T. C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KURTUBA ULU CÂMİİNİN TEZYİNATINA GENEL BAKIŞ

FEYZA YILDIRIM
150301001

TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi MUSTAFA N. ÇELEBİ

İSTANBUL 2019

T. C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KURTUBA ULU CÂMİİNİN TEZYİNATINA GENEL BAKIŞ

FEYZA YILDIRIM
150301001

Anasanat Dalı: Geleneksel Türk Sanatları

Bu tez 04-02-2019 tarihinde aşağıdaki jürü üyeleri tarafından oybirliğiyle / oyçokluğuyla kabul edilmiştir.

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa N. ÇELEBİ	Prof. Dr. İlhan ÖZKEÇECİ	Dr. Öğr. Üyesi Aykut ÖZBAY
Jüri Başkanı (Danışman)	Jüri Üyesi	Jüri Üyesi

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezinherhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Feyza YILDIRIM

28 Şubat 2019

ÖZET

Kurtuba Ulu Câmii, erken batı İslâm mimarisinin bir başyapıtı olduğu gibi, kendinden sonra gelen pek çok câmiyle beraber, Hıristiyan egemenliğinden sonra da Müdeccen (Mudejar) sanat olarak sarayları ve kiliseleri hem mimârî hem de tezyinî açıdan etkilemiştir.

"Kurtuba Ulu Câmii'nin Tezyînatına Genel Bakış" adlı bu çalışma, dört kısımdan oluşmaktadır. İlk kısımda, Endülüs'ün siyasi ve kültürel tarihi; ikinci kısımda, Kurtuba Ulu Câmii'nin mimârî gelişimi; üçüncü kısmında, câminin iç ve dış tezyînatı anlatıldı. Dış tezyînat, kapılar üzerinden (San Esteban, San Miguel, San Ildefonso ve Concepcion Antigua), çizimler ve fotoğraflarla desteklenerek analiz edildi. Dördüncü kısımda, câminin geçirdiği restorasyonlara yer verildi. Değerlendirme ve sonuç bölümünde ise erken İslâm mimârisinde gelişen süsleme unsurlarından, geometrik ve nebâti tezyînat ile beraber hat sanatının câmideki kullanımından söz edilerek, kompozisyon özellikleri maddeler halinde sıralanmıştır. Ayrıca Kurtuba Ulu Câmii'nin kendinden sonra gelen eserler üzerindeki etkilerinden de örnekler verilerek anlatılmıştır.

Portaller ayrıntılı olarak çizilirken, fotoğraflarla desteklenmiş ve daha iyi anlaşılabilmesi için, görünüş çizimleri renklendirilerek kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kurtuba, câmi, süsleme, tezyînat, geometri, hat sanatı, kapı, portal, palmet, akantus.

ABSTRACT

The Great Mosque of Cordoba, has been a masterpiece of early western Islamic architecture and at the same time, inspired many works such as churches and palaces after the Christian conquest of the area also it affected both the ornamentation and the architectural styles of mosques during the Islamic sovereignty.

This study, "General Overview of The Great Mosque of Cordoba's Ornamentation Style" is comprised of four parts. In the first part, the political and cultural history of Andalusia, in the second part The Great Mosque of Cordoba's architectural development; in the third part the mosque's interior and exterior style of ornamentation has been explained. The exterior style has been analyzed in terms of it's doors (San Esteban, San Miguel, San Ildefonso and Concepcion Antigua) supported by drawings and photograph documentations. In the fourth part, the restorations that the mosque gone through have been stated. In the evaluation and conclusion part, the ornamentation elements of early Islamic Architecture and geometric, vegetal ornamentation, stylistic approaches as well as calligraphy and the properties of it's composition has been specified. Moreover, the stylistic effects of The Great Cordoba Mosque's on the subsequent works of architecture were examplified and explained.

The portals were depicted in detail and supported by imagery which were colorized for clarity purposes.

Keywords: Andalusia, Cordoba, mosque, ornemantation, geometry, caligraphy, palmette, portal, acanthus.

ÖNSÖZ

Coğrafî konum olarak Avrupa'da, Doğu ile Batı medeniyetlerinin kesiştiği nokta olan Akdeniz'de, hem Avrupa'nın, hem de İslâm medeniyetinin batısında, İspanya da doğmuş bir medeniyettir Endülüs... Sekiz asır hayatta kalabilmiş, bu sürede Ortaçağ karanlığında kalmış olan Avrupa'yı İslâm kültürüyle aydınlatmış ve rönesansın doğmasına vesile olmuştur.

Bu çalışma, 780 sene Endülüs topraklarını, İslâm kültür ve sanatlarıyla ma'mûr eden Endülüs Emevi sanatı içinde değerlendirilen Kurtuba Ulu Câmii' yi mimârî ve tezyinî açıdan tanıtarak, Türkçe dilinde eksik olan süsleme alanındaki boşluğu, bir nebze olsun doldurabilmek amacıyla hazırlandı.

Tezin giriş kısmında, İslâm sanatının oluşumuna etki eden faktörlerden, tezin konusu ve kapsamından, amaca ulaşmak için araştırma ve metodlardan bahsedilmiştir. İlk kısımda, Endülüs'ün tarihi gelişimi içerisinde, siyasi ve kültür sanat hayatı başlıklarında, Müslümanlar tarafından Endülüs'ün fethi, valiler devri, emirlik ve halifelik dönemleri, yükselişleri ve çöküşleri kısaca anlatılmış olup, kültür sanat kısmında ise Endülüs'ü oluşturan etnik kökenlerden, yapılan mimâri ve çevresel faaliyetlerden bahsedilmiştir. İkinci kısımda, Kurtuba Ulu Câmii' nin mimârî gelişimi ele alınmıştır. Üçüncü kısımda, mihrâb, kubbe, tavan, minber, kemerler ve sütunlara değinilmiş, devamında portaller ve pencere şebekeleri fotoğraf ve çizimlerle desteklenerek betimlenmiş olup câminin tezyinatında kullanılan süsleme unsurlarına yer verilmiştir. Dördüncü kısımda, câminin geçirdiği restorasyonlar anlatılmıştır. Değerlendirme ve sonuç bölümünde ise, erken İslâm mimârisinde gelişen süsleme unsurlarından olan hat sanatı, geometrik ve nebâti tezyinatın Kurtuba Ulu Câmii'deki kullanımından söz edilerek, kompozisyon özellikleri maddeler halinde sıralanmış, Kurtuba Ulu Câmii'nin kendinden sonra gelen eserler üzerindeki etkilerinden, örnek verilerek bahsedilmiştir. Son olarak araştırmacılara destek sağlamak amacıyla, bibliyografya ve dizin kısmı eklendi.

Bu çalışmaya İspanya'da Kurtuba Ulu Câmii ziyaret edilip, fotoğraf çekerek başlandı. Ancak bazı kapıların, merkezî kubbe ve mihrâbın restorasyonda bulunması, yeterli fotoğrafın çekilememesine neden oldu. Buradaki kütüphanelerdeki eserler incelendi, gerekli kaynaklar toplandı. Yurt içinde YÖK tez tarama merkezinden, IRCICA ve İSAM kütüphaneleriyle birlikte pek çok üniversite kütüphanesinden kaynaklara ulaşıldı. Hazırlanan yazılı ve görsel kaynaklar bir araya getirilerek belli bir sistem dâhilinde sunulmuştur.

Tezin hazırlık safhasında kıymetli görüş ve tecrübelerinden istifade ettiğim değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Nasuhi Çelebi'ye teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca, bu konuyu çalışmamı tavsiye eden hocam, Prof. Dr. Hüsrev Subaşı'ya, bu çalışmanın çeşitli

aşamalarında yardımını esirgemeyen hocam, hat sanatçısı Ali Toy'a ve Prof. Dr. İlhan Özkeçeci'ye, Dr. Öğr. Üyesi Aykut Özbay'a teşekkür ederim. Yabancı dil konusunda çevirilere destek olan babama, eşime ve arkadaşlarıma, desenlerin bilgisayar ortamına aktarılarak çizilmesinde emeği geçen Rukiye Özdemir'e ve teknik konularda kardeşim Yusuf'a, Granada Biblioteca Provencial Municipal, Biblioteca Andalucia Biblioteca Publica Provencial, Granada Üniversitesi Kütüphanesi çalışanlarına ve bıkıp usanmadan taleplerimi yerine getiren okulumuzun kıymetli kütüphanecilerine, maddi ve manevi desteğini esirgemeyen ve hep yanımda olan aileme çok teşekkür ederim.

Kandilli, 2018 Feyza Yıldırım

İÇİNDEKİLER

ÖZET iii

ABSTRACT iv

ÖNSÖZ v

KISALTMALAR ix

RESİMLER x

ÇİZİMLER xvii

GİRİŞ 1

1. ENDÜLÜS'ÜN TARİHİ GELİŞİMİ 4

1.1. Siyasi Ortam 4
1.2. Kültür Sanat Ortamı 7

2. KURTUBA ULU CÂMİİ ve DÖNEMLERE GÖRE MİMÂRÎ GELİŞİMİ 9

2.1. I. Abdurrahman Dönemi (756-788) 10
2.2. II. Abdurrahman (822-852) ve III. Abdurrahman Dönemi (912-961) 15
2.3. II. Hakem Dönemi (961-976) 18
2.4. Vezir El-Mansur Dönemi (976-1009) 20

3. KURTUBA ULU CÂMİİ'NİN TEZYİNATI 22

3.1. Kurtuba Ulu Câmii'nin İç Tezyinâtı 22
3.1.1. Mihrâb 22
3.1.2. Kubbe 42
3.1.3. Kemerler ve Sütunlar 52
3.1.4. Tavan 59
3.1.5. Minber 69
3.2. Kurtuba Ulu Câmii'nin Dış Tezyînâtı 70
3.2.1. Vezirler Kapısı, Puerta Del San Sebastian, Bâb el-Vüzera 73
3.2.2. Puerta Del San Miguel 89
3.2.3. Puerta De San Ildefonso 94

3.2.4. Concepcion Antigua Kapısı 158
3.3. Kurtuba Ulu Câmii'nin Tezyinatında Kullanılan Süsleme Unsurları 213
3.3.1. Yazı Süsleme 213
3.3.2. Geometri 214
3.3.3. Nebâti Süsleme 215

4. RESTORASYONLAR 220

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ 223
LÜGATÇE 232
KAYNAKÇA 233
DİZİN 239
EK 245
1. Planlar 245
1.1. Kurtuba Ulu Câmii Planı 245
1.2. Batı cephesi 245
1.3. Doğu cephesi 245
2. Mihrâb yazısı (Kûfi hat, Haşr Suresi, 23. ayet) 245

KISALTMALAR

age.	: Adı geçen eser
agm.	: Adı geçen makale
agt.	: Adı geçen tez
bkz.	: Bakınız
c.	: Cilt
Ç.	: Çizim
çev.	: Çeviren
FSMVÜ.	: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
FSTC.	: Foundation for Science Technology and Civilisation
IRCICA	: İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi
İSAM.	: İslâmî Araştırmalar Merkezi
İÜK.	: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi
K.	: Kaynak
mad.	: Maddesi
R.	: Resim
s.	: Sayfa
sy.	: Sayı
TO-KAT	: Toplu Katalog
TTK	: Türk Tarih Kurumu
ULAKBİM	: Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi
yay.	: Yayınları

RESİMLER

R. 1: Emirlik ve Halifelik Dönemi Haritası, K: İslâm Sanatı ve Mimârisi. 5
R. 2: Şehir görüntüsü içinde Kurtuba Ulu Câmii, K. İslâm Sanatı ve Mimârisi. 11
R. 3: Vadi-i Kebir Nehri, köprüsü ve Kurtuba Ulu Câmii, K: lacazalladeronda.com. 11
R. 4: Kurtuba Câmii'nin dönemlere göre genişleme planı. 12
R. 5: I. Abdurrahman dönemi at nalı kemerleri ve Roma Vizigot başlıkları. 14
R. 6: II. Abdurrahman dönemi kemerleri ve sütun başları, K: F. Yıldırım. 16
R. 7: III. Abdurrahman'ın Minâresi, Kaynak: El-Alminar De Abd Al-Rahman III En La Mezquita Mayor De Cordoba. 16
R. 8: III. Abdurrahman'ın Minâresi, Kaynak: El-Alminar De Abd Al-Rahman III En La Mezquita Mayor De Cordoba. 17
R. 9: III. Abdurrahman döneminden kalan minarenin iç kısmı, K: Consejeria de Educacion y Ciencia Consejeria de Cultura. 17
R. 10: Kurtuba Câmii'nin kıble açısı, K: http://ip-adresim.net/araclar/kible-yonu-bulma-araci 19
R. 11: II. Hakem dönemi, maksure alanının doğu-batı kesiti, K: Gabriel Ruiz Cabrero, Dibijos de la catedral de Cordoba Visiones de la Mezquita. 19
R. 12: Vezir Mansur dönemi, Kurtuba Ulu Câmii ile birlikte şehir surları ve Vadi-i Kebir Nehri üzerindeki köprü, K: Wikimedia. 21
R. 13: Câminin, Mansur'un eklemesinden sonraki nihai görüntüsü, K: Eduardo Prieto, Arte De La Arquitectura Islamica, eğitim dökümanları. 21
R. 14: Mihrâb kemerinde merkez noktasının kaydırılması. 22
R. 15: Mihrâb ve yan mihrablar, K: flickr/abariltur. 23
R. 16: Kurtuba Ulu Câmii'nin Mihrâbı, K: Artencordoba. 24
R. 17: Mihrâbın at nalı kemeri, K: http://amnesiainternational.net. 25
R. 18: Mihrâbdan detay, K: Wikimedia. 25
R. 19: Mihrâb silmelerinden detay. 26
R. 20: Mihrâb kemerinin üzerinde görülen Haşr Suresi 23. Ayeti, K: Wikimedia. 26
R. 21: Mihrâb kemerinin sağ altındaki kûfî hat. 27
R. 22: Mihrâb kemerinin sol altındaki kûfî hat. 27
R. 23: Mihrâb yanındaki sütunçeler, K: Forma y Color, p. 23. 28
R. 24: Mihrâbın üst kısmındaki sıralı kemerler, K: Wikimedia. 29
R. 25: Mihrabın üst kısmındaki silmelerden detay, K: Artencordoba. 29
R. 26: Büyük mermer panonun üst kısmındaki kenarsuyu ve parça bordür, K: Forma y Color, p. 24. 30

R. 27: Mihrâbın yanındaki büyük pano. K. Fernando Chueca Goita, Forma y Color Los Grandes Ciclos Del Arte La Mezquita de Cordoba, Albaicin/Sadea, n. 43, Italy, 1968, p. 24. 31
R. 28: Mihrâbın yanındaki küçük pano. K. Fernando Chueca Goita, Forma y Color Los Grandes Ciclos Del Arte La Mezquita de Cordoba, Albaicin/Sadea, n. 43, Italy, 1968, p. 24. 33
R. 29: Küçük mermer panonun üst kısmındaki kenarsuyu ve parça bordür, K: Forma y Color, p. 24 33
R. 30: Mihrâb nişi kubbesi, K: Artencordoba. 35
R. 31: Mihrâb nişi kubbesi, Forma y Color, pp. 30. 36
R. 32: Mihrâb nişinin alt kornişi, K: Forma y Color, p. 29. 36
R. 33: Mihrâb nişinin iç kısmındaki altı yonca kemerden birisi, K: Artencordoba. 37
R. 34: Sağ yan mihrâb, (Sabat Kapısı) K: F. Yıdırım. 39
R. 35: Sağ yan mihrâbın üzerindeki pencere şebekesi, K: F. Yıldırım. 40
R. 36: Sol yan mihrâb (Beytü'l mal Kapısı), K: F. Yıdırım. 40
R. 37: Sol yan mihrâbdan detay. 41
R. 38: Sol yan mihrâbın üzerindeki pencere şebekesi. 41
R. 39: Mihrâb önü kubbesinin mozaikleri, K: Wikimedia. 44
R. 40: Mihrâb önü kubbesi, nervürlü kısmı. 45
R. 41: Merkezî kubbenin göbeği, K: gettyimages. Merkezî kubbenin göbeği, K: gettyimages. 45
R. 42: Kubbe mozaiklerinden ve damarlı (kaburgalı) kubbeden detay. 46
R. 43: Kubbe mozaiklerinden detay, K: almy.com. 46
R. 44: Kubbe mozaiklerinden detay, K. almy.com. 47
R. 45: Yivli tromp ve kemer detayı. 48
R. 46: Sağ yan mihrâb'ın (sabat) kubbesi, (batı), K: Artencordoba. 49
R. 47: Sol yan mihrabın (beytü'l mal) kubbesi, (doğu), K: Wikimedia. 50
R. 48: Villa-viciosa Kubbesi, (kuzey), K: Artencordoba. 51
R. 49: Villaviciosa Kubbesi, K: Wikimedia. 52
R. 50: Emirlik dönemi çift katlı kemerler, K: Artencordoba. 54
R. 51: II Hakem dönemi dilimli ve diyagonal kemerler, K: Mahmoud Abuabdou. 54
R. 52: II. Hakem dönemi, Villa viciosa kubbesinin alt tarafındaki, diyagonal kemerler, K: F. Yıldırım. 55
R. 53: Vezir Mansur'un kemer ve sütun başları, K: rotacultural.com. 55
R. 54: Kurtuba Câmii' de bulunan 8. ve 9. yüz yıllara ait, Roma ve Vizigot başlıkları, K: Susana Calvo Capilla. 57

R. 55: I. Abdurrahman dönemi (Vizigot) sütun başında izlenen lotus-palmet örgesi, ve yumurta dizisi, K: Y. Karabacak. 57
R. 56: Vizigot sütun başlığı, K: İ. Yıldırım. 57
R. 57: II. Abdurrahman dönemi sütun başları, K: Forma y Color (a); K: İ. Yıldırım (b).. 58
R. 58: II. Hakem dönemi köşeli sütunları (sol) ve aynı dönem sütun başı (sağ), K: İ. Yıldırım. 58
R. 59: Kurtuba Ulu Câmii'nin restorasyon sonrası tavan süslemesi, K: Wikimedia. 60
R. 60: Tavan tezyinatından detay, K: Wikimedia. 62
R. 61: Câminin girişinde sergilenen antik tavan panelleri, K: Wikimedia. 68
R. 62: Câminin girişinde sergilenen antik kirişler, K: Wikimedia. 68
R. 63: Bâb el-Vüzera, K: Wikimedia. 74
R. 64: Vezirler Kapısı, K: P. Marfil, (Antonio Florez 1903). 75
R. 65: At nalı kemerin çevresindeki silmeden detay. 76
R. 66: Kemer silmesi detayı. 77
R. 67: At nalı kemerdeki stuko panolar. 78
R. 68-a: Kemer alnındaki merkezî pano. 79
R. 69-b: Vezirler Kapısı'nın at nalı kemerinin alın kısmındaki pano. 79
R. 70-c: Kemer alnındaki pano. 80
R. 71-d: Kemer alnındaki pano. 81
R. 72:Vezirler Kapısı'nın güney pencere süslemesi, K: P. Marfil. 82
R. 73: Vezirler Kapısı'nın güney penceresinin çizimi, Felix Hernandez, K: P. Marfil. 83
R. 74: Vezirler Kapısı'nın güney penceresi tezyinatı, (alt kısımı), K: www.mezquitadecordoba.info. 84
R. 75: Vezirler Kapısı'nın kuzey pencere süslemesi. 85
R. 76: Vezirler Kapısı'nın kuzey pencere süslemesi, kaynak: P. Marfil. 86
R. 77: Vezirler Kapısı'nın sıralı sağır kemerli kısmıdaki üç pano. 86
R. 78: Sıralı sağır kemerlerin kuzey yönündeki pano. 87
R. 79: Vezirler Kapısı'nın sol pencere şebekesi, K: Artencordoba. 88
R. 80: Vezirler Kapısı'nın sağ pencere şebekesi, K: Artencordoba. 88
R. 81: Eski Sabat Kapısı'nın Saraya bağlantısını gösteren köprü, Kaynak: Pedro Francisco Marfil Ruiz, Las Puertas De La Mezquita De Cordoba Durante El Emirato Omeya, Universidad Cordoba, Tesis Doctoral, Cordoba, 2010, p. 266. 89
R. 82:San Miguel Kapısı, K: /cordobacrisoldeculturas.files.wordpress.com 90
R. 83: San Miguel kapısı'nın kemer aynasının detayı, K: Artencordoba. 91
R. 84: San Miguel Kapısı'nın kemer kısmının detayı, K: P. Marfil, s. 289, Tomo II. 92
R. 85: San Miguel Kapısı'nın pencere şebekesi. 93

R. 86: San Ildefonso Kapısı, K: www.kids.kiddle. 95
R. 87: San Ildefonso Kapsı ana giriş bölümü, K: www. jdiezarnal.com. 97
R. 88: Silmelerdeki desenin başlangıç noktası. 98
R. 89: At nalı kemerin kitâbesi, K: F. Yıldırım. 99
R. 90: San İldefonso Kapısı'nın at nalı kemerini üç taraftan çevreleyen ve kitâbesini kuşatan, silmeler, K: Manuel Cohen. . 99
R. 91: Taş-tuğla dekorasyonunun detayı 100
R. 92: San İldefonso Kapısı'nın ana girişdeki, at nalı kemeri, K: jdiezarnal.com. 101
R. 93: At nalı kemerin alın kısmının ve kemer köşeliğinin tezyinatı. 102
R. 94: At nalı kemerden detay. 103
R. 95: At nalı kemerin alnındaki panolardan detay. 104
R. 96: At nalı kemerin alnındaki panolardan detay. 104
R. 97: Kemer silmesinden detay. 105
R. 98: Geometrik tezyinatlı bordürün silmesinin altındaki tezyinattan detay. 108
R. 99: San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının silmesi. 110
R. 100: San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının alt kısmı. 111
R. 101: San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının ara bordürü (detay). 113
R. 102: Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemerleri. 114
R. 103: Sıralı sağır kemerlerini çevreleyen silmeden detay. 115
R. 104: Sıralı sağır kemerlerin üzerinde bulunan kitâbenin silmeleri. 116
R. 105: San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemerlerin üzerinde bulunan kitâbenin .silmelerinden detay. 116
R. 106: San Ildefonso Kapısı'nın sıralı kemer köşeliği. 117
R. 107: Sıralı sağır kemerlerin silmeleri. 119
R. 108: Sıralı kemer silmelerinin tepe kısmı detayı. 119
R. 109: San Ildefonso Kapısı'nın sıralı kemer alınları, K: Wikimedia. 120
R. 110: Sıralı kemer alnındaki pano 120
R. 111: Sıralı kemer alnındaki pano. 121
R. 112-c: Sıralı kemer alnındaki pano. 121
R. 113: Sıral kemer alnındaki pano 122
R. 114: Sıralı kemer alnındaki pano 122
R. 115: Sıralı kemer detayı. 122
R. 116: Sıralı kemer detayı. 123
R. 117: Sıralı kemer detayı. 123
R. 118: Sıralı kemer detayı. 124
R. 119: Sıralı kemer detayı. 124

R. 120: Sıralı kemer detayı. 125
R. 121: Sıralı kemer detayı. 125
R. 122: Sıralı sağır kemerlerin üzengi üzerindeki tezyinatı (A, B, C, D, E). 126
R. 123-A: Sıralı kemer detayı. 126
R. 124-B: Sıralı kemer detayı. 127
R. 125-C: Sıralı kemer detayı. 128
R. 126-D: Sıralı kemer detayı. 129
R. 127-E: Sıralı kemer detayı. 130
R. 128: San Ildefonso Kapısı' nın sıralı sağır kemer aynaları 131
R. 129-F: Sıralı sağır kemer aynasındaki pano. 132
R. 130-G: Sıralı sağır kemer aynasındaki pano. 132
R. 131: Sıralı sağır kemerlerdeki oyma pano. 134
R. 132: San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemerli köşeliğinin altındaki pano. 136
R. 133: Pencere şebekeli bölümdeki dilimli kemeri üç taraftan çevreleyen silmeden detay. 137
R. 134: Pencere şebekesinin kemer silmesi. 138
R. 135: San Ildefonso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının kemer köşeliği. 139
R. 136: Pencere şebekeli bölümün kemer köşeliğinin alt kısmı. 140
R. 137: San Ildefonso Kapısı'nın kemer alnı. 141
R. 138-a: San Ildefonso Kapısı'nın kemer alnındaki pano. 142
R. 139-b: Kemer alınlığındaki pano detayı. 143
R. 140-c: Kemer alınlığındaki pano detayı. 143
R. 141-d: Kemer alınlığındaki pano detayı. 144
R. 142-e: Kemer alınlığındaki pano detayı. 144
R. 143-f: Kemer alınlığındaki pano detayı. 145
R. 144-g: Kemer alınlığındaki pano detayı. 145
R. 145: San Ildefonso Kapısı'nın, pencere şebekeli kısmının kemer aynası. 146
R. 146: Ildefonso Kapısı'nın, pencere şebekeli kısmının, kemer aynasının alt kısmındaki silme 147
R. 147: Pencere şebekeli kısmın kemer köşeliğinin altındaki pano. 148
R. 148: Pencere şebekesinin etrafını saran silmesinden detay. 149
R. 149: Pencere şebekelerinin yanındaki pano. 150
R. 150: Pencere şebekelerinin altındaki panonun silmeleri. 151
R. 151: Pencere şebekelerinin altındaki yatay panonun silmesi. 152
R. 152: Pencere şebekelerinin altındaki yatay panonun köşeliği. 152
R. 153: Şebekeli pencerenin altındaki yatay pano. 153

R. 154: Pencere şebekeli kısımdaki sağır nişin üstünde olan panolar. 156
R. 155: San ldefonso Kapısı'nın sağ pencere şebekesi ve çizgi sistemi. 157
R. 156: San ldefonso Kapısı'nın sol pencere şebekesi. 157
R. 157: Concepcion Antigua Kapısı. 159
R. 158: Concepcion Antigua Kapısı'nın ana giriş kısmı, K: İ. Yıldırım. 160
R. 159: Concepcion Antigua Kapısı'nın bordür silmeleri. 161
R. 160: Concepcion Antigua Kapısı'nın geometrik bordür silmelerinin başlangıç noktası. 161
R. 161: Concepcion Antigua Kapısı'nın bordür dekorundan detay, K: İ. Yıldırım. 162
R. 162: Concepcion Antigua Kapısı'nın at nalı kemerin üzerindeki kitabenin silmesi. 163
R. 163: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer köşeliği silmesinin detayı. 164
R. 164: Concepcion Antigua Kapısı'nın alt kemer köşesi. 165
R. 165: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer köşeliği. 166
R. 166: Concepcion Antigua Kapısı'nın.at nalı kemerinin silmesinin detayı 167
R. 167: Concepcion Antigua Kapsı'nın kemer alnı ve kemer aynasındaki dekorasyon 168
R. 168-a: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer alnındaki pano. 169
R. 169: Kemer iç kısımdaki silmeler 172
R. 170: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer aynası ve kitâbesi 173
R. 171: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer aynasının alt kısmı. 174
R. 172: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı sağır kemerleri. 176
R. 173: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı sağır kemerlerini çevreleyen silmeler. 177
R. 174: Sıralı kemerlerin köşelik, alınlık ve silmeleri. 183
R. 175: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı kemer köşeliğinin altındaki pano. 184
R. 176: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı sağır kemer nişleri. 187
R. 177: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmı. 188
R. 178 a,b,c: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının silmeleri. 190
R. 179: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmındaki kemer, kemer köşeliği ve kemer aynası. 194
R. 180: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekesi, pervazları sütunçeleri ve panoları. 195
R. 181: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemerlerindeki silmeler, kemer alınları, köşelikler. 204
R. 182: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemer aynalarının yanlarındaki pano. 205
R. 183: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemerin nişi. 207
R. 184: Çift sıra kemer nişlerinin altındaki köşelikler. 209

R. 185: Çift sıra kemer nişlerinin altındaki yatay pano. 210
R. 186: Concepcion Antigua Kapısı'nda, sağır nişin üzerindeki panolar. 212
R. 187: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeleri. 212

ÇİZİMLER

Ç. 1: Soldan itibaren 1'den 7' ye kadar olan kiriş desenleri. 63
Ç. 2: Tavan panelleri. 64
Ç. 3: Tavan panelleri. 65
Ç. 4: Tavan panelleri. 66
Ç. 5 : Tavan panelleri. 67
Ç. 6: Kurtuba Câmii Planı ve Kapı Adları. 72
Ç. 7: Vezirler Kapısı'nın (San Esteban) görünüşü 75
Ç. 8: At nalı kemerin çevrçevresindeki silmesinin görünüşü. 76
Ç. 9: At nalı kemerin çevresindeki ikili desen. 76
Ç. 10: Vezirler Kapısı'nın kemer silmesinin görünüşü. 77
Ç. 11: Kemer silmesinin çizimi. 77
Ç. 12: Vezirler Kapısı'nın kemer alnının görünüşü. 78
Ç. 13-a: Kemer alnındaki merkezî panonun çizimi. 79
Ç. 14-b: Vezirler Kapısı'nın at nalı kemerinin alın kısmındaki panonun çizimi. 79
Ç. 15-c: Kemer alnındaki panonun çizimi. 80
Ç. 16-d: Kemer alnındaki panonun çizimi. 81
Ç. 17 Güney penceresinin sol tarafındaki desen. 82
Ç. 18: Güney pencerenin sağ tarfindaki desen. 82
Ç. 19: Güney penceresi tezyinatı, (alt kısımı). 84
Ç. 20: Kuzey penceresinin sol tarafındaki tezyinatı. 85
Ç. 21: Sıralı sağır kemerlerin kuzey yönündeki pano. 87
Ç. 22: San Miguel Kapısı'nın Görünüşü. 90
Ç. 23: San Miguel Kapısı'nın kemer aynasının görünüşü. 91
Ç. 24: San Miguel kapısı'nın kemer aynasındaki taş-tuğla ile yapılmış geometrik kompozisyonun tamamlanmış haliyle çizimi. 92
Ç. 25: San Ildefonso Kapısı'nın görünüşü. 96
Ç. 26: San Ildefonso Kapısı'nın at nalı kemerinin çevresindeki silmelerin görünüşü. 98
Ç. 27: Geometrik bordürün ve kitabenin silmelerindeki tek iplik düzeninin çizimi. 99
Ç. 28: Geometrik tezyinatlı bordürün görünüşü. 100
Ç. 29: Taş-tuğla dekorasyonunun çizimi. 100
Ç. 30: At nalı kemerinin alın kısmının görünüşü. 101
Ç. 31-a: At nalı kemerin alın kısmındaki panonun çizimi 103
Ç. 32-b: At nalı kemerin alın kısmındaki panonun çizimi. 103
Ç. 33-c: At nalı kemerin alın kısmındaki panonun çizimi. 104
Ç. 34: At nalı kemerinin alın kısmının görünüşü. 105

Ç. 35: Kemer silmesinin çizimi. 105
Ç. 36: Kemer silmesinin çizimi 105
Ç. 37: San Ildefonso Kapısı'nın kemer köşeliğinin görünüşü. 106
Ç. 38: San Ildefonso Kapısı'nın kemer köşeliğinin çizimi 107
Ç. 39: San Ildefonso Kapısı'nın alt kemer köşeliğinin çizimi 107
Ç. 40: Geometrik tezyinatlı bordürün silmesinin altındaki bezemenin görünüşü. 108
Ç. 41: Geometrik tezyinatlı bordürün silmesinin altındaki tezyinatın çizimi. 108
Ç. 42: Kemer aynası ve silmesinin görünüşü. 109
Ç. 43: San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının çizimi ve bu kompozisyonu oluşturan çizgi sistemi. 109
Ç. 44: San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının silmesinin çizimi. 110
Ç. 45: Kemer aynasının alt parçasının görünüşü. 110
Ç. 46-a: Kemer aynasının alt kısmındaki merkezî panonun çizimi. 111
Ç. 47-b: San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının alt kısmındaki pano. 112
Ç. 48-c: San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının alt kısmındaki pano. 112
Ç. 49-d: San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının alt kımındaki panonun çizimi. 113
Ç. 50: San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının ara bordürünün çizimi. 113
Ç. 51: San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemerlerini çevreleyen silmenin görünüşü. 115
Ç. 52: Sıralı sağır kemerlerini çevreleyen silmenin çizimi. 115
Ç. 53: San Ildefonso Kapısı'nın Sıralı sağır kemerlerin silmelerinin görünüşü. 116
Ç. 54: San Ildefonso Kapısı'nın Sıralı sağır kemerlerin üzerinde bulunan kitâbenin silmeleri. 116
Ç. 55: San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemer köşeliklerinin görünüşü. 117
Ç. 56: San Ildefonso Kapısı'nın sıralı kemer köşeliğinin çizimi. 118
Ç. 57: San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemer silmelerinin görünüşü. 119
Ç. 58: Sıralı sağır kemerlerin silmelerinin çizimi. 119
Ç. 59: Sıralı kemer alınlarının görünüşü. 120
Ç. 60-a: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi. 120
Ç. 61-b: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi. 121
Ç. 62-c: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi. 121
Ç. 63-d: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi. 122
Ç. 64-e: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi. 122
Ç. 65-f: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi. 122
Ç. 66-g: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi. 123
Ç. 67-h: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi. 123
Ç. 68-i: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi. 124

Ç. 69-j: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi. 124
Ç. 70-k: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi. 125
Ç. 71-l: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi. 125
Ç. 72-A: Sıralı kemerlerdeki panonun çizimi. 126
Ç. 73-B: Sıralı kemerlerdeki panonun çizimi. 127
Ç. 74-C: Sıralı kemerlerdeki panonun çizimi. 128
Ç. 75-D: Sıralı kemerlerdeki panonun çizimi. 129
Ç. 76-E: Sıralı kemerlerdeki panonun çizimi. 130
Ç. 77: San Ildefonso Kapısı' nın sıralı sağır kemer aynalarının görünüşü. 131
Ç. 78-F: Sıralı sağır kemer aynasındaki panonun çizimi 132
Ç. 79-G: Sıralı sağır kemer aynasındaki panonun çizimi. 132
Ç. 80: Sıralı sağır kemerlerdeki oyma panoların görünüşü 133
Ç. 81-H: Sıralı sağır kemer aynasındaki oyma panonun çizimi. 133
Ç. 82: Sıralı kemer köşeliğinin altındaki silmelerin ve panonun görünüşü. 135
Ç. 83: Sıralı kemer köşeliğinin altındaki silme deseni. 135
Ç. 84: Sıralı kemer köşeliğinin altındaki panonun alt silme deseni. 135
Ç. 85:Sıralı kemer köşeliğinin altındaki panonun yan silme deseni. 135
Ç. 86: San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemerli köşeliğinin altındaki panonun çizimi. 136
Ç. 87: Pencere şebekeli bölümdeki dilimli kemerin etrafını, üç taraftan çevreleyen silmenin görünüşü. 137
Ç. 88: Pencere şebekeli bölümdeki dilimli kemeri üç taraftan çevreleyen silmenin çizimi. 137
Ç. 89: Pencere şebekeli bölümünün dilimli kemeri üç taraftan çevreleyen silmenin görünüşü. 138
Ç. 90: Geniş silmenin çizimi. 138
Ç. 91: Dar silmenin çizimi. 138
Ç. 92: Kemer köşeliklerinin görünüşü. 139
Ç. 93: San ldefonso Kapısı'nın Pencere şebekeli kısmın kemer köşeliğinin çizimi. 140
Ç. 94: Pencere şebekeli bölümün kemer köşeliğinin alt kısmının çizimi. 140
Ç. 95: San Ildefonso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının kemer alnının görünüşü. 141
Ç. 96-a: San Ildefonso Kapısı'nın kemer alnındaki pano. 142
Ç. 97-b: Kemer alınlığındaki panonun çizimi. 143
Ç. 98-c: Kemer alınlığındaki panonun çizimi. 143
Ç. 99-d: Kemer alınlığındaki panonun çizimi. 144
Ç. 100-e: Kemer alınlığındaki panonun çizimi. 144

Ç. 101-f: Kemer alınlığındaki panonun çizimi. 145
Ç. 102-g: Kemer alınlığındaki panonun çizimi. 145
Ç. 103: San Ildefonso Kapısı'nın, pencere şebekeli kısmının kemer aynasının görünüşü. 146
Ç. 104: San Ildefonso Kapısı'nın, pencere şebekeli kısmının, kemer aynasındaki geometrik desenin çizimi. 146
Ç. 105: Pencere şebekeli kısmın, kemer aynasının alt silmesinin görünüşü. 147
Ç. 106: Kemer aynasının altındaki silme deseni (üst). 147
Ç. 107: Kemer aynasının altındaki silme deseni (alt). 147
Ç. 108: San Ildefonso Kapısı'nın, pencere şebekeli kısmının kemer köşeliğinin altındaki panoların görünüşü. 148
Ç. 109: Pencere şebekeli kısmın kemer köşeliğinin altındaki panonun çizimi. 148
Ç. 110: Pencere şebekesinin etrafını saran silmenin görünüşü. 149
Ç. 111: Pencere şebekesinin etrafını saran silmenin çizimi. 149
Ç. 112: Pencere şebekelerinin yanlarındaki panoların görünüşü 149
Ç. 113: Pencere şebekelerinin yanlarındaki panonun çizimi. 150
Ç. 114: Pencere şebekelerinin altındaki panonun silmesinin çizimi (iç). 151
Ç. 115: Pencere şebekelerinin altındaki yatay panonun silmesinin görünüşü. 151
Ç. 116: Pencere şebekelerinin altındaki panonun silmesinin çizimi (dış). 151
Ç. 117: Pencere şebekelerinin altındaki yatay panonun silmesinin görünüşü. 152
Ç. 118: Pencere şebekelerinin altındaki yatay panonun silmesinin çizimi. 152
Ç. 119:Pencere şebekelerinin altındaki yatay panonun görünüşü. 152
Ç. 120: Pencere altı yatay panosunun köşeliğinin çizimi. 153
Ç. 121: Şebekeli pencerenin altındaki yatay panonun çizimi. 153
Ç. 122: San Ildefonso Kapısı'nın, pencere şebekeli kısımdaki sağır nişin üstündeki panoların görünüşü 154
Ç. 123-a: Sağır nişin üstündeki panonun çizimi. 154
Ç. 124-A: Sağır nişin üstündeki geometrik pano. 154
Ç. 125-b: Sağır nişin üstündeki panonun çizimi 155
Ç. 126-B: Sağır nişin üstündeki geometrik pano. 155
Ç. 127-c: Sağır nişin üstündeki panonun çizimi. 156
Ç. 128: Concepcion Antigua Kapısı'nın Görünüşü. 158
Ç. 129: Concepcion Antigua Kapısı'nın geometrik bordürünü kuşatan silmelerinin görünüşü. 161
Ç. 130: Concepcion Antigua Kapısı'nın bordür silmelerinin çizimi 161
Ç. 131: Concepcion Antigua Kapısı'nın bordür görünüşü. 162

Ç. 132a-b: Concepcion Antigua Kapısı'nın ana girişinin bordür kısmındaki taş-tuğla süslemesi. 162
Ç. 133: Concepcion Antigua Kapısı'nın at nalı kemerin üzerindeki kitabenin silmesinin görünüşü 163
Ç. 134: Concepcion Antigua Kapısı'nın at nalı kemerin üzerindeki kitabenin silmesinin çizimi. 163
Ç. 135: Kemer köşelği silmesinin görünüşü. 164
Ç. 136: Kemer köşeliğinin silmesinin çizimi. 164
Ç. 137: Kemer köşeliğinin silmesinin çizimi. 164
Ç. 138: At nalı kemerin köşeliğinin görünüşü. 165
Ç. 139: Concepcion Antigua Kapısı'nın alt kemer köşeliğinin çizimi 165
Ç. 140: Concepcion Antigua Kapısı'nın alt kemer köşeliğinin çizimi 166
Ç. 141: At nalı kemerin silmesin görünüşü. 167
Ç. 142: At nalı kemerin silmesi 167
Ç. 143: At nalı kemerin silmesi 167
Ç. 144: At nalı kemerin silmesin görünüşü. 169
Ç. 145-a: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer alnındaki panonun çizimi. 169
Ç. 146-b: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer alnındaki panonun çizimi. 170
Ç. 147-c: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer alnındaki panonun çizimi. 170
Ç. 148-d: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer alnındaki panonun çizimi. 171
Ç. 149-e: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer alnındaki merkezî panonun çizimi. 171
Ç. 150: Kemer iç kısımdaki silmelerinin görünüşü. 172
Ç. 151: Kemer iç kısımdaki silmelerinin çizimi. 172
Ç. 152: At nalı kemer aynasının yatay parçasının görünüşü. 172
Ç. 153: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer aynasının görünüşü. 173
Ç. 154: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer aynası. 173
Ç. 155: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer aynasının alt tarafının görünüşü. 174
Ç. 156-a: Concepcion Kapısının, kemer aynasının, oyma panolarının çizimi. 175
Ç. 157-b: Concepcion Kapısının, kemer aynasının, oyma panolarının çizimi. 175
Ç. 158-c: Concepcion Kapısının, kemer aynasının, oyma panolarının çizimi. 175
Ç. 159: Sıralı sağır kemerlerin en dış tarafındaki silme 177
Ç. 160: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı sağır kemerlerini çevreleyen silmesinin görünüşü. 177
Ç. 161: Sıralı sağır kemerlerini çevreleyen geometrik bordürü, içten ve dıştan tamamıyla kuşatan silmenin görünüşü. 178
Ç. 162: Sıralı sağır kemerleri çevreleyen geometrik kompozisyonun görünüşü 178

Ç. 163: Sıralı sağır kemerlerin silmesi 178
Ç. 164: Sıralı sağır kemerleri çevreleyen geometrik kompozisyon. 178
Ç. 165: Kitâbeyii çevreleyen silmenin görünüşü. 179
Ç. 166: Kitâbeyi çevreleyen silme. 179
Ç. 167: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı kemer köşeliğinin çizimi. 180
Ç. 168: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı kemer köşeliğinin ve üçgen parçaların görünüşü. 180
Ç. 169: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı kemerlerle kitâbe arasında kalan üçgen boşluklar 180
Ç. 170: Sıralı kemer silmelerinin görünüşü. 181
Ç. 171: Sıralı kemer silmeleri. 181
Ç. 172:Sıralı sağır kemer alnının görünüşü. 181
Ç. 173: Sıralı kemer silmeleri. 181
Ç. 174-a: Sıralı kemerlerin, kemer alnı süslemeleri 181
Ç. 175-b: Kemer alnındaki pano. 182
Ç. 176-c: Kemer alnındaki pano. 182
Ç. 177-d: Kemer alnındaki pano. 182
Ç. 178-e: Kemer alnındaki pano. 182
Ç. 179: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı kemer köşeliğinin altındaki panonun görünüşü. 183
Ç. 180: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı kemer köşeliğinin altındaki panonun çizimi. 184
Ç. 181: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı sağır kemer nişlerinin görünüşü. 185
Ç. 182: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı sağır kemer nişlerindeki geometrik tasarım. 185
Ç. 183: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı sağır kemer aynalarındaki panonun çizimi. 186
Ç. 184: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı sağır kemer aynalarındaki geometrik tasarım. 187
Ç. 185 a-b-c: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının silmelerinin görünüşleri. 189
Ç. 186 a,b,c: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının silmeleri. 190
Ç. 187: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının kemer köşeliklerinin görünüşü 190
Ç. 188:Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının alt kemer köşeliği 191
Ç. 189: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının kemer köşeliği. 191

Ç. 190-a: Beş dilimli kemerin alnındaki pano. 192
Ç. 191: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının kemerinin görünüşü. 192
Ç. 192-b: Beş dilimli kemerin alnındaki pano. 192
Ç. 193-c: Beş dilimli kemerin alnındaki pano. 192
Ç. 194-d: Beş dilimli kemerin alnındaki pano. 193
Ç. 195-e: Beş dilimli kemerin alnındaki pano. 193
Ç. 196-f: Beş dilimli kemerin alnındaki pano. 193
Ç. 197:Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının kemer aynasının görünüşü. 194
Ç. 198: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının kemer aynasının çizimi. 194
Ç. 199: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekelerinin yanındaki panoların görünüşü. 195
Ç. 200: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekesinin yanındaki pano. 196
Ç. 201: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekesinin dış çerçevesinin görünüşü. 197
Ç. 202: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekesinin çevresindeki desen. 197
Ç. 203: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekesinin iç çerçevesinin deseni. 198
Ç. 204: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekesinin iç çerçevesnin görünüşü. 198
Ç. 205: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencerelernin alt yan silmelerinin görünüşü. 198
Ç. 206: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencerelernin alt yan silmelerinin çizimi 198
Ç. 207: Concepcion Antigua Kapısı'nın yan silmenin görünüşü. 199
Ç. 208: Pencere şebekeli kısımdaki çift sıra kemerlerin silmelerinin çizimi. 199
Ç. 209: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemerlerinin silmelerin görünüşü. 199
Ç. 210: Concepcion Antigua Kapısı'nın yan silmesinin çizimi. 199
Ç. 211: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer köşeliklerinin görünüşü. 200
Ç. 212: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemerlerinin köşeliğinin çizimi. 200
Ç. 213: Concepcion Antigua Kapısı'nın ikiz kemerlerin birleşimi sırasında oluşan alanın deseninin çizimi. 201
Ç. 214: Concepcion Antigua Kapısı'nın ikiz kemerlerin alt köşelik deseninin çizimi. 201
Ç. 215: Concepcion Antigua Kapısı'nın ikiz kemerleri çevreleyen silme desenlerinin görünüşü. 201
Ç. 216: Concepcion Antigua Kapısı'nın ikiz kemerleri çevreleyen silmenin çizimi. 201
Ç. 217: Concepcion Antigua Kapısı'nın ikiz kemer alnının görünüşü. 202
Ç. 218-a: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemer deseni. 202
Ç. 219-b: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemer deseni. 203
Ç. 220-c: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemer deseni. 203

Ç. 221-d: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemer deseni. 203
Ç. 222:Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemer nişlerinin yanlarındaki panoların görünüşü. 204
Ç. 223: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemer aynalarının yanlarındaki panonun çizimi. 205
Ç. 224: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemer nişlerinin görünüşü. 206
Ç. 225: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemer nişlerinin çizimi. 207
Ç. 226: Çift sıra kemer nişlerinin altındaki köşe panoların silmelerinin çizimi. 208
Ç. 227: Çift sıra kemer aynalarının altındaki köşe panoların silmelerinin görünüşü. 208
Ç. 228: Çift sıra kemer nişlerinin altındaki köşeliklerin görünüşü. 208
Ç. 229: Çift sıra kemer nişlerinin altındaki köşe panoların çizimi 208
Ç. 230: Çift sıra kemer nişlerinin altındaki panoların görünüşü. 209
Ç. 231: Çift sıra kemer nişlerinin altındaki panoların çizimi. 210
Ç. 232: Concepcion Antigua Kapısı'nda, sağır nişin üzerindeki panoların görünüşü. 210
Ç. 233-a: Concepcion Antigua Kapısı'nda, sağır nişin üzerindeki panonun çizimi. 210
Ç. 234-b: Concepcion Antigua Kapısı'nda, sağır nişin üzerindeki panoların çizimi. 211
Ç. 235-c: Concepcion Antigua Kapısı'nda, sağır nişin üzerindeki panoların çizimi. 211
Ç. 236: Concepcion Antigua Kapısı'nda, sağır nişin üzerindeki geometrik panoların çizimi. 212

GİRİŞ

İslâmiyetin doğuşu ve özellikle Hz. Peygamber'in vefatından (632) sonra daha da hız kazanan fetih hareketleri ile Suriye (636), Kudüs (638), Mısır (639), Mezopotamya (641), Kuzey Afrika (647 – 709), İspanya (711), Fransa Poitiers (732) İslâm topraklarına katıldı. Tarihte hiçbir imparatorluk bu kadar hızlı bir şekilde genişleyip hâkimiyet kuramamıştır[1].

İslamlaşan toplumlar, İslâm sanatının oluşumuna katkı sağlamıştır. Bu sanatın oluşumunda ve gelişmesinde etkin olan bazı faktörler vardır. Bunlar içinde en önemli üç etkenden birisi: İslâm dini ve bu dinle şekil kazanan yaşam biçimi; diğeri, İslâm sanatının içinde oluştuğu ve geliştiği coğrafyanın fiziksel ve iklim şartları; bir diğeri ise, İslâm'ın yayıldığı bölgelerdeki geleneksel sanat anlayışları ile İslâm dinini kabul eden toplumların kültürel ve sanatsal birikimleridir[2].

İslâmın fethettiği topraklarda yaşayan toplumların, kendilerine has kültür ve inançları vardı. Bu sebeple, İslâm sanatlarını etkiledikleri gibi, yeni gelen kültürden de etkilenmişlerdir. Câmii mimarisinin ilk yapıtları, İslâm kurallarına göre şekillenerek bu toplumlara yeni bir mimâri anlayış getirmiş, zamanla yerel geleneklerle temellenerek İslâmın ilkleri olma özelliği kazanmışlardır[3].

Endülüslüler'in zaman içinde değişen siyasi ve kültürel olayların etkisiyle meydana getirdikleri eserleri, birbirinden farklı özellik gösterdiğinden Endülüs sanatını da bu farklı dönemlere göre ele almak gerekir.

İberya'ya 756-1031 yılları arasında Müsta'rib tarzı Emevî mimârisi, 1031-1090 yıllarında Tavâif-i Mülûk mimârisi, 1090-1229' da Mağribî mimârisi, 1231-1492 yıllarında Nasrî mimârisi hâkim olurken[4], İspanya'da sanat ve mimarlık alanında ortaya çıkan Müdeccen (müdejar) üslûbun ortaya çıkışı 11. yüzyılda başlayan re-conquesta olarak bilinen yeniden fethedişe kadar gider[5]. Bu bağlamda, incelediğimiz Kurtuba Ulu Câmii, Müsta'rib tarzı Emevî mimârisi üslûbuna dahil olur.

Kurtuba Câmii'nin Tezyinatına Genel Bakış isimli bu tezde, hem dış hem de iç tezyinat genel olarak anlatılmış ancak tezyinatın yoğunluğu nedeniyle, dış süsleme tercih edilmiş ve bununla birlikte, avluya açılan kapılar, özgün formunu tamamen kaybettiğinden, harime

---

1 Suut Kemal Yetkin, İslâm Sanatı Tarihi, Güven Basımevi, Ankara, 1954, s. 3.
2 Yılmaz Can, Recep Gün, *İslâm Sanatına Giriş*, Dem yay., İstanbul, 2015, s. 33.
3 Oleg Grabar, *İslâm Sanatının Oluşumu,* YKY, İstanbul, 1998, s. 25.
4 Lütfi Şeyban, "İspanya'da Endülüs-İslam Medeniyetinden Kalan İzler ve Eserler 1: Endülüs-İslam Sanatı ve Medeniyetinin Temel Nitelikleri", *JASSS*, vol. 6, 2013, p. 1009-1013.
5 Meltem Özkan Altınöz, *Idiosyncratic Narratıves: Mudéjar Architecture And Its Historiography In Spain*, Middle East Technical University, The Degree Of Doctor Of Philosophy, Ankara, 2013, p. 380.

giriş portalleri ele alınmıştır. Câminin tüm kapıları Ç. 6' da gösterilmiş olup, bu kapılardan desen ve kompozisyon özellikleri dikkate alınarak gotik ve rönesans etkilerinin girmediği özellikle câminin genişlemesine katkıda bulunan, emir ve halifelerin yaptırmış olduğu portallerin görünüş planlarıyla beraber, detaylı çizimleri çalışılmıştır. Buna göre dört kapı seçilmiştir. Bunlar batı yönünde, kuzeyden güneye sırasıyla San Esteban, San Miguel ve San Ildefonso, doğu yönünde ise Concepcion Antigua isimli kapılardır. Kapılar ele alınırken daha erken tarihli olan batı kapılarına öncelik verilmiştir.

Bu portallerin tezyinatı tüm yüzeye yayıldığından karışıklığa mahal vermemek için, ana giriş, sıralı kemerli ve pencere şebekeli bölümler olarak birden üçe kadar numaralandırıldı. Bunlar görünüş çizimlerinde belirtilerek, ilgili alan farklı renklerle gösterildi. Kapıların tezyinatının her bir parçası anlatılırken bu numaralardaki bölümlerin görünüş çizimleri, her anlatımın sağ üst köşesinde, görünüşün ilgili kısmı renklendirilerek ifade edildi.

Tez konusuyla ilgili yeterli Türkçe kaynak mevcut değildir. Ancak bu konu, Endülüs'ün tarihini, siyasi, kültür ve sanat hayatını anlatan eserler ve makalelerle birlikte İslâm mimârîsini konu alan kitapların içinde vardır.

Özelde Kurtuba Ulu Câmii' yi anlatan pek çok İspanyolca kitap, makale ve tez bulunmaktadır. Bunlardan başka İngilizce, Fransızca, Almanca, Arapça kitap ve makaleler de vardır. Çalışmamı doğrudan ilgilendiren Pedro Francisco Marfil Ruiz'in *Las Puertas De La Mezquita De Cordoba Durante El Emirato Omeya*, isimli doktora tezi, Kurtuba Câmii'nin tarihi geçmişini, emirlik dönemi kapılarını, konuyla ilgili eski Arabça eserleri, restorasyonları, San Esteban Kapısı'nın dekoratif programı ayrıntılı olarak işlenmiş ve stratigrafik çalışması yapılmış olan tezinden; Fuat Sezgin'in bazı dergi ve kitaplardan topladığı, içinde Kurtuba Câmii'nin farklı bölüm ve özelliklerini anlatan makalelerin de bulunduğu, *Islamic Architecture* adı altında birleştirmiş ve *The Umayyad Mosque in Cordoba* alt başlığında üç cilt halindeki kitablarından; özellikle mihrâb ve yazıtlarla ilgili olarak, Oleg Grabar'ın, 650 ve 1100 arasındaki ilk İslâm mimâri eserlerini incelediği *Early Islamic Art 650-1100 Constructing Study of Islamic Art* adlı eserinden; Gabriel Ruiz Cabrero'nun Kurtuba Câmii'nin pek çok yönünden kesitler alarak görünüşlerini ve planlarını çıkardığı *Dibujos De La Catedral De Cordoba Visiones De La Mezquita* adlı eserinden, Basilio Pavon Maldonado'nun, İspanya Müslüman sanatının bitkisel tezyinatını ayrıntılı olarak ele aldığı *El Arte Hispanomusulman En Su Decoracion Floral* isimli kitabından faydalandım. Özellikle kompozisyonların açıklanmasında karşılaşılan motif isimlendirme problemi konusunda çokça yardımcı oldu. Ayrıca, çatı ve tavan süslemeleri ile ilgili olarak, Bernabé Cabañero Subiza ve Valero Herrera Ontañón'un, "Nuevos Datos Para El Estudıo De La Techumbre De La Amplıacıón De Al-Hakam II De La Mezquıta Aljama De Córdoba

Cuestıones Constructıvas", adlı makalesinde, II. Hakem dönemine ait olduğu belirtilen yedi adet kiriş baz alınarak, buradaki çizimler net olmadığından, tekrar çizilmiştir. Tavana ait geometrik panolarda ise Felix Hernandez'in makalesinde yayınladığı çizimlerden faydalanılarak tekrar çizilmiştir.

Bu tez ile daha önce tezyinî anlamda çalışılmamış olan Kurtuba Ulu Câmii ile dönemin motifleri, kompozisyonu ve kullanılan malzeme, kapılar üzerinden, çizimler ve fotoğraflarla desteklenerek anlatıldı. İslâm'ın ilk yıllarında oluşmaya başlayan mimârî tezyinat hakkında fikir sahibi olunması ve Müslüman toplumun ilk anıtsal eserlerinden biri olma özelliği ile önemi daha da artan Kurtuba Ulu Câmii'nin tezyinî güzelliğinin sergilenmesi amaçlanmıştır.

Konuyla ilgili çalışma yapacak araştırmacılara katkı sağlamasını diliyorum.

1. ENDÜLÜS'ÜN TARİHİ GELİŞİMİ

1.1. Siyasi Ortam

İber yarımadası kuzey doğuda büyük bir set oluşturan Prene Dağları ile Avrupa'dan, Güneyde ise Cebel-i Târık Boğazı ile Kuzey Afrika'dan ayrılır. Doğuda Akdeniz, kuzeyde ve batıda ise Atlas Okyanusu ile çevrilidir[6] (R. 1).

İber Yarımadası'na M.Ö. 4. yüzyılda ilk olarak Fenikeliler yerleşmiş, sonrasında sırasıyla; Grekler ve M.Ö. 2. yüzyılda Romalılar egemen olmuştur. Zamanla Roma İmparatorluğunun zayıflamasıyla bu bölgeyi 409 yılında Suevler, Vandallar, Alanlar ve Vizigotlar ele geçirmiş, 468 yılında ise Vizigotlar devlet kurmuşlardır. Ancak devlet tecrübelerinin olmaması, Hıristiyanlığın farklı bir mezhebine[7] sahip olmaları gibi etkenler bir araya gelince, iç karışıklıklara sebep olmuş, çöküşü hızlandırmış, 586'da topluca Katolikliğe girseler de 240 yıllık devletleri 711' de İslâm ordusu tarafından sonlandırılmıştır[8].

Vizigotlar'daki iç karışıklığı değerlendiren zamanın İfrikiyye valisi olan Mûsa b. Nusayr' öncelikle 710 tarihinde bir keşif yaptı. Ertesi sene 711'de Tarık b. Ziyad komutasındaki ordu, Kral Roderick'in ordusuyla Rio Barbate (Vâdi-i Lekke) civarında karşılaştı[9]. Savaş sonunda Müslümanlar kesin bir zafer kazanmış, bu suretle Müslümanlara İspanya'nın kapıları açılmıştır.

Endülüs fethedildiğinde İfrikiyye eyaletine bağlıydı ve buradan atanan valiler tarafından halifeye bağlı olarak yönetiliyordu. Valiler döneminde (711 – 756) büyük gayretlerle İslâm devletinin sınırları genişletilmeğe çalışıldı ve valiler döneminde 20 kadar vali atandı. Bu dönemde, İslâm orduları Fransa'nın güneyine kadar inmişlerdi. 732 yılında, Puvatya, diğer adıyla Belatu'ş Şüheda (Tours ya da Poitiers) Savaşı'nda Franklar'a yenildiler ve ilerleme durdu Bu dönemden sonra iç karışıklıklar, iç isyanlar ve ayaklanmalarla güç kaybetmeye başladı[10]. Belatü'ş Şüheda Savaşı dünya tarihinde "gidişata yön veren" savaş olarak nitelendirilmektedir[11].

---

6 Mehmet Özdemir, *Endülüs Müslümanları (Siyasi Tarih)*, TDV, Ankara, 2016, s. 19.

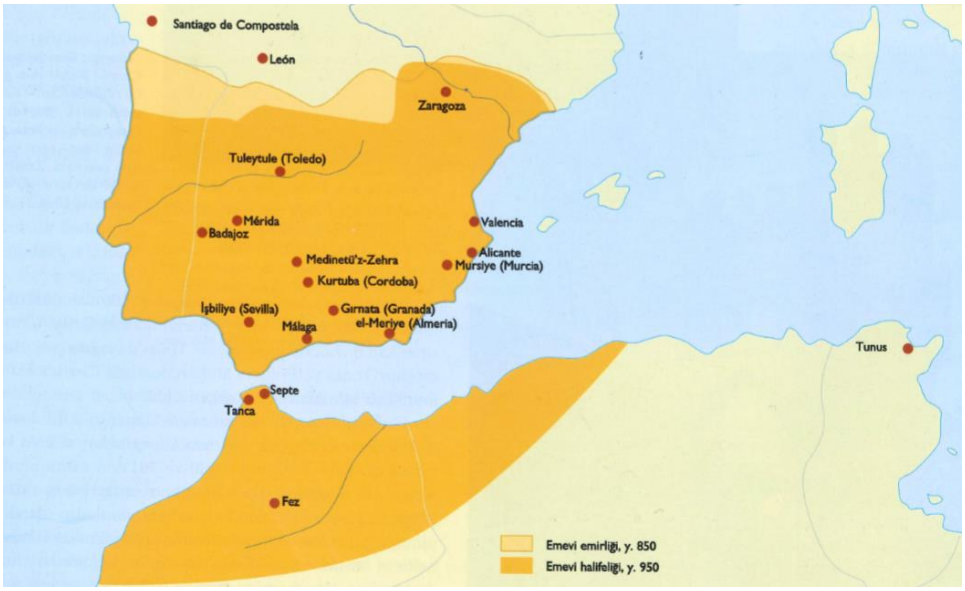
7 Vizigotlar'ın Hıristiyanlığın Arian mezhebine bağlı olmaları nedeniyle Katolik olan yerli halkla ters düşüyorlardı

8 Lütfi Şeyban, *Endülüs*, Albaraka, İstanbul, 2014, s. 15; Ziya Paşa, Endülüs Tarihi, Selis yay., İstanbul, 2016, s. 33, 34. Detaylı bilgi için: Mehmet Özdemir, *age.*, s. 37-43;

9 Hakkı Dursun Yıldız, *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi,* Çağ Yayınları, İst., 1988, s. 31-32; W. Montgomery Watt, Pierre Cachia, *Endülüs Tarihi*, çev. Cumhur Ersin Adıgüzel, Qiyas Şükürov, Küre yay., İstanbul, 2009, s. 19.

10 Lütfi Şeyban, *age.*, s. 22 – 24; Mehmet Özdemir, *age*., s. 71 – 75; W. Montgomery Watt, Pierre Cachia, s.26 – 28.

11 W. Montgomery Watt, Pierre Cachia, s.28.



R. 1: Emirlik ve Halifelik Dönemi Haritası, K: İslâm Sanatı ve Mimârisi.

İlk Abbasi halifesi Abdullah b. Seffah'ın Emevî hanedanına mensup olan büyük prensleri kılıçtan geçirmesi üzerine İslâm İmparatorluğu'nun merkezi Şam'dan Bağdat'a nakledilmiştir ve beş yüz yıl Abbasi hâkimiyetinde kalmıştır. Bu sırada Seffah'ın elinden kurtulmuş ve ileride Endülüs Emevî Devletini kuracak olan I. Abdurrahman, İspanya'ya geçti. Bu sırada aralarında çekişme olan birkaç küçük Arap Devleti ile kabileleri bir araya getirerek siyasi birliği sağladı ve birkaç Hıristiyan devlet müstesna, hemen hemen bütün İspanya ve Portekiz'i ele geçirdi[12].

II. Abdurrahman'ın babası Hakem vefat ettiğinde Endülüs, nispeten daha istikrarlı bir döneme adım attı. Otuz yıllık hükümranlık süresinde çıkan bazı karışıklıkları, uyguladığı bilinçli siyasetle bastırdı ve ülke içindeki istikrarı sağladı.

III. Abdurrahman tahta çıktığında, öncelikle anarşi ve isyan bayrağı açmış olanları bastırmış, Endülüs'de yetmiş yıldır var olan "Büyük Fitne Dönemi"[13] ne son vermiş, siyasi birliği sağlamıştır.

961'de başa geçen II. Hakem dönemde ilmi, sanat ve kültürel anlamda gelişme gösterildi. II. Hakem'in oğlu, II. Hişam zamanında Hâcib Ebu Âmir el-Mansur yönetimi ele geçirdi. Daha sonra ülke yönetimi, hâciblik makamını üzerinden devam ettirildi. Tarihte Hâcib Ebû Âmir

[12] Ziya Paşa, age., s. 67 – 77;

[13] II. Abdurrahman dönemi'nin sonunda ortaya çıkıp, insanlara neredeyse nesillerinin kesileceğini, kıyametin geldiğini düşündüren, "el-Fitnetü'l-Kübra" diye anılan ve III. Abdurrahman dönemiyle son bulan çok geniş kapsamlı isyan hareketi. Daha detaylı bilgi için bkz. Mehmet Özdemir, *age*., s. 102-116.

ve oğulları yönetimi ele geçirerek tahta çıkmaları "*Âmiriler Dönemi*" ni başlattı. Bu dönemde, Emevî hanedanı zafiyete düştü ve yönetim taht kavgalarıyla ehliyetsiz kişilerin eline geçti. Bu suretle Endülüs Devleti 1031'de yıkıldı[14]. Bu safhadan sonra topraklar, "*Tavâif-i Mülûk*" adı verilen, bağımsız küçük devletçiklere bölündü. Bunlar kendi aralarında mücadele ederken Hristiyan güçlerinin tehlikesine de açık bir duruma geldiler.

Leon ve Kastil hücumu başlayınca, Tavâif-i Mülûk devletlerinin bazı emirleri, mektup yazarak, Mağripte güçlenen ve bir berberi kabile devleti olan Murabıtlar'ı yardıma çağırdılar. Yusuf b. Taşfin Endülüs'e gelerek hem Hristiyanlarla mücadele etti hem de Tavaif-i Mülûk'u yıkarak, tüm Müslümanları bir bayrak altında topladı. Böylelikle altmış yıl (1090-1147) sürecek olan "*Murabıtîn Devri*" başlamış oldu. Daha sonra Afrika'da yine bir Berberi kabilesi olan Muvahhidîn devleti, gittikçe nüfusunu artırarak Tunus'dan Fas'a kadar olan bölgeye hâkim oldu (1130-1269). Endülüs'de de Murabitîn devletinin yerini aldı ve *"Muvahhidîn Devri"* başladı. Bu sırada Muvahhidler'e bağlı olmak üzere Mersiye'de Benî Hud, Gırnata'da Benî Ahmer devletleri kuruldu. Muvahhidler Afrika'ya çekilmek zorunda kalınca Endülüs'de kurulan küçük İslâm devletleri birer birer İspanyolların eline geçti[15].

Gırnata'da, Muhammed b. Nâsır tarafından 1238'de kurulmuş olan Benî Ahmer Devleti'nin etrafı Hristiyan güçlerle çevrili olmasına karşın, bu devletlerle iyi ilişkiler kurarak başarılı siyaset izlemesi sonucu iki yüz elli yıl ayakda kalabildi. İspanya'yı Müslümanlardan temizleme ideali olan Hıristyanlar, Kastilya Leon Kraliçesi İzabella ile Aragon Kralı II. Fernando'nun 1469'da evlenmesiyle oluşan İspanyol birliği ile birleşik ordu kurdular; amaçları reconquista fikirlerini hayata geçirmekti ve bu amaçla, 1489'da Benî Ahmer devletinin başkenti Granada hariç her yeri işgal ettiler[16]. 1487'de Osmanlı padişahı II. Bayazıd'a elçi göndererek yardım talebinde bulundu ancak bu sırada II. Bayazıt, kardeşi Cem ve Memlûkler ile uğraştığı için yardım gönderemedi ama buna karşılık papa II. Fernando'ya bir mektup yazarak Endülüs Müslümanlarının sıkıştırılmamasını rica etti ancak sonuç alamadı. Eldeki son nokta olan Granada'yı Müslümanlar zor şartlar altında savundular. Fakat 1492'de şehir teslim oldu. 1502'de şehirde kalmış olan Müslümanlar, elçi göndererek, maruz kaldıkları baskılar karşısındaki çaresizliklerini anlatan ve 105 beyitten oluşan bir kasideyi[17] II. Bayazıd'a sundular. Bu yardım talebiyle harekete geçerek, Kemal

[14] Mehmet Özdemir, *age*., s. 146; İlhan Özkeçeci, *Doğu Işığı VII. – XIII.Yüzyıllarda İslâm Sanatı,* Graphis Matbaa, İstanbul, 2016 s., 234.
[15] Hilmi Ziya Ülken, *age,* s., 249.
[16] İlhan Özkeçeci, *age,* s., 235.
[17] Kasidenin Türkçe çevirisi için bk: Azmi Yüksel, "Endülüs'den Osmanlı'ya Yazılan Anonim Bir Şiir", *Belleten,* LII/205, aralık,1998, s., 1575-1583.

Reis komutasındaki donanmayı İspanya'ya göndererek oradaki Endülüslü Müslümanların (Morisko) bir kısmını kurtarmıştır[18].

Bundan sonra Yavuz ve Kanuni dönemlerinde de donanmalar gönderilse de oradaki Yahudi ve Müslümanları Afrika'ya ve İstanbul'a taşımak dışında bir fayda vermemiştir. Nihayet İspanyollar 1609 ve 1614 yılları arasında Müslümanları tamamen Endülüs'den uzaklaştırdı[19].

1.2. Kültür Sanat Ortamı

Endülüs; Arablar, Berberîler, Müvelledler, Musta'ribler, Yahudiler ve köleler (geneli slav kökenli) gibi hem ırksal hem de din bakımından farklı milletlerin, aynı çatı altında, uzlaşarak bir arada yaşamalarından meydana gelen ortak bir hayat kültürünün yaşandığı topraklardır. Bundan dolayıdır ki, Endülüs Müslümanları'nın Avrupa'ya bıraktığı en büyük eser kültürel miras olmuştur[20].

Endülüs'de Arapça, Berberice, İspanyolca, Portekizce, Latince, Fransızca, Katalanca gibi yedi dilin birleşmesi sonucu ortaya çıkan Endülüs Acemiyyesi (el-Acemiyye) adında bir halk dili konuşuluyordu[21].

Endülüs Emevî Devleti'ni kuran I. Abdurrahman, Kurtuba'yı başkent yaptı[22]. Bütün halka eşit haklar tanıdı. Roma usulünü takip eden Endülüs Emevileri memleketin her tarafına çeşmeler, hanlar, hamamlar, su yolları kurdular. İslâmı yaymak için câmiler, zaviyeler, medreseler yaptılar. Az zaman zarfında İslâmiyet o kadar kuvvetle yerleşti ki Endülüs'de bir çok âlimler, kelamcılar, mutasavvıflar, fakihler, veliler yetişti. Kurtuba, İslâm medeniyetinin en önemli merkezi haline geldi. Kurtuba Câmii'nin yapımına başlandı. Endülüse ait yüzlerce eser Latinceye çevrildi ve Hıristiyan medreselerinde okutuldu[23].

I. Abdurrahman pek çok halefi gibi sanatı desteklemiş ve zamanında özgün bir üslup oluşturulmuştur. Şam'a duyduğu özlemle, Kurtuba sokaklarının ve evlerinin planlarını, Suriye'dekileri taklit ederek çizdirdi. Hatta İspanya' da şimdiye kadar görülen ilk hurma ağacının Suriye'den getirilmesini emretti. Endülüs ikliminde yetişebilecek meyve ve çiçeği getirtmek için Suriye' ye botanikçi gönderdi. Dağlardan Kurtuba'ya su getirmek için bir su kemeri inşa etti. Fakat onun en sevilen projesi, bitirilmesi halefine kalmasına rağmen,

---

[18] Feridun Bilgin, "Granada İsyanı Çerçevesinde Osmanlı Endülüs İlişkileri", *Ulakbim, s., 119-120.*
[19] Mehmet Özdemir, "Endülüs" mad., *DİA*, İstanbul, c., 11, 1995, s., 216.
[20] Lütfi Şeyban, *age*, s. 161-166.
[21] Lütfi Şeyban, *age*, s. 168.
[22] Şevket Yıldız, *Kurtuba VII-VIII. Yüzyıllar*, Uludağ Ünv., SBE, İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Bursa, 2008, s. 56.
[23] Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Sanatı,* Teknik Ünv. Matbaası, İstanbul, 1948, s., 244-245.

batılıların tecrit ettiği yıllarda, Müslümanlar için bir sığınak ve onun en büyük anıtı olan Kurtuba Ulu Câmii' dir[24].

II. Abdurrahman döneminde imalât sanayisindeki gelişme sayesinde ürünler ithal edilmeye başlandı. Dokumacılık çok gelişti ve diğer İslâm ülkelerinde taklid edilemeyecek seviyeye ulaştı. Onun döneminde Kurtuba Ulu Câmii ihtiyaca göre genişletildi. İşbiliye (Sevilla) başta olmak üzere pek çok şehre bir ulu câmi yaptırıldı[25]. Mimârîden sonra sırayı en zarif işçilikleriyle, fildişi, ahşap oyma ve seramik sanatı almaktaydı.

III. Abdurrahman, Endülüs'ü Avrupa'nın en ileri ülkesi haline getirecek ve "Altın Çağ" olarak nitelenecek yeni bir dönemin kapısını açmış; Kurtuba, batının en büyük, en varlıklı ve kültürlü kenti haline gelmişti. Prestiji yalnız Konstantinopol ile karşılaştırılabilirdi. Uygar dünyanın kraliçesiydi ve Yunan, Helen ve Roma'nın sanatsal birikiminin mirasçısıydı. Onun rakibi Müslüman dünyanın metropollerinden olan, Abbasîlerin efsanevi Bağdat şehriydi[26]. Birliği sağladıktan sonra memleketin imârı ile uğraştı. Medinet'üz-Zehra saray ve şehrini kurdu. Sarayın etrafına vezir konakları, hassa ordusunun kışlası, câmi ve kütüphane yaptırdı. İlk defa halife ve "Emir-el-Mü'minin" sıfatını alan III. Abdurrahman'dır[27]. Bu dönemde gelirler de artmış, vergi ve gümrük geliri senede 6. 245.000 dinara ulaşmıştı[28].

Kendisi de ilim sahibi olmakla meşhur, zarif bir kültür adamı olan II. Hakem, âlimleri himaye etti, kütüphaneler kurdu; zamanında birçok ilmi eser yazıldı. Hatta kurdurduğu kütüphanede 400.000 kitap olduğu rivayet edilir[29]. Abbasiler döneminde başlayan Yunan eserlerin tercümesi onun zamanında tamamlanmıştır (961-971). Bu dönemde Batı Medeniyeti'nin gençleri tahsil için Endülüs'e geliyordu. Endülüs'ün en büyük ilim merkezleri başta Kurtuba olmak üzere, Tuleytula, İşbiliye, Mersiye ve Mecrit idi. Endülüs'de ilk defa nüfus sayımı yapıldı. III. Abdurrahman ve II. Hakem devirleri Endülüs Emeviler' inin, medeniyet bakımından en parlak zamanlarıydı[30]. Endülüs'de; İbn Hazm, İbn Rüşd, İbn Meymun, İbn Haldun gibi yüzlerce bilgin yetişmiştir.Benî Ahmer Devleti, bilim ve sanata önem vermiştir. Bugün El-hamra Sarayı gibi İslâm sanatına olduğu kadar dünya mirası için de çok kıymetli olan bu eser, dönemin simgesi olarak hâlâ ayaktadır.

---

[24] Shahid Suhrawardy, *The Art Of The Mussulmans İn Spain*, çev. Feyza Yıldırım, Oxford University Press, Karachi, 2005, p. 8.
[25] Mehmet Özdemir, *age*., s. 99 – 102.
[26] L. Torres Balbas, trsl. J. Werner Schiff, *The Principal Monuments of Spain The Mezquita Of Cordova And Medinat Al – Zahra*, çev. İbrahim Yıldırım, Editoriel Plus Ultra, Madrid, p. 4.
[27] Hilmi Ziya Ülken, *age*., s. 247.
[28] Suut Kemal Yetkin, *İslâm Mîmârisi*, Doğuş ltd. şti. Matbaası, Ankara, 1959, s. 1.
[29] Thomas B. Irving, "Kurtuba" mad., *DİA*., İstanbul, c. 26, 1995, s. 452.
[30] Hilmi Ziya Ülken, *age*., s. 248.

2. KURTUBA ULU CÂMİİ ve DÖNEMLERE GÖRE MİMÂRÎ GELİŞİMİ

İspanya'da İslâm sanatının ilk oluşumları, buraya Suriye'den gelen Müslümanlar'ın artmasıyla bilinçli olarak Müslüman dünyasındaki gelişmelerden etkilendiği düşünülebilir. Bundan başka yerleştikleri bu topraklarda ki Vizigot kiliseleri, İspanyol ortaçağ sanatının yeniden dirilişi için önem arz etse de Müslümanları Roma dönemi İspanya'sının görkemli yapıları kadar etkilemediği görülür[31].

İlk kısmı 785 – 786'da bitirilen Kurtuba Ulu Câmii, Müslüman İspanya'nın ilk önemli yapıtı olduğunu ifade eden Oleg Grabar; "Ben yazılı kaynaklarda 785 öncesi başka bir anıta, hatta bir sanat yapıtına ilişkin herhangi bir bilgiye rastlamadım; bu konuda arkeolojik bir bulguda yok" demiştir[32].

Câmi bugünkü haliyle ve Hristiyanların yapmış olduğu eklentiyi saymazsak, 175 metreye 128 metre olup Müslümanların câmiye son olarak yaptıkları katkı, 987-988 olarak tarihlendirilmektedir. Câminin kuzeyinde bulunan avlusu 120 metreye 58 metre ebadındadır ve portakal ağaçları mevcuttur. Bu avlunun üç kenarı halifelik yıllarında revaklarla çevriliymiş ve palmiye ağaçları bulunuyormuş. Avlunun güney tarafı 19 neften oluşan harime açılır. Merkezî nef; oyma mermer, sıva ve mozaikten imal edilmiş, geometrik desenler, bitki kökenli motifler ve hat sanatıyla tezyin edilmiş mihrâb nişine bağlanır. Maksure kısmı, muhteşem güzellikteki yonca ve dilimli kemerlerle ayrılarak özel bir alanda olduğunuzu hissettir. Maksurede bulunan üç kubbe dışında, burdan dokuz bölüm kuzeyde, başka bir küçük kubbe daha vardır. Bunların dışında tavan düz ahşaptır. Neflerin taşıyıcısı olan kemerler çift katlıdır, 514 sütun ve 34 payeden oluşur[33].

Kurtuba Ulu Câmii tamamlandığında doğu ve batıda dokuzar, kuzeyde üç olmak üzere at nalı kemerlerden yapılan yirmi bir girişi vardı. Bu girişlerin üçü, kadınlar bölümüne giriş için ayrılmıştı. El-Makkari tarafından aktarılan, Kurtuba doğumlu olan İbn Bashkuwad, binada 1409 sütun saydığını söylemiştir. Câminin iç kısmı gece-gündüz yanan 300 adet pirinç ve altın kandillerle aydınlatılmıştır[34]. Câminin taş ve tuğlanın kemerlerde dönüşümlü kullanılmasıyla oluşan kırmızı ve beyaz görünümü, sadece dekoratif etki göstermekle kalmaz aynı zamanda sağlamlığına da katkı sağlar.

Kurtuba Câmii'nin Yapımına 785 tarihinde başlanmış ve 15. yy' da kilise olana kadar çeşitli eklemeler yapılmış, buna rağmen İslâm mimârîsinin ayakta kalan en iyi eserlerinden biridir.

---

31 Oleg Grabar, *İslâm Sanatının Oluşumu*, çev. Nuran Yavuz, Kanat yay., İstanbul, 2004, s. 22.
32 Oleg Grabar, age., s. 22.
33 Oleg Grabar, age., s. 96, 97.
34 Shahid Suhrawardy, *age*, p. 38.

Yaşadığı, iki asırdan fazla süren, dört genişleme boyunca olağan üstü bir stil birliği sağlamıştır[35].

I. Abdurrahman tarafından temeli atıldıktan sonra sırasıyla II. Abdurrahman, II. Hakem ve Vezir El- Mansur tarafından genişletilen Kurtuba Ulu Câmii, Reconquesta'dan sonra câminin orta kısmındaki kemerler sökülerek katedral kısma yer açılmış[36] ve orijinal yükseltisini çokça aşan bir mimâri anlayışla inşa edilmiştir (Ek: 1.1; R. 2, R. 3).

2.1. I. Abdurrahman Dönemi (756-788)

İslâm şehirlerinin oluşumu bir mescit etrafında teşekkül ettiğinden, fethin gerçekleştirildiği yerlerde, Müslümanlar için ilk iş, ibadet edebilecekleri bir mabet edinmek olmuştur. Bunun için bulunabilecek en kolay ve hızlı çözüm ise oranın yerli halkıyla anlaşarak mevcud bir mabedi Müslümanların da kullanmasını temin etmekti[37].

Böylelikle Kurtuba'nın Müslümanlar'a teslim olmasından sonra, Hristiyanlar'a St. Vincent'de ibadet yapma izni verildi. Ancak Müslümanlar, kısa bir zaman sonra Hıristiyanlar ile anlaşarak kilisenin yarısını geçici bir şekilde câmi olarak kullandılar. Zamanla mevcut yer de Müslümanlar'a yetmeyince diğer yarısını Hristiyan cemaatten almak istediler. Hıristiyan cemaat, buna pek gönüllü olmasalar da, yeter miktarda para (100 bin dinar) ve yeni bir kilise inşaatına izin karşılığında rıza gösterdiler[38]. Daha sonra I. Abdurrahman, kullanmakta oldukları bu kiliseyi satın alarak yıktırmış ve yerine 786 yılında, planını kendi çizdiği bu camiin temellerini atarak 80 bin dinar harcamak suretiyle büyük bir kısmını bir senede bitirmiştir[39] (R. 4).

---

[35] John D. Hoag, Western *Islamic Architecture*, çev. İbrahim Yıldırım, New York, 1963, s. 21.

[36] Montgomery Watt, Pierre Cachia, *Endülüs Tarihi*, çev. Cumhur Ersin Adıgüzel, Qiyas Şükürov, Küre yay., İstanbul, 2009, s. 80.

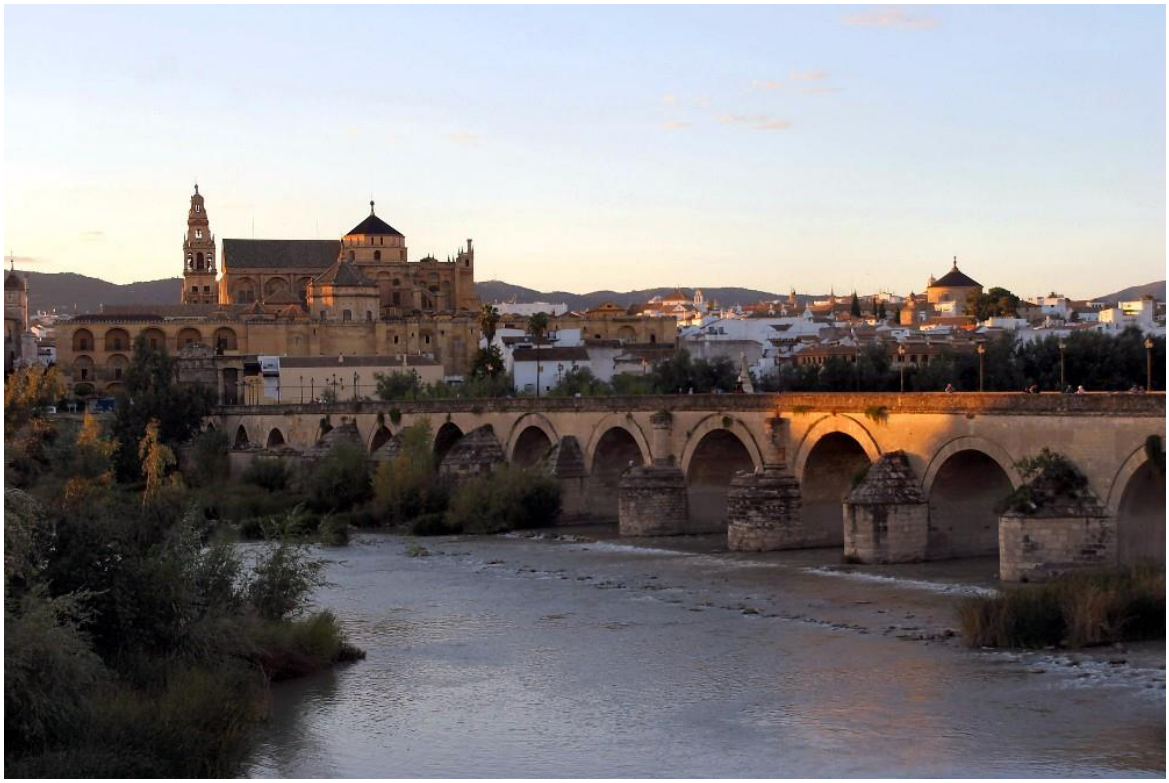
[37] Yılmaz Can, Metin Yılmaz, "Müslümanların Fethedilen Topraklarda Mevcut Gayri İslâm Mâbetlere Yaklaşımı", *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, sy., 2, s., 43-44.

[38] G. T. Rivoira, *Moslem Architecture İts Origins And Development*, çev., İbrahim Yıldırım, Oxford University Press, London, 1918, s. 355; Suut Kemal Yetkin, *İslâm Mimârîsi*, Doğuş ltd. şti. Matbaası, Ankara, 1959, s.53.

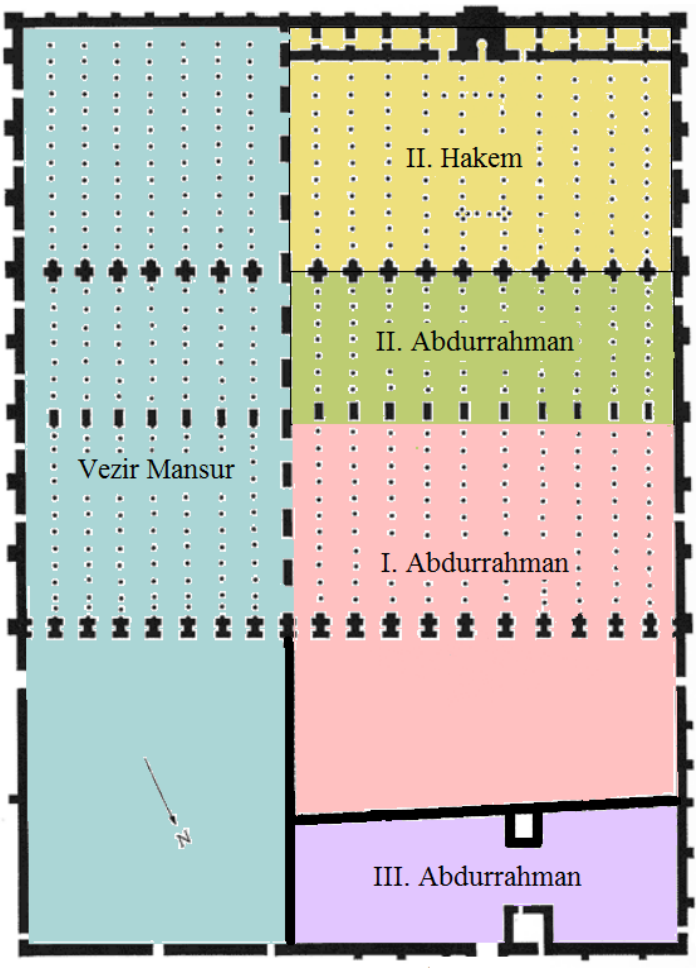
[39] Nusret Çam, *İslâmda Sanat Sanatta İslâ*m, Akçağ yay., İstanbul, 1999, s., 208.



R. 2: Şehir görüntüsü içinde Kurtuba Ulu Câmii, K. İslâm Sanatı ve Mimârisi.



R. 3: Vadi-i Kebir Nehri, köprüsü ve Kurtuba Ulu Câmii, K: lacazalladeronda.com.



R. 4: Kurtuba Câmii'nin dönemlere göre genişleme planı.

St. Vincent Kilisesi'nin yerinde bir Roma tapınağı olduğu ve VI. Yüzyılda buranın kiliseye çevrildiği ile ilgili rivayetler mevcuttur[40].

Kurtuba Ulu Câmii, Vâdi-i Kebîr (Guadalquivir) nehrinin hemen yanında, kıbleye dik uzanan 11 nefli olup derinliği 36 metredir. Ortadaki nef, Suriye câmilerinde olduğu gibi, diğerlerinden biraz daha geniştir. Her bir nef, on bir sütun üzerine çift katlı olarak on ikişer kemer gözünden müteşekkildir. Bu çift katlı kemerlerin alt sırası at nalı şeklinde, üst sırası ise yuvarlak kemerlidir.

Sütunlar, daha önce mevcut bulunan St. Vincent Kilisesi'nden[41] ve Roma kalıntılarından[42] temin edilmiş olup 142 adet Roma ve Vizigot sütunlara sahiptir. Bu nedenle bu bina antik dünyanın son Helenistik yapısı olarak adlandırılmaktadır[43].

Câminin ilk mimârı, Roma kalıntılarından temin ettiği pek çok ağır sütun, kemerli ve tonozlu olsa bile yüksek bir tavan inşa etmek için, yeterince uzun değildi. Müslüman mimârlar bu sorunu çift kat kemer sistemini kullanarak çözdü. Mimâr bu zorluğu, at nalı kemerleri taşıyan

[40] G. T. Rivoira, age., s. 356.
[41] Nusret Çam, *age*., s.208.
[42] R. A. Jairazbhoy, *An Outline Of Islamic Architecture*, çev., İbrahim Yıldırım, Asia Publishing Hause, India, 1972, p. 76.
[43] Luis Alberto Lopez Palomo, *Mezquita-Catedral de Cordoba*, İmprenta San Pablo, Cordoba, p. 10; L. Torres Balbas, *The Principal Monument of Spain The Mezquita Of Cordova And Madinat Al – Zahra XIII*, çev. İbrahim Yıldırım, Editorial Plus Ultra, Madrid, s. 7.

sütunların üzengi taşının üzerine gelecek şekilde kolonlar yerleştirmek suretiyle aştı. Kolonlar, ağır sütunların üzerindeki at nalı kemerlerle birbirine bağlanmıştı[44] (R. 5).

Bazı yabancı sanat tarihçileri, Kurtuba Câmisi' nin çift katlı kemer yapısından ve üst katının tuğla kemerlerle desteklenmesinden dolayı, tarihi Roma Merida su kemerlerinden; bazı sanat tarihçileri ise Şam Ümeyye câmii' nin çift katlı kemer yapısından ilham alındığını düşünür. Diğer bir görüş ise eski Roma yapılarının yıkıntılarındaki sütunların boylarının orta yükseklikte olması, câmiye istenilen yüksekliği vermiyordu, bu nedenle sütunları üst üste koyup iki katlı kemerlerle câminin tavanını yükselttiği şeklindedir[45]. Yapılan bu fevkalade kemerlerin mimârî kaynağı ne olursa olsun, örnek verilen bu emsallerden çok daha zarif olduğu gibi, başkaları tarafından da taklit edilemeyecek kadar mühendislik ve mimarlık dehasıyla yapılmıştır[46].

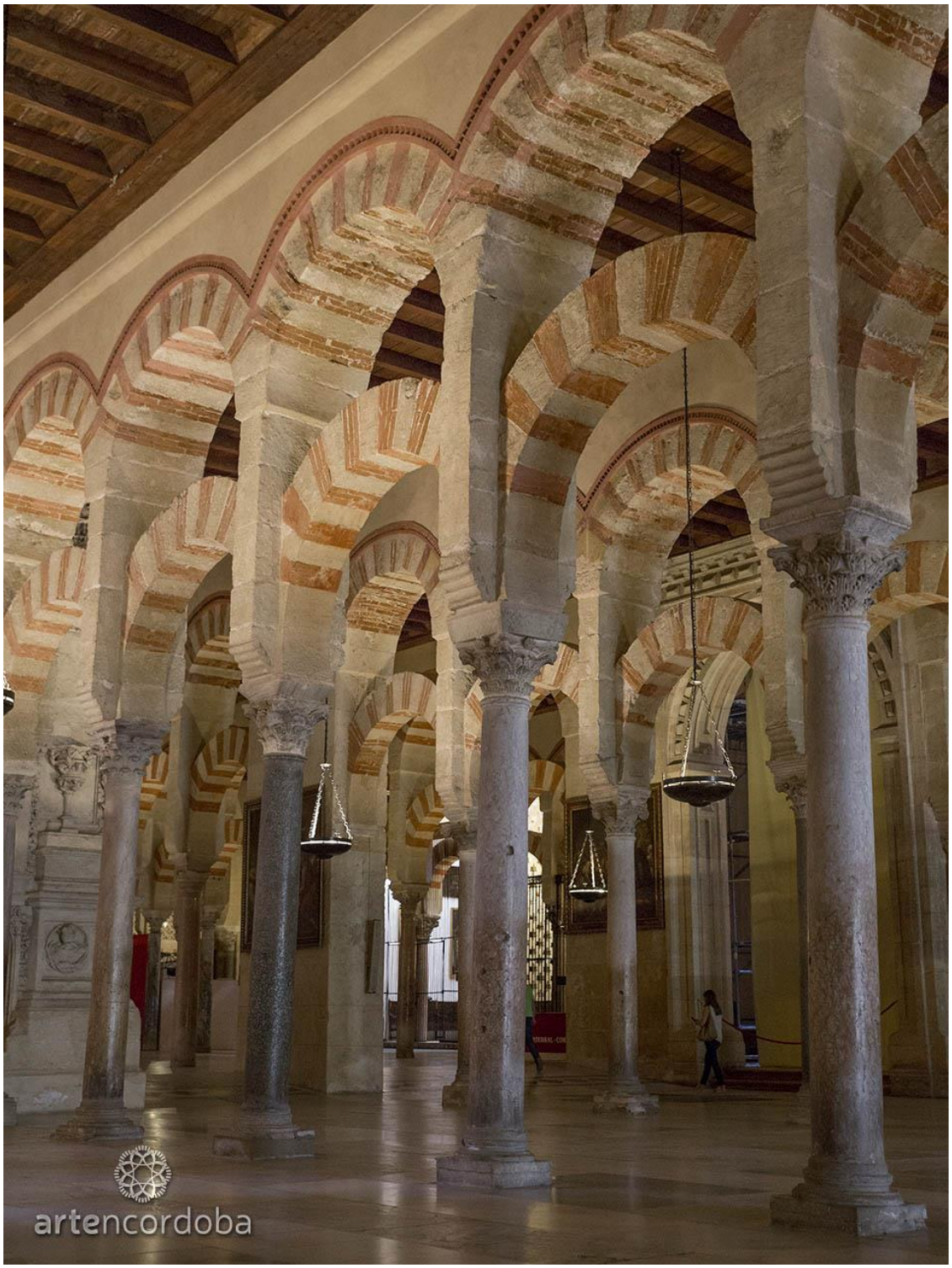
Suriyeli Müslüman inşaatçılar tarafından, daha öncesinden bilinen ve kökeni Pers ve Mezopotamya[47]'ya dayanan taş ve tuğla varyasyonuyla oluşturulan dekoratif efektlerden olan, bir sıra kırmızı tuğla, bir sıra beyaz taş dönüşümlü olarak kullanılan bu kemerlerin sütunları, daha önce mevcut olan Vizigot kilisesinden temin edilmiştir. Bu şekildeki kullanım, kemerlerdeki nakışlarla birleşerek letafet kazanmış[48] ve renklerin karşıtlığı ile cazip bir tesir yaratmıştır. Som duvarlar yapının üst kısmında bırakılarak, mimâri bir paradoks oluşturulmuştur (R. 5). Böylelikle mantık dışı gibi görünen bu tarzdan, Müslüman İspanya sanatının büyük dekor prensiplerinden biri ortaya çıkmıştır[49].

I. Abdurrahman câmiden vaaz etme arzusunu gerçekleştiremeden vefat etti. Oğlu I. Hişam câmiyi tamamladı. Bu haliyle, ileride halifelerin gerçekleştireceği ilâvelere göre hayli mütevazi bir yapıydı. Mevcut haliyle 140 metreye 85 metre, yani bugünkü yapının kuzey-batı bölümünün ¼ ünü kapsıyordu. Avluya giriş, kuzey-batı ve doğu taraflarındaki 2 büyük portal tarafından yapılıyordu. Câminin ana girişi ise kuzey tarafındaydı. İç cephede 11 kapı vardı ve bu 11 kapı câminin neflerinin girişlerine karşılık gelirdi.

Kadınlar için câminin nihayetinde bir yer ve bir minâre yaptırıldı. I. Hişam yapı için 110 bin dinar harcadı[50].

---

[44] Titus Bruckhardt, *Moorish Culture İn Spain*, çev., Feyza Yıldırım, George Allen & Unwin ltd., Germany, 1972, s. 11.
[45] İlhan Özkeçeci, *age*, s., 246; ; Markus Hattstein, Peter Delius, *İslâm Sanatı ve Mimârisi,* Litaratür. s. 222; Nusret Çam, *age.*, s. 200-201.
[46] Nusret Çam, *age.*, s. 200-201.
[47] Shahid Suhrawardy, *age*., pp. 77.
[48] Nusret Çam, *age.*, s. 195.
[49] Suut Kemal Yetkin, *İslâm Sanatına Umumi Bir Bakış*, Güven basımevi, Ankara, 1954, s., 28.
[50] Shahid Suhrawardy, *age*., p. 34.



R. 5: I. Abdurrahman dönemi at nalı kemerleri ve Roma Vizigot başlıkları.

2.2. II. Abdurrahman (822-852) ve III. Abdurrahman Dönemi (912-961)

İşbiliye Ulu Câmii'nin de bânisi olan II. Abdurrahman[51], zaman içinde Kurtuba Câmii'nin, artan Müslüman yoğunluğunu karşılayamaması ve mezheb[52] etkisiyle 848'de genişletme çalışmalarını başlattı. Kıble duvarı 25 metre ileri alındı (R. 4), yeni bir mihrâb yapılarak 80 sütun daha eklendi. Yapılan bu ilaveler, aynı yükseltiyi, kemer tipini ve dekoratif dokuyu koruyarak, daha önceki mimari sisteme uygun olarak yapılmıştır. Yine aynı şekilde çift kemerleri taşımaya yarayan sütunlar ve sütun başları Vizigot yapılarından, antik harabelerden alınmıştır. Mihrabı taşıyan sütun başları mükemmeldir[53] (R. 6).

855'de I. Muhammed, ahşap bir maksura inşa etti ve binanın dışını, yan duvarları ve kapıları dekore ederek tamamladı. İlk olarak Bab el-Vüzera'yı (Puerta de S. Estaban) restore etti. Bu ve sonraki kapılar kemerli olup üst tarafı dikdörtgen planlı bir çerçeveye işlenmiş sağır at nalı kemer vardır. Ayrıca mihrâbın yakınındaki bir kapıdan başlayan ve sarayında sonlanan tonozlu bir geçit inşa etti. Böylelikle sultan, görülmeden maksuraya girebiliyordu[54].

II. Abdurrahman zamanında avluda, Batı'nın en eski İslâm anıtı olan Kayrevân Ulu Câmii'nde günümüze kadar var olan türden bir sütun dizisiyle çevrili olduğu söylenir.

III. Abdurrahman, I. Hişam tarafından yaptırılan minâreyi, yıktırarak yerine, bundan sonra diğer Endülüs minârelerini etkileyecek, bir kenarı 8.48 6 m. olan kare planlı muhteşem bir minâre yaptırmıştır. Sünger taşından (tufa) inşa edilen, yüksekliği 67, 5 metre olan minarenin 14 penceresi bulunuyordu. İki cephesinde üçer pencere, diğer iki cephesinde ise dörder pencere vardı. Bunlar kırmızı ve beyaz jasper taşından yapılmış, sütunlar tarafından desteklenen kemerlerle taçlandırılmıştı.

Minâreyi sınırlayan dört cephenin, zarif mermer sütunları üzerinde bulunan iki sıra kemeri vardır (R. 7). Minârenin içinde ve dışında, küçük ve büyük dâhil olmak üzere barındırdığı sütun üç yüz kadardır[55] (R. 9). Minarenin hem iç hem de dış yüzü, scarlet kırmızı ve mavi zemine karşıt olarak, altınla tezyin edilmiş ve çeşitli oyma ve kabartmalar yapılmıştı.

---

51 R. A. Jairazbhoy, *age,* p. 77.

52 Kuzey Afrika ve Endülüs'de Malikî mezhebi hakimdir ve o zamanlarda bir şehirde Cuma namazı yalnızca bir tek câmii de kılınıyordu. Bu anlayış Hanefi fıkhının bu konudaki içtihadının yaygınlık kazanmasına kadar devam etmiştir. Bkz. Nusret Çam, *age,* s. 200.

53 Suut Kemal Yetkin, *age.,* s., 29.

54 Jonathan Bloom and Sheila S. Blair, *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, çev. İbrahim Yıldırım, Oxford University Press, 2009, p. 507; Shahid Suhrawardy, age, p. 34, 35.

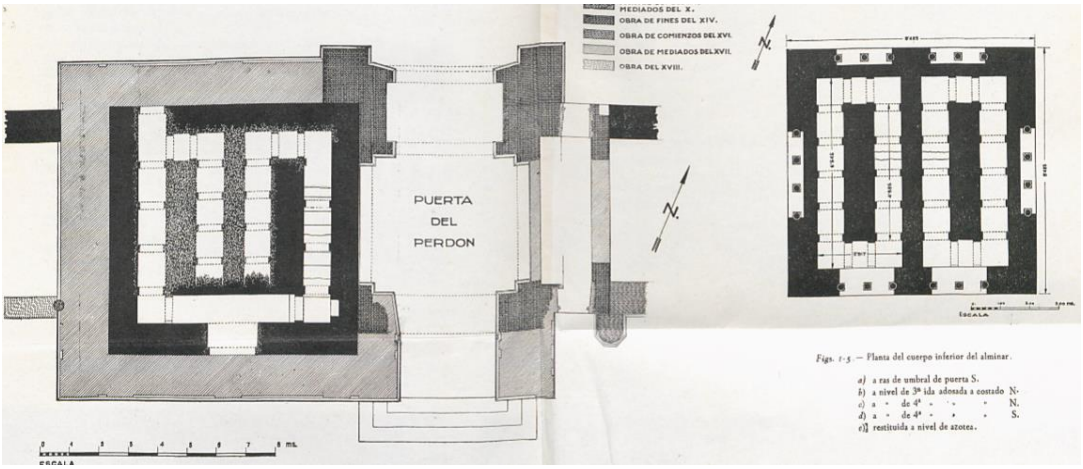
55 Al-Idrisi, "Description de la Grande Mosquee de Cordoue", *Islamic Architecture*, çev. Alfred Dessus Lamare, Johann Wolfgang Goethe University, Frankfurt, 2008, p. 13.



R. 6: II. Abdurrahman dönemi kemerleri ve sütun başları, K: F. Yıldırım.



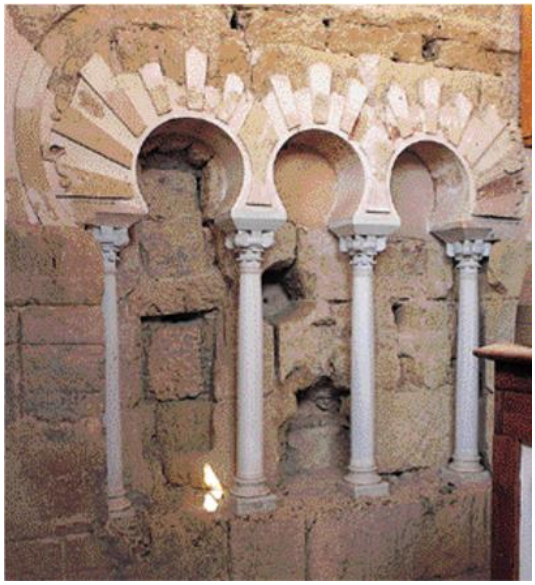
R. 7: III. Abdurrahman'ın Minâresi, Kaynak: El-Alminar De Abd Al-Rahman III En La Mezquita Mayor De Cordoba.



R. 8: III. Abdurrahman'ın Minâresi, Kaynak: El-Alminar De Abd Al-Rahman III En La Mezquita Mayor De Cordoba.

Şerefe hemen hemen 24.5 m yükseklikte, siperliklerle çevrili kare bir yapıydı. Bu minarenin şerefesine, biri batı tarafında, diğeri ise doğu tarafında olmak üzere iki merdivenle çıkılır. İki kişi yukarı çıkmak istediğinde, minarenin girişinde ayrıldıklarında, sadece zirveye ulaştıklarında buluşabilirler. İç kısmını bir bölme duvar ayırır, öyle ki minareye çıkan kimse, inen kimseye rastlamazmış (R. 8).

Minârenin tepesinde, kubbenin üstünde, zambak yaprakları eşliğinde bir altın, iki de gümüş elma varmış. Bu elmanın en büyüğü 153. 840 g. ağırlığındaymış. Uzun yıllar klasik mimariye örnek teşkil eden bu minâre, 1543'te yıkılarak yerine 1593'de şimdiki katedralin çan kulesi yaptırılmıştır[56].



R. 9: III. Abdurrahman döneminden kalan minarenin iç kısmı, K: Consejeria de Educacion y Ciencia Consejeria de Cultura.

[56] Suut Kemal Yetkin, *İslâm Sanatı Tarihi*, Güven Basımevi, Ankara, 1954, s. 29; İlhan Özkeçeci, *age*, s.245; Shahid Suhrawardy, *age*, p. 38; R. A. Jairazbhoy, *age*, p. 77; Al-Idrisi, *age*., p. 13.

2.3. II. Hakem Dönemi (961-976)

II. Hakem'in en büyük çalışması, Kurtuba Ulu Câmii'nin eklemeleri ve iyileştirmeleri oldu. II. Hakem, daha önceden küçük olduğunu düşündüğü câminin harim kısmını genişletmek için şeyhlerle ve mühendislerle anlaştı ve kıble duvarını güneye doğru, câmideki mevcut 11 nefi uzatarak yaklaşık 47,5 metre genişletti[57] (R. 4).

Kıble yönüyle ilgili, bir sorunla karşılaşıldı[58] ama yeni halifenin talimatıyla, kıble istikameti aynı kalmak suretiyle, ilâve çalışmaları yapıldı. Ancak kıble açısı, mevcut yönünden, yaklaşık 51 derece kadar güneye doğrudur (R. 10). Hakem, mevcut kıbleye dik uzanan nefleri uzattı ve yeni yapılan kısma, en erken portal tasarımını takip eden bir dizi kapı ekledi.

Câminin merkezî nefi diğerlerinden daha geniş ve yüksektir, bu nef mihrâba kadar uzanır. En çok özen gösterilen merkezî kubbe, yarı küresel olup mihrâbın hemen önündedir. Diğer iki kubbe ise mihraba bitişik iki yan girişin (sabat ve beyt-ül mal hazine girişi) önünde bulunmaktadır (R. 11).

Mihrâb kısmı dikkate değer ölçüde dekoratif unsurlar içerir, üç kademeli, X şeklindeki kemerlerle takviye edilmiş, stuko ve mozaik tekniği ile yapılmıştır. Günümüzde, câmide ziyaret ettiğimiz mihrâb, II. Hakem döneminde yapılmış olandır[59].

Mihrâbın iç kısmı sekizgen bir oda biçiminde olup kubbesini deniz kabuğu şeklindeki tonoz oluşturur. Hemen hemen İspanya ve Kuzey Afrika' daki tüm mihrâblar bu formdadır. Mihrâb ve kubbelerde kullanılan harikulade mozaikler İstanbul'dan getirtilmiştir. Bizanslı ustalar tarafından yapılan mozaikler 965 tarihini göstermektedir [60].

---

[57] Hilmi Ziya Ülken, *age*, s., 254.

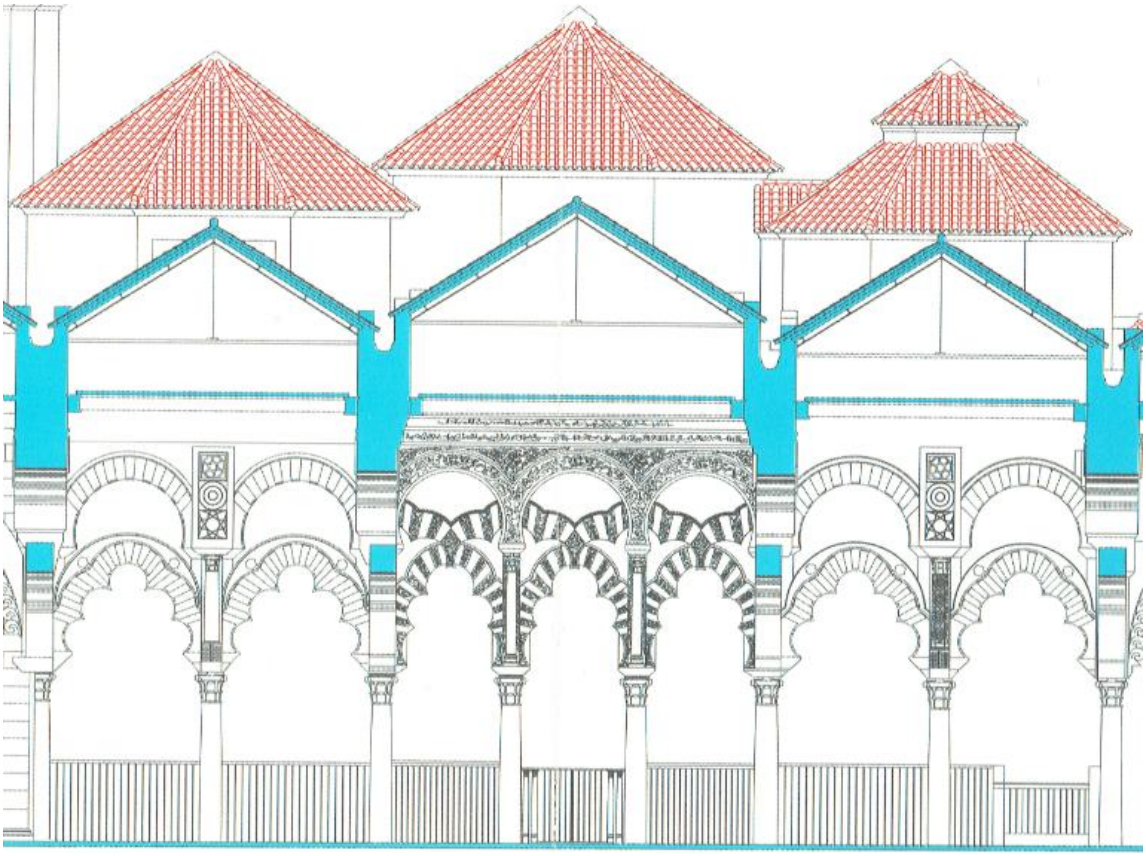
[58] Richard Ettinghausen and Oleg Grabar, *The Art and Architecture of Islam 650-1250*, Penguin Books, England, 1987, s. 128.

[59] Bu dönemde yapılan mihrâb, kubbe, kemerler, tavan ve minber, sonraki sayfalarda ayrı başlıklar halinde fotoğraflarla anlatılmıştır.

[60] R. A. Jairazbhoy, *age*, p. 81, 82; Shahid Suhrawardy, *age,* p.36; John D. Hoagh, *Architecture Islamique*, Berger-Levrault, p. 84.



R. 10: Kurtuba Câmii'nin kıble açısı, K: http://ip-adresim.net/araclar/kible-yonu-



R. 11: II. Hakem dönemi, maksure alanının doğu-batı kesiti, K: Gabriel Ruiz Cabrero, Dibijos de la catedral de Cordoba Visiones de la Mezquita.

2.4. Vezir El-Mansur Dönemi (976-1009)

Câmi'nin son eklentisi II. Hişam'ın veziri, El-Mansur (976-1009) lakaplı İbn Ebi Âmir tarafından yapılmıştır. El-Mansur, 987'de halifeliğin büyümesi ve ticaretin gelişmesiyle, mevcut câminin artık dini bayramlarda cemaate ev sahipliği yapamadığını tespit etti ve câmiyi genişletmeye karar verdi. Ancak halifelik sarayı olduğundan câminin batı tarafına ekleme yapılamazdı, II. Hakem devrindeki uzatmada câmii, Vâdi-i Kebir nehrine mümkün olduğunca yaklaşmıştı ve güneye de tekrar başka ekleme yapılamazdı (R. 12).

Kuzeyde ise avlu ve III. Abdurrahman' ın yaptırmış olduğu minâre vardı. Bu nedenle doğu tarafa, binanın tüm uzunluğu boyunca yeni bir ekleme yaparak, câmiyi enine genişleten ilk kişi oldu[61] (R. 4).

Böylelikle 8 yeni nef ilave etmek suretiyle, önceki neflerden biraz daha dar, 11 nefi 19'a çıkarmış, böylece avluyu ve câmiyi doğuya doğru elli metre daha genişletmiştir. Câminin sütun sayısı 1293'e çıkmış ve Ortaçağ'ın en büyük üçüncü câmisi olma kimliğini kazanmıştır[62]. Mansur zamanında câmi takriben 247 x 157 metre karelik bir alan kaplıyordu[63] (R. 13).

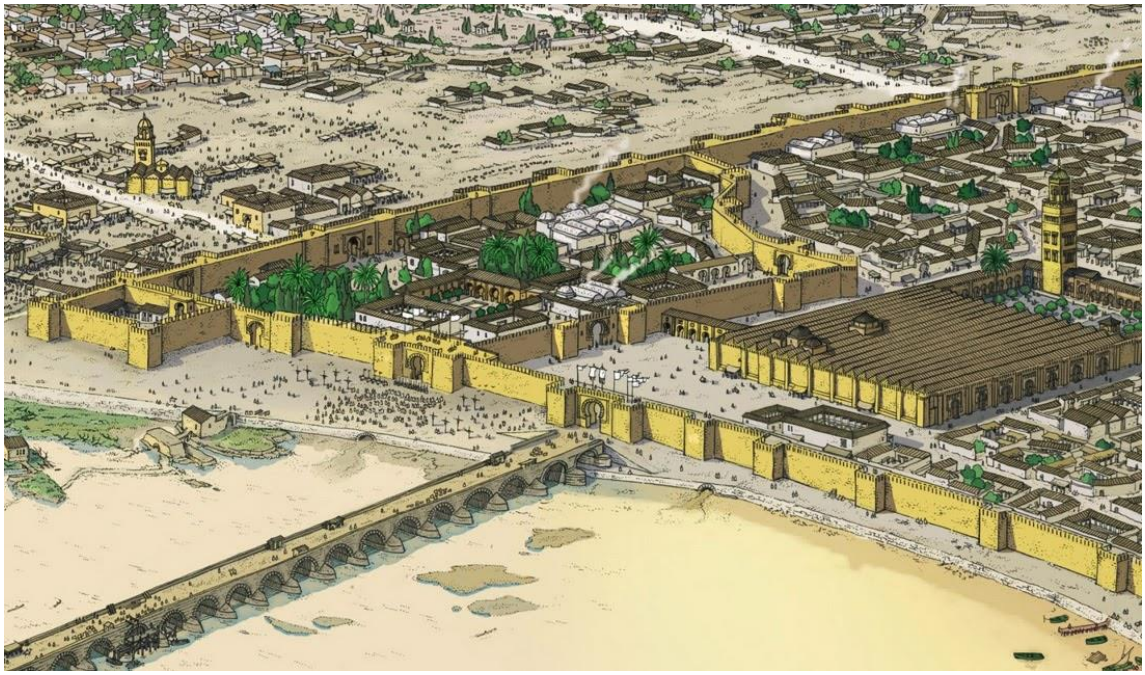
El-Mansur'un eklediği bölüm daha iyi korunmuş olup kırmızı zemini ve neflerin genişlik mesafesi ile eski yapıdan ayrılır (R. 53). Câminin iç kısmında bulunan kemerli kapı kalıntıları, II. Hakem' in doğu duvarının sınırını belirler[64].

Vezir Mansur, Câmiyi doğu tarafından büyütünce mihrab, câminin aksına göre asimetrik kaldı. Ancak mihrab yerinde herhangi bir değişikliğe gidilmemiştir. Belki de daha iyisinin veya benzerinin yapılamayacağı da düşünülmüş olabilir.

1238'de kiliseye çevrilmiş olan bu eşsiz eserin içinde, 1523'de, orta kısımdaki sütun ve kemerlerin birçoğu yıktırılarak veya kalın ayaklar içine alınarak yüksekliği, câminin çatı seviyesini çok aşan, plateresque üslupta, câminin mimârî ve dekoratif zerafetine uymayan bir katedral yapılmıştır. Aynı yapıda, kaynaşmayan iki ayrı üslubun bulunuşu kötü bir intiba uyandırmaktadır. Câminin heyet-i umumiyesi ahşap çatı ile kaplıydı; çok parlak renklerle ve oymalarla süslenmiş olan tavan, 1713'de hafif tonozlarla değiştirilmiştir. Bugün câminin portakal bahçesi olan avlusundaki revakların bir kısmı yıktırılmış, bir kısmı da örtülerek odalara çevrilmiştir[65].

---

[61] Shahid Suhrawardy, *age,* p. 37.
[62] Nusret Çam, *age.,* s. 213.
[63] Suut Kemal Yetkin, *İslâm mimarisine Umumi Bir Bakış*, Güven yay. Ankara, 1954, s. 31; Shahid Suhrawardy, *age,* p. 37.
[64] Suut Kemal Yetkin, *age.*, s. 31; Shahid Suhrawardy, *age,* p. 37; Titus Bruckhardt, *age*., s. 12.
[65] Suut Kemal Yetkin, *İslâm Mimârisi,* A.Ü. İlahiyat Fk. Yay., Ankara, 1959, s. 61, 62, 63.



R. 12: Vezir Mansur dönemi, Kurtuba Ulu Câmii ile birlikte şehir surları ve Vadi-i Kebir Nehri üzerindeki köprü, K: Wikimedia.



R. 13: Câminin, Mansur'un eklemesinden sonraki nihai görüntüsü, K: Eduardo Prieto, Arte De La Arquitectura Islamica, eğitim dökümanları.

3. KURTUBA ULU CÂMİİ'NİN TEZYİNATI

3.1. Kurtuba Ulu Câmii'nin İç Tezyinâtı

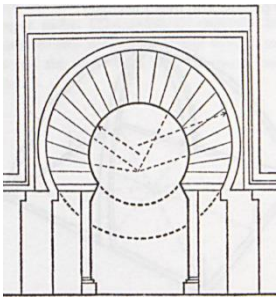
3.1.1. Mihrâb

II. Hakemin'in en güzel ilavelerinden biri de at nalı şeklinde tasarlanmış olan mihraptır. Medine'de ilk mihrap, Hz. Peygamber'in namazı bizzat kıldırdığı yerde belirlenmiş, Kurtuba Ulu Câmii' de ise bu sade niş, sekizgen bir hücre haline dönüşmüştür. Bundan sonra Kurtuba ve Kuzey Afrika'da yapılan câmilere model olmuştur[66] (R. 16, R. 15).

II. Hakem, Bizans Kralına bir yazı göndererek, mozaik kaplama konusu ile ilgili olarak, Şam Ulu Câmii' nde Halife Velid'in yaptırdığının benzerini yapacak bir usta göndermesini istedi. Mozaik dekorasyonun kullanılması amaçlanarak, Şam Emeviye Câmii'nin güçlü bir hatırlatması oluşturuldu[67].

Mozaik ustası, Mağribli ustalara bu dekorasyonu öğretecek böylece câminin mihrâbı tezyin edilecekti. Bu Bizans sanatı ile bir bağ kurdu ancak bu tekniğin transferinden başka bir şey değildi. Çünkü bitkisel kompozisyonlar, Bizans'da olduğu gibi doğaya benzemeyi amaçlamaz. Bu süslemeler, perspektif oluşturmazlar. Fakat daha çok kemer alnında, birbiri içinden geçen dalların, yaprakların ve bitki kökenli motiflerin uyumlu kompozisyonlarıdır[68] (R. 18).

Parlak mozaiklerle, duvarları ve tonozları süslemek için, muhteşem bir polikrom[69] dekorasyonla birleşen zengin formlar; altın, kırmızı ve lacivert arka planlı, kûfî kompozisyonlar; nebâtî motifli alçı işler; sütun ve kaidelerinde ebruli mermerler kullanılmıştır[70].



At nalı mihrâbın kemerinin merkez noktasının aşağı kaydırılmasıyla kemerin üst kısmında, daha geniş bir alan elde edilmiş ve bu da kemere daha heybetli ve sağlam bir görünüm kazandırmıştır (R. 14).

R. 14: Mihrâb kemerinde merkez noktasının kaydırılması.

[66] Hakkı Dursun Yıldız, *age.,* s. 550.
[67] Jerrilynn D. Doods, "The Great Mosque Of Cordoba", *Al-Andalus The Art Of Islamic Spain*, çev., İbrahim Yıldırım, The Metropolitan Museum Of Art, New York, 1992, p. 22.
[68] Titus Bruckhardt, *age*., s. 13.
[69] Polikrom: Çok renklilik.
[70] L. Torres Balbas, age., p. 11.

İnce sütunçeler üzerine yükselen at nalı kemer, ışınsal çizgilerle, kama şeklindeki on dokuz, kırmızı, lacivert ve altın zeminli parçaya ayrılıp üzerine, altın ve lacivert renk kullanılarak bitkisel formda kompozisyon yapılmış ve kemerdeki kütlesel etki, bu doğrultuda çok başarılı bir biçimde hafifletilmiştir[71]. Mihrab kemerinin etrafında, kemer köşelerinde ve bütün kubbede, Bizans mozaiklerinin altın parıltıları, koyu maviliklerin yanar-döner görüntüsü göz kamaştırıcıdır[72] (R. 17).

At nalı şeklindeki mihrâbın çevresi, mozaiklerle müzeyyen olup Kur'an ayetleriyle ve bunları da çevreleyen nebâtî tezyinatlı silmelerle kuşatılmıştır (R. 17, R. 18, R. 19). Mihrâbdaki kûfî hat, konuşulduğu dilde yazılan Hakk' ın sözü, olanca güzelliği ile mihrâbı sararak, insanlarda bir huşu' duygusuyla birlikte, görsel diyaloğun da bir parçası olur. Lacivert zemin üzerine, altın mozaiklerle işlenmiş olan kûfî hat, kemeri üç taraftan kuşatarak, at nalı kemerle bir bütünlük sağlamıştır[73] (R. 16, R. 15).



R. 15: Mihrâb ve yan mihrablar, K: flickr/abariltur.

[71] İlhan Özkeçeci, *age*., s. 248.
[72] Suut Kemal Yetkin, *İslâm mimarisine Umumi Bir Bakış*, Güven yay. Ankara, 1954, s. 30.
[73] Titus Burchardt, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, Klasik yay., İstanbul, 2005, s. 57.



R. 16: Kurtuba Ulu Câmii'nin Mihrâbı, K: Artencordoba.



R. 17: Mihrâbın at nalı kemeri, K: http://amnesiainternational.net



R. 18: Mihrâbdan detay, K: Wikimedia



R. 19: Mihrâb silmelerinden detay.

Mihrâb kemerinin hemen üst tarafında, mozaikle yapılmış, altın zeminin üzerine koyu lacivertle, tek sıra halinde besmele ve Haşr Sûresi'nin 23. ayet-i kerimesi yazmaktadır[74] (R. 20, Ek:2).



R. 20: Mihrâb kemerinin üzerinde görülen Haşr Suresi 23. Ayeti, K: Wikimedia.

Mihrâb kemerini çevreleyen büyük yazıt, ne yazık ki yalnızca merkezî kısımda orjinaldir. Burada iki ayet yazmaktadır; üst kısımda, Secde Suresi'nin 6. ayeti ve Mü'minûn Suresi'nin 65. ayeti[75] ve devamında II. Hakem'in burayı yaptırdığı ile ilgili yazıt vardır. Alt kısmında ise dua ile birlikte II. Hakem'in ve yapanların isimleri yazmaktadır.

Kurtuba Câmii'nin, mihrâb kemerinin hemen bitiminde üzengi taşlarının üzerinde, kırmızı zemin üzerine altın harflerle yazılmış, iki kûfî yazısı vardır. Sağ taraftaki yazıtta Besmele ile beraber Araf Suresi 43. ayeti ve "emir el-imam el- mustansir billah Abdullah el- Hakem emir

[74] Fatma Özdemir, *Mihrablarda Kullanılan Yazılar ve Çözümlemeleri,* SDÜ, SBE, ylt, 2013, s. 79-81: "*Allah'tır gerçek ilah! O'ndan başka yoktur ilah! O Melik'tir, Kuddüs'tür, Selam'dır. Mü'min'dir, Müheymin'dir, Aziz'dir, Cebbar'dır, Mütekebbir'dir. Allah, müşriklerin iddialarından münezzeh ve yücedir."*

[75] Oleg Grabar, *Early Islamic Art 650-1100 Constructing Study of Islamic Art*, çev. Feyza Yıldırım, Ashgate pbl., England, 2005, p. 261.

el-mü'minin" ifadesi bulunmaktadır (R. 21). Sol taraftaki yazıtta ise, onarımın hicri 354 senesinin Zilhicce ayında (miladi 28 Kasım-27 Aralık 965) tamam olduğu yazmaktadır[76] (R. 22).



R. 21: Mihrâb kemerinin sağ altındaki kûfî hat.



R. 22: Mihrâb kemerinin sol altındaki kûfî hat.

Mihrap kemerleri, nâdir görülen mükemmellikteki, mermer başlıklı, kırmızı ve siyah renkteki dört adet necef sütunçeye dayanmaktadır. Bu sütunçeler II. Abdurrahman döneminden olup II. Hakem'in gözetiminde buraya getirilmiştir[77] (R. 23).

Mermerden müteşekkil olan bu iki sütunçenin dekorasyonu birbirine benzemektedir. Süslemeye akantus yaprakları hâkim olmuştur. Köşelerde ise iyon düzeninde kullanılanılan volütler eklenerek kompozit bir düzen oluşturulmuştur.

At nalı mimrabın taç kısımda sıralanan ve her biri küçük birer mihrâbı andıran yedi kemer, sarı ve siyah renkteki sütunçelerin üzerinde durmaktadır. Bu kemerler üç dilimli olup, etrafı sıva üzerine nebâtî motiflerle bezeli, iç kısmı ise altın zemin üzerine, mozaik tekniği ile yine bitkisel kompozisyonlarla tezyin edilmiştir. Kemerlerin iç kısmı kapalı olduğundan sağır niş de denebilir. Nişin mozaik kaplı alanlarına dört farklı tasarım uygulanmıştır. Bu yedi kemerin ortada kalanının tasarımı diğerlerinden farklı olup, iki yanındakiler simetriktir. Bu kemer formu, mihrabın nişindeki kemer süslemelerle benzerlik gösterir (R. 24, R. 33).

[76] Manuel Ocana Jimenez, "İnscripciones Fundacionales de la Mezquita de Cordoba", *Cuadernos de Medinat al-zahra*,vol II, çev. Asuman Çelik, Cordoba, 1988-90; pp. 14; Oleg Grabar, *age*, pp. 261.

[77] Jerrilynn D. Doods, *age*., p. 22.



R. 23: Mihrâb yanındaki sütunçeler, K: Forma y Color, p. 23.

Mihrâbın bu yedi yonca kemer kısmından kubbeye kadar olan alanı, alçı sıva üzerine bitkisel motifler oyularak bezenmiş, çeşitli silmelerle ve bitkisel motifli panolarla tezyin edilmiştir (R. 25).

Mihrap ayaklarının yanlarında dantel gibi işlenmiş mermer panolar vardır. Bu panoların ikisi geniş, ikisi dar olmak üzere, dört adet olup mihrâbın iki yanında simetrik olarak durmaktadır. Buradaki işçilik câminin benzer teknikle yapılan diğer yerlerinden çok daha ince ve zariftir (R. 27, R. 28).



R. 24: Mihrâbın üst kısmındaki sıralı kemerler, K: Wikimedia.



R. 25: Mihrabın üst kısmındaki silmelerden detay, K: Artencordoba.

Geniş panonun etrafı bir bordürle çevrilidir. Bu kısımda ana dal, köşelerden başlayarak, diyagonal olarak bordürün kenarlarından teğet geçerek üçgen paftalar oluştururken, aynı zamanda tüm panoyu kuşatır. Ana daldan çıkan diğer dallar, yapraklar, pençler ve nebâti

motifler, her üçgen panoda, genel hatlarıyla aynı deseni tekrarlar. Bordürün iç pervazındaki kompozisyon çift iplik düzenindedir. Dış pervaz ise münhani motifleri ile müzeyyendir.

Geniş panonun iç kısmı ½ simetrik tasarlanmıştır. Eksenin alt kısmında, yuvarlak bir motif görülür. Bu motifin içinde bir biri ardınca, sağdan sola bir döngü içinde olan, dört yaprak vardır ve aynı zamanda tasarımın başlangıç noktasıdır (R. 27). Sanki dört sayısı ile başlamayı bilinçli seçmişler; bu sayı, maddenin tamamlanarak şekil almasını ifade eder[78]. Zaten mihrâbın yanındaki bu eşsiz güzellikteki panolar, bu teknikle yapılabileceklerin en güzeli ve zirve noktası olarak, tamam olmanın en zarif söylemidir. Belki bir hayat ağacı motifidir ve belki de Kur'an'da "kökü sağlam olan ve dallarının göklere doğru uzandığı" şeklinde ifade edildiği evreni sembolize eder.

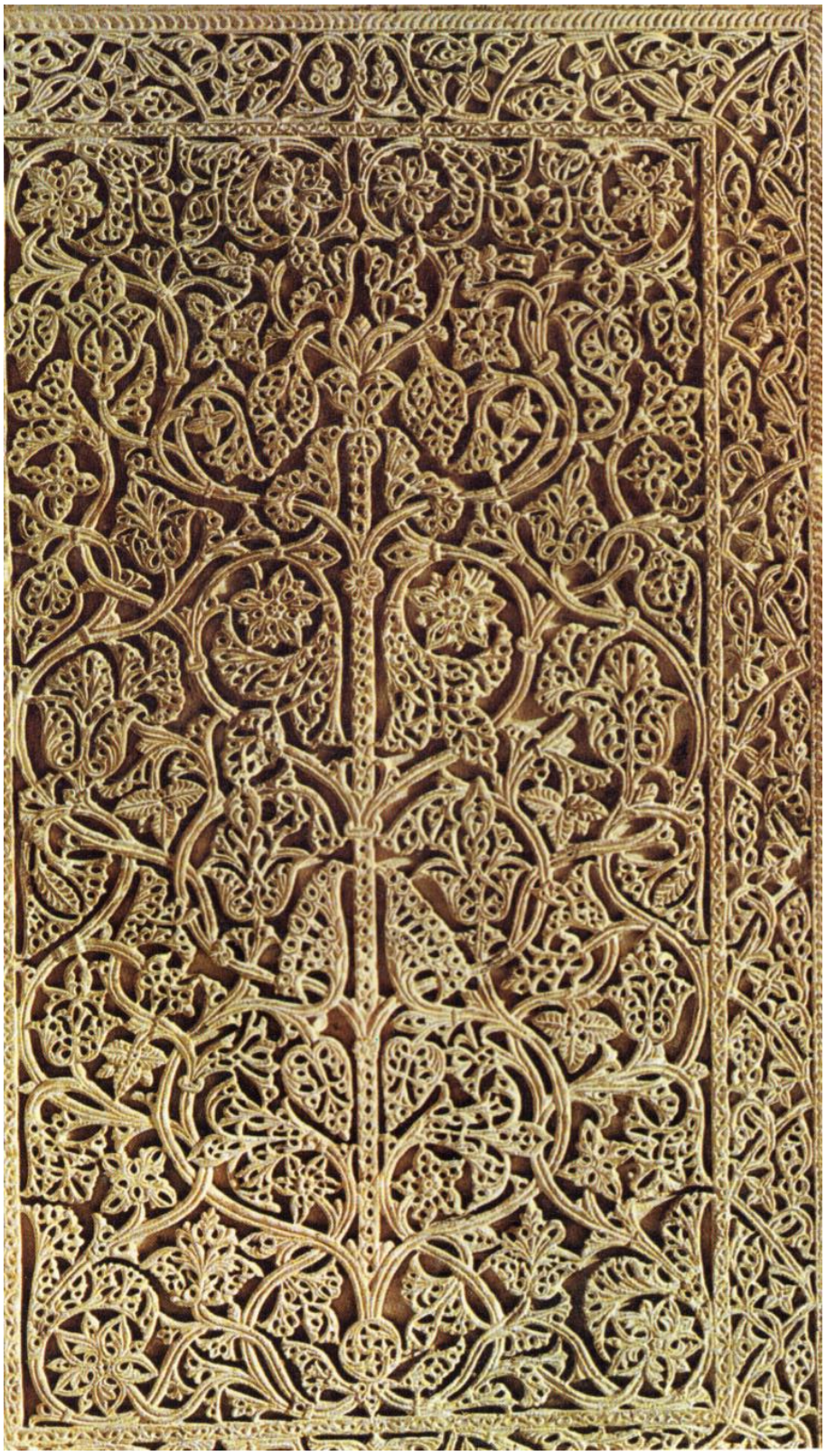
Bu dairesel formdan ayrılan dallar, simetrik olarak yanlara doğru açılır ve ekene yakın bir noktada, uçları aşağı ve yukarı gidecek şekilde, ikiye ayrılarak bir çift yaprakla son bulur. Bu dalların arasından filizlenen, yüzeyi işlemeli bir ağaç fidesi yükselir. Ağaç filizinin belli arlıklarından çıkan dalları ile başlangıç noktasının alt kısmından devam edip, yukarı doğru yürüyen dalları, bir birinin içinden geçerek kompozisyonun ana iskeletini oluşturur. Bu dallardan çıkan ve çeşitli şekillerde dizayn edilmiş yapraklar, sap çıkmaları, pençler ve diğer nebâtî motiflerle kompozisyon tamamlanmıştır. Motiflere ajur tekniği uygulanmış olup üzerleri rölyeflerle hareketlendirilmiştir. (R. 27)

Büyük panonun bordürünün sadece üst kısmında başka bir bordür parçası daha vardır; benzer motiflerin kullanıldığı, yatay çizgi üzerine yerleştirilmiş dikey eksenlerle iki yana doğru genişleyen bir kenar suyu desenidir (R. 26). Küçük panonun üzerinde de aynı mantıkla ilerleyen bir kenar suyu bulunmaktadır (R. 29). Bunlardan başka, bir birinin hemen hemen aynı olan, iki küçük bordür parçası daha vardır. İçe doğru bükülmüş bir dalın ucu yaprakla bitmiş, dalın sırt kısmından başka bir kıvrımlı dal, köşede son bulurken, bundan çıkan iki yaprağın biri aynı köşede bitmiş ve diğeri karşıt köşede tamam olmuştur.



R. 26: Büyük mermer panonun üst kısmındaki kenarsuyu ve parça bordür, K: Forma y Color, p. 24.

[78] Daha çok bilgi için bkz. Meltem Güner, *Sırlar Bohçası*, Destek yay., İstanbul, 2017, s. 71.



R. 27: Mihrâbın yanındaki büyük pano. K. Fernando Chueca Goita, Forma y Color Los Grandes Ciclos Del Arte La Mezquita de Cordoba, Albaicin/Sadea, n. 43, Italy, 1968, p. 24.

Küçük pano, ½ simetrik olup, kullanılan motifler bakımından, büyük panoyla benzerlikler taşır. Ancak kompozisyon düzeni farklıdır. Zeminden başlayan iki dalın eksende dört yapraklı bir penç motifiyle birleşmesinden sonra, bir tohum vazifesi görerek, tüm dallar bu dört yapraklı pençten çıkmaktadır. Kompozisyonun ana iskeletini oluşturan dallar, başlangıçtan itibaren, şemse şeklinde panolar oluşturarak yukarı doğru ilerler. Diğer dallar, yapraklar ve bitkisel motifler bu ana dala göre şekillenerek, bir alttan bir üstten geçerek girift kompozisyon oluştururlar. (R. 28)

Kurtuba Ulu Câmii'nin mihrâbı, İslâm tarihinde bir oda biçiminde olan ilk mihrâbtır[79]. İstiridye kabuğu şeklindeki muhteşem kubbesi, ibâdet edenlerin, mihrâb içinde okunanları net bir şekilde duymasını sağlayan, olağan üstü akustikten sorumludur. Suriye ve Mısır' daki en eski câmilerin mihrâbları kabuk şeklindedir[80]. Mihrâbda istiridye kabuğunun kullanımı Helenistiktir[81].

Bilindiği gibi istiridye kabuğuna düşen bir çiğ damlası zamanla inciye dönüşür. Kabuk bazı yönlerden, İlâhî sözcüğün çiğdemini emen kalbin kulağıdır ve burada Allah'ın (cc) kelimeleri okunur. Bu mihrâb için uygun bir metafor olabilir[82]. Deniz kabuğu şeklindeki kubbenin genellikle mermer olduğu düşünülmüştür ama alçı sıvadır[83].

Mihrab nişi kubbesi, benzersiz güzellikte yapılmıştır. Üç buçuk metrelik küçük bir sekizgen odanın kubbesi zarif bir istiridye kabuğu olarak tasarlanmıştır (R. 30, R. 31). Bu oda şeklindeki mihrâb nişinin sağında ve solunda beş oda daha vardır. Batı dizisi saraya geçit verirken, doğu dizisi ise beyt-ül mal için ayrılmıştı. Zeminde fonksiyonu bilinmeyen on bir küçük oda daha vardır[84].

İbn Galip, 12. yüzyılda, sekizgen yapının sekiz mermer levha ve kabuk şeklinde beyaz bir mermer tonoz tavan ile örtüldüğünü söyler. Ancak Felix Hernandez' e göre sıva ile yapılmıştır[85]. Kubbenin yakın fotoğrafları, kubbenin sıva olduğunu gösteriyor (R. 31).

İstiridye motifi, antik çağlardan beri, doğuşun ve bereketin sembolü olarak çeşitli toplumlarda kullanılmıştır.

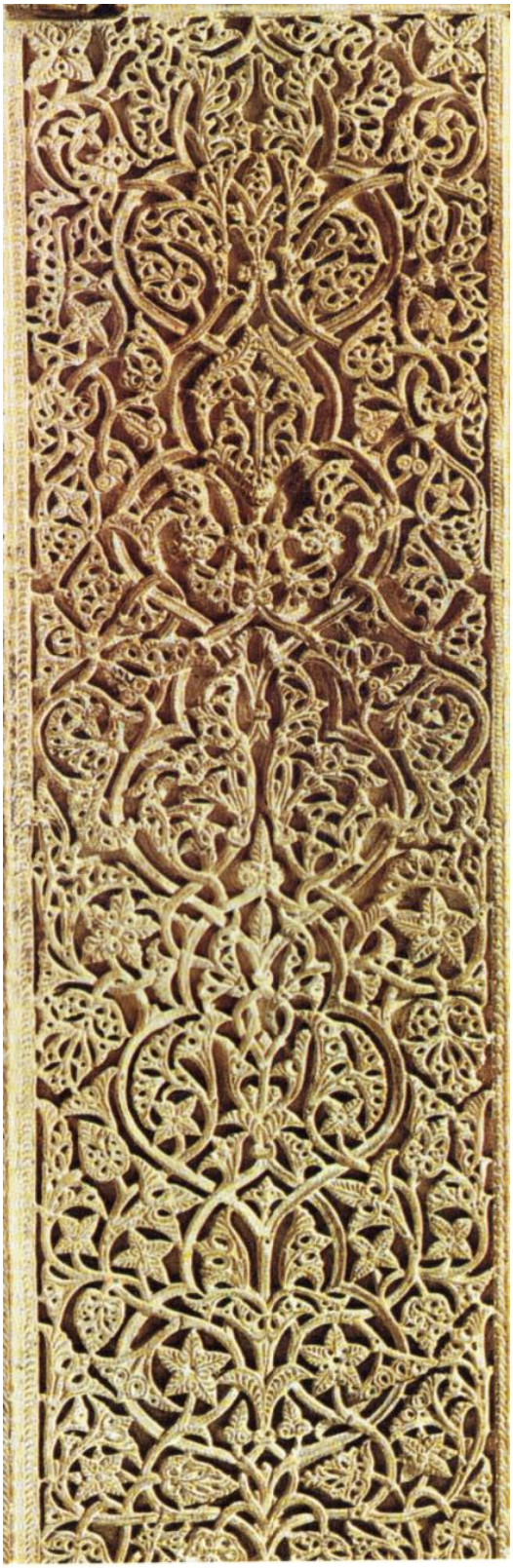
Bir noktadan ışınsal olacak şekilde çıkarak, yivli ve dalgalı bir yüzey meydana getiren istiridye motifi genellikle, binaların cephelerinde, kapılarda, mihrâb ve kubbeye geçiş

---

79 Jerrilynn D. Doods, *age*., p. 21.
80 Titus Bruckhardt, age., s. 14.
81 Orhan Cezmi Tuncer, *Diyarbakır Câmileri Mukarnas, Geometri, Orantı*, Diyarbakır Büyükşehir Bld. Kültür ve Sanat yay., 1996, s. 190; Titus Bruckhardt, age., s. 14.
82 Titus Bruckhardt, age., s. 14.
83 R. A. Jairazbhoy, *age*., s. 82.
84 Oleg Grabar, *age*, 2005, pp. 260.
85 Basilio Pavon Maldonado, www.basiliopavonmaldonado.es/.../mihrab_nicho.



R. 29: Küçük mermer panonun üst kısmındaki kenarsuyu ve parça bordür, K: Forma y Color, p. 24



R. 28: Mihrâbın yanındaki küçük pano. K. Fernando Chueca Goita, Forma y Color Los Grandes Ciclos Del Arte La Mezquita de Cordoba, Albaicin/Sadea, n. 43, Italy, 1968, p. 24.

elemanı olarak kullanılmıştır[86]. Kurtuba Ulu Câmii' de öncellikle kullanım alanı bulduğu yer, mihrâb nişinin eşsiz güzellikteki kubbesidir. Bundan başka, istiridye motifi, yan kubbelerde, kubbeye geçiş elemanı olarak ve kaburga kubbelerin üzerini örten tonozlarda dekoratif amaçlı kullanılmıştır (R. 46).

Mihrâb nişinin istiridye formundaki kubbesi, hemen kasnağa oturduğu kısımdan itibaren başlayıp, tüm çevresini saran, zemini pembe olan, çeşitli kalınlıkta ve güzellikteki altı adet dekoratif silmeyle çevrelenmiştir. Silmeler, istiridye formunun hemen bitiminde, sadece dip kısmın alt kenarını oluşturan, yapraklardan meydana gelen bordürün hemen altından başlar; ilk sıra, üzerinde çeşitli geometrik desenlerin olduğu, bir adet oval ve iki adet silindirik sırayla düzenlenmiştir. İkinci sıra, köşeden başlayarak tek iplik üzerindeki yaprak motifleriyle tezyin olmuştur. Üçüncü sıra, altı yapraklı penç motiflerinin belirli aralıklarla sıralanması ile müzeyyendir. Dördüncü sıra, köşeden başlayarak, tek iplik üzerindeki yaprak motifleriyle süslenmiştir. Beşinci sıra, iki kalın silme arasındaki kûfî hattıyla çevrelenmiştir. Altıncı sıra ise, iki ince silmenin arasında bulunan ve bu silmelere yaslanıp, köşeden başlayarak, ilerleyen üç dilimli yapraklar ile tezyin edilmiştir (R. 31).

İstiridye kubbenin oturduğu sekizgen kasnak, pembe tonlarında olup silmelerin hemen alt tarafında altı adet, üç dilimli, at nalı şeklinde, sağır kemerler bulunur. Üç dilimli kemerler, başlıkları ve tabanları altınla kaplanmış olan sarı ve siyah renkteki sütunçelere oturur. İki komşu kemerin arasında kalan panolar iki farklı şekilde tasarlanmış olup, dönüşümlü olarak kullanılmıştır. Kemer alınları ve köşelikleri sıva üzerine, nebâtî motiflerle tezyin edilmiştir. Üst kısmının ise altın ile kaplandığı gözleniyor. Bu yonca kemerlerin sütunları, geniş bir kornişin üzerine oturmuştur. Kornişi ise alt kısmından, çok dekoratif bir şekilde yapılmış olan furuşlar destekler. Furuşların altında ve üstünde kûfî hatla oluşturulmuş tezyinat vardır (R. 33, R. 32). Alt kısmı düz mermer panolarla kuşatılmıştır.

İstiridye kubbenin etrafında pembe zeminli olmak üzere, furuşların alt ve üst kısmında, kûfî hat vardır. Bu kısımlarda Bakara Suresi 238; Lokman Suresi 22. ayetleri ile, yine emir el-imam el- mustansır billah Allah'ın kulu el-Hakem mü'minlerin emirinin burayı yaptırdığı, üstünün mermer ile kapladığı, Hacib Cafer bin Abdurrahman yönetiminde bittiği, şeflerin ve kâtibin adı yazılarak Zil-Hicce ayının 354 senesinde (miladi 28 Kasım – 27 Aralık 965) tamamlandığı yazmaktadır[87].

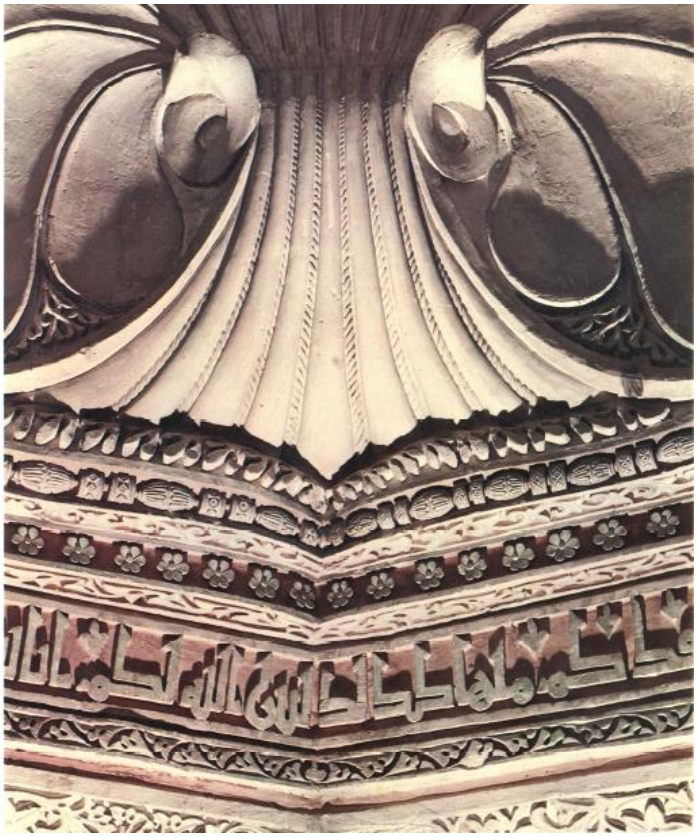
---

[86] Alev Kuru Çakmakoğlu, "İkonografik Açıdan Orta Çağ Türk Mimârisinde Yer Alan İstiridye Motifi", *Erdem*, 2008, sy. 58, s. 114.

[87] Manuel Ocana Jimenez, *agm*, pp. 15; Oleg, *Early Islamic Art 650-1100*, pp. 260.



R. 30: Mihrâb nişi kubbesi, K: Artencordoba.



R. 31: Mihrâb nişi kubbesi, Forma y Color, pp. 30.



R. 32: Mihrâb nişinin alt kornişi, K: Forma y Color, p. 29.



R. 33: Mihrâb nişinin iç kısmındaki altı yonca kemerden birisi, K: Artencordoba.

Mihrabın her iki yanında birer yan mihrap vardır. Bunlara kapı da denmektedir. Mihrâbın sağındaki kapı, saraya giden bir geçidin erişimini sağlardı (R. 34). Mihrâbın solundaki kapı ise Beytü'l mal denen câminin değerli eşyalarını muhafaza eden odaya gider (R. 36), bu

odada aynı zamanda, Hz. Osman'a ait olduğu bilinen bir Kur'an kopyası da muhafaza edilmiştir[88].

Bu yan mihrabaların da tezyinatı ana mihraba benzer. At nalı kemeri ve kama şeklindeki süsleme yüzeyleri etrafında kullanılan çerçevedeki kûfî hatlar ve bunların mozaikle, bitkisel motiflerle tezyin edilmesi hep benzer özelliklerdir . Ayrılan yönleri ise, at nalı kemerin sağ ve sol alt kenarındaki ince bordürler hariç, hemen hemen alçı sıva kullanılmamış, kemer tamamen mozaikle kaplanmıştır (R. 37). Yan mihrâbların giriş kemerini saracak şekilde ve kemere çerçeve olacak biçimde çift sıra halinde mevcut olan kûfî hattın üst kısmında lacivert zemin üzerine altınla, Bakara Suresi 286. ayetinin son kısmı ile Al-i İmrân Suresi'nin 8. ayeti yazmaktadır[89] (R. 34, R. 36).

Alt sırada ise kırmızı zemin üzerine altınla; şükür ve salavattan sonra Allah'ın kulu, hizmetkârı ve mü'minlerin emiri el- imam el mustansır billah el-Hakem adı ile birlikte, Allah'ın yardımı ile mihrâb girişinin bittiğini ve burada emeği geçen dört kişinin adıyla beraber bir de kâtip adı geçmektedir. Kemer çevresinde, mozaik tekniği ile lacivert zemin üzerine altınla, emir el-imam el- mustansır billah Allah'ın kulu el-Hakem mü'minlerin emiri ve hacibi Cafer bin Abdurrahman'ın isimleri ile inşaatın üç yüzlü yıllarda tamam olduğu yazmaktadır[90].

Bir başka özellik ise yan mihrâbların tam üstünde bulunan, birbirinden güzel, şebekeli pencerelerdir (R. 35, R. 38). Bu pencerelerin üç tarafı, kûfi hat arada kalmak kaydıyla üç sıra bordürle müzeyyendir. Kûfî hat kırmızı zemin üzerine altın yazılmış olup bunun her iki tarafı da mavi zeminli geometrik motiflerle süslüdür. Pencere çevresinde ise altınla En'am Suresi 101. ayet yazmaktadır[91]. En dış kısmında ise şebekeyi ve mihrâbı kucaklayan yarı dairesel bir kemer bulunur. Bu kemerin iç kısmında da şebekenin etrafını kuşatan bordürün aynısı bulunur. Tek farkı yazı zemininin mavi ve ayetin farklı olmasıdır. Her iki yan mihrâb da ana mihrâb gibi ayetlerle müzeyyendir.

Sağ mihrâbın üzerindeki şebeke tasarımı, ½ simetrik olup; iki ipliğin, düz ve kırık çizgiler oluşturarak belli bir düzen ve disiplin ile birbirinin altından ve üstünden geçmesiyle eksende sekiz kollu iki adet yıldız formu oluşmuştur. Yıldız motifinin köşegenlerinden diyagonal olarak hareket eden kırık çizgiler, kenarda örgülü bir çerçeve meydana getirir. Bu örüntü sonucunda meydana gelen büyük boşluklar, altın yaldız ile boyandığı gözlenen, çok zarif

88 R. A. Jairazbhoy, *age*., s. 81.
89 Manuel Ocana Jimenez, *agm*, pp. 18.
90 Manuel Ocana Jimenez, *agm*, pp. 18.
91 Susana Calvo Capilla, *agm*., pp. 187.

gülçelerle müzeyyendir (R. 35). Hem Sabat Kapısı hem de Beytü'l mal Kapısı' nın epigrafik repertuvarı aynıdır[92].

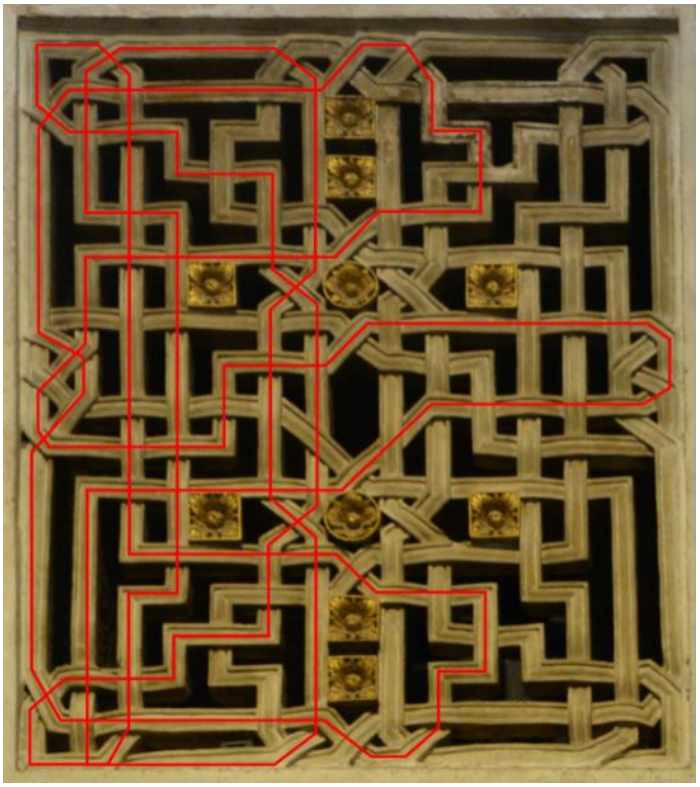
İki yan mihrâbın ayrılan yönleri ise; pencere şebekeleri ve mihrâb kemeri alnındaki tezyinatıdır. Kemer alnında alttan dört pano tamamen, iki pano ise kısmen farklıdır.

Sol yan mihrâbın pencere şebekelerinin tasarımı, yüzeye belli aralıklarla düşey ve yatay doğrultuda yerleştirilmiş, belli bir düzeni takip eden kareler ve dairelerle oluşturulmuştur. "S" şeklindeki kıvrımların, birbirinin altından ve üstünden geçerek estetik bir düzen içerisinde bir araya gelmesiyle meydana gelmiştir (R. 38).



R. 34: Sağ yan mihrâb, (Sabat Kapısı) K: F. Yıdırım.

[92] Basilio Pavon Maldonado, "Mihrab Nicho Hornacina Con Columnas y Concha En La Arquitectura Del Islam Occidental", http://www.basiliopavonmaldonado.es/public/ineprueba.htm.



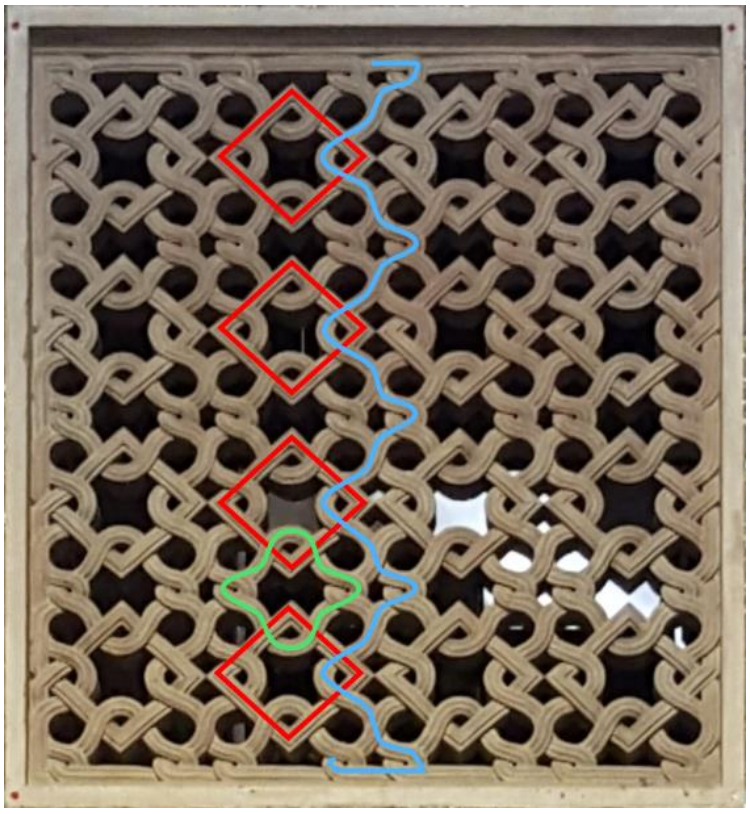
R. 35: Sağ yan mihrâbın üzerindeki pencere şebekesi, K: F. Yıldırım.



R. 36: Sol yan mihrâb (Beytü'l mal Kapısı), K: F. Yıdırım.



R. 37: Sol yan mihrâbdan detay.



R. 38: Sol yan mihrâbın üzerindeki pencere şebekesi.

3.1.2. Kubbe

Kur'an'da mescidin mimâri yapısı tarif edilmediği için ilk zamanlarda bu yapılar, en sade haliyle hizmet vermiştir. Sonraki zamanlarda mihrâb önüne, hem içeriden mihrâb alanını aydınlatmak, hem de dışardan kıble yönünü işaretlemek amacıyla küçük çaplı kubbeler yapılmıştır. Daha sonraki devirlerde gelişme gösterse de en olgun haliyle XVI. yüz yılda merkezî planlı câmilerde, tevhid düşüncesiyle birleşen, harimi adeta bir şemsiye gibi örten, Osmanlı'da gelişen kubbe formudur[93].

Kurtuba Ulu Câmii'nin, üç farklı tipte, dört kaburgalı kubbesi vardır; bunlardan biri mihrâb önü kubbesidir (R. 39), diğer ikisi mihrâbın iki yanında bulunan kapıların üzerindeki kubbelerdir (R. 45, R. 46). Dördüncü kubbe ise, II. Abdurrahman'ın genişlemesinin sona erdiği yerden itibâren, merkezî nefin üzerinde, Villaviciosa adlı bir şapele dönüştürülen, dokuz metrelik bir alanı kaplar (R. 48). Mihrâb önü kubbesiyle Villaviciosa kubbesi, merkezi nefin kuzey ve güney kısmı üzerinde yükselir ve genel plan içinde bir "T" düzeni oluşturmaktadır. II. Hakem yapısı müstakil düşünüldüğünde, eksen üzerindeki kubbeler, 726 yılında yapımı tamamlanan, Kayrevân Ulu Câmii'yi hatırlatır.

Bitkisel ve yazı tezyinatı barındıran altın mozaikleri, İstanbul'dan gelen mozaik sanatçılarının eseridir. Kubbenin mozaik dokusu, kaburga kemerlerin üzengi taşı seviyesinden başlar (R. 39).

Mihrâb önü kubbesini oluşturan kare alan, geniş korniş hattının köşelerine yerleştirilen tromplarla sekizgen haline dönüştürülmüştür. Tromplar, beş dilimli kemerlerle gizlenerek, açıklıklar en zarif şekliyle örtülmüştür. Sütunların bir kısmı trompların üzerindeki yuvarlak kemerleri taşırken, diğer kısmı kubbeyi oluşturan kaburgaları destekler. Trompların yanındaki zarif sütunçelerin alt kısmında, üç yapraklı penç bulunmaktadır. Kaburgalar her seferinde ikişer sütun üzerinden başlar, komşu kaburgalarla kesişir ve yanındaki sütunları bir atlayarak diğer sütunlara iner. Böylece açık-merkezî sekiz sivri köşeli bir yıldız oluşur. Kaburgalar ve kaburgaların oluşturduğu üçgen açıklıklar yirmi dört parça olup, mozaikle örtülmüştür[94] (R. 39, R. 40).

Kesişen kemerler tarafından üretilen kafes etkisi, kaburga merkezinde bir boşluk oluşturur. Bu da kemer takviyesi gerektirmeden, bir kubbe taşımak için yeterince küçüktür. Esasen içinde çiçek açan bir kabuğa benzeyen Kurtuba'nın kubbesi sekiz yivlidir (R. 40).

---

[93] Turan Koç, *age*., s. 172; Selçuk Mülayim, *age*., s. 71, 72.

[94] R. A. Jairazbhoy, *age*., s. 83; Richard Ettinghausen Oleg Grabar, *The Art and Architecture of Islam 650-1250*, çev. İbrahim Yldırım, Penguin Books, England, 1987.

Bu yivler, Arap yazarların bahsettikleri, mozaik kaplamayı muazzam değişken bir ışıkla parlattığı söylenen, bin mumluk avizenin zincirinin sabitlendiği bir tür göbekten, küçük yarımküreden dağılıyor. Bu göbek, kenarları siyah ile geçilmiş, altın küp şeklinde küçük karelerle işaretlenmiş, altın fonda beyaz kareli bir ızgara ile kaplıdır. Bu ızgara, göbeğin orta kısmında bitiyor ve yerini on uçlu, kenarları beyaz çevrili ve on dilimli koyu-mavi ışınlarla bölünmüş lacivert bir yıldıza bırakıyor. İçerisinde beyazla çevrelenmiş beyaz, mavi, altın, kırmızı bir halat göbeği çevreliyor. Beyaz küpler yani mat olanlar kireçten, diğerleri camdan mamuldür[95] (R. 41).

Göbekten itibaren nervürlü kubbe başlamıştır. Nervürü oluşturan iç bükey dar kısımlar, lacivert renkte olup, üzeri merkez kısımda zik-zak, daha sonra ise baklava dilimi deseni oluşturan altın ve beyaz mozaik taşlarının sıralı kullanımıyla oluşmuştur. Nervürün dış bükey, dilimli olan geniş kısımları sekiz parçadan oluşur. Bunların bir birine karşılık gelen dilimlerinin tezyinatı aynıdır ve böylelikle dört farklı tezyinat kullanılmıştır (R. 40).

Nervürlü kubbenin oturduğu alanda tek sıra halinde, lacivert zemin üzerine altınla Bakara Suresi'nin son ayetleri olan Âmene'r-Resûlü yazmaktadır[96].

Kubbenin her santimetre karesi görkemli mozaiklerle yıkanmış gibidir. Kare alandan sekizgen alana geçiş bölümü ise serbest çiçek desenleriyle oyulmuş zengin tezyinatıyla dikkat çekicidir[97]. Damarlı kubbeyi oluşturan iç içe geçmiş kemerlerin iki yüzü de farklı tezyinatlı olup, toplamda dört farklı kompozisyon kullanılmıştır (R. 42, R. 43, R. 44). Kaburgalarda bulunan bu tezyinat nebâti olup, Bizans mozaiklerini hatırlatmaktadır. Üçgen tonoz parçalarında kullanılan motiflerle, mihrâb ve yan kapılarda (mihrâb) kullanılan motifler örtüşmektedir.

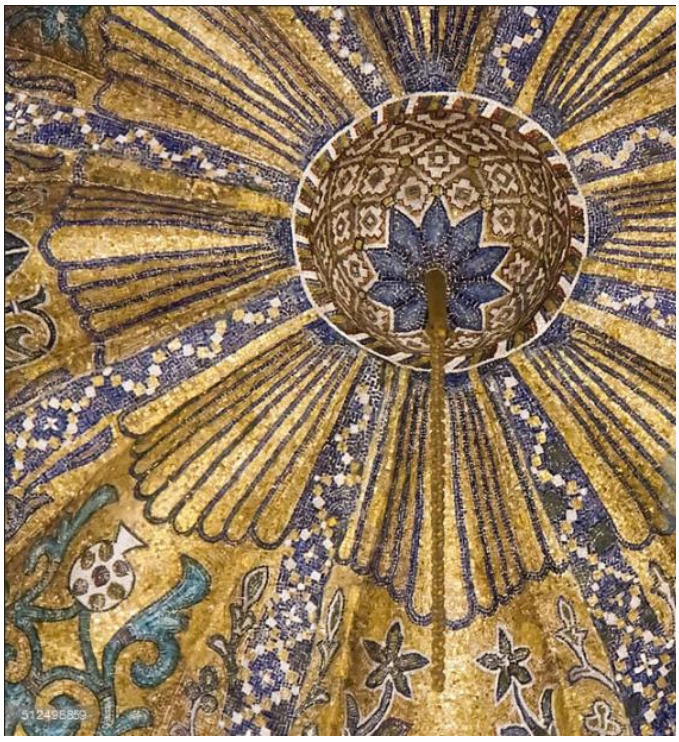
[95] Henri Stern, *Les Mosaiques De La Grande Mosquee De Cordoue*, çev. Zuhal Emirosmanoğlu (ilgili paragraf), Walter de Gruyter &Co., Berlin 1976, pp. 6,7.
[96] Oleg Grabar, *age*, p. 261.
[97] R. A. Jairazbhoy, *age*., s. 83.



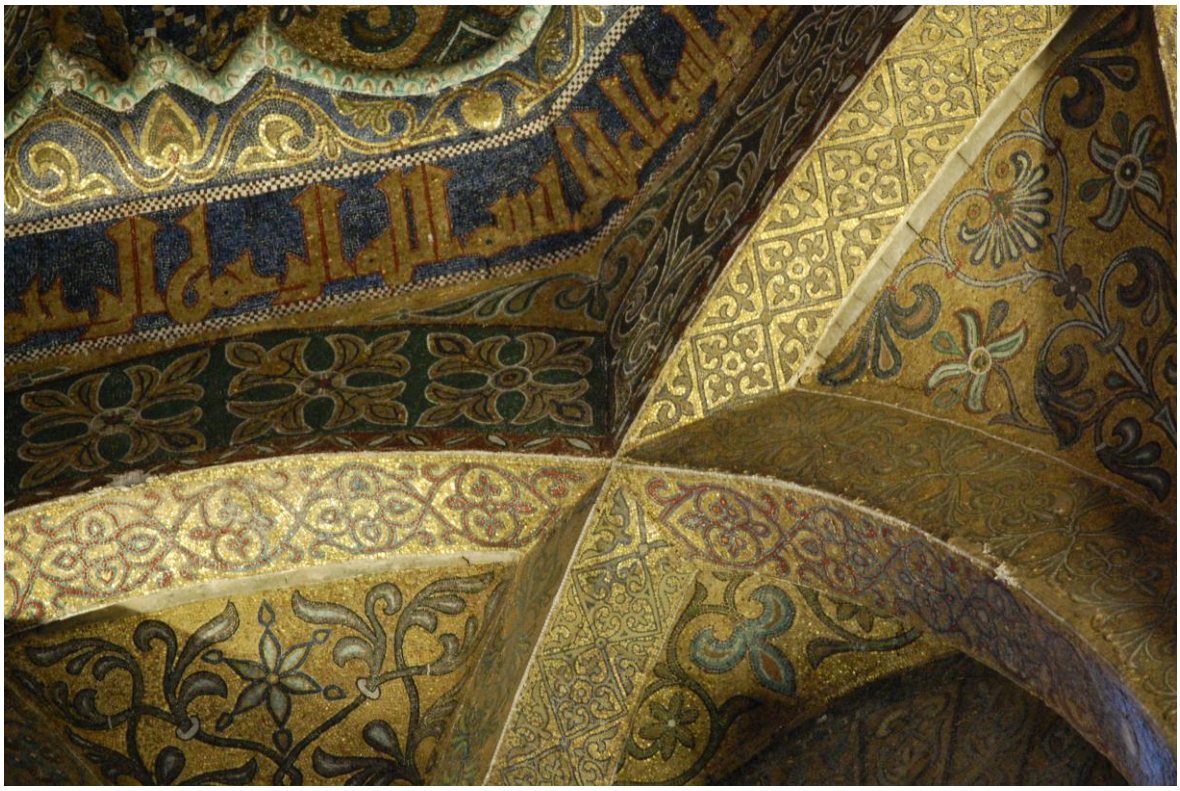
R. 39: Mihrâb önü kubbesinin mozaikleri, K: Wikimedia.



R. 40: Mihrâb önü kubbesi, nervürlü kısmı.



R. 41: Merkezî kubbenin göbeği, K: gettyimages. Merkezî kubbenin göbeği, K: gettyimages.



R. 42: Kubbe mozaiklerinden ve damarlı (kaburgalı) kubbeden detay.



R. 43: Kubbe mozaiklerinden detay, K: almy.com.



R. 44: Kubbe mozaiklerinden detay, K. almy.com

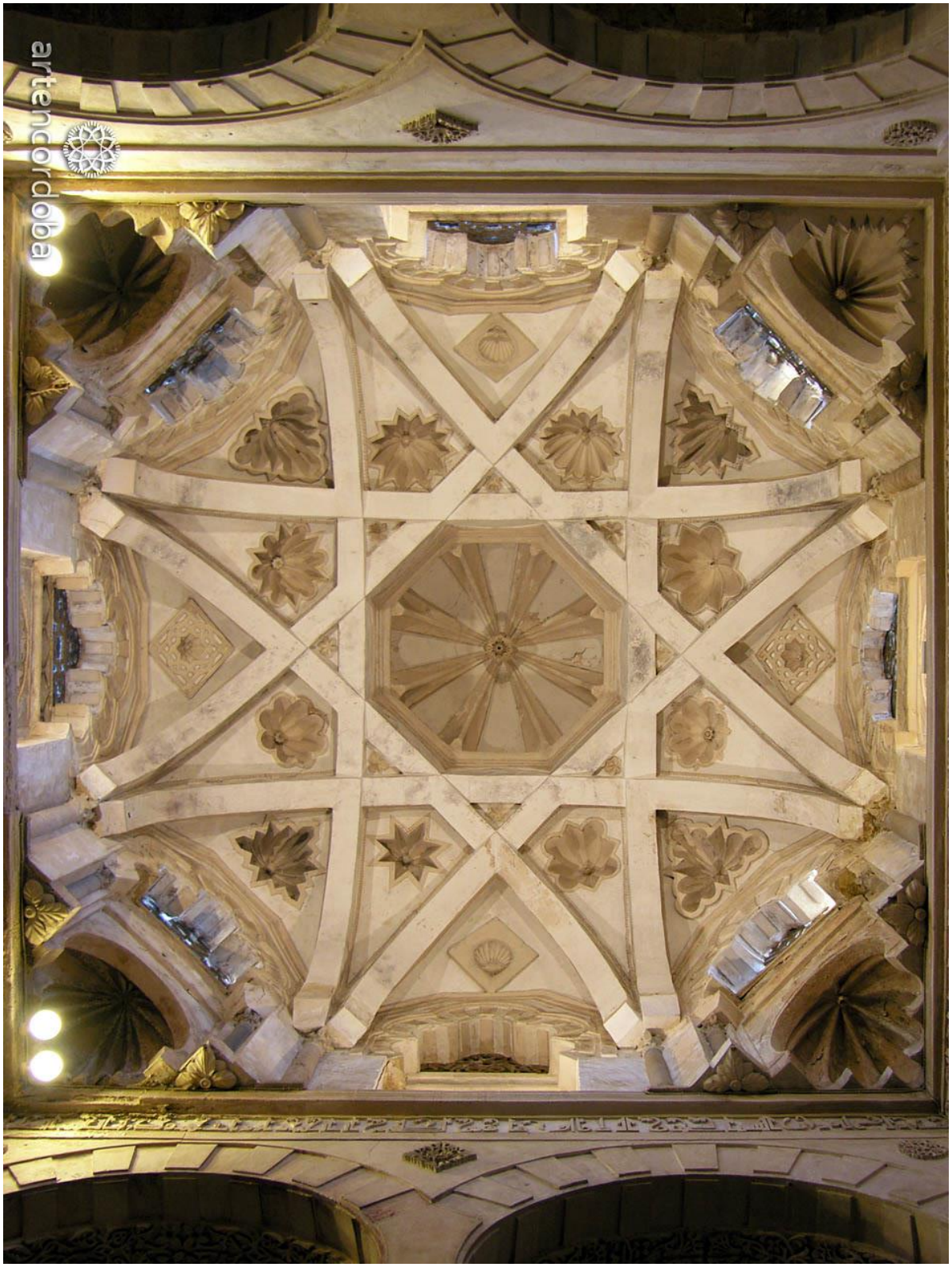
Mihrâbın yan kubbeleri ise çok az farklarla birbirine benzemektedir: Kare alandan geçişi sağlayan, istiridye kabuğu şeklindeki yivli tromplar, kubbe kasnağını sekizgene tamamlar (R. 45, R. 46, R. 47). Kaburga kemerler vasıtasıyla örtülen tavanın orta kısımında oluşan açıklık, küçük bir kubbe ile kapatılmıştır. Damarlı kemerlerin arasında ise, deltoid ve çeşitli ebatlarda üçgen açıklıklar kalmıştır. Bunların üzeri her biri diğerinden farklı olan; kenarları dilimli, daire, üçgen, kare ve yıldız formundaki küçük tonozlarla süslenmiştir. Pencereler sekizgen kasnağın kenarlarında olup üzengi taşı seviyesinden başlar. Işığın girişine izin veren bu açıklıklar, beş dilimli kemerlerle çevrelenmiştir. Yalnız camın olduğu kısım beş dilimli kemerin üç dilimini kapsar, alttaki iki dilim, baklava dilimi şeklinde süslemesi olan, lentoyo denk gelir (R. 45). Pencere şebekeleri farklı geometrik şekillerle tezyinlidir.

Merkezî nefin kuzey ucundaki kubbenin (Villaviciosa) kaburga kemerleri ise (R. 48) dikdörtgen korniş üzerine, sekizgen veya başka bir dairesel şekle ihtiyaç duyulmadan, doğrudan inşa edilmiştir. Dikdörtgenin karşılıklı kenarlarına ve köşegenlerine kemerler yerleştirilerek, ortada kemerlerin kesişiminden oluşan bir kare açıklık elde edilmiş, böylelikle kubbe örtülecek alan küçültülmüştür.

Elde edilen bu kare alanın üzeri ise, dilimli kubbe ile örtülmüştür. Kareden kubbe dairesine geçiş muhteşem güzellikteki alçı sıvaya oyulmuş nebâtî motiflerle tezyin edilmiş ve üzeri altın yaldızla boyanmış olan pandantiflerle sağlanmıştır (R. 49).



R. 45: Yivli tromp ve kemer detayı.



R. 46: Sağ yan mihrâb'ın (sabat) kubbesi, (batı), K: Artencordoba.



R. 47: Sol yan mihrabın (beytü'l mal) kubbesi, (doğu), K: Wikimedia.

Damarlı kemerlerin arasında kalan üçgen ve köşelerde oluşan dörtgen açıklıklar birbirinden farklı olmak üzere fevkalade güzellikteki tonoz bingilerle kapatılmıştır. Tam köşelerde kalan açıklıkların üçü, yine kendi içinde damarlı kemer kurgusu oluşturmuş, kubbeciklerle taçlandırılmış olup dördüncüsü, küçük dilimli kubbe şeklindedir. Köşelerin yanında kalanlar, genellikle yıldıza benzer formlarla örtülmüştür. Merkezdeki kare kaideye yaslanan üçgen boşluklar ise oyularak elde edildiğini düşündüren istiridye kabuğu şeklindeki tonozla örtülmüştür.

Dört kubbe de sekiz pencerelidir, yalnız merkezî nefin kuzey ucunda kalan kubbe dikdörtgen zemine otururken, diğerleri sekizgen kasnağa dizayn edilmiştir. Kubbelerin hepsinde dekoratif şebekeler bulunur.



R. 48: Villa-viciosa Kubbesi, (kuzey), K: Artencordoba



R. 49: Villaviciosa Kubbesi, K: Wikimedia.

3.1.3. Kemerler ve Sütunlar

I. Abdurrahman döneminde, ahşap tavanı, vakurlu bir yüksekliğe ulaştırma sorunu, üst sırası yuvarlak, alt sırası at nalı formundaki muhteşem görünüme sahip, çift katlı kemerlerle çözülmüştü. At nalı kemerleri taşıyan her sütunun üzengi taşı üzerinde ikinci bir sıra kemer seti oluşturuldu. Bu yolla tavan, en azından bir adam boyu yukarı kaldırılmıştı[98].

[98] R. A. Jairazbhoy, *age.*, s. 75.

Bu ilk câminin en yaratıcı formlarının birçoğu yerel geleneğe dikkat ettiğini göstermektedir. At nalı kemer Hristiyan-Vizigot mimârîde sıkça kullanılmıştır. Bu kemer tipi Merida'daki su kemerlerini hatırlatmaktadır. Atnalı kemeri, Dewald (1922) ve Creswell'in (1979) her ikisi de, kökeninin Suriye tabiatında olduğu konusunda hemfikirdir. Mills (2007) ise, hem İspanya, hem de Suriye'de at nalı kemerin kullanımının Fenike Dönemi'nde ortak bir otoriteden geliştirilebileceğini öne sürmektedir[99].

Bazı akademisyenler için câmi planı ve dönüşümlü kullanılan ve hafiflik hissi uyandıran kemer taşları, Suriye Emevî mimârîsinin yerel bir taklidini göstermekte, böylece I. Abdurrahman'ın kayıp evine atıfta bulunmaktadır[100].

Mimâr, Roma su kemerleri veya Şam'daki câminin çift katlı kemerlerinden esinleniş olabilir. Ancak herhangi bir duvar olmadan, alt kemerleri açık alan boyunca serbestçe uzanmasına izin vererek bir yenilik getirmiştir. Böylece önemli bir yükseklik elde ettiği gibi, güzellik, zariflik ve anıtsal etki konusunda da tartışmasız bir avantaj oluşturdu. Açık-koyu olarak nöbetleşe renk değişikliği yapan kemer taşlarının yelpaze şeklindeki değişimi, gök kuşağı izlenimini uyandırır.[101].

II. Abdurrahman dönemindeki genişlemede de kemer ve sütun kullanımı, bir önceki dönemin özelliklerini korudu (R. 50). Ancak Sekizinci yüz yılın ikinci yarısında, kemerin en özgün yapısını düşünen yaratıcı mimârın halefi, iki yüz yıl sonra kemere daha girift bir form vererek, bu özgün fikri, sanatsal hissiyatıyla daha da geliştirdi[102] (R. 51).

Bu kemer sistemi, öbür kısımdaki iki katlı kemer sisteminin daha geliştirilmiş şeklidir. Üstteki at nalı kemerleri üzengi taşı seviyesinden yatay olarak kesen ve alttaki dilimli kemerin kilit taşına oturan üç dilimli yayvan bir kemer silsilesinden meydana gelmiştir. Alttaki kemerle, yayvan görünümlü kemer birlikte diyagonal bir hat meydana getirmiştir. En üst sırayı oluşturan at nalı kemerlerin sütun tabanları, ilk sıradaki beş dilimli kemerlerin üzengi taşına oturur[103] (R. 52).

[99] Tracy Hildebrand, "Architectural Origins of the Mosque of Cordoba", çev., İbrahim Yıldırım, *Nebraska Anthropologist. 175*, University of Nebraska – Lincoln, 2012, pp. 11.
[100] Jonathan Bloom and Sheila S. Blair, *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, Oxford University Press, çev., İbrahim Yıldırım, 2009, p. 505.
[101] Titus Bruckhardt, *age*,. s. 11,12.
[102] L. Torres Balbas, *age*., p. 11.
[103] Nusret Çam, *age.*, s. 209.



R. 50: Emirlik dönemi çift katlı kemerler, K: Artencordoba.



R. 51: II Hakem dönemi dilimli ve diyagonal kemerler, K: Mahmoud Abuabdou.



R. 52: II. Hakem dönemi, Villa viciosa kubbesinin alt tarafındaki, diyagonal kemerler, K: F. Yıldırım.



R. 53: Vezir Mansur'un kemer ve sütun başları, K: rotacultural.com.

El-Mansur döneminde ise dekorasyondan ziyade sağlamlığa odaklanıldığından kemerler, sade ve yeknesak olmakla beraber, altta at nalı, yukarıda yarı daire şeklinde iki katlı yapılarak birlik sağlanmıştır. El-Mansur'un sütun başları monoton ve bitmemiş olup, binanın daha eski kesiminde yer alan Greco-Roman sanatının muazzam örnekleriyle karşılaştırılmaya muktedir değildir (R. 53). Onun yaptırdığı sütunlarda, yapan ustaların ismi yazmaktadır. Kemerlerde kırmızı tuğla ve beyaz taşı nöbetleşe olarak kullanılmıştır.

Eskiden sütunlar dört köşeden ibaretti ve başında taç yoktu. Sonrasında gövde, daire şeklini aldı. Bu daire şeklindeki gövde hurma kütüğünden olup, mescid yaparken tavanını hurma kütüğünden mamül direkler üzerine kuruyorlardı[104].

Fetihle beraber artan câmi ihtiyacına paralel olarak devşirme sütun kullanımına yönelmişlerdir. Kurtuba Ulu Câmii'de de bu anlayışla eski Roma kalıntılarından ve Vizigot kilisesinden elde ettikleri, sütun ve başlıkları kullanılmıştır (R. 56).

Roma menşeili ve değişik mermer sütunları (R. 54, R. 55), yükseklik ve çapta değişen sütunlar antik yapılardan alınmış olup, kaç tanesinin önceki kiliseye ait olduğu söylenemez. Tasarımları ve uygulamaları I. ve VII. yüzyıllar arasında olduğunu göstermektedir[105]. Bununla beraber Vizigot ve Doğu Akdeniz kaynaklı sütun başları da kullanılmıştır. Vizigot başlıkları, rölyeflerin yalın bir şekilde çalışılması ve bitkisel tasarımın, geometrik ya da şematik düzeyde basit bir şekilde yapılmasıyla, Roma sütun başlarından ayrılır (R. 54, R. 56). Orta sahında daha zarif başlıklar yer alır ve ana ekseni vurgular[106].

Kurtuba Ulu Câmii, aynı zamanda Roma devrinde kullanılan sütunlar ve başlıkları, yedi asır boyunca yapılanları bir arada barındırdığından pek çok çeşidi olup, adeta Avrupa'nın nadide sütun müzesi gibidir (R. 54).

Ayrıca Vizigot ve Roma başlıkları yanında "Emirlik Dönemi" başlığı denilen yeni bir biçim de vardır. Bu başlıklar korint tipi başlıklar gibi olup, ayırt edici özelliği; ince süslemelere derin yontma tekniğinin uygulanmasıdır[107] (R. 57-b).

II. Hakem dönemi sütun başları sade olarak yapılmıştır. Bu durum, her ne kadar yeknesaklık yaratsa da, çevrede o kadar çok süsleme unsuru vardır ki, bu sütun başlarının sadeliği ilk etapta dikkat çekmez. El- Mansur'da câmide yaptığı eklemede, sütun başlarını II. Hakem dönemine uygun yaptırmıştır (R. 58).

---

[104] Abdüsselam Ahmed Nazif, *Dirasat fi'l-imareti'l-İslâmiyye*, çev. Fahri Gülünay, 1989, s. 58.
[105] G.T. Rivoira, *age*.,p. 356.
[106] Markus Hattstein, Peter Delius, *age.*, s. 223.
[107] Markus Hattstein, Peter Delius, *age.*, s., 224.



R. 54: Kurtuba Câmii' de bulunan 8. ve 9. yüz yıllara ait, Roma ve Vizigot başlıkları, K: Susana Calvo Capilla.



R. 55: I. Abdurrahman dönemi (Vizigot) sütun başında izlenen lotus-palmet örgesi, ve yumurta dizisi, K: Y. Karabacak.



R. 56: Vizigot sütun başlığı, K: İ. Yıldırım.





a *b*

R. 57: II. Abdurrahman dönemi sütun başları, K: Forma y Color (a); K: İ. Yıldırım (b).





R. 58: II. Hakem dönemi köşeli sütunları (sol) ve aynı dönem sütun başı (sağ), K: İ. Yıldırım.

3.1.4. Tavan

Kurtuba Camii'nin tavanı düz, tahtadan yapılmış, neflerin enine doğru yerleştirilen kirişler ve paneller ile dışarıda ise, üçgen kiremitli bir çatıyla örtülmüştür. Kirişler ve paneller, geometrik ve bitkisel motiflerle kabartma olarak özenle oyulmuş ve boyanmıştır (R. 59, R. 60) Bütün bunlar kırmızı, mavi, yeşil, altın ve siyah renklerde yapılmıştır. Arka plan için kullanılan renkler koyu kırmızı ve siyah dokunuşlara sahiptir. Rölyefli gövde ve yapraklar kısmen altın, kısmen de yeşildir. Kirişlerin tüm ana hatları siyaha karşıt olacak şeklde altın disklerle noktalı yapılmıştır. Kullanılan ağaç, Tortosa'dan getirilen mükemmel kalitedeki sedir ağaçlarıdır[108].

Eski ve yeni parçaların bir kısmı ile mimar Ricardo Velazquez Bosco, tüm merkezi nefin ve II. Hakem'in genişlemesinin en batıdaki neflerin tavanının bazılarının, yeniden inşasını denedi. Kirişler enine olacak şekilde ve bunların hepsi, birbiri ardına yerleştirilmiş olan, panelleri desteklemiştir. Panellerde geometrik desenlerin üzerine nebâti motifler hakimdir[109].

Tavan süslemeleri birbirine benzerdir, ancak aynı değildir. Çünkü bunlar, onları süsleyen epigrafik, bitkisel veya geometrik motiflerin boyutlarında küçük farklılıklar olduğundan, her bir kiriş kendi dekoratif düzenine sahiptir, bundan dolayıdır ki tavan desenlerinin çiziminde, şablon kullanmaktan kaçınılmıştır[110].

Kirişlerin ve panoların dekorasyonu, özellikle geometrik tasarımlar, muhtemelen Mısır sanatının Fatimiler'in aracılığıyla aktarılan, Abbasi veya Mezopotamya etkisini ortaya koymaktadır[111].

II. Hakem döneminden yedi adet kirişin çizimlerinin hepsi ¼ simetrik olarak çizilmiştir. Panolar genellikle üçgen, elips, şemse formuyla birlikte rûmi benzeri formlar ve nebâtî motifler kullanılmıştır (Ç. 1). Hat yazıları, câminin pek çok yerinde kullanıldığı gibi çatısında da kullanılmıştır[112].

---

[108] L. Torres Balbas, *age.*, pp. 14.

[109] L. Torres Balbas, *age.*, pp. 14.

[110] Bernabé Cabañero Subiza, Valero Herrera Ontañón, "Nuevos Datos Para El Estudıo De La Techumbre De La Amplıacıón De Al-Hakam II De La Mezquıta Aljama De Córdoba. Cuestıones Constructıvas", *Artigrama,* çev. Asuman Çelik, núm. 16, 2001., pp. 269.

[111] L. Torres Balbas, *age,* pp. 15; Felix Hernandez, "Arte Musulman La Techumbre de La Gran Mezquita de Cordoba", çev. Asuman Çelik, *Islamic Architecture The Umayyad Mosque in Cordoba,* Johann Wolfgang Goethe University, Frankfurt 2008, pp. 226, 227.

[112] Bernabé Cabañero Subiza, Valero Herrera Ontañón, "Nuevos Datos Para El Estudıo De La Techumbre De La Amplıacıón De Al-Hakam II De La Mezquıta Aljama De Córdoba. Cuestıones Constructıvas", *Artigrama,* çev. Asuman Çelik, núm. 16, 2001., pp. 273, 279.



R. 59: Kurtuba Ulu Câmii'nin restorasyon sonrası tavan süslemesi, K: Wikimedia.

1 nolu kiriş: Desen eksenden itibaren, burgu yaparak çıkan çift dal, birleşerek tek dala dönüşür. Üçe ayrılan dalın sağ ve soldaki dilimli yaprakla son bulur. Ortadaki ise dikey doğrultuda ilerleyerek salbeke benzeyen, beş dişli bir motif oluşturarak tepe kısmından bir agraf motifiyle üçe ayrılır. Bundan sonrası, küçük farklılıklarla, bu şekilde yedi kere birbirini tekrarlar. Son kısım, üç yapraklı motifle son bulmuştur (Ç. 1).

2 nolu kiriş: Desen eksenden itibaren, çatallanmış iki dalla başlar ve bir agraf motifiyle birleşir. Yanlara doğru iki kademede çıkan, badem rûmiye benzeyen motifler görülür. Ortadan devam eden dal, iç kısmında bir tepelik olan ve ortabağa benzeyen bir motifle devam eder. Sonra yanlara doğru sarılma rûminin kıvrımlarını andıran motifler meydana gelir. Bunun tepe kısmına ise salbeke benzeyen motif kullanılmıştır. Kirişin bitimi, sarılma rûminin kıvrımlarını andıran motifler ile olmuştur (Ç. 1).

3 nolu kiriş: Desen kenardan itibaren, sarılma rûminin kıvrımlarını andıran motifler, ters istikamette bir agraf motifiyle birleşip ikiye ayrıldıktan sonra yaprakla son bulur. Bu yaprakların hemen üzerine oturmuş vaziyette, üzerinde yanlara açılmış irice yaprakları taşıyan, yukarı istkamette kıvrım meydana getiren bufalo boynuzuna benzeyen motif vardır. İri yaprakların merkezinden çıkan kısa bir dalın sonu zarif bir nebâti motifle biter. Motifin içinden çıkan dallar kesişerek ikiye ayrılır ve yaprakla son bulur. Bundan sonrası aynı desenin dört tekrarı daha vardır. Son kısmı, nebâti motiften çıkan dalların içe doğru kıvrım yapması ve bu motifin merkezinden tepelik motifinin çıkmasıyla biter (Ç. 1).

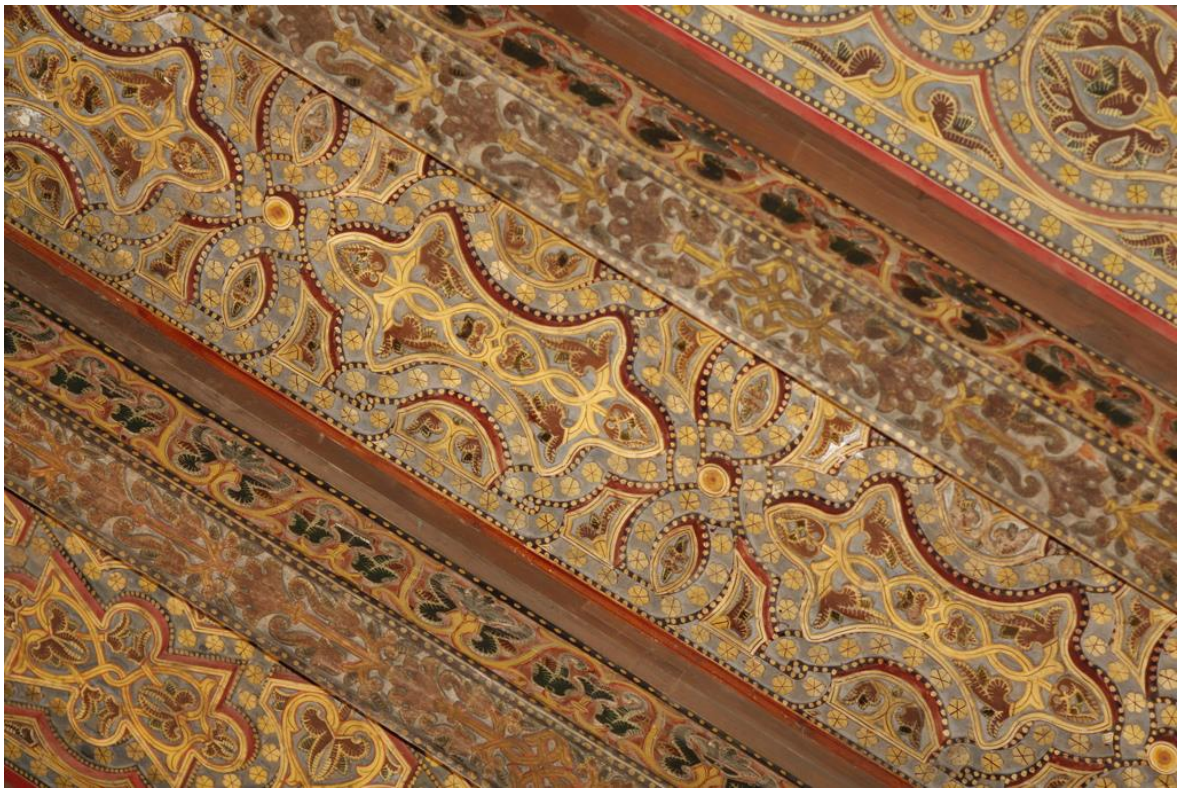
4 nolu kiriş: Üç nolu desene çok benzemektedir. Bazı küçük farklılıkları saymazsak, üçdeki ortabağa benzeyen motifin yerinde armudî bir form vardır. Son kısmı, salbeke benzeyen bir motifle biter (Ç. 1).

5 nolu kiriş: Desen kenardan itibaren, sarılma rûminin kıvrımlarına benzeyen motiflerden çıkan dalların, eksende bir agraf motifiyle birleşmesinden sonra ayrılarak, yanlarında birer sap çıkmasının olduğu kapalı bir forma dönüşür. Bu kapalı formun içi, üstünde bir tepelik olan lale motifine benzer. Pano şeklindeki motif, agraf motifinden sonra, kısa bir dal yardımıyla, yassı, kenarları kavisli, bulutumsu bir form kazanır. Bu formun iki yanından aşağı doğru sarkan üç dilimli yapraklar vardır. Bulutumsu motifin üst tarafında ise kuğuya benzeyen yapraklar bulunur. Bu formun ekseninden devam eden dal bir agraftan sonra yanlarında birer sap çıkmasının olduğu mekik şeklindeki bir forma dönüşür. Desen bundan sonra dört sefer daha tekrar eder. Son kısmı bulutumsu motifin ekseninden çıkan dal, agraf motifinden sonra, geniş, üç dilimli bir motifle biter (Ç. 1).

6 numaralı kiriş: Tasarım iki iplik üzerinde ilerler. İlk iplik, üçgenimsi panoların birbirini takip etmesiyle oluşurken, diğeri ise üçgen panoların merkezindeki nebâti bir motiften çıkan

yaprakların, birbiri ardınca devam etmesi ile meydana gelmiştir. Kirişin kenar kısmı, üçgenimsi panonun üstten çıkan dallarının, yanlara kıvrım yapması, eksende birleşerek yarım daire oluşturması ile biter (Ç. 1).

7 nolu kiriş: Desen kenardan itibaren, dört dilimli bir yaprakla başlar. Yaprağın üstünden çıkan dal ikiye ayrılır ve boğumlu bir yaprakla biter. Yaprağın altından çıkan dal ise, yaprağın etrafından dolaşarak eksende iki kere burgu yaparak, yanlarında birer sap çıkmasının olduğu mekik şeklindeki bir forma dönüşür. Mekik formunun içindeki sap çıkmalarından çıkan beş dilimli yaprak motifi vardır. Bundan çıkan dallar, eksende iki kere burgu yaparak devam eder. Bundan sonra mekik şeklindeki panodan yanlara doğru çıkan dallar, sarılma rûminin kıvrımlarını andıran motifler ile son bulur (Ç. 1).

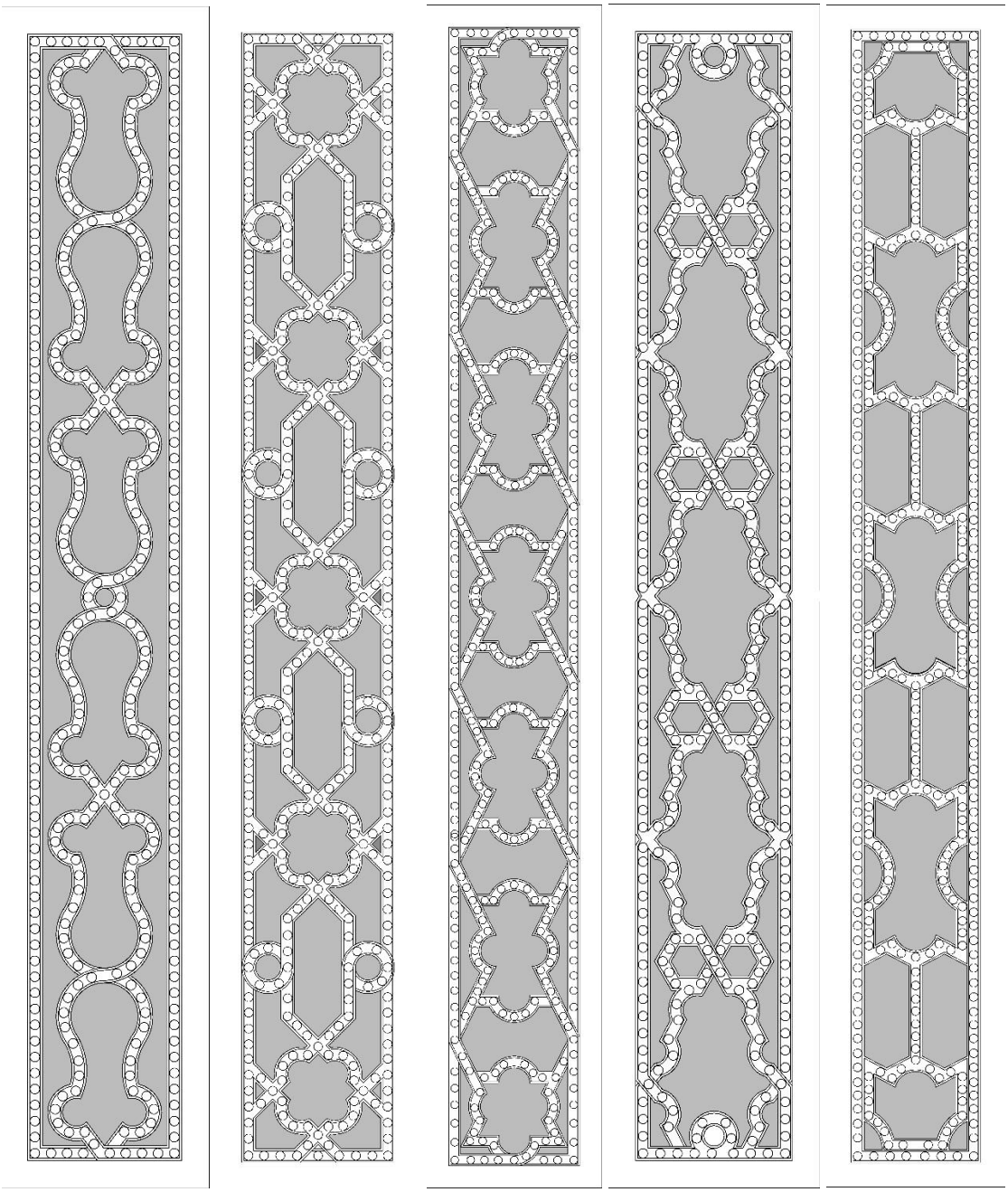


R. 60: Tavan tezyinatından detay, K: Wikimedia.

Ç. 1'deki kirişler, Bernabé Cabañero Subiza ve Valero Herrera Ontañón'un, "Nuevos Datos Para El Estudıo De La Techumbre De La Amplıacıón De Al-Hakam II De La Mezquıta Aljama De Córdoba. Cuestıones Constructıvas" adlı makalesinden alınarak tekrar çizilmiştir.

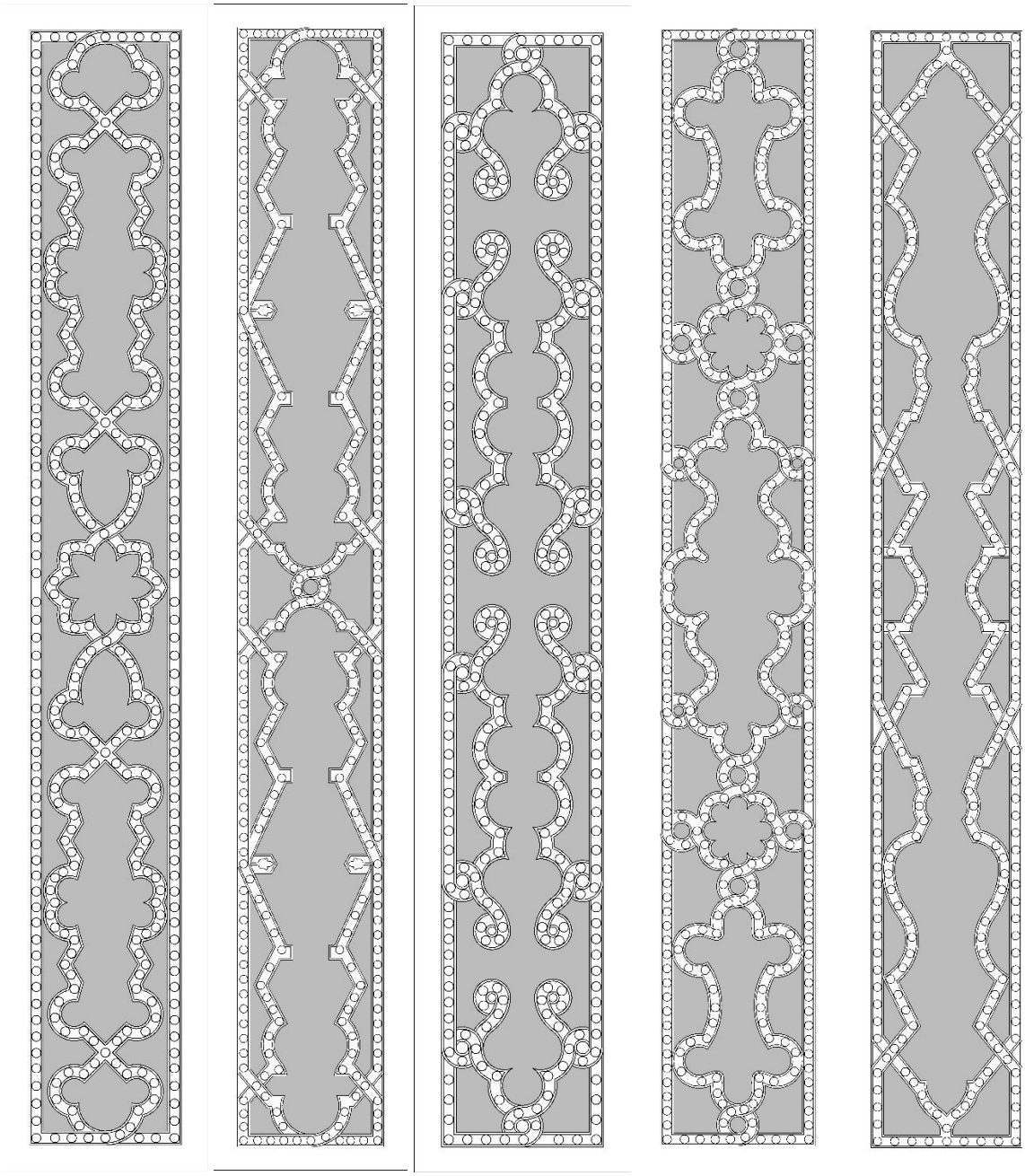


Ç. 1: Soldan itibaren 1'den 7' ye kadar olan kiriş desenleri.

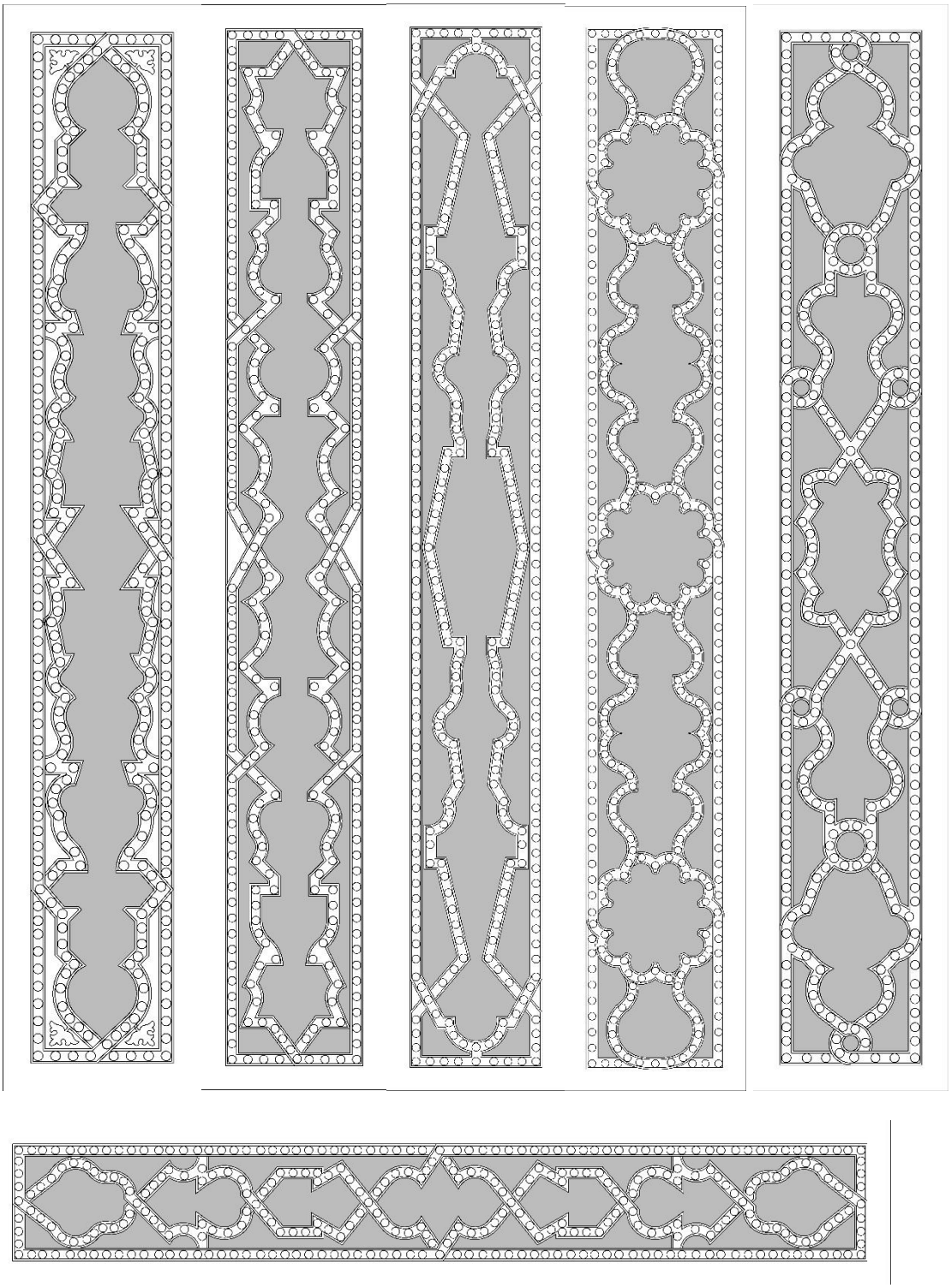


Ç. 2: Tavan panelleri.

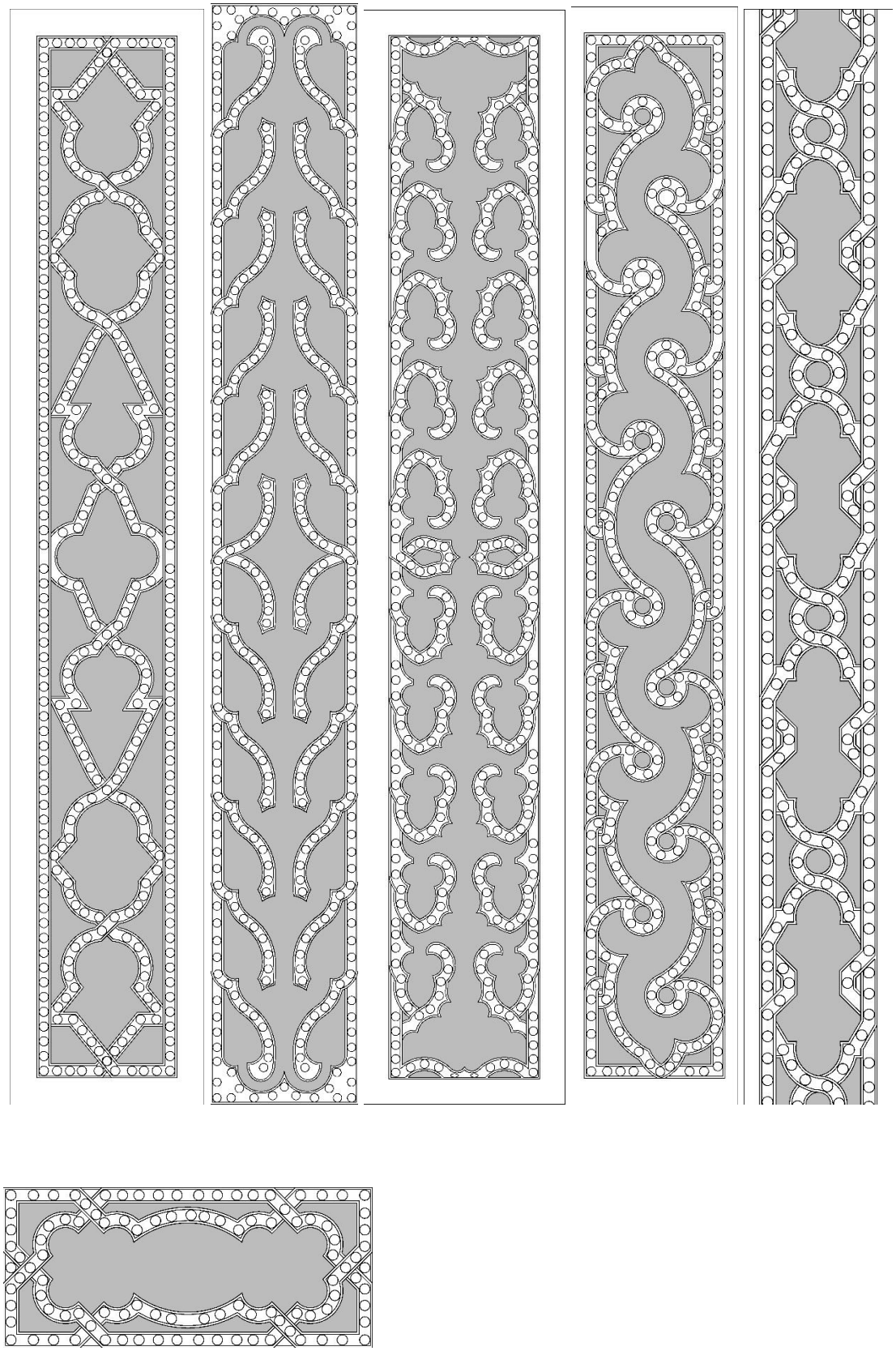
Bu tavan panelleri, restorasyon neticesi tavandan çıkarılmıştır. Yüzeyinde çokça bozulma görülmüştür. Ç. 2'den Ç. 5'e kadar olan desenler, Felix Hernandez' in yukarıda adı geçen makalesindeki çizimlerin, bir kısmı alınarak, tekrar düzenlenmiştir. Kurtuba Ulu Câmii'nin avlusunda sergilenmekte olan bu paneller (R. 61, R. 62), yaratıcı ustaların ellerinde, her biri birbirinden farklı olan, geometrik üslupta tasarlanmıştır. Çıkarılan kiriş ve panellerin yerine yenileri hazırlanmıştır (R. 59, R. 60).



Ç. 3: Tavan panelleri.



Ç. 4: Tavan panelleri.



Ç. 5 : Tavan panelleri.



R. 61: Câminin girişinde sergilenen antik tavan panelleri, K: Wikimedia.



R. 62: Câminin girişinde sergilenen antik kirişler, K: Wikimedia.

3.1.5. Minber

Kurtuba Ulu Câmii'nin büyüklüğü ve hayranlık uyandıran sanatının bir sonucu olarak, İslâm'ın Batı yakasının en önemli eserlerinin birçoğu yüz yıllar boyunca, bu câminin formlarından esinlenmiştir[113].

Bu durum seyyar minber için de geçerliydi. II. Hakem tarafından uzatılacak olan bu câmi için inşa edilen dokuz basamaklı minber, diğer pek çok Mağrib câmilerine de model olarak hizmet etti. Haftada bir kullanılan minber dört tekerlekliydi. Minberin uzunluğu 5 m, eni 0,95 m, yüksekliği 3,80 metredir. Minberle ilgili elimizdeki en eski belge XII. yüz yıldan kalma İdrisi'ye aittir: Yeryüzünde bir eşi daha olmayan minber mihrâbın sağında yer alır. O abanoz, şimşir ve kokulu bir ağaçtır. Emevî halifeliğinin yıllıkları, minberin yedi yıl boyunca oyma ve boyama işlemi için, kişi başı günde yarım meteliğe altı işçi çalışmıştır. İbn İdari'ye göre, II. Hakem tarafından yaptırılan minber kırmızı ve sarı sandal ağacı, abanozve fildişi ile döşenmiş olup 35,705 dinara mal olmuş ve onu kurmak beş yıl sürmüştür[114].

Günümüzde yerinde bulunmayan minber, Marakeş'deki Kutubiye Câmii minberiyle, Fes'deki Kurtubalı bir ustanın yaptığı Karaviyyin Câmii minberine benzediği düşünülmektedir[115].

---

[113] Felix Hernandez Jimenez, "Cronica Arqueologica de la Espana Musulmana XLV, El Almimbar Movil del Siglo X de la Mezquita de Cordoba", *Andalus*, çev. Asuman Çelik, Madrid/Granada, 1959, pp. 381.

[114] Felix Hernandez Jimenez, *agm,* pp. 382-391.

[115] Hayrunnisa Turan, "Fas'ın Fes şehrindeki Karaviyyin Câmii", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Nisan 2015, c. 8, sy. 37, s.

3.2. Kurtuba Ulu Câmii'nin Dış Tezyînâtı

Dış cephe tezyinatında kapılar ve pencere şebekeleri ön plana çıkmaktadır.

Etrafı kapalı bir mekân veya alana geçişi sağlayan ve bir açıklığı ifade eden kapıya Arapça' da bâb[116], bu kapıların daha büyük, gösterişli ve anıtsal olanlarına taç kapı ya da portal denir. Oymalı ve kesme süslemeli ahşap, taş veya madeni parmaklıklara şebeke (kafes); genelde pencerelerde kullanılan, ahşap, taş ya da madenden yapılıp, düz aralıklı olarak sıralanan bölme ve korkuluğa parmaklık (ızgara) denmektedir[117].

"Tavan, kapı, pencere, kitâbe[118] (yazıtlık) gibi öğeleri çevrelemek için düz ya da eğri profilde kabartmalı olarak yapılan, çubuk biçiminde sürekli bezeme örgesine silme denmektedir"[119]. Kaval, oluk, düz, armudî, pahlı, iç bükey, dış bükey ve bunların kendi arasında oluşturduğu kompozisyonlarla onlarca silme çeşidi mevcuttur. Bu silmelerin bir araya gelmesiyle çeşitli genişliklerdeki bordür alanları oluşur. Kurtuba Ulu Câmii' de ise, sadece zengin tezyinatlı düz silmeler mevcuttur.

Kurtuba Ulu Câmi' nin portalleri, klasik taç kapı bölümlerinden biraz daha farklıdır. Şöyle ki; Kurtuba Ulu Câmii'nin kapılarını üç bölüme ayırabiliriz (Ç. 25, Ç. 128):

1. At Nalı Kemerli Ana Giriş Kısmı: Bu bölüm, ana girişin esas bölümünü oluşturan at nalı kemerden müteşekkil olan bölümüdür. Burada ana giriş kemeri, kûfî hatlı kitâbe, kemer alnı, kemer köşelikleri, kemer aynası, ve bunları çevreleyen silmelerden oluşur.
2. Sıralı Sağır Kemerli Kısım: At nalı kemeri çevreleyen bordürün silmesinin hemen üstünden başlayarak portalin en üst sınırına ulaşır. Burada bir birini takib eden veya iç içe geçmiş kemer sıraları ve sütunçeleri, bu sıralı kemerlerin birbirini takip etmesi veya kesmesiyle oluşan nişler, kemer köşelikleri, kûfî hatlı kitâbe ve yine bunları çevreleyen silmeler bulunmaktadır.
3. Pencere Şebekeli Kısım: Bu bölüm ise ana girişin sağ ve solunda olmak üzere iki adettir. Bu kısımların ana merkezinde beyaz mermerden yapılma aydınlatma pencereleri ve bunları örten dekoratif şebekeler vardır. Bu şebekelerin üst kısmını teşkil eden beş dilimli kemer, kemer aynası, kemer köşelikleri, pencerenin her iki kenarında bulunan sütunçeler, pencerenin hemen altında ise sağır niş bulunur. Ayrıca

---

[116] Yaşar Çoruhlu, "Kapı" mad., *DİA*, İstanbul, 1995, c. 24, s. 34.

[117] Fatin Uluengin, Bülent Uluengin, M. Bengü Uluengin, *Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları*, Yem yay., İstanbul, 2014, s. 248.

[118] "Binaların iç ve dış duvarlarında mermer, ahşap, çini, maden gibi maddeler üzerine, oymak ve kabartmak suretiyle işlenmiş yazı". Bkz. Ali Alpaslan, "Kitâbe" mad., *DİA,* İstanbul, 2002, c. 26, s. 76-81.

[119] Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, Yem yay., İstanbul, 2014, s. 420.

doğu kapılarında, pencere şebekesinin altında konumlanmış, ikiz (çift sıra) kemerlerin bulunduğu kısım vardır.

Kurtuba Ulu Câmii, Vâdi-i Kebir nehri üzerinden yüksek duvarları ve mazgallarıyla dörtgen kale görünümü sunar (R. 2, R. 3). Yapısı, nehre inen eğimli bir arazi üzerindeki bir platformda inşa edilmiştir. Bu nedenle kuzey tarafı 9.5 metre, güney tarafı ise 21.5 metre yüksekliğindedir. Câmi kapılarına ulaşım, kuzeyden güneye doğru yükselen merdivenlerle sağlanmaktadır[120].

Kurtuba Ulu Câmii' de payandaların[121] arasında bulunan portaller, Emirlik dönemi ve halifelik döneminde yapılanlar olmak üzere iki şekilde tarihlendirilir. Günümüzde câmii'nin sekiz adet batıda, dokuz tane doğuda ve ikisi de kuzeyde olmak üzere toplam on dokuz kapısı vardır. Bu kapılardan başka kuzey tarafından doğrudan harime giren Palmiye Kapısı (Puerta De Las Palmas), bir de Vezir Mansur'un câmiye ekleme yapmadan önceki, artık harim alanında kalan, II. Hakem'in doğu kapılarının kalıntıları mevcuttur.

Câminin doğu ve batı cephelerindeki kapıları, görkemli bir şekilde süslenmiştir. Pencere parmaklıkları, sütunçelerin başlık, gövde ve tabanı mermerden yapılmış olup; at nalı kemeri, pencere üstü kemeri, at nalı kemerin üzerindeki sıralı kemerler ve bunların kemer aynaları taş ve tuğlanın dönüşümlü olarak kullanılmasıyla meydana gelmiştir. Dış tezyinatta taş, tuğla, mermer, alçı sıva gibi malzemeler kullanılmıştır[122].

Kurtuba Ulu Câmii' nin batısında, toplam sekiz kapı vardır. Bunlardan Leche Kapısı, rönesans ve gotik arasıda bir kapıdır. Deanes Kapısı ise içten orijinal olup dış kısımdan değiştirilmiştir. Bu iki kapı avluya açılır. II. Hakem'in kullandığı Sabat Kapısı Harime açılır ve herhangi bir süsleme öğesi yoktur. Diğer beş kapı ise orjinal düzendedir (Ek:1.2.).

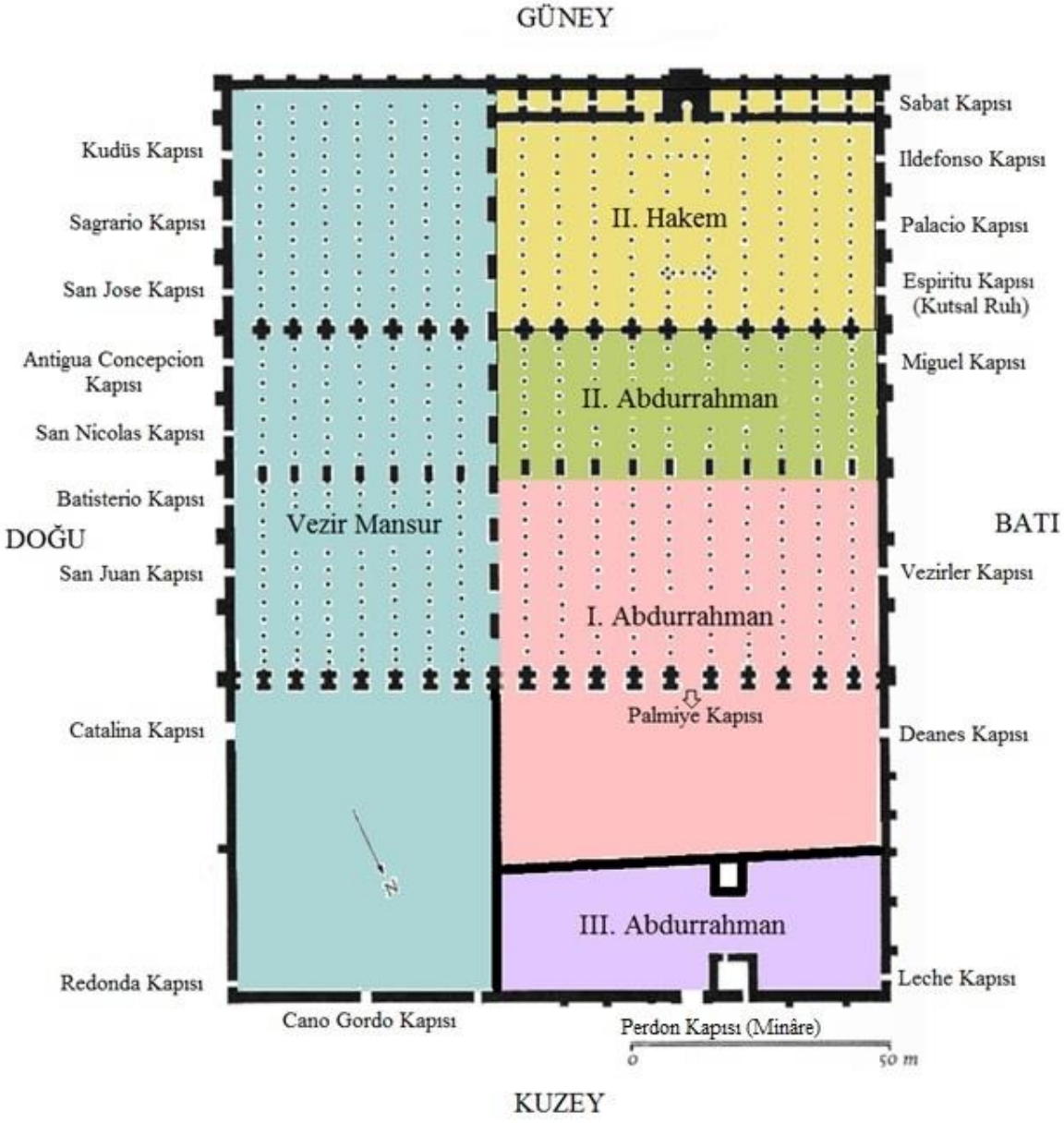
Kurtuba Ulu Câmii'nin doğusunda, toplam dokuz kapı vardır. Bunlardan Catalina Kapısı 16. yy 'da rönesans, Redonda Kapısı 18. yy' da İspanyol barok üslubunda tamamen değiştirilmiş olup, diğer yedi kapı ise orjinal düzende bırakılmıştır (Ek:1.3.).

Câminin kuzeyinde de iki kapı bulunur ve toplam kapı sayısı on dokuz adettir (Ç. 6).

120 Shahid Suhrawardy, p. 33.

121 Juarros'un doktora tezinde, dıştan görünen karetabanlı kulelerin payanda olmadığı belirtilmiştir. Daha çok bilgi için bkz. Francisco Juez Juarros, *Símbolos De Poder En La Arquıtectura De Al-Andalus,* Universidad Complutense de Madrid Facultad de Geografiae Historia, Tesis Doctoral, 1999. P. 127.

122 C. Nizet, *La Mosquee De Cordoue*, çev. Elçim Yüce, C. H. Schimid pbl., Paris, 1905, s. 15, 16.



Ç. 6: Kurtuba Câmii Planı ve Kapı Adları.

3.2.1. Vezirler Kapısı, Puerta Del San Sebastian, Bâb el-Vüzera

Bu kapı câmiye, I. Abdurrahman'ın yaptırdığı kısma, doğrudan harime açılan ilk kapıdır. Vezirler Kapısı'nda, Emir I. Muhammed'e ve 855-56 yıllarında yapılan yapıcı yenileme ve sağlamlaştırma çalışmalarına doğrudan atıfta bulunan bir kitabe bulunmaktadır[123]. Kitabe, emirin bu kapıda yaptığı onarıcı müdahaleyle ilgili olarak Arapça yazıtların doğruluğunu teyit eder.

Kapının tipolojisi, El-Mansur'un doğu cephesindekiler de dahil olmak üzere, genel olarak yapının geri kalanı için model oluşturmuştur (R. 63, Ç. 7). Gerçi sonraki kapılar, bu model üzerinden daha dekoratif hale getirilmiştir. Kemer üzerindeki yazıttan[124] anlaşıldığına göre, 855 yılında dekorasyonu yapılmıştır.

Kapı at nalı şeklinde tasarlanmış, kemer kısmı taş ve tuğlanın münavebeli kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Önceden kemer aynası, diğer kapılarda olduğu gibi taş ve tuğla kullanılarak yapıldığına dair izleri görünmektedir. At nalı kemeri, dekoratif bir silme ile çevrelenmiş, bu kemerin hemen üstünde, dikkatli bakınca yerleri belli olan, üç adet at nalı kemerin izi farkedilmektedir (R. 64). Bu üçlü at nalı kemerin üzerinde furuşların taşıdığı küçük bir saçaklık bulunur. Kapının şimdiki görünümüyle furuşlar ve at nalı kemerin münavebeli dizisi kapının, ana dekoratif unsurlarını oluşturmaktadır. Kapının her iki tarafında da, dikdörtgen, geometrik olarak farklı tezyin olunmuş, pencere şebekeleri mevcuttur[125] (R. 63).

Zaman içinde, orijinal görüntüsünün bir kısmını kaybetse de, bir zamanlar, özellikle pencere altlarındaki oyma bezemeler dikkat çekmektedir (R. 74).

I. Muhammed, yeni bir dekoratif program oluşturarak, kapının yenilenmesini gerçekleştirdi. Dekorasyon ve mimari tasarımı birleştirerek, Endülüs sanatının gelecekteki gelişiminde, uyguladığı modelle, büyük bir değer kattı[126]. Süsleme sanatçısı, gözlemciye geleneksel bitki dünyasının heykelsi temsili ustalığını gösterir.

---

[123] Pedro Francisco Marfil Ruiz, *Las Puertas De La Mezquita De Cordoba Durante El Emirato Omeya, Universidad Cordoba*, çev., Asuman Çelik, Tesis Doctoral, Cordoba, 2010, p. 155.

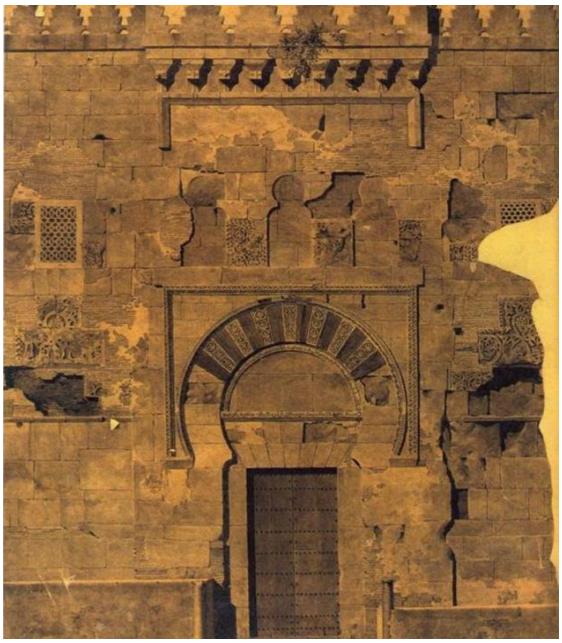
[124] "Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla, Allah (cc), Abdurrahman oğlu Muhammed'e sağlam ve genişçe bir bina yapmasını emir veren Melik'e ikramda bulunsun ve ona ferahlık versin ve cömertlikde bulunsun. Allah'ın bereketi, yardımı ve saadetiyle hicri 241 senesinde tamam oldu".

[125] Luis E. Sanches Garcia, *age.*, p. 17.

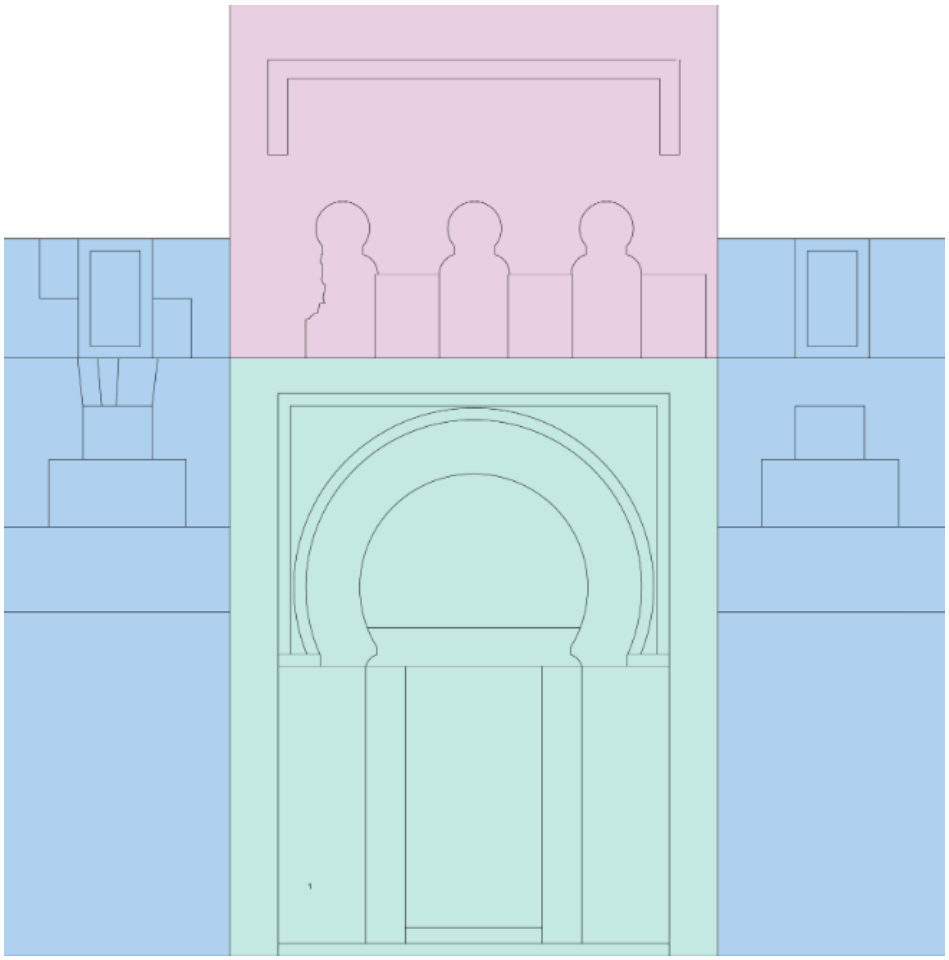
[126] Pedro Francisco Marfil Ruiz, *age.*, s. 671.



R. 63: Bâb el-Vüzera, K: Wikimedia.

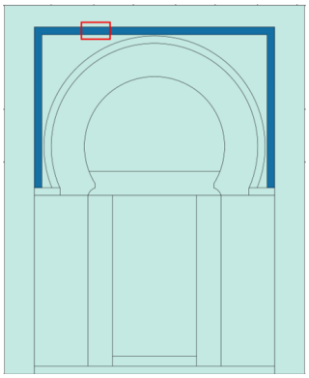


R. 64: Vezirler Kapısı, K: P. Marfil, (Antonio Florez 1903).



Ç. 7: Vezirler Kapısı'nın (San Esteban) görünüşü

Vezirler Kapısı'nın at nalı kemerinin çevresini, üç taraftan kuşatan silmenin (Ç. 8) tezyinatı, başka düz bir silmeyle ikiye bölünmüştür.



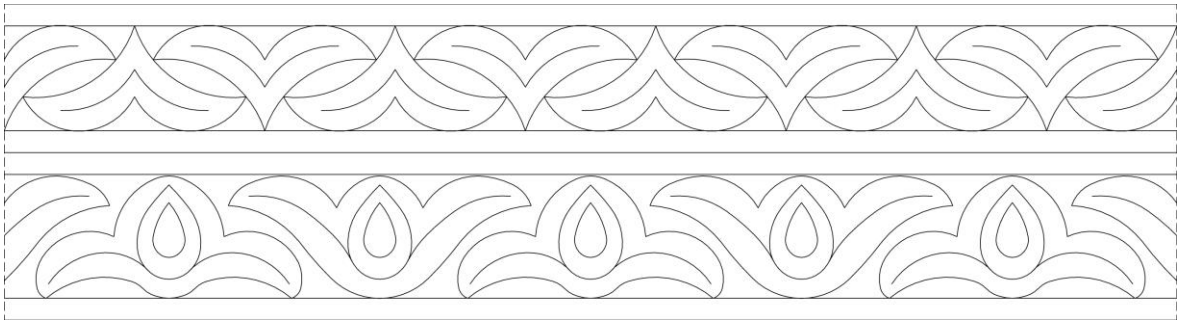
Ç. 8: At nalı kemerin çevrçevresindeki silmesinin görünüşü.

Birbirinden farklı ve açılı bir şekilde uygulanan iki silmenin üst sırada olanı, palmete benzeyen motifin ters-yüz olarak, düşey simetri ekseninde, sağa ve sola doğru devam etmesiyle oluşmuştur. Altta olan ise, iki benzer motifin, sırayla düşey eksene yerleştirilerek, sağa ve sola devam etmesiyle meydana gelmiştir (R. 65).

Her iki desen de birbirine benzer olmakla beraber, alttaki desenin daha detaylı olması ve alt yaprakların yönleri bakımından farklı olmasıyla ayrılır (Ç. 9).



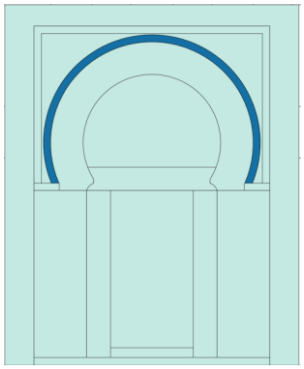
R. 65: At nalı kemerin çevresindeki silmeden detay.



Ç. 9: At nalı kemerin çevresindeki ikili desen.

Alt yaprakların yönünün her iki kompozisyonda farklı olması, değişiklik oluşturarak zenginlik yaratmıştır (Ç. 9).

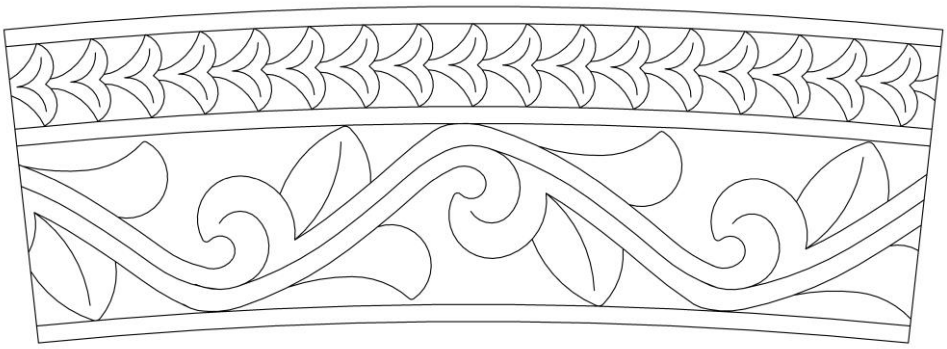
Vezirler Kapısı'nın at nalı kemerinin dış silmesi (Ç. 10), birbirine açı oluşturacak şekilde, genişlikleri, yükseklikleri ve desenleri birbirinden farklı, paralel iki silmenin tezyin edilmesiyle oluşmuştur. Üst sıra, sap çıkmalarının ard arda gelmesiyle oluşturulurken; alt sıra, sap çıkmalarının ve yaprak motiflerinin, S çizerek tek iplik şeklinde devam eden dalın üzerine, çeşitli yönlerde, yerleştirilmesiyle meydana gelmiştir (R. 66, Ç. 11).



Ç. 10: Vezirler Kapısı'nın kemer silmesinin görünüşü.

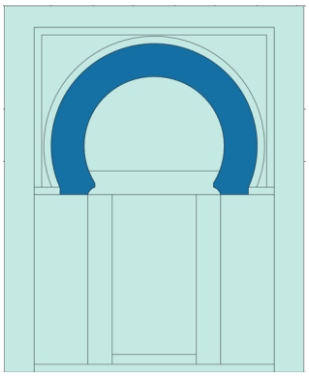


R. 66: Kemer silmesi detayı.

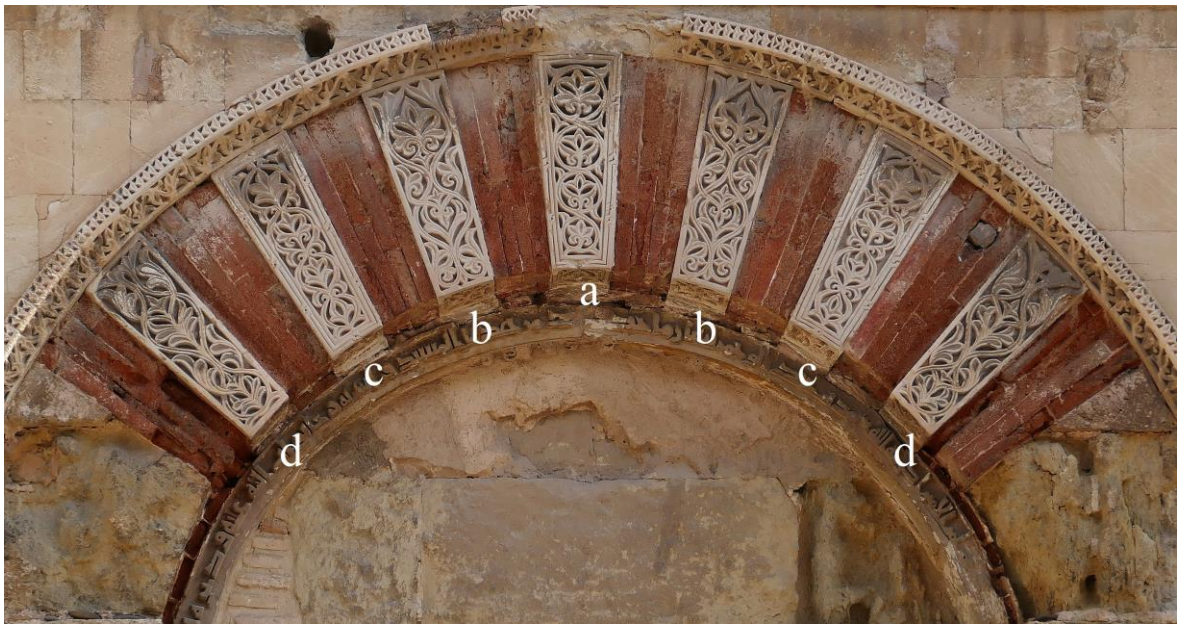


Ç. 11: Kemer silmesinin çizimi.

Vezirler Kapısı'nın at nalı kemerinin alın kısmında (Ç. 12), mevcut haliyle, biri kemer kilit taşı üzerinde, diğerleri ise kemerin sağ ve sol tarafına yerleştirilmiş bulunan stuko panolar, yedi adet olup bir kısmının kopmuş olduğu görülmektedir. Alçı panolar, kemer yüzeyinde ortalama dört sıra tuğla dizisininden sonra görülmektedir. Simetrik olarak yerleştirilen mevcut stuko levhalar, dört farklı kompozisyona sahiptir (Ç. 12, R. 67). Hepsi dikine, ½ simetrik tasarlanmıştır, kompozisyonda dallar iki yöne de ilerleyebilir.



Ç. 12: Vezirler Kapısı'nın kemer alnının görünüşü.



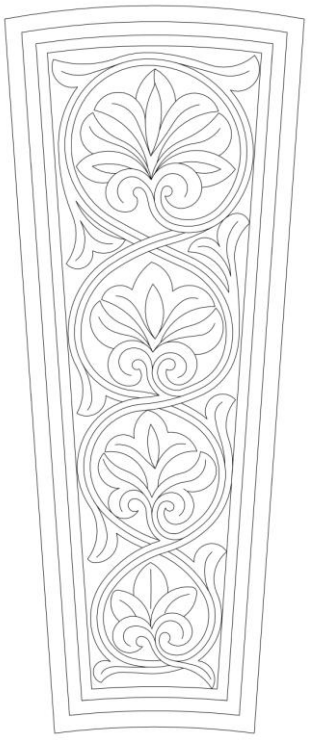
R. 67: At nalı kemerdeki stuko panolar.

Ç. 13-a'daki çizimde görülen pano üzerinde, birbirinin altından ve üstünden geçen dallar, yukarı çıktıkça büyüyen palmet motiflerinin etrafını sarmıştır. Kompozisyonda meydana gelen boşluklar, sap çıkmaları ve yapraklarla tezyin edilmiştir. Palmet motifine derinlik kazandırmak için, yaprakların üst kısımları rölyeflenmiştir (R. 68-a, Ç. 13-a).

Merkezî panonun etrafındaki flatoda yer yer zencirek motifi uygulanmıştır.



R. 68-a: Kemer alnındaki merkezî pano.

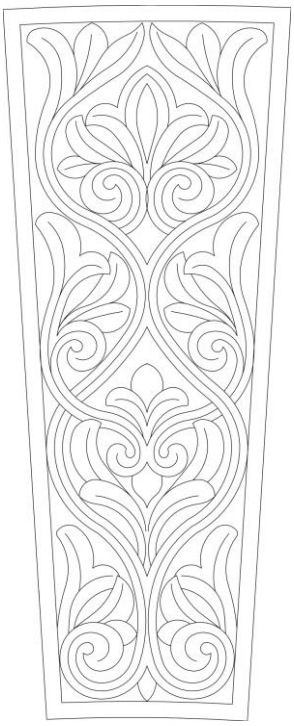


Ç. 13-a: Kemer alnındaki merkezî panonun çizimi.

Ç. 14-b panosunda ana dal, alt kısımda ters yönde kıvrım oluşturmuş ve bir yaprak grubuyla sonlandıktan sonra, diğer ucu yukarı doğru S çizerek ilerlemiş ve sonu yaprakla bitmiştir. Ana dalların eksen birleşmeleriyle meydana gelen, mekik şeklindeki panoların iç kısımları ve boşlukları, ana daldan veya tepelikten çıkan yaprak ve bitki kökenli motiflerle doldurulmuştur. Motiflerin üzeri kabartmalıdır (R. 69-b).



R. 69-b: Vezirler Kapısı'nın at nalı kemerinin alın kısmındaki pano.



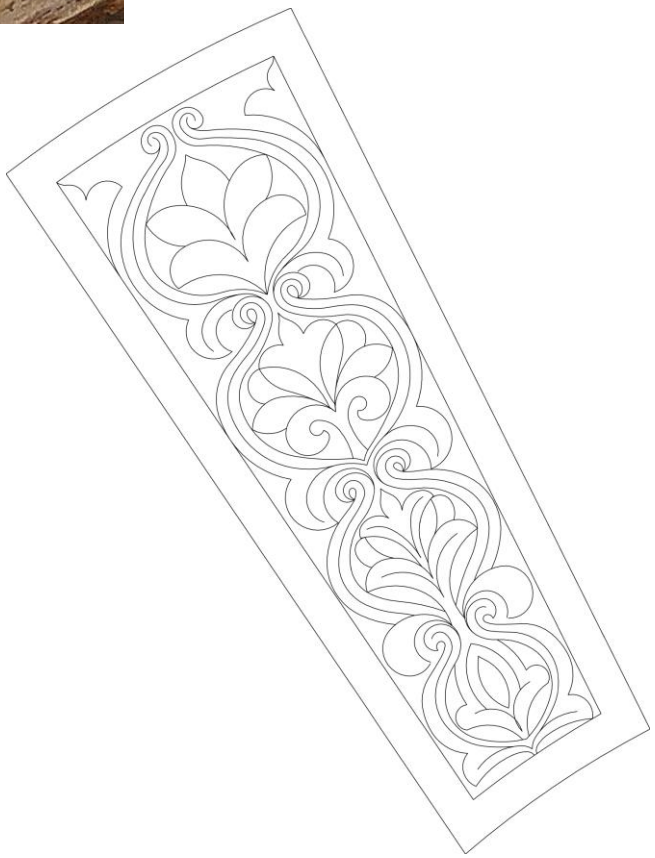
Ç. 14-b: Vezirler Kapısı'nın at nalı kemerinin alın kısmındaki panonun çizimi.



R. 70-c: Kemer alnındaki pano.

Ç. 15-c çiziminde tasarımın ana hattı, tepe kısımları kıvrık olan, dört adet ayırma rûmiye benzeyen motifin birbiri ardınca yerleştirilmesiyle meydana gelmiştir.

Palmet ve diğer bitki kökenli motifler, ayırma rûmiye benzeyen motifin iç kısmına, düşey eksen üzerindeki boşluklara yerleştirilmiş olup, diğer kalan boşluklar ise, yaprak ve sap çıkmaları ile tezyin edilmiştir (R. 70-c).

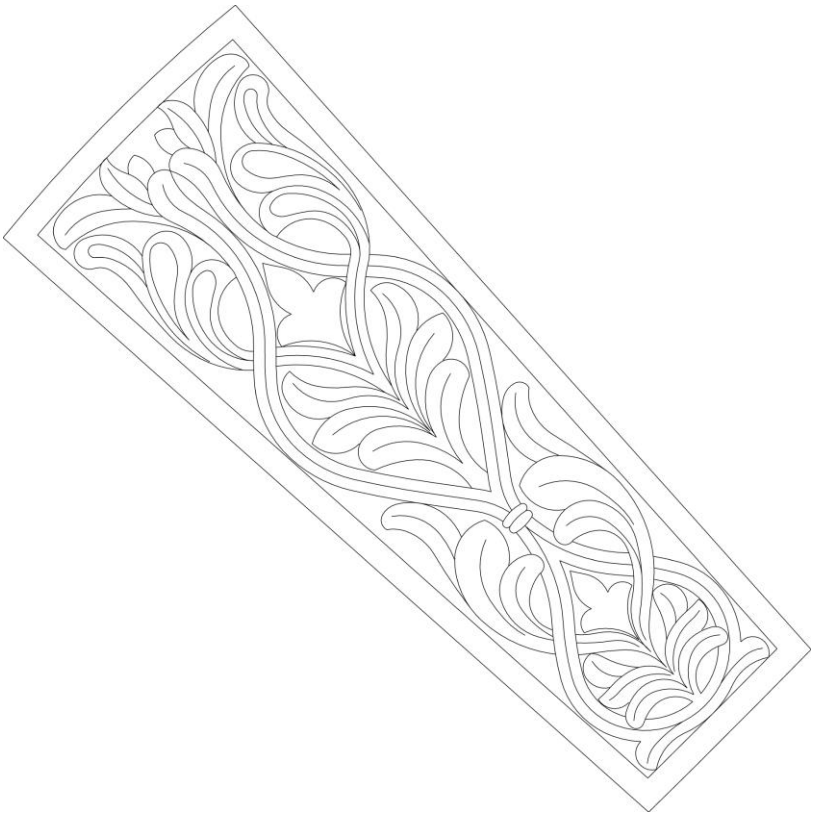


Ç. 15-c: Kemer alnındaki panonun çizimi.

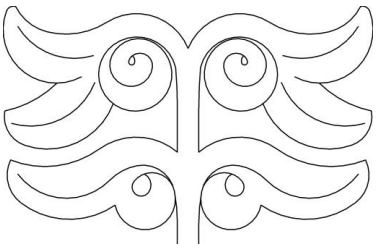


R. 71-d: Kemer alnındaki pano.

Ç. 16-d panosu ½ simetriktir, ana dal S kıvrımından oluşmuş, ucları yaprakla bitmiştir. Desenin taban kısmındaki yaprak demetinden çıkan dallar, ana dalın boşluklarına doğru kıvrılmış ve yine yaprakla tamamlanmıştır ve aynı hareket ana dalın eksendeki tüm birleşim yerlerinde devam etmiştir (R. 71-d, Ç. 16-d).



Ç. 16-d: Kemer alnındaki panonun çizimi.

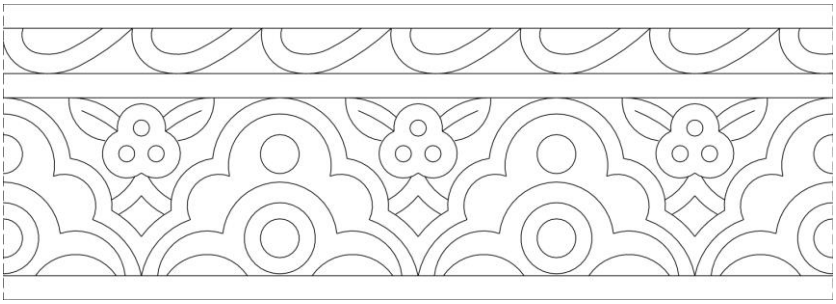


Ç. 17 Güney penceresinin sol tarafındaki desen.

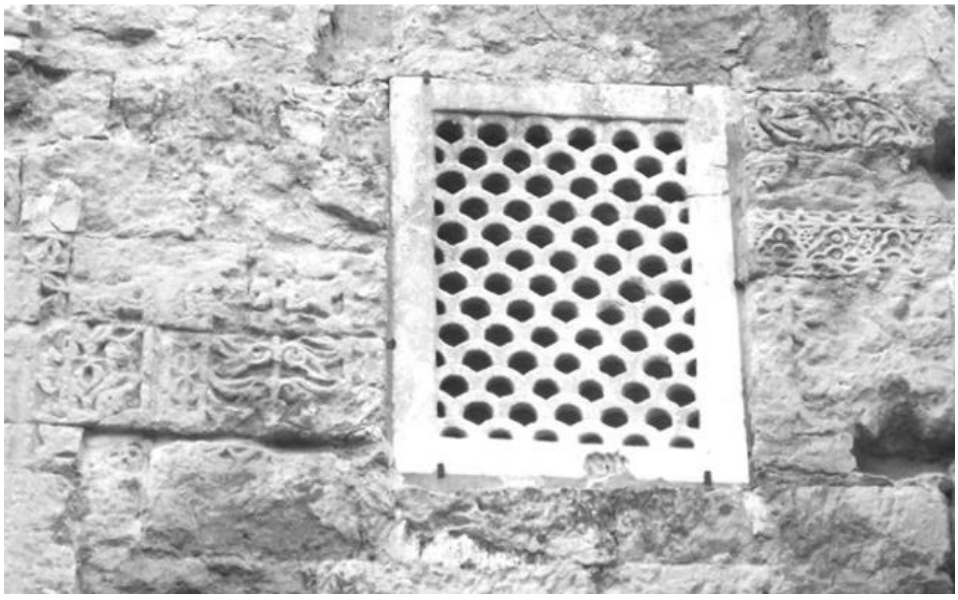
Genel olarak, Vezirler Kapısı'nın süslemeleri tahrip olmuştur. Güney penceresi süslemesi, görülebildiği kadarıyla çizimi yapılmıştır (R. 72, Ç. 17).

Ç. 18' de pencerenin sağında ve bordür halinde olan, biri dar, diğeri daha geniş olan kompozisyon hazırlanmıştır. Dar olan, yarım bademe benzeyen motiflerin art arda sıralanmasıyla oluşur.

Geniş olan da ise, yatay doğrultuda, düşey eksen üzerine yerleştirilen, beş dilimli paftaların yan yana dizilmesi ile ana kalıp oluşturulmuştur. Panoların içine bitkisel motifler yerleştirilmiş olup araları ise üç yapraklı penç ve yaprakları ile tezyin edilmiştir (R. 72, Ç. 18). Pencerenin solunda, yaprağa benzeyen simetrik motiflerin üst üste, birbiri ardınca devam etmesiyle iki pano meydana getirilmiş olup, çevresinde rölyefli bordür vardır (R. 73).

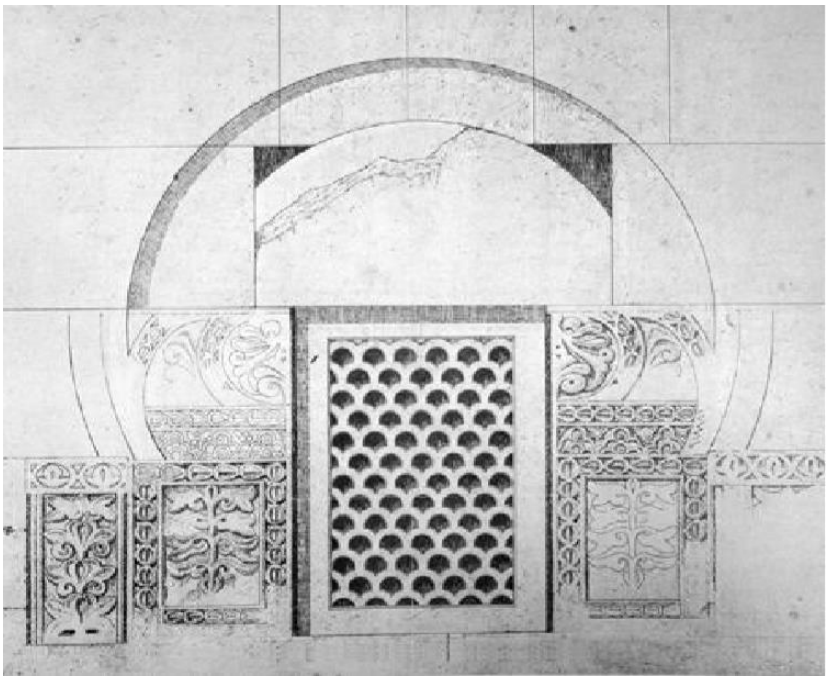


Ç. 18: Güney pencerenin sağ tarfındaki desen.



R. 72:Vezirler Kapısı'nın güney pencere süslemesi, K: P. Marfil.

F. Hernandez'in restorasyon yaptığı sırada, R. 73'de görüldüğü gibi çizim olarak tamamlanmıştır.



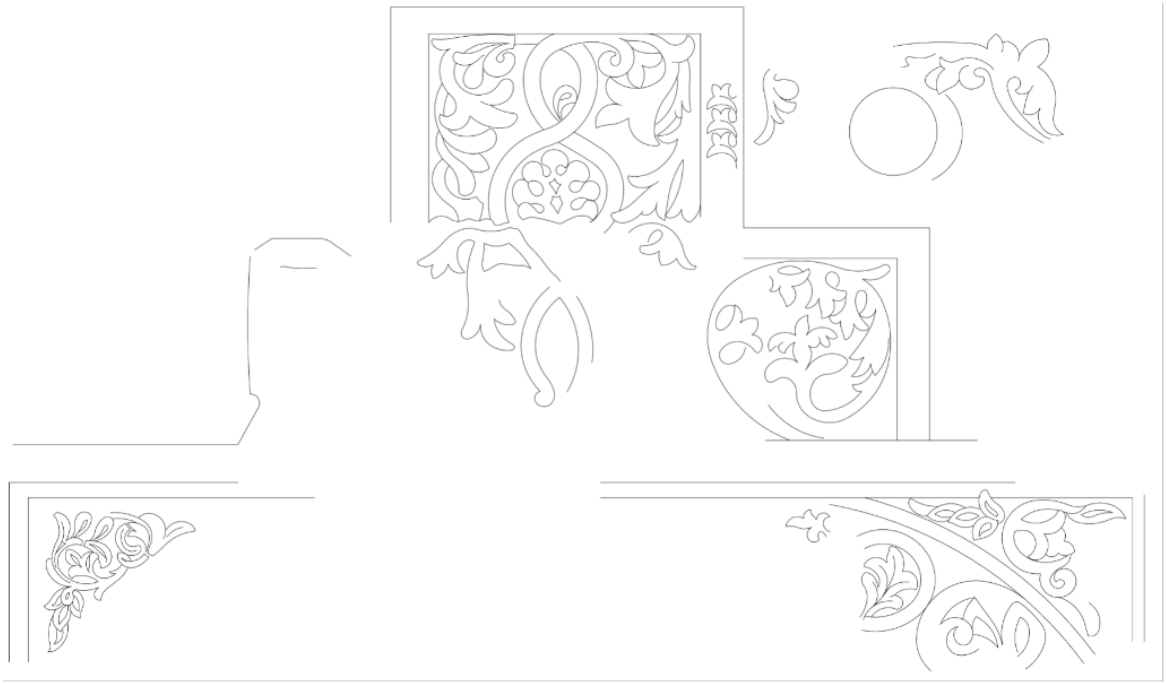
R. 73: Vezirler Kapısı'nın güney penceresinin çizimi, Felix Hernandez, K: P. Marfil.

Güney penceresinin alt kısmındaki tezyinat, fazlasıyla tahrib olmuştur. Anlaşılabildiği kadarıyla üç kademeli, basamaklı, bir yapısı mevcuttur. İlk basamak, muhtemelen müstakil kompozisyon alanı olup, ikinci ve üçüncü basamaklardaki kompozisyonlar, bütün halinde yapılmıştır. Bu alanda kullanılan desen tasarımları, dallar, yapraklar ve çeşitli formlardaki akantus yaprakları ile oluşturulmuştur.

Basamaklı alanın köşelikleri yine bitkisel kaynaklı motiflerle tezyin olduğu, kalıntılardan anlaşılmaktadır. Köşeliklerin tam orta kısımlarında rozet gibi kabarık duran, ancak herhangi bir süsleme barındırmayan kabartmalar mevcuttur (R. 74, Ç. 19).

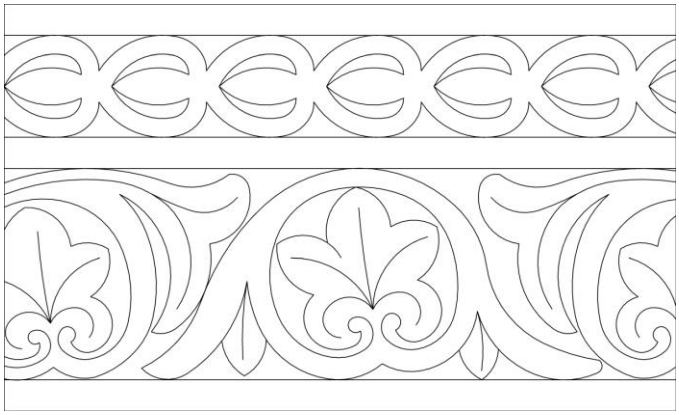


R. 74: Vezirler Kapısı'nın güney penceresi tezyinatı, (alt kısımı), K: www.mezquitadecordoba.info.



Ç. 19: Güney penceresi tezyinatı, (alt kısımı).

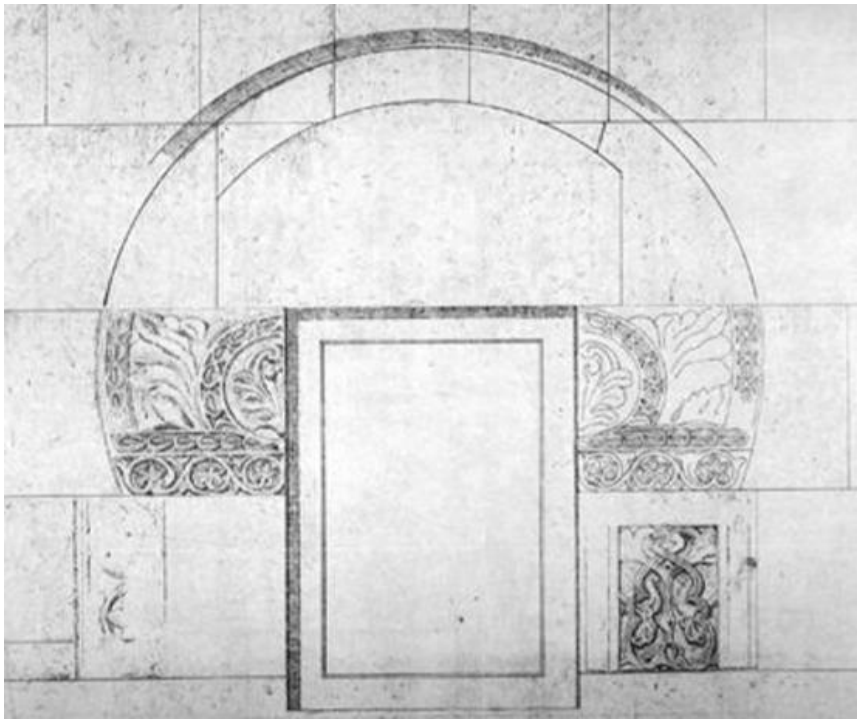
Kuzey penceresinin sol tarafında, çift sıra halinde bordür vardır. Üst tarafta olan, içleri rölyefli bademe benzeyen motiflerin art arda gelmesiyle şekillenmiş olup, alt kısımdaki geniş olan kompozisyon ise, dallar, palmet motifini saracak şekilde kıvrılarak sonu bu motifle bitmiştir. Boşluklar dallardan çıkan yapraklarla tezyin edilmiştir (R. 75, R. 76, Ç. 20).



Ç. 20: Kuzey penceresinin sol tarafındaki tezyinatı.



R. 75: Vezirler Kapısı'nın kuzey pencere süslemesi.



R. 76: Vezirler Kapısı'nın kuzey pencere süslemesi, kaynak: P. Marfil.

Vezirler Kapısı'nın sıralı sağır kemerli kısmında, üç adet dikdörtgen pano bulunmaktadır. Bunlardan sadece kuzey tarafta olanın deseni belirgindir. Kuzey taraftaki panonun kompozisyonun ana iskeleti, çift sıra halinde, üç adet helezonun üst üste konumlanmasıyla meydana gelmiştir. Bu helezonların içine nebâtî motifler yerleştirilmiş olup, çevresini saran dalı tam olarak doldurmaktadır. Kalan boşluklar, sap çıkmaları ile tezyin edilmiştir (R. 77).

Pano, ince bir silmeyle çevrelenerek, dış kısmına, verev olarak konumlanmış, yapraklarla süslenmiştir (Ç. 21).



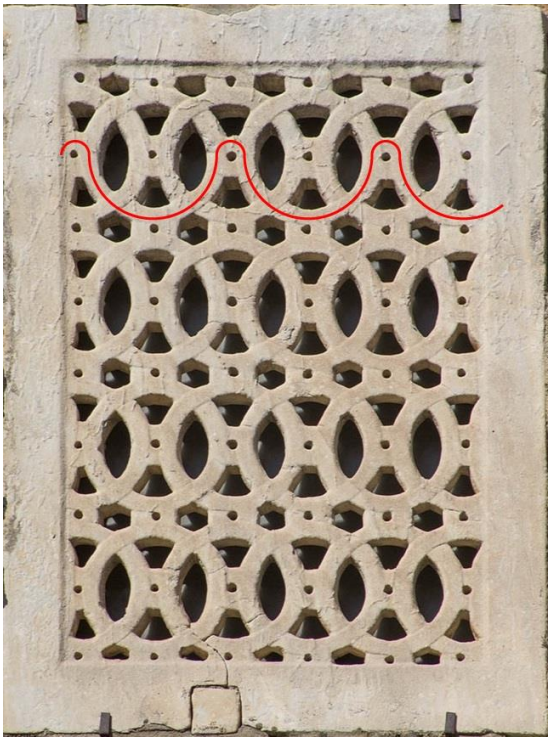
R. 77: Vezirler Kapısı'nın sıralı sağır kemerli kısmıdaki üç pano.



R. 78: Sıralı sağır kemerlerin kuzey yönündeki pano.



Ç. 21: Sıralı sağır kemerlerin kuzey yönündeki pano.



R. 79: Vezirler Kapısı'nın sol pencere şebekesi, K: Artencordoba.

Sol pencere şebekesinin tasarımı, sırasıyla küçük ve büyük yarım çemberlerin, S şeklinde, peşpeşe devam etmesiyle oluşan eğri çizginin, aynalı olarak yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu, iç içe geçmiş dairelerden oluşan, zincir görüntüsü izlenimi uyandırmaktadır (R. 79).



R. 80: Vezirler Kapısı'nın sağ pencere şebekesi, K: Artencordoba.

Kompozisyon kurgusu; yatay olarak dizge meydana getiren ters U şeklindeki formların, aşağıdan yukarıya doğru sıralanırken, her bir dizgedeki formların ayakları, alt sıradakinin tam tepe noktasına basacak şekilde oluşturulan dekoratif bir örüntüdür.

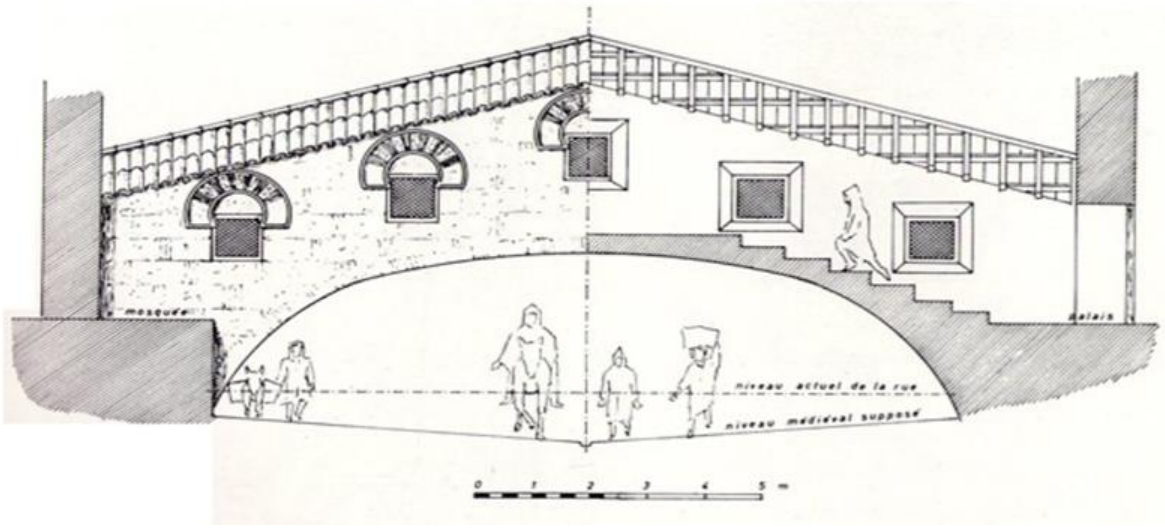
Şebekenin sağ taraftaki dekorasyonu Roma sanatından ve sol taraftaki ise Doğu Emevî sanatından gelmektedir[127] (R. 80).

[127] Pedro Francisco Marfil Ruiz, *agt.*, s. 441.

3.2.2. Puerta Del San Miguel

San Miguel Kapısı, II. Abdurrahman'ın câmisinin uzantısının olduğu yerdedir. San Estaban'a benzer ancak daha küçüktür. At nalı kemerin etrafı gotik karakterdeki, silme ile çevrelenmiş olup, silmenin üzerinde yedi adet küre bulunmaktadır (Ç. 22, R. 82). Kemer aynasında, geometrik kompozisyon ile birlikte, 16. yy da eklenen Piskopos Don Juan kalkanı görülmektedir (R. 84). Kapının iki tarafında Espiritu Kapısı ile aynı şebeke tezyinatına sahip pencereler bulunmaktadır (R. 85). II. Abdurrahman zamanında Saray ile câmi arasında bir geçiş sağlamak maksadıyla Sabat Kapısı yapılmış ve saraydan câmiye yapılan ilk köprü şeklindeki geçişin girişine, bu kapı karşılık gelmekteydi (R. 81). Sözü edilen Sabat Kapısı, II. Hakem'in emri ile inşa edilenle karıştırılmamalıdır. Günümüzde Villaviciosa' ya, eski Capilla Mayor'a erişmi sağlayan San Miguel Kapısı'nın kitabesi yoktur[128].

Bu geçit, II. Hakem'in câmiyi genişlettiği sırada, yeni maksura alanına açılan bir Sabat kapısı yaptırınca, hem gereksizliği hem de güvenlik nedeniyle yıktırıldı[129].



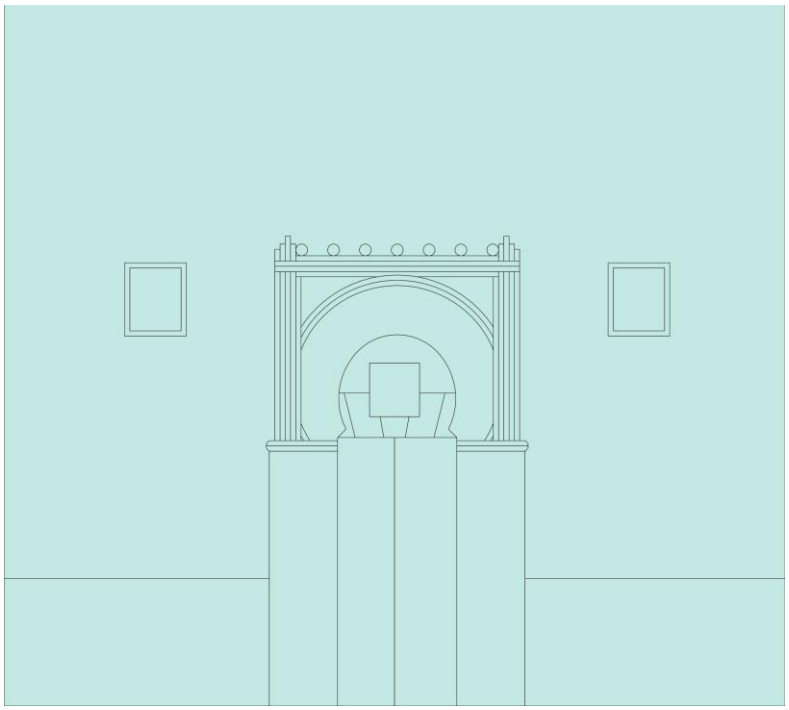
R. 81: Eski Sabat Kapısı'nın Saraya bağlantısını gösteren köprü, Kaynak: Pedro Francisco Marfil Ruiz, Las Puertas De La Mezquita De Cordoba Durante El Emirato Omeya, Universidad Cordoba, Tesis Doctoral, Cordoba, 2010, p. 266.

[128] Don Rodrigo Amador De Los Rios, I*nscripciones Arabes De Cordoba De La Mezquita-Aljama*, çev., Elçim Yüce, İmprenta De Fortanet, Madrid, 1880, p. 177.

[129] Pedro Francisco Marfil Ruiz, *agt.* p. 681.

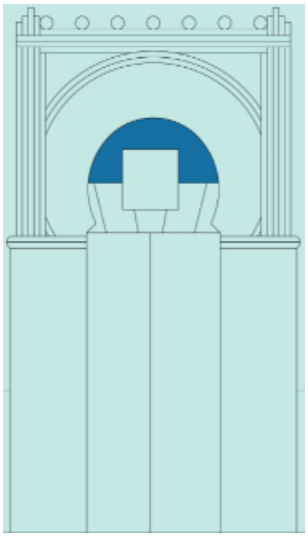


R. 82:San Miguel Kapısı, K: /cordobacrisoldeculturas.files.wordpress.com



Ç. 22: San Miguel Kapısı'nın Görünüşü.

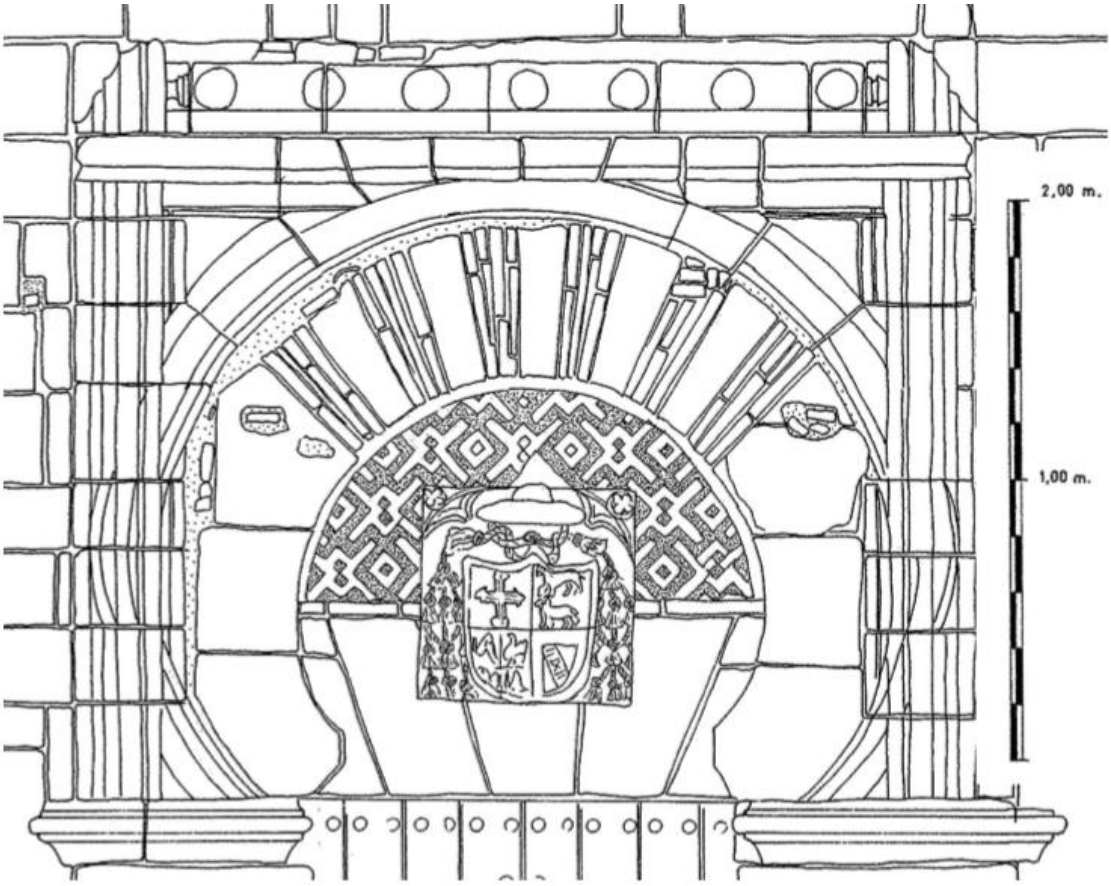
San Miguel Kapısı’ nın kemer aynasının (Ç. 23) tezyinatı, taş ve tuğlanın dönüşümlü kullanımı sonucu oluşmuş bir geometrik kompozisyondur. Ç. 24: San Miguel kapısı’nın kemer aynasındaki taş-tuğla ile yapılmış geometrik kompozisyonda, siyah ile gösterilen doğrusal çizgilerin, çeşitli yönlerde doksan derecelik açılar oluşturmasıyla meydana gelen ve sonsuza giden çizgi sisteminin, birbirinin adınca ve birbirinin içine girecek şekilde, sıralanmasıyla meydana gelmiştir. Aralarda kalan bazı alanlara nokta (bir birim kare) yerleştirilmiştir. Ancak on altıncı yüz yılda, bu geometrik kompozisyonun yarısını işgal edecek şekilde, bir simge yerleştirilmiştir (R. 83, R. 84, Ç. 24).



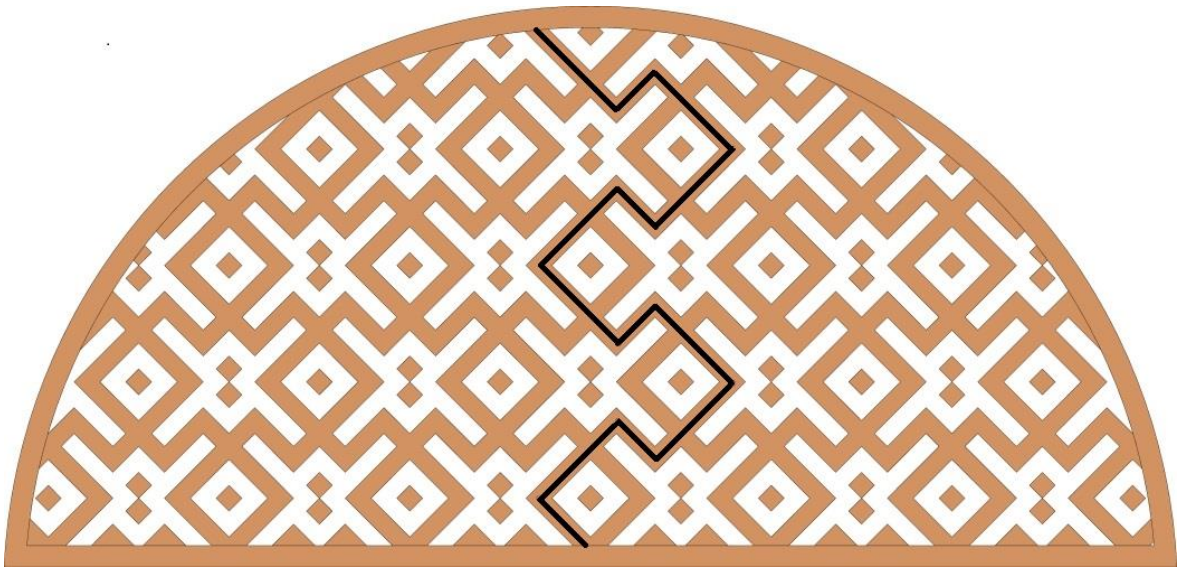
Ç. 23: San Miguel Kapısı'nın kemer aynasının görünüşü.



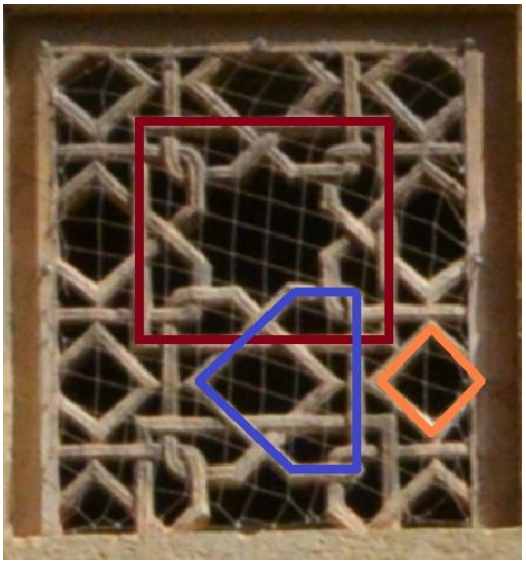
R. 83: San Miguel kapısı’nın kemer aynasının detayı, K: Artencordoba.



R. 84: San Miguel Kapısı'nın kemer kısmının detayı, K: P. Marfil, s. 289, Tomo II.



Ç. 24: San Miguel kapısı'nın kemer aynasındaki taş-tuğla ile yapılmış geometrik kompozisyonun tamamlanmış haliyle çizimi.



R. 85: San Miguel Kapısı'nın pencere şebekesi.

Kapının her iki tarafındaki pencerenin kompozisyon kurgusu aynıdır; büyük kareler, düşey eksen üzerine yerleştirilir. Yanda mavi renk ile gösterilen geometrik şekillerin, büyük karelerin dört bir kenarını kesecek şekilde, sivri kısımlarının iç içe geçmesiyle büyük karenin ortasında sekizgen bir yıldız meydana getirir. Büyük karelerin köşelerinde kalan boşluklar ise eşkenar dörtgenlerle kapatılmıştır (R. 85).

Bu şekilde, geometrik desenler birbirinin altından ve üstünden geçerek, sonsuza giden dekoratif örüntüyü meydana getirir. Bu pencere Espiritu Kapısı'nın Pencere şebekesi ile aynıdır.

3.2.3. Puerta De San Ildefonso

II. Hakem dönemine ait olan bu kapı, 1741-1900 yılları arasında yarı müstakil bir yapı tarafından gizlendiğinden, özellikle alt ve orta kısımları özgünlüğünü korumuştur (R. 86, Ç. 25). Sadece kapının üst kısmındaki sıralı iç içe geçmiş sağır kemerlerde restoratörün katkısı vardır. Daha önceki San Espiritu Kapısı'nın kompozisyon şemasıyla aynı olmakla beraber, kullanılan motifler farklılık gösterir. Batı cephesinde bulunan bu kapı Velázquez Bosco tarafından restore edildi[130].

Batı cephesindeki kapılardan tezyinat bakımından gösterişli olan iki kapıdan biridir. San Idefonso Kapısı çizimlerde üç bölüm halinde incelenmiştir. Bunlar;

- At nalı kemerin bulunduğu ana giriş bölümü,
- Sıralı kemerli bölüm ve
- Pencere şebekelerinin bulunduğu bölümler.

At nalı kemerin bulunduğu ana giriş kısmı, harime girişi sağlayan kapıyı da içinde barındıran asıl bölümdür (R. 87). At nalı kemer, iki silme ile çerçeve içine alınarak, arada kalan bordür kısmı ise, tuğla ve taşın münavebeli olarak kullanılması sonucu, dekoratif bir geometrik desen oluşturulmuştur.

Câminin hem iç kısmında hem de dışında at nalı kemerlerde taş ve tuğlanın dönüşümlü kullanımı, câmiye karakteristik bir kromatizm kazandırmıştır.

Her kapıda farklı olmakla beraber, San Ildefonso Kapısı'nın bordür kısmının geometrik yapısı tuğla ve taş dönüşümlü kullanılarak baklava dilimi şeklinde, düzenli aralıklarla sıralanmasıyla oluşmuştur. Ayrıca bu şekilde taş ve tuğla kombinasyonuyla oluşan diğer yüzeyler ise; sıralı kemerler ve bunların iç kısımları ile pencere şebekeli kısmın kemeri ve kemer aynasıdır.

Biri sıralı kemerlerin, diğeri kemer alınlığının üstünde olmak üzere, iki adet kitâbe bulunur. Kitâbeler, kûfi hatla yazılmış olup, sıralı kemerlerin üzerinde bulunan yazıt hasar görmüştür.

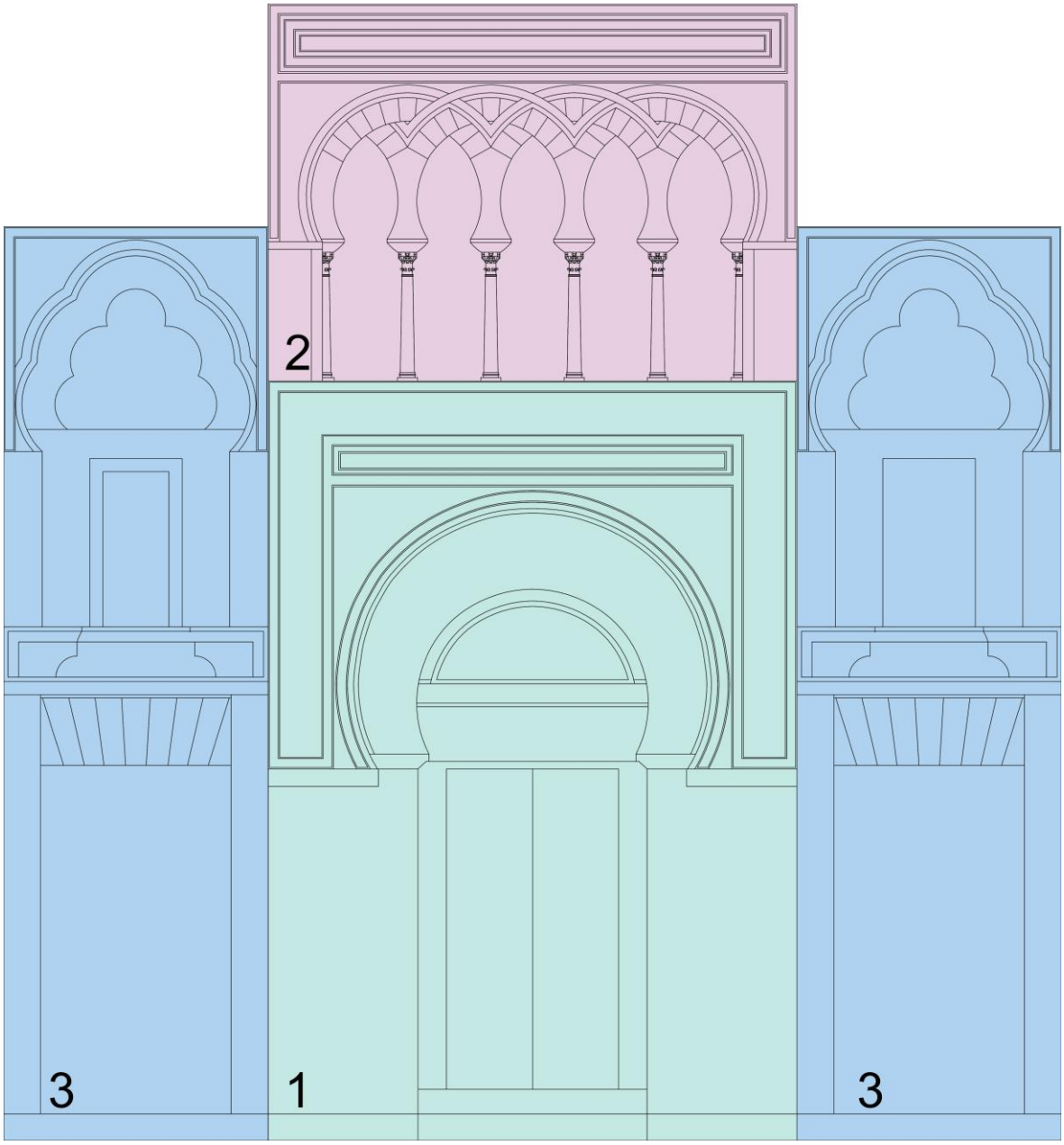
Dört tanesi pencere şebekeli kısmın kemerlerini, altısı ise sıralı kemerleri destekleyen toplam on adet sütunçe vardır.

Bunların dışındaki tüm alanlar nebâti motiflerle tezyin edilmiştir.

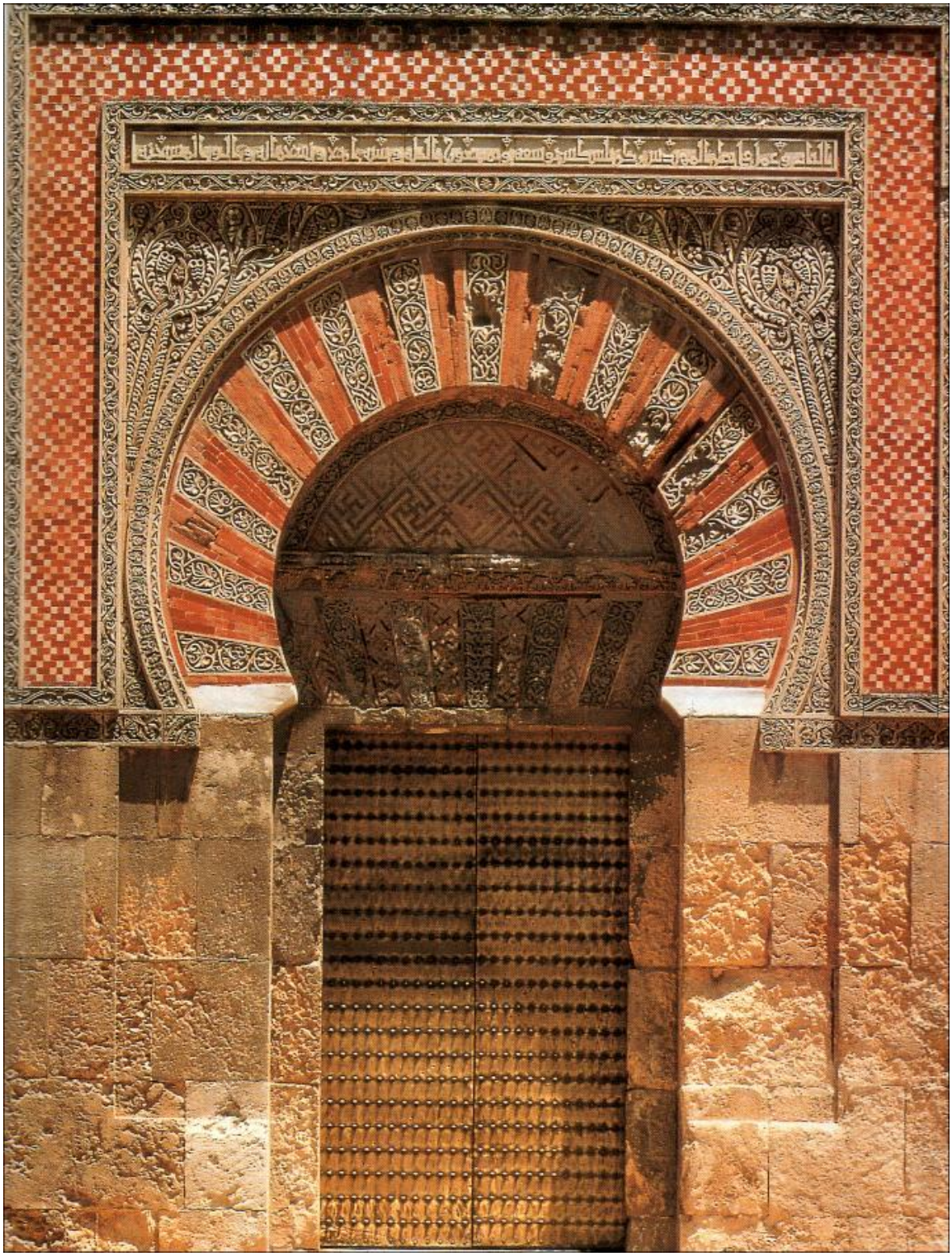
[130] Luis E. Sanches Garcia, p. 18.



R. 86: San Ildefonso Kapısı, K: www.kids.kiddle.

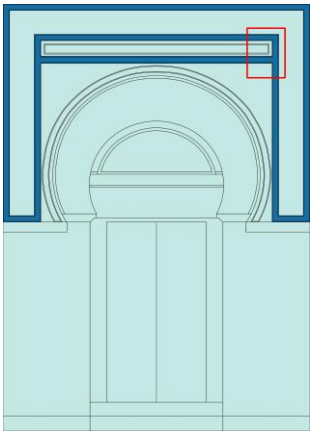


Ç. 25: San Ildefonso Kapısı'nın görünüşü.



R. 87: San Ildefonso Kapsı ana giriş bölümü, K: www. jdiezarnal.com.

At nalı kemerin çevresini, üç taraftan kuşatan, taş-tuğla dekorasyonunun etrafı ve kitâbesinin çevresi (R. 89, R. 90), silmeyle çevrelenmiş ve tezyin edilmiştir (Ç. 26).



Ç. 26: San Ildefonso Kapısı'nın at nalı kemerinin çevresindeki silmelerin görünüşü.

Silme üzerindeki tasarım, tek iplik düzeni ile kurgulanmıştır.

Tek iplik düzeni, antik Mısır ve Çin'den günümüze kadar uygulanmaktadır[131].

Burada kullanılan motifler, rûmi motifine benzemektedir. Kemer alınlığının iç kısmında kûfi hattıyla ayet yazmaktadır.

Bu silmeler, taş ve tuğla kullanımıyla tezyin edilmiş bordürün alt kısmında (R. 88), bir simetri eksenine sağlı-sollu olarak yatay S dalının iki ucuna yerleştirilen motifin, içe büklümlü olarak çerçeveye teyet geçen nebâti motiflerin tek iplik üzerinde devam etmesiyle oluşmuştur. Dalların orta kısmı yivlidir ve motiflerin üzeri rölyefli yapılmıştır. Bu dal geometrik bordürün, üst tarafına doğru çıkarken, kitâbeyi de çevreler (R. 90, Ç. 27).

Bu silme deseninde kullanılan motif türlerini Shahid Suhrwerdi, kitabında akantus olarak[132], Maldonado ise palmet olarak[133] tarif etmiştir.



R. 88: Silmelerdeki desenin başlangıç noktası.

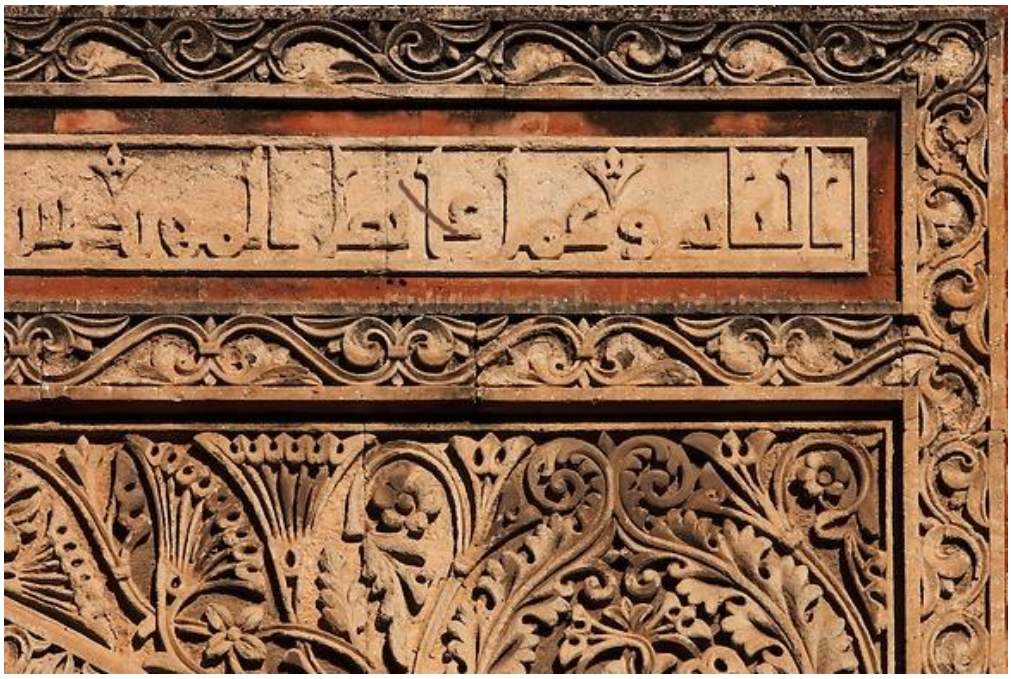
[131] İnci A. Birol, *Türk Tezyînî Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri*, Kubbealtı yay., İstanbul, 2008, s. 188.

[132] Shahid Suhrawardy, *age*., pp. 78.

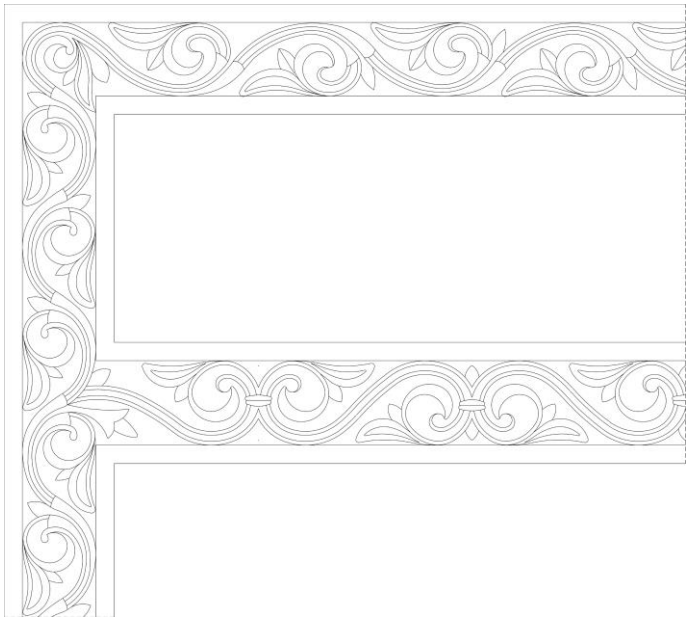
[133] B. Pavon Maldonado, *El Arte Hispanomusulman En Su Decoracion Floral*, Ministerio De Cultura Direccion General De Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1990, p. 111, 112.



R. 89: At nalı kemerin kitâbesi, K: F. Yıldırım.

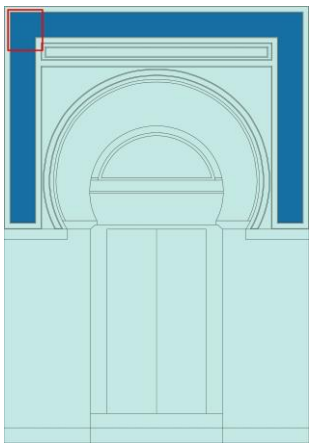


R. 90: San İldefonso Kapısı'nın at nalı kemerini üç taraftan çevreleyen ve kitâbesini kuşatan, silmeler, K: Manuel Cohen. .



Ç. 27: Geometrik bordürün ve kitabenin silmelerindeki tek iplik düzeninin çizimi.

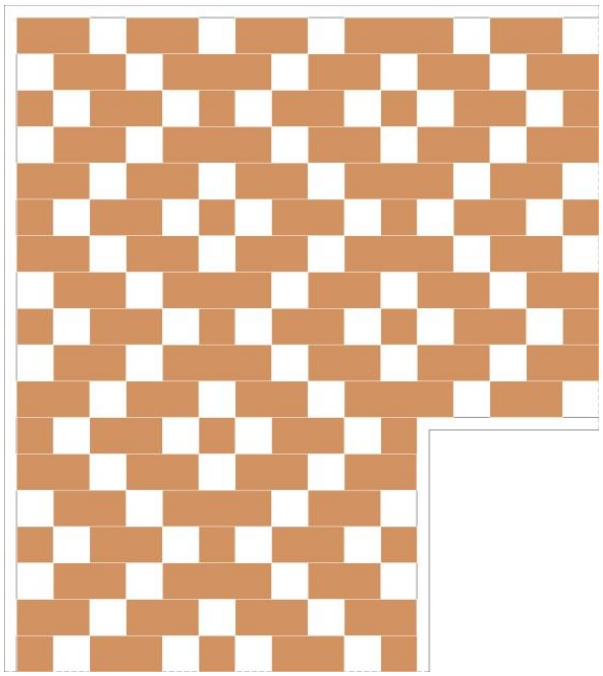
At nalı kemeri üç taraftan kuşatan silmelerin arası, taş ve tuğla kombinasyonuyla tezyin olmuştur. Her bir tuğla, desene göre içe ve dışa doğru yerleştirilerek, aşağıdan yukarı doğru hareket eden, zik-zak bir yapı, baklava dilimi görüntüsü oluşturmuştur (R. 91, Ç. 28, Ç. 29).



Ç. 28: Geometrik tezyinatlı bordürün görünüşü.

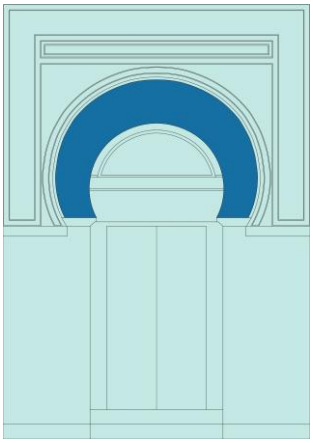


R. 91: Taş-tuğla dekorasyonunun detayı



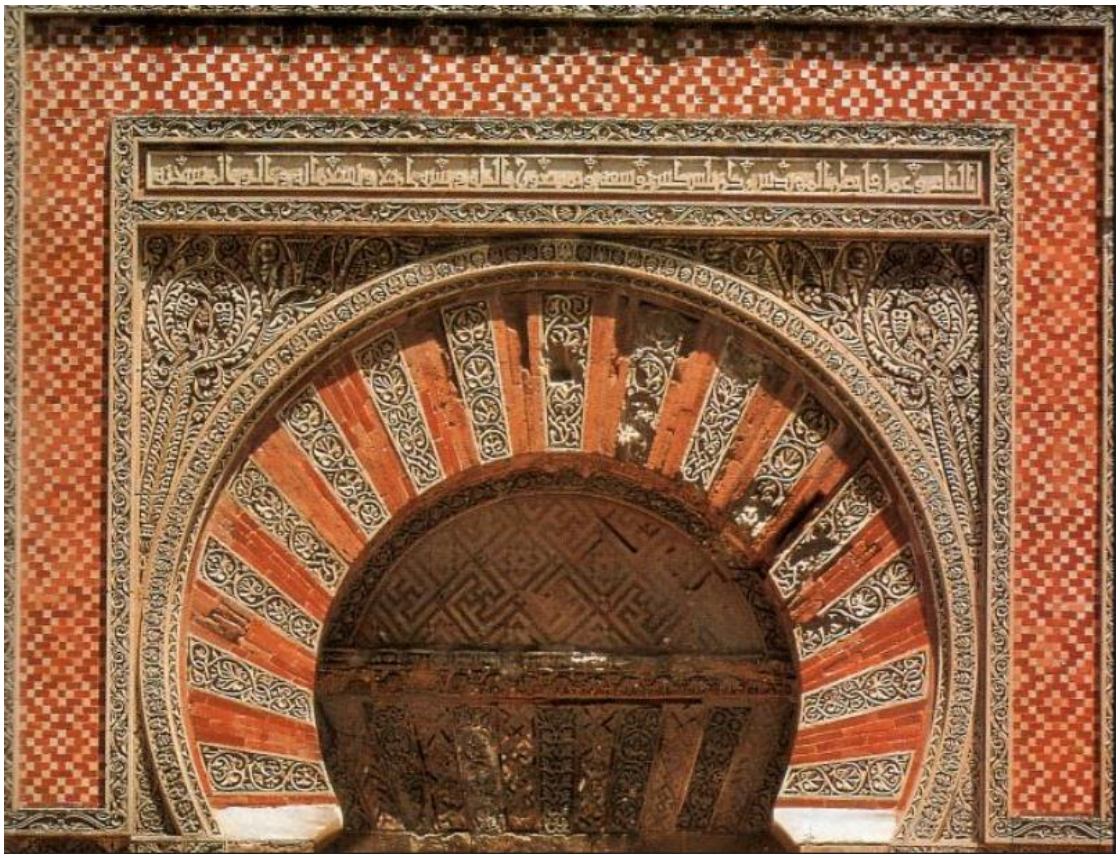
Ç. 29: Taş-tuğla dekorasyonunun çizimi.

At nalı kemerin alın kısmı, (Ç. 30) tuğla ve taşın münâvebeli kullanılmasıyla yapılmış olup, taşların yüzeyine sıva kullanılarak tezyin edilmiştir. On beş adet sıva tezyinatlı taş pano ve her biri dörder sıradan, on dört adet tuğla münavebeli olarak yerleştirilmştir. Tezyin edilmiş panolar, bazı ufak-tefek ayrımları olsa da ana hatlarıyla üç farklı şekilde kompoze edilmiştir. Kemerin alt kısımlarındaki panoların desen tasarımı (R. 93-c), birer sefer kullanılmış olmakla beraber, diğer iki kompozisyon dönüşümlü olarak yerleştirilmiştir (R. 92, R. 93).

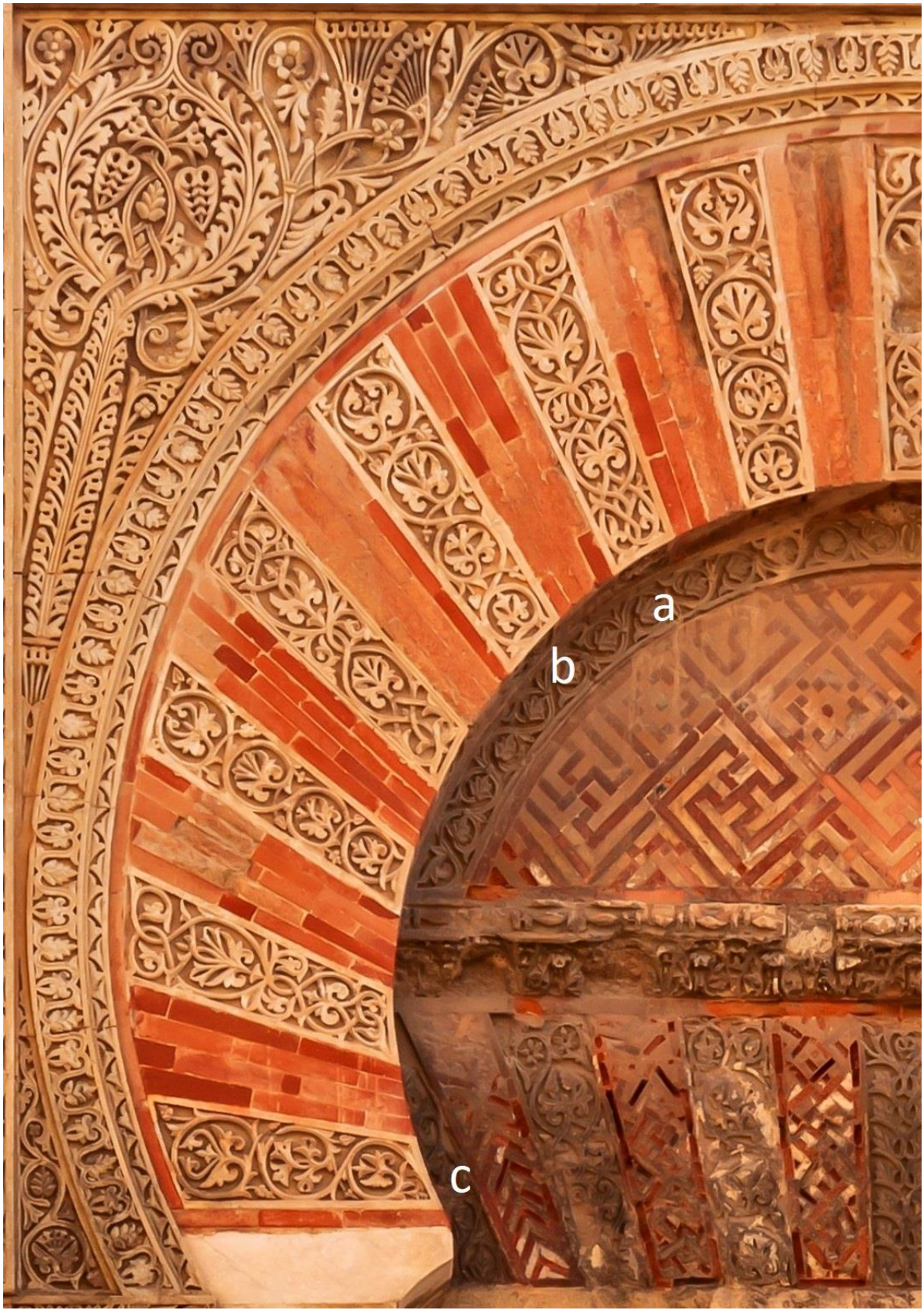


Ç. 30: At nalı kemerinin alın kısmının görünüşü.

Ildefenso Kapısı'nın ana giriş kemerinin üzerinde 15 parça tezyinatlı pano bulunur. Kemer ½ simetrik çizilmiştir. Kemeri oluşturan panolarda toplam üç farklı tasarım görülür. Bunlardan kemerin üzengi kısmına oturan son parçaları birer eş olup diğer iki tasarım, aralarına dörderli sıra halindeki tuğlaları alarak münavebeli olarak devam eder.

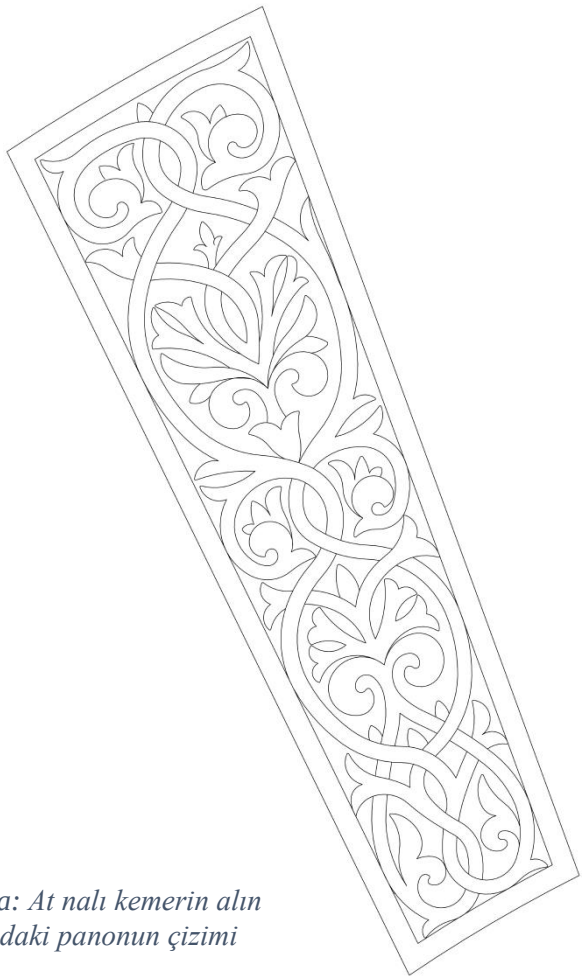


R. 92: San İldefonso Kapısı'nın ana girişdeki, at nalı kemeri, K: jdiezarnal.com.

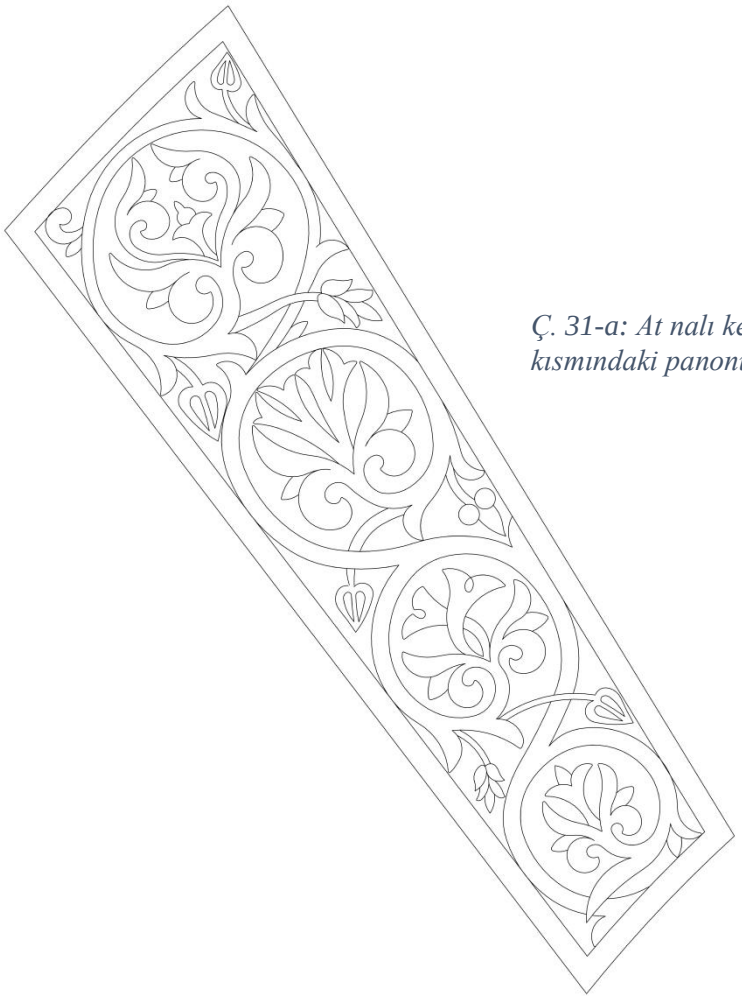


R. 93: At nalı kemerin alın kısmının ve kemer köşeliğinin tezyinatı.

Ç. 31-a’ da; dikine, ½ simetrik oluşturulan kompozisyonda, stilize bir çiçeğin altından çıkan dal ikiye ayrılıp kompozisyonun tabanından burgu oluşturarak yukarı doğru devam etmiştir. Bu dallar kompozisyonun devamında bitkisel motiflerin çevresini dolanarak merkezde tekrar burgu yapıp diğer motifin etrafını çevreler ve en üstte kıvrımlı yaprakla biter. Dalların merkezde her kavuşumunda ayrıca birer dala ayrılarak yaprakla sonlanır (Ç. 31-a, R. 95)



Ç. 31-a: At nalı kemerin alın kısmındaki panonun çizimi



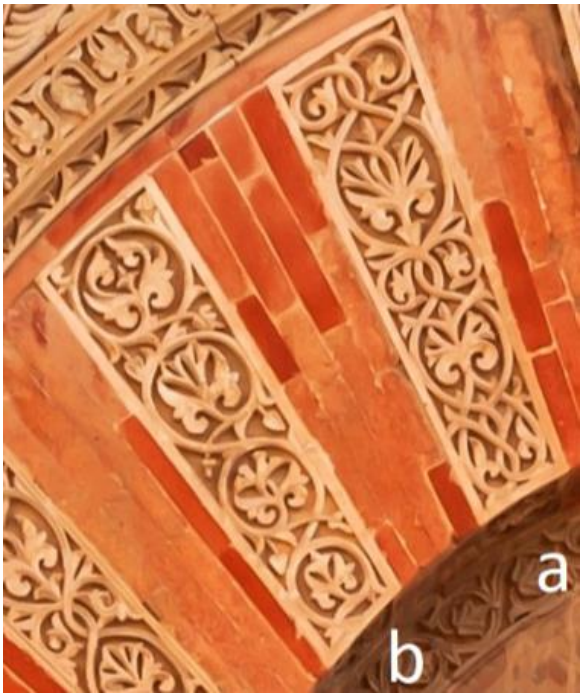
Ç. 32-b: At nalı kemerin alın kısmındaki panonun çizimi.

Ç. 32-b’ de; zeminden çıkan bir dal, helezon çizdikten sonra bir sitilize bitkisel motifle son bulur. Bu dalın üst sırt kısmından başka bir helezon hayat bulur. Bu şekilde bir biri ardınca gelen toplamda dört helozon kullanılmıştır. Sapların üzerinde boşlukları dolduracak biçimde sap çıkmaları, düz ve dişli yaprak kullanılmıştır (Ç. 32-b, R. 95).



Ç. 33-c: At nalı kemerin alın kısmındaki panonun çizimi.

Ç. 33-c' de; motifleri farklı olmakla beraber kompozisyon düzeni Ç. 32-b ile aynıdır, sadece kompozisyonda bir birini takip eden üç helezon kullanılmıştır (Ç. 33-c, R. 96).



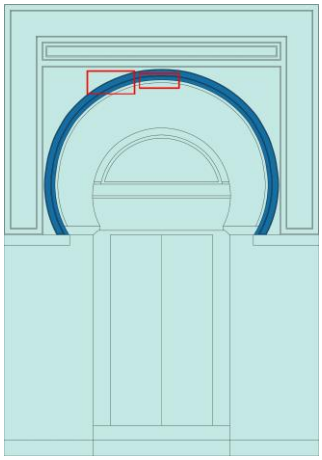
R. 95: At nalı kemerin alnındaki panolardan detay.



R. 96: At nalı kemerin alnındaki panolardan detay.

Kemer pervazını çevreleyen silme, (Ç. 34) birbirinden farklı kalınlığa ve yüksekliğe sahip, iki ayrı tezyinat uygulanmıştır. Üst sırada bitkisel motifler pervazın alt kısmında başlamış, dikey ve düşey yönde yerleştirilerek alt kısımlarından S şeklindeki bir dalla bağlanmış ve ulama bir kompozisyon oluşturulmuş (R. 97, Ç. 35).

Alt sıradaki motifler ise, kemer pervazının alt kısmından başlamıştır. Kemerin simetri ekseninde karşılaşarak tam eksene tepelik benzeri bir motif kullanarak tamamlanmıştır (R. 97, Ç. 36).



Ç. 34: At nalı kemerinin alın kısmının görünüşü.

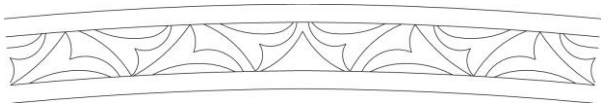
Bu kompozisyon düzeni, Bizans, Doğu Emevî ve Vizigot santında görülür. Ayrıca Romanesk sanatta da çokça kullanılmıştır[134].



R. 97: Kemer silmesinden detay.



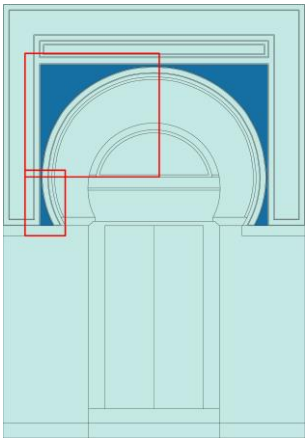
Ç. 35: Kemer silmesinin çizimi.



Ç. 36: Kemer silmesinin çizimi

[134] Basilio Pavon Maldonado, *age*. s. 99.

San Ildefonso Kapısı'nın, kemer köşeliğinin (Ç. 37) hemen alt ucuna yerleştirilen kafes şeklindeki ızgaralı[135] yaprak bulunmaktadır. Bu yaprağın üzerinde bulunan, zemini ifade eden, düz bir çizgiden filizlenen, kenarlarından den-danlı yapraklar çıkmış bir dal, kemer köşeliğinin üst kısmına doğru düz bir şekilde yönelerek köşeliğin orta kısımlarına kadar geldiğinde ikiye ayrılmıştır. Her ikisi de iç bükey şeklinde kıvırılan iki büyük yaprağa dönüşmüştür. Bu yaprakların ucu birleşerek iç kısımda bir daire oluşturmuştur. Burdan tekrar dışa doğru helezonik olarak kıvrılmış ve ucunda düğüm oluşturmuştur. Böylelikle iki yaprak birbirinin ayna görüntüsünü oluşturmaktadır (Ç. 38).



Ç. 37: San Ildefonso Kapısı'nın kemer köşeliğinin görünüşü.

Bu iki büyük yaprağın alt kısımlarından yaprak şeklinde bir dal ayrılıp aşağı doğru bir kıvrım yaptıktan sonra ikiye ayrılmıştır. Dalların biri büyük yaprağın etrafını kuşatarak ikiye ayrılmış, bir ucu yaprakla biterken, diğer ucu kıvrılarak ikiye bölünmüş, bunun da bir ucu yaprakla bitmiş, öbürü ise uçları yuvarlak, altı yapraklı pençle sonlanmıştır. Büyük yapraktan çıkıp ikiye ayrılan dalların diğerleri ise iri yaprakların altından geçerek eksende buluşmuş ve bir agraf motifi ile birleşmiştir. Burdan tekrar ayrılan dallar, biraz üst kısımda bir burgu yaparak ikiye ayrılır, bir ucu yaprakla sonlanırken diğer ucu aşağı doğru zarifçe kıvrılarak kalp formunda, yaprakları içeri doğru dönmüş, son derece dekoratif bir yaprakla biter. Bu haliyle kompozisyon, dalı olan bir hatayî motifini, meşimenin içindeki kalbe benzeyen soğanlı motifler hurmaları andırır. Büyük yaprakların iç kısmından çıkan diğer bir dal ise eksende birleşen dalların altından ve üstünden geçerek eksende birleşir ve bir çam kozasına benzeyen motifle tamamlanır (Ç. 38).

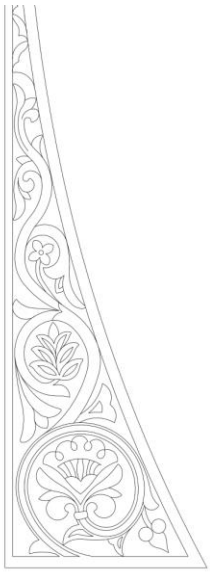
Büyük yaprakların etrafını kuşatan dal, daha alt kısımlarda tekrar ikiye ayrılarak köşeliğin yatay doğrultudaki ucuna doğru, S hareketi çizerek ilerler. Köşeliğin sonuna doğru tekrar ikiye ayrılan dalın bir ucu ızgaralı yaprakla tam köşede sonlanırken öbür dal, içe doğru bir kıvrım çizdikten sonra, bir ucu nebâtî bir motifle diğeri ise kafes şeklindeki yaprakla biter. Büyük yaprağın ortalarından çıkan bir dal, yanlardan uc verir, biri aşağı doğru eğilerek dekoratif bir yaprakla biter, öbürü ise yukarı doğru kıvrılır ve kafesli yaprakla tamam olur. Ana dal biraz ilerde tekrar ayrılıp, biri uçları sivri dört yapraklı bir penç ile biterken diğeri yukarı doğru kıvrılıp kafesli bir yaprakla son bulur (R. 92, R. 93, Ç. 38).

[135] Şekli, ızgarayı, kafesi ya da elin parmaklarını andıran loblu yapıdaki yaprakları ifade etmek için kullanıldı.



Ç. 38: San Ildefonso Kapısı'nın kemer köşeliğinin çizimi

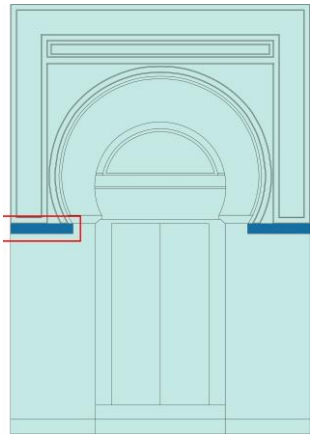
Kemer köşeliğinin alt karşıt kısmında kalan, dar üçgen parçada, zeminden başlayan helezonlar, yukarı ilerleyerek küçülür. İlk iki büyük helezon stilize bitkisel motiflerle sonlanırken diğerleri yaprakla bitmiş, kalan boşluklar; sap çıkmaları, yapraklar ve beş yapraklı penç ile tezyin edilmiştir (Ç. 39).



Ç. 39: San Ildefonso Kapısı'nın alt kemer köşeliğinin çizimi

Kemer silmesinin ve geometrik tezyinatlı bordürün silmesinin altında kalan dar uzun panoda (Ç. 40), iki ayrı tasarım vardır. Birisi, yatay çizgi üzerinde, dikey simetri eksenine yerleştirilmiş ve iki yana doğru yürüyen bir kompozisyondan meydana gelmiştir. Eksene dik oturtulan nebati bir motifin alt kısmından çıkan dal, diğer simetri ekseninde, komşu eksenden gelen dal ile burgu yapıp yaprakla son bulmasıyla oluşur. Nebâtî motifin alt kısmında kalan boşluklar, uçları sivri olan dört yapraklı penç motifi ile doldurulmuş, kalan diğer boşluklar ise sap çıkmaları ile tamamlanmıştır (R. 98, Ç. 41).

Bu kompozisyon türü, Antik Mısır, Sasani Akameniş sanatında, en uzak kökene sahiptir[136].

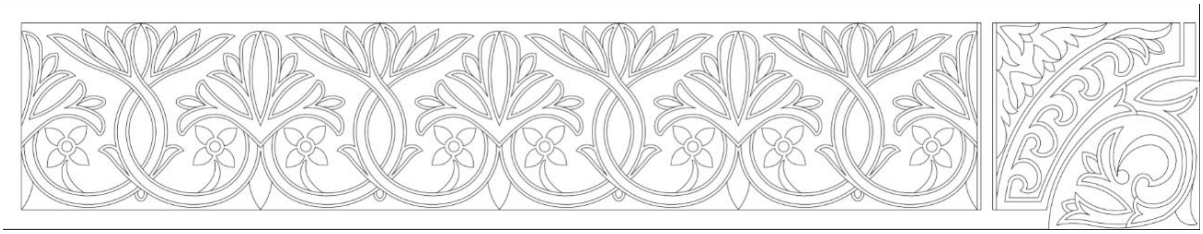


Ç. 40: Geometrik tezyinatlı bordürün silmesinin altındaki bezemenin görünüşü.



R. 98: Geometrik tezyinatlı bordürün silmesinin altındaki tezyinattan detay.

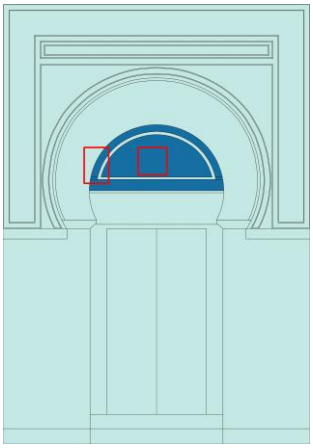
Diğer kompozisyon ise yaklaşık bir kare formun içerisine tasarlanmıştır. Kenarları dişli, eğimli, yarım bir yaprak, diyagonal olarak kareyi ikiye böler. Üst kısım kıvrımlı yaprakların yerleştirilmesiyle oluşturulmuş, alt kısım ise zeminden başlayan bir dalın aşağı doğru kıvrılıp ucunun yarım bitkisel motif ile sonlanmasıyla elde edilmiştir (Ç. 41).



Ç. 41: Geometrik tezyinatlı bordürün silmesinin altındaki tezyinatın çizimi.

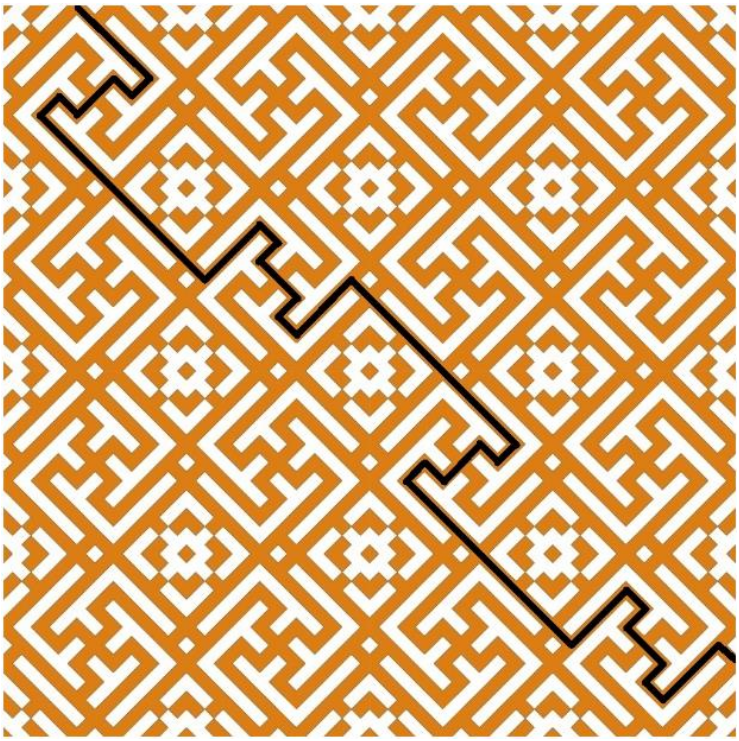
[136] Basilio Pavon Maldonado, *age*. s. 79.

Kemer aynası, taş ve tuğlanın geometrik kompozisyonundan müteşekkildir. Bu tasarımda svastika[137] motifi kullanılmıştır.



Ç. 42: Kemer aynası ve silmesinin görünüşü.

Kollarının uçları bir birimde sağa, diğer birimde sola dönecek şekilde tasarlanan svastika, bir çarkı felek motifini andırır. Bu motifin kollarının devamının farklı yönlerde, 90 derece kırılmasıyla meydana gelen çizgi sisteminin, iki farklı yönde kullanılması sonucu, bu motifin çaprazında, kare boşluklar meydana gelmiştir. Bunun iç kısmının köşelerine, doksan derecelik kırık çizgiler eklenmiş ve dört tarafından dış kareye bağlanmıştır. Bu kırık çizgilerin de ortasına serbest bir birim kare çizilerek kompozisyon tamamlanmıştır (R. 99, Ç. 42, Ç. 43).



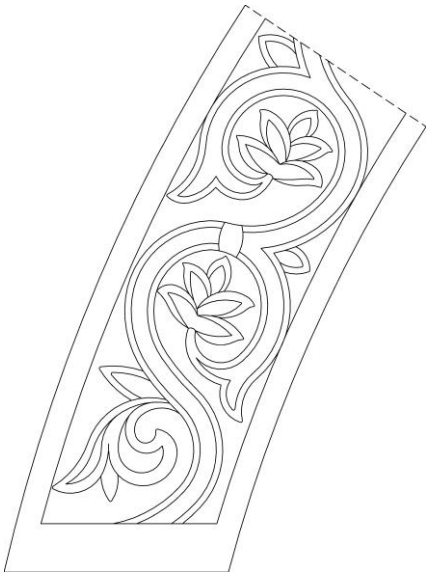
Ç. 43: San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının çizimi ve bu kompozisyonu oluşturan çizgi sistemi.

[137] Svastika: Kollarının ucu aynı tarafa bir kaim zaviye teşkil edecek surette bükülmüş salib şekil. Bu motifin kolları sol tarafa dönen şekline sauvastika denir. Daha geniş bilgi için bkz. Celal Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, MEB, İstanbul, 1975, c. IV. s.

Kemer aynasının silmesi, tek iplik düzeninde, helezonik kıvrımlarla oluşmuştur. Kıvrım dallar birbirinden düğüm motifi ile ayrılarak diğer helezonu oluşturur. Bu dalların ucu nebâtî motiflerle bitmiştir. Kompozisyondaki boşluklar sap çıkmaları ile doldurularak desen tamamlanmıştır (R. 99, Ç. 42, Ç. 30).



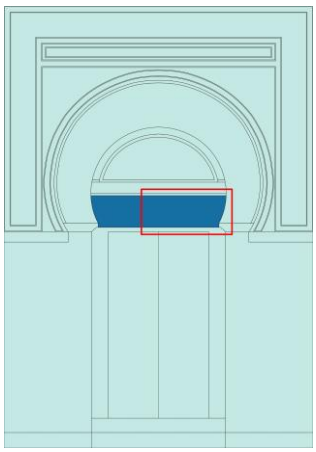
R. 99: San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının silmesi.



Ç. 44: San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının silmesinin çizimi.

San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının altındaki (Ç. 45) oyma sıva panolar, dördü farklı tasarımlı, toplam yedi tane olup kemer aynasının düşey ekseninin sağ ve sol tarafına simetrik yerleşimlidir (R. 100).

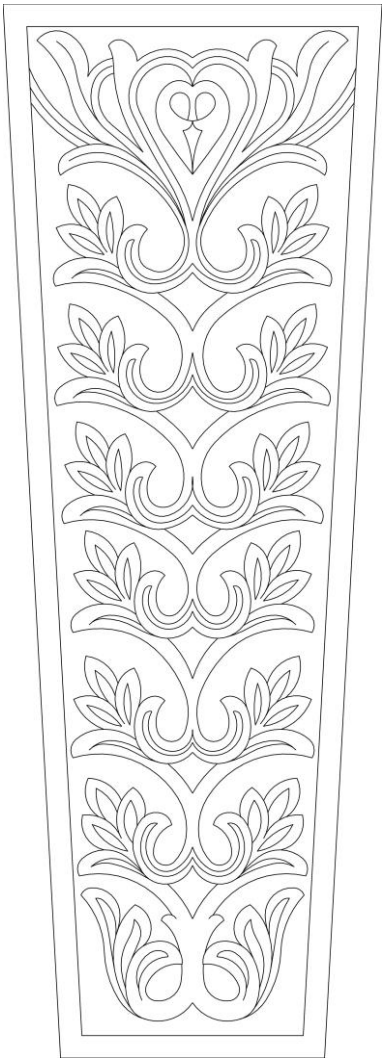
Kemer aynasının alt kısmında, oyma panoların arasında, taş ve tuğlanın dönüşümlü olarak kullanıldığı, üç farklı kompozisyonda, altı adet pano vardır. Bunlar oldukça hasarlı olduğundan çizimleri yapılamadı (R. 100).



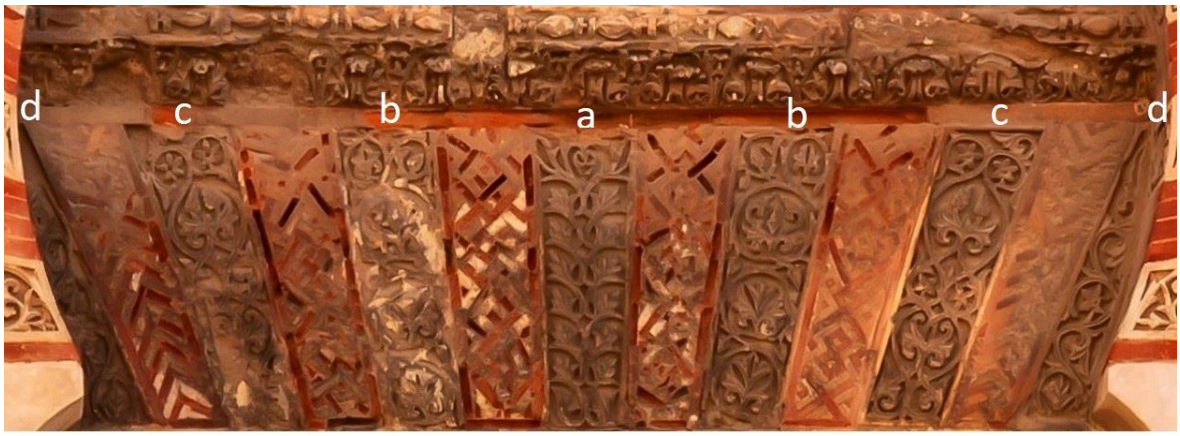
Ç. 45: Kemer aynasının alt parçasının görünüşü.

Ç. 46-a panosu, ½ simetriktir, aşağıdan yukarı doğru ilerleyen, her bir sıra çift yaprak olmak üzere, sekiz sıradan müteşekkildir.

Üçlü yaprak grubu olarak tasarlanan, en alttaki çiftli sıralı yapraklar ile başlangıç yapan kompozisyonun ikinci kademesinde, çiftli yaprakların sayısı, beşe çıkmış ve yedinci sıraya kadar, her kademede biraz daha büyüyerek kendini tekrar etmiştir. Sekizinci adımda ikiye ayrılan dalın birisi ince, zarif ikili yapraklarla sonlanırken diğer dal, simetri ekseninde birleşerek, kalp şeklindeki içe doğru kıvrılmış bir yaprakla tamamlanmıştır (R. 100).



Ç. 46-a: Kemer aynasının alt kısmındaki merkezî panonun çizimi.



R. 100: San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının alt kısmı.

Ç. 47-b nolu panodaki ana kompozisyon, aşağıdan yukarı doğru ilerleyen, üç sıra büyük dairesel helezonun, iki küçük daire ile sonlanmasıyla oluşmuştur. Kopozisyon tam bir dairesel dal ile başlamış ve helezonun içe doğru kıvrılıp, ucuna nebâtî bir motif yerleştirilmesiyle son bulmuştur.

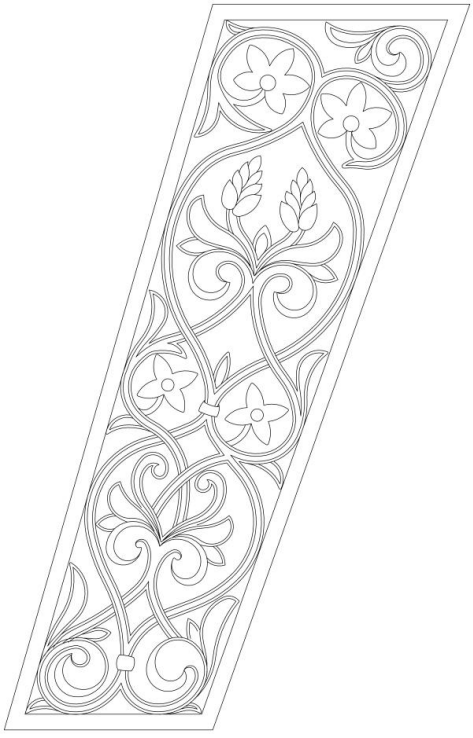
Bu ilk helezonun tepe noktasından ayrılmasıyla ikinci helezon oluşmuş ve içe dönerek ikiye ayrılmıştır. Bir ucu yaprakla biterken diğeri bitkisel bir motif ile sonlanmıştır. Üçüncü helezon da ikincinin tekrarıdır. Yalnız helezon çapı ve bitkisel motif büyümüştür. Bu helezonun tepe noktasından ayrılan küçük bir dairesel dal, bir helezon çizerek ucu nebâtî motifle bitmiştir. Küçük helezon yan kısmından bölünerek daha küçük bir helezon oluşturmuş ve ucu yaprakla sonlanmıştır. Ortada kalan boşluk üçüncü helezondan çıkan küçük dilimli bir yaprak ile kapatılmıştır. Kompozisyonda kalan diğer boşluklar sap çıkmaları ve yapraklarla donatılmıştır (R. 100).



Ç. 47-b: San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının alt kısmındaki pano.

Ç. 48-c panosundaki desen tasarımı ½ simetrik çalışılmıştır. Ana dal, alt kısımda ters yönde kıvrım oluşturmuş ve bir yaprak grubuyla sonlanmıştır. Diğer ucu yukarı ve yanlara doğru kavis yaptıktan sonra eksende birleşmiş ve böylelikle eksende mekik formunda bir pano oluşmuştur. Bu şekilde tekrar bir kavis yapıp eksende birleşerek yine eksende mekik formunda bir pano meydana gelmiştir. Daha sonra sağa ve sola ayrılan helezonlar, ucları beş yapraklı penç motifiyle bitmiştir.

Dalların eksende birleşip ayrılmasıyla ortada pano şeklinde kalan boşluklar; en alttaki yaprakların arasından çıkan dallar, diğer dalları bir alttan bir üstten keserek, panoların içine varır ve bu kısma bir nebâtî motif yerleştirilir.

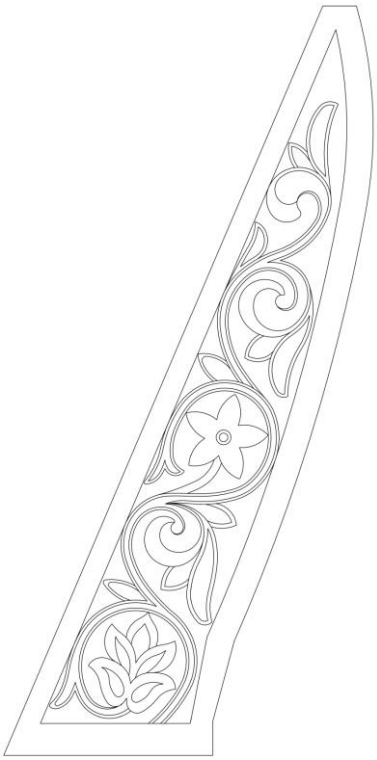


Ç. 48-c: San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının alt kısmındaki pano.

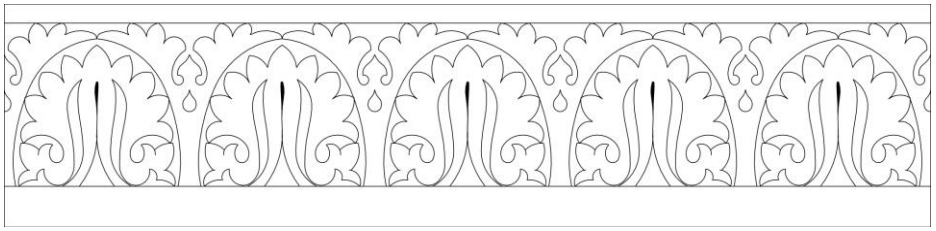
Bu motifin içinden çıkan dallar, yanlara doğru kavis çizerek eksende birleşir ve yine bitkisel bir motif oluşturularak bitirilmiştir. Arada kalan boşluklar ise dört yapraklı penç ve sap çıkmaları ile doldurulmuştur (R. 100).

Ç. 49-d nolu levha, birbiri ardınca yukarı doğru devam eden helezonların sıralanmasıyla oluşmuştur. Helezon uçları, aşağıdan yukarı doğru sırasıyla; nebâtî bir motif, yaprak demeti, yaprak, yaprak demeti ve yine yaprakla sonlanmıştır. Kompozisyonun orta kısmına beş yapraklı bir penç motifi kullanılmıştır (R. 100).

Kemer aynasının ara bordüründe çok fazla hasar vardır. Yatay çizgi üzerinde, dikey simetri eksenine yerleştirilmiş ve iki yana doğru yürüyen bir kompozisyon olup, eksene dik oturtulan stilize edilmiş kenger yapraklarının (akantus), hem önden görünüşü hem de yandan görünüşünün sıralı olarak yerleştirilmesiyle oluşmuştur (R. 101, Ç. 50).



Ç. 49-d: San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının alt kımındaki panonun çizimi.

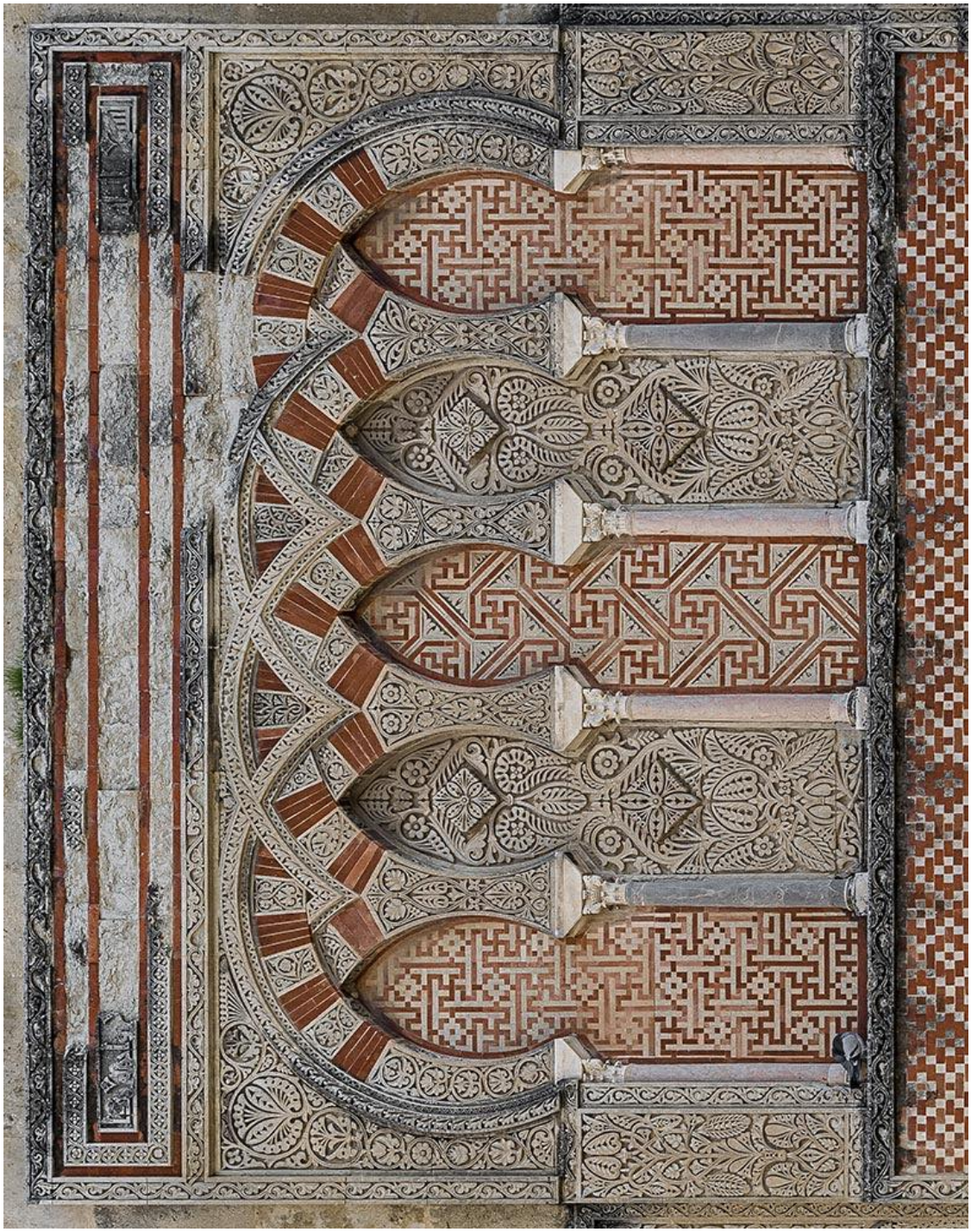


Ç. 50: San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının ara bordürünün çizimi.

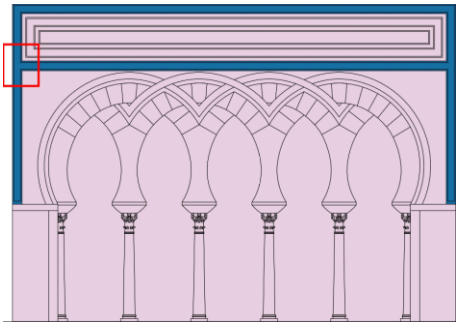


R. 101: San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının ara bordürü (detay).

San Ildefonso Kapısı’nın, sıralı sağır kemerlerinde, kitâbe, kemer alnı, kemer köşelikleri, silmeler, sağır nişler ve bu yüzeylerin süslenmesini sağlayan dekoratif tezyinat bulunur (R. 102).



R. 102: Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemerleri.



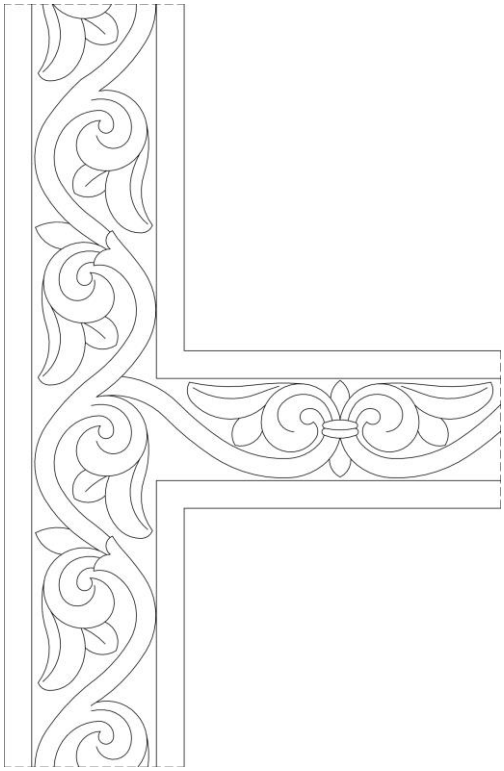
Ç. 51: San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemerlerini çevreleyen silmenin görünüşü.

San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemerlerinin üst kısmında kitâbe ve bunu çevreleyen silmeler bulunur. Kemer alnı, köşelikleri ve altındaki panolarla kemer aynalarının ikisi, silmeler, oyma sıva tezyinatlı olup, diğer yerler taş ve tuğlanın münavebeli kullanımı sonucu meydana gelmiştir (R. 102, Ç. 51).

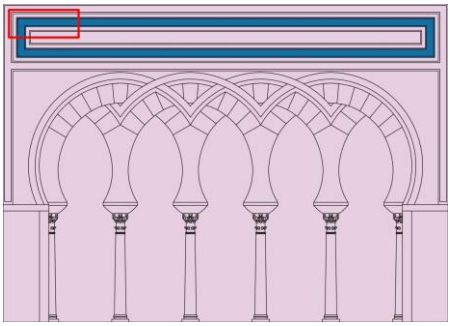
Ana girişdeki at nalı kemeri çevreleyen, geometrik tezyinatlı silmedeki aynı desen tasarımını, sıralı kemer dizisinin pervazında da görmekteyiz (R. 103, Ç. 52).



R. 103: Sıralı sağır kemerlerini çevreleyen silmeden detay.



Ç. 52: Sıralı sağır kemerlerini çevreleyen silmenin çizimi.



Ç. 53: San Ildefonso Kapısı'nın Sıralı sağır kemerlerin silmelerinin görünüşü.

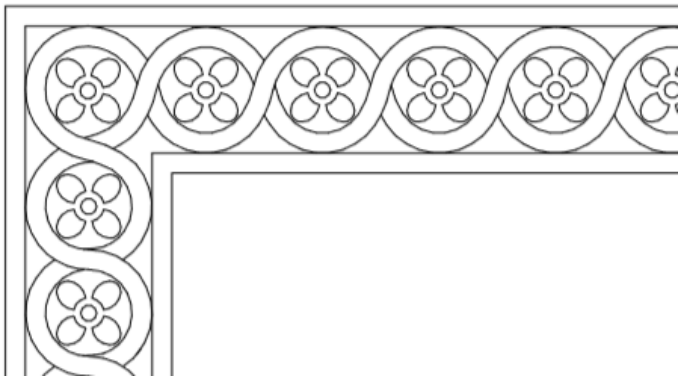


R. 104: Sıralı sağır kemerlerin üzerinde bulunan kitâbenin silmeleri.

San Ildefonso Kapısı'nın, sıralı sağır kemerli kısmının kitâbesinin silmesindeki dallar, çift iplik düzeninde olup kitâbeyi çepeçevre kuşatır. Eksende kalan boşluklar, köşelerde ucları yuvarlak olmak üzere, diğerlerinde sivri olan dört yapraklı penç motifiyle süslenmiştir. Sap çıkmaları ise kenarlardaki boşlukları kapatmıştır (R. 104, R. 105, Ç. 53, Ç. 54).

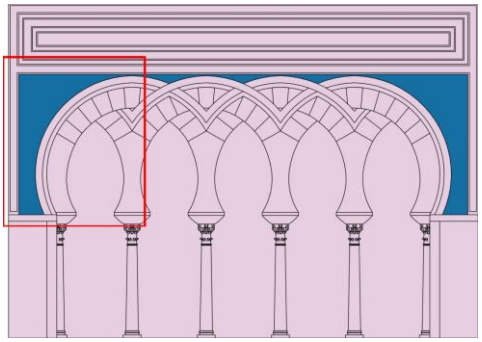


R. 105: San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemerlerin üzerinde bulunan kitâbenin silmelerinden detay.



Ç. 54: San Ildefonso Kapısı'nın Sıralı sağır kemerlerin üzerinde bulunan kitâbenin silmeleri.

San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemer köşeliğinin (Ç. 55) alt köşe kısmından çıkan bir dal ikiye ayrılmıştır. Alttaki dal yatay olarak yerleştirilmiş bitkisel bir motif ile sonlanmış, diğeri ise bir helezon çizerek ucu nebâti bir motifle bitmiştir. Bu helezon ve diğer dallar, tepe noktalarından ikiye ayrılarak, diğer helezonları, her seferinde karşıt yöne olmak üzere taklid ederler. Yalnız her helezonun bitişi farklı bir bitkisel motifle olmaktadır ve helezonların büyüklüğü, kemer eğrisine uygun olacak şekilde tek sıra halindedir. Aşağıdan yukarı doğru çıkan helezonlar, tam köşe kısmında, burayı dolduracak büyüklüğe ulaşır.



Ç. 55: San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemer köşeliklerinin görünüşü.

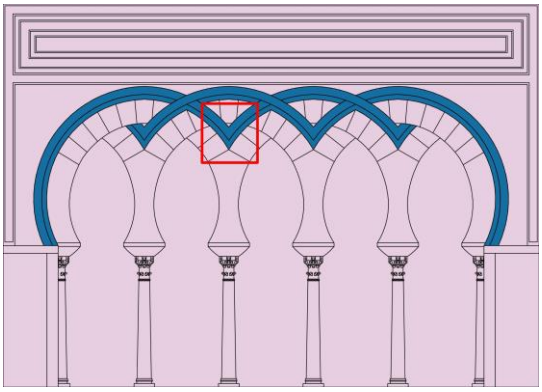
Bu dalın ucu da bitkisel bir motifle bittikten sonra köşeliğin diğer ucuna doğru hareket edecek olan ve bu daldan çıkan, başka bir helezon meydana gelir. Bu helezon üçe ayrılır. İki ucu yapraklarla, bir ucu sivri ve dört yapraklı pençle bitirilir. Ancak bu helezonun ortası boş kalmıştır. Bu boşluğu ise, en büyük helezonun alt kısmından çıkan dal ve bitkisel motifle doldurulmuştur. Kemerin ekseninde kalan köşeyi tam doldurmak için, buraya uygun formda ızgaralı yapraklar kullanılmış olup çok dar olan en uc noktalarına da pervaz çizgisine tam oturan sağlı sollu yaparaklar yerleştirilmiştir (R. 106, Ç. 56).



R. 106: San Ildefonso Kapısı'nın sıralı kemer köşeliği.



Ç. 56: San Ildefonso Kapısı'nın sıralı kemer köşeliğinin çizimi.



Ç. 57: San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemer silmelerinin görünüşü.

Sıralı kemer silmeleri, farklı kalınlığa ve yüksekliğe sahip iki silmeden oluşur (R. 107):

Geniş olan silme, stilize edilmiş kenger yapraklarının ard arda sıralanmasıyla oluşmuştur. Kemer birleşim noktasına yerleştirilmiş bir tepelik formundan çıkan yapraklar, kemerlerin düşey ekseninde birleşmiştir (R. 107, R. 108, Ç. 57, Ç. 58).

Dar olan silme ise köşelere yerleştirilen üçlü badem motifinden başlar ve her iki tarafa doğru, diagonal yerleştirilmek suretiyle tüm sıralı kemerlerin etrafını dönerek tamamlanır.



R. 107: Sıralı sağır kemerlerin silmeleri.

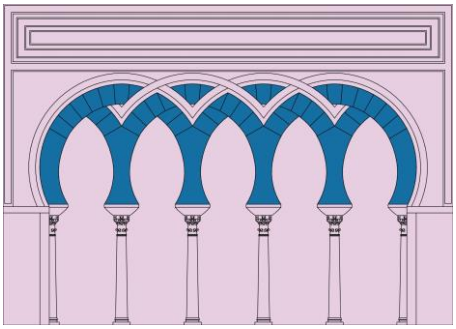


Ç. 58: Sıralı sağır kemerlerin silmelerinin çizimi.



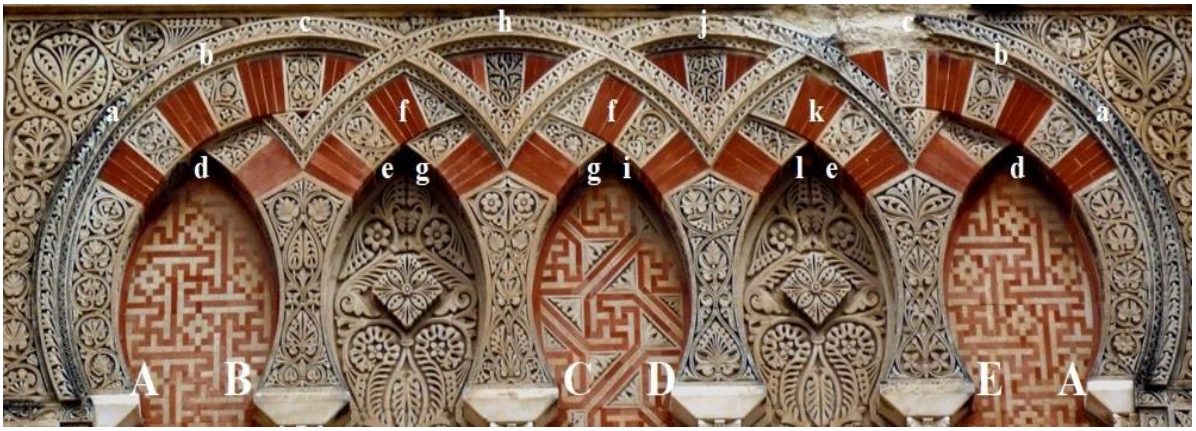
R. 108: Sıralı kemer silmelerinin tepe kısmı detayı.

Kemer alınlarında toplamı yirmi beş parça kompozisyon alanı vardır. Kemerin üst kısımlarında daha küçük boyutlu olup toplamda on dokuz alandır. Bunların on iki tanesi ise bir birinden farklıdır.



Ç. 59: Sıralı kemer alınlarının görünüşü.

Kemer alınlarının alt kısımındaki uzun pano şeklinde olan dört tanesi ise üzengi taşı üzerinden, sıralı kemerlerin birbirinden ayrıldığı noktaya kadar ki alanda, her iki yöne çift taraflı kavisli olup, A levhaları, her biri aksi istikamete doğru tek tarafa kavislidir. Bunlardan A levhaları hariç, diğerlerinin kompozisyonu müstakildir (R. 109, Ç. 59).

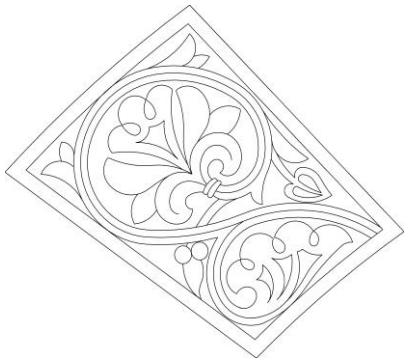


R. 109: San Ildefonso Kapısı'nın sıralı kemer alınları, K: Wikimedia.

Ç. 60-a panosunda, köşeden başlayan dal, ikiye ayrılarak alt ucu, dilimli bir yaprakla bitmiştir. Diğer ucu yukarı doğru bir kavis çizerek helezonu tamamlar ve uc kısmı bitkisel bir motifle süslenmiştir. Kompozisyondaki boşluklar, ana daldan çıkan sap çıkmaları ve yapraklarla tamamlanmıştır (R. 110).



R. 110: Sıralı kemer alnındaki pano

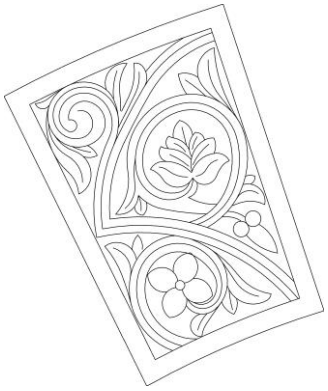


Ç. 60-a: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi.

Ç. 61-b panosunda, zeminin köşesinden çıkan dal, kompozisyon alanını kavisli bir şekilde, diyagonal olarak olarak iki kez bölerek üç adet üçgen pafta oluşturmuştur. Paftanın üst köşesi bu daldan çıkan bir yaprakla doldurulurken, diğer paftalar, zeminden çıkan başka bir dalın, bu iki zeminin içine yayılması ve bu dalın uçlarına yerleştirilen nebâtî motifler ve yapraklar ile kaplanmıştır (R. 111).



R. 111: Sıralı kemer alnındaki pano.

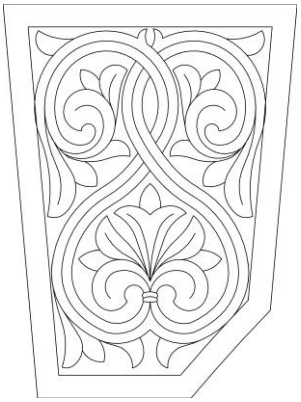


Ç. 61-b: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi.

Ç. 62-c levhasında nebâtî bir motifin alt kısmından çıkan dallar eksende birleşerek bir burgu yaparak en üst sınıra varır. Buradan aşağı doğru bir helezon çizerek sap çıkmalarından çıkan bir demet yaprakla tamamlanır (R. 112).



R. 112-c: Sıralı kemer alnındaki pano.

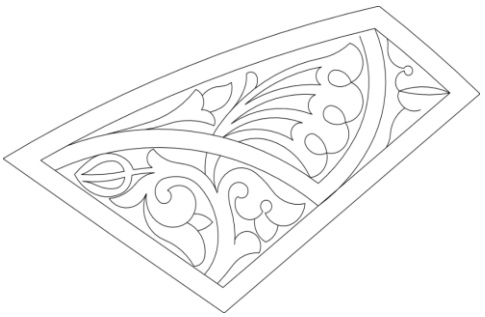


Ç. 62-c: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi.

Ç. 63-d, çiziminde, tıpkı b'de olduğu gibi, zeminin köşesinden çıkan dal, kompozisyon alanını, kavisli bir şekilde, diyagonal olarak olarak iki kez bölerek üç adet üçgen pafta oluşturmuştur. Ancak devamında zeminden çıkan başka bir dal, S çizerek dal ve çşitli yapraklarla önce alt paftayı, daha sonra ızgaralı bir yaprakla sona ererek ise ortadaki pafatyı doldurmuştur (R. 113)



R. 113: Sıral kemer alnındaki pano



Ç. 63-d: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi.

Ç. 64-e panosunda, zeminden çıkan bir dal, zarif bir kavisle tepe noktasına vardıktan sonra aşağı doğru kıvrılarak bir helezon oluşturur ve ucu nebâtî bir motifle biter. Arada kalan boşluklar ise dal, sap çıkması ve yapraklar ile süslenmiştir (R. 114).



R. 114: Sıralı kemer alnındaki pano

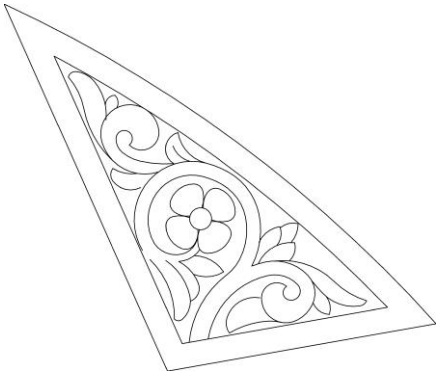


Ç. 64-e: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi.

Üçgen şeklinde olan Ç. 65-f panosunda, zeminden çıkan dal, ikiye ayrılır; alt kısımdaki aşağı doğru eğilerek sap çıkması olan bir yaprak grubuyla biter. Diğeri yukarı doğru helezon çizerek dört yapraklı penç ve yaprakla sonlanmıştır. Bu helezonun tepe noktasından çıkan dal da yaprakla tezyinedilmiştir (R. 115).



R. 115: Sıralı kemer detayı.

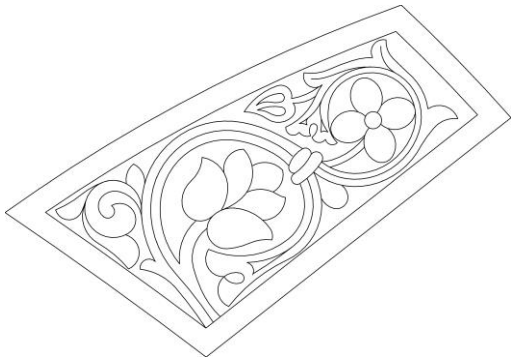


Ç. 65-f: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi.

Ç. 66-g panosunun yan kısmından çıkan dal, yukarı doğru helezon çizerek bir agraf motifiyle ikiye ayrılmış; bir ucu aşağı doğru yaprakla bitmiş olup diğeri ise yukarı doğru helezon yapmış ve ucu yaprakla süslenmiştir. Helezonların boş kalan orta kısımları lotusa benzer bir çiçek ve dört yapraklı bir pençle sonlanmış, kalan boşluklar zarif yapraklarla süslenmiştir (R. 116, Ç. 66).



R. 116: Sıralı kemer detayı.

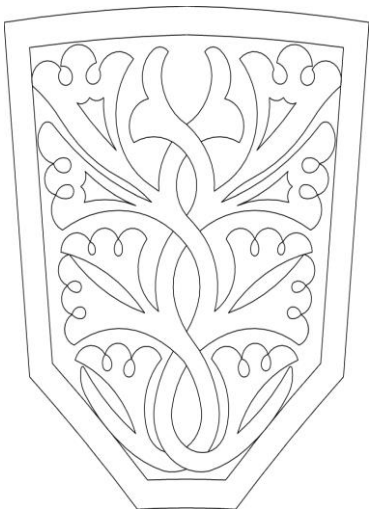


Ç. 66-g: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi.

Ç. 67-h panosunun iki kemer ayrımında dik bir şekilde yerleştrilmiş ve ½ simetrik olan h levhasında tasarımı belirleyen ana dallar, yapraklardan çıkarak eksen çizgisinde, burgu yaparak yukarı doğru hareket etmesiyle oluşur. Ana dal her burgu yaptıkça yanlara doğru gelişen yapraklar, kompozisyona farklılık katar (R. 117).



R. 117: Sıralı kemer detayı.

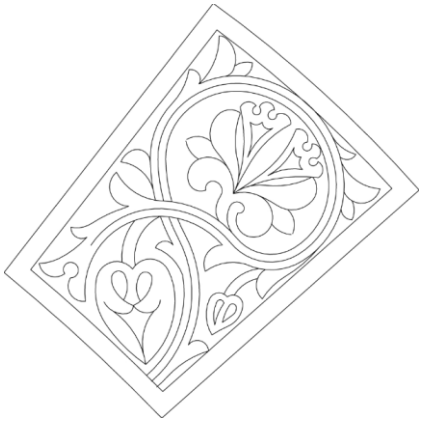


Ç. 67-h: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi.

Ç. 68-i panosunda zeminin yan tarafından başlayan, üzerinde pek çok sap çıkması bulunduran dal, kıvrılarak tepe noktasına ulaşır ve buradan ters istikamette tekrar kıvrılarak aşağı doğru iner, ucu çatallı bir yaprakla sonlanır. Dalın ortası boş kaldığından, merkeze yakın bir noktasından tekrar bir dal ayrılır ve zarif bir nebâtî motifle son bulur. Zemine yakın olan boşluk ise, kalp şeklindeki, soğanlı bir motifle süslenmiştir (R. 118).

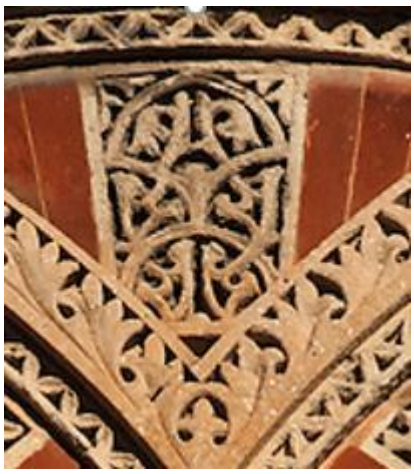


R. 118: Sıralı kemer detayı.

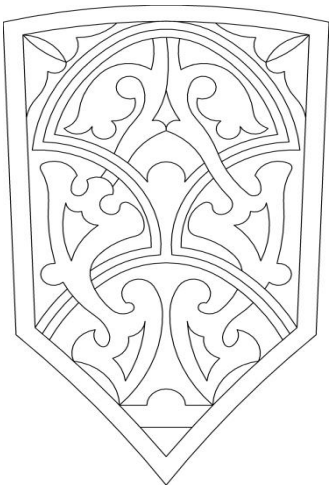


Ç. 68-i: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi.

Ç. 69-j panosunda, zemindeki ters U şeklindeki dal tasarımı, kompozisyonun ana kurgusudur. Ters U şeklindeki dalın tam tepe noktasında başlayan dal, diğer dalın altından ve üstünden geçerek alt noktaya ulaşır. Dalın üzerinde ajurlu yapraklar vardır. Üst köşelerde kalan boşluklar yapraklarla tezyin edilmiştir (R. 119).



R. 119: Sıralı kemer detayı.

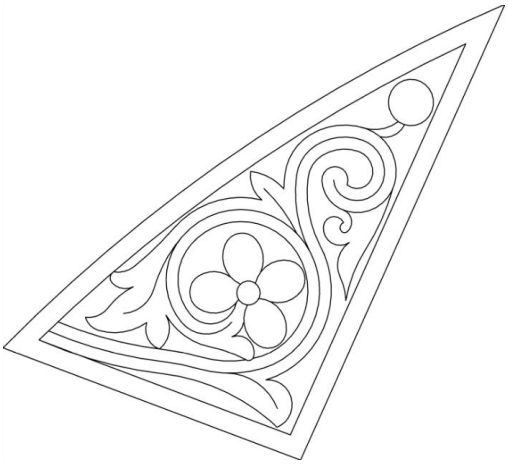


Ç. 69-j: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi.

Ç. 70 panosunda, doğrudan zeminden çıkan dal, bir helezon çizerek dört yapraklı bir penç ile bitmiştir. Bu helezonun tepe noktasından ayrılan başka bir dal ise köşeye yakın bir yerden aşağı dönmüş, uc kısmı bir yaprakla ve kenar çizgisine birleşerek son bulmuştur. Boş kalan köşelere sap çıkması uygulanmıştır (R. 120).



R. 120: Sıralı kemer detayı.

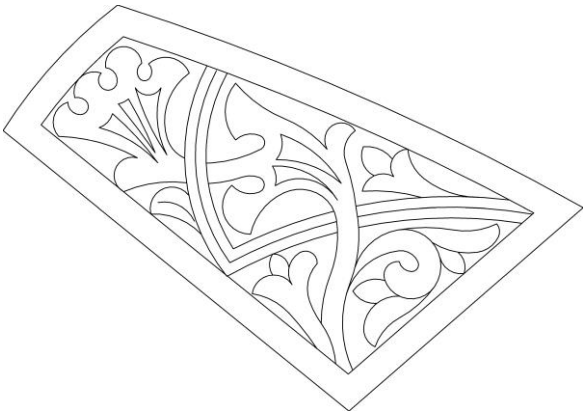


Ç. 70-k: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi.

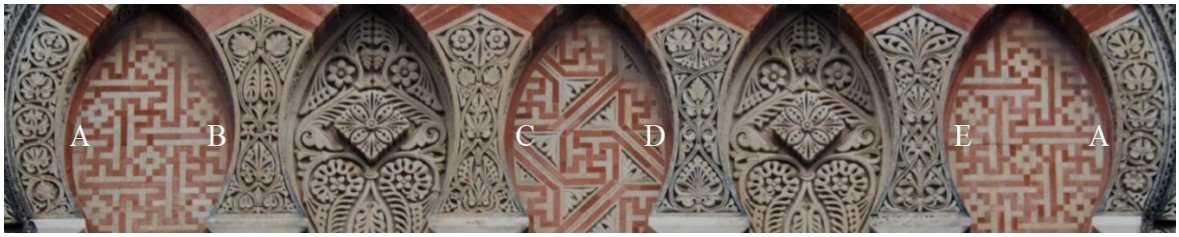
Ç. 71’ de köşeden başlayan bir dal diyagonal olarak panoyu iki kere bölmüş ve üç ayrı pafta oluşturmuştur. Bu dalın alt kısmından bir gonca hayat bulmuştur. Zeminin karşıt köşesinden çıkan diğer bir dal, başlangıçtan itibaren ikiye bölünerek bir filiz vermiş ve devam ederek tekrar ikiye bölünmüştür. Dalın biri, aşağı doğru kıvrılıp sap çıkması ve yaprakla biterken, diğer ucu yukarı doğru neşet ederek, ikinci paftayı bir yaprakla kaplamış, buradan diğer dalın altından geçerek dişli bir yaprakla sona ermiştir. Boşluklar sap çıkmaları ile örtülmüştür (R. 121).



R. 121: Sıralı kemer detayı.



Ç. 71-l: Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi.

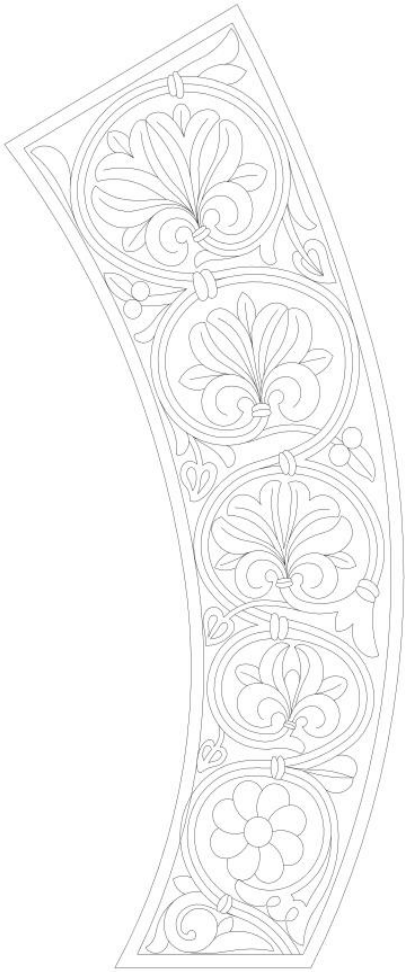


R. 122: Sıralı sağır kemerlerin üzengi üzerindeki tezyinatı (A, B, C, D, E).

Ç. 72-A'da, alt köşeden başlayan dal, ikiye ayrılır ve alt ucu kıvrılarak uc kısmına yatay eksene oturmuş ve yarım bir bitkisel motifle son bulmuştur. Diğer ucu ise bir helezon çizip yaprak motifiyle sonlanmıştır. Helezonun ortası ise herhangi bir yere bağlantısı görünmeyen sekiz yapraklı bir penç motifi ile tamamlanmıştır. Bu helezonun tepe kısmından bir agraf yardımıyla tam aksi istikametde başka bir helezon çıkarak ucu bitkisel bir motifle sonlanmıştır. Bu şekilde beş adet helezon çizilerek desen tamamlanmıştır (R. 122, R. 123).



R. 123-A: Sıralı kemer detayı.

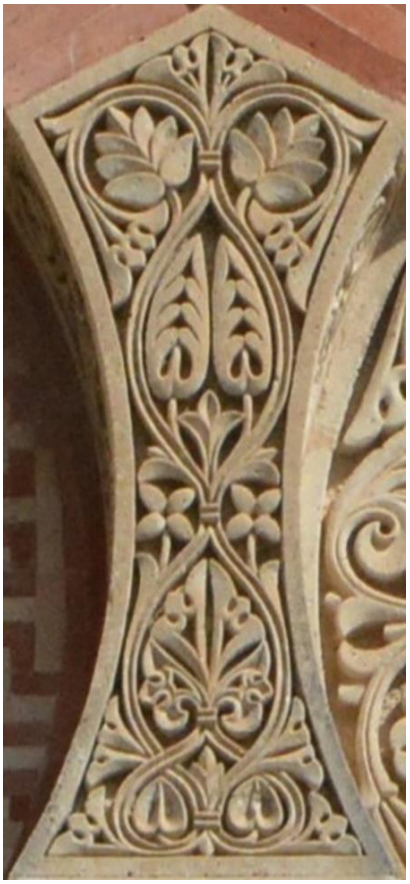


Ç. 72-A: Sıralı kemerlerdeki panonun çizimi.

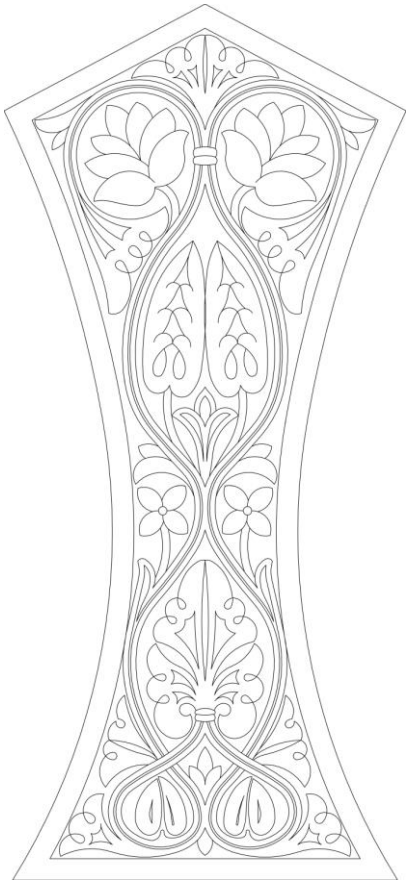
Helezonlar, kemer eğrisine uygun olacak büyüklükte sıralanmışlardır. Her dal, kendi içindeki motifi çevrelemiştir ve her motif farklı kullanılmıştır. Kompozisyonda kalan boşluklar sap çıkmaları, kalp şekline ve sencide motifine benzeyen yapraklarla örtülmüştür.

Bundan sonra incelenecek olan beş pano, üzengi taşı üzerinden kemer kavisinin başladığı çizgiye kadar ki alan olup, A levhaları (R. 122) hariç, iki kemerin birleşmesiyle oluşmuş yüzeylerdir.

½ simetrik olan (Ç. 73-B) panosunda, eksende bir düğümle başlayan ana dal, hem alttan hem de üstten devam etmektedir; aşağı doğru hareket eden kısmı, zemine doğru bir kavis çizerek, köşeye doğru bu daldan çıkan bir yaprak uzanmıştır. Daha sonra dal yukarı doğru yönelerek eksende birleşmiş ve burada bir nebâti motif doğmuştur. Ana dalın yukarı doğru devam eden kısmı, ana daldan yanlara doğru çıkma yaparak boşluları dolduran, dişli yaprak motifi, sap çıkması ve sivri dört yapraklı zarif bir penç motifini oluşturur.



R. 124-B: Sıralı kemer detayı.



Ç. 73-B: Sıralı kemerlerdeki panonun çizimi.

Ana dal eksenle tekrar buluşarak agraf motifi ile yanlara doğru bir kavis çizerek ayrılır, orta kısmındaki boşluk, ana dalın iç kısmından çıkan gonca ve içe dönük dilimli yapraklarla tezyin edilmiştir. Eksenle son kez buluşan ana dal, düğüm motifi ile ayrılarak yana ve aşağı

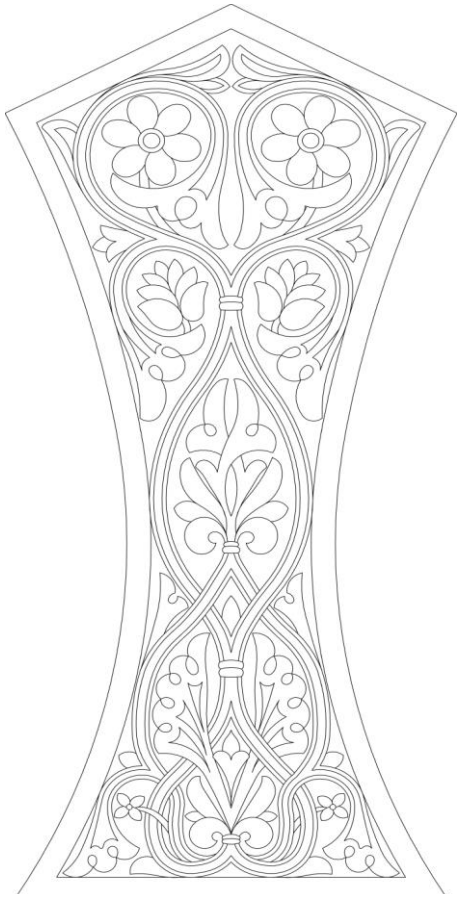
doğru bir helezon çizer, ucu aşağıya bakan ızgaralı ve dişli yaprakla bitirilir. Helezonun orta boşluğu palmet benzeri bir motifle süslenmiştir. Levhanın tam tepe kısmına ise yerleştirilen ızgaralı dişli yapraklar, taç gibi görünmektedir (R. 124).

Ç. 74-C panosunda, eksenin alt kısmındaki nebâtî motiften çıkıp, bu motifi çevreleyen, adeta bir ortabağ motifini andıran ana dallar, motifin hemen üstünde eksende bir agraf motifi ile birleşip, yanlara doğru kavis yaparak ve tekrar eksende bir düğüm motifi ile birleşerek bir pano oluşturur. Bu panonun iç kısmı, yine alttaki nebâti motifin alt kısmından çıkan yardımcı dalların kavis çizerek bu panoya ulaşması ve bir bitkisel motifle nihayete ermesiyle oluşur.

Ana dal daha sonra yanlara doğru kavis çizerek ucları yaprakla tamamlanırken, orta kısmında oluşan boşluk, ana dalın alt kısmından çıkan dalın, palmete benzeyen bir motifle tezyin edilmesiyle örtülür. Ana dal, kavis yapan dalın tepe kısmından ayrılarak yukarı doğru kavis çizerek tekrar aşağı dönerken ucu den-danlı yaprakla biter. Kavisin ortasında kalan boşluğa, ana dalın iç kısmından çıkan kenarları yuvarlak, altı yapraklı bir penç motifiyle süslenmiştir. Desenin tam köşesi, ana dallardan çıkan sap çıkmaları ile tamamlanmıştır.



R. 125-C: Sıralı kemer detayı.



Ç. 74-C: Sıralı kemerlerdeki panonun çizimi.

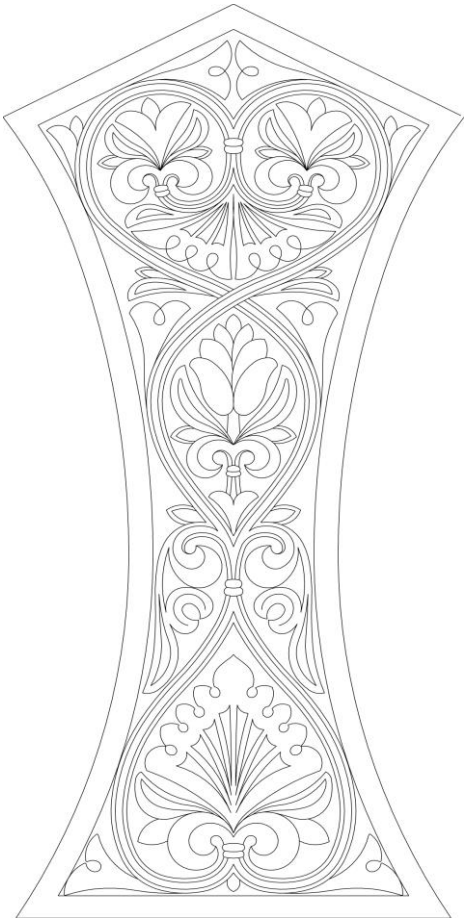
Alt kısımdaki yardımcı dal, panoya ulaşmadan önce zemindeki boşlukları yaprak ve ucları sivri olan, minik dört yapraklı penç ile tezyin etmiştir (R. 125-C).

Ç. 75-D panosu, çok zarif görüntüye sahip bir nebâtî motifin alt kısmından çıkan ana dalların, onu çevrelemesi ve agrafla birleşip ters kalp şeklinde bir pano oluşturmasıyla başlar. Ana dallar düğüm motifiyle ayrılıp, yanlara doğru kavis yaparak eksende birbirini keser. Bu haldeyken mekik formunda yeni bir pano oluşturmuştur. Birbirini keserek devam eden ana dallar yine birer kavisle yanlara doğru açılıp eksende agrafla birleşmiştir. Bu durumda kalp şeklinde bir pano oluşturmuştur. Ana dal, tekrar yukarıya doğru dönerek uçları birer bitkisel motifle bitmiştir. Agrafla biten noktadan, dal kavislerine uyumlu olarak, eksen üzerinde, iki dişli ve ızgaralı yaprağın birleşmesiyle, yelpaze gibi açılan yeni bir motif oluşmuştur.

Mekik şeklindeki panonun içini, dalların birleşim noktasındaki sap çıkmasından neşet eden bitkisel bir motif ve onun da ortasından çıkan palmet benzeri bir motif oluşturur. Bunların dışında kalan boşluklar, yaprak ve sap çıkmaları ile süslenmiştir (R. 126-D).



R. 126-D: Sıralı kemer detayı.



Ç. 75-D: Sıralı kemerlerdeki panonun çizimi.

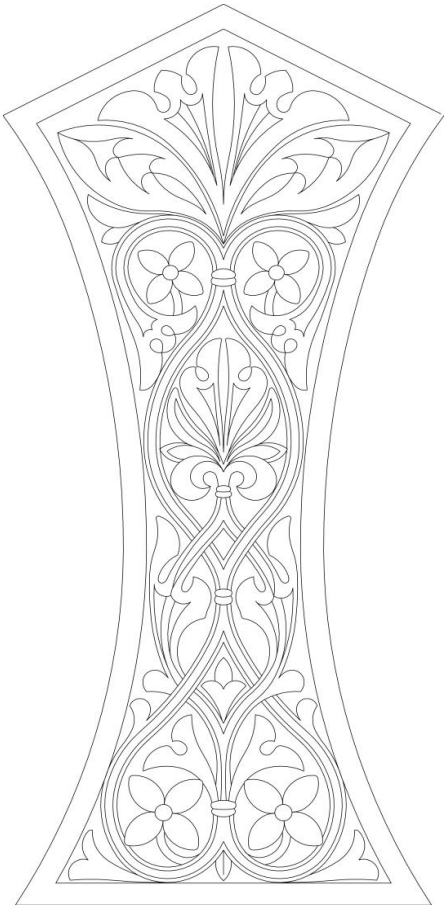
Yine agraf motifinden çıkarak başlayan Ç. 76-E panosunun ana dalları aşağı ve yukarı yönlü olarak ilerler; aşağı yönde ilerleyen dal, zeminden yanlara doğru kavis çizerek yukarı ilerleyerek bir düğümle buluşup, ters kalp şeklindeki bir panoyu oluşturur. Sonrasında yukarı doğru devam edip son kez eksende bir agrafla birleşen dallar, burada bir mekik formunda pano oluşturur. Burdan da yanlara ve aşağı doğru bükülen dal, dişli yapraklarla biterken, ortasında kalan boşluk ana daldan çıkan dört yapraklı zarif bir pençle süslenmiştir. Agraf motifinden doğrudan çıkan dişli ve içe dönük yapraklar, desenin köşelerine yerleşmiştir. İçe dönük yaprakların kavisine uygun olarak, bu yaprakların ekseninden iki adet dişli yaprak birleşerek desenin zirvesinde taçlaşmıştır.

Ters kalp şeklinde oluşan panonun içi, ana dalın alt ve iç kısmından uçları sivri, dört yapraklı pençle ve en alttaki agraftan çıkan yapraklarla tezyin olmuştur.

Yukarı doğru ilerleyen dal, yanlara doğru açılarak, burada bir ızgaralı yaprak oluşturur. Bu yaprağın ortasından devam ederek mekik şeklinde oluşan panonun içinde nebâtî bir motifle nihayete erer. Bazı küçük boşluklar sap çıkmaları ile tamamlanmıştır (R. 127-E).

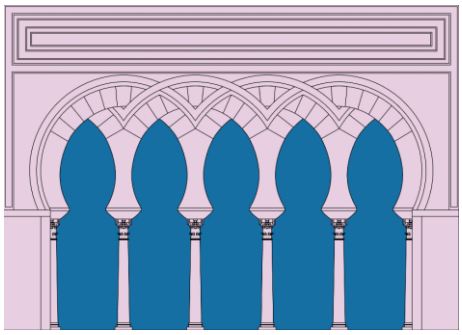


R. 127-E: Sıralı kemer detayı.

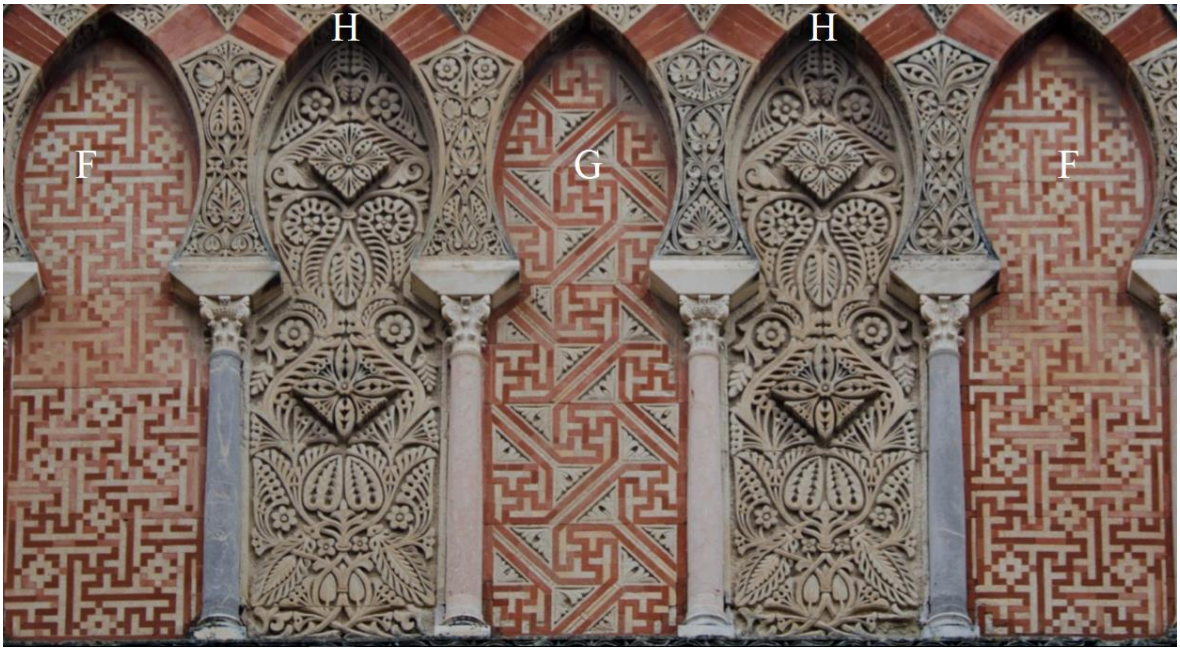


Ç. 76-E: Sıralı kemerlerdeki panonun çizimi.

Taş ve tuğlanın münavebeli kullanılmasıyla, F ve G panolarında geometrik tezyinat elde edilmiştir. F levhası iki adet yapılmış olup yanlara yerleştirilmiştir. G levhası merkezde ve müstakildir (R. 128, Ç. 77).



Ç. 77: San Ildefonso Kapısı' nın sıralı sağır kemer aynalarının görünüşü.

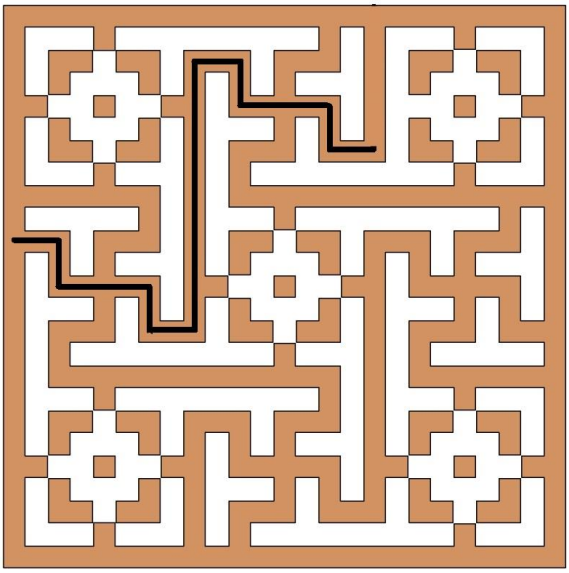


R. 128: San Ildefonso Kapısı' nın sıralı sağır kemer aynaları

Ç. 78-F panosu, svastika motiflerinin kollarından çıkan doğrusal ve doksan derecelik açısal hareketler, bu motifler birbirine bağlamış ve oluşan bu çizgi sistemi ile kurgulanmıştır. Bu çizgi sisteminin, kuzey-güney ve doğu-batı düzleminde yerleştirilmesiyle kompozisyon oluşmuştur. Bu motiflerin aralarında meydana gelen boşluklar, doksan derecelik kırık çizgilerin, dört köşeye yerleştirilmesi ile tamamlanmış ve merkezlerine bırakılan nokta (bir birim kare) ile bütünlük sağlamıştır (R. 129).



R. 129-F: Sıralı sağır kemer aynasındaki pano.

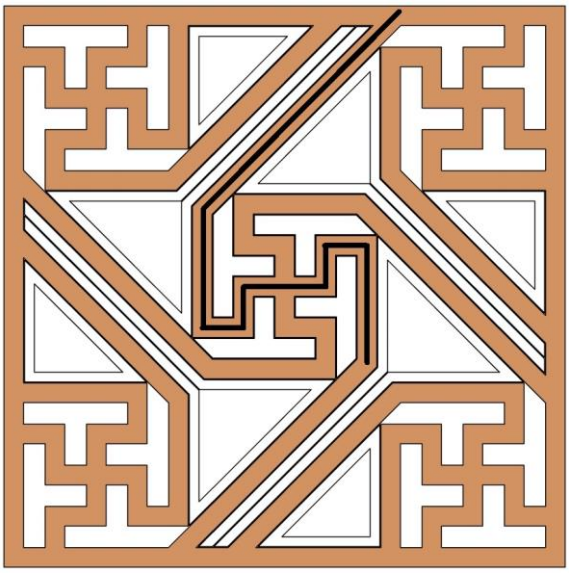


Ç. 78-F: Sıralı sağır kemer aynasındaki panonun çizimi

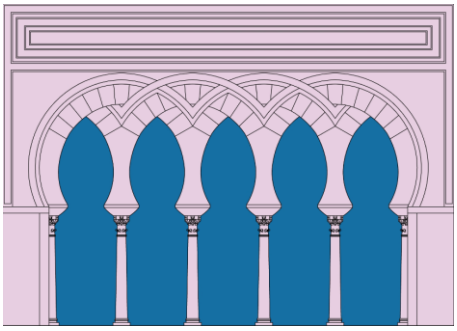
Merkezî pano (Ç. 79-G), taş-tuğla kombinasyonu ile beraber, üçgen taşların üzerine sıva ile çalışılarak tezyin edilmiştir. Svastika motiflerinin kollarının, dört bir yana yaptığı diagonal hareketi neticesinde oluşan üçgen ve şerit boşluklara, yaprak formu verilmiş olup, oyma yapılarak biçim verilmiştir. Bu kompozisyonda çizgi sistemi, bir öncekine oldukça benzerdir; farkı ise, svastika motiflerini birbirine bağlayan çizgiler diyagonaldir (R. 130).



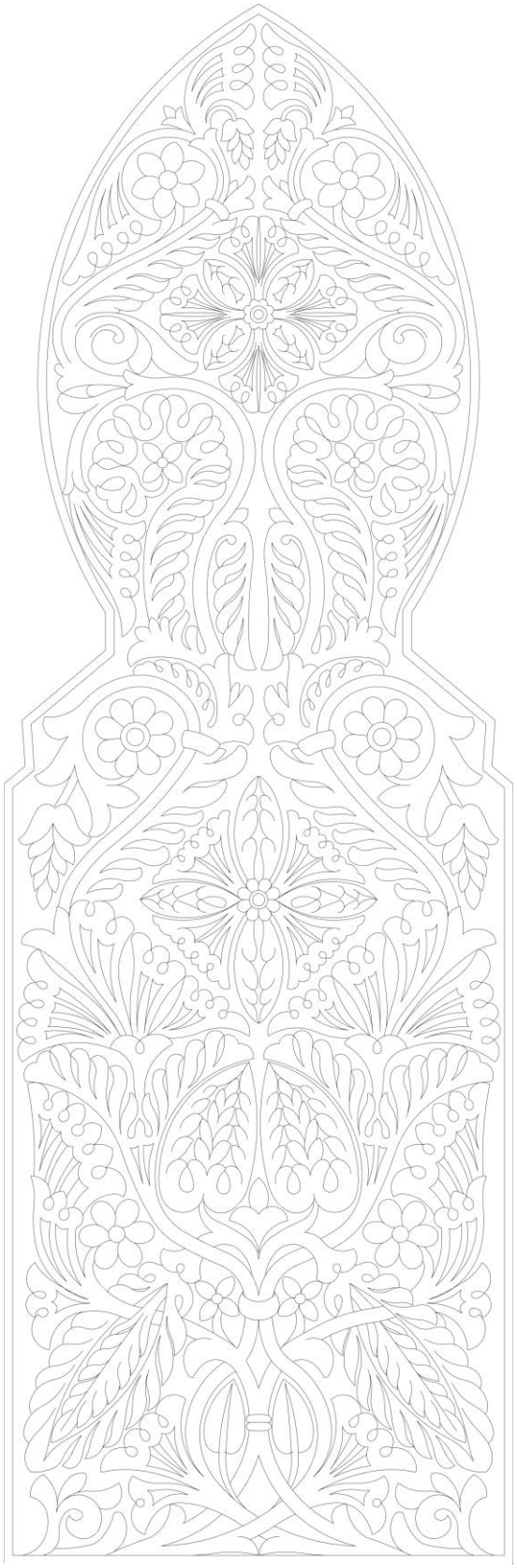
R. 130-G: Sıralı sağır kemer aynasındaki pano.



Ç. 79-G: Sıralı sağır kemer aynasındaki panonun çizimi.



Ç. 80: Sıralı sağır kemerlerdeki oyma panoların görünüşü



Ç. 81-H: Sıralı sağır kemer aynasındaki oyma panonun çizimi.

Ç. 81-H panosu, ½ simetrik olup, panonun alt ve üstlerine uygulanan gülçelere (rozet) göre, kompozisyon şekillenmiştir.

Zeminden daha yüksek olan gülçelerin üstteki küçük, alttaki büyüktür. İkisi de diyagonal olarak yerleştirilmiş kare formunda olup tasarımları birbirine benzemektedir. Büyük gülçenin köşeleri içe dönük yapraklarla, kenarları ise ızgaralı yapraklarla tezyin edilmştir. Küçük gülçe, büyükle aynı olup köşe ve kenar yaprakları yer değiştirmiştir.

Bu levha zeminden çıkan iki dal ile başlamıştır. Altta kalan dal, levhanın yanlarına doğru ilerleyerek ikiye ayrılmıştır. Bu ayrım bir grup dilimli yaprakla tamamlanırken diğer dal, yukarı doğru yönelerek agraf motifiyle birleşmiştir. Bu birleşimden sonra yanlara ayrılmış ve bu dallar dilimli yaprakları oluşturmuştur.



R. 131: Sıralı sağır kemerlerdeki oyma pano.

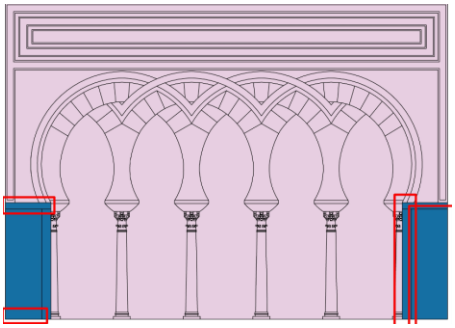
Ayrıca agraf motifinden bir dal daha çıkarak ikiye ayrılır; dalın biri yukarı yönelerek orta damarı belirgin, içe dönük dişli bir yaprakla sona ererken, alta doğru meyletmiş olan dalın ucu, dilimli yaprakla sona ermiştir. Bu yaprağın kenarları dilinmiş olup, orta damarı mekik şeklinde açıktır. Bu alana dişli yaprak yapılarak daha zarif bir görüntü sağlanmıştır. Dilimli yaprağın ortasından çıkan sap çıkmasının sağ ve solundan ızgaralı yapraklar, ortasından ise, S şeklinde kıvrılmış bir dal çıkmıştır. Bu dalın sırt kısmına birleşik bir şekilde, dilimli yaprak ile çevrelenmiştir. Dalın ucu kıvrılarak yaprak ve kenarları yuvarlak olan sekiz yapraklı pençle biterken, ayrılmış olan ince bir dal, palmeti hatırlatan dilimli bir yaprakla biter (R. 131).

Dilimli yaprak, bitişik olduğu daldan büyük bir agrafla ayrılarak eksende biter. Bu yaprak ve dal arasında, büyük agraftan çıkan ince, uzun dilimli bir yaprak vardır. Agraftan çıkan bir sap çıkmasının arasından, yanlara doğru kıvrım yapan, başka bir dilimli yaparak zuhur eder. Bu yaprak dışa doğru helezonik olarak kıvrılırken yaprakları, ortasında dört yapraklı penç olan, daha büyük bir pençe dönüşür. Ayrıca bu sap çıkmasından ayrılan ana dal, dilimli yaprağın paralelinde, onu saracak şekilde kıvrılır. Tepe noktasında ikiye ayrılan ana dalın aşağı doğru inen ucu ızgaralı yaprakla son bulur. Yukarı devam eden dalı, küçük rozetin kenarını dolaşarak, yukarı doğru kıvrılır ve burda bir sap çıkmasıyla ikiye ayrılır; aşağı giden ucu, yaprakla son bulurken ortasında kalan boşluk, altı yapraklı penç ile

tezyin edilmiştir. Diğer ucu ise eksene doğru eğilen ızgaralı yaprakla biterken sap çıkmasından ayrılan başka bir dal ise palmete benzeyen yaprakla son bulur.

Kompozisyon başlangıcında zeminden çıkan diğer dal, eksende birleşip bir agrafla ayrılarak, yukarı doğru yönelir ve dilimli bir yaprağın ortasından geçerek, bir ucu ızgaralı bir yaprakla, diğeri ise yukarı doğru bükülen altı yapraklı pençle biter (R. 131, Ç. 80, Ç. 81).

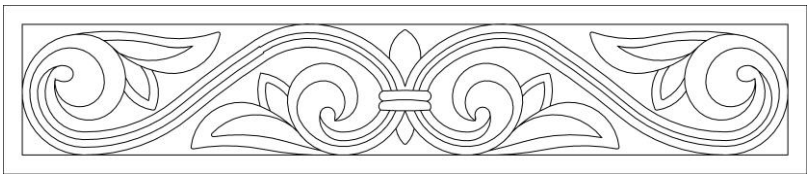
Sıralı kemer köşeliğinin altındaki panonun silmesi, (Ç. 82) San Ildefonso Kapısı'nın ana giriş kemeri kısmındaki, at nalı kemerinin üç tarafını çevreleyen silmenin deseniyle yine aynı kapının, sıralı sağır kemer kitabesinin çevresini saran silme ile Vezirler Kapısı'nın at nalı kemerini kuşatan silme deseni kompozisyon bakımından küçük farklılıklarla aynıdır (R. 66, R. 90, R. 103, Ç. 27, Ç. 52). Panonun üstünde, yanında ve altında olmak üzere üç parçadan meydana gelir (Ç. 83, Ç. 84, Ç. 85)



Ç. 82: Sıralı kemer köşeliğinin altındaki silmelerin ve panonun görünüşü.



Ç. 83: Sıralı kemer köşeliğinin altındaki silme deseni.



Ç. 84: Sıralı kemer köşeliğinin altındaki panonun alt silme deseni.

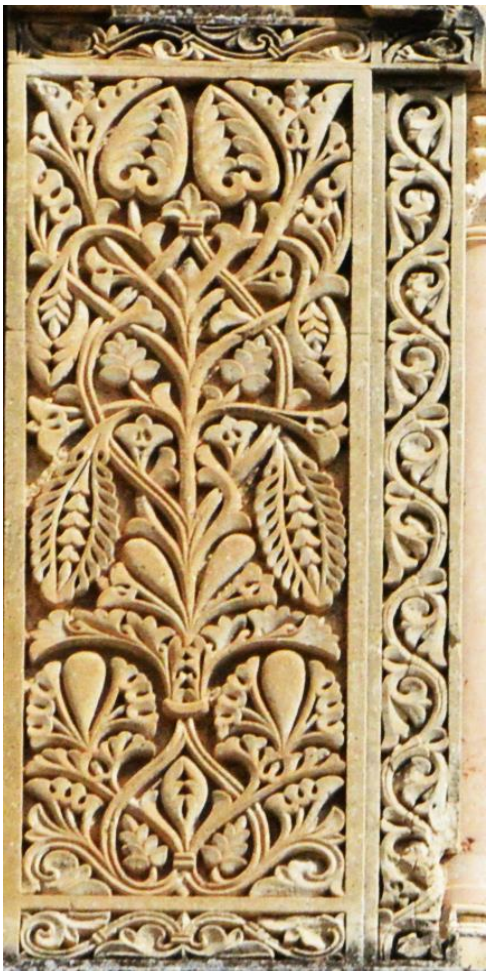


Ç. 85:Sıralı kemer köşeliğinin altındaki panonun yan silme deseni.

Sıralı kemer köşeliğinin altındaki Ç. 86 nolu panonun ekseninde bulunan agraf motifinin altından çıkan ana dal, yukarı doğru meylederek, ikiye ayrılır. Alt ucu kıvrılarak yapraklarla biterken üst ucu yukarı doğru devam edip çanak şeklindeki bir motifle sonlanır. Bu çanağın içinden sağa ve sola ayrılan ve şemsiye gibi açılan yapraklar ve bu yaprakların orta kısmından sağa ve sola doğru ayrılan, aşağıdan yukarı doğru sırasıyla yaprak, damla formunda motif, sap çıkması ve yaprağı çıkar. Bu grubun da ortasından üç dal ayrılır; ikisi iki yana ayrılarak, mekik şeklinde bir pano oluşturup, biraz daha yukarda bir tepelikle biter. Üçüncü dal ise tam ortadan çıkar ve bir hayat ağacına benzer.



Ç. 86: San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemerli köşeliğinin altındaki panonun çizimi.



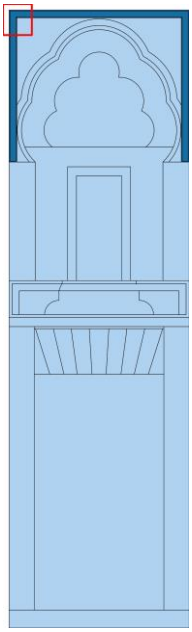
R. 132: San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemerli köşeliğinin altındaki pano.

Sağa ve sola pek çok dal ayrılır, bu dalların üzerinde dilimli yapraklar, içe kıvrımlı, dişli, ızgaralı yapraklar, nebâtî motifler ve palmete benzer motifler bulunur. Zemindeki agraf motifinin üst kısmından başlayan dal ise, yukarı ve yana doğru kavis çizerek, her iki yöne de açılmış yaprakla sonlanır.

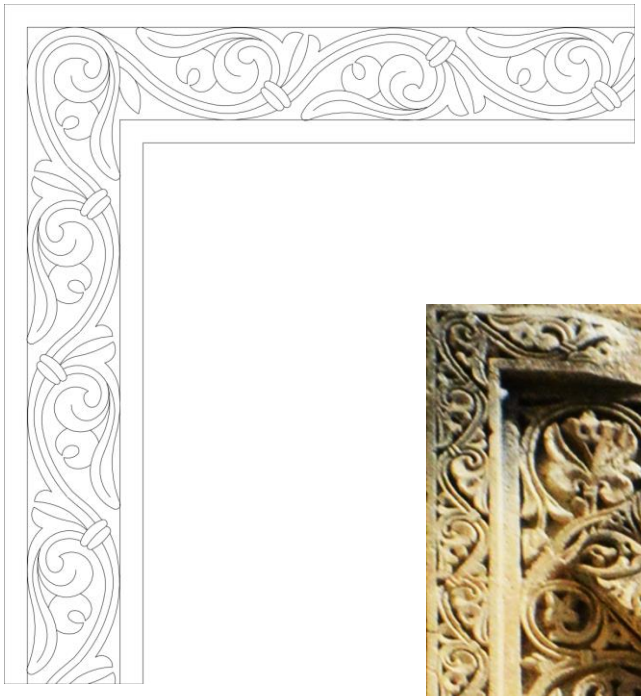
Bu yaprakların ortasından çıkan, ekseninde büyük bir damla formu bulunan, yapraklarla oluşmuş, bitkisel bir motif bulunur (R. 132)

Bu panonun üç tarafını çevreleyen silme deseni, ana giriş kemerindeki silme ve sıralı kemer dizisinin pervazında bulunan kompozisyonla aynıdır. Panonun üstünde, yanında ve altında olmak üzere üç parçadan meydana gelir.

San Ildefonso Kapısı'nın, pencere şebekeli bölümü, üç taraftan silmeyle çevrelenmiştir (Ç. 87). Bu desen, aynı kapının, ana girişteki at nalı kemerin üç tarafını çevreleyen silmenin deseniyle benzerdir. Yine aynı kapının, sıralı sağır kemer kitabesinin çevresini saran silme ve sıralı kemer dizisinin köşeliğinin altındaki panonun silmeleriyle de benzer desen kullanılmıştır (R. 133, Ç. 83, Ç. 84, Ç. 85, Ç. 88, Ç. 52).



Ç. 87: Pencere şebekeli bölümdeki dilimli kemerin etrafını, üç taraftan çevreleyen silmenin görünüşü.



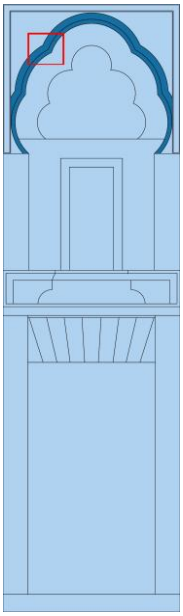
Ç. 88: Pencere şebekeli bölümdeki dilimli kemeri üç taraftan çevreleyen silmenin çizimi.



R. 133: Pencere şebekeli bölümdeki dilimli kemeri üç taraftan çevreleyen silmeden detay.

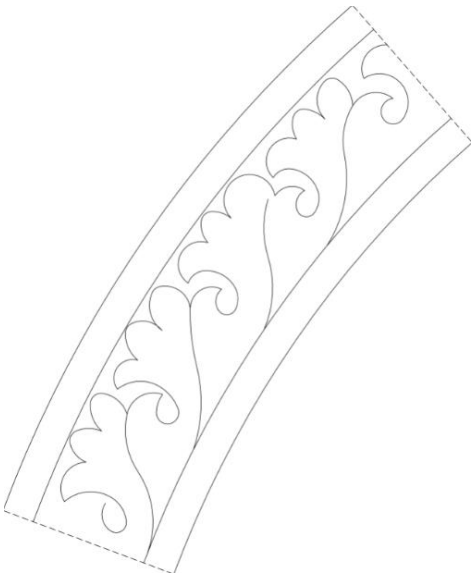


R. 134: Pencere şebekesinin kemer silmesi.

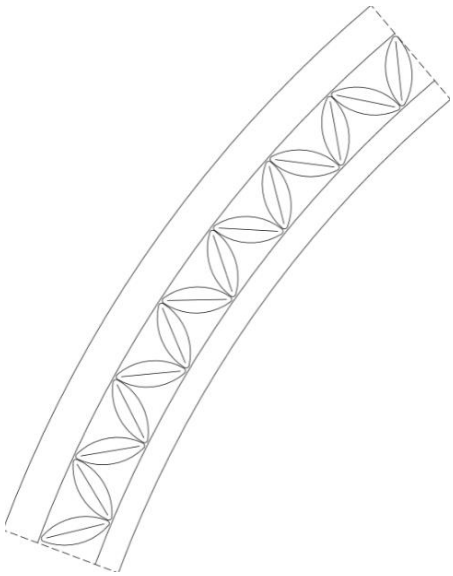


Ç. 89: Pencere şebekeli bölümünün dilimli kemeri üç taraftan çevreleyen silmenin görünüşü.

Pencere şebekesinin üzerinde yükselen beş dilimli zarif kemerin etrafını çevreleyen yükseklikleri ve genişlikleri farklı olan iki adet silme mevcuttur (Ç. 89). Daha önce sıralı sağır kemerlerin silmesinde de görülen bu tezyinatta; geniş olanda akantus ya da diğer adıyla kenger yaprak sırası kullanılırken dar olanda badem şeklindeki motifler kullanılmıştır. (R. 134, Ç. 91, Ç. 90).

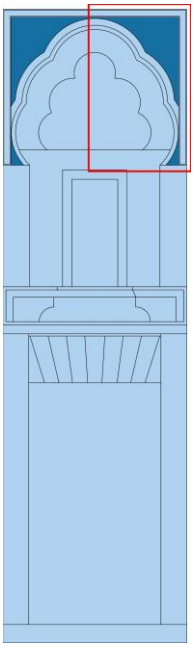


Ç. 90: Geniş silmenin çizimi.



Ç. 91: Dar silmenin çizimi.

San Ildefonso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmındaki, beş dilimli kemerin köşeliğinin (R. 135, Ç. 92) kompozisyonu, köşeliğin tam ortasına yerleştirilen kare şeklindeki gülçeye göre şekillenmiştir. Gülçenin tam ortasında yuvarlak kenarlı sekiz yapraklı penç olup merkez noktasını ise dört yaprakalı penç motifi oluşturur. Bu pençin dört yanından çıkan ve karenin kenarlarına varan üçlü yaprak grubu vardır. Aynı yaprak grubu ters istikamette köşelere yerleştirilerek gülçenin kompozisyonu tamamlanmıştır.



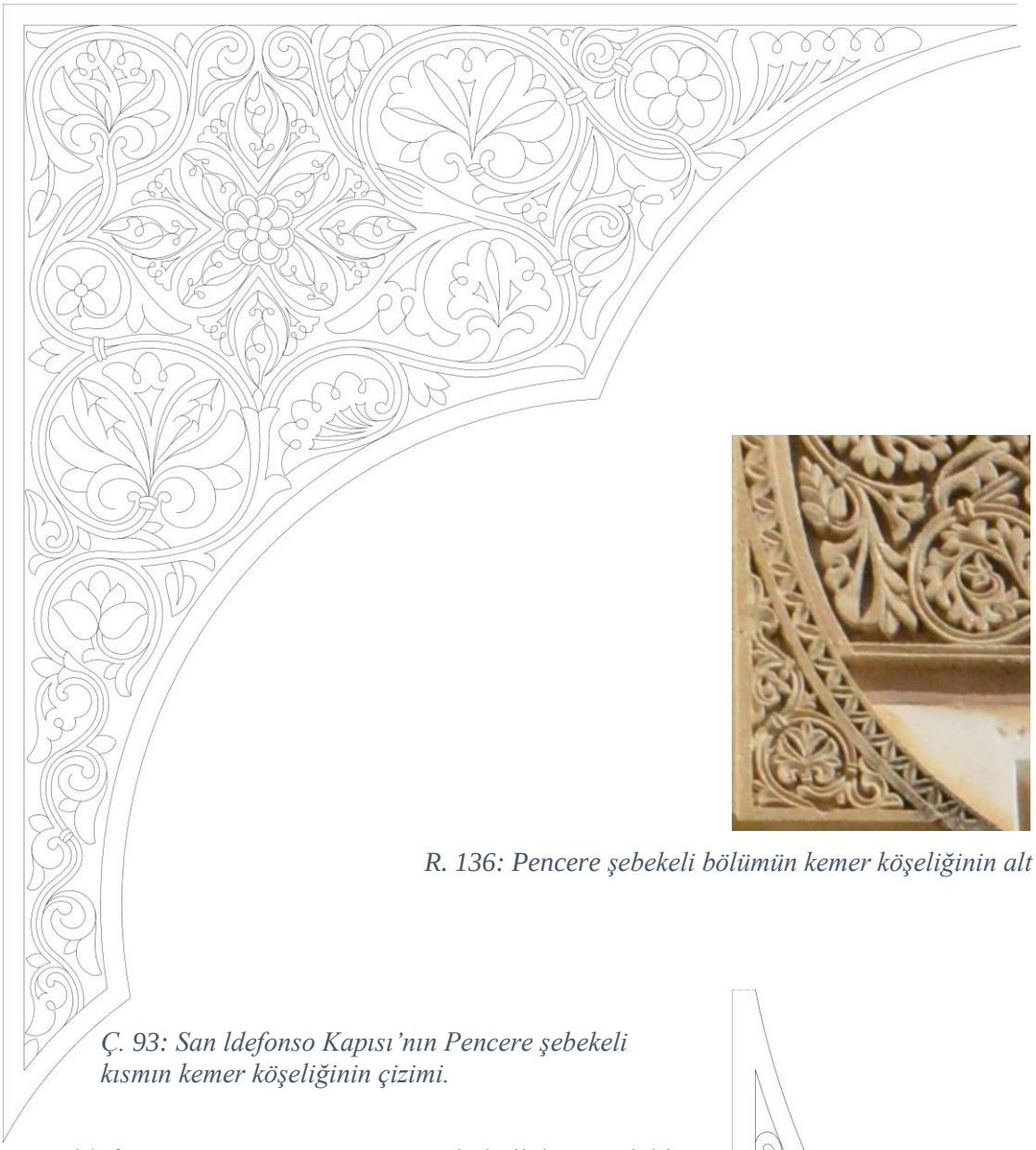
Ç. 92: Kemer köşeliklerinin görünüşü.

Kemer köşesinin alt silmesinin kenarından çıkan dal, S' ler çizerek, dalgalı bir şekilde yukarı doğru ilerlerken sağa ve sola bakan yapraklar yerleştirilir. Daha sonra bir helezona dönüşen dalın bir ucu yaprakla diğer ucu ise palmete benzeyen bir motifle son bulmuştur. Bu helezonun tepe noktasından çıkan daha büyük bir helezonun ucu ise gösterişli bir nebâtî motifle bitmiştir. Büyük helezondan iki dal ayrımı olmuştur. Bu dalların altta kalanı, aşağı doğru bir kavis çizerek iki helezonla gülçenin alt sınırını geçer ve yaprakla sonlanır. Ortasında kalan boşluk, bitkisel bir motifle tamamlanır.

Bu helezondan çok daha büyük bir kıvrım dal çıkarak, köşeliğin üst sınırına ulaşır ve dalın sonu yine gösterişli bir yaprakla biter. Bundan çıkan helezon ise altı yapraklı bir pençin etrafını dolanarak yaprakla bitmiştir. Büyük helezonun yukarı ilerleyen kısmı, birkaç kıvrım dal ile köşeye ulaşır. Burası dalın ucuna ve üzerine çizilen çeşitli motif ve yapraklarla tezyin edilmiştir. Kalan boşluklar, çeşitli yapraklar, penç ve diğer bitkisel motiflerle süslenmiştir (Ç. 93).



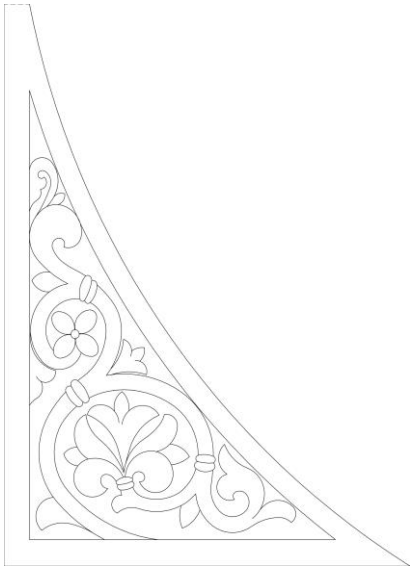
R. 135: San Ildefonso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının kemer köşeliği.



Ç. 93: San ldefonso Kapısı'nın Pencere şebekeli kısmın kemer köşeliğinin çizimi.

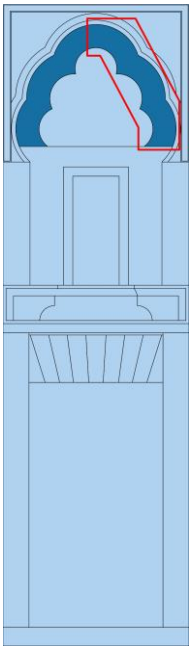
R. 136: Pencere şebekeli bölümün kemer köşeliğinin alt kısmı.

San Ildefonso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmındaki beş dilimli kemerin alt köşeliğinde; zemin kısmından çıkan dal, agraf motifiyle ikiye ayrılarak, bir ucu aşağı yönelerek helezonu tamamlar ve bitkisel bir motifle sonlanır. Diğer ucu yukarı doğru kavis çizerek bir düğüm motifiyle ikiye ayrılır. Altta kalan helezonu tamamlayıp, sivri ve dört yapraklı bir pençle biterken diğeri, tam köşeye uyumlu olan bir yaprakla son bulur. Kalan boşluklar sap çıkmaları ve yapraklarla tezyin edilmiştir (R. 136, Ç. 94).



Ç. 94: Pencere şebekeli bölümün kemer köşeliğinin alt kısmının çizimi.

San Ildefonso Kapısı’nın pencere şebekeli kısmı ½ simetriktir. Portalin beş dilimli kemer alnının, altısı sağda, altısı solda ve birisi kemer kilit taşının üzerinde olan, on üç adet stuko pano mevcuttur. Bunlardan kemer başlangıç kısımlarında olanlar daha geniş olup diğerleri daha dar levhalardır. Her bir pano, dilimli kemerin şekline göre biçim almıştır. Bu levhaların her birisinin arası üçerli tuğla dizileriyle çevrelenmiştir (R. 137, Ç. 95).



Ç. 95: San Ildefonso Kapısı’nın pencere şebekeli kısmının kemer alnının görünüşü.



R. 137: San Ildefonso Kapısı'nın kemer alnı.

Kemerin iç köşesindeki üçgen motiften çıkan iki dal, burgu yaparak, iç kısımda olanı, akantus yapraklarıyla bir kıvrım oluşturmuş, dıştan olanı ise dal şeklinde olup birbirlerini sarmalamıştır. Bu daldan ayrılan diğer bir sap, boşluğu dolduracak şekilde, büyük bir helezon oluşturmuştur. Akantus yapraklı kıvrım daldan çıkan, sırt kısmı yapraklı başka bir sap ise büyük helezonun içinde kıvrılarak orayı doldurur. Kalan boşluklar yapraklar ve sap çıkmalarıyla tamamlanır (R. 138-a, Ç. 96-a).



R. 138-a: San Ildefonso Kapısı'nın kemer alnındaki pano.

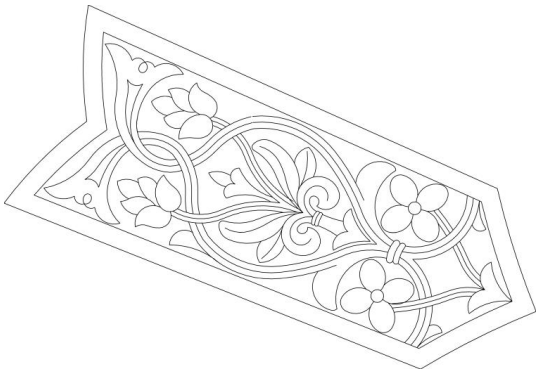


Ç. 96-a: San Ildefonso Kapısı'nın kemer alnındaki pano.

Panonun ucundan bir sap çıkmasından ayrılıp yukarı ve yanlara doğru ilerleyen dalların uc kısmı dört yapraklı bir penç ile bitmiştir. Diğer dallar levhanın alt ve yan kısmından çıkarak, eksende bir düğüm motfiyle birleştikten sonra yanlara kavis yapmıştır. Sonra eksende dallar birbirine sarmalanmış ve köşelere doğru ilerleyerek yapraklarla son bulmuştur. Orta kısımda kalan boşluk, eksende birleşen dalların arasından çıkan sap çıkması ve dalın ucuna konulmuş bir nebâti motif ve yapraklarla tezyin edilmiştir (R. 139-b, Ç. 97-b).



R. 139-b: Kemer alınlığındaki pano detayı.

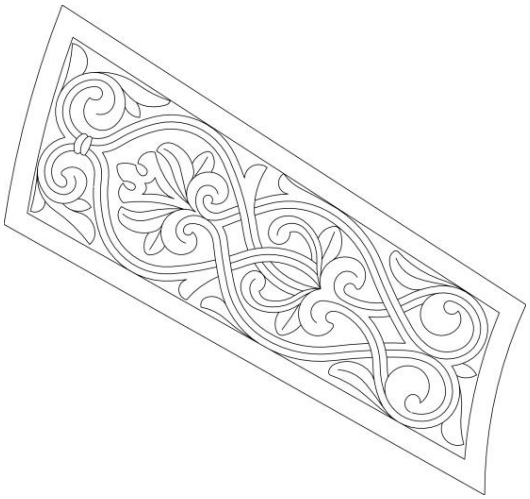


Ç. 97-b: Kemer alınlığındaki panonun çizimi.

Agraf motifi iki yönlü başlangıç sağlamıştır; aşağı istikamette devam eden dal, zeminde bir helezon çizerek, agrafın üstünde ve eksende birleşerek uc kısmına bitkisel bir motif yerleştirilmiştir. Bu motifin içinden çıkan iki dal burgu oluşturup yanlara doğru kavis yaptıktan sonra eksende düğüm motifiyle birleşmiş, bu birleşim bir pano oluşturmuş. Eksendeki düğüm motifinden çıkan dallar yapraklarla bitmiştir. Zemindeki agrafın üstünden çıkan dal, yanlara kavis yapıp, mekik şeklinde pano oluşturarak, eksende bitkisel bir motifle sonlanmıştır (R. 140-c, Ç. 98-c).



R. 140-c: Kemer alınlığındaki pano detayı.

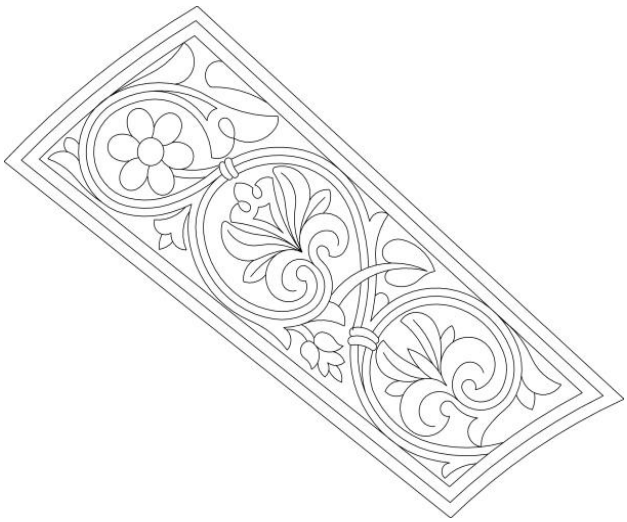


Ç. 98-c: Kemer alınlığındaki panonun çizimi.

Zeminden başlayan ve birbiri üzerine sıralanmış, üç helezondan oluşan kompozisyon, helezonlardan çıkan dallar, yapraklar ve nebâtî motiflerle süslenmiştir (R. 141-d, Ç. 100-d).



R. 141-d: Kemer alınlığındaki pano detayı.



Ç. 99-d: Kemer alınlığındaki panonun çizimi.

Zemindeki sap çıkmasından ayrılan iki dal, yanlara açılıp, mekik formunda bir pano oluşturarak, eksende bir düğümden ayrıldıktan sonra kıvrılarak tekrar ikiye ayrılır ve her iki ucu da yaprakla biter. Panonun içi, levhanın yanlarından çıkan dalların eksende nebâtî bir motifle sonlanmasıyla oluşur. Düğüm motifinin paralelindeki boşluklar, sivri ve dört yapraklı pençle süslenmiştir (R. 142-e, Ç. 100-e).



R. 142-e: Kemer alınlığındaki pano detayı.

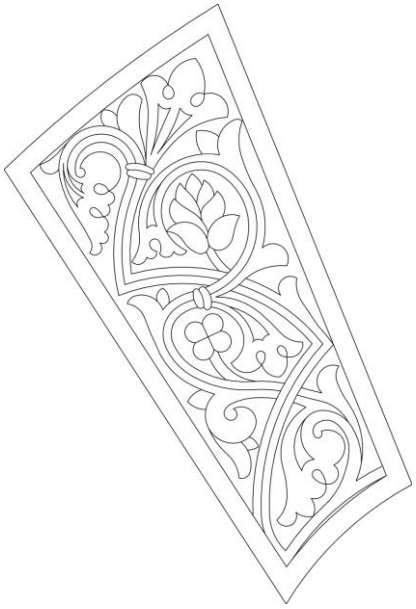


Ç. 100-e: Kemer alınlığındaki panonun çizimi.

Panonun alt yan kısmından başlayan dal, diyagonal olarak paftalara bölmüş ve bir yaprak grubuyla sonlanmıştır. Zeminden çıkan başka bir dal, paftaların arasında kıvrılarak yukarı doğru uzanır ve yaprakla biter. Bu dalın her kıvrımında ayrılan yapraklar, penç ve nebâtî motiflerle paftalar tezyin edilmiştir (R. 143-f, Ç. 101-f).



R. 143-f: Kemer alınlığındaki pano detayı.

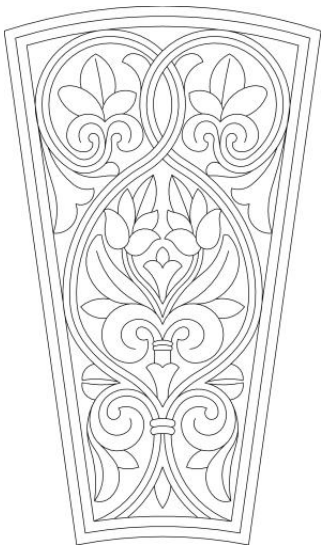


Ç. 101-f: Kemer alınlığındaki panonun çizimi.

½ simetrik olarak tasarlanmıştır. Zeminden içe doğru kavis yaparak agrafla birleşen dallar, buradan yukarı doğru yanlara açılarak, eksende mekik şeklinde bir pano oluşturduktan sonra sarmal yapan dallar, iki yana doğru helezon çizerek uçları bitkisel bir motifle biter. Panonun iç kısmı gösterişli bir nebâtî motifle tezyin edilmiştir. Kalan diğer boşluklar, sap çıkması ve yapraklarla süslenmiştir (R. 144-g, Ç. 102-g).

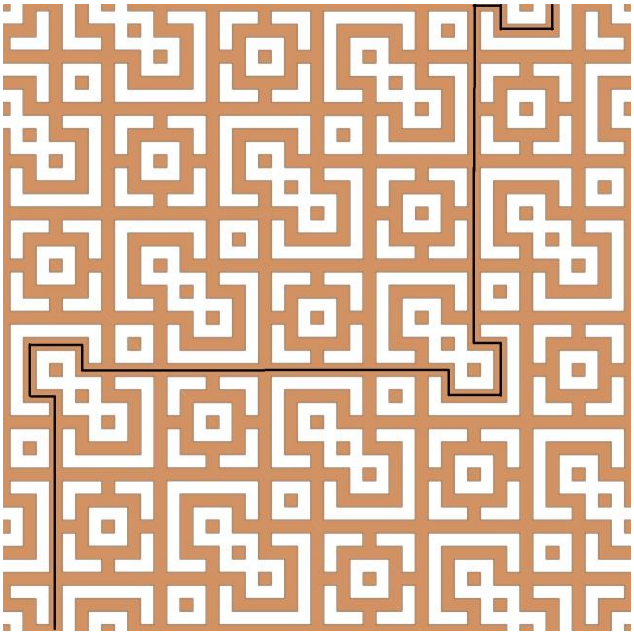


R. 144-g: Kemer alınlığındaki pano detayı.

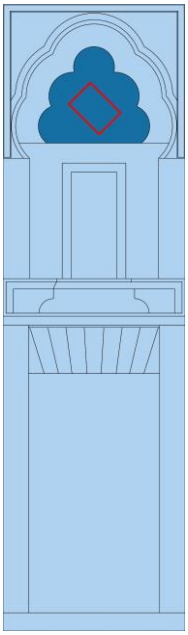


Ç. 102-g: Kemer alınlığındaki panonun çizimi.

San Ildefonso Kapısı'nın, pencere şebekeli kısmının, kemer aynasındaki (Ç. 104) geometrik kompozisyonun oluşmasını sağlayan ana motif, yukarıdaki Ç. 103 nolu çizimde siyah renk ile gösterilen çizgi sistemidir. Tasarım incelendiğinde, doksan derecelik açılar ve doğrusal çizgilerin oluşturduğu sistemin sonsuza uzandığı görülür.



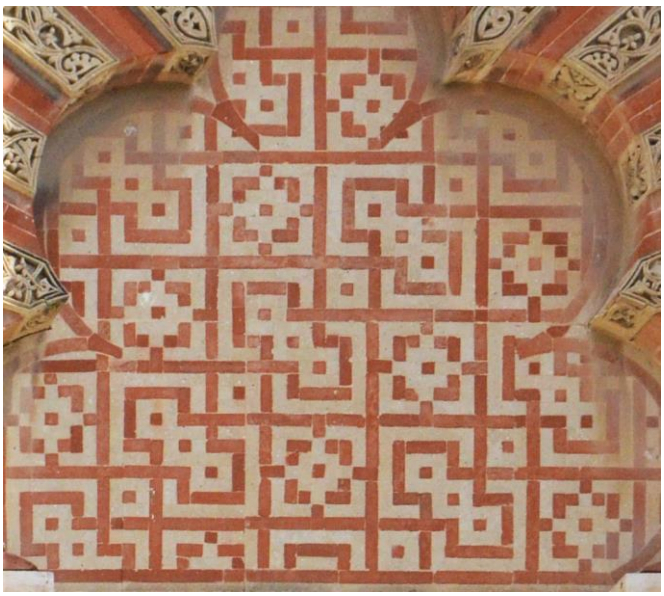
Ç. 103: San Ildefonso Kapısı'nın, pencere şebekeli kısmının, kemer aynasındaki geometrik desenin çizimi ve çizgi sistemi.



Ç. 104: San Ildefonso Kapısı'nın, pencere şebekeli kısmının kemer aynasının görünüşü.

Bu tasarımda yer yer oluşan kare şeklindeki boşlukların köşelerine, doksan derecelik kırık çizgiler yerleştirilerek kapatılmıştır.

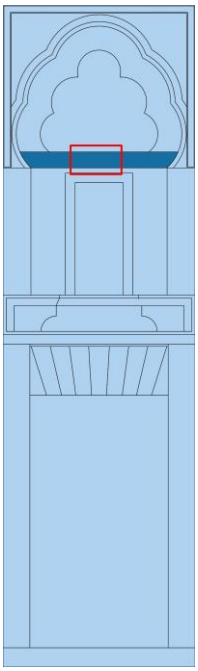
Kompozisyonda dengeyi sağlamak amacıyla çeşitli yerlere nokta (bir birim kare) yerleştirilmiştir. (R. 145, Ç. 103).



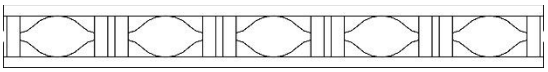
R. 145: San Ildefonso Kapısı'nın, pencere şebekeli kısmının kemer aynası.

Ildefonso Kapısı'nın, pencere şebekeli kısmının, kemer aynasının alt kısmındaki silmenin (Ç. 105) deseni, iki farklı kalınlıktan oluşur. Desenin üst kısmı, yatay mekik formunun bir dizi şeklinde sıralanması ve aralarına çift ve dar dikörtgen formların yerleştirilmesiyle oluşmuştur. Bu motif türü Roma ve Helenistik döneminden kalma eserlerde görülen yumurta bezeklerine benzemektedir[138] (R. 146,).

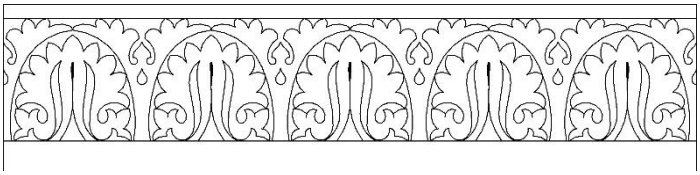
Aynı silmenin alt kısmı, stilize edilmiş akantus yapraklarının hem önden görünüşü hem de yandan görünüşünün sıralı olarak yerleştirilmesiyle oluşmuştur (Ç. 107).



Ç. 105: Pencere şebekeli kısmın, kemer aynasının alt silmesinin görünüşü.



Ç. 106: Kemer aynasının altındaki silme deseni (üst).



Ç. 107: Kemer aynasının altındaki silme deseni (alt).



R. 146: Ildefonso Kapısı'nın, pencere şebekeli kısmının, kemer aynasının alt kısmındaki silme

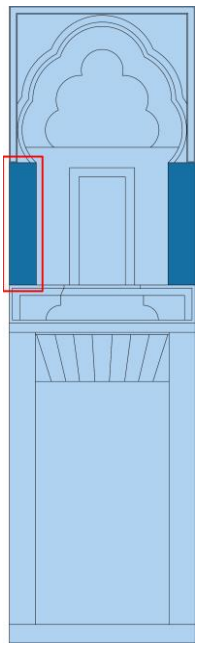
[138] Daha geniş bilgi için bkz. Nurettin Koçhan, *Hellenistik Çağ Anadolu Mimarisinde Lotus-Palmet ve Yumurta Bezekleri*, Atatürk Ünv., Fen-Edebiyat fk. yay., Erzurum, 1995.



Ç. 109: Pencere şebekeli kısmın kemer köşeliğinin altındaki panonun çizimi.

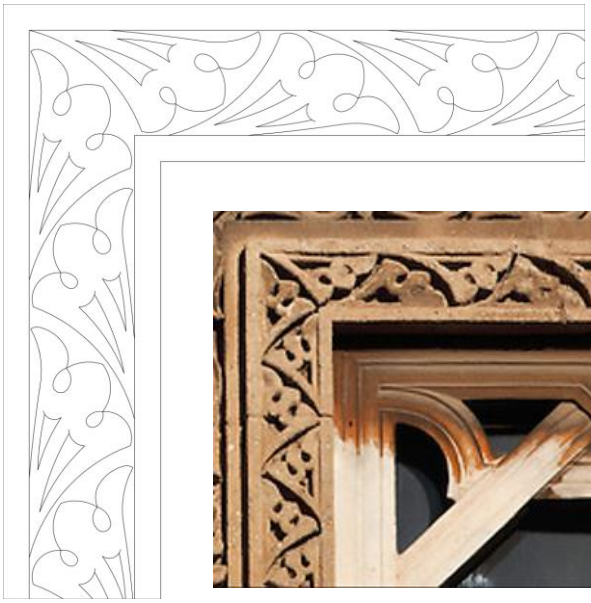


R. 147: Pencere şebekeli kısmın kemer köşeliğinin altındaki pano.



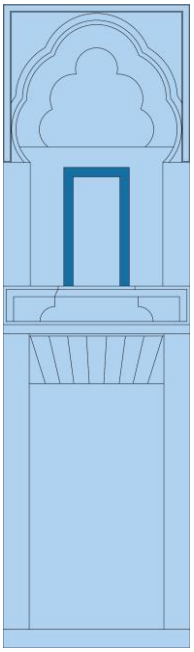
Ç. 108: San Ildefonso Kapısı'nın, pencere şebekeli kısmının kemer köşeliğinin altındaki panoların görünüşü.

Kemer köşeliklerinin her iki yanında olan panolar, dar ve uzun dikdörtgen olup simetriktir. Zeminden çıkan dalın, beş helezon oluşturmasıyla ana dal meydana gelmiştir. Kenardaki boşluklar bu helezonların iç ve dış kısımlarından zuhur eden sap çıkmaları ve yapraklarla süslenirken, helezonların ortalarındaki boşluklar ise çeşitli güzellikteki nebâtî motiflerle tezyin edilmiştir (R. 147, Ç. 105, Ç. 109).



Ç. 111: Pencere şebekesinin etrafını saran silmenin çizimi.

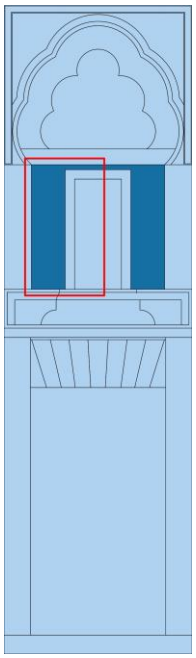
R. 148: Pencere şebekesinin etrafını saran silmesinden detay.



Ç. 110: Pencere şebekesinin etrafını saran silmenin görünüşü.

San Ildefoso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmındaki pencere pervazının dekorasyonu, dilimli yaprakların, birbiri ardınca, sağa ve sola hizalanarak devam etmesiyle oluşmuştur (R. 148, Ç. 110, Ç. 111).

San Ildefoso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmındaki, pencerelerin sağ ve solundaki kompozisyonlar, ½ simetriktir. Desenin ana dalları zeminden çıkarak, eksen hizasından yukarı doğru altı tane mekik şeklinde pano oluşturmuştur. Dallar, her pano oluşumundan sonra burgu yaparak diğer panoya geçer. Aşağıdan yukarıya doğru burguların yanları, dallardan çıkan helezonlarla ve bunların da içi palmete benzyen motiflerle, yaprakla, altı yapraklı pençle ve pek çok çeşit yaprakla tezyin edilmiştir. Panoların içleri, her biri farklı olamak üzere, fevkalade güzellikteki nebâtî motiflerle bezenmiştir. En üstteki panoyu oluşturan dalların, pencere pervazına doğru dal ayrımı yaparak, tek iplik halinde, yapraklarla bezenmiştir (R. 149, Ç. 112 Ç. 113).

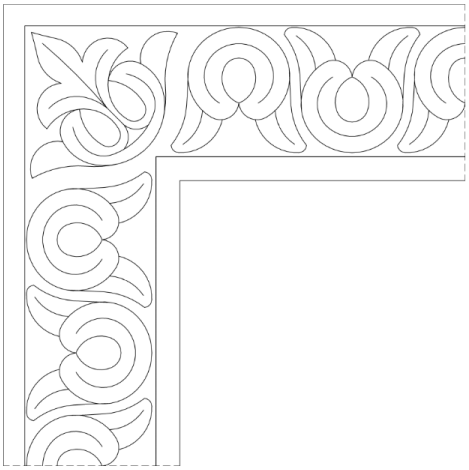


Ç. 112: Pencere şebekelerinin yanlarındaki panoların görünüşü



Ç. 113: Pencere şebekelerinin yanlarındaki panonun çizimi.

R. 149: Pencere şebekelerinin yanındaki pano.

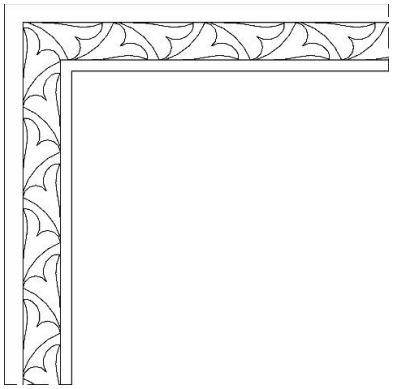


Ç. 114: Pencere şebekelerinin altındaki panonun silmesinin çizimi (iç).

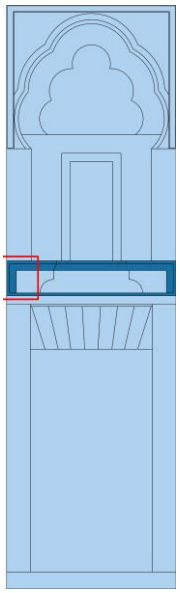
Desen genişlikleri ve yükseklikleri farklı olan iki ayrı desen vardır. Dışta olan silme (Ç. 116) yaprak motifinin, kompozisyon aralığının sağ ve sol tarafına dönük olarak arasında zik-zak boşluk meydana gelecek şekilde ve aynı istikamette ilerlemesiyle oluşur. İçteki silme ise (Ç. 114) alttan dairesel olarak birleşmiş iki yaprağın eksenlerin üzerine dikey ve düşey olarak yerleştirilmesiyle meydana gelmiştir (R. 150, Ç. 115).



R. 150: Pencere şebekelerinin altındaki panonun silmeleri.

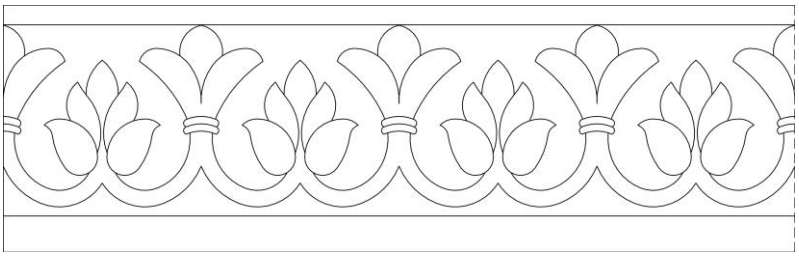


Ç. 116: Pencere şebekelerinin altındaki panonun silmesinin çizimi (dış).



Ç. 115: Pencere şebekelerinin altındaki yatay panonun silmesinin görünüşü.

San Ildefonso Kapısı'nın, pencere şebekelerinin altındaki panonun silmelerinin alt tarafta olanı, lotus ve palmet dizisini hatırlatan bitki kaynaklı motiflerin eksen üzerinde dikey ve düşey olarak yerleştirilmesiyle oluşur (R. 151, Ç. 117, Ç. 118)



Ç. 118: Pencere şebekelerinin altındaki yatay panonun silmesinin çizimi.



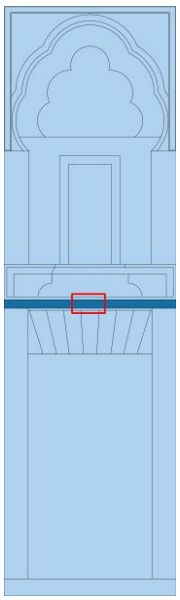
R. 151: Pencere şebekelerinin altındaki yatay panonun silmesi.

San Ildefonso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının yatay panosu (Ç. 119) nun köşelik bölümü, zeminden ve eksen çizgisinden yanlara doğru kavis çizerek mekik şeklinde pano oluşturur. Daha sonra yanlara açılarak helezon çizer ve yaprakla biter. Zeminin sağında ve solunda bulunan sap çıkmalarından çıkan farklı bir dal mekik şeklindeki panonun ekseninde birleşerek zarif bir nebâtî motif meydana getirir. Bu motiften çıkan dallar burgu yaparak penç motifiyle sona erer (R. 152).

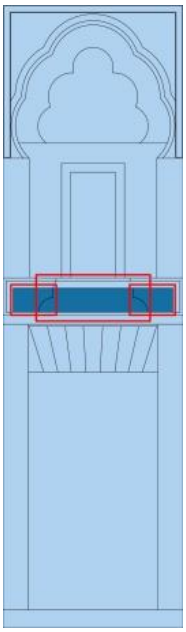


R. 152: Pencere şebekelerinin altındaki yatay panonun köşeliği.

Mekik şeklindeki panonun yanından ayrılan başka bir dal ise iki sefer ard arda helezon çizerek desenin köşesine varır ve yaprakla biter. Helezonlardan çıkan bitkisel motifler ve yapraklar kompozisyondaki boşlukları kapatır.



Ç. 117: Pencere şebekelerinin altındaki yatay panonun silmesinin görünüşü.

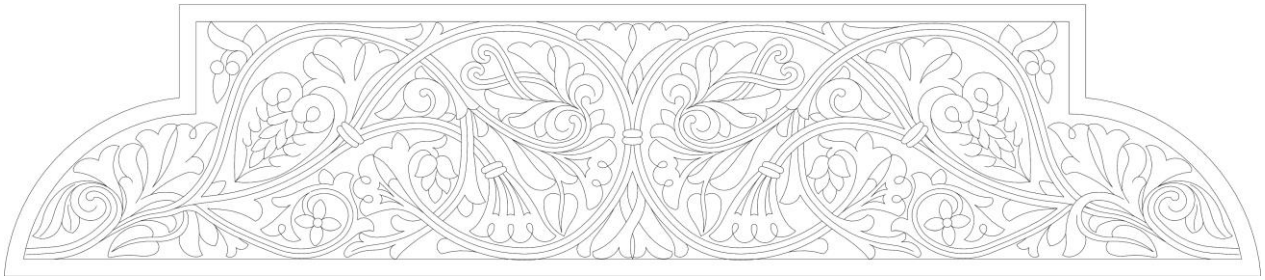


Ç. 119:Pencere şebekelerinin altındaki yatay panonun görünüşü.



Ç. 120: Pencere altı yatay panosunun köşeliğinin çizimi.

Şebekeli pencerenin altındaki yatay panonun kompozisyonu ½ simetrik olup, içiçe geçen sarmal helezon ve dallarla tezyin edilmiştir. Köşeden bir grup yapraktan çıkan ana dal, üçe ayrılır; en alttaki, kendi içine doğru dönerek sivri, dört yapraklı pençle biter, ortadan çıkan ilerleyip bir düğüm motifiyle ayrılır, altta kalan yaprakla sona erer. Üstte olan ise bir helezon çizerek bir yaprak grubuyla tamamlanır. Ana daldan ayrılıp üstte kalan dal, helezon çizerek aşağı doğru kıvrılır ve yaprakla biter. Düğüm motifinden çıkan başka bir dal, içe dönük dişli bir yaprakla sona erer. Kalan boşluklar, yapraklar ve nebâtî motiflerle tezyin edilmiştir. (Ç. 121, R. 153)



Ç. 121: Şebekeli pencerenin altındaki yatay panonun çizimi.

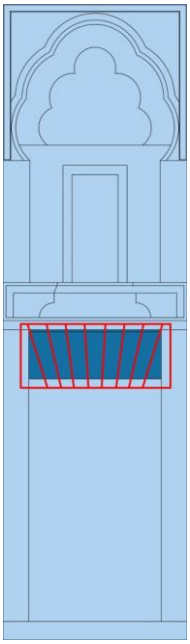


R. 153: Şebekeli pencerenin altındaki yatay pano.

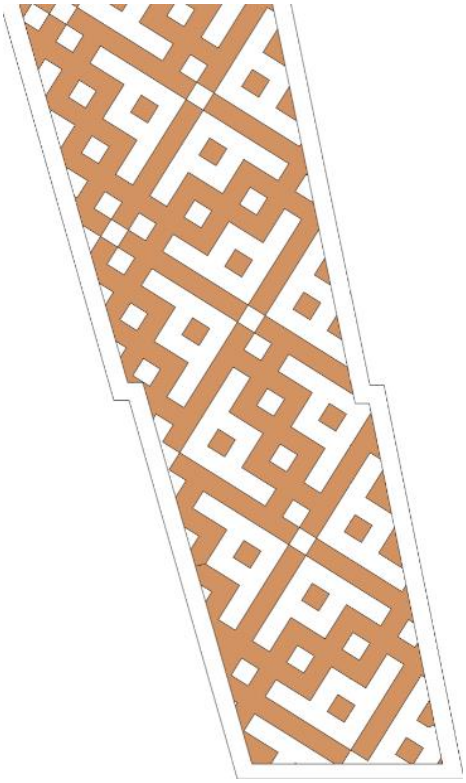
San Ildefonso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının yatay panosundaki (Ç. 122) sağır nişin üstünde bulunan panoların beş tanesi, bitki tezyinatlı, dört tanesi ise taş ve tuğla süslemeli geometrik desenli panolar olmak üzere dokuz tanedir. Sağdaki panolarla soldakiler simetriktir. Sadece kenarlarda kalan panoların desenleri asimetrik (Ç. 123-a) tasarlanmıştır. Dört adet olan geometrik panoların iki tanesi farklı kompozisyonlara sahiptir. Diğer ikisi ise bu kompozisyonlarla aynıdır (R. 154).

Ç. 123-a'da zeminden başlayarak yukarıya doğru, panonun şekline uygun olarak, büyük bir helezonla başlayıp sonrasında küçülen dal, uca doğru S şeklini alır. Dalların son kısmı, nebâtî motiflerle, uca doğru ise yaprakla bitmiş ve kalan boşluklar, çeşitli yapraklarla süslenmiştir (R. 154).

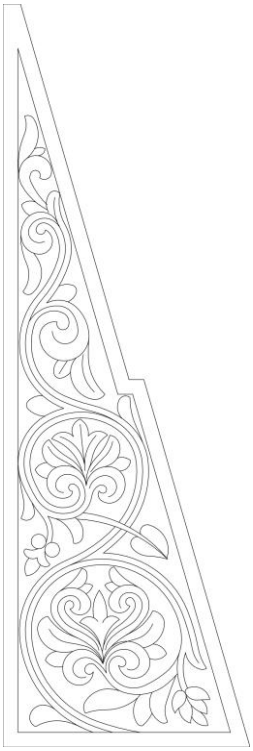
Ç. 124-A'da çeşitli boyutlardaki karelerin diyagonal yerleştirilmesi ve iç içe geçmesiyle oluşan bu geometrik kompozisyon, taş ve tuğlanın birlikte kullanılmasıyla oluşmuştur (R. 154).



Ç. 122: San Ildefonso Kapısı'nın, pencere şebekeli kısımdaki sağır nişin üstündeki panoların görünüşü

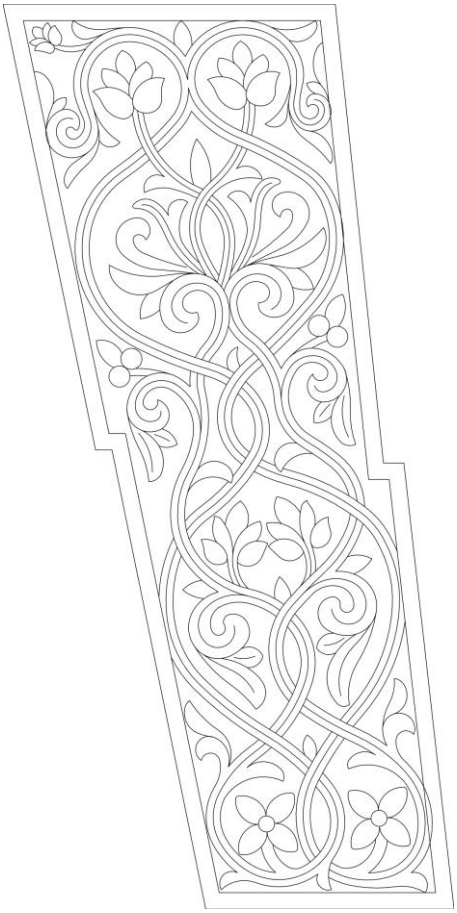


Ç. 124-A: Sağır nişin üstündeki geometrik pano.

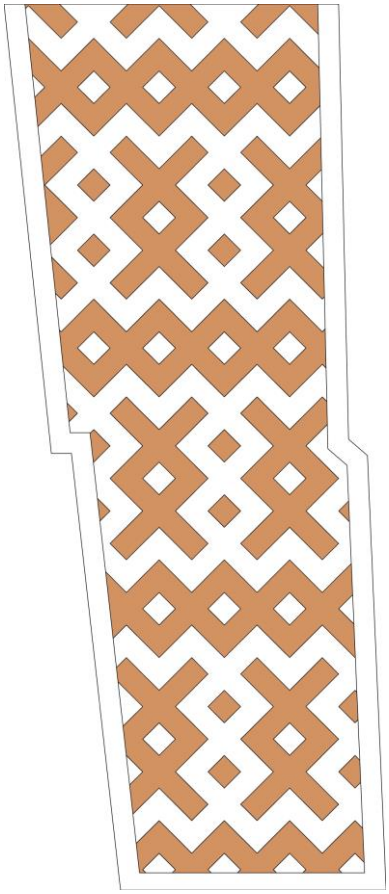


Ç. 123-a: Sağır nişin üstündeki panonun çizimi.

Ç. 125-b ½ simetrik olarak hazırlanmıştır. Ana dal, zeminden yukarı doğru, ikisi simetrik olmak üzere, dört koldan hareket etmektedir. Ortadaki iki dal, eksende birleşip ayrılarak burgu ve mekik şklinde panolar oluşturarak tepe hizasında kavis çizerek yaprakla son bulur. Yanlardan yukarı doğru ilerleyen dallar ise, diğer dallar gibi eksende birleşip ayrılarak burgu oluşturur. Diğer dalların oluşturduğu panoların içinden ve dışından çıkarak buralara çeşitli dal dönüşleriyle bu dalların ucları, yaprak ve nebâti motiflerle tezyinedilmiştir (R. 154).

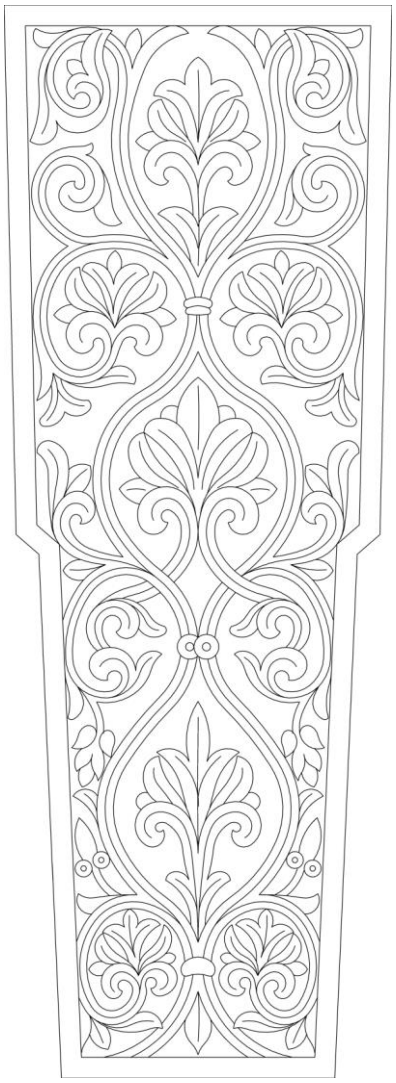


Ç. 125-b: Sağır nişin üstündeki panonun çizimi



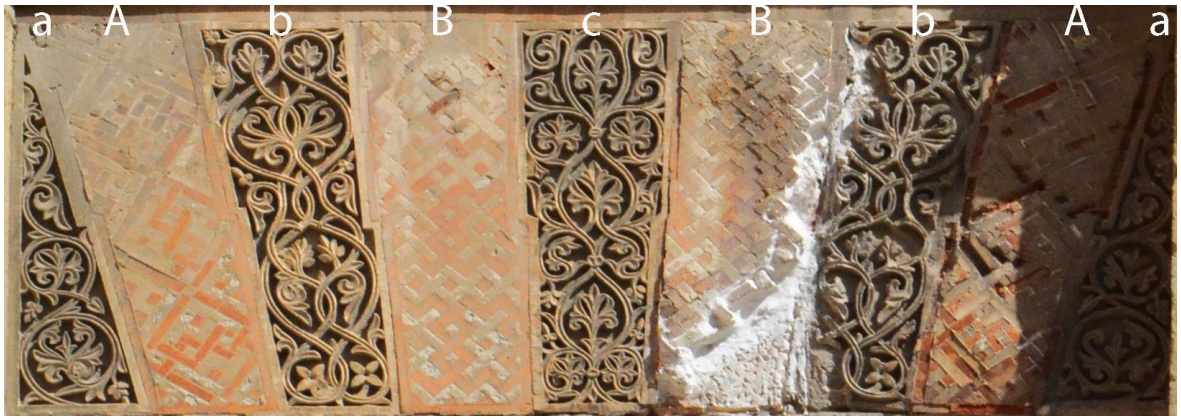
Ç. 126-B: Sağır nişin üstündeki geometrik pano.

Ç. 126-B'de taş ve tuğladan oluşan bu geometrik kompozisyon, iç içe geçmiş faklı ebattaki karelerin değişik kombinasyonları ile oluşmuştur (R. 154).

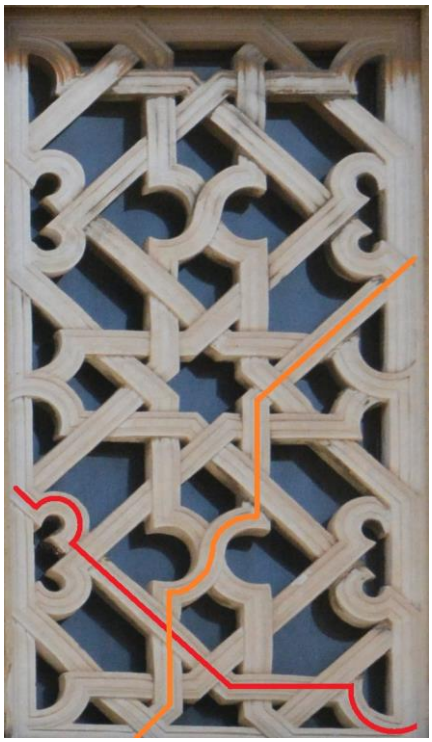


Ç. 127-c’de yarı simetri olan pano, zeminden başlayan ana dalların eksende, düğüm motifinden ayrıldıktan sonra alttaki dallar, aşağı doğru helezon çizerek nebâtî motifle biter. Yukarı doğru ilerleyen dallar ise eksen çizgisinde, agrafla birleşip ayrılarak tepeye kadar üç adet mekik şeklinde pano oluşturur. Pano oluşturan bu dalların pek çok kısmından çıkan küçük dallar ve bunlarla bağlantılı olan bitki kökenli motifler, yapraklar; gerek panoların içini gerekse yanlarda kalan boşlukları doldurarak kompozisyonu tamamlar (R. 154).

Ç. 127-c: Sağır nişin üstündeki panonun çizimi.



R. 154: Pencere şebekeli kısımdaki sağır nişin üstünde olan panolar.



R. 155: San ldefonso Kapısı'nın sağ pencere şebekesi ve çizgi sistemi.

San Ildefonso Kapısı'nın pencere şebekeleri birbirinden farklıdır. Sağdaki şebekeyi, kimi yerlerinde yarım daireler olan iki farklı kırık çizginin, belli aralıklarla sonsuza kadar tekrar etmesiyle meydana gelmiştir. Bu kırık çizgiler 135 derecelik bir açı oluşturmuş ve çizgilerin kimi yerlerinde ise iki farklı boyutta daireler kullanılarak çizgi tasarımı oluşturulmuştur.

Bu çizgi tasarımlarının belli bir düzen içinde uygulanması ve bunların merkezlerde birbirine yaklaşması neticesinde sekizli yıldızlar meydana gelmiştir (R. 155).

Kapının sol pencere şebekesi ise, altıgenlerin belli aralıklarla tekrar etmesi ve birbirinin içinden geçerken altı tanesi, aynı merkezin yakınından geçecek biçimde düzen aldığından, her bir altıgenin merkezinde altı köşeli yıldız oluşmaktadır (R. 156).



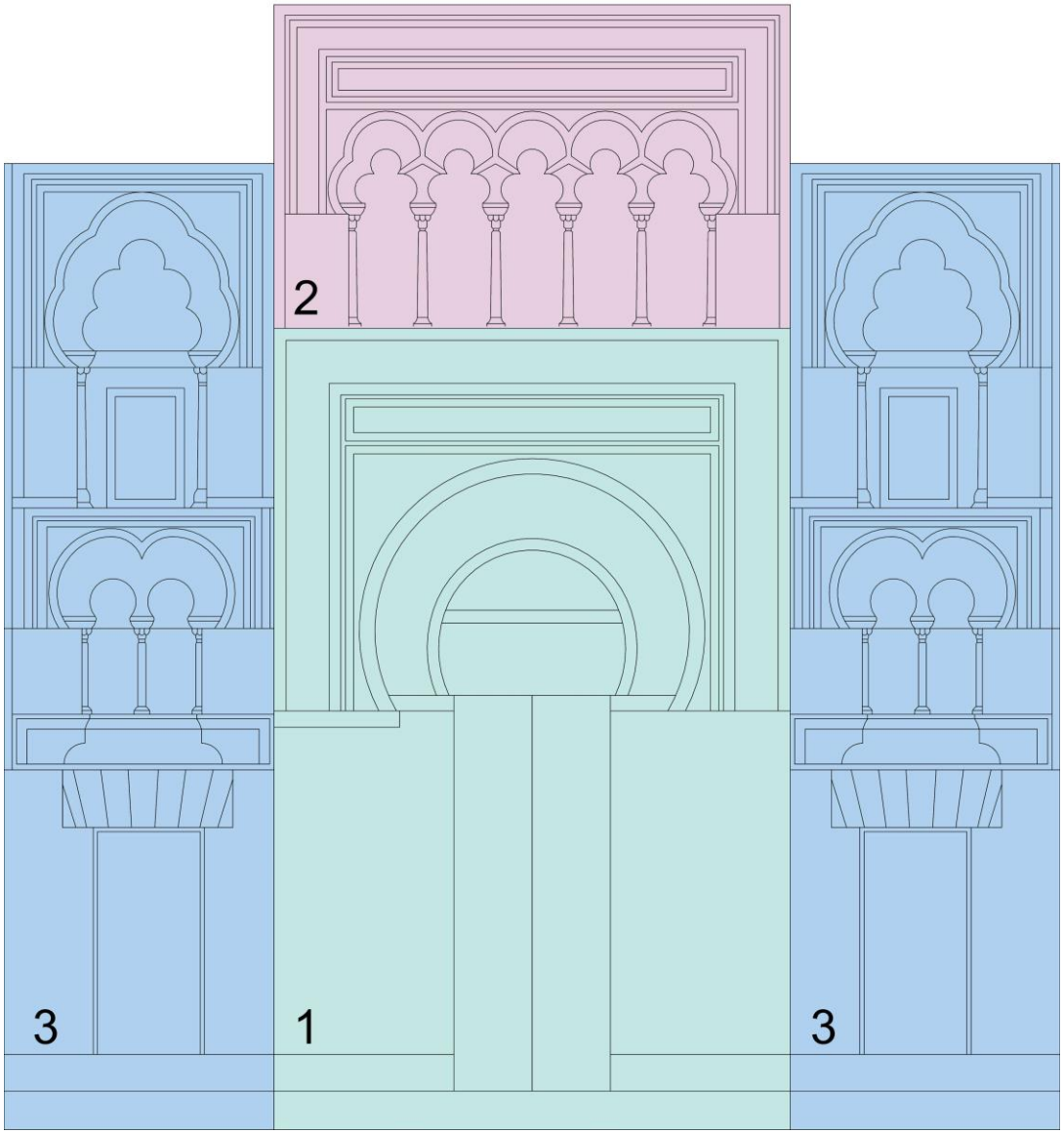
R. 156: San ldefonso Kapısı'nın sol pencere şebekesi.

3.2.4. Concepcion Antigua Kapısı

Concepcion Antigua Kapısı, Kurtuba Ulu Câmii'nin doğu kapılarındandır. Câminin güney cephesinden itibaren dördüncü girişidir ve el-Mansur dönemine aittir (R. 157).

Bu kapı da San Ildefonso kapısı gibi, üç bölüme ayrılarak çalışılmıştır (Ç. 128).

- At nalı kemerin bulunduğu ana giriş bölümü (R. 158, Ç. 128' de 1 numaralı bölüm)
- Sıralı kemerli bölüm (R. 172, Ç. 128' de 2 nolu bölüm) ve
- Pencere şebekelerinin bulunduğu bölümler (R. 177, Ç. 128' de 3 nolu bölüm).



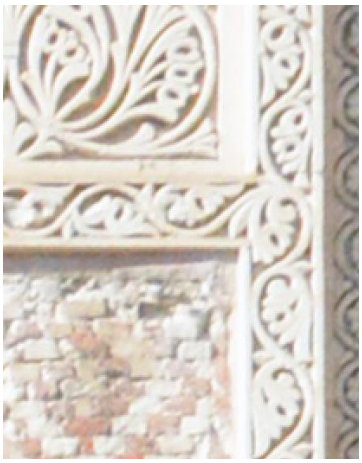
Ç. 128: Concepcion Antigua Kapısı'nın Görünüşü.



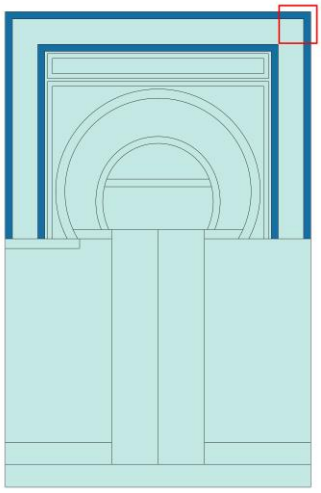
R. 157: Concepcion Antigua Kapısı.



R. 158: Concepcion Antigua Kapısı'nın ana giriş kısmı, K: İ. Yıldırım.



R. 159: Concepcion Antigua Kapısı'nın bordür silmeleri.



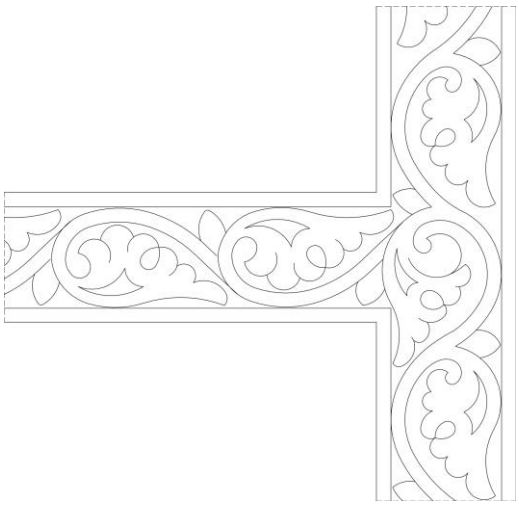
Ç. 129: Concepcion Antigua Kapısı'nın geometrik bordürünü kuşatan silmelerinin görünüşü.



R. 160: Concepcion Antigua Kapısı'nın geometrik bordür silmelerinin başlangıç noktası.

Concepcion Antigua Kapısı'nın geometrik bordürünü kuşatan silmelerde (Ç. 129) geometrik zeminli bordürün alt kenarındaki eksenden "S" hareketi ile başlayıp, bordürün iç ve dış kısmından, sağa ve sola tek iplik üzerinde kıvrılarak yukarı doğru devam eder (R. 160). İç kısmından yukarı çıkan dal, arşitravın tepe kısmında diğer yönden gelen dal ile buluşarak bir düğüm motifiyle birleşir.

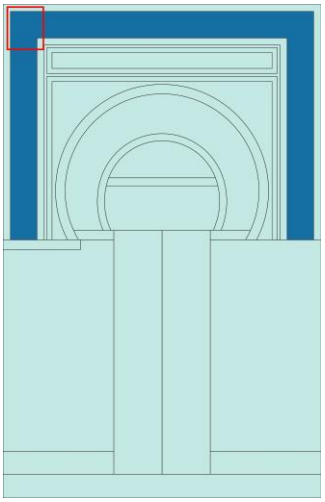
Dış kısımdan devam den dal ise arşitravın dış sınırında ikiye ayrılır, bir ucu diğeri gibi orta kısımda bir agraf motifiyle diğer taraftan gelen dal ile birleşir. Öteki ucu ise arşitrav boyunu aşarak, üst kısımdaki sıralı sağır kemerlerin dış sınırını belirler (R. 159, Ç. 130).



Ç. 130: Concepcion Antigua Kapısı'nın bordür silmelerinin çizimi

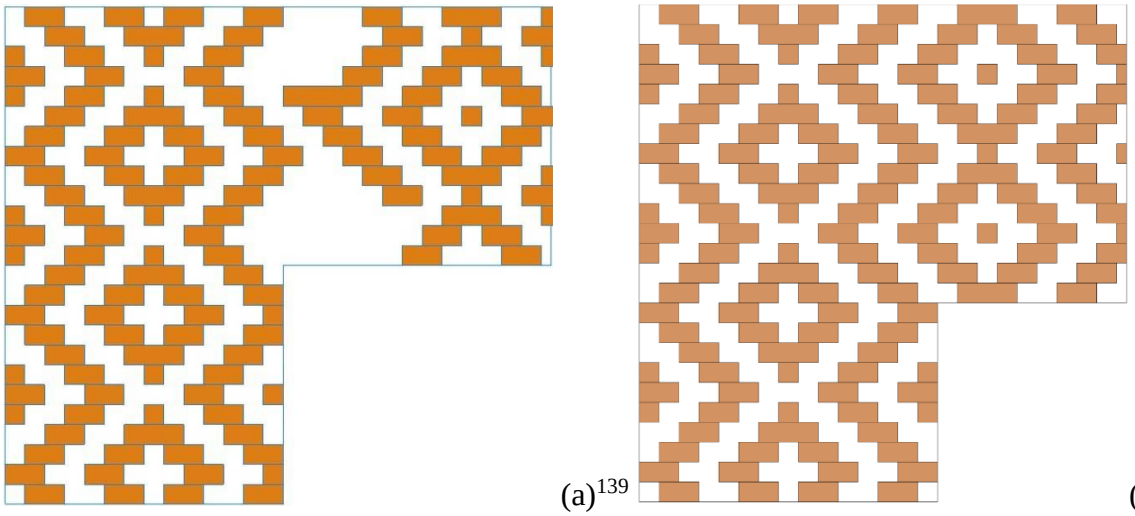


R. 161: Concepcion Antigua Kapısı'nın bordür dekorundan detay, K: İ. Yıldırım.



Ç. 131: Concepcion Antigua Kapısı'nın bordür görünüşü.

Concepcion Antigua Kapısı'nın bordürünü çevreleyen (Ç. 131) kompozisyon, taş ve tuğlanın münavebeli kullanımı sonucu oluşmuştur. Boydan boya belli aralıklarla, zik-zak şeklinde yerleştirilen tuğlalaların araları, baklava şeklindeki dizimiyle oluşmuştur (R. 161, Ç. 132).



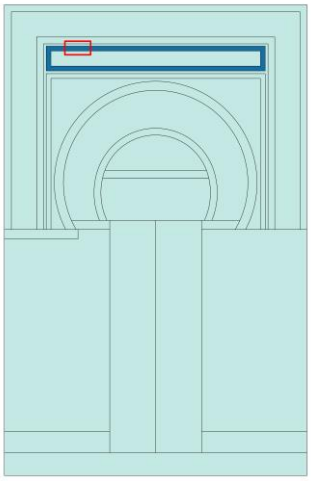
(a)[139] (b)

Ç. 132a-b: Concepcion Antigua Kapısı'nın ana girişinin bordür kısmındaki taş-tuğla süslemesi.

[139] (a): Arşitravdaki geometrik desen, olduğu gibi çizilerek, köşe kısmının net olmaması nedeniyle bu kısım eksik bırakıldı. Ancak (b)'de geometrik desen, olması gerektiği gibi çizildi.



R. 162: Concepcion Antigua Kapısı'nın at nalı kemerin üzerindeki kitabenin silmesi.



Ç. 133: Concepcion Antigua Kapısı'nın at nalı kemerin üzerindeki kitabenin silmesinin görünüşü

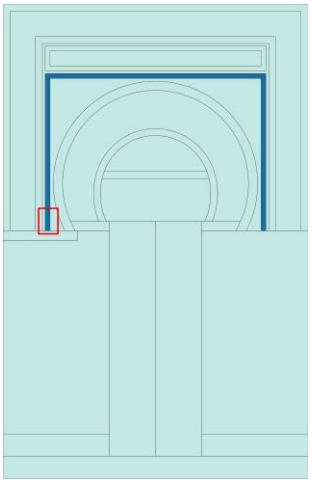
Concepcion Antigua Kapısı'nın bordürünü çevreleyen desen, Ildefonso kapısındaki yazı frizini de kuşattığı halde, Concepcion Antigua Kapısı'nın yazı frizinin deseni müstakil olarak kullanılmıştır. Kompozisyonda kullanılan motif kenger yapraklarının (akantus), ½ olarak çizilmiş haline benzemektedir. Bu motiflerin peş peşe kullanımı sonucu hattın etrafını saran kompozisyon meydana gelmiştir (Ç. 133, R. 162, Ç. 134).



Ç. 134: Concepcion Antigua Kapısı'nın at nalı kemerin üzerindeki kitabenin silmesinin çizimi.

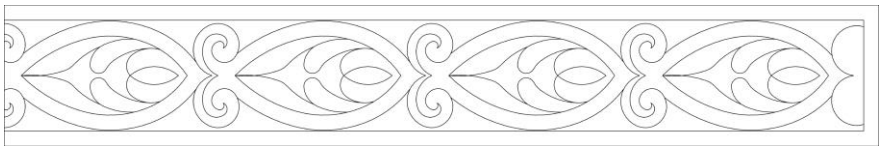


R. 163: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer köşeliği silmesinin detayı.



Ç. 135: Kemer köşelği silmesinin görünüşü.

At nalı kemerin üstündeki kitabenin hemen altında ve kemerin üç tarafını çevreleyen (Ç. 135), birbirine bitişik, yükseklikleri, genişlikleri ve kompozisyonları birbirinden farklı olan iki silme bulunur. Bunların dış kısmında olanı daha geniş olup, kemerin alt hizasından başlayıp yukarı doğru ilerler. Başlangıcı at nalı kemerin alt hizasında zemine oturmuş iki yarım dairenin arasından başlar. Beyzî olacak şekilde başlayan çizgiler, dışa doğru dönük salyangoz motifi oluşturacak şekilde biter. Bu motifin ard arda devam etmesinden tasarım oluşur (R. 163, Ç. 136).



Ç. 136: Kemer köşeliğinin silmesinin çizimi.

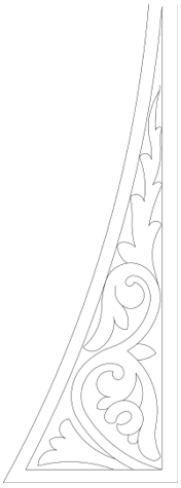
İç kısımda kalan daha dar olan desen ise, kompozisyon aralığının sağ ve sol tarafına dönük ve ara boşluğu zik-zak olacak şekilde, peş peşe ve aynı istikamette yerleştirilmiş olan yaprak motiflerinden meydana gelmiştir (R. 163, Ç. 137).



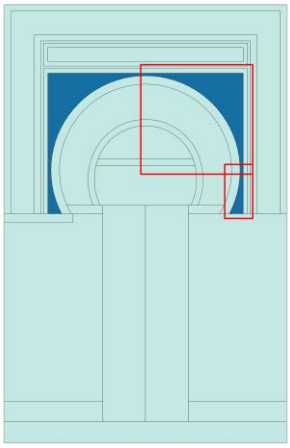
Ç. 137: Kemer köşeliğinin silmesinin çizimi.



R. 164: Concepcion Antigua Kapısı'nın alt kemer köşesi.



Ç. 139: Concepcion Antigua Kapısı'nın alt kemer köşeliğinin çizimi



Ç. 138: At nalı kemerin köşeliğinin görünüşü.

At nalı kemerin alt köşeliği (Ç. 138), alt köşeden başlayıp ucu yaprakla biten kıvrım dalın, sırt kısmından başka bir dal çıkar. Bu dalın ucu daha küçük bir yaprakla biterken bu sapın sırtından çıkan ve kenarları dişli olan başka bir dal veya yaprak ise uca doğru ilerleyerek son bulur (R. 164, Ç. 139).

Ana giriş kısmında bulunan kemer köşeliklerinin, karşılıklı iki tarafı da tahrip olduğundan, görünen kısmı başlangıç olarak kabul edildi. Alt kısımda, başı ve sonu bozulmuş, sıralı bir şekilde yer alan, yarım akantus yaprakları vardır. Onun hemen yanındaki dalın sonu, helezon şeklinde sona ererken uc kısmı yaprakla bitmiştir. Devamındaki motiflerin az bir kısmı, anlaşılamayacak şekilde tahrip olmuştur. Bundan sonra, ucu yaprakla biten bir helezon vardır; bu helezonun iç kısmında, sırtı stilize edilmiş akantus yapraklarla bezeli başka bir kıvrım dal bulunur. Kıvrım dalın sırt kısmından, kendisi ile benzer özellikte ancak daha büyük, başka bir kıvrım dal çıkar ki bir ucu yaprakla biterken diğeri, köşeye denk gelen, sırt kısmı kenger yapraklarla süslü, iç içe geçmiş helezonla sonlanır. Ucu yaprakla biten helezonun sırt kısmından peş peşe iki dal çıkar. Biri, kısa bir dalın ucunda nebâti bir motifle sonlanır. Uc kısmı akantus yaprakları ile bezenmiş ikinci dal ise, bu nebâti motifi çevreler.

Bu dalın, sırt kısmından çıkan dal, en büyük helezonu oluşturarak, köşedeki iç içe geçmiş helezonu kuşatır. Bundan sonra, aynı tasarım, helezonlar küçülerek devam eder ve kemer aksında sonlanır. Köşede ve diğer yerlerde kalan boşluklar, yaprak ve sap çıkmasıyla tamamlanır (Ç. 140, R. 165).

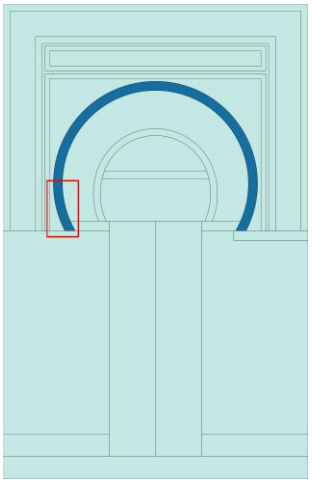


Ç. 140: Concepcion Antigua Kapısı'nın alt kemer köşeliğinin çizimi

R. 165: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer köşeliği.



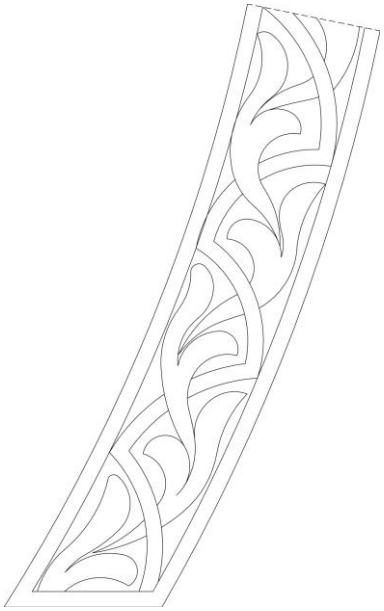
R. 166: Concepcion Antigua Kapısı'nın.at nalı kemerinin silmesinin detayı.



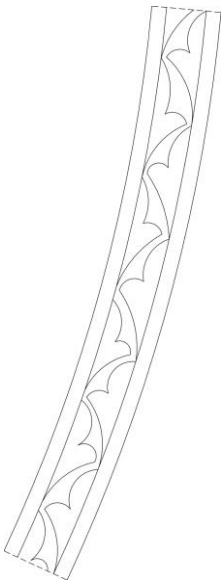
Ç. 141: At nalı kemerin silmesin görünüşü.

Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer alnını saran (Ç. 141), yükseklikleri, genişlikleri ve kompozisyonları birbirinden farklı olan, birbirine bitişik, iki silme çeşidi bulunur. İki iplik şeklinde ilerleyen ilk silmenin birinci dalı, alt köşeden başlayarak her seferinde, karşı kenara değecek şekilde, diyagonal eğri bir çizgiyi takip eder ve kemerin tepe noktasında son bulur. İlk silmenin ikinci dalı ise karşı köşeden çift taraflı bir yaprak ile başlar. Bu yaprağın orta kısmından, yine çift taraflı başka bir yaprak vücud bulur. Bu şekilde kemerin tepe noktasına kadar, diğer dalın altından ve üstünden ilerleyen dal, üç dilimli yaprakla tamam olur (R. 166, Ç. 142).

İç kısımda kalan, yüksekliği daha az ve dar olan desen ise kompozisyon aralığının sağ ve sol tarafına dönük ve ara boşluğu zik-zak olacak şekilde, peş peşe yerleştirilmiş yaprak motiflerinden meydana gelmiş olup at nalı kemerin dış kısmını kuşatır. Bu motif ve kompozisyon kemerin iç kısmında ve kemer aynasında kullanılmıştır (R. 166, Ç. 143).



Ç. 142: At nalı kemerin silmesi



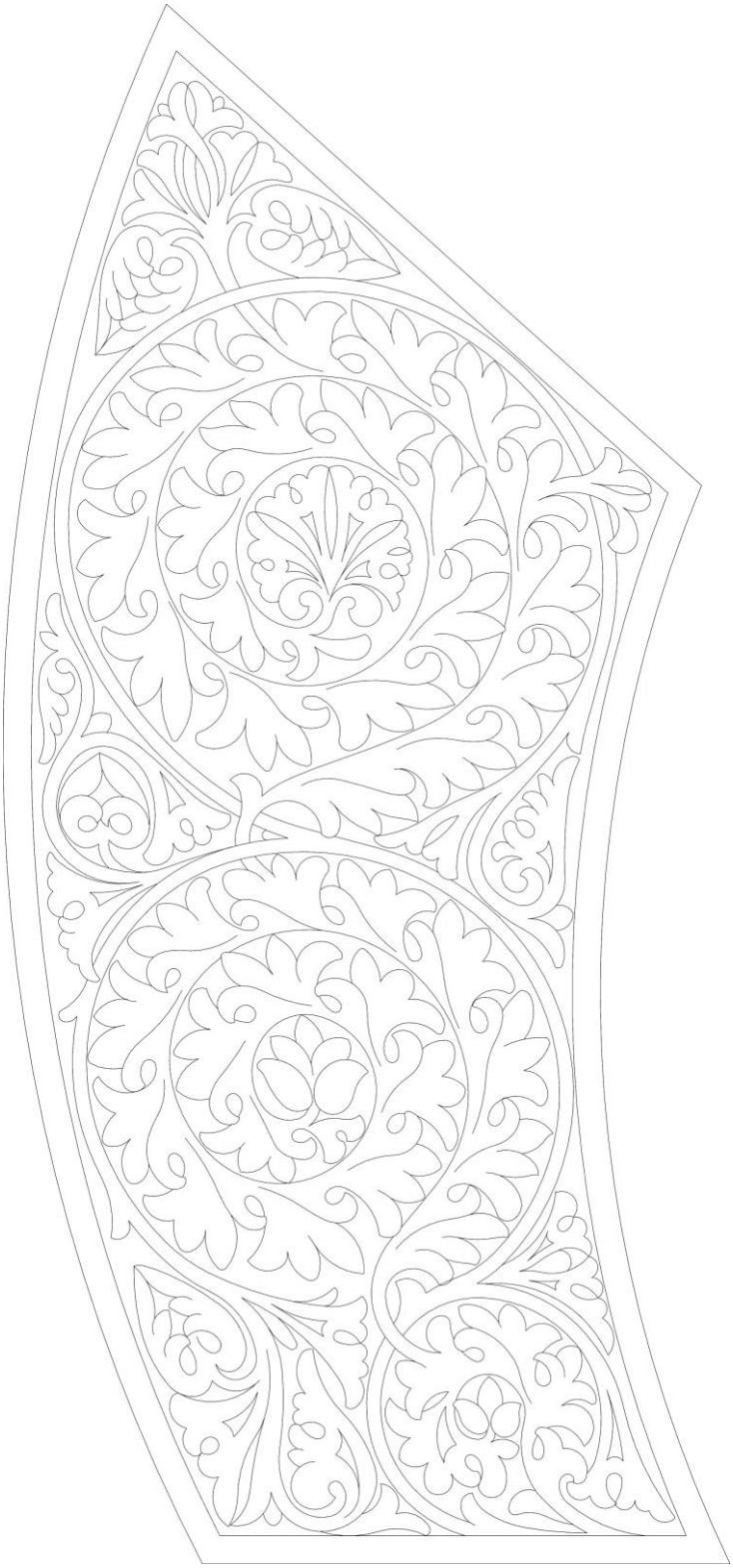
Ç. 143: At nalı kemerin silmesi

Kemer alnında, aralarında tuğla dizileri olan, dokuz oyma sıva pano bulunur. Bunların merkezdeki hariç, sağ ve soldaki panoların desen tasarımı aynıdır. Böylece beş farklı kompozisyon meydanagelir (R. 167, Ç. 144).

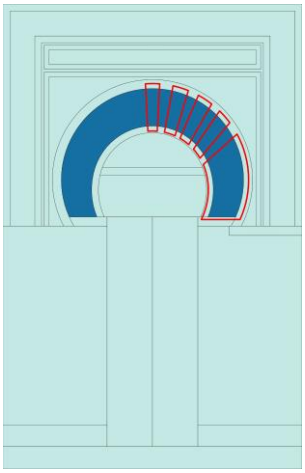
Ç. 145-a'da kemer alnının alt kenarlarını tezyin eden, yukarı çıktıkça kemer alnının formuna uygun olarak genişleyen, pano şeklindeki kompozisyonda, kemerin alt köşe kısmından başlayan dal, ikiye ayrılır. Sırt kısmında akantus yaprakları olup, helezonik şeklinde kıvrılan ilk dalın ucu üç yapraklı bir palmetle biter. Diğer dal, ilk dalı saracak şekilde çevreler, kenarları dişli yaprakla biter. Akantus yapraklı dalın üst kısmından başka bir dal çıkarak, aynı istikamette sarmal olmuş, kemer alınlığının genişliğine uygun olarak, daha büyük bir dal meydana getirmiş, uc kısmı beş yapraklı bir palmetle son bulmuştur. Dişli yaprakla biten dalın üst tarafından çıkan başka bir dal, akantus yapraklı dalı çevreler ve uc kısmı, zemindeki boşluğu dolduracak şekilde, çeşitli yapraklarla bezenmiştir. Kompozisyonda aynı ama daha büyük olacak şekilde, biri akantus yapraklı dalın ucunda, gösterişli bir nebâtî motif bulunan sarmal vardır. Diğeri ise yine akantus yapraklı dalı saran başka bir sarmal daha oluşturulurmuş ve diğer helezon sistemleriyle aynı şekilde yapılıp uçları, köşelerdeki ve kenarda kalan boşlukları dolduracak şekilde tezyin edilmiştir (R. 168-a).



R. 167: Concepcion Antigua Kapsı'nın kemer alnı ve kemer aynasındaki dekorasyon



Ç. 145-a: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer alnındaki panonun çizimi.

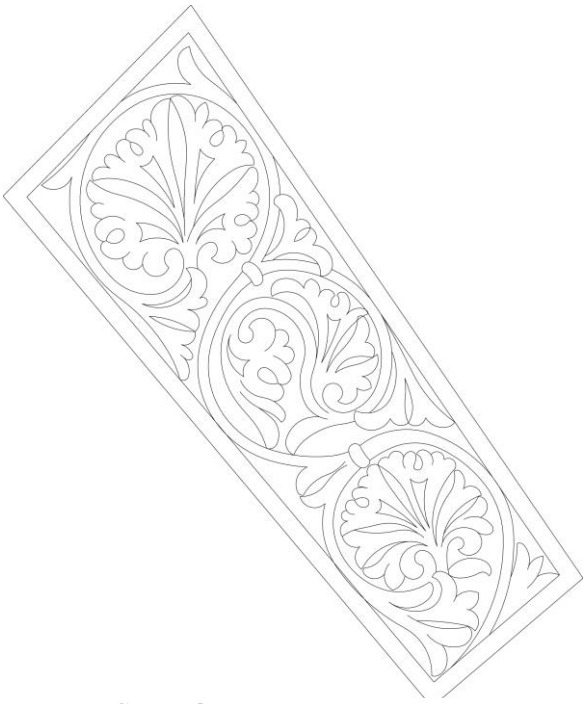


Ç. 144: At nalı kemerin silmesin görünüşü.



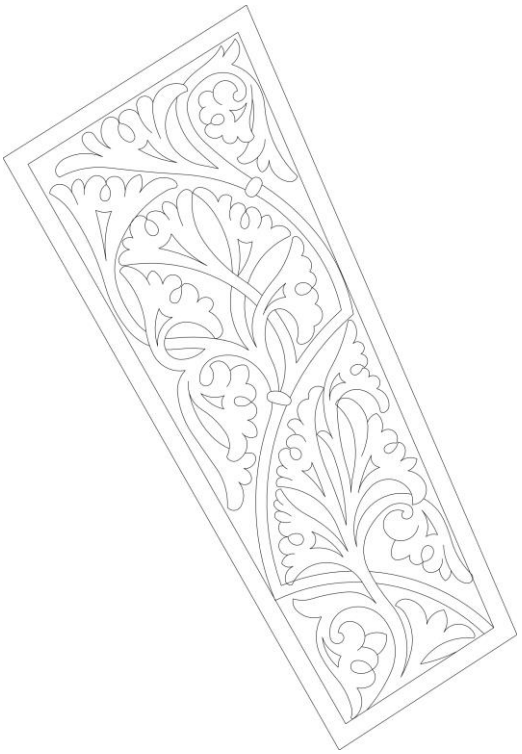
R. 168-a: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer alnındaki pano.

Ç. 146-b' de, köşeden başlayan dal, birbirinin aksi istikamette, tek sıra halinde, ard arda üç helezon oluşturmuştur. Birinci ve üçüncü helezonun ucları, dalın merkezine dönerek birer nebâtî motifle sonlanmış olup ikinci helezonun merkezi ise kendi iç kısmını dolduracak şekilde, iki dilimli yaprakla bitmiştir. Kalan boşluklar, sap çıkmaları ve yapraklarla tezyîn edilmiştir.



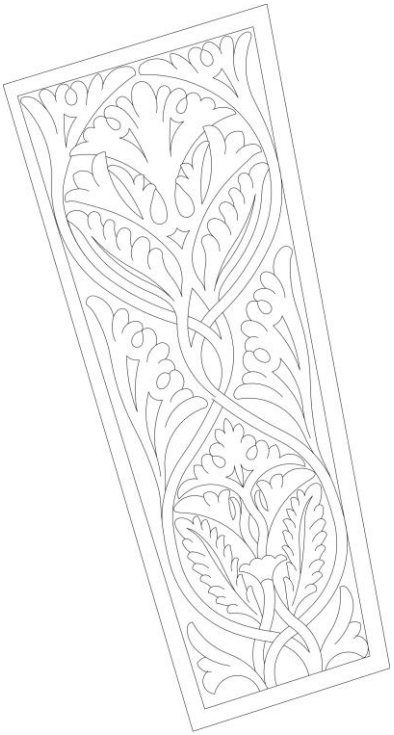
Ç. 146-b: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer alnındaki panonun çizimi.

Ç. 147-c'de, kompozisyon iki dal ile oluşturulmuştur. İlki alt köşeden başlayıp belli aralıklarla karşı kenarlara doğru, eğri çizerek yukarı çıkar ve böylelikle dört adet diyagonal pafta oluşturur. İkiye ayrılan dalın biri aynı istikamette, dilimli yaprakla biterken diğeri bir kıvrım yaptıktan sonra dilimli çift yaprakla tamam olur. Böylelikle üstteki (dördüncü) paftanın içi tezyîn edilmiş olur. Zeminden çıkan dal ise önceki dalın oluşturduğu diyagonal paftaları dolduracak şekilde ilk, ikinci ve üçüncü paftaya kadar uzanır ve paftalara uygun olacak şekilde, dalın sağından solundan çıkan dilimli yapraklarla sonlanır.



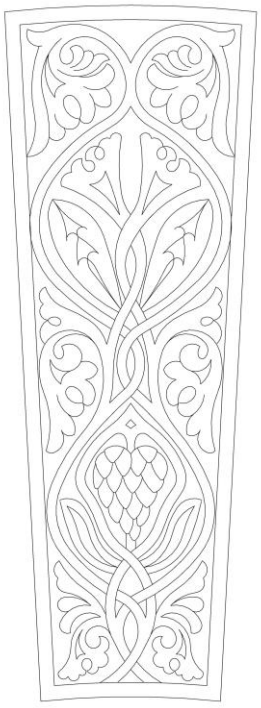
Ç. 147-c: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer alnındaki panonun çizimi.

Ç. 148-d' de kompozisyon ½ simetrik olup iki dal ile oluşturulmuştur. Dallar, kenarlarda yaprak oluşturarak zeminden başlamış ve ikiye ayrılmıştır. Eksene yakın olan karşıt dallar, birbirinin alt ve üstünden geçtikten sonra, mekik formunda pano oluşturup merkezde birleşerek yön değiştirirler. Tekrar iki dal da, ikiye ayrılıp eksene yakın olan dallar, birbirinin alt ve üstünden geçerek, mekik şeklinde pano oluşturacak biçimde uçları eksende yaprakla biter. Kenara yakın dallar ise panoyu oluşturan dalların altından ve üstünden geçerek çanağa benzyen bir motif oluşturur. Bundan nebâtî bir motif çıkar. Panonun sağda ve solda kalan boşlukları dişli yapraklarla örtülmüştür. İkinci pano da aynı şekilde tezyin edilmiş olup, panoların arasında kalan boşluklar, Dişli yapraklarla sonlanmıştır.



Ç. 148-d: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer alnındaki panonun çizimi.

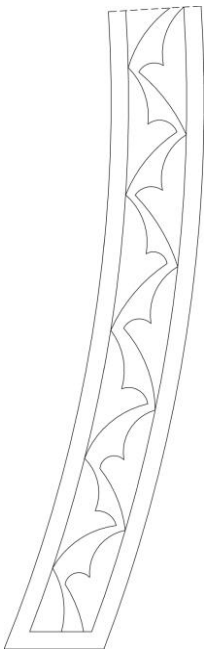
Ç. 149-e'de kompozisyon ½ simetrik olup iki dal ile oluşmuştur. Tasarım açısından bir öncekine benzemektedir. Farklı olan yerler; alttaki panoda stilize edilmiş meyve motifi yer alırken üstteki panoda farklı bir nebâtî motif bulunur. Desenin bitişi, eksenden dışa doğru ayrılan dalların ucundaki dilimli yaprak ile olur.



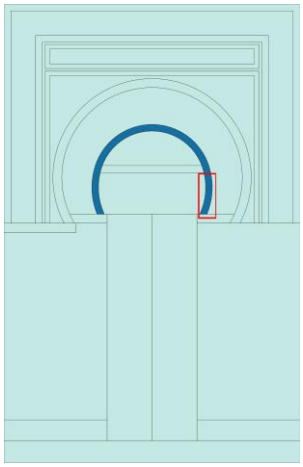
Ç. 149-e: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer alnındaki merkezî panonun çizimi.



R. 169: Kemer iç kısımdaki silmeler



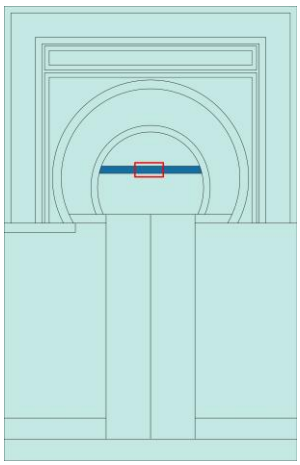
Ç. 151: Kemer iç kısımdaki silmelerinin çizimi.



Ç. 150: Kemer iç kısımdaki silmelerinin görünüşü.

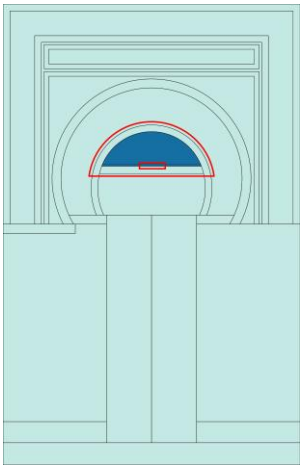
Kemerin iç kısmını kuşatan yükseklikleri, genişlikleri ve tezyin çeşidi birbirinden farklı olan, birbirine bitişik, iki silme bulunur (Ç. 150). İçteki yüksekliği az olan silme, yazı ile süslenmiştir. Diğeri ise, kompozisyon aralığının sağ ve sol tarafına dönük ve ara boşluğu zik-zak olacak şekilde peş peşe yerleştirilmiş yarım yaprak motiflerinden meydana gelmiş olup at nalı kemerin dış kısmını kuşatır (R. 169, Ç. 151).

Ayrıca R. 170, ve Ç. 152' de kemer aynasının yatay parçasının resmi ve görünüşü verilmiştir. Daha önce anlatılan iç kemer kavisindeki silmelerle (Ç. 151), aynı süsleme öğelerine sahip olduğu için tekrar değinilmedi.



Ç. 152: At nalı kemer aynasının yatay parçasının görünüşü.

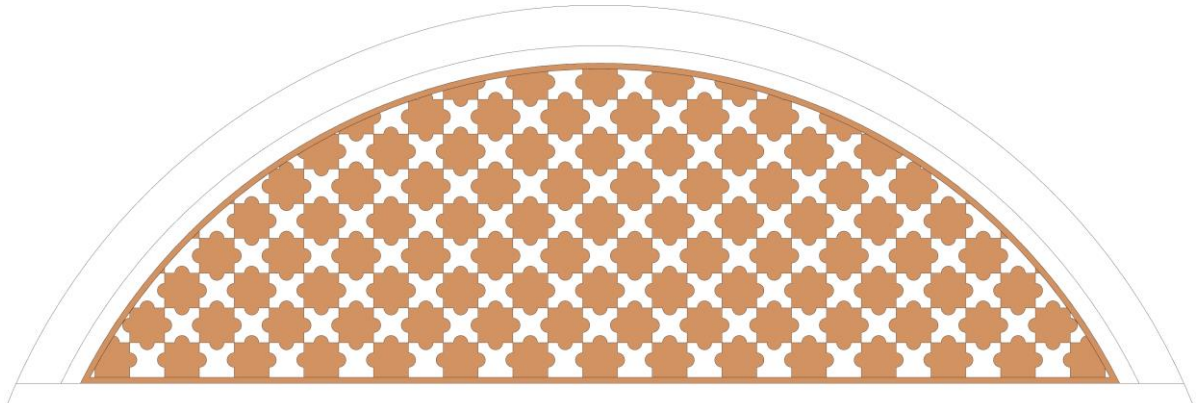
Kemer aynasını (Ç. 153) taş ve tuğlanın münavebeli kullanımı ile oluşturulmuş geometrik kompozisyon teşkil eder. Kompozisyona, karelenmek suretiyle damalı bir görüntü kazandırılmıştır. Kareleri oluşturan yatay ve dikey çizgilere, belli aralıkarla iç bükey ve dış bükey kavisler yapılarak, dekoratif bir görünüm elde edilmiştir (R. 170, Ç. 154).



Ç. 153: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer aynasının görünüşü.



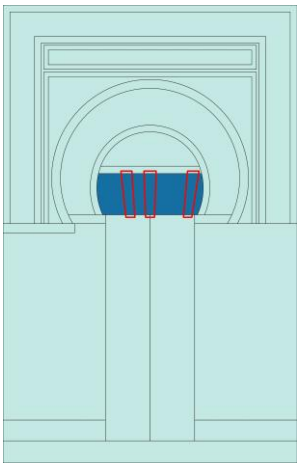
R. 170: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer aynası ve kitâbesi



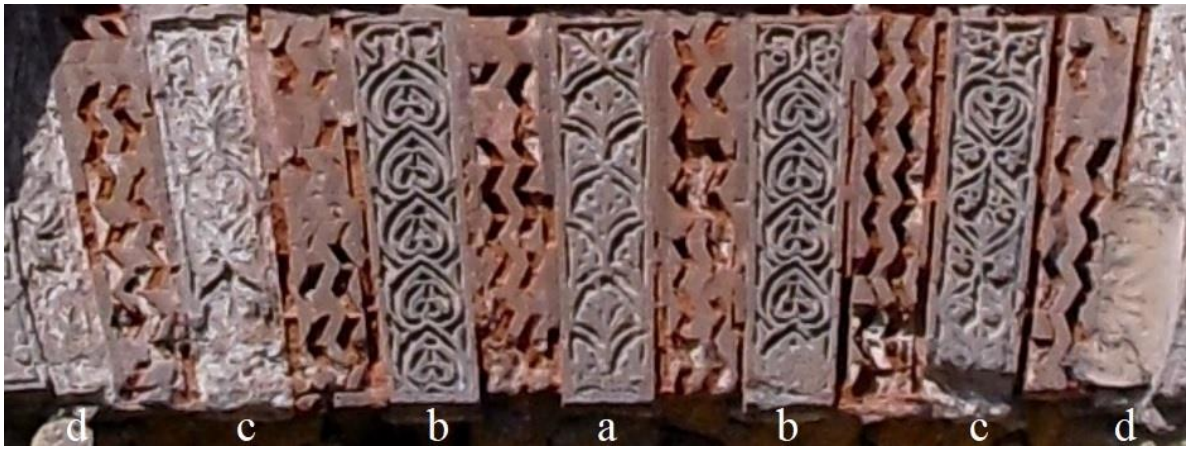
Ç. 154: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer aynası.

Concepcion Antigua Kapısı'nın at nalı kemerini ayna kısmının alt tarafındaki oyma sıva panolar, toplam yedi tane olup dikey ekseninin sağ ve sol tarafına simetrik yerleşimlidir. a, b, c ile gösterilen panolar ½ simetriktir. d panosu ise aşırı hasar gördüğünden çizilemedi (R. 171, Ç. 155).

Panoların arasında bulunan, taş ve tuğladan yapılan geometrik kompozisyon, dikey olarak zik-zak oluşturacak şekilde, kırık çizgilerin yanyana gelmesiyle meydana gelmiştir. Altı tane olan geometrik panoların hepsiaynıdır.



Ç. 155: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer aynasının alt tarafının görünüşü.

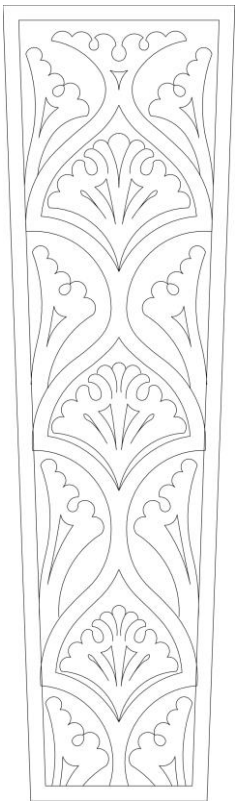


R. 171: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer aynasının alt kısmı.

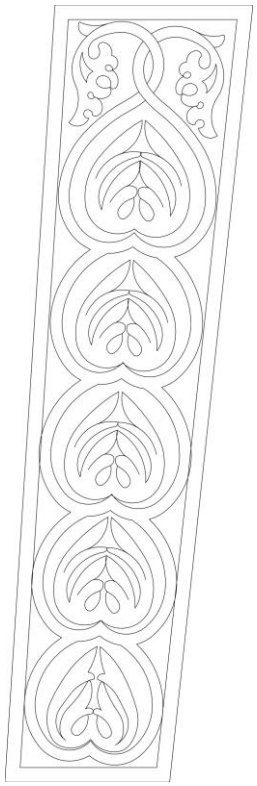
Ç. 156-a panosunda, kompozisyonun ana iskeletini, desenin alt tarafından ve eksenden başlayıp, üç adet üçgenimsi pano oluşturan dallar meydana getirir. Daha sonra bu panoların iç kısımları ve yanlarda kalan boşluklar ise, simetrik yapraklarla tezyin edilmiştir (R. 171).

Ç. 157-b panosunun kompozisyonu alt taraftan başlayıp, yukarı doğru ilerleyen dalların, beş tane ters kalp şeklinde pano oluşturması ana iskeletini belirler. Bu dallar üst tarafta burgu şeklini alıp ucları dişli yaprakla sonlanmıştır. Panoların iç kısmını, stilize edilmiş, soğanlı bitkiler oluşturur (R. 171).

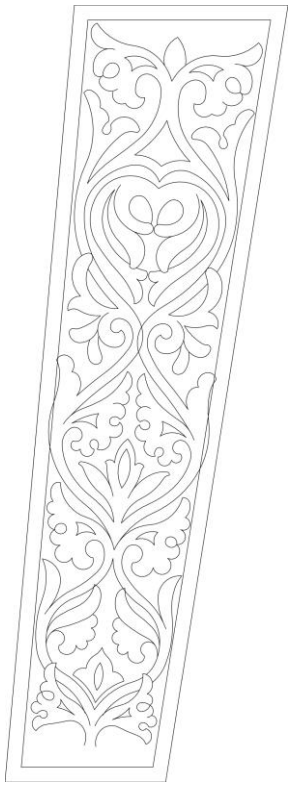
Ç. 158-c panosunu oluşturan desenin alt tarafı kırık olduğundan çizilmemiştir. Kompozisyonu, alt tarafta eksende, yaprakların arasından çıkan dallar, mekik şeklinde panolar oluşturur ve üst kısmı yaprakla biter. Panoların çevresi ve iç kısmı çeşitli bitkisel motiflerle tezyin edilmiştir (R. 171).



Ç. 156-a: Concepcion Kapısının, kemer aynasının, oyma panolarının çizimi.

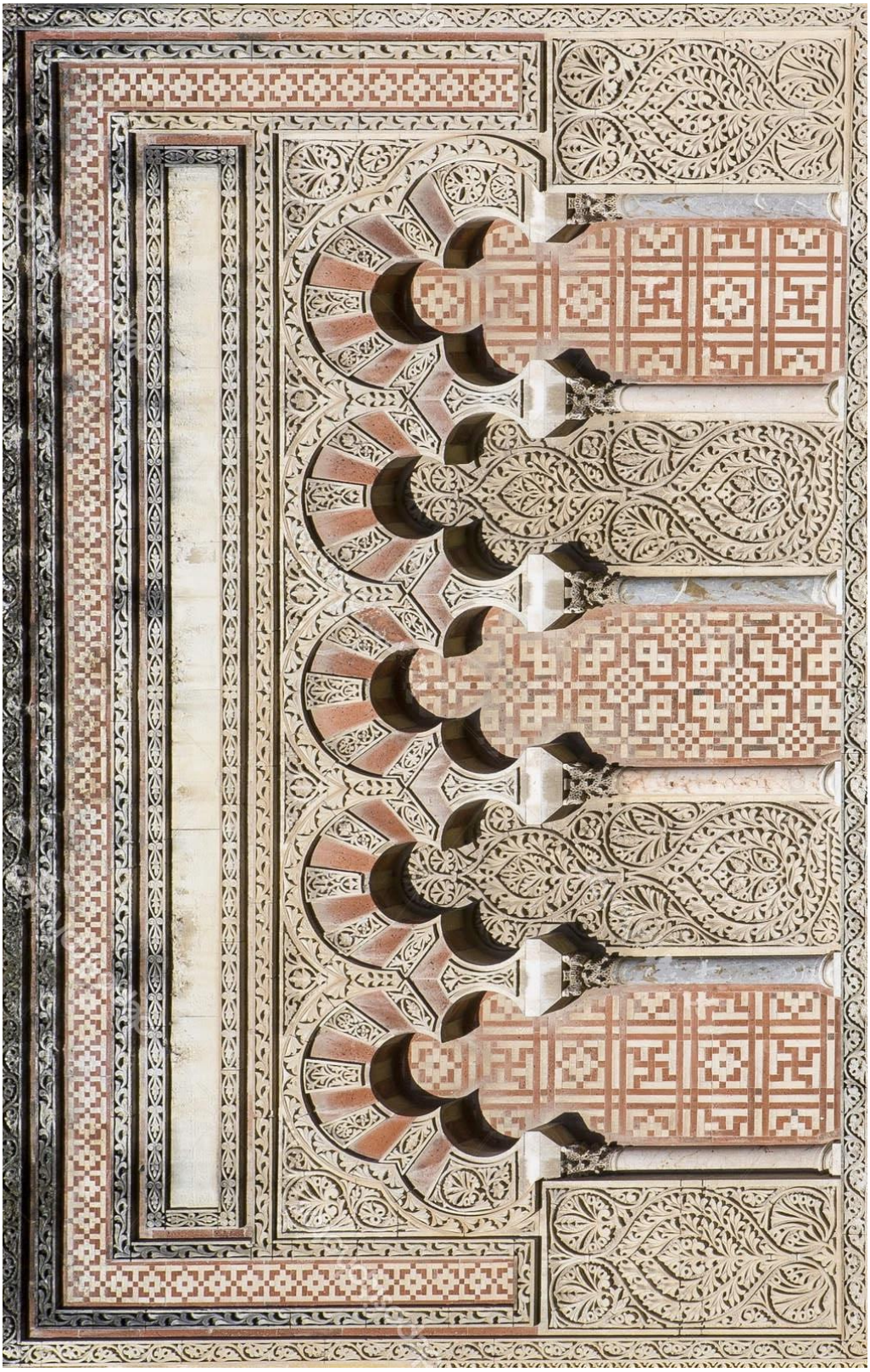


Ç. 157-b: Concepcion Kapısının, kemer aynasının, oyma panolarının çizimi.



Ç. 158-c: Concepcion Kapısının, kemer aynasının, oyma panolarının çizimi.

Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı sağır kemerleri kısmında; kitâbeyi üç taraftan çevreleyen geometrik bordür ve bunların silmeleri bulunur. Ayrıca, üç dilimli at nalı kemerlerin alınlıkları, köşelikleri, sağır nişler ve bordürün alt kısımlarındaki oyma panolarla birlikte, bunları çevreleyen silmeler bulunur (R. 172).

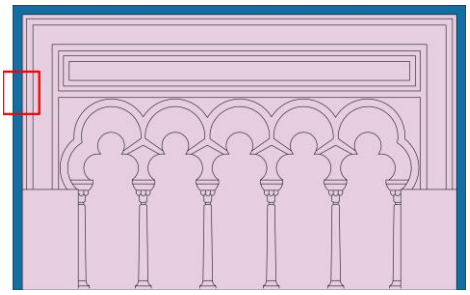


R. 172: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı sağır kemerleri.

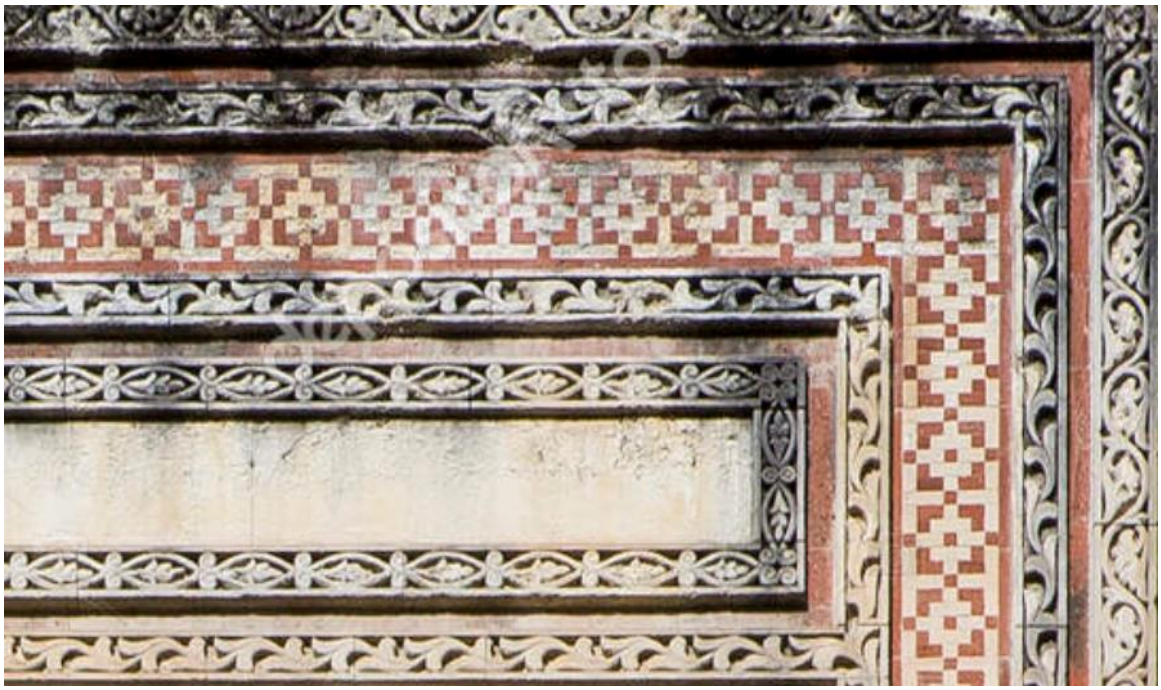
Sıralı sağır kemerin en dış tarafındaki silme, sıralı sağır kemerlerin dış hattını oluşturup dört taraftan kuşatır. Tek iplik üzerinde ilerleyen dişli yaprak motifleri, S şeklindeki dalın sağ ve soluna yerleştirilerek ilerler. Dal ayrımlarında birer sap çıkması bulunur (R. 173, Ç. 160, Ç. 159)



Ç. 159: Sıralı sağır kemerlerin en dış tarafındaki silme

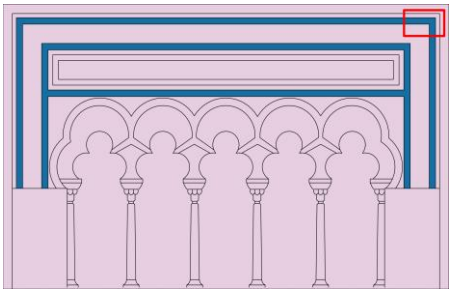


Ç. 160: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı sağır kemerlerini çevreleyen silmesinin görünüşü.

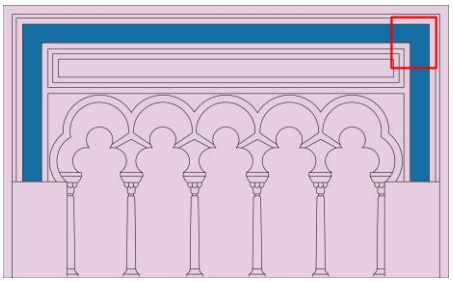


R. 173: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı sağır kemerlerini çevreleyen silmeler.

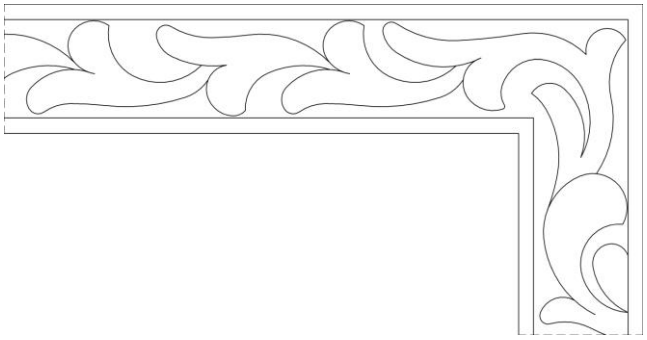
Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı sağır kemerlerini çevreleyen geometrik bordürünü, içten ve dıştan tamamıyla kuşatan silme (Ç. 161), ard arda ilerleyen sap çıkmalarından oluşmuştur (Ç. 163).



Ç. 161: Sıralı sağır kemerlerini çevreleyen geometrik bordürü, içten ve dıştan tamamıyla kuşatan silmenin görünüşü.

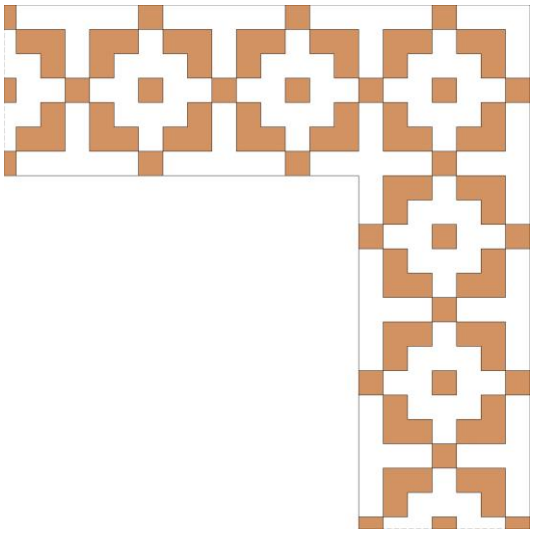


Ç. 162: Sıralı sağır kemerleri çevreleyen geometrik kompozisyonun görünüşü



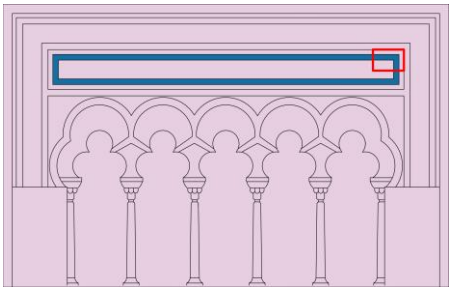
Ç. 163: Sıralı sağır kemerlerin silmesi

Geometrik kompozisyonun (Ç. 162), kenarlarına şerit çekilmiş bordür aralığına, çevresinde birer birim boşluk kalacak şekilde yerleştirilen, karelerden oluşan ana kalıbı hazırlanmıştır. Bu karelerin dört bir kenarının ortasındaki bir birim kare dışa doğru çıkarılarak daha dekoratif bir görünüm kazandırılmış olup, karelerin merkezine bir birim kare eklemek suretiyle tamamlanmıştır (R. 173, Ç. 166).

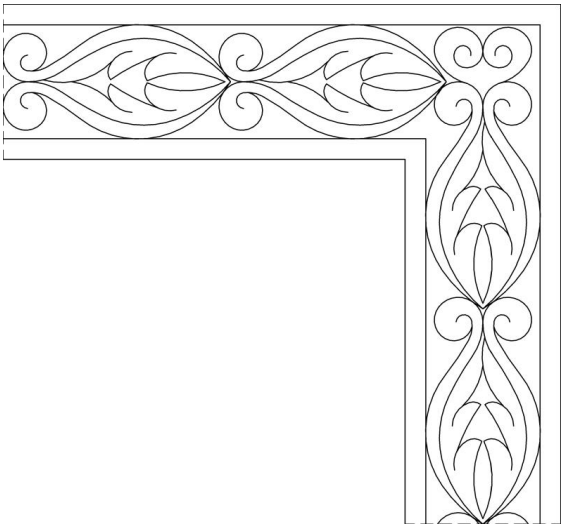


Ç. 164: Sıralı sağır kemerleri çevreleyen geometrik kompozisyon.

Kitâbeyi çevreleyen dekoratif desen, köşelerde dört adet bulunan, bitişik salyangoz motiflerinden çıkan dalların, mekik şeklinde, pano oluşturup bir biri ardınca devam etmesiyle oluşur. Salyangoz motifinden çıkan dişli yapraklar ise bu panoları süslemiştir (Ç. 165, Ç. 166).

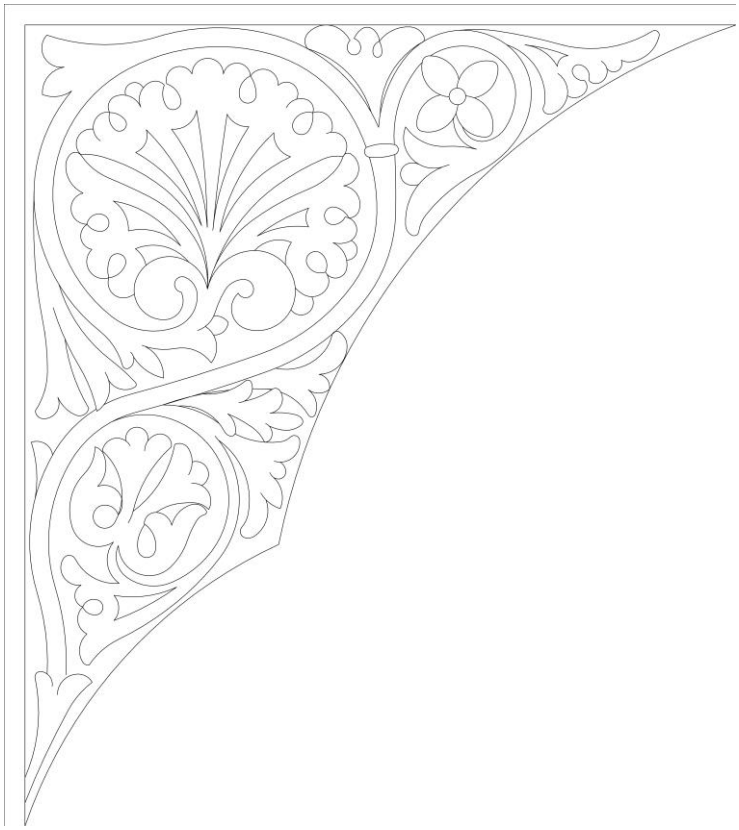


Ç. 165: Kitâbeyii çevreleyen silmenin görünüşü.



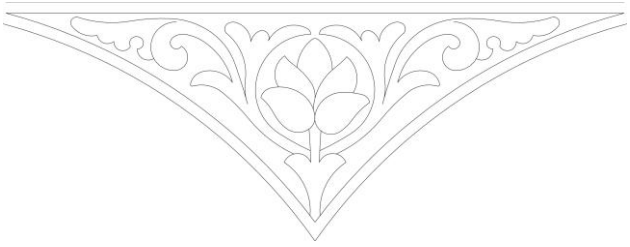
Ç. 166: Kitâbeyi çevreleyen silme.

Concepcion Antigua Kapısı'nın, sıralı sağır kemer köşeliklerinin kompozisyonunda (Ç. 168) alt köşeden çıkan dal, kıvrılarak bir helezon meydana getirerek içe kıvrılır ve burada bir nebatî motif ve bir yaprakla sona erer. Bu helezondan çıkan başka bir kıvrım dal ise içe kıvrılarak bir palmetle sonlanır. Kıvrım daldan bir agraf ile ayrılan başka bir helezon, köşeliğin diğer ucuna doğru ilerleyerek yaprak ve ucları sivri olan dört yapraklı penç motifi ile tamam olur. Kenar ve köşelerde kalan boşluklar ise yaprak ve sap çıkmaları ile bitmiştir (R. 174, Ç. 167).

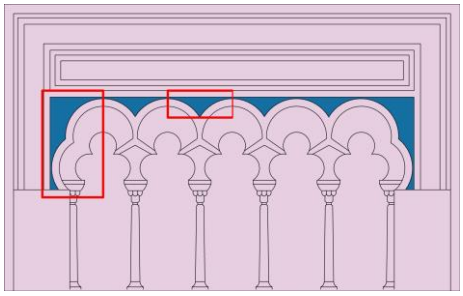


Ç. 167: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı kemer köşeliğinin çizimi.

Sıralı sağır kemerlerin üst kısmındaki kitâbenin silmesiyle üç dilimli kemer arasında kalan üçgen boşlukların kompozisyonu, alt köşeden çıkan bir sap çıkması ile başlar. Bundan çıkan dik dalın ucu, nebati bir motifi ile biter. Sap çıkmasından çıkan diğer dalların biri motifi saracak şekilde ve diğeri ise kalan boşluğu dolduracak biçimde devam ederek yaprakla sonlanır (R. 174, Ç. 169, Ç. 168).

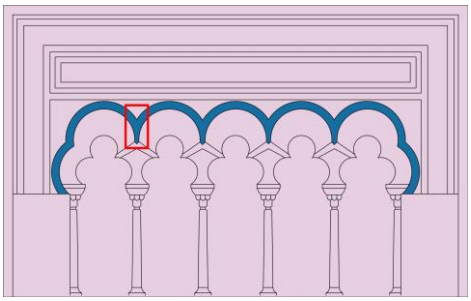


Ç. 169: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı kemerlerle kitâbe arasında kalan üçgen boşluklar

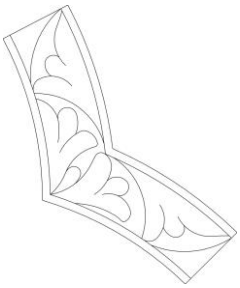


Ç. 168: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı kemer köşeliğinin ve üçgen parçaların görünüşü.

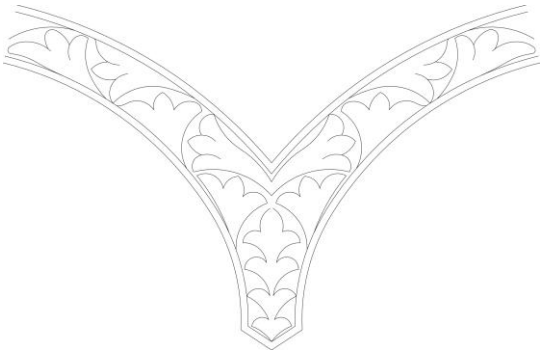
Sıralı kemer silmesini (Ç. 170) oluşturan desen, iki kemer arasından çıkan ve bir biri ardınca yerleştirilen sap çıkmaları ve bunun da üstüne yerleştirilen bir tepelik ile başlar. Bu başlangıçtan bağımsız olarak ilerleyen kompozisyon, üç dilimli yapraklar, belli aralıklarla, peş peşe yerleştirilmesiyle meydana gelmiştir (R. 174, Ç. 171, Ç. 173)



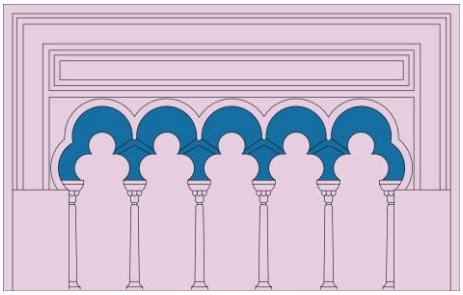
Ç. 170: Sıralı kemer silmelerinin görünüşü.



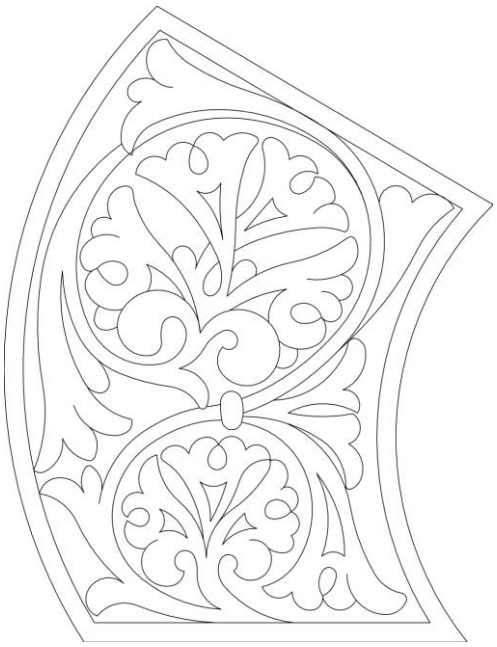
Ç. 171: Sıralı kemer silmeleri.



Ç. 173: Sıralı kemer silmeleri.



Ç. 172:Sıralı sağır kemer alnının görünüşü.



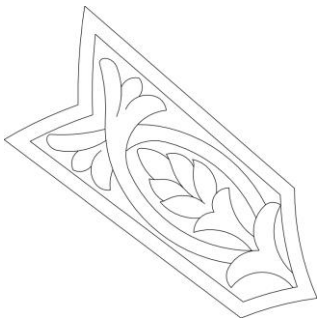
Ç. 174-a: Sıralı kemerlerin, kemer alnı süslemeleri

Otuz bir adet olan, sıralı sağır kemerlerin alın kısmındaki (Ç. 172) panolar, çok küçük farklılıklarla birbirinin aynısıdır. Beş farklı kompozisyonla oluşturulmuştur.

Ç. 174-a'da zeminden çıkan dal, ikiye ayrılarak, biri palmetle biterken diğeri palmeti çevreleyerek yaprakla son bulur. Bu sarmaldan bir düğüm motifi

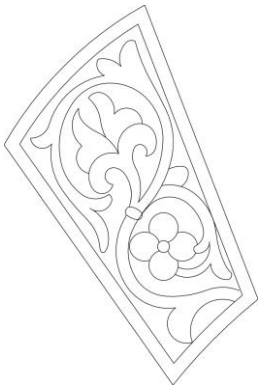
ile ayrılan başka bir helezonun ucu, zarif bir palmetle biter. Kenar ve köşelerde kalan boşluklar, yaprak ve sap çıkmaları ile tamamlanır (R. 174).

Ç. 175-b'de sap çıkmasından çıkan iki dal, mekik şeklinde kesişerek ucları yaprakla biter. Mekik şeklindeki dal arasının içi, sap çıkmasından ayrılan nebâtî motifle sona erer (R. 174).



Ç. 175-b: Kemer alnındaki pano.

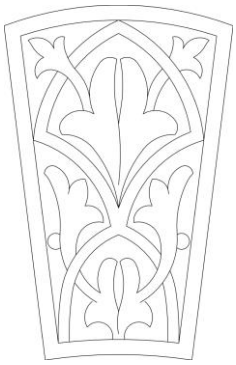
Ç. 176-c' de S şeklindeki bir ana daldan oluşan kompozisyon, dört yapraklı penç ve bitki kökenli bir motif ve yapraklarla tamamlanmıştır (R. 174).



Ç. 176-c: Kemer alnındaki pano.

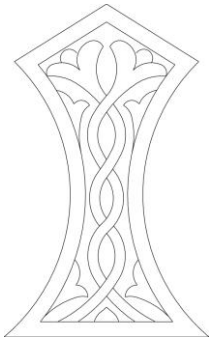
Ç. 177-d' de dilimli sıralı sağır kemerlerin, tam tepe noktasındaki panoların kompozisyonu, zeminden başlayan iki dalın, eksende kesişerek iki üçgenimsi pano oluşturması ile başlar. Bu panoların içine yerleştirilen bitkisel kaynaklı motiflerden panoların dışına çıkan yapraklar, kalan boşlukları doldurmuştur (R. 174).

.



Ç. 177-d: Kemer alnındaki pano.

Ç. 178-e' panosu, üzengi taşı üzerinden kemer kavisinin başladığı çizgiye kadar ki alan olup iki kemerin birleşmesiyle oluşmuş yüzeylerdir. Toplam dört adettir ve tasarımları aynıdır. Zeminden başlayan iki dal, eksende üç tane burgu yaparak panonun üst kısmında yaprakla biter. Boşluklar, üç dilimli yapraklarla doldurulmuştur (R. 174)

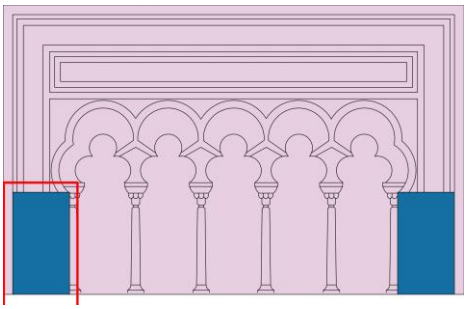


Ç. 178-e: Kemer alnındaki pano.



R. 174: Sıralı kemerlerin köşelik, alınlık ve silmeleri.

Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı kemer köşeliğinin altında bulunan panonun (Ç. 179) kompozisyonu, ½ simetrik olarak tasarlanmıştır. Eksendeki düğüm motifinin, alt kısmından yukarı doğru devam ederek bir kıvrım dal oluşturulmuş ve ucları köşeyi dolduracak şekilde yaprakla bitmiştir. Alttaki bir grup yapraktan çıkan dal, bu kıvrım dalın içinde, çeşitli yapraklardan oluşan terkible, bir motif oluşturur.



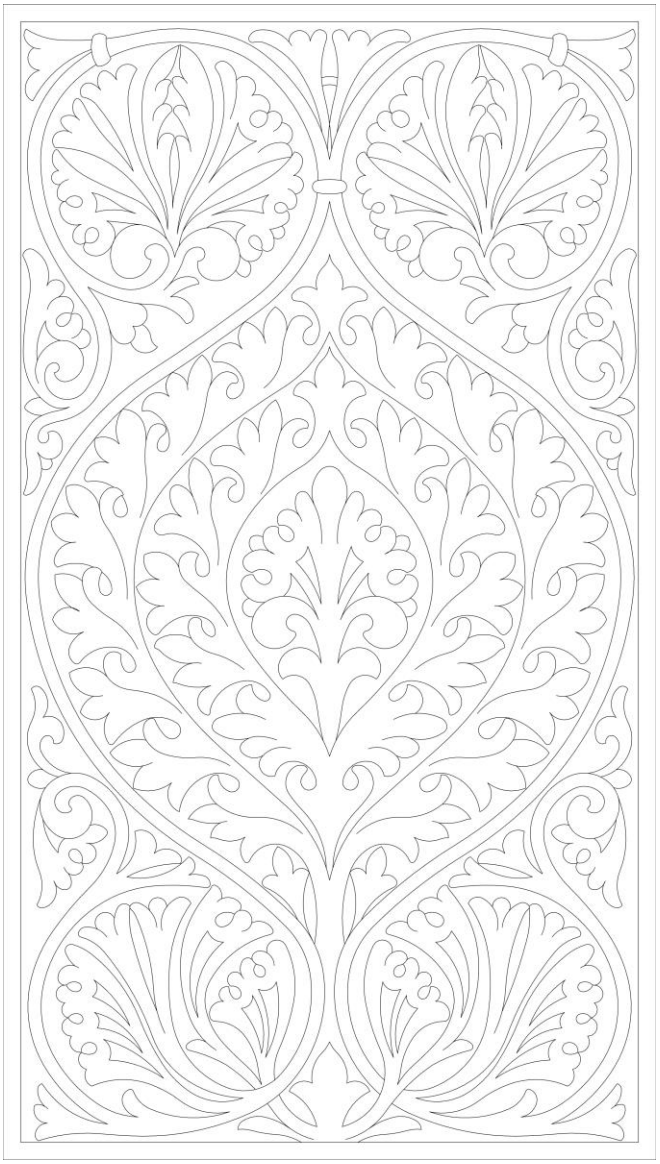
Ç. 179: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı kemer köşeliğinin altındaki panonun görünüşü.

Agraftan yukarı doğru çıkan dal, bir mekik formu oluşturarak eksende, başka bir düğüm motifi ile birleşerek dışa doğru birer kıvrım dal meydana getirir. Dal ikiye ayrılır; biri içe doğru dönüp, soğanlı bitki, palmet ve yaprak motiflerinin terkibi ile yeni bir motif oluşturularak biter.

Diğer dal ise boşluğu dolduracak şekilde kıvrılarak yaprakla sonlanır. Mekik şeklindeki panonun içi, bu forma uygun olacak şekilde çift sıra, kenarları akantus yapraklarla bezeli, iç içe geçmiş ve birer tepelikle taçlanmış dallardan müteşekkildir. Orta kısmında kalan boşluk ise palmet motifi ile tezyin edilmiştir (R. 175, Ç. 180).

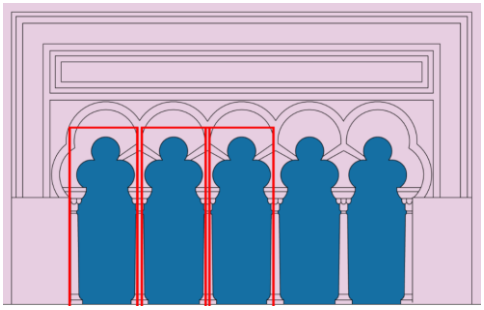


R. 175: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı kemer köşeliğinin altındaki pano.

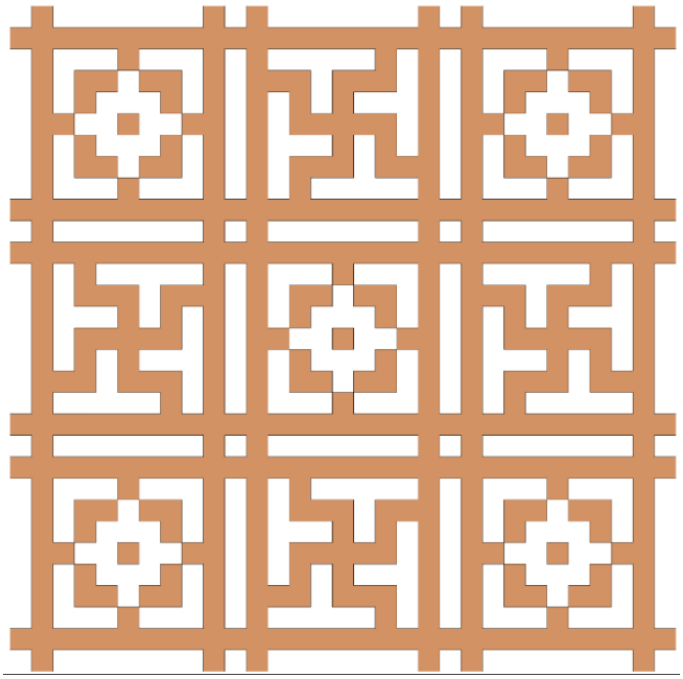


Ç. 180: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı kemer köşeliğinin altındaki panonun çizimi.

Concepcion Antigua Kapısı'nın, beş dilimli, sıralı sağır kemerin nişlerinin (Ç. 181) üç tanesinin içi, taş ve tuğlanın münavebeli kullanıldığı, geometrik tezyinatla dekore edilmiştir. Bunların merkezde olanı farklı olup diğerleri aynıdır. Bundan başka, bir biri ile aynı olan, iki de oyma sıva pano bulunur. Geometrik panolarla oyma panolar sıralı olarak yerleştirilmiştir (R. 176)

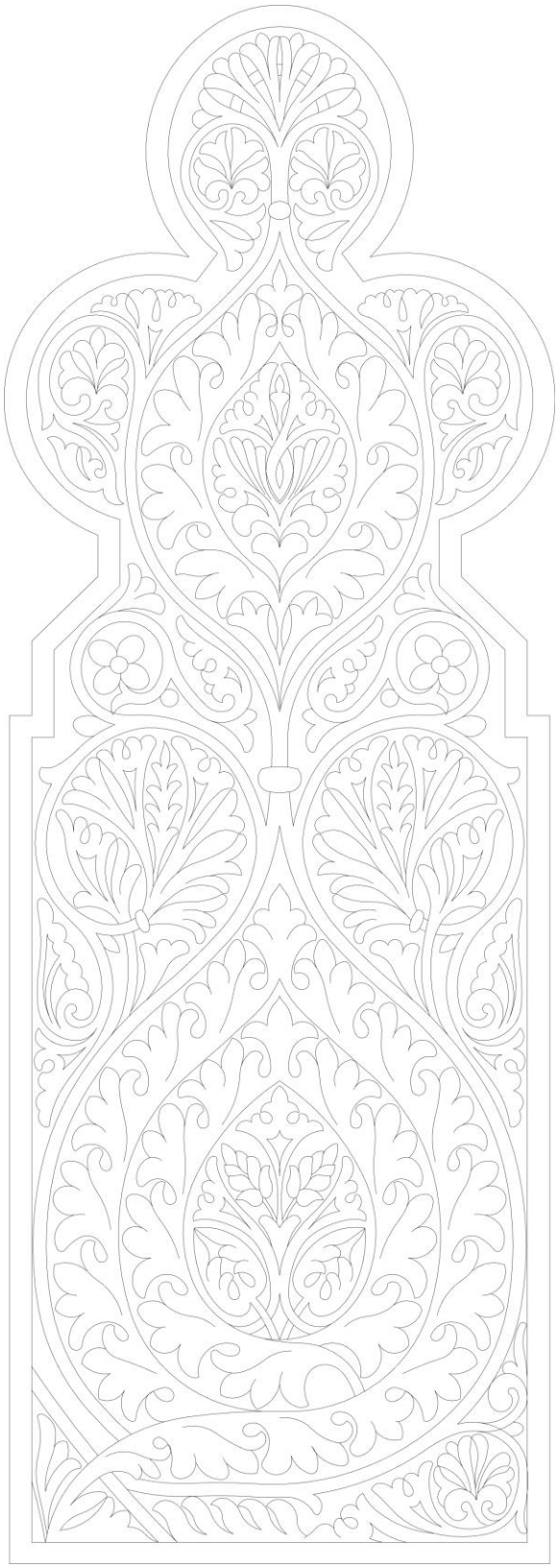


Ç. 181: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı sağır kemer nişlerinin görünüşü.



Ç. 182: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı sağır kemer nişlerindeki geometrik tasarım.

Ç. 182, Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı sağır kemer nişlerinin iki ucundaki geomerik kompozisyondur. Yatay ve dikey çift şeritler, eşit aralıklarla yerleştirilmiştir. Oluşan karelerin içine iki farklı desen uygulanmıştır. Bu iki desen, oluşan karelerin içine diyagonal olarak yerleştirilmiştir. İlk desenin kolları, karenin kenarlarından teğet geçen svastika motifidir. Diğeri ise yine bu karelerin içine, bir birim boşluk bırakılarak başka kareler uygulanmıştır. Bu karelerin, dört kenarının merkezinden bir birim kare dışarı çıkarılmak suretiyle dekoratif bir görüntü elde edilmiş olup karelerin tam merkezine bir birim kare eklenerek tamamlanmıştır (Ç. 182).

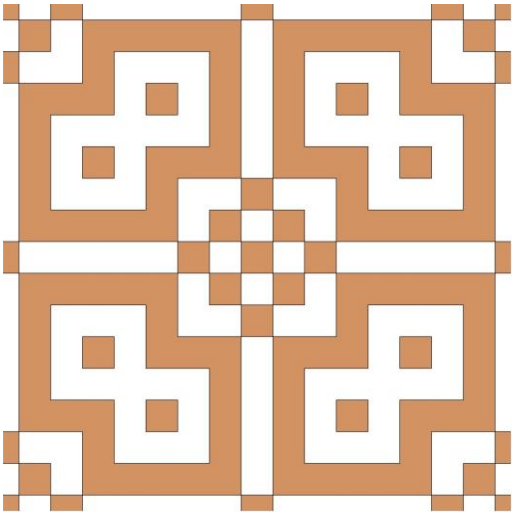


Ç. 183: Köşeden, bir grup yaprak arasından çıkan iki daldan birinin kenarı, akantus yaprakları ile bezeli olup, diğeri sade bırakılmıştır. Akantus kenarlı dal, geniş bir kavisle belli bir yükseklikte, eksende, karşı yönden gelen ve bu dalın bünyesinden çıkan başka bir akantus kenarlı dal ile tepelikle birleşerek bir damla formu oluşturur. Aynı şekilde, bu damla formunun içi, akantuslu dallarla tekrar bir damla şekli oluşturulur. Ortada kalan boşluk ise, adeta pek çok motifin birleşiminden oluşmuş, tek bir motif gibidir. Şöyle ki; tepelik, palmet, soğanlı bitki ve sap çıkmalarının, ½ simetrik ve damla formuna uygun olacak şekilde, düzenlenmesiyle oluşturulmuştur. Akantuslu yapraklarla beraber bir mücevheri andırır. Kenarda kalan boşluklar, sade bırakılan daldan çıkan kıvrım dallarla doldurulmuş olup, uçları nebâtî motiflerle sonlanmıştır.

Diğer dal ise bu akantuslu dal oluşumunu sararak, karşı yönden gelen sap ile eksende bir agrafla birleşir. Birleşen dal, biraz yukarda

Ç. 183: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı sağır kemer aynalarındaki panonun çizimi.

mekik şeklinde pano oluşturarak tekrar eksende, agrafla birleştikten sonra ikiye ayrılan kıvrım dalın ucu, palmet ve yaprakla biter. Bu kompozisyonun taç kısmı palmetle sonlanır. Mekik şeklindeki panonun içi, eksende sap çıkmalarından başlayan ve kenarı akantus yapraklı olan dal, mekiğin iç çevresini sarar ve bir tepelikle taçlanır. Orta kısımda kalan boşluk palmet ile sonlanmıştır. Kalan boşluklar, yaprak, palmet ve kıvrım dallarla tezyin edilmiştir (R. 176).



Ç. 184: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı sağır kemer aynalarındaki geometrik tasarım.

Çevresinden bir birim boşluk bırakılarak yerleştirilen kareler, dörtlü gruplar halinde düşünülerek her bir grubun ortasında kare şeklinde boşluk oluşturacak şekilde, tek taraflı köşegenlerinden, iki birim kare, içe doğru girinti yapar. Böylelikle dörtlü kareler, dört yapraklı çiçeğe benzeyen bir görüntü oluşturduğu gibi, ortada kalan boşluklara ise damalı görüntü verilerek zenginleştirilmiştir. Oluşan bu çiçek görüntüsünün dört yaprağına, ikişer birim kare eklenerek bitirilir (Ç. 184)



.

R. 176: Concepcion Antigua Kapısı'nın sıralı sağır kemer nişleri.

Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmında; beş dilimli kemer, kemer alnı ve aynası, köşelikleri, pencere şebekeleri, alt tarafta ikiz sağır kemerler ve bu kemerlerin alın kısımları, köşelikleri, muhtelif yerlere yerleştirilen oyma sıva panolar ve tüm bunların dekoratif silmeleri görülmektedir (R. 177).

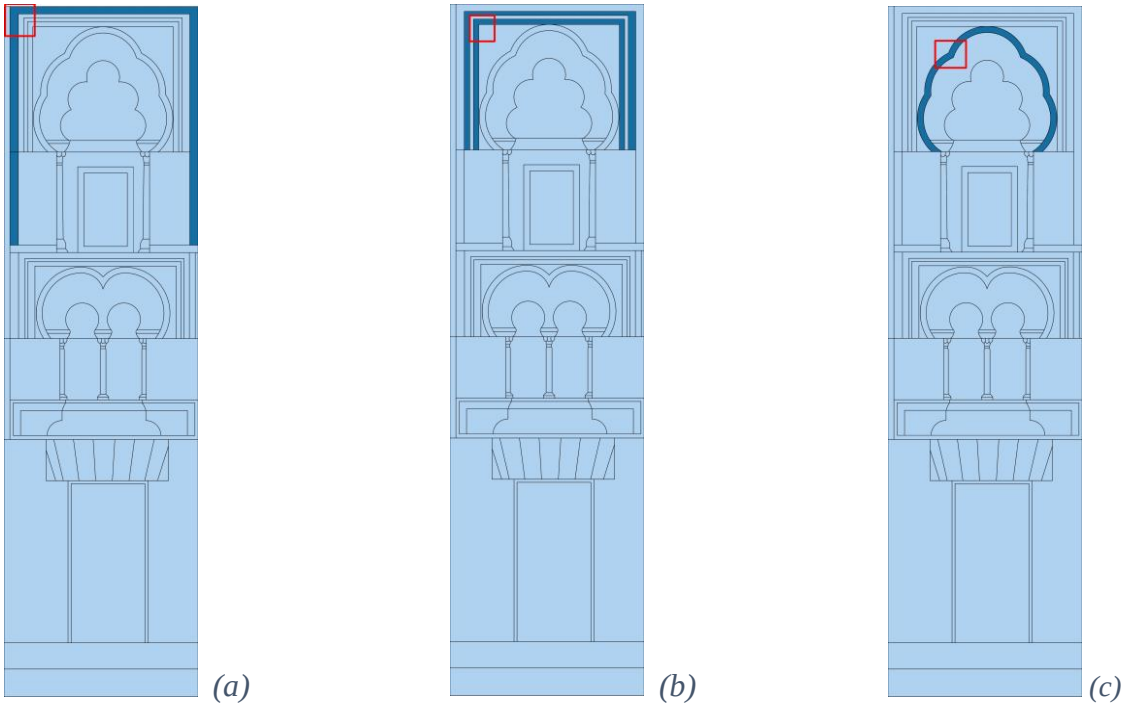


R. 177: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmı.

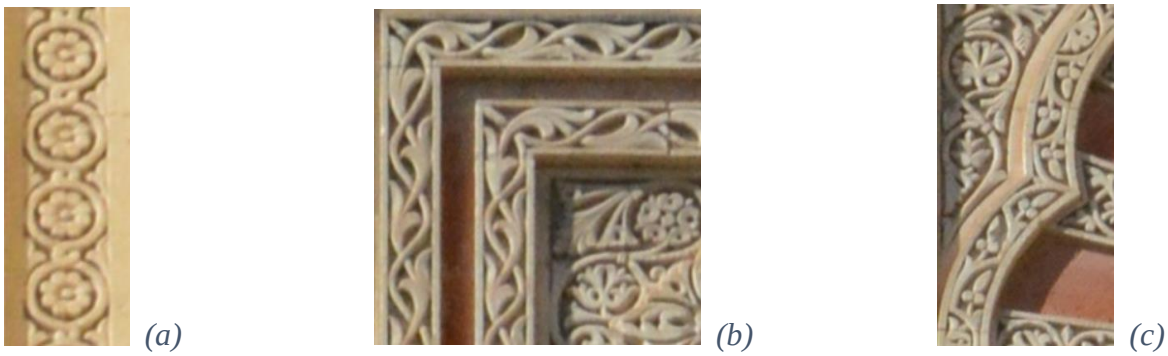
Ç. 186-a'da, pencere şebekeli kısmın üst tarafını, üç taraftan kuşatır. İki dalın kavisli hareketi, daire şeklinde şemseler oluşturmuştur. Kavisli hareket esnasında dallar bir birinin içinden geçerek küçük daire formları meydana getirerek büyük dairelerle birlikte bir zincir görüntüsü vermektedir. Büyük dairelerin iç kısmı, yuvarlak kenarlı ve sekiz yapraklı penç motifi ile tezyin edilmiştir. Kenarlardaki boşluklar, yaprak motifiyle süslenmiştir (R. 178-a, Ç. 185-a, Ç. 186-a).

Ç. 186-b'de, beş dilimli kemerin, üç tarafından saran, eşit kalınlıkta, aynı yükseklikte ve aynı kompozisyona sahip, iki silme deseni vardır. Desen iki iplikten oluşur. İlki köşelerden doğrudan başlayan yalın dal, S şeklinde dalgalı bir kenar suyu oluşturarak alt kenarlarda biter. Diğer dal ise sap çıkmalarının ard arda yerleştirilmesiyle oluşur (R. 178-b, Ç. 185-b, Ç. 186-b).

Ç. 186-c' de, beş dilimli kemeri kuşatan silme kompozisyonu, her dilimin tepe noktasına yerleştirilen dişli yaprağın etrafını saran dalın, iki yönlü, kavisli ve diyagonal olarak, çizilmesiyle, ana iskeleti oluşturulur. Bu daldan çıkan sap çıkmalarının üzerine, alt kısımları, iki dairesel motife taç olarak, ucu sivri bir yaprağın eklenmesiyle meydana gelen bitkisel motifler yerleştiriliştir (R. 178-c, Ç. 185-c, Ç. 186-c).

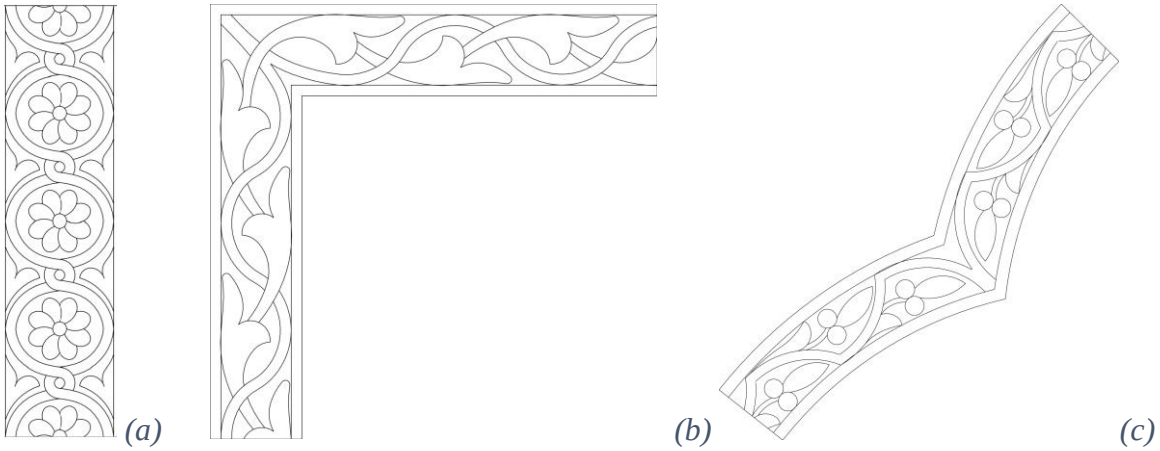


Ç. 185 a-b-c: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının silmelerinin görünüşleri.



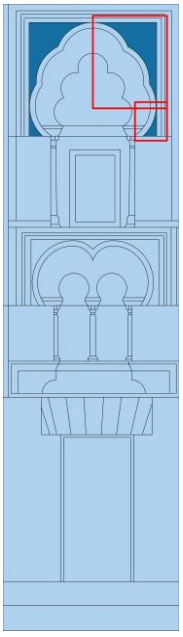
(a) *(b)* *(c)*

R. 178 a,b,c: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının silmeleri.



(a) *(b)* *(c)*

Ç. 186 a,b,c: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının silmeleri.



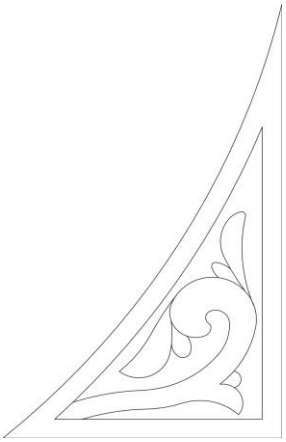
Ç. 188'da, kemerin alt kısmında kalan küçük bir köşelik ise, iç kenardan başlayan kıvrım dalın ucu yaprakla sonlanırken, kalan boşluklar sap çıkmaları ve yaprakçıklarla tamamlanmıştır (R. 179, Ç. 188).

Ç. 189'da, ortalarında birer rozet motifi bulunan kemer köşeliklerinin (Ç. 187) kompozisyonu, alt köşeden bir sap çıkması ile başlar. Dal, köşelik formuna uygun olacak şekilde, rozete kadar, birbirinin tersi istikamette olacak şekilde helozonlar oluşturur. Her bir helezon ikiye ayrılmış olup sarmalın içine doğru kıvrılan dallar, helezonun büyüklüğü ile orantılı olan çeşitli palmet motifleri ile tezyin edilmiştir. Diğer dallar ise kompozisyonun alt tarafına doğru kıvrılarak boşlukları dolduracak şekilde

Ç. 187: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının kemer köşeliklerinin görünüşü

yaprakla sonlanmıştır. En büyük helezondan çıkan kıvrım dallar, rozet motifinin çevresinde dolaşarak, penç, yaprak ve çeşitli bitkisel motiflerle, köşeliğin üst kısmını tezyin etmiştir.

Rozet motifi ise merkezden köşelere ve kenarlara doğru gelişen dişli ve dilimli muhtelif yapraklardan meydana gelmiştir. Merkeze ise sekiz yapraklı penç yerleştirilmştir (R. 179, Ç. 189).

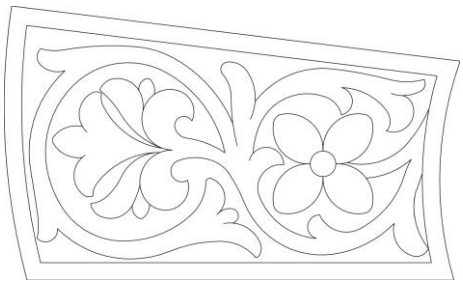


Ç. 188:Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının alt kemer köşeliği

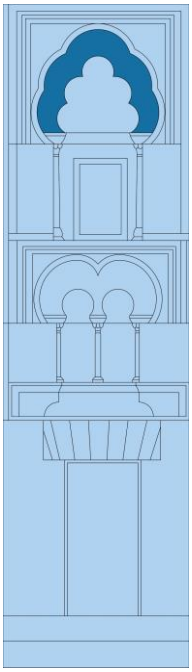
Ç. 189: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının kemer köşeliği.

Beş dilimli kemerin alın kısmında (Ç. 191), on bir tane stuko pano bulunur. Bunların altı tanesinin kompozisyonu birbirinden farklıdır.

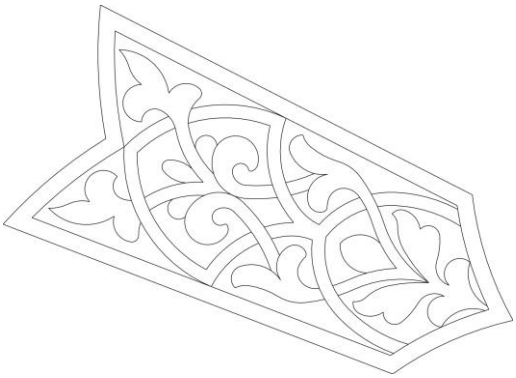
Ç. 190-a' da zeminden başlayan dal, birbirinin aksi istikamette, dikey doğrultuda, iki helezon oluşturur. Helezonların ucu yaprakla biterken iç kısımlarında dört yapraklı penç ve palmet motifi bulunur (R. 179).



Ç. 190-a: Beş dilimli kemerin alnındaki pano.

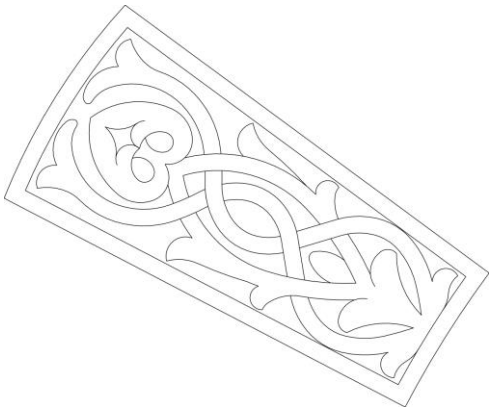


Ç. 191: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının kemerinin görünüşü.



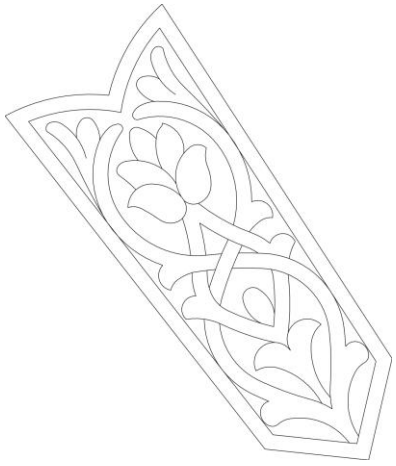
Ç. 192-b: Beş dilimli kemerin alnındaki pano.

Ç. 192-b' de kompozisyonun alt kısmından başlayan iki dal, kenarlara doğru kavis çizip, eksende buluşarak üçgenimsi panolar meydana getirmişlerdir. Alt merkezde bulunan yapraklardan çıkan dallar ise panoların oluşturduğu boşluklara doğru kıvrılarak, yaprak ve çeşitli bitkisel motiflerle tezyin etmişlerdir (R. 179).



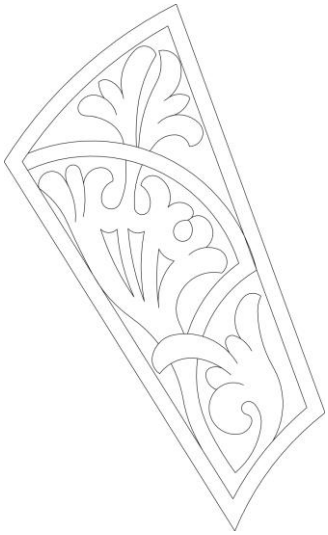
Ç. 193-c: Beş dilimli kemerin alnındaki pano.

Ç. 193-c'de zeminden çıkan iki dalın, S şeklinde kıvrılarak eksende, iki kere burgu yapıp uçları yaprakla sonlanmıştır. Diğer dallar, alt kısımdaki sap çıkmalarından, yukarı doğru S şeklinde hareket ederek, önceki dalın dolduramadığı boşlukları soğanlı bitki ve yapraklarla süsler (R. 179).



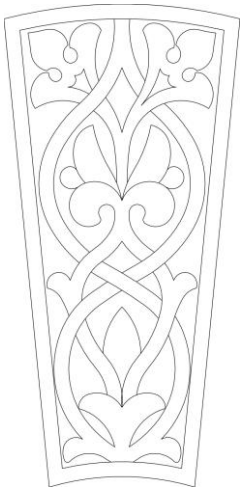
Ç. 194-d’de alt kısımdan başlayan dallar, mekik şeklinde iki pano oluşturarak, yaprakla sonlanır. İlk panonun ortasından sap çıkmaları ile başlayan dal, iki yana doğru kavis yaparak tekrar eksende birleşir ve diğer panonun içinde bir palmet motifi ile sona erer (R. 179).

Ç. 194-d: Beş dilimli kemerin alnındaki pano.



Ç. 195-e’ de diyagonal kavisler, kompozisyon alanını üç bölüme ayırır. Alttan çıkan ve yaprakla biten dal, alttaki bölümü doldurur. Kavisli daladan çıkan başka bir dal ise orta ve üst bölümü dolduracak şekilde yapraklarla tezyin edilmiştir (R. 179).

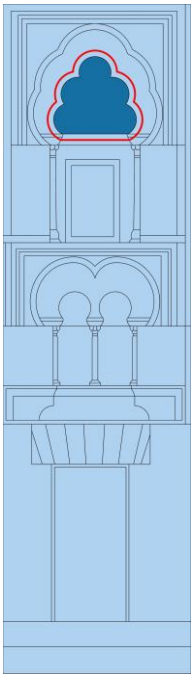
Ç. 195-e: Beş dilimli kemerin alnındaki pano.



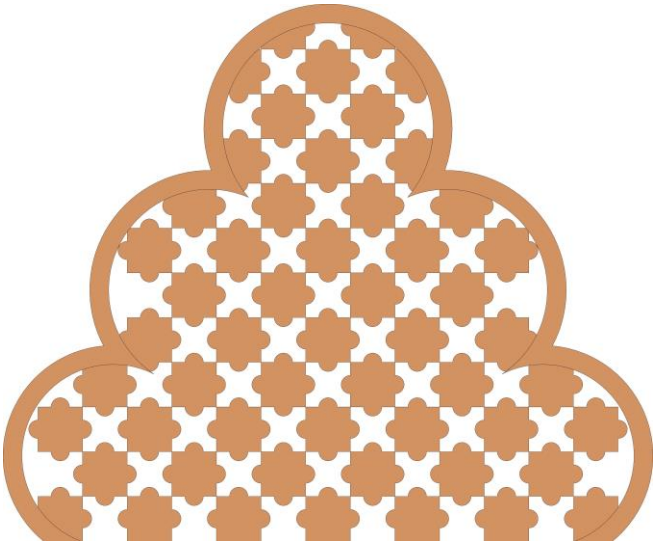
Ç. 196-f’ de ½ simetrik olarak hazırlanan kompozisyon, zeminden başlayıp, S şeklinde kıvrılarak ve birbirinin altından geçen dal, iki mekik formu oluşturur. Alttaki mekik formundan çıkan dallar, S şeklinde kıvrılarak, mekik şeklindeki dalın oluşturduğu boşluklarda ilerleyerek muhtelif yapraklarla süslenmiştir (R. 179).

Ç. 196-f: Beş dilimli kemerin alnındaki pano.

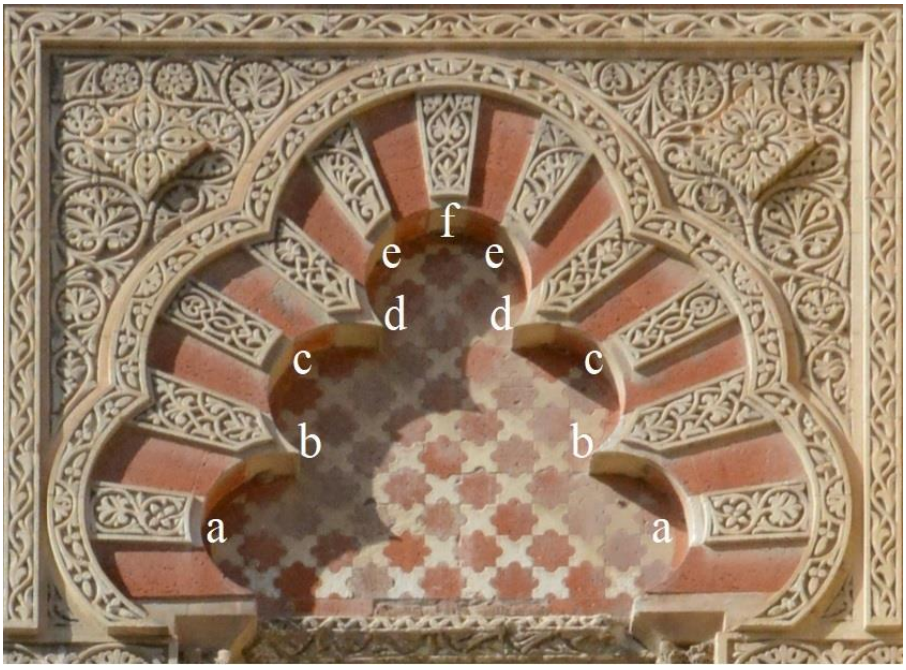
Pencere şebekeli bölümün, kemer aynasının (Ç. 197) taş ve tuğlanın münâvebeli kullanımı ile oluşturulmuş geometrik kompozisyon teşkil eder. Kompozisyona, karelenmek suretiyle damalı bir görüntü kazandırılmıştır. Kareleri oluşturan yatay ve dikey çizgilere, belli aralıkarla iç bükey ve dış bükey kavisler yapılarak dekoratif bir görünüm elde edilmiştir (R. 179, Ç. 198).



Ç. 197:Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının kemer aynasının görünüşü.

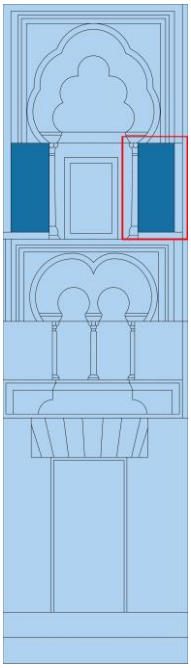


Ç. 198: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının kemer aynasının çizimi.

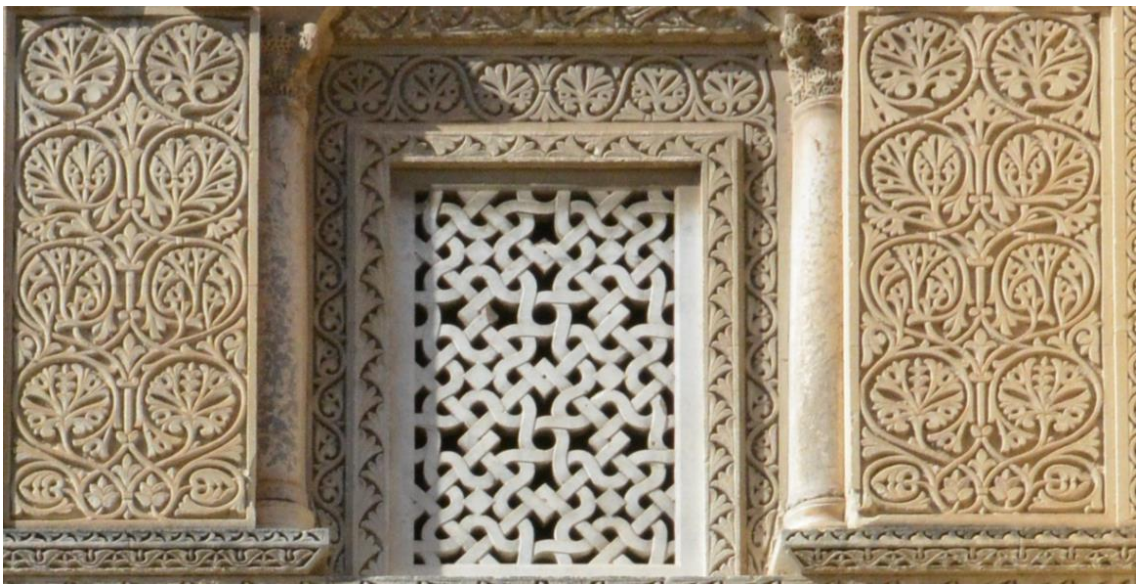


R. 179: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeli kısmındaki kemer, kemer köşeliği ve kemer aynası.

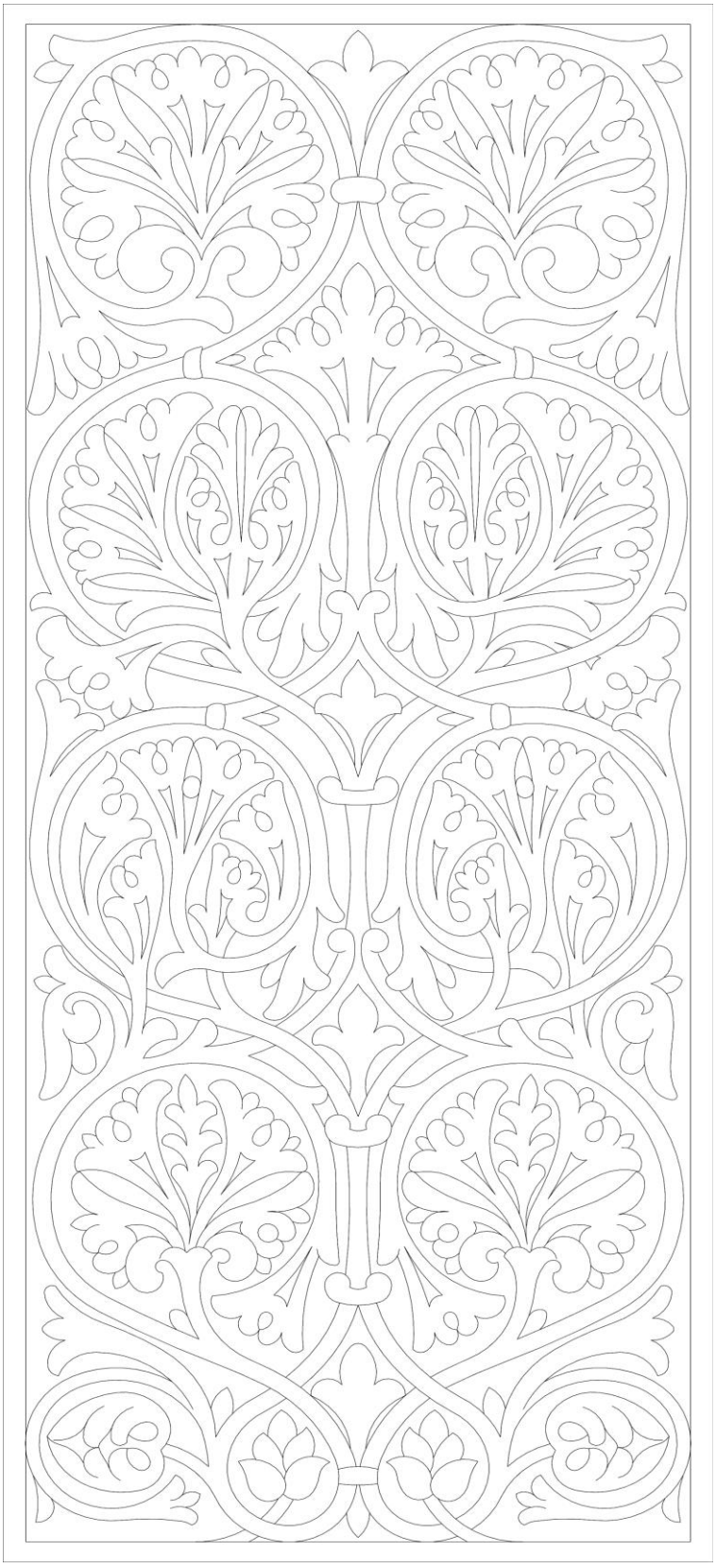
Pencere şebekelerinin sağ ve sol yanında bulunan panolar (Ç. 199), birbirinin aynısı olup, ½ simetrik tasarlanmıştır. Alt eksen çizgisi ile kesişen çift agraf motifli dal, aşağı yönde kıvrılarak üst tarafa doğru devam ederek kıvrım dal oluşturur ve ucu yaprakla sonlanır. Yine bu daldan çıkan diğer dalların ucuna eklenen nebâti motiflerle arada kalan boşluklar doldurulur. Kıvrım dalın sırt kısmından ayrılan başka bir dal, eksende devam ederek ve bir agraf motifinden hemen sonra dallar tekrar ikiye ayrılır. Yanlara doğru açılarak eksene doğru bir helezon meydana getirir. İçe doğru kıvrılan gösterişli bir yaprakla sonlanır. Helezonun içinde kalan boşluklar çeşitli yaprak ve nebâti motiflerle tezyin edilmiştir. Helezonun sırt kısmından birer agraf motifiyle ayrılan dallar, eksende birleşip kenarlara doğru tekrar bir kıvrım dal oluşturarak, dalın ucu gösterişli bir palmetle tezyin edilmiştir. Çift agraf motifinden yukarı devam eden dal ise yanlara doğru açılmış, tekrar eksene doğru kıvrılarak helezon oluşturmuş ve ucu yaprakla bitmiştir. Helezonun içinde kalan boşluklar, dalın farklı noktalarından çıkarak buraya uzanan yapraklarla örtülmüştür. Bu haliyle yekpare bir motifi andırmaktadır. Helezonun sırt kısmından çıkan dal, eksende devam ederek, güzel bir tepelikle biter. Kompozisyonda kalan boşluklar, sap çıkmaları ve çeşitli yapraklarla süslenmiştir (R. 180, Ç. 200).



Ç. 199: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekelerinin yanındaki panoların görünüşü.



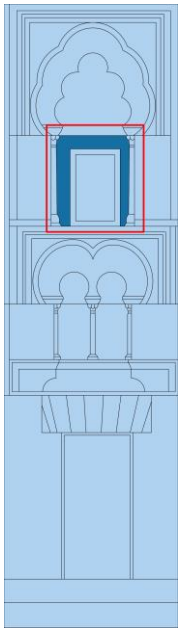
R. 180: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekesi, pervazları sütunçeleri ve panoları.



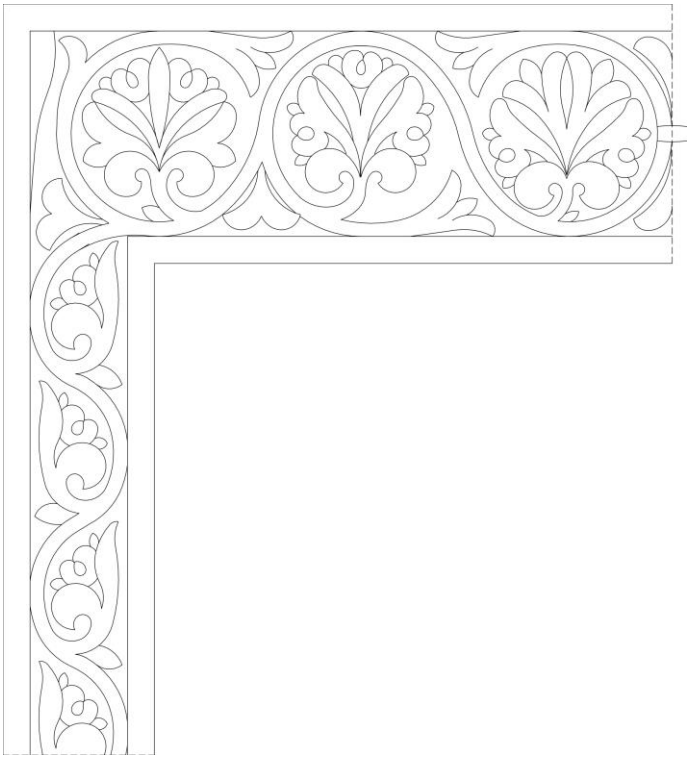
Ç. 200: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekesinin yanındaki pano.

Pencere şebekesinin dış çevresini saran kompozisyon, ½ simetriktir. Pencerenin üst tarafındaki alan daha geniş olduğundan kompozisyon, iki çeşit genişliğe sahiptir. Daha dar olanlar, pencerenin kenarlarına denk gelir. Burada sadece kıvrım dalların ucuna dekoratif yarım palmetler kullanılmıştır.

Pencerenin kısa kenarının ekseninde yatay S hareketi ile başlayarak, pencerenin üç tarafını, kıvrım dallarla çevreler. Kıvrım dalların içi, her biri farklı olarak işlenmiş, palmet motifleri ile tezyin edilmiştir. (R. 180, Ç. 201, Ç. 202).



Ç. 201: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekesinin dış çerçevesinin görünüşü.

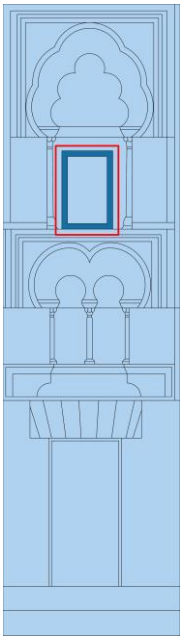


Ç. 202: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekesinin çevresindeki desen.

Pencere şebekesinin iç çevresini saran kompozisyon, ½ simetriktir. Üç dilimli yaprakların bordür kenarının sağ ve soluna yerleştirilmesiyle oluşur (R. 180, Ç. 204, Ç. 203).



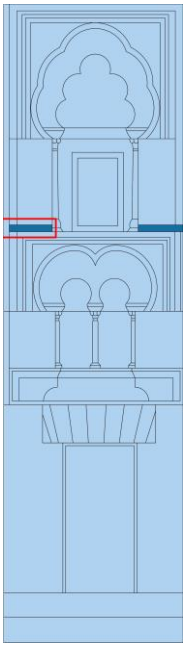
Ç. 203: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekesinin iç çerçevesinin deseni.



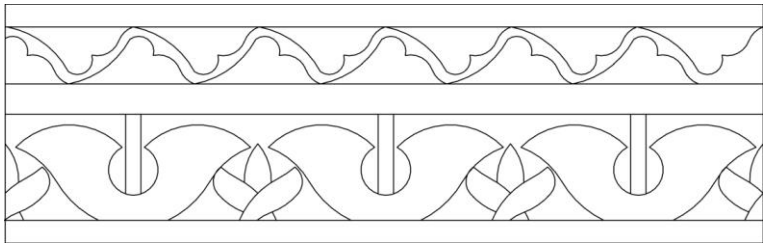
Ç. 204: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekesinin iç çerçevesnin görünüşü.

Pencerenin alt seviyesindeki silmesi, iki çeşit olup eni geniş olanda kullanılan tipteki motifleri, Maldonado *El Arte Hispanomusulman En Su Decoracion Floral*, adlı kitabının kırk birinci sayfasında, yumurta motifinin evrimleşmiş şekilleri arasında göstermiştir. Burada da bu motifler, küçük yaprak gruplarıyla nöbetleşe kullanılarak dizi oluşturulmuştur (Ç. 205, Ç. 206).

Eni dar olan silme ise, yarım tepelik motifinin, kenarlara yerleştirilmesiyle, arada kalan kısım zik-zak şeklini almıştır (Ç. 205, Ç. 206).



Ç. 205: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencerelernin alt yan silmelerinin görünüşü.

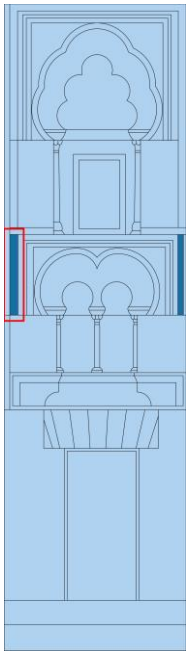


Ç. 206: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencerelernin alt yan silmelerinin çizimi



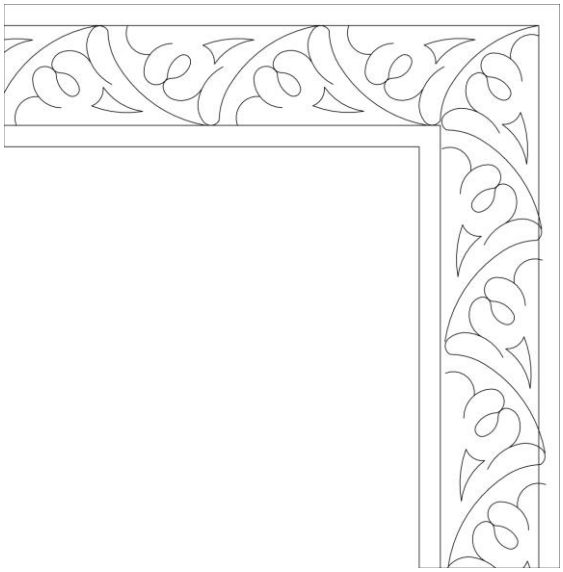
Ç. 210: Concepcion Antigua Kapısı'nın yan silmesinin çizimi.

Ç. 210, şebekeli pencerenin dikey alt silmelerinden biridir. Alttan başlayan dalın yanlara doğru, diyagonal bir şekilde kavis çizmesiyle ana iskeleti oluşan kompozisyon, boş kalan yerlere yaprakların yerleştirilmesiyle son bulur (Ç. 207, Ç. 210).

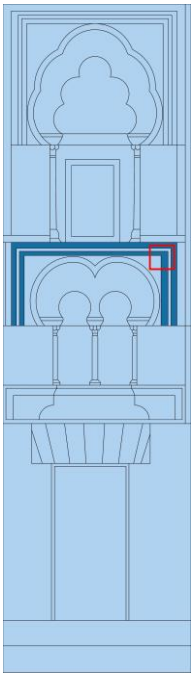


Ç. 207: Concepcion Antigua Kapısı'nın yan silmenin görünüşü.

Ç. 208'de, şebekeli pencerenin altındaki, çift sıra kemerleri çevreleyen iki silme, aynı şekle, yüksekliğe ve kompozisyona sahiptir. Yaprakların, silmenin kenarlarına belli bir sistemde dizilmesiyle kompozisyon oluşmuştur (Ç. 209, Ç. 208).

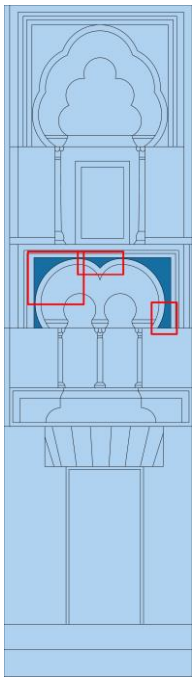


Ç. 208: Pencere şebekeli kısımdaki çift sıra kemerlerin silmelerinin çizimi.

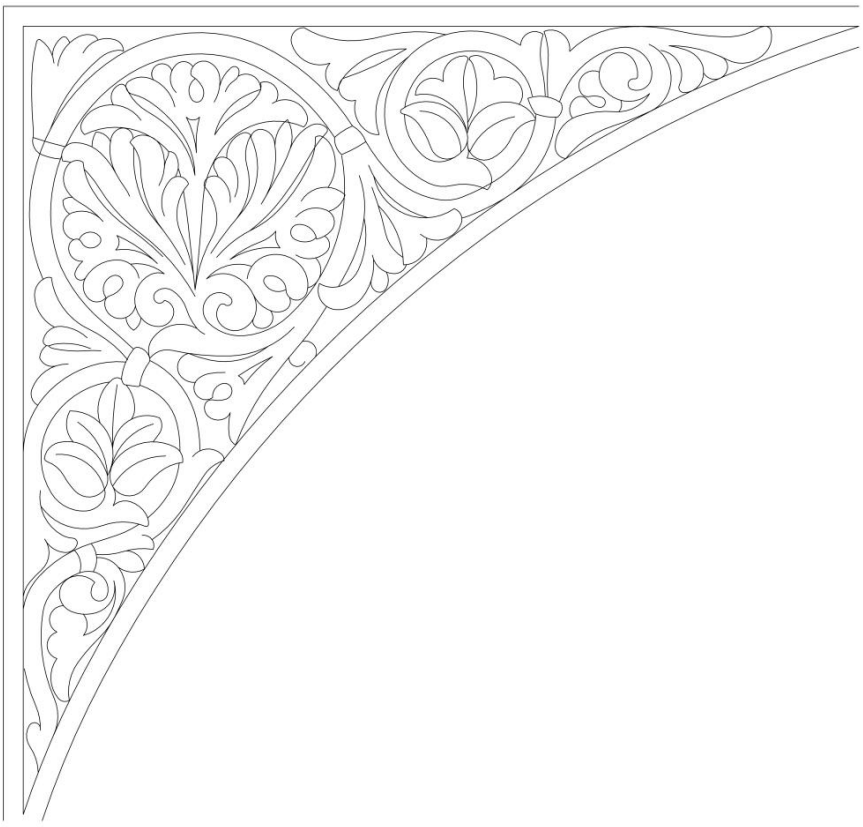


Ç. 209: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemerlerinin silmelerin görünüşü.

Ç. 212'de, pencere şebekeli kısmın alt tarafındaki ikiz kemerlerin, üst köşelik desenleri karşılıklı olacak şekilde simetriktir. Alt köşeden, küçük bir yarım tepelikten çıkan dal, üst köşeye, küçükten büyüğe doğru peş peşe helezonlar oluşturarak ilerler, buradan ise küçülerek üçgen alanın karşı köşesine doğru hareket ederek uç kısmı kıvrımlı yapraklar ile sonlanır. Helezonların iç kısmı, dönemin kompozisyon özelliklerine uygun olacak şekilde, çeşitli bitkisel motiflerle, boşluklar ise yapraklar ve sap çıkmaları ile tezyin edilmiştir (Ç. 211, Ç. 212).



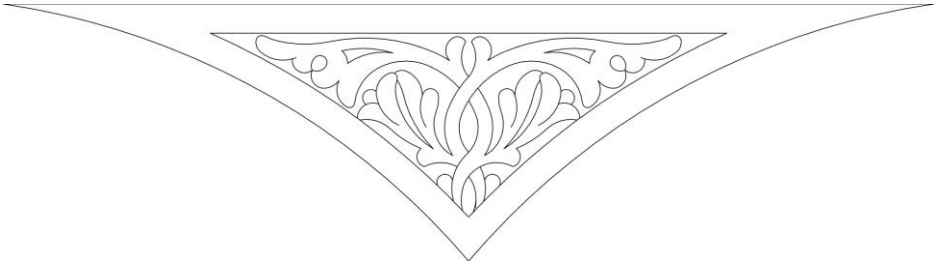
Ç. 211: Concepcion Antigua Kapısı'nın kemer köşeliklerinin görünüşü.



Ç. 212: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemerlerinin köşeliğinin çizimi.

İkiz kemerlerin birleşim kısmında ve merkezde kalan boşluk, eksenden çıkarak birbirinin altından ve üstünden geçerek yukarı kadar ilerleyen dallar, daha sonra sağ ve soldaki köşelere ilerleyerek yaprakla sona erer. Yanlarda kalan boşluklar, yine yapraklarla tamamlanır (Ç. 213).

İkiz kemerlerin alt köşelikleri çok küçük olduğundan, sadece birer tane dişli yaprak kullanılmıştır (Ç. 214).

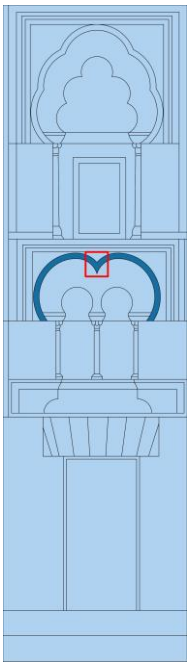


Ç. 213: Concepcion Antigua Kapısı'nın ikiz kemerlerin birleşimi sırasında oluşan alanın deseninin çizimi.

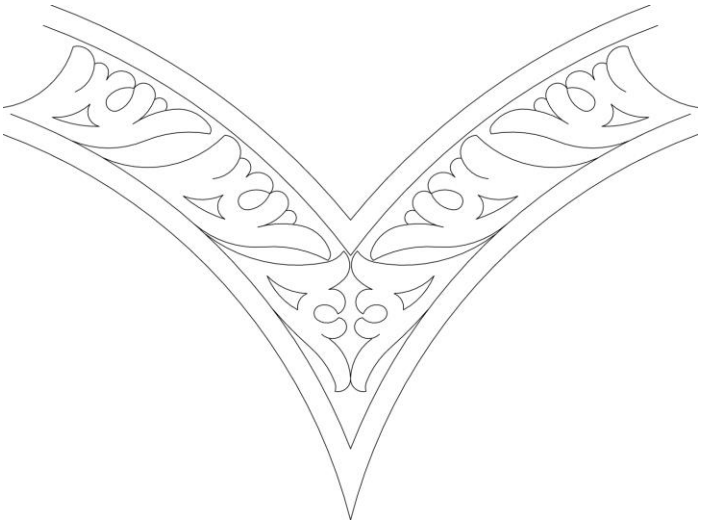


Ç. 214: Concepcion Antigua Kapısı'nın ikiz kemerlerin alt köşelik deseninin çizimi.

Ç. 216'de pencere şebekeli kısmın alt tarafındaki, ikiz kemer silmesi; birbiri ardınca devam ederek, kemerlerin birleşim noktasında sonlanan dişli, kavisli yapraklardan oluşmuştur (Ç. 215, Ç. 216).



Ç. 215: Concepcion Antigua Kapısı'nın ikiz kemerleri çevreleyen silme desenlerinin görünüşü.

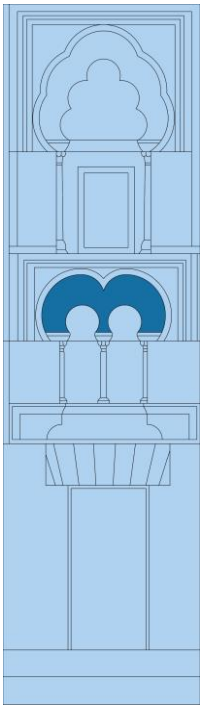


Ç. 216: Concepcion Antigua Kapısı'nın ikiz kemerleri çevreleyen silmenin çizimi.

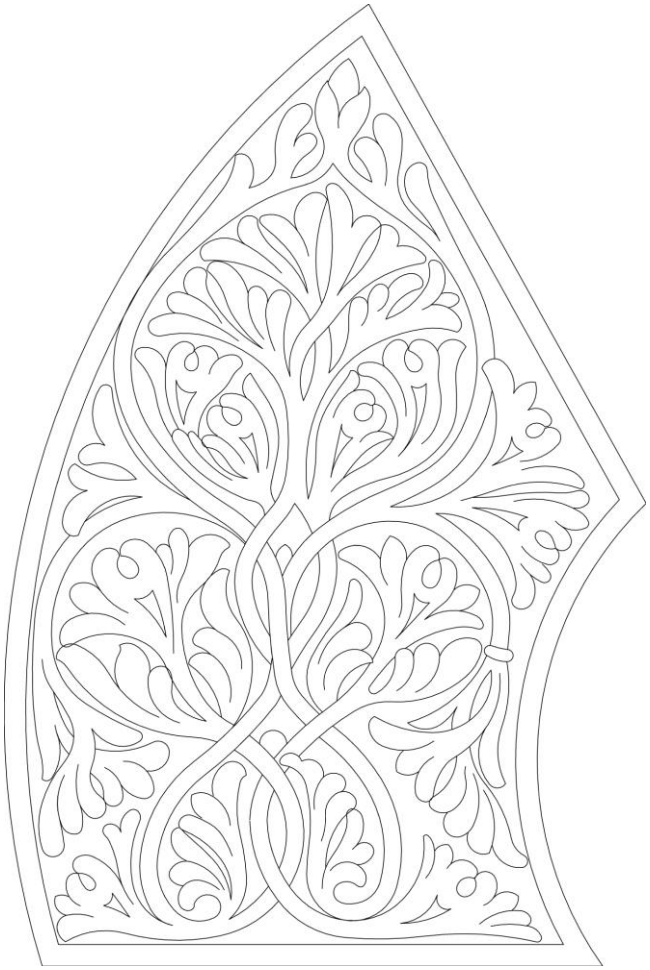
Concepcion Antigua Kapısı'nın, pencere şebekeli kısmının, ikiz kemer alınlığı üzerindeki kompozisyon, her ikisinde de aynıdır. Taş ve tuğlanın münavebeli kullanılmasıyla meydana gelmiş olup sadece taşların üzerinde bulunan stuko panolar tezyinlidir. Çift kemerlerin alın kısmında (Ç. 217),

çeşitli ebat ve şekillerde düzenlenmiş, dört tanesinin tasarımı farklı olan, dokuz adet pano vardır (R. 181).

Ç. 218-a, kısmen ½ simetrik olan bu desen, alt tarafta düşey eksende, iki dalın burgu yaparak her iki istikamette de hareket etmesi ile başlamıştır. Aşağı doğru devam eden dal, alt kenar çizgisinden teğet geçtikten sonra yukarı doğru devam ederek ters kalp şekli meydana getirir. Dal, devamında ikiye ayrılarak biri aşağı, diğeri yukarı doğru devam eder. Aşağı doğru giden dal, boşlukları dolduracak şekilde bir yaprak demetiyle sona erer.



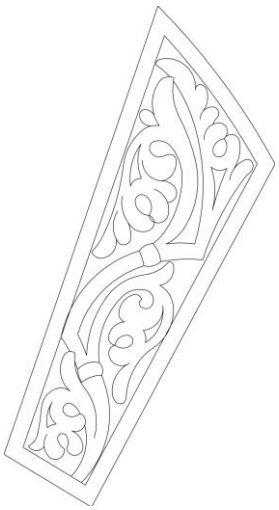
Ç. 217: Concepcion Antigua Kapısı'nın ikiz kemer alnının görünüşü.



Ç. 218-a: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemer deseni.

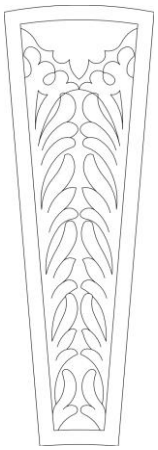
Yukarı dönen dallar ise yanlara doğru oldukça fazla açılıp kompozisyonun uç kısmında, yaprak ve küçük bir goncayla sona erer. Bu dalların orta kısmında kalan boşluk ise, alttaki dalların ucuna eklenen pek çok bitkisel formun birleşiminden meydana gelen bitkisel bir motifle örtülmüştür.

Yukarı doğru devam eden dal, alttaki boşluğu dolduracak şekilde melez bir nebâti motifle tezyîn edilmiştir (R. 181).



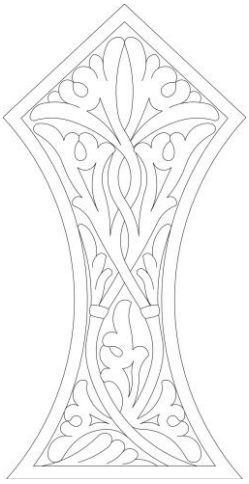
Ç. 219-b nolu panodaki diyagonal kavisler, kompozisyon alanını üç bölüme ayırır ve uc kısmı ikiye ayrılarak yapraklarla biter. Bu üç bölümün üst kısmını süsler. Alttan çıkan ve yaprakla biten dal, alttaki bölümü tamamlar. Kavisli daldan çıkan başka bir dal ise bir üstteki bölümü dolduracak şekilde, yapraklarla tezyin edilmiştir (R. 181).

Ç. 219-b: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemer deseni.



Ç. 220-c'de Concepcion Antigua Kapısı'nın, pencere şebekeli kısmının, ikiz kemer alınlığındaki kompozisyon ½ simetriktir. Akantus yapraklarının, panonun her iki tarafını da süslemesiyle gelişir ve tepe kısmına yerleştirilen yarım şemse motifiyle tamamlanır (R. 181).

Ç. 220-c: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemer deseni.



Ç. 221-d' de Concepcion Antigua Kapısı'nın, pencere şebekeli kısmının, ikiz kemer alınlığı üzerindeki pano, üzengi taşı üzerinden, kemer kavisinin başladığı çizgiye kadar ki alan olup iki kemerin birleşmesiyle oluşmuş yüzeylerdir. Kompozisyon, alttan iki dalın diyagonal olarak birbirini keserek üst tarafta yaprakla bitmesiyle ana iskeletini oluşturur. Kalana boşluklar,bu dallardan çıkan yapraklarla tezyin edilmiştir. (R. 181).

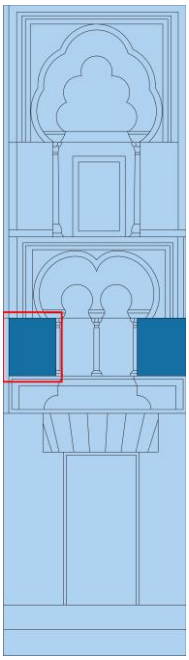
Ç. 221-d: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemer deseni.



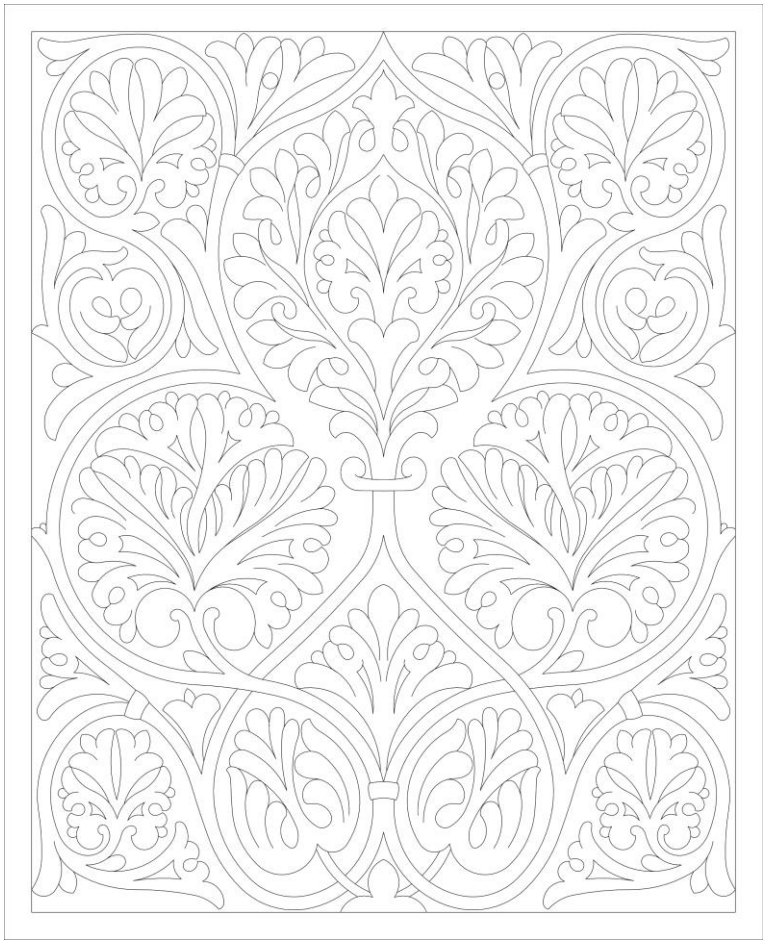
R. 181: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemerlerindeki silmeler, kemer alınları, köşelikler.

Concepcion Antigua Kapısı'nın, pencere şebekeli kısmının ikiz kemer nişlerinin iki tarafında bulunan panolar, ½ simetrik olarak hazırlanmıştır. Kompozisyon, düşey eksenin zeminine yerleştirilen, bir agraf motifinin her iki yönünden hareket eden dalların, altta ters kalp şeklinde, üstte ise daha büyük şemse oluşturacak şekilde birleşmesinden, iki kapalı alan meydana getirir. Ters kalp şeklini oluşturan dalların ucu, kenarları akantus yaprakları olacak şekilde, mekik formu almış ve bu şeklin de içi, bir palmet motifiyle bezenmiş ve böylelikle muazzam güzellikte yeni bir motif türetilmiştir. Ters kalp şeklindeki dalın iç kısmı, soğanlı bitkisel formlar ve palmetle tezyîn edilmiştir.

Şemse şeklini oluşturan dalların iç kısmında, üç bitkisel motif bulunur. Bunlardan sağda ve solda olanı, birbiriyle aynı olup görkemli birer palmet motifidir. Tepe kısmında ise daha önce anlatılan akantus dallı motif bulunur. Kapalı alanların dış kısmı ise kıvrım dal, sap çıkması, yaprak, palmet, ve diğer bitkisel motiflerle süslenmiştir (R. 182, Ç 222, Ç. 223).



Ç 222:Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemer nişlerinin yanlarındaki panoların görünüşü.

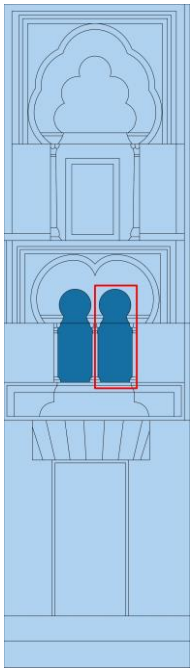


Ç. 223: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemer aynalarının yanlarındaki panonun çizimi.



R. 182: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemer aynalarının yanlarındaki pano.

Concepcion Antigua Kapısı'nın, güneydeki penceresinin altında bulunan çift sıra kemerin, yine güney kısımda olan kemer nişinin (Ç. 224) kompozisyonu, küçük farklılıklarla, ½ simetrik olarak hazırlanmıştır.



Ç. 224: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemer nişlerinin görünüşü.

Düşey eksenin alt kısmına yerleştirilen, bir agraf motifinin her iki yönünden hareket eden dalların, altta kendi içine dönerek ve ikiye ayrılarak her iki ucu da yaprakla biter.

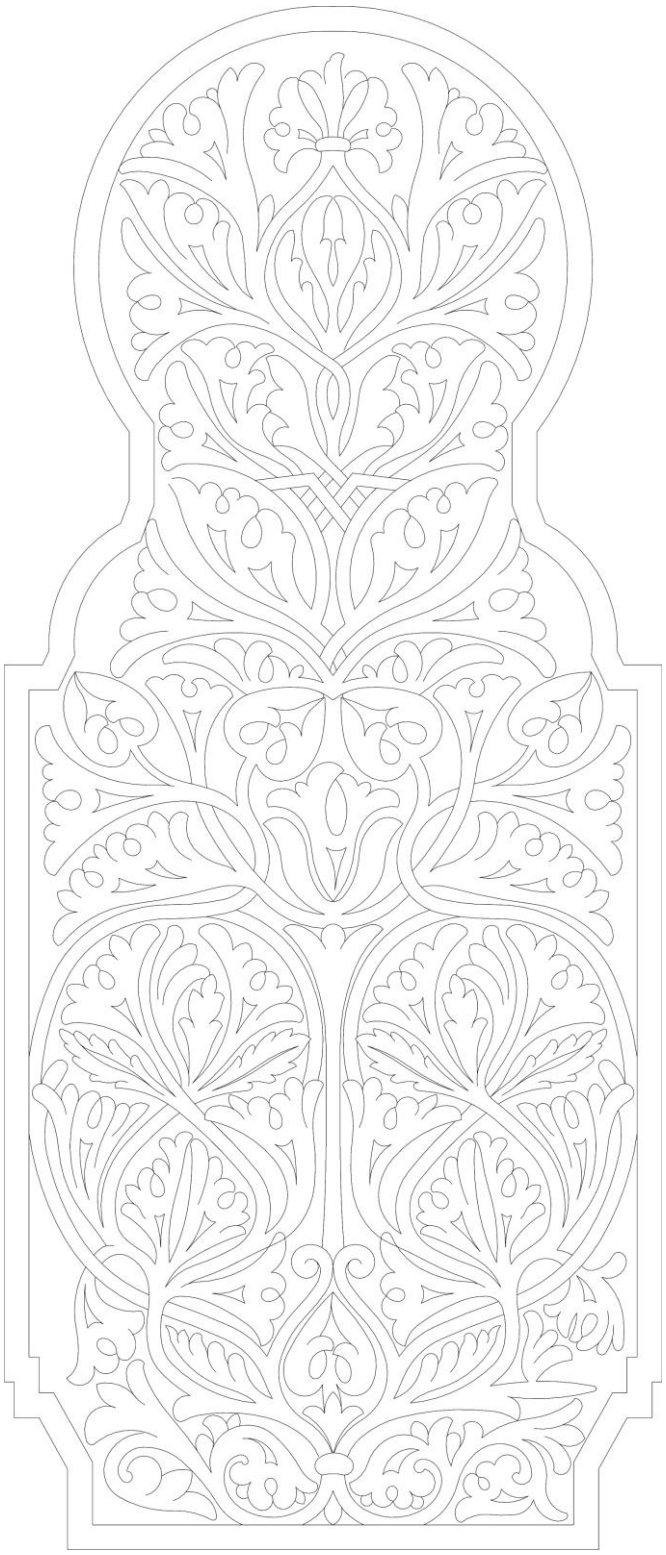
Yukarı doğru devam eden dal, önce ikiye sonra tekrar ikiye ayrılır; eksene yakın olan dallar, eksende birleşerek bitişik iki salyangoz motifini meydana getirir. Bu motifin ortasından, eksenin üzerinden dikey olarak çıkan dal, simetrik bir yaprakla biter. İkiye ayrılan diğer dal, panonun sınırından kavis çizerek, yukarı ilerler ve eksene yaklaşarak, daha önceki dalın, altından ve üstünden geçer, dilimli yapraklar ve soğanlı bitkisel motifle sona erer. Alttaki bir diğer dal ise, kavis çizen dalın, eksenle arasında kalan boşluk dolacak şekilde çeşitli nebâtî motiflerle tezyin edilmiştir.

Daha önceki dalın ucuna yerleştirilen soğanlı bitkisel motifin, üst kenarına yerleştirilen yaprakların arasından çıkan dal, yanlara doğru eğilerek, dişli yaprak motifini oluşturur. Bu yaprak motiflerinin köke yakın kısmından çıkan iki dal, birbirinin üzerinden aşarak, yukarı doğru uzanan yaprak motifleri, sanki bir çiçeğin çanak motifi halini almıştır.

Bu yaprak motiflerinin iç kısmından çıkan dallar ve bu dallardan çıkan başka saplar, birbirini diyagonal olarak keserek, sepet örgüsü gibi bir dal örüntüsü oluşturur. Dalların uclarından dış tarafta olanlar, yapraklarla biter. İç kısımda olanı birbirini kesererek, küçük bir mekik formu oluşturmuştur. Eksende agraf motifiyle bağlanmış, bir demet yaprakla tezyin edilmiştir. Kenarlardaki boşluklar, bu dalların yanlarından çıkan çeşitli boyutlarda dişli yapraklarla süslenmiştir (R. 183, Ç. 225).



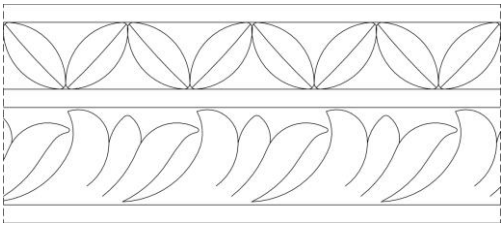
R. 183: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemerin nişi.



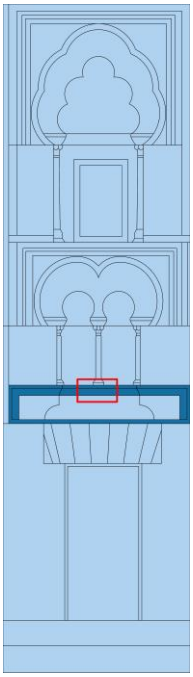
Ç. 225: Concepcion Antigua Kapısı'nın çift sıra kemer nişlerinin çizimi.

Concepcion Antigua Kapısı'nın, pencere şebekeli kısmının, ikiz kemerlerin altındaki yatay panoyu çevreleyen (Ç. 227) birbirinden farklı iki silme bulunur. Bunlardan dış tarafta olan, badem şeklindeki motiflerin, doksan derecelik açı oluşturacak şekilde, peş peşe diyagonal yerleştirilmesiyle meydana gelmiştir (Ç. 226).

İç kısımda olan silme ise üç dilimli yapraklarının birbiri ardınca devam etmesiyle oluşmuştur (Ç. 227, Ç. 226).



Ç. 226: Çift sıra kemer nişlerinin altındaki köşe panoların silmelerinin çizimi.

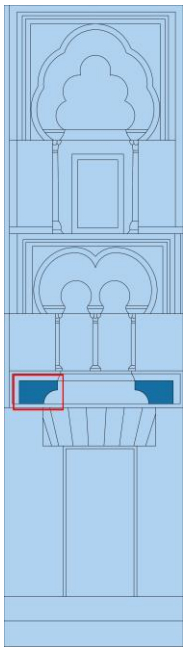


Ç. 227: Çift sıra kemer aynalarının altındaki köşe panoların silmelerinin görünüşü.

Yatay pano, portalin şebekeli pencere kısmının, tasarımına bağlı olarak, iki farklı yükseklikde yapılmıştır. Bunlardan yüksek olanın kompozisyonu, köşeden başlayan ve kenarı akantus yaprakları ile süslü bir dalın, sarmal oluşturarak merkezine bitkisel bir motif alması ve akantuslu dalın da etrafını, yalın bir dalın çevrelemesi ana kalıbı oluşturmuştur. Bu iki içiçe geçen sarmallardan çıkan diğer kıvrım dal, yaprak ve nebâti motifler, kompozisyonu tamamlayan diğer unsurlardır (Ç. 228, R. 184, Ç. 229).



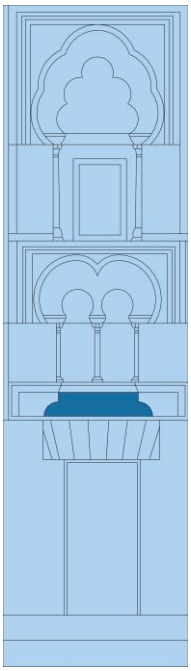
Ç. 229: Çift sıra kemer nişlerinin altındaki köşe panoların çizimi



Ç. 228: Çift sıra kemer nişlerinin altındaki köşeliklerin görünüşü.



R. 184: Çift sıra kemer nişlerinin altındaki köşelikler.

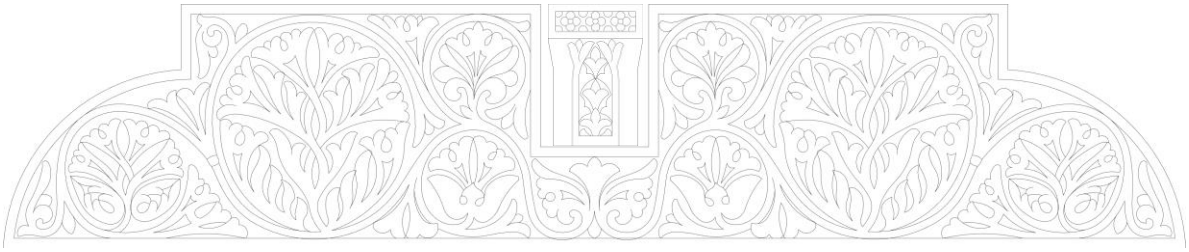


Ç. 230: Çift sıra kemer nişlerinin altındaki panoların görünüşü.

Köşe panoların arasında kalan bu pano (Ç. 230), ½ simetriktir. Simetri eksenine yerleştirilmiş palmet motifi adeta bir kelebeği andırır. Buradan başlayan dallar, S biçiminde, küçüklü-büyüklü olarak helezonik bir şekilde hareket ederek tüm panoya dağılır. Bu dalların oluşturduğu helezonların içleri, palmet ve çeşitli bitkisel motiflerle tezyin edilmiştir. Diğer kalan boşluklar, sap çıkmaları ve yapraklarla süslenmiştir (R. 185, Ç. 230, Ç. 231).

İkiz kemerlerin dayandığı ortak sütunçenin oturduğu dayanak, yatay ve dikey olan iki parçayla süslenmiştir; yatay olan üç tane, dört yapraklı pençin yanyana dizilmesiyle meydana gelmiş olup kenardaki boşluklar, yarım dairelerle tezyin edilmiştir (R. 185, Ç. 230, Ç. 231).

Dikey parça ise, ucları üçlü yaprakla biten ve kenarları oluşturan dikey doğrultudaki dalların arasında kalan ve bu dallara yaslanan, yarım ve tam tepelikten oluşur (R. 185, Ç. 230, Ç. 231).



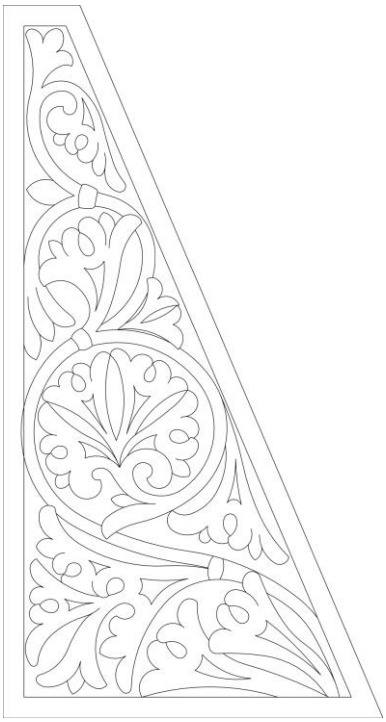
Ç. 231: Çift sıra kemer nişlerinin altındaki panoların çizimi.



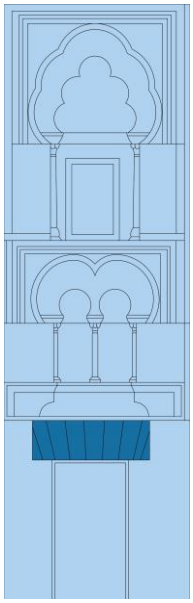
R. 185: Çift sıra kemer nişlerinin altındaki yatay pano.

Concepcion Antigua Kapısı'nda, sağır nişin üzerindeki yatay panoda, beş adet stuko pano bulunup, üç tanesi farklı şekilde tasarlanmış ve simetri ekseninde birbirine karşılık gelenler aynı bırakılmıştır. Bunun dışında, dört tane de, taş ve tuğlanın münâvebeli kullanıldığı geometrik kompozisyon mevcuttur (R. 186, Ç. 232).

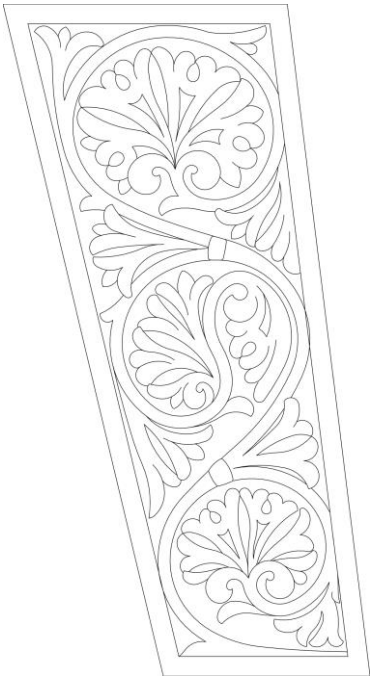
Alt köşeden yapraklarla beraber başlayarak helezonik hareketlerle yukarı doğru devam eden dal, yaprakla son bulur. Dalların iç kısmı ve diğer kalan boşluklar, palmet ve diğer çeşitli motif ve yapraklarla süslenmiştir (R. 186, Ç. 233-a).



Ç. 233-a: Concepcion Antigua Kapısı'nda, sağır nişin üzerindeki panonun çizimi.

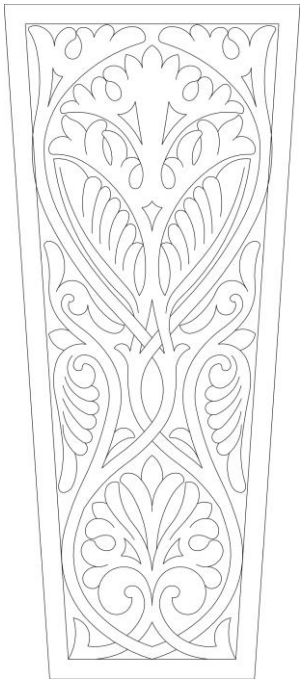


Ç. 232: Concepcion Antigua Kapısı'nda, sağır nişin üzerindeki panoların görünüşü.



Ç. 234-b: Concepcion Antigua Kapısı'nda, sağır nişin üzerindeki panoların çizimi.

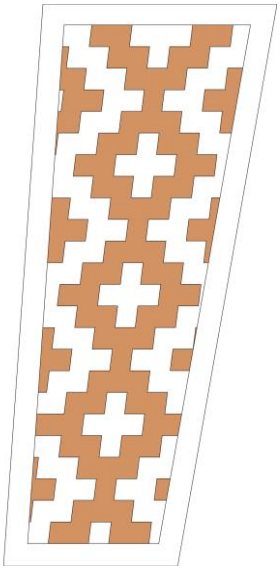
Alt köşeden başlayıp üç sıra helezon oluşturan dalların alt ve üstteki ucu, görkemli palmet motifleri ile biter. Ortadaki ise, uc kısmından ikiye ayrılıp biri yarım palmetle biterken diğeri dal, aksi istikamette dönerek gösterişli bir yaprakla son bulur. Arada kalan boşluklar ise yaprak ve sap çıkmaları ile süslenir (R. 186, Ç. 234-b).



Ç. 235-c: Concepcion Antigua Kapısı'nda, sağır nişin üzerindeki panoların çizimi.

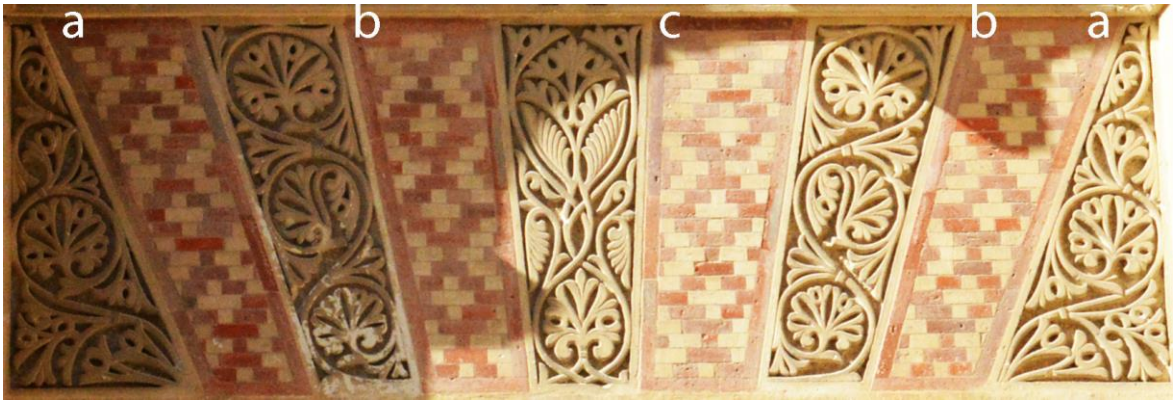
½ simetrik yapıdaki kompozisyon, düşey eksenin alt tarafından başlayan iki dal, yukarı doğru çıkıp, mekik şeklini oluşturur. Burgu oluşturarak eksende yine bir küçük mekik formu ürettikten sonra dallar, ikiye ayrılarak dört dal birbirinin içinden geçer. İkisi eksende birleşerek görkemli bir bitkisel motifle tamamlanır. Diğer ikisi bu bitkisel motifin çevresini kuşatarak tepe kısmında yapraklarla taçlanır. Altta kalan mekik formunun içi, alt zeminden gelen dalın, mekik formunun ekseninde birleşip palmet motifini oluşturmasıyla tamamlanır. Dalların burgu oluşturduğu kısmın yan boşlukları, alttan gelen kıvrım dallar ve yapraklarla tezyîn olmuştur (R. 186, Ç. 235-c).

Bu alanda (R. 186) birbirinin aynısı olan dört adet geometrik pano bulunur.

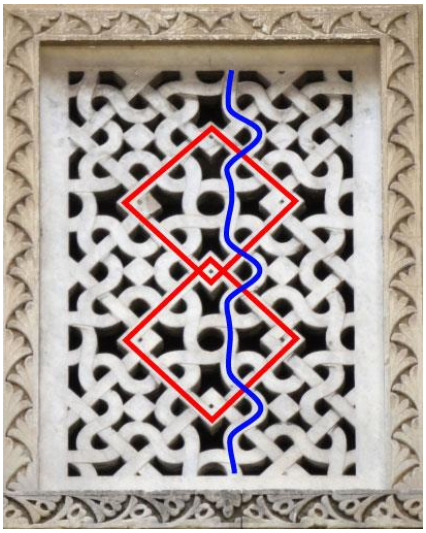


Bu geometrik panolardaki kompozisyon, taş ve tuğlanın münavebeli kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Her bir tuğla baklava dilimi şeklinde hazırlanmış olup kompozisyona uygun olacak şekilde, basamaklı biçimde, tek sıra halinde, üst üste yerleştirilmiştir. Desen alanı yukarı doğru çıktıkça genişlediği için, yanlara gelecek olan baklava dilimi dizisi, üst kısımlarda daha fazla görünmesini sağlayarak, bütünlük oluşturmuştur (R. 186, Ç. 236).

Ç. 236: Concepcion Antigua Kapısı'nda, sağır nişin üzerindeki geometrik panoların çizimi.



R. 186: Concepcion Antigua Kapısı'nda, sağır nişin üzerindeki panolar.



Concepcion Antigua Kapısı'nın, pencere şebekeleri iki farklı şekilden meydana gelmiştir. İlki, eşkenar dörtgenlerin, birbirinin içinden geçecek şekilde, üst üste ve yan yana yerleştirilmiş olup; ikincisi ise dikey ve yatay yönlerde ilerleyen, eğrilerden oluşan çizgi sisteminin yerleştirilmesiyle tamamlanmıştır (R. 187).

R. 187: Concepcion Antigua Kapısı'nın pencere şebekeleri.

3.3. Kurtuba Ulu Câmii'nin Tezyinatında Kullanılan Süsleme Unsurları

3.3.1. Yazı Süsleme

Müslümanların ilk kullandığı yazı çeşidi olan kûfî, yayıldıkları yere göre farklı adlar almış, doğu ve batı kûfîsi olarak ikiye ayrılmıştır. Doğu kûfîsi, kendi içinde üçe ayrılır; her türlü süslemeden uzak olan "sade kûfî", geometrik ve nebâti desenlerle süslenen "tezyinî kûfî" ve harfleri dikdörtgen ve kare biçiminde olup sade görünümlü "kûfî-i bennâî" yani ma'kılı. Kûfî hattı mushaflarda sûre ve sûre başlarında kullanılırken mimârîde, pencere ve kapı alınlığı, kubbe ve kubbe kasnağı, kemerler, mihrâblarda, pandantiflerde genellikle dini bir mesaj vererek kullanılmıştır[140].

Kûfî hattı Emevîlerle birlikte Kuzey Afrika ve İspanya'ya da yayıldı. Kuzey Afrika'da ilk gelişimi 670 yıllarında Kayrevân'da başladı. Bundan dolayıdır ki Kayrevânî yazı denmiştir. Özellikle harflerin sert olarak yazıldığı bu yazı çeşidi, doğu Arap yazısına yakındı. Endülüs'e geçtiğinde doğu Arap yazısından uzaklaşmıştı. Kûfî yazı, Mağrib' de ve Endülüs'de "Mağribî" olarak anılmıştır. Mağribî, batı kûfîsinin diğer adıdır. Aynı zamanda batı kûfîsi, doğu kûfîsinin Mağrîb ve Endülüs'e yayıldıktan sonra o bölgelerdeki yerli yazılardan da etkilenerek, biraz değişik şekilde yazılmasından ibârettir[141].

Mozaikler belki de edebi bir gelenek tarafından desteklenen bir varsayım olan Emevî Şam'a atıfta bulunmaktadır. Dekorasyon zaman zaman kendi soyut dokusuyla örtülü yazıtların içine yerleştirilen çiçekli ve geometrik desenlerin yan yana konulmasını içerir. Bu yazıtlar hem yapı süslemesinin bir örneği hem de bir dizi Kur'an alıntısı olup câmide yazılı bir ikonografi yaratma çabalarından birini oluşturmaktadır[142].

Mısır mimarisinin anıtsal yapıları üzerindeki hiyeroglif yazılar, Roma sütun başlıklarındaki epigrafiler, ortaçağ kiliselerindeki ikonoloji geleneği ve İslâm mimarisinin başlangıcından günümüze dek, câmilerdeki hat eserleri mimâri bezeme olmakla birlikte, aynı zamanda iletişime geçer[143].

Kurtuba Ulu Câmii' deki kûfî hatları oluşturan yazıtlar anlam bakımından, üç bölüme ayrılmıştır: Teması ilahi adalet etrafında dönen batı cephesindeki yazılar; İkincisi

[140] Abdulkadir Yılmaz, "Endülüs ve Mağrib'de Kûfî Hattının Tarihi Gelişimi" *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Erzurum, 2012, sy. 29, s. 123.
[141] Ali Alparslan, "İslâm Yazıları", *Hat ve Tezhib Sanatı*, KTB yay., Ankara, 2009, s. 30,31.
[142] Jonathan Bloom and Sheila S. Blair, *age*., p. 507.
[143] Hüseyin İlter Taşkıran, *Yazı ve Mimari*, Yapı Kredi yay., İstanbul, 1997, s. 71.

hayırseverlik ve kıyamet günü ile ilgili olan doğu cephesindeki yazılar ve sonunda ise kıble duvarı üzerinde üç yazıt, Allah'ın (cc) doğmadığı ve doğurulmadığı ile ilgili ayetlerdir[144].

Mozaik zemin üzerine, kûfî ile yazı kuşağı, Müslüman dünyasına model teşkil eden, Kubbet'üs-Sahra'da ilk olarak görülmüştür[145].

Dış kısımda kûfî hattı, portallerin kemer aynalarında, kemer üstü kitâbesinde ve en üst kısımdaki sıralı kemerlerin üzerindeki kitâbelerde görülmektedir.

Bunların dışında, merkezî nefteki kemerlerin üst kısmı, bazı sütun başları ve tavan gibi pek çok alan, Kur'an ayetleri ile müzeyyendir. Batılı araştırmacılar, 1879' dan beri buradaki kûfî karakterli hat yazılarını çözmeye çalışmışlar. Bir araştırmacı, batı duvarının kuzeyinde bulunan taban haricinde, sadece dini yazıtlar bulduğunu söylemiştir[146].

3.3.2. Geometri

Sanat ile geometri arasında yakın bir ilişki vardır. Resimden mimariye kadar tüm plastik sanatlar geometrik düzen üzerine kurulur. Kiminde ölçü sistemlerine ihtiyaç vardır, kiminde ise sanatçının estetik kaygılarıyla o geometrik düzeni içsel olarak kurar.

Yüzyıllarca pek çok uygarlık tarafından kullanılan geometrik tezyinat, İslâm ülkelerinde, ilk İslâm devleti olan Emevîler'de Bizans ve Sasani etkileriyle 7. asırda şekillenmeye başlar. Daha sonra 8. yüzyılda ise Abbasîler zamanında, yabancı etkilerin azaldığı ve 8. yüzyılın ikinci yarısında katılan Türk nüfusu ile kendi üslubunu oluşturmaya başladığı görülür[147]. Ancak Abbasîlerde geometrik bezeme ağırlıkta değildir[148].

Mimâride geometrik süsleme hem iki, hem de üç boyutlu olarak kullanılagelmiştir. Duvar yüzeyleri, zemin, kemer aynaları, kapı ve pencere lentoları gibi alanlarda iki boyutlu kullanılmış, üç boyutlu ise; mukarnas olarak pandantiflerde, portal girişlerinde, silmelerde, sütun başlığı ve kubbelerde[149] kullanılmış olup, en güzel örneklerini Nasrî mimârisinde görürüz.

---

[144] Susana Calvo Capilla, "Justicia Misericordia y Christianismo: Una Relectura De Las Inscripciones Coranicas De La Mezquita De Cordoba En El Siglo: X", çev., Asuman Çelik, *Al-Qantara* XXXI 1, enero-junio, 2010, p. 150.

[145] İlhan Özkeçeci, age., s. 83; jerrilynn D. Doods, age, p. 23.

[146] Klaus Brisch, "Cronica Arqueologica de la Espana Musulmana XLIV. Una Nota Marginal a la Epigrafia Arabe de la Mezquita de Cordoba*", Islamic Architecture The Umayyad Mosque in Cordoba II*, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, Frankfurt 2008, p.139.

[147] Selim Kılıçoğlu, Nuran Kara Pilehvarian, "Emevî ve Abbasî Sanatında Geometri", *Megaron*, c. 12, sy. 4, 2017, s. 606.

[148] Yıldız Demiriz, *age*, 2000, s. 10.

[149] Selim Kılıçoğlu, Nuran Kara Pilehvarian, *agm*., s. 606.

Eski çağlarda, ip kullanılarak büyük daire çizilirken daha küçük ebatlı daireler için ip kullanışlı olmamışdır. Yunanlı matematikçi Öklid, M.Ö. 300 yılında *Elemanlar* adlı eserinde pergel kullanımını tanımladı. Bu eserdeki desenler ayarlanabilen pergellerle çizilebiliyordu ancak Müslüman mimârlar tarih boyunca, tam olarak birbirine eşit çapta desenler çizebilmek için, sabit açılı pergel kullanmışlardı[150].

İslâm mimârisinde geometrik desenlerin çoğu, tek bir motifin fevkalade bir uyum içerisinde sıralanarak, birbirini tekrar etmesinden oluşur. Süslenecek alan dörtgen, altıgen gibi ızgaralara bölünerek, bunların bir birimi içerisinde kırık çizgilerden ya da dairelerden oluşan motiflerin tekrarlanması ve diğer ızgara birimlerine uygulanmasıyla, sonsuz bir yüzey örüntüsü elde edilmesinden meydana gelir[151].

Geometrik tezyinat, Kurtuba Ulu Câmii'de portallerde, kemer alnında, kemer aynalarında, kemeri çevreleyen bordürlerde, tuğla ve taşın münâvebeli olarak yatay, dikey ya da diyagonal kullanımı sonucu oluşmuştur. Zaman zaman bu kullanıma stukonun da eklendiği görülür. Portallerin pencere şebekeleri, mermerden geometrik olarak tezyin olmuştur.

II. Hakem'in câmisinin merkezî nefinin sütunlarının üst kısmında, yukarıdan aşağıya bir şerit olarak kullanılan geometrik süsleme, taşa oyulmuş vaziyette vücuda gelmiştir. Mozaik süslemede ise, yan mihrâbları çevreleyen yazı tezyinatının ara pervazlarında ve merkezî kubbenin tam merkez kısmında da görülmektedir.

Ahşaptan mamül tavan kirişlerinin aralarındaki panolar da geometrik olarak süslenmiştir. Ayrıca minberin de hendesî olarak tezyin edildiği düşünülmektedir.

3.3.3. Nebâti Süsleme

İslâm'da canlı varlıkların resminin yapılmasının yasak olması nedeniyle[152], İslâm sanatçısının yolu soyutlama ve stilizasyona doğru meyletmiştir. Bitki dünyasının çok çeşitli biçimleri, onun kaleminde görkemli kompozisyonlara dönüşmüştür. Perpektif ve ışık-gölgeyi bir kenara bırakınca geriye biçim ve renkler kalmış, bunlara hayal gücünü ekleyerek, her bitki onun elinde sembolik anlatımıyla varlık bularak; bu dünyanın görüntü ve gölgeden

---

150 Eric Brough, *İslam Santında Geometrik Desenler*, çev. Yasemin Darbaz Karaca, Klasik yay., 2012, s. 7.

151 Eric Brough, *age*., s. 8.

152 Doğrudan Kur'an 'da Tevratta olduğu kadar net tasvir yasağını içeren ayet yoktur. Ancak cahiliye devrinde puta tapma geleneği olması ve bunun ortadan kaldırılma isteği nedeniyle uygun görülmemiştir. İslam sanatı, İslâm dininin maddi ve İnsan sınırlarının çok ötesinde var olan Yüce Allah'a olan inancını ifade etmesi gerçeğinden dolayı, tabiata olduğu gibi yaklaşmamıştır. "*Tanrı İslâm inancına göre suret almaz. Manevî varlığı "Tanrısal Söz" de belirir. Bu yüzden İslâm sanatçısına yüksek değerlerin somutlaştırılması yolu kapalıdır. Tam aksine o, madde dünyasından sıyrılma çabası içinde bu dünyayı Tanrısal bir görüntü olarak vermeye çalışır*". Bkz. Mazhar Ş. İpşiroğlu, *İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları*, Türkiye İş Bankası Kültür Sanat yay., İstanbul, 1973, s. 9,10.

olduğunu anlatmış, diğer yandan değişmeyen tek hakikatin Allah (cc) olduğunu düşünmemize vesile olmuştur[153].

İslâmi süslemenin önemli unsularından biri olan nebâti tezyinatla Müslüman sanatçı kompozisyonları, doğal görüntüsünden stilize ederek oluşturduğu bitkisel formları, kendi estetik, zevk ve anlayışına göre yorumlamasıyla benzersiz, İslâmi kimliğe sahip biçimler oluşturur. Kûfî hattı ve geometrik birimleri, nebâti motif kompozisyonlarıyla bir arada kullanarak göz kamaştıran yeni bir dekoratif program meydana getirmişlerdir.

Mimârî tezyinatta, ilk başta kendinden önceki süsleme unsurlarını almış olsa da sonrasında bu süsleme elemanları, sanatkârın elinde kendi karakterini bulmuştur. Sanatçılar becerilerini, dalları ve yaprakları içeren bitki süslemesini, sonsuz çeşitlilik ile kurgulanmış kompozisyonlara dönüştürmekte göstermişlerdir. Bu süsleme sadece entelektüel anlayışa ve bilgiye dayanmakla kalmayıp, vahiy ve sezgiye de dayanıyordu. Doğayı taklit etmek amaçlanmamıştı. Çünkü sanatçı sonsuz bir öz arıyordu. Bu yüzden metaryalist tezahürleri süslemeden ayırdı ve mutlak soyut bir dünyaya yakınlaşmak için onları geride bırakmaya çalıştı[154].

İslâm sanatında bitkisel süslemelerin gelişimi genel olarak üç ana döneme ayrılabilir: İlki biçimlendirici dönem, yedinci yüz yıldan başlar ve onuncu yüz yılın ilk yarısını oluşturur; ikinci dönem, onuncu yüz yıldan on üçüncü yüz yıla kadar, pek çok uygarlık kanalından beslenerek elde ettiği bitkisel süslemenin entegrasyonunu sağlanır ve son evreler on dördüncü yüz yıldan on yedinci yüz yıla kadardır. İlk asırlarda geç antik, eski İran ve diğer doğu medeniyetlerinin repertuvarında benimsenen, muazzam çeşitlilikte motifler ortaya çıkar: Doğal olarak tasarlanan akantus yaprakları, üzerinde üzüm ve üzüm sülüğü olsun ya da olmasın asma yaprakları, palmet, yarı palmet, palmiye (hurma) ağacı, çam kozalakları, nar, tomurcuklar, rozetler, lotuslar ve diğer çiçek motifleri... Nicelik olarak asma, palmiye ve rozet motifleri baskın görünmektedir. Bitkisel süslemelerin çoğu, heterojen motiflerin bir kombinasyonunu içerir ya da tek bir motif, bölünmüş palmetler, akantus ya da asma yapraklarından oluşabilir. Bu türden melez çiçekler, Emevî yapılarında bolca mevcuttur[155].

Palmet, düşey bir eksen üzerinde, simetrik olarak ortada sivri bir yaprakla yanlarda dışa ve alta doğru kıvrılan sivri yapraklar, alt kısımda kavisli bir hareketle, dala bağlanır. Bu klasik palmet tipinin parçalarının hareket yönü, boyut ve oranları değiştirilerek ya da yeni parçalar

[153] Mazhar Ş. İpşiroğlu, *age*., s. 10.
[154] Rushda İmran, *Ornamentation In Islamic Architcture And Interiors*, çev. İbrahim Yıldırım, Anna University, Chennai, 2014, pp. 33, 34.
[155] Eva Baer, *Islamic Ornament*, çev., İbrahim Yıldırım, New York University Press, New York, 1998, pp. 7.

eklenerek tip gelişimi zenginleşmiştir[156]. Kökeni net olmamakla birlikte palmet motifinin Sümer, Mısır, Asur, Grek ve Roma süslemeciliğinde kullanılmış olup bunlarla beraber Sasani ve Doğu halifeliğindeki tüm varyasyonları Kurtuba' da karşılaştı. Kurtuba Ulu Câmii'de pek çok çeşidinin kullanıldığı motif, sonraki zamanlarda (el-Hamra), iç bünyeleri, tıpkı rûmîlerde olduğu gibi hurdelenmiştir. Özellikle taş malzemede, motiflerin üzerindeki çizgilere; alçak oyma, yüksek kabartma ve rölyef gibi bazı tekniklerin kullanılmasıyla, zengin ışık-gölge etkileri verilerek, plastik bir değer kazanandırılmıştır[157].

Özellikle Nasrî ve Mudejar sanatında kullanımı abartılmıştır. Murabıt sanatında, palmetlerin iç bünyeleri, çeşitli bitkilerden, akantuslardan ve tanınması zor olan çiçeklerden oluşabilir, çünkü bu bir, bitki mikro-topluluğudur[158].

Çiçek ve diğer bitkisel öğelerin yoğun ve karmaşık kompozisyonlara dönüşümü, entegrasyonu, neredeyse anında ve tüm İslâm dünyasında farklı sanatsal ortamlarda görülür. Bu Mezopotamya eğilimlerinden daha az etkilenen ve belli bir ölçüde Suriye-Emevîler'in biçimsel özelliklerini ve bitki motiflerini koruyan tek alan İspanya'dır. Örnek olarak Kurtuba Câmii'nin mihrâb önündeki kemerlerinin stuko örneklerini verebiliriz. Helozonik kıvrımlar pek çok çeşitteki meyve çiçekleri taşır ve kenarları dişli yapraklar derin olarak kesilmiştir. Bu kemerlerin üst kısımlarında, büyük rozet şeklinde çiçekler bulunur. Câminin mihrabındaki mozaiklerle Kubbetü's-Sahrâ'nın mozaikleri arasında olduğu gibi, mihrâbın mermer panelleri ile Mşatta Sarayı'nın doğu cephesinin ve Kayrevân Ulu Câmii'nin minberinin ahşap panellerindeki bitki tezyinatı arasında belirgin bir ilişki vardır[159].

Moorish Architecture, İn Andalusia isimli kitapta halifelik döneminde kullanılan nebâti motifler olarak; akantus, asma yaprağı, üzüm salkımı, çam kozalağı, defne motifi, hayat ağacı, palmet ve yarı palmet motiflerinden bahsedilmiştir[160]. *The Art of The Mussulmans in Spain* isimli kitapta, yine akantus, asma yaprağı, üzüm salkımı, çam kozalağı, hayat ağacı, lotus ve palmet motifleri anlatılmıştır. *El Arte Hispanomusulman En Su Decoracion Floral* adlı eserde, Endülüs sanatındaki bitki kökenli motifler ayrıntılı olarak işlenmiş olup; lotus, palmet, yumurta, akantus, hayat ağacı, meyveler, soğanlı motifler, rozetler, istiridye motifi, boğa boynuzu ve mızrak ucu şeklindeki bitkiler ve daha pek çok motif ve türevlerine yer verilmiştir.

---

156 Selçuk Mülayim, "Selçuklu Palmet Motiflerinin Tipolojisi", *Anatolia*, Ankara, 1984, sy. 20, s. 146.
157 Selçuk Mülayim, "Selçuklu Palmet Motiflerinin Tipolojisi", *Anatolia*, Ankara, 1984, sy. 20, s. 152.
158 Basilio Pavon Maldonado, *age*. s. 113.
159 Eva Baer, *age*., pp. 12, 15.
160 Marianne, Achim Bednorz, *Moorish Architecture, İn Andalusia*, çev. İbrahim Yıldırım, Tachen, Berlin, 1992, pp. 103.

Endülüs sanatında en büyük yayılışı gösteren lotusun kökeni, Antik Mısır'a, Akameniş ve Sasani sanatına, Bizans'a dayanır ve Kayrevân Câmii'e götürebilir[161]. Lotus motifi en çok Mısır sanatında kullanılmış. Asurlular'da ise lotus ve lotus goncası münâvebeli olarak enine gelişen bordürleri vardır. Yanyana dizi oluşturan palmet grubu da yine bu sanat çevresinden ortaya çıkmıştır. Palmet motifi, Dor ve İon üslubu süslemelerinde olduğu gibi kırmızı figürlü keramiklerde, özellikle lotus-palmet örgesi bir arada görülmektedir. Bir sapın her iki tarafına simetrik düzende tertip edilmiş, uçları kıvrık yapraklardan ibaret bir bezeme örgesi olan palmet, doğu sanatına Helenistik akım yolu ile girmiş olduğu tahmin edilmektedir. Orta Asya'da da izleri bulunan lotus ve palmet, dolaylı yoldan vatanı olan Mısır ve Suriye'ye, Abbasîler devrinde Türkler yoluyla geri dönmüştür[162]. Palmet motifi palmiye yaprağının stilizasyonu sonucu oluşmuştur. Genellikle bu motif, Akdeniz'e kıyısı olan medeniyetler tarafından kullanılmıştır. Bu motif grubu Kurtuba Ulu Câmii'de çoğunlukla dış mimârîde portallerin sıva süslemelerinde, içerde ise sütun başlıklarında görülmektedir. Friz ve bordürlerde en sık görüleni dikey eksenlere yerleştirilen motiflerin, iki yana doğru genişleyerek devam etmesi şeklindedir.

Geniş Akdeniz kuşağında, doğu ve batıda, herhangi bir yerde bulunabilen bir çiçek olan lotus, Endülüs'de büyük bir gelişme göstermiş ve ustaca işlenmiştir[163].

Roma ve Helenistik dünyada kullanılan dizi şeklindeki yumurta motifleri taklid edilerek, genellikle yatay firizlerde diziler halinde düzenlenmiş olup Maldonado, bunların evrimleştiğinden iç bükey palmet olarak adlandırabileceğini ve köken olarak ise Roma, Bizans ve Kıptî sanatı olduğunu, on ikinci yüz yıldan sonra birkaç örnek hariç kullanılmadığını söyler[164].

İslâm'ın ilk yıllarından beri, "hayat ağacı" motifi sevilerek kullanılmıştır. Düz dikey sap, bitki süslemesinin ilkel motifidir. Dikey ve yatay olarak ilerleyen, görünmez bir eksenel dalın etrafında, bazen birbirinin üzerinden geçen eğrisel dallara dönüşür. Genellikle duvar panellerinde kullanılmıştır. Süsleme sanatçısı bu motifi çok çeşitli şekillerde değerlendirmiştir. Kurtuba Ulu Câmii'de ise hayat ağacı motifi, hemen hemen pek çok yerde görülse de, en dikkat çekici kullanımı mihrâb kemerinin alt kısmında kalan yüzeydeki büyük ve küçük mermer panolardır.

İlk zamanlarda Müslüman süsleme sanatçısının repertuvarında bulunan Helenistik kökenli akantus vardır. Yaprağın evriminde, dişleri incelmiş, uzamış ve sayısı sanatçının zevkine ve

[161] Basilio Pavon Maldonado, *age*. s. 51.
[162] Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I Erken Devir*, Kültür Bakanlığı yay., İstanbul, 1979, s. 27.
[163] Basilio Pavon Maldonado, *age*. s. 51.
[164] Basilio Pavon Maldonado, *age*. s. 41.

ihtiyaca göre artmıştır. Bu yaprağın baskın rolü, özellikle sütun başlarında görülür ve dışa doğru eğimli olarak kullanılır[165]. Endülüslü sanatçılar, dokuzuncu ve onuncu yüz yıllarda, akantusla süslenmiş Roma sütun başlarından etkilenerek, uygulamaya aldıkları bu motifi zenginleştirerek daha çok firiz, saçak ve sütun başlarında kullanılmıştır. Özellikle Muvahhidlerden sonra, bu motifin kullanımı, belirgin bir şekilde düşmüştür[166].

Soğanlı motifler, çoğunlukla iki belirsiz bitki, palmetler veya aşağı kavislendirilmiş akantustan türetilmiş bir formdan oluşur. Kurtuba hilafetinden sonra görülmez[167].

Üzüm salkımı, ananas, biber, nar, enginar, erik, incir, çam kozalağı motifleri ise hem mozaiklerde hem de sıva süslemelerde yer yer görülmektedir.

Endülüs'de mimâride sevilerek, sıkça kullanılan rozetler genellikle 4, 6 veya 8 yaprağın radyal düzende genellikle bir kare içerisinde, diğer nebâtî bitkilerle birlikte tasarlanması ile oluşur. Kurtuba Ulu Câmii'nin portallerinin batı cephesinde II. Hakem kapılarının ikisinde sıralı sağır kemerlerin nişlerinde ve pencere şebekesinin kemer köşeliklerinde, Palacio kapısının kemer aynasında; doğu cephesinde ise genellikle sadece pencere şebekesinin kemer köşeliklerinde kullanılmıştır. Harimde, çoğunlukla maksure alanında dilimli sıralı kemerlerin üst kısmındaki köşeliklerinde bulunur.

Bitkisel temaların asıl önemi, tezyinata muazzam bir heyecan duygusu vermeleridir. Bu iki şekilde ortaya çıktı. İlk olarak, sıklıkla kullanılan kıvrım dallar, çiçek ve yapraklardan daha çok dikkat çekici görünür ve bir devinimi ifade ederek hareket sağlarlar. İkinci olarak, bitkisel motifler tek başına kullanılmazlar. Ya onları sürekli harekete geçirerek hat yazısının akışı ile ilişkilendirilir, ya da sarmal şeklindeki dallar ve yapraklarla beraber kullanılırdı.

[165] Shahid Suhrawardy, *age*., pp. 78.
[166] Basilio Pavon Maldonado, *age*. s. 87.
[167] Basilio Pavon Maldonado, *age*. s. 71.

4. RESTORASYONLAR

İlk yapılışı 785 yılında olan Kurtuba Ulu Câmii, günümüze gelene kadar, kayıtlı veya kayıt dışında kalmış pek çok restorasyon geçirmiştir. İlk yapıcı yenileme ve sağlamlaştırma çalışmalarının, I. Muhammed döneminde, 855 – 856 yıllarında olduğu Vezirler kapısındaki kitabeden anlaşılmaktadır[168].

848' de 961'de 987'de genişleme ve 1523'de câminin orta kısmında, katedral inşâsıyla yıkım gerçekleşmiştir. IV. Felipe zamanında 1644' de Kraliyet Şapeli'nin (Capilla Real) inşası ve barok üslubunda dekorasyonu yapıldı. Sonraki senelerde, kapıların iç kısımlarına pek çok şapel yapılmıştır.

1815-1819 yılları arasında, mihâb önünde bulunan San Pedro Şapeli'nin (1368) sökülmesinden sonra ortaya çıkan mihrâb ve kubbelerin mozaik süslemelerinin restorasyonunu üstlendi. Travilla, bu işlem için, Patricio Furriel'i seçti.

Mihrâb mozaiklerinin restorasyonunu yaptı. Bunun için boyanmış cam karolar kullandı. Böylece kayıpları tamamlayarak orjinale yaklaşan bir teknikle mihrâbı tamamladı[169]. Mihrâb kemerinin tahrib olan alt kısımları yeniden yapıldı.

Buradaki çalışmalar halifelik dönemine ait değil, orjinalleriyle bariz bir fark yaratmasa da dikkatli bir gözlemci restorasyon sonucu olduğunu anlar[170]. Zaten bu kısımdaki kompozisyon farklılığı da gözlemlenmektedir. Bu, câminin restorasyon evresinin özgün başlangıcıydı.

1862-1868 yılları arasında, bozulan kemer iç kısmındaki taşların renklerinin, özellikle kırmızı ve oksit sarının, geri kazanılması ile ilgili olarak, Don Vincent Candido Lopez ile çalışma yapıldı[171].

Câmideki bakımsızlık ve binanın temel inşaat sisteminin kırılganlığı ile birlikte, müdahalelere giderek daha fazla ihtiyaç duyulmasına neden olmuştur[172].

Aralık 1886'da Kraliyet tarafından Don Ricardo Valezquez Bosco, katedralin restoratör mimarı olarak atandı. Bosco'nun yaklaşımı, anıtın özgün konfigürasyonunun kurtarılmasına dayanmaktadır. Arkeolojik keşifler yoluyla anıt hakkında bilgisini artırmaya yönelik

---

168 Pedro Francisco Marfil Ruiz, *agt.*,p. 155.

169 Sebastian Herrero Romero, *Teoria y Practica De La Restauracion De La Mezquita – Catedral De Cordoba Durante El Siglo XX*, Universidad Politecnica De Madrid Escuela Tecnica Superior De Arquitectura, Tesis Doctoral, Madrid, 2015, p. 41; Gabriel Ruiz Cabrero, *Dibijos de la catedral de Cordoba Visiones de la Mezquita*, çev. Asuman Çelik, Cordoba, 2009, p. 60.

170 Gabriel Ruiz Cabrero, *age*., p. 60.

171 Gabriel Ruiz Cabrero, *age*., p. 60.

172 Sebastian Herrero Romero, *agt.*, p. 43.

kademeli bir süreç başlattı. Dönem hakkında fikir sahibi olmak için yapılan arkeolojik kazılar, Medinetü'z Zehra şehrini de kapsıyordu[173].

1887 ile 1923' deki ölümü arasında toplam on yedi projesi vardır. 1893 - 1895 yılları arasında câminin batı cephesinde ve ilk olarak San Sebastian Kapısı (Vezirler Kapısı) ile işe başladı. Daha sonra II. Hakem'in döneminde yapılan Espiritu, Palacio ve Ildefonso Kapılarının restorasyonunu yaptı. Kapılarda heykeltraş Mateo Inurria ile iş birliği içinde çalıştı[174].

Bakanlığın, Villaviciosa (II. Hakem'in câmisinin kuzey kısmındaki kubbeli alan) restorasyonu projesi için, bütçesinden ayırdığı ödenek: 9.249. 58 pesetadır. Villaviciosa'nın duvarlarının dekorasyonu yapılmış. Teknik açıdan dekorasyonu alçı ile yürütülmüştür. Ancak modellenmemiş yani kalıba dökülmeden, şantiye içinde, taş oyar gibi işlenmiştir[175].

Bosco'nun en tartışılan çalışması, II. Hakem dönemi tonozların çıkarılıp, bunların yerine yeni bir ahşap kesimli tavan ile değiştirmesi olmuştur. Bosco, 12 Kasım 1903'de ahşap tavanların restorasyon projesini sundu. Bosco'nun aynı şekilde işlenen kirişler üzerinde düzenlediği oymalı ve boyalı ahşap tavan, tam olarak olmasa da ilk haline arkeolojik olarak çok yakındır. Ayrıca, El Mansur'un eklemesi haricindeki, iç mekânın döşenmesi işlemine başlanmıştır. Önce beyaz Portekiz mermeri sonra ise Macael mermerinden yapılmış ve daha sonra avlu döşemesi yapılmıştır. İslâmi dönemde zemin toprakmış ve halı kaplıymış[176].

19. yy ın mihrâb restorasyonu hakkında Bosco şöyle diyor: " Sunaklar ve onların yerleştirilmesi ve duvarlara tutturulması, Bizans İmparatoru tarafından verilen mozaikleri büyük ölçüde tahrib etti". Bosco, her zamanki gibi, restore edilmiş bölümün orjinaliyle aynıymış gibi yaptı, orijinal malzemeyle aynı malzeme ve teknikler kullandı ve başarılı oldu. Bosco, kaybolan inşaat teknikleri için duvarcıları, marangozları tuğlacıları ve taşçıları eğiterek daha önemli bir amacı yerine getirdi. Böylece, otuz yıldan fazla bir süredir, anıt üzerinde çalışan kalıcı bir kadro oldu[177].

Sonraki zamanlarda Bosco'nun öğrencisi olan ve restorasyon işlerinde ona destek olan Antonio Florez, Kurtuba Ulu Câmii'nin restorasyonunu üstlendi. Çalışanları, A Grubu, organizasyon ve koruma çalışmaları ve B Grubu, restorasyon ve araştırma çalışmaları şeklinde iki gruba ayırdı.

---

173 Sebastian Herrero Romero, *agt.*, p. 48.
174 Sebastian Herrero Romero, *agt.*, p. 48, 51.
175 Gabriel Ruiz Cabrero, *age.*, p. 67, 62.
176 Gabriel Ruiz Cabrero, *age.*, p. 63, 64, 79.
177 Gabriel Ruiz Cabrero, *age.*, p. 66, 67.

Antonio Florez, çatıların temizlenmesi, çürümelerin onarımı, çatı pencerelerinin yeniden yapılandırılması, pencerelerin onarımı ve montajı, boya vb. çalışmalar yaptı. Florez'in ilgilendiği diğer eserler, satın alma emri verdiği camı eksik olan barok çatı pencerelerinin restorasyonu idi, ki bu daha önce önemsenmemiş olan unsurları koruma kaygısını gösteriyordu. Avlunun bozuk taşlarının düzeltilmesi ve bahçeyi tamamlamak için palmiye ağaçları satın almak için çaba sarf etmesi, onun için oldukça önemliydi [178].

Florez çizimlerini çeşitli renklerle, suluboya ve guaş teknikleri ile yaptı. Bu suluboyalar özellikle II. Hakem'in batı kapılarının yanı sıra, Mansur'un genişleme için açtığı doğudakileri de kapsar. Aynı zamanda Florez'in bu çalışmaları, Bosco tarafından yapılan restorasyonların bir araştırması ve modeli olarak görev yapmıştır[179].

1931 – 36 arasında Felix Hernandez, Katedralin eserleri üzerinde tüm otoriteye sahipti. Bosco tarafından başlatılan kazılara devam etti. II. Abdurrahman'ın mihrâb temelleri ile Mansur'un genişlemesi öncesindeki doğu duvarının temellerini açıp inceledi.

Kendi için ve câminin geçmişi için büyük önem taşıyan, avluda ve tapınağın içinde San Vincente'nin kalıntılarını keşfetti. En önemli performansı, minârede gizli kalan merdivenlerin gelişimini açığa çıkaran kazısıydı.

Kitabında "El minar de Abd-Al-Rahman III en La Mezquita Mayor de Cordoba Genesis y Repercisiones" araştırmasının sonuçlarını topladı ve çizimlerle minarenin tarihini, sonra çan kulesine doğru evrilmesini anlattı.

Felix Hernandez'in müdahalesinin bir özeti olarak, en büyük taahhüdünün en çok çabaladığı, câminin geçmişi olduğunu ve mimar olarak, câmiyi kurtarmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Müslümanlardan sonra Hristiyanlar için, kazıları San Vincente Bazalikası'nı bulmak adına çaba göstermiştir. IV – VI. yy arasında üretilmiş sayısız mozaik bulmuştur. Ancak San Vincente'nin kalıntılarını keşfettiğini bilemeden öldü[180].

Restorasyon çalışmaları günümüzde de devam etmektedir. 2015 tarihindeki ziyaretim sırasında; mihrâb ve mihrâb önü kubbesi ile birlikte doğu ve batı kapılarının bazılarında restorasyon çalışmaları vardı.

[178] Gabriel Ruiz Cabrero, *age*., p. 73, 74.
[179] Gabriel Ruiz Cabrero, *age*., p. 75, 79.
[180] Gabriel Ruiz Cabrero, *age*., p. 82, 83.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Gaston Migeon'un söylediğine göre: "Bizim Roman devri sanatımız, İslâm sanatlarını hatırlatan şeylerle dolup taşmaktadır. Bu sanatlar bizim sanatımızı besleyen kaynaklar oldu"[181].

İslâmın ilk geliştiği yıllarda Müslümanlar, bina yapımında bir taraftan eski medeniyetlerden kalan malzemeyi tekrar kullanıma koyarken diğer taraftan da süsleme, form ve inşâ tekniklerindeki sanatsal birikimi değerlendirmiş, kendi bünyelerine katmışlardır[182]. Bu durum Müslüman toplumların kendilerine has sanat oluşturamadıkları anlamına gelmez. İslâm ülkeleri İspanya'dan Endonezya'ya kadar olan, çok geniş bir alana yayılmıştır. Bütün bu toplumların İslâm'ı benimsemeleriyle daha önce kendi kültür ve mimârîlerini, İslâm prensiplerine ekleyerek zengin yapıların oluşmasına vesile olmuşlardır. Nitekim eski medeniyetlerin en önemli yerleşik alanları olan Mezopotamya ve Mısır'da; Yunan, Pers, Helen, Roma, Bizans ve Sasani medeniyetleri var olmuştur. Bu medeniyetler de sanatsal birikimlerini birbirlerinden devralmış ya da etkileşimde bulunmuşlardır. Konuyla ilgili olarak Gombrich, *Sanatın Öyküsü* isimli kitabında şöyle söylemektedir: "Nitekim Yunan ustaların Mısır okullarına gittiğini göreceğiz"[183]. "Yunanlı sanatçılar, taştan heykeller oymaya başladıkları zaman, Mısırlı ve Asurlu sanatçıların bıraktıkları noktadan işe koyuldular"[184]. Demek ki her medeniyet bir öncekinin mirası üzerine kendi kültürlerini de ekleyerek yeni bir medeniyet inşa etti. Emeviye Câmii'nin yerinde daha önce bir kilise bulunuyordu; kilise ise Roma döneminden kalma bir Apollon tapınağı üzerine inşa olmuştu. Muhtemelen hipostil[185] yapıdaydı, bu çeşit yapılar ise ilk olarak Mısır sanatında görülmektedir.

İslâmi inancın öğretileri ve ilkeleri ile uyumlu bir şekilde, mimâride süsleme, kendini yüzey dekorasyonu biçiminde göstermiştir. Bu nedenle göze çarpan ilk özelliklerden biri, tezyini unsurların görkemli çeşitliliğidir. İlk dönem mimârisinde ve Kurtuba Ulu Câmii'nin yapısındaki süslemelerde genellikle kûfi hat, geometrik ve nebâti tezyinat; taş, tuğla, alçı, cam ve ahşap gibi malzemelerle; taş ve tuğlanın münâvebeli kullanımı, mozaik, stuko, oyma gibi pek çok teknikle beraber kullanılmıştır[186].

---

[181] Gaston Migeon, *age.,* p. 42; Celal Esat Arseven, *Türk Sanatı*, Cem yay., İstanbul, 1984, s. 25.
[182] Yılmaz Can, Recep Gün, *İslâm Sanatına Giriş*, Dem yay., İstanbul, 2015, s. 34.
[183] E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü,* çev. Erol ve Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, Chine, 200, s. 55.
[184] E. H. Gombrich, s.78.
[185] Hipostil: Eski Yunan Mimarlığında, tavanı herhangi bir tarzdaki ayak ya ada stünla taşınan salon; Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık sözlüğü*, Yem yay., İstanbul, 2014; LİSE Giorgio, *Mısır Sanatını Tanıyalım*, çev. Eren Soley, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 1978, s. 12.

[186] İlhan Özkeçeci, age., 2006, s. 238.

Kurtuba Câmii'nin süsleme anlayışı, kendinden önceki sanat gelenekleriyle doğrudan ilişkilidir. Bunu aslında, neredeyse tüm erken devir yapıları için söyleyebiliriz. Bunlar, Emevîler ve Abbasîler zamanında yapılmış olan mimâri eserlerdir. Abbasîler Fırat'ın doğusunda kaldığı için, etkilendikleri toplumlar Part, Sasani 'dir. Emevîler ise Fırat'ın batısındaki toplumlar olan Roma ve Helen uygarlıklarından etkilenmişlerdir[187]. Endülüs Emevîleri ise Roma ve Helen toplumları ile birlikte, içinde bulundukları yerel geleneklerden de beslenerek, kendilerine özgü bir süsleme anlayışı geliştirmişler ve bunun ilk meyveleri ise Kurtuba Ulu Câmii ile verilmeye başlanmıştır. Buna göre, Kurtuba Câmii'nin süslemelerini kısaca analiz etmek gerekir;

- Bitkisel bezeme, câminin iç kısmında mozaik ve stuko olarak, dış kısımda ise, sadece stuko olarak işlenmiştir.
- Stuko tezyinatta, her bitkisel motif, kendini saran dalın içini dolduracak büyüklükte çizilir.
- Kompozisyonda genellikle boşluk bırakılmaz ancak oluşturulan detaylar, ana formun tasarımını bozmaz.
- Helelzonik dallar devinim halindedir ve kompozisyonun yapılacağı alanın formuna uygun olacak şekilde büyüyüp küçülerek sıralanır.
- Dallar, genellikle kompozisyon alanında paftalar oluşturacak şekilde dağılır.
- Belirgin ve yivli olarak çizilen dallar, ritmik olarak işlenir ve tüm dekorasyon programını belirler ve uc kısımları yaprak veya çiçekle biter.
- Bordür kompozisyonları, düşey simetri ekseni üzerine yerleştirilen motiflerin, sağa ve sola ilerlemesiyle, bir biri ardınca devam eden, tek iplik, çift iplik, olacak şekilde uygulanmıştır.
- Dallar, bazı nebâtî motiflerin sanki bir organıymış gibi, doğrudan bünyesinden çıkar ya da dalların uçları, bir motifi oluşturacak şekilde organize olur.
- Kompozisyonların simetriği yapılacak bile olsa, tamamen aynı olmaz.
- Köşe kompozisyonlarında kenarları bolca yapraklarla donatılmış kıvrım dal, tam köşede iç içe sarmal oluşturarak bir çiçekle sonlanır. Çoğu zaman, Bizans, Mısır ve Suriye sanatında dalların bu şekilde, iç içe sarmal oluşturarak ortalarında bir çiçek ya da palmet motifi olduğu görülmüştür[188].
- Daha çok palmet ve akantus yapraklarına dayanan bitkisel bezeme hâkimdir[189].

[187] İlhan Özkeçeci, *Doğu Işığı VII-XIII. Yüzyıllarda İslâm Sanatı*, Graphis Mtb.,İstanbul, 2006, s. 14.
[188] Shahid Suhrawardy, *age*., pp. 78.
[189] Pedro Francisco Marfil Ruiz, *agt.*, s. 671.

- Motifler, daha büyük kullanılacağı zaman, pek çok mikro motif, uygun şekillerde bir araya getirilerek, daha komplike bir motif oluşturulur.
- Stuko tezyinatta, motiflerin yer yer derinden kesilmesi, süslemede rölyefli bir görüntü oluşturur.
- Süslemedeki motif dağarcığı fazla gibi görünür, aslında dekoratif efektlerle çeşitlilik sağlanmıştır.
- Tezyinatta, lotus-palmet, akantus yaprağı, hayat ağacı motifi, soğanlı motifler, istiridye motifleri, çam kozalağı, asma ve üzüm salkımı motiflerinin çeşitli varyasyonları sitilize edilerek kullanılmıştır.
- Kompozisyonlarda kullanılan bitkiler stilize edilmiştir, diğer Emevî yapılarında olduğu gibi natüralist değildir.
- Geometrik kompozisyonlarda, doğru ve eğri çizgilerin, belli açılarla kırılmasından oluşan çizgi sistemleri kullanılmıştır.
- Kompozisyonda hangi çizgi izlenirse izlensin, açısal kırılmaların sırası değişmez, değişen sadece çizgilerin ilerleyiş yönüdür. Kompozisyonu oluşturan ise birbirini kesen çizgi sistemleridir.
- Kurtuba Câmii'de geometrik tezyinat, en çok portallerde taş-tuğlanın münâvebeli kullanılmasıyla ve pencere şebekelerinde mermerden mamul olarak görülmektedir.
- Câminin iç kısmında, II. Hakem kısmının ahşap tavan panolarında, diyagonal kemerleri oluşturan sütunların üst kısmında, yan mihrâb ve kubbeleri ile merkezî nefin kuzey ucundaki (Villaviciosa) kubbede, yıldız ve iç içe geçmiş çeşitli geometrik motiflerin oluşturduğu kompozisyonlar, taşa oyulmak suretiyle kullanılmıştır.
- Merkezî ve yan mihrâblarda mozaik olarak tezyin edilen geometrik formlar kullanılmış olup, bunlar, at nalı kemerini, dikdörtgen bir şekilde kuşatan bordürlerdedir. Ayrıca merkezî kubbenin de göbeği, geometrik tezyinatlıdır.
- Câmide kûfi kompozisyonlar, stuko ve mozaik şeklinde işlenmiştir.
- Câmi içinde mozaiklere işlenen dikey harfler daha dinamik görünürken, stuko sıva üzerindekilerde bu oran bir hayli küçülmüştür.
- Kurtuba Câmii' nde kullanılan kûfî hattı Mağribî kûfîsinden daha farklıdır. Özellikle Mağribî kûfisinde çanaklı harflerin son kısmı alt satıra doğru abartılarak yazılırken Kurtuba'da harfler normal seyrindedir.
- Kûfî yazılar, süsleme unsuru olmasının yanında, ikonografik anlam taşır.
- Kurtuba Ulu Câmii'deki kûfi hat kompozisyonlar, genellikle ayetlerden alıntılarla meydana getirilmiş olup, merkezî ve yan mihrâblarda, maksura alanında, dış mimâride ise harime giriş kapılarında kullanılmıştır.

Kurtuba Ulu Câmii'nin portallerindeki süsleme planı, mihrâbın süsleme plan ve programını şekillendirmiştir. Çünkü portallerdeki ilk süsleme I. Muhammed döneminde 855' de yapılmışken, II. Hakem'in eklemesi 961 yılında başlar.

Portaller, üç kısma ayrılmış gibi görünür. Bunlar; câmiye girişi sağlayan at nalı kemerli giriş kısmı, üst tarafında sıralı, sağır kemerli kısım ve girişin her iki yanındaki pencere şebekeli kısımdır.

At nalı kemerli giriş kısmı, kemerin etrafını kuşatan geometrik bordür ve bunu çevreleyen silme, bu kısmın sınırını oluşturur. Kemer ışınsal çizgilerle bölünmüş olup taş ve tuğlanın münâvebeli kullanımıyla renkli bir görüntü elde edilmiştir. Ayrıca taş olan yüzey sıvanarak oyma işlemi yapılarak kemer alnının daha zarif görünmesi sağlanmıştır. Kemer aynası işlemeli bir silmeyle iki parçaya ayrılmış ve üst taraftaki dairevî kısım, taş ve tuğla kullanılarak bir kompozisyon oluşturarak işlenmiştir. Kemer aynasının alt parçası ise, yüzeye uygun olacak şekilde dikey istikametli olarak parçalara ayrılmış olup bir sıra, üzeri stuko sıva ile işlenmiş taş ve bir sıra taş ve tuğlanın oluşturduğu geometrik kompozisyon ile tezyin edilmiştir.

At nalı kemerin etrafını, dikdörtgen bir şekilde, iki silme arasında kalan taş ve tuğladan oluşan tasarım çevreler. Bunun hemen altında kitâbe ya da yazı frizi dediğimiz alan bulunur. Yazının da altında bir sime ile beraber, sıva üzerine oyulmuş kemer köşelikleri belirir.

İkinci olarak sıralı, sağır kemerli kısım; alttan at nalı kemerli kısma otururken, üst tarafı dekoratif portalin üst sınırını belirler. Bu kısımda, korent başlıklı zarif sütunçelerin üzerine basan, iç içe geçmiş sıralı sağır kemerler bulunur. Bazılarında girişik kemer yerine at nalı kemer veya yonca kemer dizisi görülür. Sağır kemerlerin oluşturduğu nişler, sıralı olarak geometrik ve stuko tezyinatlıdır. Bazı kapılarda stuko tezyinatın üzerinde rozetler bulunur. Sıralı kemerlerin alın kısımları da, sıralı olarak taş ve tuğla döşenmiş olup taşların üzerine sıva yapılarak oyulmuştur. Kemerlerin üst kısımlarından ince bir silme geçilmiştir. Üst sınırda etrafı silmeyle çevrelenmiş olan kitâbe bulunur. Kitâbenin hemen altında kemer köşelikleri vardır ve muhteşem güzellikte sıva üzerine oyma yapılmıştır. Bu köşeliğin alt tarafında bulunan dikdörtgen pano da, yine stuko olarak tezyin edilmiştir.

Son olarak pencere şebekeli kısım, at nalı kemerli kısmın her iki yanında konumlanmıştır. Pencere şebekeleri geometrik kompozisyonlu olup mermerden yapılmıştır. Şebekelerin her iki yanın da bulunan zarif sütunçeler, beş dilimli kemeri taşır. Bu kemer, diğer kısımlarda gördüğümüz gibi, sıralı olarak taş ve tuğla döşenmiş olup taşların üzerine sıva yapılarak, fevkalade bir şekilde oyulmuştur. Kemerin üst kısmı, silmeyle çevrelenmiş, kemer köşelikleri ise stuko olarak tezyin edilmiştir. Köşeliklerin üzerinde rozetler bulunmaktadır.

Kemer aynası, taş ve tuğlanın münâvebeli olarak kullanımı sonucu, muhteşem bir dekorasyon oluşturmuştur. Şebekelerin ve stunçelerin yanlarında bulunan dikey formdaki panolar sıva üzerine oyma yapılarak tezyin edilmiş olup fevkalade görünüme sahiptir.

Şebekenin altında bulunan nişi bir silme, enine bir şekilde böler. Üst tarafında stuko tezyinat vardır. Aynı zamanda bu kısmın köşelikleri de stuko ile süslenmiştir. Silmenin alt kısmı ise dikey doğrultuda parçalara ayrılmıştır. Bu parçalara sırasıyla stuko ve geometrik tezyinat uygulanmıştır.

Portallerde sıva üzerine oyma tekniği, kûfî hatlı süsleme ile çoğunlukla bitkisel tezyinatlı süslemelerde kullanılmıştır. Taş ve tuğlanın yan yana geldiği durumlarda ise ya geometrik bir kompozisyon meydana getirilmiş ya da taşın üzerine sıva yapılarak oyulmuş ve birkaç sıra tuğla ile ard arda kullanılmak suretiyle bir süsleme programı oluşturulmuştur. Mermer ise sütun ve pencere şebekelerinde kullanılmıştır.

Endülüs İslâm coğrafyasında, Müslümanlar'dan kalan eserler, %5 den daha azdır. Hâlâ hayatta olanlar ise Hıristiyanlar tarafından kullanılanlardır.

Kurtuba' da Mednetü'z-Zehra Sarayı (936-1010), III. Abdurrahman döneminde yapımı başlanmış ve II. Hakem devrinde de devam etmiştir. Burada da mozaik ve sıva süsleme kullanılmış olup, mozaik süslemeler günümüze ulaşmamıştır. Saray hem süsleme planı, hem de motif özellikleri olarak Kurtuba Ulu Câmii'nin benzeridir. At nalı kemerlerin sıkça kullanılması ve bunların süsleme planlarının taş ve tuğla kombinasyonuna dayanması ve yine taşın üzeri sıva ile kaplanarak detaylı motiflerin işlenmesi, sütunların üst kısmının, maksura alanında olduğu gibi tezyinatlı olması, kapıların süsleme planı da benzedir. Ayrıca sıva ile süslenecek kısımların, panolara bölünerek yapılması gibi özellikler Kurtuba Câmii'nin süsleme programından alınmadır.

Süsleme tamamen bitki ve hendesî unsurlara dayanır. Hayat ağacı şeklinde olan panolarda, kompozisyonu oluşturan dallar, eksendeki ana gövdeye bağlanır. Bu ana gövdeden çıkan saplar kıvrılarak, yukarı doğru uzanır. Merkeze yakın dallar yukarı doğru uzanırken, birbirinin altından ve üstünden geçerek, hasır görüntüsü oluşturur. Bazen bu dallar o kadar kıvrımlı olur ki, yaprağın damar yapısını hatırlatır. Bu dallardan çıkan ve çeşitli şekillerde dizayn edilmiş, yapraklar, sap çıkmaları, pençler ve diğer nebâtî motiflerle kompozisyon tamamlanır. Motif yüzeyleri rölyeflidir ve bu durum üç boyutlu algıyı güçlendirir.

Tavâif-i Mülûk eseri olan, Zaragoza'daki Caferiye Sarayı'nın (11. yy.) dış kısmı, Kurtuba Câmii'nin Ildefonso Kapısı'nın sıralı kemerlerini hatırlatır. Ancak buradaki kemerler dilimlendiği gibi, süslemeler, mükemmel ve ince bir işçilikle, daha girift olarak tasarlanmıştır. Ayrıca sarayın içindeki bir bölüm, II. Hakem döneminde yapılan, diyagonal

kemerlerle aynı biçimde yapılmış olup üzerinde süsleme görülmez. Ancak diyagonal kemerlerin şekli, bazı kemer alınlarında süsleme unsuru olarak kullanılmış. Bu süsleme, daha sonra Muvahhidler döneminde geliştirilmiştir. Câferiye Sarayı'nın içinde bulunan, câminin mihrâbı, Kurtuba' nın kapılarında olduğu gibi, at nalı kemeri dilimlenerek, taş ve tuğla münavebeli olarak kullanılmıştır. Taş olan kısımlar sıvanarak, bitkisel tezyinatın hakim olduğu kompozisyonlar üretilmiştir. Duvarlar panolara ayrılarak, bu kısımlarda da sıva üzerine, zarif süslemeler yapılmıştır. Mihrâb kemerinin üst kısmında ise kûfî hat yazısı görülür. Caferiye Sarayı, süsleme planı bakımından Kurtuba'ya benzese de yapılan tezyinat, daha incedir. Özellikle avludaki kemer alınlarının paftalanması, farklı bir anlayışın göstergesidir.

Toledo'daki Memun Sarayı (1043-1075) günümüze birkaç pano dışında hiçbir iz kalmamıştır. Panolar müzelerde sergilenmektedir. Bunlardan birisinde motiflerin biçimsel özellikleri korunduğu gibi, daha da detaylandırılmıştır. Kompozisyon kurgusunda, yine kapalı formlar oluşturulsa da, bu durum halifelik dönemi kadar güçlü değildir. Ayrıca kompozisyonda rûmîye benzeyen süsleme formları görülür.

Endülüs' de Murabıtlar'dan hiçbir eser günümüze ulaşmamıştır. Muvahhidlerden ise, bir sarayın sadece bir avlu kısmı kalmıştır. Adı, Alçı Sıvalı Avlu (Patio de Yeso, 12. yy'ın ikinci yarısı, Sevilla), şeklinde geçer. Avlu cephesi üç parçaya ayrılmış olup, ortada kalan kısım, kenarları çok küçük bir şekilde dilimlenerek sivri kemer formu oluşturulmuştur. Köşeliklerdeki paftalamalar dikkate değer şekilde, çok küçük yapılmıştır. Bunlardan, iç kısımları biraz büyük olanlara, tepelik şeklinde motifler uygulanmıştır. Bu tip süslemenin ilk ip ucları, Tavâif-i Mülûk döneminde görülse de sebka motifini keşfederek, yüzey süslemesi olarak ilk kullananlar Muvahhidler olmuştur. Üç parçaya ayrılan cephenin sağ ve sol tarafına, üç sıra halinde dilimli kemerler yerleştirilmiştir. Buradaki dilimli kemerler, II. Hakem'in câmisindeki diyagonal kemerlere de benzemekle birlikte, yukarıya doğru çıkıldıkça küçülen, ajurlu görünüşü, dekoratif bir strüktür sunar. Murabıt ve Muvahhidler'in en önemli yapıları, Fas ve Cezayir'dedir.

Murabıt ve Muvahhid yapılarında mozaik kullanılmamıştır. Bunun yerine her yer alçı sıvayla çok incelikli olarak tezyin edilmiştir.

Murabıt ve Muvahhid üsluplarının etkisi, bugün Toledo'da, Santa Maria La Blanca Kilisesi olan eski sinagogda izlenebilir. Sinagog 13. yüzyıl başlarında inşa edilmiş ve 15. yüzyılda kiliseye çevrilmiştir. At nalı kemerlere dayanan basit mimârisi, alçı süslemelerle

zenginleştirilmiş ve tavana kadar devam eden süslemeler, İslâmî karakteri ele verir[190]. Sıralı at nalı kemerlerin birleşim kısımlarında, bir dairenin iç kısmı, her birinde farklı olacak şekilde geometrik olarak tasarlanmış olup etrafı rûmiye benzeyen formlarla süslenmiştir. Daha üst kısmında geometrik tezyinatlı bordürler ve daha üstte ise sıralı yonca kemerler bulunur.

13. yüzyıl başlarında, Hıristiyan krallıklarda, Endülüs sanat biçimlerini, buralardan İspanya'nın kuzeyine taşıyan ve sonraki devirlerde, müdeccen üslubun yansımalarını sağlayan bir sanat atölyesinin olduğunu düşündürür[191].

Elhamra Sarayı (11-14 yy), İslâm sanatının belki de en ünlü yapısıdır. Uzun yıllar boyunca eklemeler ve yenilemeler yapılsa da, bizi en çok kendine hayran bırakan, Nasrîler'in ve özellikle V. Yusuf'un devridir.

Elhamra Sarayı'ndaki süslemelerin çoğunluğu stukodan yapılmıştır. Bunun yanında çini de kullanılmış olup, muhteşem güzellikteki tavanlar, ahşaptandır. Saraydaki süslemelerde Kurtuba'da olduğu gibi; yazı, geometri ve bitkisel formlar hâkimdir. Yüzeyler öylesine süslenmiştir ki hiçbir şekilde boş bir yer yoktur. Süslenecek alanlar, cepheyle orantılı ve dengeli olacak şekilde çeşitli bölümlere ayrılır. Bu alanlar, yazıyı, geometriyi ve bitkisel tezyinatı içine alacak şekilde, uygulanacak yüzeye uygun malzemeyle mükemmel bir işçilik ve incelikle işlenir. Burada yazı, düğümlü kûfî ve sülüse meyletmiş, geometrik formlar ise daha girift olmakla beraber, üç boyutlu kullanımı olan mukarnaslar devreye girmiştir. Esasen bu kullanım Murabıtlar'da Karaviyyin Ulu Câmii'de de görülse de, en olgun ve zarif hali Elhamra'dadır. Geometrik tezyinat, çini, ahşap ve alçı yüzeylerde görülür.

Bitkisel tezyinat, yoğun bir şekilde sıva üzerine yapılmaktadır. Kompozisyon alanlarında çeşitlilik artmış olup, rûmiye ve münhaniye benzeyen hayvan kökenli motifler de görülmeye başlamıştır. Ancak kompozisyon içinde çiçeklerin çeşidi azalmış, buna mukabil, çiçeklerin ve diğer motiflerin yüzeyleri hurdelenerek ya da çizgi çeşitleriyle, dekorasyonu artmıştır. Kurtuba Câmii' de nadiren, oyulan alçı sıvalar, altın yaldızla boyanırken, Elhamra Sarayı'nda, oyulduktan sonra renkli boyanarak, görsel etkiyi daha çok kuvvetlendirmiştir. Kurtuba' da hemen her kompozisyonda kullanılan akantus, palmet gibi motiflerin yerini daha zarif bitkisel motifler almıştır. Kurtuba Câmii'de kompozisyon kurgusunda en çok karşılaşılan, birbiri ardınca devam eden, kalın, helezonik dallar, Elhamra'da süsleme

[190] Natascha Kubisch, "Muvahhid Sanatının İspanyol Mudejar Üslubu Üzerindeki Etkisi", *İslâm Sanatı ve Mimârisi*, Literatür yay., İstanbul, s. 266.
[191] Natascha Kubisch, "Muvahhid Sanatının İspanyol Mudejar Üslubu Üzerindeki Etkisi", *İslâm Sanatı ve Mimârisi*, Literatür yay., İstanbul, s. 266.

alanlarının daha küçük paftalara ayrılması neticesinde görülmez. İç içe geçen, ince helezonlar, Selçuklular'da olduğu gibi, yalnızca yazıların zemininde vardır.

Endülüs'de Kurtuba Ulu Câmii ile başlayan süsleme planı, motif ve malzeme çeşitliliği, paftalama ve kompozisyon düzeni gibi alanlarda, Ortaçağ İslâm kültürünün zirvesi olan Elhamra Sarayı'nda en olgun halini almıştır. Süslemelerde İslâm sanatı; Yunan, yerli İberik ve Vizigot etkilerden beslenerek, özgün eserler ortaya koymuştur.

Bilindiği gibi klasik Türk sanatlarının, Osmanlı sonrasında, 1914'de Medresetü'l-Hattâtîn adı altında başlayan diriliş serencâmı, bugüne kadar uzanmaktadır. O dönemlerdeki münevver insanların katkısı, desteği ve çabasıyla, klasik dönem eserler incelenerek, keşfedilmiş ve yeni çalışmalar ortaya konmaya başlanmıştır. Günümüzde zannediyorum ki tecrübe edilmemiş, eser verilmemiş bir sanat dalı yoktur. Ancak o günden bugüne pek bir şey değişmemiş. O günler de klasik eserlerin incelenerek tekrar ortaya konmaya çalışılması doğru bir yaklaşım olsa da, günümüzde daha farklı, asrımıza uygun eserlerin verilmesi gerekiyor. Bu durum tüm İslâm toplumları için geçerlidir. Bundan dolayı olsa gerek, Titus Buruckhardt, "… on üçüncü ve on altıncı yüz yıllara ait İran sanatı arasında veya on üçüncü ve yirminci yüz yıllara ait Mağrib sanatı arasında, bütün çağlar boyunca Mağrib ve İran sanatı arasında olandan daha az fark vardır" demiştir. Bu cümleyi biz de, on altıncı yüz yıl Osmanlı tezhib sanatıyla, yirmi birinci yüz yıl tezhib sanatı arasında pek az fark vardır, şeklinde söyleyebiliriz. Aslında Bruckhardt, bu durum için, zaman üstü olanın bilincinde olmaya uygun bir sanat olarak, pozitif etkisinden söz ederken, statik oluşuyla negatif tarafından da bakmıştır. Negatif tarafın etkisi çok daha güçlüdür. Çünkü devinimde olmayan, değişmeyen, hep aynı, yatayda kalan her şeyin enerjisi sona erer.

Bu sebeple, geçmişi tekrar etmek ya da farklı sanat çevrelerini taklitle uğraşmak yerine, günümüzün ihtiyacına yönelik, özgün ve çok yönlü bir bakış açısına ihtiyaç vardır. Bunun için, alanında uzman kişiler birlikte hareket ederek, bir eylem planı ortaya koymalı, geçmiş zamanlardan devraldığımız yapıtların, eserlerin, envanteri çıkarılırken, bu mükemmel birikimin çağdaş, özgün bir çizgide nasıl yorumlanacağı tartışılmalıdır[192].

Bu perspektiften Endülüs'e ve özelde Kurtuba'ya baktığımızda, burada süsleme programında kullanılan tüm tezyini unsurların dökümü çıkarılarak, günümüz bakış açısıyla tekrar yorumlanmalıdır. Böylelikle eskinin tekrarından ve statik olmaktan kurtulup, çağdaş bir yaklaşım sergileyerek ilerleyebiliriz.

Ayrıca, 781 sene hüküm süren Müslüman egemenliğinin bıraktığı sanatsal mirasın sadece yüzde beşinden daha azı hayattadır. Daha kötüsü ise yüzlerce yıl boyunca Endülüs'ün mirâsı

[192] İlhan Özkeçeci, *Zamanı Aşanlar, IX. Yüzyıla Kadar Türk Sanatı,* HMS Grup, İstanbul, 2004, s. 6, 7.

hakir görüldü. Müslümanların bilimsel katkılarını kendilerine mâl ettiler. Ancak aradan geçen 500 küsur yıl sonra, İspanya'da Müslümanlar'ın sayısının artmasıyla İspanyollar, Müslümanlardan devraldıkları kültürel mirası keşfetmeye başlamakla[193] beraber şu an buradaki çalışmalar, kalan eserlerin bir çeşit envanteri niteliğindedir. Mirâsın keşfi ile gelecek zamanlarda kutlu eserlerin verileceği aşikârdır.

Bu durumda görülüyor ki, İspanya'da Müslümanlar'ın azınlıkta olması, klasik İslâm sanatlarını yeniden ortaya çıkararak yaşatılması, biz ve diğer Müslüman toplumlardaki aydın insanların, devlet adamlarının desteği ile gerçekleşebilir. İslâm kültürünün devamlılığı açısından konu önem arzetmektedir. Çünkü toplumların hayatı ve geleceği kültürlerinde gizlidir. Konu ile ilgili, olarak akademisyenleri Endülüs'deki eserleri araştırmaya teşvik ederek, Türkiye'de, konuyla ilgili daha fazla bilinirlik sağlanabilir. Endülüs'deki âbidevî yapılarla ilgili sergiler düzenlenebilir. Ayrıca İspanya'da vakıf, dernek ve çeşitli kuruluşlarda, kurslar düzenlenerek halkı bu konunun varlığından haberdar etmek ve bilinçlendirmek esas olmalıdır. Çünkü halk bilinçlenip, talep ederse, üniversitelerde de bölüm olarak kurulur ve oralarda da klasik İslâm sanatları alanında eser veren sanatçılar yetişebilir.

Endülüs İslâm sanatı, ırk, dil, din gibi farklı milletlerin içinde neşet etmiş, her bir toplumun sanatından ve kültüründen izler barındırmıştır. Aynı zamanda merkezle olan iletişim Abbasî sanatı unsurlarının zamanla bu topraklarda zemin bulmasını sağlayarak, bazı Hıristiyan kültürüne ait süsleme unsurları terk edilerek, kendine özgü bir tezyinî anlayışa kavuşmuştur. Bunu en bariz şekilde, Kurtuba Ulu Câmii ve El-Hamra Sarayı'nda gözlemlemekteyiz. Kurtuba Câmii'nde mozaik asli süsleme unsuru iken aradan geçen yüz yıllar boyunca, İslâm mimârîsinin dekorasyonunda stuko ve çini tezyinatın ön plana çıktığını görürüz. Sonraki İslâm yapılarında da bu özellik farklı tekniklerin de katılmasıyla, gelişerek devam etmiştir.

711' de Vadi-i Lekke savaşıyla İspanya'nın kapıları Müslümanlara açılmış, 1492'de Gırnata'nın teslim olmasıyla, 781 yıl hüküm süren İslâm yönetimi son bulmuştur. Bu süre boyunca Müslümanlar, Avrupa'nın bilimde ve sanatta ilerlemesini sağlamıştır.

[193] Lütfi Şeyban, "İspanya'da Endülüs-İslâm Medeniyetinden Kalan İzler ve Eserler-I: Endülüs İslâm Sanatı ve Medeniyetinin Temel Nitelikleri", *JASSS,* volüm 6, issue 7, july, 2013, pp. 1016.

LÜGATÇE

Agraf (Düğüm): İki dalı bir arada tutan kenet, bağ.

Akantus (Kenger): Korent düzeni sütun başlıklarında ve bazı oyma desenlerde kullanılan ve yaban enginarı yapraklarını hatırlatan nebâtî süs.

Friz: Binaların üst tarafını çepeçevre saran sade veya süslü kuşak.

Furuş: Yalnızca süsleme amacıyla saçakların veya çıkmaların altında kullanılanlan küçük destek ya da oymalı süsler.

Hipostil: Herhangi bir tarzdaki sütun ya da ayakla tavanı taşınan salona verilen ad.

Mukarnas (Stalaktit): Daha altta kalan bir yüzeyden, daha üstte ve taşkın bir yüzeye geçmek için, taş veya tuğladan yapılmış, prizmatik bindirmeliklere verilen ad.

Musta'rib: Arapça konuşan ve İslâmî yaşam tarzı bakımından Araplaşmış olan anlamına gelip Endülüs'de yaşayan Hıristiyan halk için kullanılan bir kelimeydi.

Müdeccen (Müdejar): Re-conquesta sonrası Hıristiyan yönetimi altında kalmasına izin verilen Müslümanları ifade eder. Bundan bir müddet sonra zorla dini değiştirilenlere ise Morisko denilmektedir.

Müvelled: İberik asıllı olanlardan Müslümanlığı kabul edenlerle, babası Arab ya da Müslüman olup anne tarafından Müslüman olmayan kimselerdi ve sayıları Arablar'ın nüfusundan fazlaydı.

Niş: Genellikle yapılarda, tezyinî amaçlı kullanılan ve çeşitli ebatlarda ve şekillerde, duvara yapılan girintilere verilen addır.

Pandantif: Kare alana kubbeyi oturtmak için, çokgen ya da dairevî bir alana geçişi sağlayan ve köşelere yerleştirilen iç bükey, üçgen mimârî eleman.

Re-conquesta: Yeniden fethediş. İspanya'yı Müslümanlar'dan geri almayı hedefleyen hareketin adı.

Silme: Genellikle yapıların pencere, kapı ve mihrâb gibi öğelerini, çevreleyerek süslemek için yapılmış düz ya da eğri profilli, ince uzun şeritlerdir.

Stuko: Genelllikle üzeri oyularak süsleme yapılan ve alçı, mermer tozu, kireç, yumurta akı gibi malzemelerle oluşturulan sıva.

Tromp: Kare planlı bir yapıya kubbeyi oturtmak için, köşelere yerleştirilen ve geçişi sağlayan yarım küre şeklindeki mimârî eleman.

KAYNAKÇA

AL-IDRISI, "Description de la Grande Mosquee de Cordoue", *Islamic Architecture*, çev. Alfred Dessus Lamare, Johann Wolfgang Goethe University, Frankfurt, 2008.

Al-HASSANİ Salim, *1001 İcad Dünyamızda İslam Mirası*, FSTC, 2010.

ALP Suat, *Ahşap ve Alçı İşçiliğinde Çelebi Mehmet Dönemi Süsleme Repertuarı*, Hacettepe Ünv. SBE, yüksek lisans tezi, Ankara, 1995.

ALPARSLAN Ali, "İslâm Yazıları", *Hat ve Tezhib Sanatı,* KTB yay., Ankara, 2009.

ALTINÖZ Meltem Özkan, *Idiosyncratic Narratives: Mudéjar Architecture And Its Historiography In Spain*, ODTÜ, Ankara, 2013.

BAER Eva, *Islamic Ornament*, New York University Press, New York, 1998, pp. 7.

BALBAS L. Torres, trsl. J. Werner Schiff, *The Principal Monuments of Spain The Mezquita Of Cordova And Medinat Al – Zahra*, Editoriel Plus Ultra, Madrid.

BARRUCAND Marianne, Achim Bednorz, *Moorish Architecture*, İn Andalusia, Tachen, Berlin, 1992.

BAŞ Gülsen, *Diyarbakır'daki İslâm Dönemi Mimârî Yapılarında Süsleme*, TTK, Ankara, 2013.

BİLGİN Feridun , "Granada İsyanı Çerçevesinde Osmanlı Endülüs İlişkileri", *Ulakbim*.

BİROL İnci A., *Türk Tezyînî Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri*, Kubbealtı yay., İstanbul, 2008.

BLOOM Jonathan and Sheila S. Blair, *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture,* Oxford University Press, 2009, p. 505.

BRİSCH Klaus, "Die Fenstergitter Und Verwandte Ornamente Der Hauptmoschee von Cordoba", *Islamic Architecture,* vol. 8, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, Frankfurt, 2008.

BRİSCH Klaus, "Cronica Arqueologica de la Espana Musulmana XLIV. Una Nota Marginal a la Epigrafia Arabe de la Mezquita de Cordoba", *Islamic Architecture The Umayyad Mosque in Cordoba II,* Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, Frankfurt 2008.

BROUGHE Eric, *İslam Santında Geometrik Desenler*, çev. Yasemin Darbaz Karaca, Klasik yay., 2012.

BRUCKHARDT Titus, *Moorish Culture İn Spain*, London George Allen & Unwin ltd., Germany, 1972.

CABRERO Gabriel Ruiz, *Dibujos De La Catedral De Cordoba Visiones De La Mezquita*, 2010.

CAN Yılmaz, Recep Gün, *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği*, Kayıhan yay., İstanbul, 2015.

CAPİLLA Susana Calvo, "Justica Misericordia y Cristianismo: Una Relectura De Las Inscripciones Coranicas De La Mezquita De Cordoba En El Siglo X", *Al-Qantara*, XXXI 1, enero-junio, 2010.

ÇAKMAK, Şakir *Erken Osmanlı Mimarisinde Taçkapılar*, Ege Üniversitei, SBE, Doktora Tezi, İzmir, 1999.

ÇAKMAKOĞLU Alev Kuru, "İkonografik Açıdan Orta Çağ Türk Mimârisinde Yer Alan İstiridye Motifi", *Erdem*, 2008, sy. 58, s. 114.

ÇAM Nusret , *İslâmda Sanat Sanatta İslâm*, Akçağ yay., İstanbul, 1999.

ÇORUHLU, Yaşar "Kapı", *DİA*, İstanbul, c. 24, 1995.

ÇÖRDÜK Abdullah, *Yunan ve Roma Mimarisinde Yapı Teknikleri*, Ege Ünv., SBE, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2006.

DEMİRİZ Yıldız, *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*, Lebib Yalkın yay., İstanbul, 2000.

DEMİRİZ Yıldız, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I Erken Devir*, Kültür Bakanlığı yay., İstanbul, 1979.

DOODS Jerrilynn, "Endülüs Sanatları", *İstem*, çev. Ahmet Gedik, sy. 14, 2009, s. 449-470.

DOODS Jerrilynn D., "The Great Mosque Of Cordoba", *Al-Andalus The Art Of Islamic Spain*, The Metropolitan Museum Of Art, New York, 1992, p. 22.

ER Ahmet Cüneyt, "Geleneksel Harman Tuğlası Üretimi", *Mesleki Bilimler Dergisi*, Ağustos 2013.

ERİÇ Murat, *Yapı Malzemeleri II*, Kazmaz Matbaası, İstanbul, 1978.

ETTİNGHAUSEN Richard, Oleg Grabar, *The Art and Architecture of Islam 650-1250*, Penguin Books, England, 1987.

GARCİA Luis E. Sanches, *La Mezquita De Cordoba*, Cuaderno Didactico-Bachillerato, 2003.

GOİTİA Fernando Chueca, *Forma y Color Los Grandes Ciclos Del Arte La Mezquita de Cordoba*, Albaicin/Sadea, nu. 43, Italy, 1968.

GRABAR Oleg, *Early Islamic Art 650-1100*, Ashgate Vororum, England, 2005.

GRABAR Oleg, *İslâm Sanatının Oluşumu*, çev. Nuran Yavuz, Kanat yay., İstanbul, 2004.

GÜNER Meltem, *Sırlar Bohçası*, Destek yay., İstanbul, 2017.

HASOL Doğan, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, Yem yay., İstanbul, 2014.

HATTSTEİN Markus, Peter Delius, *İslâm Sanatı ve Mimârisi,* Litaratür, 2007.

HERNANDEZ Felix, "Arte Musulman La Techumbre de La Gran Mezquita de Cordoba", *Islamic Architecture The Umayyad Mosque in Cordoba,* Johann Wolfgang Goethe University, Frankfurt 2008.

HİLLENBRAND Robert, *İslam Sanatı ve Mimarlığı*, çev. Çiğdem Kafesçioğlu, Homer Kitapevi, İstanbul, 2005.

HOAG John D., *Western Islamic Architecture,* New York, 1963.

HOAGH John D., *Architecture Islamique,* Berger-Levrault,

İMRAN Rushda, *Ornamentation In Islamic Architcture And Interiors,* Anna University, Chennai, 2014.

IRVİNG Thomas B., "Kurtuba" mad., DİA., İstanbul, 1995, c. 26, s. 452.

JAİRAZBHOY R. A., *An Outline of Islamic Architecture,* Asia Publishing House, India, 1972.

JİMENEZ Manuel Ocana, "İnscripciones Fundacionales de la Mezquita de Cordoba", *Cuadernos de Medinat al-zahra,vol II,* Cordoba, 1988-90.

JUARROS Francisco Juez, *Símbolos De Poder En La Arquitectura De Al-Andalus,* Universidad Complutense de Madrid Facultad de Geografíae Historia, Tesis Doctoral, 1999.

KARADEMİR Murat, "Mimar Sinan Dönemi Câmilerde Taçkapı Tasarımı", *SUTAD*, güz 2016.

KILIÇOĞLU Selim, Nuran Kara Pilehvarian, "Emevî ve Abbasî Sanatında Geometri", *Megaron,* c. 12, sy. 4, 2017.

KOÇHAN Nurettin, *Hellenistik Çağ Anadolu Mimarisinde Lotus-Palmet ve Yumurta Bezekleri*, Atatürk Ünv., Fen-Edebiyat fk. yay., Erzurum, 1995.

KUBAN Doğan, *Mimarlık Kavramları, Tarihsel Perspektif İçinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş*, Yem yay., İstanbul, 1992.

SUHRAWARDY Shahid, *The Art Of The Mussulmans İn Spain,* Oxford University Press, Karachi, 2005.

MALDONADO Basilio Pavon, *El Arte Hispanomusulman En Su Decoracion Floral,* Ministerio De Cultura Direccion General De Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1990.

MARÇAİS George, *Manuel D'Art Musulman L'Architecture Tunisie, Algerie, Maroc, Espagne, Sicile*, Editions Aguste Picard, Paris, 1926.

MİGEON Gaston, *Le Arts Musulmans*, Paris, 1926.

MÜLAYİM Selçuk, *Sanat Tarihi Metodu*, Bilim Teknik yay., İstanbu1, 1994.

MÜLAYİM Selçuk, "Selçuklu Palmet Motiflerinin Tipolojisi", *Anatolia*, Ankara, 1984, sy. 20, s. 141-153.

NASR Seyyid Hüseyin, *İslâm Sanatı ve Maneviyâtı*, İnsan yay., İstanbul, 1992.

NAZİF Abdusselam Ahmed, *Dirasat fi'l İmareti'l İslâmiyye*, 1989.

NİZET C., *La Mosquee De Cordoue*, C. H. Schimid Pbl., Paris, 1905.

ÖGEL Semra, *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*, TTK, Ankara, 1987.

ÖNEY Gönül, *Beylikler Devri Sanatı XIV-XV. Yüzyıl (1300-1453)*, TTK, Ankara, 1989.

ÖZDEMİR Mehmet, *Endülüs Müslümanları (Siyasi Tarih),* TDV, Ankara, 2016.

ÖZDEMİR Mehmet, "Endülüs" mad., *DİA*, İstanbul, c., 11, 1995.

ÖZKEÇECİ İlhan, *Doğu Işığı VII. Ve XIII yüzyıllarda İslâm Sanatı*, Grapis Matbaa, İstanbul, 2006.

PALOMO Luis Alberto Lopez, *Mezquita-Catedral de Cordoba*, İmprenta San Pablo, Cordoba.

RİOS, Don Rodrigo Amador *De Los Inscripciones Arabes De Cordoba De La Mezquita-Aljama*, İmprenta De Fortanet, Madrid, 1880.

RİVOİRA G. T., *Moslem Architecture İts Origins And Development*, Oxford University Press, London, 1918.

RUİZ, Pedro Francisco Marfil, *Las Puertas De La Mezquita De Cordoba Durante El Emirato Omeya*, Universidad Cordoba, Tesis Doctoral, Cordoba, 2010.

SHAFİ'İ Farid, *Simple Calyx Ornament In Islamic Art (A Study In Arabesque)*, Cairo University press, 1956.

SHAER May, *The Decorative Architectural Surfaces of Petra*, Technische Universität München, March 2003.

SOUTO Juan S. "La Mezquita Aljama de Córdoba", *Artigrama*, núm. 22, 2007.

STIERLIN Henri, *İslâm Early Architecture from Baghdad to Cordoba*, Taschen, Köln, 1996.

SUBIZA Bernabé Cabañero, Valero Herrera Ontañón, "Nuevos Datos Para El Estudıo De La Techumbre De La Amplıacıón De Al-Hakam Iı De La Mezquıta Aljama De Córdoba. Cuestıones Constructıvas", *Artigrama,* núm. 16, 2001, 257-283.

ŞEYBAN Lütfi, *Endülüs,* Albaraka, İstanbul, 2014.

TAŞKIRAN Hüseyin İlter, *Yazı ve Mimari*, Yapı Kredi yay., İstanbul, 1997.

TUNCER Orhan Cezmi, *Diyarbakır Câmileri Mukarnas, Geometri, Orantı*, Diyarbakır Büyükşehir Bld. Kültür ve Sanat yay., 1996.

TURAN Hayrunnisa, "Fas'ın Fes şehrindeki Karaviyyin Câmii", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* Nisan 2015, c. 8, sy. 37.

ULUENGİN Fatin, Bülent Uluengin, M. Bengü Uluengin, *Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları*, Yem yay., İstanbul, 2014, s. 248.

UYSAL Tenzile, Fatma Bulgan, *The Gaziantep Zeugma Mosaic Museum/Mozaik Müzesi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı yay.

ÜNAL Rahmi Hüseyin, *Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taçkapılar*, Ege Ünv. yay. İzmir, 1982.

WATT Montgomery, Pierre Cachia, *Endülüs Tarihi*, çev. Cumhur Ersin Adıgüzel, Qiyas Şükürov, Küre yay., İstanbul, 2009.

YASA Azize Aktaş, "Anadolu Selçuklu Ve Beylikler Dönemi Konya Yapılarında Malzeme Kullanımı Ve Yapım Teknikleri", *Vakıflar Dergisi*, Haziran 2016.

YETKİN Suut Kemal, *İslâm Mimârîsi*, Doğuş ltd. şti. Matbaası, Ankara, 1959.

YETKİN Suut Kemal , *İslâm Sanatı Tarihi*, Güven Basımevi, Ankara, 1954.

YETKİN Suut Kemal , *İslâm mimarisine Umumi Bir Bakış*, Güven yay. Ankara, 1954.

YETKİN Şerare, "Abbasiler", *DİA*, İstanbul, c. 01, 1995.

YILDIZ Hakkı Dursun , *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi*, Çağ Yayınları, İst., 1988.

YILDIZ Şevket, *Kurtuba VII-VIII. Yüzyıllar*, Uludağ Ünv., SBE, İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Bursa, 2008.

YILMAZ Abdulkadir, "Endülüs ve Mağrib'de Kûfî Hattının Tarihi Gelişimi" *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Erzurum, 2012.

YİĞİT, İsmail, *Endülüs Gırnata Sultanlığı ve Kuzey Afrika İslâm Devletleri*, Kayıhan yay., İstanbul, 2017.

YÜKSEL Azmi, "Endülüs'den Osmanlı'ya Yazılan Anonim Bir Şiir", *Belleten*, LII/205, 1998.

ZİYA PAŞA, *Endülüs Tarihi*, Selis yay., İstanbul, 2016.

www.basiliopavonmaldonado.es/.../mihrab_nicho.
https://mezquita-catedraldecordoba.es/
http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=132854261
http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1666994&page=215&langid=5
http://www.basiliopavonmaldonado.es/public/ineprueba.htm

http://dotstoform.blogspot.com/2014/01/sketching-plan-great-mosque-cathedral.html

https://www.youtube.com/watch?v=1Q2QoWyXSzM

https://www.youtube.com/watch?v=RA66QOQ3W4g

https://www.youtube.com/watch?v=1xuoZHrRd9g

DİZİN

A

abanoz, 69
Abbasi, 5
Abbasî, 8, 214, 231, 235
Abbasiler, 8, 237
Abdullah b. Seffah, 5
agraf, 61, 123, 126, 127, 128, 130, 133, 136, 137, 140, 153, 161, 179, 183, 195, 204, 206
ahşap oyma, 8
ajur, 30
Akameniş, 108, 218
akantus, 27, 83, 98, 113, 138, 163, 165, 168, 183, 186, 187, 203, 204, 208, 216, 217, 218, 224, 225
Alanlar, 4
alçı, 22, 32, 48, 73, 221, 223
Al-i İmrân Suresi, 38
Almanca, 2
Âmene'r-Resûlü, 43
Âmiriler Dönemi, 6
Antik Mısır, 108
Antonio Florez, 221
Apollon, 223
Arablar, 7, 232
Araf Suresi, 26
Aragon, 6
Arapça, 2
arşitrav, 89, 108, 115, 135, 161, 162
Arşitrav, 70, 76, 98, 99, 108
asimetrik, 20
Asur, 217
at nalı, 9, 12, 15, 22, 23, 25, 34, 38, 52, 53, 56, 70, 71, 73, 94, 164, 167, 172
At nalı, 22, 23, 27, 38, 52, 53, 73, 89
at nalı kemer, 23
at nalı kemerler, 12, 53
avlu, 1, 20, 221
Avlu, 13
ayırma rûmi, 80
Azmi Yüksel, 6, 237

B

Bab el-Vüzera, 15
Bağdat, 5, 8
Bakara Suresi, 34, 38, 43
barok, 220, 221
Basilio Pavon Maldonado, 2, 32, 39, 105, 108, 217, 218, 219
Belatu'ş Şüheda, 4
Benî Ahmer, 6
Benî Ahmer Devleti, 6, 9
Benî Hud, 6
Berberîler, 7
Bernabé Cabañero Subiza, 2, 59, 62
Beytü'l mal, 37, 39, 40
Beyzî, 164
Bizans, 22, 23, 43, 105, 214, 218, 221, 223, 224
bordür, 30, 38, 70, 82, 85, 98, 178, 198

C

Capilla Mayor, 89
Capilla Real, 219
Cebel-i Târık Boğazı, 4
Concepcion Antigua, IV, 2, 158, 159, 160, 162, 163, 169, 170, 171, 176, 180, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 194, 195, 196, 197, 206, 207, 208, 212
Creswell, 53

Ç

çanak, 136, 206
çarkı felek, 109
çift iplik, 30, 116
çift katlı kemer, 13
çift katlı kemerler, 54

D

Dewald, 53
dilimli kemer, 9, 70
dilimli kubbe, 48, 50
dilimli yapraklar, 34, 61, 137, 206

Don Ricardo Valezquez Bosco, 220
Don Vincent Candido Lopez, 220
düğüm motifi, 110, 127, 128, 140

E

El Obispo Don Pedro Antonio De Travilla, 220
el-Acemiyye, 7
el-Hamra, 217
Elhamra sarayı, 9
El-Makkari, 9
El-Mansur, 20, 56, 73
Emevi, 5, 6, 7
Emevî, 1, 5, 53, 69, 88, 105, 213, 214, 216, 235
En'am Suresi, 38
Endülüs, VI, 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 15, 213, 218, 219, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 238
ENDÜLÜS, 4
Endülüs Acemiyyesi, 7
epigrafik, 39, 59
Espiritu Kapısı, 89, 93

F

Fatimiler, 59
Fatma Özdemir, 26
Felix Hernandez, 3, 32, 59, 64, 69, 222
Fenike, 53
Fenikeliler, 4, 8
Feridun Bilgin, 7, 233
Fes, 69, 237
fildişi, 8, 69
firiz, 70, 219
Francisco Marfil Ruiz, 2, 73, 88, 89, 219, 224
Fransa, 1, 4
Fransızca, 2, 7
friz, 70
Friz, 218
furuş, 73
Furuş, 34

G

Gabriel Ruiz Cabrero, 2
Gaston Migeon, 223
Gırnata, 6, 8, 231
Gombrich, 223
Granada, 6
Grek, 217
Grekler, 4
Greko-Roman, 56
Guadalquivir, 12
gülçe, 39, 133

H

hacib Cafer bin Abdurrahman, 38
Hacib Cafer bin Abdurrahman, 34
Hâcib Ebû Âmir, 5
Hakkı Dursun Yıldız, 4, 22, 237
Halife Velid, 22
Haşr Sûresi, 26
hatayî, 106
hayat ağacı, 30, 217, 218, 225
Helen, 8, 223
Helenistik, 12, 147, 218
Hilmi Ziya Ülken, 6, 7, 18
hipositil, 223
hiyeroglif, 213

I

I. Abdurrahman, 5, 7, 10, 13, 52, 53, 57, 73
I. Hişam, 13, 15
I. Muhammed, 15, 73, 219
II. Abdurrahman, 5, 8, 10, 15, 16, 27, 42, 58, 89, 222
II. Bayazıd, 6
II. Fernando, 6
II. Hakem, 3, 5, 8, 10, 18, 19, 20, 22, 26, 27, 42, 55, 56, 58, 59, 69, 71, 89, 94, 215, 219, 221, 222
II. Hakemin, 22
II. Hişam, 20
III. Abdurrahman, 5, 8, 15, 16, 17, 20

İ

İber Yarımadası, 4
İberya, 1
İbn Bashkuwad, 9
İbn Ebi Âmir, 20
İbn Galip, 32
İbn Haldun, 8
İbn Hazm, 8
İbn İdari, 69

İbn Meymun, 8
İbn Rüşd, 8
İfrikiyye, 4
ikonografi, 213
ikonoloji, 213
İlhan Özkeçeci, 6, 13, 17, 23, 214
İlhan Özkeçeci,, 6, 13, 17, 237
İngilizce, 2
İspanya, VI, 1, 4, 5, 6, 7, 9, 13, 18, 53, 213, 217, 223, 231
İspanyol, 6, 9
İspanyollar, 7
istiridye, 32, 34, 48, 50, 217
İstiridye, 32, 34, 234
İşbiliye Ulu Câmii, 15
iyon, 27
İzabella, 6

J

Jairazbhoy, 12, 15, 17, 18, 32, 38, 42, 43, 52
jasper taşı, 15

K

kabartma, 59, 217
kaburgalı kubbe, 42
kafes, 42, 70, 106
Kanuni, 7
kapı alınlığı, 213
Karaviyyin Câmii, 69, 237
Kastil, 6
katedral, 20
Kaval, 70
Kayrevân Ulu Câmii, 15, 42, 217
Kayrevânî, 213
kemer, 12, 13, 15, 23, 27, 38, 42, 48, 50, 52, 53, 55, 70, 73, 78, 91, 92, 94, 101, 105, 106, 115, 117, 118, 119, 122, 123, 127, 165, 168, 169, 170, 171, 172, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 190, 191, 194, 201, 203, 207, 208, 209, 210, 214, 215, 219, 220
Kemer, 38, 39, 52, 73, 78, 89, 98, 101, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 115, 117, 119, 120, 139, 148, 166, 167, 168, 172, 173
kemer aynası, 70, 73, 194
kemer köşelikleri, 70
kenar suyu, 30, 189
kenger yaprak, 138, 165
kenger yapraklar, 163
kenger yaprakları, 119, 147
Kıptî sanatı, 218
kıvrım dal, 139, 165, 179, 183, 195, 204, 208, 224
kilit taşı, 53
kiriş, 3, 59, 61, 62, 63
Kiriş, 61
kompozit, 27
korent, 56
köşelik, 165, 190, 200
kubbe, VI, 9, 17, 23, 42, 48, 50, 213
Kubbet'üs-Sahra, 214
Kudüs, 1
kûfi, 38, 94, 98, 223, 225
kûfî, 23, 27, 34, 38, 70, 213, 214
Kûfî, 38, 213, 216, 237
kûfî-i bennâî, 213
Kurtuba, VI, 1, 2, 3, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 18, 21, 22, 24, 34, 42, 56, 57, 60, 64, 69, 70, 71, 72, 213, 215, 217, 218, 219, 221, 225, 231, 235, 237
Kurtuba Câmi, 7, 15
Kurtuba Câmii, 1, 2, 7, 10, 15, 26, 57, 72, 217, 231
Kurtuba Ulu Câmi, 22
Kurtuba Ulu Câmii, VI, 1, 2, 3, 8, 9, 10, 11, 12, 18, 21, 22, 24, 34, 56, 60, 64, 69, 70, 71, 213, 215, 217, 218, 219, 221, 225, 231
Kutubiye Câmii, 69
Kuzey Afrika, 1, 4, 15, 18, 22, 213

L

lento, 48, 110, 174
Leon, 6
Lokman Suresi, 34
lotus, 57, 123, 217, 218, 225
Lütfi Şeyban, 1, 4, 7, 9

M

ma'kılı, 213
Mağribî, 1, 213
Mağrip, 6
maksure, 19, 219
Maksure, 9

Malikî, 15
Manuel Ocana Jimenez, 27, 34, 38
Marakeş, 69
Markus Hattstein, 13, 56
Mecrit, 8
Medinet'üz-Zehra, 8
Medinet'üz-Zehra saray, 8
Mehmet Özdemir, 4, 5, 6, 7, 8, 236
mekik, 62, 79, 112, 129, 130, 134, 136, 143, 144, 145, 147, 152, 155, 171, 175, 179, 182, 183, 187, 193, 206, 211
Meltem Güner, 30
Meltem Özkan Altınöz, 1
Memlûkler, 6
merkezî nef, 18, 50
Merkezî nef, 9, 48
mermer, 9, 15, 27, 32, 34, 56, 71, 217, 218
Mersiye, 6, 8
Mezopotamya, 1, 13, 59, 217, 223
Mısır, 1, 32, 59, 98, 213, 217, 218, 223, 224
Mihrab, 15
mihrâb, VI, 2, 9, 15, 26, 27, 32, 38, 39, 40, 42, 49, 217, 218, 220, 221, 222
Mihrâb, 18, 23, 26, 27, 28, 34, 35, 36, 37, 42, 44, 45, 220
Mihrab nişi, 32
mihrap, 22, 37
Mills, 53
minâre, 13, 15, 17, 20
Minâre, 17
Minber, 69
Morisko, 7
mozaik, 9, 18, 22, 23, 27, 38, 42, 43, 220, 222, 223, 225, 231
Mozaik, 22, 214, 215, 237
mozaikler, 23
Mşatta Sarayı, 217
Muhammed b. Nâsır, 6
mukarnas, 214
Murabıt, 217
Murabıtîn Devri, 6
Murabıtlar, 6
Mûsa b. Nusayr, 4
Musta'rib, 7, 232
Muvahhidîn Devri, 6
Muvahhidler, 6
Müdeccen, 1, 232
müdejar, 1
münavebeli, 73, 94, 101, 115, 131, 162, 173, 185, 194, 201, 212
münâvebeli, 210, 215, 218, 223
münhani, 30
Müsta'rib, 1
Müvelled, 7

N

Nasrî, 1, 214, 217
nebâti motif, 127, 143, 216
nebâtî motif, 112, 121, 152, 168, 171
necef, 27
nef, 12, 18, 20, 59
Nef, 9
nervürlü kubbe, 43
Nervürlü kubbe, 43
niş, 22, 70
Niş, 27
nöbetleşe, 53, 56, 198
Nusret Çam, 10, 12, 13, 15, 53, 234
Nusret Çam,, 53

O

Oleg Grabar, 1, 2, 9, 26, 32, 42, 43, 234
ortabağ, 61, 128
oyma, 9, 15, 69, 132, 217, 223

Ö

Öklid, 215

P

pafta, 121, 125, 170
palmet, 57, 76, 80, 85, 86, 98, 128, 129, 135, 152, 164, 171, 172, 177, 180, 183, 186, 187, 190, 192, 193, 197, 204, 209, 210, 211, 216, 217, 218, 224, 225
payanda, 71
paye, 9
penç, 32, 34, 42, 82, 106, 107, 108, 112, 113, 116, 122, 125, 126, 127, 128, 134, 139, 143, 145, 152, 179, 182, 189, 191, 192
Perpektif, 215

Pers, 13, 223
pervaz, 30, 73, 117, 197
Peter Delius, 13, 56
plateresque, 20
Poitiers), 4
polikrom, 22
portal, 2, 13, 18, 70, 214
Portekiz, 5
Prene Dağları, 4
Puerta De Las Palmas, 71

R

re-conquesta, 1
restorasyon, 60, 64, 83, 219, 220, 221, 222
revak, 9
revaklar, 20
Ricardo Velazquez Bosco, 59
Rio Barbate, 4
Roderick, 4
Roma, 4, 7, 8, 9, 12, 13, 53, 56, 57, 88, 147, 213, 217, 218, 219, 223, 234
rozet, 83, 190, 216, 217
rölyef, 30, 59, 85, 217
rûmi, 59, 61, 98

S

Sabat Kapısı, 39, 89
saçak, 219
saçaklık, 73
sade kûfî, 213
sağır kemerler, 34, 181
sağır niş, 27, 70
salbek, 61
salyangoz motifi, 164
San Estaban, 89
San Esteban, IV, 2
San Ildefonso, IV, 2
San Ildefonso Kapısı, 94, 95, 115, 157
San Miguel, IV, 2, 89, 91, 92
San Miguel Kapısı, 89, 91
San Pedro Şapeli, 220
sap çıkması, 122, 124, 125, 127, 136, 143, 145, 177, 180, 190, 204
Sasani, 108, 214, 217, 218, 223
sedir, 59
Selçuklu, 217, 236, 237
sencide, 127
seramik sanatı, 8
Shahid Suhrawardy, 8, 10, 13, 15, 17, 18, 20, 71, 98, 219, 224
silme, 34, 70, 98, 105, 119, 138, 164, 167, 172, 179, 189, 198, 199, 208
simetri, 76, 98, 105, 108, 111, 113, 127, 156, 210
simetrik, 28, 30, 32, 38, 59, 78, 82, 101, 103, 110, 112, 123, 145, 153, 155, 171, 174, 183, 186, 193, 195, 202, 203, 204, 206, 211, 216, 218
soyutlama, 215
söve, 178
St. Vincent, 10, 12
St. Vincent Kilisesi, 12
stilize, 103, 107, 113, 119, 147, 165, 171, 175, 216
stuko, 9, 23, 28, 29, 32, 38, 78, 101, 110, 141, 168, 174, 186, 192, 195, 212, 217, 219, 223, 231
Suevler, 4
Suriye, 1, 7, 9, 12, 32, 53, 217, 218, 224
Suut Kemal Yetkin, 1, 8, 10, 13, 15, 17, 20, 23, 237
Sümer, 217
Sünger taşı, 15
sütun, 9, 10, 12, 15, 16, 20, 22, 42, 53, 55, 56, 57, 58, 213, 214, 218, 219
Sütun, 52
sütunçe, 27, 34, 70, 94
svastika, 109, 131, 185

Ş

Şam, 5, 7, 13, 22, 53, 213
Şam Emeviye Câmii, 22
Şam Ümeyye câmisi, 13
şebeke, 38, 48, 50, 70, 88, 89
şemse, 32, 59, 203, 204
Şerefe, 17

T

taç kapı, 70
Tarık b. Ziyad, 4
Tavaif-i Mülûk, 6
Tavâif-i Mülûk, 1, 6
tek iplik, 34, 77, 98, 99, 110, 161

tepelik, 61, 105, 119, 181, 186, 198
tezyinî kûfî, 213
Titus Burchardt, 23
tonoz, 18, 20, 22, 32, 43, 50
Tortosa, 59
Tours, 4
tromp, 48
tufa, 15

U

ulama, 105

Ü

üzengi, 13, 26, 42, 48, 52, 53, 101, 120, 126, 127, 182, 203
üzengi taşı, 53

V

Vâdî Lekke, 4
Vadi-i Kebir, 21
Vâdi-i Kebir, 12, 20, 71
Valancia, 8
Valero Herrera Ontañón, 2, 59, 62, 237
Valiler dönemi, 4
Vandallar, 4
Vezirler Kapısı, 73, 82, 88, 221
Villaviciosa, 42, 89, 221
Vizigot, 9, 12, 13, 15, 53, 56, 57, 105
Vizigotlar, 4
volüt, 27

Y

Yavuz, 7
yıldız, 38, 42, 48, 93, 157
yonca kemer, 9, 28
Yonca kemerler, 34
yumurta bezekleri, 147
Yunan, 8, 223, 234

Z

Ziya Paşa, 4, 5

EK

1. Planlar

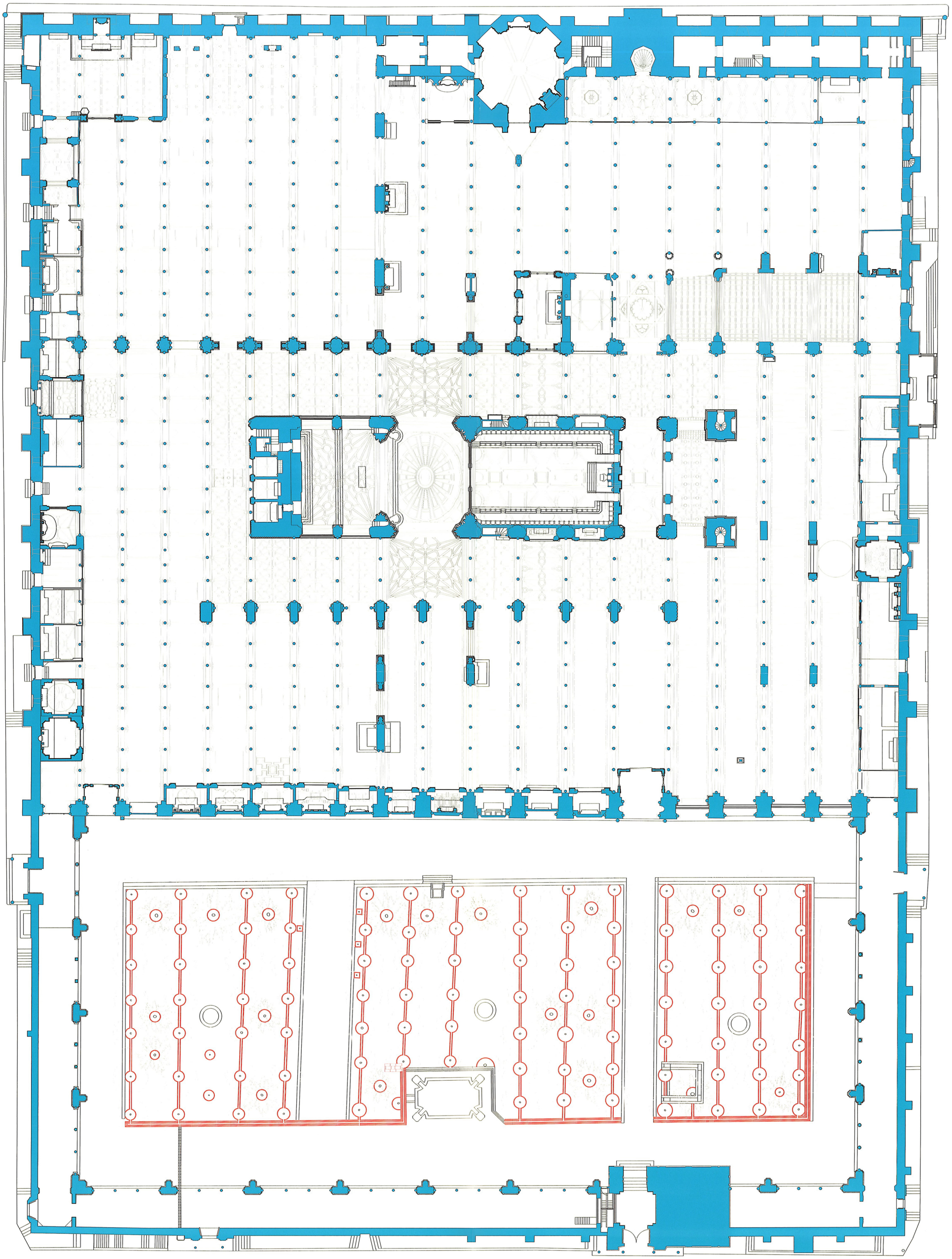
1.1. Kurtuba Ulu Câmii Planı

1.2. Batı cephesi

1.3. Doğu cephesi

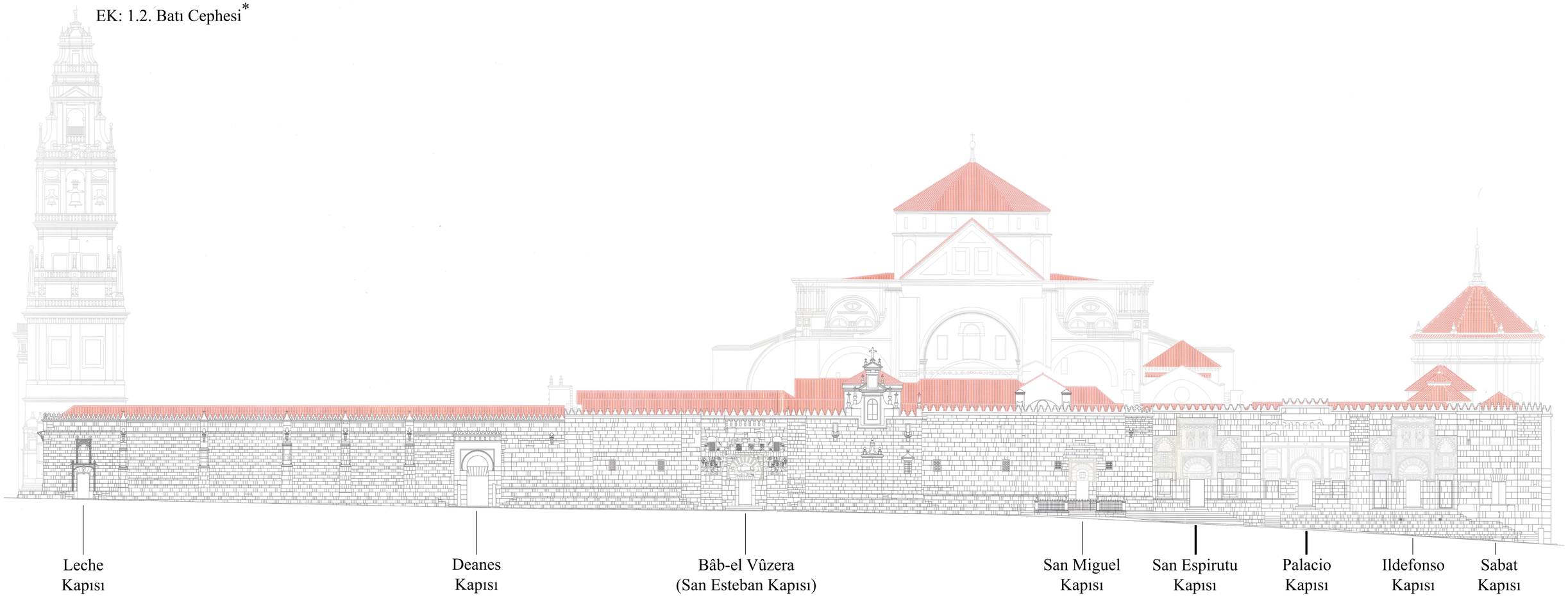
2. Mihrâb yazısı (Kûfi hat, Haşr Suresi, 23. ayet)

EK: 1.1 : Kurtuba Ulu Câmii Planı



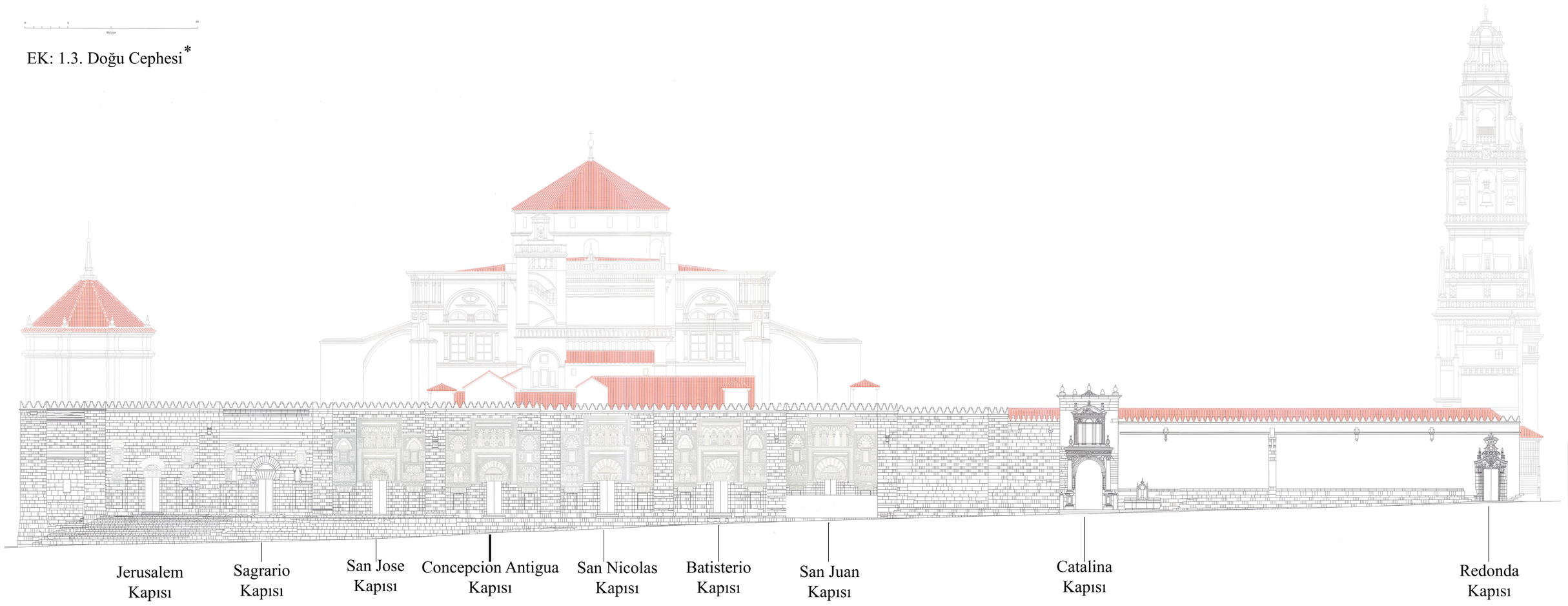
* Gabriel Ruiz CABRERO, Dibujos De La Catedral De Cordoba Visiones De La Mezquita, 2010.

EK: 1.2. Batı Cephesi*



* Gabriel Ruiz CABRERO, Dibujos De La Catedral De Cordoba Visiones De La Mezquita, 2010.

EK: 1.3. Doğu Cephesi*



* Gabriel Ruiz CABRERO, Dibujos De La Catedral De Cordoba Visiones De La Mezquita, 2010.

Ek2:Mihrâb yazısı (Kûfî hat, Haşr Suresi, 23. ayet)

