T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLÂM TARİHİ VE SANATLARI ANA BİLİM DALI
TÜRK İSLÂM SANATLARI BİLİM DALI

BATI ANADOLU BEYLİKLERİ MİMARİSİNDE ÇİNİ BEZEME

KÂZIM KÜÇÜKKÖROĞLU

DOKTORA TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Hikmet ATİK

KONYA - 2021

KONYA	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü	NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ KONYA SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Kâzım KÜÇÜKKÖROĞLU		
	Numarası	068110033001		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	İslâm Tarihi ve Sanatları /Türk-İslâm Sanatları		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans		
		Doktora	x	
	Tezin Adı	Batı Anadolu Beylikleri Mimarisinde Çini Bezeme		

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin Adı Soyadı
İmzası

T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	Kâzım KÜÇÜKKÖROĞLU		
	Numarası	068110033001		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	İslâm Tarihi ve Sanatları /Türk-İslâm Sanatları		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans		
		Doktora	x	
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Hikmet ATİK		
	Tezin Adı	Batı Anadolu Beylikleri Mimarisinde Çini Bezeme		

Orta Çağ Anadolu Türk mimarisi ve sanatının özünü, sürekli araştırma ve yeni şeyler deneme yani sanatta canlılık oluşturmaktadır. Türkiye Selçuklu devletinin siyasi olarak sonlanmasıyla ortaya çıkan Türkmen Beylikleri döneminde de bu canlılık devam etmiş ve Osmanlı sanatının temellerini oluşturmuştur.

Selçuklu döneminin bu özelliği çini sanatında da görülmektedir. Anadolu öncesi uygulanan çini tekniklerine yenileri eklenmiş ve birçok mimari eserin bezemesinde ana süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. Selçukludan sonra asıl gelişimi Osmanlı devrinde gerçekleşen çini sanatının, Beylikler devri mimarisinde az da olsa kullanılmaya devam ettiği görülmektedir.

Bu araştırmada, Batı Anadolu Beylikleri olarak ifade edilen Aydınoğulları, Germiyanoğulları, Karesioğulları, Menteşeoğulları ve Saruhanoğulları devri mimari eserlerinin çini bezemeleri ele alınmıştır. Bulundukları bölge ve dönem itibariyle siyasi çekişmelerin içerisinde olan bu beylikler, mimari yapılarında çok fazla çini bezemeye yer veremeseler de önemli eserler inşa etmişler, ilmi ve fikri alanda gelişmelere katkı sağlamaya çalışmışlardır.

Araştırma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümünde ilk olarak çini kavramı üzerinde durulmuş, kelimenin kökeni ve kullanım amacı belirlenmeye çalışılmıştır. Daha sonra Türk çini sanatı tarihi, Anadolu öncesi ve Anadolu olmak üzere kronolojik olarak ele alınmış ve dönemlere göre özellikleri örnekler üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Birinci bölümün sonunda çinide kullanılan malzemeler, uygulama teknikleri ve bezeme unsurlarına yer verilmiştir. Burada malzemelerin

kimyasal özellikleri ve hazırlanma yöntemleri üzerinde durulmuş ayrıca uygulanan tekniklerin detaylı izahları yapılmaya çalışılmıştır. Yapılan izahlarda geleneksel çini üretiminin önemli noktalarına değinilmiştir.

Araştırmanın ikinci bölümü Batı Anadolu Beylikleri mimarisinde görülen çini bezemelerin ele alındığı katalog kısmından oluşmaktadır. Tespit edilen on eserin kısa mimari tanıtımlarından sonra çini bezemeleri, teknik ve desen yönünden irdelenmiştir. Üçüncü ve son bölümde ise genel bir değerlendirme yapılmıştır. İncelenen eserlerin çini bezemeleri, kullanıldıkları yer, uygulanan teknikler, motif ve kompozisyon ve birlikte kullanıldıkları malzemeler açısından Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı erken dönem örnekleriyle karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır.

Yapılan bu tez çalışması ile Beylikler devrinin coğrafi olarak bir bölgesini oluşturan Batı Anadolu Beylikleri mimarisinde uygulanan çini bezemelerin tespit ve tahlili ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bunun yanı sıra Türk çini sanatının tarihsel gelişimi ve teknik özelliklerinin kapsamlı bir araştırması yapılarak günümüz uygulayıcılarına rehber olması amaçlanmıştır.

KONYA	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü	NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ KONYA SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SUMMARY

Author's	Name and Surname	Kâzım KÜÇÜKKÖROĞLU		
	Student Number	068110033001		
	Department	İslâm Tarihi ve Sanatları /Türk-İslâm Sanatları		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)		
		Doctoral Degree (Ph.D.)	x	
	Supervisor	Prof. Dr. Hikmet ATİK		
	Title of the Thesis/Dissertation	Tile Decoration In The Architecture Of The Western Anatolian Seignories		

The essence of medieval Anatolian Turkish architecture and art consists of incessant research and experimentation, that is, vitality in art. This vitality continued in the period of the Turkmen Seigniories, which appeared with the political end of the Turkish Seljuk state, and set the foundations of Ottoman art.

This feature of the Seljuk period can also be seen in tile art. New ones were added to the pre-Anatolian tile techniques and were used as the main ornamental element in the decoration of many architectural works. It is seen that the tile art, the main development of which took place in the Ottoman period after the Seljuks, maintained to be used in the architecture of the Seigniories period, albeit a little.

In this study, the tile decorations of the architectural works of Aydınoğulları, Germiyanoğulları, Karesioğulları, Menteşeoğulları and Saruhanoğulları periods, which are referred to as Western Anatolian Seigniories, are discussed. These seigniories, which were in political conflicts in terms of the region and period they were in, created important works and tried to contribute to the developments in the scientific and intellectual field, even though they could not include many tile decorations in their architectural structures.

The study consists of three parts. Firstly, the concept of tile was emphasized, the origin of the word and its scope of use were tried to be resolved. Afterward, the history of Turkish tile art, as pre-Anatolian and Anatolian, was discussed chronologically and its features according to the periods were tried to be described through examples. At the end of the first chapter, materials used in tiles, application

techniques and decoration elements are given. Here, the chemical properties of the materials and their preparation methods are highlighted and detailed explanations of the applied techniques are made. In the explanations, the important points of traditional tile production are introduced.

The second part of the study consists of the catalogue part, which deals with the tile decorations noticed in the architecture of the Western Anatolian Seigniories. After the short architectural introductions of the ten identified works, the tile decorations were analysed in terms of technique and pattern. The last part was about evaluations. The tile decorations are compared with the Seljuk, Seigniories and Ottoman early period examples in terms of the place they are used, the techniques applied, the motifs and compositions and the materials that they are used together.

This thesis study aims to determine and analyse the tile decorations applied in the architecture of the Western Anatolian Seigniories, which constituted a geographical region of the Seigniories period. In addition, it is aimed to guide today's practitioners by making comprehensive research of the historical development and technical characteristics of Turkish tile art.

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası i
Özet ii
Summary iv
Kısaltmalar ix
Ön söz x

GİRİŞ
1. Konu, Amaç ve önem 1
2. Konuyla İlgili Çalışmalar 5
3. Yöntem 14

1. BÖLÜM - TÜRK ÇİNİ SANATI

1.1. Sırlı Malzemeyle İlgili Bazı Terimler ve Çini Kavramı 17
1.2. Türk Sanatında Sırlı Malzeme "Çini" nin Tarihçesi 49
1.2.1. Anadolu Öncesi Türk Çini Sanatı 53
1.2.1.1. Hun Dönemi 54
1.2.1.2. Gök-Türk Dönemi 57
1.2.1.3. Uygur Dönemi 61
1.2.1.4. Karahanlı Dönemi 65
1.2.1.5. Gazneli Dönemi 75
1.2.1.6. Büyük Selçuklu Dönemi 77
1.2.1.7. Harezmşah Dönemi 95
1.2.2. Anadolu'da Türk Çini Sanatı 107
1.2.2.1. Anadolu Selçuklu Dönemi 107
1.2.2.2. Beylikler Dönemi 130
1.2.2.3. Osmanlı Erken ve Klâsik Dönemi 145

1.3. Çinide Kullanılan Malzeme ve Uygulama Teknikleri 170
1.3.1. Çininin Doğal Kaynakları ve Kimyasal Yapısı 170
1.3.1.1. Çini Hamuru 171
1.3.1.2. Astar 180
1.3.1.3. Sır 183
1.3.2. Uygulanan Teknikler 195
1.3.2.1. Tek Renk Sır Tekniği 196
1.3.2.1.1. Sırlı Tuğla 196
1.3.2.1.2. Tek Renk Sırlı Plaka Çiniler 202
1.3.2.1.3. Kazıma (Sahte Mozaik) Tekniği 207
1.3.2.1.4. Kabartma Tekniği 210
1.3.2.1.5. Mozaik Çini Tekniği 214
1.3.2.2. Sır Üstü Tekniği 231
1.3.2.2.1. Lüster (Perdah) Tekniği 231
1.3.2.2.2. Minai Tekniği 239
1.3.2.2.3. Sır Üstü Yaldız Uygulama 244

1.3.2.3. Sır Altı Tekniği 248
1.3.2.4. Renkli Sır Tekniği 254
1.3.3. Türk Çini Sanatında Kullanılan Bezeme Unsurları 259

2. BÖLÜM - BATI ANADOLU BEYLİKLERİ MİMARİSİNDE ÇİNİ BEZEME

KATALOG

2.1. AYDINOĞULLARI BEYLİĞİ 275
2.1.1. Birgi Ulu Camii (1312-1313) 277
2.1.2. Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi (1334) 323
2.1.3. Selçuk İsa Bey Camii (1375) 337

2.2. GERMİYANOĞULLARI BEYLİĞİ 359
2.2.1. Kütahya II.Yakup Bey Türbesi (1411-1412) 361
2.2.2. Kütahya İshak Fakih Türbesi (1433) 376
2.2.3. Kütahya Kurşunlu Camii (1377-1378) 385
2.2.4. Kütahya Vacidiye Medresesi (1314) 396

2.3. KARESİOĞULLARI BEYLİĞİ 409
2.3.1. Bergama Güdük Minare (14.- 15.yy) 411

2.4. MENTEŞEOĞULLARI BEYLİĞİ 420
2.4.1 Balat İlyas Bey Camii (1403) 422

2.5. SARUHANOĞULLARI BEYLİĞİ 453
2.5.1. Manisa Ulu Camii (1366) 455

3. BÖLÜM – DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

3.1. Uygulanıldığı Yer 473
3.1.1. Minare 473
3.1.2. Taç Kapı 475
3.1.3. Pencere 476
3.1.4. Mihrap 477
3.1.5. Kubbe ve Kubbeye Geçiş Elemanları 479
3.1.6. Kemer 481
3.1.7. Zemin 481
3.1.8. Sanduka 483
3.2. Uygulanan Teknikler 484
3.2.1. Tek Renk Sır Tekniği 485
3.2.1.1. Sırlı Tuğla 485
3.2.1.2. Tek Renk Sırlı Plaka Çiniler 488
3.2.1.3. Mozaik Çini 492
3.2.1.4. Kazıma (Sahte Mozaik) 495
3.2.2. Lüster Tekniği 496

3.2.3. Renkli Sır Tekniği 498
3.2.4. Sır Altı Tekniği 500
3.3. Uygulanan Motif ve Kompozisyonlar 500
3.3.1. Geometrik 501
3.3.2. Rûmî 512
3.3.3. Bitkisel 515
3.3.4. Yazı 516
3.4. Birlikte Kullanıldığı Malzemeler 517
3.4.1. Tuğla 517
3.4.2. Taş 518
3.4.3. Alçı 519
3.4.4. Harç 520
SONUÇ 522
KAYNAKLAR 527
EKLER 557
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ 557
ÇİZİMLER LİSTESİ 566
PLÂNLAR LİSTESİ 568

KISALTMALAR

bk.	: bakınız
C.	: cilt
cm	: santimetre
Çev.	: çeviren
DLT	: Dîvânü Lugati't Türk
Ed.	: Editör
H	: hicrî
Haz.	: hazırlayan
Hz.	: hazreti
m	: metre
mm	: milimetre
M	: miladî
MEB İA	: Milli Eğitim Bakanlığı İslam Ansiklopedisi
S	: sayı
s.	: sayfa
TTK	: Türk Tarih Kurumu
TDV İA	: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi
TOEM	: Tarihi Osmani Encümeni Mecmuası
VGM	: Vakıflar Genel Müdürlüğü
y.	: yıl
Yay. Haz.	:Yayına Hazırlayan
yy.	: yüzyıl

ÖN SÖZ*

Türk sanatının en önemli şubelerinden biri olan çini sanatı, değişik milletlerde farklı şekillerde uygulanmış olsa da, Türk bezeme anlayışı ile şekillenerek kendine özgü bir karaktere bürünmüştür. Bunu Türklerin yaşadıkları bütün coğrafyalarda takip etmek mümkündür. Anadolu, Selçuklulardan başlayarak, Beylikler ve Osmanlı dönemlerinde ortaya konulan eseler ile çini sanatının en güzel icrâ edildiği bir yer olmuştur.

Anadolu Türk çini sanatıyla ilgili olarak, Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı devirlerine dair çalışmalar son yıllarda hızla artmaktadır. "Batı Anadolu Beylikleri Mimarisinde Çini Bezeme" konulu araştırmamızla bu çalışmalara katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Bu konuda çalışmamı tavsiye eden ve her konuda rehberlik yapan ilk danışmanım merhum Prof. Dr. Fevzi GÜNÜÇ ve ikinci danışmanım merhum Prof. Dr. Ahmet Saim ARITAN'ı; minnet, şükran, dua ve hayırla yâd ediyorum. Değerli görüşlerini paylaşan Prof. Dr. Nakış KARAMAĞARALI'ya; çalışmamı yeniden ele alıp tamamlanmasında kıymetli katkılar sunan ve danışmanlığımı da yapan hocam Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM'a; tezimin son safhasında birlikte çalışma lütfunu gösteren danışman hocam Prof. Dr. Hikmet ATİK'e ayrı ayrı şükranlarımı sunarım. Tez izleme komitesinde yer alan ve değerli görüş ve önerilerinden istifade ettiğim hocam Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI'ya ve Dr. Öğr. Üyesi Zekeriya ŞİMŞİR'e teşekkür ederim. Uzun çalışma sürecimde her türlü destek ve kolaylığı sağlayan bölüm başkanım Prof. Dr. Melek HİDAYETOĞLU'na, değerli katkılarını sunan bölüm öğretim üyelerinden Prof. Dr. Zühal TÜRKTAŞ ve Prof. Dr. Meral AKAN'a ve tüm mesai arkadaşlarıma şükranlarımı sunarım. Ayrıca çini sanatında üstadım merhum Faik KIRIMLI'yı ve çok kıymetli merhum Babam'ı dua ve hayırla yâd ederim. Bu uzun süreçte her zaman yanımda olan kıymetli aile fertlerime ve diğer emeği geçenlere teşekkür ederim.

Kâzım KÜÇÜKKÖROĞLU

Konya, 2021

* Bu Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü tarafından 09103016 proje numarası ile desteklenmiştir.

GİRİŞ

1. Konu, Amaç ve Önem

Türk tarihinde şüphesiz pek çok önemli hadise vuku bulmuştur. Bunlardan birisi de coğrafi olarak Asya, Avrupa, Afrika üçgeninin merkezinde yer alan Anadolu'nun, Türk ve Müslüman yurdu haline gelmesidir. 10. yüzyıldan itibaren büyük kitleler halinde İslâm ile müşerref olan Türkmenler (Oğuzlar), yönlerini batıya çevirerek fethettikleri yerlerin Türkleşmesi ve Müslümanlaşmasını temin etmişlerdir. Türklerin İslâm medeniyetine girmeleri, bu yönüyle yalnız Türk ve İslâm tarihinin bir dönüm noktasını teşkil etmekle kalmamış, aynı zamanda dünya tarihinin de en mühim hâdiselerinden birini oluşturmuştur (Turan, 1998:2).

Selçuklular, Çin'den Marmara denizine, Kafkaslardan Mısır'a kadar uzanan geniş coğrafyada büyük bir Türk İmparatorluğu kurmuşlar, Abbasi halifesi Kâim Biemrillah'ın, Tuğrul Bey için söylediği, "Doğu'nun ve Batı'nın hükümdarı" ünvanını kazanmışlardır (Sevim ve Merçil, 1995: 42). Osmanlılar ise bu sınırı Avrupa içlerine kadar genişleterek bir Cihan İmparatorluğu kurmuşlardır.

Anadolu'ya 1071 öncesinde başlayan Oğuz boylarının akınları ve göçleri bu tarihten sonra daha da yoğunlaşmış ve kısa süre içerisinde İznik ve daha batıda İzmir'e kadar olan coğrafyanın genelinde Türk hâkimiyeti sağlanmıştır. Bu dönemde Anadolu Selçuklu devleti bir yandan Haçlılar, bir yandan Bizanslılar ile uğraşırken, bir yandan da kendi iç birliğini sağlama mücadelesi vermiştir. Diğer taraftan doğuda meydana gelen Moğol baskısı neticesinde Anadolu'ya gerçekleşen Türkmen göçlerinde bir artış yaşanmış, bu yeni gelen savaşçı Türk boyları, ülkenin batı sınırlarının güvenliğini sağlamaları için "*Uç*" denilen hudut bölgelerine yerleştirilmişlerdir (Yücel, 1980: 1).

Sultan Alâeddin Keykubâd'ın zamansız denilebilecek bir vakitte şehit edilmesi ve kendisinden sonra gösterilen dirayetsiz yönetimin neticesinde 1243 Kösedağ bozgunu yaşanmış ve devlet dağılma sürecine girmiştir. Bu olaydan sonra Anadolu'da Moğol tahakkümü başlamış ve Selçuklu Şehzâdelerinin iktidar mücadeleleri baş göstermiştir. Anadolu'da Moğol tahakkümünün başlaması ve

Selçuklu Sultanlarının sembolik mevcudiyetleri, özellikle de toplanan ağır vergiler halk arasında huzursuzluklar meydana getirmiştir (Yücel, 1980: 1). Bu süreçte "Uç" larda bulunan Türkmen Beyleri, Selçuklu idaresi ile bağlarını keserek, bulundukları bölgelerde bağımsız hareket etmeye başlamışlardır (Koca, 2013: 30). 13. yüzyılın ikinci yarısında Karamanoğullarının faaliyetleri ile başlayan bu hareket, 14. yüzyılın başlarında da devam etmiş ve Anadolu'da eski tabirle "*Tavaifi Mülûk*" denilen yirmi civarında beylik teşekkül etmiştir (Uzunçarşılı, 2003). Esas faaliyetlerin 14. ve 15. yüzyıllarda yoğunlaştığı Beylikler devri, Dulkadiroğulları ve Ramazanoğullarının 16. yüzyılın başında Osmanlı devletine tabi olmaları ile son bulmuştur. Anadolu Türk tarihinde önemli bir devri teşkil eden Beylikler devri, siyasi yönden olduğu kadar kültür, bilim ve sanat faaliyetleri açısından da ele alınması gereken bir devirdir. Beylikler devri, genel sanat faaliyetleri ve özelde bezeme sanatları açısından, Selçuklu geleneğini devam ettirmekle beraber Osmanlı klasik devir sanatının hazırlayıcısı bir devir olarak kabul edilir.

Anadolu Selçukluları dönemi bezeme sanatlarında Orta Asya kaynaklı malzeme, teknik ve motif birikiminin zenginleşerek kullanılmaya devam ettiği görülür. Bunların içerisinde temeli Uygurlara kadar uzanan çini, en yoğun kullanılan bezeme unsurlarından birisi olmuştur. Yapıların hem iç hem dışını bezemek için kullanılan çini, Türk sanatında, ilk olarak Uygurlar tarafından kullanılmış, onlardan Karahanlılar, Gazneliler ve Büyük Selçuklulara, oradan da Anadolu Selçuklularına intikal ederek sürekli gelişmiş ve Anadolu'da çok zengin örnekler vermiştir. Özellikle Büyük Selçuklu sanatında uygulanan sırlı malzeme teknikleri Anadolu'da gelişerek devam etmiştir. Selçuklu döneminde birçok mimari yapıda uygulanan farklı çini tekniklerinin, Beylikler ve Osmanlı erken devir yapılarında da kısmen devam ettiği görülmektedir. Bunun yanı sıra süreç içerisinde yeni teknik ve uygulamalarda geliştirilmiştir.

Kaynaklardan yaptığımız araştırma ve gerçekleştirdiğimiz saha çalışması neticesinde 14.-15. yüzyıl Türkmen Beyliklerinden; Karamanoğulları, Turgutoğulları, Eşrefoğulları, Hamidoğulları, Aydınoğulları, Menteşeoğulları, Karesioğulları, Saruhanoğulları, Germiyanoğulları, Eratnalılar, Ramazanoğulları ve Osmanlı erken devir yapılarında çini bezeme kullanıldığı tespit edilmiştir. Bunun

yanı sıra, aynı dönemde iç ve doğu Anadolu'da hâkimiyet sağlamış İlhanlı ve Akkoyunlu Devletleri yapılarında da çini uygulamalar görülmektedir.

Çalışmamıza başlarken sözü edilen bütün beyliklere ait eserler ele alınmak istenmiş ancak araştırmanın sınırları çok fazla genişleyeceğinden, bu beyliklerden Batı Anadolu coğrafyasında kurulmuş olan Aydınoğulları, Germiyanoğulları, Karesioğulları, Menteşeoğulları ve Saruhanoğulları Beyliklerine ait mimari eserlerde görülen çini bezemeler konu edilerek bir sınırlamaya gidilmiştir. Aynı bölgeden Osmanlı Beyliği örnekleri ise tek başına ele alınması gereken ve daha önce çalışılmış olmasından dolayı araştırmaya dahil edilmemiştir.

Batı Anadolu Beylikleri'nde, Selçuklu devrinde görülen sürekli araştırma ve yeni şeyler deneme yani sanatta canlılık ve hareketlilik geleneğinin, farklı kültür çevrelerinin tesirleriyle harmanlanarak özellikle mimari alanda birtakım yenilikler ortaya koyulmaya çalışıldığı görülmektedir (Öney, 2000: 4). Bu beyliklerde sınırlı mâli imkânlar nedeniyle Bey'lerin inşa ettirdikleri yapılar dışında çok fazla büyük programlı yapılara rastlanmasa da icra edilen faaliyetlerin, Osmanlı sanatının temellerinin oluşmasına katkı sağladığı söylenebilir (Altun, 1988: 34).

Batı Anadolu Beylikleri mimari eserlerinin bezeme yönünden sadeleşmesi, çini kullanımının da sınırlı olmasına yol açmıştır. Çalışmamızın katalog bölümünde bu eserlerden çini bezeme görülen örnekler ele alınmış ve bu çinilerin teknik ve kompozisyon özellikleri analiz edilmeye çalışılmıştır. Bugüne kadar Batı Anadolu Beyliklerinin konu edildiği çalışmalarda bu örneklerden bazıları genellikle süsleme yönleriyle değerlendirilmiştir. Araştırmamızda bilhassa malzeme ve teknik tanımlamalar üzerinde durulmuş ve Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı erken devir örnekleriyle karşılaştırmalar yapılarak benzer ve farklı yönlerin belirlenmesi amaç edilmiştir. Ayrıca bölgede çini üretiminin olup olmadığı da önemli konular arasındadır. Özellikle Menteşeoğulları Beyliği'nin sınırları içerisinde olan Milet'te "*Milet işi*" olarak tanınan seramiklerin üretilip üretilmediği ve Germiyanoğulları Beyliğinin merkezi Kütahya'da çini üretiminin ne zaman başladığı önemli tartışma konularındandır.

Selçuklu devri mimari eserlerin çini bezemesinde; sırlı tuğla, tek renk sır, mozaik, kazıma, kabartma, lüster, minai ve sıraltı teknikleri uygulanmış, aynı

tekniklerin birçoğu Beylikler devrinde de devam etmiştir. Osmanlı erken devrin ilk yüzyılında da benzer teknikler uygulanmış Çelebi Mehmed devrinden itibaren "*Tebrizli ustalar*" maharetiyle çini sanatına yeni üsluplar dahil olmuştur. Fatih Sultan Mehmed devrinde ise Osmanlı klasik devir çini sanatının temelleri atılmıştır. Araştırmamızın birinci bölümünde Türk çini sanatı tarihi, Anadolu öncesi ve Anadolu olmak üzere kronolojik olarak ele alınmış ve dönemlere göre özellikleri örnekler üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Birinci bölümün sonunda çinide kullanılan malzemeler, uygulama teknikleri ve bezeme unsurlarına yer verilmiştir. Burada malzemelerin kimyasal özellikleri ve hazırlanma yöntemleri üzerinde durulmuş ayrıca uygulanan tekniklerin detaylı izahları yapılmaya çalışılmıştır. Yapılan izahlarda geleneksel çini üretiminin önemli noktalarına değinilmek istenmiştir. Araştırmamız mimari yapılardaki çini bezemeleri kapsadığından evâni denilen kullanım seramikleri üzerinde çok fazla durulmamış, yeri geldikçe bazı özelliklerinden söz edilmiştir.

Yapılan bu tez çalışması ile Beylikler devrinin coğrafi olarak bir bölgesini oluşturan Batı Anadolu Beylikleri mimarisinde uygulanan çini bezemelerin tespit ve tahlili ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bunun yanı sıra Türk çini sanatının tarihsel gelişimi ve teknik özelliklerinin kapsamlı bir araştırması yapılarak günümüz uygulayıcılarına rehber olması amaçlanmıştır.

2. Konuyla İlgili Çalışmalar

Tarihleri kadar sanatlarıyla da uzun bir geçmişe sahip olan Türkler, icrâ ettikleri sanat faaliyetleri ile Dünya ve İslâm sanat tarihi içinde önemli bir mevkiye sahiptirler. Ancak, 18. yüzyılın sonlarına kadar Avrupa, bir Türk kültürünün varlığını kabul etmemiş, Türk sanat eserlerini İslâm, Arap, İran ve Bizans sanatlarından alınmış şekiller olarak görmüştür (Aslanapa, 1996: 9).

Türk-İslâm sanat tarihi araştırmacılarının duayenlerinden olan Celal Esad Arseven, Türk Sanatı Tarihi adlı eserinde;

"Türk araştırmacılarının Türk sanatını araştırmayı ihmal etmeleri ve Türk sanatkârlarının tevazu gösterip eserlerinin altına imzasını atmaması, Türk sanatının ve Türk kabiliyetlerinin dünyaca meçhul kalmasına ve eserlerden bir çoğunun ecnebilerce diğer müslüman milletlere mâledilmesine sebep olmuştur. Bundan dolayı birçok Türk eserine Arap ve İran eserleri nazariyle bakılmıştır. Bundan dolayı yakın zamana kadar Türk sanat eserlerinin Arap, İran ve Bizans sanatlarından vücûda gelmiş eserler olduğu kanaati hakim olmuştur" (Arseven, 1956: 91) demek suretiyle Türk sanatı araştırmalarındaki ihmale dikkat çekmiştir. Bu konuyu araştıran batılı araştırmacılardan pek çoğununun, Türk sanatını İslâm sanatının bütünü içinde ve sınırlı bir şekilde ele almaları ve hatta farklı medeniyetlerin sanatlarına atfetmelerinin sebebi kuşkusuz bu sahadaki araştırma ve incelemelerin az olması kadar, söz konusu bu araştırmacıların ön yargıları ve art niyetleri olarak görülebilir.

Avrupalı ilim adamlarının verdiği eserlerin tesiriyle 19. yüzyılın son yarısında başlayan Türk sanatı ve kültürü ile ilgili çalışmalar son yıllarda artarak gelişmiş ve bu medeniyetin muhteşem mirası gözler önüne serilmiştir. Artık günümüzde, Türk sanatının her dönemi ve alanı hakkında tafsilatlı araştırma ve yayın yapılmaktadır.

Bu alanlardan birisi de Türk çini sanatıdır. Son yıllarda çini sanatı ile ilgili çalışmaların giderek artması, bu sanatın daha çok tanınırlığı açısından olumlu bir katkı yapmaktadır. Ancak yapılan çalışmaların çoğunda Türk çinileri bezeme yönüyle ele alınmakta malzeme ve teknik yönden araştırmalara fazla yer verilmemektedir. Özellikle Anadolu'daki mimari eserleri bezeyen Selçuklu,

Beylikler ve Osmanlı devri çinilerinin teknik analizlerinin yapılarak malzeme özelliklerinin ve uygulama biçimlerinin belirlendiği çalışmalar henüz çok yetersizdir. Bu nedenle mimari çinilerle ilgili yapılan araştırmalarda, özellikle teknik konular, birbirinin tekrarı olmaktan öteye gidememektedir. Bazı çalışmalarda ise uygulama yöntemleri yüzeysel olarak ele alınmakta, bu da çini sanatı ile ilgili araştırma ve uygulama yapan kişilerin yeterli bilgiye ulaşamamasına neden olmaktadır.

Çalışmamızda, Türk çini sanatının doğup geliştiği dönem ve coğrafyalardaki kültür sanat faaliyetleri ile ilgili olarak başvurduğumuz yayınların başında;

Nejat DİYARBEKİRLİ'nin, *Hun Sanatı*, İstanbul, 1972,

Yaşar ÇORUHLU'nun, "Göktürk Sanatı", *Türkler, C.4,* Ankara, 2002,

Celâl Esad ARSEVEN'in, *Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul, 1956 ve

Sanat Ansiklopedisi (1-5), İstanbul, 1965,

Oktay ASLANAPA'nın, *Türk Sanatı*, İstanbul, 1993,

Bahaeddin ÖGEL'in, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Ankara, 1978,

Mustafa CEZAR'ın, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, İstanbul, 1977,

Ekrem AKURGAL'ın, "İslâm Sanatında Türklerin Rolü", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, C.2, S.4,* Ankara, 1944,

İbrahim ÇEŞMELİ'nin, "Orta Asya Mimarisi (7.-13. yüzyıllar)", *Mimarlık ve Dekorasyon*, 2005/4,

Emel ESİN'in,"Türk Sanat Tarihinde Karahanlı Devrinin Mevkii", *VI. Türk Tarih Kongresi, 20-26 Ekim, 100-130*, Ankara, 1961 ve

"Türk Minaresinin Orta Asya'daki Öncüleri Hakkında", *Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Araştırma Dergisi*, Özel Sayı 9'dan Ayrı Basım, Ankara, 1978,

Erdoğan MERÇİL'in, *Müslüman Türk Devletleri Tarihi*, Ankara, 1997 ve

Gazneliler Devleti Tarihi, Ankara, 2007,

İbrahim KAFESOĞLU'nun, *Harezmşahlar Devleti Tarihi*, Ankara, 2000,

Zeki Velidi TOGAN'ın, *Umumî Türk Tarihine Giriş*, İstanbul, 1981,

Osman TURAN'ın, *Selçuklular Tarihi ve Türk İslâm Medeniyeti*, İstanbul, 1997 ve

Selçuklular ve İslâmiyet, İstanbul, 1998,

Mehmet Altay KÖYMEN'in, *Selçuklu Devri Türk Tarihi*, Ankara, 1989,

Osman ERAVŞAR, Haşim KARPUZ, İbrahim DIVARCI, Ahmet KUŞ, Feyzi ŞİMŞEK tarafından hazırlanan *Büyük Selçuklu Mirası- Mimari, (1,2,3),* Konya, 2013 gibi eserler gelmektedir.

Türk çini ve seramik sanatıyla ilgili bazı terim ve kavramların tespit ve açıklamaları için;

KAŞGARLI MAHMUD, *Divan-ü Lûgat-it-Türk,* Çev. Besim Atalay, Ankara, 1985,
HÜSEYİN KAZIM KADRİ, *Türk Lûgati*, İstanbul, 1940,
Celâl Esad ARSEVEN, *Sanat Kamusu,* İstanbul, 1340, ve
Sanat Ansiklopedisi (1-5), İstanbul, 1965,
M. Z. PAKALIN, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,* İstanbul, 1971,
Doğan KUBAN, *Mimarlık Kavramları*, İstanbul, 2002,
Doğan HASOL, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul, 1979,
Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara, 1993,
İbrahim OLGUN ve Cemşit DRAHŞAN, *Farsça-Türkçe Sözlük,* Tebriz, 1984-85 ve
Faruk ŞAHİN, *Seramik Sözlüğü,* İstanbul, 1979 faydalandığımız yayınlardır.

Emel ESİN'in, "Selçuklulardan Önceki, Proto-Türk ve Türk Keramik Sanatına Dair", *Sanat Tarihi Yıllığı, S.9-10*, İstanbul, 1981 ve "Tarih Öncesinden Milâdi On Üçüncü Asra Kadar İç Asya'da Türk Çiniciliği", *2.Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri, 18-20 Kasım1982,* İzmir, ile Yaşar ÇORUHLU'nun, "Göktürk Devri Keramik Sanatı Üzerine Bir Deneme", *VI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Sempozyumu, (08-10 Nisan 2002), Bildiriler*, Kayseri, isimli makaleleri incelediğimiz yayınlar arasında olup, Orta Asya'daki ilk Türk çini ve seramik uygulamaları hakkında geniş malumat içermektedir.

Anadolu Türk çini sanatıyla ilgili yararlandığımız kaynakların başında, Şerare YETKİN'in, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul, 1986, Gönül ÖNEY'in *Türk Çini Sanatı,* İstanbul, 1976, *ve İslâm Mimarisinde Çini*, İstanbul, 1987, Oktay ASLANAPA'nın, *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, İstanbul, 1965, isimli çalışmaları gelmektedir. Bu çalışmalarda Anadolu Selçuklu ve Beylikler devri'nde çini sanatının gelişimi, mimari yapılardaki kullanımları ve teknik özellikleri ile ele alınmıştır. Rüçhan ARIK ve Oluş ARIK tarafından hazırlanan, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini, Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri,* İstanbul, 2007, isimli eserde ise, Türk çini sanatı Orta Asya'daki ilk mimari yapılardan

itibaren ele alınarak, Anadolu Selçuklu ve Beylikler devri'nden örnekler, saray çinileri ve bu çinilerin teknolojik özelliklerine yer verilmiştir.

Gönül ÖNEY-Zehra ÇOBANLI editörlüğünde hazırlanmış olan *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, İstanbul, 2007, isimli çalışmada, birçok araştırmacının Anadolu'nun çeşitli yörelerinde yapmış oldukları kazı ve incelemelerden elde edilen Türk çini ve seramiklerine dair verilerin yer aldığı kıymetli çalışmalar yer almaktadır.

Rüçhan ARIK'ın, *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, İstanbul, 2000, Michael MEINECKE'nin, *Fayencedekorationen Seldschukischer Sakralbauten in Kleinasien*, Tübingen, 1976, isimli çalışmaları ile Nakış AKGÜL tarafından hazırlanan *Anadolu Selçuklu Dönemi Mimarisinde Sırlı Kaplama Kullanımı*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2000, isimli doktora tezi, Selçuklu devri çini sanatıyla ilgili önemli bilgiler sunmaktadır.

Gönül ÖNEY'in, *Beylikler Devri Sanatı XIV. – XV. Yüzyıl (1300-1453)*, Ankara, 2007, kitabında, beylikler dönemi mimarisi, süslemesi ve el sanatlarına özet olarak değinilmiştir. Mükerrem PAKER'in, "Anadolu Beylikler Devri Keramik Sanatı", *Sanat Tarihi Yıllığı I*, 1965, isimli makalesinde ise daha çok beylikler devri seramiklerine yer verilmiştir.

Çalışmamızda, Osmanlı dönemi İznik çinileriyle ilgili bilgiler için başvurduğumuz yayınlardan bazıları; Nurhan ATASOY ve Julian RABY, *İznik Seramikleri*, London, 1989, Belgin DEMİRSAR ARLI ve Ara ALTUN, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini- Osmanlı Dönemi*, İstanbul, 2008, Faik KIRIMLI, "İstanbul Çiniciliği", *Sanat Tarihi Yıllığı, S.11*, İstanbul, 1981, Sitare TURAN BAKIR, "Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, İstanbul, 2007, John CARSWELL, *Iznik Pottery*, London, 2006, Ara ALTUN, "İznik Kazıları Işığında Osmanlı Çini ve Seramikleri", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı,* İstanbul, 2007 ve "İznik ve Çinisi", *Kültür ve Sanat, S. 35, Bursa Özel Sayısı,* 1997, isimli çalışmalardır.

Kütahya çinileriyle ilgili olarak ise; Rıfat ÇİNİ, *Ateşin Yarattığı Sanat Kütahya Çiniciliği*, İstanbul, 2002, Oktay ASLANAPA, *Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri*, İstanbul, 1949, Faruk ŞAHİN, "Kütahya Çini-Keramik Sanatı ve Tarihinin Yeni Buluntular Açısından Değerlendirilmesi" *Sanat Tarihi Yıllığı, S.9-10*,

1981 ve "Kütahya'da Çinili Eserler" , *Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan: Kütahya*, İstanbul, 1981-1982, yararlandığımız çalışmalardan bazılarıdır.

Türk çini sanatında kullanılan malzemeler ve teknolojik yönden incelemelerle ilgili olarak; Hadi H. TAMER'in, "Türk Çinilerinin Terkip ve Tekniğine Dair Bazı Tahlil, Müşahede ve Mukayeseler", *Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Ankara 19-24 Ekim 1959, Kongreye Sunulan Tebliğler,* Ankara, 1962, Hakkı İZZET'in, "Anadolu Çiniciliğinin Üzerinde Durulmayan Bazı Teknik ve İşçilik özellikleri", *Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Ankara 19-24 Ekim 1959, Kongreye Sunulan Tebliğler*, Ankara, 1962 ve "Bibliyografya", *Belleten*, C. XIV, S. 53, Ankara, 1950, isimli makaleleri, Zehra YEĞİNGİL-Ian C. FREESTONE'un, "Kubad Abad Selçuklu Çinilerinin Bileşimi ve Teknolojisi", *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini- Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri,* İstanbul, 2007, Julian HENDERSON'ın, "Teknik Açıdan İznik Seramikleri", *İznik Seramikleri,* London, 1989, isimli çalışmaları, Turgut TUNA'nın, *Ebul Kasım Çini Defterinin Teknolojik Analizi,* Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, 2002, Mustafa TOPAKSU'nun, *Kubad Abad'a (Konya) Ait Selçuklu Seramik ve Çinilerinin Termolüminesans (TL) Tarihlendirilmesi, Yapısının Belirlenmesi ve Teknolojisinin Açıklanması,* Çukurova Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Adana, 2004, isimli tez çalışmaları, faydalandığımız kaynaklardandır.

Genel olarak seramikte kullanılan malzemeler ve seramik teknolojisi ile ilgili en çok faydalandığımız çalışmaların başında; Ateş ARCASOY'un, *Seramik Teknolojisi*, İstanbul, 1983, H. Hüseyin TANIŞAN ve Zeliha METE'nin, *Seramik Teknolojisi ve Uygulaması*, Söğüt, 1986, İhsan BOZDOĞAN, *Seramik Sırları*, Eskişehir, 1993, Ensar TAÇYILDIZ, *Seramik Sırının Sırrı*, İstanbul, 2018, gibi yayınlar gelmektedir. Sıdıka Sibel SEVİM'in, *Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri,* Ankara, 2015 ile Sevim ÇİZER'in, *Lüster, Tarihi Tekniği Sanatı,* İzmir, 2010, başvurduğumuz çalışmalardandır.

Çalışmamızın ana konusu olan ve kataloğu da oluşturan, *"Batı Anadolu Beylikleri Mimarisinde Çini Bezeme"* ile ilgili olarak pekçok yayın gözden geçirilmiştir. Aydınoğulları, Germiyanoğulları, Karesioğulları, Menteşeoğulları ve Saruhanoğulları Beyliklerinin tarihi, mimarisi ve mimari bezemeleri hakkında istifade ettiğimiz çalışmaların başında; İsmail Hakkı UZUNÇARŞILI, *Anadolu*

Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri, Ankara, 2003, Yaşar YÜCEL, *XIII-XV. Yüzyıllar Kuzey- Batı Anadolu Tarihi- Çoban-Oğulları Candar-Oğulları Beylikleri*, Ankara, 1980, Feridun M. EMECEN, *İlk Osmanlılar ve Batı Anadolu Beylikle Dünyası*, İstanbul, 2008, Salim KOCA, *Anadolu Türk Beylikleri Tarihi*, Ankara, 2013, *İBN BATTÛTA SEYAHATNAMESİ*, Çeviri, İnceleme ve Notlar: A.Sait, Aykut, C.1-2, İstanbul, 2000, ve EVLİYA ÇELEBİ *SEYAHATNAMESİ, C.I-III*, (Haz. Robert Dankoff, Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı), Rudolf M. RİEFSTAHL, *Cenubi Garbi Anadolu'da Türk Mimarisi*, İstanbul, 1941, Ali KIZILTAN, *Anadolu Beyliklerinde Cami ve Mescitler*, İstanbul, 1958, İlknur AKTUĞ KOLAY, *Batı Anadolu 14. Yüzyıl Beylikler Mimarisinde Yapım Teknikleri*, Ankara, 1999, gelmektedir.

Aydınoğulları Beyliği tarihi ve kitabeleri için ayrıca, Himmet AKIN'ın, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma,* Ankara, 1968 ve AHMED TEVHİD'in, "Rum Selçuki Devleti'nin İnkırazıyla Teşekkül Eden Tevaif-i Müluk: Aydınoğulları", *Tarihi Osmani Encümeni Mecmuası, S.10,* İstanbul, 1327, çalışmalarından faydalanılmıştır. Selda KALFAZADE ERTUĞRUL'un, *Anadolu'da Aydınoğulları Dönemi Mimarisi*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1995, isimli doktora tezi, bu dönem mimari yapıları hakkında yapılmış önemli çalışmalardandır. Rahmi Hüseyin ÜNAL'ın, *Birgi Tarihi, Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları,* Ankara, 2001, çalışmasında Aydınoğulları Beyliği'nin merkezi olan Birgi ve mimarisi hakkında geniş malumat verilmiştir. Hakkı ÖNKAL, "Birgi Ulu Camii Hakkında Bazı Mülahazalar", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, C.3,* Ankara, 1995, "Birgi Ulu Camii ve Selçuklu Geleneğiyle İlişkisi Üzerine", *I-II. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri*, Konya, 1993, ve "Aydınoğlu Mehmed Bey Türbesi Hakkında Bazı Düşünceler", *Uluslararası Batı Anadolu Beylikleri Tarih Kültür ve Medeniyeti Sempozyumu-1, Aydınoğulları Tarihi, Bildiriler,* Ankara, 2013, isimli çalışmalarıyla bu yapılar hakkında farklı görüşler ileri sürmüştür. Ali Haydar BAYAT'ın, "Anadolu Beylikleri Döneminin En Önemli Eserlerinden Aydınoğlu İsa Bey Camii Kitabeleri", *X. Türk Tarih Kongresi, 22-26 Eylül 1986, Bildiriler, C. III,* Ankara, 1991, tebliğinde ise Selçuk İsa Bey Camii ele alınmıştır. Bunların dışında bazı tez çalışmalarında döneme ait mimari yapıların süslemeleri, kitabeleri ve çini bezemeleri konu edilmiştir.

Germiyanoğulları Beyliği tarihi ve eserleriyle ilgili olarak en çok faydalandığımız yayınların başında M. Çetin VARLIK'ın, *Germiyan-oğulları Tarihi*, Ankara, 1974, İsmail Hakkı UZUNÇARŞILI'nın, *Bizans ve Selçukiylerle Germiyan ve Osmanoğulları Zamanında Kütahya Şehri*, İstanbul, 1932 ve Ali Osman UYSAL'ın, *Germiyanoğulları Beyliğinin Mimari Eserleri*, Ankara, 2006, gelmektedir. Özellikle bu sonuncu çalışmada beyliğe ait hemen hemen bütün yapılar tüm yönleriyle tanıtılmıştır. İsmail ÇİFTÇİOĞLU'nun, "Germiyanoğulları Dönemi Kütahya Medreseleri", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, S.15*, Kütahya, 2006, Aydın SAYILI'nın, "Vâcidiye Medresesi", *Belleten, C. XII, S.47*, Ankara, 1948, makalelerinde medreseler, Ara ALTUN'un, "Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi- Bir Deneme", *Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan*: *Kütahya*, İstanbul, 1981-1982, çalışmasında bazı yapılar tanıtılmıştır. Faruk ŞAHİN'in, "Kütahya'da Çinili Eserler", *Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan: Kütahya,* İstanbul, 1981-1982, isimli çalışması bu konuda yapılmış önemli araştırmalardandır. Kütahya çiniciliği ile ilgili yapılmış daha birçok araştırma ve tez çalışmasından da yararlanılmıştır.

Karesioğulları Beyliği hakkında çok fazla çalışma bulunmasa da Beylikler devri tarihi ile ilgili genel çalışmalardan istifade edilmiştir. Zerrin GÜNAL ÖDEN'in, İslâm Ansiklopedisi için hazırladığı "Karesioğulları", *TDV İA, C.24*, İstanbul, 2001, maddesi bunlardan birisidir. Ayrıca beyliğin mimari yapılarıyla ilgili olarak, Osman BAYATLI'nın, *Bergama Tarihinde Türk- İslam Eserleri*, İstanbul, 1956, çalışması ve "Bergama'da Türk- İslam Eserleri", *V. Türk Tarih Kongresi, Ankara, (12-17 Nisan 1956), Tebliğler*, Ankara, 1960, isimli tebliğinden faydalanılmıştır.

Menteşeoğulları Beyliği hakkında, Paul WITTEK'in, *Menteşe Beyliği,* Çev. Gökyay, O.Ş., Ankara, 1999 ve AHMED TEVHİD'in, "Menteşeoğulları", *Tarihi Osmani Encümeni Mecmuası, S.16*, İstanbul, 1329, isimli çalışmaları beyliğin tarihi ve kitabeleri için başvurduğumuz yayınlardandır. Remzi DURAN'ın, *Menteşe Beyliği Mimarisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,* İzmir, 1995, isimli doktora tezi, bu alanda yapılmış en kapsamlı çalışma olup ilk başvuru kaynaklarındandır. Aynur DURUKAN'ın, *Balat İlyas Bey Camii,* Ankara, 1988, isimli kitapçığı, Sevinç GÖK GÜRHAN'ın, "Balat İlyas Bey Külliyesi Kazısında

Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi (2007-2008)", *XII. Ortaçağ Ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri,14-16 Ekim 2009,* Denizli, 2010, Şakir ÇAKMAK'ın, "Ulu Cami Külliyesi", *Akdeniz'de İslâm Sanatı- Erken Osmanlı Sanatı- Beyliklerin Mirası,* İstanbul, 1999, Bekir ESKİCİ vd.'nin "İlyas Bey Külliyesi Yapılarına Ait Özgün Malzemelerin Korunmasına Yönelik Araştırma ve Uygulama Çalışmaları", *Balat İlyas Bey Külliyesi*, (Ed. M. Baha TANMAN, Leyla KAYHAN ELBİRLİK), İstanbul, 2011 ve Beate BÖHLENDORF ARSLAN'ın, "Beylikler Döneminde Milet'te Seramik Üretimi", *Konya Kitabı X*, Özel Sayı, Konya, 2007, konulu araştırmaları, dönemin tek çini bezemeli yapısı olan Balat İlyas Bey Camii ile ilgili yararlandığımız yayınlardan bazılarıdır.

Saruhanoğulları Beyliği mimarisi ile ilgili en önemli kaynaklardan birisi Hakkı ACUN'un, *Manisa'da Türk Devri Yapıları,* Ankara, 1999, çalışmasıdır. Bu çalışmada beylik devrinin yanı sıra Manisa'da Osmanlı devri yapıları da kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır. Yazar'ın ayrıca "Manisa İshak Çelebi Külliyesi", *Vakıflar Dergisi, S.19,* Ankara, 1985, isimli makalesinden de yararlanılmıştır. Çağatay ULUÇAY'ın, *Saruhanoğulları ve Eserlerine Dair Vesikalar,* İstanbul, 1940 ve İsmail Hakkı UZUNÇARŞILIOĞLU'nun, *Kitabeler ve Sahip, Saruhan, Aydın, Menteşe, İnanç, Hamitoğulları Hakkında Malumat*, İstanbul, 1929, isimli çalışmaları bu devirle alakalı başvurduğumuz temel kaynaklardan bazılarıdır.

Çalışmamızda, bezeme unsurlarıyla ilgili yararlandığımız kaynakların başında İnci AYAN BİROL ve Çiçek DERMAN'ın, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, İstanbul, 1991, Azade AKAR ve Cahide KESKİNER'in, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif,* İstanbul, 1978, kitapları gelmektedir. Geometrik bezemeyle ilgili olarak ise, Yıldız DEMİRİZ'in, *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*, İstanbul, 2004 ve *Osmanlı Mimarisi'nde Süsleme I Erken Devir (1300-1453),* İstanbul, 1979, çalışmalarından faydalanılmıştır. Rahmi Hüseyin ÜNAL'ın, *Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taçkapılar,* İzmir, 1982 ve Semra ÖGEL'in, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, Ankara, 1966, isimli araştırmaları geometrik süslemelerde yapılan tipoloji çalışmaları için önemlidir. Bu alanda bir diğer önemli çalışma Selçuk MÜLAYİM'in, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler,* Ankara, 1982, çalışmasıdır. Sanat tarihi ve bezeme sanatlarıyla ilgili araştırmalarda

temel başvuru kitabı olan çalışmada Anadolu Selçuklu mimarisindeki geometrik bezemeler ele alınmış ve bir de tipoloji çalışması yapılmıştır.

Araştırmamızda kullandığımız fotoğrafların büyük çoğunluğu kendimize aittir. Bunun dışında Orta Asya'daki Türk mimarisine ait fotoğraflar çeşitli elektronik kaynaklar ve bazı yayınlardan alınmıştır. Bunların başında, Osman ERAVŞAR, Haşim KARPUZ, İbrahim DIVARCI, Ahmet KUŞ, Feyzi ŞİMŞEK tarafından hazırlanan, *Büyük Selçuklu Mirası- Mimari, (1,2,3),* Konya, 2013, gelmektedir. Diğer kaynaklar fotoğraf açıklamalarında belirtilmiştir.

Araştırmamız süresince yararlandığımız diğer yayınlar kaynakça bölümünde verilmiştir.

3. Yöntem

Çalışmamıza Türk çini sanatıyla ilgili yayınlanmış olan, Anadolu öncesine ait ve Anadolu'da Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı devrini kapsayan tüm yayınlar taranarak başlanmıştır. İçerisinde çini sanatına değinilen her türlü kitap, tez, makale, ve bildiriler edinilmeye çalışılarak bir arşiv oluşturulmuştur.

Konumuzun da içinde olduğu Beylikler devri mimari eserlerinden çini bezemesi bulunanlar önce kaynaklardan belirlenmeye çalışılmış, sonra bu eserler bizzat yerlerinde incelenmiştir. Yapılan saha çalışması sırasında; Selçuklu, Karamanoğulları, Turgutoğulları, Eşrefoğulları, Hamidoğulları, Aydınoğulları, Menteşeoğulları, Karesioğulları, Saruhanoğulları, Germiyanoğulları, Eratnalılar, Ramazanoğulları, İlhanlılar, Akkoyunlu ve Osmanlı devirlerine ait 100'den fazla eser yerinde incelenmiş ve detaylı bir şekilde fotoğraflanmıştır. Bu eserlerden konumuz sınrları içerisinde olan Batı Anadolu Beyliklerine ait olanlardan bazıları birden fazla ziyaret edilmiştir. Bunun yanı sıra ilgili yapıların arşiv belge ve eski fotoğrafları Vakıflar Genel Müdürlüğü ve Bölge Müdürlüklerinden temin edilmiştir.

Araştırmamız giriş ve üç bölümden meydana gelmektedir. Giriş kısmında konu, amaç ve önem, konuyla ilgili çalışmalar ve araştırmada izlenen yönteme yer verilmiştir.

Birinci bölüm, "Türk Çini Sanatı" başlığını taşımaktadır. Bu bölümde ilk olarak çini kavramı üzerinde durulmuş ve sırlı malzemeyle ilgili bazı terimler araştırılmıştır. "Çini" kelimesinin ilk kez ne zaman ve ne için kullanıldığı ve nereden neş'et ettiği, arşiv belgeleriyle ele alınmıştır. İkinci alt başlıkta seramik ve çini sanatının Anadolu öncesi ve Anadolu'da olmak üzere tarihi gelişimine değinilmiştir. Hun ve Gök Türk dönemi sırlı-sırsız seramikleri ile Uygur, Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu, Harezm, Anadolu Selçuku, Beylikler, Osmanlı erken ve klasik devir çini sanatı, seçilen örnek yapılar ile tanıtılmaya çalışılmıştır. Üçüncü alt başlıkta, çinide kullanılan malzemelerin teknolojik özellikleri, uygulan teknikler ve kullanılan bezeme unsurlarına yer verilmiştir. Malzemeler, çeşitleri, kimyasal özellikleri ve hazırlama yöntemleriyle izah edilmiştir. Bu bölümde daha önce yapılmış değişik yayınlardan istifade edilmiştir. Uygulanan teknikler ise kendi belirlediğimiz bir tasnifleme ile ele alınmış ve atölye tecrübelerimizle tarif edilmeye çalışılmıştır.

Bu bölümde Türk çini sanatı hakkında olabildiği kadar tafsilatlı bilgiler sunurak araştırmacı ve uygulayıcılara faydalı olmak amaçlanmıştır.

Araştırmamızın ikinci bölümü, konumuz olan "Batı Anadolu Beylikleri Mimarisinde Çini Bezeme" başlığını taşımaktadır. Bu bölümde; Aydınoğulları Beyliğine ait 3 eser, Germiyanoğulları Beyliğine ait 4 eser, Karesioğulları, Menteşeoğulları ve Saruhanoğulları Beyliklerine ait birer eserin çini bezemesi katalog sistemiyle ele alınmıştır. Katalogda, araştırmamıza dahil olan beylikler alfabetik sıraya göre yerleştirilmiş ve tanıtılan eserlere baştan itibaren bir katalog numarası verilmiştir. Eserlerin incelenmesinde:

Katalog No:
Fotoğraf No:
Çizim No:
Bulunduğu Yer:
İnceleme Tarihi:
Bugünkü Durumu:
Banisi:
Mimarı:
İnşa Tarihi:
Yapının Genel Tanımı:
Çini Bezeme:
Değerlendirme:

olarak bir form kullanılmıştır.

Yapıların genel tanımında kaynaklardan istifade edilerek kısa açıklamalarla yetinilmiştir. İnşa kitabeleri, daha önceki yayınlardan faydalanmakla birlikte metin, okunuş ve Türkçe karşılıklarıyla yeniden ele alınarak verilmiştir[*]. Eserlerin, tarihçesi, mimari özellikleri ve önemli bezeme unsurlarına kısaca değinildikten sonra çini bezemeleri detaylı olarak çizim ve fotoğraflarla aktarılmıştır. Çizimler bilgisayar

[*] Kitabelerin okunuş ve çevirilerinde değerli katkılarını sunan akademisyen meslektaşım Dr. Murat GÖÇER'e şükranlarımı sunarım.

ortamında CorelDRAW programında yapılmıştır[**]. Yapılardaki çini bezemeler hamur ve sır yapısı, renk ve kompozisyon özellikleriyle, bulundukları yere göre bir düzen içerisinde değerlendirilmiştir. Örneğin mihrap çini bezemeleri dıştan içe doğru, minare çini bezemeleri aşağıdan yukarıya doğru ele alınmıştır.Her bir yapının çini bezemesi değişik yerlerde olmasından dolayı, inceleme başlıkları yapıya göre farklılık arz etmiştir.

Araştırmamızın son bölümünde değerlendirme ve sonuca yer verilmiştir. Değerlendirme bölümünde incelediğimiz eserlerdeki çini bezemeler, bulundukları yer, teknik, motif ve kompozisyon ve birlikte kullanıldıkları malzeme özelliklerine göre, Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı erken dönem örnekleriyle mukayeseli olarak değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmede bahsi edilen dönemlerle benzer ve varsa farklı yönler ortaya konulmaya çalışılmıştır. Sonuç kısmında ise araştırmamız neticesinde varılan sonuçlar belirtilmiştir.

Araştırmamızın değerlendirme ve sonuç bölümünden sonra, bölüm numarası verilmeden Kaynaklar ve Ekler yer almaktadır. Kaynaklarda, sadece yararlanılan yayınlara yer verilmiştir. Ekler başlığı altında ise fotoğraf, çizim ve plân listesi yer almaktadır. Fotoğraf, çizim ve plânlar metin içerisine yerleştirilmiştir.

[**] Çizimlerin oluşturulmasında değerli katkılarını sunan meslektaşım ve mesai arkadaşım Öğr.Gör. Veli TUNA'ya şükranlarımı sunarım.

1. BÖLÜM - TÜRK ÇİNİ SANATI

1.1. Sırlı Malzemeyle İlgili Bazı Terimler ve Çini Kavramı

Türk çini sanatının tarihsel gelişimini, tekniklerini ve teknolojisini ele almadan önce sırlı veya sırsız pişmiş toprak ürünleri ifade eden terim ve tanımlamaları, çini teriminin ilk kullanılmaya başlandığı süreçte içerdiği anlam ile günümüzde ifade ettiği anlamı irdelemek gerekmektedir. Zîra, bu terimlerin zikredildiği tarihi belgelerde, tarih araştırmalarında, sözlüklerde ve konuyla ilgili temel kaynaklarda farklı ifade ve anlamların kullanılmasıyla bir kavram kargaşası olduğu görülmektedir. Aynı zamanda çini ve seramik konusunda; sanat tarihi, arkeoloji, geleneksel Türk sanatları, seramik ve seramik mühendisliği, fizik, kimya ve maden mühendisliği gibi farklı disiplinlerde yapılan araştırmalarda kullanılan terminoloji, bu kavram kargaşasını daha da artırmaktadır.

Günümüzde pişmiş toprak ürünler genel manada seramik veya keramik olarak ifade edilmektedir. Hem bilimsel yayınlarda hem de ticaret, endüstri ve günlük hayatta yerleşmiş olan bu sözcük, her ne kadar yabancı kaynaklı olsa da yerine ihdas edilebilecek ve yaygın kullanıma kavuşabilecek başka bir sözcük olmadığından veya böyle bir şeyi aramak gereksiz olduğundan "seramik" veya "keramik" tabirlerini kullanma zorunluluğu vardır. Bugün bazı yayınlarda "pişmiş toprak" veya "hammaddesi toprak olan sanatlar" ifadeleri kullanılıyor olsa da bu ifadeler yerelde kalıp genelde seramik terimi kullanılmaya devam etmektedir.

Seramik kelimesinin Yunanca' da, içki kabı olarak kullanılan boynuz kaplara verilen "*keramos*" isminin daha sonra seramik kaplara da verilmesinden türetildiği ifade edilmektedir (Arseven, 1965: 1027; Arcasoy, 1983: 2). Terim Fransızcaya "*Ceramique*", İngilizceye "*Ceramic*", Almancaya "*Keramik*", Rusçaya "*Keramika*" şeklinde geçmiştir (Arseven, 1965: 1027; Turani, 1975: 65; Arcasoy, 1983: 2; Şahin, 1983: 30). Türkçeye Fransızcadan geçen bu terim, hem seramik hem de keramik şeklinde kullanılmaktadır. Arseven, bu kelimenin Fransızcada "*Ceramique*" olarak yazılıp *"seramik"* şeklinde telaffuz edildiğini, diğer dillerde ise keramik olarak kullanıldığını ve Yunanca keramostan geldiği söylendiğine göre Fransız şivesi olan seramik şeklinde yazıp okumanın doğru olmadığını belirtmektedir. Ayrıca keramik

kelimesinin Türkçe ile bir münasebetinin olduğuna işaret ederek *" Türkler, kuruduğu vakit sertleşen ve damlar üzerine örtülen özlü balçığa* ***keren*** *ve güneşte kurutulan toprak tuğlalara* ***kerpiç*** *dedikleri gibi damlara örtülen pişmiş toprak levhalarına da* ***keremit*** *veya* ***kiremit****, yoğurulmuş ve karılmış balçığa* ***karma*** *ve kuruyunca katılaşan bazı cisimlere de* ***kerme*** *derler. Bu tabirlerin keramik sözüyle bir münasebeti göze çarpmaktadır. Binaenaleyh Türklerin bu nevi çanak çömlek yapan eski bir millet olması itibariyle bu kelimenin menşeini Türkçede aramak dilcilerimize düşen bir vazifedir"* demektedir (Arseven, 1965: 1027). Arseven'in bahsettiği 'keren', 'kerpiç', 'keremit-kiremit', 'karma' ve 'kerme' kelimelerinin Türkçede hangi tarihten itibaren kullanıldığını bilemiyoruz. Türkçenin en eski sözlüğü olan Divan-ü Lûgat-it-Türk'te sadece kerpiç terimini tespit edebildik. Burada kerpiç: *"pişmişine pışığ kerpiç denir, tuğla demektir"* şeklinde tarif edilmektedir (DLT, 1985: I,455).

Seramik terimi birçok dilde ve bazı Türk cumhuriyetleri ve Türk topluluklarında keramik olarak kullanılmaktadır (Hacızade, 2014: 45). Ancak günümüz Türkçesinde Seramik daha yaygın kullanıldığı için bu şekilde kullanmak daha doğru olacaktır. Keza her iki kelime de aynı anlamı ihtiva ettiği halde bu farklı kullanımlar ayrı ayrı şeylermiş gibi yanlış bir anlayışa yol açmaktadır.

Seramik teriminin tanımlanmasında da farklılıklar olduğu görülmektedir. Arseven, "*su ile hamur haline getirilen her nevi topraktan yapılıp fırında pişirilmek suretiyle sertleştirilen çanak çömlek ve bu gibi evaniye ve bunları yapmak sanatına verilen isimdir*" şeklindeki tarifinde çanak çömlek ile sınırlamaktadır (Arseven, 1965: 1027). Turani, "*pişirilmiş kil mamulü, kaba keramik tuğla ve künk, ince keramikde kapkacak ve diğer keramik eşyaların yapımında kullanılır*" diyerek hem mimari elaman olan tuğla hem de kap kacak eşyaları zikreder (Turani, 1975: 65). Hasol, "*çanak çömlek, tuğla, kiremit, terrakotta, sırlı karolar, bloklar, borular gibi pişmiş toprak yapınlara verilen ad"* şeklinde daha geniş bir tanımlama yapmaktadır (Hasol, 1979: 447). Şahin, *"kuvars, feldspat, kaolin ve killerden çeşitli oranlarda yapılan karışımla meydana getirilen fiziksel özellikleri farklılık gösteren pişirimi yapılmış toprak mamulâta verilen genel isim"* diye tarif ederek seramik çeşitlerini sayarken hem kullanım eşyalarını hem de mimari unsurları zikreder (Şahin,1983: 30). Arcasoy ise, *"organik olmayan malzemelerin oluşturduğu bileşimlerin, çeşitli yöntemler ile şekil verildikten sonra, sırlanarak veya sırlanmayarak sertleşip*

dayanıklılık kazanmasına varacak kadar pişirilmesi bilim ve teknolojisidir. Günümüzde seramik tanımlaması şöyle de yapılabilmektedir: Metal ve alaşımları dışında kalan, inorganik sayılan tüm mühendislik malzemeleri ve bunların ürünlerinden olan her şey seramiktir" diyerek çok geniş bir tanım yapmaktadır (Arcasoy, 1983: 1).

Tanımlarda ve günümüz uygulamalarında görüldüğü üzere seramik terimi hem kullanım eşyaları hem de mimari malzemeler için kullanılmaktadır. Özetle hammaddesi toprak ve türevleri olan, şekillendirilebilir, pişirildiğinde sertleşip şeklini kaybetmeyen, sırlı ve sırsız her türlü malzeme seramik olarak adlandırılmaktadır. Bu genel tanımlama daha sonra endüstriyel veya sanatsal oluşuna, malzeme çeşitliliğine, kullanım alanlarına, şekillendirme çeşitlerine, bezeme özelliklerine, sır kullanımı ve pişirme teknikleri gibi unsurlara göre sınıflandırılarak değişik isimler ile ifade edilmektedir. Bu sınıflandırma içerisinde bizim konumuzu 'Geleneksel Türk Seramiği' olarak ifade ettiğimiz 'çini' oluşturduğu için diğer konulara değinilmemiştir. Çalışmada seramik terimi hem mimari malzemeler hem de kullanım eşyaları için kullanılmıştır.

Çini terimi şüphesiz Türk seramik sanatı terminolojisine sonradan girmiş bir ifadedir. Bu terimin ilk ne zaman kullanıldığı ve neyi ifade ettiği, bundan önce kullanılan diğer terimler, ulaşılabilen arşiv belgeleri ve temel kaynaklar yardımıyla ele alınmaya çalışılacaktır.

Türk tarihinin izlenebildiği dönemden itibaren seramik kullanımının varlığı arkeolojik kazı buluntularından anlaşılmaktadır. Ancak Türk seramik sanatına dair terimlere en erken, Kaşgarlı Mahmut tarafından kaleme alınan Divan-ü Lûgat-it-Türk'te rastlıyoruz[1]. Eserde Türk coğrafyasında kullanılan bazı kap kacak isimleri ve teknik terimler şöyle yer almaktadır:

Ayak: Kap kacak. Bunu Oğuzlar bilmezler, onlar bu gibi şeylere çanak derler[2] (DLT-I, 1985: 84).

---

[1] **Divan-ü Lûgat-it-Türk:** Kâşgarlı Mahmud tarafından Araplar'a Türkçe'yi öğretmek ve Türkçe'nin Arapça kadar zengin bir dil olduğunu göstermek maksadıyla yazılan ilk Türk dili sözlüğüdür. *"Kâşgarlı Mahmud Dîvânü Lugati't Türk'ü, 1 Cemâziyelevvel 464'te (25 Ocak 1072) yazmaya başlamış ve birkaç defa gözden geçirip yeni ilâveler yaptıktan sonra 12 Cemâziyelâhir 466'da (12 Şubat1074) tamamlamıştır. Ardından da eserini, muhtemelen 470'te (1077) Bağdat'ta Halife Muktedî-Biemrillâh'ın oğlu Ebü'l-Kasım Abdullah'a takdim etmiştir"* (Kaçalin, 1994: 446).

[2] Bu kap isimleri hakkında geniş bilgi için ayrıca bkz. (Ögel, 1978b: 157-206; Esin, 1981: 117-118).

Ayakçı: Kâseci, çanakçı (DLT-III, 1985: 296).

Çanak: Tuzluk ve tuzluğa benzer ağaçtan oyulmuş kap. Oğuzca çanak (DLT-I, 1985: 381).

Çelinğ-Çelinğ ayak: Çin, Çin'den gelme – Çin kâsesi (DLT-III, 1985: 371).

İdiş: Kadeh, Yağma, Taxsı, Yemek, Oğuz, Argu dillerinde tas, bardak, kap, tencere gibi her şeye denir (DLT-I, 1985: 61).

Iwrık: "Iwrık başı kazlayu- İbrik başı kaz gibi (İbriğin başı kaz boynu gibi dikilmiş)[3]" (DLT-I, 1985: 100).

Kumgan: Güğüm (DLT-II, 1985: 353). Kova (DLT-I, 1985: 432). İbrik, güğüm, gülsuyu şişesi (DLT-I, 1985: 440).

Olma: Testi ve buna benzer şeyler (DLT-III, 1985: 182). Çanak çömlek (DLT-I, 1985: 130).

Sagrak: Sürahi, kâse (DLT-I, 1985: 100). Sürahi, kendisiyle bir şey içilen kap, kâse (DLT-I, 1985: 471).

Sal: Sır, tutkaldan yapılan yapışkan bir şeydir. Çin kaplarına ve buna benzer şeylere sıvanarak üzerine nakış yapılır[4] (DLT-III, 1985: 156-157).

Sır: Kendisiyle Çin kâseleri cilalanıp üzerine nakış yapılan macun (DLT-I, 1985: 324).

Sırlıġ ayak: Sırlı, nakışlı kâse (DLT-I, 1985: 324).

Sırıçga: Sırça (DLT-I, 1985: 489).

Sırlandı- ayak sırlandı: Kap sırlandı. Üzerine nakış vurulmak için kaba sır sürüldü (DLT-II, 1985: 246).

Sırlattı: Sırlatmak, sırlatur, çanak sırlatmak (DLT-II, 1985: 346).

Sırladı: "Ayakçı ayak sırladı- kâseci, çanakçı kâse sırladı" kâseci üzerine nakış yapmak için kâseye sır vurdu (DLT-III, 1985: 296).

Ewürdi: Çevirdi "o, kap çevirdi" (DLT-I, 1985: 178).

---

[3] "*Çinlilerin 'Hu' tesmiye ettiği, Çinin şimalindeki ve batısındaki milletlere atfedilen ve Uygurların da kullandığı, kuş başlı veya kuş gagalı ibriklere, Türkler 'kazlayu baş' kaz gibi başlı diyordu. Türkler, başka hayvan ve insan başı tasvirleri ile de "olma"ları süslerdi"* (Esin, 1981:118).

[4] *"Çin'de hem tahta, hem keramik için kullanılan " Ch'i" adlı nebati cilâ. Türkçe "sır" kelimesinin Ch'i den geldiği sanılır. Ancak daha sonra Türkçede sır kelimesi şimdiki manasını alacak ve nebati cilâya ise "sal" denecekti"* (Esin, 1982:2).

Şüphesiz bu kaplar ahşap, metal ve topraktan yapılabilmekteydi. Topraktan yapılanların ayrıca sırlandığını görülmektedir. Burada '*sır*' ve '*sırıçga*' gibi kelimelerle karşılaşılır. Kapların sırlı olanların isimlerinin başına sır-sırlıġ sözcükleri getirilerek *'sırlıġ ayak'* (sırlı, nakışlı kâse) gibi isimler verilmiş farklı yeni bir sözcük türetilmemiştir. Çin'den gelen seramikleri ifade etmek için ise *'Çelinğ ayak'* Çin kâsesi gibi tabirler kullanılmıştır. Görüldüğü üzere *'sır-sırça'* terimi Türk dilinde eskiden beri kullanılagelmektedir. Anadolu Selçuklu döneminde halkın bildiği ve kullandığı bu kelime 'Sırçalı Medrese', 'Sırçalı Mescit', 'Sırçalı Kümbet' gibi bazı yapılarda karşımıza çıkar. Hatta Fatih Sultan Mehmed tarafından 1472 yılında inşa ettirilen köşk, içi ve dışı çini ile bezeli olduğu için o dönemde "Sırça Saray" olarak adlandırılmış, sonradan Çinili Köşk ismini almıştır (Arseven,1975b: 2360; Pasinli-Balaman, 1992:6).

Geleneksel Türk seramik sanatında 'sır ve sırça'dan başka özellikle mimari seramikleri ifade etmek için "*Kâşi*" kelimesi kullanılmıştır. Bu ismin İran'daki Kâşân şehrine izafeten ortaya çıktığı yönünde genel kanaat vardır. Ancak bazı yayınlarda bugünkü Çin sınırlarında kalan Doğu Türkistan bölgesindeki Kâşî veya Kaşgar şehrine nispetle kullanıldığı ifade edilmektedir (Doğanay, 2010: 172). Çince Kâşi, İslâm kaynaklarında Kâşgar, Kâckar, Kâşhar olarak ifade edilen şehrin tarihi Han hânedanlığına kadar götürülmektedir[5] (Hitchins, 2002:7). Şehrin Budist devrinden beri seramik sanatı merkezi olduğu sırsız ve sırlı kullanım eşyaları ile duvar kaplaması kalıntılarının bulunmasından anlaşıldığını ifade eden Emel Esin şöyle devam eder:

" Bu ilde, İslâm'ın kabul tarihi olan M. 926'dan hem önce, hem sonra, sırlı mimari keramiği kullanıldığını M. Paul-David, şöyle ifade etmektedir: ' Buddhist ve İslâmi devirden (Kâşgar cıvârında) Tumşuk harabelerini gezerken, Pelliot, mükerreren, yeşil renkde, sırlı, mimari kaplamaları kalıntıları ile tuğlalar,…. bir de maske bulmuşdu…. Birkaç yıl sonra, Le Coq'un, Tumşuk tağ'da bulduğu, henüz yerinde duran bir (Buddhist) tapınakda….heykelin kaidesi….ve bir yan dıvar, dağ

[5] **Kâşgar:** Doğu Türkistan'ın batısında yer alan tarihi bir Türk şehridir. Bugün Sincan Uygur özerk bölgesinin bir vilayetidir. Şehir, tarihte Türkler ve Çinlilerin birlikte yaşadıkları, ilk çağdan beri Tarım havzasının en önemli ekonomi merkezlerinden biri olmuştur. Özellikle Karahanlılar döneminde siyasi ve kültürel bakımdan bölgenin önde gelen şehirlerinden biridir (daha geniş bilgi için bkz. Hitchins, 2002: 7-9; Arat, 1977: 405-412).

manzaraları gösteren, kabartmalı ve sırlı, yeşil renkde tuğlalar ile kaplı idi. Artık isbâta lüzûm kalmadı: yeşil sırlı mimari keramiği tekniği, (Kâşgar'da), İslâm'dan önce de bilinmekte idi" (Esin, 1981:121).

Bu ifadelerden Kâşgar şehrinde belkide Çinlilerinde etkisiyle X. yüzyıldan önce kullanım ve özellikle mimari seramiğin yapıldığı anlaşılıyor. Yukarıda Divan-ü Lûgat-it-Türk'te geçen bazı terimleri vermiştik. Ancak bu eserde "Kâşi" kelimesine rastlanmıyor. Türklerin, Uygur, Göktürk ve Hun dönemine kadar uzanan süreçte seramik yaptıkları ve Kâşgar'ın, Karahanlılar döneminin önemli bir seramik merkezi olduğu bilinmektedir. Hâl böyle iken, Kâşgarlı Mahmud'un M. 1072-1074 yılında tamamladığı eserinde bu terime yer vermemiş olması ve daha çok *"Sır- Sırça-Sırıçga"* tabirlerinin kullanılması *"kâşi"* isminin Kâşgar şehrine nispetle ortaya çıkmadığını düşündürmektedir. Konu ancak yeni belge ve bilgiler ışığında aydınlatılabilecektir.

Öte yandan İran'da Isfahan ile Tahran arasında tarihi bir şehir olan Kâşân[6], önemli bir seramik üretim merkezi olarak tanınmaktadır. Tarihi M.Ö. Ahamenid dönemine kadar uzanan Kâşân şehrinin, Sasani döneminde büyüdüğü, İslâm hâkimiyetine geçtikten sonra yeni bir kalkınma dönemine girdiği, özellikle Büyük Selçuklu döneminde öneminin daha da arttığı görülmektedir (Salim, 2017: 564-566).

Şehrin konumuz açısından önemi, dönemin önde gelen seramik üretim merkezlerinden birisi olması ve mimari seramik türüne isim kaynağı olmasıdır. Arseven'in naklettiğine göre *"XIII. asır coğrafyacılarından olan Yakub'un rivayetine*

[6] **Kâşân:** İran'ın tarihi şehirlerinden biridir. Şehrin güneybatısında bulunan, kuruluşu M.Ö. 5000 yıla kadar giden Tepe Siyâlk harabeleri ve Sâsânilere ait eski kale ile Neyâser'deki ateş tapınağı İslâm öncesi devirlere ait kalıntılardır. Abbasi ve Büyük Selçuklu döneminde şehrin önemi artmıştır. Şehrin ismi ile ilgili farklı rivayetler vardır. Bir rivayete göre şehir isminin "kaşi" adı verilen çinilerin tanınmasından kaynaklandığı, bir başka rivayete göre şehrin Kâş veya Kâşân şeklinde söylenen ismi efsanevi Pers Hükümdarı Kays'ın ikametgâhı manasındaki Kays-Âşiyan kelimesinden geldiği söylenmektedir. Arap kaynaklarına dayandırılan bir başka rivayete göre ise şehri Halife Harun Reşid'in zevcesi Zübeyde'nin kurdurduğu (veya yeniden kurarcasına imar ettirdiği) ifade edilmektedir (Kurtuluş, 2002: 3). Başka bir yayında daha farklı rivayetler vardır. Buna göre: şehrin eski isminin 'Çehel Hesaran', yani Kırk Hisarlar olduğu ancak herhangi bir kalesinin olmadığı, Harun Reşid döneminde Kâşân'ın kurulduğu ve isimlendirilmesiyle ilgili yaygın olarak anlatılan hikâye ile ilgili bilgi bulunmadığı ifade edilir. Ayrıca *"son zamanlarda yapılan araştırmalara göre ise Kâşân şehri, adını M.Ö. 24. yüzyılda Mezopotamya'da yaşayan, levhalar ve antik metinlerde kendilerinden fazlasıyla iz bırakan ve "Kaşu" denilen kavimden almıştır"* denilmektedir (Salim, 2017: 565). Bu farklı rivayetlere rağmen şehre Kâşân isminin Hz. Ömer (r.a) ile başlayan İran fetihleriyle birlikte İslâm döneminden sonra verildiği düşünülebilir. Zira İslâm ordularının fetihlerinden sonra birçok şehre yeni isimler verildiği bilinen bir gerçektir.

göre İç Asya'da Kaşan şehrinde çok güzel çiniler yapılmakta imiş. İslâmiyet buralara girdiği zaman müterakki bir keramik sanatıyla karşılaşmıştı. Buradaki ustalar İslâm dünyasının her tarafına yayılarak çini sanatını oralara da götürmüşlerdir (Arseven: 1965: 1035). Buradan anladığımıza göre Sasani döneminde de bu şehirde seramik üretimi varmış. Ancak bunun sadece kap kacak denilen kullanım eşyaları olduğu, mimari seramik türüne rastlanmadığı bilinmektedir (Yetkin, 1986: 13; Arık ve Arık, 2007: 30). Kâşân şehri İslâm hâkimiyetine girdikten sonra - gerek Emeviler gerekse Abbasiler döneminde - kullanım seramiği üretimi devam etmiş olmalıdır. 11. yüzyıl ortalarında başlayan Büyük Selçuklu hâkimiyetiyle birlikte buna mimari seramiğinde eklendiğini görüyoruz[7]. Burada irdelememiz gereken, mimari seramikler için kullanılan "kâşi" sözcüğünün nasıl ortaya çıktığıdır.

"Kâşi"- كاشى - Farsça bir kelime olup, yayınlarda genellikle İran'ın Kâşân şehrine izafetle mimari seramikler için kullanılan bir terim olarak karşımıza çıkar. C. Huart *İslâm Ansiklopedisi'nde*, *" İran'da bulunan Kâşân şehrinin isminden müştak bir isim olup, binaların dış ve duvarların iç tezyinatında kullanılan dört (bazen da altı) köşeli çini levhalara delâlet eder"* şeklinde ifade etmektedir (Huart, 1977: 412). Faruk Şahin'in *Seramik Sözlüğünde* terim, *"(1) Kâş şehrine mensub. (2) İran'ın Kâşân şehrinde yapılan seramik mamulât. (3) Eskiden çiniye verilen isim."* olarak tarif edilir (Şahin, 1983: 20). Ferit Devellioğlu'nun *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat'inde*, *" İran'ın Kâşân şehrinde yapılan bir çeşit çini, çini fayans"* olarak yer alır (Devellioğlu, 1993: 494). C. Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisinde*, *"Beyaz bir topraktan yapılıp fırında pişirilen ve üzeri sırlanan toprak mamulâta, yani şimdi çini denilen işlere eski Türkler ve İranlılarca verilen isimdir"* diye tarif eder (Arseven, 1965: 977). Arseven, *Sanat Kamusu'nda* ise, fayans karşılığında kullanıldığını söyleyerek, duvarlara kaplanan fayanslara yanlış olarak çini denildiğini ve porselen ile kâşi'ye de çini tabiri kullanıldığını oysa bunların farklı şeyler olduğunu ifade eder (Arseven, 1340: 134). Bazı başka yayınlarda da benzer tanımlamalar yapılmıştır. Yapılan tanımlamaların ortak noktası "kâşi" tabirinin Kâşân şehriyle ilişkilendirilmesi ve mimari seramikler için kullanılmış olmasıdır.

[7] Bir sonraki başlığımız olan Tarihçe kısmında konuyla ilgili daha geniş malumat verilecektir.

Kâşi kelimesinin Farsça olması onun en erken Büyük Selçuklular döneminde kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir. Keza Büyük Selçuklulardan önceki Abbasi, Emevi ve Sasani hâkimiyetleri döneminde bölgede mimari seramik uygulamaları görülmemektedir. 11. yüzyılın ortalarından itibaren bölgeye hâkim olan Büyük Selçuklular mimari yapılarda sırlı malzeme kullanmışlardır. Zira bu gelenek daha önce Uygur, Karahanlı ve Gazneli mimarisinde uygulanan, bilinen bir tekniktir. Selçuklu dönemi Kâşân seramik üretimine mimari seramik tekniğini, Uygur veya Karahanlı Türk ustalarının getirmiş olması muhtemeldir (Togan, 1981: 127). Uzun yıllar Farslar ile birlikte yaşayan Selçuklular zaman içinde birçok Türkçe kelime yerine Farsça sözler kullanmaya başlamışlardır[8] (Sümer, 1960: 573). Kâşgarlı Mahmud, Divan-ü Lûgat-it-Türk'te bunu şöyle ifade eder: *"Oğuzlar, Farslarla birlikte düşüp kalkmaya başlayınca bir takım Türkçe kelimeleri unutmuşlar, onun yerine Farsça kullanır olmuşlar"* (DLT-I, 1985: 431-432). Buradan Selçukluların, daha önce Türkçe "Sırça" olarak kullanıldığını düşündüğümüz sırlı mimari malzemelere Farsça "Kâşi" demeye başladıklarını ileri sürebiliriz.

Kâşân şehri 11. yüzyılda Büyük Selçuklu ve sonrası İlhanlı döneminde de önemli seramik üretim merkezlerinden biri olmayı sürdürmüştür. İlhanlı döneminde şehrin seramikçi ailelerinden birine mensup olan Ebu'l Kasım Abdullah bin Muhammed el-Kâşâni'nin M. 1301 yılında kaleme aldığı *"Arâ'is el-cevahir ve nefais el-atayip*" isimli, bazı madde ve kokuları ele aldığı ve sonunda bölgedeki seramik teknolojisi ile ilgili bölümün yer aldığı eserinde, *"gadare olarak da adlandırılan **kâşi-gâri** sanatı bir nevi iksir gibidir"* diyerek yapılan işin kavramsal açıklamasını yapmaktadır (Tuna, 2002: 16).

Farsça sözlükte;

کاشی - *kâşi* : 1. Kâşânlı 2. çini, fayans

کاشپز - *kâşi-pez* : Çini yapan

کاشی کاری - *kâşi-kâri*[9] : Çini işi,

---

[8] Selçuklular İslâm din ve medeniyetine dâhil olduktan sonra Arapçayı ilim ve din, Farsçayı da edebiyat ve devlet dili olarak kabul etmişler, saray ve orduda ise Türkçe kullanmışlardır (Turan,1997: 424).

[9] کار - ***Kâr*** : *"Farisi-edat- isimlerin ismi mastarların ve mazilerin nihayetlerine gelir ve faaliyet ifade eder"*(Hüseyin Kazım Kadri, 1940b: 7).

olarak tanımlanmaktadır (Olgun-Drahşan, 1984-1985: 277). Ebu'l Kasım'ın sözünü ettiği "*kâşi-gâri sanatı",* " kâşiden yapılan iş, kâşi işi" anlamına gelmektedir[10].

Sözcüğün Arapça ile olan ilintisine gelince: eski Arapça metinlerde, mimari seramikleri ifade eden "*kâşi"* yerine "قاشانی " (*Ḳâşâni*) sözcüğünün kullanıldığı görülmektedir. Örneğin İbn Battuta seyahatnâmesi'nde Isfahan, Tebriz, Meşhed gibi İran şehirlerindeki bazı binaların *"ḳâşâni"* ile kaplı olduğu ifade edilmektedir (İbn Battuta, 2000: 281, 328, 565). Aynı eserde İbn Battuta, M.1332 tarihinde başladığı Anadolu seyahati sırasında Birgi'deki bir müderrisi ziyaretinde bahçedeki mermer havuza su getiren ark'ın kenarlarının *"ḳâşâni"* ile kaplı olduğunu zikreder. Buradaki kâşâni tabiri ile mimari seramikler kastedilmektedir. Zira İbn Battuta Birgi sarayında *"Ṣînî Kâseler"* gördüğünden söz eder ki bunlarda Arapçada "Ṣînî" olarak ifade edilen çini kâselerdir[11] (İbn Battuta, 1904-1905: 225, 228). Bir başka örnek Çalışıcı Pala'nın Marcus Milwright'tan naklettiği şu cümlede görülür: *" Yemen Sultanının oğullarının 1392 deki sünnet düğününde diğer ticari mallar yanı sıra çokça seramik eşya temin edilmesini bildirmiştir: 500 Çin porseleni (şahn al şīnī), İran işi (qāshanī), Zabid çömleği (fakhkhār al - zabīdi), sayısız form ve bezemeli eşyalar, "Cairo-made" işleri (al- qāhiriyya) ve "Shayzar-made" işleri (al- shayzariyya)"* (Çalışıcı Pala, 2012: 373). Burada da İran işi olarak belirtilen *"kâşâni"* tabirinin "Kâşân'da yapılan" anlamında kullanıldığı görülmektedir. Örneklerde görüldüğü üzere "*kâşi"* teriminin Arapça kaynaklı olmayıp, Büyük Selçuklu döneminde Kâşân şehrine nispetle ortaya çıkmış Farsça bir kelime olduğu anlaşılmaktadır.

Anadolu'nun Türk yurdu haline gelmesinden sonra burada da *"kâşi"* sözcüğü kullanılmaya devam etmiştir. Selçuklu dönemi yapılarını süsleyen sırlı malzemelerin *kâşi-hâne'lerde* üretildiği bilinmektedir (Turan, 1997: 364). Ayrıca yukarıda sözü

---

[10]Aziz Doğanay bir yayınında ***"Kâşîgerî"*** terimini, mozaik çini tekniği için kullanmaktadır (Doğanay, 2010: 184). Bir başka yayınında mozaik çini tekniği için ***"Kâşgârî"*** terimini tercih etmiştir (Doğanay, 2001: 43).

[11] A. Sait Aykut çevirisinde bu her iki ifade "çini" olarak çevrilmiştir (İbn Battuta Seyahatnâmesi, 2000: 419, 422). M. Şerif istinsahında havuza su getiren ark'ın kenarlarının "*kâşâni"* ile kaplı olduğu zikredilirken, Birgi sarayındaki kâselerden "çini kâseler" diye söz edilir (Seyahatnamei İbn Battuta, tercüme: M. Şerif, C.1, s. 330-333, 1922, İstanbul). Arapça "Kitabu Rıhletü İbn Battuta" (er-Rıhle) isimli eserde ise "قاشانی " – *ḳâşani* ve " صحاف الصینی" - *Ṣînî Kâseler* ibareleri geçmektedir (Kitabu Rıhletü İbn Battuta, (H.1322 M.1904-1905), Ömer Hüseyin el Hışabi, C.1, s. 225-228). Çeviri eserlerde terimler olduğu gibi ifade edilmeyip güncel kullanımlara göre anlamlandırılınca kavram kargaşası meydana gelmektedir. Güncel tercümede çini olarak çevrilen ifadelerin aslı Arapça olan metinde *"ḳâşâni"* ve "*ṣînî"* olduğu bunun en bariz örneğidir.

edildiği gibi Türkçe ‘sır - sırça’ kelimeleri de kullanılmıştır. Özellikle halk arasında, kayıtlı ismi farklı olsa da sırlı bezemelerinden dolayı bazı yapılara *sırçalı* denilmiştir. “Sırçalı Medrese, Sırçalı Mescit, Sırçalı Kümbet, Sırçalı Minare” isimleri halen kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra bazı yayınlarda sırlı bezemeyi ifade etmek için *“Mina”* sözcüğünün de kullanıldığı görülür[12]. Daha çok cam sanatında kullanılan *“Mina”*[13] terimi sırın camsı görüntüsünden dolayı kullanılmış olsa gerekir. Konya Sırçalı Medreseye ait, bugün Berlin İslâm Eserleri Müzesinde bulunan Farsça usta kitabesinde ise sırlı bezemeyi ifade etmek için *“nakış”* kelimesi kullanılmıştır.

Burada : بساختم این نقش بر نیابد روزکار من نمانم این بماند یا دکار

*“Dünyada bir eşi olmayan bu **nakşı** ben yaptım. Ben kalmıyorum, fakat bu eser yadigâr olarak kalacak”* ibaresi yazılıdır (Meinecke, 1968: 81; Yetkin, 1986: 56; Erdemir, 2002: 68).

Anadolu Selçuklu döneminde kullanım eşyası seramiklerine ise *“evâni”*[14] denilmektedir. İbn-i Bibi Selçuknâmesi, (İbn-i Bibi, 1956: 174), Cacaoğlu Nureddin vakfiyesi (Temir, 1989: 70) gibi eserlerde buna rastlamak mümkündür. Ayrıca pek çok şehirde bir halk sanatı olarak çömlekçilik de yapılmakta idi. Döneme ait bazı vakfiyelerde bununla ilgili kayıtlara rastlanır. Örneğin Altunaba Vakfiyesinde Konya’daki çarşı ve ticarethaneler bahsinde *“çömlekçiler kâr-hanesi”* nden söz edilir (Konyalı, 1997:839; Turan, 1947:197-235). Yine İlhanlı tabiiyet döneminde Kırşehir emiri Cacaoğlu Nureddin tarafından yaptırılan *bezzâzlar* hanı ile (bezciler), *haffâf* (kunduracılar), *kassâp* (kasaplar) ve ‘*hazzâin’*[15] adı verilen çömlekçiler gibi esnaf gruplarının varlığı bilinmektedir (Özcan, 2006: 210). Ahilik öncesinde adı bilinen

---

[12] Tevârîh-i Âl-i Selçuk’ta *mina* sözcüğü sırlı malzemeler için kullanılmıştır (Yazıcızâde Ali, 2009: 501). Ayrıca Osmanlı döneminde Mevlâna Türbesi onarımı ile ilgili 1698 tarihli üç belgede türbenin çini bezemesinden *“nakş-ı mina”* olarak söz edilmektedir (Oğuzoğlu-Mülayim, 1984: 115-122).

[13] مینا - **Mina*:*** *Şişe, cam, kuyumcuların gümüş üzerine nakşettikleri kobalt veya firuze renkli sırça* (Devellioğlu, 1993: 649).

[14] اوانی - **Evâni:** *Yemek, çay, sofra ve kahve takımları, leğen, ibrik, testi, kâse, bardak gibi madenden, billûrdan veya çiniden yapılmış eve ait kabların kıymetlice olanlarına denir…. Topraktan olan kablara* اوانئ ترابیه *– ‘evani-i türabiye’ veya çanak çömlek tabir olunur* (Arseven, 1983: 575).

[15] Erdoğan Merçil Selçuklu devrinde bu guruptaki meslekleri şöyle sıralar: *“**Hazzâf:** Çömlekçi, çanak-çömlek satan. Hazaf, topraktan yapılmış çanak-çömlek gibi şeylere denir. Çanak-çömlek yapan meslek sahibi ise hazzâf’dır. **Kûze-ger:** Testici, çömlekçi. Kûze, sözlüklerde karşılığı testi olarak geçmektedir. **Fahhâr:** Testici ve çömlekçi için kullanılan başka bir kelime fahhâr’dır. **Sebû-ger:** Testici mesleğini ifade için kullanılan bir kelime de sebû-gerdir. **Kûze-furûş:** Testi satıcısı. **Kâse-ger:** İnsanların yemeklerini içine koyduğu kâse, Anadolu Selçukluları devrinde de kullanılmakta olup bunlar çini, bakır ve altından olabilmekte idi”* (Merçil, 2000: 77-79).

bazı meslekler arasında *"ayakçı"* (kap-kacak imalatçısı, çanak-çömlek yapıp sırlayan) bir meslekten de söz edilir (Küçükdağ-Arabacı, 1999:156).

Mimari seramikleri ifade eden *"kâşi"* ile kullanım eşyası seramiklerini ifade eden *"evâni"* tabirleri erken devirden itibaren Osmanlı döneminde de kullanılmaya devam etmiştir. Özellikle kâşi tabiri 18. yüzyılın sonuna kadar hatta 19. yüzyılın başlarında dahi mimari seramikler için kullanılmıştır. Bu tarihten sonra ise daha önce evaniler için kullanılan *"çini"* kelimesi mimari seramikler için de kullanılmaya başlanmıştır.

"Kâşi" kelimesinin Osmanlı döneminde mimari seramikler için kullanılmaya devam ettiğini, bu dönemden kalan arşiv belgelerinden takip edebiliyoruz. Bu belgelerden bazılarını incelediğimizde, *'kâşi'*, *'kâşi-traş'*, *'kâşigerân'*, *'kâşici'*, *'kâşicibaşı'* gibi ifadelerle karşılaşmaktayız.

Örneğin Horasanlı ustalar tarafından Fatih Sultan Mehmed'e sunulan Farsça bir dilekçede *"kâşî-tarâşân-ı Hurâsân"*[16] ifadesi geçmektedir (Necipoğlu, 2007: 270). Dilekçede Horasanlı kâşitraşlar Sultan'dan iş istemektedirler. *"Devletiniz daim dünyanız mutlu cümlemizden selam olsun. Horasanda Kâşi Traşan dergâhı mensubuyuz. Uzun zamandır enva-i çeşit zahmet ve perişanlık içinde açlıktan ölecek haldeyiz…."*(Kırımlı, 1981: 97). Osmanlı sarayında hizmet gören sınıflardan biri olan Ehl-i Hiref'e[17] (sanatkârlar zümresi) ait pek çok defter vardır. Bu defterlerden en eskisi olan 1526 tarihli defterde, Yavuz Sultan Selim'in, Çaldıran'da Şah İsmail'i mağlup ettikten sonra Tebriz'den Osmanlı başkentine getirttiği sanatkâr

---

[16] *"Horasanlı ustaların bugün bilinen iki eseri mevcuttur. Biri Çinili Köşk diğeri Fatih'in veziri Mahmud Paşa'nın türbe çinileridir. Belki başka eserler meydana getirmiş olsalar da, bu eserler günümüze kadar gelememiş tahrip olmuşlardır. Mozaik çini tekniği bir dahaki devrelerde Osmanlı sanatında görülmez"* (Kırımlı, 1981: 97).

[17] **Ehl-i Hiref:** *"Ehl ve Hıref kelimeleri Arapça kökenlidir. 'Ehl' aile, akraba, aşiret gibi anlamlara gelmektedir. Hıref kelimesi 'hırfe' kelimesinin çoğuludur ve meslekler, sanatlar, adetler gibi manalara gelir. Şu halde 'ehl-i hıref' için günümüz Türkçesiyle 'sanat ailesi' ifadesini kullanabiliriz*" (Yaman, 1996: 273). *"Hirfet'in çoğulu olan hiref, Osmanlıca'da sanat ve zanaat sözcüklerini içermektedir. El işçiliğine dayanan hemen hemen her türlü üretim hiref kapsamında değerlendirilmiş, bu alanda çalışanlarda ehl-i hiref olarak adlandırılmışlardır. Doğrudan doğruya saraya bağlı olarak çalışan bu teşkilatta, uzmanlardan oluşan sanat ve zanaat birlikleri görev almışlardır. Birincil görevleri padişah ve maiyeti başta olmak üzere, elit tabakanın istekleri doğrultusunda sarayın sanatsal üretimlerini gerçekleştirmektir"* (Kalyoncu, 2015: 280). Ayrıca bkz. Uzunçarşılı, İ. Hakkı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*, Ankara, 1988; Çağman, Filiz, "Mimar Sinan Döneminde Sarayın Ehl-i Hiref Teşkilatı", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, İstanbul, 1988; Kırımtayıf, Süleyman, "XV. ve XIX. Yüzyıllar Arasında Osmanlı Saray Sanatı Teşkilatı", *İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi*, İstanbul, 1996.

isimlerine rastlanır. Defterde *"Cema'at-i kâşigerân"* sınıfı zikredilir ki, burada Tebrizli ustalar ile şagirdleri ve aldıkları ücretler yer alır (Uzunçarşılı, 2003a: 60).

1574 ve 1576 tarihli bazı belgelerde yine *'kâşi', 'kâşici'* ve *'kâşicibaşı'* gibi isimlerin kullanıldığı görülür. Mimar Sinan Edirne Selimiye Camiini inşa ederken, Sultan İkinci Selim'in caminin çinilerle tezyin edilmesini istemesi üzerine İznik'e verilen siparişlerin gecikmesi nedeniyle İznik kadısına bir ferman gönderilir;

"İznik Kadısına hüküm ki. Bundan akdem Hassai hümayunum için ***kâşi*** *işlenmek emrim olub nümune dahi irsal olunmuş idi. Bu zemana dek ihmal ve tekasül olunub eğlenmekle mes'ul olmuş sundur…."* (1574). Siparişlerin yine gönderilmemesi üzerine ikinci bir ferman daha gönderilir; *"İznik Kadısına hüküm ki. Bundan akdem işlenmek emrim olan kâşi alettacil itmama irüşüb süddei saadetime irsal olunmak mühimmatdan olmagın bölük halkından Mehmed* ***kâşibaşı*** *tayin olunub irsal olundu. Buyurdum ki… vusul buldukda mezbur Mehmed vecih gördüğü üzre ferman olunan kâşileri alettacil* ***kâşicilere*** *işledüp itmama irişdürüp Âsitanei saadetime göndersin…."*(1576) (Ahmet Refik, 1932: 36-37).

Üçüncü Murad dönemine ait 1585 tarihli belgelerde yine *"kâşi"* ifadesi kullanılmıştır. Bunlardan birisi, saraya inşa edilecek hamam için gerekli kâşilerin gecikmesi üzerine İznik kadısına gönderilen hükümdür; *"İznik Kadısına hüküm ki. Hâlâ hassai hümayunum mühimmi için* ***kâşi*** *lâzım olmagın tedarik olunmak için silâhdarlardan Mehmed irsal olunmuşdur...."* (Ahmet Refik, 1932: 39).

17. yüzyıl başlarında Birinci Ahmed'in mimar başı Mehmed Ağa'ya inşa ettirdiği Sultan Ahmed Camii için, halen faaliyette olan İznik atölyelerinden kâşi tedarik edildiği, 1613 tarihli belgeden anlaşılmaktadır: *" İznik Kadısına hüküm ki. Süddei saadetimde mimarların başı Mehmed dame mecdühü dergâhı muallâma mektub gönderüb kadimden mirîye ve selâtini izam ve vüzerai kiram evkafına ve sayirlere işlenen* ***kâşiler*** *mademki emri şerifim olmıya işlenmiye deyu fermanım olmuşken…."* (Ahmet Refik, 1932: 44).

16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başlarında Osmanlı imparatorluğunda başlayan ekonomik sıkıntılar (Barkan,1970: 572; Kütükoğlu, 1978: 6) saraya bağlı çalışan İznik atölyelerinin tek tek kapanmasına yol açmıştı. 17. yüzyıl ortalarında İznik'e gelen Evliya Çelebi bu durumu ifade ederken *"kâşi kâr-hâneleri"* ifadesini

kullanmaktadır. *"Dokuz yerde üstâd-ı **kâşi kârhâneleri** vardır. Asr-ı Ahmed Hân'da üç yüz kârhâne imiş. Zulümden vîrân olmuşdur…."* (Evliya Çelebi, C. III: 5).

Kâşi ifadesinin 17. yüzyıl boyunca mimari seramikler için kullanılmaya devam ettiğini hatta İznik'in, zayıflamakla birlikte hâlâ çini üretim merkezlerinin başında geldiğini, Konya Mevlâna Türbesi'nin onarımı ile ilgili 1698 tarihli üç fermandan anlıyoruz. Bu fermanlardan biri, Sultanın ilk fermanı olup Hassa Mimar Başı Mehmed Ağa'ya hitaben, ikincisi Konya naibine hitaben, üçüncüsü ise İznik kadısına, vilâyet ayânına, iş erlerine ve başlıca atölyelere hüküm şeklinde yazılmıştır. Her üç fermanda da kâşi ifadesi kullanılmış olup, üçüncü ferman şöyledir:

*İznik Kadısına ve a'yân-ı vilâyet ve iş erlerine ve İznik'de vâki' **kâşî** kârhânelerinin bellü başlularına hüküm ki. Mahmiye-i Konya'da asûde-i lahd-i rahmet ve gunûde-i mehd-i mağfiret olan, Şeyhü'l muhakkikîn miftâhü'l-guyûb-ı gencine-i yakîn mazhar-ı ûlâ-yı esrâr-ı ilâhi, mir'at-ı mücellâ-yı (…) eşbâh-ı kemâhî, pişvâ-yı zümre-i etkıyâ, reh-nümâyı sâlikân-ı mülk-i ihtidâ, Hazret-i Mevlânâ-kuddise sırrıhü'l aziz-in türbe-i mübâreke ve buk'a-i müteberrike-i fâyizü'l berekelerinin, mümâsil-i kubbe-i eyvân-ı mînû-fâm olan, kubbe-i hadrâ-yı meymenet-fercâmları, mürûr-ı eyyâm ve kürûr-ı dühûr ve a'vâm ile araza-i ârıza-i inhidâm olub, Vezîr-i A'zâm Hüseyin Paşa-edâmallâhu te'âla-etyâb-ı emvâllerinden, ol kubbe-i gerdûn-misalin- ta'mîr ü ihyasına ve kemâfi evvel terfi'ü i'lâsına, niyyet-ü azîmet itmeleriyle, tarh-ı kadîmine mutâbık nakş-ı nûmâ ve tarh-ı zîbâ ile binâ olunmak üzre dekâyık-ı ahvâl-i binâ ve hakâyık-ı eşkâl-i mînâya vâkıf, âsitâne-i sa'âdetimde, mühendisân-ı sutûde-tarh-ı bedâyi'-âşinâ ta'yin olunub, derûn-ı kubbenin kadimde müzeyyen dîvâr-ı nüzhet-âsârı üzrinden nakş-ı **kâşîsinin** mahallinden nümûnesi getürdilüb….* (Oğuzoğlu-Mülayim, 1984: 115-122).

18. yüzyılın başlarında İznik atölyelerinin yok denecek kadar azalmasıyla, Üçüncü Ahmed'in kızı Fatma Sultan'ın sarayının tamiri sırasında gerekli kâşilerin Kütahya'dan sipariş edildiğini gösteren 1709 tarihli belgelerde de yine kâşi kelimesi kullanılmıştır. Bu belgelerden Üçüncü Ahmed'in Anadolu valisine gönderdiği ferman şöyle başlar: *"Anadolu valisine hüküm ki. Kerimei muhteremem Sultan içün mahmiyei İstanbul'da tamir olunan saraya biraz **kâşi** iktiza itmekle bundan akdem yedi bin aded **kâşi** tuğla ve bin aded yazma **kâşii** kebir ve bin beş yüz aded dahi yazma **kâşii** sagir ki min haysülmecmu' dokuz bin beşyüz kâşi olur Kütahya*

canibinde marifeti şer' ile işletdirilmesi…." (Ahmet Refik, 1932: 46). Bu dönemde İznik atölyelerinin kapanması üzerine, bu kadim sanatın kaybolma ihtimalinden endişelenen Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, İstanbul'da Tekfur Sarayında başka sanat dallarıyla birlikte çini atölyesi kurulması çalışmalarını başlatır. Bunun için İznik'ten usta ve ilgili yerlerden atölye için lâzım gelen malzemeler temin edilir. Bu süreçte yapılan yazışmalarda yine kâşi tabiri kullanılmaya devam etmiştir. İbrahim Paşa'nın Kocaeli mutasarrıfı ile İznik Kadısına ve İznik naibine gönderdiği emirnâme şöyledir*: " Ber veçhi arpalık Koca İli sancağına mutasarrıf olan dame ikbalühuya ve İznik Kadısına ve İznik Naibine ve Yeniçeri serdarı ve âyân ve iş erlerine hüküm ki. Bundan akdem İznik'de olan* ***kâşi*** *ustalarından iki neferi getürdilüb* ***kâşi*** *işlemesinin keyfiyyeti suak ve istinsak olundukda mezburlarun ihbarları üzre bu defa İstanbul'da işlenmek üzre nümune tutulması muktazi olan eşya defter olunup mübaşir tayin olunan…."* (Ahmet Refik, 1932: 49). Tekfur Sarayında atölye kurulduktan sonra üretime başlamış ve o dönemin bazı yapılarında burada üretilen çiniler kullanılmıştır. Ancak Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın 1730 yılındaki idamından sonra (Aktepe, 1993: 442) bir müddet daha çalışan atölye daha sonra kapanmıştır (Öney, 1976: 71; Yenişehirlioğlu, 2007: 351).

Tekfur sarayı atölyesinin kapanması ve İznik'teki üretimin çok daha önceden bitmiş olması nedeniyle, 18. yüzyıl ortalarından itibaren ihtiyaç duyulan çiniler, kullanılmayan yapılardan sökülerek tedarik edilmiştir. Buna dair belgelerde de yine kâşi sözcüğü kullanılmaya devam etmiştir. Örneğin Edirne sarayındaki bir yatak odasının çinileri söktürülüp İstanbul'a getiriliyor: *" Edirne monlasına ve bostancıbaşına hüküm ki. Edirne'de olan sarayı hümayunumda henüz tamir olunmayub müşrifi harap olan dairei aliyyemde merhum ve magfurün leha Büyük Valide Sultan tabet serahanın dairesinde vaki bir sagir beyaz* ***kâşili*** *yatak odası olup mezbur odanın* ***kâşileri*** *ve pervazları ve yektâ* ***kâşileri*** *cümlesi bir hoşça sökilüb…."* (Ahmet Refik, 1932: 52). Aynı şekilde III. Ahmed kütüphanesi kâşileri Boğaziçi'ndeki Kara Mustafa Paşa köşkünden alınmıştır (Dayıgil, 1988: 433).

18. yüzyılın ikinci yarısında, yerli üretimin olmaması, tek üretim merkezi Kütahya'nın da ihtiyaca cevap verememesi, aynı zamanda o dönemde artan yabancı ürün hayranlığı nedeniyle Avrupa'dan çini-fayans ithal edildiği görülmektedir. Döneme ait belgelerde mimari seramikler için *"Frengi kâşi"* ifadesi kullanılmıştır.

Örneğin 1757'de Beylerbeyi Sahilsaray'ında gerçekleştirilen inşaat ve onarım çalışmaları sırasında 7000'den fazla Frengi kâşi yani Avrupa çinisi kullanıldığı ilgili keşifte belirtilmiştir. Ayrıca 1760, 1766, 1773 tarihli belgelerde Viyana, Nemçe, (Avusturya), İspanya, Hollanda, Saksonya gibi bölgelerden Frengi kâşi ithal edildiği belirtilmektedir (Mazlum, 2013: 503-505).

Osmanlı döneminde mimari seramikler için kâşi teriminin en son kullanıldığı belgelerden biri de 1813 tarihli bir onarım belgesidir. Bu onarım belgesinde Topkapı Sarayı içindeki Yalı Köşkünün dış cephe çinileri için *"hâriç kâşiler"* ifadesi kullanılmıştır (Necipoğlu, 2007: 293).

Görüldüğü üzere Anadolu'da mimari seramikleri ifade etmek için, Selçuklu döneminden Osmanlı'nın son yüzyılına kadar *"kâşi"* sözcüğü kullanılmıştır. Burada üzerinde durulması gereken bir husus da "kâşi" sözcüğünün belli bazı teknikler veya fritli hamur teknolojisi ile üretilen seramikler için değil, mimaride uygulanan tüm seramik mamulat için kullanılmasıdır. Örneğin Selçuklu döneminde yaygın olarak kullanılan kalsiyum-alkali fritli sırlı tuğla, tek renk sırlı plaka, mozaik, kabartma gibi tekniklerle yapılan mimari seramikler, Beylikler devrinde gördüğümüz kırmızı killi renkli sır tekniğinde mimari seramikler, Osmanlı döneminde geliştirilen kurşun-alkali fritli sır altı tekniğinde mimari seramikler ve hatta 18. yüzyılda Avrupa'dan ithal edilen fayanslar dahi *"kâşi"* olarak ifade edilmiştir. Bunun yanı sıra, 15. yüzyılın başlarında kullanılmaya başlanan *"çini"* sözcüğü ise, birkaç istisna dışında 19. yüzyıl başlarına kadar hep kullanım seramiği yani *"evâni"* leri nitelemek için kullanılmıştır. Bu dönemden itibaren ise hem mimari seramikler hem de kullanım seramikleri için *"çini"* sözcüğü kullanılmış, daha sonra yabancı yayınların tesiri ile sadece mimari seramikler için *"çini"*, kullanım eşyaları için ise *"seramik"* denilmeye başlanmıştır (Öney, 1976: 7). Günümüzde ise, geleneksel teknik ve motiflerle yapılan her türlü sırlı malzemeye *"çini"* denilmektedir.

Türk sanat tarihinde köklü bir geçmişe sahip olan seramik sanatında, bugün yaygın olarak kullandığımız *"çini"* kelimesinin kavram olarak ne anlama geldiğini, ilk ne zaman, nasıl ve ne için kullanıldığını belirleyebilmek için tarihi kaynak ve belgelere, bugünkü kavram kargaşası için ise bazı sözlük ve yayınlara başvurmak gereklidir.

"Çin-i" sözcüğü, içerisinde Çin isminin geçmesinden dolayı doğal olarak Çin ile ilişkilendirilir. Kelimenin sonundaki (-i) aitlik eki, kastedilen ürünün Çin'den geldiğini veya Çin'e atfedildiğini belirtir. Ancak Osmanlı dönemine ait tarihi belgelerde, bu kelimenin ilk kullanılmaya başlandığı andan itibaren Çin'den gelen seramik veya porselen ürünlerden ziyade, bunların benzeri olan yerli imalatlar için kullanıldığı görülmektedir. Aslında bu tür ürünlerin Çin ismiyle ilişkilendirilmesinin en erken örneğini Arap dilinde görmekteyiz.

Arapçada Çin ülkesi için (صين) *"Ṣîn"* kelimesi kullanılmaktadır (Devellioğlu, 1993: 954). Alimcan İnayet, Arapçada Çin için kullanılan *"Ṣîn"* adının Orta Çağ Sanskritçesindeki *"Cina"* kelimesinden geldiğini ve bu kelimenin kökeninin de *"Qin / Çin"* olduğunu ifade eder (İnayet, 2007: 1179). Barthold ise, Türklerin batıya geldikten sonra Araplardan *"Ṣîn"* adını kabul ettiklerini (genellikle Farsça (ç) harfi Arapçada (s) olarak telaffuz edildiği için Farsça "Çin" yerine Araplar *"Ṣîn"* demişlerdir) ifade etmektedir (Barthold, 2006: 80). Dîvânü Lugati't Türk'te Tawgaç ili tarif edilirken Kuzey-Çin anlamında (صين) *"Ṣîn/Çin"*, Güney-Çin anlamında (ما صين) *"Maṣîn/Maçin"* isimleri kullanılmıştır (DLT-I, 1985: 453). Abbasiler döneminde H.237/M.851 tarihinde yazıldığı kabul edilen "Ahbârü's-Ṣîn ve'l-Hind" adlı seyahatname kitabında, müslüman ve Arap tüccarların Çin ve Hindistan ticaretleri ve bu bölgeler hakkında malumatlardan bahsedilmektedir (Ateş, 1949: 231-235; Cilacı, 1988: 493). Araplar Çin'de yapılmış-Çin işi ürünlere (صينى) *"Ṣînîy"* demektedirler (Devellioğlu, 1993: 955). İ. Ünal ve J.Raby, İsmail Taalibi'nin (961-1038), *"Latail- el-Maarif"* adlı eserinde, Çin sanat eserlerinin ehemmiyeti nedeniyle Arapların, alışılmamış bütün eşyalara *"ṣīnīyya"* dediğini belirtmektedirler (Ünal, 1961: 192; Aktaran: Çalışıcı Pala, 2012: 375). A. Lane ise müslüman seramikçilerin yaptıkları ürünlere alışkanlıkla *"Ṣînî"* adını verdiklerini belirtir (Lane, 1971: 21). Yukarıda da sözünü ettiğimiz İbn Battuta Seyahatnamesinde, Aydınoğlu'larının Birgi sarayındaki kâseler için (صحاف الصينى) *"Ṣînî Kâseler"* ibaresi kullanılmıştır (er-Rıhle, 1904-1905: 225, 228). Yine yukarıda yapılan bir alıntıda, Yemen Sultanının oğullarının 1392 deki sünnet düğününde diğer ticari mallar yanı sıra çokça seramik eşya temin edildiği, bunların arasında: *"500 Çin porseleni (şahn al şīnī), İran işi (qāshanī), Zabid çömleği*

(fakhkhār al - zabīdi), sayısız form ve bezemeli eşyalar, "Cairo-made" işleri (al-qāhiriyya) ve "Shayzar-made" işleri (al- shayzariyya)" olduğu ifade edilmişti (Çalışıcı Pala, 2012: 373). Burada Çin porselenleri için "*şahn al şīnī*" ifadesi kullanılırken, geleneksel üretim olan Zabid çömleği için "*fakhkhār al- zabīdi*" ifadesi kullanılmıştır. Bu örneklerden anladığımız kadarıyla Araplar, Çin'den gelen porselen / seramik veya bunların yerli üretimi olan fritli ürünlere *"ṣînî"* ifadesini kullanırken, geleneksel üretimler için farklı isimler kullanmışlardır. Arapçada topraktan yapılan mamulât için kullanılan bazı terimler şunlardır:

صيني - *Ṣînî:* Çini, porselen

بياع الصيني - *Beyya'u-s Ṣînî*: Çinici

خزف - *Ḫazefün:* Toprak kap, testi, saksı, çanak çömlek, seramik, fayans, porselen, çini, balçıktan yapılıp ateşte pişen şey. (خزف ايزنيك – İznik Çinisi)

خزاف - *Ḫazzâfün:* Çömlekçi, fayansçı, saksıcı

فخار - *Faḫḫâr:* Toprak işi, balçıktan yapılan çömlek, çanak, testi, kap, saksı, bardak, çini. (Kur'anı Kerimde Rahman suresi 14. Ayet-i Kerîme'de;

خلق الإنسان من صلصال كالفخار - "Allah, insanı pişmiş çamur gibi bir balçıktan yarattı". Ayette faḫḫâr kelimesi kiremit gibi pişmiş çamur, çömlek gibi pişmiş çamur vb. anlamlarda tercüme edilmiştir).

فرفوريّ - *Ferfuriyyü:* Porselen, fayans, çini

بلاط صيني - *Belâdü Ṣînî:* Kâşi

بلاط سيراميك - *Belâdü Seramik:* Seramik karo

Yararlanılan dijital lügat (https: //www.almaany.com/tr/dict/ar-tr)

Araplar, Çin'den gelen porselen / seramik veya bunların yerli üretimi olan fritli ürünlere *"ṣînî"* ifadesini kullanırken, Türklerin, müslüman olduktan sonra Araplarla daha yakın münasebette olmalarına rağmen *"ṣînî"* kelimesini kullandıklarına dair bir kayda rastlanılmamaktadır. En eski Türkçe sözlüğümüz olan Divan-ü Lûgat-it-Türk'te Çin'den gelen seramikler için "*Çelinğ ayak:* Çin'den gelme – Çin kâsesi" ifadesi geçmektedir (DLT-III, 1985: 371). Anadolu Selçukluları zamanında çanak-çömlek üreticileri için Arapça *"Ḫazzâf"*, *"Faḫḫâr"* gibi unvanların kullanılmasına (Merçil, 2000: 77-79), mimari seramikler için *"kâşi"* ve

"sırça" ifadelerinin bulunmasına karşın, *"ṣînî"* kelimesinin kullanıldığına dair bir belge bulunmamaktadır. Oysa bu dönemde gerek yakın doğu Türk ve İslâm coğrafyasıyla, gerek uzak doğu Çin ve Hindistan coğrafyasıyla çok canlı bir ticaretin varlığı bilinmektedir. Bu bölgelerden diğer ürünlerle birlikte çok sayıda seramik ve porselen eşya da gelmiş olmalıdır (Sümer, 1993: 9-14; Turan, 1997: 363-368; Merçil, 1997: 177; Koca, 2002: 348; Polat, 2002: 375-385; Eskikurt, 2014: 15-40; Yaşar, 2016: 483-502). Ancak Selçuklu Saray'ında ve diğer varlıklı devlet adamlarının konaklarında yerel ürünler dışında Çin porseleni kullanımına dair henüz bir belge bulunamamıştır. Sadece Gordlevski'nin bir yayınında, Konya Sarayındaki yemeklerde porselen, altın ve gümüş, zengin sofra takımları kullanıldığı bilgisi mevcuttur (Gordlevski, 1988: 296). İbn Battuta'nın Aydınoğlu'larının Birgi sarayında gördüğü *"Ṣînî kâseler"* ile Gordlevski'nin bahsettiği porselenlerin Çin mamulü mü, yoksa bunların benzeri üretimler mi olduğu konusunu aydınlatabilmek için daha çok belgeye ihtiyaç duymaktayız. Ancak gerek Anadolu Selçuklu devri, gerek sonraki beylikler devri, hatta 14. yüzyıl Osmanlı erken dönemde, Çin porseleni veya benzeri ithal ve yerli ürünler kullanılmış olsa bile, bunlara *"Ṣînî"* veya *"Çini"* dendiğine dair bir bilgi mevcut değildir.

Osmanlı erken dönemde 1410 veya 1420'lere kadar, Çin porselenlerinin az bulunan, bulunsa da ancak Sultan sofralarında görülebileceği ifade edilmektedir (Raby ve Ünsal, 1986: 28). Uzunçarşılı, Sultan Çelebi Mehmed dönemi (1413-1421) vezirlerinden Hacı İvaz Paşa'nın güzel sanatlarla alâkalı olduğunun *Âşık Paşa-zâde Tarihi*'ndeki bir fıkradan anlaşıldığını, Âşık Paşa-zâde'nin, *"Âli Osman kapısında çini evâni (Ṣînî) ile şölen, yani ziyafet çekmek âdetini Hacı İvaz Paşa'nın ihdas ettiğini ve başka memleketlerden sanat ve hüner sahiplerini onun getirdiğini beyan ettiğini"* ifade eder (Uzunçarşılı, 1959: 36). Hacı İvaz Paşanın, vezirliği döneminde Suriye, Irak ve İran'dan çeşitli alanlardaki sanat erbabını Anadolu'ya getirttiği, bunlardan özellikle Tebriz'li ustaların Yeşil Külliyede görev yaptıkları bilinmektedir (Âşıkpaşaoğlu Tarihi, 1970: 227; Özcan, 1996: 485; Ayverdi, 1972: 94; Necipoğlu, 1990: 137; Öney, 1987: 63; Raby, 1989a: 83; Carswell, 2006: 16). Bu ustalar, Timur dönemi coğrafyasında özellikle Semerkand'ta geliştirdikleri teknikleri Bursa ve Edirne'de inşa edilen bazı yapılarda uygulamışlardır (Raby, 1989a: 83).

"Çini" ifadesinin Anadolu'da ilk kullanılmaya başlamasını, bu dönemde gelen Tebrizli ustalarla ilişkili olabileceği düşünülmektedir. Zira bu ustaların geldikleri bölge olan İran coğrafyasına, Timur döneminde çok yoğun mavi-beyaz Çin porseleni geldiği bilinmektedir (Lane, 1947: 46; Golombek, 1996: 577). 14. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelmeye başlayan Çin porselenleri, 15. yüzyıl boyunca bölgenin seramik üretimini etkilemiştir (Crowe, 1992: 170). Bu dönemde Çin süsleme anlayışı denilen "*Chinoiserie"* üslubunda üretimler gerçekleştirilir (Crowe, 1992: 170-171). Ülkeye gelen kıymetli porselenlerin korunduğu **(چینی خانه)** *"Çînî-Ḫâne / chini- khaneh"* ler inşa edilmiştir. Örneğin Uluğ Bey'in yaptırdığı söylenen *Çînî-Ḫâne'nin*, porselenlerle donatılmış bir köşk şeklinde olduğu ifade edilir (Togan, 1981: 96; Necipoğlu, 1990: 137; Bailey, 1992: 189). Chinoiserie üslubunda yani Çin motiflerinden etkilenilerek porselen gibi beyaz bir yapıda üretilen kullanım seramiklerine bu bölgede **(چینی الات - چینی)** *"Çînî- Çînî Âlât"* denilmektedir (Olgun ve Drahşan, 1984-1985: 122).

Sultan Çelebi Mehmed döneminde Yeşil Külliyede çalışan bu Tebrizli ustalar, renkli sır tekniğinde mimari seramikler üretmenin yanı sıra *"Chinoiserie"* üslubunda sır altı mavi-beyaz mimari seramikler de üretmişlerdir (Raby, 1989a: 88; Turan Bakır, 2007: 282). Bunların örneklerini Bursa Yeşil Türbedeki Hafsa Hatun Sanduka'sında (1421) ve Edirne Muradiye Camii'nde (1436) görmekteyiz. J. Carswell, buradaki çinilerin Tebriz veya Kubachi mavi-beyaz seramikleriyle yakın ilişkisi olduğunu belirtir (Carswell, 2006: 14-16). Raby ise, İznik'te kaçak yapılan kazılarda ortaya çıkan çini kâse parçalarından yola çıkarak Tebrizli ustaların çini evâni de yaptıklarını ifade eder (Raby, 1989a: 89). Aslında Çin etkili mavi-beyaz seramiklerin ilk yalın örnekleri, bu dönemde gelen Tebrizli ustalardan önce de *"Milet işi"* adı verilen Beylikler devri seramiklerinde görülmektedir. Ancak bunlara o dönemde *"çînî"* dendiğine dair bir belgeye sahip değiliz. Görülüyor ki Tebrizli ustalar, *"çînî"* dedikleri Çin porseleni benzeri yerel üretimlerini (chinoiserie) Anadolu'da da uygulamışlar ve böylece Farsça *"çini"* kelimesi, bu tür evâni seramikler için kullanılır olmuştur. Aynı zamanda Osmanlılarda, bir ürünün geldiği bölgeye atfedilerek tanımlanmasına da sık rastlanır. Bu dönemde sadece evâniler için kullanılan çini ifadesinin yaygın kullanımlık kazanmasının ise bu işin ticaretini

yapan tüccarların ürünlerinin değerini artırmak için uyguladıkları bir pazarlama yöntemi neticesinde olduğu düşünülebilir.

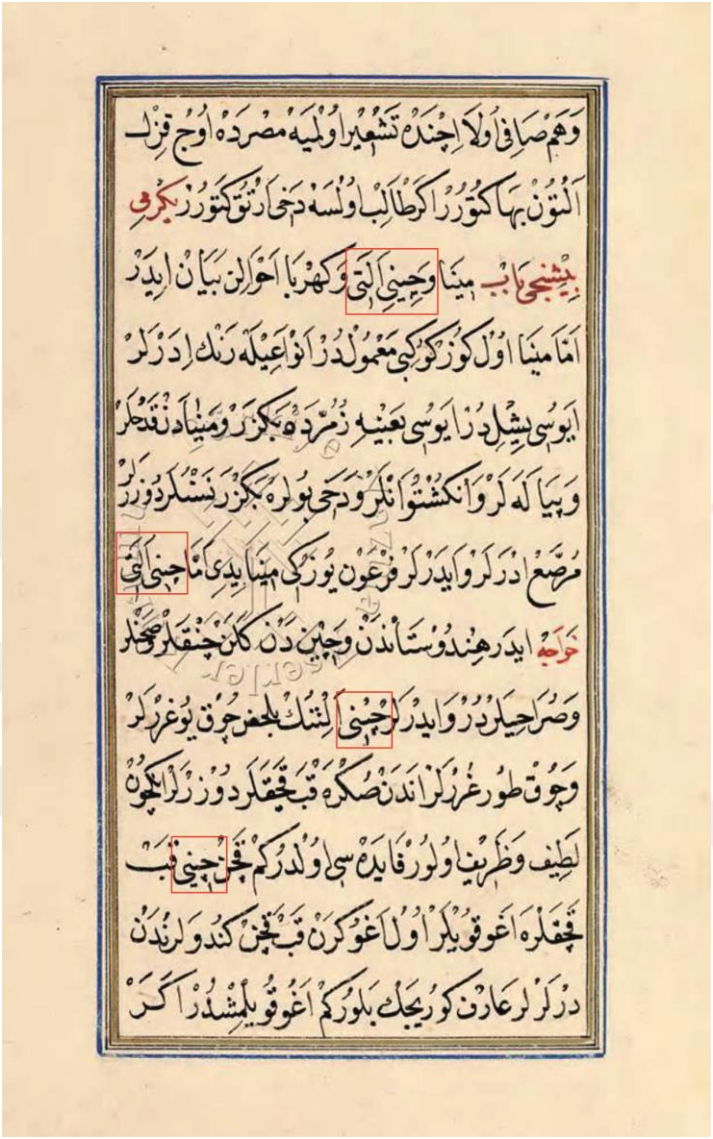
15. yüzyıl başlarından itibaren, Osmanlı dönemine ait belgelerde ve dönem kaynaklarında, *"kâşi"* kelimesi mimari seramikler için, *"çini"* kelimesi ise daima Çin etkili yerel üretim evâniler için kullanılmıştır. Yaptığımız araştırmalarda tespit edebildiğimiz kadarıyla *"çini"* kelimesinin kullanıldığı en erken tarihli eser, Muhammed bin Mahmûd Şirvâni[18] tarafından H. 833/ M. 1430 tarihinde Bursa'da yazılan ve Sultan II. Murad'a sunulan *"Tuhfe-î Murâdî (Cevhernâme)"*[19] adlı eserdir. Değerli taşları çeşitli yönleriyle tanıtmak için yazılmış olan eser, Anadolu'da yazılan Türkçe ilk tıp kitapları arasında sayılmasına rağmen, bir tıp kitabı olmayıp içinde tıpla ilgili bilgiler de bulunmaktadır (Argunşah, 1991: 1). Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı tarafından tıpkıbasımı yayınlanan eserin 98. sayfasında yer alan 25. Bab'ta *"çini"* konusu tanıtılmakta ve burada **(چینی التی – چینی)** *"Çînî- Çînî âleti"* kelimeleri geçmektedir (Fotoğraf:1).

İstanbul'un fethiyle birlikte, Fatih Sultan Mehmed'in âlim ve sanatçı kişiliği, Osmanlı ilim ve sanat hayatında yepyeni bir merhale başlatmıştır. Topkapı Sarayının inşasıyla burada kurulan nakkaşhâne, Osmanlı saray sanatının teşekkül etmesini sağlamıştır. Bu dönemden itibaren Sultanların Çin porselenine ve yerli üretim çinilere verdikleri ehemmiyet, Saray'da büyük bir hazinenin oluşmasına yol açmıştır.

---

[18] **Muhammed bin Mahmûd Şirvâni:** *Bir taraftan Türk dili, diğer taraftan Türk bilim tarihinin çok önemli isimlerinden birisidir. 15. yüzyılın ilk yarısında Anadolu coğrafyasında adını duyurmuş, meşhur bir hekim olan Şirvânî'nin, ne zaman ve nerede doğduğu, eğer Şirvan'da doğmuş ise Anadolu'ya ne zaman geldiği de bilinmemektedir. Yazar, Menteşeoğlu İlyas Bey'e (1403-1421), Germiyanoğlu Yakub Bey'e (1413-1421), Timurtaş Paşaoğlu Umur Bey'e (öl. 1461), Sultan II. Murad'a (1421-1451) ve onun kazaskeri Veliyüddîn'e eser sunmuştur. İlyâsiyye, Sultâniyye, Cevhernâme, adı bilinmeyen bir yemek kitabı, Mürşid ve Tuhfe-i Murâdî gibi Türkçe eserlerinin yanı sıra İlyâsiyye, Yakûbiyye, Ravzatu'l- 'ıtr, el-Faslu'l-âşir fî mârifeti'l-evzân ve'l-mekâyil, Risâletün mine't-tıb fî beyâni me'btelâ bihî mine'l-kulunc, Miftâhu'n-necât li-mâ yenfetihu bi-hî ebvâbü'l-birri ve's-saâdât isimli Arapça eserleri de bulunmaktadır. Telif tarihi bilinen son eseri Mürşid'i 1438'de yazmış olması sebebiyle bu tarihten birkaç yıl sonra ölmüş olabileceği söylenebilir* (Muhammed bin Mahmûd Şirvâni, (2012), *Tuhfe-î Murâdî (Cevhernâme)*, Yay. Haz. Mustafa Argunşah, 1. Baskı, 11-14, İstanbul. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları:9.

[19] **Tuhfe-î Murâdî (Cevhernâme):** *Muhammed bin Mahmûd Şirvâni tarafından değerli taşları çeşitli yönleriyle tanıtmak için H. 833/ M. 1430 tarihinde Bursa'da yazılmış ve Sultan II. Murad'a sunulmuştur. Yazar, ilk olarak H. 831/ M. 1428 yılında Cevhernâme isimli bir eser yazarak Timurtaş Paşaoğlu Umur Bey'e takdim etmiş, daha sonra bu eserini genişleterek Tuhfe-i Murâdî adıyla Sultan II. Murad'a sunmuştur. Önce yirmi beş bab olarak yazdığı eserin sonuna daha sonra yedi bablık mukavviyat (kuvvet verici ilaçlar) ve ıtriyat (güzel kokular) bölümü ekleyerek otuz iki bab'a çıkarmıştır* (Muhammed bin Mahmûd Şirvâni, (2012), *Tuhfe-î Murâdî (Cevhernâme)*, Yay. Haz. Mustafa Argunşah, 1. Baskı, 19-21, İstanbul. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları:9.



Fotoğraf: 1 “Tuhfe-î Murâdî (Cevhernâme)” isimli eserin 25. Bab, 98. sayfası

Fatih Sultan Mehmed ve sonraki devirlerde bu eserler *“oda-yı çînî - çînîḫâne”* adı verilen depolarda *“çinicibaşı”* diye isimlendirilen mutfak sorumlularına emanet edilmiştir (Uzunçarşılı, 1984: 381; Necipoğlu, 2007: 103; Atasoy, 1989a: 30; Çalışıcı Pala, 2012: 377). Bu mekânlara verilen isimlerde yine *“çînî”* kelimesinin kullanıldığını görüyoruz. Ancak burada geçen *“çinicibaşı”* kelimesi çini yapanların başı olarak değil, bu mekândan sorumlu kişi olarak kullanılmaktadır. Zira yukarıda zikrettiğimiz belgelerde mimari veya kullanım seramiği yapan çini ustalarının başındaki kişiye *“ser-kâşi veya kâşicibaşı”* denilmektedir. Aynı şekilde *“çînîḫâne”*

ifadesinde geçen *"çînî"* terimi de, ithal veya yerli tüm değerli pişmiş toprak eserler için genel bir anlamda kullanılmıştır. Tıpkı *"kâşigerân"* tabirinin hem mimari hem de kullanım seramiği yapan ustalar için kullanıldığı gibi. Ancak *"çînî"* kelimesi Çin porselenlerini ifade etmeyip, bu tür ürünler için belgelerde *"fağfuri"* ve *"mertebani"* gibi isimler kullanılmaktadır (Atasoy, 1989a: 25).

Osmanlı döneminde *"fağfuri"* olarak isimlendirilen porselenin[20] ilk yapıldığı yer uzak doğudur. Çin'de T'ang dönemi (M. 618-906) seramikleri ilk porselen ürünler olarak kabul edilir. *"Seladon"* adı verilen yeşil sırlı seramik üretiminin tarihi ise Han dönemine (M.Ö. 206-220) kadar uzanır (Arcasoy, 1997: 93; Erdoğdu, 2002: 60). Sung Sülalesi döneminde (960-1279) ilk fildişi renginde beyaz porselenler, Yuan döneminde ise (1280-1368) sır altı mavi-beyaz porselenler üretilmiştir. Bu tür porselenler Ming döneminde (1368-1644) en parlak örneklerini vermiştir (Arcasoy, 1997: 92-96). Şüphesiz Çin seramik sanatını ilk tanıyanlar en yakın komşuları olan Hun'lar, Göktürk'ler, Uygur'lar ve tüm Türkistan coğrafyası olmuştur. Miladi 8. yüzyıldan itibaren ise Arap ve diğer müslüman coğrafya, uzak doğu ticareti sayesinde Çin porselenlerini tanımışlardır (Barthold, 2006: 34; Lane, 1947: 3; Ünal, 1961: 192; Cilacı, 1988: 491). Avrupa ise Çin porselenlerini 13. yüzyılın sonlarında seyyah Marco Polo ile tanımıştır (Markopolo Seyahatnamesi, t.y.: 117; Arcasoy, 1997: 93). Avrupa'da teknik açıdan porselen tanımına uyan ilk üretim 1710 yılında, Almanya Meissen'de kurulan fabrikada Böttger tarafından yapılmıştır (Meydan Larousse, t.y.: 10-268; Arseven, 1975a: 1622).

İslâm dünyasında Çin imparatorlarına **(فغفور)** *"Faġfur"*[21] denilmektedir. R. Şeşen, İslâm coğrafyacılarının *"Fağfur-i Çin"* tabirini kullandıklarını belirtir (Şeşen,

---

[20] **Porselen:** Yüksek derecede pişmiş kaliteli bir seramik türü olan porselen değişik yayınlarda şöyle tanımlanır:
-*"Porselen, Latince'de bir tür kabuklu deniz hayvanının (istiridye) kabuğunun "porsella" olan adıdır"* (Arcasoy, 1983: 3).
-*"İtalyanca porcellana, dişi domuzun (porca) ferci biçiminde kabuktan (Fr. Porcelaine) seramik. Genellikle beyaz, aşırı camlaştırılmış, inceltilince yarı saydamlaşan, çoğunlukla renksiz ve saydam sırla kaplı, ince ve sıkı bir hamurdan yapılmış seramik parça"* (Meydan Larousse,t.y.: 10-267).
- *"Kaolin, kuvars, feldspat ve beyaz kil ile belirli oranlarda yapılan karışımla hazırlanan sıvı ve gazları geçirmeyen yarı saydam, genel olarak beyaz renkte vitralaşmış seramik mamulatın genel adıdır. Porselen, 8. ve 12. yüzyılda Çin'de gelişmiş oradan Japonya'ya ve Avrupa'ya geçmiştir. Bu sert yarı saydam mamulat Avrupa'da porselen adını almıştır"* (Şahin, 1983: 29).

[21] **Faġfur:** *"Çin imparatorlarına verilen bir ad"* (Devellioğlu, 1993: 248). *"Farisî: fag- put, sanem; pur- oğul: ibnissanem- ismi has- Çin imparatorlarına verilen unvan"* (Hüseyin Kazım Kadri, 1940a: 649).

2001: 35,61). A. İnayet ise, Kırzıoğlu'nun; *" Eskiden Çin'e hâkim olan Çu=Chou sülalesinin (M.Ö. 1116-250) mensup olduğu Türkler gibi, Hun hükümdarları da, kendilerini 'Göktanrı=Semanın Oğlu' diye anarlardı. Göktürkler'de de bu an'ane yaşamıştır. İran dilinde bu unvan '**Baga-Para, Bag-Pur**' (=Gök/Sema-Oğlu) diye tercüme edilmiş ve İslâm edebiyatına 'Çin- **Fağ-Fur'u** olarak geçmiştir"* görüşünü paylaşır (İnayet, 2007:1183).

(فغفورى) *"Faġfurî"*[22] kelimesi ise fağfur ismine nispetle *"Çin işi- Çin porseleni"* anlamında kullanılmaktadır. İ. Ünal; *"Makrizi, 'Selâhaddin Eyyubi'nin hayatı ve Maceraları' adlı eserinde… 1131 (732) hadiselerini anlatırken Yektemur sarayından bahseder. Kılavun'un Yektemur Beyi'nin kızı ile olan izdivacından saraydan çıkan cihaz arasından 48 hammal, **fağfuri** ve çiniye işaret edilmiştir"* (Ünal, 1961: 193), bilgisini aktarırken Arap dilinde fağfur kelimesinin kullanıldığını göstermektedir. Osmanlı döneminde de Çin imparatorları için Fağfur ismi kullanılmış, dolayısıyla *"Çin işi-Çin porseleni"* ürünlere *"fağfuri"* denilmiştir.

Osmanlı belgelerinde tek renk sırlı Çin seladonlarını[23] nitelemek için ise **(مرتبانى)***"Mertabânî"*[24] isminin kullanıldığı görülür. İslâm coğrafyası ve Anadolu'ya ilk gelen ve yaygın olarak benzerlerinin üretildiği ilk ürünler seladon adı verilen bu seramiklerdir. Şahin'in ifadesine göre, *"Oyma ve kalıplama tekniği ile yapılan dekorlar üzerinin gri-maviden, yeşil ve tonlarında renkli sırlama ile elde edilen"* bir seramik türüdür (Şahin, 1983: 30). Abbasiler devrinden beri içine zehirli içecek konulduğunda çatlayarak zehri belli ettiğine inanılan (Hillenbrand, 2005: 56) seladon kaplar Osmanlı Sultanları tarafından da tercih edilmiştir.

---

[22] **Faġfurî:** *"Fağfura mensup çini"* (Devellioğlu, 1993: 248*). "Çin'de yapılan porselen"* (Arseven, 1983: 577). *"Fağfura mensup ve müteallik, Çin mamulâtı türabiyesinden her türlü evâni"* (Hüseyin Kazım Kadri, 1940a: 649).

[23] **Seladon:** Bu kaplarla ilgili yayınlarda yer alan bilgilerden bazıları şöyledir:

-*"Yeşil sırlı kaplara seladon denilmesi ve bu adın yaygın bir terim halini alması 17. yüzyıldan itibaren olmuştur. 1610'da Paris'te oynanan Honore d'Urfe'nin I'astree adlı pastoral oyunundaki yeşil giysili çabanın adı Celadon'dur. Çince Ch'ing tz'u, Japonca Seiji, yakındoğu ülkelerinde mertebani denilirdi"* (Erdoğdu, 2002: 61).

-Aziz Doğanay, batılı kaynakların Selâhaddîn-i Eyyûbi'ye nisbetle Seladon denildiğini belirtir (Doğanay, 2010: 184).

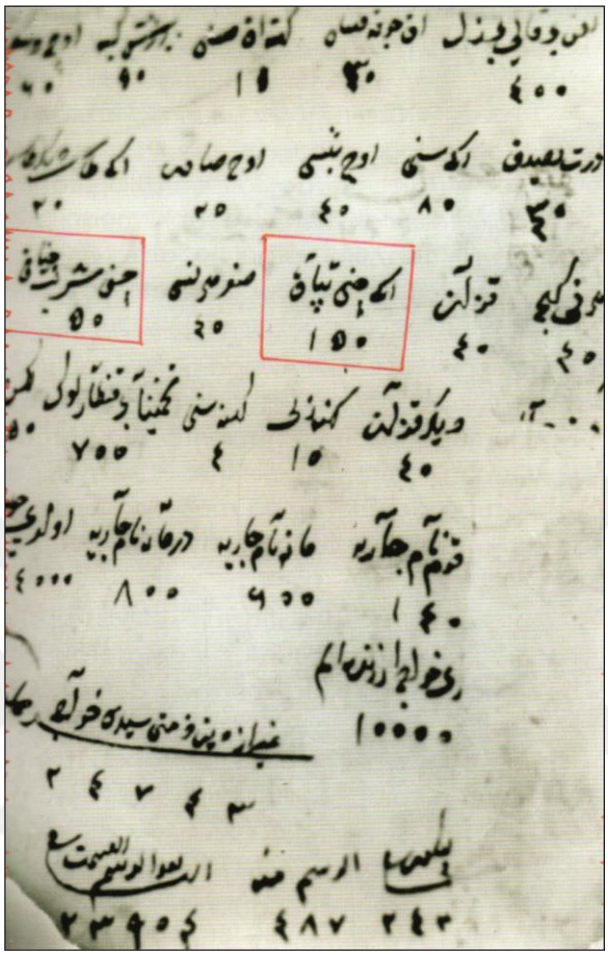
- *"Seladon kaolin ve feldspat karışımından meydana gelen, açık gri hamurlu, sert ve gözeneksiz bir seramik türüdür. Sert, ağır ve kalın yapısı ile taş görünümündedir. Sırları yüksek oranda feldspat ile az miktarda silika ve demirden oluşur. Seladonlar yarı saydam yeşil sırlıdır*" (Erdoğdu, 2002: 60).

[24]**Mertebani:** *"Mertaban'da yapılan bir cins çanak çömlek"* (Devellioğlu, 1993: 623). *"Mertaban'da yapılan yeşilce sırlı keramik"* (Arseven, 1966: 3-1308).

"Seladonların zehiri belli ettiği inancı, tercih edilerek kullanılmasına yol açmıştır. Özellikle İslâm ülkelerinde bu yaygın ama gerçek olmayan inanış, İslâm kaynaklarında yer almaktadır. Katip Çelebi, Cihannüma adlı eserinde seladonların üç özelliğinin zehiri belli ettiğini yazar. Thevenot, 1655-56 yılına ait anılarında, "saraydan yeni çıkmış bir içoğlandan öğrendiğime göre, hükümdara yemekler porselenden daha kıymetli, Çin toprağından yapılmış ve zehire karşı panzehir olan kaplarda verilirdi…" sözleriyle, Osmanlı sarayında da inanışın etkili olduğunu gösterir (Erdoğdu, 2002: 56).

Seladon kapları ifade için kullanılan mertebani isminin, Burma'nın bir limanı olan Martaban'dan geldiği ifade edilir. Mertebaniler, bu limandan Hindistan'a, Afrika'ya ve Yakın Doğu'ya deniz yoluyla önceleri turşu ve baharat getirmek için kullanılırmış (Atasoy, 1989b: 47; Küçükerman, 1987: 37). Erken dönemlerden itibaren çok çeşitli formlarda üretilen bu kaplar, mavi-beyaz porselenlerin üretimine kadar Çin'in batısındaki ülkelerin en çok tercih ve taklit ettiği ürünler olmuştur.

Osmanlı dönemi belgelerinde Çin kökenli bu kaplar *"fağfuri"* ve *"mertebani"* olarak anılırken, yerel üretim benzerleri ve özgün kaplar ise daima *"çini"* olarak anılmıştır (Atasoy, 1989a: 25). Dönemin olaylarından bahseden Tursun Bey'in, Fatih Sultan Mehmed'in şehzadeleri Bayezıd ve Mustafa için 1457 yılında Edirne'de gerçekleşen sünnet düğününde *fağfuri üsküreleri*e şerbet dağıtıldığı bilgisi (Çalışıcı Pala, 2009: 324) İstanbul'dan önce Edirne sarayında da Çin porseleni kullanıldığını ve bunlara *fağfuri* denildiğini göstermektedir. Kırımlı tarafından yayınlanan en erken tarihli belgelerden olan H.868/M.1464 tarihli Bursa Şer-i Mahkeme Sicil kayıtlarında ise *"iki çini tabak 150 akça"*, *"çini şerbet çanağı 50 akça"* (Fotoğraf: 2) ifadeleri bu dönemde yerli üretim evâniler için *"çini"* kelimesinin kullanıldığını gösterir (Kırımlı, 1981: 102; 2004: 41). Yine Kırımlı'nın belirttiğine göre, Fatih vakfiyesinde *"çinici"* ifadesinin geçtiği görülür; *"Faksimile.239. Biri dahi Camii cedid Mübarekleri kurbinde Kıztaşı mescidi mahallesinde bir bab değirmendir, **Çinici** şüca milki ile mahduddur"* (Kırımlı, 1981: 102).



Fotoğraf: 2 Bursa Şer-i Mahkeme Sicil kayıtları (1464)

16. yüzyıl ve sonrasına ait birçok belgede *"çini"* ifadesini ve bunun yine evâniler için kullanıldığını görürüz. Örneğin Ö.Lütfi Barkan tarafından yayınlanan Edirne Askerî Kassamı'na ait tereke defterlerinden 1546 tarihli Silâhdâr Halil bin Üveys'e ait tereke kaydında *"iki çini tabak"* ibaresi yer alır (Barkan, 1966: 86). Yine aynı yayında Çukacı Hacı'ya ait 1553 tarihli tereke kaydında *'çini tabak'*, *'tabak-ı çini'*, *'çini üsküre'* ve *'üsküre ma'a çini tabak'* gibi ifadeler yer alır (Barkan, 1966: 121-122).

Saray tarafından gerekli görülmeyen ürünlerin satılıp kaydedildiği Mezad Defterlerinden 1578 tarihli olan bir belgede; *'çini sahan'*, *'çini tabaklar'*, *'çini kâse'*, *'çini kavanozlar'* ve *'çini hokkalar'* gibi ürünün türünü de belirten ibareler kaydedilmiştir (Atasoy, 1989a: 29).

Piyasada satılan ürünlerin saray tarafından fiyatlarının belirlendiği Narh defterlerinden 1600 tarihli defterde, ürünlerin cinsleri, nereden geldikleri, önceki fiyatları, yeni fiyatları ve indirim oranları belirtilmiştir. Bu defterde *'çiniciler narhı'* başlığı altında *'Büyük İznik badyası', 'çini kavanoz', 'merteban' 'İznik divatı', 'salata ve helva tabakları, İznik', 'salata ve helva tabakları, Kütahya' ve 'büyük-küçük çini sahan'* gibi kap türlerinin eski ve yeni fiyatları yer almaktadır (Kütükoğlu, 1978: 63,64). Burada da yine *"çini"* kelimesi kap-kacakları nitelemek için kullanılmıştır. Bu dönemde fiyatların oldukça düştüğü görülüyor ki bu da paranın değer kaybını ve devletin ekonomik sıkıntı içinde olduğunu gösteriyor (İnalcık, 1951; Barkan, 1970; Kütükoğlu, 1978). Ayrıca burada dikkatimizi çeken bir başka konu da çini evâni'nin yapıldığı yerlerin belirtilmesidir. İznik ve Kütahya gibi illerin belirtilmesinin yanı sıra bazı ürünlerin İstanbul'daki serbest atölyeler, saray teşkilatı olan Ehl-i Hiref'e bağlı *"Cema'at-i kâşigerân"* ve Ehl-i Hiref nakkaşları tarafından yapılmış olmasıdır (Kırımlı, 1981: 95,103). Geldiği yer belirtilmeyen çinilerin tamamının İznik'te yapılmış olduğu anlaşılmamalıdır. Zira 1640 tarihli Narh defterinde bu ayrım yapılmış özellikle *"İznik Çinileri"* başlığı altında ürünler ölçüleriyle fiyatlandırılmış, listenin sonunda bir adet *"Üsküre-i pâlûze-i Kütahya –tûl 2,5 çarşı (parmak) 5 akça"* ifadesi ile Kütahya işi üsküre belirtilmiş, bir adet de *"kâşi, yeşil"* şeklinde fiyatsız mimari karo yer almıştır (Kütükoğlu, 1983: 311). Bu da sadece bu tarihteki çinilerin neredeyse tamamının İznik'ten karşılandığını gösteriyor.

17.yüzyılın ortalarında *"Çini"* kelimesinin kullanıldığı ve kullanım seramiğini nitelediği görülen bir başka kayda Evliya Çelebi'de rastlıyoruz. Evliya Çelebi, İstanbul'daki serbest atölyeler hakkında, Haliç kıyısında bugünkü Eyüp bölgesinde 250 çini atölyesinin varlığından söz eder ; *" Ve bir tarik-i âmın dahi iki cânibi serâpâ iki yüz elli aded kârhâne-i sifâlı ve çanakçı ve bardakçı ve çömlekçi dükkânlarıdır. Tîn-i mahtûmdan ve tîn-i Kâğızhâne'den ve tîn-i Sarıyâr'dan maşrapa ve kûzeler ve sürâhîler icâd ederler kim misli meğer Fağfûr Çîninde ve İznik çinisinde ola… (burada yapılanlar bunlara benzer)"* (Evliya Çelebi, C.I: 402).

"Çini" kelimesinin Osmanlı döneminde Çin Porseleni benzeri yerel üretim kullanım seramikleri için kullanılmasının son örneğini 1892'de kurulan *"Yıldız Çini Fabrika-i Hümâyunu"* nun isminde görürüz. Fatih Sultan Mehmed'in yabancı

ürünler karşısında yerel üretimin geliştirilmesi hususundaki hassasiyeti, II. Abdülhamid tarafından da gösterilmiş, Çin ve Avrupa porselenlerine ihtiyaç duyulmayacak hatta onlardan daha kaliteli üretimler yapacak bu fabrikanın kurulmasını sağlamıştır.

Fabrikanın ismindeki *"çini"* ifadesi hem yerel üretim olmasından hem de İngilizcedeki *"china"* ve Fransızcadaki *"faïence"* kelimeleri ile benzer anlamlar taşımasından kaynaklanmaktadır. Fabrikada üretilen ürünlerin geleneksel anlamda çini olmayıp porselen olmasına karşı isminde çini ifadesinin geçmesi, kelimenin Avrupa dillerinde karşılığı olan *"nitelikli yemek takımı"* tanımlamasıyla ilişkilidir. Dönemin Avrupa saraylarında en itibarlı malzeme olarak porselenin kullanılması ve bu hususta saray fabrikalarının yarış içerisinde olması, Osmanlı yönetiminin de bu yarıştan geri kalmama düşüncesiyle bir fabrika kurarak isminde de geleneksel bir terim olan *"çini"* kelimesini kullanmasına yol açmıştır (Küçükerman, 2002: 78).

Fabrikanın ilk kuruluşunda Fransa'daki "Sevres" porselen fabrikasından usta ve kalıplar getirtilmiş, Osmanlı ustalarının da katkısıyla kısa sürede kaliteli üretimler gerçekleştirilmiştir. İlk kurulduğu yıllardan başlayarak, "Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu" nun öncelikle Saray ve çevresinin çini ve porselen ihtiyacını karşılamak amacıyla kurulduğu söylenir (Küçükerman, 2002: 78). Kuşkusuz bu fabrikada ilk olarak Avrupa porselenleri ile yarışacak üretimler yapıldıktan sonra geleneksel çini üretimine de geçilecekti. Ancak 1908'de II. Abdülhamid'in tahttan indirilişi bu hedefin gerçekleşmesini engellemiştir.

"Çini" kelimesinin kullanımıyla ilgili olarak ilk ortaya çıktığını düşündüğümüz 15. yüzyıl başlarından 20. yüzyıl başlarına kadarki süreçte ele aldığımız bazı belge ve yayınlarda ve daha birçoğunda genellikle Çin üslubu etkili (başlangıçta) yerel üretim kullanım seramiklerini nitelediği görülmektedir. Burada bizi ilgilendiren niçin böyle bir ismin kullanıldığı değil, neyi nitelediğidir. Keza bahsi geçen dönemler içinde gerek Arap dilinde, gerek Fars dilinde, gerekse batı dillerinde aynı anlama gelen kelimeler kullanılmıştır. Ancak daha sonra *"çini"* ifadesi önce gerek kullanım seramikleri gerekse mimari seramikler, sonra ise sadece mimari seramikler için kullanılır hale gelmiş, bir de yabancı dilden yapılan çeviriler ve Türkçeleştirme çabaları devreye girince kavram kargaşası ortaya çıkmıştır.

Kanaatimizce *"çini"* kelimesinin gerek kap-kacak gerekse mimari seramikler için ortak kullanımı, üretici ve bunun ticaretini yapanlar tarafından gerçekleştirilmiştir. İstanbul ve İznik'te çinicilik bittikten sonra tek üretici ve bu işle geçimini sağlayan Kütahyalı ustalar ve tüccarlar, pazar cazibesini arttırmak ve ayakta kalmak gailesiyle bugün de olduğu gibi pişmiş sırlı tüm ürünlere *"çini"* demişlerdir. Zira batılılaşma sürecinde yabancı ürün ve dekorasyon hayranlığı yerli üretim çinilere ilgiyi azaltmış, üreticiler de dış pazar arayışına girişmişlerdir. Tabi bu arada yerli üretim çinilerdeki nitelik düşüklüğünü ve artık Saray gibi bir hâmi'nin yokluğunu göz ardı etmemek gerekir. Bu dönemde bir yandan halkın bütçesine uygun ucuz üretimler yapılırken, bir yandan da Avrupalı zengin ailelere özel üretimler yapılmıştır (Çini, 2002: 16-32).

"Çini" kelimesinin hem kap-kacak hem mimari seramik anlamında kullanımını bazı yayınlarda da görmekteyiz. Örneğin;

*"**Çini:** 1. Çin'de yapılan en iyi cins toprak kap. 2. Duvarların üzerini kaplamakta kullanılan sırlı ve nakışlı levhalar. En iyi cinsi eskiden Kütahya'da yapılırdı. 3. Üzeri mineli tuğla: Çini soba" (Ş. Sâmi, 1985: I, 217).*

*"**Çini:** Eski sanat eserlerinden birinin adıdır. Sırlı tuğlalar, tabaklar, kâseler, kavanozlar ve saire antika mahsuller arasındadır" (Pakalın, 1971: I, 374).*

*"**Çini:**….2. Bir nevi beyaz topraktan yapılan ve fırında pişirilen üzeri sırlı Keramik işlerine verilen isimdir. Bundan bardak, tabak, testi, vazo, duvar kaplamaları ve süs eşyaları gibi şeyler yapılır" (Arseven, 1983: 410).*

*"**Çini:** (Fr. faience, céramique; İng. Faience, tileceramic; Alm. Fayence, kachel, fliese, keramik; Arap. Sînî, kişânî, kaşanî): Bir çeşit beyaz topraktan pişirilerek yapılmış, mineli, ince fakat saydam olmayan toprak işlerindendir. Çini, duvarları kaplamakta ve tabak çanak gibi eşya yapımında kullanılır" (Turani, 1975: 29).*

*"**Çinî:** (1) Çin'e ait. Marko Polo'nun Çin'e yapmış olduğu seyahatten sonra parlak, düzgün beyaz renkli seramikler batıya tanıtılmış, bunlar çini ismini almıştır. Dilimizde de çini olarak kullanılmaktadır. (2) Özel seramik massesi ile yapılan geleneksel motif ve renklerle dekorlu bir yüzü sırlı, mimaride kullanılan seramik mamulat. (3) Günümüzde çini, Kütahya'da yapılmaktadır (Şahin, 1983: 12).*

Türk seramik ustalarının basitleştirme ve diğer nedenlerle *"çini"* genel terimini özetleyici biçimde kullanmaları, çini tabak, çini vazo, duvar çinisi gibi

terimleri ortaya çıkarmış (Demirsar Arlı ve Altun, 2008: 7) ancak bu da kavram kargaşasını ortadan kaldırmaya yetmemiştir. Zaman içerisinde birçok bilimsel yayında *"çini"* kelimesi, Batı kaynaklı çalışmaların da etkisiyle ilk kullanım alanı olan kap-kacak seramiklerini nitelemekten uzaklaşmış ve sadece mimari seramikleri niteler hale gelmiştir. Altun, *"kap-kacak türünden olanlara 'seramik', duvar kaplamalarına da 'çini' demek en kolay ayırım olmaktadır"* demektedir (Altun, 1997: 28). Yetkin, *"Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi"* adlı eserinde sadece mimari seramikleri ele almıştır. Öney ise bu durumu şöyle açıklar:

"...Halk arasında genel kullanışda 'çini' mimariye bağlı duvar seramiğini akla getirir. 'Seramik' ise kullanma seramiğini düşündürür. Batı dillerinde kullanılan ***ceramic, keramik, céramique*** *kavramları da sadece kullanma seramiği ile ilgilidir. Duvar çinisi için* ***tile, kachel, fliese, faience*** *gibi ayrı terimler kullanılır. Bu açıdan düşünerek batıdan aktarılan 'seramik' sözünü onlarda da olduğu gibi kullanma seramiği için kabul ediyoruz. Çiniyi ise, mimari sahaya giren duvar çinilerinde kullanıyoruz" (Öney, 1976: 7).*

Doğanay, çalışmasında çininin tanımını şöyle yapar:

"Kelime anlamı Çin'e ait (çînî) demek olan çini, günümüzde pişmiş topraktan yapılan sırlı duvar kaplamalarına verilen bir addır. Eski kaynaklarda buna 'sırça' veya 'kâşi' denildiği görülmektedir. Pişmiş topraktan yapılan çanak çömleğe eskiden, malzemenin cinsine göre 'toprak evâni' veya 'çini evâni' denilirken: günümüzde topraktan yapılan kullanım eşyasına seramik veya keramik denilmektedir (Doğanay, 2010: 171).

Hasol'un "Mimarlık Sözlüğü" nde ise tanım şu şekildedir:

*"**çini:** Far. 1. Duvarları kaplayıp daha iyi bir görünüş vermek veya nemden korumak için kullanılan, bir yüzü sırlı, öteki yüzü gözenekli pişmiş toprak karo, fayans. Çinilerin sırlı yüzleri renkli ve bezeli olabilir: Sultan Ahmet camisi, çinilerinin mavi renginden dolayı yabancılar arasında Mavi Cami diye anılmaktadır. 2. Bu tarzda sırlı ve süslü, pişmiş balçıktan yapılmış olan: çini soba. 3. Hlk. Karomozaik, çini taşı" (Hasol, 1979: 134).*

Sözen ve Tanyeli'nin "Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü" nde de "çini" terimi sadece mimari seramikleri tanımlar:

*"**çini:** (İng. Tile, glazed tile). Duvar kaplaması olarak kullanılan renkli ve genellikle bezeli ve sırlı seramik plak. 'Çini' sözcüğü, çoğunlukla, İslâm dünyasındaki bu tür kaplama malzemeleri için kullanılır. Aynı malzemeye benzer bir teknikle üretildiği halde, Avrupa ürüne ise fayans denilir. Çininin kökeninin İran olduğu sanılır" (Sözen ve Tanyeli, 2001: 61).*

"Çini" kelimesinin Türkçe yayınlarda yukarıda bahsettiğimiz farklı anlamlarda kullanılmasının yanı sıra, yabancı dillerden yapılan çevirilerde bütüncül bir yaklaşımla yapılan Türkçeleştirmeler, kelimenin neyi kastettiğini anlamamızda zorluklar oluşturmaktadır. Örneğin Arapça ve Farsça eski belgelerde geçen *"sînî"* ve *"kâşi"* kelimeleri çevirilerde *"çini"* olarak yer almakta, aynı şekilde Osmanlı dönemi belgelerinde geçen *"kâşi", "kâşiger", "serkâşi"* gibi kelimeler *çini, çinici, çinicibaşı* diye çevrilerek kastından uzaklaşmakta ve terminolojiyi belirlemede sorun meydana getirmektedir. Batı dillerinden yapılan tercümelerde veya bu dillere yapılan çevirilerde de durum aynıdır.

"Çini" kelimesinin ilk kullanılmaya başlamasından bu yana ne tür ürünleri nitelediği ile ilgili bir başka sorun ise, bu isimlendirmenin seramik malzemenin bünye (hamur) özelliğine göre mi yoksa formuna veya bezemesine göre mi yapıldığıyla ilgilidir. Bazı araştırmalarda *"silisli, kurşun fritli beyaz bünye"* özellikle vurgulanmaktadır (Çalışıcı Pala, 2012; Avşar ve Avşar; 2014). Atasoy, Osmanlılarda çini sözcüğünün kilden yapılmış her türlü kap için kullanıldığını belirterek bünye özelliği ayrımı yapmaz (Atasoy, 1989a: 25). Bilindiği kadarıyla *"çini"* kelimesinin ilk ortaya çıktığı 15. yüzyıl başlarında henüz *"kurşun fritli beyaz bünye"* geliştirilmemiştir. Bu tür bünyeli kullanım seramikleri 1470'lerden sonra, mimari seramikler ise ancak 1506-1507 yıllarında kullanılmıştır. Beylikler ve Osmanlı erken dönem çinilerinde *"kırmızı hamur"* ve *"silisli, alkali fritli, krem renkli hamur"* gibi değişik bünye yapıları görülür. Örneğin 1981 yılı İznik kazısında bulunan ve 15. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlendirilen sırsız çanak parçası, "*Milet işi*" olarak isimlendirilen seramik grubuna ait teknikte yani kırmızı çamur üzerine beyaz astarlıdır ve Çin porselenleri etkisiyle bezenmiştir (Çalışıcı Pala, 2006: 314). Yani *"çini"* kelimesinin ilk kullanıldığı dönemlerde farklı hamur bünyeleri uygulanmakta dolayısıyla kelimenin doğrudan bünyeyle ilişkili olmadığı görülmektedir. Ayrıca *"çini"* kelimesinin tanımladığı seramik kaplarda çok çeşitli formların olması ve

bunların bazısının bezemeli bazısının da tek renk sırlı olması, sadece motif benzerliğinden kaynaklanmış olabileceğini söylememize de mani olmaktadır. Kanaatimizce *"çini"* terimi, yukarıda bahsettiğimiz *"fağfuri"* ve *"mertebani"* adı verilen Çin porselenlerinin, tamamen görsel benzeri olan yerli üretimlerinin yapılmasından ve özellikle Doğu'dan gelen ustaların katkısıyla kap-kacak seramikler için kullanılmaya başlamasıyla ilintilidir.

Günümüzde *"çini"* kelimesi üreticiler arasında hem kap-kacak hem duvar seramikleri için kullanılırken, bilimsel çalışmalarda çoğunlukla sadece mimari seramikler için kullanılmaktadır. Bu durumun kendi içinde barındırdığı sorunlar bir tarafa, teknolojik gelişmelerin getirdiği imkânlar ve üreticilerin yeni geliştirdikleri tekniklerle ürettikleri her türden geleneksel Türk seramiğine genellikle hiçbir ayırıcı özellik belirtmeksizin *"çini"* dedikleri görülmektedir. Güncel yaşamda mevcut sorunlar dışında yeni bir sorun teşkil etmeyen hatta çağdaş gelişmelere katkı sağlayan bu yeni uygulamalar, ne yazık ki tarihi yapıların çini onarımlarında sorun oluşturmaktadır. Ancak işin uzmanları tarafından anlaşılacak bu türden uygulamalar çoğu kez çini onarımlarının hatalı yapılmasına ve çeşitli suistimallere yol açmaktadır.

Bugün Kütahya ve İznik başta olmak üzere çini üretimi yapılan diğer bölgelerde çok çeşitli hamur karışımıyla farklı uygulama teknikleri kullanılarak çini üretilmektedir. Yüksek kaolin ve kil katkılı çömlekçi çamuruyla kap-kacaklar üretildiği gibi duvar karoları da üretilmektedir. Benzer çamur içeriğinin tozlaştırılmasıyla yüksek basınçlı baskı makinalarıyla endüstriyel üretimler de yapılmaktadır. Bunun yanı sıra bu tür çamura bir miktar kuvars ve frit ilâvesiyle Osmanlı klâsik devir çinilerinin benzerleri yapılmaya çalışılmaktadır. Aynı şekilde kuvars ve kurşun fritli daha başarılı çalışmalar da mevcuttur. Bu uygulamaların ayrıca baskı makinalarıyla endüstriyel üretimleri de yapılmaktadır. Desen uygulamaları ise klâsik motiflerin çeşitlendirilmesiyle kimi zaman el işçiliği, kimi zaman seri baskı yöntemleriyle gerçekleşmektedir.

Bu uygulamalar şüphesiz günümüz çini sanatının gelişmesine çoğu zaman olumlu katkı yapmaktadır. Ancak yukarıda zikrettiğimiz gibi tarihi yapıların çini onarımlarında dönemsel özellikler gözetilmeksizin yapılan uygulamalar, yapılardaki çini bezemelerin asli haline uymamaktadır. Son yıllarda artan çini onarımlarında buna şahit olmaktayız. Örneğin Selçuklu devri yapılarının çini bezemeleri, dönemin

özelliği olan hamur yapısı ve uygulama teknikleri dikkate alınmadan ya çömlekçi hamuruyla ya Osmanlı klasik devir İznik hamur yapısı benzerleriyle ya da modern seramik teknolojisi ile üretilip onarılmaktadır. Benzer durum Osmanlı devri yapılarında da görülmektedir. Dışarıdan bakıldığında anlaşılamayan bu uygulamalar ancak işin uzmanları tarafından ayırt edilebilmektedir. Mevcut konunun sorumluluğu üreticilerden çok onarımlardan sorumlu kurumların uhdesindedir. Tarihi yapıların çini onarımları için, dönem özellikleri dikkate alınarak teknik şartnameler oluşturulmalı, onarım işine taahhütlük mantığı dışında yaklaşılmalı ve işin ehli olan restorasyon firmaları tercih edilmelidir. Ayrıca sorumlu kurumlar özellikle çini onarımlarını denetleyecek teknik farklılıkları bilen konunun uzmanlarından istifade etmelidirler.

Bahsini ettiğimiz onarım ve diğer sorunlar bugün *"çini"* terimine yüklediğimiz anlam fazlalığından kaynaklanmaktadır. Halk, çini üreticileri ve uzmanları, seramik sanatçıları, seramik mühendisleri, sanat tarihçiler ve diğer kurumların terime atfettikleri anlamların tam olarak örtüşmemesi, üzerinde durduğumuz kavram kargaşasını derinleştirmektedir. Başlangıçta sadece kullanım seramiklerini niteleyen kelime, bugün neredeyse sırlı bütün geleneksel üretimleri ve daha çok mimari seramikleri niteler hâle gelmiştir. Bir bakıma galat-ı meşhur olmuş *"çini"* terimine eski anlamını vermeye çalışmak veya yeni anlamlar yüklemek sorunu çözmek yerine daha da karmaşıklaştıracaktır. Bunun yerine çini mamulün dönemini, tekniğini veya formunu belirterek ifade etmek ayırt edicilik adına yeterli olacaktır. Örneğin: "Anadolu Selçuklu Devri Mozaik Tekniğinde Çiniler", "Osmanlı Erken Devir Renkli Sır Tekniğinde Çiniler" veya "Osmanlı Klâsik Devir Sır altı Tekniğinde Çiniler" gibi. Kullanım seramikleri için de benzer bir yöntem ile; "Beylikler Devri Kırmızı Hamurlu Çini Tabak", "Osmanlı Klasik Devir İznik Mavi-Beyaz Çini Sürahi", "Osmanlı Klasik Devir Kütahya Çini İbrik" ve "Osmanlı Geç Devir Tekfur Sarayı Çinileri" vb. gibi ifadeler ürünleri tanımlamada kolaylık sağlayacaktır. Özellikle onarım işlerinde dönem, teknik ve bünye yapısının belirginleştirilmesi büyük önem arz etmektedir.

Çalışmamızda yaygın kullanıma uygun olması için mimari seramikleri tanımlamada *"çini"* ifadesi kullanılacaktır. Ayrıca terimin kullanımında, ortaya

çıktığı dönem ve sonrasıyla sınırlandırma yapılmayarak geçmiş dönem ürünleri için de aynı ifade kullanılacaktır.

1.2. Türk Sanatında Sırlı Malzeme "Çini" nin Tarihçesi

Yeryüzünde insana dair maddi ve manevi unsurların gelişmesi doğal olarak insanlık tarihi ile başlar. İnsanlık tarihi ise bütün ilâhi dinler ile son ve hak din olan İslâm dinine göre Hz. Âdem ve Havva ile başlamaktadır. Modern tarih çalışmalarında yeryüzünde insanlığın başlaması, Paleolitik dönem içerisinde kabul edilir. Ancak bu döneme ait yazılı belgelerin bulunmaması nedeniyle, ilk insanlar ve onların oluşturduğu tüm maddi ve manevi değerler ile ilgili bilgiler, buluntuların yorumu ve varsayımlardan ibarettir. Oysa İslâm inancına göre "mutlak doğru" olarak kabul ettiğimiz ilâhi buyruklarda, ilk insan topraktan[25] ve "eşref-i mahlûkat" yani yaratılmışların en şereflisi olarak yaratılmış ve gerekli bilgilerle donatılmış olarak[26] yeryüzünde yaşamaya başlamıştır. Dolayısıyla eşyayı bilen ve tanıyan insan kendi özünde var olan toprak ve suyu yani balçığı ve ateşi tanıyor ve bunlardan istifade etmeyi de biliyordu. Ayrıca zaman içerisinde bilgi biriktirme ve teknoloji geliştirme idrakine de sahipti.

Toprak, su ve ateşi tanıyan insanoğlu, bu maddeleri kullanarak temel ihtiyaçlarını karşılayacak toprak ürünler yapmayı başarmıştır. Balçık veya kil denilen bu mamulat ile kap-kacak üretilmiş bunun yanı sıra bina yapımında kullanılmak üzere güneşte kurutulan kerpiç ve ateşte pişirilen tuğla imâl edilmiştir. Araştırmacılar kilin pişirilmesiyle ilgili iki teoriden söz ederler. İlki *"Ocak Teorisi"* dir ki, insanların ateşi korumak için açtıkları çukurlarda kilin uzun süre ateşe maruz kalmasıyla seramiğe dönüştüğü ifade edilir. İkinci olarak *"Sepet Teorisi"* nde ise, sazdan yapılan sepetlerin kille sıvanıp ateşle buluşturulmasıyla sertleşip daha dayanıklı hale geldiği varsayılır (Güner, 1988: 9; Güner, 1987: 2: Tanışan ve Mete, 1986: 2: Arcasoy, 1983: 1; Salman, 2006: 19). Ele geçen buluntulara nazaran yapılan incelemeler sonucu ilk seramiklerin M.Ö. 10. ve 9. binlerde yapılmış olabileceği

[25] İlk insanın topraktan yaratılması ve sonraki insanların yaratılış devreleriyle ilgili ayetler için bkz. Mü'minun, 23/12-14, Fatır, 35/11, Âl-i İmrân, 3/59, Kehf, 18/37, Hac, 22/5, Mü'min, 40/67, Rum, 30/20, Secde, 32/7, Hicr, 15/26.
[26] Hz. Âdeme eşyanın isimlerinin öğretilmesi ile ilgili ayet için bkz: Bakara, 2/31.

tahmin edilmektedir (Arcasoy, 1983: 1). Ancak bunun ilk insanlara kadar uzandığı şüphesizdir. Zira daha eski tarihlere ait kalıntıların henüz bulunamamış olması, olmadığı anlamına gelmez. Bu nedenle seramiğin tarihi insanlığın tarihiyle yaşıt kabul edilebilir (Kerametli, 1986: 22; Özgünel, t.y.: 6).

Dünya üzerinde seramiğin izlerine özellikle Neolitik dönemden itibaren insanların yaşadığı her yerde rastlanmaktadır. Tarihi verilere göre insanlık Orta doğuda başlayıp buradan, ilk olarak güneyde Yemen'e, batıda Mısır üzerinden Afrika'ya, kuzeyde Anadolu'ya, doğuda Mezopotamya, İran, orta Asya ve uzak doğuya doğru bir yayılım göstermiştir. Daha sonra buralardan diğer bölgelere genişlemiştir. Dolayısıyla seramik ürünlerin en eski tarihli olanları da bu bölgelerde ortaya çıkarılmıştır. Yapılan Arkeolojik araştırmalarda yakın doğuda ilk örneklerine Ganj Dareh ve Tepe Guran gibi yerleşmelerde rastlanan kil kaplar, M.Ö. 8. bin yılın ikinci yarısından itibaren zamanla Abu Hureyra ve Tel Mureybet gibi farklı bölgelerde birbirinden bağımsız olarak görülmeye başlar. İlerleyen süreçte Hassuna, Samarra ve Halaf bölgeleri önemli seramik buluntu merkezleri olmuştur (Dolmuş, 2019: 24). Filistin'in Jericho bölgesinde (M.Ö. 7000) ve Türkistan'ın Aşkava bölgesinde de (M.Ö. 8000) en eski ve önemli seramik buluntular ortaya çıkarılmıştır (Arcasoy, 1983: 1).

Anadolu'da ise M.Ö. 6000'li yıllarda Konya-Çatalhöyük, Diyarbakır- Çayönü ve Burdur- Hacılar höyüklerinde çeşitli pişmiş toprak buluntulara rastlanmıştır (Erman, 2012: 21). İlk buluntular sırsız ve sade iken zamanla renkli topraklar ile süslenmiş çok çeşitli formlarda sırsız seramiklerle karşılaşılmıştır. İnsanların çevrelerini olduğu gibi kullandıkları eşyalara daha estetik görünüm kazandırma kaygısı, seramik kapları üretirken de estetiği sağlamak için değişik bezeme teknikleri geliştirmelerine yol açmıştır (Sevim, 2015: 1). Seramik eşyaların sırlanması ise M.Ö. 5.- 6. binlerde, odun ve benzeri organik maddelerin küllerinin seramik çamurunun üzerindeki etkilerinin gözlenmesiyle keşfedildiği belirtilmektedir (Arcasoy, 1983: 1).

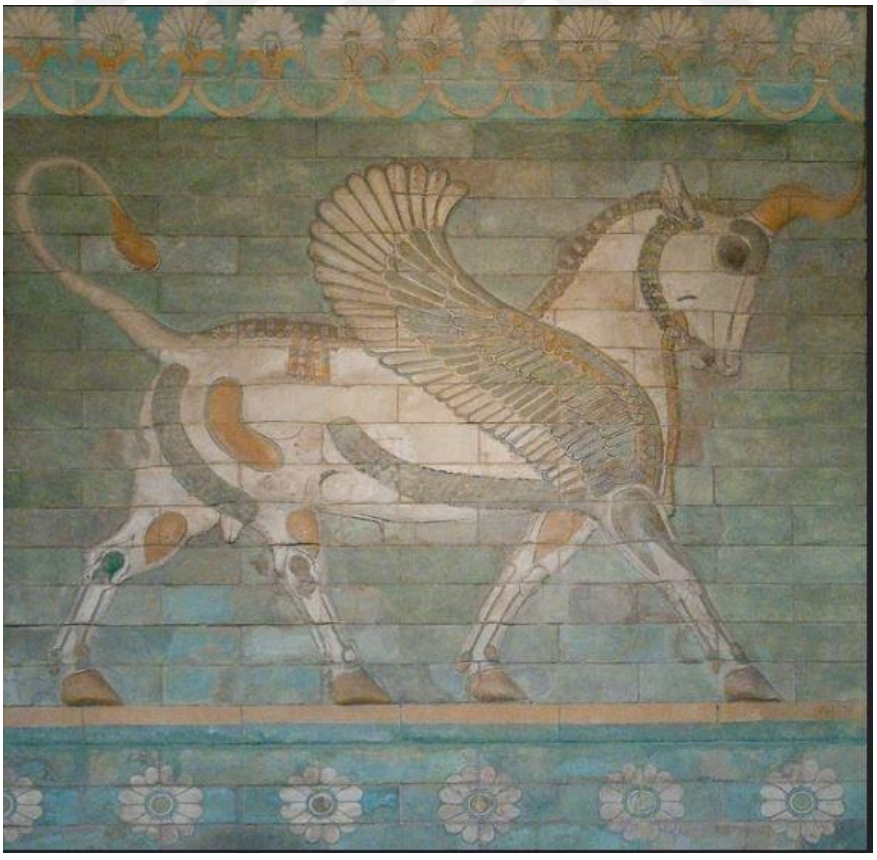
Mimari alanda toprağa bağlı bir yapı malzemesi olarak ilk önce kerpiç ve tuğla ortaya çıkmıştır (Kuban, 2002: 36). İnsanlar yapılarını tabiatta hazır olarak bulunan taş ve ahşabın yanı sıra bizzat kendilerinin şekillendirdiği kerpiç ve tuğladan da yapmaya başlamışlardır. Böylece ilk defa, aynı ölçülerdeki birimlerin yan yana getirilmesi ile bir yapı elamanını yapma kavramı ortaya çıkmıştır (Toydemir, 1976:

2). Kerpiç ve tuğlaya dayalı yapı geleneğinin en büyük tarihi verileri Mezopotamya, Mısır, İran ve Orta Asya'da meydana getirilmiştir. Mezopotamya'da M.Ö. 3500 yıllarında Sümerler tarafından pişmiş tuğladan zigguratlar, saraylar ve yollar inşa edilmiştir. M.Ö. 1200 yıllarında inşa edilen Babil kulesinde ve Babil saraylarında da tuğla kullanılmıştır. Bazı Mısır piramitlerinde de tuğla kullanıldığı bilinmektedir (Tanışan ve Mete, 1986: 2). Hindistan ve özellikle İran'da, tuğla, değişik devirlerde kullanılmış, bu malzeme ve türleriyle birçok sivil ve dini mimari eser meydana getirilmiştir. Batıda Roma uygarlığında taşın yanı sıra tuğlanın da kullanıldığı görülmektedir (Toydemir, 1976: 2). Anadolu'da ise M.Ö. 8.-6. yüzyıllarda Frigler ve onun etkisindeki Lidyalılarda, *"terra-cotta"* denilen pişmiş toprak ile üzeri figürlü ve boyalı levhalar yapılarak duvarlar ve çatılar kaplanmıştır (Arık ve Arık, 2007: 26; Öney, 1976: 13).

Daha önce keşfedilip kap-kacakta kullanılan sırın, renkli olarak tuğla üzerine uygulanmasıyla sırlı tuğla ortaya çıkmış ve yapılarda bezeme unsuru olarak kullanılmıştır. Bu yönüyle sırlı tuğla geleneği mimari çinilerin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Bugüne kadar yapılan araştırmalarda bilinen en eski sırlı tuğlaların, M.Ö. 4 binli yıllarda Mısırlılar tarafından eski merkezleri Sakkara'daki mezar anıtı olan piramitlerde firuze renkli olarak kullanıldığı belirlenmiştir. Daha sonra II. Ramses ve III. Ramses için yapılan saray ve mabetler, böyle renkli sırlı malzemeler ile kaplanmıştır. Mezopotamya'da M.Ö. 13.-6. yüzyıllar arasında Asurlular ve Babilliler eserlerini renkli sırlı tuğla ile bezemişlerdir. Yeni Babil devletinin ünlü kralı Nabukadnezar'ın (M.Ö.575 civarı) kutsal sitesine girişteki İştar Kapısı, üzerinde boğa kabartmaları olan firuze, sarı, kahverengi ve beyaz sırlı tuğlalarla kaplanmıştır. Bugün Berlin'deki Pergamon Müzesinde sergilenen kapı, Babil devri sırlı malzeme kullanımının gelişmişliğini gösterir (Fotoğraf: 3). İran'da ise Elam krallarının merkezi Susa'da, M.Ö. 2 binlerde sırlı malzeme kullanıldığı anlaşılıyor. M.Ö. 12.-9. yüzyıllar arasında Susa'da inşa edilen yapılarda firuze, sarı, kahverengi ve beyaz renkte figürlü sırlı tuğlalar kullanılmıştır. İran'daki bu gelenek Ahamenid döneminde (M.Ö. 404-358) benzer şekilde devam etmiştir. Saray duvarları, üzerinde insan, grifon, kanatlı boğa ve aslan figürleri olan sırlı tuğlalar ile kaplanmıştır (Fotoğraf: 4).



Fotoğraf: 3 Babil İştar Kapısı (www.theculturetrip.com)



Fotoğraf: 4 Ahamenid Dönemi- Saray duvarlarında sırlı tuğla (www.flickr.com)

Büyük İskender'in M.Ö. 4. yüzyılda bölgeyi istilasından sonra yapılarda sırlı malzeme kullanımı uzunca bir süre görülmemektedir (Öney, 1976: 13; Yetkin, 1986: 12; Öney, 1987: 13; Arık ve Arık, 2007: 26-27; Arcasoy, 1983: 2).

Seramik üretiminin insanlığın merkezi olan orta doğudan diğer coğrafyalara yayılması gibi sırlı malzeme üretimi de aynı istikamette yayılmıştır denilebilir. Sırın keşfedilmesiyle birlikte dünyanın birçok bölgesinde üretilen sırlı seramiğin teknolojik açıdan en büyük gelişimi ise Çin'de olmuştur. İlk defa Shang ve Chou döneminde başlamış, Han dönemi (M.Ö. 206-M.S. 220) sonunda yüksek kaliteli yeşil sırlı seramikler üretilmiş, T'ang döneminde ise (M. 618-906) dünyaca ünlü Çin porselenine ulaşılmıştır (Erdoğdu, 2002: 60). Türk sanatında ise seramik ve daha sonra ortaya çıkan sırlı malzeme kullanımı, Çin'in komşusu olan Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar zamanında başlamıştır.

1.2.1. Anadolu Öncesi Türk Çini Sanatı

Anadolu'da 11. yüzyıldan günümüze kesintisiz olarak karşılaştığımız Türk çini sanatının gelişimini anlayabilmemiz için, Türklerin Anadolu öncesi yaşadıkları coğrafyalardaki tarihini ve sanatını tanımamız gerekir. Türk tarihi gibi, Türk sanatının da değişik coğrafyalarda yaşanmış, gerçekleşmiş uzun bir geçmişi vardır. Türk sanatı, Türkler' in tarihi seyir içerisinde yaşadıkları topraklar, sahip oldukları sosyal, siyasal, ekonomik ve kültür çevresine bağlı olarak oluşturdukları sanat ürünlerinin bütününü ifade eder. Bu süreci İslâm öncesi ve İslâmi dönem olarak ele almak da mümkündür. İslâm öncesi Hunlar ile başlayan Türk sanatı, Göktürkler ve Uygurlar ile devam etmiş, Karahanlılar ile İslâm temeline oturduktan sonra Büyük Selçuklular, Anadolu Selçuklular ve Osmanlılar ile parlak ve devamlı bir gelişme göstermiştir. Bu gelişmede, Türk sanatının bütün dönemleri arasında sıkı bir münasebet vardır. İki bin yıldan fazla bir geçmişe sahip Türk sanatının şubelerinden biri olan çini sanatının köklerini de İslâm öncesi dönemde bulmak mümkündür. Arkeolojik kazılarda ortaya çıkartılan buluntular, bu dönem seramikçiliği hakkında az da olsa fikir sahibi olmamızı sağlamaktadır. Özellikle yerleşik hayata geçilmesiyle birlikte mimariye bağlı pişmiş toprak ve sırlı malzeme kullanıldığı görülmektedir. Bu da Türk çini sanatının temellerinin Orta Asya Türk toplumları tarafından atıldığını

göstermektedir. Bunda Çin ve İran gibi çevre kültürlerin katkısının olduğu da şüphesizdir.

1.2.1.1. Hun Dönemi (M.Ö. 3.- M.S. 3. yüzyıl)

Türklerin tarih sahnesine çıktıkları Orta Asya, Çin Seddinden Hazar ve Ural'lara kadar, diğer tarafta, Tibet'in yamaçlarından Sibirya'ya kadar uzanan geniş bir sahadır (Diyarbekirli, 1969: 114). Bu saha dağ silsileleri, çöller, bozkırlar ve yaylalardan meydana gelmiştir. Bu bölgede Türk kavimleri yaşadığından buraya Türkistan da denir. Eski Pers'lerin bu bölgeye *Turan* adı verdikleri belirtilmektedir (Diyarbekirli, 1972: 32).

Orta Asya'da M.Ö. 5000' li yıllara kadar uzanan Neolitik dönem boyunca pek çok kültür izine rastlanır. Toprak malzemenin bol bulunduğu bu çevredeki kadim yerleşik toplumlar, seramik sanatını Neolitik devirden beri geliştirmişlerdir. Örneğin bugünkü Türkmenistan'da Aşkabad civarında M.Ö. 3 ila 2 bin yıllarında seramik kaplar üzerine astar sürerek, boya ile insan ve hayvan resimleri yapılmış, öte yandan Çin sınırlarında, Çinli olmayan ve henüz Çin ile kültür alış-verişine girmemiş bulunan, aralarında belki proto-Türklerinde bulunduğu yerleşik kavimler de, Neolitik devirde, astar üzerine boya ile süslü seramik kaplar vücuda getirmişlerdir (Esin, 1981: 108). Yine bu dönemin önemli kültür çevrelerinden olan Anav, Afanasyevo ve Andronovo kültür çevreleriyle, Tagar ve Taştık devirlerinde seramiklerin önemli yer tuttuğu görülmektedir (Ögel, 1984: 5-33; Çoruhlu, 1998: 75).

Orta Asya'da varlıkları M.Ö.6. yüzyıla kadar uzanan, Türkçe konuşan, tarihin kaydettiği en eski Türk topluluklarından biri, Batılıların Hun adını verdikleri, Çinlilerin ise Hiung-nu dedikleri topluluktur. M.Ö. 4. yüzyıldan itibaren, Türklerle birlikte bazı Altay gurubuna giren toplulukları ifade etmek için Çinliler bu adı kullanmaya başlamışlardır (Diyarbekirli, 2002: 837). Dağınık vaziyetteki Orta Asya kültürlerini bir araya getirerek siyasi ve kültürel birlik sağlayan büyük Hun devleti, M.Ö. 3. yüzyılın sonlarından M.S. 3. yüzyılın sonlarına kadar devam eden beş asırlık bir kültür ve gelenek oluşturmuştur (Ögel, 1984: 43). Hunların Çin kaynaklarında adı geçen ilk ünlü imparatoru Teoman'dır (M.Ö. 220). M.Ö. 209 tarihinde iktidara geçen Teoman'ın oğlu Mete Han döneminde Çin'e akınlar düzenlenmiş, Orta Asya'nın ise

büyük kısmı Hun egemenliği altına girmiştir (Diyarbekirli, 1972: 12). Ağırlıklı olarak, Orhun-Selenga ırmakları ve Ötüken havalisi, Ongin ırmağı üzerindeki Karakum ile Ordos bölgesi arasında olduğu anlaşılan Hun siyasi birliği, zamanla bütün Orta ve İç Asya'yı egemenlik altına almış ve bu geniş bölgelerde ilk defa bir kültür ve sanat birliğini sağlamışlardır (Çoruhlu, 2002a: 54-76).

Hun sanatının temelini, M.Ö.1000'li yıllarda başlayan Bozkır kültürünün bir ürünü olarak ortaya çıkan "Hayvan Üslubu" oluşturur. Bu üslubun ortaya çıkışını Çoruhlu şöyle izah eder:

"Hayvan üslubunun ortaya çıkış nedenleri çeşitli dini inanış ve telakkilerle ilgilidir. Hayvanların insanın türediği hayvan-atalar olarak kabul edilmesi, koruyucu ruh olduklarına inanılması, kalıntılarına saygı gösterilmesi, gücüne sahip olmak için hayvan biçimine girilebildiğine inanılması vb. gibi çeşitli hususlar, hayvanların tasvirlerinin yapılmasını ve zamanla bu yöne ağırlık veren bir sanat üslubunun doğmasını sağlamıştır. Hayvan üslubunu ortaya çıkaran unsurlar aynı zamanda Gök-yer-su tasavvurları ve Şamanizm ile ilgilidir. Dolayısıyla hayvan tasvirleri genellikle bu hususları açıklayıcı, Türk mitolojisi ve kozmolojisine işaret eden sembolik anlamları vurgulamak amacıyla yapılıyorlardı" (Çoruhlu, 2002a: 54-76).

Hunlar, Orta Asya'nın bu eski geleneği olan hayvan üslubunu, Çin ve İran gibi farklı kültürlerden gelen unsurlarla mezcederek kendilerine has bir sanat anlayışı geliştirmişlerdir (Ögel, 1984: 46). Döneme ait kurganlardan çıkan buluntularda bu etkileşimin izlerine rastlanır.

Büyük Hun devletini oluşturan kabilelerin birçoğu atlı göçebe olup konar-göçer yaşamaktadırlar. Otlak peşinde, yayla ile kışlak arasında göçten oluşan "yarı göçebelik" denen bu yaşayış tarzında, madeni ve ahşap eşyalar tercih edilmekle birlikte, seramik malzeme de kışlaklarda ve mezar eşyalarında kullanılmıştır (Esin, 1982: 88). Ayrıca çadırlarda kullanılan mutfak eşyaları arasında ahşap, metal, deri ve sırsız seramik kaplar da bulunmaktadır (Çoruhlu, 2002a: 54-76; Diyarbekirli, 1972: 172).

Türklerde seramik sanatının başlangıcının Proto-Türk ve Hun devrine dayandığı görülmektedir. Ancak erken dönemde mimari seramik pek görülmez. Zira bu konu yapılaşma ve şehirleşme ile alâkalıdır. Bu dönemde henüz yerleşik hayata

geçmemiş Hunlarda mimari, kurgan ve çadır mimarisinden ibarettir. Bunun yanı sıra Hunların çoğunlukla göçebe olmakla birlikte, şehirlerle ilintili oldukları da görülmektedir. Gerek Hunlar ve gerekse Gök-Türkler, Orta Asya'daki büyük ticaret şehirleri ile çok ilgilenmişler ve bu şehirleri elde tutabilmek için Çin orduları ile büyük savaşlar yapmışlardır. Özellikle Hunların hâkimiyetinde olan Batı Orta Asya memleketlerinde şehirciliğin geliştiği ve Türklerin buralardaki şehir hayatından büyük fayda sağladığı görülmektedir (Ögel, 1978a: 147-150). Çoruhlu, Hunlarda şehircilik konusuyla ilgili, Çin kaynaklarında, Asya Hunlarının kışlak'larında evlerin duvarlarının "dövülmüş" veya "sıkıştırılmış" topraktan yapıldığına dair bilgilerin mevcut olduğunu ifade eder ve buna dair bazı yerleşmelerden örnekler verir. Bu yerleşmelerde yapılan Arkeolojik kazılarda evlerin damlarının kiremitlerle örtülü olduğunun anlaşıldığını ifade eder (Çoruhlu, 2002a: 54-76). Esin'de, Ötüken illerinde ve Kem (Yenisey) ırmağı bölgesindeki Abakan vadisinde, o devir Çin üslubunda köşklerin yapıldığını ve bunların damlarının, Çin tarzında, düz ve yarı üstüvâni seramik kiremitlerle döşendiğini, duvar ve yerlerinde sırsız seramik tuğlalar ile kaplandığını ifade eder (Esin, 1981: 111). Bunlar mimari seramiğe dair en erken örnekler olarak kabul edilebilir.

Hun döneminde erken devirlerden itibaren Çin ile yürütülen siyasi, askeri ve iktisadi münasebetlerin yanı sıra kültür ve sanat alanında da ilişkiler kurulmuş bunun neticesinde her iki kültür de birbirinden etkilenmiştir. Örneğin Çin ile gerçekleşen ilk iktisadi anlaşma M.Ö. 198'de gerçekleşmiştir (İzgi, 1978: 91). Seramik sanatında da bu etkileşimin olduğu muhakkaktır. Zira M.Ö. ikinci ve birinci binyılda Çine hükmeden Shang ve Chou sülaleri devrinde seramik sanatı gelişmeye başlamıştır. Bu dönemde kurşun sırlı beyaz ve yeşil renk seramikler üretilmiş, özellikle Chou devrinde Kuzey Çin'de ilk sırsız mimari seramikler kullanılmaya başlanmıştır (Esin, 1981: 111). Han devrinde (M.Ö. 3. yüzyıl) iyice gelişen seramik sanatında Türk sanatının etkileri de görülür. Arseven'in aktardığına göre; Laufer, *Han devri seramiklerindeki ve koşumlarındaki İskit-Sibirya karakterine, yani Türk karakterine işaret eder*. D'Ardenne de Tizac da, *Han devrinde Çin, Hunlardan tüm bir süsleme üslubu almış, ilk önce koşumlarda kullanılan bu üslup sonra, bu devrin sanatını tamamıyla sarmıştır* demektedir. Dolayısıyla Çin çanak çömleklerinde Türk ülkelerinden alınan bir üslubun varlığı, Türklerin, daha sonraları, Çin sanatının

etkisinde kalmalarının, bu sanatın kendilerine hiç de yabancı olmamasından ileri geldiğine bağlanmaktadır (Arseven, 1984: 14).

Hun devrinde, geçmiş kültürlerden beri uygulanagelen seramik sanatı, Çin etkisiyle birleşerek uygulanmaya devam etmiştir. Ancak, bozkır kültürünün yarı-yerleşik yapısı nedeniyle, seramik daha çok, Türklerin de yaşadığı kuzey Çin bölgesinde gelişmiştir. Özellikle doğu Hun devletinin ortadan kalkmasından sonra Çin seramik teknikleri, Türklerin yaşadığı Orta ve İç Asya bölgelerine yayılmıştır (Çoruhlu, 1998: 75; Esin, 1981: 111). Çin seramik sanatının Türk kültürüne bir katkısı da, oymalı ve daha sonra sırlı da olabilen mimari unsurlar, duvar kaplamaları, tuğlalar ve yarı-üstüvani şekilde kiremitler olmuştur (Esin, 1982: 88).

1.2.1.2. Gök-Türk Dönemi (552-745)

Asya'da Türkler tarafından kurulan Büyük Hun İmparatorluğundan sonra ikinci büyük Bozkır İmparatorluğunu Gök-Türkler kurmuştur. Batı Türk denen kolu ve tâbi'leri ile birlikte, Çin'den, batıya doğru, Hazar denizine ve Karadeniz'e kadar, kuzeyden güneye doğru, Ötüken illerinden Sind nehrine kadar uzanan büyük Gök-Türk imparatorluğu devlet ve millet olarak Türk adını kullanan ilk büyük siyasi kuruluştur (Esin, 1981: 112). Çin kaynaklarına göre Asya Hunları soyundan geldiği belirtilen Gök-Türkler, İl Kağan unvanını alan Bumin Kağan ve kardeşi İstemi Kağan tarafından 552 tarihinde Ötüken'de kurulmuş, Mukan Kağan zamanında (553-572) en parlak devrini yaşamıştır (Aslanapa, 1993: 7; Taşağıl, 2003: 18). Kurulduğu zamandan itibaren idari bakımdan doğu ve batı olarak ikiye bölünen imparatorluk, 630 yılında Çin hâkimiyeti altına girmiş, yaklaşık 50 yıllık aranın ardından 682'de İlteriş (Kutlug) Kağan ve vezir Tonyukuk'un mücadeleleri sonunda doğu kısmı yeniden hâkimiyetini elde etmiştir. II. Gök-Türk devleti olarak isimlendirilen bu dönemin en tanınmış kişileri ise Bilge Kağan ve kardeşi Kül Tegin'dir (Aslanapa, 1993: 7; Taşağıl, 2004; Jisl, 1963: 388).

Gök-Türkler devrinde, Hunlardan sonra ikinci kez çok geniş bir coğrafyada kültür ve sanat birliği meydana getirilmiş ve eskiden beri Türk olan iç Asya bölgeleri dışında, özellikle Orta Asya ve onun batı bölgelerinde Türk nüfusunun artması ve sonuçta buralarda da Türk kültür ve sanatına dâhil olan veya benzeri ürünlerin

meydana getirilmesi sağlanmıştır (Çoruhlu, 2002b: 91-99). Gök-Türk sanatı Hun sanatını devam ettirmekle birlikte hâkimiyet sağladığı sınırlar içindeki muhtelif kültürleri ve aynı zamanda siyasi ve ticari münasebetler nedeniyle Çin, Hint ve İran kültürlerini de bünyesinde birleştirmiştir. Özellikle Hayvan üslubu denilen gelenek bu dönemde de devam etmiştir.

Gök-Türklerin göçebe hayatını sürdürdüğüne dair bilgilerin yanı sıra çok sayıda kışlak şehirler ve abidevi mezarlar inşa ettikleri de görülmektedir (Cezar, 1977: 23-25; Esin, 1981: 113). Şehircilik Gök-Türk devrinde Hunlara nazaran daha fazla gelişmiş ve kale tipinde Ordu/Ordu-Kent/Ordu-Balık ve bazen de Kurgan/Korgan diye anılan kentler kurulmuştur (Çoruhlu, 2002b: 91-99). Mezarların üzerine *"bark"* denilen (barınak, ev veya mabet) yapılar inşa edilip duvarlarının ölünün resimleriyle bezendiği, kazılarda bulunan fresko parçalarından anlaşılmaktadır (Ögel, 1984: 131; Çoruhlu, 2002b: 91-99). Bu tür mezar yapıları ve Gök-Türk devri sanatına dair malumatların elde edildiği en önemli kaynak Orhun ve Yenisey kitabeleridir. Bu kitabelerin 1893'te Vilhelm Thomsen tarafından çözülmesiyle döneme dair pek çok bilgi elde edilmiştir. Bunlardan Kül Tegin anıtında (732) yapı ve bezemeleri ile ilgili şu ifadeler yer alır;

"Men b[enggü taş tikdim, Tabg]aç kağanta ***bedizçi*** *kelürtüm,* ***bedizettim****. Meninğ sabımın sımadı. Tabgaç kağanınğ içreki bedizçiğ ıttı. Angar adınçığ* ***bark*** *yaraturtum;* ***için taşın adınçığ bediz urturtum.*** *Taş tokıtdım. Köngülteki sabımın u[rturtum…On-Ok oğlınğ]a Tatınğa teği bunı körü bilinğ. Benggü taş tokıtdım. Y[ağ]uk el erser, anca takı eriğ yerte irser, anca eriği yerte benggü taş tokıtdım, bititdim. Anı körüp anca bilinğ. Ol taşığ[……tokıt]dım".*

"Ben ebedi taş diktim, Çin hakanından ***ressam ve heykeltraşlar*** *getirttim, (Kül Tigin'in türbesini)* ***süslettim****. (Çinliler) benim sözümü kırmadılar (ve) Çin hakanının has sanatçılarını gönderdiler. Onlara olağanüstü bir* ***türbe*** *yaptırttım;* ***içine (ve) dışına olağanüstü resim ve heykeller koydurttum****. Gönlümdeki sözlerimi yazdırdım…On-Ok oğullarına (ve) yabancılarına kadar (hepiniz) bunları görüp öğrenin. Ebedi taş hâkkettirdim. (Burası) yakın (bir) mevki olduğundan, ayrıca kolay erişilir (bir) yer olduğundan, böyle kolay erişilir (bir) yerde ebedi taş hâkkettirdim, yazdırttım. Onu görüp öylece bilin (ve öğrenin). O taşı (ı……hâkkettirdim)" (Tekin, 1998: 39).*

Burada *"bedizçi"* ifadesi ressam ve heykeltıraş olarak, *"bedizettim"* ifadesi ise süslettim olarak çevrilmiştir. Eski Türklerde, süsün her türlüsüne *bediz* denmektedir. *"Bedizlig ev"* yani *"süslü ev"* hem Kutadgu Bilig'de hem de Divan-ü Lügati-t Türk'te geçmektedir. *"Bezek"* sözü de geniş bir anlama sahip olup günümüze kadar gelmiştir. *"Bezemek"* süslemek manasında kullanılmakta olup *"Bezeklig saray"*- süslü saray anlamına gelmektedir (Ögel, 1978c: 342).

Kül Tegin Mezar Külliyesi'nde, kitabede ifade edildiği gibi Çin'den gelen sanatkârlar da çalışmışlardır. Bu sanatkârların hangi işleri yaptıkları tam bilinemese de, bark'ın duvar resimlerini ve heykelleri yaptıkları düşünülmektedir (Ögel, 1984: 131; Esin, 1981: 116). 1958 yılında Çekoslovak Arkeoloji Enstitüsü adına Lumir Jisl başkanlığında bir heyet tarafından yapılan kazı sonucunda, yapı hakkında tafsilatlı bilgiler elde edilmiş ve bunlar yayınlanmıştır (Jisl, 1963). Yapının 1 m. kalınlığında kerpiç duvarlarla çevrili olup, ahşap sütunların taşıdığı kıvrık bir çatı ile örtülü olduğu belirtilmektedir (Jisl, 1963; Çoruhlu, 2002b: 91-99). Yapıdaki kazılarda, seramik malzeme olarak pişmiş topraktan su boruları, koruyucu sayılan seramik ejder maskeleri, kısmen kabartma bezemeli dam kiremitleri (Fotoğraf: 5) ve bir kenarı 33 cm. ebadında kırmızı renkte sırsız zemin tuğlaları (Fotoğraf: 6) bulunmuştur (Jisl, 1963; Esin, 1981: 116; Çoruhlu, 2002b: 91-99; 1998: 86). L. Jisl'in, bu seramikleri Çinli sanatkârlara atfetmesine karşın, E. Esin, bu tür Çin usullerinde seramik sanatının Milâd devrinden beri Türkler tarafından bilinmekte olduğunu ve benzerlerinin batı Türkistan'da Varahşa ve Argu'da da kullanıldığını belirtir. Ayrıca Çin kaynaklarında Kül Tegin külliyesine gönderilen sanatkârlardan söz edilirken seramik yapımcılarından bahsedilmediğini dolayısıyla yapıdaki seramik işlerinin yerli ustalar tarafından yapıldığını ifade eder (Esin, 1981: 116). Bu yapıda bulunan seramik malzemelerin benzerleri Bilge Kağan ve Tonyukuk mezar külliyelerinde de ele geçirilmiştir.





Fotoğraf: 5 Gök-Türk Devri- Pişmiş topraktan bir kiremidin süslü ön parçası (L. Jisl'den)
Fotoğraf: 6 Gök-Türk Devri- Kül Tegin Mezar Külliyesi'nde (732) kırmızı renkte sırsız zemin tuğlaları (Y. Çoruhlu'dan)

Gök-Türkler devrinde, mimaride kullanılan sınırlı sayıdaki sırsız seramiklerin yanı sıra *"Gök-Türk devri seramiği"* diye ifade edilebilecek çok sayıda sırsız kullanım seramiği ile insan ve hayvan şeklinde figürinler de üretilmiştir. Bu dönemde Gök-Türk idaresi altında bulunan değişik Türk toplulukları (Kırgızlar gibi) ve diğer toplumların (Soğdaklar gibi) meydana getirdikleri seramik malzemeleri de *"Gök-Türk devri seramiği*" adı altında toplayabiliriz. Ötüken'den Yenisey bölgesine, Fergana'dan Afrasiyab (Semerkant), Buhara ve Pencikent bölgelerine kadar geniş bir sahada bu devir seramiklerine dair buluntular ortaya çıkarılmıştır (Çoruhlu, 2002c: 299-319). Örneğin Kâşân şehrinin bulunduğu Mug-Tepe'de yapılan arkeolojik kazılarda Gök-Türk devrine ait olduğu düşünülen basık ve yandan iki kulplu çanaklar, fincanlar, kulplu güveçler ve testiler bulunmuştur (Ögel, 1984: 80).

Form olarak genellikle madeni ve ahşap eşyaların örnek alındığı bu devir seramikleri kırmızı balçıktan yoğurulmuş olup el ile veya çömlekçi çarkıyla şekillendirilmiştir. Kazıma, noktalama, taraklama, kalıp damgası, derin oyma ve yapıştırma tekniklerinin uygulandığı seramiklerde, Türkçe yazılar veya boy

damgaları ile Türk motifleri kullanılmıştır. Kırmızı astarlı bu seramikler parlatılmış veya cilalanmıştır (Esin, 1981: 113; 1982: 89).

Gök-Türk devrinde "sır" kullanılıp kullanılmadığı tartışmalıdır. Bazı kap parçalarına dayanılarak "sır" ın ilk kez bu devrede kullanılmaya başlandığı ifade edilerek bir kısım sırlı kaplar Gök-Türk devrine atfedilir (Çoruhlu, 2002c: 305). Bunun yanında mimari sırlı seramik olarak, çatı örtülerinde kullanılan Çin usulünde sırlı kiremit parçalarının bulunduğu da ifade edilir (Esin, 1981; Arık ve Arık, 2007: 30).

Bölgede eskiden beri bir halk sanatı olarak uygulanan çömlekçilik, Türk ustalar tarafından yerleşik ve göçebe halkın çeşitli ihtiyaçlarını karşılamak için yapılmıştır (Baykara, 1975: 87). Aynı dönemde komşu ülkeler olan Sasaniler devri İran'ında (224-651) ve Çin'de özellikle T'ang devrinde (618-906) sırlı seramik ve bunun üst teknolojisi olan porselen üretildiği halde Gök-Türklerde bu tarz sırlı seramikler pek görülmez. Oysa Gök-Türkler, bu ülkeler ile sıkı münasebet içerisinde olup hatta bu iki ülke arasında ticaretin sağlandığı ipek yolu üzerindeki birçok şehre de hâkim idiler (İzgi, 1978: 97-102; Ögel, 1978a: 147; Çoruhlu,1998: 94). Gök-Türk devri seramik uygulamalarında komşu ülkelerde gelişen bu sırlı seramik teknolojisinin çok fazla görülmeyişi, ancak, yerleşik hayatın tüm kurumlarıyla tam sağlanamamış ve şehir medeniyetinin tam teşekkül etmemiş olmasına bağlanabilir.

1.2.1.3. Uygur Dönemi (745-1260)

Gök-Türklerin ilk merkezi olan Ötüken yaylasında Selenga nehrinin doğu kıyısında, onlara bağlı olarak yaşayan Dokuz Oğuzlar diye bilinen Uygurlar, 745 yılında Gök-Türklerin yerine geçerek Uygur devletini kurmuşlardır. Kurucusu Alp Kutlug Bilge Kağan, merkezleri Karabalgasun şehridir (Ögel, 1978a: 185; Aslanapa, 1993: 11). Hunlar ve Gök-Türklerin mirasçıları olarak yüz yıl kadar bu bölgeyi merkezleri yapan Uygurlar, daha sonra güneybatıya kayarak merkezlerini Doğu Türkistan'a taşımışlardır (Başkan, 2002: 110-124).

Uygurlar'da Şamanist inancın yanı sıra en yaygın inanç Budizm'dir. 762 yılında Bögü Kağan devrinde halk arasında çoğunluğu oluşturmamakla birlikte Maniheizm'inde kabul edildiği görülmektedir. Bögü Kağan'ın Mani dinini devlet

dini haline getirdiği belirtilir. Halkın yaşam kültürüne pek uygun olmayan Mani inancı, daha çok kağanlar ve aristokratlar arasında kabul görmüştür (Cezar, 1977: 67; Aslanapa, 1993: 11; Başkan, 2002: 110-124).

Uygurlar, başlangıçta yarı-yerleşik göçebelerden müteşekkil bir devlet idi. Göçebelik konusunda Ögel, şu tespiti yapar:

"Orta-Asya atlı nomadları (göçebe) kültür ve sosyal seviye bakımından iptidai olduklarından dolayı göçebe kalmış değillerdir. Bilâkis burada bir tercih mevzubahistir. Muhit icabı, göçebe yaşamaya mecburdurlar. Daha doğrusu göçebelik bir sosyal seviye değil; bir vasıtadır. Etraflarındaki yerleşik halklarla mütemadi münasebetlerde ve yer değiştirmede inanılmayacak derecede yüksek bir sürate sahip olan bu halklar, sosyal seviye bakımından şehirlerden aşağı olmadıkları gibi, organizatör olarak onlara nazaran daha üstün meziyetler gösteriyorlardı" (Ögel, 1955: 372).

Göçebe olarak tavsif edilen Uygurların, kurulduktan yaklaşık yüz yıl sonra, 840'lı yıllarda Doğu Türkistan'a göçleri ve Mani dinini resmi din olarak kabul etmeleriyle hızlı bir şehirleşmeye geçtikleri görülür. Hun ve Gök-Türk devrelerini yaşayan Doğu Türkistan'ın Uygur dönemindeki en önemli şehirleri ve aynı zamanda sanat merkezleri şunlardır: Barkul, Kuça, Hami, Bişbalık (Urumçi), Lukşun, Turfan, Toksun, Aksu, Sengim, Canbalık, Kum-Tura, Karaşar, Yar-Hoto, Hoço, Murtuk, Toyuk, Bezeklik, Karaşehir, Sorçuk, Sulmi, Yutoğ, Kızıl, Hoten, Niya, Miran, Lou-Lan ve Tun-huang. Tam olarak yerleşik düzenin tesis edilmesi, Uygur sanatında devrim sayılabilecek gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. İlk kez yerleşik bir sanat olma hüviyeti kazanan Türk sanat ve mimarlık unsurları, İslâmiyet sonrası Türk sanatına da büyük tesir etmiştir (Cezar, 1977: 70; Çoruhlu, 1998: 103).

Uygur sanatı, eski Türk inançları ve yaşayış tarzıyla Budizm ve Maniheizm gibi dinlerin getirdiği yeni düzen üzerine kurulmuştur (Çoruhlu, 1998: 104). Ancak bununla birlikte yerleşmiş oldukları bölge itibariyle Çin kültürü ve ipek yolu ticareti sayesinde Hint ve İran kültürü ile de yakın temas içerisinde olmuşlar ve böylece kendilerine has yeni bir sentez ortaya çıkarmışlardır. Bugün Türk sanatını oluşturan unsurların pek çoğu ya bu dönemde ivme kazanmış ya da ilk defa teşekkül etmiştir. Mimari, heykel, dokuma, maden, alçı, ahşap, duvar resmi (fresk), kitap resmi (minyatür), yazı sanatı, tezhip, çini olarak genellediğimiz kullanım ve mimari

seramikler, müzik, dans, tiyatro, edebiyat, kâğıt üretimi ve kitap basımı gibi sanat ve zanaatlar Uygur kültür çevresinde gelişmiştir (Aslanapa, 1993: 11-24; Çoruhlu, 1998: 104-125; Arseven, 1984: 17-19). Uygur sanatının olgunlaşma süreci, 9. yüzyılın sonunda başlamış, 10. yüzyılda gelişmiş, 11. ve 12. yüzyıllarda ise tam bir olgunluğa kavuşmuştur (Ögel, 1984: 361).

Türk seramik sanatı açısından Uygur devri, yeni gelişmelerin yaşandığı bir devir olmuştur. Önceki devirlerde sırsız olarak görülen mimari ve kullanım seramikleri bu dönemde sırlı olarak karşımıza çıkmaktadır. Beşbalık ve Hoço şehirleri ile Tarım ırmağı vadisinde yapılan araştırmalar ve kazılar, bu bölgenin bir seramik sanatı merkezi olduğunu göstermiştir (Esin, 1981: 119). Karahoço ve başkent Hoço/Koço (İdikut) şehirlerindeki kazılarda çok sayıda kullanım seramiği ve mimari seramikler bulunmuştur.

Bölgede 1902-1903 yıllarında başlayan kazılarda Alman arkeolog Albert Von Le Coq'un çalışmaları sırasında, Hoço şehri harabelerinde gri kilden yapılmış mavimsi sırlı tuğlalara rastlanmıştır. Karahoço şehrinde ise, ortalarında birer rozet ve köşelerinde çeyrek rozetlerle şekillendirilmiş bezemesi olan kare plakalar bulunmuştur (Fotoğraf: 7, 8, 9).



Fotoğraf: 7,8,9 Uygur Devri- Karahoço şehri, şeffaf sırlı plakalar (A. V. Le Coq'dan)

Gri kilden yapılmış şeffaf sırlı bu plakalar mabetlerin zemin kaplamasında kullanılmıştır (Yetkin, 1986: 15; Aslanapa, 1993: 317; Öney, 1976: 13). Le Cog, bu plakaları, ince taneli, gri kilden, sırlı, pişmiş yer karosu olarak tarif etmekte ve ebatlarının sırasıyla 40, 37 ve 32 cm. olduğunu belirtmektedir (Le Coq, 1913: 61). Oldukça sert bir hamura sahip bu plakalar, yan yana döşendiğinde birbirini

tamamlayarak hem bir bezeme oluşturmakta, hem de mabetlerin temiz kalmasını temin etmektedirler. E. Esin, bölgede ilk kazı ve araştırmalar yapan Grünwedel'den şu bilgiyi aktarır: *"Koço'nun dıvar kaplamaları hakkında Grünwedel şöyle demekte idi: İdikutşehri'nin (Koço'nun) bütün (alt) yapıları, güneşte kurutulmuş tuğladan idi… en büyükler 46x23x14 cm. boyunda… Kaplama (ve döşeme) olarak, pişmiş ve sırlı tuğlalar kullanılmışdı… Bunların iki türlüsü vardı: mavimtırak ve yeşil sırlı"* (Esin, 1981: 119). Yine Esin'in belirttiğine göre Uygur devri mimari yapılarında gök renginde kiremitler, mavi, sarı ve beyaz renkte tuğlalar kullanılmıştır. Bir Uygur merkezi olan Kum-tura'da çok sayıda yeşil sırlı mimari seramik ortaya çıkarıldığı da ifade edilmektedir (Esin, 1981: 120).

Uygur devrinde mimaride kullanılan sırlı seramiklerin yanı sıra, sırlı ve sırsız kullanım seramikleri de görülmektedir. İlk yerleşim yerleri olan Ötüken bölgesinden itibaren, yeni başkent Hoço ve civarındaki diğer Turfan bölgesi şehirlerindeki kazılarda çok sayıda çanak-çömlek bulunmuştur. Yukarıda Kaşgarlı Mahmud'un Divan-ü Lûgat-it-Türk'te, kap-kacak için Türklerin, *"ayak"* kelimesini kullandıklarını belirttiğini ifade etmiştik. Hem kap-kacak hem de çanak anlamında *"ayak"* sözü ilk defa Uygurlarda görülmektedir. Belli büyüklükteki bir kap şeklinde olan *"ayak"* ile aynı zamanda sıvı şeylerin ölçülmesinde ölçek olarak da istifade edilmiş ve bunlara *"badır ayak"* denilmiştir (Ögel, 1978b: 166). Kullanım seramiklerinin bezemesinde ise, kullanılan motiflerin bir kısmı eski inançlardan ve Budizm ile Maniheizm dinlerinden alınmış dini manaları olan sembollerdir. Motiflerin çoğunluğu ise Türk geleneğinde, şahıs veya boy damgaları, şahıs veya tanrı yahut ongun'ların tasvirleri, unvan işaretleri ve Türkçe harf ve yazılardan oluşmaktadır (Esin, 1982: 89). Bu seramiklerin imalinde kazıma, noktalama, derin oyma ve yapıştırma gibi teknikler uygulanılmıştır.

Uygurlarda 9. yüzyıldan itibaren kullanıldığını gördüğümüz sırlı tuğla ve yer karoları, Türk sanatında, mimari çini ve sırlı tuğla geleneğinin temelini oluşturmaktadır. Bezemelerde görülen hayvan üslubu, kıvrık dallı bezeme, hendesi ve nebati bezeme, Karluk ve İslâmi dönem Karahanlı devirlerinde gelişerek, Türk-İslâm çini sanatındaki bezeme geleneğinin oluşmasına katkı sağlayacaktır.

1.2.1.4. Karahanlı Dönemi (840-1212)

İslâmiyet'in, ikinci halife Hz Ömer zamanından başlamak üzere Emeviler ve özellikle Abbasiler devrinde, başta İran, Horasan, Maveraünnehir ve Kafkaslarda yayılmaya başlamasıyla, buralarda yaşayan halklar ve de Türkler, pey der pey İslâm ile müşerref olmaya başlamışlardır. Ancak Orta Asya'da, bir devlet olarak İslâmiyet'i kabul eden ilk Türk sülalesi, Doğu ve Batı Türkistan'da hüküm süren Karahanlılar[27] olmuştur (Yıldız, 1989: 17-54; Genç, 1989: 137).

Bazı araştırmacılara göre Karluk (Pritsak, 1977: 252; Ögel, 1984: 311; Yıldız, 1989: 35; Aslanapa, 1993: 27; Merçil, 1997: 18) bazılarına göre ise Yağma Türkleri (Genç, 1981: 36; Togan, 1981: 58; Sümer, 1984: 83) tarafından 840 tarihinde kurulan Karahanlıların ilk kağanı Bilge Kül Kadır Han'dır. 920'li yıllarda müslüman olarak Abdülkerim ismini alan Satuk Buğra Han'dan itibaren devletin resmi dini İslâm olmuş ve bölgedeki Türkler arasında İslâmiyet hızla yayılmaya başlamıştır (Togan, 1981: 59; Kitapçı, 2004a: 171). Asırlardan beri oluşmakta olan Türk kültür ve medeniyeti, İslâm dini ve kültürü ile yeni bir veçhe kazanmış ve Türk-İslâm Medeniyetinin temelleri atılmıştır. X. yüzyıldan itibaren İslâm ile müşerref olan Türkler, yönlerini batıya çevirerek fethettikleri yerlerin Türkleşmesi ve müslümanlaşmasını temin etmişlerdir. Türklerin İslâm medeniyetine girmeleri, bu yönüyle yalnız Türk ve İslâm tarihinin bir dönüm noktasını teşkil etmekle kalmamış, aynı zamanda dünya tarihinin de en mühim hadiselerinden birini oluşturmuştur (Turan, 1998: 2).

Karahanlı devrinde Maveraünnehir, Çu, Talas bölgeleri ile yukarı Tarım havzasının eski şehirlerinde yeni yeni Türk yerleşmeleri meydana geldiği gibi, yeni şehir kuruluşları da olmuştur. Balasagun, Kaşgar, Özkent (Uzgend), Talas,

---

[27] *"Karahanlı"* tabiri, bu devletin meşhur hükümdarlarından bazılarının *Kara Han, Kara Hakan, Arslan Kara Hakan, Tamgaç Buğra Kara Hakan* gibi unvanları kullanmaları nedeniyle, tarihçi V.V. Grigorev'in 1874 yılında yazdığı bir makalede bu tabiri kullanmasıyla yaygınlık kazanmıştır (Pritsak, 1977: 251; Genç, 1989: 137). Daha önce batılı tarihçiler tarafından *Türkistan Uygur Hanları, İlig Hanlar*, Osmanlı tarihçileri tarafından *Türkistan Hakanları*, İslâm kaynaklarında ise *Hakâniyye, Hâniyye, Âl-i Hâkan, Hâkâniyan, Mülûkü'l-Hâkâniyye, Mülûkü'l-Hâkâniyye el- Etrâk, Âl-i Efrâsyâb et-Tûrkî* gibi isimler kullanılmıştır (Pritsak, 1977: 251; Genç, 1989: 137; Özaydın, 2001: 404; Yazıcı, 1992: 80). Ayrıca Karahanlılar, kendilerinin efsanevî destan kahramanı Alp Er Tonga'nın (Afrâsiyâb) soyundan geldiklerine inanmalarından dolayı *Âl-i Afrâsiyâb* tabirini kullanmışlardır. Divan-ü Lûgat-it-Türk'te: "*Han: Türklerin en büyük başbuğu. Afrasyab oğullarına da Han denir. Afrasyab Hakandır. Bu adın verilmesinde uzunca tarihsel bir hikâye vardır*" kaydı bulunmaktadır (DLT, 1985: III, 157).

Semerkand ve Buhara Karahanlılar'a başkentlik etmiş şehirlerdir (Cezar, 1977: 98; Togan, 1981: 59; Sümer, 1984: 96). Bu şehirler ve daha pek çokları devrinin önde gelen ilim ve kültür muhitleri olmuşlardır. Bilim, edebiyat, sanat ve mimarlık alanında çok sayıda eser vücuda gelmiştir.

Karahanlılar hâkim oldukları şehirlerde, kültür ve bilim çalışmalarının yanı sıra yoğun bir imar faaliyetinde bulunmuşlardır. İslâmi dönem Türk mimarisinin ilk örnekleri bu dönemde ortaya konmuştur (Can ve Gün, 2005: 97). İslâmiyet'le birlikte değişen kültürel ortam neticesinde ihtiyaç duyulan, fonksiyonel açıdan farklı yapı türleri ortaya çıkmıştır. Cami, minare, medrese, türbe, saray, köşk, kervansaray (ribat), köprü, hamam, hastane ve benzeri dini-sosyal müesseseler kurulmuştur. Bu dönemde ilk yapılar kerpiçten inşa edilmiş ve stuko bezemelerle kaplanmıştır. Daha sonra yapılar, 11. yüzyıla tarihlenen Kışlak Hazara (Degaron) Camii'nde olduğu gibi kerpiç ve tuğladan yapılmıştır. 11. yüzyıl sonu 12. yüzyıl başlarında ise tamamen tuğla malzeme kullanılmıştır (Merçil, 1997: 31; Aslanapa, 1993: 27; Yazıcı, 1992: 105; Uluçay, 1977: 12; Altun, 2001: 413).

Karahanlı mimarisinde tuğla hem yapı hem bezeme unsuru olarak değerlendirilmiştir. Tuğlaların farklı istifi ile şekillendirilen örgü çeşitlemelerinde farklı mimari elamanların biçimlerine uyum arayışı gözlenir (Bakırer,2002:828-835). Özellikle cephe mimarisine önem verilmiş, cepheler, çeşitli şekillerde istif edilmiş tüm veya kesilmiş tuğla, oyma-kabartmalı mimari seramik (pişmiş toprak/terracotta) ve motifleri kazıma tekniği ile yapılmış stuko bezemelerle kaplanmıştır. Cephelerin, nispetli kitabelere ve kemerlere taksimi sayesinde, bezeme de bir intizam, sükûn ve denge oluşmuştur. Mimari bezemenin hem malzeme, hem teknik bakımından çok çeşitli ve ince olduğu görülür (Esin, 1961: 127). En çok kullanılan bezeme unsurları tuğla ile yapılmış köşe kuleleri, Ma'kılı[28], Kûfî, Celi Sülüs yazılı kitabeler[29], örgü ve

[28] Buhara Namazgâh Camiinin (1119/1120) mihrap duvarında tuğla ile oluşturulmuş Ma'kılı yazı örnekleri mevcuttur. Buradaki yazı cahiliye dönemi Arap yazısı olan cezm yazısından farklıdır. Aslında Ma'kılı yazının kökeniyle ilgili bilgiler bir hayli karışık ve tutarsızdır. Ma'kılı yazı hakkında kaynaklarda zikredilen bilgilere ait somut örnekler bulunmamaktadır. Ma'kılı olarak örnek verilen Zebed ve Harran kitabeleri bunu tam olarak karşılamamaktadır. Ma'kılı, Türklerin geleneksel bezeme sanatları ve tuğla mimarisiyle doğrudan ilişkilidir. Eldeki veriler 12. yüzyıldan önce bu yazının hiç bir İslâm ülkesinde kullanılmadığı yönündedir. İlk örnekler Karahanlı, Gazneli ve Selçuklulara aittir. En gelişmiş örneklerse 13-16. yy. Azerbaycan, İran, Afganistan, Orta Asya ve Anadolu'ya ait mimari eserler üzerindedir (Küçükköroğlu, 2016: 352; Enveroğlu, 2013).

geçme motifleri, kıvrık dal, rûmi, kabartma halinde yıldız-haçvari (yıldız+dört yön veya artı) şekilleri ile geometrik örgülerdir. Özellikle dini mimaride geleneksel Türk figüratif bezeme anlayışı, yerini daha mücerred bir bezemeye bırakmıştır. Karahanlı sanatı, sürekli münasebet halinde oldukları Gazneli ve Selçuklulara da tesir etmiştir. Bu tesir alanlarından bir tanesi de mimaride sırlı malzeme kullanımıdır.

Sırlı malzemenin ilk olarak Uygur Budist mabetlerinde kullanıldığını yukarıda ifade etmiştik. Karahanlıların İslâm'a girmezden evvel bu tür malzemeyi yapılarında kullanmış olmaları muhtemeldir. Keza, sırlı kullanım seramiklerinin gerek Karahanlılar gerekse onlardan evvelki Karluklarda oldukça gelişmiş olduğu bilinmektedir (Ögel, 1984: 311). Karahanlı başkentlerinden Kaşgar'ın, Esin'in de ifade ettiği gibi Budist devirden beri seramik sanatı merkezi olduğu anlaşılmaktadır. Burada yapılan kazılarda sırlı ve sırsız, süslemeli "olma" lar (testi, çanak-çömlek), maskeler ve yeşil (firuze) sırlı kabartmalı duvar kaplaması kalıntıları bulunmuştur. Bu konuda Emel Esin daha önce de aktardığımız şu bilgileri vermektedir:

" Bu ilde, İslâm'ın kabul tarihi olan M. 926'dan hem önce, hem sonra, sırlı mimari keramiği kullanıldığını M. Paul-David, şöyle ifade etmektedir: ' Buddhist ve İslâmi devirden (Kâşgar cıvârında) Tumşuk harabelerini gezerken, Pelliot, mükerreren, yeşil renkde, sırlı, mimari kaplamaları kalıntıları ile tuğlalar,…. bir de maske bulmuşdu…. Birkaç yıl sonra, Le Coq'un, Tumşuk tağ'da bulduğu, henüz yerinde duran bir (Buddhist) tapınakda….heykelin kaidesi….ve bir yan dıvar, dağ manzaraları gösteren, kabartmalı ve sırlı, yeşil renkde tuğlalar ile kaplı idi. Artık isbâta lüzûm kalmadı: yeşil sırlı mimari keramiği tekniği, (Kâşgar'da), İslâm'dan önce de bilinmekte idi" (Esin, 1981:121).

Karahanlılar devrinde İslâm öncesi dönemden beri kullanıldığı anlaşılan sırlı malzemenin, İslami dönem mimari yapılarında da özellikle 11. yüzyıldan itibaren kullanımı, Türk-İslâm çini sanatının başlangıcı olarak kabul edilir. Bu dönem

---

[29] *"Türkler, müslüman olduktan sonra bu dînin kutsal kitabı olan Kur'ân-ı Kerim'i, dolayısıyla da Arap harflerini ve Arapçayı da öğrenmeye başlamışlardır. Yavaş yavaş gündelik hayatta ve ilmî faaliyetlerde yer almaya başlayan Arapça, bir süre Türkler'in Göktürk ve Uygur alfabeleriyle birlikte kullanılmıştır. Ancak tamamen dînî bir yapı olan câmiler, onların önceki dönemlerde mâbetlerini süsledikleri fresklerin yerini Kur'ân-ı Kerim ve Hz. Peygamber2in sözlerinden seçilmiş âyet ve hadis metinlerini almaya başlamıştır. Böylece Türk mimarisinde yazı hususu yeni bir anlam, muhtevâ, kimlik ve form kazanmıştır. Özellikle Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu Türklerinin müslüman olmaları, kendi kültürlerindeki tezyinat anlayışının mimarîye yansımasında ve yazı ile süslemenin kaynaşmasında etkili olmuştur (Tüfekçioğlu, 2002: 106-119).*

yapılarında çini; sırlı tuğla ve derin oyma-kabartmalı seramik plakaların tek renk ile sırlanması şeklinde karşımıza çıkar. Buhara Kalan Minare (1127), Vabkend Minaresi (1197/1198), Buhara Muğak Attârî Camii (12. yüzyıl), Özkent Celâleddin Hüseyin Türbesi (1152), Ayşe Bibi Türbesi (11. yüzyıl sonu-12. yüzyıl başı), sırlı malzeme kullanıldığı ifade edilen yapılardır.





Fotoğraf: 10 Buhara Kalan Minare
Fotoğraf: 11 Buhara Kalan Minare, ayrıntı
(www. orientalarchitecture.com)

Buhara Kalan (Kalyan) Minare, Karahanlılardan günümüze sağlam olarak ulaşabilen aslını koruyabilmiş yapılardan biridir. Gövdesindeki kûfî yazılı kitabesine göre Büyük Selçuklulara tâbi Batı Karahanlı Hükümdarı Arslan Han (1102-1132) (Genç, 1989: 155; Özaydın, 2001: 409) tarafından 1127 yılında Bako isimli bir ustaya yaptırılmıştır (Rustamova, 2019: 304; Cezar, 1977: 167; Aslanapa, 1993: 30; Altun, 2001: 413; Çeşmeli, 2005: 53; Ramazanoğlu, 2001: 222). Tamamen tuğladan inşa edilen minare, sekizgen bir kaide üzerinde yukarıya doğru daralan silindirik bir gövdeye sahiptir (Fotoğraf: 10). Minarenin gövdesi birbirinden silmelerle ayrılan her biri değişik, kuşaklar halinde geometrik bezemeye sahiptir. Şerefe altında ise çini bezeme yer alır (Yetkin, 1986: 19; Aslanapa, 1993: 30; Arık ve Arık, 2007: 30; Esin, 1961: 128; Ramazanoğlu, 2001: 222). İnce bir kuşak şeklinde gövdeyi dolanan çini bezemede, firuze ve kobalt sırlı tuğlaların düşey olarak yerleştirilmesiyle geometrik bir düzenleme meydana getirilmiştir (Fotoğraf: 11). Yetkin, bugünkü sırlı tuğlaların yeni olmakla birlikte eskilerin de bu şekilde olabileceğini ifade eder (Yetkin, 1986:

19). Bu dönem yapılarında genel olarak firuze sırın kullanılması, kobalt sırın pek fazla görülmemesi bu görüşü desteklemektedir. Kalan Minarenin sırlı tuğla bezemeleri tarihi bilinen en erken örneklerdendir.





Fotoğraf: 12 Vabkend Minaresi
Fotoğraf: 13 Vabkend Minaresi, ayrıntı
(www. orientalarchitecture.com)

Vabkend Minaresi, Buhara'nın kuzeyindeki Vabkend şehrinde yer alır. Kitabesine göre, Karahanlı kazaskeri II. Burhaneddin Abdül Aziz (Rustamova, 2019: 320) tarafından 1196-1197 yılında inşa ettirilmiştir (Cezar, 1977: 167; Aslanapa, 1993: 30; Çeşmeli, 2005: 53). Yapı tuğladan yapılmış silindirik bir gövdeye sahiptir (Fotoğraf: 12). Kalan Minareye göre daha ince ve zarif olan yapı onun bir kopyası şeklindedir (Chmelnizkij, 2007: 358). Değişik geometrik bezemelerin uygulandığı gövde kısmında ayrıca kûfî ve celî sülüs yazı kuşakları vardır. Bunlardan celî sülüs yazı kuşağı ve hemen altındaki yatay şekilde sekiz kollu yıldız-yarım artılarla düzenlenmiş bölümde, firuze sırlı çiniler bulunmaktadır (Arık ve Arık, 2007: 31; Yetkin, 1986: 19). Kitabe kuşağı, yazılarda ve zemindeki rûmili helezonlarda derin oyma-yüksek kabartma tekniğinin uygulandığı ve üzerlerinin tek renk sır tekniğiyle firuze sırla kaplanan belli büyüklükteki çini plakalardan oluşmaktadır. Buradaki uygulamanın benzerlerinin Anadolu Selçuklu devri eserlerinde daha alçak kabartmalı ve sade olarak sanduka çinilerinde ve mozaik çini tekniği ile kitabelerde uygulandığını görmekteyiz. Yazı kuşağının hemen altındaki etrafı yüksek tuğla silmeler ile çevrilmiş sekiz kollu yıldızların içi ise, yine derin oyma-yüksek kabartmalı ve firuze sırlı, her biri farklı rûmi bezemeli çini plakalar ile doldurulmuştur (Fotoğraf: 13).

Buhara Muğak (Magâk-ı) Attârî Camii, Karahanlı devri yapılarından kabul edilir (Fotoğraf: 14). Bugün tamamıyla ayakta olan cami, tarihte birçok değişiklikler ve onarımlar geçirmiştir. Bu yüzden yapının asli hali bilinememektedir. Kaynaklarda, özellikle Arap tarihçi Nerşâhi'nin *Târîh-i Buhârâ* isimli eserinden aktarılan bilgilere göre, yapının, eski bir Zerdüşt tapınağının yerine Sâmânîler devrinde yaptırılan Mâh Camiinin temelleri üzerine Karahanlılar tarafından 12. yüzyılda yaptırıldığı kabul edilir (Cezar, 1977: 160; Çeşmeli, 2004: 76; Rustamova, 2019: 129). Cami, 16. yüzyılda (1546/1547) önemli bir onarım ve değişiklik geçirmiş olup günümüze dikdörtgen plânlı, üç sahınlı, altı sütunlu ve 12 kubbeli olarak ulaşmıştır (Aslanapa, 1993: 30; Çeşmeli, 2007: 328).



Fotoğraf: 14 Buhara Muğak (Magâk-ı) Attârî Camii
(www.orientalarchitecture.com)

Yapı tamamen tuğladan inşa edilmiştir. Caminin Karahanlı devrinden kalan kısmı şekli bozulmuş olmakla beraber hafif sivri kemerli güney taç kapısıdır (Aslanapa, 1993: 29). Bu kapı 12. yüzyıl Karahanlı süslemeciliğinin özelliklerini üzerinde toplar. Taç kapı, tuğla ve oyma-kabartmalı mimari seramik (pişmiş toprak/terracotta) ile zengin bir geometrik bezeme ve yazı kuşaklarına sahiptir. Bunlardan, hafif sivri kemerin dış yüzündeki celî sülüs yazı kuşağı, -Vabkend minaresindekine benzer-, yazılarda ve zemindeki rûmili helezonlarda derin oyma-

yüksek kabartma tekniğinin uygulandığı ve üzerlerinin tek renk sır tekniğiyle firuze sırla kaplanan çini plakalardan oluşmaktadır (Fotoğraf: 15). Yetkin, bu çinilerin, *"... sırsız terakotanın firuze sırla sırlanarak, çini sanatına geçişi sağlayan örnekler..."* olduğunu ifade eder (Yetkin, 1986: 19). Karahanlı sanatında çok kullanılan derin oyma-yüksek kabartmalı sırsız pişmiş toprak/terracotta denilen uygulamaları, seramiğin genel tanımına uygun olarak "*oyma-kabartmalı mimari seramik*"[30], bunların sırlı olanlarını ise "*kabartmalı (rölyef) çini*" olarak ifade etmenin doğru olacağını düşünmekteyiz.



Fotoğraf: 15 Buhara Muğak (Magâk-ı) Attârî Camii taç kapı kemeri
(www.orientalarchitecture.com)

Özkent Celâleddin Hüseyin Türbesi, "Özkent (Uzkend) Türbeleri" olarak ifade edilen ve şehir meydanının güney doğu köşesinde yer alan, birbirine bitişik üç türbeden biridir (Dündar, 2018: 584). Karahanlıların en eski taç kapılı mimari örnekleri olan Özkent Türbeleri (Fotoğraf: 16), "*Orta Türbe*", "*Kuzey Türbe*" ya da "*Celâleddin Hüseyin Türbesi*" ve "*Güney Türbe*" olarak isimlendirilirler (Cezar, 1977: 117). Kuzey Türbe, taç kapıdaki sülüs hatlı kitabesine göre 1152 yılında "Ali Kılıç Tunga Bilge Tuğrul Kara Hakan Hüseyin İbn Hasan İbn Ali" yani Celâleddin Hüseyin adına inşa ettirilmiştir (Cezar, 1977: 122; Aslanapa, 1993: 35).

[30] Emel Esin bu tür seramiklere, sırlı veya sırsız "*pişmiş oymalı keramik*" ifadesini kullanmaktadır (Esin, 1978: 122).



Fotoğraf: 16 Özkent (Uzkend) Türbeleri (M. Rustamova'dan)

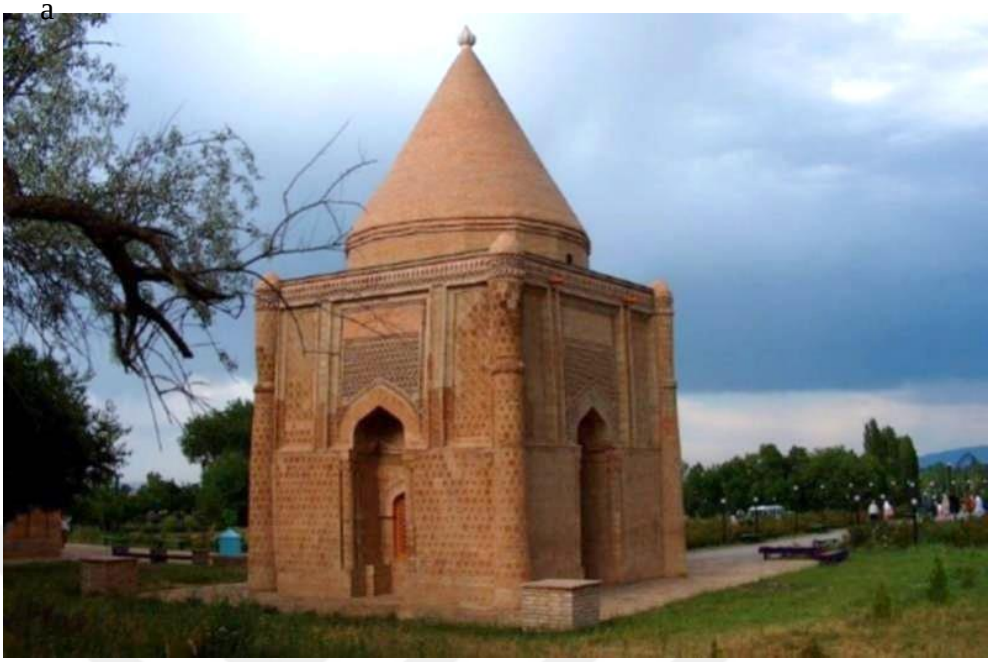
Yapı taş temel üzerine tamamen tuğladan inşa edilmiştir. Bezeme, türbenin taç kapılı giriş cephesi olan güneybatı cephesinde bulunmaktadır. Bu cephede, tuğlanın değişik istifi ile elde edilen geometrik örgüler, oyma-kabartmalı sırsız mimari seramikler, giriş kapısının hemen üzerinde örgülü kûfî yazı kuşağı ve taç kapı sivri kemerinde celî sülüs yazı kuşağı bulunmaktadır (Dündar, 2018: 588; Altun, 2001: 414). Taç kapı kemerinin tepe noktasında ise beş kenarlı küçük bir firuze renkli çini parçası görülür (Fotoğraf: 17) (Yetkin, 1986: 18; Arık ve Arık, 2007: 31; Aslanapa, 1993: 36; Cezar, 1977: 124). Yetkin ve Cezar, mahalli rivayetlere göre geçmişte kemerin köşe dolgularındaki dairelerin içinde de firuze çinilerin bulunduğundan söz eder. Ancak bugün buna dair hiçbir iz yoktur. Ayrıca Cezar, bu çinilerin çok az olmasından dolayı burada üretilmeyip daha batıdaki bir şehirden getirilmiş olabileceğini veya burada deneme mahiyetinde üretilmiş olabileceğini ifade eder (Cezar, 1977: 125). Cezar'ın belirttiği bir başka konu ise, bezemede kullanılan bazı tuğlaların cilalı olduğudur. Esin'de bu konuda, Karahanlıların doğudan getirdikleri bir teknikle bazı tuğlaların üzerine al renkte bir cila (Çin cilası/Sal) sürdüklerini ve böylece süslemenin zenginleştiğini belirtir (Esin, 1978: 122; 1981: 128).



Fotoğraf: 17 Özkent Celâleddin Hüseyin Türbesi (M. Rustamova'dan)

Ayşe Bibi Türbesi, Kazakistan'ın Taraz kentinde (Sovyet dönemindeki ismi Cambul, daha eski isimleri Talas, Evliya-Ata) bulunmakta olup, Batı Karahanlılar devrinde (11. yüzyıl sonu-12. yüzyıl başı) inşa edilmiştir (Çoruhlu, 2009: 242). Türbede medfun kişinin, Büyük Selçuklu Sultanı Alparslan'ın kızı, Karahanlı hükümdarı Şems ül Mülûk Nasr bin İbrahim'in hanımı Ayşe Bibi olduğu rivayet edilmektedir (Tuncer, 1986: 14; Cezar, 1977: 111; Aslanapa, 1993: 33). Tamamen tuğladan inşa edilen türbe, bezemeleriyle öne çıkar. Tuğla ve oyma-kabartmalı sırsız mimari seramikler ile meydana getirilen bezemede hendesi, nebati ve rûmi motifler görülür (Bubur, 2005: 34-35; Çoruhlu, 2009: 249-252). Özellikle sekiz kollu yıldız-artı (dört yön/haçvari) düzenlemesi üzerindeki motifleriyle Beyşehir Kubâd- Âbad sarayı çinileriyle benzeşir (Yetkin, 1986: 19). Belki bu benzerlikten dolayı bazı araştırmacılar yapıda çini kullanıldığından bahsetmektedir (Öney, 1976: 13; Öney, 1987: 17; Yetkin, 1986: 19; Altun, 2001: 413; Aslanapa, 1993: 33; Çoruhlu, 2000: 49). Ancak Çoruhlu'nun 2009 yılı yayınında "*sırsız çini*" olarak ifade ettiği gibi (Çoruhlu, 2009: 249) yapıda çininin kullanılmadığı, oyma-kabartmalı sırsız mimari seramiklerin kullanıldığı anlaşılmaktadır (Fotoğraf: 18).

a



Fotoğraf: 18 Kazakistan- Taraz Ayşe Bibi Türbesi (M. Rustamova'dan)

Karahanlılar devrinden günümüze ulaşan çinili yapılar 12. yüzyıla ait olup 10. ve 11. yüzyıla ait bir örnek bulunmamaktadır. Bu devirde belki daha fazla yapıda çini kullanılmıştı. Ancak gerek doğal şartlar gerekse istilâlar nedeniyle sınırlı sayıda örnek günümüze ulaşmıştır. Bunun yanı sıra kullanım seramiklerinin daha fazla olduğu söylenebilir. Karluklar ve Uygurlar ile Çin seramik sanatına uzanan Karahanlı kullanım seramiklerinin yukarıda bahsettiğimiz, Divan-ü Lûgat-it-Türk'te geçen isimlerine göre oldukça zengin olduğu söylenebilir. İslâmiyet'in kabulü ile birlikte özellikle dini mimaride kullanılmayan geleneksel figüratif bezemenin, sivil yapılarda duvar resmi olarak ayrıca kullanım eşya ve seramiklerinde İslâmi unsurlar ile kaynaştırılarak uygulanmaya devam ettiği görülmektedir (Esin, 1982: 92; Cezar, 1977: 227). Bu gelenek diğer Türk devletleri Gazneli, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklularında da sürdürülmüştür.

1.2.1.5. Gazneli Dönemi (963-1186)

İlk müslüman Türk devletleri içerisinde önemli bir mevkie sahip Gazneliler, bugünkü Afganistan bölgesindeki ilk başkentleri Gazne şehrinden dolayı bu ismi almışlardır[31]. Devletin temelleri Sâmânilerin önde gelen Türk komutanlarından Alp Tegin tarafından atılmıştır (Merçil, 1997: 35). 977'de tahta geçen Sebük Tekin döneminden itibaren hanedanlıkla yönetilmeye başlayan Gazneliler, Sultan Mahmud devrinde bağımsız bir devlet düzeyine ulaşmıştır. Onun hükümdarlık süresi içinde devletin hudutları doğuda Kuzey Hindistan'a, batıda ise Azerbaycan sınırlarına dayanmıştır. Bu dönemde özellikle Hindistan'a yapılan seferler sayesinde, hem İslâmiyet'in yayılması hem de bu bölgede yüzlerce yıl sürecek olan Türk hâkimiyetinin temeli atılmıştır (Merçil, 2007: 28).

Gazneliler devrinde, bilhassa Sultan Mahmud ve oğlu Sultan Mesud zamanında, başkent Gazne, İslâm dünyasının önemli kültür ve sanat merkezi olmuştur. Başta Gazne olmak üzere ülkenin pek çok yerinde saraylar, camiler, türbeler, medreseler inşa edilmiştir. Ancak, savaşlar özellikle Gurlular ve Moğolların istilası ve doğal şartların tahribatıyla günümüze fazla bir yapı ulaşamamıştır. İsmi bilinen veya kalıntılardan anlaşılan yapılar arasında Arus-ül Felek Camii, Leşker-i Bazar Ulu Camii ve Sarayı, Sultan Behramşah'ın inşa ettirdiği camisi yıkılmış minare, Sultan III. Mesud'un yaptırdığı yine camisi yıkılmış minare ve Gazne Sarayı, Sultan Mahmud Türbesi ve Arslan Cazip Türbesi sayılabilir (Aslanapa, 1993: 43-56; Yazıcı, 1992: 121-122; Çoruhlu, 2000: 28-30).

Gazneliler devri yapılarının inşası ve bezemelerinde ahşap, taş, tuğla, kerpiç, alçı, mermer ve sırlı malzeme kullanılmıştır. Leşker-i Bazar ve Gazne Sarayına ait kalıntılarda çok sayıda figürlü bezemeye rastlanmıştır. Öney, Beyşehir Kubad-Âbad sarayı buluntularına dayanarak, Gazne ve Leşker-i Bazar sarayı figür üslubunun 13. yüzyılda Anadolu Selçuklu saray bezemelerinde yaşamaya devam ettiğini ifade eder (Öney, 1984: 126). Sultan III. Mesud dönemine (1099-1115) ait Gazne Sarayı kazılarında böyle figürlü çiniler bulunmuştur (Yetkin, 1986: 21; Öney, 1987: 20; Aslanapa, 1993: 53; Arık ve Arık, 2007: 30). Bu çiniler yaklaşık 10,5 x 10,5 cm kare,

[31] Bunun yanı sıra Gazneli Mahmud'un lâkabı dolayısıyla Yeminîler ve hanedanın kurucusu sebebiyle Sebükteginîler olarak da adlandırılmışlardır (Merçil, 2007: 1; Yazıcı, 1992: 108).

yıldız veya uzunlamasına altıgen şeklinde olup killi bir hamur üzerine kabartma motiflidir. Hamur rengi tuğla kırmızısından sarıya kadar değişmektedir. Tek renk sır tekniği ile sırlanan çinilerde kahverengi, yeşil, mavi ve sarı renkli kurşunlu sırlar kullanılmıştır. Üzerlerinde kabartmalı olarak çift başlı kartal, köpek, keçi, arslan, karşılıklı çift tavus kuşu figürleri ile rûmi bezeme ve yazılar vardır (Fotoğraf: 19). Bu çinilerin yapılarda nasıl kullanıldıkları bilinmemektedir (Yetkin, 1986: 21; Öney, 1987: 20). Anadolu'da yazı kabartmalı tek renk çiniler görülürken, bu tür kabartma hayvan figürlü çinilere rastlanmaz.



Fotoğraf: 19 Gazne Sarayı çinileri (O. Arık'tan)

Gazneliler'den sonra Afganistan bölgesinde müslüman Gurlu'lar dönemindeki mimari yapılarda da çini kullanıldığı görülmektedir.

1.2.1.6. Büyük Selçuklu Dönemi (960-1157)

Büyük Selçuklu Devleti, Türkler'in tarih boyunca kurdukları devletlerin en önemlilerinden birisidir. Oğuzlar'n Kınık boyuna mensup Selçukluların atası Dukak, 10. yüzyıl başlarında "Yabgu" unvanı taşıyan bir hükümdarın idare ettiği Oğuz Devleti'nde önemli bir şahsiyettir. Oğlu Selçuk Bey de babasının ölümünden sonra ordu kumandanlığı görevine kadar yükselmiştir. Ancak Oğuz Yabgusu ile anlaşmazlığa düşmesinin ardından Selçuk Bey kabilesi ile birlikte Cend şehrine göç etmiş ve burada müslüman[32] olarak takriben 960 yılında müstakil bir beylik kurmuştur (Turan, 1997: 66; Kafesoğlu, 1972: 8; Merçil, 1997: 43; Sevim ve Merçil, 1995: 16; ; Köymen, 1989: 25). Bu hadise ile Büyük Selçuklu Devletinin temelleri atılmıştır. Devletin kurulması ise Gazneliler ile 1040 yılında yapılan Dandanakan savaşından sonra gerçekleşmiştir. Selçuklu Devletinin ilk sultanı olan Selçuk Bey'in torunlarından Tuğrul Bey, Abbasi halifesine biat etmiş ve halife tarafından kendisine *"Doğu ve Batı'nın hükümdarı (Melik-ül-Maşrık v'el-Mağrıb), Halifenin ortağı (Kasîmu Emîr-il Mü'minin) ve Dinin temeli (Rükniddîn)"* unvanları verilmiştir (Sevim ve Merçil,1995: 42).

Tuğrul Bey'den sonra sultan olan Alparslan ve oğlu Melikşah dönemlerinde yapılan fetihler ile hâkimiyet alanı genişlemiş ve Büyük Selçuklu Devleti en geniş sınırlarına ulaşmıştır. Anadolu'nun fethi de bu dönemde gerçekleşmiştir. Bu dönemde devletin hâkim olduğu bölge, Çin'den Marmara denizine, Kafkaslardan Mısır'a ve Yemen'e kadar uzanan geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Büyük Selçuklu Devleti 1157 yılında Sultan Sencer'in ölümüyle tarih sahnesinden çekilmiştir. Ancak Selçuklu hanedanlığı, 1187'ye kadar Kirman Selçukluları, 1194'e kadar Irak Selçukluları ve 1308'e kadar Anadolu Selçukluları olarak yaşamaya devam etmiştir.

Selçuklular, kendilerine tabi Beylik, Atabeylik ve Meliklik bölgeleri de dâhil, bugünkü İran coğrafyası başta olmak üzere tüm hâkimiyet alanlarında, 10.-13. yüzyıllar arasında büyük bir Türk-İslâm Medeniyeti inşa etmişlerdir. Isfahan, Rey, Merv, Belh, Herat, Cend, Nişabur, Hamedan, Kazvin, Ardistan, Merâga, Nahçıvan,

[32] Selçukluların müslüman olmasının, Cend şehrinde İslâmiyet'in hızla yayılıyor olması ve içinde bulundukları siyasal ve sosyal ortamın gerekliliği neticesinde gerçekleştiği ifade edilir. Ayrıca müslüman olan Oğuzlara "*Türkmen*" adının verildiğine dair görüşler de vardır (Sevim ve Merçil, 1995: 16; Köymen, 1989: 13; Sümer, 1999: 79).

Nihavend, Serahs, Tus, Kâşân, Bağdat, Rakka gibi daha pek çok şehirde, Orta Çağın en ileri ilim, kültür, sanat ve bayındırlık faaliyetleri icra edilmiştir. İlim yapıları olan medreseler, ticaret yapıları olan kervansaraylar, hanlar, yollar, köprülerin yanı sıra çok sayıda cami, türbe, şifâhâne, hamam, saray ve köşk gibi yapılar inşa edilmiştir. Ancak gerek çağdaşları olan Karahanlılar ve Gazneliler ile olan mücadeleler esnasında gerek Oğuz saldırıları en önemlisi de Moğol istilası sırasında bu yapıların pek çoğu yok olmuş, bir kısmı da büyük zarar görmüştür (Merçil, 1997: 43-71; Turan, 1997: 480). Günümüze ulaşan az miktarda Büyük Selçuklu yapısı, sonraki İlhanlı, Timur ve Safeviler döneminde gerçekleşen tamir ve eklemelerle büyük oranda aslî halini kaybetmiştir. Bazı yapıların özellikle bezemeleri adı geçen dönemlerde ilave edilmiştir.

Her ne kadar aslî halini kaybetmiş olsalar da kullanılan malzeme, teknik ve üslup açısından Selçuklu mimarisinin hususiyetleri anlaşılabilmektedir. Selçuklular, Karahanlı ve Gaznelilerde de görülen Türk mimarisinde başlayan gelişmeleri toplayıp, ayrıca hâkim oldukları coğrafyanın tesirlerine, kendi görüşlerini de ekleyerek bir sentez oluşturmuş ve bu şekilde abidevi eserler ortaya koymuşlardır. Ele aldıkları plân ve mimari formlar daha sonra İran ve Doğu İslâm dünyasında devam etmiştir. Yapılar genellikle tuğla malzemeyle inşa edilmiş, bezemede tuğla, alçı ve çini kullanılmıştır (Aslanapa, 1993: 59; Denknalbant ve Çobanoğlu, 2009: 392). Özellikle çini kullanımının bu dönemde oldukça yaygınlaştığı görülmektedir.

Karahanlı ve Gazneliler devrinde, mimaride sırlı malzeme kullanımı 12. yüzyıla tarihlendirilen yapılarda görülürken, Büyük Selçuklularda 11. yüzyılda inşa edildiği kabul edilen yapılarda çini bezeme kullanıldığı görülmektedir. Bu bezemede sırlı tuğla, tek renk sırlı kabartmalı çiniler, kesme çiniler yani mozaik çini tekniğinin ilk yalın örnekleri kullanılmıştır. Genellikle açık maviye yakın firuze renk ve bunun farklı tonları tercih edilmiştir. Özellikle minareler, türbe ve camilerde bu örneklerle karşılaşmaktayız. Şüphesiz pek çok yapıda kullanıldığı anlaşılan çini malzemeden günümüze Selçuklu devrine ait olduğu ifade edilen az sayıda örnek ulaşmıştır. Semnan Mescid-i Cuma Minaresi (1026), Damgan Mescid-i Cuma Minaresi (1080), Isfahan yakınlarında Sin Camii Minaresi (1131), Isfahan Mescid-i Ali Minaresi (1118-1152), Isfahan Sarban/Sariban Minaresi (1130-1155), Isfahan Ziar/Ziyar Minaresi (12. yüzyıl), Isfahan Rahravan/Raran Minaresi (12. yüzyıl sonu), Ardistan

İmam Hasan Camii Minaresi (12. yüzyıl), Kirman Nigar Minare (1210), Kirman Hoca Atabek Kümbeti (1100-1150), Meraga Kümbed-i Surh (1147), Meraga Kümbed-i Müdevver/Yuvarlak Kümbet (1167), Meraga Kümbed-i Kabud (1196), Nahçıvan Mü'mine Hatun Kümbedi (1186), Kazvin Mescid-i Cuma (1115), Kazvin Mescid-i Haydariye (12. yüzyıl başı) çini kullanıldığı görülen yapılardır (Yetkin, 1986: 15-20; Öney, 1976: 13-14; Aslanapa, 1993: 314-315; Arık ve Arık, 2007: 32-33; Eravşar, 2013).

Semnan Mescid-i Cuma Minaresi, İran'daki en erken tarihli yapılardan birisidir. Minare, kitabesine göre Selçuklu döneminde Ebu Harb Bahtiyar tarafından 1026 yılında yaptırılmıştır (Eravşar, 2013:2-338). Tamamen tuğladan inşa edilen yapıda çini, şerefe altındaki mukarnaslarda görülür (Fotoğraf: 20). Firuze, koyu mor ve sarı renkli kesme çiniler geç İlhanlı veya Timur dönemi ilavesi olmalıdır.



Fotoğraf: 20 Semnan Mescid-i Cuma Minaresi
(Büyük Selçuklu Mirası'ndan: Konya Selçuklu Belediyesi Yayınları)

Damgan Mescid-i Cuma Minaresi, eski bir Abbasi dönemi camisinin tamir ettirilip yanına 1058 tarihinde yaptırılan en erken tarihli Selçuklu yapısı olarak ifade edilir (Yetkin, 1986: 15; Öney, 1976: 13; Aslanapa, 1993: 69). Eravşar ise minarenin kitabesine göre 1080 tarihinde inşa ettirildiğini belirtir (Eravşar, 2013:1-274). İran'da Selçuklular zamanında çininin kullanılmaya başlandığı gösteren ilk örnek olarak ifade edilen yapıda çini, kare plakalar üzerine kabartma olarak işlenip firuze renkle sırlanan örgülü kûfi yazılardan oluşan kitabe kuşağında yer alır. Opak firuze sırda açıklı koyulu renk tonları görülür (Fotoğraf: 21).



Fotoğraf: 21 Damgan Mescid-i Cuma Minaresi
(Büyük Selçuklu Mirası'ndan: Konya Selçuklu Belediyesi Yayınları)

Isfahan yakınlarında Sin Camii Minaresi, Selçuklu dönemi eseri olup, kitabesine göre Ebû İsmail Muhammed bin Hüseyin bin Ali bin Zekeriya tarafından 1131 yılında yaptırılmıştır (Heiranpour, 2019: 143). Tamamen tuğladan inşa edilen minarenin en üst kısmında firuze sırlı kesme tuğladan kûfi yazı kuşağı bulunur. Firuze sırlı tuğlalar harflerin şekline göre irili ufaklı olarak düzenlenmiştir (Fotoğraf: 22).



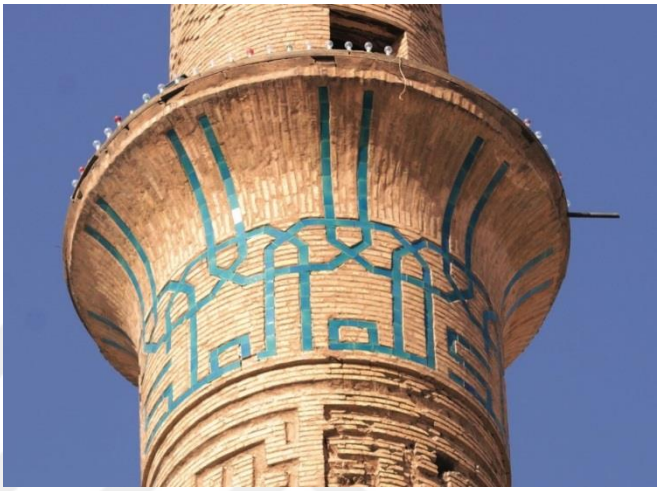
Fotoğraf: 22 Isfahan yakınlarında Sin Camii Minaresi
(Büyük Selçuklu Mirası'ndan: Konya Selçuklu Belediyesi Yayınları)

Isfahan Mescid-i Ali Minaresi, Selçuklu Sultanı Sencer döneminde (1118-1157) yaptırılmıştır (Eravşar, 2013:2-68). Günümüzde minare, Safeviler döneminde yaptırılan Mescid-i Ali'nin kuzeybatı köşesinde yer alır. Aşağıdan yukarıya incelerek yükselen yapı tamamen tuğladan inşa edilmiştir ve iki şerefelidir. Birinci şerefenin alt kısmında firuze sırlı tuğlalar ile oluşturulan ma'kılı hatlı kitabe kuşağında *"el-mülkü li'llâh"* ifadesi yazılıdır. Yazıda uzun harflerin uçları yukarıda düğüm yaparak şerefenin kavisli kısmına doğru uzanır (Fotoğraf: 23).

Isfahan Sarban/Sariban Minaresi, araştırmacılar tarafından yapım tekniği, tuğla işçiliği ve boyutları bakımından Selçuklu dönemine 1130-1155 yılları arasına tarihlendirilmektedir (Eravşar, 2013:2-72). Yukarıya doğru incelen silindirik gövdeli minare iki şerefelidir. Minarede çini, üç adet kitabe kuşağında ve birinci şerefede görülür. İlk çinili kitabe kuşağında firuze sırlı tuğlalar ile ma'kılı yazı vardır. Bu kitabede *"Muhammed, Ebu Bekir, Ömer, Osman ve Ali"* isimleri yazılıdır (Heiranpour, 2019: 340). İkinci çinili kitabe kuşağında yine firuze sırlı kesme

tuğlalar ile kûfi yazılı ayet-i kerime (Fussilet, 33) yer alır. Üçüncü çinili kitabe kuşağında da yine firuze sırlı kesme tuğlalar ile kûfi yazı bulunmaktadır. Birinci şerefede ise mukarnaslar ve onun altındaki sivri kemerli nişler ile aradaki dikdörtgen bölümlerin etrafı firuze sırlı kesme çiniler ile çevrelenmiştir (Fotoğraf: 24).





Fotoğraf: 23 Isfahan Mescid-i Ali Minaresi
(Büyük Selçuklu Mirası'ndan: Konya Selçuklu Belediyesi Yay.)





Fotoğraf: 24 Isfahan Sarban/Sariban Minaresi
(Büyük Selçuklu Mirası'ndan: Konya Selçuklu Belediyesi Yay.)

Isfahan Ziar/Ziyar Minaresi, Selçuklu dönemi yapısı olup 12.yüzyılın ortalarına tarihlendirilir (Eravşar, 2013:2-106; Heiranpour, 2019: 346). Sekizgen bir kaide üzerinde yukarıya doğru incelerek yükselen minare tuğladan inşa edilmiştir ve iki şerefelidir. Minarede çini, şerefe öncesi kısımlarda kullanılmıştır. Birinci şerefenin alt kısmında firuze sırlı kesme tuğlalarla oluşturulan kûfi yazı kuşağında Fussilet Suresi 33. Ayet-i kerime yazılıdır. Sırlı tuğlalar zeminden kabarık olarak yerleştirilmiştir (Fotoğraf: 25). İkinci şerefenin alt kısmında da sırlı tuğlalardan oluşan bezeme kuşağı yer alır.



Fotoğraf: 25 Isfahan Ziar/Ziyar Minaresi
(www.esfahanshargh.ir)

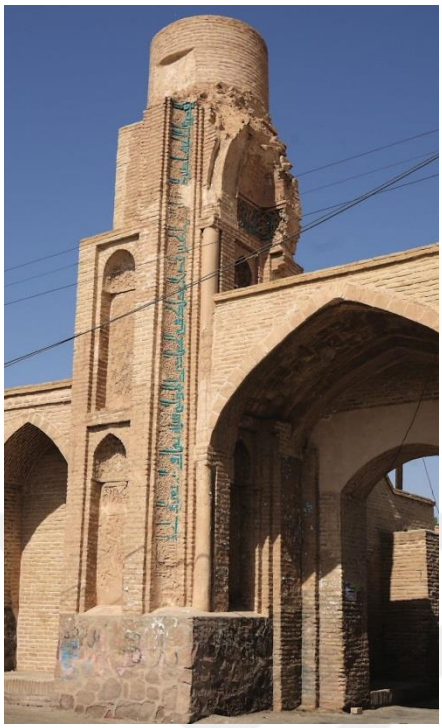
Isfahan Rahravan/Raran Minaresi, Selçuklu dönemi yapısı olup 12.yüzyılın sonlarına tarihlendirilir (Heiranpour, 2019: 352). Kare kaide üzerinde incelerek yükselen minare tek şerefelidir. Silindirik gövdede tuğla bezemeleri birbirinden ayıran firuze sırlı meandr motifli şeritler yer alır. Şerefe altındaki iki firuze sırlı tuğla kitabe kuşağından birincisinde ma'kılı "ekber" yazısı, ikincisinde ise sülüs yazı bulunur (Fotoğraf: 26).

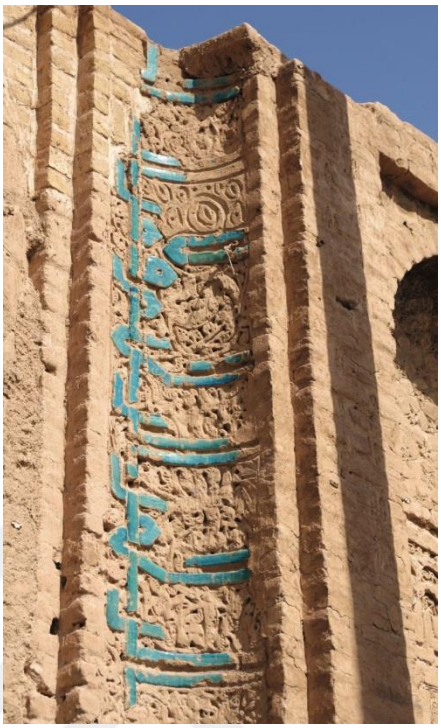


Fotoğraf: 26 Isfahan Rahravan/Raran Minaresi
(Büyük Selçuklu Mirası'ndan: Konya Selçuklu Belediyesi Yayınları)

Ardistan İmam Hasan Camii Minaresi, Selçuklu dönemi yapısı olarak 12.yüzyıla tarihlendirilir. Mevcut halde taç kapının yanında bir minare mevcutken diğer yandaki minarenin kaidesi bulunmaktadır. Bu haliyle yapının en erken çifte minareli taç kapı olma ihtimali ifade edilir (Eravşar, 2013:1-254). Yapıda çini, minarelerin kaide kısmında iç bükey bordür şeklindeki yazı kuşağında görülür. Kuşağı oluşturan kûfi yazı firuze sırlı olup, zemini sırsız pişmiş malzeme ile bezelidir (Fotoğraf: 27).

Kirman Nigar Minare, üzerindeki kitabeye göre 1210 yılında yapılmış olabileceği ifade edilir (Eravşar, 2013:2-204). Tamamen tuğladan inşa edilmiş minarenin üst kısmı mevcut değildir. Dairevi gövde sırsız tuğlalar arasına yerleştirilen küçük firuze sırlı tuğlalar ile bezelidir. Üst bölümde firuze sırlı örgülü kûfi yazı kuşağı bulunmaktadır. Yazı kuşağını alttan ve üstten sınırlayan ince şerit içinde firuze ve kobalt sırlı kare çiniler görülür (Fotoğraf: 28).





Fotoğraf: 27 Ardistan İmam Hasan Camii Minaresi
(Büyük Selçuklu Mirası'ndan: Konya Selçuklu Belediyesi Yayınları)





Fotoğraf: 28 Kirman Nigar Minare
(Büyük Selçuklu Mirası'ndan: Konya Selçuklu Belediyesi Yayınları)

Kirman Hoca Atabek Kümbeti, yapım tarihi bilinmemekle beraber üslup özelliklerinden dolayı Selçuklu devri yapısı olarak kabul edilir ve 12.yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilir. Sekizgen plân şemasında tuğladan inşa edilen yapının giriş kapısı alınlığında ve içerideki mihrap köşeliklerinde, daire, dört ve sekiz kollu küçük firuze sırlı çiniler (Fotoğraf: 29), geometrik bezeme içerisine yerleştirilmiştir (Yetkin, 1986: 17; Eravşar, 2013:2-198).



Fotoğraf: 29 Kirman Hoca Atabek Kümbeti
(Büyük Selçuklu Mirası'ndan: Konya Selçuklu Belediyesi Yayınları)

Meraga Kümbed-i Surh, Selçuklu dönemi yapısıdır. Üzerindeki kitabelerine göre Abdülaziz bin Mahmut bin Sa'd tarafından 1147/1148 tarihinde mimar Beni Bekir Muhammed bin Bendan bin Muhsini'ye yaptırılmıştır (Aslanapa, 1993: 317; Heiranpour, 2019: 399). Yapı kare plânlı cenazelik ve sanduka katından oluşur. Sanduka katı tamamen tuğladandır. Dış cephede tuğla örgü arasına küçük kare şeklinde firuze çiniler yerleştirilmiştir. Giriş kapısının üzerindeki alınlıkta ve köşeliklerde ise sırsız tuğla mozaik ile mozaik çiniden oluşan geometrik bezeme yer alır (Fotoğraf: 30). Bu örnek Büyük Selçuklu devrinde mozaik çini uygulamasının yapıldığını gösterir. Benzer uygulamalar Anadolu Selçuklu devri yapılarında da görülmektedir.





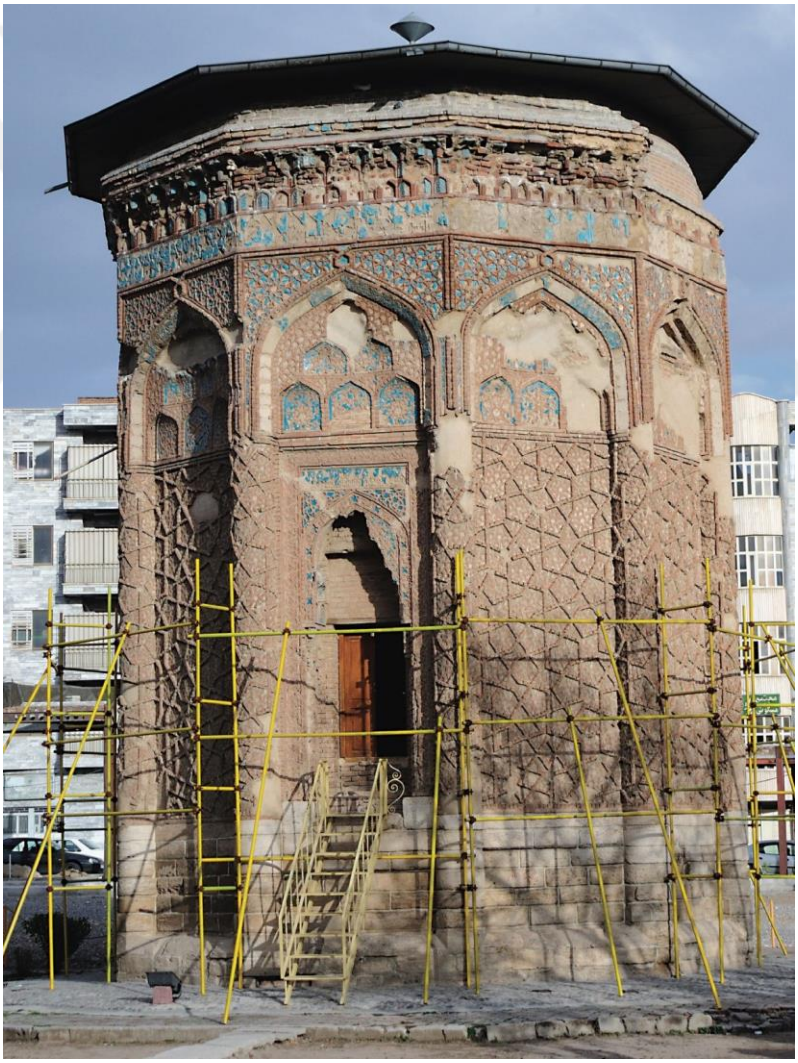
Fotoğraf: 30 Meraga Kümbed-i Surh
(Büyük Selçuklu Mirası'ndan: Konya Selçuklu Belediyesi Yayınları)

Meraga Kümbed-i Müdevver/Yuvarlak Kümbet, Meraga şehrindeki bir diğer Selçuklu yapısıdır. 1167 yılına tarihlendirilen kümbet, dıştan dairevi plânlı olup, taş temel üzerine tuğladan iki katlı olarak inşa edilmiştir (Yetkin, 1986: 19; Aslanapa, 1993: 317). Üst örtüsü yıkılmış olan yapıda taç kapı dışında bezeme bulunmamaktadır. Taç kapı bordürleri ve alınlığı sırsız tuğla mozaikten geometrik bezemeye sahiptir. Alınlığın altında ve üstündeki yatay dikdörtgen panolarda ise, firuze sırlı mozaik çini tekniğinde kûfi kitabeler bulunmaktadır (Fotoğraf: 31). Zemini bezemesiz kitabelerin çinileri zeminden yüksekçe yerleştirilmiştir.



Fotoğraf: 31 Meraga Kümbed-i Müdevver/Yuvarlak Kümbet
(Büyük Selçuklu Mirası'ndan:Konya Selçuklu Belediyesi Yayınları)

Meraga Kümbed-i Kabud, Yuvarlak kümbetin yakınında yer alır. Selçuklu devrine ait yapı 1196/1197 yılında inşa ettirilmiştir. Kümbetin kime ait olduğu bilinmemektedir. Ongen plânlı yapı taş temel üzerine tuğladan iki katlıdır. Çift cidarlı örtünün dıştaki külah kısmı yıkılmıştır (Eravşar, 2013:2-232; Heiranpour, 2019: 415). Dış yüzey hiç boşluk bırakılmaksızın geometrik geçmelerle bezenmiştir (Fotoğraf: 32). Cephelerde içleri üç sıra mukarnas dolgulu sivri kemerli sathi nişler vardır. Mukarnasların içi ve kemer köşelikleri sırsız seramik ve firuze sırlı çinilerle geometrik bezemelere sahiptir.



Fotoğraf: 32 Meraga Kümbed-i Kabud
(Büyük Selçuklu Mirası'ndan:Konya Selçuklu Belediyesi Yayınları)

Sivri kemerlerin alınlığında ise firuze sırlı plakalara kazıma tekniğinin uygulanmasıyla oluşturulmuş kûfi yazılar vardır (Fotoğraf: 33). Benzer bir uygulama bu bölümün hemen üzerinde yapıyı dolanan kûfi kitabe kuşağında da görülür. Bu kitabe kuşağının üzerinde ise yine yapıyı dolanan mukarnaslı korniş bulunur. Buradaki mukarnasların içi de firuze çinilerle kaplanmıştır. Yapının giriş kapısının üstü sivri kemerli olup, kemer alınlığı, köşelikleri ve çoğu yıkılmış olan mukarnaslı kavsara, geometrik şekle göre kesilmiş sırsız seramik ve firuze çinilerle bezelidir. Sivri kemerin üzerindeki kitabelik kısmında ise firuze çinilerden oluşan kûfi kitabe bulunmaktadır. Bu yapıda gördüğümüz mozaik tekniği, kazıma tekniği ve çini kaplı mukarnas uygulamasını, Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler devri yapılarında da görmekteyiz. Örneğin kazıma tekniğini Malatya Ulu Camii avlu revaklarında, çini kaplamalı mukarnasları ise Selçuk İsa Bey Camii kubbe geçişlerinde görebilmekteyiz.



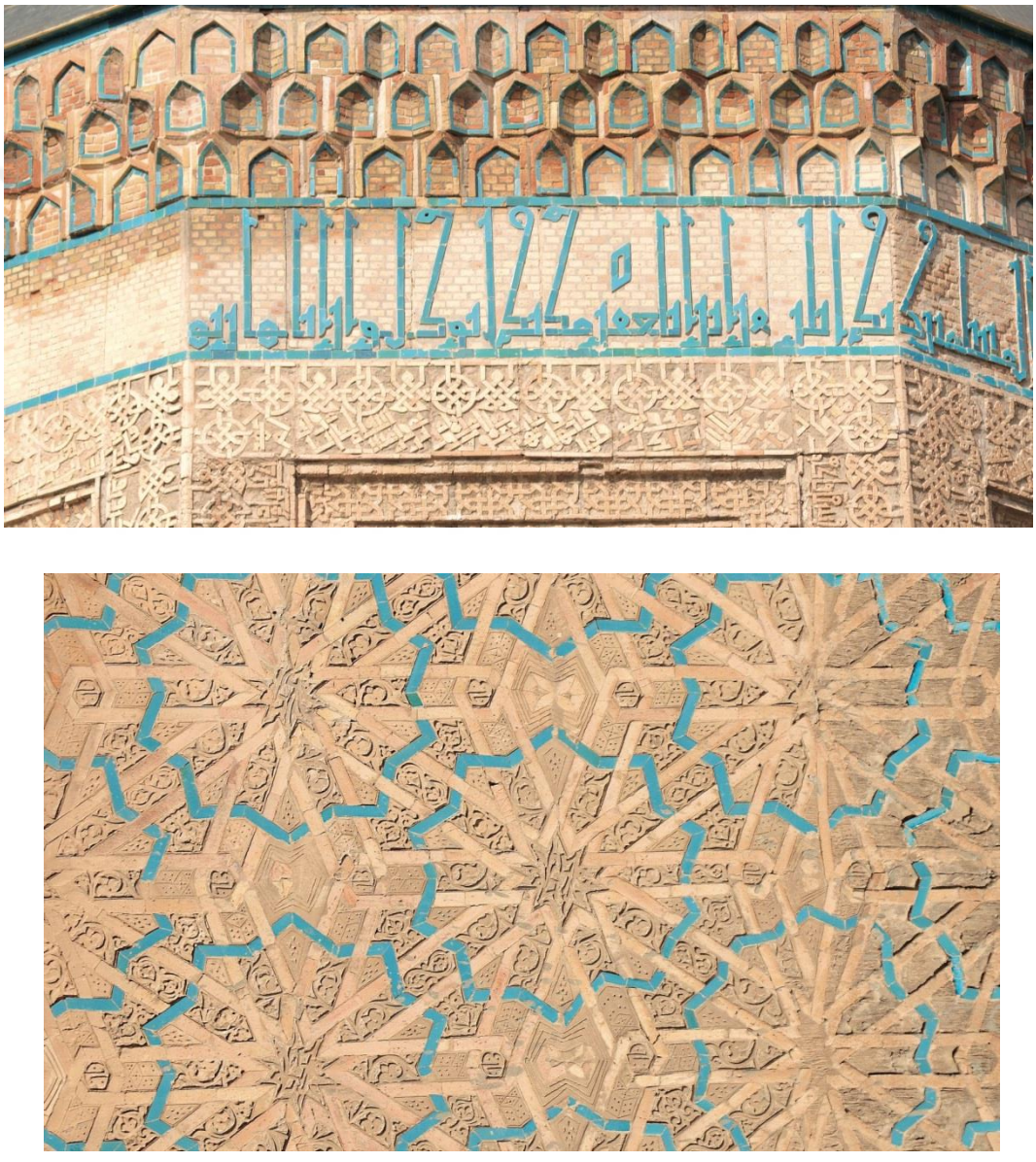
Fotoğraf: 33 Meraga Kümbed-i Kabud, alınlık
(Büyük Selçuklu Mirası'ndan:Konya Selçuklu Belediyesi Yayınları)

Nahçıvan Mü'mine Hatun Kümbedi, Selçuklu Atabeylerinden İlgazi Atabey Cihan Pehlevi tarafından ilk hanımı Mü'mine Hatun için yaptırılmıştır. Kitabesine göre 1186 yılında tamamlanan yapının mimarı Acem-i bin Ebu Bekir Nahcivani'dir (Eravşar, 2013:3-29). Ongen plânlı yapının her yüzünde dikdörtgen çerçeve içine alınmış üç sıra mukarnas kavsaralı nişler bulunmaktadır. En üstte saçak kısmında ise üç sıra mukarnaslı bir korniş dolanır. Yapı kubbe ile örtülü olup üzerindeki külah kısmı yıkılmıştır. Yapının bezemesine, sırsız tuğla, firuze sırlı mozaik çiniler ve farklı renkte sırsız seramiklerin kullanıldığı geometrik şekiller, yazı ve rûmi motifler hâkimdir (Fotoğraf: 34). Firuze renkli çiniler bezemenin genelinde farklı bir renk unsuru olarak değerlendirilmiştir. Geometrik şekilleri oluşturan kollarda, aralarda oluşan altı kollu yıldız gibi şekillerde ve mukarnasların çerçevelenmesinde kesme çiniler kullanılmıştır.



Fotoğraf: 34 Nahçıvan Mü'mine Hatun Kümbedi
(Büyük Selçuklu Mirası'ndan:Konya Selçuklu Belediyesi Yayınları)

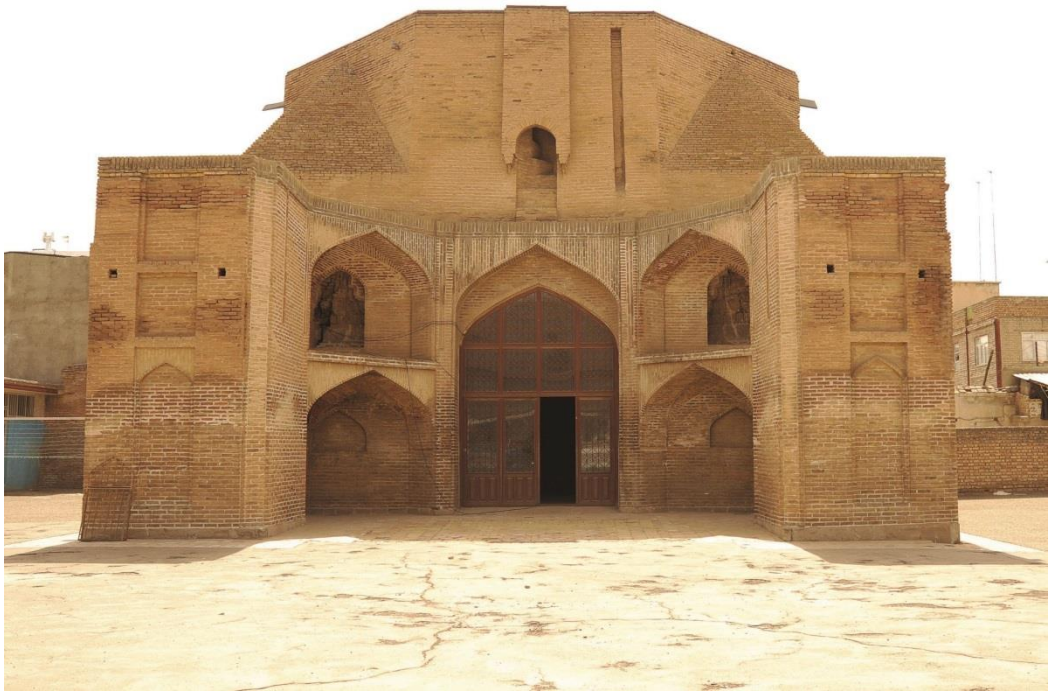
Ayrıca yapıdaki kitabelerde kesme firuze çinilerden yapılmıştır. Yapıyı tamamen dolanan saçak altındaki kûfi kitabe kuşağı, sırsız tuğla zemin üzerine kabartmalı olarak yerleştirilen firuze sırlı çinilerden oluşturulmuştur (Fotoğraf: 35). Kümbed-i Kabud'da olduğu gibi bu yapıda da çini, bezemenin ana unsurlarından biri olmuştur. Bu anlayışın Anadolu'da gelişerek devam ettiğini, İran'da ise ancak 13.yüzyılın sonlarında tekrar ele alındığını görmekteyiz.



Fotoğraf: 35 Nahçıvan Mü'mine Hatun Kümbedi, kûfi kitabe kuşağı ve ayrıntı
(Büyük Selçuklu Mirası'ndan:Konya Selçuklu Belediyesi Yayınları)

Kazvin Mescid-i Cuması, İran'daki en eski camilerden biridir. Günümüzdeki yapı faklı dönemlerde ilave edilen bölümlerden oluşmaktadır. İlk olarak Abbasiler devrinde (807) inşa edilen camide, Selçuklular (1115), Safeviler ve Kaçarlar devirlerinde ilaveler ve onarımlar yapılmıştır. Yapının güneyinde bulunan kubbeli bölüm Selçuklu devrine aittir. Burada bulunan stukodan yapılmış kuşak yazısının üzerindeki ince bordürde sırsız tuğla ve küçük firuze sırlı çinilerden oluşan bezeme yer alır (Yetkin, 1986: 16; Aslanapa, 1993: 317). Günümüzdeki yapının pek çok yerinde görülen çini bezemeler sonraki dönemlerde yapılan ilavelerdir.

Kazvin Mescid-i Haydariye, aynı isimli medresenin mescit kısmıdır. 12. yüzyıl Selçuklu eseri olarak kabul edilir (Fotoğraf: 36). Bazı yayınlarda Emir Kumartaş tarafından 1119 yılında inşa ettirildiği ifade edilir (Eravşar, 2013:2-146). Tamamen tuğladan inşa ettirilen yapı, içerisindeki tuğla ve stuko bezemeleriyle öne çıkar. Çini bezeme, stuko kûfi yazı kuşağının üzerindeki ince bordürde görülür Burada firuze renkli daire, altı kollu yıldız ve damla formunda çiniler bulunmaktadır. Daire şeklindeki çinilerin bazıları koyu kobalt rengindedir (Fotoğraf: 36b). (Yetkin, 1986: 16; Aslanapa, 1993: 317).



Fotoğraf: 36a Kazvin Mescid-i Haydariye
(Büyük Selçuklu Mirası'ndan:Konya Selçuklu Belediyesi Yayınları)



Fotoğraf: 36b Kazvin Mescid-i Haydariye, çini bezeme
(Büyük Selçuklu Mirası'ndan:Konya Selçuklu Belediyesi Yayınları)

Büyük Selçuklu döneminde inşa edilmiş ancak tahribata uğradığı için sonraki dönemlerde yapılan ilave ve onarımlarla günümüze ulaşmış zengin çini bezemeli başka yapılar da vardır. Bu yapıların çini bezemelerinin bir kısmı İlhanlı, çoğunluğu ise Timur ve Safeviler devrinde ilave edilmiştir. Ancak mevcut örneklerden anlaşılıyor ki Büyük Selçuklu devri mimari bezeme anlayışında çini kullanımı artarak önem kazanmıştır. Günümüze ulaşamayan yapıları da dikkate alırsak, diğer sanat dallarında olduğu gibi çini sanatının da Büyük Selçuklular devrinde belli bir teknik seviyeye ulaştığı söylenebilir. Bu teknik seviyeyi Selçuklu kullanım seramiklerinde görmemiz mümkündür. Zira değişik müze ve koleksiyonlarda karşılaştığımız kullanım seramiklerinde gerek form, gerek malzeme ve teknik, gerekse motif zenginliği bunu göstermektedir. Selçuklu devrinin önemli seramik üretim merkezleri olan Kâşân, Rey, Nişabur gibi şehirlerde üretilen lüster ve minai gibi lüks seramikler, hem saraylarda kullanılmış, hem itibar göstergesi olarak hediye edilmiş, hem de önemli bir ticaret unsuru olmuştur. Bugün dünyanın değişik yerlerinde karşılaştığımız bu seramikler ne yazık ki geldiği bölge ismiyle yani İran olarak tanımlanmaktadır. Oysa 11.-13. yüzyıl İran diye belirtilen tüm seramikler Büyük Selçuklu eseridir. Maalesef bu hata ülkemizde de yapılmaktadır.

1.2.1.7. Harezmşah Dönemi (1097-1231)

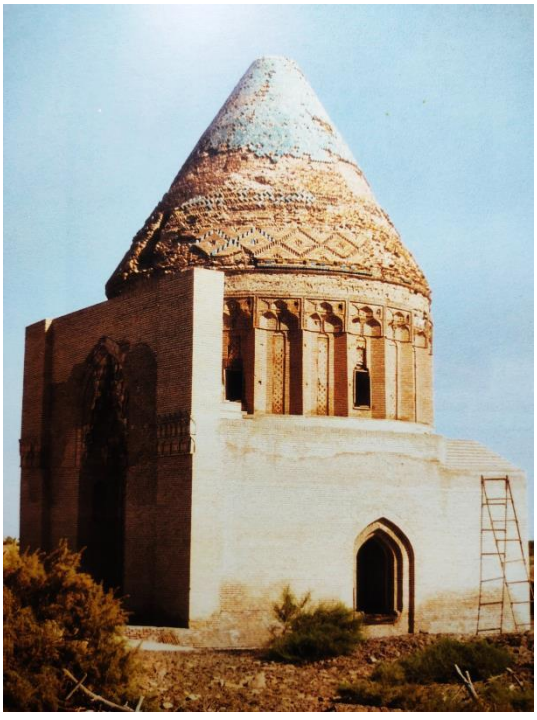
Hazar Denizi'nin doğusunda Ceyhun nehrinin aşağı kısmının her iki tarafında bulunan ülkeye Harezm ismi verilmiştir. Bu bölgeye hâkim olan ya da idare eden kimseler ise "Harezmşah" unvanını kullanmışlardır (Merçil, 1997: 190).

Harezmşahlar Devleti, Harezm bölgesinde 1097-1231 yılları arasında hüküm sürmüş bir Türk devletidir. Başkenti Gürgenç ya da Ürgenç olarak telaffuz edilir (Özaydın, 2002: 883-896.). Hanedanlığın atası olarak kabul edilen Anuş Tegin'in, Selçuklu sarayına köle olarak getirilen bir Türk olduğu, ancak hangi boydan olduğunun bilinmediği ifade edilir (Kafesoğlu, 2000: 39). Anuş Tegin'in oğlu Kutbüddin Muhammed'in Selçuklu Sultanı Berkyaruk tarafından Harezm bölgesine vali olarak tayin edilmesiyle Harezmşahlar hanedanlığı kurulmuş kabul edilir (Merçil, 1997: 190; Özaydın, 2002: 883-896; Taneri, 1997: 228). Kutbüddin'in oğlu Atsız'ın Harezmşahlığı döneminde (1127-1156) yarı müstakil iken onun oğlu İl Aslan döneminde (1156-1172) tam müstakil olmuşlardır (Togan, 1981: 60). İl Aslan'ın ölümünden sonra yönetime gelen oğlu Alâeddin Tekiş (1172-1200) ve özellikle onun oğlu Sultan Alâeddin Muhammed zamanında (1200-1220) Harezmşahlar Devleti en geniş sınırlarına ulaşmıştır. Ancak yine onun hükümranlığı sırasında Moğollarla yürütülen yanlış politikalar devletin sonunu getirmiştir. 1220 yılında gerçekleşen Moğol istilası sırasında tüm bölge şehirleri yakılıp yıkılmıştır. Son hükümdar Celâleddin Harezmşah'ın, Türkiye Selçuklu Devleti Sultanı Alâeddin Keykubat'a Yassı Çemen savaşında mağlup olmasından bir yıl sonra (1231) öldürülmesiyle Harezmşahlar Devleti fiilen sona ermiştir (Merçil, 1997: 196; Uluçay, 1977: 97).

Harezmşahlar devrinde hükümdarların âlim ve sanatkârlara gösterdikleri ihtimam ile ilim ve sanat hayatında büyük gelişmeler yaşanmıştır. Özellikle başkent Ürgenç bu bakımdan bölgenin önemli şehirlerinden biri olmuştur. Bunun yanı sıra Merv, Herat ve Buhara gibi hâkim olunan diğer şehirlerde de benzer gelişmeler yaşanmıştır. Bu şehirlerde imar faaliyetlerinin de yapıldığı muhakkaktır. Ancak Moğol istilası sırasında pek çok şehir tamamen yıkıldığından bu devirden çok az eser kalmıştır. Kalan eserlerden Büyük Selçuklu geleneğinin devam ettirildiği anlaşılır. Genellikle tuğladan inşa edilen yapılarda çini de kullanılmıştır. Başkent Ürgenç'te

Sultan Tekeş (1172-1200) ve Fahreddin Razi Türbeleri (1210-1219), Dehistan Mescid-i Cuması (1200-1220) ve Zevzen Camii'nde (1200-1220) firuze ve lâcivert renginde sırlı tuğla ve çiniler kullanılmıştır.

Sultan Tekeş Türbesi, kesin tarihi ve mimarı bilinmemekle birlikte Sultan Alâeddin Tekeş tarafından başkent Ürgenç'te 1200 yılından önce yaptırıldığı kabul edilmektedir (Sayan, 1999: 146; Önkal, 1996: 9; Tuncer, 1986: 17). Kare kaide üzerine silindirik gövdeli yapı, içten kubbe dıştan konik bir külahla örtülüdür. Silindirik gövde, üstü mukarnasla nihayetlenen 21 niş ile yivli hale getirilmiştir. Konik külahın üst kısmı firuze sırlı tuğlalar ile kaplanmıştır. Külahın etek kısmına doğru ise yine firuze sırlı ve sırsız tuğlalardan zikzak ve eşkenar dörtgen şekilleri oluşturulmuştur. Külah ile kasnak arasındaki kornişte kobalt ve firuze sırlı tuğlalar dönüşümlü olarak yer alır. Kasnak kısmında ise bugün çoğu dökülmüş firuze çinilerden müteşekkil sülüs kitabe kuşağı bulunmaktadır (Yetkin, 1986: 22; Öney, 1987: 18; Aslanapa, 1993: 318; Sayan, 1999: 147; Arık ve Arık, 2007: 34). Kitabe çinileri, iki sıra halinde yerleştirilmiş kare plakaların kabartma tekniği ile şekillendirilip tek renk firuze sırla kaplanmasıyla oluşturulmuştur (Fotoğraf: 37). Benzer çinileri Anadolu'da örneğin Konya Sahib-i Ata Türbesi sandukalarında görmekteyiz.



Fotoğraf: 37 Ürgenç Sultan Tekeş Türbesi (Y. Sayan'dan)

Fahreddin Razi Türbesi, Ürgenç şehrinde bulunan bir diğer yapıdır. Yapım tarihi ve banisi bilinmemektedir. Bazı yayınlarda İl Arslan Türbesi (1172) olarak da geçmektedir (Chmelnizkij, 2007: 361; Arık ve Arık, 2007: 34). Yapının ünlü mütefekkir Fahreddin Razi[33] adına 1210-1219 tarihleri arasında makam türbesi olarak yaptırıldığı kabul edilmektedir (Sayan, 1999: 141; Aslanapa, 1993: 85; Önkal, 1996: 9; Eravşar, 2013: 3-310). Dıştan kare plânlı yapı, üstte onikigen bir kasnak ile yükselerek, yine onikigen piramidal bir külahla örtülmüş ve tamamen tuğla ile kaplanmıştır. Piramidal külahı, sırsız tuğlaların arasına dikey şekilde konulan firuze sırlı tuğlaların oluşturduğu zikzak ve eş kenar dörtgen şeklindeki geometrik şekillerle bezelidir (Fotoğraf: 38). Kasnak kısmında muhtemelen firuze sırlı çinilerden oluştuğu düşünülen kitabe kuşağı tamamen dökülmüştür.



Fotoğraf: 38 Ürgenç Fahreddin Razi Türbesi (Y. Sayan'dan)

[33] Geniş bilgi için bkz. Yavuz, Yusuf Şevki, "Fahreddin er-Râzi", *TDV İA, C.12*, İstanbul, 1995; Sayan, 1999: 141, dn.383.

Dehistan Mescid-i Cuması, kitabesine göre Sultan Alâeddin Muhammed zamanında (1200-1220), Ebü'l Hüseyin bin Muhammed en-Nahhak ve Muhammed bin Hüseyin en-Nahhak isimli ustalara yaptırılmıştır (Sayan, 1999: 141; Eravşar, 2013: 3-284). Büyük kısmı yıkılmış olan yapının çok az kısmı ayaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında ortaya çıkarılan plânına göre cami, etrafı revaklarla çevrili bir iç avlu ve mihrap önü kubbeli harim kısmından oluşmaktadır. Harimden iç avluya 20 m. yüksekliğinde bir eyvandan geçilmektedir. Günümüze orta bölümü yıkılmış bu eyvanın sağ ve sol kanatları ulaşabilmiştir. Eyvanın kemer hizasından üst bölümü dıştan, firuze sırlı kesme çinilerle oluşturulmuş örgülü kûfi kitabe kuşağı ile çerçevelenmiştir (Arık ve Arık, 2007: 34). Kemeri üç yönden çevreleyen bir bordürde yine firuze çinilerden geçme motifiyle oluşturulmuştur. Ayrıca eyvan kemerinin alınlığında, zemini helezon ve rumilerle bezeli celi sülüs kitabe kuşağı kalıntıları görülmektedir (Fotoğraf: 39).



Fotoğraf: 39 Dehistan Mescid-i Cuma (Y. Sayan'dan)

Zevzen Camii, İran'ın Zevzen şehrinde yer alır. Kirman eyaleti 1210 yılında Harezmşahlar tarafından ele geçirilince, Sultan Alâeddin Muhammed'in Zevzen valisi Kıvâmeddin Müeyyed el-Mülk Ebubekir bin Ali el-Zevzenî tarafından büyük bir saray ve cami inşa ettirilmiştir. Çoğu bölümü yıkılan sadece iki eyvanı ayakta kalabilmiş yapının, revaklı avlu ve iki eyvanlı plân tipinde olduğu düşünülmektedir. Kıble yönündeki büyük eyvanın arka duvarında firuze ve kobalt sırlı çinilerden oluşan bir bezeme, ayrıca kobalt sırlı çinilerden meydana gelmiş kûfi kitabe kuşağı yer almaktadır. Sondaki sülüs kitabe 1219 tarihi ile Sultan Alâeddin Muhammed devrini göstermektedir (Yetkin, 1986: 22; Aslanapa, 1993: 68).

Anadolu öncesi Türk çini sanatının köklerinin Orta Asya hatta ilk yerleşim yeri olan Ötüken bölgesine kadar uzandığı görülmektedir. Zira Uygurlar ve yukarıda zikrettiğimiz bazı görüşlere göre Gök-Türkler devrinde, sırlı kap-kacak ve mimari seramik uygulamalarının yapıldığı anlaşılmaktadır. Bunun Türkler 'in İslâm inancına dâhil olmalarından sonra da devam ettiğini görüyoruz. Bu noktada İslâm ülkelerinde gelişen çini sanatının, Türk çini sanatına tesir edip etmediği de tartışılan konular arasındadır.

İslâm devrinde çini olarak tavsif edilebilecek ilk ürünler Abbasi döneminde görülür. Daha önce İslâm'ın ilk yılları olan Hz. Peygamber döneminde ahşap ve madeni kapların yanı sıra, gerek yemek yapımı gerekse katı ve sıvı yiyeceklerin saklanmasında toprak kaplardan da istifade edilmiştir. Çömlek, testi, tandır, küp gibi topraktan kapların yanı sıra "buram" ve "saydan" olarak adlandırılan yumuşak taşlardan oyulmuş kaplar kullanılmıştır (Küçükosmanoğlu, 1989: 76; Azizova, 2007: 299). Bu dönemde Arap yarımadasında Ma'dinü'l-buram, Udah, Kirkid, Mutâr ve Yemen gibi bölgeler belli başlı çömlekçilik merkezleri olup bu işle uğraşan kabileler bulunmaktadır (Azizova, 2007: 299). Esasen dünyanın birçok bölgesinde olduğu gibi burada da çömlekçilik yerel halk sanatı olarak icra edilmiştir. Muhammed Hamidullah, Medine'de Benû Kaynuka, Benû Nadir ve Benû Kurayza diye gruplandırılan Yahudi kabilelerinin umumiyetle kuyumcu, hurma çiftçisi ve çömlekçi olduklarını belirtir (Hamidullah, 1986: 66). Aynı zamanda inşaat yapımı için tuğla da üretilmiştir. Cahiliye döneminde bile Medine, Yemen, San'a, Guraf gibi yerlerde yapılmış olan çok katlı binalar, saraylar, köşkler ve kulelerin inşaatında

malzeme olarak kerpiç, tuğla, taş ve kireç gibi yapı malzemeleri kullanıldığı bilinmektedir (Küçükosmanoğlu, 1989: 68).

Hulefâ-yi Râşidîn döneminden sonra (632-661) Şam'ı merkez edinen Emeviler devrinde (661-750), gerçekleştirilen yoğun fetihlerle İslâm sınırları genişlemeye başlamıştır. Fetihlerle birlikte bölgede etkili olmuş, izler bırakmış eski ve önemli uygarlıklarla yüz yüze gelinmiş farklı kültür ve sanatlar ile karşılaşılmıştır. Bu dönem sanatı, İslâm sanatının oluşum dönemidir. Emevi sanatı ve özelde mimarisi ana hatlarıyla derlemeci bir nitelik arz etmekte olup, Roma, Helenistik, Bizans, Sasani ve Kıpti etkileri bir arada bulundurmaktadır (Can ve Gün, 2005: 61). Sınırlı bir teşekkül süresi içinde kaldığı ve hâkim olduğu bölgelerin İslâm öncesi kültürleriyle yakın temas halinde bulunduğu için daha sonra tam anlamıyla şahsiyet kazanacak olan İslâm sanatından değişik bazı özellikler göstermektedir. Sivil ve dini mimari eserlerin bezemesinde görülen tasvirler bu farklılığı ortaya koymaktadır (Beksaç, 1995: 104-106). Bununla birlikte ilerleyen süreçte soyut kavramlar üzerine inşa edilen İslâm sanatının şekillenmesinde en önemli etken hiç şüphesiz, İslâm'daki Allah inancı olmuştur. Çünkü İlâhi dinlerin tümünde Allah inancı, maddi hiçbir unsur taşımaz. Bu anlayış içinde gelişen bir sanat anlayışı da somut yani figüratif değil, soyut bir anlayışta olmalıdır. Zira sonsuz güç ve kudret sahibi Allah'a inanan müslüman bir sanatçının yaptığı sanat eserleri de sonsuzluğu temsil etmelidir (Yıldırım, 2015: 63).

Emeviler devri mimari yapıların bezemesinde mozaik, duvar resimleri, üzerinde insan ve hayvan tasvirleri ile nebati kabartmaların olduğu stuko ve taş kullanılmış iken sırlı malzeme yani çini kullanılmamıştır. Sasanilerden esinlenen tek renk sırlı ve sırsız kullanım seramiği dışında çini sanatı gelişmemiştir (Öney, 1976: 13). Mimaride çini kullanımının az sayıda örneği Abbasi döneminde ortay çıkmıştır.

Abbasiler (750-1258), bir kısım İranlı ve çoğunlukla Türklerin desteklediği ihtilal ile İslâm hilâfetini ele geçirince, devlet merkezini Şam'dan Bağdat'a taşımışlardır (Günaltay, 1942: 177; Yıldız, 1988: 31-34; Kitapçı, 2004b: 215). Bu dönemde devletin etki alanı, Akdeniz kültür çevresinden ziyade İran ve Orta Asya olmuştur. Dolayısıyla Abbasi sanatı ve mimarisi de Sasani, Orta Asya ve Selçuklu geleneğinden etkilenmiştir (Binous vd., 2000: XVII). Sekizinci yüzyılın başından itibaren yavaş yavaş İslâm dünyasında varlıklarını hissettirmeye başlayan Türkler

(Şeker, 2006: 41), Abbasi hilafetinde mülki, siyasi, idari ve askeri çok önemli mevkilerde yer almışlardır (Günaltay, 1942: 191). Halife Me'mûn (813-833) ve özellikle annesi Türk olan Halife Mu'tasım zamanında (833-842) Abbasi ordusunun ve başındaki komutanların çoğunluğu Türklerden oluşmaktadır (Yıldız, 1994: 202; Şeker, 2006: 61; Akurgal, 1944: 529). Zamanla Bağdat şehrine sığmayan ve çeşitli kargaşaya neden olan bu ordu ve aileleri için Halife Mu'tasım tarafından 836 yılında Samarra şehri kurulmuştur (Turan, 1998: 199; Yıldız, 1988: 35; Şeşen, 2001: 187). İkinci halifelik merkezi olan bu şehir, Türk usulüne göre kurulmuş olup, binalar, saraylar ve diğer yapılarda Türk yapı, bezeme ve resim sanatının tesirleri açıkça görülür (Günaltay, 1942: 194; Akurgal, 1944: 529; Kafesoğlu, 1988: 261; Aslanapa, 1990: 5). Özellikle Cevsaku'l Hâkânî Sarayı duvar resimleri Batı Türkistan tasvirlerine benzediği için bu bölgeden gelen Türk sanatçılar tarafından yapıldığı kabul edilir (Esin, 1973: 329; Arık, 2000: 16; Arık ve Arık, 2007: 221). Yapıya ait kalıntılarda görülen stuko bezemelerdeki eğri kesim tekniği, Türk sanatının tesirlerini kuvvetlendirir (Akurgal, 1944: 530; Yetkin, 1988: 51; Aslanapa, 1993: 25; Strzygowski, ty: 82). Ayrıca bu kalıntılar arasında lüster tekniği ile yapılmış çini plaka kırıklarına da rastlanmıştır (Yetkin, 1988: 52; Öney, 1987: 16). Bu çiniler Abbasi devri seramik sanatı açısından bir yeniliktir.

Kadim Mezopotamya uygarlıklarının yaşamış olduğu bu bölgede geç Neolitik dönemden kullanım seramiği kalıntıları bulunmuştur (Dolmuş, 2019: 23-31). Ayrıca yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi M.Ö. 13.- 6. yüzyıllar arasında Asurlular ve Babilliler eserlerini renkli sırlı tuğla ile bezemişlerdir. Yeni Babil devletinin ünlü kralı Nabukadnezar'ın (M.Ö. 575 civarı) kutsal sitesine girişteki İştar Kapısı, üzerinde boğa kabartmaları olan firuze, sarı, kahverengi ve beyaz sırlı tuğlalarla kaplanmıştır. Bundan sonra mimaride sırlı malzeme, aradan geçen bin yılı aşkın bir sürenin ardından Abbasi devrinde ortaya çıkmıştır (Arık ve Arık, 2007: 27). Bu ortaya çıkışın ilk olarak nasıl gerçekleştiği ayrı bir çalışma konusudur. Ancak bölgede seramikçiliğin geleneksel bir halk sanatı olarak devam etmekte olduğu düşünülebilir. Abbasi devrinde bunun daha da geliştirildiği görülüyor. Şüphesiz bu gelişimde bazı etkenler rol oynamıştır. Bununla ilgili değişik varsayımlar ileri sürülmektedir.

Öncelikle sırlı mimari seramik dediğimiz çini kalıntıları Samarra şehrinde yapılan kazılarda ortaya çıkarılmıştır. Alman Arkeoloji Enstitüsünün 1911-1913 yılları arasında Samarra bölgesinde E. Herzfeld ve F. Sarre öncülüğünde yürüttüğü ve 1. Dünya savaşı nedeniyle tamamlanamayan kazılarda, kare şeklinde lüster tekniğinde çinilerin yanı sıra yeşil ve sarımsı sırlı altıgen ve kare çiniler bulunmuştur (Akurgal, 1944: 529; Arık ve Arık, 2007: 28; Öney, 1987: 15; Yetkin, 1986: 13; Cezar, 1977: 278). Daha önce zikredildiği gibi Emeviler ve Abbasilerin Samarra öncesi devirlerinde mimaride çiniye rastlanmaz. Abbasi sanatının etkilendiği ifade edilen Sasaniler'de de mimari çini bulunmamaktadır (Arık ve Arık, 2007: 30; Yetkin, 1986: 13). Oysa Türk sanatında Gök-Türk devrinden başlayarak Uygurlar, Karluklar, İslâm'ı kabullerinden önce ve sonra Karahanlılar'da (eldeki buluntulara göre) az da olsa mimaride çini kullanıldığından yukarıda bahsetmiştik. Emeviler ve özellikle de Abbasiler devrinde İslâm kültürü ile Türk kültürünün yakın temas halinde olduğu da bilinmektedir. Dolayısıyla çoğunluğunu Türklerin oluşturduğu Samarra şehrinde, Türk mimari ve bezeme anlayışının tesirli olduğu yapılarda kullanıldığı tespit edilen çinilerin, bu gelenekle ilişkilendirilmesi gerektiğini düşünmekteyiz. Keza Samarra'dan sonra 10. ve 11. yüzyıl Abbasi devri yapılarından hiçbir çinili örnek günümüze ulaşmamıştır (Arık ve Arık, 2007: 29; Yetkin, 1986: 13). Samarra şehri de halifelik merkezinin 883 yılında tekrar Bağdat'a taşınmasından sonra önemini kaybetmiş ve buradaki yapılar bir süre sonra kaderine terk edilmiş ve Moğol istilası sırasında ise tamamen tahrip olmuşlardır (Yetkin, 1988: 50).

Burada üzerinde durulması gereken önemli konulardan biri de kullanım seramiklerindeki gelişmeler ve daha önce benzeri hiçbir yerde görülmeyen lüster tekniğinin ortaya çıkmasıdır. Öncelikle Abbasi devri kullanım seramiklerindeki gelişme genellikle Çin porselenlerinin etkisine dayandırılır (Hillenbrand, 2005: 53; Blair ve Bloom, 2007: 120-121; Lane, 1947: 9). Asırlardır Tarihi İpek Yolu[34] ve deniz yoluyla Çin ile batısındaki ülkeler arasında canlı bir ticaretin varlığı bilinmektedir[35]. Abbasi devri kullanım seramiklerindeki bu gelişme yaygın görüşe

[34] İpek Yolu, M.Ö. 2. yüzyılda başlayıp M.S. 16. yüzyılın ortalarına kadar önemini sürdürmüştür. Geniş bilgi için bkz. Diyarbekirli, 2008: 15.

[35] *"Çin ile Araplar arasındaki ticaret 5. yüzyıla kadar uzanmaktadır. 7. yüzyılın başında, özellikle deniz yolunun kullanıldığı Çin-İran- Arabistan arasındaki ticaretin daha da gelişmesi sonucu, Basra*

göre, müslüman Araplarla Çin arasında 8. yüzyılda başlayan ve Abbasiler döneminde devam eden ticaret sırasında (Barthold, 2006: 34; Ateş, 1949: 233; ; Cilacı, 1988: 491) İslâm coğrafyasına gelen çok sayıda T'ang devri Çin porselenleri sayesinde olmuştur (Ünal, 1961: 189; Lane, 1947: 3). Bir başka görüşe göre ise, 751 yılında gerçekleşen Talas savaşında müslüman Araplar ile Türkler'in Çin ordusunu mağlup etmesiyle ele geçirilen Çinli esirlerin içerisinde kâğıt[36], porselen ve başka sanatları bilenlerin olduğu ve bu sanatları İslâm coğrafyasına bunların getirdikleri ifade edilir (Ünal, 1961: 189; Çizer, 2010: 23; Lee, 1993: 325).

Abbasi sarayında Çin porselenlerine yoğun ilginin olduğu, özellikle içerisine zehirli içecek konulduğunda zehiri belli ettiğine inanılan Seladon kapların tercih edildiği bilinmektedir (Erdoğdu, 2002: 56; Hillenbrand, 2005: 56). Birçok kazı alanında Fağfuri denilen Çin işi kap kacak ve porselen parçalar ortaya çıkarılmıştır (Blair ve Bloom, 2007: 120; Ünal, 1961: 190). Taberi, İbn Hurdazbah, Süleyman et-Tacir, el-Fakıh, Ebu Zeyd Hasan Tekin, Ebu Dulaf Mis'ar, İsmail Taalibi ve el-Birûnî gibi ilim adamı ve seyyahların Arapça eserlerinde Çin porselenlerinden bahsedilmektedir (Ünal, 1961: 191-192). Hillenbrand, Beyhaki'nin Doğu İran'daki Horasan valisinin halife Harun Reşid'e "benzerlerinin hiçbir halife sarayında görülmemiş yirmi parça Çin İmparatorluk porseleni" ve ayrıca iki bin parça porselen gönderdiğinden bahsettiğini ifade eder (Hillenbrand, 2005: 53). Bu dönemde başkent Bağdat'ta Çin'den ithal edilen ipekli kumaş, porselen, çay ve ham ipek gibi ürünleri satmak için hususi pazarlar kurulmuştur (Lee, 1993: 324; Çelik ve Yıldırım, 2013).

Görülüyor ki Çin'in T'ang ve peşi sıra gelen Sung, Yuan ve Ming devri porselenleri tüm İslâm coğrafyası ve sonra Avrupa saraylarında kullanılmış ve buralardaki seramik üretimini etkilemiştir. Abbasi devri seramik ustaları da bu etki

---

körfezindeki Sirâf bölgesi Çinli tüccarlar, Çin'deki Kanton Limanı ise Arap tüccarlar için en önemli ticaret merkezi haline gelmiştir ", Geniş bilgi için bkz. Lee, 1993: 323-328.

[36] Talas savaşında ele geçirilen yirmi bin esirin önemli bir kısmının Semerkant'a getirilmesiyle ve bunlar arasında kâğıt yapımını bilenler sayesinde şehirde kâğıt üretiminin başladığı kabul edilir. Zaman içinde Semerkant kâğıtları İslâm coğrafyasının en kaliteli kâğıtları olur. 9. yüzyılda Bağdat, Dımeşk, Hama, Trablusşam, Kahire ve Fas gibi şehirlerde de üretilmeye başlar (Aydınlı, 2016: 383-384; Lee, 1993: 324; Lin, 1970: 419). Bir başka görüşe göre, 751 yılındaki Talas savaşından yaklaşık 100 yıl kadar önce Semerkant'ta kâğıt kullanıldığı ve hatta üretildiği ifade edilmektedir. Aynı zamanda ilk kâğıt üretiminin bugün Çin sınırları içerisinde kalan Doğu Türkistan'da gerçekleştiği belirtilir (Bakır, 2016: 18). Z. Kitapçı ise, Semerkant'a götürülen esirlerin arasında kâğıt ve kılıç ustası Uygur Türklerinin olduğunu ve bunların Çinlilerden öğrendikleri ipekten imal edilen kâğıt yerine pamuk, keten gibi şeylerden kâğıt üretmeyi başardıklarını ifade eder (Kitapçı, 2004a: 39).

ile ve belki de sarayın talepleri doğrultusunda Çin porselenlerinin benzerlerini üretme çabasına girmişlerdir. Ancak gerekli malzeme ve teknolojik bilgi yetersizliğinden dolayı bunu seramiğin bünyesinden ziyade görüntüsünde başarabilmişlerdir. Zira Çin porselenleri kaolinli bünyeleri, kaliteli sırları, ince yapıları ve 1200 °C ve üzerinde pişerek su sızdırmayan gözeneksiz yapılarıyla taklidinin yapılması imkânsız ürünlerdi (Arcasoy, 1997: 43-45). İlk dönemlerde seramik ustaları yerel kilden elde ettikleri kap kacakları kalın, kalaylı mat bir sırla kaplayarak ve Çin işlerini andıracak şekilde bezeyerek, taklit Çin seramikleri üretmişlerdir (Blair ve Bloom, 2007: 122; Hillenbrand, 2005: 56). 9. yüzyılda ise kaynaklarda "silisli hamur", "quartz-frit", fritware" ve "stonepaste", olarak ifade edilen ve bünyenin kolay sinterleşmesini sağlayan fritli hamur geliştirilmiştir (Tite, Wolf, Mason, 2011: 570). Bu sayede Çin porselenleri kadar olmasa da pişince sertleşen ve direnci artan seramikler üretilebilmiştir. Bu teknik Mısır'da Tolunoğulları ve Fatımi döneminde, İran'da ise Rey, Kâşân, Nişabur gibi şehirlerde Büyük Selçuklu döneminde de kullanılmıştır.

Fritli hamur ile oluşturulan seramiklerde yukarıda bahsettiğimiz gibi ilk defa bu dönemde ortaya çıkan lüster tekniği uygulamaları da görülür. Bu tekniğin tarifini ilerideki çini teknikleri kısmında ele alacağız. Ancak şu kadarını ifade etmeliyiz ki lüster tekniği, Abbasi devri seramik ustalarının bu sanata getirmiş oldukları önemli bir yeniliktir. Bu teknik Büyük Selçuklu devri seramiklerinde minai tekniği ile birlikte daha da geliştirilmiştir. Abbasi devrine ait lüster uygulanmış gerek mimari seramiklere gerekse kullanım seramiklerine dair örnekler bulunmaktadır. Daha önce seramik ürünlerde görülmeyen lüster tekniği, ilk olarak cam eşyalarda uygulanmıştır. Mısır'da 4. ve 5. yüzyıllardan itibaren cam ustalarının bu tekniği bildikleri ifade edilmektedir (Çizer, 2010: 19). Abbasi devrine ait en eski cam örnek, Fustat'ta 773'te sadece bir ay görevde kalan Abbasi valisinin adının yazılı olduğu kırık bir uzun cam bardaktır (Blair ve Bloom, 2007: 122). Lüster tekniğini ilk olarak cam ustalarının geliştirdiği ve Irak'ta seramikçilerden en az yüz yıl önce uyguladıkları anlaşılmaktadır. Her zaman bir arada çalışan cam ve seramik ustaları birbirlerinden malzeme ve teknik konularda faydalanmışlardır. Bir çeşit cam olan sırın, özellikle opak sırın üzerine lüster uygulamasını seramikçiler cam ustalarından öğrenmişlerdir (Çizer, 2010: 19; Blair ve Bloom, 2007: 122). Seramik kaplarda madeni bir ışıltı

sağlayan lüster tekniğinin ortaya çıkması çeşitli nedenlere bağlanır. Genel olarak Sasani maden sanatından etkilenildiği ve bazı hadislerde[37] altın ve gümüş eşyanın lüks görülerek kullanımının yasaklanması, bu nedenle aynı etkiyi veren lüster kapların ortaya çıktığı ifade edilir (Arık ve Arık, 2007: 27; Aslanapa, 1990: 6; Yetkin, 1988: 54; Hillenbrand, 2005: 53; Öney, 2004: 62). Akurgal, madeni kapları seven ve altın işlemede mahir olan Türkler'in bu tekniğin ortaya çıkmasında etkili olabileceklerini ifade eder (Akurgal, 1944: 531).

Abbasi devrinde Basra, Bağdat, Kûfe ve Samarra gibi şehirlerde çok renkli ve tek renkli lüster tekniği uygulanan kullanım seramikleri üretilmesinin yanı sıra Samarra Cevsaku'l Hâkânî Sarayı kalıntılarında lüster tekniği ile yapılmış duvar çinileri de bulunmuştur. Sarımsı beyaz iri gözenekli hamur yapısına sahip çinilerin beyaz sır üzerindeki lüster bezemesinde kahverengi, sarı, kırmızı ve turuncu renkler görülür (Yetkin, 1988: 52; Öney, 1987: 16; Öney, 1976: 13; Cezar, 1977: 278). Bağdat'tan gönderildiği ifade edilen bir gurup lüster çini örneği de Tunus'daki Kayravan şehrinde yer alan Seyd-i Ukbâ camiinin mihrabında (9. yüzyıl) bulunmaktadır (Fotoğraf: 40). Kare şeklindeki lüster çiniler, stilize motifler ve geometrik desenler ile bezelidir (Arık ve Arık, 2007: 28; Öney, 1987: 16).



Fotoğraf: 40 Kayravan Seydi Ukba Camii (www.wikipedia.org)

[37] Konuyla ilgili Tirmizî'de geçen hadis şöyledir: *El-Hakem'den rivayet edilmiştir; dedi ki: İbn-i Ebî Leylâ'nın şöyle tahdis ettiğini kendisinden işittim: "Huzeyfe (R.A.), su istedi. Birisi ona gümüş kap (da su) getirince kabı ona fırlattı ve dedi ki: Ben kendisini menettim idi, (fakat) o men' olmak istemedi. Rasûlüllah (S.A.V.), altın ve gümüş kaplarda içmeyi ipek ve dibâç (bir nevi ipekli kumaş) giymeyi kat'iyetle men' etmiş ve "bunlar, dünyada onların âhirette sizindir!" buyurmuştur". Bu hadis sahih-hasen'dir (Sünen-i Tirmizî Tercemesi, C.III, Mütercimi: Osman Zeki Mollamehmetoğlu, İstanbul.).*

Abbasiler devrinde, İslâmiyet'in yayılmasıyla birlikte Çin'e kadar bütün Asya ülkeleriyle temasa geçen müslüman Araplar, buralarda İslâm'a giren milletlerin sanatlarından birçok tesirler almışlar, mimaride olduğu gibi bezemede de meydana gelen karışmalar yeni bir bezeme tarzı vücuda getirmiştir. Bu dönemde özellikle Türk ve Sasani gelenekleri etkindir. İslâm hâkimiyetindeki tüm coğrafyaya yayılan sanatkârlar, İslâm bezeme sanatlarının husule gelmesini sağlamışlardır. Bölgesel geleneklerin de etkin olduğu bezeme sanatlarında, İslâm'a has umumi vasıfların yanı sıra az çok bazı farklarla her memleketin sanatı birbirinden ayrılmıştır (Arseven, 1983: 226). Abbasi devri mimari ve çeşitli küçük sanatların bezemesinde özelde seramik bezemelerinde, yerel hendesi şekillerin ve yazının yanı sıra Orta Asya Türk sanatı kökenli figür ve stilize motifler de görülür. Özellikle lüster tekniğinde yapılan seramiklerde Türk tarzında, bağdaş kurarak oturan, kaftanlı, kolları tırazlı, börk tipi başlıklı soyut hükümdar veya saray soylusu figürleri yer almaktadır (Öney, 2004: 62). Öyle görülüyor ki Abbasi devri seramiklerinin bezemesinde Sasani ve Çin etkisiyle birlikte Türk sanatının etkisi de hâkim rol oynamaktadır. Buradaki Çin etkisi ithal edilen porselenler sayesinde doğrudan olabileceği gibi, bölgeye çeşitli şekillerde gelen ve öteden beri Çin seramik sanatını yakından tanıyan ve ondan etkilenen Türk sanatkârlar sayesinde de olabilir.

Netice olarak İslâm seramik sanatı değişik kültürlerin etkisinde gelişmiştir. Diğer sanatsal faaliyetlerde olduğu gibi seramik sanatında da dış etki belirleyici olmuş ve bu dış etki yüksek düzeyden daha düşük düzeye doğru gerçekleşmiştir (Avşar, 2017: 50). Bu dönem seramiklerinde ortaya çıkan bir takım gelişmeler diğer İslâm ülkelerinde de gelişerek devam etmiştir. Özellikle Büyük Selçuklu devrinde, fritli hamur teknolojisi ile üretilen kullanım seramiklerinde beyaz, firuze ve mavi gibi renklerle tek renk sır tekniği, sır altı, lüster, minai, lakâbi, kazıma, oyma ve kabartma tekniği gibi pek çok teknik gelişmiştir. Ancak Büyük Selçuklu seramiklerindeki bezemeler İslâmi unsurlar taşımakla birlikte asıl kaynağını Türkistan bölgesinden kadim geleneklerden almaktadır. Zira yukarıda da zikrettiğimiz gibi İran'dan Ötüken bölgesine kadar, Merv, Nişabur, Rey, Kâşân, Semerkant (Afrazyab), Kaşgar, Hoço ve Karabalgasun gibi, İslâm öncesi ve sonrası Türklerin yaşadığı birçok şehir aynı zamanda birer seramik merkezidir. Bu şehirlerin bazılarındaki mimari yapılarda Türk çinilerinin yani mimari seramiklerin en eski

örneklerinin bulunduğunu yine yukarıda belirtmiştik. O halde Türk sanatında mimari çini uygulamasının, emsal olamayacak kadar az örneği olan Abbasi çini sanatından bağımsız olarak geliştiğini söyleyebiliriz. Uygur ve hatta Gök-Türklere kadar uzandığını belirttiğimiz Türk çini sanatı, İslâmi kimliğe büründükten sonra Karahanlı, Gazneli, Harezmşahlı ve özellikle Büyük Selçuklularda gelişimini sürdürmüş, aynı gelişim benzer üslupla Anadolu'da devam etmiştir.

1.2.2. Anadolu'da Türk Çini Sanatı

1.2.2.1. Anadolu Selçuklu Dönemi (1075-1308)

Türklerin Orta Asya içlerinde tarih sahnesine çıkmaları ile başlayan süreç, 10. yüzyılda İslâmiyet'i kabul etmeleri sonrası Asya'da kurulan ilk Müslüman Türk Devletleri ve 11. yüzyıl ortasında Oğuz Türkleri'nin İran'da Büyük Selçuklu Devleti'ni kurmaları ile devam etmiştir (Merçil, 1997: 47). Yerleşim zorlukları Oğuz boylarının göçlerini, Anadolu'ya akınları zaruri kılmıştır. Tuğrul Bey doğudan gelip yurt bulmak ve sürülerini beslemek zorunda olan Türkmen boylarını Anadolu'ya sevk ederek, böylece onlara yeni topraklar göstermiş, ayrıca kendi ülkesi ile Bizans arasında tampon bir bölge oluşturmaya çalışmıştır (Alptekin, 1994: 209). Ama Anadolu kapılarını Türkmenlere açan asıl hadiseyi Sultan Alparslan gerçekleştirmiş ve Malazgirt zaferinden sonra, nasıl daha önce Horasan'da Selçuklu Devleti kurulduğu zaman Türkistan'dan İslâm ülkelerine yoğun bir hicret meydana gelmişse bu zaferden sonra da Anadolu'ya akan insan dalgaları aynı şekilde olmuştur (Turan, 1997: 282). Ancak bu defa geçici olarak değil bilâkis ele geçirdikleri bölgelerin hakiki sahibi sıfatıyla girmişler ve süratli bir yayılma ve yerleşme faaliyetine başlamışlardır. 11. asırda Türkmenlerin böyle büyük guruplarla gelmeleri, Anadolu'nun baştanbaşa açılmasına ve bu bölgenin bir Türk yurdu haline gelmesine sebep olmuş ve bu hadise tarih boyunca meydana gelen göçlerin netice bakımından en önemlisi olmuştur (Yinanç, 1944: 168).

Anadolu'nun yanı sıra Azerbaycan, Irak ve Suriye de Oğuz göçlerine sahne olmuştur. Yeni geldikleri bölgenin dağına, ovasına, suyuna Türkçe adlar veren Oğuzlar, bütün kültür varlıkları ile Anadolu'ya yerleşmeye başlamışlardır. Tuğrul

Bey, Alparslan ve Melikşah gibi Selçuklu sultanları, onların bu yerleşme faaliyetlerini destekleyerek Türk komutanlarına, Anadolu'nun fethini emretmişlerdir (Alptekin, 1994: 209). Sultanın emriyle Anadolu'da fetihler yapan bu komutanlar bilâhare aldıkları bölgelere yerleşerek kendi beyliklerini kurmuşlar ve bu topraklara damgalarını vurmak için imar faaliyetine girişmişlerdir. Amasya, Tokat, Sivas, Kayseri ve Malatya yöresinde Danişmend (1071-1174), Hasankeyf, Mardin ve Diyarbakır'da Artuklu (1101-1302), Erzurum'da Saltuklu (1081-1202), Erzincan, Kemah, Şebinkarahisar ve Divriği'de Mengücek (1171-1252), orta ve batı Anadolu'da ise Selçuklu hanedanına mensup Kutalmış'ın oğlu Süleyman Şah ve oğulları Anadolu Selçuklu devletini (1075-1308) kurmuşlardır (Turan, 1997: 289).

Anadolu Selçuklu Devleti'nin kurucusu Süleyman Şah'ın babası Kutalmış b. Arslan Yabgu, Selçuklu hanedanından olması hasebiyle saltanat üzerinde hak iddia etmiş ve Tuğrul Bey ile saltanat mücadelesine girişmiştir. Tuğrul Bey'in ölümünden (1063) sonra da bu iddiasından vazgeçmeyen Kutalmış, Alparslan ile karşı karşıya gelmiş, ancak mağlup olup 1064'te öldürülmüştür (Merçil, 1997: 103; Alptekin, 1994: 211; Konyalı, 1997: 39). Kutalmış'ın bu tutumundan dolayı, oğullarının (Süleyman Şah, Mansur, Alp İlig ve Devlet/Dolat), (Merçil, 1997: 104) Anadolu'nun fethiyle görevlendirilen komutanlar arasında yer alıp almadıkları ve Anadolu'ya ne şekilde geldikleri hususunda farklı görüşler vardır[38]. Bu farklı görüşler içerisinden Alparslan tarafından hapsedilen Kutalmış'ın oğulları ve kardeşinin, onun ölümünden sonra çıkan taht mücadelelerinden istifade ederek Anadolu'ya geldikleri veya Melikşah tarafından serbest bırakıldıkları düşüncesi ağır basmaktadır (Alptekin, 1994: 211). Her ne şekilde olursa olsun Kutalmışoğulları'nın Anadolu'da belli bir hareketin içinde yer almaları bir vakıa olup, diğer Türkmen Beylerine verilen devlet kurma müsaadesinin kendilerine de verildiği görülmektedir.

[38] İ. Hakkı Konyalı, Alparslan'ın önce Kutalmış'ın kardeşi ile Mansur'u hapsettiğini sonra bunları affederek devlet işlerinde kullandığını, hatta Küçük Asya'da kumandanlık ve emirlik verdiğini, bunu Melikşah'ın da devam ettirdiğini söyler (Konyalı, 1997: 39). Celâl Esad Arseven, Mansur ile Süleyman'ın Anadolu'nun fethi için Melikşah tarafından görevlendirildiklerini kaydeder (Arseven, 1975b: 2069). Osman Turan ise Alparslan'a karşı giriştiği saltanat mücadelesinde öldürülen Kutalmış'ın oğullarının Bizans hududuna sürgün edildiğini, bunların Melikşah'ın saltanat mücadelesi esnasında fırsatını bulup Türkmenleri toplayarak harekete geçtiklerini belirtir (Turan, 1997: 285). Erdoğan Merçil, Kutalmışoğulları'nın Melikşah döneminde Urfa ve Birecik yakınlarına kaçtıklarını veya sürüldüklerini daha kuvvetle muhtemel görür (Merçil, 1997: 104). M. Altay Köymen ise Melikşah'ın başlangıçta müsaade vermemesine rağmen, bilâhare halifenin de ricasıyla bir ferman ile dört kardeşe birlikte böyle bir müsaadeyi verdiğini söyler (Köymen, 1989:102).

Büyük Selçuklu hanedanı tarafından bu şekilde Anadolu'da muhtelif devletlerin kurulmasına müsaade edilmesiyle hem Anadolu'da tek başına güçlü bir devlet kurulmasına mâni olunmuş, hem de bu devletlerin kendi aralarında denge unsuru oluşturmasıyla kendilerine gelebilecek olan bir tehlikeye karşı tedbir alınmış oluyordu (Köymen, 1989:103; Durukan, 2002: 724). İleride Anadolu birliği için bu beylikler arasındaki mücadeleler bu tedbirin Büyük Selçuklular için isabetli alındığını göstermektedir.

Kutalmışoğlu Süleyman Şah, kısa sürede Anadolu'da oluşturduğu güç ile önce Konya (1075) sonra da aynı tarihte İznik'i alarak burayı kurduğu devletin ilk başkenti yapmıştır[39] (Turan, 1997: 285). İkinci başkent ve devletin esas merkezi ise I. Kılıç Arslan tarafından 1096 yılında Konya yapılmıştır (Merçil, 1997: 117). Miryokefalon'da (1176) Bizans ordusunun son defa yenilerek Anadolu'da bir Türk hâkimiyetinin sürekli kılındığı II. Kılıç Arslan dönemine kadar taht'a geçen sultanlar sürekli olarak Bizans ve Haçlı ordularıyla mücadele etmek durumunda kalmışlardır. 1210-1219 tarihleri arasında yönetimde bulunan I. İzzeddin Keykâvus ile birlikte Anadolu Selçuklu Devleti her yönden güçlenmeye başlamış ve bu I. Alâeddin Keykubat döneminde (1220-1237) zirveye ulaşmıştır. Bu dönem Anadolu Selçuklularının en parlak dönemidir. Ancak 1237'de Alâeddin Keykubat'ın şehit edilmesinden sonra yerine geçen oğlu II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in (1237-1246) yetersiz yönetimi hem iç isyanlara sebebiyet vermiş, hem de 1243 yılında Moğollara karşı Kösedağ savaşında ağır bir yenilgi alınmasına yol açmıştır. Bu ise Anadolu Selçuklu Devleti için sonun başlangıcı olmuştur.

Moğol istilâsından sonra devletin resmen sona erdiği 1308 tarihine kadar yönetime değişik sultan ve vezirler geçmişse de hiçbiri tam bağımsız hareket edememiştir.

Tarihin en şiddetli istilâlarından birini teşkil eden Moğol istilâsı, Orta Asya Türklüğü ve medeniyeti için ağır neticeler ve Anadolu'da da bilhassa 1277'den sonra büyük sarsıntılar oluşturmasına mukabil bu ülkenin nihai Türkleşmesinde mühim bir

[39] Bu konuda tarihçiler umumiyetle aynı fikirde olup, İ.H. Konyalı ise Süleyman Şah tarafından kurulan devletin (H. 469 M. 1076) ilk başkentinin Konya olduğunu, İznik'in ise bu devletin ikinci başkenti olduğunu söyler (Konyalı, 1997: 41).

rol oynamıştır (Turan, 1997: 303). Malazgirt zaferini müteakip Anadolu'ya nasıl yoğun bir şekilde insan akını olmuş ise Moğol istilâsı önünde de aynı şekilde Türkmen kitleleri bu ülkeye göç etmiş ve Batı Anadolu bölgelerine yerleşmişlerdir (Turan, 1997: 304). 13. yüzyılda Anadolu'ya gerçekleşen bu göçler Anadolu'da mühim etnik değişmelere ve gelecek asırlardaki muhtelif siyasi olaylara sebep olmuştur. İleride bir cihan İmparatorluğu kuracak olan Osmanoğulları'nın atalarının mensup olduğu boylar da bu sırada gelmiştir (Yinanç, 1944: 168).

Anadolu'da Selçuklu çağı, doğu dünyasının büyük kültür, sanat ve uygarlık birikimleriyle zenginleşerek batıya yönelen Türk medeniyetinin, İslâm dünyasına hâkim olma gayretlerinin yaşandığı bir dönem olmuştur (Bilici, 2002: 749). Hüsrev Hatemi bir yazısında; "*Anadolu Selçuklu Devleti olmasaydı, Osmanlılar bir istîla hareketi şeklinde 14. yüzyıl sonunda Anadolu topraklarına girseler ve 15. yüzyılın ortasında İstanbul'un fethedilmesiyle Osmanlı yüzyılları başlasaydı, bu topraklarda yaşanmış bir Ortaçağımız olmayacak, Anadolu topraklarının Amerikalıları gibi olacaktık*" (Hatemi, 1990: 32-34) diyerek ortaçağ Anadolu'sunda Selçuklu varlığına ilginç bir yorum getirmektedir.

Anadolu'da iki asırdan fazla hüküm süren Selçuklular oluşturdukları yüksek kültür ve medeniyet ile Anadolu'ya yeni bir çehre kazandırmışlardır. İlk yıllarda buraya gerçekleşen bazı akınlarda, askeri zaruretler dolayısıyla birtakım şehirler tahrip olmuş, ancak Malazgirt muharebesinden ve Türkmenlerin yeni geldikleri topraklara yerleşmeye başlamalarından sonra tahrip olayları tamamen durmuş, bilakis evvelce harap olan yerlerin imar ve iskânına çalışılmıştır (Yinanç, 1944: 179). Başlangıçta askeri mücadeleler ve yerleşme hareketleri dolayısıyla bu faaliyetler fazla yoğun olamamıştır. 12. yüzyıl boyunca bir yandan Bizanslılar, diğer yandan Haçlılarla savaşmak zorunda kalan Anadolu Selçukluları mimarlık alanında fazla bir varlık gösterememişlerdir (Kuran, 1995: 33; Öney, 2002: 807). Bugünkü bilgilerimize göre, Anadolu'nun bu yeni sahiplerinin yaptıkları yapılar 12. yüzyılın birinci yarısına inmiyor. Bu da, 3 çeyrek yüzyıllık bir gecikme demektir (Tuncer, 1995: 47; Karamağaralı, 1982: 121).

İçinden geldikleri geleneklerden farklı ve köklü bir kültür diyarı olan Anadolu'ya gelen Türkler, Oluş Arık'ın deyimiyle, "*bu yurdu kendilerinin yapmışlar*

ve kendileri de bu yurdun olmuşlardır" (Arık, 1972: 173). Tüm ülkenin yapısını hem kırsal alanda, hem de kentlerde büyük ölçüde değiştirerek, kısa zamanda kendi toplum yapılarının geleneklerine uygun bir mimari ortam oluşturmuşlardır (Özakın, 2002: 865). Bu aşamada mimarilerini yönlendiren temel amaçlarının, alıştıkları günlük yaşam ve sosyal çevreyi oluşturmak, bu çevreyi de kültürel ve dinî ihtiyaçlarını karşılayacak yapılarla donatmak olduğu düşünülebilir. Mimari açıdan Danişmendli, Saltuklu, Artuklu ve Mengücekli gibi Türkmen Beylikleri ile bir hazırlık dönemi geçiren Anadolu Selçukluları, 12. yüzyılın sonuna doğru yerleşik düzenin temelleri sağlamlaştıktan sonra büyük bir yapı faaliyetine girişmişlerdir (Özakın, 2002: 865). Başta câmi olmak üzere mescit, türbe, medrese, mektep, tekke, zaviye, hanikâh, şifahâne, bimarhâne, tabhâne, kütüphâne, çeşme, hamam, köprü, kale, sur, köşk, saray gibi birçok değişik türde ve fonksiyonda eser inşa etmişlerdir (Sönmez, 1995: 3). Özellikle 13. yüzyılda Anadolu sanki büyük bir şantiyedir ve bütün ülkede inşaat faaliyeti vardır.

Anadolu Selçuklu sanatının oluşması da bu yüzyılda gerçekleşmiştir. Bunda 12. yüzyıl ilk Anadolu Beyliklerinin de büyük katkısı olmuştur. Anadolu Selçuklu sanatını oluşturan en büyük unsur olan Türk sanatının kökleri, Orta Asya'ya kadar uzanır. Türk Tarihi gibi, Türk sanatının da değişik coğrafyalarda yaşanmış, gerçekleşmiş uzun bir geçmişi vardır. Türk sanatı, Türkler'in tarihi seyir içerisinde yaşadıkları topraklar, sahip oldukları sosyal, siyasal, ekonomik ve kültür çevresine bağlı olarak oluşturdukları sanat ürünlerinin bütününü ifade eder (Karpuz, 2002: 44). İslâm öncesi Hunlar ile başlayan Türk sanatı, Göktürkler ve Uygurlar ile devam etmiş, Karahanlılar ile İslâm temeline oturduktan sonra Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçuklular ile parlak ve devamlı bir gelişme göstermiştir. Bu gelişmelerde, Türk sanatının bütün dönemleri arasında sıkı bir irtibat vardır. Anadolu Selçuklu sanatı işte bu tarihi gelenekle beslenmenin yanı sıra, Anadolu'ya komşu sanat çevreleri olan İran, Irak, Suriye bölgesindeki İslâm ve yerel Bizans ile Ermeni sanatlarıyla da ilişki içinde olmuştur (Ögel, 1989: 4; Öney, 2002: 808). Anadolu Selçukluları Asya gelenekleri ile komşu ülke geleneklerine, Anadolu'da gördüklerini de katarak kendi töresini bozmadan en iyi biçimde uygulamış, buna bir de kendi sanat düşüncesinde var olan yaratıcılığı ve yenilikçiliği de katınca ortaya yepyeni bir

üslup, Anadolu Selçuklu üslubu çıkmıştır. Artık motiflerin nereden geldikleri önemini kaybetmiş ve sadece bu sentez de anlam kazanmıştır (Ögel, 1989: 5; Bayburtoğlu, 1978: 73).

Selçuklular kendileriyle beraber Ön Asya'dan gelen Türk sanatkârların getirdikleri Büyük Selçuklu mimarî tarzını devam ettirmekle beraber, gerek yerleştikleri bölgelerde karşılaştıkları mimarî eserlerin ve gerek kullandıkları yerli mimar ve ustaların tesiriyle her bölgede meydana getirdikleri eserler ile Anadolu'ya mahsus olan Selçuklu üslûbunun oluşmasını sağlamışlardır. Anadolu'da oluşan Anadolu Selçuklu mimarîsi, Anadolu'nun eski ananevi şekillerinden ziyade program ve üslûp itibariyle Ön ve Orta Asya Türk eserlerine benzemiştir (Arseven, 1956: 91). Genel olarak Anadolu Selçuklu sanatı yabancı ve değişik etkilere her zaman açık olmuş ama ortaya konulan eserlerde her zaman bir Selçuklu karakteri görülmüştür.

Bu durumu Albert Gabriel şöyle özetlemektedir; "*Selçukluların sanatı öyle orijinal şekiller ve tezyîni ifadelerle öyle bariz bir karakter arz eder ki Türkler, XII. ve XIII. asırlara ait Anadolu âbidelerine öz kendi eserleri ve şanlı mazilerinin muhteşem mirası diye bakabilirler*" (Gabriel, 1943: 439).

Anadolu gibi çok çeşitli kültürlerin kaynaştığı topraklar üzerinde bulunmak, Anadolu Selçuklularının kendilerine özgü bir sanat sentezine ulaşmalarına sebep olmuştur. Anadolu'da Selçuklu üslûbunun, gelişme seyrinin bazı yerlerde yoğun, bazı yerlerde ise daha az yoğun, bazen yabancı özelliklerin fazla bazen de tamamen yerli özelliklerle, fakat genel olarak çeşitli eğilimleri ve teknikleri birbirine karıştırarak oluştuğunu ve zaman içinde Anadolu Türk sanatını diğer İslâm bölgelerinden ayıran bir kimliğe kavuştuğunu görmekteyiz (Kuban, 1972: 115; Bayburtoğlu, 1978: 72).

Bu yeni üslûp, özellikle 13. yüzyılda, Selçuklu devletinin merkeziyetçi yapısında, büyük imar programlarının sultanların veya devlet adamlarının yönlendirmeleri ve sanat etkinliklerinin belirli merkezlerde yoğunlaşmasıyla farklı üslûpların kaynaştırılarak bir üslûp birliğine ulaşılmasını sağlamıştır (Mülayim, 1993-1994: 218).

Anadolu'da bu üslûp birliği özellikle 13. yüzyılda Anadolu Selçuklu Devleti'nin hâkimiyeti altında olan bölgelerdeki yapılarda takip edilebilir. Bu birliğin henüz oluşmadığı 12. yüzyılda gerçekleşen az sayıdaki yapı faaliyetinde ise farklı bölgelerdeki değişik idarelerin etkileri görülür. Bu etkiler ise daha çok doğu kaynaklıdır. 12. yüzyıl, Anadolu'da Selçuklu sanatının oluşması için bir hazırlık ve araştırma dönemidir. Aslında aynı araştırma 13. yüzyılda da belli bir üslûp birliği içinde devam ederken, Moğol istilasıyla bir miktar azalmasına rağmen asla inkıtaa uğramamış ve 14. yüzyıl Beylikler dönemine hatta Osmanlı dönemine tesir etmiştir.

Anadolu Selçuklu sanatı, Türk-İslâm sanat tarihinin önemli bir merhalesini teşkil etmektedir. Anadolu Selçukluları, kökleri Ön ve Orta Asya'ya dayanan Türk yapı ve bezeme geleneğini sürekli bir değişim ve gelişim içinde ilerleterek Anadolu'da bu geleneğin kat'i olarak yerleşmesini temin etmişlerdir. Bunu mimarinin yanı sıra diğer sanat dallarında da görmek mümkündür.

Yapılar, gelişen bir plânın yanı sıra, bölgesel bir malzeme olan taşın ön plâna alınarak zengin bir taş işçiliği ile bezemesinde sırsız ve sırlı malzemenin değişik kullanımlarıyla birlikte Anadolu'ya has yeni tekniklerin geliştirilmesi ve bu tekniklerde geleneksel motiflerin kullanılması ile zenginleştirilmiştir. Bütün bunlar Anadolu Selçuklularının sanatçı kişiliğinin bir neticesidir.

Bu tespitimiz Ögel'in şu ifadelerinde karşılığını bulmaktadır; "*Selçuklular savaşçı olarak ün sahibidirler, ancak savaşlar, sonuçlarının etkileri ile tarih akışında izlerini bırakarak gelip geçer. Anadolu'daki eserlerin elle tutulur somutluğu ise geçmiş devirleri bugüne bağlar ve bizde savaşçı imgesini silerek sanatçı imgesini yaşatır*" (Ögel, 1989: 4). Hatemi'nin şu ifadesi de ilginçtir; "*Anadolu Selçuklu Hükümdarları da savaş yapan, mûsıkî dinleyen, Mevlâna veya başka bilginlerle sohbet eden, Ortaçağ Senyörleri idiler*" (Hatemi, 1990: 33). Selçuklu devrinde yaşamış İbn-i Bibi de Alâeddin Keykubad'dan bahsederken; "*şairlikten başka mimarlık, marangozluk, oymacılık, saraçlık ve ressamlıkta son derece mahareti vardı*" (İbni Bibi, 1941: 91) demek suretiyle Anadolu Selçuklularının sanatçı kişiliklerini ortaya koymaktadır.

Anadolu'da Selçuklu sanatkârlarının icra faaliyetlerinin başında yer alan mimarî ile Anadolu yapılarla donatılırken daha ziyade dini yapılar ön plâna çıkmış ve ağırlıklı olarak câmi, mescit, medrese, türbe ve külliye gibi eserler inşa edilmiştir. Câmi, müslüman Türklerin yerleştikleri bölgelerde inşa ettikleri ilk yapı olmuş ve bu suretle Anadolu'nun her bölgesinde çok sayıda eser vücuda gelmiştir. Anadolu Selçuklularında yapılar genellikle sultanlar, vezirler ve önemli devlet adamları tarafından yaptırılmıştır. Yani bu kişiler büyük çapta bâni'dirler (Ögel, 1989: 5). Özellikle Ulu câmiler sultan eserleri olduğu için Selçuklu sanat anlayışını yapı ve bezeme açısından en iyi ortaya koyan yapılardır. Ancak Selçuklu sanatına tam anlamıyla bir saray sanatı demek de mümkün değildir. Her ne kadar Selçuklu Sultanları arasında bizzat sanatla alâkadar olanlar var idiyse de genel olarak Selçuklu devrinde sanat faaliyetleri daha hür bir ortamda gelişmiştir. Sanatın büyük müşterisi hep saray olmuştur. Bu sadece Selçuklulara özgü bir özellik de değildir. Yakın zamanlara kadar sanatın müşterisi genellikle saraydır. Kuban'ın ifadesiyle; "*Eğer sanatın yaratıcısı Türkçe yerine Farsça konuşan Selçuk idaresi olsaydı, Türk sanatının kendine özgü kimliğinden söz etmek zor olurdu*" (Kuban, 1972: 112).

Anadolu Selçuklu döneminde yapılan bu ulu cami, cami, mescit ve türbe gibi eserlerde genellikle yapı malzemesi olarak birinci sırada yer alan taş ile birlikte tuğla da hem yapı hem de bezeme malzemesi olarak kullanılmıştır. Yapılarda tuğla, sırlı tuğla ve tuğla mozaik kullanımı Türklerin Orta Asya'dan itibaren uygulayageldikleri bir usul olmakla birlikte ilk örneklerini Büyük Selçuklu yapılarında gördüğümüz mozaik çini tekniği 13. yüzyılda Anadolu'da gelişimini sağlamıştır (Yetkin, 1986: 14).

Anadolu'da çininin mimarî bezemede kullanılması ilk defa Türklerin meydana getirdiği eserlerde görülmektedir. Anadolu'daki ilk örneklerde ana yapı malzemesi olan taşın yanı sıra tuğla ve sırlı tuğla kullanılmıştır. İlk eserlerdeki tuğla bezemeye daha sonra katılan sırlı tuğla ve çini ile yapılar renklendirilmiştir. Yapılarında sırlı tuğla ve çini bezemenin gelişiminden önce ilk olarak tuğla geleneğinin devam ettirildiği görülmektedir. Bu gelenekte tuğla, eserlerde, birincisi örgü malzemesi, ikincisi kaplama olmak üzere iki şekilde kullanılmıştır. Tuğlanın örgü malzemesi olarak kullanılması, hem inşai hem bezeme gayesi ile kaplama şeklinde kullanılması

ise kesme tuğla tekniği uygulanarak tuğla mozaik bezemenin oluşmasıyla sadece süsleme gayesiyle olmuştur.

İlk çağlardan itibaren çeşitli medeniyetler tarafından yapılarda inşai maksatlarla kullanılan tuğlanın bu şekilde kullanıldığı ilk eserlere 10. yüzyıldan itibaren Anadolu dışında rastlamaktayız. Buhara'da 907 yılında inşa edilen İsmail Samani Türbesi bu uygulamaya verilebilecek en erken örnektir. Sonraki dönemlerde Karahanlılar, Gazneliler, Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçukluları bu geleneği devam ettirmişlerdir. Karahanlılar döneminde 9. ve 10. yüzyıllara tarihlenen Degaron Camii'nde kerpiç ve tuğla beraber kullanılmış, 1078'de inşa edilen Ribat-ı Melik'te ise tamamen tuğla kullanılmıştır. Yine aynı dönemde 11. yüzyılın sonu 12. yüzyılın başına tarihlenen Talhatan Baba Camii, 12. yüzyılda yapılan Muğak Attari Camii, 1012 tarihli Nasr bin Ali, 1152 tarihli Celâleddin Hüseyin Türbeleri, Karahanlılar dönemindeki tuğla kullanılarak yapılmış eserlerden bazılarıdır. Gazneliler döneminde de devam eden gelenek Leşker-i Bazar Sarayı'nda uygulanmıştır. Büyük Selçuklular dönemindeki tuğla örgülü yapılara ise Ardistan ve İsfahandaki Mescid-i Cuma'ları, Karagan'daki 1067 ve 1093 tarihli iki Türbeyi örnek olarak verebiliriz (Bakırer, 2002: 828-835).

Bahsi geçen dönemlerdeki bu eserler, Anadolu'da inşa edilen ilk yapılara hem yapı geleneği açısından, hem de uygulanan motifler açısından örnek teşkil etmektedir. Ancak bu bölgelerin coğrafi ve jeolojik şartlarından kaynaklanan bir zorunlulukla kullanılan tuğla, Anadolu'da ana yapı malzemesi olan taştan sonra ikinci sırada yer almış ve daha ziyade bezeme amacıyla kullanılmıştır. Tuğlanın tek başına kullanıldığı yapılar, Konya'da İplikçi Câmii dışında erken tarihli Türbe yapıları ile küçük ölçekli mescitlerdir.

Anadolu'daki ilk tuğla eserlere Danişmendli, Saltuklu, Mengücekli ve Artuklu bölgelerinde rastlanır. 12. yüzyılın sonuna tarihlenen Kayseri Melik Gazi Türbesi, Kemah Mengücek Türbesi, Cizre ve Harput Ulu camileri ilk örneklerdendir. Sonraki dönemlerde tuğlanın kullanıldığı eserlere, sırlı tuğla ve mozaik çininin de ilâve edilmesiyle yapılar renklendirilmiştir.

İlk örneklerini daha öncede belirttiğimiz gibi Büyük Selçuklu ve öncesi dönemlerdeki yapılarda gördüğümüz çini kullanımının asıl gelişimi Anadolu Selçuklu döneminde olmuştur. Özellikle mozaik çini büyük bir gelişme kaydetmiş ve birçok yapıda uzun yıllar kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu mimarisinde daha çok iç mekânlarda kullanılan çini hiçbir zaman İran ve Türkistan'daki yapılarda olduğu gibi kubbeyi ve duvarları dıştan kaplayan bir malzeme olarak ele alınmamıştır. Dış cephelerde genellikle sırlı tuğlanın bunun da daha çok minarelerde kullanıldığı görülmektedir. İç mekânda ise çini, mihrap, eyvan, kemer, kubbe yüzeyi, kubbeye geçiş elemanları ve belli bir yüksekliğe kadar duvar yüzeylerinde kaplama olarak ele alınmıştır.

Anadolu'da inşa edilen eserlerde çininin kullanılması çok süratli bir gelişme göstermiş, diğer bölgelerdeki emsalleriyle kıyaslanamayacak bir düzeye ulaşmıştır. Çinilerde yeni desen, renk ve teknik bakımdan görülen hızlı gelişme, bu tekniğin Anadolu Selçuklu mimarisinde temel unsur olarak karşımıza çıkmasına sebep olmuştur. Öyle ki daha ilk örneklerde çininin kullanılışındaki teknik üstünlük ve motiflerdeki zenginlik hemen ortaya çıkmıştır. Anadolu Selçuklularındaki bu bezeme zevki, daha 12. yüzyılın ortalarından itibaren gerek çini, gerekse diğer sanat kollarında kendini göstermeye başlamıştır. Özellikle çini bezemede daha önceki devirlerde görülmeyen bir seviyeye ulaşılmıştır. Anadolu Selçuklu devri çini teknikleri, cami, mescit, türbe, medrese ve saraylarda en muhteşem örnekleriyle yer almaktadır. Dini mimaride, mimari ile en uygun şekilde bağdaşan mozaik çini ve sırlı tuğla tercih edilirken, saraylarda ise çini tekniklerinin çeşitliliği ile zenginleşen figürlü çiniler kullanılmıştır.

Anadolu'da 12. ve 13. yüzyıldan günümüze ulaşan pek çok çini bezemeli yapı bulunmaktadır. Ancak muhakkak ki döneminde bunun çok daha fazlası mevcuttu. Ne yazık ki bunların pek çoğu zaman içinde çeşitli nedenlerle yok olmuştur. Günümüze ulaşan bu yapıların çini bezemeleri, Anadolu öncesi Türk devri örnekleriyle benzer özellikler gösterir. Zira bunların ustaları çoğunlukla o bölgelerden gelen Türk sanatkârlardır. Anadolu Selçuklu devri çini bezemeli yapıları birçok araştırmacı tarafından etraflıca ele alınmıştır (Aslanapa, 1965a; Yetkin, 1972;

Öney, 1976; Meinecke, 1976; Arık ve Arık, 2007; Akgül, 2000). Biz burada bunlardan erken tarihli birkaçını zikretmekle iktifa edeceğiz.

Anadolu'daki en eski yapılardan biri olarak kabul edilen Siirt Ulu Camii'nin minaresindeki (11.yüzyıl sonu-12.yüzyıl başı) sırlı tuğla ve çini kaplama ilk örneklerdendir (Ülgen, 1962: 153; Darkot, 1967: 620; Öney, 1976: 17). Kare kaide ve dairevi gövde üzerindeki firuze sırlı çini bezeme, aynı dönem Anadolu öncesi örnekleri hatırlatır (Fotoğraf: 41). Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından 1957, 1985, 1994 ve son olarak 2007 yılında onarımı yapılan minarenin, son onarımında kullanılan firuze sırlı tuğlaları tarafımızdan yapılmıştır.



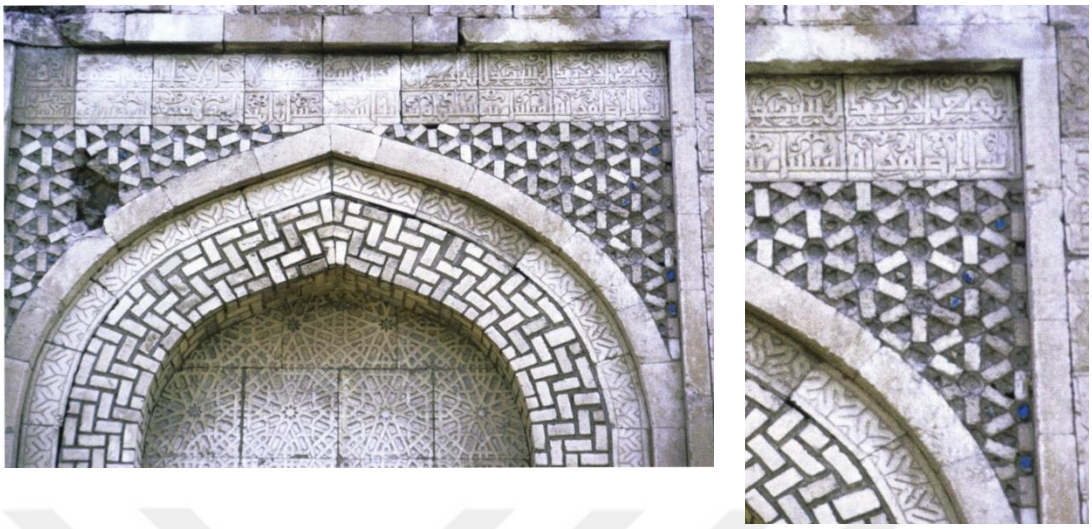
Fotoğraf: 41 Siirt Ulu Camii Minaresi

Erken döneme tarihlenen çini bezemeli yapılardan bir diğeri, Danişmendli Nizameddin Yağıbasan tarafından Tokat'ta 1164'ten önce yaptırıldığı kabul edilen (Yağıbasan) Çukur Medresedir. Yapıda 2006 yılında gerçekleşen onarım çalışmaları sırasında güney eyvan duvarında altıgen firuze sırlı çiniler ortaya çıkarılmıştır (Fotoğraf: 42). Arık, bu çinilerin yapının ilk inşa tarihine ait olabileceğini belirtir (Arık ve Arık, 2007: 39). Bir başka görüşe göre bu çinilerin, yapıda 1247 yılında gerçekleşen onarım veya daha sonrasında eklenmiş olabileceği ifade edilir (Denknalbant Çobanoğlu, 2019: 27).



Fotoğraf: 42 Tokat Çukur (Yağıbasan) Medrese (O. Arık'tan)

Anadolu mimarisinde çininin taş bezeme ile birlikte kullanıldığı ilk örneklerden biri, Mengücekli eseri olan Divriği Kale Câmiidir (1180-81). Câmiin portal kemerinin üçgen köşe dolgularında altıgen şemasına uygun olarak dizilen taş bezemede oluşan küçük altıgen ve üçgen boşluklara firuze çini parçaları yerleştirilmiştir (Mülayim, 1982a: 52; Yetkin, 1986: 27; Arık ve Arık, 2007: 40). Daha önceki örneklerde görülen tuğla-çini birlikteliğine karşı, taş-çini birlikteliği Anadolu çini sanatında görülen bir yeniliktir (Fotoğraf: 43).



Fotoğraf: 43 Divriği Kale Camii (O. Arık'tan)

Anadolu Selçuklu başkenti Konya'da Alaeddin Camii olarak bilinen Ulu caminin avlusunda bulunan ve kitabesine göre II. Kılıç Arslan tarafından (1156-1192) sağlığında iken yaptırılan türbe, çini bezemeleri açısından erken örneklerdendir. Anadolu'da bilinen on kenarlı tek türbe olan yapı tuğladan ehrâmi bir külahla örtülüdür. Usta kitabesine göre mimarı Hocend'li Abdu'l-Gaffar oğlu Yusuf'tur[40] (Duran, 2001: 69; Önkal, 1996: 190; Oral, 1957: 56). Yapının külahında vaktiyle sırlı tuğla kullanıldığının kalan izlerden anlaşıldığı ifade edilir (Konyalı, 1997: 577; Önkal, 1996: 188). Günümüzde külah kurşunla kaplıdır. Ancak 2019 yılında gerçekleşen onarım sırasında külahın içerisinde buraya ait olduğunu düşündüğümüz firuze sırlı tuğlalar ortaya çıkarılmıştır (Fotoğraf: 44). Yapının saçak altında biri taş diğeri çini üzerine kabartma yazılı iki sıra kitabe kuşağı yer alır. Çini kitabe kuşağı, ortalama 23x41x2,5 cm ebatlarında çini plakalardan oluşur. Sır altı tekniği ile zemini kobalt boyalı, kabartma yazılar ise açık krem astar renginde olup tamamı şeffaf sırlıdır. Çoğu dökülmüş olan çinilerin günümüze ulaşan kısımlarından burada Bakara Suresi'nin 255. ayeti kerimesinin (Ayet-el Kürsi) yazılı olduğu anlaşılmaktadır. Ancak Ayet-el Kürsi yapının sadece beş cephesini doldurmaktadır.

[40] İbrahim Hakkı Konyalı ve Zeki Sönmez, mimarın Cuha'lı Abdu'l-Gaffar zade Yusuf olduğunu ifade ederler (Konyalı, 1997: 578; Sönmez,1995:179).

Kalan beş cephede ise yine kalan parçalardan anlaşıldığı kadarıyla Esmâ-i Hüsnâ'nın (Allah'ın güzel isimleri) bir kısmının yazılı olduğu anlaşılmaktadır (Fotoğraf: 45).



Fotoğraf: 44 Konya Kılıç Arslan Türbesi, sırlı tuğla



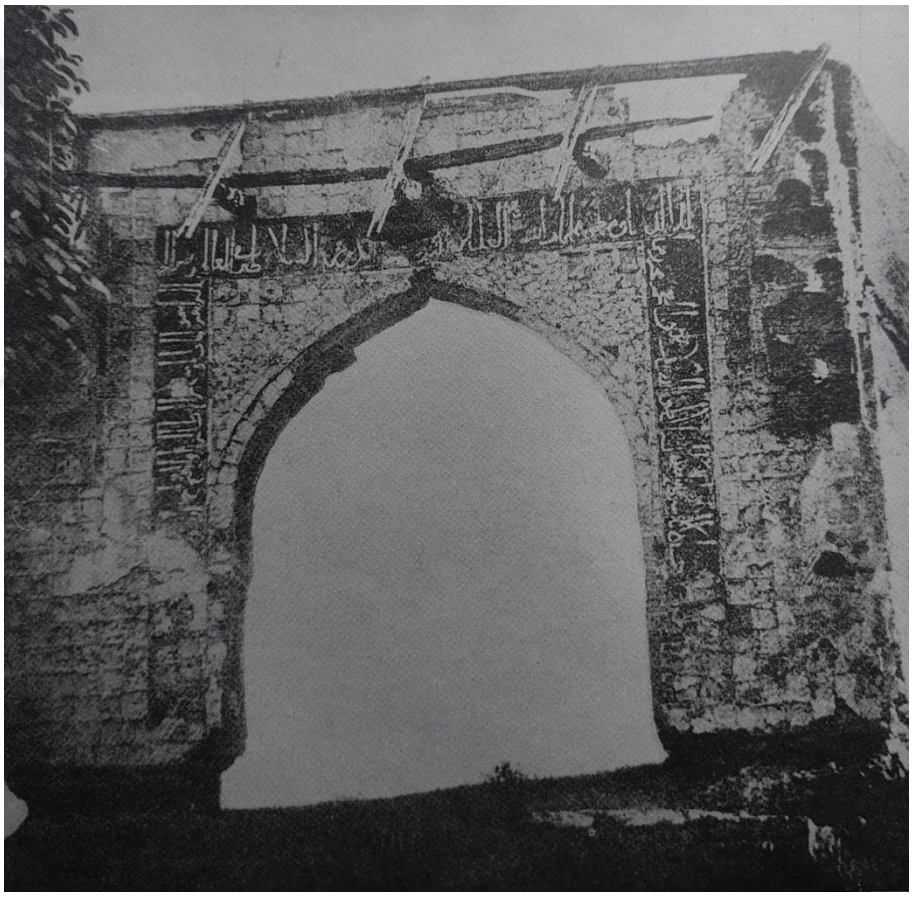
Fotoğraf: 45 Konya Kılıç Arslan Türbesi

Türbe içerisinde sekiz adet sanduka bulunur. Bunlardan üç tanesi harç ile sıvalıdır. Bir sanduka sonradan firuze renkli çini plakalar ile kaplanmıştır. Diğer dört sanduka ise kabartma sülüs yazılı çiniler ile kaplıdır (Fotoğraf: 46). Zemin sır içi kobalt kabartma yazılar opak beyaz sırlıdır. Sanduka çinilerinin pek çoğu kaybolmuş kalanları ise onarımlar sırasında ayet ve yazı bütünlüğüne bakılmaksızın gelişi güzel yerleştirilmiştir. 2005 yılında yapılan onarımda bu durum büyük oranda düzeltilmiş, eksik kısımlar ise sıva üzerine boyama yoluyla tamamlanmıştır. Sandukalar üzerindeki yazılarda sultanların elkâbı ve unvanları ile sadece iki sultanın; Süleyman bin Kılıç Arslan ve Kılıç Arslan bin Mesud'un isimleri bulunmaktadır. Ayrıca Kur'an-ı Kerîm'den sure ve ayetler bulunur. Bunlar: İhlâs suresi, Bakara suresi 255-256. ayet, Bakara suresi 285-286. ayet, Âl-i İmrân suresi 16-17. ayet, Tevbe suresi 128-129. ayet, Ra'd suresi 38. ayet, Kasas suresi 88. ayet, aynı lafzın üç farklı surede geçtiği (Âl-i İmrân 185, Enbiya 35, Ankebut 57) ayet ve Rahman suresi 26-27. ayetlerdir. Türbede yapılan son onarımda saçak altındaki kitabe kuşağının ve sandukaların eksik çinileri tarafımızdan tamamlanmıştır.



Fotoğraf: 46 Konya Kılıç Arslan Türbesi, çini sandukalar

Cami ve türbenin bulunduğu yerde II. Kılıç Arslan tarafından (1156-1192) yaptırıldığı kabul edilen bir başka çinili yapı "Kılıç Arslan Köşkü" olarak bilinen saray yapısıdır.[41] Tamamı yıkılmış yapıdan günümüze "Seyran Köşkü" diye ifade edilen küçük bir bölüm ulaşabilmiştir. Eski fotoğraflardan (Fotoğraf: 47) ve 1941 yılında Remzi Oğuz Arık başkanlığında yürütülen kazılarda ortaya çıkartılan buluntulardan yapıda değişik tekniklerde çini kullanıldığı anlaşılmaktadır (Arık ve Arık, 2007: 227). Sırlı tuğla, sır altı, lüster ve minai tekniği ile yapılmış çinilerin çeşitli geometrik kompozisyonlar içinde yapının çini bezemesini oluşturduğu görülmektedir (Fotoğraf: 48).



Fotoğraf: 47 Konya II. Kılıç Arslan Köşkü, Seyran Köşkü (F. Sarre'den)

[41] F. Sarre, 12. yüzyılın böyle bir yapının inşası için erken olduğunu söyleyerek köşkün IV. Kılıçarslan (1257-1267) zamanında yaptırıldığını iddia eder. Aynı zamanda Max Van Berchem'in bu eseri II. Kılıçarslan'a atfettiğini bildirir. (Sarre, 1989: 27; İbrahim Hakkı Konyalı ise Evliya Çelebi'ye dayanarak eserin II. Kılıçarslan zamanında yapıldığını ifade eder (Konyalı, 1997: 182). Yapıya ait ahşap hatılların analizi sonucunda bunların 1167, 1173 ve 1174'te kesildiği anlaşılmıştır. Bu da köşkün II. Kılıç Arslan tarafından 1174 sıralarında yaptırıldığı görüşünü kuvvetlendirmektedir (Arık ve Arık, 2007: 230).

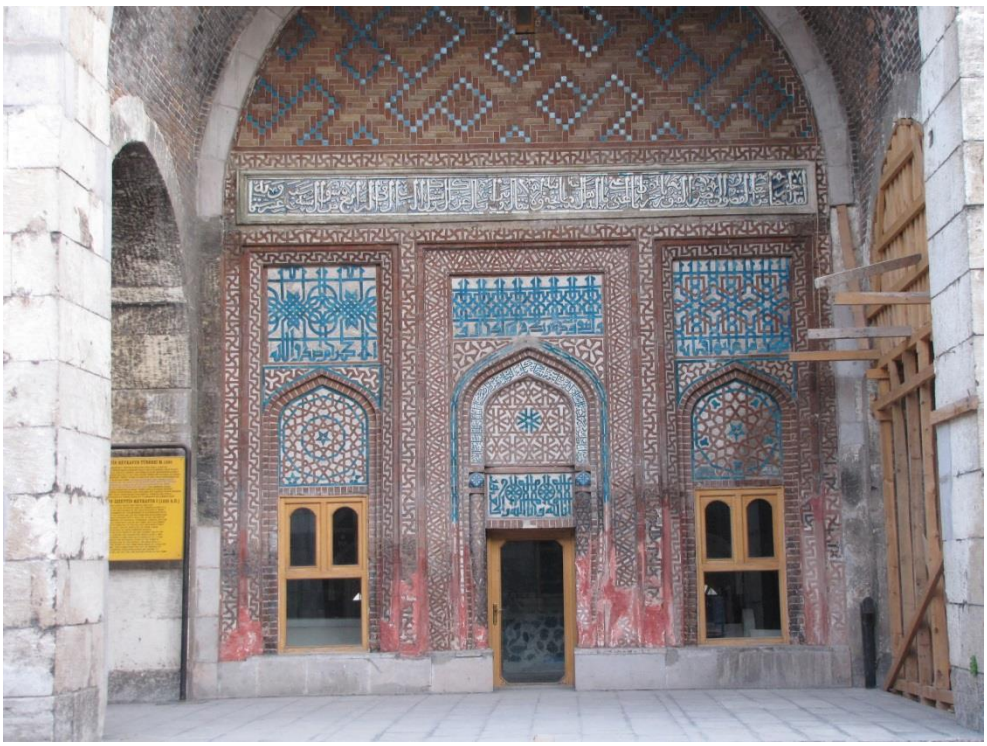


Fotoğraf: 48 Konya II. Kılıç Arslan Köşkü, minai çini (O. Arık'tan)

Özellikle Büyük Selçuklu devri 12. yüzyıl Rey ve Kâşân kullanım seramiklerinde görülen minai tekniğinin bu yapıda mimari çinilerde kullanılması bunların öncüsü olması gerektiğini düşündürür. Bu konuda Avrupa, Amerika ve Rusya'daki çeşitli müze ve koleksiyonlarda az sayıda bulunan Büyük Selçuklu devri minai çini örnekleri bir fikir verebilir (Arık ve Arık, 2007: 230-232). Öyle anlaşılıyor ki, Büyük Selçuklular devrinde minai ve lüster tekniği hem kullanım seramiklerinde hem de mimari seramiklerde kullanılmıştır. Anadolu'da ise mimari yapılarda minai çiniler şimdilik sadece II. Kılıç Arslan Köşk'ünde ortaya çıkmıştır. Kullanım seramiklerinde ise minai ve lüster tekniğine dair örnekler Kars/Ani (Karamağaralı ve Yazar, 2007: 123-131) ve Ahlat kazılarında (Karamağaralı, 2007: 135-153), sadece lüster tekniğine dair örnekler ise Kubad-âbâd (Arık, 2000) ve Samsat kazılarında (Bulut, 2007: 173-197) ortaya çıkarılmıştır. II. Kılıç Arslan Köşkünün mimarı ve çini ustası hakkında herhangi bir malumat bulunmamaktadır. Ancak minai çinilerinin, teknik özellikleri ve figürlü bezemeleri İran'daki Büyük Selçuklu devri örneklerine çok benzediği için bu bölgeden gelen sanatkârlar tarafından yapılmış olabileceği düşünülebilir. Köşk'e ait kalıntının kuzey cephesinde

görülen kobalt zemin üzerine beyaz harflerle kabartma olarak yazılmış olan celi sülüs yazı kuşağındaki metnin ve yazı karakterinin II. Kılıçarslan Türbesi'ndeki çini kitabe kuşağındaki yazıya ve ifadeye çok benzediği değişik araştırmacılar tarafından dile getirilmektedir (Konyalı, 1997: 182; Yetkin, 1972: 114; Arık, 2000: 29; Arık ve Arık, 2007: 230). Bu da her iki yapının çini ustasının aynı olabileceğini düşündürmektedir.

Anadolu Selçuklu devrinde 13. yüzyılın başlarından itibaren yoğunlaşan imar faaliyetleriyle birlikte aynı düzeyde çini kullanımının da arttığı görülür. Sivas'taki İzzeddin Keykâvus Türbesi'nin (1219) tuğla ve mozaik çini bezemesi, gelişmenin başlangıcında önemli bir merhaledir (Fotoğraf: 49). Yapının çini bezemesi, usta kitabesine göre doğu Azerbaycan'ın Merend veya Marend şehrinden gelen Ahmed bin Bizl ül-Ebubekir el-Marendî tarafından yapılmıştır (Sönmez,1995: 215). Sırsız kesme tuğla ve firuze sırlı çinilerle meydana getirilen geometrik bezeme ve yazı uygulaması Büyük Selçuklu devri Kümbed-i Surkh (1147/1148), Mü'mine Hatun Kümbedi (1186) ve Kümbed-i Kabud (1196/1197) gibi yapıların çini bezemesini hatırlatır. Ustanın Türk olması ve geldiği bölge bu benzerliği açıklar.



Fotoğraf: 49 Sivas İzzeddin Keykâvus Türbesi

Başkent Konya'nın Ulu Camii olan (Karamağaralı, 1982: 121-132) ve I. Alaeddin Keykubat tarafından 1220 yılında tamamlanmasından dolayı Alâeddin Câmii olarak tanınan yapının mihrap ve kubbeye geçiş sahasının mozaik çini bezemesi yüzyılın sonuna kadar devam edecek üstünlüğe ulaşmıştır (Fotoğraf: 50). Firuze ve mangan morunun yanı sıra kobalt renginde kullanıldığı mozaik çini bezemede, geometrik düzenlemeler, rûmi motifler ile sülüs ve kûfi yazılar görülür. Ancak zamanla tahrip olan mihrabın alt kısmı 1889 yılındaki onarım sırasında yıkılarak buraya mermer bir mihrap yerleştirilmiştir (Konyalı, 1997: 307). Mihrap nişinin yan kısımları ise alçı ile sıvanarak orijinal kısımlara benzetilmek suretiyle boya ile tamamlanmıştır. Böylece yapı asli halini kaybetmiştir. Değişik dönemlerde yapıda gerçekleşen onarımlarda bu kısımlara dokunulmamış sadece temizliği yapılmıştır. Vakıflar Konya Bölge Müdürlüğü tarafından 2020 yılında tamamlanan onarımda, mihrabın alçı sıvalı kısımları kaldırılarak tarafımızdan üretilen mozaik çinilerle eksik kısımlar tamamlanmıştır (Fotoğraf: 51).





Fotoğraf: 50 Konya Alâeddin Camii Mihrabı, Restorasyon Çalışması

Fotoğraf: 51 Konya Alâeddin Camii Mihrabı, Restorasyon Sonrası

Anadolu Selçuklu mimarisinin, Büyük Selçuklu mimarisiyle bağlantısının en bariz görüldüğü Eski Malatya Ulu Camii'nin, tuğla, sırlı tuğla ve mozaik çini bezemesinin ahenkli birleşmesi (Fotoğraf: 52) bu sanatın 13. yüzyılın ikinci yarısına geçişini sağlamıştır (Yetkin, 1972: 143).



Fotoğraf: 52 Eski Malatya Ulu Camii

13. yüzyıl, Anadolu Selçuklu mimarisinin ve buna bağlı olarak da çini sanatının geliştiği dönemdir. Bu dönemde yapılmış birçok eserde çini en temel bezeme unsuru olmuştur. Bu bezemede, bölgesel veya dönem itibariyle bazı farklılıklar veya benzerlikler görülmektedir. Ancak her birinde görülen ortak bir üslûp vardır ki o da Anadolu'da vücuda gelen "Selçuklu Üslûbu" dur. Bu meyanda Anadolu'da meydana getirilen yapılarda kullanılan çini bezeme birbiriyle ilişki içinde gelişmesini sürdürmüştür. Bu gelişme 13. yüzyılın ikinci yarısında da süratle devam etmiştir. 1242 tarihli Konya Sırçalı Medrese ve 1251 tarihli Konya Karatay Medresesi Selçuklu çini sanatının en muhteşem örneklerindendir (Fotoğraf: 53-54).



Fotoğraf: 53 Konya Sırçalı Medrese



Fotoğraf: 54 Konya Karatay Medresesi

Yüzyılın sonuna doğru inşa edilmiş olan Konya Sahip Ata Külliyesi'nde ve Sivas Gök Medresesinin mescit ve eyvanlarında görülen mozaik çini bezeme, Selçuklu çini sanatının ulaştığı üstünlüğü ortaya koymaktadır (Fotoğraf: 55). Özellikle tamamlanması 1258'den 1283'e kadar süren Konya Sahip Ata Külliyesi, Selçuklu çini sanatındaki gelişmenin bir özeti mahiyetindedir (Fotoğraf: 56).



Fotoğraf: 55 Sivas Gök Medrese



Fotoğraf: 56 Konya Sahip Ata Türbesi

Alâeddin Keykubâd döneminde inşa edilen Kubad–Abâd, Keykubâdiye ve Alanya Saraylarında duvar kaplaması olarak kullanılan sır altı ve lüster tekniğinde yıldız ve haçvari (dört yön) formundaki çinilerde Selçuklu çini sanatındaki teknik ve bezeme zenginliğini gösterir. Özellikle Kubad– Abâd Sarayı çinileri zengin figürleri ile Orta Asya Uygur resim sanatının izlerini taşımaktadır. Kazılarda çıkan fırın malzemelerine göre de buradaki fırınlarda yapıldığı anlaşılmaktadır (Yetkin, 1972: 119; Arık ve Arık, 2007: 396).

Saraylardaki bu tamamen ayrı üslûp ve teknikteki çini bezeme, Anadolu Selçuklu çini sanatında kapalı bir devir olmuştur. Etkisi sonraki dönemlere tesir etmemiştir. Sır altı tekniği değişik form ve desenlerle uygulanmıştır. Mimaride uygulanan mozaik tekniği ise Beylikler ve Osmanlı Erken döneminde çok kısa bir süre tatbik edilmiştir.

Anadolu Selçuklu döneminde çini sanatı belli bölgelerde gelişmiştir. Başlangıçtaki tuğla ve sırlı tuğla uygulamalarından sonra Selçuklularla birlikte gelişen mozaik çini tekniği ile çok üstün bir duruma ulaşmıştır. Bu üstün sanatın merkezi ise Konya olmuştur. Sivas, Kayseri, Malatya, Amasya, Afyon, Harput, Beyşehir, Akşehir, Tokat, Antalya, Alanya, Aksaray ve Kırşehir ise diğer önemli merkezlerdir. Çinilerin özellikle de mozaik tekniğinde yapılan bezemelerin teknik özellikleri dolayısıyla yapının bulunduğu yerde veya çok yakın bir yerde hazırlanması zorunluluğu vardır. Bu nedenle çinili eserlerin çok bulunduğu Konya, Sivas gibi merkezler, yapımın yönetildiği ve atölyelerin bulunduğu yerler olarak kabul edilebilir. Nitekim Şerare Yetkin'in, Halil Ethem'den naklettiğine göre Konya'da İstasyon civarında inşaat sırasında böyle çini fırınlarına rastlanılmıştır (Yetkin, 1972: 184). Son olarak 2021 yılında Konya merkez Şükran mahallesinde gerçekleştirilen kentsel dönüşüm çalışmaları sırasında yeni bir çini fırını kalıntısı ortaya çıkarılmıştır.

Anadolu Selçuklu Sanatı belli bir üslûp birliği içinde gelişirken, çini sanatı da bölgesel birtakım karakterlerini korumakla birlikte Konya merkezli bir üslûbun şekillendirmesiyle Selçuklu sanatının üslûp bütünlüğü içindeki yerini almıştır.

13. yüzyılda Anadolu Selçuklu sanatı bütün İslâm âleminde görülmeyen süratli bir gelişme göstermiştir. Yüzyılın başında taht'a geçen I. İzzeddin Keykâvus ve I. Alâeddin Keykubâd döneminde siyasi ve sosyal alandaki düzen bu gelişmenin esasını oluşturmuştur. Kısa süre içinde inşa edilen yapılar ve geliştirilen bezeme, köklü bir kültürün eseri olarak vücuda gelmiştir. Yüzyılın ortasında meydana gelen Moğol istilası bu süratli gelişmeyi durduramamış, sadece yavaşlatmıştır. Bu olay Anadolu'da kültürel hayattan çok siyasi hayatı etkilemiştir. Selçuklu Sanatı özellikle de çini sanatı gelişimini devam ettirmiş ve yüzyılın sonunda dahi en gelişmiş örneklerini vermiştir. Oysaki İran'da Büyük Selçuklulardan sonra varlığını sürdüren Harezmşahların'da 1220'de Moğollar tarafından ortadan kaldırılmasıyla bu bölgede istila sebebiyle 1270 civarına kadar mimaride çini uygulamasında bir durgunluk olmuştur. Aynı dönemde Anadolu'da ise çinili eserlerin yapımında büyük bir yoğunluk yaşanmıştır. Bunda Moğol istilası nedeniyle Anadolu'ya gelen doğulu çini ustalarının da şüphesiz katkısı olmuştur. İran'daki bu durgunluk fazla uzun sürmemiş ve 1270'den sonra, önce İlhanlılar devrinde, sonra Timur devrinde büyük bir gelişme yaşanmıştır. Bu dönemde, yapılardaki çini kullanımı daha geniş yüzeylere yayılmış, daha zengin ve girift kompozisyonlar uygulanmıştır. 13. yüzyılda Anadolu'da gelişen mozaik çini tekniği, İlhanlılar devrinde firuzenin yanı sıra kobalt, mor, siyah, beyaz, Timur devrinde bunlara sarı ve kahverenginin de eklenmesiyle renk yönünden daha da zenginleşerek bütün yapılarda bol miktarda kullanılmıştır (Öney, 1987: 18).

Selçuklular çini sanatını yüksek bir seviyeye ulaştırmışlardır. Geliştirdikleri üstün teknik ve bezeme uygulamaları, Beylikler ve Osmanlı erken döneminde de devam etmiş ancak daha sonra Osmanlı çini sanatı yeni malzeme, teknik ve bezeme özellikleriyle, Selçuklu çini sanatından büyük farklılıklar göstererek gelişimini sürdürmüştür.

1.2.2.2. Beylikler Dönemi (14.-15. yüzyıl)

Ortaçağ Anadolu Türk tarihinin en mühim hadiselerinden biri Malazgirt zaferi, diğeri ise Kösedağ bozgunudur. İlkinde yeni yurdun kapıları açılmış, ikincisinde ise devletin parçalanma süreci başlamıştır. Anadolu'ya 1071 öncesinde başlayan Oğuz boylarının akınları ve göçleri bu tarihten sonra daha da yoğunlaşmış

ve kısa süre içerisinde İznik ve daha batıda İzmir'e kadar olan coğrafyanın genelinde Türk hâkimiyeti sağlanmıştır. Bu dönemde Anadolu Selçuklu devleti bir yandan Haçlılar, bir yandan Bizanslılar ile uğraşırken, bir yandan da kendi iç birliğini sağlama mücadelesi vermiştir. Diğer taraftan doğuda meydana gelen Moğol baskısı neticesinde Anadolu'ya gerçekleşen Türkmen göçlerinde bir artış yaşanmış, bu yeni gelen savaşçı Türk boyları, ülkenin batı sınırlarının güvenliğini sağlamaları için "*Uç*" denilen hudut bölgelerine yerleştirilmişlerdir (Yücel, 1980: 1). Devletini siyasi, iktisadi ve medeni bakımlardan en yüksek seviyeye eriştiren ve halk arasında "*Uluğ Keykubâd*" (Turan, 1997: 299) diye anılan Sultan Alâeddin Keykubâd'ın zamansız denilebilecek bir vakitte şehit edilmesi, Anadolu Selçukluları tarihinin akışını değiştirmiştir. Kendisinden sonra gösterilen dirayetsiz yönetimin neticesinde 1243 Kösedağ bozgunu yaşanmış ve devlet dağılma sürecine girmiştir. Bu olaydan sonra Anadolu'da Moğol tahakkümü başlamış ve Selçuklu Şehzâdelerinin iktidar mücadeleleri baş göstermiştir.

Anadolu'da Moğol tahakkümünün başlaması ve Selçuklu Sultanlarının sembolik mevcudiyetleri, özellikle de toplanan ağır vergiler halk arasında huzursuzluklar meydana getirmiştir (Yücel, 1980: 1). Bu süreçte Uç'larda bulunan Türkmen beyleri, Selçuklu idaresi ile bağlarını keserek, bulundukları bölgelerde bağımsız hareket etmeye başlamışlardır (Koca, 2013: 30). 13. yüzyılın ikinci yarısında Karamanoğulları'nın faaliyetleri ile başlayan bu hareket, 14. yüzyılın başlarında da devam etmiş ve Anadolu'da eski tabirle "*Tavaifi Mülûk*" denilen yirmi civarında Beylik teşekkül etmiştir (Uzunçarşılı, 2003b: XII). Esas faaliyetlerin 14. ve 15. yüzyıllarda yoğunlaştığı Beylikler devri, Dulkadiroğulları ve Ramazanoğulları'nın 16. yüzyılın başında Osmanlı devletine tabi olmaları ile son bulmuştur.

Başlangıçta Moğollara karşı mücadele etmek için kurulan bu beylikler, bütün güçlerini birleştirip Moğollara karşı çıkamadıkları için tam bir başarı elde edememişler ve zaman içerisinde birbirlerine üstünlük kurma çabası içine girmişlerdir. 1335'de İlhanlı hâkimiyetinin ortadan kalkması ile daha da artan bu çaba, batıda yaptığı gazalar ile güçlenen Osmanlı Beyliği'nin, Anadolu'da Türk birliğini kurma girişimleri ile son bulmuştur. Ancak, hâkimiyetlerini kaybeden bazı Türkmen beylerin Timur'a sığınması ve O'nu Osmanlı Devletine karşı teşvikleri

neticesinde 1402 yılında meydana gelen Ankara savaşı, Osmanlı Beyliği'nin gelişmesine sekte vururken, diğer beylerin yeniden iktidarlarına kavuşmasını sağlamıştır (Emecen, 2008: 163; Wittek, 1999: 87). Fakat Çelebi Mehmed ile Osmanlı Devletinin yeniden toparlanmasıyla birlikte II. Murad ve özellikle Fatih Sultan Mehmed döneminde, Anadolu'nun siyasi birliğinin sağlanması amacıyla bu beylikler teker teker ortadan kaldırılmışlardır (Yücel, 1980: 7).

Anadolu'da Beylikler devri diye ifade edilen dönemde karşımıza çıkan; Karamanoğulları, Germiyanoğulları, Hamidoğulları, Saruhanoğulları, Aydınoğulları, Çobanoğulları, Karesioğulları, Eşrefoğulları, Sahip Ata oğulları, İnançoğulları, Menteşeoğulları, Candaroğulları, Pervaneoğulları, Eratnalılar, Dulkadiroğulları ve Ramazanoğulları gibi beylikler aslında Anadolu Selçuklu devletinin bizatihi kendisidir. Onun içinden çıkan parçalanmış halidir. Dolayısı ile aynı kökten gelen, aynı coğrafyada, aynı medeniyeti, kültürü ve sanatı paylaşan unsurlardır. Ancak yukarıda bahsettiğimiz siyasi gelişmeler, farklı isimler ve idareler altında ayrışmayı getirmiştir.

Orta Asya'dan gelip Anadolu'yu yurt edinen bu Oğuz boyları, kadim geleneklerini, çevre kültürlerden etkilenmekle birlikte kesintisiz olarak devam ettirmişlerdir. Gerek mimaride, gerek sanatın değişik dallarında ve gerekse örf ve adetlerinde bunu takip etmek mümkündür. Bu meyanda Türk sanatının izlerini, İslâm öncesi Gök-Türk ve Uygurlar ile başlatıp, Karahanlılar, Gazneliler, Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçukluları ile Beylikler devrine ve nihayet Osmanlı dönemine kadar gelişerek devam ettiğini takip etmek mümkündür. Bu kadar geniş bir coğrafyada ve çok farklı kültürlerle münasebetin neticesinde, özünden sapmadan dinamik bir sanat anlayışının oluşturulduğu söylenebilir. Anadolu Selçukluları bu anlayışı bir üslup birliğine kavuşturarak Anadolu'nun dört bir yanını eserleriyle donatmışlardır. Mimari yapıların plân tiplerindeki çeşitlilik bu dinamizmin bir neticesidir. Aynı dinamizmi Beylikler devri yapılarında da görmekteyiz. Sanatçılar hep bir arayışın içinde olmuşlar, ana fikri koruyarak yeni şeyler tasarlayıp denemekten çekinmemişlerdir. Esasen sanatın özünde olan geliştirerek yenilemek anlayışını en iyi şekilde kullanmışlar, taklit işlerden kaçınarak doğal gelişim sürecini devam ettirmişlerdir.

Daha önce de sözü edildiği gibi 12. ve 13. yüzyıl Anadolu Türk mimarisi ve sanatının özünü, sürekli araştırma ve yeni şeyler deneme yani sanatta dinamizm oluşturmaktadır. Anadolu Selçuklu devletinin dağılmasından sonra ortaya çıkan Türkmen Beylikleri döneminde de - sınırlı mâli imkânlara rağmen - bu dinamizm devam etmiş ve Osmanlı sanatının temellerini oluşturmuştur (Altun, 1988: 34). Buna, Anadolu'nun yüzyıllar öncesine uzanan kültür ve sanat unsurlarının yanı sıra, İran, Suriye, Mısır ve hatta Bizans coğrafyasının tesirleri de eklenmiş ve ortaya Türklerin kadim gelenekleriyle yoğrulmuş çok zengin sanat eserleri çıkmıştır (Öney, 2000: 4).

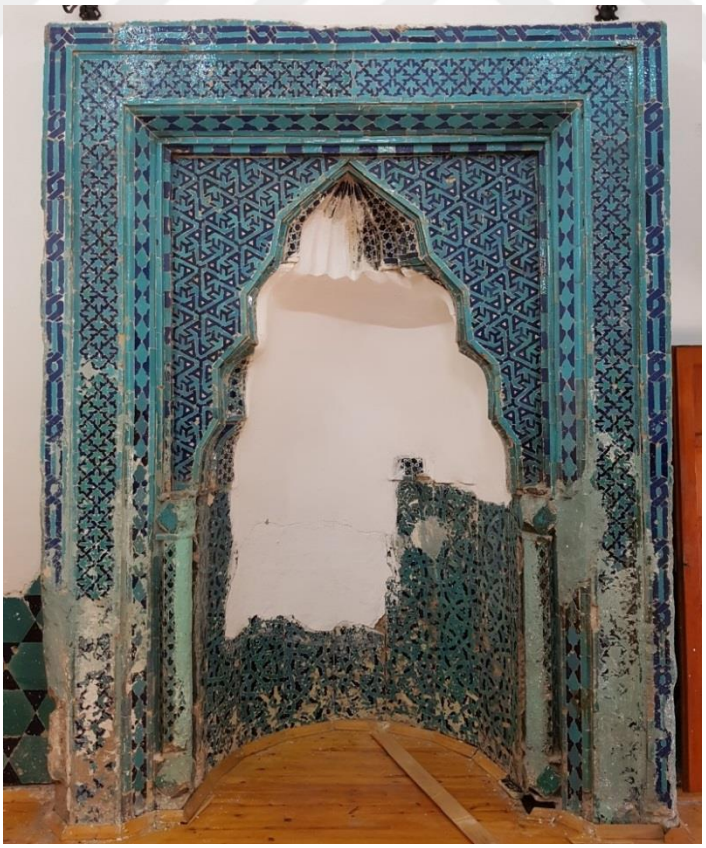
Orta Çağ Türk sanatında görülen bu zenginlik çini sanatında da görülmektedir. Anadolu öncesi uygulanan tekniklere yenileri eklenmiş ve birçok mimari yapının bezemesinde ana bezeme unsuru olarak kullanılmıştır. Selçuklu devri mimari eserlerin çini bezemesinde; sırlı tuğla, tek renk sır, mozaik, kazıma, kabartma, lüster, minai ve sır altı teknikleri uygulanmış, aynı tekniklerin birçoğu Beylikler devrinde de devam etmiştir. Her ne kadar Selçuklu devleti siyasi olarak ortadan kalksa da onun içinden çıkmış Türkmen Beylikleri aynı sanat anlayışını geliştirerek devam ettirmişlerdir. Ancak bir yandan Bizans'la bir yandan birbirleriyle uğraşan bu Beyliklerin faaliyetleri ancak güçleri nispetinde olmuştur. Buna rağmen önemli eserler inşa etmişler, ilmi ve fikri alanda gelişmelere katkı sağlamaya çalışmışlardır (Yetkin, 1956: 257).

14.-15. yüzyıl Türkmen Beyliklerinin tamamının yapılarında çini bezemeye rastlanmaz. Kaynaklardan yaptığımız araştırma ve gerçekleştirdiğimiz saha çalışması neticesinde; Karamanoğulları, Turgutoğulları, Eşrefoğulları, Hamidoğulları, Aydınoğulları, Menteşeoğulları, Karesioğulları, Saruhanoğulları, Germiyanoğulları, Eratnalılar, Ramazanoğulları ve Osmanlı erken devir yapılarında çini bezeme kullanıldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra, aynı dönemde iç ve doğu Anadolu'da hâkimiyet sağlamış İlhanlı ve Akkoyunlu Devletleri yapılarında da çini uygulamalar görülmektedir. Burada kataloğumuz dışında kalan Beyliklere ait yapılardan birkaçının çini bezemelerini önemli ve ayırt edici yönleriyle ele almaya çalışacağız.

Anadolu'da, Selçuklu çini geleneklerini devam ettiren Beyliklerin başında Karamanoğulları Beyliği gelir. Beyliğe ait günümüze çinisi ulaşan on iki yapı tespit edilmiştir. Bunlar: Ermenek Ulu Camii, Karaman İbrahim Bey İmareti, Karaman

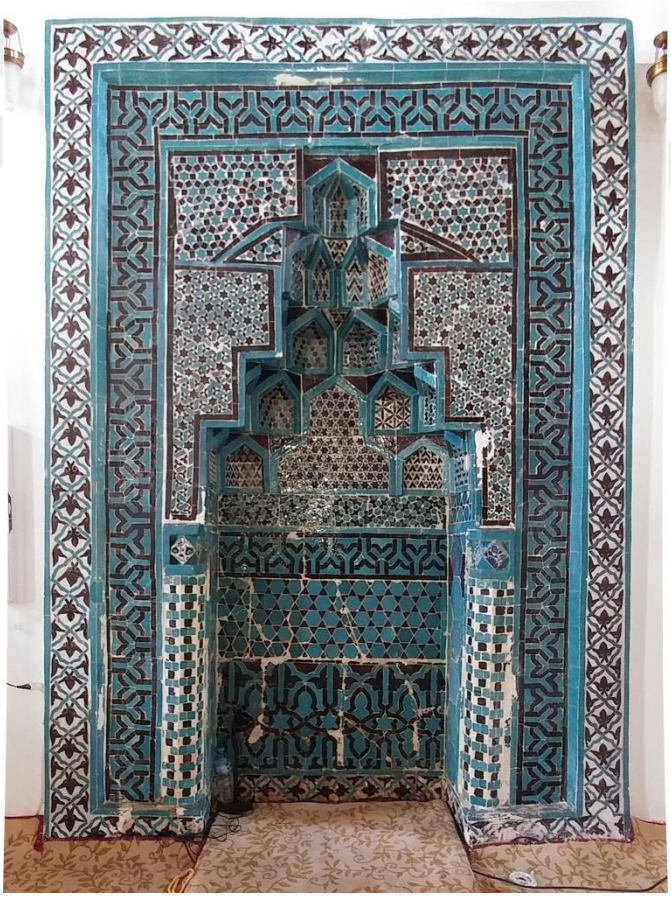
Hatuniye Medresesi, Kâzım Karabekir (Gaferyad) Ulu Camii, Yollarbaşı (İlisra köyü) Ulu Camii, Ereğli Ulu Camii Minaresi, Konya Hasbey Darulhuffazı, Konya Burhaneddin Fakih Dede Türbesi, Konya Eflâki Dede Türbesi, Konya Ulaş Baba Türbesi, Konya Mevlâna Türbesi ve Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Türbesidir. Ayrıca, Aksaray Zincirli Medrese, Ermenek Tol Medrese, Ermenek Sipas Camii, Karaman Alâeddin Ali Bey Kümbeti, Karaman Cambaz Kadı Türbesi gibi on'dan fazla yapının çini bezemesi ise günümüze ulaşamamıştır.

Karamanoğlu Beyliği yapılarından Selçuklu çini tekniklerinin uygulandığı örneklerden biri Konya Hasbey Darülhuffazıdır. Günümüzde mescit olarak kullanılan yapı, kitabesine göre 1421 tarihinde Hacı Hasbey oğlu Mehmed Bey tarafından inşa ettirilmiştir. Yapının duvarlarında belli bir yüksekliğe kadar muskalı diye tabir edilen firuze sırlı altıgen ve kobalt sırlı üçgen çiniler bulunurken günümüze sadece kıble duvarındakiler ulaşabilmiştir. Yapının mihrabı ise firuze, kobalt ve mangan moru sırlı mozaik çinilerle kaplıdır (Fotoğraf: 57).



Fotoğraf: 57 Konya Hasbey Darülhuffazı Mihrabı

Burada uygulanan teknik ve geometrik kompozisyon Selçuklu örneklerinin bir devamı mahiyetindedir. Benzer nitelikte bir diğer örnek ise Kâzım Karabekir Ulu Camii mihrabıdır (Fotoğraf: 58). 14. yüzyıla tarihlendirilen yapının mihrap bezemesinde mozaik çini tekniği uygulanmıştır. Hâkim renk firuze ve mangan morudur. Zaman içerisinde pek çok müdahaleye maruz kaldığı anlaşılan mihrap son olarak 2010 yılında restore edilmiştir. Bu onarımda ilave bölümler kaldırılarak eksik kısımlar alçı ile tamamlanıp boyanmıştır. Mihrapta, ne zaman konulduğu tespit edilemeyen, Osmanlı erken dönem üslûbunda sır altı mavi beyaz, Selçuklu üslûbunda firuze sır altı siyah ve firuze sır üstü yaldız dekorlu çini parçalar mevcuttur. Bazılarında hayvan figürlerinin de yer aldığı bu parçaların özgün olmadığı açıktır.



Fotoğraf: 58 Kazım Karabekir Ulu Camii Mihrabı

Karamanoğlu Beyliği eserleri içinde farklı bir örnek Ermenek Ulu Camii mihrabıdır (Fotoğraf: 59). Mihrapta alçı-çini uygulaması yapılmıştır. Alçı mihrap örnekleri Selçuklu döneminde az da olsa görülmektedir. Harput Ulu Cami ve Konya Sakahane Mescidinde tamamen alçıdan yapılmış mihrapların yanı sıra, alçı ve çininin birlikte kullanıldığı örnekler de vardır. Konya Sahip Ata Hanigâhı mihrabında, Kara Aslan mescidi ve Sahip Ata (Tahir ile Zühre) mescidi mihraplarında özellikle de Ankara Aslanhane Camii mihrabında bunun en güzel uygulamaları görülür (Eskici, 2006: 57; Öney, 1976: 56). Ancak beylikler dönemi yapılarında ve Karamanoğlu beyliği eserlerinde sadece alçı veya alçı-çini mihrap uygulaması, yaygın olarak kullanılarak bir dönem üslubu haline gelmiştir. Maliyeti düşük olan alçının ekonomik kaygılarla tercih edilmiş olabileceği düşünülebilir. Alçı bezeme içine kakma yöntemi ile kullanılan çiniler kesme mozaik tekniğinde olabildiği gibi dönemin İznik ve Kütahya mavi beyaz plaka çinileri ve "Milet işi" olarak bilinen tek renk sırlı kâse formunda seramiklerden de oluşabilmektedir. Osmanlı erken dönem Ankara yapılarından Molla Büyük ve Örtmeli Mescitte bu tür örneklere rastlanır. Derleme toplama yoluyla elde edilen bu çiniler alçı mihraplara sonradan da yerleştirilmiş olabilir.



Fotoğraf: 59 Ermenek Ulu Camii Mihrabı

Ermenek Ulu Camii mihrabında alçı ve çini birlikte kullanılmıştır. Alçı, kalıplama tekniği ile alçak ve yüksek kabartma tarzında yapılmıştır. Mihrapta çini, birinci ve ikinci bordür ile köşeliklerde bulunur. Yarı şeffaf firuze sırlı çini parçalar mozaik tekniğinde kesilerek alçı zemin üzerine kakma yöntemi ile yerleştirilmiştir. Bazı parçaların sır altı siyah dekorlu olduğu görülür. Köşeliğin üst kısmında sonradan yerleştirildiğini düşündüğümüz dört adet çini bulunmaktadır. Bunlardan ikisi kâse, ikisi altıgen plakadır. Sır altı tekniği ile yapılmış mavi beyaz çinilerde Hatayi gurubu motifler kullanılmıştır. Osmanlı Erken dönem mavi-beyaz çinileri ile benzerlik gösteren bu çinilerin yüzeyleri yağlı boya ile boyandığı için desenler tam seçilememektedir. Dönemin bir başka yapısı olan Yollarbaşı Ulu Camiinin mihrabı da alçıdan olup üzerinde sonradan yerleştirildiğini düşündüğümüz tek renk firuze, mangan moru sırlı ve sır altı mavi beyaz figürlü çini plakalar bulunmaktadır (Fotoğraf: 60).



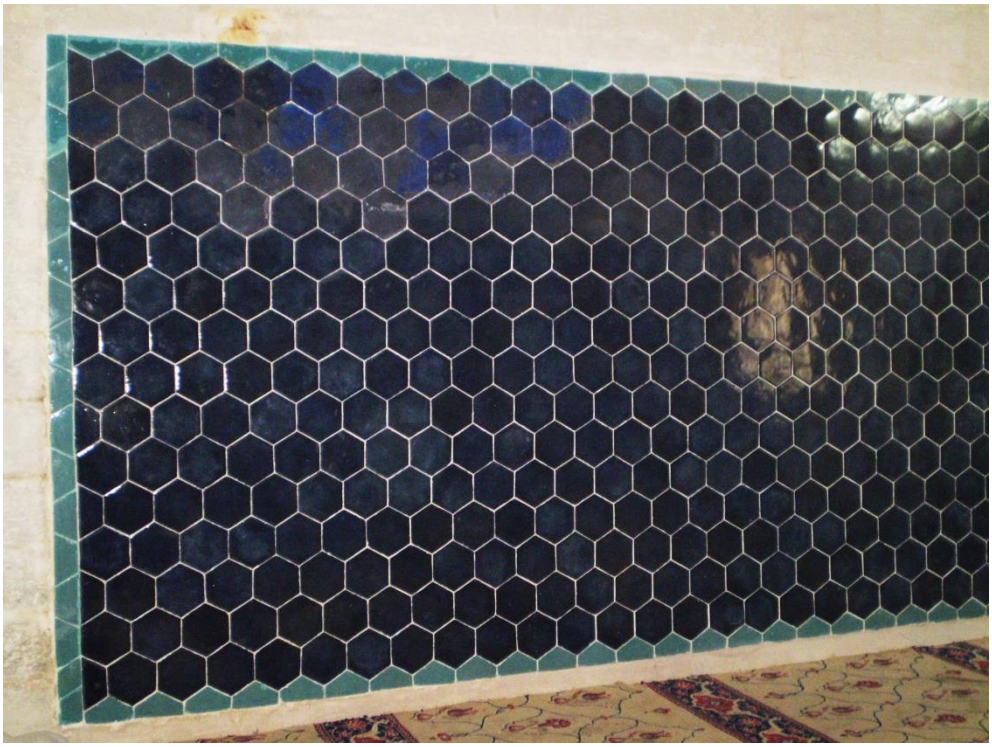
Fotoğraf: 60 Yollarbaşı Ulu Camii Mihrabı

Karamanoğulları Beyliği yapılarından Selçuklu çini geleneğinin dışında bezemesi olan tek örnek, Karaman İbrahim Bey İmareti mihrabıdır (Fotoğraf: 61). Yapı, kitabesine göre Karamanoğulları'ndan Mehmed Bey'in oğlu II. İbrahim Bey tarafından 1432 yılında yaptırılmıştır (Konyalı, 1967: 409). Beyliği, (1424-1464) 40 yıl idare eden II. İbrahim Bey, aynı zamanda Çelebi Mehmed'e damat olmuş, Osmanlılar ile akrabalık tesis etmiştir (Uzunçarşılı, 2003b: 23-30). Yapıda çini bezeme, kıble eyvanının duvarlarında ve mihrapta uygulanmıştır. Eyvan duvarları zeminden 2.35 m. yüksekliğe kadar tek renk kobalt sırlı altıgen çini plakalar ile kaplanmış, etrafı ise açık firuze sırlı yarım altıgenler ile çerçevelenmiştir. Orijinal çinilerden çok azı kalmış büyük çoğunluğu kaybolmuştur.



Fotoğraf: 61 Karaman İmaret Camii Mihrabı

2008 yılında gerçekleştirilen onarımda eksik kısımların çinileri tarafımızdan orijinal örneklere uygun şekilde imal edilerek tamamlanmıştır (Fotoğraf: 62). Buradaki altıgen çinilerin hamuru Selçuklu çinilerinde olduğu gibi krem renginde olmayıp, Osmanlı erken dönem Bursa yapılarındakine benzer kızıl renktedir. Yapının mihrabı, Karamanoğlu devrinde başka bir yerde görülmeyen renkli sır tekniği çinilerle bezelidir. Günümüzde İstanbul Çinili Köşkte sergilenen mihrap, Osmanlı erken dönem yapıları olan Bursa Yeşil Camii, Yeşil Türbe ve Edirne Muradiye Camii mihrapları ile büyük benzerlik gösterir.



Fotoğraf: 62 Karaman İmaret Camii, Eyvan

Merhum Yılmaz Önge bu mihrabın, II. Murad tarafından Karamanda bir İmaret yaptıran damat II. İbrahim Bey'e hediye edilmek üzere İznik'teki veya Bursa'daki çini ustalarına hazırlattırılarak Karaman'a yollanmış olabileceğini ya da bu ustalardan birkaçının Konya veya Karamandaki çini imalathanelerine gönderilerek burada hazırlattırılmış olabileceğini öne sürmektedir (Önge, 1966: 71-73). Zira o dönemde Bursa yapılarında Semerkant'tan gelen ve "Tebrizli ustalar"

olarak bilinen bir gurup çini ustası çalışmakta idi. Dönemin çinili yapıları incelendiğinde bu görüşün haklılık payının yüksek olduğu görülmekte, dolayısıyla bu mihrabın Karamanoğlu eseri olmayıp erken dönem Osmanlı eseri olduğu düşünülebilir. Ancak zayıfta olsa bir başka ihtimalde, Karamanoğlu – Timur münasebetleri göz önüne alındığında bu dönemde Semerkant'tan gelen bir başka usta gurubunun bu mihrabı yapmış olabileceğidir. Keza Mevlâna Türbesinin Karamanoğlu döneminde yapılan çinili külahındaki yazılı kısma ait olabileceği düşünülen renkli sır tekniğinde bazı çini kalıntıları bulunmaktadır. G. Necipoğlu, İstanbul Çinili Köşkten bahsederken yapının Timurî geleneğinde yapılmış ve bezenmiş olduğunu ve bunu Timur ile yakın bağları olan Karaman Beyliğinden gelme bir mimar gurubunun yapmış olabileceğini ifade eder. Aynı zamanda yapıya *"Sırçalı Köşk"* denmesini, Konya yöresinde çini-işi demek olan *sırça* sözünün kullanılmasına bağlar (Necipoğlu, 2007: 270).

Karamanoğulları ile yakınlığı bilinen Turgutoğullarına ait Konya Sarayönü Pir Hüseyin Bey Camiinin alçı mihrabında da Selçuklu tarzı firuze ve mangan moru sırlı çiniler bulunmaktadır (Fotoğraf: 63) (Duran, 1988; Şimşir, 2017).



Fotoğraf: 63 Sarayönü Pir Hüseyin Bey Camii Mihrabı (Z. Şimşir'den)

Anadolu Beyliklerinden Selçuklu çini geleneğini devam ettiren bir diğer beylik Eşrefoğlu Beyliğidir. Selçuklu başkenti Konya'nın yanı başındaki Beyşehir'de kurulan beyliğe ait, Süleyman Bey Camii ve Türbesi, Demirli Mescit ve Seydişehir Seyyid Harun Veli Türbesi'nde çini bezemeye rastlanır. Kitabelerine göre 1296-1299 yıllarında Eşrefoğlu Süleyman Bey tarafından inşa ettirilen (Çaycı, 2008: 24) Süleyman Bey Caminin harim giriş kapısı, mihrabı ve kubbe çinileri ile türbenin kubbe çinileri, başta Konya Karatay Medresesi olmak üzere diğer pek çok Selçuklu dönemi çini bezemeleriyle büyük benzerlik gösterir (Fotoğraf: 64). Firuze, kobalt ve mangan moru renkler ile sırlı tuğla, tek renk sır, mozaik ve kazıma tekniğinin en başarılı örneklerini bu yapılarda görmek mümkündür. Herhangi bir usta ismine rastlanmayan bu çini işlerinin, evvelden beri bölgede faaliyet gösterdiğini düşündüğümüz çini imalathanelerinde yapıldığı kanaatindeyiz.



Fotoğraf: 64 Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii Mihrabı

Antalya ve civarında hüküm süren Hamidoğulları Beyliğine ait çok fazla çinili yapıya rastlanmaz. Günümüze ulaşan tek örnek 14. yüzyıl sonuna tarihlenen Eğirdir Hızır Bey Camiine ait minarede görülen sırlı tuğlalardır. Cami ile Dündar Bey Medresesinin (Taş Medrese) arasında yer alan minarenin taş örgüsünün derz aralarına yerleştirilen sırlı tuğlalarda, firuzenin yanı sıra Selçuklu döneminde görülmeyen, daha çok Beylikler dönemi yapılarında gördüğümüz yeşil ve sarı renkler de kullanılmıştır (Fotoğraf: 65). Kırmızı hamurlu tuğlaların sırları, mat ve opak şeklindedir. Kaynaklarda geçmişte cami ve medresede de çini bulunduğundan, ayrıca Eğirdir Baba Sultan Kümbetinin kitabesinde de firuze çinilerin olduğundan söz edilmektedir (Yetkin, 1986: 131).



Fotoğraf: 65 Eğirdir Hızır Bey Camii Minaresi

Kayseri –Sivas yöresinde İlhanlıların yerine kurulan Eratnalılar döneminden 1325 tarihli Sivas Abdü'l-Vehhâb Gâzi Türbesi (Fotoğraf: 66) ve 1347 tarihli Güdük Minare olarak tanınan Şeyh Hasan Bey Kümbetindeki (Fotoğraf: 67) çini bezeme de yine Selçuklu çini sanatı geleneğinde yapılmıştır (Cirtil, 2001).



Fotoğraf: 66 Sivas Abdü'l-Vehhâb Gâzi Türbesi Sandukası



Fotoğraf: 67 Sivas Şeyh Hasan Bey Kümbeti

Adana yöresinde kurulan ve 16. yüzyıl başlarında Osmanlıya tabi olan Ramazanoğulları Beyliği döneminden 1520 tarihli Adana Ulu Camii'nde (Çam, 1982: 151) ve bitişiğindeki türbede ise dönemin İznik ve Kütahya işi sır altı teknikli çinileri bulunmaktadır (Fotoğraf: 68-69).

Batı Anadolu Beyliklerinden Aydınoğulları, Menteşeoğulları, Karesioğulları, Saruhanoğulları ve Germiyanoğulları beyliklerine ait yapıların çini bezemeleri katalog kısmında tanıtılacaktır.



Fotoğraf: 68 Adana Ulu Camii



Fotoğraf: 69 Adana Ulu Camii Türbesi

1.2.2.3. Osmanlı Erken ve Klâsik Dönemi (14-16. Yüzyıl)

Selçuklu devletinin hâkimiyetini kaybetmesiyle birlikte Anadolu'da kurulan Türkmen beyliklerinden biri olan Osmanlılar, 14. yüzyıl boyunca ve 15. yüzyılın ilk yarısında yaşanan siyasi parçalanmışlığa son vermiş ve yüzlerce yıl devam edecek olan büyük bir cihan devleti kurmaya muvaffak olmuşlardır. Osmanlı devri aynı zamanda asırlar önce oluşmaya başlayan Türk-İslâm medeniyetinin zirveye ulaştığı bir dönem olmuştur. Bu meyanda Orta Asya'dan itibaren takip ettiğimiz Türk sanatı, tüm şubeleriyle Osmanlı döneminde kemale ermiştir. Bu gelişim hem Türk sanatının kendi iç dinamiklerinden hem de Fatih Sultan Mehmed gibi ileri görüşlü ve büyük düşünen bir hükümdarın kurmuş olduğu fikri ve fiziki altyapıdan kaynaklanmıştır. Kuruluş yılları denilen erken dönemde kısmen başlayan birtakım yenilikler, Fatih devrinden itibaren büyük bir atılım göstererek 16. yüzyılın "klâsik devir" olarak adlandırılmasını sağlamıştır. Konumuz olan Türk çini sanatında da aynı gelişmeyi görmekteyiz.

Osmanlı devri çini sanatı, gerek erken dönem gerekse klâsik dönem itibariyle başlı başına bir araştırma konusu olduğundan ve çalışmamızın sınırlarını aşacağından, bu dönem çini sanatını eserler üzerinden değil de daha çok teknikler üzerinden değerlendirmeye çalışacağız. Özellikle mimaride kullanılan çiniler ele alınacak, gelişimi takip edebilmek için kısmen kullanım seramiklerine de değinilecektir.

Çini sanatı açısından Osmanlı erken döneminin en önemli merkezleri Bursa ve 1331 de fethedilen İznik olmuştur. Özellikle Osmanlı mimarisini süsleyen çinilerin pek çoğu 18. yüzyıla kadar İznik'te üretilmiştir. Orhan Bey tarafından 1326 yılında fethedilen Bursa, bu tarihten sonra beyliğin merkezi olmuş ve bu vasfını 1361 yılında Edirne'nin fethine kadar sürdürmüştür (Şahin, 1994: 143-148). Ancak gerek siyasi gerekse kültür ve sanat açısından Bursa'nın önemi tüm Osmanlı devri boyunca devam etmiştir. Anadolu'nun batısında yeni bir güç olarak ortaya çıkan Osmanlıların ele geçirdikleri şehirler yeni cazibe merkezleri olmuş ve hem Anadolu'nun diğer şehirlerinden hem de Anadolu dışındaki bölgelerden buralara ilim, sanat, zanaat ve ticaret erbabı göç etmeye başlamıştır. Bu sayede başta Bursa olmak üzere Osmanlı

şehirleri birer ticaret ve sanat merkezleri olma yönünde gelişme kaydetmiştir. Bu gelişmede hiç şüphesiz Ahi teşkilatının da büyük rolü olmuştur. Özellikle Osmanlı Beyliği'nin Bizans'la uğraşması, Ahi Birlikleri'ni bu beyliğe yöneltmiş ve fiili olarak destek olmalarını sağlamıştır (Bayram, 2012: 95). Anadolu'da Selçuklulardan beri önemli bir teşkilat olan Ahiler[42], Osmanlı Devletinin kuruluşunda ve toplumsal, kültürel, iktisadi ve siyasi gelişmesinde etkili olmuşlardır. Devletin kurucusu olarak bilinen Osman Gazi'nin çevresinde, hem şeyhi hem de kayınpederi olan Şeyh Edebalı ve birçok Ahi liderinin yer alması, Ahilerin bu dönemdeki siyasi ve iktisadi güçlerini göstermektedir. Osmanlı Devleti'nin güçlü bir merkezi yönetim kurmasından sonra Ahilik, esnaf ve sanatkâr birlikleri olarak ticaret ve sanat yaşamına hâkim olarak devam etmiştir (Özerkmen, 2004: 66).

Osmanlı erken devrinde Ahilik teşkilatının düzenlemesiyle Anadolu'nun muhtelif yerlerinden gelen zanaat ve ticaret erbabı, şehirleri imar etmiş ve çeşitli sanatların bu bölgelerde gelişmesini sağlamışlardır. Bu erken devir mimari yapıların plânında ve bezemesinde Selçuklu geleneğinin devam etmesiyle birlikte Beylikler devrine mahsus birtakım yeniliklerin de uygulandığı görülür (Yetkin, 1955: 39). Mimaride kullanılan çini bezemede ise özellikle ilk yüz yıl boyunca Selçuklu geleneği devam etmiştir.

Erken dönem Osmanlı çini sanatını 1402'ye kadar olan dönem ve bu tarihten sonraki dönem olarak iki safhada ele alabiliriz.

İlk dönemde, mimaride uygulanan çini tekniklerinin Selçuklu geleneğinin devamı olduğu görülür. İznik'in fethinden sonra Orhan Bey tarafından 1335 tarihinde yaptırıldığı kabul edilen İmaret Camii bu ilk dönem çinili yapılarındandır (Aslanapa, 1965b: 25; Demiriz, 1979: 594; Yetkin, 1986: 201). Burada yapılan kazılarda altıgen tek renk firuze sırlı çiniler ortaya çıkarılmıştır. Bu çiniler kırmızı hamurlu olup maviden yeşile kadar firuzenin değişik tonlarına sahiptir (Yetkin, 1986: 201). J. Raby, bu çinilerin kırmızı hamurlu ve kurşun sırlı olmasından dolayı Selçuklu

[42] Ahilik hakkında geniş bilgi için bakınız: Gölpınarlı, Abdulbaki, "İslâm ve Türk İllerinde Fütüvvet Teşkilatı ve Kaynakları", *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Dergisi, C. II*, 1950; Bayram, Mikail, *Ahi Evren ve Ahi Teşkilatının Kuruluşu,* Konya, 1991; Köprülü, M. Fuad, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar,* Ankara 1993; Ekinci, Yusuf, *Ahilik*, Ankara, 2008; Güllülü, Sebahattin, *Ahi Birlikleri*, İstanbul, 1992; Cahen, Claude, " İlk Ahiler Hakkında", Çev. Mürsel Öztürk, *Belleten, L, S. 197*, 1986.

geleneği ile bağdaşmadığını, Bizans çömlekçilik geleneğine daha uygun olduğunu ifade eder (Raby, 1989b: 24). Çömlekçilik Anadolu'nun pek çok yerinde görülen bir halk zanaatıdır. Ancak her çömlekçinin mimari çini yapamadığı da bilinmektedir. Zira mimari çini, ayrı bir teknoloji gerektirir. Aynı zamanda İznik'te Bizans devrinden kalan hiçbir çinili yapı bulunmamaktadır. Buradaki çinilerin hamurunun kırmızı olması ise yöresel kilden kaynaklanır. Selçuklu devri yapılarında, kirli beyaz kilin yanı sıra kırmızı, sarımtırak ve kahverengi renk veren kil ile yapılmış sırsız tuğlalar kullanılmıştır. Yani pişince farklı renk veren kil kullanımı yaygındır. Aynı şekilde Selçuklu devri çinilerinde alkali sırın yanı sıra alkali-kurşunlu sırlarda kullanılmıştır (Topaksu, 2004: 185; Yalçın Yastı, 2011: 92). Dolayısıyla İznik Sultan Orhan İmaret Camiine ait çiniler Selçuklu geleneğinde olup, Bursa veya İznik'e yerleşen veya gezici Türk çini ustaları tarafından yapılmış olmalıdır. Zira bu dönemde Bursa'da inşa edilmiş bazı yapılarda da benzer çiniler görülmektedir. Bu yapılardan ilki Bursa Orhan Camiidir (1339-1340). Yapıda güney dış cephenin doğu yönündeki pencerenin iki yanında yeşilimsi firuze sırlı altıgen çiniler bulunmaktadır (Fotoğraf: 70).



Fotoğraf: 70 Bursa Orhan Camii (S. Yıldırım'dan)

Bursa Koca Naib Camii minaresi (14. yüzyıl sonu), Bursa Timurtaş (Demirtaş) Camii (14. yüzyıl sonu) ve Edirne Yıldırım Camii'nde de (1399-1400) az sayıda olmakla birlikte firuze çiniler kullanıldığı görülmektedir (Fotoğraf: 71-72). İznik Yeşil Camii minaresinde görülen (1378-1379), firuze ve kobalt renginde sırlı tuğla ve mozaik tekniğinde çiniler, Selçuklu devri çini bezeme geleneğini devam ettiren en önemli örnektir (Fotoğraf: 73). Osmanlı erken devrinin bu ilk yapılarında görülen çinilerde genellikle kırmızı killi silisli bir hamur ve alkali-kurşun fritli firuze, kobalt ve mangan moru sırlar kullanılmıştır.



Fotoğraf: 71 Bursa Koca Naib Camii Minaresi (S. Yıldırım'dan)



Fotoğraf: 72 Bursa Timurtaş (Demirtaş) Camii (S. Yıldırım'dan)



Fotoğraf: 73 İznik Yeşil Cami Minaresi

1402 yılında gerçekleşen Ankara savaşından sonra Timur'un Anadolu'ya girmesi, erken dönem Osmanlı çini sanatı için bir dönüm noktası olmuştur. Zira bu olaydan sonra gerek Semerkant'a giden sanatçılar gerekse oradan gelen ustalar, Türk çini sanatında yeni bir tekniğin kullanılmasını sağlamışlardır. Timur'un hâkim olduğu coğrafyadaki mimari yapılarda[43], 14. yüzyıl sonunda görülmeye başlayan bu teknik, renkli sır tekniğidir (Öney, 1987: 63). Bursa ve Edirne yapılarının çini bezemesinde ağırlıklı olarak kullanılan renkli sır tekniği, daha önce Anadolu Türk çini sanatında uygulanmamış yeni bir tekniktir.

[43] Timur devri çinileri için bkz. Başkan, Seyfi "Semerkant Şah-ı Zinde Yapıları", *Vakıflar Dergisi, S. 37*, s.131-166, Ankara 2012; Başkan, Seyfi "Timurlu Mimarlığında Çini Süsleme Hakkında Bir Değerlendirme", *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 9/10* Fall 2014, p. 77-95, Ankara; Turan, Hayrunnisa, "Timurlu ve Osmanlı Mimarisinde Renkli Sır Tekniğindeki Çinilerin Bazı Örnekler Üzerinden Mukayesesi", *Journal of Social and Humanities Sciences Research, Vol: 5, Issue: 29*, pp. 3547-3562, 2018.

Renkli sır tekniği, ilk olarak Osmanlı erken dönem Bursa yapılarında ortaya çıkan ve bu dönemin bazı yapılarında uygulandıktan sonra, klasik dönemde çok fazla tercih edilmeyen bir tekniktir. Bu teknik en basit tanımlamayla; çini plaka üzerine aktarılan motiflerin renklendirilmiş sırlar ile kaplanıp fırınlanması olarak tarif edilebilir. Birkaç uygulama yöntemi vardır. Bursa yapılarında görülen örneklerde; kazıma-kabartma ve tahrirleme (kontur çizimi) tekniği ile yapılan uygulamalar bulunmaktadır. Tekniğin uygulama yöntemleri çini teknikleri kısmında detaylı olarak ele alınacaktır.

Bu tekniğin Anadolu'ya nasıl geldiğini Bursa Yeşil Camii'ndeki (1419-1420) usta kitabesinden öğrenmekteyiz. Mihrap üzerindeki kitabede *"Ameli Üstadanı Tebriz"* ifadesi renkli sır tekniği ile yapılan bezemenin Tebrizli ustalar tarafından gerçekleştirildiğini göstermektedir (Fotoğraf: 74). Hünkâr mahfilindeki usta kitabesinde ismi geçen Muhammed Mecnun'un ise yapıda görev yapan diğer bir çini ustası olduğu anlaşılmaktadır (Fotoğraf: 75).



Fotoğraf: 74 Bursa Yeşil Cami Usta Kitabesi



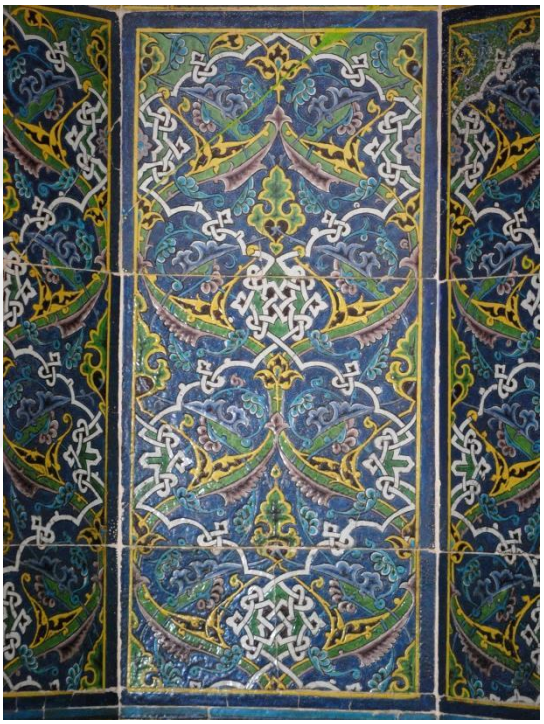
Fotoğraf: 75 Bursa Yeşil Cami Usta Kitabesi

Hünkâr mahfilindeki bir diğer kitabede ise yapının tüm bezemesini yönettiği belirtilen Nakkaş Ali b. İlyas Ali ismi yer almaktadır. Kaynaklar bu kişinin Timur'la birlikte Semerkant'a gittiğini, burada bölge sanatını inceledikten ve renkli sır tekniğini öğrendikten sonra, bir takım ustalarla birlikte Anadolu'ya döndüğünü bildirir (Öney, 1987: 63). Ali b. İlyas Ali'nin çini ustası olmayıp, yapıdaki tüm bezemenin desenlerini hazırlayan bir Nakkaş olduğunu düşünmekteyiz.

Gelen bu ustaların Bursa'da mevcut bir çini atölyesinde ya da külliye yakınına kurdukları bir atölyede bu imalatları yaptıkları, daha sonra Edirne'ye giderek burada çalıştıkları ve Karaman İbrahim Bey İmareti mihrabını ve Kütahya II. Yakup Bey türbesi çinilerini de yaptıktan sonra Anadolu'dan ayrıldıklarıyla ilgili görüşler vardır (Keskin, 2013: 245). Ancak bu ustaların Edirne de çalıştıkları bilindiği halde Karaman ve Kütahya'da çalışmalarıyla ilgili hiçbir bilgi mevcut değildir. Keza Karaman İbrahim Bey İmareti mihrabının aynı usta gurubu tarafından yapılmış olması bile tartışmalıdır. Kütahya II. Yakup Bey türbesi çinileri ise katalog kısmında da belirttiğimiz gibi bulunduğu yer için tasarlanmayan, Bursa ve Edirne yapılarından artan derleme parçalardır.

Erken devir Osmanlı yapılarındaki renkli sır tekniği çinilerde firuze, kobalt, mangan moru ve yaldızın yanı sıra, beyaz, sarı, yeşil, fıstık yeşili, erguvani ve kırmızı gibi Selçuklu çini sanatında görülmeyen renkler de kullanılmıştır (Fotoğraf: 76-77). Desen olarak geometrik kompozisyon ve rûmi motiflerin yanı sıra hatayi grubu ve yarı stilize çiçeklerden oluşan nebati bezeme uygulanmıştır. Oldukça yoğun ve grift bir tarzın uygulandığı süslemede renk uyumsuzluğu ve çini bezemenin mimarinin önüne geçtiği görülmektedir.





Fotoğraf: 76 Bursa Yeşil Türbe
Fotoğraf: 77 Edirne Muradiye Camii

Bu dönem Osmanlı yapılarının çini bezemesinde, renkli sır tekniğinden başka, Selçuklu devrindekinden biraz farklı mozaik çini tekniği, tek renk sır tekniği, tek renk sır üzerine yaldız uygulaması ve sır altı tekniği de görülür.

Özellikle Bursa yapılarında, Selçuklu çini sanatında gelişen mozaik tekniği de kullanılmıştır. Ancak bu dönem örneklerinde daha farklı bir uygulama yapılmıştır. Selçuklu mozaik tekniğinde parçalar arasında farklı ölçülerde derz boşlukları görülürken, Bursa ve Osmanlı erken devir yapılarındaki mozaik tekniğinde derz boşlukları görülmez (Fotoğraf: 78). Parçalar daha irileşmiş, adeta büyük bir çini

plakanın değişik boyutlarda çatlamış görüntüsü oluşmuştur. Renk olarak da renkli sır tekniğinde kullanılan renkler aynen uygulanmıştır. Adeta renkli sır tekniğinin mozaik tekniğine uyarlanmış halidir. Uzaktan bakılınca renkli sır tekniği ile yapılmış çiniler olduğu zannedilir (Fotoğraf: 79). Bazı araştırmacıların bu tür yanılgılara düştüğü görülmektedir.



Fotoğraf: 78 Bursa Yeşil Camii, mozaik çini



Fotoğraf: 79 Bursa Muradiye Camii, mozaik çini

Başlangıçtan beri kullanıldığını gördüğümüz tek renk sır tekniği, sırlı tuğla ve çeşitli formlardaki çini plakalarda uygulanmıştır. Selçuklu dönemi çini sanatında bol örneğini gördüğümüz bu çiniler, Bursa ve Edirne yapılarında da kullanılmaya devam etmiştir (Fotoğraf: 80).

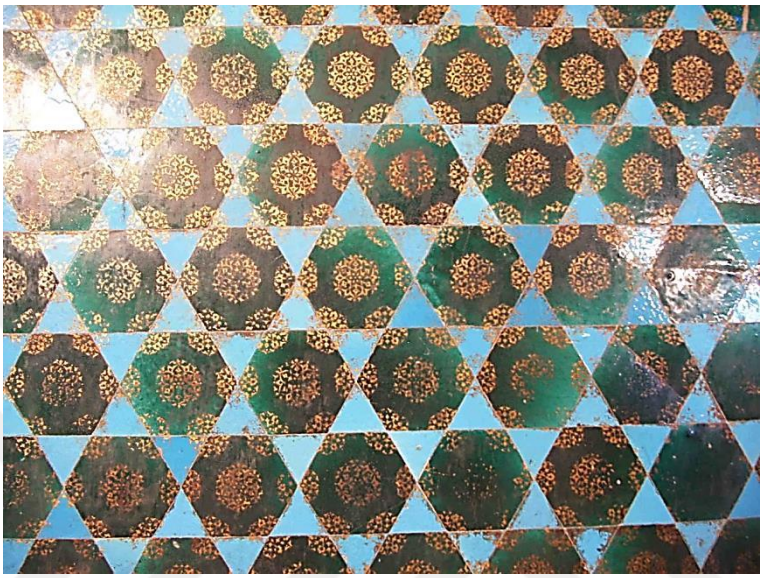


Fotoğraf: 80 Bursa Yeşil Türbe

Bu yapılarda karşılaştığımız bir başka uygulama tek renk sır üzerine yaldız uygulamasıdır. Genellikle tek renk sırlı altıgen çini plakalar üzerine yapılan yaldız uygulamasının Selçuklu dönemindeki örneğini Konya Karatay Medresesi'nde görmekteyiz. Ancak Osmanlı erken dönemi çini sanatında daha yaygın olarak kullanıldığı söylenebilir. Lüster tekniğinden geliştiğini düşündüğümüz bu uygulama örneklerini Bursa Yeşil Camii ve Yeşil Türbe'de, 15. yüzyılın ortasından sonra ise Şehzade Mustafa, Şehzade Mahmut ve Cem Sultan Türbeleri ile İstanbul Çinili Köşkte görmekteyiz (Fotoğraf: 81). Tek renk sırlı plakalar üzerinde görülen bu uygulama, çiniler yerine takıldıktan sonra yapılmaktadır. Desenlerin oldukça muntazam ve birbirinin tekrarı olmasından, yaldızın fırçayla sürülmediğini, ıstampa usulüyle basıldığını düşünmekteyiz. Lüster tekniğinde olduğu gibi tekrar fırınlanmayan bu yaldızlar zaman içinde deforme olabilmektedir.

Osmanlı erken dönem çini sanatında sır altı tekniği, mimari yapılarda ilk kez mavi-beyaz olarak isimlendirilen bir çini grubunda görülür. Daha çok Edirne

yapılarında karşılaştığımız bu tür çinilere Bursa yapılarından Yeşil Türbedeki Hafsa Hatun sandukasında ve Muradiye Camii'nde (1425-1426) rastlanır (Fotoğraf: 82). Edirne Muradiye Camii'nde (1436) ise harim kısmının duvarları belli bir yüksekliğe kadar altıgen sır altı mavi-beyaz çinilerle kaplıdır (Fotoğraf: 83).



Fotoğraf: 81 Bursa Yeşil Camii



Fotoğraf: 82 Bursa Yeşil Türbe, Hafsa Hatun Sandukası



Fotoğraf: 83 Edirne Muradiye Camii

Bahsi geçen yapılarda renkli sır tekniği ile mavi-beyaz sır altı tekniğinde çinilerin birlikte kullanılması, bunların Tebrizli ustalar tarafından yapılmış olduğunu ortaya koyar (Raby, 1989a: 88; Turan Bakır, 2007: 282). Zira Edirne Muradiye Camii sır altı mavi-beyaz çinilerinin çok yakın benzerleri, "Tebrizli usta" imzasıyla Memlük devri yapısı olan Şam'daki 1423 tarihli Halil el-Tebrizi Camii ve Türbesi ile Kahire'deki bazı yapılarda da görülür (Yetkin, 1986: 209; Öney, 1987: 70; Turan Bakır, 2002: 358; Yılmaz, 2015: 68). Tebrizli ustaların ürettiği çinilerin hamur renkleri kırmızıdan sarımsı beyaza kadar çeşitlilik gösterir ve yapılan analizlerde silisli hamurda kireç-alkali frit kullanıldığı tespit edilmiştir (Henderson, 1989a: 86). Sert beyaz bünyeli sır altı mavi-beyaz çinilerde rumi, hatayi, şakayık, Çin bulutu gibi motifler kullanılmıştır. Bu da Yuan ve erken Ming dönemi Çin porselenlerinden etkilenildiğini gösterir. Keza yukarıda da belirttiğimiz gibi bu ustaların geldikleri bölge olan İran coğrafyasına, Timur döneminde çok yoğun mavi-beyaz Çin porseleni geldiği bilinmektedir (Lane, 1947: 46; Golombek, 1996: 577). 14. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelmeye başlayan Çin porselenleri, 15. yüzyıl boyunca bölgenin seramik üretimini etkilemiş (Crowe, 1992: 170) ve bu dönemde "Chinoiserie" denilen Çin süsleme üslubunda üretimler gerçekleştirilmiştir (Crowe, 1992: 170-

171). Dolayısıyla Tebrizli ustaların, aşina oldukları bu üslubu Anadolu'ya taşıyarak özellikle Edirne Muradiye Camii'nde kullandıkları anlaşılmaktadır. J. Carswell de, bu çinilerin Tebriz veya Kubaçi mavi-beyaz seramikleriyle yakın ilişkisi olduğunu belirtir (Carswell, 2006: 14-16).

Sır altı çini tekniği Anadolu'da bilinen bir tekniktir. Selçuklu döneminde özellikle saray yapılarında bu tür çiniler kullanılmıştır. Ancak Osmanlı erken dönemde Tebrizli ustalar tarafından uygulanan mavi-beyaz sır altı tekniğinde çiniler, gerek bünye yapısı gerekse bezeme anlayışı bakımından Selçuklu örneklerinden ayrılır. Bu çiniler ileride gelişecek olan Osmanlı klasik devir sır altı çinilerine temel teşkil etmiştir.

Sır altı tekniğinin uygulandığı ve geliştirildiği bir başka alan ise kullanım seramikleridir. Selçuklu devrinden beri uygulanan bazı sır altı seramik teknikleri (tek renk sırlı, sır altı boyama, firuze sır altı siyah boyama, kazıma, lüster, akıtma ve sırsız gibi) Beylikler ve Osmanlı erken dönemde de devam etmiştir. Bu alanda özellikle Bursa, İznik ve daha sonra Kütahya öne çıkan şehirler olmuştur.

Osmanlı Devletinin ilk başkenti Bursa'da, 14. yüzyıl ve 15. yüzyılın ilk yarısında inşa edilen yapıların yakınında kurulan atölyelerde, gerek Anadolu'nun değişik yerlerinden gerekse Anadolu dışından gelen gezici Türk ustalar tarafından çini üretildiği anlaşılmaktadır. Bu dönemde, Selçuklu Payitahtı ve çini merkezi olan Konya'da, Karamanoğulları devri boyunca kısmen çini üretilmiş olsa da yeni merkez Bursa ve 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İznik olmuştur. Anadolu'nun birçok yerinde olduğu gibi, İznik'te de eskiden beri çömlekçiliğin yapıldığı, hiçbir yazılı belge bulunmamakla beraber kazılarda ortaya çıkartılan Bizans devri çömlek kalıntılarından yola çıkılarak varsayılmaktadır (Yetkin, 1986: 201; Raby, 1989b: 24). Osmanlı hâkimiyeti ile birlikte bölgeye yerleşen Türk çömlekçi ve seramik ustaları tarafından bu zanaatın burada icra edildiği yine çıkan buluntulardan anlaşılmaktadır.

Erken dönem kırmızı hamurlu kullanım seramiklerinde görülen astar boyama (slip), kazıma ve tek renk sır tekniklerinin yanı sıra öne çıkan seramik tekniği "Milet işi" olarak adlandırılan seramiklerdir. Bu tabir ilk olarak, Milet'te kazı yapan Alman Arkeolog F. Sarre tarafından burada çıkan buluntulara istinaden kullanılmıştır (Aslanapa, 1969: 63; Özkul Fındık, 2007: 236). F. Sarre aynı zamanda bu seramiklerin Milet'te yapıldıklarını da kabul etmektedir. Oktay Aslanapa ise, 1963

yılında İznik'te başlattığı kazılarda çok sayıda bu tür seramikler bulunmasından dolayı, asıl üretim yerinin İznik olduğunu ve "Milet işi" tabirinin yanlış olarak kullanıldığını belirtmektedir (Aslanapa, 1969: 63). Bu tarihten sonraki pek çok araştırmacı da aynı kanaati paylaşmaktadır. Mükerrem Paker ise, bu seramiklerin İznik'ten başka Kütahya, Milet, Konya, Antalya, Silifke, Malatya, Bursa ve İstanbul'da da bulunduğunu ve geniş bir saha üzerine yayıldıklarını belirtir. Ayrıca her beylik içerisindeki sanatçıların meydana getirdikleri mahalli atölyelerde yapılan bu seramiklerin aynı karakteri, müşterek renk ve üslubu taşımalarının normal olduğunu ifade eder (Paker, 1965: 155). Aynı görüş başka araştırmacılar tarafından da dile getirilmektedir (Öney, 2007: 46; Özkul Fındık, 2007: 238).

"Milet işi" seramiklerin bu bölgede üretimi meselesine gelince, uzun yıllardır kazı çalışmalarının devam ettiği Milet'te ortaya çıkartılan buluntular burada seramik üretiminin yapıldığını ortaya koymuştur. B. Böhlendorf Arslan, Arkeolog Müler-Wienner başkanlığında 1977 yıllarında gerçekleştirilen kazılarda, Piskoposluk Sarayının kazılması sonucunda 14. ve 15. yüzyıllara tarihlenen seramik atölyelerinin bulunduğunu ve bu atölyelerde çok çeşitli fırın malzemesi ve yoğun olarak da "Milet tipi" sır altı teknikli seramik ortaya çıkarıldığını ifade etmektedir (Böhlendorf Arslan, 2007: 88). 2007-2008 yıllarında İlyas Bey Külliyesi'nde yapılan kazılarda ortaya çıkarılan ve üç ayak izleri bulunan örnekler ile yarı mamul örnekler de bu görüşlere destek vermektedir (Gök Gürhan, 2010: 292). Benzer seramiklerin Kütahya'da da üretildiği, hafriyat sırasında ele geçen yanık, bozuk, mamul ve yarı mamul parçalardan anlaşılmaktadır (Şahin, 1981: 260). Konya Mevlâna Türbesinin avlusunda gül bahçesi yapımı sırasında da bu tür seramik parçaları bulunmuştur (Barışta, 1998a: 30).

Anadolu'nun pek çok bölgesinde bir halk sanatı olarak, halkın kullanımına yönelik yapılan "Milet işi" seramiklerin bir bölgeye hasredilerek isimlendirilmesinin doğru olmayacağı pek çok araştırmacı tarafından ifade edilmektedir. Bunun için M. Paker, bu seramiklere yapıldıkları devrin adını vererek *"Anadolu Beylikler Devri keramikleri"* demenin doğru olacağını ifade etmektedir (Paker, 1965: 156). Biz de bu tanımlamanın isabetli olduğunu düşünmekteyiz.

"Milet işi" seramikler kırmızı hamurlu olup, iç yüzeyi ince beyazımsı krem renkli astarla tamamen kaplanmış, dış yüzeyi ise genellikle ayak başlangıcına 2-3 cm

kalana kadar astarlıdır. Sır genelde, iç yüzeyde şeffaf, dış yüzeyde ise şeffaf veya yeşil renkte şeffaftır. Bezemede rumi, nebati ve geometrik motifler ile hayvan figürleri görülür. Sır altı bezemede, tek renkli olanlarda kobalt veya yeşil, iki renkli olanlarda kobalt mavinin yanında, mangan moru, firuze, yeşil, kırmızı ve siyah kullanılmıştır. Form olarak ise, kâse ve derin olmayan tabaklar çoğunluktadır (Özkul Fındık, 2002: 375-384; Polat, 2016: 216-217).

Osmanlı devri seramik sanatının en önemli merhalesi sır altı teknikli "mavi-beyaz" üslubun ortaya çıkmasıdır. Aslında Çin etkili mavi-beyaz üslubun ilk yalın örneklerinin, Tebrizli ustalardan önce "Milet işi" adı verilen Beylikler devri kullanım seramiklerinde uygulandığı söylenebilir. Ancak, yukarıda da bahsettiğimiz gibi bu mavi-beyaz üslubu özellikle mimari çinilerde ilk uygulayanlar Tebrizli ustalar olmuştur. Ayrıca J. Raby, İznik'te kaçak yapılan kazılarda ortaya çıkan çini kâse parçalarından yola çıkarak, Tebrizli ustaların sadece mimari çini yapmadıklarını aynı zamanda çini evâni de yaptıklarını ifade eder (Raby, 1989a: 89). Tebrizli ustaların bu üslubunun, 15. yüzyılın ikinci yarısında da kendileri veya yetiştirdikleri yerel ustalar tarafından devam ettirildiği görülmektedir. 1464 tarihli Bursa Şer-i sicil kayıtlarına ait belgede (Fotoğraf: 2), "çini tabak", "çini çanak" gibi ifadeler, Bursa'da beyaz hamurlu, mavi-beyaz çini üretiminin varlığını gösterir (Kırımlı, 1981: 103). Ancak Tebrizli ustaların yaptıkları kırmızı ve beyaz hamurlu bütün işlerde, kireç-alkali frit kullandıkları bilinmektedir (Henderson, 1989a: 87). Oysaki Osmanlı devri sır altı mavi-beyaz çinilerin en önemli özelliği kurşun fritli, beyaz, sert hamurlu olmalarıdır. Bu da ancak 15. yüzyılın ikinci yarısında yani İstanbul'un fethinden sonra ortaya çıkacaktır.

İstanbul'un fethi, Osmanlının cihan devleti olmasının kapısını açmakla birlikte, Türk-İslâm medeniyetinin hızla gelişmesine de vesile olmuştur. Fatih Sultan Mehmed Han, fetihten sonra şehrin bir an önce imar ve iskân edilmesine büyük önem vermiştir. Zira birçok seyyah ve tarihçiye göre fetihten önce şehir, son derece harap ve tabiri yerinde ise ölü bir haldedir (İnalcık, 1988: 215-216; Canbulat, 2019: 708-713). Fetih sırasında yıkılan surların onarımı başta olmak üzere birçok yeni han, hamam, çarşı, köprü, su yolu, medrese, cami, saray ve benzeri yapının inşasına başlanmıştır (İnalcık, 1988: 217-219). Yeni payitaht olacak şehrin iskânı için ise, fetih sırasında şehirden kaçan Rumlar da dâhil olmak üzere, gerek balkan

ülkelerinden gerekse Anadolu'dan çok sayıda aile İstanbul'a göç ettirilmiştir (Kritovulos, 1967: 173; Tursun Bey, t.y. : 58-59; İnalcık, 1988: 217; Canbulat, 2019: 715-716). Bu göçlerde özellikle ilim, sanat ve zanaat erbabının tercih edildiği görülmektedir. Örneğin Karamanlı bölgesinden göç ettirilenler için, Osmanlı müelliflerinden Âşıkpaşazâde ve Neşrî'nin hemen hemen aynı üslubu kullanarak, *"...el hâsıl-ı kelâm ehl-i sanâyîden bir niçe evler sürdüler"* ifadeleri bu durumu göstermektedir (Başkan, 2013: 119). Aynı şekilde Bursa'dan göç ettirilip Eyüp bölgesine yerleştirilenlerin çoğunun, ilim ve fen sahibi ve de zanaatkâr oldukları ifade edilmektedir (Kritovulos, t.y. : 155). Bunun yanında Peygamber Efendimizin (S.A.V.) müjdelediği bir şehir olması ve aynı zamanda yeni cazibe merkezi olmasından dolayı da zaman içerisinde bütün İslâm coğrafyasından çok sayıda bilgin ve sanat erbabı İstanbul'a yerleşmiştir. Keza bu politikanın bir başka izini Fatih Sultan Mehmed'in yeni oluşturduğu "Yeni Saray" yani Topkapı Sarayı'nda görmekteyiz.

Topkapı Sarayının daha inşa döneminde Arap, Acem, Anadolu ve hatta Avrupa'dan mimar ve mühendislerin getirtildiği bilinmektedir (Necipoğlu, 2007: 38; Tursun Bey, t.y. : 62). Bunun yanı sıra Fatih Sultan Mehmed Han, daha önce Timur'un da yaptığı gibi tüm İslâm coğrafyasından ve ayrıca Avrupa'dan ilim ve sanat erbabını payitahta davet etmiştir. Bilindiği üzere Timur da sefer düzenlediği bölgelerdeki âlim, sanatkâr ve ustaları gönüllü veya zoraki Semerkant'ta toplayarak büyük bir medeniyet kurmayı amaçlamıştır (Akbıyık, 2004: 153). Sultan Fatih'in bizzat kendisinin ilme ve sanata olan ilgisi, bu alanların hamisi olmasına ve sarayında özel bir kütüphane ve nakkaşhâne kurmasına yol açmıştır. Avrupa sanatına olan ilgisinin yanı sıra doğuda Timurlu-Türkmen sanatına da ilgi göstermesi, Azerbaycan ve Horasandan gelen âlimler, şairler, nakkaşlar ve zanaatkârlara özellikle rağbet gösterilmesini sağlamıştır (Uluç, 2010: 37).

Bununla birlikte, sarayda Osmanlıya mahsus bir üslubun geliştirilmesi için de çaba gösterilmiştir. Sarayın ser nakkaşı olan Özbek asıllı Baba Nakkaşın, öğrencileriyle birlikte yerlileştirdiği Timurlu- Türkmen üslubu, 16. yüzyılın başlarına kadar Osmanlı sanatına ve mimari bezemesine etki etmiştir. Aynı zamanda sultanın müsahipleri yani yakınları arasına giren Baba Nakkaş, bu dönem tezhip üslubuna adı verilen önemli bir müzehhiptir. Bizzat sultanın isteğiyle *"tarz-ı nâzik-i kalem-i*

'Acem iklim-i Rûm'da" yani Timurlu-Türkmen dünyasının sanat zevkini Osmanlı sanatına uyarlama yolunda eğitmesi için saraydaki devşirme acemi oğlanlardan bir kaçı onun emrine verilmiştir (Necipoğlu, 2010: 264). Baba Nakkaşın ser nakkaşlığında yürütülen nakkaşhâne, dönemin tüm gelenekli sanatlarının geliştirilmesi için faaliyet gösteren önemli bir merkez olmuştur. Nakkaşhânede istinsah edilen kitaplar, müzehhipler tarafından dönemin üslubu ile tezyin edilmiş ve mücellitlerce ciltlenerek sultana takdim edilmiştir. Aynı şekilde maden, ahşap, taş, dokuma ve halı gibi çeşitli zanaatlarda uygulanacak desenlerde nakkaşhânede hazırlanarak uygulatılmıştır. Aynı uygulamanın sırlı malzeme yani çini evâni ve duvar çinilerinde de gerçekleştiğini görmekteyiz. Ancak burada asıl üzerinde duracağımız konu, bu sırlı malzemelerin bünye yapısındaki teknolojik gelişme olacaktır.

Bilim ve sanata ilgisi bilinen Fatih Sultan Mehmed Han'ın hedefinin, devleti askeri, siyasi, iktisadi ve bilim alanlarında en üst seviyeye ulaştırmak olduğu gibi sanat alanında da bunun sağlanmasını istediği bilinmektedir. Sarayda kurulan nakkaşhâne ve buraya davet edilen sanatkârlar bunun göstergesidir. Çini alanında da durumun böyle olduğu söylenebilir. Bu meyanda erken dönemden itibaren çeşitli yollarla saraya gelen yüksek kaliteli mavi-beyaz Yuan ve Ming hanedanlığı dönemi Çin porselenleri, saray tarafından yüksek beğeni kazanmış ve bunların kalitesinde yerli üretim yapılması hedeflenmiştir. Diğer sanat ve zanaat konularında olduğu gibi çini konusunda da Acemden ve Anadolu'dan getirtilen işin ehli olan bir ekibin bu işle görevlendirildiği anlaşılmaktadır. Bizzat sultanın buyruğu ve himayesi ile yıllar süren bir araştırma geliştirme çalışmasının ardından 1470'li yıllarda, *"kurşun-alkali fritli hamur"* teknolojisi olarak ifade edilen kullanım seramiklerinin üretilmesine muvaffak olunduğu görülmektedir. J.Raby, 1460-1470'li yılların, Osmanlı çini sanayiinin biçim değiştirdiği yıllar olduğunu ifade eder (Raby, 1989a: 77). Bu kullanım seramiklerinin yani çini evânilerin hamuru, daha önce Anadolu'da görülmeyen bir teknik özelliğe sahiptir. Erken devir "Milet işi" seramiklerde kırmızı hamur kullanılırken, daha sonra Tebrizli ustaların işinde alkali fritli sarımtırak beyaz hamur kullanılırken, bu yeni geliştirilen kullanım seramiklerinde kurşun-alkali fritli beyaz sert bir hamur ve kurşun-alkali-kalay fritli şeffaf bir sır kullanıldığı tespit edilmiştir (Henderson, 1989b: 64-67).

Her ne kadar teknik açıdan Çin porselenlerinin aynısı yapılamamış olsa da gerek geliştirilen teknoloji gerekse Baba Nakkaş üslubu ile bezenen bu mavi-beyaz seramik kaplar, Osmanlı çini sanatının gelişmesinde önemli bir merhale teşkil etmiştir. *"Rumi-hatayi üslubu"* diye tanımlanan Baba Nakkaş üslubu ile bezeli bu mavi-beyaz kapların üretimi II. Bayezid devrinde de (1481-1512) devam etmiştir. Yavuz Sultan Selim devrinde (1512-1520) ise ganimet olarak saraya çok sayıda Çin porseleni kazandırılmış aynı zamanda Kahire, Tebriz ve Herat' tan çeşitli alanlarda mâhir sanatkârlar getirilmiştir. Bu dönem bezeme sanatlarında ve özelde çini sanatında Çin etkilerinin yanı sıra Safevi etkileri de görülmektedir. Gelen bu sanatkârlar arasında yer alan Şahkulu, Kanuni Sultan Süleyman devrinde (1520-1566) saray nakışhânesinin ser nakkaşı olarak (1520) *"Saz üslubu"* diye isimlendirilen üslubu geliştirmiştir. Bu dönem mavi-beyaz çinilerine firuze renginde dâhil olduğu görülür. Sonraki dönemlerde yeşil, siyah, erguvani ve kırmızı gibi renklerin katılmasıyla çok renkli sır altı çiniler ortaya çıkmıştır. Şahkulu'nun talebesi olan Kara Memi'nin ser nakkaşlığı döneminde ise (1557), onun geliştirdiği *"Naturalist üslup"* ta çok renkli sır altı çiniler üretilmeye devam etmiştir. Bahsi geçen bu dönemlerde Çin porselenlerinin ve Safevi seramiklerinin etkisi olsa da hatta bir dönem Çin porseleni motiflerinin bire bir benzerleri yapılmış olsa da, bezemelere kattıkları üslup ve motif yenilikleriyle tamamen kendine has bir Osmanlı üslubunun geliştirildiği görülmektedir (Raby, 1989a: 76-144; Turan Bakır, 2007: 279-305; Ölçer, 2018: 265-301; Özkul Fndık, 2002: 375-384; Çiçek Derman ve Duran, 2010: 283-284; Duran, 2001: 362-363).

Osmanlı devri çini ve seramikleri ile ilgili yapılan birçok çalışmada bu ürünler "İznik çinisi ve seramiği" olarak tanımlanarak, yukarıda sözünü ettiğimiz teknik gelişmelerin de İznikli ustalar tarafından başarıldığı ifade edilir. Ancak bahse konu olan teknolojik gelişme, uzmanlık gerektiren, bilgi, tecrübe ve geniş imkânlar ile uzun süren bir araştırma geliştirme çalışmaları sonucunda ulaşılabilecek bir gelişmedir. Bu nedenle sözünü ettiğimiz çalışmalar tamamen sarayın desteği ve himayesinde bizzat sarayda gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmayı gerçekleştiren ustalar, Çin porselenleri kalitesine ulaşabilmek için sırlı malzemenin bünyesinde silika, beyaz kil ve kurşun-alkali frit'ten oluşan bir hamur yapısı geliştirmişlerdir. Bu hamur yapısında kullanılan silikanın temini, istenilen niteliklere göre hazırlanması, karışıma

konulacak uygun kilin belirlenmesi, kurşun-alkali fritin yapılması ve en önemlisi de bunların doğru oranlarda formüle edilmesi büyük önem arz etmektedir. Aynı şekilde bünye üzerine uygulanacak astarın bünyeye uyum sağlaması, son aşamada yapılacak olan sırlama işlemi için gerekli kurşun-alkali-kalaylı fritin hazırlanması ve bu üç unsurun birbiriyle uyuşması ve uygun ısıda pişirilmesi uzun denemeler sonucu ortaya çıkarılmıştır. Ulaşılan neticede maliyet konusundan ziyade kaliteye önem verildiği anlaşılıyor. Zira hem bünye hem sır için hazırlanan fritte kurşunun kullanılması ayrıca kalay ilavesi, bu madenlerin ithal ve pahalı olmasından dolayı şüphesiz maliyeti artırıcı unsurlardır. Ancak saray için, maliyetten ziyade Çin porseleni kalitesinde üretimin önemli olduğu muhakkaktır ve uzmanlar bunu tam olmasa da kısmen başarmışlardır. Zira Çin porselenleri yerli üretimler karşısında cazibesini ve değerini hep korumuştur.

Osmanlı devri fritli seramik teknolojisi, ifade ettiğimiz gibi ilk olarak saray bünyesinde belki Horasan'dan, Semerkant'tan, Anadolu'dan getirtilen kâşigerlerden oluşan bir ekip tarafından geliştirilmiş ve bu seramikler nakkaşhânede hazırlanan Baba nakkaş üslubunda desenler ile bezenerek sarayın çini atölyesinde üretilmiştir. Beyaz renkli fritli seramiklerin İznik'te üretimi ise yine sarayın destek ve talepleri doğrultusunda 1470' ten sonra başlamıştır (Henderson ve Raby, 1989a: 128). Bu dönemde saray gerek teknik bilgi, gerek malzeme gerekse form ve desen olarak İznikli seramikçileri desteklemiştir. Birçok yayında ifade edildiği gibi bu teknoloji, İznikli ustalar tarafından geliştirilmemiştir. Her ne kadar İznik'te Bizans devrinden beri çömlekçilik yapılmış (Altun, 2007: 309; Turan Bakır, 2007: 280), Türk döneminde özellikle *"Milet işi"* denilen Beylikler devri seramikleri yapılmış, hatta bir görüşe göre Tebrizli ustalar tarafından burada seramik yapılmış olsa da, bu yeni teknoloji bunlardan tamamen farklı, üstün ve pahalı bir teknolojidir. Geliştirilmesi uzun yıllar sürmüş, bilgi, tecrübe, deneyim ve belli bir maliyet gerektiren bu tekniği, halk işi seramik üreten, geçimini zar zor idame ettiren ve ciddi bir mali ve malzeme imkânı olmayan İznikli ustaların geliştirmesinin mümkün olamayacağı aşikârdır. J. Raby, İznik'i tanıttığı yazısında, 14. yüzyıl ile 19. yüzyıl arasında şehri ziyaret etmiş hemen hemen bütün seyyahların ve dönemin tarihçilerinin beyanına göre şehrin bakımsız, harabe halinde, nüfusunun az ve fakir olduğundan söz eder. Hatta saraya yoğun çini yapıldığı 16. yüzyılın ikinci yarısında bile çinicilerin refah içerisinde

olmadıklarını ifade eder (Raby, 1989b: 21-24). F. Kırımlı ise, çinicilerin kazanmak için değil geçinmek için çalıştıklarını, bir eseri meydana getirmek için çini hamurunu hazırlayanlar, hamura şekil verenler, boyaları sırları hazırlayanlar, deseni uygulayanlar ve fırını yakanların müşterek çalışarak elde ettikleri geliri paylaştıklarını ifade eder. Ayrıca her zaman çinicilere verilen ücretin düşük olduğunu belirtir (Kırımlı, 1981: 104).

İznik'te fritli kullanım seramiği yani çini evâni üretimi tamamen sarayın istek ve beğenisi doğrultusunda yapılmış ve saray tarafından özel günlerde ve törenlerde kullanılmak üzere satın alınmıştır. Özellikle Fatih Sultan Mehmed'in son on yılı ile II. Bayezid döneminde hem sarayın Ehl-i Hiref teşkilatına bağlı çini atölyelerinde hem de İznik'te, çok sayıda Baba Nakkaş üslubunda mavi-beyaz fritli çini evâni üretilmiştir. Bu dönemde sarayın önceliğinin kaliteli çini evâniden yana olduğu görülüyor. Zira 1470'li yıllardan 1506-1507 ye kadar geçen sürede, Osmanlı mimari yapılarında birkaç istisna dışında duvar çinisine rastlanmaz. Örneğin Fatih Sultan Mehmed döneminde inşa edilen 1472 tarihli Çinili Köşk ve 1474 tarihli Mahmud Paşa Türbesi'nde çini bezeme vardır lâkin bunlar Horasanlı Kâşitraşlar tarafından yapıldığı bilinen mozaik tekniğinde çinilerdir (Kırımlı, 1981: 97).

Ancak dönemin sonunda sarayın çini ustaları, çini evânide gerçekleştirdikleri fritli hamur teknolojisini duvar çinisinde de uygulamayı başarmışlardır. 16. yüzyılın başlarından itibaren hem sarayda hem *"Kâşihâne-i Hassa"* denilen Ehl-i Hirefe bağlı sarayın çini atölyelerinde hem de bir bakıma saraya bağlı İznik atölyelerinde tıpkı evânilerde olduğu gibi fritli hamur tekniğinde mimari çiniler üretilmeye başlanmıştır. Gerçi bir dönem İstanbul yapılarında, Tebriz'den getirtilen Ehl-i Hiref ustalarından Habib usta ekolünde renkli sır tekniğinde çiniler yapılmış olsa da, 16. yüzyılın ortalarından itibaren özellikle de Mimar Sinan'ın yaptığı eserlerde çok renkli sır altı tekniğinde fritli karo çiniler yoğun olarak kullanılmıştır. Bu dönemde saraydaki çini atölyesi, artık üretimin yapıldığı yer değil tasarımın ve kalitenin tespit ve kontrol edildiği bir yere dönüşmüştür. Zira çok sayıda mimari yapı için gerekli çiniler, sınırlı sayıda ustanın bulunduğu saray atölyesinden ziyade kısmen saray teşkilatına bağlı *"Cema'at-i kâşigerân"* denilen Ehl-i Hiref çini ustalarına (Kırımlı, 1981: 95; Necipoğlu, 1990: 141-152), çoğunlukla da sarayın kontrolünde geliştirilen İznik atölyelerine imal ettirilmiştir. Saraydaki nakkaşhânede hazırlanan tasarımlar

kaşigerler tarafından örnek imalatları yapılarak ihtiyaç duyulan hammaddelerle birlikte İznik'te görevlendirilen Kâşicibaşı'na gönderilmiş o da buradaki atölyelere siparişi taksim ederek gerekli miktardaki üretimin zamanında yapılmasını takip etmiştir (Dayıgil, 1977: 432). Bu konuyu İznik Kadısına yazılan 1589 tarihli bir ferman belgelemektedir. *"İznik kadısına hüküm ki Sarayi âmiremde müceddeden bina olunan kasır içün kâşi lâzım olmagin Hassa bostancılarımdan… nam kuluma an beş bin akça teslim olunup lâzım olduğu üzre nümune ile irsal olunmuşdur. Buyurdum ki… vardukda bir an ve bir saat te'hir itmeyüp kâşi üstadların cem idüp irsal olunan nümune üzre fermanım olan kâşileri itmama irişdürüp süddei saadetime gönderesin. Hususu mezbur mühimmatındandır. İsticalde ihtimam eyliyesin (Bostancı arık başına virildi Ba hat) Fi c 998"* (Ahmet Refik, 1932: 40-41).

Bunun gibi daha pek çok belge, İznik atölyelerinin saray siparişlerini tamamen saray kontrolünde gerçekleştirdiğini göstermektedir. 16.yüzyılın ortasından 17. yüzyılın ortalarına kadar İznik'te bu şekilde yoğun bir çini üretimi yapıldığı görülmektedir. Bu dönemde saraydaki ustalar ise yapılarda uygulanacak çini bezemeleri mimarın isteği doğrultusunda belirlemişler, çizilen desenlere göre numuneleri hazırlamışlar ve imal olunan çinilerin yerlerine takılmasını temin etmişlerdir (Atasoy,1989a: 32). Burada İznik atölyelerinin sadece işin imalat kısmını gerçekleştirdikleri anlaşılmaktadır.

Öte yandan İznik'teki kadar olmasa da İstanbul'da da çini ve seramik üretiminin devam ettiği görülmektedir. F. Kırımlı, İstanbul'da çini üretiminin üç ayrı merkezde yapıldığını, bunlardan birinin Ehl-i Hiref çini ustaları, ikincisinin yine Ehl-i Hirefe bağlı saray nakkaşları ve üçüncüsünün de serbest piyasa atölyeleri olduğunu ifade eder (Kırımlı, 1981: 95).

Bunlardan Ehl-i Hiref'e bağlı "Cema'at-i kâşigerân" adı verilen çini ustaları saray için, gerek kâşi gerekse çini evâni üretmişlerdir (Necipoğlu, 1990: 140). Değişik tarihlere ait Ehl-i Hiref defterlerinde sarayda oluşturulan nakkaşhâne bünyesinde Fatih Sultan Mehmed döneminden itibaren böyle bir bölüğün olduğu görülmektedir. Daha önce de zikrettiğimiz bu defterlerden en eskisi olan 1526 tarihli defterde, Yavuz Sultan Selim döneminde Tebriz'den Osmanlı başkentine getirtilen sanatkâr isimlerine rastlanır. Defterde "Cema'at-i kâşigerân" bölüğünde, Tebrizli Habib usta ve şagirdlerinin isimleri ve aldıkları ücretler yer alır (Uzunçarşılı, 2003a:

60). 16. yüzyılın ikinci yarısından sonra saray atölyelerinde çok özel işler hariç üretim yapılmadığını azalan kâşici sayısından anlıyoruz. Zira 1617-1618 tarihinde Kâşigerân Cemâati'nde İbrahim Ahmed ve Abdullah Ali isimli sadece iki sanatkâr 2 akçe ile görev yapmaktadır (Özdemir, 2017: 546). Bu dönemde çini evâni ve kâşi tedarik' inin büyük bölümünün bir bakıma saray atölyesi konumunda olan İznik'ten sağlandığı anlaşılıyor. Ayrıca 1617-1618 ve 1631 tarihli Saray mutfak kayıtlarında "çini kapların fiyatları" başlığı altında çarşıdan da kaplar satın alındığı kaydedilmiştir (Atasoy, 1989a: 30).

Saraya çini evâni temin eden ikinci grup ise Ehl-i Hiref nakkaşlarıdır. Bayram ve düğün gibi özel günlerde özenle yaptıkları eserlerini Sultan'a takdim ederek karşılığında değer ve mevkilerine göre in'am denilen akçe ve hil'atlerle taltif edilirlermiş (Uzunçarşılı, 1986: 68; Meriç, 1963: 746).

Ehl-i Hiref sanatkârlarının çini ve seramik yaptıklarının görülmesine karşı İstanbul'da serbest piyasada üretimin yapılıp yapılmadığı tartışmalıdır. Bu konudaki en eski bilgiler Evliya Çelebiye aittir. Evliya Çelebi, İstanbul'daki serbest atölyeler hakkında, Haliç kıyısında bugünkü Eyüp bölgesinde 250 çini atölyesinin varlığından söz eder ; *" Ve bir tarik-i âmın dahi iki cânibi serâpâ iki yüz elli aded kârhâne-i sifâlı ve çanakçı ve bardakçı ve çömlekçi dükkânlarıdır. Tîn-i mahtûmdan ve tîn-i Kâğızhâne'den ve tîn-i Sarıyâr'dan maşrapa ve kûzeler ve sürâhîler icâd ederler kim misli meğer Fağfûr Çîninde ve İznik* ***çinisinde*** *ola… (burada yapılanlar bunlara benzer)"* (Evliya Çelebi, C.I: 402). Ayrıca burada çini ticareti yapan esnaftan *'Esnâf-ı eyvâycı ya'nî çiniciyân'* diye bahseder; *"Dükkân 100, neferât 300, pîrleri Hazret-i Abdülgaffâr-ı Medenî'dir kim Selman belin bağlamışdır ve çömlekçilere pîr olmuşdur, bu eyvâycı* ***çinicileri*** *dahi çanak ve kâse ve bardak satmağıla bunlara dahi pîr olmuşdur"*(Evliya Çelebi, C.I: 674).

F. Kırımlı, Eyüp bölgesindeki bu atölyelerin, fetihten sonra Bursa'dan getirtilen halkın arasında yer alan çini ustaları tarafından kurulduğunu ve böylece Haliç çiniciliğinin başladığını, bunun daha sonra diğer semtlere de yayıldığını ifade eder (Kırımlı, 2004: 41). Kırımlı bu görüşü Fatih Vakfiyesinde geçen bir kayda dayandırır; *"Faksimile.239. Biri dahi Camii cedid Mübarekleri kurbinde Kıztaşı mescidi mahallesinde bir bab değirmendir,* ***Çinici*** *şüca milki ile mahduddur" (*Kırımlı, 1981: 102). F. Yenişehirlioğlu ise 1993 yılında bölgede yaptığı yüzey

araştırmalarında 17. yüzyıl öncesinden 20. yüzyıla kadar tarihlendirilebilecek çok sayıda sırlı ve sırsız seramik parçalarına rastladığını belirtir (Yenişehirlioğlu, 1995: 540; 2007: 359-361). Bölgede bir başka kazı ve yüzey araştırması 1996 yılında H.Ö. Barışta tarafından yapılmış ve yine çok sayıda sırlı ve sırsız seramik parçasına rastlanmıştır (Barışta, 1998b: 128-139). Bu ve benzeri çalışmalar İstanbul'da Bizans devrinden beri yapıldığı bilinen seramikçiliğin 15. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar Osmanlı devrinde de devam ettiğini göstermektedir. Yine F. Kırımlı'nın yayınladığı belgelerden saray'a sadece İznik ve Kütahya'dan çini alınmadığını, İstanbul'dan da temin edildiğini anlıyoruz. Zira Fatih devrine ait bir vesikada Topkapı Sarayı Matbah'ı Amire için İstanbul piyasasından evâni alındığı kayıtları vardır; *"Avani mes ber ay Matbah amire 10 Kıtaat derun 29,5 vakıyye Fi 18, 531 akça….Avani Mes 13 Kıtaa 851 akça"*. Bir diğer belgede ise Süleymaniye Camii Türbelerinde kullanılan çinilerin 42.800 akçeye İstanbul atölyelerinden alındığına dair bilgiler yer almaktadır (Kırımlı, 1981: 103).

Osmanlı devrinde Bursa, İznik ve İstanbul'dan başka önemli bir çini üretim merkezi de Kütahya olmuştur. Germiyanoğlu Beyliği devrinde hemen hemen İznik ile aynı dönemlerde çini üretimine başlanan Kütahya'da, saraydan bağımsız olarak kendi malzeme ve teknolojisi ile çini ve seramikler üretilmiştir. İlk olarak Selçuklu teknikleri ile başlayan üretim, akabinde "Milet işi" denilen kırmızı hamurlu seramikler, mavi-beyaz ve çok renkli sır altı çini ve seramikler ile kesintisiz olarak devam etmiştir. Saray belgelerinde İznik'in yanı sıra azda olsa Kütahya'dan da seramik alındığına dair kayıtlar vardır. Ama sarayın tercihi genellikle İznik olmuştur. Kütahya'da daha çok halkın kullanımına yönelik hamuru kaolin ağırlıklı seramikler üretilmiştir. Müşterisi saray olmayıp halk olan Kütahya çiniciliği bu yönüyle varlığını günümüze kadar sürdürmesine karşı, İstanbul ve İznik çiniciliği sarayın desteğinin kesilmesiyle birlikte varlıklarını yitirmişlerdir.

Osmanlı döneminde 16. yüzyılın sonları ile 17. yüzyılın başlarında görülen yüksek enflasyon, hammadde maliyetlerinin artmasına karşı ürün fiyatlarının düşmesi devletin ekonomik sıkıntı içinde olduğunu gösteriyor (İnalcık, 1951; Barkan, 1970; Kütükoğlu, 1978). Bu dönemde piyasaya gelen bol miktarda Çin porselenleri de çinicilerin rekabet gücünü zayıflatmış, maliyetleri düşürmek isteyen ustalar malzemeden ve işçilikten kesinti yapmak zorunda kalmışlardır (Atasoy,

1989a: 32). İlk olarak reçeteden en pahalı malzeme olan kalay oksidi çıkarmışlar daha sonra da kurşun oksit miktarını azaltmışlardır (Kırımlı, 2004: 52). Böylece yaklaşık yüz yıldır devam eden yüksek kaliteli çinilerde nitelik kaybı başlamıştır. Bu niteliksiz üretim bir ölçüde geniş halk kitlelerinin kullanımına yönelik ucuz kap üretimine bağlanabilir. Bu da 17. yüzyıl Kütahya ürünlerinin kolaylıkla İstanbul pazarına girmesini sağlamıştır (Atasoy, 1989a: 27).

17. yüzyılın ortalarında Saray'da hiçbir kâşigerân olmamasıyla birlikte İstanbul'daki serbest atölyeler ekonomik zorluklar nedeniyle çini üretememişler ve halk işi çömlekçiliğe dönmüşlerdir (Kırımlı, 2004: 52). Saray'a bağımlı İznik atölyeleri ise 17. yüzyılın sonlarına kadar ayakta kalmaya çalışsalar da daha fazla dayanamayıp teker teker kapanmaya başlamışlardır. 18. yüzyılın başlarında ise İznik'te üretim tamamen durmuştur. 1720'de Sultan III. Ahmed'in oğullarının sünnet düğününe ait hediye defterlerinde yalnızca Çin porselenlerinden söz edilip çini'den söz edilmemesi bu durumu göstermektedir (Atasoy, 1989a: 31). Bu dönemde İznik atölyelerinin kapanması üzerine, bu kadim sanatın kaybolma ihtimalinden endişelenen Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, İstanbul'da Tekfur Sarayında başka sanat dallarıyla birlikte çini atölyesi kurulması çalışmalarını başlatır. Bunun için İznik'ten usta ve ilgili yerlerden atölye için lâzım gelen malzemeler temin edilir. Tekfur Sarayında atölye kurulduktan sonra üretime başlamış ve o dönemin bazı yapılarında burada üretilen çiniler kullanılmıştır. Ancak Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın 1730 yılındaki idamından sonra (Aktepe, 1993: 442) bir müddet daha çalışan atölye daha sonra kapanmıştır (Öney, 1976: 71; Yenişehirlioğlu, 2007: 351).

Daha önce İznik'te sona eren çinicilik, Tekfur Sarayı girişiminin kısa sürmesiyle İstanbul'da da sona ermiştir. Bir başka üretim yeri olan Kütahya'nın ise ihtiyaçları karşılayamaması üzerine bu dönemde Avrupa'dan çini-fayans ithal edildiği görülmektedir. Örneğin 1757'de Beylerbeyi Sahil Saray'ında gerçekleştirilen inşaat ve onarım çalışmaları sırasında 7000'den fazla Frengi kâşi yani Avrupa çinisi kullanıldığı ilgili keşifte belirtilmiştir. Ayrıca 1760, 1766, 1773 tarihli belgelerde Viyana, Nemçe, (Avusturya), İspanya, Hollanda, Saksonya gibi bölgelerden Frengi kâşi ithal edildiği belirtilmektedir (Mazlum, 2013: 503-505). Bu dönemde kullanım

seramikleri ise Avrupa'da kurulan porselen fabrikalarından sağlanmıştır[44]. I. Abdülhamid döneminde (1774-1789) Avrupa'dan porselen ithalatı 1774 (Meissen) ve 1784'den (Viyana) sonra seri halde yapılmaya başlanmıştır (Keribar, 1988: 88). Bunun yanı sıra 18. yüzyılın başlarından itibaren İstanbul'da Galata, Beykoz, Eyüp ve Balat gibi semtlerdeki küçük atölyelerde porselen üretimi yapılmıştır. *"Eser-i İstanbul"* damgalı bu ürünler daha sonra Sultan Abdülmecid döneminde (1839-1861) Ahmet Fethi Paşa tarafından 1845'de Beykoz'da kurulan küçük bir fabrikada üretilmiştir (Taşçı, 1996: 88).

II. Abdülhamid döneminde ise Çin ve Avrupa Porselenlerine ihtiyaç duyulmaması hatta onlardan daha kaliteli üretimler yapması için 1892 yılında İstanbul'da Yıldız Çini Fabrika-i Hümâyunu kurulmuştur. Fabrikanın ilk kuruluşunda Fransa'daki "Sevres" porselen fabrikasından usta ve kalıplar getirtilmiş, Osmanlı ustalarının da katkısıyla kısa sürede kaliteli üretimler gerçekleştirilmiştir (Küçükerman, 2002: 78).

Osmanlı devri çini ve seramik sanatı erken devirden itibaren sürekli bir gelişme kaydetmiş, 16. yüzyılın ortalarından 17. yüzyılın başlarına kadar en üstün devrini yaşamış sonra yavaş yavaş gerilemiştir. Bu devir çini sanatı yayınlarda genellikle belki yoğun üretim yeri olmasından dolayı "İznik Çini ve Seramikleri" olarak ele alınır. Bu kullanım bazen fritli hamur tekniğinin hatta motiflerin "İznik işi" gibi algılanmasına yol açmaktadır. Tamamen saray 'da geliştirilen teknik ve tasarımların İznik'e mâl edilmesinin doğru olmayacağı kanaatindeyim. "Milet işi", "Şam işi", "Haliç işi", "Rodos işi" tabirlerinin hangi gerekçe ile yanlış olduğu ifade ediliyorsa "İznik çinisi" tabirinin de aynı gerekçe ile yanlış olacağını düşünmekteyim. Zira Osmanlı devrinde çini sadece İznik'te üretilmemiş, İstanbul, Bursa, Kütahya, Diyarbakır ve Şam gibi bölgelerde de üretilmiştir. Dolayısıyla bir devir sanatını bölge ismiyle tanımlamak doğru olmamaktadır. Döneme ait arşiv belgelerinde İznik isminin çok geçmesinden ve bölgede yapılan kazılarda çok miktarda evâni kalıntılarının bulunmasından dolayı da böyle bir tanımlamanın yapılması doğru değildir. Çünkü Osmanlı saray defterlerinde saraya gelen bütün

[44] *"Saray belgelerinde, ilk Avrupa porselenleri (frengi fağfuri) 1733, ilk Viyana porselenlerini tanımlayan (Beçkâri) belge 1737-38 tarihlidir. Meissen (Saksonyakâri) 1757-58, Serves porceleninin ilk görüldüğü belge 1763 yıllarına aittir"* (Çalışıcı Pala, 2010: 19).

ürünler çoğunlukla geldikleri yer belirtilerek kaydedilmiştir. Çini ve seramiklerin de yer yer İznik, Kütahya veya çarşı diye alındıkları yer belirtilmek suretiyle kaydedildiği görülür. Hatta bazı ürünlerin, bu konuda fazla bilgisi olmayan kâtiplerin kendi belirledikleri tanımlamalarla yazıldığı da görülmektedir. Dolayısıyla arşiv belgelerinde üretim veya alınan yerler belirtilmiş, sarayın çoğunlukla İznik'te üretim yaptırmasından dolayı da belgelerde İznik ismi daha çok yer almıştır.

Osmanlı devri çini ve seramiklerini, tıpkı "Milet işi", "Şam işi", "Haliç işi" gibi bölgesel nitelemelerin yanlış olduğunu kabul ettiğimiz gibi "İznik işi" nitelemesinin de doğru olmayacağını kabul ettiğimiz takdirde, evvelden beri bir rekabet içinde olan Kütahyalı ustaların, "tap tap çini", "taş çini" gibi yeni tanımlamalar bulmalarına da gerek kalmayacağı düşüncesindeyim.

1.3. Çinide Kullanılan Malzeme ve Uygulama Teknikleri

1.3.1. Çininin Doğal Kaynakları ve Kimyasal Yapısı

Anadolu'daki Selçuklu ve Osmanlı devri eserlerini süsleyen çiniler, yerli ve yabancı birçok araştırmacı tarafından incelenen geniş bir konudur. Ancak bu araştırmalarda genellikle çinilerin renk ve motif özellikleri üzerinde durulmuş, teknik ve işçilik özellikleri üzerinde pek fazla durulmamıştır. Çoğunlukla dekoratif bir sanat olarak ele alınan çini sanatı ile ilgili yapılan çalışmalarda teknik ve işçilik özellikler hakkında yeterli bilgi bulunmamaktadır. Verilen bilgiler ise gerekli açıklıkta olmayıp birçok müphem konu ihtiva etmektedir. Meselâ, çini hamurunu oluşturan malzemelerin cinsleri ve oranları verilirken bu malzemelerin hangi bölgelere ait olduğu, nasıl elde edildiği ve ne şekilde hazırlandığı konusunda netleşmiş bir görüş mevcut değildir. Çoğu defa gezici ustalar tarafından yapıldığı ve belli merkezlerden yönetildiği söylenilen Anadolu'nun değişik bölgelerindeki eserlerde bulunan çinilerin o bölgenin malzemesi ile mi yoksa belli bir merkezden mi temin edildiği pek belli değildir. Zira çini formülünde kullanılan malzemelerin cinsleri ve özellikleri, çininin kalitesi açısından son derece önemlidir. Örneğin çininin yaklaşık %90'ını ihtiva eden silika, hangi bölgelerden temin edilmiş, hangi özellikleri taşımakta ve nasıl hazırlanmaktadır? Aynı durum formül içinde bulunan diğer

malzemeler için de geçerlidir. Ayrıca renklerin elde edilmesi, sırın özellikleri ve hazırlanması, çinilerin pişirilme şekilleri ve dereceleri, yapıda nasıl uygulandıkları gibi konular yapılacak olan teknik çalışmalar ile ortaya konulabilecek olan meselelerdir.

Şüphesiz bu konuda yapılmış bazı araştırmalar vardır ama bunlar daha ziyade belli bölgelere mahsus ve çok az malzeme üzerinde yapılan çalışmalar olmuş, Anadolu'nun bütün bölgelerindeki çiniler üzerinde bir analiz yapılarak teknik benzerlikleri ve farklılıkları belirtilmiş değildir. Çinilerin teknik ve işçiliği üzerinde yapılacak incelemeler, Türk çinilerinin genel karakterini ortaya koyması bakımından olduğu kadar, tarihi ve arkeolojik bakımdan da önemli sonuçlar verebilecektir. Keza bazı eserlerin üzerinde tarih ve imza gibi kesin bilgilerin bulunmaması ve bu devirlerle ilgili yok denilecek kadar az belgenin olması nedeniyle tarihlendirme ve devir özelliklerinin tespitinde teknik ve işçilik incelemelerinin önemi daha da artmaktadır. Çalışmamızın sınırları içerisinde kalarak bugüne kadar yapılan araştırmaların ışığı altında Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı devri mimari çinilerinin malzeme ve teknik özelliklerinden kısaca bahsetmeye çalışacağız.

1.3.1.1. Çini Hamuru:

Türk çini sanatında, evâni denilen kap-kacak üretiminde belli bir süre doğadan hazır temin edilen çeşitli özelliklerde killer kullanılırken, kâşi denilen mimari çinilerde ise her zaman özel bir terkip ile hazırlanmış hamur kullanıldığı görülmektedir. Bu hamur temelde silika, kil ve fritin (sırça veya cam tozu) belli oranlarda formüle edilmesinden oluşmaktadır. Bu tür çiniler yabancı yayınlarda "stonepaste" veya "fritware" olarak adlandırılır. Bunlardan silika veya silisyum dioksit anorganik özsüz seramik hammaddeleri grubuna girer. *"Çok ince öğütülseler bile, su ile kolayca şekil verilemeyen, şekil verilebilse bile bir dış etken ile şeklini kaybedip dağılan maddeler"* özsüz seramik hammaddeleri olarak tanımlanmaktadır (Arcasoy, 1983: 8). Silisyum dioksit, çini bünyede kuvars ve türevleri şeklinde kullanılmıştır.

Kuvars:

Yeryüzünün bilinebilen kısmının % 25 ini oluşturur. Oksijenden sonra dünyada en çok rastlanan silisyumun bir bileşimidir. Kimyasal formülü SiO_2 olup, mol ağırlığı 60'dır. Doğada kristal olarak dağ kristali, ametist, kuvarsit ve kristal kuvars kumu (silis kumu) olarak bulunur (Arcasoy, 1983: 13).

Çini bünyede genellikle kaya kuvarsın öğütülmüş şekli ile demir ve diğer zararlı maddeler içermeyen temiz silis kumu kullanılmıştır (Fotoğraf: 84). Silisyum dioksit özsüz bir mineral olduğu için çamurun plastikliğini azaltmakla birlikte kuru direnç, kuruma ve pişme küçülmesini de azaltmaktadır. Bünye hamurunda %75-85 oranında yer alan silisyum dioksit, plaka şeklindeki çinilerin kuruma ve fırınlama sürecindeki deformasyonu en aza düşürdüğü gibi düşük genleşme katsayısı sayesinde üzerine kaplanan astar ve sır ile uyum göstererek çatlama ve kavlama gibi hataları da en aza indirmektedir. Çini hamurunun ana malzemesi olan silisyum dioksit ayrıca bünye üzerine uygulanan astar ve sırın da ana malzemesidir.



Fotoğraf: 84 Kayaç kuvars, öğütülmüş kuvars ve silis kumu

Çini hamurunun büyük çoğunluğunu oluşturan özsüz silisyum dioksitin yanı sıra ona bir miktar plastiklik kazandırarak kolay şekillenmesini sağlaması için az miktarda "özlü seramik hammaddesi" denilen minerallerde katılmıştır. *"Su ile yoğrulabilen, dağılmadan kolaylıkla şekillendirilebilen, kurudukları zaman verilen şekli muhafaza eden hammaddeler"* şeklinde tarif edilen bu minerallerin başında kaolin, bentonit ve killer gelmektedir (Arcasoy, 1983: 8). Mimari çinilerde genellikle farklı özelliklere sahip killer kullanılmıştır.

Kil:

"*Killer tane boyutu 0.02 mm den küçük ince taneli sedimanlar olup; toprağımsı, belirli miktarda su katıldığında plastikliği artan, alümina ve silis içeriği yüksek bir mineraldir. Killer genellikle belirli şartlar altında, feldspatların ayrışması veya volkanik kayaçların çözünmesinden, değişmesinden meydana gelmiştir"* (Malayoğlu ve Akar, 1995: 125). Kayaçlar içerisindeki yaygın mineraller olarak kuvars, feldispat, kalsit, dolomit gibi minerallerin fiziksel, kimyasal ve biyolojik ayrışmaları sonucu kil mineralleri oluşurlar. Yer altı ve yer üstü sularının etkisiyle taşınan kil mineralleri topoğrafyadaki eğimli yüzeylerde, çukurlarda ve baraj gibi çanaklarda birikirler. İklimsel faktörlerin etkisiyle su buharlaşır, çekilir veya başka nedenlerle kil mineralleri çökelirler. Bu sedimantasyon sonucu doğada bugün pişirilmiş toprak malzemelerin ana hammaddesi sayılan kil grubu hammaddeler oluşur (Topaksu, 2004: 64).

Killerin plastiklik ve kaplayıcılık özelliği kristallerinin ince levhacıklar şeklinde olmasından ileri gelir. Kil içerisinde levhacıklar üst üste birikmiş paketler halinde bulunur. Su ile çamur yapıldığında su levhacıklar arasına girer. Seramik bünyenin çatlamadan kuruyabilmesi için bünye yüzeyinden buharlaşan suyun hızı ile bünye içindeki suyun yüzeye doğru hareket hızı birbirine eşit olmalıdır. Çatlama olmaması için yavaş veya özel tertibat alınarak kurutma yapılmalıdır. Çamur kuruyunca mukavemet kazanır. Bu levha halindeki taneciklerin üst üste bulunması ve aralarında bir çekim kuvveti olmasından ileri gelir. Killer tabiatta beyaz, sarı, gri, kırmızı, kahverengi ve siyahımsı renklerde olabilirler. Tabii haldeki renkleri pek önemli değildir. Pişmeden sonraki renk önemlidir. Killere pişme sırasında renk veren husus ihtiva ettikleri yabancı maddelerdir. Bu yabancı maddelerin başında demir bileşikleri gelir (Tanışan ve Mete, 1986: 14-18).

Anadolu'da değişik dönemlere ait çinilerde farklı renk, özellik ve miktarlarda kil kullanılmıştır. Örneğin Osmanlı erken devir ve bazı Beyliklere ait çinilerde kırmızı kil kullanılırken klasik devirde beyaz kil kullanıldığı görülmektedir (Fotoğraf: 85).



Fotoğraf: 85 Farklı renkte kil çeşitleri

Çini hamurunda silika ve kilden başka üçüncü bir element olarak frit (sırça-cam tozu) bulunur. Aslında çini hamurunda frit kullanımı 9. yüzyıl Abbasi döneminden beri tüm İslâm coğrafyasında bilinmektedir. Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu devri çinilerinin hamurunda da kalsiyum-alkali frit bulunmaktadır. İran'da İlhanlı döneminde aynı geleneğin devam ettiğini, Ebu'l Kasım Abdullah bin Muhammed el-Kâşâni'nin M. 1301 yılında kaleme aldığı "Arâ'is el-cevahir ve nefais el-atayip" isimli eserinde verdiği bilgilerden anlıyoruz. Ebu-l Kasım'a göre çini hamuru, "öğütülmüş ve has ipekten geçirilmiş 10 ölçek şeker taşı (silika-kuvars),

öğütülmüş 1 ölçek sırça ve suda çözülmüş 1 ölçek beyaz lori kilden" oluşmaktadır. Tarifte belirtilen sırça için ise " kırılıp, dövülüp nohut iriliğine getirilmiş şeker taşından 105 ölçek alınarak, fındık, badem ve ceviz iriliğine getirilmiş 100 ölçek çöven ile karıştırılır" denmektedir (Tuna, 2002: Ek2/5-6). Çöven soda bitkisi olarak da bilinir. Bundan elde edilen küller alkali sır üretiminde eritici olarak kullanılır (Çeken, 2007: 15). Benzer uygulama Timur devrinde de devam etmiştir. Zira Anadolu'da Tebrizli ustaların ürettiği çinilerin hamur renkleri kırmızıdan sarımsı beyaza kadar çeşitlilik gösterir ve yapılan analizlerde silisli hamurda kireç-alkali frit kullanıldığı tespit edilmiştir (Henderson, 1989a: 86). Osmanlı döneminde ise 16. yüzyılın başlarından itibaren çini hamurunda kurşunlu frit kullanılmaya başlanmıştır.

Frit:

Tanımını ve yapılışını, araştırmanın sır konusunda detaylı olarak ele alacağımız frit, kısaca camlaştırma demektir. Çini hamuru içerisinde pişme sırasında eriyerek bağlayıcılık özelliği gösterir. Özellikle kurşunlu frit, hamurun sinterleşme derecesini ve dolayısıyla erime noktasını düşürmektedir. Bu da pişirimin düşük ısıda gerçekleşmesini sağlamaktadır (Raby, 1989c: 50). Bunun için çini ustaları sır için hazırladıkları fritin kenar kısımlarını öğüterek hamur içine katmışlardır. Ayrıca genellikle bir arada çalışan cam ve seramik ustaları birbirlerinden malzeme ve teknik konularda faydalanmışlar, çini ustaları tarafından bazen cam atölyelerinden toplanan hurda camlar öğütülüp toz haline getirilerek de değerlendirilmiştir (Fotoğraf: 86).



Fotoğraf: 86 Cam kırıkları ve öğütülmüş cam tozu

Türk mimari çinilerinin ana bünyesini oluşturan bu üç hammaddenin karışımdaki oranları, hazırlanış şekilleri, tane boyutları ve renkleri gibi bazı hususiyetler, çini malzemenin niteliğini belirlemektedir.

Selçuklu devri çinilerinde nispeten iri taneli silisin kullanıldığı sarımtırak kül renginde bir bünye görülür. Beylikler devri çinilerinde ise aynı geleneğin devam etmesiyle birlikte özellikle Batı Anadolu Beyliklerinin bazı yapılarında kırmızı kilin de etkisiyle daha kırmızımsı bir bünye kullanılmıştır. Osmanlı erken dönem mimari çinilerinde de bu kırmızımsı bünyenin devam ettiği görülmektedir. 16. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve tüm klasik devir boyunca devam eden kurşun fritli hamur teknolojisine sahip Osmanlı çinilerinde ise farklı tane boyutlarında daha beyaz kuvars ve kilin kullanılmasıyla beyazımsı renkte sıkı bünyeli çiniler görülmektedir.

Anadolu Selçuklu ve Beylikler devri çini sanatında birçok çini tekniği uygulanmıştır. Bu teknikler ile kullanılan malzemelerin terkip ve tatbiki birbiriyle ilişkilidir. Mimarî yapılarda bezeme malzemesi olarak kullanılan tuğla, sırlı tuğla ve mozaik çini ile saraylarda görülen sır altı, lüster ve minai tekniği ile yapılmış çinilerin hamur terkibi arasında pek fazla farklılıklar olmasa da tatbiki hususunda birtakım farklılıklar vardır. Tuğlalar yerli kilin rengine uygun olarak boz renginden koyu kırmızıya kadar bir renk çeşitlemesi gösterir. Yüzeyleri mat ve sıkı dokuludur (Bakırer, 1972: 188). Yapılarda tuğla ile birlikte kullanılan sırlı tuğlanın örgü malzemesi olarak kullanılanlarının dar yüzleri sırlanmış, kaplama olarak kullanılanların ise geniş yüzleri sırlanarak tatbik edilmiştir. Yapıların dış yüzeylerinde, özellikle de minarelerde kullanılan sırlı tuğla soğuk iklim şartlarına karşı dayanıklılık göstermesi için daha sağlam bir dokuya sahiptir. Aynı malzemeler kullanılmasına rağmen sırlı tuğlaların ve dolayısı ile tuğla mozaiğin bu sağlamlığının, hamurun iyi sıkıştırılmasına ve özellikle de diğer tekniklere oranla daha yüksek derecelerde pişirilmesinden kaynaklandığını düşünmekteyiz. Sırlı tuğlanın bu sert dokusuna karşı, kesme çini tekniği olan mozaik çinilerin ve sır altı tekniği uygulanan çinilerin daha yumuşak bir hamura sahip oldukları görülmektedir.

Anadolu'da Türk devri çinilerinin hamur terkibi ile ilgili yapılan araştırmalar birbirine yakın sonuçlar göstermektedir. Bu konuda bizzat araştırma yapmış olan Hakkı İzzet bir makalesinde, Otto Falke'nin bu tip çini hamurunun %90 silis, %3

alümin, %6 alkaliden mürekkep olduğunu tespit ettiğini yazmaktadır. Aynı çalışmada, İran'ın önemli çini merkezlerinden olan Kâşan'ın tanınmış çinicilerinden Ebu-l Kasım Abdullah b. Ali b. Muhammed b. Ebu Tahir tarafından 1301 yılında yazılmış olan ve halen Ayasofya Kitaplığında bulunan el yazması eserde, bu devir çini hamurlarının 10 kısım öğütülmüş şeker taşı (kuvars) ile bir kısım beyaz özlü kil ve bir kısım sırça kullanılarak yapıldığı bilgisinin verildiği de ifade edilmektedir. Ayrıca kendisinin iki tip Konya Selçuk çini hamuru üzerinde yapmış olduğu analizde bunların bileşiminde %83,3-90 silis, %8,5-2,6 alümin, %2,4-4,3 kireç ve %2,3-1,8 alkali tespit ettiğini belirtmektedir (İzzet, 1950: 110).

Konu ile ilgili bir başka çalışmada ise Hadi Tamer, Charles Kiefer'den naklettiği bilgide beyaza yakın renkteki çini hamuru terkibinin %85-90 silis, %3-5 alümin, %2-5 kireç ve %2-5 alkali ihtiva ettiğini bildirmektedir (Tamer, 1962: 362). Aynı bilgileri Şerare Yetkin de vermektedir (Yetkin, 1972: 154). Gönül Öney ise çininin asıl maddesi temiz ve iyi cins kildir demektedir (Öney, 1988: 79). Yakın zamanda Zehra Yeğingil ve Ian Freestone tarafından Kubad Abad çinilerinin hamur yapıları üzerinde yapılan analizlerde, % 70-80 kuvars, % 10-20 kil ve %5-10 cam oranları tespit edilmiştir (Yeğingil ve Freestone, 2007: 209-218).

Selçuklu ve Beylikler devri çinilerinin terkibinde bulunan silis ve kil, ona sarımtırak bir renk vermektedir. Hamurda bağlayıcı madde olarak kullanılan sırçada kesinlikle kurşun bulunmaz. Bazen de bağlayıcı madde olarak sır ve cam artıkları kullanılmıştır. Çok küçük taneciklerden oluşan hamur iyice yoğrulmuş ve homojen hale getirilmiştir. Astar sadece sır altı tekniği ile yapılmış çinilerde kullanılmış, sırlı tuğla, tek renk sırlı çini ve mozaik çinilerde kullanılmamıştır. Bu nedenle üretilen çinilerin yüzeylerinin düz olmasına itina gösterilmiş, bağlayıcı sırça da buna yardımcı olmuştur. Hatta kalıplara basıldıktan sonra kuruyan çini hamurlarının pürüzleri zımpara ile düzeltilmiştir. Odun ile ısıtılan fırınlarda pişirilen çinilerin 700-800 °C gibi oldukça düşük hararette pişirilmesi (Öney, 1988: 79), onların gayet zayıf hatta parmak arasında ezilecek kadar dayanıksız olduklarını gösterir. Kesme mozaik çini işçiliğinde kullanılan ve düz yüzeyli plâkalar halinde hazırlanarak değişik renklerde sırlanıp pişirilen bu çinilerin, hamuru bakımından dayanıksızlığı teknik başarısızlık olarak ele alınabilir (İzzet, 1962: 250). Ancak bu çini levhaların dayanıksızlığı onların kolaylıkla kesilebilecek olmasından dolayı mozaik çini tekniği

için zorunlu olmuştur. Aynı dayanıksız hamur saraylarda kullanılan sır altı tekniğinde yapılmış olan yıldız ve haç formundaki çinilerde de görülmektedir. Örneğin Kubad Abâd Sarayının kül renginde, tırnakla çizilebilecek kadar yumuşak olan çinilerinin bu yumuşaklığının sebebi olarak üç ihtimal üzerinde durulmaktadır. Birincisi bu sarayın çok süratli yapılmasından dolayı çini toprağının kâfi derecede öğütülüp elenmemiş olması, ikincisi bu bölgedeki toprağın ancak bu neticeyi vermiş olması, sonuncu olarak ise bu çinilerin kar ve yağmur sularından dolayı çürüyerek zayıflamış olmasıdır (Oral, 1953: 212).

Bu yumuşak hamurlu çinilerin yanı sıra, sırlı tuğla ve bundan kesilerek yapılan tuğla mozaik oldukça sert ve dayanıklı bir dokuya sahiptir (İzzet, 1962: 250). Her türlü dış etkiye karşı oldukça mukavemetli olan bu çiniler, kanaatimizce 900 °C'nin üzerindeki bir ısıda pişirilmiştir.

Osmanlı döneminde ise 16. yüzyılın başlarından itibaren çini hamurunda kurşunlu frit kullanılmaya başlandığını ifade etmiştik. Bu dönem çinileri yaklaşık olarak %80 silika, %10 kil ve %10 kurşunlu fritten teşekkül etmektedir. Silika, birkaç farklı tane boyutunda öğütülmüş kuvars, kuvars kumu ve silis kumundan oluşmakta, kil ise temiz beyaz öğütülmüş illitik kilden elde edilmektedir. Göz akı denilen beyaz astarlı olarak üretilen klasik dönem mimari çinilerinin yaklaşık 900 °C'lerde pişirildiği düşünülmektedir.

Günümüzde geleneksel 'mimari çini' üretiminde çok farklı hamur yapıları kullanılmaktadır. Bunların birçoğu modern ve endüstriyel üretime uygun hale getirilen hamur yapılarıdır. Her üretici kendine has bir yöntem ve formül kullanmaktadır. Bizim de tarihi çinilerle ilgili yaptığımız uygulamalar bulunmaktadır ve bu uygulamalarda malzemeye ve hamurun hazırlanışına dair bazı hususlar tespit edilmiştir. Öncelikle çini hamurunda kullanılacak hammaddeler ve bunların reçete içindeki oranları çok iyi belirlenmelidir. Örneğin Selçuklu ve Beylikler devri özelliğinde çiniler için daha iri tane boyutuna sahip silis kaynağı, pişme rengi ve plastisitesine uygun kil ve kalsiyum-alkali frit temin edilmelidir. Mozaik tekniğinde olduğu gibi çinide kesme işlemi yapılacaksa silis oranı artırılır veya pişirme ısısı düşürülür. Sırlı tuğla gibi dış mekân uygulamalarında ise tersi işlem yapılır. 16. yüzyıl klasik dönem Osmanlı (İznik) çinilerinin benzerleri için ise, birkaç farklı tane boyutunda öğütülmüş silis kaynağı, temiz beyaz öğütülmüş illitik kil ve kurşunlu frit

hazırlanmalıdır. Çiniciler geçmişte bu malzemeleri kendileri kullanıma hazır hale getirirken, günümüzde seramik endüstrisinin gelişmesiyle istenilen hammaddeleri paketlenmiş halde temin etmek mümkündür.

Hazırlanan hammaddeleri çamur haline getirmek için birkaç yöntem kullanılabilir. Öğütülmüş toz şeklindeki bu hammaddeler önce kuru halde iyice karıştırılır sonra su ilave edilerek yoğurulur. Bir başka ve tercih edilen yöntemde ise önce kil ve frit birlikte su ile açılır sonra silis üzerine dökülerek yoğrulur. Fazla miktarda hazırlanacak çamur için özel karıştırıcılar veya değirmenler kullanılabilir. Karışımın homojen bir hale gelinceye kadar iyice yoğrulması veya karıştırılması önemlidir. Geçmişte çamurun topaklanmaması için karışıma üzüm sirkesi, idrar veya üzüm şırası katıldığı bilinmektedir. Bir başka önemli nokta ise çamurun dinlendirilmesidir. Dinlendirilmiş çamur tekrar yoğrularak ahşap kalıplara el ile vurmak suretiyle (tap tap denilen yöntem) sıkıştırılır. Düz bir plakaya çıkarılan ürün önce serin ve hava akımı olmayan bir yerde kurumaya bırakılır. Eğer hemen güneş gören veya hava cereyanı olan bir yere koyulursa yarılmalar meydana gelebilir. Kuruma esnasında yarılmaya sebep olan bir başka unsur ise hammaddelerin özellikle de frit veya cam tozunun tane boyutudur. Çok ince öğütülmüş pudra kıvamına getirilmiş cam tozu yarılmaya neden olabilir. Ayrıca plastikliği yüksek olan kil kullanımında da hızlı kurutmalarda yarılmalar olabilmektedir. Bu nedenlerle çini plakalarda kurutma yavaş yapılmalıdır.

Çeşitli formlarda hazırlanan çini plakalar, tesviyesi ve ölçülendirilmesi yapıldıktan sonra eğer sır altı tekniği için kullanılacaksa astarlanması gerçekleştirilir. Astarlama işlemi bisküvi pişirimi yapılmadan önce veya sonra yapılabilir. Tek renk sır tekniği için kullanılacak çini plakalar ise genellikle astarlanmaz. Bisküvi pişirimi yapıldıktan sonra çeşitli renklerde sır ile kaplanarak ikinci kez pişirilir. Daha ekonomik ve tercih edilen yöntem ise tek pişirimdir. Kurutulmuş ve yüzey tesviyesi yapılmış çini plakalar bisküvi pişirimi yapılmaksızın renkli sırlar ile kaplanıp fırınlanır. Bisküvi ve sırlı pişirimlerde fırınlama çok hassas yapılmalıdır. Isı rejimi iyi belirlenmeli ve pişirim yavaş yapılmalıdır. Günümüzde kullanılan elektrikli fırınlarda, fırın büyüklüğüne ve yoğunluğuna göre pişirimler 15-20 saat sürebilmektedir. Özellikle ilk 550 °C'ye oldukça yavaş çıkılmalı ve nem atılımını sağlamak için fırın üst kapağı açık bırakılmalıdır. Çinilerde bisküvi pişirimi

kullanılan malzeme ve reçeteye göre değişmekle birlikte 900 °C'nin biraz altında veya üzerinde olabilmektedir. Sırlı pişirimler ise kullanılan sırın erime derecesine göre belirlenmektedir. Çini fırınlamada pişirim yavaş yapıldığı gibi soğutmada yavaş yapılmalıdır. Fırına herhangi bir müdahalede bulunmadan yavaş yavaş soğuması beklenmelidir. Hızlı pişirimlerde olduğu gibi hızlı soğutmalarda da çeşitli sorunlar yaşanabilmektedir.

1.3.1.2. Astar:

Astar, çini yüzeyinin pürüzsüz, düzgün, beyaz ve bezemenin kolay yapılmasını sağlamak amacıyla kullanılmaktadır. Çini bünyede kullanılan hamur ile astar yapısı aynı ve daha önemlisi uyumlu olmak zorundadır. Aynı zamanda astarlı bünye, üzerine uygulanacak sır ile de uyumlu olmalıdır. Burada bünye ile sır arasında kalan astarın önemli bir işlevi bulunmaktadır. Bu önem hem bünye ile sırın birbirine bağlanmasını sağlamaktan hem de üzerine uygulanan bezemenin ve renklerin ortaya çıkmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla çinide bünye, astar ve sır, hatta boyaları da ilave edebiliriz, her zaman uyumlu olmak zorundadır. Birisinde yapılacak değişiklik diğerlerinin de değiştirilmesini gerektirmektedir.

Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı erken devir tek renk sırlı plaka çinilerde astar kullanılmadığı halde, sır altı teknikli kabartma ve bezemeli duvar çinilerinde astar kullanıldığı görülmektedir. Örneğin Kubad Abad saray çinilerinde krem renginde oldukça ince bir astar kullanılmıştır. Bu dönem evanilerinde, astar kazıma, astar boyama gibi çeşitli tekniklerde astar kullanıldığını görmekteyiz. "Milet işi" denilen Beylikler devri seramiklerinde de kırmızı hamur üzerine beyaz bir astar kullanılmıştır. Osmanlı erken dönemde, bahsi geçen teknikler benzer şekilde uygulanmaya devam etmiştir. Ancak Fatih Sultan Mehmet devriyle birlikte çini hamurunda yaşanan teknolojik gelişme aynı zamanda astar ve sırda da gerçekleşmiştir. Bu dönemde kurşun fritli bünyeye uygun yine kurşun fritli, sırla birlikte bezemede bir derinlik hissi uyandıran "göz akı" denilen astar kullanılmıştır. Önce evanilerde sonra duvar çinilerinde kullanılan bu teknik, İstanbul'da başlamış, 16. yüzyıl ortalarından itibaren İznik'te yoğun bir şekilde devam etmiş ve burada 17. yüzyıl başlarına kadar değişmeden uygulanmaya devam etmiştir.

Osmanlı devri duvar çinilerindeki astarı oluşturan ana malzeme silisyum dioksittir (SiO2). İçerisinde demir oksit veya başka madde olmayan temiz ve beyaz kuvarsın daha ince öğütülmüşü kullanılmıştır. Raby 'e göre İznik çinilerinin astarı, hamurda olduğu gibi, %80 kuvars, %10 kil ve %10 camdan oluşmaktadır (Raby, 1989c: 57). Bu konuda yerli ve yabancı bazı araştırmacılar tarafından yapılan çalışmalar bulunmaktadır[45].

Astar, gerekli hammaddelerin uygun su oranı ile yoğunluk ve akışkanlık elde edecek şekilde karıştırılmasıyla hazırlanmaktadır. Günümüzde astar yapımında çeşitli kil, kaolin, feldspat, kuvars, sır, frit ve oksitler kullanılmaktadır. Her astar her çini bünyeye uymayacağı için üreticiler hazırladıkları bünyeye uygun astar geliştirmektedirler. Yüksek silis içeren bir çini bünye için kullanılacak astarın hazırlanmasında ve uygulamasında dikkat edilecek bazı hususlar bulunmaktadır.

Öncelikle temiz ve ince öğürülmüş mümkünse kalsine kuvars kullanılmalıdır. İçerisine bağlayıcı olarak %10-15 kurşunlu frit ilave edilir. Kurşunlu fritin kuvars oranının yüksek olması ve fritleme işlemi sırasında içine bir miktar kobalt oksit konulması, astara göz akı rengi kazandırmaktadır. Bu karışıma tercihen %5-10 civarında kil, kaolin, çinko oksit veya kalay oksit ilave edilebilir (Fotoğraf: 87). Elde edilen karışım porselen bilyeli değirmende kısa bir süre öğütülür. Öğütme işleminin uzun yapılması astarın aşırı incelmesine ve uygulamada kavlama ve toplanma hatasına yol açabilmektedir. Yeteri kadar öğütülmeyen ve homojen karışmayan astar ise bünye üzerinde düzensiz dağılım yapacağından, lekeler halinde boya ve sır almayan bölgeler meydana getirebilecektir. Hazırlanan astar ile ilgili en önemli konulardan birisi de dinlendirilmesidir. Bir günden az olmamak şartı ile dinlendirilen

[45] Osmanlı devri çinilerinin bünye, astar ve sır özellikleri hakkında yapılan teknik çalışmalar için bkz. Okyar, Füsun, *İznik Keramiklerinin Karakterizasyonu*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 1995; TAMER, Hadi, H., "Türk Çinilerinin Terkip ve Tekniğine Dair Bazı Tahlil, Müşahede ve Mukayeseler", *Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Ankara 19-24 Ekim 1959, Kongreye Sunulan Tebliğler*, Ankara 1962; Kingery, W.D., Vandiver, P.B., "An Islamic Lusterware from Kashan, Ceramic Masterpieces: Art, Structure and Technology", New York: Free Press, 1986; Henderson, J., Raby, J., "The technology of fifteenth century Turkish tiles: an interim statement on the origins of the İznik Industry", *World Archaeology, Ceramic t echnology, 21(1),* 115 132, 1989; Geçkinli , E., "İznik Çinilerinin Üretim Teknolojisi", *4.Uluslararası Seramik Kongresi Bildiriler Kitabı*, Kim. Müh. Odası yayını, İstanbul, 477 488, 1990; Çoban, F., "Ayasofya Çinilerinin Fiziksel ve Kimyasal Özelliklerinin Çeşitli Metotlarla İncelenmesi", *8. Arkeometri Sonuçlan Toplantısı, 25 29 Mayıs*, Ankara, 331 335, 1992.

astar hava kabarcığı oluşumunu önlemektedir. Aksi halde bünye üzerinde hava kabarcıkları oluşmaktadır. Astarın yoğunluğu ve akışkanlığı uygulama yöntemine göre belirlenir.



Fotoğraf: 87 Kuvars, bağlayıcı frit ve çinko oksit

Astar uygulaması sırda olduğu gibi daldırma, akıtma, fırça ile sürme veya pistole ile püskürtme şeklinde yapılabilir. Daldırma işleminde ürün astar içerisinde fazla bekletilirse yumuşama, dağılma veya kalın tabaka oluşumuna yol açabilir. Akıtma ve fırça ile sürmede de astarın ürün üzerine eşit şekilde uygulanması gerekir. İnceli kalınlı muntazam olmayan bir şekilde uygulanan astar, bünyeyi iyi örtmeyeceğinden, alttan farklı çamur rengi görünür ve ürün üzerinde, çoğu zaman piştikten sonra da ortaya çıkabilen, dalgalı bir görünüme neden olabilmektedir. Ürün üzerine uygulanan astar çok ince veya çok kalın olmamalıdır. Su oranı yüksek olan astar ince olup yüzeyi kapatmamasının yanı sıra parlama, pullanma ve kavlama

yapabilir. Kalın olan astar ise kuruma ve pişme sırasında kavlama ve çatlama gibi hatalar verebilir. Püskürtme uygulamasında astar biraz daha sulu olarak hazırlanır. Bu uygulamada da incelik kalınlığa dikkat edilmelidir. Her tür uygulamada astar sürekli karıştırılmalı çökme yaptırılmamalıdır. Ürünlerin üzerinde toz ve yağ lekelerinin bulunmamasına dikkat edilmelidir. Aksi halde bu bölgeler astarı iyi alamayacaklarından, kabuklanma, toplanma, boya ve sır almama gibi hatalar ortaya çıkabilmektedir.

Astarlanan ürünler bir süre serin ve hava akımı olmayan yerde kurumaya bırakılmalı daha sonra normal bir ortamda iyice kurutulmalıdır. Yeteri kadar kurumayan ürünler pişirilirse çatlama yarılma gibi deformasyonlar meydana gelebilmektedir.

1.3.1.3. Sır:

Sır, seramik çamurunu ince bir tabaka şeklinde kaplayarak onun üzerinde eriyen cam veya camsı bir oluşumdur (Arcasoy, 1983: 162). Kimyasal olarak, alkali ve toprak alkalilerin oluşturdukları silikat karışımlarının uygun sıcaklıklarda eritilmesi ve soğutulması ile elde edilen camsı tabakadır.

Sır konusu, seramik teknolojisi içinde önemli ve geniş bir yer alır. Kullanılan hammaddelerden üretim sürecine, uygulama alanlarına, türlerine ve karşılaşılan sorunlara kadar tamamen teknik bir konudur. Seramik endüstrisinin gelişmesiyle de bu alanda çok sayıda çalışma yapılmıştır[46]. Teknik konular çalışma alanımızın dışında olduğundan bu mevzuya konumuzun sınırları içerisinde kalarak değinmeye çalışacağız.

---

[46] Örnek olması açısından bu alanda yapılan çalışmalardan bazıları: Arcasoy, Ateş, (1983), *Seramik Teknolojisi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları; Güner, Yüksel, (1987), *Seramik*, İstanbul; Tanışan, H.Hüseyin ve Mete, Zeliha, (1986), *Seramik Teknolojisi ve Uygulaması, C. 1*, Söğüt: Birlik Matbaası; Taçyıldız, Ensar, (2018), *Seramik Sırının Sırrı*, İstanbul; Kartal, Ali, (1998), *Sır ve Sırlama Tekniği*, Çizgi Matbaacılık, Banaz; İşman, Faruk, (1972), *Seramik Teknolojisi*, İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu, Teknik Yayınlar Serisi 1, İstanbul; Okyar, Füsun, (1995), *İznik Keramiklerinin Karakterizasyonu*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul; Dedeoğlu, Rahmi, (1987), *Sır ve Dekorasyon Teknolojisi*, Ankara: Çitosan Teknik Yayınları; Hacızade, Fikret, (2019), *Seramiğin Kimyası*, Konya: Çizgi Kitabevi; Fraser, Harry, (2010), *Seramik Hataları ve Çözüm Yöntemleri,* (Çev. Zeliha Mete-İlker Özkan), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları; Sümer, Güner, (2002), *Seramik Sırları*, Eskişehir.

Sırın, ilk olarak M.Ö. 5000'li yıllarda Mısırlılar tarafından çömlekçilikte kullanıldığı düşünülmektedir. Daha sonra renkli olarak tuğla üzerine uygulanmasıyla sırlı tuğla ortaya çıkmış ve yapılarda bezeme unsuru olarak kullanılmıştır. Sırlı tuğlanın, M.Ö. 4 binli yıllarda Mısırlılar tarafından eski merkezleri Sakkara'daki mezar anıtı olan piramitlerde firuze renkli olarak kullanıldığı belirlenmiştir. Daha sonra II. Ramses ve III. Ramses için yapılan saray ve mabetler, böyle renkli sırlı malzemeler ile kaplanmıştır. Mezopotamya'da M.Ö. 13.- 6. yüzyıllar arasında Asurlular ve Babilliler eserlerini renkli sırlı tuğla ile bezemişlerdir. İran'da ise Elam krallarının merkezi Susa'da, M.Ö. 2 binlerde sırlı malzeme kullanıldığı anlaşılmaktadır. M.Ö. 12.-9. yüzyıllar arasında Susa'da inşa edilen yapılarda firuze, sarı, kahverengi ve beyaz renkte figürlü sırlı tuğlalar kullanılmıştır. İran'daki bu gelenek Ahamenid döneminde (M.Ö. 404-358) benzer şekilde devam etmiştir (Öney, 1976: 13; Yetkin, 1986: 12; Öney, 1987: 13; Arık ve Arık, 2007: 26-27; Arcasoy, 1983: 2). Sırın keşfedilmesiyle birlikte dünyanın birçok bölgesinde üretilen sırlı seramiğin teknolojik açıdan en büyük gelişimi ise Çin'de olmuştur. İlk defa Shang ve Chou döneminde başlamış, Han dönemi (M.Ö. 206-M.S. 220) sonunda yüksek kaliteli yeşil sırlı seramikler üretilmiş, T'ang döneminde ise (M.S. 618-906) dünyaca ünlü Çin porselenine ulaşılmıştır (Erdoğdu, 2002: 60). Türk sanatında ise sırlı malzeme kullanımı, Çin'in komşusu olan Göktürkler ve Uygurlar zamanında başlamıştır.

İslâm coğrafyasında Abbasi hâkimiyetindeki seramik ustaları yerel kilden elde ettikleri kap kacakları kalın, kalaylı mat bir sırla kaplayarak ve Çin işlerini andıracak şekilde bezeyerek, taklit Çin seramikleri üretmişlerdir (Blair ve Bloom, 2007: 122; Hillenbrand, 2005: 56). 9. yüzyılda ise kaynaklarda "silisli hamur", "quartz-frit", fritware" ve "stonepaste", olarak ifade edilen ve bünyenin kolay sinterleşmesini sağlayan fritli hamur geliştirilmiştir (Tite, Wolf, Mason, 2011: 570). Bu sayede Çin porselenleri kadar olmasa da pişince sertleşen ve direnci artan seramikler üretilebilmiştir. Bu teknik Mısır'da Tolunoğulları ve Fatımi döneminde, İran'da ise Rey, Kâşân, Nişabur gibi şehirlerde Büyük Selçuklu döneminde de kullanılmıştır. İran'da önce Büyük Selçuklu sonra İlhanlı ve Timur döneminde alkali sır kullanılmıştır. Aynı durum Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler devrinde de devam etmiştir. Osmanlı döneminde ise kurşunlu sır kullanımına geçilmiştir.

Günümüzde seramik endüstrisinde çok çeşitli sırlar kullanılırken, çini sektöründe genellikle kurşunlu sır kullanılmaktadır. Seramik ve çini sırlarında aranan en büyük özellik, üzerine çekildiği çamur ile normal koşullarda fiziksel ve kimyasal bağlar kurmasıdır. Bu bağların çeşitli nedenler ile iyi veya zayıf olmaları sonucu, sırın başarısı da belirlenmiş olur. Hatasız bir sır tabakası seramik çamurunun üzerinde genelde çatlamadan ve kavlamadan kalmalıdır. Ancak artistik amaçlarla bu tür veya değişik sır hataları, dekoratif amaçlı kullanılabilir.

Çini ve seramik ürünlerin sırlanmasıyla; üzerine çekildiği çamuru sıvılardan ve gazlardan koruyup yalıtmak, çamura etki eden çeşitli mekanik güçlere çamurun karşı koyma gücünü arttırmak, çamur üzerinde parlak ve kaygan bir yüzey oluşturmak, renkli pişme gösteren çamurların üzerinde örtücü bir tabaka oluşturmak, ürün yüzeyine renk ve doku özellikleri getirerek estetik değerini arttırmak, sır altına uygulanan dekorasyonu koruyup dış etkilerden yalıtmak amaçlanmaktadır (Arcasoy, 1983: 162).

Sırlar literatürde çeşitli şekillerde sınıflandırılmaktadır. Bazı kaynaklarda sır içinde yer alan bileşenlerin türüne göre, bazı kaynaklarda ise üzerine uygulandığı ürünün cinsine ve sırların ergime sıcaklığına göre sınıflandırma yapılmıştır. Ensar Taçyıldız'ın yaptığı sınıflandırmaya göre:

a) Üzerine uygulandığı seramiğin cinsine göre: Çömlekçi sırları, Çini sırları, Stoneware sırları, Porselen sırları, Vitrifiye sırları, Yer-Duvar karosu sırları,

b) Sırda kullanılan bileşenlerin cinsine göre: Kalkerli sırlar, Çinkolu sırlar, Alkali sırlar, Feldspatlı sırlar, Borlu sırlar, Kurşunlu sırlar, Kurşunsuz sırlar, Kurşunlu-Borlu sırlar, Kurşunlu-Fritli sırlar, Fritli sırlar, Fritsiz sırlar, Ham sırlar,

c) Sırın ergime derecesine göre: Düşük sıcaklıkta eriyen sırlar (1000-1150 °C), Orta sıcaklıkta eriyen sırlar (1200-1250 °C), Yüksek sıcaklıkta eriyen sırlar (1250 °C ve üzeri),

d) Sırın yapıldığı bölgeye ya da sırı bulan kişiye göre: Japon Tessha sırları, Çin Shufu sırları, Yohen Temmoku sırları, Yuteki-Temmoku sırları, Bristol sırları, Seger Porselen sırları,

e) Sırın yüzey özelliklerine göre: Parlak sırlar, Mat sırlar, Yarı mat sırlar, Saydam sırlar, Opak sırlar,

f) Artistik (özel efektli) sırlar: Akıcı sırlar, Aventurin sırlar, Krakle sırlar,

Kristal sırlar, Toplanmalı sırlar, Temmoku sırlar,

g) Redüksiyonlu sırlar: Lüsterli sırlar, Çin kırmızısı sırlar, Raku sırları, Seledon sırları (Taçyıldız, 2018: 13-15).

Sırlar, kuvars, feldspat, kaolin, dolomit, mermer, üleksit gibi hammaddelerden ve oksitlerden oluşur. Seramik endüstrisinde yapılan sırlarda kullanılan başlıca hammadde grupları şunlardır: (Sümer, 2002).

a) Kaolin Grubu ($Al_2O_3.3SiO_2.2H_2O$)

b) Mermer Grubu ($CaCO_3$)

c) Dolomit Grubu ($CaCO_3$. $MgCO_3$)

d) Kuvars Grubu

e) Feldspat Grubu

Ortoklas: $K_2O.Al_2O_3.6SiO_2$ Albit: $Na_2O.Al_2O_3.6SiO_2$

f) Suda Çözünen Maddeler Grubu (Soda, Potasyum Karbonat, Boraks, Asit Borik, Kalsiyum Borat, Kurşun Bileşikleri, Opaklaştırıcılar).

Soda: Kristal Soda: $Na_2CO_3.10H_2O$, Kalsine Soda: % 58.3 Na_2CO_3 % 41.5 CO_2 içerir.

Potasyum Karbonat: Kalsine Potas: K_2CO_3 %71 K_2O %29 CO_2 içerir.

Asit Borik: Kimyasal formülü H_3BO_3 olup % 56.39 B_2O_3 % 43.61 H_2O içerir.

Kurşun Bileşikleri: Kurşun Oksit: PbO Sülyen: Pb_3O_4 Kurşun Karbonat: $2PbCO_3$. $Pb(OH)_2$

Seramik sırlarını bir moleküler formülde, aynı zamanda bu formülde sıralanan oksitlerin birbirlerine olan oranlarını da ortaya koyacak şekilde belirlemekle SEGER kendi adı ile anılan "Seger formülü" nü ortaya koymuştur. Seger formülüne giren ve sırlarda kullanılan bazı oksitleri ve özelliklerini de şu şekilde sıralayabiliriz:

Silisyum Dioksit (SiO_2):

Sırlarda ortak olarak kullanılan tek oksittir. Silisyum dioksit, kaolin, kil, feldspat ve en çok da kuvarstan alınarak sır bileşimine girer. Bu oksitin tek başına ergime derecesi 1713ºC'dir. Sırlarda cam oluşturucu olarak tanımlanabilen SiO_2, bu görevini ancak bazik oksitler ile uygun oranda birleştiği zaman yapar. Düşük sıcaklık sırlarında silisyum dioksitin ergitici oksitlere oranı 2:1 mol, yüksek sıcaklık sırlarında ise 10:1 mol olmaktadır. Sırda SiO_2 oranının artması ile sırın genleşme

katsayısı azalmakta, erime sıcaklığı derecesi yükselmektedir. Aynı zamanda sırın akışkanlığı azalır, sertliği ve dayanımı artar. Kuvarsın düşük olan genleşme katsayısından sırlarda ortaya çıkan çatlakların giderilmesinde faydalanılır. Bu etkiler sır bileşimi içinde bulunan diğer hammaddelerin yapısına ve miktarına bağlı olarak değişir (Arcasoy, 1983: 170; Bozdoğan, 1993: 14).

Kurşun Oksit (PbO):

Sırlarda eritici oksit olarak kullanılır. Erime noktası düşük olmasından (880 °C) ve renk verici oksitler için iyi bir çözücü olduğundan sırlarda çok kullanılır. Zehirli olmasından dolayı gıda kaplarının sırında doğrudan kullanılmaz. Ancak silisyum dioksite bağlı olarak fritleme yapılarak kullanılabilir. Sırlara; Mürdesenk (PbO), Kurşun karbonat ($PbCO_3$), Üstübeç ($2PbCO_3.Pb(OH)_2$), Sülyen (Pb_3O_4) gibi hammaddelerden alınır.

PbO sırı yumuşatarak ona esneklik kazandırır. Sırın parlaklığını artırır termal genleşme katsayısını düşürür. Sırlarda kullanılan oranı arttıkça sırın ergimiş haldeki viskozitesini düşürür, akışkanlığını artırır. Renk veren oksitler için çözücü bir özelliğe sahip olup, rengin parlaklığını artırır. Sırda kimyasal olarak diğer oksitler ile bağ kuramaması durumunda, sırın sarımtırak bir görünüşe sahip olmasına neden olabilir (Arcasoy, 1983: 167; Taçyıldız, 2018: 25).

Aluminyum Oksit (Al_2O_3):

Alümina doğada kaolin, pegmatit, nefelin siyenit, feldspat, boksit ve talk cevherlerinde bulunur. Sırlarda Al_2O_3 almak için genellikle kaolin, kil ve feldspatlardan yararlanılır. Al_2O_3 'in tek başına ergime noktası 2050 °C dolaylarında olup, sırlarda erime noktasını belirgin bir şekilde yükseltir. SiO_2 ile uygun ortamda birleştiği zaman sırın matlaşmasını ve kristalleşmesini engeller. Asit ve bazlar arasında dengeleyici özelliği vardır. Sırın çökmesini engelleyerek askıda kalmasını aynı zamanda sırlanacak ham veya bisküvi pişirimi yapılmış ürünün üzerine çok iyi tutunmasını sağlar. Sır bileşimine göre değişmekle beraber alümina sırda, viskoziteyi arttır, genleşme katsayısını düşürür, sırın mukavemetini arttırır, asit ve baza karşı dayanımı iyileştirir, opaklığı arttırır (Arcasoy, 1983: 170).

Potasyum ve Sodyum Oksit (K_2O ve Na_2O):

Alkaliler olarak adlandırılan K_2O ve Na_2O bazik oksitlerden olup, sırlarda eritici olarak büyük rol oynarlar. Zehirsiz, renksiz ve ucuz olmalarıyla avantaj

sağladıkları halde yüksek genleşme katsayısına sahip olmalarından dolayı sırlarda çatlama hatasına yol açabilmektedirler. Alkaliler içinde Na_2O, bu hataya K_2O ten daha fazla yol açmaktadır. Alkalili sırlar, düşük viskoziteli akışkan sırlardır. Bu nedenle alkalice zengin sırların erime intervallerinin dar olduğu söylenebilir (Arcasoy, 1983: 167).

Potasyum içeren sırların sodyum içeren sırlara göre en önemli özelliği, erime noktasının yüksek olmasıdır. Normal olarak potasyum ihtiyacı feldspat minerallerinden karşılanabilir. Feldspat dışında, KNO3 ve K2CO3 da potasyum kaynağı olarak kullanılan hammaddelerdir. Sırda sodyum içeriği arttıkça, çekme dayanımı ve elastiklik azalırken genleşme katsayısı yükselir ve yumuşama noktası düşer. Alkalili sırlar, kurşunlu sırlarda olduğu gibi renk veren oksitler için iyi bir çözücüdür ve sırın rengini ve parlaklığını artırır.

Kalsiyum Oksit (CaO):

Sırda CaO, kalsiyum karbonat ($CaCO_3$), kalsiyum fosfat ($Ca_3(PO_4)_2$), vollastonit ($CaO.SiO_2$), dolomit ($CaCO_3.MgCO_3$), kalsiyum sülfattan (CaSO4) sağlanır. 1100 °C'nin üzerinde iyi bir ergiticidir. Sır içinde diğer oksitler ile birleşerek cam oluşumuna yardımcı olur. Sır ile çamur arasında ara tabaka oluşumunu sağlar. Yüksek sıcaklıklarda fırınlanan sırlarda viskozite değerini düşürür, mekanik sertliği arttırır, asidik, zayıf asidik ve inorganik asitlere karşı direnç sağlar, alkalilere oranla çekme dayanımını arttırırken, genleşme katsayısını daha çok düşürür, sır bileşiminde gereğinden fazla kullanıldığında sırın refrakterliği ve kristalleşme eğilimi artar. Bu özellik genellikle mat sır yapımında kullanılır.

Bor Oksit (B_2O_3):

Cam oluşturucu olarak görev yapar. Erime sıcaklığı 577 °C'dir. Sırların erime sıcaklıklarını düşürür. Ancak sırda fazla oranlarda kullanıldığında beyaz örtücülük ortaya çıkar. Sır çatlağının giderilmesi için sırlara az miktarda bor oksit katkısı olumlu, %12'nin üzerindeki katkılar ise olumsuz etki yapar. Bor oksitli sırlar çizilmeye karşı dirençli, parlak yüzeyli ve geniş bir erime aralığına sahiptir. Sıra şu hammaddelerden alınır: Kalsiyum borat ($CaO.B_2O_3.6H_2O$), Kristal boraks ($Na_2O_2.B_2O_3.10H_2O$), Borik asit ($B_2O_3.3H_2O$), Çinko borat ($ZnO_2.B_2O_3$), Pandermit ($2CaO.3B_2O_3.3H_2O$), Kolemanit ($2CaO.3B_2O_3.5H_2O$), Üleksit ($Na_2O.2CaO.5B_2O_3.12H_2O$), (Taçyıldız, 2018: 23; Arcasoy, 1983: 171).

Magnezyum Oksit (MgO):

Sırlarda az oranlarda kullanıldığında parlaklığı arttırıcı rol oynar. Kullanım miktarı arttıkça matlaşma oluşur. Viskoziteyi düşürür. Genleşme katsayısı düşük, yüzey gerilimi büyüktür. Bu özelliği ile çatlamaları önler. Hava koşullarına dayanıklı sırların elde edilmesinde kullanılır. Sıra genellikle magnezit ($MgCO_3$) ve talktan ($3MgO.4SiO_2.H_2O$) alınır.

Baryum Oksit (BaO)

Az oranlarda yapılan BaO katkısı sıra parlaklık, oranın artması ise matlık verir. Baryum Oksit (BaO) sıra Baryum Karbonattan ($BaCO_3$) sağlanır. Zehirli bir madde olması nedeniyle ham haliyle kullanılmaması, sırda fritleştirilmiş şekliyle kullanılması önerilir. BaO sırda, beyazlığı arttırır. Kurşun içerikli sırlarda sırın sertliğini ve parlaklığını arttırırken kimyasal direncini düşürür.

Çinko Oksit (ZnO):

Yüksek dereceli sırlarda katkı oranına bağlı olarak ergitici özellik gösterir. Düşük dereceli sırlarda az oranda kullanılırsa parlaklık, yüksek oranda kullanılırsa matlaştırıcı etkisi vardır. Sırın elastiklik ve mekanik özelliklerini geliştirir. Sırın genleşme katsayısını düşürür ve böylece çatlamaya karşı sırın direncini artırır.

Sırların renklendirilmesinde ise renk veren oksitler ve pigment olarak adlandırılan seramik boyaları kullanılır. Renk veren oksitler sır içerisinde çözünerek hem renk verirler hem de camsı yapının oluşmasına katkıda bulunurlar. Bu oksitlerden bazıları şunlardır:

Bakır Oksit (CuO):

Sırlarda renklendirici olarak bakır oksitten (CuO) ve bakır karbonattan (CuCO3) yararlanılır. Kurşunlu sırlarda yeşilin tüm tonlarını verir. Salt alkalili kurşunsuz sırlarda mavi ve tonlarında renkler elde edilebilir. Kurşun- alkali sırlarda ise açıktan koyuya kadar firuzenin yüzlerce tonunu elde etmek mümkündür.

Renkli sırlı çiniler içinde en eski ve en yaygın olanı firuze renkli çinilerdir. Batılıların "Turkuaz" diye adlandırdığı firuze sır ile yapılmış çiniler Türk çini sanatında adeta bir sembol olmuştur. Açık mavi ile yeşil arasında muhtelif tonlara sahip olan firuze renkli çinilerin sırı, bakır oksit ile renklendirilmiş olup kalay oksit ile örtücülük kazandırılmıştır. Bu firuze renk sırın içindeki kurşun oksit miktarının

artması, sırın yeşile doğru dönüşmesine yol açar. Bu renk aynı zamanda sır altındaki hamurun terkibinde bulunan kil ve silis miktarı ile de değişmektedir. Yani çini hamurunda bulunan kil- dolayısı ile alümin – ne kadar az, silis miktarı ne kadar çok olursa, sır rengi o kadar mavi, tersine alümin çoğaldıkça da sır rengi yeşilimsi olmaktadır. (Yetkin, 1972: 155; İzzet, 1952: 579; Tamer, 1962: 362). Bütün bunlarla birlikte, kullanılan sırın çini üzerine tatbiki kalın olmuş ise bu kalınlık nedeniyle çok hoş bir derinlik ve parlaklık ortaya çıkmış aynı zamanda daha koyu bir renk elde edilmiştir. Firuze sırlı çinilerde görülen bu ton farklılıkları, sırın yapısında bulunan diğer oksitlere ve bakır oksit miktarına, çini plâkaların fırında bulunduğu yere ve fırında yakılan odunun cinsine göre dahi değişebilmektedir.

Bakır oksidin sırın içinde daha iyi çözünebilmesi için öğütme işlemi yapılmalıdır. Aksi halde çözünemeyen kısımlar yüzeyde düzensiz dağılım ve kabarcıklar meydana getirir. Daha homojen bir renk elde etmek için fritleme işlemi yapılmalıdır.

Mangan Oksit (MnO):

Sırlarda kahverengi, mor ve siyah renklerin elde edilmesinde kullanılır. MnO, MnO_2 ve $MnCO_3$' tan temin edilir. Pişme atmosferine bağlı olarak değişik renk ve karakterde sırlar elde edilebilir. Borlu sırlarda kullanıldığında kahverengi ve tonlarında sırlar elde edilirken, kurşun ve borun birlikte kullanıldığı sırlarda kahverengi, mor ve tonlarında sırlar elde edilebilir. Bol kurşunlu sırlarda yaklaşık %2-5 katkı ile kahverengi, alkalili sırlarda ise mor rengi ve tonları elde edilir. Sırlarda mangan dioksit olarak kullanıldığında çözünerek mangan oksite dönüşür. Bu dönüşüm sırasında sır yüzeyinde kabarcıklara neden olmaktadır. Mangan oksit ile de homojen bir renk elde etmek için fritleme işlemi yapılmalıdır.

Selçuklu ve Beylikler devri çinilerinde firuzeden sonra en çok kullanılan renk, mangan moru veya diğer adıyla patlıcani mordur. Birçok yapıda firuze ile birlikte kullanılmış ve bezemeye renk katmıştır. Kimi yerde açık kimi yerde siyaha yakın koyu tonlarının kullanıldığı görülmektedir. Bu koyu tonlar birçok yayında yanlışlıkla siyah veya koyu kobalt olarak zikredilmektedir.

Kobalt Oksit (CoO,Co_2O_3,Co_3O_4):

Çok güçlü bir renklendiricidir. Sırlarda açık maviden koyu kobalta kadar mavinin tüm tonlarını oluşturur. Çok sert olduğundan iyi öğütülmezse sır içinde

çözünmez ve beneklenmelere neden olabilir. Kobalt oksit diğer renk veren oksitlerle birlikte kullanıldığında çeşitli renk tonlarında sırlar elde edilebilir. Pişirme atmosferinden çok fazla etkilenmeyen kobalt oksit sırın çatlamaya karşı direncini artırmaktadır.

Selçuklu ve Beylikler devri çinilerinde en çok kullanılan üçüncü renk kobalt oksitten elde edilen mavi ve tonlarıdır.

Krom Oksit (Cr_2O_3):

Normal koşullarda, sırlara yüksek sıcaklıklarda bile yeşil rengi verir. Çinko bileşiklerinin kromlu sırlarda artan oranlarda yer almaları ile birlikte, yeşil renk giderek bozulur ve kirli gri-kahverengiye dönüşür. Alkalili sırlarda da krom ile yeşil renk elde edilir. Borlu-alkalili sırlarda ise benekli yeşil renkler oluşturulabilir. Bol kurşunlu sırlarda krom kırmızısı renk elde edilmektedir.

Demir Oksit (FeO, Fe_2O_3, Fe_3O_4):

Sırlarda katkı oranına bağlı olarak oksitleyici pişirimde sarı, kahverengi, kızıl kahverengi, şarap kırmızısı renkler elde edilir. İndirgeyici pişirimde ise gri-mavi ve koyu gri renkler oluşmaktadır. Bol kurşunlu sırlarda antimon oksit ile elde edilen sarı renk, Fe_2O_3 katkısı ile turuncu-kırmızıya dönüşmektedir. Sır bileşiminde miktarı arttıkça koyu kahveden siyaha değişen renkler elde edilebilir.

Antimon Oksit (Sb_2O_3, Sb_2O_5):

Kurşunsuz sırlarda beyaz örtücülük yaparken, kurşunlu sırlarda parlak sarı rengi oluşturmaktadır. Bol kurşunlu antimon sarısı sırlar ile turuncu ve kızıl-kahve tonunda renkler elde etme imkânı vardır. Bunun için sıra % 0,1 ile % 0,5 arasında değişen oranlarda sentetik kırmızı demir oksit katkısı yapılabilir.

Kalay Dioksit (SnO_2):

Seramik teknolojisinde örtücülük (opaklaştırma) alanında en tanınmış madde olan SnO_2 aynı zamanda birçok seramik boyasının da temelini oluşturur. Oldukça pahalı olmasına rağmen kullanımı çok yaygındır. Beyaz örtücü sır yapımında kullanıldığı gibi diğer renk verici oksitlerle kullanıldığında sırı opaklaştırır ve yüzeyinin düzgün parlak olmasını sağlar. Yüksek sıcaklıklarda beyaz opaklaştırıcı özelliğini kaybederek, sırın grileşmesine neden olabilir. Katkı oranına bağlı olarak sırlarda iğne başı ve kavlama olarak bilinen sır hatalarına neden olabilir. Daha ucuz olan alternatifi zirkon oksite göre opaklaştırıcılığı daha fazladır.

Zirkon Dioksit (ZrO_2):

Kalay oksit gibi sırları örtücü yapmada kullanılan zirkon oksidin endüstride en çok kullanılan şekli zirkon silikattır. Kalay oksitten daha ucuzdur ancak sırlarda opaklık için daha fazla miktarlarda (%5-15) zirkona ihtiyaç duyulur. Zirkonlu sırçalar endüstride en çok kullanılan sırçalardır. Bu sırçalar gerekli kaolin (%5-10) katkısıyla öğütüldüklerinde günümüzde en çok kullanılan beyaz örtücü akçini sırları elde edilir. Örtücülük zirkon silikatın ince öğütülmesi ile orantılı olarak artış gösterir. Tane inceliği 5 mikronun altında olması gerekir. Kalaylı sırlarda olduğu gibi, zirkonlu örtücü sırlar da bakır oksit katkısı ile mavi renk verirler.

Titan Dioksit (TiO_2):

Demir içermeyen saf titan oksit ile kurşunsuz sırlarda beyaz, kurşunlu sırlarda ise açık sarı renkler elde edilir. Seramik sırlarında titanın en belirgin özelliği olan matlaştırıcı ve kristal oluşturucu özelliklerinden yararlanılarak artistik sırlar elde edilir. Çeşitli oksitlerle renklendirilmiş sırlara titan dioksit katkısı ile farklı renk değişiklikleri ortaya çıkar.

Düşük sıcaklıklarda aranan özelliklerde sır tabakası elde edebilmek için hem erime sıcaklıkları düşük hem de eriticilik (flax) özellikleri yüksek Bor veya Kurşun bileşiklerinin kullanılması kaçınılmazdır. Kurşun bileşikleri toksik özellik gösterirler. Bu hammaddeler ham olarak kullanılmaları halinde birtakım sorunlar oluşturdukları için ancak fritleştirilerek kullanılabilirler. Aynı bileşimde ham bir sıra göre frit daha çabuk ve biraz daha düşük sıcaklıklarda erir. Çünkü gerek gaz çıkışı yapan reaksiyonlar gerekse bileşenlerin kendi aralarındaki reaksiyonları fritleştirme süreci esnasında gerçekleşir. Bilhassa hızlı pişirim açısından frit kullanımı kısa sürelerde düzgün yüzey oluşumu bakımından avantaj sağlamaktadır (Kartal, 1998).

Fritler:

Sır, suda çözünen ve çözünemeyen maddelerin karışımından oluşur. Suda çözünen maddelerin, seramik yüzeyine uygulanmasında kontrol edilemeyen çeşitli problemler çıkarması nedeniyle, suda çözünmez yapı kazandırılması amacı ile fritleme işlemi yapılır.

Frit, sırda kullanılan öğütülmüş hammaddelerin bir reçeteye göre hazırlanıp karıştırıldıktan sonra yüksek ısıda eritilmesi ve eriyiğin hızlı bir şekilde soğutulması neticesinde ortaya çıkan cam yapılı ara ürüne denir. Diğer bir ifade ile önceden eritilerek camlaştırılmış sırlardır.1200 °C gibi düşük sıcaklıkların altında pişirilen seramik ürünlerin sırlarında önemli oranlarda frit kullanılmaktadır. Sıcaklık düştükçe bileşimdeki frit oranı yükselir. Gözenekli kaplama malzemeleri sırlarında %90'ın üzerinde frit kullanılır. Porselen gibi yüksek sıcaklıklarda pişirilen mamullerin sır bileşimlerinde fritin yer almasına gerek yoktur. Fritler, çeşitli yüzdürücüler ilave edilerek bir sır olarak kullanılabileceği gibi sırda kullanılan diğer hammaddelere ilave edilerek yeni bir sır oluşturmak amacıyla da kullanılabilirler (Taçyıldız, 2018: 29; Kartal, 1998).

Fritlerin ham sır karışımlarına göre birtakım avantajları bulunmaktadır. Özellikle kurşun oksit gibi zehirli maddeler, fritleme işleminden sonra zararsız hale gelir. Sır daha homojen bir yapıya sahip olur. Suda çözünen maddeler suda çözünmez silikatlar haline dönüşür. Sırın ergime sıcaklığı düşer. Renkli sırların homojen ve net olması sağlanır. Sır tabakası yüzeyinde gözenek cinsinden hatalara daha az rastlanır (Taçyıldız, 2018: 29).

Frit üretiminde Kutu, Döner ve Sürekli çalışan fırınlar kullanılır. Sürekli çalışan fırın tiplerinde büyük miktarda ve ekonomik frit üretimi yapılır. Az miktarlarda ve değişik bileşimlerde frit üretiminde ise Döner ve Kutu fırınlar kullanılmaktadır.

Fritleme işlemi yapmak için sırda kullanılan öğütülmüş hammaddeler (Kurşun, Kuvars, Sodyum Karbonat gibi) kullanılacak hamura uygun bir reçeteye göre hazırlanıp homojen bir şekilde karıştırılır (Fotoğraf: 88). Karışım, fırına veya potaya yerleştirilerek eritilir. Eriyen karışım soğuk suya bırakılarak parçalanması sağlanır (Fotoğraf: 89). Sonra porselen bilyeli değirmenlerde sulu öğütme işlemi yapılır. Öğütülen fritin çok ince veya çok kalın olmaması için gerekli hesaplamaların yapılması gerekir. Aksi halde çeşitli sır hataları meydana gelebilmektedir. Öğütülen frit eleklerden süzülerek çökmesi beklenir. Suyu alınan frit sırda kullanmak üzere hazır hale gelir. Renkli sır hazırlamak için aynı işlem renk veren oksitler ilavesiyle yapılabilir.



Fotoğraf: 88 Mürdesenk (Kurşun Oksit-PbO), Kuvars



Fotoğraf: 89 Sır yapımında kullanılmak üzere hazırlanmış frit

Elde edilen frite diğer sır bileşenlerini ilave etmek gerekirse tekrar öğütme yapılır. Ancak bu öğütme işleminde de sırın belli bir tane boyutunun altına düşmemesine dikkat edilmelidir. Aksi durumda sırın akışkanlığı kötüleşir, kuruma çatlakları oluşur ve bu durum pişme esnasında sır toplanmasına ve sır çökmesine neden olur. Sırın litre ağırlığı ve akışkanlığı kaplanacak ürünün gözenek yapısına ve sırlama tekniğine bağlı olarak ayarlanır. Çini ürünlerin sırlarına akışkanlığı düzenlemek, çökmeyi engellemek ve rahat bir yapışmayı temin etmek için selüloz katkısı yapılır. Hatasız bir sırlama için sırlanacak yüzeyin temizlenmiş bilhassa tozdan arındırılmış ve gerekli miktarda sır kalınlığının uygulanmış olmasına dikkat

edilmelidir. Sırlama işlemi ürünün cinsine göre daldırma, fırça ile sürme, akıtma, püskürtme veya perde akıtma yöntemleri ile yapılabilmektedir.

Sırın astarlı veya astarsız bünyeye uygun niteliklerde olmaması durumunda çeşitli sır hataları meydana gelmektedir. En çok karşılaşılan hatalar sır çatlakları, sırda toplanma, iğne başı şeklinde delikler, kavlama, matlaşma, kaynama, akma, yüzeyde dalgalanma, lekelenme, köpürme ve renk tonu farklılıkları sayılabilir. Bu hatalar başta sırla hamur arasında uyumsuzluk olmak üzere, sırda kullanılan hammaddeler ve bunların reçete bileşiminden, sır hazırlama, uygulama ve pişirme yöntemlerinden kaynaklanmaktadır.

1.3.2. Uygulanan Teknikler

Türk sanatında seramik ürün kullanımının tespitinden bu yana çok çeşitli teknik ve özelliklerde uygulamaların yapıldığı görülmektedir. Gerek kullanım seramiklerine gerekse mimari seramiklere dair sırlı ve sırsız örnekler mevcuttur. Her türden sırsız seramikler ile kullanım seramikleri konumuz dışı olduğu için burada sadece "mimari seramik", "kâşi" veya kısaca "çini" dediğimiz ürünlerin teknikleri üzerinde durulacaktır.

Çini üretim tekniklerinin tasnifinde şüphesiz çeşitli yöntemler kullanılabilir. Örneğin teknolojik açıdan ele alınırsa, yapısal ve kimyasal özellikleri göz önünde bulundurmak gerekir. Yapısal özelliklerin başında, hamur yapısı, sırın özellikleri ve bünyeye uyumu vb. konular gelir. Kimyasal açıdan ise bünye, boya ve sırda kullanılan hammaddeler önem kazanır. Teknolojik sınıflandırmada başlangıçta, kil bünye ve kompozit bünye ayırımı yapılabilir. Kil bünye, doğadan hazır temin edilen çeşitli renklerde, özlü- özsüz, balçık veya kil olarak tabir edilen çamurla ifade edilirken, kompozit bünye, killi, kaolinli, silisli, fritli, fritsiz veya porselen bünye şeklinde birden fazla hammaddenin bir karışımı olarak ifade edilmektedir.

Çini ürünleri, bezemeli veya bezemesiz oluşlarına göre de tasnif etmek mümkündür. Mesela bezemeli çiniler motif, kompozisyon, renk veya dönem özelliklerine göre isimlendirilebilir. Bir başka tasnif yöntemi de uygulama yöntemlerine göre yapılandır. Aslında ayrı bir üretim tekniği olmayan mozaik, kazıma gibi uygulamalar bu tasnif içerisinde yer alabilmektedir. Birçok çalışmada bu

üretim ve uygulama teknikleri hiçbir tasnife tabi tutulmadan alt alta sıralanarak da ele alınabilmektedir.

Bu çalışmada bizim tercih ettiğimiz tasnif yöntemi ise sır özelliklerine göre olacaktır. Zira topraktan yapılmış bir ürünün, bezemeli veya bezemesiz olsun çini vasfını kazanabilmesi için sırla kaplanmış olması gereklidir. Sırın seramik ürünler üzerine etkisinden yukarıda söz ettik. Dolayısıyla çini ve seramik üretiminde sır çok önemli bir faktördür. Teknik açıdan sağladığı özelliklerin yanı sıra görsel açıdan da bir çekicilik kazandırmaktadır. Çini üretim tekniklerinde, sır özelliklerine göre yapacağımız tasnifte, yukarıda sözünü ettiğimiz teknolojik özellikler, bezeme özellikleri ve uygulama yöntemleri de göz önünde bulundurulacaktır.

Buna göre çini üretim tekniklerini; *Tek renk sır tekniği, sır altı tekniği, sır üstü tekniği* ve *renkli sır tekniği* olarak dört ana teknik ve bunların içinde diğer uygulama tekniklerini gruplandırmak suretiyle tasnif yapmak mümkündür:

1) Tek Renk Sır Tekniği
    a) Sırlı Tuğla
    b) Tek renk sırlı plaka çiniler
    c) Kazıma (Sahte Mozaik) tekniği
    d) Kabartma tekniği
    e) Mozaik tekniği
2) Sır Üstü Tekniği
    a) Lüster (perdah) tekniği
    b) Minai tekniği
    c) Sır üstü yaldız uygulama
3) Sır Altı Tekniği
4) Renkli Sır Tekniği

1) Tek Renk Sır Tekniği

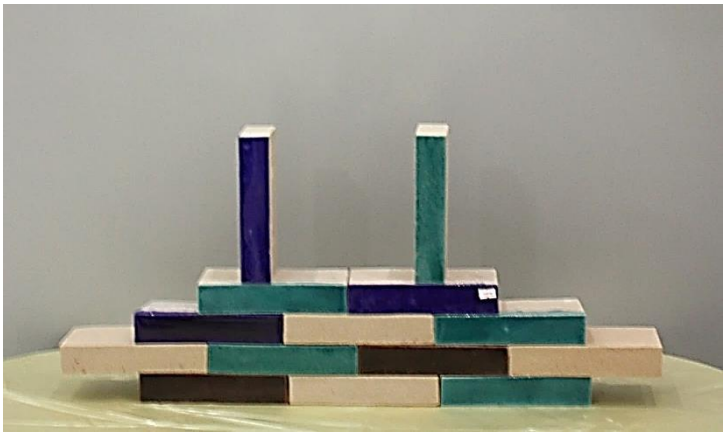
a) Sırlı Tuğla:

Tuğla ve sırlı tuğla, Türkler'in yapı gelenekleri içinde inşai ve bezeme maksadıyla kullandıkları en eski malzemelerdir. Anadolu dışında ve Anadolu'da inşa

edilen ilk yapılarda kırmızımsı ve sarımtırak renkte olan yassı kare biçimindeki sırsız tuğlalar gerek örgü sistemiyle inşai ve bezeme amacıyla gerekse kesme tuğla işçiliği ile oluşturulan tuğla mozaik dekoru ile sadece bezeme amacıyla kullanılmıştır. Bu meyanda daha çok Anadolu'daki yapılarda kullanılmış olan sırlı tuğla ise, tuğlanın Selçuklu devrinde firuze, patlıcan moru ve kobalt sırla, Beylikler devrinde bunlara ilave yeşil, sarı ve beyaz sırla kaplanıp fırınlanması ile elde edilir. Bol silisli, ince taneli ve iyi yoğrulmuş bir hamura sahip olan sırlı tuğlalar takriben 22x22x6 cm, 21x21x4 cm, 20x20x3,5 cm boyutlarında kare ve 21x10,5x4 cm, 20.5x7,5x3,5 cm boyutlarında dikdörtgen olmak üzere kalıpla şekillendirilmiştir. Minare gövdesi gibi yuvarlak satıhlar için ise özel hazırlanmıştır (Bakırer, 1972: 188). Astarın kullanılmadığı sırlı tuğlaların genellikle dar ve uzun yüzü sırlanmıştır (Fotoğraf: 90-91).

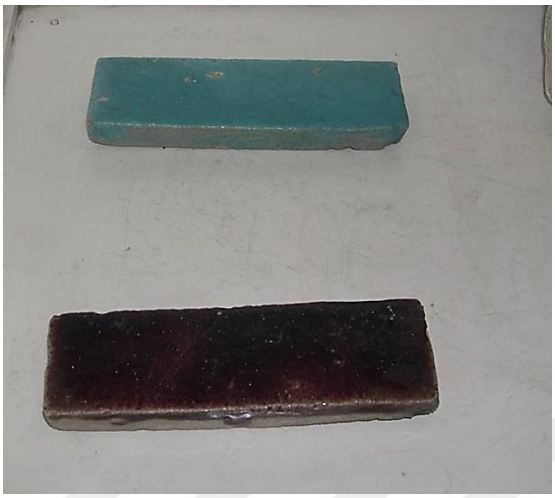


Fotoğraf: 90 Sırlı tuğla, dar yüzü sırlı



Fotoğraf: 91 Değişik renklerde sırlı tuğlalar

Bazen da sırlı tuğlanın geniş yüzü sırlanarak kaplama malzemesi olarak kullanılmıştır (Fotoğraf:92).



Fotoğraf: 92 Geniş yüzeyi sırlı tuğlalar

Metal oksitler ile hazırlanan sırın rengi ancak fırınlamadan sonra ortaya çıkar. En çok kullanılan firuze renk bakır oksit ile patlıcan moru mangan oksit ile lâcivert kobalt oksit ile yeşil krom oksit ile sarı antimon oksit ile beyaz ise kalay oksit ile elde edilir. Ayrıca yeşile yakın bir firuze için sırın kurşun oksit oranı artırılırken, tüm renklerde opak yani örtücü bir sır için kalay oksit kullanılır. Mat veya yarı mat bir renk elde etmek için ise genellikle çinko oksit kullanılmıştır. Bu şekilde hazırlanan sırlı tuğlalar genellikle tek pişirimle elde edilir. Kurutulup ölçülendirilen tuğla, astar yapılmaksızın istenilen renkte sır ile sırlandıktan sonra fırına verilir ve pişirimi sağlanır. Bu işlem bazen bisküvi ve sırlı pişirim olmak üzere çift pişirim ile de yapılır. Ham halde iken yapılan bisküvi pişirimleri genellikle 900 °C'nin üzerinde, sırlı pişirimleri ise 900 °C civarında olur. Böylece her türlü hava şartlarına karşı son derece dayanıklı olan sırlı tuğlalar, yapıların dış kısmında özellikle câmi, mescit ve medreselerin minarelerinde ve türbe cephelerinde kullanılırken, iç mekânda ise kemer, eyvan, kubbe, tonoz ve kubbeye geçişi sağlayan pandantiflerde kullanılmıştır. Normal boyuttaki tuğlalar ile şekillendirilemeyen yerlerde tuğlalar isteğe göre kesilerek kullanılmıştır.

Anadolu'da sırlı tuğlanın bezeme unsuru olarak ilk kullanımına genellikle minarelerde rastlanır. Sadece firuze veya firuze ve mor sırlı tuğlalar, kırmızımsı ve

sarımtırak renkte sırsız tuğlalarla birlikte kullanılarak geometrik kompozisyonlar ve köşeli "ma'kılı" yazılar elde edilmiştir. Tuğlaların, yatay, dikey ve diyagonal sıralanmasıyla değişik geometrik istifler oluşturulmuştur. Bu istiflere kakma sırlı tuğla veya kakma sırlı kabaralar yerleştirilerek değişik örgüler meydana getirilmiştir. Bu kakma çiniler 4x4 cm veya 4x5 cm boyutlarında olup, yüzeyleri düz kesitlidir. Kakma sırlı kabaraların ise dışa gelen yüzleri piramidal kesitlidir. 13. yüzyılın ortalarına kadar genellikle sade olan minareler, yüzyılın ortalarından itibaren daha zengin bir çini bezemeye kavuşmuştur. Sırlı tuğla ve kesme çini malzemeyle bütün minare gövdeleri geometrik şekiller, baklavalar, zikzaklar, diyagonaller, yivler, bilezikler ve kûfi yazılar ile bezenmiştir (Öney, 1988: 82). Anadolu'da sırlı tuğlanın kullanıldığı ilk minarelerden Siirt, Sivas, Kayseri ve Akşehir Ulu Camii minarelerini örnek verebiliriz. 13. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu örnekler çoğalmıştır. 14. ve 15. yüzyıl Beylikler devrinden ise Bergama Güdük Minare, Eğridir- Hızır Bey Minaresi ile Birgi Ulu Cami, Manisa Ulu Cami, İznik Yeşil Cami, Ankara Karacabey Camii, Kütahya Kurşunlu Camii minareleri örnek olarak verilebilir (Fotoğraf: 93-96).



Fotoğraf: 93 Siirt Ulu Camii Minaresi
Fotoğraf: 94 Konya İnce Minare





Fotoğraf: 95 İznik Yeşil Camii Minaresi
Fotoğraf: 96 Ankara Karacabey Camii Minaresi

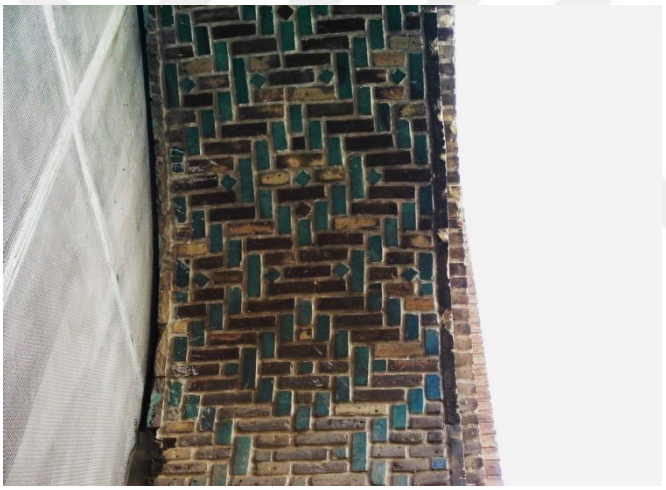
Sırlı tuğlanın dış cephede minareler haricinde kullanılmasına çok nadir rastlanır. Amasya Gök Medrese Câmii Türbesi ve Sivas Keykâvus Şifahanesi Türbesi'nin sırlı tuğla ve çini bezemeleri nadir örneklerdendir.

Sırlı tuğla, Anadolu Selçuklu ve Beylikler devri yapılarının içlerinde de sıkça kullanılan bir bezeme unsuru olmuştur. Özellikle geniş alanların kaplamasında kolay işçiliğinden dolayı daha çok tercih edilmiş ve çarkıfelek, baklava, zikzak ve çapraz örgüler gibi değişik düzenlemeler oluşturmuştur. Konya Sırçalı Medrese, Eski Malatya Ulu Camii, Konya İnce Minareli Medrese, Birgi Aydınoğlu Mehmed Bey Türbesi, Beyşehir Eşrefoğlu Camii gibi birçok yapıda sırlı tuğla bezemeye yer verilmiştir (Fotoğraf: 97-99).

Anadolu Selçuklu ve Beylikler devri yapılarında sırlı tuğla kullanımı Karahanlı ve Büyük Selçuklu yapılarında görülen ilk örneklerin devamı niteliğinde olmuş ve gelişerek daha yaygın bir şekilde uygulanmıştır. Bu bölgelerde kesintiye uğrayan gelişme Anadolu'da hızla devam etmiş ve yeni tekniklerle birlikte Osmanlı klasik devrine kadar uygulanmaya devam etmiştir.



Fotoğraf: 97 Konya Sırçalı Medrese, giriş eyvanı



Fotoğraf: 98 Eski Malatya Ulu Camii, revak kemerleri



Fotoğraf: 99 Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii, kubbe

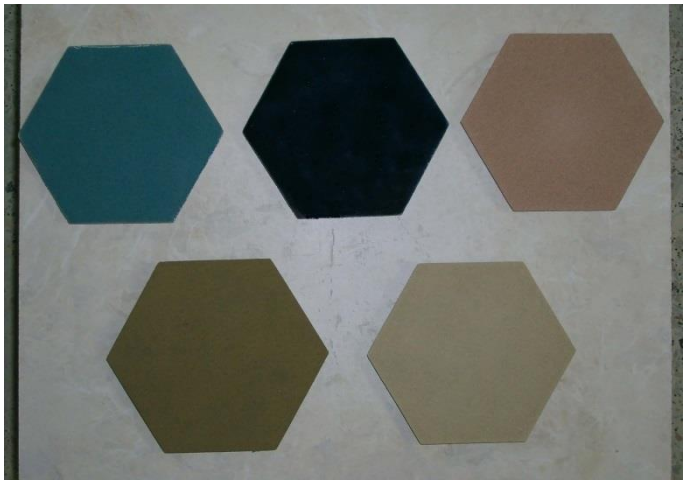
b) Tek Renk Sırlı Plaka Çiniler:

Türk çini sanatında görülen bir başka teknik, tek renk sırlı çini plakalardır. Yapılarda, daha ziyade firuze olmak üzere, mor ve kobalt renkli sırlı çiniler kaplama olarak kullanılmıştır. Sırlı tuğlaya benzer şekilde sert ve kaliteli bir çini hamuruyla yapılan bu çiniler kare, dikdörtgen, altıgen, yıldız veya üçgen şekillerde hazırlanmıştır (Fotoğraf:100-104). Silisli ve kalsiyum-alkali fritli hamur rengi, Selçuklu devrinde genellikle sarımsı kül renginde iken, Beylikler ve Osmanlı erken devrine ait bazı örneklerde sarımsı kül renginde, bazı örneklerde ise kırmızımsıdır. Sır altında bunlarda da astar kullanılmaz. Renk kullanımı sırlı tuğlada olduğu gibidir. Bu çinilerin büyük sırlı levhalardan kesme olmayıp, hamur henüz yaş iken istenilen formda kesilip sırlanarak yapıldığı kenarlarına akan sırlardan anlaşılmaktadır. Tek renk sırlı plaka çiniler genellikle duvarların ve sandukaların kaplamasında görülür. Bazen çeşitli renkte ve formda çiniler büyük geometrik kompozisyonlar oluşturmak üzere birlikte uygulanmıştır.





Fotoğraf: 100 Çini plaka üretimi
Fotoğraf: 101 Altıgen şekillendirme



Fotoğraf: 102 Ham, bisküvi ve sırlı altıgenler



Fotoğraf: 103 Tek renk sırlı kare çini plaka

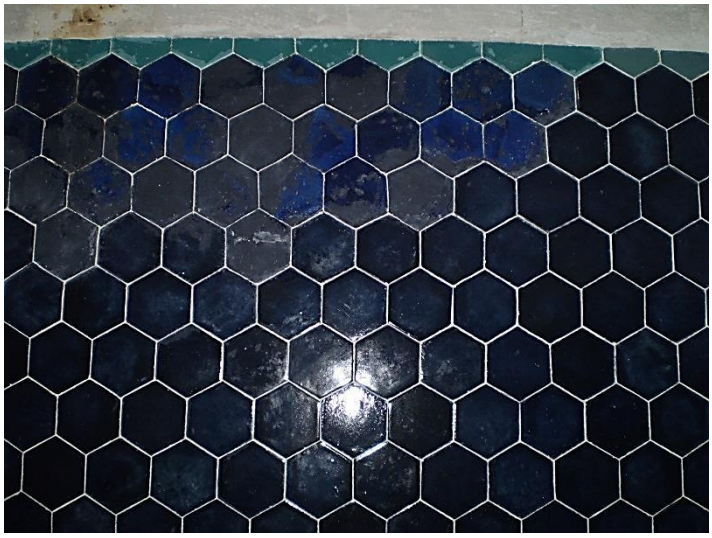


Fotoğraf: 104 Tek renk sırlı sekiz kollu yıldız ve haçvari çiniler

Konya Sırçalı Medrese eyvanında, Konya Karatay Medresesi iç mekân duvarlarında, Konya Sahip Ata Hankâhı ve Türbesi duvarları ve sandukalarında, Karaman İbrahim Bey İmareti mihrap eyvanı vb. yapılarda firuze ve kobalt renkli altıgen şeklinde çinilerden örnekler görmek mümkündür (Fotoğraf:105-106). Bursa Yeşil Türbe dış beden kaplamasında ise firuze dikdörtgen çiniler kullanılmıştır. Tokat Gök Medrese avlusu, Konya Sahip Ata Câmii mihrabı ve Kütahya II. Yakup Bey sandukası gibi örneklerde ise firuze altıgen ile patlıcan moru ve kobalt üçgen formunda çinilerden geometrik düzenlemeler oluşturulmuştur. Osmanlı erken devir yapısı olan Bursa Muradiye Camii'nde ise beyaz sırlı çiniler kullanılmıştır (Fotoğraf:107-110).



Fotoğraf: 105 Konya Sahip Ata Türbesi



Fotoğraf: 106 Karaman İbrahim Bey İmareti, eyvan



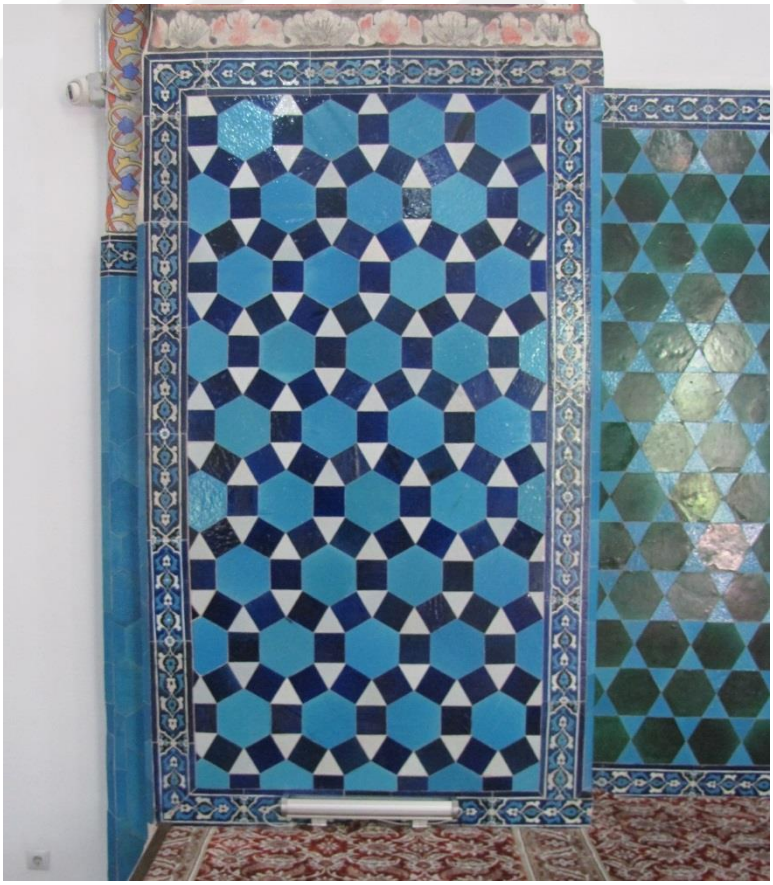
Fotoğraf: 107 Bursa Yeşil Türbe



Fotoğraf: 108 Konya Sahip Ata Camii, mihrap ayrıntı



Fotoğraf: 109 Kütahya II. Yakup Bey Türbesi



Fotoğraf: 110 Bursa Muradiye Camii

c) Kazıma (Sahte Mozaik) Tekniği:

Daha az olmakla birlikte uygulanan bir başka teknik de sır kazıma tekniğidir. Bu tekniğin uygulandığı çiniler, mozaik çinilere benzerliğinden dolayı sahte mozaik olarak da adlandırılır.

Kazıma tekniği bir üretim tekniği olmayıp uygulama tekniğidir. Tek renk sırlı firuze, patlıcan moru ve kobalt renkli çini plakalar üzerine uygulanır. Kazımanın kolay yapılabilmesi için hamur yapısının bol silisli ve yumuşak olması gerekir. Kullanılacak sırında bünye ile uyumlu, genleşme katsayısı yüksek, yumuşak alkali sır olması gerekmektedir. Bu şekilde hazırlanan bir çini plaka üzerinde çatlama ve kavlama olmadan sır kazıma işlemi yapılabilir. Sert bünyeli ve sert sırlı ürünlerde kazıma gerçekleşmemektedir.

Kazıma tekniğinde birkaç farklı yöntem uygulanmıştır. Örneklerin çoğunluğunda sırlı plaka üzerine geçirilen motif ya da yazının dışında kalan sırlı kısımların kazınması şeklinde bir uygulama yapılmıştır. Kazınan kısımlarda alttan hamur renginin gözükmesi sırlı olan motif veya yazının daha ön plâna çıkmasını sağlamıştır. Az olmakla birlikte bazı örneklerde ise motif veya yazılı alanlar kazınıp zemin sırlı bırakılmıştır (Fotoğraf:111-112). Nadir görülen bir yöntemde ise çini sırlandıktan sonra henüz pişmeden, ince uçlu bir alet ile sırlı yüzeye müdahale edilerek belli yerlerde sırın kazınması ve sonra pişirilmesi şeklinde bir uygulama yapılmıştır (Yılmaz, 2001: 594, Resim 8).



Fotoğraf: 111 Sırlı zemini kazıma yöntemi



Fotoğraf: 112 Sırlı yazı veya motifi kazıma yöntemi

Kazıma tekniği uygulanan örneklerde genellikle kazınan kısımlar boş bırakılmış ve hamur renginin görünmesi sağlanmıştır. Ancak bazı örneklerde kazınan kısımlar beyaz harç ile derz dolgusu yapılarak mozaik uygulamalara benzetilmiştir.

Kazıma tekniği, Anadolu öncesi Büyük Selçuklu devri yapılarında uygulanmıştır. 1196/1197 tarihli Meraga Kümbed-i Kabud'da bu tür örnekler görülmektedir (Fotoğraf: 33). Anadolu Selçuklu ve Beylikler devri eserlerinde ise genellikle mozaik çinilerin kullanıldığı mukarnas köşelikleri, kitabeler, usta imzaları ve rumili bordürlerde özellikle ince ve zarif işçilik gerektiren yerlerde ve motiflerin ayrıntılarında sır kazıma tekniği uygulanmıştır. Konya Sahip Ata Camii mihrabı ve Türbeye açılan sivri kemerin köşeliklerinde, Beyşehir Eşrefoğlu Camii mihrabında, Malatya Ulu Camii'nin, eyvan, kubbe kasnağı ve batı revak kemerlerindeki yazı kuşaklarında kazıma tekniğine dair çini örnekleri bulunmaktadır (Fotoğraf:113-116).



Fotoğraf: 113 Konya Sahip Ata Camii, mihrap



Fotoğraf: 114 Konya Sahip Ata Camii Türbesi, kemer



Fotoğraf: 115 Beyşehir Eşrefoğlu Süleymen Bey Camii, mihrap



Fotoğraf: 116 Eski Malatya Ulu Camii, revak

d) Kabartma Tekniği:

Tek renk sır tekniği ile yapılan bir başka uygulama biçimi kabartma tekniğidir. Oyma-kabartma şeklinde yapılan çiniler, sırlı tuğla ile birlikte Türk çini sanatının en eski örneklerini oluşturur.

Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu devri yapılarında sırlı tuğla ile birlikte kabartmalı çini örneği görmemiz mümkündür. Örneğin bir Karahanlı devri eseri olan Vabkend Minaresinin (1196/1197), celî sülüs yazı kuşağı ve hemen altındaki yatay şekilde sekiz kollu yıldız-yarım artılarla düzenlenmiş bölümde, firuze sırlı kabartmalı çiniler bulunmaktadır (Fotoğraf: 13). Sultan III. Mesud dönemine (1099-1115) ait Gazne Sarayı kazılarında ise yaklaşık 10,5 x 10,5 cm kare, yıldız veya uzunlamasına altıgen şeklinde olan killi bir hamur yapısına sahip kabartmalı çiniler bulunmuştur (Yetkin, 1986: 21; Öney, 1987: 20; Aslanapa, 1993: 53; Arık ve Arık, 2007: 30). Tek renk sır tekniği ile sırlanan çinilerde kahverengi, yeşil, mavi ve sarı renkli sırlar kullanılmıştır. Üzerlerinde kabartmalı olarak çift başlı kartal, köpek, keçi, arslan, karşılıklı çift tavus kuşu figürleri ile rûmi bezeme ve yazılar vardır (Fotoğraf: 19). Büyük Selçuklu devri yapılarından Damgan Mescid-i Cuma Minaresinin (1058) kitabe kuşağında ise, örgülü kûfi yazıların kabartma olarak işlenip firuze sırla renklendirildiği kare şeklinde çiniler bulunmaktadır (Fotoğraf: 21).

Anadolu'da ilk dönemlerden itibaren çok yoğun olmasa da kabartma tekniğinin uygulanmış olduğu görülür. Özellikle kitabe ve sanduka kaplamalarında çini plakalar üzerine yazılar, nadiren de rûmi motifler kabartma olarak uygulanmıştır. Bu tür çinilerin en erken örneğinin, bugün yerinde olmasa da, Konya Kılıçarslan Köşkü'nde bulunduğu bilinmektedir (Sarre, 1989: 7, Akok, 1966: 55).

Kabartmalı çiniler, kullanıldığı yere göre düz veya kavisli olarak, kare ve dikdörtgen çini plakalar şeklinde yapılmıştır (Fotoğraf:117). Kabartmanın oluşturulmasında birkaç yöntem kullanılabilir. Öncelikle, derin oyma-yüksek kabartma elde edilmek isteniyorsa, çamur henüz kurumamışken şablonu çıkartılan yazı veya motifin etrafı genellikle el ile oyularak çökertilmektedir (Fotoğraf:118). Alçı vb. malzeme kullanarak, kabartması yapılacak yazı veya desenin dişi kalıbı hazırlanıp kalıbın çamurla doldurulmasıyla da kabartma işlemi yapılabilmektedir.

Daha sathi kabartmalarda ise yaş çamurun üzerine kalıpla basmak suretiyle kabartma oluşturulabilir.



Fotoğraf: 117 Düz ve kavisli kabartmalı çini örneği



Fotoğraf: 118 El ile oyma yöntemi

Kabartma yapılmış çinilerin renklendirilmesinde genellikle tek renk sır tekniği uygulanır. Ancak bazı örneklerde sır altı tekniğinin uygulandığı da görülmektedir. Kabartmalı çinilerde de tek pişirim veya çift pişirim yapılabilir. Çift pişirimde önce astarlı veya astarsız şekilde bisküvi pişirimi yapılır. Daha sonra tek renk firuze, kobalt veya mor renkli sırla kaplanıp sırlı pişirimi gerçekleştirilir. Konya Sahip Ata Türbesi sandukalarında bu şekilde yapılmış örnekler mevcuttur (Fotoğraf:119). Sır altı tekniğinin uygulandığı örneklerde, beyaz astarlı çininin zemini, kobalt mavisi boya ile boyandıktan sonra plakanın tamamı şeffaf bir sır ile kaplanmıştır. Bu şekilde kabartmalı kısımlar, şeffaf sırın altında beyaz olarak görünmektedir. Konya Kılıçarslan Türbesi dış cephe saçak altındaki kitabe kuşağı çinileri bu şekildedir (Fotoğraf:120). Kabartmalı çiniler sır içi tekniği ile de renklendirilebilir. Çini plaka opak beyaz bir sır ile tamamen kaplandıktan sonra, fırınlamadan önce zemin sır içi boyalar ile renklendirilerek sırlı pişirim yapılır. Konya II. Kılıç Arslan Türbesi sanduka çinileri ve İç Karaarslan Mescidi kitabesi bu şekilde yapılmıştır (Fotoğraf:121). Astarlı veya astarsız kabartmalı çinilerde, zemin kobalt mavisi sırla, kabartmalı kısımlar şeffaf veya opak beyaz sırla kaplanarak ta uygulama yapılabilir.



Fotoğraf: 119 Konya Sahip Ata Türbesi, sanduka



Fotoğraf: 120 Konya Kılıç Arslan Türbesi, yazı kuşağı



Fotoğraf: 121 Konya Kılıç Arslan Türbesi, sanduka

e) Mozaik Tekniği:

Mozaik tekniği; tek renk sır tekniğinin uygulama yöntemlerinden biri olan ve Anadolu'da Selçuklu döneminde geliştirilerek yaygın kullanım alanı bulan bir çini bezeme tekniğidir. Mozaik çinilerin Anadolu dışındaki ilk örnekleri Büyük Selçuklu yapılarında görülür. 1147/1148 tarihli Meraga Kümbed-i Surh (Fotoğraf: 30), 1167 tarihli Meraga Kümbed-i Müdevver (Fotoğraf: 31), 1196/1197 tarihli Meraga Kümbed-i Kabud (Fotoğraf: 32) gibi yapılarda mozaik çini uygulamalarını görmek mümkündür. Ancak mozaik çininin, mimari yapılarda çok yoğun ve etkileyici biçimde kullanımı 13. yüzyılda Türkiye Selçukluları döneminde gerçekleşmiştir (Yetkin, 1972: 186).

Mimariyle bağdaşarak organik bir bütün oluşturan mozaik çini, yapımı zor ama gösterişli bir tekniktir. Anadolu Selçuklu ve bazı Beylikler devri yapılarında en fazla kullanılan bu teknik Anadolu sanatına Selçukluların yeni katkısıdır.

Mozaik tekniği ile kemer, tonoz ve kubbelerin iç bükey yüzleri, niş, duvar yüzeyleri, mihraplar ve kubbeye geçiş bölgeleri kaplanmıştır. Aynı zamanda kitabeler ve yazı kuşaklarında da kullanılmıştır.

Mozaik tekniği kısaca; İstenilen şekle göre kesip hazırlanan farklı renkteki küçük çini parçacıklarının bir araya getirilmesiyle oluşturulur. Bu işlem genellikle hazırlanan kompozisyona göre her bir parçanın büyük tek renk sırlı plakalardan kesilmesiyle gerçekleştirilir. Bu parçalar bazen istenilen forma göre hazırlanan kalıplara yaş çamurun basılmasıyla bazen de büyük kalıplara basılan çamurun yarı yaş halde iken istenilen şekle göre kesilmesiyle elde edilebilir.

Mozaik çiniler, muhtelif iş aşamalarından geçerek hazırlandığı için donanımlı bir atölyede ve yeterli sayıda çalışan gerektirir. Parçaların birleştirilmesi ise genellikle bezemenin uygulanacağı mekânda yapılır.

Bir mozaik çini uygulamasında öncelikle çini hamuru hazırlanır. İyice yoğrulan çamur birkaç gün dinlenmeye bırakılır. Mozaik çinilerde genellikle silis oranı yüksek kolay kesilebilen çamur karışımı tercih edilmiştir. Muhtelif ebatlarda hazırlanan ahşap veya alçı kalıplarda tap tap denilen usulle yani elle sıkıştırma yoluyla plakalar basılır. Doğal kurutma yöntemi ile plakaların kuruması beklenir. Eğer mozaik parçalar yarı yaş plakalardan kesilecekse plakalar deri sertliğine

ulaşınca kesilmelidir. Kuruyan plakalar tek pişirim yapılacaksa sırlama işlemine geçilir. Çift pişirim yapılacaksa önce bisküvi pişirimi yapılır. Bu ilk pişirim hamurun özelliğine ve kullanılacak yere göre 800 ila 900 °C'de gerçekleşir. Gerek pişirme işlemi gerekse soğutma işlemi yavaş yapılmalıdır. Mozaik çini yapımında kullanılacak çinilerde kesinlikle astar kullanılmaz. Bisküvi pişirimi tamamlanan plakalar veya mozaik parçalar renklendirilmiş sır ile kaplanarak pişirilir.

Selçuklu mozaik çinilerinde firuze, kobalt mavisi ve patlıcan moru olmak üzere üç ana renk vardır. Hâkim renk firuzedir ve açık maviden koyu yeşile kadar yüzlerce farklı tonda firuze elde etmek mümkündür. Bakır oksit ile elde edilen firuze sır, oksit miktarına ve uygulama kalınlığına göre değişik tonlarda olabilmektedir. Ayrıca bünyede kullanılan malzemelerin oranları ve fırın atmosferi de ton farklılıkları oluşturabilmektedir. Aynı şekilde kobalt oksit ile maviden koyu kobalta kadar farklı tonlarda mavi renk elde edilir. Patlıcan moru ise mangan oksit ile yapılır. Bu renklerin içinde en zor olanı patlıcan morudur. Oksit miktarına ve uygulama kalınlığına göre kahverengimsi veya siyahımsı bir görüntü verebilir. Bazen çininin yapıda bulunduğu ortamın karanlık olmasından veya ışığın geliş açısından dolayı da böyle algılanabilir. Bazı yayınlarda yanlış olarak zikredilen kahverengi ve siyah renk tanımlaması bundan dolayıdır. Renkli sırlar, hazır sırın içine oksit ilavesi yapılarak hazırlanıyor ise çok iyi karıştırılmalıdır. Ancak en iyi sonuç için fritleme yapmak gerekir. Ayrıca renkli sırların içerisine kalay oksit ilavesi ile opak yani örtücü, çinko oksit ilavesi ile de mat bir görüntü elde edilebilir.

Sırlanan çinilerin istenilen özelliklerde olması için her rengin fritleme ile elde edilmesi ve sır yapısının bünyeye uygun olması gerekir. Böylece pişme dereceleri daha kolay kontrol edilebilir. Ortalama sırlı pişirim 900 °C civarında yapılır. Sırlı ürünlerin pişirimi ve soğutulması da yavaş yapılmalıdır. Bu şekilde yapılan çinilerde arada astar tabakası olmadığı için sır doğrudan bünye ile kaynaşmakta ve daha iyi sonuç alınmaktadır.

Sırlı pişirimi tamamlanan çinilerden yaş iken kesilip formu verilen parçalar ile kalıp yöntemi ile formu verilen parçaların montaj işlemine geçilir. Eğer büyük sırlı plakalardan kesme işlemi yapılacaksa her bir motifin şablonu çıkartılır ve sırlı plaka üzerine çizilerek kesici yardımıyla kesme işlemi yapılır (Fotoğraf: 122).



Fotoğraf: 122 Mozaik çinide kullanılacak parçaların hazırlanması

Çini kesme işlemini yapan kişiye "Kâşitraş"[47] denilir. Bu yöntemi kullanabilmek için çini plakalarımızın bünye ve sır yapısının kesilebilir mahiyette olması gerekir. Mozaik çini parçalar arkaya doğru konik şekilde kesilmelidir. Bu şekilde parçaların montajı esnasında araya harcın girmesi ile tüm parçaların daha iyi birleşmesi temin edilir.

Kesilen parçaların birleştirilmesi de ayrı bir işlem gerektirir. Farklı renklerdeki parçalar, uygulanacak desene göre, sırlı yüzleri aşağı gelecek şekilde düz bir yere yerleştirilir ve üzerine alçı veya kireç karışımlı kirli beyaz renginde bir harç dökülerek belirlenen ölçülerde birleştirilir (Fotoğraf: 123). Bazı uygulamalarda parçalar arasındaki derz boşluklarının geniş bırakılmasıyla kirli beyaz zemin renginin tezat oluşturmasından faydalanılmıştır (Fotoğraf: 124).

[47] Hakkı İzzet, bu kesme işini yapan işçilere "Kâşitraş" denildiğini belirtmektedir (İzzet, 1950: 110). Faik Kırımlı ise mi'mârî çini ustalarına "Kâşitraşan" demektedir (Kırımlı, 1981: 96). O.Aslanapa ve G.Öney ise "Kâşitraş" tabirini sır kazıma tekniği olarak kullanmıştır (Aslanapa, 1993:148; Öney, 1976: 11)



Fotoğraf: 123 Mozaik çini parçaların belli ölçülerde birleştirilmesi



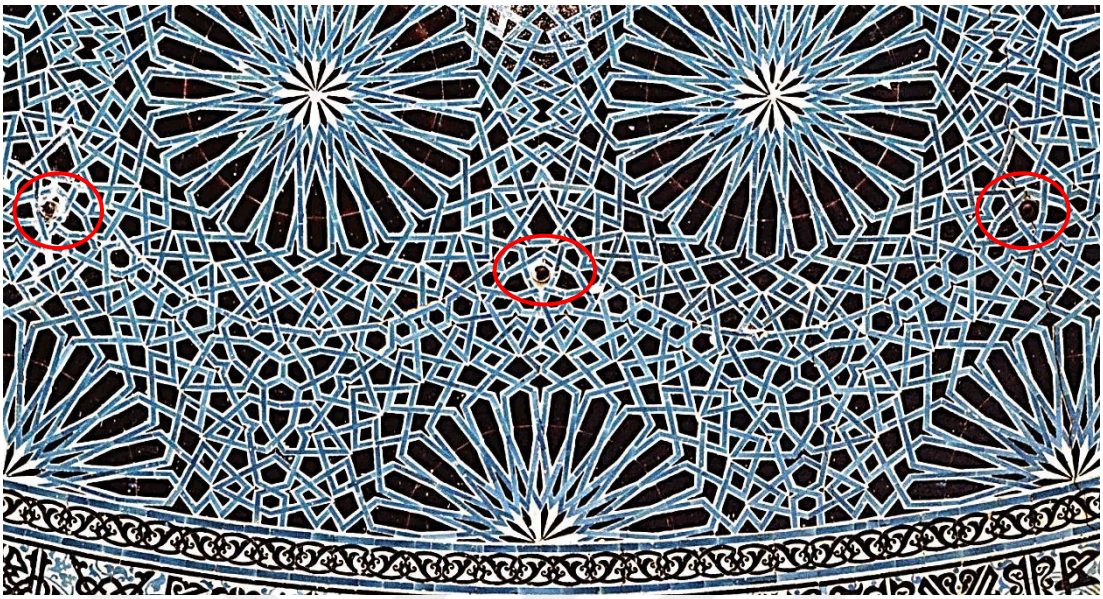
Fotoğraf: 124 Harç zeminli mozaik çini uygulaması

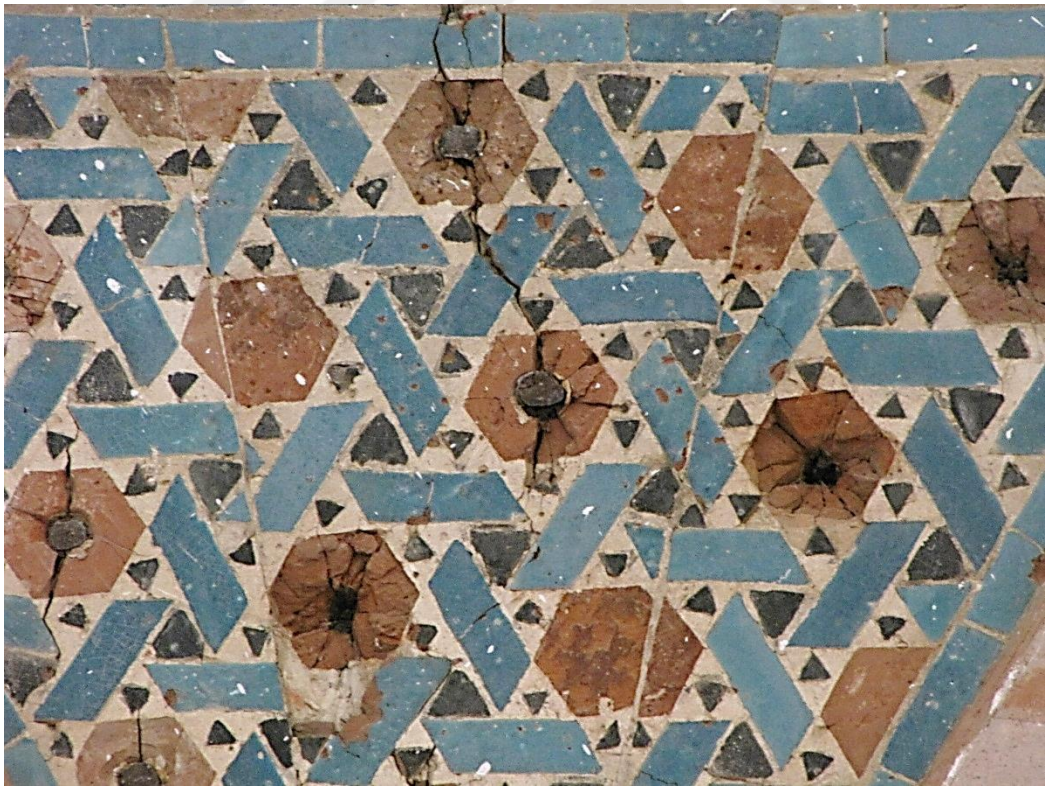
Belirli ölçülerde hazırlanan bu plâkalar bir harç vasıtasıyla yapılara tatbik edilir. Tarihi yapılarda çoğu zaman bu plâkaların birleşim yerlerini tespit etmek güç olmaktadır. Uygulamalara göre bu ek yerleri, plâkaların tatbik işinden sonra derz ile kapatılmış, böylece yekpare bir görüntü oluşması sağlanmıştır (Fotoğraf: 125). Mozaik çinilerin bu şekilde plâkalar halinde oluşturulduğu yapılardaki dökülen kısımlarından ve yerleşim izlerinden açıkça anlaşılmaktadır (Fotoğraf: 126). Bazı örneklerde büyük ölçülerde birleştirilmiş mozaik çini bloklar çiviler yardımı ile sabitlenmiştir (Fotoğraf: 127). Yapıda uygulanacak yere ve montaj gerekliliklerine göre mozaik çini parçaların sıva üzerine tek tek yapıştırılması da mümkündür.





Fotoğraf: 125 Uygulamada ek yerlerinin derz harcı ile kapatılması
Fotoğraf: 126 Belli ölçülerde hazırlan birimlerin yerleşim izleri

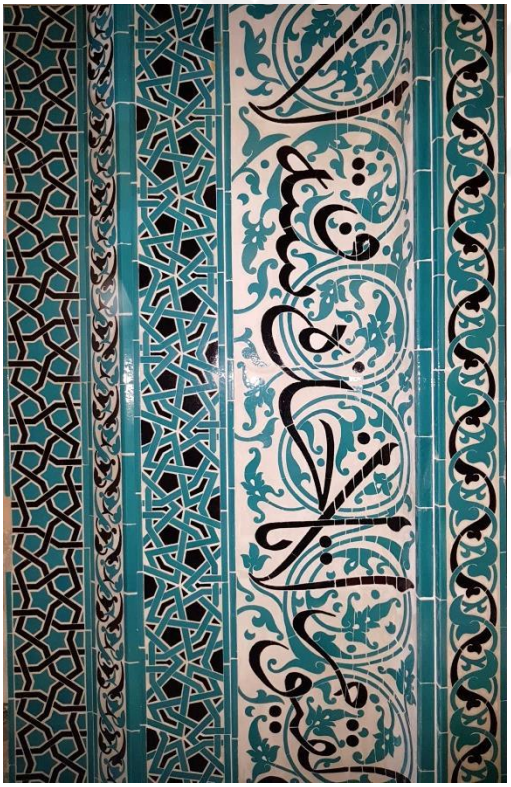


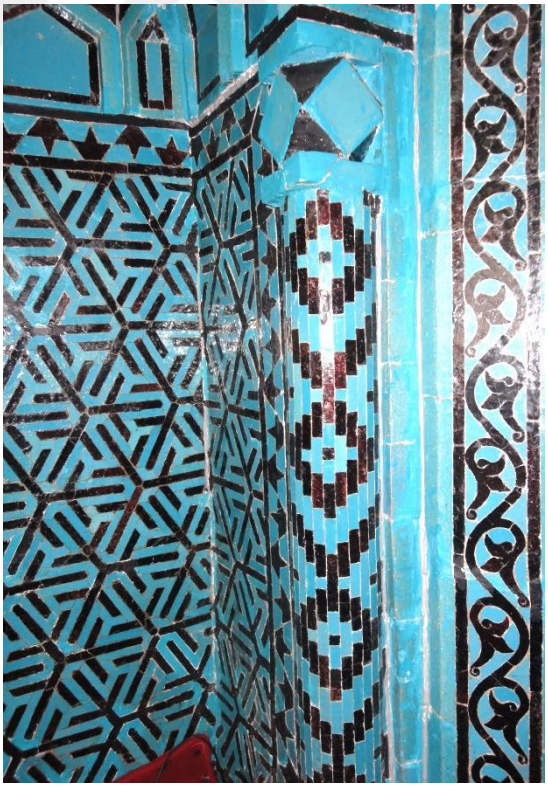


Fotoğraf: 127 Belli ölçülerde hazırlan birimlerin çivi ile sabitlenmesi
(Konya Karatay Medresesi- Selçuk İsa Bey Camii)

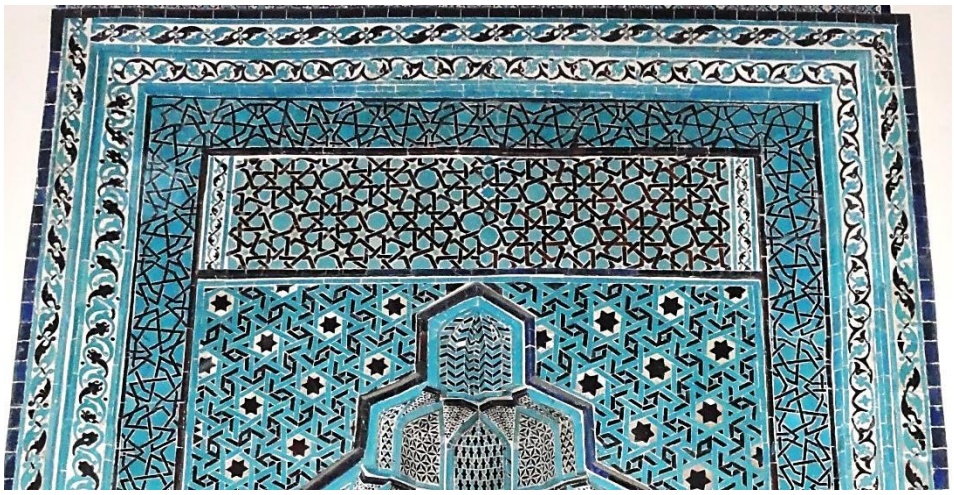
Mozaik çini, yuvarlak ve düz satıhlar, geometrik ve yuvarlak hatlı yazılar ve rûmili kompozisyonlar için uygun bir teknik olduğundan çok zengin ve girift uygulamalarda kullanılmıştır. Özellikle mihraplarda çok başarılı örnekler görülür. Türk-İslâm mimarisinde ilk kez Anadolu Selçuklu devrinde mozaik çini bezemeli mihraplarla karşılaşırız (Öney,1987: 46). Aynı uygulama Beylikler devrinde de devam etmiştir. Bu mihraplar geometrik ağlar, rûmili kompozisyonlar, kûfi ve celî yazılarla bezelidir.

En önemli örneklerin başında Konya Alâeddin Câmii (Fotoğraf: 128), Sadreddin Konevi Câmii (Fotoğraf: 129), Sahip Ata Câmii (Fotoğraf: 130), Beyhekim Mescidi (Fotoğraf: 131), Kayseri Kölük Camii (Fotoğraf: 132), Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii (Fotoğraf: 133) ve Birgi Ulu Camii (Fotoğraf: 134) gibi yapıların mihraplarını sayabiliriz.

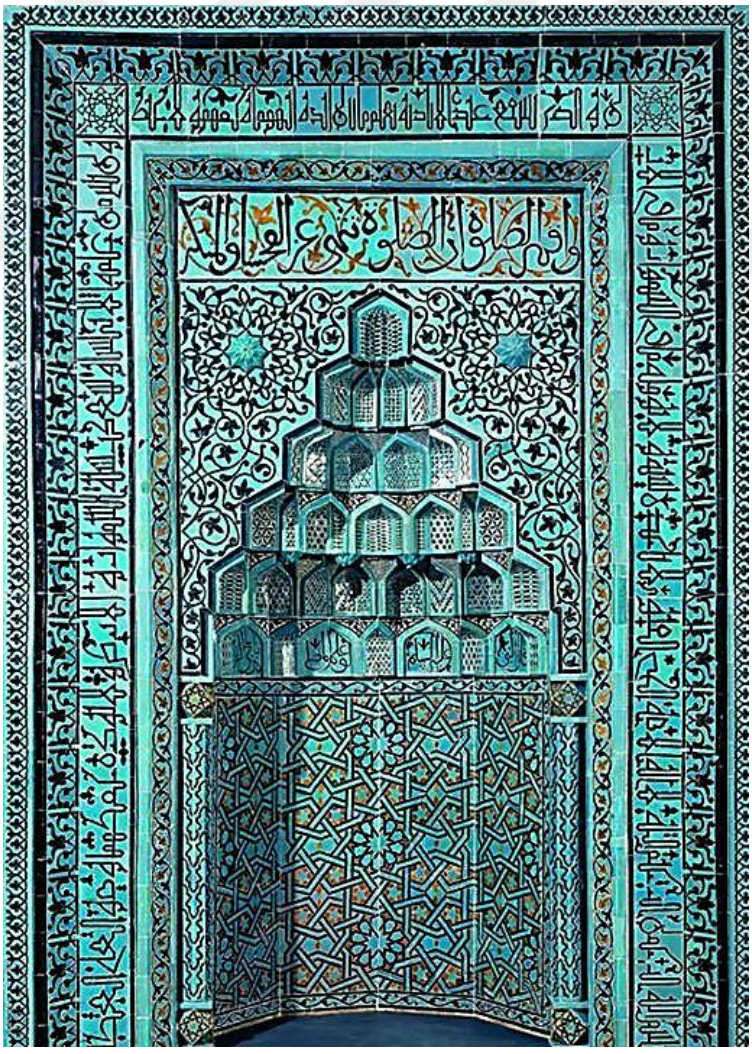




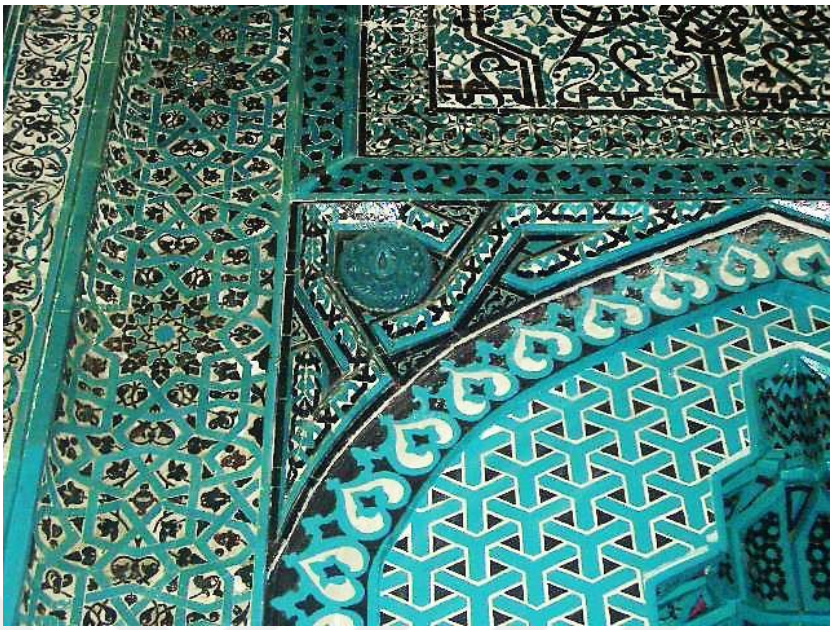
Fotoğraf: 128 Konya Alaeddin Camii Mihrabı, ayrıntı
Fotoğraf: 129 Konya Sadreddin Konevi Camii Mihrabı, ayrıntı



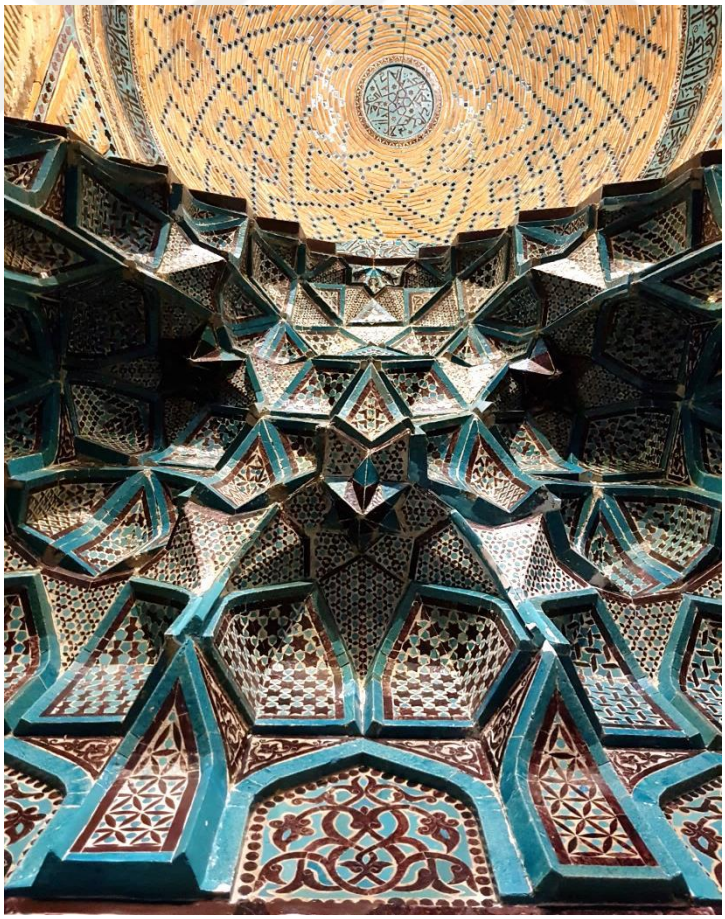
Fotoğraf: 130 Konya Sahip Ata Camii Mihrabı, ayrıntı



Fotoğraf: 131 Konya Beyhekim Mescidi Mihrabı



Fotoğraf: 132 Kayseri Kölük Camii Mihrabı, ayrıntı



Fotoğraf: 133 Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii Mihrabı, ayrıntı



Fotoğraf: 134 Birgi Ulu Camii Mihrabı, ayrıntı

Mozaik çini, mihraplardan başka Konya Karatay Medresesi'nde ve Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Türbesi'nde olduğu gibi kubbelerde (Fotoğraf:135-136), yine aynı medresede ve Konya Alâeddin Camii ve Selçuk İsa Bey Camii'nde olduğu gibi kubbeye geçişlerde (Fotoğraf: 137-138) kullanılmıştır.



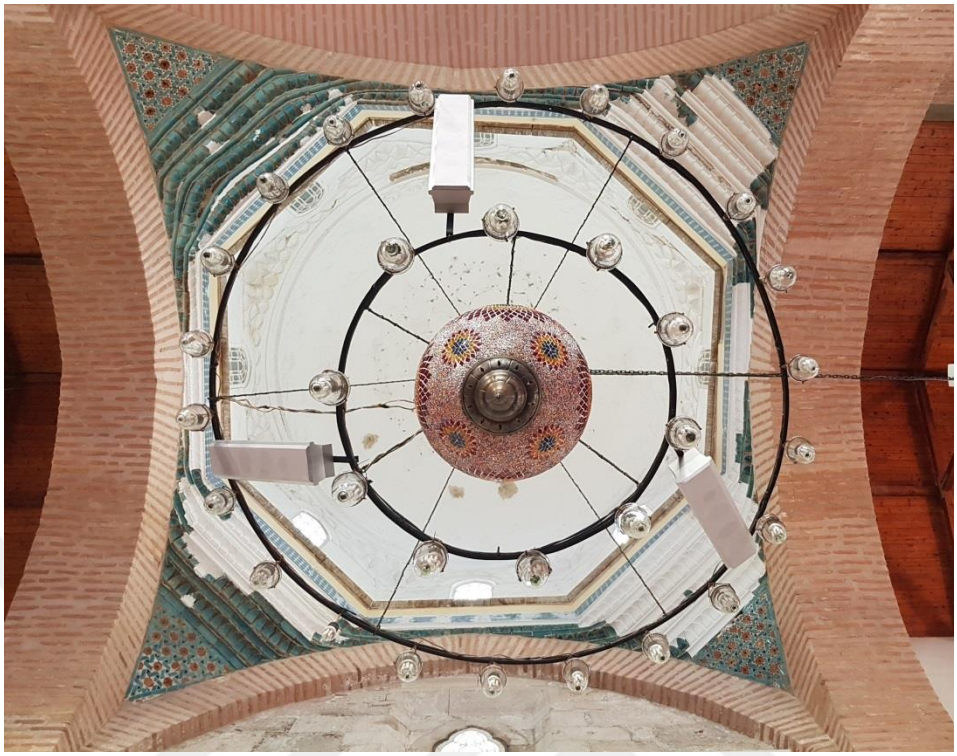
Fotoğraf: 135 Konya Karatay Medresesi Kubbesi



Fotoğraf: 136 Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Türbesi Kubbesi



Fotoğraf: 137 Konya Alaeddin Camii, kubbeye geçiş



Fotoğraf: 138 Selçuk İsa Bey Camii, kubbeye geçiş

Konya Karatay ve Sırçalı Medrese ile Malatya Ulu Camii'ndeki gibi eyvanlarda (Fotoğraf: 139-140), nişlerde ve duvarlarda, Sivas I. İzzeddin Keykavus Türbesi, Konya Mevlâna ve Sahip Ata Türbelerindeki gibi nadir olarak sandukalarda kullanılmıştır (Fotoğraf: 141).

Mozaik çini tekniği mimari yapılarda bezeme unsuru olarak değerlendirilirken bazen tek başına bazen de tuğla, taş ve alçı ile birlikte ele alınmıştır. Anadolu'daki ilk yapılarda ana yapı malzemesi olan taşın yanı sıra tuğla ve sırlı tuğla kullanılmıştır. İlk eserlerdeki taş ve tuğla bezemeye daha sonra sırlı tuğla ve mozaik çini katılarak yapılar renklendirilmiştir. Mimari eserlerde kullanılan sırlı tuğla ve mozaik çini örnekleri bazen aynı yapıda bir arada, bazen de ayrı ayrı yapılarda ele alınmıştır.

a



Fotoğraf: 139 Konya Karatay Medresesi Eyvanı



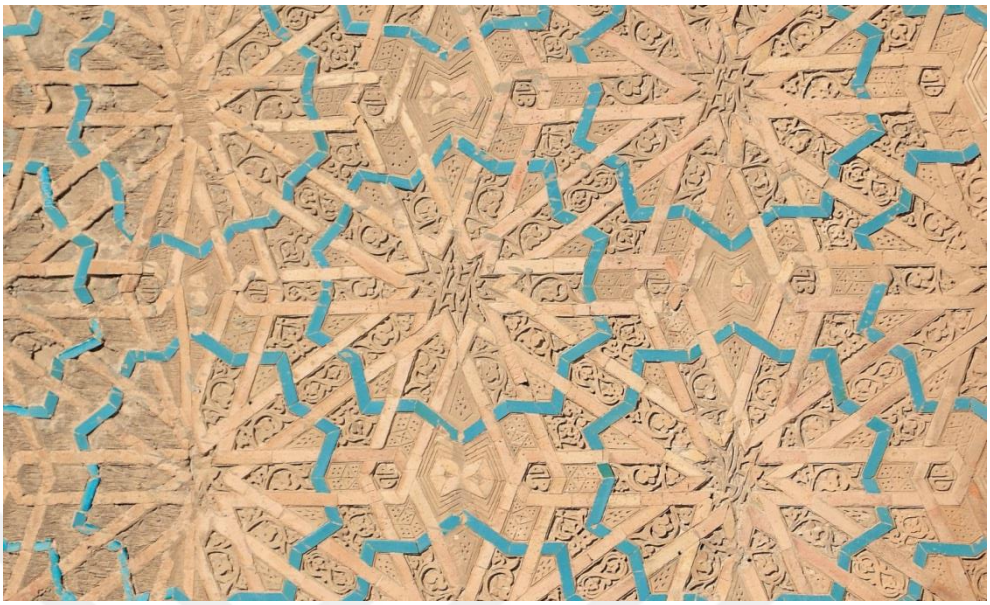
Fotoğraf: 140 Konya Sırçalı Medrese Eyvanı



Fotoğraf: 141 Konya Mevlâna Türbesi'nde mozaik çinili sandukalar

Çinili bezemede, Karahanlı ve Büyük Selçuklu döneminde başlayan ve Anadolu'da Türkiye Selçukluları ile devam eden en yaygın yöntem mozaik çininin tuğla ile birlikte kullanılmasıdır. Bu bezeme, büyük sırlı plakalardan kesilen çini parçalarının ve çeşitli formlarda hazırlanmış tuğla parçalarının belli bir kompozisyon içinde harç ile birleştirilmesiyle meydana getirilmiştir. Öncesinde tuğla mozaik tekniğinin olduğu bu yöntem mozaik çininin de temelini oluşturur. Nahçivan Mü'mine Hatun Kümbeti ve Sivas İzzettin Keykavus Şifahanesi'ndeki uygulamalar buna örnek verilebilir (Fotoğraf: 142-143).

Mozaik çininin birlikte kullanıldığı bir diğer malzeme ise taştır. Tuğlada olduğu gibi taş parçaları ile çini parçalarının birlikte kullanıldığı örneklerin yanı sıra taş üzerine yapılmış bezemenin belli yerlerine çini parçaları yerleştirmek suretiyle yapılan örnekler de mevcuttur. 'Tuğla-mozaik çini' uygulamasına göre, 'taş-mozaik çini' uygulaması daha azdır. Divriği Kale Camii ve Balat İlyas Bey Camii örnek verilebilir (Fotoğraf: 144-145).



Fotoğraf: 142 Nahçıvan Mü'mine Hatun Kümbeti, ayrıntı
(Büyük Selçuklu Mirası'ndan: Konya Selçuklu Belediyesi Yayınları)



Fotoğraf: 143 Sivas I. İzzeddîn Keykâvus Türbesi

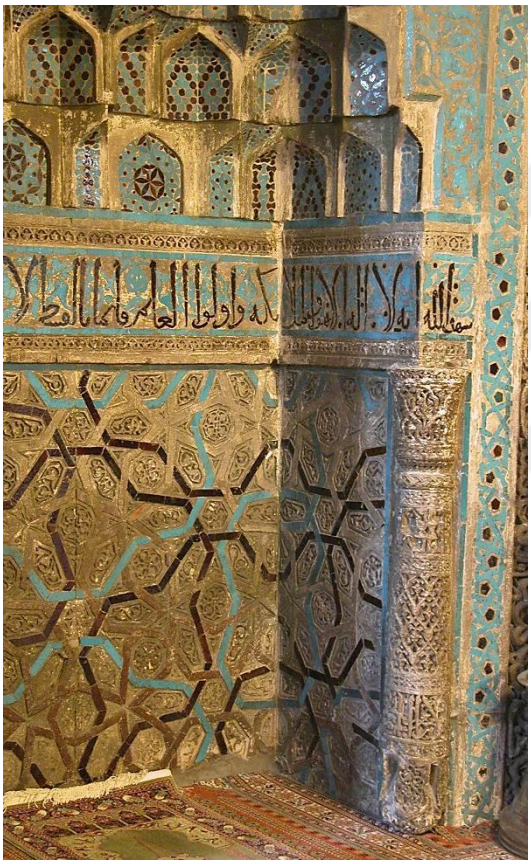


Fotoğraf: 144 Divriği Kale Camii Taç Kapı, ayrıntı (O. Arık'tan)



Fotoğraf: 145 Balat İlyas Bey Camii, çini bezeme

Mozaik çininin alçı ile birlikte kullanıldığı örnekler de vardır. Ankara Arslanhane Camii ve Ermenek Ulu Camii'nde olduğu gibi, alçı ve çininin birlikte bir kompozisyon oluşturduğu uygulamaların yanı sıra alçı kullanılarak yapılmış bir mimari elemandaki bezemenin belli yerlerine çini parçaların kakma yöntemiyle yerleştirildiği örnekler de görülmektedir (Fotoğraf: 146-147).





Fotoğraf: 146 Ankara Arslanhâne Camii Mihrabı, ayrıntı
Fotoğraf: 147 Ermenek Ulu Camii Mihrabı, ayrıntı

Mozaik çininin yukarıda zikrettiğimiz örneklerde olduğu gibi en yaygın kullanımı harç ile birleştirilerek yapılan uygulamadır. Bu yöntem ile düz veya kavisli yüzeylere daha kolay uygulama yapılabildiği için mimari bezemelerde çokça tercih edilmiştir.

Mozaik çini tekniği, Beylikler devri yapılarında da uygulanmaya devam etmiş, Osmanlı erken dönemde nadiren kullanıldıktan sonra tamamen terk edilmiştir. Özellikle Bursa yapılarında ve İstanbul Çinili Köşk'te görülen mozaik çiniler renk, desen ve uygulama biçimi açısından önceki dönemlerden ayrılır. Bu dönemde ortaya çıkan renkli sır tekniğiyle meydana getirilen kompozisyonlar ve renkler, adeta mozaik çinilerde tekrarlanmıştır. Firuze, kobalt ve mor renklere, beyaz, sarı, yeşil gibi renkler eklenmiştir. Selçuklu ve Beylikler devri mozaik tekniğinde parçalar arasında farklı ölçülerde derz boşlukları görülürken, Osmanlı erken dönem yapılarındaki mozaik tekniğinde derz boşlukları görülmez. Adeta renkli sır tekniğinin mozaik tekniğine uyarlanmış halidir. Uzaktan bakılınca renkli sır tekniği ile yapılmış çiniler olduğu hissi uyandırır.

Mozaik çiniler, Anadolu dışında ise özellikle İlhanlı ve Timur dönemlerinde Azerbaycan ve İran başta olmak üzere tüm Orta Asya Türk coğrafyasında, ayrıca Hindistan, Pakistan, Fas, Tunus ve Endülüs'e kadar geniş bir bölgede farklı renk, desen ve kompozisyon anlayışı ile uygulanmıştır. Günümüzde bu bölgelerin bazılarında halen geleneksel yöntemlerle mozaik çini tekniği yaşatılmaya çalışılırken, tekniğin geliştirildiği Anadolu'da maalesef unutulmuştur. Bu nedenle pekçok Selçuklu eserinin çini bezemesi harap halde beklemektedir. Restorasyon programına alınanlarda ise ya imitasyon çiniler kullanılmakta ya da sıva ile tamamlanarak boyanmaktadır.

2) Sır Üstü Tekniği

a) Lüster (Perdah) Tekniği:

Lüster veya Perdah olarak adlandırılan bu teknik, seramik ürünlerde yanardöner parıltılı bir yüzey meydana getiren bir sır üstü tekniğidir.

İslâm Sanatında lüster çinilerin, ele geçen buluntulara göre ilk olarak 9. yüzyıl başlarında Abbasi hâkimiyetindeki Samarra, Bağdat ve Kûfe şehirlerinde üretildiğine inanılmaktadır (Çizer, 2010: 19). 1911-1913 yılları arasında Samarra bölgesinde E. Herzfeld ve F. Sarre öncülüğünde yürütülen ve 1. Dünya savaşı nedeniyle tamamlanamayan kazılarda, kare şeklinde lüster tekniğinde çinilerin yanı

sıra, yeşil ve sarımsı sırlı altıgen ve kare çiniler bulunmuştur (Akurgal, 1944: 529; Arık ve Arık, 2007: 28; Öney, 1987: 15; Yetkin, 1986: 13; Cezar, 1977: 278). Bölgedeki Cevsaku'l Hâkânî Sarayı kalıntılarında bulunan lüster tekniği ile yapılmış duvar çinileri, sarımsı beyaz iri gözenekli hamur yapısına sahip olup, beyaz sırları üzerindeki lüster bezemesinde kahverengi, sarı, kırmızı ve turuncu renkler görülmektedir (Yetkin, 1988: 52; Öney, 1987: 16; Öney, 1976: 13; Cezar, 1977: 278).

Daha önce seramik ürünlerde görülmeyen lüster tekniğinin, ilk olarak cam eşyalarda uygulandığı, Mısır'da 4. ve 5. yüzyıllardan itibaren cam ustalarının bu tekniği bildikleri ifade edilmektedir (Çizer, 2010: 19). Irak'ta ise, cam ustalarının lüster tekniğini seramikçilerden en az yüz yıl önce uyguladıkları anlaşılmaktadır. Her zaman bir arada çalışan cam ve seramik ustaları birbirlerinden malzeme ve teknik konularda faydalanmışlardır. Bir çeşit cam olan sırın, özellikle opak sırın üzerine lüster uygulamasını seramikçiler cam ustalarından öğrenmişlerdir (Çizer, 2010: 19; Blair ve Bloom, 2007: 122). Ancak şu kadarını ifade etmeliyiz ki lüster tekniği, Abbasi devri seramik ustalarının bu sanata getirmiş oldukları önemli bir yeniliktir.

Seramik ürünlerde madeni bir ışıltı sağlayan lüster tekniğinin ortaya çıkması çeşitli nedenlere bağlanır. Genel olarak Sasani maden sanatından etkilenildiği ve bazı hadislerde altın ve gümüş eşyanın lüks görülerek kullanımının yasaklanması, bu nedenle aynı etkiyi veren lüster kapların ortaya çıktığı ifade edilir (Arık ve Arık, 2007: 27; Aslanapa, 1990: 6; Yetkin, 1988: 54; Hillenbrand, 2005: 53; Öney, 2004: 62).

Lüster tekniği, Irak'tan sonra Mısır'da Fatımî döneminde daha ziyade kullanım seramiklerinde görülür. Tunus'ta Kayravan şehrindeki Seydi Ukba Camii'nin mihrabında (9. yüzyıl) ise, Bağdat'tan getirildiği düşünülen lüster çiniler bulunmaktadır (Fotoğraf: 40). Kare şeklindeki lüster çiniler, stilize motifler ve geometrik desenler ile bezelidir (Arık ve Arık, 2007: 28; Öney, 1987: 16).

Bu tekniğin asıl gelişimi, 12. yüzyılda İran'da Büyük Selçuklu sanatıyla başlar ve İlhanlı devrinde devam eder. İran'da Rey, Kâşân, Curcan ve Save gibi şehirler önemli çini merkezleridir (Öney, 1987: 16-23). Lüster tekniği 13. yüzyılda Endülüs'e kadar ulaşmıştır (Çizer, 2010: 61-66).

Anadolu Selçuklu sanatında, günümüze ulaşamayan saray ve köşklerde kullanılan lüster çinilerinin en zengin örnekleri Beyşehir Kubad Abad Sarayı kazılarında bulunmuştur. Sekiz kollu yıldız ve haçvari formundaki çiniler üzerinde çeşitli av sahneleri, hayvan ve insan figürleri ile kıvrık dal ve rûmi motifler bir arada kullanılmıştır (Fotoğraf: 148). İnsan figürlerinin genellikle saray ileri gelenleri ve hizmetkârları canlandırdığı kabul edilmektedir. Ayrıca olağanüstü güçlerine inanılan, büyülü ve sembolik yaratıklar olarak kabul edilen sfenks, siren, grifon, çift başlı kartal, ejder, tavus ve çeşitli kuş tasvirleri bulunmaktadır (Öney, 1987: 48). Benzer örnekler, Kayseri Keykubâdiye, Hasankeyf Büyük Saray, Antalya'daki Aspendos antik tiyatrosunun Selçuklular zamanında saray olarak kullanıldığı dönemden kalan çinilerinde ve Konya II. Kılıç Arslan Köşkü'nde de görülmektedir. Aynı dönemden lüsterli kullanım seramiklerine dair örnekler ise Kars/Ani (Karamağaralı ve Yazar, 2007: 123-131), Ahlat (Karamağaralı, 2007: 135-153), Kubad-Abad (Arık, 2000), Hasankeyf (Arık ve Arık, 2007: 242) ve Samsat kazılarında (Bulut, 2007: 173-197) ortaya çıkarılmıştır.



Fotoğraf: 148 Beyşehir Kubad Abâd Sarayı, lüster çini

Bir sır üstü tekniği olan lüster çiniler, sır altı çiniler ile aynı hamur yapısına ve benzer motiflere sahip olup bezemede her ikisi bir arada kullanılmıştır. Hamuru, bol silisli, sarımtırak ve parmakla ezilecek kadar yumuşak bir yapıya sahiptir. Genellikle astar bulunmayan sekiz kollu yıldız, altıgen ve haçvari gibi çini formlarda uygulanmıştır.

Lüster tekniği, adını kullanılan lüster boyalardan almaktadır. Geleneksel kullanımda bu boyalar, bakır ve gümüş bileşiklerinin kil macunu haline getirilmesiyle elde edilmiştir. Gönül Öney'in tarifine göre lüster; "*Gümüş ve bakır oksidin, kırmızı veya sarı toprak boyayla birlikte sülfür karışımı ve sirkeyle halledilmesiyle hazırlanır*" (Öney, 1987: 15).

Lüster tekniği, oldukça zor ve çok safhalı bir tekniktir. Bu teknikte birden fazla fırınlama yapılmaktadır. Genellikle çift pişirim yapılmakla birlikte üç pişirimde yapılabilir. Çift pişirimde ilk olarak hamur ve sır, ikincisinde daha düşük derecede lüster boyalar pişirilir. Üç pişirimde ise sırasıyla bisküvi pişirimi, sırlı pişirim ve lüster pişirimi yapılır. Lüster, çeşitli sırlar üzerine uygulanabilmektedir fakat tercih edilen ve en iyi sonuç alınan sır, alkali-kalaylı opak beyaz sırdır (Çizer, 2010: 120).

Geleneksel uygulamada, sır pişirimi yapılan ürünün üzerine lüster bezeme, serbest fırça yöntemi kullanılarak yapılmıştır. Bezemede bazen motifler bazen zemin boyanmış, bazen de boyanan kısımlar kazınıp silinerek çeşitli motifler oluşturulmuştur. Genellikle opak beyaz sır üzerine yapılan bu uygulama nadiren firuze ve patlıcan moru sır üzerinde de görülür. Boyaması biten ürünler odunlu fırınlarda havasız dumanlı (indirgen) bir ortamda 600-700 °C'de pişirilirmiştir. Bu pişirimde maden oksitli boyalar yumuşayan sır üzerinde bir film tabakası oluşturmuş, bu tabakanın ıslak bir bezle silinmesiyle, altın gibi parlayan, yeşilimsi sarıdan, kırmızımsı kahverengiye kadar değişik tonlarda yanardöner madeni parıltı ortaya çıkmıştır. Bu değişik tonların ve parıltının oluşması, lüster boyanın özellikleri, ince veya kalın uygulanması, özelliklede pişirim yönteminden kaynaklanmıştır. Kubad-Abad örneklerinde beyaz sırlı lüster çinilerde bu etki görülürken, firuze ve patlıcan moru çinilerde aynı etki görülmemektedir (Fotoğraf: 149).



Fotoğraf: 149 Beyşehir Kubad Abâd Sarayı, mangan moru lüster çini

Bazı lüster çinilerde madeni parıltının yanı sıra firuze ve mavi renklerin kullanıldığı da görülmektedir. Büyük Selçuklu, İlhanlı, ve Anadolu'daki uygulamalarda bu çeşit örnekler görmek mümkündür (Fotoğraf: 150). Bu renkler sır altı değil sır içi yöntemiyle oluşturulmuştur (Öney, 1987: 22; Arık ve Arık, 2007: 332-334; Çeken, 2007: 18). Lüster çinilerde uygulanan sır içi yönteminde ürün opak beyaz sırla kaplanır ve kurumaya bırakılır. Kurumuş yüzeye desende geleceği yerlere göre firuze veya mavi sır içi boyalar sürülür. Sır içi boya bir nevi renklendirilmiş sırdır. Daha sonra sır pişirimi yapılır ve çıkan ürünün üzerine lüster bezeme yapıldıktan sonra düşük derecede tekrar pişirilir. Sır içine uygulanan renkler tahrir çizgisiyle sınırlandırılmadığı için çoğu zaman dağınık bir görüntü verir. Lüster tekniğinde kullanılan bu renklerin sadece sır içi olarak değil, uygun bir karışımla sır üstünde lüster boyalarla birlikte uygulanması da mümkündür.

Lüster seramikler, ortaya çıktığından bu yana, doğudan-batıya pek çok ülkede, üzerindeki madeni akisler sayesinde altın ve gümüş gibi pahalı madeni eşyalara karşı bir seçenek olarak rağbet görmüştür. Avrupa'da, 13. yüzyılda müslüman sanatçılarla Endülüs'te başlayan lüster kullanımı, ilerleyen süreçte İspanyanın diğer şehirlerine ve İtalya'ya geçmiştir. Avrupa'da lüsterlerin endüstriyel anlamda geliştirilmesi 18.-19. yüzyılda porselen üretimindeki gelişmelerle birlikte olmuştur.



Fotoğraf: 150 Büyük Selçuklu, İlhanlı, ve Anadolu Selçuklu devri renkli lüster çini
(G. Öney ve R.Arık'tan)

Günümüzde lüster tekniği özellikle seramik alanında oldukça geliştirilmiş ve renk çeşitliliği artırılmıştır. Bu alanda lüsterler, fırın ortamına bağlı olarak indirgen ortam lüsterleri ve yükseltgen ortam lüsterleri şeklinde sınıflandırılmaktadır[48].

[48] ***İndirgeme:*** *Lüster kompozisyonunda bulunan metal tuzları, oksijeni tüketilmiş bir ortamda karbon monoksit tarafından oksijeni çalınarak, metale indirgenirler.*
İndirgen Ortam: *Fırının içine atılan; yaş odun, talaş, yağ, naftalin vb. yanıcı ve duman verici maddelerin ya da gazların fırın içinde karbon monoksit oluşturması ile sağlanır.*
Yükseltgen Ortam: *Çoğunlukla oksijence zengin olan doğal fırın ortamıdır (Çizer, 2010: 16-17).*

İndirgen ortam lüsterleri hazırlama ve uygulama yöntemine göre; İndirgenmiş pigment (kil-macun) ve indirgenmiş sır lüsterleri (sır içi lüsterler), yükseltgen ortam lüsterleri ise; Sıvı yaldızlar ve rezinat lüsterleri, buharlaşma lüsterleri ve metale doyurulmuş sırlar, şeklinde gruplandırılmıştır (bkz. Çizer, 2010).

Elektrikli fırınlarda yükseltgen ortamda pişirilebilen ve endüstriyel olarak üretildiği için kolay temin edilebilen sıvı yaldızlar ve rezinat lüsterlerin uygulanmasında dikkat edilecek hususlar bulunmaktadır. Öncelikle uygulama yapılacak yüzeyin kir ve tozlardan arındırılmış olması gerekir. Aksi halde lüster boya zemine iyi yapışamaz ve pişirim sonrası hatalar ortaya çıkar. Lüsterin zemin üzerine ince bir katman şeklinde sürülmesi gerekir. Çok kalın sürülmesi durumunda, parlamama, yanma ve kavlama gibi sorunlar meydana gelebilir. Uygulama sırasında hata yapılan yerlerin çok iyi temizlenmesi gerekir. Lüster boyanın istenilen kıvama göre inceltilmesinde kendisi için hazırlanan özel yağlar kullanılmalıdır. Hazırlanan boyalar, ağzı açık kaplarda bekletilirse çabuk kuruyacağından kapaklı şişelerde saklanması gerekmektedir.

Lüster uygulama yapıldıktan sonra boyanın kuruması için gerekli süre beklenmelidir. Kuruma süresince üzerine toz yapışmaması için ortamın temiz ve tozsuz olmasına dikkat edilmelidir. Elektrikli fırınlarda yapılan lüster pişiriminde ısının yavaş yükseltilmesi ve belli bir dereceye kadar fırın üst kapağının açık bırakılması önemlidir. Kullanılan sırın ve lüster boyanın cinsine göre bu pişirim 600-800 °C arasında yapılabilir. Gerekli ısının üzerinde yapılan pişirimlerde lüsterin yanıp kararması, altında yapılan pişirimlerde ise kısa sürede silinip bozulmasıyla karşılaşılmaktadır. Lüster boya örtücü özellikte olduğu için firuze, kobalt gibi farklı renkteki sırlar üzerinde de uygulanabilir (Fotoğraf: 151).



Fotoğraf: 151 Güncel kabartma üzerine lüster uygulamamız

b) Minai Tekniği:

Birçok rengin ilk defa bir arada kullanıldığı minai tekniği, Büyük Selçuklu seramik ustaları tarafından12.yüzyılın ortalarında geliştirilmiş ve 13. yüzyılın ortalarına kadar üretilmeye devam etmiştir. İran'da Curcan, Rey, Kâşân, Save ve Natanz gibi şehirler bu tekniğin yapım merkezleridir (Öney, 1987: 16-23). Özellikle fritli hamur ve opak beyaz sırlı kullanım seramiklerinde uygulanan minai tekniği ile çok çeşitli örnekler üretilmiştir (Fotoğraf: 152).



Fotoğraf: 152 Büyük Selçuklu Devri, minai tekniğinde sürahi

Anadolu'da ise, Kars/Ani (Karamağaralı ve Yazar, 2007: 123-131) ve Ahlat kazılarında (Karamağaralı, 2007: 135-153) minai seramik parçalarına rastlanmıştır. Mimari yapılarda minai çiniler ise şimdilik sadece Konya II. Kılıç Arslan Köşkü (1156-1192) kazılarında ortaya çıkarılmıştır (Fotoğraf: 153-154). II. Kılıç Arslan Köşkünün mimarı ve çini ustası hakkında herhangi bir malumat bulunmamaktadır. Ancak minai çinilerinin, teknik özellikleri ve figürlü bezemeleri, İran'daki Büyük Selçuklu devri örneklerine çok benzediği ve Anadolu'da başka bir örneği olmadığı için bu bölgeden gelen sanatkârlar tarafından yapılmış olabileceği düşünülmektedir. Bu çinilerin hamuru alkali fritli olup, sarımtırak renkli ve daha sıkı yapılıdır. Her biri ayrı ayrı şekillendirilen çinilerde astar kullanılmamıştır (Yetkin, 1986: 163).



Fotoğraf: 153 Konya II. Kılıç Arslan Köşkü, kare formunda minai çini
(İstanbul Çinili Köşk)



Fotoğraf: 154 Konya II. Kılıç Arslan Köşkü, altıgen formunda minai çini
(R. Arık'tan)

Minai tekniği veya "mine" uygulaması, seramikte kullanılmazdan önce cam ve metal eşyalar üzerine uygulanan bir yöntemdir. Seramik ustaları lüsterde olduğu gibi bu yöntemi de seramik ürünlere uygulamayı başarmışlardır.

Farsça olan minai sözcüğü:

مینا – Minā: *Mine, emay gibi şey* (Olgun-Drahşan, 1984-1985: 354) anlamına gelmektedir.

Tevârîh-i Âl-i Selçuk'ta *"mina"* sözcüğü sırlı malzemeler için kullanılmıştır (Yazıcızâde Ali, 2009: 501). Osmanlı döneminde Mevlâna Türbesi onarımı ile ilgili 1698 tarihli üç belgede türbenin çini bezemesinden *"nakş-ı mina"* olarak söz edilmektedir (Oğuzoğlu-Mülayim, 1984: 115-122). Ferit Devellioğlu sözlüğünde ise; **Mina:** *Şişe, cam, kuyumcuların gümüş üzerine nakşettikleri kobalt veya firuze renkli sırça* (Devellioğlu, 1993: 649) şeklinde ifade edilmektedir. Kelime anlamı olarak minai'nin renkli sırçadan elde edilen boyalara verilen bir isim olduğu anlaşılmaktadır.

Kelime olarak hemen hemen aynı manada kullanılan minai'nin, seramik ve çini uygulamalarında ise farklı tanımlamalar yapılmıştır. Konuyla ilgili bir değerlendirme yapan Muharrem Çeken:

" Bu konu üzerinde ilk ciddi bilimsel çalışmaları yapan A. Lane tekniği 'kabın ilk fırınlanmasından önce süslemenin bazı kısımlarının açık mavi, mor ve yeşil renklerle, yaş sırın altına veya üstüne boyandığını; siyah konturlar ve camsı fluxlar (eritici madde) ile karıştırılmış diğer tamamlayıcı renklerin ise sonradan eklenip daha düşük ısıda ikinci bir fırınlama ile yapıldığı' şeklinde tanımlar. Bundan sonraki çalışmalarda tanımlamaların çoğu muhtemelen bu bilgi üzerine kurulmuştur" demektedir (Çeken, 2010: 375).

Arthur Lane'in bu tanımlaması açık değildir (Lane, 1947). Zira uygulamada bazı renklerin, sır altına veya sır içine yapılmış olabileceği ifade ediliyor. Bu iki uygulama birbirinden çok farklı şeylerdir. Dolayısıyla açık olmayan bu tarif araştırmacılar tarafından farklı yorumlanmış ve değişik tanımlamalar ortaya çıkmıştır. Buna göre bazı araştırmacılar tarafından teknik; "astarlanmadan kullanılan ürünlerde renklerin bir kısmı sır altına, bir kısmı sır üstüne uygulanır. Yüksek ısıya dayanıklı mavi, yeşil, firuze ve mor renkler sır altına, siyah, beyaz, kiremit kırmızısı,

kahverengi ve altın yaldız sır üstünde kullanılır. Sır şeffaf, renksiz, opak beyaz, firuze ve kobalt olabilir. Son pişirim düşük hararette yapılır" şeklinde tarif edilmektedir (Öney, 1976: 12; Yetkin, 1986: 163; Arık, 2000: 30). Son yıllarda yapılan bir takım analiz ve araştırmalar neticesine göre yapılan tarif ise, mavi, yeşil, firuze, mor gibi renklerin sır içi yöntemiyle uygulandığı, diğer renklerin ise sır üstü olduğu yönündedir (Çeken, 2010: 375).

Günümüze ulaşan örneklerden anladığımız kadarıyla minai tekniğinde çoğunlukla opak beyaz bir sır kullanılmıştır. Bu sır, hem üstteki renkleri daha canlı göstermesi hem de alttaki astarsız bünyeyi kapatması ve bir porselen görüntüsü oluşturması maksadıyla kullanılmış olmalıdır. Dolayısıyla örtücü olan bu sırın altına sürülen boyalar görünemeyeceğinden, sır altına bir uygulama yapmak mümkün değildir. Bu renkler ancak sır içi yöntemiyle uygulanabilir. Yani sır ile kaplanan ürün henüz pişirilmeden önce bazı renklerin sırlı yüzeye sürülmesi şekliyledir. Burada kullanılacak renklerin tespiti ise yüksek ısıya dayanıp dayanamadıklarından değil, sır içi yöntemine uygunluklarıyla alakalıdır. Mavi, yeşil, firuze ve mor renkler uygun oldukları için sır içine, siyah, beyaz, kırmızı, yaldız veya lüsterin ise, sır içi yöntemine uygun olmadıklarından sır üstüne kullanıldıkları anlaşılmaktadır. Bu boyalar, renk veren oksitlerden elde edilen sırçalaştırılmış boyalardır. Sır üstüne kullanılacak olanların ergime derecesi daha düşük olmalıdır. Zira minai tekniğinde sır üstü pişirim 600-800 °C'de yapılmaktadır. Boyalar, sır ve oksitlerin yeniden fritlenmesiyle elde edilmektedir[49]. Bu yönüyle minai tekniğinde tüm renklerin sır üstü olarak uygulanması da teknik olarak mümkündür.

Minai uygulamalarında beyaz opak sırın yanı sıra şeffaf veya opak firuze ve kobalt sırın da kullanıldığı görülmektedir (Fotoğraf: 155). Bu örneklerden kobalt sırlı olanlarda tamamen sır üstü renkler kullanılmış ve literatüre "*lacvardina tekniği*" olarak geçmiştir (Fotoğraf: 156). Bu teknik özellikle İlhanlılar devrinden itibaren hem kullanım seramiğinde hem de mimaride görülmektedir (Öney, 1987: 24). Bahsi geçen sır içi ve sır üstü renkler bazı örneklerde tamamı bir arada kullanılmışken, bazı örneklerde daha az renk birlikte kullanılmıştır. Genellikle yedi renk kullanıldığı için,

[49] Sır içi veya Arcasoy'un ifadesiyle ham sır üstü boyalar ile pişmiş sır üstüne uygulanan boyaların hazırlanması hakkında geniş bilgi için bkz. (Arcasoy, 1983: 249-253)

Ebu'l Kasım da bu teknikten "*heft renk*" diye sözetmiş ve artık çok uygulanmadığını belirtmiştir (Tuna, 2002: Ek2/9).

Minai tekniği, seramiklerde çok çeşitli tabak, kâse ve vazo formlarına uygulanmıştır. Mimari çinilerde ise kare, üçgen, baklava, yıldız ve haçvari gibi formlar ve bunların çeşitli şekillerde birleştiği kompozisyonlarda görülmektedir. Bezeme, minyatür tarzında figürler ve çeşitli motiflerden oluşur. Sarayla ilgili av, taht, eğlence vb. sahneler, ayakta veya bağdaş kuran insan figürleri, atlılar, kuş tasvirleri ve zengin sembolik hayvan figürleri kullanılmıştır.



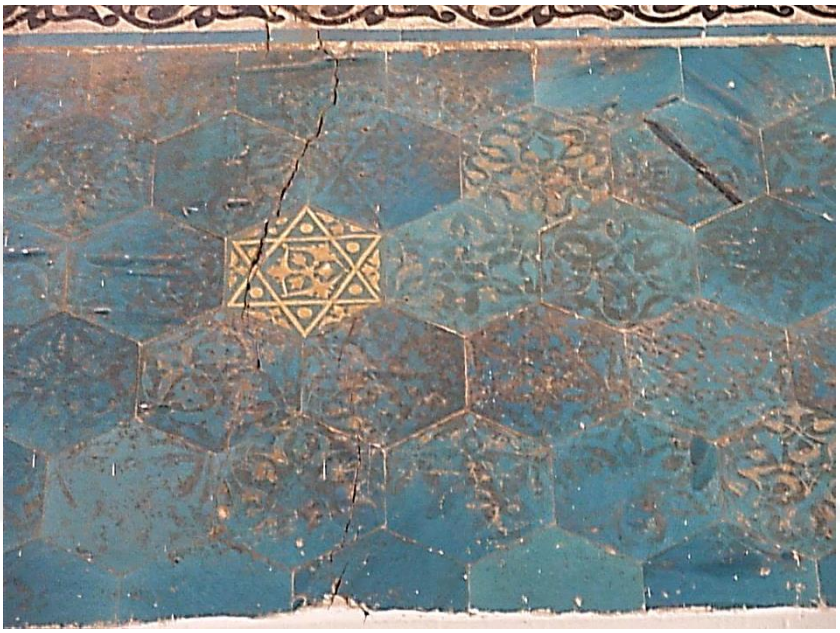
Fotoğraf: 155 Farklı renkte sırlara uygulanmış minai çini örnekleri (R. Arık'tan)



Fotoğraf: 156 İlhanlı Devri lacvardina tekniğinde çini plaka (G. Öney'den)

c) Sır Üstü Yaldız Uygulama:

Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler devri mimari çinilerinde azda olsa görülen bir sır üstü tekniğidir. Genellikle tek renk sırlı altıgen çini plakalar üzerine yapılan yaldız uygulamasının Selçuklu dönemindeki örneğini Konya Karatay Medresesi'nde görmekteyiz (Fotoğraf: 157).



Fotoğraf: 157 Konya Karatay Medresesi, tek renk sır üstü yaldız uygulaması

Ancak Osmanlı erken dönem çini bezemelerinde daha yaygın olarak kullanıldığı söylenebilir. Lüster tekniğinden geliştiğini düşündüğümüz bu uygulama örneklerini Bursa Yeşil Camii ve Yeşil Türbede (Fotoğraf: 158), 15. yüzyılın ortasından sonra ise Şehzâde Cem, Şehzâde Mustafa ve Şehzâde Mahmut Türbeleri ile İstanbul Çinili Köşkte görmekteyiz (Fotoğraf: 159-160).

Tek renk sırlı plakalar üzerine yapılan bu uygulama, çiniler yerine takıldıktan sonra yapılmış olmalıdır. Desenlerin oldukça muntazam ve birbirinin tekrarı olması, altıgen ve üçgenlerin kesişme noktalarındaki motiflerin hatasız birleşmesi, yaldızın genellikle ıstampa usulüyle basıldığını göstermektedir (Fotoğraf: 161). Lüster tekniğinde olduğu gibi tekrar fırınlanmayan bu yaldızların zaman içinde deforme olduğu görülmektedir.

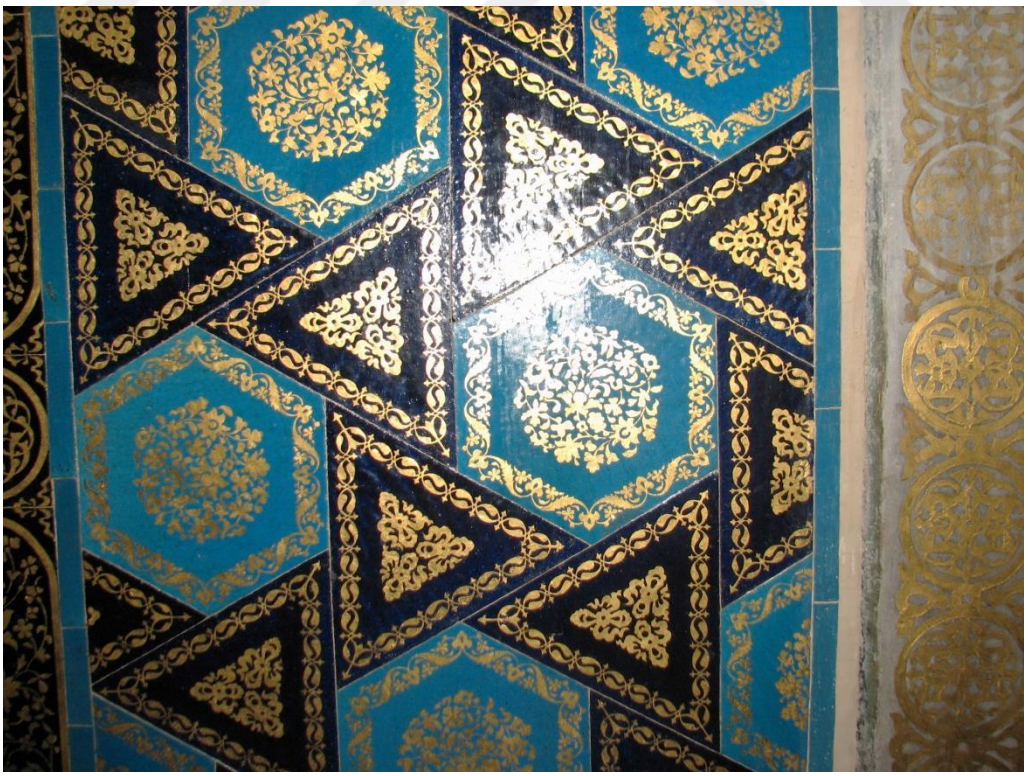
Günümüzde yaldız uygulaması seramik ve porselen sektöründe kullanılmaktadır. 18.-19. yüzyıllarda Avrupada porselen üretiminin gelişmesiyle birlikte yaldız kullanımı da gelişmiştir. Özellikle sıvı yaldızın üretilmesi ve sır üstü pişirimin yapılması, sanatsal ve endüstriyel üretimde yaldızın kullanımını yaygınlaştırmıştır. Yaldız pişirimi, düşük derecede pişmiş ürünlerde 700-750 °C, porselen gibi yüksek derecede pişmiş ürünlerde 800-820 °C yapılmakta ve pişirim esnasında yaldız sırlı yüzeye yapışmaktadır (Sevim, 2015: 50-51).



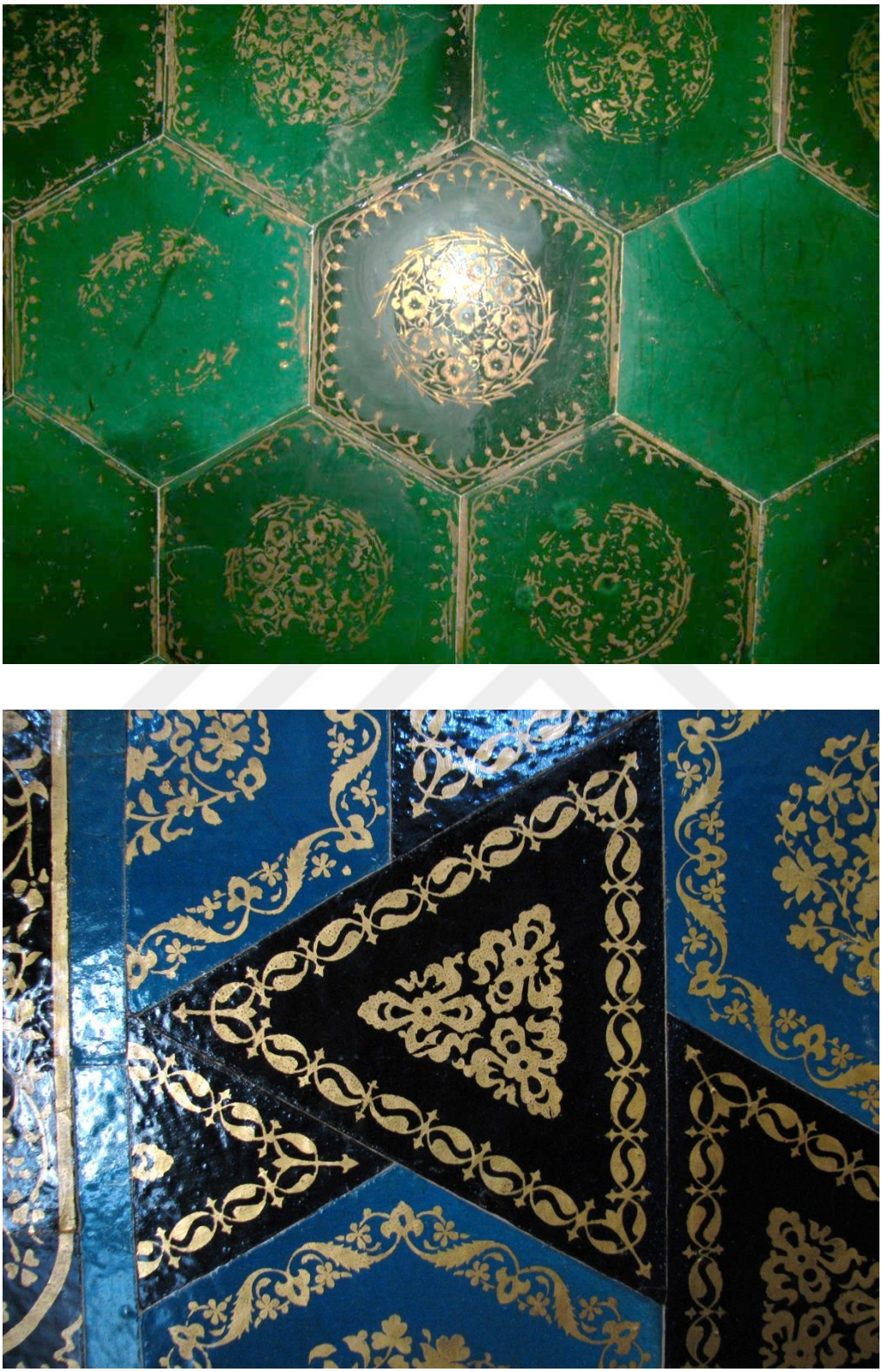
Fotoğraf: 158 Bursa Yeşil Cami, tek renk sır üstü yaldız uygulaması



Fotoğraf: 159 Bursa Şehzâde Cem türbesi, tek renk sır üstü yaldız uygulaması



Fotoğraf: 160 İstanbul Çinili Köşkte, tek renk sır üstü yaldız uygulaması



Fotoğraf: 161 Baskı yöntemi ile yapılan, tek renk sır üstü yaldız uygulaması

3) Sır Altı Tekniği

Sır altı tekniği, Türk çini sanatında, Büyük Selçuklu devriyle başlayan, Anadolu'da Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı devirlerinde uygulanan ve günümüze kadar da uygulanmaya devam eden bir çini ve seramik tekniğidir. Uygulaması diğer tekniklere göre nispeten kolay olan ve geniş yüzeyler ile çok çeşitli formların bezenmesinde kullanılabilen bu teknik, yaygın bir kullanım alanı bulmuştur. Devirlere göre uygulandığı bünye, sır, renk ve motiflerde sürekli bir gelişim gözlenir.

Anadolu'nun pekçok yöresinde yapılan kazılarda, sır altı boyama teknikli seramik veya çiniler ortaya çıkarılmıştır. Özellikle Selçuklu saray, köşk ve hamam gibi yapıların bezemesinde çokça kullanıldığı anlaşılmaktadır. En çok örnek Beyşehir Kubad Abad Sarayı kalıntılarında bulunmuştur. Benzer örnekler, Konya II. Kılıç Arslan Köşkü, Kayseri Keykubâdiye Sarayı, Diyarbakır Artuklu Sarayı, Antalya-Aspendos da Selçuklu Sarayı, Alanya İç Kale Sarayı, Akşehir Sarayı (Sarayaltı) ve Kayseri Huand Hatun Hamamı'nda da ortaya çıkarılmıştır (Arık ve Arık, 2007: 219-393), (Fotoğraf: 162-163-164).



Fotoğraf: 162 Antalya-Aspendos Selçuklu Sarayı, sır altı tekniği
(Antalya Müzesi)



Fotoğraf: 163 Akşehir Sarayı (Sarayaltı), sır altı tekniği (R. Arık'tan)



Fotoğraf: 164 Kayseri Huand Hatun Hamamı, sır altı tekniği (R. Arık'tan)

I. Alâeddin Keykubat tarafından 1236 yılında Beyşehir Gölü kıyısında inşâ ettirilen Kubad Abad Sarayı'ndan günümüze sadece temel kalıntıları ulaşabilmiştir. Ancak burada yapılan kazılarda ortaya çıkarılan ve bugün Konya Karatay Medresesi Müzesi'nde sergilenen yıldız ve haçvari çiniler olağanüstü zengin figürleriyle dikkat çekmektedir. Kubad Abad Sarayı'nda ortaya çıkarılan çinilerde farklı ebatlar göze çarpar. Sekiz kollu yıldızlardan büyük olanların çapı 26 cm, küçük olanlarınki ise 23.5 cm dir. Haçvari çinilerde ise büyük olanların uçtan uca uzunluğu 26 cm, bir kanadının genişliği 7.5 cm dir. Küçük olanların ise uçtan uca 23.5 cm, bir kanadının genişliği 6.7 cm dir. Bu çinilerin her birinin kalınlığı ise 2.5 cm dir (Oral, 1950: 212). Son yıllarda yapılan kazılarda daha küçük ebatlı çiniler ortaya çıkarılmıştır. Bunların sekiz kollu yıldız olanlarında çap 13,5 cm, haçvari olanlarında ise çap 11,5-13,5 cm olup kalınlıklar 1,5 cm dir (Arık ve Arık, 2007: 345).

Aynı bölgenin toprağının kullanıldığı belirtilen bu çiniler (Aslanapa, 1993: 149) yine burada kurulan atölyelerde yapılmıştır (Yetkin, 1972: 119; Oral, 1950: 220). Hafif sarımtırak renkli, kaba silisli bir hamur üzerine krem renkli ince bir astar çekilerek birinci pişirimi yapılan sekiz kollu yıldız ve haçvari formlu çiniler, desenlendikten sonra sırlanıp ikinci kez pişirilmiştir. Sekiz kollu yıldız şeklindeki çinilerin bezemesinde siyah, mavi, yeşil, mor ve firûze renkler kullanılmış olup üzerleri şeffaf renksiz bir sır ile kaplıdır (Fotoğraf: 165). Haçvari formlarda ise siyah ile yapılan bezeme üzerine şeffaf firûze bir sır kullanılmıştır (Fotoğraf: 166).



Fotoğraf: 165 Beyşehir Kubad Abâd Sarayı, sır altı tekniği (R. Arık'tan)



Fotoğraf: 166 Beyşehir Kubad Abâd Sarayı, firuze sır altı tekniği (R. Arık'tan)

Anadolu Selçuklu Saray ve Köşkleri'nde duvar bezemesi olarak kullanılan bu çinilerin, dîni eserleri süsleyen çinilerden biçim, renk, desen ve teknik bakımdan büyük farklılıkları vardır. Yıldız ve haçvari çinilerin oluşturduğu kompozisyonlarda çok çeşitli hayvan ve insan figürleri yer almıştır. Kökleri Uygur resim sanatına uzanan bu çalışmalarda çok başarılı portre uygulamaları yer almış ve bunlar Selçuklu resim sanatının Anadolu'daki çok müstesna numûnelerinden olmuştur (Fotoğraf: 167).



Fotoğraf: 167 Beyşehir Kubad Abâd Sarayı, sır altı tekniği

Kubad Abad Sarayı'nda bulunan sıraltı tekniği ile yapılmış çinilerde kullanılan figürler içinde en fazla hayvan figürlerine rastlanır. Çift başlı kartallar, tavus kuşları ve çok çeşitli diğer kuşlar, baş kısmı deve gövdesi kuş şeklinde olan deve kuşu figürü, kaplanlar, balıklar, at, eşek, ayı, keçi, köpek, ceylan, kedi, kurt gibi hayvanlar ve bunların mücadele sahneleri ile kuş vücutlu insan başlı sirenler, aslan vücutlu insan başlı sfenksler, yine aslan vücutlu kartal başlı grifon figürleri ile değişik ejderha figürlerinden oluşan sembolik yaratıklar sıkça kullanılmıştır. Bunun yanında ayakta veya değişik oturuş vaziyetinde kadın ve erkek resimlerinin yapıldığı çiniler de bol miktarda bulunmaktadır. Sekiz kollu yıldız çinilerde görülen bütün bu figürlerin çevresi, hayat ağacı, çeşitli kıvrık dallar, nar ve haşhaş bitkileri ve rûmîler ile bezenmiştir. Firûze sırlı haçvari çinilerde ise rûmî, tepelik motifi ve çeşitli kuş figürleri kullanılmıştır (Arık, 2000: 73-163). Kubad âbâd çinilerinde çok başarılı bir işçilik söz konusu değildir. Birçok çinide sır akıntısı ve renk dağılması ile farklı renkte lekeler mevcuttur. Aynı zamanda fırça işçiliği de zayıftır. Ancak bu çinilerde ortaya konulan ifade gücü her şeyin önüne geçmekte ve çok güçlü bir etki bırakmaktadır.

Anadolu Selçuklu saray ve köşklerini süsleyen sıraltı tekniği ile yapılmış olan bu tarz çiniler, sadece bu dönemde kullanılmış olup sonraki dönemlerde devam etmemiştir. Ancak sır altı tekniği, Beylikler ve Osmanlı döneminde uygulanmaya devam etmiştir. Beylikler devrinde çoğunlukla kırmızı hamurlu "Milet işi" olarak tanınan seramikler ve firuze sır altı siyah bezemeli seramikler, bu teknikle üretilmiştir. Osmanlı erken dönemde sır altı mavi-beyaz seramiklerin yanı sıra, yine sır altı mavi-beyaz duvar çinileri de üretilmeye başlanmıştır. Tebrizli ustaların yöntemiyle sarımtırak renkli kireç alkali frit hamuruna sahip altıgen formunda mavi-beyaz duvar çinileri, Bursa ve Edirne yapılarında kullanılmıştır (Fotoğraf: 168). Osmanlı devrinde 16. yüzyılın başlarından itibaren ise, kurşun fritli sert beyaz hamurlu duvar çinilerinde, sır altına çok renkli bezeme uygulaması başlamıştır (Fotoğraf: 169).

Sır altı tekniğinde, tek pişirim yapılabileceği gibi genellikle çift pişirim yapılmaktadır. Tek pişirimde çini hamuru kuruyup astarlandıktan sonra üzerine bezeme yapılır ve sırla kaplanarak pişirilir. Çift pişirimde ise, astarlanan çinilerin bisküvi yani ilk pişirimi yapılır. Astar düzgün bir yüzey elde etmek ve üzerine

fırçayla bezeme yapabilmek için gereklidir. Astarlı yüzey hafif bir şekilde zımparalandıktan sonra, iğneyle delinmiş desen kömür tozu yardımıyla silkeleme yöntemi uygulanarak çini üzerine aktarılır. Siyah veya mavi boya ile tahrirleme yani desenin çizimi gerçekleştirilir. Daha sonra istenilen renklerle boyama işlemi yapılır. Boyaların kurumasından sonra yüzeyin temiz ve tozsuz olmasına dikkat edilerek sırlama işlemine geçilir. Yeteri kadar kuruyan sırlı ürünlerin fırınlaması gerçekleştirilir. Sırlı pişirimden sonra desen ve renkler sır altında kalarak ölümsüzleşir.



Fotoğraf: 168 Edirne Muradiye Camii, mavi-beyaz sır altı tekniği



Fotoğraf: 169 Osmanlı Klâsik Devir, çok renkli sır altı tekniği

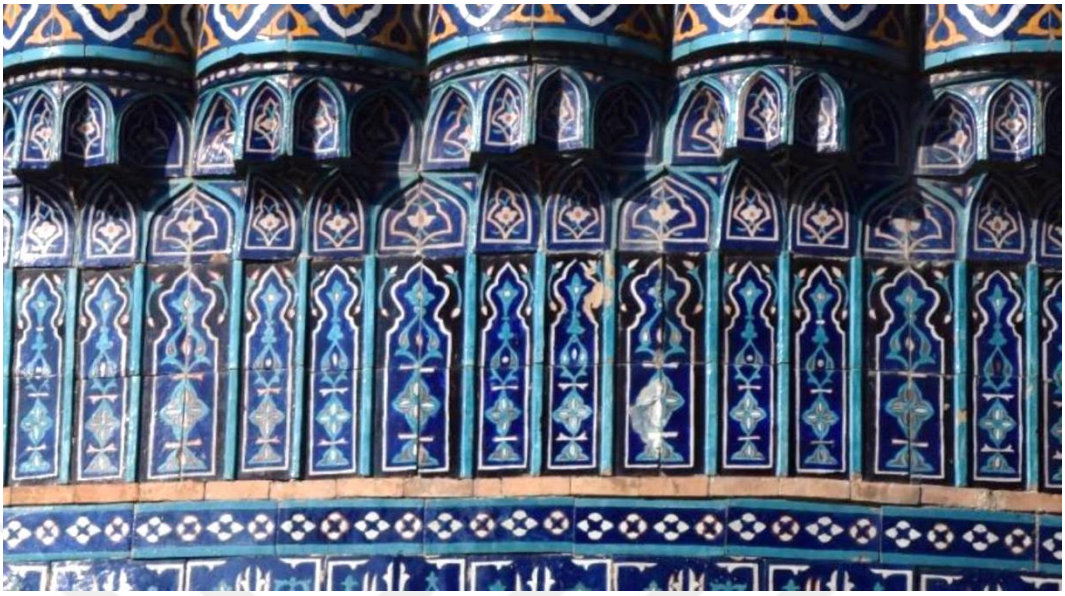
4) Renkli Sır Tekniği

Renkli sır tekniği, Anadolu Türk çini sanatında daha önce uygulanan bir teknik olmayıp, ilk defa Osmanlı erken dönem yapılarında ortaya çıkmıştır. Bu tekniğin Osmanlı mimari yapılarında kullanımı "Tebrizli ustalar" ile ilişkilidir. Bursa Yeşil Camii (1419-1420) mihrabı üzerindeki usta kitabesinde, "*Ameli Üstadanı Tebriz*" ifadesi renkli sır tekniği ile yapılan bezemenin Tebrizli ustalar tarafından gerçekleştirildiğini göstermektedir (Fotoğraf: 74). Ustaların her ne kadar Tebrizli oldukları anlaşılsa da bu tekniğin Timur devri başkenti Semerkant'ta geliştirildiği ve ustaların bu bölgeden geldikleri düşünülmektedir (Raby, 1989a: 83; Beyazıt, 2014: 49, dn:29). O halde Osmanlı erken dönem yapılarında görülen renkli sır tekniği, Timur devri çini sanatından kaynaklanmaktadır.

Timur devri yapılarından, Semerkant Şah Zinde Türbeleri (1360-1390), Semerkant Gûr-i Mîr Türbesi (1404), Semerkant Bibi Hatun Camii (1405), Uluğ Bey Medresesi (1420), Meşhed Gevher Şad Medresesi (1418) gibi yapılarda renkli sır tekniği ile yapılmış çini örnekleri bulunmaktadır (Fotoğraf: 170-171). Bu çinilerin hamur, sır, renk, motif ve uygulama yönünden benzerleri, Osmanlı erken dönem Bursa ve Edirne yapılarında da görülmektedir. Bursa Yeşil Camii ve Türbesi (1419-1421), Bursa Muradiye Camii (1426), Edirne Şah Melek Camii (1429), Edirne Muradiye Camii (1436) çini bezemelerinde renkli sır tekniği uygulaması bulunmaktadır. Bunların dışında aynı dönemden, bugün İstanbul Çinili Köşkte sergilenen Karaman İbrahim Bey İmareti (1432) mihrabında ve Kütahya II. Yakup Bey Türbesi'nde de (1411-1412) renkli sır teknikli çiniler görülmektedir.

Osmanlı klasik devir çini sanatında, sır altı tekniği yaygın olmakla birlikte bazı yapılarda renkli sır tekniğine dair örnekler de bulunmaktadır. İstanbul Yavuz Sultan Selim Camii (1522) ve türbelerinde, Topkapı Sarayında, İstanbul Şehzade Mehmed Türbesi'nde (1548) ve Bozüyük Kasım Paşa Camii (1528) gibi bazı yapılarda bu tür örnekler görülmektedir (Bilir, 2008).

Renkli sır tekniği en sade tanımlamayla; çini plaka üzerine aktarılan motiflerin renklendirilmiş sırlar ile kaplanıp fırınlanması olarak tarif edilebilir. Birkaç uygulama yöntemi vardır. Değişik örneklerde; kazıma-kabartma ve tahrirleme (kontur çizimi) yöntemi ile yapılan uygulamalar bulunmaktadır.



Fotoğraf: 170 Semerkant Bibi Hatun Camii, renkli sır tekniği (H. Turan'dan)



Fotoğraf: 171 Şâh-ı Zinde Uluğ Bey Taç kapısı, renkli sır tekniği (H. Turan'dan)

Yayınlarda renkli sır tekniği genellikle şu şekilde tanımlanır:

"*Kırmızı hamurlu plakaların üzerine desen basılarak veya kazınarak çizilir ve fırınlanır. Renkli sırlarla boyanan çini tekrar fırınlanır. Erken örneklerde çini hamuru üzerinde astar yoktur. Renklendirilmiş sırların birbirine karışmaması için aralarına balmumu ya da bitkisel yağ-mangan karışımı sürülür. Balmumu fırında yanınca kırmızı zemin rengi görülen tahrir oluşur. Bitkisel yağ-mangan karışımı ise fırında kabararak sırların birbirine karışmasını engeller ve siyah tahriri oluşturur. Tekniğin verdiği kolaylık sayesinde girift bitkisel süslemeler yapmak mümkün olmuştur"*. (Yetkin, 1986: 206; Öney, 1976: 12; Öney, 1987: 62; Gök Gürhan, 2007: 220; Yıldırım, 2007: 8; Bilir, 2008: 5).

Birçok yayında hemen hemen aynı ifadelerle tanımlamalar yapılmıştır. Ancak yaptığımız uygulamalarda ve araştırmalarımızda bazı özellikler tespit edilmiştir.

Öncelikle renkli sır uygulanan erken örneklerde, demir oksit oranı ve plastisitesi yüksek kırmızı kil katkılı silisli bir hamur kullanılmıştır. Bu tür hamur şekillendirme kolaylığı sağlamaktadır. Hamur renginin tam kırmızı olmayıp kızıl kahve karışımı bir tonda olduğu görülmektedir.

Erken örneklerde çini plaka üzerinde astar yoktur. Ancak astar vazifesi gören çok ince bir tabaka halinde (kalay oksit- sodyum silikat karışımı veya buna benzer) bir karışımın sürüldüğünü düşünmekteyiz. Zira kaba kırmızı hamur üzerine desen aktarımı sırasında sürülen şeker veya bitkisel yağ-mangan karışımı tahrir boyasının, kolay sürülemeyeceğinden ve kırmızı hamur renginin bazı renkleri değiştirebileceğinden dolayı, zeminin düzleşmesi ve renklerin daha canlı çıkması için örneğin kalay oksit-sodyum silikat karışımı gibi bir madde sürülmüş olmalıdır. Kırmızı hamurlu örneklerde sırların döküldüğü kısımlarda görülen beyaz zeminin bundan kaynaklandığını düşünmekteyiz (Fotoğraf: 172).

Plakalar üzerinde özellikle beyaz ve yaldızlı kısımlarda mat kırmızı tahrirler görülmektedir. Bunların sürülen balmumunun erimesiyle ortaya çıkan zemin rengi olduğu ifade edilmektedir. Ancak beyaz bir zemine sahip olduğu görülen plakalarda kırmızı zemin ortaya çıkamayacağına göre bu sırsız kırmızı tahrirlerin de kiremit tozu veya kırmızı kil- sodyum silikat karışımı bir boya olduğunu düşünmekteyiz. Kırmızı tahrirlerin dökülen bölümlerinde ve bazı boşluklarda bunu görmek

mümkündür (Fotoğraf: 173). Şerare Yetkin bu kırmızıların civa sülfürlü bir mineral olduğunu ifade etmektedir (Yetkin, 1986: 203).



Fotoğraf: 172 Sırın döküldüğü kısımlarda beyaz zemin görüntüsü



Fotoğraf: 173 Kırmızı tahririn döküldüğü kısımlarda beyaz zemin görüntüsü

Siyah tahrirlerin bitkisel yağ- mangan karışımı bir boya olduğu ve bunun fırında pişerken kabardığı ifade edilmektedir. Ancak yaptığımız çalışmalardaki fırın gözlemlerimizde bu karışımın kabardığını göremedik. Bu karışım sırların birbirine karışmamasını, renkler arasında bir sınır teşkil etmek suretiyle hem boyama hem de fırınlama esnasında temin etmektedir.

Renkli sır tekniği kolay bir teknik değildir. Zira bitkisel yağ karışımlı boya ile çini plaka üzerine tahrir çekilmesi oldukça meşakkatlidir. Örneklerde de görüleceği üzere bu tahrir çizgilerinde ince kalın ayrıntısı da verilememiş, görece basit çizgiler oluşmuştur (Fotoğraf: 174). Aynı zamanda, motiflerin içleri renklendirilmiş sırlarla doldurulurken, sır kalınlıklarına da dikkat edilmesi gerekmektedir. Kalın sürülen sırlar köpürme ve parlamama gibi sorunlara neden olmaktadır (Fotoğraf: 175).





Fotoğraf: 174 Kalın tahrir çizgileri
Fotoğraf: 175 Sır köpürme görüntüsü

Renkli sır tekniğinde kullanılan sırların hazırlanması da ayrı bir işlem gerektirir. Sır elde etmek için özel bir fritleme işlemi yapılır. Kuvars, sodyum ve kurşun gibi maddeler frit fırınlarında eritilirken içerisine renklendirici oksitler karıştırılır. Firuze için bakır oksit, lacivert için kobalt oksit, mor için mangan oksit, sarı için antimon oksit, yeşil için krom oksit, beyaz için kalay oksit kullanılır. Elde edilen frit, bir cam kütlesi şeklindedir ve kırılarak değirmenlerde öğütülür. Öğütme işleminden sonra çıkan mamul kurutulur ve sır olarak hazırlanıp kullanılır. Ayrıca bu farklı renkteki sırların pişme dereceleri de aynı olmalıdır (Arcasoy, 1983: 189-203).

Renkli sır tekniği mozaik çini etkisini uyandıran ve ondan daha kolay bir teknik olmasına karşın kendi içinde sözünü ettiğimiz bir takım zorlukları da barındırmaktadır. Özellikle büyük plakalar üzerine uygulanması, geniş alanların kaplanmasında kolaylık sağlamaktadır. Ayrıca daha fazla renk kullanımına da imkân sunmaktadır. Renkli sır tekniği ile yapılan çinilerde firuze, lacivert, mangan moru ve yaldızın yanı sıra, beyaz, sarı, yeşil, fıstık yeşili, erguvani ve mat kırmızı gibi Selçuklu çini sanatında görülmeyen renkler kullanılabilmiştir.

Desen olarak geometrik ve rûmi motiflerin yanı sıra hatayi grubu ve yarı stilize çiçeklerden oluşan nebati süsleme uygulanmıştır. Oldukça yoğun ve grift bir kompozisyonun uygulandığı bezemede, renk uyumsuzluğu ve çini bezemenin mimarinin önüne geçtiği görülmektedir.

Bazı yayınlarda İspanyolların "cuerda seca" (kuru iplik) ve "cuenca" tekniğine veya Selçuklu seramiklerinde görülen "lakabi" tekniğine benzetilen renkli sır tekniği, temelde benzemesine karşın bunlardan farklı yönleri olan bir tekniktir.

1.3.3. Türk Çini Sanatında Kullanılan Bezeme Unsurları

Motif, bezeme sanatlarında desenin en önemli unsurudur. Türk bezeme sanatlarında görülen motif bolluk ve özelliği, Türk sanatkârının geçmişten gelen birikimlerini, İslâm düşüncesiyle kaynaştırarak, çok çeşitli üsluplar meydana getirmesine bağlanmaktadır (Keskiner, 2002: 1). Sanatkârlar, hayal gücünü bu sahalarda sürdürerek bazen ileri derecede bir stilizasyona, bazen ise soyutlamaya

kadar giden, modası geçmeyen eserler meydana getirmişlerdir (Akar ve Keskiner, 1978: 10).

Türk bezeme sanatlarında görülen motiflerden birçoğunun ilk örneklerini 8. ve 9. yüzzyıllarda Uygurlar tarafından yapılmış çeşitli eserlerde görmek mümkündür. Bunların arasında hatâyî ismi verilen Uzak Doğu kökenli stilize çiçekler ve üsluplaşmış kuş kanat ve gövdelerinden uyarlanan rumiler baştadır (Keskiner, 2002: 1). Bezeme sanatlarındaki motif çeşitliliği Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu devirlerinde artarak devam etmiştir. 10. ve 13. yüzyıllar arasında Selçuklular'da, geçme, münhani, geometrik desenler, hatâyî ve rûmîler bolca kullanılmış, bunlara Osmanlı devrinde sırasıyla bulut, çintemani, saz yolu ve natüralist çiçekler eklenmiştir.

Bezeme sanatlarında, motiflerin belli bir düzen içerisinde bir araya getirilmesiyle kompozisyon oluşur. Kompozisyon, bir yüzey üzerine arzu edilen şekilleri, dengeli ve göze hoş görülecek bir tarzda yerleştirmeye denir. Kompozisyonda dengeli bir ayırımı, düz, kırık, münhani çizgiler ve kare, üçgen, dikdörtgen, daire gibi geometrik şekiller sağlar (Akar ve Keskiner, 1978: 15).

İslâm ve Türk sanatında süreç içerisinde, geometri biliminin hayal gücü ile birleşmesi, geometrik kompozisyonları özgün bir bezeme türü haline getirmiştir. Nokta, çizgi ve yaylardan meydana gelen kavramlar topluluğuna dayanan geometrik bezeme, belirli eksenlere, belirli ilkelerin uygulanması ile düzenlenmiştir (Mülayim, 1982b: 51; 1982a: 68). Değişik araştırmacılar, geometrik kompozisyonu, *"çizgi sistemlerinden gelişenler, kapalı şekil geçmeleri"* veya *"geçmeler, kapalı ve açık geometrik sistemler ve yıldız"* şeklinde gruplandırmıştır[50].

Türk bezeme sanatlarının önemli kollarından biri olan çini sanatında, erken örneklerden itibaren kullanılan bezeme unsurlarının başında geometrik düzenlemeler gelir.

[50] Geometrik bezemeler hakkında geniş bilgi için bkz. (Mülayim, 1982a; Ögel, 1966: 83; Ünal, 1982; Şimşir, 1990; Bozer, 1992; Demiriz, 2004).

Anadolu'da, Selçuklu ve onun devamı olan Beylikler devri çini sanatında motif ve kompozisyon alanında geometrik bezeme ön plândadır. Bunun yanında saray ve köşk gibi sivil yapılarda figürlü ve nebati bezemeye de yer verilmiştir.

Sırlı tuğla ile başlayan ve mozaik çini ile gelişen çini bezemede geometrik örnekler, uzun bir süre çeşitli kompozisyonları ve çeşitli formları ile devam etmiştir. Bazı yapılarda sadece geometrik örnekler yer alırken, bazı yapılarda rûmîli unsurlar geometrik unsurlara çerçeve teşkil edecek şekilde kullanılmış, bazılarında ise her iki unsur birbirine karışarak zengin kompozisyonlar meydana getirmiştir. İlk eserlerde sırsız tuğla ile tuğlaların kaydırılması ve yatay veya dikey kullanılması ile oluşturulan baklava, zikzak ve çapraz örgüler, tuğlaların renklenmesi ile daha da zenginleşmiştir (Fotoğraf: 176). Normal boyutlardaki tuğlalar ile şekillendirilemeyen geometrik kompozisyonlar ve yazı şeritlerinde tuğlalar kesilerek kullanılmıştır. Tuğla mozaik bezemeyi oluşturan bu tuğlalar yazı şeritlerinde harflerin şekillerine uygun olarak, geometrik kompozisyonlarda ise ince şerit, dikdörtgen, beşgen, altıgen şekillerde kesilerek sırlı veya sırsız olarak harç zemin içinde kompozisyona uygun olarak yerleştirilmiştir (Fotoğraf: 177). Burada oluşan harç yüzeyler kompozisyonun oluşmasında katkı sağlamıştır.



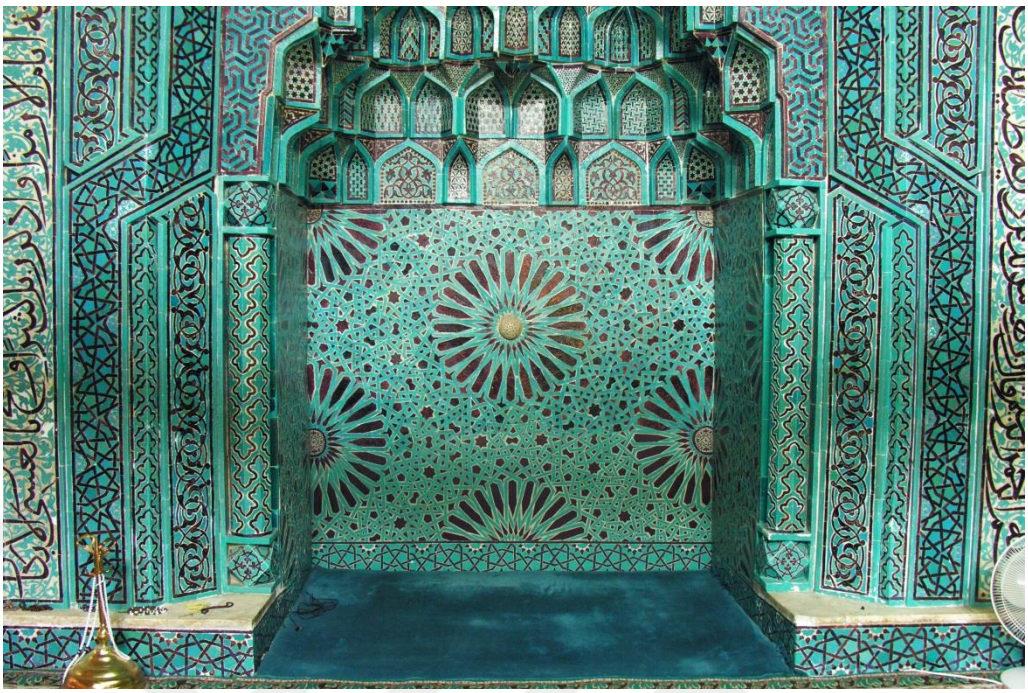


Fotoğraf: 176 Siirt Ulu Camii Minaresi
Fotoğraf: 177 Konya Sahip Ata Camii Minaresi

Geometrik kompozisyonlar, sırlı ve sırsız tuğlalar ile oluşturulan tuğla mozaik bezemenin yanı sıra, küçük çini parçacıklarından oluşan mozaik çini bezemenin de başlıca unsurudur. Kompozisyonu oluşturan geometrik şekiller, üçgen, dörtgen, daire, çokgen, baklava ve yıldızlar gibi tek tek geometrik şekiller olup birbirini kesen veya bağlanan girift örgülü açık ve kapalı sistemler halinde kullanılmıştır (Fotoğraf: 178). Bütün sistemlerde sonsuzluk prensibi hâkim olmuştur. Geometrik kompozisyonlarda görülen bu geçmeler ve gamalı haçlar ile oluşturulan geometrik örgülerin merkezinde yıldızlar yer almıştır. Bu yıldızlar beş, altı, sekiz, dokuz, on, oniki ve yirmi dört köşeli olabilmektedir (Yetkin, 1972: 165). Merkezdeki yıldız etrafında gelişen geometrik sistem sonsuzluk fikri uyandırmaktadır (Fotoğraf: 179).



Fotoğraf: 178 Konya Karatay Medresesi, geometrik düzenleme



Fotoğraf: 179 Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii Mihrabı, geometrik düzenleme

Türk çini sanatında sıkça kullanılan bir başka motif, rûmî motifidir. Rûmî motifi, İslâm öncesi devirlerde başlayarak, Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu ve bütün İslâm coğrafyasında da kullanılmıştır. Rûmî kelime olarak *"Anadolulu, Anadolu'ya ait"* demektir. Rûmî motifine hangi zamanda, ne amaçla bu ismin verildiği kesin olarak bilinmemektedir. Bu motife rûmî denilmesi sadece Anadolu'da doğup, geliştiğine delalet etmez. Ancak motife bu adın verilmesi vaktiyle Roma İmparatorluğu'nun hüküm sürdüğü Anadolu yarımadası'na Diyâr-ı Rûm denmesi ve motifin Anadolu Selçukluları döneminde bazı değişiklikler geçirerek, gerek mimaride gerekse diğer sanatlarda sevilerek kullanılması olmalıdır (Ayan Birol ve Derman, 2001: 182; Şimşir, 2002: 12). Motif bazı yayınlarda "*İslîmi*", *"Selçûkî örge", "Selçûkî"* veya *"Türkî"* olarak tanımlansa da (Aksu, 1998: 15-16, 19-29,166; Birol ve Derman, 1991: 182) *"rûmî"* ismi günümüzde yerleşmiş bir isim olarak kullanılmaya devam etmektedir.

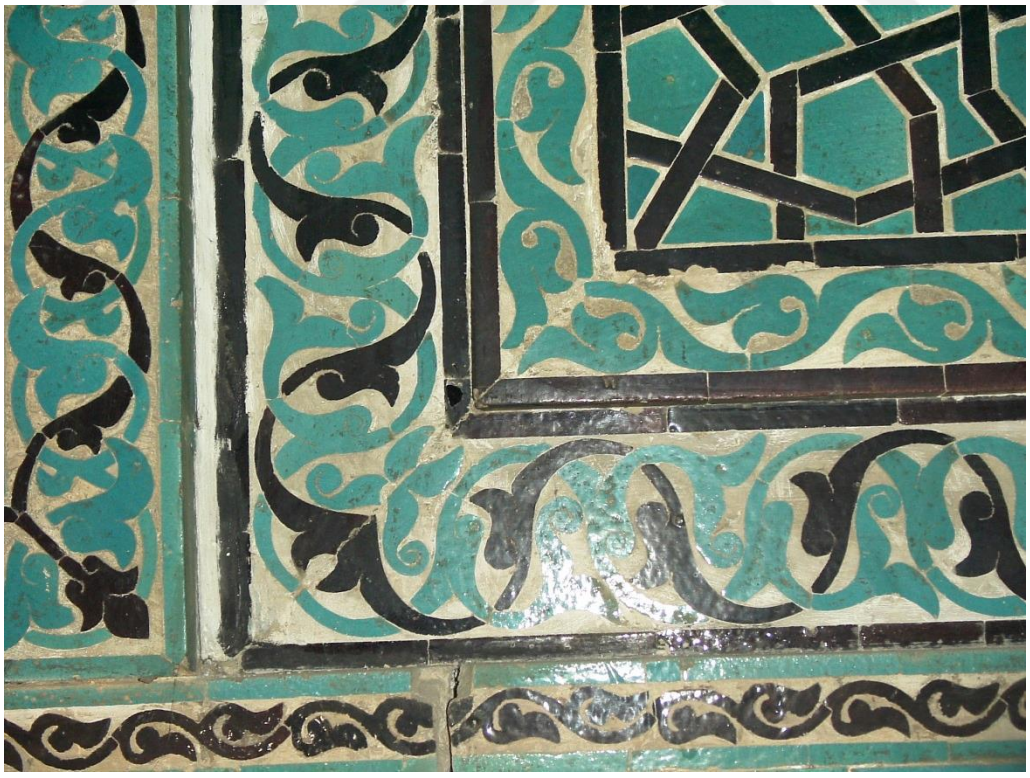
Rûmî motifinin bitkisel veya hayvansal kökenli olmasına dair iki farklı görüş vardır[51]. Ancak hayvansal kökenli olduğu hakkındaki görüş daha kuvvetlidir. Çeşitli hayvan figürlerinin kanat, ayak, baş ve kuyruk hareketlerinin stilize edilmesiyle ortaya çıkmıştır (Akar ve Keskiner, 1978: 12). Rûmî motifi; yay şeklindeki bir çizgiye "S" kıvrımı yapan diğer çizginin birleştirilip, tabanına da bir sap eklenmesiyle oluşur şeklinde tarif edilmektedir (Şimşir, 2002: 12). Motifin çizilişine göre sade, dendanlı, işlemeli, sencide, sarılma (piçide) ve hurdelenmiş, desen içindeki işlevine göre ise ayırma, tepelik ve ortabağ gibi çeşitleri bulunmaktadır.

Anadolu Selçuklu ve Beylikler devri çini bezemelerinde, geometrik şekiller ile oluşturulan kompozisyonlarda geometrik sahaları çevreleyen bir bordür süsü şeklinde kullanımıyla başlayan rûmîli bezeme, gelişerek daha zengin uygulamalar ile daha geniş alanlarda kullanılmıştır. Bu bezeme, rûmînin, bir helezon üzerine yerleştirilmesiyle veya çeşitli şekillerde kıvrımlı saplar ile birleşmesiyle çeşitlenmiştir. Bu uygulamalar bazen birbirleriyle, bazen geometrik şekillerle bazen de yazı ile kaynaşarak farklı biçimlerde kompozisyonlar meydana getirmiştir. Mihrap nişlerinde ve geometrik bezemenin çevresinde bulunan bordürlerde tek bir kıvrımlı sap üzerinde sıralanmış rûmî'lerden oluşan bir bordür süslemesi olabildiği gibi, aynı sistemin farklı renkli olarak bir araya gelmesiyle oluşan, ikili düzenlemesi de kullanılmıştır (Fotoğraf: 180). Ayrıca, değişik rûmî tiplerinden oluşturulan çok çeşitli bordür kompozisyonları da çini bezemeye zenginlik katmıştır (Fotoğraf: 181). Aynı kompozisyonlardan geliştirilen çeşitli uygulamalar bordür dışında daha geniş alanlarda da kullanılmıştır (Fotoğraf: 182). Ayrıca rûmî motiflerinin geometrik düzenlemelerin içerisinde yer aldığı uygulamalar da mevcuttur (Fotoğraf: 183). Bunun yanında kufi ve celî sülüs ile yazılan çini kuşak yazılarında da rûmî motifleri kullanılmıştır (Fotoğraf: 184).

[51] Rûmî motifinin kökeni hakkında daha geniş bilgi için bkz. (Şimşir, 2002: 17-20; Aksu, 1998: 19-34; Mülayim, 1997: 178-179).



Fotoğraf: 180 Konya Karatay Medresesi, rûmî düzenleme



Fotoğraf: 181 Konya Karatay Medresesi, rûmî düzenleme



Fotoğraf: 182 Konya Sahip Ata Camii Mihrabı, rûmî düzenleme



Fotoğraf: 183 Konya Sadreddin Konevi Camii, geometrik ve rûmî düzenleme



Fotoğraf: 184 Konya Alaeddin Camii Mihrabı, yazı ve rûmî düzenleme

Sıraltı ve lüster teknikleri ile yapılan yıldız ve haçvâri çinilerde figürlerin dışında kalan kısımlar, rûmî ve nebâti motiflerle bezenmiş, hayat ağacı, çeşitli çiçekler, haşhaş veya nar gibi bitkilere yer verilmiştir (Fotoğraf: 185). Aynı zamanda bu çinilerde Selçuklu çini sanatında Uygur resim geleneğini devam ettiren çok çeşitli figürler de uygulanmıştır. Özellikle Beyşehir Kubad Abad Sarayı'nda ortaya çıkartılan sıraltı ve lüster tekniği ile yapılmış çeşitli formdaki çinilerde, ayakta veya değişik oturuş vaziyetinde kadın ve erkek figürleri, siren, sfenks, grifon ve ejderha gibi bir takım efsanevî yaratıklar ile başta çift başlı kartal olmak üzere çok çeşitli hayvan figürleri bulunmaktadır. Firûze sır altına siyah konturlarla yapılmış haçvâri çinilerde ise hendesi ve rûmî motiflerle birlikte bazı hayvan figürleri yer almaktadır.

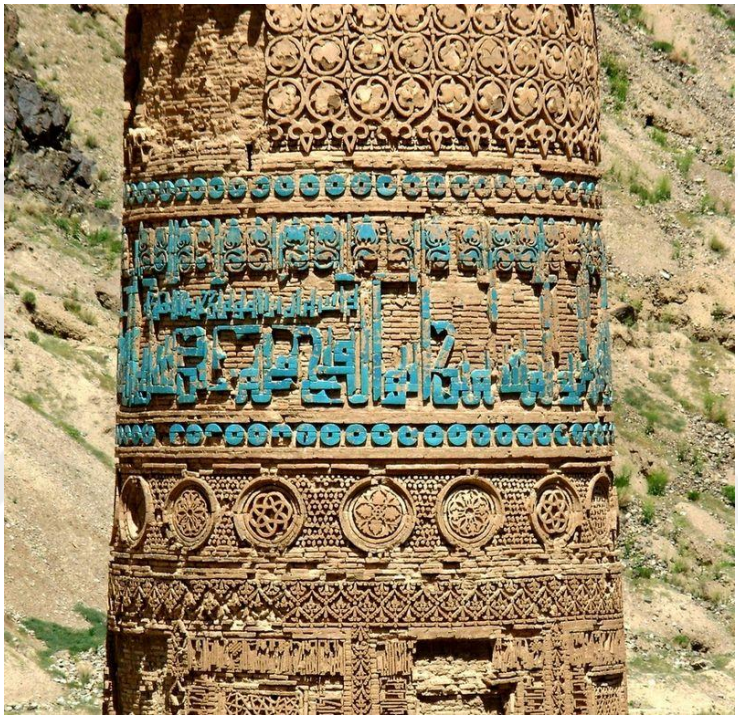


Fotoğraf: 185 Beyşehir Kubad Abâd Sarayı, sır altı tekniği

Türk çini sanatında çok sık kullanılan bir başka unsur ise yazıdır. Özellikle İslâm yazısı olarak nitelendirilen Arapça ile ayet ve hadislerden oluşan çini yazı kuşakları, usta ve inşa kitabeleri oluşturulmuştur. Bu yazılar, değişik çini üretim teknikleriyle farklı şekillerde meydana getirilmiştir.

Mimari eserlerde yazının çinide kullanımı ilk olarak sırlı tuğla tekniği ile başlamıştır. Sırlı tuğlalar değişik ölçülerde hazırlanmış tuğlanın dar veya duruma göre geniş yüzeyinin sırla kaplanmasıyla oluşturulmuştur. Genellikle firuze, kobalt ve mor renklerin kullanıldığı sırlı tuğlalar gerektiğinde belli ölçülerde kesilerek de

kullanılmıştır. Bu teknik ile daha çok Ma'kılı, Kûfi ve Celi Sülüs yazıların oluşturulduğu görülmektedir. Karahanlı, Büyük Selçuklu ve özellikle de Anadolu Selçuklu eserlerinde çok sayıda örnek mevcuttur. Bunlardan, Karahanlı dönemine ait 1197 tarihli Vabkend minaresinin şerefe altında zemini bezemeli tuğla mozaik sülüs yazı kuşağı örnek olarak verilebilir. Afganistan Cam-Minarda da yine şerefe altında firuze sırlı tuğla mozaik ile kûfi yazılar bulunmaktadır (Fotoğraf: 186).



Fotoğraf: 186 Afganistan Cam Minar (www.wikiwand.com)

Büyük Selçuklu dönemi eserlerinden Isfahan Minar-ı Seraban, Nahcıvan Mümine Hatun Kümbeti, Doğu İran'da Radkan Kümbeti örnek verilebilir. Döneme ait en erken örnek Damgan Mescid-i Cuma'sının Selçuklular zamanında yapılan minaresinin 1058 tarihli kûfi kitâbe frizidir. Kazvin'de 1115 tarihli Mescid-i Cuma ile buna yakın bir tarihte yapılmış olan Mescid-i Haydariye isimli yapılar birbirine benzer nitelikte olup, her ikisinde de kitâbe kuşaklarında firûze sırlı küçük çini parçaları kullanılmıştır. Isfahan yakınlarında bulunan Rehrevan, Ziar ve Sin Câmii ile İsfahan'da bulunan Saraban ve Mescid-i Ali minarelerinde firûze sırlı çinilerin kullanıldığı kitâbeler ve değişik bezemeler bulunmaktadır.

Anadolu'da sırlı tuğla ile oluşturulan yazı örneği daha çoktur. Sivas I.İzzeddin Keykavus Türbesi, Konya Sahip Ata Hangâhı, Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi (Fotoğraf: 187) bunlardan bir kaçıdır.



Fotoğraf: 187 Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi

Yazının çinide en fazla uygulandığı teknik, mozaik tekniğidir. Mozaik tekniği ile kemer, tonoz ve kubbelerin iç bükey yüzleri, niş, duvar yüzeyleri, mihrâblar ve kubbeye geçiş bölgeleri kaplandığı gibi, kitabeler ve yazı kuşakları da oluşturulmuştur. Yazının uygulandığı mozaik çini bezemelerde birkaç farklı yöntem uygulandığı görülmektedir:

1- Zemini boş, sade bırakılmış olanlar;

Sivas I. İzzeddin Keykavus Türbe cephesi (Fotoğraf: 188), Konya Sırçalı Medrese örneklerinde olduğu gibi mozaik çini parçaları harç zemin üzerine yerleştirilmek suretiyle kûfi yazı oluşturulmuştur.



Fotoğraf: 188 Sivas I. İzzeddin Keykavus Türbe cephesi

2- Zemini bezemeli olanlar;

Kûfi, Sülüs gibi yazıların kullanıldığı kitabeler, kubbe kuşak yazıları ve mihrap yazılarında, yazı zemini helezonlar, rûmî ve tepelik formlarıyla bezenmiştir. Konya Karatay Medresesi (Fotoğraf: 189), Konya Sırçalı Medrese, Kayseri Kölük Camii, Konya Sırçalı Mescit, Konya Alaeddin Camii mihrabında olduğu gibi.



Fotoğraf: 189 Konya Karatay Medresesi pencere alınlığı

3- Zemini dolgulu olanlar;

Mozaik çini tekniğinin uygulandığı bu örneklerde hem yazı hem de zemini mozaik çini parçalarından oluşmaktadır. Erken örneklerde derzli olarak yapılmasına karşı daha geç örneklerde ve Osmanlı erken dönem örneklerinde hiç derz boşluğu bırakılmadan yapılmıştır. Konya İnce Minareli Medrese, Konya Karatay Medresesi, Konya Sahip Ata Türbesi (Fotoğraf: 190), Konya Sadreddin Konevi Camii, Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi, Birgi Ulu Camii, Konya Beyhekim Mescidi Mihrabı, Tokat Gök Medrese, Beyşehir Eşrefoğlu Camii gibi örnekler verilebilir.



Fotoğraf: 190 Konya Sahip Ata Türbesi

Tokat Ali Tusi Türbesi'nde karşılaştığımız bir örnekte ise zemini boş olarak düzenlenmiş pencere üstü kitabesinde kûfi yazıyı oluşturan mozaik parçalar sır altına siyah dekorlu ve firuze sırlı çinilerden kesilerek oluşturulmuştur. Bu çok yaygın bir uygulama değildir (Fotoğraf: 191).



Fotoğraf: 191 Tokat Ali Tusi Türbesi

Türk çini sanatı teknikleri içerisinde en az kullanılan kazıma tekniğinin, daha çok yazılarda uygulandığı görülmektedir. Kuşak yazısı ve usta imzası olarak örnekler mevcuttur. İki şekilde yapılır. Ya zemin sırlı olarak bırakılıp yazılar kazınır, ya da yazılar sırlı bırakılıp zemin kazınır. Kazıma işlemi sonunda elde edilen görüntü mozaik tekniğine benzediği için sahte mozaik olarak da isimlendirilmiştir. Eski Malatya Ulu Camii revaklarında ve eyvanında (Fotoğraf: 192), Akşehir Ulu Camii kapısında, Beyşehir Eşrefoğlu Camii mihrabında, Sivas I.İzzeddin Keykavus Türbesi'nde örnekler mevcuttur.



Fotoğraf: 192 Eski Malatya Ulu Camii Revak yazı kuşağı

Yazının kullanıldığı bir başka çini tekniği olan kabartma tekniği ile elde edilen kabartmalı çiniler ise genellikle sanduka kaplamalarında kullanılmıştır. Buna dair örnekleri, Sivas I. İzzeddin Keykâvus Türbesi cephesinde, Konya İç Karaarslan Mescidi kitabesinde, Konya II. Kılıç Arslan Türbesi'nde bulunan sandukalarda ve yine Konya'da Sahip Ata ve Mevlâna Türbesi'nde bulunan sandukalarda görebilmekteyiz (Fotoğraf: 193). Bu çinilerin en erken örneğinin ise Kılıçarslan Köşkü'nde bulunduğu bilinmektedir.

Osmanlı erken dönemde ortaya çıkmış renkli sır tekniğinde de yazı kullanılmıştır. En güzel örnekler Bursa Yeşil Camii, Yeşil Türbe (Fotoğraf: 194), Edirne Muradiye Camii ve İstanbul Çinili Köşkte bulunan Karaman İmaret Camii'ne ait mihrapta bulunmaktadır. Bu dönem yazı uygulamalarında aynı kuşakta iki sıra yazı kullanılmış, zemini bezemeli celi sülüs yazının üzerine daha küçük boyutlu kûfi yazı yerleştirilmiştir.

Osmanlı döneminde yazı, tamamen sır altı çinilerde uygulanmıştır. Bu usûlde hafif gözakı renkli astarlı bisküvi üzerine yazı genellikle kobalt zemin üzerine beyaz veya beyaz zemin üzerine kobalt olarak uygulanmıştır. Dah çok celi sülüs yazı tercih edilmiştir. (Fotoğraf: 195).



Fotoğraf: 193 Sivas I. İzzeddin Keykavus Türbe cephesi yazı kuşağı



Fotoğraf: 194 Bursa Yeşil Türbe Çelebi Mehmet Bey sandukası



Fotoğraf: 195 Osmanlı Klâsik Devir sır altı tekniği

2. BÖLÜM - BATI ANADOLU BEYLİKLERİ MİMARİSİNDE ÇİNİ BEZEME

KATALOG

2.1. AYDINOĞULLARI BEYLİĞİ

13. yüzyılın son çeyreği içinde, Anadolu Selçuklu Devleti otoritesinin neredeyse ortadan kalkmasıyla, "Uç" denilen Bizans ve Ermeni krallıklarının sınır bölgelerine yerleştirilen Türkmenlerin, kendi gayretleriyle giriştikleri fetih hareketleri sonucunda bağımsız birer devlet şeklinde teşkilatlanmaya başladıkları görülür. Özellikle güçlü bir askeri kuvvete sahip Germiyanoğulları ve ona bağlı beylerin, Batı Anadolu'nun fethinde etkili oldukları söylenebilir (Varlık, 1974: 36).

Bu beylerden biri ve Germiyanoğulları Beyliğinin ordu kumandanı (Su-başı) olan Aydın oğlu Mehmed Bey, Menteşe Bey'in damadı Sasa Bey'e yardım ederek Tire, Efes, Ayasulug ve Birgi gibi bölgenin önemli şehirlerinin ele geçirilmesini sağlamıştır. Ancak daha sonra Sasa Bey'le aralarında çıkan anlaşmazlık neticesinde yapılan savaşta Sasa Bey ölmüş ve bu şehirlerin hâkimiyeti Aydın oğlu Mehmed Bey'e geçmiştir. Böylece Birgi merkezli Aydınoğulları Beyliği kurulmuştur (1310) (Uzunçarşılı, 2003: 104; Koca, 2013: 142). Bundan sonra beyliğin hâkimiyet alanını genişleten Mehmet Bey, oğullarından Hızır Bey'e Ayasulug ve Sultan Hisarı, Umur Bey'e İzmir, İbrahim Bahadır Bey'e Ödemiş, Süleyman Bey'e ise Tire'nin yönetimini bırakarak küçük oğlu İsa Bey ile birlikte Birgi'de ikâmet etmiştir (Mükrimin Halil, 1929: 23; Uzunçarşılı, 2003: 104).

Mehmed Bey'in 1334 yılında vefatı üzerine kardeşlerinin onayı ile Beyliğin başına geçen Umur Bey, hükümdarlık döneminde (1334-1348) aralıksız olarak gaza yapmıştır (Sevim ve Yücel, 1990: 211). Özellikle kurduğu güçlü donanma ile Ege Denizi'nde pek çok akın gerçekleştirmiştir. Saruhanoğlu Süleyman Bey ile ittifak kurarak, büyük bir donanmayla Mora ve Yunanistan' a seferler düzenlemiş, birçok ganimet elde etmiştir (Akın, 1968: 50-51). Germiyanoğulları hâkimiyetinde olan Alaşehir'i kuşatarak kendi nüfuzu altına almıştır. Kardeşi Hızır Bey ile birlikte, Ege Denizi adaları ve Yunanistan'a seferler düzenlemiş ve Bizans'la iyi ilişkileri sayesinde Karadeniz'e geçerek, Kili ve Eflak seferlerini gerçekleştirmiştir (Uzunçarşılı, 2003: 106).

Umur Bey'in Doğu Akdeniz'deki bu faaliyetleri nedeniyle zarar gören Latinlerin ve Bizans İmparatoriçe' sinin talebi üzerine, Papa'nın desteğiyle bir haçlı ordusu kurulmuştur. 1344-45 yıllarında Kıbrıs, Ceneviz, Venedik ve Rodos

gemilerinden oluşan Haçlı donanmasının birinci saldırısı püskürtülmüş olsa da, ikincisi saldırı sırasında Aydınoğlu Beyliğinin donanması yakılmış ve İzmir'in sahil kesimi işgal edilmiştir. Ancak Haçlılar, yukarı İzmir'i elinde tutan Umur Bey'in, taarruzlarıyla karşılaştıklarından, kesin neticeye ulaşamamış ve anlaşma yapmak zorunda kalmışlardır. Bazı müttefiklerin antlaşmaya yanaşmaması üzerine, Papa bu antlaşmayı onaylamamış ve bu anlaşmayla bir sonuca varamayacağını bilen Umur Bey, 1348 tarihinde sahil İzmir'ini almak için savaşırken şehit düşmüştür (Mükrimin Halil, 1929: 75; Uzunçarşılı, 2003: 109; Koca, 2013: 146-148; Yavuz, 2010: 22). Umur Bey'in dönemi Aydınoğulları Beyliğinin en parlak dönemi olmuştur.

Umur Bey'in şehit düşmesinden sonra Selçuk bölgesinin hâkimi olan Hızır Bey, Aydınoğulları Beyliğinin başına geçmiş ancak Latinlerle ağır şartlar içeren yirmi maddelik bir anlaşma imzalamak zorunda kalmıştır (Uzunçarşılı, 2003: 109; Varlık, 1994: 64). Hızır Bey hayatta iken oğulları vefat ettiği için kendisinden sonra hükümdarlık İsa Bey' e geçmiştir. Hızır Bey'in ölüm tarihi bilinmemekle beraber 1365 tarihlerinden önce öldüğü sanılmaktadır (Sevim ve Yücel, 1990: 213).

İsa Bey, Osmanlılar ile dostluk kurmuş hatta bir birlik göndererek Sultan I. Murad'ın Kosova savaşına iştirak etmiştir. Ancak I. Murad'ın bu savaşta şehit düşmesinden sonra yerine geçen Yıldırım Bayezid devrinde Karamanoğulları öncülüğünde oluşan muhalefet cephesinde İsa Bey de yer almıştır. Bunun üzerine Yıldırım Bayezid Aydınoğulları Beyliği üzerine yürümüş, İsa Bey ise karşı koyamayarak itaatini bildirmiştir (Koca, 2013: 152). İsa Bey'in vefat tarihi belli değildir. Ancak Ankara savaşından önce vefat ettiği tahmin edilmektedir. Ankara savaşından sonra Timur tarafından memleketleri yine kendilerine verilen eski hânedanlar arasında İsa Bey'in oğulları Musa Bey ve II. Umur Bey'de yer almıştır. Musa Bey 1403 yılında vefat etmiş, II. Umur Bey ise 1405 yılında damadı Cüneyd Bey tarafından zehirlenmek suretiyle öldürülmüştür (Uzunçarşılı, 2003: 115). Cüneyd Bey, beyliğini ayakta tutmak için Osmanlı şehzadelerinden Emir Süleyman'a yakın dursa da beklediği desteği görememiştir. Daha sonra Musa Çelebi ve Mehmed Çelebi arasındaki mücadelede taraf olmuş, Mehmed Çelebi'ye karşı Yıldırım'ın oğlu Mustafa ile birleşmişse de, Sultan II. Murad tarafından gönderilen Osmanlı orduları karşısında başarı sağlayamamış ve 1426 yılında idam edilmiştir. Böylece Aydınoğulları Beyliği'nin siyasi varlığı sona ermiştir (Yavuz, 2010: 25).

2.1.1. BİRGİ ULU CAMİİ (1312-1313)

Katalog No : 1

Fotoğraf No : 196-227

Çizim No : 1-13

Bulunduğu Yer: İzmir İli, Ödemiş İlçesi, Birgi Beldesi

İnceleme Tarihi: Temmuz 2009

Bugünkü Durumu: Restore edilmiş, ibadete açık

Banisi: Aydınoğlu Mehmed Bey

Mimarı: Bilinmiyor

İnşa Tarihi: H. 712 / M. 1312-1313

Yapının Genel Tanımı:

Birgi Ulu Camii veya Aydınoğlu Mehmed Bey Camii olarak isimlendirilen eser, Aydınoğulları Beyliği döneminde inşa edilmiş en eski tarihli ve en önemli yapılardan birisidir (Fotoğraf: 196).



Fotoğraf: 196 Birgi Ulu Camii, kuzey cephe

Kuzey ve doğu cephedeki taç kapılarda bulunan inşa kitabelerine göre, H. 712 / M. 1312-1313 tarihinde Aydınoğlu Mehmed Bey tarafından yaptırılmıştır. İnşa kitabeleri ile taç kapılar, pencereler, ahşap minber ve pencere kanatlarında ayet ve hadislerden oluşan çok sayıda kitabe bulunmaktadır[52].

İnşa Kitabeleri:

1. Kuzey taç kapı üzerindeki inşa kitabesi (Fotoğraf: 197).



Fotoğraf: 197 Birgi Ulu Camii, kuzey taç kapı inşa kitabesi

بسم الله الرحمن الرحيم فتح هذه البلدة بنصر الله وتأييده مولانا الامير الكبير الغازي في سبيل الله تعالى محمد بن ايدين في تاريخ سنة سبع و سبعمايه و بنى هذه الجامع في سنة اثنى عشر و سبعمايه

- Bismillâḥiʾr-Raḥmâniʾr-Raḥîm. Feteḫa Hâzihi'l-Beldeti Binaṣrıllâhi ve Te'yîdihî Mevlâna el-Emîru'l-Kebîr el-Ġâzî
- fi Sebîlillâhi Teâla Mehmed bin Aydîn fi Târîḫı Seneti Seb'a ve Seb'ımıyeh ve Benâ Hâzihi'l-Câmia'
- fi Seneti Iṣnâ 'Aşera ve Seb'ımıyeh.

[52] Bu kitabeler, birçok araştırmacı tarafından yayımlanmıştır. Kitabeler için bkz., (Evliya Çelebi, 1935: 175; Ahmed Tevhid,1327: 621; Köprülü, 1928: 422; Uzunçarşılı, 1929: 110; Akın, 1968: 105; Ünal, 2001: 78; Riefstahl, 1941: 81-82; Oral, 1962: 23-77; Bayat, 1991: 133-150; Bayat, 1992:237-252; Kalfazade Ertuğrul, 1995: 55; Kamer, 2017: 36).

- Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla. Bu beldeyi, Efendimiz, Büyük Emir, Gazi Mehmed bin Aydın, Allah'ın yardımı ve desteğiyle, Yüce Allah'ın yolunda 707 (1306-1307) yılında fethetmiş ve bu camii 712 (1312-1313) yılında inşa etmiştir.

2. Doğu taç kapı üzerindeki inşa kitabesi (Fotoğraf: 198).



Fotoğraf: 198 Birgi Ulu Camii, doğu taç kapı inşa kitabesi

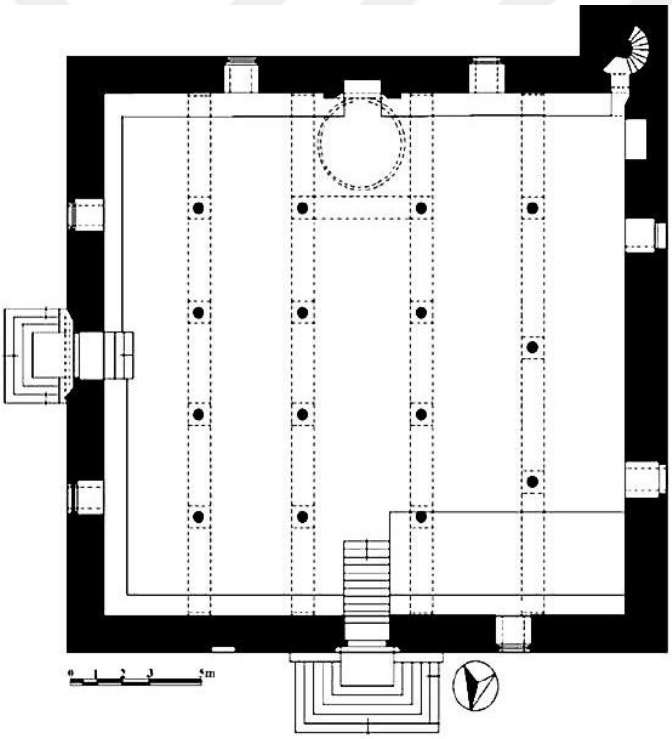
امر بعمارة الجامع المبارك الجناب العالى الامير الكبير العالم العادل
ابو الخيرا ت مبارز الدولة و الدين محمد بين ايدين اعز الله انصاره
في سنة ثانى عشر و سبعمايه

- Emera bi 'Imâretil-Câmı'ı'l-Mübârek Cenâbu'l-'Âlî el-Emîru'l-Kebîr el-'Âlim el-'Âdil
- Ebu'l-Ḫayrât Mubârizu'd-Devleti ve'd-Dîn Mehmed bin Aydın E'azzellâhu Enṣârahû
- fî Seneti Ṣânî 'Aşera ve Seb'ımıyeh.

- Yüce Han, büyük emir, hayırların babası (Ebu'l-Ñayrât) adil, alim, dini ve devleti için savaşan Mehmed bin Aydın (Allah yardımcılarını yüce eylesin) 712 yılında bu mübarek caminin yapılmasını emretti.

Birgi'nin merkezindeki meydanlıkta bulunan yapı, hamam[53], medrese[54] ve türbe ile birlikte küçük bir külliye düzeni içinde yer almaktadır (Önkal,1995: 31; Kalfazade Ertuğrul,1995: 39). Avlusundaki hazireden bugün hiçbir iz kalmamıştır.

Yapı, kuzey güney istikametinde, kare formunda, mihrap önü kubbeli, Anadolu Selçuklu Bazilikal tipli camiler (Öney, 2007: 12) plân şemasına sahiptir (Plân.1). Yapıda çok sayıda devşirme malzeme kullanılmıştır. Bu da eserin ya eski bir yapı bakiyesi üzerine inşa edildiğini ya da yakınlardaki kalıntılardan bu malzemelerin temin edildiğini gösterir (Önkal,1995: 31; Uzunçarşılı,1929: 109). Doğu ve güney cephede devşirme düzgün mermer bloklar kullanılırken, batı ve kuzey cephede moloz taş kullanılmıştır.



Plân:1 Birgi Ulu Camii plânı (S. Eroğlu'dan)

[53] Yapıya yakın konumdaki hamam, yapım tarihi belli olmamakla birlikte mimari özelliklerinden dolayı aynı döneme tarihlendirilmektedir (Uzunçarşılı, 1929: 112; Kalfazade Ertuğrul,1995: 39).

[54] Günümüze hiçbir izi kalmayan medreseden Evliya Çelebi Seyahatnamesinde söz eder (Evliya Çelebi,1935: 175). Uzunçarşılı, Yunanlıların firarı esnasında medresenin kısmen yandığını belirtir (Uzunçarşılı,1929: 109). Riefstahl, Yunan işgali sırasında yanarak tahrip olan medresenin, 1929'lu yıllarda harap vaziyette olduğundan söz eder (Riefstahl, 1941: 20). Akın, medrese ile ilgili Osmanlı vakıf kayıtlarını yayımlamıştır (Akın,1968: 144-148). Kalfazade Ertuğrul, külliyenin bir unsuru olarak medreseyi tanıtmıştır (Kalfazade Ertuğrul,1995: 60).

Eser, her cephede üçer sıra halinde düzenlenmiş pencereler ile aydınlanır. Kuzey ve doğu cephelerin tam ortasında mermerden sade bir şekilde düzenlenmiş taç kapılar yer alır[55] (Fotoğraf: 199). Kuzey cephedeki mermer taç kapı ana giriş kapısı olup üzerine, inşa kitabesinden başka, Bakara Suresinin 255, 285 ve Ali İmran Suresinin 18. Ayet-i Kerimeleri kitabe kuşağı şeklinde ha'kkedilmiştir. Bir diğer giriş kapısı olan doğu cephedeki mermer taç kapıda ise inşa kitabesinin hemen üzerinde aynı formda düzenlenmiş ayet kitabesinde, Tevbe Suresinin 18. Ayet-i Kerimesi ile Fâtır Suresinin 34. Ayet-i Kerimeleri bulunmaktadır. Hattat'ı bilinmeyen kitabelerde Selçuklu sülüsü yazı nev'i kullanılmıştır. Her iki taç kapının üzerine 1944 yılı onarımında ahşap sundurma yapılmıştır (VGM. Birgi Ulu Camii Dosyası).



Fotoğraf: 199 Birgi Ulu Camii, doğu cephe

[55] Evliya Çelebi, Uzunçarşılı ve Köprülü yapıdan üç kapılı olarak bahseder (Evliya Çelebi,1935: 175; Uzunçarşılı,1929: 109; Köprülü,1928: 422). Riefstahl, planında üçüncü kapıyı batı cephesinin tam ortasında gösterirken, bu cepheden bahsinde kapının cephenin güney köşesindeki bir pencereden dönüştürüldüğünü söyler (Riefstahl,1941: 21). Kalfazade Ertuğrul'da yerel kaynaklardan edindiği bilgilere göre burada pencereden dönüştürülmüş bir kapı bulunduğundan söz eder (Kalfazade Ertuğrul,1995: 45).

Yapının güney cephesi ile doğu cephesinin kesiştiği köşeye devşirme bir Arslan heykeli yerleştirilmiştir (Fotoğraf: 200). Güney cephenin batı ucunda ise kesme taş ile kaplanmış kare kaide üzerinde yükselen silindirik gövdeli, tek şerefeli minare yer alır (Fotoğraf: 201). Minarenin silindirik gövdesi ve petek kısmı sırlı ve sırsız tuğlalardan oluşan geometrik bir bezemeye sahiptir.



Fotoğraf: 200 Birgi Ulu Camii, güney doğu köşede Arslan heykeli



Fotoğraf: 201 Birgi Ulu Camii Minaresi

Kuzey cepheye sonraki bir dönemde eklendiği düşünülen (Aslanapa, 1977: 41; Önkal, 1993: 53) son cemaat yeri[56] (Fotoğraf: 202) 1944 yılındaki depremde yıkılmış ve tekrar yapılmamıştır (VGM. Birgi Ulu Camii, Dosya No:35.14.01/2, 09.06.1982 tarihli Rapor; Yavuz, 1990: 44).



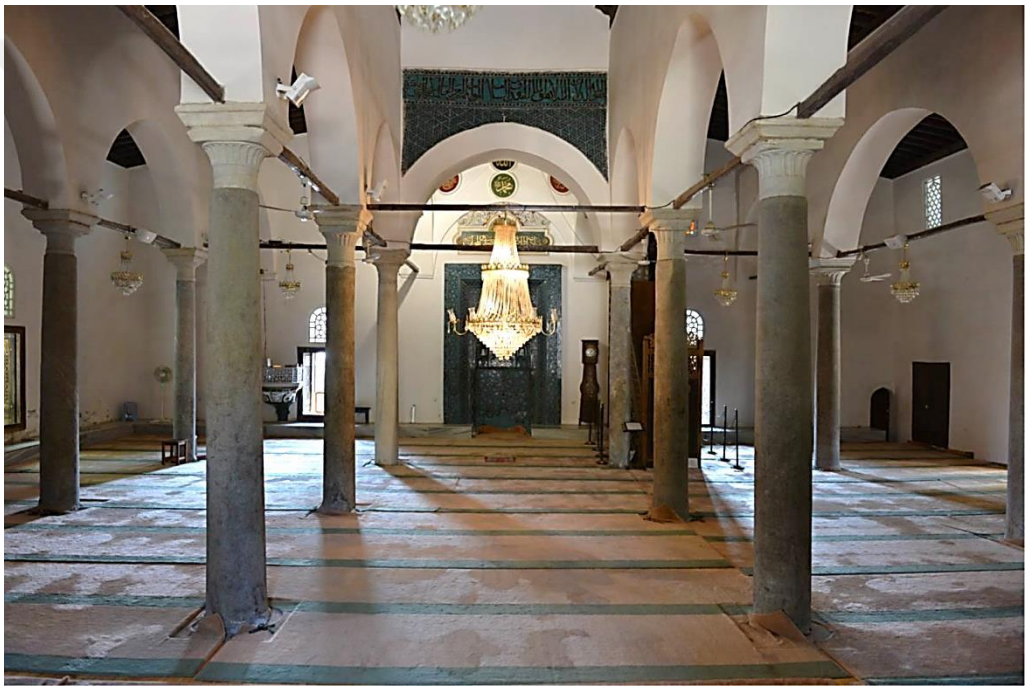
Fotoğraf: 202 Birgi Ulu Camii, Son Cemaat Yeri (VGM Arşivi)

Depremden sonra yapıda bakım ve onarım çalışmaları yapılmış, bu sonraki tarihlerde de devam etmiştir. Vakıflar Genel Müdürlüğündeki yapı ile ilgili dosyada ilk olarak 1944-45 yıllarında, sonra 1975- 1978 yılları arasında onarımların yapıldığı kayıtlıdır. Yapı 1994 yılında ve son olarak 2005 yılında onarımdan geçmiştir.

Harime kuzey ve doğu cephelerdeki Taç kapılardan merdivenlerle inilir. Harim, mihraba dikey dört sıra sütun ile beş sahına bölünmüştür (Fotoğraf: 203). Orta sahın yan sahınlardan daha geniş ve yüksektir. Her sütun sırasında dörder, batı yönündeki sütun sırasında üç adet olmak üzere toplam on beş devşirme sütun bulunur. Sütunlar birbirine sivri kemerler ile bağlanır. Kemerler arasına ahşap

[56] Riefstahl, Yetkin ve Kızıltan, son cemaat yerinin, üzeri avluya meyilli ahşap çatılı, sekiz sütuna istinat eden yedi kemer gözlü bir yapı olduğunu belirtir (Riefstahl, 1941: 21; Yetkin,1970: 160; Kızıltan,1958: 97).

gergiler atılmıştır. Harim, dıştan mihrap önü kubbesini de gizleyen iki yana eğimli, madeni levhalarla kaplı ahşap bir çatı ile örtülüdür (Ünal,2001: 61). Orta sahında kıble yönündeki iki sütun arasına mihraba paralel yerleştirilen kemerle oluşturulan mihrap önü mekânı pandantifler ile geçilen bir kubbe ile örtülmüştür. Kubbe iç yüzeyi, kemerler ve duvarlar sıvalı olup üzeri beyaz badanalıdır (Riefstahl, 1941: 21; Kalfazade Ertuğrul, 1995: 49). Mevcut halinde kubbe iç yüzeyi ve mihrabın üst bölümündeki kıble duvarında Osmanlı geç döneminde yapıldığı düşünülen Barok tarzı bezemeler vardır.



Fotoğraf: 203 Birgi Ulu Camii, harim

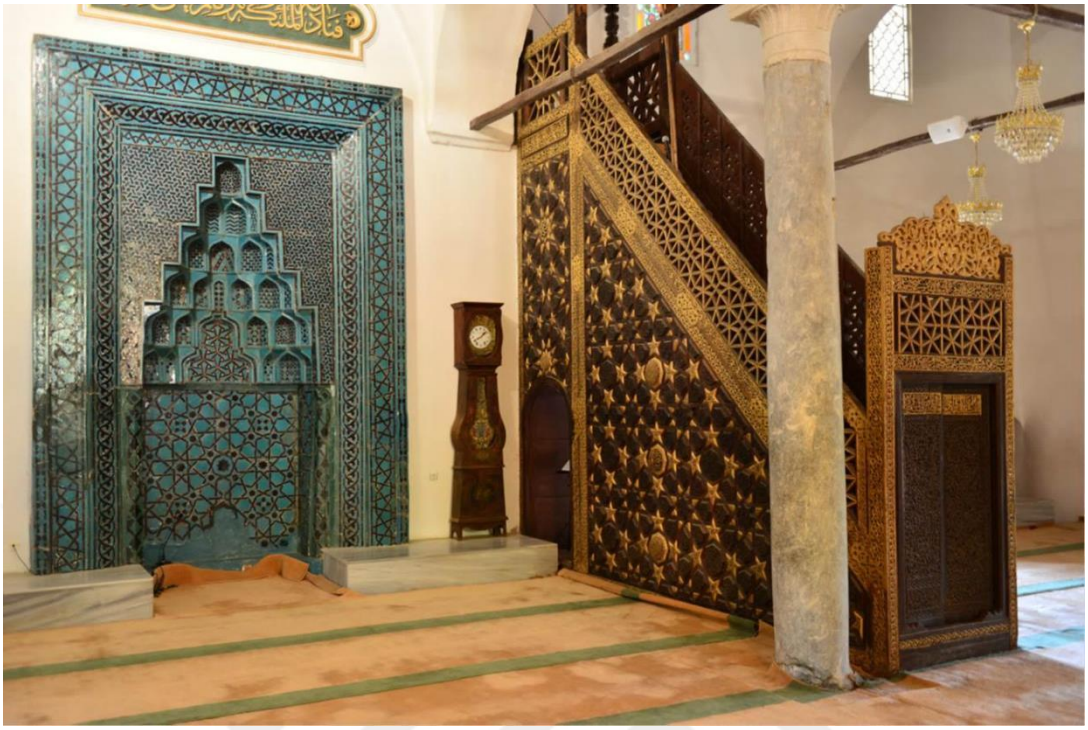
Bugün harim kuzey duvarının batı yönünde yerden yaklaşık yarım metre yükseklikte bir mahfil bulunur. Riefstahl, yapıda iki adet kadınlar mahfili olduğundan bahseder (Riefstahl, 1941: 23). Ancak bu mahfiller günümüze ulaşamamıştır (Fotoğraf: 204). 1944 yılında meydana gelen depremde yıkıldıkları belirtilmektedir (Yavuz, 1990: 44). Harimde kıble duvarının doğu ucunda sonradan yapılmış bir vaaz kürsüsü, batı ucunda ise minareye açılan sivri kemerli bir kapı yer alır.



Fotoğraf: 204 Birgi Ulu Camii, kadınlar mahfili (Riefstahl'dan)

Mihrabın sağında yer alan minber (Fotoğraf: 205), ceviz ağacından hakiki kündekâri tekniği ile yapılmış olup Selçuklu ahşap sanatının bir devamı mahiyetindedir. Çok sayıda parçadan oluşan ve birçok ahşap tekniğinin bir arada uygulandığı bu minber, Beylikler devri ahşap sanatının en önemli örneklerinden birisidir. Kitabesine göre H.722 / M. 1322 yılında Aydınoğlu Mehmed Bey tarafından Muzafferü-d Dîn bin Abdü'l-Vahid bin Süleyman ustaya yaptırtılmıştır. Caminin içindeki sekiz pencereye ait on altı ahşap kanat (Fotoğraf: 206), aynı usta tarafından Selçuklu ahşap oyma teknikleri ile meydana getirilmiştir (Bayat,1991a: 133-150). Minber ve pencere kanatları üzerinde çok sayıda hadis-i şerif içeren kitabe bulunmaktadır (Kitabeler ve daha geniş bilgi için bkz. dnt:1). 1995 yılında çalınan minberin kapı kanatları, Londra'da bir müzayedede satılmak üzereyken ele geçirilmiştir (Kuyulu, 1999: 71).

Yapının çini mihrabı, Beylikler Devri'nde Selçuklu geleneği ile yapılmış en güzel örneklerden birisidir.



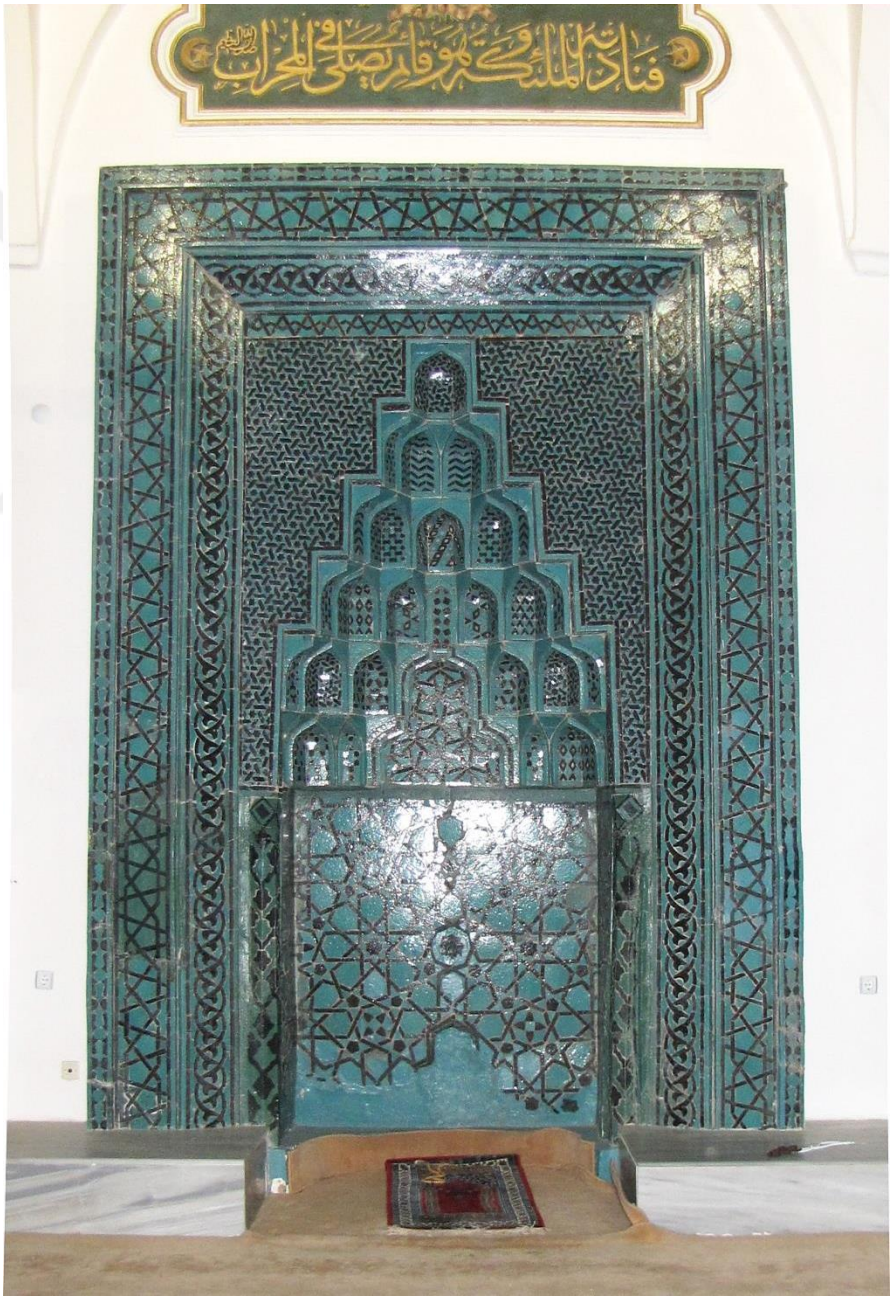
Fotoğraf: 205 Birgi Ulu Camii, minber



Fotoğraf: 206 Birgi Ulu Camii, ahşap pencere kapakları

Çini Bezeme:

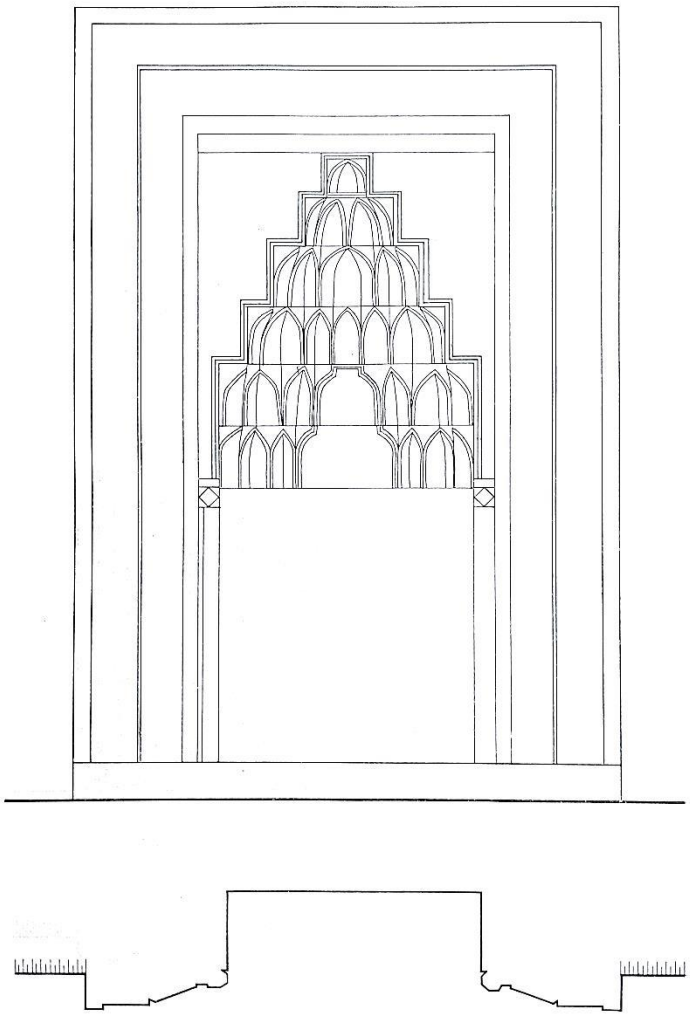
Yapıda çini bezeme mihrap, mihrap önü mekânının orta sahna açılan kemerin yüzeyinde ve minare gövdesinde bulunur. Buradaki çiniler teknik ve kompozisyon açısından Selçuklu çini sanatı geleneğini devam ettirir (Riefstahl, 1941: 22; Önkal, 1993: 53; Aslanapa, 1977: 41; Aslanapa, 1993: 212; Yetkin, 1972: 128; Öney, 1976: 55).



Fotoğraf: 207 Birgi Ulu Camii, mozaik çini mihrap

Mihrap:

Üzerinde yazı kuşağı ve kitabesi bulunmayan dikdörtgen kesitli mihrap, mozaik çini tekniği ile yapılmıştır (Fotoğraf: 207; Çizim:1). Zeminden yaklaşık 20 cm yükseklikte bir oturtmalığı vardır. Mihrap çerçevesi duvardan içeriye doğru 20 cm. çıkıntı yapar. Mihrabı farklı ölçülerde üç bordür çevreler. Bordürler arasındaki kademelenme iki tarafı sırlı çini silmeler ile sağlanmıştır. Mihrap nişinin alt kısmının her iki yanında zar başlıklı sekizgen gövdeli sütunçeler, üzerinde ise altı sıra mukarnastan oluşan kavsara bölümü yer alır. Mihrap çinilerinde açıklı koyulu şeffaf mangan moru ve açık mavi tonda yarı mat opak firuze renk hâkimdir. Pembemsi krem renkli kaba ve yumuşak bir hamura sahip çinilerde astar kullanılmamıştır. Oldukça ince sırlı olan mozaik çini parçalar büyük plakalardan kesilerek elde edilmiştir.



Çizim: 1 Birgi Ulu Camii, mihrap (Ö. Bakırer'den)

Elemanlar:

1- Duvar ile Mihrap Çerçevesi Arasındaki Alan:

Mihrabı üç yönden çevreleyen bu alan yaklaşık 20x20 cm ebatlarında firuze tek renk sırlı çini plakalar ile kaplanmıştır (Fotoğraf: 208a). Plaka yüzeyleri çok düzgün olmayıp yarı mat opak firuze bir sıra sahiptir. Sırlı yüzeylerde kraterler ve hava kabarcıkları görülür. Zaman içerisinde plakalar üzerindeki sırda kılcal çatlaklar meydana gelmiştir. Mevcut halde sır üzerinde bir kir tabakası oluşmuş ve yer yer tahrip olduğu görülmektedir (Fotoğraf: 208b).



Fotoğraf: 208a Birgi Ulu Camii Mihrap, tek renk sırlı firuze karo çiniler



Fotoğraf: 208b Tek renk sırlı firuze karo çiniler, ayrıntı

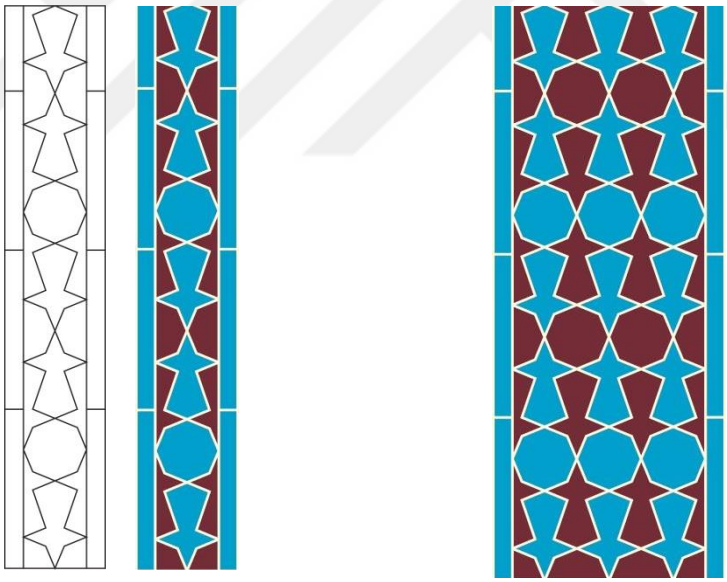
2- Kenar Suları (Bordürler):

2. a- Dıştan Birinci Kenar Suyu:

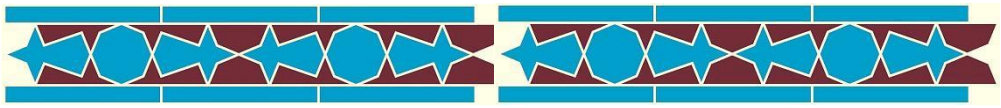
Mihrap çerçevesini en dıştan çevreleyen birinci kenar suyu, 10 cm genişliğinde olup düz silmelidir (Fotoğraf:209; Çizim:2a). Mozaik çini tekniği ile oluşturulan kenar suyunda açıklı koyulu şeffaf mangan moru ve açık mavi tonda yarı mat opak firuze kesme çiniler kullanılmıştır. Derz boşlukları nispeten geniştir. Kenar suyu, her iki yandan, 2x3 cm kalınlığında farklı uzunluklardaki iki tarafı firuze sırlı çini silmeler ile sınırlandırılmıştır. Bu silmeler burada ve mihrabın diğer kısımlarında hem kademelenmeyi hem de birimler arasındaki sınırlandırmayı sağlar. Silmeler arasında kalan alanda, tamamlandığında fon ve figürün aynı olduğu bir bezeme örneği görülür (Çizim:2b). Ana desen, ortada firuze renkli küçük bir sekizgen ve bunun altında ve üstünde yer alan yine firuze renkli ikişer adet uçları birbirine bakan ok ucuna benzer şekillerden oluşur. Fonda ise mangan moru renkli yarım sekizgenler ve yarım ok ucuna benzer şekiller bulunur. Bu düzenleme her iki yöne ilerleyerek kenar suyunu meydana getirir. Üretim uygulamasında belirli ölçülerde hazırlanan blokların raport şeklinde ulanmasıyla bordür bezemesi elde edilir (Çizim: 2c). Buradakine benzer fon-figür bezeme tarzı, sütunçeler üzerinde de görülmektedir.



Fotoğraf: 209 Mihrap, dıştan birinci kenar suyu



Çizim: 2a Mihrap, dıştan birinci kenar suyu
Çizim: 2b Desenin katlanmasıyla oluşan fon-figür düzenlemesi



Çizim: 2c Üretimde raport için belirli ölçülerde hazırlanabilecek birimler

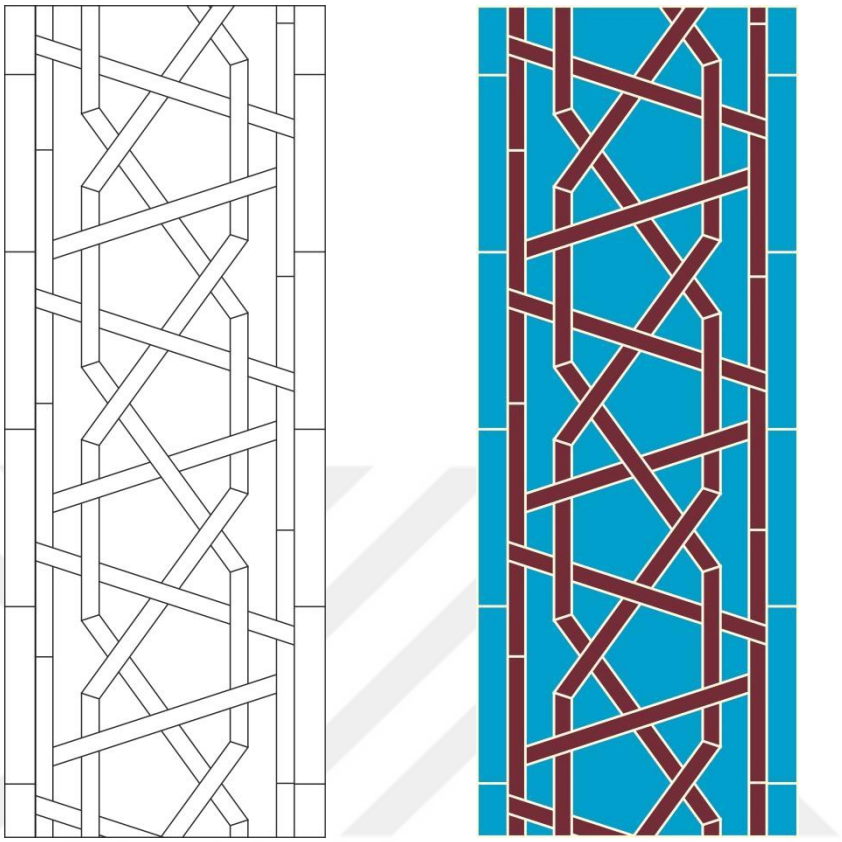
2. b- Dıştan İkinci Kenar Suyu:

Dıştan ikinci kenar suyu, 23 cm genişliğinde düz silmeli olup, mihrabı üç yönden çevreler (Fotoğraf: 210; Çizim: 3a). Mozaik çini tekniği ile oluşturulan kenar suyunun şeritlerinde açıklı koyulu şeffaf mangan moru, aralarda oluşan çokgenlerde açık mavi tonda yarı mat opak firuze kesme çiniler kullanılmıştır. Derz boşlukları belirgindir.

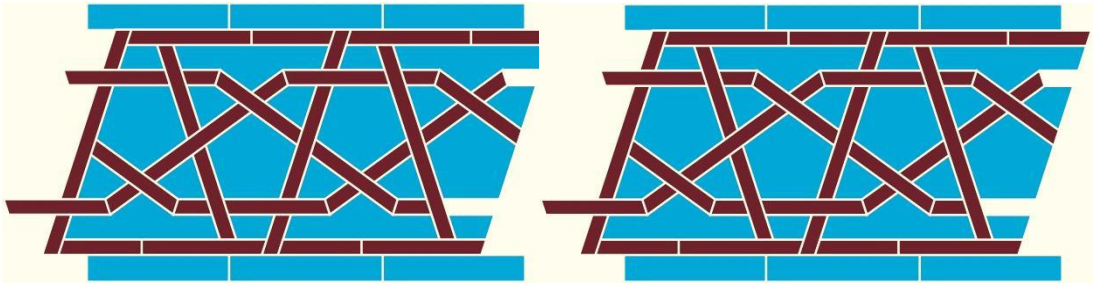
Kenar suyu, her iki yandan, mangan moru sırlı şeritler ile sınırlandırılmıştır. Belirli açılarla kırılarak birbiriyle kesişen dikey üç şeritin, yatay eksende farklı açılı çapraz yerleştirilmiş iki şeritle kesişmesiyle geometrik bezeme oluşmuştur. Bir geçme meydana getirir gibi alttan üstten kesişen şeritler arasında, çapraz eksende beşgenler ve deltoit adı verilen geometrik şekiller oluşmuştur. Yanlarda ise yarım çokgen formlar görülür. Enine gelişmeyen kompozisyon düşeyde sonsuza dek geliştirilebilir özellikte açık sistemde düzenlenmiştir. Uygulamada yerde belirli ölçülerde birleştirilen blokların raport şeklinde ulanmasıyla bezeme oluşturulabilmektedir (Çizim: 3b).



Fotoğraf: 210 Mihrap, dıştan ikinci kenar suyu



Çizim: 3a Mihrap, dıştan ikinci kenar suyu

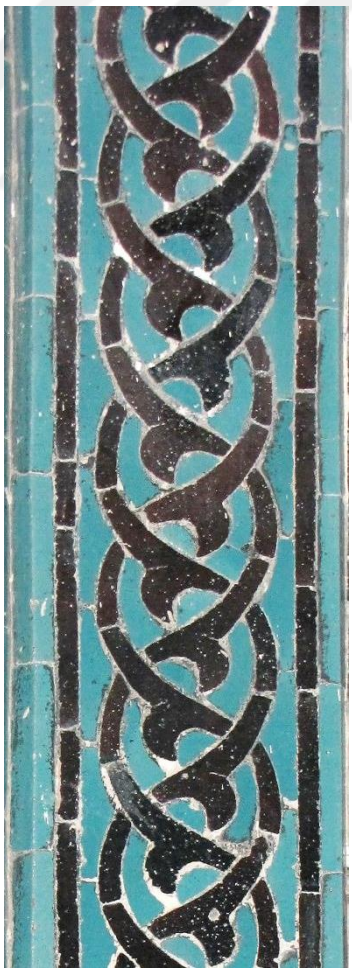


Çizim: 3b Üretimde raport için belirli ölçülerde hazırlanabilecek birimler

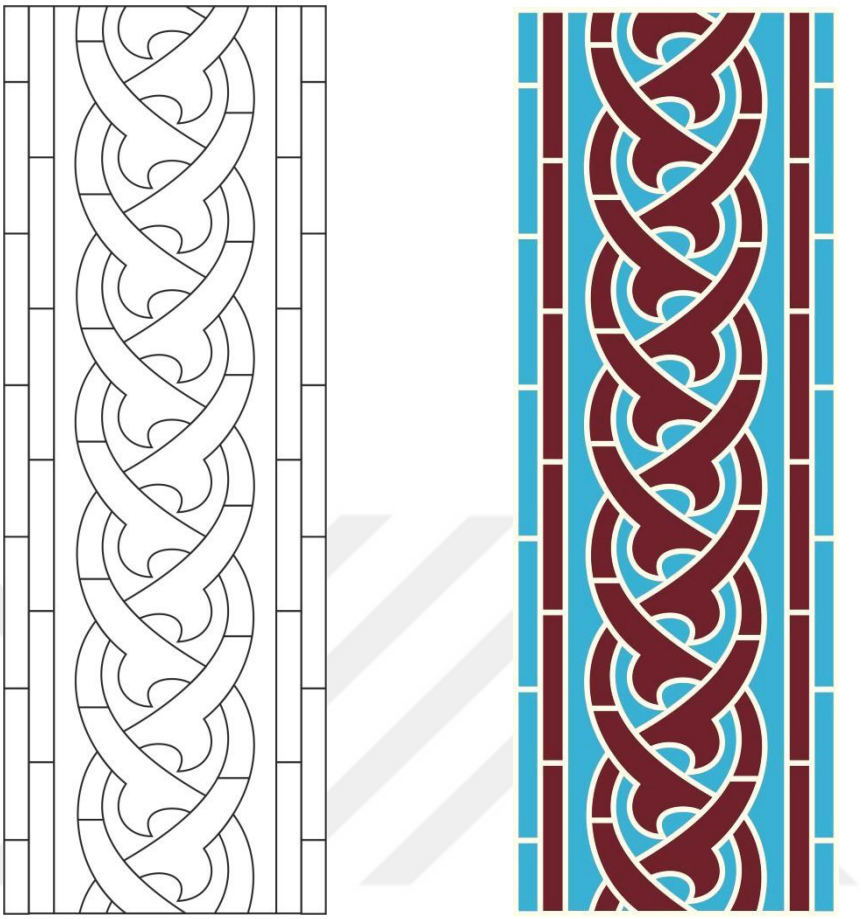
2. c- Dıştan Üçüncü Kenar Suyu:

Mihrap nişine doğru eğimli olan dıştan üçüncü kenar suyu 25 cm genişliğindedir ve mihrabı üç yönden çevreler (Fotoğraf: 211; Çizim: 4a). Kenar suyu, önce her iki yandan, 2x3 cm kalınlığında farklı uzunluklardaki iki tarafı firuze sırlı çini silmeler ile sınırlandırılmış, bunlar aynı zamanda nişe doğru eğim yaparak kademelenme sağlanmıştır.

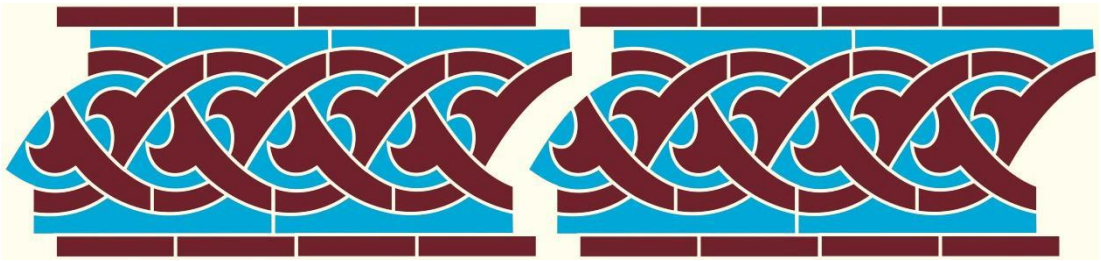
Mangan moru sırlı iki şerit arasında yer alan bezemede yine mangan moru üç iplik rûmî düzenlemesi mevcuttur. Eksenleri belirli boyutta kaydırılmış üç ayrı sapa eklenen tek kanatlı rumilerin birbirine dolanmasından oluşmuş sürgit devam eden bir kompozisyon görülür. Bezemenin zemin boşlukları açık mavi tonda yarı mat opak firuze kesme çiniler ile kaplıdır. Uygulamada raport yöntemiyle birleştirme yapılabilmektedir (Çizim: 4b).



Fotoğraf: 211 Mihrap, dıştan üçüncü kenar suyu



Çizim: 4a Mihrap, dıştan üçüncü kenar suyu



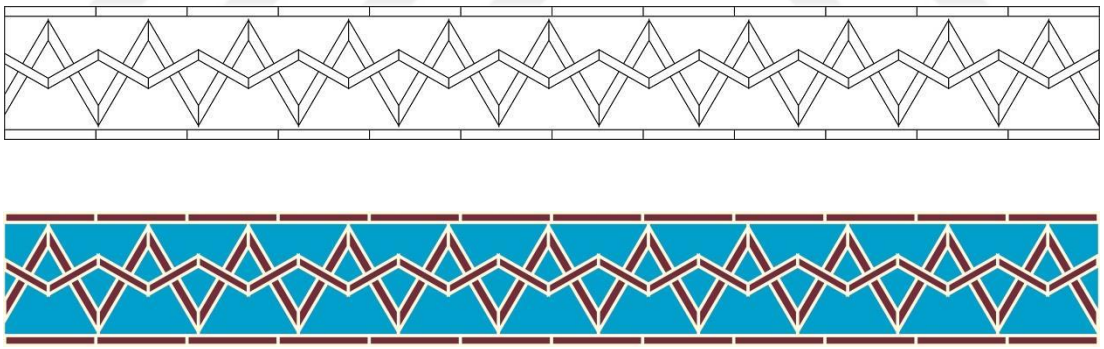
Çizim: 4b Üretimde raport için belirli ölçülerde hazırlanabilecek birimler

2. d- Köşeliklerin Üzerindeki Kenar Suyu:

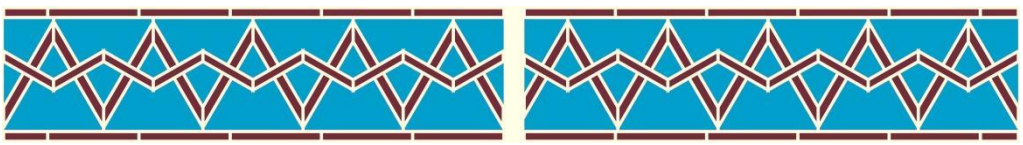
Mihrap köşeliklerini üstten sınırlayan kenar suyu, yatay eksende mangan moru sırlı iki ince şeritin zigzag şeklinde kesişmesiyle oluşmuştur (Fotoğraf: 212; Çizim:5a). Şeritlerden biri daha dik bir açıyla, diğeri ise geniş bir açıyla birbirini alttan üstten kesmektedir. Aralarda oluşan deltoit ve çokgenler ise açık mavi tonda yarı mat opak firuze kesme çiniler ile doldurulmuştur. Diğer kenar sularına göre daha sade düzenlendiği görülmektedir. Uygulamada raport yöntemiyle birleştirme yapılabilmektedir (Çizim:5b).



Fotoğraf: 212 Mihrap, köşeliklerin üzerindeki kenar suyu



Çizim: 5a Mihrap, köşeliklerin üzerindeki kenar suyu



Çizim: 5b Üretimde raport için belirli ölçülerde hazırlanabilecek birimler

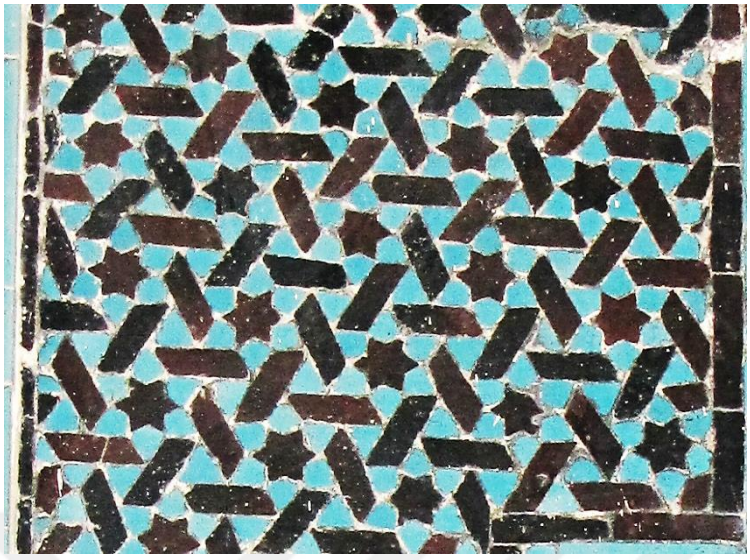
3- Köşelik:

Mihrabın köşelikleri, mozaik tekniğinde mangan moru ve firuze çini parçalarının oluşturduğu geometrik bir bezemeye sahiptir (Fotoğraf: 213ab; Çizim: 6a). Kompozisyonda iki adet iç içe altı kollu yıldız bulunmakta olup, içteki mangan moru dıştaki firuze renklidir. Dıştaki altı kollu yıldız, merkezdeki mangan moru yıldızın kol aralarına deltoit şeklindeki küçük firuze çini parçalarının yerleştirilmesiyle oluşmuştur. Ayrıca dıştaki firuze renkli altı kollu yıldızın her bir koluna birleşen mangan moru paralel kenar çiniler, çark-ı felek olarak isimlendirilen geometrik şekli oluşturmaktadır[57]. Birbirine kesintisiz bağlanan bu şekil ile sonsuz bir geometrik kompozisyon meydana gelmiştir. Uygulamada kompozisyonun belirli ölçülerde kütleler halinde hazırlanıp birleştirildiği düşünülmektedir (Çizim: 6b).

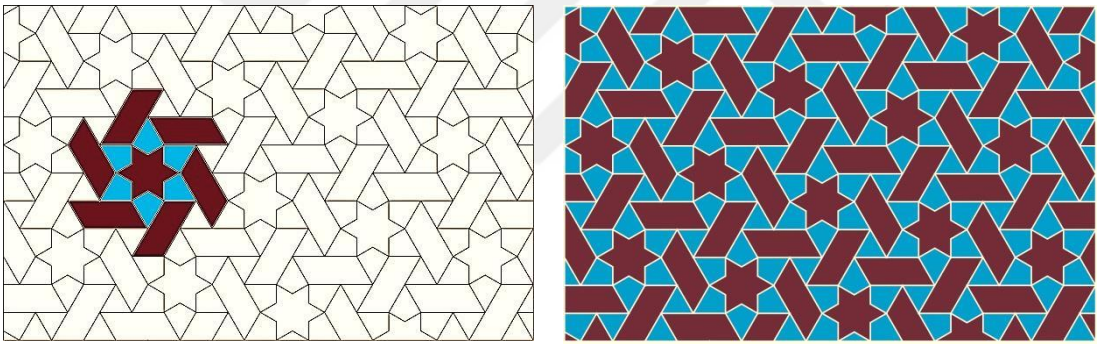


Fotoğraf: 213a Mihrap köşelikleri

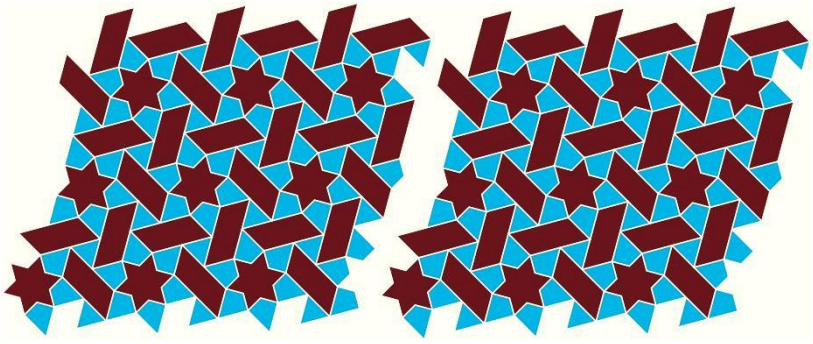
[57] Burada çark-ı felek olarak ifade edilen geometrik şekli, Demiriz "*fırıldak*" olarak isimlendirmektedir (Demiriz, 2004: 61).



Fotoğraf: 213b Mihrap köşelikleri ayrıntı



Çizim: 6a Mihrap köşelikleri



Çizim: 6b Üretimde raport için belirli ölçülerde hazırlanabilecek birimler

4- Kavsara:

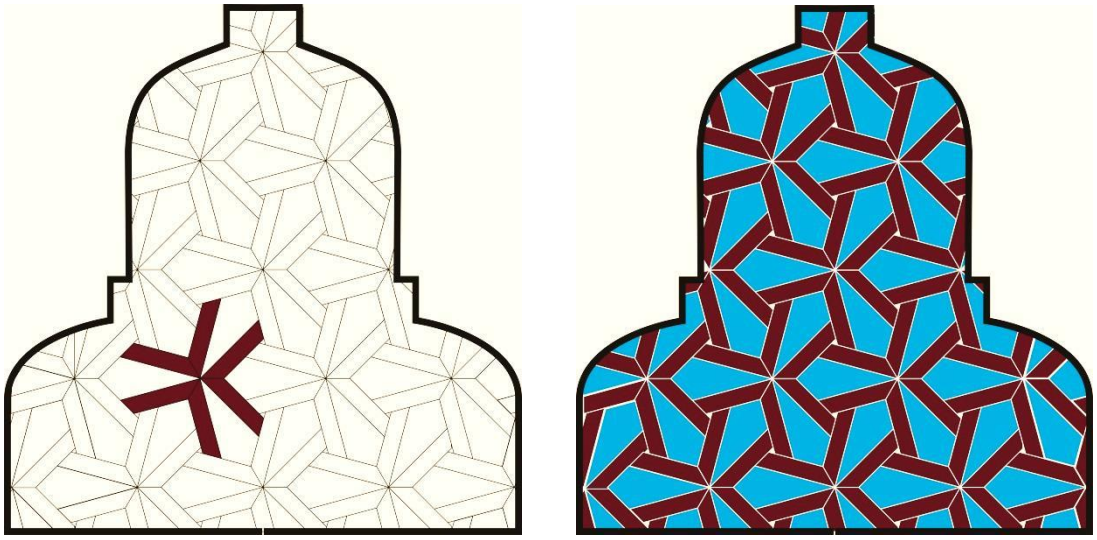
Aşağıdan yukarıya doğru kademeli olarak daralan mihrap kavsarasını ortalama 32 cm yükseklikte altı mukarnas sırası doldurur. 190 cm yüksekliğindeki kavsarayı oluşturan farklı büyüklükteki mukarnas hücreleri derinliği az, dar ve sivri kemerlidir (Fotoğraf: 214). Mozaik tekniğinde kesme çinilerle oluşturulan mukarnas hücrelerinden her birinin etrafı iki yönü sırlı firuze şeritlerle çevrelenmiştir. Köşelerde oluşan üçgen alanlar sade firuze renkli çini parçalar ile doldurulmuştur. Alttan ilk iki mukarnas sırasının ortasında dilimli Bursa kemerli sağır bir niş yer alır. Nişin içerisinde mangan moru altı adet ince şeritin oluşturduğu çark-ı felek şeklinden meydana gelen geometrik bir örgü bulunur. Buradaki bezemenin zemini firuze çini parçalarla kaplanmıştır (Fotoğraf: 214a; Çizim:7a).



Fotoğraf: 214 Mihrap, mukarnaslı kavsara

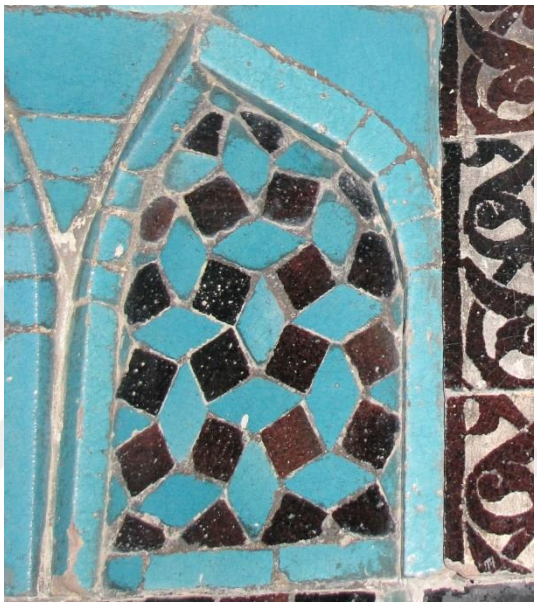


Fotoğraf: 214a Mihrap, mukarnaslı kavsara, Bursa kemerli sağır niş

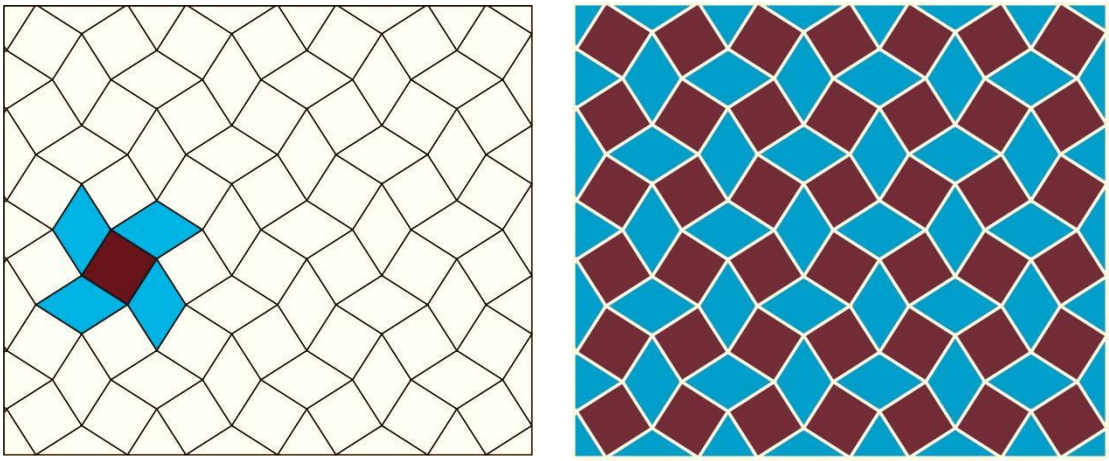


Çizim: 7a Mihrap, mukarnaslı kavsara, Bursa kemerli sağır niş

Alttan ilk mukarnas sırasının sağdan ve soldan birinci mukarnas hücresi simetrik bir bezemeye sahiptir (Fotoğraf: 214b; Çizim:7b). Bezeme mangan moru renginde kare ve firuze renginde baklava dilimi olarak ifade edilen eşkenar dörtgenlerin yatay ve düşey düzlemde simetrik ulama şeklinde yerleştirilmelerinden oluşur. Birim şekiller arasında derzler belirgindir. Mangan moru kare çiniler merkez kabul edilirse firuze renginde baklava dilimleri ile dört kollu çark-ı felek kompozisyonunun oluştuğu görülür.

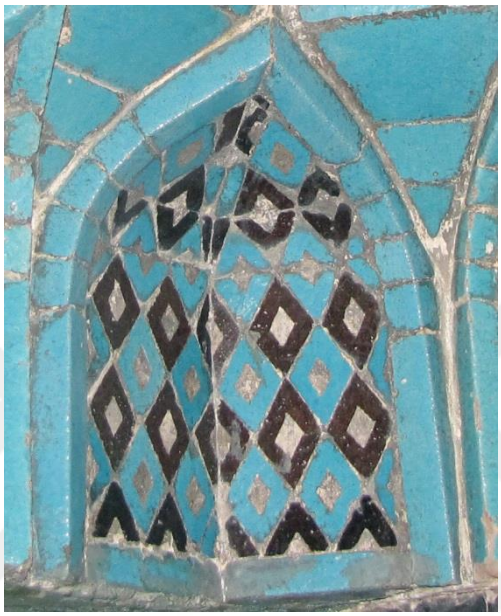


Fotoğraf: 214b Mihrap, mukarnas

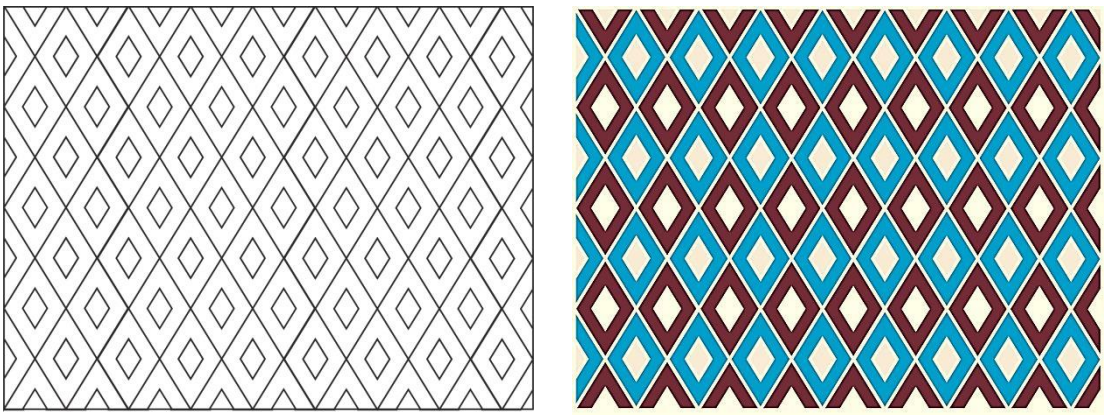


Çizim: 7b Mihrap, mukarnas

Sağdan ikinci mukarnas hücresi baklava da denilen eşkenar dörtgenlerin ızgara sisteminde dikine yerleştirilmelerinden oluşmuştur. Bir sıra mangan moru, bir sıra firuze olarak sıralanan eşkenar dörtgenlerin ortalarının sırları küçük baklavalar şeklinde kazınmış olup içleri derz dolguludur (Fotoğraf: 214c; Çizim:7c).

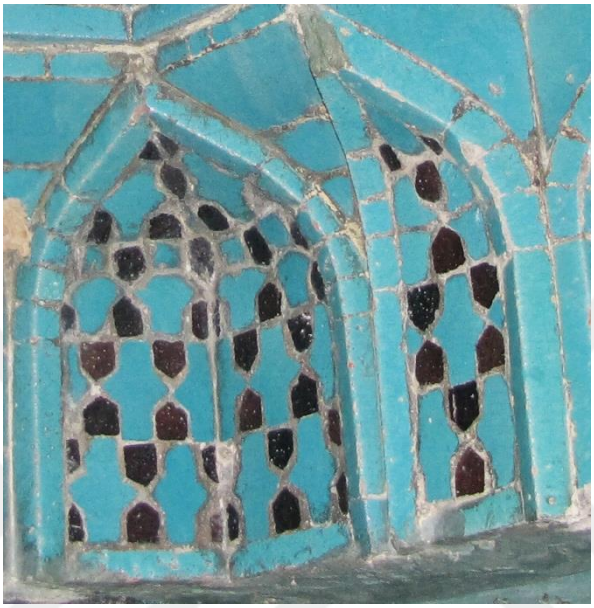


Fotoğraf: 214c Mihrap, mukarnas

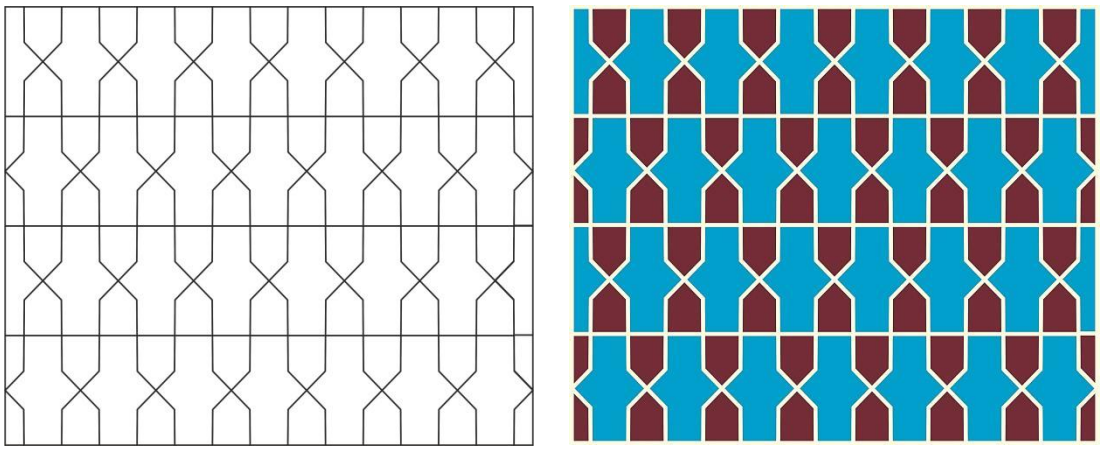


Çizim: 7c Mihrap, mukarnas

Sağdan üçüncü ile soldan ikinci ve üçüncü mukarnas hücresi aynı bezeme ile düzenlenmiştir. Bezeme, mangan moru beşgenler ve mekik de denilen firuze çokgenlerin kaydırmalı olarak yerleşmesinden oluşmuştur[58] (Fotoğraf: 214d; Çizim:7d).



Fotoğraf: 214d Mihrap, mukarnas



Çizim: 7d Mihrap, mukarnas

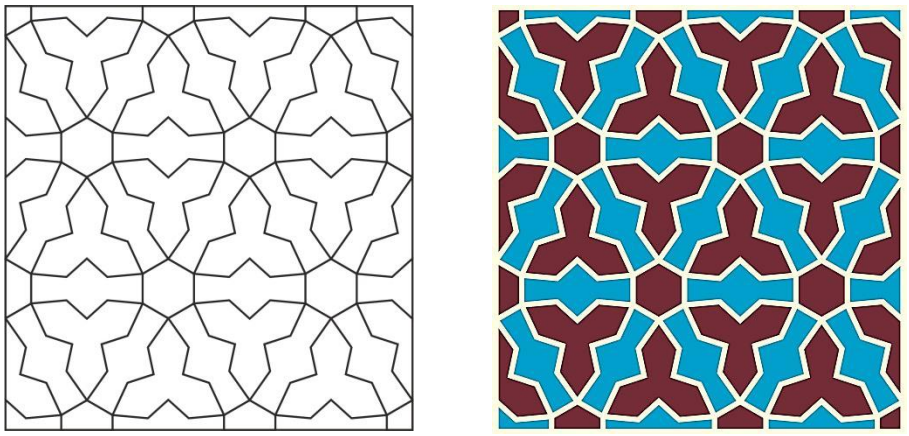
[58] Buradaki çokgen olarak ifade edilen geometrik şekli, Demiriz "*mekik*", Mülayim ise "*stilize çifte balta*" olarak isimlendirmektedir (Demiriz, 2004: 244; Mülayim, 1982: 71).

Kavsaranın ikinci sırasında ortadaki sağır nişin sağında ve solundaki üçer adet mukarnas hücresi simetrik bir bezemeye sahiptir. Her iki baştaki yarım mukarnaslarda, birim şekil olarak mangan moru renginde uçları orta noktada birleşmiş eşkenar dörtgenlerden gelişen üç kollu geometrik şekiller ile mangan moru altıgen ve mekik denilen firuze çokgenlerin meydana getirdiği bir düzenleme yer alır (Fotoğraf: 214e; Çizim:7e).

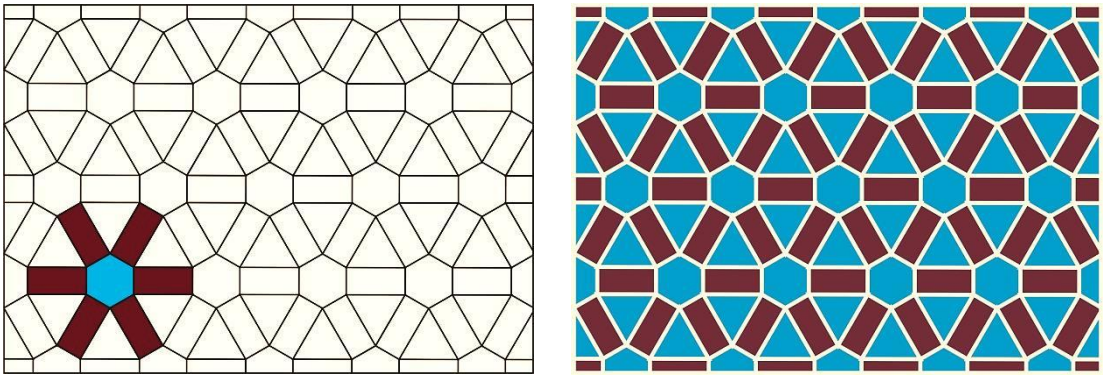
Sağ ve sol baştan ikinci mukarnas hücresi mihrap köşeliklerinde bulunan altı kollu yıldızlarla oluşturulan çark-ı felek düzenlemesi ile aynı bezemeye sahiptir (Fotoğraf: 213b; Çizim: 6a). Bunun yanındaki üçüncü mukarnas hücresinde ise, merkezde bulunan firuze altıgenin altı köşesine yerleşmiş mangan moru dikdörtgen şeritler ile oluşan altı kollu çark-ı felek düzenlemesi görülür. Çark-ı feleğin kolları arasına yerleştirilen firuze eşkenar üçgenler ile ayrıca onikigenler oluştuğu görülmektedir (Fotoğraf: 214e; Çizim:7f).



Fotoğraf: 214e Mihrap, ikinci mukarnas sırası



Çizim: 7e Mihrap, mukarnas



Çizim: 7f Mihrap, mukarnas

Üçüncü mukarnas sırasının tam ortasında sivri kemerli dar bir sathi niş yer alır. Nişin içi, birinci mukarnas sırasının ilk hücrelerinde olduğu gibi kare ve baklava dilimlerinden oluşan bir bezemeyle kaplanmıştır. Üçüncü sıranın sağdan ve soldan ilk yarım mukarnas hücreleri, firuze ve mangan moru renginde simetrik beşgen dediğimiz, mekik ve stilize kelebek de denilen[59] şekillerin yatay ve dikey eksende yerleştirilmeleriyle meydana gelen bir düzenlemeye sahiptir (Fotoğraf: 214f; Çizim:7g).

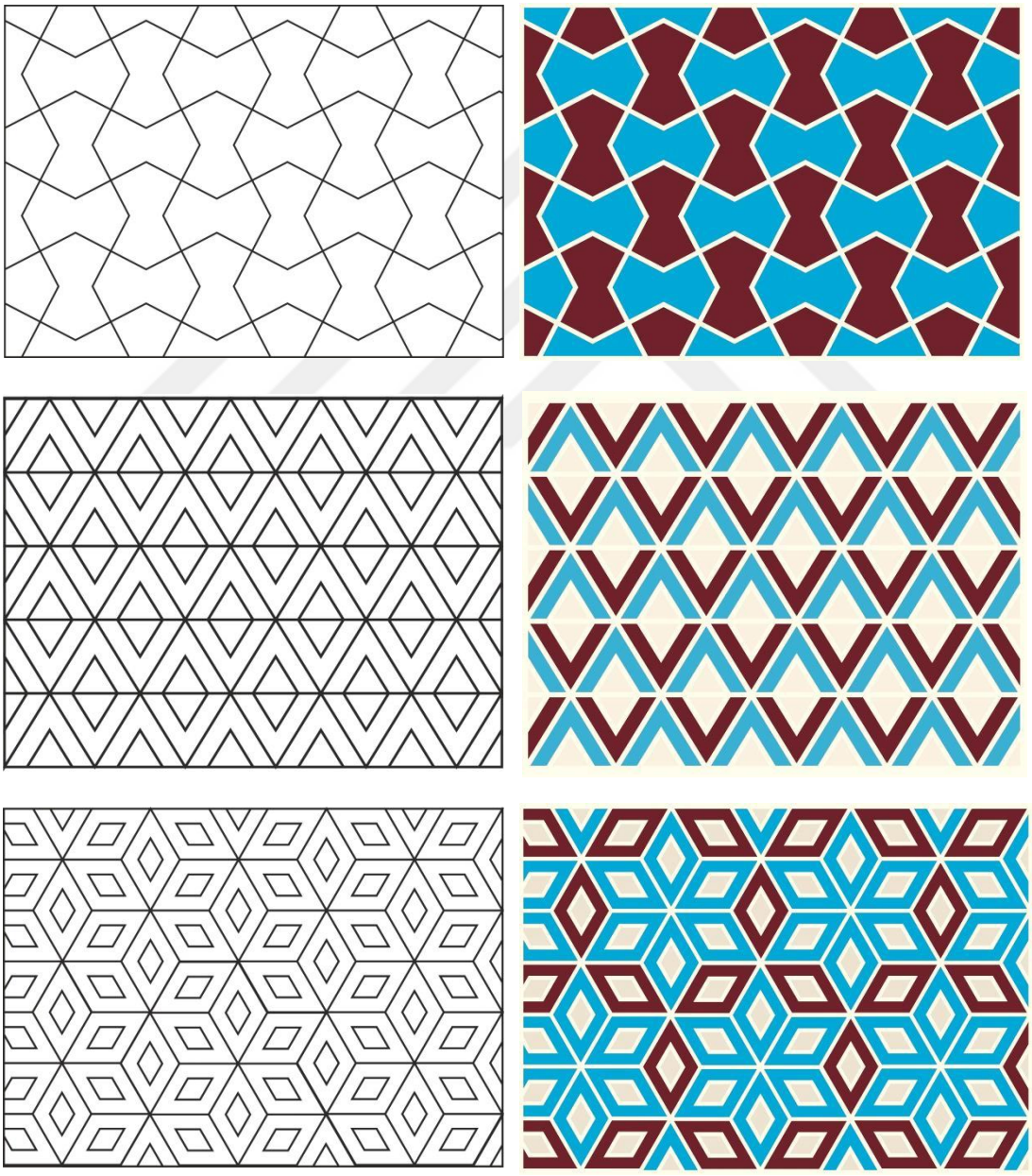


Fotoğraf: 214f Mihrap, üçüncü mukarnas sırası

Soldan ikinci mukarnas hücresi, birinci sıranın sağdan ikinci mukarnas hücresiyle aynı bezemeye sahiptir. Sağdan ikinci mukarnas hücresi, içleri kazınmış firuze ve mangan moru eşkenar üçgenlerin simetrik olarak birleşmesiyle meydana gelen

[59] Simetrik beşgen olarak ifade edilen şekli Demiriz *"mekik"*, Mülayim ise *"stilize kelebek"* olarak isimlendirmektedir (Demiriz, 2004: 242; Mülayim, 1982: 71).

baklava şekillerinin münavebeli yerleştirilmesiyle düzenlenmiştir. Düzenlemede herbir renkteki eşkenar üçgenler "Λ V" şekillerinde görünmektedir (Fotoğraf: 214f; Çizim:7h). Sağdan ve soldan üçüncü mukarnas hücreleri ise simetrik bir düzenlemeye sahiptir. İçleri kazınmış baklava şeklindeki firuze renkli eşkenar dörtgenler altı kollu yıldız oluşturacak şekilde bir araya gelmiş ve yıldızın kolları arasına mangan moru aynı şekiller yerleştirilerek altıgen formlar oluşturulmuştur (Fotoğraf: 214f; Çizim:7ı).

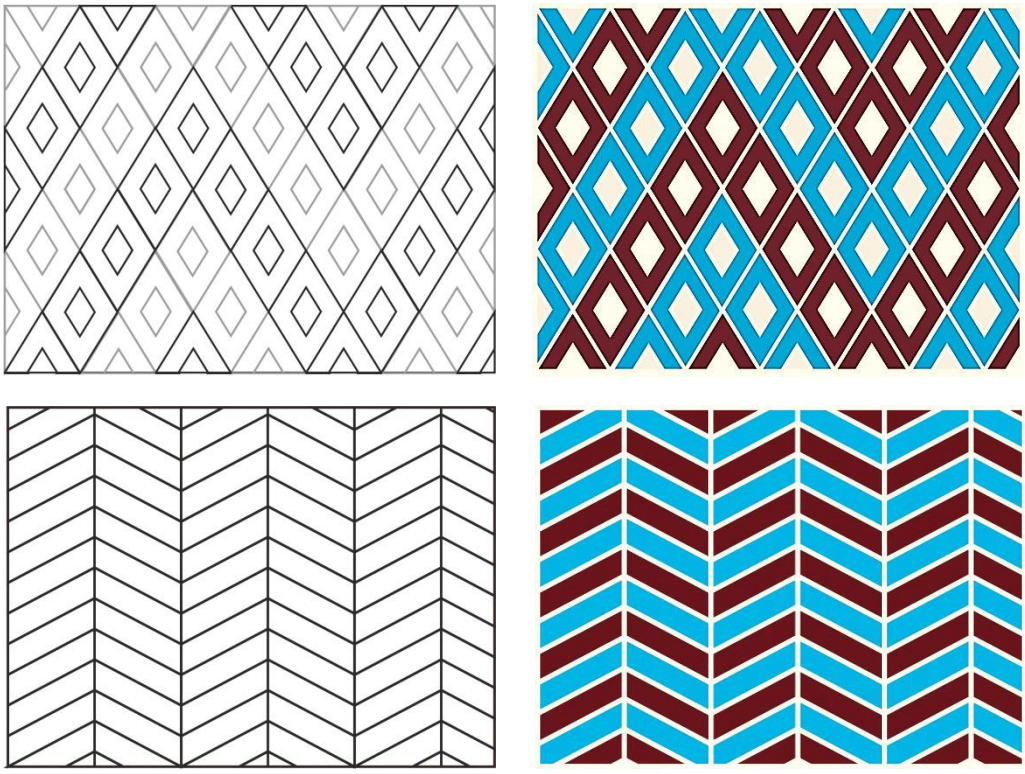


Çizim: 7g, h, ı Mihrap, mukarnas

Dördüncü mukarnas sırasının ortasındaki mukarnas hücresinde, firuze ve mangan moru içleri baklava şeklinde kazınmış eşkenar dörtgenler zikzak oluşturacak şekilde kaydırmalı olarak yerleştirilerek bezeme meydana getirilmiştir (Fotoğraf: 214g; Çizim:7i). Bunun yanındakiler yani sağdan ve soldan ikinci mukarnas hücreleri simetrik olup, üçüncü sıranın ilk mukarnas hücresindeki bezemeyle aynı şekle sahiptir (Çizim:7g). Sıranın sağ ve sol başındaki yarım mukarnaslar ise firuze ve mangan moru şeritlerin zigzag şeklinde yerleştirilmesiyle oluşan bir bezemeyle kaplanmıştır (Fotoğraf: 214g; Çizim: 7k).

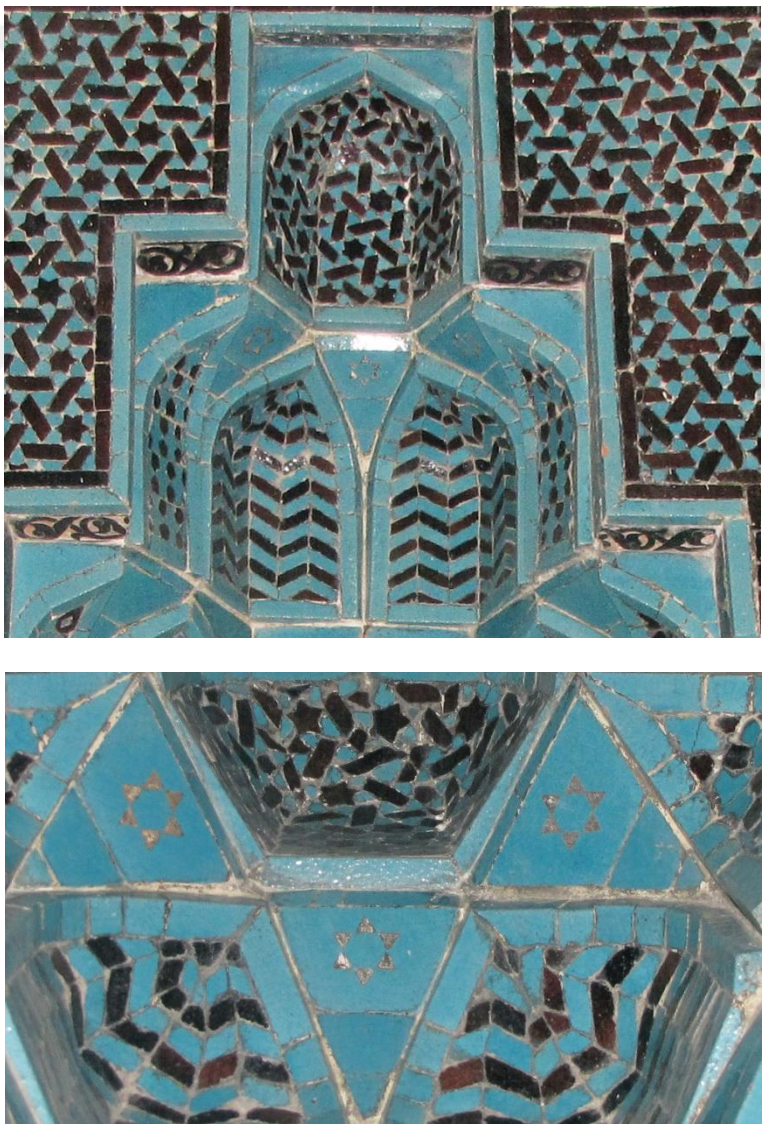


Fotoğraf: 214g Mihrap, dördüncü mukarnas sırası



Çizim: 7i, k Mihrap, mukarnas

Beşinci mukarnas sırasının sağ ve sol başındaki yarım mukarnas hücreleri, birinci mukarnas sırasındaki soldan ikinci mukarnas hücresi ile aynı düzenlemeye sahiptir (Fotoğraf: 214h; Çizim:7d). Beşinci sıranın ortasındaki iki mukarnas hücresi de dördüncü sıranın başındakiler gibi firuze ve mangan moru şeritlerin zigzag şeklinde yerleşmeleriyle meydana gelen bezemeyle doldurulmuştur (Çizim: 7k). Bu mukarnas hücrelerinin köşelerindeki firuze üçgen bölümlere kazıma yöntemiyle altı kollu yıldızlar yapılmıştır (Fotoğraf: 214ı). Kavsaranın en üstündeki altıncı mukarnas sırasında tek mukarnas hücresi olup, mihrap köşeliklerindeki altılı çark-ı felek düzenlemesinin aynısı ile kaplanmıştır.



Fotoğraf: 214h Mihrap, beş ve altıncı mukarnas sırası
Fotoğraf: 214ı Mihrap, kazıma ile yapılmış altı kollu yıldızlar

Kavsara mukarnas sıralarının mihrap köşeliği ile birleştiği sınırda iç yüzeye bakan ince bir kenar suyu dolaşmaktadır (Fotoğraf: 214i). Mangan moru çinilerin üzerine kazıma tekniğinin uygulandığı kenar suyunda, "S" hareketi yaparak devam eden saptan ayrılıp geriye doğru kıvrılan ve ikincil saplara bağlanan iki kanatlı rumilerin tekrar etmesinden oluşan sürgit ilerleyen tek iplik rumi kompozisyonu kullanılmıştır (Çizim:8).



Fotoğraf: 214i Mihrap, kazıma teknikli rûmi kenar suyu



Çizim: 8 Mihrap, kazıma teknikli rûmi kenar suyu

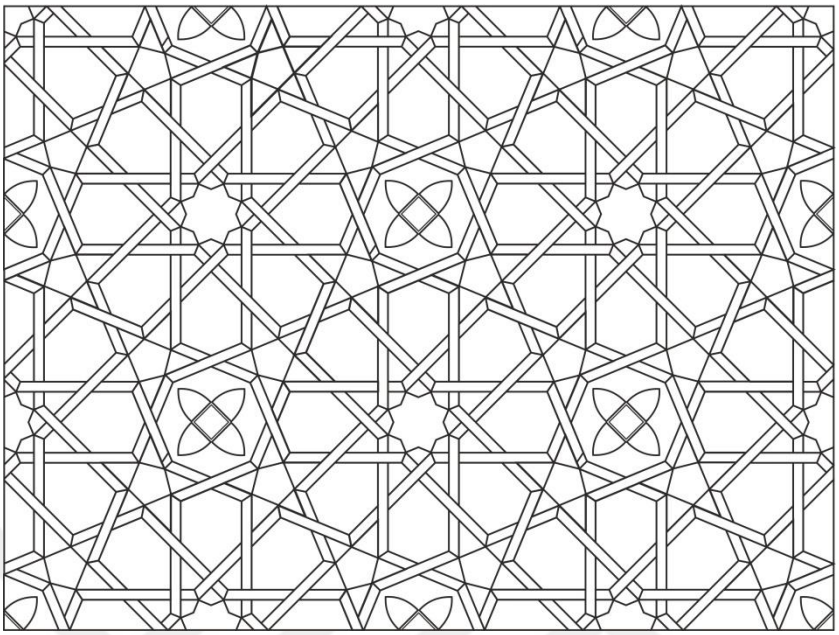
5- Nişin Alt Kısmı:

Dikdörtgen plânlı olan bu bölüm 165 cm yüksekliğinde, 140 cm genişliğinde ve 45 cm derinliğindedir (Bakırer, 2000: 211). En alt kısımda kalan izlerden kavsarada olduğu gibi dilimli sivri kemerli sağır bir nişin olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu niş tamamen tahrip olduğu için iç bezemesi bilinememektedir. Mevcut halde sıvalı ve üzeri boyalıdır (Fotoğraf: 215). İki yan duvarında da aynı düzenlemenin olduğu niş yüzeyi, firuze ve mangan moru mozaik çinilerle kaplıdır. Düzenlemede şeritlerle oluşturulmuş küçük ve büyük sekiz kollu ve beş kollu yıldızlar, altıgen, beşgen, dörtgen, üçgen ve sekizgen gibi geometrik bölümler ile

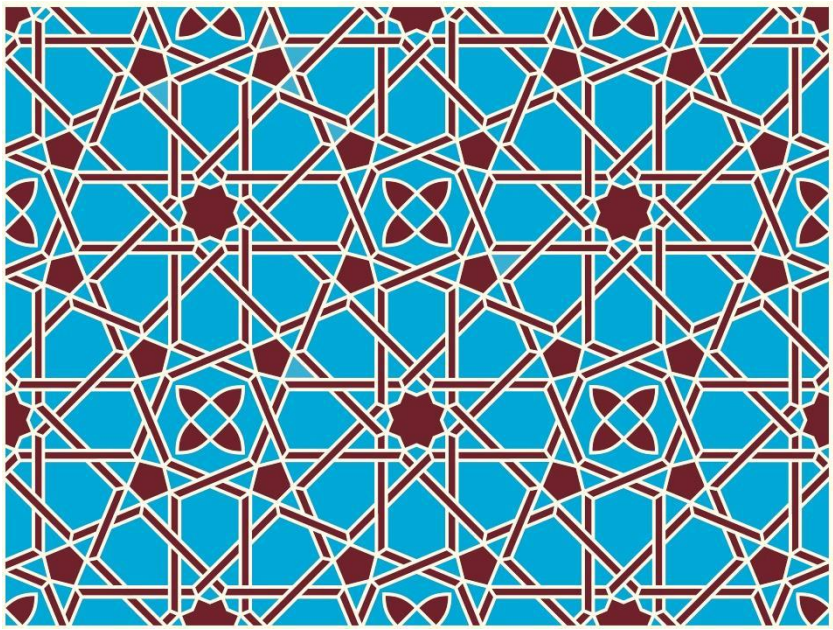
birimler görülmektedir. Dört büyük sekiz kollu yıldız kompozisyonu, dik eksenlerdeki kollarının uçlarından birbirine temas ederek dörtlü grup yapar. Bu grubun ortasında, çapraz eksendeki kolların bağlandığı, bir düzgün sekizgen yer alır. Sekiz kollu yıldız kompozisyonları dik eksenlere göre gelişen kırık çizgi sistemleriyle elde edilmiştir (Mülayim,1982: 57). Merkezde sekiz kollu yıldız formunun yer aldığı kompozisyon sonsuz karakterli bir düzenleme arz eder (Çizim:9). Niş yüzeyinin tamamında meydana gelen düzenleme açık sistem geometrik kompozisyon olarak ifade edilir.



Fotoğraf: 215 Mihrap nişi, alt kısım



Çizim: 9 Mihrap nişi, alt kısım



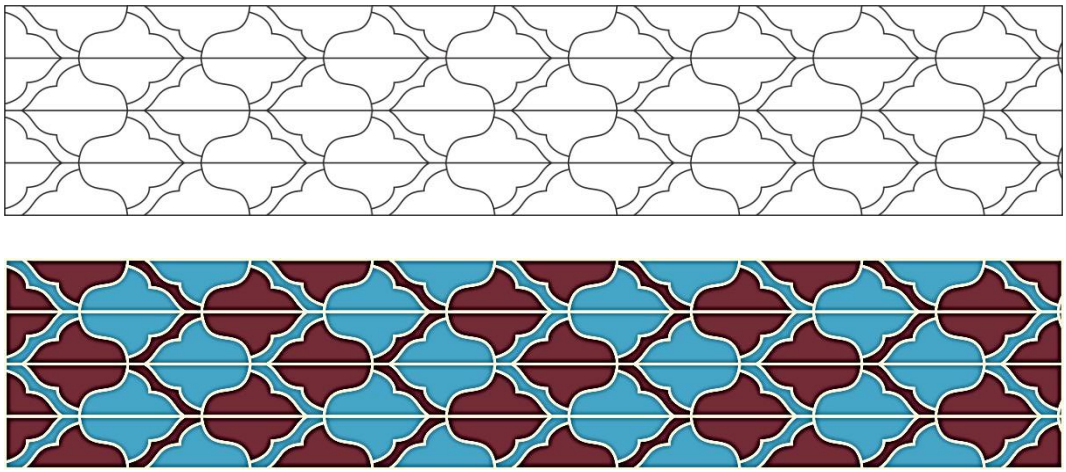
Çizim: 9 Mihrap nişi, alt kısım

6- Sütunçeler:

Mihrap nişinin köşelerinde bulunan sekizgen sütunçeler oturtmalık üstünde yükselirler. Boyları 150 cm olup, başlıkları tepe üstü konmuş zar şekillidir. Benzer mihraplardan yola çıkılarak sütunçelerin kaidelerinin de aynı şekilde olması gerektiği düşünülebilir. Sütunçe ve başlıkların mozaik çinilerinin çoğu dökülmüş, dökülen bu kısımlar alçı ile sıvanarak üzeri koyu yeşil ve siyah boya ile desen tamamlanarak boyanmıştır. Kalan orijinal kısımlardan anlaşıldığına göre sütunçelerin üzerinde firuze ve mangan moru renginde, saplarla birbirine bağlanan bir ters bir düz yerleştirilmiş rûmi tepelik motifi bulunmaktadır (Fotoğraf: 215; Çizim:10). İç içe yerleşen bu motif ile fon ve figür eşitliği uygulaması yapılmıştır. Köşeleri pahlanmış zar şekilli başlıkların çinilerinin tamamının dökülmesinden dolayı bezemesi hakkında herhangi bir şey söylemek mümkün değildir.

7- Oturtmalık:

Mihrap nişinin iç kısmında tuğla örgülü üzeri sıvalı ve boyalı, ön cephelerde mermer ile kaplanmış oturtmalığın, muhdes olduğu anlaşılmaktadır. Zira gerek sütünce kaidelerinin kapanmasından gerekse niş ve kenar suyu bezemelerinin başlangıçlarının görülemeyişinden oturtmalığın sonraki onarımlar sırasında yapıldığı düşünülmektedir.



Çizim: 10 Mihrap, sütunçeler

Orta Sahna Açılan Kemer Yüzeyi:

Yapı içerisinde çini bezemenin bulunduğu bir başka alan, mihrap önü kubbesinin orta sahna açılan kemer yüzeyidir (Fotoğraf:216). Mihrapta olduğu gibi yarı mat opak firuze ve koyu tonda şeffaf mangan moru mozaik çiniler ile bezeli kemer yüzeyi iki bölüm şeklinde düzenlenmiştir. Kemer köşeliklerinde geometrik bir düzenleme, kemer alınlığında ise kitabe yer alır. Kitabede Haşr Suresinin 23. Ayet-i firuze zemin üzerine mangan moru mozaik çiniler ile yazılmıştır (Fotoğraf:217). Celi sülüs olan yazı harekesiz ve noktasızdır. Mekânın ölçüsüne göre tasarlanmadığı anlaşılan kitabe yazıları düzensizdir. Baş tarafta daha rahat ve iri olan harfler yarıdan sonra ayetin sığmayacağı anlaşılınca küçülmüş ve iç içe girmiştir. Hatta ayetin sonunda yer alan "Allah" yazısı dik yerleştirilmiştir. Kitabe yazıları dönemin yazı üslubuna uygun olmakla birlikte istif ve estetik açıdan özensizdir. Bu nedenle çini ustasının tasarım olmadan ayeti direk çiniye uyguladığı söylenebilir.





Fotoğraf: 216 Orta sahna açılan kemer yüzeyi
Fotoğraf: 217 Kitabe, Haşr Suresi 23. Ayet-i Kerime

Haşr Suresi 23. Ayeti:

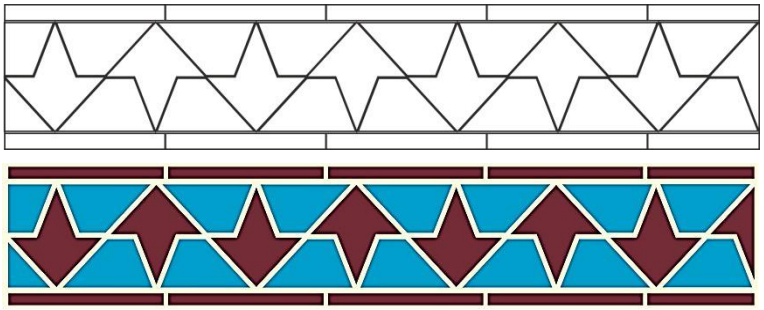
هو الله الذي لا اله الا هو الملك القدوس السلام المؤمن المهيمن العزيز الجبار المتكبّٞ
سبحان الله عما يشركون

- Huva(A)llâhu-llezî lâ ilâhe illâ hüve-l Meliku-l Kuddûsu-s Selâmu-l Mu'minu-l Muheyminu-l'Azîzu-l Cebbâru-l Mutekebbir(u) Subhâna(A)llâhi 'ammâ yuşrikûn(e)
- "O, kendisinden başka hiçbir ilâh bulunmayan Allah'tır. O, mülkün gerçek sahibi, kutsal (her türlü eksiklikten uzak), barış ve esenliğin kaynağı, güvenlik veren, gözetip koruyan, mutlak güç sahibi, düzeltip ıslah eden ve dilediğini yaptıran ve büyüklükte eşsiz olan Allah'tır. Allah, onların ortak koştuklarından uzaktır" (Kur'an-ı Kerim, Haşr, 59/23).

Kemer alınlığındaki kitabeyi alttan ve üstten ince birer kenar suyu sınırlar. Ok ucuna benzer mangan moru geometrik şekiller[60] yatay eksende bir ters bir düz olarak sıralanmış ara boşluklar ise kesme firuze çiniler ile doldurulmuştur (Fotoğraf:218; Çizim:11).



Fotoğraf: 218 Orta sahna açılan kemer yüzeyi, kenar suyu

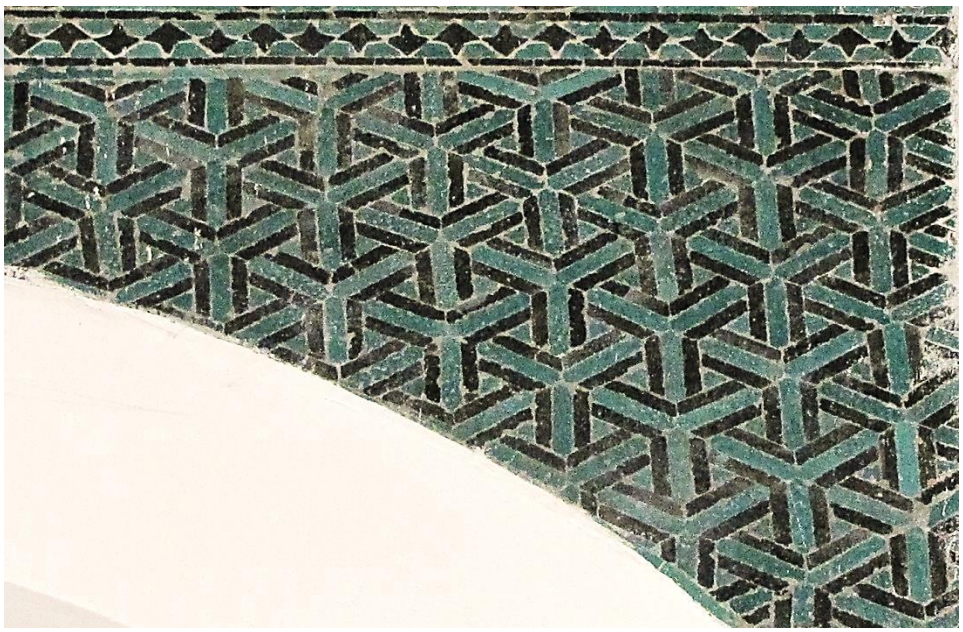


Çizim: 11 Orta sahna açılan kemer yüzeyinde, kenar suyu

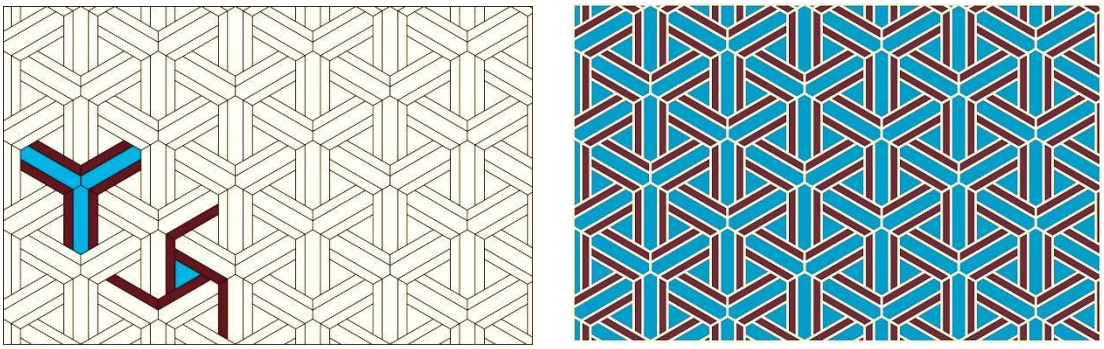
[60] Ok ucuna benzer bu geometrik şekilleri, Demiriz "*mekik*" grubunda sınıflandırmaktadır (Demiriz, 2004: 287).

Orta sahna açılan kemer yüzeyindeki bir diğer bezeme, kemer köşeliklerindeki sonsuza giden geometrik düzenlemedir (Fotoğraf:219).

Uçları açılı kesilmiş ince mangan moru ve firuze şeritler, üçlü guruplar halinde 120 derecelik açıyla birbirine eklenerek kaz ayağı da denilen motifi oluşturmuştur. Bu motif ise sepet örgüsü şeklinde birleşerek sonsuza giden geometrik kompozisyonu meydana getirmiştir (Çizim:12). Kompozisyonda motiflerin birleşim noktalarında ayrıca üç kollu çark-ı felek motifi biçimlenmiştir. Mozaik tekniği ile birleştirilmiş çinilerin derz boşlukları belirgin olup geometrik şeklin algılanmasını kolaylaştırmaktadır.



Fotoğraf: 219 Orta sahna açılan kemer yüzeyi



Çizim: 12 Orta sahna açılan kemer yüzeyi

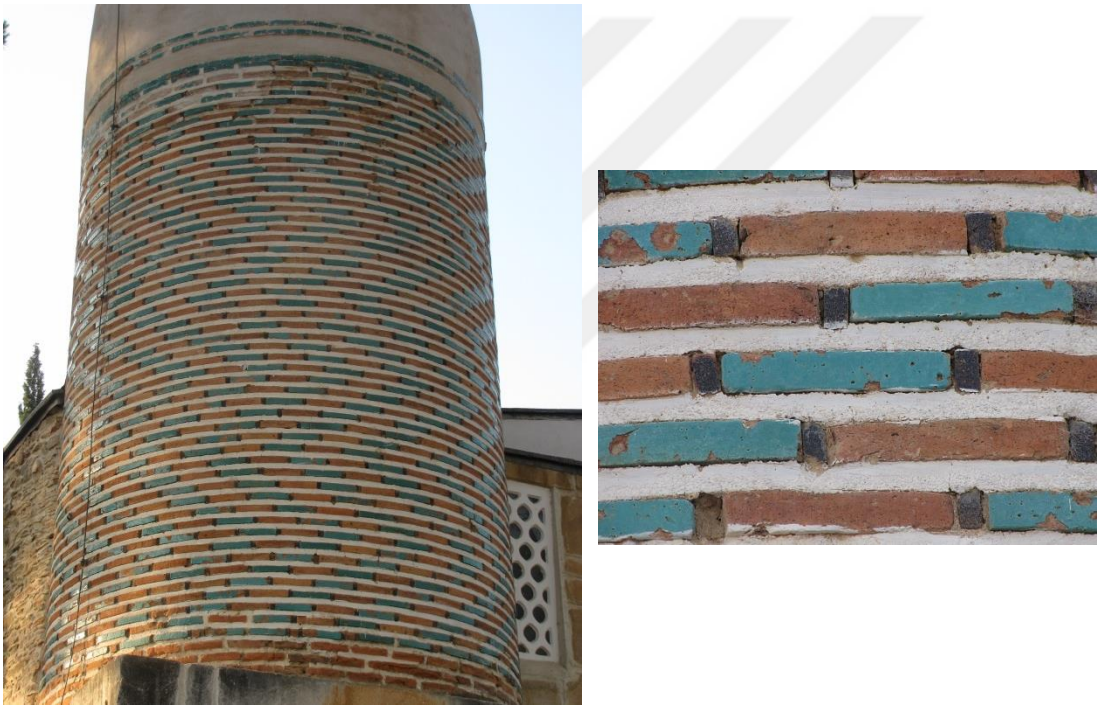
Minare:

Yapının güney cephesinin batı ucunda, kesme taş ile kaplanmış kare kaide üzerine yükselen silindirik gövdeli, tek şerefeli minare yer alır (Fotoğraf: 220). Minare gövdesi, şerefe ve petek kısmı sırlı ve sırsız tuğlalar ile kalın bir derz dokusuyla kaplanmıştır. Ancak şerefe ve gövdenin kuşak kısmı bugün çimentolu bir harç ile sıvalıdır. Kırmızı kil ve bol silisli kaba bir hamur yapısına sahip tuğlalar minarenin kavisine göre hafif dış bükey olarak şekillendirilmiştir. Minarede sırsız, firuze ve mangan moru sırlı tuğlalarla oluşturulmuş üç farklı bezeme bulunmaktadır.

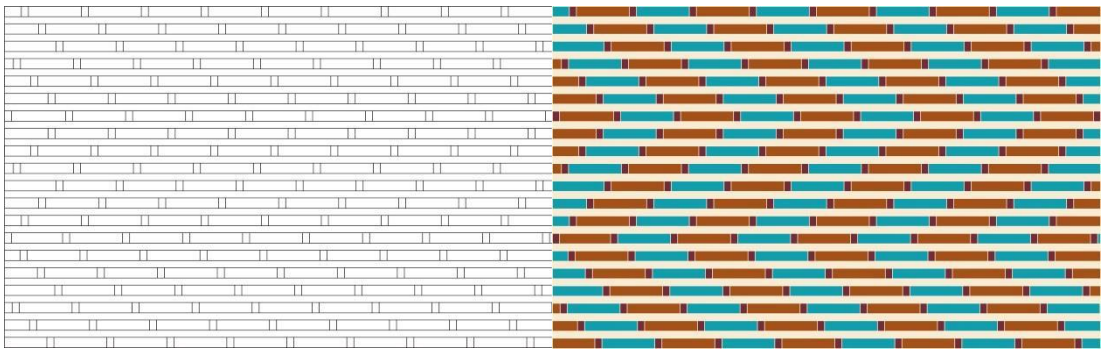


Fotoğraf: 220 Birgi Ulu Camii, Minare

Gövdenin alt kısmı, birer sıra halinde sırsız tuğlalar ve firuze sırlı tuğlaların ½ oranında kaydırılarak yukarıya doğru basamak şeklinde sıralanmasıyla meydana getirilen dikine zikzak şekilleriyle bezelidir (Fotoğraf:221a; Çizim:13a). Açık mavi tonda mat ve opak firuze sırlı tuğlaların her iki yanına küçük dikdörtgen şeklinde mangan moru sırlı kesme tuğlalar yerleştirilmiştir. Buradaki sırlı tuğlalar ile sırsız tuğlalar aynı hamur yapısına sahiptir. Firuze sırın opak yani örtücü olması astar kullanılmadığı halde tuğlanın kırmızı rengini tamamen kapatmıştır. Sırsız tuğlaların kaba ve düzensiz yüzeyi sırlı olanlarda da yer yer delik ve çukurluklar şeklinde görülmektedir (Fotoğraf:221b).



Fotoğraf: 221a,b Minare gövdesinin alt kısmı ve ayrıntı



Çizim: 13a Minare, gövdenin alt kısmı

Gövdenin alt kısmı ikişer firuze sırlı tuğladan oluşan iki sıra halinde gövdeyi dolaşan bir şerit ile sonlanır. Bu şeritin içi bugün sıvalı olsa da onarım öncesi fotoğraflardan burada blok şeklinde yerleştirilmiş mozaik çini bezemelerin olduğu anlaşılmaktadır (Fotoğraf:222). Keza aynı şekilde bu şeritin hemen üzerinde kemerli bir kuşak olduğu görülmektedir. İki sıra şeklinde olan bu kuşakta altta bir geniş bir dar sivri kemerli sağır nişler, ikinci sırada ise alttaki her bir geniş nişin üzerinde yine sivri kemerli ikişer adet sağır nişler bulunmaktadır (Fotoğraf:223). 2005 yılı onarımında kalkan sıvaların altından çıkan izlerden, kuşağı oluşturan kemer yüzeylerinin farklı geometrik şekillerde mozaik çinilerle kaplı olduğu anlaşılmaktadır. Blok şeklinde yerde hazırlanmış bu çiniler, kemerli sağır nişlerin içerisine kalın çivilerle tutturulmuştur.





Fotoğraf: 222 Minare gövdesinde bezeme kuşağı (VGM arşivi)
Fotoğraf: 223 Minare gövdesinde kemerli bezeme kuşağı (VGM arşivi)

Arşiv fotoğraflarında daha önceki onarımlarda bu bölümün tamamen sıvalı hatta üzerine farazi çizilmiş paftaların olduğu görülür (Fotoğraf:224). Son onarımda bu bölüm ve biraz üzeri yine sıvanarak kapatılmıştır.



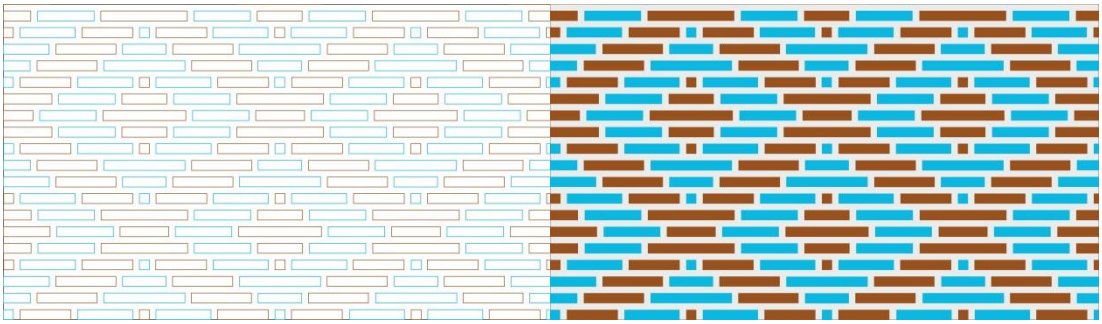
Fotoğraf: 224 Minare gövdesinde kemerli bezeme kuşağı (VGM arşivi)

Sıva ile kaplı kuşak bölümünün üzeri yani minare gövdesinin ikinci bölümü firuze sırlı tuğlalardan, eş kenar dörtgen/baklava şekilleri ile bezenmiştir (Fotoğraf:225; Çizim:13b). Tuğlalar istenilen ebatlarda kesilerek geometrik şekil oluşturulmuştur. Bu bölümün hemen üzerinde şerefe yer alır. Bugün tamamen sıvalı olan şerefenin de sırsız ve sırlı tuğlalar ile kaplı olduğu eski fotoğraflardan anlaşılmaktadır (Fotoğraf:226).

Minarenin son bezemeli bölümü petek kısmıdır. Peteğin en üst bölümü tahrip olduğu için burada sırlı tuğla bulunmamaktadır. Alt kısımda enine gelişen zikzak şeklinde bir bezeme uygulanmıştır. Birer sıra halinde sırsız ve firuze sırlı tuğlalar hafif kaydırılarak yatay zikzak meydana getirilmiştir (Fotoğraf:227; Çizim:13c). Peteğin üzeri kurşunlu bir külahla son bulur.



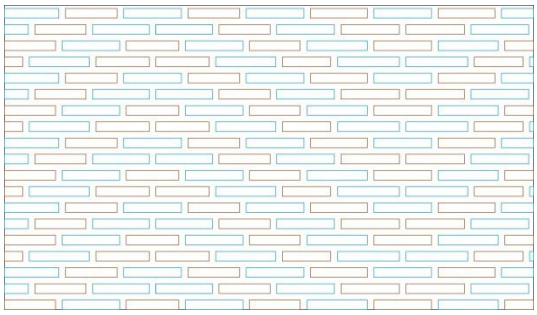
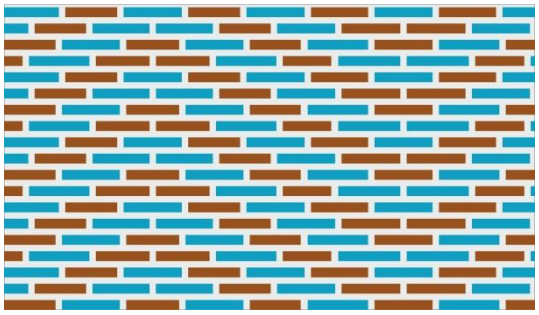
Fotoğraf: 225 Minare gövdesinin üst kısmı ve ayrıntı



Çizim: 13b Minare gövdesinin üst kısmı




Fotoğraf: 226 Minare şerefesi (VGM arşivi)
Fotoğraf: 227 Minarenin petek kısmı

Çizim: 13c Minarenin petek kısmı

Değerlendirme

Birgi Ulu Camii, mihrap önü kubbeli ve beş sahınlı plânıyla Selçuklu geleneğini sürdüren bir yapıdır. Cami, zaman içerisinde çeşitli restorasyonlardan geçmiş, yapılan tadilatlar yapının bünyesinde bazı değişikliklere neden olmuştur. Birgi Ulu Camii, mimarisinden ziyade süslemeleriyle ön plâna çıkmaktadır. İç mekan süslemelerinde görülen ahşap ve çini uygulamalarındaki bezeme anlayışı genel hatlarıyla Selçuklu sanatının başarılı bir devamıdır. Caminin mihrabı, Selçuklu devrindeki bir çok eser örnek alınarak oluşturulan mozaik çini mihrapların geç dönem örneklerinden birisidir. Camide minare, orta sahına açılan kemer yüzeyi ve mihrabın çini bezemelerinde yer alan rûmi ve geometrik kompozisyonlarının benzerleri, Anadolu Selçuklu devri eserlerinden Harput Arap Baba Camii, Akşehir Ulu Camii, Afyon Mısri Camii, Kayseri Kölük Camii, Konya Sırçalı Mescit, Sahip Ata Camii, ve Beyhekim Mescidi mihraplarında, Malatya Ulu Camii ve Konya Sırçalı Medrese eyvanlarında, Sivas Buruciye Medresesi Türbesi'nde, Eşrefoğulları Beyliği eserlerinden Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii mihrap ve kubbesinde, Karamanoğulları Beyliği eserlerinden Kâzım Karabekir Ulu Camii ve Hasbey Darulhuffazı mihraplarında görülmektedir. Örneğin, camide orta sahna açılan kemer yüzeyindeki birim altıgen geçmelerin katlanmasıyla oluşan geometrik kompozisyonun benzerleri, Kayseri Kölük Camii mihrap köşeliklerinde, Sivas İzzeddin Keykavus Türbesi'nde ve Konya Sırçalı Mescit son cemaat mahalli pencere köşeliklerinde de bulunmaktadır.. Aynı şekilde caminin mihrap mukarnaslarında yatay, minarede ise dikey olarak uygulanan zikzak düzenlemelerinin benzerleri, Malatya Ulu Camii eyvan sütunçelerinde, Konya Sırçalı Mescit mihrap mukarnaslarında, Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii kubbeye geçiş pandantiflerinde ve İznik Yeşil Camii minare gövdesinde de görülmektedir.

2.1.2. BİRGİ AYDINOĞLU MEHMET BEY TÜRBESİ (1334)

Katalog No : 2

Fotoğraf No : 228-240

Çizim No : 14-18

Bulunduğu Yer: İzmir İli, Ödemiş İlçesi, Birgi Beldesi.

İnceleme Tarihi: Temmuz 2009.

Bugünkü Durumu: Restore edilmiş, ziyarete açık.

Banisi: Aydınoğlu İsa Bey

Mimarı: Bilinmiyor.

İnşa Tarihi: H. 734 / M. 1334

Yapının Genel Tanımı:

Aydınoğulları Beyliği döneminde inşa edilmiş yapı, Birgi Ulu Camii'nin batı duvarına yaklaşık 1.30 m. mesafede yer alır (Fotoğraf: 228,229). Aydınoğlu Mehmed Bey'in ölümünden sonra onun adına yaptırılmıştır.



Fotoğraf: 228 Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi



Fotoğraf: 229 Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi, giriş

Türbe'de dört kabir bulunur (Fotoğraf:2). Mehmed Bey'in kabrinden başka oğullarından Bahadır Bey, Umur Bey ve İsa Bey de buraya defnedilmiştir (Riefstahl, 1941: 83; Daş, 2001: 120).



Fotoğraf: 230 Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi, sandukalar

Güney cephesinin tam ortasında bulunan mermer giriş kapısının üzerindeki inşa kitabesine (Fotoğraf:231) göre H. 734 / M. 1334 yılında yaptırılmıştır (Riefstahl, 1941: 23; Uzunçarşılı, 1929: 112; Köprülü, 1928: 422; Akın, 1968: 109; Önkal, 2013: 205; Daş, 2001: 122).



Fotoğraf: 231 Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi, inşa kitabesi

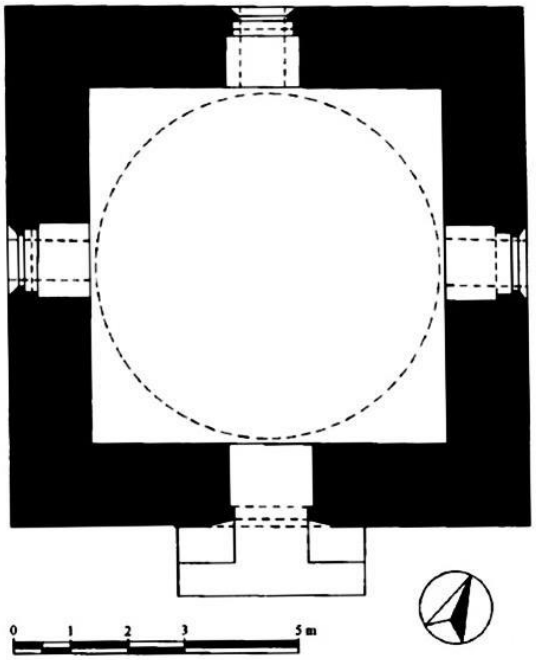
İnşa Kitabesi:

بنيت هذه التربة الأمير الكبير العالم العادل المجاهد المرابط أبة الخيرات السلطان الغزاة مبارز الدولة و الدين محمد بن آيدين نوّر الله مضجعه ثاني جماذي الأولى لسنة أربع وثلثين وسبعماية

- Buniyet Hâẕihi't-Turbeti, el-Emir, el-Kebîr, el-'Âlim, el-'Âdil, el-Mucahid, el-Murabıṭ, Ebu'l-Ḫayrât es-Sulṭânu'l-Ġuzât,
- Mubârizu'd-Devleti ve'd-Dîn Mehmed bin Aydın nevverallâhu Maḍca'ahû, Ṣânî Cemâẕiye'l-Ûlâ li Seneti Erba'a ve Ṣelâṣîn ve Seb'amıyeh.

- Bu türbe, büyük Emir, âlim, âdil, mücahid, imanın savunucusu, hayırlar babası, gazilerin sultanı, dini ve devleti için savaşan, Mehmed bin Aydın için - Allah kabrini nurlandırsın- 734 yılının Cemaziye'l-Ûlâ ayının ikinci günü inşa edildi.

Yapı, kare formunda kubbeli tek üniteli plân şemasında inşa edilmiştir (Plân.2). İnşa malzemesi olarak duvarlarda farklı boyutlarda devşirme mermer bloklar, kubbe kasnağı ve kubbede ise tuğla kullanılmıştır. Doğu, Batı ve Kuzey cephelerde altlı üstlü iki sıra pencere bulunur. Alt sıra pencereler dikdörtgen formunda bunların tam üzerindekiler ise sivri kemerli olup içlerine sonradan alçı şebekeler yerleştirilmiştir. Güney cephede mermerden sade bir şekilde düzenlenmiş sivri kemerli taç kapı yer alır (Fotoğraf:229). Sivri kemerin üzerindeki alınlık kısmına ise mermer üzerine ha'kkedilmiş olarak Selçuklu sülüsü ile iki satırlık inşa kitabesi yerleştirilmiştir. Taç kapının üzerine, cami taç kapılarına 1944 yılı onarımında yapılan ahşap sundurmaların benzeri bir sundurma yapılmıştır (VGM. Birgi Ulu Camii Dosyası).



Plân: 2 Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi plânı (S. Eroğlu'dan)

Yapının beden duvarlarını üstten sade bir mermer korniş dolanır. Giriş cephesinde mermer kornişin hemen altında yatay eksende yerleştirilmiş Bizans dönemine ait devşirme malzeme olduğu düşünülen (Daş, 2001: 115) dokuz adet madalyon bulunur (Fotoğraf: 232).



Fotoğraf: 232 Girişin üst kısmında yer alan madalyonlar

Kare plânlı yapının kubbesi yüksek sekizgen bir kasnağa istinat eder. Kubbeye geçiş pandantifler ile sağlanmıştır (Fotoğraf: 233). Sekizgen kasnak, pandantifler ve iç duvarlar tamamen sıvalıdır. Kasnak üzerinde biri batı yönde diğeri güneydoğu yönde olmak üzere iki adet pencere vardır. Kubbe içten sırsız ve sırlı tuğlalar ile kaplanmıştır.



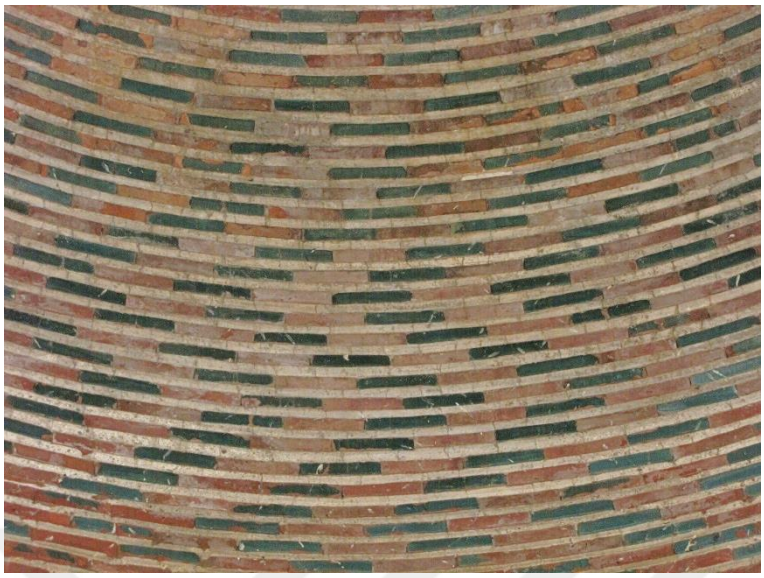
Fotoğraf: 233 Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi, kubbe kasnağı

Çini Bezeme:

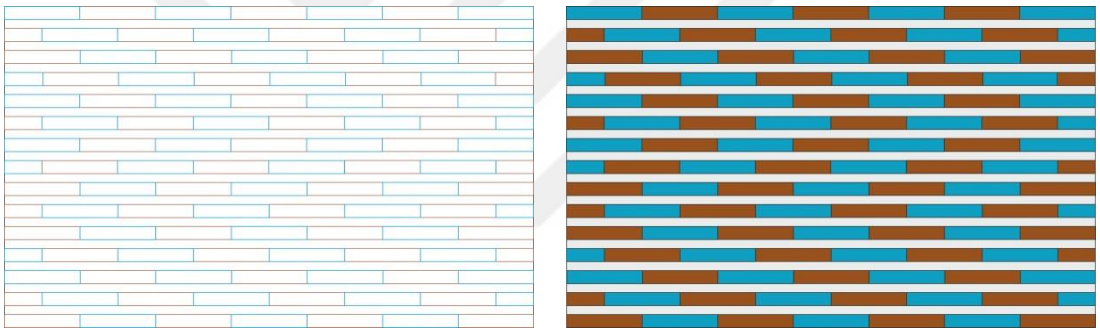
Yapının kubbesi, Selçuklu dönemi yapılarında karşılaştığımız sırlı – sırsız tuğla düzenlemesiyle bezelidir (Fotoğraf: 234). Sırsız tuğlalar kırmızı kil ve bol silisli kaba bir hamur yapısına sahiptir. Sırlı tuğlalar ise aynı hamur yapısında olup açık mavi ve yeşilimsi tonda yarı mat opak firuze rengine sahiptir. Kubbe eteğinden merkeze doğru sırsız ve firuze sırlı tuğlaların kaydırılarak yerleştirilmesiyle zikzak şekli meydana getirilmiştir (Fotoğraf: 235; Çizim:14). Bu şekil merkeze ulaşmadan son bulur. Kubbe göbeğinde yer alan madalyona kadar olan kısma ise sırsız ve firuze sırlı tuğlalar birer sıra halinde dönüşümlü olarak yerleştirilmiştir (Fotoğraf: 236). Merkezde yer alan madalyonun çevresinde bir sıra açık mangan moru sırlı tuğla dizesi görülür.



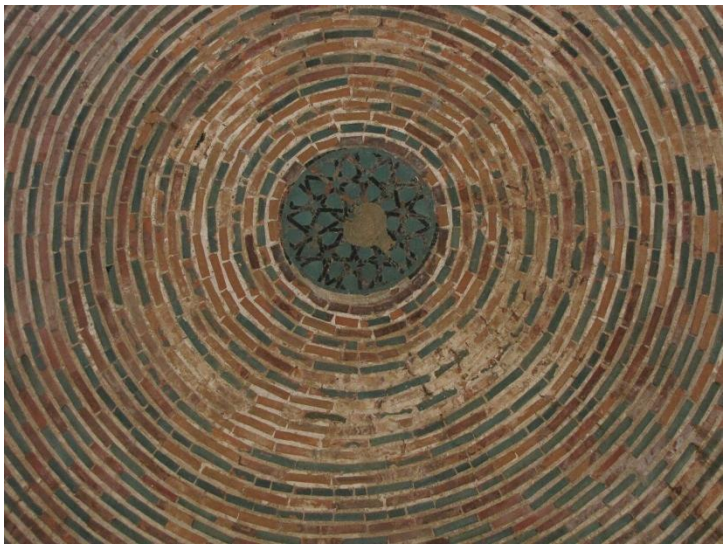
Fotoğraf: 234 Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi, kubbe



Fotoğraf: 235 Kubbe eteğinde zikzak şeklinde firuze sırlı tuğlalar



Çizim: 14 Kubbe eteğinde zikzak şeklinde firuze sırlı tuğlalar

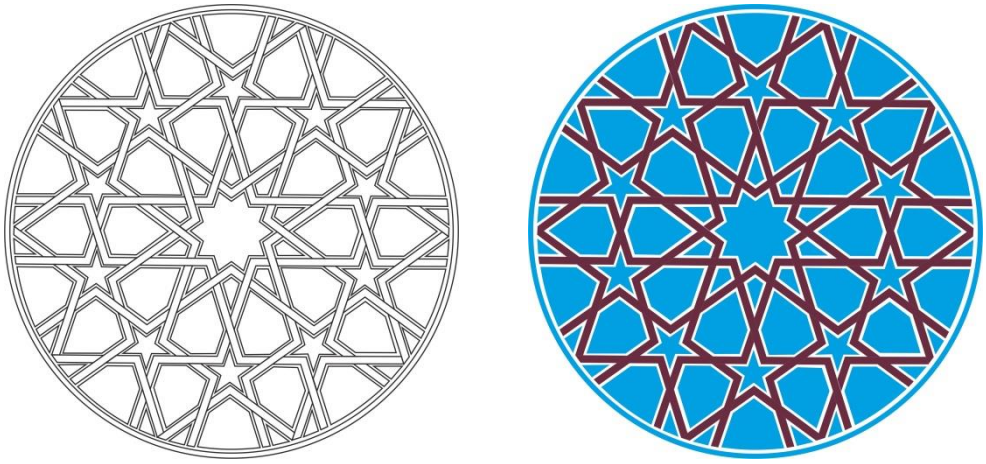


Fotoğraf: 236 Kubbede firuze sırlı tuğlalar

Kubbe göbeğinde yer alan daire formundaki madalyon, firuze ve koyu mangan moru çinilerle mozaik tekniğinde yapılmış geometrik bir kompozisyona sahiptir (Fotoğraf: 237). Kompozisyonu oluşturan kırık çizgi sisteminden gelişen on kollu yıldız ve yıldızın kollarının kesişmesiyle oluşan beş kollu yıldız şekilleri koyu mangan moru rengindedir (Çizim: 15). Aralarda oluşan çokgenler ise firuze renginde kesme çinilerle doldurulmuştur. Bu açık sistem geometrik şekil en dışta bir sıra firuze ve bir sıra mangan moru sırlı çini şeritler ile sınırlandırılmıştır. Madalyonda kullanılan mangan moru ve firuze kesme çiniler kırmızımsı bir hamur yapısına sahiptir.



Fotoğraf: 237 Kubbe göbeğinde madalyon



Çizim: 15 Kubbe göbeğinde madalyon

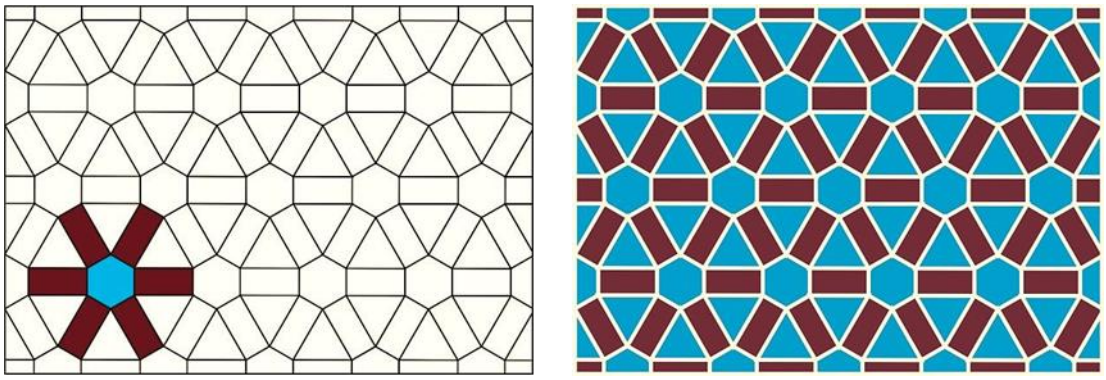
Kubbe kasnağının üzerinde biri batı yönde diğeri güneydoğu yönde olmak üzere iki adet pencere bulunur. Pencere açıklıkları sivri kemerli olup dıştan dikdörtgen bir çerçeve içine alınmıştır. Açıklıklara sonradan alçı şebekeler yerleştirilmiştir. Sivri kemerli pencerelerin yanları ve köşelikleri firuze ve koyu mangan moru mozaik çinilerle bezelidir. Batı yöndeki pencere çini bezemesinde, merkezde bulunan firuze altıgenin altı köşesine yerleştirilmiş mangan moru dikdörtgen şeritler ile çark-ı felek ve bu şeritler arasına yerleştirilen firuze üçgenlerle meydana gelen onikigenlerden oluşan bir kompozisyon yer alır (Fotoğraf: 238 a,b; Çizim: 16). Bu kompozisyonun aynısı Cami mihrabının mukarnaslarında da görülmektedir.



Fotoğraf: 238a Kubbe kasnağının batı yönündeki pencere



Fotoğraf: 238b Kubbe kasnağının batı yönündeki pencere



Çizim: 16 Kubbe kasnağının batı yönündeki pencere

Güneydoğu yöndeki pencere çinilerinde ise koyu mangan moru altı kollu yıldız ve bunun kol aralarına yerleştirilen firuze üçgenlerin meydana getirdiği ikinci bir altı kollu yıldızdan oluşan geometrik bezeme bulunur (Fotoğraf: 239 a,b; Çizim: 17). Pencerelerdeki mozaik çiniler çok fazla tahribata uğramıştır.

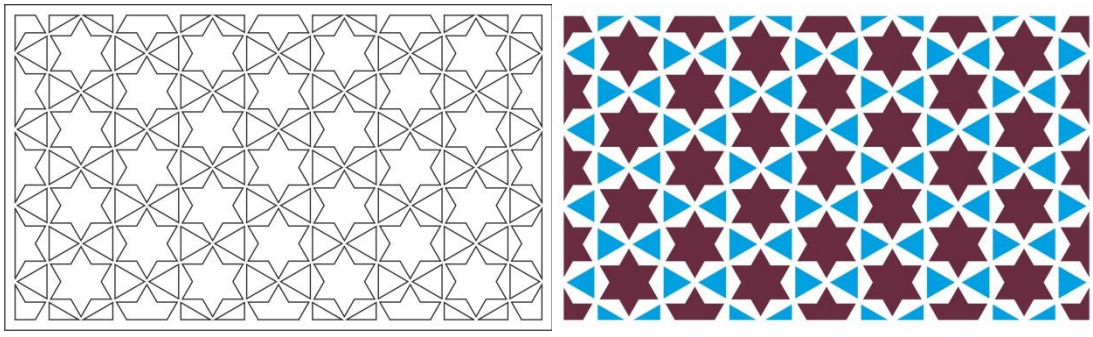
Kubbedeki son bezeme kubbe eteğini boydan boya dolaşan kuşakta yer alır (Fotoğraf: 240). Firuze ve koyu mangan moru çinilerden mozaik tekniği ile oluşturulan kuşakta, örgülü kufi yazının kollarında görülen düğüm şekilleri kullanılmıştır. Kuşak alttan üstten ince firuze ve mangan moru çini şeritler ile sınırlandırılmıştır (Çizim: 18). Buradaki çinilerinde pek çoğu tahrip olmuş bir kısmının da sırları dökülmüştür. Sırları dökülen çinilerden hamur yapısının kırmızımsı rengi görülmektedir.



Fotoğraf: 239a Kubbe kasnağının güneydoğu yönündeki pencere



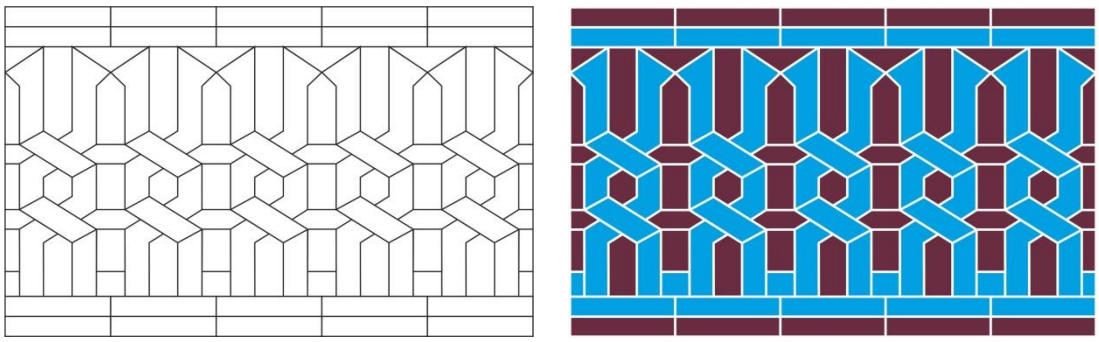
Fotoğraf: 239b Kubbe kasnağının güneydoğu yönündeki pencere



Çizim: 17 Kubbe kasnağının güneydoğu yönündeki pencere



Fotoğraf: 240 Kubbe kasnağında geometrik düzenleme



Çizim: 18 Kubbe kasnağında geometrik düzenleme

Değerlendirme:

Birgi Ulu Camii'nin batı duvarına yaklaşık 1.30 m. mesafede yer alan ve camiden yaklaşık 22 yıl sonra inşa edilen Aydınoğlu Mehmed Bey Türbesi çinileri, hamur yapısı itibariyle camininkilerden farklılık gösterir. Caminin mozaik çinileri pembemsi krem renkli kaba hamur yapısı ile Selçuklu devri özelliği gösterirken, türbe çinileri kırmızı kil ve bol silisli kaba hamur yapısıyla beylikler devri özelliği göstermektedir. Ancak çini bezemede kullanılan geometrik kompozisyonlar gerek Ulu Cami mihrabıyla gerekse birçok Selçuklu devri örnekleriyle benzerlik gösterir. Özellikle kubbe göbeğine yerleştirilen mozaik çinili madalyon uygulaması, farklı tasarımlarla, Malatya Ulu Camii, Akşehir Taş Medrese, Konya Beyhekim Mescidi, Tahir ile Zühre Mescidi, Sırçalı Mescit ve Sahip Ata Türbesi ile Beyşehir Eşrefoğlu Camii kubbe göbeği gibi örneklerde de görülmektedir.

2.1.3. SELÇUK İSA BEY CAMİİ (1375)

Katalog No : 3

Fotoğraf No : 241-269

Çizim No : 19-21

Bulunduğu Yer: İzmir İli, Selçuk İlçesi

İnceleme Tarihi: Temmuz 2009

Bugünkü Durumu: Restore edilmiş, ibadete açık

Banisi: Aydınoğlu Mehmed Bey oğlu İsa Bey

Mimarı: Ali İbn Müseymiş el-Dımışki

İnşa Tarihi: H. 776 / M. 1375

Yapının Genel Tanımı:

İsa Bey Camii, İzmir Selçuk'ta (Ayasuluk)[61] inşa edilmiş Aydınoğulları Beyliğinin en abidevi eseridir (Fotoğraf: 241). Batı cephesindeki avluya açılan taç kapıda bulunan inşa kitabesine göre (Fotoğraf: 242-243), H. 776 / M. 1375 tarihinde Aydınoğlu Mehmed Bey'in oğlu İsa Bey tarafından yaptırılmıştır. Yapının kuzey, doğu ve batı cephesindeki avlu taç kapılarında, pencerelerde, harimdeki sütun başlıklarında, duvarlarda ve mihrapta, ayet, hadis ve Hz Ali'ye ait sözlerden oluşan çok sayıda kitabe bulunmaktadır[62].

[61] Ayasuluk-Ayasuluğ:Tarihi Antik döneme kadar uzanan Efes şehrine Bizanslılar, burada yaşayıp öldüğüne inanılan ve adına bir de kilise yaptırılan havari St. Jean'in (Aziz Yuhanna) lakabı olan 'Hagios Theologos' ismini veriyorlar. Ortaçağ İslam coğrafyacılarında ise şehrin ismi 'Efesis, Afsus ya da Ufsus' olarak geçiyor. Aynı dönem İtalyan kaynaklarında ise 'Altoluogo' deniliyor. Şehir Türk hâkimiyetine geçtikten sonra Hagios Theologos'tan dolayı Ayasuluk ismini alıyor. Bir dönem Aydınoğullarının merkezi de olan şehir, Osmanlı döneminde de 'Ayasuluğ-Ayasuluk' olarak anılıyor. 11 Kasım 1914' te ise şehre Selçuk ismi veriliyor. Geniş bilgi için bkz., (Arıkan, 1990: 123-124;Yılmaz, 2016; Külzer, 2011: 29; Pfeiffer, 2016; Telci, 2004: 105,Yücetürk, 1991:227; Tuğlacı, 1988: 33; Emecen, 1991: 227).

[62] Kitabeler için bkz., (Evliya Çelebi, 1935: 137-140; Köprülü, 1928: 423; Uzunçarşılı, 1929: 135; Akın, 1968: 119; Bayat, 1991: 951-960; Gürsoy, 2004:105).



Fotoğraf: 241 Selçuk İsa Bey Camii



Fotoğraf: 242 Selçuk İsa Bey Camii, batı taç kapı



Fotoğraf: 243 Selçuk İsa Bey Camii, batı taç kapı, inşa kitabesi

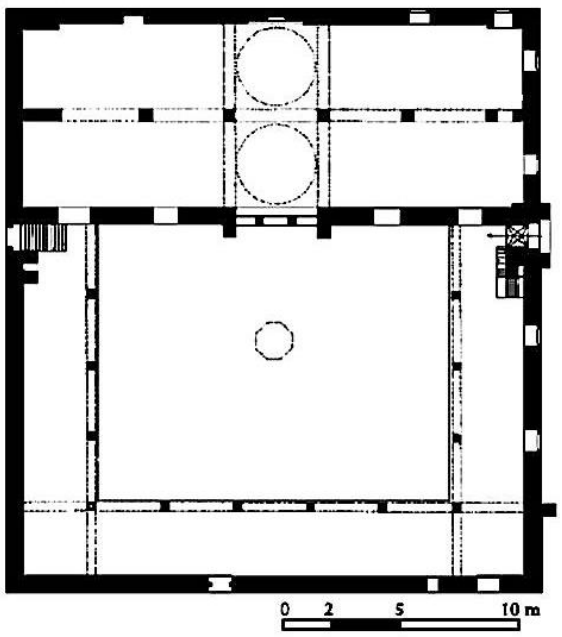
İnşa Kitabesi:

Avluya açılan batı taç kapısı üzerindeki istifli celi sülüs inşa kitabesi,

بسم الله الر حمن الرحيم امر بانشاء هذه الجامع المبارك السلطان الاعظم مالك رقاب الامم (سلطان الاسلام والمسلمين فخر الدولة والدين) عيس بن محمد بن ايدين خلد الله ملكه عمل المعلم على ابن مسيمش الدمشقى وكتبه فى تاسع ثهر ثعبان سنه ست وسبعين وسبعميه

- Bismillâḥiʾr-Raḥmâniʾr-Raḥîm. Emera bi İnşâi Hâẕihi'l-Câmı'ı'l-Mübârek es-Sulṭânu'l-A'ẓam Mâliki Rigâbu'l-Umem
- Sulṭânu'l-İslâm ve'l-Muslimîn Faẖru'd-Devleti ve'd-Dîn 'Îsâ bin Mehmed bin Aydın Ḫalledellâhu mülkehü.
- 'Amile el-Mu'allim 'Ali ibn Museymiş ed-Dımeşḳî ve Ketebehû fi Tâsi'ı Şehri Ṣa'bân Sene Sittın ve Seb'îne ve Seb'ımiyeh.

- Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla. Bu mübarek caminin yapılmasını Büyük Sultan, Ümmetin sahibi, İslâmın ve Müslümanların Sultanı, devletin ve dinin gururu, Aydınoğlu Mehmed oğlu İsa emretti. Allah mülkünü ebedi kılsın. Dımeşkli Müseymiş oğlu Üstat Ali (inşanı) yaptı ve 776 senesinin Şaban ayının dokuzunda (kitabesini) yazdı (13 Ocak 1375).



Plân: 3 Selçuk İsa Bey Camii plânı (S. Eroğlu'dan)

Selçuk'ta kalenin de bulunduğu tepenin batı yamacında yer alan yapı, kuzey güney istikametinde dikdörtgen bir forma sahip olup, revaklı şadırvanlı avlu ve harim kısmından oluşur. Transept tipli (çapraz sahınlı) olarak sınıflandırılan (Öney, 2007: 12) eser, plân tipi (Plân:3) itibariyle Şam Emeviyye Camii'ne bağlanır (Aslanapa, 1977: 41; Ülgen, 1952: 18; Bayat, 1991b: 951; Sönmez, 1995:348; Kalfazade Ertuğrul, 2000: 476). Yapının inşasında çevrede bulunan tarihi kalıntılardan sağlanan devşirme malzemelerden istifade edilmiştir. Kuzey, doğu ve güney cephe duvarlarında kesme taş, kireç taşı ve devşirme blok taşlar itinasız ve sade bir şekilde kullanılırken, batı cephede devşirme düzgün mermer bloklar özenli ve sanatkârane bir şekilde kullanılmıştır (Yetkin, 1970:160; Şeker, 1970: 32; Kalfazade Ertuğrul, 1995: 103-108).

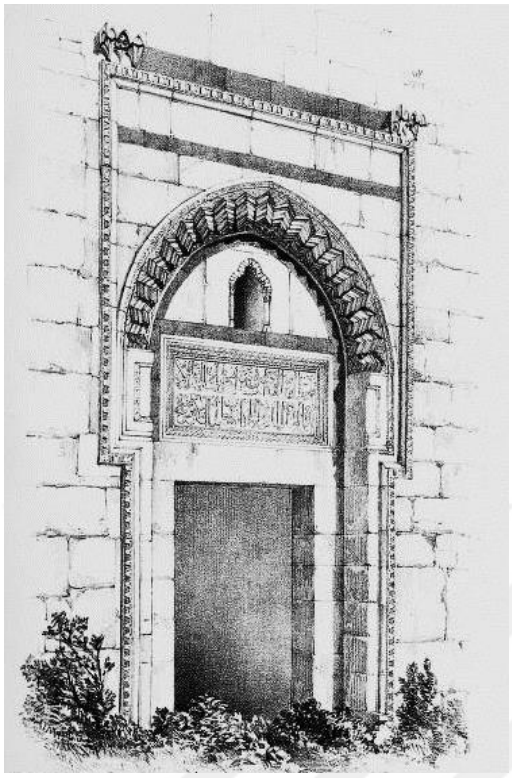
Dikdörtgen şeklindeki revaklı avlunun üç yönünde de taç kapı bulunur. Kuzey ve doğu taç kapıları[63] bir hayli harap olmuş durumdadır (Fotoğraf: 244-245). Bu kapıların asli halleri Falkener'in 1845 tarihli gravürlerinde görülür (Fotoğraf: 246-247)[64]. Harim ile avlunun birleştiği yerde bulunan batı taç kapısı ise, ana giriş kapısı olup yüksekliği ile anıtsal bir görünüme sahiptir (Fotoğraf: 242). Renkli taş ve mermerin birlikte kullanımıyla elde edilen zengin taş işçiliğinde Zengi ve Memlük tesirleri görülür (Aslanapa,1977: 42; Sönmez,1995: 348; Kalfazade Ertuğrul,2000: 478; Öney, 2007: 13; Cantay,2002: 15-29). Falkener'in gravüründe, inşa kitabesinin de yer aldığı taç kapının üst bölümünde başka bir kitabe ve onun üstünde de tepelik formunda dendanlar bulunur (Fotoğraf: 248). Onarımdan geçen kapıda günümüzde bu unsurlar yer almaz.

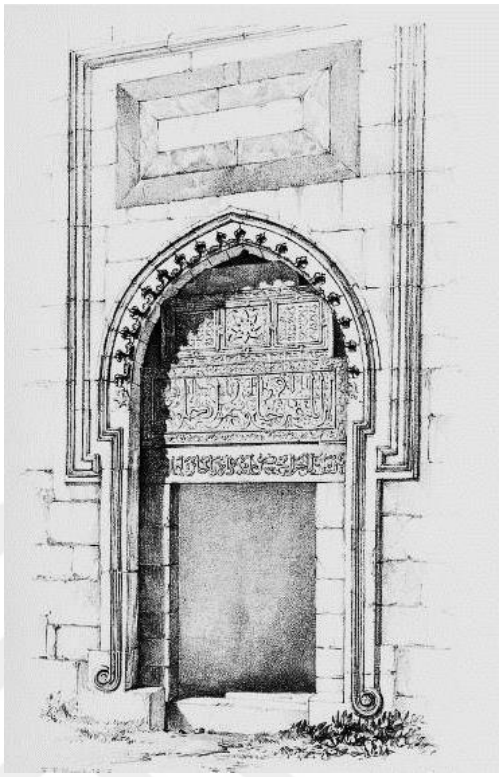


Fotoğraf: 244 Selçuk İsa Bey Camii, kuzey taç kapı
Fotoğraf: 245 Selçuk İsa Bey Camii, doğu taç kapı

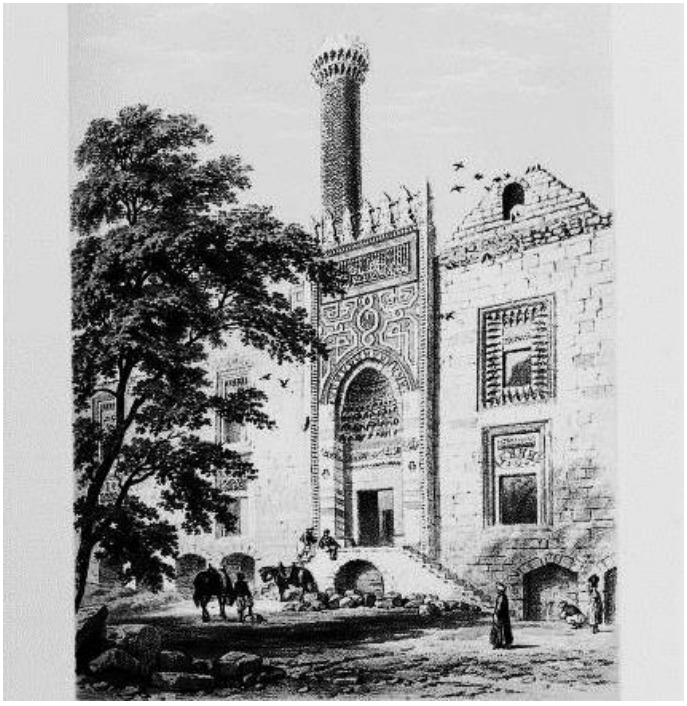
[63] Ali Haydar Bayat, Falkener'in gravürlerinde çok net görülen Kuzey taç kapı kitabesinin, İzmir Kestanepazarı Camii son cemaat mahalli kapısı üzerinde, Doğu taç kapı kitabesinin ise, İzmir Çorakkapı Camii mihrabı üzerinde bulunduğunu belirtir (Bayat, 1991: 954-5).

[64] Geniş bilgi için bkz., FALKENER, Edward, (1862), *Ephesus and The Temple of Diana*, London, s.154.





Fotoğraf: 246 Selçuk İsa Bey Camii, kuzey taç kapı gravürü (E. Falkener'den)
Fotoğraf: 247 Selçuk İsa Bey Camii, doğu taç kapı gravürü (E. Falkener'den)



Fotoğraf: 248 Selçuk İsa Bey Camii, batı taç kapı gravürü (E. Falkener'den)

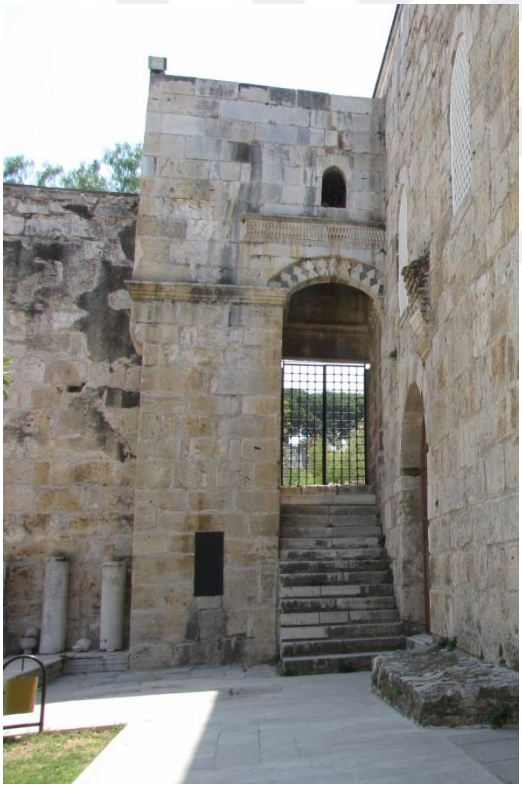
Yapının batı cephesi, taç kapının sağında ve solundaki avlu ve harim duvarlarına açılan iki sıra halindeki dörder adet tezyînli pencere ile hareketlendirilmiştir.

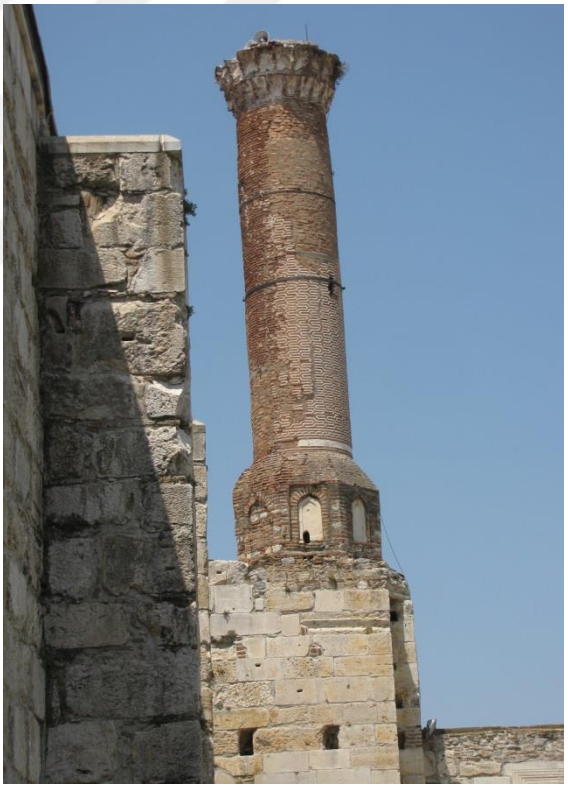
Harimden daha geniş dikdörtgen plânlı avlu (Fotoğraf: 249), üç yönden revaklarla çevrilidir. Ancak revaklar tamamen yıkılmıştır. Günümüze bu revaklara ait on iki adet devşirme mermer sütun ve bunların kemerle duvarlara bağlandığını gösteren konsollardan birtakım izler kalmıştır. Asli halinde bu sütunların birbirlerine ve duvarlara sivri kemerlerle bağlandığı ve revakların üzerinin de düz bir çatı ile örtülü olduğu araştırmacılar tarafından kabul edilmektedir (Aslanapa,1977: 41; Kızıltan,1958: 98; Ogan, 1956: 77; Bayat, 1991b: 951; Kalfazade, 1988: 112). Zemini mermer ile kaplı avlunun ortasında onarımlar sırasında ortaya çıkarılmış sekizgen plânlı şadırvan bakiyesini gösteren bir havuz bulunmaktadır.



Fotoğraf: 249 Selçuk İsa Bey Camii, avlu

Avlunun harimle birleştiği noktada yer alan her iki yandaki taç kapının üzerinde birer minare bulunmakta iken, günümüze sadece batıdaki minare, şerefe altına kadar olan bölümüyle ulaşabilmiştir (Fotoğraf: 250-251). Tuğla ile inşa edilen minarenin, her yüzünde sivri kemerli sağır bir niş bulunan sekizgen kaidesi vardır. Kaideden silindirik gövdeye geçiş pahlanmış bir pabuçlukla sağlanır. Silindirik gövde tuğla mozaik tekniği ile geometrik bir bezemeye sahip olup bunların çoğu dökülmüştür. Minarenin, şerefe altındaki iki sıra mukarnas dolgudan sonrası mevcut değildir. Bazı yayınlarda minarede firuze ve mavi sırlı tuğla bulunduğundan bahsedilse de buna dair hiçbir iz yoktur (Emre, 1939: 170; Şeker, 1970: 26).





Fotoğraf: 250 Selçuk İsa Bey Camii, doğu yöndeki minarenin olduğu kapı
Fotoğraf: 251 Selçuk İsa Bey Camii, batı yöndeki mevcut minare

Avludan harime, cephenin tam ortasında yer alan iki devşirme sütuna oturan üç sivri kemerli bir açıklıktan girilmektedir. Oldukça sade düzenlenen bu bölümün her iki yanında sivri kemerli ikişer açıklık daha vardır ki bugün bunlar camekânla kapatılmıştır (Fotoğraf: 252).



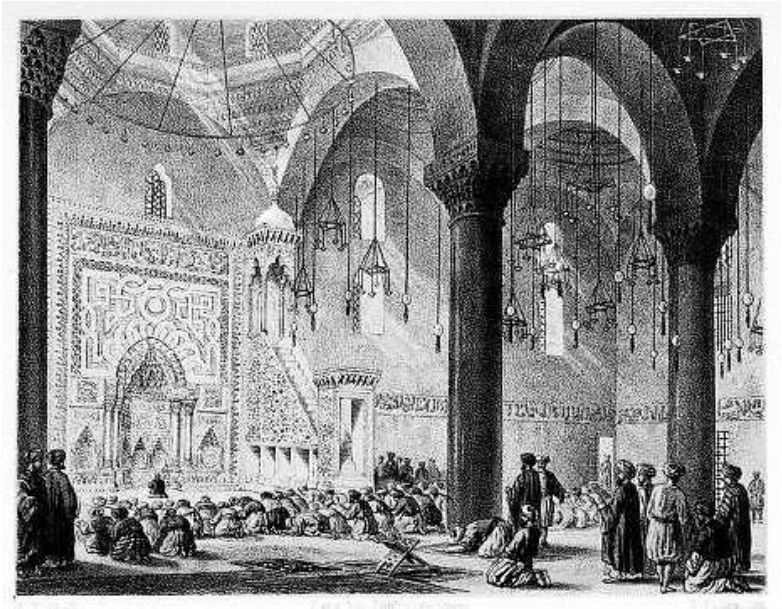
Fotoğraf: 252 Selçuk İsa Bey Camii, harim girişi

Harim, enine dikdörtgen bir plânda olup beş sivri kemeri taşıyan dört devşirme sütun ile mihraba paralel iki sahına ayrılmıştır (Fotoğraf: 253). Birbirine eşit sahınlar mihrap ekseninde dik bir sahınla (transept) kesilir. Mihrap önü bölümünü oluşturan bu sahın, birbirlerinden ve yan sahınlardan sivri kemerlerle ayrılmış iki kare mekândan oluşur. Her iki mekânın üzeri yüksek kasnaklara istinat eden birer kubbe ile örtülüdür. Kubbelere geçiş kuzeydekinde prizmatik Türk üçgenleri, mihrap önü kubbesinde çini bezemeli mukarnas dolgulu pandantiflerle sağlanmıştır. Yan sahınların üzeri ise yakın geçmişte ahşaptan birer beşik çatı ile kapatılmıştır. Yapının genelinde kesme taş ve mermer kullanıldığı halde harimdeki kemerler, kubbe kasnağı ve kubbede tuğla malzeme kullanılmıştır. Halen iç beden duvarları, kubbe kasnağı ve kubbe, sıvalı ve beyaz badanalıdır.



Fotoğraf: 253 Selçuk İsa Bey Camii, harim

Yapının minber ve mihrabının asli hali günümüze ulaşamamıştır. Falkener'e ait gravürde (Fotoğraf: 254) mermer olduğu görülen mihrap ve minberden geriye birkaç parça kalmış, bunlardan mihrap bu gravürden yola çıkılarak 1990 yılında yeniden yaptırılmıştır (Fotoğraf: 255).



Fotoğraf: 254 Selçuk İsa Bey Camii, harim bölümünün gravürü (E. Falkener'den)



Fotoğraf: 255 Selçuk İsa Bey Camii, mihrap

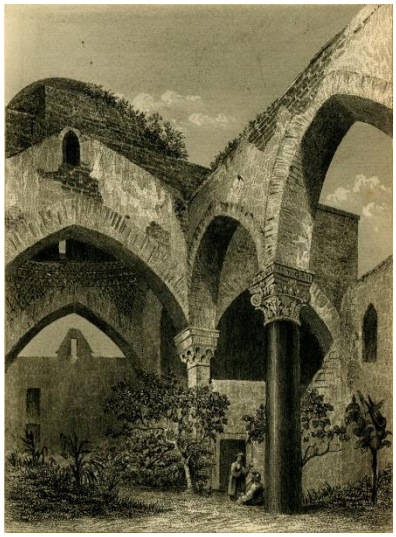
İsa Bey Camii, Beylikler devri ve genel Türk cami mimarisi içinde önemli bir yere sahiptir. Ancak bu yapı inşa edildikten sonra pek çok doğal afet ve tahribata maruz kalmıştır. Bir deprem bölgesi olan İzmir ve yakın çevresi tarih boyunca birçok yıkıcı depreme[65] sahne olmuştur. Nitekim yapının doğu minaresi ile revaklarının 1654 ve 1664 yıllarında en fazla olmak üzere çeşitli tarihlerde meydana gelen depremlerde yıkıldığı düşünülmektedir (Bayat, 1991b: 952). 1670'li yıllarda bölgeyi gezen Evliya Çelebi tek minarenin oldoğunu ve revaklardan bazılarının yıkılmış olduğundan söz eder (Evliya Çelebi, 1935: 137-140). Seyyah Cornelis de Bruyn'a ait

[65] Bilinen en eski deprem M.S. 17 de olmuş ve belli aralıklarla devam etmiştir. İzmir'in Türk hâkimiyetine geçtiği dönemden bilinen en eski deprem ise 1388 yılında yaşanmıştır (Ergin vd., 1967:12,18; Tınal, 2017: 373). St Jean kilisesinin bu depremde yıkıldığı tahmin edilmektedir. Zira 1333 tarihinde bölgeye gelen İbn Battuta bu kilisenin cami olarak kullanıldığından bahseder (İbn Battuta Seyahatnamesi I, 2000: 424). Andreas Külzer de St Jean kilisesinin bir dönem cami olarak kullanıldığını ifade eder (Külzer, 2011: 36).

1698 tarihli gravürlerde[66] sağlam tek bir minare görülür (Fotoğraf: 256). 1833 ve 1843 yıllarında Anadolu'yu gezen Texier'in[67] gravüründe yan sahınların üzeri yıkılmış ve cami harabeye dönmüş vaziyettedir (Fotoğraf: 257). 1845 yılında bölgeye gelen Falkener'in 1862 tarihli yayınındaki gravürlerde yapının yan sahınlarının örtüsü ile batı yöndeki minarenin şerefe üstü yıkılmış olarak görülmektedir (Fotoğraf: 248). Ancak yapının içini gösteren gravürde yapı sağlam ve ibadete açık olarak rekonstrüksiyon yöntemiyle çizilmiştir (Fotoğraf: 254).



Fotoğraf: 256 Selçuk İsa Bey Camii (C . De Bruyn'dan)



Fotoğraf: 257 Selçuk İsa Bey Camii (C. Texier'den)

[66] Gravürler ve geniş bilgi için bkz., DE BRUYN, C., (1698), *Klein Asia, Scio, Rhodus, Cyprus, Metelino, Stanchio, Egypten, Syrien, En Palestina*, Delft.

[67] Gravürler ve geniş bilgi için bkz., TEXİER, Charles, (2002), *Küçük Asya, Coğrafyası Tarihi ve Arkeolojisi, C.II*, Çvr. Ali Suat, Ankara.

Bu tarihten sonra yapıda tahribatlar yapıldığı görülür. Taç kapı kitabeleri, mermer mihrap ve yapıya ait bazı unsurlar yerinden sökülüp başka yerlere götürülmüştür (Bayat, 1991b: 952). Ogan, yapının kervansaray olarak kullanıldığı dönemde sökülen mihrabın yerine kapı açıldığını ifade eder (Ogan, 1956: 78). Ayrıca bölgenin Yunan işgali sırasında yapı büyük oranda tahrip edilmiştir (V.G.M. arşivi 35.15.01/01 numaralı belge).

Yapıya ait ilk onarım çalışması 1895 tarihinde Avusturya Arkeoloji Enstitüsünce[68] yapılmıştır. Bu çalışmada, genel temizlik, revak sütunlarının ayağa kaldırılması ve mihrabın basit bir şekilde onarılması gerçekleştirilmiştir (Kalfazade Ertuğrul, 1995: 103). İkinci onarım 1934 yılında Maarif Vekâleti ile İzmir Vakıflar müdürlüğü tarafından yapılmıştır. Mimar Necmeddin Emre nezaretinde yapılan çalışmada, minare eski malzemesine uygun tuğlalar imal ettirilerek tamir edilmiş, aynı çalışmada kubbeler de sağlamlaştırılmıştır (Emre, 1939: 173; Ogan, 1956: 78). Kubbelerin sağlamlaştırıldığı bir başka onarım işi de Milli Eğitim Bakanlığının tahsisatıyla 1949-1950 yıllarında mimar Ali Saim Ülgen tarafından gerçekleştirilmiştir (Ülgen, 1952: 19). Vakıflar Genel Müdürlüğünün 1964–1966 yılları arasında yaptığı çalışmalarda yapının içi ve dışı temizlenmiş, biriken topraklar kaldırılarak çevre tanzimi yapılmıştır (V.G.M. arşivi 35.15.01/01 numaralı belge). 1975 yılında ise daha kapsamlı bir onarım gerçekleşmiş ve bu tarihe kadar açık olan yan sahınların üzeri ahşap çatı ile örtülmüştür. Kapı pencere doğramalarının yenilendiği ve duvar sıvalarının da yapıldığı bu onarımdan sonra cami ibadete açılmıştır (V.G.M. arşivi 35.25.01001 numaralı dosya). Bayat, 1970'li yıllarda harim duvarındaki kitabe kuşağının izlerinin görüldüğünü, ancak son onarımlarda yapılan sıvalarla bunların kaybolduğunu sadece doğu duvarında birkaç örnek bırakıldığını belirtir (Bayat, 1991b: 959). Yapının mihrap önü kubbesi pandantiflerindeki çini bezemenin eksik kısımlarının ise 1976 yılından sonraki onarımlarda alçı ile tamamlandığı anlaşılmaktadır (V.G.M. arşivi 15.05.1976 tarihli karar yazısı). 19.yüzyılın sonlarında söküldüğü ve mukarnaslı kavsarasının İzmir Kestane Pazarı Camii mihrabına yerleştirildiği belirtilen (Ogan, 1956: 79) mermer mihrap, 1990 yılı

[68] Avusturya Arkeoloji Enstitüsünce yapılan çalışmalar için bkz., NIEMANN, George, (1906), "Die Seldschukischen Bauwerke in Ayasoluk", *Forschungen in Ephesos, I*, Österreichischen Archaeologischen Institute, Wien, s.113-131.

onarımında Falkener'in gravüründen de faydalanılarak yeniden yaptırılmıştır (Fotoğraf:14). Ali Haydar Bayat tarafından İzmir Agora Müzesinde parçalanmış ve bir kısmı kaybolmuş olarak bulunan 1x5 m. ebadındaki celi sülüs hatlı mihrap kitabesi de bu çalışmada yerine konmuştur (Bayat, 1991b: 957). Vakıflar Genel Müdürlüğünce zaman zaman bakım ve onarım çalışması yapılan eserde son onarım 2004 yılında gerçekleştirilmiştir.



Fotoğraf: 258 Selçuk İsa Bey Camii, mihrabın yeniden inşası (VGM arşivi)

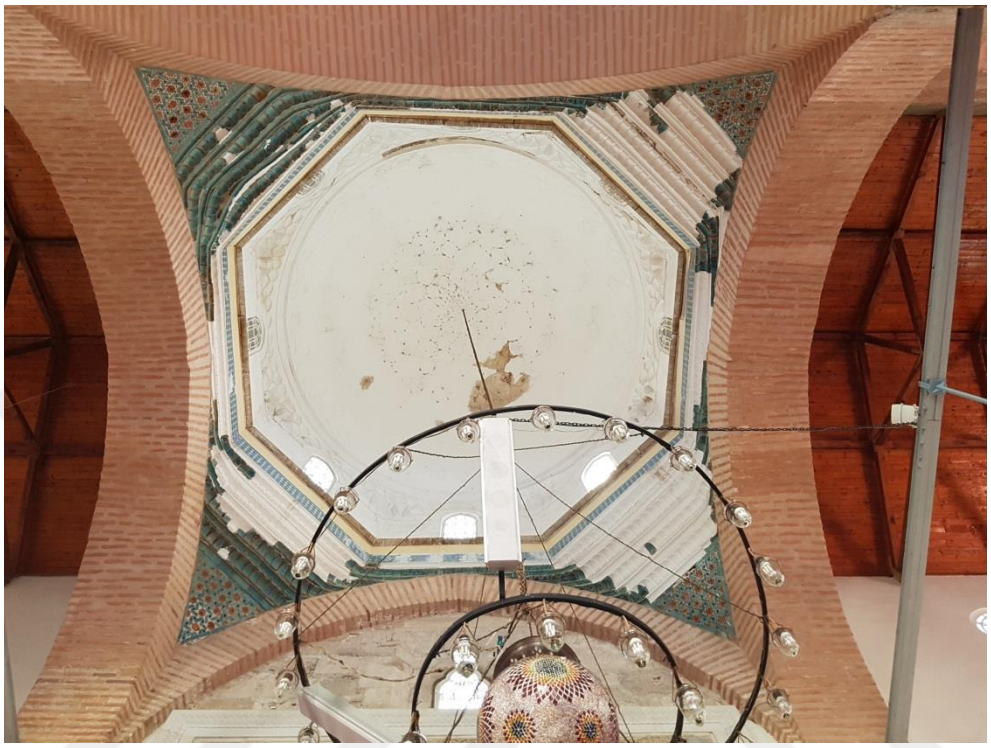
Çini Bezeme:

Yapıda çini bezeme mihrap önü kubbesi pandantifleri ve kubbe kasnağının alt kısmında bulunur. Buradaki çiniler teknik ve kompozisyon açısından Selçuklu çini sanatı geleneğini devam ettirir.

Mihrap önü kubbesi pandantifleri:

Yapının mihrap önü kubbesi, tuğla örgülü dört adet kemer tarafından taşınan sekizgen bir kasnağa istinat eder (Fotoğraf: 259). Sekizgen kasnağa geçiş

pandantiflerle sağlanmıştır[69]. Pandantifler çini kaplamalı olup her köşede aynı kompozisyona sahiptir (Fotoğraf: 260-261-262).



Fotoğraf: 259 Selçuk İsa Bey Camii, kubbe



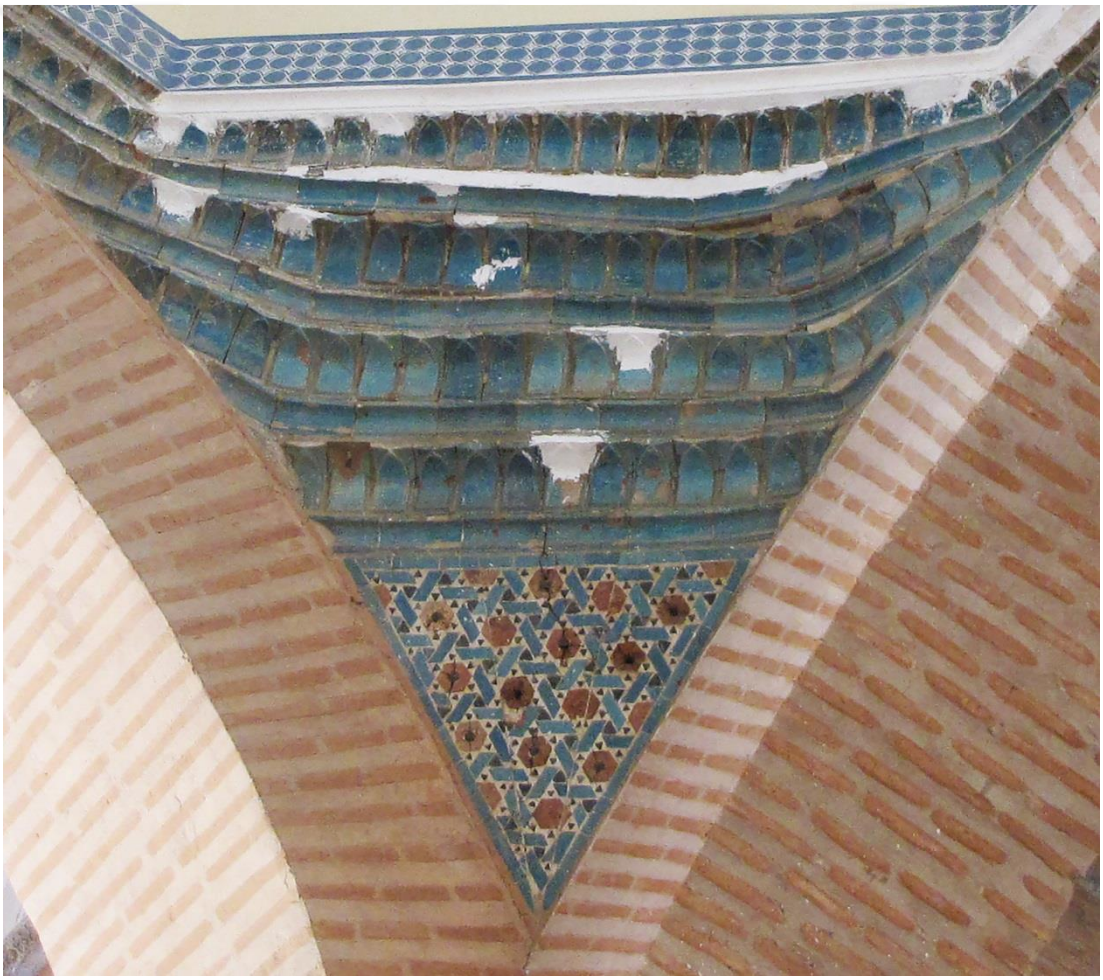
Fotoğraf: 260 Selçuk İsa Bey Camii, kubbeye geçiş pandantifleri, güney

[69] Aktuğ Kolay, bu geçiş elemanlarını "düzlem üçgen" olarak tanımlamaktadır (AKTUĞ KOLAY, 1999: 66).



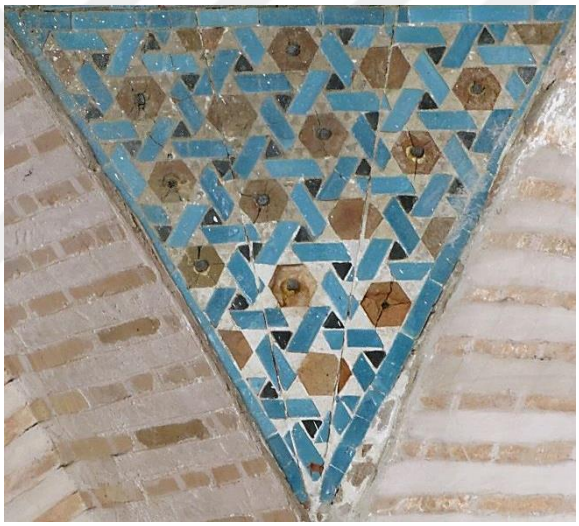
Fotoğraf: 261-262-263 Selçuk İsa Bey Camii, kubbeye geçiş pandantifleri, kuzey, doğu ve batı

Pandantiflerin alt kısmı, eşkenar üçgen şeklinde ayrılmış olup mozaik çinilerle bezenmiştir (Fotoğraf: 264). Baş aşağı şeklinde duran üçgenlerin mozaik bezemesinde sırsız altıgen plakalar, geniş derz harcı, firuze ve kobalt sırlı çiniler kullanılmıştır. Sırsız altıgen plakalar kırmızı killi ve bol silisli kaba bir hamur yapısına sahiptir. Aynı hamur sırlı çini parçalarda da kullanılmıştır. Mozaik parçaları birleştiren krem rengindeki derz harcı aynı zamanda geometrik şekiller de oluşturmaktadır. Firuze sırlı çiniler açıklı koyulu mavi tonda olup yarı mat ve opak görünümdedir. Kobalt sırlı çini parçalar ise oldukça koyu tonda olup yarı mat ve opaktır.

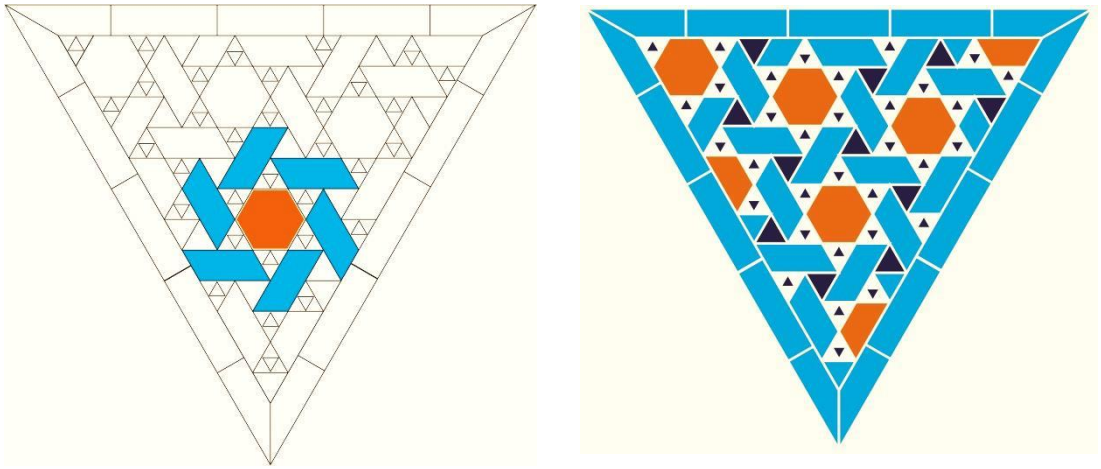


Fotoğraf: 264 Selçuk İsa Bey Camii, çini bezemeli kubbeye geçiş pandantifleri

Üçgen bölümde kompozisyonu oluşturan birim şeklin merkezinde kırmızı renkli sırsız altıgen plakalar bulunmaktadır. Altıgenin her bir köşesine birleşen derz harcından oluşmuş eşkenar üçgenler altı kollu yıldız meydana getirmektedir. Ayrıca harçtan oluşan bu üçgenler kendi içinde dört küçük üçgene ayrılmış ve ortadaki küçük üçgene kobalt sırlı çiniler yerleştirilmiştir (Fotoğraf: 265). Harç ile oluşturulan altı kollu yıldızın her bir koluna firuze sırlı paralel kenar çinilerin birleşmesiyle çark-ı felek olarak isimlendirilen geometrik kompozisyon meydana gelmiştir. Her bir birim şeklin birleşme noktalarında oluşan üçgenler ise koyu kobalt sırlı çinilerle doldurulmuştur. Birbirine kesintisiz bağlanan bu açık sistem düzenleme ile sonsuz bir geometrik kompozisyon oluşturulmuştur (Çizim: 19). Bu kompozisyon, üçgen alanı en dıştan çevreleyen firuze sırlı çini şeritler ile sınırlandırılmıştır.

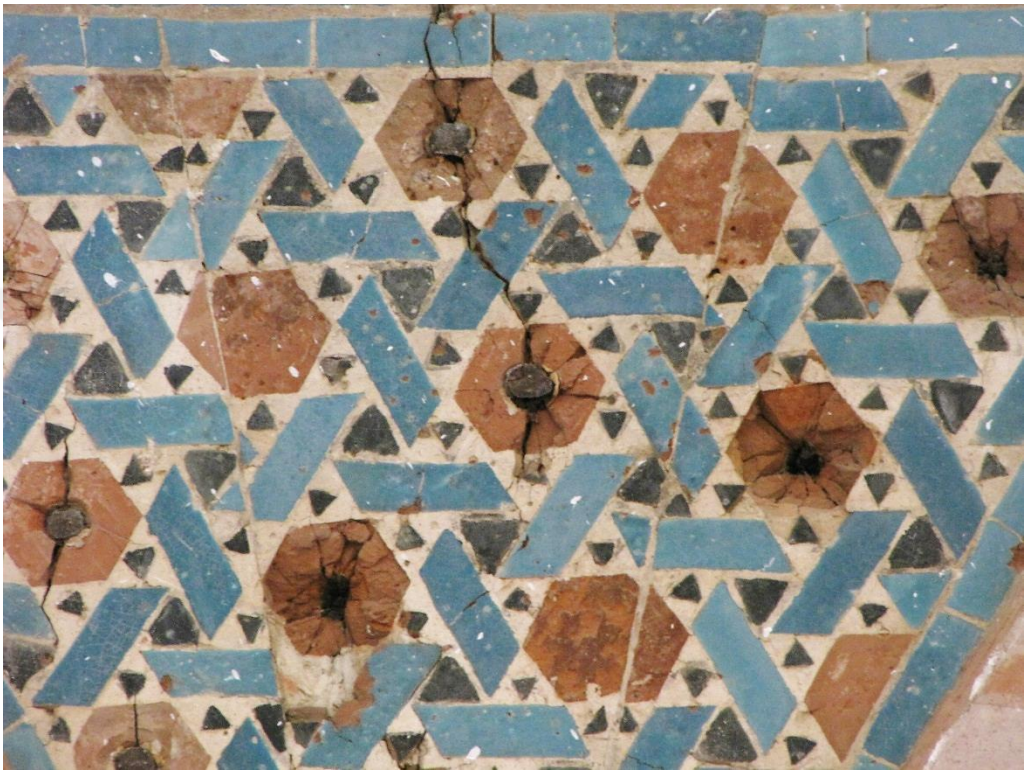


Fotoğraf: 265 Mozaik çinili üçgen alan



Çizim: 19 Mozaik çinili üçgen alan

Üçgenleri kaplayan mozaik bezeme dikine üç parçadan oluşmaktadır. Her bir parça yerde harç ile birleştirilerek yerine yapıştırılmış, ayrıca kalın çivilerle yerine sabitlenmiştir. Sırsız altıgen plakaların ortasında bu çiviler görülmektedir (Fotoğraf: 266).



Fotoğraf: 266 Mozaik çinilerin çivilerle sabitlenmesi

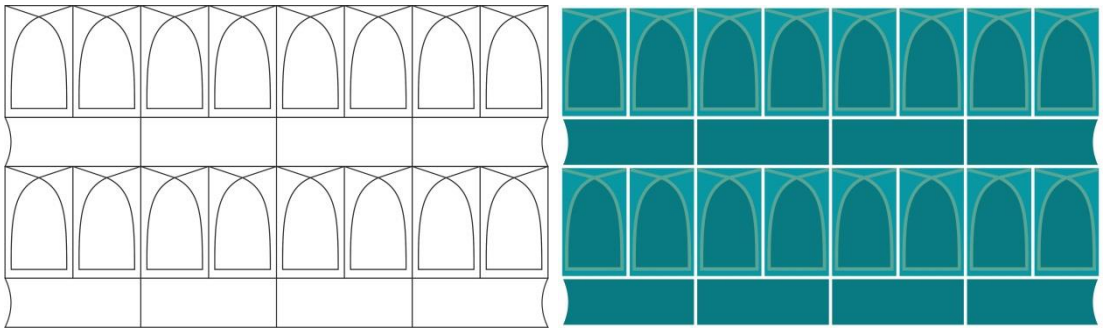
Pandantiflerin alttaki üçgen kısmından sonraki bölümü, yukarıya doğru genişleyen dört sıra sathi mukarnas ve beş sıra iç bükey oluk şeklindeki profil sırasından oluşur (Fotoğraf: 267). Tek renk sır tekniği ile yapılan plaka şeklindeki çiniler diğer firuze çinilerden daha koyu bir firuze sırla kaplı olup parlak ve opak görünümdedir. Kırmızı killi bir hamur yapısına sahip bu çinilerden iç bükey oluk şeklinde olan plakalar, hem mukarnas dizilerini birbirinden ayırmakta hem de yüzeye derinlik sağlamaktadır. Mukarnasları oluşturan çini plakalar ise yine iç bükey şeklinde olup mukarnas nişleri kabartmalı olarak yapılmıştır (Fotoğraf: 268; Çizim: 20). Kademeli olarak yukarıya doğru dolgu yapan bu düzenleme son sırada bir mukarnas ve iki iç bükey oluklu profil sırası halinde tüm kubbe kasnağını dolanır.



Fotoğraf: 267 Pandantiflerin üst kısmını oluşturan çini mukarnaslar



Fotoğraf: 268 Pandantiflerin üst kısmını oluşturan çini mukarnaslar, ayrıntı



Çizim: 20 Pandantiflerin üst kısmını oluşturan çini mukarnaslar

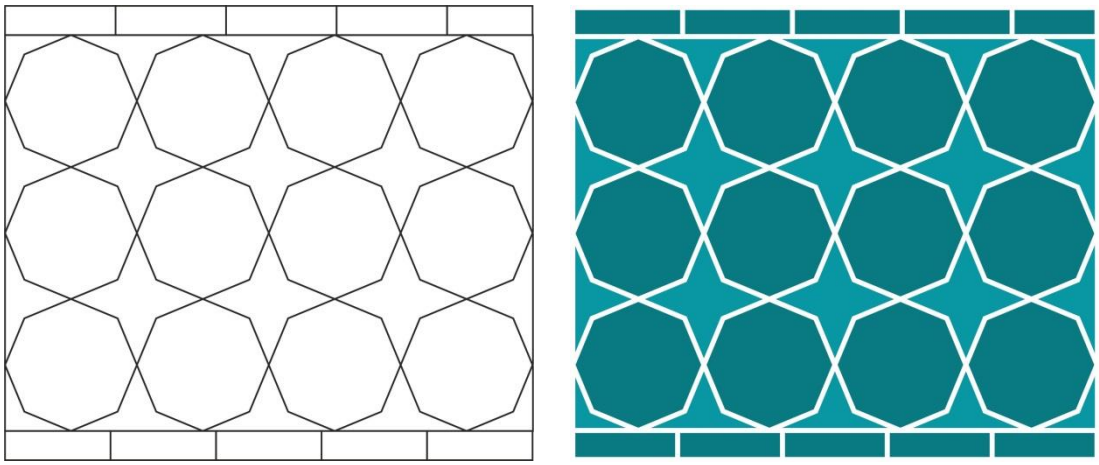
Yapının uzun yıllar tahribata maruz kalması ve sahınlarının üzerinin açık kalması, çini bezemelerinin pek çoğunun dökülmesi ve kaybolmasına yol açmıştır. Dökülen bu kısımlar son onarımlarda alçı ile sıvanarak kapatılmıştır.

Mihrap önü kubbe kasnağı:

Mihrap önü kubbesinin istinat ettiği sekizgen kasnağın alt kısmında, kalan izlerden çinili bir friz olduğu anlaşılmaktadır. Alttan üstten kalın bir firuze sırlı bordürün sınırladığı bu friz, üç sıra halinde sekizgen firuze sırlı çini plakalardan oluşmaktadır (Fotoğraf: 269; Çizim: 21). Sekizgen plakaların birleşme noktalarında ise dört kollu yıldızlar meydana gelmiş ve bu kısımlarda yine firuze sırlı çinilerle doldurulmuştur . Bugün çok küçük bir bölümü sağlam olan frizin kalan kısmı son onarımlarda kalem işi tekniği ile tamamlanmıştır.



Fotoğraf: 269 Kubbe kasnağında sekizgen çinilerden oluşan bezeme



Çizim: 21 Kubbe kasnağında sekizgen çinilerden oluşan bezeme

Değerlendirme:

Selçuk İsa Bey Camii, Aydınoğulları Beyliği'nin ve genel Beylikler devri mimarisinin önemli yapılarından ve çini bezemesiyle de beyliğe ait birkaç eserden birisidir. Mihrap önü kubbe pandantiflerindeki çini bezeme Selçuklu geleneğinde yapılmıştır. Pandantiflerin kubbe eteğine yakın kısmındaki, yukarıya doğru genişleyen dört sıra sathi mukarnas ve beş sıra iç bükey oluk şeklindeki çini bezeme, pandantif bezemesinde yaygın görülen bir uygulama değildir. Benzeri uygulama Sivas Buruciye Medresesi Türbesi kubbe geçişlerinde, mozaik çinili olarak görülmektedir. Kubbe geçişleri dışında tek renk sırlı mukarnas düzenlemelerine mihrap kavsaralarında rastlamaktadır. Selçuklu devrinden Konya Sadreddin Konevi Camii, Karamanoğulları devrinden Karaman İmaret Camii mihrapları örnek verilebilir.

2.2. GERMİYANOĞULLARI BEYLİĞİ

Germiyanoğulları Beyliği, Selçuklu devrinde Türk hâkimiyetine girmiş Kütahya ve çevresinde kurulmuş olan bir beyliktir (Uzunçarşılı, 1932: 9-10). Germiyan bir aşiretin ismi iken sonradan bir ailenin ve beyliğin adı olmuştur (Varlık, 1994: 487). Germiyan aşireti ilk defa 13. yüzyılın ilk yarısında Alişir oğlu Muzafferüddin önderliğinde Selçuklu Devletinin hizmetinde olarak Malatya taraflarında görülmüşlerdir. Bunların, Harezm hükümdarı Celâlüddin Mengüberti ile Doğu Anadolu'ya gelip sonradan buraya yerleştikleri düşünülmektedir. Muzafferüddin, Selçuklu Sultanı II. Gıyaseddin Keyhüsrev tarafından Baba İshak isyanını bastırmakla görevlendirilmiş ancak başarılı olamamıştır (Uzunçarşılı, 2003: 39).

Germiyanlıların Batı Anadolu'ya hangi tarihte geldikleri kesin olarak tespit edilememektedir. Ancak Cimri hadisesi sırasında Afyon, Denizli ve Kütahya taraflarında rol oynadıkları için 1277 yılından evvel Batı Anadolu'ya gelmiş oldukları tahmin edilmektedir (Varlık, 1974: 15). Beyliğin kurucusu Kerimüddin Alişir'in oğlu Yakup Bey'dir (1299). Selçuklu Devletinin hizmetinde bulunmuş büyük emirlerden olan Yakup Bey'in kurduğu beyliğin merkezi Kütahya olup, Karamanoğullarından sonra en güçlü Türkmen Beyliği olmuştur. I. Yakup Bey zamanında Bizanslılarla karşılıklı savaşlar yapılmıştır. Mevlâna Celâleddin Rûmî'nin torunu Ulu Arif Çelebi (1312-1319) yılları arasında Denizli ve sonra Kütahya'ya geldiği zaman Yakup Bey ile görüşmüş ve kendisine mürid yapmıştır (Uzunçarşılı, 2003: 43). Germiyanoğlu I. Yakup Bey devrinde Osmanlılarla olan münasebetler oldukça gergin olmuştur. Çünkü Germiyanlılar Yakup Bey devrinde Batı Anadolu'daki diğer beylikleri de himayesinde bulunduruyor ve bir bakıma Anadolu'da siyasi istikrarı sağlıyor, Bizanslılardan yeni yeni memleketler fethettiriyordu (Varlık, 1994: 491). Yakup Bey'in hangi tarihte ve nerede vefat ettiği bilinmemektedir. Ancak 1327'den sonra olduğu düşünülmektedir (Uzunçarşılı, 2003: 43).

I. Yakup Bey'den sonra yerine oğlu Mehmed Bey geçmiştir. Çelebi olarak tanınan Mehmed Bey zamanına dair çok fazla bilgi bulunmamaktadır. 1363 yılından önce vefat etmiş ve yerine oğlu Süleyman Şah Germiyan Bey'i olmuştur. Şah-Çelebi lakabıyla tanınan Süleyman Şah, Karamanoğlu Alaeddin Bey ile Hamidoğlu İlyas

Bey'in mücadeleleri sırasında, Karamanoğlu'na karşı Hamidoğlu'nu tutarak onun işgal edilen memleketlerini geri almış, bu olay iki beyliğin arasının açılmasına sebep olmuştur (Varlık, 1974: 56). Süleyman Şah, Karamanoğulları Beyliği'nin saldırılarından çekinerek, Osmanlı Beyliği ile anlaşma yoluna gitmiş ve kızı Devlet Hatun'u, Sultan I. Murad'ın oğlu Bayezid'e vererek Osmanlılar ile akrabalık tesis etmiştir. Aynı zamanda kızının çeyizi olarak başta beyliğin merkezi Kütahya olmak üzere Tavşanlı, Simav ve Emet gibi şehir ve kaleleri Osmanlılara terk etmiştir (Uzunçarşılı, 2003: 45; Varlık, 1974: 57; Koca, 2013: 124). Türk kültürünün ve Türkçe'nin gelişmesinde büyük emeği olan Süleyman Şah 1387 yılında vefat etmiş ve yerine oğlu II. Yakup Bey geçmiştir (Koca, 2013: 124).

II. Yakup Bey, I. Murad'ın Kosova savaşında şehit düşmesi üzerine babasının Osmanlılara terk ettiği bölgeleri geri almaya başladı. Osmanlılara karşı, Karamanoğulları, Hamidoğulları, Saruhanoğulları ve Menteşeoğulları Beyliklerinden oluşan ittifakın içerisinde yer aldı. Bunun üzerine Sultan I. Murad'ın yerine geçen oğlu Yıldırım Bayezid, Saruhan, Aydın ve Menteşeoğulları Beyliklerini ele geçirdikten sonra Germiyanoğulları Beyliği üzerine yürüdü. II. Yakup Bey, Yıldırım Bayezid'e karşı koyamadıysa da yakalanıp Rumeli'deki İpsala kalesine hapsedilmekten kurtulamadı (1390). Böylece bütün Germiyan bölgesi Osmanlı hâkimiyetine girmiş oldu (Uzunçarşılı, 2003: 47; Varlık, 1974: 69).

II. Yakup Bey, kapatıldığı kaleden kaçarak Timur'a sığınmış ve Ankara savaşında Timur'un yanında yer almıştır. Savaştan sonra da Timur tarafından toprakları kendisine geri verilmiştir. Ancak Karamanoğlu Mehmed Bey'in Germiyanlı topraklarını işgal etmesi üzerine Osmanlı hükümdarı Çelebi Mehmed'den yardım istemek zorunda kalmıştır. Çelebi Mehmed'in Karamanoğulları üzerine yürümesi neticesinde II. Yakup Bey topraklarına yeniden sahip olmuştur (Koca, 2013: 126).

Germiyanoğulları hanedanının son temsilcisi olan II. Yakup Bey (Yakup Çelebi), II. Murad ile de iyi geçinmiş ve iki beylik arasında dostane münasebetler gelişmiştir. Erkek evladı olmadığı için, memleketini vefatından sonra, kız kardeşinin çocuklarına da bırakmak istemediğinden Osmanlılara vasiyet etmiştir. II. Yakup Bey'in 1429'da vefatından sonra Germiyan Beyliği tamamen Osmanlı idaresine geçmiştir. (Uzunçarşılı, 2003: 51; Varlık, 1994: 503).

2.2.1. KÜTAHYA II. YAKUP BEY TÜRBESİ (1411-1412)

Katalog No : 4

Fotoğraf No : 270-286

Çizim No : 22

Bulunduğu Yer: Kütahya, Merkez

İnceleme Tarihi: Temmuz 2009, Haziran 2012

Bugünkü Durumu: Restore edilmiş, ziyarete açık

Banisi: II. Yakup Bey (Çelebi)

Mimarı: Bilinmiyor

İnşa Tarihi: H. 814 / M. 1411-1412

Yapının Genel Tanımı:

II. Yakup Bey Türbesi, Germiyanoğulları Beyliği dönemi eseridir (Fotoğraf: 270). Yapının inşa kitabesi bulunmamakla beraber, bugün imaretin giriş kapısının yer aldığı revak bölümünün güney duvarına yerleştirilen, II. Yakub Bey'e ait Osmanlı Türkçesi olarak yazılmış Taş Vakfiyeye göre H. 814 / M. 1411-1412 yılında inşa edilmiştir (Fotoğraf: 271)[70].



Fotoğraf: 270 Kütahya II. Yakup Bey İmareti ve Türbesi

[70] Toplam 39 satır olup ancak 30 satırı okunabilen, Türkçe olarak ve taş üzerine yazılmasıyla önem arz eden H. 817 / M. 1414 tarihli vakfiye, birçok araştırmacı tarafından neşredilmiştir. Vakfiye metni ve geniş bilgi için bkz., (Hâlil Edhem, (1326),"Âl-i Germiyân Kitâbeleri", *TOEM, I,* s.116-120 ; Uzunçarşılı, 1932: 79-84; Varlık, 1974: 147-149; Altun, 1982: 295; Uysal, 2006:136-137).

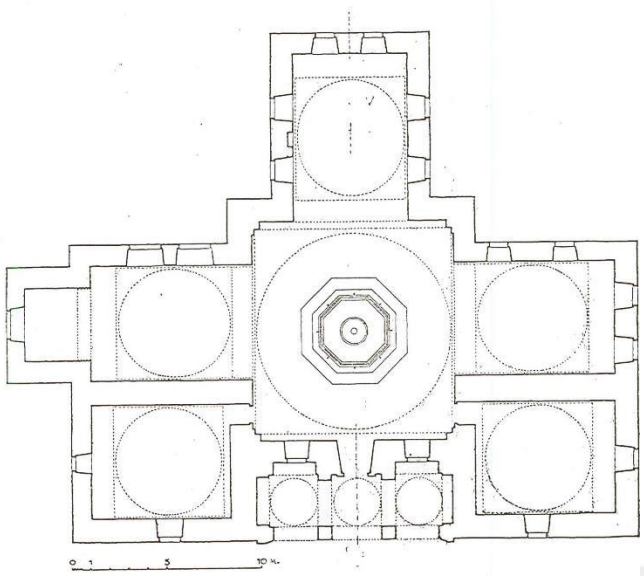


Fotoğraf: 271 İmaret girişinde yer alan II. Yakup Bey'in taş vakfiyesi

Kütahya şehir merkezinde Ulu Caminin batısında yer alan türbe; imaret, imaretin bünyesinde bulunan mescit ve medreseden oluşan bir külliye[71] içinde yer almaktadır (Uysal, 2006:125). Günümüzde sadece imaret ve türbe ayaktadır. Medreseye ait kalıntılar 1935 yılında tamamen ortadan kaldırılmıştır (Altun, 1982: 289; Varlık, 1974: 86; Uysal, 2006:126). Yayınlarda "İmaret", İmaret Mescidi" veya "İmaret Camii" olarak isimlendirilen yapı (Sözen vd., 1975:45; Kızıltan, 1958: 84; Ayverdi, 1972: 516; Eyice, 1962:40; Altun, 1982: 291; Uysal, 2006:127), Eyice tarafından "zaviyeli camiler" plân tipinde değerlendirilir (Plân: 4), (Eyice, 1962:40). İmaret, revaklı giriş kapısının üzerindeki tamir kitabesine göre, büyük hasar gördüğü için H.844 / M. 1440-1441 senesinde mütevelli İshak Fakih tarafından tamir ettirilmiştir[72].

[71] Külliyeyi oluşturan yapılarla ilgili araştırmacılar farklı görüşler ileri sürmüşlerdir. Aslanapa, külliyenin medrese, mescid, imaret ve türbeden oluştuğunu ifade eder (Aslanapa, 1993: 208). Varlık ve Bilecik, bu yapılara kütüphaneyi de ilave ederler (Varlık, 2018: 60; Bilecik, 2013: 279). Altun ise mescidi imaretin bir bölümü olarak kabul eder ve yapı topluluğuna hamam'ı da dahil eder (Altun, 1982: 288).

[72] Tamir kitabesi metni için bkz., ((Hâlil Edhem, 1329:128 ; Uzunçarşılı, 1932: 109; Ayverdi, 1972: 518; Varlık, 1974: 147-149; Altun, 1982: 299; Uysal, 2006:139).



Plân: 4 Kütahya II. Yakup Bey İmareti plânı (A. Kızıltan'dan)

Halk arasında "Gök Şadırvan" olarak da isimlendirilen (Uysal, 2006:127) imaret, doğu cephesinde üç bölmeli kubbeli giriş revağı, ortada şadırvanlı kubbeli bir mekân, bunun etrafında üç eyvan ve girişin sağ ve solundaki kubbeli birer mekândan oluşur (Fotoğraf: 272-273-274). Türbenin birleştiği güney eyvanında geç dönem özelliği gösteren ve 19. yy. onarımında konulduğu ifade edilen (Altun, 1982: 293) bir mihrap yer alır (Fotoğraf: 275). Eski mihrabın batı eyvanında olduğu, yapının tamamen mescit olarak kullanılmasıyla güney eyvana taşındığı ifade edilmektedir (Kızıltan, 1958: 84; Altun, 1982: 293).



Fotoğraf: 272 Kütahya II. Yakup Bey İmareti, şadırvanlı orta avlu ve batı eyvanı



Fotoğraf: 273 Kütahya II. Yakup Bey İmareti, kuzey eyvanı



Fotoğraf: 274 Kütahya II. Yakup Bey İmareti, güney eyvanı



Fotoğraf: 275 Güney eyvana sonradan konulan mihrap

II. Yakup Bey ve hanımı Paşa Kerime Hatun'un medfun olduğu türbe (Fotoğraf: 276), imaretin güney eyvanına bitişik olarak inşa edilmiştir (Varlık, 2018: 65). Yapının, imaret eyvanı ile birleşme şeklindeki aksaklıktan dolayı, imaretten önce müstakil bir "eyvan türbe" olarak inşa edilmiş olabileceği ifade edilirken (Uysal, 2006:133), imaret ile aynı zamanda veya daha sonra yapılmış olabileceği de belirtilmektedir (Ayverdi, 1972: 516). Aynı zamanda bu aksaklığın, imaretin 1440 tarihindeki tamiri sırasında olabileceği de vurgulanmaktadır (Altun, 1982: 301). Zemini, eyvan zemininden bir metre kadar yüksekte olan yapının, "eyvan türbe" özelliği gösteren plân şemasına sahip olduğu ifade edilmektedir (Altun, 1982: 301; Uysal, 2006:133). Türbenin kuzey cephesi sivri bir kemerle imaretin güney eyvanına açılır. Güney cephesinde altlı üstlü pencere bulunan yapının, doğu ve batı duvarları penceresizdir. Kubbe ile örtülü yapıda kubbeye geçiş, yan kenarlarda köşeleri pahlanmış birer silmeye oturan Türk üçgenleri ile sağlanmıştır (Uysal, 2006:134). Türbenin zemini ve II. Yakub Bey'in sandukası çini ile kaplıdır.



Fotoğraf: 276 Kütahya II. Yakup Bey Türbesi

Türbenin de bulunduğu imaret yapısı, ilk inşasından kısa bir süre sonra uğradığı tahribattan dolayı H. 844 / M. 1440 yılında tamir edilmiştir. 1803 yılında Anadolu Valisi Gürcü Osman Paşa tarafından tekrar tamir ettirilen yapı, Cumhuriyet döneminde 1930 ve 1954 yıllarında onarım görmüştür (Altun, 1982: 300). Bu son onarımdan sonra Vahit Paşa İl Halk Kütüphanesi olarak kullanılmıştır (Uysal, 2006:128). 1999 yılında gerçekleştirilen onarımdan sonra yapı Çini Müzesi olarak ziyarete açılmıştır (Türktüzün, 2000: 125-134).

Çini Bezeme:

Türbe'de II. Yakup Bey'e ait olan tek bir sanduka yer alır. Sanduka ve türbe zemini firuze sırlı altıgen ve kobalt sırlı üçgen çini plakalar ile kaplıdır (Fotoğraf: 277). Ayrıca zeminde tek sıra halinde renkli sır tekniğinde bir bordür bulunur.



Fotoğraf: 277 Kütahya II. Yakup Bey Türbesi, çinili sanduka

Altıgen ve üçgen çinilerin, orijinal örnekleri günümüze ulaşmamıştır. Bugün mevcut çinilerin tamamı 20. yüzyıl başlarında Kütahya'da imal edilen çiniler olup bu dönemde yapılan onarımlarda yerleştirilmişlerdir (Şahin, 1982: 116). Ancak Aslanapa, 15. yüzyıla ait birkaç parça firuze ve lacivert çini parçasının bulunduğundan söz eder[73](Aslanapa, 1949: 46). Aynı şekilde Faruk Şahin'de türbedeki çalışmaları esnasında iki adet kırmızı hamurlu firuze sırlı çini parçası bulduğundan bahseder (Şahin, 1982: 116). Öyle anlaşılıyor ki yapının orijinal çinileri dönemin özelliği olarak kırmızı hamurlu iken (Öney, 1976: 58) zaman içinde kaybolmuş ve 20. yüzyılın başlarında tamamen yenilenmiştir.

[73] Oktay Aslanapa 1949 yılında yayımladığı 'Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri' adlı eserinde; türbenin içinde bulunduğu imaret mescidi kubbesinin kırk sene kadar önce çökmüş olduğunu ve tamirat esnasında yıkıntılar arasında firuze ve lacivert renkte kalın çini parçaların bulunduğundan söz eder.

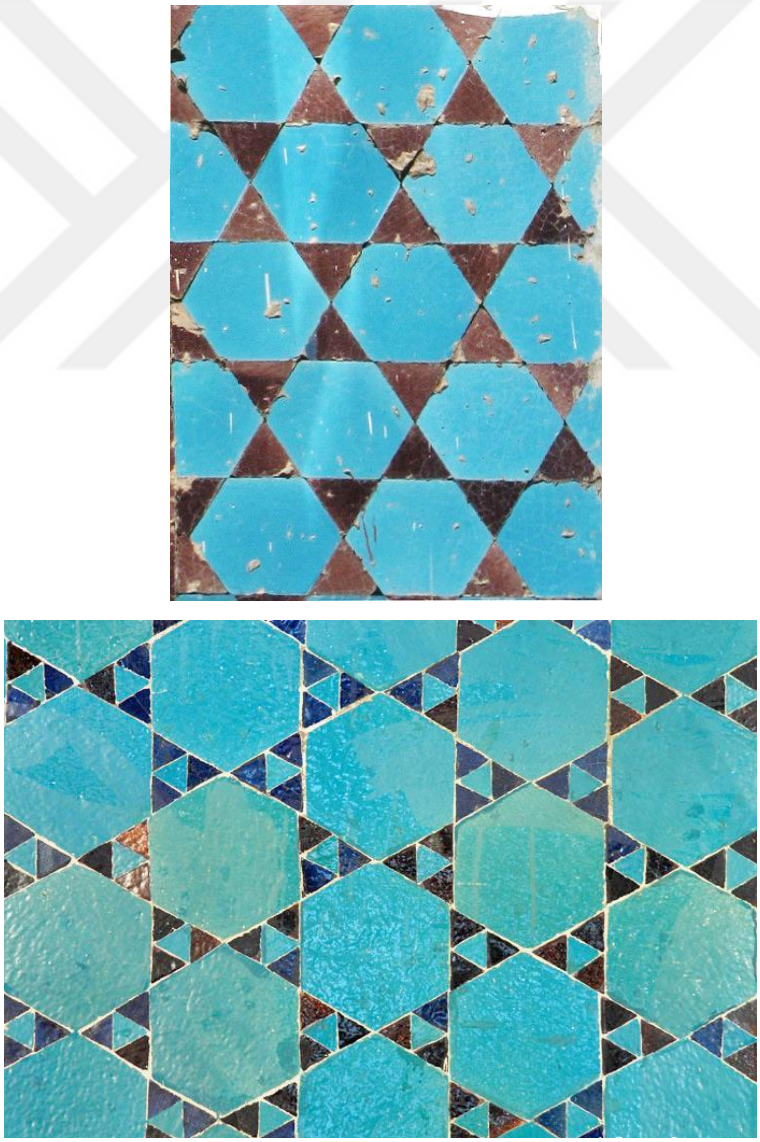
Bugün mevcut çiniler krem renginde sık dokulu ve ince astarlı bir hamur yapısına sahiptir. Altıgen şeklindeki çiniler 19 cm boyutlarında olup parlak opak firuze sırla kaplıdır. Üçgen şeklindeki çiniler ise 9.5 cm boyutlarında olup parlak şeffaf tek renk kobalt sırlıdır (Fotoğraf: 278). Plakaların önceden şekillendirilip sırlandığı kenarlarındaki sır akıntılarından belli olmaktadır (Fotoğraf: 279).



Fotoğraf: 278 Firuze altıgen ve kobalt üçgen çiniler

Fotoğraf: 279 Firuze altıgen ve kobalt üçgen çiniler

Altıgen ve aralarında üçgen düzenlemesi Selçuklu dönemi yapılarında sık kullanılan bir uygulamadır. Ancak bu dönem örneklerinde genellikle altıgenlerin her köşesine temas eden üçgenlerle altı kollu yıldız şeması oluşturulur. Bu yapıdaki uygulamada ise altıgenler yatay yerleştirilerek sadece dört köşesine üçgenler temas etmekte ve hem altıgenler hem de üçgenler birer sıra oluşturmaktadır. Ayrıca üst üste gelen üçgenler eşkenar dörtgen (baklava dilimi) meydana getirmektedir. Bu düzenlemenin yapının eski bezemesinde de böyle mi olduğu yoksa yenileme sırasında mı bu şekilde yapıldığı bilinmemektedir. Ancak yaygın uygulama altı kollu yıldız oluşturan şema şeklindedir (Fotoğraf: 280).



Fotoğraf: 280 Tokat Gök Medrese ve Konya Sahip Ata Camii'nden örnekler

Altıgen ve üçgen çinilerden başka türbe zemininde tek sıra halinde renkli sır tekniğinde bir bordür bulunmaktadır (Fotoğraf: 281). Döneminde Kütahya'da başka hiçbir yapıda görülmeyen bu çinilerin yapının ilk inşasından mı kaldığı, yoksa sonraki onarımlar sırasında mı buraya konulduğu belli değildir. Ancak araştırmacıların genel kanaati bu çinilerin döneminden kaldığı yönündedir. Hatta Oktay Aslanapa, bu çinilerin Kütahya atölyelerinde imâl edildiğini, dahası Bursa ve Edirne'deki benzer çinilerin büyük bir kısmının da Kütahya imalatı olduğunu ileri sürer (Aslanapa, 1949: 47). Bu konuyu değerlendirme kısmında tekrar ele alacağız. Ancak şunu söyleyebiliriz ki renkli sır tekniği Anadolu Türk çini sanatında gelişen bir teknik olmayıp, Osmanlı erken dönem Bursa ve Edirne'deki bazı yapılarda "Tebrizli Ustalar" tarafından belli bir dönem içinde uygulanan bir tekniktir.



Fotoğraf: 281 II. Yakub Bey Türbesi zemininde yer alan renkli sır tekniğinde bordür

Türbe zemininde yer alan bordür çinileri 15 x 36 cm ebatlarında dikdörtgen şeklindedir (Fotoğraf: 282). Demir oksit oranı yüksek kırmızı killi bir hamur yapısına sahip plakaların çok ince bir astarla kaplı olduğu görülmektedir. Desenlerin tahririnde mangan oksitli siyah bir boya kullanılmıştır. Ayrıca plakalarda kobalt, firuze, yeşil, sarı, beyaz ve kırmızı renkler görülür. Bu renkler sır elde etmek için yapılan fritin renklendirilmesiyle oluşturulur. Ayrı ayrı hazırlanan fritin içerisine belli oranlarda konulan kobalt oksit ile lacivert, bakır oksit ile firuze, krom oksit ile yeşil, antimon oksit ile sarı, kalay oksit ile beyaz sırlar elde edilmiştir. Kırmızı rengin ise civa sülfür karışımlı bir mineralden elde edildiği ifade edilmektedir (Yetkin, 1986: 203). Buradaki kırmızı renk, kiremit kırmızısı tonundadır. Sırların yarı mat ve opak olduğu görülmektedir.



Fotoğraf: 282 Türbe zemininde yer alan renkli sır tekniğinde çiniler

Bordürde, aynı desenin farklı şekillerde renklendirildiği birbiriyle uyumsuz olarak yerleştirilmiş çini plakalar bulunmaktadır. Farklı renklerdeki çiniler peş peşe sıralanmıştır (Fotoğraf: 283-284).

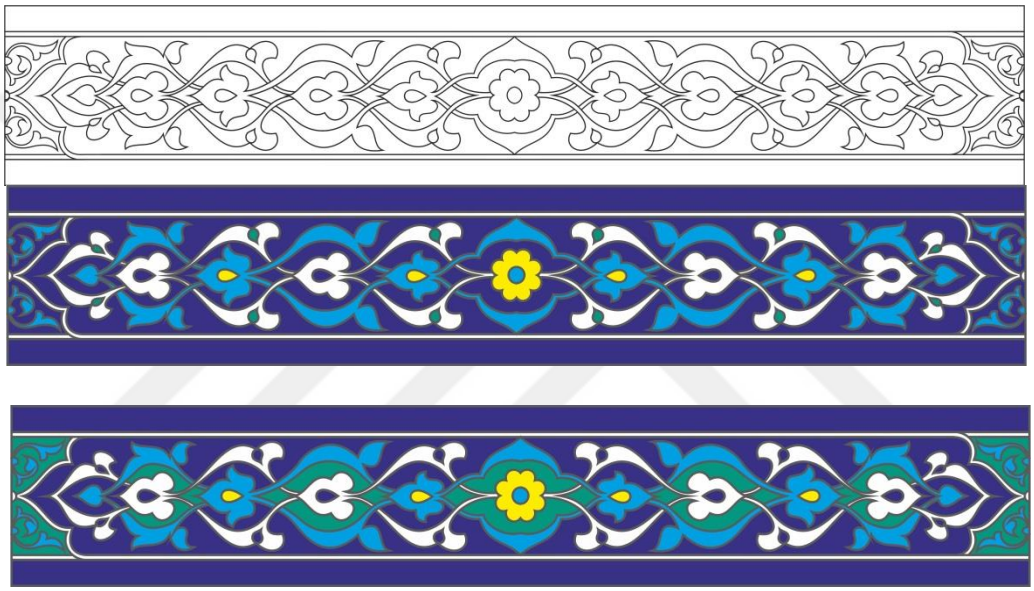


Fotoğraf: 283-284 Farklı renklerdeki çinilerin peş peşe sıralanması

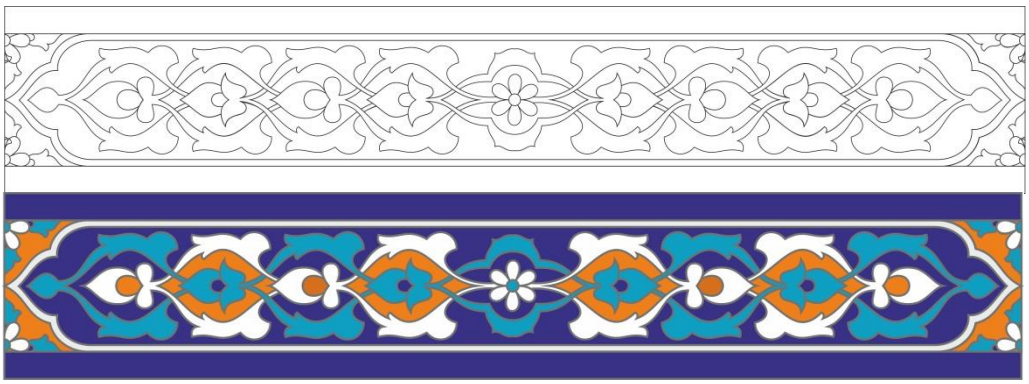
Bordür çinilerinin kompozisyonunda ¼ enine simetrili yürüyen rûmîli desen uygulanmıştır. İki plakada bir tekrar eden kompozisyonda (Fotoğraf: 285), merkezde bir penç'ten çıkıp sağa/sola doğru yürüyerek ilerleyen ½ dikine ve ½ enine simetrili rûmîli desen birbiri içine geçmiş kapalı dört formdan oluşmuştur. Yatay yürüyen rûmîli desen, simetri ekseninde açılarak çıkan saptan ayırma rûmî oluşturmuş, tekrar daralarak simetri ekseninde ortabağ rûmî ile sonlanmıştır. Desen alttan ve üstten ince beyaz şeritle sınırlandırılmıştır. Desenin bitiş noktasında yine ½ enine simetrili köşebentler oluşturulmuş ve içleri rûmî ve penç motifleri ile doldurulmuştur. Bir bordür çinisinin deseninde her bir kapalı form rûmî farklı şekilde renklendirilmiş böylece benzer rûmîler birbirinden ayrılmıştır (Çizim: 22a-b-c).



Fotoğraf: 285 Renkli sır teknikli bordür kompozisyonu



Çizim: 22a-b Renkli sır teknikli bordür kompozisyonu



Çizim: 22c Renkli sır teknikli bordür kompozisyonu

Ayrıca bordür üzerinde üç değişik renkte çini plaka grubu görülür. Birinci grup renklendirmede, kobalt sırlı zemin üzerindeki desende penç sarı, rûmîler ve ortabağlar dönüşümlü olarak beyaz ve firuze olup, kapalı form rûmîlerin iç zemini ile köşebentlerin zemini kobalt şeklinde renklendirilmiştir (Fotoğraf: 283; Çizim: 22a). İkinci grup renklendirmede, kobalt sırlı zemin üzerindeki desende rûmîler ve ortabağlar dönüşümlü olarak yine beyaz ve firuze olup, merkezdeki penç sarı, kapalı form rûmîlerin iç zemini ile köşebentlerin zemini krom yeşilidir (Fotoğraf: 284; Çizim: 22b). Üçüncü grup renklendirmede ise, kobalt sırlı zemin üzerindeki desende rûmîler, penç ve ortabağlar dönüşümlü olarak beyaz ve firuze olup, kapalı form rûmîlerin iç zemini ile köşebentlerin zemini kırmızı olarak renklendirilmiştir (Fotoğraf: 285; Çizim: 22c).

Bordür üzerinde üç farklı renkteki çinilerin arasında iki küçük plaka dikkat çeker. Bu iki plakada, aynı kompozisyonun köşe birleşim desenleri vardır. Genellikle bir panonun üç veya dört tarafını dolanan bordürlerde köşe deseni oluşturulur. Oysa buradaki bordürde böyle bir köşe bulunmamaktadır. Bu durum bordür çinilerinin yeri için hazırlanmadığını göstermektedir (Fotoğraf: 286).



Fotoğraf: 286 Renkli sır teknikli bordür, köşe deseni

Değerlendirme:

Kütahya II. Yakup Bey Türbesi çini bezemeleri, Germiyanoğulları devrinde Kütahya'da Selçuklu çini sanatının icra edildiğini göstermektedir. Türbe zemininde ve sandukada, her nekadar bugün yenilenmiş olsa da, altıgen firuze ve kobalt üçgen çini plakaların bulunması buna işaret etmektedir. Ancak zeminde bir bordür şeklinde yer alan renkli sır tekniğinde çinilerin, bu devre ait başka hiçbir yapıda görülmeyişi ve bulunduğu yer için tasarlanmamış olması, bu çinilerin Kütahya'da üretilmediğini düşündürmektedir. Renkli sır tekniğinde çiniler ilk olarak Osmanlı erken devir Bursa ve Edirne yapılarında ortaya çıkmıştır. II. Yakup Bey Türbesi zeminindeki renkli sırlı çini bordürlerin hemen hemen aynısı sözü edilen bu yapılarda görülmektedir. Dolayısıyle, mevcut bordür çinileri arasında gerek köşe desenlerinin olması gerekse üç değişik renkte çini plakaların olması, bu çinilerin yerine göre tasarlanmadığını, bilakis derleme toplama yoluyla elde edilip buradaki bezemede kullanıldığını göstermektedir.

2.2.2. KÜTAHYA İSHAK FAKİH TÜRBESİ (1422-1433)

Katalog No : 5

Fotoğraf No : 287-298

Çizim No : -

Bulunduğu Yer: Kütahya, Merkez, İshak Fakih Mahallesi

İnceleme Tarihi: Temmuz 2009, Haziran 2012

Bugünkü Durumu: Restore edilmiş, ziyarete açık

Banisi: İshak Fakih b. Hacı Halil

Mimarı: Bilinmiyor

İnşa Tarihi: H. 825-837 / M. 1422-1433

Yapının Genel Tanımı:

Germiyanoğulları Beyliği dönemi ulemasından İshak Fakih b. Hacı Halil tarafından yaptırılmıştır (Fotoğraf: 287). Yapının inşa kitabesi bulunmamakla beraber, bünyesinde bulunduğu caminin kapısı üzerindeki dört satırlık Arapça kitabeye göre cami, H. 837 / M. 1433 yılında inşa edilmiştir[74](Fotoğraf: 288).



Fotoğraf: 287 Kütahya İshak Fakih Camii

[74] Caminin inşa kitabesi için ayrıca bkz. (Hâlil Edhem, (1326),"Âl-i Germiyân Kitâbeleri", *TOEM, I*, s.127-128; Uzunçarşılı, 1932: 109; Ayverdi, 1972: 520; Altun, 1982: 309; Uysal, 2006:162).



Fotoğraf: 288 Kütahya İshak Fakih Camii, inşa kitabesi

Caminin inşa kitabesi:

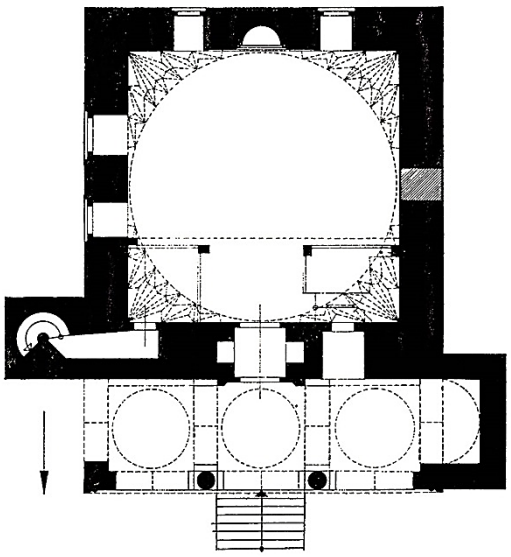
بنا وعمر هذا المسجد المبارك الشريف
المولى العالميه العامليه الكامليه
مولانا اسحاق الفقيه الحاج خليل عفا
عنهما الجليل في تاريخ سنه سبع ثلثين وثمانميه

- Benâ ve ‘Ammera Hâẕe’l-Mescide’l-Mubâreke’ş-Şerîf
- El-Mevlâ el-‘Âlemiyyeh el-‘Âmiliyyeh el-Kâmiliyyeh
- Mevlânâ İsḥâḳ Faḳih bin el- Ḥâc Ḫâlil ‘Afâ
- ‘Anhumâ el-Celîl fî Târiḫi Seneti Seb’a ve Selâṯîn ve Semâni-mieh

- Bu mübarek ve değerli mescidi Hacı Halil oğlu alim, âmil, kâmil dost Mevlânâ İshak el-Fakîh -Yüce (Allah) her ikisini de af eylesin- 837 yılında inşâ ve imar etti.

Ancak, Uysal, mevcut camideki birtakım malzeme ve inşa tekniği farklılığına dikkat çekerek, tarihlendirme konusunda bâninin vakfiyesine[75] başvurur. Buna göre; caminin inşasına, vakfiye tarihi olan H. 825 / M. 1422 de başlanmış 1433'te tamamlanmış olabileceği gibi, yine bu tarihte yapılmış ancak çeşitli sebeplerle harap olmuş yapının bânisi tarafından yeniden inşa ettirilmiş veya subasman seviyesine kadar yıktırılıp yenilenmiş olabileceği ihtimallerini sıralar. Her hâlükârda caminin ilk inşasını vakfiyenin tanzim tarihine kadar indirmek gerektiğini belirtir (Uysal, 2006:163). Bu durum yapının Germiyanoğulları döneminde mi, yoksa beyliğin 1429'da Osmanlı idaresine geçmesinden sonra mı yapıldığı açısından önemlidir[76]. Aynı konu türbe inşası için de geçerlidir. Bu nedenle yapı Germiyanoğulları devri içerisinde ele alınmıştır.

Kütahya şehir merkezinde İshak Fakih Mahallesinde yer alan türbe, bünyesinde bulunduğu cami, medrese, medrese içinde kütüphane ve çeşmeden oluşan bir külliye[77] içinde yer almaktadır (Uysal, 2006:125). Cami, önünde üç bölmeli bir son cemaat yeri bulunan, kare plânlı, tek kubbeli ve tek minareli bir yapıdır (Plân: 5; Fotoğraf: 289).



Plân: 5 Kütahya İshak Fakih Camii plânı (VGM arşivi)

[75] İshak Fakih'in vakfiyesi için bkz. (Varlık, 1974: 150-154).
[76] Uysalın ifadelerinden yapıyı Germiyanoğulları dönemine tarihlediği anlaşılıyor. Kızıltan'da aynı görüştedir (Kızıltan, 1958: 84, dn. 22).
[77] Külliyeyi oluşturan yapılardan çeşme yıkılmıştır. Medrese ise 19 yy. da kapsamlı bir onarım görmüş Cumhuriyet döneminde üzerine ikinci kat ilave edilmiştir. (Altun, 1982: 313; Uysal, 2006:164).



Fotoğraf: 289 Kütahya İshak Fakih Camii, ön cephe

Türbe son cemaat yerinin batı bölümünde bulunur (Fotoğraf: 290). Bu bölüme bitişik olarak vakfiyede "ufak bir zaviye" olarak belirtilen çıkıntı mevcuttur (Altun, 1982: 311). Türbeyi oluşturan son cemaat yerinin batı bölümü camekânla ayrılmış (Fotoğraf: 291), kuzey kemerinin içi ise sonradan kesme taş ile örülerek üzerine küçük dikdörtgen bir pencere açıklığı bırakılmıştır. Türbenin müstakil bir kapısı bulunmamakta caminin harim kısmının kuzey duvarına açılan bir pencerenin kapıya dönüştürülmesiyle giriş sağlanmaktadır.



Fotoğraf: 290 Kütahya İshak Fakih Camii, batı köşede türbe cephesi



Fotoğraf: 291 Caminin son cemaat yerinden türbeyi ayıran camekân

Türbenin üzeri dilimli kubbe ile örtülü olup, kubbeye geçiş mukarnaslı pandantifler ile sağlanmıştır. Aynı sistem çıkıntı yapan eyvan şeklindeki zaviye bölümünün yarım kubbesinde de kullanılmıştır (Altun, 1982: 311; Uysal, 2006:151). Yapının duvarları sıvalı ve beyaz badanalıdır. Türbe içerisinde üç adet sanduka bulunur (Fotoğraf: 292). Bunlardan biri çocuk sandukasıdır. Bu sandukaların İshak Fakih, hanımı ve çocuğuna ait olduğu belirtilmektedir (Uysal, 2006:151). Sandukaların altlığı ile türbe zemini çini plakalar ile kaplıdır.



Fotoğraf: 292 İshak Fakih Türbesinde yer alan sandukalar

Çini Bezeme:

Yapının ilk inşa tarihinde çini ile bezeli olduğu muhakkaktır. Ancak günümüze bu ilk çinilerden hiçbir örneğin ulaşmaması, çini bezemenin ne miktarda ve hangi özelliklerde olduğu hakkında bir fikir belirtmemize mani olmaktadır. Yapı ile ilgili bilgi veren yayınlarda da bu konuda çok az malumat vardır. Aslanapa, türbenin duvarlarının ve sandukanın tamamen firuze mavisi çinilerle kaplı olduğunu, ancak bunların arasında birkaçının eski, diğerlerinin sonraki onarımlar sırasında yapılmış çiniler olduğunu belirtir. Eski çini parçaların tuğlayı andıran sağlam ve kalın nitelikte olmasıyla diğerlerinden ayırt edildiğini ve bu çinilerin 15. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Kütahya imalatı olduğunu ifade eder (Aslanapa, 1949: 46). Ancak Aslanapa verdiği bu bilgilere dair bir fotoğraf ve kaynak paylaşmamıştır. Öney de, Aslanapa gibi türbenin duvar ve sandukalarının firuze çinilerle kaplı olduğunu ve bunların çoğunun yenilendiğini belirtir. Ayrıca sandukalardan ikisinin kaide kısmında renkli sır tekniği ile yapılmış çinilerden bahseder ancak bunlara dair bir fotoğraf yayınlamamıştır (Öney, 1976: 59). Yetkin ve Şahin, türbenin duvar ve sandukalarının firuze çinilerle kaplı olduğu bilgisini aktararak, bugün sadece zeminde görülen çinilerin tamamının yenilendiğini belirtirler. Sanduka kaidelerine sonradan konulduğu ifade edilen çok renkli sıraltı çini plakaların ise 19. yüzyıl Kütahya çinileri olduğunu belirtirler (Yetkin,1986:143; Şahin, 1982: 117). Ayrıca Yetkin, Öney'in bahsettiği sanduka kaidelerindeki renkli sır tekniğinde çini parçalardan bahseder ve bunların 15. yüzyıldan kaldığını ifade eder. Altun ise, 1980 de yapıyı gördüğünü ve zemininin firuze çinilerle kaplı olmasına karşın bunlar arasında eski çiniye rastlamadığını ve hepsinin onarımlarda yenilenmiş seramikler olduğunu ifade eder (Altun, 1982: 311).

Kaynaklarda verilen bilgilerden de anlaşıldığı üzere bugün yapıdaki çini bezemede, türbenin yapıldığı ilk döneme ait tek bir eski çini kalmamıştır. Mevcut çinilerin 19.yüzyıl Kütahya imalatı olduğu anlaşılmaktadır.

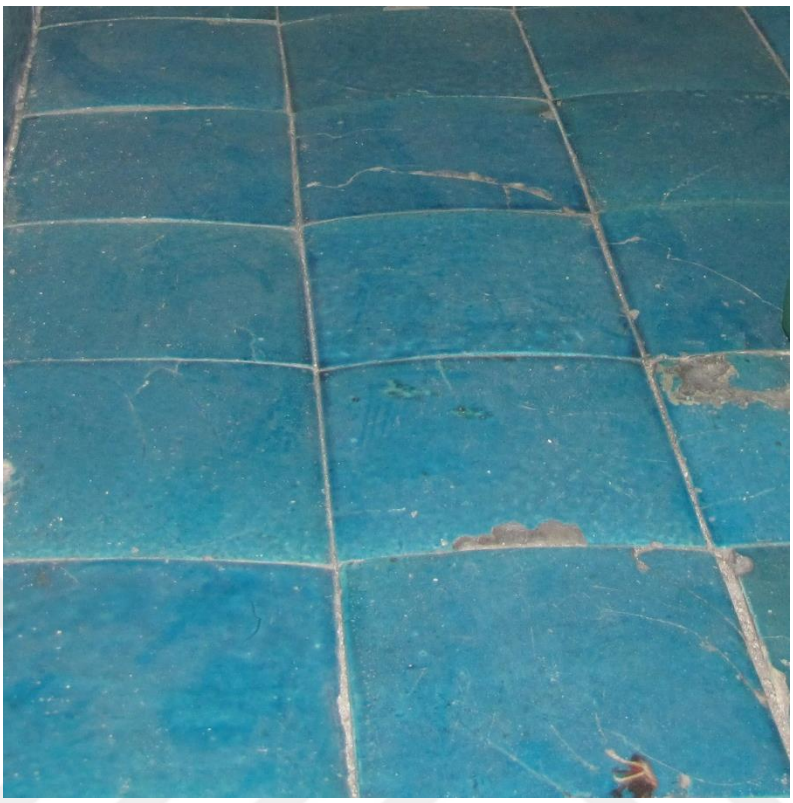
Günümüzde türbenin zemini ve süpürgelik kısımlarında firuze sırlı plaka çiniler bulunmaktadır (Fotoğraf: 293-294). 10x20 cm. ve 20x23,5 cm ebatlarındaki bu çinilerin hamurları kirli beyaz renkte olup sık dokuludurlar. Hafif dış bükey şeklinde kavisli olan plakaların sırları mavi tonda firuze olup yarı mat ve opak

yapıdadır. Yer yer çatlak ve kırıkların görüldüğü çiniler oldukça tahrip olmuş durumdadır (Fotoğraf: 295). İki büyük sandukanın kaide kısmında sır altı tekniğinde çini plakalar görülür (Fotoğraf: 296-297). 24x24 cm ebatlarındaki bu çiniler beyaz astarlı olup hatayi ve rumi motiflerden oluşan bir bezemeye sahiptir. Motiflerde mavi, firuze, mangan moru, sarı ve kiremit kırmızısı renkler kullanılmıştır. Çizgi kalitesi düşük olan bu çiniler, 16. yüzyılda İznik'te üretilen Osmanlı klasik çinilerinin benzerleridir (Fotoğraf: 298). İçlerinde sonraki dönemlerde yapılmış plakalar da bulunmaktadır.





Fotoğraf: 293-294 Türbe zemininde bulunan firuze sırlı kare çiniler



Fotoğraf: 295 Türbe zemininde bulunan firuze sırlı kare çiniler



Fotoğraf: 296 Sandukaların kaide kısmında sır altı tekniğinde çini plakalar



Fotoğraf: 297 Sandukaların kaide kısmında sır altı tekniğinde çini plakalar



Fotoğraf: 298 Sandukaların kaide kısmında sır altı tekniğinde çini plakalar

Değerlendirme:

15. yüzyılın başında inşa edilen ve çini bezemeleri de bu döneme tarihlendirilen yapı, zaman içerisinde çeşitli tahribatlar ile orijinal çinilerini kaybetmiş, yapılan onarımlar sırasında uygulanan 19. yüzyıl ve sonrası Kütahya çinileri ile bugünkü görünümünü kazanmıştır.

2.2.3. KÜTAHYA KURŞUNLU CAMİİ (1377-1378)

Katalog No : 6

Fotoğraf No : 299-311

Çizim No : -

Bulunduğu Yer: Kütahya, Merkez, Paşam Sultan Mahallesi

İnceleme Tarihi: Temmuz 2009, Haziran 2012

Bugünkü Durumu: Restore edilmiş, ziyarete açık

Banisi: Şeyh Muhammed bin Şeyh Alâeddin bin Şeyh Nureddin

Mimarı: Bilinmiyor

İnşa Tarihi: H. 779 / M. 1377-1378

Yapının Genel Tanımı:

Germiyanoğulları Beyliği dönemi tek kubbeli camilerinin en iyi örneklerinden biri olan yapı, Kütahya kent merkezi Paşam Sultan Mahallesi'nde, II. Yakub Bey İmaretinin batısında, Paşam Sultan Türbesinin yakınında bulunmaktadır (Fotoğraf: 299-300).



Fotoğraf: 299 Kütahya Kurşunlu Camii. güney cephe



Fotoğraf: 300 Kütahya Kurşunlu Camii, ön cephe

Halk arasında "Kâsım Paşa Camii" olarak da isimlendirilmektedir. Uzunçarşılı, H.927 / M. 1520 yılında Anadolu Beylerbeyi Kâsım Paşanın camiyi tamir ettirdiğini ve bu yüzden böyle isimlendirildiğini ifade etmektedir (Uzunçarşılı, 1932: 77). Güner ise, kadı sicillerindeki bir kayıta dayanarak yapının onarımını Kâsım Paşa'nın değil, H. 1109/ M. 1697-1698 'de Kütahya Müftüsü olan Hoca Kâsım'ın yaptırdığını ileri sürmektedir (Güner, 1964: 12). Caminin "Kurşunlu" ismini ne zaman aldığı ise belli değildir.

Cami, kitabesine göre H. 779 / M. 1377-1378 yılında Şeyh Muhammed bin Şeyh Alâeddin bin Şeyh Nureddin tarafından yaptırılmıştır. Altun, kitabenin son cemaat yerinin karşısında yer alan sebil musluklarının üzerinde olduğunu belirtir (Altun, 1982: 228). Ancak günümüzde yerinde mevcut değildir[78]. Arapça kitabe, mermer üzerine üç satır halinde oldukça girift istifli sülüs hattıyla yazılmıştır[79] (Fotoğraf: 301).

[78] Kütahya Arkeoloji Müzesi yetkililerinden aldığımız bilgiye göre, Vakıflar Bölge Müdürlüğünün deposuna kaldırıldığı belirtilmiştir.
[79] Kitabe için ayrıca bkz., (Hâlil Edhem, 1911: 167; Uzunçarşılı, 1932: 77; Altun, 1982: 228; Uysal, 206: 182).



Fotoğraf: 301 Kütahya Kurşunlu Camii, inşa kitabesi (A. O. Uysal'dan)

İnşa Kitabesi:

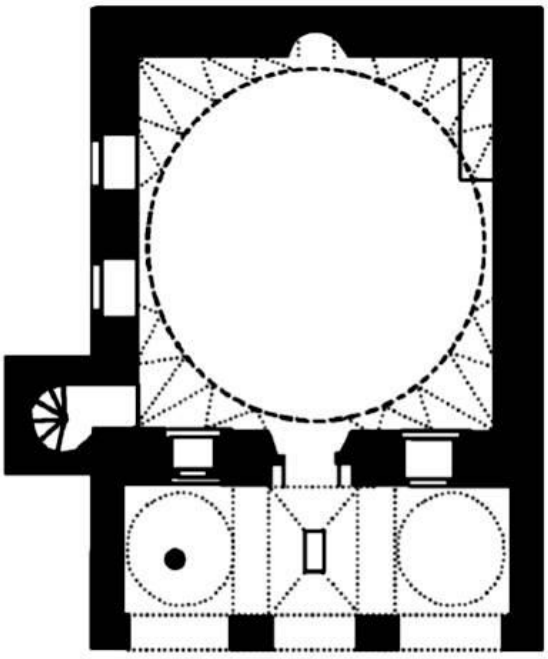
عمر هذا المسجد المبارك بركة الاسلام والمسلمين مفخر اهل
الفتوة والمروة اشيخ محمد ابن شيخ علاألدين ابن شيخ
نورالدين في شهور سنة تسع وسبعين وسبعمايه تانفحهء صور معمور باد

- 'Ammera Hâze'l-Mescide'l-Mübârek Bereketu'l-İslâm ve'l-Müslimîn Mefhari Ehli'l-
- Fütüvvet ve'l-Muruvvet eş-Şeyh Muḥammed ibn Şeyh 'Alâu'ddîn ibn Şeyh
- Nureddîn fî Şuhûri Seneti tis'ın ve seb'îne ve seb'ımiyeh. Ta nefhai sûr-ı ma'mûr bâd

- Bu mübarek mescidi, İslam'ın ve Müslümanların bereketi, mürüvvet ve fütüvvet ehlinin medârı iftihârı Muhammed b. Seyh Alauddin b. Şeyh Nureddin 779 yıllarında imar etti. Sûra üflenene kadar mamur olsun.

Kitabedeki tarihe göre eserin inşası, Germiyanoğlu beyi Süleyman Şah zamanında (1361-1387) gerçekleşmiştir. Caminin banisi olan Şeyh Muhammed'in Ahilerden olduğu ve cami yakınlarındaki Paşam Sultan Türbesi'nde medfun Şeyh Nureddin'in torunu olduğu anlaşılmaktadır (Uzunçarşılı, 1932: 77).

Yapı, kare plânlı, tek kubbeli, üç bölümlü son cemaat yeri ve minareden oluşan bir plân şemasına sahiptir (Plân: 6), (Uysal, 2006: 178). Malzeme olarak son cemaat yerinde kesme taş, minare gövdesinde tuğla, diğer bölümlerde ise almaşık örgü tekniğinin kullanıldığı taş ve tuğla kullanılmıştır. Yapının batı ve güney cephelerinde üstte birer, doğu cephesinde üstte bir altta iki ve kuzey cephesinde son cemaat mahalline açılan iki penceresi vardır.



Plân: 6 Kütahya Kurşunlu Camii plânı (S. Eroğlu'dan)

Son cemaat mahalli iki ayağa oturan üç sivri kemer gözlü olup, ortadaki kemer gözü diğerlerinden biraz düşüktür. Yan kısımları duvarla kapalı olan mekânın üstü ortada aynalı tonoz, birer sivri kemerle kareye dönüştürülen bunun iki yanı ise kubbe ile örtülüdür. Kubbelere pandantiflerle geçilmiştir (Altun, 1982: 227; Uysal, 2006: 180). Son cemaat mahallinde ayrıca harime açılan iki adet pencere bulunur. Bugün bu mekânın ön tarafı bir camekânla kapatılmıştır (Fotoğraf: 302).



Fotoğraf: 302 Kütahya Kurşunlu Camii, son cemaat mahalli

Son cemaat mahallinden harime giriş basık kemerli küçük bir kapı ile sağlanır. Harim kısmı 7.09x7.26 m. ölçülerinde olup, 5.90 m. çapında bir kubbe ile örtülüdür (Kızıltan, 1958: 82). Yüksek bir kasnağa oturan kubbeye geçiş Türk üçgenleri ile sağlanmıştır. İçerisi tamamen sıvalı ve beyaz badanalıdır (Fotoğraf: 303).



Fotoğraf: 303 Kütahya Kurşunlu Camii, harim

Mihrap nişi yuvarlak kemerli olup sonradan düzenlenmiştir. Yakın zamana kadar etrafı fayans ve geç dönem Kütahya imalatı çinilerle kaplı iken son onarımda bunlar kaldırılmış, sadece alınlık kısmında 16. yüzyıldan kaldığı düşünülen kelime-i tevhid yazılı mavi beyaz çini plaka bırakılmıştır. Yine son onarımda cam bir minber konulmuştur (Fotoğraf: 304).



Fotoğraf: 304 Kütahya Kurşunlu Camii, mihrap

Minare, son cemaat mahalli ile harimin birleştiği kuzey-doğu yönündedir. Kaidesi kare şeklinde olup taş ve tuğladan almaşık örgülüdür. Kaideden silindirik gövdeye geçiş yukarı doğru daralan prizmatik üçgenli kesme taştan yapılmış pabuç kısmıyla sağlanmıştır (Uysal, 2006: 180). Minarenin silindirik gövdesi tuğladandır. Tuğla gövdenin başlangıcında, taştan sade bir bilezik sonunda ise yine taştan burmalı bir bilezik yer alır. Tek şerefeli minarenin şerefe altı tuğla mukarnaslıdır. Bu bölümde yer yer sırlı tuğla kullanılmıştır. Minarenin petek kısmı gövdeden daha dar olup kurşun kaplı konik bir külahla sonlanır (Fotoğraf: 305).



Fotoğraf: 305 Kütahya Kurşunlu Camii, minare

Yapının Osmanlı devrinde köklü tamiratlar geçirdiğini yukarıda ifade etmiştik. Kızıltan, yapıyı incelediği sırada harap halde ve ibadete kapalı olduğunu ifade etmektedir (Kızıltan, 1958: 82). Altun, 1950'li yılların sonunda bir onarım yapıldığını ve ibadete açıldığını, ayrıca 1975'ten sonra da bir onarım yapıldığını belirtir. Bu onarımda, duvarlardaki ve kubbe eteğindeki kirpi saçakların yenilendiğini, kasnağın biraz yükseltildiğini, kubbenin, kubbe kasnağı çevresinin ve son cemaat mahalli üzerinin kurşunla kaplandığını ifade etmektedir (Altun, 1982: 226). Uysal ise, 1990 yılında minarenin VGM tarafından onarıma alınarak şerefeye kadar olan kısmının yıktırılıp yenilendiğini belirtir (Uysal, 2006: 181). Cami son olarak 2016-2018 tarihleri arasında onarılarak ibadete açılmıştır. Kurşunlu Camii bezeme açısından oldukça sadedir. Son cemaat yeri dış cephesinde taş ve tuğladan oluşmuş geometrik bezeme bulunmaktadır (Fotoğraf: 306).



Fotoğraf: 306 Son cemaat mahalli cephesinde tuğla bezeme

Çini Bezeme:

Cami'de ilk inşa devrinden kaldığı düşünülen tek çini bezeme minarede görülür. Minare gövdesinin üst kısmındaki yivli bilezik ile şerefe arasında kalan bölümde, iki sıra sırsız tuğlanın üzerinde, bir sıra firuze renkli dikdörtgen sırlı tuğlaların meydana getirdiği bordür yer alır. Şerefenin altında yer alan tuğla mukarnasların aralarında ise firuze, yeşil ve lacivert tek renk sırlı tuğlalar bulunmaktadır (Fotoğraf: 307-308). Sırlı tuğlaların sarımtırak kremsi kaba bir hamur yapısına sahip oduğu görülmektedir. Firuze, yeşil ve kobalt sırlar opak ve yarı mat görünümdedir. Minare gövdesine ortalarından birer çivi ile sabitlenen sırlı tuğlaların, günümüzde bir kısmı tamamen kaybolmuş bir kısmının ise üzerindeki sırlar dökülmüştür (Fotoraf: 309-310).

Cami'de ikinci çini bezeme sonradan konulduğu bilinen mihrabın üstündeki 18,5x29,5 cm ölçülerindeki mavi-beyaz çini plakadır. Açık kobalt zeminli çini plakada beyaz astar üzerinde Kelime-i Tevhîd, "Lailahe illallah" yazısı okunmaktadır. Yazının fonunda ise beyaz ve firuze olarak renklendirilen, helezonlar üzerine yerleştirilmiş hatâyî ve yaprak motifleri görülür (Fotoraf: 311). Bu çininin Anadolu Beylerbeyi olan Kasım Paşa'nın H.927 M.1520 yılında yapıdaki tamiratı sırasında konulduğu belirtilir (Şahin, 1981-1982: 115).



Fotoğraf: 307 Minarede sırlı tuğla bezeme



Fotoğraf: 308 Minarede sırlı tuğla bezeme



Fotoğraf: 309 Minarede sırlı tuğlaların çivi ile sabitlenmesi



Fotoğraf: 310 Minarede sırlı tuğla bezeme, ayrıntı



Fotoğraf: 311 Mihrabın üzerinde yer alan mavi-beyaz sır altı çini plaka

Değerlendirme:

Minarede yer alan sırlı tuğlalar Kütahya'nın en erken tarihli çinileri olarak kabul edilir (Şahin, 1981-1982: 115). Ancak bu tarihlere ait başka bir örnek bulunmamaktadır veya varsa da günümüze ulaşmamıştır. Sırlı tuğlalar, hamur rengi itibarıyla Selçuklu geleneğinde olsa da aralarında yeşil rengin bulunması Beylikler devri özelliğini gösterir. Buradan Germiyanoğulları devrinde Kütahya'da 14. yüzyılın sonlarında çini imalatının yapıldığı çıkarılabilir.

2.2.4. KÜTAHYA VÂCİDİYE MEDRESESİ (1314)

Katalog No : 7

Fotoğraf No : 312-321

Çizim No : -

Bulunduğu Yer: Kütahya, Merkez, Börekçiler Mahallesi

İnceleme Tarihi: Temmuz 2009, Haziran 2012

Bugünkü Durumu: Restore edilmiş, ziyarete açık

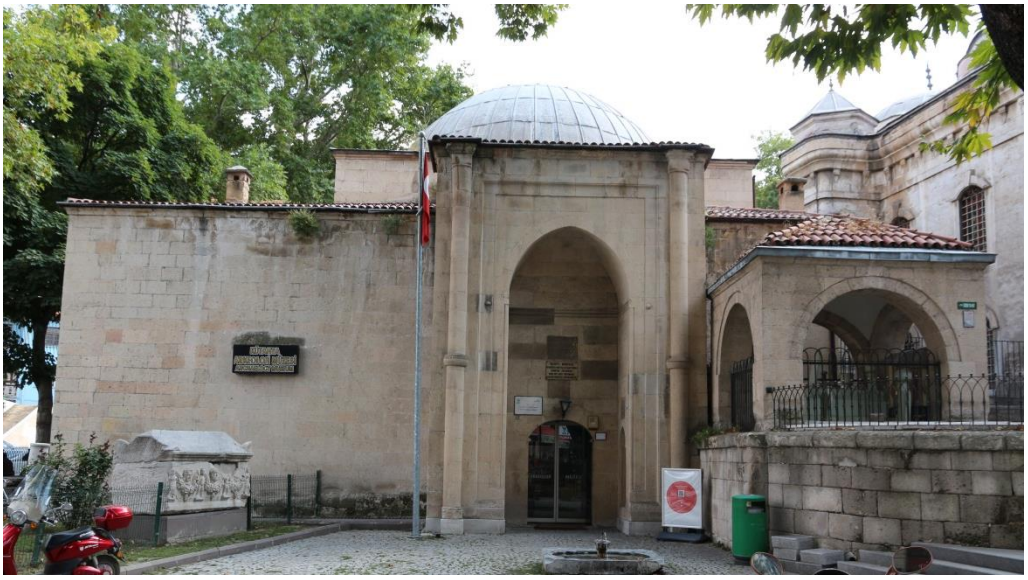
Banisi: Umur bin Savcı

Mimarı: Bilinmiyor

İnşa Tarihi: H. 714 / M. 1314

Yapının Genel Tanımı:

Germiyanoğulları Beyliği döneminin en eski yapılarından biri olan ve halen Arkeoloji müzesi olarak kullanılan medrese, günümüzde Kütahya kent merkezi Börekçiler Mahallesi'nde, Ulu Camiye bitişik olarak bulunmaktadır (Fotoğraf: 312).



Fotoğraf: 312 Kütahya Vâcidiye Medresesi

Bâni'sine izafeten "*Umur Bey Medresesi*" denilen yapıya (Uzunçarşılı, 1932: 212; Varlık, 2002: 583), halk arasında "*Demir Kapı Medresesi*" de denilmiştir (Uzunçarşılı, 1932: 212). Ancak yapı, uzun yıllar burada müderrislik yapan ve vefatından sonra yine buraya defnedilen Abdü'l-Vâcid bin Muhammed Efendiden mülhem "*Vâcidiye Medr*esesi" olarak tanınmıştır. Birçok yayında ayrıca; "*Medrese-i Vâcidiye*", "*Molla Vâcid Medresesi*", "*Molla Abdülvâcid Medresesi*" gibi isimler kullanılmıştır. (Uzunçarşılı, 1932: 72; Varlık, 1974: 32; a.m.l., 1988: 218; Altun, 1982: 322, Çiftçi, 2016: 436; Sayılı, 1948: 655; Uysal, 2006: 211; Kalfazade, 2012:409; Karakaya, 2002: 585). Evliya Çelebi ise "*Germiyanoğlu Medresesi*" şeklinde ifade etmektedir (Evliya Çelebi, 1935: 28).

Medrese, kitabesine göre H. 714 / M. 1314 yılında Germiyanoğlu emirlerinden Mübârizeddin Umur bin Savcı tarafından yaptırılmıştır. Kitabe, yapının giriş kapısının üst kısmında mermer üzerine dört satır halinde sülüs hattıyla yazılmıştır[80] (Fotoğraf: 313-314).



Fotoğraf: 313 Kütahya Vâcidiye Medresesi, taç kapı

[80] Kitabe için ayrıca bkz., (Hâlil Edhem, 1911: 126; Uzunçarşılı, 1932: 72; Altun, 1982: 326; Varlık, 1974: 33).



Fotoğraf: 314 Kütahya Vâcidiye Medresesi, inşa kitabesi

İnşa Kitabesi:

عمر هذه المدرسة المباركة
المولى المعظم ملك الامرا و
الكبرا مبارزالدين امور بن ساوجى
من جزية آلاشهر سنة اربع عشر و سبعمايه

- ‘Ammera hâẕihi’l-Medrasete’l-Mübâreketi
- El- Mevlâ el-Mu‘aẓẓam Meliku’l-‘Ümerâ ve’l
- Kuberâ Mübârizu’d-Dîn Umûr bin Sâvcı
- Min Cizyeti Alaşehir Senete Erba‘a ‘Aşera ve Seb‘amıyeh

- Bu mübarek medreseyi ulu sahip, emirlerin ve büyüklerin Bey’i, din için savaşan Umur bin Savcı 714 yılında Alaşehir cizyesi ile imar etti.

Kitabeye göre eserin inşası, Germiyanoğlu beyliğinin kurucusu I. Yakup bey döneminde (1300-1340) gerçekleşmiştir. Bu dönemin, beyliğin en kuvvetli zamanı olduğu bilinmektedir. Ayrıca eserin bânisi olan Umur bin Savcı için kullanılan "*Melikü'l Ümerâ*" tabiri, beyliğin, beylerbeylik durumunda bulunduğunu göstermektedir (Varlık, 1974: 33). Zira bu ünvan, Selçuklulardan beri ordunun başındaki kumandana verilmekte idi. Beylerbeyi ise merkezdeki en yüksek askeri makam idi. Yani Beylerbeyi aynı zamanda başkumandan idi (Atçeken, Bedirhan, 2016: 33). Umur bin Savcı'nın, I. Yakub Bey'in önde gelen kumandanlarından ve nüfuz sahibi emirlerinden birisi olduğu anlaşılmaktadır[81]. Aynı zamanda son Germiyan Bey'i II. Yakub'un anne tarafından dedesi olduğu belirtilmektedir[82] (Uzunçarşılı, 1932: 51-72; Varlık, 1988: 218; Uysal, 2006: 217; Çiftçioğlu, 2006: 165). Kitabenin son kısmında medresenin Alaşehir'deki Hıristiyanlardan alınan cizye (vergi) ile yaptırıldığı zikredilmektedir.

Medresenin Vâcidiye diye tanınmasını sağlayan Abdü'l-Vâcid bin Muhammed Efendi[83] (Molla Vâcid), aslen Horasan'lı olup Anadolu'ya göç ederek

---

[81] Uzunçarşılı, Pahimer'den aktardığı bilgide, Umur Bey'in çok nüfuzlu bir emir olduğunu ve Rumlarla savaşarak Sakarya nehri civarında hâkimiyet sağladığını bildirir. I. Yakub döneminde de Germiyanlılarla birleştiğini belirtir (Uzunçarşılı, 1932: 72-73).

[82] Varlık ve Uysal, II. Yakub Bey'e ait Taş Vakfiye'nin 12- 13. satırlarındaki *"...Sanduklu'daki büyük hamam ve Sanduklu'daki bahçeyi ve Çat'daki bağı ve Şeyhlu'daki Canbaz bağını ve Kütahya'daki Karaağaç köyü bunlar dedem Umur Begün mülkidür..."* ifadelerinden Umur bin Savcı'nın, II. Yakub Bey'in dedesi olduğunun anlaşıldığını belirtirler (Varlık, 1974: 67, dpn.3; Uysal, 2006: 217, dn. 627). Uzunçarşılı ise, II. Yakub Bey'in validesinin Mubarezeddin Umur bin Savcı'nın kızı olduğunu bildirir (Uzunçarşılı, 1932: 51).

[83] *Abdü'l-Vâcid bin Muhammed Efendi;* Horasan'ın Meşhed şehrinde doğmuş bir âlim olup, Anadolu'ya göç ederek Kütahya'ya yerleşmiştir. Bazı yayınlarda Mevlevîlikle ilgisinden dolayı buraya yerleştiği ifade edilir. Akli ve nakli ilimlerde derin bilgi sahibi olduğu, fıkıh, tefsir, hadis, edebiyat, astronomi alanında zamanının iyi âlimlerinden olup, aynı zamanda şair ve hattat olduğu bilinmektedir. Uzunçarşılı, özellikle ta'lik yazıda mahir olduğunu ve bu sanatı Hattat Sultan Ali'den meşk ettiğini bildirir. Molla Vâcid'in, birçok eser kaleme aldığı ve bilinen eserlerinin tamamını medresedeki görevi sırasında yazdığı kaydedilmektedir. Fıkıh alanında *"Nukâyetü'l-Fıkhu'l-Vâcidiyye"*, astronomi alanında *"Usturlab Risâlesi* ve *Şerh-i Mülahhas-ı Çağmînî"* bilinen en önemli eserleri olup, *"Şerhu'l Kasideti'l-Ayniyye li İbn-i Sina, Şerh-u Sî Fasl li't-Tûsî, Hâşiye 'ale't-Telvîh"* adlı eserlerde kendisine nisbet edilen diğer eserlerdir. Aydın Sayılı Molla Vâcid hakkında malûmat veren yayınları şöyle sıralar: Taşköprülüzâde, *Şakayık-ı numâniye*, Mecdi Efendi tercümesi, İstanbul, 1296 H., Cilt 1, s. 96, (aynı eser, MECDÎ, Mehmed, (1989) *eş-Şekâiku'n Nu'mâniyye ve Zeyilleri: Hadâikü'ş-Şekâik* (nşr. Abdülkadir Özcan), I, Çağrı Yayınları, İstanbul.); Sâkib, *Sefîne*, Cilt 1, s. 83-4, (aynı eser, SAKIB DEDE, (1283/1866), *Sefîne-i Nefîse-i Mevleviyân* (tashih: Mehmed Arif Paşa), I-III, Mektebetu Vehbe, Kahire); (MÜSTAKİMZÂDE) Süleyman Sadeddin, *Tuhfe-i Hattatîn*, Mahmut Kemal neşri, İstanbul 1928, s. 682-3; Şemseddin Sami, *Kamus-ül âlâm*, Cilt 4, İstanbul, 1311 H., s. 3112; Bursalı M. Tâhir, *Osmanlı Müellifleri*, Cilt 1, 1333 H., s. 297; H. Suter, *Math. Und Astron. Araber*, s.172-3; Brockelmann, *Gesch. Der Arab. Lit.*, Cilt 1, p. 455. (geniş bilgi için bkz., Sayılı, 1948: 657; Uzunçarşılı, 1932: 212; Varlık, 1974: 133; a.mlf., 1988: 218; Çiftçi, 2016: 449).

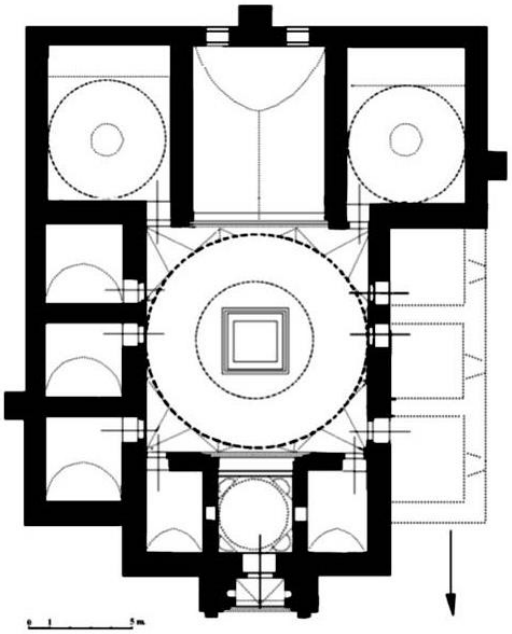
Kütahya'ya yerleşmiş ve Germiyanoğulları'ndan Süleyman Şah zamanında (1361-1387) Umur bin Savcı medresesine müderris olarak tayin edilmiş ve vefatına kadar bu görevi sürdürmüştür (Uzunçarşılı, 1932: 212; Sayılı, 1948: 656; Varlık, 1974: 133; a.mlf., 1988: 218; Çiftçi, 2016: 447). Uzun süren müderrisliğin ardından 1434 yılında vefat eden Molla Vâcid, medresenin ana eyvanına defnedilmiş ve O'nun hatırasına yapı Vâcidiye olarak anılmaya başlamıştır (Uzunçarşılı, 1932: 72-212; Sözen, 1972: 80; Gökbilgin, 1988:1124).

Vâcidiye Medresesi'nde XV. yüzyılın başlarında naklî ilimlerin yanı sıra astronomi (hey'et) gibi ilimlerinde okutulduğundan bahsedilmektedir (Sayılı, 1948: 656; Varlık, 1974: 133; a.mlf., 1988: 218). Abdü'l-Vâcid Efendinin Astronomiye olan ilgisi ve bu konuda yazmış olduğu şerhi (dn.83 "*Şerh-i Mülahhas-ı Çağmînî"*) bu ihtimali güçlendirmektedir. Aydın Sayılı, medresenin Rasathâne olarak ta kullanılmış olabileceği üzerinde durmaktadır (geniş bilgi için bkz., Sayılı, 1948: 655-666). Ancak bu konuda kesin bir görüş birliği bulunmamaktadır.

Yapı plân itibariyle Selçuklu medrese geleneğini devam ettirir (Mülayim, 1991: 143; Çobanoğlu, 2012: 529). Tamamen kesme taştan, kapalı avlulu, tek katlı, iki eyvanlı plân şemasına sahiptir (Sözen, 1972: 80; Altun, 1982: 322). Kuzey- güney istikametinde inşa edilen yapının girişi, kuzey cephenin ortasında yer alan ve cepheden çıkıntı yapan taçkapıdan sağlanır (Fotoğraf: 313). Yapının aslî halinde bu cephe, 1956-1957 yılı onarımından önce girişin her iki yanındaki odalar ve taçkapıyla birlikte üç kademeli bir görünüşte iken (Plân:7), sözü edilen onarımdan sonra bazı birimlerin ilavesi ile sadece taçkapının çıkıntı yaptığı bir şekle dönüştürülmüştür (Sözen, 1972: 80; Uysal, 2006: 213). Taçkapı dikine dikdörtgen formda olup bezemesizdir. Sivri kemerle sonlanan açıklığın kavsara üzeri üç yönden gelişen parça tonozlarla iç bükey olarak örtülmüştür (Altun, 1982: 322). Her iki yanda mihrabiyesi bulunan taçkapıdan yapıya giriş basık kemerli bir açıklıktan sağlanır. Bunun üzerindeki pencereye sonradan inşa kitabesi yerleştirilmiştir (Sözen, 1972: 82).

Taçkapıdan üzeri tromplu kubbe ile örtülü giriş eyvanına geçilir ve bu mekân sivri bir kemerle avluya açılır. Giriş eyvanının iki yanında avluya açılan beşik tonozlu dikdörtgen plânlı odalar yer alır. Bu odalardan giriş eyvanına açılan birer kapı ve doğudaki odaya ilave edilen koridorla ulaşılan tuvalet mekânı onarımlar

sırasında eklenmiştir (Uysal, 2006: 213-215). Eski halinde ortasında sekizgen bir şadırvanın olduğu söylenen (Sayılı, 1948: 661) kare plânlı avlu, ortası açık bir kubbe ile örtülüdür (Fotoğraf: 315). Kesme taş ile örülmüş kubbe, Türk üçgenleri ile geçilen çokgen bir kasnağa oturur ve ortasındaki açıklık camekânla kapatılmıştır (Altun, 1982: 323).



Plân: 7 Kütahya Vâcidiye Medresesi plânı (S. Eroğlu'dan)



Fotoğraf: 315 Kütahya Vâcidiye Medresesi, avluyu örten kubbe

Avlunun sağında ve solunda üçer adet talebe hücresi bulunur. Bunlardan doğudakiler ayakta iken, batıdakilerin Ulu Caminin 19. yüzyıldaki genişletme ve onarımı sırasında yıkıldığı ifade edilmektedir (Altun, 1982: 323; Uysal, 2006: 212). Doğu taraftaki mevcut talebe hücreleri beşik tonozludur ve avluya açılan birer kapısı ile dışarıya açılan birer mazgal penceresi bulunur. Yıkılan batı kısımdaki talebe hücrelerinin de aynı olduğu anlaşılmaktadır (Sözen, 1972: 82). Yapının 1965'te müze olarak açılmasından önce gerçekleşen onarımlarda, yıkılan batı kısmı beton ile kapatılarak müzenin idari birimleri için düzenlenmiştir (Altun, 1982: 323; Uysal, 2006: 215; Kalfazâde, 2012:410).

Avlunun güney kısmında üç basamakla çıkılan sivri beşik tonozlu ana eyvan yer almaktadır (Fotoğraf: 316).



Fotoğraf: 316 Kütahya Vâcidiye Medresesi, ana eyvan

Onarımlar öncesinde güney duvarında sadece iki pencerenin yer aldığı, onarım sırasında bu pencerelerin şeklinin değiştirilip arasına bir niş ve yan duvarlara da birer nişin açıldığı görüşü vardır (Sözen, 1972: 82). Ancak bir başka görüşe göre güney

cephedeki nişin bir mihrap olabileceği ifade edilmektedir[84](Sayılı, 1948: 661; Uysal, 2006: 215). Yapı zaman içerisinde gerçekleşen onarımlarla bazı değişikliklere uğradığından bu konuda kesin bir şey söylemek mümkün görülmemektedir. Yazlık dershane olarak da kullanılmış olan ana eyvanda Abdü'l-Vâcid bin Muhammed Efendi'nin kabri bulunmaktadır.

Ana eyvanın iki yanında, avluya açılan dikdörtgen plânlı birer dershane odası bulunmaktadır. Odaların güney yönüne yerleştirilen sivri kemerler ile kare bir mekân elde edilmiş ve bunun üzeri pandantiflerle geçilen bir kubbe ile kapatılmıştır. Önceden ortaları açık olan bu kubbeler, onarımlar sırasında kapatılmıştır (Uysal, 2006: 215).

Yapı birçok kez onarım görmüştür. Uysal, Evliya Çelebi'ye göre Timur hadisesinden sonra Musa Çelebi tarafından tamir ettirildiği bilgisini verir (Uysal, 2006: 215). Sayılı ise, rivayetlere göre bir zelzelede yıkılan kubbenin yerine ahşap bir yarım kubbenin yaptırıldığından bahseder (Sayılı, 1948: 661). Ancak yapıdaki en kapsamlı onarımlar 1950 ve 1956-1957 yıllarında olmuştur (Altun, 1982: 322; Uysal, 2006: 212). Bu onarımlarda yapının yıkılmış olan avlu kubbesi başta olmak üzere yukarıda belirttiğimiz ilaveler yapılmış ve medrese 1965 yılında arkeolojik ve etnografik eserlerle çinilerin sergilendiği bir müze (Kütahya Müzesi) olarak ziyarete açılmıştır. 1980 ve 1999'daki son onarımın ardından sadece arkeolojik eserlerin sergilendiği Arkeoloji Müzesi haline gelmiştir (Kalfazâde, 2012:410).

Yapı bezeme açısından oldukça sadedir. Yapı bünyesinde çiniye rastlanmaz. Bahsi edilecek tek çini bezeme Abdü'l-Vâcid bin Muhammed Efendi'nin sandukasına ait olduğu bildirilen birkaç parça çini plakadır.

Çini Bezeme:

Birçok yayında, ana eyvanda Abdü'l-Vâcid Efendinin sandukasının bulunduğu hatta buraya defnedildiği bildirilir. Uzunçarşılı, Abdü'l-Vâcid Efendinin vefatından sonra "*dershanesine*" defnedildiğini ifade ederken (Uzunçarşılı, 1932:

[84] Uysal, Selçuklu medreselerinde genellikle ana eyvanda mihrap bulunduğundan buradaki nişin, Sayılı'nın da ifade ettiği gibi mihrap olması gerektiğini belirtir. Altun ise, Ulu Cami mihrabını göz önüne alarak eğer burada bir mihrap olacaksa bunun kıble yönü itibariyle cephe duvarında değil sol yan duvarda olması gerektiğini belirtir (Altun, 1982: 324).

212), Sayılı, ana eyvanın "*türbe*" vazifesi gördüğünü belirtir (Sayılı, 1948: 661). Sözen, Abdü'l-Vâcid Efendinin, medresenin ana eyvanında yatmakta olduğunu ifade ettikten sonra yazısının sonunda sandukanın buraya sonradan konulduğunu söyler (Sözen, 1972: 80-83). Çiftçi, makalesinde Sakıb Dede'nin "*Sefîne-i Nefise-i Mevleviyân*" eserini kaynak göstererek Molla Vâcid'in, Ergun Çelebi'nin türbesinin civarına defnedilmeyi vasiyet ettiği için Vâcidiye Medresesine defnedildiğini aktarmaktadır (Çiftçi, 2016: 448). Varlık, "*Abdü'l-Vâcid'in mezarı medrese içinde bulunmakla beraber kitabesi yoktur*" demektedir (Varlık, 1974: 133). Altun ve Uysal, medreseye defnedildiğini ve sandukasının ana eyvanın güney duvarı yakınında olduğunu ifade ederler (Altun, 1982: 326; Uysal, 2006: 215). Şahin ise, Ahmet Yakuboğlu ve Mustafa Yeşil ile yaptığı görüşmede, sandukanın üzerinin 1940 yılına kadar çinilerle kaplı olduğundan bahseder (Şahin, 1982: 114). Ancak bugüne kadar gerek sözünü ettiğimiz bu yayınlar, gerekse diğer çalışmaların hiç birisinde bu sandukaya ait bir görsel yayınlanmamıştır. Müze yetkilileri ile yaptığımız görüşmede sandukanın 1950'li yıllarda yapıda gerçekleşen esaslı onarımlar sırasında kaldırılmış olabileceği şu anda ana eyvandaki seksiyonun arka tarafında basit bir mezar yapısının olduğu ifade edilmiştir.

1434 yılında vefat eden Abdü'l-Vâcid Efendinin sandukasına ait olduğu ifade edilen ve müzenin deposundan çıkartılan çini kalıntıları (Şahin, 1982: 114; Yetkin, 1986: 141), bugün çini müzesi olarak kullanılan II. Yakub Bey İmareti'nde sergilenmektedir.

Mevcut örnekler iki adet altı kollu yıldız şeklinde lüster ve iki adet altıgen tek renk firuze sırlı çinilerden oluşmaktadır (Fotoğraf: 317). Altı kollu lüster tekniğinde çinilerden tek başına olanı tam ortadan kırılmış ve yalnız üç kolu kalmıştır (Fotoğraf: 318). Diğeri ise kol aralarında iki adet firuze sırlı altıgen çini plaka ile birlikte açık renkli bir harçla tutturulmuş bir yüzey kaplaması tertibi halindedir. Buradaki altı kollu lüster çininin de iki kolu tamamen bir kolu kısmen tahrip olmuş vaziyettedir. Ayrıca bu yüzey kaplaması tertibi içinde firuze altıgenlerin diğer tarafında da küçük bir parçası görülen altı kollu lüster çininin olduğu ve kompozisyonun bu şekilde devam ettiği anlaşılmaktadır.



Fotoğraf: 317 Sandukaya ait lüster tekniğinde çiniler



Fotoğraf: 318 Sandukaya ait lüster tekniğinde çiniler

Bazı yayınlarda kırmızı hamurlu olarak ifade edilen altıgen şeklindeki firuze tek renk sırlı çini plakalar, 9,5 cm iç çapında olup, yaklaşık 2 cm kalınlığında sarımtırak bir hamur yapısına sahiptirler. Astarsız olarak uygulanan firuze renkli sırlar opak ve yarı mat görünümdedir (Fotoğraf: 319).



Fotoğraf: 319 Sarımtırak hamur renginde firuze altıgen çini plakalar

Altı kollu lüster tekniğinde çiniler ise 17 cm çap ve yaklaşık 2 cm kalınlıkta olup, altıgen çinilerle benzer hamur yapısındadır. Çinilerin zemininde opak beyaz bir sır olup, kobalt mavisi ve firuze renkler sır içi veya sır üstü, kızılımsı-kahverengi lüster boya sır üstü olarak uygunmıştır.

Her iki lüster çini aynı kompozisyona sahiptir. Lüster zeminli altı kollu yıldız formunun içine, kobalt mavisi kalın bir çizgi ile yıldızın kollarına parelel çizilen altı kollu yıldız deseni oluşturulmuştur. Yıldızın iç köşelerine teğet geçerek daire oluşturan alanda, sapları saat yönünde dönüş hareketi sergileyen ve klasik dönemde sıkça karşılaşılan kobalt mavisi renkli üç adet hurdeli rûmî bulunmaktadır. Rûmî'nin uzun saplarına yine daire formlu hurde rûmîler ile detaylandırılmış noktalar yerleştirilerek boşluklar kapatılmaya çalışılmıştır. Desenin ara boşluklarına ise aynı dönüş hareketini sergileyen ve zeminin opak beyaz rengiyle oluşturulan sencide rûmî

motifleri yerleştirilmiştir. Altı kollu yıldızların merkezinde yer alan motifler firuze rengin altında kaldığı için tam olarak anlaşılamamaktadır. Bu motiflerin stilize bir yaprak (Arık ve Arık, 2007: 261) veya bir kuş figürü (Yetkin, 1986: 142) olabileceği ifade edilmekte, özellikle yarım altı kollu lüster çininin ortasındaki şekillerden kuş figürü olma ihtimalinin daha yüksek olduğu görülmektedir (Fotoğraf: 320-321).

Çinilerde kobalt mavisi ile oluşturulan desenin lüster boyalı zemini, kazıma yoluyla elde edilen küçüklü büyüklü helezonlar ile doldurularak doku oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu uygulama Selçuklu devri özellikle Kubad Abad lüster çinilerinde de görülmektedir. Bu tarz bezeme tezhip sanatında sıkça kullanılan beyn-es sütur (satır arası) tezhibine benzemektedir.



Fotoğraf: 320-321 Sandukaya ait lüster tekniğinde çiniler

Değerlendirme:

Mimaride lüster çini uygulaması Selçuklu devrinde karşılaşılan bir özelliktir. Beylikler ve Osmanlı devrinde buna dair bir örnek bulunmamaktadır. Osmanlı devrinde bunun yerine tek renk sır üstü yaldız uygulaması gelişmiştir. Selçuklu devri lüster çinileri genellikle sekiz kollu yıldız formunda olup, altı kollu yıldız şeklindeki tek örnek Akşehir müzesinde sergilenen firuze sır üstü lüster çini plakadır.

1434 yılında vefat eden Abdü'l-Vâcid Efendinin sandukasına ait olduğu ifade edilen lüster çiniler bu devir için geç örneklerdir. Bu nedenle, hamur, teknik, renk ve kompozisyon özellikleri açısından Kubad-Abâd lüster çinilerine benzetilen bu örneklerin bir Selçuklu merkezinden veya kalıntısından getirilip burada kullanıldığı ihtimali dile getirilir (Arık ve Arık, 2007: 262).

Lüster çinilerde görülen firuze ve kobalt gibi renkler genellikle opak beyaz sırlı zeminlerde sır içi tekniği ile uygulanmaktadır. Bu şekilde yapılan uygulamalarda örtücü özelliği olan lüster boya renklerin üzerinde görülür. Hatta firuze, kobalt ve mangan moru tek renk sırlı plakalar üzerine dahi lüster uygulamalar yapılabilmektedir. İncelenen örneklerde lüsterli desenlerin bir kısmı opak firuze renklerin altında kalmış ve motiflerin nasıl olduğu anlaşılamamıştır. Bu durum kobalt ve firuze renklerin de lüsterle birlikte sır üstüne yapılmış olabileceğini düşündürmektedir.

2.3. KARESİOĞULLARI BEYLİĞİ

Batı Anadolu Beyliklerinden birisi olan Karesioğulları (Karasi) Beyliği, 13. yüzyıl sonları veya 14. yüzyıl başlarında Balıkesir ve Çanakkale civarında kurulmuş olan bir Türk beyliğidir. Karesi soyunun, 11. yüzyılın ikinci yarısından sonra Orta Anadolu'da bir devlet kurmuş olan melik Danişmend Gazi'ye dayandığı belirtilmektedir. Anadolu Selçuklular 1175 yılında Danişmendli Devletine son verince bu ailenin üyeleri, Selçuklu Devletinin hizmetine girmiş özellikle Bizans sınırını oluşturan Uç bölgelerinde önemli vazifelerde bulunmuşlardır. Bunlardan Danişmendli hükümdarı Nizameddin Yağıbasan'ın oğullarından Zahireddin İli, Muzafferüddin Mahmud ve Bedreddin Yusuf, Selçuklu Sultanı Rükneddin Süleyman Şah'ın 1203'te vefatından sonra yerine geçen oğlu III. Kılıç Arslan'a muhalefet etmişler ve Bizans'a sığınmış olan I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in 1204'te ikinci defa hükümdar olmasını temin etmişlerdir (Sevim ve Yücel, 1990: 207; Uzunçarşılı, 2003: 96; Varlık, 1994: 546).

Anadolu Selçuklu Devleti iktidarının iyice çöktüğü 13. yüzyıl sonlarında, bu aileden olup, uç beyliğinde bulunmakta olan Kalem Bey ve oğlu Karesi Bey, diğer uç beyleri gibi Batı Anadolu'da fetih hareketlerine başlamışlar ve Balıkesir ve çevresini ele geçirerek kendi bağımsız idarelerini oluşturmuşlardır. Karesi Bey, Bizanslıların karşı hücumlarıyla geçirilen birkaç yıldan ve bu arada vuku bulan babasının ölümünden sonra Balıkesir'de bağımsızlığını ilân ederek 14. yüzyılın başlarında (1302 yılından sonra) kendi adını taşıyan beyliğini kurmuştur (Günal, 2001: 488; Koca, 2013: 134; Varlık, 1994: 546).

Karesi Bey, Moğollardan kaçan Sarı Saltuk Türkmenlerini kendi beylik topraklarına yerleştirmek suretiyle bölgedeki Türk nüfusunun artmasını sağlamıştır (Uzunçarşılı, 2003: 97). Karesi Bey'in vefat tarihi bilinmemektedir. Ancak bazı kayıtlara göre 1328'den önce vefat ettiği anlaşılmaktadır (Varlık, 1994: 547; Yavuz, 2010: 30). Karesi Bey'in vefatından sonra oğullarından Demir Han Balıkesir'den Çanakkale'ye kadar olan yerlere, Yahşi Han ise Bergama ve çevresine hâkim olmuştur.

Yahşi Han 1341 ve 1342 yıllarında iki defa donanma ile Gelibolu yarımadasına akın düzenlemiş ise de başarılı olamamıştır. 1343 yılından önce de

vefat etmiştir. Yahşi Han'ın vefatından sonra bu bölgede kendisinin veya kardeşi Demir Han'ın oğlu olabileceği ifade edilen Süleyman Bey'in hâkim olduğu görülmektedir (Varlık, 1994: 547). Beyliğin Demir Han yönetimindeki Balıkesir ve civarı Osmanlı hükümdarı Orhan Gazi tarafından ele geçirilmiş, Demir Han yakalanarak Bursa'ya götürülmüş ve iki yıl sonra 1347 yılında vefat etmiştir. Karesioğlu Süleyman Bey'in ise 1357 yılına kadar Truva bölgesindeki hâkimiyeti devam etmiştir. Ancak bu tarihten sonra Osmanlı saldırıları başlamış, I. Murad devrinde 1361 yılında ise tamamen Osmanlı hâkimiyeti sağlanmıştır (Uzunçarşılı, 2003: 100; Sevim ve Yücel, 1990: 208).

2.3.1. BERGAMA GÜDÜK MİNARE (14. Yüzyıl)

Katalog No : 8
Fotoğraf No : 322-334
Çizim No : 23
Bulunduğu Yer: İzmir İli, Bergama İlçesi
İnceleme Tarihi: Temmuz 2009
Bugünkü Durumu: Restore edilmiş, ziyarete açık
Banisi: Bilinmiyor
Mimarı: Bilinmiyor
İnşa Tarihi: 14. yüzyıl

Yapının Genel Tanımı:

İzmir İli, Bergama İlçesinde bulunan minarenin, Arap Camii veya Müftü Camii olarak bilinen bir yapıya ait olduğu belirtilmektedir (Bayatlı, 1956: 15; Öney, 1976: 51). Günümüze ulaşamayan camiye ait inşa kitabesinin bulunmaması nedeniyle banisi ve yapım tarihi kesin olarak bilinememektedir. Bayatlı, minarenin Selçuklu karakteri gösteren 14. yüzyıl başı Karesioğulları Beyliği eseri olduğunu ifade eder (Bayatlı, 1960: 279). Öney ise, inşa özellikleri ve sırlı tuğla bezemenin üslûbundan hareketle 14. yüzyıla tarihlendirir (Öney, 1976: 51). Günal Öden ve Günay da 14. yüzyıl başı Karesioğulları Beyliği eseri olduğunu ifade eder (Günay, 2010: 254; Günal Öden, 2001:489). Minarenin sırlı tuğla bezemesinde gördüğümüz firuze, kobalt ve mangan mor'unun yanı sıra Beylikler devrinde ortaya çıkan yeşil, sarı ve sarıya çalan açık yeşil renklerin kullanılması yapının 14. yüzyıl başı Karesioğulları Beyliği eseri olduğu görüşünü kuvvetlendirmektedir.

Halk arasında ve bazı yayınlarda "Selçuk Minaresi" olarak da isimlendirilen yapı (Bayatlı, 1956: 15; Günay, 2010: 254), kare bir taş kaide üzerinde silindirik tuğla gövdeyle yükselir (Fotoğraf: 322). Kaide üstünde bulunan küçük bir kapı, yıkılmış olan cami ile minarenin bitişik yapıldığını gösterir (Bayatlı, 1956: 15).



Fotoğraf: 322 Bergama Güdük Minare

Kaidenin iki tarafı mermer ile kaplı, bir tarafında niş, diğer tarafında ise kapı bulunmaktadır. Kare kaideden silindirik gövdeye geçiş badem biçimli mukarnaslı pabuçlukla sağlanmıştır (Öney, 1976: 51). Silindirik gövde tuğla ve sırlı tuğlalar ile kaplanmıştır. Şerefe altı taş mukarnaslıdır. Sekizgen oluşturan şerefe korkulukları her yüzeyde farklı taş oyma bezemeye sahiptir. Minarenin petek kısmı sekizgen şeklinde olup üzeri taş bir külah ile kapatılmıştır (Fotoğraf: 323-324).

19 m. yüksekliğindeki minareyi, 1930 yılında İzmir Valisi olan Kazım Dirik tamir ettirmiş, bu sırada tarihsel değeri olmadığı raporlanan cami yıktırılmıştır (Bayatlı, 1956: 16).



Fotoğraf: 323 Bergama Güdük Minare, kaide kısmı



Fotoğraf: 324 Bergama Güdük Minare, mukarnaslı şerefe

Çini Bezeme:

Minarede, sırlı tuğla ve tek renk sırlı altıgen plaka olarak çini bezeme yer almaktadır.

Minare:

Kaidesi taş olan minarenin gövdesi sırsız ve sırlı tuğlalardan oluşmaktadır. Tuğla malzeme hem bezeme hem inşai amaçla kullanılmıştır. Tuğla gövdenin başlangıç kısmından itibaren 1/3 lük kısmı ile bunun üzerinde kalan kısmı farklı şekilde düzenlenmiştir (Fotoğraf: 325). Silindirik gövdenin en altında iki sıra kesme taş örgü bulunur. Bunun hemen üzerinde ise tuğla örgü başlar. Tuğla örgünün başlangıcında tek sıra olarak mangan moru renginde sırlı tuğlalar bulunur. Bunun biraz üzerinde gövdenin etrafını çepeçevre dolanan iki sıra halinde yatay olarak yerleştirilmiş sırlı tuğlalardan oluşan bir örgü dizesi yer alır. Derz aralarında küçük sırlı tuğlaların bulunduğu bu dizede çoğunluğu firuze ve açık yeşil sırlı tuğlalar kaydırmalı olarak yerleştirilmiştir. Bunun hemen üzerinde gövdenin ilk 1/3 lük kısmının ana şeklini oluşturan geometrik bezeme bulunur (Fotoğraf: 326). Kırık çizgilerin zikzak yaparak çapraz şekilde kesişmesiyle oluşan baklava dilimi şeklindeki bezeme farklı renkte sırlı tuğlalardan meydana gelmiştir. Daha yukarıda ise bu defa üç sıra halinde yatay yerleştirilmiş sırsız ve sırlı tuğlalardan oluşan bir örgü dizesi bulunur Gövdenin bundan sonraki daha geniş bölümünde, farklı renkte sırlı tuğlalar basamak şeklinde örülerek yukarıya doğru helezon oluşturan bir kompozisyon oluşturulmuştur (Fotoğraf: 327; Çizim: 23).

Hemen hemen tuğla kalınlığında bir harç tabakasıyla birbirine tutturulan sırlı ve sırsız tuğlalar gövdenin kavisli şekline göre dış bükey olarak imâl edilmiştir. Kaba kırmızı hamurlu bir bünyeye sahip olan tuğlaların yüzeyleri çok düzgün değildir. Yer yer delinmeler ve çukurluklar görülür. 4 cm kalınlığında ve 32 cm uzunluğa kadar muhtelif ebatlarda dikdörtgen formundaki tuğlaların, dar yüzeyleri sırlanmıştır.

Sırlı tuğlalarda firuze, mangan moru, kobalt, koyu yeşil, açık yeşil, kurşuni açık mavi ve sarı renk kullanılmıştır. Sarı diğerlerine göre daha azdır. Daha çok alt sıralarda bulunan firuze sırlı tuğlalar açık gökyüzü mavisi tonunda olup tam mat ve opak (örtücü) olarak uygulanmıştır (Fotoğraf: 328).



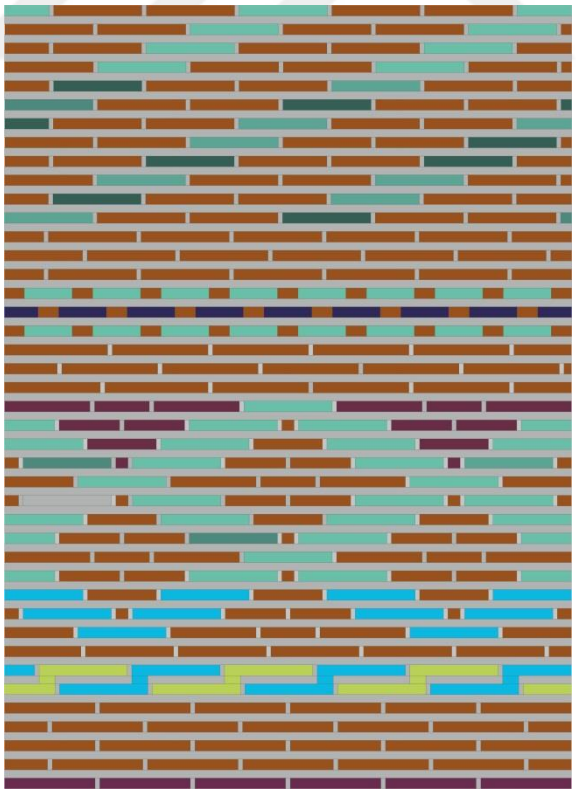
Fotoğraf: 325 Bergama Güdük Minare, gövde bölümü



Fotoğraf: 326 Bergama Güdük Minare, gövdenin alt bölümü



Fotoğraf: 327 Bergama Güdük Minare, gövdenin üst bölümü



Çizim: 23 Bergama Güdük Minare

Mangan moru sırlı tuğlalar oldukça koyu tonda olup şeffaf ve yarı mat bir sıra sahiptir (Fotoğraf: 329). Kobalt sırlı tuğlalarda yine koyu tonda olup yarı şeffaf ve yarı mat bir sırla kaplanmıştır (Fotoğraf: 330). Yaprak yeşili diyebileceğimiz koyu yeşil sırlı tuğlalar da açıklı koyulu iki ton görülür. Daha koyu olanların bir kısmı opak ve yarı mat, bir kısmı tam mat sırlıdır. Bunun bir ton açığı olan yeşil sırlı tuğlalar ise opak ve tam mat sırlıdır (Fotoğraf: 331). Bu yapıda görülen farklı bir renk sarıya çalan açık yeşil rengidir. Fıstık yeşilinin oldukça açık tonunda olan açık yeşil sırlı tuğlalar opak ve tam mat sırlıdır (Fotoğraf: 332). Bir başka farklı renk ise kurşuni açık mavidir. Opak ve tam mat sırlı açık mavi tuğlalarda madeni akis görülür (Fotoğraf: 333). Yapıda az sayıda görülen sarı renkli tuğlalar açık tonda olup opak ve tam mat bir sırla kaplanmıştır.

Minarenin petek kısmında kalan izlerden ve üst bölümde mevcut birkaç parça altıgen çini plakadan buranın da vaktiyle çini ile kaplı olduğu anlaşılır. Altıgen plakalar opak ve tam mat firuze sırlıdır (Fotoğraf: 334).



Fotoğraf: 328 Firuze ve sarı renkli sırlı tuğlalar



Fotoğraf: 329 Mangan moru sırlı tuğlalar



Fotoğraf: 330 Kobalt (koyu lacivert) sırlı tuğlalar



Fotoğraf: 331 Açık ve koyu yeşil renginde sırlı tuğlalar



Fotoğraf: 332 Fıstık yeşili renginde sırlı tuğlalar



Fotoğraf: 333 Kurşuni metalik görüntüde sırlı tuğlalar



Fotoğraf: 334 Minarenin petek kısmında açık yeşil altıgen çiniler

Değerlendirme:

Halk arasında ve bazı yayınlarda "Selçuk Minaresi" olarak da isimlendirilen ve yapım tarihi ile ilgili farklı görüşlerin olduğu minarenin sırlı tuğla bezemesinde görülen firuze, kobalt ve mangan morunun yanı sıra, Selçuklu devrinde olmayıp Beylikler devrinde ortaya çıkan yeşil, sarı ve sarıya çalan açık yeşil renklerin kullanılması yapının 14. yüzyıl başı Karesioğulları Beyliği eseri olduğu görüşünü kuvvetlendirmektedir.

Minarenin sırlı tuğlalarında görülen bütün renkli sırlar opak olmakla birlikte oldukça kalın uygulandığı için mat bir görüntü oluşmuştur. Hatta açık mavi olanların madeni akisli sırları, günümüz seramik sanatında uygulanan artistik lüster tekniğine benzemektedir.

2.4. MENTEŞEOĞULLARI BEYLİĞİ

Anadolu Selçuklu Devleti'nin Kösedağ bozgunundan sonra (1243) Moğol tahakkümüne girmesine karşın, Anadolu'nun batı kısmında uç beyleri tarafından yürütülen fetih hareketlerinin giderek arttığı görülür. Bu bölge 1261'den itibaren kısa bir zaman dilimi içerisinde bir daha çıkmamak üzere Türklerin eline geçmiştir (Wittek, 1999: 15). Bu tarihten sonra Bizans'tan kopan ilk toprak parçası güney-batı Anadolu'nun Muğla/Menteşe (Karia) bölgesi olmuştur. Türk fetihlerine karşı Bizans İmparatoru, 1269 ve 1278 yıllarında iki ordu göndermiş ve bugünkü Aydın'ı güçlendirmeye çalışmışsa da, Menteşe Bey'in (Emirü's-Sevahil Menteşe) komutasındaki Türkler Aydın ve Sultan Hisar'ı 1282 yılında Bizanslılardan almayı başarmışlardır. Hem denizden hem karadan yapılan akınlarda Menderes vadisindeki şehirlerin yanı sıra bazı adalar da fethedilmiştir (Mükrimin Halil, 1929: 20; Uzunçarşılı, 2003: 70; Wittek, 1999: 24; Duran, 1995: 56).

Menteşe Bey'in soyu ile ilgili farklı görüşler vardır. Kaynaklarda babasının adı Emîrü's-Sevahil Bahaüddin ismiyle gösterildiği gibi, torunlarından Gazi Ahmed Bey'in Peçin'deki 1391 tarihli kabir kitabesinde, Elbistan ve onun babasının da Kuru Bey olarak yer aldığı görülmektedir (Uzunçarşılı, 2003: 71; Duran, 1995: 60). Güney-batı Anadolu'yu fethetmekle görevlendirilmiş bir Selçuklu uç beyi olan Menteşe Bey, Selçuklu iktidarının kaybolduğu dönemde, ele geçirdiği bölgelerde bağımsızlığını ilân etmiş ve adı kurduğu beyliğe verilmiştir.

1282 veya 1292 yılında Fethiye'de vefat ettiği belirtilen Menteşe Bey'den sonra yerine oğlu Mesud Bey geçmiştir (Duran, 1995: 60). Mesud Bey zamanında bölgede Türk hâkimiyeti güçlenmiş, Bizans saldırıları etkisiz hale getirilmiş, 1300 yıllarında donanma ile büyük başarılar elde edilmiş ve Rodos adasının büyük kısmı ele geçirilmiştir. Ancak 1310 yılında Rodos, St. Jean Şövalyeleri tarafından geri alınmış, Mesud Bey adayı tekrar almak için gayret gösterse de başarılı olamamıştır (Uzunçarşılı, 2003: 71-72). Mesud Bey'in 1319 yılından önce vefat ettiği, beyliğinin merkezinin Milas olduğu bu nedenle de kabrinin de burada olabileceği ifade edilmektedir (Uzunçarşılı, 2003: 72; Varlık, 1994: 527; Duran, 1995: 62).

Mesud Bey'den sonra Menteşe Beyliği'nin başına oğlu Orhan Bey geçmiştir. Orhan Bey, Rodos'u geri almak için mücadele etmişse de başarılı olamamıştır.

Hazreti Mevlâna'nın torunu Ulu Arif Çelebi'ye mürid olan Orhan Bey hakkında, kendisiyle 1333 yılında görüşmüş olan seyyah İbn. Battuta şu ifadeleri kullanıyor: *"Hükümdarlar arasında boyu posu, temiz ahlâkı ve zekâsıyla tanınmıştır. Genellikle fakih ve âlimlerle bir arada bulunuyor, onlara büyük değer veriyor. Fıkıh bilginlerinden oluşan bir grubu daima yanında bulunduruyor. Çeşitli ilimlerde uzman, erdemli insan Fakih Harizmî de bunlardan biridir"* (İbn. Battuta, 2010: 411).

Orhan Bey'in 1334 veya 1337'de vefat ettiği, kabrinin yeri tam olarak bilinmese de merkez olarak kullandığı Peçin'de inşa ettirdiği caminin kuzey-doğusundaki türbede olabileceği ifade edilmektedir (Uzunçarşılı, 2003: 74; Duran, 1995: 66).

Orhan Bey'in yerini oğlu İbrahim Bey almıştır. İbrahim Bey, Aydınoğlu Umur Bey'in şehit olduğu İzmir seferinde Aydınoğullarına yardım için hazırlık yapmışsa da Venedikliler buna mani olmuşlar ve ağır şartlar içeren bir anlaşma yapmak zorunda bırakmışlardır (Varlık, 1994: 529). İbrahim Bey'in vefatından sonra beylik parçalanma sürecine girmiştir. Kendisinden sonra oğullarından Musa Bey Balat, Peçin ve Milas'ta, Mehmed Bey Muğla ve Çine'de, Ahmed Bey ise Marmaris taraflarında hüküm sürmüştür (Uzunçarşılı, 2003: 74). Bazı kaynaklarda dördüncü bir isim olarak Umur Bey'in Fethiye hâkimi olarak ismi geçmektedir (Duran, 1995: 74).

Yıldırım Bayezid, 1390 yılında Batı Anadolu'daki diğer beyliklere yaptığı gibi Menteşe Beyliği'nin de siyasi varlığına son vererek topraklarını Osmanlı Devletine katmış, Menteşe İlinin idaresini de Fîruz Ağa'ya vermiştir (Koca, 2013: 163). Ancak 1402 Ankara savaşından sonra Timur tarafından bölgenin idaresi tekrar Menteşe Beyi Mehmed Bey ve oğlu İlyas Bey'e verilmiştir (Uzunçarşılı, 2003: 77). Babasının ölümünden sonra Menteşe Beyliğinin tek hâkimi olan İlyas Bey, beyliği tekrar eski gücüne kavuşturmaya çalışmış ve donanmayı güçlendirmiştir. İlyas Bey, 1414 yılında Osmanlı idaresini ele geçiren Mehmed Çelebi'ye tabi olmanın yanı sıra oğulları Üveys ve Ahmed'i rehin vermek zorunda kalmıştır (Duran, 1995: 81). İlyas Bey'in 1420 veya 1421'de vefatından sonra, oğulları Edirne'den kaçarak babalarının memleketine sahip çıkmak isteseler de yeni Osmanlı Hükümdarı II. Murad buna müsaade etmemiş ve 1424 yılında üzerlerine yürüyerek onları hapsetmiştir. Böylece Menteşe Beyliğinin siyasi varlığı tamamen sona ermiştir (Duran, 1995: 83).

2.4.1. BALAT İLYAS BEY CAMİİ (1404)

Katalog No : 9

Fotoğraf No : 335-360

Çizim No : 24-30

Bulunduğu Yer: Aydın İli, Didim İlçesi, Balat Köyü

İnceleme Tarihi: Temmuz 2009

Bugünkü Durumu: Restore edilmiş, ziyarete açık

Banisi: Şücaeddîn İlyas Bey

Mimarı: Bilinmiyor

İnşa Tarihi: H. 806 / M. 1404

Yapının Genel Tanımı:

Menteşeoğulları Beyliği döneminde inşa edilen Balat İlyas Bey Camii (Fotoğraf: 335-336-337), Beylikler Devri tek mekânlı yapılar içerisinde, geniş kubbesi ile öne çıkan önemli bir eserdir.



Fotoğraf: 335 Balat İlyas Bey Camii, kuzeyden görünüş



Fotoğraf: 336 Balat İlyas Bey Camii, kuzey doğudan görünüş



Fotoğraf: 337 Balat İlyas Bey Camii, kuzey batıdan görünüş

Kuzey cephesindeki harime giriş kapısı üzerinde bulunan inşa kitabesine göre, H. 806 / M. 1404 tarihinde Menteşeoğlu İlyas Bey tarafından yapımına başlanmıştır (Fotoğraf: 338). Yapıda inşa kitabesinden başka, dış ve iç pencerelerin alınlık ve tavan kısımları ile mihrap üzerinde, Ayet-i Kerime ve Hadis-i Şeriflerin yer aldığı celî sülüs hattı ile yazılmış kitabeler bulunmaktadır[85].



Fotoğraf: 338 Balat İlyas Bey Camii, inşa kitabesi

İnşa Kitabesi:

لما وفق الله تعالى شانه و عظم برهانه الامئر المعظم الملك المفخم اعظم
اعاظم الامرا في العالم رافع مراتب العلم الى الغائة القصوى مظهر كلمة الله العليا السلطان
ثجاع الدين الياس بن محمد بن ابراهيم بن اورخان خلد الله مملكته وضع بيده بنا هذه العمارة
الشرئفة في ذى القعدة من شهور عام ٨٠٦

[85] İnşa kitabesi ve diğer kitabeler için bkz., (Ahmed Tevhid, 1329: 765; Uzunçarşılı, 1929: 175; Wittek, 1999: 147; Durukan, 1988: 5; Duran, 1995: 159).

- Lemmâ veffaḳallâhu Te'âlâ Şânehû ve 'Aẓẓame burhânehû el_Emira'l-Muaẓẓam el-Melike'l-Mufahham E'ẓame
- E'âẓımı'l-Umerâ fi'l-'Âlemi Râfi'a Merâtıbı'l-'Ilmi ile'l-Ğayeti'l- Ḳuṣvâ Maẓhara Kelimeti'llâhi 'l-'Ulyâ es-Sulṭân
- Şucâ'a'd-Dîn İlyâs b. Muhammed b. İbrahîm b. Orhan Halledellâhu memleketehû Vaḍa'a biyedihî Binâ Hâẕihî'l-'Imârati'ş-Şerîfeti fî zi'l- Ḳa'deti min Şuhûri 'Âm 806

- Şanı yüksek ve burhanı büyük olan Tanrı, ulu emir ve yüce hükümdar, dünyadaki büyük emirlerin en büyüğü, ilim mertebelerini en yüksek derecesine çıkaran ve yüce Allah kelimesini yayan, Sultan Şücaeddin İlyas b. Mehmed b. İbrahim b. Orhan'ı –Allah memleketini ebedi kılsın, yardımını ihsan etsin- muvaffak ettiğinde o, kendi eliyle bu şerefli imâretin (inşasına) temel taşını 806 yılının Zilka'de'sinde (Mayıs-Haziran 1404) koydu.

Yapının mimarına ait kesin bir kayıt bulunmamakla beraber, Milas Firuz Bey Camii ile teknik, işçilik ve malzeme bakımından benzerlik göstermesi nedeniyle, bu yapının Mimarı olan Hasan b. Abdullah el-Benna'nın, caminin mimarı olabileceği ifade edilmektedir (Aktaran: Duran, 1995: 163).

Beyliğin bir dönem başkentliğini yapmış Balat'ta, Bizans döneminde yapıldığı ileri sürülen kalenin (Durukan, 1988: 4) güney-batısındaki antik Milet harabelerinin üzerine kurulan yapı, medrese ve çifte hamam'dan oluşan[86] bir külliye içinde yer almaktadır (Fotoğraf: 339), (Duran, 1995: 150; Durukan, 1988: 4; Demiralp ve Çakmak, 2012: 350; Öney, 1993: 363; Eskici vd.,2011: 187).

Cuma camii olarak da ifade edilen (Aslanapa, 1993: 215; Sözen, 1975: 48; Kızıltan, 1958: 92) yapı, üzeri kubbe ile örtülü, kare plânlı ve tek mekânlı bir plân şemasına sahiptir (Plân: 8), (Duran, 1995: 150; Durukan, 1988: 9). Son cemaat yeri bulunmayan yapının kuzeyinde, aynı avlu içinde şadırvanlı, "U" şeklinde medrese

[86] Medrese, caminin kuzeyinde aynı avlunun içerisinde yer alır. Çifte hamam ve işlevi belirlenemeyen yapı kalıntıları bunların kuzeydoğu ve kuzeybatısında bulunur. Bu yapılar büyük ölçüde tahribata uğramıştır.

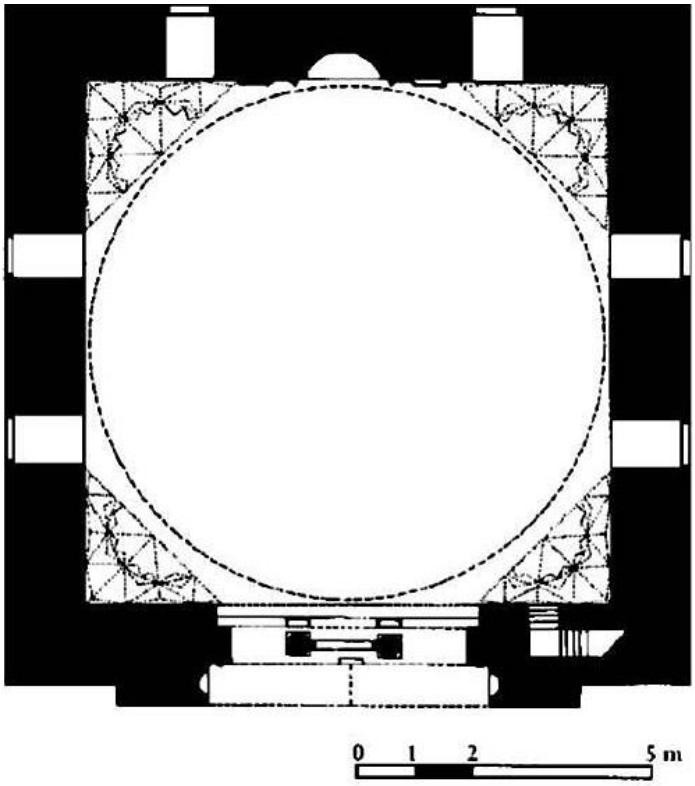
binası yer alır. Yapıya geçiş medreseden sağlanır (Fotoğraf: 340). Yapının beden duvarları içten ve dıştan devşirme renkli mermer ve taşlar ile kaplanmıştır. Kubbe ve yıkılmış minaresi tuğladandır. Doğu, güney ve batı cephelerde iki sıra halinde dikdörtgen şeklinde dörder pencere yer alır (Fotoğraf: 341-342-343). Pencerelerden her biri renkli mermerler ile farklı şekillerde tezyin edilmiş, alt sıra pencere alınlıklarına ise Hadis-i Şerif içeren kitabeler ha'kkedilmiştir.



Fotoğraf: 339 Balat İlyas Bey Külliyesi ve Milet harabeleri
(Milet İlyas Bey Külliyesi Restorasyon Projesinden (2006-2011)



Fotoğraf: 340 Cami'nin kuzey kısmında yer alan medrese bölümü



Plân: 8 Balat İlyas Bey Camii plânı (S. Eroğlu'dan)



Fotoğraf: 341 Balat İlyas Bey Camii, doğu cephe



Fotoğraf: 342 Balat İlyas Bey Camii, güney cephe



Fotoğraf: 343 Balat İlyas Bey Camii, batı cephe

Yapının en görkemli cephesi kuzey cephesidir (Fotoğraf: 344). Cephenin ortasında, sivri kemerli eyvan görüntüsü veren taç kapı yer alır (Duran, 1995: 150). Mukarnaslı kaide ve başlığı olan iki sütun girişi üç bölüme ayırır (Fotoğraf: 345-346). Basık kemerli bu üç bölümün üzerinde Bursa kemerli alınlık kısımları yer alır. Ortadaki alınlıkta üç sıra halinde inşa kitabesi bulunur. Üçlü açıklıktan, ortadaki harim giriş kapısı olup yanlardaki açıklıklar ise kapı üst lento seviyesinde geometrik şekilli birer mermer şebeke ile kapatılmıştır. Caminin kapı kanatları günümüze gelememiştir. Ancak yapıya ait eski resimlerden ahşap bir kapısı olduğu anlaşılmaktadır (Durukan, 1988: 11). Taç kapı nişinin her iki yanında birer mihrabiye yer alır. Renkli mermer ve taşların kullanıldığı giriş bölümünde geometrik ve rûmi bezemeler dikkat çeker. Yapının kuzeybatı köşesinde çatı seviyesinden yükselen tek şerefeli tuğla minare 1955 depreminde tamamen yıkılmıştır (Durukan, 1988: 12). Son onarımda minarenin küçük bir bölümü yeniden yapılmıştır (Fotoğraf: 335).



Fotoğraf: 344 Balat İlyas Bey Camii, kuzey cephe (Restorasyon sırasında)



Fotoğraf: 345 Balat İlyas Bey Camii, taç kapı (Restorasyon sonrası)



Fotoğraf: 346 Balat İlyas Bey Camii, taç kapı

Harim, kare plânda olup tek mekândan oluşur. Üzeri 14 m. çapında büyük bir kubbe ile örtülmüştür (Fotoğraf: 347-348), (Duran, 1995: 150; Durukan, 1988: 12; Aslanapa, 1993: 215; Yetkin, 1959: 357). Kubbeye geçiş tromplarla sağlanmıştır. Trompların içi üçgen, mukarnas ve istiridye şekilleri ile süslenmiştir (Demiralp ve Çakmak, 2012: 350).. Yapının mermer mihrabı, döneminin en güzel örneklerinden olup hat, geometrik şekiller, rûmi ve nebati motifler ile süslenmiştir (Fotoğraf 349). Yapının minberi günümüze ulaşamamıştır.

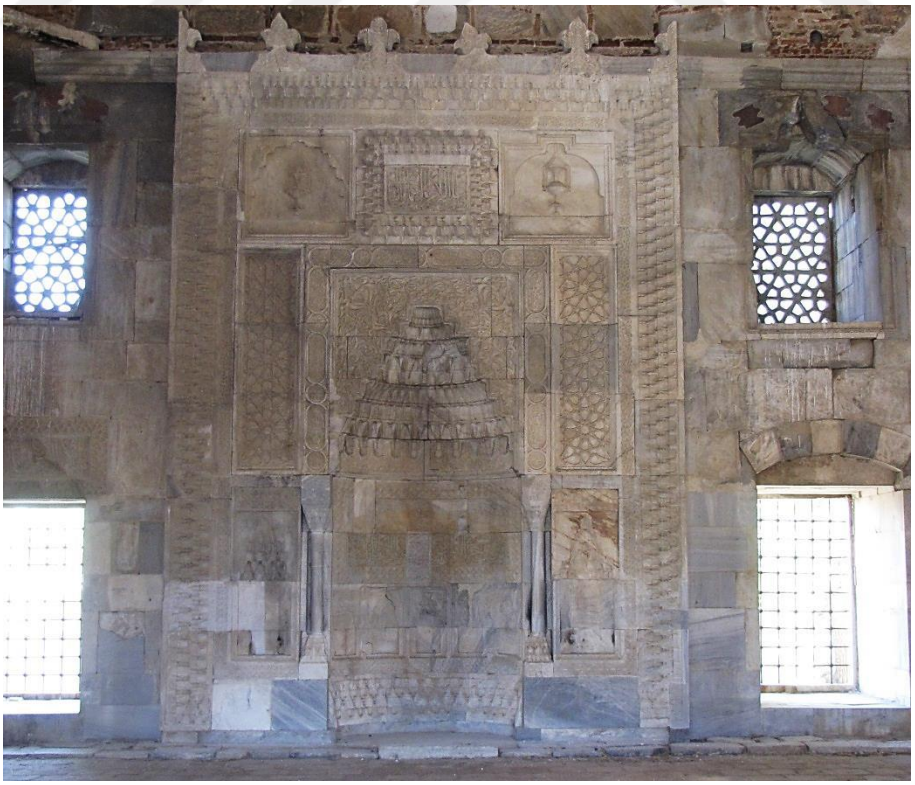
Yapı, ilk olarak 1905 yılında onarılmış, 1955 yılındaki depremden sonra Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından 1955-1972 yılları arasında çeşitli onarımlardan geçirilmiştir (Durukan, 1988: 9). Son olarak kapsamlı bir onarım yapılan külliyede çalışmalar 2012 yılında tamamlanmıştır.



Fotoğraf: 347 Balat İlyas Bey Camii, kubbe ve kubbeye geçişler



Fotoğraf: 348 Balat İlyas Bey Camii, harim (Restorasyon sırasında)



Fotoğraf: 349 Balat İlyas Bey Camii, mihrap

Çini Bezeme:

Yapıda çini bezeme; kuzey cephede girişin batı yönündeki pencere açıklığının üzerindeki alınlıkta ve bu alınlığın kemer karnındaki kilit taşında, bunun simetrisindeki yani girişin doğu yönündeki alınlığın kemer karnındaki kilit taşında, doğu cephedeki alt sıra iki pencere alınlığında, güney cephenin doğu yönündeki üst sıra pencerenin mukarnaslı frizinde, batı cephenin güney yönündeki altlı üstlü iki pencere alınlığında bulunur. Ayrıca harimde, batı cephenin güney yönündeki alt sıra pencerenin tavanında da çini izlerine rastlanır. Buradaki çiniler, kakma tekniği ile uygulanmış kesme mozaik çiniler olup, Selçuklu çini sanatı geleneğini devam ettirir.

Girişin batı yönündeki alınlık:

Yapının giriş bölümünde renkli taşlar ile geçmeli olarak düzenlenmiş üç basık kemer bulunmaktadır (Fotoğraf: 345). Bu kemerlerin üzerinde Bursa kemerli çökertmeli alınlıklar yer alır. Alınlıkların etrafı kırık hatlı iç bükey ve dış bükey silmelerle üç yönden kuşatılmıştır. Bunlardan sadece batı yönündeki alınlıkta çini bulunur.

Bursa kemerli alınlık panosu, yek pare taş blok üzerine oyma kabartma şeklinde oluşturulan geometrik bir kompozisyona sahiptir[87] (Fotoğraf: 350a-350b). Kompozisyonda geometrik birimler çökertilmiş, kaytan olarak ifade edilen (Ünal, 1982: 85) şeritler kabartma olarak belirginleştirilmiştir. Merkezde on altı kollu yıldız bulunur. Yıldızın sivri kollarının uzatılmasıyla on altı adet ucu sivri uzun altıgenler oluşmuştur. Kolların kesişme noktalarında ise uçları sivri deltoit denilen geometrik formlar ortaya çıkmıştır. Alınlığın tam ortasına yerleştirilen bu düzenlemenin her iki yanına aynı şeklin ancak yarısı sığmıştır. Kapalı şekillerden meydana gelen on altı kollu bu düzenleme birbirine kırık çizgilerle bağlanmış ve bağlantı noktalarında beş kollu yıldız, yarım beş kollu yıldız, sekizgen ve altıgen gibi geometrik birimler

[87] Yapının taş bezemeleri hakkında geniş bilgi için bkz., (Ünal, R.H., (1982), *Anadolu Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taçkapılar*, İzmir; Görür, M., (1999), *Beylikler Dönemi Mimarisinde Taş Süsleme*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara; Gök, S., (2002), "Balat İlyas Bey Camii'nin Taş Süslemeleri Hakkında Bir Araştırma", *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan,* 10-13 Ekim 2001, Bildiriler, İzmir).

meydana gelmiştir. Kapalı şekil ve kırık çizgilerle sonsuz bir kompozisyon oluşturulmuştur[88].



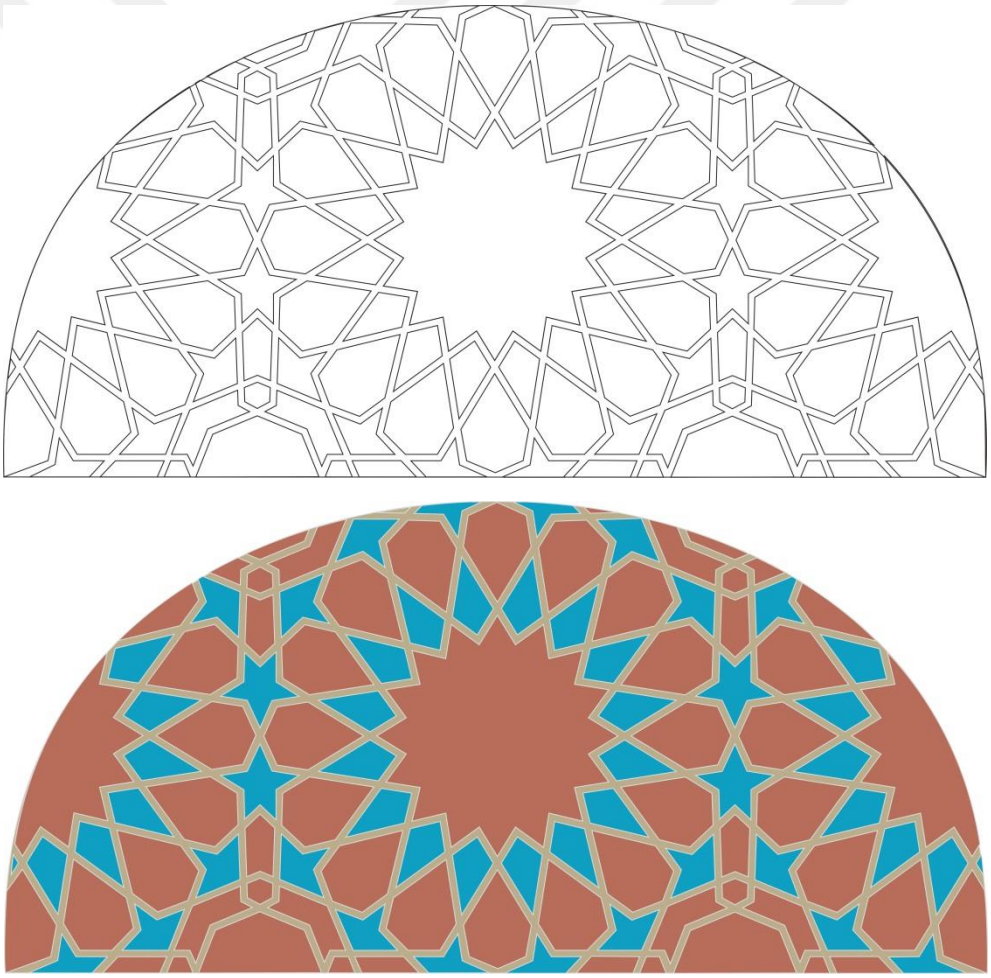
Fotoğraf: 350a Girişin batı yönündeki alınlık



Fotoğraf: 350b Girişin batı yönündeki alınlık, ayrıntı

[88] Geometrik bezeme hakkında geniş bilgi için bkz., (Mülayim, S., (1982), *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler-Selçuklu Çağı*, Ankara; Demiriz, Y., (2004), *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*, İstanbul; Schneider, G., (1980), *Geometrische Bauornamente Der Seldschuken In Kleinasien*, Reichert; Syed Jan Abas, Amer Shaker Salman, (1995), *Symmetries of İslamic Geometrical Patterns*; Broug, E., (2012), *İslam Sanatında Geometrik Desenler*, İstanbul).

Kompozisyonda on altı kollu yıldızın kollarının kesişme noktalarında oluşan deltoitler ile tam ve yarım beş kollu yıldızlar firuze kesme çiniler kullanılarak kakma yöntemi ile doldurulmuştur (Çizim: 24). Diğer geometrik birimler kırmızı taşlar ile kaplanmıştır. Ancak bunlardan bir kısmı dökülmüştür. Tam ve yarım on altı kollu yıldızların içi de boştur. Diğerlerine göre daha derin oyulan bu kısımlarında kırmızı taşla kaplanmış olması muhtemeldir. Firuze çinili kısımların da büyük bölümü dökülmüştür (Fotoğraf: 350b). Buradaki çiniler 5 mm kalınlığında olup yumuşak bir bünyeye sahiptir. Açık maviye yakın parlak olmayan tam mat opak firuze sır, astarsız bünyeye çok ince uygulamıştır. Zaman içinde sırlı yüzeylerde kirlenmeler oluşmuştur.



Çizim: 24 Balat İlyas Bey Camii, girişin batı yönündeki alınlık

Girişin batı yönündeki alınlık kemerinin kilit taşı:

Alınlıktaki Bursa kemerinin kilit taşı yek pare taştan oluşur. Kilit taşının aşağıya bakan kısmında, daire formunda, içine oyma-kabartma ile sekiz kollu yıldız oluşturulmuş bir madalyon yer alır[89]. Taş kabartma şeklindeki sekiz kollu yıldız kompozisyonu merkezindeki yine sekiz kollu yıldız formundan gelişmekte ve bunun kollarının uzantısında uzun altıgenler bulunmaktadır (Fotoğraf: 351a-351b). Sekiz kollu yıldız kompozisyonunun uçlarında ise beş kollu yıldızın üç kolunun görüldüğü, dıştaki daireye teğet olarak yerleşen yarım yıldız şekilleri yer alır. Bunlar aynı zamanda kapalı şekillerden oluşan düzgün sekiz kollu yıldızın kollarını meydana getirir. Bu düzgün sekiz kollu yıldız ile daire arasında kalan boşluklarda ise bir kenarı dış bükey üçgenler bulunur. Sonsuza kadar çoğaltılabilecek geometrik düzenleme, daire ile sınırlandırılmıştır.

Madalyonda bulunan sekiz kollu yıldız, uzun altıgen, yarım beş kollu yıldız ve bir kenarı dış bükey üçgenler, yaklaşık 10 mm şeritlerin arasında çökertilerek oluşturulmuş ve çökertilen bu kısımlara 5 mm kalınlığında firuze sırlı kesme çiniler kakma yöntemi ile yerleştirilmiştir (Çizim: 25). Yarıdan fazlası dökülmüş bu çiniler, krem renginde bir bünyeye sahip olup, alınlıktaki firuze çiniler ile aynı renk tonuna sahiptir.

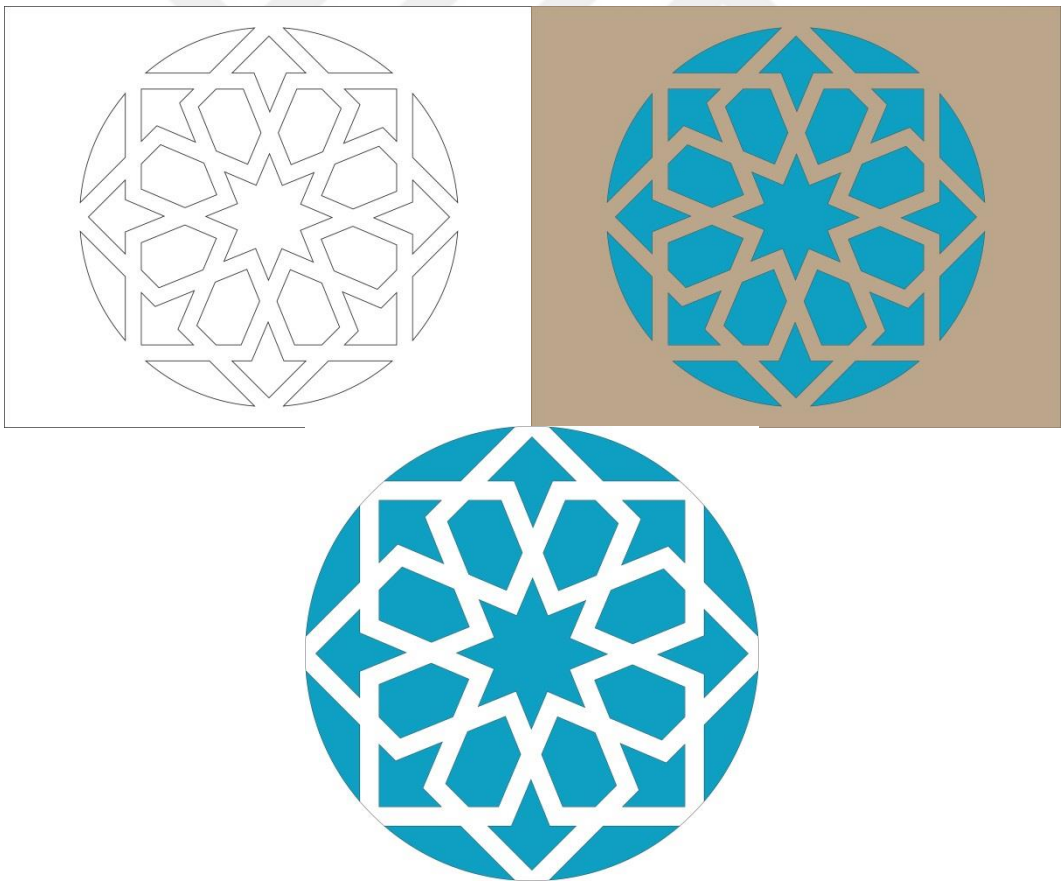


Fotoğraf: 351a Girişin batı yönündeki alınlık kemerinin kilit taşı

[89] Benzer madalyon formlar için bkz., (Demiriz, 2004, 346-391).



Fotoğraf: 351b Girişin batı yönündeki alınlık kemerinin kilit taşı



Çizim: 25 Girişin batı yönündeki alınlık kemerinin kilit taşı

Girişin doğu yönündeki alınlık kemerinin kilit taşı:

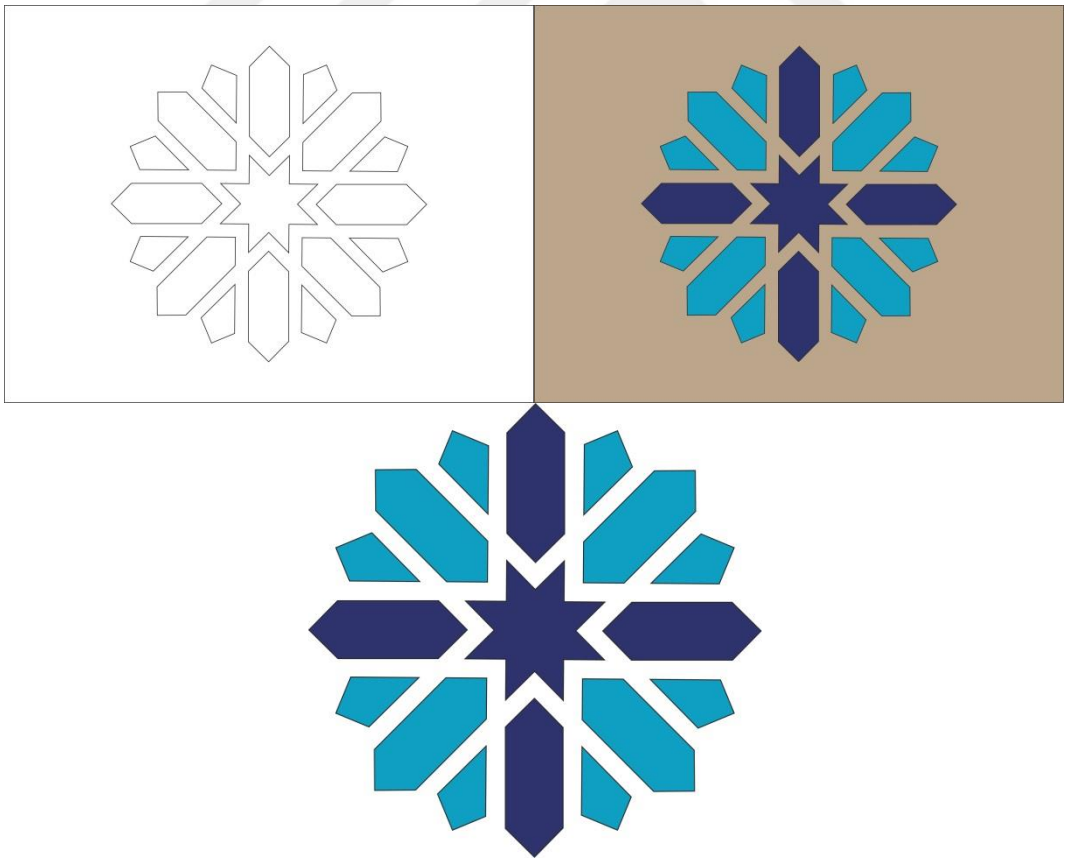
Girişin doğu yönündeki alınlıkta çini bulunmaz (Fotoğraf: 352). Ortada altlı üstlü iki yarım on altı kollu yıldız ve köşelerde çeyrek on altı kollu yıldızlardan gelişen kompozisyon batıdakinden farklı kurgulanmıştır. Geometrik şekillerin içi kırmızı taş kakmalıdır. Alınlığın Bursa kemerinin kilit taşında çini kakmalar görülür. Kilit taşının aşağıya bakan kısmında batıdakinden farklı düzenlenmiş bir madalyon bulunur (Fotoğraf: 353). Madalyonun merkezinde sivri uçlu sekiz kollu yıldız ve bunun kollarının uzantısında iki ucu uzatılmış altıgenler ve aralarda oluşan kısımlarda ise deltoitler bulunur (Çizim: 26). Sekiz kollu yıldızın içi boştur. Kompozisyondaki renklendirmeye göre burada lacivert sırlı çini olabileceği muhtemeldir. İki ucu uzatılmış altıgenlerden bir tanesi lacivert sırlı, mevcutlardan diğerleri firuze sırlıdır. İki tanesinin çinisi dökülmüştür. Aralardaki deltoitlerin bir tanesinde firuze sırlı çini görülür. Diğerleri kısmen veya tamamen dökülmüştür. Dökülenlerin de firuze sırlı olabileceği düşünülmektedir. Buradaki çiniler de 5 mm kalınlığında olup mat opak bir sıra sahiptir. Firuze olanlar batıdaki alınlık ve kilit taşı madalyonundaki çinilerle aynı tondadır. Sırlı yüzeylerde yer yer kopmalar ve kirlenmeler görülmektedir.



Fotoğraf: 352 Girişin doğu yönündeki alınlık



Fotoğraf: 353 Girişin doğu yönündeki alınlık kemerinin kilit taşı



Çizim: 26 Girişin doğu yönündeki alınlık kemerinin kilit taşı

Doğu cephenin kuzey yönündeki alt sıra pencere alınlığı:

Doğu cephede iki sıra halinde altlı üstlü dört adet dikdörtgen pencere bulunur (Fotoğraf: 341). Pencerelerden yalnızca alt sıradakilerin alınlıklarında çini kullanılmıştır. Bunların ve güney yöndeki üst pencerenin etrafı iç bükey ve kaval silmeler ile diğeri üç sıra mukarnaslı silme ile çerçevelenmiştir. Üst pencereler alçı şebekeli iken, alt pencereler dıştan demir parmaklıkla kapatılmıştır.

Doğu cephenin kuzey tarafındaki alt sıra pencerenin alınlık kısmı dikdörtgen şeklinde olup, yekpare gri mermer blok üzerine celi sülüs hatlı kitabe bulunmaktadır (Fotoğraf: 354a). Kabartma şeklindeki kitabede "*Mesciddeki mü'min, sudaki balık gibidir*" ibaresi yer alır[90].



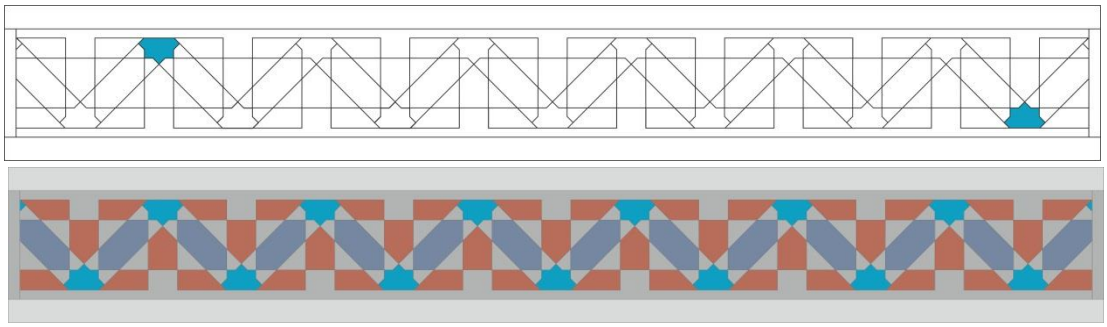
Fotoğraf: 354a Doğu cephenin kuzey yönündeki alt sıra pencere

[90] Bu ibare bazı yayınlarda Hadis-i Şerif olarak yer alır (Tüfekçioğlu, A., (2001), *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, Ankara, s. 90). Bazı yayınlarda ise hadis değil, kelam-ı kibar olduğu ifade edilir (Hansu, H., (2007), "Mimari Eserlere Nakşedilen Hadisler Üzerine Bir İnceleme", *Dicle Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. IX, S. 1, Diyarbakır). İbarenin devamı "*Mesciddeki münafık, kafesteki kuş gibidir*" şeklindedir.

Kitabenin etrafını, yine kabartma tekniği ile geniş bir bordür içinde, simetri ekseninden katlanmış iki iplik rûmi düzenleme tepelikle bağlanmış ve boyuna simetrik yürüyen desen şeklinde oluşturulmuş bir kenar suyu kuşatır. Bezemenin köşe bağlantıların olmayışı yerine göre tasarlanmadığını veya eksik uygulandığını gösterir. Kitabe panosunun üst kısmında yatay dikdörtgen şeklinde düzenlenmiş geometrik bezemeli bir şerit yer alır (Fotoğraf: 354b; Çizim: 27). Mermer üzerine kare, beşgen ve iki kenarı uzatılmış altıgenler, oyma şeklinde çökertilerek gri ve kırmızı taşlarla kakma yöntemi ile kaplanmıştır. Bu formların arasında alt ve üst sırada düzgün sekiz kollu yıldızın yarısı gözükür. Kalan iki adet örnekten bu yarım sekiz kollu yıldızların tamamının firuze sırlı çiniler ile kaplı olduğu anlaşılmaktadır. Açık mavi tondaki firuze çiniler mat opak sırlı olup, beyaz, gri ve kırmızı renklerin arasında farklı bir renk oluşturmaktadır.



Fotoğraf: 354b Pencere alınlığında geometrik düzenleme



Çizim: 27 Doğu cephenin kuzey yönündeki alt sıra pencere alınlığında geometrik düzenleme

Doğu cephenin güney yönündeki alt sıra pencere alınlığı:

Doğu cephenin kuzey yönündeki alt sıra pencere ile aynı düzene sahiptir. Ancak, yatay dikdörtgen şeklindeki alınlık kısmında kitabe yerine girift bir geometrik kompozisyon yer alır (Fotoğraf: 355a). Gri yekpare mermer blok üzerine bezeme, geometrik şekillerin oyulması suretiyle meydana getirilmiştir. Dikdörtgen alınlık panosunda, tam ve yarım olmak üzere, on iki kollu yıldızlar ve daha küçük ebatlı dokuz kollu yıldızlardan gelişen ve bunların birbirine kenetlenmesiyle oluşan bir kompozisyon bulunmaktadır (Fotoğraf: 355b). Panonun tam ortasında, merkezinde on iki kollu yıldızın yer aldığı ve en dışta yine on iki kollu yıldızın meydana geldiği, araları kapalı geometrik şekillerle dolgulu bir düzenleme yer alır.



Fotoğraf: 355a Doğu cephenin güney yönündeki alt sıra pencere

On iki kollu yıldız düzenlemesinin her iki yanında, yatay eksende ikişer adet merkezinde dokuz kollu yıldızın yer aldığı ve önceki ile aynı tasarımda ancak daha küçük ebatlı düzenlemeler bulunur. Bunların altında ve üstünde ise dikdörtgen alınlık panosunun sınırları içerisinde kalan yarım halleri, yatay eksende kaydırmalı olarak yer alır. Dokuz ve on iki kollu yıldız düzenlemesinin her yönden birbirine bağlanmasıyla sonsuz karakterli bir kompozisyon oluşmuştur.

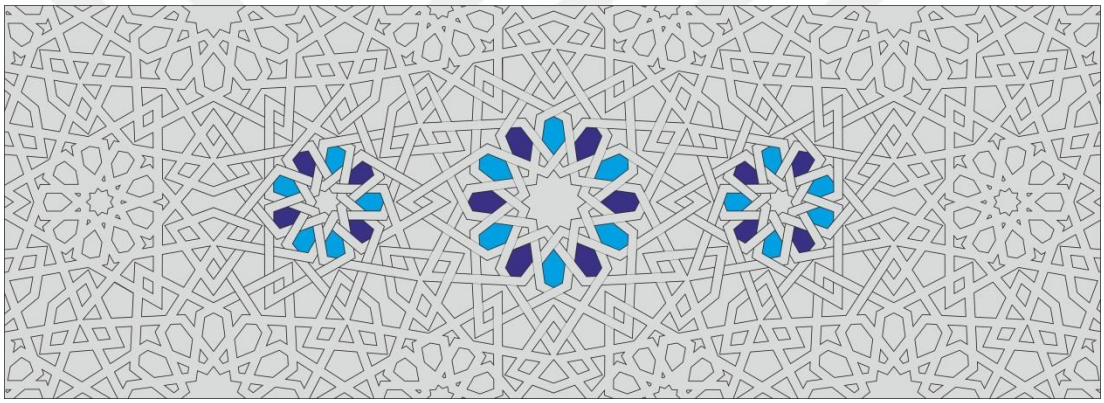


Fotoğraf: 355b Pencere alınlığında geometrik düzenleme

Çini bezeme kompozisyonun merkezindeki on iki kollu yıldız ve bunun sağında ve solundaki birer dokuz kollu yıldız düzenlemesinin içerisinde yer alır (Fotoğraf: 355c; Çizim: 28). Merkezdeki yıldızların kollarının uzantısında meydana gelen bir ucu sivri uzun altıgenler firuze ve lacivert sırlı kesme çiniler ile dönüşümlü olarak doldurulmuştur. Kesme çiniler 5 mm kalınlığında olup mat opak bir sıra sahiptir (Fotoğraf: 355d). Birkaç parça tamamen yok olmuş, diğerlerinin de sırlı yüzeyleri kısmen veya tamamen dökülmüştür. Mevcutların bünyelerinde doğa şartlarının etkisiyle yer yer çürümeler görülmektedir.



Fotoğraf: 355c Pencere alınlığında geometrik düzenleme



Çizim: 28 Doğu cephenin güney yönündeki alt sıra pencere alınlığında geometrik düzenleme

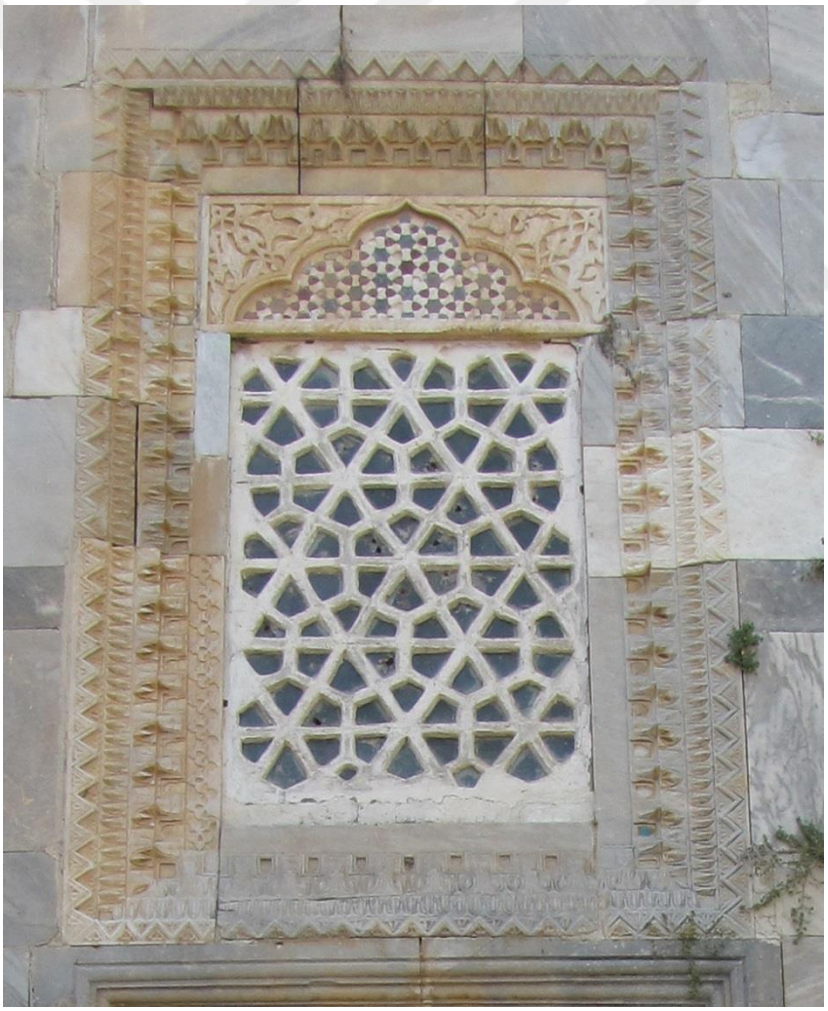


Fotoğraf: 355d Yapıya ait yaklaşık 5 mm kalınlığında çini parçalar

Güney cephenin doğu yönündeki üst sıra pencerenin mukarnaslı silmesi:

Güney cephede iki sıra halinde altlı üstlü dört pencere bulunur (Fotoğraf: 342). Doğu yöndeki üst pencere dışındaki üç pencerenin de genel düzenlemesi aynıdır. Alt sıra pencere alınlıklarında Hadis-i Şerif kitabesi yer alır.

Çini bezeme, kalan birkaç parçadan anlaşıldığı üzere doğu yöndeki üst pencerede görülür (Fotoğraf: 356a). Diğerlerinden farklı bezemeye sahip pencereyi dıştan dört silme kuşatır. En dıştaki silmede, zikzak şeklindeki şeritlerin arası bir çiçeğin taç yaprağına benzer üç dilimli motiflerle doldurulmuştur. Diğer üç silme farklı şekillerdeki mukarnaslardan oluşur.



Fotoğraf: 356a Güney cephenin güney yönündeki üst sıra pencere

En içteki mukarnasların düz kısımlarına açılan oyuntulara firuze sırlı kesme çiniler yerleştirilmiştir (Fotoğraf: 356b). Açık mavi tondaki mat opak sırlı firuze çinilerden sadece bir tanesi kalmış diğerleri dökülmüştür. Pencerenin alınlık kısmı üç dilimli kaş kemerli olup, içi beyaz, gri ve kırmızı taşlarla mozaik tekniğinde geometrik bir bezemeyle kaplanmıştır. Kemer köşeliğinde ½ simetrik rûmi desen uygulaması vardır. Her iki köşelikteki desen simetrik gibi görünse de detaylarda farklılıklar görülür (Fotoğraf: 356c).



Fotoğraf: 356b Pencerenin mukarnaslı silmesinde firuze çiniler



Fotoğraf: 356c Pencerenin alınlık kısmı

Batı cephenin güney yönündeki alt sıra pencere alınlığı:

Batı cephede de iki sıra halinde altlı üstlü dört adet dikdörtgen pencere bulunur (Fotoğraf: 343). Alt sıra ve güney yöndeki üst pencerenin etrafı iç bükey ve kaval silmeler ile diğeri üç sıra mukarnaslı silme ile çerçevelenmiştir. Alt sıra pencere alınlıklarında kitabeler yer alır.

Cephenin güney yönündeki alt sıra pencere alınlığı altlı üstlü iki adet dikdörtgen pano şeklindedir (Fotoğraf: 357a). Alttaki panoda, etrafı tek iplik rûmi desenli kenar suyu ile çerçevelenmiş kitabe bulunur. Kitabede *"Vakti geçmeden namaz için, ölümden önce de tevbe için acele ediniz"* ibaresi yer alır[91]. Yazı ve bezemeler kabartma olarak uygulanmıştır.



Fotoğraf: 357a Batı cephenin güney yönündeki alt sıra pencere

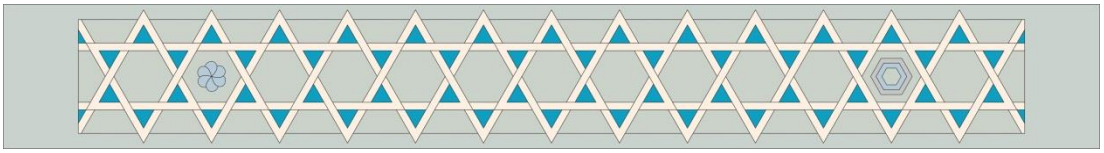
[91] Bu ibare bazı yayınlarda Hadis-i Şerif olarak ifade edilir (Tüfekçioğlu, 2001: 277). Ancak ibare, Buhari, Müslim, İbn-i Mace gibi hadis kaynaklarında geçmemektedir. Metni Mevzu (uydurma) manası sahih hadislerdendir denilebilir.

Kitabe panosunun hemen üzerinde yatay ince bir şerit şeklinde yine oyma kabartma tekniği ile oluşturulmuş mermer pano bulunur. Pano üzerine, ortada tam, altta ve üstte yarım altıgenler yatay ve düşey eksende aralarında eşkenar üçgenler oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Ayrıca altıgenler ve her bir kenarındaki eşkenar üçgenler kompozisyon içinde düzgün altı kollu yıldız (Mühr-ü Süleyman) oluşturmaktadır (Fotoğraf: 357b-c; Çizim: 29). Altıgenlerin içi mermer dolgulu olup sağdan ve soldan birer tanesinin içine daha küçük altıgenler belirtilmiş ayrıca soldakinin içine penç motifi işlenmiştir. Kompozisyonda altıgenlerin arasında oluşan aynı zamanda altı kollu yıldızın kollarını oluşturan küçük eşkenar üçgenler firuze sırlı kesme çiniler ile doldurulmuştur. 5 mm kalınlığındaki mat opak firuze sırlı çinilerin rengi yapıdaki diğer firuze sırlı çinilerle aynı tondadır. Buradaki çinilerin çoğunluğu dökülmüş olup, bir kısmının ise sadece yüzeydeki sırlı kısımları dökülmüştür.





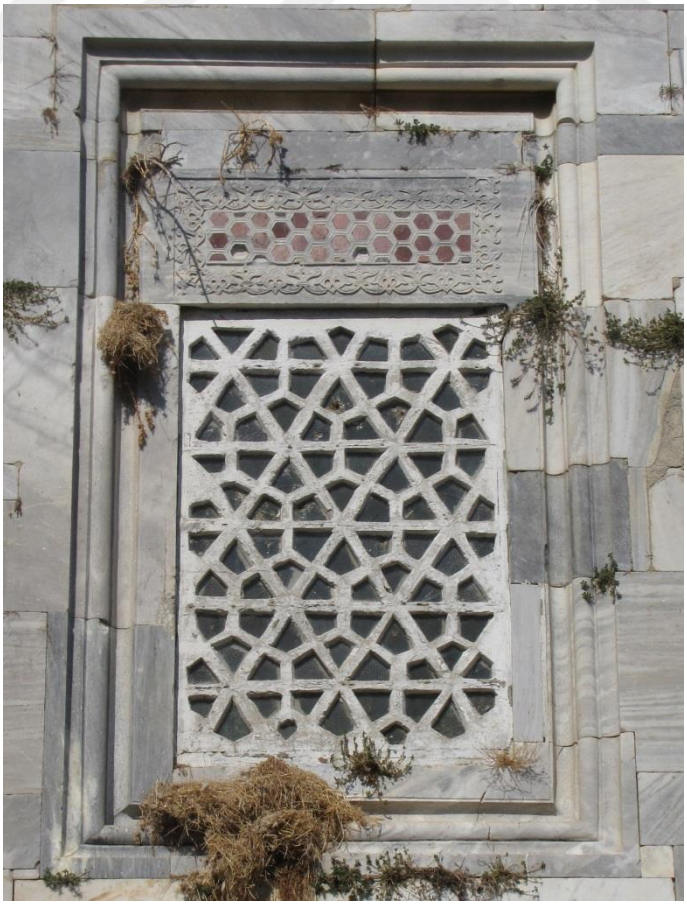
Fotoğraf: 357b-c Batı cephenin güney yönündeki alt sıra pencere alınlığı



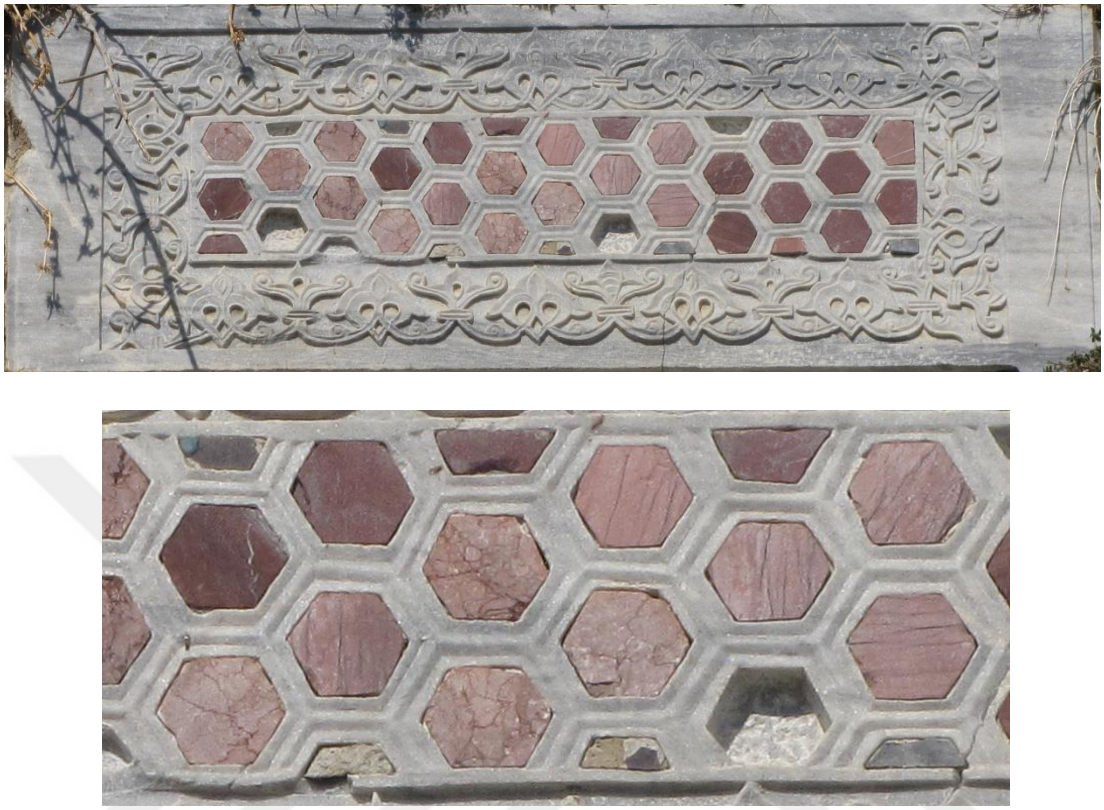
Çizim: 29 Batı cephenin güney yönündeki alt sıra pencere alınlığında geometrik düzenleme

Batı cephenin güney yönündeki üst sıra pencere alınlığı:

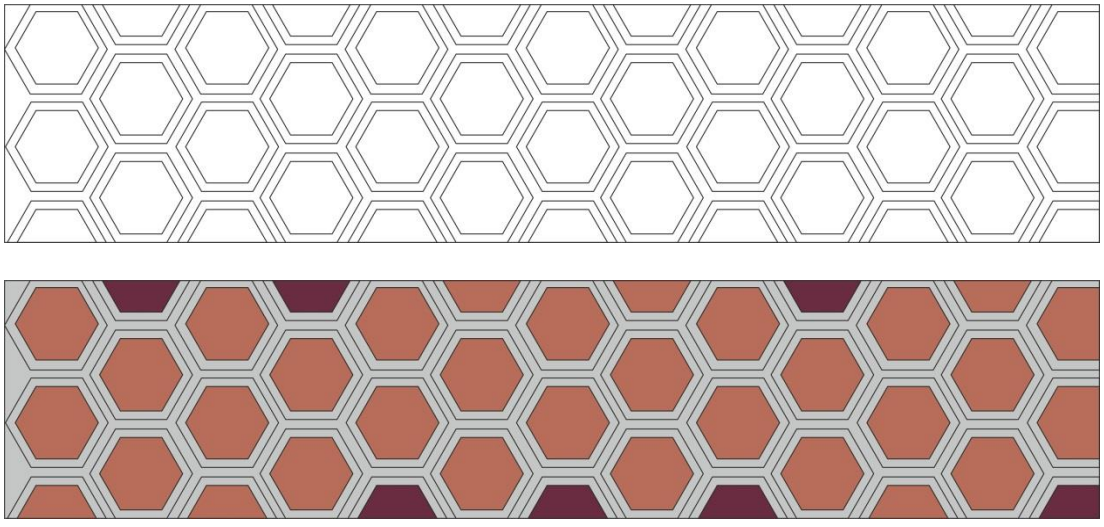
Alttaki pencere ile aynı düzenlemeye sahiptir (Fotoğraf: 358a). Ancak burada alınlık kısmındaki altlı üstlü iki mermer panodan, daha dar olan üstteki boş bırakılmıştır. Alttaki geniş dikdörtgen panonun etrafı, ortabağ da denilen kapalı form tepelik ile açık form tepelik motifinin enine simetrik olarak düzenlemesiyle oluşan bir kenar suyu ile çerçevelenmiştir. Panonun iç kısmında, altıgenlerin petek örgüsü şeklinde yerleştirilmesiyle oluşan geometrik bir kompozisyon yer alır (Fotoğraf: 358b-c; Çizim: 30). Altıgenlerin içleri çökertilerek buraya açıklı koyulu kırmızı taşlar kakma şeklinde yerleştirilmiştir. Panonun alt ve üst sınırındaki yarım altıgenlerden birkaç tanesinde patlıcan moru sırlı kesme çiniler görülür. Mevcutlardan bir tanesinin köşesinde firuze sır kalıntısı diğerinde ince beyaz bir astar dikkat çeker.



Fotoğraf: 358a Batı cephenin güney yönündeki üst sıra pencere



Fotoğraf: 358b-c Batı cephenin güney yönündeki üst sıra pencere alınlığı



Çizim: 30 Batı cephenin güney yönündeki üst sıra pencere alınlığı

Harimin batı cephesinin güney yönündeki alt sıra pencere tavanı:

Yapının harim kısmında başta mihrap olmak üzere pencere tavanları ve alınlıklarında geometrik, rûmi ve nebati bezemeli oyma kabartma şeklinde taş işçiliği görülürken çini bezemeye pek rastlanmaz. Sadece batı cephenin güney yönündeki alt sıra pencerenin tavanında bulunan geometrik düzenlemedeki harç kalıntılarından burada çini olabileceği düşünülmektedir (Fotoğraf: 359).



Fotoğraf: 359 Harimin batı cephesinin güney yönündeki alt sıra pencere

Mermer tavanının ortasında kareye yakın dikdörtgen şeklinde etrafı kaval silmeyle çevrili bir pano yer alır (Fotoğraf: 360). Panonun çevresine Nur Suresi 35. Ayet-i Kerimesi sülüs hatla kabartma olarak istiflenmiştir. Panonun iç kısmında, yine kabartma şeklinde kırık çizgilerin kesişmesiyle ortada tam köşelerde yarım on iki kollu yıldızın oluştuğu sonsuz bir geometrik kompozisyon yer alır. Kompozisyonu oluşturan on iki kollu yıldız, uçları sivri altıgen, deltoit, ara bağlantılarda oluşan beş kollu yıldız, çokgenler ve diğer geometrik şekiller harç dolguludur. Bu kısımların kesme çinilerle kaplı olduğunu düşünürsek birden fazla renk kullanılmış olmalıdır. Yapıdaki diğer çinili kısımlar göz önüne alındığında burada firuze ve lacivert sırlı çinilerin kullanılmış olması muhtemeldir.



Fotoğraf: 360 Harimin batı cephesinin güney yönündeki alt sıra pencere

Değerlendirme:

Balat İlyas Bey Camii, Menteşeoğulları Beyliği'nden günümüze ulaşan çini bezemeli tek yapıdır. Bu yapının çini bezemeleri, taşa oyulmuş geometrik kompozisyonların içerisine kakma yöntemiyle yerleştirilmesiyle farklılık gösterir. 5 mm gibi oldukça ince kalınlığa sahip çinilerin Milet'te üretilip üretilmediği tartışmalıdır. Milet kazılarında ortaya çıkartılan seramik parçaları ve seramik fırınları burada üretilmiş olma ihtimalini gündeme getirmektedir. Ancak döneme ait başka hiçbir yapıda çini kullanılmaması bu ihtimali zayıflatmaktadır. Belki de sadece bu yapı için özel üretim yapılmış olabilir. Yapıda görülen çiniler hamur, sır ve kompozisyon itibariyle Selçuklu devri karakteri gösterir.

2.5. SARUHANOĞULLARI BEYLİĞİ

Saruhanoğulları Beyliği Batı Anadolu'da kurulmuş bir Türkmen beyliğidir. Beylik ismini kurucusu Saruhan Bey'den almıştır. Kaynaklarda Saruhan Bey'in ataları ile ilgili farklı görüşler vardır. Ancak genel kanaat beyliğin kurucusu Saruhan Bey'in babasının isminin Alpağı, dedesinin ise, I. Alaeddin Keykubat döneminde Selçuklu Devleti hizmetine girmiş Harezmşah beylerinden Saruhan Bey olduğu yönündedir (Uluçay, 1966: 239; Uzunçarşılı, 2003: 84; Sevim ve Yücel, 1990: 233; Koca, 2013: 137).

Anadolu'nun Moğol istilasına uğraması birçok Türkmen aşiretin Batı Anadolu'ya gelmelerine sebep olmuş, dolayısıyla bu uç bölgelerdeki Bizans şehir ve kasabaları Türkmenlerin eline geçmeye başlamıştır. Bu dönemde Manisa da bir Bizans şehri idi. Anadolu Selçuklu Sultanı II. Mesud'un ümerasından olan Saruhan Bey'in uçlardaki ilk faaliyeti bu Manisa bölgesinde olmuştur (1305). Saruhan Bey'in Manisa'yı tehdidi karşısında Bizans İmparatoru II. Andronikos Batı Anadolu'ya oğlu IX. Mihail komutasında bir ordu göndermiştir. Bu prens Katalan kuvvetlerinin de desteği ile Manisa'ya kadar geldi ise de Saruhanoğullarına hiçbir zarar veremeden kıyıya çekilmiştir (Varlık, 1994: 537). Manisa civarında saldırılarını artıran Saruhan Bey 1313 yılında şehri fethetmiş ve burasını kurduğu beyliğe merkez yapmıştır. Kardeşi Çuğa Bey'e Demirci ve yöresinin, diğer kardeşi Ali Paşa'ya ise Nif (Kemal Paşa) yöresinin idaresini vermiştir (Darkot ve Uluçay, 1988: 290; Uzunçarşılı, 2003: 84).

Saruhan Bey, sahilleri de ele geçirerek beyliğin sınırlarını denize ulaştırmıştır. Kurduğu donanma ile bazen tek başına bazen de Aydınoğulları ile birlikte adalara seferler düzenlemiştir (Koca, 2013: 138). Saruhan Bey'in 1345'te vefat etmesiyle yerine oğlu İlyas Bey geçmiştir. İlyas Bey'in önemli bir faaliyeti olmamıştır. 1362 yılından sonra vefat etmesiyle yerine oğlu Muzafferüddin İshak Bey geçmiştir. Mısır Memlük Sultanı, diğer Anadolu Beyleri gibi İshak Bey'i de Rodos seferine davet etmiş, o da bunu kabul etmiştir (Uzunçarşılı, 2003: 87).

İshak Bey devri Saruhanoğulları için parlak bir devir olmuştur. Bu dönemde gerçekleştirilen imar faaliyetleri ile beyliğin ve bilhassa merkez Manisa'nın çehresi değişmiş olup bu eserlerden bir kısmı günümüze kadar da gelebilmiştir. Ulu Cami,

yanında medrese, çeşme, köprü, mescit ve han gibi eserler inşa ettirmiştir. Bunun yanında Mevlevi tarikatına girerek hem Çelebi unvanını almış hem de Manisa'ya bir Mevlevihâne yaptırmıştır (Uluçay, 1966: 242). İshak Bey, beyliği süresince Osmanlılar ile iyi ilişkiler kurmuş, I. Kosova savaşına yardımcı kuvvetler göndermiştir. İshak Bey 1388 yılında vefat etmiş ve yerine iki oğlundan Hızırşah geçmiş diğer oğlu Orhan Bey ise bunu kabul etmeyerek saltanat mücadelesine başlamıştır (Uzunçarşılı, 2003: 87). Yıldırım Bayezid'in 1390 yılında Batı Anadolu'daki beylikler üzerine yürümesi sırasında Hızırşah karşı koymayarak tabiiyetini bildirmiş ve Saruhan toprakları Osmanlı idaresine geçmiştir (Varlık, 1994: 542).

Ankara savaşına Osmanlı saflarında katılan Saruhan askerleri, Timur'un yanında bulunan eski beyleri Orhan'ın tarafına geçerek savaşın seyrinin değişmesine sebep olmuşlardır. Savaştan sonra ise Saruhan toprakları Timur tarafından Orhan Bey'e geri verilmiştir. Orhan Bey'in beyliği kısa sürmüş, Timur'un Anadolu'dan çekilmesinden sonra Hızırşah tekrar beyliğin başına geçmiştir (Varlık, 1994: 543).
Hızırşah, Yıldırım Bayezid'in oğulları arasındaki taht mücadelesinde önce Emir Süleyman'ın tarafını tutmuş, onun mücadeleyi kaybetmesinden sonra ise Aydınoğlu Cüneyd ve Menteşeoğlu İlyas Bey'le birlikte İsa Çelebi'yi desteklemişlerdir. Ancak kardeşlerini yenerek hükümdarlığı alan Mehmed Çelebi Manisa üzerine yürümüş ve Hızırşah'ı idam ettirmiştir. Bu arada Hızırşah'ın ortadan kalkmasıyla kardeşi Orhan Bey tekrar beyliğin başına geçmiş fakat Mehmed Çelebi kısa süre içerisinde buna mani olarak (1412) Saruhanoğulları Beyliğinin siyasi vatlığına son vermiştir (Varlık, 1994: 544).

2.5.1. MANİSA ULU CAMİİ (1366)

Katalog No : 10

Fotoğraf No : 361-379

Çizim No : 31-32

Bulunduğu Yer: Manisa İli, Merkez

İnceleme Tarihi: Temmuz 2009

Bugünkü Durumu: Restore edilmiş, ibadete açık

Banisi: Saruhanoğlu İlyas b. İshak Çelebi

Mimarı: Bilinmiyor

İnşa Tarihi: H. 768 / M. 1366

Yapının Genel Tanımı:

Manisa Ulu Camii (Fotoğraf: 361), Saruhanoğulları Beyliği döneminde inşa edilmiş ve kendinden sonraki dönemlerin cami mimarisini etkilemesiyle önem kazanmış bir eserdir (Aslanapa,1993: 209; Sözen vd.,1975:46; Kızıltan,1958: 100).



Fotoğraf: 361 Manisa Ulu Camii

Kuzey cepheden avluya açılan taç kapıda bulunan inşa kitabesine göre[92], H. 768 / M. 1366 tarihinde İlyas Bey oğlu İshak Çelebi tarafından yaptırılmıştır (Fotoğraf: 362-363a-b-c)



Fotoğraf: 362 Manisa Ulu Camii, taç kapı

[92] Kitabe için ayrıca bkz., (Uzunçarşılı, 1929: 74; Uluçay ve Gökçen, 1939:89; Uluçay, 1940:142; Acun, 1999: 33).

İnşa kitabesi:

Sağ bölüm



Fotoğraf: 363a Manisa Ulu Camii, inşa kitabesi sağ bölüm

بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله الذى جعل المساجد محل العبادات والصلوة على رسوله محمد خير المسكونات وافضل الموجودات

- Bismillâḥiʾr-Raḥmâniʾr-Raḥîm. El-Hāmdü liʾllāḥiʾl-lezî Ceʻaleʾl-Mesâcide Maḥalleʾl-ʻIbâdeti veʾṣ-Ṣalâtü ʻalâ Rasûliḥî Muḥammedin Ḫāyriʾl-Mesḳûnât ve Efḍaluʾl-Mevcudât
- Mescitleri insanlara ibadethane kılan Allah'a hamdederim. Varlıkların en faziletlisi ve mahlukların en hayırlısı olan O'nun Resulü Muhammed'e salat ve selam olsun.

Orta bölüm



Fotoğraf: 363b Manisa Ulu Camii, inşa kitabesi orta bölüm

فنهض بعمارة هذا المعبد اللطيف والجامع الشريف ... اعلى الباب**...**
وبذل سعيه في اتمامها السلطان المعظم مالك رقاب الامم الاسكندر اثاني
زاجر الفجرة قاهر الكفرة المجاهد في سبيل الله المظفر المنصور

- Feneḥeḍa bi ‘Imârati Hâẕeʾl-Ma‘bedʾl-Laṭîfi veʾl-Câmi‘u’ş-Serîfi … Eʾlâʾl-Bâbi …
- ve Beẕele Sa‘yeḥû fi İtmâmihâ es-Sulṭânüʾl-Muʾaẓẓam Mâliḳü Riḳâbiʾl-Umemiʾl-İskender e’ş- Ŝânî
- Zâcirüʾl-Fecerati Ḳaḥirüʾl-Kefarati el-Mucâhidü fî Sebîliʾllâhi el-Muẓafferetuʾl- Manṣûr.
- Bu güzel mabedi ve cami şerifi imar etmeye kalkan…..bu mescidin tamamlanmasında uğraş veren büyük Sultan, milletlerin sorumluluğunu yüklenen İkinci İskender’dir. O kötülüklerin yok edicisi, kafirlerin kahredicisi, Allah yolunda muzaffer ve mansûr bir kişidir.

Sol bölüm



Fotoğraf: 363c Manisa Ulu Camii, inşa kitabesi sol bölüm

المؤيد بعناية الملك الغفار السلطان ابن السلطان چلبى اسحاق بن الياس
بن صاروخان خلدالله دولته في سنة ثمان وستين وسبعمايه

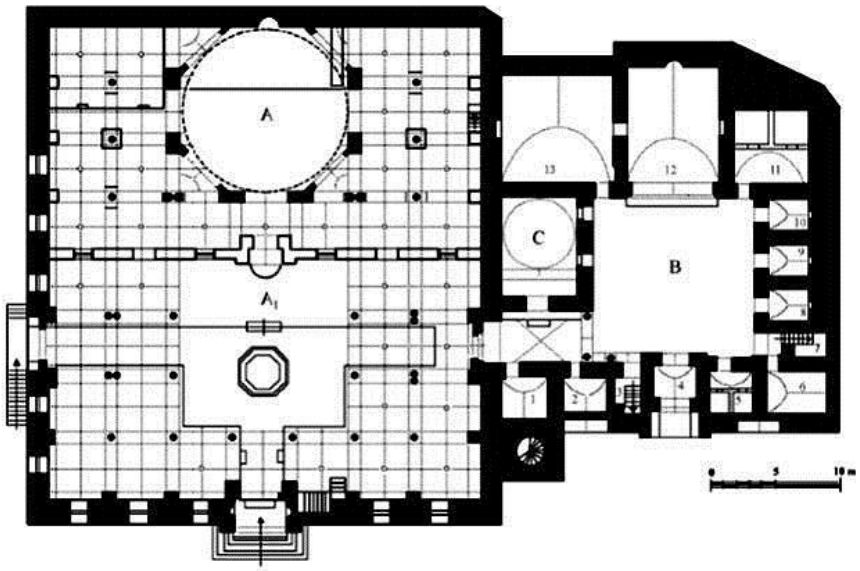
- El-Mueyyidü bi ‘Inâyetiʾl-Melikiʾl-Ġaffâr es-Sulṭân Ibnuʾs- Sulṭân Çelebi İsḫâḳ bin İlyâs
- bin Saruḫân Ḥalleda’llâḥu Devleteḥû fî Seneti Ŝemânin ve Sittîne ve Seb‘ı mıyeh.

- Kulların günahlarını affeden el-Melîk'in (Allah'ın) inayetiyle desteklenen Saruhan Bey oğlu İlyas Bey'in oğlu İshak Çelebi -Allah onun mülkünü (devletini) daim kılsın-.

Yapının mimarına ait kesin bir kayıt bulunmamakla beraber, camiye bitişik olarak H. 780 / M. 1378 tarihinde inşa edilen medresenin mimarı olan Emet b. Osman'ın, caminin de mimarı olabileceği düşünülmektedir (Acun, 1999: 40; Uluçay ve Gökçen, 1939:34; Sönmez, 1995:352).

Şehrin güneyinde Sandıkkale tepesinin yamacında bulunan yapı (Uluçay ve Gökçen, 1939: 89), Medrese, Türbe, Hamam, Çeşmeler ve Mevlevihane'den oluşan bir külliye[93] düzeni içinde yer almaktadır (Acun, 1999: 32; Tanman, 2012: 110; Çakmak, 1999: 85).

Dikdörtgen plânlı yapı, ortasında şadırvan bulunan revaklı avlu ve harim kısmından oluşur (Plân: 9) Transept tipli (çapraz sahınlı) olarak sınıflandırılan (Öney, 2007: 13) eser, plânı itibariyle Anadolu Türk cami mimarisinde ilk örnek olarak kabul edilmektedir (Acun, 1985: 131; 1999: 42).



Plân: 9 Manisa Ulu Camii plânı (S. Eroğlu'dan)

[93] Medrese, caminin batı cephesine bitişiktir. Türbe, medresenin camiye bitişik doğu hücresinde yer almaktadır. Çeşmeler, cami ve medresenin kuzey cephesinde, hamam ise camiye yakın bir mesafede yer alır. Mevlevihane camiye hayli uzak şehir dışında bulunmaktadır.

Dikdörtgen şeklindeki revaklı avluya kuzey cephenin mihrap ekseninde yer alan üzerinde inşa kitabesinin de bulunduğu taç kapıdan girilir. Avlunun doğu cephesinde sade bir kapı ve batısında da türbe ve medreseye açılan küçük bir kapı daha vardır. Avlu, üç yönden revaklarla çevrilidir (Fotoğraf: 364). Kuzeydeki revak tek, doğu ve batıdaki revaklar çift sıra halindedir (Fotoğraf: 365-366). Birbirine sivri kemerlerle bağlanan 4'ü çift 14 devşirme sütunun yer aldığı revakların üzeri kubbemsi tonozlar ile örtülüdür (Acun, 1999: 35). Tonozların üzeri dıştan düz damla kapatılmıştır. Avlunun ortasında sekizgen gövdeli şadırvan bulunur. Avlunun kuzeybatı köşesinin medrese duvarıyla birleştiği yerde minare yükselir. Yüksek kare kaide üzerine oturan minare, sekizgen pabuçlu ve daire gövdelidir. Minare gövdesi sırlı tuğlalar ile süslenmiştir.



Fotoğraf: 364 Manisa Ulu Camii, şadırvanlı avlu



Fotoğraf: 365 Manisa Ulu Camii, batı yöndeki revak



Fotoğraf: 366 Manisa Ulu Camii, doğu yöndeki revak

Harim, enine dikdörtgen bir plânda olup sütunlar ve ayaklarla bölünmüş yatayda dört dikeyde yedi sahından oluşmaktadır (Fotoğraf: 367-368). Sahınları ayıran destekler her yönde birbirine sivri kemerlerle bağlanmıştır. Mihrap eksenindeki üç sahın, altı ayak ve mihrap duvarına bitişik iki sütuna istinat eden sekizgen taşıyıcı üzerindeki 10.80 m. çapında bir kubbe ile örtülüdür. Oldukça geniş tutulan kubbeye pandantiflerle geçilmiştir. Mihrap önü kubbesinin dışında kalan yatay ve dikey sahınlardaki kare şeklindeki bölümlerin üzeri ise kubbemsi tonozlarla örtülmüştür (Acun, 1999: 34). Yapının mihrabı asli halini yitirmiş sade bir mihraptır. Minber ise hakiki Kündekâri tekniği ile yapılmış Beylikler Devri ahşap sanatının en güzel örneklerinden biridir[94] (Fotoğraf: 369).

Yapı, ilk olarak 1669–1670 yıllarında, minaresi ise 1687-1690 yıllarında onarım görmüştür (Uluçay, 1940:142,168). Ayrıca 1952-1968 tarihleri arasında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından onarılmış (Acun, 1999: 34). 1975, 1981 (V.G.M. arşivi 450001001 numaralı dosya) ve daha sonraki yıllarda da Vakıflar Genel Müdürlüğünce zaman zaman bakım ve onarım çalışmaları yürütülmüştür.



Fotoğraf: 367 Manisa Ulu Camii, harim

[94] Minber kitabesi ve daha geniş bilgi için bkz., (Oral, 1962: 67; Uzunçarşılı, 1929: 75; Uluçay ve Gökçen, 1939:90; Uluçay, 1940:143; Acun, 1999: 37; Öney, 1970: 136).



Fotoğraf: 368 Manisa Ulu Camii, harim



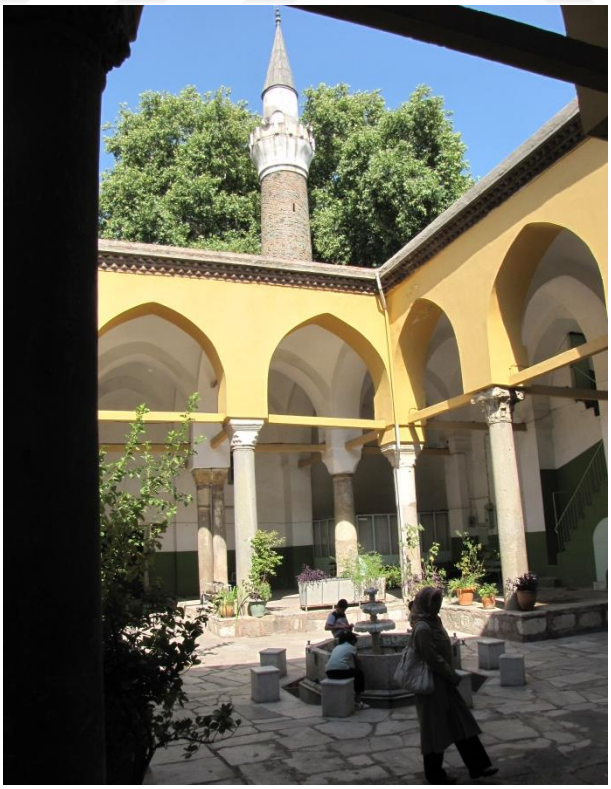
Fotoğraf: 369 Manisa Ulu Camii, minber

Çini Bezeme:

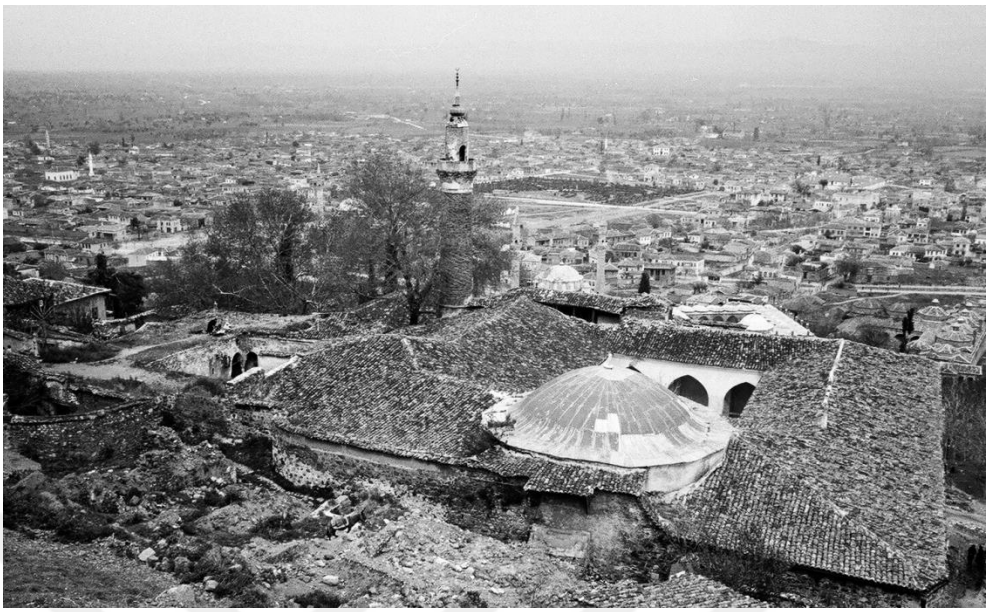
Yapıda çini bezeme; minare ve kuzey cephe taç kapısındaki madalyonda yer alır. Minarede, Selçuklu eserlerinde olduğu gibi sırlı tuğla kullanılırken, tercih edilen renkler Beylikler Devri özelliği taşır.

Minare:

Avlunun kuzeybatı köşesinin medrese duvarıyla birleştiği yerde oldukça yüksek kare kaide üzerine oturan minare, sekizgen pabuçlu ve daire gövdelidir. Kaidesi moloz taştan gövdesi ise sırlı tuğladandır. Kaidenin doğu tarafında minareye çıkışı sağlayan bir kapı bulunur (Fotoğraf: 370). Gövdeden daha ince olan petek kısmı ile şerefesi yakın zamanda yenilenmiş ve harç ile sıvanmıştır. 1687 tarihinde gerçekleşen depremde çatlayan bu kısımlar, ilk kez 1687-1690 tarihlerinde onarılmıştır (Uluçay, 1940: 168-169). Asli halinde bu kısımlarda da sırlı tuğla ve mozaik çini olduğu düşünülebilir. Eskiden soğan başı şeklinde olduğu ifade edilen külah kısmı 1974 yılındaki fırtınada yıkılmış, yerine kurşun kaplı külah yapılmıştır (Fotoğraf: 371), (Acun, 1999: 36).



Fotoğraf: 370 Manisa Ulu Camii, minare

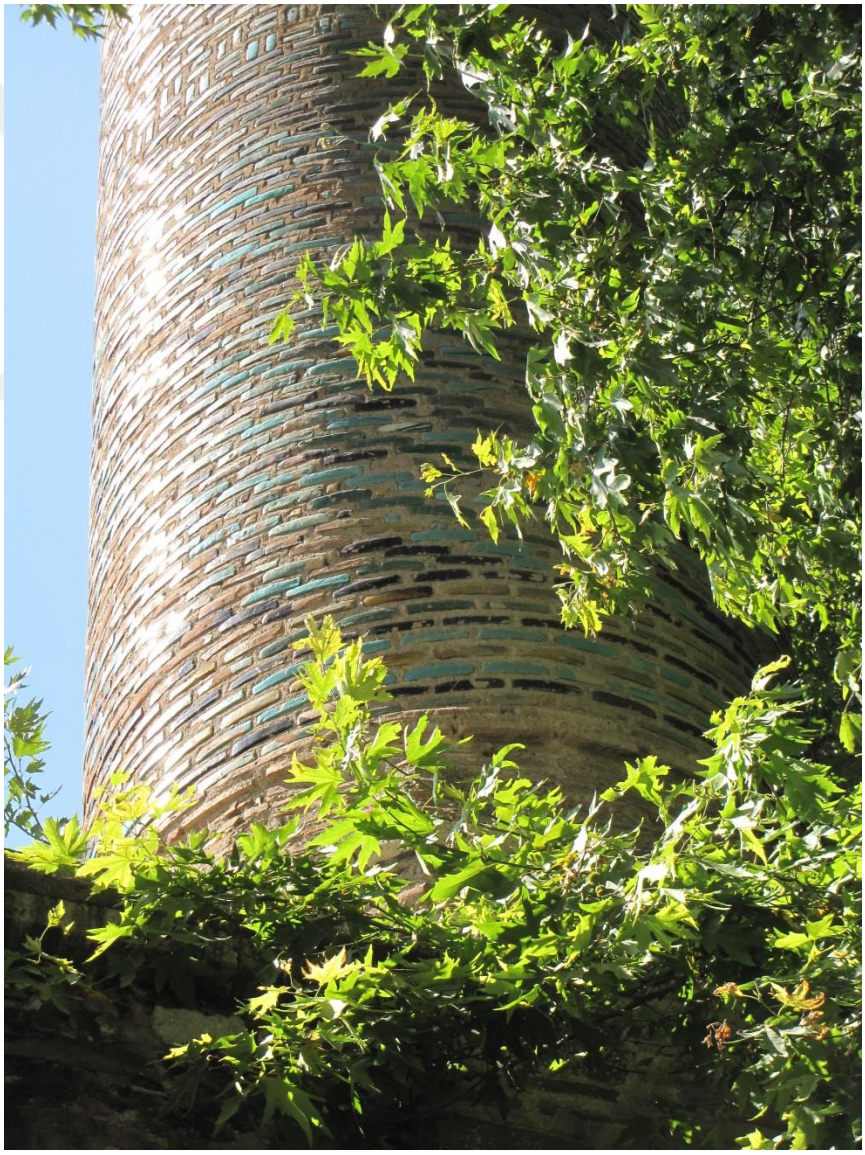


Fotoğraf: 371 Manisa Ulu Camii, minare (VGM arşivi)

Minarenin gövdesi sırlı tuğlalardan oluşur. Sırlı tuğlalar hem inşai hem bezeme maksadıyla kullanılmıştır. Gövde üzerine sırlı tuğlalar, kaydırmalı üst üste ve yukarıya doğru helezon şeklinde olmak üzere iki farklı düzenlemede yerleştirilmiştir. Gövdenin hemen hemen yarısına kadar olan kısmında, kaide üzerinden başlamak üzere sırlı tuğlaların kaydırmalı olarak üst üste konulduğu bir bölüm onun üzerinde helezon şeklinde düzenlenmiş bir bölüm ve tekrar üst üste konulmuş bir bölüm yer alır. Orta kısımda, iki sıra halinde daha küçük ebatlı çift sırlı tuğlanın yatay ve dikey şekilde yerleştiği bir zencerek bulunmaktadır. Gövdenin yarıdan sonraki bölümü ise, yine sırlı tuğlaların kaydırmalı olarak üst üste konulmasıyla başlayıp, sonrası şerefeye kadar helezon şeklinden oluşmaktadır (Fotoğraf: 372-373; Çizim: 31). Gövdede sırlı tuğla ve harçtan başka bir malzeme görülmez.

Hemen hemen tuğla kalınlığında bir harç tabakasıyla birbirine tutturulan sırlı tuğlalar gövdenin kavisli şekline göre dış bükey olarak imâl edilmiştir. Kaba kırmızı hamurlu bir bünyeye sahip olan tuğlaların yüzeyleri çok düzgün değildir. Yer yer delinmeler ve çukurluklar görülür. Ortalama 5x10x25 cm ebatlarına sahip tuğlaların, dar yüzeyleri sırlanmıştır. Firuze, mangan moru, yeşil ve sarı renk kullanılmıştır. Sarı diğerlerine göre daha azdır. Firuze sırlı tuğlalarda iki renk tonu görülür. Biri çok açık

gökyüzü mavisi tonunda diğeri bunun bir ton koyusu şeklindedir. Firuze sır tam mat ve opak (örtücü) olarak uygulanmıştır. Mangan morunda da iki renk tonu görülür. Birisi koyu patlıcan moru renginde diğeri daha açık kahverengi tonundadır. Mangan moru sırlar parlak ve şeffaf olarak uygulanmıştır. Yeşil sırlı tuğlalar da açıklı koyulu iki tonda yapılmıştır. Açık yeşiller yarı mat, koyu yeşiller ise parlak ve şeffaf bir sıra sahiptir. Yapıda en az görülen sarı renkli tuğlalar açık tonda şeffaf bir sırla kaplanmıştır. Tuğla yüzeyine oldukça ince uygulanan sırlar yer yer dökülmüştür (Fotoğraf: 374-375-376).



Fotoğraf: 372 Minare gövdesinin kaide üzerinde başlayan ilk kısmı



Fotoğraf: 373 Minare gövdesinin üst kısmı

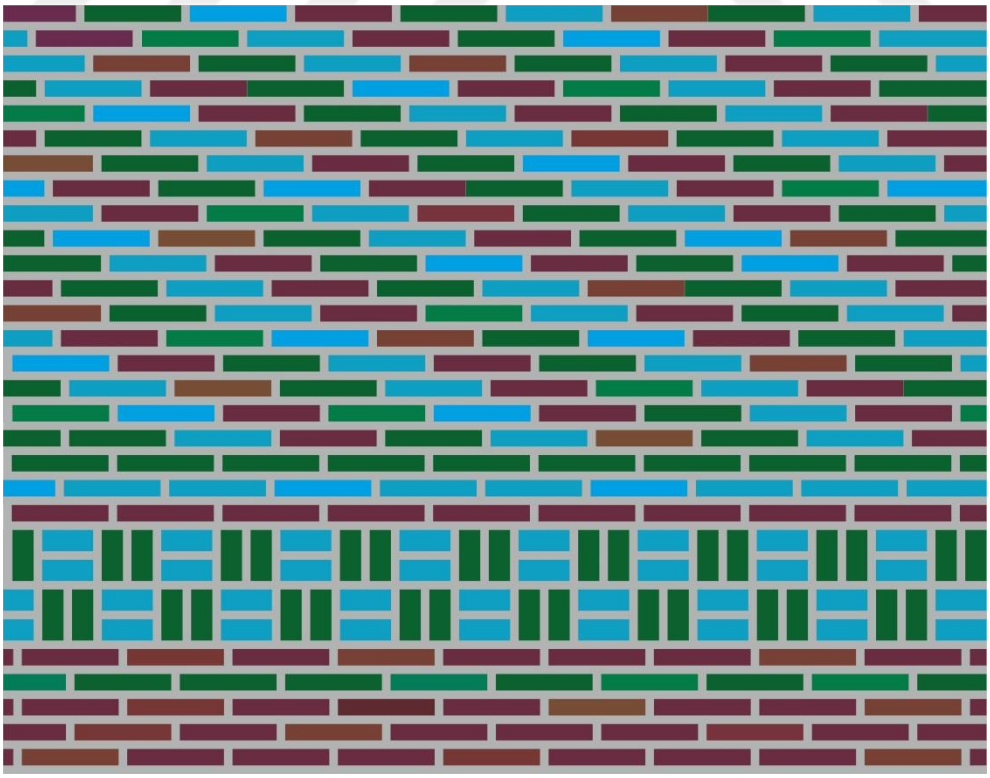




Fotoğraf: 374-375 Minare gövdesindeki değişik renkte sırlı tuğlalar



Fotoğraf: 376 Minare gövdesindeki değişik renkte sırlı tuğlalar



Çizim: 31 Minare gövdesinin sırlı tuğla yerleşimi

Kuzey cephe taç kapısında madalyon:

Kuzey cephenin ortasından revaklı avluya açılan taç kapı, avlu duvarı yüksekliğinde olup cepheden dışarı çıkıntı yapan dikdörtgen bir forma sahiptir (Fotoğraf: 362). Kesme taştan inşa edilen taç kapının mukarnaslı kavsarası tuğladandır. Kavsara, iki yanda sütunçelere istinat eden sivri kemerle kuşatılmıştır. Giriş açıklığı basık kemerlidir. Açıklığın hemen üzerinde, sağ yan duvardan başlayıp sol yan duvarda tamamlanan ve taş üzerine kabartma olarak yapılmış celi sülüs hatlı inşa kitabesi bulunur. Yan duvarlarda aynı zamanda sivri kemerleri tuğladan örülmüş birer mihrabiye vardır. Her iki mihrabiyenin üzerinde daire formlu birer madalyon[95] yer alır. Batı yan duvarındaki madalyon kırmızı taş ve beyaz mermerden, doğu yan duvarındaki madalyon ise kırmızı taş ve firuze sırlı çinilerden oluşur.

Batıdaki madalyonun merkezinde altı kollu bir çarkıfelek motifi, bunun etrafında ise alttan üstten birbirini keserek düğümlenen altı daireden oluşan geometrik bir düzenleme görülür. Daireler kırmızı taştan, merkezdeki çarkıfelek ile kesişme yerlerinde ortaya çıkan oval ve üçgenimsi alanlar beyaz mermerdendir (Fotoğraf: 377).

Doğu yan duvarındaki madalyon da diğeri ile benzer düzenlemeye sahiptir. Merkezinde onaltı dilimli yarım küre şeklinde firuze sırlı bir kabara bulunan madalyonda, dairelerin kesişme yerlerinde ortaya çıkan oval ve üçgenimsi alanlar firuze sırlı çinilerle doldurulmuştur. Kırmızı hamurlu ve astarsız olan firuze çiniler mat ve opak sırlı olup, minaredeki firuze sırlı tuğlalara göre daha yeşilimsidir (Fotoğraf: 378-379; Çizim: 32).

Taç kapıda bu madalyondan başka yerde çini görülmez. Ancak, Acun'un belirttiğine göre kavsara kısmında da mozaik çini parçaları bulunmaktaymış (Acun, 1999: 38). Yerinde yaptığımız incelemede çok tahrip olmuş mukarnaslı kavsarada hiçbir çini parçasına rastlayamadık. Zaman içerisinde dökülüp kaybolmuş olması muhtemeldir.

[95] Madalyon olarak ifade ettiğimiz geometrik bezeme; rozet, gülbezek, gülçe ve kabara olarak da isimlendirilmektedir. Bezemede kullanılan yarı stilize penç motifine de benzetilebilir. Ancak biz bu bezemenin bitkisel değil geometrik olduğunu düşünmekteyiz.



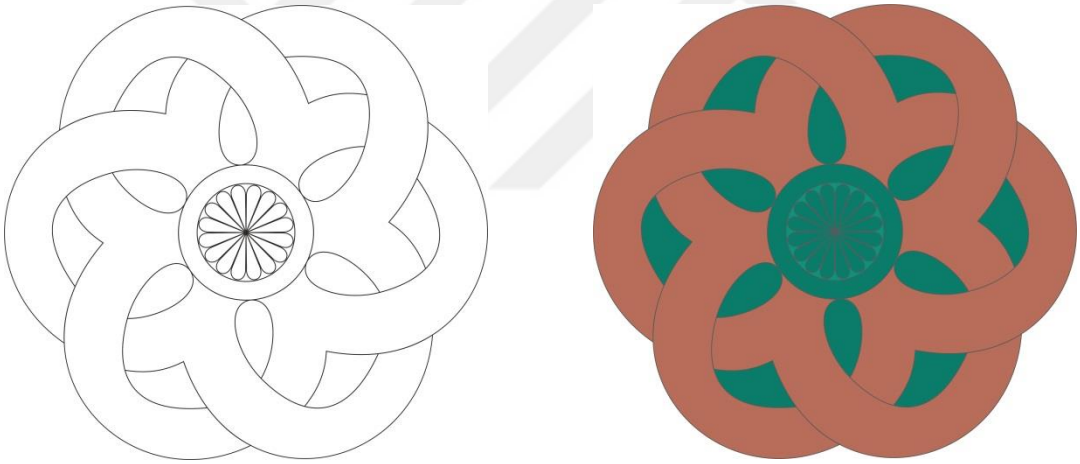
Fotoğraf: 377 Taç kapının batı yönündeki madalyon



Fotoğraf: 378 Taç kapının doğu yönündeki madalyon



Fotoğraf: 379 Taç kapının doğu yönündeki madalyon



Çizim: 32 Taç kapının doğu yönündeki madalyon

Değerlendirme:

Selçuklu ve Beylikler devri minarelerinde uygulanan sırlı tuğla geleneğinin devam ettirildiği bir yapıdır. Ancak sırlı tuğlalar gerek hamur yapısı itibariyle gerekse kullanılan renkler itibariyle daha çok Beylikler devri özelliği gösterir. Özellikle İlhanlı ve Timur devri çini sanatında görülen sarı rengin Anadolu'da ilk defa hangi yapıda kullanıldığı tam olarak tespit edilemese de, Manisa Ulu Camii minaresi ilk örnekler arasında yer almaktadır.

3. BÖLÜM - DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

3.1. Uygulanıldığı Yer

Türk-İslâm mimarisinde sırlı malzemeler ile oluşturulan çini bezeme, yapıların hem dış hem de iç mekânlarında yaygın olarak kullanılmıştır. Dış mekânda daha çok minare, kubbe-külah, duvar yüzeyleri, eyvan, revak, taç kapı ve pencere gibi mimari elamanlarda görülür. İç mekânda ise başta mihrap olmak üzere eyvan, tonoz, kubbe, kubbeye geçiş elemanları, duvar yüzeyleri, zemin, kemer, pencere, minber ve sanduka kaplamalarında görülmektedir. Anadolu öncesi devirlerde başlayan bu gelenek, Anadolu'da Selçuklular ile gelişmiş, Beylikler devrinde azalarak da olsa devam etmiş, Osmanlı döneminde ise çini bezeme genellikle yapıların iç mekânında tercih edilmiştir.

Ele aldığımız Batı Anadolu Beylikleri mimari yapılarında çini bezeme, minare, taç kapı, pencere, mihrap, kubbe ve kubbeye geçiş elemanları, kemer, zemin ve sandukalarda yer almaktadır.

3.1.1. Minare

Batı Anadolu Beyliklerinden, Aydınoğulları Beyliği döneminden Birgi Ulu Camii (1312-1313), Germiyanoğulları Beyliği döneminden Kütahya Kurşunlu Camii (1377-1378), Saruhanoğulları Beyliği döneminden Manisa Ulu Camii (1366) minarelerinde ve Karesioğulları Beyliği döneminden Bergama Güdük Minarede (14. yüzyıl) sırlı malzeme ile yapılmış bezemeler bulunmaktadır.

Birgi Ulu Camii minaresinin gövde, şerefe ve petek kısmı sırlı ve sırsız tuğlalar ile kalın bir derz dokusuyla kaplanmıştır. Tuğlalar minarenin kavisine göre hafif dış bükey olarak şekillendirilmiştir. Minarede sırsız, firuze ve mangan moru sırlı tuğlalarla oluşturulmuş üç farklı bezeme bulunmaktadır. Gövdenin alt kısmındaki bugün sıvalı olan bölümlerde mozaik çini bezemelerin olduğu anlaşılmaktadır. Kütahya Kurşunlu Camii minaresinde sadece şerefe altındaki mukarnasların arasında firuze, yeşil ve kobalt sırlı tuğlalar kullanılmıştır. Manisa Ulu Camii'nin minare gövdesi tamamen sırlı tuğlalardan oluşur. Sırlı tuğlalar hem inşai

hem bezeme maksadıyla kullanılmıştır. Hemen hemen tuğla kalınlığında bir harç tabakasıyla birbirine tutturulan sırlı tuğlalar gövdenin kavisli şekline göre dış bükey olarak imal edilmiş olup, firuze, mangan moru, yeşil ve sarı renge sahiptir. Kaidesi taş olan Bergama Güdük Minarenin gövdesi sırsız ve sırlı tuğlalardan oluşmaktadır. Tuğla gövdenin başlangıç kısmından itibaren 1/3 lük kısmı ile bunun üzerinde kalan kısmı farklı şekilde düzenlenmiştir. 4 cm kalınlığında ve 32 cm uzunluğa kadar muhtelif ebatlarda dikdörtgen formundaki tuğlaların dar yüzeyleri sırlanmıştır. Sırlı tuğlalarda firuze, mangan moru, kobalt, koyu yeşil, açık yeşil, kurşuni açık mavi ve sarı renk kullanılmıştır. Minarenin petek kısmında kalan izlerden ve üst bölümde mevcut birkaç parça altıgen çini plakadan buranında vaktiyle çini ile kaplı olduğu anlaşılır.

İncelediğimiz minarelerden Birgi Ulu Camii minaresinin çini bezemesi, renk kullanımı ve kompozisyon kurgusu bakımından Selçuklu devri minareleriyle benzeşirken, diğer minarelerde yeşil, sarı gibi renklerin kullanılması ve Manisa Ulu Camii minaresinde olduğu gibi gövdenin yalnızca sırlı malzeme ile kaplanması, döneme ait bir yeniliktir.

Türk çini sanatında minarelerde sırlı malzeme kullanımı Anadolu öncesi döneme dayanır. Karahanlı devri yapılarından Buhara Kalan Minare (1127) ve Vabkend Minaresinde (1197/1198) sırlı malzeme kullanımı, sırlı tuğla ve derin oyma-kabartmalı seramik plakaların tek renk sır ile kaplanması şeklinde karşımıza çıkar. Büyük Selçuklu devri yapılarından, Semnan Mescid-i Cuma Minaresi (1026), Damgan Mescid-i Cuma Minaresi (1080), Isfahan yakınlarında Sin Camii Minaresi (1131), Isfahan Mescid-i Ali Minaresi (1118-1152), Isfahan Sarban/Sariban Minaresi (1130-1155), Isfahan Ziar/Ziyar Minaresi (12. yüzyıl), Isfahan Rahravan/Raran Minaresi (12. yüzyıl sonu), Ardistan İmam Hasan Camii Minaresi (12. yüzyıl) ve Kirman Nigar Minare (1210), sırlı malzeme kullanıldığı görülen yapılardır (Yetkin, 1986: 15-20; Öney, 1976: 13-14; Aslanapa, 1993: 314-315; Arık ve Arık, 2007: 32-33; Eravşar, 2013).

Anadolu'da ise Selçuklular dönemi minarelerinde sırlı malzeme çok daha yaygın kullanılmıştır. Siirt Ulu Camii (11. yüzyıl sonu-12.yüzyıl başı), Sivas Ulu Camii (1197), Akşehir Güdük Minare Mescidi (1227), Aksaray Kızıl Minare Mescidi (1236), Konya Sahip Ata Camii (1258), Akşehir Taş Medrese (1250), Konya İnce

Minareli Medrese (1264), Sivas Gök Medrese (1271), Sivas Çifte Minareli Medrese (1271), Erzurum Çifte Minareli Medrese (13. yüzyıl sonları) minareleri sırlı malzemeye yer verilen belli başlı örneklerdir. Beylikler devrinde minarelerde sırlı malzeme kullanımı az da olsa devam etmiştir. Ele aldığımız örnekler dışında, Hamidoğulları Beyliği eseri olan Eğirdir Hızır Bey Camii minaresinde (14. yüzyıl), İlhanlı devri eseri olan Erzurum Yakutiye Medresesi minaresinde (1310), Karamanoğulları devri eserlerinden Karaman İbrahim Bey İmareti (1432) ve Konya Ereğli Ulu Camii (1426) minarelerinde sırlı malzeme kullanımı görülmektedir.

Osmanlı erken döneme ait bazı yapıların minarelerinde sırlı malzemeye rastlanır. İznik Yeşil Camii (1378-1379), İznik Mahmud Çelebi Camii (1442-1443), Tire Yeşil İmaret (1441), Ankara Karacabey Camii (15. yüzyıl ilk yarısı) minareleri bu döneme dair örneklerdir. Diyarbakır Melek Ahmet Paşa Camii (1591) ve Korkuteli Alaeddin Camii (1571) minareleri dışında, genel olarak Osmanlı devri minarelerinde çoğunlukla taş kullanılmaya başlanması ile birlikte, bazı yapıların şerefe altında veya gövdede görülen bir sıra firuze kuşak hariç minarelerde sırlı malzeme kullanımı ortadan kalkmıştır.

3.1.2. Taç Kapı

Ele aldığımız örnekler içerisinde sadece Manisa Ulu Camii'nin taç kapısında çini bezeme bulunmaktadır. Taç kapıda doğu yöndeki mihrabiyenin üzerindeki daire formlu taştan yapılmış madalyona çiniler kakma yöntemiyle yerleştirilmiştir. Merkezinde on altı dilimli yarım küre şeklinde firuze sırlı bir kabara bulunan madalyonda, dairelerin kesişme yerlerinde ortaya çıkan oval ve üçgenimsi alanlar firuze sırlı çinilerle doldurulmuştur.

Taç kapılarda çini bezeme kullanımının en erken örneklerini Büyük Selçuklu ve Karahanlı devri mimarisinde görmekteyiz. Kirman Hoca Atabek Kümbeti (1100-1150), Meraga Kümbed-i Surh (1147), Meraga Kümbed-i Müdevver/Yuvarlak Kümbet (1167) ve Meraga Kümbed-i Kabud (1196) gibi yapılar Büyük Selçuklu devrinden, Buhara Muğak (Magâk-ı) Attârî Camii (12.yüzyıl) ise Karahanlı devrinden verilebilecek örneklerdir.

Anadolu'da ise taç kapılarda çini kullanımının en erken örneğini, Mengücekli devri eserlerinden Divriği Kale Camii'nin (1180-1181) taç kapısı kemer köşeliklerinde görmekteyiz. Selçuklu devri eserlerinden Konya Alaeddin Camii (1220), Tokat Gök Medrese (13.yüzyıl), Konya Tahir ile Zühre Mescidi (13. yüzyıl), Konya Şekerfuruş Mescidi (1220), Aksaray Cıncıklı Mescid gibi yapıların kapılarında az da olsa çini bezeme görülmektedir. Karamanoğulları devri eseri olan Konya Fakih Dede Türbesi (1454), Eşrefoğlu Beyliğine ait Süleyman Bey Camii (1296-1299) ve Akkoyunlu eseri olan Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi (15. yüzyılın ikinci yarısı) kapılarında da çini bezeme bulunmaktadır.

Osmanlı erken devir yapılarından Bursa Yeşil Medrese (1419), Bursa Yeşil Türbe (1421), Bursa Muradiye Camii (1426) ve Edirne Şah Melek Camii (1429) taç kapılarında çini bezeme yer almaktadır. Aynı devir Timurlu mimarisinde taç kapıların daha yoğun bir çini bezemeye sahip olduğu söylenebilir. Semerkand Şah Zinde yapılarından bazıları bütünüyle çini ile kaplanmıştır.

3.1.3. Pencere

Pencerelerde çini bezeme genellikle, pencerelerin alınlıkları, çevresi ve kemer köşelikleri olmak üzere değişik bölümlerinde kullanılmıştır. İncelediğimiz eserler içerisinde, Aydınoğulları Beyliği eseri olan Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi ve Menteşeoğulları Beyliği eseri olan Balat İlyas Bey Camii pencerelerinde çini bezeme bulunmaktadır.

Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi kubbe kasnağının üzerinde biri batı yönde diğeri güneydoğu yönde olmak üzere iki adet pencere bulunur. Pencere açıklıkları sivri kemerli olup dıştan dikdörtgen bir çerçeve içine alınmıştır. Açıklıklara sonradan alçı şebekeler yerleştirilmiştir. Sivri kemerli pencerelerin yanları ve köşelikleri firuze ve koyu mangan moru mozaik çinilerle bezelidir.

Balat İlyas Bey Camii'nde ise çini bezeme; kuzey cephede girişin batı yönündeki pencere açıklığının üzerindeki alınlıkta ve bu alınlığın kemer karnı üstündeki kilit taşında, bunun simetrisindeki yani girişin doğu yönündeki alınlığın kemer karnındaki kilit taşında, doğu cephedeki alt sıra iki pencere alınlığında, güney cephenin doğu yönündeki üst sıra pencerenin mukarnaslı frizinde, batı cephenin

güney yönündeki altlı üstlü iki pencere alınlığında bulunur. Ayrıca harimde, batı cephenin güney yönündeki alt sıra pencerenin tavanında da çini izlerine rastlanır. Bu yapıdaki çini bezemeler, taş üzerine oluşturulmuş kompozisyonun belli yerlerine kakma tekniği uygulanan kesme mozaik çinilerden meydana getirilmiştir.

Genellikle pencere alınlıklarında kullanılan çini bezeme, Anadolu'da Selçuklu devrine ait pek çok yapıda karşımıza çıkar. Sivas I. İzzeddin Keykavus Türbesi (1219), Niksar Kırk Kızlar Türbesi (1220), Tokat Ali Tusi Türbesi (1234), Konya Karatay Medresesi (1251), Konya İnce Minareli Medrese (1267), Konya Sahip Ata Hangâhı (1279), Konya Sırçalı Mescid (13.yüzyıl), Konya Tahir ile Zühre Mescidi (13.yüzyıl), Akşehir Ferruhşah Mescidi (1224) ve Konya Bulgur Tekke Mescidi (13.yüzyıl) bunlardan bazılarıdır. Karamanoğulları devrinden Konya Fakih Dede Türbesi (1454) pencere alınlıklarında da çini bezeme görülür.

Osmanlı erken dönem yapılarından Bursa Yeşil Türbe (1421), Bursa Yeşil Medrese (1419) ve Bursa Muradiye Camii (1426) pencerelerinde çini bezeme uygulaması devam etmiştir. Bu erken örneklerden sonra Osmanlı devri yapılarının özellikle pencere alınlıklarında sır altı tekniği ile yapılan çini bezeme uygulaması yaygınlık kazanmıştır. İstanbul Eski Fatih Camii (1463-1470), Amasya II. Bayezid Camii (1486), İstanbul Hadım İbrahim Paşa Camii (1551), İstanbul Süleymaniye Camii (1557), İstanbul Kadırga Sokullu Camii (1571), Edirne Selimiye Camii (1569-1574) bunlardan birkaçıdır.

3.1.4. Mihrap

Anadolu'da çini bezemenin en çok uygulandığı mimari elamanlardan biri de mihraplardır. Ancak ele aldığımız Batı Anadolu Beyliklerinden sadece Aydınoğulları Beyliğine ait Birgi Ulu Camii'nin (1312-1313) mihrabında çini bezeme bulunmaktadır. Üzerinde yazı kuşağı ve kitabesi bulunmayan dikdörtgen kesitli mihrap, Selçuklu geleneğinde mozaik çini tekniği ile yapılmıştır. Zeminden yaklaşık 20 cm yükseklikte bir oturtmalığı vardır. Mihrap çerçevesi duvardan içeriye doğru 20 cm. çıkıntı yapar. Mihrabı farklı ölçülerde üç bordür çevreler. Bordürler arasındaki kademelenme iki tarafı sırlı çini silmeler ile sağlanmıştır. Mihrap nişinin alt kısmının her iki yanında zar başlıklı sekizgen gövdeli sütunçeler, üzerinde ise altı sıra

mukarnastan oluşan kavsara bölümü yer alır. Mihrap çinilerinde açıklı koyulu şeffaf mangan moru ve açık mavi tonda yarı mat opak firuze renk hâkimdir. Pembemsi krem renkli kaba ve yumuşak bir hamura sahip çinilerde astar kullanılmamıştır.

Birgi Ulu Camii mihrabı, kurgusu, çini bezemede kullanılan malzeme, teknik ve motifler bakımından Selçuklu devri mihraplarının bir benzeridir. Çini ustasına dair bir kitabe bulunmasa da Konya bölgesinden bir ustaya yaptırılmış olma ihtimali yüksektir.

Anadolu Selçuklu devrine ait çok sayıda çini bezemeli mihrap bulunmaktadır. Siirt Ulu Camii'nin (11. yüzyıl sonu-12.yüzyıl başı) harim kısmındaki ayaklar üzerine açılmış mihrabiyeler en yalın çini bezemeli örneklerdir. Ayrıca, Konya İplikçi Camii -eski- (13.yüzyıl başı), Konya Alaeddin Camii (1220), Konya Sırçalı Medrese (1242), Konya Sahip Ata Camii (1258), Konya Sırçalı Mescid (13.yüzyıl), Konya Tahir ile Zühre Mescidi (13.yüzyıl), Konya Beyhekim Mescidi (13.yüzyıl), Konya Bulgur Tekke Mescidi (13.yüzyıl), Konya Sadreddin Konevi Camii (1274), Konya İç Kara Arslan Mescidi (13.yüzyıl), Kayseri Kölük Camii (13.yüzyıl), Akşehir Ulu Camii (1213), Amasya Burmalı Minare Camii (1242), Afyon Mısri Camii (13.yüzyıl), Afyon-Çay Taş Medrese (1278-1279) ve Harput Arap Baba Mescidi (1279) mihrapları çok çeşitli çini bezemeye sahip mihraplardır. Ankara Arslanhane Camii (13.yüzyıl) mihrabı ise alçı ve çininin birlikte kullanıldığı farklı bir örnektir.

Beylikler devrinde az da olsa çini bezemeli mihrap geleneği devam etmiştir. Eşrefoğulları Beyliği döneminden Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii (1296-1299) mihrabı, Selçuklu geleneğini devam ettiren en güzel örneklerdendir. Karamanoğulları Beyliği eserlerinden Konya Hasbey Darulhuffazı (1421) ve Kazım Karabekir Ulu Camii (14.yüzyı başı) mihrapları da Selçuklu geleneğinde mozaik çini tekniği ile yapılmış örneklerdir. Aynı beyliğe ait Ermenek Ulu Camii (1302-1303) ve Yollarbaşı Ulu Camii (14.yüzyıl) mihrapları alçı-çini birlikteliği ile oluşturulmuş örneklerdir. Karaman İbrahim Bey İmareti (1432) mihrabı ise Osmanlı erken devir çini bezemelerinde görülen renkli sır tekniği ile yapılmış yegâne Karamanoğlu eseridir.

Osmanlı erken devir yapılarında da çini bezemeli mihraplar bulunmaktadır. Bursa Yeşil Cami ve Yeşil Türbe (1419-1421) ile Edirne Muradiye Camii (1436)

mihrapları renkli sır tekniği ile yapılmış mihraplardır. Edirne Şah Melek Camii'nin (1429) alçı mihrabında ise kavsara köşeliklerine çini parçaları yerleştirildiği görülmektedir. Osmanlı klasik devirde mihraplarda çini bezeme kullanımı devam etmiştir. Ancak bu dönem örneklerinde genellikle mihraplar bütünüyle çini ile kaplanmamış belli bölümlerinde çini bezemeye yer verilmiştir.

3.1.5. Kubbe ve Kubbeye Geçiş Elemanları

Kubbelerin içten sırlı malzeme ile kaplanması, Anadolu Selçuklu devri yapılarında karşılaştığımız bir uygulamadır. Batı Anadolu Beyliklerinden ise sadece Aydınoğulları Beyliğine ait Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesinin (1334) kubbesinde ve Selçuk İsa Bey Camii'nin (1375) kubbeye geçişi sağlayan pandantiflerde ve kubbe kasnağında görülür. Bugün hiçbir iz olmasa da Birgi Ulu Camii'nin kubbesi ve duvarlarında da sırlı bezeme olabileceği ifade edilmektedir (Evliya Çelebi, 1935: 174).

Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesinin kubbesi, Selçuklu dönemi yapılarında karşılaştığımız sırlı- sırsız tuğla düzenlemesiyle bezelidir. Sırlı tuğlalar açık mavi ve yeşilimsi tonda yarı mat opak firuze rengine sahiptir. Kubbe eteğinden merkeze doğru sırsız ve firuze sırlı tuğlaların kaydırılarak yerleştirilmesiyle zikzak şekli meydana getirilmiştir. Kubbe göbeğinde yer alan madalyona kadar olan kısma ise sırsız ve firuze sırlı tuğlalar birer sıra halinde dönüşümlü olarak yerleştirilmiştir. Kubbe göbeğinde yer alan daire formundaki madalyon, firuze ve koyu mangan moru çinilerle mozaik tekniğinde yapılmış geometrik bir bezemeye sahiptir. Kubbedeki son bezeme kubbe eteğini boydan boya dolaşan kuşakta yer alır. Firuze ve koyu mangan moru çinilerden mozaik tekniği ile oluşturulan kuşakta, örgülü kufi yazının kollarında görülen düğüm şekilleri kullanılmıştır. Kuşak alttan üstten ince firuze ve mangan moru çini şeritler ile sınırlandırılmıştır.

Bir diğer Aydınoğulları eseri olan Selçuk İsa Bey Camii'nin mihrap önü kubbesinin istinat ettiği sekizgen kasnağın alt kısmında, kalan izlerden çinili bir friz olduğu anlaşılmaktadır. Alttan üstten kalın bir firuze sırlı bordürün sınırladığı bu friz, üç sıra halinde sekizgen firuze sırlı çini plakalardan oluşmaktadır. Bugün çok küçük bir bölümü sağlam olan frizin kalan kısmı son onarımlarda kalem işi tekniği ile

tamamlanmıştır. Kubbeyi taşıyan sekizgen kasnağa geçişi sağlayan pandantifler çini kaplamalı olup her köşede aynı kompozisyona sahiptir. Pandantiflerin alt kısmı, eşkenar üçgen şeklinde ayrılmış olup mozaik çinilerle bezenmiştir. Baş aşağı şeklinde duran üçgenlerin mozaik bezemesinde sırsız altıgen plakalar, geniş derz harcı, firuze ve kobalt sırlı çiniler kullanılmıştır. Bu bölümün üzeri, yukarıya doğru genişleyen dört sıra sathi mukarnas ve beş sıra iç bükey oluk şeklindeki profil sırasından oluşur. Tek renk sır tekniği ile yapılan plaka şeklindeki çiniler diğer firuze çinilerden daha koyu bir tonda olup parlak ve opak görünümdedir. Kademeli olarak yukarıya doğru dolgu yapan bu düzenleme son sırada bir mukarnas ve iki iç bükey oluklu profil sırası halinde tüm kubbe kasnağını dolanır.

Kubbe elemanlarında çini bezemeli mukarnas örneğini Sivas Buruciye Medresesi'ndeki Türbede (1271) görmekteyiz. Ayrıca Nahçıvan Mü'mine Hatun Kümbedi (1186) ve Meraga Kümbed-i Kabud (1196-1197) gibi yapılarda dış cephede kubbeye geçişlerde yapıyı dolanan çini bezemeli mukarnaslı kornişler görülmektedir.

Anadolu Selçuklu devrinde kubbe ve kubbeye geçiş elemanlarında çini bezeme olan çok sayıda yapı bulunmaktadır. Sivas I. İzzeddin Keykavus Türbesi (1219), Sivas Gök Medrese (1271), Sivas Buruciye Medresesi'ndeki Türbe (1271), Eski Malatya Ulu Camii (13.yüzyıl), Akşehir Taş Medrese Türbesi (1250), Akşehir Küçük Ayasofya Mescidi (1235), Afyon-Çay Taş Medrese (1278-1279), Konya Sırçalı Mescid (13.yüzyıl), Konya Tahir ile Zühre Mescidi (13.yüzyıl), Konya Beyhekim Mescidi (13.yüzyıl), Konya Alaeddin Camii (1220), Konya Karatay Medresesi (1251), Konya İnce Minareli Medrese (1264) ve Konya Sahip Ata Hangâhı (1279) bu yapılardandır. Beylikler devrinden ise Selçuklu çini sanatı geleneğini sürdüren Eşrefoğlu Beyliği yapılarından Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii (1296-1299) ve Türbesi (1301) kubbelerinde çini bezeme görülmektedir. Karamanoğlu Beyliği eseri olan Konya Hasbey Darulhuffazının (1421) kubbeye geçiş elemanlarında da çini bezeme olduğu kalan izlerden anlaşılmaktadır.

Osmanlı devrinde kubbe içlerinde çini bezemeye rastlanmaz.

3.1.6. Kemer

Çini bezemenin özellikle de mozaik çini tekniğinin uygulandığı bir diğer yapı elemanı kemerlerdir. Anadolu Türk devri mimari yapılarında kapı, eyvan gibi birimlerde veya sütun ve ayakları birbirine bağlamada çok çeşitli tipte kemerler kullanılmıştır. Çini bezeme ise kemerlerin alınlık, köşelik ve kemer karnı gibi bölümlerinde görülmektedir.

İncelediğimiz eserlerden Birgi Ulu Camii'nin mihrap önü kubbesinin orta sahna açılan kemer yüzeyinde çini bezeme bulunmaktadır. Mihrapta olduğu gibi yarı mat opak firuze ve koyu tonda şeffaf mangan moru mozaik çiniler ile bezeli kemer yüzeyi iki bölüm şeklinde düzenlenmiştir. Kemer köşeliklerinde sonsuza giden geometrik bir düzenleme, kemer alınlığında ise yazı kuşağı yer alır. Yazı kuşağında Haşr Suresinin 23. Ayeti firuze zemin üzerine mangan moru mozaik çiniler ile yazılmıştır. Yazı kuşağını alttan ve üstten ince birer kenar suyu sınırlar. Ok ucuna benzer mangan moru geometrik şekiller yatay eksende bir ters bir düz olarak sıralanmış ara boşluklar ise kesme firuze çiniler ile doldurulmuştur.

Anadolu Selçuklu devrinden Eski Malatya Ulu Camii (13.yüzyıl), Konya Sırçalı Medrese (l242), Konya Karatay Medresesi (1251), Konya Sahip Ata Hangâhı (1279), Afyon-Çay Taş Medrese (1278-1279), kemerlerinde çini bezeme bulunan yapılardan birkaçıdır. Beylikler devrinden ise Eşrefoğlu Beyliği yapılarından Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii'nin (1296-1299) harim giriş kapısı kemerinde çini bezeme bulunmaktadır. Osmanlı erken devir yapılarından Bursa Yeşil Camii'nin (1419) müezzin mahfili ve hünkâr mahfili gibi bölümlerinin kemerleri çeşitli tekniklerde çini bezeme ile kaplıdır.

3.1.7. Zemin

Çini bezeme, yapıların zemin kaplamasında çok fazla tercih edilmemiştir. Ele aldığımız eserlerden sadece Kütahya II. Yakup Bey (1411-1412) ve Kütahya İshak Fakih Türbesinin (1422-1433) zemininde çini bezemeye rastlanır.

Kütahya II. Yakup Bey Türbesi'nde sanduka ve türbe zemini firuze sırlı altıgen ve kobalt sırlı üçgen çini plakalar ile kaplıdır. Ayrıca zeminde tek sıra halinde

renkli sır tekniğinde bir bordür bulunur. Altıgen ve üçgen çinilerden, eserin yapıldığı döneme ait orijinal örnekler günümüze ulaşmamıştır. Bugün mevcut çinilerin tamamı 20. yüzyıl başlarında Kütahya'da imal edilen çiniler olup bu dönemde yapılan onarımlarda yerleştirilmişlerdir (Şahin, 1982: 116).

Kütahya İshak Fakih Türbesinin ilk inşa tarihinde çini ile bezeli olduğu anlaşılmaktadır. Ancak günümüze bu ilk çinilerden hiçbir örneğin ulaşmaması, çini bezemenin ne miktarda ve hangi özelliklerde olduğu hakkında bir fikir belirtmemize imkân vermemektedir. Kaynaklarda yapının ilk halinde duvar ve sandukalarının çini bezemeli olduğu ifade edilir (Aslanapa, 1949: 46; Öney, 1976: 59; Yetkin,1986:143; Şahin, 1982: 117). Günümüzde türbenin zemini ve süpürgelik kısımlarında firuze sırlı plaka çiniler bulunmaktadır. Hafif dış bükey şeklinde kavisli olan plakaların sırları mavi tonda firuze olup yarı mat ve opak yapıdadır. İki büyük sandukanın kaide kısmında ise sır altı tekniğinde çini plakalar görülür. 24x24 cm ebatlarındaki bu çiniler beyaz astarlı olup hatayi ve rûmî motiflerden oluşan bir bezemeye sahiptir. Kaynaklarda verilen bilgilerden bugün yapıdaki çini bezemenin orijinal olmayıp, 19.yüzyıl Kütahya imalatı olduğu anlaşılmaktadır (Altun, 1982: 311).

Yapıların zemininde sırlı malzeme kullanımının en eski örneğini Uygur mimarisinde görmekteyiz. Alman arkeolog Albert Von Le Coq'un kazı çalışmaları sırasında, Karahoço şehrinde ortalarında birer rozet ve köşelerinde çeyrek rozetlerle şekillendirilmiş bezemesi olan kare plakalar bulunmuştur. Gri kilden yapılmış şeffaf sırlı bu plakalar mabetlerin zemin kaplamasında kullanılmıştır (Yetkin, 1986: 15; Aslanapa, 1993: 317; Öney, 1976: 13). Le Cog, bu plakaları, ince taneli, gri kilden, sırlı, pişmiş yer karosu olarak tarif etmekte ve ebatlarının sırasıyla 40, 37 ve 32 cm. olduğunu belirtmektedir (Le Coq, 1913: 61). Bir başka erken örnek Karahanlı devrine aittir. Semerkant'taki Karahanlı sarayında duvar ve yer döşemelerinde sırlı malzeme kullanıldığı ifade edilmektedir (Esin, 1981: 130).

Anadolu Selçuklu devri yapılarından şimdilik tespit edilebilen tek örnek Kayseri Huand Hatun Hamamıdır (13.yüzyıl). Hamamın kadınlar bölümünde zemin döşemesi olarak altıgen-üçgen çiniler ortaya çıkarılmıştır (Önge, 1995: 194; Yurdakul, 1971: 145; Bozer, 2005: 8). Osmanlı erken dönem yapılarından ise Bursa Yeşil Türbede sanduka zemininde ve Bursa Yeşil Camide Hünkâr Mahfilinin zemininde çini bezeme görülmektedir.

3.1.8. Sanduka

Türk mezar mimarisinde sandukaların taş ve ahşap gibi malzemelerden yapılmasının yanı sıra, Anadolu Selçuklular ile birlikte sırlı malzemenin de kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Bu gelenek bazı Beyliklerde ve Osmanlı erken devirde de devam etmiştir.

Batı Anadolu Beyliklerinden sadece Germiyanoğulları Beyliği eserleri olan Kütahya II. Yakup Bey (1411-1412) ve Kütahya İshak Fakih Türbesinin (1422-1433) sandukalarında çini bezeme bulunmaktadır. II. Yakub Bey'in sandukası, yenilenmiş firuze altıgen ve kobalt üçgen çini plakalar ile kaplıdır. İshak Fakih Türbesi'ndeki sandukalarda ise orijinal bir çini kalmamış sadece iki büyük sandukanın kaide kısmında sonradan yerleştirilen sır altı tekniğinde 24x24 cm ebatlarında çini karolar görülmektedir. Ayrıca bugün Kütahya çini müzesinde sergilenen birkaç parça lüster çininin Kütahya Vacidiye Medresesi'nde (1314) bulunan Abdü'l-Vâcid Efendinin sandukasına ait olduğu ifade edilmektedir (Şahin, 1982: 114; Yetkin, 1986: 141).

Anadolu'da en erken tarihli çini bezemeli sandukalar Konya II. Kılıç Arslan Türbesi'nde (1156-1192) bulunmaktadır. Selçuklu Sultanlarına ait sekiz sandukadan biri firuze çinilerle, dördü beyaz kabartma yazılı kobalt çini karolarla kaplıdır. Mengücekli eseri olan Divriği Ulu Camii'ne (1228) bitişik şifahane içindeki türbede bulunan sandukalar da çini bezemelidir. Buradaki çini bezemede firuze altıgenler üzerine yaldız uygulaması yapılmış örnekler de mevcuttur. Bunlardan başka Sivas I. İzzeddin Keykavus Türbesi'nde (1219), Isparta Atabey Ertokuş Kümbeti'nde (1224), Amasya Gök Medrese Camii Türbesi'nde (13.yüzyıl), Tokat Gök Medrese Türbesi'nde (13.yüzyıl), Çankırı Cemaleddin Ferruh Türbesi'nde (1242), Konya Kara Arslan Türbesi'nde (13.yüzyıl), Konya Sırçalı Medrese Bedreddin Muslih Türbesi'nde (1242), Konya Mevlâna Türbesi'nde (13.yüzyıl) ve Konya Sahip Ata Türbesi'nde (1283) çini bezemeli sandukalar bulunmaktadır.

Beylikler devrinde, Karamanoğulları Beyliği eserlerinden Ermenek Tol Medrese (1339) ve Karaman Alaeddin Ali Bey Türbesi'nde (14.yüzyıl) geçmişte çini bezemeli sandukalar olduğu ifade edilir (Konyalı, 1967: 718/489; Dülgerler, 2006: 107/167; Önge, 1969b: 9). Eratna Beyliği yapılarından Sivas Abdü'l-Vehhâb Gâzi Türbesi'ndeki (1325) sanduka ise firuze renkli çiniler ile kaplıdır. Eşrefoğlu Beyliği

eserlerinden Seydişehir Seyyid Harun Veli Türbesi'ndeki (1322) sandukanın şahide kısmında firuze tek renk sırlı çini plakalar görülür. Ramazanoğulları Beyliği eseri olan Adana Ulu Camii Türbesi'ndeki (16.yüzyıl) üç sandukanın da 16.yüzyıl çinileriyle bezeli olduğu görülür. Osmanlı erken dönemde ise sadece Bursa Yeşil Türbe'deki, Çelebi Sultan Mehmet, Daye Hatun, Ayşe Hatun, Hafsa Hatun ve Sitti Hatun'a ait sandukalarda çini bezeme bulunmaktadır.

3.2. Uygulanan Teknikler

Türk sanatında sırlı malzeme kullanımının, ilk ortaya çıktığı Gök Türk-Uygur döneminden itibaren bin yılı aşkın bir süre içerisinde yeni teknik ve bezeme unsurlarıyla zenginleşerek geliştiği görülmektedir. Türk sanatçıları hep bir arayışın içinde olmuşlar, ana fikri koruyarak yeni şeyler tasarlayıp denemekten geri durmamışlardır. Esasen sanatın özünde varolan geliştirerek yenilemek anlayışını en iyi şekilde kullanmışlar, özgün işlere imza atarak doğal gelişim sürecini devam ettirmişlerdir.

Çini sanatı, Anadolu'da Selçuklular dönemi ile birlikte mimari yapılarda çok yaygın kullanılan bezeme unsurlarından biri olmuştur. Selçuklular kendilerinden önce başlayan geleneği devam ettirmişler, yeni teknik ve yöntemlerle çeşitli eserler meydana getirmişlerdir. Selçuklu devri mimari eserlerin çini bezemesinde; sırlı tuğla, tek renk sırlı plaka, mozaik, kazıma, kabartma, lüster, minai ve sır altı teknikleri uygulanmış, aynı tekniklerin birçoğu Beylikler devrinde de devam etmiştir. Her ne kadar Selçuklu devleti siyasi olarak ortadan kalksa da onun içinden çıkmış Beylikler aynı sanat anlayışını geliştirerek sürdürmüşlerdir.

Sayıları az da olsa, Batı Anadolu Beylikleri mimari yapılarında, Selçuklu devrinde uygulanan çini tekniklerin birçoğunun kullanıldığı görülmektedir. Bunlar; Tek renk sır ile yapılmış sırlı tuğla, çeşitli formlarda sırlı plakalar, mozaik ve kazıma tekniği ile lüster, renkli sır ve sır altı teknikleridir. İncelediğimiz eserlerde en fazla sırlı tuğla kullanılmıştır. Birgi Ulu Camii (1312-1313), Kütahya Kurşunlu Camii (1377-1378), Manisa Ulu Camii (1366) minarelerinde, Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi'nin (1334) kubbesinde ve Bergama Güdük Minarede (14.yüzyıl) çeşitli renk ve ebatlarda sırlı tuğlalar bulunmaktadır. Tek renk sırlı plakalar ise, Kütahya II.

Yakup Bey Türbesi (1411-1412) sanduka ve zemininde firuze altıgen-kobalt üçgen şeklinde, Selçuk İsa Bey Camii (1375) kubbe eteğinde firuze sekizgen ve yıldız şeklinde, Kütahya İshak Fakih Türbesi (1422-1433) zemininde ve Birgi Ulu Camii mihrabında firuze kare şeklinde kullanılmıştır. Balat İlyas Bey Camii, Selçuk İsa Bey Camii, Birgi Ulu Camii ve Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi ise mozaik çini tekniğinin uygulandığı yapılardır. Kazıma tekniği sadece Birgi Ulu Camii mihrabında görülür. Kütahya Vacidiye Medresesi'nde (1314) bulunan Abdü'l-Vâcid Efendinin sandukasına ait olduğu ifade edilen birkaç parça lüster çini de bu tekniğe dair verilebilecek tek örnektir. Ele aldığımız örnekler arasında Kütahya II. Yakup Bey Türbesi'nde renkli sır, Kütahya Kurşunlu Camii ve İshak Fakih Türbesi'nde ise sonradan yerleştirilen mavi-beyaz ve çok renkli sır altı tekniğinde çiniler bulunmaktadır.

3.2.1. Tek Renk Sır Tekniği

3.2.1.1. Sırlı Tuğla

Batı Anadolu Beylikleri mimari yapılarında sırlı tuğla bezemenin daha çok minarelerde kullanıldığı görülmektedir. Bu beyliklerden Aydınoğulları Beyliğine ait Birgi Ulu Camii minaresinde ve Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi'nin kubbesinde, Germiyanoğulları Beyliğine ait Kütahya Kurşunlu Camii minaresinde, Saruhanoğulları Beyliğine ait Manisa Ulu Camii minaresinde ve Karesioğulları Beyliğine ait Bergama Güdük Minarede sırlı tuğla bezeme bulunmaktadır.

Bunlardan, Birgi Ulu Camii'nin silindirik gövdeli tek şerefeli minaresinin gövdesi, şerefe ve petek kısmı, sırlı ve sırsız tuğlalar ile kalın bir derz dokusuyla kaplanmıştır. Kırmızı kil ve bol silisli kaba bir hamur yapısına sahip tuğlalar minarenin kavisine göre hafif dış bükey olarak şekillendirilmiştir. Minarede sırsız, firuze ve mangan moru sırlı tuğlalarla oluşturulmuş üç farklı bezeme bulunmaktadır. Hem örgü hem de bezeme unsuru olarak kullanılan sırlı tuğlalardan firuze olanlar açık mavi tonda olup mat ve opak sırlıdır. Siyaha yakın mangan moru rengindeki sırlı tuğlalar ise küçük dikdörtgenler şeklinde kesilerek kullanılmıştır. Buradaki sırlı tuğlalar ile sırsız tuğlalar aynı kırmızı hamur yapısına sahiptir. Cami mihrabındaki

çinilerde pembemsi krem renkli kaba ve yumuşak bir hamur kullanılırken minarede daha sert bir kırmızı hamurun kullanılması bölgenin ve dönemin özellikleriyle örtüşmektedir. Firuze sırın opak yani örtücü olması sayesinde astarsız olan tuğlanın kırmızı rengi tamamen kapanmıştır. Sırsız tuğlaların kaba ve düzensiz yüzeyi, sırlı olanlarda da yer yer delik ve çukurluklar şeklinde görülmektedir. Minarede kullanılan sırlı tuğlalardaki renkler ve gövde üzerindeki kuşakta mozaik çinilerin kullanılması Selçuklu geleneğinin devam ettiğini gösterir.

Aynı geleneğin Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi'nde de sürdürüldüğü görülmektedir. Türbenin kubbesi, Selçuklu dönemi yapılarında karşılaştığımız sırlı-sırsız tuğla düzenlemesiyle bezelidir. Sırsız tuğlalar kırmızı kil ve bol silisli kaba bir hamur yapısına sahiptir. Sırlı tuğlalar ise aynı hamur yapısında olup açık mavi ve yeşilimsi tonda yarı mat opak firuze rengine sahiptir.

Kütahya Kurşunlu Camii'nin minare şerefesindeki tuğladan örülmüş mukarnaslar arasına firuze, kobalt ve krom yeşili sırlı tuğlalar yerleştirilmiştir. Açık krem renkli hamur yapısındaki tuğlaların sırları mat ve opak görünümdedir. Herhangi bir kompozisyon meydana getirmeyen sırlı tuğlalar, ortalarından bir çivi ile bulundukları yere sabitlenmişlerdir. Bu sırlı tuğlalar, hamur rengi ve yapısıyla Selçuklu devri geleneğini devam ettirse de krom yeşili rengin kullanımıyla Beylikler devri özelliği gösterirler.

Manisa Ulu Camii minaresinin gövdesi tamamen sırlı tuğlalardan oluşur. Gövdenin kavisli şekline göre dış bükey olarak imâl edilen kaba kırmızı hamurlu bir bünyeye sahip olan tuğlaların yüzeyleri çok düzgün değildir. Ortalama 5x10x25 cm ebatlarına sahip tuğlaların, dar yüzeyleri sırlanmıştır. Firuze, mangan moru, yeşil ve sarı renk kullanılmıştır. Firuze sırlı tuğlalarda iki renk tonu görülür. Biri çok açık gökyüzü mavisi tonunda diğeri bunun bir ton koyusu şeklindedir. Firuze sır tam mat ve opak olarak uygulanmıştır. Mangan morunda da iki renk tonu görülür. Birisi koyu patlıcan moru renginde diğeri daha açık kahverengi tonundadır. Mangan moru sırlar parlak ve şeffaf olarak uygulanmıştır. Yeşil sırlı tuğlalar da açıklı koyulu iki tonda yapılmıştır. Açık yeşiller yarı mat, koyu yeşiller ise parlak ve şeffaf bir sıra sahiptir. Yapıda en az görülen sarı renkli tuğlalar açık tonda şeffaf bir sırla kaplanmıştır. Tuğla yüzeyine oldukça ince uygulanan sırlar yer yer dökülmüştür. Sırlı tuğlaların

hamur renginin kırmızı olması ile sırlarda yeşil ve sarı renklerin kullanılması Beylikler devri özelliğini yansıtır.

Bergama Güdük Minare'nin de gövdesi sırsız ve sırlı tuğlalardan oluşmaktadır. Kaba kırmızı hamurlu bir bünyeye sahip olan tuğlaların yüzeyleri çok düzgün değildir. 4 cm kalınlığında ve 32 cm uzunluğa kadar muhtelif ebatlarda dikdörtgen formundaki tuğlaların, dar yüzeyleri sırlanmıştır. Sırlı tuğlalarda firuze, mangan moru, kobalt, koyu yeşil, açık yeşil, kurşuni açık mavi ve sarı renk kullanılmıştır. Daha çok alt sıralarda bulunan firuze sırlı tuğlalar açık gökyüzü mavisi tonunda olup tam mat ve opak olarak uygulanmıştır. Mangan moru sırlı tuğlalar oldukça koyu tonda olup şeffaf ve yarı mat bir sıra sahiptir. Kobalt sırlı tuğlalarda yine koyu tonda olup yarı şeffaf ve yarı mat bir sırla kaplanmıştır. Yaprak yeşili diyebileceğimiz koyu krom yeşili sırlı tuğlalarda açıklı koyulu iki ton görülür. Daha koyu olanların bir kısmı opak ve yarı mat, bir kısmı tam mat sırlıdır. Bunun bir ton açığı olan yeşil sırlı tuğlalar ise opak ve tam mat sırlıdır. Bu yapıda görülen farklı bir renk sarıya çalan açık yeşil rengidir. Fıstık yeşilinin oldukça açık tonunda olan açık yeşil sırlı tuğlalar opak ve tam mat sırlıdır. Bir başka farklı renk ise kurşuni açık mavidir. Opak ve tam mat sırlı açık mavi tuğlalarda lüster çinilerde olduğu gibi madeni akis görülür. Yapıda az sayıda görülen sarı renkli tuğlalar açık tonda olup opak ve tam mat bir sırla kaplanmıştır. Bu yapıdaki sırlı tuğlalar da hamur ve sır renkleriyle Beylikler devri özelliği gösterirler.

Anadolu Selçuklu ve Beylikler devri yapılarında sırlı tuğla kullanımı Karahanlı ve Büyük Selçuklu yapılarında görülen ilk örneklerin devamı niteliğinde olmuş ve gelişerek daha yaygın bir şekilde uygulanmıştır. Her türlü hava şartlarına karşı son derece dayanıklı olan sırlı tuğlalar, yapıların dış kısmında özellikle câmi, mescit ve medreselerin minarelerinde ve türbe cephelerinde kullanılırken, iç mekânda ise kemer, eyvan, kubbe, tonoz ve kubbeye geçiş elemanlarında kullanılmıştır. Normal boyuttaki tuğlalar ile şekillendirilemeyen yerlerde tuğlalar isteğe göre kesilerek kullanılmıştır.

Anadolu'da sırlı tuğlanın bezeme unsuru olarak ilk kullanımı genellikle minarelerde olmuştur. Dış cephede minareler haricinde kullanılmasına çok nadir rastlanır. İç mekânlarda ise özellikle geniş alanların kaplamasında kolay işçiliğinden dolayı daha çok tercih edilmiş ve çarkıfelek, baklava, zikzak ve çapraz örgüler gibi

değişik düzenlemeler oluşturmuştur. Siirt Ulu Camii (11. yüzyıl sonu-12.yüzyıl başı), Sivas Ulu Camii (1197), Akşehir Güdük Minare Mescidi (1227), Aksaray Kızıl Minare Mescidi (1236), Konya Sahip Ata Camii (1258), Akşehir Taş Medrese (1250), Konya İnce Minareli Medrese (1264), Sivas Gök Medrese (1271), Sivas Çifte Minareli Medrese (1271), Erzurum Çifte Minareli Medrese (13. yüzyıl sonları), Konya Sırçalı Medrese (1242), Eski Malatya Ulu Camii (13.yüzyıl), Amasya Gök Medrese Câmii Türbesi (13.yüzyıl), Sivas I. İzzeddin Keykâvus Şifahanesi Türbesi (1219), Antalya Yivli Minare (13.yüzyıl) ve Konya Küçük Karatay Medresesi (1248) gibi yapıların minare, dış ve iç mekânlarında sırlı tuğla bezemeler bulunmaktadır.

Ele aldığımız örnekler dışında, 14. ve 15. yüzyıl Beylikler devrinden Hamidoğulları Beyliği eseri olan Eğirdir Hızır Bey Camii minaresinde (14. yüzyıl), İlhanlı devri eseri olan Erzurum Yakutiye Medresesi minaresinde (1310), Karamanoğulları devri eserlerinden Karaman İbrahim Bey İmareti (1432) ve Konya Ereğli Ulu Camii (1426) minarelerinde, Ahmet Eflaki Dede Türbesi (13.-14.yüzyıl) ve Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nde (1409), Eşrefoğulları Beyliği eserlerinden Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii'nde (1296-1299), Eretna devri eserlerinden Sivas Şeyh Hasan Bey Kümbeti'nde (Güdük Minare-1347), Akkoyunlu devri eseri olan Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi'nde (15. yüzyılın ikinci yarısı) sırlı tuğla kullanımı görülmektedir.

Osmanlı erken döneme ait bazı yapılarda da sırlı tuğla kullanılmıştır. İznik Yeşil Camii (1378-1379), İznik Mahmud Çelebi Camii (1442-1443), Tire Yeşil İmaret (1441), Ankara Karacabey Camii (15. yüzyıl ilk yarısı) minareleri ve Edirne Şah Melek Camii örnek olarak verilebilir. Osmanlı devrinde İstanbul Çinili Köşkten (1472) sonra sırlı tuğla kullanımı sona ermiştir.

3.2.1.2. Tek Renk Sırlı Plaka Çiniler

Batı Anadolu Beylikleri mimari yapılarının çini bezemesinde görülen bir başka teknik, tek renk sırlı çini plakalardır. Aydınoğulları Beyliği yapılarından Birgi Ulu Camii ve Selçuk İsa Bey Camii'nde, Germiyanoğulları Beyliği yapılarından Kütahya II. Yakup Bey Türbesi ve İshak Fakih Türbesi'nde tek renk sırlı plaka çiniler bulunmaktadır.

Anadolu'daki mimari yapılarda, daha çok firuze olmak üzere, mor ve kobalt renk sırlı çiniler kaplama olarak kullanılmıştır. Sırlı tuğlaya benzer bir çini hamuruyla yapılan bu çiniler kare, dikdörtgen, altıgen, yıldız veya üçgen şekillerde hazırlanmıştır. Silisli ve kalsiyum-alkali fritli hamur rengi Selçuklu devrinde genellikle sarımsı kül renginde iken, Beylikler ve Osmanlı erken devrine ait bazı örneklerde sarımsı kül renginde, bazı örneklerde ise kırmızımsıdır. Sır altında bunlarda da astar kullanılmaz. Renk kullanımı sırlı tuğlada olduğu gibidir. Özellikle firuze tüm çini bezemelerde hâkim renk konumundadır[96]. Bu çinilerin büyük sırlı levhalardan kesme olmayıp, hamur henüz yaş iken istenilen formda kesilip sırlanarak yapıldığı kenarlarına akan sırlardan anlaşılmaktadır. Tek renk sırlı plaka çiniler genellikle duvarların ve sandukaların kaplamasında görülür. Bazen çeşitli renkte ve formda çiniler büyük geometrik kompozisyonlar oluşturmak üzere birlikte uygulanmıştır.

Birgi Ulu Camii'nde kıble duvarı ile mihrap çerçevesi arasındaki alanda, mihrabı üç yönden çevreleyen, 20x20 cm ebatlarında firuze tek renk sırlı çini plakalar bulunmaktadır. Plaka yüzeyleri çok düzgün olmayıp yarı mat opak firuze bir sıra sahiptir. Sırlı yüzeylerde krater ve hava kabarcıkları görülür. Zaman içerisinde plakalar üzerindeki sırda kılcal çatlaklar meydana gelmiştir. Mevcut halde sır

---

[96] **Firuze**, Türk kültüründe "gök" ve "göğün rengi" olarak kutsallık atfedilen bir renktir. "*Eski Türkçede gök anlamına gelen ana söz, Tengri idi. Ama Türkler hiçbir şeyi renksiz söylemezdi. Hele konu böyle kutsal olursa. Onun için, göğe hep rengi ile birlikte Kök Tengri, yani "Gök Tanrı" derlerdi. Her yerde renk arar, her şeye renk verir ve hiçbir şeyi renksiz söylemezlerdi. Ama onlara göre, renklerin rengi ve renklerin en güzeli mavi, yani "gök rengi" her şeyin üstündeydi. Bütün güzellik, her türlü kutsallık onda toplanmıştı. Türk, gök rengini çok sever, ama ondan çok korkardı" (Ögel, 1978: 59). "**Kök**, mavi, gök mavisi, gök. Çinlilerin etkisi sonucu, renklerin sembolizmi Türk dünyasında önemli bir rol üstlenmiştir. Birçok Türk dilinde Göğü nitelendiren kök sözcüğü, ilk başta göğün, yani büyük Tanrının isimlerinden yalnızca biriydi. Aynı şekilde göğün seçilmiş halkı olan Türk halkını ve gökten gelen kimi nesneleri, özellikle kurdu, Kök-böri, 'mavi kurdu' nitelendirmekteydi" (Roux, 2011: 86). "Oğuz kağanın yüzünün mavi olması, birinci eşinin gökten inen mavi bir ışıktan çıkması, ordusuna kılavuzluk eden kurdun mavi renkte olması kutsallıkla ve tanrıyla bağdaştırılabilir. Çünkü mavi genellikle gök rengi olarak kullanıldığı için Tanrı'nın ululuğunun ve yüceliğinin bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Bunun yanında Türk kültüründe gök, semavî bir kavram olarak; Gök Tanrı, gök kurt (Bozkurt), gök boynuzlu keçi, gök öküz, gök Türk, gök yüzlü Oğuz şekillerinde karşımıza çıkar" (Küçük,2010: 190). "Gök rengi Türklerde "kök kalık'a" (göğün zirvesine) işaret eden semavi bir remz idi. Renk mertebeleri, aşağıdan yukarıya şöyle idi: yağız yer; ay hâlesi renginde su; alev renginde ateş; mor renkte yel (hava); kök (gök) kalık" (Esin, 1978: 110-111). "Kök Türk ve Uygur kağanlıkları döneminin Doğu Türklerinde kâinat (belki gök kubbe), silindir ve kubbeli hükümdar otağına benzetiliyordu. Gök kubbenin yaşıl çaş'tan (yeşil-mavi firuze), yıldızların ürüng kaş'tan (beyaz yeşim taşından) olduğu anlatılıyordu" (Esin,2001: 40). "Bilinen yeşil kelimesinin eski Türklerde aynı zamanda mavi renge de karşılık geldiğini Kutadgu Bilig'de çok sık geçen "yağız yir-yaşıl kök" (yağız yer-mavi gök) söyleminden anlamak zor değildir" (Kütük, 2014: 143).*

üzerinde bir kir tabakası oluşmuş ve yer yer tahrip olduğu görülmektedir. Pembemsi krem renkli kaba ve yumuşak bir hamura sahip çinilerde astar kullanılmamıştır. Benzer firuze sırlı plaka çiniler Kütahya İshak Fakih Türbesi'nin zemin döşemesinde de bulunmaktadır. 10x20 cm. ve 20x23,5 cm ebatlarındaki bu çinilerin hamurları kirli beyaz renkte olup sık dokuludurlar. Hafif dış bükey şeklinde kavisli olan plakaların sırları mavi tonda firuze olup yarı mat ve opak yapıdadır. Yer yer çatlak ve kırıkların görüldüğü çiniler oldukça tahrip olmuş durumdadır. Bu çinilerin orijinal olmayıp, 19.yüzyıl Kütahya imalatı olduğu ifade edilmektedir (Altun, 1982: 311).

Selçuk İsa Bey Camii'nde mihrap önü kubbesinin istinat ettiği sekizgen kasnağın alt kısmında, kalan izlerden çinili bir friz olduğu anlaşılmaktadır. Alttan üstten kalın bir firuze sırlı bordürün sınırladığı bu friz, üç sıra halinde sekizgen firuze sırlı çini plakalardan oluşmaktadır. Sekizgen plakaların birleşme noktalarında ise dört kollu yıldızlar meydana gelmiş ve bu kısımlarda yine firuze sırlı çinilerle doldurulmuştur. Bugün çok küçük bir bölümü sağlam olan frizin kalan kısmı son onarımlarda kalem işi tekniği ile tamamlanmıştır.

Kütahya II. Yakup Bey Türbesi'nde, sanduka ve türbe zemini firuze sırlı altıgen ve kobalt sırlı üçgen çini plakalar ile kaplıdır. Altıgen ve üçgen çinilerin, yapım tarihine ait orijinal örnekleri günümüze ulaşmamıştır. Faruk Şahin, türbedeki çalışmaları esnasında iki adet kırmızı hamurlu firuze sırlı çini parçası bulduğundan bahseder. Bugün mevcut çinilerin tamamı 20. yüzyıl başlarında Kütahya'da imâl edilen çiniler olup bu dönemde yapılan onarımlarda yerleştirilmişlerdir (Şahin, 1982: 116). Yenilenmiş çiniler krem renginde sık dokulu ve ince astarlı bir hamur yapısına sahiptir. Altıgen şeklindeki çiniler 19 cm boyutlarında olup parlak opak firuze sırla kaplıdır. Üçgen şeklindeki çiniler ise 9.5 cm boyutlarında olup parlak şeffaf tek renk kobalt sırlıdır. Plakaların önceden şekillendirilip sırlandığı kenarlarındaki sır akıntılarından belli olmaktadır.

Tek renk sırlı plaka çiniler Karahanlı devrinde, Özkent Celâleddin Hüseyin Türbesi (1152) taç kapı kemerinin tepe noktasında beş kenarlı küçük bir firuze renkli çini parçası olarak, Buhara Kalan Minare (1102-1132), Vabkend Minaresi (1196-1197) ve Buhara Muğak (Magâk-ı) Attârî Camii (12.yüzyıl) taç kapısında ise tek renk firuze sırlı oyma-kabartmalı plakalar şeklinde görülür.

Gazneli devrinden Sultan III. Mesud dönemine (1099-1115) ait Gazne Sarayı kazılarında yaklaşık 10,5 x 10,5 cm kare, yıldız veya uzunlamasına altıgen şeklinde ortaya çıkartılan figürlü çiniler, tek renk sırlı olup kahverengi, yeşil, mavi ve sarı renklere sahiptir. Büyük Selçuklu devri yapılarından, Semnan Mescid-i Cuma Minaresi (1026), Isfahan Sarban/Sariban Minaresi (1130-1155), Kirman Hoca Atabek Kümbeti (1100-1150), Nahçıvan Mü'mine Hatun Kümbedi (1186), Kazvin Mescid-i Haydariye (12. yüzyıl başı) gibi yapılarda tek renk sırlı plaka çiniler kullanıldığı görülmektedir.

Tek renk sırlı plaka çiniler, Anadolu Selçuklu ve Beylikler devri yapılarının çini bezemesinde daha yaygın kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu devri eserlerinden; Tokat Çukur Medrese (1164), Siirt Ulu Camii (11. yüzyıl sonu-12.yüzyıl başı), Kayseri Huand Hatun Hamamı (13.yüzyıl), Konya Karatay Medresesi (1251), Konya Sırçalı Medrese (1242), Konya Tahir ile Zühre Mescidi (13.yüzyıl), Konya Bulgur Tekke Mescidi (13.yüzyıl), Konya İç Kara Arslan Mescidi (13.yüzyıl), Konya Sahip Ata Cami (1258), Hangâhı (1279) ve Türbesi (1283), Sivas I. İzzeddin Keykavus Türbesi (1219), Amasya Gök Medrese (13.yüzyıl), Tokat Gök Medrese (13.yüzyıl), Çankırı Cemaleddin Ferruh Türbesi (1242), Konya Mevlâna Türbesi Melike Hatun sandukası (13.yüzyıl) gibi daha pek çok eserde kare, dikdörtgen, altıgen ve üçgen formunda tek renk sırlı plaka çiniler yer almaktadır.

Beylikler devrinde, Karamanoğulları Beyliği eserlerinden Karaman Hatuniye Medresesi (1382), Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami (1408), Akşehir Seyyid Mahmud Hayran Türbesi (1409), Konya Hasbey Darülhuffazı (1421), Karaman İbrahim Bey İmareti (1432), Kazım Karabekir Ulu Cami (14.yüzyıl) ve Karaman Yollarbaşı Camii'nde (14.yüzyıl), firuze ve patlıcan moru sırla renklendirilmiş altıgen, üçgen, kare, yıldız, eşkenar dörtgen, dikdörtgen formlarında tek renk sırlı plaka çiniler bulunmaktadır. Eşrefoğlu Beyliği eserlerinden Seydişehir Seyyid Harun Veli Türbesi (1322) sandukasında firuze tek renk sırlı çini plakalar görülür. Eretna devri yapılarından Sivas Abdü'l-Vehhâp Gazi Türbesi (1325) sandukası da firuze altıgen tek renk sırlı çinilerle kaplıdır.

Osmanlı erken dönem yapılarında da tek renk sırlı plaka çiniler kullanılmıştır. Bursa Yeşil Camii (1419) harim kısmında, Bursa Yeşil Türbe (1421) dış ve iç duvar kaplamasında ve sandukalarda, Bursa Muradiye Camii (1426), Bursa Muradiye

Medresesi (1426), Edirne Şah Melek Camii (1429), Edirne Muradiye Camii'nde (1436) kare, dikdörtgen, altıgen ve üçgen gibi formlarda firuze, kobalt ve beyaz tek renk sırlı plaka çiniler yer almaktadır. Bunun yanı sıra ilerleyen dönemlerde İstanbul Çinili Köşk (1472) ve Bursa Şehzade Ahmet Türbesi (1513) gibi yapılarda da tek renk sırlı plaka çiniler kullanıldığı görülmektedir.

3.2.1.3. Mozaik Çini

Mozaik çiniler, Anadolu Selçuklu dönemi yapılarında çok yaygın bir şekilde kullanılmış, Beylikler devrinde ise azalarak da olsa aynı üslupta uygulanmaya devam etmiştir. Osmanlı erken dönemde farklı bir üsluba dönüşen mozaik çini tekniği son olarak İstanbul Çinili Köşk'te (1472) uygulandıktan sonra Osmanlı çini sanatında bir daha görülmemiştir.

Ele aldığımız Batı Anadolu Beylikleri yapılarından, Aydınoğulları Beyliğine ait Selçuk İsa Bey Camii (1375), Birgi Ulu Camii (1312-1313) ve Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi'nde (1334) mozaik çini bezeme, Menteşeoğulları Beyliğine ait Balat İlyas Bey Camii'nde (1404) ise mozaik tarzında kesme çini bezeme bulunmaktadır.

Selçuk İsa Bey Camii'nde mozaik çiniler, kubbeye geçiş elemanı olan pandantiflerde olup her köşede aynı kompozisyona sahiptir. Baş aşağı şeklinde duran eşkenar üçgenlerin mozaik bezemesinde sırsız altıgen plakalar, geniş derz harcı, firuze ve kobalt sırlı çiniler kullanılmıştır. Sırsız altıgen plakalar kırmızı killi ve bol silisli kaba bir hamur yapısına sahiptir. Aynı hamur sırlı çini parçalarda da kullanılmıştır. Mozaik parçaları birleştiren krem rengindeki harç aynı zamanda geometrik şekiller de oluşturmaktadır. Firuze sırlı çiniler açıklı koyulu mavi tonda olup yarı mat ve opak görünümdedir. Kobalt sırlı çini parçalar ise oldukça koyu tonda olup yarı mat ve opaktır. Bazı yayınlarda bu çini parçalar mangan moru diye ifade edilmektedir. Üçgenleri kaplayan mozaik bezeme dikine üç parçadan oluşmaktadır. Her bir parça yerde harç ile birleştirilerek yerine yapıştırılmış, ayrıca kalın çivilerle sabitlenmiştir. Sırsız altıgen plakaların ortasında bu çiviler görülmektedir. Mozaik çinilerin çivi ile sabitlenmesini Konya Karatay Medresesi

(1251) ve Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Türbesi (1301) kubbesinde, kalan izlerden Birgi Ulu Camii minaresinde de görmek mümkündür.

Birgi Ulu Camii mozaik çininin en yoğun kullanıldığı yapıdır. Yapıda mozaik çiniler mihrap, mihrap önü mekânının orta sahna açılan kemerin yüzeyinde ve minare gövdesinde bulunur. Buradaki çiniler teknik ve kompozisyon açısından Selçuklu çini sanatı geleneğinin bir devamı niteliğindedir. Üzerinde yazı kuşağı ve kitabesi bulunmayan dikdörtgen kesitli mihrap, tamamen mozaik çinilerle kaplıdır. Zeminden yaklaşık 20 cm yükseklikte bir oturtmalığı vardır. Mihrap çerçevesi duvardan içeriye doğru 20 cm. çıkıntı yapar. Mihrabı farklı ölçülerde üç bordür çevreler. Bordürler arasındaki kademelenme iki tarafı sırlı çini silmeler ile sağlanmıştır. Mihrap nişinin alt kısmının her iki yanında zar başlıklı sekizgen gövdeli sütunçeler, üzerinde ise altı sıra mukarnastan oluşan kavsara bölümü yer alır. Mihrap çinilerinde açıklı koyulu şeffaf mangan moru ve açık mavi tonda yarı mat opak firuze renk hâkimdir. Pembemsi krem renkli kaba ve yumuşak bir hamura sahip çinilerde astar kullanılmamıştır. Mihrapta dökülen çinilerin yerleri uyumsuz yeşil bir boyayla kapatılmıştır. Yapı içerisinde çini bezemenin bulunduğu bir başka alan, mihrap önü kubbesinin orta sahna açılan kemer yüzeyidir. Mihrapta olduğu gibi yarı mat opak firuze ve koyu tonda şeffaf mangan moru mozaik çiniler ile bezeli kemer yüzeyi iki bölüm şeklinde düzenlenmiştir. Kemer köşeliklerinde geometrik bir düzenleme, kemer alınlığında ise yazı kuşağı yer alır. Yapıda son mozaik çini bezemenin kalan izlerden minare gövdesinde olduğu anlaşılmaktadır.

Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi'nde mozaik çiniler, kubbe kasnağındaki iki pencerede, kubbe eteğinde ve kubbe göbeğinde yer alır. Kubbe kasnağındaki pencere açıklıkları sivri kemerli olup dıştan dikdörtgen bir çerçeve içine alınmıştır. Açıklıklara sonradan alçı şebekeler yerleştirilmiştir. Sivri kemerli pencerelerin yanları ve köşelikleri firuze ve koyu mangan moru mozaik çinilerle bezelidir. Kubbe eteğini boydan boya dolaşan, firuze ve koyu mangan moru çinilerden mozaik tekniği ile oluşturulan kuşakta ise, örgülü kufi yazının kollarında görülen düğüm şekilleri kullanılmıştır. Kuşak alttan üstten ince firuze ve mangan moru çini şeritler ile sınırlandırılmıştır. Buradaki çinilerin pek çoğu tahrip olmuş bir kısmının da sırları dökülmüştür. Sırları dökülen çinilerden hamur yapısının kırmızımsı rengi görülmektedir. Kubbe göbeğindeki mozaik çini bezeme daire

formundaki madalyonda yer alır. Madalyon firuze ve koyu mangan moru çinilerle mozaik tekniğinde yapılmış geometrik bir bezemeye sahiptir. Burada kullanılan mangan moru ve firuze kesme çiniler kırmızımsı bir hamur yapısına sahiptir. Kubbe göbeklerinde bu tarz madalyon kullanımına Anadolu Selçuklu devri yapılarında sık rastlanır. Eski Malatya Ulu Camii (13.yüzyıl), Konya Tahir ile Zühre Mescidi (13.yüzyıl), Akşehir Taş Medrese Türbesi (1250), Konya Beyhekim Mescidi (13.yüzyıl), Konya Sırçalı Mescid (13.yüzyıl) ve Konya Sahip Ata Türbesi (1283) bunlardan bazılarıdır.

Balat İlyas Bey Camii'nde çini bezeme; kuzey cephede girişin batı yönündeki pencere açıklığının üzerindeki alınlıkta ve bu alınlığın kemer karnındaki kilit taşında, bunun simetrisindeki yani girişin doğu yönündeki alınlığın kemer karnındaki kilit taşında, doğu cephedeki alt sıra iki pencere alınlığında, güney cephenin doğu yönündeki üst sıra pencerenin mukarnaslı frizinde, batı cephenin güney yönündeki altlı üstlü iki pencere alınlığında bulunur. Ayrıca harimde, batı cephenin güney yönündeki alt sıra pencerenin tavanında da çini izlerine rastlanır. Buradaki çiniler, taş içine kakma tekniği ile uygulanmış kesme mozaik çiniler olup, Türk çini sanatında nadir görülen örneklerdendir. Benzer uygulamaya, Divriği Kale Camii (1180-1181) ve Tokat Gök Medrese (13.yüzyıl) taç kapılarında, Ankara Arslanhane Camii (13.yüzyıl) batı kapısında da rastlanır. Saruhanoğulları Beyliği eseri olan Manisa Ulu Camii (1366) taç kapısında ve Karamanoğulları Beyliği eserlerinden Karaman İbrahim Bey İmareti'nin (1432) minaresinde de taş içine kakma firuze kesme çiniler bulunmaktadır. Akkoyunlu devri eseri olarak kabul edilen Diyarbakır Parlı (Safa) Camii (15.yüzyıl ortaları),(Sözen, 1975: 41) minaresinin kaide kısmında taş bezeme içerisine firuze kesme çiniler yerleştirilmiştir. Osmanlı erken devir yapılarından Bursa Yeşil Camii'nin (1419-1420) güney dış pencerelerinin etrafında yine taş içine yerleştirilmiş firuze kesme çiniler görülür. Osmanlı devri İstanbul yapılarından Mahmut Paşa Türbesinin (1473) dış cephelerinde küfeki taşı içine çeşitli geometrik şekillerde kesme çiniler yerleştirilmiştir. Bu devre ait son örnek Diyarbakır Melek Ahmet Paşa Camii (1587) minare kaidesinde karşımıza çıkar.

Mozaik çinilerin Anadolu dışındaki ilk örnekleri Büyük Selçuklu yapılarında görülür. 1147/1148 tarihli Meraga Kümbed-i Surh, 1167 tarihli Meraga Kümbed-i Müdevver, 1196/1197 tarihli Meraga Kümbed-i Kabud gibi yapılarda mozaik çini

uygulamalarını görmek mümkündür. Bu yapıların dışında günümüze ulaşamamış daha birçok yapıda, mozaik çinilerin kullanılmış olması muhtemeldir.

Anadolu'da ise mozaik çiniler, Selçuklu devrinde daha da geliştirilerek pekçok eserin çini bezemesinde kullanılmıştır. En önemli örneklerin başında Konya Alâeddin Câmii, Konya Sadreddin Konevi Câmii, Sahip Ata Câmi, Türbe ve Hangâhı, Konya Beyhekim Mescidi, Konya Sırçalı ve Karatay Medresesi ve Kayseri Kölük Camii gibi yapılar gelir.

Beylikler devrinde mozaik çini uygulamaları Selçuklu üslubunda devam etmiştir. Eşrefoğlu Beyliği yapılarından Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii ve Türbesi'nin mozaik çini bezemeleri Selçuklu örnekleriyle eşdeğerdir. Karamanoğulları Beyliği devrinde Konya ve civarında çini üretiminin az da olsa devam ettiği anlaşılmaktadır. Bu devre ait pek çok yapıda çini bezeme kullanılmasının yanı sıra, Konya Hasbey Darulhuffazı ve Kazım Karabekir Ulu Camii mihrabında görülen mozaik çiniler Selçuklu üslubunu yansıtır.

Osmanlı döneminde, erken devir yapılarından İznik Yeşil Camii minaresi, Bursa Yeşil Cami, Yeşil Türbe ve Yeşil Medrese, Bursa Muradiye Camii ve Edirne Şah Melek Camii'nde, 15. yüzyılın ikinci yarısında ise İstanbul Çinili Köşk'te mozaik çini bezeme görülmektedir. Bu yapılarda görülen mozaik çiniler renk, desen ve uygulama biçimi açısından önceki dönemlerden ayrılır. Bu dönemde ortaya çıkan renkli sır tekniğiyle meydana getirilen kompozisyonlar ve renkler, adeta mozaik çinilerde tekrarlanmıştır. Firuze, kobalt ve mor renklere, beyaz, sarı, yeşil gibi renkler eklenmiştir. Selçuklu ve Beylikler devri mozaik çinilerde parçalar arasında farklı ölçülerde derz boşlukları görülürken, bu yapılardaki mozaik çinilerde derz boşlukları görülmez. Adeta renkli sır tekniğinin mozaik tekniğine uyarlanmış halidir. Uzaktan bakılınca renkli sır tekniği ile yapılmış çiniler olduğu hissi uyandırır.

3.2.1.4. Kazıma (Sahte Mozaik)

Anadolu Selçuklu devri mimari eserlerinin çini bezemelerinde daha çok görülen kazıma tekniğine, Batı Anadolu Beyliklerinden sadece Aydınoğulları Beyliği eseri olan Birgi Ulu Camii mihrabında rastlanır. Mihrapta, mukarnaslı kavsaranın alttan beşinci sırasındaki mukarnas hücrelerinin köşelerindeki firuze

üçgen bölümlere kazıma yöntemiyle altı kollu yıldızlar yapılmıştır. Buradaki uygulamada sadece yıldızın kolları üçgen şeklinde kazınmış, ortası altıgen formunda sırlı bırakılmıştır.

Kazıma tekniği ilk olarak Anadolu öncesi Büyük Selçuklu devri yapılarında uygulanmıştır. 1196/1197 tarihli Meraga Kümbed-i Kabud'da bu tür örnekler görülmektedir. Anadolu Selçuklu ve Beylikler devri eserlerinde ise genellikle mozaik çinilerin kullanıldığı mukarnas köşelikleri, kitabeler, usta imzaları ve rumili bordürlerde özellikle ince ve zarif işçilik gerektiren yerlerde ve motiflerin ayrıntılarında sır kazıma tekniği uygulanmıştır.

Anadolu Selçuklu devri eserlerinden, Konya Sahip Ata Camii mihrabı ve türbeye açılan sivri kemerin köşeliklerinde, Malatya Ulu Camii eyvanındaki usta kitabesi, kubbe kasnağı ve batı revak kemerlerindeki yazı kuşaklarında, Sivas I. İzzeddin Keykavus Şifahanesi Türbe cephesindeki usta kitabesinde, Konya Sırçalı Medrese eyvan kemerindeki usta kitabesinde, kazıma tekniğine dair çini örnekleri bulunmaktadır. Benzer örnekler Eşrefoğlu Beyliği eseri olan Beyşehir Eşrefoğlu Camii mihrabında da görülmektedir.

3.2.2. Lüster Tekniği

Batı Anadolu Beylikleri mimari yapılarının çini bezemesinde lüster tekniğine rastlanmaz. Sadece, bugün çini müzesi olarak kullanılan Kütahya II. Yakup Bey İmaretinde sergilenen birkaç parça lüster çininin, Kütahya Vâcidiye Medresesindeki Abdü'l-Vâcid Efendinin sandukasına ait olabileceği ifade edilir (Şahin, 1982: 114; Yetkin, 1986: 141). Sözü edilen sandukanın medresenin ana eyvanının güney duvarı yakınında olup, üzerinin 1940 yılına kadar çinilerle kaplı olduğuna dair rivayetler vardır (Şahin, 1982: 114). Ancak, bugün Arkeoloji müzesi olarak kullanılan medresede belirtilen yerde bir sanduka bulunmamaktadır.

Müzede sergilenen altı kollu yıldız şeklindeki lüster ve aralarındaki tek renk firuze sırlı altıgen çinilerin, Abdü'l-Vâcid Efendinin sandukasına ait olup olmadığı ve dönemi tartışmalıdır. Medresedeki onarım sırasında sandukanın altında bulunduğu için ona ait olabileceği ifade edilmektedir (Altun, 1981-1982: 325). Aynı zamanda oluşan kompozisyon itibariyle bir duvar kaplaması olabileceği de zikredilir (Arık ve

Arık, 2007: 261). Ayrıca firuze sırlı altıgen çinilerin hamur renginin yanlış bir şekilde kırmızı olarak ifade edilmesi, bunların 15.yüzyıl Osmanlı erken devir Kütahya işi, lüster çinilerin ise daha eski tarihli olup birlikte bu sandukaya uygulandıkları görüşünü ortaya çıkarmıştır (Altun, 1981-1982: 325). Oysaki firuze sırlı altıgen çinilerin hamur rengi kırmızı değil, lüster çinilerde olduğu gibi sarımtırak kül rengindedir. Dolayısıyla bu çinilerin aynı dönemin yani Selçuklu döneminin üretimleri olması, bir Selçuklu merkezinden veya kalıntısından temin edilip bu sandukada yeniden değerlendirilmiş olması mümkündür (Arık ve Arık, 2007: 262). Zira gerek Germiyanoğulları devrinde gerekse Osmanlı hâkimiyeti devrinde Kütahya'da lüster çiniye dair şimdilik başka bir örnek bulunmamaktadır.

Buradaki lüster çiniler hamur yapısı, teknik, renk ve kompozisyon açısından, Beyşehir Kubad Abad Sarayı lüster çinilerinin özelliğini gösterir. Kubad Abad lüster çinileri sekiz kollu yıldız formunda iken bunlar altı kollu yıldız formundadır. Ancak Akşehir müzesinde sergilenen bir örnekte olduğu gibi Selçuklu devrine ait altı kollu yıldız şeklinde lüster çiniler de mevcuttur. Ayrıca altı kollu yıldız formu, Akşehir ve Aspendos'ta bulunan sır altı tekniği çinilerde de görülmektedir (Arık ve Arık, 2007: 262).

Biri yarım birinin de iki kolu tamamen kırık iki lüster çini plakada kırmızımsı kahverengi bir lüster boyanın kullanıldığı, aralarda ise sır içi mavi ve firuze renklerin uygulandığı görülmektedir. Bu tür uygulama Anadolu Selçuklu, Büyük Selçuklu ve İlhanlı devri örneklerinde de bulunmaktadır.

Abbasi devrinde ortaya çıkan lüster tekniği, Irak'tan sonra Mısır'da Fatımî döneminde daha çok kullanım seramiklerinde görülür. Tunus'ta Kayravan şehrindeki Seydi Ukba Camii'nin mihrabında (9.yüzyıl) ise, Bağdat'tan getirildiği düşünülen kare şeklindeki lüster çiniler yer alır.

Bu tekniğin asıl gelişimi, 12. yüzyılda İran'da Büyük Selçuklu sanatıyla başlar ve İlhanlı devrinde devam eder. İran'da Rey, Kâşân, Curcan ve Save gibi şehirler önemli çini merkezleridir (Öney, 1987: 16-23). Lüster tekniği 13. yüzyılda Endülüs'e kadar ulaşmıştır (Çizer, 2010: 61-66).

Anadolu Selçuklu sanatında, günümüze ulaşamayan saray ve köşklerde kullanılan lüster çinilerinin en zengin örnekleri Beyşehir Kubad Abad Sarayı kazılarında bulunmuştur. Sekiz kollu yıldız ve haçvari formundaki çiniler üzerinde

çeşitli av sahneleri, hayvan ve insan figürleri ile kıvrık dal ve rûmi motifler bir arada kullanılmıştır. İnsan figürlerinin genellikle saray ileri gelenleri ve hizmetkârları canlandırdığı kabul edilmektedir. Ayrıca olağanüstü güçlerine inanılan, büyülü ve sembolik yaratıklar olarak kabul edilen sfenks, siren, grifon, çift başlı kartal, ejder, tavus ve çeşitli kuş tasvirleri bulunmaktadır (Öney, 1987: 48). Benzer örnekler, Kayseri Keykubâdiye, Hasankeyf Büyük Saray, Antalya Aspendos Selçuklu Sarayı ve Konya II. Kılıç Arslan Köşkü'nde de görülmektedir.

3.2.3. Renkli Sır Tekniği

Renkli sır tekniği, Anadolu Türk çini sanatında daha önce uygulanan bir teknik olmayıp, ilk defa Anadolu Beylikleriyle çağdaş olan Osmanlı erken dönemde ortaya çıkmıştır. Tekniğin Osmanlı'da ilk kullanımı Bursa Yeşil Külliye'de (1419-1424), Timur devri başkenti Semerkant'tan gelen "Tebrizli ustalar" tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu tarih Batı Anadolu Beylikleri için geç bir tarih olduğu için bu dönem yapılarının çini bezemesinde renkli sır tekniğine rastlanmaz. Ancak Germiyanoğulları Beyliği eseri olan Kütahya II. Yakup Bey Türbesi'nin zemin döşemesinde renkli sır tekniği ile yapılmış bordür çinileri görülmektedir. Ne var ki bu çinilerin, şu anki bilgilerimize göre, Beyliğin kendi üretimi olmayıp Osmanlı yapılarından getirilen derleme çiniler olduğu anlaşılmaktadır. Zira Germiyanoğulları Beyliğine ait başka hiçbir yapıda bugüne kadar renkli sır tekniği ile yapılmış çini bezemeye rastlanmamıştır.

Türbe zemininde yer alan bordür çinileri 15 x 36 cm ebatlarında dikdörtgen şeklindedir. Kırmızı hamurlu plakaların çok ince bir astarla kaplı olduğu görülmektedir. Desenlerin tahririnde mangan oksitli siyah bir boya kullanılmıştır. Ayrıca plakalarda kobalt, firuze, yeşil, sarı, beyaz ve kırmızı renkler görülür. Buradaki kırmızı renk, kiremit kırmızısı tonundadır. Sırlar yarı mat ve opak yapıdadır. Bordür çinilerinin kompozisyonunda ¼ enine simetrili yürüyen rumili desen uygulanmıştır. Bordürde, birbirinden farklı renklendirmeye sahip plakaların uyumsuz şekilde yerleştirildiği bir düzenleme görülür.

Bordür üzerinde üç değişik şekilde renklendirilen çini plaka grubu vardır. Birinci grup renklendirmede, kobalt sırlı zemin üzerindeki desende rûmîler, penç ve

ortabağlar dönüşümlü olarak beyaz ve firuze olup, kapalı form rûmîlerin iç zemini ile köşebentlerin zemini kırmızı olarak renklendirilmiştir. İkinci grup renklendirmede, kobalt sırlı zemin üzerindeki desende rûmîiler ve ortabağlar dönüşümlü olarak yine beyaz ve firuze olup, merkezdeki penç sarı, kapalı form rûmîlerin iç zemini ile köşebentlerin zemini krom yeşilidir. Üçüncü grup renklendirmede ise, kobalt sırlı zemin üzerindeki desende rûmîler, penç ve ortabağlar dönüşümlü olarak beyaz ve firuze olup, kapalı form rûmîlerin iç zemini ile köşebentlerin zemini kobalt şeklinde renklendirilmiştir. Bu çinilerin arasında ayrıca iki küçük plaka dikkat çeker. Bu iki plakada, aynı kompozisyonun köşe birleşim desenleri vardır. Genellikle bir panonun üç veya dört tarafını dolanan bordürlerde köşe deseni oluşturulur. Oysa buradaki bordürde böyle bir köşe bulunmamaktadır.

Mevcut bordür çinileri arasında gerek köşe desenlerinin olması gerekse üç değişik renkte çini plakaların olması ve gelişigüzel yerleştirilmeleri, bu çinilerin yerine göre tasarlanmadığını, bilakis derleme toplama yoluyla elde edilip buradaki bezemede kullanıldığını göstermektedir. Bu durum, aynı zamanda bordür çinilerinin Kütahya'da ve bu türbe için üretilmediğini de gösterir. Burada görülen renkli sır tekniğinde bordür çinilerinin aynısı veya çok yakın benzerlerini Bursa Yeşil Külliye, Bursa Muradiye Camii ve Medresesi, Edirne Muradiye ve Edirne Şah Melek Camii'nin çini bezemesinde de görmekteyiz.

Renkli sır tekniğinin, Osmanlı erken devir çini sanatına Timurlu coğrafyasından gelen Tebrizli ustalar tarafından katıldığı anlaşılmaktadır. Bu devir yapılarından, Semerkant Şah Zinde Türbeleri (1360-1390), Semerkant Gûr-i Mîr Türbesi (1404), Semerkant Bibi Hatun Camii (1405), Buhara Uluğ Bey Medresesi (1420), Meşhed Gevher Şad Medresesi (1418) gibi yapılarda renkli sır tekniği ile yapılmış çini bezeme örnekleri bulunmaktadır. Bu çinilerin hamur, sır, renk, motif ve uygulama yönünden benzerleri, Osmanlı erken dönem Bursa ve Edirne yapıları ile bugün İstanbul Çinili Köşkte sergilenen Karamanoğulları eseri Karaman İbrahim Bey İmareti (1432) mihrabında da görülmektedir.

Osmanlı klasik devir çini sanatında, sır altı tekniği yaygın olmakla birlikte bazı yapılarda renkli sır tekniğine dair örnekler de vardır. İstanbul Yavuz Sultan Selim Camii (1522) ve türbeleri, Topkapı Sarayı, İstanbul Şehzade Mehmed Türbesi

(1548) ve Bozüyük Kasım Paşa Camii (1528), 16.yüzyılda renkli sır tekniğinin uygulandığı yapılardandır (Bilir, 2008).

3.2.4. Sır Altı Tekniği

Batı Anadolu Beylikleri mimari yapılarının çini bezemesinde sır altı tekniğine rastlanmaz. Ancak sonradan ilâve edilen birkaç örnek vardır. Bunlardan ilki, Germiyanoğulları eseri Kütahya Kurşunlu Camii'nin mihrabı üstündeki 18,5x29,5 cm ölçülerindeki mavi-beyaz çini plakadır. Açık kobalt zeminli çini plakada astar beyazı olarak "La-ilahe illallah" yazısı okunmaktadır. Yazının fonunda ise beyaz ve firuze olarak renklendirilen, helezonlar üzerine yerleştirilmiş hatâyî ve yaprak motifleri görülür. Bu çininin Anadolu Beylerbeyi olan Kasım Paşa'nın H.927 M. 1520 yılında yapıdaki tamiratı sırasında konulduğu belirtilir (Şahin, 1981-1982: 115).

Diğer örnek ise, Kütahya İshak Fakih Türbesi'ndeki iki büyük sandukanın kaide kısmında yer alan çok renkli sır altı tekniğinde çini plakalardır. 24x24 cm ebatlarındaki bu çiniler beyaz astarlı olup hâtayî ve rûmî motiflerden oluşan bir bezemeye sahiptir. Bu çinilerin de 19.yüzyıl Kütahya imalatı olup buraya sonradan yerleştirildikleri ifade edilmektedir (Altun, 1982: 311).

3.3. Uygulanan Motif ve Kompozisyonlar

Anadolu Selçukluları, kadim sanat geleneklerini yeni kültürel çevre etkileriyle sentezleyerek kendilerine özgü dinamik bir sanat anlayışı geliştirmişlerdir. Özellikle mimaride ve sanatın değişik alanlarında bunu görmek mümkündür. Mimari yapıların plân tiplerindeki çeşitlilik bu dinamizmin bir neticesidir. Aynı dinamizmi Beylikler devri yapılarında da görmekteyiz. Sanatçılar hep bir arayışın içinde olmuşlar, ana fikri koruyarak yeni şeyler tasarlayıp uygulamaktan çekinmemişlerdir. Anadolu Selçuklu Devletinin dağılmasından sonra ortaya çıkan Türkmen Beylikleri, özellikle de Batı Anadolu Beylikleri döneminde, sınırlı mâli imkânlara rağmen, bu dinamizm devam etmiş ve Osmanlı sanatının temellerini oluşturmuştur.

Konumuz olan Batı Anadolu Beylikleri mimarisinde Selçuklu gelenekleri sürdürülmekle birlikte yeni arayışların olduğu da görülmektedir. Aynı arayışın

yapıların bezeme programlarında da uygulandığını söyleyebiliriz. Genel olarak Beyler'in inşa ettirdiği yapılar dışındaki eserlerin daha sade olduğu görülür. Bezeme, yapıların cephe, kapı, pencere, minare, mihrap, minber, kubbe, pencere ve kapı kanatları ve tavanı gibi mimariye bağlı elemanlarda yoğunlaşmıştır. Malzeme olarak daha çok taş, mermer, tuğla, sırlı tuğla, çini, ahşap ve devşirme malzeme kullanılmıştır. Taş ve ahşap malzemede oyma-kabartma, eğri kesim, ajur ve kakma teknikleri, sırlı malzemede ise sırlı tuğla, mozaik, tek renk sır, kazıma gibi teknikler uygulanmıştır. Bezeme unsuru olarak geometrik düzenlemeler yoğunlukta olmakla birlikte, rûmi, nebati ve yazı görülmektedir.

İncelediğimiz eserlerin çini bezemesinde geometrik düzenlemeler ağırlıktadır. Aydınoğulları Beyliği eserlerinden Birgi Ulu Camii, Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi ve Selçuk İlyas Bey Camii, Germiyanoğulları Beyliği eserlerinden Kütahya II. Yakup Bey Türbesi, Karesioğulları Beyliği eseri olan Bergama Güdük Minare, Menteşeoğulları Beyliği eseri olan Balat İlyas Bey Camii ve Saruhanoğulları Beyliği eseri olan Manisa Ulu Camii'nin çini bezemesinde geometrik düzenlemeler bulunmaktadır. Rûmî motifi, Birgi Ulu Camii mihrabı, Kütahya II. Yakup Bey Türbe zemini ve Vacidiye Medresesi'ndeki Abdü'l-Vâcid Efendinin sandukasına ait olduğu ifade edilen lüster çinilerde görülür. Yazı ise sadece Birgi Ulu Camii'nde orta sahna açılan kemer yüzeyindeki çini bezemede bulunmaktadır.

3.3.1. Geometrik

Geometrik şekil ve kompozisyonların insanlık tarihi boyunca değişik biçimlerde kullanıldığı görülmektedir. Araştırmacılar bu kompozisyonların nasıl ortaya çıktığı ve neden kullanıldığıyla ilgili olarak muhteva ve yapı açısından olmak üzere değişik görüşler ileri sürmüşlerdir. Şekillerin muhtevasıyla ilgili olarak, "kişilerin el, ayak gibi organlarındaki simetrik hareketler zihinlerinde biçimsel değerler oluşturmakta, bu da geometrik düzenlemeleri meydana getirmektedir" şeklinde psikolojik açıklamalar yapılmaktadır. Ayrıca, sembolizm, totem, büyü gibi ritüeller ile İslâm felsefesinde yer alan konular da geometrik şekillerin muhtevasıyla ilgili yapılan açıklamalar içerisinde yer alır (Mülayim, 1982a: 68-69). Şekillerin yapısı ile ilgili olarak ise matematiksel uyum, tabiattaki maddelerin diyalektiği,

malzemenin orijinal yapısı ve tekniklerden hareket eden görüşler bulunmaktadır. Buna göre insanda tabiatı taklit etme eğilimi geometrik düzenlemeleri meydana getirmektedir (Mülayim, 1982a: 69). Bir başka görüşe göre, tabiatta bulunan bazı elementlerin kristal yapısı ve kar tanelerinin iç yapısı ile geometrik şekil ve kompozisyonlar arasında bir bağ kurulmaktadır. Bu konu üzerine araştırmalar yapan Hudu Memmedov şöyle demektedir:

"Kristallerin içyapısıyla geometrik süslemelerin böyle bir benzerliği nasıl izah edilebilir? Üzerinde konuştuğumuz süslemeler iki boyutta periyodiklerdir. Geometrik süslemelere üçboyutlu kristallerin ikiboyutlu izdüşümü gibi de bakabiliriz. Geometrik süslemeler geometrik çokgenlerin yüzey üzerinde aralıksız tekrarlanmasından ve aynı birimlerin mümkün olan en az sayıda ortak elemente sahip olmasının sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Kristallerse muntazam çokyüzlülerin boşluğu aralıksız doldurmasından ve aynı çokyüzlülerin olası en az ortak elemente sahip olması, yapıya eşit dağılması sayesinde oluşmuşlardır. Böylelikle kristaller üçboyutlu geometrik süslemelerdir de denebilir" (Memedov, 1981).

Tarihin hemen her devrinde kullanılmış olan geometrik bezeme, İslâm sanatında Emevi, Abbasi, Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu dönemlerinde geliştirilmiş ve Anadolu'da Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı devirleri boyunca kullanılmaya devam etmiştir.

İslâm ve Türk sanatında süreç içerisinde tasvir yasağının da etkisiyle, geometri biliminin hayal gücü ile birleşmesi, geometrik kompozisyonları özgün bir bezeme türü haline getirmiştir. Nokta, çizgi ve yaylardan meydana gelen kavramlar topluluğuna dayanan geometrik bezeme, belirli eksenlere, belirli ilkelerin uygulanması ile düzenlenmiştir (Mülayim, 1982b: 51; 1982a: 68). Bazı araştırmacılar, geometrik düzenlemeler ile ilgili tipoloji çalışmaları yapmışlar ve genel olarak, *"çizgi sistemlerinden gelişenler, kapalı şekil geçmeleri"* veya *"geçmeler, kapalı ve açık geometrik sistemler ve yıldız"* şeklinde bir tasnif ortaya çıkmıştır[97].

[97] Geometrik bezemelerin tipolojisi hakkında geniş bilgi için bkz. (Mülayim, 1982a; Ögel, 1966: 83; Ünal, 1982; Şimşir, 1990; Bozer, 1992; Demiriz, 2004).

Konumuz olan Batı Anadolu Beylikleri devri mimari eserlerinin çini bezemesinde görülen geometrik düzenlemeler, yeni bir tipolojik sınıflandırma yapılmaksızın, tek başına kullanılan geometrik elemanlar ve geometrik kompozisyonlar şeklinde birlikte ele alınarak değerlendirilecektir. Bazı şekil ve düzenlemelerin sembolik anlamlarına da yer yer değinilecektir.

İncelediğimiz eserlerin çini bezemesinde kare, dikdörtgen, üçgen, beşgen, altıgen, uzun altıgen, sekizgen, paralel kenar, deltoit, eşkenar dörtgen (baklava), mekik, stilize kelebek (simetrik beşgen), dört, beş, altı, sekiz kollu yıldız ve ok ucu şeklindeki geometrik elemanlar, bazen tek başlarına bazen da bir araya gelerek çeşitli kompozisyonlar oluşturacak şekilde kullanılmışlardır. Oluşan kompozisyonlar ise, yatay ve dikey zikzak, eşkenar dörtgen (baklava), düğüm (geçme), çarkıfelek, altıgen-üçgen, altı, sekiz, dokuz, on ve on altı kollu yıldız, şerit sistemli ile açık ve kapalı sistem geometrik kompozisyonlar olarak sıralanabilir.

Aydınoğulları Beyliği eserleri olan Birgi Ulu Camii, Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi ve Selçuk İsa Bey Camii'nin çini bezemeleri geometrik düzenlemenin en yoğun kullanıldığı örneklerdir. Menteşeoğulları Beyliği eseri olan Balat İlyas Bey Camii'nde ise geometrik düzenleme taş üzerine uygulanmış, çini ise sadece kompozisyon içindeki çeşitli geometrik elemanların renklendirilmesinde kullanılmıştır. Germiyanoğulları Beyliği Kütahya yapıları olan II. Yakub Bey Türbesi, İshak Fakih Türbesi, Vacidiye Medresesi, Kurşunlu Camii ile Karesioğulları Beyliği eseri Bergama Güdük Minare ve Saruhanoğulları Beyliği eseri Manisa Ulu Camii minaresinin çini bezemelerinde daha sade geometrik düzenlemeler görülür.

Birgi Ulu Camii'nin mihrap çerçevesinde ve Kütahya İshak Fakih Türbesi'nin zemin döşemesinde kare formunda firuze sırlı büyük plaka çiniler bulunmaktadır. Bu tarz kare şeklindeki çiniler, fazla olmamakla birlikte Anadolu Selçuklu ve Beylikler devri çini bezemelerinde de görülür. Tokat Gök Medrese avlu revaklarında, Amasya Gök Medrese Camii'nde, Konya Tahir ile Zühre Mescidi ve İç Kara Arslan Mescidi mihrabında ve Konya Mevlâna Türbesi'ndeki Melike Hatun sandukasında, kare şeklinde tek renk firuze sırlı çini plakalar yer almaktadır. Akşehir Güdük Minare, Beyşehir Kubad-Abad, Antalya Aspendos ve Diyarbakır Artuklu Sarayına ait olan çeşitli ebatlarda sır altı teknikli çiniler de yine kare formundadır. Bu devir çini bezemelerinde küçük ebatlı kare formunda çinilerin kullanımı daha yaygındır.

Döneme ait pek çok minarenin sırlı tuğla bezemesinde ve mozaik çini tekniği ile yapılmış geometrik bezemelerde, küçük kare çiniler kullanılmıştır.

Ele aldığımız eserlerin çini bezemesinde dikdörtgen formlu çiniler daha çok minarelerde sırlı tuğla olarak görülmektedir. Birgi Ulu Camii, Kütahya Kurşunlu Camii, Manisa Ulu Camii minareleri ile Bergama Güdük minarede ve Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbe kubbesinde düz veya kavisli olarak dikdörtgen formunda sırlı tuğlalar bulunmaktadır. Benzer örnekler Konya İnce Minare, Sivas Gök Medrese, Karaman İbrahim Bey İmareti, İznik Yeşil Cami, Bursa Yeşil Türbe gibi pek çok Anadolu Selçuklu ve Beylikler devri yapılarında da görülmektedir. Dikdörtgen formu, Kütahya II. Yakup Bey Türbesi'nde ise renkli sır teknikli bordür çinilerinde görülür. Dikdörtgen şeklindeki çiniler en çok küçük parçalar halinde mozaik çini tekniği ile oluşturulan geometrik kompozisyonlar içinde yer almaktadır.

Türk çini sanatında en yaygın kullanılan geometrik şekillerden biri de altıgendir. Düzgün altıgen, kare ve eşkenar üçgenle birlikte bir yüzeyin sonsuza kadar periyodik olarak kaplanmasına en uygun formdur. Çini bezemelerde tek renk sırlı altıgen plakalar yalnız başlarına kullanılabildikleri gibi aralarına farklı renkte eşkenar üçgenler yerleştirilmek suretiyle de kullanılmışlardır. Bergama Güdük Minare petek kısmının, firuze sırlı altıgen çini plakalar ile kaplı olduğu kalan izlerden anlaşılmaktadır. Kütahya II. Yakup Bey Türbesi zemini ve sandukası ise firuze altıgen ve kobalt mavisi üçgen çini plakalar ile kaplıdır. Ancak burada yaygın olduğu şekliyle eşkenar üçgenler altıgenin her kenarına değil, sadece dört kenarına yerleştirilmiş ve kompozisyonda iki eşkenar üçgenin simetrik olarak birleşmesiyle baklava şekilleri meydana getirilmiştir. Yaygın kullanımda altıgenin her kenarına eşkenar üçgenlerin yerleştirilmesiyle altı kollu yıldız (Mühr-ü Süleyman) kompozisyonu meydana getirilmektedir. Bu tür örnekler, Selçuklu devri eserleri Tokat ve Sivas Gök Medrese, Konya Sahip Ata Camii mihrabı, Konya Tahir ile Zühre Mescidi mihrabı, Tokat Murat Sevdekar Türbesi ile Karamanoğulları eserleri olan Konya Hasbey Darulhuffazı ve Kazım Karabekir Ulu Camii gibi yapılarda görülmektedir. Sadece tek renk sırlı altıgen çini plakaların kullanıldığı örnekler daha fazladır. Anadolu Selçuklu devrinden Konya Karatay Medresesi, Sırçalı Medrese, İç Kara Aarslan Mescidi, Sahip Ata Türbesi ve Hangâhı, Tokat Çukur Medrese, Sivas İzzeddin Keykavus Şifahane Türbesi, Beyşehir Kubad-Abad Sarayı, Kayseri Huand

Hatun Hamamı, Karamanoğulları devrinden Karaman İbrahim Bey İmareti, Hatuniye Medresesi, Osmanlı erken devirden Bursa Yeşil Türbe, Edirne Muradiye Camii gibi yapılar bunlardan bazılarıdır. Altıgen ve üçgen form, daha küçük ebatlı olarak mozaik çini kompozisyonlarda çok sık kullanılmıştır. Balat İlyas Bey Camii kuzey cephedeki alınlık kemerinde yer alan madalyon ve Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi kubbe eteğindeki çini bezemede ise altıgenin uzun şekli görülür. Benzer geometrik şekil Sivas Buruciye Medresesi Türbesi'nde yer alan sağır nişlerde de görülmektedir.

Batı Anadolu Beylikleri yapılarından Selçuk İsa Bey Camii kubbe eteğindeki çini bezemede firuze sırlı sekizgen çini plakalar kullanılmıştır. Buradaki kompozisyonda sekizgen plakaların arasında dört kollu yıldız şekillerinin oluştuğu görülür. Geometrik şekillerden, beşgen ve altıgenin üzerindeki çokgenler, tek başlarına boşluksuz olarak bir yüzeyi dolduramayıp en az bir başka şekle ihtiyaç duyarlar. Bu nedenle beşgen ve altıgen üzerindeki çokgenlerin tek başlarına değil, başka geometrik elemanlarla bir kompozisyon içerisinde yer aldıkları görülmektedir.

İncelediğimiz örneklerin çini bezemesinde görülen paralel kenar, deltoit, eşkenar dörtgen/baklava, mekik, stilize kelebek (simetrik beşgen), ok ucu, dört, beş, altı ve sekiz kollu yıldızlar gibi geometrik elemanlar, genellikle mozaik çini tekniği ile oluşturulan bir kompozisyonun içerisinde kullanılmışlardır. Birgi Ulu Camii, Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi, Selçuk İsa Bey Camii ve Balat İlyas Bey Camii'nin mozaik çini bezemelerinde bu şekillerin kullanıldığı kompozisyonlar bulunmaktadır. Bu tür geometrik elemanlar ve oluşturdukları kompozisyonlar pek çok Anadolu Selçuklu, Beylikler, Osmanlı erken devir ve Büyük Selçuklu devri çini bezemelerinde hemen hemen aynı üslupta yer almaktadır. Bu da Türk çini ustalarının oluşturdukları tasarımların uzun yıllar çeşitli yapılarda kullanılmaya devam ettiğini göstermektedir.

Çini bezemelerde görülen geometrik şekillerin en önemlilerinden biri de yıldızlardır. Yatay, dikey veya çapraz eksenlere yerleştirilen eşit veya farklı uzunluktaki kırık çizgilerin birbirini belli noktalarda kesmesiyle zeminde poligonal şekiller ve farklı kol sayılarında yıldızlar meydana gelmektedir (Ögel, 1966: 86-87). Geometrik kompozisyonlarda yıldızlar, müstakil şekilleriyle yer alabildikleri gibi,

değişik geometrik elamanların bir araya gelmesiyle oluşan şekilleriyle de yer alabilmektedirler.

Geometrik eleman olarak dört kollu yıldız, Selçuk İsa Bey Camii kubbe eteğindeki firuze sırlı sekizgen çini plakaların arasında yine firuze sırlı olarak yer almaktadır. Benzer örnekler Konya Sahip Ata Camii ve Kazım Karabekir Ulu Camii mihrap kavsarası mukarnaslarında da görülmektedir. Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi kubbe göbeğindeki mozaik çini madalyonda ve Balat İlyas Bey Camii kuzey cephe batı yöndeki kemer alınlığında ise tam ve yarım olarak beş kollu yıldız örneği bulunmaktadır. Konya Alaeddin Camii ve Sadreddin Konevi Camii'nin mozaik çinili mihrapları ile Tahir ile Zühre Mescidi ve Karamanoğlu eseri olan Ermenek Ulu Camii'nin alçı-çini mihrapları beş kollu yıldızın görüldüğü örneklerdendir.

Geometrik kompozisyonlarda en çok karşılaşılan yıldız şekillerinden biri de altı kollu yıldızlardır. Genellikle mozaik çini bezemelerde küçük boyutlu olarak görülür. Birgi Ulu Camii mihrap köşeliklerinde ve Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi pencere köşeliklerindeki altı kollu yıldızlar küçük boyutlu örneklerdir. Kütahya Vacidiye Medresesindeki sandukaya ait lüster teknikli altı kollu yıldız ise nadir görülen büyük boyutlu örneklerdendir. Bu tür plaka şeklindeki büyük altı kollu yıldız örneklerine Antalya Aspendos ve Akşehir Sarayına ait sır altı teknikli çini buluntularda rastlanır. Ayrıca Konya II. Kılıç Arslan Köşküne ait olduğu bilinen minai tekniğinde çiniler arasında da altı kollu yıldızlar bulunmaktadır. Mozaik çini bezemelerde küçük altı kollu yıldızların görülebileceği çok sayıda örnek mevcuttur. Siirt Ulu Camii mihrabiyeleri, Sivas Buruciye Medresesi'ndeki Türbenin kubbeye geçiş elemanları, Konya Sahip Ata Camii mihrabı, Konya Hasbey Darulhuffazı mihrabı, Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii mihrabı bunlardan birkaçıdır.

Bir diğer yaygın görülen yıldız formu sekiz kollu yıldızlardır. Düzgün ve sivri kollu olmak üzere farklı şekilleri vardır. Birgi Ulu Camii mihrap nişinde mangan moru renginde düzgün sekiz kollu yıldızlar görülür. Balat İlyas Bey Camii kuzey cephedeki her iki alınlığın kemer karnındaki madalyonlarda ise bugün çinileri dökülmüş olsa da sivri uçlu sekiz kollu yıldızların mevcudiyeti belli olmaktadır. Doğu cephenin kuzey ucundaki pencere alınlığında firuze sırlı yarım sekiz kollu yıldızlar bulunmaktadır. Her iki örnekteki sekiz kollu yıldızlar nispeten küçük boyutludur. Çini bezemelerde form olarak sekiz kollu yıldızlar, hem büyük plaka

çinileri şeklinde hem de küçük mozaik parçaları şeklinde kullanılmıştır. Plaka şeklindeki sekiz kollu yıldız çiniler, Selçuklu devri sarayları olan Beyşehir Kubad-Abad, Kayseri Keykubadiye, Antalya Aspendos, Alanya İç Kale ve Akşehir Sarayı ile Kayseri Huand Hatun Hamamına ait buluntularda tek renk sırlı, lüster ve sır altı teknikli olarak bol miktarda görülür. Bunların dışında daha pek çok yapının geometrik kompozisyonlu çini bezemesinde gerek iri gerekse küçük parçalar halinde sekiz kollu yıldız formları kullanılmıştır. Konya Karatay Medresesi, Sırçalı Medrese, Şekerfuruş Mescidi, Sahip Ata Türbesi Melike Hatun sandukası, Mevlâna Türbesi Celâle Hatun sandukası, Sahip Ata Camii mihrabı, Sivas Gök Medrese eyvan tonozu, Sivas İzzeddin Keykavus Türbesi, Tokat Gök Medrese, Akşehir Ulu Camii ve Seyyid Mahmud Hayrani Türbesi bunlardan bazılarıdır.

İncelediğimiz eserlerin çini bezemesinde bahsi edilen geometrik elamanların oluşturduğu çok çeşitli kompozisyonlar bulunmaktadır. Birgi Ulu Camii minaresi ve Bergama Güdük Minarenin silindirik gövdesinde dikdörtgen ve kare şeklindeki sırlı tuğlalar ile eşkenar dörtgen/baklava kompozisyonunun meydana geldiği görülür. Mimari eserlerin çini bezemesinde yaygın kullanılan bu kompozisyona, Selçuklu devri eserlerinden Siirt Ulu Camii minaresi, Sivas Gök Medrese minaresi, Konya İnce Minareli Medrese ve Konya Sırçalı Medrese giriş eyvanı, Amasya Gök Medrese Camii, Malatya Ulu Camii avlu revak kemerleri, Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Türbesi kubbe kasnağı ve Osmanlı erken devir yapısı Bursa Muradiye Camii son cemaat yerindeki uygulamalar örnek olarak verilebilir. Eşkenar dörtgen/baklava kompozisyonu, sadece geometrik bezemenin boşluk dolduran anlamsız bir parçası olmasının ötesinde, haç biçimine benzetilerek "*Tanrı damgası*"[98] olarak da betimlenmektedir (Duran ve Aslan, 2019: 113).

Tanrı damgası olarak betimlenen bir başka sembol, "*gamalı haç, sıvastika*" olarak da isimlendirilen dört kollu çark-ı felek motifidir. Bu motifin üç, dört, beş, altı ve daha fazla kol sayısına sahip örnekleri, ilk çağlardan beri değişik kültür çevrelerinde çeşitli malzemeler üzerinde farklı sembolik anlamlarda kullanılmıştır.

[98] *"Türk kültürünün yanı sıra diğer inançlarda da önemli bir "Tanrı" damgası şekli genellikle "haç" biçimli uygulamadır. Bu bazen doğrudan Tanrı yerine, bazen de doğrudan Tanrı inancı olmayan doktriner din anlayışlarında (Uzakdoğu kökenli dinler) üst kimliğin sembolü olarak (Sıvastika) kullanılmaktadır" (Duran ve Aslan, 2019: 111).*

Çark-ı felek sözcüğünde çark; çığrı, çıkrık, çakır, değirmen, değre ve her türlü makara anlamlarına, felek ise; gök, gökyüzü, sema, âlem, dünya, talih, şans, baht, kader, gezegenlere özgü gök tabakası anlamlarına sahiptir (Çaycı, 2015: 299; Şaman Doğan, 2001: 243). Türk bezeme sanatlarında bir eksen etrafında birden çok kolu ile döngüsel etki gösteren çark-ı felek ibaresi değişik yayınlarda; kök çığrısı (gökte yıldızları taşıyarak dönen gök çarkı), tezginç (dönen), oklu çakır/oklu çark (bir merkezden dağılan ışık okları), fırıldak, pervane, yanar döner, gibi isimlerle ifade edilmiştir (Esin, 2001: 42-43; Esin, 1972: 313-359; Şaman Doğan, 2001: 243; Çaycı, 2002: 22; Demiriz, 2004: 60-62).

Değişik coğrafyalarda farklı anlamlarda kullanılan ancak yaygın olarak "hareket" ve "dönüşüm" ün sembolü olan çark-ı felek motifi, İslam öncesi Türk kültüründe kozmolojik özelliği ile ön plâna çıkmaktadır[99]. Eski Türk inancında gök kubbenin altın veya demir kazık etrafında yıllık dolanımın yanında, ayrıca bir de yıldızları taşıyan gök çarkının döndüğü varsayılmakta ve gök kubbenin en alttaki çark-ı feleğini bir çift ejderin çevirdiğine inanılmaktadır (Esin, 2001: 42-43). İslâmiyet'in kabulüyle birlikte Türk-İslâm bezeme sanatlarında çok daha zengin anlamlarda kullanılan çark-ı felek motifi, evren imgesi, Tanrıya ulaşma göğe yükselmenin, iki dünya arasındaki geçişin, iyilik ve bereketin, şans ve talihin ve topraktan gelenin toprağa döneceğinin sembolü gibi anlamlarda kullanılmıştır

[99] "*Çark-ı felek*" hakkında daha geniş bilgi için bkz: Esin, Emel, "Kün-Ay" (Ay-Yıldız Motifinin Proto-Türk Devirden Hakanlılara Kadar İkonografisi), *VII. Türk Tarih Kongresi, Ankara 25-29 Eylül 1970, Kongreye Sunulan Bildiriler, C. I,* Ankara, 1972; Esin, Emel, *Türk Kozmolojisine Giriş,* İstanbul, 2001; Esin, Emel, *Orta Asya'dan Osmanlya Türk Sanatunda İkonografik Motifler*, İstanbul, 2004; Şaman Doğan, Nermin, "Oklu Çakır/Oklu Çark/Gök Çığrısı: Selçuklu Süslemesinde Bir Motif", *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi, Bildiriler, I,* Konya, 2001; Çaycı, Ahmet, "Asya'dan Anadolu'ya Uzanan Serüven: Çark-ı Felek ve Ejder Birlikteliğinin Nadir Bir Konya Örneği", *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri, Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı'ya Armağan*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 2006; Çaycı, Ahmet, "Zaman ve Sanat Bağlamında Çark-ı Felek Motifi", *Uluslararası İslâm Medeniyetinde Zaman Sempozyumu, 08-11 Ekim 2015, Konya, Sempozyum Bildirileri Kitabı, II,* İstanbul, 2016; Çaycı, Ahmet, *Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Gezegen ve Burç Tasvirleri,* Ankara, 2002; Mülayim, Selçuk, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler,* Ankara,1982; Duran, Remzi, *Mitoloji ve Din,* Eskişehir, 2012; Duran, Remzi ve Aslan, Yunus, "Selçuklu Dönemi Konya Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları", *USAD, Bahar 2019, (10),* Konya, 2019; Aslan, Yunus ve Duran Remzi, "Türk Sanatında Tengri-Tanrı Damgası", *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 54,* 2020; Altın, Alper, "Türk-İslâm Kubbelerinde Çarkıfelek Formları", *Sanat Tarihi Yıllığı, 30*, 2021; Avşar, Lale, "Antik Yunan Seramiklerindeki Haç ve Çarkıfelek Simgeleri ve Bunların Avrasya, Anadolu ve Mezopotamya Kültürlerindeki Muhtemel Kaynakları", *Mukaddime, S. 3,* Konya, 2010; Çetin, Yusuf, "Türk-İslâm Bezeme Sanatında Gamalı Haç (Svastika) ile Çarkıfelek Motiflerinin Köken ve İkonografik Anlamları Üzerine Bir Değerlendirme", *Social Sciences Studies Journal, C.3, S.8,* İstanbul, 2017; Demiriz, Yıldız, *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*, İstanbul, 2004; Ögel, Bahaeddin, *Türk Mitolojisi, C.II,* Ankara, 1995.

(Çetin, 2017: 353-365). Aynı zamanda çark-ı feleğin dönüşü ile zaman kavramına vurgu yapılmış ve zamana bağlı olarak da yok oluş/faniliğe dikkat çekilmiştir (Çaycı, 2015: 304).

Türk bezeme sanatlarında taş, tuğla, ahşap, dokuma gibi çok çeşitli malzemeler üzerine uygulanan çark-ı felek motifi, çini bezemelerde bazen tek başına bir motif olarak bazen de birkaç geometrik elemanın bir araya gelmesiyle oluşan kompozisyon şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Kol sayısına göre üç, dört, beş, altı ve daha fazla kollu olabilen çark-ı feleğin, incelediğimiz eserlerde üç, dört ve altı kollu örnekleri bulunmaktadır.

Üç kollu çark-ı felek motifi sadece Birgi Ulu Camii'nin orta sahna açılan kemer köşeliklerinde görülür. Köşelikleri dolduran mozaik çini bezemede, birbirine geçme şeklinde bağlanan altıgen şekillerin arasında mor sırlı olarak üç kollu çark-ı felek motifi biçimlenmiştir. Anadolu'da Selçuklu devri yapılarından Konya İnce Minareli Medrese pencere alınlıklarında, Konya Bulgur Tekke Mescidi mihrap nişinde, Konya Sahip Ata Camii mihrabında, Konya Sırçalı Mescid son cemaat yeri pencere köşelikleri ve mihrabında, Konya Tahir ile Zühre Mescidi dış cephe pencere ve kapı köşeliklerinde, Erzurum Çifte Minareli Medrese minare kaidesinde, Karamanoğulları devri eseri Konya Hasbey Darulhuffazı ve Eşrefoğulları devri eseri Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii mihraplarında benzer örnekler görülmektedir.

Dört kollu çark-ı felek motifinin çok çeşitli tipleri vardır. Ele aldığımız eserlerden Birgi Ulu Camii mihrap kavsarasının alttan ilk sırasındaki mukarnaslarda mor sırlı küçük kare çinilerin her köşesine yerleşen firuze eşkenar dörtgenler ile dört kollu çark-ı felek kompozisyonu oluşmuştur. Yukarıda değinildiği üzere dört kollu çark-ı felek motifi, Türk kültüründe "*Oz, Oğ, Og ve Ok*" şeklinde isimlendirmelerle "*Tengri-Tanrı damgası*" olarak Tanrıya ulaşmayı temsil ettiğine inanılan üst kimlik damgası olarak betimlenmekte ve gamalı haç, sıvastika, yön damgası, dört yön gibi terimlerle isimlendirilmektedir (Duran ve Aslan, 2019: 113). Anadolu Selçuklu devri çini bezemeli yapılarından Konya İnce Minareli Medrese kubbesinde, Konya Sahip Ata Camii minare ve mihrap nişinde, Konya Bulgur Tekke Mescidi mihrabında, Konya Sahip Ata Hangâhı türbe bölümünde, Konya Karatay ve Sırçalı Medrese eyvanlarında, Malatya Ulu Camii eyvan tonozunda, Sivas İzzeddin Keykavus

Türbesi kubbe kasnağında, Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii mihrabında ve daha birçok yapıda çeşitli tiplerde dört kollu çark-ı felek motif ve kompozisyonları görülmektedir.

Çark-ı feleğin çini bezemelerde en yaygın görüleni altı kollu olanıdır. Birgi Ulu Camii mihrap köşelikleri ve kavsarasındaki mukarnas hücrelerinde firuze ve mangan moru renkli geometrik elemanlar ile oluşturulan altı kollu çark-ı felek kompozisyonu yer almaktadır. Kompozisyonda iki adet iç içe altı kollu yıldız bulunmakta olup, içteki mangan moru dıştaki firuze renklidir. Dıştaki altı kollu yıldız, merkezdeki mangan moru yıldızın kol aralarına deltoit şeklindeki küçük firuze çini parçalarının yerleştirilmesiyle oluşmuştur. Ayrıca dıştaki firuze renkli altı kollu yıldızın her bir koluna birleşen mangan moru paralel kenar çiniler ile çark-ı felek meydana gelmektedir. Mihrap kavsarasının ortasındaki sağır nişte mangan moru altı adet ince şeritin oluşturduğu farklı bir çark-ı felek motifi görülür. Bunun yanındaki üçüncü mukarnas hücresinde ise, merkezde bulunan firuze altıgenin altı köşesine yerleşmiş mangan moru dikdörtgen şeritler ile oluşan yine farklı bir altı kollu çark-ı felek düzenlemesi görülmektedir. Bu sonuncusunun aynısı Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi pencere köşeliklerinde de bulunmaktadır.

Altı kollu çark-ı felek düzenlemesinin görüldüğü bir diğer yapı Selçuk İsa Bey Camii'dir.Yapının mihrap önü kubbesindeki pandantiflerin eş kenar üçgen şeklindeki bölümlerinde altı kollu çark-ı felek kompozisyonu yer alır. Kompozisyonu oluşturan birim şeklin merkezinde kırmızı renkli sırsız altıgen plakalar bulunmaktadır. Altıgenin her bir köşesine birleşen derz harcından oluşmuş eşkenar üçgenler altı kollu yıldız meydana getirmektedir. Ayrıca harçtan oluşan bu üçgenler kendi içinde dört küçük üçgene ayrılmış ve ortadaki küçük üçgene kobalt sırlı çiniler yerleştirilmiştir. Harç ile oluşturulan altı kollu yıldızın her bir koluna firuze sırlı paralel kenar çinilerin birleşmesiyle de çark-ı felek kompozisyonu meydana gelmiştir.

Altı kollu çark-ı felek motifinin Anadolu'daki çini bezemeli yapılarda çok sayıda örneği bulunmaktadır. Konya Sahip Ata Camii, Sadreddin Konevi Camii, Sırçalı Mescid, Bulgur Tekke Mescidi ve Sırçalı Medrese mihrapları, İnce Minareli Medrese pencere köşelikleri, Sivas Buruciye Medresesi ve Tokat Abdülmuttalip Zaviyesi pencere köşelikleri bunlardan bazılarıdır.

Batı Anadolu Beylikleri yapılarının çini bezemesinde görülen bir başka geometrik kompozisyon farklı sayıda kola sahip yıldızların oluştuğu yıldız ağ düzenlemeleridir. Düzenleme, kırık çizgi sistemine dayanmaktadır. Yatay, dikey veya çapraz eksenlere yerleştirilen eşit veya farklı uzunluktaki kırık çizgilerin birbirini belli noktalarda kesmesiyle zeminde üçgen, beşgen, altıgen, deltoit gibi şekiller ve farklı kol sayılarında yıldızlar meydana gelmektedir.

Birgi Ulu Camii mihrap nişindeki firuze ve mangan moru mozaik çinilerle kaplı düzenlemede, şeritlerle oluşturulmuş küçük ve büyük sekiz kollu ve beş kollu yıldızlar, altıgen, beşgen, dörtgen, üçgen ve sekizgen gibi geometrik bölümler ile birimler görülmektedir. Dört büyük sekiz kollu yıldız kompozisyonu, dik eksenlerdeki kollarının uçlarından birbirine değerek dörtlü grup yapar. Bu grubun ortasında, çapraz eksendeki kolların bağlandığı, bir düzgün sekizgen yer alır. Sekiz kollu yıldız kompozisyonları dik eksenlere göre gelişen kırık çizgi sistemleriyle elde edilmiştir (Mülayim,1982: 57). Merkezde sekiz kollu yıldız formunun yer aldığı kompozisyon sonsuz karakterli bir düzenleme arz eder. Niş yüzeyinin tamamında meydana gelen düzenleme açık sistem geometrik kompozisyon olarak ifade edilir. Bir başka sekiz kollu yıldız düzenlemesi Balat İlyas Bey Camii giriş kısmındaki alınlık kemerlerinin kilit taşlarına oyma-kabartma ile oluşturulmuş madalyonlarda yer alır. Kompozisyonda oluşan sekiz kollu yıldız, uzun altıgen, yarım beş kollu yıldız ve deltoit gibi geometrik elemanlar firuze ve kobalt sırlı çinilerle kaplıdır.

Balat İlyas Bey Camii doğu cephe güney alt penceresinin dikdörtgen şeklindeki taş alınlık panosunda, tam ve yarım olmak üzere, on iki kollu yıldızlar ve daha küçük ebatlı dokuz kollu yıldızlardan gelişen ve bunların birbirine kenetlenmesiyle oluşan bir kompozisyon yer alır. Taş üzerine oyma-kabartma yöntemiyle meydana getirilen düzenlemede merkezdeki yıldızların kollarının uzantısında oluşan bir ucu sivri uzun altıgenler, firuze ve lacivert sırlı mozaik çiniler ile dönüşümlü olarak doldurulmuştur. Yapının giriş kısmının batı yönündeki Bursa kemerli alınlığında ise merkezde on altı kollu yıldızın bulunduğu taşa oyulmuş geometrik bir kompozisyon görülür. Kompozisyonda on altı kollu yıldızın kollarının kesişme noktalarında oluşan deltoitler ile tam ve yarım beş kollu yıldızlar firuze kesme çiniler ile kakma yöntemi kullanılarak doldurulmuştur.

Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi kubbe göbeğinde yer alan daire formundaki madalyon, firuze ve koyu mangan moru çinilerle mozaik tekniği uygulanmış açık sistem geometrik bir kompozisyona sahiptir. Kompozisyonu oluşturan kırık çizgi sisteminden gelişen on kollu yıldız ve yıldızın kollarının kesişmesiyle oluşan beş kollu yıldız şekilleri koyu mangan moru rengindedir. Aralarda oluşan çokgenler ise firuze renginde kesme çinilerle doldurulmuştur.

Yıldız ağ sistemli geometrik kompozisyon, Anadolu'daki pek çok yapının çini bezemesinde görülmektedir. Konya Alaedin Camii kubbeye geçiş elemanları, Karatay Medresesi, Sırçalı Medrese ve Malatya Ulu Camii eyvanı, Konya Sahip Ata Hangâhı pencere şebekeleri ile türbe kısmındaki sandukalar, Diyarbakır Safa Camii minare kaidesi, Bursa Yeşil Camii Hünkar mahfilindeki kemerler, sekiz kollu yıldız sistemli geometrik kompozisyonlara verilebilecek örneklerdir. Akşehir Ulu Camii mihrabı, Konya Alaeddin Camii kubbeye geçiş elemanları, Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi taç kapı kemeri ise dokuz kollu yıldız sistemli kompozisyonların görüldüğü örneklerdendir. On kollu yıldızın oluşturduğu kompozisyonlara ise Konya Karatay Medresesi eyvanı, Kayseri Kölük Camii mihrabı, Akşehir Taş Medrese kubbe göbeği, Siirt Ulu Camii minare kaidesi, Sivas İzzeddin Keykavus Şifahanesi, Tokat Gök Medrese eyvanı ve Bursa Yeşil Camii Hünkâr mahfili çini bezemeleri örnek verilebilir. Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi taç kapı kemeri ve Siirt Ulu Camii minare gövdesinde on iki kollu, Konya Sırçalı Mescid kubbe göbeği ile Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii mihrap köşeliklerinde on altı kollu yıldızdan gelişen geometrik kompozisyonlar bulunmaktadır.

3.3.2. Rûmî

Türk bezeme sanatlarının vazgeçilmez motifi olan rûmi, kaynağını İslâm öncesi Türk sanatından almakla birlikte, ortaya çıkışından günümüze aralıksız kullanımıyla form ve çeşit olarak gelişimini sürdürmüştür. Gerek mimari bezeme gerekse diğer bezeme sanatlarında, geometri ile birlikte en yaygın kullanılan süsleme unsuru rûmî motifi olmuştur. Kaynağı itibariyle tartışmalı motiflerden olan rûmînin, bizim de iştirak ettiğimiz hayvansal kökenli olduğu hakkındaki görüşler daha kuvvetlidir. Çeşitli hayvan figürlerinin kanat, ayak, baş ve kuyruk hareketlerinin

stilize edilmesiyle ortaya çıkmıştır (Akar ve Keskiner, 1978: 12). Rûmî motifi; yay şeklindeki bir çizgiye "S" kıvrımı yapan diğer çizginin birleştirilip, tabanına da bir sap eklenmesiyle oluşur şeklinde tarif edilmektedir (Şimşir, 2002: 12). Motifin çizilişine göre sade, dendanlı, işlemeli, sencide, sarılma (piçide) ve hurdelenmiş, desen içindeki işlevine göre ise ayırma, tepelik ve ortabağ gibi çeşitleri bulunmaktadır.

Ele aldığımız Batı Anadolu Beylikleri mimarisinde, Birgi Ulu Camii mihrabının mozaik çini ve Kütahya II. Yakup Bey Türbesi'nin renkli sır teknikli çini bezemelerinde rûmî motifi bulunmaktadır.

Birgi Ulu Camii mihrabında, tek ve iki kanatlı rûmi motifleri ile üç iplik ve tek iplik rûmi kenar suyu düzenlemesi ve rûmi tepelik motifi ile fon ve figür eşitliği uygulaması yer alır. Mihrabın 25 cm genişliğindeki dıştan üçüncü kenar suyunda mangan moru sırlı çinilerle oluşturulan üç iplik rûmî düzenlemesi görülür. Kompozisyon, eksenleri belirli boyutta kaydırılmış üç ayrı sapa eklenen tek kanatlı rûmîlerin birbirine dolanmasından oluşmuş sürgit devam eden bir düzenlemeye sahiptir.Bezemenin zemin boşlukları açık mavi tonda yarı mat opak firuze kesme çiniler ile kaplıdır. Kavsara mukarnas sıralarının mihrap köşeliği ile birleştiği sınırda iç yüzeye bakan ince bir kenar suyu dolaşmaktadır. Mangan moru çinilerin üzerine kazıma tekniğinin uygulandığı kenar suyunda, "S" hareketi yaparak devam eden saptan ayrılıp geriye doğru kıvrılan ve ikincil saplara bağlanan iki kanatlı rûmîlerin tekrar etmesinden oluşan sürgit ilerleyen tek iplik rumi kompozisyonu kullanılmıştır. Bu uygulamaların çini bezemede benzerleri Anadolu Selçuklu devri yapılarından Konya Sahip Ata Türbesi kapı ve kemer köşeliklerinde, Alaeddin Camii kubbeye geçiş elemanlarında, Sadreddin Konevi Camii mihrabında, Mevlâna Türbesi Alim Çelebi ve Celâle Hatun sandukalarında ve Karatay Medresesi eyvanında da görülmektedir.

Birgi Ulu Camii mihrap nişinin köşelerinde bulunan sekizgen sütunçelerde, firuze ve mangan moru renginde, saplarla birbirine bağlanan bir ters bir düz yerleştirilmiş ve boyuna simetrik bir kompozisyon oluşturan rûmi tepelik motifi[100]

[100] *Rûmî tepelik*: Rûmîli desenlerde tepe noktalarına konulan, helezonlarda başlangıç teşkil eden ve simetrik tasarlanan desenlerde simetri eksenlerini kapatmak için kullanılan bağlayıcı bir motiftir (Ayan Birol ve Derman: 1991: 183). İlk örnekleri İslâm öncesi Türk sanat eserlerinde görülen motif,

bulunmaktadır. İç içe yerleşen bu motif ile düzlemin fonsuz şekillerle aralıksız ve düzenli bölünmesi prensibine dayanan bir bezeme meydana getirilmiştir. Bu yönüyle Uzakdoğu ve özellikle Çin düşüncesinde evrendeki diyalektik kutupluluğu gösteren karşıt çift anlamına gelen Ying-Yang[101] sembolünü hatırlatmaktadır.Fon ve figür eşitliği ilkesi olarak da ifade edilen bu uygulama, ilk çağlardan itibaren değişik kültür çevrelerinde ve İslâm öncesi ve sonrası Türk sanatında da görülmektedir[102] (Enveroğlu, 2007: 92-98; Enveroğlu - Arda, 2009: 73-80). Birgi Ulu Camii mihrap sütunçelerinde rûmi tepelik motifi ile yapılan bu uygulama, mihrabın dıştan birinci kenar suyunda bu defa ok ucuna benzer geometrik şekillerle uygulanmıştır. Anadolu Selçuklu devri eserlerinden Konya Sırçalı Medrese eyvanında yer alan mihrap ile Konya İnce Minareli Medrese ve Eşrefoğulları devri eseri Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii kubbeye geçiş elemanlarında yer alan çini bordürler, rûmi tepelik motifiyle oluşturulan fon-figür bezemelerine örnek olarak verilebilir.

Kütahya II. Yakup Bey Türbesi'nin renkli sır teknikli çini bordür bezemelerinde ise ¼ enine simetrili yürüyen rûmîli desen uygulanmıştır. İki plakada bir tekrar eden kompozisyonda, merkezde bir penç'ten çıkıp sağa/sola doğru yürüyerek ilerleyen ½ dikine ve ½ enine simetrili rûmîli desen birbiri içine geçmiş kapalı dört formdan oluşmuştur. Yatay yürüyen rûmîli desen, simetri ekseninde açılarak çıkan saptan ayırma rûmî oluşturmuş, tekrar daralarak simetri ekseninde ortabağ rûmî ile sonlanmıştır. Desen alttan ve üstten ince beyaz şeritle sınırlandırılmıştır. Desenin bitiş noktasında yine ½ enine simetrili köşebentler

---

rûmîli simetrik desenlerde simetri eksenlerini kapatmak için kullanıldığı gibi enine ve boyuna simetrik tekrarlar halinde bordürlerde de uygulanmıştır. Motifin Türk sanatı terminolojisine yeni giren bir başka ismi ise "*nevruz çiçeği*" dir. Remzi Duran, Türk Kültür ve Edebiyatı'nda "*nevruz*" kavramını ve baharın müjdecisi olan tabiattaki nevruz çiçeğini sembolik anlamlarıyla birlikte ayrıntılı olarak açıklayarak, Türk süsleme sanatlarında palmet, lotus ve tepelik olarak isimlendirilen motife nevruz çiçeği denilmesi gerektiğini belirtmektedir (Duran, Remzi, "Türk Süsleme Sanatlarının Ortak Motifi Nevruz Çiçeği", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi S. II*, İzmir, 1997, s. 125-171).

[101] ***"Ying-Yang":*** *"Çin kültüründeki Yang (gök) ve Ying (yer) düalizmi, Türk kültüründe de sıklıkla görülmektedir. Form açısından bir dairenin iki yarısını temsil eden bu kompozisyon, hem evreni hem de insanlığı simgelemektedir. İkili kompozisyondan biri beyazı-aydınlığı, diğeri ise siyahı-karanlığı simgelemektedir. Biraz daha genel ifadesi ile Yang (gök); erkek, etken, ışık, sıcak, kuru, zafer gibi pozitif değerlere karşılık gelirken Ying (yer); dişi, edilgen, karanlık (ay), soğuk, ıslak, yenilgi,zayıflık gibi unsurlara tekabül etmektedir" (Çaycı, 2002: 23).*

[102] Eski Türk kozmolojisinde Kün-Ay, Ülgen-Erlik gibi iç içe geçmiş birbirine zıt fakat birbirini tamamlayan bu ikili sistemin Türk süsleme sanatlarındaki yansımalarına ilk dikkati çeken Hudu Memedov olmuş ve bu ilkeye "*sonsuz şekillenme*" adını vermiştir. Geleneksel sanatlarda ise "*ulama veya kapkapı"* olarak tanımlanmaktadır. Bu sistem M. C. Escher gibi 20. yüzyıl Batılı sanatçıları da etkilemiştir. Detaylı bilgi için bkz.(Enveroğlu, 2007: 92-98; Enveroğlu-Arda, 2010:73- 80).

oluşturulmuş ve içleri rûmî ve penç motifleri ile doldurulmuştur. Bu bordür bezemelerinin benzerleri Bursa Yeşil Türbe, Yeşil Cami, Muradiye Camii ile Edirne Şah Melek Camii çini bezemelerinde de görülmektedir. Kanaatimizce Kütahya II. Yakup Bey Türbesi'nin renkli sır teknikli çinileri, bu yapılardan arta kalan ve aynı usta gurubunun işleri olmalıdır. Zira buradaki çinilerin üç farklı renkte olması ve birbiriyle uyumsuz birleşmesi, yerleri için tasarlanmadıklarını göstermektedir.

3.3.3. Bitkisel

Anadolu Türk çini sanatında bitkisel bezeme Selçuklu, Beylikler, Osmanlı erken ve özellikle de Osmanlı klâsik devirde sır altı tekniğinde çinilerde yaygın olarak kullanılmıştır. Bitkisel bezemeyi oluşturan motifler çeşitli bitkilerin sap, yaprak ve çiçeklerinin stilize edilmesiyle meydana getirilmiştir (Doğanay, 2009: 437). Bu motifler hatâyî grubu ve yarı stilize çiçekler olarak sınıflandırılmaktadır.

Hatâyî grubu motiflerin kendi içinde yaprak, hatâyî, penç, goncagül ve sap çıkmaları gibi çeşitleri bulunmaktadır. Türk bezeme sanatlarında 14. yüzyıldan itibaren görülmeye başlayan bu gruptaki motifler, 16. yüzyıl Osmanlı klasik dönemde de yaygın olarak kullanılmıştır. Ana vatanı Doğu Türkistan olan hatâyî üslûbu motiflerin en önemli özelliği doğada bulunan herhangi bir çiçeğin yaprağı, sapı ve çiçeği ile birlikte çeşitli görünüşlerinin tam stilize edilerek çizilmiş olmalarıdır. Motiflerin çiçeklerden esinlenerek çizildiği bilinmesine karşın tam stilize edildikleri için doğadaki hangi çiçek olduğu tespit edilememektedir. Bu grupta yer alan motifler bir desen içerisinde aynı sap üzerinde bir arada kullanılmaktadır. (Doğanay, 2009: 437; Akar ve Keskiner, 1978: 18). Hatâyî grubu motifler Beylikler ve Osmanlı devri çinilerinde daha çok mavi-beyaz üslupta karşımıza çıkmaktadır.

Yarı stilize çiçekler ise, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı sarayının sernakkaşı Karamemi tarafından geliştirilen çiçek grubuna verilen isimdir. Şahkulu'nun talebesi olan Karamemi'nin üslubu, üstadından tamamen farklıdır. Karamemi, başta gül, gül goncası, sümbül, karanfil, lâle olmak üzere süsen, zambak, şebboy, menekşe, nergis, hasekiküpesi, bahar açmış meyve ağaçları, selvi ağacı gibi çeşitli hasbahçe çiçeklerini ve tabiattaki bitkileri yarı stilize şekli ile bezeme sanatlarına dahil etmiştir. Karamemi'nin Osmanlıya özgü "natüralist" bir anlayışla

ele aldığı bu çiçekler stilize edilmiş olmalarına rağmen küçük bazı detaylarda hangi çiçek çeşidi oldukları rahatça anlaşılmaktadır (Akar ve Keskiner, 1978: 18; Duran, 2018: 178). Bezemenin hemen her alanında kullanılan bu çiçek motifleri çinilerde çok renkli sır altı tekniğinde uygulanmıştır.

Batı Anadolu Beylikleri mimari yapılarının çini bezemesinde bitkisel motiflere pek rastlanmaz. Sadece sonradan ilâve edildiği anlaşılan birkaç örnek vardır. Bunlardan ilki, Germiyanoğulları eseri Kütahya Kurşunlu Camii'nin mihrabı üstündeki 18,5x29,5 cm ölçülerindeki mavi-beyaz çini plakadır. Açık kobalt zeminli çini plakada astar beyazı olarak "La-ilahe illallah" yazısı okunmaktadır. Yazının fonunda ise beyaz ve firuze olarak renklendirilen, helezonlar üzerine yerleştirilmiş hatâyî ve yaprak motifleri görülür. Bu çininin Anadolu Beylerbeyi olan Kasım Paşa'nın H.927 M. 1520 yılında yapıdaki tamiratı sırasında konulduğu belirtilir (Şahin, 1981-1982: 115). Diğer örnek ise, Kütahya İshak Fakih Türbesi'ndeki iki büyük sandukanın kaide kısmında yer alan çok renkli sır altı tekniğinde çini plakalardır. 24x24 cm ebatlarındaki bu çiniler beyaz astarlı olup hatâyî ve rûmî motiflerden oluşan bir bezemeye sahiptir. Bu çinilerin de 19.yüzyıl Kütahya imalatı olup buraya sonradan yerleştirildikleri ifade edilmektedir (Altun, 1982: 311). Kütahya II. Yakup Bey Türbesi'nin renkli sır teknikli bordür çinilerinin deseninde ise hatâyî grubundan penç motiflerine rastlanır.

3.3.4. Yazı

Türk-İslâm mimarisinde, İslâm yazısı olarak nitelendirilen Arapça ile ayet ve hadislerden oluşan yazı kuşakları, usta ve inşa kitabeleri, Asya'da kurulan ilk müslüman Türk devleti olan Karahanlı'lardan itibaren her devirde yaygın olarak kullanılmıştır. Özellikle Anadolu Selçuklu döneminde, Abbasi devri yazı üstadı Yakut'ül Mustasîmi'nin yazı üslubunun, Selçuklu kültür ve medeniyeti içerisinde şekillenerek, gerek kitap sanatları, gerekse mimaride çok zengin ve ileri bir noktaya ulaştığı görülmektedir (Günüç, 2009: 47). Bu devir mimari yapıların çini bezemesinde de aynı üslupta ele alınmış olan yazı sanatı, değişik çini teknikleriyle

uygulanmıştır. Anadolu Selçuklu devrinde geliştirilen bu üslubun Beylikler ve Osmanlı erken devirde de tesirleri devam etmiştir (Günüç, 2009: 53).

Mimari eserlerde yazının çinide kullanımı ilk olarak sırlı tuğla tekniği ile başlamıştır. Bu teknik ile daha çok Ma'kılı, Kûfi ve Celi Sülüs yazıların oluşturulduğu görülmektedir. Karahanlı, Büyük Selçuklu ve özellikle de Anadolu Selçuklu eserlerinde çok sayıda örnek mevcuttur. Yazının çinide en fazla uygulandığı teknik ise mozaik tekniğidir. Mozaik tekniği ile kemer, tonoz ve kubbelerin iç bükey yüzleri, niş, duvar yüzeyleri, mihraplar ve kubbeye geçiş bölgeleri kaplandığı gibi, kitabeler ve yazı kuşakları da oluşturulmuştur.

Ele aldığımız Batı Anadolu Beylikleri eserlerinde yazıya dair tek örnek Birgi Ulu Camii'nde bulunmaktadır. Eserin harim kısmının orta sahna açılan kemer yüzeyinde mozaik çini tekniği ile yapılmış Celi sülüs kitabe yer almaktadır. Kitabede Haşr Suresinin 23. Ayeti, yarı mat opak firuze zemin üzerine koyu tonda şeffaf mangan moru mozaik çiniler ile yazılmıştır. Celi sülüs yazı harekesiz, noktasız ve zemini bezemesizdir. Mekânın ölçüsüne göre tasarlanmadığı anlaşılan kitabe yazıları düzensizdir. Baş tarafta daha rahat ve iri olan harfler yarıdan sonra ayetin sığmayacağı anlaşılınca küçülmüş ve iç içe girmiştir. Hatta ayetin sonunda yer alan "Allah" yazısı dik yerleştirilmiştir. Kitabe yazıları Selçuklu geleneğinde olup dönemin yazı üslubuna uygun olmakla birlikte istif ve estetik açıdan özensizdir. Bu nedenle çini ustasının tasarım olmadan ayeti direk çiniye uyguladığı söylenebilir.

3.4. Birlikte Kullanıldığı Malzemeler

3.4.1. Tuğla

Tuğla, sırlı malzeme veya mimari çinilerin en fazla birlikte kullanıldığı yapı malzemesidir. Keza mimaride çini kullanımı ilk defa tuğlaların sırlanmasıyla elde edilen sırlı tuğla tekniği ile başlamıştır.

Tuğla ve sırlı tuğla, Türk yapı gelenekleri içinde inşai ve bezeme maksadıyla kullanılan en eski malzemelerdir. Anadolu dışında ve Anadolu'da inşa edilen ilk yapılarda kırmızımsı ve sarımtırak renkte olan yassı kare biçimindeki sırsız tuğlalar

gerek örgü sistemiyle inşai ve bezeme amacıyla gerekse kesme tuğla işçiliği ile oluşturulan tuğla mozaik dekoru ile sadece bezeme amacıyla kullanılmıştır.

Türk çini sanatında tuğla-çini birlikteliği, sırlı tuğla, oyma-kabartma ve mozaik çini teknikleriyle karşımıza çıkmaktadır. Anadolu dışında Karahanlı, Harezmşah ve Büyük Selçuklu devri yapılarında buna dair örnekler mevcuttur. Anadolu'da Selçuklu devrinde aynen sürdürülen bu gelenek Beylikler ve Osmanlı erken devirde de devam etmiştir. Anadolu'daki ilk yapılarda ana yapı malzemesi olan taşın yanı sıra tuğla ve sırlı tuğla kullanılmıştır. İlk eserlerdeki taş ve tuğla bezemeye daha sonra sırlı tuğla ve mozaik çini katılarak yapılar renklendirilmiştir. Mimari eserlerde kullanılan sırlı tuğla ve mozaik çini örnekleri aynı yapıda bir arada kullanılabildikleri gibi ayrı ayrı yapılarda da ele alınmıştır. Aynı zamanda mozaik çini tekniği mimari yapılarda bezeme unsuru olarak değerlendirilirken bazen tek başına bazen de tuğla, taş ve alçı ile birlikte ele alınmıştır.

Çinili bezemelerde, Karahanlı ve Büyük Selçuklu döneminde başlayan ve Anadolu'da Selçuklular ile devam eden en yaygın yöntemlerden biri tuğla ile mozaik çininin birlikte kullanılmasıdır. Bu bezeme, büyük sırlı plakalardan kesilen çini parçalarının ve çeşitli formlarda hazırlanmış tuğla parçalarının belli bir kompozisyon içinde harç ile birleştirilmesiyle meydana getirilmiştir. Öncesinde tuğla mozaik tekniğinin olduğu bu yöntem mozaik çininin de temelini oluşturur. Meraga Kümbed-i Surh, Nahçivan Mü'mine Hatun Kümbeti, Sivas İzzettin Keykavus Şifahanesi Türbe cephesi, Tokat Ali Tusi Türbesi'nin pencere alınlıkları ve Aydınoğulları Beyliği eseri Selçuk İsa Bey Camii'nin kubbeye geçiş pandantiflerindeki uygulamalar değişik dönemlerden verilebilecek örneklerdir.

3.4.2. Taş

Anadolu'da çininin birlikte kullanıldığı bir diğer yapı malzemesi ise taştır. Tuğlada olduğu gibi taş parçaları ile çini parçalarının birlikte kullanıldığı örneklerin yanı sıra taş üzerine oyulmuş geometrik bezemenin belli yerlerine çini parçalarının kakma yöntemiyle yerleştirilmesi suretiyle yapılan örnekler de mevcuttur. 'Tuğla-mozaik çini' uygulamasına göre, 'taş-mozaik çini' uygulaması daha azdır.

Divriği Kale Camii'nin taç kapısı kemer köşeliklerinde taş malzemenin kullanıldığı altı kollu çark-ı felek motifinden oluşan geometrik bir kompozisyon yer alır. Kompozisyonda çark-ı feleğin merkezindeki küçük altıgenler ve kollar arasında oluşan küçük eşkenar üçgenler firuze sırlı çini parçaları ile doldurulmuştur. Taş ve çini parçalar harç ile mozaik tekniğinde bir araya getirilmiştir.

Tokat Gök Medrese taç kapısı giriş kemeri köşeliklerinde ise taş malzemeye oyulmuş altıgen formun içerisinde firuze ve mangan moru çinilerden oluşan ma'kılı hatla altılı "Ali" ismi bulunmaktadır. Üç adet firuze üç adet mangan moru renginde "Ali" ismi fon-figür eşitliği sisteminde iç içe yerleştirilmiştir.

Ele aldığımız örneklerden Manisa Ulu Camii'nin taç kapısında taş içine yerleştirilmiş çini bezeme bulunmaktadır. Taç kapıda doğu yöndeki mihrabiyenin üzerindeki daire formlu taştan yapılmış madalyona çiniler kakma yöntemiyle yerleştirilmiştir. Merkezinde on altı dilimli yarım küre şeklinde firuze sırlı bir kabara bulunan madalyonda, dairelerin kesişme yerlerinde ortaya çıkan oval ve üçgenimsi alanlar firuze sırlı çinilerle doldurulmuştur.

Taş içine kakma yöntemiyle çini parçaların yerleştirilmesine dair en fazla örnek Balat İlyas Bey Camii'nde bulunmaktadır. Yapının giriş, doğu, batı ve güney cephelerindeki alınlıkların geometrik taş bezemelerinde kakma yöntemiyle yerleştirilmiş firuze ve kobalt çini parçalar görülmektedir.

Osmanlı erken dönemde ise Bursa Yeşil Camii'nin dış pencerelerindeki mermer pervazların içine oyulmuş kısımlara çeşitli şekillerde firuze çiniler yerleştirilmiştir. Osmanlı devri yapılarında taş-çini birlikteliğine geç bir örnekle İstanbul Mahmut Paşa Türbesi'nde karşılaşılır.

3.4.3. Alçı

Anadolu Türk çini sanatında, çininin tuğla ve taştan başka alçı ile birlikte kullanıldığı örnekler de vardır. Ankara Arslanhane Camii mihrabında olduğu gibi, alçı ve çininin birlikte bir kompozisyon oluşturduğu uygulamaların yanı sıra alçı kullanılarak yapılmış bir mimari elemandaki bezemenin belli yerlerine çini parçaların kakma yöntemiyle yerleştirildiği örnekler de görülmektedir.

Konya Tahir ile Zühre Mescidi ve İç Kara Arslan Mescidi mihrapları Selçuklu dönemine dair verilebilecek örneklerdendir. Beylikler devrinden ise Karamanoğulları eseri Ermenek Ulu Camii ve Karaman Yollarbaşı Ulu Camii mihrapları örnek verilebilir.

Osmanlı erken devir yapılarından Edirne Şah Melek Camii alçı mihrabının kavsara köşeliklerindeki geometrik kompozisyonun yıldız, deltoit gibi birimlerinde firuze çiniler görülmektedir. Benzer uygulamaya Edirne Gazi Mihal Bey Camii mihrabı ve Edirne Yıldırım Camii tabhane odalarındaki alçı ocak nişlerinde de rastlanır. Bu devir Ankara mescitlerinin alçı bezemelerine yer yer çini plaka veya kâse gömüldüğü de görülmektedir. 14. yüzyılın sonları ve 15. yüzyıla tarihlenen bu yapılardan Hacı İvaz Mescidi alçı bezemeleri ile Ahi Yakup Camii, Örtmeli Mescid ve Molla Büyük Mescidi mihrapları örnek olarak verilebilir.

3.4.4. Harç

Mimari çini bezemelerde çeşitli tekniklerde üretilen çiniler, bulundukları yere harç vasıtasıyla sabitlenirler. Burada kullanılan harcın genellikle esnek yapıda kireç katkılı bir harç olduğu görülmektedir. Horasan harcı olarak da bilinen bu harç bağlayıcı olarak kireç, agrega olarak da tuğla kırıklarının karışımından oluşmaktadır. Bu tür harç ve sıvalar; Bizans, Roma, Selçuklu ve Osmanlı dönemi yapılarında kullanılmıştır (Böke ve Uğurlu, 2009: 135).

Harç, çinilerin yerine yapıştırılmasından başka mozaik çini tekniğinde parçaların bir araya getirilmesinde de önemli rol oynamaktadır. Mozaik çini tekniğinde daha öncede belirttiğimiz gibi en çok kullanılan yöntem harç ile birleştirilerek yapılan uygulamadır. Bu yöntem ile düz veya kavisli yüzeylere daha kolay uygulama yapılabildiği için mimari bezemelerde çokça tercih edilmiştir. Bu teknikte kullanılan harcın, alçı ve özellikle de kireç karışımlı olduğu anlaşılmaktadır. Mozaik çini bezeme için kesilen farklı renklerdeki parçalar, uygulanacak desene göre, sırlı yüzleri aşağı gelecek şekilde düz bir yere yerleştirilir ve üzerine alçı veya kireç karışımlı kirli beyaz renginde bir harç dökülerek belirlenen ölçülerde birleştirilir (Fotoğraf: 123). Bazı uygulamalarda parçalar arasındaki derz boşluklarının geniş bırakılmasıyla kirli beyaz zemin renginin tezat oluşturmasından

faydalanılmıştır (Fotoğraf: 124). Belirli ölçülerde hazırlanan bu plâkalar bir harç vasıtasıyla yapılara tatbik edilir.

En önemli örneklerin başında Akşehir Ulu Camii, Tokat Gök Medrese, Çay Taş Medrese, Konya Alâeddin Câmii, Sadreddin Konevi Câmii, Sahip Ata Câmii, Beyhekim Mescidi, Karatay ve Sırçalı Medrese, Kayseri Kölük Camii, Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii, Birgi Ulu Camii ve Selçuk İsa Bey Camii gibi yapıları sayabiliriz.

SONUÇ

"Batı Anadolu Beylikleri Mimarisinde Çini Bezeme" başlığını taşıyan bu araştırmada, başlıca iki konu üzerinde durulmuştur. İlk olarak Türk çini sanatına dair terminoloji, tarihçe, kullanılan malzemeler, uygulama teknikleri ve bezeme unsurları ele alınmış daha sonra bu temel bilgiler ışığı altında konumuz olan beyliklere ait mimari eserlerin çini bezemeleri analiz edilmeye çalışılmıştır.

Yapıların hem iç hem dışını bezemek için kullanılan çini, Türk sanatında, ilk olarak Uygurlar tarafından kullanılmış, onlardan Karahanlılar, Gazneliler, Harezmşahlar ve Büyük Selçuklulara, oradan da Anadolu Selçuklularına intikal ederek sürekli gelişmiş ve Anadolu'da çok zengin örnekler vermiştir. Özellikle Büyük Selçuklu sanatında uygulanan sırlı malzeme teknikleri Anadolu'da gelişerek devam etmiştir. Selçuklu döneminde birçok mimari yapıda uygulanan farklı çini tekniklerinin, Beylikler ve Osmanlı erken devir yapılarında da kısmen devam ettiği görülmektedir. Bunun yanı sıra süreç içerisinde yeni teknik ve uygulamalar da geliştirilmiştir.

Araştırmamızın birinci bölümünde ilk olarak Türk çini sanatına dair bazı terimler üzerinde durulmuştur. Özellikle bu terimlerden bugün bir kavram kargaşasına neden olan "çini" kelimesinin, Anadolu'da ilk defa ne zaman ve neyi ifade etmek için kullanıldığı sorgulanmıştır. Yapılan araştırmalar neticesinde Farsça kökenli olan çini kelimesinin, 15. yüzyılın başlarında Bursa Yeşil Külliye'de çalışmak için gelen "Tebrizli ustalar" ile ilişkili olabileceği ve Çin porselenlerine benzer yerel üretim kullanım seramiklerini ifade etmek için kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Bu kelimenin kullanıldığı –şimdilik- tespit edebildiğimiz en erken yazılı kaynak ise Muhammed bin Mahmûd Şirvâni tarafından H. 833/ M. 1430 tarihinde Bursa'da yazılan ve Sultan II. Murad'a sunulan *"Tuhfe-î Murâdî (Cevhernâme)* adlı eserdir. Birinci bölümde daha sonra Türk çini sanatının tarihçesi Anadolu öncesi ve Anadolu olmak üzere kronolojik olarak ele alınarak dönemlere göre özellikleri, örnekler üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Bölümün sonunda çinide kullanılan malzemeler, uygulama teknikleri ve bezeme unsurlarına yer verilmiştir. Burada malzemelerin kimyasal özellikleri ve hazırlanma yöntemleri üzerinde durulmuş

ayrıca uygulanan tekniklerin detaylı izahları yapılmaya çalışılmıştır. Yapılan izahlarda geleneksel çini üretiminin önemli noktalarına değinilmek istenmiştir.

Araştırmamızın ana konusu olan Batı Anadolu Beylikleri'ne ait mimari eserlerin çini bezeme analizleri ise ikinci bölümde katalog sistemiyle ele alınmıştır.

Batı Anadolu Beylikleri ve genel olarak Beylikler Devri, Anadolu'da önemli siyasi, ictimai ve kültürel faaliyetlerin icra edildiği bir devirdir. Anadolu Selçuklu Devletinin Moğol tahakkümü altına girmesi ve Selçuklu Sultanlarının sembolik mevcudiyetleri, özellikle de toplanan ağır vergiler halk arasında huzursuzluklar meydana getirmiştir. Bu süreçte "Uç" larda bulunan Türkmen Beyleri, Selçuklu idaresi ile bağlarını keserek, bulundukları bölgelerde bağımsız hareket etmeye başlamışlardır. 13. yüzyılın ikinci yarısında Karamanoğullarının faaliyetleri ile başlayan bu hareket, 14. yüzyılın başlarında da devam etmiş ve Anadolu'da eski tabirle "*Tavaifi Mülûk*" denilen yirmi civarında beylik teşekkül etmiştir. Esas faaliyetlerin 14. ve 15. yüzyıllarda yoğunlaştığı Beylikler devri, Dulkadiroğulları ve Ramazanoğullarının 16. yüzyılın başında Osmanlı devletine tabi olmaları ile son bulmuştur.

Başlangıçta Moğollara karşı mücadele etmek için kurulan bu beylikler, bütün güçlerini birleştirip Moğollara karşı çıkamadıkları için tam bir başarı elde edememişler ve zaman içerisinde birbirlerine üstünlük kurma çabası içine girmişlerdir. 1335'de İlhanlı hâkimiyetinin ortadan kalkması ile daha da artan bu çaba, batıda yaptığı gazalar ile güçlenen Osmanlı Beyliği'nin, Anadolu'da Türk birliğini kurma girişimleri ile son bulmuştur. Ancak, hâkimiyetlerini kaybeden bazı Türkmen beylerin Timur'a sığınması ve O'nu Osmanlı Devletine karşı teşvikleri neticesinde 1402 yılında meydana gelen Ankara savaşı, Osmanlı Beyliği'nin gelişmesine sekte vururken, diğer beylerin yeniden iktidarlarına kavuşmasını sağlamıştır. Fakat Çelebi Mehmed ile Osmanlı Devletinin yeniden toparlanmasıyla birlikte II. Murad ve özellikle Fatih Sultan Mehmed döneminde, Anadolu'nun siyasi birliğinin sağlanması amacıyla bu beylikler teker teker ortadan kaldırılmışlardır.

Beylikler devri, genel sanat faaliyetleri ve özelde bezeme sanatları açısından, Selçuklu geleneğini devam ettirmekle beraber Osmanlı klasik devir sanatının hazırlayıcısı bir devir olarak kabul edilmektedir.

Kaynaklardan yaptığımız araştırma ve gerçekleştirdiğimiz saha çalışması neticesinde 14.-15. yüzyıl Türkmen Beyliklerinden; Karamanoğulları, Turgutoğulları, Eşrefoğulları, Hamidoğulları, Aydınoğulları, Menteşeoğulları, Karesioğulları, Saruhanoğulları, Germiyanoğulları, Eratnalılar, Ramazanoğulları ve Osmanlı erken devir yapılarında çini bezeme kullanıldığı tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra, aynı dönemde iç ve doğu Anadolu'da hâkimiyet sağlamış İlhanlı ve Akkoyunlu Devletleri yapılarında da çini uygulamalar görülmektedir.

Araştırma konumuz olan Batı Anadolu Beylikleri'nde, Selçuklu devrinde görülen sürekli araştırma ve yeni şeyler deneme yani sanatta canlılık ve hareketlilik geleneğinin, farklı kültür çevrelerinin tesirleriyle harmanlanarak özellikle mimari alanda birtakım yenilikler ortaya koyulmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu beyliklerde sınırlı mâli imkânlar nedeniyle Bey'lerin inşa ettirdikleri yapılar dışında çok fazla büyük programlı yapılara rastlanmasa da icrâ edilen faaliyetlerin, Osmanlı sanatının temellerinin oluşmasına katkı sağladığı söylenebilir.

Çalışmamızın katalog bölümünde, bu beyliklerden Aydınoğulları, Germiyanoğulları, Karesioğulları, Menteşeoğulları ve Saruhanoğulları Beyliklerine ait mimari eserlerde görülen çini bezemeler teknik ve kompozisyon özellikleriyle detaylı olarak analiz edilmiştir. Bugüne kadar Batı Anadolu Beyliklerinin konu edildiği çalışmalarda bu örneklerden bazıları genellikle süsleme özellikleriyle değerlendirilmiştir. Araştırmamızda bilhassa malzeme ve teknik tanımlamalar üzerinde durulmuş ve Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı erken devir örnekleriyle karşılaştırmalar yapılarak benzer ve farklı yönlerin belirlenmesi amaç edinilmiştir.

Batı Anadolu Beylikleri mimari eserlerinin bezeme yönünden sadeleşmesi, çini kullanımının da sınırlı olmasına yol açmıştır. Aydınoğulları Beyliğine ait olduğu bilinen veya muhtemel olan, elliden fazla cami, mescit, türbe, medrese, han, hamam gibi yapı olmasına karşın bunlardan sadece üç tanesinde; Birgi Ulu Camii, Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi ve Selçuk İsa Bey Camii'nde çini bezeme bulunmaktadır. Bu yapılardaki çini uygulamalar teknik, renk ve kompozisyon açısından Selçuklu devri eserleriyle büyük benzerlik göstermektedir. Örneğin Birgi Ulu Camii mozaik çini mihrabı, teknik ve geometrik kompozisyonlarıyla birçok Selçuklu devri mihrabının bir tekrarı niteliğindedir.

Günümüz önemli çini merkezlerinden Kütahya'da kurulmuş Germiyanoğulları Beyliği'ne ithaf edilen altmışdan fazla mimari eser olmasına rağmen, günümüze yenilenerek de olsa ulaşabilen; II. Yakup Bey Türbesi, İshak Fakih Camii, Kurşunlu Camii ve Vacidiye Medresesinden oluşan dört eserde az da olsa çini bezemeye rastlanmıştır. Bu eserlerin çini bezemeleri de genel olarak Selçuklu geleneğini devam ettirmiştir. Sadece Kurşunlu Camii minaresinde görülen yeşil renkli sırlı tuğlalar Beylikler devri özelliğini yansıtmaktadır.

Karesioğulları Beyliği'ne aidiyeti tartışmalı olan Bergama Güdük Minare, mimari kurgusu itibariyle Selçuklu devri minarelerini andırsa da, sırlı tuğlalarında kullanılan sarı, beyaz, yeşil gibi renklerle Beylikler devri özelliği göstermektedir.

Menteşeoğulları Beyliği döneminden günümüze ulaşan ve çeşitli nedenlerle ulaşamayıp kaynaklarda ismi geçen kırktan fazla eser bilinmektedir. Mimari anlamda bazı yenilikler getiren bu eserlerden sadece Balat İlyas Bey Camii'nde çini bezeme bulunmaktadır. Son yıllarda Milet'te yapılan kazılarda ortaya çıkartılan seramik fırını, seramik pişirmeye yarayan üç ayaklar ve çeşitli seramik parçalar, burada "Milet işi" de denilen seramiklerin üretildiğini göstermektedir. Bu durum, İlyas Bey Camii çinilerinin bu atölyelerde üretilmiş olabileceğini düşündürdüğü gibi günümüze ulaşamayan başka yapılarda da çini kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir.

Saruhanoğulları Beyliği'nde ise cami, mescit, medrese ve türbeden oluşan otuzdan fazla eser ve birçok zaviye inşa edilmiş olmasına rağmen, yalnız Manisa Ulu Camii minaresinde ve taç kapısında çini bezeme bulunmaktadır. Manisa Ulu Camii, mimari plânıyla ve minarede kullanılan yeşil, sarı gibi sırlı tuğlaları ile Beylikler devri karakteri göstermektedir.

Araştırma sahamıza giren bu beyliklerde, öyle anlaşılıyorki gerek siyasi ortam, gerek mâli imkânlar gerekse bezeme anlayışındaki farklılıklar neticesinde çini bezemeye çok fazla yer verilememiştir. Mevcut örnekler ise Selçuklu devri üslubunun bir devamı ve doğal gelişimin bir neticesini yansıtmaktadır. Aynı durum Karamanoğulları Beyliği dışında diğer beyliklerde de görülmektedir. Karamanoğulları Beyliği ise Selçuklu coğrafyasında bulunması sayesinde aynı üslubu devam ettirerek daha fazla mimari eserde çini bezemeye yer vermiştir.

Selçuklu devri mimari eserlerin çini bezemesinde uygulanan; sırlı tuğla, tek renk sır, mozaik, kazıma, kabartma, lüster, minai ve sıraltı tekniklerinin birçoğu Beylikler devrinde de devam etmiştir. Osmanlı erken devirin ilk yüzyılında da benzer teknikler uygulanmış Çelebi Mehmed devrinden itibaren "*Tebrizli ustalar*" maharetiyle çini sanatına yeni üsluplar dahil olmuştur. Fatih Sultan Mehmed devrinde ise Osmanlı klasik devir çini sanatının temelleri atılmıştır.

Yapılan bu tez çalışması ile Beylikler devrinin coğrafi olarak bir bölgesini oluşturan Batı Anadolu Beylikleri mimarisinde uygulanan çini bezemelerin tespit ve tahlili ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bunun yanı sıra Türk çini sanatının tarihsel gelişimi ve teknik özelliklerinin kapsamlı bir araştırması yapılarak günümüz uygulayıcılarına rehber olması amaçlanmıştır.

KAYNAKÇA

ACUN, Hakkı (1985). "Manisa İshak Çelebi Külliyesi", *Vakıflar Dergisi, S.19*, Ankara. 127-146.

ACUN, Hakkı (1999). *Manisa'da Türk Devri Yapıları*, Ankara.

AHMED TEVHİD (1327). "Rum Selçuki Devleti'nin İnkırazıyla Teşekkül Eden Tevaif-i Müluk: Aydınoğulları", *Tarihi Osmani Encümeni Mecmuası*, S.10, İstanbul. 615-625.

AHMED TEVHİD (1329). "Menteşeoğulları", *Tarihi Osmani Encümeni Mecmuası, S.16*, İstanbul. 761-768.

AKAR, Azade ve KESKİNER, Cahide (1978). *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.

AKBIYIK, Hayrunnisa A. (2004). "Timurluların Bilim ve Sanata Yaklaşımları ve Bazı Son Dönem Sanatkârları", *bilig- Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi,30,* 151-171.

AKGÜL, Nakış (2000). *Anadolu Selçuklu Dönemi Mimarisinde Sırlı Kaplama Kullanımı,* Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara.

AKIN, Himmet (1968) *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma*, Ankara.

AKOK, Mahmut (1966). "Konya'da Alâiddin Köşkü Selçuk Saray ve Köşkleri", *Türk Etnografya Dergisi*, S.IX. 47-73.

AKTEPE, M. Münir (1993). "Damad İbrahim Paşa, Nevşehirli, *TDV İA, C.8,* Ankara. 441-443.

AKTUĞ-KOLAY, İlknur (1999). *Batı Anadolu 14. Yüzyıl Beylikler Mimarisinde Yapım Teknikler*i, Ankara.

AKURGAL, Ekrem (1944). "İslâm Sanatında Türklerin Rolü", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, C.2, S.4*, Ankara. 527-533.

ALTUN, Ara (1981-1982). "Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi- Bir Deneme", *Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan: Kütahya*, İstanbul. 171-700.

ALTUN, Ara (1988). "Orta Asya Türk Sanatı İle Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler Mimarisi", *Mimar Başı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri, C.1*, İstanbul. 33-44.

ALTUN, Ara (1997). "İznik ve Çinisi", *Kültür ve Sanat, S. 35, Bursa Özel Sayısı,* Türkiye İş Bankası Yayınları. 26-30.

ALTUN, Ara, (2001). "Karahanlılar, Mimari", *TDV İA, C.24*, İstanbul. 412-414.

ALTUN, Ara (2007), "İznik Kazıları Işığında Osmanlı Çini ve Seramikleri", (Ed. Gönül Öney, Zehra Çobanlı), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı,* İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 309-325.

ALPTEKİN, Coşkun (1994). "Türkiye Selçukluları", *Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi , C. 8*, Konya. 209-383.

ARAT, R. Rahmeti (1977). "Kâşgar", *MEB İA, C.6,* İstanbul. 405-412.

ARCASOY, Ateş (1983). *Seramik Teknolojisi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.

ARCASOY, Ateş (1997). "Moğol İstilası Çin Porselen Sanatında Yeni Bir Dönem Başlatıyor- Mavi-Beyaz Porselen Tekniği", *Antik Dekor Dergisi, S.43*, 92-96

ARGUNŞAH, Mustafa (1991). "15. Yüzyılda Yazılmış Tuhfe-i Murâdi İsimli Cevhernâmede Geçen Değerli Taşlarla İlgili Terimler", *Türklük Araştırmaları Dergisi, S.6, Yıl:1990,* İstanbul: Marmara Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları. 1-20.

ARIK, M. Oluş (1972). "Başlangıç Devri Anadolu Türk Mimari Tezyinatının Karakteri ", *Malazgirt Armağanı,* Ankara. 173-177.

ARIK, Rüçhan (2000). *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, İstanbul.

ARIK, Rüçhan ve ARIK, Oluş (2007). *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini- Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri,* İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları.

ARIKAN, Zeki (1990). "XIV-XVI. Yüzyıllarda Ayasuluğ", *Belleten, S.209*, Ankara: Türk Tarih Kurumu. 121-178.

ARSEVEN, Celâl Esad (1956). *Türk Sanatı Tarihi,* İstanbul: MEB.

ARSEVEN, Celâl Esad (1965). *Sanat Ansiklopedisi, C.2*, İstanbul.

ARSEVEN, Celâl Esad (1966). *Sanat Ansiklopedisi, C.3*, İstanbul.

ARSEVEN, Celâl Esad (1975a). *Sanat Ansiklopedisi, C.4*, İstanbul.

ARSEVEN, Celâl Esad (1975b). *Sanat Ansiklopedisi, C.5*, İstanbul.

ARSEVEN, Celâl Esad (1983). *Sanat Ansiklopedisi, C.1*, İstanbul.

ARSEVEN, Celâl Esad (1340). *Sanat Kamusu,* İstanbul.

ARSEVEN, Celâl Esad (1984). *Türk Sanatı*, İstanbul.

ASLANAPA, Oktay (1949). *Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri*, İstanbul.

ASLANAPA, Oktay (1965a). *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, İstanbul.

ASLANAPA, Oktay (1965b). "İznik'te Sultan Orhan İmâret Camii Kazısı", *Sanat Tarihi Yıllığı I (1964-1965)*, 16-31.

ASLANAPA, Oktay (1969). "İznik Kazılarında Ele Geçen Keramikler ve Çini Fırınları", *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri,* (Düzenleyenler: Behçet Ünsal- Nejat Diyarbekirli), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. 62-73.

ASLANAPA, Oktay (1977). *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı, (14.yüzyıl)*, İstanbul.

ASLANAPA, Oktay (1990). "İslâm Bilim ve Sanatının Avrupa'ya Etkileri", *Kültür ve Sanat, S. 7*, 5-9.

ASLANAPA, Oktay (1993). *Türk Sanatı*, İstanbul.

ASLANAPA, Oktay (1996). "Türk Sanatı Araştırmalarının Başlangıç ve Gelişmesi", *V. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri (25-26 Nisan 1995)*, Konya. 9.

ÂŞIKPAŞAOĞLU TARİHİ, Haz. Atsız (1970). İstanbul.

ATASOY, Nurhan (1989a). "Osmanlı Belgelerindeki İznik Seramikleri", *İznik Seramikleri* (Ed. Nurhan Atasoy-Julian Raby), Alexandria Press, London: Türk Ekonomi Bankası Yayınları. 25-36.

ATASOY, Nurhan (1989b). "İznik Çinilerinin Türleri ve Biçimleri", *İznik Seramikleri* (Ed. Nurhan Atasoy-Julian Raby), Alexandria Press, London: Türk Ekonomi Bankası Yayınları. 37-48.

ATASOY, Nurhan ve RABY, Julian (1989). *İznik Seramikleri*, Alexandria Press, London: Türk Ekonomi Bankası Yayınları.

ATEŞ, Ahmet (1949). "Kitaplar Arasında", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, C.3, S.1-2*, İstanbul. 231-235.

AVŞAR, Mezahir ve AVŞAR, Lale (2014). "Çini Sanatı ve Terminolojisi Üzerine", *Kalemişi, C.2, S,4*, 1-13.

AVŞAR, Lale (2017). "Türk-İslâm Sanatları Tarihinde Bazı Yanlış Varsayımlar", *Kalemişi, C.5, S. 9*, 45-59.

AYAN BİROL, İnci ve DERMAN, Çiçek (1991). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler,* İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

AYAN BİROL, İnci ve DERMAN, Çiçek (2001). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler,* İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

AYDINLI, Osman (2016). Özbekistan Coğrafyasının Önemli Şehri Semerkant'ın Yükselişinde İktisadi Faktörlerin Etkisi ve Şehrin İpek Yolu Üzerinde Arzettiği Önem", *I. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Başkentleri Bilgi Şöleni, "Türkiye- Kosova- Makedonya- Özbekistan", 5-7 Kasım 2015, Bildiri Metinleri*, Nevşehir. 378-400.

AYVERDİ, E. Hakkı (1972). *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri*, İstanbul.

AZİZOVA, Elnure (2007). *Hz. Peygamber Döneminde Çalışma Hayatı ve Meslekler,* Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.

BABÜR, Rüçhan (2005). "Kazakistan, Jambul'da, Ayşe Bibi Türbesi", *Sanat Tarihi Dergisi, S.XIV/1*, 29-43.

BAİLEY, Gauvin A. (1992). "The Dynamics of Chinoserie in Timurid and Early Safavid Ceramics", (Ed. Lisa Golombek, Maria Subtelny*), Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century,* Leiden: Brill. 179-190.

BAKIR, Abdulhalik (2016). "İpek Yolu Şehirlerinin Ortaçağdaki Endüstriyel Kapasiteleri Üzerine Bir Değerlendirme (Buhara Semerkant Örneği)", *I. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Başkentleri Bilgi Şöleni, "Türkiye- Kosova- Makedonya- Özbekistan", 5-7 Kasım 2015, Bildiri Metinleri*, Nevşehir. 13-27.

BAKIRER, Ömür (1972). "Anadolu Selçuklularında Tuğla İşçiliği", *Malazgirt Armağanı*, Ankara. 187-201.

BAKIRER, Ömür (2000). *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları*, 2. Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

BAKIRER, Ömür (2002). "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süreklilik ve Değişim", *Türkler, C.7*, Editörler. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Ankara. 828-835.

BARIŞTA, Hatice Örcün (1998a). *Türk El Sanatları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

BARIŞTA, Hatice Örcün (1998b). "Taşıyla Toprağıyla İstanbul'dan Eski Bir Semt: Eyüpsultan'da Yeni Bulgular Üzerine", *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla II. Eyüpsultan Sempozyumu: Tebliğler, 8-10 Mayıs 1998*, İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları. 128-139.

BARKAN, Ömer Lütfi (1966). "Edirne Askerî Kassamı'na ait Tereke Defterleri (1545-1659)", *Belgeler, C.3, S.5-6,* Ankara: Türk Tarih Kurumu. 1-472.

BARKAN, Ömer Lütfi (1970). "16. Asrın İkinci Yarısında Türkiye'de Fiyat Hareketleri", *Belleten, C.34, S.136,* Ankara: Türk Tarih Kurumu. 557-607.

BARTHOLD, V. V. (2006). *Orta-Asya Türk Tarihi Hakkında Dersler*, Yay. Haz. Kâzım Yaşar Kopraman ve İsmail Aka, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

BAŞKAN, Seyfi, (2002), "Eski Türklerde Sanat", *Türkler, C.4*, Editörler: Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Ankara. 110-124.

BAŞKAN, Yahya. (2013). "Fatih Sultan Mehmed Döneminde Karaman Bölgesinden İstanbul'a Nakledilen Nüfus", *Tarih Dergisi, S. 55 (2012 / 1),* İstanbul. 107-134.

BAYAT, Ali Haydar (1991a). "Birgi Ulu Camii Minberi (712/1322)", *Vakıflar Dergisi, XXII,* Ankara. 133-150.

BAYAT, Ali Haydar (1991b). "Anadolu Beylikleri Döneminin En Önemli Eserlerinden Aydınoğlu İsa Bey Camii Kitabeleri", *X. Türk Tarih Kongresi, 22-26 Eylül 1986, Bildiriler, C. III,* Ankara. 951-960.

BAYAT, Ali Haydar (1992). "Beylik Dönemi Sanat Şaheserlerinden Birgi Ulu Camii Pencere Kapakları", *IX. Vakıf Haftası Kitabı*, Ankara. 237-252.

BAYATLI, Osman (1956). *Bergama Tarihinde Türk- İslam Eserleri*, İstanbul.

BAYATLI, Osman (1960). "Bergama'da Türk- İslam Eserleri", *V. Türk Tarih Kongresi, Ankara, (12-17 Nisan 1956), Tebliğler*, Ankara. 279-282.

BAYBURTOĞLU, Zafer (1978). "Anadolu Selçuklu Devri Büyük Programlı Yapılarında Önyüz Düzeni", *Vakıflar Dergisi, S. XI*, 67-106, Ankara. 67-106.

BAYKARA, Tuncer (1975). "Eski Türk İktisadi Hayatı ve Şehir", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi, S. 6,* İstanbul. 75-104.

BAYRAM, Selahattin (2012). " Osmanlı Devleti'nde Ekonomik Hayatın Yerel Unsurları: Ahilik Teşkilâtı ve Esnaf Loncaları", *İstanbul Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi, 21*, 81-115.

BEKSAÇ, A.Engin (1995). "Emeviler-Sanat", *TDV İA, C.11*, İstanbul. 104-108.

BEYAZIT, Mustafa (2014). "Erken Osmanlı Devri'nde Tebrizli Usta Gruplarının İzi Nasıl Sürülmeli?", *History Studies, International Journal of History, ISSN: 1309 4173 (Online) 1309-4688 (Print), Volume 6, Issue 3*, p. 45-70.

BINOUS, Jamila, HAWARI, Mahmoud, MARIN, Manulea, ÖNEY, Gönül (2000). "Akdeniz'de İslâm Sanatı", *Akdeniz'de İslâm Sanatı-Erken Osmanlı Sanatı-Beyliklerin Mirası*, İstanbul. XIII-XXXI.

BİLECİK, Gülberk (2013). "Yâkub Çelebi Külliyesi", *TDV İA, S.43*, İstanbul. 279-280.

BİLİCİ, Kenan (2002). "Anadolu'da Selçuklu Dönemi Sanat Ortamı", *Türkler, C.7*, Editörler: Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Ankara. 748-754.

BİLİR, Timur (2008). *Erken Osmanlı Dönemi Renkli Sır Tekniği ve Yeni Yorumları,* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul.

BLAIR, Sheila ve BLOOM, Jonathan (2007). "Irak, İran ve Mısır: Abbasiler-Bezeme Sanatları", *İslâm Sanatı ve Mimarisi*, Editörler: Markus Hattstein, Peter Delius, Türkçe Basım, İstanbul: Literatür Yayıncılık. 118-123.

BOZDOĞAN, İhsan (1993). "Seramik Sırları", *Türk Seramik Derneği Bildiriler Kitapçığı, Yayın No:7*, Eskişehir. 14.

BOZER, Rüstem (1992). *15. Yüzyılın Ortasına Kadar Anadolu Türk Sanatında Ahşap Kapılar,* Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

BOZER, Rüstem (2005). "Kayseri Hunad Hamamı Çinileri", *Sanat Tarihi Dergisi, C.14, S.1*, İzmir. 1-27.

BÖHLENDORF ARSLAN, Beate (2007). "Beylikler Döneminde Milet'te Seramik Üretimi", *Konya Kitabı X*, Özel Sayı, Konya. 87-98.

BÖKE, Hasan ve UĞURLU Elif (2009). "Osmanlı Dönemi Yapılarında Kullanılan Horasan ve Sıvaların Özellikleri", *Kâgir Yapılarda Koruma ve Onarım Semineri, 28-29 Eylül 2009*, İstanbul. 135-142.

BROUG, Eric (2012). *İslam Sanatında Geometrik Desenler*, İstanbul.

BULUT, Lale (2007). "Samsat Kazısı Buluntuları", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, Editörler: Gönül Öney-Zehra Çobanlı, İstanbul. 173-197.

CAN, Yılmaz ve GÜN, Recep, (2005), *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği*, Samsun

CANBULAT, İbrahim (2019). "Fetih Sonrası İstanbul'un İskânı", *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, C. 9, S. 2,* 706-740.

CANTAY, Gönül (2002). "Anadolu Türk Beylikleri Sanatı", *Türkler, C.8*, Editörler: Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Ankara. 15-29.

CARSWELL, John (2006). *Iznik Pottery*, London:The British Museum Press.

CEZAR, Mustafa (1977). *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, İstanbul.

CHMELNIZKIJ, Sergej (2007). "Orta Asya ve Anadolu: Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları ve Harezmşahlar- Mimari", *İslâm Sanatı ve Mimarisi,* Editörler: Markus Hattstein, Peter Delius, Türkçe Basım, İstanbul: Literatür Yayıncılık. 354-367.

CİLACI, Osman (1988). "Ahbârü's-Sîn ve'l-Hind", *TDV İA, C.1*, İstanbul. 493.

CİRTİL, Saim (2001). *Eretna Beyliği Mimarisi*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Konya.

CROWE, Yolande (1992). "Some Timurid Designs and Their Far Eastern Connections", (Ed. Lisa Golombek, Maria Subtelny), *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, Leiden: Brill. 168-178.

ÇAKMAK, Şakir (1999). "Ulu Cami Külliyesi", *Akdeniz'de İslâm Sanatı- Erken Osmanlı Sanatı- Beyliklerin Mirası,* İstanbul.

ÇALIŞICI PALA, İrem (2006). "Osmanlı Dönemi İznik Fritli Çamuru ile Tebrizli Ustaların Fritli Çamuru Arasındaki İlişkiye Dair Belgeler", *Uluslar arası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu Bildiriler, C.1*, İzmir: 313-317.

ÇALIŞICI PALA, İrem (2009). "Osmanlı İmparatorluğu'nda Saray Mutfağında Kullanılan Bazı Pişmiş Toprak Kap Adları", *10. Ulusal El Sanatları Sempozyumu*, İzmir. 323-325.

ÇALIŞICI PALA, İrem (2010). *Osmanlı Dönemi'nde Saray Mutfağında Kullanılan Pişmiş Toprak Sunum Kaplarının Form Özellikleri*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

ÇALIŞICI PALA, İrem (2012). "Çini" Kelimesine İlişkin Bazı Belge ve Tanımların Değerlendirilmesi", *6. Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu, 14-15 Eylül*, Eskişehir: Tepebaşı Belediyesi Yayını. 369-387.

ÇAM, Nusret (1982). "Ramazanoğulları Beyliği Mimari Eserlerinden Adana Ulu Camii", *Atatürk Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi, S.5*, Erzurum. 129-157.

ÇAYCI, Ahmet (2008). *Eşrefoğlu Beyliği Dönemi Mimari Eserleri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

ÇAYCI, Ahmet (2016). "Zaman ve Sanat Bağlamında Çark-ı Felek Motifi", *Uluslararası İslâm Medeniyetinde Zaman Sempozyumu, 08-11 Ekim 2015, Konya, Sempozyum Bildirileri Kitabı, II.,* İstanbul. 299-305.

ÇAYCI, Ahmet (2002). *Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Gezegen ve Burç Tasvirleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ÇEKEN, Muharrem (2007). "Selçuklu ve Beylikler Devri Çinilerinde Malzeme, Teknik ve Fırınlara Dair Bazı Tespitler", *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini-Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri,* (Ed. Rüçhan Arık-Oluş Arık), Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul. 13-23.

ÇELİK, Aydın ve YILDIRIM, Taner (2013). "Abbasiler Dönemi Bağdat Çarşıları", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C. 23, S. 1*, Elazığ. 241-253.

ÇEŞMELİ, İbrahim (2004). "Orta Asya'da Eksantrik Bir Yapı: Magâk-ı Attâri Camii", *Arkeoloji ve Sanat, S. 118,* 76-85.

ÇEŞMELİ, İbrahim (2005). "Orta Asya Mimarisi (7.-13. yüzyıllar) 1. Bölüm", *Mimarlık ve Dekorasyon, 2005/4*, 46-55.

ÇEŞMELİ, İbrahim (2007). "Orta Asya Camilerinde Tipoloji (7-13. yüzyıllar)", *Sanat Dünyamız, S. 103*, 314-333.

ÇETİN Yusuf (2017). "Türk-İslâm Bezeme Sanatında Gamalı Haç (Svastika) ile Çarkıfelek Motiflerinin Köken ve İkonografik Anlamları Üzerine Bir Değerlendirme", *Social Sciences Studies Journal, C.3, S.8*, İstanbul. 353-365.

ÇİÇEK DERMAN, Fatma ve DURAN, Gülnur (2010). "Şahkulu", *TDV İA, C.38*, İstanbul. 283-284.

ÇİFTÇİ, Mehdin (2016). "Vacidiye Medresesi", *Bilimname, S.XXX*, Kayseri. 435-460.

ÇİFTÇİOĞLU, İsmail (2006). "Germiyanoğulları Dönemi Kütahya Medreseleri", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, S.15*, Kütahya. 161-180.

ÇİNİ, Rıfat (2002). *Ateşin Yarattığı Sanat Kütahya Çiniciliği*, İstanbul.

ÇİZER, Sevim (2010). *Lüster, Tarihi Tekniği Sanatı*, İzmir.

ÇOBANOĞLU, Ahmet Vefa (2012). "Türk (Sanat/Mimari)", *TDV İA, 41*, İstanbul. 525-531.

ÇORUHLU, Yaşar (1998). *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, İstanbul.

ÇORUHLU, Yaşar (2000). *Türk İslâm Sanatının ABC'si*, İstanbul

ÇORUHLU, Yaşar (2002a). "Hun Sanatı", *Türkler, C.4*, Editörler: Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Ankara. 54-76.

ÇORUHLU, Yaşar (2002b). "Göktürk Sanatı", *Türkler, C.4*, Editörler: Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Ankara. 91-99.

ÇORUHLU, Yaşar (2002c). "Göktürk Devri Keramik Sanatı Üzerine Bir Deneme", *VI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Sempozyumu, (08-10 Nisan 2002), Bildiriler*, Editörler: M. Denktaş, Y. Özbek, A. Sağıroğlu Arslan, Kayseri. 299-319.

ÇORUHLU, Yaşar (2009). "Kazakistan/Taraz Yakınında Ayşe Bibi Türbesi*", X. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Prof. Dr. H. Örcün Barışta'ya Armağan 3-6 Mayıs 2006, Bildiriler,* Yay. Haz. Muhammet Görür, Ankara. 241-262.

DARKOT, Besim (1967). "Siirt", *MEB İA, C. 10*, İstanbul. 619-621.

DARKOT, Besim ve ULUÇAY, Çağatay (1988). "Manisa", *MEB İA, C. 7*, İstanbul.

DAŞ, Ertan (2001). "Aydınoğlu Mehmed Bey Türbesi", *Birgi Tarihi, Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları,* (Yay. Haz. Rahmi Hüseyin Ünal), Ankara. 115-123.

DAYIGİL, Feyzullah (1977). " Türk Çiniciliği", *MEB İA, C. 3,* İstanbul. 430-435.

DEMİRALP, Yekta, ÇAKMAK, Şakir (2012). "Balat İlyas Bey Külliyesi", *Ege Üniversitesi Arkeoloji Kazıları*, İzmir. 349-370.

DEMİRİZ, Yıldız, (1979), *Osmanlı Mimarisi'nde Süsleme I Erken Devir (1300-1453)*, İstanbul.

DEMİRİZ, Yıldız (2004). *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*, İstanbul: Yorum Sanat ve Yayıncılık.

DEMİRSAR ARLI, Belgin ve ALTUN, Ara (2008). *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini- Osmanlı Dönemi*, İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları.

DENKNALBANT, Ayşe ve ÇOBANOĞLU, Ahmet Vefa, (2009), "Selçuklular-Mimari", *TDV İA, C.36*, İstanbul. 392-397.

DENKNALBANT ÇOBANOĞLU, Ayşe (2019). "Tokat ve Niksar'da Bazı Selçuklu ve İlhanlı Yapılarındaki Çini Süslemeler Üzerine Bir Değerlendirme", *Vakıflar Dergisi, S.51*, Ankara. 9-44.

DEVELLİOĞLU, Ferit (1993). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat, 11. Baskı*, Ankara.

DİYARBEKİRLİ, Nejat (1969). "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, İstanbul. 112-204.

DİYARBEKİRLİ, Nejat (1972). *Hun Sanatı*, İstanbul.

DİYARBEKİRLİ, Nejat (2008). "İpek Yolu ve Türkler: Sanat, Kültür ve Mimariye Doğu-Batı Yolunda Yaptıkları Katkılar", *Dünden Bugüne İpek Yolu: Beklentiler ve Gerçekler,* İstanbul: Ötüken Yayınları. 15-33.

DİYARBEKİRLİ, Nejat (2002). "Eski Türklerde Kültür ve Sanat", *Türkler, C.3*, Editörler: Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Ankara. 827-894.

DOĞANAY, Aziz (2001). *İlk Devir Osmanlı İstanbul Türbelerinde Mimari Plastik ve Tezyinat*, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.

DOĞANAY, Aziz (2009). "Hatâyî Üslubu Motifler", *Hat ve Tezhip Sanatı, (Edt. Ali Rıza Özcan),* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 437-449.

DOĞANAY, Aziz (2010). "Türk Çini Sanatı", *İslâm Sanatları Tarihi, (Edt. Muhittin Serin)*, İstanbul. 170-190.

DOLMUŞ, Muhammed (2019). *Orta Mezopotamya'nın Geç Neolitik Dönem Boyalı Çanak-Çömlek Geleneği*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

DURAN, Gülnur (2001). "Kara Memi", *TDV İA, C.24*, İstanbul. 362-363.

DURAN, Gülnur (2018). "Osmanlı Tezhip Sanatında Natüralist Üslûpta Çiçekler", *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S.31*, Isparta. 177-199.

DURAN, Remzi (1988). "Konya Sarayönü'nde Üç Ahşap Camii", *Vakıflar Dergisi, S.20*, Ankara. 47-62.

DURAN, Remzi (1995). *Menteşe Beyliği Mimarisi*, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

DURAN, Remzi (2001). *Selçuklu Devri Konya Yapı Kitabeleri,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

DURAN, Remzi ve ASLAN, Yunus (2019). "Selçuklu Dönemi Konya Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları", *USAD, Bahar 2019, (10)*, Konya. 107-126.

DURUKAN, Aynur (1988). *Balat İlyas Bey Camii*, Ankara.

DURUKAN, Aynur (2002). "Selçuklu Dönemi Kültür Ortamından Bir Kesit: XII.Yüzyıl", *Türkler, C.7*, Editörler: Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Ankara. 724-742.

DÜLGERLER, Osman Nuri (2006). *Karamanoğulları Dönemi Mimarisi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

DÜNDAR, Abdülkadir (2018). "Özkent Türbeleri ve Minaresinin Türk İslâm Sanatları ve Mimarisindeki Yeri ve Önemi", *Uluslararası Ali b. Osman el-Ûşî Sempozyumu, Bildiriler*, Ed. Ferhat Gökçe, Bişkek: Türkiye Diyanet Vakfı, Oş Devlet Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi. 581-611.

EMECEN, Feridun (1991). "Ayasuluk", *TDV İA, C.4*, İstanbul. 225-227.

EMECEN, Feridun M. (2008). *İlk Osmanlılar ve Batı Anadolu Beylikle Dünyası*, İstanbul.

EMRE, Necmettin (1939). "Aydınoğlu İsa Bey Camii", *Arkitekt, S.7-8,* İstanbul. 169-173.

ENVEROĞLU, İlham (2007). "M.C. Escher'in Fonsuz Tasvirleri ve Türk Sanatının Dili", *Mimaran, Y. 1, S. 2, Yaz 2007*, Mimarlar Odası Konya Şubesi. 92-98.

ENVEROĞLU, İlham, ARDA, Zühal (2009). " Eski Türk Kozmolojisinin Türk Sanatındaki İzleri", IV. Uluslararası Türk Kültürü ile Sanatları Kongresi/Sanat Etkinlikleri, Kahire /Mısır, 02-07 Kasım, *Bildiriler,* Konya. 73-80.

ENVEROĞLU, İlham (2013). "Ma'kili Yazıların Tasarım Özelliklerine Yapısalcı Yaklaşım", *Osmanlı'dan Günümüze Kur'an ve Hüsn-i Hat Sempozyumu, 01-02 Kasım 2013, Bildiriler*, Amasya. 641-660.

ERAVŞAR, Osman (2013). *Büyük Selçuklu Mirası- Mimari, C.1,2,3,* Haz. Osman Eravşar, Haşim Karpuz, İbrahim Dıvarcı, Ahmet Kuş, Feyzi Şimşek, Konya: Selçuklu Belediyesi-Konya Aydınlar Ocağı.

ERDEMİR, Yaşar (2002). *Sırçalı Medrese Mezar Anıtları Müzesi*, Konya.

ERDOĞDU, Ayşe, (2002), "Çin Seladonları*", Antik Dekor Dergisi, S.69,* 60-66.

ERGİN, Kâzım, GÜÇLÜ, Uğur, UZ, Zeki (1967). *Türkiye ve Civarının Deprem Kataloğu*, İstanbul.

ERMAN, Deniz Onur (2012). "Türk Seramik Sanatının Gelişimi: Toprağın Ateşle Dansı", *Acta Turcica, Y. 4, S. 1*, 18-33.

EROĞLU, Süreyya (2006). *Batı Anadolu Beylikleri Mimarisinde Tipolojiye Bağlı Süsleme Tasarımları,* Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.

ESİN, Emel (1961). "Türk Sanat Tarihinde Karahanlı Devrinin Mevkii", *VI. Türk Tarih Kongresi*, 20-26 Ekim, Ankara: Türk Tarih Kurumu. 100-130.

ESİN, Emel (1972). "Kün-Ay" (Ay-Yıldız Motifinin Proto-Türk Devirden Hakanlılara Kadar İkonografisi), *VII. Türk Tarih Kongresi, Ankara 25-29 Eylül 1970, Kongreye Sunulan Bildiriler, C. I,* Ankara. 313-359.

ESİN, Emel (1973). "Türk ul- Acemlerin Eseri Samarrada Cavsak ul-Hakani'nin Dıvar Resimleri", *Sanat Tarihi Yıllığı V*, Ayrı Baskı, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul. 309-358.

ESİN, Emel (1978). *Türk Minaresinin Orta Asya'daki Öncüleri Hakkında*, Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Araştırma Dergisi Özel Sayı 9'dan Ayrı Basım, Ankara.

ESİN, Emel (1981). Selçuklulardan Önceki, Proto-Türk ve Türk Keramik Sanatına Dair, *Sanat Tarihi Yıllığı, S.9-10*, İstanbul. 107-154.

ESİN, Emel (1982). Tarih Öncesinden Milâdi On üçüncü Asra Kadar İç Asya'da Türk Çiniciliği, *2.Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri, 18-20 Kasım1982*, İzmir. 86-123.

ESİN, Emel (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*, İstanbul.

ESKİCİ, Bekir (2006). "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemlerinde Alçı Mihraplar", *Sanat Tarihi Dergisi, S. XV/1*, İzmir. 55-75.

ESKİCİ, Bekir, ŞENER, Yaşar Selçuk, AKYOL, Ali Akın, KADIOĞLU, Yusuf Kağan (2011). "İlyas Bey Külliyesi Yapılarına Ait Özgün Malzemelerin Korunmasına Yönelik Araştırma ve Uygulama Çalışmaları", *Balat İlyas Bey Külliyesi*, (Ed. M. Baha TANMAN, Leyla KAYHAN ELBİRLİK), İstanbul. 187-195.

ESKİKURT, Adnan (2014). "Ortaçağ Anadolu Ticaret Yolları", *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S.33*, Güz 2014, Muğla. 15-40.

EVLİYA ÇELEBİ (1935). *Seyahatnâme*,C. IX, İstanbul.

EVLİYA ÇELEBİ *Seyahatnâme, C.I-III,* (Haz. Robert Dankoff, Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı), Yapı Kredi Yayınları.

EYİCE, Semavi (1962-1963). "İlk Osmanlı Devrinin Dini-İçtimai Bir Müessesesi Zâviyeler ve Zâviyeli-Camiler", *İktisat Fakültesi Mecmuası, C.23, S. 1-2*, İstanbul. 3-80.

GABRİEL, Albert (1943). "Selçuklu Mimarisi", *II. Türk Tarih Kongresi, İstanbul 20-25 Eylül 1937, Kongreye Sunulan Tebliğler,* İstanbul. 439-440.

GENÇ, Reşat (1981). *Karahanlı Devlet Teşkilatı*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

GENÇ, Reşat (1989). "Karahanlılar", *Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi, C. 6*, İstanbul. 137-176.

GOLOMBEK, Lisa (1996). "Timurid Potters Abroad", *La civiltà Timuride Come Fenomeno Internazionale*, Oriente Moderno, Nuova serie, Anno 15 (76), Nr. 2, Roma: Istituto per l'Oriente C. N. Nallino. 577-586.

GORDLEVSKİ, V. (1988). *Anadolu Selçuklu Devleti*, Çev. Azer YARAN, Ankara.

GÖK, Sevinç (2002). "Balat İlyas Bey Camii'nin Taş Süslemeleri Hakkında Bir Araştırma", *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan, 10-13 Ekim 2001, Bildiriler,* İzmir. 309-320.

GÖK GÜRHAN, Sevinç (2010). "Balat İlyas Bey Külliyesi Kazısında Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi (2007-2008)", *XII. Ortaçağ Ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri,14-16 Ekim 2009,* Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Yayınları No: 1. 291-305.

GÖKBİLGİN, M. Tayyib (1988). "Kütahya", *MEB İA, C.6,* İstanbul. 1118-1126.

GÖRÜR, Muhammet (1999). *Beylikler Dönemi Mimarisinde Taş Süsleme*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

GÜN, Recep (1999). *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı*, Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.

GÜNAL ÖDEN, Zerrin (2001). "Karesioğulları", *TDV İA, C.24*, İstanbul. 488-489.

GÜNALTAY, M. Şemsettin (1942). "Abbas Oğulları İmparatorluğunun Kuruluş ve Yükselişinde Türklerin Rolü", *Belleten, C. VI, S.23-24,* Ankara: Türk Tarih Kurumu. 177-205.

GÜNAY, Vehbi (2010). "Karesioğullarının Günümüze Ulaşan İzleri", *XVI. Türk Tarih Kongresi, 20-24 Eylül 2010, C. III,* Ankara. 245-274.

GÜNER, Hamza (1964). *Kütahya Camileri*, Kütahya.

GÜNER, Yüksel (1987). *Seramik*, İstanbul.

GÜNER, Güngör (1988). *Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik*, İstanbul.

GÜNÜÇ, Fevzi (2009). " Anadolu Selçuklu Dönemi Celî Sülüs Yazısının Beylik Dönemine Etkileri", *Hat ve Tezhip Sanatı, (Edt. Ali Rıza Özcan),* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 47-57.

GÜRSOY, Eren Bali (2004). *Bir Aydınoğlu Beyliği Anıtı Selçuk İsa Bey Camisi Mimari Özellikleri, Restitüsyon ve Koruma Sorunları*, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

HACIZADE, Fikret (2014). "Seramik Alanında Kullanılan Terim ve Kavramlarda Türkçenin Durumu", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi, S.35*, Konya. 39-54.

HÂLİL EDHEM (1911). "Âl-i Germiyân Kitâbeleri", *TOEM, I,* İstanbul. 112-128.

HAMİDULLAH, Muhammed (1986). "Hz. Peygamber Zamanında Medine'nin Sosyal Yapısı", Çev. İhsan Süreyya Sırma, *İlim-Sanat Dergisi, S.5*, Ankara. 66-73.

HANSU, H. (2007). "Mimari Eserlere Nakşedilen Hadisler Üzerine Bir İnceleme", *Dicle Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C. IX, S. 1*, Diyarbakır. 35-51.

HASOL, Doğan (1979). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul.

HATEMİ, Hüsrev (1990). "Bizim İlginç Ortaçağımız Selçuklular", *Türkiyemiz, Y. 20, S. 61*, Haziran, 32-34.

HEİRANPOUR, Sepideh (2019). *İran'ın Batısındaki Büyük Selçuklu Dönemi Eserleri*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum.

HENDERSON, Julian (1989a). "Tebrizli Ustaların İşiyle İznik Seramiklerinin Teknik Karşılaştırması", *İznik Seramikleri* (Ed. Nurhan Atasoy-Julian Raby), Alexandria Press, London: Türk Ekonomi Bankası Yayınları. 86-87.

HENDERSON, Julian (1989b). "Teknik Açıdan İznik Seramikleri", *İznik Seramikleri,* (Ed. Nurhan Atasoy-Julian Raby), Alexandria Press, London: Türk Ekonomi Bankası Yayınları. 64-68.

HENDERSON, Julian ve RABY, Julian (1989). "The Technology Of Fifteenth Century Turkish Tiles: An Interim Statement On The Origins Of The Iznik Industry", *World Archeology, vol: 21, no: 1,* Ceramic technology: Jun. 1989, 115-132.

HILLENBRAND, Robert (2005). *İslâm Sanatı ve Mimarlığı*, (Çev. Çiğdem Kafescioğlu), İstanbul.

HITCHINS, Keith (2002). "Kâşgar", *TDV İA, C.25*, Ankara. 7-9.

HUART, C. (1977). "Kâşi", *MEB İA, C.6,* İstanbul. 412-413.

HÜSEYİN KAZIM KADRİ (1940a). *Türk Lûgati, C.3*, İstanbul.

HÜSEYİN KAZIM KADRİ (1940b). *Türk Lûgati, C.4*, İstanbul.

İBN BATTÛTA SEYAHATNAMESİ (2000). Çeviri, İnceleme ve Notlar: A.Sait, Aykut, C.1-2, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İBN-İ BİBİ (1941). *Anadolu Selçukî Devleti Tarihi*, Çev. M. N. Gençosman, Ankara: Uzluk Neşriyat.

İBN-İ BİBİ (1956). *El -Evāmirü'l-'Alā'iyye Fi'l- Umūri'l-'Alā'iyye*, Haz. Adnan Sadık Erzi, Tıpkıbasım, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

İNALCIK, Halil (1951). "Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluş ve İnkişaf Devrinde Türkiye'nin İktisadi Vaziyeti Üzerine Bir Tetkik Münasebetiyle", *Belleten, C.15, S.60, Ekim 1951*, Ankara: Türk Tarih Kurumu. 629-684.

İNALCIK, Halil (1988). "Fatih Sultan Mehmed Tarafından İstanbul'un Yeniden İnşaası", *On Dokuz Mayıs Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 3*, 215-255.

İNAYET, Alimcan (2007). "Dîvânü Lugati't Türk'te Geçen "Çin" ve "Maçin" Adı Üzerine", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 2/4.*

İZGİ, Özkan (1978). "XI. Yüzyıla Kadar Orta Asya Türk Devletlerinin Çin'le Yaptığı Ticari Münasebetler", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi, S.9*, İstanbul. 87-106.

İZZET, Hakkı (1950). "Bibliyografya", *Belleten*, C. XIV, S. 53, Ankara. 107-115.

İZZET, Hakkı (1962). "Anadolu Çiniciliğinin Üzerinde Durulmayan Bazı Teknik ve İşçilik özellikleri", *Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Ankara 19-24 Ekim 1959, Kongreye Sunulan Tebliğler*, Ankara. 248-252.

JISL, Lumir (1963). "Kül-Tegin Anıtında 1958'de Yapılan Arkeoloji Araştırmalarının Sonuçları", *Belleten, C.27, S. 107*, Ankara: Türk Tarih Kurumu. 387-410.

KAÇALİN, Mustafa S. (1994). "Dîvânü Lugati't Türk", *TDV İA, C.9,* Ankara. 446-449.

KAFESOĞLU, İbrahim (1972). *Selçuklu Tarihi*, İstanbul.

KAFESOĞLU, İbrahim (1988). "Türkler", *MEB İA, C. 12/2,* İstanbul. 142-280.

KAFESOĞLU, İbrahim (2000). *Harezmşahlar Devleti Tarihi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

KALFAZADE, Selda (1988). *Aydınoğlu Mimarisi İçinde İsa Bey Camii'nin Değerlendirilmesi,* Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

KALFAZADE ERTUĞRUL, Selda (1995). *Anadolu'da Aydınoğulları Dönemi Mimarisi*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

KALFAZADE ERTUĞRUL, Selda (2000). "İsa Bey Camii", *TDV İA, C.22,* İstanbul. 476-478.

KALFAZADE, Selda (2012). "Vacidiye Medreesesi", *TDV İA, C.42*, Ankara. 409-410.

KALYONCU, Hülya (2015). " 'Ehl-i Hiref-i Hassa' Teşkilatının Osmanlı Kültür ve Sanat Yaşamındaki Yeri ve Önemi", *International Journal of Social Science, Nubber: 33, Spring I. p. 279-294.*

KAMER, Mehmet (2017). *Aydınoğlu Beyliği Mimarisinde Yazı*, Yüksek Lisans Tezi, Uşak Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uşak.

KARAKAYA, Ebru (2002). "Kütahya", *TDV İA, C. 26,* Ankara. 584-587.

KARAMAĞARALI, Beyhan ve YAZAR, Turgay (2007). "Ani Kazısı Buluntuları", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, Editörler: Gönül Öney-Zehra Çobanlı, İstanbul. 123-131.

KARAMAĞARALI, Haluk (1982). "Konya Ulucâmii", *Rölöve ve Restorasyon Dergisi, S. 4,* Ankara. 121-132.

KARAMAĞARALI, Nakış (2007). "Ahlat Sırlı Seramikleri", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı,* Editörler: Gönül Öney-Zehra Çobanlı, İstanbul. 135-153.

KARPUZ, Haşim (2002). "İslâm Öncesi Türk Sanatının İslâmi Döneme Etkisi", *Türkler, C.6,* Editörler: Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Ankara. 44-53.

KAŞGARLI MAHMUD (1985). *Divan-ü Lûgat-it-Türk*, Çev. Besim Atalay, Ankara.

KERAMETLİ, Can (1986). "Asya'dan Anadolu'ya Türk Çini ve Seramik Sanatı", (Yay. Haz. M. Önder, Prof. H. İzzet, C. Kerametli, İ. Akçaylı, Prof. İ.H. Oygar, S. Güner, Dr. Geza Feher), *Türk Çini Sanatından Örnekler*, Ak Yayınları. 22-31.

KERİBAR, İzzet (1988). "Eski Viyana (Alt Wien) Porselenlerinde Dönemler", *Antik Dekor Dergisi, S.46*. 82-90.

KESKİN, Mustafa Çağhan (2013). "Siyasi – Kültürel İlişkiler Çerçevesinde Tebrizli Çini Ustalarının Anadolu Yolculuğu (1419-1433)", *Belleten, S. LXXVII/279*, Ankara. 445-465.

KESKİNER, Cahide (2002). *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler, Hatai,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

KIRIMLI, Faik (1981). "İstanbul Çiniciliği", *Sanat Tarihi Yıllığı, S.11*, İstanbul. 95-110.

KIRIMLI, Faik (2004). "Haliç Çinileri", *Kültür, (Kültür, Sanat ve Araştırma Bülteni), Özel Sayı, Mart 2004*, İstanbul. 39-53.

KIZILTAN, Ali (1958). *Anadolu Beyliklerinde Cami ve Mescitler*, İstanbul.

KİTAPÇI, Zekeriya (2004a). *Doğu Türkistan ve Uygur Türkleri Arasında İslâmiyet,* Konya.

KİTAPÇI, Zekeriya (2004b). *Orta Asya'da İslâmiyet ve Türkler*, Konya.

KOCA, Salim (2002). "Türkiye Selçuklularının İzledikleri Ekonomik Politikalar", *Türkler, C.7*, Editörler: Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Ankara. 344-353.

KOCA, Salim (2013). *Anadolu Türk Beylikleri Tarihi*, Ankara.

KONYALI, İbrahim Hakkı (1967). *Abideleri ve Kitabeleri ile Karaman Tarihi, Ermenek ve Mut Abideleri*, İstanbul.

KONYALI, İbrahim Hakkı, (1997), *Abideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi,* 1997 (1965'ten Tıpkıbasım), Ankara.

KÖPRÜLÜ, Mehmed Fuad (1928). "Aydınoğulları Tarihine Aid", *Türkiyat Mecmuası, C.II*, İstanbul. 417-425.

KÖYMEN, Mehmet Altay (1989). *Selçuklu Devri Türk Tarihi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

KRİTOVULOS (1967). *İstanbul'un Fethi*, Haz. Muzaffer Gökman.

KRİTOVULOS (2012). *Fetih 1453*, Çev. Mustafa Demirer, Ankara.

KUBAN, Doğan (2002). *Mimarlık Kavramları*, 6. Baskı, İstanbul.

KURAN, Abdullah (1995). "Anadolu Selçuklu Ulucâmileri", *IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri, 25-26 Nisan 1994*, Konya. 33-37.

KURTULUŞ, Rıza (2002). "Kâşân", *TDV İA, C.25*, Ankara. 3-4.

KUYULU, İnci (1999). "Ulu Cami", *Erken Osmanlı Sanatı Beyliklerin Mirası*, İstanbul. 70-72.

KÜÇÜK, Salim (2010). "Eski Türk Kültüründe Renk Kavramı", *Bilig, S.54.* 185-210.

KÜÇÜKDAĞ, Yusuf ve ARABACI, Caner (1999). *Selçuklular ve Konya*, Konya.

KÜÇÜKERMAN, Önder (1987). *Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi ve Yıldız Çini Fabrikası*, İstanbul: Sümerbank Yayınları.

KÜÇÜKERMAN, Önder (2002). "Saray Bahçesindeki 'Yıldız Çini Fabrika-ı Hümayunu' ve 110 Yıllık Porselen Koleksiyonu", *Antik Dekor Dergisi, S.70*, 78-91.

KÜÇÜKKÖROĞLU, Kâzım (2016). "İslâm Yazısının Türk Çini Sanatında Kullanım Yöntemlerine Dair Bazı Tesbitler", *X. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu/Sanat Etkinlikleri, 21-27 Eylül 2016, Ulan Batur, Bildiriler,* Konya. 351-357.

KÜÇÜKOSMANOĞLU, Mustafa (1989). *Hz. Muhammed Zamanında Zanâatlar,* Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.

KÜLZER, Andreas (2011). "Bizans Dönemi Ephesos'u: Tarihine Bir Genel Bakış", *Bizans Döneminde Ephesos (Ed. Falko Daim ve Sabine Ladstatter)*, İstanbul. 29-46.

KÜTÜK, Ahmet (2014). "İslâm/Türk Devlet ve Toplum Geleneğinde Renkler ve Anlamları", *Türkiyat Mecmuası, C.24,* 133-170.

KÜTÜKOĞLU, Mübahat S. (1978). "1600 Tarihli Narh Defterine Göre İstanbul'da Çeşitli Eşya ve Hizmet Fiyatları", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi, S.9*, , İstanbul. 1-85.

KÜTÜKOĞLU, Mübahat S. (1983). *Osmanlılarda Narh Müessesesi ve 1640 Tarihli Narh Defteri*, İstanbul. Enderun Yayınları.

LANE, Arthur (1947). *Early Islamic Pottery*, Faber and Faber, London.

LANE, Arthur (1971). *Later Islamic Pottery*, second edition, Faber and Faber, London.

LE COQ, A. Von (1913). *Chotscho,* Facsimile-Wiedergaben der Wichtigeren Funde der Ersten Königlich Preussischen Expedition Nach Turfan in Ost-Turkistan, Berlin.

LEE, Hee-Soo Cemil (1993). "Çin- Ülkede İslâmiyet", *TDV İA, C. 8*, İstanbul. 323-329.

LIU-EN, Lin (1970). "Talas Seferi Hakkında Yapılan Bir İnceleme", *VII. Türk Tarih Kongresi, 25-29 Eylül, C.1,* Ankara. 414-420.

MALAYOĞLU, U. ve AKAR, A. (1995). "Killerin Sınıflandırmasında ve Kullanım Alanlarının Saptanmasında Aranan Kriterlerin İrdelenmesi", *Endüstriyel Hammaddeler Sempozyumu*, Edt: Köse ve Kızıl, 21-22 Nisan, İzmir. 125-132.

MAZLUM, Deniz (2013). "Osmanlı Arşiv Belgeleri Işığında 18. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Avrupa Kökenli Malzeme Kullanımı", *14. International Congress of Turkish Art, Ed. Frédéric Hitzel,* Paris. 503-507.

MEINECKE, Michael (1968). "Tus'lu Mimar Osman Oğlu Mehmed Oğlu Mehmed ve Konya'da 13. Üncü Yüzyılda Bir Çini Atölyesi", *Türk Etnografya Dergisi, XI*, Ankara. 81-85.

MEINECKE, Michael (1976). *Fayencedekorationen Seldschukischer Sakralbauten in Kleinasien, Teil I. Text und Tafeln; Teil II. Katalog*, Tübingen.

MEMEDOV, Hudu (1981). *Nakışların Yaddaşı*, Bakü.

MERÇİL, Erdoğan (1997). *Müslüman Türk Devletleri Tarihi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

MERÇİL, Erdoğan (2000). *Türkiye Selçuklularında Meslekler*, Ankara.

MERÇİL, Erdoğan (2007). *Gazneliler Devleti Tarihi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

MERİÇ, Rıfkı Melül (1963). "Türk Sanatı Tarihi Vesikaları: Bayramlarda Padişahlara Hediye Edilen Sanat Eserleri ve Karşılıkları", *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri, I,* İstanbul. 764-786.

MEYDAN LAROUSSE, Büyük Lûgat ve Ansiklopedi, C.10, İstanbul: Meydan Yayınevi.

MUHAMMED BİN MAHMÛD ŞİRVÂNİ (2012). *Tuhfe-î Murâdî (Cevhernâme),* Yay. Haz. Mustafa Argunşah, 1. Baskı, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları:9.

Mükrimin Halil (1929). *Düsturname-i Enverî,* İstanbul: Evkaf Matbaası.

MÜLAYİM, Selçuk (1982a). *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler,* Ankara.

MÜLAYİM, Selçuk (1982b). "Geometrik Kompozisyonların Çözümlenmesine Dair Bir Yaklaşım", *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi, I*. İzmir. 51-62.

MÜLAYİM, Selçuk (1993-1994). "Anadolu'da Selçuklu Üslûbu", *Théma Larousse Tematik Ansiklopedi, C.6,* Milliyet Yayınları. 218-219.

MÜLAYİM, Selçuk (1997). "Rumî Motifinin Zoomorfik Kökeni Hakkında", *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi, (Ankara 4-7 Eylül 1989),* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. 177-182.

NECİPOĞLU, Gülru (1990). From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles, (Ed. Oleg Grabar), *Mugarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture, 7,* Leiden- Brill. 136-170.

NECİPOĞLU, Gülru (2007). *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı- Mimari, Tören ve İktidar*, Çev. Ruşen Sezer, İstanbul.

NECİPOĞLU, Gülru (2010). "Kontantinopolis'ten Konstantiniyye'ye: II. Mehmed Döneminde Yaratılan Kozmopolit Payitaht ve Görsel Kültür", *Bizantion'dan İstanbul'a- Bir Başkentin 8000 Yılı,* Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul. 262-278.

OGAN, Aziz (1956). "Aydın Oğullarından İsa Bey Camii", *Vakıflar Dergisi, S.III,* Ankara. 73-80.

OĞUZOĞLU, Yusuf ve MÜLAYİM, Selçuk (1984). "Konya Mevlâna Türbesi'nin Restorasyonu ile İlgili H. 1109 (1698) Tarihli Üç Belge*", Arkeoloji – Sanat Tarihi Dergisi, C.3, S.3,* İzmir. 115-122.

OLGUN, İbrahim ve DRAHŞAN, Cemşit (1984-1985). *Farsça-Türkçe Sözlük*, Tebriz.

ORAL, M. Zeki (1953). "Kubad Âbâd Çinileri", *Belleten, C. XVII, S. 66,* Ankara. 209-222.

ORAL, M. Zeki (1957). "Konya'da Alâ üd-din Camii ve Türbeleri", *Yıllık Araştırmalar Dergisi, I,* (1956), Ankara. 45-74.

ORAL, M. Zeki (1962). "Anadolu'da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri", *Vakıflar Dergisi, V,* Ankara. 23-77.

ÖGEL, Bahaeddin (1955). "Uygur Devletinin Teşekkülü ve Yükseliş Devri", *Belleten, C. XIX, S. 75,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları. 331-376.

ÖGEL, Bahaeddin (1978a). *Türk Kültür Tarihine Giriş, I,* Ankara.

ÖGEL, Bahaeddin (1978b). *Türk Kültür Tarihine Giriş, IV*, Ankara.

ÖGEL, Bahaeddin (1978c). *Türk Kültür Tarihine Giriş, V*, Ankara.

ÖGEL, Bahaeddin (1984). *İslâmiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi*, 2.Baskı, Ankara.

ÖGEL, Semra (1966). *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

ÖGEL, Semra (1989). "Anadolu'nun Selçuklu Çehresi", *Türkiyemiz, Y.19, S.59,* Ekim. 4-11.

ÖLÇER, Sevcan (2018). "15. ve 16. Yüzyıl Mavi-Beyaz Seramikleri: Osmanlı, Safevi ve Çin Hanedanlığı Örneklerinin Üslup Bağlamında Karşılaştırması", *Sanat Tarihi Dergisi, XXVII/1*, 265-301.

ÖNEY, Aylin (1993). "Milet/İlyas Bey Camii-Sorunlar-Acil Tedbirler", *X. Vakıf Haftası Kitabı*, Ankara. 363-378.

ÖNEY, Gönül (1976). *Türk Çini Sanatı*, İstanbul.

ÖNEY, Gönül (1984). "Gazneli Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuk Saray Süslemelerine Akisleri", *Sanat Tarihi Dergisi, C.3, S.3*, İzmir. 123-132.

ÖNEY, Gönül (1987). *İslâm Mimarisinde Çini*, İstanbul.

ÖNEY, Gönül (1988). *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları,* Ankara.

ÖNEY, Gönül (2000). "Erken Osmanlı Sanatı: Beyliklerin Mirası", *Akdeniz'de İslâm Sanatı Erken Osmanlı Sanatı Beyliklerin Mirası,* İstanbul. 3-5.

ÖNEY, Gönül (2002). "Anadolu Selçuklu Sanatı", *Türkler, C.7,* Editörler: Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Ankara. 807-819.

ÖNEY, Gönül (2004). "Büyük Selçuklu Seramik Sanatında Resim Programı ve Gelişen Figür Üslubu", *Sanat Tarihi Dergisi, C.13, S.1,* 61-82.

ÖNEY, Gönül (2007). *Beylikler Devri Sanatı XIV. – XV. Yüzyıl (1300-1453),* Ankara.

ÖNEY, Gönül, ÇOBANLI, Zehra (2007). *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

ÖNGE, Yılmaz (1966). "Türk Çinicilik Tarihinin Enteresan Örneklerinden İbrahim Bey İmareti (Zaviyesi) nin Mihrabı", *Arkitekt, S.322*, İstanbul. 70-73.

ÖNGE, Yılmaz (1969a). "Kayseri Huand (Mahperi Hatun) Külliyesinin Hamamı ve Yeni Bulunan Çini Tezyinatı", *Önasya, C.4, S. 47*, İstanbul. 9-11.

ÖNGE, Yılmaz (1969b). "Ermenek'te Karamanoğlu Emir Musa Medresesi (Tol Medrese)", *Önasya, C.5, S.51*, Ankara. 7-9.

ÖNGE, Yılmaz (1995). *Anadolu'da XII-XIII. Yüzyıl Türk Hamamları*, Ankara.

ÖNKAL, Hakkı (1993). "Birgi Ulu Camii ve Selçuklu Geleneğiyle İlişkisi Üzerine", *I-II. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri,* Konya. 51-55.

ÖNKAL, Hakkı, (1995), "Birgi Ulu Camii Hakkında Bazı Mülahazalar", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, C.3*, Ankara, 31.

ÖNKAL, Hakkı (1996). *Anadolu Selçuklu Türbeleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

ÖNKAL, Hakkı (2013). "Aydınoğlu Mehmed Bey Türbesi Hakkında Bazı Düşünceler", *Uluslararası Batı Anadolu Beylikleri Tarih Kültür ve Medeniyeti Sempozyumu-1, Aydınoğulları Tarihi, Bildiriler,* Ankara. 203-216.

ÖZAKIN, Rabia (2002). "XIII. Yüzyıl Anadolu Selçuklu Câmii Mimarisinde Gelişim ve Beylikler Dönemine Etkileri", *Türkler, C.7,* Editörler: Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Ankara. 865-871.

ÖZAYDIN, Abdülkerim (2001). "Karahanlılar", *TDV İA, C.24*, İstanbul. 404-412.

ÖZAYDIN, Abdülkerim (2002). "Harezmşahlar Devleti", *Türkler, C.4*, Editörler: Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Ankara. 883-896.

ÖZCAN, Abdülkadir (1996). "Hacı İvaz Paşa", *TDV İA, C.14*, İstanbul. 485-486.

ÖZCAN, Koray (2006). "Anadolu'da Selçuklu Dönemi Yerleşme Tipolojileri-I-Pazar ya da Panayır Yerleşmeleri", *Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, C.6, S.1*, Eskişehir. 205-223.

ÖZERKMEN, Necmettin (2004). "Ahiliğin Tarihsel- Toplumsal Temelleri ve Temel Toplumsal Fonksiyonları-Sosyolojik Yaklaşım", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 44, 2,* 57-78.

ÖZGÜNEL, Coşkun (2003). *Toprağın Ateşle Dansı (DOMUSM),* İstanbul.

ÖZKUL FINDIK, Nurşen (2002). "Osmanlı Devri Seramik Sanatı", *Türkler, C.12,* Editörler: Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Ankara. 375-384.

ÖZKUL FINDIK, Nurşen (2007). "Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Seramik Sanatı", (Ed. Gönül Öney, Zehra Çobanlı), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 233-241.

PAKALIN, Mehmet Zeki (1971). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, I,* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

PAKER, Mükerrem (1965). "Anadolu Beylikler Devri Keramik Sanatı", *Sanat Tarihi Yıllığı I (1964-1965),* 155-182.

PASİNLİ, Alpay ve BALABAN, Saliha (1992). *Türk Çini ve Keramikleri Çinili Köşk*, İstanbul.

POLAT, M. Said (2002). "Selçuklu Türkiye'sinde Ticaret", *Türkler, C. 7*, Editörler: Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Ankara. 375-385.

POLAT, Turgay (2016). "Milet İşi Seramiklerinde Form Tipolojisi Üzerine Bir Deneme", *Sanat Tarihi Dergisi, XXV/2*, 213-247.

PRITSAK, Omelyan (1977). "Kara-Hanlılar", *MEB İA, C.6*, İstanbul. 251-273.

RABY, Julian ve YÜCEL, Ünsal (1986). "Chinese Porcelain At The Ottoman Court", *Chinese Ceramics In The Topkapı Saray Museum Istanbul- A Complete Catalogue*, Topkapı Saray Museum, Sotheby's Publications, London. 27-54.

RABY, Julian (1989a). "İznik Seramiğinin Gelişmesi ve Büyümesi", *İznik Seramikleri* (Ed. Nurhan Atasoy-Julian Raby), Alexandria Press, London: Türk Ekonomi Bankası Yayınları, 76-144.

RABY, Julian (1989b). "İznik, 'Un Village au Milieu des Jardins' ", *İznik Seramikleri* (Edt: Nurhan Atasoy-Julian Raby), Alexandria Press, London: Türk Ekonomi Bankası Yayınları. 21-24.

RABY, Julian (1989c). "İznik Çinisinin Yapılışı ", *İznik Seramikleri* (Edt: Nurhan Atasoy-Julian Raby), Alexandria Press, London: Türk Ekonomi Bankası Yayınları. 49-63.

RAMAZANOĞLU, Gözde (2001). "Kalan Camii", *TDV İA, C. 24*, İstanbul. 222-223.

RİEFSTAHL, Rudolf M., (1941), *Cenubi Garbi Anadolu'da Türk Mimarisi,* İstanbul.

ROUX, Jean-Paul (2011). *Eski Türk Mitolojisi*, Ankara.

RUSTAMOVA, Muhlisahon (2019). *Karahanlılar Devri Mimarisi ve Bezemeleri*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.

SALİM, Muhammed Nabi (2017). Selçuklu Devletinin Yadigârı Celali Kalesi, *DTCF Dergisi, 57.1*. 564-581.

SALMAN, Naile (2006). *Hacılar Antik Yerleşkesinde Bulunan Seramik Kaplar Üzerindeki Bezemelerin Plastik Açıdan İncelenerek Artistik Yüzey Değerlendirmesinde Bireysel Etkileri*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya.

SARRE, Friedrich (1989). *Konya Köşkü*, Çeviren: Şehabeddin Uzluk, Ankara.

SAYAN, Yüksel (1999). *Türkmenistan'daki Mimari Eserler (XI-XVI. Yüzyıl),* Ankara: KBY.

SAYILI, Aydın (1948). "Vâcidiye Medresesi", *Belleten, C. XII, S.47,* Ankara: Türk Tarih Kurumu. 655-656.

SCHNEİDER, G. (1980). *Geometrische Bauornamente Der Seldschuken In Kleinasien,* Reichert.

SEVİM, Ali ve MERÇİL, Erdoğan (1995). *Selçuklu Devletleri Tarihi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

SEVİM, Ali ve YÜCEL, Yaşar (1990), *Türkiye Tarihi I*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

SEVİM, Sıdıka Sibel (2015). *Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri*, 2. Basım, Ankara.

SÖNMEZ, Zeki (1995). *Başlangıcından 16.Yüzyıl'a Kadar Anadolu Türk İslâm Mimarisinde Sanatçılar,* Ankara.

SÖZEN, Metin (2001). *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

SÖZEN, Metin ve TANYELİ, Uğur (2001). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü,* 6. Basım, İstanbul.

STRZYGOWSKI, Josef (t.y.). "Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi", *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*, Çev. A. Cemal Köprülü, Ankara: Türk Tarih Kurumu. 1-118.

SÜMER, Faruk (1960). "Anadolu'ya Yalnız Göçebe Türkler mi Geldi", *Belleten, C.XXIV, S. 96,* Ankara: Türk Tarih Kurumu. 567-594.

SÜMER, Faruk (1984). *Eski Türkler'de Şehircilik*, İstanbul.

SÜMER, Faruk (1993). "Selçuklu Devrinde Ticaret", *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, S.83*, Haziran 1993. 9-14.

SÜMER, Faruk (1999). *Oğuzlar (Türkmenler) Tarihleri-Boy Teşkilatı-Destanları*, İstanbul.

SÜMER, Güner (2002). *Seramik Sırları*, Eskişehir.

SYED JAN Abas, AMER SHAKER Salman (1995). *Symmetries of İslamic Geometrical Patterns*.

ŞAHİN, İlhan (1994). "Kuruluştan Fetret Devrine Kadar Osmanlı Siyasi Tarihi*", Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi, C.10*, Konya. 134-165.

ŞAHİN, Faruk (1981). "Kütahya Çini-Keramik Sanatı ve Tarihinin Yeni Buluntular Açısından Değerlendirilmesi", *Sanat Tarihi Yıllığı, S.9-10*, İstanbul. 259-285.

ŞAHİN, Faruk (1981-1982). "Kütahya'da Çinili Eserler", *Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan: Kütahya*, İstanbul. 111-170.

ŞAHİN, Faruk (1983). *Seramik Sözlüğü*, İstanbul.

ŞAMAN DOĞAN, Nermin (2001). "OkluÇakır/Oklu Çark/Gök Çığrısı: Selçuklu Süslemesinde Bir Motif", *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi, Bildiriler, I,* Konya. 243-249.

ŞEKER, Mehmed (1970). *Selçuk İsa Bey Camii*, İzmir.

ŞEKER, Mehmet (2006). *Anadolu'nun Türkleşmesi ve Kültürel Hayatı*, İstanbul.

ŞEMSEDDİN SÂMİ (1985). *Kâmûs-ı Türkî, Temel Türkçe Sözlük, (Sadeleştirilmiş ve Genişletilmiş), I*, İstanbul: Tercüman Gazetesi / Yapı Kredi Bankası Yayını.

ŞEŞEN, Ramazan (2001). *İslâm Coğrafyacılarına Göre Türkler ve Türk Ülkeleri*, Ankara: TTK.

ŞİMŞİR, Zekeriya (1990). *Konya Selçuklu Medreseleri Çinilerinde Kullanılan Motifler,* Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

ŞİMŞİR, Zekeriya (2002). *Konya'daki Selçuklu Mimarisinde Rûmî Motifi*, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

ŞİMŞİR, Zekeriya (2017). "Sarayönü Pir Hüseyin Bey Camii Mihrabı", Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 37, 175-187.

TAÇYILDIZ, Ensar (2018). *Seramik Sırının Sırrı*, İstanbul.

TAMER, Hadi, H. (1962). "Türk Çinilerinin Terkip ve Tekniğine Dair Bazı Tahlil,

Müşahede ve Mukayeseler", *Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Ankara 19-24 Ekim 1959, Kongreye Sunulan Tebliğler*, Ankara. 360-369.

TANERİ, Aydın (1997). "Hârizmşahlar", *TDV İA, C. 16*, İstanbul. 228-231.

TANIŞAN, H. Hüseyin ve METE, Zeliha (1986). *Seramik Teknolojisi ve Uygulaması, C. 1*, Söğüt: Birlik Matbaası.

TANMAN, M. Baha (2012). "Manisa Ulucamii", *TDV İA, C.42*, İstanbul. 110-111.

TAŞAĞIL, Ahmet (2003). *Gök- Türkler I*, 2. Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

TAŞAĞIL, Ahmet (2004). *Gök- Türkler III*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

TAŞÇI, Hamza (1996). "Topkapı Sarayının Eser-i İstanbul Damgalı Porselenleri", *Antik Dekor Dergisi, S. 37*, 88-90.

TEKİN, Talat (1998). *Orhon Yazıtları, Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk*, İstanbul.

TELCİ, Cahit (2004). "Ayasuluk Kazasının XIX. yy. İlk Yarsında Sosyal ve Ekonomik Durumu", *Tarih İncelemeleri Dergisi, C.XIX, S.2,* İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü Yayınları. 337-350.

TEMİR, Ahmet, (1989), *Kırşehir Emiri Caca Oğlu Nur El- Din'in 1272 Tarihli Arapça-Moğolca Vakfiyesi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

TINAL, Melih (2017). "19.yy. İzmir Depremleri", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C.10, S.54.* 372-380.

TİTE, M.S., WOLF, S., MASON, R.B. (2011). "The Technological Development of Stonpaste Ceramics From The Islamic Middle East*", Journal of Archaeological Science, Volume 38, Number 3,* 570-580.

TOGAN, Zeki Velidi (1981). *Umumî Türk Tarihine Giriş, C.1*, İstanbul.

TOPAKSU, Mustafa (2004). *Kubad Abad'a (Konya) Ait Selçuklu Seramik ve Çinilerinin Termolüminesans (TL) Tarihlendirilmesi, Yapısının Belirlenmesi ve Teknolojisinin Açıklanması,* Çukurova Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Adana.

TOYDEMİR, Nihat (1976). *Seramik Yapı Malzemeleri*, İstanbul.

TUĞLACI, Pars (1988). *Osmanlı Şehirleri,* İstanbul.

TUNA, Turgut (2002). *Ebul Kasım Çini Defterinin Teknolojik Analizi*, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi, İstanbul.

TUNCER, Orhan Cezmi (1986). *Anadolu Kümbetleri-I- Selçuklu Dönemi*, Ankara.

TUNCER, Orhan Cezmi (1995). "Selçuklu Yapılarında Restorasyon Problemleri", *IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri, 25-26 Nisan 1994*, Konya. 47-51.

TURAN, Osman (1947). "Şemseddin Altun-Aba Vakfiyyesi ve Hayatı", *Belleten, C.11, S.42*, Ankara: Türk Tarih Kurumu. 197-230.

TURAN, Osman (1997). *Selçuklular Tarihi ve Türk İslâm Medeniyeti*, İstanbul.

TURAN, Osman (1998). *Selçuklular ve İslâmiyet*, İstanbul.

TURAN BAKIR, Sitare (2002). "Osmanlı Döneminde Şam Üretimi Çiniler", *Türkler, C. 12,* Editörler: Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Ankara. 358-365.

TURAN BAKIR, Sitare (2007). "Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri", (Ed. Gönül Öney, Zehra Çobanlı), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 279-305.

TURANİ, Adnan (1975). *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Ankara.

TURSUN BEY (t.y.). *Fatih'in Tarihi- Târih-i Ebul Feth,* Haz. Ahmet Tezbaşar, Tercüman 1001 Temel Eser.

TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit (2001). *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, Ankara.

TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit (2002). "Türk Mimarisinde Yazı", *Türkler, C. 6*, Editörler: Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Ankara. 106-119.

TÜRKTÜZÜN, Metin (2000). "Kütahya Çini Müzesi Onarım ve Teşhir-Tanzim Çalışmaları (II. Yakup İmareti- Gök Şadırvan)", *10. Müze Kurtarma Kazıları Semineri (26-28 Nisan 1999 Kuşadası)*, Ankara. 125-134.

ULUÇ, Lale (2010). "On Altıncı Yüzyılda Osmanlı-Safevi Kültürel İlişkileri Çerçevesinde Nakkaşhânenin Önemi", *Doğu Batı Düşünce Dergisi, Y.13, S. 54*, Ankara. 23-60.

ULUÇAY, Çağatay, GÖKÇEN, İbrahim (1939). *Manisa Tarihi*, İstanbul.

ULUÇAY, Çağatay (1940). *Saruhanoğulları ve Eserlerine Dair Vesikalar*, İstanbul.

ULUÇAY, Çağatay (1966), "Saruhan-oğulları", *MEB İA, C.10.* İstanbul.

ULUÇAY, M. Çağatay (1977). *İlk Müslüman Türk Devletleri*, İstanbul.

UYSAL, Ali Osman (2006). *Germiyanoğulları Beyliğinin Mimari Eserleri*, Ankara.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı (1959). "Hacı İvaz Paşa'ya Dair", *Tarih Dergisi, C.10, S.14*, 25-58.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı (1984). *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*, Ankara. Türk Tarih Kurumu.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı (1932). *Bizans ve Selçukiylerle Germiyan ve Osmanoğulları Zamanında Kütahya Şehri,* İstanbul.

UZUNÇARŞILI. İsmail Hakkı (2003a). "Osmanlı Sarayı'nda Ehl-i Hiref (Sanatkârlar) Defterleri", *Belgeler, C.XI, S.15*, Ankara: Türk Tarih Kurumu. 23-76.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı (2003b). *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri,* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

UZUNÇARŞILIOĞLU, İsmail Hakkı (1929). *Kitabeler ve Sahip, Saruhan, Aydın, Menteşe, İnanç, Hamitoğulları Hakkında Malumat, II,* İstanbul.

ÜLGEN, Ali Saim (1952). "Selçukta İsa Bey Camii", *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni, S.123.* 18-19.

ÜLGEN, Ali Saim (1962). "Siirt Ulu Camii", *Vakıflar Dergisi, S. V,* Ankara. 153-155.

ÜNAL, İsmail (1961). "Çin Porselenlerine Ait Kaynaklar", *Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi, C.09, S.01*, Ankara. 189-195.

ÜNAL, Rahmi Hüseyin (1982). *Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taçkapılar*, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

ÜNAL, Rahmi Hüseyin (2001). "Birgi'de Türk Dönemi Anıtları", *Birgi Tarihi, Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları,* (Yay. Haz. Rahmi Hüseyin Ünal), Ankara. 58-79.

VARLIK, M. Çetin, (1974), *Germiyan-oğulları Tarihi*, Ankara.

VARLIK, M. Çetin (1994). "Anadolu Beylikleri" *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi, C. 8-10,* Konya.

VARLIK, M. Çetin, (1988), "XVI. Yüzyılda Kütahya Şehri ve Eserleri", *Türklük Araştırmaları Dergisi, III*, Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul. 189-271.

VARLIK, M. Çetin (2002). "Kütahya", *TDV İA*, C.26, Ankara. 580-584.

VARLIK, M. Çetin (2018). "Germiyanoğlu II. Yakub Bey'in Mescid ve Türbesi", *Türklük Araştırmaları Dergisi, S.1*, İstanbul. 59-75.

YALÇIN YASTI, Şerife (2011). *Konya Kubad Abad Çinilerinin Arkeometrik Karakterizasyonu ve Benzer Çinilerin Araştırılması,* Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya.

YAMAN, Bahattin (1996). "18. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı Saray Ehl-i Hıref (Sanatkârlar) Teşkilatı", *Süleyman Demirel Üniversitesi, İlâhiyat Fakültesi Dergisi, Rektör Prof. Dr. Hasan Gürbüz'e Armağan, S.3*, Isparta. 273-292.

YAŞAR, Bedirhan (2016). "Türkiye Selçuklu Sultanlarının Milletlerarası Ticareti Geliştirmek İçin Yürüttüğü Faaliyetler ve İzlediği Politikalar", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C.9, S.42*. 483.

YAVUZ, Nuri (2010). Anadolu'da Beylikler Dönemi, Ankara.

YAZICI, Nesimi (1992). *İlk Türk İslâm Devletleri Tarihi*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Yayınları.

YAZICIZÂDE ALİ (2009). *Tevârîh-i Âl-i Selçuk (Selçuklu Tarihi)*, Haz. Abdullah Bakır, İstanbul: Çamlıca Basım.

YEĞİNGİL, Zehra ve FREESTONE, Ian (2007). "Kubad Abad Selçuklu Çinilerinin Bileşimi ve Teknolojisi", *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini- Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri,* (Ed. Rüçhan Arık-Oluş Arık), Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul. 209-218.

YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz (1995). "Istanbul- Tekfur Sarayı Osmanlı Çini Fırınları ve Eyüp Çömlekçiler Mahallesi Yüzey Araştırmaları", *Reports on Excavations and Research*, Turkish Ministry of Culture Publications,1995, s. 535-566.

YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz (2007). "Tekfur Sarayı Çinileri ve Eyüp Çömlekçiliği", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı,* Ed. Gönül Öney, Zehra Çobanlı, İstanbul. 349-361.

YETKİN, Suut Kemal (1955). "Beylikler Devri Mimarisinin Klasik Osmanlı Sanatını Hazırlayışı", *Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi, C.4, S. 3,* 39-43.

YETKİN, Suut Kemal (1956). "Beylikler Devri Sanatından Klâsik Türk Sanatına", *V. Türk Tarih Kongresi*, Ankara. 257-267.

YETKİN, Şerare (1972). *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul.

YETKİN, Şerare (1986). *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, (Genişletilmiş 2. Baskı), İstanbul.

YETKİN, Şerare (1988). "Abbasiler-Sanat", *TDV İA, C. 1*, İstanbul. 49-56.

YILDIRIM, Mustafa (2015). "İlk Dönem İslâm Sanatının Oluşumu", *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum- Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, C.4, S.10*, 59-70.

YILDIZ, Hakkı Dursun (1989). "Türklerin Müslüman Olmaları", *Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi, C. 6*, İstanbul. 17-54.

YILDIZ, Hakkı Dursun (1994). "Abbasiler Devri", *Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi, C. 3*, Konya. 15-357.

YILDIZ, Hakkı Dursun (1988). "Abbâsiler", *TDV İA, C. 1*, İstanbul. 31-48.

YILMAZ, Gülgün (2015). "Edirne'nin Erken Osmanlı Devri Yapılarında Çini Süsleme", *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, C.5, S. 10*, 59-80.

YILMAZ, Gülgün (2016). "Kazı Buluntuları Işığında İtalyanların Ayasuluk'taki Ticari Faaliyetleri", *Ortaçağda Anadolu'da Kültürel Karşılaşmalar: 12-15. Yüzyıllarda Anadolu'da İtalyanlar Sempozyumu, 13 Mayıs 2016, Özet Kitabı,* Ankara. 195-206.

YILMAZ, Leyla (2001). "Alanya Kalesi Kazısından Çıkan Çini Buluntular II", *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler,* Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara. 593-608.

YİNANÇ, Mükrimin Halil (1944). *Türkiye Tarihi Selçuklular Devri*, İstanbul.

YURDAKUL, Erol (1971). "Son Buluntulara Göre Kayseri'deki Hunat Hamamı", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi, II (1970),* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi. 141-151.

YÜCEL, Yaşar (1980). *XIII-XV. Yüzyıllar Kuzey- Batı Anadolu Tarihi- Çoban-Oğulları Candar-Oğulları Beylikleri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

YÜCETÜRK, Orhan Seyfi (1991). "Ayasuluk", *TDV İA, C.4*, İstanbul. 225-227.

WITTEK, Paul (1999). *Menteşe Beyliği*, Çev. Gökyay, O.Ş., Ankara: Türk Tarih Kurumu.

(https: //www.almaany.com/tr/dict/ar-tr)

EKLER

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf: 1 “Tuhfe-î Murâdî (Cevhernâme)” isimli eserin 25. Bab, 98. sayfası
Fotoğraf: 2 Bursa Şer-i Mahkeme Sicil kayıtları (1464).
Fotoğraf: 3 Babil İştar Kapısı (www.theculturetrip.com).
Fotoğraf: 4 Ahamenid Dönemi Saray Duvarlarında Sırlı Tuğla
Fotoğraf: 5 Gök-Türk Devri- Pişmiş topraktan bir kiremidin süslü ön parçası.
Fotoğraf: 6 Gök-Türk Devri- Kültigin Mezar Külliyesi’nde (732) kırmızı renkte sırsız zemin Tuğlaları
Fotoğraf: 7,8,9 Uygur Devri- Karahoço şehri, şeffaf sırlı plakalar.
Fotoğraf: 10 Buhara Kalan Minare.
Fotoğraf: 11 Buhara Kalan Minare detay.
Fotoğraf: 12 Vabkend Minaresi.
Fotoğraf: 13 Vabkend Minaresi detay.
Fotoğraf: 14 Buhara Muğak (Magâk-ı) Attârî Camii.
Fotoğraf: 15 Buhara Muğak (Magâk-ı) Attârî Camii taç kapı kemeri.
Fotoğraf: 16 Özkent (Uzkend) Türbeleri.
Fotoğraf: 17 Özkent Celâleddin Hüseyin Türbesi.
Fotoğraf: 18 Kazakistan- Taraz Ayşe Bibi Türbesi
Fotoğraf: 19 Gazne Sarayı çinileri.
Fotoğraf: 20 Semnan Mescid-i Cuma Minaresi.
Fotoğraf: 21 Damgan Mescid-i Cuma Minaresi.
Fotoğraf: 22 Isfahan yakınlarında Sin Camii Minaresi.
Fotoğraf: 23 Isfahan Mescid-i Ali Minaresi.
Fotoğraf: 24 Isfahan Sarban/Sariban Minaresi.
Fotoğraf: 25 Isfahan Ziar/Ziyar Minaresi.
Fotoğraf: 26 Isfahan Rahravan/Raran Minaresi.
Fotoğraf: 27 Ardistan İmam Hasan Camii Minaresi.
Fotoğraf: 28 Kirman Nigar Minare.
Fotoğraf: 29 Kirman Hoca Atabek Kümbeti.
Fotoğraf: 30 Meraga Kümbed-i Müdevver/Yuvarlak Kümbet.
Fotoğraf: 31 Meraga Kümbed-i Müdevver/Yuvarlak Kümbet.
Fotoğraf: 32 Meraga Kümbed-i Kabud.
Fotoğraf: 33 Meraga Kümbed-i Kabud alınlık.
Fotoğraf: 34 Nahçıvan Mü’mine Hatun Kümbedi.
Fotoğraf: 35 Nahçıvan Mü’mine Hatun Kümbedi, kûfi kitabe kuşağı ve detay.
Fotoğraf: 36a Kazvin Mescid-i Haydariye.
Fotoğraf: 36b Kazvin Mescid-i Haydariye, çini bezeme.
Fotoğraf: 37 Ürgenç Sultan Tekeş Türbesi.
Fotoğraf: 38 Ürgenç Fahreddin Razi Türbesi.
Fotoğraf: 39 Dehistan Mescid-i Cuma.
Fotoğraf: 40 Kayravan Seydi Ukba Camii.
Fotoğraf: 41 Siirt Ulu Camii Minaresi.

Fotoğraf: 42 Tokat Çukur (Yağıbasan) Medrese.
Fotoğraf: 43 Divriği Kale Camii.
Fotoğraf: 44 Konya Kılıç Arslan Türbesi, sırlı tuğla.
Fotoğraf: 45 Konya Kılıç Arslan Türbesi.
Fotoğraf: 46 Konya Kılıç Arslan Türbesi, çini sandukalar.
Fotoğraf: 47 Konya Kılıç Arslan Sarayı, Seyran Köşkü.
Fotoğraf: 48 Konya Kılıç Arslan Sarayı, minai çini.
Fotoğraf: 49 Sivas İzzeddin Keykâvus Türbesi.
Fotoğraf: 50 Konya Alâeddin Camii Mihrabı, Restorasyon Çalışması.
Fotoğraf: 51 Konya Alâeddin Camii Mihrabı, Restorasyon Sonrası.
Fotoğraf: 52 Eski Malatya Ulu Camii.
Fotoğraf: 53 Konya Sırçalı Medrese.
Fotoğraf: 54 Konya Karatay Medresesi.
Fotoğraf: 55 Sivas Gök Medrese.
Fotoğraf: 56 Konya Sahip Ata Türbesi.
Fotoğraf: 57 Konya Hasbey Darülhuffazı Mihrabı.
Fotoğraf: 58 Kazım Karabekir Ulu Camii Mihrabı.
Fotoğraf: 59 Ermenek Ulu Camii Mihrabı.
Fotoğraf: 60 Yollarbaşı Ulu Camii Mihrabı.
Fotoğraf: 61 Karaman İmaret Camii Mihrabı.
Fotoğraf: 62 Karaman İmaret Camii, Eyvan.
Fotoğraf: 63 Sarayönü Pir Hüseyin Bey Camii Mihrabı.
Fotoğraf: 64 Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii Mihrabı.
Fotoğraf: 65 Eğirdir Hızır Bey Camii Minaresi.
Fotoğraf: 66 Sivas Abdü'l-Vehhâb Gâzi Türbesi Sandukası.
Fotoğraf: 67 Sivas Şeyh Hasan Bey Kümbeti.
Fotoğraf: 68 Adana Ulu Camii.
Fotoğraf: 69 Adana Ulu Camii Türbesi.
Fotoğraf: 70 Bursa Orhan Camii.
Fotoğraf: 71 Bursa Koca Naib Camii Minaresi.
Fotoğraf: 72 Bursa Timurtaş (Demirtaş) Camii.
Fotoğraf: 73 İznik Yeşil Cami Minaresi.
Fotoğraf: 74 Bursa Yeşil Cami Usta Kitabesi.
Fotoğraf: 75 Bursa Yeşil Cami Usta Kitabesi.
Fotoğraf: 76 Bursa Yeşil Türbe.
Fotoğraf: 77 Edirne Muradiye Camii.
Fotoğraf: 78 Bursa Yeşil Camii, mozaik çini.
Fotoğraf: 79 Bursa Muradiye Camii, mozaik çini.
Fotoğraf: 80 Bursa Yeşil Türbe.
Fotoğraf: 81 Bursa Yeşil Camii.
Fotoğraf: 82 Bursa Yeşil Türbe, Hafsa Hatun Sandukası.
Fotoğraf: 83 Edirne Muradiye Camii.
Fotoğraf: 84 Kayaç kuvars, öğütülmüş kuvars ve silis kumu.
Fotoğraf: 85 Farklı renkte kil çeşitleri.
Fotoğraf: 86 Cam kırıkları ve öğütülmüş cam tozu.
Fotoğraf: 87 Kuvars, bağlayıcı frit ve çinko oksit.
Fotoğraf: 88 Mürdesenk (Kurşun Oksit-PbO), Kuvars.

Fotoğraf: 89 Sır yapımında kullanılmak üzere hazırlanmış frit.
Fotoğraf: 90 Sırlı tuğla, dar yüzü sırlı.
Fotoğraf: 91 Değişik renklerde sırlı tuğlalar.
Fotoğraf: 92 Geniş yüzeyi sırlı tuğlalar.
Fotoğraf: 93 Siirt Ulu Camii Minaresi.
Fotoğraf: 94 Konya İnce Minare.
Fotoğraf: 95 İznik Yeşil Camii Minaresi.
Fotoğraf: 96 Ankara Karacabey Camii Minaresi.
Fotoğraf: 97 Konya Sırçalı Medrese, giriş eyvanı.
Fotoğraf: 98 Eski Malatya Ulu Camii, revak kemerleri.
Fotoğraf: 99 Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii, kubbe.
Fotoğraf: 100 Çini plaka üretimi.
Fotoğraf: 101 Altıgen şekillendirme.
Fotoğraf: 102 Ham, bisküvi ve sırlı altıgenler.
Fotoğraf: 103 Tek renk sırlı kare çini plaka.
Fotoğraf: 104 Tek renk sırlı sekiz kollu yıldız ve haçvari çiniler.
Fotoğraf: 105 Konya Sahip Ata Türbesi.
Fotoğraf: 106 Karaman İbrahim Bey İmareti, eyvan.
Fotoğraf: 107 Bursa Yeşil Türbe.
Fotoğraf: 108 Konya Sahip Ata Camii, mihrap detay.
Fotoğraf: 109 Kütahya II. Yakup Bey Türbesi.
Fotoğraf: 110 Bursa Muradiye Camii.
Fotoğraf: 111 Sırlı zemini kazıma yöntemi.
Fotoğraf: 112 Sırlı yazı veya motifi kazıma yöntemi.
Fotoğraf: 113 Konya Sahip Ata Camii, mihrap.
Fotoğraf: 114 Konya Sahip Ata Camii Türbesi, kemer.
Fotoğraf: 115 Beyşehir Eşrefoğlu Süleymen Bey Camii, mihrap.
Fotoğraf: 116 Eski Malatya Ulu Camii, revak.
Fotoğraf: 117 Düz ve kavisli kabartmalı çini örneği.
Fotoğraf: 118 El ile oyma yöntemi.
Fotoğraf: 119 Konya Sahip Ata Türbesi, sanduka.
Fotoğraf: 120 Konya Kılıç Arslan Türbesi, yazı kuşağı.
Fotoğraf: 121 Konya Kılıç Arslan Türbesi, sanduka.
Fotoğraf: 122 Mozaik çinide kullanılacak parçaların hazırlanması.
Fotoğraf: 123 Mozaik çini parçaların belli ölçülerde birleştirilmesi.
Fotoğraf: 124 Harç zeminli mozaik çini uygulaması.
Fotoğraf: 125 Uygulamada ek yerlerinin derz harcı ile kapatılması.
Fotoğraf: 126 Belli ölçülerde hazırlan birimlerin yerleşim izleri.
Fotoğraf: 127 Belli ölçülerde hazırlan birimlerin çivi ile sabitlenmesi.
Fotoğraf: 128 Konya Alaeddin Camii Mihrabı, ayrıntı.
Fotoğraf: 129 Konya Sadreddin Konevi Camii Mihrabı, ayrıntı.
Fotoğraf: 130 Konya Sahip Ata Camii Mihrabı, ayrıntı.
Fotoğraf: 131 Konya Beyhekim Mescidi Mihrabı.
Fotoğraf: 132 Kayseri Kölük Camii Mihrabı, ayrıntı.
Fotoğraf: 133 Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii Mihrabı, ayrıntı.
Fotoğraf: 134 Birgi Ulu Camii Mihrabı, ayrıntı.
Fotoğraf: 135 Konya Karatay Medresesi Kubbesi.

Fotoğraf: 136 Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Türbesi Kubbesi.
Fotoğraf: 137 Konya Alaeddin Camii, kubbeye geçiş.
Fotoğraf: 138 Selçuk İsa Bey Camii, kubbeye geçiş.
Fotoğraf: 139 Konya Karatay Medresesi Eyvanı.
Fotoğraf: 140 Konya Sırçalı Medrese Eyvanı.
Fotoğraf: 141 Konya Mevlâna Türbesi'nde mozaik çinili sandukalar.
Fotoğraf: 142 Nahçıvan Mü'mine Hatun Kümbeti, ayrıntı.
Fotoğraf: 143 Sivas I. İzzeddîn Keykâvus Türbesi.
Fotoğraf: 144 Divriği Kale Camii Taç Kapı, ayrıntı.
Fotoğraf: 145 Balat İlyas Bey Camii, çini bezeme.
Fotoğraf: 146 Ankara Arslanhâne Camii Mihrabı, ayrıntı.
Fotoğraf: 147 Ermenek Ulu Camii Mihrabı, ayrıntı.
Fotoğraf: 148 Beyşehir Kubad Abâd Sarayı, lüster çini.
Fotoğraf: 149 Beyşehir Kubad Abâd Sarayı, mangan moru lüster çini.
Fotoğraf: 150 Büyük Selçuklu, İlhanlı, ve Anadolu Selçuklu devri renkli lüster çini.
Fotoğraf: 151 Güncel kabartma üzerine lüster uygulamamız.
Fotoğraf: 152 Büyük Selçuklu Devri, minai tekniğinde sürahi.
Fotoğraf: 153 Konya II. Kılıç Arslan Köşkü, kare formunda minai çini.
Fotoğraf: 154 Konya II. Kılıç Arslan Köşkü, altıgen formunda minai çini.
Fotoğraf: 155 Farklı renkte sırlara uygulanmış minai çini örnekleri.
Fotoğraf: 156 İlhanlı Devri lacvardina tekniğinde çini plaka.
Fotoğraf: 157 Konya Karatay Medresesi, tek renk sır üstü yaldız uygulaması.
Fotoğraf: 158 Bursa Yeşil Cami, tek renk sır üstü yaldız uygulaması.
Fotoğraf: 159Bursa Şehzâde Cem türbesi, tek renk sır üstü yaldız uygulaması.
Fotoğraf: 160 İstanbul Çinili Köşkte, tek renk sır üstü yaldız uygulaması.
Fotoğraf: 161 Baskı yöntemi ile yapılan, tek renk sır üstü yaldız uygulaması.
Fotoğraf: 162 Antalya-Aspendos Selçuklu Sarayı, sır altı tekniği.
Fotoğraf: 163 Akşehir Sarayı (Sarayaltı), sır altı tekniği.
Fotoğraf: 164 Kayseri Huand Hatun Hamamı, sır altı tekniği.
Fotoğraf: 165 Beyşehir Kubad Abâd Sarayı, sır altı tekniği.
Fotoğraf: 166 Beyşehir Kubad Abâd Sarayı, firuze sır altı tekniği.
Fotoğraf: 167 Beyşehir Kubad Abâd Sarayı, sır altı tekniği.
Fotoğraf: 168 Edirne Muradiye Camii, mavi-beyaz sır altı tekniği.
Fotoğraf: 169 Osmanlı Klâsik Devir, çok renkli sır altı tekniği.
Fotoğraf: 170 Semerkant Bibi Hatun Camii, renkli sır tekniği.
Fotoğraf: 171 Şâh-ı Zinde Uluğ Bey Taç kapısı, renkli sır tekniği.
Fotoğraf: 172 Sırın döküldüğü kısımlarda beyaz zemin görüntüsü.
Fotoğraf: 173 Kırmızı tahririn döküldüğü kısımlarda beyaz zemin görüntüsü.
Fotoğraf: 174 Kalın tahrir çizgileri.
Fotoğraf: 175 Sır köpürme görüntüsü.
Fotoğraf: 176 Siirt Ulu Camii Minaresi.
Fotoğraf: 177 Konya Sahip Ata Camii Minaresi.
Fotoğraf: 178 Konya Karatay Medresesi, geometrik düzenleme.
Fotoğraf: 179 Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii Mihrabı, geometrik düzenleme.
Fotoğraf: 180 Konya Karatay Medresesi, rûmî düzenleme.
Fotoğraf: 181 Konya Karatay Medresesi, rûmî düzenleme.

Fotoğraf: 182 Konya Sahip Ata Camii Mihrabı, rûmî düzenleme.
Fotoğraf: 183Konya Sadreddin Konevi Camii, geometrik ve rûmî düzenleme.
Fotoğraf: 184 Konya Alaeddin Camii Mihrabı, yazı ve rûmî düzenleme.
Fotoğraf: 185 Beyşehir Kubad Abâd Sarayı, sır altı tekniği.
Fotoğraf: 186 Afganistan Cam Minar.
Fotoğraf: 187 Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi.
Fotoğraf: 188 Sivas I. İzzeddin Keykavus Türbe cephesi.
Fotoğraf: 189 Konya Karatay Medresesi pencere alınlığı.
Fotoğraf: 190 Konya Sahip Ata Türbesi.
Fotoğraf: 191 Tokat Ali Tusi Türbesi.
Fotoğraf: 192 Eski Malatya Ulu Camii Revak yazı kuşağı.
Fotoğraf: 193 Sivas I. İzzeddin Keykavus Türbe cephesi yazı kuşağı.
Fotoğraf: 194 Bursa Yeşil Türbe Çelebi Mehmet Bey sandukası.
Fotoğraf: 195 Osmanlı Klâsik Devir sır altı tekniği.
Fotoğraf: 196 Birgi Ulu Camii, kuzey cephe.
Fotoğraf: 197 Birgi Ulu Camii, kuzey taç kapı inşa kitabesi.
Fotoğraf: 198 Birgi Ulu Camii, doğu taç kapı inşa kitabesi.
Fotoğraf: 199 Birgi Ulu Camii, doğu cephe.
Fotoğraf: 200 Birgi Ulu Camii, güney doğu köşede Arslan heykeli.
Fotoğraf: 201 Birgi Ulu Camii Minaresi.
Fotoğraf: 202 Birgi Ulu Camii Son Cemaat Yeri.
Fotoğraf: 203 Birgi Ulu Camii, harim.
Fotoğraf: 204 Birgi Ulu Camii, kadınlar mahfili
Fotoğraf: 205 Birgi Ulu Camii, minber.
Fotoğraf: 206 Birgi Ulu Camii, ahşap pencere kapakları.
Fotoğraf: 207 Birgi Ulu Camii, mozaik çini mihrap.
Fotoğraf: 208a Birgi Ulu Camii Mihrap, tek renk sırlı firuze karo çiniler.
Fotoğraf: 208b Tek renk sırlı firuze karo çiniler, ayrıntı.
Fotoğraf: 209 Mihrap, dıştan birinci kenar suyu.
Fotoğraf: 210 Mihrap, dıştan ikinci kenar suyu.
Fotoğraf: 211 Mihrap, dıştan üçüncü kenar suyu.
Fotoğraf: 212 Mihrap, köşeliklerin üzerindeki kenar suyu.
Fotoğraf: 212 Mihrap, köşeliklerin üzerindeki kenar suyu.
Fotoğraf: 213a Mihrap köşelikleri.
Fotoğraf: 213b Mihrap köşelikleri ayrıntı.
Fotoğraf: 214 Mihrap, mukarnaslı kavsara.
Fotoğraf: 214a Mihrap, mukarnaslı kavsara, Bursa kemerli sağır niş.
Fotoğraf: 214b Mihrap, mukarnas.
Fotoğraf: 214c Mihrap, mukarnas.
Fotoğraf: 214d Mihrap, mukarnas.
Fotoğraf: 214e Mihrap, mukarnas.
Fotoğraf: 214f Mihrap, mukarnas.
Fotoğraf: 214g Mihrap, dördüncü mukarnas sırası.
Fotoğraf: 214h Mihrap, beş ve altıncı mukarnas sırası.
Fotoğraf: 214ı Mihrap, kazıma ile yapılmış altı kollu yıldızlar.
Fotoğraf: 214i Mihrap, kazıma teknikli rûmi kenar suyu.
Fotoğraf: 215 Mihrap nişi, alt kısım.

Fotoğraf: 216 Orta sahna açılan kemer yüzeyi.
Fotoğraf: 217 Kitabe, Haşr Suresi 23. Ayet-i Kerime.
Fotoğraf: 218 Orta sahna açılan kemer yüzeyi, kenar suyu.
Fotoğraf: 219 Orta sahna açılan kemer yüzeyi.
Fotoğraf: 220 Birgi Ulu Camii, Minare.
Fotoğraf: 221a,b Minare gövdesinin alt kısmı ve ayrıntı.
Fotoğraf: 222 Minare gövdesinde bezeme kuşağı.
Fotoğraf: 223 Minare gövdesinde kemerli bezeme kuşağı.
Fotoğraf: 224 Minare gövdesinde kemerli bezeme kuşağı.
Fotoğraf: 225 Minare gövdesinin üst kısmı ve ayrıntı.
Fotoğraf: 226 Minare şerefesi.
Fotoğraf: 227 Minarenin petek kısmı.
Fotoğraf: 228 Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi.
Fotoğraf: 229 Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi, giriş.
Fotoğraf: 230 Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi, sandukalar.
Fotoğraf: 231 Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi, inşa kitabesi.
Fotoğraf: 232 Girişin üst kısmında yer alan madalyonlar.
Fotoğraf: 233 Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi, kubbe kasnağı.
Fotoğraf: 234 Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi, kubbe.
Fotoğraf: 235 Kubbe eteğinde zikzak şeklinde firuze sırlı tuğlalar.
Fotoğraf: 236 Kubbede firuze sırlı tuğlalar.
Fotoğraf: 237 Kubbe göbeğinde madalyon.
Fotoğraf: 238a Kubbe kasnağının batı yönündeki pencere.
Fotoğraf: 238b Kubbe kasnağının batı yönündeki pencere.
Fotoğraf: 239a Kubbe kasnağının güneydoğu yönündeki pencere.
Fotoğraf: 239b Kubbe kasnağının güneydoğu yönündeki pencere.
Fotoğraf: 240 Kubbe kasnağında geometrik düzenleme.
Fotoğraf: 241 Selçuk İsa Bey Camii.
Fotoğraf: 242 Selçuk İsa Bey Camii, batı taç kapı.
Fotoğraf: 243 Selçuk İsa Bey Camii, batı taç kapı, inşa kitabesi.
Fotoğraf: 244 Selçuk İsa Bey Camii, kuzey taç kapı.
Fotoğraf: 245 Selçuk İsa Bey Camii, doğu taç kapı.
Fotoğraf: 246 Selçuk İsa Bey Camii, kuzey taç kapı gravürü.
Fotoğraf: 247 Selçuk İsa Bey Camii, doğu taç kapı gravürü.
Fotoğraf: 248 Selçuk İsa Bey Camii, batı taç kapı gravürü.
Fotoğraf: 249 Selçuk İsa Bey Camii, avlu.
Fotoğraf: 250 Selçuk İsa Bey Camii, doğu yöndeki minarenin olduğu kapı.
Fotoğraf: 251 Selçuk İsa Bey Camii, batı yöndeki mevcut minare.
Fotoğraf: 252 Selçuk İsa Bey Camii, harim girişi.
Fotoğraf: 253 Selçuk İsa Bey Camii, harim.
Fotoğraf: 254 Selçuk İsa Bey Camii, harim bölümünün gravürü.
Fotoğraf: 255 Selçuk İsa Bey Camii, mihrap.
Fotoğraf: 256 Selçuk İsa Bey Camii.
Fotoğraf: 257 Selçuk İsa Bey Camii.
Fotoğraf: 258 Selçuk İsa Bey Camii, mihrabın yeniden inşası.
Fotoğraf: 259 Selçuk İsa Bey Camii, kubbe.
Fotoğraf: 260 Selçuk İsa Bey Camii, kubbeye geçiş pandantifleri, güney.

Fotoğraf: 261 Selçuk İsa Bey Camii, kubbeye geçiş pandantifleri, kuzey.
Fotoğraf: 262 Selçuk İsa Bey Camii, kubbeye geçiş pandantifleri, doğu.
Fotoğraf: 263 Selçuk İsa Bey Camii, kubbeye geçiş pandantifleri, batı.
Fotoğraf: 264 Selçuk İsa Bey Camii, çini bezemeli kubbeye geçiş pandantifleri.
Fotoğraf: 265 Mozaik çinili üçgen alan.
Fotoğraf: 266 Mozaik çinilerin çivilerle sabitlenmesi.
Fotoğraf: 267 Pandantiflerin üst kısmını oluşturan çini mukarnaslar.
Fotoğraf: 268 Pandantiflerin üst kısmını oluşturan çini mukarnaslar, ayrıntı.
Fotoğraf: 269 Kubbe kasnağında sekizgen çinilerden oluşan bezeme.
Fotoğraf: 270 Kütahya II. Yakup Bey İmareti ve Türbesi.
Fotoğraf: 271 İmaret girişinde yer alan II. Yakup Bey'in taş vakfiyesi.
Fotoğraf: 272 Kütahya II. Yakup Bey İmareti, şadırvanlı orta avlu ve batı eyvanı.
Fotoğraf: 273 Kütahya II. Yakup Bey İmareti, kuzey eyvanı.
Fotoğraf: 274 Kütahya II. Yakup Bey İmareti, güney eyvanı.
Fotoğraf: 275 Güney eyvana sonradan konulan mihrap.
Fotoğraf: 276 Kütahya II. Yakup Bey Türbesi
Fotoğraf: 277 Kütahya II. Yakup Bey Türbesi, çinili sanduka.
Fotoğraf: 278 Firuze altıgen ve kobalt üçgen çiniler.
Fotoğraf: 279 Firuze altıgen ve kobalt üçgen çiniler.
Fotoğraf: 280 Tokat Gök Medrese ve Konya Sahip Ata Camii'nden örnekler.
Fotoğraf: 281 II. Yakup Bey Türbesi zemininde yer alan renkli sır tekniğinde bordür.
Fotoğraf: 282 Türbe zemininde yer alan renkli sır tekniğinde kırmızı hamurlu çiniler.
Fotoğraf: 283 Farklı renklerdeki çinilerin peş peşe sıralanması.
Fotoğraf: 284 Farklı renklerdeki çinilerin peş peşe sıralanması.
Fotoğraf: 285 Renkli sır teknikli bordür kompozisyonu.
Fotoğraf: 286 Renkli sır teknikli bordür, köşe deseni.
Fotoğraf: 287 Kütahya İshak Fakih Camii.
Fotoğraf: 288 Kütahya İshak Fakih Camii, inşa kitabesi.
Fotoğraf: 289 Kütahya İshak Fakih Camii, ön cephe.
Fotoğraf: 290 Kütahya İshak Fakih Camii, batı köşede türbe cephesi.
Fotoğraf: 291 Caminin son cemaat yerinden türbeyi ayıran camekân.
Fotoğraf: 292 İshak Fakih Türbesinde yer alan sandukalar.
Fotoğraf: 293-294 Türbe zemininde bulunan firuze sırlı kare çiniler.
Fotoğraf: 295 Türbe zemininde bulunan firuze sırlı kare çiniler.
Fotoğraf: 296 Sandukaların kaide kısmında sır altı tekniğinde çini plakalar.
Fotoğraf: 297 Sandukaların kaide kısmında sır altı tekniğinde çini plakalar.
Fotoğraf: 298 Sandukaların kaide kısmında sır altı tekniğinde çini plakalar.
Fotoğraf: 299 Kütahya Kurşunlu Camii. güney cephe.
Fotoğraf: 300 Kütahya Kurşunlu Camii, ön cephe.
Fotoğraf: 301 Kütahya Kurşunlu Camii, inşa kitabesi.
Fotoğraf: 302 Kütahya Kurşunlu Camii, son cemaat mahalli.
Fotoğraf: 303 Kütahya Kurşunlu Camii, harim.
Fotoğraf: 304 Kütahya Kurşunlu Camii, mihrap.
Fotoğraf: 305 Kütahya Kurşunlu Camii, minare.
Fotoğraf: 306 Son cemaat mahalli cephesinde tuğla bezeme.
Fotoğraf: 307 Minarede sırlı tuğla bezeme.
Fotoğraf: 308 Minarede sırlı tuğla bezeme.

Fotoğraf: 309 Minarede sırlı tuğlaların çivi ile sabitlenmesi.
Fotoğraf: 310 Minarede sırlı tuğla bezeme, ayrıntı.
Fotoğraf: 311 Mihrabın üzerinde yer alan mavi-beyaz sır altı çini plaka.
Fotoğraf: 312 Kütahya Vâcidiye Medresesi.
Fotoğraf: 313 Kütahya Vâcidiye Medresesi, taç kapı.
Fotoğraf: 314 Kütahya Vâcidiye Medresesi, inşa kitabesi.
Fotoğraf: 315 Kütahya Vâcidiye Medresesi, avluyu örten kubbe.
Fotoğraf: 316 Kütahya Vâcidiye Medresesi, ana eyvan.
Fotoğraf: 317 Sandukaya ait lüster tekniğinde çiniler.
Fotoğraf: 318 Sandukaya ait lüster tekniğinde çiniler.
Fotoğraf: 319 Sarımtırak hamur renginde firuze altıgen çini plakalar.
Fotoğraf: 320 Sandukaya ait lüster tekniğinde çiniler.
Fotoğraf: 321 Sandukaya ait lüster tekniğinde çiniler.
Fotoğraf: 322 Bergama Güdük Minare.
Fotoğraf: 323 Bergama Güdük Minare, kaide kısmı.
Fotoğraf: 324 Bergama Güdük Minare, mukarnaslı şerefe.
Fotoğraf: 325 Bergama Güdük Minare, gövde bölümü.
Fotoğraf: 326 Bergama Güdük Minare, gövdenin alt bölümü.
Fotoğraf: 327 Bergama Güdük Minare, gövdenin üst bölümü.
Fotoğraf: 328 Firuze ve sarı renkli sırlı tuğlalar.
Fotoğraf: 329 Mangan moru sırlı tuğlalar.
Fotoğraf: 330 Kobalt (koyu lacivert) sırlı tuğlalar.
Fotoğraf: 331 Açık ve koyu yeşil renginde sırlı tuğlalar.
Fotoğraf: 332 Fıstık yeşili renginde sırlı tuğlalar.
Fotoğraf: 333 Kurşuni metalik görüntüde sırlı tuğlalar.
Fotoğraf: 334 Minarenin petek kısmında açık yeşil altıgen çiniler.
Fotoğraf: 335 Balat İlyas Bey Camii, kuzeyden görünüş.
Fotoğraf: 336 Balat İlyas Bey Camii, kuzey doğudan görünüş.
Fotoğraf: 337 Balat İlyas Bey Camii, kuzey batıdan görünüş.
Fotoğraf: 338 Balat İlyas Bey Camii, inşa kitabesi.
Fotoğraf: 339 Balat İlyas Bey Külliyesi ve Milet harabeleri.
Fotoğraf: 340 Cami'nin kuzey kısmında yer alan medrese bölümü.
Fotoğraf: 341 Balat İlyas Bey Camii, doğu cephe.
Fotoğraf: 342 Balat İlyas Bey Camii, güney cephe.
Fotoğraf: 343 Balat İlyas Bey Camii, batı cephe.
Fotoğraf: 344 Balat İlyas Bey Camii, kuzey cephe (Restorasyon sırasında).
Fotoğraf: 345 Balat İlyas Bey Camii, taç kapı (Restorasyon sonrası).
Fotoğraf: 346 Balat İlyas Bey Camii, taç kapı.
Fotoğraf: 347 Balat İlyas Bey Camii, kubbe ve kubbeye geçişler.
Fotoğraf: 348 Balat İlyas Bey Camii, harim (Restorasyon sırasında).
Fotoğraf: 349 Balat İlyas Bey Camii, mihrap.
Fotoğraf: 350a Girişin batı yönündeki alınlık.
Fotoğraf: 350b Girişin batı yönündeki alınlık, ayrıntı.
Fotoğraf: 351a Girişin batı yönündeki alınlık kemerinin kilit taşı.
Fotoğraf: 351b Girişin batı yönündeki alınlık kemerinin kilit taşı.
Fotoğraf: 352 Girişin doğu yönündeki alınlık.
Fotoğraf: 353 Girişin doğu yönündeki alınlık kemerinin kilit taşı.

Fotoğraf: 354a Doğu cephenin kuzey yönündeki alt sıra pencere.
Fotoğraf: 354b Pencere alınlığında geometrik düzenleme.
Fotoğraf: 355a Doğu cephenin güney yönündeki alt sıra pencere.
Fotoğraf: 355b Pencere alınlığında geometrik düzenleme.
Fotoğraf: 355c Pencere alınlığında geometrik düzenleme.
Fotoğraf: 355d Yapıya ait yaklaşık 5 mm kalınlığında çini parçalar.
Fotoğraf: 356a Güney cephenin güney yönündeki üst sıra pencere.
Fotoğraf: 356b Pencerenin mukarnaslı silmesinde firuze çiniler.
Fotoğraf: 356c Pencerenin alınlık kısmı.
Fotoğraf: 357a Batı cephenin güney yönündeki alt sıra pencere.
Fotoğraf: 357b-c Batı cephenin güney yönündeki alt sıra pencere alınlığı.
Fotoğraf: 358a Batı cephenin güney yönündeki üst sıra pencere.
Fotoğraf: 358b-c Batı cephenin güney yönündeki üst sıra pencere alınlığı.
Fotoğraf: 359 Harimin batı cephesinin güney yönündeki alt sıra pencere.
Fotoğraf: 360 Harimin batı cephesinin güney yönündeki alt sıra pencere.
Fotoğraf: 361 Manisa Ulu Camii.
Fotoğraf: 362 Manisa Ulu Camii, taç kapı.
Fotoğraf: 363a Manisa Ulu Camii, inşa kitabesi sağ bölüm.
Fotoğraf: 363b Manisa Ulu Camii, inşa kitabesi orta bölüm.
Fotoğraf: 363c Manisa Ulu Camii, inşa kitabesi sol bölüm.
Fotoğraf: 364 Manisa Ulu Camii, şadırvanlı avlu.
Fotoğraf: 365 Manisa Ulu Camii, batı yöndeki revak.
Fotoğraf: 366 Manisa Ulu Camii, doğu yöndeki revak.
Fotoğraf: 367 Manisa Ulu Camii, harim.
Fotoğraf: 368 Manisa Ulu Camii, harim.
Fotoğraf: 369 Manisa Ulu Camii, minber.
Fotoğraf: 370 Manisa Ulu Camii, minare.
Fotoğraf: 371 Manisa Ulu Camii, minare.
Fotoğraf: 372 Minare gövdesinin kaide üzerinde başlayan ilk kısmı.
Fotoğraf: 373 Minare gövdesinin üst kısmı.
Fotoğraf: 374 Minare gövdesindeki değişik renkte sırlı tuğlalar.
Fotoğraf: 375 Minare gövdesindeki değişik renkte sırlı tuğlalar.
Fotoğraf: 376 Minare gövdesindeki değişik renkte sırlı tuğlalar.
Fotoğraf: 377 Taç kapının batı yönündeki madalyon.
Fotoğraf: 378 Taç kapının doğu yönündeki madalyon.
Fotoğraf: 379 Taç kapının doğu yönündeki madalyon.

ÇİZİMLER LİSTESİ

Çizim: 1 Birgi Ulu Camii, mihrap.
Çizim: 2a Mihrap, dıştan birinci kenar suyu.
Çizim: 2b Desenin katlanmasıyla oluşan fon-figür düzenlemesi.
Çizim: 2c Üretimde raport için belirli ölçülerde hazırlanabilecek birimler.
Çizim: 3a Mihrap, dıştan birinci kenar suyu.
Çizim: 3b Üretimde raport için belirli ölçülerde hazırlanabilecek birimler.
Çizim: 4a Mihrap, dıştan üçüncü kenar suyu.
Çizim: 4b Üretimde raport için belirli ölçülerde hazırlanabilecek birimler.
Çizim: 5a Mihrap, köşeliklerin üzerindeki kenar suyu.
Çizim: 5b Üretimde raport için belirli ölçülerde hazırlanabilecek birimler.
Çizim: 6a Mihrap köşelikleri.
Çizim: 6b Üretimde raport için belirli ölçülerde hazırlanabilecek birimler.
Çizim: 7a Mihrap, mukarnaslı kavsara, Bursa kemerli sağır niş.
Çizim: 7b Mihrap, mukarnas.
Çizim: 7c Mihrap, mukarnas.
Çizim: 7d Mihrap, mukarnas.
Çizim: 7e Mihrap, mukarnas.
Çizim: 7f Mihrap, mukarnas.
Çizim: 7g, h, ı Mihrap, mukarnas.
Çizim: 7i, k Mihrap, mukarnas.
Çizim: 8 Mihrap, kazıma teknikli rûmi kenar suyu.
Çizim: 9 Mihrap nişi, alt kısım.
Çizim: 10 Mihrap, sütunceler.
Çizim: 11 Orta sahna açılan kemer yüzeyinde, kenar suyu.
Çizim: 12 Orta sahna açılan kemer yüzeyi.
Çizim: 13a Minare, gövdenin alt kısmı.
Çizim: 13b Minare gövdesinin üst kısmı.
Çizim: 13c Minarenin petek kısmı.
Çizim: 14 Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi, kubbede zikzak şeklinde firuze tuğlalar.
Çizim: 15 Kubbe göbeğinde madalyon.
Çizim: 16 Kubbe kasnağının batı yönündeki pencere.
Çizim: 17 Kubbe kasnağının güneydoğu yönündeki pencere.
Çizim: 18 Kubbe kasnağında geometrik düzenleme.
Çizim: 19 Selçuk İsa Bey Camii, mozaik çinili üçgen alan.
Çizim: 20 Pandantiflerin üst kısmını oluşturan çini mukarnaslar.
Çizim: 21 Kubbe kasnağında sekizgen çinilerden oluşan bezeme.
Çizim: 22a-b-c Renkli sır teknikli bordür kompozisyonu
Çizim: 23 Bergama Güdük Minare.
Çizim: 24 Balat İlyas Bey Camii, girişin batı yönündeki alınlık.
Çizim: 25 Girişin batı yönündeki alınlık kemerinin kilit taşı.
Çizim: 26 Girişin doğu yönündeki alınlık kemerinin kilit taşı.
Çizim: 27 Doğu cephenin kuzey yönündeki alt sıra pencere alınlığında geometrik düzenleme.

Çizim: 28 Doğu cephenin güney yönündeki alt sıra pencere alınlığında geometrik düzenleme.
Çizim: 29 Batı cephenin güney yönündeki alt sıra pencere alınlığında geometrik düzenleme.
Çizim: 30 Batı cephenin güney yönündeki üst sıra pencere alınlığı.
Çizim: 31 Minare gövdesinin sırlı tuğla yerleşimi.
Çizim: 32 Taç kapının doğu yönündeki madalyon.

PLÂNLAR LİSTESİ

Plân: 1 Birgi Ulu Camii plânı.
Plân: 2 Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi plânı.
Plân: 3 Selçuk İsa Bey Camii plânı.
Plân: 4 Kütahya II. Yakup Bey İmareti plânı.
Plân: 5 Kütahya İshak Fakih Camii plânı.
Plân: 6 Kütahya Kurşunlu Camii plânı.
Plân: 7 Kütahya Vâcidiye Medresesi plânı.
Plân: 8 Balat İlyas Bey Camii plânı.
Plân: 9 Manisa Ulu Camii plânı.