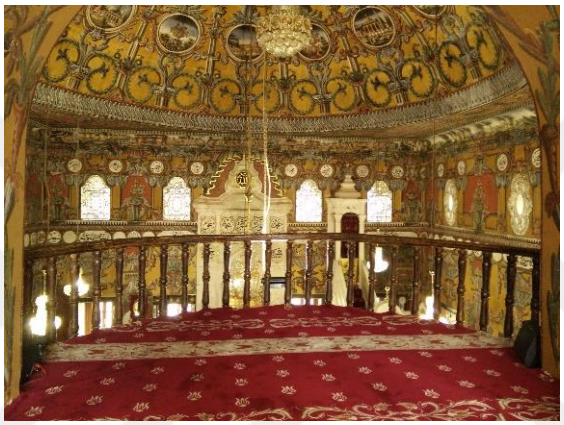
Günümüz camilerinde ise vitray yerine, tüm cephelerden ışık alan iç mekânda gün ışığı kontrolünü sağlamak amacıyla cephede çeşitli paneller kullanılmakta olup; bu panellerin sağlamış olduğu gölge unsuru kullanıcının mekânsal algısını da etkilemektedir. Resim 28'de Yaşamkent Camii harim mekânında oluşan ışık-gölge etkisi görülmektedir.

2.1.4.8. Camilerde Mimari Süsleme Unsurları Kullanımı

İslam dini sanat anlayışında dini hassasiyetler nedeniyle ibadet mekânlarında canlı varlıkların tasvirinden kaçınılmış ve tezyinatta soyut kompozisyonlar oluşturulmuştur. Çam (2019: s.88)'ın ifadesiyle: "Müslümanlar, hem Allah'a duydukları his ve heyecanlarını dile getirmek, hem de ibadetlerinin ruhani bir atmosferde daha feyizli olmasını sağlamak için mabetlerini soyut nakışlarla tezyin etmek yoluna gitmişlerdir". "İslam inancında resim ve heykelin din dışı uğraşlar olarak algılanması, sanatçıları süsleme sanatlarında yeni mecralar

arayışına yöneltmiştir" (Ergüvenç, 2018: s.161). Bu durum, İslam sanatının kendine özgü bir hal alıp özgünleşmesini sağlamıştır.

İslam sanatında "Hz. Muhammed ve Dört Halife dönemlerinden sonra Emeviler dönemi beraberinde süsleme sanatları ön plana çıkmıştır. İslam felsefesinde gösterişten ve debdebeden uzak bir sadelik ön görülür. …Ancak zaman içinde yapılarda batı etkisiyle gelen abartılı süslemeler, saf mimarlığı boğmuştur" (Ergüvenç, 2018: s.161). Tarih boyunca, cami iç mekânları bulunulan kültürün de etkisiyle farklı nitelikte süsleme unsurlarıyla bezenmiştir (Resim 29).



Resim 29. Makedonya Alaca Camii (Yazar arşivi, 2016)

İslam mantığında sanat, güzellik kulvarında adım adım Mutlak Güzel'e yani Allah'a yaklaşmaktır (Can ve Gün, 2018: s.31). Garaudy (2017: s.53) de İslam'da bütün sanatların insanı camiye, caminin de ibadete götürdüğü görüşünü savunmaktadır.

Garaudy (2017: s.51); bütün İslam sanatının ortak paydasının "arabesk" olduğunu ve çiçek stilizasyonu, geometri, hüsnühat olan üç temayı kapsadığını ifade etmektedir. Camilerde kullanılan renkli cam, ahşap, taş, mermer işleri, halılar, sıva üzerine boyalı süslemeler ve hem çiçek hem de hat ile Kur'an'ın kutsal sözcüklerini içeren çini dekorasyonu, hepsi sinaestetik ortam yaratmak için birleşir (Erzen, 1988: s.319).

Çiçek motifleri; cami iç mekânlarında çinilerde, ahşap ve mermer yüzeylerde kullanılmıştır. Çiçek stilizasyonu sembolik olarak Cennet bahçesi tasvirlerini çağrıştırmaktadır.

Geometrik süsleme, İslam kültürünün egemen olduğu bütün çevrelerde, hemen hemen her teknikte ve her malzeme üzerinde uygulanmıştır (Demiriz, 2017: s.10). Özellikle camilerin ahşap ve mermer yüzeylerinde geometrik desenler sıklıkla kullanılır. Halılarda ise saf durma düzenini belirten ayrım çoğunlukla geometrik desenlerle sağlanır.

"Resim ve heykel olmayan İslam camisinde, onların yerini bir ölçüde yazıtlar alır. Ne var ki camiye gelen cemaatin büyük çoğunluğu, bu Arapça yazıları okuyamazlardı. Kiliselerde halkı eğitici işlevi olan resim ve heykelin görevini kitabeler yapamaz. Hat, dini içeriğiyle sadece küçük bir elit grup için, cami tasarımını simgesel olarak tamamlama, onu dinle bütünleştirme ödevi görür. İçerik genellikle klişeleşmiştir: Allah, Muhammed, Şehriyar-ı Güzin, Nur Suresi, Fetih Suresi, Fatiha Suresi, Besmele vb. Örneğin avlunun kıble duvarında, pencereler üzerindeki çini kitabelerde Besmele, Ayetelkürsî ve Fetih Suresi'nin ilk ayetleri yazılıdır. Mihrabın üzerinde yuvarlak çini madalyonlarda da Fetih Suresi vardır. Okuması olmayan ve Arapça bilmeyen büyük kitle için hat, sırlı ve kutlu, Kur'an'a referans veren simgesel bir ögedir" (Kuban, 1998(a): s.88). Hat sanatı, cami süslemesinde önemli bir yer almakta ve bellek unsuru oluşturmaktadır. İşleve yönelik verdiği mesaj ile mekân algısı kuvvetlenmektedir.

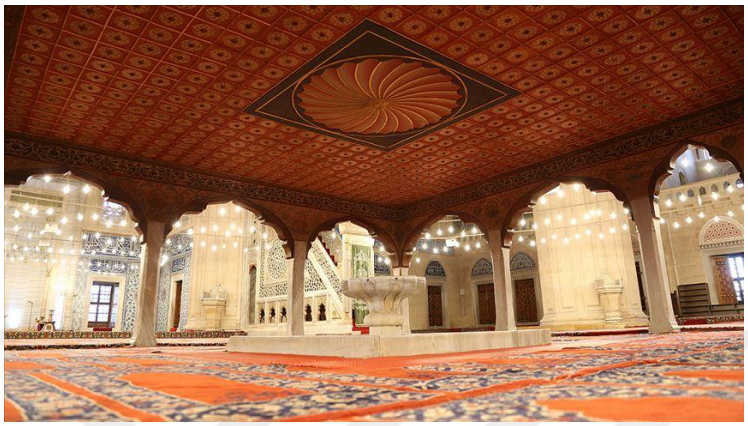
2.1.4.9. Camilerde Sembol Kullanımı

Dünyada her yerde ve eski antik çağlardan bu yana, din konusunda insan sembollerden faydalanmıştır; çünkü semboller, istenen düşünceyi daha iyi ifade etmektedir (Kılıç, 2016: s.207). Sembol oluşumunda özellikle din ve ibadet yapılarında dinin kuralları, yapılmaması gerekenler seçilecek sembolleri de biçimlendirmiş ve hatta sınırlandırmıştır. Bu nedenle farklı ibadet yapılarında farklı sembol dili kullanımına ve süslemelere yer verildiği görülmektedir. Bu süslemeler dini mesaj içerikli veya tamamen estetik amaçlı olarak kullanılmışlardır ve kullanılmaya devam etmektedirler.

Camilerde bulunan mekân ve bölümlerde çeşitli sembollere yer verilerek kullanıcı algısı üzerinde etki sağlanmıştır. Çark-ı felek, mühr-i Süleyman, cennet ağacı, su ögeleri, Arapça Vav harfi ve kabaralar bu sembollerden bazıları olmakla beraber yıldız motiflerinin pek çok varyasyonu camilerde sıklıkla kullanılmıştır. Ayrıca az sayıda da olsa ters lale, kum saati ve ejderha motiflerine de camilerde yer verilmiştir.

Mimaride tezyini bir unsur olarak tercih edilen çark betimlemesi küçük bir kabara üzerinde verilebildiği gibi büyük ölçekli kubbe açıklığını dolduracak kadar boyutlara ulaştığı

örnekler bulunmaktadır. …Çark-ı feleğin dönüşüyle zaman kavramına vurgu yapılmakta ve zamana bağlı olarak yok oluş/faniliğe dikkat çekilmektedir (Çaycı, 2015: s.304). Çark-ı felek caminin kalıcılığını simgeleştirdiği de düşünülmektedir. Selimiye Camii müezzin mahfili döşeme altında bir örneği bulunmaktadır (Resim 30).



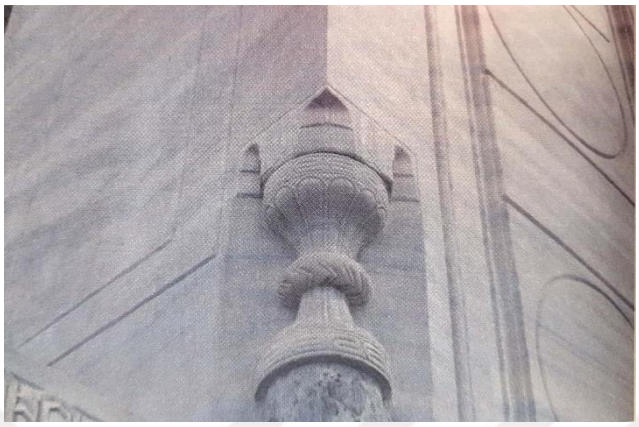
Resim 30. Selimiye Camii müezzin mahfili döşeme altı çark-ı felek motifi (URL 24)

Mühr-i Süleyman motifi, "Osmanlı sanatında, taş malzeme ile oyma tekniği uygulanarak pencere alınlıklarına ve minberlerin şebekelerine işlenmiştir" (Türeli, 2011: s.154). Binlerce yıllık bir geçmişi bulunan altı köşeli yıldız şeklindeki motifin, farklı tekniklerle camilerde, mihrap, minber, kapı/pencere kanatları gibi yüzeylerde kullanılan bir öge olduğu bilinmektedir (Resim 31). "Camilerde varlık nedeni güç, iktidar ve saltanat simgesi olarak kullanılmıştır" (Akçıl Harmankaya, 2018(a): s.220). Örneklerin görüldüğü yapılar arasında İstanbul Şehzade Mehmet ve Süleymaniye Camii revakları, Kadırga Sokollu Mehmet Paşa ve Azapkapı Sokolllu Mehmet Paşa Cami ahşap pencere kapakları ve Silivri Hadım İbrahim Paşa Camii ahşap cümle kapısının alt panosu sayılabilir (Akçıl Harmankaya, 2018(a): s.217).



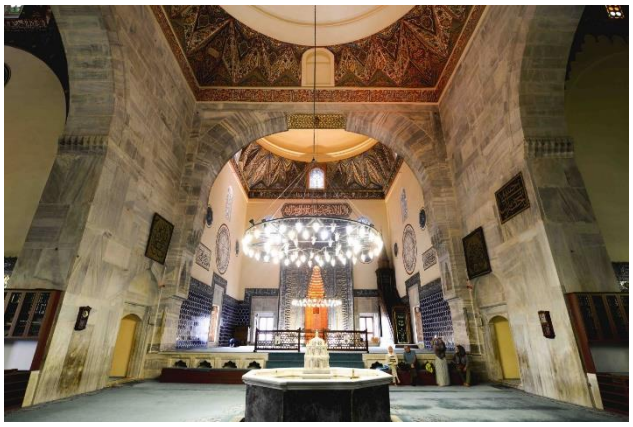
Resim 31. Gül Camii kubbesi mühr-i süleyman motifi (URL 25)

Cennet Ağacı motifi camilerde kapı ve mihrap sütuncelerinde kullanılmaktadır. Selvili motif, cennete girilen kapı olarak sembolize edilmektedir. Azapkapı Sokollu Camii mihrap sofası köşesinde de örneği bulunmaktadır (Resim 32).



Resim 32. Azapkapı Sokollu Mehmet Paşa Camii mihrap sofası köşesindeki selvili sütünce başlığı (Akçıl Harmankaya, 2018(a): s.208)

Su, İslam dini için önemli bir ögedir. Kur'an-ı Kerim'de su ile ilgili pek çok ayet yer almaktadır. Namaz ibadeti öncesinde abdest almak için su bir ihtiyaçtır. İslam dini ibadet yapılarında, merkeze su ögesini alan veya ibadet mekânı içerisine su ögesini dâhil eden çeşme, süs havuzu, şadırvan gibi uygulamalar yapılmıştır ve yapılmaya devam etmektedir (Resim 33). Durağan, akan veya yenilenen suyun farklı biçimlerde kullanımlarıyla fiziki temizlenme ile birlikte ruhsal arınma, yenilenme gibi mesajları da içeren; dünya hayatı ve cennet tasvirini kullanıcı zihninde canlandıran sembolik bir ögedir.



Resim 33. Bursa Yeşil Camii harim mekânında yer alan çeşme (URL 26)

“Vav” harfinin camilerde sıklıkla kullanıldığı, İslam dininde vahidiyeti ve vahdaniyeti sembolize ettiği ve inananlara Allah’ın birliğini ifade ettiği bilinmektedir (Resim 34) (Resim 35).



Resim 34. Bursa Ulu Camii duvarında “Vav” harfleri kullanımı (URL 27)
Resim 35. Edirne Eski Camii “Vav” harfleri kullanımı (Yazar arşivi, 2016)

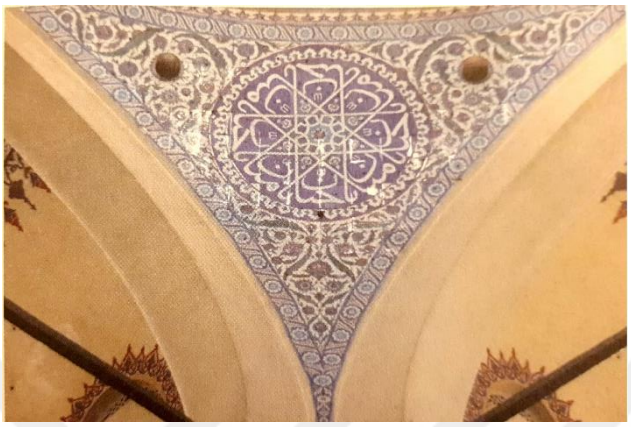
Genel olarak Mimar Sinan’ın tüm camilerinde ahşap kapı ya da pencere kanatları başta olmak üzere taş ve bronz şebekelerde, minber aynalıklarında dört, altı, on ve on iki kollu yıldızlarla sonsuz karakterli geometrik motifler kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu sanatında evren ifadesi yüklenen geometrik yıldız sisteminin daire içine yerleştirilerek kurgulanması, bu motifin Osmanlı Sanatında da cami mekânının ifade bağlantısına alındığını göstermektedir (Akçıl Harmankaya, 2018(b): s.17) (Resim 36).



Resim 36. Medine Mescidi Camii iç mekânda yıldız kullanımı (URL 28)

Kabara; dairesel formda oluşturulmuş ve çoğunlukla yarım küre şeklinde biçimlendirilmiş şekillere denilmektedir. Kabaralar, genellikle pencere, mihrap, minber, minare

kaideleri gibi mimari yapılarda kullanılmaktadırlar. Akçıl Harmankaya (2018(a): s.198), Kadırga Sokollu Mehmed Paşa Camii pandantifleri üzerinde yer alan kabaralarla ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir: "Kubbenin yarattığı evren sembolizmi içinde güneşin etrafındaki küçük gezegenleri simgelediği söylenebilir" (Resim 37).



Resim 37. Kadırga Sokollu Mehmed Paşa Camii, pandantiflerdeki kabaralar (Akçıl Harmankaya, 2018(a): s.199)

Ters lale, camilerde az sayıda da olsa kullanılan bir motiftir. "Sayı sembolizmi açısından bakıldığında ise lale kelimesi "Allah" ve Osmanlı'nın alameti olan "Hilal" ile aynı harfler kullanılarak yazılmakla birlikte bunların ebced hesabına göre 66 sayısal değeri "Allah" anlamına da gelmektedir (Akçıl Harmankaya, 2018(a): s.211). Selimiye Cami müezzin mahfilini taşıyan mermer ayakların birinde örneği bulunmaktadır.

Kum saati motifinin *k*alıcılığa önem verilen mimari eserlerde, dünyanın geçiciliğini insana hatırlatan bir sembol unsuru olduğu bilinmektedir. Camilerde, taç kapı ve mihrap köşelerinde yer aldığı bilinmektedir.

Ejderha motifinin çoğunlukla kapı tokmaklarında kullanıldığı bilinmektedir. Akçıl Harmankaya (2018(a): s.220)'ya göre "İslamiyet'ten önceki Orta Asya Türk sanatından izler taşıyan ejderha figürlü kapı tokmaklarının bulunduğu camiyi ve cami cemaatini koruduğu" düşünülmektedir.

Tüm bunların yanı sıra İslam inancında camilerde kullanılan iç mekân eleman ve ögeleri de litürjik özellikleri ya da sahip oldukları biçimsel özellikler nedeniyle sembolik anlam taşıyarak kullanıcının mekânsal algısını etkilemektedirler. Kubbenin göğün sembolü olması ile

beraber insanları bir araya toplama, birlik bütünlük duyguları oluşturduğu; mihrabın kıble yönünün sembolü olması ile beraber harim mekânında bir kapı olarak algılandığı dünya ve ahiret hayatı arasında geçişin sembolü olduğu; minberin yükseliş sembolü olması ile beraber statü belirttiği; lambaların sonsuzluğun sembolü olduğu; mukarnas formun geçmiş dönem camilerini çağrıştırdığı bilinmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. GELENEKSEL CAMİLERDE İÇ MEKÂN VE BÖLÜMLERİNİN İNCELENMESİ: MİMAR SİNAN CAMİLERİ ÖRNEKLEMİ

Mimar Sinan, 1539-1588 yılları arasında Hassa Mimarlar ocağında mimar başı olarak çalışmıştır. Sinan, mimarbaşı olduktan örünün sonuna kadar 477 yapı ve onarımın tasarlayıcısı ya da sorumlusu olmuştur (Akçıl Harmankaya, 2018(a): s.28). Dört ayrı Osmanlı sultanı ile çalışmış olup Kanuni Sultan Süleyman döneminde yirmi sekiz yıl, II. Selim döneminde sekiz yıl, III. Murad döneminde on dört yıl hizmet etmiştir.

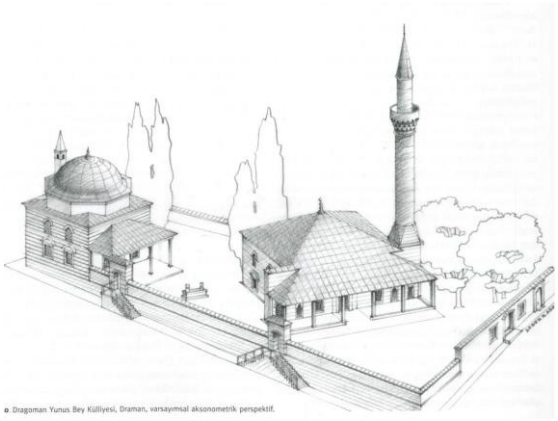
Mimar Sinan'ın eserleri konusunda kaynaklar arasında farklılıklar bulunsa da seksen cami ve dört yüzü aşkın mescit inşa etmiş olduğu bilinmektedir. Mescit ve cami dışında medreseler, imaretler, darüşşifalar, suyolu kemerleri, köprüler, saraylar, kervansaraylar, mahzenler ve hamamlar pek çok çeşit eser meydana getirmiştir.

Mimar Sinan'ın, Kanuni Sultan Süleyman döneminin sonuna kadarki süreçte, özellikle büyük mimari eserleri bugünkü şehrin bir kısım semtlerine adlarını vererek odak noktalarını kesinleştirirler (Mülayim, 2013: s.139). Günay (2019: s.24)'a göre "Sinan, İstanbul'un tepelerine yerleştirdiği camilerle kente bir görsel karakter kazandırdığı gibi, daha küçük boyutlu camileri ise deniz ulaşımının sağladığı kolaylıktan yararlanmak amacıyla deniz kıyılarına inşa etmiştir." Sinan, İstanbul kentinin görünümünü yapılarıyla değiştirmiştir.

Mimar Sinan'ın, camileri, diğer yapı türlerinin daima önüne yerleştirip, bunlara daha yoğun simgesel ve kozmolojik anlamlar yüklediği bilinmektedir (Necipoğlu, 2017: s.23). Sinan dönemi camileri, sultanların adlarını yaşatan kişisel birer zafer anıtı, sefere çıkmadan önce zafer beklentisi için adak, seferde elde edilen başarı sonrası zafer anıtı ve ölüm sonrası için bir vasiyet gibi sembolik nedenlerle inşa edildikleri anlaşılmaktadır (Akçıl Harmankaya, 2018(a): s.52).

Önceki yüzyıllarda denenmiş şemaları geliştirerek, kubbeli mekânda en iyi çözümü arama çabaları Mimar Sinan'ın tüm eserlerinde görülmektedir. "Sinan camileri; kare, altıgen ve sekizgen ayaklı baldaken sistemlerinden oluşan kubbeli mekânların tipolojisiyle

sınıflandırılmıştır" (Necipoğlu, 2017: s.18). Bunların yanı sıra basit kubbeli hatta kırma çatılı camileri de bulunmaktadır (Şekil 9).



Şekil 9. Yunus Bey Camisi, varsayımsal aksonometrik perspektif (Necipoğlu, 2013: s.647)

Mimar Sinan'ın kubbe tasarımı konusunda çağının önüne geçmiş olduğu yaptığı eserler ile görülmektedir. Günay (2019: s.106), kubbenin biçimiyle görsel bir odak yarattığını ve Sinan'ın elinde çeşitlemelerle ortaya çıkan bir senfoniye dönüştüğünü ifade etmektedir. Kuban (1998(b): s.83) da Sinan'ın kubbeli strüktürün varabileceği bütün varyasyonları denediği görüşünü savunmaktadır.

Cami tasarımında merkezi mekân fikrini Mimar Sinan geliştirerek ibadet mekânında bütünlüğü tek kubbe altında toplamaya çalışmıştır. Her camisinde bir önceki eserine göre bir yenilik görülmekte olup, kendini sürekli geliştiren bir mimar olduğunu söylemek mümkündür. Kuban (1998(a): s.70) şöyle ifade etmektedir: "Modüler sistemin şematizminden vazgeçmeyen Sinan, mekân vurgusunu güçlendirmek için strüktürel ögelerin biçimleriyle oynar."

Sinan, yapılarındaki güzelliği bezemeden çok biçim ve çizgilerin oluşturduğu oran ve orantılarda aramıştır. Her şey önceden düşünülmüş, hiçbir şey tesadüfe bırakılmamıştır. Yapıyı oluşturan her eleman bir diğerinin devamı şeklinde algılanır, bu sebeple onun eserlerini bir tabloyu seyredercesine izlemek mümkündür (Benian, 2011: s.42). Günay'a göre de Sinan'ın üslubu yalınlık ve güzel oranlar üzerinedir. Bu yaklaşımından, mimarlığı yüzey bezemeye zemin sağlama aracı olarak değil mekân ve strüktür yaratma sanatı olarak benimsediği anlaşılmaktadır (Günay, 2019: s.60). Erzen (2005: s.83)'in aktardığı üzere "Mimar Sinan'ın her camisinde bezemenin de özel bir karakteri olduğu anlaşılmaktadır. Örnek olarak Süleymaniye

Camisi'nde kemerlerin vurgusu ön plandadır" ifadesiyle bezeme strüktürü vurgulama amaçlı kullanıldığı bilinmektedir.

Sanatta yücelik olgusuna örnek oluşturan görkemli yapılarında biçim üzerinde egemenlik kurmasını sağlayan ölçü kavramı ön plana çıkmaktadır. Mimar Sinan, ölçüyü kendine ilke edinerek geometriyi duygu ile bütünleştirecek dengeyi de her biri ölçüden temellenen ritim, ahenk ve orantı ögelerinin içinde aramış ve bulmuştur (Erkman, 2004: s.102).

Kuban (2012: s289), Sinan'ın yapılarının Osmanlı anıtsal mimarlığının doruk noktasını temsil ettiğini ifade etmektedir. Dünya, İslam ve Osmanlı mimarlık tarihinde önemli bir yere sahip olan Mimar Sinan dönemi pek çok kaynakta Osmanlı'nın klasik çağı olarak tanımlanmakta olup camileri geleneksel cami mimarisinin başyapıtları olarak kabul edilmektedir. "Sinan ömrünün sonuna kadar araştırmış, denemiş, topoğrafya, kompozisyon, mekân, kütle ve strüktür sorunlarına yeni çözümler aramış ve gelişmiş değişik örnekler sunarak Osmanlı ve hatta İslam mimarisinin simgesi olmaya hak kazanmıştır" (Günay, 2006(a): s.22). Çam (2004: s.178); Mimar Sinan'ın ün kazanmasını sağlayan ölçütler ve prensipleri, "toplu mekân anlayışı, insan ölçekli planlama ve tasarım/ insan merkezli fonksiyon, çevreyle uyum, ritim ve oran, mimariye hükmetmeyen bir tezyinat, yaratıcılık ve rekabet, mühendislik" olarak belirtmiştir.

Mimar Sinan meslek hayatı boyunca sürekli bir deneme sürecinde olup kendini aşma gayreti göstermiştir. "Denediği değişik işleci bütün yapıların tümü gözden geçirildiğinde, hemen hemen büyük bir bölümünün daha önce değişik dönemlerde, değişik koşullar altında üretildiği bilinmektedir. Ancak O, bütün bu denemeleri, çağının olanakları, ortamı içerisinde, çok farklı ilişkilere, çok farklı boyutlara ulaştırmasını bilmiştir" (Sözen, 2004: s.13). Görev yaptığı ve gezip gördüğü coğrafyalar ve pek çok farklı kültüre ait yapıları deneyimlemesi Mimar Sinan'ın gelişiminde etkili olduğu düşünülmektedir. Günay (2019: s.46), Mimar Sinan'ın kendi notlarından aktardığı üzere, "Tıpkı bir pergelin sabit ayağı gibi kararlı oldum; pergelin diğer ayağı gibi başka diyarları gezmeye özendim. Her yüksek eyvandan bir köşe her viran tekkeden bir kırıntı belleyip İstanbul'a döndüm" cümlesiyle gözlem ve analize dayalı tasarımının şekillenme sürecini ortaya koymaktadır.

Sözen (2004: s.16)'e göre; Mimar Sinan ön araştırma yaparak ve geçmişte mimarlık, mühendislik alanında geliştirilmiş bütün değerleri, deneyleri gözden geçirerek, onların

ipuçlarını arayarak, sağlıklı bir yargıya ulaşırdı. Tarihsel ve kültürel birikimden yararlanarak, ona çağı içinde yeni değerler getirmeye çalışmıştır.

Dünya mimarlık tarihinde bıraktığı farklı işlevlere ait pek çok eser ile önemli bir yere sahip olan Mimar Sinan, cami mimarisinde de tüm dönemlere örnek oluşturmuştur ve eserleri aracılığı ile gelecek dönemlere kaynak olmaya devam etmektedir. Bu nedenlerle çalışmada geleneksel cami mimarisi olarak Mimar Sinan Camileri seçilmiş ve çalışma alanını belirlemek amaçlı İstanbul ili camilerinden bir külliye içerisinde yer alan Şehzade Mehmet Camii, Mihrimah Sultan Camii, Süleymaniye Camii, Kılıç Ali Paşa Camii, Atik Valide Camii'ni içeren bir örneklem oluşturulmuştur.

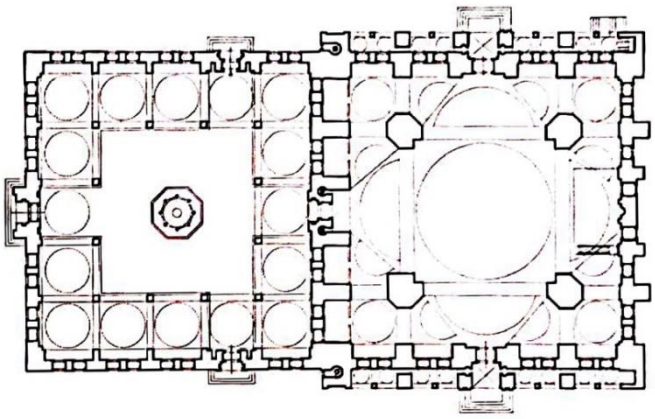
3.1. ŞEHZADE MEHMET CAMİİ

Şehzade Mehmet Camii, Kanuni Sultan Süleyman'ın kendisinden sonra padişah olmasını istediği oğlu Şehzade Mehmet'in anısına tasarlanarak 1548 yılında inşası tamamlanmıştır. Eminönü Şehzadebaşı'nda bulunan cami, külliye içerisinde yer almaktadır (Resim 38). Külliye içerisinde cami, medrese, tabhane, sıbyan mektebi, imaret, kervansaray ve türbe bulunmakta olup, gerek inşa edildiği dönemde gerekse günümüzde önemli bir toplanma merkezidir.



Resim 38. Şehzade Mehmet Külliyesi genel görünüş (URL 29)

Orta kubbeli mekânın kubbeli yan mekânlarla bütünleştirilerek enine genişleyen cami formundaki yapılardan sonra inşa edilen ilk büyük eser olan Şehzade Mehmet Camii, dört fil ayağının taşıdığı merkezi kubbesi dört yarım kubbe ile desteklenen bir yapı olarak farklılaşır (Cansever, 2005: s.139) (Şekil 10). Yaklaşık olarak kubbe çapının genişliğinin 19 metre ve kubbe kilidinin yüksekliğinin 37 metre olduğu bilinmektedir. Kare planlı cami kesme taştan inşa edilmiştir.



Şekil 10. Şehzade Mehmet Camii planı (Necipoğlu, 2017: s.20)

3.1.1. Harim

Harim mekânı kare forma sahiptir. Caminin iç mekân düzenine ait veriler dış kütlede hissedilmektedir. "Orta kubbe, yarım kubbelerle dört yönde, hemen merkez kubbenin kasnağı seviyesinde desteklenir, böylelikle orta mekân yarım kubbelerin seviyesinde dört yöne genişletilmiştir" (Cansever, 2005: s.139). Oluşturulan kubbe sistemi ile harim mekânında mihrap ve minber kıble duvarında bulunmakta olup, mihrabın sağında minber bulunmaktadır. Vaaz kürsüsü ise kıble duvarının sol tarafında bulunan fil ayağının yanında yer almaktadır (Resim 39). Kıble duvarı; sivri kemerli pencere alınlıkları, hat süslemeleri ve vitraylı pencereleri ile diğer duvarlardan farklılaşmaktadır.



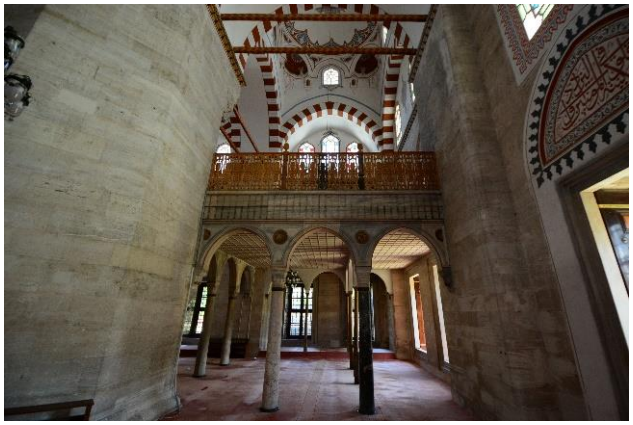
Resim 39. Şehzade Mehmet Camii harim mekânı (Yazar arşivi, 2020)

Harim mekânında genel olarak taş, mermer, ahşap, cam ve halı malzemeleri kullanılmıştır. Duvar ve kubbe yüzeylerinde kahverengi tonları; süslemelerde kırmızı rengi tonları; zeminde ise mavi ve kahverengi tonları tercih edilmiştir. Doğal taş kaplamanın kendine

özgü yüzey dokusu, duvardan duvara zemin halı döşemesinin hissedilebilir dokusu ve yumuşaklığı, farklı malzemelerin yan yana gelişleri ile oluşan doku geçişleri gibi uygulama örnekleri ile doku varlığı vurgulanmıştır. Mekânın genelinde düz ve lineer biçimler kullanılmış; kubbe, aydınlatma elemanları ve tezyinatta dairesel formlara yer verilmiştir. Mekân içerisindeki oranlar renk, biçim, malzeme, doku ve ışık ile öne çıkarılmıştır. Goodwin (2012: s.261), kubbe-yarım kubbe-eksedra gibi ögelerin orantısı ile ilgili düşüncelerini, Şehzade Mehmet Camii anlatımında, "Eksedraların yarım kubbelerle beraber kullanılması görüş alanını genişletir ve mekânın soyutlanmış köşeleriyle iletişim sağlar" cümleleriyle ifade etmektedir. Kubbede bulunan pencereler, süslemeler ve halı kaplamasının deseni ritmik bir dizilimle mekânda yer almaktadır. Dönemin yapım tekniğine ve kullanılan malzemelerin olanaklarına göre pek çok pencere açıklığına yer verildiğini söylemek mümkündür. Pencerelerle ilgili Katkak (2016: s.433)'ın da aktardığı üzere "Gruplandırılmış pencere sırasıyla aydınlanan cami iç mekânı, oldukça aydınlıktır. Kıble duvarı, renkli camları ve süslü pencere alınlıkları diğer cephelerden ayrılır. Yan cephelerde bulunan pencereler dengeli bir biçimde gruplaştırılmıştır." Erçağ (1988: s.5) ise, pencerelerin yerlere kadar indirilmiş olmasının içeride ışığın yer hizasında, kubbedekinden daha kuvvetli olduğunu ve ana kubbe kasnağındaki, yarım ve çeyrek kubbelerdeki pencerelerden giren bol ışığın saydam bir iç mekân yarattığını ifade etmektedir. Cami üst sıra pencerelerinde vitray camlar uygulanmıştır. Vitray camlarında geometrik desenler kullanılmış olup mavi, kırmızı ve sarı renkleri hâkimdir. Yapay aydınlatma sarkıt aydınlatma elemanları ile sağlanmaktadır. Süslemelerin, çeşitli dönemlerde değişikliklere uğramış olduğu bilinmektedir. Katkak (2016: s.434)'ın da aktardığı üzere "caminin içi kalem işi nakışlarla bezenmiştir. Pencere çevreleri, kemer köşelikleri, eksedralar, merkezi kubbeyi çeviren yarım kubbeler ve merkezi kubbede bitkisel kompozisyonlar yer alır. Bu kompozisyonlarda mavi, beyaz, yeşil ve kırmızı renkler hâkimdir." Ana kubbe merkezinde yer alan iki sıra halindeki yazı ve onları çevreleyen bordürlerden oluşan bir kompozisyon yer almaktadır. Kubbe merkezinde sıva üstüne kalem işi tekniğiyle yapılmış, mavi zemin üzerinde beyaz rûmilerden oluşan yuvarlak madalyon motifi yer almaktadır (Erdem, 2011: s.49).

3.1.2. Hünkâr Mahfili

Hünkâr mahfili, harim mekânının güneydoğu köşesinde yer almaktadır (Resim 40). Üç köşesi duvara, bir köşesi fil ayağına bitişiktir. Kenarlarında ikişer mermer sütun ve orta kısımda dört adet ahşap dikme bulunmaktadır. "Hünkâr mahfiline ulaşım doğu cephede payandalar arasında kalan ve taş basamaklarla ulaşılan bir tören girişinden sağlanmaktadır" (Çetinaslan, 2012: s.64).



Resim 40. Şehzade Mehmet Camii hünkâr mahfili (Yazar arşivi, 2020)

Hünkâr mahfili mermerden yapılmıştır. Genelinde beyaz renk hâkim olmakla birlikte korkuluklarda altın rengi tercih edilmiştir. Mermer malzemenin oluşturduğu doku etkisi hissedilmektedir. Mahfilin genelinde, düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Hünkâr mahfili, bölgesel ve özel olarak doğal ya da yapay aydınlatmaya sahip olmayıp harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. "Hünkâr mahfilinde mihrabiye yer almaktadır" (Çetinaslan, 2012: s.65).

3.1.3. Müezzin Mahfili

Giriş kapısının sağ tarafında caminin fil ayağına bitişik, on iki Bursa kemeri üzerine yükseltilen kare planlı müezzin mahfili yer almaktadır (Resim 41). Mahfili taşıyan sütunlar ritmik bir dizilim oluşturmaktadır. Mahfile erişim taş merdivenle sağlanmaktadır.



Resim 41. Şehzade Mehmet Camii müezzin mahfili (Yazar arşivi, 2020)

Bursa işi kemerli müezzin mahfili mermerden yapılmıştır. Beyaz, hâkim renk olarak tercih edilmiştir. Mermer malzemenin oluşturduğu doku etkisi hissedilmektedir. Mahfilin genelinde, düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Mahfili taşıyan sütunlar ritmik bir dizilim oluşturmaktadır. Müezzin mahfili, bölgesel ve özel olarak doğal ya da yapay aydınlatmaya sahip olmayıp harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır.

3.1.4. Kadınlar Mahfili

Caminin kuzey duvarındaki payandaların arasında oluşturulan iki katlı mahfillerle iç mekân çeşitlendirilmiştir (Necipoğlu, 2017: s.268). Kadınlar mahfili olarak belirlenmiş alanlar günümüz kullanımında iki kat içerisinde de sınırlandırılmış ve tanımlanmış alanlarda hizmet vermektedir (Resim 42). Katlar arası erişim merdiven ile sağlanmaktadır.



Resim 42. Şehzade Mehmet Camii kadınlar mahfili (Yazar arşivi, 2020)

Zemin katta kadınlar için ayrılan alan kadınların cami ana ibadet mekânını görmesini sınırlayan ahşap bölücülerle tanımlanmıştır. Asma kat kadınlar mahfili, harim mekânıyla büyük ölçüde eşdeğerdir; kullanıcı harim mekânının algısal unsurlarının etkisi altında ibadet etmektedir. Mahfil, alçak seviyede yer alan, görüşü engellemeyen beyaz mermer parapetlerle harimden ayrılmaktadır.

3.1.5. Mihrap

Payandaların dıştan olduğundan mihrap duvarı kuzey duvarına göre çok daha az girintilidir (Goodwin, 2012: s.261). Mihrap ve minberin bulunduğu zemin yükseltilmiş döşemesiyle tanımlı bir alan oluşturmaktadır (Resim 43). Katkak (2016: s. 434), mihrap elemanları ile ilgili düşüncelerini şöyle aktarmaktadır: “Mukarnas kavsaralı ve üçgen alınlıklı

mihrabın köşelerindeki sütunçeler, kaval silmeler, anıtsal mihrabı hareketlendirmektedir". "Mihrap, taç kısmıyla, kitâbesiyle, mukarnaslı yaşmağıyla, iki yanındaki kum terazileriyle gelenekselliği sergiler" (Erçağ, 1988: s.6).



Resim 43. Şehzade Mehmet Camii mihrabı (Yazar arşivi, 2020)

Mihrap beyaz mermer malzemeden yapılmıştır. Genelinde beyaz ve altın rengi tonları hâkimdir. Damarlı mermerin ve kullanılan altın rengi kaplamaların dokusu hissedilebilir yüzeyler oluşturmaktadır. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. Harim içerisinde abidevi boyutlara sahip olan dikkat çekici bir ögedir. Mihrap, merkezden geçen eksen ile simetrik olarak tasarlanmıştır. Mihrabın sağ ve sol yanlarında bulunan pencere açıklıklarından gelen doğal ışık ile derinlik öne çıkmaktadır; üst sıra pencereler vitray camlara sahiptir. Vitray camlarında geometrik desenler kullanılmış olup mavi, kırmızı ve sarı renkleri hâkimdir. Yapay aydınlatma ise mihrabın sol ve sağ yanında bulunan kandil ve sarkıt aydınlatma elemanları ile sağlanmaktadır. Mihrap alınlığı üzerinde çerçeve içerisinde Al-i İmran Suresi/37. ayet yer almaktadır. Detay süslemelerinde ise bitkisel kompozisyonlar bulunmaktadır. Mihrap, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır. Geleneksel mukarnas formunun kullanımı günümüzde sembolik bellek aracılığıyla çağrışım oluşturmaktadır.

3.1.6. Minber

Minber, mihrabın sağ tarafında bulunmaktadır. On yedi basamaktan oluşmaktadır (Resim 44).

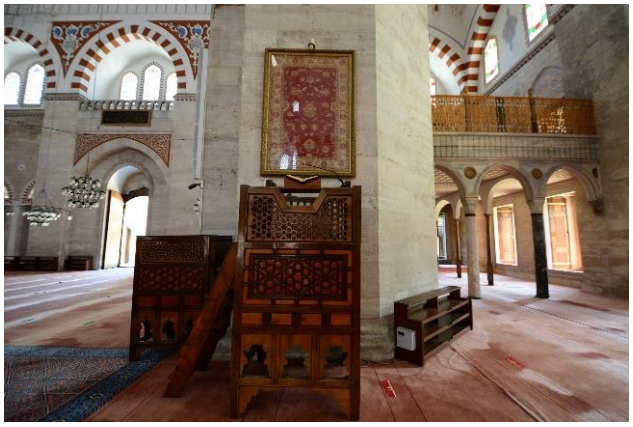


Resim 44. Şehzade Mehmet Camii minberi (Yazar arşivi, 2020)

Minber beyaz mermerden yapılmıştır. Genelinde beyaz ve altın rengi tonları hâkimdir. Damarlı mermer malzemenin ve kullanılan altın rengi kaplamaların dokusu hissedilebilir yüzeyler oluşturmaktadır. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. Harim içerisinde genel anlamıyla dikkat çeken boyutlara sahip olan minber, kullanım açısından ergonomiye uygun ölçü ve oranlara sahiptir. Minberin merdiven basamakları ritmik bir düzendedir. Minber, harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. "Minberin gövdesinde geometrik, geçmeli kompozisyonlar yer almaktadır" (Katkak, 2016: s.434, Erçağ, 1988: s.6). Minber üzerinde Kelime-i Tevhid yazılıdır. Dağlı (2015: s.137), oran olarak büyük olan minberde kullanılan geometrik şebekeli uygulamalar, rumî ve hatâyî grubu motiflerle tasarlanmış desenler son derece uyumlu ve dengeli kullanılarak minberin kütlesinin hafifletildiğini ifade etmektedir. Minber, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır.

3.1.7. Vaaz Kürsüsü

Vaaz kürsüsü mihrabın sol tarafında yer alan fil ayağına bitişiktir. Oturma alanı zeminden yüksek olması nedeniyle kürsüye dışarıdan sökülüp takılabilen bir merdiven ile erişilmektedir (Resim 45).

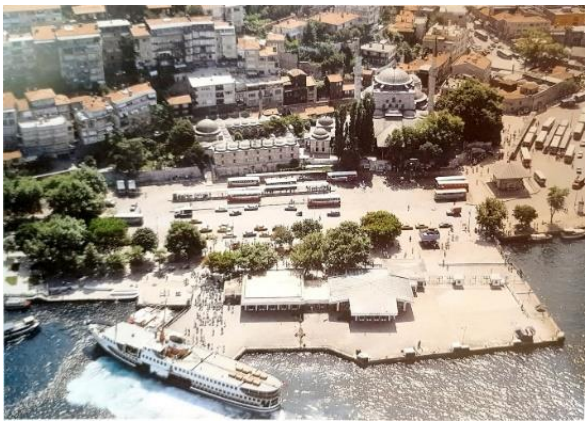


Resim 45. Şehzade Mehmet Camii vaaz kürsüsü (Yazar arşivi, 2020)

Vaaz kürsüsü ahşap malzemeden yapılmıştır. Kahverengi tonları hâkimdir. Doğal ahşap malzemenin varlığı hissedilebilir doku yüzeyi oluşturmaktadır. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. Ölçülendirmede rahat kullanım ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlar kullanılmıştır. Vaaz kürsüsü, harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. Vaaz kürsüsünün ahşap işlemesinde altı kollu yıldızlar ve beşgenlerden oluşan geometrik süslemeler mevcuttur.

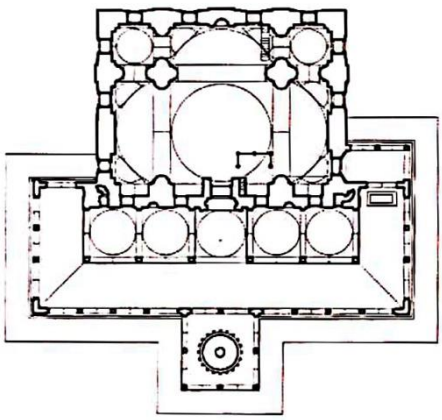
3.2. MİHRİMAH SULTAN CAMİİ

Mihrimah Sultan Camii, Kanuni Sultan Süleyman'ın kızı Mihrimah Sultan adına tasarlanarak 1548 yılında inşası tamamlanmıştır. Üsküdar meydanında bulunan cami, külliye içerisinde yer almaktadır (Resim 46). Külliye içerisinde cami, medrese, sıbyan mektebi, türbeler ve hazire bulundurmakta olup gerek inşa edildiği dönemde gerekse günümüzde önemli bir toplanma merkezidir.



Resim 46. Mihrimah Sultan Külliyesi genel görünüş (Günay, 2006(a): s.52)

Deniz yönündeki son cemaat mahallinden girilen cami planı, Mimar Sinan'ın tasarlamış olduğu yarım kubbeli bir camidir (Şekil 11). Günay (2006(a): s.58) bu durumu şöyle ifade etmektedir: "Sinan'ın tasarladığı ilk yarım kubbeli cami olan bu yapıda orta kubbe üç yandan yarım kubbelerle desteklenir. Böylece mekân enine gelişir. Camiye girilir girilmez kubbe altına gelindiğinden derinlik etkisi çok sığdır. Ancak yalın bir mekân insanı birdenbire sarar". Ana kubbenin altında oluşan geniş açıklık yaklaşık 22.8 metredir. Yapının tümü kesme taştan inşa edilmiş olup örtü sistemi ve kubbelerin kasnağı kurşun kaplamalıdır.

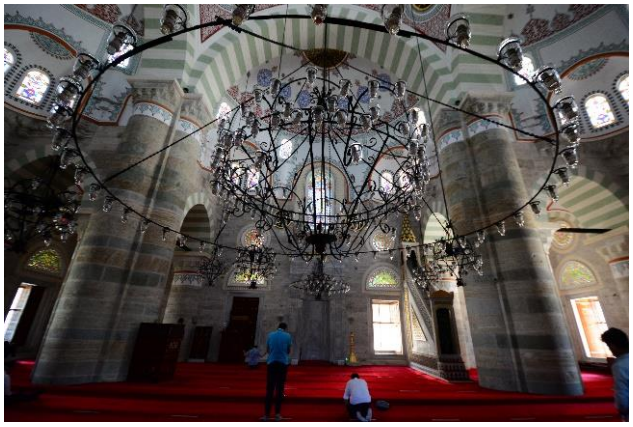


Şekil 11. Mihrimah Sultan Camii planı (Necipoğlu, 2017: s.20)

İç mekanda, merkezi kubbe mukarnas başlıklı ve yonca gövdeli ayakların desteklediği dört adet pandantif üzerine oturur. Yarım kubbelerin köşelerinde yer alan eksedralar, mukarnaslı dirseklere oturmaktadır. Köşelerde oluşan boşlukları ise küçük kubbeler örtmektedir (Katkak, 2016: s.219).

3.2.1. Harim

Ana kubbe ve yan kubbelerin desteklendiği sütunlar arası alan, cami harim mekânını oluşturmaktadır. Harim mekânı dikdörtgen forma sahiptir. Cami kıble duvarı yüzeyinde sırasıyla soldan sağa vaaz kürsüsü, mihrap ve minber bulunmaktadır (Resim 47).

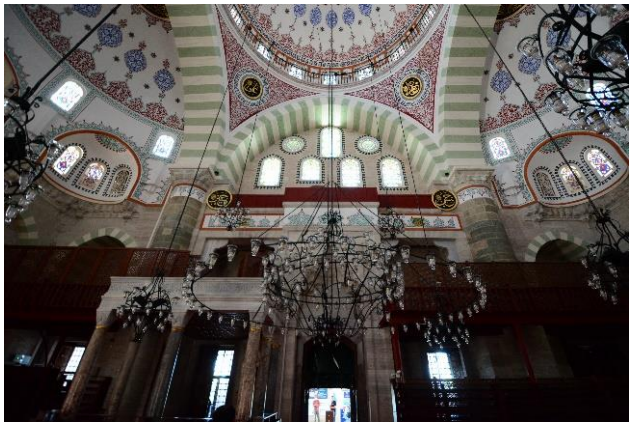


Resim 47. Mihrimah Sultan Camii harim mekânı (Yazar arşivi, 2020)

Harim mekânında genel olarak taş, mermer, ahşap, cam ve halı malzemeleri kullanılmıştır. Duvar ve kubbe yüzeylerinde bej rengi tonları; süslemelerde kırmızı, yeşil ve mavi rengi tonları; zeminde ise kırmızı rengi tonları tercih edilmiştir. Doğal taş kaplamanın kendine özgü yüzey dokusu, duvardan duvara zemin halı döşemesinin hissedilebilir dokusu ve yumuşaklığı, farklı malzemelerin yan yana gelişleri ile oluşan doku geçişleri gibi uygulama örnekleri ile doku varlığı vurgulanmıştır. Mekânın genelinde düz ve lineer biçimler kullanılmış; kubbe, aydınlatma elemanları ve tezyinatta dairesel formlara yer verilmiştir. Mekân içerisindeki oranlar renk, biçim, malzeme, doku ve ışık ile öne çıkarılmıştır. Kubbede bulunan pencereler, süslemeler ve halı kaplamasının deseni ritmik bir dizilimle mekânda yer almaktadır. Dönemin yapım tekniğine ve kullanılan malzemelerin olanaklarına göre pek çok pencere açıklığına yer verildiğini söylemek mümkündür. Caminin pencereleri kendine has ve alınlıklı olup üst sıra pencereler kırmızı, mavi, yeşil ve sarı renkli çiçek desenli vitray camlara sahiptir. Camide aydınlatma elemanı olarak klasik döküm avizeler kullanılmıştır. İç içe geçmiş çapları birbirinden farklı avizeler cami içerisinde genel aydınlatma sağlamaktadır. Kalemişi süslemeler caminin genelinde kullanılmış olup yapılan araştırmalar sonucu bu süslemelerin, restorasyon sırasında yapıldığı görülmüştür. Ahşap kapı kanatlarının orta panolarında kündekari tekniğinde geometrik desenli ahşap kabaralar bulunmaktadır.

3.2.2. Hünkâr Mahfili

Hünkâr mahfili kuzey giriş kapısının üzerinde duvara bitişik kapı üstü mahfili olarak yer almaktadır (Resim 48). “Ana kubbenin taşıyıcısı durumundaki ayakları birbirine bağlayan kuzeydeki sivri kemerin altına yerleştirilen hünkâr mahfili, sivri tonozlu bir eyvan şeklinde harime açılmaktadır” (Çetinaslan, 2012: s.307). Sade ahşap korkuluklarla çevrilidir. Hünkâr mahfiline erişim, mahfilin batısında bulunan merdivenle sağlanmaktadır.



Resim 48. Mihrimah Sultan Camii hünkâr mahfili (Yazar arşivi, 2020)

Kutlu (2015: s.167)'ya göre ise Mihrimah Sultan Camii'nde hünkâr mahfili yoktur. Hünkâr mahfilinin bağımsız bir eleman olarak tasarlanmamış olması bu düşünceye sebep oluşturabileceği düşünülmektedir. Çetinaslan (2012: s.308) ise kapı üstü mahfilinin hünkâr mahfili olduğunu şu şekilde açıklamaktadır: "Üsküdar Mihrimah Sultan Cami'si hünkâr mahfili, atıl durumdaki bir mekânın değerlendirilmesi amaçlayan bir uygulama özelliği göstermektedir. Yaptıranın Sultan ailesinden olmakla birlikte, bir hanım sultan olması daha gösterişli bir hünkâr mahfilinin yapılmasının önüne geçilmiş olmalıdır. Bağımsız birimler halinde tasarlanan hünkâr mahfili yapabilmek ancak bizzat Sultan'a ait bir ayrıcalıktır".

3.2.3. Müezzin Mahfili

Cami iç mekânının kuzey duvarında, mihrap aksının sağında müezzin mahfili yer almaktadır (Resim 49). "Müezzin mahfili, dışa çıkıntı yapar ve yedi ince mermer sütun üzerine oturur." (Katkak, 2016: s.219). Müezzin mahfiline erişim mermer merdivenle sağlanmaktadır.

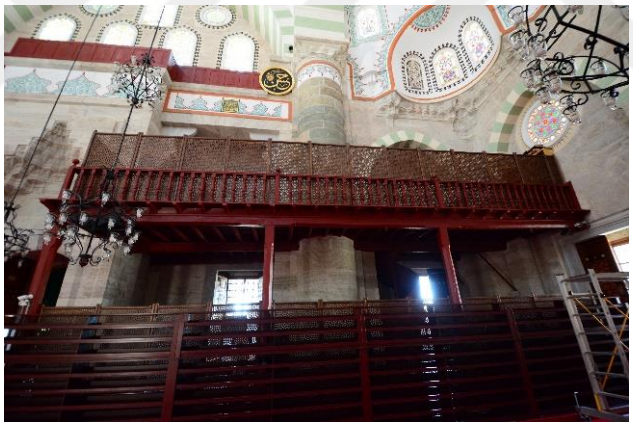


Resim 49. Mihrimah Sultan Camii müezzin mahfili (Yazar arşivi, 2020)

Müezzin mahfili mermerden yapılmıştır. Mahfilin genelinde beyaz, hâkim renk olarak tercih edilmiş olup taşıyıcı sütunlarda pembe rengi tonları kullanılmıştır. Mermer malzemenin oluşturduğu doku etkisi hissedilmektedir. Mahfilin genelinde, düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Mahfili taşıyan sütunlar ritmik bir dizilim oluşturmaktadır. Müezzin mahfili, bölgesel olarak doğal ya da yapay aydınlatmaya sahip olmayıp harim mekânının genel aydınlatmasının etkisi altındadır. Korkuluğun üzerinde sekizgen motifler bulunmaktadır.

3.2.4. Kadınlar Mahfili

Caminin kuzey kapısının sağ ve sol bölümlerinde sonradan eklenerek oluşturulan ahşap mahfiller ve bu mahfillerin üzerinde yer alan kısımlar kadınlar mahfili olarak tanımlanmıştır (Resim 50). Üst katta yer alan mahfile erişim merdiven ile sağlanmaktadır. Ayrıca son cemaat mahalli içerisinde kadınların ibadet etmesi için ahşap parapetlerle sınırlandırılmış bir alan da bulunmaktadır.



Resim 50. Mihrimah Sultan Camii kadınlar mahfili (Yazar arşivi, 2020)

Kadınlar için ayrılan alanlarda boşluklu yüzeylere sahip olan yüksek ahşap bölücüler kullanılmıştır. Bu durum kadınların cami ana ibadet mekânını görmesini kısıtlamaktadır.

3.2.5. Mihrap

Mihrap, minber ve vaaz kürsüsünün bulunduğu zemin yükseltilmiş döşemesiyle tanımlı bir alan oluşturmaktadır (Resim 51). Yapının giriş aksı üzerinde yer alan mukarnas kavsaralı mihrap, kıble duvar yüzeyinde niş olarak bulunmaktadır.

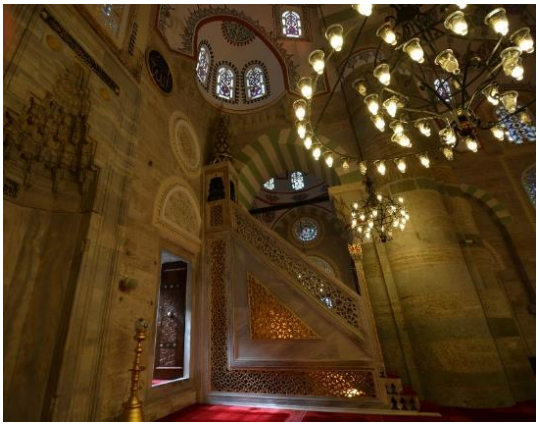


Resim 51. Mihrimah Sultan Camii mihrabı (Yazar arşivi, 2020)

Mihrap, Marmara mermerinden yapılmıştır. Genelinde beyaz ve altın rengi tonları hâkimdir. Damarlı mermer malzemenin oluşturduğu doku etkisi hissedilmektedir. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. Harim içerisinde abidevi boyutlara sahip olan dikkat çekici bir ögedir. Mihrap, merkezden geçen eksen ile simetrik olarak tasarlanmıştır. Mihrabın sağ ve sol yanlarında bulunan pencere açıklıklarından gelen doğal ışık ile derinlik öne çıkarılmıştır; pencereler vitray camlara sahiptir. Mihrabın üst kısmında iki hat panosu bulunmaktadır. Bu panolarda "Allah" lafzı ve Hz. Muhammed'in ismi nakşedilmiştir. Mihrap alınlığı üzerinde çerçeve içerisinde Al-i İmran Suresi/37. ayet yer almaktadır. Necipoğlu (2017: s.407)'nun aktardığı üzere "ilk mukarnas tabakasına "Allah (c.c.), Şanı Yüce olsun!" nakledilmiştir." Mihrap, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır. Geleneksel mukarnas formun kullanımı günümüzde sembolik bellek aracılığıyla çağrışım oluşturmaktadır.

3.2.6. Minber

Minber, mihrabın sağ tarafında bulunmaktadır. On bir basamaktan oluşmaktadır (Resim 52). "Mihrabın yanındaki mermeri geometrik geçmelerle dekore edilmiş ve bir dantel gibi işlenmiştir. Minberin kapısının üzerinde mukarnaslı bir bordür, onun üzerinde de taç kornişler bulunur (Katkak, 2016: s.221).



Resim 52. Mihrimah Sultan Camii minberi (Yazar arşivi, 2019)

Minber som mermerden yapılmıştır. Külah kısmı ahşaptır. Genelinde beyaz ve altın rengi tonları hâkimdir. Damarlı mermer malzemenin ve kullanılan altın rengi kaplamaların dokusu hissedilebilir yüzeyler oluşturmaktadır. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. Harim içerisinde genel anlamıyla dikkat çeken boyutlara sahip olan minber, kullanım açısından ergonomiye uygun ölçü ve oranlara sahiptir. Minberin merdiven basamakları ritmik bir düzendedir. Minber, harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. Minberin gövdesinde geometrik yıldız kompozisyonları yer almaktadır. Kitabe üzerinde Kelime-i Tevhid yazılıdır. Minber, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır.

3.2.7. Vaaz Kürsüsü

Vaaz kürsüsü, mihrabın sol tarafında bulunmaktadır. Oturma alanı zeminden yüksek olması nedeniyle kürsüye dışarıdan sökülüp takılabilen bir merdiven ile erişilmektedir (Resim 53).



Resim 53. Mihrimah Sultan Camii vaaz kürsüsü (Yazar arşivi, 2020)

Vaaz kürsüsü ahşap malzemeden yapılmıştır. Kahverengi tonları hâkimdir. Doğal ahşap malzemenin varlığı hissedilebilir doku yüzeyi oluşturmaktadır. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. Rahat kullanım ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlar mevcuttur. Vaaz kürsüsü, harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. Vaaz kürsüsünde yıldızlar ve beşgenlerden oluşan geometrik süslemeler kullanılmıştır. Tepe kısmında altın varaklı "Peygamberimiz din nasihattir buyurmuştur" anlamına gelen "Kalennebiyyü aleyhisselam eddinü nasihat" yazılıdır.

3.3. SÜLEYMANİYE CAMİİ

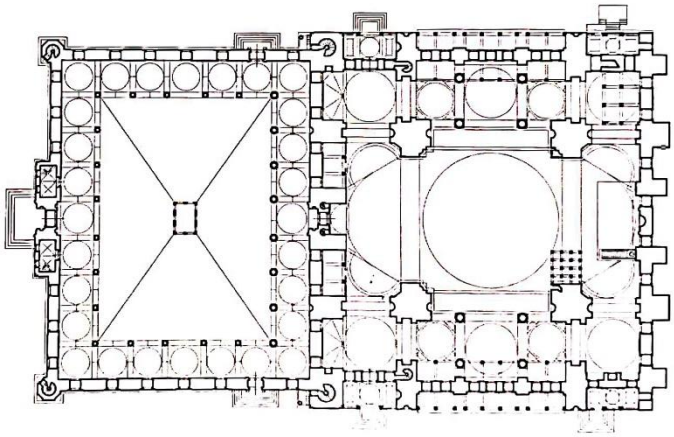
Süleymaniye Camii, Kanuni Sultan Süleyman'ın isteği üzerine tasarlanarak 1557 yılında inşası tamamlanmıştır. Eminönü'nde bulunan cami, külliye içerisinde yer almaktadır (Resim 54). Külliye içerisinde cami, türbe, türbedar odası, kamusal meydan çeşmesi, sıbyan mektebi, medrese, darüşşifa, imaret, tabhane, saray, hamam ve darülhadis bulunmakta olup gerek inşa edildiği dönemde gerekse günümüzde önemli bir toplanma merkezidir.



Resim 54. Süleymaniye Külliyesi genel görünüş (URL 30)

Süleymaniye Camiinin döneminin üstünde bir yapım tekniği ile inşa edildiği bilinmektedir. "Külliyenin odak noktası cami olmakla beraber, büyük kubbeli mekân tasarımı ve Osmanlı camilerinin gelişme çizgisi içinde bir aşamadır" (Kuban, 1998(b): s.114). Dört dayanaklı yarım kubbeli bir camidir. "Cami, iki yan cephede dört fil ayağı ve bu fil ayaklarının destekleme sistemleri arasında iki büyük kemerle taşınan iki yarım kubbenin desteklediği merkezi kubbe ve yarım kubbeler sisteminin üzerine oturduğu kaideden oluşur" (Cansever, 2005: s.179) (Şekil 12). Ana kubbenin altında oluşan geniş açıklık yaklaşık 26,5 metre ve yüksekliği 53 metredir. "Örtü sisteminin strüktürel yapısı, namaz mekânının geometrisini hiçbir şekilde bozmayan, üstün bir strüktür tasarımının taşıyıcı sistemin cami çeperlerinin mimarisi

ile bütünleştiği bir yeni zaman yapısını oluşturmaktadır (Kuban, 1998(b): s.115). Yapı genelinde beyaz küfeki taşı kullanılmıştır.



Şekil 12. Süleymaniye Camii planı (Necipoğlu, 2017: s.20)

3.3.1. Harim

Harim mekânı kare forma sahiptir. İç ve dış cephelerin uyum içinde bütünleşmesi, iç mekân düzeninin caminin dışından algılanmasını sağlar. Oluşturulan kubbe sistemi ile harim mekânında mihrap, minber ve vaaz kürsüsü kıble duvarında bulunmakta olup, mihrabın sağında minber bulunmaktadır. Vaaz kürsüsü ise hem kıble duvarında mihrabın solunda hem de kıble duvarının sol tarafında bulunan fil ayağının yanında yer almaktadır (Resim 55). Kıble duvarı; vitraylı pencereleri ve mavi İznik çinileri ile diğer duvarlardan farklılaşmaktadır.



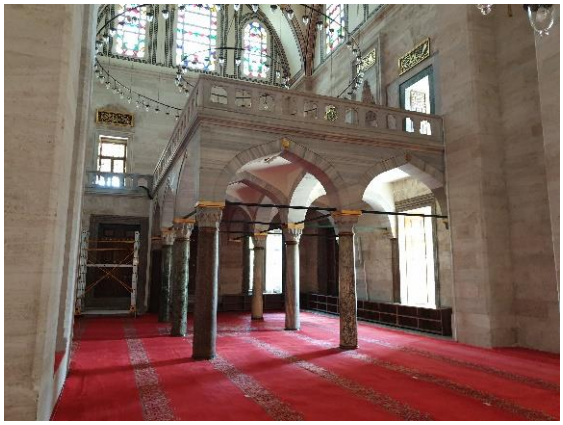
Resim 55. Süleymaniye Camii harim mekânı (Yazar arşivi, 2020)

Harim mekânında genel olarak taş, mermer, ahşap, cam ve halı malzemeleri kullanılmıştır. Duvar yüzeylerinde bej rengi tonları; kubbe, zemin ve süslemelerde kırmızı rengi

tonları tercih edilmiştir. Goodwin (2012: s.291)'in aktardığı üzere "Son temizlik sırasında Sinan'ın kubbede egemen rengi kırmızı olarak belirlemeden önce maviyi denediğinin kanıtı bulunmuştur". Doğal taş kaplamanın kendine özgü yüzey dokusu, duvardan duvara zemin halı döşemesinin hissedilebilir dokusu ve yumuşaklığı, farklı malzemelerin yan yana gelişleri ile oluşan doku geçişleri gibi uygulama örnekleri ile doku varlığı vurgulanmıştır. Mekânın genelinde düz ve lineer biçimler kullanılmış; kubbe, aydınlatma elemanları ve tezyinatta dairesel formlara yer verilmiştir. Mekân içerisindeki oranlar renk, biçim, malzeme, doku ve ışık ile öne çıkarılmıştır. Kubbede bulunan pencereler ve halı desenleri ritmik bir dizilimle mekânda yer almaktadır. Dönemin yapım tekniğine ve kullanılan malzemelerin olanaklarına göre pek çok pencere açıklığına yer verildiğini söylemek mümkündür. "Üst üste çok katmanlı 249 pencereyle aydınlatılan Süleymaniye Cami'nin iç mekânı etkileyicidir, fakat gizemli değildir" (Kostof, 1985: s.462). Cami üst sıra pencerelerinde vitray camlar uygulanmıştır. Vitray camlarında geometrik desenler kullanılmış olup mavi, kırmızı ve sarı renkleri hâkimdir. Yapay aydınlatma sarkıt aydınlatma elemanları ile sağlanmaktadır. "Süleymaniye bezeme açısından çok süslü bir yapı değildir. Nişleri, geçit ögelerini, başlıkları süsleyen klasik mukarnaslar, korkulukların geometrik desenleri, kemerlerin iki renkli taşları, mihrap duvarındaki pencere vitrayları, kubbe eteklerinde mekânı çepeçevre dolanan galerinin ağır konsolları bezemesel etkiyi yaratır" (Kuban, 1998(a): s.87). Bezemelerle kemerler ön plana çıkarılarak vurgulanmıştır. Cami genelinde hüsnühat sanatı örnekleri görülmektedir. "Kıble duvarında pencereler üzerinde besmele, Ayet-el Kürsî ve Fetih suresinin ilk ayetleri; kubbede Nur Suresi yazılıdır" (Aytöre, 1999: s.62). Ahşap kapı kanatlarının orta panolarında kündekari tekniğinde geometrik desenli ahşap kabaralar bulunmaktadır.

3.3.2. Hünkâr Mahfili

Hünkâr mahfili, kıble duvarının solunda yer almaktadır (Resim 56). "Caminin kuzey ve yan duvarları boyunca devam eden (galerilerin) (ikinci kat mahfilleri) bir devamı gibi görünmekle birlikte bu katla arasında kot farkının bulunması hünkâr mahfilinin bağımsız bir birim olarak ele alındığını ortaya koymaktadır" (Çetinaslan, 2012: s.74). Hünkâr mahfili, caminin doğu ve güney yönlerinde bulunan duvarlarına bitişiktir ve mermer sütunlar tarafından taşınmaktadır. Mermer korkuluklarla çevrilidir. Çetinaslan (2012: s.70)'ın aktardığı üzere "Geç dönemde korkuluğun üzerine yapılan ahşap kafes, günümüzde ortadan kalkmıştır".

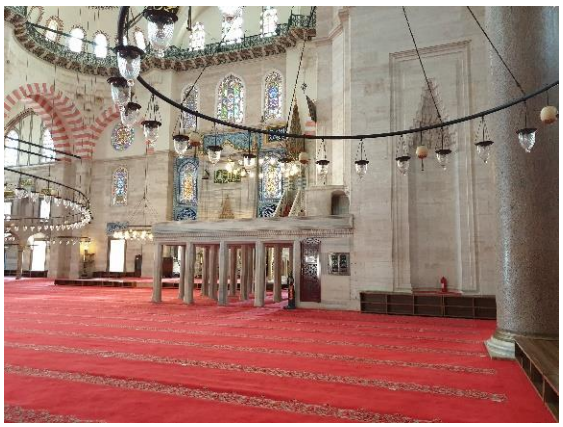


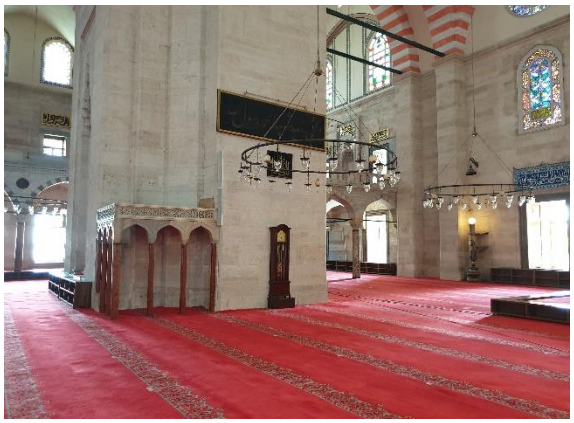
Resim 56. Süleymaniye Camii hünkâr mahfili (Yazar arşivi, 2020)

Hünkâr mahfili mermerden yapılmıştır. Genelinde beyaz renk hâkim olmakla birlikte korkuluklarda altın rengi tercih edilmiştir. Mermer malzemenin oluşturduğu doku etkisi hissedilmektedir. Mahfilin genelinde, düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Hünkâr mahfili üzerinde sarkıt aydınlatma elemanı bulunmaktadır. Hünkâr mahfilinde mukarnas kavsaralı mihrabiye bulunmaktadır.

3.3.3. Müezzin Mahfili

Kıble duvarına yakın sağdaki fil ayağına dayanan on altı sütun üzerinde müezzin mahfili bulunmaktadır (Kuban, 1998(a): s.83) (Resim 57). Müezzin mahfiline erişim mermer merdivenle sağlanmaktadır. Caminin taşıyıcı fil ayaklarında üç adet müezzin mahfili daha mevcuttur (Resim 58).





Resim 57. Süleymaniye Camii müezzin mahfili (Yazar arşivi, 2020)

Resim 58. Süleymaniye Camii küçük müezzin mahfilleri (Yazar arşivi, 2020)

Müezzin mahfili mermerden yapılmıştır. Mahfilin genelinde beyaz, hâkim renk olarak tercih edilmiştir. Mermer malzemenin oluşturduğu doku etkisi hissedilmektedir. Mahfilin genelinde, düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Mahfili taşıyan sütunlar ritmik bir dizilim oluşturmaktadır. Müezzin mahfili üzerinde sarkıt aydınlatma elemanı bulunmaktadır.

3.3.4. Kadınlar Mahfili

Caminin kuzey kapısının sağ ve sol bölümlerinde sonradan eklenerek oluşturulan alanlar kadınlar mahfili olarak tanımlanmıştır (Resim 59).



Resim 59. Süleymaniye Camii kadınlar mahfili (Yazar arşivi, 2020)

Zemin kat kadınlar mahfilinde kullanılan bölücü ahşap parapetler delikli yüzeyli olarak tercih edilmiştir. Alçak seviyede, görüşü engellemeyen parapetler kadınlar mahfilinin büyük ölçüde ana harim mekânıyla eşdeğer olmasına olanak sağlamıştır.

3.3.5. Mihrap

Mihrap, minber ve vaaz kürsüsünün bulunduğu zemin; yükseltilmiş döşemesiyle tanımlı bir alan oluşturmaktadır (Resim 60). Yapının giriş aksı üzerinde yer alan mukarnas kavsaralı mihrap, kıble duvar yüzeyinde niş olarak bulunmaktadır.



Resim 60. Süleymaniye Camii mihrabı (Yazar arşivi, 2020)

Mihrap, Marmara mermerinden yapılmıştır. Genelinde beyaz ve altın rengi tonları hâkimdir. Damarlı mermer malzemenin ve kullanılan altın rengi kaplamaların dokusu hissedilebilir yüzeyler oluşturmaktadır. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. Harim içerisinde abidevi boyutlara sahip olan dikkat çekici bir ögedir. Mihrap, merkezden geçen eksen ile simetrik olarak tasarlanmıştır. Mihrabın sağ ve sol yanlarında bulunan pencere açıklıklarından gelen doğal ışık ile derinlik öne çıkarmıştır; üst sıra pencereler vitray camlara sahiptir. Vitray camlarında girift desenler kullanılmış olup kırmızı, mavi, sarı ve yeşil renkleri hâkimdir. Mihrap çerçevesine bitişik şamdan-mumluk kaideleri yapay aydınlatma elemanı olarak kullanılmaktadır. Mihrap alınlığı üzerinde çerçeve içerisinde Al-i İmran Suresi/37. ayet yer almaktadır. "Mihrabın üzerindeki yuvarlak çini madalyonlarda Fetih Suresi yazılıdır" (Aytöre, 1999: s.62). Mihrap, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır. Geleneksel mukarnas formunun kullanımı günümüzde sembolik bellek aracılığıyla çağrışım oluşturmaktadır.

3.3.6. Minber

Minber, mihrabın sağ tarafında bulunmaktadır. On dokuz basamaktan oluşmaktadır (Resim 61).



Resim 61. Süleymaniye Camii minberi (Yazar arşivi, 2020)

Minber, mermerden yapılmıştır. Külah kısmı ahşaptır. Genelinde beyaz ve altın rengi tonları hâkimdir. Damarlı mermer malzemenin ve kullanılan altın rengi kaplamaların dokusu hissedilebilir yüzeyler oluşturmaktadır. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. Harim içerisinde abidevi boyutlara sahip olan dikkat çekici bir ögedir. Harim içerisinde genel anlamıyla dikkat çeken boyutlara sahip olan minber, kullanım açısından ergonomiye uygun ölçü ve oranlara sahiptir. Minberin merdiven basamakları ritmik bir düzendedir. Minber, harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. Goodwin (2012: s.291), Süleymaniye Camii minber ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir: "uzun, görkemli ve sofu anlayışına uygun sadeliktedir". Korkuluklarda geometrik desenler kullanılmıştır. Minber külahında ise metal yıldız kakma süsleme yapılmıştır. Kitabe üzerinde Kelime-i Tevhid yazılıdır. Minber, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır.

3.3.7. Vaaz Kürsüsü

Cami içerisinde, mevcut kullanımda iki farklı vaaz kürsüsü bulunmaktadır. Bunlardan biri mihrabın sol yanında yer alırken diğeri mihrabın sol tarafında yer alan fil ayaklarının arasındaki mihraba yakın konumdaki sütuna bitişik olarak bulunmaktadır. İki vaaz kürsüsünün de oturma alanı zeminden yüksek olması nedeniyle, kürsülere dışarıdan sökülüp takılabilen bir merdiven ile erişilmektedir (Resim 62) (Resim 63).





Resim 62. Süleymaniye Camii vaaz kürsüsü (Yazar arşivi, 2020)

Resim 63. Süleymaniye Camii vaaz kürsüsü (Yazar arşivi, 2020)

Vaaz kürsüleri ahşap malzemeden yapılmıştır. Kahverengi tonları hâkimdir. Doğal ahşap malzemenin varlığı hissedilebilir doku yüzeyi oluşturmaktadır. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. Ölçülendirmede rahat kullanım ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlara yer verilmiştir. Her iki vaaz kürsüsü için de bölgesel aydınlatma bulunmamakta olup harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. Ön yüzeylerinde yıldızlar ve çokgenlerden oluşan geometrik süslemeler kullanılmıştır. Ortada yer alan vaaz kürsüsünün gövdesinde sedef kakmalı kündekari tekniğiyle yapılmış kabara yer almaktadır. Kabaranın merkezinde beş kollu bir yıldız motifi bulunmaktadır.

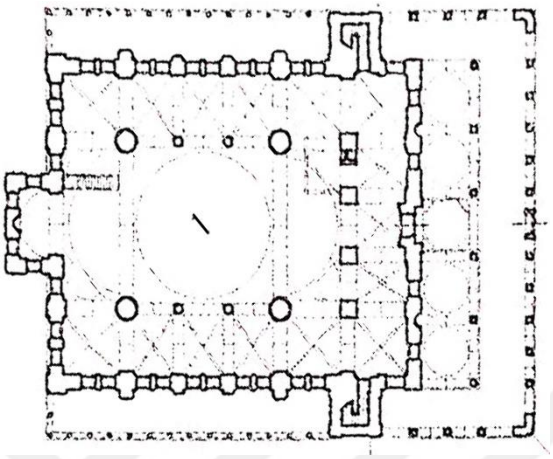
3.4. KILIÇ ALİ PAŞA CAMİİ

Kılıç Ali Paşa Camii, Kılıç Ali Paşa'nın isteği üzerine tasarlanarak 1580 yılında inşası tamamlanmıştır. Beyoğlu Tophane'de bulunan cami, külliye içerisinde yer almaktadır (Resim 64). Külliye içerisinde cami, medrese, türbe ve hamam bulunmakta olup gerek inşa edildiği dönemde gerekse günümüzde önemli bir toplanma merkezidir.



Resim 64. Kılıç Ali Paşa Külliyesi genel görünüş (URL 31)

Denize yakın konumda bulunan camiye kara yönündeki son cemaat mahallinden girilmektedir (Şekil 13). Yığma bir yapı olan caminin kubbe çapı 12,7 metredir. Orta mekânın duvarları tamamen kesme taştan olup kubbeler ve kemerlerin meydana getirdiği örtü kısmı sıvalıdır.

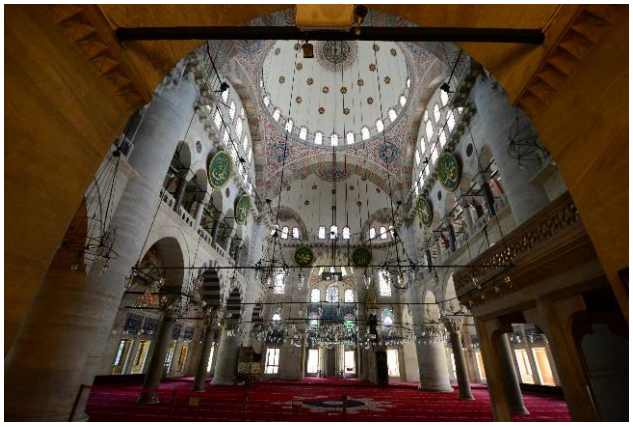


Şekil 13. Kılıç Ali Paşa Camii planı (Necipoğlu, 2017: s.574)

3.4.1. Harim

Cami boyuna genişleyen bir plan şemasına sahiptir. Ana kubbeyi destekleyen ve iki yarım kubbe ile harim mekânının üst örtüsü sağlanmıştır. "Kubbenin oturduğu kare dayanak iki yandan yarım kubbelerle, diğer iki yönde ise ayakların üzerine gelen ve dış cepheye kadar uzanan çok büyük kemerli payandalarla desteklenir" (Günay, 2006(b): s.173).

Oluşturulan kubbe sistemi ile harim mekânında mihrap ve minber kıble duvarında bulunmakta olup, mihrabın sağında minber bulunmaktadır. Vaaz kürsüsü ise kıble duvarının sol tarafında bulunan fil ayağının yanında yer almaktadır (Resim 65). Üst kat mahfilleri kıble duvarı hariç iç mekânı çevrelemektedir.



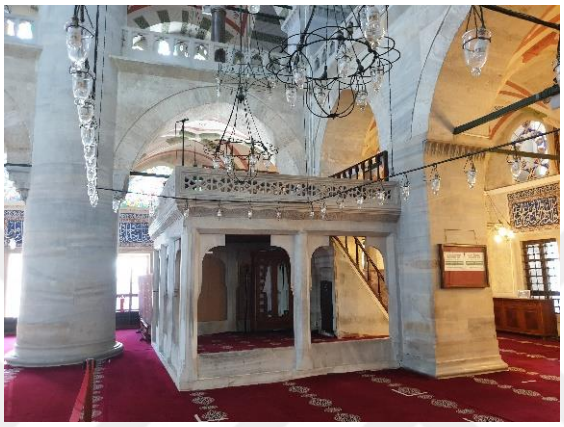
Resim 65. Kılıç Ali Paşa Camii harim mekânı (Yazar arşivi, 2020)

Harim mekânında genel olarak taş, mermer, ahşap, cam ve halı malzemeleri kullanılmıştır. Duvar ve kubbe yüzeylerinde bej rengi tonları; zemin ve süslemelerde kırmızı rengi tonları tercih edilmiştir. Doğal taş kaplamanın kendine özgü yüzey dokusu, duvardan duvara zemin halı döşemesinin hissedilebilir dokusu ve yumuşaklığı, farklı malzemelerin yan yana gelişleri ile oluşan doku geçişleri gibi uygulama örnekleri ile doku varlığı vurgulanmıştır. Mekânın genelinde düz ve lineer biçimler kullanılmış; kubbe, aydınlatma elemanları ile tezyinatta dairesel formlara yer verilmiştir. Cansever (2005: s.384), cami iç mekânında kullanılan biçimlerle ilgili "insanın dünyayı koruma ve güzelleştirme sorumluluğunu gerçekleştirerek Allah'ın halifesi olma yolunda varlığın gereklerinin nasıl yerine getirileceğinin de gelişmiş örnekleridir" şeklinde ifade etmektedir. Mekân içerisindeki oranlar renk, biçim, malzeme, doku ve ışık ile öne çıkarılmıştır. Kubbede bulunan pencereler, süslemeler ve halı kaplamasının deseni ritmik bir dizilimle mekânda yer almaktadır. Dönemin yapım tekniğine ve kullanılan malzemelerin olanaklarına göre pek çok pencere açıklığına yer verildiğini söylemek mümkündür. "Dış duvarda yer alan çok sayıda pencereyle sonsuz mekânın güçlü bir şekilde iç mekâna bağlanması, Sinan'daki sonsuz mekânın metafizik anlamını koruma ifadesinden kaynaklanmıştır" (Cansever, 2005: s.382). Cami üst sıra pencerelerinde vitray camlar uygulanmıştır. Vitray camlarında girift desenler kullanılmış olup mavi, kırmızı, yeşil ve sarı renkleri hâkimdir. Yapay aydınlatma sarkıt aydınlatma elemanları ile sağlanmaktadır. Süslemelerin, çeşitli dönemlerde değişikliklere uğramış olduğu bilinmesi ile birlikte Mimar Sinan'ın Kılıç Ali Paşa Camii'nde diğer eserlerine göre daha fazla süsleme unsuruna yer verdiğini söylemek mümkündür. Özellikle çini hat panolar harimin üç cephesinde kullanılmıştır. Necipoğlu (2017: s.586) bu durumu şu şekilde ifade etmektedir: "İbadethanenin üç yanındaki diğer İznik çinisinden pencere alınlıkları kıble duvarının solundan başlar ve saat

yönünün tersinde ilerler.” Çini hat panolarının yanı sıra çiçekli ve geometrik desenler içeren çiniler, kalemişi ve hüsnühat da kullanılmıştır.

3.4.2. Müezzin Mahfili

Giriş kapısının sağ tarafında, mihrap aksının sağında, Bursa işi kemerli sekiz sütun üzerine yükseltilmiş müezzin mahfili yer almaktadır (Resim 66). Müezzin mahfiline erişim mermer merdivenle sağlanmaktadır.

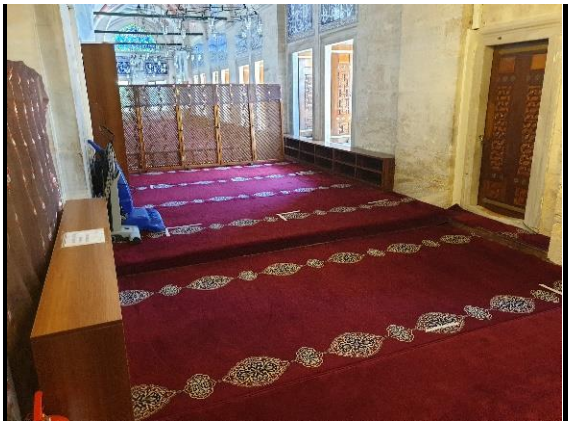


Resim 66. Kılıç Ali Paşa Camii müezzin mahfili (Yazar arşivi, 2020)

Müezzin mahfili mermerden yapılmıştır. Mahfilin genelinde beyaz, hâkim renk olarak tercih edilmiştir. Mermer malzemenin oluşturduğu doku etkisi hissedilmektedir. Mahfilin genelinde, düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Mahfili taşıyan sütunlar ritmik bir dizilim oluşturmaktadır. Müezzin mahfili üzerinde sarkıt aydınlatma elemanı bulunmaktadır. Korkuluk mermer dantel şebekeden yapılmıştır ve geometrik motifler içermektedir.

3.4.3. Kadınlar Mahfili

Kadınlar mahfili, zemin katta mihrap aksındaki kapının sağ tarafında bulunan alanda ve asma katta sınırlandırılmış ve tanımlanmış alanlarda hizmet vermektedir (Resim 67) (Resim 68). Asma katta yer alan mahfile erişim merdiven ile sağlanmaktadır.



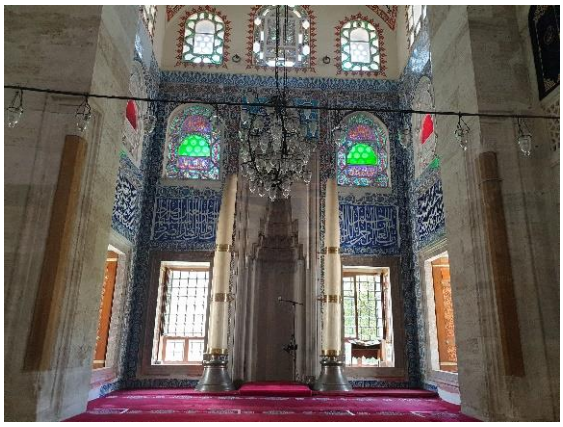

Resim 67. Kılıç Ali Paşa Camii zemin kat kadınlar mahfili (Yazar arşivi, 2020)

Resim 68. Kılıç Ali Paşa Camii asma kat kadınlar mahfili (Yazar arşivi, 2020)

Zemin katta kadınlar için ayrılan alan kadınların cami ana ibadet mekânını görmesini sınırlayan boşluklu yüzeye sahip ahşap bölücülerle tanımlanmıştır. Asma katta yer alan mahfilde, alçak seviyede görüşü engellemeyen mermer korkuluklar bulunmaktadır. Asma kat kadınlar mahfili, harim mekânıyla büyük ölçüde eşdeğerdir; kullanıcı harim mekânının algısal unsurlarının etkisi altında ibadet etmektedir.

3.4.4. Mihrap

Mihrap, caminin uzunlamasına dikdörtgen etkisini kuvvetlendiren, yarım kubbeyle örtülü bir eyvan ile dışarıya çıkıntılıdır (Ramazanoğlu, 1995: s.99) (Resim 69). Yükseltilmiş zemin döşemesi tanımlı bir alan oluşturmaktadır. Yapının giriş aksı üzerinde yer alan mukarnas kavsaralı mihrap, kıble duvar yüzeyinde niş olarak bulunmaktadır.



Resim 69. Kılıç Ali Paşa Camii mihrabı (Yazar arşivi, 2020)

Mihrap mermerden yapılmıştır. Genelinde beyaz, mavi ve altın rengi tonları hâkimdir. Damarlı mermer malzemenin dokusu hissedilebilir yüzey oluşturmaktadır. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. Harim içerisinde abidevi boyutlara sahip olan dikkat çekici bir ögedir. Mihrap, merkezden geçen eksen ile simetrik olarak tasarlanmıştır. Mihrabın sağ ve sol yanlarında bulunan pencere açıklıklarından gelen doğal ışık ile derinlik öne çıkmaktadır; üst sıra pencereler vitray camlara sahiptir. Vitray camlarında geometrik desenler kullanılmış olup mavi, kırmızı ve yeşil renkleri hâkimdir. Cansever (2005: s.381), caminin konumu itibariyle denize açılan pencereleri ile ilgili "sonsuzluğa açılmak isteğini yansıttığını" ifade etmektedir. Mihrap alınlığı üzerinde çerçeve içerisinde Al-i İmran Suresi/37. ayet yer almaktadır. Alınlık üstünde, "Çini üzerine "Ya Hennan, Ya Mennan" ibaresi dairesel formda tekrarlanarak yazılmıştır. Mihrap girintisinin sağındaki pencere üzerinden itibaren çini üzerine yazılan Fatiha Suresi, mihrap girintisinin solundaki pencere üzerinde son bulmaktadır" (Özsayıner, 1989: s.19). Mihrap, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır. Geleneksel mukarnas formunun kullanımı günümüzde sembolik bellek aracılığıyla çağrışım oluşturmaktadır.

3.4.5. Minber

Minber, mihrabın sağ tarafında bulunmaktadır. On iki basamaktan oluşmaktadır (Resim 70).



Resim 70. Kılıç Ali Paşa Camii minberi (Yazar arşivi, 2020)

Minber mermerden yapılmıştır. Külah ve kaide kısmı ahşaptır. Genelinde beyaz ve altın rengi tonları hâkimdir. Damarlı mermer malzemenin ve kullanılan altın rengi kaplamaların dokusu hissedilebilir yüzeyler oluşturmaktadır. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. Harim içerisinde genel anlamıyla dikkat çeken boyutlara sahip olan minber,

kullanım açısından ergonomiye uygun ölçü ve oranlara sahiptir. Minberin merdiven basamakları ritmik bir düzendedir. Minber, harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. Minberin gövdesinde geometrik yıldız kompozisyonları yer almaktadır. Kitabe üzerinde Kelime-i Tevhid yazılıdır. Minber, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır.

3.4.6. Vaaz Kürsüsü

Vaaz kürsüsü mihrabın sol tarafında yer alan fil ayağına bitişiktir. Oturma alanı zeminden yüksek olması nedeniyle kürsüye dışarıdan sökülüp takılabilen bir merdiven ile erişilmektedir (Resim 71).



Resim 71. Kılıç Ali Paşa Camii vaaz kürsüsü (Yazar arşivi, 2020)

Vaaz kürsüsü ahşap ve sedef malzemeden yapılmıştır. Kahverengi tonları hâkimdir. Doğal ahşap ve sedef malzemenin varlığı hissedilebilir doku yüzeyi oluşturmaktadır. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. Ölçülendirmede rahat kullanım ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlara yer verilmiştir. Vaaz kürsüsü, harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. Vaaz kürsüsünde yıldızlar ve beşgenlerden oluşan geometrik süslemeler kullanılmıştır. Sedef kakma sanatı uygulanmıştır.

3.5. ATİK VALİDE (NURBANU SULTAN) CAMİİ

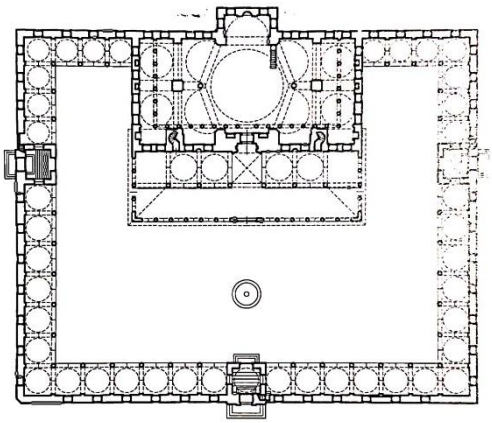
Atik Valide Camii, III. Murad'ın annesi ve II. Selim'in karısı Nurbanu Sultan'ın isteği üzerine tasarlanarak 1579 yılında inşası tamamlanmıştır. "Cami, 1583 yılında iki yana ikişer kubbe eklenerek genişletilmiştir" (Günay, 2006(b): s.192). Üsküdar'da bulunan cami, külliye içerisinde yer almaktadır (Resim 72). Külliye içerisinde cami, medrese, tekke, darülkurra ve

darülhadis, hastane, tabhane, kervansaray, imaret, hamam ve sıbyan mektebi bulundurmakta olup gerek inşa edildiği dönemde gerekse günümüzde önemli bir toplanma merkezidir.



Resim 72. Atik Valide Külliyesi genel görünüş (URL 32)

Altı dayanaklı cami, orta kubbe dört köşeye eksedralarla bağlanmış, çıkıntılı mihrap bölümü yarım kubbe ile örtülmüş ve yanlara doğru ikişer küçük kubbe ile genişletilmiştir (Özsayıner, 1990: s.9) (Şekil 14). Kubbe çapı 12,70 metredir. Cami kesme taş malzeme kullanılarak yapılmıştır.



Şekil 14. Atik Valide Camii planı (Necipoğlu, 2017: s.21)

3.5.1. Harim

Harim mekânı dikdörtgen forma sahiptir. Ana kubbe ve yan kubbelerin desteklendiği sütunlar arası alan cami harim mekânını oluşturmaktadır. "Camiye iki küçük yan kapısından ve son cemaat mahalline açılan ana kapıdan girilmektedir. …Orta hacim iç içe iki binayla oluşmuştur. İçte büyük ana kubbenin belirlediği ana mekân yer alır. Onu üç yandan sarmalayan

ikinci kademe mekân, göz seviyesinde bütünleşen fakat örtü sisteminde ayrılığı hissedilen yapısıyla orta hacimdeki dikdörtgen mekân etkisini meydana getirir" (Ramazanoğlu, 1995: s.83). Oluşturulan kubbe sistemi ile harim mekânında mihrap, minber ve vaaz kürsüsü kıble duvarında bulunmakta olup, mihrabın sağında minber bulunmaktadır. Vaaz kürsüsü ise kıble duvarının sol tarafında bulunan taşıyıcı sütunun yanında yer almaktadır (Resim 73). Üst kat mahfilleri kıble duvarı hariç iç mekânı çevrelemektedir. Necipoğlu (2017: s.389), üst kat mahfilleri ile ilgili olarak şöyle ifade etmektedir: "U biçimli iki katlı mahfiller, etkileyici mermer sütunlarına rağmen, ibadethaneye kalabalık bir izlenim verir."



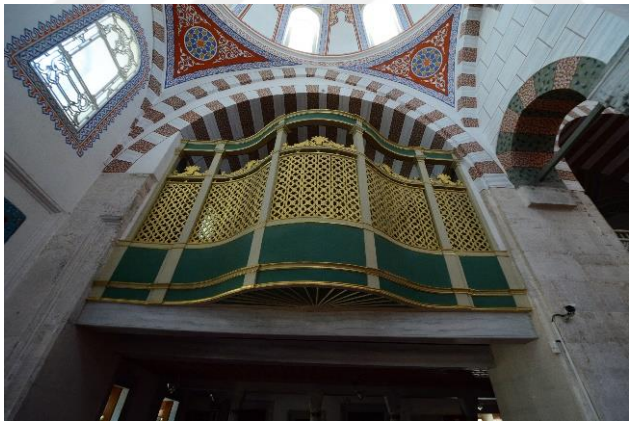
Resim 73. Atik Valide Camii harim mekânı (Yazar arşivi, 2020)

Harim mekânında genel olarak taş, mermer, ahşap, cam ve halı malzemeleri kullanılmıştır. Duvar ve kubbe yüzeylerinde bej rengi tonları; zemin ve süslemelerde kırmızı rengi tonları tercih edilmiştir. Doğal taş kaplamanın kendine özgü yüzey dokusu, duvardan duvara zemin halı döşemesinin hissedilebilir dokusu ve yumuşaklığı, farklı malzemelerin yan yana gelişleri ile oluşan doku geçişleri gibi uygulama örnekleri ile doku varlığı vurgulanmıştır. Mekânın genelinde düz ve lineer biçimler kullanılmış; kubbe, aydınlatma elemanları ve tezyinatta dairesel formlara yer verilmiştir. Mekân içerisindeki oranlar renk, biçim, malzeme, doku ve ışık ile öne çıkarılmıştır. Kubbede bulunan pencereler, süslemeler ve halı kaplamasının deseni ritmik bir dizilimle mekânda yer almaktadır. Dönemin yapım tekniğine ve kullanılan malzemelerin olanaklarına göre pek çok pencere açıklığına yer verildiğini söylemek mümkündür. Goodwin (2012: s.360)'in aktardığı üzere "cami birçok pencereden gelen ışıkla yeterince aydınlatılmış olsa da güneydeki hariç, galerilerin büyüklüğünden doğan bir sıkışıklık duygusu vardır". "Cami aydınlatmasında Mühr-i Süleyman'a benzer altı kollu yıldız şeklinde kandillikler yer almaktadır. Ana kubbe göbeğinden yahut yarım kubbelerden mekâna sarkıtılan bu aydınlatmalar da birer Mühr-i Süleyman şeklindedir" (Akçıl Harmankaya, 2018(a): s.218).

Giriş tarafındaki mahfil tavanlarında dönemini yansıtan kalem işleri uygulanmıştır. Kıble duvarında çini hat panolar mevcuttur. Kapı ve pencere yüzeylerinde kündekari sanatı örneklerini oluşturan geometrik desenler tercih edilmiştir.

3.5.2. Hünkâr Mahfili

Camiye en son olarak hünkâr mahfili yapılmıştır (Apa, 2008(b): s.258). "Hünkâr dairesi, dış avlu ve şadırvan avlusu yönünde tamamen direkler üzerine oturan fevkanî bir yapıdır. …Caminin güneybatı köşesindeki kubbeli birimin altına rastlayan hünkâr mahfili ile bağlantılı olan üst kat, padişah ve maiyetinin dinlenmelerine mahsus mekânlardan meydana gelmektedir. Bu mekânların, iç yüzleri bağdâdî sıvalı duvarları, dikdörtgen açıklıklı ve panjurlu pencereleri, hafif içbükey saçakları ve her iki yönde ilerleyen çıkmaları hünkâr dairesine eski bir İstanbul konağı görünümü kazandırmaktadır. Mahfilin harime bakan ve orta yerinde kavisli bir çıkma yapan doğu sınırında, baroğun bütün özelliklerini sergileyen oymalı ve yaldızlı ahşap hotozlarla taçlandırılmış kafesler sıralanmaktadır" (Tanman, 1991: s.70). Hünkâr mahfilinin harime bakan cephesindeki kafes yeşil boya ile korkuluk ise altın yaldızla boyanmıştır (Resim 74). Hünkâr mahfilinde mukarnas kavsaralı mihrabiye bulunmaktadır.



Resim 74. Atik Valide Camii hünkâr mahfili (Yazar arşivi, 2020)

3.5.3. Müezzin Mahfili

Camiye son cemaat yerinden girilen taç kapısının bulunduğu duvarda üzerinde yükseltilmiş üç katlı mahfil bulunmaktadır. Tanman (1991: s.70)'ın aktardığı üzere: "Müezzinlere mahsus olan kuzey kanadında taç kapı hizasına gelen kesimin zemini yükseltilmiş ve yine aynı hizanın yukarısında duvar pâyeleri arasındaki girintiye iki mahfil daha yerleştirilmiştir. Bunlardan alttaki taç kapı kitlesinin üzerine oturmakta, diğeri bu kitleye basan sivri kemerli bir revak tarafından taşınmaktadır". Müezzin mahfili üzerinde yer alan beş sivri

kemerli üst mahfil için Necipoğlu (2017: s.389), Nurbanu Sultan ve maiyeti için yapılmış olabileceği sorusunu sormaktadır.

3.5.4. Kadınlar Mahfili

Kadınlar mahfili, asma katta sınırlandırılmış ve tanımlanmış alanlarda hizmet vermektedir (Resim 75). Asma katta yer alan mahfile erişim merdiven ile sağlanmaktadır.



Resim 75. Atik Valide Camii üst kat mahfilleri (Yazar arşivi, 2020)

Asma katta yer alan mahfilde, alçak seviyede görüşü engellemeyen mermer korkuluklar bulunmaktadır. Caminin son yapılan düzenlemesinde mermer korkulukların üstü bir kademe daha yükseltilerek kullanıcının harim mekânı ile olan ilişkisi azaltılmıştır. Kullanıcı boşluklu yüzeye sahip olan levhalardan harim mekânını görerek ibadet etmektedir.

3.5.5. Mihrap

Mihrap, yarım kubbeyle örtülü ve dış cepheye bir çıkıntı olarak tasarlanmıştır (Resim 76). Yükseltilmiş zemin döşemesi tanımlı bir alan oluşturmaktadır. Yapının giriş aksı üzerinde yer alan mukarnas kavsaralı mihrap, kıble duvar yüzeyinde niş olarak bulunmaktadır.

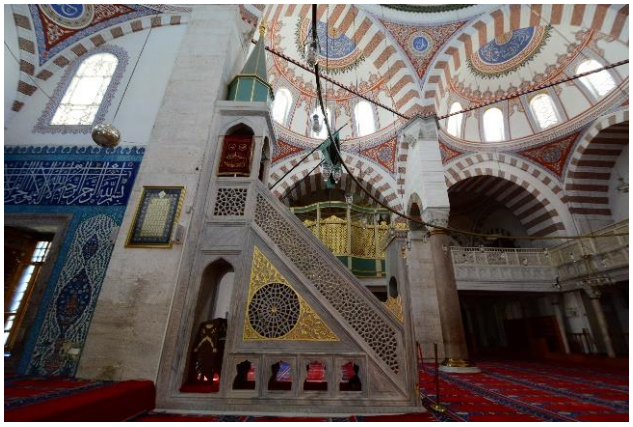


Resim 76. Atik Valide Camii mihrabı (Yazar arşivi, 2020)

Mihrap mermerden yapılmıştır. Genelinde beyaz, mavi ve altın rengi tonları hâkimdir. Damarlı mermer malzemenin ve kullanılan altın rengi kaplamaların dokusu hissedilebilir yüzeyler oluşturmaktadır. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. Harim içerisinde abidevi boyutlara sahip olan dikkat çekici bir ögedir. Mihrap, merkezden geçen eksen ile simetrik olarak tasarlanmıştır. Mihrabın sağ ve sol yanlarında bulunan pencere açıklıklarından gelen doğal ışık ile derinlik öne çıkarılmıştır. Mihrap çerçevesine bitişik şamdan-mumluk kaideleri yapay aydınlatma elemanı olarak kullanılmaktadır. Mihrap alınlığı üzerinde çerçeve içerisinde Al-i İmran Suresi/39. ayet yer almaktadır. Mihrap çıkmasında çini hat ve çiçek motiflerine yer verilmiştir. "Mihrap çıkmasının yan duvarlarındaki, birbirinin eşi iki kemerli çini pano bilhassa alımlıdır." (Necipoğlu, 2017: s.389). Mihrap, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır. Geleneksel mukarnas formunun kullanımı günümüzde sembolik bellek aracılığıyla çağrışım oluşturmaktadır.

3.5.6. Minber

Minber, mihrabın sağ tarafında bulunmaktadır. On bir basamaktan oluşmaktadır (Resim 77).



Resim 77. Atik Valide Camii minberi

Minber mermerden yapılmıştır. Külah ve kaide kısmı ahşaptır. Genelinde beyaz, yeşil ve altın rengi tonları hâkimdir. Damarlı mermer malzemenin ve kullanılan altın rengi kaplamaların dokusu hissedilebilir yüzeyler oluşturmaktadır. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. Harim içerisinde genel anlamıyla dikkat çeken boyutlara sahip olan minber, kullanım açısından ergonomiye uygun ölçü ve oranlara sahiptir. Minberin merdiven basamakları ritmik bir düzendedir. Minber, harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. Minberin gövdesinde geometrik yıldız kompozisyonları ve çiçek desenleri yer almaktadır. "Dantel gibi işlenmiş girift oymalı minber, tıpkı kıble duvarı ile mihrap nişinin kündekari pencere kapakları ve muhteşem İznik çinileri gibi üstün kalitelidir." (Necipoğlu, 2017: s.389). Kitabe üzerinde Kelime-i Tevhid yazılıdır. "Minber külahının iki tarafına sarı konturlu iki siyah flama asılmıştır. Bu flamaların derviş tarikatlarının ya da bir yeniçeri ocağının simgesi olabileceği düşünülmektedir" (Goodwin, 2012: s.360). Minber, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır.

3.5.7. Vaaz Kürsüsü

Vaaz kürsüsü mihrabın sol tarafında yer alan fil ayağına bitişiktir. Oturma alanı zeminden yüksek olması nedeniyle kürsüye dışarıdan sökülüp takılabilen bir merdiven ile erişilmektedir (Resim 78).



Resim 78. Atik Valide Camii vaaz kürsüsü

Vaaz kürsüsü ahşap malzemeden yapılmıştır. Kahverengi tonları hâkimdir. Doğal ahşap malzemenin varlığı hissedilebilir doku yüzeyi oluşturmaktadır. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. Ölçülendirmede rahat kullanım ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlara yer verilmiştir. Vaaz kürsüsü, harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. Vaaz kürsüsünde yıldızlar ve beşgenlerden oluşan geometrik süslemeler kullanılmıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. GÜNÜMÜZ CAMİLERİNDE İÇ MEKÂN VE BÖLÜMLERİNİN İNCELENMESİ

Osmanlı Dönemi'nde birbirinin kopyası camiler yapılmamış, değişik üsluplarla camiler denenmiştir. Bu durum sadece Osmanlı için değil, dünya geneli için de söz konusudur (Özçakı, 2018: s.461). "Müslümanlar dünyanın neresine giderseniz gidin birbirinden farklı üsluplar yaratmışlardır" (Kuban, 2013: s.25), cami mimarisinde denemeyi sürdürmüşlerdir. Çünkü yerelliğin, yöreselliğin ve cemaatin farkına varmışlardır. Kuban'a göre (2016: s.170) değiştirmeme kaygısıyla herhangi bir dönem üslubunu idealleştirerek yapılan tasarım, genellikle başarısız örneklerle sonuçlanmaktadır.

Günümüzde inşa edilen tekrar niteliğindeki camiler geleneğe ters bir anlayıştır. Evren'e göre günümüz modern dini yapılarını;

- Her şeyi ile yeni olanlar,
- Eski formları koruyan ancak stilize edenler,
- Taklit camiler olarak ayırmak mümkündür (Evren, 2013: s.19).

Örneklem olarak, geleneksel cami mimarisinden Mimar Sinan camileri ve günümüz camileri çalışma alanı olarak belirlenmiştir. Mekânsal algı unsurları yönünden seçilen camilerin karşılaştırmalı analizinin yapılması hedeflenmiştir. Bu çalışmada inceleme konusu olarak; günümüz camilerinden 'her şeyi ile yeni olanlar' kategorisi altında, İstanbul'da, 2010-2020 yılları arasındaki 10 yıllık süreç içerisinde çağdaş teknik ve teknolojilerle inşa edilmiş ve içerisinde ibadet mahallinin yanı sıra, sosyal ve kültürel birimler de bulunan Yeşil Vadi Camii, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii, Kahramanlar Camii, Ayşe Ilıcak Camii ve Ahmet Yılmaz Camii değerlendirmek için seçilmiştir.

4.1. YEŞİL VADİ CAMİİ

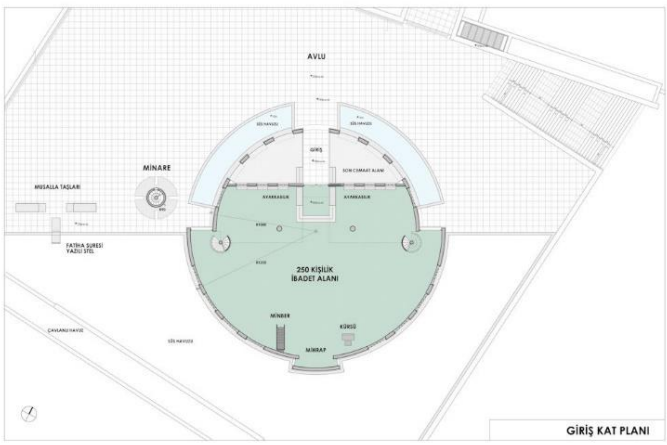
Yeşil Vadi Camii, KİPTAŞ adına Adnan Kazmaoğlu tarafından tasarlanarak 2010 yılında inşası tamamlanmış ve 300 kişi kapasiteli olarak hizmete açılmıştır. Ümraniye'de bulunan cami, konut ve ticari alanlara yakın bir konumda yer almaktadır. Cami, aynı zamanda içerisinde sosyal aktivitelerin yapılabileceği mekânlar da bulunduran bir toplanma merkezidir. Cami içerisinde konferans salonu, kütüphane, Kur'an kursu, dini danışmanlık ve rehberlik bürosu gibi

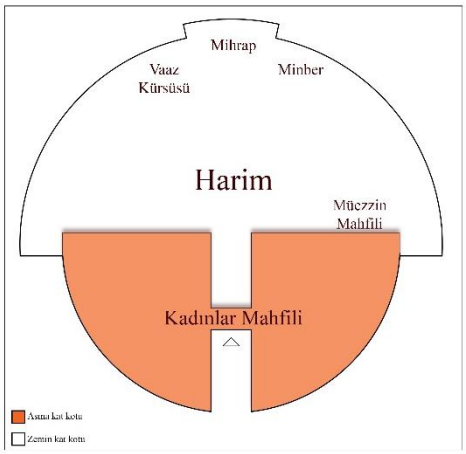
sosyal mekânlar bulunmaktadır. Cami güney cephesi sığ bir su havuzu ile çevrelenmiş olup beyaz mermer bir platform üzerinde yer almaktadır. İbadet mekânlarına erişim merdiven ile sağlanmaktadır (Resim 79).



Resim 79. Yeşil Vadi Camii genel görünüş (URL 33)

Dairesel plan şemasına sahip olan Yeşil Vadi Camii genel taşıyıcı sistemi betonarme sistemdir (Şekil 15) (Şekil 16). Beton kubbe, farklı çaplardaki iki yarım kürenin birleşmesi ile oluşmuştur. Büyük kubbenin çapı 25 metre, küçük kubbenin çapı 20 metredir. İki kubbe arasında oluşan açıklıkta on bir adet pencere bulunmaktadır.





Şekil 15. Yeşil Vadi Camii zemin kat planı (URL 33)

Şekil 16. Yeşil Vadi Cami plan şeması

4.1.1. Harim

Harim mekânı, iki yarım kürenin birleşmesiyle oluşturulmuştur. Oluşturulan kubbe sistemi ile harim mekânında mihrap, minber ve vaaz kürsüsü kıble duvarında bulunmakta olup,

mihrabın sağında minber, solunda ise vaaz kürsüsü olan klasik bir plan şemasına sahiptir (Resim 80).



Resim 80. Yeşil Vadi Camii harim mekânı (Yazar arşivi, 2020)

Harim mekânında genel olarak cam, mermer ve halı malzemeleri kullanılmıştır. Duvar ve kubbe yüzeylerinde beyaz, bej ve tonları kullanılırken zeminde yeşil tonları, süslemelerde ise altın rengi tonları tercih edilmiştir. Mermer malzemenin yüzey dokusu, duvardan duvara zemin halı döşemesinin hissedilebilir dokusu ve yumuşaklığı, malzeme bitişleri ve farklı malzemelerin yan yana gelişleri ile oluşan doku geçişleri ile doku varlığı vurgulanmıştır. Mekânın genelinde dairesel ve eğrisel formlara yer verilmiştir. Mekân içerisindeki oranlar renk, biçim, malzeme, doku ve ışık ile öne çıkarılmıştır. Tasarımın geneli insan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Pencereler, süslemeler ve halı desenleri ritmik bir dizilimle mekânda yer almaktadır. Güneş ışınlarının içeri alınması için büyük yarım küre yüzeyinde özel formlu pencere açıklıkları ve lombozlar tasarlanmıştır. Pencerelerde yer alan süslemeler mekân içerisinde farklı gölgelerin oluşumuna neden olmaktadır. Yapay aydınlatma spot ışıkları ile sağlanmaktadır. Lombozlar üzerinde "Allah" lafzı ve diğer pencerelerde kufi yazı tipi ile Kelime-i Tevhid yazılmıştır. Kubbeyi oluşturan büyük yarım kürenin tepe kısmında irili ufaklı Arapça "Vav" harflerinden oluşan bir tasarım bulunmaktadır. Kubbe, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır.

4.1.2. Müezzin Mahfili

Cami giriş kapısının sağ tarafında, asma kata ait döşemenin altında, ahşap parapetle çevrili, yükseltilmiş zemine sahip müezzin mahfili yer almaktadır (Resim 81).



Resim 81. Yeşil Vadi Camii müezzin mahfili (Yazar arşivi, 2020)

Müezzin mahfilini harim mekânından ayıran parapet; ahşap malzemeden yapılmış olup mahal zemininde halı kullanılmıştır. Tavan ve duvar yüzeyleri, harim mekânından farklı olarak, seramiklerle kaplanmıştır. Beyaz, yeşil ve gri rengi tonları hâkim renk olarak tercih edilmiştir. Yapay ahşap malzemenin dokusu sert; halı malzemenin dokusu ise yumuşak bir yüzey oluşturmaktadır. Mahfilin genelinde, düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Mahfilin bir kenarında bulunan pencereden doğal ışık mekân içerisine alınırken tavan yüzeyinde bulunan spotlarla yapay aydınlatma sağlanmıştır. Pencere yüzeylerinde kufi yazı tipi ile yazılmış Kelime-i Tevhid bulunmaktadır. Ahşap parapetlerde on ikili yıldız motifi kullanılmıştır.

4.1.3. Kadınlar Mahfili

Camide kadınlar için ayrı bir giriş kapısı tasarlanmıştır. Kadınlar mahfili; zemin kat ve asma katta bulunmaktadır (Resim 82) (Resim 83). Katlar arası erişim spiral formlu merdiven ile sağlanmaktadır.





Resim 82. Yeşil Vadi Camii giriş kat kadınlar mahfili (Yazar arşivi, 2020)

Resim 83. Yeşil Vadi Camii asma kat kadınlar mahfili (Yazar arşivi, 2020)

Zemin katta kadınlar için ayrılan alan, kadınların cami ana ibadet mekânını görmesini engelleyen kumaş kaplı ahşap bölücülerle sınırlandırılmıştır. Bu alanda tavan ve duvar yüzeyleri, harim mekânından farklı olarak, seramik malzemeyle kaplanmıştır. Beyaz, yeşil ve gri rengi tonları hâkim renk olarak tercih edilmiştir. Seramik malzemenin ve derzlerinin yüzey dokusu, kumaş ve halının yumuşak dokuları hissedilebilir yüzeyler oluşturmaktadır. Mahfilin genelinde, düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Ahşap bölücüler ritmik bir dizilimle mahfilde yer almaktadır. Doğal ışık, kumlu cam pencerelerden mekân içerisine alınırken tavan yüzeyinde bulunan spotlarla yapay aydınlatma sağlanmıştır. Pencere yüzeylerinde kufi yazı tipi ile yazılmış Kelime-i Tevhid bulunmaktadır.

Asma kat kadınlar mahfili, harim mekânıyla büyük ölçüde eşdeğerdir; kullanıcı harim mekânının algısal unsurlarının etkisi altında ibadet etmektedir. Mahfil, alçak seviyede yer alan, görüşü engellemeyen kumlu cam parapetlerle harimden ayrılmaktadır.

4.1.4. Mihrap

Cami giriş kapısının yer aldığı aks üzerinde bulunan mihrap, yapı kabuğunun içerisinde yükseltilmiş döşemesiyle bir niş olarak tasarlanmış olup tanımlı bir alan oluşturmaktadır (Resim 84) (Resim 85).





Resim 84. Yeşil Vadi Camii mihrabı (Yazar arşivi, 2020)
Resim 85. Yeşil Vadi Camii mihrabı gece kullanımı (URL 34)

Mihrap duvar yüzeyi belirli bir seviyeye kadar altın renk, devamında beyaz renkli alçı panel ile kaplanmış olup iç yan ve üst yüzeylerinde cam pencere açıklıkları mevcuttur. Zemin yükseltilerek halı kullanılmıştır. Mihrap genelinde beyaz ve altın rengi tonları hâkimdir. Alçı

panelin oluşturduğu doku ve halı malzemenin yumuşak dokusu hissedilebilir yüzeyler oluşturmaktadır. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Mihrap, merkezden geçen eksen ile simetrik olarak tasarlanmıştır. Doğal aydınlatma mihrap nişi içerisinde yer alan pencerelerden sağlanmaktadır. Gece kullanımında, yapay aydınlatmanın niş içerisinden gizli aydınlatma şeklinde uygulanarak mihrabın harim mekânı içerisindeki vurgulayıcı ve yönlendirici etkisini arttırdığı görülmektedir. Altın renkli kaplamanın bitiş hizasında kufi yazı tipi ile yazılmış, kabartmalı Besmele bordürü bulunmaktadır. Üst kısmında altın varaklı hat yazı tipi ile yazılmış dairesel çerçeve içerisinde "Allah" lafzı mevcuttur. Mihrap, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır.

4.1.5. Minber

Minber, mihrabın sağ tarafında bulunmaktadır. Yedi basamaktan oluşmaktadır (Resim 86).



Resim 86. Yeşil Vadi Camii minberi (Yazar arşivi, 2020)

Minber korkuluklarında cam, basamaklarda beyaz kristal mermer ve basamak üzerinde halı malzeme kullanılmıştır. Genelinde beyaz ve yeşil rengi tonları hâkimdir. Mermer ve halı malzemenin dokusu hissedilebilir yüzeyler oluşturmaktadır. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Minberin merdiven basamakları ritmik bir düzendedir. Minber, harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. Minberin en üst kısmında altın varaklı kufi yazı tipi ile yazılmış Hz. Peygamber'in ismi bulunmaktadır. Minber, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır.

4.1.6. Vaaz Kürsüsü

Vaaz kürsüsü mihrabın sol tarafında bulunmaktadır. Masa ve oturma birimi olarak iki parçadan oluşmaktadır (Resim 87).



Resim 87. Yeşil Vadi Camii vaaz kürsüsü (Yazar arşivi, 2020)

Vaaz kürsüsü mermer malzemeden yapılmıştır. Oturma biriminin üzerinde altın rengi kumaş kaplı minder bulunmaktadır. Beyaz hâkim renk olarak tercih edilmiş olup detaylarda altın rengine de yer verilmiştir. Mermer malzemenin dokusu hissedilebilir yüzey oluşturmaktadır. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Vaaz kürsüsü, harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. Kürsünün ön yüzeyinde altın varaklı kufi yazı tipi ile Kelime-i tevhid yazılmıştır; fakat güncel halinde altın varak kısımları tahrip edilmiş olup onarılmamıştır.

Tablo 4. Yeşil Vadi Camii mekân ve bölümleri algı unsurları değerlendirilmesi

	MALZEME	RENK	DOKU	BİÇİM	ÖLÇÜ VE ORAN / ORANTI	RİTİM	IŞIK – GÖLGE	MİMARİ SÜSLEME UNSURLARI	SEMBOLLER
HARİM	Cam, mermer, halı	Bej, beyaz, yeşil, altın rengi tonları	Hissedilebilir dokular	Dairesel ve eğrisel biçimler	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	Pencere, süslemeler, halı desenleri	Doğal ve yapay ışık Cephe süsleme	Hüsnühat	Kubbe, Arapça "vav" harfi
MÜEZZİN MAHFİLİ	Ahşap, halı, seramik	Beyaz, yeşil, gri rengi tonları	Karma kullanım	Düz ve lineer biçimler	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	-	Doğal ve yapay ışık	Hüsnühat	Yıldız motifleri
KADINLAR MAHFİLİ (zemin kat)	Ahşap, halı, seramik, buzlu cam, kumaş	Bej, beyaz, yeşil, gri rengi tonları	Hissedilebilir dokular	Düz ve lineer biçimler	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	Ahşap bölücüler	Doğal ve yapay ışık Cephe süsleme	Hüsnühat	-
KADINLAR MAHFİLİ (asma kat)	Cam,buzlu cam, mermer, halı	Bej, beyaz, yeşil, altın rengi tonları	Hissedilebilir dokular	Dairesel ve eğrisel biçimler	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	Pencere, süslemeler, halı desenleri	Doğal ve yapay ışık	Hüsnühat	Arapça "vav" harfi
MİHRAP	Cam, halı, alçı panel	Beyaz, altın rengi tonları	Hissedilebilir dokular	Düz ve lineer biçimler	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	Simetri	Doğal ve yapay ışık	Hüsnühat	Mihrap
MİNBER	Cam, mermer, halı	Beyaz, yeşil rengi tonları	Hissedilebilir dokular	Düz ve lineer biçimler	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	Merdiven basamakları	Genel aydınlatma	Hüsnühat	Minber
VAAZ KÜRSÜSÜ	Mermer, minder	Beyaz, altın rengi tonları	Hissedilebilir dokular	Düz ve lineer biçimler	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	-	Genel aydınlatma	Hüsnühat	-

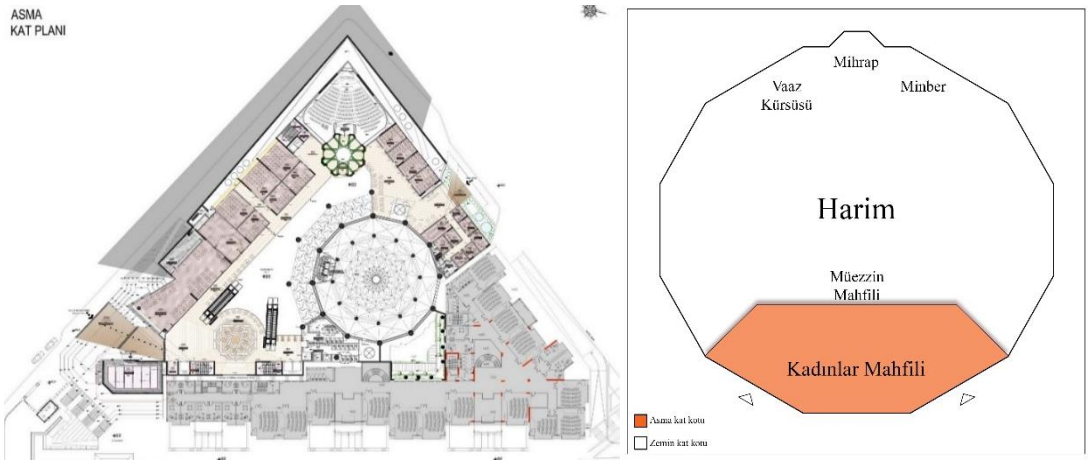
4.2. MARMARA ÜNİVERSİTESİ İLAHİYAT FAKÜLTESİ CAMİİ

Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii, statik sebeplerden dolayı 2012 yılında yıkılan caminin yerine, Hassa Mimarlık adına Muharrem Hilmi Şenalp tarafından tasarlanarak 2015 yılında inşası tamamlanmış ve 4500 kişi kapasiteli olarak hizmete açılmıştır. Üsküdar'da bulunan cami; konut, ticari ve eğitim yapılarına yakın bir konumda yer almaktadır. Üniversitenin bir parçası olarak tasarlanan cami, aynı zamanda içerisinde sosyal aktivitelerin yapılabileceği mekânlar da bulunduran bir toplanma merkezidir. Cami içerisinde konferans salonları, derslikler, sergi alanları, kafeterya gibi sosyal mekânlar bulunmaktadır. Alt katta ikinci bir ibadet mahali de mevcuttur (Resim 88).



Resim 88. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii genel görünüş (Yazar arşivi, 2019)

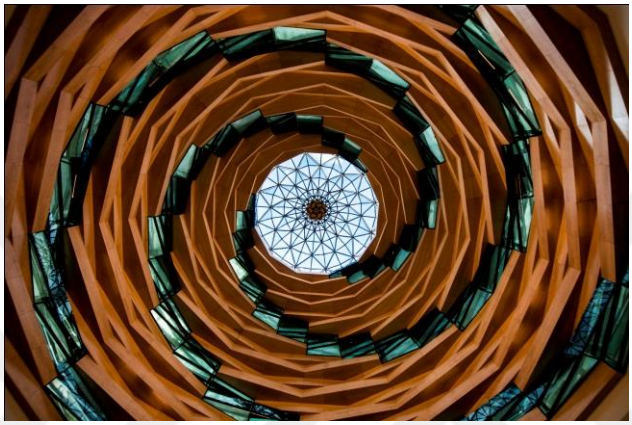
On iki kenarlı düzgün bir çokgen plan şemasına sahip olan Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii genel taşıyıcı sistemi betonarme iskelet sistem olmakla birlikte kubbe kısmı çelik strüktür ile yapılmıştır (Şekil 17) (Şekil 18).



Şekil 17. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii asma kat planı (URL 35)

Şekil 18. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii plan şeması

Kubbeden kolonlara geçişte Selçuklu ve Osmanlı mimarisinde sıklıkla kullanılan geometrik geçiş ögesi olan Türk üçgeni kullanılmıştır. 35 metre çapındaki kubbe, 12 adet çelik taşıyıcı ile oluşturulmuştur. Kademeli bir şekilde oluşturulan yüzeylerle helezon sarmal bir yapıda kubbe sistemi kurulmuş ve harim mekânı açıklığı geçilmiştir. "Kubbedeki girift üç adet şeffaf helezon ise aynı zamanda tevhid idrakinin üç mertebesi olan "efal, sıfat ve zat'a atıftır" (URL 35). Güneş ışınları klasik dönem camilerinde de uygulanan tepe kısmı tamamen cam olan kubbeden mekân içerisine alınmaktadır (Resim 89).



Resim 89. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii kubbesi (Yazar arşivi, 2019)

4.2.1. Harim

Oluşturulan kubbe sistemi ile geniş açıklıkta bulunan harim mekânında mihrap, minber ve vaaz kürsüsü kıble duvarında bulunmakta olup, mihrabın sağında minber solunda ise vaaz kürsüsü olan klasik bir plan şemasına sahiptir (Resim 90).



Resim 90. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii harim mekânı (Yazar arşivi, 2019)

Harim mekânının tam merkezinde, kubbenin tepe açıklığının altında geleneksel cami formuna benzer şekilde tasarlanmış çeşme formunda münferit bir su ögesi bulunmaktadır (Resim 91). Taşdemir (2018: s.66), caminin içerisinde yer alan fıskiye ile ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir: "İç mekânda yapıya ferahlatıcı bir etki katan bu su etkisi, Bursa Ulu Camii, Kütahya Ulu Camii ve Edirne Selimiye Camii müezzin mahfili altındaki şadırvan ve şadırvan havuzlarını hatırlamaktadır." Cami içerisinde yer alan su ögesi kullanıcı belleğinde bir sembol oluşturmaktadır.



Resim 91. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii fıskiye (Yazar arşivi, 2019)

Harim mekânında genel olarak cam, ahşap, mermer, fiber katkılı beton ve halı malzemeleri kullanılmıştır. Duvar ve zemin yüzeylerinde bej ve tonları; kubbede kahverengi ve yeşil rengi tonları tercih edilmiştir. Damarlı mermer malzemenin yüzey dokusu, duvardan duvara zemin halı döşemesinin hissedilebilir dokusu ve yumuşaklığı, malzeme bitişleri ve farklı malzemelerin yan yana gelişleri ile oluşan doku geçişleri ile doku varlığı vurgulanmıştır. Mekânın genelinde kararlı, net ve keskin biçimler kullanılmış ve üçgen formlara yer verilmiştir. Mekân içerisindeki oranlar renk, biçim, malzeme, doku ve ışık ile öne çıkarılmıştır. Tasarımın geneli insan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Kubbenin helezon sarmal yapısı ve halı desenleri ritmik bir dizilimle mekânda yer almaktadır. Caminin kıble duvarı haricinde tüm kenar yüzeyleri şeffaf olarak tasarlanmış olup kubbe yüzeyinde de pencere açıklıklarına yer verilmiştir. Yapının dış cephesinde yer alan kaplama panelleri mekân içerisinde gün içerisinde farklı gölgelerin oluşumuna neden olmaktadır. Yapay aydınlatma gizli spot ışıkları ile sağlanmaktadır. Daire biçimli hat levhalar üzerinde "Allah" lafzı, Hz. Peygamber'in ismi ve Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman, Hz. Ali, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'in isimleri yazılıdır Cephe kaplamalarında on ikili yıldız motifi kullanılmıştır. Kubbe tepe açıklığının tam ortasında ise Arapça "Vav" harflerinden yapılmış bir tasarım

bulunmaktadır. Kubbe, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır.

4.2.2. Müezzin Mahfili

Cami mihrabının yer aldığı aks üzerinde, asma kata ait döşemenin altında bulunan müezzin mahfili, girişte yer alan ayakkabı dolaplarının arka yüzeyine bitişik olarak tasarlanmıştır. Ahşap parapetle çevrilerek sınırlandırılan mahfil, yükseltilmiş döşemesiyle tanımlanmış alanlarda hizmet vermektedir (Resim 92).



Resim 92. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii müezzin mahfili (Yazar arşivi, 2019)

Müezzin mahfilini harim mekânından ayıran parapet; ahşap malzemeden yapılmış olup mahal zemininde halı kullanılmıştır. Kahverengi tonları hâkim renk olarak tercih edilmiştir. Yapay ahşap malzemenin dokusu sert; halı malzemenin dokusu ise yumuşak bir yüzey oluşturmaktadır. Mahfilin genelinde, düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Mahfil, bölgesel olarak doğal ya da yapay aydınlatmaya sahip olmayıp harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. Müezzin mahfilinin arka yüzeyinde hat ile Bilal-i Habeşi ve İbn Ümmü Mektum'un isimleri yazılmıştır. Parapet yüzeyinde yirmili yıldız motifleri bulunmaktadır.

4.2.3. Kadınlar Mahfili

Cami girişinde kadınlar için ayrı bir giriş kapısı tasarlanmamıştır. Kadınlar mahfili caminin asma katında bulunmaktadır (Resim 93). Asma kata erişim merdiven ile sağlanmaktadır. Caminin -2. katında bulunan ibadet alanında da kadınlar için bir bölüm sınırlandırılarak ayrılmıştır.



Resim 93. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii kadınlar mahfili (Yazar arşivi, 2019)

Asma kat kadınlar mahfili harim mekânıyla büyük ölçüde eşdeğerdir; kullanıcı harim mekânının algısal unsurlarının etkisi altında ibadet etmektedir. Mahfil, alçak seviyede yer alan, görüşü engellemeyen desenli kumlu cam parapetlerle harimden ayrılmaktadır. Parapetler üzerinde yirmili yıldız motifi kullanılmıştır. Kadınlar mahfilinde bulunan levhalarda hatla Hz. Fatıma ve Hz. Hatice isimleri yazmaktadır.

4.2.4. Mihrap

Mihrap, mukarnaslı formu ve yükseltilmiş döşemesiyle duvarın içerisinde bir niş olarak tasarlanmış olup tanımlı bir alan oluşturmaktadır (Resim 94) (Resim 95).



Resim 94. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii mihrabı (Yazar arşivi, 2019)
Resim 95. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii mihrabı gece kullanımı (URL 36)

Mihrap, kırmızı mermerden kullanılmış olan mukarnaslı formunun dışarısında fiber katkılı beton malzemeden yapılmıştır. Mihrap önünde zemin yükseltilerek halı kaplanmıştır.

Mihrap genelinde beyaz, kırmızı ve kahverengi tonları hâkimdir. Fiber katkılı betonun ve damarlı mermerin yüzey dokusu ve halı malzemenin yumuşak dokusu hissedilebilir yüzeyler oluşturmaktadır. Tasarımda kararlı, net ve keskin biçimler kullanılmış ve üçgen formlara yer verilmiştir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Mihrap, merkezden geçen eksen ile simetrik olarak tasarlanmıştır. Mihrap, harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. Mihrabın iki yanında yerleştirilmiş olan duvar aydınlatması ve mihrabı çevreleyen hat motiflerinin altında yer alan aydınlatmalar ile mihrap gece kullanımında da yönlendirici bir hal almıştır. Mihrabın etrafında üç bordür bulunmakta olup ilkinde çiçek motifleri, ikincisinde hat ile yazılmış Ayetel Kürsi, üçüncüsünde ise çiçek motifleri kullanılmıştır. Kemerin dışında kalan alan ise çokgen yıldız geçme motiflerden oluşmuştur. Orta kısımda yer alan hat levhada ise "Yüzünü Mescid-i Haram'a döndür" anlamına gelen "Kâle teâlâ; fevelli vecheke şadrel Mescidil Haram" nakşedilmiştir. Mihrap, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır. Geleneksel mukarnas formunun kullanımı günümüzde sembolik bellek aracılığıyla çağrışım oluşturmaktadır.

4.2.5. Minber

Minber, mihrabın sağ tarafında bulunmaktadır. Sekiz basamaktan oluşmaktadır (Resim 96).



Resim 96. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii minberi (Yazar arşivi, 2019)

Minber fiber katkılı betondan yapılmış olup basamakları halı ile kaplanmıştır. Genelinde beyaz ve kahverengi tonları hâkimdir. Kullanılan malzemelerin dokusu hissedilebilir yüzeyler oluşturmaktadır. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Minberin merdiven basamakları ritmik bir

düzendedir. Minber, harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. En üst kısmında altın varakla "Ve kefâ billahi şehida Muhammedurrasulullah" yazılmıştır. "Minberin yan yüzeyinde dairesel bir çerçeve içerisinde yıldız kompozisyonu ve etrafında renkli rumi-palmet kuşağı bulunur. Minberin merdiven korkuluğu ve minber köşkünde de yine yıldızlardan oluşan geometrik girih sanatı görülmektedir. Minber köşkünün külahının yüzeyi ise rumi-palmet motifleriyle süslenmiştir" (Taşdemir, 2018: s.66). Minber, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır.

4.2.6. Vaaz Kürsüsü

Vaaz kürsüsü mihrabın sol tarafında bulunmaktadır. Oturma alanı zeminden yüksek olması nedeniyle merdivenle erişilmektedir. Ters mukarnas biçimi kullanılarak tasarlanmıştır (Resim 97).



Resim 97. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii vaaz kürsüsü (Yazar arşivi, 2019)

Vaaz kürsüsü fiber katkılı betondan yapılmıştır. Basamakları halı ile kaplanmıştır ve oturmak için minder bulunmaktadır. Geometrik süslemelerin içinde ise kırmızı mermer kullanılmıştır. Beyaz, kırmızı ve kahverengi tonları hâkimdir. Fiber katkılı betonun ve damarlı mermerin yüzey dokusu ve halı malzemenin yumuşak dokusu hissedilebilir yüzeyler oluşturmaktadır. Tasarımda kararlı, net ve keskin biçimler kullanılmış ve üçgen formlara yer verilmiştir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Vaaz kürsüsü, merkezden geçen eksen ile simetrik olarak tasarlanmıştır. Vaaz kürsüsü, harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. Ters mukarnas formun altında yapay aydınlatma kullanılarak biçim öne çıkarılmıştır. Kürsünün altıgen formlu arka yüzeyi içerisinde "Nasihat olarak ölüm yeter" anlamında "Kefa bil mevti vaizen" yazılıdır. Geleneksel mukarnas formunun kullanımı günümüzde sembolik bellek aracılığıyla çağrışım oluşturmaktadır.

Tablo 5. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii mekân ve bölümleri algı unsurları değerlendirilmesi

	MALZEME	RENK	DOKU	BİÇİM	ÖLÇÜ VE ORAN / ORANTI	RİTİM	IŞIK – GÖLGE	MİMARİ SÜSLEME UNSURLARI	SEMBOLLER
HARİM	Cam, ahşap, mermer, fiber katkılı beton, halı	Bej, kahverengi yeşil rengi tonları	Hissedilebilir dokular	Kararlı, net ve keskin biçimler, üçgen formlar	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	Helezon sarmal kubbe, halı desenleri	Doğal ve yapay ışık Cephe kaplama paneli	Hüsnühat	Kubbe, çeşme formundaki su ögesi, Arapça "vav" harfi
MÜEZZİN MAHFİLİ	Ahşap, halı	Kahverengi tonları	Karma kullanım	Düz ve lineer biçimler	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	Parapet dikmeleri	Genel aydınlatma Cephe kaplama paneli	Hüsnühat	Yıldız motifleri
KADINLAR MAHFİLİ (asma kat)	Cam, ahşap, mermer, halı	Bej, kahverengi yeşil rengi tonları	Hissedilebilir dokular	Kararlı, net ve keskin biçimler, üçgen formlar	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	Helezon sarmal kubbe, halı desenleri	Doğal ve yapay ışık	Hüsnühat	Kubbe, Arapça "vav" harfi, yıldız motifleri
MİHRAP	Fiber katkılı beton, mermer	Beyaz, kırmızı kahverengi tonları	Hissedilebilir dokular	Kararlı, net ve keskin biçimler, üçgen formlar	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	Simetri	Doğal ve yapay ışık	Hüsnühat, çiçek motifleri, geometrik motifler	Mihrap, mukarnas form
MİNBER	Fiber katkılı beton, halı	Beyaz, kahverengi tonları	Hissedilebilir dokular	Düz ve lineer biçimler	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	Merdiven basamakları	Genel aydınlatma	Hüsnühat, rumi ve palmet motifleri	Minber, yıldız motifleri
VAAZ KÜRSÜSÜ	Fiber katkılı beton, halı, mermer	Beyaz, kırmızı kahverengi tonları	Hissedilebilir dokular	Kararlı, net ve keskin biçimler, üçgen formlar	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	-	Genel aydınlatma	Hüsnühat	Mukarnas form

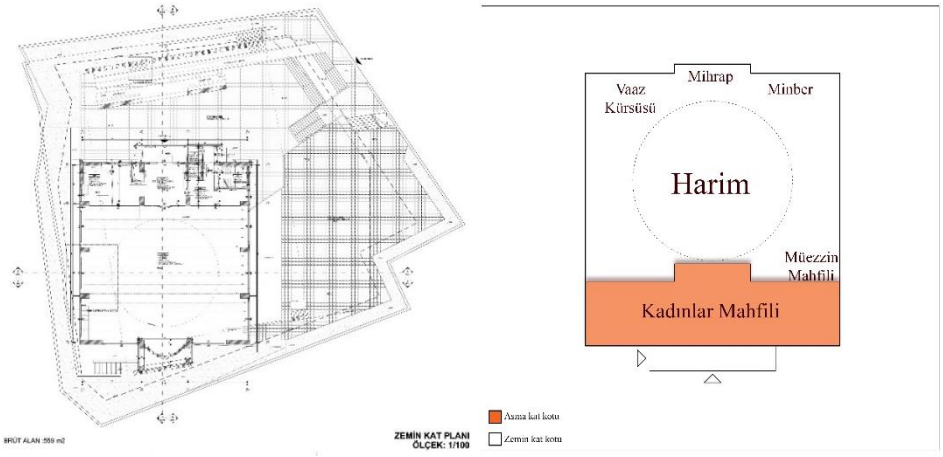
4.3. KAHRAMANLAR CAMİİ

Kahramanlar Camii, Apak Mimarlık tarafından tasarlanarak 2018 yılında inşası tamamlanmış ve 700 kişi kapasiteli olarak hizmete açılmıştır. Kartal'da bulunan cami, konut, eğitim ve askeri yapılara yakın bir konumda yer almaktadır. Cami, aynı zamanda içerisinde sosyal aktivitelerin yapılabileceği mekânlar da bulunduran bir sosyal kamusal mekân ve toplanma merkezidir. Cami içerisinde konferans salonları, derslikler, yemekhane, evsizler için duş alma imkânı sağlayan mekânlar bulunmaktadır (Resim 98).



Resim 98. Kahramanlar Camii genel görünüş (URL 37)

Kare plan şemasına sahip olan Kahramanlar Cami genel taşıyıcı sistemi betonarme sistemdir (Şekil 19) (Şekil 20). Kübik forma sahip olan caminin kubbe çapı yaklaşık 14 metredir. Cami kütlesini diyagonal şekilde saran üst örtü avluyla bütünlüğü sağlamaktadır.



Şekil 19. Kahramanlar Camii asma kat planı (URL 37)

Şekil 20. Kahramanlar Camii plan şeması

4.3.1. Harim

Harim mekânında mihrap, minber ve vaaz kürsüsü kıble duvarında bulunmakta olup, mihrabın sağında minber solunda ise vaaz kürsüsü olan klasik bir plan şemasına sahiptir (Resim 99). Minber ve vaaz kürsüsü benzer özelliklere sahip olarak tasarlanmış ve harim içinde simetrik olarak konumlandırılmıştır.



Resim 99. Kahramanlar Camii harim mekânı (Yazar arşivi, 2019)

Harim mekânında genel olarak yapay ahşap, cam ve halı malzemeler kullanılmıştır. Duvar yüzeyinde kahverengi tonları; zeminde mavi rengi tonları; kubbede de mavi-yeşil rengi tonları tercih edilmiştir. Kullanılan ahşap malzemenin yapay olması nedeniyle duvar kaplamaları ve tefriş elemanları düz, sert ve hissedilemeyen yüzeylerden oluşmuştur. Duvardan duvara zemin halı döşemesinin dokusu hissedilebilir ve yumuşak bir yüzey oluşturmaktadır. Mekânın genelinde düz ve lineer biçimler kullanılmış; kubbe, aydınlatma elemanları ile tezyinatta dairesel formlara yer verilmiştir. Mekân içerisindeki oranlar renk, biçim, malzeme, doku ve ışık ile öne çıkarılmıştır. Tasarımın geneli insan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Aydınlatma elemanı, mihrap nişi ve halı desenleri ritmik bir dizilimle mekânda yer almaktadır. Caminin tüm cephe yüzeylerinde bulunan pencereler ile kubbede yüzeyinde de açıklıklara yer verilmiştir. Yapının dış cephesinde yer alan kaplama panelleri mekân içerisinde farklı gölgelerin oluşumuna neden olmaktadır. Yapay aydınlatma led sarkıt aydınlatma elemanları ile sağlanmaktadır. Kubbe eteğinde Allah'ın doksan dokuz ismi nakşedilmiştir. Üst örtü, pencere ve çeşitli donatı yüzeylerinde yıldız geometrik motiflere yer verilmiştir. Kubbe, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır.

4.3.2. Müezzin Mahfili

Cami giriş kapısının sağ tarafında ahşap parapetle çevrili, yükseltilmiş zemine sahip müezzin mahfili yer almaktadır (Resim 100).



Resim 100. Kahramanlar Camii müezzin mahfili (Yazar arşivi, 2019)

Müezzin mahfilini harim mekânından ayıran parapet; yapay ahşap malzemeden yapılmış olup mahal zemininde halı kullanılmıştır. Kahverengi tonları hâkim renk olarak tercih edilmiştir. Yapay ahşap malzemenin dokusu sert; halı malzemenin dokusu ise yumuşak bir yüzey oluşturmaktadır. Mahfilin genelinde, düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Fakat mahfil üstünde tavan düzlemini insan seviyesine indiren bir uygulama yapılmamıştır. Mahfil, bölgesel olarak doğal ya da yapay aydınlatmaya sahip olmayıp harim mekânının genel aydınlatmasının etkisi altındadır. Parapet yüzeyinde yıldız geometrik motifler bulunmaktadır.

4.3.3. Kadınlar Mahfili

Cami girişinde kadınlar için ayrı bir giriş kapısı ve geçiş alanı tasarlanmıştır. Kadınlar mahfili caminin asma katında yer almaktadır. Katlar arası erişim merdiven ve asansör ile sağlanmaktadır (Resim 101).



Resim 101. Kahramanlar Camii kadınlar mahfili (Yazar arşivi, 2019)

Asma kat kadınlar mahfili harim mekânıyla büyük ölçüde eşdeğerdir; kullanıcı harim mekânının algısal unsurlarının etkisi altında ibadet etmektedir. Mahfil, alçak seviyede yer alan, görüşü engellemeyen geometrik desenli ahşap parapetlerle harimden ayrılmaktadır. Parapetler üzerinde yirmili yıldız motifi kullanılmıştır.

4.3.4. Mihrap

Cami giriş kapısının yer aldığı aks üzerinde bulunan mihrap, kademeli olarak derinleşen formuyla ve yükseltilmiş döşemesiyle bir niş olarak tasarlanmış olup tanımlı bir alan oluşturmaktadır (Resim 102) (Resim 103).



Resim 102. Kahramanlar Camii mihrabı (Yazar arşivi, 2019)

Resim 103. Kahramanlar Camii mihrabı gece kullanımı (URL 38)

Mihrap, yapay ahşap malzemeden yapılmış olup zemini halı ile kaplanmıştır. Mihrap genelinde kahverengi ve mavi rengi tonları hâkimdir. Yan yüzeyler yapay, sert dokulardan; zemin ise yumuşak dokulardan oluşmaktadır. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir.

Mihrap, harim içerisinde abidevi boyutlara sahip olan dikkat çekici bir öge olarak tasarlanmıştır. Mihrabın kademeli olarak derinleşen niş olması ritmik bir dizilim oluşturmaktadır ve simetriktir. Mihrabın sağ ve sol yanlarında bulunan pencere açıklıkları ile güneş ışığı içeri alınmaktadır. Yapay aydınlatma için harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. Mihrap kufi yazı tipi ile yazılmış Besmele ile başlayan Ayetel Kürsi bordürü ile çevirilidir. Üst kısmında siyah bir çerçeve içerisinde Bakara Suresi/149'dan bir bölüm olan "Her nereden (yola) çıkarsan yüzünü Mescid-i Haram tarafına çevir" anlamına gelen ayet nakşedilmiştir. Tepe kısmında dairesel çerçeveli olarak İhlas Suresi yazılıdır. Etrafı kufi yazı tipi Subhanallah, Elhamdülillah, Allahuekber ile bezenmiştir. Mihrap, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır.

4.3.5. Minber

Minber, mihrabın sağ tarafında bulunmaktadır. Beş basamaktan oluşmaktadır (Resim 104).

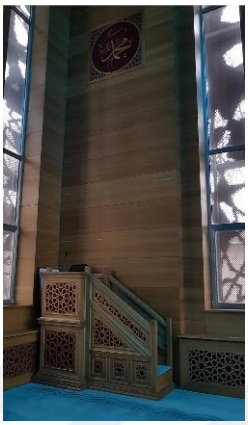


Resim 104. Kahramanlar Camii minberi (Yazar arşivi, 2019)

Minber, yapay ahşap malzemeden yapılmış olup basamakları halı ile kaplanmıştır. Genelinde kahverengi ve mavi rengi tonları hâkimdir. Yan yüzeyler yapay, sert dokulardan; zemin ise yumuşak dokulardan oluşmaktadır. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Minberin merdiven basamakları ritmik bir düzendedir. Minber, harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. Arkasında bulunan duvar yüzeyinde bir madalyon içerisinde hatla yazılmış "Allah" lafzı bulunmaktadır. Minberin ön yüzeyinde yıldız motifleri kullanılmıştır. Minber, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır.

4.3.6. Vaaz Kürsüsü

Vaaz kürsüsü mihrabın sol tarafında bulunmaktadır. Minber ile benzer nitelikte tasarlanmıştır. Oturma alanı zeminden yüksek olması nedeniyle merdivenle erişilmektedir (Resim 105).



Resim 105. Kahramanlar Camii vaaz kürsüsü (Yazar arşivi, 2019)

Vaaz kürsüsü yapay ahşap malzemeden yapılmış olup basamakları halı ile kaplanmıştır. Genelinde kahverengi ve mavi rengi tonları hâkimdir. Yan yüzeyler yapay, sert dokulardan; zemin ise yumuşak dokulardan oluşmaktadır. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Vaaz kürsüsünün merdiven basamakları ritmik bir düzendedir. Vaaz kürsüsü, harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. Arkasında bulunan duvar yüzeyinde bir madalyon içerisinde hatla yazılmış Hz. Peygamber'in ismi bulunmaktadır. Kürsünün ön yüzeyinde yıldız motifleri kullanılmıştır.

Tablo 6. Kahramanlar Camii mekân ve bölümleri algı unsurları değerlendirilmesi

	MALZEME	RENK	DOKU	BİÇİM	ÖLÇÜ VE ORAN / ORANTI	RİTİM	IŞIK – GÖLGE	MİMARİ SÜSLEME UNSURLARI	SEMBOLLER
HARİM	Ahşap, cam, halı	Kahverengi, mavi, yeşil rengi tonları	Karma kullanım	Düz ve lineer biçimler	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	Aydınlatma elemanı, halı desenleri	Doğal ve yapay ışık Cephe kaplama paneli	Hüsnühat, geometrik motifler	Kubbe, yıldız motifleri
MÜEZZİN MAHFİLİ	Ahşap, halı	Kahverengi tonları	Karma kullanım	Düz ve lineer biçimler	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	-	Genel aydınlatma	Geometrik motifler	Yıldız motifleri
KADINLAR MAHFİLİ (asma kat)	Ahşap, cam, halı	Kahverengi, mavi, yeşil rengi tonları	Karma kullanım	Düz ve lineer biçimler	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	Aydınlatma elemanı, halı desenleri	Doğal ve yapay ışık Cephe kaplama paneli	Hüsnühat, geometrik motifler	Yıldız motifleri
MİHRAP	Ahşap, halı	Kahverengi, mavi rengi tonları	Karma kullanım	Düz ve lineer biçimler	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	Kademeli derinlik, simetri	Genel aydınlatma	Hüsnühat	Mihrap
MİNBER	Ahşap, halı	Kahverengi, mavi rengi tonları	Karma kullanım	Düz ve lineer biçimler	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	Merdiven basamakları	Genel aydınlatma	Hüsnühat	Yıldız motifleri, minber
VAAZ KÜRSÜSÜ	Ahşap, halı	Kahverengi, mavi rengi tonları	Karma kullanım	Düz ve lineer biçimler	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	Merdiven basamakları	Genel aydınlatma	Hüsnühat	Yıldız motifleri

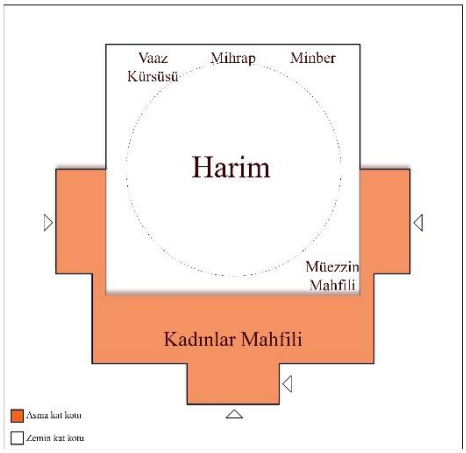
4.4. AYŞE ILICAK CAMİİ

Ayşe Ilıcak Camii, Rönesans Gayrimenkul tarafından tasarlanarak 2018 yılında inşası tamamlanmış ve hizmete açılmıştır. Maltepe'de bulunan cami, konut ve ticari alanlara yakın bir konumda yer almaktadır. Cami, aynı zamanda içerisinde sosyal aktivitelerin yapılabileceği mekânlar da bulunduran bir toplanma merkezidir. Cami içerisinde kütüphane, toplantı salonları, oyun alanları, büfe, taziye odası gibi sosyal mekânlar ve evsizler için duş alma imkânı sağlayan ıslak hacimler bulunmaktadır (Resim 106).



Resim 106. Ayşe Ilıcak Camii genel görünüş (Yazar Arşivi, 2019)

Kare plan şemasına sahip olan Ayşe Ilıcak Camii genel taşıyıcı sistemi betonarme sistemdir (Şekil 21). Caminin ana girişini vurgulayan saçaklar çevre yolu ile ilişkili olan cephelerde yer almaktadır. Kavisli bir forma sahip olan saçakları 4'er kolon taşımaktadır.



Şekil 21. Ayşe Ilıcak Camii plan şeması

4.4.1. Harim

Harim mekânında mihrap, minber ve vaaz kürsüsü kıble duvarında bulunmakta olup, mihrabın sağında minber, solunda ise vaaz kürsüsü olan klasik bir plan şemasına sahiptir (Resim 107).



Resim 107. Ayşe Ilıcak Camii harim mekânı (Yazar arşivi, 2019)

Harim mekânında genel olarak cam, ahşap, seramik ve halı malzemeleri kullanılmıştır. Duvar ve kubbe yüzeylerinde beyaz ve mavi renk kullanılırken zeminde mavi tonları, tefrişlerde kahverengi tonları, süslemelerde ise siyah ve altın rengi tonları tercih edilmiştir. Harim içerisindeki farklı malzemelerin yan yana gelişleri ile oluşan doku geçişleri ile doku varlığı vurgulanmıştır. Duvardan duvara zemin halı döşemesinin dokusu hissedilebilir ve yumuşak bir yüzey oluşturmaktadır. Mekânın genelinde dairesel ve eğrisel formlara yer verilmiştir. Mekân içerisindeki oranlar renk, biçim, malzeme, doku ve ışık ile öne çıkarılmıştır. Tasarımın geneli insan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Pencereler ve halı desenleri ritmik bir dizilimle mekânda yer almaktadır. Caminin tüm cephelerinde dairesel formlu pencere açıklıkları yer almaktadır. Kubbeden de gün ışığının mekân içerisine alınmasını sağlayan açıklıklar tasarlanmıştır. Yapay aydınlatma spot ışıkları ile sağlanmaktadır. Kıble duvarında ve tam karşı duvarda dairesel çerçeve içerisinde dört levha bulunmaktadır. Bu levhalarda Al-i İmran Suresi 191-192-193-194. ayetleri yazılıdır. Kıble duvarında bulunan ilk dairesel formlu pencerenin alt kısımlarında çiçek motifi yer almakta olup sol tarafında "Allah" lafzı ve sağ tarafında Hz. Peygamber'in ismi bulunmaktadır. Pencerelerin arasındaki bölümlerde birbirinin içine geçen çizgiler sonsuzluk motifini çağrıştırmaktadır. Kubbe eteğinde Allah'ın doksan dokuz ismi nakşedilmiştir. Kubbenin tam ortasında dairesel çerçeveli olarak İhlas Suresi yazılıdır. Çeşitli yüzeylerde yıldız geometrik motiflere yer verilmiştir. Kubbe, cami

iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır.

4.4.2. Müezzin Mahfili

Cami giriş kapısının sağ tarafında, asma kata ait döşemenin altında, ahşap parapetle çevrili, yükseltilmiş zemine sahip müezzin mahfili yer almaktadır (Resim 108).



Resim 108. Ayşe Ilıcak Camii müezzin mahfili (Yazar arşivi, 2019)

Müezzin mahfilini harim mekânından ayıran parapet yapay ahşap malzemeden yapılmış olup mahal zemininde halı kullanılmıştır. Mavi ve kahverengi tonları hâkim renk olarak tercih edilmiştir. Yapay ahşap malzemenin dokusu sert; halı malzemenin dokusu ise yumuşak bir yüzey oluşturmaktadır. Mahfilin genelinde, düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Mahfilin bir kenarında bulunan pencereden doğal ışık mekân içerisine alınırken tavan yüzeyinde bulunan spotlarla yapay aydınlatma sağlanmıştır. Parapet yüzeyinde yıldız geometrik motifler bulunmaktadır.

4.4.3. Kadınlar Mahfili

Cami girişinde kadınlar için ayrı bir giriş kapısı ve geçiş alanı tasarlanmıştır. Kadınlar mahfili caminin asma katında yer almaktadır. Asma kata erişim cami dışarısında bulunan merdiven ve asansör ile sağlanmaktadır (Resim 109).



Resim 109. Ayşe Ilıcak Camii asma kat kadınlar mahfili (Yazar arşivi, 2019)

Asma kat kadınlar mahfili harim mekânıyla büyük ölçüde eşdeğerdir; kullanıcı harim mekânının algısal unsurlarının etkisi altında ibadet etmektedir. Mahfil, alçak seviyede yer alan, görüşü engellemeyen beyaz renk ahşap parapetlerle harimden ayrılmaktadır. Parapetler üzerinde on ikili yıldız motifi kullanılmıştır.

4.4.4. Mihrap

Cami giriş kapısının yer aldığı aks üzerinde bulunan mihrap, mukarnaslı formu ve yükseltilmiş döşemesiyle bir niş olarak tasarlanmış olup tanımlı bir alan oluşturmaktadır (Resim 110) (Resim 111).





Resim 110. Ayşe Ilıcak Camii mihrabı (Yazar arşivi, 2019)

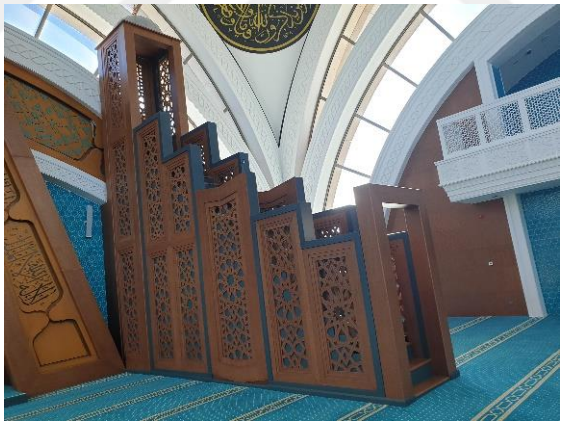
Resim 111. Ayşe Ilıcak Camii mihrabı gece kullanımı (Yazar arşivi, 2019)

Mihrap, yapay ahşap malzemeden yapılmış olup zemini halı ile kaplanmıştır. Genelinde kahverengi ve mavi rengi tonları hâkimdir. Duvar yüzeyleri yapay, sert, hissedilemeyen dokular; zeminde ise hissedilebilir, yumuşak yüzeylerle doku varlığı vurgulanmıştır. Tasarımda

kararlı, net ve keskin biçimlere yer verilmiştir. Mihrap, harim içerisinde abidevi boyutlara sahip olan dikkat çekici bir öge olarak tasarlanmıştır. Mihrap, merkezden geçen eksen ile simetrik bir yapıdadır. Mihrap, üzerinde yer alan dairesel pencereler ile güneş ışığı mihrap duvarına dâhil edilmiştir. Gece kullanımında ise hat yazılarında ve niş içerisinde yer alan mukarnas kısmında gizli led aydınlatmalar kullanılmıştır. Mihrabın dış çeperini oluşturan ahşap kaplamanın en üst kısmında Bakara Suresi/149'dan bir bölüm olan "Her nereden (yola) çıkarsan yüzünü Mescid-i Haram tarafına çevir" ayeti mevcuttur. Ahşap kaplamanın yan kısımlarında ise hadis-i şerif olarak aktarılan "Eserleriyle aşikâr, hakiki mevcut ve yegâne mülk sahibi Allah'tan başka ilah yoktur. Emin ve sözünün eri olan Muhammed Allah'ın Resul'üdür" yazılıdır. Mihrap, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır. Geleneksel mukarnas formunun kullanımı günümüzde sembolik bellek aracılığıyla çağrışım oluşturmaktadır.

4.4.5. Minber

Minber, mihrabın sağ tarafında bulunmaktadır. Yirmi bir basamaktan oluşmaktadır (Resim 112).



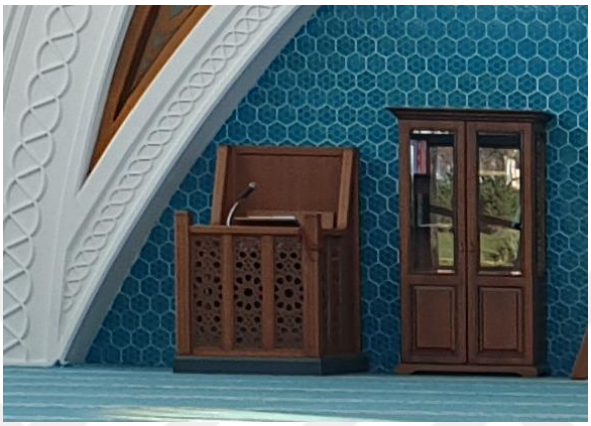
Resim 112. Ayşe Ilıcak Camii minberi (Yazar arşivi, 2019)

Minber yapay ahşap malzemeden yapılmış olup basamakları halı ile kaplanmıştır. Genelinde kahverengi ve mavi rengi tonları hâkimdir. Yan yüzeyler yapay, sert dokulardan; zemin ise yumuşak dokulardan oluşmaktadır. Düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. Minber, harim içerisinde abidevi boyutlara sahip olan dikkat çekici bir öge olarak tasarlanmıştır. Minberin merdiven basamakları ritmik bir düzendedir. Minber, harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. Minberin merdiven korkuluğunda ve minber köşkü yüzeylerinde yıldız motifleri kullanılmıştır. Minber köşkünün üstünde kubbe bulunmaktadır.

Minber, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır.

4.4.6. Vaaz Kürsüsü

Vaaz kürsüsü mihrabın sol tarafında bulunmaktadır. Etrafı çevrili, masa ve oturma birimi ile bir bütün olarak tek parçadan oluşmaktadır (Resim 113).



Resim 113. Ayşe Ilıcak Camii vaaz kürsüsü (Yazar arşivi, 2019)

Vaaz kürsüsü yapay ahşap malzemeden yapılmıştır. Genelinde kahverengi tonları hâkimdir. Yapay ahşap malzemenin dokusu sert bir yüzey oluşturmaktadır. Tasarımda düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Vaaz kürsüsü, harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. Kürsünün ön yüzeyinde yıldız motifleri kullanılmıştır.

Tablo 7. Ayşe Ilıcak Camii mekân ve bölümleri algı unsurları değerlendirilmesi

	MALZEME	RENK	DOKU	BİÇİM	ÖLÇÜ VE ORAN / ORANTI	RİTİM	IŞIK – GÖLGE	MİMARİ SÜSLEME UNSURLARI	SEMBOLLER
HARİM	Ahşap, cam, seramik, halı	Beyaz, mavi, kahverengi, siyah ve altın rengi tonları	Karma kullanım	Dairesel ve eğrisel formlar	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	Pencereler, halı desenleri	Doğal ve yapay ışık	Hüsnühat	Yıldız motifleri, kubbe
MÜEZZİN MAHFİLİ	Ahşap, halı	Mavi, kahverengi tonları	Karma kullanım	Düz ve lineer biçimler	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	-	Doğal ve yapay ışık	Geometrik desenler	Yıldız motifleri
KADINLAR MAHFİLİ (asma kat)	Ahşap, cam, seramik, halı	Beyaz, mavi, kahverengi, siyah ve altın rengi tonları	Karma kullanım	Dairesel ve eğrisel formlar	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	Pencereler, halı desenleri	Doğal ve yapay ışık	Hüsnühat	Yıldız motifleri, kubbe
MİHRAP	Ahşap, halı	Kahverengi, mavi rengi tonları	Karma kullanım	Kararlı, net, keskin biçimler	Abidevi boyut	Simetri	Doğal ve yapay ışık	Hüsnühat	Mihrap, mukarnas form
MİNBER	Ahşap, halı	Kahverengi, mavi rengi tonları	Karma kullanım	Düz ve lineer biçimler	Abidevi boyut	Merdiven basamakları	Genel aydınlatma	Geometrik desenler	Yıldız motifleri, minber
VAAZ KÜRSÜSÜ	Ahşap	Kahverengi	Sert doku	Düz ve lineer biçimler	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	-	Genel aydınlatma	Geometrik desenler	Yıldız motifleri

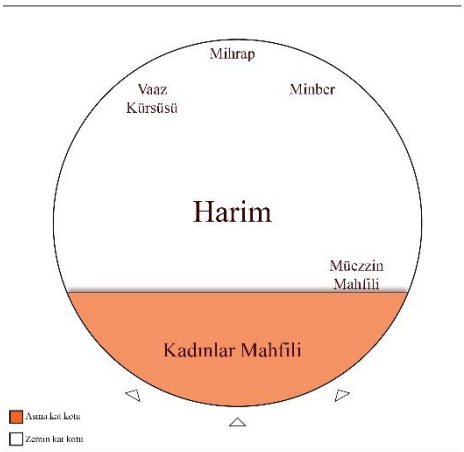
4.5. AHMET YILMAZ CAMİ

Ahmet Yılmaz Camii, DAP Yapı tarafından tasarlanarak 2020 yılında inşası tamamlanmış ve 2000 kişi kapasiteli olarak hizmete açılmıştır. Kartal'da bulunan cami, konut ve ticari alanlara yakın bir konumda yer almaktadır. Cami, aynı zamanda içerisinde sosyal aktivitelerin yapılabileceği mekânlar da bulunduran bir toplanma merkezidir. Cami içerisinde kütüphane, toplantı salonları, kafeterya gibi sosyal mekânlar bulunmaktadır (Resim 114).



Resim 114. Ahmet Yılmaz Camii genel görünüş (Yazar Arşivi, 2020)

Dairesel plan şemasına sahip olan Ahmet Yılmaz Camii çelik strüktür ile yapılmıştır (Şekil 22). Kubbenin çapı yaklaşık 30 metredir. Eğik eksene sahip olan kubbenin üzerinde çevresini saran pencere açıklıkları bulunmaktadır. Ana ibadet mekânı tek kubbenin altında yer almaktadır. Daire plan genişletilerek giriş ve ikincil mekânlar için alan oluşturulmuştur.



Şekil 22. Ahmet Yılmaz Camii plan şeması

4.5.1. Harim

Harim mekânında mihrap, minber ve vaaz kürsüsü kıble duvarında bulunmakta olup, mihrabın sağında minber solunda ise vaaz kürsüsü olan klasik bir plan şemasına sahiptir (Resim 115). Minber ve vaaz kürsüsü benzer özelliklere sahip olarak tasarlanmıştır.



Resim 115. Ahmet Yılmaz Camii harim mekânı (Yazar arşivi, 2020)

Harim mekânında genel olarak cam, ahşap ve halı malzemeleri kullanılmıştır. Duvar ve kubbe yüzeylerinde beyaz, bej ve tonları kullanılırken zeminde açık ve koyu kahverengi tonları, süslemelerde ise altın rengi tonları tercih edilmiştir. Duvardan duvara zemin halı döşemesinin hissedilebilir dokusu ve yumuşaklığı, malzeme bitişleri ve farklı malzemelerin yan yana gelişleri ile oluşan doku geçişleri ile doku varlığı vurgulanmıştır. Yapay ahşap malzeme ise sert doku yüzeyleri oluşturmaktadır. Mekânın genelinde dairesel ve eğrisel formlara yer verilmiştir. Mekân içerisindeki oranlar renk, biçim, malzeme, doku ve ışık ile öne çıkarılmıştır. Tasarımın geneli insan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Pencereler ve halı desenleri ritmik bir dizilimle mekânda yer almaktadır. Güneş ışınlarının mekân içerisine alınmasını sağlayan pencere açıklıkları kubbe yüzeyini çevrelemektedir. Kıble duvarında da dairesel formlu pencereler mevcuttur. Yapay aydınlatma sarkıt aydınlatma elemanları ile sağlanmaktadır. Harimde dairesel çerçeve içerisinde sekiz hat levha bulunmaktadır. Kıble duvarında sıra pencerelerin alt sağ tarafındaki daire biçimli hat levhada "Allah" lafzı ve sol tarafındaki hat levhada Hz. Peygamber'in ismi bulunmaktadır. Diğer hat levhalarda ise Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman, Hz. Ali, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'in isimleri yazılıdır. Çeşitli yüzeylerde beşgen ve altıgen geometrik motiflere yer verilmiştir. Kadınlar mahfili parapetlerinin dış yüzeyinde bordo renk zemin üzerine altın yaldızlı kuşaklarda sağdan sola sırasıyla Besmele, "Sübhanallahi velhamdülillahi velâ ilâhe illallahü vallahü ekber", Ayetel Kürsi, "Allah" lafzı, Hz. Peygamber'in ismi, "ve La havle ve la kuvvete illa billahil aliyyil

azim" yazılıdır. Kubbenin tam ortasında dairesel çerçeveli olarak Fatır Suresi 41. ayeti yazılı olup etrafı çiçek motifleriyle bezelidir. Kubbe, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır.

4.5.2. Müezzin Mahfili

Cami giriş kapısının sağ tarafında, asma kata ait döşemenin altında, ahşap parapetle çevrili, yükseltilmiş zemine sahip müezzin mahfili yer almaktadır (Resim 116).



Resim 116. Ahmet Yılmaz Camii müezzin mahfili (Yazar arşivi, 2020)

Müezzin mahfilini harim mekânından ayıran parapet ahşap malzemeden yapılmış olup mahal zemininde halı kullanılmıştır. Beyaz, hâkim renk olarak tercih edilmiştir. Yapay ahşap malzemenin dokusu sert; halı malzemenin dokusu ise yumuşak bir yüzey oluşturmaktadır. Mahfilin genelinde, düz ve lineer biçimlere yer verilmiştir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Mahfil, harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. Parapet yüzeyinde çokgen geometrik motifler bulunmaktadır.

4.5.3. Kadınlar Mahfili

Cami girişinde kadınlar için ayrı bir giriş kapısı ve geçiş alanı tasarlanmıştır. Kadınlar mahfili caminin asma katında yer almaktadır. Katlar arası erişim merdiven ile sağlanmaktadır (Resim 117).



Resim 117. Ahmet Yılmaz Camii asma kat kadınlar mahfili (Yazar arşivi, 2020)

Asma kat kadınlar mahfili harim mekânıyla büyük ölçüde eşdeğerdir; kullanıcı harim mekânının algısal unsurlarının etkisi altında ibadet etmektedir. Mahfil, alçak seviyede yer alan, görüşü engellemeyen beyaz renk parapetlerle harimden ayrılmaktadır. Kadınlar mahfilinde bulunan hat levhalar üzerinde Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'in isimleri yazılıdır.

4.5.4. Mihrap

Cami giriş kapısının yer aldığı aks üzerinde bulunan mihrap, çokgen formu ve yükseltilmiş döşemesiyle tanımlı bir alan oluşturmaktadır (Resim 118) (Resim 119).



Resim 118. Ahmet Yılmaz Camii mihrabı (Yazar arşivi, 2020)

Resim 119. Ahmet Yılmaz Camii mihrabı gece kullanımı (Yazar arşivi, 2020)

Mihrap, yapay ahşap malzemeden yapılmış olup zemini halı ile kaplanmıştır. Tasarımda beyaz ve altın rengi tonları hâkimdir. Yapay ahşap malzemenin dokusu sert; halı malzemenin dokusu ise yumuşak bir yüzey oluşturmaktadır. Tasarımda kararlı, net ve keskin biçimler kullanılmıştır. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Mihrap, merkezden geçen eksen ile simetrik olarak tasarlanmıştır. Mihrabın arkasında, sağ ve sol

yanlarında pencere açıklıkları bulunmaktadır. Mihrabın iki yanında bulunan dolu duvar yüzeylerinde yapay aydınlatma elemanı olarak aplikler yer almaktadır. Gece kullanımında mihrabın gizli led aydınlatmalarla aydınlatılarak yönlendirici unsur olarak harim mekânını etkilediği görülmektedir. Sekizgen ve kare geometrik formlara sıklıkla yer verilmiştir. Mihrap, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır.

4.5.5. Minber

Minber, mihrabın sağ tarafında bulunmaktadır. Dört basamaktan oluşmaktadır (Resim 120).



Resim 120. Ahmet Yılmaz Camii minberi (Yazar arşivi, 2020)

Minber ahşap malzemeden yapılmış olup basamakları halı ile kaplanmıştır. Genelinde beyaz ve bej rengi tonları hâkimdir. Yapay ahşap malzemenin dokusu sert; halı malzemenin dokusu ise yumuşak bir yüzey oluşturmaktadır. Eğimli ve kavisli çizgilerden oluşan özel bir forma sahiptir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Minberin merdiven basamakları ritmik bir düzendedir. Minber, harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. Minberin arkasında bulunan duvar yüzeyinde kullanılan dairesel pano altıgen ve daire formlarının içeren bir kompozisyondan oluşmaktadır. Minber, cami iç mekânında litürjik bir öge olarak var olmasının yanı sıra verdiği mesaj ile sembol niteliği de taşımaktadır.

4.5.6. Vaaz Kürsüsü

Vaaz kürsüsü mihrabın sol tarafında bulunmaktadır. Minber ile benzer nitelikte tasarlanmıştır. Oturma alanı zeminden yüksek olması nedeniyle merdivenle erişilmektedir. Minber ile benzer nitelikte tasarlanmıştır (Resim 121).



Resim 121. Ahmet Yılmaz Camii vaaz kürsüsü (Yazar arşivi, 2020)

Vaaz kürsüsü ahşap malzemeden yapılmış olup basamakları halı ile kaplanmıştır. Genelinde beyaz ve bej rengi tonları hâkimdir. Yapay ahşap malzemenin dokusu sert; halı malzemenin dokusu ise yumuşak bir yüzey oluşturmaktadır. Eğimli ve kavisli çizgilerden oluşan özel bir forma sahiptir. İnsan ölçeğine ve ergonomiye uygun ölçü ve oranlardan oluşmaktadır. Vaaz kürsüsünün merdiven basamakları ritmik bir düzendedir. Vaaz kürsüsü, harim mekânının genel aydınlatmasından faydalanmaktadır. Vaaz kürsüsünün arkasında bulunan duvar yüzeyinde kullanılan dairesel pano altıgen ve daire formlarının içeren bir kompozisyondan oluşmaktadır.

Tablo 8. Ahmet Yılmaz Camii mekân ve bölümleri algı unsurları değerlendirilmesi

	MALZEME	RENK	DOKU	BİÇİM	ÖLÇÜ VE ORAN / ORANTI	RİTİM	IŞIK – GÖLGE	MİMARİ SÜSLEME UNSURLARI	SEMBOLLER
HARİM	Ahşap, cam, halı	Beyaz, bej, kahverengi ve altın rengi tonları	Karma kullanım	Dairesel ve eğrisel formlar	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	Pencereler, halı desenleri	Doğal ve yapay ışık	Hüsnühat	Kubbe
MÜEZZİN MAHFİLİ	Ahşap, halı	Beyaz, bej rengi tonları	Karma kullanım	Düz ve lineer biçimler	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	-	Genel aydınlatma	Geometrik desenler	-
KADINLAR MAHFİLİ (asma kat)	Ahşap, cam, halı	Beyaz, bej, kahverengi ve altın rengi tonları	Karma kullanım	Dairesel ve eğrisel formlar	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	Pencereler, halı desenleri	Doğal ve yapay ışık	Hüsnühat	Kubbe
MİHRAP	Ahşap, halı	Beyaz, bej ve altın rengi tonları	Karma kullanım	Kararlı, net, keskin biçimler	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	Simetri	Doğal ve yapay ışık	Geometrik desenler	Mihrap
MİNBER	Ahşap, halı	Beyaz, bej ve altın rengi tonları	Karma kullanım	Dairesel ve eğrisel formlar	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	Merdiven basamakları	Genel aydınlatma	Geometrik desenler	Minber
VAAZ KÜRSÜSÜ	Ahşap	Beyaz, bej ve altın rengi tonları	Karma kullanım	Dairesel ve eğrisel formlar	İnsan ölçeği, ergonomik ölçü ve oranlar	-	Genel aydınlatma	Geometrik desenler	-

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. DEĞERLENDİRME VE BULGULAR

Tarih boyunca mekân kavramı pek çok farklı alan ve disiplin tarafından değişik biçimlerde ele alınmıştır. Mekân doğrudan kullanıcı ile ilgili olması nedeniyle mekânların, kullanıcıların ihtiyaçlarını karşılayan özelliklere sahip olması, hissedilebilir ve deneyimlenebilir olması gerekmektedir. Mekân, kullanıcıya hissettirdiği ve oluşturduğu etki ile kavranmakta ve algılanmaktadır. Mekân içerisinde kullanıcının algısını etkileyen ana unsurlar olarak malzeme, renk, doku, biçim, ölçü ve oran/orantı, ışık-gölge, ritim, mimari süsleme unsurları ile semboller çeşitli algı türleri oluşturmaktadır. Bunlar; görsel, işitsel, boyutsal, dokunsal ve ısı ile ilgili algılardır ve bir arada değerlendirildiğinde ortaya çıkan sonuç mekânsal algıyı oluşturmaktadır.

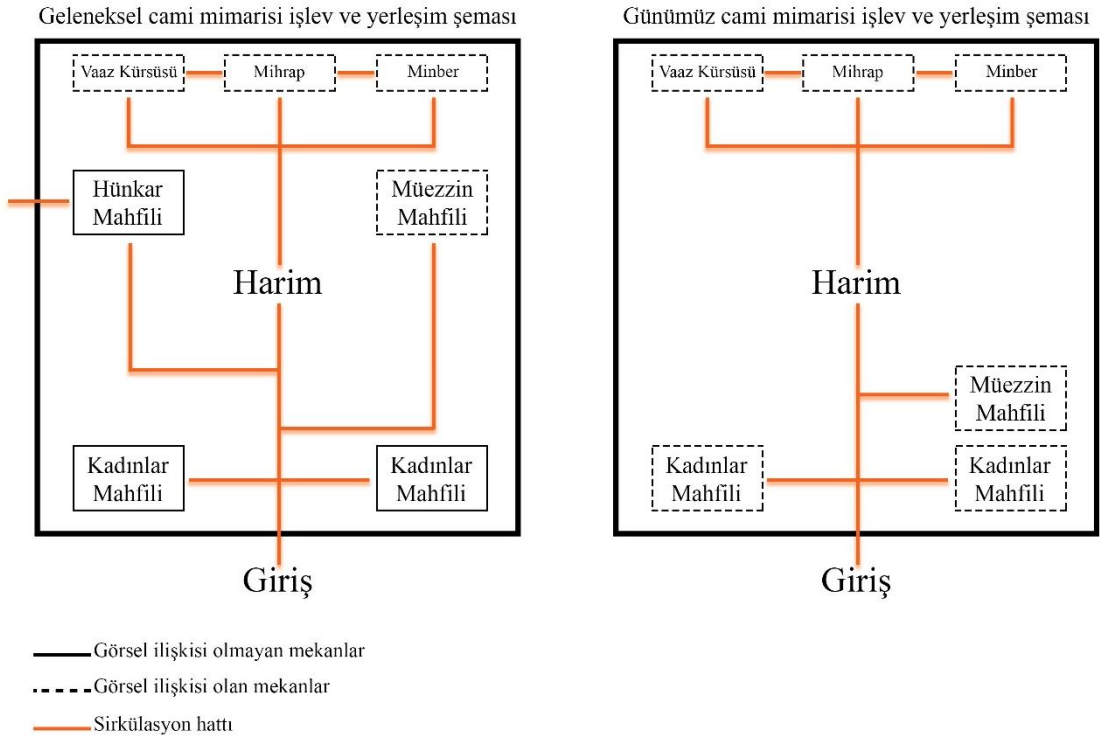
Bireyin fiziksel, sosyal, psikolojik ve kültürel gereksinimlerine yanıt veren mimari mekânların oluşumu insanların bir araya geliş nedenleri ile doğrudan ilişkilidir. Dine yönelik ihtiyacının giderilmesi ve bu doğrultuda insanların bir araya gelerek ibadet etmesine olanak sağlayan mekânlar ibadet yapılarıdır. İbadetlerin mekânsal ihtiyaçlarına yanıt vermek amacıyla oluşturulan dini yapılar, kullanıcılarının fiziksel ihtiyaçlarına yanıt vermenin yanı sıra sosyal ve psikolojik ihtiyaçlarının da giderilmesini sağlaması nedeniyle önem taşımaktadır. Dinlerin sahip olduğu ibadet ve ritüeller, o dinin ibadet mekânlarını da şekillendirmiş, geçmişten günümüze kadar olan süreçte ideal forma erişmeleri için geliştirilmiştir ve gelişmeye devam etmektedir.

Bu çalışmada İslam dini ibadet yapısı olan camiler ele alınarak camilerin tarihsel süreç içerisinde var oluşları genel hatlarıyla incelenmiş; çevresel veri değerlendirmesi ve düzenleme unsurları, planlama kriterleri, strüktürel yapıları ve iç mekân kurguları değerlendirilmiştir. Kullanıcının mekânsal algısını etkileyen/yönlendiren unsurlar (malzeme, renk, doku, biçim, ölçü ve oran/orantı, ritim, ışık - gölge, mimari süsleme unsurları ile semboller) geleneksel ve günümüz dönemlerine ait cami iç mekânlarında incelenmiştir.

Günümüzde kentsel yapının farklılaşması, gelişen ve değişen toplumsal yaşam pratikleriyle geleneksel camilerde görülen yürüme mesafesi ile camiye erişim kavramı

değişmiştir. Kullanıcılar, camiye yürüyerek ulaşmanın yanı sıra; toplu taşıma araçları ve özel araçlar ile erişebilmektedirler. Bu durum zaman koşullarına bağlı olarak günümüz camilerinin otobüs/metro/metrobüs gibi toplu taşıma araçlarının duraklarına yakın konumda yer aldığı ve cami yapısı içerisinde veya yakınında otopark alanına sahip olması ile geleneksel cami çevresine göre farklılıkların oluştuğu görülmektedir.

Cami iç mekân kurgusunun planlanmasında; değişen yaşam koşullarının, yeni toplumsal pratiklerin ve gelişen teknolojinin işlev ve yerleşim şeması üzerinde etkisi bulunmamaktadır (Şekil 23). İki dönem arasında mekânsal kurgularında görülen fark kadınlar mahfili ve hünkâr mahfilidir. Kadınlar mahfili, geleneksel cami mimarisi örneklemlerinde sonradan eklenen/dönüştürülen mekânlar olması nedeniyle çoğu zaman harimle eş değer olmayan görsel etkileşim içerisindedir. Günümüz camilerinde kadınlar mahfilinin cami planlamasında yer alan bir mahal olduğu görülmüştür. Hünkâr mahfili ise seçilen günümüz cami mimarisi örneklemlerinde rastlanmaması sebebiyle işlev şeması dışarısında bırakılmıştır. Fakat inşa edilen günümüz camilerinde, tasarımcı ya da caminin banisi kaynaklı "vip" bölümler olabileceği de düşünülmektedir. Müezzin mahfili ise geleneksel camilerde caminin orta mahallinde yer alırken günümüzde çoğunlukla asma kat mahfilinin altında konumlandığı tespit edilmiştir.



Şekil 23. Geleneksel ve günümüz camileri işlev + yerleşim şemaları

Geleneksel cami mimarisi örneklemi olarak seçilen Mimar Sinan camileri ve günümüz camileri örneklemi olarak belirlenen Yeşil Vadi Camii, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii, Ayşe Ilıcak Camii, Kahramanlar Camii, Ahmet Yılmaz Camii üzerinde planlama kriterleri, strüktürel yapıları ve iç mekân kurguları tespit edilerek mekânsal algı unsurlarının cami iç mekânlarındaki kullanımları bulgulanmıştır.

Geleneksel camilerde çoğunlukla zeminde halı, duvarlarda taş, tefriş elemanlarında mermer ve doğal ahşap, tezyinatta cam, doğal ahşap ve boya gibi malzemeler kullanılmıştır. Günümüz camilerinde ise çoğunlukla zeminde halı, duvarlarda boya ve yapay ahşap, tefriş elemanlarında yapay ahşap, süslemelerde alüminyum panel, pleksi, boya ve yapay ahşap malzemelerin tercih edildiği görülmüştür. Mermer malzemenin günümüz camilerinde kısmi olarak kullanıldığı; bunun yanı sıra, fiber katkılı beton, alçı panel, seramik gibi güncel malzemelerle yapılan uygulamaların da mevcut olduğu tespit edilmiştir.

Geleneksel camilerde çoğunlukla zeminde kırmızı, duvarlarda bej ve gri, tefriş elemanlarında kahverengi tonları, tezyinatta kırmızı, mavi, yeşil, sarı, kahverengi ve altın rengi tonları kullanılmıştır. Günümüz camilerinde ise çoğunlukla zeminde bej ve mavi, duvarlarda bej ve beyaz, tefriş elemanlarında kahverengi, tezyinatta mavi ve altın rengi tercih edildiği görülmüştür.

Geleneksel camilerde doğal malzemelerin daha çok kullanılmış olması nedeniyle hissedilebilir yüzeyler oluştuğu görülürken günümüz camilerinde yapay malzemelerin de etkisiyle pürüzsüz dokulu yüzeyler oluştuğu tespit edilmiştir. Her iki döneme ait camilerde de zeminin duvardan duvara halı malzeme ile kaplanması yumuşak dokunun hissedilebilir olmasına olanak sağlamıştır.

Geleneksel camilerde kullanılan biçimler, zemin, duvar ve tefriş elemanlarında düz ve lineer biçimlerden oluşurken tezyinatta dairesel ve kavisli biçimler kullanılmıştır. Günümüz camilerinde düz ve lineer biçimlerin yanı sıra planimetrede daire formunun denendiği ve çokgen formlar gibi cami mimarisi için yenilik kabul edilebilecek biçimlere de yer verildiği gözlemlenmiştir. Mihrap, minber ve vaaz kürsüsü için günümüz camilerinde farklı biçimlerin denendiği görülmüştür. Kubbe ise her iki dönemde de varlığını sürdüren bir form olmuştur.

Geleneksel camilerde ölçü ve oranların büyük ve abidevi boyutlara ulaştığı görülürken günümüz camilerinde insan ölçeğine ve ergonomiye daha uygun mekân ve ögelerin tasarlandığı tespit edilmiştir. Öne çıkarılmak istenen mihrap/minber gibi elemanların boyutları ve oranlarında müdahaleler yapılarak vurgunun güçlendirildiği belirlenmiştir.

Geleneksel cami ve günümüz camileri iç mekânlarında ritim ögesi; halı desenleri, pencerelerin dizilimi ve süslemelerde kullanıldığı görülmüştür. Mihrap, her iki döneme ait camilerde de simetri ekseni ile caminin giriş kapısı aksında tasarlanmıştır.

Geleneksel camiler kendi dönemi teknik ve teknolojilerine göre bol pencere açıklığına sahip aydınlık mekânlardır. Mihrap duvarında pencereler vitray ile bezenmiştir. Günümüz camilerinde ise gelişen teknoloji sayesinde cephelerin şeffaf olarak tasarlandığı gözlemlenmiştir. İncelenen camilerin çoğunda gün ışığı kontrolü sağlamak amaçlı ikincil cephe kaplama panelleri kullanılmıştır. Gerek geleneksel gerekse günümüz camilerinde iç mekânda yer alan kaba ve ince yapı elemanları, yüzey farklılıkları da gölge unsuru oluşturmaktadır. Yapay aydınlatma geleneksel döneme ait camilerde kubbe merkezinde yer alan sarkıt aydınlatma elemanları ile sağlanırken günümüz camilerinin bazılarında bu durumun devam ettirildiği bazılarında ise spot/gizli spot aydınlatmaya yer verildiği tespit edilmiştir. Mihrap, minber gibi elemanlarda gerek geleneksel döneme ait gerekse günümüz camilerinde çağın teknolojisine uygun bölgesel aydınlatmalar kullanıldığı görülmüştür.

Geleneksel camilerde tezyinata önem verilmiş; hüsnü hat, vitray, kalemişi, kündekari, taş oyma gibi tekniklerle mimari süsleme unsurlarına yer verilirken çoğunlukla çiçek motifi, geometrik desenler ve grift motifler tercih edilmiştir. Günümüz camilerinde hat sanatı ve cnc kesim ile yapılan süsleme uygulamalarında çoğunlukla geometrik desenler kullanılmaktadır. Fabrikasyon teknolojiden faydalanılarak yapılan daha seri üretime yönelik uygulamalar görülmektedir. Süsleme unsurlarının biricik ve özel olma durumu değişmiştir.

Geleneksel camilerde Mühr-i Süleyman motifi, kabaralar, yıldız motifleri, kubbe, mihrap, minber, lambalar bir sembol olarak cami içinde yer almaktadır. Günümüz camilerinde ise yıldız motiflerinin sıklıkla kullanıldığı ve kubbe, mihrap, minberin verdiği mesajlar ile sembol niteliği taşıdığı tespit edilmiştir.

Tablo 9. Geleneksel camiler ve günümüz camilerinin iç mekân algısal özelliklerinin değerlendirilmesi (örneklemlerdeki kullanım çoğunluğuna göre)

		GELENEKSEL CAMİLER	GÜNÜMÜZ CAMİLERİ
MALZEME	Zemin	Halı	Halı
	Duvar	Taş	Boya, yapay ahşap
	Tefriş	Mermer, doğal ahşap	Yapay ahşap
	Tezyinat	Cam, doğal ahşap, boya	Yapay ahşap, alüminyum panel, pleksi, boya
RENK	Zemin	Kırmızı	Bej ve mavi
	Duvar	Bej ve gri	Beyaz ve bej
	Tefriş	Kahverengi	Kahverengi
	Tezyinat	Kırmızı, mavi, yeşil, sarı, kahverengi ve altın rengi	Mavi ve altın rengi
DOKU	Zemin	Yumuşak doku, hissedilebilir yüzey	Yumuşak doku, hissedilebilir yüzey
	Duvar	Sert doku, hissedilebilir yüzey	Sert doku, pürüzsüz yüzey
	Tefriş	Sert doku, hissedilebilir yüzey	Sert doku, pürüzsüz yüzey
	Tezyinat	Sert doku, hissedilebilir yüzey	Sert doku, pürüzsüz yüzey
BİÇİM	Zemin	Düz ve lineer biçimler	Düz ve lineer biçimler
	Duvar	Düz ve lineer biçimler	Düz ve lineer biçimler
	Tefriş	Düz ve lineer biçimler	Biçim arayışları / yeni biçimler
	Tezyinat	Dairesel ve kavisli biçimler	Dairesel ve kavisli biçimler

ÖLÇÜ VE ORAN / ORANTI		Abidevi	İnsan ölçeği
RİTİM		Halı desenleri, pencereler, süslemeler	Halı desenleri, pencereler, süslemeler
IŞIK VE GÖLGE		Doğal ve yapay ışık Kaba ve ince yapı elemanları, yüzey farklılıkları Vitray	Doğal ve yapay ışık Kaba ve ince yapı elemanları, yüzey farklılıkları Cephe kaplama panelleri
MİMARİ SÜSLEME UNSURLARI		Hüsnü hat, vitray, kalemişi, kündekari, taş oyma, boyama teknikleri Çiçek motifleri, geometrik desenler, girift motifler	Hüsnü hat, cnc kesim, boyama teknikleri Geometrik desenler
SEMBOLLER		Kubbe, mihrap, minber, lambalar, kabara, vav harfi, yıldız motifleri, Mühr-i Süleyman motifi	Kubbe, mihrap, minber, vav harfi, yıldız motifleri

SONUÇ

Geçmişten günümüze din, inanç ve ibadet şekilleri değişmemiştir; ancak değişen yaşam koşulları ile birlikte ihtiyaç, beklenti ve güncel işlevlere yönelik olarak farklılıklar oluştuğu dolayısıyla cami planlamalarının doğaçlama olarak kendini güncellediği ve buna cevap veren tasarımların başarılı olarak ifade edildiği söylenebilir. Değişen koşullar; camilerin yer aldığı konumları, içerisinde bulunan mahal ve bölümleri, düzenlemeleri ve hatta kullanıcısını belirlemektedir. İnsanların eski dönemlerde, evlerine/işlerine yakın camiye gittikleri bilinirken günümüz yaşam pratikleri, ulaşım imkânları ile kişiler seyahat halindeyken herhangi bir camiye girip ibadetlerini yerine getirebilmektedirler. Geçmişte tanımlı ve belirli olan yerel cami cemaati, günümüzde hareketli ve değişkendir. Bu durum cami mimarisinin kullanıcı sayısının kapasite oranı ve bu sebeple hacimsel boyutlarının kent ve kent işlevine bağlı olarak belirlenmesine neden olmaktadır.

Kare planlı ilk İslam ibadet mekânı temeli ile oluşan cami mimarisi, Müslüman kullanıcı belleğinde bir forma sahiptir. Değişen yapım teknolojileri ile birlikte yapım sistemlerinin zamana uygun olarak geliştiği; gerek mekân açıklıkları, gerek dolu-boş oranlarında daha esnek davranılabildiği izlenmektedir. Geleneksel camilerde görülen kare ya da dikdörtgen plan şemaları günümüz camilerinde çoğunlukla kare plan şeması olarak kullanılmaya devam etmektedir. Bunun yanı sıra bazı camilerde, çağın sağlamış olduğu teknik ve teknolojik imkânlarla beraber, çokgen ve daire gibi plan şemaları da denenmektedir.

Kubbe, Mimar Sinan camilerinde, sistemsel ve teknik olarak sürekli gelişim gösteren cami mimari elemanı olmuştur. Üst örtü olarak geniş açıklığın tek bir kubbe ile geçilmesi cami iç mekânına giren kullanıcının mekânı bir bütün olarak algılamasını kolaylaştırmaktadır. Pek çok kullanıcı için kubbenin cami ile özdeşleşmiş bir form olduğunu savunan çalışmalar bulunmaktadır. İncelenen günümüz cami örneklerini; malzeme, teknik ve teknolojik olarak çağdaş olmaları gibi nedenlerle gelenekselin yorumlandığı kubbeli cami formu olarak tanımlamak mümkündür. Kubbe formunun modern olarak yorumlanması, kullanıcı belleğinde yer eden cami imajına gönderme yaparak algıyı etkilemektedir. Kubbe, sahip olduğu biçimin dairesel etkisi ve yükseklikle ortaya çıkan oran/orantılar nedeniyle mekân algısında etkin bir mimari elemandır. Geçmişten günümüze kubbenin gelişerek ve yorumlanarak var oluşu, mekân içerisinde bulunan kullanıcıda ululuk/yücelik/güç gibi hissedilen duyguları arttırmaktadır.

Mekân içerisinde mekân oluşturma düşüncesi, caminin harim mekânına algısal olarak çeşitlilik ve zenginlik sağlamaktadır. Geleneksel camilerde var olan ana kubbeyi destekleyen yarım kubbeler ibadet mahallini çeşitlendirmektedir. Harim içerisinde zeminin yükseltilmesi ile oluşturulan mahfiller, asma kat mahfilleri ve üst örtünün oluşturduğu mahaller harim içerisinde mekânlar oluşturmaktadır.

Mekân içerisinde mekân oluşturmanın meydana getirmiş olduğu algısal etki; kullanıcının psikolojik, sosyal ve ruhsal durumuna göre farklılaşmaktadır. Geleneksel dönem camileri ve günümüz camileri ihtiyaç programları birbirinden farklıdır. Bu durum camilerdeki mahfil kullanımlarına da yansımıştır. Zaman ve yönetim sisteminin değişmesine bağlı olarak inşa edilen yeni camilerin çoğunda hünkâr mahfilinin artık kullanılmadığı görülmektedir. Müezzin mahfilleri, Mimar Sinan camilerinde genellikle cami taşıyıcısı olan filpaye ayaklara bitişik olarak harimin orta kısmında yer alırken günümüz camilerinde konumlarının değişikliğe uğramış olduğu görülmektedir. Günümüz camilerinde, müezzin mahfili, çoğunlukla giriş kapısının sağ tarafında asma kat galerilerinin altında konumlanmaktadır. Konumu itibariyle, geleneksel camilerde harim mekânının, mekânsal birlik algısını kısmi olarak engelleyen müezzin mahfili; günümüz kullanımında görüşü kesmeyen ve algıyı sınırlamayan bir konuma sahiptir. Kadınlar mahfili, geleneksel camilerde, sonradan dönüştürülen alanlarda yer almakta olup; günümüz camilerinde, tasarım aşamasında projelere dâhil edilmektedir. Planlı bir şekilde tasarıma dâhil edilen kadınlar mahfilinin; daha erişilebilir, ulaşılabilir ve engelsiz ortamlara sahip olduğu; bunun yanı sıra kullanılan bölücülerin görüşü kesmeyen ve algıyı sınırlamayan özelliklerde uygulandığı tespit edilmiştir.

Geleneksel dönem camilerinde form, malzeme ve yapım tekniği açısından benzer niteliklere sahip olan mihrap, minber ve vaaz kürsüsü; günümüz camilerinde özel olarak tasarlanıp farklılaşarak iç mekânda dikkat çeken unsurları oluşturmaktadır. Mihrap, minber ve vaaz kürsüsü tasarımcının cami iç mekânındaki imzası niteliğini taşımaktadır. Ayrıca harim içerisindeki mihrap, minber ve vaaz kürsüsü gibi iç mekân ögelerinin oranlarının birbirleriyle olan ilişkileri, abidevilik etkisini pekiştirmekte ve mekânın boyutsal algısını etkilemektedir.

Camilerin plan şemaları incelendiğinde gerek geleneksel gerekse günümüz camilerinde mihrap aksında bir giriş kapısının yer aldığı görülmektedir. Ana akslarda yer alan giriş kapıları, harim mekânının bir bütün olarak algılanmasında kolaylık sağlamaktadır. Mihrap, cami giriş kapısının bulunduğu aks üzerinde konumlanması ve biçimsel özellikleri nedeniyle bir odak

noktası oluşturmaktadır. Geleneksel camilerde mihrabın bir niş olarak tasarlandığı, kıble duvarının vurgulandığı görülmektedir. Günümüz camilerinde de mihrap, niş olarak tasarlanmaktadır ve bu durum mekâna vurgu, odak, derinlik olarak etki etmektedir. Bunların yanı sıra mihrap çok eski zamanlardan günümüze ulaşan cami iç mekân litürjik ögesidir. Mihrabın sonsuzluğa, cennete açılan kapıyı sembolize etmesi geçmişten günümüze iç mekânda var oluşunu etkileyen nedenlerden biridir. Günümüz camilerinde mihrabın var olması, kullanıcı belleğinde cami iç mekân ögesi olarak yer etmesi nedeniyle ibadet etmek için camide bulunan kişinin mekânı algılamasını kuvvetlendirmektedir. Mimar Sinan camilerinde görülen mukarnas kavsaralı mihrap formu; incelenen günümüz camilerinin bir kısmında çağdaş malzeme, teknik ve teknolojik uygulamalarla yorumlanarak yapılmaktadır. İslam mimarisiyle eşleşmiş olan mukarnas formun günümüz cami mihraplarında da kullanılması, hem İslam kültürü yapılarını hem de geleneksel dönem cami mimarisini kullanıcının belleğinde yer alan mevcut formla eşleştirerek bir bellek unsuru oluşturmaktadır.

Minber, gerek geleneksel gerekse günümüz kullanımında mihrabın sağ yanında bulunan cami iç mekân litürjik ögesidir. Geleneksel kullanımda bulunan minber köşkü ve külahı günümüzde nadiren uygulanmakta olup çağdaş tasarım denemeleri ile minber üretimi yapılmaktadır. Geleneksel camilerde çoğunlukla 10'dan fazla basamağa sahip olan ve boyutlarının cami içindeki oranıyla iç mekânda vurgulu bir etki oluşturan minberin günümüz kullanımında, boyutsal oranı yönünden küçülerek etkisinin azaldığı ve basamak sayısının buna bağlı olarak genellikle 10'dan az sayıda yapıldığı gözlenmektedir.

Vaaz kürsüsü, gerek geleneksel gerekse günümüz kullanımında mihrabın sol yanında bulunan ve tek parça olarak üretilen bir cami iç mekân ögesidir. Günümüz cami mimarisi iç mekânında, vaaz kürsüsünün, minber formunun aynısı ya da simetri görüntüsü olarak tasarlandığı uygulamalar da mevcuttur. Bu durum minber ve vaaz kürsünün algılanmasını ve ayırt edilmesini zorlaştırmaktadır.

Günümüzde teknolojinin ilerlemesi ile beraber, el işçiliği yerine; kaba ve ince yapı, tesisat, üretim, tasarım ve uygulama aşamalarında daha teknolojik, seri ve sorunsuz ancak tipleştirilmeye müsait üretimler yapılmaktadır. Bu durum inşa edilecek olan camiler için tasarımcıda bir soru oluşturmalıdır. El emeği ile üretilen çalışma ile prefabrike olarak üretilen çalışma arasında kullanıcının algı ve duygularını etkilemesi yönüyle fark oluşturacağı açıktır.

Camiler, günümüzde farklı malzemeler kullanılarak inşa edilmesine karşın, kullanıcının mekân algısını yönlendirmek amaçlı geleneksel izlerin "kaplama" görevi ile yapay malzemelere yer verilerek uygulandığı görülmektedir. Örneğin; doğal ahşap malzeme yerine ahşaptan üretilmiş yapay ahşap veya ahşap görüntülü malzemelerin kullanımının yoğunluğu öne çıkmaktadır. Kullanıcı üzerinde doğal ve yapay malzeme kullanımının etkisi farklı olacaktır.

Geleneksel cami mimarisi iç mekânında sıcak renkler hâkimken günümüz camilerinde soğuk renklerin kullanıldığı izlenmektedir. Kullanıcı tercihi olduğu düşünülmeyen bu durumun tasarımcı tercihi ile günümüz cami mimarisi algısını etkilediği, inşa edilen günümüz camilerinin gelecekte bugünü anlatacağı ve belki de o dönemlere örnek teşkil edebileceğini söylemek mümkündür.

Doku kullanımı konusunda geleneksel dönem cami mimarisinde pürüzlü, günümüz cami örneklerinde ise genellikle pürüzsüz yüzeyler kullanıldığı görülmektedir. Hissedilebilir, dokunma duyusunu da aktive eden yüzeyler, cami iç mekânında algısal farklılık ortaya çıkarmaktadırlar. Aynı zamanda zemin kaplaması için seçilen yumuşak dokulu yüzeyler, cami içerisinde sıcak ve konforlu ortam oluşturmaktadırlar.

Günümüz cami mekânsal ölçüleri, kullanıcı sayısı orantılı olarak kapasite ve hacimsel boyutlarının belirlenmesi ile değişiklik göstermektedir. Yüksek üst örtüler gerek geleneksel gerek günümüz cami mimarisinde öne çıkmaktadır. İslam dinine göre Allah'ın ululuk ve yüceliği; kulun ise acizliği ve dünyadaki küçüklüğü öne çıkmakta olup bu durum cami mimarisinde oranlarla kullanıcıya hissettirilmiştir. İç mekânda kullanılan ögeler, geleneksel cami mimarisinde, banisi nedeniyle caminin önemi ve boyutları ile ilişkiliyken; günümüzde, insan ölçeği ve ergonomik koşullar daha fazla önemsenmiştir. Kullanıcının cami içerisinde yer alan ögeleri algılaması ve kullanım pratikliği açısından ölçü ve oranlar önemlidir.

Ritim ögesi, geleneksel ve günümüz cami iç mekânlarında benzer özelliklerle kullanılmış olup halı deseni, pencere dizilimi ve süsleme unsurlarının yer verilmesi ile mekâna devinim katmaktadır. Kullanıcının, ritmik unsurlarla hareketi hissetmesi, algıda insanın ve dünyanın hareketiyle eşleştirilebilir. Aynı zamanda camilerde simetri ekseni kullanılmaktadır. Bu durum ögelerin algılanabilirliğini arttırmakta ve vurgusal etkisini kuvvetlendirmektedir.

Mimar Sinan camilerinde çağının teknolojisinin üzerinde olarak, uygulamalarda çok sayıda pencerenin mekân tasarımına dâhil edildiği görülmektedir. Yan cephelerde, insan göz seviyesi yüksekliğinde var olan pencerelerin, iç mekân ve dış mekân arasındaki bağlantının kurulması işlevini görmesinin yanı sıra mekânın ferah olarak algılanmasını da sağlamakta ve hacmin boyutlarının kullanıcı üzerindeki algısını etkilemektedir. Pencereler, mekân içerisine gün ışığı sağlamanın yanı sıra iç ve dış mekân arasındaki algısal ve görsel sürekliliği de sağlamaktadır. Günümüz camilerinde ise; geleneksel yaklaşımda görülen çok sayıda pencere ile sağlanan etki, çağın getirdiği teknik ve teknolojik imkânlar sayesinde, cephelerde yer alan büyük boyutlu pencerelere yer verilerek oluşturulmuştur. Harim mekânında yer alan pencerelerin cami kullanıcısına bağlantı, devamlılık, süreklilik ve sınırsızlık gibi algısal etkileri olduğunu söylemek mümkündür. Geleneksel camilerde açılabilen pencereler kullanılarak cami dış mekânında bulunan "bahçedeki çiçek, ağaç gibi doğa unsurlarının güzel kokuları" da iç mekâna dâhil edilmiştir. Günümüz camilerinde sabit cam pencerelerin tercih edildiği ve bu noktada dış mekânla yalnızca aydınlatma ve görsel bağlantı kurulduğu tespit edilmiştir.

Geleneksel camilerde görülen kıble duvarında ve mihrabın sağ ve sol yanlarında yer alan pencere açıklığının var olması durumunun günümüz camilerinde de devam ettirildiği; kıble duvarından mekân içerisine gün ışığının dâhil edildiği ve özellikle mihrap ile doğal ışık ilişkisinin kurulduğu tespit edilmiştir. Gece kullanımlarında seçilen aydınlatma biçimiyle mihrabın yerinin vurgulanması, inanca ait uhrevi duyguların arttırılması, güçlendirilmesi sağlanmıştır. Işık etkisi ile oluşturulan dinsel atmosfer, mihrabın cennete açılan kapıyı sembolize etmesini kuvvetlendirmektedir. Mimar Sinan camilerinde kıble duvarında bulunan pencere camlarının özellikle vitray süslemeli olduğu görülmektedir. Vitrayda kullanılan desen, renk ve dokunun ibadet eden kullanıcının dini duygularını arttırdığı bilinmektedir. İncelenen günümüz camilerinde vitray cam kullanımına rastlanmamıştır.

Geleneksel camilerde cephelerde dolu-boş yüzeyler, pencerelerde kullanılan farklı biçim, kalınlık ve boyutlardaki profiller ve vitrayların etkisiyle iç mekânda gölge oluşumunun sağlandığı görülmektedir. Günümüz camilerinde gelişen teknik ve teknoloji sayesinde; tüm cephelerin cam olarak inşa edilebilmesi, mekândaki aydınlık seviyesinin artmasını sağlamakla beraber iklimsel bazı kontrol problemlerine ve gölge unsurunun kaybolmasına neden olmaktadır. Bu nedenlerle yapıda ikincil cephe yüzeyi olarak çeşitli paneller kullanılmaktadır. Kullanılan panellerin boyut, kalınlık, detay ve biçimlerinin farklı olması iç mekânda oluşan gölgeleri değiştirmesi nedeniyle kullanıcının mekânsal algısını da etkilemektedir.

Mimari süsleme unsurları Mimar Sinan camilerinde hat, çiçek figürleri ve geometrik desenler olarak kullanılmıştır. Kendinden önceki dönemlere göre oldukça sade tezyinat anlayışına sahip olan Sinan camilerinde strüktürel ögeleri ve iç mekân elemanlarını vurgulayıcı süslemeler yapılmıştır. Günümüz camilerinde geometrik desenler ve hat sanatı çoğunlukla tercih edilen bezeme türüdür. Süslemenin malzeme, renk, doku ve biçim olarak daha fazla sadeleştiği, Sinan camilerine benzer olarak kullanıcıya mesaj verme ve yapı elemanlarının veya iç mekân ögelerinin vurgulanması gibi nedenlerle tercih edildiğini söylemek mümkündür. Geleneksel cami iç mekânlarında sıklıkla kullanılan hat sanatı uygulamalarında günümüz kullanımında sadeleşme olduğu görülmektedir. Günümüz cami mimarisinde kubbeli üst örtü tepe noktasında, kubbe eteğinde, duvar panolarında, mihrap alınlığında ve çevresinde yer alan bordürlerde, minber üzerinde ve vaaz kürsüsü ön yüzeyinde hat sanatı uygulamalarına yer verilerek; çoğunlukla, "Allah" lafzı, Hz. Peygamber'in ismi, Besmele-i şerife, Ayetel Kürsi, Bakara Suresi'nden ayetlerle bezenmektedir. Geleneksel camilerde süsleme sanatlarında el işçiliği (ahşap oyma, kalem işi vb.) öne çıkarken günümüz cami mimarisi kullanımında malzemenin ve teknolojinin getirileri ile beraber cnc kesim tezgâhlarında hazır üretimler yapılmaktadır.

Mimar Sinan camilerinde sembol unsurlarının sıklıkla kullanıldığı; cennet tasviri, ahiret inancı, sonsuzluk isteğinin; Mühr-i Süleyman motifi, kabaralar, Arapça Vav harfi, yıldız motiflerinin yanı sıra, kubbe, mihrap, minber, lambalar gibi iç mekân elemanlarının sahip olduğu sembolik anlamlar aracılığıyla yansıtıldığı görülmektedir. Günümüz camilerinde ise farklı motif kullanımlarının azalmasına karşın yıldız motiflerinden ve Arapça Vav harfi kullanımından vazgeçilmediği; kubbe, mihrap ve minberin verdiği mesajlar ile sembol niteliği taşımaya devam ettiği tespit edilmiştir. Sembollerin, cami kullanıcısına zihinsel çağrışımlarla mesajlar vermesinin algıyı etkilemesi nedeniyle, iç mekânda yer verilen elemanların ve yüzeylerde kullanılan motiflerin bilinçli seçimi önem taşımaktadır.

Camilerin oluşturulmasında inanç duygusunun kuvvetlendirilmesi ve coşkunun arttırılması her zaman önde olmuştur. Yapılan çalışmadaki çıkarımlarla; kullanıcıların fiziksel, sosyal, psikolojik ve dini ihtiyaçlarına yanıt veren, iç mekânı cazip hale getirerek ibadete davet eden, saygı/sevgi/yüceltme duygularını hissettiren uygun koşullu cami iç mekânları tasarlanabilir. Mekânsal algı unsurlarının kullanımı, cami kullanıcısı üzerinde oluşturulmak istenen etki doğrultusunda şekillenebilir. Cami içerisinde kullanıcının algısını etkileyen tüm yönlendirmelerin bilinçli kullanımı, mekân ve kullanıcı arasında oluşacak olan bağı

kuvvetlendirerek ibadet ortamının oluşturması hedeflenen algı ve bellek unsurlarını da aktif hale getirecektir.

Din ve inancın gerek birey gerekse toplum açısından çok özel bir yerde bulunması hassasiyeti ile geleneksel döneme ve günümüze ait camiler irdelenmiş ve yapılan çalışmaların yeni nesil ve gelecek dönem camilerine yol gösterici olması hedeflenmiştir. Tüm bu değerlendirmeler günümüzde inşa edilen ve gelecekte yapılacak olan camilerin iç mekân tasarımlarının daha doğru kurgulanması için önem taşımaktadır. Teknik-teknolojik gelişmelerin, toplumun genel kabulleri nedeniyle, cami mimari biçimlenişini etkilemediği; yalnızca tasarımın yapılış şekilleri ve uygulama aşamalarına katkı sağladığı düşünülmekle birlikte, teknolojinin ne yöne evrileceği ve gelecek dönem camilerine nasıl etki edeceği yeni araştırmaların konusu olabilir. Son olarak camilerdeki mekân tasarım ve biçimlenişlerinin, din ve ibadet özelinde, önemli ve hassasiyet gerektiren bir çalışma konusu olması sebebiyle disiplinler arası bir çalışmayı gerektirmektedir.

KAYNAKLAR

1. Kitaplar

Ağırman, Mustafa (2018). Hz. Muhammed (sav) Devrinde Mescid ve Fonksiyonları. İstanbul: Ravza.

Akçıl Harmankaya, Nesrin Çiçek (2018)(a). Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm. İstanbul: Kitabevi.

Atkinson, Rita L., Richard C. Atkinson, Ernest R. Hilgard (1995). Psikolojiye Giriş, Cilt 1, (Çev. Kemal-Mustafa Atakay, Aysun Yavuz). İstanbul: Sosyal.

Aydın, Mahmut (2018). Dinler Tarihi: Tarih, İnanç ve İbadet, İstanbul: Ensar Neşriyat.

Baymur, Feriha (1998). Genel Psikoloji, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Brooker, Graeme, Sally Stone (2012). İç Mimarlıkta Biçim + Yapı (Çev. Neslihan Işık). İstanbul: Literatür.

Burckhardt, Titus (2013). İslam Sanatı Dil ve Anlam (Çev. Turan Koç). İstanbul: Klasik.

Can, Yılmaz, Recep Gün (2018). Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği, İstanbul: Kayıhan.

Cansever, Turgut (2005). Mimar Sinan, İstanbul: Albaraka Türk.

Ching, Francis D. K. (2004). İç Mekân Tasarımı (Çev. Belgin Elçioğlu), İstanbul: Yem.

Ching, Francis D. K. (2019). Mimarlık: Biçim, Mekân, Düzen (Çev. Gizem Aydın). İstanbul: Nobel Akademik.

Coates, Micheal, Graeme Brooker, Sally Stone (2017). Görsel İç Mimarlık Sözlüğü (Çev. Neslihan Şık). İstanbul: Literatür.

Coles, John, Naomi House (2007). İç Mimarlığın Temelleri (Çev. Zeynep Vaizoğlu). İstanbul: Literatür.

Corbusier, Le (2015). Bir Mimarlığa Doğru (Çev. Serpil Merzi). İstanbul: Yapı Kredi.

Cragoe, Carol Davidson (2011). Binalar Nasıl Okunur? (Çev. Pelin Derviş). İstanbul: Yem.

Cüceloğlu, Doğan (2018). İnsan ve Davranışı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Çaycı, Ahmet (2017). İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol, Konya: Palet.

Çağlarca, Saadettin (2018). Renk ve Armoni Kuralları, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Çam, Nusret (2019). İslam'da Sanat, Sanatta İslam, Ankara: Akçağ.

Çam, Nusret (2004). "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Mahalli Unsurlar". Ağırnaslı Sinan. Haz. Subaşı, Muhsin İlyas. Kayseri: Ağırnas Belediyesi, 176-190.

Çoruhlu, Yaşar (2000). Türk Mitolojisinin Ana Hatları, İstanbul: Kabalcı.

Demiriz, Yıldız (2017). İslam Sanatında Geometrik Süsleme, İstanbul: Hayalperest.

Eriç, Murat (2011). Mimarlığın Seyir Defteri, İstanbul: Literatür.

Ergüvenç, Mehmet Yılmaz (2018). İslam Mimarlık Sanatı, İstanbul: Puslu.

Erkman, Halil Sencer (2004). “Sinan’ı Anlamak”. Ağırnaslı Sinan. Haz. Subaşı, Muhsin İlyas. Kayseri: Ağırnas Belediyesi, 101-115.

Erzen, Jale Nejdet (2005). Mimar Sinan Estetik Bir Analiz. İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.

Evren, Ercan (2013). Modernlik ve Türkiye’de Modern Camiler, İstanbul: Mimarlar Odası Antalya Şubesi.

Gagg, Russel (2013). İç Mimarlıkta Doku + Malzeme (Çev. Cansu Uçar). İstanbul: Literatür.

Garaudy, Roger (2017). İslam’ın Aynası Camiler (Çev. Cemal Aydın). İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı.

Göncüoğlu, Süleyman Faruk, Zeliha Kumbasar (2006). Gelenekten Geleceğe Camiler. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.

Günay, Reha (2006)(a). Mimar Sinan, İstanbul: Yem.

Günay, Reha (2006)(b). Sinan’ın İstanbul’u, İstanbul: Yem.

Günay, Reha (2019). Mimar Sinan Neden Bir Tasarım Dehasıdır?, İstanbul:Yem.

Gür, Şengül Öymen (1996). Mekân Örgütlenmesi, Trabzon: Gür.

Goodwin, Godfrey (2012). Osmanlı Mimarlığı Tarihi (Çev. Müfit Günay). İstanbul: Kabalcı.

Grabar, Oleg (2018). İslam Sanatının Oluşumu (Çev. Nuran Yavuz). İstanbul: Alfa.

Hasol, Doğan (2017). Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü. İstanbul: Yem.

İnceoğlu, Metin (2011). Tutum Algı İletişim, İstanbul: Siyasal.

İzgi, Utarit (1999). Mimarlıkta Süreç Kavramlar-İlişkiler, İstanbul: Yem.

Katkak, Bülent (2016). Mimar Sinan’ın İstanbul’u, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Kılıç, Sadık (2016). İslâm’da Sembolik Dil, İstanbul: İnsan.

Kuban, Doğan (1998)(a). Sinan’ın Sanatı ve Selimiye. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

Kuban, Doğan (1998)(b). Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazıları, İstanbul: Yem.

Kuban, Doğan (2012). İstanbul Bir Kent Tarihi, İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Kuban, Doğan (2016). Sanat, Mimarlık, Toplum Kültürü Üzerine Makaleler, İstanbul: Boyut.

Kuban, Doğan (2018). Mimarlık Kavramları, İstanbul: Yem.

Morgan, Clifford T. (2017). Psikolojiye Giriş (Çev. Sibel Karakaş, Rükzan Eski). Konya: Eğitim.

Mülayim, Selçuk (2018). İslam Sanatı, İstanbul: İSAM.

Mülayim, Selçuk (2013). Sinan bin Abdülmennan Bir Dünya Mimarının Hayat Hikâyesi, Eserleri ve Ötesi, Ankara: İslam Araştırmaları Merkezi.

Nasr, Seyyid Hüseyin (2019). İslam Sanatı ve Maneviyatı (Çev. Ahmet Demirhan). İstanbul: İnsan.

Necipoğlu, Gülru (2017). Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür, (Çev. G. Çağalı Güven). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Odabaşı, Yavuz, Gülfidan Barış (2019). Tüketici Davranışı, İstanbul: MediaCat Akademi.

Onay, Ahmet (2008). Türkiye'nin Cami Profili, İstanbul: Değerler Eğitim Merkezi.

Osmanlıoğlu, Mehmet (2018). Bir Mimarın Kaleminden Camiler Kitabı. İstanbul: Büyüyen Ay.

Ödekan, Ayla (1997). "Minber", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.2 İstanbul: Yem, 1259-1260.

Ramazanoğlu, Gözde (1995). Mimar Sinan'da Tezyinat Anlayışı, Ankara: Kültür Bakanlığı.

Roth, Leland M. (2006). Mimarlığın Öyküsü (Çev. Ergün Akça). İstanbul: Kabalcı.

Silah, Mehmet (2005). Sosyal Psikoloji Davranış Bilimi, Ankara: Seçkin.

Rasmussen, Steen Eiler (2017). Yaşanan Mimari (Çev. Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Soygeniş, Sema (2019). Mimarlık Düşünmek Düşlemek, İstanbul: Yem.

Sözen, Metin, Uğur Tanyeli (2010). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sözen, Metin (2004). "Yaşayan Sinan". Ağırnaslı Sinan. Haz. Subaşı, Muhsin İlyas. Kayseri: Ağırnas Belediyesi, 13-17.

Tanyeli, Uğur (1997). "Mekân", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.2 İstanbul: Yem, 1193-1195.

Temren, Belkıs (1995). Tasavvuf Düşüncesinde Demokrasi, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

Türeli, İdil (2011). Türk Sanatında Altı Köşeli Yıldız, İstanbul: Kitabevi.

Vitruvius (2017). Mimarlık Üzerine (Çev. Çiğdem Dürüşken). İstanbul: Alfa.

Zevi, Bruno (2015). Mimarlığı Görebilmek (Çev. Alp Tümertekin), İstanbul: Daimon.

2. Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar

Akbulut, Nesibe, Alev Eraslan (2017). "Türkiye'de Çağdaş Cami Mimarisi Tasarımında Yenilikçi Yaklaşımlar", İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi, 35, s.33-59.

Akçıl Harmankaya, Nesrin Çiçek (2018)(b). "Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm Üzerine Bir Değerlendirme". Sanat Tarihi Yıllığı, 27, s.1-37.

Aktaş Yasa, Azize (2016). "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Konya Yapılarında Malzeme Kullanımı ve Yapım Teknikleri", Vakıflar Dergisi, 45, 143-176.

Altın, Elif (2014). "Yüzer Mekân Mobilyalarının İncelenmesi, Özel Üretim Yat Tasarımında Mekân Kurgulanması ve Kısmi Örneklem Çalışması". Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Antel, Ayla (2013). "Geçmişten Günümüze Cami Mimarisinin Gelişimi". 1. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu: Gelenekten Geleceğe Cami Mimarisinde Çağdaş Tasarım ve Teknolojileri, Edt. Tokay, Hale; Kaptı, Mevlüde; Büken Cantimur, Burcu ve Çoşkun, Selcen.

Düzen. Diyanet İşleri Başkanlığı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2-5 Ekim 2012, İstanbul. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, s.257-262.

Apa, Gülay (2007). "Osmanlı Dönemi Selatin Cami Minberleri". Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Apa, Gülay (2008)(a). "Osmanlı Geç Dönem İstanbul Vaaz Kürsüleri". XII. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu, 15-17 Ekim 2008, Çanakkale, s.308-317.

Apa, Gülay (2008)(b). "Üsküdar Sultan Camilerinde Vaaz Kürsüleri". Uluslararası Üsküdar Sempozyumu VI, İstanbul, s.251-270.

Apa Kurtişoğlu, Gülay (2013). "Dini Yapılarda Fonksiyonel Estetik Ögeler". VI. Dini Yayınlar Kongresi, 29-30 Kasım-1 Aralık 2013, İstanbul, s.397-416.

Arpacıoğlu, Ümit (2013). "İslam ve Cami Mimarisinde Malzeme, Teknoloji ve Sanat Kullanımının Değerlendirilmesi". 1. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu: Gelenekten Geleceğe Cami Mimarisinde Çağdaş Tasarım ve Teknolojileri, Edt. Tokay, Hale; Kaptı, Mevlüde; Büken Cantimur, Burcu ve Çoşkun, Selcen. Düzen. Diyanet İşleri Başkanlığı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2-5 Ekim 2012, İstanbul. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı: s.401-410.

Arslan Avar, Adile (2009). "Lefebvre'in Üçlü – Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân – Diyalektiği". Mimarlık ve Mekân Algısı, 17, Ankara: Ankara Mimarlar Odası, s.7-17.

Aydınlı, Semra (1986). "Mekânsal Değerlendirmede Algısal Yargılara Dayalı Bir Model". Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Aytöre, Serdar (1999). "Osmanlı'ya Damgasını Vurmuş Üç Işık: Sinan, Süleyman, Süleymaniye". Skylife Dergisi, Ağustos, s.56-64.

Barışta, H. Örcün (2003). "İstanbul Camilerinin İç Mimarisindeki Taş Süslemelerden Örnekler". Vakıf Medeniyeti Sempozyumu Kitabı, Ankara, s.127-140.

Benian, Esin (2011). "Mimar Sinan ve Osmanlı Cami Mimarisinin Gelişimindeki Rolü". Tübitak Bilim ve Teknik Dergisi, 44/ 518, s.40-47.

Bozkurt, Nebi (2005). "Minber". Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.30, Ankara, s.101-103.

Bozkurt, Tolga (2008). "Erken Dönem Osmanlı Selatin Cami Mihrapları". İstem Dergisi, 11, s.203-248.

Castell, C. Hecht, H. ve Oberfeld, D. (2019). "Wall Patterns Influence the Perception of Interior Space", Quarterly Journal of Experimental Psychology, 73, s.29-54.

Cirit, Hasan (2012). "Vaaz". Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.42, Ankara, s.404-407.

Çaycı, Ahmet (2015). "Zaman ve Sanat Bağlamında Çark-ı Felek Motifi". Uluslararası İslam Medeniyetinde Zaman Sempozyumu, 8-11 Ekim 2015, C. II, İstanbul, s.299-305.

Çetinaslan, Mustafa (2012). "Osmanlı Camilerinde Hünkâr Mahfilleri". Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Çoruhlu, Yaşar (2002). "Kürsü". Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.26, Ankara, s.573-574.

Dağlı, Hakan (2015). “Mimar Sinan’ın İstanbul’daki Camilerinin Minber Bezemeleri”. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Dalgın, Nihat (2009). “Secde”. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.36, İstanbul, s.271-272.

Demirarslan, Deniz (2014). “Mekân Tasarım Özellikleri Açısından Gelibolu Mevlevihanesi”. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, 72, 43-67.

Demirarslan, Sibel (2004) “Renk ve Dokunun Algılamadaki Rolü ve Mimariye Etkisi”, V. Uluslararası Boya, Vernik, Mürekkep ve Yardımcı Maddeler Sanayi Kongresi ve Sergisi “Boya-Paint 2004”, 15-17 Nisan 2004, s.119-130.

Demirarslan, Sibel (2019). “Cam ile Sanat ve Zanaat Uygulaması: Vitray”. TURAN-SAM Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergi, 44, 635-640.

Demirarslan, Sibel (2020). “Yüzey Dokusu ve Ergonomide İşlevselliğe Katkısı”. TURAN-SAM Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergi, 12/47, s.333-337.

Dural, Mesut (2017). “Çağdaş Cami Mimarisinde Kubbe Ögesinin Algısal Etkisinin Mimari Eğitim Seviyesine Göre Farklılaşması”. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Eraslan, Alev (2014). “Mimaride Anlam; Yapıdaki "Sembolik Dil" Üzerine Bir Değerlendirme”, Tasarım+Kuram Dergisi, 18, s.18-35.

Erçağ, Beyhan (1988). “Mimar Sinan’ın Çıraklık Eseri Şehzade Mehmet Camii”. İlgi, s.2-12.

Erdem, Bihter (2011). “Mimar Sinan’ın Eseri Olan Üç Önemli Caminin Mekânsal Özelliklerinin İrdelenmesi”. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Erzen, Jale (1988). “Interior Space Articulation in Sinan’s Mosques”. Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri, (Ankara, 24-27 Ekim 1988), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, TTK, s.315-323.

Erzincan, Tuğba (2005). “Mihrap”. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.30, Ankara, s.30-37.

Gezer, Hale (2007)(a). “Mozaikte Bir Yerde…”. Mimarlıkta Malzeme Dergisi, 5, s.22-28.

Gezer, Hale (2007)(b). “Yüzeyin Kimliği, Malzemenin Kendini İfadesi: Doku”. Mimarlıkta Malzeme Dergisi, 6, s.35-45.

Gezer, Hale (2008). “Mekân ve Mekânın Algılanması”. Mimarlıkta Malzeme, 7, s.33-42.

Gezer, Hale (2012). “Mekânı Kavrama Sürecinde Algılama Bileşenleri”. İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 11/21, s.1-10.

Gezer, Hale (2014). “Mimariyi Yaşamak”. İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi, 13/26, s.227-258.

Kaptan, B. Burak (2001). “İç Mekânın Niteliğini Belirleyen Öğelerin Görsellik Kazanmasını Sağlayan Oluşumlar”. Anadolu Sanat Dergisi, 11, s.113-130.

Kasapseçkin, M. Adil, Damla Altuncu (2011). “Selimiye Camiinde Göstergebilimin İzleri”. 7. Uluslararası Sinan Sempozyumu (28-29 Nisan 2011). Trakya Üniversitesi, Edirne, s.16-22.

Karaesmen, Erhan (2013). "Üç Boyutlu Eğrisel Formların Sembolik ve Yapısal Anlamı". 1. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu: Gelenekten Geleceğe Cami Mimarisinde Çağdaş Tasarım ve Teknolojileri. Edt. Tokay, Hale; Kaptı, Mevlüde; Büken Cantimur, Burcu ve Çoşkun, Selcen. Düzen. Diyanet İşleri Başkanlığı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2-5 Ekim 2012. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, s.391-400.

Kirazoğlu, Mahmut Sami (2013). "Cami Mimarisinde Anlatım, Sorunlar ve Öneriler". 1. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu: Gelenekten Geleceğe Cami Mimarisinde Çağdaş Tasarım ve Teknolojileri. Edt. Tokay, Hale; Kaptı, Mevlüde; Büken Cantimur, Burcu ve Çoşkun, Selcen. Düzen. Diyanet İşleri Başkanlığı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2-5 Ekim 2012. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, s.29-42.

Kuban, Doğan (2013). Davetli Konuşmacı. 1. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu: Gelenekten Geleceğe Cami Mimarisinde Çağdaş Tasarım ve Teknolojileri. Edt. Tokay, Hale; Kaptı, Mevlüde; Büken Cantimur, Burcu ve Çoşkun, Selcen. Düzen. Diyanet İşleri Başkanlığı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2-5 Ekim 2012, İstanbul. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, s.24-27.

Kurtay, Cüneyt, Uğurtan Aybar, Aysu Başkaya vd. (2003). "Müzelerde Algılama ve Aydınlatma Kriterlerinin Analizi: Ankara Anadolu Medeniyetler Müzesi Orta Holü". Gazi Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Dergisi, 2, s.95-113.

Kutlu, Zübeyde Gözde (2015). "Mimar Sinan'ın İlk Yirmi Beş Yıllık Döneminde İnşa Edilmiş Bazı İstanbul Camilerinde Bulunan Mahfiller". Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi, 19, s.163-176.

Kutluer, İlhan (2003). "Mekân". Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.28, Ankara, s.550-552.

Müezzinoğlu, M. Kübra (2018). "Eğitim Mekânlarında Kullanılan Renk ve Işığın Öğrencilerin Fonksiyonel ve Algısal Değerlendirmeleri Üzerindeki Etkileri". Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Önkal, Ahmet, Nebi Bozkurt (1993). "Cami". Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.7, İstanbul, s.46-56.

Önkal, Ahmet (2013). "Tarih Boyunca Camilerin Fonksiyonları". Din ve Hayat, İstanbul: İstanbul Müftülüğü, 20, s.22-25.

Öymen Özak, Nilüfer, Gülçin Pulat Gökmen (2009). "Bellek ve Mekân İlişkisi Üzerine Bir Model Önerisi". İTÜ Dergisi, 8/2, s.145-155.

Özçakı, Meltem (2018). "Yorumlanan Cami Mimarisi". Ulakbilge Dergisi, 23, s.459-483.

Özdemir, Tülay (2005). "Tasarımda Renk Seçimini Etkileyen Kriterler". Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2, s.391-402.

Özkan, Haldun (2014). "Bayburt/Aydıntepe Gümüşdamla Köyü Camii Vaaz Kürsüsü". Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 32, s.25-38.

Özsayıner, Zübeyde Cihan (1989). "Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Yazıları". İlgi, s.15-19.

Özsayıner, Zübeyde Cihan (1990). "Üsküdar Atik Valide Cami Yazıları". İlgi, 60, s.8-13.

Öztürk, Kadir (2013). "İslâm'da Mâbed". Din ve Hayat, İstanbul: İstanbul Müftülüğü, 20, s.14-17.

Pilici, Aliona (2008). “Tarihsel Süreçte Sembolden İkona Logo”. Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Tanman, M. Baha (1991). “Atik Valide Sultan Külliyesi”. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.4, Ankara, s.68-73.

Tatlı, Bekir (2013). “Türk-İslam Mimarisinde Yazılı Süsleme ve Hadis Kullanımı”. 1. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu: Gelenekten Geleceğe Cami Mimarisinde Çağdaş Tasarım ve Teknolojileri. Edt. Tokay, Hale; Kaptı, Mevlüde; Büken Cantimur, Burcu ve Çoşkun, Selcen. Düzen. Diyanet İşleri Başkanlığı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2-5 Ekim 2012. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, s.203-228.

Tayılga, Gamze, Sibel Demirarslan (2020). “Camilerde Kadınlar Mahfili ve Diğer Özelleştirilmiş Mekân İhtiyaçları: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii Örneği”. Türk ve İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 7/26, s.42-64.

Top, Mehmet (1997). “Erken Dönem Osmanlı Mihrabları: 14.-15. Yüzyıl”. Doktora Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

Tuncer, Cezmi (1984). “Rönesans ve Klasik Osmanlı Dönemi Dini Yapılarda Kubbenin Amaç ve Uygulanış Açısından Karşılaştırılması”, Vakıflar Dergisi, Ankara, 18, s.125-139.

Tümer, Günay (1994). “Din”. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.9, İstanbul, s.312-320.

Turgay, Orkunt, Damla Altuncu (2011). “İç Mekânda Kullanılan Yapay Aydınlatmanın Kullanıcı Açısından Etkileri”. Çankaya Üniversitesi Bilim ve Mühendislik Dergisi, 8, s.167-181.

Uzun, Çağrı (2010). “Günümüz Cami Mimarisinin İşlev-Biçim ve Teknoloji İlişkisi Açısından İncelenmesi”. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Us, Fatih, Saadet Aytıs (2016). “Mimari Mekânın Aktarımında Algılayıcı Hareketinin Önemi”. Tasarım + Kuram Dergisi, 5/7, s.82-98.

3. Elektronik Kaynaklar

URL 1: https://sozluk.gov.tr/ (Erişim Tarihi: 24.09.2020)

URL 2: https://hadislerleislam.diyanet.gov.tr (Erişim Tarihi: 04.11.2020)

URL 3: http://arkiv.com.tr/proje/mansiyon-2-kategori-cami-tasarimi-fikir-yarismasi1/10700 (Erişim Tarihi: 30.12.2020)

URL 4: https://koleksiyon.com.tr/tr/referanslar/kamu/sancaklar-camii/ (Erişim Tarihi: 24.09.2020)

URL 5: https://www.tripadvisor.fr/LocationPhotoDirectLink-g293974-d3604959-i222043606-Mimar_Sinan_Mosque-Istanbul.html (Erişim Tarihi: 24.09.2020)

URL 6: http://www.mimarizm.com/haberler/soylesi/kadinlar-camilerde-kampanyasi-onculeriyle-soylesi_129351 (Erişim Tarihi: 16.11.2019)

URL 7: https://www.istanbuldakicamiler.com/sakirin-camii-fotograf-galerisi/ (Erişim Tarihi: 21.03.2020)

URL 8: http://www.alazalbay.com.tr/tr/yerlesim-sosyal-kulturel-yapilar/gosb-cami-uj.html (Erişim Tarihi: 24.09.2020)

URL 9: https://islamansiklopedisi.org.tr/ayasofya (Erişim Tarihi: 19.12.2020)

URL 10: https://www.rezerval.com/gez-gor/erzincan/terzibaba-camii-erzincan (Erişim Tarihi: 05.11.2020)

URL 11: https://ozkul.com/galeri/ (Erişim Tarihi: 26.12.2020)

URL 12: https://www.mimarizm.com/makale/tbmm-cami-meydan-ibadet-kitaplik-behruz-cinici_113494 (Erişim Tarihi: 24.09.2020)

URL 13: http://www.arkiv.com.tr/proje/refiye-soyak-camii/1608 (Erişim Tarihi: 24.09.2020)

URL 14: https://www.gezgez.net/sultanahmet-camii/ (Erişim Tarihi: 19.12.2020)

URL 15: https://www.superhaber.tv/camlica-camii-goruntuleri-buyuk-camlica-camii-ici-ve-disi-haber-195253 (Erişim Tarihi: 24.09.2020)

URL 16: http://projeler.pendik.bel.tr/Proje/Detay/492/15-temmuz-sehitler-camii (Erişim Tarihi: 26.12.2020)

URL 17: https://www.hasanakkus.com.tr/hzhaticecamii (Erişim Tarihi: 05.11.2020)

URL 18: http://www.hgmimarlik.com/projects/mogan-golu-cami (Erişim Tarihi: 24.09.2020)

URL 19: https://istanbuldagez.net/tarihi-camiler/nuruosmaniye-camii-kulliyesi/ (Erişim Tarihi: 24.09.2020)

URL 20: https://www.grafimx.com/photo/137382 (Erişim Tarihi: 24.09.2020)

URL 21: https://www.youtube.com/watch?v=gkivboPVQh8 (Erişim Tarihi: 24.09.2020)

URL 22: http://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=33011 (Erişim Tarihi: 04.11.2020)

URL 23: https://www.arkitera.com/wp-content/uploads/2019/07/YasamkentCamii_Photos-3.JPG.jpeg (Erişim Tarihi: 30.12.2020)

URL 24: https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/mimar-sinan-carkifelegi-selimiyenin-kalbine-yerlestirmis/1476212 (Erişim Tarihi: 24.09.2020)

URL 25: http://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=4284&sessionid=1c4geotn7nd731llfmlmkj47h4 (Erişim Tarihi: 24.09.2020)

URL 26: https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bursa/gezilecekyer/yesil-cami (Erişim Tarihi: 26.12.2020)

URL 27: https://bedirhaber.com/ulu-camideki-vavlarin-sirri/ (Erişim Tarihi: 24.09.2020)

URL 28: https://www.istanbuldakicamiler.com/medine-mescidi-camii-atasehir-fotograf-galerisi/ (Erişim Tarihi: 21.03.2020)

URL 29: https://islamansiklopedisi.org.tr/sehzade-kulliyesi (Erişim Tarihi: 13.07.2020)

URL 30: https://islamansiklopedisi.org.tr/suleymaniye-camii-ve-kulliyesi (Erişim Tarihi: 13.07.2020)

URL 31: http://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=13393 (Erişim Tarihi: 24.09.2020)

URL 32: https://islamansiklopedisi.org.tr/atik-valide-sultan-kulliyesi (Erişim Tarihi: 13.07.2020)

URL 33: http://www.arkiv.com.tr/proje/yesilvadi-camisi/1555 (Erişim Tarihi: 23.07.2020)

URL 34: https://www.youtube.com/watch?v=Ghcy47VmYfs (Erişim Tarihi: 11.11.2020)

URL 35: http://www.arkiv.com.tr/proje/marmara-ilahiyat-fakultesi-camii-ve-kultur-merkezi0/5664 (Erişim Tarihi: 21.03.2020)

URL 36: http://diniajans.net/diyanet-haberleri-marmara-ilahiyat-fakultesi-camii--ibadete-acildi-27595.html (Erişim Tarihi: 11.11.2020)

URL 37: https://www.arkitera.com/proje/kartal-dragos-kahramanlar-camii/ (Erişim Tarihi: 21.03.2020)

URL 38: http://www.altkat.com/kahramanlar-camii/uqymjpd1mrvju1mwut1zlezwzxydda (Erişim Tarihi: 11.11.2020)

ÖZGEÇMİŞ

Gamze TAYILGA

Öğrenim Bilgisi

Lisans – 2012-2017 – Maltepe Üniversitesi / Mimarlık ve Tasarım Fakültesi / İç Mimarlık Bölümü (İngilizce)

Lisans (Çift Anadal) – 2014-2018 – Maltepe Üniversitesi / Mimarlık ve Tasarım Fakültesi / Mimarlık Bölümü (İngilizce)

Yüksek Lisans – 2018-2021 – Kocaeli Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / İç Mimarlık Anasanat Dalı / İç Mimarlık Programı

Görevler

2019-

Maltepe Üniversitesi / Mimarlık ve Tasarım Fakültesi / İç Mimarlık Bölümü Araştırma Görevlisi

Çalışma Alanları

Mekân, Mekân Algısı, İç Mekân Atmosferi, Dini Yapılar, Ergonomi

Eserler

Tayılga, Gamze, Sibel Demirarslan (2020). Camilerde Kadınlar Mahfili ve Diğer Özelleştirilmiş Mekân İhtiyaçları: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii Örneği. Türk İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 7(26), 42-64.

Tayılga, Gamze, Sibel Demirarslan (2019). Geçmişten Günümüze Üsküdar'da İki Cami: Mihrimah Sultan Cami ve Marmara İlahiyat Cami. 6. Yıldız Sosyal Bilimler Kongresi (Tam Metin Bildiri/Sözlü Sunum).

Tayılga, Gamze, Sibel Demirarslan (2019). Günümüz Camilerinde Kadınlar Mahfili: Kahramanlar Cami ve Ayşe Ilıcak Cami. 6. Yıldız Sosyal Bilimler Kongresi (Tam Metin Bildiri/Sözlü Sunum).

Sertifikalar

Elsevier Turkey Webinar – Efficient Journal Selection (Social Sciences), TUBITAK ULAKBIM EKUAL, 25.06.2020.

Elsevier Turkey Webinar – Efficient Literature Search (Social Sciences), TUBITAK ULAKBIM EKUAL, 15.06.2020.